«به نام خدا»

۵
مهر و آبان ۱۳۸۶

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

ویژه نقد و اسازی هنر

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
دو ماهنامه، سال اول، شماره پنجم
مهر و آبان ۸۶
شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه: منیژه کنگرانی
دبیر بخش موضوعی این شماره:
دکتر امیرعلی نجومیان
اعضای هیئت تحریریه:
دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی
دکتر پروین پرتوی، استاد مهدی حسینی
دکتر زهرا رهنورد، دکتر فرزان سجودی
دکتر بهمن نامور مطلق
با تشکر از:
دکتر امیرعلی نجومیان، علیرضا اسماعیلی
فاطمه بنویدی
مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: جلیل قاسمی
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شاد رنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۴- ۶۶۹۵۱۶۵۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵- ۶۶۹۵۱۶۶۳
نشانی سایت اینترنتی:
www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر:
خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی(ره)
نبش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵
تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸ نمابر: ۶۶۴۸۵۸۶۹

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت دوماهنامه و در زمینه های مختلف پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.

• مقالهٔ تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران ، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاك ۲۳ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد • چ: چاپ • ح: حدود • حک : حکومت ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر- پ : صفحه رو و پشت (در نسخه خطی/ عکسی) س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات (ص) : صلوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام،علیها السلام،علیهما السلام،علیهم السلام • ف: فوت قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم م: میلادی (بعد از عدد) • نك: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار(ان) : ed./eds • قبل از میلاد: .B.C همان مؤلف ، همان اثر (در حاشیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد).: ibid شماره های : .nos • شماره : .no ترجمه : transl • صفحه رو : .r • صفحات : .pp • صفحه :.p جلدهای : .vols • جلد: .vol صفحه پشت: .v به نقل از: cited in • فصل: .ch

توضیحات :

• سنه هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب ، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری،که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول : اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

معنا و مفهوم نقد در آثار قدما (اسلامی- ایرانی) / دکتر حسن بلخاری ۷

راه و رسم پیشینیان در نقد / حبیب درخشانی ۲۰

مقایسه در مطالعات هنری ایرانی/ دکتر بهمن نامور مطلق- منیژه کنگرانی ۳۲

بخش دوم : نقدنامه

پیش درآمد ۴۷

نقد شالوده‌شکنانه در عرصهٔ هنر و زیبایی‌شناسی / دکتر حسینعلی نوذری ۶۵

رویکرد و نقد دریدا به هنر / دکتر محمد ضیمران ۸۳

از نشانه شناسی تا واسازی عکس / دکتر امیر علی نجومیان ۹۹

ارزش معرفتیِ واسازی در اندیشهٔ تولستوی/ دکتر احمد پاکتچی ۱۱۷

دریدا و امر والا / دکتر فیلیپ شاو ۱۳۵

سرآغاز

متون کهن تاریخ هنر ایرانی هنوز چنان‌که بایسته و شایسته است، مورد شناسایی، بررسی و تدقیق قرار نگرفته و این در حالی است که برخی ازاین متون همچون دیباچه‌ها، رسالات، تذکره‌ها، دیوانهای اشعار و ... علاوه بر آنکه شرح مفصّلی در مورد وضعیت هنر هر دوره به دست می‌دهد، حاوی اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ نقد هنر در ایران با قدمتی بیش از چند سده، می‌باشد، اگرچه نقدهای مورد اشاره با مباحثی که امروزه با این عنوان در جامعه رایج است، متفاوت می‌باشد. انگیزهٔ گردآوری مقالات بخش نخست این شمارهٔ پژوهشنامه تلاشی است برای گشودن دریچه‌ای به چشم انداز و پیشینهٔ نقد هنری در ایران و آگاهی از ساختارهای ذهنی صاحب نظران و تاریخ هنر نویسانی که در متون خود، گاه به تحلیل و نقد آثار هنری نیز اقدام نموده‌اند. لذا سه مقالهٔ نخستین این شماره در جستجوی یافتن سابقهٔ نقد در سنت ایرانی - اسلامی است و هر یك از زاویه ومنظر خاص خود متون کهن این سرزمین را مورد مداقه و بررسی قرار داده‌اند.

بخش دوم مقالات این شماره نیز همچون شماره‌های پیشین به معرفی یکی از رویکردهای رایج نقد هنر در دنیای معاصر و مهم‌ترین چهرهٔ شناخته شدهٔ آن اختصاص یافته است. در این بخش علاوه بر مقالاتی که حاوی آراء و نظریات پژوهشگران ایرانی است، مقاله‌ای تألیفی ازیکی از استادان دانشگاه لستر انگلستان به چاپ رسیده است که امید مورد توجه و رضایت علاقه‌مندان عرصهٔ پژوهش و نقد هنر واقع گردد.

اصول و مبانی
نقد و پژوهش هنری

بخش اول

معنا و مفهوم نقد در آثار قدما (اسلامی ـ ایرانی)

دکتر حسن بلخاری
عضو هیئت علمی
فرهنگستان هنر
bolkhari_h@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۲/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۴/۳۰

چکیده

در تاریخ فرهنگ اسلامی ـ ایرانی متون متعددی با عناوین «نقد» یا «عیار» به نگارش درآمده‌اند که از آن جمله‌اند: نقد الشعر، اثر ابن قتیبه؛ عیارالشعرا، اثر ابن طباطبا؛ نقد الشعر، اثر ابوالخراج قدامة بن جعفر و نقد الشعر، اثر ناشی.

در کنار این متون باید نقدهای عالمانه و هنری ابوحیان توحیدی در آثاری همچون «الامتاع و المؤانسة» و «الهوامل و الشوامل» و نیز نقدهای دقیق «جاحظ» دربارهٔ نقد شعر و ادب را افزود. گرچه بیشتر این آثار در زمینهٔ نقد ادب و شعر آن دوره است، اما تحقیق و تأمل در آنها و ملاحظهٔ نوع دیدگاهها و تعاریف، نشان‌دهندهٔ مفهوم نقد در قرون آغازین شکل‌گیری فرهنگ اسلامی ـ ایرانی است. به‌ویژه که نسبت وسیع و وثیق شعر با موسیقی و نیز جایگاه برجستهٔ موسیقی در فلسفه، خواه ناخواه دامنهٔ این مبحث را به حوزهٔ هنر نیز می‌کشاند.

این مقاله به بررسی آرای ابن قتیبه، قدامة‌بن جعفر، جاحظ و ابوحیان توحیدی در معنا و مفهوم نقد می‌پردازد.

واژگان کلیدی:

نقد، نقد ادبی، قدامة‌بن جعفر، جاحظ، ابوحیان توحیدی و جرجانی.

مقدمه

محـور اصلـی ایـن مقاله، شـرح و تبیین مفهوم نقد در قرون نخسـتین شـکل‌گیری فرهـنگ و انـدیشـهٔ اسـلامی ـ ایرانـی اسـت. در ایـن مقاله با قصـد التزام به اختصار، از بررسی گسـترده و ذکر قرائن و شواهد کاربرد کلمهٔ نقد در قرون اول و دوم یا فرهنگ قرآنی و روایی، خودداری می‌شـود. گرچه کاربردهایی را در نهج البلاغه (به‌عنوان یکـی از متون مهـم قرون اولیـهٔ اسـلامی) در این مورد می‌تـوان یافـت، که در ادامـهٔ مقاله بدانها اشـاره خواهد شـد، لکن هدف اصلی، بررسـی برخی متـون مرتبط با بحث نقد است که به‌عنوان یك موضوع تخصصی توسط اندیشمندان و متفکران مسلمان مورد توجه و مداقه قرار گرفتـه و تألیفات و تصنیفاتـی را به خود اختصاص داده اسـت. در این میان نیز، بررسـی این معنا با محور قرار دادن مفهوم نقد در قرون سـوم و چهارم هجری است نه حتی قرون پس از آن.

علـت انتخاب ایـن دو قرن نیز، اهمیـت بنیادین این قرون در تاریخ تمدن اسـلامی ـ ایرانی است. ازیک سو، به بار نشسـتن تلاش بسیار گسـتردهٔ امامان شـیعه و به‌ویژه حضرت امام محمد باقر (ع) و امام جعفر صادق (ع)، موج وسـیعی از تحقیقات علمی را در ابعاد مختلف برانگیخته بـود و از دیگر سـو، نهضـت ترجمه، ابـواب جدیدی از معارف را به روی اندیشـهٔ اسلامی گشـوده بود. ورود اندیشـه‌های یونانی، ایرانی، سریانی و هندی و همچنین شـکل‌گیری نحله‌هـای مختلف فکـری و فرهنگی در کنار مکاتب کلامی چون شـیعی، اشعری و معتزلی بر تداوم، وسعت و تأثیر این موج افزوده بود. اندیشمندان مختلف جهان اسلام به تحقیقات و تتبعات وسیعی دست یازیدند و تألیفـات و تصنیفاتشـان پایه‌هـای اولیـهٔ شـکل‌گیری فرهنگ و تمدن اسلامی ـ ایرانی را پی ریخت. این فرهنگ بـا وفـاداری به ریشـه‌های اصیل خـود (قرآن و سـنت معصومین علیهم السلام) روحیهٔ وسیعی در علم‌جویی و رازگشایی در عرصهٔ حکمت و اندیشه داشت، روحیه‌ای کـه الزامـاً در بطـن و متن خـود دارای وجه مهـم نقد و نقادی بود.

تأکیـد مکرّر آیات قرآنی بر سـیر، نظر، تحقیـق، تدبّر و تفکر، توجه وسـیع پیامبر اسـلام به اخـذ حکمت ولو از غیـر مسـلمانان، و جملاتی همچون «کونـوا نقاد الکلام»

از امیـر المؤمنیـن علی(ع) و ادلهٔ تاریخی بسـیار- که این مقال را مجال پرداختن به آنها نیسـت- تاریخی سراسـر فرهنگـی، اندیشـه محـور و نقاد را رقم زد کـه در اخذ و اقتباس از دیگر فرهنگها، عنصر نقد و نقادی را بر اقتباس و اتخاذِ صرف مرجح شـمرد و در داد و سـتدی عالمانه و نقادانه، به اخذ آنچـه منطبق با عقلانیت و اصالت بود، همت گماشـت و آنچه، در مقابل آن بود، مردود شـمرد. در این زمینه ذکر دو نمونه رهگشاست:

نمونـهٔ اول بخشـی از نامـهٔ ۳۱ نهج‌البلاغـه و خطـاب به امام حسـن مجتبی(ع) اسـت. حضـرت در ایـن مکتوب می‌فرماینـد: «ای بنی انی و ان لم اکن عمرت عمر من کان قبلی فقد نظرت فی اعمالهم و فکرت فی اخبارهم و سـرت فی آثارهم حتی عـدت کاحدهم بل کانی بما انتهی الی من امورهم قد عمرت مع اولهم الی آخرهم فعرفت صفو ذلک مـن کدره و نفعه من ضرره فاسـتخلصت لک من کل امر نخیله و توخیت لک جمیله و صرفت عنک مجهوله؛ «پسرم درسـت است که من به اندازهٔ پیشینیان عمر نکرده‌ام، اما در کردار آنها نظر افکندم، و در اخبارشان اندیشیدم، و در آثارشان سیر کردم تا آنجا که گویی یکی از آنان شده‌ام، بلکه با مطالعهٔ تاریخ آنان، گویا از اول تا پایان عمرشـان با آنان بوده‌ام، پس قسـمتهای روشـن و شیرین زندگی آنـان را از دوران تیرگی شـناختم، و زندگانی سـودمند آنان را با دوران زیانبارش شناسایی کردم، سپس از هر چیـزی مهم و ارزشـمند آن را، و از هر حادثه‌ای، زیبا و شـیرین آن را برای تو برگزیدم، و ناشناخته‌های آنان را دور کردم» (دشتی، ۱۳۷۹، ص۲۳).

ایـن متن بـه تنهایی ارزش و اهمیت نقد و بررسـی را در ارتباط با دیگر فرهنگها یا متون نشان می‌دهد. نمونهٔ دیگر هنری است؛ یعنی نقد کسـانی چون فارابی و ابن‌سینا به تئوری موسیقایی فیثاغوریان. «فیثاغورثیان اولین کسانی بودنـد که پی‌بردند می‌توان فواصـل میان نتهای چنگ را بـا عدد بیـان کرد. همچنیـن فیثاغورث میان سـازواری موسیقایی و ریاضیات رابطه‌ای اساسی یافت، ولی آنچه او کشـف کرد، بسـیار دقیق و روشن بود. هرگاه تك تار کشـیده‌ای را به ارتعـاش درآوریم، یك نـت اصلی ایجاد می‌کند. نتهایی که با این نت سـازواری دارند، با تقسـیم تار به عدهٔ کاملاً درسـتی از اجزای آن به‌دسـت می‌آیند: درسـت به دو جزء، درست به سه جزء، درست به چهار جزء... اگر نقطهٔ سـاکن تـار، یا گره، بر یکی از این نقاط مشـخص قرار نگیرد، صدا ناسـاز اسـت.... فیثاغورث دریافته بود که نواهایی که به گوش خوشـایند هستند، با تقسـیمات طول تمام تار بر اعداد درسـت مطابقت دارند. این کشـف بـرای فیثاغورثیـان نیرویی عرفانی داشـت. تطابـق میـان طبیعت و عـدد آن‌چنان قوی بـود که اینان متقاعد شـده بودند که نه تنها صداهای طبیعت، بلکه همهٔ ابعاد ممیز آن نیز، باید اعدادی سـاده و بیانگر سازواری باشـند. مثلاً فیثاغـورث و پیروانش بر ایـن عقیده بودند کـه مدارهای اجرام فلکـی را (که به تصور یونانیان روی کره‌هـای بلورین بـه دور زمین گردش می‌کننـد) با ربط دادن آنها به فاصله‌های موسـیقی می‌توان حسـاب کرد. احسـاس آنها چنیـن بود که همـهٔ نظامهـای موجود در طبیعت موسـیقایی‌اند؛ از دید آنها گردش چرخ، موسیقی

افلاك بود.» (بلخاری، ۱۳۸۳، ص۷).

این عقیدهٔ فیثاغوریان در «الرساله الخامسه من الرسائل اخوان الصفا و خلان الوفا» یا رسالهٔ موسیقی بازتاب گسترده‌ای داشت و تأثیرش بر حکمای مسلمان (و البته نه فلاسفه) چنان وسیع و عمیق بود که مولانا نیز در دفتر چهارم مثنوی معنوی ذیل قصهٔ ابراهیم ادهم سرود:

پس حکیمان گفته‌اند این لحنها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردشهای چرخ است اینکه خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
(البلخی، ۱۳۷۱، ص۵۸۲).

پس از نهضت ترجمه و آشنایی متفکران اسلامی با اندیشه‌های یونانی و در بستری از فرهنگ نقد و تحقیق، این تئوری مورد نقد اندیشمندان جهان اسلام از جمله فارابی قرار گرفت و نفی گردید. کلام وی در مقدمهٔ *«موسیقی الکبیر»* چنین است:

«اما آنچه بسیاری از پیروان فیثاغورس و برخی از طبیعیون دربارهٔ اسباب این چیزها گفته‌اند، بیشتر آنها باطل است و سخن حق در آن اندک است... و عقیدهٔ پیروان فیثاغورس که می‌گویند افلاک و کواکب با گردش خود نغمه‌هایی موزون حاصل می‌کنند، نادرست است. درعلم طبیعی ثابت شده است که سخن ایشان محال است و حرکت در آسمانها و افلاک و ستارگان صوتی ایجاد نمی‌تواند کرد» (فارابی، ۱۳۷۵، صص۳۴-۲۲).

و ابن‌سینا نیز در مقدمهٔ «جوامع علم الموسیقی» در *شفا* با تأیید نقد فارابی آورده است: «و لا ملتفتین الی محاکیات الاشکال السمائیه و الاخلاق النفسانیه بنسب الابعاد الموسیقیه، ان ذلك من سنه الذین لم تتمیز لهم العلوم بعضها عن بعض و لا انفصل عندهم ما بالذات و ما بالعرض، قوم قدمت فلسفتهم و ورثت غیر ملخصه فاقتدی بهم المقصرون ممن ادرك الفلسفة المهذبه و لحق التفصیل المحقق»؛ از جستجوی رابطه‌ای بین اشکال سماوی و اخلاق روحی و نفسانی با ابعاد موسیقی خودداری می‌کنیم. این روش کسانی است که قادر به تمیز علوم از هم نبوده و نزد آنان ذات و عرض از همدیگر تفکیك نگردیده است و خلاصه کنندگان نیز از آنها تقلید کرده‌اند [ظاهراً منظور اخوان الصفا هستند] ولی اشخاصی که صاحب فلسفه‌ای مهذب هستند با تحقیق، این اشتباهات را روشن نموده‌اند [ظاهراً فارابی] (ابن‌سینا، ۱۴۰۵، ص۳).

ما در اینجا از ذکر تفصیل مباحثهٔ فارابی و اخوان الصفا که به‌عنوان فیثاغوریان مسلمان آراء فارابی را نقد و او را در رسالهٔ موسیقی خود با جملهٔ «فان قال قائل...» مورد خطاب قرار داده‌اند، خودداری نموده و تنها اشاره می‌کنیم که اخوان الصفا با ذکر ویژگیهای «فلك خامس» و مستند دانستن بانگ افلاك به نوای فرشتگان و نفوس متعالیهٔ فلك پنجم، موسیقی چرخ را نه بانگ حرکت کواکب، که همان نفوس متعالیه دانسته‌اند (اخوان‌الصفا، ۱۴۲۶، ص۱۷۵).

آنچه ذکر شد، صرفاً دو نمونه است و نمونه‌هایی از این دست را در تاریخ فرهنگ اسلامی ـ ایرانی بسیار می‌توان یافت، لکن این مقاله در پی آن است که با نگاهی

پدیدارشناسانه بدانیم هنگامی که در قرون دوم و سوم هجری از کلمهٔ نقد در محاورات و نیز در متون علمی استفاده می‌شده، چه معنا و مفهومی از آن به ذهن متبادر می‌گردیده است. این معنا می‌تواند ما را در آشنایی با مفهوم نقد در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی و گسترهٔ وسیع آن و نیز نسبت آن با معنای نقد در عرصهٔ فرهنگ و اندیشهٔ امروز رهنمون گشته و خود دلیلی بر وجود یک سابقهٔ دیرینه و گسترده از فرهنگ نقد در تاریخمان باشد. پس هدف نهایی این مقاله، تبیین مفهوم و معنای نقد در مراحل آغازین شکل‌گیری این فرهنگ است.

مفهوم نقد

به دلیل نبودِ تاریخ هنر در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی از یک سو و گستردگی منابع و مراجع ادبی و شعری از دیگر سو و نیز به استناد اشتراك ادب و هنر در استفاده از عنصری ذاتی و برجسته همچون خیال- که اصول نقد ادبی را منطبق بر نقد هنری می‌سازد- و همچنین با توجه به سابقهٔ عظیم و دیرین سنت عربی در شعر و کلامهای موزون و مسجع، ما در این مقاله، مفهوم نقد را در آثار ادیبان برجستهٔ آن روزگار همچون ابی‌الفرج قدامةبن جعفر، عبدالقاهر جرجانی، ابوحیان توحیدی، جاحظ و نیز کتابهایی چون *نقدالشعر* مورد بررسی و تحقیق قرار می‌دهیم، لیکن، از ارائه تعریفی هرچند مختصر دربارهٔ واژهٔ نقد، ناگزیریم:

لفظ Critic که امروزه در معنای نقد به‌کار می رود، مأخوذ از Krinein یونانی به معنای قضاوت و داوری است، اما در زبان عربی و فارسی در دو ساحت به‌کار می‌رود:

اول به معنای تمیز یا تفکیك نیك از بد: به‌عنوان مثال: «نَقَدَ الصیرفی، الدراهم والدنانیر و انتقدها ای میز صحیحها من زائفها و جیدها من ردیئها»؛ صراف درهم و دینارها را نقد کرد، یعنی درهم و دینار تقلبی را از اصل باز شناخت و درست آنها را از معیوبشان تفکیك نمود.

دوم به معنای مناقشه کردن: «النِقاش، یقال ناقد فلان فلانا فی‌الامر، اذا ناقشه فیه» اینکه گفته می‌شود فردی فرد دیگر را در امری نقد کرد، یعنی در نظرش مناقشه نمود.

چنانکه می‌بینیم، نقد در ساحت اول به معنای اقتصادی آن است (همان که در عرف امروز رایج و شایع می‌باشد) لکن در عین حال بیانگر مهارت و حذق صراف در تمیز و تشخیص نیك از بد یا سره از ناسره است و در ساحت دوم، به معنای مناقشه می‌باشد؛ یعنی امری را در نظر و برخورد اول نپذیرفتن و در ماهیت یا صحت و سقم آن چون و چرا آوردن.

نویسندهٔ کتاب *النقدالادبی* با کنار هم قرار دادن این تعاریف، تعریف نهایی نقد را چنین می‌آورد: «والنقد هو الذی یستکشف اصالةالادب او عدم اصالته، و یمیز جیده من ردیئه» نقد کشف و شناسایی اصالت یا عدم اصالت یك متن ادبی و نیز تمیز یك متن نیکو از غیر آن است. (قطب).

نکتهٔ قابل توجه اینکه، کلمهٔ نقد در اینجا، دقیقاً ترجمهٔ Krinein یونانی نیست (برخلاف کلمات مترداف هنر همچون فن و صنعت که ترجمهٔ Techne یونانی یا محاکات

کـه ترجمهٔ Mimesis اسـت)، بلکه اصالتاً یـک کلمهٔ عربی اسـت. بنابراین رجوع به متون اصیل و اولیهٔ اسلامی در تبارشناسی مفهومی آن نقش اساسی دارد.

این کلمه در قرآن مورد اسـتفاده قرار نگرفته اسـت، اما در نهج‌البلاغـه که آن را یکـی از اصلی ترین و دقیق‌ترین منابع فصاحت و بلاغت اسـلامی می‌دانند، دو بار توسط امیرالمؤمنین مورد اسـتفاده قرار گرفتـه که دقیقاً هر دو ساحت فوق‌الذکر را در بردارد:

- «فَجَعَـل خَوفَهَ مِن‌العِباد نَقداً، وخوفه من خالَقة ضماراً و وَعداً: پس ترس خود را از بندگان حاضر و آماده و خوف خـود از خداونـد را وعده‌ای انجام نشـدنی می‌شـمارد» (دشتی، ۱۳۷۹، ص۲۹۸).

- «او نَقَـدتَ الثمن من غیر حلالک فاذا انت قد خَسِـرتَ دار الدنیـا و دارالاخرة: یا نخریده باشـی (آن خانه را) از راه غیـر حـلال که در آن صـورت دنیا و آخرت را از دسـت داده‌ای»(همان، ص۴۸۳).

چنـان که می‌بینیـم، در گفتـار اول، نقد بـه معنای امری حاضر و آماده و به عبارتی، ظاهر اسـت، یعنی مفهومی که الزاماً در محاورات عرفی و نیز در معاملات اقتصادی مقابل نسـیه قرار می‌گیـرد. بنابراین تعریـف، نقد امری است که در مابه ازاء ارزش یك جنس، معادل آن، حاضر باشد و نسیه یعنی اینکه مابه ازاء ارزش کالا مفقود باشد (حاضـر و ظاهر نباشـد) و در گفتـار دوم، مفهوم نقد با تعریـف و تصوری که عرف در معاملات اقتصادی از آن دارد، کاملاً منطبق اسـت (به‌ویژه بـا کاربرد کلمهٔ ثمن). مولانـا نیـز در مثنوی که خـود مبنا و معیـار دیگری در تاریخ و فرهنگ اسـلامی اسـت، نقد را در هر دو معنا به کار می‌برد:

«تو حیاتی می‌دهی بس پایدار
نقد زر بی‌کساد و بی شمار» (البلخی، ۱۳۷۱، ص۱۰۶۱).

و

«سوی دیوان قضا پویان شوند
نقد نیک و بد به کوره می‌روند» (همان، ص۸۰۴).

امـا به اصل سـخن یعنـی معنـا و مفهوم نقـد در ذهن و زبان مهم‌ترین منتقدان قرون سـوم و چهارم هجری باز گردیم.

ابوالفرج قدامةبن جعفر

قدامة (۳۳۷-۲۶۵)، مشهور به کاتب بغـدادی و رئیـس کتابخانهٔ آل بویه بوده اسـت. ابن‌ندیم در *الفهرسـت* وی را یکـی از فصحـای صاحـب بلاغت و فیلسـوفی فاضـل می‌داند: «احـد البلغـاء الفصحـا والفلاسـفة الفضـلاء» (ابـن ندیـم، ۱۳۸۹، ص۲۱۵) و سـید قطب در کتـاب *النقدالادبـی، اصولـه و مناهجـه*، قدامـة را اولین کسـی می‌داند که کوشـید نقد را بر بنیاد اصول فلسفی و منطقی قـرار دهد. (قطب، ص۱۲۳) و طه حسـین در، *من تاریخ الادب العربی* او را اولین کسی که می‌داند از فلسفه برای تدوین مبانی شـعر و ادب استفاده نمود. او به‌ویژه تعریف قدامة از شـعر را منتهای تفکر فلسفی می‌شناسد: «اِذا کانَت هـذِه العِبارة تدل علی مُنتَهی التَفکیر الفَلسَـفی» (حسین، ۱۹۸۲، ص۴۸۹).

قدامةبن جعفـر صاحب کتبی چون *الخراج، صناعةالجدل*

و به‌ویژه کتاب مشـهور و معروف *نقد الشعر* است. کتاب *نقد الشـعر* او که رسماً کلمهٔ نقد را بر تارك خود دارد، از اهمیت ویژه‌ای در تاریخ ادبیات ایران و اسلام برخوردار است و بزرگانی چون عبدالقاهر جرجانی و ابن اثیر کاملاً از او متأثـر بوده‌انـد. او در آغاز این کتاب، اقسـام «علم شـعر» راچنین ذکـر می‌کند: علـم عـروض و وزن، علم قوافیـه و مقاطعه، علم غریبه و لغته (صرف و نحو)، علم معانیه و علم جیده و ردیئه (حُسن و قبح)، و سپس متذکر می‌شـود که در مورد چهار قسم اول کتابها نوشته شده، اما در مورد حسن و قبح شعر، کمتر کتابی وجود دارد: «ولـم اجد احـداً وضع فی «نقـد» الشـعر و تخلیص جیده مـن ردیئه کتابـاً، و کان الکلام عندی فی هذا القسـم اولی بالشـعر من سائر اقسـام المعدوده»: کسـی را نیافتم که در نقـد شـعر و تمیز شـعر نیکو از نازیبا کتابی نگاشـته باشـد و در نـزد مـن پرداختـن بـه ایـن مسـئله اولی‌تر از پرداختـن بـه سـایر مباحـث مربوط به شـعر اسـت. (قدامة بن جعفر، ۱۹۴۸، ص۹).

او جـز مورد فوق در هیچ جای دیگرِ کتاب، از کلمهٔ «نقد» اسـتفاده نمی‌کند زیرا آنچه در این کتـاب انجام می‌دهد، مصـداق عملی نقد اسـت. بنابـر این تحلیـل روش او در ایـن کتـاب، ما را به معنا و مفهوم نقـد در ذهن و زبان او رهنمون می‌سـازد. گرچه نفس کاربـرد کلماتی همچون تخلیـص و جید (نیکو) و ردیئه (نازیبا) همان مفهوم تمیز وکشـف را به ذهن متبادر می‌سـازد، اما مسئلهٔ مهم نقد عملی اوست.

قدامة ابتدا به تعریف شـعر می‌پردازد. این تعریف که بر اساس منطق ارسطویی ارائه می‌شود، چنین است: «انـه قـول موزون مقفـی، یدل علـی معنی»؛ شـعر قول موزونِ مقفایی است که بر معنایی دلالت می‌کند(همان).

او پـس از تحلیـل این تعریف و تعییـن جنس و فصل آن، شـعر را یک صناعـت دانسـته و غـرض از آفرینش یک صناعت را، انجام آن در غایت نیکویی و کمال می‌داند.

حـال معیارهـای این نیکویی و کمال در شـعر چیسـت؟ از دیـدگاه او، حضور اوصاف محمـوده و عدم اوصاف مذمومـه. (منظور از اوصـاف، صرفاً اوصـاف معنوی و اخلاقی نیسـت، بلکـه اوصاف سـاختاری و فرمی نیز می‌باشد).

نکتـهٔ بعـدی قدامة بیـان این معناسـت که: معانـی مادهٔ موضوعهٔ شـعر صورتِ معانی اسـت: «اذکانت المعانی للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فیها کالصورة». شـاهد مثال او در تبیین این نکته، موضوعیت چوب برای نجـار و نقـره برای نقـره کار اسـت. پس از ایـن، قدامة اشـعاری را از شاعران مختلف ذکر و با بررسی صورت و معنـی، برخـی ازآنهـا را رد و برخی دیگر را تحسـین می‌کند. بنابراین، براسـاس عنوانی کـه برای کتاب خود انتخاب نموده، او «نقد» کرده است.

درادامه، قدامة ضمن ذکر حدود شـعر (لفظ، معنی، وزن وقافیه) به بیان معیارهایی می‌پردازد که از دیدگاه او بنیان تمیز اشعار ممدوح (نیکو و زیبا) از اشعار مذموم (دارای عیب و نقص)اند. تفصیل این معیارها و نوع نقد اشعار بر اساس آنها را باید درکتاب *نقد الشعر* پی‌گرفت.

معیارهای قدامة پس از ذکـر اجناس ثمانیه، (لفظ، وزن،

قوافی، مدیح، هجا، تشبیه، وصف و نسیب) شرح هریک و نیز سنجش اشعار بر اساس آنهاست. به‌عنوان مثال در مورد وزن می گوید: وزن باید سهل‌العروض باشد. در مورد قوافی معتقد است: حروف باید شیرین ودارای مخرج سلسله‌ای باشد و....

درنهایت پس از ذکر معیارهایی برای معانی، فصل پایانی کتاب را به عیوب (همچون عیوب معانی، مراثی و...) اختصاص می‌دهد. درحالی که ذیل هر یک ازمعانی وعیوب، نمونه‌هایی از اشعار را ذکر و عملاً به داوری و «نقد» آنها می‌نشیند.

جاحظ: ابی عثمان عمرو بن بحربن محبوب (متوفی ۲۵۵هجری)

محققان جاحظ (متوفی ۲۵۵) را که صاحب دو کتاب مهم *البیان و التبیین* و *الحیوان* است، بزرگ‌ترین ناقد ادبی فرهنگ اسلامی می‌دانند. ابن‌خلدون در مقدمهٔ *العبر* به نقل از استادان خود می‌آورد: در علم ادب چهار رکن وجود دارد که عبارت‌اند از: *ادب الکتاب* (ابن قتیبه) *الکامل* (مبرد) *البیان و التبیین*(جاحظ) و *النوادر*(ابی‌علی القالی). وی سپس ادامه می‌دهد: «غیر از این چهار کتاب، بقیه تابع و فروع آنها هستند؛ و ما سوی هذه الاربع فتبع لها و فروع عنها» (الجاحظ، ۱۳۶۷، ص۶).

«طه حسین»، متفکر بزرگ مصری در کتاب *من تاریخ الأدب العربی* معتقد است تمامی مطالب *البیان و التبیین* در باب بلاغت، می‌تواند در چهار موضوع زیر خلاصه شود:

۱. درستی مخارج حروف؛
۲. درستی واژگان و پرهیز از حروف نامطبوع و متنافر؛
۳. ایجاز و اطناب و رعایت حال مخاطب در جمله؛
۴. حالات خطیب و هیئت و حقیقت او.
(حسین، ۱۹۸۲، ص۴۸۲).

مهم‌ترین کار جاحظ این بود که نقد را از اِعمال ذوق شخصی و فشارهای سیاسی حاکم بر جامعه بیرون آورد. نمونه‌ای از نقد جاحظ در این عرصه ما را به ادراک مفهوم نقد در آن دوره یاری می‌رساند. وی در بخشی از کتاب خود شعری را که در آن از رجم و شهاب صحبت می‌شود، ازشاعری جاهلی نقل نموده و آن را چنین نقد می‌کند: «اگر این شاعر جاهلی است، از کجا می‌داند شهابی که در آسمان می‌بیند، قذف و رجم است، در صورتی که این معنی از عقاید مسلمین است و این خود می‌رساند که این شعر را بعد ساخته‌اند و بدو نسبت کرده‌اند» (الجاحظ، ۱۳۶۶، ج۱، ص۳۷). «ابوعمروالشیبانی بدین دو بیت سخت فریفته بود، اما گمان من این است که گویندهٔ این اشعار اصلاً شاعر نیست و هرچند معنی نیک است، اما کار لفظ دارد، ومعانی را همه می‌شناسند، باید در صحت و جودتِ لفظ و وزن کوشید، چون شعر صناعت است و جز نوعی رنگ‌آمیزی و صنعتگری نیست»(همان، ج۳، ص۱۳۲).

ابن قتیبه دینوری (متوفی ۲۷۰ هجری)

این ادیب و منتقد بزرگ، صاحب کتب مهمی چون *الشعر و الشعرا*، *طبقات الشعر*، *عیون الاخبار* و *ادب الکاتب* است. وی را عالی‌ترین نمونهٔ یك دانشمند در شرق و غرب می‌شناسند که بر تمامی علوم زمان خویش احاطه داشت (ابن قتیبه، ۱۳۶۳، ص۱۷). ابن‌قتیبه یکی دیگر از بزرگان عرصهٔ علم و ادب به ویژه در عرصهٔ نقد شعر است. نمونه‌ای از نقد او چنین است:

«شاعر متأخر را نشایدکه اندر این اقسام شعر از طریق متقدمان کرانه گیرد؛ یعنی برابر منزلی آبادان بایستد یا بر بنایی استوار بگرید [بدین بهانه] که متقدمان برابر خانه‌های ویران و آثار پریشان می‌ایستاده‌اند. یا این که سوار بر حمار یا قاطری سفر کند و آن دو را وصف نماید، زیرا متقدمان بر ناقه و اشتر سفر می‌کرده‌اند. یا اینکه بر آبهای روان و گوارا فرود آید، زیرا متقدمان بر آبهای آلوده و راکد فرود می‌آمدند. یا از بستانهای نرگس و مورد و گل سرخ گذشته به سوی ممدوح شتابد، زیرا متقدمان از رستنگاههای افسنتین و عرعر و آذریون دشتی می‌گذشتند»(همان، ص۱۰۳).

همچنین ابن قتیبه با ذکر شعری از شاعری به نام مرقش، بر اصمعی (صاحب‌الاصمعیات) ایراد می‌گیرد که: «من از اصمعی در عجبم که آن را در گلچین خویش جای داده است. این شعر را نه وزنی صحیح است و نه قافیه‌ای زیبا، نه لفظی برگزیده و نه معنایی دلپذیر. در همهٔ آن بیتی پسندیده ندانم جز این بیت:

النشر مسك و الوجوه دنا نیر و اطراف الاکف عنم

(نفسش بوی مشك است، رخسارش دینار و سر انگشتانش میوه»(همان، ص۹۹).

عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱هجری)

جرجانی که مؤلف یکی از مهم‌ترین آثار ادبی قرن پنجم است واز بزرگ‌ترین دانشمندان عصر خود به شمار می‌رود، در مواردی کاملاً تحت تأثیر قدامة و جاحظ قرار دارد. سید قطب کتاب مشهور *النقد الادبی* خود را با چنین القابی به او تقدیم نموده است: «الی روح‌الامام عبدالقاهر، اول ناقد عربی، اقام النقد الأدبی علی اسس علمیه نظریه...» (قطب، ص۳).

اینك نمونه‌ای از نقد او در *اسرار البلاغه*:

«وما مثله فی الناس الا مملکا ابوامه حی ابوه یقاربه

فانظر اتتصور ان یکون ذالك للفظه من حیث انك انکرت شیئا من حروفه او صادفت وحشیا غریباً او سوقیاً ضعیفا؟ ام لیس الا لانه لم یرتب الالفاظ فی الذکر علی موجب ترتیب المعانی فی الفکر؟ فکد و کدر و منع السامع ان یفهم الغرض الا بان یقدم و یوخر. ثم اسرف فی ابطال النظام و ابعاد المرام و صار کمن رمی بالاجزاء تتالف منها صوره و لکن بعد ان یراجع فیها بابا من الهندسه لفرط ما عادی بین اشکالها و شده ما خالف بین اوضاعها. و اذا وجدت ذالك امرا بینا لایعارضك فیه شك، و لا یملك معه امتراء فانظر الی الاشعار التی اثنوا علیها من جهه الالفاظ و وصفوها بالسلاسه و نسبوها الی الدمائه و قالوا کانها الماء جریانا و الهوا لطفا و الریاض حسنا و کانها الرحیق مزاجها التسنیم و کانها الدیباج الخسروانی فی مرامی

الابصار و وشی الیمن منشورا علی اذرع التجار کقوله:

ولما قضینا من کا منی کل حاجه
ومسح بالارکان من هو ماسح
وشدت علی دهم المهاری رحالنا
و لم ینظر الغادی الذی هو رائح
اخذنا باطراف الاحادیث بیننا
و سالت باعناق المطی الاباطح

ثم راجع فکرتك و اشحذ بصیرتك و احسن التامل و دع عنك التجوز فی الرای ثم انظر هل تجد لاستحسانهم و حمدهم و ثنائهم و مدحهم منصرفا الا الی استعاره وقعت موقعها و اصابت غرضها اوحسن ترتیب تکامل معه البیان حتی وصل المعنی الی‌القلب مع وصول اللفظ الی السمع»(الجرجانی،ص۲۷).

«در میان مردم کسی نیست که او (ابراهیم‌بن هشام) را ماند، مگر مرد صاحب ملکی که پدر و مادرش مردی باشد که پدرش بدو شبیه و نزدیك باشد (یعنی مثل آن ابراهیم کسی جز پسر خواهر او یعنی هشام نیست).

توجه کنید که آیا تنفر انسان از این بیت متوجه الفاظی است که درآن به‌کار رفته یا حروفی که آن الفاظ را ساخته (وآیا درآن بیت با لفظی ناسازگار روبه‌رو گشته‌ای) یا اینکه برعکس ملالت وتنفر انسان از این بیت متوجه عدم ترتب و نظم معانی مرتبی است که در ذهن تنظیم شده وهمین معانی در بیت به‌طور آشفته و نامرتب آمده است؟ این تکلف پیدا نشده جز در سایهٔ اینکه الفاظ در آن طبق معانی ذهنی ما نیامده است و شنونده نمی‌تواند غرض آن را دریابد، مگر اینکه تقدیم وتأخیری در الفاظ به‌کار بندد، مانند کسی که اجزای یک چیز را به هر طرف انداخته باشد، آن‌گاه طبق هندسه آنها را با اشکال منظمی نظم و سامان بدهد. اکنون که این مسئله بی‌آنکه دیگر شکی در آن بر تو عارض شود، روشن شد، به اشعاری بنگر که از جهت الفاظ به آنها میل ورغبت نشان می‌دهند و آنها را به صفات سلاست وسهولت توصیف می‌نمایند و در حق آنها می‌گویند: ابیاتی همچون آب روان‌اند و لطافت هوا و طراوت باغها وگلزارها دارند یا همچون نسیمی هستند یا باده‌ای که به کردار چشمه‌های بهشت جاری و روان‌اند و دیده‌ها را به سوی خود می‌کشند و همچون دیبای خسروانی و حریر یمانی که بر بازوی فروشندگان و بازرگانان پهن شده و خودنمایی و جلوه‌گری می‌کنند. نمونه‌ای از این‌گونه ابیات را اینک ملاحظه کنید:

«آن‌گاه که از منا عمل حج بجا آوردیم و مسح‌کنندگان ارکان کعبه را مسح کردند
وبارهای ما بر پشت اشتران سیاه بسته شد و کسی که بارش را بسته بود، منتظر کسی که به‌گاه عصر بار می‌بست، نگردید؛
ما به سخنان دلکش و نیکو شروع کردیم و رودخانه‌ها سیل‌آسا بر گردن اشتران راهوار ما جاری گردیدند.

اکنون بصیرت و اندیشهٔ خود را در این ابیات بگمارید و با تأملی نیکو که از حُسن رأی تجاوز نکند، به داوری بنشینید و ببینید آیا برای خوشحالی و مدح و ستایشی که مردم نثار این ابیات می‌کنند، عاملی مؤثر جز استعاره‌ای که در آن ذکر شده و کاملاً به غرض

اصابت کرده و ترتیب و نظمی که بیان، با آن کمال یافته است، می‌توانید چیزی بیابید؟ این بیانی است که معنی را به قلب می‌رساند، به همراه لفظ که به گوش می‌رسد» (جرجانی، ۱۳۶۱، ص ۱۳).

ابوحیان توحیدی

علی‌بن محمدبن عباس توحیدی ملقب به ابوحیان توحیدی (۴۰۰-۳۱۲ هجری) با آثاری همچون *المقابسات*، *البصائر والذخائر*، *الهوامل والشوامل* و *الامتاع والمؤانسة*، از دیگر نامداران عرصهٔ شعر و ادب است. مهم‌تر آنکه آرای زیبایی‌شناسی هنری او، که بخشی از آنها را دکتر عفیف بهنسی در کتاب *علمُ الجَمال عِند ابی حیان توحیدی و مسائل فی الفن* جمع‌آوری نموده، وی را به یکی از برجسته‌ترین فلاسفهٔ هنر اسلامی و منتقدان ادبی تبدیل نموده است. نمونه‌ای از نقد ابوحیان در پی می‌آید:

«گفتار او [شاعری به نام سلامی] شیرین است و سخن او چنان آراسته، که گویی لبخندی بر لب ابر است. مضمون آن لطیف و شکل آن زیبا و ظریف است، گفتار او بر دل می‌نشیند و روح را به بازی می‌گیرد و آن را سبک می‌گرداند و خُنکا می‌بخشد. اما کلام حاتمی الفاظ درشت و مضامین پیچیده دارد، گویی عربی بدوی است که شهرنشینی را نیاموخته و بر راه دیگران نرفته است. محفوظات او بسیار و گفتار او چه در نظم و چه در نثر از روانی و سلاست بی بهره است، آنچه را می‌خواهد بپوشاند، آشکار می‌کند و آنچه را می‌خواهد پاک و صاف سازد، تیره و مکدر می‌گرداند... ابن‌جلبات شعرش دیوانه‌وار است، الفاظ متفاوت دارد و از صنعت بدیع دور است. ترفندهای ادبی بسیار به‌کار می‌گیرد و زینتهای گونه‌گون به خود می‌آویزد، ذهن او کوتاه و نارساست و کلام او پر از زواید است. دورویی او کارش را رواج و رونق بخشیده و شهرت او را فریفته و مغرور ساخته است» (الصدیق، ۱۳۸۳، ص ۲۴۰).

نتیجه

می‌توان نمونه‌های بسیار دیگری از قرون اولیهٔ اسلامی در این ارتباط ذکر نمود. گرچه همین مقدار، به کفایت از عصری پویا با اندیشمندانی خبیر، عالم و منتقد خبر می‌دهد. ادبا و علمایی که در عرصهٔ نقد ادبی، آثار بی نظیری را به تمدن اسلامی هدیه نموده و با وضع و تدوین معیارهایی برای نقد، همراه با تأملات وسیع و موشکافیهای عمیق، سنت حسنهٔ نقادی در ادب و هنر اسلامی ـ ایرانی را بنیاد نهاده‌اند. بی‌تردید شکوفایی شگفت‌انگیز نظم و نثر ادبی ایران از قرن پنجم به بعد مرهون حضور بلند این سنت کریم در متن اندیشه، ادب و هنر اسلامی است.

تأمل در این آثار نشان می‌دهد «نقد» در آن روزگار به معنای سنجش و داوری اشعار (و آثار) بر اساس معیارهایی زیبایی‌شناختی بوده است. این نقد و فرهنگ نقادی البته در خدمت شعر و ادب بود و نه فن و هنر، لکن همچنان که در ابتدا متذکر شدیم، مفهوم نقد ادبی به دلیل حضور ذاتی خیال در ادب می‌تواند حاوی مفهوم نقد هنر نیز باشد.

مدعای این مقاله تنها اثبات حضور نقد و نیز مفهوم‌شناسی آن در قرون آغازین شکل گیری تمدن اسلامی بود که ضمن تعریف، نمونه‌هایی از آن ذکر گردید.

منابع

ابن‌سینا. *الشفاء*، تحقیق زکریا یوسف، منشورات مکتبه آیه‌الله العظمی المرعشی، قم‌المقدسه، ایران،۱۴۰۵هـ .ق.

ابن قتیبه. *مقدمهٔ کتاب الشعر و الشعرا ابن قتیبه در آیین نقد ادبی*، آ.آذرنوش، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، تهران،۱۳۶۳.

ابن ندیم، محمد بن اسحاق. *الفهرست*، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، نشر مرکز گفتگوی تمدنها، تهران،۱۳۸۹هـ .ق.

اخوان الصفاء. *الرسائل*، الجزءالاول، منشورات مؤسسه العلمی للمطبوعات، بیروت، لبنان، ۱۴۲۶هـ .ق.

البلخی، جلال‌الدین مولوی. مثنوی معنوی، به تصحیح رینوله نیکلسون، نشر بهزاد، تهران، چاپ سوم،۱۳۷۱.

الجاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر. *البیان و التبیین*، به تحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، الجزء الاول، مطبعه لجنه التألیف و الترجمه و النشر، القاهره، مصر،۱۳۶۷هـ .ق.

ـــــــــــــــــــــــــ. *الحیوان*، به تحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، مؤسسه التاریخ العربی، دار احیاء التراث العربی، بیروت، لبنان،۱۳۶۶هـ .ق.

الجرجانی، امام عبدالقاهر. *اسرار البلاغه*، تعلیق و حواشی احمد مصطفی المراعی، مطبعة الاستقامة بالقاهره، مصر. (بی.تا)

الصدیق، الحسین. *زیبایی شناسی و مسائل هنر از دیدگاه ابوحیان توحیدی*، ترجمهٔ سید غلامرضا تهامی. نشر فرهنگستان هنر، تهران،۱۳۸۳.

بلخاری،حسن. *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی (موسیقی و معماری)*، نشر حسن افزا، تهران،۱۳۸۳.

توحیدی، ابوحیان. *الامتاع و المؤانسه*، تحقیق عبدالرحمن المصطاوی، نشر دارالمعرفه،بیروت، لبنان،۱۴۲۵هـ .ق.

جرجانی، عبدالقاهر. *ترجمهٔ اسرار البلاغه*، جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران،۱۳۶۱.

حسین، طه. *من تاریخ الادب العربی(العصر العباسی الاول)*، الجزء الثانی، دارالعلم للملایین، بیروت، لبنان،۱۹۸۲.

دشتی، محمد. *نهج البلاغه*، ترجمهٔ محمد دشتی، چاپ مؤسسه تحقیقاتی امیرالمؤمنین. تهران،۱۳۷۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *آشنایی با نقد ادبی*، انتشارات سخن، چاپ ششم، تهران،۱۳۸۰.

ضیف،شوقی. *النقد*، نشر دارالمعارف، القاهره، مصر،۱۹۵۴.

فارابی، ابونصر. *موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران،۱۳۷۵.

قطب، سید. *النقد الادبی، اصول و مناهجه*، چاپ بیروت. این کتاب تحت شمارهٔ ۱۰۹۰۷۷ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی موجود است،(بی‌تا).

قدامة ابن جعفر ابی الفرج. *نقد الشعر*، تحقیق کمال مصطفی، نشر مکتبه‌الخانجی (مصر) و مکتبه المثنی (بغداد)، عراق، ۱۹۴۸.

راه و رسم پیشینیان در نقد

حبیب درخشانی
عضو گروه نقد هنری
فرهنگستان هنر
habibderakhshani@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۲/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۵/۱۳

چکیده

این نوشتار، نگاهی به ماهیت و حقیقت نقد هنر نزد پیشینیان به‌ویژه نویسندگان سدهٔ دهم است. از آنجا که گذشتگان ما به دو روش مستقیم (در رسالات اختصاصی نقد) و غیر مستقیم (در کتابهای تاریخ هنر، تذکره‌ها، دیباچه‌ها و کتابهای تخصصی هنری مانند رساله‌های فنی خوشنویسی و نقاشی) به مسئلهٔ نقد پرداخته و آثار ارزشمندی پدید آورده‌اند، نگارنده در این مجال کوشیده است، راهی به جهان نقد گذشتگان و شناسایی روشها و نگرشها بگشاید و به توضیح، تفسیر، تجزیه و تحلیل نمونه‌ها بپردازد. در این رهگذر کتابهایی چون گلستان هنر، دیباچهٔ شمس‌الدین محمد وصفی و دیباچهٔ میر سید احمد مورد بررسی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی:
نقد بومی، روش نقد، تأویل، دیباچه، هرمنوتیک، زنداگاهانه.

درآمد

در نوشتار کنونی پس از اشاره‌ای گذرا به یکی از رویکردهای مربوط به ارزیابی آثار، یا شناسایی مصداقهای هنری، به تفسیر پدیدارشناسانهٔ زندآگاهانه (هرمنوتیک) می‌پردازیم و با ارائهٔ نمونه‌هایی از نقد گذشتگان، به بیان مختصات و ماهیت نقد آنان روی می‌آوریم و می‌کوشیم به نسبت بین آثار پیشینیان و تأویل نمونه‌های هنری راه ببریم. در طی این طریق از بعضی نگرشهای دورهٔ جدید مانند هرمنوتیک و طرح برخی مباحث مربوط به شناسایی کارهای هنری از همین منظر بهره جسته‌ایم. پس از آن، به نمونه‌هایی از آثار گذشتگان، و آن هم در یک دورهٔ مشخص تاریخی یعنی سدهٔ دهم می‌پردازیم. این جستار چون درآمد و سرآغازی برای شناسایی شیوه‌های نقادی پیشینیان، یا مطابق آنچه گذشتگان بدان می‌پرداختند، نوعی به گزینی، تشخیص درست از نادرست، سره از ناسره و توصیف و تفسیر هنر و تبیین روان‌شناختی بوده است. در رساله‌های مورد استفادهٔ این تحقیق که نامشان نیز در پی خواهد آمد، نویسندگان بیش از هرچیز با نوعی روش سنتی تاریخ نگاری و تذکره نویسی به‌صورتی بسیار مجمل و فشرده، ولی گویا، بدانسان که برای دانشنامه‌ها به‌کار می رود، به طرح مباحث و بازنمایی آثار هنرمندان عصر خود و گاهی نیز هنرمندان گذشته پرداخته‌اند. این هم به عقیدهٔ نگارنده واجد روش خاصی است که امیدوار است بتواند بعضی مختصات و دقایق آن را در این فرصت کوتاه بنماید.

از سوی دیگر، در یک مطالعهٔ تطبیقی در تمایز این نمونه‌ها با نقدهای امروزی که به علت ظهور و پیدایی نگرشها، رویکردها، چشم اندازها و دیدگاههای گوناگونی که هر یک به‌نحو و طریقی از نظریه‌های هنری و فلسفی دورهٔ جدید متأثرند، می‌توان آثار پیشینیان را کارهای مشابه و نزدیك به هم دانست. در این‌گونه نگاشته‌ها، بیشتر نگارندگان و نویسندگان با شیوه‌های مشابه به توضیح یا شرح آثار پرداخته‌اند. از سوی دیگر این نمونه‌ها با برخی از نگرشهای هنرشناسی دورهٔ جدید، مانند هرمنوتیک، بیش از دیگر نمونه‌ها مشابهت دارند که در برخی نمونه‌ها بدان پرداخته خواهد شد.

ماهیت و روش نقدِ پیشینیان

بـه تصّور نگارنده، نقـد آن‌گونه که در نظر گذشتگان بوده، از بسیاری جهات با نقد امروزی تفاوت داشـته اسـت و برخلاف بعضی نگرشهای نقـادی امـروز، مناقشـه برانگیـز، مـجـادلـه‌آمـیـز[1]، متـنـاقـض‌نـما[2]، ساختارشکنانه و گاهی نیز نیست‌انگارانه[3] نبوده است.

چنان‌کـه در آغاز اشـاره شـد، نقـد در نظر گذشـتگان، امری بسیار طبیعی، روشـن و بدون پیچیدگیهای زبانی و تناقضـات کنونـی، امـا برکنـار از نکته‌پـردازی و گاه لغزمانند بوده است. در این مجال، بیش از همه به مسئلهٔ تأویـل و مختصـات آن می‌پردازیـم. پـس از آن بـه نقد نزد گذشـتگان اشـاره می‌نماییم، و این نوشتار را چون درآمدی برای بررسی و شناسایی نگاشته‌های یک دورهٔ مشـخص تاریخی تلقـی می‌کنیم. با وجود ایـن، در آثار گذشـتگان بیش از همه به هنرهای خوشنویسی، نقاشی، تذهیب و دیگر هنرهای سـنتی پرداخته شده است. از این رو، رسـالاتی چون *گلسـتان هنر*، دیباچهٔ دوست محمد (مرقـع *بهرام میرزا*)، دیباچهٔ میرسـید احمـد (مرقع *میر غیب بیک*)، دیباچهٔ شمس‌الدین محمد وصفی (مرقع *شاه اسـماعیل*)، دیباچـهٔ غیاث‌الدین خواند میر (مرقع *اسـتاد کمـال‌الدین میـرزا*)، و *قانون‌الصـور* در طریق این‌گونه شناسـایی و بررسـی، منابـع مهمی به‌شـمار می‌روند. از ایـن رو گاه به اقتضا، بخشـهایی از آنهـا به عنوان نمونه ارائه شده است.

این بررسـی نشـان می‌دهد که در این‌گونه آثـار دیدگاه نویسـندگان و ناقدان گذشـته بیش از همه با نگرشـهای جدید تأویلی، توصیفی و تطبیقی نزدیك اسـت، اما به هر روی و در نهایت، چون نیك بنگریم، با دیدگاهها، نگرشها و رویکردهای امروزی ما متفاوت‌اند.

