

«به نام خدا»

۱۵

زمستان ۱۳۸۸

هنر
فرهنگستان
پژوهشنامه

این شماره : نقد سنتی هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

فصلنامه، سال پنجم، شماره ۱

(شماره پیاپی ۱۵)، زمستان ۱۳۸۸

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶



مترجم خلاصه انگلیسی: فرزانه دوستی

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستار: بابک آتشین جان

مسئول اجرایی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شادرنگ

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر

فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: دکتر علی اکبر رضایی

سر دبیر: منیژه کنگرانی

شورای تحریریه: دکتر شهرام پازوکی

دکتر پروین پرتوی، استاد مهدی حسینی

دکتر علی اکبر رضایی، دکتر هادی سعیدی کیاسری

دکتر سید رضا صالحی امیری، دکتر علی اکبر فرهنگی

دکتر محمدعلی زهره‌ای

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع

طالقانی، شماره ۱۵۵۲ فرهنگستان هنر، طبقه ششم

تلفن: ۰۵-۶۶۹۵۴۲۰۰

نمبر: ۶۶۹۵۱۱۶۷

نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه 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 ... 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) • نک: 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 و 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 • op.cit: (در کنار نام
مؤلف) همان اثر (در پی نوشت، در ارجاع مکرر به اثری
که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد)

توضیحات:

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

ضوابط تألیف مقاله و شرایط ارسال

- پژوهشنامه فرهنگستان هنر نشریه‌ای پژوهشی است که به صورت فصلنامه و در زمینه‌های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهشهای میان‌رشته‌ای هنر و ... منتشر می‌شود.
- پذیرش مقاله از مؤلفان و علاقه‌مندان در موضوعات زیر انجام می‌پذیرد:
- روشهای مطالعه و پژوهش در هنر، ماهیت و ویژگیهای نقد هنر، سابقه نقد در هنر ایران و جهان، مکاتب و رویکردهای مختلف نقد هنر و ...
- مقاله تألیفی به یکی از نشانی‌های زیر ارسال شود:
- Pajoheshnameh@honar.ac.ir
- تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع طالقانی، شماره ۱۵۵۲، فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه.
- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده، یا همزمان برای مجله دیگری ارسال شده باشد.
- پاسخ داورى مقاله حداکثر دو ماه پس از رسیدن به دفتر مجله از طریق پست الکترونیک یا دورنگار به صاحب مقاله اعلام می‌شود.
- مقاله‌ها پس از تأیید داوران و تصویب هیئت تحریریه چاپ می‌شود.
- مقاله‌ها باید به صورت تایپ شده با نرم افزار Word در قطع A4 به همراه CD به نشانی نشریه ارسال شود.
- مقاله باید دارای بخشهای: خلاصه، مقدمه، روش تحقیق، بدنه تحقیق، نتیجه، پی‌نوشتها و فهرست منابع و مأخذ بین ۱۲ تا ۱۵ صفحه ۲۵۰ کلمه‌ای تایپ شده (بدون تصویر) باشد.
- مقاله با عناوین فرعی بخش‌بندی شود.
- ارسال چکیده مقالات و واژگان کلیدی به زبان انگلیسی به همراه مقاله الزامی است.
- چکیده مقاله شامل بیان مسئله، هدف، چگونگی پژوهش، نکته‌ها، یافته‌های مهم و نتیجه می‌باشد.
- اندازه چکیده فارسی ۲۰۰ کلمه و چکیده انگلیسی ۵۰۰ کلمه و ذکر واژگان کلیدی بین ۳ تا ۵ کلمه الزامی است.

- مقدمه نوشتار، ارائه‌کننده مسئله، هدف تحقیق و معرفی کلی مقاله است.
- نتیجه نوشتار باید به گونه‌ای منطقی و مفید که روشن‌کننده بحث و ارائه یافته‌های تحقیق باشد، ارائه گردد.
- اسامی لاتین باید به صورت زیرنویس در زیر همان صفحه ذکر شود. شماره زیرنویس هر صفحه پیاپی باشد.
- نقل قول، داخل گیومه و ارجاعات مربوط به منابع در متن و داخل پرانتز شامل: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شماره صفحه) پس از نقل قول ذکر شود.
- فهرست منابع به ترتیب الفبایی در انتهای مقاله به شکل زیر تنظیم شود:
- کتاب: نام خانوادگی و نام نویسنده، (سال انتشار)، *عنوان کتاب* (ایرانیک)، نام مترجم، نام ویراستار، تعداد جلد، محل انتشار، نام ناشر.
- مقاله: نام خانوادگی و نام نویسنده، (سال انتشار)، عنوان کامل مقاله (داخل گیومه)، نام مجله (ایرانیک)، شماره مجله، شماره صفحات مقاله در نشریه.
- تصاویر مقاله‌های مصور باید با فرمت TIF یا JPG (300 dpi) اسکن شده و از کیفیت مناسب برای چاپ برخوردار باشد.
- ذکر شماره و مأخذ تصاویر، نگاره‌ها و غیره به ترتیبی که در متن به آن اشاره می‌شود در ذیل آنها الزامی است.
- در صفحه اول مقاله، ذکر نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، عنوان (رتبه علمی) به فارسی و انگلیسی و نیز آدرس، تلفن تماس و email نویسنده (نویسندگان) الزامی است.
- چنانچه مقاله‌ای خارج از ضوابط راهنمای تهیه نوشتارهای علمی نشریه به طریق مزبور باشد، قبل از ارائه به هیئت تحریریه و داوران به نویسنده برگشت داده خواهد شد.
- صحت نوشتارهای علمی با نویسنده / نویسندگان است.
- چاپ نوشتارهای نشریه *پژوهشنامه فرهنگستان هنر* بدون ذکر مأخذ در نشریه‌های دیگر ممنوع می‌باشد.



فهرست

۷	سرآغاز
	بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
۹	دکتر انشاءالله رحمتی / هنر سنتی و هنر ناسوتی از نگاه فریتھیوف شوئون
۲۷	دکتر کورش صفوی / جنبش شکل‌گرایان روس و مطالعهٔ زبان و ادب
۴۷	دکتر تری برت / عکسها و معانی
	بخش دوم: نقدنامه
۶۲	در آمدی بر نقد سنتی
۷۸	دکتر مهدی محبتی / بازیابی و تحلیل وجود یا فقدان نقد و نظریهٔ ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی
۹۶	دکتر یعقوب آژند / بنیاد نقد هنر در سدهٔ نهم هجری
۱۱۷	مهدی صحرارگد - دکتر مهرداد قیومی بیدهندی / تأملی در معنای چند اصطلاح در نقد کهن خوشنویسی
۱۲۹	منیژه کنگرانی - دکتر مهرانگیز مظاهری / تمجید و تقبیح به مثابه نقد و نمود آن در سنت هنری ایرانی-اسلامی



سرآغاز

به لطف خداوندگار، پانزدهمین شماره پژوهشنامه فرهنگستان هنر تقدیم خوانندگان می‌شود. از شماره آینده، این فصلنامه پنجمین سال انتشار خود را آغاز می‌کند. فرصت را مغتنم شمردیم و پس از انتشار پانزده شماره از نشریه در نظر داریم با رویکردی تازه و با توجه به توسعه مرزهای دانش و تدقیق در حوزه‌های مغفول مانده هنر، تحلیل و معرفی مباحث پایه‌ای و بنیادین در هنر ایرانی-اسلامی را مورد توجه قرار دهیم، افزون بر آن به ارکان و حوزه‌های مدیریت فرهنگی و هنری ایران نیز خواهیم پرداخت تا از این رهگذر، ضمن بررسی و آسیب‌شناسی وضعیت موجود، منابع و مراجع مناسبی را برای پژوهشگران عرصه‌های مختلف فرهنگ و هنر فراهم آوریم. در این مجال از تمامی پژوهشگران و علاقه‌مندان برای همکاری با نشریه و ارائه تألیفات ارزنده‌شان دعوت به عمل می‌آوریم. اما این شماره از نشریه نیز چون گذشته، در دو بخش تنظیم شده است. نخستین مقاله بخش عمومی با تأمل در آرای شوئنون به بررسی مفاهیم هنر سنتی و هنر ناسوتی می‌پردازد. دومین مقاله مطالعه‌ای است درباره چگونگی شکل‌گیری و تحول جنبش شکل‌گرایان روس و مهم‌ترین آرا و نظریه‌پردازان این جنبش در حوزه زبان و ادبیات. دیگر مقاله بخش نخست ترجمه مقاله‌ای است که توسط پژوهشگری غیرایرانی و به سفارش پژوهشنامه تألیف شده و همراه با اصل آن منتشر می‌شود. مؤلف این مقاله ضمن تحلیل عکس، به معانی مختلف آن در بافت‌های متفاوت می‌پردازد و دسته‌بندی نوینی از عکس ارائه می‌کند.

نقدنامه این شماره نیز با یک مقدمه تفصیلی و چهار مقاله، این بار به موضوع «نقد سنتی» اختصاص یافته است. درباره نقدناپذیری هنر سنتی و نیز فقدان نقد و منابع آن بسیار گفته و شنیده شده است. در مقالات این بخش ملاحظه می‌شود که نقد ادبی و هنری در پیشینه ایرانی با واژگان و رویکردهای خاص خود سابقه‌ای طولانی داشته است، لیکن به صورت مدون نظریه‌پردازی نشده است. امید است در مقالاتی دیگر در شماره‌های آینده، به تکمیل مباحث پیرامون نقد سنتی در دیگر حوزه‌های هنر و معماری بپردازیم.

دکتر علی‌اکبر رضایی
مدیر مسئول

بخش اول

اصول و مبانی نقد و
پژوهش هنری

هنر سنتی و هنر ناسوتی از نگاه فریتھیوف شوئون

دکتر انشاءالله رحمتی
دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی
واحد تهران مرکز
ehvm86@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸۷/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸۹/۲

چکیده

در نوشته‌های فریتھیوف شوئون^۱ پیرامون هنر به مفاهیمی چون هنر سنتی، هنر قدسی، هنر دینی و هنر ناسوتی برمی‌خوریم. اولین پرسشی که مطرح می‌شود این است که نسبت این مفاهیم با یکدیگر به چه صورت است و چه تقابلهای و تداخلهایی میان این مفاهیم موجود است. به نظر می‌رسد که توجه شوئون بر تقابل اصلی میان دو مفهوم هنر سنتی و هنر ناسوتی است، و دو مفهوم دیگر یا مفاهیم مشابه را باید در پرتو همان مفاهیم هنر سنتی^۲ و ناسوتی^۳ تعریف و تفسیر کرد. در این مقاله سعی شده است که تقابل این دو نوع هنر از جهات مختلف مورد بررسی قرار بگیرد. می‌توان گفت این تقابل عمدتاً بر مبنای جهان‌شناختی و انسان‌شناختی متفاوت این دو هنر بنا شده است. جهان‌بینی هنر سنتی هم در عرصه شناخت جهان (عالم کبیر) و هم در عرصه شناخت انسان (عالم صغیر) به سلسله‌مراتبی قابل است که حداقل سه ساحت را شامل می‌شود؛ در حالی که جهان‌بینی هنر ناسوتی برای هر انسان در جهان، عمدتاً به ساحت واحد یا در بهترین حالت به دو ساحت قابل است. بنابراین می‌توان همه تقابل میان این دو نوع هنر را در پرتو این تقابل مبنایی تبیین کرد.

واژگان کلیدی:

هنر سنتی، هنر قدسی، هنر دینی، هنر ناسوتی، عالم کبیر، عالم صغیر.

I. Frithjof Schuon
II. traditional art
III. secular art

فریتھیوف شوئون از بزرگترین سنت‌گرایان معاصر است. سیدحسین نصر در معرفت و معنویت، درباره‌اش می‌نویسد: «او از موهبت قدرت شهودی نفوذ به کنه و گوهر همه‌اشیاء به‌ویژه عوالم دینی صورت و معنا... بهره‌ای یافته است چنان‌که گویی برخوردار از همان موهبتی است که قرآن کریم، از آن با عنوان «زبان پرندگان» یاد می‌کند (نصر، ۱۳۸۰: ۲۲۶). شوئون با جامعیتی کم‌نظیر در همه‌ابعاد تفکر سنتی از مابعدالطبیعه گرفته تا انسان‌شناسی و علوم سنتی و هنر نظر کرده و حقایق ژرفی را در هر یک از این حوزه‌ها مکشوف داشته است.

مقدمه

به‌طورکلی، شوئون که می‌توان او را شارح به‌تمام‌معنای سنت دانست، در آثار پرشمار خویش وجوه مختلف سنت را مورد بررسی قرار می‌دهد و بر این مبنا که این وجوه حاکی از سیر بهنجار عالم و آدم است، هریک را با مابازای آن در دوران متجدد، در تقابل می‌نهد و بر همین مبنا آنچه را که در دوران تجدد رایج و حاکم است به نقد می‌کشد. در همه‌این مباحث چنان سخن می‌گوید که گویی آرای وی بیشتر از آن‌که دستاورد تحقیقات و تتبعات صرف باشد، محصول بصیرت‌های شهودی است. او بیشتر از آن‌که متفکری آکادمیک به‌معنای متعارف جلوه کند لحنی پیامبرانه دارد و رسالت نجات بشر متجدد را از خطاهایی که دامن‌گیر اوست، وظیفه‌ خویش کرده است (همان: ۲۲۶). و همین موجب شده است که هرچند بسیاری از افراد مجذوب اندیشه‌ی وی شده‌اند، ولی دیگرانی هم با سوءظن به آثار وی بنگرند و تصور کنند که افکار وی تاب تحقیق و تدقیق جدی را نمی‌آورند. در این نوشتار یکی از ابعاد اندیشه‌ی شوئون، یعنی همان نظریه‌ی هنر وی مورد بحث قرار گرفته است. شوئون در بیشتر آثار خویش، از جمله در آثاری چون *وحدت متعالی ادیان، ساحت‌های معنوی و واقعیت‌های بشری، زیان خویشتن خویش، طریقت باطن به‌مثابه اصل و به‌مثابه طریق و منطق و تعالی، فصلی را به هنر و زیبایی اختصاص داده است. بنابراین، چنین توجهی به هنر حاکی از اهمیت موضوع هنر در سنت‌گرایی به‌طور عام و در اندیشه‌ی شوئون به‌طور خاص است. در این آثار شوئون به موضوعاتی چون تاریخ هنر، هنر در ادیان*

مختلف، نقد هنر دوران متجدد، مفهوم زیبایی (عینیت زیبایی) و... می‌پردازد، که هریک از آنها خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای مبسوط و مستقل قرار بگیرد. با توجه به مجال محدود این نوشتار خوب است به این موضوع پرداخته شود که از نظر وی کدام مفهوم از هنر بیانگر هنر مطلوب و بهنجار و کدام مفهوم بیانگر هنر نامطلوب و نابهنجار است.

در آثار شوئون و حتی دیگر سنت‌گرایان، هرچا سخن از هنر باشد، با مفاهیمی مانند هنر سنتی، هنر قدسی، هنر دینی و هنر ناسوتی (متجدد) مواجه می‌شویم. پرسشی که مطرح است این‌که چه نسبتی میان این مفاهیم برقرار است؛ به عبارت دیگر، تقابلهای یا تداخلهای آنها به چه صورت است. در اینجا تقابل اصلی، تقابل میان هنر سنتی و هنر ناسوتی (متجدد) است. دو مفهوم دیگر و مفاهیم مشابه را باید بر مبنای آن دو مفهوم نخست تبیین کرد تا از اشتباهات احتمالی جلوگیری شود. تقابل این دو گونه هنر را می‌توان از دو لحاظ مورد بحث قرار داد.

شوئون همانند دیگر سنت‌گرایان معتقد است که تاریخ بشر در همه ادوار خود سیری یکسان و بهنجار داشته است و به همین دلیل با وجود همه ملل و نحلی که در طول تاریخ در عالم موجود بوده است،

۱. تقابل تاریخی

دم از «وحدت متعالی ادیان» می‌زند، ولی مغرب‌زمین از دوران رنسانس به بعد (که البته سابقه‌ای از آن در

شرک یونان و روم موجود است) از آن سیر بهنجار تاریخ بشر عدول کرده است. او درباره دوران متجدد می‌نویسد:

«مسیحیت لاتینی هرگز نتوانسته است شرک دوران باستان را از بیخ و بن ریشه‌کن سازد. این شرک پس از آنکه قرن‌ها در پس شگفتی‌های تمدن قرون وسطا مخفی شده بود، در قالبی انبوه‌تر و وحشی‌تر شایع شد و ظهور و بروز مجدد پیدا کرد. این شرک با ویران کردن جلوه‌های بهنجار نبوغ مسیحی نه تنها در مرتبه عقلی، بلکه در مرتبه هنر و مراتب دیگر، انتقام خویش را گرفت. دوران رنسانس که نوعی استبداد بورژواها و بانکداران محسوب می‌شد، در مرتبه صورت نوعی بدعت ذاتی بود»^۱ (همان: ۸۶).

از طرف دیگر، شوئون دوران قرون وسطا را که مغرب‌زمین با دیگر سنتهای بشری هماهنگ بوده است، درخشان‌ترین دوران در تاریخ این دیار می‌داند. با استناد به رنه گنون^۲ که گفته است تنها در دوران قرون وسطا بود که مغرب‌زمین رشد عقلی حقیقی را تجربه کرد، می‌نویسد: «اتفاقی نیست که تنها در همین دوران بود که جهان غرب صاحب هنر قدسی شد، البته اگر... از دوران کمابیش ماقبل تاریخ و بقایای جداافتاده این دوران مانند مکتب فیثاغورثی و هنر اسکاندیناوی عزل نظر کنیم» (همان: ۱۴۳، پی‌نوشت ۱۰). بنابراین، از آنجا که جز دوران رنسانس و متجدد در مغرب‌زمین، همه تاریخ عالم تا به امروز سیری مطابق با سنت داشته است، هنر پدیدآمده در چنین فضای تاریخی، هنر سنتی

۱. باید توجه داشت که صاحب این قلم عمده مباحث شوئون در زمینه هنر را از کتب مختلف وی، در این اثر گزینش و ترجمه کرده است.
2. René Guénon

است و حال آن‌که هنر غربی پس از دوران رنسانس، و جوامع غیر غربی متأثر از فرهنگ تجدد، هنر ناسوتی است.

هنری که مورد قبول و تصویب شوئون و دیگر سنت‌گرایان است هنری است که در دامان سنت بالیده است. دربارهٔ این پرسش که سنت چیست، در اینجا نمی‌توان حق بحث را ادا کرد؛ همین بس که سنت و عا حقایق ثابت و ازلی است. حقایق جاویدان عالم بالا در قالب سنت محقق می‌شوند. بنابراین، هر آنچه در سنت بیابد و شکل بگیرد نقش و نشانی از همان جاودانگی دارد. برای همین است که از فلسفهٔ سنتی به فلسفهٔ جاویدان و از جهان‌شناسی سنتی به جهان‌شناسی جاویدان تعبیر می‌کنند. به همین سان، می‌توان از هنر سنتی نیز به هنر جاویدان تعبیر کرد. حال اگر هنری در خارج از این وعاء سنت پدید آمده باشد، لاجرم هنر غیرسنتی، یا هنر ناسوتی است.

ولی برای نشان دادن تقابل این دو هنر باید به صورتی دقیق‌تر تمایزات آنها را نشان داد. برای ورود به این مطلب باید پرسید تمایز این دو هنر به چیست. می‌دانیم که در مقام تعریف و طبقه‌بندی دانش‌های بشری، آنها را بر سه مبنا مورد بحث قرار می‌دهند، یعنی برمبنای موضوع، غایت و روش. تفاوت میان این دو، تفاوت به موضوع نیست، زیرا هر دو هنر می‌توانند به موضوع واحدی بپردازند، به عنوان مثال، حقایق و عقاید دینی

می‌تواند موضوع هر دو هنر قرار بگیرد. تمایز این دو هنر در حقیقت هم تمایز به غایت است و هم تمایز به روش. پس از تبیین تمایز میان هنر سنتی و ناسوتی، البته جایگاه دو مفهوم دیگر از هنر، یعنی هنر قدسی و دینی نیز روشن خواهد شد، به این معنا که هنر سنتی آن‌گاه که به موضوعات دینی می‌پردازد، هنر قدسی، و هنر ناسوتی نیز آن‌گاه که به موضوعات دینی بپردازد، هنر دینی است. برای تبیین تمایز هنر سنتی و ناسوتی، ابتدا باید تفاوت این دو هنر، به لحاظ مبانی جهان‌شناختی (مابعدالطبیعی) و انسان‌شناختی را مورد بحث قرار دهیم.

۲-۱. مبانی مابعدالطبیعی

به‌طور کلی، در جهان بینی سنتی به‌صورتی که در طول تاریخ دیده می‌شود، عالم هستی ذومراتب است، به این معنا که عالم بیش از دو ساحت دارد. ممکن است هم اوصاف و هم تعداد این ساحات در جهان‌شناسیهای مختلف، متفاوت باشد، ولی این تفاوت تأثیری به حال این نظریهٔ اصلی ندارد. به‌عنوان مثال، در عرفان ابن عربی از این ساحات عالم به حضرات خمس تعبیر شده است. این حضرات عبارت‌اند از: ۱. حضرت ذات (حضرت خود حق)، ۲. حضرت صفات و اسما (حضرت الوهیت)، ۳. حضرت افعال (حضرت ربوبیت)، ۴. حضرت مثال و خیال (مرتبهٔ خیال فعال)، ۵. حضرت حس و مشاهده (مرتبهٔ محسوس و مشهود). (کربن، ۱۳۸۴: ۳۶، پی‌نوشت ۱۹)

به‌علاوه، میان این مراتب تمایزی ذاتی و ماهوی موجود

نیست. بلکه پیوند مراتب به گونه‌ای است که پایین‌ترین حد یک ساحت بالاتر با بالاترین حد ساحت پایین‌تر شباهت و قربتش بیشتر است تا با حدود بالاتر همان ساحتی که در آن قرار دارد. برای همین در عین تعدد و کثرت مراتب، وحدت آنها همچنان محفوظ است. بنابراین، تمایز میان مراتب به گونه‌ای نیست که پیوند میان آنها را از هم بگسلد و تعددی صرف و کثرتی محض و عاری از وحدت بر جای بگذارد، بلکه با وجود همه تعدد و کثرت مراتب، همچنان می‌توان از وحدت سخن گفت. تصویری که خود شوئون از این عالم ذومراتب و وحدت ذاتی آن ارائه می‌کند به نظریهٔ صدور (فیض) نوافلاطونیان نزدیک است:

«ذات نامتناهی از طریق پرتوافشانی خویش، گویی به موجب فشار - یا فیضان - امکان‌های بی‌شمار را ایجاد می‌کند، جوهر امر مطلق یعنی خیر مسلط را به نسبت منتقل می‌سازد. این انتقال به صورت پیشاتجربی به صورت بازتابیدهٔ خیر مطلق یعنی وجود مخلوق منجر می‌گردد. خیر که در اینجا منطبق با امر مطلق است، بدین‌سان در مسیر نسبت امتداد می‌یابد و ابتداء به وجود مطلق که حاوی مثل اعلی است و سپس به ظهور مطلق که آن‌ها را در قالب‌هایی بی‌نهایت متنوع و برطبق آهنگ‌های ادوار کیهانی مختلف متجلی می‌سازد، منجر می‌شود (نصر: ۱۱۱)».

همان‌طور که پیداست شوئون بر آن است که الگوی خلقت به صورت «خلق از عدم» نیست، و بنابراین، وجود واحدی در عالم متحقق است که ساحت‌های مختلفی برایش قابل تصور است. از این مراتب به فوق وجود، وجود

مطلق و ظهور مطلق تعبیر شده است. فوق وجود همان مرتبهٔ غیب الغیوب و مقامی است که اسم و رسمی و انگ و رنگی برایش متصور نیست. عنقایی است که در مقامی بلندتر از آن آشیان دارد که دام اندیشهٔ بشری را بدان دسترس باشد. ساحت وجود مطلق همان مرتبه‌ای است که اعیان ثابتهٔ حقایق ازلی در آن جای دارند. ولی این مرتبه نیز همچنان به نوعی مرتبهٔ غیب است. ولی مرتبهٔ سوم که مرتبهٔ ظهور باشد، منطبق با عالم شهادت است. در مقابل، در جهان بینی متجدد، عالم، دیگر ذومراتب نیست. غرب متجدد از دوران رنسانس به بعد آن تلقی چندساحتی از عالم را انکار کرده و عالم را یا نوعاً منحصر در ساحت ماده می‌داند و یا در بهترین حالت یک ساحت غیرمادی و مجرد هم برای آن قایل می‌شود. گذشته از دیدگاه‌های ماده‌باورانه که اصولاً به ساحتی متعالی و مجرد برای عالم طبیعت قایل نیستند، دیدگاه‌های ثنویت‌گرایانه نیز همهٔ هستی را به دو ساحت خدا و طبیعت تنزل می‌دهند؛ و البته خدایی که در چنین دیدگاه‌هایی مقبول افتاده است بیشتر از آن‌که شأنی وجودی و هستی‌شناسانه داشته باشد، دارای نقشی تبیینی است. خدایی است که حضور قاهری در عالم ندارد. بنابراین، تصور دوران متجدد از وجود خدا یا ساحت متعالی عالم، تصویری چندان ضعیف و نحیف است که دیگر از عهدهٔ بسیاری از وظایفی که در مابعدالطبیعهٔ سنتی برایش تصور می‌شد، برنمی‌آید. این ساحت متعالی و مجرد تا حد یک علة‌العلل، محرک اول یا حتی کمتر از آن تنزل یافته است، به نحوی که تبیین

و تعلیل هر چیزی را بدون توجه به این ساحت می‌توان به‌دست داد. فقط در پاره‌ای از مواقع که در تبیین موارد خاصی درماندیم، دست به دامان او می‌شویم تا «گره از کار فروبسته ما بگشاید». ایان باربور^۲ دربارهٔ تنزل خداوند در دوران متجدد، تا مرتبهٔ ساعت‌ساز لاهوتی می‌نویسد: «تأثیر اندیشهٔ علمی بر اندیشهٔ دینی در هیچ زمینهٔ دیگر به اندازهٔ تعدیل آراء مربوط به نقش خداوند در رابطهٔ با طبیعت نبود. خداوند صرفاً سازندهٔ جهان بود. هرچند که کوشش‌های گوناگونی می‌ورزیدند تا محل و محملی برای فعالیت مستمر خداوند در یک نظام طبیعی ماشین‌وار پیدا کنند» (باربور، ۱۳۷۴: ۴۹ - ۵۰).

نه فقط مفهوم خدای ساعت‌ساز، بلکه مفاهیمی چون خدای رخنه‌پوش یا خدای فارغ‌البال، همه دستاورد چنین دیدگاهی است. به هر تقدیر در دنیای متجدد، ساحت متعالی حضور چشمگیری در عالم طبیعت ندارد و حقیقت عالم عمدتاً همان مادیت آن است.

۲-۲. مبانی انسان‌شناسی

در جهان‌بینی سنتی نوعی تناظر میان جهان و انسان برقرار است. اگر انسان را جهان اصغر^۳ بدانیم، عالم هستی جهان اکبر^۴ یا انسان کبیر است. در رسایل *خوآن‌الصفا* آمده است: «العالم انسان کبیر و الانسان عالم صغیر» (رحمتی، ۱۳۸۳: ۲۶۹). بنابراین، انسان در درون خویش یک جهان است و همان ساحاتی که در عالم هستی موجود است، در انسان نیز در مقیاس خرد حضور دارند. همان‌طور که عالم طبیعت در پرتو

عوامل برتر حیات و هستی دارد، جسم و نفس ظاهری انسان نیز در پرتو ساحت برتری می‌زید که از آن به نفس برتر، همزاد الهی، شخص ملکوتی و... تعبیر شده است. این جان ظاهر، شمه‌ای از جان جان است و کمال حقیقی‌اش در پرتو آن قابل فهم است. یکی از گویاترین تصاویر از این نوع انسان‌شناسی را در آیین هندو می‌توان یافت. نینیان اسمارت^۵ در این باره می‌نویسد:

«فرض معمول در سنت هندو این است که هر بدن زنده‌ای با یک نفس (که گاهی از آن به آتمن و گاهی به پوروشا یا در غیر این صورت سیت یا آگاهی تعبیر می‌کنند) پیوند دارد. اما در ادوایتیه ودانتیه وحدت میان وجود الهی و نفس کلی به معنای اکید کلمه ملحوظ شده است. در نتیجه گویی همهٔ ما در همان نفس کلی شریک هستیم. این دیدگاه محدود یا فرافکنی ماست که موجب می‌شود خودهای جداگانه‌ای را ببینیم. این حالت همانند دیدن از پشت آبکش است. در این صورت نورهای کثیری برای ما مشهود است، حال آنکه به‌واقع یک نور بیش نیست» (cited in Quinn and Taliaferro, 1997: 11).

به‌هرحال، قدر مسلم این است که برطبق ادیان و سنتهای مختلف، انسان دارای ساحت یا ساحاتی فزون‌تر از ساحت جسمانی و ساحت نفس ظاهری است. این ساحت همان است که فلاسفهٔ مسلمان از آن به عقل فعال، من سماوی، من مخاطب، مقصد سلوک و طباع تام تعبیر کرده‌اند (کربن، ۱۳۷۷: ۱۸۲). بنابراین، نفس جزئی در ظل نفس کلی می‌تواند جایگاه وجودی

3. Ian Barbour
4. microcosm
5. macrocosm
6. Ninian Smart

شایسته خویش را پیدا کند. در صورت جداافتادن نفس جزئی از نفس کلی، این نفس بدون هرگونه مرکز و محوری در محیط دایره هستی خویش سرگردان خواهد ماند.

جالب این‌که در جهان بینی دوران متجدد، در مورد انسان نیز، همانند آنچه در مورد جهان دیدیم، ساحت متعالی حذف شده است. دیگر وجود انسان وجودی نوزماتب نیست. انسان از این منظر، تماماً همین موجود زمینی است، که برطبق برخی نظامهای فلسفی فقط از ساحت مادی برخوردار است و برطبق برخی نظامهای دیگر در بهترین حالت موجودی دوساحتی است که البته ساحت مجرد او نیز همان ساحت نفس ظاهر است، که نقش و جایگاه آن تا حد همان خدای رخنه‌پوش در جهان‌شناسی دوران متجدد تنزل یافته است. به‌عنوان مثال، در نظام فلسفی بنیان‌گذار فلسفه متجدد، رنه دکارت^۷، به‌رغم همه کوششی که برای اثبات نفس به‌خرج می‌دهد، به حکم دیدگاه تحویل‌گرایانه‌اش، نفس فقط جایگاهی تبیینی در انسان‌شناسی او دارد. جان کاتینگهام در این‌باره می‌نویسد: «تحویل‌گرایی مکانیکی دکارت به‌صراحت حذفی است... در هر جا که بتوان از نفس صرف‌نظر کرد، باید چنین کنیم. خلاصه نفس مورد نظر دکارت همانند "خدای رخنه‌پوش" برخی از طبیعت‌گرایان امروز است» (Cottingham, 1992: 247).

پس از بیان تفاوت در مبانی جهان‌شناختی و انسان‌شناختی هنر سنتی و هنر ناسوتی، اینک می‌توان

به تبیین تمایز میان این دو نوع هنر پرداخت. گفتیم که تمایز این دو، هم تمایز به غایت است و هم تمایز به روش. ۳-۲. تمایز به غایت

تمایز در غایت هنر سنتی و هنر ناسوتی، از دو جهت قابل بررسی است. اولاً هنر سنتی لزوماً فایده‌گراست، در حالی که هنر ناسوتی لزوماً چنین نیست. در هنر سنتی هر اثر هنری برای کاربردی خاص خلق می‌شود، اعم از این‌که این کاربرد، دنیوی باشد یا معنوی. در هنر سنتی «نظریه هنر برای هنر» جایی ندارد و به همین دلیل در جوامع سنتی موزه‌ای وجود نداشته است. هرگونه خلاقیت هنری برای برآوردن نیاز جامعه بشری صورت می‌گرفته، و هیچ هنرمندی به‌خاطر صرف ارضای غریزه خلاقیت خویش، اثری هنری پدید نمی‌آورده است (نصر، ۱۳۸۵: ۴۹۵ به بعد) و حال آن‌که هنر ناسوتی هرچند که ممکن است احیاناً به‌خاطر کاربرد یا فایده خاص خلق شود، ولی فایده‌گرایی آن ضرورتی ندارد. این تفاوت به تفاوت در مبانی آنها بازمی‌گردد. برطبق جهان‌بینی سنتی وجود، خیر و جمال، وجوه مختلف حقیقتی واحد است. همان‌طور که خیر ذاتی وجود عالم هستی است، جمال نیز ذاتی آن است.

اصولاً «زیبایی شکوه حقیقت است». همان‌طور که وجود و خیریت عالم ما از مراتب برتر هستی به این مرتبه تنزل یافته است، این مرتبه نازله جمال مراتب بالاتر را نیز به‌همراه دارد. جمال ملکوت در عالم ملک نیز سرریان یافته است. شوئون در ساحت‌های معنوی و واقعیت‌های

7. René Descartes

بشری می نویسد: «بازتاب مافوق صورت در صورت‌ها، بی‌شکل و صورت نیست. به عکس این بازتاب [در قالب] صورت اکید است. فوق صورت در صورت‌هایی که هم «منطقی» و هم «سَخاوتمندانه» و بنابراین، در زیبایی تجسم یافته است» (همان: ۶۸).

و این بیان یادآور دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی در رساله فی حقیقه‌العشقی یا مونس‌العشاق است. در آنجا می‌گوید اول مخلوق خدا عقل بود؛ و خداوند عقل را سه صفت بخشید که عبارت بود از: حسن (نیکویی)، عشق (مهر)، حزن (اندوه). این اوصاف به عقل تعلق داشتند و در مقام عزّ خویش مستغرق بودند و با خلقت آدم رخت خویش به دیار آدم کشیدند: پس سلطان حسن بر مرکب کبریا سوار شد و روی به شهرستان وجود آدم نهاد. جایی خوش و نزهتگاهی دلکش یافت. فرود آمد همگی آدم را بگرفت چنان‌که هیچ حیز آدم فرونگذاشت (سهروردی، ۱۳۷۲: ۲۷۰).

بنابراین، عالم زیباست و در خلقت عالم به‌صورت بکر و دست‌ناخورده آن هیچ‌گونه زشتی و نقصانی راه نیافته است. عالم طبیعت اثر کلک نقاش ازل است، که هیچ‌گونه زشتی و نازیبایی از قلم صنع او جاری نشده است. برطبق این دیدگاه خداوند هم مهندس است و هم نقاش. خلقت خویش را به‌قاعده و منظم خلق می‌کند و آن را به کسوت جمال می‌آراید؛ و همان‌طور که آدمی در هیچ عرصه‌ای نمی‌تواند به رقابت با خدا برخیزد، در عرصه خلق زیبایی و هنرمندی نیز هرگونه خلاقیت هنری بشری در برابر میناگری خالق عالم رنگ می‌بازد.

انسان هر قدر هم هنرمند و ماهر باشد نمی‌تواند چیزی به زیبایی عالم بیفزاید. مولانا آنجا که داستان هدیه‌بردن بلقیس به محضر سلیمان را حکایت می‌کند، اشاره‌ای لطیف به این معنا دارد:

هدیه بلقیس چل استر بدست

بار آنها جمله خشت زر بدست

چون به صحرای سلیمانی رسید

فرش آن را جمله زر پخته دید

بر سر زر تا چهل منزل براند

تا که زر را در نظر آبی نماند

بارها گفتند زر را و ابریم

سوی مخزن ما چه بیگار اندریم

عرصه‌ای کش خاک زر ده‌دهی است

زر به هدیه بردن آنجا ابلهی است

(مولانا، ۱۳۷۶: دفتر چهارم، ابیات ۵۶۵ - ۵۷۰)

آری، هدیه‌بردن زیبایی به پیشگاه زیبایی مطلق، شرط عقل نیست؛ و هنرمند سنتی نیک به این معنا واقف است. حال این سؤال مطرح می‌شود که پس چه وظیفه‌ای از عهده هنرمند ساخته است؟ هنرمند به‌جای آن‌که زیبایی بیافریند، باید خویش را لایق زیبایی سازد. هنرمند با شفاف‌بودن در برابر نور جمال، این شایستگی را پیدا می‌کند. هنرمند وظیفه دارد که با آثاری که خلق می‌کند زیبایی اصیل خلقت را به خود و دیگران یادآور شود. همان زیبایی اصیل که اولاً و بالذات در طبیعت بکر جلوه‌گر است، گاهی در نظر برخی افراد رو به کدورت می‌رود و هنرمند می‌تواند با آثاری که خلق می‌کند، آن

كدورت را از میان ببرد و اثر هنری او یاوری برای كشف و شهود انسانها باشد. به عبارت دیگر، آدمیان از این نظر دو گروه‌اند: یک گروه خواص‌اند و گروه دیگر عوام. خواص که از درك و بصیرتی برتر برخوردارند، توانایی آن را دارند که آثار هنر الهی را به نظاره بنشینند و جمال آنها را تشخیص دهند؛ ولی عوام از بینش و بصیرت کافی برای درك این معنا بهره‌مند نیستند، و بنابراین، لازم است تا هنر این آمادگی را در آنها ایجاد کند.

برای نمونه، مسجد در اسلام چنین جایگاهی دارد. از نظر اسلام همه طبیعت معبد است و آدمی در هر مکانی می‌تواند حضور خداوند را درك کند، ولی چون همه افراد این توانایی را ندارند، مسلمانان مسجدهایی را به پا کرده‌اند که این حضور را نمایان‌تر می‌سازد. همین مساجد عالی‌ترین نمونه‌های هنر اسلامی نیز محسوب می‌شوند؛ و به موازات فاصله‌گرفتن از مبدأ اسلام، این نیاز هرچه بیشتر احساس شده و به همین دلیل، خلاقیت هنری به‌کاررفته در مساجد هرچه پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر شده است؛ چراکه با گذشت زمان حضور عالم معنا در ساحت ناسوت دنیای ما کم‌رنگ‌تر شده است و گونه‌های هنری مختلفی که در ساخت مسجد به کار می‌روند ضرورت بیشتری یافته‌اند. در *وحدت متعالی/ادیان* می‌خوانیم: «هرچه بیشتر به وراء مبادی یک دین مفروض برویم کمتر آن صورت‌ها [صورت‌های هنری] را در حال رشد و شکوفایی کامل می‌یابیم... از سوی دیگر هرچه به پایان دور دینی مورد بحث نزدیک می‌شویم، اهمیت بیشتری به صورت‌گرایی، حتی از

منظر به اصطلاح هنری داده می‌شود، زیرا در این موقع صور به مجاری تقریباً اجتناب‌ناپذیری برای فعلیت‌یابی و دیعه معنوی دین تبدیل می‌شود» (رحمتی، ۱۳۸۳: ۴۴).

ولی برطبق مبانی هنر ناسوتی، عالم ما، یک عالم مادی محض است. این عالم خواه تک‌ساحتی باشد و خواه دو‌ساحتی، یک ساحت آن ماده است و مفهوم ماده در این جهان‌بینی کاملاً متفاوت با مفهوم ماده در جهان‌بینی سنتی است. در مفهوم متجدد از ماده، جوهر ماده اولاً و بالذات امتداد است و هیچ اثری از ساحت متعالی هستی در آن نمی‌توان یافت. اگر برای جهان‌بینی متجدد مسئله‌ای به نام «ربط حادث به قدیم» مطرح شود (هرچند که البته چنین مسئله‌ای در این جهان‌بینی مجال طرح نمی‌یابد)، علی‌القاعده مسئله‌ای لاینحل است. جوهر عالم ماده از بیخ و بن با جوهر عالم معنا متفاوت است و میان این دو سدّ سکندری حایل است. جوهر عالم ماده همان امتداد است و آنچه هست همان ماده کثیف است؛ و به همین دلیل است که برای جهان‌بینی متجدد تمایز میان کیفیات اولیه و کیفیات ثانویه تمایزی مبنایی است. می‌دانیم که کیفیات اولیه کیفیاتی است که حقیقتاً به ماده تعلق دارند و وابسته به نظر ناظر و اعتبار معتبر نیستند. ولی کیفیات ثانویه آن قسم از اوصاف ماده‌اند که وابسته به نظر ناظر و در واقع اموری ذهنی و قائم به فاعل شناسا هستند.

حال صرف‌نظر از این‌که کدام اوصاف ماده کیفیات اولیه آن محسوب می‌شود و کدام اوصاف آن کیفیات ثانویه‌اش، قدر مسلم این است که زیبایی جزو کیفیات ثانویه ماده است. ماده در حد ذات خود زیبا نیست،

زیبایی کیفیتی است که در دیده ناظر خلق می‌شود؛ و به همین دلیل است که در زیبایی‌شناسی امروز این سؤال به‌طور جدی مطرح است که آیا زیبایی امری نسبی است یا مطلق؟ دنیای ما در حد ذات خود اگر هم زشت نباشد، لااقل دنیایی ساده و بی‌پیرایه است و پیوندی ذاتی با زیبایی ندارد. در این دنیا غایت هنر آن است که دنیای زشت یا لااقل بی‌پیرایه را از حالت بسیط آن خارج سازد و زیبایی بیافریند و به همین اعتبار است که نظریه هنر برای هنر معنا پیدا می‌کند. غایت هنر این می‌شود که زیبایی را فقط به خاطر زیبایی خلق کند، زیرا نیازهای مادی بشر از راهی دیگر که همان صنعت باشد، برآورده می‌شود و در تولید انبوه کالاهای صنعتی امروز، زیبایی نمی‌تواند جایگاهی محوری داشته باشد. وظیفه هنر از وظیفه صنعت تفکیک شده است، و حال آن‌که در هنر سنتی، آثار هنری عین آثار صنعتی است و تمایز میان هنر و صنعت مطرح نمی‌شود.

شوئون در جایی عبارتی را از یکی از رؤسای قبیله سو^۸ از بومیان امریکا نقل می‌کند، که به خوبی می‌تواند بیانگر این تقابل باشد. وقتی آن رئیس قبیله به دیدار یک نمایشگاه نقاشی رفته بود، احساس خویش را چنین بیان داشت: «پس حکمت عجیب سفیدپوستان این است. آن‌ها جنگل‌هایی را که قرن‌های قرن پرافتخار و باشکوه بر پای ایستاده‌اند، قطع می‌کنند. سینه^۹

مادرمان زمین را می‌شکافد و آب زلال را گل می‌کند و بی‌رحمانه نقاشی‌ها و کوه‌های خداوند

را به هم می‌ریزد و سپس سطحی را رنگ‌اندود می‌سازد و شاهکار هنری‌اش نام می‌کند!» (همان: ۱۴۱، پی‌نوشت ۴).

ثانیاً، غایت هنر سنتی استبطان^{۱۰} است و غایت هنر ناسوتی، استظهار^{۱۱}. استبطان به معنای از ظاهر به باطن رفتن است؛ در مقابل، استظهار به معنای از باطن به ظاهر رفتن. بنابراین جهان‌بینی سنتی، کمال آدمی در حقیقتی فراتر از او قرار گرفته است؛ و او باید این کمال را جست‌وجو کند. این تلاش و تکاپوی آدمی در دو جهت سیر می‌کند که البته مآلاً هر دو یکی است. سلوک بشر باید هم نوعی فراروی به برون و هم نوعی فروروی به درون باشد. اگر از منظر عالم کبیر بنگریم، آدمی باید کمال خویش را در ساحتی متعالی‌تر از ساحت دنیوی جست‌وجو کند؛ و اگر از منظر عالم صغیر بنگریم ساحت متعالی در درون خود آدمی است و این ساحت در زیر سطوح ظاهری نفس او قرار گرفته است و او باید این ساحت را در درون خویش مکتشف و محقق سازد. این فراروی به برون و فروروی به درون می‌تواند آدمی را بدانجا رساند که خضر وجود خویش را مکتشف سازد، یا به تعبیر دیگر، خضر شود. به تعبیر سهروردی در رساله رمزی عقل سرخ، «اگر خضر شوی از کوه قاف آسان توانی گذشتن» (سهروردی، ۱۳۷۲: ۲۳۹/۳).

شوئون در بیان چنین غایتی برای هنر سنتی می‌نویسد:
«هنر دارای رسالتی است که هم

- 8. Sioux
- 9. interiorization
- 10. exteriorization

سحرآمیز است و هم معنوی. سحرآمیز است زیرا اصول، نیروها و نیز اشیایی را که برایش جذاب بنماید به فضل نوعی «افسون هماهنگ» حی و حاضر جلوه می‌دهد. معنوی است زیرا حقایق و زیبایی‌ها را با نظر به ساحت باطن ما، با نظر به بازگشت ما به «ملکوت خدا که در درون توست» ظاهری و بیرونی می‌کند. مبدأ به صورت تجلی درمی‌آید تا تجلی بتواند دوباره مبدأ شود یا «من» فردی بتواند به نفس کلی بازگردد یا صرفاً نفس بشر بتواند با مثل اعلاء ملکوتی و از این رهگذر با مثل اعلاء خود ارتباط برقرار سازد» (رحمتی، ۱۳۸۳: ۱۶).

به اعتقاد شوئون، نوعی تشبیه معکوس میان خالق و مخلوق وجود دارد. خالق با خلق مخلوقات ساحت باطن حضرتش را به ظهور می‌رساند و بدین وسیله کمالات خویش را ابراز و اظهار می‌دارد. خداوند با خلق عالم، صورت خویش را خلق می‌کند. حال آن‌که انسان در مقام آفرینش هنری گویی ذات خویش را شکل می‌دهد. «در مرتبه مبدأ عالم هستی باطن خود را در ظاهر عیان می‌سازد، ولی در مرتبه تجلی ظاهر باطن را شکل می‌دهد» (همان: ۶۰). این به آن معناست که غایت هنر سنتی استنباط است. و لذا به عکس مرتبه مبدأ هستی که به آن اعتبار خالق بزرگ‌تر از مخلوق است، در مرتبه مخلوق، آنجا که انسان به آفرینش هنری دست می‌زند، اثر هنری بزرگ‌تر از آفریننده آن است، چراکه باطن بزرگ‌تر از ظاهر است و این اثر نوعی رفتن به باطن یا به تعبیر دیگر وسیله‌ای برای فروروی هنرمند به باطن خویش است.

از سوی دیگر، در هنر ناسوتی، هنرمند هم در

جهان‌شناسی و هم در انسان‌شناسی خویش، ساحتی فراتر از ساحت ظاهر نمی‌شناسد. در هنر او فراروی به برون و فروروی به درون معنا ندارد. بنابراین، تنها راهی که برای وی باقی می‌ماند این است که خلاقیت هنری‌اش را محملی برای ابراز و اظهار مافی‌الضمیر خویش قرار دهد. شوئون در تبیل/انسان می‌نویسد:

«قطع نظر از هر مسئله‌ای در خصوص طبیعت‌گرایی، کراراً در هنر متجدد... می‌بینیم که صاحب اثر می‌خواهد به حد افراط سخن بگوید. استظهار به حد افراط خود می‌رسد چنان‌که گویی نباید هیچ چیزی در درون باقی بماند....»

چیزی که از صحنه غایب است، روحیه‌ای ایشار، طمأنینه و حلم است. آفریننده [اثر هنری] خود را به‌طور کامل تهی می‌سازد و با این کار دیگران را نیز به تهی ساختن و بنابراین به از دست دادن همه ذاتیات خویش، یعنی شرم رازداری و درک باطن فرامی‌خواند» (همان: ۱۷).

۲-۴. تمایز به روش

تمایز به روش میان این دو گونه هنر، در دو محور قابل بحث است: اولاً، هرچند که ماهیت هنر تقلید (محاکات) است، ولی روش تقلید در این دو گونه هنر متفاوت است؛ ثانیاً، در هنر سنتی مرز و محدودیتهایی برای هنر هم به حیث سبکها و هم به حیث نوع برخورد با مواد اولیه وجود دارد، درحالی‌که در هنر ناسوتی چنین مرز و محدودیتهایی موجود نیست. حال به تشریح هریک از این دو در دو محور می‌پردازیم.

تفاوت در تقلید

به‌عنوان مقدمه باید دانست که اصولاً حقیقت هنر همان mimesis است. معروف است که افلاطون هنرمند را مقلد دست‌دوم دانسته است، چراکه هنر عبارت از تقلید از اشیای واقعی عالم ماست؛ و این اشیا خود تقلید مثل هستند. تقلید یا محاکات، در هنر سنتی به معنای تقلید از صانع است، و حال آن‌که هنر ناسوتی این تقلید را تقلید از صنوع صانع تلقی می‌کند. روش هنر سنتی بدین صورت است که به‌جای تقلید از آفریده‌های خداوند و آفریدن آثاری بر الگوی آنچه در عالم ما موجود است، در پی آن است که بر مثال آفرینشگری خداوند به خلاقیت هنری خود مبادرت کند. در جهان بینی سنتی اعتقاد بر این است که آفرینش خداوند برحسب اعیان ثابتۀ موجودات یا مثل‌اعلای آنها صورت گرفته است. این معنا به انحاء مختلف در جهان بینی سنتی ادیان عالم به بیان آمده است. برطبق این جهان بینی هرآنچه در عالم ما مشهود است نمونه کامل آن در مرتبه الهی از قبل وجود داشته است. موجودات این عالم تجلی همان نمونه‌های کامل‌اند. بنابراین، هنرمند نیز باید از خداوند الگو بگیرد و در خلاقیت هنری خویش به نمونه‌های کامل موجودات نظر داشته باشد. هنرمند سنتی پیش از آن‌که هنرمند باشد، اهل نظری است که از نیروی شهود حقایق نامرئی متعلق به مراتب برتر هستی برخوردار است. او می‌تواند ابعاد متعالی موجودات را که در عالم

شهادت مشهود نیست، شهود کند. در وحدت متعالی *ادریان* می‌خوانیم: «طبعاً آدمی باید از فعل خلاقانه و نه از شی خلق‌شده تقلید کند و این همان کاری است که هنر رمزی [که همان هنر سنتی است] بدان مبادرت می‌کند و نتایج آن آفریده‌هایی است که نه رونوشت‌های آتی خداوند، بلکه بازتاب آن‌ها بر طبق نوعی تمثیل واقعی است که ابعاد متعالی اشیاء را عیان می‌سازد؛ و این انکشاف تنها دلیل کافی هنر صرف‌نظر از فایده‌بخشی عملی موضوعات آن است» (همان: ۶۰).