از سـوی دیگـر، در تحلیلهای امروزی جامعـهٔ کنونی ما گاهی از سـوی برخی از منتقدین دوران کنونی کوششی بیهـوده و ناهمگون صورت می‌گیرد تا شـناخت موازین نقـد امروزی که دارای ابعاد و روشـهای پیچیده و گاهی پر فـراز و نشـیب اسـت، مبنایی بـرای شناسـایی آثار گذشـتگان در نظر گرفته شود. گاهی هم عنوان می‌شود که ما اساسـاً فاقد نقـد بوده‌ایم، یا نقد در معنای امروزی آن را نداشـته‌ایم. بدیهـی اسـت که نقد امـروز نمی‌تواند معیـار دوران گذشـته باشـد. به‌نظـر می‌رسـد این‌گونه داوریها نیز با نوعی سـاده اندیشی و ساده‌انگاری همراه گردیده اسـت. پرسـش این اسـت که چگونه ممکن است فقـط نقد امروز مناط و ملاک شناسـایی آثار گذشـتگان باشـد؟ بی‌تردیـد، ایـن کار، بـا بهره‌گیری از روشـهای امروزی برای شناسـایی آثار گذشـتگان و کشف دقایق آن متفاوت است. چنان‌که ممکن است برخی از روشها و نگرشها در این راه منشأ اثر هم باشد. بنابراین، نمی‌توان و نباید به‌رغمِ برخی دیدگاههای ناهمگون و ناکارآمد، با این‌گونه موازین به ارزش‌گذاری آثار گذشـتگان و فرادهشـهای پیشینیان پرداخت.

با وجـود ایـن، آگاهـی از دیدگاهها

1. polemical
2. paradoxical
3. nihilistic

و روشهای نقد دوران معاصر، و شناخت وضعیتها، تجربیات و دانش امروزی می‌تواند در امر نقد و نقادی و رویکردهای گوناگون آن، افقهای جدیدی را برای شناسایی آثار و نگاشته‌های پیشینیان بگشاید و در این طریق راهگشا باشد. به‌عنوان مثال، رویکرد تطبیقی هنر شناسی و رویکرد تأویلی و تفسیر زندآگاهانه (هرمنوتیک)، می‌تواند برخی از دقایق و افقهای آثار گذشتگان را باز نماید و به دسته‌بندی و سبک‌شناسی آنها با در نظر گرفتن اوضاع تاریخی مدد رساند. هرمنوتیک هم از نظر نگارندهٔ این نوشتار، از چند منظر می‌تواند در این راه مؤثر و یاری رسان باشد. چنان‌که به‌نظر می‌رسد هرمنوتیک دازاین[4] که خود به‌مثابهٔ نوعی وجود شناسی فهم[5] تلقی می‌شود و همچنین هرمنوتیک فلسفی که در حقیقت در برابر و مقابل نظریه‌های سنتی مبتنی بر نوعی روش‌شناسی قرار می‌گیرد و قائل به‌نوعی رویارویی هستی شناسانه بین دو افق انتظار است، می‌تواند افقی را برای تفسیر پدیدارشناسانهٔ زندآگاهانه بگشاید. همچنین توجه بدین نکته که فهم و دریافت امری نیست که از طریق استمداد از عقل بتوان آن‌را در متن تاریخی جستجو کرد، بلکه فهم به مدد یک فرایند ژرف‌تر و با تأثیر بیشتر در فاصلهٔ دو مرحلهٔ تاریخی، یا در حد فاصل معانی بین متن و تفسیر حاصل می‌شود و خود چون نوعی آگاهی موثر تاریخی[6] می‌تواند منشأ اثر باشد و بالاتر از همه، اینکه دریافت و فهم، هماره رویدادی زبانی، تاریخی و دیالکتیکی است که در مرحلهٔ گفتگو و در جریان تجربه و رویداد زندگی هنرمندان گذشته و تجربهٔ زیستهٔ آنان امکان تحقق می‌یابد.

بدین قرار، بحث مربوط به امری چون سنت و به معنای دقیق تر لفظ فرادهش گذشتگان هنر، در ساحت هنر جریانی فعّال و سیّال است که ما در آن حضور پیدا می‌کنیم. این است که فرادهش گذشته نه تنها فراگردی متفاوت و در برابر ما نیست، بلکه در ما جریان دارد و ما از آن بهره می‌گیریم. چنان‌که به تعبیر پالمر «اثر هنری امری ایستا در نظر گرفته نمی‌شود. اثر هنری پویاست، از این رو، بسط اثر هنری موقف زیباشناسانهٔ فاعل مدار را تعالی داده و ساختاری در نظر گرفته می‌شود که نابسندگی شاکلهٔ فاعل- موضوع را با استناد به فهم نشان بدهد» (پالمر، ۱۳۷۷، صص ۱۹۳-۱۹۲). از این رو توجه به امر سنت در طرح مسئلهٔ هرمنوتیک بدان‌سان که در کتابهایی چون *تاریخ فلسفه*[7] اثر ارنست فون آست[8] از آن به‌عنوان هرمنوتیک: فلسفه‌ای با جهت سنتی[9] یا فلسفه‌ای که سنت بدان جهت داده است، یاد می‌شود، که بی‌مناسبت با نقدهای سنتی نیست. یا به تعبیر گادامر که می‌گوید: «دریافت و تأویل اثر صرفاً مبتنی بر آگاهی علمی یا مستلزم آن نیست، بلکه این امر به‌طور کلی و آشکارا به ساحت تجربهٔ انسان از جهان بستگی دارد و درست همانند سایر امور

4. Dasein
5. verestehen
6. wirkungs geschicht lichkeit
7. Geschichte der Philosophie
8. Ermst Von Asten
9. hermeneutik: traditionsorientiente philosophic

در قلمرو تجربه نیست که با بررسیهای علمی موضوعیت پیدا کند، و در آغاز چنان است که اساساً با گردآوری و انباشت دانشهای گوناگون مربوط به آن نسبت ندارد. بدان‌سان که اندیشه‌های روشمند علم بدان دل خوش کرده، بلکه با دانش و حقیقت مرتبط است. بدین‌سان برای دریافت سنت نه فقط متون باید فهمیده شوند، بلکه برای نیوشایی حقیقت نیازمند بینش و بصیرت هستیم» (Gadamer, 1990, p.127).

از این روی، بررسی آثار گذشتگان می‌تواند با طرح پرسشهای گوناگونی آغاز شود. این‌گونه پرسشها در حقیقت، سرآغاز نوعی حقیقت‌پژوهی در طریق بررسی و شناسایی آثار پیشینیان است. اینك پرسش تمهیدی این است که آیا بر اثر تجربه و در جریان تجربه در ساحت تأویل اثر و بسط دید و افق، می‌توان با خود اثر آن‌گونه که هست، رویارو شد؟ تا چه حد می‌توان به جهان پدیدآورندگان اثر و نیز سپهر تفکر هنرمندان نزدیک شد؟ در نقدهای پیشینیان تا چه حد به این تجربهٔ هنری توجه شده است؟ در آثاری که از گذشتگان به‌یادگار مانده است، علاوه بر آنکه به نمونه‌های هنری یا بیش از همه به خود هنرآفرینان توجه شده، به‌نحوی مجمل نیز نسبت به فرا دهشهای هنرهای آن زمان اشاره شده است. اینک برای سرآغاز، نگاهی به *گلستان هنر* می‌افکنیم: «مولانا شیخ محمد از دارالمؤمنین سبزوارست، پسر مولانا شیخ کمال ثلث نویس می‌باشد که تعریف او مذکور شد. وی نقاش بی بدل بود، شاگرد استاد دوست دیوانه بود و خط نسخ تعلیق را خوب می‌نوشت و قلم بر قلم ختائیان در نقاشی داشت. هر چند که در صورت خطا می‌کرد و در مثنّی برداشتن خط استادان را نقل میکرد و به‌قلم مو اصلاح می‌نمود و به‌نوعی که فهم نمی‌شد، مصور، محرر و مذهب خوب بود» (منشی قمی، ۱۳۸۳، ص۱۴۲).

از این رو، با اندکی درنگ در عبارات فوق از کتاب ارزشمند *گلستان هنر* و توجه به حاق و ذات جمله‌های نویسندهٔ این کتاب در می‌یابیم که او در اینجا در مقام یک هنرشناس آگاه به اظهار نظر صریح و قاطع در مورد زندگی، آثار و روش کار مولانا شیخ محمد پرداخته است. کمی از پدرش می‌گوید و بیان می‌دارد که پیش از این به وی پرداخته شد. از همین‌جا گریزی می‌زند و خواننده را به آنچه از پیش گفته است، ارجاع می‌دهد. بدین طریق، نوعی مقایسهٔ تطبیقی بسیار کوتاه و لغزگونه بین پدر و پسر انجام می‌دهد. اما هیچ اظهار نظر صریحی نمی‌کند و فقط می‌گوید: «تعریف او مذکور شد» و خواننده را بدان می‌خواند، ولی سپس به خود مولانا شیخ محمد باز می گردد و بر این نکته تأکید می کند که وی نقاشی عدیم النظیر بوده و از استادش (دوست دیوانه) نام می‌برد، و بدین طریق ما را متوجه این نسبت می‌کند. سپس با صراحت و قطعیت از خط خوش وی می‌گوید، و نسخ تعلیق را آن گونه که مرسوم بوده است، جداگانه رقم می زند و باز از نقاشی‌اش می‌گوید و آن‌را با قلم استادان ختایی مقایسه می‌کند و بدین طریق نوعی بررسی و نقد تطبیقی را مورد توجه قرار می‌دهد که بسیار اجمالی و گویاست. وی سپس می‌گوید: «هر چند که در صورت خطا می‌کرد». در اینجا نیز خطا باز

در دو معنا، هم به معنای نادرست و هم در بیان خطایی به‌کار رفته است. اینجاست که به‌نحوی ناقدانه کار وی را مورد تشکیک قرار می‌دهد. گویا به احتمال، نظرش این است که در ترسیم صورت، یا نگاشت ظواهر و صورت ظاهر دچار نوعی نقصان می‌شده است و به‌نحو کامل نمی‌توانسته آن‌را بازنماید و حتی در مورد مثنی برداری از خط استادان از آن‌جهت که اشکالات را با قلم مویی اصلاح می‌کند، آن‌را مورد تردید قرار می‌دهد. در حقیقت اصلاح خط با قلم‌مو گرچه امروزه هم نزد برخی از خوشنویسان مرسوم است، اما از بداهه‌نگاری، تمرکز و تسلط می‌کاهد، ولی درعین‌حال هم از توانمندی او می‌گوید و این‌گونه نظر می‌دهد که آن‌چنان استادانه این کار را می‌کند که قابل تشخیص نیست. اینجا گویی مدح شبیه ذم است. در پایان نیز از توانمندی سه‌گانهٔ وی سخن می‌گوید و بحث خود را چنین به پایان می‌برد: «مصور، محرر، مذهب خوب بود» و بدین‌سان او را نقاش، نگارشگر (کاتب) و تذهیب‌گر می‌داند و برای هر سه، صفت خوب را می‌آورد. این صفت می‌تواند بیانگر قدرت هنری هنرمند باشد. هم منظورش این است که در مجموع خوب بود، اینجاست که نویسنده، ناقدانه و بدون زیاده‌روی و اطناب کلام، با چند جملهٔ ساده، بسیار گویا، تأثیربخش و تعیین‌کننده و با قاطعیت و از روی آگاهی، مختصات و درجهٔ هنری و میزان ابداعات وی را رقم می‌زند. مسئله‌ای که در همهٔ این موارد دیده می‌شود، جهت تأویلی و تفسیری اثر است که در تک تک جملات و کلمات نویسنده دیده می‌شود. آنچه گفته شد، فقط گوشه‌ای از روش نقادی نویسندهٔ کتاب بود و نگارندهٔ این مقاله قصد آن دارد تا با تأمل به بسیاری از ظرفیتها، و امکانات و ناگفته های روش گذشتگان اشاره کند و بیشتر به رازهای نگفته و نهفته‌ای اشاره نماید که در متن این‌گونه رساله‌هاست.

اینک نگاهی به متن (مرقع *شاه‌اسماعیل*) دیباچهٔ شمس الدین محمد وصفی می‌اندازیم: «بدانکه قلم بر دو نوع است؛ یکی نباتی و آن کام شیرین کن خوش‌نویسان و کاتبان کرامت ایابست که نمونهٔ از کرام‌الکاتبین و نشانه‌ای از راقمان علم الیقین‌اند» (Wheeler, 2001, p.32).

وی پس از شرح و بیان مطالبی دربارهٔ برخی از خوشنویسان، این‌گونه ادامه می‌دهد: «دیگر خوشنویسان بلاغت و فصاحت شعار کمالات اکتساب استادی مرحومی مغفوری مولانا میرعلی است. وی شاگرد مولانا زین‌الدین محمود است داماد مولانا سلطان علی مشهدی و خط را بجایی رسانیده که اگر صحایف روزگار روزافزون پر از تعریف و توصیف جوهر خط شریفش شود، هنوز شمهٔ از آن در تقریر و تحریر در نیامده باشد» (Ibid, p.33).

این شیوهٔ تقسیم‌بندی در دیگر منابع نیز آمده است. در *گلستان هنر* چنین آمده است: «سابقاً مذکور شد که قلم بر دو نوع است؛ یکی نباتی و آن قلم کتابتست که شرف عرض یافت و دیگری قلم حیوانیست که قلم‌مو باشد که سحر سازان مانوی فرهنگ و جادو طرازان ختایی و فرنگ بدستیاری آن اورنگ نشین کشور هنر و نقش‌بندان کارخانهٔ قضا و قدر گشته‌اند... پوشیده

نمانـاد که خیـالات عجیبـه و انگیزه‌های غریبـهٔ اهل این صنعت مشـهور هر دیار و منظور اولوالابصار اسـت. و قـوت مخیّلـه و نزاکت طبع کـه این طایفه راسـت، از اهل صنعـت، هیچ‌کس را نیسـت. پیکـری که در لـوح خاطر نقاش چهره میگشاید، در آینهٔ خیال هرکس روی ننماید» (منشی قمی، ۱۳۸۳، صص ۱۲۹-۱۲۸).

اینـک به قسـمت نخسـت بـاز می‌گردیم و پـس از آن به متن *گلسـتان هنر* می پردازیم. مرقع *شـاه اسـماعیل* اثر «شـمس الدیـن محمد وصفی» قلـم نباتـی را از آن جهت که به امر خوشنویسـی می‌پردازد، یا وسـیلهٔ نگاشتن و تحریـر اسـت، نمونـه‌ای از کلام حقانی و کـرام الکاتبین می‌دانـد. چنان‌که به‌نحـوی در عین توصیـف آن، از آن به‌مثابـهٔ نشـانه و مظهـری از کسـانی که بـه علم‌الیقین دسـت یافته‌اند و آن‌را به واسـطهٔ همین قلـم می‌نگارند، یاد می‌کند. (مراد ما در اینجا اشـاره به تقسـیم سـه‌گانهٔ یقیـن به حق‌الیقیـن، علم‌الیقین و عین‌الیقین اسـت که وی در اشـاره‌ای از منظر تأویل بدان می‌نگرد). گویی این قلم ما را به جنسیت اشـیاء (البته به‌عدد) کلام می‌برد. گویی قلم اسـت که کلام را می‌نگارد، یا واسـطهٔ بیان و نگارش کلام گردیده است. در همین چند سطر دربارهٔ تقریر خط بدان‌گونـه کـه رقم زده می‌شـود و از حقیقـت کلام بهره می‌گیرد (که از مولانا میرعلی و استادی مولانا زین‌الدین محمود می‌گوید که او داماد مولانا سـلطان‌علی مشـهدی اسـت که در مورد او می‌گوید که اگـر در همهٔ صحیفه‌ها و کتابهـا به توصیف حقیقت خط وی بپردازند و هر چند بنگارند، از عهدهٔ بیان آن حقیقت برنمی‌آیند). همین‌گونه نکته‌های حکمی که اشـاره‌ای بـه حکمت نیز دارند، گویی همـه از منظـر خرد نکتـه‌دان گفته می‌شـود. در حقیقت، آن‌را مبنـای شناسـایی اثـر خوشـنویس و روش کار و شـیوهٔ نگارش و مقایسـهٔ اسـتادان و نسـبت آن‌ها قرار می‌دهد و با نوعی روش مقایسه‌ای در چند سطر و بسیار مجمـل به آن‌ها می‌پردازد که به‌نظر نگارنده در نوع خود بسـیار جالب و آموزنده اسـت. یا آن زمان که به بیان و توصیف قلم حیوانی می‌پردازد، از استادان و نگارگرانی کـه صورتهای خیالی (تصویرات و خیـالات عجیبه یا به تعبیـر امـروزی Images) می‌آفرینند، یـاد می کند، بیان ایـن مطلب را در مـورد همین قلم و توسـط پدید آورندهٔ این اثر هنری امکان پذیر دانسـته است. این روش ناقدانهٔ کوتاه‌نویسـی و بیان فشـردهٔ مطالب به‌نظـر نگارندهٔ این نوشتار در حقیقت خود نوعی روش ابداعی تلقی می‌شود که در نوع خود بیانگر احاطهٔ نویسـندهٔ کتاب به جریانات هنری، شخصیتها، تکنیکها، روشها و منشهاست که البته نیازمند بررسی موشکافانهٔ پژوهشگران است.

بدینسـان، چنان که پیش از این اشـاره شد و در *گلستان هنـر* از سحرسـازان مانـوی فرهنـگ و جـادو طـرازان ختایـی و فرنـگ نام برده اسـت، در این‌گونه نگاشـته‌ها درعین‌حـال، غیر از روش توصیفی بـه روش، یا نگرش تفسـیری نیـز اشـاره دارد. چنان‌که بـه تعبیـر وی این هنرمنـدان همچون نقش طرازان تقدیر و قضا و قدرند که به ابداع می‌پردازند. این ابداع که بسیار مورد توجه اهالی این گونه نقدهاست، به یکی از معیارها و بنیادهای اصلی تبدیل می‌شـود؛ بنیادی که می‌تواند اسـاس شناسایی و

بازنمایی میزان و توانمندی اهل هنر باشد و به هیچ وجه با تقلید و حتی محاکات یکی نیست. توانمندی هنرمند در بسط قوهٔ خیال‌پردازی و نیز طرح و بحث خیال چنان‌که نزد عرفا آمده است، مورد دقت و امعان نظر قرار گرفته است. این‌گونه تخیل‌پردازی هنرمندانه به نقاشان نقش طراز و آموزگاران نقش‌پردازی اختصاص دارد که قدرت تصور و تخیل آنان از نظر هنری با دیگر افراد متمایز است و نویسندهٔ کتاب هم بدان توجه دارد.

تقریباً در بیشتر نمونه‌های این دوره پیش از هر چیزی رویکرد و نگاه توصیفی که درعین حال واجد نوعی رویکرد تفسیری نیز می‌باشد، دیده می‌شود؛ امری که پیش از این بدان اشاره شد. چنان‌که در هر یک از اشارات و عبارات به‌کار رفته از هر افق فردی نیز فراتر می‌رود. آنان با نقدی که گویی در طلب و تمنای آن است تا از منظر حکمت، تأویل و تفسیر حکمی نوعی عیار، یا معیار یا مناطی را مطرح سازند که در ذات و حاق کلمات آنان به‌نحوی که اکثراً تلویحی و گاهی نیز با صراحت آمده است. شاید آنان می‌خواستند معیاری برای فهم و دریافت معنا در نظر آورند که آن‌را می‌توان در حقیقت نوعی کارکرد ذهنی نویسنده دانست که می‌کوشد بدین طریق هنرمندان را از حیث بیان حقیقت در قیاس با یکدیگر قرار دهد. این امر پیوسته با فرهنگ و تفکر هنری در نوعی پیوستگی و همخوانی است، با همان سنتها و فرادهشهای گذشتگان که پیوسته با یاد از استادان گذشتهٔ خودشان و مورد تطبیق قرار دادن آثار آنان به نوعی تعبیر روی می‌آورند، اما به علت فشردگی کلام و موضوع در مرقعات که مجال بسط آنها نیست، زیرا بیشتر این‌گونه کتابها به‌صورت دانشنامه یا فرهنگهایی هستند که در آنها غیر از شرح و روش کار به ماهیت زبان، بیان و تکنیك هنرمندان نیز پرداخته شده است و این به‌راستی زیبا و جذاب است. چنان‌که گاهی به مدد تمثیل، نشانه و نماد آن‌را مورد بررسی قرار می‌دهند. در این میان، آشنایی با شیوهٔ نگارش گذشتگان می‌تواند پیوسته دریچه‌ها و افقهایی را برای خواننده بگشاید و ما را در افق مشترکی با آنان همراه و انباز گرداند و در یك گفتگو با آنان قرار دهد. در این‌گونه جستارها، نگارندگان از رازهای سر به مهرِ تصاویر پرده برمی‌دارند و به نکات دقیق و در عین حال ساده‌ای اشاره می‌کنند که بسیار مهم است، و در واقع، در چند عبارت کوتاه به بیان اجمالی همهٔ مختصات اثر و تمامی ویژگیهای هنرمند که مهم و بنیادی است، اشاره می‌کنند. گویی آنان در حقیقت به نوعی مواجههٔ هستی‌شناسانه می‌پردازند که در اثر هنری ظهور یافته است و شاید هم در مواردی به تجربهٔ زیسته[10] هنرمندان اشاره کرده‌اند که شایسته است در زمانی دیگر بدان پرداخته شود. چنان‌که آنان به تجربهٔ هر یک از هنرمندان توجه خاصی نشان داده‌اند. می‌توان گفت، در دوره‌ای از تاریخ ما، و به‌ویژه در سدهٔ دهم، آن گونه که در مرقعات و کتب آمده، هر هنرمندی به واسطهٔ روشهایش مورد توجه قرار گرفته

10. enlebtois

است؛ چنان‌که گاهی نویسندگان این‌گونه نقدها به طبیعی‌ترین و ساده‌ترین رویارویی با اثر، یعنی تفسیر آن پرداخته‌اند، که درعین حال به تجربهٔ هر یک از هنرمندان و بخشی از رویدادهای زندگی آنان و با نوعی نگرش رویداد اندیشانه همراه است، توجه نموده‌اند. اینک نگاهی به *گلستان هنر* می‌افکنیم: «مولانا درویش عبدالله از خراسان بود. اصلش بلخیست و همیشه درویش عبدالله بلخی می‌نوشته، بغایت خوشنویس بوده، اگرچه بعضی او را بهتر از خواجه عبدالحی می‌دانند، اما هر کدام روشی دارند و هر دو بی‌قرینه بوده‌اند و معاصر یکدیگرند» (همان، ص۴۴).

گلستان هنر نخست به همان روش دائم خود، یا بهتر است بگوییم روش آن زمان اشاره‌ای به زادگاه و تولد وی کرده است. سپس در یک بررسی و اشارهٔ تطبیقی، خواننده را در مقام تطبیق قرار می‌دهد. بدین‌سان که خواننده را در این بررسی شریک و حاضر پنداشته است. خواننده هم علاوه بر شناختن درویش عبدالله، لزوماً باید بیش از آن خواجه عبدالحی را نیز بشناسد. از عبدالحی آن‌گونه سخن گفته است که معرف همه است. سپس با دقت نظر و بسیار مجمل از روش منحصر به فرد هر یك با تأکید سخن گفته است و در پایان بدین نکته اشاره کرده که هر یک دارای شیوه و طرز خاصی‌اند، ولی در عین‌حال، همزمان‌اند، گویی می‌خواهد با نوعی مقایسهٔ همزمانی خواننده را به آثارشان ارجاع بدهد. این نکته‌ای است که در نقد و نگارش گذشتگان دیده می‌شود. چنان‌که بیش از این و در مرقع *میر غیب بیگ* (دیباچهٔ میر سید احمد) گفته شد پیکری که در لوح خاطر نقاش چهره می‌گشاید در آینهٔ خیال هرکس روی نمی‌نماید، چنان‌که در اینجا وی به بازنمایی تأویلاتی می‌پردازد که در آینهٔ خیال هر کس روی ننمایند. در این میان، با وجود همسانی روشهای ناقدان و شرح حال‌پردازان آن دوره، تفاوتهای چندی نیز وجود دارد که با دقت نظر بسیار می‌توان به آن‌ها نزدیک شد و بدان راه یافت.

در دیباچهٔ دوست محمد (مرقع *بهرام میرزای صفوی*) مطالبی آمده است که ما با اشاره بدان بحث خود را در اینجا به پایان می‌بریم.

«چون ذکر کتّاب نواب درین دیباچه از هر باب مذکور تحریر بیان و مسطور تصویر بیان نموده آمد، اگر در اطناب القاب اصناف طبقهٔ نقاشان جرئت نماید» (Wheeler, 2001 ,p.15). شاید بدین‌سان نویسنده کوشیده است تا نخست به اهمیت کار نقاشان نیز بپردازد و ضرورت این کار را باز نماید و این نقاشان را واجد مقامی دانسته است که شایستهٔ هر نوع بسط و گسترش کلام‌اند تا به بازگشایی کار آنان روی آورد و سپس در بخش بعد با نوعی روش توصیفی بسیار زیبا با قلم سحرانگیز و جذاب به توضیح و تفسیر اثری بپردازد و در آن از صورتهای خیالی و تخیل هنرمندانه و مختصات خود اثر سخن بگوید که در نوع خود بسیار جالب است. معمولاً در این‌گونه داوریها و نقادیها نویسندگان به‌نوعی داوری و ارزش‌گذاری خاص می‌پردازند.

«از جمله جهت تزیین جامخانهٔ مهر سپهر بختیاری گلدستهٔ بوستان شهریاری که شمهٔ از آن را در حیز بیان

می‌آورد، دو سر ساخته‌اند که چون کمان ابروان دلکش خوبان به‌خوبی طاق و رشک صورت خانهٔ آفاق‌اند. وه، چه جامخانه که اگر جام جهان‌نما گویمش رواست و اگر آینهٔ گیتی‌نما خوانمش، بدان سزاست. جامش رونق و قدر مینای سپهر را شکسته، و استادکارش دست کارگران جهانرا بر چوب بسته، آسمانی است مزیّن از انجم و مکانیست ملون از عکس مردم...» (Ibid, p.16). اما از ذکر این نکته ناگزیریم که در این مقالهٔ کوتاه بیش از این نمی‌توان به دقایق نقد گذشتگان پرداخت، زیرا این کار وقت و زمان دیگری می‌خواهد. به تعبیر حافظ: «شرح این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد». در این صورت و بر اثر این‌گونه تدقیق و تأمل نظری و مشق نظری و عملی و در نظر گرفتن دیدگاههای بسیار گوناگون نقادی امروزی و روشها و شیوه‌های پیشینیان، می‌توان گفت، گذشتگان واجد روشهایی بودند که کاملاً همگن و یگانه است. گرچه کشف این‌گونه مختصات از آن حیث که پنهان و ناآشکار است، خود نیازمند بررسی منتقدانه و ژرف‌نگرانه است.

سخن پایانی

بررسی رساله‌های سدهٔ دهم و به‌ویژه، آنگونه که در این گزارش و در سرآغاز این کوته‌نوشت، نامشان آمد. با وجود همانندیهای ظاهری در روش نوشتاری، دارای تفاوتهای زیادی از نظر تفکر، زبان و بیان و شیوهٔ نگارش هستند و ناگفته‌های بسیار و درونمایه‌ای ژرف دارند و نه تنها به مثابهٔ تاریخ هنر، بلکه گشایندهٔ رازهای ناگشوده‌ای از شیوه‌ها، نگرشها و تکنیکهای هنرمندان می‌باشند. از سوی دیگر و از دیدگاه نقد هنر بدان‌سان که برخی نمونه‌های آنها در این پژوهش از سوی نگارندهٔ این نوشتار مورد شناسایی قرار گرفت. به‌ویژه با روشهای سنجش (مقایسه‌ای) و تفسیر کارهای هنری و نیز در مواردی دربرگیرندهٔ تأویل هنری باریک‌بینانه‌ای است. این امر می‌تواند انگیزهٔ پژوهندگانی باشد که در این راه گام نهاده‌اند.

منابع

پالمر، ریچارد. *علم هرمنوتیک*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، هرمس، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷.

منشی قمی، قاضی میراحمدبن شرف‌الدین حسین. *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، انتشارات منوچهری، تهران، ۱۳۸۳.

Ernst Von Asten, *Geschichte der Philosophie,* Alfred Kroener Verlag Stuttgart,1998.

Gadamer, G. *Wahrheit und Methode,* G.C.B. Mohr (Paul sie Beck), Tuebingen,1990.

Wheeler M.Thackston. *ALBUM PREFACES and other DOCUMENTS on the History of Calligraphers and Painters,* Brill, LEIDEN. BOSTON, KOLN, 2001.

مقایسه در مطالعات هنری ایرانی

دکتر بهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر
bnmotlagh@yahoo.fr
منیژه کنگرانی
کارشـــناس ارشــد پژوهــش هنر
kangarani@honar.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۳/۲۷
تاریـخ پذیرش نهایی: ۸۶/۶/۵

چکیده

با نگاهی هر چند گذرا به کتابهای سده‌های پیشین در کشور، جایگاه و اهمیت مطالعات مقایسه‌ای و تطبیقی هنر برای مؤلفان آنها مشهود می‌شود. این مؤلفان برای شناخت و شناساندن و نیز ارزیابی و گاهی داوری به مقایسهٔ میان هنرمندان و یا آثار آنها توجه داشته‌اند. به بیان دیگر، مطالعهٔ تطبیقی یکی از مهم ترین روشها در نقد سنتی هنر کشورمان محسوب می‌شده است. گاهی حضور روش تطبیقی چنان پررنگ می‌شود که گویی بدون آن نمی‌توان به شناخت اثر هنری یا هنرمند نائل گشت.

این مقاله قصد دارد جایگاه و اهمیت مطالعات و روش تطبیقی در برخی از دیباچه های مرقعات، تذکره ها، تاریخ نگاریها را مورد بررسی قرار دهد و به طبقه بندی انواع این مقایسه‌ها بپردازد. در طبقه‌بندی به انواع مقایسه‌ها همچون عالی مطلق، عالی مقید، تفضیلی، تساوی همراه با پرسشهای مطرح شده پاسخ بدهد پرسشهایی همچون: آیا این مقایسه‌ها متن محور هستند یا مؤلف محور یا ترکیبی؟ درحوزهٔ متن آیا این مقایسه‌ها صورتگرا هستند یا مضمونگرا؟

واژگان کلیدی:

نقد، مقایسه، تطبیق، مؤلف، متن.

مقدمه

نقش و اهمیت مقایسه و تطبیق در شناخت بر هیچ کس پوشیده نیست. جایگاه مقایسه در شناخت تا آن جاست که بدون مقایسه و تطبیق، امکان شناخت وجود ندارد. این موضوع به ویژه در عرصهٔ زیبایی‌شناسی صادق است. چنان که شناخت از طریق روابط جانشینی و همنشینی و مقایسه‌های آشکار و به ویژه پنهانی که صورت می‌گیرد، میسر و امکان‌پذیر می‌شود. شاید فقط مفاهیم مجرد کمتر به مقایسه نیاز داشته باشند و این مفاهیم نیز اغلب از استقراء همین مصداقهای اولیه و مقایسه شده به دست آمده‌اند. البته رابطه میان شناخت و مقایسه موضوعی گسترده در حوزهٔ تفکر است که هدف اصلی این نوشتار نیست. در حقیقت، این مقاله می‌خواهد به بررسی مقایسه‌های صورت گرفته در متون پژوهشی دربارهٔ هنر و ادبیات بپردازد. برای این منظور متونی انتخاب شده‌اند که تا حد امکان از تأثیر اروپائیان به دور بوده باشند و در آنها بتوان اندیشهٔ نقادانهٔ اسلامی ـ ایرانی آن دوران را بازشناخت. به همین دلیل متون انتخاب شده بیشتر به دوران تیموری و صفویه یا پیش از آنها باز می‌گردند. شناخت این متون ما را با روشها و رویکردهای به کار گرفته شده توسط محققان و تذکره نویسان آشنا می‌کند. آشنایی با دیباچه‌نویسان و تذکره‌نویسانی که می‌توان آنها را منتقدان یا پیشامنتقدان مطالعات هنری در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی محسوب کرد. علاوه بر آن خواننده با عناصر و ویژگیهای روش‌شناسی و رویکردهای به کار گرفته شده که بیانگر نوع نگرش آنها به اثر هنری و مؤلف آن است، آشنا می‌شود. یکی از عناصری که در این مطالعات به چشم می‌خورد داوریهایی مبتنی بر روش تطبیقی و مقایسه‌ای است که این پیشامنتقدان به کار گرفته‌اند.

رویکرد تطبیقی در مطالعات هنری و ادبی حضوری گسترده و اساسی دارد. زیرا این‌گونه مطالعات امکان قضاوت و داوری را میسر می‌سازد و همگان بر این موضوع واقف هستند که جایگاه قضاوت و داوری در مطالعات سنتی مربوط به هنر و ادبیات کانونی و اساسی بوده است. این مطالعات تطبیقی از چند جهت قابل دسته‌بندی هستند:

- **نخست با توجه به موضوع مقایسه**؛ به عبارت دیگر کدام عنصر، موضوع و پیکرهٔ مطالعات مقایسه‌ای است؟ یادآوری می‌شود در این متون، مقایسه می‌تواند دارای عناصر گوناگونی همچون مؤلف، اثر هنری، استاد، محیط و ... باشد. همچنین این دسته‌های بزرگ خود می‌توانند دارای دسته‌های کوچك‌تری باشند. به طور مثال مؤلف دارای وجوه مختلفی است و گاهی به جنبهٔ هنری آن و گاهی نیز به جنبه‌های دیگر همچون اخلاقی و رفتاری یا حتی شکل و قیافه او پرداخته می‌شود.

- **دوم، انواع مقایسه با توجه به مرجع آن**؛ در این متون گاهی مقایسه از سوی خود نویسنده صورت می‌گیرد اما گاهی نیز نویسنده از دیگر افراد نقل قول می‌کند و در این حالت از بینامتنهای گوناگون بهره می‌برد. بنابراین، مقایسه با توجه به مرجع آن می‌تواند دارای اقسامی همچون: خود منتقد، دیگر منتقدان و نویسندگان، مردم و مخاطبان یا شخصی خاص مانند حاکم باشد.

- **سوم، مقایسه بر اساس دامنهٔ آن**؛ در این صورت مقایسه می‌تواند درون اثری، درون مؤلفی، درون فرهنگی یا میان فرهنگی باشد. به طور مثال می‌توان آثار یك مؤلف رابامؤلف دیگردر همان زمینه همچون مرقعات با یکدیگر مقایسه کرد و یا اینکه آثارمختلف یك مؤلف را با یکدیگر مورد مقایسه قرار داد، اما می‌توان همچنین اثر یك مؤلف را با اثر دیگر مؤلفان حوزهٔ فرهنگی خودش یا با غیر خودش مقایسه کرد.

- **گونهٔ چهارم مقایسه بر اساس نحوه و چگونگی داوری است**؛ که این مقاله بیشتر بر آن متمرکز خواهد شد، یعنی مقایسه‌هایی که به نوعی دارای داوری هستند. در این مقایسه‌ها منتقد به داوری و قضاوت میان دو یا چندین عنصر مورد مطالعه می‌پردازد.

انواع مقایسه‌های داورگونه

مقایسه‌های انجام شده در متون پژوهشی مورد مطالعه بسیار گسترده و فراوان‌اند. این نوشتار برای مطالعهٔ این مقایسه‌ها آنها را به چهار دستهٔ کلی تقسیم کرده است که عبارت‌اند از: عادی (خفی)، عالی، تفضیلی و تساوی (قرینه). این نوشتار می‌کوشد به اختصار به هر یك ازاین گونه‌ها با مثالهایی از متون یاد شده بپردازد.

۱. مقایسهٔ خفی

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، بدون مقایسه شناخت امکان‌پذیر نیست. هنگامی می‌توان به درك و شناخت چیزی نائل آمد که بتوان آن را با داده‌های پیشین یا داده‌های مجاور به بیان دیگر، در یك رابطهٔ جانشینی و همنشینی مورد مقایسه قرار داد. این موضوع به ویژه در حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، نقش ترکیب و ترکیب‌بندی و ارتباطی که عناصر یك اثر دارند یا رابطه‌ای که یك اثر با دیگر آثار برقرار می‌کند، می‌تواند موجب شناخت و داوری شود. به همین دلیل، دامنهٔ مقایسه بسیار گسترده‌تر از آن چیزی است که اغلب شناخته می‌شود و یا گسترده‌تر از آن‌چیزی است

کـه اغلب در کتابهای دسـتور زبان به عنوان مقایسـه از آن یاد می‌شـود. بر همین اسـاس، هر صفـت داورگونه هماننـد خوب یا بد و زشـت یا زیبا در دل خود مقایسـه را نیـز دارد. بنابراین، مقایسـه همـواره به صورت جلی و آشـکار نیست، بلکه گاهی مقایسـه چنان نهانی و خفی انجام می‌گیرد که احساس نمی‌شود که مقایسه‌ای در کار اسـت. به جملهٔ زیر از دیباچهٔ میرسید احمد در مرقع میر غیب بیگ توجه کنیم:

«بعد از ایشان شاگردان ایشان، منهم: پیر یحیی صوفی شـاگرد زرین قلم، و خواجه عبدالله صیرفی شاگرد سید حیـدر و صیرفی اسـتاد حاجـی محمد بندگیر اسـت. و حاجی محمد استاد معین‌الدین تبریزی. معین‌الدین استاد مولانـا شـمس‌الدین قطابـی» (Wheeler, 2001, p. 24).

در این جمله هیچ یك از ادوات مقایسه‌ای شناخته شده در زبان و دستورزبان به کار گرفته نشده است اما همین که این افراد در کنار هم قرار گرفته‌اند و به این وسیله نسبت بـه دیگـران فاصله‌گذاری شـده‌اند، خود نوعی مقایسـهٔ تشبیهی میان این افراد و تمایز و تفاوت نسبت به دیگران است.

قـوّت: در اغلب مـوارد مؤلفان به نقاط قوّت و برجسـتهٔ هنرمندان توجه نشـان داده‌اند. به عنـوان مثال در مرقع *بهرام میرزا* به هنگام ذکر خوشنویسان از مولانا عبدالله اینگونه یاد می‌شـود: «نورالدین عبدالله از کتّاب شـیراز در حسن خط ممتاز و در سـرعت کتابت بی‌انباز است». (Ibid, p. 15). در اینجـا نیـز چنانکـه ملاحظه می‌شـود هیچ مقایسـهٔ دسـتور زبانی صورت نگرفته اسـت، ولی بـا برجسته‌سـازی برخی ویژگیهـای نورالدیـن عبدالله همچون سرعت کتابت این مقایسهٔ نهانی شکل می‌گیرد.

ضعف: مقایسـهٔ عـادی همانند دیگر مقایسـه‌ها همواره به قوّتهـا و خوبیها نمی‌پردازد، بلکه بـه نقاط ضعف نیز اشـاره دارد. چنان که مؤلف *تحفهٔ سـامی* در خصوص مولانـا ادایی می‌نویسـد: «از شـعرای مشـهور اصفهان اسـت، شعر بسـیار گفته اما قافیهٔ غلط در شعر او بسیار است» (سام میرزا، ۱۳۱۴، ص۳۳۹).

ترکیبـی: گاهـی نیز این مقایسـه‌های عـادی به صورت ترکیبـی حضـور پیـدا می‌کننـد، یعنـی برخـی قوتهـا و ضعفهای هنری در کنار هم آورده می‌شـود. *بابرنامه* در مـورد بهزاد و آثار هنری او مطلب قابل توجهی دارد: «از مصوران بهزاد بود، کار مصوری را بسیار نازك کرد اما چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد غبغب او را بسیار کلان می‌کشـید. آدم ریش‌دار را خوب چهره‌گشـایی می‌کرد» (نگار نگارگـران، ۱۳۸۲، ص۱۲۸). در اینجا بهزاد با خود مقایسه شده است.

۲. مقایسهٔ عالی

از مهم‌تریـن و شـناخته شـده‌ترین مقایسه‌ها، مقایسه به شکل عالی آن اسـت. به عبارت دیگر، در بسیاری از مواقـع مطالعهٔ تطبیقی به صورت عالی به کار رفته است. در این شکل از مقایسه یك عنصر در مقابل دیگر عناصـر همجنس قرار می‌گیرد و نسـبت به آنها فراترین یـا فروتریـن خواهد بـود. فرهنگ سـنتی ایرانـی دارای نمونه‌هـای زیادی از این گونه مقایسه‌هاسـت. مقایسـهٔ

عالی را می‌توان به دو دستهٔ بزرگ: مقایسهٔ عالی مطلق و مقایسهٔ عالی مقید تقسیم کرد.

مقایسهٔ عالی مطلق: مقایسهٔ عالی مطلق، برتری بدون قید و شرط یك هنرمند یا یك اثر را بر دیگر هنرمندان یا آثار بیان می‌کند. در فرهنگ مطالعات هنری گاهی از آنها با عنوان طاق یاد می‌کنند. چنان‌که مؤلف *تاریخ عالم‌آرای عباسی* در خصوص بهزاد و سلطان محمد می‌نویسد: «استادان نادره کار این فن مثل استاد بهزاد و استاد سلطان محمد که در این فن شریف «طاقند» و در نزاکت قلم مشهور آفاق.» (اسکندربیك ترکمان، ۱۳۳۵، ص۱۴۷). همچنین می‌توان به تعریفی که منشی قمی در خصوص سلطان علی مشهدی ارائه نموده، اشاره کرد که امکان دستیابی به درجهٔ سلطان علی مشهدی را محال می‌داند و می‌نویسد: «اما کسیکه گوی رجحان از میان خوشنویسان ربوده *قبله‌الکتاب* مولانا سلطان علی مشهدی بود که خطش در میان خطوط کالشمس بین سایر الکواکب عالمگیر شد و خط او بجایی رسید که محالاتست که دست کسی بدانجا رسد...» (منشی قمی، ۱۳۸۳، ص۵۹). *مناقب هنروران* در توضیح شاگردان خواجه جمال‌الدین یاقوت از صفت عالی مطلق بسیار بهره می‌جوید چنان‌که می‌نویسد:

«بنابر تحقیق استادان روم و نساخان معارف رسوم، شاگردان خواجه جمال الدین مزبور به شرح زیرند:

- اولاً مولانا ارغون کامل است که محققاً در «محقق» ممتاز و آن قلم وی نسبت به اقلام دیگرش سرافراز بود؛

- ثانیاً مولانا عبدالله صیرفی، که در کتابت نسج «نسخ» پهلوان عالم بود؛

- ثالثاً مولانا یحیای صوفی، که بی‌تردید در کتابت ثلث در ربع مسکون بی‌نظیر بود؛

- رابعاً مولانا مبارکشاه سیوفی، که در خط «ریحانی» سرآمد روزگار بود؛

- خامساً مبارکشاه قطب بود، که در کتاب «نسخ»، شهرهٔ دار و دیار و چون عبدالله صیرفی نقّادی جواهر نثار به‌شمار می‌آمد؛

- سادساً مولانا احمد سهروردی است، که در «نسخ جلی» جلیل‌المقدار و شش قلم او در هفت اقلیم و شش جهت یادگاری باهرالاعتبار بود» (عالی‌افندی، ۱۳۶۹، ص۳۹).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، عالی افندی برای هر یك از افراد ویژگی‌ای را بر می‌شمارد که در آن بر دیگران برتری دارند و در عین حال بدون اینکه در مورد خود یاقوت سخنی گفته باشد، او را در بالاترین درجه قرار می‌دهد. همچنین *مناقب هنروران* در جایی دیگر به مقایسهٔ سه استاد مسلم خوشنویسی می‌پردازد و می‌گوید: «آن کس که کتابت خط کوفی را تغییر داد و به املای عربی نقل کرد، ابن مقله بود. آن کس که اعراب و پاره‌ای دیگر از محسنات را بر آن افزود استاد یاقوت، علی بن هلال، بود که به ابن بواب شهرت داشت. اما آن کس که فن خط را تکمیل و قواعد خطاطی را ختم کرد و راه تحصیل و جملهٔ قوانین آن و آیین خوشنویسی را در یک بیت عربی منتظم ساخت جمال‌الدین یاقوت بی‌عدیل بود...»(همان، ص۴۳).

منشـی قمی نیز در کتاب *گلستان هنر* در مورد مولانا عبدالله شـیرازی می‌نویسـد: «مولانا عبدالله شـیرازی در تذهیـب و ترتیـب سـرلوحها و شمسـه‌ها یـد بیضا داشـت. رنگ و روغن را کسی بهتر از او کار نمی‌کرد» (منشـی‌قمی، ۱۳۸۳، ص۱۴۸).

مؤلف *تاریخ عالم‌آرای عباسـی* در خصوص علی اصغر کاشـی چنین می‌نویسـد: «علـی اصغر کاشـی بی‌قرینه و مصـور پاکیـزه در پرداخـت و رنگ‌آمیـزی منفـرد و در کوه‌پـردازی و درخت‌سـازی از اقـران در پیش بود» (اسکندر بیك ترکمان، ۱۳۳۵، ص۱۷۶).

چنان‌کـه ملاحظه می‌شـود این صفات عالـی مطلق اغلب بـه توانایـی منحصر بـه فرد هنرمنـدان در هنـر خود یا بخشـی از هنـر می‌پردازند. مقایسـهٔ عالـی مطلق دارای ویژگیهای خاص خود اسـت. این گونه از مقایسه موجب اسطوره‌سـازی می‌شـود. بـه بیـان دیگـر، ایـن صفت «برتریـن» مخصـوص اسـطوره‌های هنـری بـوده و به کارگیری آن موجب می‌شـود تا یـك هنرمند در بالاترین درجه یعنی در درجهٔ اسـطوره‌ای قرار گیرد. کسـانی که از آنها یاد شـد در هنر اسـلامی ـ ایرانـی همانند قله‌های اسطوره‌ای پذیرفته شده‌اند.

مقایسـهٔ عالـی مقیـد: مقایسـهٔ عالی چنان که گفته شـد دارای دو قسـم اسـت و نوع دوم آن مقایسـهٔ عالی مقید است. مقایسـهٔ عالی مقید مقایسه‌ای است که عالی بودن آن مقید به شـرایطی اسـت. به طور مثال مقید به زمان، عده یا مکان خاصی است.

مقیـد بـه زمـان: صفت عالی بـا قید زمانـی خاصی به صفـت عالی مقیـد به زمـان تبدیل می‌شـود. چنان‌که مصطفـی عالی‌افنـدی در مـورد مولانـا شـیر علـی می‌نویسـد: «در قلم نسـتعلیق حسن خطی در آن مقام و مهارتـی بـدان کیفیت آشـکار سـاخت که کسـی از خوشنویسـان عصر به تقلید آن توفیـق نیافت، چنانکه حتی یک نفر از اسـتادان نتوانست به طریق وی سلوک کنـد» (عالـی افنـدی، ۱۳۶۹، ص۵۶). در اینجـا عالـی بـودن خـط مولانا شـیر علی بـه عصر خـودش مقید شده است.

مقیـد بـه مـکان: مؤلـف *گلسـتان هنـر* در مـورد مولانا پیـر محمـد می‌نویسـد: «مولانا پیـر محمـد از دارالملک شـیراز است بغایت خوش می‌نوشـته و گوی رجحان از خوشنویسـان آنجـا ربوده و در آن اوان کسـی مثل وی ننوشـته اکثر کتابه‌های مزارت و عمارات شـیراز به خط اوست» (منشی قمی، ۱۳۸۳، ص۲۸). منتقد هنری در اینجا برای برتری مولانا پیر محمد قید مکانی (شیراز) و زمانی (در آن اوان) را می آورد.

مقیـد بـه عده: منشـی قمی در مـورد مولانا میـرزا علی نگارگر مقایسه را مقید به کثرت افراد و نه تمام آنها می‌کند و می‌نویسـد: «مولانا میرزا علی ولد مولانای مشـارالیه [سـلطان محمد] در فن نقاشـی و تصویر و چهره‌گشایی نظیر و عدیل نداشـت و تصویر را به جایی رسـانیده بود که کم کسـی مثل او شد» (همان، ص۱۱۷). با آوردن «کم کسـی» مؤلف می‌گوید که همانند او وجود داشته، اما کم بوده‌انـد. یا اینکه مؤلف کتـاب *مناقب هنروران* در مورد مولانـا اظهر و مقایسـهٔ خطش با اسـتادش ماهر اشـهر

مولانا جعفر می گوید: «متانت خطش از استاد فزون تر و شیوهٔ شیمهٔ کتابتش در نزاکت برتر از اکثریت و فراتر از اقلیت است». (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۵۹)

۳. مقایسهٔ تفضیلی

مقایسهٔ تفضیلی رایج‌ترین ومشهورترین نوع مقایسه محسوب می‌شود. مقایسهٔ تفضیلی، مقایسه‌ای است که در آن طرف یا طرفهای مقایسه نیز ذکر شوند.

توصیف تفضیلی میرعلی بر سلطانعلی مشهدی از طرف برخی و توصیف تفضیلی سلطانعلی مشهدی بر میرعلی توسط بعضی دیگر در کنار هم توسط مؤلف *مناقب هنروران* جالب توجه است. مصطفی عالی افندی در این خصوص می‌نویسد: «میر محترم سرآمد عالم و سرافراز اصحاب قلم و سید اهالی خدم است. اکثر خوشنویسان و هر خبیر هنرور، در نزاکت خط، کتابت مولانا میرعلی و مهارت مخصوص او در قطعه‌نویسی را بر نوشته‌های مشهدی ترجیح داده‌اند، حتی بصراحت طراوت خط و متانت قلم او را بالاتر از مشهدی دانسته اند. اما چند خطاط نامدار و نقّاد جواهر یاقوت اشتهار قدرت ذاتی مشهدی و احراز لقب احترام‌انگیز «قبلة الکتّاب» از سوی او و برخی روش استوار او در خط روشن و لطافت مبهم در مفرداتش را مستند قرار داده او را بر میر مقدم داشته‌اند و گفته که فی‌الحقیقة، میرشاگرد شاگرد اوست» (همان، ص۷۴). چنان که ملاحظه می‌شود در این مقایسه تفضیلی اتفاق قابل توجهی که افتاده است تردید میان دو نوع تفضیل است. در صورت نخست «الف» بهتر از «ب» و در صورت دوم «ب» بهتر از «الف» تلقی شده است، بدون اینکه منتقد نظر اول یا دوم را بپذیرد. گویا خود مؤلف نیز به شدت نسبت به مسئله تردید دارد. این گونه مقایسه‌ها موجب شکستن ساختار تفضیلی می‌شود و برای واسازی آن می‌تواند موضوع جالبی محسوب شود.

در مقایسهٔ تفضیلی بسیار پیش می‌آید که محققان اثر، قدرت علمی شاگردان را با استادانشان مقایسه می‌کنند. در این صورت، استادان ملاک و میزان سنجش شاگردان محسوب می‌شوند. در این خصوص، *مناقب هنروران* در مورد مولانا عیشی و خط محیی می‌نویسد: «خط عیشی، در یکدستی و رعونت، صافتر و بهتر از خط استادش بود؛ و خط محیی، در طراوت و نزاکت، مقبولتر و خوشتر از قلم مربیش شمرده می شد.»(همان، ص۷۱).

با بررسی این نمونه‌ها گویا لذت فراروی از استاد همواره در نگرش مقایسه‌ای وجود داشته است. به عبارت دیگر، شاگردی که از استاد خویش سبقت بگیرد. مورد توجه خاص منتقدان بوده است. زیرا این امر خلاقیت و ذوق فردی را نشان می‌دهد و نه صرفاً اکتساب مهارتهای هنری را. به طور کلی در دنیای علم و هنر شکستن اسطورهٔ معلمی خود نوعی ارزش است. البته این شکستن اسطوره در فرهنگهای مختلف به گونه‌های متفاوتی تجلی می‌کند. اما در فرهنگ شرقی و اسلامی ـ ایرانی همواره با احترام همراه بوده است. گاهی نیز برخی از منتقدان از مقایسهٔ تفضیلی میان دو هنرمند می‌گریزند و برای هر یک در کار خود صفتی

عالـی را فـرض می‌کنند چنان‌که منشـی قمـی در مورد مولانـا درویـش و خواجـه عبدالحی بر خلاف مقایسـهٔ تفضیلـی کـه عـده‌ای ایـن مقایسـه را روا نمی‌دارنـد، می‌نویسـد: «مولانا درویـش عبدالله از خراسـان بوده اصلـش بلخیسـت و همیشـه درویـش عبـدالله بلخـی می‌نوشـته بغایـت خوشـنویس بوده اگر چـه بعضی او را بهتر از خواجه عبدالحی می‌دانند اما هر کدام روشـی دارند و هر دو بی‌قرینه بوده اند و معاصر یکدیگرند...» (منشـی‌قمی، ۱۳۸۳، ص۴۴).

این مقایسـهٔ تفضیلی گاهی نه برای یـک هنرمند یا اثر، بلکـه برای یک گـروه، قوم و حتی ملت مورد اسـتفاده قـرار می‌گیـرد. چنـان کـه در *مناقـب هنـروران* آمده اسـت: «اگر چه مهارت جلدسازان ایرانی در حل کاری طـلا و تزییـن مقطعات جـای حرف ندارد، امـا مجلدان رومـی در جـدول و زنجیـره و دیگـر کارهـای متعلق بـه ظرافـت و نزاکـت امتیـاز و قدرتـی بالاتـر دارند.» (عالـی افنـدی، ۱۳۶۹، ص۱۱۳). در اینجـا می‌تـوان به تقسـیم‌بندی دیگری نیز اشـاره کرد و آن مقایسـه‌های درون فرهنگـی و بـرون فرهنگـی اسـت. هنگامـی که مقایسـه میان دو هنرمند یـا دو اثر هنری از یک فرهنگ باشـد، در این صورت مقایسه درون فرهنگی محسوب می‌شـود چنانکه بیشـتر مثالهای این مقاله از این دست بودنـد، امـا هنگامی که میـان دو هنرمند یـا اثر هنری، یـا جماعتی از دو قوم باشـد، در این صورت مقایسـه برون فرهنگی صورت گرفته اسـت.

۴. تساوی

گونـهٔ چهارم مقایسـه، به مقایسـهٔ قرینه‌ای یا تساوی مربوط می‌شود. در ایـن نوع مقایسـه فراتر یا فروتر مطرح نیسـت بلکه بیشـتر بر وجوه مشـترك تأکید می‌شـود. برای این گونـه مقایسـه تاریخ‌نویسـان و تذکره‌نویسـان گاهی از واژه‌های خاصی همچون قرینه، ثانی و ثالث استفاده کرده‌اند.

قرینـهٔ تـام: در ایـن رابطـه از کتـاب *تاریـخ رشـیدی* مثـال می‌آوریـم هنگامـی که در ذکـر برخی از نقاشـان می‌نویسـد: «استاد شیخ احمد، برادر بابا حاجی و مولانا جنید و اسـتاد حسـام‌الدین غداره‌گر و مولانـا ولی، این جملـه اسـتادان ماهرنـد و بـر یکدیگر رجحـان ندارند». (دوغلات، ۱۳۸۳، ص۳۱۹). مؤلف در اینجا ضمن تأکید بر اسـتادی همهٔ این هنرمندان از اینکه ذهن مقایسه‌گر افراد بخواهـد یکی را بر دیگری ترجیـح دهد، مقاومت می‌کند. مؤلف کتاب *گلسـتان هنر* در خصـوص مولانا ابراهیم و مقایسهٔ آن با خواجه عبدالحی و مولانا درویش می‌نویسد: «مولانا ابراهیم از خوشنویسـان مقرر است و او را ثالث خواجه عبدالحی و مولانـا درویش می‌توان گفت. او خط را بغایـت نازک و صاف سـاخت، از استرآبادسـت...» (منشـی قمـی، ۱۳۸۳، ص۴۷). همچنیـن منشـی قمی در مورد عبدالله صیرفی گفته است که «عبدالله صیرفی ولد خواجـه محمود صراف تبریزی اسـت یاقوت عصر خود بوده شاگردی سید حیدر نیز نموده...» (همان، ص۲۴).

قرینـه ناقـص: در ایـن گونـه آثـار دو یا چند نفـر با هم

مقایسه شده و آن را مساوی و مشابه می‌دانند تنها در موردی میان آنها تمایز قائل می‌شوند. میرزا حیدر دوغلات به هنگام شرح مصوران می‌نویسد: «قاسم‌علی چهره گشای شاگرد بهزاد است، کارهای وی قریب با بهزاد است و در همان اسلوب. کسی که ممارست بسیار کرده باشد در می‌یابد که کارهای قاسم‌علی درست‌تر است نسبت به بهزاد و اصل طرح وی بی‌اندام‌تر است.» (همان، ص۳۱۸).

قرینه‌سازیهای عملی: یکی از موضوعات جالبی که در تاریخ هنر به آن برمی‌خوریم موضوع امضاء و امضاءهایی است که برای قرینه‌سازی صورت می‌گیرد و در این نوشتار با عنوان «قرینه‌سازی عملی» از آن یاد شده است. این مسئله گاهی نیز برای نشان دادن قدرت هنری بوده است چنان‌که برخی از هنرمندان امضای هنرمندان بزرگ پیشین را تقلید می‌کردند تا با ارائه آنها و باور دیگران قدرت کار خود را نشان دهند. یک نمونه شبیه به این را می‌توان از *مناقب هنروران* در مورد خوشنویس بزرگ ابراهیم سلطان‌بن شاهرخ خان نقل کرد که می‌گوید: «روزی به تقلید از خط یاقوت قطعه‌ای نوشت و به «کتبه»ی خود مذیل ساخت و به بازار فرستاد. از لطافتی که در خط داشت، هیچ کس احتمال خلاف نداد. به تصور آنکه خط یاقوت است، به وزن قطعه زر و جواهر کشیدند و به ارزش آن زر و سیم بدان دادند. زهی حسن خط مرغوب و کتابت مقبول نامعیوب که نتوانستند جواهر حروفش را از مفردات یاقوت بازشناسند. چنان‌که زواهر ظروفش از معانی لعل و یاقوت خالی نماند.» (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۴۹) و یا در تذکرهٔ خوشنویسان راجع به خواجه محمود ذکر شده است: «مولانا خواجه محمود [نیشابوری] شاگرد بلاواسطهٔ ملا میرعلی است. خط خفی و جلی او بدرجهٔ اعلی است گاهی که قطعه و کتابت خود را بنام ملا میرعلی میکرد- مردم کم می‌شناختند.» (دهلوی، ۱۳۷۷، ص۸۳).

البته مثنی‌سازی همواره به این صورت انجام نمی‌گرفته است زیرا گاهی نیز شاگرد با اجازه امضای استاد را به‌کار می‌برده است. به عبارت دیگر، همان طوری که استاد و مربی ملاک و میزانی برای مقایسهٔ تفضیلی بود میزان و ملاکی برای همانندی آثار نیز می‌توانست باشد. چنان‌که برخی از استادان حتی اجازه می‌دادند تا امضای آنها را یکی از شاگردان برترش جعل کند. این مسئله را می توان در مورد میرعلی و میرچلمه مشاهده نمود. در این خصوص مؤلف *مناقب هنروران* می‌نویسد: «حکایت می‌کنند که میر چلمهٔ نامدار، در روزگار استادش میر علی، چنان سرآمد کار و نادرهٔ اعصار و مشهور دار و دیار شد که مولانا میرعلی از راه احترام بدو اجازه داد که زیر قطعاتش «کتبه»ی او را بنویسد. یعنی مقام او را با خود برابر دانست و برتری او را بدین طریق ابلاغ کرد» (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۷۸).

با این حال حتی در مقایسهٔ تساوی نیز گاهی می‌توان برخی تمایزات را که به طور ضمنی ارائه شده‌اند، برشمرد، چنان‌که به طور مثال مؤلف کتاب *مناقب هنروران* درمورد ملاحسن قره حصاری از خوشنویسان بزرگ آورده است: «یکی دیگر، ملاحسن

است که با لقب قره حصاری قولی شهرت دارد. در خط ثلث اگر فراتر از استادش نباشد، فروتر نیست» (عالی افندی، ۱۳۶۹، ص۴۶). در این جمله به‌طور ضمنی میل به برتری ملاحسن احساس می‌شود. گاهی نیز برخی از در توصیف خود را قرینه اسطوره‌های هنری می‌دانند. چنان که مؤلف *تحفهٔ سامی* در مورد میرزا محمد امینی می‌نویسد: «از زرگری میل به ظرافت بیشتر دارد، در شعر خود را قرینهٔ خسرو و سعدی می‌پندارد.» (سام میرزا، ۱۳۱۴، ص۲۳۸). در این صورت یعنی هنگامی که خود هنرمند به همانندپردازی و قرینه‌سازی می‌پردازد می‌توان گفت خودقرینه‌پردازی صورت گرفته است.

موضوع جالب توجه دیگر این است که گاهی برخی قرینه‌ها خود ملاك و میزانی برای قرینه‌پردازیهای دیگر می‌شوند. در نتیجه، قرینه‌های پیش شناخته شده می‌توانند همانند پیش‌متنها برای شناساندن بیش‌متن نوین مورد استفاده قرار گیرند. به طور مثال در دیباچهٔ میر علی هروی آمده است: «مولانا ملا اظهر هروی- رحمه‌الله علیه- در برابر حکیم جعفر، حکم خواجه عبدالله صیرفی دارد نسبت به خواجه یاقوت، اگر چه مولانا صافتر از مولانا حکیم جعفر نوشت لیکن در اصول به او نرسیده» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ص۹۳).

میزان اسطوره‌ای مقایسه

برای مقایسه همواره میزان و ملاکی لازم است که این میزان و ملاک با توجه به محققان می‌تواند گوناگون باشد. اما برخی از هنرمندان و برخی از عناصر چنان اشتهاری دارند که به اسطوره تبدیل شده‌اند. این اسطوره‌های هنری به مرور زمان به میزان و ملاکی برای مقایسه تبدیل می‌شوند تا جایی که هر گاه محققان خواسته باشند کسی را مورد ستایش قرار دهند، او را با شرط یا بدون شرط با این هنرمند اسطوره‌ای مقایسه می‌کنند. هنگامی که گفته می‌شود مقید، یعنی به زمان یا مکان و یا چیزی دیگر مقید می‌کنند. مثلاً می‌گویند الف مثل ب در زمان خودش می‌ماند یا اینکه الف مثل ب در شهر خودش است.

یکی از ملاکها و میزانهای مقایسه در خط و به‌ویژه نزد رساله‌نویسانی همچون منشی قمی همانا یاقوت مستعصمی است. منشی قمی هرگاه بخواهد کسی از اهل خوشنویسی را ستایش و او را به بزرگی یاد کند، به یاقوت همانند می‌کند. چنان‌که در مورد مولانا مالك می‌نویسد: «مولانا مالک اگر چه بدیلمی اشتهار دارد اما وی فیلواگوشی قزوینی است. در بدو حال پیش والد خود مولانا امیر شهره خط ثلث و نسخ مشق کرد و خطوط سته را خوش می‌نوشت و نسخ او را کسی از نسخ یاقوت تفرقه نمی‌کرد...»(منشی قمی، ۱۳۸۳، ص۹۳). همچنین در *گلستان هنر* در خصوص کمال‌الدین بهزاد و مقایسهٔ او با مانی اسطوره‌ای می‌خوانیم:

«نگار زغالش بچابک روی
بهست از قلم گیری مانوی
اگر مانی از وی خبرداشتی
ازو طرح و اندازه برداشتی» (همان، ص۱۳۴).

«آقا رضا ولد مولانا علی اصغر کاشانی است اگر زمانه

بوجود با وجود او افتخار نماید میشاید چون در تصویر و چهره گشایی و شبیه کشی نظیر و عدیل ندارد و اگر مانی زنده بودی و استاد بهزاد حیات یافتی روزی یکی صد آفرین بروی نمودی و دیگری بوسه بر دست وی نهادی همگی استادان و مصوران نادره زمان او را باستادی مسلم دارند...» (همان، صص ۱۵۱-۱۵۰).

اغراق

گاهی نویسندگان برای ساخت اسطوره‌های نوین هنری به اسطوره‌شکنی می‌پرداختند و اسطوره‌های بزرگی که خود یا دیگران ساخته بودند را با اغراق کردن در مورد دیگر هنرمندان می‌شکستند. چنان که در *گلستان هنر* دربارهٔ نواب میرزایی ابوالفتوح سلطان ابراهیم میرزا روح‌الله آمده است:

«خط یاقوت را هر کس که دیدی
بیک مثقال زر حرفی خریدی
اگر یاقوت خط او بدیدی
بصد مثقال هر حرفی خریدی» (همان، ص ۱۰۷).

گذشته از اسطوره‌های مصداقی همچون مانی، ابن‌مقله، ابن بواب، یاقوت، بهزاد و سلطان محمد، برخی از چهره‌های کهن الگویی نیز در اسطوره‌پردازی بسیار مهم بوده‌اند. به همین دلیل نقش پدر و استاد در مقایسه‌ها در دو شکل اسطوره‌سازی و اسطوره‌شکنی مهم و رایج بوده‌است. در بسیاری از موارد مقایسه‌ها با توجه به ارتباط نسبی میان افراد و مدرسه‌ای صورت می‌گیرد. رابطهٔ پدر و فرزندی و رابطهٔ برادری در مقایسه‌های انجام شده بسیار زیاد است. نقش ارتباطات نسبی در دوران سنتی بسیار مهم بوده است و از سوی دیگر نظام آموزشی سنتی اهمیت زیادی به روابط پدر و پسر می‌داده است و اغلب هنرمندان می‌کوشیدند تا هنر خود را به فرزندانشان انتقال دهند. منشی قمی در مورد میر مصور می‌گوید: «پسرش میرسیدعلی که در هنرمندی از پدر بهتر بود پیش‌تر به هند شتافت پسر و پدر هر دو بجانب هند افتادند، در آنجا رحلت کردند» (همان، ص ۱۳۹).

در *مناقب هنروران* نیز آمده است: «شاه قولی شاگرد آقامیرك است ... اگر چون هنر خود اخلاق پسندهای هم داشت در زمان او بهزاد شهرت پیدا نمی‌کرد و اگر نسبت به طبع دقیقش به جانب رعایت آداب ملوك نیز سالك می‌شد در روزگار او کسی نام و رسم و نشان مانی خاك ریز را بر زبان نمی‌آورد» (عالی‌افندی، ۱۳۶۹، ص ۱۰۶).

نتیجه

چنان‌که ملاحظه شد، مقایسه با انواع گوناگون آن در مطالعات هنری بسیار رایج بوده و از عناصر مهم و اساسی آن محسوب می‌شده است. این مقایسه‌ها به دو شکل صریح و ضمنی صورت می‌گرفته است. همچنین مقایسه می‌تواند در دو حوزهٔ مؤلف یا اثر صورت بگیرد. در مطالعات انجام شده مشخص می‌شود که منتقدان و تذکره‌نویسان دارای سلیقه‌ها و گرایشهای گوناگونی هستند، اما در مجموع کشش آنها بیشتر به سوی مؤلف‌محوری است. البته چنان‌که گفته شد، در تمامی این آثار مقایسهٔ اثر هم تا حدی دیده می‌شود و نزد برخی همچون *بابرنامه* و *تاریخ عالم‌آرای عباسی* توجه به اثر بیشتر مشهود است. در پایان لازم است بر نقش اسطوره‌پردازی و اهمیت آن در مقایسه به ویژه در نقد سنتی اشاره کرد. اسطوره همانند یك عنصر تثبیت کننده و یك ملاك مطمئن برای مقایسه و داوری به کار گرفته می‌شده است. به همین دلیل همواره برای مقایسهٔ بهتر و برای بیان زیباتر و اقتصادی‌تر از اسطوره استفاده شده است.

منابع

ترکمان، اسکندر بیك. *تاریخ عالم آرای عباسی*، دو جلد، به اهتمام ایرج افشار،تهران،۱۳۳۵.

دهلوی،مولانا غلام محمد هفت قلمی. *تذکرهٔ خوشنویسان*، به اهتمام و تصحیح محمد هدایت حسین، چاپ اول،روزنه،۱۳۷۷.

دوغلات، میرزا میر حیدر. *تاریخ رشیدی*، تصحیح دکتر عباسقلی غفاری‌فرد، میراث‌مکتوب، تهران، ۱۳۸۳.

سام میرزا. *تحفهٔ سامی*، تصحیح وحید دستگردی، تهران،۱۳۱۴.

عالی افندی، مصطفی. *مناقب هنروران*، ترجمهٔ دکتر توفیق هـ.سبحانی، سروش، تهران،۱۳۶۹.

منشی قمی، قاضی میراحمدبن شرف‌الدین حسین. *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری،انتشارات منوچهری، تهران،۱۳۸۳.

مایل هروی، نجیب. *کتاب آرایی در تمدن اسلامی*، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد،۱۳۷۲.

نگار نگارگران (مجموعه مقالات)، مترجم سید غلامرضا تهامی، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۲.

Wheeler M.Thackston. *ALBUM PREFACES and other DOCUMENTS on the History of Calligraphers*, Brill, LEIDEN. BOSTON, KOLN, 2001.

نقدنامه

نقد و اسازی هنر

بخش دوم

نظریهٔ واسازی و هنر

نظریهٔ واســازی که در زبان فارسی به ساخت‌شکنی، شالوده‌شکنی و برخی اصطلاحات دیگر موسوم و شناخته شده است، از نظریه‌های نوین فلسفی، فرهنگی و هنری محسوب می‌شــود. این نظریه که در شــرایطی ویــژه و در دوران طلایی نقدهای قــاره‌ای به ویژه فرانســوی بروز یافت با نام دریدا عجین شــده است. در واقع، کمتر نقدی تا این حد به یك شــخص وابسته اســت. البته دلیل این وابستگی نو بودن آن نیز می‌باشد و انتظار می‌رود با ظهور نســلهای پسین و چهره‌های برجســته‌ای که در حال ظهور هستند، این نظریه از انحصار کنونی دریدا درآید و نظریات او واســازی گردد. در نتیجه بی‌دلیل نیســت که در مطالبی که خواهد آمد، تا این اندازه حضور یك شــخص و نظریاتش کانونی می‌شود. در اینجا تلاش می‌شــود به آرای نقد واســازانه به‌طور گذرا اشاره گردد تا مقالات ارائه شده بیشتر برای دانشجویان علاقه‌مند مفید واقع شوند. بی‌شك استادان گرامی از خواندن این مقدمه بی‌نیاز خواهند بود.

دریدا در مقابل زبانشناسی سوسوری و پدیدارشناسی هوسرلی

موضـوع ارتبـاط و تقابـل گفتار و نوشـتار، به گذشـته‌ای دور بازمی‌گردد، گذشـته‌ای اسـطوره‌ای که به خلق نوشتار مربوط می‌شـود. اولویت و ارجحیت یکی بر دیگر نیز در طول تاریخ موجب خلق مباحث و نوشـته‌های فراوانی گشـته است. با ظهور زبانشناسی سوسـوری «گفتار» موضوع اصلی زبانشناسـی گردید. دریدا این اولویت سوسوری را تبلور اهمیت دادن فلسـفهٔ غرب به گفتار از زمان آغاز خود به ویژه افلاطون می‌پندارد و ریشـهٔ آن را در متافیزیك حضور می‌داند. دریدا با انکار چنین اولویتی، بر نوشتار تأکید می‌ورزد و مناقشهٔ نوینی را در خصوص روابط این دو دامن می‌زند.

از نظـر دریدا نوشـتار به دلیل اسـتقلالی که دارد محکوم می‌شـود. در گفتار وابسـتگی وجود دارد، زیرا بنیان گفتار بر اساس حضور نهاده شده است. دریدا- با تأثیرپذیری از پژوهشـهای انجام شـده در مورد لوگوس (کلام، نظم و منطق) به ویژه از سوی هایدگر- کلام‌محوری را نماد متافیزیك حضور در فلسفهٔ غرب تصور می‌کند. او بر این باور است که اولویت گفتار بر نوشـتار و به طور کلی اولویـت متافیزیك حضور، یکی از ویژگیهای بارز فلسـفه و اندیشـهٔ غرب اسـت و متفکران بزرگی همچون افلاطون، ارسـطو، هگل، هوسـرل و سوسـور آن را نمایندگـی کرده‌اند. او بـه ویژه به سوسـور و نظریات او به عنوان پایه‌گذار زبانشناسـی می‌پردازد که یکی از نخسـتین اصول خود را برتری گفتار بر نوشتار اعلام می‌کند. زبانشناسی سوسوری که بر چندین دوگانه استوار شده است، در بررسـی دوگانهٔ گفتار-نوشتار با صراحت موضوع اصلی خود را گفتار قلمداد می‌کند و برای نوشـتار نقشـی پسـین قائل اسـت. برای توضیح علت آن هم حداقـل به دو علت می‌پردازد: تقدم زمانی گفتار بر نوشتار در تمدنهای کهن و نبودِ نوشتار در برخی جوامع دوران ما. نوشتار در این اندیشه بازنمایی گفتار است.

دریدا درسـت بـر نقطهٔ مقابل این دیـدگاه چند هزارسـالهٔ غرب یا حداقل دیدگاه مسـلط پافشـاری می‌کنـد. او بـرای مقابله با بنیانهای فلسـفی غرب به ویـژه متافیزیك حضور- که بیشـتر وجود و حضور را یکی انگاشـته اسـت- به تجلیل نوشـتار می‌پردازد. سـال

۱۹۶۷ برای این موضوع سالی غنی محسوب می‌شود، زیرا او در طول شش ماه از این سال به چاپ سه اثر مهم می‌پردازد که عبارت‌اند از: *آوا و پدیدار، نوشتار و تفاوت* و *گراماتولوژی*. دریدا در این آثار ضمن بررسی فلسفی و زبانشناختی گفتار و نوشتار، می‌کوشد تا اولویت و ارجحیتی را که در طول تاریخ به گفتار داده شده است، واسازی کند و این قطعیت را به چالش بکشاند. در واقع، او قصد دارد همراه با به تعلیق در آوردن چنین قطعیتی، یکی از بنیانهای فلسفهٔ غرب را واسازی کند. نتایج چنین تحلیلی از سوی دریدا تأثیر عمیقی بر نوع نگرش به آثار ادبی و هنری می‌گذارد که به آن پرداخته خواهد شد.

نزد اغلب محققان، زبان دارای دو شکل گفتاری و نوشتاری است، اما در نظر برخی از متفکران به ویژه هوسرل این زبان دارای سطح دیگری نیز می‌گردد و سطح دوتایی را به سه‌تایی افزایش می‌دهد. این سه سطح عبارت‌اند از: خودگویی، دگرگویی گفتاری و دگرگویی نوشتاری. اتفاق مهمّ دیگری که با پدیدارشناسی هوسرلی رخ می‌دهد، اهمیتی است که خودگویی به جای دیگرگویی می‌یابد. به عبارت دیگر، برای هوسرل زبان به میزان حضوری و بی‌واسطه بودن از اهمیت بیشتری برخوردار می‌گردد. این داوری و قضاوت در مورد انواع زبانها بر اساس همان «متافیزیك حضور» صورت گرفته که قرنها بر بخش بزرگی از فلسفهٔ غرب مسلط بوده است. بر اساس این استدلال دورترین و واسطه‌ای ترین نوع زبانی، نوشتار است و به همین دلیل از لحاظ مرتبه و اولویت نیز کمترین اهمیت را دارد. با چنین تفکری، زمان حال نسبت به زمانهای دیگر جایگاه خاصی پیدا می‌کند، زیرا در زمان حال است که امکان حضور میسر می‌شود.

دریدا دربارهٔ نوشتار همزمان در مقابل دو نظریه‌پرداز و بنیانگذار یعنی سوسور و بنیانهای زبانشناسی او و هوسرل و بنیانهای پدیدارشناسی او قرار می‌گیرد. دریدا با رد متافیزیك حضور، به واسازی و حتی وارونه‌سازی هرم هوسرلی می‌پردازد و با دفاع از نوشتار، برای زبان اهمیت و استقلال خاصی قائل می‌شود. این نوع نگرش دریدا برخاسته از جایگاهی است که زبان در قرن بیستم و به ویژه نیمهٔ دوم این قرن پیدا کرد. در این دوره تقابل زبانشناسی و فلسفه و نیز زبان و تفکر تا حد زیادی برطرف شد. زبان و دستاوردهای زبانشناسی بر حوزه‌های گوناگون علوم انسانی حتی فلسفه راه یافت و

در بسیاری بخشها بر آنها مسلط گردید. بدین ترتیب، تقابل میان زبان و تفکر از میان رفت و بسیاری از آثار به یکی بودن این دو پرداختند. گویی زبان و فلسفه که در آغاز فلسفه رابطه‌ای تنگاتنگ داشتند، دوباره با یکدیگر مرتبط و متصل شدند.
دریدا با اهمیت دادن به نوشتار، نه فقط در مقابل متافیزیک حضور قرار می‌گیرد، بلکه با جدا کردن متن از مؤلف، متن را استقلال می بخشد. این جداسازی متن از مؤلف در تفکرات حلقهٔ «تل کل» و به ویژه رولان بارت که تا سر حد «مرگ مؤلف» پیش رفت، ریشه دارد. متن با جدایی از مؤلف و انکار نقش مالکیت مؤلف، مهم‌ترین و مطمئن‌ترین مفسر خود را نیز از دست می‌دهد. بزرگ‌ترین اثر و دستاورد انکار تسلط و مالکیت مؤلف بر متن و تفسیر آن- که از دیر باز در انحصار مؤلف بود- خروج از این انحصار است. با این انکار، نوشتار از هرگونه تفسیر مسلطی رها می‌شود و به طور مستقل خود را برای خوانشهای گوناگون و متفاوت آماده می‌کند. با چنین عملیاتی، دریدا متن را از عناصر ثابت خود همچون مؤلف و معنای استعلایی آن عاری می‌کند و متن نیز از ثابتها و سکونهای خود بریده و به پدیده‌ای متغیر و سیال تبدیل می‌شود. در نتیجه، متن خود را آمادهٔ برداشتهای گوناگون و تفاسیر متفاوت می‌کند. در همین جاست که اهمیت خواننده نیز بیش از پیش مشخص می‌شود. متن نزد مخاطب است که می‌تواند معناهای خود را آشکار نماید؛ معناهایی که هر خواننده می‌تواند از آن برداشت کند.

تعویق و تعلیق معنا

نظریهٔ دوگانگی دال- مدلول و رابطهٔ اعتباری آنها در دورهٔ خود یك تحول نظری در حوزهٔ مطالعات زبانی محسوب می‌شود، زیرا این نظریه با بینش حاکم بر نظریه‌های زبانی که اغلب نام‌گرا بودند و به روابطی طبیعی و ذاتی میان اسم و مسمّا اعتقاد داشتند، در تقابل بود؛ اندیشه‌ای که هزاران سال بر بخش گسترده‌ای از باورهای بشری حاکم بود. اعتقاد به قدرت کلمه و رابطهٔ عمیق و وجودی میان کلمه و معنا که بر اساس آن علوم و فراعلومی چند نیز ایجاد شده بود، با نظریهٔ اعتباری بودن رابطهٔ میان دال و مدلول تا حد زیادی مورد انکار قرار گرفت. پیش از سوسور نیز متفکران زیادی اعتباری بودن

تصویر و مفهوم را باور داشتند، اما سوسور این موضوع را در قالب یك نظام نظری و منسجم در خصوص زبان مطرح کرد که پیش‌تر مطرح نشده بود. نظریهٔ سوسور که پایه و اساس مباحث زبانشناسی و نشانه‌شناسی قرار گرفت، به سرعت توسط متفکران و منتقدان دیگر حوزه‌ها ـ جز حوزهٔ مطالعات زبانی ـ به کار گرفته شد. در ادبیات و هنر و حتی اسطوره‌شناسی و روانشناسی از زبانشناسی سوسوری استفاده‌های زیادی شد و در مراحل نخست نیز موجب دستاوردهای بزرگ و بی‌سابقه‌ای گردید، اما رفته رفته با گسترش این مباحث در حوزه‌های یاد شده و با افول اندیشه‌های مسلط ساختارگرایی ضعفهای این نظریه نیز نمایان گردید. یکی از حلقه‌هایی که خود وامدار سوسور بود و نظریات او را نیز به عرصهٔ ادبیات و هنر کشاند، حلقهٔ تل کل بود. اما همین حلقه که دریدا در آن شرکت داشت، رفته رفته ضعفهای نشانه و دوگانه‌های دال و مدلول را با ویژگیهایی که سوسور و پیروانش متصور شده بودند، به چالش جدی کشاند.

دریدا نسبت به این نظریه انتقادهای اساسی داشت و به واسازی نشانهٔ سوسوری پرداخت. مهم‌ترین انتقادات دریدا به این نظریه عبارت‌اند از: نخست اینکه او به نفی رابطهٔ ضروری میان دال و مدلول پرداخت. از نظر او یك دال می‌تواند مدلولهای گوناگون و حتی متفاوت (در معنای دریدایی) داشته باشد. بسیاری از آواها به ویژه در برخی زبانها تا شکل نوشتاری آنها مشاهده نشود، می‌توانند مدلولهای گوناگونی به خود بگیرند. همانطوری که بسیاری از نوشتارها به ویژه در برخی دیگر از زبانها تا هنگامی که شکل آوایی آنها مشخص نشود، می‌توانند مدلولهای متفاوتی به خود بگیرند. (مثل گرد در زبان فارسی). دوم، دریدا اصل تفاوت میان دال و مدلول را مورد انکار قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، جداسازی و تمایزی که سوسور میان دال و مدلول قائل است، از نظر منتقدان و به ویژه دریدا مبهم و بی اساس است. دریدا در کتاب *گراماتولوژی* برای گریز از این دوگانگی یا کم رنگ کردن آن، دو شیوه را بر می‌شمارد: یکی، شیوهٔ کلاسیك، که بر فرودستی نشانه نسبت به تفکر تأکید می‌ورزد؛ و دیگری، که ما در مقابل روش پیشین انجام می‌دهیم، به انکار نظامی می‌پردازد که در آن تقلیل پیشین صورت گرفته است و نخست تقابل محسوس و نامحسوس است. تقابل میان دال و مدلول نزد بسیاری تقابل میان محسوس و نامحسوس است و این آن چیزی است که دریدا به چالش می‌کشاند.

دریـدا در *گراماتولـوژی* تا آن جا پیش مـی‌رود که مدلول را معلول ابداع «وهم بشـری» می‌داند؛ بشری که از مواجهه با مسائل ساده هراس دارد و این هراس نیز زاییدهٔ متافیزیك حضور اسـت؛ متافیزیکی که به خلق یك «مدلول استعلایی» انجامیده است. سوم، با نفی مدلول فقط دالها می‌مانند و در نهایت، معناپردازی در شـکل نوین خود حاصل انتقال بر روی زنجیرهٔ دالها خواهد بود.

در نتیجه با نفی روابط قطعی و تثبیت شـدهٔ میان دال و مدلول سوسـوری و به طور کلی واسـازی نشانه توسـط منتقدانی همچون دریدا، معناپردازی نیز نه فقط در زنجیرهٔ دالها صورت می‌گیرد، بلکه همواره با تعویق و تعلیق همراه خواهد بود.

بینامتنیت و واسازی

نظریهٔ واسازی که دریدا بنیانگذار و بزرگ‌ترین چهرهٔ شناخته شدهٔ آن محسوب می‌شود، هماننـد دیگـر نظریه‌ها به طور دفعی و بدون گذشـته نبوده اسـت، بلکـه فرایندی وجود داشته که نتیجهٔ آن به این نظریه انجامید. در اینجا کوشش می‌شود به یکی از جریانات و نظریه‌هایی که در شکل‌گیری واسازی تأثیر داشته است یعنی بینامتنیت پرداخته شود.

بینامتنیت هم به صورت ارتباط میان مؤلفی و هم میان متنی تأثیراتی بر دریدا و این نظریه گذارده اسـت. نخست اینکه هم بینامتنیت و هم واسازی توسط کسانی ارائه و مطرح شد که همگی به حلقه تل کل تعلق داشـتند. به عبارت دیگر، هم کریسـتوا و بارت و هم دریدا، هر سـه به نوعی با حلقهٔ تل کل ارتباط داشـته‌اند. بنابراین می‌توان با یقین اذعان کرد که دریدا با نظریات کریسـتوا و بارت به عنوان دو چهرهٔ بارز نظریهٔ بینامتنی آشـنایی کامل داشـته اسـت و احتمال تأثیر مسـتقیم نظریات این دو بر دریدا دور از ذهن نیسـت. البته این تأثیرات متقابل بوده اسـت، یعنی دریدا نیز به سـهم خود بـر این منتقدان تأثیر جدی گذارده است. سهمی که دریدا در نوشته‌های شخصیتهای تل کل از دهه‌های هفتاد دارد، فصل نوینی را برای بسیاری از آنها می‌گشاید. همکاری بارت و دریدا در مباحث مربوط به پساسـاختارگرایی و نقش کریسـتوا در تبیین واسازی به ویژه مصاحبهٔ معروف او با دریدا در خصوص نشانه‌شناسی و نوشتارشناسی نمونه‌هایی از این موضوع است.

دوم اینکه بینامتنیت اصولی را طرح کرد که با مطالب منتشر شده از سوی نظریه واسازی مطابقت زیادی دارد. در اینجا فقط به بررسی احتمال تأثیرگذاری بینامتنیت بر واسازی بسنده و به دو اصل بینامتنی پرداخته می‌شود که در اندیشهٔ واسازانه مؤثر بوده‌اند:

۱. مؤلف‌زدایی

رولان بارت بیشتر با نظریهٔ «مرگ مؤلف» نزد بسیاری شناخته می‌شود. یکی از دلایلی که او برای مرگ مؤلف بیان می‌کند، همین بینامتنیت است، زیرا روابط بینامتنی و نقش این روابط در ایجاد و خلق اثر هنری موجب کم رنگ شدن نقش مؤلف می‌گردد. بارت این روند را تا آنجا پیش می‌برد که اعلام می‌کند: مؤلف مرده است. با مؤلف‌زدایی از متن هنری، اثر تکیهٔ ثابتی را که تا پیش از این در نقد سنتی برای مؤلف قائل بودند، از دست می‌دهد. مؤلف موجب تثبیت یك متن نسبت به برخی ویژگیها و تفاسیر می‌گردید. با حذف تأثیرات اسطوره‌ای مؤلف، متن از مالکیت او خارج می‌شود و به دلیل بی‌نیازی از مؤلف نقش گفتار که همواره با حضور مؤلف همراه است نیز کاهش می‌یابد. در مقابل، نقش نوشتار نیز که همواره از درجهٔ کمی برخوردار بوده، تقویت می‌یابد.

۲. تمرکززدایی از متن

بینامتنیت بر این اصل استوار شده است که متنهای گوناگونی در شکل‌گیری متن نوین نقش دارند و نقش و حضور برخی از آنها را می‌توان حس نمود. بهتر است برای روشن‌تر شدن این مسئله به نقل قول بارت که از واژهٔ واسازی نیز استفاده می‌کند، بیشتر توجه شود: «متن در زبان دوباره توزیع می‌شود. یکی از راههای واسازی- بازسازی، جابه‌جایی متنها و پاره‌های آنهاست؛ پاره‌هایی که پیرامون متن یا در نهایت در خود متنِ مورد توجه وجود داشته‌اند یا هنوز وجود دارند: هر متنی یك بینامتن است». کریستوا نیز به نوبهٔ خود تا جایی پیش می‌رود که می‌توان نتیجه گرفت هیچ قسمت از متن عاری از تأثیرات بینامتنی نیست.

با چنین اصلی از متن تمرکززدایی می‌شود، زیرا متن را پاره‌هایی پیوسته می‌داند که از متنهای پیشین برگرفته شده‌اند. این ویژگی متنی به او امکان چندصدایی و چندتفسیری را می‌دهد.

در نتیجهٔ ارتباط دریدا با حلقهٔ تل کل به ویژه کریستوا و بارت، می‌توان تأثیرات نظریات

دیگران را در شـکل‌گیری نظریهٔ واسـازی مشـاهده کـرد. البته چنان که گفته شـد، این تأثیرات به صورت تعاملی و دوجانبه بوده است.

دریدا و هنر

دریـدا توجه ویـژه‌ای به هنر داشـته و بیش از بسـیاری از منتقدان به هنـر پرداخته اسـت. البتـه این توجه برای کسـی کـه همواره از کلام محوری فلسـفهٔ غـرب انتقاد می‌کرد، موضوعی غیر طبیعی به نظر نمی‌رسـد. در مقابل نیز نظریهٔ واسـازی بیش از دیگـر نقدهـا مـورد توجـه هنـر و هنرمندان قـرار گرفت، زیـرا با طبیعـت هنر که دوری از تکـرار اسـت، ارتباط درونـی دارد. یکی از تعاریفی که از هنر ارائه شـده، همانا آشـنایی‌زدایی اسـت. به عبارت دیگر، هنر در معنای عام آن که شـامل ادبیات نیـز می‌شـود، طبیعتـی سـاختارگریز دارد. به همین دلیـل، یکی از عناصـری که با نظریـهٔ واسـازانه پیوندی عمیـق دارد، هنر اسـت. البته هنر نیـز دارای گوناگونی و تنوع اسـت. چنـان که برخی از مکاتب و نظریه‌ها نسـبت به برخی دیگر به واسـازی نزدیک‌ترند.

دریدا در نوشته‌های خود به طور مستقیم به هنرهای گوناگون توجه کرده است. از میان این هنرها به طور مشـخص می‌توان به نقاشی، معماری، سـینما و تئاتر اشاره کرد. اما آن چیزی که نزد دریدا در مورد هنر مهم اسـت، مباحثی اسـت که نسـبت به نقد نقدهای هنـری بـه عمل می‌آورد. در همین رابطه نقد نظریات کانت و هایدگر به ویژه بسـیار مهم اسـت. نظریات دریـدا در مورد هنر و هنرمنـدان در خصوص نظریهٔ واسـازی در بیش از دهها عنـوان کتاب و مقاله‌ای که از وی در سـالهای مختلف منتشـر شـده، به خوبی مشهود است.

نقاشی و مرزهای لغزان هنر و ناهنر

دریدا نوشـتهٔ مسـتقل و مفصلی با عنوان *حقیقت در نقاشـی** دارد که در آن به بحث در

خصوص نقاشـی می‌پردازد. کتاب یاد شـده در سـال ۱۹۷۸ به چاپ رسید و شامل پنج فصـل گوناگون اسـت. او در فصل نخسـت با عنوان پـاس- پارتوو به طـرح موضوع و پرسشهای کتاب و برخی توضیحات در رابطه با اندیشهٔ فلسفی نسبت به هنر می‌پردازد. فصل دوم کتاب با عنوان پاررگون حاصل سـمینارهایی اسـت که در سال ۱۹۷۲ برگزار گردیده و به اندیشـه هگل و هایدگر دربارهٔ فلسفهٔ هنر اختصاص یافته است. فصل سوم یعنی +آر[1] برای نمایشـگاه والریو ادامی[2] با نام سـفر نقاشـیها نوشـته شده است. فصل چهارم به معرفی اثر ژرار تیتوس- کارمیل[3] در یك نمایشـگاه در مرکز پمپیدو اختصاص یافته است. فصل پنجم با عنوان بازسازیها در خصوص تفسیری است که مایر شاپیرو[4] بر متن هایدگر یعنی *منشاء اثر هنری* نوشته بود.

در این نوشته او به حقیقت نقاشی و به نقد آراء کانت و پدیدارشناسان نسبت به محاکات افلاطونـی می‌پـردازد. حقیقت نقاشـی این امکان را بـه دریدا می‌دهد تا به فلسـفهٔ هنر و واسازی این فلسفه بپردازد. به همین دلیل مهم‌ترین آرای هنری دریدا در اینجا گرد آمده اسـت. دریدا در این کتاب به تفصیل به نظریـات هگل، کانت و هایدگر می‌پردازد. چنانکه بیشـتر بحث در مورد متـن هایدگر همانـا در همین کتاب *حقیقت نقاشـی* صورت گرفته است.

دریدا خود در مورد چگونگی نامگذاری کتابش توضیح می‌دهد که این عنوان را از سزان برگرفتـه اسـت. او این موضوع را در فصل نخسـت کتابش با عنوان پـاس- پارتوو بیان می‌کند که عنوان فصل نیز بسـیار مهم اسـت. سـزان در سـال ۱۹۰۵ در نامه‌ای به امیل برنار[5] می‌نویسـد: «من نسبت به شـما در مورد حقیقت نقاشی احساس وظیفه می‌کنم، و آن را برایتـان بازگو خواهم کـرد» (Derrida, 1978, p. 6). دریدا تأملی طولانی بر روی این جملهٔ سـزان می‌کند. این جمله از سـوی یك نقاش (یعنی سـزان) مطرح می‌شود. این جمله یك نوشته است. این جمله بازگویی یك حقیقت را می‌دهد. موضوع «حقیقت نقاشی»

1. +R
2. Valério Adami
3. Gérard Titus-Carmel
4. Meyer Schapiro
5. Emile Bernard

اســت. فرســتنده نســبت به گیرنده احســاس تعهد و دین می‌کند. هر کدام از این مطالب برای محققی همچون دریدا می‌تواند مهم باشــد و او را به تأملاتی گســترده و عمیق وادار نماید. آن چیزی که بســیار مهم اســت، بیان نقاشــی همچون ســزان در مورد «حقیقت» اســت که از چه گونه‌ای می‌تواند باشد. سپس موضوع به سوی چگونگی بیان در نقاشی سوق پیدا می‌کند و می‌گوید: «من به بیان نقاشی توجه دارم.» دریدا همچنان با این جمله بازی می‌کند و دربارهٔ وجوه گوناگون آن تأمل می‌نماید و بالاخره می‌گوید: «من به بیان حقیقت در نقاشی توجه دارم.» چنان که ملاحظه می‌شود، تأکید دریدا همانند اغلب موارد بــر روی زبان و بیان متمرکز می‌شــود. اما نقاشــی چگونه می‌تواند بیانــی برای حقیقت باشــد؟ آیا بیان نقــاش می‌تواند حامل حقیقت شــود؟ دریدا در اینجا از ویژگی‌ای ســخن می‌گوید که با آن می‌تواند حقیقت نقاشی را توصیف کند. چه ویژگی یا ویژگیهایی موجب می‌شــود تا «حقیقت در نقاشــی» امکان‌پذیر گردد؟ این پرسش همان پرسشی است که از نخستین تأملات بر روی اثر هنری برخاسته است.

دریدا برای بررســی «حقیقت نقاشی» و به دنبال آن «حقیقت هنر» به نکاتی توجه می‌کند و آنها را چالش می‌کشاند که ذهنیت محققان پیش‌تر به آنها عادت کرده و آنها را پذیرفته اســت. او همیــن عناصر نخســتین و پذیرفته را به چالش می‌کشــاند. نویســنده پس از بررســی رابطهٔ فلســفه و تاریخ و متعاقب آن وابستگی فلسفه و مسائل فلسفی به تاریخ، نسبت به پرسشهای تثبیت شدهٔ فلسفهٔ هنر نیز تردید می‌کند. پرسشهایی همچون: «هنر چیســت؟ منشاء هنر یا اثر هنری چیست؟ معنای هنر چیست؟ هنر چه می‌خواهد بگوید؟» (Ibid, p. 26). دریــدا می‌گوید: چنین پرسشــهایی موجب پاســخهای خاصی می‌شــود و بــه عبارت دیگر، پاســخها در صورت این پرسشــهای طرح شــده نهفته‌اند. او بر این باور اســت که چنین پرسشهایی خود به‌خود مخاطب را در مقابل تقابلهای سنتی فلسفهٔ غــرب قرار می‌دهد. تقابلهایــی همچون: «معنا/صورت، درون/بــرون، ظرف/مظروف، دال/مدلول و بازنماشــده/ بازنماکننده» (Ibid). در اینجا نویسنده به کلام-خردمحوری در فلســفهٔ غــرب اشــاره دارد و این نگرش به نقاشــی را کــه از جنس دیگری اســت به چالش می‌کشــاند؛ پرسشهایی از جنس کلام برای حقیقتی از جنس تصویر. پرسشهایی کــه حامــل جهان‌بینــی خاصی هســتند و بــرای ایــن منظــور نویســنده از واژهٔ ترکیبی

هستی- پرسشی[6] استفاده می‌کند. این پرسشها غیر از اینکه پرسش از هستی هنر است، همراه با خود هستی‌شناسی خاصی را نیز شامل می‌گردند. در همین خصوص است که دریدا به دو چهرهٔ اصلی فلسفهٔ هنر یعنی هگل و هایدگر می‌پردازد. او می‌کوشد به توصیف نظریات این دو و بافت فلسفی و تاریخی آنها بپردازد.

دریدا همچنین به نظریات هگل دربارهٔ تقابل طبیعت و ذهن و همچنین طبیعت و فرهنگ اشاره می‌کند. نویسندهٔ اثر «زیبایی‌شناسی» بر برتری هنر به طبیعت تأکید می‌ورزد، زیرا ذهن و روح را بر طبیعت مقدم و مرجح می‌شمارد. در چنین موقعیتی است که هنر با تفسیر مذهبی و فلسفی خوانده می‌شود. در اینجا پرسش از زیبایی پرسشی برخاسته از فلسفه است: «زیبایی چیست؟ زیبایی تولید هنر یعنی ذهن است» (Ibid, p. 34).

پاس- پارتوو و پاررگون

دریدا در اواخر این فصل به سراغ پاس- پارتوو یعنی عنوان فصل می‌رود. هنرمندان تجسمی به ویژه نقاشان از نقش پاس- پارتوو که حاشیهٔ داخلی قاب است، آگاهی دارند. دریدا بر این حاشیه‌های داخلی و خارجی تأکید خاصی دارد، زیرا این حواشی موجب واسازی دوگانهٔ متن هنری و متن غیر هنری می‌شود. پاس- پارتوو مزاحم دسته‌بندی دوگانه‌ای می‌شود که بسیاری از فلاسفهٔ غربی به ویژه کانت به آن پرداخته‌اند. از زمانی که هنر از زندگی و صنعت جدا فرض شد و به دو دسته هنر و ناهنر تقسیم گردید، همواره این پرسش وجود داشته است که مرز واقعی این دو کجاست؟ دریدا درست بر روی نقطه‌ای دست می‌گذارد که دیگران همواره خواسته‌اند از آن بگریزند. این نقطه مرزهای لغزان و حاشیه‌های اثر هنری در این نظام دوگانه است. در واقع، پاس- پارتوو این حاشیهٔ خنثی که برای جداسازی میان دو دنیای هنری و غیرهنری مورد استفاده

6. onto-interrogative

قرار می‌گیرد، حاشـیه‌ای که نقش آن جلوگیری از دخالـت و ورود دنیای ناهنر به دنیای هنر اسـت برای دریدا و واسـازان دیگر درسـت برعکس عمل می‌کند، یعنی آن چیزی که برای مرزبندی و جداسازی مورد نظر بود، موجب بی‌مرزی و شکسته شدن دوگانه‌های تقابلی دو سوی مرز می‌شود.

پاس- پارتوو در نزد دریدا تقریباً همان نقشی را پیدا می‌کند که نزد ژنت به عنوان پیرامتن مطرح شـده اسـت. دریدا در تعریفی که از پاس- پارتوو ارائه می‌دهـد، به پیرامتن ژنتی بسـیار نزدیك می‌شـود: «تقریباً محل یك پیشگفتار یا یك هشدار، میان روی جلد است که اسامی (مؤلف و ناشر) و عناوین (اثر، مجموعه یا حوزه)، کپی‌رایت، صفحهٔ سفید، و از سـوی دیگر نخسـتین واژهٔ کتاب، نخستین سـطر در اینجا لِمها، جایی که اثر باید شروع شود» (Ibid, p. 17).

دریدا بلافاصله عنوان فصل پسـین خود را «پاررگون» می‌گـذارد. نقض این دوگانهٔ هنر و ناهنر در پاررگون بیشـتر نظر دریدا را به خود جلب می‌کند، زیرا ریشه‌شناسـی واژهٔ ترکیبی پاررگون این امکان را به دریدا می‌دهد تا برای موضع خود استدلال واژه‌شناسانه را هم که به پیروی از هایدگر علاقه فراوانی بدان داشـت، بیفزاید. پاررگون از دو قسمت یك پیشـوند (پار) به معنای پیرا یا فرا و یك اسـم (رگون) به معنای اثر تشکیل شده است. دریدا در این خصوص می‌نویسـد: «نه اثر و نه خارج از اثر، نه درون و نه برون، نه بالا و نـه پایین اسـت، این واژه هر تقابلی را انکار می‌کنـد، اما نامعین نمی‌ماند و به اثر امکان می‌دهد» (Ibid, p. 24).

موضوع دیگری که در این فصل جالب توجه اسـت، قابهایی اسـت که در متن نوشـتاری فصل توسـط دریدا ایجاد شده اسـت. به عبارت دیگر، این فصل در میان متن نوشتاری قابهایی مشـاهده می‌شـود که میان آنها سـفید و خالی اسـت. در همان آغاز با تقریباً یك سطر توضیح قابی گشوده شده است که به اندازهٔ هفت سطر یك قاب خالی و سفید وجود دارد و باقی مطالب پس از قاب سـفید ادامه پیدا می‌کند. این بخش که از دو فصل تشـکیل می‌شـود، دارای چهل و پنج قاب سفید و خالی است که خود موجب واسازی متن مکتوب می‌گردد. همچنین این بخش دارای دو تصویر نقاشـی اسـت که دریدا در خصوص آنها سخن گفته است. بخش پاررگون دارای دو فصل است: لِم و پاررگون.

در نتیجه دریدا حقیقت نقاشـی را چنان که فلاسـفه و منتقدان پیشین به آن باور داشتند، به چالش می‌کشاند.

دریدا و معماری

در میـان هنرهـای گوناگون معماری از جمله هنرهایی اسـت که با اندیشـه‌های دریدایی نخستین ارتباط برقرار کرد. حتی می‌توان گفت که تعدادی از معماران در شکل‌گیری هنر پست‌مدرن و واسازانه نقش پیشگام را داشتند. برخی از معماران بسیار زود دریافتند که اندیشـه‌های واسازانهٔ دریدایی می‌تواند موجب دگرگونیهای اساسی در معماری گردد و مفاهیمی را که معماری در طول هزاره‌ها به آنها عادت کرده است، دگرگون کرد و طرحی نو را بر اساس این نظریه نوین طراحی کرد.

در سـالهای ۱۹۷۰، تعدادی از معماران جوان به فکر تحولات اساسـی در ساختارهای تثبیت شده در معماری افتادند و کوشیدند تا از این ساختارهای دورهٔ خود گذر کنند. در میـان این عـده می‌توان به معمارانی همچون پتر ایزنمن[۷]، ریشـارد میر[۸]، شـیژرو بان[۹]، زاها حدید[۱۰]، برنارد چومی[۱۱] اشـاره کرد. در سـال ۱۹۸۸ فیلیپ جانسـون[۱۲] و مـارك ویگلـی[۱۳] نمایشـگاهی بـا عنـوان: «معمـاری واسـازانه» برگزار نمودنـد. این نمایشـگاه مخاطبـان را با برخـی از فعالیتهـای معماران پسـت‌مدرن همچون ژرلهی، ایزنمن، حدید، کوهاس و چومی آشـنا می‌کرد. ویژگی مشترك همهٔ این افراد با وجود تفاوتهایشـان، غیرقـراردادی بـودن معمـاری‌ای بود که تـا پیش از این بـه آن عادت کـرده بودند. به همیـن دلیل، معماری واسـازانه بیش از هر چیز تعلیـق متن معماری ساختارگراسـت. میتران در سـالهای ۸۰ و ۹۰ یکی از بزرگ‌تریـن فعالیتهای معماری

7. Peter Eiseman
8. Richard Meier
9. Shigeru Ban
10. Zaha Hadid
11. Bernard Tschumi
12. Philip Johnson
13. Mark Wigley

را شـروع کرد و به معمارانی که به واسازی معماری گذشته فکر می‌کردند، طرحهایی را سـپرد که تکمیل موزهٔ لوور، کتابخانهٔ ملی و اپرای باسـتیل تعدادی از آنها بودند. این فعالیتهای معمارانه تحول بزرگی در معماری فرانسـه و دیگر کشورها ایجاد کرد؛ تحولی که با تحولات فرهنگی و فلسـفی ارائه شـده توسط متفکران و منتقدانی همچون دریدا همسانی داشته است.

برنارد چومی از مهم‌ترین چهره‌های معماری در ارتباط با نظریهٔ واسـازانه محسوب می‌شـود. چومی در سـال ۱۹۸۲ در کنکور بین المللی پارك دولاویلت[۱۴] انتخاب شد. او بر اسـاس نظریـات ژاك دریدا همچنیـن برخی از نویسـندگان همچون ژرژ باتای و بـا توجـه به بعضـی از هنرها مانند سـینما به طراحـی یك گونهٔ نویـن در معماری نائـل شـد، که اقبال زیادی از این گونـه نوین به عمل آمد و برخـی از مراکز فرهنگی و آموزشـی را طراحـی و اجرا کـرد. چومی به طـرح واحدهای نیمه مسـتقل و نیمه وابسـته در ایـن پارك دسـت زد که کارکردهـای گوناگونی همچون تالار موسـیقی، محـل ورزش و بـازی، کارگاه و... دارنـد و هـر کـدام بـه شـیوه‌ای با هـم مرتبط می‌شـوند که از مرکزیت یافتن عناصر جلوگیری می‌کند و هر واحد می‌تواند توسـعه و گسـترش پیـدا کند، بدون اینکه به طرح کلان لطمـه‌ای وارد کند. به بیان دیگر، متن پارك هنوز باز اسـت و بر خلاف معماری و متن سـاختارگرایی، متن واسازانه تن به تثبیت نمی‌دهد و بسته نخواهد شد.

از جنبـهٔ واژه‌شناسـانه او بـرای این واحدهـا از واژهٔ فولی[۱۵] اسـتفاده می‌کنـد. جنون، سـاختمان و... واژه‌ای که فوکو نیز از آن بسـیار اسـتفاده کرد. مجموعهٔ پارك موجب ایجاد نوعی پویایی و گوناگونی می‌شـود، چینش مجموعهٔ عناصری که مخاطب به دیدن آنها به این شـکل عادت ندارد و حضور رنگهای جالب توجه، به ویژه رنگهای سرخ برای عناصر فلزی از خصوصیات این مجموعه است.

14. De la Villette
15. Folies

در این گونه علاوه بر مرکزیت زدایی فضایی، چومی با واسازی و ساخت‌شکنی اصول معماری سنتی کوشید تا زمان و حرکت را که در معماری گذشته نسبت به آن بی‌توجهی شده بود، مورد توجه قرار دهد. علاوه بر مکان که در معماری همواره محل ثبات بود، با نظریات چومی زمان نیز به معماری افزوده گردید. از سال ۲۰۰۰ به بعد توجه چومی به سوی طراحی برج بیشتر جلب شد. او برج دیاوتای[۱۶] (۲۰۰۶-۲۰۰۴ پکن) و بلو تاور[۱۷] (۲۰۰۶-۲۰۰۴ نیویورك) را طراحی و به انجام رسانید. چنان که گفته شد، ایزنمن نیز در زمرهٔ معماران مؤثر در ارتباط با نظریهٔ واسازانه است. ایزنمن در سال ۱۹۸۵ طرح نظری عنوان «رومئو و ژولیت» را در مرکز ژرژ پمپیدو ارائه داد که دریدا نیز در آن شرکت کرد.

دریدا و فیلم

سینما و فیلم دارای ویژگیهایی هستند که موجب شده‌اند تا هم صورت آن و هم گاهی برخی موضوعات آن و همچنین تأثیرگذاری آن توجه دریدا و دیگر واسازان را به سوی خود جلب کند. اما خود سینما نیز موضوع واسازی قرار گرفت. در این عرصه سینماگران واساز کوشیدند تا ساختارهای روایی و صوری و همچنین مضمونی سینمای کلاسیك را واسازی کنند. در این رابطه آنها نظریات و حتی حضور دریدا را نیز داشتند. دریدا نسبت به هنر- صنعت سینما حساس بود و ضمن اینکه مطالبی را به فیلم، سینما و تلویزیون اختصاص داد، خود نیز در برخی از فیلمها نقش داشته است. دریدا اثری با عنوان اکوگرافی تلویزیون نوشته و در آن به طور انحصاری به تلویزیون پرداخته است.

سینما به دلیل امکان خیال‌پردازی به شعر بسیار نزدیك است، زیرا از شاخه‌های

16. Tour Diayutai
17. Blue tower

دیگـر هنری بـه خوبی برای تخیل‌پردازی بهره می‌برد. دریدا گاهی برای اسـتدلالات خـود بـه فیلـم روی مـی‌آورد. نمونـهٔ بـارز آن فیلم زمبی[18] اسـت که دریـدا برای واسـازی دوگانهٔ مرگ و زندگی به آن اشـاره دارد و مقولهٔ سوم یعنی نه مرگ و نه زندگی را مطرح می‌کند. فیلم زمبی‌ها در سـال ۱۹۷۸ توسـط جرج ا. رومرو[19] ساخته شـد و محصـول مشـترك امریکا و ایتالیاسـت. زمبی‌هـا یعنی مردگانِ زنـده، به یك شـهر حملـه ور می‌شـوند و مـردم به مرکـز خرید آن شـهر پنـاه می‌برنـد. در این فروشـگاه است که نبرد میان زمبی‌ها و بازماندگان شهر آغاز می‌شود و صحنه‌های ترسـناکی را بـه دنبال دارد. از این فیلم برداشـتهای اجتماعـی و فرهنگی مربوط به مصرف‌زدگی جامعهٔ مدرن شـده اسـت. بـه ویژه اینکه میـان اجناس و به خصوص مانکنهای فروشـگاه و زمبی‌ها تشـابه بسـیار وجود داشـت و گاهـی بازماندگان به اشـتباه می‌افتادند. اما برداشـتی که دریدا از این فیلم می‌کند، بیشـتر معطوف همان نه مرگ و نه زندگی اسـت که به واسـازی دوگانگی میان مرگ و زندگی می‌انجامد.