در هنر سنتی اهمیت این معنا به‌حدی است که اصولاً باید این هنر را نوعی «مثال‌نگاری»^{۱۱} نامید. هنرمند نه از روی موجودات عینی و انضمامی عالم ما، بلکه از روی حقایق مثالی موجودات، آثار هنری خویش را خلق می‌کند. هنر او تقلید بی‌واسطه از حقایق مثالی اشیا است و دیگر نمی‌توان گفت که او مقلد دست‌دوم است. هنرمند از فردیت خویش فاصله می‌گیرد و با حقایقی که قصد تقلید آنها را دارد نه فقط اتصال، بلکه حتی در مقام خیال اتحاد پیدا می‌کند. به تعبیر کوماراسوامی^{۱۲}، هنرمند «باید به درون آنچه تخیل می‌کند، منتقل شود و فقط بالقوه خودش باشد» (همان: ۲۵۲).

در مقابل، در هنر ناسوتی، حقیقتی و رای عالم طبیعت برای هنرمند موجود نیست. در عالم او خبری از اعیان ثابتۀ و حقایق مثالی نمی‌بایم. گویی فرشتگان از آن عالم رخت برپسته‌اند؛ و او که در مقام خلاقیت هنری، لاجرم باید تقلید کند، چیزی جز طبیعت

11. ideography
12. Ananda K. Coomaraswamy

پیش روی خویش نمی‌یابد. در اینجا است که ملامت افلاطون در حق هنرمند، به این لحاظ که او مقلدی دست‌دوم است، معنا پیدا می‌کند. هنر ناسوتی به موجب راهی که در پیش گرفته است، چاره‌ای ندارد جز آن‌که به تقلید صرف از طبیعت بپردازد یا از حد طبیعت فراتر برود. ولی تقلید از طبیعت برای همیشه امکان‌پذیر نیست، زیرا برخلاف حقایق مثالی که نامتناهی‌اند و امکانات آنها پایان‌نمی‌پذیرد، طبیعت متناهی است و امکانات آن برای تقلید هنرمند نیز پایان‌پذیر است. به همین دلیل، شوئون معتقد است که طبیعت‌گرایی به حد نهایی کلیشه‌ خاص خود رسیده است (همان: ۵۹). گویی همه آنچه در طبیعت قابلیت تقلید هنری را داشته است، مورد بهره‌برداری قرار گرفته و اینک دیگر چیزی برای تقلید بر جای نمانده است. حال هنر ناسوتی برای دوام و بقای خود باید از حد طبیعت‌گرایی فراتر برود، کما این‌که فراتر هم رفته است. فراتر از طبیعت‌گرایی، سوررئالیسم است که به اعتقاد شوئون، نه به معنای حیات هنر، بلکه به معنای مرگ آن است. او در *زیان خویش‌تن خویش* می‌نویسد: «سوررئالیسم هنر را از هنر آزاد کرده است، همان‌طور که از طریق اعدام، جسمی را از حیات آزاد کنند» (همان: ۱۳۷).

سوررئالیسم هم از حیث هنر و هم از حیث هنرمند، به معنای پایان هنر حقیقی است. از حیث

هنر، می‌توان گفت برطبق منظر ناسوتی فراتر از عالم طبیعت چیزی نیست. در این جهان بینی مراتب خیال و عقل جایگاهی ندارد. تنها مرتبه‌ای که متصور است «وهم» است، و وهم فروتر از واقعیت عالم طبیعت است. بنابراین هنر اگر تقلید طبیعت، تقلید موجودات طبیعی نباشد، باید تقلید موجودات موهوم محسوب شود. سیدحسین نصر در توضیح فرایندی که هنر را از طبیعت‌گرایی به سوررئالیسم کشانده است، می‌نویسد:

«پس از... شورش علیه هنجارهای هنری قرون وسطا و درواقع همه فلسفه قرون وسطا... شاهد شدت و حدت حتی عظیم‌تر طبیعت‌گرایی هستیم که با گسترش عقل‌گرایی در سطح فلسفی منطبق است. بالاخره صورت‌های طبیعت‌گرایانه در زیر سنگینی خود ترک برداشتند که خود به فروپاشی آن صورت‌ها انجامید و به‌حق باید از آن به فروواقع‌گرایی^{۱۳} و نه فراواقع‌گرایی^{۱۴} تعبیر کرد. زیرا مرتبه‌ای که چنین هنری با آن سر و کار دارد، مرتبه‌ای دون عالم صور است نه فوق عالم صور» (همان: ۱۳).

به‌لحاظ هنرمند، باید گفت اگر او بخواهد از نفس ظاهری خویش فراتر رود و در این تقلید از ساحتی و رای ساحت نفس ظاهری خویش مدد بگیرد، در این صورت نیز راه به جایی نخواهد برد. فراتر از نفس ظاهری حقیقت دیگری در نهاد او موجود نیست تا آن را در خویش مکشوف دارد و سپس در اثر هنری‌اش تصویر کند. فرارفتن از خویش‌تن ظاهری مساوی با سقوط و بی‌خودی به

13. subrealism
14. surrealism

معنای سلبی کلمه است. برطبق دیدگاه سنتی، رهاکردن «خود» معنایی ایجابی دارد، زیرا رهاکردن «خود» به معنای گسستن از وجود ظاهری یا «خود» موهوم و پیوستن به «خود» برتر و حقیقی خویش است. ولی در جهان بینی ناسوتی اصولاً خود دیگری در کار نیست تا بتوان بدن پیوست. رهایی از «خود»، یعنی رهایی از همه داروندار خویش، یعنی ساقط شدن از هستی. به همین دلیل است که هنرمند متجدد به پوچ‌گرایی می‌رسد و گاهی حتی دست به خودکشی می‌زند. این پوچ‌گرایی و تهی شدن از خود در جهان بینی ناسوتی نمی‌تواند هیچ‌گونه مفاد ایجابی داشته باشد. اگر خلأی در میان باشد، این خلأ مفادی کاملاً سلبی دارد. این خلأ هرگز به آرامش و رهایی نمی‌انجامد. این خلأ عین نیستی و ساقط شدن از هستی است:

«این پرواز در آغوش خلأ به معنای سلبی آن و ستاندن جان خویش به امید دستیابی به رهایی، خود چیزی جز تقلید مضحکی از مکشه [رستگاری] در آئین هندو نیست. این قبیل هنرمندان [ناسوتی] به جای آنکه جان را تسلیم جان جان کنند و واقعیت خلأ در معنای مابعدالطبیعی آن، یعنی شونیتا را محقق سازند، و بدین وسیله به آزادی و رهایی دست یابند، نهایتاً در صدد نابود ساختن خویش از طریق حیات زمینی شان برمی‌آیند چنان‌که گویی می‌توان یک متن مقدس را با صرف افکندن آن در آتش نابود ساخت» (همان: ۱۸۷).

تفاوت دیگر میان هنر سنتی و هنر ناسوتی که می‌توان آن را نیز در ذیل همان تمایز به روش قرار داد، این است که هنر سنتی هنری مقید به مرز و محدودیتهایی است، حال آن‌که هنر ناسوتی، هنری بدعت‌گذار است و مرز و محدودیتی برای خویش نمی‌شناسد؛ و این تفاوت عمدتاً به تفاوت در زبان این دو هنر و نوع استفاده هر یک از این دو هنر از صورتهای هنری بازمی‌گردد. زبان هنر سنتی زبان رمزی است، در حالی که زبان هنر ناسوتی، یا منطوقی یا مجازی است.

در توضیح مطلب می‌توان گفت که دلالت لفظ بر معنا یا دلالت حقیقی است، مانند دلالت شیر بر آن حیوان درنده، یا دلالت حقیقی نیست؛ و در این صورت دلالت آن یا به صورت مجازی است، مانند دلالت شیر بر انسان شجاع، یا دلالت رمزی است، مانند دلالت شیر نوشیدنی بر معرفت. در دلالت حقیقی مصداق و محک لفظ در عالم شهادت موجود است، ولی در دو دلالت دیگر مصداق لفظ را در عالم شهادت نمی‌توان یافت؛ با این تفاوت که در دلالت مجازی، اصولاً محکی و مصداقی برای لفظ موجود نیست، بلکه نوعی توسعه در معنای لفظ ایجاد شده است که مبنایی جز مواضعه در محدوده‌ای خاص ندارد. این معنای مجازی اغلب چنان است که در یک جماعت مشخص معنا دارد و در جماعت دیگر چنین معنایی

از آن مستفاد نمی‌شود و چه بسا معنایی متضاد هم پیدا کرده باشد؛ ولی رمز محکی و مدلول مشخصی در متن واقعیت دارد، هرچند که این مدلول در عالم محسوس و مشهود ما موجود نباشد. رمز پیوندی وثیق با مرموز دارد. رمز بیانگر موجوداتی در مراتب برتر عالم است. بنابراین، رمز هرگز محصول نوعی مواضعه من‌عندی نیست. به تعبیر هانری کربن^{۱۵}: «رمز ترجمان مرتبه‌ای از آگاهی است که از مرتبه شواهد عقلانی ممتاز است. نشانه‌ای برای یک راز و تنها وسیله برای بیان چیزی است که به هیچ طریق دیگری قابل بیان نیست» (کربن، ۱۳۸۴: ۵۶).

حال اگر صورتهای هنری را همان زبان هنر بدانیم، عمدتاً استفاده هنر از این صورتهای چنان است که آنها را در معنای غیرحقیقی‌شان به کار می‌گیرد. در هنر سنتی زبان هنر، رمزی و در هنر ناسوتی زبان هنر، زبان مجازی است. شوئون در نوشته‌های خویش به این موضوع عنایت دارد؛ به خصوص در *ساختهای معنوی و واقعیت‌های بشری*، فصلی از این کتاب را تحت عنوان «زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت»، به معانی رمزی اشیا و رنگها اختصاص داده است. در آنجا تأکید دارد که رمزها، خود حقایقی تغییرناپذیرند و همه‌چیز نمی‌تواند رمز هرچیزی باشد. به عنوان مثال، درباره معنای رمزی «آسمان» می‌نویسد: «اناجیل می‌گویند مسیح وقتی دعا می‌کرد چشمانش را به آسمان بلند

می‌کرد: کتب آسمانی نیز توصیف می‌کنند که چگونه مسیح به آسمان بالا رفت و در نهایت به واسطه ابری مخفی شد. این واقعیات اکیداً ضروری‌اند. از منظر زمینی، خدا به راستی در "بالا" است. هرچند که به واقع حضرت او در هیچ‌جای این دنیای مکانمند نیست» (همان: ۹۴).

از طرف دیگر، اشیایی هم که به عنوان مواد اولیه آثار هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند همین حالت را دارند. هرچیزی را نمی‌توان به عنوان ماده اولیه هرچیزی به کار گرفت. به عنوان مثال، در هنر سنتی، اثری که ماده اولیه شایسته‌اش چوب یا سنگ است اگر از آهن یا سیمان ساخته شود، جایگاه مطلوب خود را نخواهد داشت. در *زبان خویشتن خویش*، اشاره نیکویی به این مطلب آمده است: «سنگ در سرد و سخت بودن با آهن مشترک است، حال آنکه چوب، گرم، زنده و مهربان است. ولی در حالی که سردی سنگ همانند سردی سرمدیت بی‌طرف و بی‌تفاوت است، آهن خشن، پرخاشجو و بدذات است، و این ما را در فهم مفاد هجوم آهن به دنیای (کنونی) یاری می‌دهد» (همان: ۱۲۷).

زبان هنر ناسوتی زبانی مجازی است. این هنر صورتهای هنری را علامتهایی می‌داند که هنرمند آنها را از باب تجوز و توسع به کار گرفته است. وقتی آثار هنری نشانه‌ها و مجازهایی بی‌مبنا باشد، می‌توان هر صورتی را علامت هرچیزی قرار داد. بدین ترتیب، هنرمند کمترین محدودیت را احساس می‌کند و نوعی

15. Henry Corbin

و نظرهایی مطرح شده است، که بحث درباره آنها نیز مجال دیگری می‌خواهد.

هرج و مرج هنری پیدا می‌شود، که از نظر متفکری چون شوئون این عدم محدودیت، به‌هیچ‌وجه مفادی ایجابی و سازنده ندارد، بلکه فقط حاکی از نوعی آزادی بی‌بندوبار و بی‌حساب و کتاب است. نه تنها در مورد صورتها محدودیتی احساس نمی‌شود، بلکه در مورد استفاده از مواد اولیه نیز محدودیتها از میان برداشته شده است، تا جایی که ممکن است ظروف یک‌بار مصرف و پلاستیک به‌عنوان مواد اولیه برای خلق آثار هنری به‌کار گرفته شود. به‌همین دلیل، از نظر شوئون آنچه در هنر ناسوتی آزادی هنرمند و نوآوری هنرمند تلقی می‌شود در حقیقت چیزی جز بی‌بندوباری و بی‌اصل‌ومبنایی نیست.

از طرف دیگر، اگر کسانی هنر سنتی را هنری راکد و محدود می‌دانند، از نظر شوئون این ویژگی هنر سنتی به معنای رکود نیست، بلکه حکایت از ثبات این هنر و ابتنای آن بر اصول و معانی ثابت دارد.

سخن آخر این‌که، در این نوشتار توجه صاحب این قلم عمدتاً معطوف بدان بوده است که تقابل این دو مفهوم از هنر از نگاه شوئون نشان داده شود؛ بدیهی است که در هر تمایزگذاری این‌چنینی همواره تداخلها و موارد بینابینی وجود دارد که می‌توان آنها را موارد نقضی برای مدعیات کلی‌تر محسوب کرد. البته می‌توان آن موارد را نیز به‌گونه‌ای تبیین و توجیه کرد و در نتیجه مدعیات کلی‌تر را قابل دفاع دانست. ولی در اینجا فرصت پرداختن به این موضوع دست نداد. به‌علاوه، بدیهی است که در تأیید مدعیات مطرح‌شده از سوی شوئون بحث و برهان‌هایی وجود دارد و در مخالفت با آن نقد

- باربور، ایان. (۱۳۷۴). *علم و دین*، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، چاپ دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- رحمتی، انشاء‌الله. (۱۳۸۳). *هنر و معنویت*، ترجمه و تدوین، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۲). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح و تحشیه و مقدمه سیدحسین نصر، جلد سوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- کرین، هانری. (۱۳۷۷). *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ دوم، تهران، انتشارات کویر.
- _____ (۱۳۸۴). *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه انشاء‌الله رحمتی، چاپ اول، تهران، انتشارات جامی.
- مولانا، (۱۳۷۶). *مثنوی معنوی*، چاپ نهم، تهران، انتشارات شهرزاد.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). *معرفت و معنویت*، ترجمه انشاء‌الله رحمتی، چاپ دوم، تهران، دفتر نشر و پژوهش سهروردی.
- _____ (۱۳۸۵). *دین و نظم طبیعت*، ترجمه انشاء‌الله رحمتی، تهران، نشرنی.
- Corbin, Henry. (1969), *Creative Imagination in Sufism of Ibn 'Arabi*, trans. Ralph Manheim, Princeton University Press.
- Cottingham, John. (ed.), (1992), *The Cambridge Companion to Descartes*, Cambridge University Press.
- Nasr, Seyyed Hossein. (1996), *Religion and the Order of Nature*, Oxford University Press.
- Quinn, Philip L. and Charles Taliaferro. (eds.), (1997), *A Companion to Philosophy of Religion*, Blackwell, Oxford.

جنبش شکل‌گرایان روس و مطالعهٔ زبان و ادب

دکتر کورش صفوی
استاد گروه زبان‌شناسی
دانشگاه علامه طباطبائی

safavi_koorosh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۸/۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲۸

چکیده

این مقاله به‌هنگام بحث دربارهٔ مکتب فرمالیسم که از نخستین دهه‌های قرن بیستم شکل گرفت واژهٔ شکل‌گرایی را برای ارجاع به این مکتب به کار می‌برد. شایان ذکر است که نمی‌توان نگرش واحدی را به اعضای این مکتب نسبت داد. تنها وجه اشتراک آنان تأکید بر انتخاب روشی «علمی» برای بررسی زبان و به‌کنارنهادن رهیافتهای روان‌شناختی و تاریخی-فرهنگی برای مطالعهٔ متن ادبی بوده است. مؤلف ضمن بیان آرای متفکران مکتب شکل‌گرایی به تفاوت‌های بارزی میان ایشان، علی‌رغم شباهت‌های فراوانشان، اشاره می‌کند.

واژگان کلیدی:
شکل‌گرایان روس، زبان ادب، نقد ادبی.

موضوع مورد مطالعه تأکید دارد و به معنی و محتوای آن موضوع توجه ندارد». (Treffry, 2002: 314) *فرم‌نگ کالینز* نیز، به همین ترتیب، این نگرش را «توجه به تجلی صوری و ساخت عینی موضوع مورد مطالعه و عدم توجه به محتوا» معرفی می‌کند. این همان تعریفی است که دبیرمقدم نیز به‌درستی درباره «زبان‌شناسی صورت‌گرا» به‌دست می‌دهد و بر این نکته تأکید می‌کند که دستور زایشی، نمونه‌ای از زبان‌شناسی صورت‌گراست که زبان را «نظامی ساخت - بنیان و ریاضی‌گونه» در نظر می‌گیرد (دبیرمقدم، ۱۳۸۳: ۹). چنین دیدگاهی در فلسفه ریاضیات، ما را به آرای نظریه‌پردازانی چون داوید هیلبرت^۲ می‌رساند که معتقد است «صورت‌گرا در مطالعه ریاضیات، تنها به نمادهایی توجه دارد که ریاضی‌دان نوشته است؛ و این نمادها مبتنی بر منطق و چند قاعده ابتدایی‌اند» (Hilbert, 1981). در چنین شرایطی، اگر قرار باشد آن مکتب نقد ادبی را فرمالیسم روسی بنامیم که در فاصله سالهای دهه ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ در سنت پترزبورگ شکل گرفت و پیشگامانش افرادی چون ویکتور اشکلوفسکی^۳ به حساب می‌آیند، باید در مطالعات و بررسیهای آنان، نوعی گرایش به سمت «صورت» و نادیده‌گرفتن «معنی» دیده شود. این در حالی است که در هیچ‌یک از نوشته‌های اعضای این مکتب، چنین ویژگی‌ای

اجازه دهید در همین آغاز سخن، تکلیفمان را با چند اصطلاح روشن کنیم تا معلوم شود چرا آنچه را «نقد فرمالیستی» می‌نامند، یا مکتبی را که «فرمالیسم روسی»^۱ نامیده‌اند، اساساً «فرمالیسم» در معنی «صورت‌گرایی» نمی‌دانم. در *فرهنگ وبستر* (Mish, 1989: 485)، به هنگام معرفی اصطلاح formalism، پیدایش این واژه را به حدود سال ۱۸۴۰م ارجاع داده‌اند و سپس آن را نگرشی دانسته‌اند که «بر صورت

1. russian formalism
2. David Hilbert
3. Viktor Shklovsky

مشاهده نمی‌شود و اتفاقاً در بسیاری از موارد، به‌ویژه نکاتی که از آرای اینان به مطالعات امروزی ادبیات از منظر زبان‌شناسی راه یافته است، بیشترین توجه، به محتوا و معنی متن معطوف شده است، و نه صورت و لفظ آن. اجازه دهید ارزیابی صحت یا سقم این ادعا را به بعد موکول کنیم و در اینجا تنها به ذکر این نکته بسنده کنیم که اصطلاح «فرمالیست‌های روس» ناخواسته به این گروه از محققان تحمیل شده است. این برجسب، در آغاز، از سوی تاریخ‌نگاران ادبیات و در مفهومی تحقیرآمیز به‌کار گرفته شد تا به توجه افراطی این دسته از پژوهشگران جوان به صورت متن اشاره داشته باشد؛ اما به تدریج، هواداران این جنبش نیز همین برجسب بی‌پایه و اساس را پذیرفتند و در مفهومی مثبت به‌کار بردند. انگار چنین رفتاری همواره در تاریخ مرسوم بوده است. برجسب‌هایی نظیر «مشائیون»، «رواقیون»، «کلیبون»، «نودستوریان» و غیره نشانگر همین رفتارند و معلوم می‌کنند که میان سنت‌گرایان و نوآوران، این بازی همچنان ادامه دارد.

احمدی این نکته را به‌درستی گزارش داده است (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۲) و به این مطلب نیز اشاره دارد که آیشن باوم^۴ به این برجسب اعتراض داشته است و خود را فرمالیست نمی‌دانسته است (همان). احمدی فصل دوم کتاب خود، ساختار و تأویل متن را به‌شکلی برگزیده که معلوم

کند برای آنان که فرمالیست‌های روس نامیده شده‌اند، «ارزش شکل» متن مورد توجه بوده است و نه آنچه گرایش به مطالعه صورت متن تلقی می‌شود (همان: ۳۸). بنابراین، حرف من مطلب تازه‌ای نیست و آگاهی از آن سابقه دارد. اما مسئله به این سادگی نیست. ما وقتی در تاریخ زبان‌شناسی، سخن از «نودستوریان» به میان می‌آوریم، تعریف دیگری از این برجسب در برابر خود نداریم. اگر ما در هر فرهنگ و دانشنامه‌ای به سراغ این اصطلاح برویم و حتی ندانیم که Junggrammatiker در آغاز به معنی «جوجه‌دستوری» بوده است، باز هم در شناخت آرای اعضای این نگرش تاریخی-تطبیقی به زبان، دچار سردرگمی نمی‌شویم؛ درحالی‌که وقتی از اصطلاح «فرمالیسم» استفاده می‌کنیم، با تعریف مشخصی درگیر می‌شویم که دست‌کم در زبان‌شناسی از هویتی کاملاً معلوم برخوردار است و این هویت در آرای اعضای جنبش مورد بحث ما مشاهده نمی‌شود. افزون بر این، مجموعه‌ای از آرای اعضای این جنبش، به زبان‌شناسی پساسوسوری راه یافته‌اند و حتی افرادی چون رومن یاکوبسن^۵، جزو شاخص‌ترین چهره‌های زبان‌شناسی معاصر به حساب می‌آیند. این در حالی است که نمی‌توان آرای او را در کنار نگرش افرادی چون نوآم چامسکی^۶ قرار داد و این دو را به‌شکلی یک‌کاسه، فرمالیست نامید. بنابراین، اجازه دهید formalism را همان

4. Boris Eichenbaum
5. Roman Jakobson
6. Noam Chomsky

«صورت‌گرایی» بنامیم، ولی این بر چسب را برای نگرشی به کار نبریم که برحسب بازیگوشیهای مخالفان این دیدگاه، به اعضای جنبش مورد بحثمان نسبت داده شده است. شاید بهتر باشد نگرش اعضای این جنبش را «شکل‌گرایی» بنامیم، آن هم صرفاً به این دلیل که اینان به «شکل» متن ادبی توجه داشته‌اند.

تا به اینجا می‌توانیم به این نکته دل خوش کنیم که اعضای این مکتب را می‌شود «شکل‌گرایان روس» نامید. ولی باز هم مشکل ما حل نشده است، زیرا روش بررسیهای این «شکل‌گرایان روس» آن قدر با هم اختلاف دارد که معلوم نیست چگونه می‌شود نگرش واحدی را به اینان نسبت داد. تنها وجه مشترکی که بررسیهای اعضای این جنبش را کنار هم قرار می‌دهد تأکید بر انتخاب روشی «علمی» برای بررسی زبان ادب و به‌کنارنهادن رهیافتهای روان‌شناختی و تاریخی-فرهنگی برای مطالعه متن ادبی بود. اما آنچه از پژوهشهای اینان به دست ما رسیده است نشانگر این واقعیت است که اعضای این جنبش از نگرش واحدی تبعیت نمی‌کردند و به همین دلیل نیز نمی‌توان تمامی اینان را «شکل‌گرا» نامید. بنابراین، حتی اگر بخواهیم برای نگرش اینان از اصطلاح شکل‌گرایی بهره بگیریم، باز هم با بی‌دقتی در انتخاب معادل

مطلوب مواجه خواهیم شد و خودمان را گرفتار تعریفی از «شکل‌گرایی» خواهیم کرد که برحسب بررسیهای عملی اینان،

مختصات معینی ندارد. به این ترتیب، بهترین کار این است که ویکتور اشک洛夫سکی، یوری تینیانوف^۷، بوریس آیشن‌باوم، ولادیمیر پروپ^۸، رومن یاکوبسن، لو یاکوبینسکی^۹، گریگوری وینوکور^{۱۰} و دیگر اعضای این جنبش را «شکل‌گرایان روس» بنامیم، ولی نگرش اینان را شکل‌گرایی به حساب نیاوریم، زیرا هریک از اینان تلقی‌ای از «شکل» داشته‌اند که انگار ویژه خود بوده است و وجوه افتراق این نگرشها به مراتب بیش از وجوه اشتراکشان است. به عبارت ساده‌تر، اگر بپذیریم که شکل‌گرایی، مطالعه زبان ادب و چگونگی آفرینش این گونه از زبان در شکل متن ادبی است، باید مدعی شویم که تمامی اینان به نوعی شکل‌گرا بوده‌اند، ولی شکل‌گرایی‌شان با هم فرق داشته است.

حال، با طرح این مقدمه، می‌توانیم به سراغ پیدایش چنین جنبشی برویم و معلوم کنیم این جنبش چگونه بالیدن گرفت و آخرو عاقبتش چه شد.

در قرن نوزدهم میلادی، آنچه نقد

۲. جنبش ادبی را در روسیه شامل می‌شد، مجموعه‌ای از مطالعاتی بود که چگونه پدید آمد؟ امروزه برحسب سنت، «پژوهش

در باب اصول زیبایی‌شناسی

متن» نامیده می‌شود. در

چنین شرایطی، نقد ادبی

به دنبال کشف مختصات

برونی و فضای حاکم بر

آفرینش متن است و منتقد

7. Yuri Tynianov
8. Vladimir Propp
9. Lev Jakubinsky
10. Grigory Vinokur

ادبی به بررسی و گزارش فضای فرهنگی و تاریخی زمانه آفرینش متن و در نهایت، به ارائه گزارشی از شخصیت روان‌شناختی و اجتماعی خالق متن بسنده می‌کند. مسلماً در چنین حال و هوایی، آنچه قرار بود مطالعه ادبیات به حساب آید به چند پرسش اصلی و یافتن پاسخ برای آنها محدود می‌شد. نخست این که هر متن از چه گونه‌ای است؟ شعر است یا نثر؟ غزل است یا رمان؟ عاشقانه است یا حماسی؟ و الی آخر. دوم این که معنی هر عبارت چیست و از چه سابقه تاریخی‌ای برخوردار است؟ سوم این که متن در چه زمانه‌ای آفریده شده است و فضای تاریخی-فرهنگی حاکم بر متن چه بوده است؟ و چهارم این که خالق اثر از چه شخصیت روانی و اجتماعی‌ای برخوردار بوده و منظورش از خلق این اثر چه بوده است؟ این دسته از بررسیها که «مطالعه سنتی ادبیات» نامیده می‌شود، سابقه‌ای بس طولانی دارد و دست کم از آغاز قرون وسطی در اروپا رواج داشته و هنوز هم اکثر مطالعات ادبی را شامل می‌شود. در سالهای آغازین قرن بیستم، دو جنبش عمده در روسیه آن ایام، این روش مطالعه ادبیات را مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ یکی آرای اعضای «انجمن مطالعه زبان ادب»^{۱۱} در سنت پترزبورگ، و دیگری نگرش اعضای «حلقه زبان‌شناسی مسکو».

راه و روش بررسی ادبیات، در میان اعضای این دو کانون علمی با یکدیگر تفاوت‌هایی عمده داشت، و

در آغاز، تنها وجه مشترکشان این بود که هر یک به نوعی با مطالعه سنتی ادبیات مشکل داشتند. همین یک وجه مشترک، سبب نزدیکی این دو جنبش به یکدیگر شد، و این نزدیکی زمانی بیشتر شد که متخصصان مطالعه سنتی ادبیات هردوی این گروهها را فرمالیست نامیدند. در چنین حال و هوایی بود که مثلاً رومن یاکوبسن با گریگوری وینوکور در یک گروه قرار گرفتند و هردو فرمالیست نامیده شدند. این در شرایطی بود که در بسیاری از موارد، وجوه افتراق روش بررسیهای اینان به مراتب بیش از وجوه اشتراکشان بود، و افزون بر این، هیچ‌کدام عملاً فرمالیست نبودند.

به هر حال، دو وجه مشترک عمده، اعضای این دو کانون علمی را گرد هم می‌آورد؛ نخست، مطالعه ادبیات در ذات خود، و تشخیص مختصاتی که آفرینش ادبی را از سایر آفرینشهای هنری انسان متمایز می‌سازد؛ و دوم، تعیین مختصاتی که بتواند متون ادبی را از یکدیگر متمایز سازد و در نقد ادبی به کار رود (Steiner, 1995: 16).

معمولاً نخستین نوشته‌ای که به شکل گرایان روس و پیدایش این جنبش نسبت می‌دهند، مقاله «رستاخیز واژه»^{۱۲} اشکلوفسکی است که به سال ۱۹۱۴ انتشار یافت؛ یعنی دو سال پیش از تأسیس انجمن مطالعه زبان ادب در سنت پترزبورگ که خود او مؤسس این انجمن به حساب می‌آید. این در حالی است که میانی نگرش او در نوشته دیگری به

11. Obshchestvo Izucheniia Poeticheskogo Yazyka (OPOJAZ)

نام «هنر به مثابه شگرد»^{۱۲} به سال ۱۹۱۶ معرفی شد. اشکولوفسکی در این مقاله خود، ابتدا به مفهوم ادبیات و نقد ادبی در مطالعات سنتی و متداول در آن ایام اشاره می‌کند و به این روش نقد ادبی دو ایراد عمده را وارد می‌داند؛ نخست این‌که چنین مطالعه‌ای، ادبیات را به نوعی محصول عوامل اجتماعی و سیاسی تنزل می‌دهد؛ و دوم این‌که متن ادبی را بیانی فردی از جهان‌بینی نویسنده‌ای تلقی می‌کند که نگاهش را به جهان اطرافش، به کمک مجموعه‌ای از نمادها بیان کرده است. وی سپس به این نکته اشاره دارد که چنین مطالعه‌ای هیچ‌گاه به خود ادبیات نخواهد پرداخت، بلکه صرفاً از ادبیات همچون ابزار بی بهره می‌گیرد که قرار است شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر زمانه آفرینش متن، یا شرایط عاطفی و روانی خالق متن را معلوم کند. اشکولوفسکی سپس به سراغ «زبان ادب» می‌رود و بر این نکته تأکید می‌کند که آنچه ادبیات را پدید می‌آورد همان زبان ادب است و آنچه این زبان را پدید می‌آورد فرایندی است که او آن را آشنایی‌زدایی^{۱۳} می‌نامد. منظور او از آشنایی‌زدایی این است که هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هرچیز آشنایی را در برابرمان بیگانه می‌کند.

شکل‌گرایان روس حتی در این مورد نیز با یکدیگر توافق نداشته‌اند. هرگاه به سراغ آرای اعضای این جنبش برویم، یکی از

برجسته‌ترین نکات مطرح‌شده در این مکتب را همین آشنایی‌زدایی می‌بینیم. این در حالی است که ماهیت آن تنها در حد وجود چنین فرایندی مورد تأیید شکل‌گرایان روس بوده است و در نوع و میزان عملکرد آن توافقی نبوده است. برای نمونه، یاکوبسن به همین فرایند اشاره می‌کند و اذعان می‌دارد که تمامی متون ادبی الزاماً تابع عملکرد چنین فرایندی نیستند (Jakobson, 1980: 23). اجازه دهید، در این مورد در بخش بعد به بحث بیشتری بپردازیم.

پس از سال ۱۹۱۷ میلادی و برپایی حکومت شوروی، شکل‌گرایان روس به کار خود ادامه دادند. آنها تا سال ۱۹۲۱ با لحنی تند و حتی جدلی سعی بر آن داشتند تا ویژگی‌های مکتب نقد ادبی خود را به‌شکلی قطعی معرفی کنند و از مختصات مورد تأییدشان برای بررسی متون ادبی بهره بگیرند. از سال ۱۹۲۴ به بعد، رهبران حزب کمونیست شوروی، به ویژه لئون تروتسکی به آرای شکل‌گرایان روس تاختند و خود تروتسکی، باورهای اینان را «ضدتاریخی» و مغایر با مبانی مارکسیسم به حساب آورد (Trotsky, 1968: 162-183). تروتسکی در همین نوشته خود، به نوعی نقد ادبی مارکسیستی اشاره می‌کند و در نهایت، چنین مطالعه‌ای را هویت پژوهش‌های ادبی در جهان کمونیست برمی‌شمارد. این دیدگاه تروتسکی به

12. iskustvo kak priem
13. ostranenie

رقیبان شکل‌گرایان روس میدان می‌دهد تا با لحن بسیار خشن‌تری به آرای اینان حمله کنند و در نهایت، کاری کنند که نگرش شکل‌گرایان روس، در سال ۱۹۲۸ رسماً مردود اعلام شود. در زمانه حکومت ژوزف استالین، آرای اینان به این سبب مردود اعلام می‌شود که روش کارشان صرفاً برای طبقه فرهیختگان قابل درک است و برای خلق (!) بی‌ثمر می‌نماید. به این ترتیب، شکل‌گرایان روس که از سال ۱۹۲۴ به بعد، عملاً با بینش رسمی دولت جدال می‌کردند، به ناچار خاموش شدند. یاکوبسن در همان سال ۱۹۲۸، شوروی را برای همیشه ترک کرد و در پراگ به کار خود ادامه داد. او آرای اولیه این هم‌قطاراننش را به پراگ برد و بخش مطالعات ادبی حلقه زبان‌شناسی پراگ را با همین نگرش اولیه شکل‌گرایان روس، احیا کرد. اما آن دسته از اعضای این جنبش که در شوروی باقی ماندند به ناچار رشته پیوند خود را با نگرش‌های خود گسستند. اشک洛夫سکی یکی از اینان بود که برای حفظ جان خود، مجدداً به سراغ تاریخ ادبیات آمد و زمانی که *تولستوی*^{۱۴} خود را می‌نگاشت، دیگر سخنی از آرای انقلابی‌اش در زمینه نقد ادبی شکل‌گرا به میان نیاورد (Shklovsky, 1963). آیشن‌باوم به تذکره‌نویسی

رو آورد، و تینیانوف به داستان‌نویسی مشغول شد و مجموعه زبان‌شناسان حلقه مسکو نیز به مطالعه زبانها و گویش‌های منطقه

بسنده کردند.

اما به هر حال، آرای شکل‌گرایان روس به دست فراموشی سپرده نشد. این نگاه تازه به مطالعه ادبیات، در همان سالهای دهه ۱۹۲۰ به حلقه زبان‌شناسان ساخت‌گرای پراگ رخنه کرد و از همین طریق، به آرای یکی از اعضای فرانسوی این حلقه، یعنی آندره مارتینه^{۱۵} پیوند خورد، و در نهایت، در سالهای دهه ۱۹۶۰ و حتی ۱۹۷۰، زبان‌شناسی نقش‌گرای فرانسه را تحت تأثیر قرار داد. آرای این جنبش بر دیدگاه متفکرانی چون میخائیل باختین^{۱۶} و یوری لوتمن^{۱۷} تأثیر گذاشت و پس از مهاجرت یاکوبسن به آمریکا، به مطالعه ادبیات در کشورهای انگلوساکسون رخنه کرد. چنین تأثیری را می‌توان امروزه در آرای متخصصانی چون جفری لیچ (Leech, 1969) و جاناتان کالر (Culler, 1975) به خوبی مشاهده کرد. به این ترتیب، اگر حزب کمونیست شوروی در سالهای پایانی دهه ۱۹۲۰، این جنبش را رسماً مردود اعلام کرد، نتوانست اندیشه اینان را به دست فراموشی بسپارد. حال با این گزارش کوتاه از تاریخچه پیدایش و سرانجام این جنبش، می‌توانیم مسیر خود را ادامه بدهیم و به سراغ مهم‌ترین آرای شکل‌گرایان روس در زمینه مطالعه ادبیات

برویم.

14. Tolstoy
15. André Martinet
16. Mikhail Bakhtin
17. Yuri Lotman

پیش از این، گفتیم که آرای مهم‌ترین آرای اعضای این جنبش یکدست نبوده شکل‌گرایان روس است و هریک از اینان نکاتی را چه بودند؟ مطرح کرده‌اند که حتی مورد تأیید تمامی آنان نبوده است. تنها مختصاتی که وجه اشتراک آرای اینان به حساب می‌آمد، یکی، مطالعه ادبیات در ذات خود بود تا معلوم شود ویژگیهای ممیز این آفرینش هنری چیست؛ و دیگری، تعیین مختصاتی که صرفاً به شکل متن ادبی مربوط باشد و بتواند ابزاری برای نقد ادبی به حساب آید. جدا از همین دو نکته، می‌توان با قاطعیت ادعا کرد که هیچ اتفاق نظر دیگری میان اعضای این مکتب وجود نداشته است و حتی روش بررسیهای اینان با یکدیگر تفاوت‌های عمده‌ای داشته است، آن هم در حدی که، به اعتقاد من، اگر بازگوشی مخالفان اینان کار را به جایی نمی‌کشاند که برایشان برچسبی بی‌محتوا چون «فرمالیست» جعل کنند، محال بود بتوان امروز از جنبشی یکپارچه و منسجم به نام «شکل‌گرایان روس» سخن به میان آورد. من بر این باورم که تنها وجه مشترک اینان صرفاً روس‌بودنشان بود و این‌که می‌خواستند ادبیات را در قالب «متن ادبی» مطالعه کنند. به هر حال، اشکولوفسکی متخصص ادبیات بود و در بررسیهایش همواره «هنرمندان» پیش می‌رفت؛ و در کنارش یاکوبسن قرار داشت که زبان‌شناس بود و

متن ادبی را واحدی در زبان به حساب می‌آورد که باید به واحدهای کوچک‌تری تجزیه و این واحدها در یک نظام متشکل از واحدهای متقابل بررسی شود.

پیش‌تر به این نکته اشاره کردم که حتی اعضای این جنبش نیز نمی‌دانستند چرا چنین برچسبی برایشان در نظر گرفته شده است. آیشن‌باوم در این مورد می‌گوید: «مشکل بشود معلوم کرد چه‌کسی ما را فرمالیست نامید، ولی به هر حال می‌توان گفت که چنین برچسبی چندان مناسب نیست. شاید بشود این صفت را به واژه‌هایی تشبیه کرد که در کارزار برای تحقیر دشمن به کار می‌برند. ولی به هر حال، این نام نمی‌تواند محدودیتی برای فعالیتهای انجمن مطالعه زبان ادب فراهم آورد» (Eichenbawm, 1924: 2-3).

با تمامی این اوصاف، نمی‌شود این نکته را نادیده گرفت که برخی از آرای این متخصصان در مطالعه ادبیات تأثیرگذار بوده است و این تأثیر در مطالعات امروزی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی قابل انکار نیست. اجازه دهید در این بخش، به شکلی ساده، به معرفی چهار نگرش عمده و متفاوت اعضای این جنبش بپردازیم.

نخست، نگرش دست‌آورد‌وارهای^{۱۸} به متن. این نگرش را می‌توان به اشکولوفسکی نسبت داد و در اصل، دستورالعمل پژوهشهایی تلقی کرد که قرار بود در انجمن مطالعه زبان و ادب شکل گیرند. براساس این الگو، آثار ادبی را

18. mechanistic view

می‌شد به دستگاہهایی تشبیه کرد که مادهٔ خام را می‌گیرند و محصولی را با هدفی مشخص تولید می‌کنند (Steiner, 1995: 18). این نوع نگرش می‌توانست مطالعهٔ ادبی را از بررسی عواملی چون نویسندهٔ متن، خوانندهٔ متن، یا حتی سابقه و زمینهٔ تاریخی تولید متن منفک کند. حال مسئله این بود که این دستگاہ قرار بود چه‌کار بکند. پیش از این، گفتیم که اشکوفسکی در این مورد از فرایندی به نام آشنایی‌زدایی استفاده می‌کند. بنابراین، زبان روزمره را که به‌کار می‌رود و برای ما عادی شده است، به چیزی تبدیل می‌کند که برایمان آشنا و عادی نیست. اجازه دهید در این مورد از نمونه‌ای بهره بگیریم. فرض کنید من بخواهم به شما اطلاع دهم که پسر همسایه‌مان مرده است. برای این کار می‌توانم از جمله‌ای نظیر «دیشب پسر همسایه‌مان مرد» استفاده کنم. حال به‌جای این کار، این جمله را در آن دستگاہ کذایی می‌اندازم تا از آن آشنایی‌زدایی بشود. این دستگاہ جملهٔ مرا می‌گیرد و محصولی به‌دست می‌دهد که برایمان عادی و آشنا نیست؛ مثلاً «در سکوت شب پیش، شمع همسایه سوخت»، یا «دوش پور رعنا ی همسایه برفت» یا صدها جملهٔ دیگر از این قبیل که هیچ‌کدام در زبان روزمره به‌کار نمی‌روند. اشکوفسکی چنین فرایندی را در آفرینش متن ادبی دخیل می‌داند. این همان فرایندی است که یان موکاروفسکی^{۱۹} در حلقهٔ زبان‌شناسی

پراگ با واژهٔ چکی «aktualisace» معرفی می‌کند (Mukarovsky, 1964: 23) و مترجم انگلیسی مقاله‌اش، آن را به «foregrounding» برمی‌گرداند و در فارسی «برجسته‌سازی» نامیده شده است. بحث در این باره پایان نمی‌پذیرد. یاکوبسن گونه‌ای از این فرایند را توازن^{۲۰} می‌نامد و تمامی تکرارهایی را که در زبان روزمره کاربرد ندارند، ولی هویتی برای زبان ادب به‌حساب می‌آیند، در ادبیات روسی معرفی می‌کند (Jakobson, 1966: 399-429). قصد من این نیست که در این نوشته به سیر آرای شکل‌گرایان روس بپردازم و معلوم کنم که آرای اینان در نخستین دههٔ قرن بیست و یکم به کجا رسیده است. این خود بحث و بررسی جداگانه‌ای را می‌طلبد که از حوصلهٔ مختصر حاضر خارج است، اما به‌رحال ذکر این نکته نیز ضروری است که از همان آغاز طرح این فرایند، نوع عملکرد آن و ضرورت کاربرد آن در تمامی متون ادبی، مورد بحث بوده و هست. یکی دیگر از نتایج حاصل از نگرش دستگاہ‌واره‌ای به متن، تعیین مختصاتی بود که بتواند به‌شکلی نظام‌مند هنر را از غیرهنر متمایز سازد. فرض کنید من داستانی را به‌عنوان یک متن ادبی بخوانم و سپس بخواهم این داستان را برای شما تعریف کنم. در زبان روسی، آن داستان fibula نامیده می‌شود و شرحی که من از آن به دست می‌دهم sjuzhet به‌حساب می‌آید. بر مبنای پژوهشهایی که

19. Jan Mukarovsky
20. parallelism

در انجمن مطالعه زبان ادب صورت پذیرفت، اینان به این نتیجه رسیده بودند که میان داستان به‌مثابه هنر، و شرح آن که غیرهنر به حساب می‌آید، تفاوت‌هایی عمده به چشم می‌خورد، از جمله این‌که در داستان، رویدادها یکی پس از دیگری و برحسب زمان به پیش می‌روند. درحالی‌که در شرح من از آن داستان، چنین ضرورتی وجود ندارد و من حتی می‌توانم در شرحی که به دست می‌دهم، برخی از آن رویدادها را نادیده بگیرم، یا برخی دیگر را پس و پیش شرح دهم. افزون بر این، من نمی‌توانم بسیاری از مطالبی را که تعبیرشان بر عهده خواننده قرار گرفته است، معنی کنم و در شرح خود مطرح کنم. مجموعه این تفاوتها میان داستان و شرح آن می‌توانست معلوم کند که چه ابزارهایی هنر و غیرهنر را از یکدیگر متمایز می‌سازد. البته باز هم کاملاً مشخص است که کشف این ابزارها قطعی نبوده و نیستند. شرحی که هریک از ما از یک داستان به دست می‌دهیم با دیگری تفاوت دارد و جدا از این، هربار هم که خودمان همان داستان را شرح بدهیم، باز هم با شرح قبلی و بعدی مان فرق خواهد کرد. بنابراین حتی اگر طرح این مطلب، به لحاظ نظری مطلوب نماید، در عمل ما را به نتیجه‌ای قطعی نمی‌رساند و ابزارهایی را در اختیارمان قرار نمی‌دهد که بتواند هنر را از غیرهنر، دست‌کم در حد داستان و شرح آن، متمایز سازد.

دوم، نگرش اندام‌واره‌ای^{۲۱} به متن. این نگرش را می‌توان

به ولادیمیر پروپ و پژوهش او در زمینه سازه‌شناسی^{۲۲} قصه‌های عامیانه نسبت داد (Propp, 1958). گروهی از اعضای این جنبش، با مشاهده مشکلاتی که بر سر راه بررسی دستگاه‌واره‌ای متن ادبی قرار می‌گرفت، به سراغ الگوی دیگری رفتند که در اصل برحسب تشبیهی میان اندامهای زیستی و پدیده‌های ادبی شکل می‌یافت (Steiner, 1995: 19). اجازه دهید این مطلب را به کمک نمونه‌ای توضیح بدهم. هر بخش از بدن ما، مثلاً دست یا پایمان، دارای ویژگی‌هایی است که در سایر اندامهایمان نیز وجود دارد. مثلاً هم در دست و هم در پایمان عضله وجود دارد، استخوان به کار رفته است، رگ، عصب و غیره نیز وجود دارد. این ویژگیها سبب می‌گردند تا دست و پا از جنبه‌هایی به هم شباهت داشته باشند. در مقابل، ویژگی‌هایی نیز وجود دارند که دست را از پا جدا می‌کنند مثلاً این‌که دست به کتف وصل شده و پایمان به کتفمان وصل نیست و غیره. این گروه از شکل‌گرایان روس بر آن بودند تا از این طریق، مختصات هر اثر ادبی را معلوم کنند، و افزون بر این، مشخص کنند هر گونه ادبی از چه ویژگی‌هایی برخوردار است. به این ترتیب، می‌شود معلوم کرد که مثلاً داستان با «قصه» چه وجه مشترکی دارد و برحسب چه وجوه افتراقی از یکدیگر متمایز می‌شوند. پروپ در بررسی‌اش، سازه‌هایی را معرفی کرد که می‌توانستند ویژگی‌های قصه‌های عامیانه یا حکایتها را معلوم کنند. او

21. organic view
22. morphology

البته روش کار خود را با روش طبقه‌بندی در گیاه‌شناسی مقایسه می‌کرد و معتقد بود درست همان‌گونه که در گیاه‌شناسی، سازه‌های یک گیاه را مطالعه می‌کنند تا نسبت هر سازه را با سازه‌های دیگر و با کل مجموعه معلوم کنند، او نیز بر همین مینا به مطالعه حکایتها پرداخته است و بر مبنای پیکره‌ای بالغ بر صد قصه عامیانه، ویژگیهایی را برای این دسته از متون کشف می‌کند که می‌توانند وجه ممیز قصه‌های عامیانه باشند. روش کار او بعدها افرادی چون کلود لوی استروس^{۲۳} را در مطالعه اسطوره‌ها تحت تأثیر خود قرار داد و آلژیرداس ژولین گرمس^{۲۴}، با الگوگیری از همین شیوه تحلیل پروپ، به معنی‌شناسی روایت پرداخت (Greimas, 1966, 1970).

سوم، نگرش سازماند^{۲۵} به متن. این نگرش که به یوری تینیانوف (Tynyanov, 1929) نسبت داده می‌شود، مطالعه در زمانی^{۲۶} و توجه به تحول واحدهای دخیل در متن ادبی را مدنظر قرار می‌دهد. تینیانوف بر این باور بود که ادبیات بخشی از نظام فرهنگی جامعه را تشکیل می‌دهد و به همین دلیل، آنچه در ادبیات اتفاق می‌افتد می‌تواند در تحولات فرهنگی نیز تأثیر بگذارد. در چنین شرایطی، ادبیات و ارتباط زبانی یک جامعه، بر یکدیگر تأثیر متقابل خواهند داشت.

به عبارت ساده تر، آنچه در زبان رخ می‌دهد می‌تواند به ادبیات راه یابد، و آنچه در ادبیات پدید می‌آید می‌تواند

در زبان روزمره مردم نیز کاربرد بیاید. زبانی که برای ایجاد ارتباط روزمره به کار می‌رود، اصول تازه‌ای را به ادبیات منتقل می‌کند، و همین امر سبب می‌گردد تا ادبیات غنی‌تر شود. بنابراین، آنچه روزی بخشی از ادبیات بوده است، می‌تواند روزی دیگر به بخشی از زبان روزمره مردم مبدل شود، و آنچه روزی صرفاً در زبان روزمره به کار می‌رفت، به ابزاری در آفرینش متن ادبی منتهی شود.

مسلماً این نگاه تینیانوف می‌توانست نتایج جالبی به همراه داشته باشد، زیرا با وجود این که بعد اجتماعی مطالعه متن ادبی را مد نظر قرار می‌داد، در حد متن باقی می‌ماند و باز هم، توجه به نویسنده و خواننده متن را به حاشیه می‌راند. اما باید توجه داشت که این دیدگاه مورد تأیید تمامی اعضای این جنبش نبود، و برای نمونه، اعضای حلقه زبان‌شناسی مسکو چنین نگاهی را نوعی جداسازی نظام زبان از نظامی دیگر به نام ادبیات می‌دیدند. این در حالی بود که زبان‌شناسان این جنبش، ادبیات را محصولی از زبان تلقی می‌کردند و افزون بر این، معتقد بودند که نمی‌توان بعد اجتماعی را در مطالعه متن ادبی دخالت داد و سپس باز هم در مطالعه خود متن محدود ماند (Steiner, 1995: 21).