عـلاوه بر برخـی موضوعـات و مضامیـن سـینمایی، در برخی مواقع خـود طبیعت سـینما کـه بر اسـاس پویایـی و حرکت بنـا شـده و دارای زمان و روایت اسـت نیز توجـه واسـازان را به خود جلـب کرده اسـت. معماران واسـاز به این نکته بسـیار توجـه کرده‌اند. آنها کوشـیدند تا برخی ویژگیهای سـینمایی همچون حرکت را وارد معمـاری کنند کـه ویژگی اصلی آن همواره سـکون و ثبات بوده اسـت. در زبان ما سـاکن شـدن و مسـکن گزیدن و سـکونت کردن از یك ریشـه‌اند و همگـی دلالت بر تثبیـت دارند و در مقابل حرکت و جابه‌جایی قرار می‌گیرند. وجود ویژگی سـینمایی در معماری نیز موجب واسـازی سـنت معماری شده اسـت. چومی و ایزنمن و دیگر معماران واساز کوشـیدند تا از این ویژگی سینمایی برای واسازی معماری استفاده کنند، چنان که پارك دو لاویلت یك نمونه از آن اسـت.

18. Zombi
19. George A. Romero

تأمـلات دریـدا بـر روی هنر به مطالبـی که در بالا گفته شـد یا به شـاخه‌هایی که از آنها یاد شـد، محدود نمی‌شود، زیرا نوشـته‌ها و گفته‌های دریدا در خصوص هنر و همچنین هنرمندان در رابطه با واسـازی هنری بسـیار گسترده‌تر از این است. چنان کـه نظریات دریدا و دیگر واسـازان در مورد تئاتر که از آن هیچ یاد نشـد، می‌تواند خود موضوع پژوهشـی مسـتقل و مفصـل باشـد. همچنین هنرهایی که یاد شـد، به مراتب جای بحث و گسـترش بیشـتری دارد، چنان که فقط *حقیقت نقاشـی* که آن هم تمام نظریات دریدا در خصوص نقاشـی را شـامل نمی‌شود، خود ۴۴۰ صفحه است. در اینجا کوشـیده شـد پاره‌ای از نظریات او و دیگران به ویژه هنرمندان در رابطه با نظریهٔ واسـازی مطرح گردد.

مکاتـب و جریانـات غربـی اغلـب بـر اسـاس نفی مکاتـب و جریانات پیشـین شـکل می‌گیرند و با واسـازی (به معنای عام آنها) ایجاد می‌شـوند. به طور مثال رمانتیسم بـا نفی اصول یا برخی اصول کلاسیسـم و رئالیسـم با نفی برخی اصول رمانتیسـم شـکل گرفته‌اند. اغلب نظریه‌ها و نقدهای هنـری و فرهنگی به همین صورت در غرب ایجـاد شـده‌اند. پرسشـی که در اینجا مطرح می‌شـود، این اسـت: چـه تفاوتی میان ایـن نظریـه و نقـد با نظریه و نقدهای پیشـین وجود دارد؟ در پاسـخ به این پرسـش می‌توان گفت که نظریهٔ واسـازی نه یك جریان پیشـین و مکتب قبلی، بلکه گسـتره‌ای بـه اندازهٔ تمام تاریخ غرب را به چالش و نقد می‌کشـاند. در نقدهای پیشـین همواره به طوری رمانتیسـم بر ارزشـهای قرون وسـطا و کلاسیسم بر ارزشـهای یونان و روم باسـتان تأکیـد داشـته‌اند و بخـش محدودی از تاریـخ و ارزشـهای آن را نفی می‌کردنـد، اما پیکـرهٔ نقد واسـازانه تمام تاریخ یا بخـش عمدهٔ تاریـخ نظریهٔ ادبی، هنری و فلسـفی اسـت. دیگـر اینکه منتقـدان نقد واسـازانه همواره بـر این موضوع تأکیـد دارنـد که قصـد راه‌اندازی یك گونه و یـك مکتب نویـن را ندارند و همواره در برافکنـدن بنیانهـا و سـاختارهایی که پیش‌تر مسـلّم و قطعی تلقی می‌شـد، کوشـش می‌کننـد و اگـر هم به خلق اثری دسـت می‌زنند، همانند معماریهای واسـازانه، برای نقـد و نفـی معماری مدرن اسـت و به همیـن دلیل خود این آثار نیـز در خود عناصر واسـازانه را به شـکلی برجسـته دارند. نظریه و نقد واسـازانه در جهان به ویژه در

ایـران مراحل نخسـتین خـود را می‌گذراند. به همیـن دلیل هنوز پرسشـهای زیادی در خصـوص این نقد مطرح اسـت. البته و خوشـبختانه، در جامعـهٔ علمی و فرهنگی ایران تلاشـهای زیادی برای آشـنایی علاقه‌منـدان با این نظریه صـورت می‌گیرد و فرهنگسـتان هنر نیز هم‌اندیشـی‌ای را به منظور بررسی آرای دریدا در هنر و فلسفه ـ چند ماهی پس از درگذشـت دریدا ـ برگزار کرده که مقالات آن نیز به چاپ رسـیده اسـت. پژوهشنامه می‌کوشـد تا با اختصاص این نقدنامه قدمی هر چند بسیار کوچك در خصوص آشـنایی بیشـتر دانشـجویان با این نظریه بردارد. در انتها از استادان گرامـی که مقالات خود را در اختیار این پژوهشـنامه قرار دادند، چه آنهایی که چاپ گردیده و چه آنهایی که چاپ نشـده اسـت، تشکر می‌شود. جا دارد از دبیر علمی این شـمارهٔ نقدنامـه، آقای دکتر امیرعلی نجومیان به دلیـل زحماتی که برای هماهنگی و گردآوری این مجموعه متقبل شـده‌اند نیز قدردانی شـود.

پژوهشنامه

* Derrida, Jacques. *La VÉRITÉ EN PEINTURE*, Flammarion, Paris, 1978

نقد شالوده‌شکنانه در عرصهٔ هنر و زیبایی‌شناسی

دکتر حسینعلی نوذری
عضو هیئت علمی دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد کرج

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۲/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۵/۳۰

چکیده

در مقالهٔ حاضر به بررسی و تحلیل نظری و مفهومی دو جریان پارادایمی عمده در فلسفه و نظریهٔ اجتماعی خواهیم پرداخت: شالوده‌شکنی و زیبایی‌شناسی. هر دو جریان به لحاظ تکوینی و تأسیسی و نیز از نظر خاستگاه به فلسفه باز می‌گردند و به لحاظ بسترهای کارکردی و ساختاری به حوزهٔ نظریهٔ اجتماعی، نقد اجتماعی و به ویژه در عرصهٔ هنر (به لحاظ کاربردی) به تحلیل و بررسی کاربستهای هنر و زیبایی‌شناسی معطوف می‌شوند.

ابتدا به‌طور مستقل به بحث و بررسی مقدماتی برای معرفی، شرح و تبیین این دو جریان می‌پردازیم و پس از آن به بررسی کاربستهای نقد شالوده‌شکنانه (واسازانه، چنان‌که در پاره‌ای منابع و محافل متداول است) در عرصهٔ فراخ دامن زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر خواهیم پرداخت. در معرفی این دو مفهوم یا جریان پارادایمی ابتدا از منظر ریشه‌شناسی و معناشناسی و سپس از بُعد مفهومی و معرفت‌شناسی آنها را تحلیل و تبیین می‌کنیم.

واژگان کلیدی:

شالوده‌شکنی، زیبایی‌شناسی، پساساختارگرایی، نقد شالوده‌شکنانه (واسازانه).

۱. مقدمه: خاستگاههای زیبایی‌شناسی

تعبیر زیبایی‌شناسی یا «ایستتیک»[1] از ریشهٔ یونانیِ aesthesis به معنای حس یا احساس[2] و ادراک حسی[3] گرفته شده است و کاربردهای معناشناسانهٔ متنوعی دارد. این تعبیر بیانگر کل قلمرو امر محسوس و امر معقول نیست، بلکه عمدتاً به آن بخش از قلمرو مذکور اشاره می‌کند که با زیبایی سر و کار دارد و این واژه را می‌توان دربارهٔ آن به کار برد؛ منظور از زیبایی در اینجا ناظر به نوعی مفهوم، وجه، کیفیت، حالت یا صفت است. اما این تعریف یا توصیف از زیبایی‌شناسی، تنها بیانگر یک بعد از ابعاد مختلف و متنوع آن است. (Reese, 1996, p. 7).

زیبایی‌شناسی در معنای وسیع به منزلهٔ تأمل فلسفی و نظری در باب هنر و در تعبیر عام مسامحتاً به عنوان مرادف و معادل فلسفهٔ هنر به کار برده می‌شود. از این منظر، از آن به عنوان مطالعه و تأمل در احساسات، مفاهیم، برداشتها یا قضاوتها، دریافتها یا تلقیهای ناشی از نقد و بررسی دربارهٔ هنرهای مختلف، فعالیتهای هنری، آثار هنری، خلاقیت هنری، استعداد، ذوق، سلیقه و قریحهٔ هنری و فراتر از آنها دربارهٔ رده‌ها و گستره‌های وسیع‌تر و متنوع‌تری از موضوعات، پدیده‌ها و اموری یاد می‌شود که فعال، پویا، زیبا، والا، متعال، متحول و متکامل به نظر می‌رسند.

این واژه نخستین بار توسط الکساندر بامگارتن[4] (۶۲-۱۷۱۴) فیلسوف آلمانی، در گفتمان مدرن دوران روشنگری و در چارچوب ایدئالیسم آلمانی، ابتدا در رساله‌ای در سال ۱۷۳۵ و پس از آن در سال ۱۷۵۰ در کتاب معروف وی یعنی *ایستتیکا*[5] به منزلهٔ یک گفتمان نظری و شاخهٔ معرفت‌شناسی مستقل از فلسفه، اما قویاً متأثر از آن و در پیوند با آن مطرح و ارائه شد. وی بر آن بود تا این گفتمان معرفتی مستقل به عنوان یک رشتهٔ دانشگاهی در کنار سایر رشته‌ها یا حداقل به عنوان یک دورهٔ درسی اساسی و جامع در دانشگاهها تدریس شود؛ امری که بعدها به همّت تنی

1. aesthetics
2. sense/ sensation
3. sense perception
4. Alexander Baumgarten
5 . Aesthetica

چند از برجسته‌ترین فلاسفهٔ قرون هجدهم و نوزدهم در آلمان و دیگر کشورهای اروپایی در قالب کرسیهای درسی دانشگاهی و تدریس زیبایی شناسی به‌طور مستقل و نیز در قالب رساله‌ها و کتابهای مهم و تأثیرگذار چندی پی گرفته شد و تحقق یافت، که از جملهٔ مهم‌ترین و برجسته‌ترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ایمانوئل کانت[6] (۱۸۰۴-۱۷۲۴) در کتاب *نقد قوهٔ حکم* (۱۷۹۰)؛ یوهان فریدریش شیلر[7] (۱۸۰۵-۱۷۵۹) در آثار ارزنده‌ای چون *دربارهٔ شعر ساده و شعر پر احساس* (۱۷۹۵) و رسالاتی در پرورش حس زیباشناسانه در انسان (۱۷۹۵)؛ هگل[8] (۱۸۳۱-۱۷۷۵) با تدریس و ارائه سلسله سخنرانیها و گفتارهایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی و هنرهای زیبا، تاریخ هنر، فلسفهٔ هنر در دانشگاه برلین به بسط و تکامل نظریه‌های شیلر پرداخت و گامهای مهمی در تحقق اهداف و آرمانهای بامگارتن برداشت. درس گفتارهای هگل بعدها در قالب کتابی در سه مجلد تحت عنوان *درسهایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی* توسط اچ. جی. هوتو[9] از روی دستنویسهای اصلی خود هگل و یادداشتها و فیشهای درسی کلاسهای وی (سالهای ۱۸۲۳، ۱۸۲۶، ۹-۱۸۲۸) تصحیح و ویرایش شد و نخستین بار در ۱۸۳۵ (چهار سال پس از مرگ هگل) و چاپ دوم آن با ویرایش تازه و تجدید نظر شده در ۱۸۴۲ انتشار یافت (Hegel, 1991, p. vi).

آرتور شوپنهاور[10] (۱۸۶۰-۱۷۸۸) همزمان با هگل، در دانشگاه برلین به تدریس فلسفه و زیبایی‌شناسی همت گمارد و در کتاب مهم و معتبر خود، *جهان به منزلهٔ اراده و بازنمایی*، (جلد اول ۱۸۱۸، جلد دوم ۱۸۴۴)، به شرح و بسط آراء و نظریه‌های فلسفی خود دربارهٔ مقولات فلسفی، هنر و زیباشناسی پرداخته است. یوهان فریدریش هربارت[11] (۱۸۴۱-۱۷۷۶) که جایگاهی مستقل برای زیبایی‌شناسی در کنار منطق و متافیزیک به عنوان شاخه‌های سه گانهٔ فلسفه در نظر گرفته است و بر این نکته تأکید دارد که زیبایی‌شناسی عبارت است از: مطالعه و بررسی قضاوتها و داوریهایی که دربارهٔ لذت و الم صورت می‌گیرد و ارزش‌گذاریهایی که در این میان بر این دو مقوله مترتب می‌شود. بر این اساس وی زیبایی‌شناسی را متکی بر روان‌شناسی و نمادشناسی[12] می‌داند و مهم‌ترین بخش آن را نیز اخلاق می‌داند. فریدریش نیچه[13] در کتاب *زایش تراژدی از ژرفای روح موسیقی*[14] (۱۸۷۲) به ارزیابی و مطالعه در باب انواع هنرها، ارزشهای مترتب بر آنها، و جایگاه آنها در فرهنگ و بررسی کارکردهای زیباشناسانهٔ آنها پرداخته است.

پرداختی به دغدغه‌های فلسفی در باب هنر و تأملات زیباشناسانه و توجه به پرسشها و موضوعات متنوع در خصوص سرشت و ماهیت اثر هنری، ارزش و جایگاه آن، نقش ابزاری هنر در شناخت مقولات، جایگاه احساس و ادراک در خلق آثار هنری و بسیاری پرسشهای اساسی دیگر همواره انگیزه‌های

6. Imanuel Kant
7. Johann Christoph Friedrich Schilleer
8. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
9. H.G. Hotho
10. Arthur Schopenhauer
11. Johann Friedrich Herbart
12. eidology
13. Friedrich Nietzsche
14. *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*

مهمی در بسط و تکامل گفتمان نظری زیبایی‌شناسی به شمار رفته‌اند. اما در حالی که قرن نوزدهم بستر رشد و شکوفایی گفتمانهای نظری و فلسفی دربارهٔ زیبایی‌شناسی بود، در قرن بیستم بطور همزمان و همسو شاهد ظهور تردیدها و چالشهایی در برابر آن و نیز ظهور چرخشها و رویکردهای جدی تازه‌ای در اقبال به زیبایی‌شناسی به ویژه در سه دههٔ آخر این قرن هستیم[۱۵].

۲. شالوده شکنی و نقد زیبایی‌شناسی

در اینجا به بررسی و مطالعهٔ نقدها و چالشهایی که دربارهٔ زیبایی‌شناسی صورت گرفته است، می‌پردازیم. بخش اعظم این نقدها از منظر جامعه‌شناسی به عمل آمده‌اند. نقد شالوده‌شکنانه از مهم‌ترین نقدهایی است که از این منظر در سه دههٔ آخر قرن بیستم به‌طور جدی و قاطع در خصوص گفتمان زیبایی‌شناسی در پارادایمهای کلاسیك و مدرنِ آن به عمل آمده است.

نقدهای جامعه‌شناسانه از زیبایی‌شناسی شاید به مراتب قاطع‌تر و کوبنده‌تر از نقدهایی است که از درون فلسفه برمی‌خیزند. در حالی‌که باید به خاطر داشت که نقد شالوده‌شکنانه گرچه به لحاظ خاستگاه و سرشت یا ماهیت، ریشه در فلسفه دارد، ولی به لحاظ کار ویژه، در زمرهٔ کارکردها و کاربستهای جامعه شناسانه به‌شمار می‌رود. از سوی دیگر، نقد شالوده‌شکنانه علاوه بر آن در پیوند با پاره‌ای مطالعات فرهنگی قرار دارد، که خود از درون نوعی واکنش در برابر نخبه‌گرایی پنهان و ضمنیِ زیبایی‌شناسی سر بر می‌آورد، برای مثال بارزترین نمونهٔ آن را می‌توان در رویکرد فرانك ریموند لیویس[۱۶] (۱۸۹۵-۱۹۷۸) منتقد ادبی بریتانیایی، به نقد ادبی مشاهده کرد. روند بسط و تکاملِ جامعه‌شناسی فرهنگی فرانسوی، هم مبنای ایدئولوژیكِ هنر و زیبایی‌شناسی (تمایز بین هنر والا و هنر مردمی یا پست و نازل که در بیشتر نوشته‌ها و آثار موجود در گفتمان زیبایی‌شناسی در پارادایمهای کلاسیك و مدرن امری قطعی و مسلم انگاشته شده است) و هم نقش و تأثیر زیبایی‌شناسی در تداوم و استمرار ایدئولوژی مذکور را زیر سؤال برده و تضعیف ساخته است. این جریان در نهایت در کنار سایر کاربستهایی که پساساختارگرایان و پسامدرنیستها در تدوین و تکامل نقد شالوده‌شکنی صورت داده‌اند، زمینه‌های ظهور و تکامل و توسعهٔ نقد مذکور را بیش از پیش فراهم ساخته و آن را ضروری نموده است (Edgar & Sedgwick, 2002, p. 145).

البته نباید از این نکته غافل ماند که نقد شالوده‌شکنی و جریانها و رویکردهای ملازم آن، گرچه در آغاز بسیاری از پرسشها و مضامین فلسفی محض در باب هنر و زیبایی‌شناسی را به چالش کشیدند و با نوعی ناخرسندی و عدم اقبال با آنها برخورد کردند، اما پس از اینکه در فلسفه جریانها و

۱۵. این رویکردها و جریانهای زیباشناسانه را (از ایدئالیسم و زیبایی‌شناسی آلمانی قرن نوزدهم، پدیدارشناسی و هرمنوتیک، مارکسیسم و نظریه انتقادی، مدرنیسم، ساختارگرایی، کارکردگرایی ساختاری، پساساختارگرایی و پسامدرنیسم، روانکاوی و فمینیسم) در مقالهٔ مستقل دیگر مورد بررسی قرار داده‌ام.

16. Frank Raymond Leavis

گرایشهایی پیدا شدند که به بسترهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی‌ای که هنر در آن خلق (تولید) و به کار بسته (مصرف) می‌شود، توجه و حساسیت ویژه‌ای نشان دادند، شالوده‌شکنی نیز کوشید تا از منظرهای فلسفی به نقد، واسازی و واکاوی هنر و زیبایی‌شناسی بنشیند. برای مثال چنان که آرتور کلمن دانتو[17]، فیلسوف و منتقد برجستهٔ معاصر آمریکایی، اظهار داشته است، در پی ظهور قرائتهای پسامدرن در کنار هنر مدرن و به دنبال آن، ظهور هنر پست مدرن، و نیز ظهور اشکال هنری‌ای که خودآگاهانه بر جایگاه خود به عنوان هنر تأکید می‌ورزند (نمونهٔ بارز آن نمایش «پیشابدان» به عنوان یك اثر هنری توسط مارسل دوشان در سال ۱۹۱۷)، این جریانها و حتی خود هنر نیز به طرح پرسشهای فلسفی و نظری در باب سرشت و ماهیت، چیستی و چرایی، کار ویژه‌ها و کاربستها، خاستگاه و اهداف، محدودیتها و گستره‌های هنر و زیبایی‌شناسی می‌پردازند.

۳. شالوده شکنی؛ خاستگاه و ریشه‌های معناشناسی و نشانه شناسی

ریشهٔ این واژه به نوشته‌ها و آثار ژاك دریدا، فیلسوف فرانسوی باز می‌گردد و اشاره دارد به کاربرد دیدگاهها و عقاید پست مدرن در زمینهٔ نقد و نظریه دربارهٔ یك «متن»[18]، یا «اثر هنری»[19]، یا مصنوعات و محصولات هنری[20]، یا شیء[21] یا هر موضوع و امر دیگر. به عبارت بهتر، نظریه و نقد پست مدرن در قالب یك رویکرد روش‌شناسانهٔ بدیع که از آن به شالوده‌شکنی یاد می‌شود، در خصوص موضوعات مورد تحلیل در حوزه‌های مختلف هنر، ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی، علوم انسانی و حتی علوم طبیعی و تجربی (چون فیزیك، ریاضیات، مهندسی، شیمی و نظایر آن) به کار گرفته می‌شود. اقدام به شالوده‌شکنی از یك اثر هنری، ادبی، فلسفی یا هر اثر دیگر عبارت است از: ارائه قرائتی ساری و جاری یا فطری و درونی از شاکله و ساختار مفهومی و نظری و چارچوبها یا شالوده‌های گفتمانی آن اثر، به‌طوری که در نتیجهٔ آن بتوان جایگاه یا محل استقرار یك «امر بیرونی»[22] (امر ثانوی و جزئی و ناچیز) معین را در درونِ آن اثر مشخص ساخت؛ امر ثانویه و ناچیزی که از سوی ساختار و شاکله[23] اثر همواره طرد و نفی شده است؛ شالودهٔ اثر آن را به درون اثر راه نمی‌دهد، آن را به حاشیه و پیرامون می‌راند و جایی برای آن در مرکزِ حضور در نظر نمی‌گیرد؛ پدیده‌ای که هایدگر از آن به «متافیزیك حضور» یاد می‌کند که همواره در طول تاریخ تفکر مغرب زمین و از زمان سقراط و افلاطون به بعد سلطه و سیطره داشته است. امر بیرونی همواره به دلیل تفاوتها، تعارضها و فاصله‌ها سرکوب و نفی می‌شود؛ وجودش نادیده گرفته می‌شود، هیچ انگاشته می‌شود، یا دست کم امری عارضی، ثانویه، نادرخور، کم اهمیت و پیش

17. Arthur Coleman Danto
18. text
19. work of art
20. artifacts
21. object
22. the outside
23. scheme

پا افتاده تلقی می‌شود. به همین دلیل به حاشیه و بیرون از مرکز وجود یا بیرون از مرکز حضور و به پیرامون رانده می‌شود و با گذر زمان در آنجا تثبیت، مستقر و نهادینه می‌شود. اما به رغم تمام تلاشها و اقداماتی که برای نفی و نادیده انگاشتن آن صورت می‌گیرد، نشانه‌ها و علائم و آثارِ حضور آن در درونِ «متن» یا «اثر» به وضوح مشهود و برجسته‌اند و برای همیشه قابل کتمان نیستند.

اصطلاح یا تعبیر شالوده‌شکنی[۲۴] در سال ۱۹۶۷ توسط دریدا به عنوان معادلی در ترجمهٔ واژهٔ Destruktion مصطلحِ هایدگر ابداع و به کار گرفته شد. اما دیری نپایید که مشخص شد دریدا با ابداع و اشاعهٔ این واژه در سطحی گسترده قصد اعمال جرح و تعدیل و اصلاحات و تغییرات اساسی و عمده‌ای در پروژهٔ هایدگر را در سر داشت (Edwards, 1996, vol. supplement. 123). هایدگر این واژه را در کتاب *هستی و زمان* (۱۹۲۷) در راستای تلاش برای مقابله با روند زوال و انحطاطِ سنت و تنزل آن در حد مشتی جزمیات و مقولاتی که به دلیل قدمت و تاریخ طولانی بدیهی و مسلّم انگاشته می‌شوند، به کار گرفت. هدف هایدگر بسط و گسترش دامنهٔ امکانات و فرصتهای آتی از طریقِ واسازی و بازگشاییِ بافتارها و ساختارهای متون و وقایعِ گذشته و یافتن و کشف و آشکار ساختنِ مواردی است که تفکر ناشده یا نیندیشیده شده به حال خود رها و واگذاشته شده‌اند (Ibid).

اما کاربرد این مفهوم نزد دریدا تا حدود زیادی با رویکرد هایدگری مغایر بود. در پروژهٔ هایدگری فائق آمدن بر متافیزیك و غلبه بر آن جایگاه محوری داشت، در حالی‌که دریدا نگره و ارزیابی هایدگر را قبول نداشت و آن را مورد تردید و تعریض قرار داد؛ زیرا به زعم وی، پروژهٔ هایدگری مبتنی و متکی بر ایدهٔ پایان فلسفه بود، پنداری که دریدا آن را به منزلهٔ امری متافیزیکی نفی می‌کرد، زیرا به ثبت و ضبط مجدد و استنساخ و حك مجددِ مفاهیم کلاسیکی چون غایت‌مندی، وحدت، تقابل و تعارضِ امر درونی و امر بیرونی می‌انجامید. به این ترتیب، شالوده‌شکنی دریدایی برخلاف رویکرد هایدگری بوده و پاسخ یا واکنشی در برابر سرگشتگیِ بنیادینِ موجود نزد اندیشه و رویکرد هایدگر است. هایدگر پایان متافیزیك را پیشاپیش اعلام کرده بود، اما خود همچنان متافیزیکی می‌اندیشید و عمل می‌کرد (Ibid).

۴. شالوده‌شکنی و تحلیل متون و آثار هنری و نقد زیبایی‌شناسی

شالوده‌شکنی چنان که اشاره شد، شکلی از تحلیل متنی است که معمولاً با بازنگری نظری یا تجدید قرائت و تلقی خاص از قالبها، ساختارها و محتوای آثار همراه است. علاوه بر این، شالوده‌شکنی به منزلهٔ رویکرد روش شناسانه در گفتمان پست مدرن مؤید نگاه و تلقی ویژه‌ای از فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی است که عموماً و به طور کلی به هنر

24. deconstruction

پست‌مدرن یا زیبایی‌شناسی پسامدرن موسوم است؛ و از همین منظر می‌توان آن را به منزلهٔ واکنشی در برابر تقلیل‌گرایی و انتزاع در مدرنیسم، هنر مدرن و گفتمان زیباشناسی مدرن دانست. در این رابطه، اساس شالوده‌شکنی بر مفروضها و مؤلفه‌های چندی به شرح زیر استوار است[۲۵]:

۱. در حالی‌که رویکردهای تحلیلی و پارادایمیِ موجود در گفتمان مدرنیته همواره در تلاش و تکاپوی دائمی برای کشف و یافتن و آشکار ساختن اصول کلی، عام، جهانشمول و قطعی دربارهٔ هنر، زیبایی‌شناسی و دربارهٔ هر گونه متون و آثار و در پی یافتن اصولِ بنیادین و مقوّماتِ زیربنایی هنر هستند، رویکرد شالوده‌شکنی در تلاش برای حذف و کنار زدن این قبیل اصول عام و نفی چنین مقولاتی است و در مقابل بر تنوع، کثرت، تفاوت، تناقض، نسبیت، تغییر و دگرگونی پیوسته تأکید دارد.

۲. متون (اعم از نوشتاری، گفتاری، در قالبهای مختلف، کتاب، مقاله، آثار هنری، مجسمه، تابلوی نقاشی، فیلم، طراحی، گرافیک، و هر اثر خلق شدهٔ دیگر)، همانند زبان در همهٔ عرصه‌ها، واجد یك ویژگی اساسی هستند، یعنی بی ثباتی و عدم قطعیت و عدم تعّین معنایی. معنای متون همواره در حال تغییر و دگرگونی است؛ هیچ معنای قطعی و جزمی و ثابت و مطلق در هیچ متنی و برای هیچ متنی وجود ندارد. معانی ایجاد یا خلق می‌شوند و همواره نسبی، قراردادی، اعتباری، عرضی، متکثر، سیال و دگرگون‌شونده هستند (Cooper, 1995, p. 106).

۳. رویکرد شالوده‌شکنی در نقد هنر نافیِ هرگونه تمایز بین اشکال «پست» و «عالی»، «نازل» و «والا»، «جدی یا کلاسیك» و «پاپ» و نظایر آن است؛ و با نفی مرزبندیهای ژانری در هنر و حمایت از التقاط‌گرایی، ترکیب و در هم آمیختن دیدگاهها، نظریات، اشکال، صورتها و محتواها به ترویج، اشاعه و تقویت و تکثیر ژانرهای فرعی و صنایع مختلف ادبی و هنری نظیر تقلید هزل آلود، نقیضه‌پردازی، کنایه، طعنه، طنز، استهزاء، تمثیل، شوخ‌طبعی، و شادی، سرزندگی و سرخوشی می‌پردازد. برخی از نظریه‌پردازان پست‌مدرن و منتقدان شالوده‌شکن کاربرد این قبیل تکنیکها و شیوه‌ها را با عنوان جالب و ظریف «لذت» یا «مسرت»[۲۶] یاد می‌کنند.

۴. با توجه به بی‌ثباتی و عدم تعّین معنایی، نه فلسفه، نه نقد و نه نظریه هیچ کدام نمی‌توانند هیچ‌گونه داعیهٔ اقتدار ویژه‌ای در خصوص تفسیر متنی و بافتاری داشته باشند. به همین دلیل نقد شالوده‌شکنانه در قالب یك رویکرد فلسفی بدبینانه امکان وجود یا نیل به معنای یکدست، منطقی و منسجم در زبان (اعم از زبان گفتاری، نوشتاری، تصویری، نمادین و رمزگانی و در عرصه‌های مختلف کاربردهای آن چون شعر، ادبیات، رمان و اشکال متنوع هنر) را منتفی می‌داند. به زعم دریدا، سنت غالب‌اندیشگی غرب همواره

۲۵. از اینجا به بعد، مطالب و موضوعات مورد بحث خود را مطابق با اسلوب هگلی در قالب گزاره‌های منفرد و مستقل ارائه می‌کنیم. گزاره‌هایی کوتاه و بلند که بعضاً در قالب یک یا دو بند و مستقل از هم تدوین شده اند و به تسهیلِ درک و دریافت مضامین و موضوعات کمک می‌کنند. هر یک از این گزاره‌ها خود به تنهایی می‌تواند تحقیق و پژوهش مستقل مفصل و دامنه‌داری قرار بگیرد.

26. jouissance / pleasure

کوشیده است تا زمینه‌های لازم برای قطعیت و حقیقت را از طریق سرکوب سیالیت و بی ثباتیِ نامحدود زبان فراهم و مستقر سازد، سنتی که وی از آن به «لوگوسنتریسم»[۲۷] یا «واژه‌محوری» یاد می‌کند (Baldic, 1990, p. 52).

۵. شالوده‌شکنی با نقد و تعریض و به چالش کشیدنِ مفاهیم و گفتمانهای سلسله مراتبی و سلسله مراتبهای گفتمانی، نظری، فلسفی و ایدئولوژیک در حوزه‌های مختلف معرفت بشری همراه است: مفاهیم، گفتمانها و سلسله مراتبهایی که از قدمتی بسیار طولانی برخوردارند و همواره از دیرباز تاکنون بر عرصهٔ اندیشه و عمل انسانها سیطره داشته و هنوز هم در پی بسط آن‌اند. این مفاهیم، برداشتها، گفتمانها و سلسله مراتبها، به اعتقاد دریدا، برای معیارهای کهن و موازین سنتی و کلاسیکی چون حقیقت، عینیت، صدق، قطعیت، هویت (همسانی، این همانی) و وحدت دارای اهمیت و اعتبار بسیار بالایی هستند. معیارهای کلاسیك و موازین سنتی مذکور در پیوند با این مفاهیم و سلسله مراتبها معنا و کاربرد می‌یابند، اما در عین حال، باید به خاطر داشت که اهمیت و اعتبار و منزلت خود را نه به واسطهٔ ارتباط و پیوندشان با موازین سنتی مذکور بلکه تنها به واسطهٔ سرکوب و فرونشانی سایر اجزا و عناصر و از طریق به حاشیه راندن و دور ساختن آنها از مرکز حضور کسب می‌کنند؛ و اجزا و عناصر مذکور را به این ترتیب به عناصری «نااندیشنده»[۲۸] و بعضاً «نااندیشیدنی» یا «غیر قابل اندیشیدن»[۲۹] تبدیل می‌کنند. این فرایندی است که در سراسر تاریخ اندیشهٔ غرب، بلکه در کل تاریخ تفکر بشریت به‌چشم می‌خورد (Fowler, 1997, p. 54).

۶. در این راستا، نقد شالوده‌شکن به منزلهٔ نوعی قرائت متن یا شیوهٔ قرائت متون عمل می‌کند: برای کشف و آشکار ساختنِ معانی و پیامهای سرکوب شده، پنهانی یا به حاشیه رانده شدهٔ متون و به منظور نشان دادن ماهیت یا وجه چند معناییِ[۳۰] سرکوب شدهٔ آنان، متون را به ضدشان تبدیل می‌کند. به عبارت بهتر، شالوده‌شکنی قرائتی ضد هر متن از آن متن ارائه می‌کند، قرائتی که طی آن پیامهای پنهان مانده و سرکوب شدهٔ موجود دریك متن یا اثر هنری آشکار و عرضه می‌شوند و معانی و مضامینِ گم‌شده و ناپیدا و به حاشیه رانده شده واگشایی و رمزگشایی و بزرگنمایی (اگراندیزه) می‌شوند. هر آنچه تاکنون به پیرامون سوق داده شده بود یا مورد غفلت و چشم‌پوشی قرارگرفته بود و عامدانه از حضور آنها در مرکز جلوگیری به عمل آمده بود، حال با عنایت به شالوده شکنی می‌توان بار دیگر به عیان مشاهده کرد و جایی برای آنها در مرکزِ حضور پیدا نمود.

۷. به این ترتیب، با توسّل به شالوده‌شکنی از متافیزیك حضور و توجه به تفاوتها، اختلافها، فاصله‌ها، تأخیرها، افتراق و گسستهای معنایی، اینك آن دسته از پیامها، فحاوی، معانی و مضامین متعدد و متکثر و متفاوت- که به دلیل همین کثرتها و تنوعها و تفاوتها سرکوب شده بودند و به حاشیه رانده شدند

27. logocentrism
28. the un- thought
29. the un thinkable
30. polysemy

و چونـان رازی سـر بـه مهـری می‌نمودنـد- بـار دیگر خودنمایی می‌کنند و تفاوتهایی که به واسطهٔ وجودشان، پیامهـا و معانیِ موجـود در آثار هنری پنهـان می‌ماندند یـا سـرکوب می‌شـدند و خـود ایـن تفاوتها نیـز نادیده گرفته می‌شـدند، اینك برجسـته و نمایـان و تعیین کننده می‌شـوند؛ نقش بارز و سرنوشت‌سـازی پیدا می‌کنند و بـه این ترتیب، «تفـاوت» جایگزین «حضور» می‌شـود و «متافیزیـك تفاوت» به صورت بدیـل «متافیزیك حضور» قد برمی‌افرازد.

۸. تفسـیر هر گونه متن یا اثر، فعالیتی اسـت گسـترده، بی هیچ حد و مرز و حصر و قید که بیشـتر شـبیه بازی کردن است تا تحلیل در معنای سنتی آن. بنابراین، هدف اصلیِ قرائت شالوده‌شـکن نیز محو و زایل ساختن توّهم یـا پندار واهیِ وجود معنای ثابت یا معانیِ پایدار و قطعی و جازم در متون است. این اقدام، به زعم دریدا، از طریق توسـل به «تفسیر فعال» صورت می‌گیرد: یعنی شکلی از نوشتار آنارشـیك، در هم ریخته و بی‌سامان؛ نوشتاری فاقـد هرگونـه نظم و قاعده‌منـدی، فاقد هرگونه سلسـله مراتب معنایی و بدون هرگونه ربط و انسـجام منطقی که در سـایر نوشتارها معمول و مرسـوم است؛ نوشتاری کـه در آن از مزاح، بذله‌گویی، بازی با کلمات، اسـتفاده از عبـارات تمثیلی و صنایع لفظـی و آرایه‌هـای غیـر مألـوف ادبـی در حد وفور و بعضـاً افـراط اسـتفاده می‌شود.[۳۱]

۹. شالوده‌شـکنی عـلاوه بـر راهبردهـای ضدیـت بـا سـاختارهای سنتی و کلیشـه‌ایِ متن و آشـکار ساختن سرشـت چند معناییِ سـرکوب شـدهٔ آنها و ارائهٔ قرائتی مخالـف خـوان و ضـد قرائت[۳۲] از متـون، ارائـهٔ «قرائت مقابله‌ای» یـا «قرائت تقابلی» و «پاد قرائت»[۳۳] از متون، به واسازی و از هم گشودنِ لایه‌های تودرتو و لابیرنتیِ متون و بیرون کشیدن و در معرضِ دید قرار دادنِ معانیِ پنهان شـده و پنهان نگاه داشته شده و گیر کرده در شبکه‌های معنایـی و در لابـه‌لای لایه‌هـا و حلقه‌های پیـچ در پیچ و لابیرنتـیِ متون نیز مبادرت مـی‌ورزد. جوهرهٔ این اقدام مهم و خطیر که از جمله راهبردهای اساسی شالوده‌شکنی به ویژه در حوزهٔ نقد و بررسـی زیبایی‌شناسی و تحلیل فلسـفهٔ هنر، نقد و ارزیابی آثار هنـری، نظریهٔ اجتماعی و کاربسـتهای فرهنگی، ادبیات، فلسفه، جامعه‌شناسی، علوم سیاسـی، تاریخ و.... محسـوب می‌شود، عبارت اسـت از: تلاش برای یافتن لحظه‌ها[۳۴] و گشتاورهایی که طی آن اسـتراتژیها و راهبردهای معنایی، بیانی و بلاغیِ یـك متن (زبان مـورد اسـتفادهٔ آن متن، نحوه و شـیوهٔ ساخته شـدن و تدوین آن) و چیزی که مؤلف متن داعیهٔ گفتن یا بیان آن را دارد (یا چیزی که مدعی است متن قصد گفتـن آن را دارد) با هم تعارض و مغایـرت پیدا می‌کنند (Ward, 2003, p. 211).

۱۰. درگیر شـدن یا اشتغال مخاطب (خواننده، شـنونده و بیننـدهٔ آثار هنـری، ادبی و ...) در فراینـد «تصدیـق

۳۱. برای آشنایی بیشتر با شیوه و راههای استفاده از این قبیل ابزارها و صنایع در نوشتار و گفتار پست مدرن ر.ك. استفن کاتس، ۱۳۸۰، صص۱۴-۱۰۷.

32. anti-reading

33. counter-reading

34. moments

شاد و سرخوشـانهٔ بازیِ جهان و معصومیت و سادگیِ تحـول و صیرورت، تصدیق دنیای نشـانه‌های بی‌عیب، فاقد حقیقت و خاسـتگاه» به واسطهٔ تفسیری فعال ممکن و میسر می‌شود؛ چنان که قبلاً اشاره شد، این حرکتها به «تفسـیر فعال» احاله می‌شوند. نشانه‌هایی که فاقد عیب، حقیقت و خاسـتگاه‌اند، نشانه‌هایی هستند که معنای آنها پیشـاپیش تثبیت نشده است. در حالی‌که، برعکس در یك رویکـرد تحلیلیِ سـاختارگرا چنیـن کاری قطعاً صورت می‌گیرد. معنای این قبیل نشانه‌ها در هر گونه متنی و در هر لحظه و گشـتاور مشـخص بر مهارت، ابتکار، ابداع، خلاقیت و ذکاوت موجود در «تفسیر فعالِ مخاطب» منوط و متکی اسـت. لذا از این منظر قرائت و نقد شالوده‌شـکن فعالیتی است خلاق، نوآفرینانه و ویرانگر یا زایشی است پارادوکسیکال که هر لحظه معناهای تازه‌ای را می‌زایاند و معناهای کهنه را می‌میراند؛ فرایندی دیالکتیکی اسـت. بنابرایـن، قرائـت شالوده‌شـکنانه را نمی‌تـوان اقدامـی برای احیا و بهبودی معنای کهنه و میرنده دانسـت؛ بلکه همچون قابله و مامایـی در زایاندنِ معنا و معناهای تازه عمل می‌کند (Cooper, 1995, p. 107).

۱۱. در جریان شالوده‌شـکنی، چارچوبهـای ارجاعی و ملاکهـای داوری و مفروضهای اساسـی کـه ابتناء متن یا اثر مورد نظر بر پایهٔ آنهاسـت و مبنای شـکل‌گیری و دوام و قـوام متن یا اثر مذکور شـده‌اند، با جدیت و دقت فـراوان به تضعیف کشـانده می‌شـوند. بر این اسـاس، شالوده‌شـکنی در جای خـود نوعـی «رخ داد» یا «اتفاق» متنی محسـوب می‌شـود و بسـیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان از همین زوایه به تحلیل آن پرداخته‌اند؛ و از آنجا که ابتناء گفتمان نظری پسـت مدرن بـر وجوه و کیفیاتی چون اتفـاق، حادثه، رخ داد، واقعـه و بر وقوع، حدوث، احتمال، امکان، طنز، کنایه و نظایر آن اسـتوار اسـت، و از آنجا که هیچ متن یا اثر (از منظر رویکردِ پسـت‌مدرن) نمی‌توانـد فارغ از وجـوه و کیفیات مذکور باشـد، لذا به اعتقاد نظریه‌پردازان شالوده‌شـکن و فلاسفهٔ پسامدرن، بسـیاری از جنبه‌ها و ابعـاد موجود در متـن یا اثر خود به خـود به تحلیـل و تضعیف اقتـدار و مفروضات خود می‌پردازند. هیچ پدیده یا امر (متن، اثر و...) که عاری از تناقضهای درونی باشـد، وجود ندارد؛ همین تناقضهای درونی اسـت که اثر یا متن یا پدیده‌ای را می‌سـازند و به آن هویـت و موجودیت می‌بخشـند. در عیـن حال همین تناقضهـای درونیِ موجود در متن یـا اثر به محو و زایل سـاختن مرزها، تمایزات، محدوده‌ها، معانی، رده‌بندی، سلسـله مراتبها، نظام مندیها، چارچوبها و مفروضهایی می‌پردازنـد که اثر یا متن بر پایهٔ آنها بنا شـده اسـت، با آنها گره خورده و متحد، همشـکل و همسان شده است. بـه این ترتیب تناقضهای درونی اثر یـا متن معانی آن را زایـل می‌کنند و در مقابل معنا یا معناهـای تازه‌ای به آن می‌بخشند.

۱۲. به اعتقاد پساسـاختارگرایان، شالوده‌شـکنی بیانگر آن اسـت کـه هیچ جوهرهٔ درونی و فطـری در متن یا اثر وجود نـدارد، مگر تباینِ تفاوت. این تز تقریباً هم سـنگ و هم تـراز این ایدهٔ علمی اسـت کـه تنها واریاسـیونها، تغییرات، نوسانها و تحولات و تبدلات‌اند که واجد وجود

واقعی‌انـد و واقعیت دارند؛ یا این ایده که هیچ‌گونه هنجار مستقر و تثبیت شده‌ای وجود ندارد؛ یا این ایده که تفاوت در تمیز و ادراك بین سیاه و سفید همان «زمینه»[۳۵] است؛ تنها زمینه اسـت که تفاوتها در آن نهفته است و باید آنها را آشکار کرد.

۱۳. شالوده‌شـکنی بیانگر آن است که تقابلها و تخالفهای سلسله مراتبی در عرصهٔ تفکر، فلسفه، متافیزیك و هر نوع گفتمان دیگر در حقیقت خود نوعی سـازه‌های تحمیلی یا مواضع عقیدتی و ایدئولوژیك تحمیل شده هستند (Culler, 1988, p. 20). بـر این مبنا هدف شالوده‌شـکنی تضعیف متافیزیك غربی از طریق واسازی، گشودن، درهم ریختن و از میان برداشتن این تقابلهای سلسله مراتبی و افشای اتـکا و وابسـتگیِ آوا محورانه (فونوسـنتریک)[۳۶]، «واژه محورانه» (لوگوسنتریك) و «فالوگوسنتریک»[۳۷] یا «نرواژه محورانـه»ی آنهـا به یك مرکـز[۳۸] و عرصـهٔ «حضور»[۳۹] اسـت (این بحث را در گفتـار دیگری پی خواهیم گرفت). ایـن فرایندِ اتکا و وابسـتگی بیانگر تمایل ایدئالیسـتی به نظـارت بر بـازیِ دالهـا از طریق تابع سـاختن (سـوژه سازی و انقیاد) آنها در برابر برخی مدلولهای فراتجربی، فرامادی، اسـتعلایی (ذهنی) و فراسیستمی است، به این معنـا که بازی دالها باید تابع مدلولهای اسـتعلایی گردند (Hawthorn, 1992, p. 32).

۱۴. به این ترتیب نقد شالوده‌شکنانه در عـرصهٔ زیـبایی‌شـناسـی و کاربسـتهای هنر، هماننـد همهٔ دیگر حوزه‌هـا و گفتمانهـای نظـری در علوم اجتماعی و انسانی، از طریق تعریض و تنقید و نفی تقابلها و تخالفها در صدد بیان و اعلام این نکته اسـت که مفاهیم اساسـی به کار رفته در هر «متن» یا «اثر» موجب سرکوب و به حاشیه راندنِ مفاهیم متضادی می‌شوند که در واقـع مفاهیم کلیدی مذکور وجـود آن مفاهیم متضاد را مسـلّم می‌داننـد. برای مثـال هر یـك از مفاهیمی نظیر عقل، امر ذهنی یا فراتجربی و اسـتعلایی، مذکر، مقدس، عین، عینیت گرایی و... در پیوند با مفهوم متضادی قرار دارنـد (در عین حال وجـود آن را مسـلم می‌انگارند) که به حاشـیه‌ای رانده شـده، محروم مانـده، تهی، پنهان و سرکوب شده است؛ یعنی به ترتیب در پیوند با: نفس (در برابـر عقل)، امر تجربی یا امر عینی، مؤنث، ناپاك، ذهن، ارزشـهای طبیعی و... با تمام این تفاصیل مفهوم ممتاز و برتـر بدون در نظر گرفتن (یا اعتراف به) وجود مفهوم متضادِ مقابل خود فاقد هر گونه معنایی اسـت. به عبارت دیگر، اقتدار، اعتبار، مشروعیت، هویت، بقا، موجودیت، تداوم و اسـتمرارِ مفاهیم گروه اول در گرو انگارهٔ وجود مفاهیم گروه دوم است.

۱۵. بنابرایـن مهم‌تریـن مرحلـه یـا وجه شالوده‌شـکنی همانـا تضعیـف و محو فرضِ تفوق و برتـری یك مفهوم بر مفهوم دیگر اسـت. خود این برتری یا تقدم و تفوق در اصل متکی به وجود مفهوم سـرکوب شـده و به حاشیه رانده شـده اسـت، زیرا وجود آن از سـوی مفهوم برتر یا ممتاز، مسـلّم پنداشته شـده اسـت. لذا با توجه به ایـن رابطهٔ معکـوس، تفوق و برتری

35. context
36. phonocentric
37. phallogocentric
38. center
39. presence

در حقیقت از آنِ مفهوم سرکوب شدهٔ پیشین است. در وجه یا مرحلهٔ مهم دوم شالوده‌شکنی، امتیاز و برتری به طور مساوی و یکسان جا به جا می‌شود؛ طی این مرحله داعیه‌های متضاد برای اشغال جایگاه ممتاز، به کمك مفهوم جدیدی که قادر به ادغام و یکپارچه ساختن دو مفهوم متضاد پیشین است (تا حدودی به شیوهٔ سنتز هگلی) برطرف می‌شوند.

۱۶. شالوده‌شکنی به‌منزلهٔ شیوه‌ای از قرائت متن سعی دارد تا متن را تکه پاره و به اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن خرد و تجزیه کند تا نشان دهد که چگونه متن اجباراً علیه خود عمل می‌کند. واژه‌ها، عبارات و اصطلاحات موجود در یك متن و تکنیکها و رویه‌ها یا مهارتهای عملیِ به‌کار گرفته شده در خلق یك اثر هنری جملگی برنامهٔ کار یا دستور العمل نهفته‌ای برای خود دارند که هر گونه معنای ظاهری و صوری متن یا اثر مذکور را بی‌ثبات و متزلزل می‌سازد. به این ترتیب، در نهایت، خود این ایده که هر متن واجد معنای قطعی و معینی است، دستخوش تردید و تزلزل گشته و دچار مشکل می‌شود. این معنا نزد بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی و فرهنگی و در سطوح علمی و آکادمیك از جمله اصحاب دانشگاه ییل و جان هاپکینز[۴۰] نظیر پل دومن[۴۱]، جفری هارتمن[۴۲]، جی. هیلیس میلر[۴۳]، هَرولد بلوم[۴۴] و استنلی فیش[۴۵] پی گرفته شد.

۱۷. اساسی‌ترین نکتهٔ مورد تأکید در شالوده‌شکنی، نگاه تردیدآلود و نگرش شك‌اندیشانهٔ آن مبنی بر نفی امکان وجود هر گونه معنای واحد، یکدست، قطعی و جزمی است؛ مناط اعتبار این مفروض شك‌اندیشانه، فقدانِ هر گونه نقطهٔ ممتاز و برتر نظیر نیت مؤلف یا ارتباط با واقعیت خارجی است که بتواند به یك متن یا اثر اقتدار، اعتبار، مشروعیت، هویت و معنا ببخشد. در عوض شالوده‌شکنی به افقها، امکانات و فرصتهای گسترده و نامحدود برای خلق و ارائهٔ تفسیرهای تازه تأکید می‌ورزد. چنان که اشاره شد، قرائت شالوده‌شکنانه از متن یا اثر هنری با آشکار ساختن تناقضها و تضادهای موجود در آن، اهمیت و اعتبار صوری و ظاهری آن را تضعیف می‌کند. اما، از آنجا که اشغال یا کسب هر گونه نقطهٔ برتر و ممتاز در جایی بیرون از متن یا فراسوی آن امری غیرممکن است، به همین دلیل برخی از منتقدان عقیده دارند که شالوده‌شکنی نیز در نهایت هر چیزی را همان گونه که بود و هست، دست نخورده باقی می‌گذارد. تلاش شالوده‌شکنی برای اندیشیدن دربارهٔ «امور نااندیشیدنی»، که غالباً با طنز و تمسخر همراه است، و نیز ابهامات و لغزشهای ظاهراً ارادی در بیشتر آثار شالوده‌شکنانه، بسیاری از فلاسفهٔ ارتدوکس را سخت برآشفته ساخته است.

۱۸. با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که شالوده‌شکنی به منزلهٔ‌شکلی از فلسفه شروع می‌شود که بیانگر

40. Johns Hopkins University
41. Paul de Man
42. Geoffrey Hartman
43. J. Hillis Miller
44. Harold Bloom
45. Stanley Fish

دو جهت‌گیری چالش‌گرانهٔ اصلی و چالش‌گریهای فرعی بی‌شمار است: نخست، چالش جدی و ویرانگر علیه سنت متافیزیك غربی به طور عام و دوم، چالش علیه نظریه‌های معنیِ آن به طور خاص. چالشهای فرعی آن مانند چالش علیه حقیقت، وحدت، عینیت، قطعیت، کلیت و تمامیت، اقتدار و نظایر آن نیز در جای خود مستلزم تأمل و تفکر است.

۱۹. شالوده‌شکنی و چالشهای شالوده‌شکنانه علیه نظریه‌های معنی، تفسیر، قرائت و جهان شمولیتِ معنا معمولاً در کشورهای انگلیسی زبان به عنوان سبکی در «نقد ادبی» به‌شمار می‌روند و شهرت و اعتبار آن نیز عمدتاً مرهون تلاشهای اصحاب «مکتب ییل» یعنی (جفری هارتمن، هرولد بلوم، پل دومن و جی. هیلیس میلر و دیگران) است که قویاً تحت تأثیر اندیشه‌ها و آرای دریدا بودند. این منتقدان شالوده‌شکنی را به منزلهٔ نوعی مجوز برای نشان دادن و آشکار ساختن «مهارت زبانی» می دانند که به قدر کافی و به خوبی از تفسیر به معنای سنتیِ آن فاصله می‌گیرد؛ در حالی‌که به‌زعم آنان تفسیر متن فعالیت یا کاربستی است که باید از آن پرهیز و اجتناب کرد. هارتمن عقیده دارد که « تفسیر بیش از این دیگر معطوف ایجاد سازش و آشتی یا ایجاد وحدت و اتحاد بین حقایقِ در حالِ جنگ و متخالف هم نیست» (Hartman, 1981, p. 51).

۲۰. شالوده‌شکنی به نفی «تفسیر فعال» مبادرت می‌کند، زیرا این نوع تفسیر هدف اصلی خود را تکثیر و ازدیاد و گسترشِ «معنی» می‌داند و نه تقلیل آن به مشتی شاکله‌ها، طرحها، نقشه‌ها و رمزها. اما دریدا «معنی» را به گونه‌ای دیگر تفسیر و تحلیل می‌کند؛ به زعم دریدا «معنی» همواره در نتیجهٔ کنش یا عمل «تفاوت تأخیری» و «افتراق و تفاوت»[46] کراراً و به گونه‌ای بی‌پایان به تعلل و تأخیر برگزار می‌گردد؛ معنی همواره به واسطهٔ تفاوت، فاصله و افتراق به گونه ای دیر و ناهنگام برگزار می‌شود؛ این روندی بی‌انتها و بی‌وقفه است؛ لذا نشانهٔ زبانی نیز به زعم دریدا نوعی «نیمه عمر[47]» خاص و منحصر به فرد برای خود دارد (Cooper, 1995, p. 107). منظور از نیمه عمر برای نشانه، چنان که گایاتری چاکراورتی اسپیواک[48] در مقدمهٔ خود بر ترجمهٔ کتاب دریدا به شرح و توصیف آن پرداخت، در پیوند و ارتباط نزدیک با «وجود» یا «هستیِ» عجیب و در نوع خود بی‌نظیرِ نشانه[49] قرار دارد: که همواره «نیمی» از آن «وجود ندارد» (نه آنجا / not there) و «نیم» دیگرش نیز «آن نیست» (not there/ نه آن). (Derrida, 1976 ,p. xvii).

منتقدان شالوده‌شکن با تهاجم به متون و تاراج و یغمای آنها درصدد یافتن شواهدی از «تفاوت و افتراق»، عدم تعیّن و عدم قطعیتِ نشانه برمی‌آیند؛ در نتیجه بازی با زبان یکی از استراتژیهای مقدماتی و آغازین شالوده‌شکنان است تا توجه ما را به این پدیده جلب کنند و آن را در معرض دید و در کانون تأمل و تفکر ما قرار دهند (Cooper, 1995, p. 107).

46. différance
47. half-life
48. Gayatri Chakravorty Spivak
49. sing

۵. جمع بندی و نتیجه‌گیری

آنچه در مقالهٔ حاضر محل توجه قرار گرفت، دو جریان اساسی یعنی زیبایی‌شناسی و شالوده‌شکنی بود وسعی شد تا ضمن ارائهٔ رئوس کلی در تعریف و تبیین هر دو جریان و ترسیم شمایی کلی و عام و اجمالی از رابطه و مناسبات میان آنها، به‌طور اخص بر نقد واسازانه یا شالوده‌شکنانه در حوزهٔ زیبایی‌شناسی در قلمروهای مختلف کاربست آن (هنر، ادبیات، نظریه اجتماعی و...) تمرکز و تأکید صورت گیرد.

دانستیم که زیبایی‌شناسی در معنای مدرن آن غالباً به منزلهٔ یک شاخه یا رشتهٔ فلسفی تلقی می‌شود که جلوه‌ها و نمودهای بالفعل آن را می‌توان در قالب فلسفهٔ پدیده‌های زیباشناسانه (اشیاء، موضوعات، امور، کیفیات، حالات، تجربیات، ارزشها و هنجارها)، یا در قالب فلسفهٔ هنر (خلاقیت و آفرینش هنری، استعداد، قریحه، یا ذات هنری، نبوغ، اثر هنری، سرشت و ماهیت محصولات و آثار هنری، درک و دریافت آثار هنری، فهم و شناخت ماهیت و کاربستها و کار ویژه‌ها یا فانکسیونهای آثار هنری و ...)، یا در قالب فلسفهٔ نقد هنر در معنای موّسع کلمه (یعنی فرا نقد[۵۰] و یا نقدِ نقد) متجلّی دید و در مجموع می‌توان آن را رشته‌ای دانست که همزمان و به‌طور مشترک و به اتفاق هر سه حوزه یا قلمرو فوق‌الذکر را از منظر فلسفه و با رویکرد فلسفی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد. گرچه تاریخ زیبایی‌شناسی در غرب و تأملات زیباشناسانه در جوامع غربی به مراتب بسیار کهن‌تر و دیرپای‌تر از خود این تعبیر یا اصطلاح است و معمولاً آغاز آن به افلاطون باز می‌گردد که در آثار و نوشته‌های خود تفکر و تأمل نظام‌مندی در باب هنر و نظریه‌ای فلسفی در باب زیبایی ارائه کرده است؛ لیکن خود واژهٔ aesthetics در اواخر نیمهٔ نخست قرن هجدهم توسط یک فیلسوف آلمانی به نام الکساندر بامگارتن در فلسفه مرسوم و متداول شد. کانت، شلینگ، شیلر و هگل نخستین فیلسوفانی بودند که زیبایی‌شناسی بخش اصلی و زیر بناییِ خاستگاه فلسفی‌شان به‌شمار می‌رفت. در آغاز قرن بیستم توجه و علاقه فزاینده‌ای به

50. metacritcism

دشواریهای روش‌شناسانهٔ زیبایی‌شناسی به عمل آمد، از جمله بابت تردیدها و مناقشه‌هایی که علیه شأن علمی زیبایی‌شناسی و تلاشهای مربوط به تدوین نظریه‌های زیبایی‌شناسی اقامه شده بود. در اواخر قرن بیستم نیز انتقاد و احتجاجهای تازه‌ای از سوی جریانهای پساساختارگرا و پسامدرن به ویژه در قالب رویکرد روش‌شناسانهٔ موسوم به شالوده‌شکنی، در خصوص زیبایی‌شناسی مطرح شد.

البته شالوده‌شکنی به منزلهٔ یک نقد اساسی و جدی، که نخستین بار توسط ژاک دریدا طرح شد، هنوز محل مناقشه قرار دارد و مباحثات جدلی متنوعی به ویژه توسط اندیشمندانی چون میشل فوکو[51]، یورگن هابرماس[52]، هانس ـ گئورگ گادامر[53]، ژاک لاکان[54] و جان سیرل[55] با دریدا صورت گرفت. به عقیدهٔ وی سنت متافیزیک غرب، حداقل از زمان افلاطون، کوشیده است تا جایگاه «وجود»[56] را به منزلهٔ مرکز «حضور»، و یا به تعبیر بهتر به عنوان خود «حضور»، مشخص و معین سازد، اما این تعیین و تشخیص یا تصمیم، امری جزمی و تعبّدی است و مبتنی بر یک «تصمیم اخلاقی-نظری» است به جای هر گونه استدلال یا برهان نظری. از نظر دریدا تفکر غربی به طور سنتی بر مبنای تقابل دو گانه‌ای استوار است که در همهٔ قلمروها می‌توان آن را مشاهده کرد و از جملهٔ مهم‌ترین آنها می‌توان به خیر/ شر، درون/ بیرون، خالص/ ناخالص، حضور/ غیبت، گفتار/ نوشتار... اشاره کرد. در این میان یک وجه از تقابلهای دو گانهٔ مذکور غلبه و سیطره دارد و وجه دیگر به حاشیه رانده می‌شود. دریدا طی دو مرحله با شرح و تفسیر آثار نویسندگان و متفکران مختلف از جمله هوسرل[57]، افلاطون[58]، روسو[59]، سوسور[60]، هگل و دیگران و با تأکید بر خط اصلی هدایت‌گر مربوط به تفسیر سنتیِ رابطهٔ بین گفتار و نوشتار (در آثار نویسندگان و متفکران مذکور) در مرحلهٔ اول نشان می‌دهد که چگونه گفتار یا کلام به‌طور سنتی با نسبت دادن و در انحصارِ خود گرفتن همهٔ ارزشهای حضور برای خود ارزش، اعتبار و قدر و اهمیت دست و پا می‌کند و در عوض نوشتار از همهٔ مزایا محروم می‌ماند زیرا تجسم بیرون بودگی، غیریت، مادیت، مرگ و غیبت است. در دومین گشتاور تفسیری، دریدا اظهار می‌دارد که این نویسندگان و متفکران، حتی در قالب تعابیر و عبارت خودشان، قادر به کتمان این واقعیت نیستند که، علی‌رغم مبرهن‌ترین استدلالهایشان، که محمولها و اسنادهایی که حسب عادت در توصیف نوشتار به کار برده می‌شوند در حقیقت محمولهای اصلیِ زبان بطور عام، و در نتیجه محمولهای گفتار نیز، محسوب می‌شوند. فلاسفه ظاهراً می‌خواهند نشان دهند که کلام یا گفتار مقدم و اصل است و نوشتار مؤخر و فرع. آنان، علی‌رغم آنکه خود دست به نوشتن می‌برند، نمی‌خواهند نشان دهند که گفتار خود در واقع نوعی

51. Michel Foucault
52. Jürgen Habermas
53. Hans-Georg Gadamer
54. Jacques Lacan
55. John Searle
56. being
57. Edmund Husserl
58. Plato
59. Jean-Jaeques Rousseau
60. Ferdinand de Saussure

«نوشتار» است.

به این ترتیب، «متافیزیک» حضور دستخوش شالوده‌شکنی می‌شود و «نوشتار» جایگاه خود را باز می‌یابد و به منزلهٔ شرط امکانِ زبان مطرح می‌شود و قالب «متن» به خود می‌گیرد. این نوع برداشت یا تفسیر از شالوده‌شکنی پیامدهای متدولوژیک یا روش‌شناسانه مهم چندی در بر دارد که به عنوان جمع‌بندی و نتیجهٔ نهایی بحث خود به آنها اشاره می‌کنیم:

۱. متون و آثار (هنری، ادبی، اجتماعی، سیاسی، فلسفی، تاریخی...) ساده، واحد و یکدست نیستند، بلکه معمولاً در کنار محتوا یا دکترین، مشتمل بر منابعِ کم و بیش مشهودی هستند که ضد محتوا یا دکترین مذکور عمل می‌کنند.

۲. کارکرد این منابع را می‌توان مستقل از هر گونه داعیه در خصوص نیّات مؤلف نشان داد.

۳. شالوده‌شکنی لزوماً و اساساً فعالیتی انتقادی که توسط خواننده از بیرون از متن صورت گرفته باشد (ایجاد شود) نیست، بلکه به معنای دقیق، پیشاپیش و از قبل «در» متن نهفته است.

۴. مادامی که متون از کنترل هر گونه قرائتی که به گونه‌ای درونی پیشنهاد و اقامه شده باشد، خارج شوند (بند ۱)، در آن صورت «خود را شالوده‌شکنی» نخواهند کرد. شالوده‌شکنی جایی «بینِ»، مثلاً دریدا و افلاطون، اتفاق می‌افتد (رخ می‌دهد) ولی نمی‌تواند درون شاکله‌ها و طرحهای تاریخی هیچ نوع تاریخ فلسفه یا عقاید واقع شود یا قرار گیرد (Outhwaite & Bottomore, 1993, p. 139).

منابع

کاتس، اســتفن، *چگونه پست‌مدرن حرف بزنیم و پست‌مدرن بنویسیم*، ترجمه حسینعلی نوذری، نقش جهان، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۰.

Baldick, Chris. *The Oxford Concise Dic. of Literary Term*,Oxford:OUP,1990.

Cooper,David (ed). *A Companion to Aesthetics*, Oxford,UK & Malden,USA: Blackwell,1995.

Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oxford: Black well, 1988.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology,* tr. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Md & London: Johns Hopkins UP,1976.

Edgar, Andrew & peter Sedgwick (ed). *Cultural Theory: The key Concepts*, London & N. Y: Routledge, 2002.

Edwards, Paul(ed). *The Encyclopedia of Philosophy*, N.Y. Macmillan, supplement,1996.

Fowler, Roger (ed). *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London: Routledge,1997.

Hartman, Geoffrey. *Saving the Text*, London & Baltimore, Md; Johns Hopkins UP., 1981.

Hawthorn, Jeremy. *A Concise Glossary of Contemporary Liiterary Theory*, London & N.Y.: Edward Arnold, 1992.

Hegel, G.W.F. *Hegels Aesthetics: Lectures on Fine Art*, tr. T.M.Knox, Oxford: Clarendon Press, in 2 Vols., 1991.

Outhwaite, W. & T.B. Bottomore (eds), *The Blackwell Dictionary of Twentieth-Century Social Thought*, Oxford & Cambridge:Blackwell, 1993.

Reese, William L. *Dictionary of Philosophy & Religion*, New Jersey: Humanities press, 1996.

Ward, Glen. *Postmodernism*, Teach Yourself Series, London & Chicago: Hodder Headline, 2003.

رویکرد و نقد دریـدا به هنر

دکتر محمد ضیمران
دانشـیار دانشـگاه ماساچوسـت و
مدرس دانشگاههای هنر و تربیت مدرس
mzaimaran16@hotmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۴/۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۶/۴

چکیده

نگارنده در این نوشتار بر آن است که ضمن بررسی مفهوم حقیقت و مناسبت آن با هنر از دوران افلاطون تاکنون، رویکرد دریدا به هنر و نقد هنری را با تکیه به آرای اندیشمندانی چون کانت، هایدگر و نیچه، مورد وارسی و مداقه قرار دهد و در این چارچوب، نظریهٔ پارارگون در «نقد قوه حکم کانت» را در بررسی مناسبت میان گسترهٔ هنر و ساحت فرا هنری تحلیل و تبیین نماید. برای اثبات موضع بنیان‌فکنانهٔ دریدا نیز چند اثر هنری را تفسیر نموده و مناسبت میان گسترهٔ درون ذات و برون ذات را در حیطهٔ هنر بیان می‌کند.

واژگان کلیدی:

حقیقت، هنر، محاکات ارزشی، داوری، ذوق، قاب، اثر هنری، لوگوس‌مداری.

قبل از آنکه دربارهٔ رویکرد دریدا به هنر به بحث بپردازیم، باید اشاره کنیم که ساختارگرایان و پساساختارگرایان، نظریهٔ محاکاتی افلاطون را دربارهٔ هنر مردود می دانند. افزون بر این، دریدا همچون یاکوبسن، رولان بارت و چالز سندرپیرس، منش استعاری نشانه ها را مورد توجه قرار داده است. او برای دال و مدلول نقش و کارکردی پویا قائل است. به نظر او معانی (مدلولها) اموری ثابت و غیر قابل تغییر نیستند، بلکه بر حسب متن و زمینهٔ خاص حاکم تغییر می یابند. معنای یک واژه در یک متن اغلب با معنای آن در نوشته ای دیگر متفاوت است و به همین دلیل است که واژگان بر حسب سایر واژه های قرینه تعریف می‌شوند. به تعبیر دریدا معانی پیوسته در بوتهٔ تعلیق قرار دارند.

دریدا می گوید نوشتار را نباید ساختاری محاکاتی و دست دوم دانست بلکه برای درک آن باید به واقعیت تجربی و دست اول مراجعه نمود. بر این اساس، نمی توان پدیدآورنده ای را در نظر گرفت که معنای واقعی متن را در ذهن خود دارد. بنابراین، پدیدآورندهٔ اثر هنری را نمی توان آفریننده و خدایگان دانست. به همین اعتبار، کلام یا لوگوس نیز آفرینندهٔ نور نیست. واگشائی و بنیان فکنی هم نقش خداگونه هنرمند را نفی می کند و هم ماهیت و منش محاکاتی[1] هنر را در معرض پرسش قرار می دهد.

دریدا در کتاب *دبیره‌شناسی* خود به طرح این پرسش می پردازد که آیا پیش‌گفتار از حیث حقیقت مقدم است یا خود متن؟ بدین معنا که از لحاظ زمانی کدام یک تقدم دارند و آیا پیش‌گفتار پس از پایان یافتن متن به اول آن افزوده می شود که در این صورت از نظر زمانی مؤخر بر متن قرار می گیرد و فقط از لحاظ جایگاه در تقدم است.

در گالری ملی لندن تابلویی موجود است که مراسم عروسی آرنول فینی را ترسیم نموده است. در این تابلو عروس و داماد در حالی که دست در دست یکدیگر دارند، در آن تابلو تصویر شده‌اند. بر روی دیوار روبه‌رو در قسمت پس زمینهٔ نقاشی در بالای یک آیینهٔ گرد خط یان وان

1. mimetic

ایک[2] نقاش این تابلو منعکس گردیده است. او بر دیوار نوشته است که «یان وان آیک اینجا بود».
تفسیرهای زیادی از این تابلو و نوشتهٔ آن وجود دارد. حال می توان پرسید آیا نقاش در موقع عروسی در آن محل بوده است یا آنکه او این جمله را بعد از نقاشی آن صحنه نوشته؟ بدیهی است که او خود این تابلو را نقاشی کرده است و وقتی آن را امضا کرده، در آنجا حضور داشته است. اما نمی توان با اطمینان گفت که او در مراسم عروسی شرکت کرده است یا عروسی در اتاق نقاشی شده در آن تابلو برگزار شده است. به هر حال پاره ای از عناصر این تصویر، خیالی است. می توان امضای این تابلو را از نظر زمانی با پیش گفتار یاد شده در بالا مقایسه کرد و گفت بحث زمان به گونهٔ فوق موضوع حضور و غیاب را به ذهن متبادر می کند. افزون بر این، چهره هایی که در آیینهٔ انتهای تابلو ترسیم شده، ممکن است نقش خود نقاش باشد. با این حال، این موضوع به هیچ وجه بر حضور نامبرده در مراسم عروسی دلالتی ندارد. به طور کلی در ایتالیا نقاشان تصویر خویش یا معاصران خود را در گسترهٔ متن حوادث کتاب مقدس ترسیم می کردند.
در تابلوی لاس مینیاس، دیه‌گو ولاسکز[3] صلیب سرخ طریقت سانتیاگو را درست سه سال پس از تکمیل تابلوی مزبور به آن اضافه نمود. بدین بیان که او صلیب مزبور را به سینهٔ خویش در تابلوی یاد شده افزود. پرسش دیگری که در مورد این تابلو مطرح می شود، این است که آیا پادشاه و ملکه خود شخصاً سوژهٔ تابلوی ولاسکز بوده اند یا این دو از تخیل نقاش به تابلو منتقل شده اند. بعضی از مفسرین نیز مدعی هستند که تمام چهره های نقاشی شده در این تابلو از ذهن خلاق ولاسکز ناشی شده اند. چه بسا که خود نقاش این همه را در کنار هم در تابلویی جای داده و آنها در عالم واقع هیچ‌گاه این گونه کنار هم نبوده اند. اگر این تابلو تصویر عکاسی بود، می شد امکان گردآوردن آنها را بدان گونه مسلّم دانست. اما در یک تابلوی نقاشی هر گونه امکانی قابل تصور است.
در نظر دریدا همهٔ اشکال نوشتار را باید وجهی از بازی حضور و غیاب به‌شمار آورد. در چنین صورتی است که می توان ذهن را متنی در نظر گرفت و بنابراین، بازی حضور و غیاب به همان‌گونه که خودآگاهی و ناخودآگاهی را می‌توان به آن نسبت داد، قابل اعمال است. در حقیقت خودآگاهی با ساحت حضور پیوند دارد و ناخودآگاه با ساحت غیاب مرتبط است. بنابراین تجربهٔ خودآگاه در حضور تحقق می یابد. حال آنکه تجربهٔ ناخودآگاه طیف گسترده‌ای است که از گذشته به حال و آینده سرایت می کند. در واقع تجربهٔ ناخودآگاه از مرز زمان در می گذرد.
دریدا تقابلهای دوتایی حاکم بر ساختار زبان را که سوسور مبنای

2. Ian Van Eyck
3. Velazquez

تحلیلهای نشانه شناسانهٔ خود قرار داده، بنیان فکنی نموده و می گوید که این تقابل‌گرایی و ثنویت در متافیزیک غرب ریشه دارد. از جمله ذهن در مقابل عین، حقیقت در برابر دروغ، حضور در مقابل غیاب، دال در مقابل مدلول و گفتار در برابر نوشتار، طیفی متافیزیکی است که همهٔ بحثهای فلسفی در چارچوب آنها صورت می گیرد. گاهی یکی از این دو طیف جهت سلبی و منفیِ وجه متقابل آن است. اما در بیشتر موارد یکی نمونهٔ فرودست معنای متقابل آن محسوب می شود. مثلاً، زن گونهٔ فرودست مرد و نوشتار وجه نازل گفتار شمرده می شود. استدلال دریدا در این زمینه این است که مثلاً در گفتار یعنی گفتگو وجهی برخورد حضوری وجود دارد که انتقال معنای دقیق مورد نظر گوینده به مخاطب خود را سهولت می بخشد. حال آنکه در نوشتار چنین حضوری به غیاب بدل می شود، زیرا نویسنده همیشه به دنبال نوشتار خود نمی رود تا مرادش را برای خواننده باز گوید، یعنی در زمان نوشتن، خواننده غایب است و در زمان خواندن، نویسنده. افلاطون برای اثبات همین معنا بود که گفتگوی فایدروس را به رشتهٔ تحریر درآورد.

دریدا روش بنیان فکنانهٔ خود را نه نتها در مورد مقولات فلسفی و ادبی مورد استفاده قرارداد، بلکه آن را در مورد هنرهای دیداری هم به‌کار گرفت. او در کتابی موسوم به *حقیقت نقاشی* دیدگاههای خود را در باب هنر مطرح نمود. فصل اول کتاب *حقیقت نقاشی*، شاه کلید نام دارد. او این واژه را به عنوان استعاره ای برای گشودن مرزهای اندیشه به‌کار برد.

دریدا عنوان کتاب را از «جمله‌ای که در نامه ۲۳ اکتبر ۱۹۰۵ سزان به امیل برنارد» نوشته بود، برگرفت. پل سزان به امیل برنارد نوشت: «من دینی به تو دارم و آن حقیقت نقاشی است که اکنون آن را ادا می کنم». دریدا این کلام سزان را بر گرفته و می پرسد: مراد او از «حقیقت نقاشی» چیست؟ از آنجا که نقاشی فرانمودی دیداری است، سزان چگونه می تواند حقیقت آن را بیان کند؟ زیرا بیان حقیقت کنشی گفتاری است و این کنش گفتاری با کنش نقاشی تفاوتی فاحش دارد. از طرف دیگر، مراد سزان وقتی می گوید که حقیقت را مدیون است، چیست؟ اصلاً بدهی و دین در کجا نهفته است؟ مرلوپونتی می گفت، حقیقت نقاشی از دیدگاه سزان در پرسشهای خستگی ناپذیر او از سنت متبلور می گردید.

در اینجاست که در می‌یابیم، هدف اصلی دریدا از طرح این مسائل، وارد شدن به ماهیت و منش حقیقت در حوزهٔ نقاشی است. دریدا می گوید: در بررسی این موضوع باید چهار نکتهٔ اساسی را در نظر گرفت (Derrida, 1987, p. 5). اولین نکته به قدرت و توان بازآفرینی و احیای مستقیم مربوط می شود (Ibid). بدین معنا که وقتی تصویری با اصل خود یکسان باشد و بدون هیچ‌گونه توهّمی، اصل را تجسم بخشد، در واقع تصویر حقیقت را زنده کرده است. مثلاً وقتی به تصویر چپق اثر رنه مارگریت (تصویر شمارهٔ ۱)

(تصویر ۱)

می نگریم، در ذیل نقاشی می خوانیم: «این یک چپق نیست»، یعنی حقیقت تصویر چیزی مغایر با حقیقت چپق است. به همین دلیل است که رنه مارگریت این تابلو را «فریبکاری تصویرها» نام نهاده است.

در واقع مارگریت در پی آن است تا به خوانندهٔ خویش بفهماند که تصویر در بیشتر موارد متضمن گونه ای فریب است و با ایجاد شوک در بیننده او را به فریبکاری تصویر و دوری آن از حقیقت، هشدار می دهد. به عبارت دیگر، چنین برخوردی محاکات افلاطونی را به ذهن متبادر می کند، زیرا او هم می گفت آنچه در عالم محسوسات به چشم می خورد، درواقع تصویر یا بدل ناقصی از صورت ایده‌آل آن پدیده است. به اعتباری می توان گفت واژه هایی که رنه مارگریت به‌کار برد، به حقیقت نزدیک تر است تا تصویر چپق. مارگریت، بر خلاف پل سزان به هیچ‌وجه قول پرداخت دین خود مبنی بر حقیقت نقاشی را به مخاطب نداد.

دومین خصوصیات به بازنمایی راستین یک حقیقت یا تمثال یک پدیده بازمی گردد. در این زمینه ممکن است چپق سیمای راستین یک ابژه باشد یا صرفاً تمثیلی از آن محسوب شود. دریدا می گوید در اینجا انگاره حقیقتی است که چهار امکان را در برابر ما قرار می دهد. یکی آرایه یا عرضهٔ بازنمایی[4] دوم عرضهٔ عرضه[5]، سوم بازنماییِ بازنمایی[6] و چهارم بازنماییِ عرضه[7] (Ibid, p. 6).

ویژگی سوم حقیقت از دیدگاه دریدا به ماهیت تصویری[8] آن مربوط می شود. مراد دریدا این است که حقیقت نقاشی منش تصویری آن است و بنابراین، با رسانهٔ آن تناسب دارد. در چنین حالتی چپق مارگریت حقیقت امر را مکشوف نمی دارد، هر چند که واژه ها تصویر شده‌اند. در اینجا ساحت تصویری صرفاً به هنر نقاشی و نگارگری محدود می شود و هیچ‌یک از صورتهای بیانی از جمله تئاتر، سینما و حتی استعارات ادبی و رؤیاها هم در این زمینه کفایت نمی کند.

ویژگی چهارم، به حقیقت در قلمرو سامانهای نقاشی و نظامهای وابسته به آن مربوط می‌شود. بدین اعتبار دریدا در اینجا زبان و نظامهای نقاشی را ماهیتی زائد می بخشد و مدعی می شود که این نظامها از دل یکدیگر بیرون می جهند و بنابراین، نشانه های پویای آنها مرزهایشان را مشخص می سازد

4. presentation of representation
5. presentation of presenyation
6. representation of representation
7. representation of presentation
8. picturiality

(Ibid, p. 7). اما در عین حال زمینهٔ گشودن مرزها را هم فراهم می کنند. به اعتباری، ویژگی یاد شده ضمن آنکه خود بخشی از نظام می شود، زمینهٔ حرکت و گذار به فراسوی نظام را هم به وجود می آورد.

در اینجا دریدا واژهٔ قالب را مطرح می کند. او در کتاب *حقیقت نقاشی* فصلی را به آن تخصیص داده است. وی در بحث از قاب به بنیان فکنی *«نقد قوهٔ حکم»* یا «سنجش داوری»[9] کانت می پردازد. در اینجاست که تحلیل حکم زیبایی شناسانهٔ کانت را با رویکردی تازه مواجه می‌کند. قبلاً باید گفت که فلسفهٔ کانت در دهه‌های هشتاد و نود به‌طور عام و نظریهٔ «سنجش داوری» او به‌طور خاص مورد توجه فلاسفهٔ فرانسه قرار گرفت.

دریدا در بحث از احکام زیباشناختی کانت سه نکتهٔ اصلی را مطرح کرده است، نخست خود پایندگی ساحت زیبایی‌شناسانه به‌عنوان فعالیتی ذهنی و درونی (فارغ از قلمرو اجتماعی و اخلاقی). دوم ارزش و هویت هنر خودپاینده جدا از ارزش مادی و سرانجام دریافت کانت از غایات و کنشهای هنری و ناتوانی فلسفهٔ روشنگری در حل فاصلهٔ میان ذهن و عین یا ذهن و طبیعت و سوژه و ابژه.

دریدا این مسائل را در ذیل سه موضوع مورد بحث قرار داده؛ یکی قاب[10]، دوم محاکات ارزشی[11] و سوم انگاره متعالی[12].

در کتاب *حقیقت نقاشی* فصلی به قاب اختصاص یافته است. در واقع کانت در فلسفهٔ زیبایی خویش در پی آن بوده تا مرزهای این ساحت را مشخص نموده و کنشها و غایات خاص این گسترده را تبیین نماید. در نظر کانت قاب یا پارارگون عبارت است از: کلیه اموری که به اثر هنری تعلق می گیرد، اما جزء لاینفک آن نیست، مثلاً یک نقاشی، ستونهای تزئینی یک کاخ، یا پرده ای که برای پوشانیدن مجسمه تهیه شده است. هر چند که پارارگ[13] به اثر هنری تعلق دارد، اما نباید آن را با اثر یکی دانست. بدین معنا که هویت و ماهیت اثر از آنچه در بیرون آن قرار دارد، متفاوت است. دریدا در اینجا به تحلیل پارارگون پرداخته و مدعی است که این واژه از پیشوندِ par به معنای اطراف، کنار، حاشیه و هامش و ergon به‌معنای، کار و اثر ترکیب شده است. دریدا با وارسی پارارگون به طرح پرسشهای قدیم «هنر چیست؟» زیبایی چیست؟ بازنمایی کدام است؟ پرداخته است. رفته رفته لایه های متعدد سنتهای فلسفی غرب را کنار زده و سپس به هستهٔ اصلی بحث که به زبان یونانی lemmata نام دارد، روی می‌آورد.

دریدا در بخش سوم این فصل به «داوری ذوق»[14] پرداخته و مناسبت آن‌را با مفهوم غایت مورد بحث قرار می دهد. او به مثال کانت یعنی گل لاله به عنوان نمود زیبایی طبیعی اشاره کرده و بحث غایت بدون هدف را از نگاه کانت

9. critique of judgment
10. parergon
11. economimesis
12. exempelarity
13. parerga
14. judgment of taste

تحلیل می کند. سپس به ارتباط زیبایی و والایی[15] پرداخته و تعریف کانت را مورد ارزیابی قرار می دهد و می گوید: اقتدار زیبایی شناختی «والایی» در منش بی‌کرانگی و مقیاس ناپذیر آن است. در فصل بعد به نقش هنرمند تحت عنوان امضا کننده ذیل اثر هنری پرداخته و می گوید با ظهور عصر تولید مکانیکی انبوه هویت هنرمند از اثری وی منتزع گردیده است. او در اینجا به‌طور خلاصه نظر والتر بنیامین را در مقالهٔ معروفش «اثر هنری در عصر تکثیر انبوه مکانیکی» مطرح نموده و می گوید هنرمند به‌گونه ای از اثر جدا شده و در عین حال به آن تعلق دارد یعنی هنرمند هم در درون اثر قرار دارد و هم فراسوی آن.

به اعتباری می توان گفت که دریدا در پی آن است تا خط تمایزی را که پژوهندگان اندیشه‌های کانت در اطراف هنر ترسیم کرده اند، در معرض پرسش قرار دهد و به همین دلیل قاب و تزئین را مجدداً مورد بررسی قرار می دهد. در اینجا دریدا می کوشد ثابت کند که عناصر درونی و بیرونی اثر هنری را مشخصاً نمی توان نمایان ساخت. قبلاً گفتم که در رویکرد فرمالیستها و ساختارگرایان خودپایندگی درونی در هنر امری اساسی است و از این جهت طرفداران این رویکرد در پی آن بوده اند تا همبستگی میان هنر و صورتهای معرفت نظری را مورد تردید قرار دهند. دریدا با تکیه بر مفهوم پارارگون هویت هنر و احکام زیبایی‌شناسانه را وارسی می‌کند و به همین دلیل مدعی است که مناسبتی خاص میان اثر هنری، چارچوب، قاب و کادر آن وجود دارد. دریدا می‌گوید هدف نقد سوم کانت یعنی *نقد قوهٔ* حکم (سنجش داوری) عبارت است از قرار دادن هنر به‌عنوان پلی میان ذهن و طبیعت و ساحت درونی و بیرونی. کانت در آثار خود پیوسته دو گسترهٔ ذهن و عین، درون و بیرون و حسی و فراحسی را از هم تفکیک می نمود.

بدیهی است که نمی توان شکاف میان دو ساحت را از طریق عقل محض (خردناب) برطرف نمود، بلکه فقط در سایهٔ احکام زیباشناسانه است که می توان این دو را به هم نزدیک نمود. دریدا پارارگون را یکی از ابزار مهم نزدیک نمودن این دو گستره می شمارد (Ibid, p. 69).

گفتنی است که در دهه های هشتاد و نود تعدادی از پژوهندگان فرانسوی از جمله لیوتار و ژان لوک نانسی[16] کارهای تحقیقی جالبی دربارهٔ ارزیابی مجدد نظریات کانت چاپ و منتشر نمودند. تحقیقات آنها ابعاد تازه ای را در اندیشه های کانت روشن کرد. آنها برای نخستین بار یادآور شدند که میان گسترهٔ زیباشناختی و گستره های غیر زیباشناختی پیوندی ضروری وجود دارد. قبلاً گفتیم که مفسرین کانت قاب و حصاری مستحکم را در اطراف نظریهٔ هنر کانت ترسیم کردند که گذار از درون به بیرون حوزهٔ هنر را با دشواری روبه‌رو می ساخت.

15. sublime
16. Jean luc Nancy

قسمت اعظم این بحث پیرامون بی غرض بودن احکام زیباشناسانه دور می زد و بر پایهٔ همین بی‌غرضی بود که ماهیت هنر مورد ارزیابی قرار می گرفت؛ یعنی تفاوت میان درون و بیرون با تکیه بر همین معیار تعیین می شد. به نظر دریدا گونه ای مناسبت دیالکتیکی میان اثر[17] و قاب وجود دارد و این‌دو در همین مناسبت است که عینیت می‌یابند. به اعتباری مسئله فرم را هم نمی توان به آسانی از پارارگون جدا دانست تنها احکام صوری یعنی احکام غیر ماهوی است که در چارچوب داوری ذوقی قرار می‌گیرد. بدین اعتبار گونه ای منطق پارارگونی در مورد هنر و زیبایی وجود دارد؛ یعنی پارارگون است که فضای زیباشناختی را روشن می‌سازد و آن را عینیت می بخشد. اما این مسئله فقط با بحث زیبایی هنری معنا می‌پذیرد. حال آنکه کانت در نقد سوم می گوید یکی از کارکردهای اساسی، والایی آن است که از مرزهای پارارگون فراتر می رود و محدودیت بُعد زیباشناختی را چشمگیر می سازد. دریدا می گوید اگر هنر از طریق پارارگون صورت[18] می پذیرد، بنابراین امر زیبا پیوسته در چارچوب پارارگون تحقق می یابد. اما نمی توان از پارارگون والایی سخن به میان آورد، زیرا که والایی «کنش»[19] نیست و دیگر آنکه والایی دارای وصف بی‌کرانگی است و بی‌کرانگی امکان پارارگون را منتفی می گرداند، زیرا که پارارگون متضمن محدودیت و کرانمندی است.

نکتهٔ دیگری که کانت در مورد حکم زیباشناسانه مطرح کرده، این است که این‌گونه احکام از هر نوع انگیزهٔ بیرونی و از جمله عوامل اقتصادی به دور است. بنابراین، ناقد آثار هنری باید فارغ از هر گونه سودای غیر هنری و در کمال آزادی به نقد اثر بپردازد. دریدا با توجه به این نکته واژهٔ «محاکات ارزشی» را ابداع نموده و در این راستا به بحث ارتباط هنر و ارزش می‌پردازد. او مدعی است که هنر خود متضمن ایجاد گونه ای ارزش است. به نظر او واژهٔ محاکات[20] در نقد سوم کانت دارای موضعی تأمل برانگیز است. بدین معنا که محاکات قبل از آنکه با منطق شباهت مرتبط باشد، با منطق قیاس سر و کار دارد. نظریهٔ محاکات کانت بر این اساس استوار شده است که زیبایی محض را باید نخست در طبیعت جست و سپس مصداق آن را در اثری هنری بازیافت، یعنی باید زیبایی هنری را با زیبایی طبیعی قیاس نمود. در واقع منطق قیاس مورد بحث کانت با روگرفت و گرته‌برداری تفاوت دارد. او محاکات از طبیعت را گونه ای آفرینش هنری می داند و آن را در تقابل با بازسازی و تکثیر[21] قرار می دهد. محاکات هنری به هیچ روی، آیینه قراردادن طبیعت نیست، بلکه خود مستلزم آفرینش است. بنابراین، می توان تفاوت آفرینش هنری و تکثیر و بازسازی را به مناسبت میان هنر و دست‌ورز، قیاس نمود. در یکی تخیل خلاّق مؤثر است و در

17. ergon
18. form
19. ergon
20. mimesis
21. reproduction

دیگـری تخیل بازسـازنده. یکی اصیل اسـت و دیگری تقلیدی. هنر اصیل متضمن گونه ای بازی خلاق اسـت. از ایـن‌رو از قواعـد خشـک و بی‌چـون و چـرا تبعیـت نمی کند. این یکی از سرِ آزادی است اما دیگری مستلزم کار به معنای اقتصادی آن. شبیه سـازی آزادی تخیل را محدود می سـازد. مراد کانت از محـاکات در اینجا چیزی را همگون با طبیعت آفریدن اسـت.

دریدا مدعی اسـت که غایت‌شناسـی الهـی را می توان شـالودهٔ محاکات ارزشی به‌شمار آورد، یعنی در اینجا می تـوان کنـش آدمی را بـا آفرینش الهـی قیاس کرد. در واقـع، هنرمنـد در جریـان خلق اثر هنـری از غایت الهی تأسـی نموده و بدین اعتبار می توان نبوغ هنرمند را مظهـر مشـیت الهـی در هنر دانسـت. بدیـن معنا که هنرمند نیـز چون پروردگار به کنش خلاق می پردازد. در نظـر کانت هنرهای زیبا را باید هنر نابغه دانسـت و نبـوع هنرمند را عطیه ای طبیعی. بدیـن معنا که طبیعت به هنرمند نبوغ ارزانی داشـته و هنرمند نیز همین نبوغ رادرعرصـهٔهنـراعمـال‌می‌کنـد.

در اینجـا دریـدا ارتباط میان اشـکال سـخن را با حکم زیبایـی مطـرح نمـوده و می گوید: وقتی کسـی از من دربـارهٔ زیبایـی یـک کاخ می‌پرسـد، مـن داوری خود را ناچـار باید در لبـاس گزاره‌هایی زبانـی بیان کنم و بگویـم کاخ مـورد نظر زیباسـت یا زیبـا نیسـت. در حقیقـت داوری ذوقی همـواره در قالـب گزاره ای زبانی شـکل می گیـرد. از این‌رو، میـان پرسـش‌کننده و داوری‌کننـده گونـه ای گفتگـو صـورت می گیـرد. بنابرایـن، به قـول دریـدا هرچیز سـرانجام بـه قـدرت لوگـوس بـاز می گـردد و همین لوگوس اسـت که به داوری جان می بخشـد. از این‌رو می توان گفت «نقد سـوم» کانت نیز به سرچشـمهٔ خود یعنـی لوگوس باز می گـردد. در اینجاسـت که به قول دریدا مسـئلهٔ لوگوس‌مداری[22]مطرح می شـود. به‌طور کلی در نقد حکم یا سـنجش داوری نیز سـرانجام ما با گفتمان سـروکار پیـدا می کنیم. از این روسـت که در نقد سوم کانت، شاعری والاترین هنر نامیده می شود، زیرا این هنر گونه ای محاکات خلاقیت الهی اسـت و در واقع تخیل در شـعر خود را از محدودیتها رها سـاخته و در سـایهٔ بازی به لوگوس الهی تشبه می‌یابد و شاعر را در پهنـه ای آزاد قـرار می دهـد تا توسـن سـرکش تخیـل خـلاق خویـش را بـه آفاق نبـوغ هدایـت نماید. دریـدا در اینجـا مدعی اسـت کـه کانت نظریـهٔ ارزش خـود را از دلالتهای آوایی دریافت می کند، یعنی دلالت آوایی با سـاحت آزادی پیونـد می یابد و آزادی نیز در سـایهٔ گونه ای درونی شـدن عمیق نشـانه های آوایی حاصل می آیـد. گذر از نشـانه های بیرونی طبیعت به خودپایندگی ذهنی است که در ساختار لوگوس مداری متبلور می شـود. در واقع، حلقهٔ گفتاری از سه ساحت عمـده در می گـذرد. یکـی سـاحت طبیعت (پروردگار)، دوم قلمرو هنر (شـعر) و سوم حیطهٔ فلسفه (حکم). بدیـن تعبیـر، پارارگون یـا آذین و

22. logocentrism

قاب حیطهٔ هنر را از لحاظ خودپایندگی تعیّن می بخشد و پیوند آن را با سایر گسترده ها مشخص می گرداند. اما دریدا می گوید با در نظر گرفتن نقش پارارگون یک‌بار دیگر منطق جانشینی حاکم می شود؛ یعنی مفاهیمی چون زیبایی، والایی، حقیقت و ارزشهای زیباشناسانه جملگی از سرچشمه های بیرونی سیراب شده، اما بر هنر تأثیر می گذارد. پارارگون قابی است که حدود و چارچوب هنر را مشخص می سازد. با این‌حال تأکید دریدا بر این است که همین قاب و زمینه هر چند عاملی خارجی است، اما بر اثر هنری تأثیر می گذارد. به همین دلیل نمی توان گفت درون از برون جداست. دریدا می گوید با تحلیل دقیق پارارگون روشن می شود که مرز مشخصی را نمی توان میان ساحت هنر و سایر گستره ها مفروض داشت. دریدا در اینجا با تکیه بر نظریهٔ عدم تعیّن خویش یادآور می شود که با بحث پارارگون خودپایندگی زیباشناسی رامی توان‌درمعرض‌بن‌فکنی‌قرارداد.

به اعتباری دریدا با پیش کشیدن مسئلهٔ پارارگون یکبار دیگر استقلال و خود کفایی هنر از اخلاق، دانش و تاریخ را با پرسشی جدی روبه‌رو می سازد.

تابلوی کفشهای مندرس وان گوگ

هایدگر تابلوی کفشهای مندرس وان گوگ (تصویر شمارهٔ ۲) را در توجیه برداشت خود از اثر هنری تفسیر نمود. او در طرح خاستگاه اثر هنری به بحث دربارهٔ حقیقت و مناسبت آن با هنر پرداخت و گفت: ما وقتی با اثری هنری برخورد می کنیم، در بدو امر آن را به مثابهٔ چیزی می بینیم که واجد اوصاف و کیفیات خاصی است؛ یعنی آن شیء را متعلق ادراک حسی خود می دانیم. لذا آن را امری محسوس[23] به حساب می آوریم. بدین اعتبار می‌توان گفت یک شیء یا امری طبیعی است[24] یا متعلق فعالیت هنری[25]. شیء متعلق هنر آدمی را اصطلاحاً اثری هنری می‌نامند. در واقع میان شیء طبیعی و اثر هنری حد واسطی وجود دارد که «ابزار» نامیده می شود. مراد هایدگر از ابزار عبارت است از: پدیده هایی که وجودشان معلول ترکیب چهار علت است؛ یعنی علت فاعلی، علت مادی، علت صوری و علت غایی. وی در اینجا برای روشن

(تصویر ۲)

23. sensible
24. physis
25. techne

نمودن مناسبت ابزار و اثر هنری به تابلوی «کفشهای مندرس» وان‌گوگ اشاره نموده و می‌گوید: این کفش ها ظاهراً به دخترکی روستایی تعلق دارد و در حقیقت تماشاگر با نگاه به این تابلو به دنیای دخترک روستایی، و دردها و رنجهای او پی می برد. هرچند که کفشهای مزبور تنها پای‌افزاری است که هر کس در برخورد با طبیعت از آن سود می جوید، اما وقتی با دقت به این تابلو بنگریم، اثری هنری را در آن ملاحظه می کنیم، زیرا نه‌تنها پرده از غایت کفشهای مزبور برمی دارد، بلکه افزارمندی در گذشته و مناسبت انسان با کار و تلاش در راه تداوم حیات و به‌طور کلی تعلق به وجود را بر ما نمایان می سازد. در حقیقت تابلوی وان‌گوگ، اثری هنری است، زیرا پرده از کارکرد کفشهای مزبور برمی دارد و بهرهٔ آن را در مناسبت با وجود معلوم می دارد. در اینجا تماشاگر با نظارهٔ تابلوی مزبور از شیئیت اثر نمی پرسد، بلکه سؤال او از ماهیت اثر است. به دیگر سخن، فرد با نگاه به این تابلو ندای نامرئی دخترک روستایی را به گوش جان می شنود. در این اثر هنری رازی از پرده بیرون می افتد و این چیزی نیست جز حقیقت به معنای یونانی آن[26]. هایدگر در اینجا اضافه می کند که هنر حقیقتی است که در اثر هنری از پرده بیرون می افتد (Heidegger, 1964, pp. 649-701).

هایدگر می گوید: این پای‌افزار به زمین تعلق دارد، اما با قدری تأمل معلوم می شود که همین کفشها قوام‌بخش دنیای خاص دخترک روستایی است. بدین معنا که مناسبت پای‌افزار مزبور با زمین ساحتی را شکل می دهد که همان دنیای دخترک روستایی است. در سال ۱۹۶۸ مایر شاپیرو[27] منتقد آثار هنری ضمن چاپ مقاله ای، رویکرد تفسیری هایدگر به تابلوی وان‌گوگ را مورد ارزیابی قرار داد و گفت جای بسی تأسف است که فیلسوف ما خود را فریب داده، زیرا این کفشها به خود وان‌گوگ تعلق دارد و هایدگر بی‌سبب آنها را به دختر روستایی منسوب نموده است. بنابراین کفشهای مزبور روستایی نیست، بلکه پای‌افزار شهری است. شاپیرو گفت هایدگر نتوانسته است قدرت هنر را در تبیین ماهیت کلی امور و پدیده ها به معرض نمایش بگذارد. به دیگر سخن، او از تبیین حقیقت نقاشی عاجز مانده است. شاپیرو مدعی است که نقاشی مزبور چیزی فراتر از خود کفش به ما نمی گوید. آنچه هایدگر دربارهٔ این تابلو گفته، حدیث نفسی بیش نیست.

دریدا این دو تفسیر را ضمن حدود صد صفحه مورد وارسی قرار داده است. او در کتاب *حقیقت نقاشی* می کوشد تا ثابت کند که هم هایدگر و هم مایر شاپیرو هر دو عدم تعلق و استقلال کفشها از فاعلشان را امری غیر قابل تحمل شمرده اند. هر دوی آنها به دنبال فاعل یا سوژه بوده اند. هایدگر کفشها را به دخترک روستایی متعلق دانسته و مایر شاپیرو آنها را از آنِ وان‌گوگ دانسته است. هر چند هایدگر

26. aletheia
27. Meyer Schapiro

در کلیهٔ آثار خویش سوژه را دغدغهٔ اندیشهٔ مدرن انگاشته، اما متأسفانه خود او هم در تفسیر تابلوی وان‌گوگ به گونه ای گرفتار نوعی سوژه‌گرایی شده است. چه پردهٔ نقاشی وان‌گوگ تأویلهای گوناگونی را ایجاب می کند. بدین معنا که این نقاشی از هر نوع تعین زبان‌شناختی فارغ است. آن کفشها خود فارغ از هر چیزی خارج از متن (یعنی تابلوی نقاشی) واجد وجودی مستقل است و از هر نوع حقیقت و ماهیت بیرونی بی‌نیاز. به نظر دریدا تابلوی وان‌گوگ را باید متن مستقلی دانست که به قرائت مستقل از سوژه نیاز دارد.

بدیهی است که وقتی دریدا اعلام می کند که هیچ چیز فراسوی متن یا نوشتار وجود ندارد، مدعای او را نباید مصداقی از خود تنهایی ایدئالیستی به‌شمار آورد، بلکه این گزاره قبل از هر چیزی متضمن این تذکار است که ما نمی توانیم جز از طریق مقولات، مفاهیم، رمزگان و ساختارهای بازنمایی به قلمرو واقعیت گام نهیم. در ثانی نوشتار مناسب ترین وسیله برای مهیا ساختن چنین امکانی است؛ یعنی ورود به ساحت واقعیت از طریق گفتار فراهم نیست. بدیهی است که نوشتار را نباید در معنای محدود آن یعنی کتابت واژه ها و گزاره های شفاهی تلقی نمود، بلکه نوشتار متضمن کلیهٔ اَشکال و نظامهای زبانی، فرهنگی و بازنمایی است، از گسترهٔ متافیزیک حضور و کلام‌مداری فلسفی فراتر می رود. فلسفه از دیرباز مدعی دستیابی به حقیقت بوده است. بدین معنا که از دوران افلاطون به بعد فلاسفه کوشیده اند تا دسترسی به حقیقت مطلق و غیرزمانمند را به اثبات رسانند. از جمله افلاطون نیز مدعی شده که نوشتار و مشتقات آن یعنی بلاغت، شعر، نمایش، نقاشی و سایر هنرها راه را بر دریافت حقیقت مسدود ساخته و ما را در وادی سایه ها و تصویرهای پندارگونه سرگردان نموده اند. لذا کار فلسفه آن است که از ورطهٔ محدود دنیای پدیدار درگذشته و به ساحت حقیقت قدم گذارد. بنابراین توسل به هنر به منظور نیل به ساحت حقیقت به هیچ روی ما را در هدف خویش کامیاب نخواهد ساخت. به همین اعتبار، نظریهٔ محاکات که مبنای کار هنرمندان است، ما را در توهمی مضاعف قرار می دهد. یکی آنکه صرفاً وانموده ها را پیش روی ما قرار می دهد و همین وانموده ها خود محصول گونه ای بازنمایی حقیقت است. از این‌رو با تکیه به محاکات دوباره از حقیقت دور خواهیم ماند.

بنابراین، نوشتار نیز همچون هنر خواننده را مجدداً از ساحت معرفت دور نگه می دارد. زیرا نوشتار هم خود نشانه ای از نشانه هاست، چون خود جانشین گفتار است. در حالی‌که خود گفتار نیز واسطه‌ای برای اندیشه محسوب می‌شود. افلاطون نتیجه می گیرد که هنر نیز خود وسیله‌ای است که فریب‌خوردگان را سر گرم می سازد و تصویر ماهیات را پیش روی آنها قرار می‌دهد. افلاطون اضافه می کند که هنر فقط کسانی را به خود جلب می کند که از فضیلت دانش فلسفی بی بهره اند. او مراد خویش را کتاب دوم *جمهوری*

در قالب تمثیل غار به زیباترین وجه بیان داشته و یادآور می شود که ما انسانها در دهلیز تاریک غاری اسیر آمده‌ایم و فقط قادریم شبح پدیده های متحرک بیرون غار را مشاهده کنیم. افلاطون می گوید تأثیر نوشتار و بازنمایی محاکاتی هنر، درست ما را با سایهٔ حقیقت مواجه می سازد و امکان دست یابی به نفس حقیقت را از ما سلب می کند. گرایش به نوشتار و اشکال گوناگون هنری ما را از جستجوی معرفت اصیل که از درون وجود آدمی سرچشمه می گیرد، باز می دارد. افلاطون می گوید تنها نوشتاری که در فلسفه در خور اعتناست، عبارت است از: «نوشتاری که بر لوح نفس، نقش می بندد. این‌گونه نوشتار بر هر نوع نوشتار دیگری تقدم می یابد، چرا که امکان تذکار و یادآوری مکنونات درون را فراهم می سازد[۲۸]». همین قوه است که به ما امکان می دهد تا آنچه را در گذرگاه زمان و حرکت از لاهوت به ناسوت فراموش کرده ایم، مجدداً به یاد آوریم. در واقع افلاطون نوشتار در معنای محدود آن را موجب فریب و لغزش آدمی می‌شمارد. اما نوشتار در معنای وسیع استعاری را که در لوح نفس وجود دارد، اساس تکوین معرفت می شناسد. دریدا نیز معنای اخیر نوشتار را موضوع تحلیل و بنیان فکنی خویش قرار داده است.

گفتنی است که طرح بنیان فکنی دریدا، افلاطون و اندیشه های او دربارهٔ هنر را آماج خود قرار داده و به قول کریستوفر نوریس[۲۹] انتقام ادبیات را از فلسفه برگرفته است. او پیوسته کوشیده است تا مدعیات دیرپای فلسفه در خصوص حقیقت و معرفت را به چالش گرفته و حقیقت را در دنیای هنر پی جویی نماید. دریدا با طرح پرسشهایی دربارهٔ رهیافتهای کهن فلسفی، عقلی نمودن هر چیز را به سودای دستیابی به حقیقت رد می‌کند و به‌خصوص این رویکرد به هنر را بسیار خطرناک می‌شمارد و در این راستا یادآور می‌شود که هنر راههای دیگری را برای نیل به حقیقت در پیش گرفته است. حتی تعاریفی را که در سایهٔ مفاهیمی چون صورت، درون‌مایه، معنا، ارزش و مقولاتی از این دست در مورد هنر، به نظر او در مفهومی نمودن هنر از دیرباز نقشی انکارناپذیر ایفا نموده است. به‌طورکلی، رویکرد دریدا به هنر و زیبایی از نقد وی به متافیزیک حضور سرچشمه می‌گیرد و بدین اعتبار مدعی است که از دوران افلاطون تا امروز فلسفه پیوسته بر تقابلهای دوگانه تکیه داشته و از جمله یکی از این دو قطب همواره بر قطب دیگر اولویت داشته است. افلاطون در این زمینه بهترین مثال را نوشتار در مقابل گفتار می‌داند و می‌گوید نوشتار بازیچه‌ای است کودکانه در تقابل با کلام است و همین تقابل به تقابلهای دیگری چون فلسفه، هنر، واژه، معنا، دال و مدلول، حضور و غیاب، جوهر و عرض و نظایر آن منجر می گردد.

دریدا در پی آن است تا از طریق

28. anamenesis
29. Ch. Norris

واگشـائی و بنیان‌فکنـی موضـع ایـن طیفهـا را تغییـر داده و از جمله نوشـتار را بر گفتار و هنر را بر فلسـفه اولویت بخشـد و یا فاعلیـت را در چارچوب متن مورد وارسـی مجدد قرار دهد. او در یکی از نوشته‌های خود در باب «دبیره‌شناسـی» آورده اسـت که در متافیزیک غربـی از همان ابتدا میـل به وجود یک محـور، کانون یـا پایه وجود داشـته اسـت و بـه همین دلیـل از لحاظ وصـول بـه حقیقت، فلسـفه کانون فرض شـده و حال آنکه هنر به حاشـیه رانده شده است. دریدا به تأسی از نیچه کوشید تا مناسبت فلسفه و هنر را واژگون سازد. بـه همین لحاظ بود کـه واژهٔ پارارگون را از درون نقد سـوم کانت بیرون کشید و آن را تحلیل نمود و واسطهٔ میـان هنـر، حواشـی و چارچوبهـای آن را در پرتـو روش بنیان‌فکنی مورد واشـکافی قرار داد. به اعتباری خـود کانت هم تـا حدی رهرو طریقـت افلاطونی بود و حقیقت را در قلمرو فلسـفه، قابل جسـتجو می‌دانسـت. دریـدا با تکیه به گفتهٔ پل سـزان در نامـه‌ای که به امیل برنار نوشـته بـود، حقیقت را مدیون اندیشـه نقاشـی شـمرد و از ایـن رهگذر در پـی آن برآمد تـا ثابت کند که هنرمنـد ضمن پیونـد یافتن با میتوس[30] قادر اسـت حقیقت را در جهان اندیشـهٔ هنرمندانهٔ خویش بیافریند و آن را در اثـر هنری خود به‌وجهـی هنرمندانه عرضه نمایـد. قبلاً گفته شـد کـه افلاطون حقیقـت را از دل لوگـوس[31] قابـل انکشـاف می‌انگاشـت و مدعی بود کـه محـاکات نمی‌تواند بـه لوگوس و لاجرم به حقیقت دسترسـی پیـدا کند. دریدا وامی را که پل سـزان داشـت، نقل می‌کند و مدعی اسـت که پل سـزان در واقع «حقیقت» را بـه حق، وجه بدهی خویش می‌دانسـت. دریدا این قول سزان را به کلیت حیطهٔ هنر تسـری داده و برخلاف افلاطون هنـر را واجد حقیقتی خـاص می‌شـمارد و از ایـن رهگذر به چالـش رویکرد افلاطون بـه هنر برمی‌خیزد. بدین وجه او راه کسـانی چـون نیچـه و هایدگـر را ادامه داده و می‌کوشـد تا به تبعید فلسـفهٔ هنر پایان بخشـد.