چهارم، نگرش زبانی^{۲۷} به متن. پیشگامان این نگرش را در مطالعه زبان ادب باید لو یاکوبینسکی و به‌ویژه رومن یاکوبسن دانست.

- 23. Claude Lévi-Strauss
- 24. Algirdas Julien Greimas
- 25. systemic view
- 26. diachronic
- 27. linguistic view

اینان که مجموعه‌ای از اعضای حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو را تشکیل می‌دادند، صرفاً به مطالعهٔ زبان ادب و ویژگی‌های آن توجه داشتند. یاکوبسن بر این باور بود که هر اتفاقی در ادبیات رخ بدهد، زمینه در زبان دارد و به همین دلیل، در مطالعهٔ ادبیات، باید به مطالعهٔ عملکرد واحدهای نظام زبان در متن توجه کرد و هر نوع کیفیت عاطفی و احساسی را به کناری نهاد (Warner, 1982: 75). برحسب چنین نگرشی، یاکوبسن در مطالعات خود به دنبال بررسی انواع واج‌آراییها، تکرارهای آوایی، چگونگی کاربرد تکیه‌ها، نوع استفاده از واژه‌ها، و دیگر عملکردهای واحدهای زبان در متن ادبی بود تا از این طریق معلوم کند که زبان روزمره و خودکار چگونه به زبان ادب تبدیل می‌شود. به گفتهٔ یاکوبینسکی که همواره در مسیری همچون یاکوبسن می‌اندیشید، تنها از این طریق می‌شد، برحسب مجموعه‌ای قاعده، معلوم کرد که از زبان روزمره و خودکار چگونه آشنایی‌زدایی می‌شود.

حتی این نگرش نیز مورد تأیید تمامی اعضای جنبش شکل‌گرایان روس نبود. برای نمونه، آیشن‌باوم که پیشتر به سمت نگرش سازمند به متن‌گرایی داشت، نه نگرش دستگاه‌واره‌ای و آرای اشکولفسکی را مطلوب می‌دید، و نه نگرش زبانی و آرای یاکوبسن را تأیید می‌کرد. به اعتقاد او، جداسازی متن ادبی از هرآنچه در جهان خارج از

متن قرار دارد، نوعی نگاه مکانیکی به چیزی است که قرار است «هنر» باقی بماند. اما جالب اینجاست که انگار مطالعات این دسته از زبان‌شناسان پایبند به نگرش زبانی، بیش از سایر اعضای جنبش شکل‌گرای روس، به بررسی‌های امروزی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی رخنه کرده است. یکی از جالب‌ترین پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت پذیرفت تحقیق اوسیب بریک^{۲۸} در زمینهٔ ابزارهای نظم‌آفرینی^{۲۹} در منظومه‌های روسی بود که الگویی قطعی برای بررسی‌های بعدی به حساب آمد.

تا به اینجا مشخص شد که، دست‌کم به اعتقاد من، ما با چهار نگرش عمده و متفاوت از یکدیگر در میان اعضای این جنبش مواجهیم که البته این تفاوتها گاه بیشتر و گاه کمتر جلوه می‌کنند. برای نمونه نگرش دستگاه‌واره‌ای و طرح مسئلهٔ آشنایی‌زدایی از سوی اشکولفسکی، چندان هم با نگرش زبانی و دیدگاه یاکوبسن مغایرت ندارد و در جزئیات متفاوت است. به عبارت دقیق‌تر، اختلاف بر سر میزان عملکرد این فرایند است؛ درحالی‌که تفاوت میان آرای تینیانوف و یاکوبسن بسیار بنیادی است و حتی در حدی است که من نمی‌توانم به خود اجازه دهم تا این دو را اعضای یک مکتب فکری به حساب آورم.

حال که بحثمان به اینجا رسید، می‌توانیم به سراغ پرسش بعدی این نوشته برویم و معلوم کنیم کدام نگرشها و پژوهش‌های اعضای این جنبش در مطالعات پس از سال ۱۹۲۸ و مردود شدن

28. Osip Brik
29. versification

تحقیقاتی از این دست از سوی حزب کمونیست شوروی، به حیات خود ادامه دادند و در مطالعات نهضت‌های نقد ادبی پس از خود، زنده ماندند.

شاید بتوان به شکلی قطعی اعلام کرد که هیچ‌یک از دیدگاه‌های شکل‌گرایان روس اعضای این جنبش به یکباره به زنده مانده‌اند؟ دست فراموشی سپرده نشد و مردود به حساب نیامد. اما ما در اینجا با دو نوع تأثیرگیری متفاوت از یکدیگر مواجهیم؛ یکی تأثیر مستقیم آرای اعضای این جنبش بر جنبش‌های بعدی؛ و دیگری تأثیر غیرمستقیم برخی از این نگرش‌ها در مطالعات بعدی. منظور من در اینجا از تأثیر غیرمستقیم، وجود شباهت‌هایی است که مثلاً میان آرای اعضای این جنبش و نقد نو در سال‌های دو دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ مشاهده می‌شود، ولی هیچ‌گاه از اینان به عنوان آغازگران مسیر پیدایش چنین روشی در نقد ادبی ذکر می‌شود. برای نمونه، در آثار اعضای جنبش نقد نو نیز، توجه اینان را به متن ادبی و نادیده گرفتن تأثیرات سیاسی، فرهنگی، یا تاریخی به خوبی درمی‌یابیم. اینان نیز در نقد ادبی به کشف ابزارهای آفرینش متن ادبی توجه دارند و به دنبال آن‌اند تا مختصاتی زبانی برای نقد ادبی بیابند. اما به‌واقع، در میان اعضای این جنبش تازه، به آرای شکل‌گرایان روس ارجاع داده نمی‌شود و روش بررسی‌ها نیز چندان شباهتی به بررسی‌های شکل‌گرایان روس ندارد. در مقابل، ما با پژوهش‌هایی نیز مواجهیم که از میانه قرن بیستم تا به امروز ادامه یافته‌اند و

تأثیرپذیری خود را از آرای اینان اعلام کرده‌اند؛ برای نمونه، مجموعه وسیعی از پژوهش‌های ساخت‌گرایان انگلیسی و آمریکایی، و نیز تمامی پژوهش‌هایی که امروزه با نام «ساخت‌گرایی فرانسوی» در مطالعه ادبیات شناخته شده است. اجازه دهید در این موارد از برچسب «تأثیر مستقیم» آرای شکل‌گرایان روس استفاده کنم، آن هم صرفاً به این دلیل که در این دسته از پژوهش‌ها، تأثیر نگرش اعضای جنبش مورد بحث‌انکار نشده است و به آرای اینان استناد می‌شود. اما این نکات چه هستند؟ برخی از این نکات به‌واقع برای نخستین بار در بررسی‌های اعضای این جنبش دیده می‌شوند؛ مثلاً روشی که یاکوبسن در تعیین انواع «توازن» به‌کار برده است، و برخی دیگر سابقه‌ای بس طولانی دارند و در میان آرای شکل‌گرایان روس به شکلی منسجم‌تر مطرح شده‌اند؛ مثلاً بحث درباره آشنایی‌زدایی که پیشینه‌اش حتی به ارسطو و بحث او در فن شعر بازمی‌گردد. اجازه دهید این موارد تأثیرگذار را به‌صورت زیر خلاصه کنم. الف. انتخاب روشی برای مطالعه ادبیات که صرفاً معطوف به متن ادبی باشد و بتواند عواملی نظیر شرایط اجتماعی، سیاسی، و تاریخی-فرهنگی حاکم بر فضای آفرینش متن را نادیده بگیرد.

ب. معرفی فرایندی کلی که بتواند هنر را از غیرهنر متمایز سازد. این فرایند که آشنایی‌زدایی نامیده شد، می‌توانست به‌لحاظ نظری شامل تمامی خرده‌فرایندهایی باشد که زبان روزمره را به زبان ادب مبدل می‌سازند. پ. بررسی گونه‌های آشنایی‌زدایی و تلاش برای تعیین

این گونه‌ها در آفرینش انواع ادبی.

ت. تشخیص توازن به‌مثابه گونه‌ای از فرایند آشنایی‌زدایی که شامل انواع تکرارهای آوایی، واژگانی، نحوی، نظیر هم‌حروفی، قافیه، سجع، جناس و جز آن می‌شد و می‌توانست ابزار نظم‌آفرینی تلقی شود.

ث. تشخیص فرایند تخطی از قواعد آوایی، صرفی، نحوی، و معنایی زبان روزمره و خودکار در آفرینش شعر و طبقه‌بندی انواع آن، نظیر تخطی از قواعد حاکم بر ساختمان هجا، تخطی از قواعد حاکم بر واژه‌سازی و جز آن.

ج. کاربرد ابزارهای مطالعه زبان در بررسی متن ادبی و استفاده از زبان‌شناسی در نقد ادبی.

چ. تحلیل و طبقه‌بندی واحدهای سازنده گونه‌های ادب و تشخیص وجوه افتراق و اشتراک هر گونه ادبی نسبت به گونه‌های دیگر.

اینها مهم‌ترین نکاتی‌اند که از آرا و تلاشهای اعضای جنبش شکل‌گرایان روس به روزگار ما رسیده‌اند. به تمامی این موارد ایرادهای متعددی وارد است و تردید نباید کرد که اینان نیز همچون دیگران، «حرف آخر» را نزده‌اند، زیرا اساساً در علم، حرف آخر معنی ندارد. اما در مجموعه‌ای از این موارد، «حرف اول» متعلق به آنهاست، هرچند ناقص و پرتردید به حساب آید.

اما این نقصها و تردیدها کدام‌اند؟ اجازه دهید آخرین بخش از این نوشته را به

طرح همین پرسش اختصاص دهیم و معلوم کنیم که مشکلات چنین نگرشی به مطالعه ادبیات چه می‌توانست باشد.

در همین آغاز، باید بر این

۵. نارساییهای آرای شکل‌گرایان نارساییها، ویژه نگرش اعضای روس چیست؟ این جنبش نیست و بسیاری از این

نکات، در مورد هر دیدگاه دیگری نیز صادق است که بخواهد بخشی از چرخه آفرینش هنر را نادیده بگیرد و برای بخش دیگری از این چرخه اهمیت بیشتری قایل شود. بنابراین، چنین نارساییهایی خود را به همین دهه نخست قرن بیست و یکم می‌رسانند و به‌واقع نمی‌شود تصور کرد این نارساییها امروز برطرف شده‌اند و ما دیگر با روش نقد ادبی منسجمی روبه‌رویم که به تمامی پرسشهای اعضای جنبشی متعلق به یک قرن پیش پاسخ داده است.

در چرخه آفرینش هنر، یا شاید بهتر است بگوییم در فرایند تولید ادبیات، ما با همان عواملی سروکار داریم که یاکوبسن به‌هنگام بحث درباره نقشهای زبان مطرح کرده است. به‌گفته او، فرستنده‌ای پیامی را در قالب رمزگانی برای گیرنده‌ای ارسال می‌کند. این پیام از مجرای ارتباطی به گیرنده منتقل می‌شود و دارای موضوع یا بافتی است (Jakobson, 1960: 353). او فرستنده^{۳۰}، گیرنده^{۳۱}، رمزگان^{۳۲}

30. addresser
31. addressee
32. code

بافت^{۳۳}، پیام^{۳۴}، و مجرای ارتباطی^{۳۵} را عوامل دخیل در ایجاد ارتباط می‌داند و با توجه به این‌که خود پیام به سمت کدام‌یک از این عوامل گرایش می‌یابد و از اهمیت اصلی برخوردار می‌شود، به معرفی نقشهای زبان می‌پردازد. در این میان، او بر این باور است که وقتی توجه پیام به خود پیام معطوف باشد، نقش ادبی زبان مورد نظر خواهد بود. منظور او از پیام، همان صورت زبانی‌ای است که مثلاً در قالب یک یا چند جمله بیان می‌شود (Culler, 1975: 56) و به گفتهٔ موکاروفسکی، به‌هنگام کاربرد زبان ادب، از حداکثر برجسته‌سازی برخوردار است (Mukarovsky, 1964: 19). پیش‌تر گفتیم که این اصطلاح «برجسته‌سازی» برگردان همان اصطلاح «آشنایی‌زدایی» است که اشکوفسکی مطرح کرده بود. تمامی متون ادبی نیز به کمک همین شش عامل در چرخهٔ ارتباط قرار می‌گیرند. برای نمونه، فردوسی {=فرستنده} با استفاده از زبان فارسی {=رمزگان}، مجموعهٔ ابیاتی {=پیام} را بر روی صفحات یک کتاب {=مجرای ارتباطی} می‌نویسد. این متن، مثلاً دربارهٔ «ماجرای کشته‌شدن سهراب به دست رستم» {=بافت / موضوع} است و شما {=گیرنده} آن را می‌خوانید.

حال نگرشی را در نظر بگیرید که قرار است صرفاً به مطالعهٔ متن ادبی معطوف شود. در چنین شرایطی، دست‌کم سه عامل، یعنی فرستنده، گیرنده و مجرای ارتباطی باید نادیده گرفته

شوند؛ یعنی این‌که چه‌کسی این متن را آفریده است، این متن کجا آمده است، و خوانندهٔ این متن کیست، باید نادیده گرفته شود. به عبارت ساده‌تر، دیگر نباید اهمیتی داشته باشد که این متن را بودلر^{۳۶} یا تولستوی نوشته، یا پسرخالهٔ یاکوبسن و نوهٔ اشکوفسکی، زیرا فقط کافی است، در این متن، از حداکثر برجسته‌سازی استفاده شده باشد. افزون بر این، این نکته نیز بی‌اهمیت خواهد بود که چنین متنی در کتابی آمده یا روی ورق‌پاره‌ای نوشته شده که در گوشهٔ خیابان افتاده است. جدا از اینها، این‌که من و شما هم چه درکی از این متن داریم، اصلاً مهم نیست. آنچه در اینجا اهمیت می‌یابد این است که متنی به زبان فارسی است، دارای موضوعی است، و در شکل‌گیری پیام آن متن از ابزارهایی استفاده شده است که به آشنایی‌زدایی منتهی شده. در چنین شرایطی، باید پرسید که پس چرا شکل‌گرایان روس و تمامی آنانی که بعدها به «مرگ مؤلف» اشاره کرده‌اند، باز هم به سراغ نوشته‌هایی رفته‌اند که خوانندگان متون ادبی «مؤلف»‌شان را می‌شناسند و آنان را در این زمینه شاخص می‌دانند. البته در این مورد می‌توان به پژوهش پروپ استناد کرد و مدعی شد که وی در بررسی سازه‌شناسی قصه‌های عامیانه، مؤلف این قصه‌ها را نمی‌شناخته است و اساساً اهمیت هم نداشته که معلوم شود این قصه‌ها را چه‌کسانی ساخته‌اند. در چنین

33. context
34. message
35. contact
36. Baudelaire

شرایطی، عامل دیگری را باید مد نظر قرار داد که همان «مخاطب» یا گیرنده است، زیرا به هر حال فرد یا افرادی این قصه‌ها را نقل می‌کرده‌اند و برای پروپ معلوم کرده‌اند که اینها «قصه» اند. جدا از این نکته، باید به این موضوع نیز توجه داشت که شکل‌گرایان روس، یا هر متخصصی که به سراغ مطالعه متن ادبی می‌رود، به هر حال گیرنده آن پیام است. من نمی‌توانم متنی را بررسی کنم، بدون این‌که آن متن را بخوانم و مسلماً درکی که یاکوبسن از سروده بودلر داشته است، با آنچه من از آن متن می‌فهمم، بسیار متفاوت است. یاکوبسن به هنگام بررسی سروده‌ای از بودلر است (Jakobson, 1973: 420ff)، به وجود دهها توازن مختلف، انواع توزیع صفتها، آرایش و ترتیب واژه‌ها، و غیره و غیره اشاره می‌کند و تمامی اینها را شگردهایی به حساب می‌آورد که از متن آشنایی‌زدایی می‌کنند. مسلماً اگر کسی به غیر از یاکوبسن به سراغ این شعر می‌رفت، حتی به نیمی از این شگردها نیز پی نمی‌برد. پس، کشف این شگردها به اطلاعاتی وابسته بوده است که یاکوبسن آنها را می‌دانسته و به‌هنگام خواندن متن، از آنها بهره گرفته است. بنابراین، می‌بینیم که وقتی به سراغ چنین روشی در نقد ادبی می‌رویم، دست‌کم یک گیرنده متن را نباید نادیده گرفت؛ یعنی همانی که نگرش خود را نسبت به آن متن بیان می‌کند و متخصص نقد ادبی به حساب می‌آید.

افزون بر این، نادیده گرفتن فرستنده، یا بهتر بگوییم، آفریننده متن و فضای حاکم بر آفرینش متن نیز

مجموعه وسیعی از اطلاعات ما را نسبت به درک متن کاهش می‌دهد و به‌ویژه، در سبک‌شناسی متن، ما را با مشکلاتی عمده مواجه می‌کند. اگر در مطالعه سنتی ادبیات، به فرستنده و فضای حاکم بر آفرینش متن توجهی افراطی شده است، به این معنی نیست که ما نیز باید واکنشی افراطی از خود نشان دهیم و این عوامل را به کلی نادیده بگیریم. مسلماً در همان ایام شکل‌گیری انجمن مطالعه زبان ادب، یعنی در دوره اوج شکوفایی پژوهشهای تاریخی-تطبیقی در زبان‌شناسی، اعضای این انجمن با آرای نودستوریان آشنا بوده‌اند و می‌دانستند که تمامی واحدهای نظام زبان در طول زمان تغییر می‌کنند و این تغییرات، معنی واژه‌ها را نیز شامل می‌شود. به این ترتیب، بدون هیچ تردید، آنها به این نکته واقف بوده‌اند که هویت معنایی هر واحد زبان به زمان و شرایط برون‌زبانی حاکم بر آن زمان وابسته است و نادیده گرفتن این شرایط می‌تواند در درک ما از متن تأثیر منفی داشته باشد و حتی در ارجاعات به مصداقهای برون‌متن، ما را دچار سردرگمی کند.

نارسایی دیگری که در نگرشهای عمده اعضای این جنبش به چشم می‌خورد، طرح نکاتی نظری است که وجه کاربردی ندارند. شاید بتوان بارزترین اینها را طرح مسئله آشنایی‌زدایی دانست که به لحاظ نظری کاملاً مقبول نمی‌نماید، ولی در عمل هم ما را به جایی نمی‌رساند. اگر قرار باشد شگردهایی زبان روزمره و خودکار را به زبان ادب تبدیل کنند، باید بتوانیم دست‌کم یک شگرد یا صنعت را در زبان ادب بیابیم که در زبان

خودکار کاربرد نداشته باشد. من که شخصاً، چنین شگردی را نیافتم و در نوشته‌های متعددی نشان دادم که استعاره، تشبیه، مجاز، و دهها شگرد دیگری که بر محتوای متن تأثیر می‌گذارند، و نیز هم‌حروفی، ردیف، قافیه و جز آن، که انگار بر صورت متن اعمال می‌شوند، همه و همه در زبان غیرادبی نیز کاربرد دارند. به عبارت ساده‌تر، تمامی این شگردها، یعنی آنچه قرار است بر زبان خودکار اعمال شود تا زبان ادب را بیافریند، در زبان خودکار آموخته می‌شود و تنها اختلاف، نه خود شگرد، بلکه شیوه کاربرد آن است که این دو گونه زبان را از هم متمایز می‌سازد.

افزون بر این، متون ادبی همه از یک نوع نیستند، و ما حتی با متونی مواجهیم که بر روی پیوستاری میان زبان خودکار و زبان ادب، بیشتر به زبان خودکار نزدیک‌اند، ولی باز هم «متن ادبی» نامیده می‌شوند. در چنین شرایطی، انگار تنها تفاوت، نوع گفتمانی است که چنین متنی را از متنی در زبان خودکار متمایز می‌سازد. در این مورد هم پیش‌تر بحث کرده‌ام (صفوی، ۱۳۸۹).

نارسایی عمده بعدی، که انگار میان منتقدان ادبی بسیار رایج بوده و هست، و اکثریت شکل‌گرایان روس را نیز شامل می‌شده، طرح نکات علمی به کمک زبانی است که صریح^{۳۷} نیست. مجموعه وسیعی از مطالعات اعضای این جنبش به زبانی فاخر و مخیل نگاشته شده‌اند، آن هم به شکلی که اینان

انگار فراموش کرده‌اند از متن ادبی بیرون آمده‌اند و قرار است گزارش خود را به زبان علم بنویسند تا بتوان صحت و سقم نتایج حاصل از چنین پژوهشی را تعیین کرد. البته در این مورد، استثنا همواره وجود دارد، ولی کلیت امر به شکلی است که نمی‌گذارد دریابیم آیا اینان در گزارشهایشان به اصول اولیه نگرش یا نگرشهای خود پایبند بوده‌اند یا نه. بهترین نمونه‌ها در این مورد، نوشته‌های اعضای انجمن مطالعه زبان ادب و به‌ویژه مقاله‌های اشک洛夫سکی است که به‌واقع معلوم نیست چطور می‌شود گزارشی را که خود متنی ادبی به حساب می‌آید، خواند و از آن تعبیری علمی کرد.

اما نارسایی دیگری نیز در این میان به چشم می‌خورد که اجازه دهید با طرح این نکته، نوشته حاضر را به پایان ببرم. با مقایسه آرای نظری شکل‌گرایان روس و آنچه اینان در عمل ارائه داده‌اند، می‌توان به نکته جالبی رسید، و آن این‌که انگار ما با خواندن دیدگاههای نظری آنان، سطح انتظارمان به مراتب بیش از آنی است که در پژوهشهای کاربردی این اعضا مشاهده می‌شود. برای نمونه، وقتی قرار است ادعای ما این باشد که با تحلیل واحدهای سازنده متن ادبی، به ابزارهایی دست یابیم که بتوانند ادب را از غیرادب متمایز سازند و بتوان از این ابزارها در نقد ادبی بهره گرفت، انتظار می‌رود که جدا از شگردهای آشنا و سنتی، دست‌کم یک ابزار تازه معرفی شود و همین

37. explicit

یک ابزار در روش نقد ادبی تغییری پدید آورد. این همان نارسایی عجیبی است که در اکثر مکتبهای جدید نقد ادبی نیز رخ می‌نماید.

به هر حال، این نارساییها نتوانسته و نمی‌تواند از ارزش اندیشه و تلاشی بکاهد که در زمانه خود، انقلابی در روش نقد ادبی به‌شمار می‌رفته است. این‌که ما نزدیک به یک قرن پس از آن ایام و با توجه به تمامی مساعی پس از آن ایام، بنشینیم و به ذکر چند کاستی در نگرش اعضای این جنبش دل خوش کنیم، کاری بس کودکانه می‌نماید، زیرا طرح هر نارسایی در نگرش علمی، زمانی ارزش و هویت می‌یابد که بتوان جایگزینی را عاری از آن نارسایی‌ها معرفی کرد؛ و چنین نگرشی انگار هنوز هم دور از دسترس است.

در این نوشته تلاش بر این بود که به مهم‌ترین نکاتی اشاره کنم که به نظر می‌رسد برای نخستین بار **سخن پایانی** در میان آرای شکل‌گیرایان روس شکل گرفته باشند. با طبقه‌بندی این نگرشها، سعی کردم آرای این محققان را مورد بحث و بررسی قرار دهم و در نهایت، به نارساییهایی اشاره کنم که چنین دیدگاهی در مطالعه زبان ادب پیش روی ما قرار خواهد داد.

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.
- دبیرمقدم، محمد. (۱۳۸۳)، *زبان‌شناسی نظری؛ پیدایش و تکوین دستور زایشی*، ویراست دوم، تهران، سمت.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۹)، *سرگردان در فلسفه ادبیات*، تهران، انجمن شاعران ایرانی.
- Culler, J. (1975), *Structuralist Poetics*, London, Routledge.
- Eichenbawm, B. (1924), "Vokrug voprosa o Formalistah" [Around the question on the Formalists], *Pechat' I revolucija*, 5.
- Greimas, A.J. (1966), *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse.
- _____. (1970), *Du Sens*, Paris, Seuil.
- Hilbert, D. (1981), *Gesammelte Abhandlungen*, 3 Vols, New York, Chelsea Publishing Company.
- Jakobson, R. (1960), "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, T. Sebeok (ed), Cambridge, MA. MIT Press.
- _____. (1966), "Grammatical Parallelism and its Russian Facet", *Language*, 42.2.
- _____. (1973), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- _____. (1980), "A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry", *Diacritics*, 10. 1.
- Leech, G. N. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, Longman.
- Mish, F. C. (ed.), (1989), *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, Springfield, MA., Merriam-Webster Inc.
- Mukarovsky, J. (1964), "Standard Language and Poetic Language", P. L. Garvin (trans.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington D. C., Georgetown University Press.
- Propp, V. (1958), *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana Research Centre in Anthropology.
- Shklovsky, V. (1963), *Lev Tolstoy*, Moscow, Progress Publishers.
- _____. (1965), "Art as Technique", *Russian Formalist Criticism*, L. T. Lemon and M. J. Reis (eds.), Lincoln, University of Nebraska Press.
- Steiner, P. (1995), "Russian Formalism", *The Cambridge History of Literary Criticism*, R. Selden (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, Vol.
- Treffry, D. (ed.), (2002), *Collins Paperback Dictionary*, New Delhi, Harper Collins Publishers.
- Trotsky, L. (1968), *Literature and Revolution*, Michigan, Michigan University Press.
- Tynyanov, J. (1929), "O Literaturnoj évoljucii" [On literary evolution], *Arxaisty i novatory*, 1.
- Warner, N. O. (1982), "In Search of Literary Science the Russian Formalist Tradition", *Pacific Coast Philology*, 17.

عکسها و معانی*

دکتر تری برت
دانشگاه تگزاس شمالی
terry.barrett@unt.edu
مترجم: فرزانه دوستی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸۷/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸۹/۹

چکیده

مؤلف این مقاله بر این اعتقاد است که عکسها در نحوه کار بردشان معنا دار می‌شوند. بر این اساس، عکس با توجه به بافت و زمینه‌ای که در آن ارائه می‌شود و شرایط استفاده آن، معانی متفاوتی را به ذهن بیننده متبادر می‌کند. مؤلف در ادامه، عکس را از سایر رسانه‌های بصری متمایز و تمامی عکسها را اعم از هنری و غیرهنری به شش دسته تقسیم می‌کند و در ادامه به این مطلب می‌پردازد که برای آن که بتوان هر عکس را در یکی از این دسته‌بندی‌ها قرارداد و به تفسیر آن پرداخت و معانی آن را دریافت، لازم است که عکس در زمینه و بافت آن بررسی شود.

واژگان کلیدی:

عکس، معنا، بافت و زمینه، کاربرد عکس، تفسیر عکس.



تصویر ۱

یا عکاس، عکس در بروشوری دربارهٔ مضرات مصرف الکل ظاهر شد (Ibid) و باز کمی بعد بی‌موافقت عکاس یا سوژه‌ها این بار در یک روزنامهٔ شایعه‌پراکنی منتشرش کردند (Ibid). در حال حاضر، عکس در مجموعهٔ دائمی موزهٔ هنرهای مدرن شهر نیویورک قرار دارد که در دنیای هنر و عکاسی مخصوصاً در نیمهٔ دوم قرن بیستم از اعتبار بالایی برخوردار است. جان زارکوفسکی^۲،

1. Robert Doisneau, *At the Café, Chez Frayse, Rue de Seine, Paris*, 1958
2. magazine *Le Point*
3. John Szarkowski

عکسها در کاربرد معنی‌دار می‌شوند، یعنی معنی خود را از نحوهٔ کاربردشان در جامعه به دست می‌آورند؛ بسته به این‌که در چه زمینه‌ای قرار بگیرند و به چه دلایلی. مثلاً عکس معروف روبر دوانو^۱ از مرد و زنی در کافه‌ای پاریسی در سال ۱۹۵۸ را ملاحظه کنید. (تصویر ۱)

دوانو با توافق سوژه‌ها بنای عکس را بر روایت دلبستگی‌های انسانی در کافه‌های پاریس گذاشت که از موضوعات مورد علاقه‌اش بود و عکس در مجلهٔ فرانسوی پرتیراژ *لوپوئن*^۲ منتشر شد

موزه‌دار مشهور، زمانی این عکس را یکی از صد عکس ارزشمند مجموعه موزه و تاریخ عکاسی دانست (Szarkowski, 1973: 172). حالا همان عکس در این مقاله نظری در مجله‌ای آکادمیک که در ایران منتشر می‌شود، قرار گرفته است.

چطور می‌شود یک عکس در موقعیتهای مختلف از کاغذهای شایعه‌پراکنی گرفته تا موزه هنرهای مدرن باورکردنی به نظر برسد؟

عکسها لحظه‌ای، گزینشی و موثّقاند

چرا عکسها (Barrett, 2002: 140-154).

تابع مفاهیم گزینشی بودن: فرایند تهیه عکس فرایند انتخاب از چیزهای

تحمیلی اند؟ عکس فرایند انتخاب از چیزهای

مقابل لنز است؛ جهانی بالقوه با همه جزئیاتش. عکاسی فرایندی تفریقی است؛ عکاس منظره‌یاب خود را از شر چیزهای ناخواسته می‌رهاند و تنها مطلوبها را نگه می‌دارد. این با نقاشی که فرایندی افزایشی دارد، متفاوت است. در نقاشی با بوم خالی شروع می‌کنیم و تدریجاً اجزایی را به آن می‌افزاییم. اگر نور باشد، منظره‌یاب هیچ‌وقت خالی نمی‌ماند و همیشه چیزی برای نشان دادن دارد. دوربین را به اطراف می‌گردانم، از سمتی به سمت دیگر، بالا و پایین، به سوژه نزدیک و از آن دور می‌شوم. با جاگذاری دوربین یا با حذف چیزهایی از صحنه، هرچه را نمی‌خواهم از قاب حذف می‌کنم تا آنچه که می‌خواهم دیده شود. چه کسی یا چه چیزی باید در قاب بماند؟ چه کسی بیرون بماند؟ وقتی در منظره‌یابم به دسته آدمها نگاه می‌کنم، آیا باید

یکی را جدا کنم و تنهایی را نشان بدهم، باید دونفر را در قاب بگذارم و صمیمیت را القا کنم یا بگذارم همه آدمها بمانند، یا به جای آدمها روی منظره تأکید کنم؟

لحظه‌ای بودن: هر عکس با بازکردن لنز دوربین در مدت مشخصی گرفته می‌شود، خواه این زمان یک‌هزارم ثانیه باشد خواه یک ساعت، زیرا عکس محصول عبور نور از لنز به ماده حساس به نور در مدت زمان معینی است. به بیان دیگر، عکس نماینده زمان است. از یک طرف، عکسهای اکتشافی علمی از اشیای فضا شاید تنها چند دقیقه در معرض نور قرار گرفته باشند، اما میلیاردها سال نوری را ضبط می‌کنند و در لحظه‌ای نمایش می‌دهند. از طرف دیگر، عکس می‌تواند حرکت پرنده با لرزش سریع بالها در سی‌هزارم ثانیه را در لحظه‌ای ثبت کند.

عکسها به شکلهای مختلفی لحظه‌ای اند. همگی در مدت زمان معینی تهیه می‌شوند. عکسها چیزها را آن‌گونه نشان می‌دهند گویی یک لحظه‌اند، حتی اگر تصویر جهان میلیاردها سال گذشته باشد. همچنین، عکسها تنها لحظه شکل‌گرفتن خود را نمایش می‌دهند. عکسها همیشه در یک لحظه بخصوص، مجرد، سنجیده و قابل اندازه‌گیری از زمان شکل می‌گیرند؛ لحظه‌ای که بسیار کوتاه است. چیزی که تصویر می‌کنند زمانی موجودیت داشته است. نقاشی این اطمینان را نمی‌دهد؛ می‌توانیم تصاویری بکشیم از چیزهایی که در جهان وجود نداشته‌اند یا هرگز ممکن نمی‌شوند.

موتوق بودن: «مردم عکس را باور می‌کنند» (Coleman, 1976: 55). عکس اعتبار خود را از تاریخ و باورهای رایج کسب می‌کند. در سال ۱۸۵۲، ویلیام هنری فاکس تالبوت^۴ دوربین را «مداد طبیعت» نامید؛ به این معنا که عکس واقعیت را به صورت مستقیم و بی‌دخال و خطای دست انسان، روی مواد حساس به نور ثبت می‌کند. عکسها دارای کیفیتی هستند که به قول پیرس^۵ نمایه‌ای^۶ است یعنی عکس نشانه‌ای است معلول آنچه به نمایش گذاشته^(۱) و به بیان رولان بارت، «عکاسی جادو است، نه هنر». جادوی عکاسی در نظر بارت آن است که عکس از جایی فراتر از واقعیت سرچشمه می‌گیرد و به حضور در گذشته آنچه به نمایش گذاشته شهادت می‌دهد. قدرت و ثوق آن از قدرت بازنمایی‌اش بیشتر است. او ماهیت عکاسی را در «ایجاد همان چیزی که بوده» می‌داند، آن‌گونه که هرگز نشود انکار کرد قبلاً آنجا بوده است» (Barthes, 1981: 75-76). می‌خواهیم آن طرف عکس را ببینیم، گویی شفاف است (Walton, 1984: 67-72)؛ می‌خواهیم خود چیزی را که تصویر شده ببینیم و نه این‌که چطور تصویر شده. نگاهمان را تا آن سوی صفحه تصویر می‌کشانیم و همه کارهای عکاس روی آن را ندیده می‌گیریم.

خلاصه آن‌که ما با چرخش نگاههای آگاه خود به جای آن‌که عکسها را حاصل سلیقه‌ای بصری و جهت‌دار

ملهم از علایق و گرایش‌هایی بدانیم، آنها را با واقعیات جهان یکی می‌گیریم. عکسها ثابت می‌کنند که کسی یا چیزی زمانی آنجا بوده، چراکه عکس نتیجه انعکاس نور از چیزهای واقعی را روی مواد حساس به نور ثبت کرده است. همین که حضور کسی آنجا احراز شود، می‌توانیم دلیلی برای حضورش تصور کنیم. ما عکسها را بنا به نیت و منظور خودمان به‌کار می‌گیریم و موارد کاربرد ماست که توجهشان می‌کند؛ مانند واقعیتهایی شناور که هیچ زمینه‌ای ندارند.

عکسها برای توصیف، توضیح، تفسیر، قضاوت اخلاقی، قضاوت زیبایی‌شناختی و نظریه‌پردازی به‌کار می‌روند؟ درباره رسانه عکاسی کاربرد دارند. وقتی عکس کافه دوانو در لوپوئن قرار گرفت (تصویر

۱)، بخشی از مکاشفات زندگی در کافه‌های پاریس را تشکیل داد. وقتی اتحادیه سوءمصرف الکل این عکس را به‌طور غیرقانونی در بروشور منع مشروبات الکلی چاپ کرد، قضاوتی بود علیه الکل. وقتی در موزه هنرهای مدرن جزو مجموعه «هنر متعالی» قرار گرفت، نمونه‌ای از عکس به‌مثابه شیء زیبایی‌شناختی شد. در موزه آن عکس را در گالری مخصوص خود و جدا از نقاشیها و مجسمه‌ها گذاشتند و این بدان معناست که عکس در

4. William Henry Fox Talbot
5. C. S. Peirce
6. indexical



عکسهای توضیحی: تفاوت بین عکسهای توصیفی و عکسهای توضیحی خیلی مشخص نیست، اما عکس گذرنامه و عکسهای ادوارد مویبریج^۷ از نحوه حرکت آدمها و حیوانات آن قدر فرق دارند که دو دسته مختلف ایجاد کنند. اثر عکاسی هنری آلفردو جار و دیوید لوی استراس، *سوگ تصاویر* (۲۰۰۹)^۸، هم مثالی خوبی از این دست است (تصویر ۲). جار و لوی استراس در کاری مشترک مجموعه تصویرهایی تهیه کردند با عنوان *سوگ تصاویر* که اعتراضی بود به دولت ایالات متحده در منع مشاهده تصاویری از جنگ عراق. یکی را به نیویورک تایمز فرستادند که مجوز انتشار نگرفت. لوی استراس برای هر کدام از این سه تصویر مفقوده که با مربعهای سیاه نشان داده شده‌اند، زیرنویسی گذاشت. (چپ: عکس گرفته شده در زندان ابوغریب اواسط سپتامبر ۲۰۰۳؛ تصویر چند نفر را نشان می‌دهد که با استفاده از سگهای گارد، بازداشت‌شدگان برهنه عراقی را می‌ترسانند. وسط: تصویر کالبدشکافی از زندانی افغان که در زندان ایالات متحده درگذشت.

7. Eadward Muybridge
8. Alfredo Jaar and David Levi Strauss,
Lament of the Images, 2009

نوع خود با دیگر رسانه‌های بصری تفاوت دارد. من شش شیوه کاربرد برای عکسها متصورم و اینها را در نظام طبقه‌بندی همپوشانی قرار داده‌ام که شامل انواع زیر است: عکسهای توصیفی، عکسهای توضیحی، عکسهای تفسیری، عکسهایی با ارزیابی اخلاقی، عکسهایی با ارزیابی زیبایی‌شناختی و عکسهای نظری. در ادامه توضیحاتی راجع به هر شش دسته با ارائه مثالهایی خواهد آمد.

عکسهای توصیفی: همه عکسها توصیفی‌اند، به این معنی که جزئیات و بدیهیات همه عکسها کمابیش اطلاعاتی تصویری و توصیفی درباره سطوحی از افراد و اشیا ارائه می‌کنند. البته بعضی عکسها قصدی فراتر از توصیف ندارند، مثل عکسهای تشخیص هویت، عکسهای اشعه ایکس پزشکی، فتومیکروگرافی، عکسهای اکتشافات فضایی، عکسهای کنترل و نظارت، و بازسازی آثار هنری. این عکسها بناست با دقت تمام سوژه مورد نظر را ثبت کنند و در بسیاری مواقع با زحمت فراوان تهیه می‌شوند تا دقت توصیفی بالایی داشته و از نظر ارزیابی کاملاً خنثی باشند. عکس گذرنامه برای شناسایی گرفته می‌شود نه برای زیبا یا جذاب نشان دادن شخص. معنی‌اش آن نیست که اینها فاقد رمزگان‌اند؛ ما یاد گرفته‌ایم که سوژه داخل عکس گذرنامه را نماینده یک انسان بدانیم و نه یک سر جدا از بدن (Barrett, 2005: 65-67).



تصویر ۲

زندگی دست می‌برند و وضعیت شرکت‌کنندگان را تعیین می‌کنند یا هر دو. عکس مسافر ۴۶ در شب (۲۰۰۳)، اثر والتر مارتین و پالوما مونوس^۹، مثالی روشن از عکس تفسیری است (تصویر ۳). دو عکاس طرفدار این عکس مارتین و مونوس درباره آن گفته‌اند:

«در محدوده ساده این کره شیشه‌ای، تصاویر فریبنده مسافران سلسله تصاویری از دنیا و وقایعی خیالی می‌آفرینند. مارتین و مونوس با تشریک مساعی هم محیط هیپنوتیزم‌کننده کوچکی محصور در برف خلق و سپس آن را در عکاسی

9. Walter Martin and Paloma Muños,
Traveler 46 at Night, 2003

عکس نشان‌دهنده جای سوختگی، طناب روی گردن و زخم ضربدری روی جمجمه است. راست: عکسی فوری از سربازی امریکایی با انگشت شست برآمده‌ای به نشان پیروزی که از زور سرما چمباتمه زده و متمایل به جسد سیاه‌شده و روبه‌فسادی پوزخند می‌زند. (لوی استراس گفت این قطعه «نماینده عکسهای بسیاری است که رئیس‌جمهور مصمم‌اند ما نباید ببینیم... [و نگذاشته‌اند] بیش از دوهزار عکس مستند درباره تجاوز و شکنجه زندانیان عراق و افغانستان توسط نیروهای ارتش ایالات متحده و پرسنل سازمان امنیت منتشر شوند» (Jaar, 2009: 22). سوگ تصاویر به خوبی در رده عکسهای توضیحی جا می‌گیرد و به‌عنوان اعتراضی سیاسی با دسته عکسهای ارزیابی اخلاقی نیز همپوشانی دارد.

عکسهای تفسیری: عکسهای تفسیری نیز مانند عکسهای توضیحی به دنبال توضیح چیزهایند، اما طالب دقت علمی نیستند، و نیز در پرده‌های آزمایش علمی قابل اطمینان نیستند. اینها تفسیرهایی شخصی و ذهنی‌اند و بیشتر شبیه شعرند تا گزارشی علمی. معمولاً ساختگی‌اند، اما احتمالاً هست حقیقت داشته باشند. در این عکسها، عکاس اغلب باعث «اتفاق افتادن چیزی می‌شود که اگر خود، آن را ترتیب نداده بود، ممکن بود اتفاق نیفتد» (Coleman, 1976: 270). عکاسان تفسیری اغلب اشیا یا افراد را مقابل لنز می‌چینند یا در موقعیتهای واقعی

رنگ سرد خود ضبط کرده‌اند. در نگاه اول اثری است سرزنده، اما در مشاهده‌ای نزدیک‌تر، افراد و موجودات آن تمایلاتی غیرطبیعی از خود بروز می‌دهند و مرتکب جنایاتی نامعلوم می‌شوند» (Tribble, 2009).



تصویر ۴

دیگر تفسیرهای شخصی می‌کنند، اما از همه برجسته‌تر آن‌که همگی دارای قضاوتی اخلاقی یا سیاسی درباره چیزی هستند که به نمایش گذاشته‌اند. معمولاً احساساتی‌اند و احتمالاً نمی‌خواهند بی‌طرف و خنثی باشند، بلکه قصد دارند خشم و عمل ما را برانگیزند (Grundberg, 1988: 33). عکس شادی قدیریان از مجموعه مثل هرروز (۲۰۰۲) احتمالاً در این مجموعه قرار می‌گیرد (تصویر ۴). من اطلاع دارم که زنهای ایرانی مجبور نیستند چادر سر کنند و معمولاً در خانه این کار را نمی‌کنند، ولی در این عکس نه پیکر چادرپیچ می‌بینم که احتمالاً زن هستند؛ کاملاً پوشیده و صورتشان با اشیای خانگی جایگزین شده است. از نگاه یک بیگانه با این فرهنگ، گویا این تصویر به نابودی فردیت زن در جامعه و همین‌طور در خانه، به‌اختیار یا به‌جبر حاکم، اشاره دارد.

عکسهای دارای ارزیابی زیبایی شناختی: عکسهای دیگری هم هستند که قضاوت می‌کنند، البته نه درباره مسائل اجتماعی، بلکه درباره مقوله‌های زیبایی شناختی. عکسهای این رده نشان‌دهنده دیدگاه عکاسشان نسبت به چیزهایی است که ارزش زیبایی شناختی دیده‌شدن و اندیشیده‌شدن دارند و معمولاً به فرمهای بصری شگفت در تمام انواع آن و نحوه ارائه آنها در عکاسی می‌پردازند. بسیاری با این نوع «عکاسی هنری» آشنا نیستند. عکسهای این مجموعه معمولاً اشیایی زیبایی‌یابند که به شیوه‌های زیبا ثبت شده‌اند (و گاه چیزهای زشتی که

اگر فرض کنیم که افراد بی‌سلاح توی عکس قربانی‌اند، عکس با دسته بعدی، که عکسهایی با ارزیابی اخلاقی است، همپوشانی پیدا می‌کند.

عکسهای دارای ارزیابی اخلاقی: این عکسها توصیف‌گرند، برخی توضیح علمی می‌دهند و برخی



تصویر ۶

عکاسی اظهار نظر می‌کنند که شامل عکس درباره فیلم، عکس درباره عکس و هنر درباره هنرند و می‌توان آنها را گونه‌ای نقد هنر یا نظریه عکاسی برشمرد که به جای کلمات از تصاویر استفاده می‌کنند. عکاسهایی که تصاویری در این حوزه ارائه می‌کنند نسبت به خود رسانه عکاسی با همه تواناییها و ضعفهایش آگاه‌اند؛ این‌که چطور تصویر ساخته می‌شود؟ و برای چه تأثیری؟ زمینهای آذررخش ۱۲۱ (۲۰۰۹)، از هیروشی سوگیموتو^{۱۰}، در این رده قرار می‌گیرد (تصویر ۶). سوگیموتو

10. Hiroshi Sugimoto, *Lightning Fields* 128, 2009



تصویر ۷

زیبا می‌نمایند). در موضوع بی‌نهایت‌اند، البته در غرب رایج‌ترین و پر جلوه‌ترین موضوعات، بدن برهنه، مناظر و طبیعت بی‌جان است. عکس سعیده اکبری، *اوتوپیا* ۹ آگوست (۲۰۰۸)، (تصویر ۵) در ظاهر و بنا به گفته خود هنرمند در این دسته قرار می‌گیرد: «من در استخر بودم و از زاویه‌های مختلف عکس می‌گرفتم و حوصله‌ام سر می‌رفت. بعد تصمیم گرفتم کار متفاوتی بکنم. از همه چیز بدون فوکوس عکس انداختم. بعد متوجه شدم که بعضی چیزها لازم نیست فوکوس بشوند تا عکس خوبی دربیاید. در این مورد خاص، عکس محو و تار خیلی بهتر از عکس واضح شد» (Akbari, 2010).

عکسهای نظری: این آخرین دسته از عکسها درباره خود عکاسی‌اند. این عکسها درباره مقوله هنر و ساخت هنر، درباره سیاست هنر، حالات بازنمایی، و دیگر مسائل نظری در باب عکس و

فریفته‌ی فرایندهای طبیعی عکاسی است که طی تاریخ عکاسی حاصل شده‌اند. او می‌داند که «گاهی، وقتی یک فیلم ۸ در ۱۰ را از لفاف بیرون می‌کشی، یک‌دفعه جرقه می‌زند و می‌سوزد؛ مخصوصاً در زمستان که شرایط خشک است. این اتفاق به معنی مرگ تصویر است و من همیشه از آن نفرت داشتم. اما زمانی تصمیم گرفتم عاشقش باشم و بگذارم عمداً اتفاق بیفتد. پس صحنه‌ای را برای اتفاق افتادنش ترتیب دادم». او یک ژنراتور الکتریکی خرید و از آن برای شارژ یک گلوله فلزی استاتیک استفاده کرد. یک تکه بزرگ فیلم نورنندیده را روی یک میز فلزی گذاشت و توپ را رویش حرکت داد. «وقتی مطمئن می‌شوم که شارژ قوی است، در لحظه مشخصی توپ فلزی را به ورق فلزی نزدیک می‌کنم و حرکتش می‌دهم - بنگ! جرقه می‌زند». او نتیجه این کار را «زمین آذرخش» نامید. تصاویر روی فیلم شبیه شهاب‌باران و افکتهای درخت‌مانندی است که انگار در چنگال انرژی خرد شده‌اند. این شکلهای شبیه طراحیهای فتوژنیک یا فتوگرامهایی است که هنری فاکس تالبوت با سوزنهای صنوبر، رازیانه و وحشی و شاخه‌های بلوط ایجاد می‌کرد. سوگیموتو می‌گوید: «کشف لحظه‌ای فاکس تالبوت از کیفیت حساسیت به نور در آلیاژهای نقره منجر به پیشرفت تصویربرداری فتوگرافیک، مثبت-منفی^{۱۱} شد. ایده‌ی مشاهده تأثیر دشارژ الکتریکی روی صفحات خشک نشانگر میل من به بازسازی اکتشافهای عمده این پیشگامان علم در اتاق تاریک و

بررسی آنها با چشمهای خودم است» (Artinfo, 2010) پس علاقه سوگیموتو به کیفیت رسانه عکاسی و تصاویر حاصله دلیل خوبی است تا زمینه‌های آذرخش را نمونه‌ای از عکس نظری فرض کنیم.

این نظام دسته‌بندی قرار است تمام عکسها را اعم از هنری و غیرهنری پوشش دهد؛ چه عکسهای **کاربرد** گرفته‌شده با گوشی همراه از **دسته‌بندیها** خاطرات شخصی و چه عکسهایی در قطعات بزرگ خاص نمایش موزه‌ای. این کار به موضوع و فرم بستگی ندارد، بلکه به نحوه شکل‌گیری کارکرد عکسها و نحوه استفاده از آنها در جهت کارکردی خاص وابسته است. این نظام به بیننده کمک می‌کند به عکسها فکر کند و به خصوص تفسیرشان کند. شش دسته توصیفی، توضیحی، تفسیری، ارزیابی اخلاقی، ارزیابی زیبایی‌شناختی، و نظری هر یک خصوصیات متمایزی دارند، اما عکسها در اینها همپوشانی پیدا می‌کنند. وظیفه بیننده آن است که تصمیم بگیرد هر عکس در کدام دسته جا می‌گیرد و در کدام بهتر قرار می‌گیرد. استفاده از این دسته‌ها باید به خوبی نشان دهد که عکس چگونه ساخته و ارائه و فهمیده می‌شود.

این شش دسته، عکسها را طبقه‌بندی می‌کنند و نه عکاسها را. ممکن است هر عکاس مایل به تهیه نوع خاصی از تصاویر باشد و احتمال هم دارد در

11. positive-negative

روال کار خود از آن عدول کند. بیشتر عکسهای ادوارد وستون^{۱۲} در رده ارزیابی زیبایی شناختی قرار می‌گیرند، اما آن عکسهایش که نابودی محیطی را محکوم می‌کنند به رده ارزیابی اخلاقی مربوطاند. بیشتر عکسهای باربارا کروگر^{۱۳} درباره مسائل اجتماعی‌اند و دارای ارزیابی اخلاقی‌اند، اما برخی بیشتر به این پرداخته‌اند که ما چگونه در اجتماع از عکسها استفاده می‌کنیم، و این با دسته نظری همپوشانی پیدا می‌کند.

عکسها ممکن است در بیش از یک دسته جا بگیرند. مثلاً همه عکسها صرف‌نظر از این‌که تا چه اندازه انتزاعی‌اند، اطلاعاتی توصیفی درباره افراد، اماکن و اشیای مورد نمایش خود ارائه می‌دهند. پس همه عکسها را می‌توان در دسته توصیفی جا داد. همین‌طور، بیشتر عکسها چیزی را که نمایش می‌دهند به شیوه عکاسانه خود تفسیر می‌کنند، چراکه کسانی با دیدگاهها و احساسات و درکی از جهان، آنها را ساخته‌اند. پس همه عکسها را می‌توان در دسته تفسیری جا داد. هنر و همه عکسها به‌نوعی به هنری دیگر می‌پردازند، از آن لحاظ که هنر گذشته بر هنر حال تأثیر می‌گذارد، و هنر حال را همیشه می‌توان در سایه تأثیرپذیریهایش مطالعه کرد؛ پس همه عکسها در دسته نظری هم قرار می‌گیرند. البته بیشتر

این دسته‌بندیها دارای ضعفهایی هستند. برای گذاشتن عکس در یک دسته و نشان‌دادن تعلق کامل به آن، لازم است ببینیم عکس

بیشتر و بهتر از همه چه می‌کند و واضح‌ترین طریق کاربردهش کدام است.

راههای دیگری هم برای دسته‌بندی عکسها وجود دارد. در سال ۱۸۳۹ نزدیک به زمان اختراع عکاسی، عکسها را به دو دسته «علم» و «هنر» تقسیم می‌کردند. بعدتر دسته‌های تصویرگرا^{۱۴} و محض‌گرا^{۱۵} پیدا شد که اخیراً آنها را تحت عنوان «دستکاری‌شده»^{۱۶} و «صریح»^{۱۷} می‌شناسند. بیومونت نیوهال^{۱۸}، تاریخ‌نگار، هم چهار گرایش سبکی یافته بود: صریح، فرمالیستی^{۱۹}، مستند^{۲۰} و مترادف^{۲۱} (Newhall, 1982). در سال ۱۹۷۸ جان زارکوفسکی در نمایشگاه آینه‌ها و پنجره‌ها^{۲۲} و کتابی به همین نام از پیوستار دو قطب عکاسی استفاده می‌کند؛ «آینه‌ها» بر نگاه عکاس تأکید دارند و «پنجره‌ها» بر نگاه جهان (Szarkowski, 1978). در دهه ۱۹۷۰ ناشر تایم‌لایف درون‌مایه‌های عمده عکاسی را موقعیت انسانی، طبیعت بی‌جان، پرتره، برهنه، طبیعت و جنگ دانسته بود (Time-Life, 1970).

مزیت این شش دسته پیشنهادی آن است که نمی‌گذارند به راحتی هر عکسی را پرتره یا طبیعت بی‌جان بنامیم، بلکه نظام آن ایجاب می‌کند که در مورد پرتره پرسیم آیا شخص تصویرشده را تمجید می‌کند یا تقیب؟ از ما می‌خواهد سؤال کنیم آیا طبیعت بی‌جان را به صورت چیزی مطلوب نمایش داده یا نامطلوب؟ به عبارت دیگر، این دسته‌بندیها به جای

12. Edward Weston
13. Barbara Kruger
14. pictorialist
15. purist
16. manipulated
17. straight

18. Beaumont Newhall
19. formalistic
20. documentary
21. equivalent
22. *Mirrors and Windows*

طبقه‌بندی شتاب‌زده آنها در چند نوع مختلف براساس موضوع یا سبک، به دنبال تفسیر تصاویرند.

یک راه هوشمندانه استفاده از این شش دسته، قراردادن هر عکس در طبقه مناسب است و بعد دریافتن آن‌که چطور توصیفی‌اند، چه توضیحی می‌دهند، به چه علت تفسیری هستند، چه قضاوت اخلاقی یا زیبایی‌شناختی‌ای کرده‌اند و چه حرفی درباره رسانه عکاسی دارند. عکس بیشترین تعلق را به کدام دسته دارد؟ عکاس عکس را کجا قرار می‌داده است؟ استفاده‌کننده عکس را کجا گذاشته و چه استفاده‌ای از آن شده است؟ برای قراردادن قطعی عکس در هر دسته به منطقی، مدرک و استدلال نیاز است.

برای قراردادن قطعی یک عکس در تفسیر عکسها به دسته به اطلاعات زمینه‌ای نیاز است. عکسها دارای سه نوع منبع به کمک زمینه اطلاعات زمینه‌ای داخلی، اصلی و خارجی هستند. با بررسی زمینه‌ها می‌توانیم با قطعیت بیشتری درباره چپستی عکس و نحوه استفاده از آن تصمیم بگیریم.

زمینه داخلی به آنچه در خود عکس قابل مشاهده و تشخیص است اشاره دارد. این مخصوصاً به خاطر کیفیت نمایی عکسها، منبع اطلاعات مهمی است؛ هر عکس کمابیش چیزی را که آنجا بوده نشان می‌دهد. در طول تاریخ عکسها را دستکاری می‌کردند تا به عمد اطلاعات غلط ارائه کنند و امروز هم اعتبار حقایق عکس به خاطر امکان دستکاری‌های رایانه‌ای، مورد سؤال است. با این حال، می‌توانیم با احتیاط کار را از همان

چیزی که در عکس می‌بینیم شروع کنیم. زمینه اصلی به دنیای فیزیکی‌ای که عکس در آن تهیه شده یا محیط علی عکس اشاره دارد. برای مثال، پایین دست منهن در ایالات متحده آمریکا در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ ساعت ۱۰ صبح؛ یا در مثالی دیگر، سطح روی میز استودیوی یک هنرمند زیر نور مصنوعی اوایل قرن بیست و یکم به کمک فناوریهای دیجیتال بعد از تولید برای بزرگ‌نمایی تصویر. دورانه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و هنری تأثیرات مهمی هستند که در زمینه اصلی باقی می‌مانند. عکسها در جهانی فیزیکی وجود و وقوع پیدا می‌کنند.

زمینه خارجی به این اشاره دارد که عکس کجا و تحت چه شرایطی دیده می‌شود. برای مثال، توسط وکیل مدافع در دادگاه قانونی و با شهادت ویژه یک متخصص عکاسی، یا روی دیوار محافظت‌شده یک موزه هنری همراه برچسب معرفی. مثال آخر این‌که، قراردادن قطعی عکسی مچاله‌شده که عکاسی ناشناس از آدم، مکان یا شیء ناشناخته‌ای گرفته، در هر کدام از این دسته‌ها دشوار است. با این حال، اگر از همان عکس در محیط نمایشی دیگری استفاده شود، ممکن است معنایی پیدا کند که نیازمند تفسیر است.

عکس بی تفکر و تفسیر چیزی نیست جز تکه کاغذ حساس شیمیایی یا کدهای دوگانه پیکسل روی صفحه نمایش. عکسها هم مثل تمام تصاویر محتاج تفسیرند، چون چیزهایی را آنجا می بینیم: به گونه ای به عکسها نگاه می کنیم که انگار چیزی یا کسی در دنیای واقعی است. البته عکسها تصاویری هستند که به منظوری گرفته شده اند؛ عقایدی هستند درباره جهان. این عقاید از طریق چیزهایی که عکسشان را برمی دارند، لحظه گرفتن عکس و مقدار باورپذیری شان در چشم بیننده شکل می گیرند.

البته با دسته بندیهایی که اینجا مطرح کردم نمی شود به راحتی عکسها را «طبیعت بی جان» یا «پرتره» یا «منظره» نامید، بلکه این دسته بندیها از بیننده می پرسند موضوع بحث طبیعت بی جان یا پرتره یا منظره چیست. عکس از چه جانب داری می کند و علیه چیست؟ در کار ستایش است یا سرزنش؟ چه جهان بینی ای را به نمایش می گذارد؟ این قبیل ملاحظات کمکان می کنند بفهمیم عکسها در کاربردهای مختلف چه معنایی پیدا می کنند.

* ایده اصلی این مقاله در رساله دکتری چاپ نشده تری برت آمده:
Barrett, Ph.D. (1983), *پی نوشت*
Unpublished Dissertation: *A Conceptual Framework for Understanding Photographs*, The Ohio State University.

بیشتر قسمتهای این مقاله برگرفته از منابع زیرند:
Barrett, Terry. (2005), *Criticizing Photographs*, 4th ed., New York, McGraw-Hill.
_____. (2002), *Interpreting Art*, Chapter 6, New York, McGraw-Hill.

۱. جوئل سنایدر یکی از پژوهشگرانی است که مفهوم نمایشی در عکس را رد می کند و معتقد است که عکس مزیتی نسبت به دیگر رسانه ها برای رسانیدن ما به امر «واقعا واقعی» ندارد، و عکسها نتیجه ابزارهای قراردادی تصویرند که از هنرمندان رنسانس به جا مانده است.

Snyder, Joel. (1980), "Picturing Vision" in *The Language of Pictures*, ed., W.J.T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press.

- Akbari, Saeideh. (2010), Personal Correspondence, March 22.
- Artinfo. (2010), "Lightning Fields," <http://www.artinfo.com/news/story/30856/lightning-fields/>, February 16, 2010, retrieved March 27, 2010.
- Barrett, Terry. (2002), *Interpreting Art*, Chapter 6, New York, McGraw-Hill.
- _____. (2005), *Criticizing Photographs*, 4th ed., New York, McGraw-Hill.
- Barthes, Roland. (1981), *Camera Lucida*, New York, Hill & Wang.
- Coleman, A. D. (1976), "The Directorial Mode: Notes Toward a Definition" *Artforum*, September.
- Freund, Gisèle. (1980), *Photography and Society*, Boston, David R. Godine.
- Grundberg, Andy. (1988), "Homelessness at a Remove", *The New York Times*, September 25, sec. H.
- Jaar, Alfredo and David Levi Strauss. (2009), "A New Lament", *Aperture* 197, Winter.
- Newhall, Beaumont. (1982), *The History of Photography*, 4th ed., New York, Museum of Modern Art.
- Snyder, Joel. (1980), "Picturing Vision in" in *The Language of Pictures*, ed., W.J.T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press.
- Szarkowski, John. (1973), *Looking at Photographs, 100 Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA.
- _____. (1978), *Mirrors and Windows*, New York, The Museum of Modern Art.
- Time-Life. (1970), *The Great Themes*, New York, Time-Life.
- Tribble, James Frank and Tracey Frances Mancenido, (2009), "In Tandem: Walter Martin & Paloma Muñoz", Blog, posted Sunday August 30, 2009, <http://tribblemancenido.blogspot.com/2009/08/in-tandem-walter-martin-paloma-munoz.html>, retrieved March 22, 2010.
- Walton, Kendall. (1984), "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism" *Noûs*, 18(1).

بخش دوم ، نقدنامه

این شماره:

نقد سنتی هنر



درآمدی بر نقد سنتی

مقدمه

نقد سنتی از موضوعاتی است که گرچه پیرامون آن مباحث نسبتاً زیادی مطرح شده، اما هنوز برای تبیین این موضوع نیاز به مباحث فراوان‌تری احساس می‌شود. در واقع، اصطلاح ترکیبی «نقد سنتی» اصطلاحی بحث‌برانگیز و مشاجره‌زاست است که نزد برخی موجب شگفتی می‌شود و برخی دیگر را حتی برمی‌آشوبد. عده‌ای نیز بدون هیچ مشکلی این اصطلاح را پذیرفته‌اند و از آن حتی گاهی به صورت افراطی استفاده می‌کنند. علت چنین واکنشهایی به‌طور مشخص هم به واژه نقد بازمی‌گردد و هم به واژه سنت و سنتی، زیرا از نظر این عده هم‌نشینی دو واژه یادشده غیرممکن و نادرست تلقی می‌شود. اما چنان‌که گفته شد، دسته‌ای دیگر از پژوهشگران بر این باورند که ترکیب نقد سنتی نه‌فقط مشکلی را موجب نمی‌شود، بلکه در گذشته پژوهشی ما نیز سابقه دارد.

پیش از شروع مناسب است پرسشهای اساسی این بحث مشخص و به‌ویژه از یکدیگر تفکیک شوند تا مانع برخی از سوءتفاهمات گردد؛ پرسشهایی از قبیل این‌که آیا نقد سنتی وجود داشته است؟ آیا نقد سنتی در جهان معاصر وجود دارد؟ آیا می‌توان با نقدهای نو به بررسی هنر

سنتی پرداخت؟ آیا با نقد سنتی می‌توان به بررسی هنر مدرن پرداخت؟ عناصر اصلی نقد سنتی (چنان‌که اصل آن پذیرفته شده باشد) کدام‌اند؟ البته در این مختصر امکان پاسخ‌گویی به تمامی این پرسشها نیست، اما طرح آنها می‌تواند برای پیش‌برد موضوع مناسب باشد. در این مقدمه کوشش می‌شود تا این دو عقیده به اختصار مورد بررسی و توصیف قرار گیرند و سپس به برخی ویژگیهای نقد سنتی اشاره و در پایان به نمونه‌هایی در این خصوص پرداخته شود.

نظر مخالفان نقد سنتی

مهم‌ترین گروه مخالفان را هنرمندان و یا پژوهشگران هنرهای سنتی تشکیل می‌دهند. از نقطه‌نظر این گروه، هنر سنتی دارای نظام و دستگاہی خاص خود است که در آن نقد و مطالعه نقادانه راهی ندارد. پژوهشگر هنری فقط به توصیف و رمزگشایی اثر می‌پردازد؛ زیرا اثر هنری محصول الهامات الهی است و هنگامی که هنرمند و شاعر قابلیت آن را داشته باشند که این الهام را وفادارانه منتقل کنند، در این صورت هنری الهی و قدسی شکل گرفته است.^۱ بنابراین، اثر هنری یکی از روش‌های سلوک عارفانه و کشف هستی و به‌ویژه عالم غیب است. بنابراین میان هنر سنتی و نقد به مفهوم انتقاد و حتی داوری نه‌فقط ارتباطی وجود ندارد، بلکه تضاد نیز مشاهده می‌شود. در این حالت هنرمند نیز صاحب اثر خویش نیست، بلکه حامل اثر است. همین قابلیت و بضاعت موضوع اصلی پژوهشگران محسوب می‌شود. در نزد بسیاری از این افراد، هنر تا حدی همانند وحی عمل می‌کند؛ یعنی هنرمند انتخاب می‌شود تا زیباییها را به مردم منتقل کند. بر او الهام می‌شود، البته در درجات بسیار متفاوت نسبت به پیامبران. از این وضعیت هنرمندان به گونه‌های متفاوتی یاد شده است که به‌طور مثال می‌توان به «من الهی» یا «بیخودی» اشاره کرد. در این دیدگاه، نقد به معنایی که امروزه مورد استفاده قرار می‌گیرد پدیده‌ای است متعلق به اندیشه و دوره مدرن. این پدیده پس از رنسانس و بر پایه اومانیزم به‌ویژه سوژکتیویسم شکل گرفته است. دیدگاه اومانیزستی نظریه‌ها و نگرشها به اثر هنری، چپستی، منشأ و خوانش آن را

۱. به باور عده‌ای از این افراد الهامات الهی گاهی نزد هنرمند یا شاعر با وسوسه‌های نفسانی و شیطانی در هم می‌آمیزند و در این صورت شکل رحمانی خود را از دست می‌دهند.

به‌طور بنیادین دستخوش دگرگونی کرد. در پی چنین دگرگونی‌هایی بود که نقد با ماهیتی نوین شکل گرفت و رایج شد. از این دیدگاه، اثر هنری محصول ذهنیت هنرمند است و بر همین اساس این محصول می‌تواند دارای زیبایی باشد یا نباشد. همین جداسدن اثر هنری از منشأ قدسی و الهی زمینه‌های نقد به شکلهای نوین را نیز مهیا می‌سازد. هنگامی که اثر هنری زمینی و انسانی شود و دیگر الهام آسمانی یا آیینی جهان معنوی نباشد، قابلیت بررسی و نقد توسط دیگران به‌ویژه منتقدان را خواهد داشت.

در چنین فضایی است که زیبایی‌شناسی به معنای نوین - مانند زیبایی‌شناسی بومگارتن^۲ - مطرح می‌شود. بنابراین میان عصر و دوره مدرن و نقد هنر و ادبیات ارتباطی نه فقط تنگاتنگ، بلکه علی وجود دارد. در نتیجه اگر علت وجود نداشته باشد، ظهور معلول جز یک توهم چیز دیگری نمی‌تواند باشد. بر اساس این باور، تاریخ هنر و ادبیات در محور در زمانی به دو مقطع سنتی و مدرن تقسیم می‌شود که رنسانس و اومانیزم مرز آنها محسوب می‌گردد. با رنسانس اومانیزمی به‌ویژه سوپژکتیویسم دکارتی تاریخ بشری برشی عمیق خورده و تقریباً دو مقطع به دو ساحت متفاوت تبدیل گردیده است. این نگرش در قرون هفدهم و هیجدهم میلادی شکل سازمان‌یافته‌ای به خود گرفت. این نقد در دوره معاصر با مفهوم داوری معادل انگاشته می‌شود؛ مفهومی که تا پیش از این به واژه نقد اطلاق نمی‌گردید یا دست‌کم نقش کانونی نداشت. «نقد در زبانهای اروپایی نیز از واژه یونانی Krites به معنای جداسازی و گاه داوری آمده است. گرچه تبار این واژه به عهد یونان باستان می‌رسد، اما مفهوم امروزی از قرن هیجدهم یعنی عصر روشنگری آغاز می‌شود که نقد به معنای «داوری اثر فکری یا پدیده‌ای اجتماعی» مطرح شد و هنوز هم یکی از مهم‌ترین معانی آن به شمار می‌رود» (طهوری، ۱۳۸۶: ۹۶).

در پایان یادآوری می‌شود که یکی دیگر از مهم‌ترین دلایل مخالفان نقد سنتی نبود متون مرتبط با نقد در تاریخ است. به عبارت دیگر نقد هنری چنان‌که امروزه دیده می‌شود در میراث مکتوب

2. Baumgarten

و نوشتاری یافت نمی‌شود. با توجه به مطالب بالا، این عده یعنی مخالفان اصطلاح و به دنبال آن طرح بحث «نقد سنتی» بر این باورند که اصطلاح یادشده دارای یک تضاد درونی است، چنان‌که نقد در ساحت سنت و تفکر یا هنر سنتی راهی ندارد.

نظر موافقان نقد سنتی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، نظریه‌ای کاملاً متضاد با نظر پیشین درباره نقد سنتی وجود دارد. در این نظریه، نقد سنتی نه فقط وجود داشته، بلکه یک ضرورت تلقی می‌شده است. نخستین مسئله این است که تفاوت میان نقد سنتی و نقد مدرن را نباید و نمی‌توان منکر شد. و این تفاوت بیانگر بود یا نبود نقد نیست. دومین دلیل آن است که از نظر عقلانی این موضوع که هنر و ادبیاتی چنین غنی - که قله‌های جهانی را از آن خود کرده - بدون بررسی، گفت‌وگو و نوعی نقد و نقادی ممکن نیست. و نکته آخر این‌که بر خلاف ادعای دسته نخست، فرهنگ ما دارای متونی است که به نوعی می‌توان از آن مطالبی راجع به نقد استنباط کرد.

در مورد نبود یا کمبود متون مربوط به نقد نیز می‌توان به دو مسئله اشاره کرد: نخست این‌که در گذشته بسیاری از موضوعات در فرهنگ ایرانی به گونه شفاهی مطرح شده است اما به دلایل گوناگون نوشتاری از آنها وجود ندارد و این مسئله به هنر محدود نمی‌شود. به طور مثال در فرهنگ ما چیزی به نام تاریخ‌نویسی ادبی یا هنری وجود ندارد، ولی این دلیل بر آن نیست که هنر و ادبیات ما دارای تاریخ یا تحول تاریخی نبوده است. بر عکس، هنر و ادبیات ایران یکی از فاخرترین و غنی‌ترین و پویاترین‌ها در جهان محسوب می‌شود. دیگر این‌که منابعی و متونی وجود دارند که می‌توان آنها را پیشینه همان چیزی محسوب کرد که آن‌را امروزه نقد می‌نامند.

در میان این متون می‌توان به برخی از گونه‌ها همانند فتوت‌نامه‌ها، دیباچه‌ها، رسائل هنری و ادبی، تذکره‌نامه‌ها و... و همچنین برخی کتابهای تاریخی اشاره کرد. این گونه نوشته‌ها حاوی مطالبی است که به نوعی به توصیف، تجلیل، مقایسه و ارزیابی هنرمندان و گاهی آثار هنری پرداخته‌اند.

دیگر نظرات

گرچه مهم‌ترین تقسیم‌بندی به همین دو گونه نظریهٔ تقابلی یادشده مربوط می‌شود، اما مناسب است اضافه شود که نظرات در خصوص نقد سنتی از دوگانهٔ یادشده فراتر و فراوان‌تر هستند. برای نمونه دکتر رضا داوری، از محققان برجستهٔ حوزهٔ فلسفه و تفکر، دربارهٔ تاریخ هنر و ارتباط آن با اقسام نقد می‌گوید:

«من تاریخ هنر را به سه دوره تقسیم می‌کنم: ۱. تاریخ هنر در زمان پیش از سقراط، چه در غرب و چه در چین و ماچین و هند و ایران و هر جای دیگر. ۲. دوران فلسفه تا دوران جدید؛ یعنی دوران افلاطون و ارسطو و اخلاف آنان در عالم اسلامی و در قرون وسطای مسیحی. ۳. دوران جدید؛ دورانی که با فلسفه انگلیسی و فرانسوی در قرن هفدهم و هیجدهم شروع می‌شود و تا دوران ما ادامه دارد» (همان: ۱۴).
از نظر رضا داوری، دورهٔ نخست فاقد نقد است و نقد با فلسفه شروع می‌شود. وی در ادامه می‌نویسد: «تا زمان افلاطون کسی نپرسیده که هنر چیست؟» (همان) این نظر در میان بسیاری از محققان رایج است، چنان‌که ورنون هال^۳ در همین خصوص در کتاب *تاریخچه نقد ادبی* به بررسی آرای تقریباً ۳۲ نظریه‌پرداز پرداخته و این بررسی‌های خود را با افلاطون شروع می‌کند و می‌نویسد:

«یونانیان سخنوران بزرگی بوده‌اند و حتماً در باب شعر نیز همچون امور دیگر سخنها گفته‌اند ولی کلامشان با بادهای مدیترانه از میان رفته است. پیش از افلاطون بجز یکی دو مصرع در آثار شاعران و چند قطعه از رسالات فلسفی، نقد ادبی واقعی به معنای نظریه ادبی وجود نداشته است... لذا اگر بخواهیم بحث خود را با آراء کلی درباره ادبیات آغاز کنیم، نقطه شروع ما باید افلاطون باشد» (هال، ۱۳۷۹: ۹).

لیونلو ونتوری^۴ نویسندهٔ *تاریخ نقد هنر از یونانیان تا نئوکلاسیسم* می‌نویسد:
«همگان می‌دانند که تفکر نقدی در خصوص پیکره‌تراشی و نگارگری که در یونان سده سوم پیش از میلاد شکل گرفت، بوسیله پلینیوس بزرگ و از طریق کتاب *تاریخ طبیعی* وی به ما

3. Vernon Hall
4. Lionello Venturi

رسیده است. داوربهای نقادانه بر آثار هنرمندان یونانی که او نقل می‌کند، بطور غیرمستقیم، از رساله‌های نگارگری و پیکرتراشی سنوکراته سیسونی، پیکرتراشی از مدرسه لیسپو و آنتیگون کاریستونی که هر دو در نیمه اول سده سوم پیش از میلاد می‌زیسته‌اند، گرفته شده‌اند» (ونتوری، ۱۳۷۳: ۵۱).

بنابراین نظر ونتوری را می‌توان به‌نوعی حد وسط میان دو نظریه پیشین نیز محسوب کرد، زیرا نه به‌همیشه‌گی بودن نقد قایل است و نه به تقارن حتمی میان نقد و دوره مدرن، بلکه سابقه نقد را تا دوره باستان عقب می‌برد؛ گرچه این امر به‌ویژه یکی‌انگاری در فرهنگهای غربی و شرقی و ملاک قراردادن افلاطون و ارسطو به‌عنوان ملاک برش تاریخی جای تأمل دارد، که آن را به فرصتی دیگر وامی‌نهیم. طرح نظر حاضر بیشتر برای این بود که بر تنوع و تعدد نظریه‌ها و معیارهایی که به‌کار گرفته می‌شوند تأکید شود.

موضوع و قلمرو نقد سنتی

پرسشهای جدی دیگری که می‌تواند در اینجا مطرح شود این است که واژه «سنتی» در اصطلاح «نقد سنتی» چه نقشی دارد. آیا «سنتی» از نظر موضوع مورد توجه نقد است؟ آیا منظور از «سنتی» روشی خاص در نقد است؟ یا این که آیا «سنتی» هم به معنای موضوع است و هم روش نقد؟ حال به زعم اغلب افراد، عصر ما دوره سنتی را پشت سر گذشته است و نقد سنتی نیز ممکن نیست، پس تکلیف مطالعه آثار هنرهای سنتی یا دوره سنتی چه می‌شود؟ آیا می‌توان با نقدهای مدرن به مطالعه هنرهای سنتی پرداخت و در این صورت، نقض غرض نمی‌شود؟

طرح چنین پرسشهایی از آن جهت اهمیت دارد که بسیاری از محققان بر این باورند که «سنتی» قلمرو نقد را معین می‌کند. به عبارت روشن‌تر، هنگامی که گفته می‌شود «سنتی»، منظور آثار و مؤلفان سنتی است که موضوع این نقد هستند. به همین دلیل نقد سنتی نمی‌تواند یا نمی‌خواهد آثار مدرن را مورد بررسی قرار دهد. بسیاری از محققان نقد سنتی بر این اعتقاد هستند که هنر با مدرنیسم به پایان رسیده است و هر آن چیزی که در این دوره و با این تفکر ابداع شده است خارج از حوزه و ساحت هنر قرار می‌گیرد. نظر دیگر این است که «سنتی» در عین موضوع، اشاره به روش نیز دارد. به بیان دیگر، «سنتی» برای اصطلاح یادشده هم تعیین‌کننده قلمرو نقد است و هم چگونگی و روش آن. به همین دلیل نقد سنتی علاوه بر این که دارای حوزه موضوعی خاصی

است، دارای روش خاصی نیز هست.

پرسش دیگری در اینجا مطرح است: اگر ما برای بررسی آثار به دست آمده از سنت امکان نقد سنتی نداریم، پس چه باید کرد؟ آیا آثار سنتی را به طور کلی به کنار باید گذاشت؟ در این خصوص مباحثی چند ارائه شده است. به طور مثال نیره طهوری می‌گوید: «به نظر می‌رسد، تنها راه دست‌یازیدن به شیوه پدیدارشناسی است که با رد سوژکتیویسم، به جست‌وجوی یافتن معنای اثر از زبان کسانی می‌پردازد که نه تنها از وجه زمانی با آن هم‌عصرند که در دوره‌ای طولانی و در خلال آمدن و رفتن نسل‌ها، بر این باور بوده‌اند که همه چیز و همه کس مخلوق خداوند است، از او برآمده و به سوی او بازمی‌گردد» (طهوری، ۱۳۸۷: ۱۱۶). این‌که پدیدارشناسی واقعاً می‌تواند از آثار هنری رمزگشایی کند و آیا مطالعاتی از این دست به خوبی توانسته‌اند از عهده چنین رسالتی برآیند، خود جای بحث دارد، اما چنان‌که مشخص می‌شود، راه حل نیز خود از نقدهای مدرن است. پدیدارشناسی که در اوایل قرن بیستم با تلاش‌های هوسرل^۵ بنا نهاده شد و بسیاری از شخصیت‌های بزرگ و جریان‌ات فلسفی و نقدهای نوری همچون هرمنوتیک و نقد مضمونی از آن تغذیه کرده‌اند، چگونه راه حل هنر سنتی می‌شود؟ در اینجا به نوعی تناقض مشاهده می‌شود، زیرا با توجه به نفی نقدهای مدرن، چگونه یکی از آنها برای چنین نقدی برگزیده می‌شود؟

ویژگی‌های نقد سنتی

اگر اصطلاح نقد سنتی را در معنای گسترده آن بپذیریم، این پرسش مهم مطرح می‌شود که نقد سنتی چه ویژگی‌هایی دارد؟ همچنین می‌توان پرسید که نقد سنتی چه تفاوتی با نقد مدرن، پوزیتیویستی و یا نقد نو، دارد؟ نخست در این مورد باید توضیح داد که نقد سنتی همانند دیگر نقدها بر نظریه مرتبط با خود استوار شده است. در اینجا نقد سنتی بر نظریه‌های سنتی بنا شده؛ نظریه‌ای که نسبت به مبانی و عناصر بنیادین اثر هنری دارای نظرات مخصوصی است که موجب تمایز آن از دیگر نظریه‌ها می‌شود. نظریه سنتی هنر یا نظریه هنر سنتی، که با هم می‌توانند

5. Edmund Husserl

متفاوت نیز باشند، به‌طور کلی بر چندین اصل بنا شده است. در اینجا به‌طور فهرست‌وار به برخی از مهم‌ترین این اصول اشاره می‌شود:

- تأکید بر عناصر بیرونی متن به‌عنوان محور اصلی نقد؛
- مؤلف (که خود یک عنصر برون‌متن است) به‌مثابهٔ کانون نقد؛
- وجود ارتباط تنگاتنگ میان خلق هنر و نقد آن؛
- باور به منشأ ماورایی و اغلب دینی برای اثر هنری؛
- نگاه به هنر به‌مثابهٔ محملی برای اکتفا و انتقال رمزها در قالبی زیبا؛
- اعتقاد به وجود معنا و حقیقتی پنهان در اثر هنری؛
- تأکید بر رمزگشایی به‌عنوان مهم‌ترین وظیفهٔ منتقد؛
- باور به رمزگشایی با توجه به استطاعت و فهم معنوی و هنری.

این اصول هنگامی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند که با اصول نقدهای پوزیتیویستی و نقدهای نو مقایسه گردند، زیرا تقریباً در اغلب موارد، اگر نگوییم همه، تقابل و تضاد وجود دارد. به‌طور مثال این نقدها در مورد منشأ اثر هنری نظری متفاوت دارند. یکی منشأ اثر هنری را فراانسانی و اغلب الهی می‌داند، در صورتی‌که دیگری منشأ آن را ذهنیت انسانی یا عینیت مادی تصور می‌کند. همچنین در خصوص محور نقد نیز دارای تفاوت و حتی تقابل نظری هستند، زیرا اگر یکی مؤلف را محور اصلی می‌داند، در عوض دیگری متن و برخی نیز مخاطب را کانون اصلی مطالعات خویش برگزیده‌اند. به همین دلیل می‌توان گفت که نقد سنتی دارای اصولی مشخص و معین است که آن‌را از دیگر نقدها متمایز می‌گرداند.

نمونه‌هایی از نقد در سنت فرهنگی

گرچه در نگاه اول بسیاری می‌پندارند پیشینهٔ هنری و ادبی جامعهٔ ما فاقد نقد و نمونه‌های معینی است، اما با نگاهی دقیق‌تر مشخص می‌شود که این فرهنگ آکنده از نمونه‌های مستقیم و غیرمستقیم در این زمینه است. مرور هرچند سریع این نمونه‌ها نیاز به کتاب بلکه کتابهای مستقلی دارد؛ بااین‌حال اشاره به برخی از آنها در اینجا بی‌فایده نخواهد بود.

نمونه شعری : دیوان حافظ

پیشینه نقد در عرصه ادبیات به ویژه شعر پر دامنه تر و پرسابقه تر است. در این خصوص اغلب در گونه‌هایی همچون تذکره‌نامه‌ها که به بررسی احوال شاعران و آثار آنها پرداخته‌اند، می‌توان نمونه‌های بسیاری یافت. *چهار مقاله* نظامی عروضی، که به سبک و سیاق فن شعر ارسطو تدوین شده است، می‌تواند نمونه‌ای قابل توجه قلمداد گردد. برخی از شاعران نیز به بررسی شعر دیگران پرداخته‌اند؛ *بهارستان* جامی یکی از این نمونه‌هاست. این اثر نیز همانند اغلب آثار مربوط به شعر در گذشته، بیشتر بر اساس مقایسه استوار شده است. جامی در مورد حافظ می‌نویسد: «سلیقه شعری وی به سبک نزاری نزدیک است، اما در شعر نزاری غث و سمین بسیار است؛ ولی در شعر حافظ چنین نیست» (به نقل از امامی، ۱۳۸۵: ۲۸).

داستان منسوب به فردوسی که در یک مناظره توانست نظرها را برای گرفتن امتیاز سرودن شاهنامه به سوی خود جلب کند دلیل دیگری بر وجود نقد نزد پیشینیان است. به عبارت دقیق‌تر، در پی یک مشاعره و رقابت شعری بود که فردوسی توانست اشعار خود را از سه شاعر بزرگ دوران خویش متمایز و ممتاز کند. بنابراین بی‌شک معیار و میزانی چنان متقن وجود داشته است که اعتراضی به نتیجه این داوری نشد.

اما موضوع اصلی این قسمت نظرات شاعر بلندآوازه فارسی یعنی حافظ شیرازی است. این شاعر در خصوص نظم و شعر خود و همچنین منتقدان آنها سخنانی گفته است که می‌تواند پایه مناسبی برای بررسی نقد در دیدگاه وی قلمداد گردد. حافظ لطف سخن را امری خداداد می‌داند، اما در عین حال میان انواع سخنها و نظمها نیز تفاوت قایل است و به سست نظمی در مقابل نظم مستحکم اشاره می‌کند و برای هر یک معیاری دارد. وی در این خصوص می‌گوید:

حسد چه می‌بری ای سست‌نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

نکته مهمی که در اینجا وجود دارد تلفیقی است که حافظ میان دو گونه نظر، که برای بعضی غیرقابل جمع بود، انجام می‌دهد. به عبارتی، همواره تصور بر این بود که چون هنر و شعر امری خدادادی است، دیگر طبقه‌بندی معنا ندارد. اما حافظ ضمن اعتقاد به لطف همچون ودیعه‌ای

خدادادی برای شاعران برجسته و به‌نوعی برگزیده، آن را موجب تمایز آثار منظوم از یکدیگر می‌داند و به طبقه‌بندی شعر نیز می‌پردازد. همین طبقه‌بندی، چنان‌که همه می‌دانند، یکی از عملکردهای ارزیابی و به‌قولی نقد است.

همچنین حافظ در یک تصویرپردازی استعاری، سخن و به‌ویژه فصاحت بلبل را از فیض گل می‌داند. به همین دلیل، در ادبیات فارسی بلبل همواره هم‌نشین گل است، زیرا بدون گل، بلبل که نماد عاشق شیدا است، انگیزه‌ای برای خواندن نمی‌داشت. وی به‌طور مثال می‌گوید:

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود این همه قول و غزل تعبیه در متقارش

با این حال چنین جایگاهی از نظر حافظ فقط با الهام یا خوش‌اقبال پدید نیامده است، بلکه وی سالها بندگی و فراست را نیز از علل چنین توفیقی می‌داند. به بیان دیگر، که برای موضوع ما مهم و اساسی است، وجود گل شرط لازم است و نه کافی. در غیر این صورت، تمام عاشقان باید شاعر می‌شدند و هرکه عاشق‌تر، شاعرتر. حافظ در توصیف علت موفقیت خویش می‌گوید:

گر به دیوان غزل صدرنشینم چه عجب سالها بندگی صاحب دیوان کردم

بنابراین لطف و معشوق برای شعر لازم هستند، اما جهد و تلاش و مهارت نیز نیاز است. در هر صورت، موضوع لطف یکی از مهم‌ترین اصول نظری شعر نزد حافظ محسوب می‌شود، به همین دلیل در اغلب مواردی که از شعر و نظم به‌ویژه شعر خودش سخن می‌گوید، از لطف نیز بحث به میان می‌آورد. به‌طور مثال می‌گوید:

حافظ چو آب لطف ز نظم تو می‌چکد حاسد چگونه نکته تواند بر آن گرفت

در بیت یادشده از حافظ علاوه بر واژگان نظم و لطف بر دو واژه دیگر یعنی حافظ و حاسد نیز تأکید شده که برای محققان عرصه نقد بسیار حایز اهمیت است، زیرا از یک سو محور مؤلف را مورد نظر قرار داده است و از سوی دیگر محور خرده‌گیران حسود. این خرده‌گیران از نظر حافظ

نه بر اساس معیار و میزان، بلکه از روی حسادت به انتقاد از شعرش دست می‌زنند. در اینجا حافظ ضمن دفاع از خود به آنها نیز حمله‌ور می‌شود و استدلال خویش را بر هم‌آوردی استوار می‌کند. از نظر حافظ، کسی می‌تواند بر نظم‌ش خطا گیرد که خود دارای لطف باشد؛ به‌نوعی دارای توانایی شعرگفتن. این نوع استدلال بارها به گونه‌های متفاوتی نزد شاعر شیرین‌سخن شیرازی دیده می‌شود، چنان‌که می‌گوید:

کسی گیرد خطا بر نظم حافظ که هیچش لطف در گوهر نباشد

گرچه تا اینجا روش حافظ بیشتر سلبی بوده و به مقابله با کسانی که به انتقاد از شعرش می‌پرداختند اختصاص یافته است، اما اشعار دیگری نیز دارد که به‌نوعی تأکید ایجابی بر نقد دارد. حافظ لطف شعر خود را با نظم نظامی مقایسه می‌کند و گاه شعر خود را فراتر از نظم نظامی می‌داند و می‌گوید:

چو سلک در خوشاب است شعر نغز تو حافظ که گاه لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی

حافظ از تأثیر و جایگاه شعر خودش به خوبی آگاه است، چنان‌که از حضور شعرش نه فقط در فارس و عراق، بلکه در هند، بنگال و سمرقند با افتخار سخن می‌گوید. این موضوع دوباره دارای نوعی مقایسه خفی است. یادآوری دو بیت دیگر از ابیات مرتبط در دیوان حافظ خالی از لطف نیست:

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

به شعر حافظ شیرازی می‌رقصند و می‌نازند سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

مقایسه‌های یادشده از این جهت مهم به نظر می‌رسد که حافظ نفس بررسی، ارزیابی و حتی مقایسه و سنجش را منکر نمی‌شود و حتی به نقد و مقایسه شعرش با نظم شاعری گران‌سنگ

چون نظامی یا یک منطقه و مکتب دست می‌زند. این تعریف و تمجیدها از شعر خویش تا حد مبالغه پیش می‌رود چنان‌که می‌گوید:

حافظ تو این سخن ز که آموختی که بخت
تعویذ کرد شعر تو را و به زر گرفت

همچنین وی به شعر خوش خویش قسم یاد می‌کند و می‌گوید:

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ
به قرآنی که اندر سینه داری

یا ضمن تمجید از همه اشعار خویش با صفت بیت‌الغزلی معرفت به تحسین خود می‌پردازد:

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است
آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش

اما برای نقد به معیار و میزان باور دارد و نقدهای بدون عیار را انکار و رد می‌کند چنان‌که در بیت معروفش می‌گوید:

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند
تا همه صومعه‌داران پی کاری گیرند

بر اساس گفته حافظ، امکان نقد وجود دارد، اما نقد دارای شرایطی نیز هست. به احتمال زیاد، در زمانهای گذشته محافلی برای بررسی اشعار وجود داشته است، ولی برخی همچون امروز با معیارها آشنایی نداشته و اظهار نظر می‌کرده‌اند. مجلس بحث از شعر که حافظ از آن یاد می‌کند در عین شعرخوانی، می‌تواند مجلس شعردانی نیز باشد.

مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان
نستدن جام می از جانان گران جانی بود

شاید یکی از مهم‌ترین این شروط دست‌کم از نظر حافظ که با اساس نقد سنتی نیز همخوانی دارد،

همانندی منتقد با شاعر است. از نظر حافظ کسی می‌تواند شعر وی را درک کند که خود دارای لطف در طبع و سخن باشد و به همین دلیل می‌گوید:

ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه که لطف طبع و سخن گفتن دری داند

یکی از اصطلاحاتی که حافظ برای تمایز شعر خوب به‌ویژه شعر خویش به‌کار می‌گیرد همانا اصطلاح «شعر تر» است. البته این اصطلاح پیش از حافظ نیز رایج بوده است. شعر تر در اینجا یعنی شعری که سلیس و روان باشد. تری یا آبداری از صفت‌های ممتاز در فرهنگ ایرانی محسوب می‌شود، چنان‌که از ترکیب «آب از شعر چکیدن» استفاده کرده‌اند. همان‌گونه که خرمشاهی اشاره دارد، سنایی، انوری و خاقانی از شاعرانی هستند که از شعر تر استفاده کرده‌اند و حتی عطار سخن از «آتش تر» می‌کند (خرمشاهی، ۱۳۸۱: ۶۲۶).

تیر عاشق‌کش ندانم بر دل حافظ که زد این قدر دانم که از شعر ترش خون می‌چکد

اما واژگان دیگری در دیوان یافت می‌شود که باید با دقت بیشتری مورد بررسی قرار گیرند؛ واژگانی همچون «شعر دلکش»، «شعر نغز»، «شعر خوش» و... این واژگان فقط برای زیبایی صوری شعر نیستند، بلکه دارای معانی مرتبط با نقد نیز هستند که به همین اشاره بسنده می‌شود.

نمونه هنری: گلستان هنر قاضی احمد منشی قمی

در حوزه هنر موضوع نقد و مطالعه آن به مراتب دشوارتر است، زیرا به‌طور کلی و در تمام فرهنگ‌ها مطالعات هنری نسبت به ادبی نه فقط کمتر است، بلکه به دلایلی رشد و توسعه مطالعات ادبی را نیز پشت سر گذاشته است. با وجود این عرصه هنر فاقد مطالعات مربوطه نیست و گاهی برخی بررسی‌ها موجب شگفتی و حتی الهام برای مطالعات ادبی و فلسفی نیز شده است.

در اینجا به یک نمونه بسیار معروف نزد محققان هنری یعنی *گلستان هنر* بسنده می‌شود تا وضعیت نقد را در حوزه هنر در عصر پیش از مدرن مطالعه کرده باشیم. *گلستان هنر* نوشته قاضی احمد منشی قمی در اوایل قرن یازدهم در مورد هنر به‌ویژه هنر خوشنویسی و نگارگری

است. *گلستان هنر* از نوادر آثاری است که به طور کامل به هنرمندان و هنر اختصاص داده شده است. سرگذشت هنرمندان و ارتباط استاد و شاگردی و همچنین مقایسه میان آنها از موضوعات اصلی این اثر محسوب می‌شود.

در بخشی مؤلف *گلستان هنر* به مقایسه میان دو شخصیت برجسته از نگارگران مکتب هرات پرداخته و می‌نویسد: «مولانا مظفرعلی شاگرد خوب استاد بهزاد بود آخر کار را به جایی رسانید که مردم او را قرینه استاد بهزاد می‌دانستند و سوای تصویر در مثنی برداشتن و تحریر خط اعجاز داشت» (منشی‌قمی، ۱۳۸۳: ۱۴۱). در همین جهت پیرامون مولانا شیخ محمد می‌نویسد: «مولانا شیخ محمد از دارالمؤمنین سبزواریست... وی نقاش بی‌بدیل بود شاگرد استاد دوست دیوانه بود و خط نستعلیق را خوب می‌نوشت و قلم بر قلم ختائیان در نقاشی داشت هرچند که در صورت خطا می‌کرد و در مثنی برداشتن خط استادان را نقل می‌کرد و به قلم مو اصلاح می‌نمود بنوعی که فهم نمی‌شد» (همان: ۱۴۲).

نمونه‌های *گلستان هنر* در مورد هنر خوشنویسی به مراتب بیشتر و متنوع‌تر هستند. اما اغلب به طور کلی از همان روشهای مقایسه‌ای بهره می‌برند چنان‌که مؤلف در مورد مولانا درویش عبدالله می‌نویسد: «مولانا درویش عبدالله از خراسان بغایت خوشنویس بوده اگرچه بعضی او را بهتر از خواجه عبدالحی می‌دانند اما هرکدام روشی دارند و هر دو بی‌قرینه بوده‌اند» (همان: ۴۴). مؤلف *گلستان هنر* گاهی از تعبیری استفاده می‌کند که بیانگر ویژگیهایی برای ارزیابی و مقایسه محسوب می‌شوند. *گلستان هنر* در مورد خواجه میر منشی قمی می‌گوید: «خواجه میرمحمد منشی قمی از شاگردان سرآمد خواجه عبدالحی در غایت رطوبت و حرکت و پختگی می‌نوشته» (همان: ۴۵). چنان‌که ملاحظه می‌شود در اینجا از تعبیری همچون رطوبت، حرکت و پختگی استفاده می‌کند. رطوبت در اینجا یادآور «تری» در شعر به‌ویژه شعر حافظ است. نمونه دیگر به توصیف مولانا میرعلی مربوط می‌شود که می‌گوید: «مولانا میرعلی در خط گوی سبقت و تفوق از همه ر بوده چه در اسلوب این خط واضح قاعده جدید و ضابطه سدید است اما بمولانا سلطانعلی نمی‌رسد» (همان: ۷۸).

نتیجه

گرچه نقد به آن شکلی که امروزه، یعنی در روزگار مدرن و پست‌مدرن بیشتر متداول است با آن چیزی که در گذشته سنتی رایج بوده دارای تفاوت‌های اساسی است، اما تاریخ نقد با تمام فرازونشیبها و تفاوت‌های موجود به گذشته‌ای بسیار دور بازمی‌گردد. در حقیقت این موضوع، یعنی نقد نیز همانند دیگر موضوعات و معرفت‌های بشری در طول تاریخ دچار دگرگونیهای زیاد و گاهی بنیادین شده است.

به همین روی، نقد همواره در طول تاریخ وجود داشته و به نوعی همزاد خلق اثر هنری است، اما با گذر زمان مراحل و منازلی را پشت سر نهاده است. یکی از مهم‌ترین جهش‌های نقد به یونان باستان و به ویژه اندیشه‌های دو فیلسوف بزرگ، یعنی افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد. یکی دیگر از تحولات اساسی نقد به دوره مدرن، به ویژه قرن هفدهم و هجدهم مربوط می‌شود که به نوعی نقد را وارد دوره مدرن می‌کند. در طول قرن بیستم نقد از اصول مدرن خود نیز عدول می‌کند و به دوره پست‌مدرن وارد می‌شود. دوره‌بندیهای یادشده بدین معنا نیست که نقدهای پیشین در دوره‌های پسین حضور نداشته است، بلکه بدین معناست که نقد نیز همانند دیگر بخش‌های معرفت بشری پدیده‌ای پویا و متغیر است و همراه با پارادایم‌های گوناگون دستخوش دگرگونی می‌شود. اشاره شد که نقد پدیده‌ای صرفاً غربی نیست، بلکه هر جا که هنر و خلاقیت هنری وجود داشته باشد نقد هم وجود دارد. لیکن نقد نیز همانند دیگر عناصر و بخش‌های فرهنگی دارای ارتباط و پیوستگی با دیگر عناصر فرهنگ جامعه است و به همان دلیلی که خلق هنر و نظریه هنری تمدن‌های گوناگون با یکدیگر متفاوت‌اند، نقدهای آنها نیز دارای ویژگی‌های فرهنگی مخصوص به خود هستند. نقدها یا پیشینه‌های نقد در فرهنگ ایرانی-اسلامی نیاز به پژوهش گسترده‌ای دارند تا نمایان شوند. خوشبختانه چندی است که این خودآگاهی بومی در عرصه‌های گوناگون همچون نقد آغاز شده است. این ویژه‌نامه در صدد تأمل و توسعه بیشتر نقد هنری برآمده، که امید است مورد پذیرش اهل تحقیق قرار گیرد.

پژوهشنامه

احمدیان، مهرداد. (۱۳۸۷)، *نقد نگاشت: نقد بومی ۲*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
امامی، نصر الله. (۱۳۸۵)، *مبانی و روشهای نقد ادبی*، تهران، انتشارات جامی.
خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۱)، *حافظنامه*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
طهوری، نیر. (۱۳۸۶)، *مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نقد هنر*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
منشی قمی، قاضی میراحمدبن شرف‌الدین حسین. (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، انتشارات منوچهری.
ونتوری، لیونلو. (۱۳۷۳)، *تاریخ نقد هنر: از یونانیان تا نئوکلاسیسم*، ترجمه امیر مدنی، تهران، انتشارات فردوس و سیمین.
هال، ورنون. (۱۳۷۹)، *تاریخچه نقد ادبی*، ترجمه احمد همتی، انتشارات روزنه.

منابع



بازیابی و تحلیل وجود یا فقدان نقد و نظریه ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی

دکتر مهدی محبتی
استادیار دانشگاه زنجان
golmakan110@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۸/۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۱۱

چکیده

این مسئله که ادبیات فارسی، با همه تنوع و تعدد حوزه‌ها، از نظام هماهنگ ادبی و اصول همخوان انتقادی بهره می‌برد یا صرفاً برپایه نگره‌هایی ناهمخوان و نکته‌های پریشان‌نوعی شکل گرفته است، از مباحث مهم روزگار ماست که تا به حال چنان که باید و شاید مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته است. از آنجا که اعتقاد به هر کدام از دو سویه وجود یا فقدان نقد و نظریه ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی مشکلات و پیامدهایی دارد، نمی‌توان به سادگی آنها را حل و تحلیل کرد. این مقاله با تکیه بر مبانی منطقی، مستندات ادبی و نگره‌های نظریه پردازان بزرگ، در پی تحلیل و تعلیل همین مسئله است تا ابتدا تصویری دقیق و درست از اصل مسئله پیدا شود و سپس یکی از دو سویه ماجرا برای خواننده و خواننده حقیقت‌جو تثبیت گردد.