30. mythos
31. logos

منابع

Derrida. *Truth in Painting*, Translated by Geoff Bennington and Ian Mcleod. Chicago, Chicago University Press, 1987.
Heidegger. *Origin of the work of Art.* Translated by A. Hotstadlet- in Philosophies of Art and Beauty, New York, 1964.

ازنشانه شناسی تا واسازی عکس

دکتر امیر علی نجومیان
دانشیار ادبیات انگلیسی
دانشگاه شـــهید بهشتی
amiran35@hotmail.com

تاریـخ دریافـت مقالـه: ۸۶/۳/۹
تاریخ پذیـرش نهایـی: ۸۶/۵/۲۴

چکیده

این مقاله در دو بخش ارائه می‌شود. پس از طرح چند پیش‌انگاشت برای ورود به بحث اصلی، در بخش نخست، پس از طرح دو گونه متمایز عکس و همچنین انواع نگاه در عکاسی، نشانه‌شناسی عکس به عنوان یک روش خوانش متن درون رویکرد ساختگرا معرفی می‌شود و مهم‌ترین استراتژی‌ها و روش‌های این روش (مانند جانشینی/همنشینی، تقابلهای قطبی، ارجاع مستقیم و ضمنی، روایت و جهت) توضیح داده می‌شود. در بخش دوم، بر اساس نگاه نشانه‌شناسی ساختگرای مطرح شده به طرح روشی نوتر با عنوان واسازی، یا به تعبیر نگارنده، نشانه‌شناسی پساساختگرا پرداخته می‌شود. در این نوشتار به ویژه به نظریات نظریه‌پرداز ادبی، هنری و فرهنگی رولان بارت پرداخته خواهد شد. با اشاره به نوشته‌های مختلف بارت در زمینه عکاسی برآنم که نشان دهم چگونه نوشته‌های او از نگاهی ساختگرا در آغاز به نگاهی واساز در آخرین اثرش اتاق روشن *دگرگون می‌شود. در این بخش به استراتژیهای خوانشی مانند غیاب مدلول، بی‌تکلیفی معنی، مرگ و دلالت تصویری، آرایه، بینامتنیت، ضدروایت، چندمعنایی و عناصر استودیوم و پانکتوم در نظریه بارت اشاره خواهد شد. آثار تصویری که برای بررسی در این مقاله استفاده شده‌اند، عکسهای عکاسانی ایرانی هستند که آثارشان در نمایشگاه پنجره‌های نقره‌ای: برگزیده آثار عکاسان معاصر ایران: ۱۷ نگاه در موزه هنرهای معاصر تهران در خرداد ماه سال ۱۳۸۵ به نمایش گذاشته شد.*

واژگان کلیدی:

نشانه‌شناسی، عکس، ساختگرایی، پساساختگرایی، واسازی، رولان بارت، *اتاق روشن*.

این منظره برای من زیباترین و غم انگیزترین منظره در جهان است. این همان منظره دو صفحه پیش است، ولی من آن را بار دیگر کشیدم تا خوب به شما نشان بدهم. همین جا بود که شازده کوچولو بر روی زمین پیدا و ناپیدا شد. (آنتون دوسنت اگزوپری، *شازده کوچولو*)

مقدمه

مقالهٔ حاضر با چند پیش‌انگاشت آغاز می‌شود تا خواننده و نگارنده این سطور با تعاریف مشترک وارد بحث پیچیدهٔ نشانه‌شناسی عکس شوند. پیش‌انگاشت نخست این است که در بحث نشانه‌شناسی، ما در پی یافتن معنی درون یك اثر نیستیم. کار نشانه‌شناس تشریح فرایند معناسازی در اثر است. قصد این است که نشان دهیم یك عکس چگونه معنی(هایی) می‌سازد، چه فرایندها یا اتفاقات یا عناصری در یك عکس کنار هم قرار گرفته‌اند و این عناصر (المانها) تبدیل به معانی می‌شوند. در واقع قرار است بگوییم چگونه این المانها را کنار هم گذاشته و معنا را ساخته‌ایم.

دومین پیش‌انگاشت، بررسی فهم محاکاتی (تقلیدی) متن تصویری است. به عبارت دیگر، سؤال این است: رابطهٔ عکس با واقعیت چیست؟ سرشت عکس در آغاز تنها بر اساس منطق تقلید و بازنمایی از عالم بیرون شکل می‌گرفت، اما فهم نشانه‌شناختی از تصویر، فهمی خلاف این جهت است. یک تصویر متنی مستقل از عالم بیرون است که معنی یا دلالتهایش را در رابطهٔ بین عناصر درونی خود می‌سازد. درست است که یک عکس شاید بیش از هر هنر دیگر از عالم بیرون (واقعیت) استفاده می‌کند، اما این عالم به محضی که درون قاب بندی عکس قرار می‌گیرد، دنیایی مجازی و جدا می‌شود. در عکس همیشه آنچه بیش از هر چیز اهمیت دارد، «شیوهٔ» بازنمایی است. پس ما شیء را نمی‌بینیم، بلکه «چگونگی بازنمایی» آن را می‌بینیم و درک و تجربه می‌کنیم. سوزان سونتاگ در کتاب *درباره عکاسی* می‌گوید: *«عکاس مشاهده‌گری تیزبین و بی‌طرف فرض می‌شد یک دبیر تا یک شاعر. اما زمانی‌که مردم به‌سرعت دریافتند که هیچ کس عکس یکسانی از یک چیز نمی‌گیرد، این پیش‌انگاشت که دوربین تصویری غیرشخصی و عینی ارائه می‌دهد، به این واقعیت تبدیل شد که عکس ها نه تنها گواه آن چیزی هستند که وجود دارد، بلکه شاهدی بر آن چیزی هستند که فرد می‌بیند، البته نه فقط برای ثبت بلکه برای نوعی ارزیابی از جهان»* (Sontag, 1977, p. 88).

پیش‌انگاشت سوم این است که چگونه عکسهایی که بدون آمادگی گرفته می‌شوند مانند عکس‌های فتوژورنالیستی با ثبت لحظه‌ای و به ظاهر فکرنشده‌شان کارکردی

هنرمندانــه دارند؟ چرا باید چنین عکســی بر دیوار موزه یــا گالری قرار بگیرد؟ یک پاســخ ممکن اســت این باشــد کــه کارکرد هنرمندانهٔ آن در هوشــیاری و ســرعت عمل عکاس اســت. ولی قضیه بسیار از این مهم‌تر و پیچیده‌تر است. به نظر می‌رسد، حتی عکسهایی که بدون هیچ طرح قبلی و فقط در یك آن شکار شده‌اند، وقتی ثبت شدند، به یك متن تبدیل می‌شوند. نشانه‌شناس، به هر حال، نتیجه ایــن ثبت را به عنوان یك متن می‌بیند. هر تصویر، از نگاه نشانه‌شناسی، از قطعات یا تکه‌هایی تشکیل شده است که این تکه‌ها و قطعات در یك ســطح منتشر و پخش شده‌اند. این «ســطح» را در نشانه‌شناســی «متــن» می‌نامند و کار نشانه‌شناســی ســاختگرا ایجاد ارتباط بین این قطعات و تشکیل یک ساختار است.

نشانه‌شناسی عکس

دو گونــهٔ اصلــی عکــس: عکــس در سرشــت خــود نوعــی «ثبــت» اســت. تمام عکســها ثبت یك لحظه، لحظــه‌ای منجمــد یــا مهم هســتند. آنــدره بــازن، نظریــه پــرداز مهــم ســینما، می‌گوید: «عکاسی زمان را حفظ می‌کنــد، و آن را از زوال معمولــش نجات می‌دهد» (Bazin, 1967, pp. 14-15). امــا عکــس را می‌تــوان از نگاه نشانه‌شناســی به دو قســم تقســیم کــرد. در گروه نخست، این لحظه، لحظه‌ای است که بدون برنامه‌ریزی، و پیش‌بینی به گونه‌ای آنی کشف شده است. پس گونه‌ای حس مکاشــفه در آن می‌بینیم. به عنوان نمونه، عکسهای خبری یا عکســهای جنگ را جزو همین عکسها طبقه‌بندی می‌کنیم (عکســهای ســعید صادقی، تصویرشــمارهٔ ۱). گونهٔ دوم عکسهایی هستند که طراحی شده‌اند (عکسهای آرمان اســتپانیان، تصاویر شــمارهٔ ۲و۳ و بهمن جلالی، تصویــر شــمارهٔ ۴). عکســهای پرتــره و بســیاری از عکســهای طبیعــت در زمرهٔ ایــن بخش قــرار می‌گیرند. این گونه عکســها در بیشــتر موارد نوعی رابطهٔ بینامتنی با نقاشــی دارند. در این گونه عکســها گاهی با عکسهایی روبــه‌رو می‌شــویم که موضوعشــان عکــس (فریم/قاب عکس) است. این عکســها از نقاشی الهام گرفته‌اند، یعنی

(تصویر ۱)

(تصویر ۲)

(تصویر ۳)

عکسهایی هستند که در اصل نقاشی‌اند. در هر دوی گونه‌هایی که ذکر شد (عکسهای طراحی شده یا طراحی نشده) دو کارکرد برای عکس می‌توان در نظر گرفت: یکی ثبت تأثیری که بر آن واقع شده و دیگری تأثیری که خود عکس بر مخاطب می‌گذارد. عکس از فضایی تأثیر می‌پذیرد و بر فضایی دیگر تأثیر می‌گذارد. از بحث بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که عکس رابط دو کارکرد تأثیر و تأثر است.

گونه‌های نگاه در عکس: خوانش نشانه‌شناسی عکس بر نحوهٔ نگاه کردن تأکید دارد؛ یعنی هر عکس به گونه‌ای به چیزی نگاه می‌کند. لازلو موهوی-ناج[1]، عکاس مجارستانی (۱۹۴۶-۱۸۹۵) و یکی از پیروان مکتب کانستراکتیویسم در روسیه دههٔ ۱۹۲۰، این روشهای نگاه کردن را به قرار زیر معرفی می‌کند. در اینجا نمونه‌هایی از عکس‌های مورد بحث این مقاله را برای روشن‌شدن این گونه‌شناسی ذکر می‌کنم:

۱. نگاه انتزاعی (مانند عکسهای بهمن جلالی، تصاویر شمارهٔ ۴)،

۲. نگاه دقیق (مانند پرتره‌های فخرالدین فخرالدینی، تصویر شمارهٔ ۵)،

۳. نگاه سریع (مانند عکسهای محسن شاندیز، تصویر شمارهٔ ۶)،

۴. نگاه کُند (مانند عکسهای آرمان

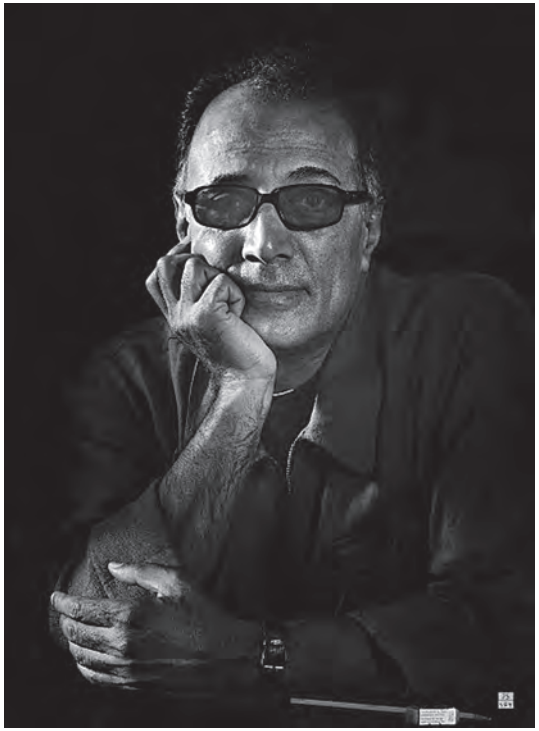
1. László Moholy-Nagy

(تصویر ۴)

استپانیان، تصاویر شمارهٔ ۲و۳)،

۵. نگاه تشـدید شـده (مانند عکسـهای نیکـول فریدنی،

(تصویر ۶)



(تصویر ۵)

تصویر شمارهٔ ۷)،

۶. نـگاه نافـذ (ماننـد پرتره‌هـای فخرالدیـن فخرالدینی، تصویر شمارهٔ ۵)،

۷. نـگاه هم‌زمـان (مانند عکسـهای محسـن راسـتانی، تصویر شمارهٔ ۸)، به عنوان نمونه سه مرد روستایی که در مقابـل دوربین با تابلوهای عکس و ضبط صوت قرار گرفته‌اند، دو جهان را در کنار یکدیگر نشان می‌دهد)،

۸. نگاه به هم ریخته (مانند عکسهای بهمن جلالی، تصویر شمارهٔ ۴) (Cited in Kostelanetz, 1970, p. 52).

زمانی که صحبت از نشانه‌شناسی عکس می‌شود، باید پیش ازهر چیز به استراتژیهای اصلی که یک نشانه‌شناس برای خواندن تصویر به کار می‌برد، اشاره کرد، اما نخست لازم است عناصری را که در یک تصویر مورد توجه یک نشانه‌شناس است معرفی کرد. گوران سونسون[۲]، نشانه‌شناس معاصر، در نوشتاری با عنوان «مقاله‌ای دربارهٔ تصاویر» عناصر زیر را پایه‌ای‌ترین عناصر به هنگام بررسی نشانه‌شناسی عکس معرفی می‌کند: میدان تصویر[۳]، محدوده[۴]، خط[۵]، نما[۶]، ریخت[۷]، زمینه[۸]، رنگ[۹]، بافت تصویر[۱۰] و از همه مهم‌تر، شکل[۱۱] که خود دارای سه ویژگی جایگاه[۱۲]، بعد[۱۳] و جهت[۱۴] است. دراینجا به اختصار و با زبانی ساده مهم‌ترین این استراتژیها یا روشها معرفی می‌گردد. در معرفی این استراتژیها به تناسب بحث به عناصر بالا اشاره خواهد شد:

(تصویر ۷)

(تصویر ۸)

ساختار استعاره (جانشینی) و مجاز (همنشینی): نگاه نشانه‌شناسی به هنر در اساس نگاهی زبان‌شناختی به هنر است. نشانه‌شناسان حداقل در آغاز زبان‌شناس بوده‌اند. به همین دلیل

2. Goran Sonesson
3. field
4. limit
5. line
6. contour
7. figure
8. background
9. colour
10. texture
11. form
12. position
13. dimension
14. orientation

است که در مباحث نشانه‌شناسی به اصطلاحاتی مثل استعاره برمی‌خوریم. استعاره اصطلاحی است که در اصل در زبان به کار می‌رود، ولی در بحث دربارهٔ زبانِ هنر کاربرد دارد. هم پوشانی دو تصویر بر یکدیگر یا ارجاعات موازی که از فهم یک تصویر ایجاد می‌شود، منطق دلالتی جانشینی یا استعاره را به همراه دارند (کارهای بهمن جلالی یا آرمان استپانیان). از سوی دیگر، در رابطهٔ همنشینی، عناصر تصویر در رابطه نحوی با یکدیگر قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، به عناصری بر می‌خوریم که در تصویر، نقش رابط یا پیوند دهندهٔ اشیا یا اسمها را دارند. این دقیقاً اتفاقی است که در یك جمله می‌افتد. به عنوان نمونه، در جملهٔ «علی به مدرسه رفت»، دو اسم را با فعل «رفت» به هم وصل می‌کنیم. نمونهٔ چنین ارتباط، ساختار یا منطق در عکس هم وجود دارد؛ یعنی می‌توان در یك عکس دو نشانهٔ تصویری را به یکدیگر پیوند زد. بیشتر پرتره‌های مریم زندی رابطه‌ای نحوی بین عناصر خود ایجاد می‌کنند. این رابطه بین هنرمند با شیء‌ای است که معمولاً همان اثر هنری هنرمند است یا مکان یا فضایی خاص. عکس با پیوند دادن اثر هنری با هنرمند فعل یا کنشی را ایجاد می‌کند. این «فعل» خود «خلق» اثر هنری است.

از میان عکسهای مریم زندی عکس احمد شاملو (تصویر شمارهٔ ۹) بسیار پیچیده است. این عکس با استفاده از لنز زوم فاصلهٔ زیادی را بین «ما»، «دوربین» و «عکاس» با موضوع ایجاد می‌کند. سوژهٔ عکس، شاملو، در یك قاب چوبی سیاه درون یک زمینهٔ سفید قرار دارد و ما چیز

(تصویر ۹)

زیادی از او نمی‌بینیم. درون این چارچوب تیره کاملاً نمی‌شود او را پیدا کرد و صورتش را کاملاً نمی‌شود دید. تمام عکس از کانون خارج است و دانه دانه شده است. در چنین رابطه‌ای از نشانه‌هاست که عکس به ناشناختگی و تنهایی دلالت می‌کند.

تقابلهای قطبی: تقابلهای قطبی از مهم‌ترین ساختارهای نشانه‌ای در متن هنری به شمار می‌آیند. ما عناصری را در یك عکس می‌بینیم که در مقابل هم می‌نشینند یا، به تعبیر دیگر، رابطهٔ تقابلی یا قطبی با هم دارند. در عکسهای دیوارهای فلسطین آلفرد یعقوب‌زاده (تصاویر شمارهٔ ۱۰و۱۱) می‌توان این تضادها را دید. این تابلوها یك تقابل اصلی را بازنمایی می‌کنند و آن تقابل بین دیوار و آسمان است. از نگاه نشانه‌شناسی دیوار و آسمان به تنهایی معنایی ندارند و معنایشان را از یکدیگر می‌گیرند. در این ساختار به خصوص آسمان نشانه‌ای از رهایی و آزادی و دیوار نشانه‌ای از اسارت است. به عنوان نمونه،

(تصویر ۱۱)

(تصویر ۱۰)

دیوار در یک ساختار دیگر، می‌تواند نشانهٔ امنیت باشد، اما در اینجا چنین نیست. این دلالت از رابطهٔ تقابلی بین دیوار و آسمان شکل گرفته است. به عبارت دیگر، در نشانه‌شناسی هیچ معنی ذاتی در تصاویر نیست. این نسبت آنها با یکدیگر (در اینجا نسبت تقابلی) است که دلالت را می‌آفریند. رابطهٔ دیوار و آسمان به شکلهای مختلف در اینجا بازنمایی شده است: در بعضی عکسها آسمان را انگار دیوار بریده است و در عکسی دیگر آدمهایی در مقابل دیوار ایستاده‌اند و عملاً قدرت حرکتی به آن سو ندارند.

ارجاع مستقیم و ارجاع ضمنی: از دیدگاه نشانه‌شناسی، هر عکس از دو نوع ارجاع معنی ساخته می‌شود؛ یکی ارجاع مستقیم[۱۵] و دیگری ارجاع ضمنی[۱۶]. ارجاع مستقیم یعنی ارجاع یک به یک، ارجاعی که همه بر دلالت آن هم رأی هستند. ارجاع ضمنی ارجاعی است که معناهای حسی، ذهنی و عاطفی نشانه را نمایان می‌کند. بارت در مقالهٔ «پیام عکس» از این دو به پیام یک به یک و ضمنی یاد می‌کند (Barthes, 1977, pp. 17-19). در یکی از عکسهای دیوار در فلسطین به Wall (دیوار) بر می‌خوریم که به صورت «دیوار نوشته» (تصویر شمارهٔ ۱۰) در عکس دیده می‌شود. واژهٔ «وال» با ارجاع به فرهنگ، هنر و ادبیات انگلیسی به مفاهیم ضمنی اسارت، در بند بودن، و قدرت اشاره دارد. در اینجا نوع نگارش و قلم این «دیوار نوشته» هم ارجاعی ضمنی و بینامتنی به آلبوم موسیقی «دیوار»[۱۷] اثر گروه موسیقی انگلیسی پینک فلوید[۱۸] دارد. هنگام فرو ریختن دیوار برلین رابطه‌ای بینامتنی و دلالتی ضمنی بین این دیوار جداکننده با دیوار پینک فلوید ایجاد شد کما اینکه این اثر موسیقی در کنار دیوار برلین هم اجرا شد. به این ترتیب، سه نشانه، نشانهٔ دیوار در اثر موسیقی پینک فلوید، نشانهٔ دیوار جداکنندهٔ برلین در متن آثار هنری مرتبط با آن و

15. denotation
16. connotation
17. The Wall
18. Pink Floyd

(تصویر ۱۲)

نشانهٔ دیوار در نوار غزه در عکسهای آلفرد یعقوب زاده به یکدیگر ارجاعات بینامتنی دارند.

روایت در عکس: یکی دیگر از استراتژیهای مطرح در نشانه‌شناسی عکس، روایت‌شناسی است. گوران سونسون در مقالهٔ «روایتهای گنگ» می‌گوید: «آشکار است که تقریباً تمام تصاویر ارجاعاتی به لحظات پیش و پس از کنش عکس دارند» (Sonesson, 1997). در روایت‌شناسی عکس، منتقد به سؤالاتی از این قبیل می‌پردازد: عکس چه داستان (هایی) را روایت می‌کند؟ چه کسی راوی عکس است؟ عکس به چه لحظه‌ها یا کنشهایی پیش یا پس از خود ارجاع دارد؟ منطق روایت عکس چیست (به طور مثال، قیاس، علیت، زمانمند بودن و ...)؟ نمونهٔ خوبی برای بحث در این باره عکس «وداع» اثر سعید صادقی (تصویر شمارهٔ ۱) است. هر عکس با ثبت تنها یک لحظه به مجموعه‌ای از کنش‌ها پیش از آن لحظه و مجموعه‌ای از وقایع پس از خود ارجاع دارد. این ارجاع‌های متنی در نهایت خواه ناخواه در ذهن بینندهٔ عکس روایتی را پدید می‌آورد.

جهت در عکس: نکتهٔ مهم دیگری که در نشانه‌شناسی عکس با آن روبه‌رو هستیم، جهت‌ها هستند. معمولاً در یک عکس با جهت‌های متفاوتی روبروییم. جهت‌ها در عکس فرآیند دلالت را شکل می‌دهند. گاهی ما/دوربین/عکاس به سوژه خیره شده و گاهی سوژه به ما/دوربین/عکاس خیره شده است. به عنوان نمونه، در عکسهای دوره قاجار(تصویر شمارهٔ ۱۲) سوژه‌ها به دوربین (این مظهر مدرنیته) به گونه‌ای غریب خیره می‌شوند. در این عکسها بیش از عکسهای معاصر، آگاهی از حضور دوربین وجود دارد. در عکس «وداع» اثر سعید صادقی (تصویر شمارهٔ ۱)، وداع مادر با پسر سرباز سه جهت مشاهده می‌شود؛ یکی جهت اتوبوس که به سوی خارج از کادر در حال حرکت است و به سوی جلو می‌رود. در این حال سرباز ازپنجره به بیرون خم شده است (حرکت رو به پایین). او سرش را خم کرده و آنقدر تن او از پنجره بیرون است که احساس می‌کنیم می‌خواهد به پیش مادرش بازگردد.

سومین جهت حرکت مادر است که در جهتی از پایین به بالا به طرف پسرش مایل است. این بار انگار اوست که می‌خواهد به درون اتوبوس و پیش پسر برود. در پایین عکس کفش‌های مادر روی پنجه‌های پا بلند شده و این حرکتی از زمین به بالاست. در همین عکس می‌توان آسمان و زمین را در کنار هم قرار داد. رنگ سفید و روشن هم در مقابل رنگ سیاه قرار دارد: اتوبوسی

کـه در آن واحد هم رنگ سـفید در آن هسـت و هم رنگ سـیاه. اتوبوسی که کاملاً در کانون عکس قرار ندارد، نه تنها به عکس حرکت بخشـیده اسـت، بلکه تأیید این نکته اسـت که عکس، بدون هیچ برنامه‌ریزی ثبت لحظه است. ممکن اسـت گفته شـود کـه اینها همه اتفاقـی و تصادفی بوده اسـت. این برای یک نشانه‌شـناس به هیچ وجه مهم نیسـت. مهم این است که متنی با سـاختار زبانی درونی خود سـاخته شده است. مسئله اینجاسـت که تماشاچی عکس چگونه در عکس معنا می‌آفریند. به عبارت دیگر، با تصادفی اعلام کردن خلـقِ اثرِ هنری فرآیند دلالت مختل نمی‌شود.

واسازی عکس

پیـش از ورود به بحث اصلیِ بخش دومِ مقاله سؤالی را که در آغاز مقاله در حوزهٔ نشانه‌شناسـی سـاختگرا مطرح شـد، دوباره طرح می‌کنم تا به پاسخ پساساختگرایی و واسازی بـه آن هـم پرداختـه شـود: رابطهٔ عکس با واقعیت چیست؟ همان‌طور که پیش از این مطرح شد، معمولاً در سنت نظریه‌های بازنمایی عنوان می‌شود که عکس ثبت واقعیت است. دیدیم که برای ساختگرایان، یک عکس متنی اسـت با سـاختار و منطق زبانیِ خود که به گونـه‌ای خودبسـنده نظامی دلالتـی را ترتیب می‌دهد و واقعیـتِ خـود را می‌سـازد. امـا پساسـاخت‌گرایان می‌گویند، عکس ارجاع و نشـانه‌ای از چیزی است که دیگر نیسـت؛ یعنی اگر آن چیز بود، دیگر نیاز نبود که نشـانه باشد. ژاک دریدا[19] می‌گوید اگر ما معنا را می‌داشـتیم، هیچ‌وقت کلمات را نمی‌سـاختیم. وجود کلمات دالی بر غیبت، نیستی و گم‌شدگی معناست. عکـس در این میان، نشـانه‌ای از واقعیتی اسـت که دیگر نیسـت. به عبارت دیگر، عکس هسـت، چـون واقعیت یا نیست، یا نمی‌تواند باشد یا نخواهد بود.

یکی دیگر از تفاوتهای اصلی بین نشانه‌شناسی ساختگرا و واسازی در توجه به عناصر خارج از متن، بافت و زمینهٔ تصویر و از همه مهم‌تر گفتمانی اسـت که تصویر در آن قـرار می‌گیرد. به عنوان نمونه، نقـش ایدئولوژی عکاس و تحلیـل آن بـه عنوان نگاه عکاس در خوانش واسـاز از اهمیت بسـیاری برخوردار اسـت. قدرت گفتمانی عکاس به ویژه در این نکته نهفته اسـت که عکاس به بیننده انگار مرتـب می‌گوید: «بیننده، بدان! مـن در آن لحظه حضور داشـتم». همان‌طور که رولان بارت می‌گوید، دیدن خود نوعی قدرت اسـت. کنش تماشای عکس (خوانش عکس) تبدیـل قدرت عکاس (که شـاهد آن لحظه بوده اسـت) به قـدرت خواننده/تماشـاچی عکس اسـت. به ایـن تعبیر، عکس تقلیدی از لحظهٔ دیدن است که قدرتی را بازآفرینی می‌کند.

سـرانجام، نـگاه مشـترکی کـه درتمـام اسـتراتژیهای واسازی وجود دارد، به چالش کشیدن فهم لوگوسنتریک از جهان اسـت. لوگوسنتریسـم[20] یا کلام‌محـوری بـه یگانگـی نشـانه و حقیقت (معنی) ارجـاع دارد. به بیان دیگر، دریدا می‌گوید در تاریخ فلسفه

19. Jacques Derrida
20. logocentrism

همیشــه زبان به گونه‌ای انگاشــته شــده اســت که انگار حاوی معناســت. «کلام»[21] در اینجا هــم به زبان و هم به حقیقــت ارجــاع دارد. کلام‌محــوری در نشــانهٔ کلامی یا تصویــری (در متنــی تصویری یا کلامــی) هر دو صادق اســت. به اعتقاد نگارنده، واســازی عکــس در واقع، نفی گونــه‌ای کلام‌محــوری در عکــس اســت. همیشــه چنین فرض شــده اســت که عکس هم مانند متــون کلامی انگار همواره حاوی حقیقت، معنی ثابت و سرشت ثابتی است. نقد واســازی به طــور کلی با اســتراتژیهایی که در پایین می‌آیــد، در پی رد این نگاه اســت. به تعبیــر جان بنت[22]، «تصاویر در خود حقیقی یا کذب نیستند، بلکه تنها بخشی از چیزهایی هســتند که می‌توانند حقیقی یا کذب باشــند» (Bennett, 1971, p. 259).

غیــاب مدلــول در متــن تصویــری: طــرح بحــث غیــاب در عکاســی در واقــع گونــه‌ای نــگاه پساســاخت‌گرا بــه نشانه‌شناسی است. رولان بارت می‌گوید: «[سرشت] یک عکس به هیچ وجه حضور نیســت. ... واقعیت آن از نوع آنجا-بوده-است، است» (Cited in Allen, 1993, p. 27). عکس دربــارهٔ «غیاب مدلول» یا «تــرس از غیاب مدلول» است. ترس از غیاب مدلول زمانی است که معنایی وجود دارد، ولی این معنا در لحظهٔ گسســتگی است. به عبارت دیگر، عکس لحظاتــی را بازنمایی می‌کند که درحال دور شــدن از ماســت. به نظر مــن، علت وجودی عکس همین اســت. معنا در لحظهٔ گسستگی و دور شدن به وجود می‌آید. اگر قرار باشــد دیدگاه بارت را بــا دریدا مقایســه کنیم، باید گفت بــرای بارت واقعیت از نوع «آنجا-بوده-است» اســت و برای دریدا همیشه در تعویق و تعلیــق. به عبارت دیگر، معنی تصویر همیشــه از دســترس دور می‌شــود. رولان بــارت در کتــاب *اتاق روشــن*[23] (آخرین اثر خود، یکــی از مهم‌ترین آثار نظری در زمینــهٔ عکــس، و به اعتقــاد نگارنده نمونــه‌ای از نگاه پساســاختگرای بارت به هنر) به این مســئله می‌پردازد و می‌گوید: درســت است که عکس شــاهد است. اما شاهد چیزی اســت که دیگر نیســت. حتی اگر فرد درون عکس هنوز زنده هم باشــد، لحظهٔ تجربهٔ او (یعنی تجربهٔ عکس گرفته شــده) دیگر رفته است. بســیاری از عکسها، مانند کارهای کاوه گلستان (تصویر شمارهٔ ۱۳)، در واقع سند هستند، سند رویدادی که دیگر نیست.

بــی تکلیفی (ابهــام) معنی: جورج دیلــون در مقالهٔ «هنر و نشانه‌شناســی تصاویر» می‌گوید: تصویر هیچ چیزی نمی‌گویــد، تصویر گنگ اســت (Dillon). عکــس، به تعبیر بارت، همیشــه از حقیقت فاصلــه می‌گیرد. او هنگامی که از پرتره ســخن می‌گوید، از این فاصله و گســست چنین تعبیری دارد: «به محض اینکه متوجه می‌شــوم که از لنز دوربین دیده می‌شــوم، همه چیز دگرگون می‌شــود: من در فرآیند ژست گرفتن (وانمود کردن) خود را می‌سازم، مــن خــود را پیشــاپیش بــه یــک تصویــر بــدل می‌کنم» (Barthes, 1982, p. 10). او در همین کتاب از گسست «آگاهی» از «هویت» در همین فرایند سخن می‌گوید (Ibid, p. 12)، بــه گونه‌ای که دیگر ســوژهٔ

21. Logos
22. John Bennett
23. Camera Lucida

(تصویر ۱۲)

عکس به یکباره «به ابژه، ابژه‌ای موزه‌ای تبدیل می‌شود» (Ibid, p. 13). بی تکلیفی معنی، عدم اصالت و به تعبیری دیگر انتشـار معنا[۲۴] زمانی در پرتره کاملاً مشـهود است که چهار «مـن» در یک عکس پرتره، به تعبیر بارت، وجود دارد: «آنی که فکـر می‌کنم منم، آنی کـه می‌خواهم دیگران فکر کنند منم، آنی که عکاس فکـر می‌کند منم، و آن منی که عکاس برای نمایش هنرش اسـتفاده می‌کند» (Ibid). حال سـؤال این است که آیا این امـکان وجود دارد که به عنوان نمونه در عکس فخرالدین فخرالدینی از عباس کیارسـتمی (تصویر شمارهٔ ۵) یکی از ایـن «من»ها را انتخاب کرد و به حتمیت معنی رسـید. اگر چنیـن کنیم فهمی به تمامی تقلیل‌گرا و محدود از متن داشـته‌ایم. زیبایی نگاه پساسـاختگرا غوطه‌ورشدن در بازی دلالتهاسـت به گونه‌ای که در هـر لحظه یکی از این «من»ها از متن سر برآورد.

مـرگ و دلالت تصویری: بارت می‌گوید: «*اگر قرار باشـد عکـس در سـطحی جدی بررسـی شـود، بایـد در ارتباط با مرگ توصیف شـود. حقیقت این اسـت که عکس یک شاهد اسـت، اما شاهد چیزی که دیگر نیسـت. حتی اگر فرد درون عکس زنده هم باشـد، عکس تنها لحظه‌ای از وجود اوسـت که عکس گرفته شـده اسـت و این لحظه گذشـته است. این آسـیب روحی عظیمی برای بشریت است، آسـیبی که تا ابد مرتـب زنده می‌شـود. هر خوانـش از عکـس و میلیاردها از این خوانشـها هر روز اتفاق می‌افتد، هر درک و خوانش یک عکـس به طور ضمنی و به گونه‌ای نهفتـه قراردادی با چیزی اسـت که از هسـتی سـاقط شـده اسـت، قراردادی با مرگ*» (Barthes, 1985, p. 356). بـه تعبیری، زمانی که بیننده عکـس را می‌بیند، نزدیک‌تریـن فاصله را بـا مرگ دارد، چـون با تماشـای عکس مـا در واقع تجربـهٔ تماشـای مـرگ را داریـم، یعنـی در لحظـه‌ای چیـزی را نـگاه می‌کنیـم که دیگـر نخواهد بـود و به

24. dissemination

سـرعت از جلـوی مـا دور خواهد شـد. آنـدره بازن در مقالهٔ «هستی شناسی تصویر عکس» به رابطهٔ بین عکس با مجسمه‌سـازی و نقاشـی اشـاره می‌کنـد. وی معتقد اسـت که این هنرهای تجسـمی با «عقدهٔ مومیایی‌کردن» مصریان برای حفظ مرگ ارتباط دارند. این سبب شد که «با ایجاد دفاعی دربرابر گذر زمان، نیاز روانی اساسـی انسـان ارضاء شـود، چرا که مرگ چیزی جـز پیروزیِ زمان نیست». او اضافه می‌کند که «تمام هنرها بر اساس حضور انسان هستند و تنها عکس از غیاب او نفع می‌برد» (Bazin, 1960, pp. 4-7).

ایـن، به تعبیـری، عدمِ کمالِ متن اسـت. این متن هیچ‌گاه کامل نیسـت و همیشـه مـا را به فکـر می‌انـدازد که چه چیزهـای دیگری خارج از این متن بوده اسـت که عکاس از میان آنها انتخاب کرده اسـت. در نگاه واسـاز به هنر، سـاختارهای یك متن هنری لزوماً اسـتحکام فرض شدهٔ خـود را ندارند و بر نیسـتی و غیاب دلالـت می‌کنند. این غیـاب بـه معنای ضعـف نیسـت، بلکـه در حقیقـت این ساختارهای سست سبب انتشـار معنا می‌شوند و اصلاً معنـا بـه دلیل همیـن سسـتی زاییده می‌شـود. هـر اثر هنری و به ویژه عکاسـی بر اسـاس دو اصل انتخاب[۲۵] و انصراف[۲۶] سـاخته می‌شود. ما چیزهایی را در اثر هنری انتخاب می‌کنیم و چیزهایی را هم بیرون می‌ریزیم و اتفاقاً غیابِ بیشـتر چیزهایـی را که بیرون می‌ریزیـم، به اثـر هنری مـا زیبایی می‌بخشد. این عناصر غایب به هنگام خوانش اثر هـم چنان حضور دارند.

آن چیزهایی که درون قاب انتخاب می‌کنیم، آنقدر ارزش ندارد که چیزهایی که بیرون قاب هستند. بارت می‌گوید: «یك عکس همیشه نامرئی اسـت. آن چیزی که می‌بینیم، نیست» (Barthes, 1982, p. 6). به تعبیری، جهت معنا در تمام عکسها به جایی دیگر است، به بیرون.

در عکسـهای آرمان اسـتپانیان (تصاویر شـمارهٔ ۲و۳) عنصر زمان و بحث مرگ مفاهیمی کلیدی هسـتند. عکس شاهد چیزی است که دیگر نیست. نخست اینکه موضوع ایـن عکسـها خود عکس اسـت؛ یعنـی در واقـع، عنصر اصلی درون عکسـها یك عکس است. تکنیک رنگ‌آمیزی بـا رنگهـای پژمـرده، پاییزی، سـربی و قهـوه‌ای نوعی ارجاع به گذشـته و مرگ دارند. در عکسـها سـوژه‌ها با رابطـهٔ دلالتی با رنگها و قابهایی کـه در آنها قرار دارند، این دلالت را تولید می‌کنند که انگار دیگر نیستند. یك حس زوال در تمام این عکسها دیده می‌شود. بعضی از عکسها از ریخت افتاده‌اند، تکه‌هایی از عکسـها کنده شده و جای دیگری چسـبانده شده اسـت. به عنوان نمونه، در عکس دختربچه و پیرزن (تصویر شمارهٔ۲) دو فضا را در کنار هم می‌بینیم. شـاخه‌های مرده نشـانهٔ حیاتی در گذشـته هستند که حال فقط رنگ خورده و دوباره چیده شده‌اند. خود عکس هم نوعی شاخه است. این شاخه‌ها خود عکس اسـت و عکس هم خود شاخه. انگار عکس به ما می‌گوید که سوژه‌هایش از بین رفته‌اند و این ترمیم عکسی در گذشته بوده است. در عکسِ ماهی(تصویر شـمارهٔ۳)، ماهـی در واقع بیرون از آب اسـت.

25. selection
26. discrimination

(تصویر ۱۴)

این ماهی هم زنده است و هم مرده و به همین تعبیر خودِ عکس، هم زنده و هم مرده است. به این ترتیب، عکس زنده کردن یك مرده و مرده کردن یك زنده است. در نهایت چیزی که از عکس باقی می‌ماند، مرگ است.

آرایه (پارِرگون)[27]: قاب‌بندی و آرایه‌های یک عکس (قاب عکس، دیواری که بر آن آویزان است، نورپردازی، و آرایه‌های دیگر) نقش تعیین کننده‌ای در فرآیند دلالت آن دارند. سوزان سونتاگ می‌گوید: «از آنجا که هر عکس تنها یک قطعه است، بار عاطفی و احساسی آن بستگی به جایی دارد که قرار می‌گیرد. یک عکس بر اساس زمینه و بافتی که دیده می‌شود، دگرگون می‌گردد». او ادامه می‌دهد که به دلیل اینکه «عکس همواره چیزی در یک زمینه است»، معنی آن هیچ گاه ثابت و پایدار نیست و انتظار معنیِ پایدار از آن «زایل می‌شود» (Sontag, 1977, pp. 105-106). به این تعبیر، واسازی در پی یافتن دلالتهای جدید با گذاردن متن در زمینه‌ها و بافتهای جدید است. من این فرایند را «بافت‌پذیری»[28] می‌گویم. تفاوت مهم بین عکس و نقاشی در ساختار انعطافی و قابل تکثیر عکس است. منتقد هنری، ریچارد وودوارد[29]، می‌گوید: «*بر خلاف نقاشی، عکس تصویری است که تا بی‌نهایت تکثیرپذیر است. (نقاشیها فقط به واسطهٔ عکاسی قابل تکثیر هستند.) عکس همچنین به آسانی انطباق‌پذیر است: می‌توان آن را بزرگ، کوچک، اصلاح یا محو کرد، و در روزنامه، کتاب یا تابلوی اعلانات از آن استفاده نمود*» (برت، ۱۳۸۵، ص ۲۳۵).

بینامتنیت: یکی از استراتژیهای واسازی نگاه به متن در ارتباط گفتگویی با دیگر متون است. عکس با نقاشیهایی که عکاس از پیش دیده است، رابطهٔ بینامتنی دارد. به راستی آیا فهم قاب‌بندی‌های منظره‌های نیکول فریدنی (تصویر شمارهٔ ۷) و تورج حمیدیان (تصویر شمارهٔ ۱۴) بدون توجه به سنت عکاسی

27. parergon
28. re-contextualization
29. Richard Woodward

منظره ممکن است؟ به عنوان نمونه دیگر، در عکس‌های دورهٔ قاجار (تصویر شمارهٔ ۱۲) ما کمپوزیسیونهایی نقاشی‌گونه در عکسها می‌بینیم. هم چنین همانطور که پیش از این اشاره شد در عکس آلفرد یعقوب زاده (تصویر شمارهٔ ۱۰) رابطهٔ تصویرهای دیوار به موتیف «دیوار» در موسیقی پاپ نمونه‌ای از رابطه بینامتنی است. سونتاگ می‌نویسد: «برخی عکسها، از آنجا که تصویرند، ازهمان آغاز علاوه بر زندگی به تصاویر دیگر هم ارجاع دارند» (Sontag, 1977, p. 106). اما این رابطهٔ ارجاعی همیشه کامل و محاکات گونه نیست. در خوانش واساز، هر عکس تنها ردپای[۳۰] مرجع یا مرجع‌هایی است و نه بیشتر. رابطهٔ نشانهٔ تصویری و کلامی در عکس، نمونهٔ دیگری از این رابطهٔ بینامتنی است. عنوان یک عکس و نشانه‌های کلامی درون برخی عکسها در فرایند دلالت عکس نقش مهمی دارند. این عناوین معنی را به جهت ویژه‌ای هدایت می‌کنند و برای فرایند دلالت عکس لنگر معنایی[۳۱] می‌سازند. گاهی این عنوانها با افق انتظار خواننده هم خوانی دارند و گاهی چنین نیست. نزد بارت، رابطه کلام و تصویر در بیشتر مواقع رابطهٔ دلالتی ضمنی[۳۲] دارند. برای او، «کلام پیامی انگلی است که معنای ضمنی به متن می‌افزاید و با یک یا چند مدلول درجهٔ دوم فرآیند دلالتی را در عکس سرعت می‌بخشد». او اضافه می‌کند که «هر چه متن کلامی به متن تصویری نزدیک‌تر باشد، تولید معنای ضمنی کمتر می‌شود» (Barthes, 1977, pp. 25-26).

ضدروایت: واسازی عکس برخلاف روایتگری نشانه‌شناسی ساختگرا، گونه‌ای فرایند ضد روایت[۳۳] در عکس می‌بیند. بارت بر خلاف روایت سینمایی، عکس را دارای سرشت ضدروایتی می‌داند. عکس برای او «دسته‌ای از جزئیات بی‌هدف است که حرکتِ رو به جلوِ حکایت‌گری[۳۴] را معکوس می‌کند و انسجام روایت را به انتشاری از جایگشتها تبدیل می‌کند» (Kraus, 1999, pp. 297-298). به عبارت دیگر، در عکس به اعتقاد بارت از توهم فیلم خبری نیست. از آنجا که عکس همواره آن چیزی را به نمایش می‌گذارد که در آینده (آینده عکس) نخواهد بود، برای بارت نقش آن «ضد خاطره» است (Barthes, 1982, p. 91). برای بارت هر عکسی درباره مرگ در آینده است (Ibid, p. 96). پس خوانش واساز، روایت منسجمی در عکس پیدا نمی‌کند و هر روایتِ قابل تصور دارای گسست است، زیرا همیشه نشانه‌هایی در متن یافت می‌شوند که مسیرهای روایی متفاوت و دیگری را نشان می‌دهند.

چندمعنایی: نظریهٔ چندمعنایی[۳۵] نوعی واسازی لوگوسنتریسم عکس است. عکس دیگر نشانه‌ای نیست که با معنی ثابتی همیشه همراه و عجین باشد، بلکه گفتمانی است که همیشه چند معنی دارد و بیننده (مانند هنرمند به هنگام خلق

30. trace
31. anchorage
32. connotative
33. counter-narrative
34. diegesis
35. polysemy

اثر) برخـی را انتخاب می‌کنـد و بقیه را کنـار می‌گذارد. بـارت می‌گوید: «*تمـام تصاویر چنـد معنایی هسـتند، این تصاویر پشـت دالهایشان به «زنجیری شناور» از مدلول اشاره دارند که خواننده می‌تواند برخی را انتخاب و برخی را نادیده بگیرد. چندمعنایی مسـئلهٔ معنا را مطرح می‌کند و این مسـئله همـواره به عنوان مسـئله‌ای معیوب ظاهر می‌شـود. ... بنابر این در تمام جوامع سازوکارهایی برای تصحیح زنجیرهٔ شناور مدلولها ایجاد می‌شـود تا در برابر وحشـت نشانه‌های نامعین مقابله کنند. پیام زبانشـناختی از جملهٔ این سازوکارهاسـت*» (Barthes, 1977, pp. 38-40). بـه اعتقـاد نگارنده، چند معنایی (پلی‌سـمی) در عکس بیش از سینماست، زیرا هر چه نشانه‌ها، یا به تعبیر دقیق‌تر دالها، کمتر باشند، مدلولها بیشـتر می‌شوند. به عبارت دیگر، عکس این آزادی را به خواننـده می‌دهد تا معانی بیشـماری را از عکس دریافت کند، درحالی‌که در سـینما به نسبت خواننده بیشتر تحت انقیاد ساختار دلالتی تجویز شده در متن است.

نتیجه

بارت در *اتاق روشـن* به دو عنصر همـراه هـم و تـوأم در عکسـهایی کـه دوسـت دارد، اشـاره می‌کند: استودیوم[36] و پانکتوم[37]. استودیوم تمام دانش و فرهنگ خواننده عکس اسـت که هنگام فهم متن با خود به درون عکس می‌آورد. استودیوم حوزهٔ دوست داشتنها و دوست نداشتنهاست. اما پانکتوم آن نشانه‌ها، گسستها، یا جراحتهایی در متن عکاسـی هستند که به استودیوم ضربه می‌زنند، یا آن را خـراب می‌کننـد (Barthes, 1982, pp. 25-28). نگارنـده از پانکتوم بارت همان اسـتراتژیِ واسـاز را در می‌یابد. پانکتوم همواره عکس را برای ما شـگفت‌آور می‌نمایاند. زمانی که بارت در *اتاق روشـن* از پانکتوم چنین سـخن می‌گوید، نقش واسـاز آن روشن‌تر می‌شـود: «پانکتوم نوع ظریفی از فراسـو (آن‌سـو) اسـت، انگار که تصویر اشـتیاقی بـه راه انداخته کـه فراتر از آنی اسـت که به ما اجـازه دیدنش را بدهـد» (Ibid, p. 59). بـه تعبیر دیگر، پانکتـوم همـواره به غیـاب در تصویـر، بـه ناممکن‌ها، بازنمایی‌نشـده‌ها ارجـاع دارد. به تعبیر دیگـر، پانکتوم حضور بی چون و چرای مرگ درون هر عکس است، هر چه هم عکس سرشار از زندگی باشد.

36. Studium
37. Punctum

بـرت، تـری. *نقد عکـس: درآمدی بر درک تصویر*، ترجمهٔ اسـماعیل عباسـی و کاوه میر عباسـی. تهران: نشـر مرکز، ۱۳۸۵.
پنجره‌های نقره‌ای، *برگزیده آثار عکاسان ایران*، تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۵.
سنت اگزوپری، آنتون دو. *شازده کوچولو*، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۹.

Allen, Richard, "Representation, Illusion, and the Cinema", *Cinema Journal*, Vol. 32, No. 2 (Winter 1993).
Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.
Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image" In *Image Music Text.* London: Fontana Press, 1977.
Barthes, Roland, *The Grain of the Voice*, trans. Linda Coverdale. New York: Hill and Wang, 1985.
Barthes, Roland, "The Photographic Message", In *Image Music Text.* London: Fontana Press, 1977.
Bazin, Andre, "The Ontology of the Photographic Image", *Film Quarterly*, Vol. 13. No. 4 (Summer 1960).
_____, *What is Cinema? Essays Selected and Translated by Hugh Gray.* Vol. 1. Fwd Jean Renoir. Berkeley: University of California Press, 1967.
Bennett, John G., "Depiction and Convention", *The Monist* 58, 1971.
Dillon, George L., "Art and the Semiotics of Images: Three Questions about Visual Meaning". http://faculty.washington.edu/dillon/rhethtml/signifiers/sigsave.html.
Kostelanetz, Richard, ed., *Moholy-Nagy.* New York: Praeger, 1970.
Krauss, Rosalind E., "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin (Winter 1999).
Sonesson, Goran, "An Essay Concerning Images: From Rhetoric to Semiotics by Way of Ecological Physics". http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_My_review.pdf.
_____, "Mute Narratives: New Issues in the Study of Pictorial Texts" In *Interart Poetics.* Acts of the congress "Interart Studies: New Perspectives", Lund, May 1995. Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, & Hedling, Erik, eds. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1997.
Sontag, Susan. *On Photography.* Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

منابع

ارزش معرفتیِ واسازی در اندیشهٔ تولستوی

دکتر احمد پاکتچی
عضو هیئت علمي دانشگاه امام صادق
apakatchi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۳/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۶/۱

چکیده

آن‌گاه که دریدا مسئلهٔ واسازی را در ارائهٔ اندیشه پست‌مدرن خود مطرح ساخت، بر این باور بود که واسازی خود همواره اتفاق می‌افتد و این روشی نیست که وی به میان آورده باشد. در مقاله حاضر، گونه‌ای از اندیشهٔ واسازی که در آثار نظری و ادبی تولستوی، اندیشمند سدهٔ ۱۹ روس خود نموده، بازخوانی و صورتبندی شده است.

خاستگاه اندیشه واسازی نزد تولستوی، بحران معناداری است که بر سراسر آثار او سایه افکنده است. این بحران اگرچه زمینه‌ای اجتماعی دارد، اما او را به گذار از معانی سطحی و راه یافتن به نظامی وسیع‌تر از معناداری سوق داده است. او در همین راستا به پرورش اندیشه‌هایی در بارهٔ عدم قطعیت معنا، سیال بودن معنا و نقد سیطره کلام و لوگوسنتریسم روی آورده است. بحران معناداری، در آثار تولستوی با ردیابی معنا دنبال می‌شود و شگردهایی پیجویی می‌گردد که بتوان از طریق آن به معنایی درک پذیرتر دست یافت. مهم‌ترین دستاورد تولستوی در این راستا، اندیشهٔ بیگانه سازی یا آشنایی زدایی است که بعدها توسط صورتگرایان بازخوانی شده است. تحلیل و بازگردانی به پیشینه، یافتن افتراقات میان اموری که همسان به نظر می‌آیند و اشتراکی میان اموری که متفاوت می‌نمایند، از دیگر شگردهای تولستوی در این باره است.

حاصل اندیشهٔ واسازی نزد تولستوی، روی آوردن او به بحث از تعدد نظامهای معناداری و انتقال میان آنهاست؛ شگردهایی مانند وارونه سازی قطبهای غالب و مغلوب، دگرنگری در ارزشیابی، نقد خُردنگری در ارزشیابی، بسیار به آنچه چند دهه بعد در واسازی متأخر دیده می‌شود، نزدیک است.

واژگان کلیدی:

معناداری، واسازی، بیگانه سازی، کلمه محوری، صورتگرایی روس، تولستوی.

لِف نیکلایویچ تولستوی[1] (۱۸۲۸-۱۹۱۰م)، نویسنده و اندیشمند بزرگ روسیه بیش از هر چیز به عنوان پدیدآورندهٔ شاهکارهای ادبی نظیر *جنگ و صلح* و *آناکارنین* در جهان شهرت یافته است. آنان که از شخصیت ادبی وی فراتر رفته، پیجوی اندیشه‌های او بوده‌اند، او را به عنوان یک بازاندیش دینی- اخلاقی می‌شناختند؛ کسی که کوشش می‌کرد اخلاق دینی را در جامعهٔ خود بازتعریف کند و در این کوشش به ریشه‌های اولیهٔ مسیحیت توجه داشت.

ویکتور اشکلوفسکی[2] در شمار نخستین کسانی است که او را به مثابه اندیشمندی بازشناخت که در آثار و افکار او، زمینه‌های نقد بافتی و واسازی دیده می‌شد.

واسازی یا دکونستروکسیون[3]، اندیشه‌ای است که با این نام در دهه‌های اخیر شناخته شده و پیشینهٔ طرح آن به اندیشمندان پسامدرن و به خصوص ژاک دریدا[4] در دههٔ ۱۹۶۰م بازمی‌گردد، اما باید توجه داشت که واسازی در معنای عام آن، نزد طیف وسیع‌تری از اندیشمندان دیده می‌شود و پیشینهٔ آن فراتر است.

برای پیجویی از پیشینهٔ واسازی، نخست باید به سراغ پژوهشهایی رفت که پیجوی زمینه‌های واسازیِ پسامدرن بوده‌اند. از جمله زمینه‌هایی که در این منابع بدان اشاره شده است، پیش از همه اندیشه‌های دستروکسیون[5]، هایدگر[6] و «دیگرِ» لویناس[7] است که ارتباط دریدا با افکار آنان شده شناخته است (Müller, 1991 / Bernasconi, 1985, pp. 102-103 / Derrida, 1967, p.21).

این در حالی است که برخی حتی به رابطهٔ میان واسازی پسامدرن با «بیگانه‌سازی» برتولت برشت[8]، «فاصله‌گذاری» جان دیویی[9] و «آستانگی» ترنر[10] اشاره و توجه نموده‌اند(Tulchinski & Uvarov, 2000, ch. 5 Osanov, 2007).

سرچشمه‌های دورترِ آن نیز به پدیدارشناسی هوسرل[11]، روانکاوی فروید[12] و فلسفهٔ نیچه[13] بازگردانده شده است، اما در رهیافتِ فلسفهٔ غرب به پسامدرنیسم و واسازی، فرآیندی رخ داده

1. Lev N. Tolstoy
2. Viktor Shklovsky
3. deconstruction
4. Jacque Derrida
5. destruktion
6. Martin Heidegger
7. Emmanuel Levinas
8. Bertolt Brecht
9. John Dewey
10. B.Turner
11. Edmund Husserl
12. Sigmund Freud
13. Friedrich Nietzsche

است که فارغ از این ارتباط تبارشناختی، فرآیندی نزدیک بدان می‌تواند در زمان و فضای دیگری نیز رخ داده باشد. از جمله، می‌توان نمودی از اندیشهٔ واسازی را در دهه‌های انتقال از سدهٔ ۱۹ به ۲۰م در روسیه بازجست که در دقایق، مشترکات قابل ملاحظه‌ای با واسازیِ دریدایی داشته است و شاخص آن تولستوی است. بدون آنکه بخواهیم ارتباط مستقیمی میان جریان پسامدرنیسم و واسازی در اروپای غربی و جریانهای فکری در روسیه برقرار کنیم، باید یادآور شویم که روسیه در دهه‌های گذار از سدهٔ ۱۹ به ۲۰م، درگیرِ اندیشه‌هایی از همان جنس بوده که در دهه‌های میانی سدهٔ ۲۰م در اروپای غربی رخ داده است.