واژگان کلیدی:

ادبیات فارسی، نقد و نظریه ادبی، نظریه پردازی.

مقدمه

آنچه امروزه به عنوان یک باور بدیهی بر ذهنها و زبانها حکم می‌راند آن است که ادبیات کلاسیک فارسی از نقد و نظریه بی‌بهره بوده است. در واقع، غالب کسانی که به‌نوعی با ادبیات فارسی سروکار دارند بر همین باورند که نقد و نظریه ادبی اندکی پیش از مشروطه به ادب پارسی-ایرانی راه یافته است و کم‌کم جزئی از پیکره فرهنگ و ادب ایرانی شده است. این نقد و نظریه جدید هم، به‌ذات، وارداتی است و ریشه در سنتها و شرایط خاص فرهنگی و اجتماعی غرب دارد. در نظر عمده تحلیل‌گران مسائل ادبی و به‌ویژه کسانی که با حوزه نقد و نظریه ادبی سروکار دارند، سنت ادبی ایرانی، اگرچه

به‌کل از مسائل و موضوعات انتقادی بی‌بهره نیست و در لابه‌لای اوراق و آثار آن گه‌گاه می‌توان به نکته‌هایی نقدآمیز و فوایدی نقدآموز برخورد، اما این موضوعات و نکته‌ها و فواید هیچ‌گاه چنان پخته و ژرف و همساز و نیرومند نیست که بتوان بدانها «نقد و نظریه» اطلاق کرد و نهایتاً بدان باور رسید که فرهنگ و ادب ایرانی از نقد و نظریه ادبی، برخوردار بوده است.

این قولی است که تقریباً جملگی کسانی که در زمینه تاریخ نقد ادبی - و نقد ادبی در تاریخ ایران - مطلبی نگاشته‌اند یا کتابی نوشته‌اند، بر آن‌اند. می‌توان با تکیه بر پراکندگی، آشفتگی، بی‌مایگی ظاهری موضوعات و روشهای انتقادی در ادب گذشته، و دهها نکته ظاهراً دقیق و درست دیگر، این قول را پذیرفت و به آرامش خیال هم رسید و باب این‌گونه بحثها را بست و از تبعات سنگین و گاه سهمگین عدم پذیرش این قول عام رست؛ هرچند پذیرفتن این باور عام هم از جهاتی دیگر معضلات و مشکلات جدی و جدید را پیش چشم می‌گشاید و ذهن و روان جوینده را آرام نمی‌گذارد؛ مشکلات و مسائلی که لوجانه و مصمم پیش چشم ایستاده‌اند و اجازه نمی‌دهند که ماجرا در همین جا تمام‌شده تلقی شود و پرونده‌اش مختومه اعلام گردد، که با نهایت اختصار، در پی به بررسی آنها می‌پردازیم.

نخستین مسئله‌ای که پذیرش

۱. تعدد نظامهای زیباشناختی و تفاوت برخورد با مبانی آنها
- بی‌قید و شرط «نبود سنت نقد و نظریه ادبی در ادبیات فارسی» را با مشکل جدی مواجه می‌سازد آن است که آیا می‌توان مجموعه

نظامهای زیباشناختی ادبی را با یک میزان و معیار سنجید؟ به عبارت دقیق‌تر، آیا می‌توان گفت که چون ادبیات فارسی نظام ارزیابی و سنجشی مانند نقد و نظریه رایج در غرب امروز ندارد، اصلاً نظام نقد و نظریه ندارد؟

اگر ادبیات کلاسیک فارسی در کل فاقد موازین سنجشی خاص بوده است، کلیت این ادب نسبتاً دیرپا بر چه معیاری تا دوره بازگشت، آثار سست و نادرست را طرد و باطل می‌ساخته است و بر آثار ناب و ممتاز، مهر تأیید و تثبیت می‌زده است؟

تردید نیست که ایران و ادب فارسی - در دوره‌ای هفتصدساله - جزو حاصلخیزترین مناطق ادبی دنیا بوده است؛ پس بر مبنای کدام سنجه درونی این همه آثار سست و حتی متوسط را از گردونه آفرینش و قبولی بیرون می‌رانده است و آثار و آفریده‌هایی خلاق مثل شاهکارهای ادب فارسی را در هر دوره ماندگارتر می‌ساخته است؟

بدیهی است که معیارهای سنجشی تحلیلی ادب غرب - با همه ارزش و احترام - کارایی اصیل و اصلی‌اش، در وهله اول مخصوص نقد و تحلیل آثار غربی است و سپس - با جرح و تعدیل گوشه‌هایی از آن - می‌تواند برای آثار ادبی دیگر هم به کار آید. چنان‌که - مثلاً - *فن شعر* ارسطو با همه تأثیر و شهرت، کارایی چندانی در نقد و ارزیابی آثار ملل مسلمان نداشته و ندارد، چون موادی که در بطن بوطیقای ارسطو هست، جز در مواردی اندک، همخوان و همسو با آثار ادبی این‌سوی خاک نیست.^(۱)

تمام نحله‌های نقد و نظریه‌های جدید غربی هم همین حال و حالت را دارند.

طبیعی است که برای درک مبانی نقد و نظریه ادبی در نظام زیبایی‌شناختی ادب فارسی، باید به سراغ موازین و قواعدی در بطن خود این نظام رفت و با تکیه بر همان قواعد داوری کرد که این نظام، نظریه و نقد ادبی دارد یا خیر؟ روشن است که نظام زیبایی‌شناختی مسلمین به صورت عام - و ایرانیان به صورت خاص - همواره بر پایه درک مبانی هنری و نقد و تحلیل آنها از طریق فراگیری اصول و قالبها و قواعدی خاص به وسیله سنت شفاهی و نقل سینه‌به‌سینه بوده است؛ بدین معنا که در ایران و غالب کشورهای شرقی، تمام مبانی «درک و آفرینش و نقد» آثار خلاقه هنری - از جمله آثار ادبی - از طریق سینه و زبان استاد و ممارستهای مداوم و انس با متن و آشنایی گام‌به‌گام در طی زمانی نسبتاً طولانی به دست می‌آمده است و مجموعه اینها با تجربه خلاق فردی هنرمند درمی‌آمیخته و مبانی نظری و عملی درک و خلق و نقد آثار هنری و ادبی را پی می‌ریخته است؛ چنان‌که سرتاسر آثار اسلامی و ایرانی سرشار از توصیه و تأکید چنین شیوه‌ای به جویندگان برای برآمدن و رسیدن است که برای آشنایی بیشتر به یکی - دو مورد اشاره می‌کنیم. ابن‌خلدون در کتاب معروف *مقدمه*، در انتهای کتاب، بحثی مفصل را به نقد سنتهای زیبایی‌شناختی مسلمین و اعراب اختصاص می‌دهد و به‌صراحت در آنجا یادآوری می‌کند که برای «فهم و خلق» آثار ممتاز ادبی در این سنت، تنها و تنها باید قواعد و موازین و هیئت ترکیبی

خاصی را که بنیاد زیباشناختی این سنت را تشکیل می‌دهد یاد بگیریم و از طریق ممارست مداوم با آثار برتر ادبی و نگهداشت آنها در سینه و استفاده کامل از محضر استادان فن، با حقیقت آنها آشنا گردیم و اصول و مبانی آنها را در جان ملکه سازیم و به‌کار بندیم تا توان فهم و خلق اثر ادبی را داشته باشیم. از نظر ابن‌خلدون، قواعد بلاغی و عروضی و دستوری و انتقادی برای درک و فهم و آفرینش چنین سنتی، اگرچه لازم هستند، اما کافی نیستند. او از این نیز فراتر می‌رود و عمل خلق در سنت مسلمین را نوعی قالب‌سازی ذهنی و روانی نظیر قالبهای بنّایی و نسّاجی می‌داند و چندین بار تأکید می‌کند که تا در ذهن و زبان کسی - بر اثر ممارست و مداومت فراوان - این قالبهای ذهنی و زبانی پی‌ریزی و تثبیت نشود، هرگز قادر به آفرینش و حتی فهم آثار ممتاز ادبی نخواهد بود. ابن‌خلدون علت این مسئله را که چرا انسانها نمی‌توانند به زبان بیگانه اثر ناب ادبی خلق کنند، مرتبط به همین نکته می‌داند (ابن‌خلدون، بی‌تا: ۵۶۶). نکته اساسی ابن‌خلدون آن است که بنیاد مبانی زیباشناسی مسلمین بر نوعی استنباط و شهود و تجربه درونی استوار است که در هیئت قالبها و قواعدی استوار و منسجم، متجسد شده‌اند. موضوعی که ابن‌خلدون - به‌عنوان پدر فلسفه تاریخ - آن را باز می‌گوید و گویا به‌عمد تکرار می‌کند از منظر تبیین مبانی زیباشناختی هنر شرقی و به‌ویژه اسلامی - ایرانی بسیار مهم و حیاتی است؛ بحثی که با همه اهمیت هنوز چندان شناخته و شکافته نشده است.

هدف اساسی ابن‌خلدون در این مقام آن است که نشان دهد اساساً روش برخورد با سنتها و مواردی که ذاتاً بر بنیاد تجربه درونی و استنباط قلبی نهاده شده است چیست و برپایه کدام مبانی باید آنها را شناخت. از نظر ابن‌خلدون، فهم این تجربه‌های هنری ناب، با ابزاری چون استدلال، تحلیل و تجزیه مواد هنری امکان‌پذیر نیست. کشف و درک این تجربه‌ها وقتی ممکن می‌گردد که کلیت آن هنرها در طی یک فرایند زمانی و در متن یک تجربه استعلایی-شهودی، بخشی از ذهن و روان و زبان گوینده گردد و آرام آرام خود جوینده هم با اشرف به حقیقت آن داده‌ها و دیده‌ها - که در هیئت قالبها و اشکال و فرمها تجسد یافته است - به زبان آید.

این تفاوت روش برخورد با میراث شرقی - و در رأس همه آنها ادب فارسی - بعد از ابن‌خلدون مدتی به خاموشی گرایید اما با شروع مکاتب جدید غربی از جمله شرق‌شناسی و مخصوصاً ایران‌شناسان بزرگی که قادر به فهم حقیقت و کلیت ادب فارسی شده بودند، رنگ و رونق دوباره یافت و در آثار بزرگانی مانند گیب، برتلس، آربری، نیکلسون، شیمل و به‌ویژه بورگل جانی تازه یافت. تقریباً تمامی این بزرگان نه‌تنها قایل به وجود یک نظام زیباشناخت عمیق و یکپارچه درونی در ادب فارسی هستند، که اساساً فهم درست ادب فارسی را منوط به کشف چنین نظام متحدی می‌دانند (Burgel, 1988: 16, 53; Meisami, 1987: 53-96; Nasr, 1977: 124) و نیز (بری، ۱۳۸۵: ۱۲۶ و زرشناس، ۱۳۸۲: ۵-۸). آنچه که مابه‌الاشتراک همه این گفتارهاست و غالب

بزرگان ایرانی هم بارها به صراحت آن را نام برده‌اند این نکته است که اصولاً فهم مبانی قواعد زیباشناختی هنرهای شرقی از جمله هنر و ادب ایرانی در ذات، متفاوت با قواعد نظام زیباشناختی امروز غرب است. در واقع، بنیاد مبانی نقد و نظریه ادبی امروز غرب، بر استدلال، تحلیل و تجزیه است، در حالی که در نظام زیباشناختی ادب فارسی، همواره اصل بر استنباط، کشف و تجربه است. در این نظام خاص، تجزیه، تحلیل و استدلال چندان جای درخوری ندارد و امر ادبی به عنوان یک کل یکپارچه، هرگز شأن خود را در حد تجزیه، تحلیل و استدلال پایین نمی‌آورد. (الفاخوری، ۱۹۹۱: ۴۲-۴۴).

بسیاری از تحلیل‌گران فلسفه زیباشناسی هنر، بر مبنای همین یکپارچگی و شهود ذاتی ادبی، خواسته‌اند کلیت واحد نظام ادبی ایرانی را تصویری از یکپارچگی حق در وجود توجیه کنند و هر شکل و قالب و نوع را بخشی از «کثرات متحدشده»ی حق در خلق جلوه دهند و صورت و محتوای متعالی مطرح‌شده در اثر را جز یک امر واحد تلقی نکنند (Whichens, 1952:239-243; Yarshater, 1962:61-72).

به هر حال، شکی نیست که فهم بنیادهای زیباشناخت ادب فارسی آن‌گاه ممکن است که نخست تصویری از کلیت آن قواعد و قوالب - که در اینجا کاملاً یکسان می‌شوند - در ذهن ریخته گردد و کم‌کم بر زبان آید. آنچه که - از این منظر - بسیار مهم است کارکرد همسان هردو مبنا (غربی و شرقی) در بطن نظام زیباشناختی ویژه خویش است؛ بدین معنا که نقد الیوت^۱

- مثلاً - از وردزورث^۲ در بطن نظام استدلالی غرب، همان قدر کاراست که نقد نظامی و حافظ از ویس و رامین و غزل خواجو در بطن نظام استنباطی ادب فارسی. به عبارت دیگر، آن کلیت یکپارچه و قواعد و قوالب خاص درون‌متنی ادب فارسی در رشد و شکوفایی ذهنی و زبانی نظامی و حافظ، برای خلق هفت پیکر و سرودن غزل، همان قدر نیرومند و کاراست که الیوت با درک تمام مبانی نقد و نظریه شعر غربی و خلق سرزمین بی‌حاصل اش.

هیچ دلیلی نیست که بتوان گفت کلیت یکپارچه سرزمین بی‌حاصل در متن این نظام استدلالی، برتر و والاتر از کلیت و یکپارچگی هفت پیکر - یا غزل حافظ - در متن آن نظام استنباطی است. سرزمین بی‌حاصل در این نظام ادبی همان قدر برجسته و مؤثر و زیباست که هفت پیکر در آن نظام ادبی. نه با مبانی این نظام می‌توان به نفی و طرد قواعد زیباشناختی و انتقادی و بنیادهای نظری آن نظام تاخت و نه با آن می‌توان این نظام را تخطئه کرد. تفاوت در فریدت خلاق هنرمند است و تمایز مبانی نظامهای زیباشناختی.

با توجه به مجموعه احوال و قراین می‌توان گفت که بزرگان ادب ایرانی از نخستین کسانی بودند که شیوه برخورد با مبانی نظامهای ادبی فارسی را مطرح ساختند؛ هرچند کلام آنها - مثل غالب زمینه‌ها - بیشتر رنگ‌وبوی توصیه‌ای و تجویزی داشت - و برخلاف گفتارهای ابن‌خلدون و متفکران امروز غربی - چندان تحلیلی

1.T.S.Eliot
2.Wordworth

و توجیهی نبود، که به چند مورد اشاره می‌کنیم. راوندی در توصیه به خواندگانی که می‌خواهند ادیب ممتاز شوند، می‌نویسد:

«از اشعار متأخران چون عمادی، انوری، سید اشرف، بلفرج رونی و امثال عرب و اشعار تازی و حکم شاهنامه آن‌چه طبع تو بدان میل کند قدر دویست بیت از هر جا اختیار کن و یادگیر و برخواندن شاهنامه مواظبت نمای تا شعر به غایت رسد و از شعر سنایی و عنصری و معزی و رودکی اجتناب کن. هرگز نشنوی و نخوانی که آن طبعهای بلندست [راست؟] و از مقصود باز دارد. شمس‌الدین شصت کله گفت من و چند کس دیگر این وصیت به‌جای آوردیم؛ به مقصود رسیدیم و غایت مطلوب بدیدیم» (راوندی، ۱۳۸۶: ۵۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۱۹۶).

رشید و طواط نیز می‌گوید: «من وقتی به ترمذ بودم، انباری شاعر پیوسته به نزدیک من بودی و گفته‌های خود بر من عرض کردی و از صلاح و فساد آن پرسیدی و انباری را از این بسیار درافتادی از راه طبع نه از راه علم» (رشید و طواط، ۱۳۶۱: ۴۲-۴۳).

این‌که ناصرخسرو هم در *سفرنامه* یاد می‌کند که قطران نام شاعری شعر خود را بر او می‌خواند و مشکلات خود را حل می‌کرد نیز مؤید همین معناست.

نگاهی به نوع توصیه‌های نظامی عروضی، صاحب *قابوس‌نامه* و مخصوصاً شمس‌قیس در *المعجم* - و دهها مؤلف و اثر دیگر - همگی گواه روشن چنین سنتی است. نمونه‌ها بسیار زیاد و بی‌شمارند و نیازی به آوردن همه آنها نیست. غرض آن است که نشان دهیم در این نظام

زیباشناختی خاص، آنچه که مینای «فهم، خلق و نقد» آثار ادبی است، نوعی سنت قویم ذهنی-زبانی است که به سه طریق:

۱. یادگیری از زبان استاد و آگاهی و اشراف بر نکته‌ها و قواعد ناب و نایاب اثر؛

۲. ممارست مستمر و طولانی با متن و حفظ نمونه‌ها و به‌تعبیر ابن‌خلدون، قالبها؛

۳. به‌کارداشتن ذوق و تجربه فردی، حاصل می‌شود و فرد را بر سنت ادبی عصر مسلط می‌سازد و بدو قوه نقد و تحلیل می‌بخشد.

هنوز هم این سنت در بسیاری از هنرهای شرقی برجاست و از قضا بسیار هم کارا و نیرومند عمل می‌کند. در باب ادبیات فارسی هم به‌طور قطع باید گفت که در بطن آن نظام زیباشناختی خاصی است که منجر به پیدایش نیروهای خلاقه‌ای مثل نظامی، انوری، سعدی، مولوی و حافظ می‌گردد. این قواعد و موازین نقدی و تحلیلی - هم درباره خلق اثر و هم در نقد آن - بسیار نیرومند عمل کرده است و آن نظام با تکیه بر همین سنت در روزگار خود توانسته است بخشی از مهم‌ترین آثار ادبی را پی‌ریزی کند و در جریان خلق و ظهور، چنان سنتها و موازین نیرومند انتقادی داشته باشد که اجازه کوچک‌ترین انحراف از فرمهای زبانی، دستوری، عروضی، و بلاغی خود را ندهد، چنان‌که - مثلاً - یک سکتۀ خفیف وزنی، یا یک تعبیر کم‌رنگ بلاغی بر سر سراینده آواری از نقص و کم‌ذوقی فرود آورد. درک این قواعد و قالبها به‌عنوان یک زنجیره متحد و

به هم پیوسته است که نخستین پایه‌های نقد و نظر را در ذهن جوینده پی می‌ریزد و با تسلط بر صورتها و آشنایی عمیق با سنتهای خلاقه و کشف آزادیهای هنری، به او امکان خلق و آفرینش اثر ادبی می‌دهد؛ قواعدی که از یک سو عام است و کلیات آن خدشه‌ناپذیر و از سوی دیگر خاص است و جزئیات آن میدان بروز خلاقیت‌های فردی هنرمند. این صورتهای عام و یکپارچه نه ذهنیت است و نه قاعده‌تراشی بلکه:

«در سیر تاریخی و تکاملی ساخت و صورت‌های شعر فارسی که از ابوحنفص سُغدی آغاز می‌شود و در حافظ به اوج کمال خود می‌رسد، هر قرن و حتی هر نسل در رعایت اصول و ظرایف عروض و قافیه و بسیاری مبانی هنر شعر، گام‌به‌گام دقیق‌تر می‌شوند. از بعضی استثناها که ریشه در مسائل لهجه‌شناسی و جغرافیایی دارد... اگر بگذریم این زنجیره تکامل حلقه به حلقه قابل اثبات علمی است و با روشهای آماری می‌توان آن را نشان داد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۹۶).

بدیهی است که تفاوت نسبتها به معنای نبود نقد و نظریه نیست.

شاید درک همین قواعد و مبانی ناب و نایاب در درون ادبیات فارسی و یکپارچگی بی‌بدیل صورت و معناست که برخی از بزرگان غربی و شرقی را صادقانه به اعتراف کشانده است که بگویند ادب کلاسیک فارسی در کلیت خود (قواعد و موازین خلق و نقد و فهم) نه تنها چیزی از ادب امروز غرب کم نداشته است، که آن ادب شکوفا با توجه به زیرساختها، قواعد، قوالب و معانی

و زیباییهای آمیخته در هم، گامها و بلکه سالها از ادب امروز غرب جلوتر بوده است.^(۲) چنان‌که به اعتراف بسیاری از مستشرقان، ژانرهای خاص مانند برخی مسمطها، مقامات، قصاید و غزلیها، صرفاً در متن این فرهنگ امکان رشد یافته است.

بسیاری از ایرانیان هم - گاه خودآگاه و از سر تحلیل علمی و گاه ناخودآگاه و با خواست قلبی- بر این باورند که: «آموختن رمان‌نویسی (از غربیان)، گامی به سوی ترقی در زمینه ادب بود و ادبیات ما را به سوی ترقی و تکامل بیشتری سوق داد؛ زیرا ما خود در این رشته از ادبیات فقیر و بی‌مایه بودیم؛ ولی شعر نوپردازی ما را گامی به سوی قهقرا برد. چون خودمان در زمینه شعر و شاعری بسیار غنی‌تر از ایشان بودیم و حق این بود که آنان در این زمینه از ما چیز بیاموزند نه ما از آنان» (قاضی، ۱۳۶۸: ۲۵).^(۳)

بدیهی است که درباره قصه‌نویسی هم بسیاری بر آن باورند که نسبت قصه‌نویسی ادبیات ایرانی نه تنها چیزی از نظام داستانی غرب کم ندارد، که در فضای خاص خود در بسیاری جهات از آن پخته‌تر و کامل‌تر است. نباید شرایط خاص تاریخی و بن‌بست ادبی روزگار قاجار و مشروطه را از یاد برد و عمل نیما را بریده از آن شرایط تحلیل کرد. مراد استاد محمد قاضی، احتمالاً ناظر به دوره‌های درخشان ادب فارسی است.

دومین مسئله مهمی که بی‌درنگ هر ذهن دقیق و بی‌طرفی را - در برابر مدعای مشهور- دغدغه‌دار می‌سازد و به مقاومت وادار می‌کند تحلیل نوع رابطه نظر و عمل و نسبت نظریه و خلاقیت در ادبیات است؛ بدین معنا که آیا در حیطه فرهنگ و ادبیات، می‌توان بی‌پشتوانه تئوریک و بدون تکیه بر سنتهای نظری قویم و پذیرفته و کم‌کم تکامل یافته، یکباره و دفعی دست به خلق شاهکار ادبی زد؟ تردیدی نیست که ادبیات سنتی فارسی - با هر نگاه و به هر تحلیل- در برهه‌ای از حیات ادبی خود، توانسته است پاره‌ای از آثار نسبتاً مهم ادبی و زبانی را خلق کند. بر همین مبنا، می‌توان گفت که خلق این آثار جز به یکی از دو طریق زیر میسر نیست:

۱. آفریننده‌های این آثار هیچ تصور و تصویری از مسائل و مبانی نظری ادبیات نداشته‌اند و کلامشان متکی بر هیچ سنت قویم ادبی نبوده است و صرفاً بر پایه ذوق و استعداد فردی، ذهن و زبان خود را برمی‌کشیده‌اند و اثری بدیع و عجیب می‌آفریده‌اند و روی در نقاب خاک می‌کشیده‌اند و همراه خود تمام اصول و مبانی ذوقی و هنری خود را هم مدفون می‌ساخته‌اند و ناچار چندی می‌گذشته است تا باز آفرینشگری دیگر ظهور می‌کرده و دست به خلقی دیگر می‌زده است و روز از نو، روزی از نو.

۲. هر آفریننده‌ای (شاعر/کاتب) با توجه و با تکیه بر میراث ادبی گذشته و درک و کشف مبانی نظری آثار

۲. رابطه

تئوری و عمل

ادبی و سپس پرورش آنها، دست به خلق و آفرینش اثر خویش می‌زده و میراث خود را در نظر و عمل، سرمایه خلق آثار آینده می‌ساخته است.

در پذیرش هردو نظریه، اشکالات عمده‌ای پیش روست. اگر آفرینش اثر در ادبیات فارسی متکی بر هیچ سنت و نظریه ادبی نبوده است:

الف) میزان و ملاک و به اصطلاح شاخصه عامی که همگان را به ادبی یا ناادبی بودن اثر می‌کشاند چه بوده است؟ یعنی وقتی مثلاً شاعری شعری می‌گفته است، دیگران از کجا درمی‌یافته‌اند و قضاوت می‌کرده‌اند که این شعر قوی یا سست است و از نظر فرم و زبان و بیان و هماهنگیهای ساختی مشکلی دارد یا ندارد؟ با توجه به این نکته که در سنت گذشته ادبی، یک سکنه شعری یا کاربرد یک واژه نابجا در شعر و یا وجود یک ترکیب و تعبیر غلط غوغا برپا می‌کرده است.

ب) شیوه انتقال دانش ادبی از گذشتگان به امروز و از امروز و امروزیان به فردا (در آن زمان) چگونه بوده است؟ اگر تجربه ادبی، امری صرفاً فردی و شخصی است، یک آفریننده چگونه از گذشته سود می‌برده و به آینده بهره می‌رسانده است؟ آیا مثلاً حافظ مبانی نظری آفرینشهای ادب خود را صرفاً خود ساخته است یا از گذشته هم سود برده و به کمال نزدیک‌تر کرده است؟

ج) با قرائن موجود در آثار منظوم و منثور که این نظریه گسست را با مشکلاتی عظیم مواجه می‌سازد، چه باید کرد؟ چون در بسیاری از این آثار دلایل متقنی هست که نشان می‌دهد تا آفرینشگر ادبی به دریافت درست

سنت‌های نظری زمان خود نرسد و آنها را - که از قضا کم و خام هم نیستند- عمیقاً هضم نکند، اصلاً قادر به ظهور اثر ادبی - مورد قبول سنت جمعی- نیست، چه رسد به اثر ادبی خلاق. در آن فضا، خلاقیت ادبی وقتی رخ می‌دهد که ادیب با درک گذشته، این میراث را در مبانی نظری یک قدم پیش ببرد و در حوزه خلق و آفرینش هم آن را آفتابی سازد.

از دیگر سو، اگر شیوه خلق آثار ادبی، متکی بر مبانی و سنت‌هایی است که آفریننده از گذشته می‌گرفته و از آن سود می‌برده است:

(الف) این آثار و مبانی نظری کجاست و چیست و چرا در هیچ کتاب مضبوط و منظمی ثبت و ضبط نشده است؟

(ب) چرا هیچ ادیب و شاعری در ضمن نوشته‌ها و سروده‌های خود از این مبانی نظری نامی نبرده و نگفته است که بنیادهای شاعرانگی غزل - مثلاً - بر این پایه است و در ساخت مثنوی هماهنگی فرم و زبان و محتوا از این مایه‌ها پیدا می‌شود، یا مبانی شاعرانگی شعر فلان شاعر چنین و چنان است، یا در خلق ژانر غنایی باید از این اصول بهره برد و قصیده پندیه را چنان باید سرود و امثال آن، و اصولاً چرا در کل ادب فارسی نمی‌توان یک رویکرد ناقدانه یا نظریه ادبی عام پیدا کرد که براساس آن بتوان - مثل غربیها- اثر ادبی را تحلیل کرد؟

(ج) اگر نکته‌هایی هم بتوان یافت که شاعری یا نویسندگی دیگران را به حفظ اشعاری یا خوانش متنی دعوت می‌کنند، یا گه‌گاه نکته‌ای ساختاری یا زبانی یا محتوایی در کلامشان جاری می‌گردد، به‌هیچ‌روی این نشانه‌ها،

دال بر وجود یک سنت ادبی همساز و هماهنگ در ادب گذشته نمی‌تواند بود. وجود کتابهایی مثل ترجمان‌البلاغه و المعجم و مجموعه آثار دیگر نیز قادر به تأیید وجود نقد و نظریه در ادبیات فارسی نیست.

اینها - و موضوعاتی نظیر آنها- مسائل و مشکلاتی است که در حیطه فهم ادبیات سنتی ایران و به‌ویژه وجود یا فقدان نقد و نظریه ادبی باید بدان پرداخت و با دقت و بی‌تعصب پاسخ گفت. به نظر می‌رسد مدعای نخست - یعنی انفصال نظر و عمل در ادبیات و این‌که آثار و آفریده‌های ادبی فارسی بی‌بهره از مبانی نظری هستند و کلاً در ادب فارسی نقد و نظریه وجود ندارد - به‌هیچ‌روی و از هیچ دیدگاه نمی‌تواند دقیق و راضی‌کننده باشد؛ چون هر اثر ادبی، با هر میزان ضعف و قوت، ناچار برپایه مبانی و اصولی شکل می‌گیرد و آفریده می‌شود و براساس همان موازین و مبانی، مورد نقد و داوری خوانندگان واقع می‌شود؛ اگرچه این مبانی در ذهن آفریننده در لحظه خلق و در ذهن خواننده در وقت خواندن، به‌صورت عینی و مکتوب حاضر نباشد؛ به‌ویژه اگر ساخت اثر ادبی بخواهد بر هنجارهای زبانی و بیانی و قالبی عصر متکی باشد و صرفاً تراوشهای روح و زبان هنرمند - به هر شکل و حالت که بود- نباشد. ژانرها، قالبها و موضوعات ادبی فارسی، علی‌رغم تفاوتها و تنوعها، ساختی یکپارچه و همساز دارند و در طول تاریخ حیات خود متکی بر اصول و معیارهایی یکسان و خاص و خدشه‌ناپذیر - و به‌تعبیر برخی پولادین- بوده‌اند. این کالبد‌های سخت و آهنین - در حیطه

زبان و قالب و ساخت و بیان- بر چه ابزاری استوار بوده است و مبانی مشترک و همسازشان چه بوده که نسل به نسل می‌گشته است، و با کلیتی همساز و هماهنگ، آثار ادبی هماهنگ و ممتاز می‌آفریده است؟ به عنوان نمونه، قصیده به مثابه مادر قالبهای شعر فارسی، از عهد فرخی تا عصر جامی، علی‌رغم برخی تفاوت‌های جزئی- یک ساخت و بافت بیش ندارد و تقریباً همه سرایندگان بزرگ از کلیت قالب قصیده و زیربنای نظری آن- و نه فقط در وزن قصیده و تعداد ابیات و مسائلی سطحی نظیر اینها، بلکه در بنیادهای زیباشناسانه و عمیقاً هنری آن- درک و تصویری همسان داشته‌اند و در عمل، هنگام قصیده‌سرایی از اصول و قواعد آن یکسان سود می‌برده‌اند. سؤال اساسی این است که این قواعد و موازین چه بوده است که چنین میوه‌هایی داده است و قدمای فارسی‌زبان چگونه این قواعد و اصول را می‌آموخته‌اند که هم در عمل، یعنی در متن آفرینش آثار و هم در نقد و نظر، آن را به بهترین صورتی به کار می‌برده‌اند؟

فرض این‌که هیچ دستگاه توانمند و همساز در کار نبوده است و همه این آثار بی‌همتا در ادب فارسی صرفاً برپایه ذوق شخصی یا تصادف محض به ظهور رسیده است، تقریباً محال یا بسیار متعذر است و صدها مشکل ایجاد می‌کند. همچنین باور به وجود قواعد پراکنده و ناهمساز ادبی یا اعتقاد به وجود برخی فواید انتقادی که قادر به تبیین ماهیت زیباشناسانه و نیرومندی باشد که اساس ساختمان و فرم این آثار را می‌سازد، چندان

معقول نیست؛ چون در ذوق شخصی یا تصادف محض، امکان همسانی و استمرار هویت واحد آثار ادبی- آن هم در چندین قرن- به صفر می‌رسد. وجود قواعد و فواید پراکنده و ناهمساز هم توانایی تفسیر و خلق دستگاههای همساز نظری را ندارد.

بنابراین، حال که هر دو فرضیه مشکل‌دار است، می‌توان پرسید که ادبای گذشته با تکیه بر کدام موازین و اصول ادبی و با پشتوانه کدام قواعد و مبانی نظری، هنرشان را پی می‌ریخته‌اند و براساس همانها برترین آثار ادب بشری را می‌آفریده‌اند و سپس نسل بعدی- از قرن چهارم تا دوازدهم- آنها را می‌آموخته‌اند و به کار می‌گرفته‌اند؟ مثلاً مبانی نظری غزل‌های حافظ چه بوده است و حافظ چگونه به این درک متعالی هنری‌ادبی رسیده است که کلیت هنرش در ساخت و بافت و زبان و هماهنگی فرم و محتوا تا بدین پایه، هماهنگ و قوی است؟ و این همه کارکردهای شگرف بیانی و صنایع رنگارنگ بدیعی را که در هیچ کتاب بلاغی و بدیعی نیست، از کجا و چگونه آموخته است؟ به عبارتی دیگر، این کارکردهای نیرومند ادبی، که در بطن سنت ما هست و بی آن‌که ظاهراً دیده شود اجازه نمی‌دهد یک حرکت یا سکون در فرم اثر ادبی اضافه یا کم شود یا واژه و ترکیبی سست و نارس در متن پیدا گردد، یا کوچک‌ترین انحرافی از موازین رایج و پرکاربرد بیابد، از کجا و چگونه پیدا و منتقل شده است؟ به نحوی که اگر شاعری مثلاً وزن شعرش سخته‌دار یا تعبیرش نارسا، یا زبانش ملحون و سست، یا بیانش کوتاه و مبتذل و یا اندیشه‌هایش هماهنگ با قالب نباشد،

بی‌درنگ آماج صدها زبان کشیده و هدف صدها انتقاد و بدگویی می‌گردد و بلافاصله از رده‌های اول و دوم ادبیات به رتبه‌های بسیار نازل سقوط می‌کند. در نثر - و به‌ویژه ترسّل و منشآت - وضع بدتر از این بود و هر ژانر ادبی کارکردهای کاملاً ویژه خود را داشت. وقتی - مثلاً - در نخستین برهه‌های ظهور ادب فارسی، فردی مانند عنصری به صدها ترفند در شعر غضایری دنبال نارسایی ترکیب، خطای تعبیر و امثال آن می‌گردد، در عهد شکوفایی ادب فارسی آشکار است که باید چقدر درست و قوی گفت، تا برآمد و ماند.

بنابراین، براساس رهنمودهای عقل و اسناد نقل، نمی‌توان قول جمهور را پذیرفت و گفت سنت ادبی ما و ادبیات سنتی ما، فاقد موازین و معیارهای انتقادی بوده است و سرمایه آن صرفاً برخی فواید انتقادی یا نکته‌های پریشان و پراکنده بوده است. ادبیاتی با این مایه رخسندگی و تأثیر، به‌هیچ‌روی نمی‌تواند فاقد موازین و پشتوانه‌های نظری باشد و بی‌تردید این کاخ بر ستونها و زیرساختهای بسیار پخته و پرورده برآمده که چنین نیرومند و پرتأثیر و ماندگار گشته است. ادبیات نوین فارسی با همه گیرایی و زیبایی، چون به مرتبه پشتوانه‌های نظری خود نرسیده، هنوز نتوانسته شاهکاری همسان و هم‌سطح آن آثار - به نسبت زمانه خود - بیافریند.

برخلاف قول عموم، به نظر می‌رسد که سنت ادبی ما نه تنها از روشها و نظریه‌ها و موازین نقد و نظریه ادبی بی‌بهره نبوده است، که برعکس، هرکدام از بزرگان

ادب فارسی در دستگاه اندیشگی خود از نظریه، فرم و روشی بسیار استوار و مستحکم بهره می‌برده‌اند و در نقد و سنجش آثار دیگران، قواعدی بسیار متقن را به کار می‌گرفته‌اند. آنچه غالباً مایه گمراهی شده و این باور را عام ساخته است که «در ادبیات فارسی نقد و نظریه وجود ندارد»، دو مسئله بسیار مهم و اساسی است:

۱. نبود اثری مستقل و ممتاز که صرفاً متعلق به قلمرو نقد ادبی باشد.

۲. نبود نظریه‌ای عام و همساز که بتواند به‌صورتی عقلی و منطقی کل یک اثر ادبی و اجزای آن را تفسیر و تحلیل کند.

ظاهراً هر دو مسئله، معلول دو علت عام‌تری هستند که فرهنگ ایرانی همواره درگیر آن بوده و هست: یکی پراکنده‌اندیشی متعارف قوم ایرانی و دیگر، گریز شدید از کتابت و ثبت ذهنیات. آنچه در لابه‌لای آثار منثور و منظوم ادب ایرانی در باب نقد آمده است اگر جمع و ثبت و مرتب و همسو شود، بی‌تردید از چندین کتاب برخوردار گذشت و در نهایت به چند نظریه عام و شامل خواهد رسید.

جاحظ شاید نخستین کسی باشد که این خصیصه قوم ایرانی را دریافته و به‌صراحت آن را در آغاز کتاب *المحاسن و الاضداد* خود آورده است:

«ایرانیان [اهل کتابت نیستند] و میراث فرهنگی خود را با ایجاد شهرها و قلعه‌ها - مثل کاخ اردشیر و اصطخر و ساختمان مداین و سدیر - پاس می‌دارند. عربها هم در ساخت آنها شرکت کرده‌اند اما عربها با نوشتن کتاب و نگاهداشت اخبار و اشعار

و گفته‌های خویش، از ایرانیان متمایز می‌شوند؛ چون نوشتن کتاب و انتقال زبان به کتابت، بسیار بهتر از ساختمان و عمارت، میراث فکری بشر را نگاه میدارد» (جاحظ، ۱۳۹۸: ۲). بر همین مبنا، می‌توان عامل پیدایش چنین باوری را نه نبود نظریه و آثار انتقادی در فرهنگ فارسی، که عدم ثبت و ضبط آن به صورتی مستقل و نیز عدم ارائه به گونه‌ای همساز و همخوان دانست. ما به‌جد بر این باوریم که آثار ممتاز ادبیات فارسی همگی بر پشتوانه یک نظریه عام و استوار آفریده شده‌اند و در قلب این سنت، قواعد و موازین مستحکم انتقادی وجود دارد، اما به صورتی نامضبوط و نامنسجم که باید با تیزبینی و دقت و با توجه به مجموعه‌ای از عوامل بدانها رسید و از طریق آنها آن نظریه‌ها و قواعد را بازیافت و ثبت کرد. در همین باب، لسان‌الملک سپهر به صراحت می‌نویسد: «قانون شعر و قواعد قافیه - که شعرا بر زبان داشتند و چنان نزدیک ایشان معروف بود که هرگز در کتابی نمی‌نگاشتند - یکبار در میانه محو و منسی گشت و چون دیگر باره جهان آرام یافت... هیچ‌کس از قواعد آن آگهی نداشت» (لسان‌الملک سپهر، ۱۳۵۱: ۲۸؛ حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۹).

۳. سرچشمه‌های ادبی بر پایه قواعد و موازینی
نقد و نظر
عام و شامل، استوار بوده و هست، آن معیارها و موازین در کدام مستندات و مآخذ مطرح و بررسی شده‌اند؛ که در ذیل به‌اختصار بدان می‌پردازیم.

دقت در شیوه شکل‌گیری و سیر تحول و تکامل ادب فارسی به‌ویژه کشف مبانی زیرساختی و درونی‌ای که منجر به پیدایش چنین ادبیاتی شده به ما کمک می‌کند که تا حدودی به سرچشمه‌ها و بنیادهای اولیه و اصیلی که متکای اصلی و عام نظریه‌ها، اصول انتقادی، شکلها و حتی ژانرهای ادبی هستند، نزدیک شویم و قواعد کلی و همسازی را که به تشکیل و تکوین چنین آثار ادبی منجر شده‌اند، بشناسیم. این سرچشمه‌ها و قواعد کلی و عام که در بطن فرهنگ ایرانی-فارسی از فرط شیوع و ظهور به کتابت نمی‌رسیده‌اند و هویدا نمی‌گشته‌اند و غالباً به‌عنوان یک باور عام مورد پذیرش همگان بوده‌اند، عبارت‌اند از:

۱. معیارها و موازین نسبتاً عام و شاملی که در زبان و ادبیات عرب موجود بوده‌اند و ایرانیان هم به‌عنوان بخشی از پیکره ملت اسلام - و کسانی که بیشترین نقش را در پیدایش و گسترش آن قواعد و موازین داشته‌اند - آنها را می‌پذیرفته‌اند و به‌کار می‌بسته‌اند؛ مسائلی نظیر شکل آثار ادبی (یعنی فرم قصیده، غزل و...)، زبان و قواعد وزن و بحور شعری، انواع شعری و چیزهای دیگر. هیچ‌کس تردیدی نداشته است که کلیت این قواعد از آن مسلمین و جهان اسلام است و ایرانیان هم در آن روز جزء و عضوی از امت اسلام بوده‌اند. در واقع بسیاری از آثار مکتوب به زبان عربی، بخشی مهم از میراث نقد ادبی ایرانی است که هم با قلم و نگاه ایرانیان تألیف شده است و هم مورد استفاده ایرانیان شاعر و نویسندگان بوده است، چه در حیطه نظریه در آثاری مثل

تواعد الشعر ابن طباطبای اصفهانی و اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز عبدالقاهر جرجانی و معیار الاشعار خواجه نصیر طوسی (و دهها کتاب دیگر) و چه در حوزه نقد ادبی با آثاری مثل الوساطه قاضی جرجانی، الشعر والشعراء ابن قتیبیه و الصناعتین ابو هلال عسکری و اساس البلاغه زمخشری که همگی ایرانی هستند.

گفتنی است که فقط بر اساس سه کتاب مرجع الفهرست ابن ندیم، کشف الظنون حاجی خلیفه و الاعلام زرکلی، مجموعه آثار به وجود آمده در قلمرو نقد ادبی در فاصله سه قرن از قرون اولیه هجری - یعنی از آغاز قرن سوم تا پایان قرن پنجم - چیزی حدود ۴۶۰ کتاب به زبان عربی بوده که عمدتاً پیرامون نقد بلاغی و غالباً هم به قلم ایرانیان عربی‌نویس نوشته شده است. اگر فهرستهای کتاب‌شناسی مستشرقان و دیگر علمای مسلمان لحاظ گردد، شمار این کتابها در قلمرو نقد ادبی - به معنای عام آن - بسیار بیش از اینها خواهد شد، که البته با همه کوششهای درخور تقدیر، هنوز غالب این کتابها به صورتی علمی و انتقادی نه شناسایی شده‌اند و نه تصحیح شده و به چاپ رسیده‌اند؛ هر چند کوششهایی در برخی کشورهای عربی در این وادی به عمل آمده است. دقت در کمیت و کیفیت مباحث آنها بیانگر این نکته بسیار ظریف است که ادبیات و شعر و ارکان و اسباب آن تا چه حد در میان مسلمانان و ایرانیان مورد بحث و توجه بوده است (سعید و سلوم، ۱۹۸۶: ۱۱-۲۹).

بر همین مبنا منتقدان ایرانی، تا قرن هفتم و هشتم و حتی نهم، بسیاری از آرا و نظریه‌های ادبی را در کلیت

فرهنگ اسلامی و به زبان عربی ارائه کرده‌اند؛ چه اساس نگاه ایرانیان و بزرگان ادب ایرانی مثل نظامی، سعدی، مولوی، حافظ و امثال آنها نگاهی است برگرفته از کلیت نگاهی که در جهان اسلامی وجود داشته است.^(۴)

۲. مهم‌ترین شیوه آموزش نگره‌ها و یاددادن رویکردهای انتقادی و درک کلیت اثر ادبی در گذشته ادبی ایران، بر پایه سنت شفاهی و انتقال سینه‌به‌سینه بوده است، چنان‌که امروزه هم در حوزه‌های علمی و محیطهای خاص ادبی سنت‌گرا، هنوز هم بهترین روش همین شیوه است؛ بدین معنا که استاد یا صاحب‌نظر و فرد برجسته‌ای که خود متخصص شناخت ارکان اثر ادبی است، در ضمن آموزش آثار ادبی، تمام مبانی نظریه و نقد ادبی را به ذهن و زبان یادگیرنده منتقل می‌سازد؛ چندان که متکلم دیگر اثر سست و ضعیف و خام را نمی‌پسندد. مثلاً وقتی فردوسی درباره کار دقیقی می‌گوید: «نگه کردم این نامه سست آدمم - بسی بیت ناتندرست آدمم»، دقیقاً شبیه همان چیزی است که ملک‌الشعراى بهار درباره مجالس نقد شعر و سبک‌شناسیهای پدرش، صبوری می‌گوید: بی آن‌که دفتر و کتابی در میان باشد. نگاهی به متون کلاسیک ادبی، به ویژه متونی که قصد آموزش فنون ادبی و شعر را به خوانندگان دارند، نشان می‌دهد که این شیوه تا چه پایه در آن روزگاران مورد قبول و توجه خواص و عوام بوده است، که از جمله می‌توان به *راحة الصدور* راوندی، *چهار مقاله* و *قابوس‌نامه* و *المعجم شمس قیس* مراجعه کرد. ضمن آن‌که خود آثار خلاصه ادبی هم بر مبنای چنین روشی پیدا شده‌اند. در

سایر حرفه‌های ظریف و صنایع‌دستی امروز هم هنوز این شیوه متداول است که استاد روش دریافت و ساخت اثر ادبی را در ضمن کار و به‌صورت شفاهی به آموزنده منتقل می‌سازد.^(۵)

بدیهی است که سنت شفاهی و عدم ثبت و کتابت سنتها، به‌معنای نفی و نبود سنت نیست، که خود آثار خلاقه بهترین گواه وجود چنین سنتی در پس‌زمینه اثر است. یکی از پژوهشگران معاصر در این باره می‌نویسد:

«پیشینیان ما اگرچه یکی از شگرف‌ترین گنجینه‌های شعری را در جهان پدید آوردند، تقریباً هیچ‌یک از رموز و راه‌های هنر خویش را بر ما نگشودند. حتی در زمینه فنون بلاغی که در آن قوی‌تر و دقیق‌تر از دیگر شاخه‌های ادب بودند. آن رازدانان دل‌آگاه هرچه داشتند در دنیای درون چونان دُرّجی سربسته نگاهداری می‌کردند... گمان نکنیم که آن آثار گران‌سنگ می‌توانست بدون پیشینه و پشتوانه فکری و نظری و آگاهی از رموز و شیوه‌ها و شگردها به حاصل آید، مثلاً شاهنامه بدون شاهد و شَم شگفت‌آور فردوسی در تمامی جهات و ساحات شعر حماسی سروده شود اما قدمای ما به خلاف اسلاف یونانی‌شان یا غربیان سده‌های جدید (و ما به تأثیر یا تقلید آنان) در کمتر زمینه‌ای از ادبیات اهل تحلیل و تئوری بودند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۹).

۳. افزون بر موارد فوق، در درون آثار موجود کلاسیک، حجم عظیمی از نکته‌ها، نگره‌ها و در برخی موارد نظریه‌های انتقادی و ادبی هست که گاه از نظر کمی و کیفی بسیار قابل تأمل است. برای نمونه، فقط در آثار منظوم نظامی و مولوی حجم ابیاتی که درباره نقد و

تحلیل زبان و ادبیات است حدود ده‌هزار بیت است. در آثار منشور هم وضع به همین منوال است، چنان‌که -مثلاً- بخش عمده‌ای از کل آثار منشور ناصرخسرو فقط درباره کلمه، زبان و ادبیات است. دیوان ناصرخسرو، سنایی، امیرخسرو، جامی و دیگران نیز چنین وضعی دارند. در این آثار منظوم و منشور، گاه به نگره‌هایی درباره زبان و ادبیات می‌رسیم که در هیچ‌یک از آرا و نظریات مدرن نیست؛ از جمله این نگره‌ها تبیین رابطه هستی و کلمه -مثلاً- از دیدگاه ناصرخسرو، نظامی و مولانا است. در برخی آثار دیگر به چنان نکته‌های ناب انتقادی درباره جایگاه ادبیات، شعر و شاعر، و تعیین و تبیین هویت صنفی آنها می‌رسیم که در فرهنگ بشری - غالباً- برای نخستین بار مطرح می‌شود؛ از آن جمله است تبیین موقعیت شعر در مراتب وجود از دیدگاه سنایی، تعیین هویت صنفی شاعر در آرای انوری، تحلیل رابطه نوشتار و گفتار در آثار ناصرخسرو، بی‌خویش‌نویسی و نوع ارتباط کاتب و شاعر با مکتوبات و اشعار بی‌اراده در عین‌القضات و مولوی و دهها مورد دیگر که واقعاً بی‌ظنیر و یگانه است. به‌هرحال، با قبول نسبی پراکندگی و پریشانی پاره‌ای آرا و نظریات، باز هم نمی‌توان به فقدان و عدم موجودیت آنها اعتراف کرد.

باری، برای کسی که عمیقاً با مبانی هنری ادب فارسی آشناست، روشن است که کشف و درک مبانی نظری ادب فارسی مثل کشف یک دستگاه همسان است که در آغاز هر تکه‌پاره، غریب و بی‌معنا می‌نماید؛ اما وقتی کسی به وحدت درونی و ارگانیک آن پی بُرد، درمی‌یابد

که تمام این تکه‌پاره‌های ظاهراً ناهمخوان و بی‌ربط با یک منطق ظریف درونی به هم ارتباط می‌یابند. کشف و فهم آن منطق و همسازی درونی، کلید حل معمای آشفته‌گیهای ظاهری این ادبیات ظاهراً متکثر اما باطناً واحد است. این درک و کشف هم، خود حاصل آشنایی و فهم مبانی ظریف زبانی و صورتی و محتوایی این ادب است که در ممارستی طولانی و گام‌به‌گام و به‌تعبیر حافظانه، «سلوکی نرم و بصیرانه در شعر» به‌دست می‌آید؛ همان که همواره محور آموزشهای همه بزرگان ادب فارسی بوده است و با جملاتی چون «بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه پیش چشم دارد و بر استادی بخواند که شایستگی آن را دارد» و امثال آن هویدا شده است.