رویارویی غربیان با افکار صورتگرایان روس[14] و مشابهتی که میان آن با افکار پسامدرن دیده می‌شود، موجب شده است تا برخی افکار آنان را به سان یک پیشگویی دربارهٔ پسامدرنیسم تلقی کنند، «بیگانه سازی»[15] مطرح شده از سوی اشکلوفسکی را گونه‌ای از واسازی شمارند و گاه چون لاتیمر، او را صریحاً یک متفکر پسامدرن قلمداد کنند (Latimer, 1999/۱۳۸۳، پاکتچی). حتی تحلیلگران روس نیز اخیراً بیگانه‌سازی اشکلوفسکی را به عنوان گونه‌ای پیشینی از واسازی پسامدرن معرفی کرده‌اند (Tulchinski & Uvarov, 2000, ch. 5). بر همین پایه، گاه اصطلاح پسامدرن واسازی را با بیگانه‌سازی برابر انگاشته‌اند و آنان که دقیق‌تر بوده‌اند، تفاوتهای میان بیگانه‌سازی روسی و واسازی پسامدرن غربی را به خصوص در هدف ملحوظ داشته‌اند (Tulchinski, 2002, p. 432).

به هر روی، به نظر می‌رسد اگر کوشش می‌شد میان واسازی دریدا و اندیشمندان پسامدرن با افکار شخص تولستوی که الهام بخش اشکلوفسکی بوده است، مقایسه‌ای صورت گیرد، به نتایج چشمگیرتری می‌انجامید. واسازی و نقدِ متکی بر ارجاع به بافت که از ویژگیهای مهم آثار تولستوی است، در نوشته‌های اشکلوفسکی و صورتگرایان روس بیشتر در حد بیگانه‌سازی و بیرون آمدن از پوستهٔ متن صورتبندی شده است. اشکلوفسکی در رسالهٔ «هنر به مثابهٔ شگرد» بیشتر بر گوشه‌هایی از نوشته‌های تولستوی تکیه داشته و مدعای او تنها صورتبندی بیگانه سازی بود که از سوی او به مثابهٔ یک شگرد فراگیر به کار گرفته شده بود. اما در واقع واسازی تولستوی در راستای معنایابی بسیار فراتر از بیگانه‌سازی به مثابهٔ یک شگرد زیبایی‌آفرین و ارتباط آن با واسازی پسامدرن بس وسیع‌تر است. از صورتگرایی چون اشکلوفسکی دور از انتظار نیست که واسازی تولستوی را فقط به جنبه‌ای از آن فرو کاسته باشد و این راهِ معرفت را در حد شگردی برای خلق هنر و زیبایی محدود کند.

14. russian formalists
15. остранение/ostraneniye

ویژگیهای کلی در واسازی پسامدرن

برخی از نویسندگان، واسازی را به عنوان روشی تلقی کرده‌اند که دریدا در خوانش متون از آن بهره جسته است و گاه آن را یک مکتب فلسفی انگاشته‌اند، اما برداشتها از سوی شخص دریدا پذیرفته نیست. اندیشهٔ فیلسوفی چون دریدا، اقدام به واسازی برای به دست آوردن معنا نیست، بلکه وی بر این باور است که واسازی همواره در درونِ خودِ متن رخ می‌دهد، پیش از آنکه فیلسوف دربارهٔ واسازی هشیاری یافته باشد. به گفتهٔ هیلیس میلر، واسازی اوراق کردن یک متن نیست، بلکه نشان دادن آن است که متن پیشاپیش خود را اوراق کرده است (Moynihan, 1986).

اگر اندیشمندی چون دریدا خود نیز به واسازی اقدام می‌کند، از آن روست که واسازی پنهان درونِ متن را آشکار سازد، نه آنکه در برخورد خصمانه با متنی منسجم، ساخت‌یافتگی آن را نابود کند. واسازی دریدا در واقع خوانشِ واسازی‌ای است که در خودِ متن اتفاق می‌افتد و آن اندازه که وی کوشش می‌کند این واسازیِ درونی را به صورتی «شبه روش» بنمایاند، به باور وی همواره تنها بخشی از آن واسازی است که در درون متن اتفاق می‌افتد.

به تعبیر دیگر، واسازی دریدا تخریب و برهم زدن باور مردمان است به اینکه هر متن یا نظام معنایی دارای حدود و ثغور، پیوستگی و یکپارچگی، معنای معین و واقعیت یا هویت است. هشیار کردن آنهاست به اینکه هر گاه باور کردند که چیزی را دریافته‌اند، بدانند که هنوز چیزی را درنیافته‌اند و معنای آن چیز به تعویق افتاده است.

برخلاف ساختگرایی که با تعابیر سوسوریِ لانگ و پارول[16]، ساختار را بر رخداد[17] ترجیح می‌نهد، واسازی بر رابطهٔ پارادوکسی ساختار و رخداد تکیه دارد.

کالر در توضیح واسازی به نکتهٔ مهمی اشاره کرده است. واسازی درگیر آن است که نشان دهد در یک تقابل ناهمتراز که قطبی به عنوان دونِ قطب دیگر تعریف می‌شود، این برتری در عمل یک تحمیل بلاغی[18] یا متافیزیکی است و این نسبت می‌توانست کاملاً عکس باشد (Culler, 1982). به طور کلی هم می‌توان گفت که تقابلهای دوگانه و برتری یکی از دو قطب مانند برتری گفتار بر نوشتار، ملأ بر خلأ و حضور بر غیاب، هدف همیشگی واسازی در نقد است.

ویژگی مهم دیگر در واسازی، رابطهٔ بین متن و بافت[19] است. واسازی بر این اصل تکیه دارد که این بافت است که بر متن حکم می‌راند؛ چیزی بافت را به بند نکشیده است، اما متن در بند بافت گرفتار است. باز بودن بافت و وابستگی متن به آن، زمینه‌ای را فراهم می‌سازد تا متن در معرض یک بی‌ثباتی دائمی قرار گیرد (Derrida, 1967).

16. Langue&parole
17. evénement
18. rhetoric
19. text&context

کلیات معنا و واسازی نزد تولستوی

تولستوی چه در آثار ادبی و چه در آثار نظری خود همواره درگیر معنا و معناداری بوده، به طوری که می‌توان گفت بحران «معناداری» بر سراسر آثار وی سایه افکنده است. بخشی از این بحران معنادار، ناشی از تحولات اجتماعی و فرهنگی رخ داده در نیمهٔ نخست سدهٔ ۱۹م در روسیه است که یکی از نمودهای هیجانی آن قیام دکابریست‌ها[۲۰] در ماه دسامبر ۱۸۲۵م است که میراث فرهنگی آن بر روح و روان تولستوی تأثیری عمیق نهاده است. این تحولات پوستهٔ جامعهٔ اشراف باسوادِ روسیه، که محور سنتی فرهنگ روسی بوده‌اند، شکسته و فرهنگ روسی را با بحران معنایی مواجه ساخته است. این بحران همواره در آثار تولستوی از سویی زمینه‌ساز نگرانی او بوده و از دیگر سو، وی را به گذار از معانی سطحی و راه یافتن به نظامی وسیع‌تر از معناداری سوق داده است.

الف. سیال بودن معنا

مهم‌ترین ویژگی معنا در اندیشهٔ تولستوی عدم قطعیت، یا تعیین‌ناپذیری قطعی آن است که فکر او را با واسازی دریدایی و به طور کلی اندیشه‌های پست مدرن دربارهٔ معنا قابل مقایسه ساخته است. سراسر کتاب *چه باید کرد*، داستان برخورد یک اندیشمند روستایی (تولستوی) با یک نظام شهری است که به تعبیر دیگر، باید آن داستان را یک بحران معنایی دانست که تنها برون رفت آن در پایان داستان، بیدار شدن از رؤیاست. وی در مسکو به دنبال نیکوکاری و دستگیری از ضعیفان و ستم دیدگان است؛ او در آغاز می‌اندیشد که هم معنای ضعیفان و ستم‌دیدگان و هم معنای دستگیری و کمک آشکار است و بر پایهٔ تلقی خود از این معانی به درون آنان می‌رود، اما آشنایی با دنیاهای آنان رشتهٔ افکار و معانیِ تولستوی را فرو می‌ریزد و او را به سوی نوعی نسبیت در معانی سوق می‌دهد. او که خود انتظار داشت در پایان داستان به روشی راضی‌کننده برای کمک به ضعیفان دست یابد، به این حقیقت دست یافت که از فقر، ستم، یاری و دستگیری تلقیهای بسیار متنوعی وجود دارد و ناپخته‌ترین راه آن است که فرد دریافتهای خود از معانی را مطلق انگارد. وی در پایان تأملاتش بر این امر هشیار می‌شود که جستجو به دنبال امری است که گویی هیچ‌گاه نبوده است و «تعیین و مرزبندیِ» آن ناممکن است (تولستوی، *چه باید کرد*، سراسر اثر).

برای تکمیل این صورتبندی باید به قطعه‌ای از خاطرات تولستوی مربوط به اول مارس ۱۸۹۷ توجه کرد که می‌نویسد: «مشغول نظافت اتاق بودم و می‌گشتم که به کاناپه رسیدم. نتوانستم به یادآورم که آن را گردگیری کرده بودم یا نه. چون این‌گونه حرکتها از سر عادت و ناهشیاری است. حس کردم که ناممکن است آن را به یاد آورم ... اگر همهٔ زندگیهای

20. Декабристы/ Decembrists

پیچیدهٔ بسیاری از مردم ناهشیار پیش رود، آن‌گاه این زندگی چنان است که گویی هیچ‌گاه نبوده است» (Shklovsky, 1917). اگر ناهشیاری به بی‌معنایی بینجامد، با توجه به اینکه هشیاری خود همواره نسبی است، از دیدِ تولستوی، معناداری همواره تابعی نسبی از میزان هشیاری خواهد بود.

سیال بودن معنا نزد تولستوی به تنوع دریافتها نزد افراد درگیر و در ارتباط نیز کشیده شده است. وی که خود یکی از این ارتباطهای تلاطم برانگیز را در جریان سرشماری فقرا در سال ۱۸۸۱م تجربه کرده، در پایان به این نتیجه رسیده است که در ارتباط فرازدستِ یاری‌رسان با فرودست یاری‌ستان، تلقی دو طرف از آنچه رخ می‌دهد، متفاوت و نسبی است. او در عبارتی که حاکی از نسبیتی کوبنده است، تصریح می‌کند که «بینوایان او را نه انسان، بلکه ابزار می‌شمردند» و آنچه از کمک مالیِ او می فهمند، بسیار متفاوت با آن چیزی بود که او خود می‌فهمید. به باور تولستوی، همین امر اصلی‌ترین علت درناکامی وی برای برقرار کردن ارتباط و صمیمیت با بینوایان بود (تولستوی، *چه باید کرد*، فصل ۱۴).

ب. کلمه محوری

اینکه در حوزه‌های گفتمانی مختلف، فرایند معناسازی بر اساس توسعهٔ درونی در نظام معنایی رخ دهد یا نظام معنایی در تعاملی دائم با زندگی انسان و دنیای بیرون باشد، دو گونه از توسعهٔ معنا را پدید آورده است که می‌توان گونهٔ نخست را نوعی صورتگرایی (فرمالیسم) و گونهٔ دوم را نوعی واقعگرایی (رئالیسم) خواند. گاه آن اندازه نظام معنایی به نحوی صورتگرا توسعه می‌یابد و معانی جدید تولید می‌کند، که پیجویی آن معانی در زندگی واقعی انسانها به پوچی می‌انجامد. اینجاست که تقابل سخنی که به سخن ارجاع می دهد، با فعل و رفتار انسانی خود را نمایان می‌سازد. گونه‌ای از پرداخت به این تقابل در آثار دریدا دیده می‌شود که خود را در قالب تقابل میان کلمه محوری و انسان محوری[21] نمودار ساخته است.

در آثار تولستوی نیز می‌توان تقابل یاد شده را به خوبی بازجست. وی همواره به معناهای ساخت‌یافته بر اثر ارجاع به معانی دیگر که از واقعیات دور شده‌اند، توجه داده و به واسازی این معانی پرداخته است. فراتر از تقابلهای بسیاری که وی در خلال داستانهایش ترسیم کرده، گاه از زبان شخصیتهای داستانها و گاه از زبان خود به وضوح به صورتبندی این تقابل پرداخته است.

تولستوی در داستان *خولستومر*، از زبان یک اسب که زبان انسانها را می‌فهمد، به واکاوی و واسازی مفهوم مالکیت پرداخته است. برای اسبِ مملوک که اسیر «کلمات»[22] و معانی درهم تنیده و دور از واقع انسانها نیست، قابل درک نیست که رابطهٔ مالکیت اربابش نسبت به او چه نوع رابطه‌ای است؟ برای اسب که سخنان او اکنون زبانِ حال یک انسان واقع‌نگر شده، قابل درک است که یک انسان از اسبی سواری

21. logocentrism vs. anthropocentrism
22. Слова/slova

بگیـرد، امـا آن‌گاه که رابطهٔ انسـان با اسـب فقط در حد «مالکیت» فروکاسته می‌شود، برای اسب که نمی‌تواند بر مبنای نظامی کلمه- محور به معنای مالکیت نگاه کند، درك این معنا ناممکن می‌گردد. او در شگفت است از «مردانی که وی را اسـب خـود می‌خواندند و هیچ وقت سـوار او نمی‌شـدند، بلکه دیگران از او سواری می گرفتند». اسبِ خولسـتومر در نقـد مالکیت گام را فراتـر می‌نهد و ابراز تعجـب می‌کند از رفتـار «مردی که می‌گویـد خانهٔ من و هیـچ وقت در آن زندگـی نکرده اسـت» و «مردمی که نه بـرای انجام دادن آنچه در زندگـی مطلوب می‌دانند، بلکه بـرای مطلوبهایی تـلاش می‌کنند کـه می‌تواننـد مملوک خود بخوانند».

اسـب بـه نتیجه‌گیـری مهمـی می‌رسـد کـه همانـا فرق اساسی میان انسـانها و حیوانها، یا به تعبیر ملموس‌تر، فرق اساسـی میان نظام معناییِ متورم شـده بر اسـاس روابـط درونیِ زبان و نظام معنایی واقع‌محور اسـت. او می‌گوید: «اکنون متقاعد شده‌ام که این اساسی‌ترین فرق میان انسـانها و خودمان اسـت ... می‌توانیم به جسارت ادعـا کنیم کـه در نردبـان موجـودات زنـده، در پایه‌ای بالاتر از انسـانها ایسـتاده‌ایم. اعمال انسـانها، دست کم آنهایـی که من با آنها حشـر و نشـر داشـته‌ام، با کلمات هدایت می‌شـوند، ولی ما بـا رفتارها هدایت می‌شـویم» (تولستوی، خولسـتومر، فصل ۶ / Shklovsky, 1917). واسـازی مفهـوم مالکیت و ثـروت در برخی آثـار دیگر تولسـتوی ماننـد *آیا بـرای یـک آدم زمین زیـادی لازم اسـت* (۱۸۸۶) نیز دیده می‌شود.

تولسـتوی در کتاب *چه بایدکرد*، هنگام سـخن از رابطهٔ پـول و کار می‌گوید: «مدتهاسـت که بردگـی از بین رفته اسـت، هم در رم و هـم در امریکا و نزد مـا؛ اما آنچه از بیـن رفتـه، تنها کلمات اسـت و نـه اعمـال. بردگی یعنی آزاد کردن خود توسـط دیگـران از کاری که برای تأمین نیازهای شـخص لازم است، با استفاده از ابزاری که آن کار را بـر دیگران تحمیل کند». وی در توضیح این مطلب یادآور می‌شود که اصل بردگی در عصر جدید هم وجود دارد و ابـزاری که کار را بر دیگـران تحمیل می‌کند، پول اسـت (تولسـتوی، *چه بایدکرد*، فصل ۲۱). در اینجا نیز بـه وضوح کلمات در تقابـل با اعمال، یا بـه تعبیر دیگر، واقعیات انسانی قرار گرفته‌اند.

جمع‌بنـدی مطلـب در فصـل دیگری از کتـاب چنین آمده اسـت: «بـرای مـن همیشـه شـگفت‌آور بوده اسـت که می‌گوینـد، بله، ایـن کار به صورت نظری چنین اسـت، امـا به صورت عملی چه طور خواهـد بود؟ با نگاه دقیق، نظریه هر چه باشـد، چیزی از مقولهٔ کلمات خوب اسـت کـه برای گفتگو لازم‌اند، اما نه برای عمل و کاربرد او در ادامـه نظریه‌های غالـب را از آن روی که در قالب کلمات محصورنـد و از عمل فاصله دارند، به نقد گرفته اسـت» (همان، فصل ۲۲). این در واقع نقدی بسـیار عام و فراگیر بر کلمه محوری است.

آشکارسازی معنا در واسازی

الف. بیگانه سازی: مسئلهٔ هشیاری همواره محوری‌ترین مسـئلهٔ مورد توجه در آثار تولسـتوی اسـت، به گونـه‌ای که وی عالم ناهشـیاری را

عالـم بی‌معنایـی می‌انـگارد (Shklovsky, 1917). برای فردی با اندیشـهٔ تولستوی آشکارسـازی معنا، افزودن وضوح نیسـت، بلکه آوردن چیـزی از عالم بی‌معنایی به عالم معنا و به تعبیری دقیق‌تر، ایجاد معناسـت. بر همین پایه اسـت که وی در سراسـر آثار خود از بیگانه‌سازی بـه عنـوان یـک شـگرد اسـتفاده کـرده اسـت، امـا این بیگانه‌سازی برای تولسـتوی منحصراً ابزاری با کاربرد زیبایی‌شـناختی یا برای نقد و مطالعهٔ امور نیسـت، بلکه بستر معناسازی است.

اشکلوفسـکی در راسـتای تبییـن نظریـهٔ خـود در بـاب بیگانه سـازی، نمونه‌هـای متعـددی از بیگانه‌سـازی را در آثار تولسـتوی نشـان داده و مطالعه کرده اسـت. از این دسـت می‌توان به مواردی چـون توصیفی نامأنوس از صحنـهٔ تئاتـر در *جنگ و صلح*، ابـراز تعجب از برهنه کردن و شلاق زدن مردم به عنوان ابزاری برای تنبیه در *شرمسـاری*، و ابراز تردید دربـارهٔ ضرورت جمع میان عشق و رابطهٔ جنسـی در ازدواج در *سونات کروتیزر* را برشمرد (Shklovsky, 1917).

اما همچنان زوایایی از بیگانه سازی در اندیشهٔ تولستوی هست که به سبب ماهیت ادبی- هنری کارِ اشکلوفسکی در اثر او مورد توجه قرار نگرفته است. به عنوان نمونه باید به این نکته اشـاره کرد که تولسـتوی در مواضع مختلف آثارش، مکرر بودگی (کثـرت وقوع) و خردانگاری را به عنوان دو عامل اصلی ناهشـیاری مطرح کرده اسـت. بر پایهٔ این دو ویژگی می‌توان یادآور شـد که خاص‌انگاری و بزرگ‌انگاری از عوامل اصلی در هشـیاری و در نتیجه از عوامل معناداری و معناسازی هستند.

از جملـه مـواردی کـه هـر دو عامـل خودکارشـدگی و روزمرگـی، یعنـی مکـرر بودگـی و خردانـگاری را بـه صورت مجتمع می‌توان بازجسـت، در داسـتان کوتاهی از تولستوی با عنوان *سنگ* است. داستان ناظر به دو زن است که برای شنیدن موعظه نزد پیری دانا آمده‌اند، یکی از آنان خود را مرتکب گناهی بزرگ می‌دانست و دیگری خود را فـردی مقید بـه انجام تکالیف دینی می‌شـمرد و گناهی برای خود نمی‌شناخت. پیر از زن گناهکار خواست تا سـنگی بس بزرگ را از اطـراف برکند و نزد او آورد و از زن پرهیزگار خواست تا شماری سنگ ریزه از اطراف گـردآورد. آن‌گاه کـه زنان سـنگها را آوردنـد، از آنان خواسـت تا سنگها را به جای اصلی خود بازگردانند. زن گناهکار که به زحمت سـنگ بزرگ را از جایی کنده بود، محل اصلی آن را می‌شـناخت و آن را بازگرداند، اما زن پرهیزگار جای هیچ کدام از سـنگریزه‌ها را نمی‌دانست و ناکام با سـنگریزه‌ها نزد پیر بازگشت. پیر اشاره کرد که این تمثیلی از گناهان شما بود. آن زن نخست که گناهش را به عنوان خصوصیت و بزرگی‌اش می‌شناخت، نسبت بـه گناه خود آگاه بود، امـا زن دوم که گناهانی به تکرار و خرد انگاشته مرتکب شده بود، نسبت به آنها هشیاری نداشت (تولستوی، *سنگ*، سراسر اثر).

در نگاهـی فراتـر بـه ایـن داسـتان تولسـتوی، بایـد گفـت کـه وی اسـاس هشـیاری نسـبت بـه امـور را بـر مبنـای پرهیـز از مکـرر بودگـی و خردانـگاری دانسته است.

ب. تحلیل و بازگردانی: تجزیه کردن امور معنادار به مؤلفه‌های معنایی و بازگرداندن آنها به آنچه پیش از ترکیب بوده‌اند، تحلیلی از جنس واسازی است که موجب غلبه بر روزمرگی و معنادار شدن اموری می‌گردد که اکنون با ناهشیاری معنایی روبه رو شده‌اند.

در این راستا باید گفت گونه‌های مختلف از تحلیل و بازگردان معنا به وضع پیشین خود در آثار تولستوی یافت می‌شود، گونه‌هایی از بازگشت به ریشه‌شناسی واژه، بازگشت به کودکی انسان، یا بازگشت به تاریخ جوامع انسانی.

یکی از بهترین نمونه‌ها برای گونهٔ نخست، واسازی معنای زیبایی در زبان روسی است. وی بحث خود را بر واژهٔ روسی красота نهاده است که در اصل به معنای خوش منظر بودن و زیبایی قابل رؤیت است (Shanski, 1994, p. 153). تولستوی می‌گوید: «در زبان روسی، از واژهٔ زیبایی تنها آنچه خوشایند بینایی است، می‌فهمیم. گرچه اخیراً از «اعمال زشت» و «موسیقی نازیبا» سخن می‌گوییم، لیکن این کلمات روسی نیست. در زبان روسی، عملی ممکن است خوب، یا بد باشد. موسیقی می‌تواند دلپذیر و خوب یا ناخوشایند و بد باشد، ولی نمی تواند زشت یا زیبا باشد»(تولستوی، *هنر چیست*، فصل ۲).

بازگشت به کودکی بارها در آثار تولستوی دیده می‌شود، ولی بهترین شاخص آن در کتاب *کودکی* است که از نخستین آثار ادبی او محسوب است. نگارش این اثر در سال ۱۸۵۲ آغاز شد و در۱۸۶۲ پایان یافت. این باور تولستوی که گاه نظام معناداری به اسارت کلمات درآمده و از واقعیات فاصله گرفته است، با ترجیح ارزشی که وی برای معنای واقعگرا قائل است، موجب شده است که او از بازگشت به کودکی و تاریخ برای زدودن پیرایه‌های کلمه محوری سود برد.

از نمونه‌های بازگشت به کودکی با همین رویکرد، نوشته‌ای کوتاه با عنوان *دخترکان عاقل‌تر از پیران* (۱۸۸۴) است.

تولستوی در یکی از واپسین نوشته‌هایش که نامه‌ای به مهاتماگاندی است، به واسازی جنگ و سلطه‌طلبی با همین رویکرد می‌پردازد. وی به حکایت مستند گفتگو میان اسقف با یک دانش‌آموز دختر در سال ۱۹۱۰م اشاره می‌کند که در حال انجام امتحان شرعیات بوده است. در میان دستورهای دهگانهٔ مسیح، به خصوص دستور ششم «تو نباید همنوع خود را بکشی»، مورد توجه تولستوی قرار گرفته است. وقتی اسقف می‌پرسید: آیا در همهٔ شرایط قتل ممنوع است؟ دختران بر حسب آنچه از آموزگاران خود آموخته بودند، پاسخ می‌دادند که البته نه، زیرا در جنگ و در مجازاتِ جنایتکاران قتل جایز است. مورد استشهاد تولستوی تنها دختری است که تحت تأثیر این آموزشها یا به قول او مغالطه‌ها قرار نگرفته و تأکید کرده است که کشتن در هر شرایطی ممنوع است(تولستوی، *نامه به گاندی*، سراسر نامه).

تولستوی که خود با این موضع همدلی دارد، برآن است که از این بازگشت به دریافت ناب کودکی به عنوان راهی برای واسازی آموزه‌های اخلاقی کلمه محور

استفاده کند.

بهترین نمود بازگشت به تاریخ درآثار متعدد او بازمی‌گردد که درآنها درصدد بازخوانی انجیل و بازیابی معانی آن در بازگشت به معانی عصر اول مسیحی بوده است. از همین روست که تولستوی را در مسیحیت، تهذیب‌گرا و هوادار بازگشت به مسیحیتِ نخستین شمرده‌اند.

ج. واسازی الگوهای معنایابی: دیگر ویژگی در واسازی دریدا که می‌تواند به عنوان یکی از شقوق آشکارسازی معنا مطرح باشد، واسازی الگوهای معنایابی است. در اینجا تولستوی نه معانی، که الگوهای معنایابی را مورد نقد قرار داده است.

بهترین نمود این گونه از واسازی را می‌توان در یکی از داستانهای کوتاه تولستوی با عنوان کور و شیر بازجست. موضوع داستان کور مادرزادی است که از شخص بینایی دربارهٔ رنگ شیر پرسش می‌کند. شخص بینا بارها پاسخ می‌دهد و در نهایت درمانده می‌شود. او کوشش می‌کند با مقایسهٔ شیر با کاغذ، آرد، خرگوش و برف معنای سفیدی را به نابینا منتقل کند، اما نتیجه آن است که فرد نابینا تصور می‌کند شیر مثل کاغذ در دست صدا می‌کند، مثل آرد نرم است، مثل خرگوش پشمالو یا مثل برف سرد است. حاصل این الگوی ناقص در معنایابی آن است که داستان با حرمان کور از درک رنگ شیر و درماندگی بینا در تفهیم او پایان می‌یابد (تولستوی، *کور و شیر*، سراسر اثر). گویی برخی از الگوهای معنایابی اصلا قادر نیستند از یک پوستهٔ ناهشیاری عبور کنند و به هشیاری منجر گردند، اگرچه بارها به کار گرفته شوند و تورمهای کلمه‌ای پرشماری تولید کنند.

واسازی عموم و خصوص

یکی از گونه‌های واسازی نزد تولستوی، یافتن اختصاصها، روی آوردن به خوانش خاص و گذار از تعمیمهایی است که صورت روزمره یافته است. یکی از نمودهای بارز این گونه از واسازی، در بخشی از *چه باید کرد*؟ دیده می‌شود.

در جریان سرشماری فقرای مسکو در حدود سال ۱۸۸۱م که تولستوی به عنوان مأمور داوطلب سرشماری شرکت کرده، از خانه‌های فقیرنشین متعددی بازدید کرده که طیفهای مختلفی از مردم کم درآمد را در خود جای داده است. برای فردی با تربیت تولستوی، این دریافت طبیعی است که فقرا از کمی درآمد خود آگاه‌اند و اوضاع سخت زندگی آنان را اندوهگین ساخته است، اما تولستوی در بازدیدهای خود با صحنه‌هایی روبه رو شده که افکار او را فرو ریخته و واسازی کرده است.

وی در گذرِ برگووی[۲۳] وارد ساختمانی شد که وضع آن را به شدت آزاردهنده و رقت‌بار یافت. ناگهان متوجه زنی با لباسی ژولیده شد که با شتاب از پلکان پایین می‌آمد و مردی ناآراسته که او را تعقیب می‌کرد. مرد سرانجام در پایین پلکان به زن

23. Бреговый/ Bregovi

رسـید و با تبسـم گفت «نمی‌توانی بیرون بروی؟» و زن با شـیطنت گفت «می‌بینی شیطانِ چپ چشم». این صحنه تولسـتوی را شـگفت زده کرد، به طوری که می‌نویسد: «برای نخسـتین بار دریافتـم بینوایانی که من قصد یاریِ آنان را دارم، افزون بر زمانهایی که سـرمازده و گرسنه در خانه سـپری می‌کنند، زمانهایی نیز دارند که به نوعی از سرگرمی بپردازند». او توجه می‌کند که بینوایانِ مورد نظـر او مانند دیگر انسـانها هم سـاعات سـختی و اندوه دارنـد و هم بـه نوعی از شـادی و تفریـح برخوردارند. بـه گفتهٔ خـود تولسـتوی «او هـم آدمی مثل من» اسـت (تولستوی، *چه باید کرد*، فصل ۴).

اوج روشن‌بینی تولسـتوی در این باره مربوط به بازدید او از خانـهٔ لیاپین[۲۴] اسـت. بیشـتر جمعیت ایـن خانه را پیشـه‌ورانی تشـکیل می‌دادنـد که مشـاغل سـخت و کم درآمدی داشتند، اما زندگی آنان با مزد کار ایشان تأمین می‌شد. در اینجا تولستوی متوجه گردید آن نوع از زندگی را که وی پیش‌تر با نام عمومی فقر، قرین نکبت و بدبختی می‌شمرد، زیستی گرم و زنده با محبت و صمیمیت است و در اینجـا بیش از قصرهای متمولان خوشـبختی یافت می‌شد (همان، فصل ۶). از همین روست که وی این گروه را از فهرسـت کسـانی که درخور ترحم و یاری‌اند، خط زده اسـت. وی در آغاز فصل بعـد کتاب تصریح می‌کند که فقط سـه گروه را در شـمار افراد قابل ترحم ثبت کرده اسـت: آنان که موقعیت مناسـبی داشـته، اکنون به هر دلیـل بـه تیـره روزی افتاده‌اند، فواحش و کودکان (همان، فصل ۷).

در مقـام نتیجه‌گیـری بایـد گفت معنایابی فقر بر اسـاس دریافـت طبقـات مرفـه از آن، زمانـی کـه بـه عنـوان معنایـی شـامل تعمیم داده می‌شـد، موجب می‌گشـت تا برای تولسـتوی و کسـانی چون او، اساسـاً ساده‌ترین رفتارهای کسـانی که ایشـان آنـان را فقـرا می‌نامیدند، قابل درک نباشـد. توجه به خاص بودن این درک از فقر، در تولسـتوی هشـیاری‌ای پدید آورده که بتواند او را به درکی فراگیرتر از فقر رهنمون باشد.

گاه نیز تولسـتوی در جریان واسـازی‌های خود پیجوی اشـتراکاتی دور از انتظـار اسـت. او در مـواردی وجـه مشـترکهایی میان اموری می‌یابـد و به ترادفهای معنایی می‌رسـد که در نـگاه روزمره نه تنهـا دور از انتظار، که تکان دهنده است.

تولسـتوی در مطالعـهٔ گـروه اول از افـراد قابـل ترحم، یعنـی آنان که موقعیت مناسـبی داشـته و اکنون به تیره روزی افتاده‌اند، مشـترکات مهمی میان آنان با اشـراف و متمولان مسـکو یافته اسـت. فقیرانی از این دسـت که وی در خانه رژانف[۲۵] با آنان آشـنا شده، در معنای فقر، خوشـبختی و معانی دیگر دریافتی همسـان داشـته‌اند. یکی از ویژگیهای مشترک بین این دو گروه که تولستوی بر آن تأکید کرده، آن اسـت که هر دو برگذشـته تأسف خورده، گذشـته را بر حـال و آینده ترجیح می‌داده‌اند (همان، فصل ۷).

در موضعـی دیگـر، تولسـتوی به مطالعـهٔ شـخصیت سـریوژا[۲۶]،

24. Ляпинский дом/ Lyapinski dom
25. Ржановский дом/ Rzhanovski dom
26. Серёжа/ Serëzha

کودکی فقیر و بی سرپرست می‌پردازد که در عین فقر، حاضر به کار کردن نیست و همواره از قبلِ کار دیگران ارتزاق می‌کند. تولستوی مدتی این کودک را در خانهٔ خود نگهداری می‌کند، اما کودک از محیط خانه وی و کودکان او مکارم اخلاق نمی‌آموزد، بر رفتارهای ناشایست خود اصرار می‌ورزد و سرانجام به سیرکی می‌گریزد. تولستوی در مقایسه‌ای میان سریوژا و فرزندان اشراف‌زادهٔ خود به این نکته اعتراف می‌کند که هر دوی آنان در شرایط تربیتی متفاوت، بیکارگی را آموخته‌اند. کار نکردن و بار خود را بر دوش دیگران افکندن امری است که به باور تولستوی باید خصوصیت‌زدایی شود و در دو نظام معنایی متفاوت سریوژا و فرزندان تولستوی، دارای معنایی هم ارز تلقی گردد (همان، فصل ۹). اندیشهٔ تولستوی زمانی درباره گروه سوم از افراد قابل ترحم (کودکان) فرو ریخت که با این واسازی مواجه شد.

نمونه های دیگر برای واسازی دریافتهای خاص از امور و راهیابی به دریافتهای مشترک در آثار تولستوی مکرر دیده می‌شود. از آن جمله می‌توان به داستان کوتاهِ *منشأ شرّ چیست؟* اشاره کرد که در آن نخست دریافتهای کلاغ، کبوتر، مار و آهو از منشأ شرّ بیان می‌گردد و سپس متن در این راستا حرکت می‌کند که با گذار از خصوصیت این دریافتها، به دریافت عامی برسد که منشأ عامی برای همهٔ آنهاست (تولستوی، *منشأ شرّ چیست*، سراسر اثر).

انتقال میان نظامهای معناداری

نظامهای متنوع معناداری یا به تعبیر دیگر، دستگاههای متفاوت ارزشیابی معنا از دیگر موضوعاتی است که در مطالعهٔ واسازی تولستوی باید مورد توجه قرار گیرد. برخی از آثار تولستوی اساساً توجه به نسبی بودن معناداری و تنوع معنا در اثر تفاوت میان نظامهای معناداری است که از آن جمله باید به رساله‌هایی مانند: *حق با کیست؟* (۱۹۰۱م) و *در دنیا هیچ‌کس مقصر نیست* (۱۹۰۹م) اشاره کرد. همچون احترامی که تولستوی به عنوان یک مسیحی معتقد برای ادیان دیگر چون اسلام و آیین بودا و تائو قائل است، باور او به تنوع نظامهای معناداری نه نوعی پوچگرایی[27] و نسبی‌گرایی افراطی است و نه حتی کثرت‌گرایی[28]، بلکه تنها به رسمیت شناختن نظامهای دیگر برای ایجاد هشیاری، درک معانی در نظامهای دیگر معناداری و پدید آوردن امکان درک متقابل بین نظامهاست. گونه‌های واسازی بر اساس انتقال میان نظامهای معناداری نزد تولستوی متنوع است که مهم‌ترین آنها در پی می‌آید:

الف. تراوایی نظامهای معناداری: دکابریستها که قیام نافرجامی را بر ضد آنچه نظام ظالمانهٔ تزاری می‌خواندند سامان دادند، خود همچون تولستوی به طبقات اشرافی جامعهٔ روسیه تعلق داشتند و خیزش آنان، نمونه‌ای از جانفشانی طبقهٔ مرفه برای کاستن درد و رنج طبقات فرودست بود.

27. nihilism
28. pluralism

همـذات پنداری تولسـتوی با دکابریسـتها و تحلیل اینکه این مرفّهان چه دریافتی از معنای درد و رنج فرودسـتان داشـته‌اند، زمینهٔ تألیف جزء اول *دکابریسـتها* در ۱۸۶۳، *خاطـرات دکابریسـتها* و دو جـزء دیگر *دکابریسـتها* در ۱۸۷۸ بوده اسـت. اگر توجه شـود که *جنـگ و صلح* در عمل توسعهٔ اندیشـه‌های تولستوی در *دکابریستها*ست، عمق تأثیر این اشـراف‌زادگان ظلم‌سـتیز بـر نظام فکری وی بیشتر شناخته می‌شود.

بخش مهمی از معنایابی نزد تولسـتوی، مبتنی بر حرکت از خلال روزنه‌هایی اسـت که از یک عالم معنایی به عالم دیگر گشوده می‌شـود؛ حرکتی که نخست انسان ناآشنا با عالم دیگر را با بحران معنایی مواجه می‌سازد و سپس او را به معنایی ژرف‌تر رهنمون می‌شـود. تعبیر دیگر از این رابطه، تراوایی نظامهای معناداری است.

بـی تردیـد راه یافتـن از عالـم اشـراف بـه عالـم فقـرا، (آن چیـزی که هـم نزد دکابریسـتها و هـم در تجربیات شخصی خودِ تولستوی به طور گسترده‌ای یافت می‌شد) زمینه‌هـای یک بحران معنا را برای جامعهٔ روسـیه و نیز شـخص تولسـتوی فراهم می‌سـاخت. طیف وسیعی از امور نزد اشـراف معنایی متفاوت با همان امر نزد فقیران داشتند و همواره این سؤال در پیش روی تولستوی قرار داشت، آن فقیرانی که اشراف برای دفاع از مظلومیتشان می‌جنگنـد، در نظـام معنایـی اشـراف معنایـی دارند که بـا ارزیابی فقیـران در خویشـتن در نظـام معنایی خودِ آنان بسـیار تفـاوت دارد. بازتاب این بحـران معنایی را می‌توان در آثار مختلف تولسـتوی، از جمله در مجموعهٔ *دکابریسـتها* و *جنگ و صلح* به گونه‌ای نهفته، و در کتاب *چه باید کرد*، به گونه‌ای برهنه بازیافت.

افزون بر آن، جامعهٔ روسـیه در دورهٔ پس از اصلاحات غربگرایانه پترکبیر (۱۶۸۹-۱۷۲۵م)، درگیر رابطهٔ بین دو عالم دیگر یعنی روسـیه و غرب نیز بود. این امر دربارهٔ شـخص تولسـتوی نیز صادق بـود که سـفری به غرب داشت، از مراکز مدنی غرب دیدن کرد و چندی را در لندن زیست، دوره‌ای که تأثیری عمیق و هشیار کننده بر افکار او گذارد و بارها در نوشته‌هایش بدان اشاره می‌کرد. از جمله باید به مقایسـه‌ای اشاره کرد که تولستوی دربارهٔ ارزیابی فقیران شهرنشین مسکو و لندن انجام داده است (تولستوی، *چه باید کرد*، فصل ۲ و ۳).

روابط بینابینی میان جامعهٔ شـهری و جامعهٔ روسـتایی که تولستوی خود را بدان متعلق می‌دانسته و در *چه باید کرد*؟ به مقایسـهٔ برداشـتهای آنان از فقر و غنا پرداخته اسـت (همان، سراسـر اثر)، یا روابط جامعـهٔ نخبگان و جامعهٔ عوام کـه در مواضع مختلف، از جمله در رویکرد به «چیسـتی هنر» بدان توجه کرده است (تولستوی، هنر چیسـت؟ سراسـر اثر) از دیگر موارد درخـور توجه در مطالعهٔ تراوایی معنایی و واکاوی آن است.

ب. وارونه‌سـازی قطبهـا: در نظامهـای معنـاداری یـا دسـتگاههای ارزشـیابی معنـا وجود الگوهـای دوقطبی کـه در آن یکـی از دو قطـب دارای بـار مثبـت و دیگری منفی باشـد، امری رایج اسـت. همانند آنچه در واسازی پسامدرن هم دیده می‌شـود، یکی از شیوه‌های واسازی تولستوی، وارونه کردن قطبها، بازخوانی الگو بر اساس

غالب بودن قطب مغلوب و بازبینی شـرایط معناداری بر اسـاس خوانش وارونه اسـت. هرگز نباید فراموش کرد که این وارونه سـازی نزد تولسـتوی اقدامی موقت برای افزودن هشیاری اسـت و نباید به معنای تردید کردن در نظامهای ارزشـی تلقی گردد، تردیدی که ممکن است نزد برخی از اندیشمندان پسامدرن وجود داشته باشد.

یکی از نمونه‌های شـاخص برای این وارونه‌سـازی، ارج نهـادن به دیوانـه و مغلوب کـردن خردمند اسـت. نقش خردورزانـهٔ دیوانه، افـزون بر گوشـه‌هایی از آثار مهم تولسـتوی، زمینهٔ اصلی برخی آثار او چون *یادداشتهای یک دیوانه* (۱۸۸۴م) و *دربارهٔ دیوانگی*(۱۹۱۰م) را تشکیل داده است.

او در نوشـته‌های مختلف، از جمله در *دخترکان عاقل‌تر از پیران*(۱۸۸۴) و *مباحثـه بـا اطفـال دربـارهٔ مسـائل اخلاقـی*(۱۹۰۷م) قطـب کـودکان را به منظور واسـازی برتری داده است.

تولسـتوی خـود در خاتمهٔ *جنگ و صلح*، اشـاره می‌کند به چگونگی اسـتفاده‌اش کـودکان و دیوانـگان به عنوان شـاخصی برای آزمون هشیاری اشـاره می‌کند. وی در موضعـی بـه این امر اشـاره دارد که سـخن وی درباره تأثیـر گسـتردهٔ بایسـته‌ها بر اعمـال انسـانها و محدود بـودن دایـرهٔ آزادی عمـل آنهاسـت. او بـرای تأیید این دربند بودگی آورده است: «حتی اگر آن انسـانی که اعمال او را بررسـی می‌کنیـم، در مراتب پایینی از رشـد عقـل قـرار داشـته باشـد، مانند یک کـودک، یک دیوانه یا سـفیه و ... ما سـهم بزرگی برای امور اجتناب‌ناپذیر و سهم کوچکی برای آزادی در اعمال او می‌یابیم». (تولستوی، *جنگ و صلح*، خاتمه، بخش ۲، فصل ۹).

در همیـن زمینـه می‌تـوان دریافت که چگونه تولسـتوی در *خولسـتومر*، قطب حیوان را به انسـان برتری داده و به اسـب اجازه داده اسـت تا به نقد انسـان بپردازد و در نهایـت، حیـوان را در درجه‌ای برتر از انسـان قرار دهد (تولستوی، *خولستومر*، فصل ۶ / Shklovsky, 1917). جابه‌جایـی قطبها گاه ظریف‌تر از این اسـت. تولسـتوی در موضعی از *چه باید کـرد*، از بی‌اعتنایی فقرا در محلهٔ خود خیترَف[۲۹] نسـبت به اشراف و مرفهان سخن آورده که عملاً ناشی از خوانش نظام طبقاتی به صورتی خلاف خوانش روزمره نزد تولستوی است؛ خوانشی که در آن جای قطبهای مثبت و منفی تغییر کرده است (فصل ۲).

نمونـه‌ای دیگر از این وارونگـی، در موضعی از *چه باید کرد*؟ ظاهر می‌شـود که تولسـتوی در بازدید از خانه‌ای که در آن فاحشـه‌ای می‌زیسـت، به او پیشـنهاد کرد که وی را به کار آشـپزی بگمارد و او را از زندگی نکبت بار نجات دهد؛ اما پیشـنهاد تولسـتوی نه تنهـا برای آن زن جالـب نبود، بلکه حتی توهین‌آمیز بود. وی فاحشـگی را روشـی طبیعی برای زندگـی خود می‌دیـد. در حالی که خدمت کـردن بـه دیگری بـه عنوان یک آشـپز زحمتکش به دید او شغلی پسـت بود، درسـت عکـس آنچه در باور تولستوی بود (همان،فصل ۸).

29. Хитров/Khitrov

او به زودی دریافت که این طرز نگرش و ارزشگذاری به آن زن اختصاص نداشت و رویارویی با همین وارونگی و واسازی اندیشهٔ تولستوی دربارهٔ گروه دوم از افراد قابل ترحم(فواحش) را فرو ریخت.

در وارونه‌سازی قطبها، نقد برتری کلمه نسبت به رفتار و مطرح ساختن برتری رفتار از جمله ویژگیهای مشترک تولستوی و دریداست؛ موضوعی که پیش‌تر در مبحث کلمه محوری بدان پرداخته شد (Derrida, 1967).

ج. اثرگذاری و اثرپذیری نظامهای معناداری: یکی از جنبه‌ها که در ارتباط با نظامهای معناداری و واسازی آنها در آثار تولستوی به تکرار دیده می‌شود، بررسی گونه‌های اثرگذاری و اثرپذیری در نظامهای معناداری است. این اثرپذیری گاه حاصل تعرضی یک سویه از سوی نظامی اقتدارگرا بر نظامی دیگر است و گاه تعاملی دوسویه میان دو نظام معناداری است.

آثار گوناگون تولستوی از *جنگ و صلح* گرفته تا آثار کوچک، دربردارندهٔ نمونه‌های بسیاری از تعرض نظامهای معناداری به نظامهای مغلوب‌اند. یکی از شاخص‌ترین نمونه‌ها بحثی است که تولستوی در نامهٔ خود به گاندی گشوده است. او در این نامه به دو نظام معناداری اشاره می‌کند که خود آن را قانون عشق و قانون زور خوانده است. او معتقد است که مدتها پیش از حضرت مسیح (ع) قانون زور نزد ملل مختلف جهان غالب آمده بود، اما مسیح پیام آور عشق بود و کوشش داشت تا قانون زور را پس زند و قانون عشق را غالب سازد. تا اینجا چنین می‌نماید که این دو نظام رقیب، با تضادی بنیادین که میان آنهاست، زمینه‌ای برای سازگاری ندارند. تولستوی سپس در واسازی پیش می‌رود و بر این نکته پای می‌فشارد که نزد ملل مسیحی در طول قرون متمادی عملاً عناصر قانون زور به قانون عشق یا مسیحیت نفوذ کرد و گونه‌ای از مسیحیت را پدید آورد که در آن زور با اشکال مختلف آن چون حکومت، دادگاهها و سپاهیگری مجال ظهور یافته است. تولستوی تبصره‌های وارد شده در اصل ممنوعیت قتل نزد کلیسا و مجاز شمردن کشتن انسانها در جنگ را حاصل همین تعرض به مسیحیت ناب دانسته است (تولستوی، *نامه به گاندی*، سراسر نامه).

در سخن از تعامل دوسویه، باید گفت که همزمان ویژگیهای همسازی و ناهمسازی دیده می‌شود و از این نظر با الگوی یین- یانگ چینی قابل مقایسه است. در اینجا یک نظام ارزشیابی معنایی به صورت نهفته به نظام دیگر راه می‌یابد، از سویی استقلال و تمامیت آن را تهدید می‌کند و از دیگر سو به تعدیل آن می‌پردازد و در جانب دیگر نیز همین تهدید و تعدیل وجود دارد.

بهترین نمونه از تعامل در اثری از تولستوی با عنوان *آلبرت* دیده می‌شود. تمام داستان بر محور دوستی نوازنده‌ای فقیر به نام آلبرت و اشراف‌زاده‌ای هنردوست به نام دلسوف[30] دور می‌زند. آنان در یک مهمانی با هم آشنا می‌شوند. آنچه آلبرت در طبقهٔ اشراف می‌جوید و او را به‌رغم تحقیرشان

30. Делесов/ Delesov

به مهمانیهای آنان می‌کشـاند، ارزشـهای اشرافیِ نهفته در درون اوسـت که تولسـتوی به کاوش آنها می‌پردازد و آنچـه دلسـوف را بـه آلبـرت پیونـد می‌زنـد و او را وامـی‌دارد تا به رغم ناهنجاریهای آلبـرت او را در خانه خـود جای دهد و عزیز بـدارد، ارزشـهای مرموز نهفتهٔ درون دلسـوف اسـت که بـرای خود او نیـز گیج‌کننده و در نظام معنایی اشـرافیت تعریف‌ناپذیر است. تولستوی که بیشتر به کاوش شـخصیت آلبرت پرداخته، با برخی اشارات چون داشتن معشوقه‌ای از طبقهٔ اشراف و تسلط بر زبـان آلمانی کـه زبان مورد علاقهٔ اشـراف روسـیه بـود، بـه کاوش آن ارزشـهای نهفتـه در وی پرداختـه اسـت. بـرای اشـراف و نماینـدهٔ آنان دلسـوف، آلبرت عاملـی برای نجات از بی‌معنایی اسـت. بـا وجود فراز و فرودهای داسـتان، اوج این نجات بخشـی در همان آغاز داسـتان دیده می‌شـود که آلبرت مجلس سرد و بی‌روح اشـراف را بـا نوازندگـی روح‌بخـش خود معنـادار کرد (تولستوی، *آلبرت*، فصل ۱).

در یـک برداشـت تقلیل یافته از داسـتان، آلبرت در نظام معناداری خود برای اشـرافیت ارزشـی قائل نیست، اما رگه‌هایی از نظام معناداری اشرافیت در او نهفته است. از سوی دیگر، دلسـوف در طول ارتباطش با آلبرت، هرگز نمی‌کوشـد برخی از رسوم اشـرافی خود را ترک کرده، خـود را به نظام معنایـی آلبرت نزدیک‌تر سـازد، اما در اعماق وجودش برای نظام معنایی او ارزش قائل اسـت. همین ویژگی موجب می‌شـود تا این دو، در طول داستان در جریان یک رابطهٔ سراسـر قبض و بسـط پیوسـته به سوی هم کشیده شوند و پیوسته از هم فاصله گیرند.

پاکتچی، احمد. *هنر به مثابه چه؟ بازخوانی نام مقالهٔ اشکلوفسکی با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی*، مجموعه مقاله‌های ششمین کنفرانس زبان‌شناسی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۳.

Bernasconi, R. "The Trace of Levinas in Derrida", in: *Derrida and Difference*, ed. D. Wood & R. Bernasconi, Warwick, Parousia Press, 1985.

Culler, J. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.

Latimer, B. 'Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political -Formalism', paper introduced to the Conference *Postmodern Perpectives: Culture, Literature, Society*, Erlangen, Nov. 19-21, 1999.

Moynihan, R. *Recent Imagining: Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Paul DeMan, J. Hillis Miller,* Shoe String, 1986.

Müller, M. «Destruktion und Dekonstruktion : Traditionslinien der Avantgarde», in : *Dekonstruktion ? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?*, ed. G. Kähler, Bauwelt Findamente, Bd. 90, Brainschweig, 1991.

Osanov, A.A(Осанов, А.А.). "Творчество как искусство претворять смыслы (о прозрении гармонии в обличье хаоса)", web-published at: http://www.findlink.ru, 2007.

Shklovsky, V. 1917 (Шкловский, В.Б.) "Искусство как приём", в кн.*О теории Прозы,* Москва, 1983.

Tolstoy, L.N. (Тольстой, Л.Н.), *Альберт; Война и мир; Камень: Первая русская книга для чтения; Отчего зло на свете: Четвертая русская книга для чтения; Письмо Мухандису Ганди: Письма 1910; Слепой и молоко: Третья русская книга для чтения; Так что же нам делать; Холстомер; Что такое искусство; все в колл*. Тольстой, *Собрание художественных произведения*, Москва, Правда, 1948-.; Тольстой, Польное собрание сочинения, Электронная библиотека ИДДК, 2000.

Tulchinski, G.L. & M.S. Uvarov (Тульчинский, Г.Л. & М.С. Уваров). *Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков*, Санкт-Петербург, 2000.

Tulchinski, G.L. "Глубокая семиотика и постчеловеческая персонология: Новый сдвиг гуманитарной парадигмы", *Homo philosophans*, Сборник к 60-летию профессора К.А. Сергеева. Серия «Мыслители», выпуск 12, Санкт-Петербург, 2002.

منابع

دریدا و امر والا

دکتر فیلیپ شاو
دانشگاه لستر، انگلستان
ps14@le.ac.uk
مترجم: محسن فخری

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۴/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۵/۲۰

چکیده

این مقاله که از کتاب اصطلاحات ادبی: امر والا[1] که از صاحب همین قلم اخذ شده، به نگرش دریدا به امر والای کانت می‌پردازد. این مقاله با نگاهی خاص و دقیق به بحث دریدا در کتاب حقیقت نقاشی دربارهٔ تمایز اثر و قاب، بر آن است تا نشان دهد که چگونه امر والای کانت همچون پیامدی ساختاری در بدنهٔ اصلی نقد قوهٔ حکم شکل می‌یابد. در پایان به ادعای فرانسیس فرگوسن[2] می‌پردازد و ادعا می‌کند که واسازی همان اشتباهات روش تجربی را تکرار می‌کند تا جایی که ضرورت نظری وجود چیزهای غیر محسوس را منکر می‌شود.

مقاله بر خلاف فرگوسن ادعا دارد که خوانش دریدا از امر والا کاملاً با بحث خود کانت همداستان و موافق است که می‌گوید امر والا اصالتاً نه کاملاً مادی است و نه کاملاً ایده‌آلی، بلکه امر والا در چارچوب متن کانت به عنوان ضرورت ساختاری ایجاد می‌شود. مکملی که نه کاملاً به حوزهٔ خرد ناب متعلق است نه خرد عملگرا، اما باید برای این دو لحاظ شود تا پیوستگی (یکسانی) حاصل آید.

واژگان کلیدی:

امر والا، آرایهٔ تزئینی، اثر، خرد، کانت، دریدا.

I. *The Critical Idiom: The Sublime*, London, Routledge, 2006
II. Frances Ferguson

مفهوم امر والا[1] که ایمانوئل کانت هم در *نقد قوهٔ حکم*[2] به تشریح آن پرداخته، کانون محکم‌ترین تحلیل ژاك دریدا دربارهٔ رابطهٔ فلسفه و زیبایی‌شناسی را شکل می‌دهد که در کتاب او *حقیقتِ نقاشی*[3] (۱۹۷۸؛۱۹۸۷) آمده است. در این مقاله ابتدا به اختصار دیدگاه کانت در مورد «امر والا» بیان خواهد شد و سپس به ارزیابی پاسخ ژاك دریدا به این بحث می‌پردازیم. بدین منظور، به نحوهٔ استفادهٔ دریدا از ارجاع مختصر اما بسیار مهم کانت به مفهوم آرایه[4] یا قاب توجه ویژه خواهم داشت.