بر پایه آنچه گفته شد، سرچشمه اصلی نگره‌ها و نظریه‌های انتقادی نتیجه و ادبی ادبیات فارسی عبارت است از:

۱. مجموعه متون عربی در حوزه نقد و نظریه ادبی، خصوصاً آن دسته که ایرانیان آفریده‌اند، چه به نظم چه به نثر؛
۲. راهیابی و درک سنت شفاهی قویمی که اساس شخصیت‌سازی ادبی در قدیم بوده است و امروزه به‌صورتی نامکتوب در متن و پشت آثار ادبی فارسی وجود دارد؛
۳. مجموعه متون منظوم و منثور فارسی که از منظرهای مختلف و گاه متفاوت به ادبیات و امر ادبی نگریسته‌اند،

از آثار فلسفی، عرفانی، کلامی گرفته تا آثار تاریخی، جغرافیایی، ادبی و حتی پزشکی (مثل *دانشنامه مسیری*) و مانند آنها.

فهم و جمع و تلفیق دقیق این سه، همراه با حذف زواید و مشابهات و مشترکات، رویکردی نوین پیش روی محقق می‌گشاید تا از تکرار مقلدانه برخی آرا دوری کند و پس از تحقیق و تفحص جدی و روشمند خود به نتیجه برسد که «در ادبیات فارسی نقد و نظریه ادبی وجود دارد یا خیر؟».

بر همین مبانی، محقق ژرف‌کاوی که می‌خواهد به حقیقت این نکته برسد که آیا در ادبیات فارسی نقد و نظریه ادبی وجود دارد یا خیر، باید ابتدا سه محور زیر، یعنی تفاوت مبانی نظامهای زیباشناختی، رابطه نظریه و عمل در خلق اثر ادبی، و توجه به مآخذ و سرچشمه‌های نقد و نظریه را پیش چشم داشته باشد و در باب آنها به‌صورتی عمیق و جدی تأمل، تدبر، تفحص، گفت‌وگو و مطالعه کند و در نهایت به‌دور از غوغاسالاریهای متعارف علمی، خود به این پرسش، پاسخ گوید که آیا می‌توان نظامی از بهترین آثار ادبی خلق کرد بی‌آن‌که در آن نظامی هماهنگ و همساز حاکم باشد، یا کلیت نکته‌ها و قواعد آن بر پایه سنجه‌هایی همسو و مبنادار پی‌ریزی شده باشد؟

گستره، ۱۳۸۰، صص ۲۴۹-۲۸۵، ۴۰۶-۴۰۸ و ریپکا، یان، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران، سخن، ۱۳۸۳، صص ۱۹۸-۲۲۹.

۱. در باب *فن شعر* ارسطو و میزان تأثیر آن بر نقد و ادب اسلامی- ایرانی، رک: محبتی، مهدی، «درباره بوطیقا و تأثیر آن در نقد و ادب اسلامی- ایرانی»، *نامه پارسی*

سال یازدهم، شماره اول، بهار ۱۳۸۵، صص ۹-۲۹.
۲. از جمله کسانی که عمیقاً بر چنین باوری اصرار می‌ورزند می‌توان به آنه ماری شیمل، نیکلسون، بورگل و ویلیام چیتیک- که آشنایی گسترده‌تری با فرهنگ و ادب فارسی دارند- اشاره کرد.

۳. رکن‌الدین همایون‌فرخ هم پس از بحثی مفصل در این باره می‌نویسد: «با قرائن فوق می‌توان مسلم داشت که شعر امروز [ایران]، کامل‌ترین طرزی است از شعر و شعرهای مغرب‌زمین از حیث تکامل صناعی هنوز در حال صباوت بوده...» (*تاریخ هشت هزار سال شعر ایرانی*، تهران، نشر علم، ۱۳۷۰، ص ۷۳۳).

۴. برای دیدن برخی از این مستندات و مراجع از جمله رک: کربن، هانری، *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*، ترجمه سیدجواد طباطبایی، تهران، نشر کویر، ۱۳۷۵؛ صص ۱-۲ و ادیب اصفهانی، محمدحسین (ذکاء‌المک فروغی)، *تاریخ ایران از اولین تاریخ تاکنون به سبک این عصر و زبان*، تهران، شرکت طبع کتاب، ۱۳۱۸، ص ۸.

۵. در باب سنت شفاهی و نحوه آموزش در ایران قدیم - به غیر از منابع پیش‌گفته- از جمله رک: موریسون، جرج، محمدرضا شفیعی کدکنی و دیگران، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر

ابن خلدون. (بی‌تا)، مقدمه، بیروت، دارالاحیاء التراث العربی.

ادیب اصفهانی، محمد حسین (ذکاء‌المک فروغی). (۱۳۱۸)، *تاریخ ایران از اولین تاریخ تاکنون به سبک این عصر و زبان، تهران*، شرکت طبع کتاب.

بری، مایکل. (۱۳۸۵)، *تحلیل هفت پیکر نظامی*، ترجمه جلال علوی‌نیا، تهران، نشر نی.

جاحظ، عمر بن بحر. (۱۸۹۸)، *المحاسن و الاضداد*، به کوشش فان فلوتن، لیدن.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳)، *سعدی در غزل*، چاپ اول، تهران، نشر قطره.

راوندی. (۱۳۸۶)، *راحه‌الصدور و آیه‌السرور*، به سعی و تصحیح محمد اقبال (افست)، تهران، انتشارات اساطیر.

رشید و طواط. (۱۳۶۱)، *حدایق‌السحر فی نقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، سنایی.

ریکا، یان. (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه ابوالقاسم سرّی، تهران، سخن.

زرناس، زهره. (۱۳۸۲)، *میراث ادبی روایی در ایران باستان*، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۲)، *نقد ادبی، تهران*، امیرکبیر.

سعید، جمیل و داوود سلوم. (۱۹۸۶)، *نصوص النظریه‌النقدیه*، بغداد، دار‌الشؤون الثقافیه.

عطار، فریدالدین. (۱۳۸۶)، *منطق‌الطیر*، تصحیح و مقدمه از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، نشر سخن.

الفاخوری، الحنا. (۱۹۹۱)، *الموجز فی الادب العربی*، بیروت، دار‌جیل.

قاضی، محمد. (۱۳۸۶)، «رمان نویسی در ایران دوران کودکی خودرامی گذراند»، *ادبستان*، شماره ۲، تهران، موسسه‌اطلاعات.

کربن، هانری. (۱۳۷۵)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه سید جواد طباطبایی، تهران، نشر کویر.

گرابر، اولگ. (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

لسان‌الملک سپهر (میرزا محمدتقی‌خان کاشانی). (۱۳۵۱)، *بزم‌العجم*، تصحیح دکتر سید جعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.

محبّتی، مهدی. (۱۳۸۳)، *از صورت تا معنا*، تهران، نشر سخن.

_____ (۱۳۸۵)، «درباره بوطیقا و تأثیر آن در نقد و ادب ایرانی-اسلامی، *نامه پارسی*، سال یازدهم، ش اول.

موریسون، جرج و دیگران. (۱۳۸۰)، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر گستره.

منابع

- Burgel, J. Christoph. (1988), *The Feathers of the Simorgh*, New York.
- Meisami, Juli S. (1987), *Medival Persian Court Poetry*, Princeton.
- Nasr, S.H. (1977), *Metaphysics, Poetry and Logic in Oriental Traditions*, Sophia Perennis.
- Watkins, C. (1955), *How To kill a Dragon, Aspects of Indo – European Poetic*, New York and Oxford.
- Whichens, G.M. (1952), “The Persian Conception of Artistic Unity in Poetry and Its Implications in Other Fields”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, no. 14.
- Yarshater, Ehsan. (1962), *Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art*, *Studia Islamica*, 16.

بنیاد نقد هنر در سدهٔ نهم هجری

دکتر یعقوب آرژند
استاد دانشگاه تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸۷/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸۹/۲

چکیده

در این مقاله وجوه همبسته و منطقی هنر در سده نهم هجری فحوص می‌شود و آموزه‌ها و عوامل این وجوه همبسته زیر نره‌بین قرار می‌گیرد تا جنبه‌های گوناگون سازوکار نقد هنر در این دوره شناسایی و بحث شود. قرن نهم به لحاظ هنری جهت‌های گوناگون دارد. این قرن یکی از دوره‌های کلیدی هنر ایران به‌شمار می‌رود، از این‌رو در چارچوب آن آموزه‌های مختلف هنری از جمله نقد هنر رشد می‌کند و جنبه‌های گوناگون می‌یابد. این نقد هنر علاوه بر ارتقای آثار هنری، بر قریح و طبایع و تخیل و ابداع هنرمندان نیز اثر می‌گذارد و هنرمندان را به کنش‌های والا در عرصه هنر می‌کشاند. نقد هنر در این دوره با فرایندی درون‌ساختی و برون‌ساختی پی‌گیری می‌شود و مهم‌ترین عامل پیش‌برنده آن در پس پشت اندیشه منتقد، جهان‌بینی اسلامی اوست که آثار هنری را از این دریچه ارزیابی می‌کند و این اصلی استوار در نقد هنری سده نهم هجری است. در این مقاله نقد هنر در ابعاد گوناگون بررسی و مصداق‌های پیدا و پنهان آن شناسایی می‌شود.

واژگان کلیدی:

فرایند استاد-شاگردی، مجالس هنری، نخبگان هنری، هنرپرور و هنرمند، معیارها و ملاک‌های نقد هنر، مرقعات، زبان نقد هنر.

مقدمه

شکل‌گیری رسمی کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی، طبق منابع موجود، از مکتب تبریز ایلخانی شروع شد؛ گرچه مقدمات این کار، از مدتها پیش یعنی دست‌کم از دوره آل‌بویه در شیراز و بعدها در بغداد فراهم آمده بود. کارگاه هنری دو بخش عمده کتابت‌خانه و صورت‌خانه داشت و مشتمل بر حجره‌هایی بود که کاتبان، مذهبیان و مصوران و شمار دیگری از هنرمندان در آن حضور به‌هم می‌رساندند و مشغول کار می‌شدند و در این دیدارها از هنر و سخن همدیگر بهره می‌گرفتند. کار این هنرمندان، یک کار جمعی بود که به کتاب‌آرایی یک نسخه خاص می‌انجامید. این کار جمعی تحت نظر

استادی متبحر و زبردست که ریاست کتابخانه سلطنتی را بر عهده داشت، صورت می‌گرفت. رئیس کتابخانه جهت‌های گوناگون کار را سامان می‌داد و در بین هنرمندان هماهنگی و یکدستی پدید می‌آورد. هنرمندان از حدود راهنماییها و اندیشه‌های وی سر مویی تجاوز را روا نمی‌داشتند.

از اینها گذشته، در بین هنرمندان حس تعلیم و انتقال تجارب به شاگردان بر حسهای دیگر فزونی داشت. آنها استعداد و ذوق خود را در کنار همدیگر فعلیت می‌بخشیدند و به لطف قریحه و حسن ذوق خود بر تنگناهای هنری فایق می‌آمدند. مجموع کار آنها متناسب و به یک نسبت ترکیب می‌یافت و عینیت و ذهنیت را به طرز غریب با هم می‌آمیخت. این هم‌نفسی و هم‌جواری هنرمندان در کار هنرشان جهت‌های گوناگون به خود می‌گرفت و یکی از این جهت‌ها نقد درونی بود که بین آنها اتفاق می‌افتاد و استعداد و قریحه آنها را جهت می‌داد و به کشف مایه‌ها و فوت‌وفنهای هنری می‌انجامید. فرایند استاد-شاگردی، نظم‌جویی و نظم‌طلبی را در پی داشت و شاگردان از تأثیر نفوس استاد به نکات باریکی دست می‌یافتند و ملتفت معناهایی می‌شدند که برای آینده هنری آنها حیاتی بود. این نکات باریک و معناهای جدید جز از راه نقد درون و وقوف به کاستیهای کار مقدور نبود.

هنرمندان کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی در محیطی دولتمند و با منشی اشرافی پرورش می‌یافتند و گزینش آنها بیش از همه علاوه بر ملاحظات هنری، به ملاحظات رفتاری آنها هم مشروط بود. این شرایط، نوعی نظام

رسمی هنری فراز می‌آورد که خاص بالانشینان و درباریان بود و مرتبت و منزلت ویژه خود داشت. از این‌رو هنر در لفافه‌ای از آداب‌دانی ویژه‌ای پوشیده می‌شد و مرزهای ابتذال و اصالت را مشخص می‌کرد. حساسیت در پرورش بالانشینان لامحاله حساسیت در بلندی فکر و قریحه و هنر را پیش می‌کشید و هنر و سیاست را در کنار هم رشد می‌داد. از سده هشتم هجری به بعد، دربارها درباب هنر، فرهنگی را به ارث بردند که عدم فعالیت در سطوح هنری و فرهنگی را وهنی بزرگ در حق خود و در حق هنر گذشتگان می‌دانستند؛ از این‌رو همواره در ارتقای سطح هنری دربار می‌کوشیدند و از چشم‌وهم‌چشمی در این وادی پرهیز نمی‌کردند. دستگاه گرداننده دربارها در حقیقت مفسر سیاستهای هنری زمانه بود، از این‌رو ارتقای والای هنری و پرهیز از لغزش در دام فروپایگی و عامیانی را در نظر داشتند. در نظر آنها «هریک از فنون و بدایع و جرف و صنایع را در دنائت و اعتلا و بدایت و انتها، مدارج و مقادیر مقرر و معین» بود و همواره «طالب درجه علیا و رتبه قصوی» در هنرها بودند (Thackston, 2001: 22).

شاید در این باب داستانی که سلطان حسین بایقرا به منظور نقد خطاطی سلطانعلی مشهدی آورده در وقوف به ساحت اندیشه هنری درباریان راهگشا باشد. سلطان حسین میرزا در نامه‌ای به سلطانعلی مشهدی می‌نویسد که یکی از شاعران نامدار در ضمن سیر و سیاحت خود به خشت‌مالی رسید که اشعار او را غلط و ناموزون می‌خواند و بوی لطف و ظرافت را از آنها

می‌گرفت. شاعر فی‌الحال تصمیم گرفت او را ادب کند. از این‌رو روی خشت‌های او رفت و آنها را پایمال کرد و با خاک برابر ساخت، طوری که خشت‌مال را به خشم و غضب آورد. خشت‌مال اعتراض کرد که چرا رنج مرا ضایع می‌سازی و خود را در وسط حیف و جور می‌اندازی؟ شاعر جواب داد که هیئات، گوهری را که من با خون جگر به کف آورده و در سلک نظم کشیده‌ام تو به سنگ جور و جفا می‌شکنی و نمی‌ترسی و حال به خشتی چند که مالیده شده، اعتراض می‌آری؟ (Ibid: 51) این حکایت و حکایت‌های دیگر جملگی حاکی از آن است که ارباب فضل و هنر دربار جز جزالت و وسعت قریحه هنرمند خواهان نبودند و بر آثار هنرمندان نکته‌گیری می‌کردند و ایراد می‌گرفتند و آنها را در بوتۀ نقد و نظر قرار می‌دادند تا آنها را از فساد و تباهی در هنر بازدارند. در قرن نهم هجری که شاهد شکوفایی مکتب نگارگری هرات در دو مرحله شاخص هنری هستیم، با نقد سامان‌یافته هنر روبه‌رو می‌شویم و همین نقد دقیق و سنجیده است که عالی‌ترین و ژرف‌ترین ساحت هنری را در کسوت مکتب هرات پدیدار کرده است.

در دایره استاد-شاگردی، استاد در مقام ناقد بود و شاگرد، نقدپذیر. استاد قوت قریحه و استحکام مبانی در نزد استاد بود و خامی طبع و کم‌مایگی عمل در نزد شاگرد. استاد پرتو قدرت رویه و مهارت تام خود را به شاگرد می‌تاباند و شاگرد در روشنای این پرتو بر پایه هنری خویش

می‌افزود. شاگرد با مطالعه اثر استاد به پرورش طبع روان می‌پرداخت تا با کیفیت روحانی اثر استاد آشنا و «طبع او به لذات روحانی متعلق شود» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۵۲-۱۵۳). مسیر طبع و تصور شاگرد با این نگرستن صاف می‌شد و با لطافت ذوق استاد دمخور می‌گشت. استاد اندک‌اندک مرزهای هنر را به روی شاگرد می‌گشود و این بار با مشق قلمی شاگرد را محظوظ می‌کرد. شاگرد بارها و بارها از روی دست استاد و از اثر استاد نقل می‌کرد و بر جزئیات واقف می‌گشت. استاد در مقام ناقد کار او، جزئیات و جاذبه‌های اثر را برمی‌شمرد و چون سرمشقی تعالی بخش دست او را می‌گرفت و کمال یک طراح، یک نقاشی، یک قطعه خط را به او یادآور می‌شد و در این دست‌گیری، حتی استاد حق داشت او را تأدیب بدنی کند تا تأدیب هنری یابد. شاید داستان سلطانعلی مشهدی، خطاط نام‌آور سده نهم هجری، در این مورد نمونه این نوع تأدیب باشد.

سلطانعلی در ایام جوانی بدون این‌که مکتبی دیده یا از محضر استادی بهره گرفته باشد، خط را از روی ذوق و شوق و نزد خود فرامی‌گیرد و در نهایت به این باور می‌رسد که استادی کامل شده است، طوری که مدعی اتمام کتابت نسخه‌ای می‌شود که پس از فوت مولانا جعفر بایسنقری ناقص باقی مانده بود. مولانا اظهر، رئیس کتابخانه اوسعید تیموری، از برای آزمون، کتاب مولانا جعفر را به او باز می‌نماید و سلطانعلی فی‌الحال می‌پذیرد که آن را به اتمام برساند و از برای نمونه یک جزو کتابت می‌کند و می‌آورد. مولانا اظهر کتابت را

که می‌بیند، برمی‌آشوبد که این چه اسلوبی است؟! تو می‌خواهی با این اسلوب خسته مولانا جعفر را به اتمام برسانی؟! سپس مولانا اظهر دستور می‌دهد تا سلطانعلی را به خانه ببرند و به فلک ببندند و کف پای زنند و دو روز محبوسش کنند که من بعد از این ادعاها نکند. پس از دو روز از حبس برمی‌آورند و نزد مولانا اظهر می‌برند و مولانا به او می‌گوید: فرزند، قابلیت بلند داری، اما خط تو خط رومی است. اسلوب نسخ تعلیق آن نیست که تو داری. سپس قطعه‌ای می‌نویسد و به سلطانعلی می‌دهد تا از روی آن مشق کند و به اسلوب خاص خود دست یابد (میرزا حیدر دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۶). سلطانعلی از روی قطعه بارها مشق می‌کند و به او معلوم می‌شود که اسلوب نسخ تعلیق چگونه باید باشد. خود سلطانعلی اذعان می‌دارد که «پیشتر از آن بر بی‌اسلوبی خط خود واقف نبودم و به پختگی و صافی و محکمی غره بوده‌ام و خط بی‌اسلوب را خود خط نمی‌توان گفت» (همان).

در حقیقت توان گفت که هنرمند بی‌استاد را هنرمند نمی‌توان گفت. نحوه بر ساخته شدن هنرمند چنین بود. او می‌باید نظراً و عملاً نقد استاد را به جان می‌پذیرفت و موضعی مانند موضع او اختیار می‌کرد و به جان می‌کوشید تا به پای سیاق او برسد و به جزئیات کار او واقف گردد تا بتواند به سومین مرحله از طریق استاد-شاگردی گام نهد. شاگرد بر وفق این دو رویکرد، یعنی مشق نظری و عملی یاد می‌گرفت که چگونه نظر استاد را در کار خود قرار دهد و اثر استاد را طابق النعل بالنعل منتقل سازد. گاه اتفاق می‌افتاد که شاگردی

پس از احراز مقام استادی، بر استاد خویش پیشی می‌گرفت و گاه بر آثار استاد نکته‌گیری می‌کرد. میرزا حیدر دوغلات، مورخ، که خود خطاط و نقاش بود و این دو هنر را نزد استادان نامدار زمانه فرا گرفته بود، در باب یکی از استادان خود، یعنی مولانا درویش محمد می‌نویسد: «مولانا درویش محمد که استاد فقیر است، شاگرد شاه‌مظفر است. در باریکی قلم مثل ندارد بلکه از شاه‌مظفر نیز گذرانیده، اما چندان اندام و پختگی و ملاحظت ندارد. گرفت‌و‌گیرها را بسیار خام می‌سازد. وی صورت سواری ساخته است شیری را بر سر نیزه برداشته است مجموع آن در حد یک برنج می‌ماند» (همان: ۳۱۹). کار شاگرد در این مرحله که به مقام استادی برکشیده می‌شد، جالب و نظرگیر بود. اگر خلاقیت او فراتر از استاد می‌رفت، در مقام نقد ناقد (استاد) برمی‌آمد و بر آثار استاد خرده می‌گرفت، بی‌آن‌که مقام استادی او را مخدوش کند. یک نمونه دیگر شاید نظر کمال‌الملک درباره‌ی مزین‌الدوله، استاد او باشد که می‌نویسد: «معلم نقاشی مدرسه میرزا علی‌اکبرخان مزین‌الدوله کاشی بود که از تحصیل‌کردگان فرنگ بود که اگرچه شخصاً باذوق نبود ولی مایه مدرسه‌ای داشت» (کمال‌الملک، ۱۳۶۶: ۱۱۳). اما بلندپایگی معنوی استاد همواره مدنظر شاگرد بود و آن را همیشه پاس می‌داشت.

این دو رویکرد چنان در جسم و جان شاگرد ریشه می‌دواند که تا آخر عمر بازنمایی آثار استاد را مدنظر داشت و حتی در ایام استادی خویش به بازنمایی آثار

استاد خویش می‌پرداخت. سالها طول می‌کشید تا شاگرد در عالمی از خرده‌گیریهای استاد به سومین رویکرد دست یابد؛ یعنی مشق خیالی. در این مرحله شاگرد نه به طریق نقل، بلکه به طریق عقل و طبع خویش به تصویر یا تحریر می‌پرداخت و می‌کشید تا به درجه‌ی مقبولی از پروردگی دست یابد و از استاد اذن کار دریافت کند. او در این مرحله صاحب تصرف می‌شد و خلاقیت خود را به خلجان درمی‌آورد. قوت طبع، وقوف از تصویر، قوت دست و طاقت محنت و اسباب تصویر او را به سرچشمه‌ی استادی می‌کشاند و خود در مقام ناقد قرار می‌گرفت تا سنت سابقه‌نگارگری و تصویرپردازی یا خطاطی را به شاگردان خود منتقل کند. نمونه‌هایی از این سه رویکرد، شاگرد را در محضر استاد می‌توان در خطاطی پی گرفت و در تصویرپردازی هم شاید بتوان به نمونه‌هایی از آثار محمدبن محمودشاه خیام، شاگرد عبدالحی اشاره کرد که از آثار استادش نمونه‌پردازی و مشق عملی کرده است، طوری‌که قوت طبع و دست و استحکام خط و ترکیب‌بندی استاد عبدالحی را در این نمونه‌ها می‌توان حس کرد.

در دایره‌ی هنر ایران، هنرپرور
 مکانت و منزلت ویژه‌ای داشت. در
 اینجا هنرپرور ناقد بود و استاد،
 نقدپذیر. به جرئت توان گفت که از
 سده‌ی هفتم هجری که کارگاه هنری
 کتابخانه‌ی سلطنتی در دربارها شکل گرفت تا دوره‌ی قاجار
 که مصادیقی از هنر اروپا در ایران پدیدار شد، جملگی

هنرپروران، خود هنرمندی فعل و هنرورزی آگاه بودند. آنها با جزئیات و تفصیلات هنرها پرورش می‌یافتند و با جنبه‌های گوناگون آنها آشنا می‌شدند و شماری از آنها در خلق آثار هنری کم از هنرمندان خود نداشتند و خبرگی و نخبگی آنها در قلمرو هنرها دامنه نقد آنها را بسط می‌داد و موجبات بلندپایگی آنها را در دربارها فراهم می‌ساخت. در منابع می‌توان نمونه‌های ویژه‌ای از رابطه بین هنرپرور و هنرمند پیدا کرد. این رابطه گاهی رابطه استاد-شاگردی بود و گاهی هنرپروری و هنرمندی. استاد شمس‌الدین از شاگردان استاد احمد موسی، در دربار سلطان اویس تحت حمایت او بود و تصویر را به سلطان اویس جلایری یاد داد و چندان دلبسته او بود که ملازمت کس دیگری را نپذیرفت (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۹). شاگرد او استاد عبدالحی، سلطان احمد جلایر را تعلیم تصویر کرد و تحت حمایت او قرار گرفت (همان) و استاد عبدالحی هموست که بعدها تیمور او را زیر بال خود کشید و همراه خانواده‌اش به سمرقند اعزام کرد و با این کار خود سنت‌نگاری غرب ایران را به شرق ایران انتقال داد (همان).

سنت هنرپروری و هنرمندی در دوره شاهرخ و فرزند او، بایسنقر میرزا دامنه گرفت و بایسنقر میرزا علاوه بر این‌که شماری از هنرمندان تیریز را به هرات برد، امیر خلیل‌الله مصور را در کنف حمایت خود گرفت و روزبه‌روز در مراسم رعایت او می‌افزود. چنان‌که حسادت شماری دیگر از هنرمندان را برانگیخت (همان: ۲۷۰). داستان دوست محمد هروی در باب حمایت

بایسنقر میرزا از امیر خلیل‌الله مصور فراتر از رابطه بین هنرپرور و هنرمند، بلکه در حد و حجم رابطه استاد-شاگردی است و دلبستگی شاگرد به استاد. چنین پیوندی را می‌توان در دربار سلطان حسین بایقرا نیز پیدا کرد. سلطان حسین بایقرا که خود هنرمندی زبردست بود، همراه میرعلیشیر نوایی که افزون بر هنرمندی، هنرپروری متمکن بود، در پرورش و بالاندن شماری از هنرمندان زبردست دستی توانا داشتند و دریچه و دیدگاهی تازه بر روی هنرها و هنرمندان گشودند. در منابع یافته‌ها و گفته‌هایی در باب این دو است که حکایت از پرمایگی نظرگاه و جنبه‌های عمیق نقد و نظر آنهاست. آنها با میل و مرحمت به بازکاوی آگاهانه آثار هنرمندان می‌پرداختند و اظهار نقد و نظر می‌کردند.

در سندی که از سلطان حسین میرزا بر جای مانده، طی نامه‌ای به سلطانعلی مشهدی، کاتب نامدار کتابخانه خود، سهو و خطاهای او را متذکر می‌شود و افزون بر جنبه‌های مثبت کتابت وی و ستودن آنها، به خطاهای او انگشت تأکید می‌نهد و می‌گوید شاعر در اراده یک شعر سعی بلیغ می‌نماید تا شعر او به مرحله کمال برسد و در معنی و ترکیب لفظ یک بیت، نهایت دقت را دارد؛ از این رو کاتب می‌باید نهایت جد و جهد را به کار بندد تا «سهو قلم خلل به قواعد و ارکان» شعر وارد نسازد، چون موجب کدورت و توزع ضمیر گوینده شعر خواهد شد و بر دل و دیده او گران خواهد آمد. لذا بر کاتب است «سعی نماید که مرقومات خامه غرایب نگارش از آسیب خطا و خلل مصون ماند و صفحات کتاب مراد رأیش از حاجت حک

و اصلاح محفوظ و مأمون؛ هرچه نویسد به مقابله آن کامیاب‌تری می‌باشد» (Thackston, 2001: 51).

حال که صحبت از هنرپرور و هنرمند در میان آمد، در همین پیوند بهتر است به مجالس هنری سده نهم هجری هم نظری افکنده شود که هنرپرور و هنرمند در آنها مقابل هم می‌نشستند و به نقد و نظر در باب آثار، از شعر و موسیقی گرفته تا خط و نقاشی، می‌پرداختند و آنها را از دیدگاه چندوچونی به نقد می‌کشیدند. صاحبان مکتب و ثروت تیموری در برگزاری این مجالس هنری تلاشی وافر داشتند و در آنها علاوه بر سرگرمیهای معهود همچون باده‌گساری و سازندگی و نوازندگی و بدله‌گویی و طنزپردازی، در باب ماهیت شعر و خط و نقاشی و موسیقی مباحثه می‌کردند و مطالب نو و دست‌یکم ابراز می‌داشتند که جملگی حاکی از دقت نظر و قدرت و توانایی طبع شرکت‌کنندگان در این مجالس بود و مایه‌هایی از نقد و نونگری را در پی داشت. این نقد و نظرها که به شیوه‌ای درخور و شایسته ادا می‌شد، ملاکها و معیارهای زیبایی‌شناسی آثار هنری را برملا می‌کرد و جنبه‌های مثبت آنها را پیش روی آنها می‌نهاد. این نظریات که تا حدودی از غرضهای شخصی خالی نبود، چون گاهی پیش روی صاحب اثر ادا می‌شد، شایستگی و جریزه هنری هنرمند را نشان می‌داد، چنان‌که از لابه‌لای این نوع نگرشها می‌توان به

مجالس نقد هنر

روح مردم زمانه و ذوق و سلاقی و ضوابط نقد و درک هنری آنها پی برد. این نقد و نظرها چنان بی‌محابا ادا می‌شد که گاه تقابل می‌آفرید، چون نقد همواره بر تقابل دوتایی استوار است.

روزی سلطان حسین میرزا در یکی از این مجالس، از ادیبان حاضر پرسش می‌کند که «ادبیات جامی به چند رسیده و نقود نفایس ایشان به چه مقدار کشیده؟» مولانا قتیلی جواب می‌دهد که «آنچه مشهور است ادبیات آن حضرت مولوی به اعتبار آن، آن حضرت از نود هزار درگذشته و به صد هزار نرسیده». سلطان حسین می‌پرسد: «مراد من آنست که ادبیات حضرت مولوی که به اعتبار آن، آن حضرت از سایر شعرای ماتقدم و ماتأخر مستثنی و متمایزند، چه مقدار باشد؟» مولانا قتیلی سکوت می‌کند و چیزی نمی‌گوید. سلطان حسین سؤال را از واصفی می‌کند و واصفی جواب می‌دهد که باید کلیات جامی را چند روزی تفحص کند و سپس جواب دهد. واصفی پس از چند روز تفحص در یک مجلس هنری دیگر «ده قطعه کار از سوانح افکار و بدایع اشعار آبکار» جامی برمی‌گزیند و ارائه می‌دهد و سلطان از مولانا قتیلی هم می‌خواهد چنین کاری را انجام دهد. قتیلی پس از ده روز، ده شعر انتخاب می‌کند که با گزینش واصفی یکی بودند و این از جمله عجایب بود (واصفی، ۱۳۵۰: ۱/۳۳۹-۳۵۰). این نکته از توجه اهل زمانه به ادب و هنر و میزان یکدستی و هماهنگی سلاقی و ذوق آنها روایت می‌کند که با دیده تنقید به آثار هنری می‌نگریستند و نگاهی آگاهانه و همه‌سویه به هنرها

داشتند. آنها ضعف و قوت ابداع هنری را می‌دانستند و به دنبال نشان گوهر خود هنرمند و اندیشه‌ی خاص او بودند.

در این مجالس هنری با نمونه‌هایی از نقد ناقدان روبه‌رو می‌شویم که بر پایه‌ی احساس و خرد جمع‌بندی می‌شود و مفسر عادت‌ها و سلاقی زمانه است. در مجالس هنری سلطان حسین میرزا دست‌کم دو بار از بهزاد و دو بار از مولانا یوسف نقاش - شاگرد بهزاد - سخن به میان می‌آید که با آثار خود، مجلسیان را محظوظ می‌کردند و آنها را به کنشی نقادانه در باب آثارشان وامی‌داشتند. مولانا یوسف نقاش که در چهره‌گشایی دستی توانا داشت، یک‌بار صورتی از قاضی جادک می‌کشید و اعجاب حضار را برمی‌انگیزد. قاضی جادک اعجوبه‌ای بوده دیدنی با بدنی نحیف و لاغر و ریشی دراز و پراز کثافت و هیکل و وارفته و ظاهری ناآراسته و جامه‌ای شندره و صورت غریبه، طوری که وقتی مولانا یوسف صورت این بوالعجوبه‌ی زمانه را می‌کشید و از لحاظ سلطان و مجلسیان می‌گذراند، همه را به اعجاب و شگفتی وامی‌دارد و «موجب فرح خاطر سلطان حسین میرزا» می‌شود (همان: ۲/ ۱۴۱-۱۴۲).

مولانا یوسف، نوبتی دیگر، شهبواری را می‌کشید که در حال شکار ببر است و نیزه‌اش به کله‌ی ببر فرو رفته و صید و صیاد در هم تنیده شده‌اند. هنگامی که این صحنه‌ی مصور را به مجلسیان نشان می‌دهد، تحسین و اعجاب همگان را برمی‌انگیزد. نکته‌ی جالب توجه، آثار کمال‌الدین بهزاد و ارائه‌ی آن در

مجالس هنری سلطان حسین بایقرا و میرعلیشیر نوایی است. گفتیم که ارکان دولت این دو تن بر هنرمندی و هنرپروری استوار بود و اعیان و اشراف هم به پیروی از آنها در اکتساب هنر و فنون و فضایل می‌کوشیدند و به قول دولت‌شاه سمرقندی «بر عروس هنر از مرتبه، زیور» می‌پوشیدند و در زمان آنها «در هر انجمن و برزن سخن از فضیلت و هنر در میان» بود و هنرپروری و هنرنوازی از سنت‌های بزرگان زمانه محسوب می‌شد (دولت‌شاه، ۱۳۳۸: ۳۶۰-۳۶۱).

سلطان حسین میرزا از میان هنرمندان نظری خاص به کمال‌الدین بهزاد داشت و او را «مانی ثانی» می‌نامید و بهزاد با آثار خود در دلبری از سلطان سنگ تمام می‌گذاشت و هرگاه سلطان خاطری مکر می‌داشت و غمی یا المی بر او مستولی می‌شد، بهزاد صورتی برمی‌انگیخت و پیکری برمی‌آمیخت و به سلطان نشان می‌داد و سلطان به محض دیدن آنها زنگ کدورت از خاطرش زدوده می‌شد و لب به لبخند می‌گشود و بهزاد همواره «صور مختلفه و نقوش متنوعه با خود همراه داشتی که به وقت بکار بردی و اکثر امیر بابا محمود را که از جمله امرای بزرگ عظیم‌النشان و کبرای سترگ رفیع‌المکان درگاه عالم‌پناه بود، به اوضاع مختلف تصویر می‌نمود چون میر مذکور صورت عجیب و هیئت غریب داشت» (واصفی، ۱۳۵۰: ۲/ ۱۴۵). از این معانی پیداست که بهزاد دستی توانا در تصویر اشیا و اشخاص به‌طرزی طنزآمیز داشت، طوری که تصاویر او از لحظات خنده‌آور اشیا و اشخاص، موجبات بهجت و سرور

سلطان و سایرین را فراهم می‌کرد و هم از این‌روست که بهزاد را می‌توان از نخستین کاریکاتوررستانهای عالم به حساب آورد.

داستان دیگری که در این مجالس هنری برای بهزاد رخ می‌دهد کاملاً صبیغه نقد و نظر هنری را در سده نهم هجری در پی می‌کشد. از این واقعه پیداست که منتقدان و حاضران فرهیخته این مجالس تا چه پایه در پی شناسایی هنری خلاق بوده‌اند و تا چه مایه نظرات و خرده‌گیریهای آنها معانی نهفته در یک اثر هنری را برملا می‌ساخته است. نقد و نظر هنری سده نهم را می‌توان در این روایت کاملاً دریافت.

از قرار معلوم، این واقعه در مجلس هنری میرعلیشیر نوایی، مشاور و معاشر صاحب ثروت و مکننت سلطان حسین بایقرا رخ داد. واصفی می‌نویسد که مشهور است بهزاد صحیفه‌ای از مجلس میرعلیشیر نوایی کشید و آن را در مجلس انس و هنر او نشان داد. در این تصویر باغچه‌ای آراسته بود مشتمل بر درختان گوناگون و مرغان خوش‌الحان بر شاخسار آنها در حال پرواز و بر هر طرف جویباری جاری و گلبنهای شکوفان زنگاری و پیکره میرعلیشیر در حال ایستاده و تکیه‌داده بر عصای خویش و طبقهای پرز در پیش نهاده از برای پیشکش به حاضران مجلس (همان: ۱۴۹/۲).

میرعلیشیر پس از مشاهده آن صحیفه لب به تحسین و تقدیر بهزاد گشود و روی به حضار آورد و نظر آنها را درباره این تصویر خواست. مولانا فصیح‌الدین که استاد میرعلیشیر نوایی و از مشاهیر اهل خراسان بود، لب به

سخن گشود که «مخدوما من این گلهای شکفته رعنا را که دیدم خواستم که دست دراز کنم و گلی برکنم و بر سر دستار خود مانم». مولانا صاحب دارا که از معاشران و صاحبان و رفیقان میرعلیشیر بود، گفت: «مرا نیز این داعیه شده بود، اما اندیشه کردم که مبادا دست دراز کنم و این مرغان از سر درختان پرواز نمایند». مولانا برهان که سرآمد ظریفان و طنزپردازان و سخندانان خراسان بود و پیایی به میرعلیشیر کنایه می‌زد و تعرض و شوخی می‌کرد، گفت: «من ملاحظه کرده، دست و زبان نگاه می‌دارم و دم‌زدن نمی‌آرم که مبادا حضرت میر در اعراض شوند و روی و ابروی خود درهم کشند». مولانا محمد بدخشی که ظریف و لطیفه‌تراشی دیگر از اهالی خراسان بود و به لطیفه‌تراش میر شهرت داشت و همواره در مجالس مشق خود شیرینی و خوشامدی می‌کرد، لب به سخن گشود و گفت: «ای مولانا برهان اگر نه بی‌ادب و گستاخ شدی من آن عصا را از دست میر گرفته، بر سر تو می‌زدم». سرانجام خود میرعلیشیر اظهار وجود کرد و نظر خود را در باب نقد و نظر آنها بیان داشت که: «عزیزان سخن خوب گفتند و دُرهای معانی مرغوب سفتند. اگر مولانا برهان آن ناخوشی و درستی نمی‌کردند، به خاطر رسیده بود که این طبقهای ساچق را بر سر یاران نثار کنم» (همان: ۱۵۰/۲).

نظریهای آمده در این روایت حاکی از ذوق و شوق و سلیقه آرباب هنرشناس مجلس است که با نکته‌بینیها و ظریف‌گوییهای خود معانی نهفته در پس پشت آثار هنری را می‌کاویدند. ظاهراً در این دوره این شرح و

انتشار منحصر به طبقه درباری نبوده، بلکه در هر انجمن و برزنی بحث و گفت‌ووشنود درباب هنرها جاری بود. حمایت و تجلیل از ارباب فضل و هنر لامحاله این مباحث را در پی می‌کشید و شهرت اعتبار به هریک از هنرمندان را محفوظ می‌داشت. هنرپروران و حتی هنرمندان هریک در مزید فضل و هنر می‌کوشیدند و رونق فضل و هنر موقوف به تنقید آثار و احوال هنری آنها بود. از اینجااست که هنر در این دوره جلوه و رونق و پیشرفت ویژه‌ای داشت.

ارباب مجالس هنری این دوران در کنار هنر نقاشی و نگارگری، به خطاطی و خوشنویسی هم التفاتی خاص داشتند و درباب آثار اساتید سلف همچون یاقوت مستعصمی که اسوه خطاطان بود، اظهار نظر می‌کردند. یکبار مولانا عابد خطاط، خطوط افاضل گذشته از جمله یاقوت را به مجلس سلطان حسین آورد و بحث در چندوچون و کیفیت زیبایی و ظرافت آنها درگرفت و به آوردن داستانی درباره شیوه و منش هنری یاقوت انجامید. این داستان نکات تازه و معانی باریک درباب خطاطی و مهارت در آن داشت (همان: ۱۳۱-۱۳۷).

هر هنری را اسوه‌ای بود که عالی‌ترین ابداعات و ابتکارات را با کارستان هنری آن اسوه می‌سنجیدند. هر هنرمندی که در هنر خود به قله کمال دست می‌یافت او را با آن اسوه هنری برابر می‌نشانند. مثلاً اصحاب نقش‌ونگار را با مانی قیاس می‌کردند که در خلال قرون

به صورت نمونه والای نگارگری ایران مطرح شده بود. هنرمندی که از جامعیت هنری برخوردار می‌شد، قدر قریحه و طبع هنری او را با مانی در یک تراز می‌نهادند. بارها هنرمندان زبردست را به مانی تشبیه کرده‌اند و در وصف تمامیت و کمال هنری هنرمند از مانی مایه گذاشته‌اند. در وصف هر مصوری از سحرسازی مانی در عالم تصویر صحبت شده و این‌که:

نگارنده نقش مانی فریب

ازو روزگار هنر دیده زیب

و

مانی‌رقمی که گاه تصویر

ماندی رقمش به نقش تقدیر

(منشی قمی، ۱۳۶۶: ۹-۱۰-۱۳۱).

مصطفی عالی‌افندی که شرحی مستوفی درباب مانی در مقام هنرمندی نقاش دارد، او را نعم‌البدل تمامی هنرمندان و استاد مکمل و نقاش معجزه کار بی‌بدل می‌داند که در سیاه‌قلم اسوه روزگار بود و در رسامی و طراحی «کسی چون او تصویری بدست نداده» (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۸).

از صفایی که طبع مانی داشت

نقشش آئینه بهر اعداد شد

با جلایی که زد نقوش جهان

سر بسر مظهر تجلاً شد

(همان: ۱۱۲)

سراغ داریم پیش از آن‌که سلطان حسین بایقرا، بهزاد را «مانی ثانی» لقب دهد، میر خلیل‌الله مصور، هنرمند

برجسته مرحله نخست مکتب هرات را با این لقب نامیده بودند (جهانگیر، ۱۳۵۹: ۳۲۳). بهزاد که نادره دوران و اعجوبه زمان خود بود، لقب مانی ثانی را از سلطان حسین بایقرا دریافت کرد (واصفی، ۱۳۵۰: ۱۴۵) و بعدها شاه اسماعیل در فرمانی که برای کلانتری کتابخانه سلطنتی به او صادر کرد، بر این لقب تأکید ورزید. منابع بارها در وصف هنر بهزاد، او را با مانی سنجیده‌اند و حتی بر او برتری نهاده‌اند:

کم زاد بسان مانی از مادر دهر

بالله که بهزاد از او به زادست

(منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۴)

خواندمیر در مقدمه مرّعی که بهزاد ترتیب داده بود او را به صراحت «مانی قلم» می‌نامد که موی قلمش بر چهره‌سازی مانی قلم‌نسخ کشیده است (میرخواند، ۱۳۸۰: ۱۱/۶۰۰۷). گاهی نیز اتفاق می‌افتاد که هنرمندی نه‌چندان ماهر و زبردست را به مانی تشبیه می‌کردند. قاضی احمد قمی از راه تملق و تعلق این وصف را درباره شاه‌طهماسب به‌کار می‌برد و او را در طراحی و نقاشی نمونه‌ای از مانی و یادگاری از استاد بهزاد می‌نامد (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۱۵)، در حالی که می‌دانیم حد هنرمندی شاه‌طهماسب بسیار اندک بود و با مانی قابل قیاس نبود.

از اینها گذشته، بعضی از نقاشان، از برای تشبیه‌جویی، نام و لقب خود را به مانی تغییر می‌دادند و با این‌کار می‌خواستند هنر خود را با مانی برابر نهند. مولانا مانی مشهدی که به‌قول میرعلیشیر نوایی از پدر و مادری

کاسه‌گر و نقاش بار آمده بود و استادان قلمرو خطای را به شاگردی قبول نداشت، از جمله آنها بود (میرعلیشیر، ۱۳۶۳: ۶۷)؛ یا مانی شیرازی که به خدمت شاه اسماعیل درآمد و از جمله نقاشان کارگاه هنری او شد.

در قلمرو خطاطی و خوشنویسی، نقد آثار خطاطان نوع دیگر بود و اسوه خطاطی را یاقوت مستعصمی می‌دانستند و او را در محور نقد می‌نهادند و استادان زبردست را به او مانند می‌کردند. می‌دانیم که ابن‌مقله بنا به تصریح منابع، در سده چهارم هجری خطوط سته را وضع کرد و ابن‌بواب در سده پنجم هجری اصول و قواعد آنها را تنظیم و تدوین کرد و هنرمندی که این خطوط سته را به‌لحاظ زیبایی به قله کمال برکشید یاقوت مستعصمی بود. یاقوت در سده هفتم هجری در کانون طبع هنرپسند زمانه، نخست خلافت عباسی و سپس ایلخانان، تربیت یافت و بعدها با کارستان خود مورد تقلید و تتبع قرار گرفت و به‌ویژه شاگردان ششگانه او شایستگی هنری او را در اقصی نقاط پراکندند و او را در محور توجه آیندگان قرار دادند. در سده نهم هجری نهایت تلاش خطاطان و خوشنویسان در این خلاصه می‌شد که خود را به پای استادی و مهارت او در خطاطی برسانند. از اینجاست که معیار و ملاک خطاطی و خوشنویسی در سده نهم هجری، به‌ویژه در خطوط ششگانه، یاقوت بود.

دولتشاه سمرقندی درباره سلطان ابراهیم، فرزند شاهرخ که حاکم فارس بود و خطوط سته را خوب می‌نوشت، می‌نویسد که «در زیبایی خط به غایتی بود که نقل خط قبله‌الکتاب یاقوت مستعصمی

نمودی و فرستادی و فروختی و از ناقدان بصیر هیچ‌کس فرق نیارستی کردن» (دولت‌شاه، ۱۳۳۸: ۲۸۷-۲۸۸). چنین انتسابی را عبدالرزاق سمرقندی درباره شمس بایسنقری دارد که شاگرد مولانا معروف خطاط بود و برکشیده بایسنقرمیرزا و او «بسیاری از خطوط خویش به نام قبله‌الکتاب یا قوت مستعصمی کرده، مبصران جهان به خط یا قوت قبول کردند» (عبدالرزاق سمرقندی، ۱۳۶۵ق: ۱۲/۶۵۵). قاضی احمد قمی، عبدالله صیرفی، فرزندان خواجه محمود صراف تبریزی را که از خوشنویسان نامدار سده هشتم هجری است، «یا قوت عصر خود» می‌نامد (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۲۴) و نیز به خواجه عبدالحی، خطاط زبردست خط تعلیق لقبی مشابه می‌دهد (همان: ۴۳) و مولانا مالک دیلمی، خوشنویس نامدار دوره صفوی را یا قوت عصر خویش قلمداد می‌کند و تاریخ فوت او را «یا قوت عصر مالک» یعنی سال ۹۶۸ هجری می‌نویسد (همان: ۹۷). این القاب و اوصاف همه دعای نقد آثار هنرمند و در تعلیل لطافت و ملاحظت کار او بود.

زبانی که منتقد هنر در بحث از طبع و قریحه و آثار هنرمند به کار می‌بندد، زبانی مسجع و موزون و آمیخته به شعر (مثنوی، قطعه، رباعی) است. شعر جزو لاینفک زبان منتقد است. او برای ابراز عقیده گاه از بیت و گاه از مصراع بهره می‌جوید. او سخن خود را با استعارات و تشبیهات می‌آراید. منتقد با کاربرد آیات قرآنی و احادیث

زبان نقد هنری

نبوی، مفاهیم ذهنی خود را تقویت می‌کند و لفظ و معنی را در ابراز ایده و عقیده‌ای راجع به هنرمند و اثر هنری درهم می‌تابد. تمامی واژگانی که برای تبیین موضوع و موضع خودش برمی‌گزیند در ارتباط مستقیم با مفاهیم تصویری و نقاشی است. انشای منتقد در بردارنده فهرستی از کلمات و واژگان و اصطلاحات عربی و فارسی خاص نگارگری است که بارها در متون تکرار می‌شود.

به جمله‌ای از شمس قیس رازی در باب قیاس شاعر و نقاش توجه می‌کنیم. وی می‌نویسد که شاعر «در این باب چون نقاش چیره‌دست باشد که در تقاسیم نقوش و تدویر شاخ و برگها هر گلی بر طرفی نشانند و هر شاخ به سویی بیرون برد و در رنگ آمیزی هر صبغ جایی خرج کند و هر رنگ به گلی دهد آنجا که رنگ سیر آید نیم سیر صرف نکند و آنجا که صبغ روشن باید، تاریک به کار نبرد» (شمس قیس رازی، ۱۳۲۷ق: ۴۲۰). در این عبارت شمس قیس، نقاش به جای شاعر می‌نشیند و کلمات تبدیل به رنگها می‌شود.

اما منتقد هنر در سده نهم هجری، شاعری است که جای نقاش را می‌گیرد و از دریچه کلمات و واژگان شاعری به تنقید اثر هنری می‌پردازد. او روابط و مناظرات و ترکیب‌بندی یک تصویر را گویی که شعری است در هم تافته، می‌نگرد و از این منظر آن را به نقد می‌کشد. آرایش کلام او شاعرانه است و آکنده از تشبیهات و استعارات. در تعلیل روابط ترکیب‌بندی از سخن شاعرانه بهره می‌جوید و از این راه، حسن و زیبایی اثر هنری را وصف می‌کند.

خواندمیر، میرعلیشیر نوایی، واصفی و غیره از این صور خیال و چارچوب مفهومی آنها بهره می‌گیرند و در نقد و قیاس خود درباب اثر هنرمند و خود هنرمند به‌کار می‌بندند. در حقیقت کلمات آنها جای رنگها و تصاویر را می‌گیرد و ترکیب‌بندی، آرایش و تزیین هنر هنرمند را وصف می‌کند. از دید آنها اثر هنری هنرمند مجموعه‌ای درهم‌تافته از دگرسانیه‌ها و دگرگونیه‌است که انگار در شعر اتفاق می‌افتد و آن‌را به‌گونه مروارید سفته‌ای درمی‌آورد و این مرواریدها به‌نخ می‌شوند تا گردن‌بندی را شکل دهند. به این کلمات محمدمحسن در یک مرقع صفوی توجه کنید:

«... تنظیم جواهر شاهوار این زیبا مرقع و به غایت و انجام کشید تکمیل لآلی آبدار این درج مرصع» (Thackston, 2001: 36). و به این عبارت از مقدمه خواندمیر بر مرقعی که بهزاد ترتیب داده بود، دقت کنید: «هر قطره که غواص قلم گوهربار از لجه دوات به ساحل این اوراق رسانیده، دریست گرانبها و هر صورت که مصور خاطر غرابت مآثر از لوح دل بر صحایف این کتاب نقل نموده حوریست روح‌افزا» (Ibid: 42). در منابع ادبی می‌توان چنین تمجیدهایی را درباره شعر شاعران نیز پیدا کرد.

زبان منتقد هنر در کتاب تاریخ
نقد هنر از دیدگاه
رشیدی میرزا حیدر دوغلات
میرزا حیدر
دوغلات
که خود خطاط و مصور بود و
ذهن و ضمیر او خالی از مفاهیم
تجسمی نبود، نوع دیگر می‌شود.

وی گاهی از تملق بی‌اندازه کناره‌گیری می‌کند و با کلمات پرمعنی و سبکی ساده به نقد آثار هنرمند و خود هنرمند می‌پردازد. او درباره شاه‌مظفر، فرزند منصور بدخشانی (میر مصور بعدی) که در ۲۴ سالگی فوت کرد، می‌نویسد: «قلم نازک باریک دارد که به غیر شاه‌مظفر دیگر قلم هیچکس به آن نازکی نیست. اما چیزی خشک‌تر است. گرفت‌وگیرها را به‌غایت محکم ساخته ... قلمی دارد در نهایت نازکی و صافی و ملاحظت و پختگی که چشم بیننده خیره ماند» (میرزا حیدر دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۷). میرزا حیدر تعارف را کنار می‌گذارد و در صحبت از بهزاد حقایق ذهنی خود را رک و پوست‌کنده و با واژگانی صریح ابراز می‌کند و بهزاد را اگرچه استادی زبردست می‌داند، ولی قلم او را نازک‌تر از قلم شاه‌مظفر نمی‌داند و قلم شاه‌مظفر را محکم‌تر از قلم بهزاد می‌داند؛ ولی طرح و استخوان‌بندی یا ترکیب‌بندی آثار بهزاد را بهتر از شاه‌مظفر می‌بیند (همان: ۳۱۸). واژگان و کلمات میرزا حیدر در دایره نقد هنر معنا دارد و هرکدام بار و بر خاصی را حمل می‌کند. درباره هنر عبدالحی می‌نویسد که در صفای قلم و نازکی و محکمی، بلکه در همه اوصاف تصویر مثل وی پیدا نشده است (همان). او شاه‌مظفر و بهزاد را پس از عبدالحی قرار می‌دهد.

میرزا حیدر حتی کارهای قاسم‌علی چهره‌گشا، شاگرد بهزاد را نیز برتر از آثار بهزاد می‌داند و می‌نویسد: «و در همان اسلوب کسی که ممارست بسیار کرده باشد می‌دریابد که کارهای قاسم‌علی درست‌تر است نسبت به کارهای بهزاد و اصل طرح وی بی‌اندام‌تر است» (همان).

نقد میرزا حیدر از تقابل برمی‌خیزد؛ یعنی دو هنرمند را برابر هم می‌نهد و به قیاس و نقد آنها می‌پردازد و این شاید بهترین و صحیح‌ترین رویکردی باشد که در نقد هنر سده نهم هجری اتفاق می‌افتد؛ گرچه این رویکرد ساخته و پرداخته میرزا حیدر نیست و پیش از او کسانی این راه را رفته‌اند. میرزا حیدر، مولانا مقصود، شاگرد بهزاد را در قیاس با قاسم‌علی به نقد می‌کشد و می‌گوید که او «دویم قاسم‌علی است و شاگرد بهزاد. قلم او هیچ کمی از قلم قاسم‌علی ندارد اما اصل طرح وی و پرداخت وی نسبت به قاسم‌علی خام است» (همان).

میرزا حیدر به نقد آثار یک استاد و شاگرد دیگر می‌پردازد؛ یعنی آقامیرک هروی، استاد بهزاد را با بهزاد ارزیابی می‌کند. به نظر او، اصل طرح وی پخته‌تر از بهزاد است، ولی پرداخت بهزاد پخته‌تر از او است. او از رفتار و کردار آقامیرک هم انتقاد می‌کند؛ این که همواره اظهار زورمندی و کمان‌داری می‌کند و به آن هم شهرت دارد. به نظر میرزا حیدر این کارها هیچ نوع سنخیتی با تصویر و نقاشی ندارد و «جمع‌ساختن تصویر به این امور بسیار غریب است» (همان). از قرار معلوم، این سلوک آقامیرک شبیه راه و رفتار رضا عباسی بوده که همواره با کشتی‌گیران و اوباش معاشرت می‌کرده و این کارها را دوست می‌داشته است (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۵۰). میرزا حیدر در باب ملایوسف، شاگرد دیگر بهزاد، همان کسی که در مجالس هنری سلطان حسین میرزا چهره قاضی جادک را از برای طنز کشیده و اعجاب همگان را برانگیخته بود، نظری دیگر دارد. به نظر او، مولانا

یوسف به غایت تیزدست است و آنچه استادان به یک ماه می‌کشند وی در ده روز می‌کشد؛ اما لطف قلم وی مقدار این استادان نیست و تذهیب وی بهتر از تصویر اوست (همان: ۳۱۹).

میرزا حیدر در نقد خود حتی از استادش نمی‌گذرد و نظرش را درباره او ابراز می‌دارد و می‌نویسد: «مولانا درویش محمد که استاد فقیر است، شاگرد شاه‌مظفر است. در باریکی قلم مثل ندارد بلکه از شاه‌مظفر نیز گذرانیده، اما چندان اندام و پختگی و ملاحظت ندارد. گرفت‌وگیرها را بسیار خام می‌سازد» (همان).

نکات قابل ملاحظه در نقد و نظر میرزا حیدر زیاد است. آیا شاگردی وی در نزد مولانا درویش محمد، که از شاگردان شاه‌مظفر بوده، نوعی تعلق خاطر در او نسبت به شاه‌مظفر ایجاد کرده که او را به دیگران برتری داده است؟ این تعلق خاطر شاید در او تأثیر گذاشته باشد، ولی طوری نبوده که سخن خود را به عبارات ناشایست و کلمات ناپسند، که شیوه بعضی از منتقدان زمانه ماست، بیالاید و از جاده انصاف و عفاف خارج گرداند. به نظر می‌رسد سنتی که میرزا حیدر دوغلات در عالم نقد می‌نهد پیروانی پیدا می‌کند. یکی از این پیروان ظهیرالدین بابر، سرسلسله گورکانیان هند است که در حسب‌حالی که از خود به جای می‌گذارد، گاهی نظر خود را درباره هنرمندان ابراز می‌دارد و کار آنها را در مقابله با یکدیگر به نقد می‌کشد. این دیدگاه او بعدها در بین حکمرانان گورکانی هند سنتی پیدا می‌کند و هریک از این حکمرانان در زندگی‌نامه خودنگاشته خویش به بحث و

فحص درباب هنرها و هنرمندان می‌پردازند. بابر دربارهٔ بهزاد می‌نویسد: «از مصوران بهزاد بود، کار مصوری را بسیار نازک می‌کرد. اما چهره‌های بی‌ریش را بد می‌گشاد. غبغب او را بسیار کلان می‌کشید. آدم ریشدار را خوب چهره‌گشایی می‌کرد» (بینیون و دیگران، ۱۳۷۸: ۲۳). رویکرد بابر درباب هنرمندان کوتاه و مختصر است، ولی در حد خود راهگشا و نقادانه است. عبارات کوتاه او دربارهٔ بهزاد فراتر از حد و حشمت و تمجید می‌رود و کسوت نقد به خود می‌گیرد.

بعدها جهانگیر در *تنوک جهانگیری یا جهانگیرنامه* خود رویکردی مشابه دارد. او دربارهٔ میرخلیل‌الله مصور می‌نویسد: «کارش به قدری پخته و عالی است به قلم استاد بهزاد مناسبت و مشابَهت تمام دارد. اگر نام مصور نوشته نبود، گمان می‌شد که کار بهزاد باشد... و اغلب ظن آنکه بهزاد از شاگردان اوست و به روش او متفق گشته» (جهانگیر، ۱۳۵۹: ۳۲۳). جهانگیر این عبارات را درخصوص یکی از آثار میرخلیل‌الله مصور، نقاش برجستهٔ مرحلهٔ نخست مکتب هرات، می‌نگارد که مجلس جنگ تیمور را با تقتمش، سرکردهٔ دشت قیچاق، کشیده بود، طوری که این مجلس مشتمل بر ۲۴۰ صورت بود و رقم نقاش با عنوان «خلیل میرزا شاهرخی» در آن ثبت شده بود. پیداست که در این نوع اظهارات، شناخت فن و صنعت نقاشی و تعامل درونی عناصر اثر هنری در میان بود و منتقدانی که وارد این وادی می‌شدند از زمره‌ای از این خصوصیات و عناصر شناختی برخوردار داشتند و حد‌اعلای زیبایی و کمال را

در نقاشی و هنرهای تجسمی دیگر می‌شناختند و برپایهٔ شناخت خود اظهار نظر می‌کردند.

مرقع‌سازی از اوایل سدهٔ نهم هجری شروع شد و بعدها به‌گونهٔ مجموعه‌ای از نمونه‌های هنری بسط و گسترش یافت. مرقع مجموعه‌ای از قطعات خطاطی و نقاشی و طراحی بود که پدیدآورنده آنها را با

نظمی بسامان و سنجیده روی مقوا می‌چسباند و در کنار هم قرار می‌داد و سپس با جلدی نفیس جلدآرایی می‌شد و در اختیار هنرپرور قرار می‌گرفت. مرقع در نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری منحصر به درباریان بود و مورد حمایت شاه و شاهزادگان و رجال درباری قرار داشت. مرقع همچون یک نسخهٔ مصور زیبا و همانند یک شیء نفیس تنها در اختیار افرادی خاص قرار می‌گرفت، از این‌رو در آغاز مخاطبانی محدود داشت. اما از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری به بعد بر رواج آن افزوده شد، طوری که در اوایل سدهٔ دهم هجری هنرمندان آثاری خاص را برای مرقعات تولید می‌کردند، به‌گونه‌ای که مرقع‌سازی بر اثر گذشت زمان نوع ویژه‌ای از تصویرسازی، یعنی نگاره‌های تک‌برگی را پروبال داد. از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری به بعد، پدیدآوردندگان مرقعات مقدمه‌ای نیز بدان افزودند و طی آن تاریخچهٔ مجملی از سیورورت خطاطی و نقاشی را در ایران به قلم آوردند. بسیاری از این مقدمه‌ها خالی از دقایق نقد و نظر نیست و نقدی ساده‌تر از هر بیان هنری ارائه می‌دهد.

در نیمه اول سده نهم هجری دست‌کم سه مرقع برای بایسنقرمیرزا و کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی ساخته شد که امروزه در موزه تویقاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شود. یکی از آنها مرقع خطاطی است که یکسر قطعات خطاطی استادان این فن را تا سده نهم هجری دربردارد و دو مرقع دیگر دربردارنده قطعات خطاطی و نقاشی و طراحی است که ارباب هنر کارگاه کتابخانه سلطنتی هرات آنها را گردآوری کرده‌اند (آژند، ۱۳۸۷: ۸۹ به بعد؛ Roxburgh, 2005: 9FF).

ترتیب و گردآوری مرقع را اصولاً به یکی از هنرمندان فعل و متبحر می‌سپردند که در هنر خطاطی و نقاشی و طراحی سررشته داشت و از صیوررت تاریخی این هنرها آگاه بود و با دیدی سنجیده و ذهنی فرهیخته به گردآوری و چینش آثار هنری گذشتگان می‌پرداخت و پایگاهی برای تاریخ هنر و شکل‌بندی زیبایی‌شناسی ترتیب می‌داد. یک مرقع در حقیقت نتیجه باریک‌بینی‌ها و رای‌زنی‌ها، گزینش‌های گزیده همراه با بازکاوی و بازنگری آثار هنری بود و آثار یکدستی را پدید می‌آورد که تاریخ روایی بصری را در خود نهفته داشت. از این‌رو در پس پشت مرقعات معیارهایی نهفته بود که از دیدگاه هنری گردآورنده و هنرپرور حکایت می‌کرد. از نیمه دوم سده نهم هجری که مرقعات مزین به دیباچه شد، در واقع تاریخ روایی بصری با تاریخ روایی نوشتاری هنر تلفیق یافت و نمونه‌ و الایی از یک اثر هنری تاریخ‌نگارانه را فراز آورد. این مرقعات فقدان تاریخ هنر پیشرفته یا تاریخچه زیبایی‌شناسی و حتی نقد هنر را در ایران تا میزان قابل

ملاحظه‌ای جبران می‌کند. گفتیم نقد هنر؛ گردآورنده مرقع در کار خود خبره بود. هنرمندی بود چندبُعدی و شناختی عمیق از نشیب‌و‌فراز تاریخ هنر ایران داشت. شاید دیباچه‌های این مرقعات گواهی باشد بر امعان نظر و وسیع این گردآورندگان در قلمرو هنرها که پوشیده و پیدای، دیدگاه نقادانه خود را در گزینش قطعات هنری به‌کار بسته‌اند. گردآورنده با خواسته‌های هنرپرور آشنا بود و می‌دانست که تا چه پایه وی نیازمند اطلاعات هنری، آن‌هم از نوع پرورده و سنجیده است. از این‌رو در گزینش قطعات نهایت دقت خود را به‌کار می‌بست تا خواسته هنرپرور را برآورده سازد و ضمناً بینش و بصیرت هنری او را ارتقا دهد. او در گزینش و چینش قطعات خطاطی و نقاشی و طراحی، عملکردی نقادانه داشت و آثاری را انتخاب می‌کرد که از ابعاد هنری و الایی برخوردار باشد و ضمناً صیوررت تاریخی هنر را نشان دهد و میزان پیشرفت و بالندگی هنری را در خلال قرون به نمایش بگذارد.

گفته‌اند که دست‌کم دو مرقع از مرقعات سه‌گانه نیمه اول قرن نهم هجری تیموریان از برای بهره‌یابی هنرمندان در کارگاه هنری بوده تا آنها را همچون الگو و سرمشقی در تولیدات و خلاقیت هنری خود مدنظر داشته باشند. اگر چنین روایتی مقرون به صحت باشد، پس گزینش این آثار چنان با دقت و ریزبینی انجام گرفته تا آثار برجسته و الگووار را در اختیار هنرمندان قرار دهد که با دستاویز بدان، روند طراحی و نقاشی خود را ارتقا دهند. آن فرایندی که انتخاب این قطعات در نزد پدیدآورندگان

بوده، شور و کنجکاوای نقادانه با تکیه بر فراداد اندیشه هنری بوده است. محصول کار آنها بار صدها سال کار هنری هنرمندان را بر دوش داشت و نشان دادن چنین باروبری جز از راه نقادی دقیق آثار هنری و گزینش و چینش آگاهانه آنها مقدور نبود.

با نگاه دگرباره به مطالبی که گذشت، می‌توان تصویری جامع و فشرده از جریان نقد هنر در سده نهم هجری پیش رو نهاد. پیش از هر چیز، جریانات چندسویه هنری که از سده هفتم هجری به بعد در جامعه ایران، از نهادهای حاکم گرفته تا گروه‌های اجتماعی، به وقوع پیوست، زمینه‌ساز پدیداری نوعی بینش و بصیرت هنری شد که به ایجاد گروهی از نخبگان هنری انجامید. این زبندگان هنری، چه در سطح دربار و چه در سطح جامعه، ارتباطی عمیق با آثار هنری و هنرمندان پیدا کردند و به بحث درباره دستاوردهای هنری آنها پرداختند. این نوع بحثها و فحصها به شکل‌گیری معیارها و ملاکهای نقد هنر ختم شد که در بالندگی و پیشرفت هنر نقشی درخور داشت.

۱. پیشرفت و بالندگی هنرهای تجسمی از سده هفتم هجری به بعد، سازوکار و فرایندهای دیگر را نیز در خود پرورش داد که دربردارنده نوعی سازوکار تنقید هنری نیز بود. سازوکار استاد-شاگردی هنر ایران، لامحاله نقد هنر را در خود می‌پروراند. استاد در پایگاه ناقل و ناقد هنر، اصول سنتی هنر را تحت ضابطه به

شاگرد منتقل می‌کرد و شالوده هنری او را شکل می‌داد. بن و بدنه هنری شاگرد در مواجهه با علم و عمل استاد و دیدگاه آموزنده و آزماینده او قوام می‌گرفت و به تدریج استوار می‌شد تا جایی که از نومایی به پرمایگی می‌رسید و خود در مقام استاد می‌نشست و سنت نقد و تنقید هنری تحت تعلیم او ادامه می‌یافت.

۲. ارتباط بین هنرپرور و هنرمند نیز نقد آفرین بود. هنرپرور در مقام کارفرما و فراهم آورنده تمامی امکانات هنری برای هنرمند، و بالاتر از همه با کنش قدرت‌مداری و شوکت‌نمایی خود، همواره نفوذناپذیر باقی می‌ماند و در مقام نقد آثار هنرمند برمی‌آمد. اصولاً شماری از هنرپروران زیر سیطره زر و زور، اثر هنری تراز اولی را خواستار بودند و هنرمند می‌باید به آنها تن در می‌داد و این سازوکار، کالبد هنری او را محکم می‌کرد و موجب ارتقای طبع و قریحه هنری او می‌شد. هنرپرور با فرایند نقد آثار هنرمندان زبردست، حس برتری‌جویی را در بین آنها رشد می‌داد تا از انحطاط اثر هنری جلوگیری کند. هنرپرور جز به نقاش‌باشی دربار، اجازه بهره‌گیری از نام خود و رقم‌زنی در پای اثر هنری را به کس دیگری نمی‌داد و جریان مشابهی نیز بین استادان و شاگردان برقرار بود و این فرایند به‌طرزی بارز و هوشمندانه موجبات کنش و واکنش و ارتقای مرتبت هنرمندان را در نظام وابسته‌شان فراهم می‌کرد.

۳. اصولاً برای هنرپروران معیار و محکی وجود داشت که هنرمندان می‌باید خود را همگام و هم‌سطح با آن می‌کردند. در نقاشی، مانی معیار و محک آرمانی بود

و در خطاطی، یاقوت مستعصمی و کارستان او بُعد آرمانی یافته بود. هنرپروران و ناقدان هنر آثار هنری هنرمندان را با کار این دو الگوی آرمانی در بوتۀ نقد قرار می‌دادند و کارکرد هنری آنها را می‌سنجیدند. این الگوها منشأ قوهٔ تخیل و قریحه و طبع هنری برشمرده می‌شدند و در ارزش‌گذاری ناقدان هنر، حوزهٔ تأثیرگذاری وسیعی داشتند. هنرمندان خط کارستان آنها را دنبال می‌کردند تا به چشم‌اندازی از هنر آرمانی دست یابند و از ریشخند منتقدان در امان باشند و تحسین و تقدیر آنها را برانگیزند.

۴. نمونهٔ والای تقیید هنری را در سدهٔ نهم هجری می‌باید در مجالس هنری پیگیری کرد که اعیان و اشراف و شاهزادگان راه می‌انداختند و در آنها از ارزشهای مرسوم هنری دفاع می‌کردند و با نقد و نظر خود کارکرد هنری هنرمند را ارتقا می‌بخشیدند. هدف تشکیل این نوع مجالس، افزون بر سرگرمیهای روزمره و لطیفه‌گوییهای ظریف، ترفیع معیارهای والای هنری و آموزش آموزه‌های هنرمندان از سنخهای مختلف هنری، خط، نقاشی، موسیقی و شعر، بود. بر پایهٔ برپایی این نوع مجالس هنری بود که بعدها ظهیرالدین بابر در زندگی‌نامهٔ خودنگاشتهٔ خویش هرات را چشمهٔ جوشان هنرها و مأمن هنرمندانی می‌نامد که از برای تکامل هنری می‌کوشیدند و با یکدیگر هم‌چشمی می‌کردند. نقش سازندهٔ این مجالس هنری بیشتر در حوزهٔ هنرهای تجسمی مشهود بود و تجربیاتی نو در این قلمرو پدید آورد.

۵. زبان نقد در هنر سدهٔ نهم هجری زبانی خاص بود که از درون ادب مترسلانه می‌جوشید. زبانی بود فرهیخته، مسجع و موزون و گاه متکلف که معناهای نهفته در اثر هنری را در پوشش و نقاب خود قرار می‌داد. این قالب ادبی نقد هنر بیشتر در دیباچه‌های مرقعات چهره نمود و بعدها به تدریج دچار تحول شد و به‌ویژه در نزد بعضی از منتقدان هنر شکل منطقی به خود گرفت. واژگانی که میرزا حیدر دوغلات یا ظهیرالدین بابر در نقد آثار هنرمندان به کار بسته‌اند بارویر هنری دارد و وجه هنری آنها بر جنبهٔ ادبی‌شان می‌چربد. واژگان و اصطلاحاتی چون «نازک‌قلم»، «بی‌اندام»، «گرفت‌وگیر»، «نازکی»، «صافی»، «ملاحت»، «پختگی»، «نازک‌دست»، «مزه»، «طرح» و «استخوان‌بندی»، «چهره‌گشایی»، «اسلوب»، «خام»، «تیزدست» همه و همه در دایرهٔ نقد هنر مفاهیم خاص خود را داشت و بیان‌کنندهٔ ویژگیهای اثر هنری بود.

۶. اثری که در این دوره می‌توان آن را نماد نقد هنر نامید مرقع است. مرقع با حساسیتی خاص که ملهم از حس هنری، تبحر فنی و تفکر فرهیخته بود، به‌وسیلهٔ هنرمند برجسته و صاحب‌نام فراهم می‌شد و سازوکاری که در گردآوری قطعات خط، نقاشی و طراحی در آن به کار می‌رفت، یک سازوکار منتقدانه بود. مرقع از دو بخش مهم تشکیل می‌شد: بخش تصویری و بخش نوشتاری. در هر دو بخش سازوکار نقد در کار بود تا اثری جامع پدید آید و آمیزه‌ای از مشربها و سبکهای هنری هنرمندان باشد تا حس و سلیقهٔ هنری هنرپرور را تعالی و ترقی دهد.

۷. نقد هنر در سده نهم هجری همپای تکامل جریانهای هنری، گرچه نوپایه بود، ولی بسیاری از مایه‌های فکری و هنری سده‌های پیشین را در اختیار داشت. این نقد هنر در چارچوبه ذهنی زمانه، که ملهم از فرهنگ و بینش اسلامی بود، رشد کرد و موجبات تعالی و ترفیع آثار هنری هنرمندان و سلاطین هنری هنرپروران را فراهم ساخت. از اینها گذشته، نقادی هنر در این سده، یک جهت دیگر را نیز در خود پرورش داد و آن هم پدیداری شماری از نخبگان هنری در دربار و در سطح جامعه بود که در پی گردآوری آثار برجسته هنرمندان از خطاط و نقاش و طراح گرفته تا مذهب و مجلد بودند و این فرایند، به‌ویژه از دوره صفوی به بعد، نوعی دلالتی آثار هنری را در جامعه پدید آورد.

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران، فرهنگستان هنر.
- بینیون، لورنس و دیگران. (۱۳۷۸)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر.
- جهانگیر. (۱۳۵۹)، *تزوک جهانگیری*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- دولتشاه سمرقندی. (۱۳۳۸)، *تنکره الشعرا*، تهران، کلاله خاور.
- شمس قیس رازی. (۱۳۲۷ ق)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح محمد قزوینی، بیروت.
- عالی افندی، مصطفی. (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمه توفیق سبحانی، تهران، سروش.
- عبدالرزاق سمرقندی. (۱۳۶۵ ق)، *مطلع سعدین*، چاپ محمدشفیع لاهوری، جلد ۲، لاهور.
- قزوینی، محمد. (۱۳۳۲)، *یادداشت‌های قزوینی*، جلد ۲، تهران.
- کمال‌الملک. (۱۳۶۶)، «شرح احوال» در *یادنامه کمال‌الملک*، گردآورندگان علی دهباشی و داراب بهنام شباهنگ، تهران، چکامه.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲)، *کتاب آرایه در تمدن اسلامی*، مشهد، آستان قدس رضوی.
- منشی قمی، احمد بن حسین. (۱۳۶۶)، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری.
- میرخواند - خواندمیر. (۱۳۸۰)، *روضه‌الصفاء*، چاپ جمشید کیانفر، جلد ۱۱، تهران، اساطیر.
- میرزا حیدر دوغلات. (۱۳۸۳)، *تاریخ رشیدی*، به‌کوشش عباسعلی غفاری‌فرد، تهران، میراث مکتوب.
- میرعلیشیر نوایی. (۱۳۶۳)، *مجالس‌النقایس*، تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران، کتابفروشی منوچهری.
- واصفی، (۱۳۵۰)، *بایع‌الوقایع*، تصحیح الکساندر بلدروف، جلد ۲، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

Roxburgh. (2005), *Persian albums*, Yale University, Newhaven.

Thackston. (2001), *Album Prefaces and Other Documents...*, Brill, Leiden.

تأملی در معنای چند اصطلاح در نقد کهن خوشنویسی

مهدی صحراگرد

دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد

sahragard_mn@yahoo.com

دکتر مهرداد قیومی بیدهندی

استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی

Qayyoomi@eiah.org

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۲۵

چکیده

هرچند به نظر می‌رسد متقدمان در زمینه نقد آثار خوشنویسی زمان خود کمتر سخن رانده‌اند و شاید نشود مطالبی یافت که مستقلاً به این امر پرداخته باشد، بررسی رسالات و تذکره‌های کهن نشان می‌دهد که گذشتگان با استفاده از واژگانی از پیش معین و قراردادی در لابه‌لای متون به‌طور موجز و خلاصه می‌توانستند ویژگی خاصی را در خوشنویسی بیان کنند. بخشی از این واژگان کارکرد انتقادی دارند؛ یعنی در بردارنده مفاهیمی هستند که به کیفیت مشخصی از خط دیگران دلالت می‌کنند و تذکره‌نویسان با آنها گاه به برتری یا فروتری کیفی خط یک هنرمند یا ویژگی‌های منحصر به فرد آن اشاره می‌کردند. دو نمونه از کهن‌ترین این اصطلاحات «خط مایقراً»، و «خط نازک» است که در رسالات مختلف بارها آمده است. این مقاله به بررسی معانی دقیق و روش کاربرد این دو اصطلاح مربوط است. در این بررسی مشخص می‌شود که این اصطلاحات به لحاظ معنایی به ترتیب با دو اصطلاح دیگر یعنی «خط نکو» و «خط باریک» مرتبط‌اند.

واژگان کلیدی:

خوشنویسی، نقد، خط مایقراً، خط نازک.

مقدمه
 نظری کلی به وضع تحقیقات معاصر خوشنویسی گویای این واقعیت است که نقد خوشنویسی غالباً به جای آن که بر مبنای علمی استوار باشد، بیشتر براساس معیارهای ذوقی منتقد شکل می‌گیرد؛ و شاید نبود همین معیارها و ابزارهای دقیق و مشترک میان منتقدان است که نقد معاصر خوشنویسی را گاهی به انزوا می‌کشاند. این مسئله ممکن است سبب شود که یک منتقد برای آن که بتواند ویژگیهای کیفی خط هنرمندان را بیان کند به توضیحات طولانی و اغلب غیرضروری بپردازد و همین امر گاه به نامفهوم شدن و اطاله کلام منجر

می‌شود. گمان می‌رود این مشکل از آنجا ناشی شود که اساساً زبان و بیانی مشترک میان محققان معاصر خوشنویسی وجود ندارد تا براساس آن بتوانند منظور خود را به صورت کوتاه، روشن و مشخص بیان کنند. نظری بر متون کهن و رسالات و تذکره‌های نوشته شده درباره خوشنویسی از این حکایت می‌کند که متقدمان بر اساس قواعد و معیارهایی از پیش معین هرچند به صورتی کلی اما مؤثر، کوتاه اما دقیق، به نقد و تحلیل خط یک هنرمند یا روش و طریقی خاص در خوشنویسی می‌پرداختند. روش نقد آنان بیشتر متکی بر استفاده از واژگان و اصطلاحاتی قراردادی، و منحصر به خوشنویسی بود. این واژگان هر یک گویای ویژگی منحصر به فردی در خط است که ویژگیهای صوری و حتی معنوی خط خوشنویسان را بیان می‌کند. تنها از لابه لای متن رسالات و تذکره‌های فارسی دست‌کم می‌توان از چهل واژه و اصطلاح با کارکرد انتقادی یاد کرد که در گذشته رایج بوده است.^۱ برخی از این اصطلاحات در بردارنده مفاهیمی مثبت و ارزشمند و برخی دیگر بیان‌کننده ویژگیهای منفی و نکوهیده در خوشنویسی است. مثلاً اصطلاحاتی همچون «خط نازک»، «خط پخته»، «خط بامزه»، «خط باریک»، «خط به‌رتبه»، «خط خوش»، «خط متحرک» و ... دارای مفاهیم مثبت و ویژگیهای بارز در خوشنویسی است که کاتب می‌کوشیده به آنها دست یابد؛ اما اصطلاحاتی چون «خط ستبر»، «خط بی‌اصول»، «خط بد»،

۱. فهرستی از این اصطلاحات را نگارنده پیش‌تر در مقاله‌ای عرضه کرده است.

«خط مشوش» و... از ویژگیهای نکوهیده و منفی در خط است که غالباً به ترک و دوری از آنها توصیه شده است. اگرچه برخی بر این گمان اند که این اصطلاحات غیردقیق و کلی است^۲، نظری دقیق‌تر در چگونگی کاربرد آنها در برخی رسالات و تذکره‌ها بر رد این گمان صحه می‌گذارد. شاید بتوان گفت یکی از علل این طرز تلقی آن باشد که مفهوم اصلی و معنای دقیق این اصطلاحات فراموش شده و محققان امروزی به سبب همین عدم شناخت، استفاده از آنها را بر نمی‌تابند. این در حالی است که مهدی بیانی، نسخه‌شناس و محقق خوشنویسی در کتاب/حوال و آثار خوشنویسان از برخی از این اصطلاحات برای بیان ویژگی خط خوشنویسان استفاده کرده است، که این مسئله نشان‌دهنده قابلیت به‌روزشدن آنها در نقد خوشنویسی است.

افزون بر بررسی این اصطلاحات در متون فارسی، اگر متون عربی نیز واریسی شود، چه بسا که هم شمار این واژگان و اصطلاحات بیشتر شود و هم سابقه نقد و تحلیل آثار در تاریخ خوشنویسی به دوران کهن‌تر برسد؛ چنان‌که برای نمونه در کتاب الفهرست، ابن‌ندیم در نقد خط چند تن از دانشیان، نویسندگان و کاتبان هم‌عصر و پیش از خود، چنین نظر خود را بیان می‌کند: «نامش احمد بن سلیمان و... خط پسندیده داشت و از علما و مشاهیر ثقات است» (ابن‌ندیم، ۱۳۶۶: ۱۳۳). همچنین

درباره ابو عبدالله محمد کرمانی گوید: «ورزیده در نحو لغت و خط نیکویی داشت» (همان: ۱۳۴). و نیز

درباره ابوسهل حلوانی گوید: «نامش احمد بن عاصم حلوانی... و خط بسیار بدی داشت» (همان: ۱۳۵). همچنین ابو حیان توحیدی (ف ۴۰۰ق) در رساله‌ای به عربی در مقایسه خط خطاطان عراق و جبال خط اهالی جبال را «خشک و حزن‌آور و نازیبا» دانسته است (ابو حیان توحیدی، ۱۳۷۹: ۸). این مطلب نشان می‌دهد افزون بر این‌که مسئله نقد خوشنویسی دارای سابقه‌ای کهن‌تر از آن چیزی است که در رسالات فارسی آمده، بلکه شمار محدود واژگانی که در متون عربی آن دوران آمده تا لغات پر شمار پایان دوره صفوی می‌تواند گویای سیر تحول و تکامل دایره نقد خوشنویسی نیز باشد. چنان‌که تقریباً در همه متون کهن مرتبط با خوشنویسی، از رساله‌*آداب الخط* صیرفی - نخستین رساله مستقل فارسی خوشنویسی - تا رساله *تذکره الخطاطین و تذکره خوشنویسان* هدایت‌الله لسان‌الملک - دوره قاجار - از این اصطلاحات جهت بیان ویژگیهای خط هنرمندان استفاده شده است. سیر گسترش و تکامل این واژگان نیز در همین سیر تاریخی مشخص می‌شود، به طوری که در رسالات قدیمی‌تر شمار اصطلاحات انتقادی مورد بحث انگشت شمار و در رسالات دوره صفوی همچون *گلستان هنر و تذکره الخطاطین* این اصطلاحات پر شمار است.

در این مقاله آنچه مورد سخن است نمونه‌ای از یک جست‌وجو با بررسی تطبیقی و رجوع به متون مرتبط فارسی است برای شناخت معانی دقیق دو اصطلاح «خط مایقراً» و «خط نازک» که از جمله کهن‌ترین

۲. مثلاً آیدین آغداشلو در مقدمه یکی از سخنرانهای خود این مسئله را مطرح کرده است. نک: آیدین آغداشلو، «تک چهره‌ای از آیدین آغداشلو» (متن چاپ شده یک سخنرانی درباره زندگی و آثار محمدرضا کلهر)، در مرقات خط، ۱۳۶۷.

اصطلاحات انتقادی در زمینه استنساخ و خوشنویسی به‌شمار می‌رود؛ با این هدف که مشخص شود مقصود گذشتگان از این اصطلاحات چه بوده است و آنها را چگونه و برای چه اهدافی مورد استفاده قرار می‌دادند. البته به برخی از این اصطلاحات گاه توجه شده، اما بررسی بار انتقادی و کاربردی آن در زمینه نقد خوشنویسی چندان مورد تأمل قرار نگرفته است.^(۱)

سابقه استفاده از این اصطلاح در متون فارسی به اواخر قرن پنجم هجری می‌رسد و چنان‌که می‌نماید، برگرفته از یک حدیث است. (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۱۷). آنچه از معنای تحت‌اللفظی آن برمی‌آید، منظور خطی است که قابل خواندن باشد. اما باید دید چه درجه از خوانایی و زیبایی خط مورد نظر است. از کهن‌ترین کاربردهای این اصطلاح گفته خیام در *نوروزنامه* است: «و خط خواننده باید که دانایان گفته‌اند احسن الخط مایقراً» (خیام، ۱۳۵۷: سی). اما تعریف روشن‌تر آن را محمد بخاری چنین آورده است: «بدان که در اصطلاح خوشنویسی مایقراً خطی را گویند که او را فی‌الجملة حسن بود یعنی عاری از حُسن نبود اما نه بر وجه کمال» (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۸۰). از این گفته برمی‌آید که درجه بالایی از زیبایی و قاعده‌مندی در خط مایقراً مورد نظر نیست. همچنین از این اصطلاح در چند جای دیگر در رسالات و تذکره‌ها استفاده شده است که مفهوم و دامنه معنایی آن را گسترش می‌دهد. مثلاً سلطان علی مشهدی گوید:

خط که مایقراً است شهرت او آن اشارت بود به خط نکو (همان: ۷۵) از اینجا می‌توان دریافت که خط مایقراً با «خط نیکو» ارتباط دارد؛ خیام در *نوروزنامه* درباره نکویی خط نیز سخن رانده است و آنچه از فحوای سخن او برمی‌آید این‌که خط نکو خطی است که اگرچه بد باشد، زیبا نماید و این با رعایت چهار قاعده حاصل می‌شود: یکی، در خردی و بزرگی حروف متناسب باشد؛ دیگر، اندام و شکل حروف درست باشد؛ سوم، از تیزی قلم استفاده شود که خط را با رونق و آب کند؛ و چهارم، تناسب در قسمت‌های مختلف حروف رعایت شود. او چنین خطی را نکو دانسته، هرچند زیبا نباشد (خیام، ۱۳۵۷: سی). بنابراین با تطبیق تعریف محمد بخاری و گفته خیام می‌توان گفت طبق سخن سلطان علی مشهدی، خط مایقراً با خط نکو معادل است. به‌ویژه از آنجا که در رسالات نگاشته‌شده پس از قرن دهم از اصطلاح «خط مایقراً» کمتر استفاده شده و کاربرد «خط نکو» فزونی یافته، این گمان قوت می‌یابد. در *گلستان هنر* و رسالات تدوین‌شده پس از آن کاربرد «خط نکو» در سنجش کیفیت خط خوشنویسان بسیار است، اما از «خط نیکو» بیشتر برای بیان ویژگی شخصی خط خوشنویسان استفاده کرده‌اند. مثلاً قاضی احمد گوید: «مولانا نظام‌الدین ولد مولانا شمس‌الدین از دارالارشاد اردبیل بوده و خطوط سسته را نیکو نوشته نسخ تعلیق را نیز صاف و پاکیزه نوشته ...» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۳۲). اما از آنجا که خیام از هر دو اصطلاح استفاده کرده است، نمی‌توان این دو را دقیقاً یکی دانست. از این رو باید گفت

که خط مایقراً مرحله‌ای از مهارت کاتب است که به لحاظ کیفیت هنری خطی خوانا است، هر چند زیبا نباشد (خیام، ۱۳۵۷: سی)؛ اما خط نکو همین ویژگی است برای وقتی که بخواهند آن کیفیت را در خط اشخاص بیان کنند.

اما برای آن که درجه کیفی خط نکو یا مایقراً مشخص شود باید شواهد بیشتری را بررسی کرد؛ مثلاً گفته سلطان علی درباره خط مایقراً به طور کامل چنین است:

خط که مایقراً است شهرت او آن اشارت بود به خط نکو بهر آن است خط که بر خوانند نه که در خواندنش فرومانند ای که مایقراًش همی خوانی نتوان خواندنش به آسانی حسن خط چشم را کند روشن قبح خط دیده را کند گلخن (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۵، ۵۳۳).

و نیز محمد بخاری ضمن نقل ابیات یادشده از سلطان علی مشهدی، درباره خط مایقراً گوید: «از برای آنکه خط موضوع است از برای خواندن نه که در خواندن او فروماند... که طالب خود را درین مرتبه قرار دهد از قاری خطش نفرت و شتم نکشد و سبب عدم روشنایی مردم نشود در خواندن او» (همان: ۳۸۰).

دقت در آنچه نقل شد نشان می‌دهد به لحاظ کیفی «خط مایقراً» یا «خط نیکو» در مرحله‌ای بالاتر و کیفیتی بهتر از آنچه مجنون رفیقی و محمد صالح «بدنویسی» دانسته‌اند قرار می‌گیرد؛ «بدنویسی» حالتی است که کاتب باید بکوشد تا خود را از آن برهاند (همان: ۱۹۶؛

محمد صالح، ۱۳۸۵: ۲۵)؛ و همچنین در خوشنویسی پایین‌ترین درجه است؛ یعنی فروتر از «خط خوش»؛

زیرا هر جا سخن از «خط خوش» به میان آمده آن را خطی دانسته‌اند که زیبا باشد، هر چند اگر خطاط گاهی قواعد و اصول خط را رعایت نکرده باشد (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۹: ۱۰۸). اما خط مایقراً یا نیکو به رغم خوانایی، ممکن است زیبا نباشد. در واقع شاید بتوان کیفیت خط مایقراً را درجه‌ای دانست که برخی از معاصران همچون مهدی بیانی آن را «خط متوسط» می‌نامند.^۳ مهدی بیانی در *احوال و آثار خوشنویسان* کیفیت کلی خط هنرمندان را به ترتیب به درجات «متوسط»، «خوش»، «عالی» و «ممتاز» مشخص کرده است.

شاهد دیگری که بر فروتری درجه کیفی خط مایقراً از دیگر درجات خوشنویسی صحه می‌گذارد گفته عالی‌افندی است. او صنف خوشنویسان را به دو طبقه تقسیم کرده است: یک، طبقه‌ای که بر اساس حدیث شریف «الخط مایقراً» بر حُسن خط و خوانایی آن تأکید دارند و بیش از آن نمی‌خواهند؛ و صنف دیگر آنهایی که خوشنویسان ماهر و خطاطان لایق‌اند که کیفیت خطشان از «خوش» تا «ممتاز» را دربر می‌گیرد (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۱۷).

بر این اساس، می‌توان درجه کیفی خط کاتبانی را که برخی از تذکره‌نویسان آن را «خوش» و «نیکو» دانسته‌اند تعیین کرد؛ مثلاً وقتی قاضی احمد در وصف خط مولانا حیدر قمی گوید: «مولانا حیدر قمی شاگرد

قنبر شرفی است خطوط سسته را خوش می‌نوشته و خط کوفی را هم نیکو می‌نوشته و...» (منشی قمی،

۳. مهدی بیانی از این اصطلاح به‌وفور در احوال و آثار خوشنویسان استفاده کرده است؛ برای نمونه، در وصف کیفیت هنری یکی از آثار زین‌العابدین شیرازی گوید: «یک نسخه کلیات سعدی بقلم کاتب متوسط با تاریخ و رقم...» بیانی، ۱۳۶۳: ۲۲۵/۱.

۱۳۸۳: ۲۳). نشان می‌دهد که در درجه نخست، مولانا خط کوفی را به‌رغم خوانایی، چندان زیبا نمی‌نوشته، اما مهارتش در خطوط ششگانه بیشتر از کوفی بوده و آن را، هم زیبا و هم خوانا می‌نوشته؛ دوم این‌که خطوط ششگانه او هرچند زیبا و خواناست، به‌لحاظ رتبه‌بندی در درجه «خوش» یعنی فروتر از «عالی» و «ممتاز» قرار می‌گیرد. به سخن دیگر، خط کوفی او خوانا است، اما همیشه زیبا نیست، و خطوط سسته او نیز خوانا و زیبا، اما گاه بی‌اصول و قاعده است.

همچنین پیگیری کاربرد چنین اصطلاحی در تاریخ خوشنویسی و نسخه‌شناسی نتایج دیگری نیز به دست می‌دهد. مثلاً سؤالی که شاید در تطبیق این گفته‌ها پیش آید این است که چگونه است مجنون رفیقی هروی به هنرجویان توصیه کرده که «... به خط مایقرأ قانع نشوند و در آن کوشند که حسن خط به دست آورند. خط چنان به ز قلم زاینده / که بیاساید از او خواننده» (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۸۷)، در حالی که خیام چنان‌که پیش‌تر گفته شد، در حدود چهار قرن پیش‌تر بر «خط مایقرأ» تأکید کرده و طبق «احسن الخط مایقرأ» آن را بهترین خط دانسته است (خیام، ۱۳۵۷: سی). علت این مطلب را باید در تغییر نائقه اهالی فرهنگ و کاتبان و نسخه‌نویسان آن دوران جست، زیرا در دوران نخست از ادوار نسخه‌نویسی—که از قرون اولیه

اسلامی تا پیش از حمله مغول را دربر می‌گیرد—نفاست نسخه‌های خطی به‌لحاظ اعتبار متن آنهاست،

در حالی که در زمان مجنون رفیقی هروی که دوره سوم از ادوار نسخه‌پردازی است، نفاست نسخه‌ها نه در اعتبار و درستی متن، که در کیفیت خط و تذهیب و تجلید آنهاست (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۷۹: ۴۰-۴۲) و همین امر سبب شد که شبکه جدید نسخه‌نویسان که خطاطان و خوشنویسان ماهر بودند، بیش از پیش به زیبایی و نفاست ظاهری نسخه‌ها توجه کنند، به حدی که گاه پیش می‌آمد کاتب چنان هم خود را معطوف به نفاست و زیبایی خط نسخه کند که به اغلاط فراوانی که به متن وارد می‌شود بی‌توجه باشد.^۴ به سخن دیگر، در دوران خیام خوانایی خط نسخه نفاست ظاهری آن را تأمین می‌کرد، زیرا اصل نفاست بر متن استوار بود؛ اما در قرن دهم به‌سبب تغییر سلیقه در معیارهای فرهنگی دیگر فقط درستی و اعتبار متن ملاک نبود، بلکه در درجه نخست خط آن باید کمال یافته و زیبا نیز می‌بود. از همین رو است که برخی از دانشیان و علما همچون ابن‌جماعه در *تنکره‌السامع* توصیه کرده‌اند که کاتب در حسن خط و آرایش نسخه زیاده‌روی نکند، زیرا توجه بیش از حد به موارد یادشده از اهتمام کاتب در صحیح‌نوشتن می‌کاهد و سبب ضبظهای نادرست در نسخه می‌شود (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۸۰: ۱۵۱).

باری استفاده و رواج اصطلاح «خط نکو» و «خط مایقرأ» بیان‌کننده این حقیقت نیز هست که گذشتگان فقط به نقد خطوط هنری و خطوط عالی نمی‌پرداختند، بلکه برای بیان ویژگی خطوط غیرهنری نیز اظهارنظر و

۴. مانند سلطان‌علی مشهدی، یکی از مهم‌ترین خوشنویسان دربار سلطان حسین بایقرا که در کتابت نسخه‌های اغلاط فراوانی از او سر زد، به‌طوری که سلطان حسین در نامه‌ای به او تذکر داده است. برای دیدن این نامه نک، بیانی، ۱۳۶۳: ج (۲)، ۲۴۶.

کیفیت آن را با اصطلاحات مخصوصی بیان می‌کردند. این اصطلاح کاربرد زیادی در رسالات و تذکره‌های مرتبط با خوشنویسی دارد. معنای تحت‌اللفظی آن «دقیق» و «باریک» است (دهخدا، ذیل «نازک»). به نظر می‌رسد «نازک» علاوه بر این که در نقد خوشنویسی کاربرد داشته، نام نوعی خط نیز بوده است، زیرا پیش از این که از این واژه در متون فارسی استفاده شود، ابن‌ندیم در *الفهرست* از نسخه‌ای نام برده که به «خط نازک» نوشته شده بود (ابن‌ندیم، ۱۳۶۶: ۱۳۱). اما این که منظور او از خط نازک چه بوده مشخص نیست. البته در نسخه‌های دیگر *الفهرست* مانند نسخه چاپ فلوجل این واژه را «نرک» و در نسخه چستربیتی «برک» نیز نوشته‌اند. اما مترجم *الفهرست* نازک را در اینجا با «باریک» و «ظریف» هم‌معنی دانسته است.^۵ به هر صورت در اینجا منظور ابن‌ندیم از چنین واژه‌ای نقد و اعلام کیفیت هنری خط نسخه نیست، بلکه احتمالاً نام خطی است که بعدها خواجه نظام‌الملک در *سیاست‌نامه* آن را «باریک» و هم‌عصرانش «مقرمط» نامیده‌اند، در آنجا که گوید: «... و این محمد را غلامی بود مبارک نام خط باریک که آن را مقرمط خوانند نیک نوشتی و...» (خواجه نظام‌الملک، ۱۳۶۹: ۲۶۰).

اما واژه «نازک» با کارکرد انتقادی و بیان‌کننده ویژگی خاصی در خوشنویسی بیشتر در متون

فارسی پس از قرن هفتم هجری به کار رفته است و آن را خصوصیت خط یاقوت مستعصمی و خوشنویسان پس از او دانسته‌اند؛ زیرا نازک‌نویسی به تبع قط محرف در تراش قلم پدید آمده است و یاقوت از جمله خوشنویسانی است که تراش قلم با قط محرف را رایج کرد (خوشمردان، ۱۳۸۱: ۳۲۰). مثلاً در *آداب‌الخط* صیرفی آمده است: «در زمان ابن‌بواب قط قلم جزم می‌زده‌اند بدان جهت کتابت ایشان لطیف و نازک نیست... پس بدین سبب خط او [یاقوت مستعصمی] را بر خط ابن‌بواب ارج می‌نهند از جهت لطافت و نازکی نه از جهت اصول و قاعده» (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۰). از این رو صفت نازک در خط تنها دلیل برتری و ارجحیت خط یاقوت بر ابن‌بواب است.

غالباً هر جا سخن از قط محرف و تأثیر آن در نازکی خط آمده آن را با «تحرك» خط همراه کرده‌اند. گویا نازکی خط با «تحرك»، «دور» و «پیچیدگی» ارتباط نزدیکی دارد. مثلاً در *تعلیم خطوط* آمده است: «پس بدین جهت خط او از خط دیگر استادان نازک‌تر و متحرک‌تر است»، یا «... شاگرد او خسرو منشی این قلم [تعلیق] نازک‌تر و پیچاتر ساخت» (خوشمردان، ۱۳۸۱: ۳۲۰).

در دیگر رسالات پیش از عهد صفوی که کاربرد این اصطلاحات بسیار دقیق‌تر است، نازکی خط را بدون توضیح صفتی نیکو و برتر دانسته‌اند؛ از آن جمله سراج شیرازی در *تحفه‌المحبین*، که دومین رساله مستقل فارسی در زمینه خوشنویسی است،

۵. محمدرضا تجدد (مترجم *الفهرست*) در پانویس همین صفحه به نقل از فرهنگ نفیسی، «نرک» و «برک» را به معنی ظریف و زیبا دانسته است.

در وصف خط استاد خود گوید: «و استاد این ضعیف به مرتبه‌ای نازک نوشته که عقل از ادراک چگونگی آن به صد گونه قصور اعتراف می‌نماید» (سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۳).