ابتدا از کانت شروع می‌کنیم: «در تحلیل امر والا» کانت بحث خود را با تفکیك امر والا از زیبایی آغاز می‌کند. فرق اول: در حالی‌که زیبایی با «شکل ابژه» مرتبط است و این شکل دارای حد و حدود است و می‌توان آن را به وضوح و روشنی تشخیص داد، امروالا را می‌توان «در ابژه‌های بدون شکل و فرم یافت. این در حالی است که ما همچنان برای این بی‌حد و حدودی کلیتی را فرض می‌کنیم» (Kant, 1987, p. 98). به عبارت دیگر، امر والا به چیزهایی ارجاع داده می‌شود که یا مثل توفان دریا و رشته کوههایی پهناور، بدون شکل‌اند یا اینکه دارای شکل‌اند، اما به دلیل اندازهٔ آنها، درك شکل شان فرای توانایی ماست. به هر حال، چنین ابژه‌ای را بدون شکل می‌دانیم و این از آن روست که «نمی‌توانیم اجزای آن را با درك حسی اتحاد بخشیم» (Crawford, 1974, p. 99). امر والا توان ما را در درك حد و مرزهای مکانی و زمانی زیر سؤال می‌برد. برای کانت دومین و مهم‌ترین وجه تمایز این دو مفهوم این‌گونه است که «در حالی‌که زیبایی طبیعی» سنجش را به همراه می‌آورد که خود نشانی از مستقل بودن زیبایی طبیعی است، طوری‌که به نظر می‌رسد که طبیعت خودش را با قوهٔ سنجش از «پیش هماهنگ» و «هدفمند» کرده است. امر والا قضاوت و سنجش را سترون می‌گذارد تا جایی که حتی استقلال خود را هم زیر سؤال می‌برد.

خلاصه اینکه امر والا در اینجا همچون هتك حرمت و «اهانت» به قدرت درك ما مطرح می‌شود.

اگر تمام قضیه این باشد که

1. Sublime
2. Critique of Judgment
3. Truth in Painting
4. Parergon

سنجش سلیقه و ذوق برای آن است که نشان دهد چگونه طبیعت و ادراك ما ممکن است به نقطه ای مشخص برسند، یا به عبارت دیگر نشان دهد چگونه طبیعت خود را با شرایط پیشا تجربی[5] سوبژکتیویته[6] تطبیق داده، آن‌گاه تأکید کانت بر قدرت امر والا در «اهانت» به قدرت درك ما (که به عبارت بهتر آن‌را قوهٔ درك حسی یا تخیل می‌دانند) و همچنین در «نفی» سنجش، یك بار دیگر نفی کننده تلاقی طبیعت و ادراك ماست. در شرح «لذت» امر والا سرنخی برای حل این مشکل ارائه شده است. چگونه است که بشر خردمند از تجارب دردناك و مرگبار لذت می برد؟ در حالی‌که روانشناسی، به‌واسطهٔ برك[7] به سوی پاسخ به این سؤال پیش می‌رود؛ شاید دانستن این موضوع جذاب تر باشد که در مورد امر والا حس لذت با چنین تجاربی مرتبط نیست. ابژه امروالا ممکن است که وحشت آور باشد، اما این‌که من حس لذت را از تأمل در این ابژه دریافت می‌کنم و نه از درد، حاکی از این است که احساس من اساساً سوبژکتیو[8] است. ابژه مانند قبل هیچ تأثیری بر قضاوت من ندارد، همان‌گونه که تأثیری در تأمل بر زیبایی ندارد. بنابراین، امر والا بیشتر طرف ذهن[9] را می‌گیرد تا زیبایی را. به گفته کانت «امر والا به معنی درست کلمه در هیچ فرم مناسبی نمی‌گنجد» (Kant, 1987, p. 99).

بحثی که بر اساس رابطهٔ لذت و درد شکل می‌گیرد، در مواجهه با امر والا اولویت را به ذهن می‌بخشد.

هر چند قدرتی که اصول پیشاتجربی این لذت را به دست می دهد، هنوز ناشناخته مانده است. بنابراین، ما باید به اول بحث «تحلیل امر والا» ی کانت بازگردیم. کانت در اینجا می‌افزاید: معنی «بی حد و حدود» بودن در امر والا به هر حال با «فرض کلیت» برای آن همراه است (Kant, 1987, p. 98). به عبارت دیگر، اگر نخستین مرحلهٔ امر والا، توانایی تحلیل را در تجسم یك ابژه و همچنین توانایی ادراك را در دریافت مفهوم می‌سنجد؛ دومین مرحله حرکتی جبرانی است، حرکتی که استیلای ذهن بر طبیعت و استقلالش را از آن تثبیت می‌کند. اما ادامهٔ نقل قولی که لحظاتی پیش رها کردیم: بنابراین «امر والا در هیچ فرم مناسبی نمی‌گنجد» و این از آن روست که «امر والا فقط افکار استدلالی را در بر می‌گیرد که هر چند نمی توان آنها را به طرز مناسبی نشان داد؛ به واسطهٔ همین نقصان ایجاد شده و به ذهن خطور می‌کند و با معقولیت به نمایش در می‌آید.» (Kant, 1987, p. 99).

کانت به طور خلاصه می گوید:

«... احساس امروالا احساس ناخوشایندی است که به‌واسطهٔ نقصان تخیل در تخمین زیبایی شناختی ابعاد به جای تخمینی از روی استدلال رخ می دهد، اما در همان حال لذتی است که از این حقیقت بر می‌خیزد که این سنجش نقصان (به عبارت دیگر، حتی بزرگ‌ترین قدرت معقولیت هم ناقص است) خود با افکار عقلانی در هماهنگی است تا جایی که تلاش برای نیل به آنها برای ما

5. a priori
6. subjectivity
7. Burke
8. subjective
9. mind

همچنان یك قانون است.» (Kant, 1987, pp. 114-15) .
بنابراین، تجربهٔ امر والا با احساس درد و رنج همراه است، احساس دردی که از ناتوانی تخیل ایجاد می‌شود که «اگر بشود کمیت پدیده‌ای بی شکل و فرم را به شکل ایده‌ای عقلانی درك کرد، احساس شدید آرامش (حتی وجد و شادی) را در پی خواهد داشت.» (Crowther, 1989, p. 81). ناکامی «بزرگ‌ترین قوهٔ حسی» به نمایشی «منفی» از «قوه برتر» عقل منجر می‌گردد. به عبارت دیگر، به دلیل وجود قابلیتی در ذهن ما که «اساساً فرای (یا به عبارتی آزاد از) تمام امور جبری طبیعی درونی و بیرونی است، احساسی دریافت می‌کنیم» (Burnham, 2000, p. 99). واژهٔ کلیدی در اینجا «احساس» است، زیرا اگر قوهٔ عقل در معرض تجربه بود، کارکرد خود را در نقش زمینه‌ای پیشاتجربی برای درك کلیت طبیعت از دست می‌داد و آن‌طور که کانت می‌گوید، دیگر «ناب و مستقل» نمی بود (Kant, 1987, p. 116). این حقیقت که ما قادریم بی نهایت را در نمایی کلی درك کنیم و اینکه، به عبارت دیگر، قادریم ایده هایی را دریابیم که در معرض تجربهٔ مستقیم نیستند، حاکی از آن است که «ما موجوداتی هستیم با قابلیتهایی که از مرزهای وجود متناهی محسوسمان فراتر می‌رود» (Crowther, 1989, pp. 99-100).
بنابراین، وجود امر والا از قابلیت انسان در تفکر فرای مرزهای معین نشأت می‌گیرد.

اثر ژاك دریدا دربارهٔ مفهوم امر والا مسلماً وامدار کانت است. دریدا در *حقیقت نقاشی* (۱۹۷۸؛۱۹۸۷) مانند لیوتار ما را تشویق می‌کند تا کانت را بازخوانی کنیم. البته نه کانت متفکر پیش از رمانتیك را، بلکه کانت به مثابهٔ متفکری معاصر، و نظریه پردازی پست رمانتیك که برای او حرکت به سمت استعلا[10] به‌واسطهٔ محدودیت‌های «نظام» ادراکی مشروط و تسهیل شده و هم در این نظام است که این حرکت نمود می‌یابد. به عبارت دیگر، هیچ امر والایی وجود ندارد که ضرورت وجود «حدود ادراکی» را تصدیق نکند وهیچ حرکتی به سمت امور وصف ناپذیر وجود ندارد که نقش خلاقیت را در خود نداشته باشد. در اینجا به‌طور خلاصه روش واساز[11] دریدا را ملاحظه می‌کنیم که ادعای متن در تملك حقیقت را به نقطه‌ای که اساساً متناقض نماست، می‌رساند. برای مثال دریدا در خوانش کانت نشان می‌دهد که «چگونه امور تجربی و مافوق طبیعی مستلزم یکدیگرند[12]: برای مثال: امور والا هرگز قادر نیستند خود را از وجود امور تجربی پاك کنند و امور تجربی هم هرگز از نشانه های حضور امر والا آزاد نیستند» (Maclachlan, 2004, pp .1-2). رویکرد لیوتار به امر والای پست مدرن بسیار وامدار این رویکرد واساز است. بنابراین بیایید اکنون نگاه دقیق تری داشته باشیم به اینکه دریدا چگونه در *حقیقت نقاشی* از پی کانت می رود.

10. transcendence
11. deconstructive
12. coimplication

تحلیلی که دریدا از امر والای کانت ارائه می‌دهد، مربوط به اشـاره ای گذرا در «سنجش»[۱۳]سوم به مفهوم «آرایه» است. آرایه چندین معنی دارد که «قاب»، «اضافه» و «باقی مانده» از آن جمله اسـت . دریدا ابتدا به بیان چندین مثال از خـود کانت می‌پـردازد. مثلاً «قاب عکـس، پارچه‌های تزئینی مجسـمه‌ها یا ردیف ستونهای دور ساختمانهای مجلـل» (Kant, 1987, p. 72). در هیچ کـدام آرایه اصلاً عملکرد واقعی خود را نشان نمی‌دهد، بلکه تنها موقعیتی تزئینـی دارد. بـا این حال دریـدا به نتیجه‌گیری بسـیار ریشه‌ای تر از این می‌رسد. او استدلال می کند که «آنچه این مثالها را به آرایه تبدیل می‌کند مطلقاً اضافی بودن آنها بر نما نیسـت، بلکه این ارتباط درون ساختاری است که آرایه‌ها را به فقدان درونی اثر[۱۴] متصل می‌کند. بدون این فقدان، اثر نیازمند آرایه نیسـت، [اما] فقدان در اثر فقدان وجود آرایـه اسـت» (Ibid, pp. 59-60). چرا آثار هنری بـه قاب نیـاز دارند؟ مثـلاً می‌توانیم یك نقاشـی را بدون قاب هـم در نظر بگیریم؛ حتی لبهٔ بـوم خود یك محدوده را مشـخص می‌کند و نیاز نیست که حتماً یك قاب واقعی داشـته باشـیم. هنر را بافت نهادیـن آن تعیین و تعریف می‌کند. مثلاًجای بطری‌ها وقتی در فروشگاه است، فقط کارکـرد جای بطـری را دارد، اما اگر همـان جای بطری را هنرمنـدی، مثل مارسـل دوشـان[۱۵] از آنجا بردارد و آن‌را به گالری هنری برده، نامی هـم بـرای آن انتخاب کند؛ آن‌را اثر هنری در نظر می‌گیرنـد. پس آرایه چه قاب باشـد چـه پارچهٔ تزئینی، سـتون، اسم یا نهاد فقط چیزی حاشیه‌ای نیست، بلکه به طور مستقیم با فقدانی در بطن اثر در ارتباط است.

کانت در «تحلیل امر والا» زیبایی را با حد و حدود ارتباط می‌دهد، همان‌طور که دیدیم، یك ابژهٔ زیبا خطوط بیرونی مشخص و واضح دارد. حال آنکه امر والا بی شکل است. بر همین اسـاس، دریدا این‌طور نتیجه می‌گیرد: «به نظر می‌رسـد که امر والا دارای آرایه نیست» (Ibid, p. 127). اما همان‌طور که منتقد مارك چیتام[۱۶] ذکر می‌کند، این «به نظر رسیدن» گفتن‌های دریدا این احتمال را ایجاد می‌کند کـه امر والا هم حد و حـدود دارد، به طوری‌که تصورات رمانتیـك امر والا به عنوان چیـزی کلاً دیگرگونه یا فرای امور عادی درهم می‌ریـزد (Cheetham, 2001, p. 97). برای فهم بهتر این ایده، بهتر است بحثهای کانت در مورد تفوق عقل بر تخیل را یادآور شویم. کانت در مورد اهرام این‌گونه بحث می‌کند که امر والا فقط زمانی به دید می‌آید که از یك نقطهٔ مشـخص به اهرام نگاه کنیم. اگر خیلی از آن دور شـویم، «قسـمتهای قابل درك فقط به شکل محو بـه دید می‌آیند و اگر خیلی به آن نزدیك شـویم، آن‌وقت چشـم نیـاز به زمان دارد تـا درك و دریافتـش را از پایه تا نـوك کامل کنـد» (Ibid, p. 108). بنابراین، امر والا بر اثرِ نظم بخشـی دقیق ایجاد می‌شـود. بـرای اینکـه امر والا در ذهن ما ایجاد شـود، باید در ابتدا یك چارچوب یا آرایهٔ مفهومی بسـازیم. به

۱۳. منظور مقاله «سنجش قوه حکم» است.
14. evgon
15 . Marcel Duchamp
16. Mark Cheetham

عبـارت دیگر، عقل هم باید به معرکه بیاید تا تعدیل کنندهٔ افراط گری «طبیعت خام» باشـد. این ادعا تا وادی ایده‌ها هم راه می یابد. تخیل به تنهایی قادر نیست که مفهوم بی نهایت را درك کند. به هر حال همین ناتوانی در به تصور کشیدن بی نهایت، خود به تصویر درآمده است.

سؤال این است که چگونه دریدا به اختصار پاسخ می‌دهد کـه از آنجا کـه «امر والا در یك ابـژهٔ مصنوعی یا طبیعی گنجانده نشـده»، پس باید در آن چیزی جستجو شود که حـد و حدودی نـدارد. بنابراین، ناتوانـی تخیل در یافتن ظرفـی برای ارائـه مفهوم بی نهایت، را به‌واسـطهٔ قدرت «بدون حد و حدود» عقل ارائه و محدود می‌شود. پس آن «قدرتـی که ناتوانی درك ما را نشـان می‌دهد» امر والای راسـتین را می‌سـازد. چیتـام این‌گونه نتیجـه می‌گیرد: «آنچـه ما ظاهراً قـدرت بی حد و حصـر تخیل و کارکرد محـدود عقـل، می‌نامیم، نقش و قدرت نسبی‌شـان را با هم عـوض می‌کنند. اثر می‌تواند آرایه شـود و بالعکس» (Cheetham, 2001, p. 106). بنابرایـن، لذتـی که از امر والا حاصل می‌شود، به وجود حد و حدود بستگی دارد، نـه در فرا رفتن از حد و حدودهـا، چرا که عقل بر خلاف تخیل، «می‌توانـد حد و مرزی را بـه وجود آورد و از این دسـتاورد لذت کسـب کند. برای کانت و دریـدا این لذت ـ نـه آگاهی انـدك از چیزی که به وجه قیـاس ناپذیری «دیگـری»[17] اسـت ـ امـر والاسـت. تجربـه و لـذت برخاسـته از امـر والا از وعـده چیـزی غیر محسـوس[18] نیسـت که بیـرون قابی معیـن قـرار دارد، بلکـه از عملکرد همیشـگی و با وجود این همیشـه موقت قاب بندی خود اسـت، از آرایه است» (Cheetham, 2001, p. 107).

بـرای درك بهتر بیاییـد نگاهی به ریشـه‌های لاتین واژهٔ امر والا بیندازیم: (sub) به معنی «به سـوی بالا» و (limen) به معنی «نعل درگاه»، یا قسـمت بالایی در اسـت. ریشه شناسی خود این‌گونه بیان می‌دارد که هیچ احساس «بی حـد و حـدودی» وجود ندارد که ارجاعـی به تصور «حد و حـدود» یا آسـتانه[19] نباشـد. با وجود ایـن و بر همین اسـاس، «حد و حدودی» نیسـت که وجود بـی مرزی را قائل نباشـد. همان‌طور که کانت در فلسـفهٔ خویش بحث می‌کنـد، حوزهٔ عقل کاربردی، که شـامل قـدرت و توان مـا در فکر کـردن و آزادانه عمل کردن اسـت، نمی‌تواند عملکردی داشته باشـد، مگر اینکه ما وجود عقل نظری[20] را پیـش فرض قرار دهیم. عقل نظـری حوزه‌ای از دانش است که پیشاتجربی و فرا عقلانی است.

بنابرایـن، احسـاس مـا به امر والا دو سـویه اسـت، از سـویی با به نمایش گذاشتن نقصان تخیل، محدودیتی را ایجاد می‌کند و از سوی دیگر نشان می‌دهد که چگونه این محدودیت هـم به نوبهٔ خود با قـدرت نامحدود عقل قاب بندی و محدود می‌شـود. به کلام کانت، مفید است که امر والا را همچـون دری تصور کنیـم کـه عالـم ناهمگـون، امـا در عیـن حـال مرتبط با

17. other
18. noumenal
19. threshold
20. theoretical reason

عقـل و خرد نـاب و کارکـردی را به هم متصـل می‌کند. از هر سـو که بنگریم ، فراسـوی عقل هم لاجرم در قاب قرار می‌گیرد. تصـور نامحدود، بـدون تصور محدود، ناممکـن اسـت و بـر عکـس. بنابرایـن، برای فیلسـوف رادولف گاشـه[21] امر والا به مثابهٔ «سـنتزکمینه‌ای اسـت بـرای اینکه رابطی باشـد بیـن مفاهیم طبیعـت و آزادی» (Gasché, 1990, pp. 112-113).

ایـن تأکیـد بـر اسـتفاده از امـر والا در گفتمـان تئوریك نشـانه، اجتنـاب از تأکیـد رمانتیك اسـت بر امـر والا به عنوان «دیگری» مذهبی یا غیر محسوس اندیشهٔ انسانی. بـرای دریدا مثل کانت، لذت حاصل از امر والا مربوط به کشـف و شـهود خودآگاه بعضی از فـرا واقعیات مطلق نیسـت، بلکه در درك این موضوع اسـت که احساس فرا واقعیات نهایتاً برخاسـته از «خودآگاهی» است. هر چند دریدا آنجایی فراتـر از کانت می‌رود که می‌گوید: آگاهی ممکن اسـت به هـر حال چیـزی بیـش از تأثیـر گفتمان امـروالا نباشـد. او بـا مطالعهٔ کانت به طریقی مشـخص تأکید می‌کند که تفوق یافتن عقل و متعاقباً بت سـاختن از ذهن، آگاهی یا سوبژکتیویته در تفکرش شکلی از نوسان سـاختاری اسـت . اتفاقی خوش یمن است که از عملکرد صرف یك «نظام» فلسـفی حاصل شـده است. پس دریدا نتیجه می‌گیرد کـه امر والا کارکـردی دوگانـه دارد، «هم محـدود زیـرا آنچه به نمایش در می‌آیـد، بیش از حـد بـزرگ اسـت ... و هم نامحدود به‌واسـطهٔ آن چیزی که بـه نمایش می‌گذارد.» از آنجـا که این عملکـرد دوگانه فقط با خودش مقایسـه می‌شود، به عبارتی هیچ منشأ فرا عقلانی یا فراگفتمانی[22] نـدارد، پس چنیـن محدودیتی هـم اصلاً «وجـود ندارد» (Derrida, 1987, pp. 144-5).

چگونـه باید به ایـن نتیجه گیری پاسـخ داد؟ فرانسـیس فرگوسـن، منتقـد ادبی، در کتاب خود *انـزوا و امر والا*[23] از دریـدا بـه دلیل اینکه زبـان را یك «چیـز» می‌داند و نه یـك وسـیلهٔ ارتباطی، حسـابی انتقاد می‌کنـد. از نظر او «واسـازی» همـان اشـتباهات «روش تجربـی» را تکرار می‌کننـد، تا جایـی که ضرورت تئوریـك وجود چیزهای غیـر محسـوس را منکر می‌شـود. بـه نظر مـن هر چند خواست فرگوسن برای اینکه بر لبهٔ ایدئالیست آثار کانت باقـی بماند، درسـت می‌نماید؛ شـاید او در انـکار عقیده دریدا زیادی تند می‌رود، زیرا دریدا هم ، مثل فرگوسن با تأکید کانت بر امر والا به عنوان چیزی که کارکردی تماماً مادی دارد نه تماماً ایدئالیستی ، همسویی دارد. البته امر والا در متـون کانت به عنوان ضرورتی سـاختاری خلق می‌شـود؛ یك مکمل که نه به قلمرو عقل و خرد ناب تعلق دارد و نـه عقـل کاربـردی، اما بایـد برای ایـن دو لحاظ شـود تا پیوسـتگی (یکسـانی) حاصل آید. اینکه امر والا نباید ناب و کاربردی باشد، صـوری یا مـادی باشـد و بیرونـی یـا درونـی، حاکی از این اسـت که امـر والا از قاب بندی حاصل می‌آید، از

21. Rudolphe Gasché
22. extra–discursive
23. Solitude and Sublime

فقـدان بر می‌خیزد و با فقـدان رابطه نزدیکی دارد؛ همان فقدانی که مرکز تحقیقات کانتی است.

به طور خلاصه، دریدا نشان می‌دهد که گفتمان مختصر کانـت دربارهٔ آرایه کـه خود همچون آرایـه یا مکملی بر مرکز بحث او اسـت، در شـکل دادن و از شـکل انداختن امـر والا نقشـی محـوری دارد. بـه عبارت دیگـر، آرایه آن چیـزی اسـت که نمی‌تـوان آن‌را در چارچـوب نظام بررسـی کـرد؛ زیـرا خـود محل اصلـی تناقضـی را که سیسـتم بـر اسـاس آن نباشـد، برمـلا می‌کنـد. زیـرا عاملی اسـت تا امر والا هم محتمل باشـد و هم نامحتمل. نتیجـه اینکـه (و این خـود نتیجه گیری من هم اسـت) که بـرای مثال وجوه شـبه اسـتعلایی امـر والا و به نمایش گذاشـتن امور فراعقلانی توسـط امر والا هیچ گاه چیزی بیـش از وجوهـی بـه ظاهر شـبه اسـتعلایی[۲۴] نیسـتند (Bennington, 1993, pp. 267-84).

توضیحات (نقل قولها):

• زیبایی در طبیعت با شـکل ابژه در ارتباط است. به این معنی که [ابژه] حد و حدود دارد، اما امر والا در ابژه‌های بـدون شـکل هم یافت می‌شـود تا جایی که مـا «بی‌حد و حـدودی» را نمایش می‌دهیم چه در خود ابژه یا به خاطر اینکـه ابژه باعث می‌شـود ما آن‌را نمایـش دهیم. این در حالی اسـت که ما همچنان برای ایـن «بی حد و حدودی» کلیتی را فرض می‌کنیم. پس به نظر می‌رسد که ما زیبایی را بـه مثابهٔ بروز و نمایش مفهومی نامشـخص از ادراك در نظـر می‌گیریـم و امر والا را به مثابـهٔ بروز و نمایش مفهومی نامشخص از عقل.

• از این موضوع در می‌یابیم که ما خود را تماماً اشـتباه ابـراز می‌کنیـم. مـا ایـن و آن را ابژهٔ امـر والای طبیعت می‌خوانیـم. حتی ما ممکن اسـت کاملاً به‌جـا، ابژه‌های طبیعـی بی شـماری را زیبـا بنامیم. آنچه مـا حق داریم بگوییـم، این اسـت کـه ابژه بـرای نمایش «امـر والا»یی کـه بتوان در ذهن یافت، مناسـب اسـت، زیـرا آنچه امر والاسـت، به معنای درسـت کلمه، در هیچ فرم مناسـبی نمی‌گنجد، بلکه فقط افکار استدلالی را در بر می‌گیرد. هر چند نمی‌توان آنها را به طرز مناسبی نشان داد به‌واسطهٔ همیـن نقصان ایجاد شـده، بـه ذهن خطـور می‌کند و با معقولیت به‌نمایش در می‌آید. (Kant, 1987, pp. 98-99)

• احـساس امر والا احساس ناخشـنودی اسـت کـه بـه واسـطهٔ نقصـان تخیـل در

24. qnasi – transcendental

تخمیـن زیبایی شـناختی ابعـاد به جای تخمیـن از روی اسـتدلال روی می‌دهد، اما در همان حال لذتی اسـت که از ایـن حقیقـت بر می‌خیزد کـه این سـنجش نقصان (به عبـارت دیگر، حتی بزرگ‌ترین قدرت معقولیت هم ناقص است [خود] با افکار عقلانی در هماهنگی است تا جایی که تـلاش به منظور نیـل به آنها برای مـا همچنان یك قانون است. (Kant, 1987, pp. 114-15)

• آنچه آنها [پارچهٔ تزئینی، قاب، ستون و ...] را به آرایه تبدیـل می‌کنـد، مطلقاً اضافی بـودن آنها بر نما نیسـت، بلکه این ارتباط درون سـاختاری اسـت که آرایه‌ها را به فقـدان درونـی اثر متصـل می‌کند. بدون ایـن فقدان، اثر نیازمند آرایه نیسـت، [اما] فقدان اثر، فقدان آرایه اسـت. (Derrida, 1978, pp. 59-60)

• به سـختی می‌توان از تقابل زیبایی و امر والا حرف زد. تقابل فقط بین دو ابژهٔ نامشخص ایجاد می‌شود که طرح، لبـه و محـدوده دارند، اما اگـر تفاوت بیـن زیبایی و امر والا به مرحلهٔ تقابل نمی‌رسـد، دقیقاً به این علت است که وجود حد و حدود اسـت که به زیبایی فرم می‌بخشد. امر والا را، بـه خاطر افزایش، باید در ابژه‌ای بدون فرم یافت و همچنین آنچه «بدون حد و حدود» است، در امر والا به نمایش در می‌آید و در همان حال کلیتی را به آنچه «بدون حد وحدود» اسـت، می‌بخشـد. اگر هنر به‌واسـطهٔ حد و حدود بخشـیدن ایجاد فـرم می‌کند یا با قـاب بندی، پس قابی برای زیبایی خواهیم داشت، اما به نظر نمی‌رسد که بتوان برای امر والا قابی را تصور کرد.

• تجربه و لذت برخاسـته از امـر والا از وعدهٔ چیزی غیر محسـوس نیست که بیرون قابی معین قرار دارد، بلکه از عملکرد همیشـگی و با وجود این همیشه موقت قاب بندی خود است، از آرایه است. (Cheetham, 2001, p. 107).

• [دریدا نتیجه می‌گیرد که امر والا کارکردی دوگانه دارد] هـم محدود زیـرا آنچه به نمایـش در می‌آید، بیش از حد بزرگ اسـت ... هـم نامحدود و به‌واسـطه آن چیزی که به نمایـش می‌گذارد، «از آنجایی که ایـن عملکرد دوگانه فقط باخودش مقایسه می‌شود، به عبارتی هیچ منشأ فرا عقلانـی یا فـرا گفتمانی ندارد. پس چنیـن محدودیتی هم اصلاً وجود ندارد» (Derrida, 1987, pp. 144-5).

منابع

Bennington, G. and Derrida, J. *Jacques Derrida*, trans. Geoffrey Bennington, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

Burnham, D. *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Cheetham, M. *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Crawford, D. W. *Kant's Aesthetic Theory*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1974.

Crowther, P. *The Kantian Sublime*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Derrida, J. *The Truth in Painting*, trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

Ferguson, F. *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York and London: Routledge, 1992.

Gasché, R. 'On Mere Sight: A Response to Paul de Man', in The Textual Sublime: *Deconstruction and its Difference*, ed. Hugh J. Silverman and Gary E. Aylesworth, Albany: SUNY Press, 1990.

Kant, I. *Critique of Judgement*, trans. Walter S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987.

Maclachlan, I. (ed.) *Jacques Derrida: Critical Thought*, Aldershot: Ashgate, 2004.

… Without this lack, the *ergon* would have no need of a *parergon*. [But] the *ergon*'s lack is the lack of a *parergon.*

Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (1978), trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod (Chicago: Chicago University Press, 1987), 59-60.

5. One can hardly speak of an opposition between the beautiful and the sublime. An opposition could only arise between two determinate objects, having their contours, their edges, their finitude. But if the difference between the beautiful and the sublime does not amount to an opposition, it is precisely because the presence of a limit is what gives form to the beautiful. The sublime is to be found, for its part, in an 'object without form' and the 'without-limit' is 'represented' in it or on the occasion of it, and yet gives the totality of the without-limit to be thought … If art gives form by limiting, or even by framing, there can be a *parergon* of the beautiful … But there cannot, it seems, be a *parergon* for the sublime.

6. The experience and pleasure of the sublime do not stem from the promise of something noumenal, outside a given frame but rather from the perpetual, yet always provisional, activity of framing itself, from the parergon.

Mark Cheetham, *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 107.

7. [Derrida concludes that the sublime has a 'double' operation] both limited since what is presented remains too large … and unlimited by the very thing it presents or which presents *itself* in it'. Since this double operation 'is compared only with itself', i.e. it has no supersensible or extra-discursive origin, the limit as such 'does not exist' (Derrida 1987: 144-5).

Derrida and the Sublime

1. The beautiful in nature concerns the form of the object, which consists in [the object's] being bounded. But the sublime can also be found in a formless object, insofar as we present *unboundedness*, either [as] in the object or because the object prompts us to present it, while yet we add to this unboundedness the thought of its totality. So it seems that we regard the beautiful as the exhibition of an indeterminate concept of the understanding, and the sublime as the exhibition of an indeterminate concept of reason.

2. We see from this at once that we express ourselves entirely incorrectly when we call this or that object of nature sublime, even though we may quite correctly call a great many natural objects beautiful … all we are entitled to say is that the object is suitable for exhibiting a sublimity that can be found in the mind. For what is sublime, in the proper meaning of the term, cannot be contained in any sensible form but concerns only ideas of reason, which, though they cannot be exhibited adequately, are aroused and called to mind by this very inadequacy, which can be exhibited in sensibility.

Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987), 98-99.

3. … the feeling of the sublime is a feeling of displeasure that arises from the imagination's inadequacy, in an aesthetic estimation of magnitude, for an estimation by reason, but it is at the same time also a pleasure, aroused by the fact that this very judgement of the inadequacy, namely, that even the greatest power of sensibility is inadequate, is [itself] in harmony with rational ideas, insofar as striving toward them is still a law for us. (Kant 1987: 114-15)

4. What constitutes them [columns, frames, draperies etc] as *parerga* is not simply their exteriority as surplus, it is the internal structural link which rivets them to the lack in the interior of the *ergon* [or work]

Bibliography

Bennington, G. and Derrida, J. *Jacques Derrida*, trans. Geoffrey Bennington, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

Burnham, D. *An Introduction to Kant's Critique of Judgement*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Cheetham, M. *Kant, Art, and Art History: Moments of Discipline*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Crawford, D. W. *Kant's Aesthetic Theory*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1974.

Crowther, P. *The Kantian Sublime*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Derrida, J. *The Truth in Painting*, trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

Ferguson, F. *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York and London: Routledge, 1992.

Gasché, R. 'On Mere Sight: A Response to Paul de Man', in *The Textual Sublime: Deconstruction and its Difference*, ed. Hugh J. Silverman and Gary E. Aylesworth, Albany: SUNY Press, 1990.

Kant, I. *Critique of Judgement*, trans. Walter S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987.

Maclachlan, I. (ed.) *Jacques Derrida: Critical Thought*, Aldershot: Ashgate, 2004.

Where Derrida goes beyond Kant, however, is in suggesting that consciousness in turn may be nothing more than an effect of sublime discourse. By reading Kant in a certain way, Derrida insists that reason's rise to supremacy, and the subsequent deification of mind, consciousness, or subjectivity in his thought, is a form of structural blip, a happy accident brought about through the mere workings of a philosophical 'system'. Thus Derrida concludes that the sublime is a double operation, 'both limited since what is presented remains too large … and unlimited by the very thing it presents or which presents *itself* in it'. Since this double operation 'is compared only with itself', i.e. it has no supersensible or extra-discursive origin, the limit as such 'does not exist' (1987: 144-5).

How should we respond to this conclusion? The literary critic Frances Ferguson, in her book *Solitude and the Sublime*, takes Derrida to task for regarding language as a thing rather than as a medium. In her view, deconstruction repeats the errors of empiricism insofar as it denies the theoretical necessity of the noumena. Yet while Ferguson's desire to retain the idealist edge of Kant's work seems, to my mind, to be correct, she perhaps goes too far in her claims against Derrida. For Derrida, no less than Ferguson, is in tune with Kant's own insistence on the sublime as neither wholly materialist nor wholly idealist in orientation. Rather, the sublime is produced within the Kantian text as a structural necessity, a supplement belonging neither to the realms of pure or practical reason, which yet must be assumed for either to cohere. That the sublime should not be pure or practical, formal or material, outside or inside, suggests again that the sublime is a framing effect, arising from and intimately linked with the lack that is at the heart of the Kantian project.

To summarise, Kant's brief discourse on the *parergon*, which itself functions as a *parergon* or supplement to the core of his argument, is shown by Derrida to be central to both the formation and the *de*formation of the sublime. The *paragon*, in other words, is that which cannot be thought within the terms of the system since it discloses the fundamental point of contradiction on which the system is founded; it renders the sublime both possible and impossible. It follows – and this is my conclusion -- that the transcendental dimensions of the sublime, its manifestation of the supersensible, for instance, are never more than '*quasi*-transcendental' (see Bennington 1991: 267-84).

> can put such a border in place and take emotional pleasure from this accomplishment. That pleasure – not the glimmering awareness of something incommensurably 'other' – is the sublime for both Kant and Derrida. The experience and pleasure of the sublime do not stem from the promise of something noumenal, outside a given frame but rather from the perpetual, yet always provisional, activity of framing itself, from the parergon. (Cheetham 2001: 107)

In view of this let us consider the Latin routes of the word sublime: *sub* (up to) and *limen* (lintel, literally the top piece of a door). Etymology itself suggests that there is no sense of the unbounded that does not make reference to the placing of a limit or threshold. Yet, by the same token, there is no limit which does not assume the existence of the *un*limited. As Kant argues throughout his philosophy, the field of practical reason, which consists in our ability to think and act freely, cannot function unless we presuppose the existence of pure or theoretical reason, a sphere of knowledge that is *a priori* or supersensible.

Our feeling of the sublime, therefore, cuts both ways. On the one hand it sets a limit through its presentation of the failure of imagination, on the other it shows how this limit is in turn, framed or bounded, by the unlimited power of reason. In Kantian terms, it might be helpful to conceive of the sublime as a doorway linking the disparate yet interconnected realms of pure and practical reason. Seen from either side, the beyond of reason is thus necessarily 'framed'. It would be impossible to conceive of the unlimited without the limited, and vice versa. For the philosopher Rudolphe Gasché, the sublime is thus 'to be understood as the minimal synthesis in order for there to be a mediation between concepts of nature and concepts of freedom' (1990: 112-3).

This emphasis on the use of the sublime within theoretical discourse marks a turn away from the romantic emphasis on sublimity as the religious or noumenal 'other' of human conception. For Derrida, as for Kant, the pleasure of the sublime does not consist in the revelation to consciousness of some absolute beyond, but in the recognition that the sensation of the beyond is ultimately an effect of consciousness itself.

bar. If the bottle rack is removed by an artist such as Marcel Duchamp (1887-1968) and transferred to the setting of a gallery and then given a title, it is regarded as a work of art. The *parergon*, as frame, drapery, column, title, or institution, is not therefore simply peripheral; rather it is directly related to the lack in the interior of the *ergon*.

In the 'Analytic of the Sublime' Kant links the beautiful with the bounded. A beautiful object, as we have seen, has clear outlines and distinct form whereas the sublime is found in formlessness. Derrida concludes, on the basis of this, that 'there cannot, it seems, be a *parergon* for the sublime' (1987: 127). But as the critic Mark Cheetham notes, Derrida's 'seems' offers the possibility that the sublime is bounded, and in ways that fundamentally unsettle romantic notions of the sublime as wholly other or beyond (2001: 97). To understand this idea it is helpful to recall Kant's arguments for the priority of reason over imagination. In the case of the pyramids, Kant suggests that the sublime emerges only when viewed from a certain point: if too far away 'then the apprehended parts … are presented only obscurely … and if one gets too close, then the eye needs some time to complete the apprehension from the base to the peak' (1987: 108). The sublime therefore is an effect of a precise form of alignment; for the sublime to be produced in us we must first establish a conceptual frame or parergon. Reason must step in, in other words, to control the excesses of 'raw nature'. The claim extends to the realm of ideas. Imagination, on its own, is unable to comprehend the concept of infinity. Yet this very failure to present the infinite is nevertheless presented.

The question is how? The answer, as Derrida summarises, is that since the sublime 'is not contained in a finite natural or artificial object' it must be sought, rather, in that which has no boundary. The failure of the imagination to present a case for the concept of infinity is thus presented or 'bounded' by the 'unbounded' power of reason (131). It is 'the ability thus to present our very inability to comprehend' that constitutes the true sublime. As Cheetham concludes: 'What would seem to be the limitless power of the imagination and the confined exercise of reason reverse their roles and relative strengths; ergon can become parergon and vice versa' (2001: 106). The pleasure that arises from the sublime consists therefore precisely in the setting of, rather than the overcoming of limits. For reason, unlike imagination,

given.

Jacques Derrida's work on the concept of the sublime is of course indebted to Kant. Like Lyotard, Derrida in *The Truth in Painting* (1978; 1987) encourages us to re-read Kant, not as a proto-romantic thinker but rather as our contemporary, as a *post*-romantic theorist for whom the drive towards transcendence is conditioned and facilitated by the limits of the conceptual 'system' in which it is expressed. There is no sublime, in other words, that does not confirm the necessity of conceptual boundaries, no impulse towards the ineffable that does not bear the imprint of contrivance. Here we see, in a nutshell, Derrida's deconstructive methodology by which the truth claims of texts are traced back to a point of fundamental contradiction or paradox. In his reading of Kant, for example, Derrida demonstrates 'the necessary co-implication of the empirical and the transcendental: the transcendental, for instance, never quite managing to pull itself clear of the empirical, and the empirical never quite free of traces of the transcendental' (Maclachlan 2004: 1-2). Lyotard's approach to the postmodern sublime owes much to this deconstructive approach; let us therefore look more closely at how Derrida pursues Kant in *The Truth in Painting*.

Derrida's analysis of the Kantian sublime hinges on a fleeting reference in the third *Critique* to the concept of the *parergon*. *Parergon* has several meanings, including 'frame', 'addition' and 'remainder'. Derrida begins by citing some of Kant's own examples, such as 'picture frames, or drapery on statues, or colonnades around magnificent buildings' (Kant 1987: 72). In each case, the *parergon* appears to fulfil no intrinsic function; its status is merely decorative. Derrida, nevertheless, goes on to conclude something far more radical than this, arguing that 'what constitutes them as *parerga* is not simply their exteriority as surplus, it is the internal structural link which rivets them to the lack in the interior of the *ergon* [or work] … Without this lack, the *ergon* would have no need of a *parergon*. [But] the *ergon*'s lack is the lack of a *parergon*' (1987: 59-60). Why do art works require frames? It is impossible to imagine a painting, for example, without one; even the edge of the canvas marks a limit. And the frame does not have to be physical. Art is defined by its institutional context; a bottle rack, for instance, is just a bottle rack when it is located in a

represent an object and of the understanding to supply a concept, the second phase involves a compensatory movement, one that confirms the mind in its ascendancy over, and autonomy from, nature. Thus, to continue the quotation left suspended a few moments ago, 'the sublime cannot be contained in any sensible form' because it 'only concerns ideas of reason, which, though they cannot be exhibited adequately, are aroused and called to mind by this very inadequacy, which can be exhibited in sensibility' (99).

As Kant summarises

> … the feeling of the sublime is a feeling of displeasure that arises from the imagination's inadequacy, in an aesthetic estimation of magnitude, for an estimation by reason, but it is at the same time also a pleasure, aroused by the fact that this very judgement of the inadequacy, namely, that even the greatest power of sensibility is inadequate, is [itself] in harmony with rational ideas, insofar as striving toward them is still a law for us. (Kant 1987: 114-15)

The experience of the sublime thus involves a feeling of pain brought about by incapacity of imagination followed 'by a powerful sense of relief (even elation) in so far as the formless phenomenon *can* be grasped as a totality in terms of a rational idea' (Crowther 1989: 81). The failure of 'the greatest faculty of sense' thus serves to 'negatively' exhibit the 'higher' faculty of reason. We get a *feeling*, in other words, for a capacity within our minds that is 'essentially transcendent to (that is, free from) all determinations of nature, inner and outer' (Burnham 2000: 99). The key word here is 'feeling', for were the faculty of reason to be subject to direct empirical presentation it would cease to function as an *a priori* ground for the cognisance of nature in its totality; it would cease, in Kant's words, to be 'pure and independent' (1987: 116). The very fact that we are able to conceive of infinity as a whole, that we able, in other words, to comprehend ideas which exceed direct empirical presentation shows that 'we are beings with capacities that transcend the limitations of our finite phenomenal existence' (Crowther 1989: 99-100). Sublimity, therefore, resides in the human capacity to think beyond the bounds of the

1974: 99). Our ability to discern boundaries or spatial or temporal limitations is brought into question by the sublime. The second, and for Kant most important, distinction is that 'whereas natural beauty' provides judgement with an echo of its own capacity for self-determination, so that nature appears 'preadapted' or 'purposive' to this faculty, the sublime by contrast appears to frustrate judgement, to the extent of calling its autonomy into question. The sublime, in short, is presented here as an affront or 'outrage' to our powers of comprehension.

If the whole point of a judgement of taste in to show how nature and understanding may be brought to a definite end; to show, in other words, how well adapted nature is to the *a priori* conditions of subjectivity, then the emphasis Kant places on the ability of the sublime to 'outrage' our powers of perception (more properly identified as the faculty of sensible intuition or imagination) and to 'contravene' judgement seems once again to undermine this point. A hint as to how this problem might be resolved is given in the account of sublime 'delight'. How is it that rational human beings derive pleasure from a painful or life-threatening experience? Whilst psychology, via Burke, goes some way towards answering this question, it is perhaps more interesting to observe that in the case of the sublime the feeling of pleasure is unrelated to experience as such. A sublime object may be terrifying, but the fact that I derive pleasure in the contemplation of this object and not pain, suggests that my feeling is radically subjective. The object, as it were, no longer has any bearing on my judgement, as it would do in the contemplation of beauty. More so than beauty, the sublime is on the side of mind: 'the sublime, in the proper meaning of the term', writes Kant 'cannot be contained in any sensible form' (99).

The argument based on the relation of pleasure and pain goes some way towards highlighting the primacy of the mind in its dealings with the sublime. The faculty that provides the *a priori* principle of this delight has not yet been identified, however. We must therefore return to the beginning of the 'Analytic'. Here Kant adds that the effect of '*unboundedness*' in a sublime object is nevertheless accompanied by a 'thought of its totality' (98). In other words, if the initial phase of the sublime 'checks' the ability of the imagination to

The concept of the sublime, as formulated by Immanuel Kant in the *Critique of Judgement* (1790), forms the centrepiece of Jacques Derrida's most sustained analysis of the relations between philosophy and aesthetics, his 1978 book *The Truth in Painting*. In this paper I will begin by briefly outlining Kant's discussion of the sublime. I will then go on to assess Jacques Derrida's response to this discussion, paying careful attention to his deployment of Kant's brief but highly significant reference to the concept of the *paragon* or frame.

First Kant. In the Analytic of the Sublime, Kant begins by distinguishing the concept of the sublime from the concept of the beautiful. In the first case, where the beautiful is concerned with 'the form of an object', with that which is bounded and can thus be distinguished clearly and coherently, the sublime is 'to be found in a formless object … while yet we add to this *unboundedness* the thought of its totality' (1987: 98). The sublime, in other words, refers to things which appear either formless (a storm at sea; a vast mountain range) or which have form but, for reasons of size, exceed our ability perceive such form. In either case, the object is considered formless because 'we cannot unify its elements … in sense intuition' (Crawford

Derrida and the Sublime

Philip Shaw, Ph.D.
Leicester University, U.K

Derrida and the Sublime

Philip Shaw, Ph.D.

Leicester University, U.K

This article, which draws on my book-length study The Critical Idiom: *The Sublime* (London: Routledge, 2006), focusses on Derrida's treatment of the Kantian sublime. Looking specifically at Derrida's discussion in The *Truth in Painting* of the distinction between ergon (work) and parergon (frame), the article endeavours to show how the Kantian sublime is produced as a structural effect within the main body of the Critique of Judgement. It concludes with a discussion of Frances Ferguson's claim that deconstruction repeats the errors of empiricism insofar as it denies the theoretical necessity of the noumena. Against Ferguson, the article claims that Derrida's reading of the sublime is in fact wholly in tune with Kant's own insistence on the sublime as neither wholly materialist nor wholly idealist in orientation. Rather, the sublime is produced within the Kantian text as a structural necessity, a supplement belonging neither to the realms of pure or practical reason, which yet must be assumed for either to cohere.

Keywords:
Sublime, Parergon, Ergon, Reason, Kant, Derrida.

Epistemic merit of Deconstruction in Tolstoy's Thought

Ahmad Pakatchi, Ph.D.
Academic Member of Imam Sadegh University

While J. Derrida in the course of his post-modern activity, had proposed the idea of deconstruction, he believed that deconstruction occurs automatically and can not be considered as a method offered by him. In this article, I am going to re-read and formulate the idea of deconstruction as reflected in the theoretical and literary works of Tolstoy, the Russian thinker of 19th century.

The rising-ground of deconstruction for Tolstoy is meaningfulness crisis which is evident in all his writings. Although this crisis had a social ground, it led him to pass through the surface meaning to a deep and wider moreover, system of meaningfulness. He was dealing with promotion of ideas such as unconcreteness of meaning, fluidity of meaning and critics of logocentrism. Meaningfulness crisis is followed in Tolstoy's works by tracing of meaning and devices through which more understandable meaning could be provided. The most important device in this concern is Ostranenie or defamiliarization which is later formulated by Russian formalists. Analysis of the meaning and referring to the precedents, seeking differences between issues seemingly similar, seeking similarities between issues seemingly different are other devices used by Tolstoy.

The result of Tolstoy's deconstructive approach is his attention to the variety of systems and the transmission from one system to another. Devices such as reversion of dominant- dominated poles, alteration in evaluation systems, critics of underestimations in evaluation, are very close to the recent ideas in deconstruction.

Keywords:
Meaningfulness, Deconstruction, Defamiliarization, Logocentrism, Russian Formalism, Tolstoy.

From Semiotics to Deconstruction of Photography

Amir Ali Nojoumian, Ph.D.
Associate Professor of English Literature
Shahid Beheshti University

This paper consists of two parts. First, I will propose certain assumptions regarding semiotics in order to introduce it as a reading method within the structuralist approach. Then, after explaining two distinct types of photography and different "looks" in photography, the main reading strategies of semiotics such as paradigmatic/syntagmatic, binary opposition, narrative, movement, and denotation/connotation will be put forward. In the second part, with certain references to Roland Barthes's theories, it will be explained how deconstructive reading has certain affinities with poststructuralist semiotics. Through readings of Barthes's writings on photography, I will explain a shift from the structuralist approach to a deconstructive one in his very last work, *Camera Lucida.* In this part, the notions of absence, death, indeterminacy, parergon, intertextuality, counter-narrative, polysemy, and finally Barthes's notions of studium and punctum will be explained. The pictures used for analysis are all taken by Iranian photographers who participated in a photography exhibition at Tehran Museum of Contemporary Arts in June 2006 entitled *Silver Windows: Iranian Contemporary Photographers (A Selection of 17 Visions).*

keywords:
Semiotics, Photography, Structuralism, Post structuralism, Deconstruction, R. Barthes, *Camera Lucida*.

Derrida's Critical Approach to Art

Mohammad Zaimaran, Ph.D.
Associate Professor of Massachusetts University
Professor at Art University and Modarres University

Considering and contemplating the concept of truth and its relation with art from Plato up to now, this article is to study Deridda's approach to art and art criticism relying on the beliefs of the thinkers such as Kant, Heidegger, and Nietzsche. Surveying the correlations between the scope of art and extra-art, the article additionally clarifies Kant's theory of paragon in the *Critique of Judgment*. Besides, the article analyzes some artistic works in order to prove Derrida's deconstructive approach to art.

Keywords:
Truth, Art, Judgment, Taste, Frame, Artistic work, Logo-centrism.

Deconstructionist Criticism in Arts and Aesthetics

Hossein Ali Nowzari, Ph.D.
An Academic Member of the Faculty of Law and Political Science
Karaj Azad University

This article studies and analyzes theoretically and conceptually two major paradigmatic movements in philosophy and social theory: deconstructionism and aesthetics. Both movements whether in origin or formation are rooted in philosophy; functionally and structurally both originate from social theory and social criticism, and particulary in the realm of art (from a practical point of view) survey and study practices of art and aesthetics.

The article firstly puts forward the discussion to introduce, elucidate and exemplify these two movements and then studies the application of deconstructionism to art and aesthetics. In order to introduce these two concepts or paradigmatic movements, the article first elucidates and illuminates them from an etymological and semantic point of view and then from a conceptual and epistemological view.

Keywords:
Aesthetics, Semantics, Deconstruction, Deconstructionist.

Comparisons in Art Studies

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.
Academic Member of Iranian Academy of Arts
Manijeh Kangarani, M.A.
Research of Arts

Observing the previous centuries' books, even in brief, will demonstrate the importance and the position of comparative art studies for their authors. In order to know and to make known, to study and sometimes to judge, these authors carried out comparative studies on the works of the artists. In other words, comparative studies had been one of the most major approaches of Iranian traditional criticism. This approach is sometimes so highlighted and accentuated that is seemingly impossible to get to know the artist and the artistic works without it.

This article is to study the position and the importance of comparative studies in the body of the following research and to classify these comparisons. By this classification, the article tries to study the different kinds of comparisons such as comparatives, definite superlatives, and conditional superlatives and to answer the related raised questions such as: are these comparisons text based, author based or a combination of both?

Keywords:
Criticism, Comparison, Comparative, Author, Text.

The Ancients' Tradition in Criticism

Habib Derakhshani

Member of Art Criticism Research Group, Iranian Academy of Arts

This article aspires to survey the nature of art criticism in the ancients' view, especially in the view of the tenth century's authors. Since our ancestors treated criticism in two ways: directly (in the critical treaties) and indirectly (in the books of art history, biographies, introductions and in the specialized art books such as calligraphy and painting treaties) and created valuable works, I will try in this article to open a door to the ancients' method of criticism and also to explain and analyze some sample works. To do so, I will survey works such as *Golestan-e Honar*, Shams o' Din Mohammad Vasfi's introduction, and Mir Seyed Ahmad's introduction.

Keywords:

Local criticism, Method of criticism, Interpretation, Biography, Hermeneutic.

Meaning of Criticism in the Ancients'Text (Islamic-Iranian)

Hasan Bolkhari, Ph.D.
Academic Member of Iranian Academy of Arts

In the history of Islamic- Iranian culture there are some texts and treaties which bear the name of critique on; some of them are as follows:
Naghd o' sher by Ibne Ghatibeh
Ayyar o' Shoara by Ibne Taba Taba
Naghd o' Sher by Abol Kharaj GHodameh Ibne Jafar
Naghd o' Sher by Nashi
We can add to this list the sophisticated and artistic critique by Aboo Hayyan Tohidi in the works such as "Almata and Almavanese" and "Alhavamel and Alshamavel" and also the careful critique by Jahez on poetry and literature as a whole. Although these works are concerned with the criticism of poetry and literature of those eras, the researches done on them, the definitions, and approaches display the concept of criticism in the early years of Islamic Iranian culture. It is the strong and deep bond between poetry and music and the key position of music in philosophy that inevitably stretches the discussion into the area of art.
This article studies Ibn Ghatibeh's, Ghodameh Ibne Jafar's, Jahez's, and Aboo Hayyan Tohidi's ideas on the concept and meaning of criticism.

Keywords:
Critique, Literary criticism, Ghodameh Ibne Jafar, Jahez, Aboo Hayyan Tohidi, Jorjani.

Preface

The ancient Iranian art histories have not been properly identified, studied, and scrutinized while some of these introductions, treaties, biographies, poetry collections, and so on contain valuable information about art criticism in Iran with a history of about several centuries. Besides, these texts provide us with a thorough analysis of the art position in each period, however these given critiques are obviously different from what today is regarded as critical discussions. What motivated us to collect such articles in the first section of this issue was the need to open the door to the perspective of the background of ancient Iranian art criticism and also to the mental structure of those figures who wrote art histories and interpreted the artistic works. The first three articles of this issue, therefore, try to trace back the Islamic- Iranian tradition of criticism, each from an especial point of view.

The articles presented in the second section, as in previous issues, introduce one of the current critical approaches of art in the contemporary world and the main figures of the given approach. In addition to the articles monographed by Iranian scholars this section presents an article by one of the professors of Leicester University of England which is hoped to be of great interest to the readers.

Contents

First Section:

Meaning of Criticism in the Ancients' Texts (Islamic- Iranian) / **Hasan Bolkhari**

The Ancients' Tradition in Criticism / **Habib Derakhshani**

Comparisons in Art Studies / **Bahman Namvar Motlagh – Manijeh Kangarani**

Second Section:

Deconstructionist Criticism in Arts and Aesthetics / **Hossein Ali Nowzari**

Derrida's Critical Approach to Art / **Mohammad Zaimaran**

From Semiotics to Deconstruction of Photography/ **Amir Ali Nojoumian**

Epistemic merit of Deconstruction in Tolstoy's Thought / **Ahmad Pakatchi**

Derrida and the Sublime / **Philip Shaw**

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Special Issue on Deconstructive Criticism of Arts)

Volume 1, No.5, October & November 2007
ISSN 1735-7896
Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief: Manijeh Kangarani
Guest Editor: Amir Ali Nojoumian
Editorial Board: Hasan Bolkhari, Shahram Pazoki, Parvin Partovi, Mehdi Hosaini Zahra Rahnavard, Farzan Sojoodi Bahman Namvar Motlagh

With thanks to: Amir Ali Nojoumian
Ali Reza Esmaeili, Fateme Benvidi

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: J. Ghasemi
Translator & Editor: Mohsen Fakhri

Address: Iranian Academy of Arts, No. 23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel: (+98 21) 66951650-54
Fax: (+98 21) 66951663-66951655

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: kangarani@honar.ac.ir

5

Oct & Nov 2007

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Special Issue on Deconstructive Criticism of Arts