نکته دیگر این‌که به نظر می‌رسد گاه «نازک» و «باریک» نیز در مسائل مربوط به خوشنویسی به یک معنا بوده‌اند، یا دست‌کم بتوان گفت در بعضی موارد مشابه هم استفاده شده‌اند؛ زیرا افزون بر این‌که این دو واژه در معنا یکی هستند (دهخدا، ذیل «باریک»)، در تذکره‌ها نیز با کاربردهایی مشابه و گاه مثل هم آمده‌اند؛ مثلاً در رساله‌*اصول و قواعد خطوط سته* درباره‌ی پیدایش خط نستعلیق آمده است: «مدتی بر آن بگذشت بعد از آن تبریزیان هم در آن طریق شیرازیان تصرف کردند و آن را اندک‌اندک نازک می‌ساختند تا نوبت به میرعلی تبریزی رسید و...» (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۳۷). در حالی که در رساله‌*قواید الخطوط* درباره‌ی پیدایش همین خط چنین آمده است: «بعده بدان که جمعی از تبریز در طریق شیرازیان تصرف کرده‌اند و آن را اندک‌اندک باریک می‌ساختند و اصول و قاعده وضع می‌کردند...» (همان، ۴۳۴).

اگر چنین باشد، یعنی «باریک» و «نازک» معنایی مشابه داشته‌اند و بر این اساس می‌توان با توجه به معنای «باریک» معنای نسبتاً دقیق «خط نازک» را مشخص کرد؛ زیرا در برخی از رسالات مانند *تحفه‌المحبین* خط باریک را خط ریز و خرد دانسته‌اند که در عرف خوشنویسی «غبار» گفته می‌شود. برخی از محققان

معاصر نیز باریک را با غبار یکی دانسته‌اند (همان: ۸۹). اگر چنین باشد، یکی از معانی «نازک‌نویسی» در واقع ریز و خرد نوشتن حروف است که البته مهارتی ویژه می‌طلبد. از طرفی با توجه به واژگانی همچون «تحرك»، «دور» و «پیچایی»، که غالباً همراه با «نازک» آمده، این احتمال قوی‌تر است، زیرا در تقسیم‌بندی خطوط هرچه خط ریزتر باشد دور آن نیز بیشتر است. مثلاً در توضیحات سراج شیرازی درباره‌ی خطوط سته گفته شده خط ثلث به قدر دو موی باریک‌تر از محقق و توقیع به قدر دو موی باریک‌تر از ثلث و رقاع به همان اندازه باریک‌تر از توقیع و... است (سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۶). اگر به نسبت دور و سطح این خطوط توجه شود، دقیقاً چنین معنایی استنباط می‌شود که خطوط هرچه «باریک‌تر» یا «نازک‌تر» و به بیان دیگر خردتر می‌شود، دور و پیچایی و تحرك آنها نیز بیشتر می‌شود. همچنین پیش از وضع خطوط ششگانه سنجش و نام‌گذاری خطوط از طومار تا غبار دقیقاً بر همین اساس بوده است، چنان‌که ابن‌مقله در رساله‌*منهاج‌الصابه* به این مطلب اشاره کرده و گفته: «دو قلم طومار و غبارالخلبه اصل و اساس برای دوازده قلم دیگر است. طومار تمام حروفش مبسوط و مستقیم و غبارالخلبه همه مستدیر (مدور) است. سایر اقلام به مقدار نسبتی که از این دو قلم از سطح و دور دارند سنجیده می‌شوند» (به نقل از فضایی، ۱۳۶۲: ۲۶۱). بر این اساس می‌توان گفت دست‌کم در مواردی «خط نازک» مانند «خط باریک» به معنای ریز و خرد نوشتن

حروف است.

همچنین «نزاکت» که از مشتقات «نازک» است، در برخی از متون آمده و دقیقاً کاربرد «نازک» را دارد.^۶ اما کاربرد «خط نازک» یا «نزاکت خط» در مواردی دیگر نشان می‌دهد که خط نازک همیشه به معنای خط غبار - خط بسیار ریز- نیست. مثلاً وقتی قاضی احمد می‌نویسد: «میر عبدالوهاب از سادات حسینی مشهد مقدس بود و ... خطش به غایت صاف بود اما نزاکت نداشت» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۹۰)، یا وقتی درباره تفاوت خط یاقوت و ابن‌بواب گفته شده «از جهت نزاکت و لطافت خط یاقوت بر خط ابن‌بواب ترجیح داده‌اند نه از جهت اصول و قاعده» (سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۳۳)، اینها نشان می‌دهد که همواره «نازک» نمی‌تواند با خط غبار یا ریز و خرد یکی باشد. از این‌رو، به‌گمان نگارنده، بایستی در چنین کاربردهایی «نازک» را با معنای «دقیق» -یکی دیگر از معانی تحت‌اللفظی آن- یکی دانست، زیرا چنان‌که تذکره‌نویسان بارها یادآور شده‌اند، نزاکت خط یاقوت به‌سبب قط محرف در تراش قلمش پدید آمده و آنچه از تأثیر قط محرف قلم و ارتباط آن با نازکی خط مورد نظر است این‌که در قط محرف ظرافتهای خط نیز با دقت بیشتری نمایان می‌شود و خط لطیف‌تر می‌گردد (رساله‌ای مختصر در قواعد خط تعلیق...).

برخی از دیگر واژه‌هایی که غالباً همراه با «نازک» آمده و ممکن است در کل معنایی نزدیک به آن داشته باشد عبارت است از: «رعنا» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۴۲-۴۴)

«بامزه» (همان: ۳۹)، «شیرین» (همان: ۲۱)، «لطیف» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۷۹)، «متحرک»، «باطراوت» (خوشمردان، ۱۳۸۱: ۳۳۰).

باری اگرچه برخی از محققان معاصر نازک‌نویسی را با مفاهیمی همچون خفی یا غبار یکی دانسته‌اند، اما این اصطلاح در حوزه خوشنویسی دارای مفهوم گسترده‌تری است و چنان‌که گفته شد، گاه به معنای «باریک» یا ریز و خرد است و گاه به معنای «دقیق» و «درست» است که گذشتگان براساس هر موقعیت یکی از این مفاهیم را در نظر داشته‌اند.

گمان می‌رود استفاده از واژگان اختصاصی در نقد معاصر خوشنویسی - همچون گذشتگان - نتیجه راه‌حل شایان توجهی برای قانونمند کردن و بیان سهل‌تر نقد فراهم می‌آورد. اما بدون شک ابداع اصطلاحات جدید یا استفاده مجدد از واژگان کهن در درجه نخست نیازمند بررسی و تحقیق دقیق در شناسایی و درک معنای اصیل واژگان کهن و دیگر شناخت چگونگی استفاده از آنهاست. شناسایی دقیق معنای این اصطلاحات فواید دیگری نیز دارد؛ مثلاً می‌توان از معیارهای گذشتگان در تعیین کیفیت هنری آثار خوشنویسی آگاه شد که مسلماً در تحقیقات تاریخ خوشنویسی به کار می‌آید.

در همین بررسی مختصر دیدیم که متقدمان در زمینه نقد خوشنویسی با اتکا به اصطلاحات و واژگان از

۶. مثلاً در گلستان هنر درباره قط محرف قلم یاقوت مستعصمی دقیقاً از واژه «نزاکت» به جای «نازک» استفاده شده است.

پیش معین چگونه منظور خود را از ویژگیهای خط یک هنرمند بیان کرده‌اند. «خط مایقرأ» در آغاز برای بیان کیفیتی ویژه و درجه‌ای خاص از مهارت به کار می‌رفت. در دوره صفوی معادل آن یعنی «خط نیکو» برای بیان همین کیفیت در خط خوشنویسان مورد استفاده قرار گرفت که این امر نشان‌دهنده حیات و پویایی نقد خوشنویسی در گذشته است. امید آن می‌رود بتوان بر اساس الگویی به‌روزشده از روش گذشتگان، گامی مؤثر در نقد معاصر خوشنویسی برداشت.

۱. این نخستین بار نیست که به این واژه‌ها توجه شده است؛ پیش از این ایرج افشار در یک یادداشت، فهرستی از واژگان تخصصی کتاب‌آرایی و نسخه‌شناسی تهیه کرده و محققان را به تحقیق در شناخت معنای دقیق آنها دعوت کرده است. در میان این واژگان، چند واژه مورد نظر در این تحقیق نیز آمده است. همچنین آیدین آغداشلو در مقدمه نقد آثار کلهر، از نبود معیاری مشخص در نقد خوشنویسی شکوه کرده و برخی از این اصطلاحات و واژگان را به‌نقل از *گلستان هنر* آورده است. و نیز پژمان فیروزبخش در پژوهشی، تمام اصطلاحات خوشنویسی و نسخه‌شناسی رساله *تحفه‌المحبین* را بررسی کرده که در این میان اصطلاحاتی در صفت خط، وصف خط و... نیز آمده است. افزون بر اینها، به برخی از این اصطلاحات به‌طور جداگانه در فرهنگهای خوشنویسی و کتاب‌آرایی اشاره شده است. نک: افشار، ۱۳۸۳: ۱۲۳-۱۳۴؛ فیروزبخش، ۸۷-۱۳۸۶: ۴۲۴؛ مایل هروی، ۱۳۷۲.

- ابن ندیم. (۱۳۶۶)، *الفهرست*، ترجمه محمد رضا تجدد، تهران، امیرکبیر.
- ابوحیان توحیدی. (۱۳۷۹)، «رساله‌ای در آداب کتابت»، *نامه بهارستان*، ش ۱.
- افشار، ایرج. (۱۳۸۳)، «واژه‌نامه نسخه‌شناسی»، *نامه بهارستان*، ش ۹ و ۱۰.
- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳)، *احوال و آثار خوشنویسان*، ج ۴، تهران، علمی و فرهنگی.
- حبیبی آزاد، ناهید. (۱۳۷۵)، *کتابشناسی خط و خوشنویسی*، تهران، انجمن هنرهای تجسمی ایران.
- خواجه نظام‌الملک. (۱۳۶۹)، *سیاست‌نامه*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، اساطیر.
- خوشمردان، علی‌بن‌حسن (سید بابا). (۱۳۸۱)، «تعلیم خطوط»، *نامه بهارستان*، ش ۶.
- خیام، عمر بن ابراهیم (یا ابن‌رافع هروی). (۱۳۵۷)، *نوروزنامه*، در کتاب *آرایی در تمدن اسلامی*.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران، دانشگاه تهران.
- سراج شیرازی، یعقوب‌بن‌حسن. (۱۳۷۶)، *تحفه‌المحبین*، تهران، نقطه.
- عالی‌افندی، مصطفی. (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمه توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران، سروش.
- فضایلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۲)، *اطلس خط*، اصفهان، مشعل.
- فیروزبخش، پژمان. (۱۳۸۶-۱۳۸۷)، «اصطلاحات خوشنویسی و نسخه‌شناسی در تحفه‌المحبین»، *نامه بهارستان*، ش ۱۳ و ۱۴.
- منشی قمی، قاضی میر احمد بن شرف‌الدین حسین. (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، سروش.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۷۳)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*، چاپ اول، تهران، روزنه.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- _____ . (۱۳۷۹)، *نقد و تصحیح متون*، مشهد، به‌نشر.
- _____ . (۱۳۸۰)، *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی*، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- محمد صالح. (۱۳۸۵)، «تذکره‌الخطاطین»، *نامه بهارستان*، ش ۱۱ و ۱۲.
- مرقعات خط. (۱۳۶۷)، تهران، یساولی.
- «رساله‌ای مختصر در قواعد خط تعلیق و آداب نوشتن و قلم در دست گرفتن و...»، مجموعه *خلاصه‌الطب (نسخه خطی* ش ۴۲۲۶)، کتابخانه ملک تهران، خط نستعلیق محمدحسن‌بن ملاعلی.

تمجید و تقبیح به مثابه نقد و نمود آن در سنت هنری ایرانی - اسلامی

منیژه کنگرانی

فرهنگستان هنر

kangarani@honar.ac.ir

دکترمهرانگیز مظاهری

دانشیار دانشکده هنر

دانشگاه الزهرا

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸۷/۲۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸۹/۱۵

چکیده

فرهنگ ایرانی و ایرانی-اسلامی از عناصری برخوردار بوده است که می‌توانست برای پایه‌ریزی یک نقد جامع مورد استفاده قرار گیرد، لیکن متأسفانه این عناصر هیچ‌گاه به طور بایسته و شایسته مورد توجه محققان قرار نگرفت و شیوه‌های آن استخراج و تبیین نشد. همین بی‌توجهی موجب شده است تا چنین پنداشته شود که فرهنگ ایرانی فاقد قابلیت‌های لازم برای نظریه و نقد هنری بوده است، در حالی که منابعی وجود دارد که می‌توان با تدقیق در آن دقایقی از نقد هنری را دریافت. اگرچه مطالب ارائه شده متفاوت با شیوه‌های نقد امروزی است و شیوه خاصی از مطالعه و خوانش نقادانه آثار ادبی و هنری را به دست می‌دهد، اما می‌تواند مرجع مناسبی برای شناخت، نقد و تحلیل آثار هنری نزد پیشینیان محسوب شود. این نوشتار در جست‌وجوی ریشه‌ها و روش‌های نقد هنری، برخی از قدیمی‌ترین متون هنری، بازمانده از سده‌های نهم و دهم هجری، را می‌کاود و نمونه‌هایی از چنین اظهارنظرهای نقادانه‌ای را مورد مذاقه قرار می‌دهد. از آنجایی که حجم این مطالب بسیار گسترده و متنوع است، در مقاله حاضر به دو ملاک از ملاکهای نقد سنتی، یعنی تمجید و تقبیح بسنده می‌شود.

واژگان کلیدی:

پیشینه نقد، نقد سنتی و بومی، تمجید و تقبیح، دیباچه، تذکره، گلستان هنر.

همواره چنین پنداشته شده که هنر ایرانی فاقد نظام ارزیابی و نقد آثار هنری بوده است و بر این اساس وجود نقد هنری در سنت ایرانی به کلی نفی می‌شد. یکی از مهم‌ترین علل ذکرشده در این خصوص فقدان منابع مدون و مکتوب درباره نقد هنری و ویژگیهای آن است. در واقع هنوز متون و منابع مستقلی که به‌طور اختصاصی و مستقیم به معیارهای زیبایی‌شناسانه هنر و نقد هنری پرداخته باشد شناسایی نشده است. یکی از دلایل این امر شاید به حاکمیت سنت شفاهی و غیرمکتوب در فرهنگ شرقی و ایرانی بازگردد، در حالی که بی‌شک معیارهایی برای انتخاب و تمایز آثار خوب و درست از

مقدمه

آثار غلط و نادرست وجود داشته و این معیارها و قواعد احتمالاً از طریق فراگیری اصول به‌صورت سینه‌به‌سینه و از استاد به شاگردانش منتقل می‌شده است. در برخی از منابع تاریخ هنر ایرانی که در طی سده‌های نهم و دهم هجری و پس از آن نگاشته شده است، می‌توان حجم عظیمی از نکته‌ها و نگره‌های انتقادی را دریافت که نشان‌دهنده وجود نگرش ویژه زیبایی‌شناسانه و نقادانه به آثار هنری و هنرمندان است. این امر به‌ویژه از زمان تیموریان در ایران و مغولان در هند شدت گرفت.

«در این دوره تقدیر از هنرهای بازنمودی (حتی در پهنه اجتماعی) و سازندگان آنها از محافل درباری به درون بخشهای مختلف مردم کشیده شد، شخصیت هنرمند مورد توجه قرار گرفت، اطلاعات تراجم احوال راجع به معماران، نقاشان و خوشنویسان جمع‌آوری شد و نخستین ارزیابیها و طبقه‌بندیهای سبکی ظاهر گردید و همراه آنها نخستین میناقها و محملها و تعریف شخصیت‌های هنری صاحب‌سبک (یعنی سنجشهای معروفی راجع به سبک نقاش مشهور بهزاد و نیز در خاطرات بابر) در صحنه ظاهر شد. در ادبیات روایی و داستانی شخصیت هنرمندان هرچه بیشتر مطرح گشت که گاهی حاوی اشارات نقادانه بود و البته ترجمه یک‌چنین اشاراتی هم با اصطلاحات دقیق و همبسته بسیار مشکل و دشوار است» (آژند، ۱۳۷۴: ۲۰۴-۲۰۵).

یکی از دلایل وجود نقد در پیشینه فرهنگی و سنت هنری و ادبی ایران اشارات گذرایی است که مؤلفان در متون تألیفی‌شان داشته‌اند. تأمل در این مطالب بیانگر آن است که نقد هنر به شیوه‌ای خاص در جامعه مرسوم بوده و

نویسندگان با اذعان به این نکته که متون تألیفی‌شان مورد نقد و قضاوت قرار می‌گیرد در نوشته‌هایشان عذر تقصیر می‌خواهند و امید بخشایش از خرده‌گیران دارند. در این خصوص می‌توان به نمونه‌های متعددی اشاره کرد. میرزا حیدر دوغلات، مؤلف کتاب *تاریخ رشیدی* در انتهای بخش اول کتاب خود می‌آورد: «آداب مؤلفان آن است که اعتذار می‌کنند و التماس می‌نمایند که اگر خطا و خللی باشد به ذیل عفو پوشیده و به اصلاح آن کوشند و در مقام اعتراض نباشد بنده را حد این اعتذار نیست چه ایشان می‌گویند که خطا و خلل باشد و بنده به تحقیق می‌دانم که سرتاسر خطا و خلل است. هر اعتراض که کنند بر محل است و مقصود از این اظهار فضل نیست بلکه...» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۱۹۱). سلطان علی مشهدی نیز در پایان رساله‌ی تعلیمی‌اش اشعاری می‌آورد که در آن از عیب‌گویان یا به‌زعم ما منتقدان درخواست می‌کند عذر و کوتاهی او را در کار نادیده گیرند:

«شرح آداب خط ز بیش و ز کم

کردم آخر در این رساله رقم

آنچه دانستم و ندانستم

گفتم القصه تا توانستم

هنر و عیب خود بیان کردم

آنچه بودی نهان، عیان کردم

ای خوش آنان که عیب پوشانند

نه که سر خیل عیب‌گویانند

حق نگهدار عیب پوشان باد

بالنبی و اله‌الامجاد»

(به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۸۳).

چنین نمونه‌هایی به‌خوبی نشان‌دهنده وجود نگرش انتقادی حاکم در جامعه یا حداقل در میان قشری خاص از جامعه است، ضمن آن‌که منابعی نوشتاری از پیشینیان وجود دارد که اولین نقدهای هنری را می‌توان در آن استنباط کرد که موضوع این نوشتار است. این نوشتار جست‌وجویی برای یافتن مؤلفه‌هایی از نقد در پیشینه هنرهای سنتی ایران است. در این رابطه برخی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین منابع و متونی که در سده‌های نهم و دهم هجری درباره تاریخ هنر ایران نگارش یافته، مانند رساله‌های هنری، تذکره‌ها، دیباچه‌های مرقعات هنری، کتابهای تاریخی چون *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، *تاریخ رشیدی* و معدود کتابهای تاریخ هنری مانند *گلستان هنر* و *مناقب هنروران* مورد مذاقه قرار گرفته است. کوشش شده است با تعمق و تأمل در این متون، مصداق‌هایی از نقد هنری استخراج و دسته‌بندی شود. در این تأمل مشخص می‌شود که نقد هنری با ماهیتی متفاوت با نقد به مفهوم مدرن و امروزی در گذشته هنری ایران سابقه داشته است و هنرمندان و یا آثار ایشان مورد نقد و قضاوت قرار می‌گرفتند. این امر در حالی به‌وقوع می‌پیوندد که مؤلفان این متون به ماهیت الهی هنرها باور داشته و به‌دفعات به آن اشاره کرده‌اند، لیکن این اعتقاد مانعی برای داوری و نقد آثار نبوده است.

در این نوشتار تنها به دو ملاک
از ملاکهای نقد سنتی یعنی تمجید
و تقبیح پرداخته می‌شود. در
ابتدای بحث باید به این نکته اشاره
شود که شاید عنوان تمجید و

تقبیح به‌مانند روشی در نقد سنتی هنر نزد پیشینیان کمی
نامأنوس بنماید، لیکن این‌گونه از بررسی و مطالعه یا
داوری آثار هنوز در فرهنگ نقد ما حضور دارد و به‌ویژه
نقد‌های ژورنالیستی از همین روش بهره می‌برند. به همین
دلیل لازم است تا کمی از مفهوم نقد غربی امروزی فاصله
گرفت تا بتوان با دیدی دیگر تمجید و تقبیح را به‌عنوان نقد یا
پیشینه‌های آن در فرهنگ ایرانی و اسلامی پذیرا شد.

همان‌گونه که پیش از این گفته شد، در برخی از منابع هنری
گذشتگان نکات ظریف و نقادانه‌ای می‌توان دریافت که حاوی
توضیحاتی درباره توصیف و تفسیر هنر و همچنین تشخیص
سره از ناسره بوده و به‌صورت موجز و خلاصه و ساده
به شکل‌های مختلف در متن حضور یافته است. خوانندگان
این متون با انبوهی از واژگانی روبه‌رو می‌شوند که درباره
خوبی و جاهت و مقبولیت یک اثر یا اشکالات آن ایراد شده
است و نویسندگان با کاربرد چنین واژگانی به داوری و
تقبیح و تمجید می‌پرداختند. آتینگهاوزن^۱ ضمن بحث درباره
نقد هنر در ایران به کتاب *تاریخ رشیدی*، نوشته میرزا حیدر
دوغلان اشاره می‌کند و می‌نویسد:

«در تاریخ رشیدی میرزا حیدر دوغلان
(قرن شانزده) یکی از شاهزادگان صفوی
واژگان زیبایی‌شناسی و نقد و سنجش‌گری

هنر جایگاه خاصی دارد. طبق نوشته او ضربه قلم در یک طرح
استادانه بایستی محکم باشد ولی نازکی، صافی، ملاحظت، پختگی
و اندام را کاملاً نشان دهد. نتیجه کار یک چنین هنرمندی اثری
خنک و پخته خواهد بود. در حالی که کار یک هنرمند خام‌دست
فاقد این کیفیت‌هاست و بنابراین خام و بی‌اندام می‌باشد.»
(به نقل از آرژند، ۱۳۷۴: ۹۳).

در این زمینه در اغلب نمونه‌هایی که به نحوه مطالعه آثار
هنری پرداخته‌اند، نویسندگان نکاتی را از قول خود یا
دیگران در شرح هنرمند یا اثری هنری بیان کرده‌اند که
تقسیم‌بندی‌های گوناگونی می‌توان از آنها ارائه کرد. در
این مقاله نقل قول‌های داوری‌گونه در متون به دو دسته کلی
نقد‌های تمجیدی و نقد‌های تقبیحی تقسیم شده‌است. تقبیح
و تمجید خود به دسته‌های خردتری قابل تقسیم هستند:
تمجید/تقبیح متن‌محور یا مؤلف‌محور، تمجید/تقبیح مطلق
یا نسبی و نیز تمجید/تقبیح تطبیقی که در ادامه تلاش
می‌شود به‌اختصار به این گونه‌ها با ذکر مثالهایی از منابع
یادشده پرداخته شود.

همان‌گونه که اشاره شد، یکی از
روش‌های نقد نزد پیشینیان تعریف
و تمجید از هنرمند یا تقبیح اوست.
به عبارتی مؤلف‌ضمن تمجید یا
تقبیح از هنرمندی، برای او مرتبه
و جایگاه والایی قایل می‌شود و
یا به‌نوعی او را بی‌ارزش و اعتبار
می‌کند و از مقبولیتش می‌کاهد. در
این خصوص مشاهده می‌شود که

تمجید و تقبیح مؤلف‌محور

1. Richard Ettinghausen

شخصیت و منش اخلاقی و رفتاری و گاهی حتی شکل و قیافه هنرمندان مورد دقت نظر مؤلف قرار می‌گیرد. به عبارتی نویسنندگان به‌هنگام معرفی یک هنرمند یا با جملاتی ستایش‌گونه به تمجید و تعریف از شخصیت او می‌پردازند یا با جست‌وجو و ذکر نکات منفی شخصیتی او، به تقبیح وی اقدام می‌کنند. از نمونه‌های تمجید مؤلف‌محور می‌توان به نقل‌قولی از کتاب *تاریخ عالم‌آرای عباسی* اشاره کرد. اسکندربیک ترکمان این‌گونه به ستایش سیاوش‌بیک می‌پردازد: «سیاوش‌بیک شاگرد استاد علی مصور بود چون بقدر مهارتی در آن علم یافته نزاکت قلمش خاطر نشان اشرف گردید... بسیار نازک‌قلم بود دقیقه‌کار و مصور بی‌قرینه بود سپاه و کوه‌پردازی او را هیچ استاد بدست نمیتوانست گرفت مجلس‌سازی او بی‌عیب بود» (ترکمان، ۱۳۳۵: ۱۷۶). نویسنده در این عبارات با استفاده از واژگانی چون بی‌قرینه، دقیقه‌کار، نازک‌قلم و... از سیاوش‌بیک تمجید کرده است.

یا شمس‌الدین محمد و صفی در دیباچه مرقع شاه‌اسماعیل این‌گونه به ستایش مولانا میرعلی پرداخته است: «دیگر خوشنویسان بلاغت و فصاحت شعار کمالات اکتساب استادی مرحومی مغفوری مولانا میرعلی است... که خط را بجایی رسانیده که اگر صحایف روزگار روافزون از تعریف و توصیف جوهر خط شریفش شود هنوز شمه از آن در تقریر و تحریر درنیامده باشد» (cited in Thackston, 2001: 33).

سام‌میرزا مؤلف تذکره *تحفه سامی* نیز شاعران را مورد توجه قرار می‌دهد و گاه زبان به تمجید ایشان

می‌گشاید، چنان‌که در تعریفی از میرصفی به تمجید هنر خوشنویسی و نیز منش رفتاری او می‌پردازد: «میرصفی از سادات منبع‌السعادت نیشابور است و در خوش‌طبعی و رقت ذهن بغایت مشهور و خطوطش خصوصاً نستعلیق بسیار خوب و در محاورت و آداب صحبت مرغوب...» (سام‌میرزا، بی‌تا: ۷۵). سام‌میرزا هم‌زمان در تذکره‌اش به تقبیح برخی دیگر از شاعران پرداخته است، چنان‌که رکن‌الدین همایون‌فرخ در مقدمه تذکره *تحفه سامی* به این نکته توجه نشان می‌دهد و می‌نویسد: «سام‌میرزا در این صحیفه مدعیان شعر و شاعری را بزیر تازیانه تنبیه کشیده و آنان را با بیانی شیرین و طنزآمیز که ادب و نزاکت را بنهایت درجه ملحوظ داشته به تمسخر و استهزا گرفته... وی چنین می‌پنداشت که مبادا نام این متشاعران در آینده به شاعری یاد شود و آیندگان را بگمراهی و اشتباه اندازد» (همان: بیست‌ودو). این باور منجر به آن شده که سام‌میرزا در صحیفه پنجم و هفتم بی‌محابا به تقبیح مدعیان شاعری بپردازد. به‌عنوان مثال در تقبیح مولانا هوشی شیرازی این‌چنین می‌نویسد: «دیوانه‌وش مردی بود و شعر مردم باسم خود می‌خواند» (همان: ۲۲۵).

صادقی‌بیک نیز در مجمع‌الخواص با صراحت نظر خود را درباره هنرمندان اعلام می‌کند و به تعریف یا خرده‌گیری از ایشان می‌پردازد. در عبارتی ضمن معرفی مذاقی به تقبیح او پرداخته و وی را دروغ‌گو و بی‌خجالت و... خطاب می‌کند: «محمدبیک مذاقی... حقا که از آن شجاعت و سخاوت پناه هرگز سخن راست

نشنیدیم. اینکه می‌گویند دروغگو حافظه ندارد راست است زیرا مذاقی بیک شعر حقیر را برای خودم روبرو خواند و خجالت نمی‌کشید. ابیات ذیل را بخودش نسبت می‌دهد...» (صادقی، ۱۳۲۷: ۳۵). صادقی بیک در جای دیگر این تذکره نقل‌قولی از میرعلیشیر می‌آورد و از قول وی به تقبیح ایوب شاعر می‌پردازد: «ایوب از اهل خراسان و پسر ابوالبرکه است که امیرکبیر علیشیر در کتاب مجالس النفایس در تعریف وی گوید چنان بدذات و بیملاحظه بود که اهل خراسان از دست او فرار کردند و آواره شدند. این بیت را در حق وی گفته‌اند...» (همان: ۳۱۲). نظیر چنین اشاراتی در منابع مورد توجه بسیار زیاد است، که به همین اندک بسنده می‌شود.

گاهی آثار هنری مورد توجه
تمجید و نویسندگان منابع قرار گرفته
تقبیح است و ایشان در سخنانی به
متن محور تحسین و تمجید یا تقبیح آن آثار
اقدام کرده‌اند. نمونه‌های متعددی
می‌توان در این زمینه ارائه کرد، از جمله بخشی از
دیباجه محمد محسن که برای مرقعی از دوره صفویه
نوشته شده و تعریف و ستایش نویسنده از آن مرقع.^۲
محمد محسن در توصیف و تحسین مرقع آورده است:
«این اوراق که چون صفحه جمال خوبان از خط آراسته
و مانند صورت محبوبان از غیب
پیراسته بهر جانبش که نگه می‌کنی
پری‌پیکر صورتی جلوه‌گرست
و بهر طرف که نظر می‌افکنی مد

نظر نوحطی در کمال حسن و جمال زیب رخسار
کرده از خط و خال آثار قلمهای نقاشان مانی مثال
چون زلف سمن‌بران پرپیچ‌وتاب و کار وصالان
ماضی و حال از نزاکت چون وصال دلبران نایاب»
(cited in Thackston, 2001: 35).

میر حیدر دوغلات در کتاب *تاریخ رشیدی* به‌هنگام
سخن‌گفتن از تبجر و هنر نقاشی جلال‌الدین یوسف
این‌گونه به توصیف و تمجید از اثر نقاشی وی می‌پردازد:
«جناب جامع‌الفضایل والکلمات مصورالرسوم‌البدیعه
منقش‌الرقوم‌اللطفیه مولانا جلال‌الدین یوسف... بمجلس
همایون آمد و مصحوب او صحیفه که بر وی صورت
شهبسوار نیزه‌داری نوجوان که نیزه او بر پیشانی ببر بیان
خلیبه و رخس نقره خنگش از صولت و هیبت آن ببر
رمیده الحق آنچنان صحیفه بود که اگر فی‌المثل آن صورت
بدیع منقوش بر لوح فلک بودی از سطوت آن شهبسوار
شیر بیشه فلک پناه به نیزه‌دار عرصه گردون بردی و از
صلابت نقش آن شیر ببرشکار بهرام نیزه‌دار رخت اقامت
ببرج اسد کشیدی تحفه مجلس عالی و متعالی گردانید
و معزز و سرافراز بزیور تحسین و نثار آفرین گردید...»
(دوغلات، ۱۳۸۳: ۸۷۷-۸۷۹).

لیکن نمونه‌های متعددی نیز می‌توان ارائه کرد که در آن
نویسندگان منابع به تقبیح و خرده‌گیری از آثار هنرمندان
پرداخته‌اند. در این خصوص
صادقی بیک هنگامی که از نهادنی
شاعر یاد می‌کند به عدم مقبولیت
آثار او در جامعه اشاره و این نکته

۲. یادآوری می‌شود که ترتیب‌دادن مرقعات یا آلبوم آثار هنری و
انتخاب و گزینش آثاری برای درج در آن خود نشانگر نگرش انتقادی
به آثار هنری و به‌گزینی بوده است.

را این‌گونه ذکر می‌کند: «نازکی نهاوندی عجب شاعری تندبديهه بود و عجب‌تر آنکه شصت‌ویک جلد کتاب تصنیف کرده ولی یک بیت از آن مشهور نشده است و چون با نام خود مناسبتی دارد بدین جهت از آن خوشش می‌آید» (صادقی، ۱۳۲۷: ۳۰۲).

یا در ادامه جملاتی دربارهٔ مولانا بیانی به کار برده است که نشان می‌دهد نویسنده هر دو هنر کاغذبری و نقاشی بیانی را مطرود می‌شمرد: «مولانا بیانی او نیز تبریزی است شاعر قدیمی است... اکنون از کاغذبری بنقاشی گذشته ولی در آن هم چیزی نشده است...» (همان: ۲۷۱).

در مواردی هنرمند با ذکر عباراتی به برتری بی‌قید و شرط اثری یا هنرمندی اشاره دارد یا به تقبیح آن می‌پردازد. در این مورد از میر حیدر دوغلات نمونه می‌آوریم که به‌هنگام صحبت از خوانندگان و مغنیون این‌گونه به ستایش حافظ بصیر می‌پردازد: «و منهم‌المغنیون، حافظ بصیر است. به اتفاق مثل وی پیش از وی نبوده است چنان استماع افتاده است که در فصل بهاری در باغچه شعر می‌خواند طیور مثل بلبل و فاخته و صعوه بر گرد او جمع شده‌اند، در سر و کتف او نشستند...» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

همچنین می‌توان به تعریف منشی قمی دربارهٔ سلطان علی مشهدی اشاره کرد که در آن، امکان دست‌یافتن به درجه و جایگاه سلطان علی مشهدی را محال و غیرممکن دانسته

است: «اما کسیکه گوی رجحان از میان خوشنویسان ربهوده قبله/الکتاب مولانا سلطان علی مشهدی بود که خطش در میان خطوط کالشمس بین سایرالکواکب عالمگیر شد و خط او بجایی رسید که محالاتست که دست کسی بدانجا رسد...» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۵۹).

دربارهٔ تقبیح مطلق نیز نمونه‌های فراوانی می‌توان ذکر کرد. در *مجالس‌النفایس* ضمن سخن از شاعران راجع به مولانا گلخنی آمده است: «از ولایت قم است. در زمان سلطان حسین میرزا بشهر هرات آمده بود. بغایت سفیه و بدزبان و بی‌باک و ملامتی بود» (میرعلیشیر، ۱۳۶۳: ۱۶۱). در نهایت به نمونه‌ای از تقبیح مطلق از قول سام‌میرزا اکتفا می‌شود. سام‌میرزا راجع به مولانا نازکی همدانی می‌آورد: «اوقات او صرف شعر می‌شود و در هر روز قریب به بیست‌هزار بیت می‌گوید بر خود لازم کرده بر جمیع کتب نظم جواب گوید از جمله شاهنامه که فردوسی به سی سال گفته او به سی روز گفته بود و در شعر او ردیف و قافیه غلط بسیار است و به غیر از تخلص در شعر او نازکی نیست و در شعر او چیزهاست غیر از معنی» (سام‌میرزا، بی‌تا: ۲۲۸).

برخلاف مورد قبلی، گاهی یک ویژگی خاص از اثر هنری یا صفتی از میان سایر صفات هنرمند متمایز می‌شود و مورد توجه نویسندگان قرار می‌گیرد و نه تمام ویژگی‌های آن و او با توجه به این وجه تمایز که مثبت یا منفی است به تمجید و تقبیح آن

تمجید و تقبیح نسبی

خصوصیات می‌پردازد. در این رابطه از کتاب *گلستان هنر* مثال می‌آوریم که قمی درباره‌ی شیخ محمد نوشته است: «مولانا شیخ محمد از دارالمومنین سبزواری است پسر مولانا شیخ کمال ثلث‌نویس می‌باشد... وی نقاش بی‌بدل بود شاگرد استاد دوست دیوانه بود و خط نسخ تعلیق را خوب می‌نوشت و قلم بر قلم ختائیان در نقاشی داشت هر چند در صورت خطا می‌کرد در مثنی برداشتن خط استادان را نقل می‌کرد و بقلم مو اصلاح می‌نمود بنوعی که فهم نمیشد مصور، محرر و مذهب خوب بود» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۴۲). همان‌گونه که در این عبارت مشخص است، قمی ابتدا به ستایش خط نسخ تعلیق و نقاشی شیخ محمد می‌پردازد، اما معتقد است که وی در نگاشت صورت به خطا می‌رفته، ضمن آن‌که در جمله‌ی بعدی نیز اشاره می‌کند که وی در هنگام مثنی برداشتن از خط استادان نیز توانایی و تسلط کامل به این کار را نداشته و لذا با قلم‌مو آن را اصلاح می‌کرده است. بدین‌ترتیب نویسنده با این عبارت، ذم شنبیه مدح به کار می‌برد و از او خرده می‌گیرد. نویسنده در انتها بار دیگر نقاشی، خط و تذهیب شیخ محمد را با کاربرد صفت خوب می‌ستاید... دوغلات نیز ضمن سخن‌گفتن از هنرمندان، از استادش درویش محمد نام می‌آورد و به نکات ظریفی از سبک کاری وی و محاسن و ایرادات آن اشاره می‌کند: «مولانا درویش محمد که استاد فقیر است شاگرد شاه مظفر است در باریکی قلم مثل ندارد بلکه از شاه مظفر نیز گذرانیده اما چندان اندام و پختگی و ملاحظت ندارد. گرفت‌وگیرها را بسیار خام می‌سازد...»

(دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

مؤلف *تذکره تحفه سامی* نیز در عبارتی می‌آورد: «احمد بیک مشرف... طبع شعر بسیار خوبی دارد ولی چندان دقت نمی‌کند و اگر دقت کند شعر خوب می‌گوید» (سام‌میرزا، بی‌تا: ۶۰). و با این اشاره، خوب بودن شعر مشرف را نسبی می‌داند و به دقت‌داشتن او منوط می‌کند. میرعلیشیر نیز به‌هنگام سخن‌گفتن درباره‌ی ملایقینی می‌آورد: «از خوش‌طبعان هرات است و خط نستعلیق را بد نمی‌نویسد. اما خالی از جنون نیست» (میرعلیشیر، ۱۳۶۳: ۱۵۷). نویسنده با این عبارت نسبتی در خط یقینی قایل شده و آن را نه به‌طور کامل تأیید کرده و نه مطرود دانسته است.

در انتها یادآوری می‌شود پذیرش هنر یا یک هنرمند خاص نزد مخاطبان نیز نسبی است. بر این اساس مشاهده می‌شود که نویسندگان گاه به تمجید هنرمندی می‌پردازند و به مقبولیت هنر وی نزد گروهی اشاره می‌کنند، اما همچنان معترف‌اند این هنر نزد گروهی دیگر مقبولیت لازم را ندارد. در نمونه‌ای از قول محمود بن محمد در رساله *توانین الخطوط* می‌خوانیم: «اوستاد وحید زمان متعبد جهان مولانا عبدالله طباطبائی است که خط‌شناسان خراسان و هنروران زمان خط او را قرینه‌ی خواجه یاقوت دانسته‌اند و تمامی همت بر تتبع اسلوب آن گماشته‌اند، خط نسخ که متابعت روش اول خواجه یاقوت نموده بغایت گرد و به‌مزه نوشته. خوشنویسان تبریز ثلث مولانا را متابعت چندان نمی‌نمایند» (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۰۹). در این نمونه مشخص

می‌شود علی‌رغم آن‌که خط عبدالله طبخ نزد هنروران و خط‌شناسان خراسان مورد ستایش است، اما خط ثلث وی نزد خوشنویسان تبریز مقبولیت ندارد.

یکی از مرسوم‌ترین شیوه‌های تمجید و تقبیح مقایسه‌ای و تطبیقی است که خود اقسام گوناگونی را شامل می‌شود.^۲

مؤلف، اثر هنری، استاد و... می‌توانند مبنایی برای تمجید و تقبیح مقایسه‌ای قرار گیرند که خود وجوه خردتری را در بر می‌گیرند. برای مثال گاهی ویژگیهای شخصیتی، رفتاری، شکلی و گاه سبک هنرمند مورد توجه قرار می‌گیرد؛ گاهی آثار یک هنرمند در دوره‌های مختلف با یکدیگر سنجیده می‌شود؛ گاهی نیز برخی قوتها و ضعفهای هنری در کنار هم می‌آید و مقایسه می‌شود، که به ذکر نمونه‌هایی اشاره می‌شود. دوست محمد در دیباچه خود بر مرقع بهرام میرزا، در مقدمه نقاشان در تمجید هنر قلم سیاه امیر دولت یار به مقایسه آثار وی با مولانا ولی‌الله می‌پردازد و این‌گونه می‌نویسد: «امیر دولت یار که از جمله غلامان سلطان ابوسعید به شرف شاگردی استاد احمد موسی مشرف شده و در این امر سرآمد، خصوصاً در قلم سیاهی با وجودی که مولانا ولی‌الله که بی‌نظیر عالم بود چون کارهای دولت یار را دید، از روی انصاف به عجز اعتراف نمود» (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۹). با تأمل در منابع مورد اشاره مشاهده

می‌شود که اغلب نویسندگان هنرمندی برجسته را به عنوان الگو و اسطوره هنری انتخاب می‌کنند و ضمن قیاس هنرمند مورد نظر با الگوی انتخابی، به تمجید هنرمند می‌پردازند. به عنوان نمونه در نقاشی مانی و بهزاد مبنای سنجش بودند و دیگر نقاشان را با ایشان مقایسه می‌کردند، همان‌گونه که در خوشنویسی ابن‌مقله و یاقوت نمونه‌های برجسته برای مقایسه محسوب می‌شدند. غیاث‌الدین خواندمیر در مرقع استاد کمال‌الدین بهزاد، بهزاد را با مانی و دیگر هنروران مقایسه می‌کند و در تمجید و ستایش وی می‌نویسد:

«از جمله مصوران کامل و هنروران جامع و مرتب این اوراق موقع مظهر و بدایع صور و مظهر نوادر هنر نادرالعصر صافی اعتقاد سالک مسالک محبت و وداد استاد کمال‌الدین بهزادست

مانی قلم خجسته‌آثار نیکوشیم حمیده‌اطوار
استاد هنروران عالم در فن هنروری مسلم
بهزاد یگانه زمانه مانسی بزمان او فسانه
موی قلمش ز اوستادی جان داده بصورت جمادی
در دقت طبع موشکافست وین حرف نه از سزگرافست...»
(cited in Thackston, 2001: 141).

مؤلف کتاب *گلستان هنر* نیز در کتابش بارها ضمن تمجید از خوشنویسان مختلف، ایشان را با یاقوت مستعصمی قیاس می‌کند، چنان‌که در مورد مولانا بایسنقری می‌نویسد: «مولانا شمس‌الدین بایسنقری از نوادر خوشنویسان بوده و خطوط را

۲. برای اطلاع بیشتر درباره انواع مقایسه تک: نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی (۱۳۸۶)، «مقایسه در مطالعات هنر ایرانی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۵...

بسیار خوب می‌نوشته قلم بر قلم و قدم بر قدم یاقوت گذاشته بسی نازک و باسلوب و شیرین می‌نوشته» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۲۸).

در مواردی استاد یا پدر هنرمند که دارای مرتبه‌ی بالای هنری بوده، مبنای مقایسه و سنجش قرار می‌گیرد و عبور کردن از مرتبه‌ی او تحسین و تمجید نویسنده را برمی‌انگیزد. این نکته بسیار مورد توجه نویسنده کتاب *گلستان هنر* بوده است و قمی به دفعات به چنین مقایسه‌هایی دست زده است. او در نمونه‌ای ضمن مقایسه‌ی محمدقاسم با پدر هنرمندش اینگونه به تمجید ایشان می‌پردازد: «مولانا محمدقاسم ولد مولانا بهاء‌الدین حسین منشی او نیز به روش پدر خوش می‌نوشت» (همان: ۴۹).

در کتاب *مناقب هنروران* نیز از روش مقایسه‌ی هنرمندی با پدر یا استادش برای تمجید فراوان بهره‌برداری شده است: «ملاحسن که با لقب قره حصارای شهرت دارد در خط ثلث اگر فراتر از استادش نباشد فروتر نیست» (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۴۶). در شکل دیگری از مقایسه‌ی گونه‌های کاری هنرمند یا آثار او در طول زمان مبنای سنجش قرار می‌گیرد. میرحیدر دوغلات در کتاب *تاریخ رشیدی* ابتدا هنر ملا یوسف را در قیاس با دیگر استادان سنجیده و سرعت قلم وی را نسبت به سایر استادان ستوده، اما نوشته است که لطف قلم ملا یوسف فروتر از دیگر استادان است. در ادامه، نقاشی او را با هنر تذهیبش سنجیده و آن را در رتبه‌ی پایین‌تری دانسته است و می‌نویسد: «ملا یوسف شاگرد بهزاد است بغایت تیزدست آنچه استادان به یک ماه می‌کنند وی در ده روز می‌کند اما لطف قلم وی مقدار این استادان نیست. تذهیب

وی بهتر از تصویر وی است» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹). مقایسه تمجیدی یا تقبیحی می‌تواند کاملاً اثرمحور باشد، همان‌گونه که قمی به مقایسه‌ی خط و تحریر یاقوت و ابن‌بواب پرداخته و شیوه‌ی قط‌زدن قلم توسط ایشان را با هم سنجیده است: «قبله‌الکتاب جمال‌الدین یاقوت... وی تتبع خط ابن‌بواب کرد و خط را بدور ساند اما در قلم تراشیدن و قط‌زدن تغییر روش استادان پیش داد و استدلال و استرشاد از کلام معجز نظام حضرت شاه ولایت پناه صلوات‌الله علیه نمود... ابن‌بواب قلم را قط نمی‌زد و از آن سبب کتابت او نازک و لطیف نیست اما قبله‌الکتاب یاقوت قلم را قط می‌زد و از آن قاعده تغییر کرد و در خط نیز تغییرات فرمود از بهر آنکه خط تابع قلمست بدینجهت خط او را ترجیح بر خط ابن‌بواب می‌نهند بواسطه نراکت و لطافت نه از جهت اصول و قاعده اما اصل خط همانست که ابن‌مقله استخراج کرده...» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۹).

در انتها باید گفت که شیوه‌های یادشده همواره در قالب‌های ذکر شده قرار نمی‌گیرد و گاهی مؤلفان از به‌کارگیری هم‌زمان دو یا چند روش که به آن اشاره شد برای بیان آرای خود بهره‌م می‌برند. به‌عبارتی تمجید و تعریف و تقبیح هنر یا هنرمند، حتی به‌صورت مقایسه‌ای هم‌زمان در متن حضور داشت؛ چنان‌که نویسنده *مناقب هنروران* نیز ضمن صحبت درباره‌ی شاه‌قلی هم برتری وی نسبت به بهزاد و مانی را می‌ستاید و هم اخلاق ناپسند و عدم رعایت آداب وی را

نکوهش می‌کند:

«شاه‌قلی شاگرد آغا میرک است و مصداق پسندیده این مصرع که نقاش نقش آخر خوشتر کشد ز اول

اگر چون هنر خود اخلاق پسندیده‌ای هم داشت در زمان او بهزاد شهرت پیدا نمی‌کرد و اگر نسبت به طبع دقیقش به جانب رعایت اداب ملوک نیز سالک می‌شد در روزگار او کسی نام و نشان مانی خاک ریز را بر زبان نمی‌آورد» (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۱۰۵).

یا قمی ضمن صحبت درباره‌ی رضا کاشی به ستایش او می‌پردازد و او را برتر از مانی و بهزاد می‌شمرد، اما به سرزنش کاهلی و اخلاق و رفتار رضا می‌پردازد و این صفات را مانعی بر پیشرفت هنر وی می‌داند:

«آقا رضا ولد مولانا علی اصغر کاشی است اگر زمانه به وجود باوجود او افتخار نماید می‌شاید چون در تصویر و چهره‌گشایی و شبیه‌کشی نظیر و عدیل ندارد و اگر مانی زنده بودی و استاد بهزاد حیات یافتی روزی یکصد آفرین بر وی نمودی و دیگری بر دست وی بوسه نهادی همگی استادان و مصوران نادره زمان او را باستادی مسلم دارند و هنوز ایام ترقی و جوانی او باقیست... اما بغایت کاهل طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع می‌سازد و میل بتماشای کشتی‌گیران و وقوف در تعلیمات دارد یکمرتبه صورتی ساخته و پرداخته بود که شاه عالمیان بجایزه آن بوسه بر دست او نهادند» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۵۱).

نویسنده‌ی *مجالس‌النفایس* نیز در بخشی از کتاب ابتدا به تمجید و ستایش فضایل و هنر مولانا بنایی می‌پردازد، در ادامه از شخصیت و منش و کردار وی انتقاد می‌کند:

«مولانا بنایی از مردم میانه است و مولدش از شهر هری و بغایت قابل کسی است و فضایل او بسی است اول به تحصیل علوم مشغول گشته، آخر چون در میان اهل علم نامدار شده و از جمله اکابر ایشان گردیده بتحسین خط میل فرموده و چون حسن خط حاصل کرده یکی از خطاطان زمان گشته و در علم موسیقی علم است و استاد اهل موسیقی و تصانیف و نقشها و نغمها و پیش روهای او در میان مردمان مشهور و معروف است ولیکن با این همه کمالات و فضایل و کمالات کسی معجب بوده و از اینجهت بر مردم تکبر و تجبر مینموده و خودپسندی میفرموده و چون دانسته که خودپسندی و عجب و تکبر سبب تنفر مردم است زانو و طریق فقر و فنا اختیار نمود و چون نیت او در این راه خالصا لوجه‌الله نبود بلکه مشوب به غرض و ریا بود تا در نظر ارباب دولت و اصحاب حکومت معتبر و معزز باشد لاجرم ثمره و فایده نداد و بنابراین از مردم تشنیع شنید و چون تاب شنیدن آن نداشت همت بر نهضت و جلای وطن گماشت...» (میرعلیشیر، ۱۳۶۳: ۲۳۲).

همان‌گونه که ملاحظه شد فرهنگ ایرانی-اسلامی دست‌کم از سده‌های نهم و دهم که مورد مطالعه‌ی این نوشتار بود دارای نوعی پیشینه‌ی نقد و نقادی بوده است و بررسی برخی منابع نشان داد که نویسندگان ضمن روش سنتی تاریخ‌نگاری و تذکره‌نویسی به‌صورتی فشرده و مجمل تصویرری از هنر و هنرمندان زمان را ارائه می‌کردند که اغلب حاوی نکات دقیق و باریک‌بینانه‌ای است که ظرایفی

از نقد هنری را می‌توان از آن استنباط کرد. در این منابع گاه به مدح و ستایش مؤلف و اثر مورد نظر پرداخته می‌شود و گاه خرده‌گیری و انتقاد از برخی ویژگیهای مؤلفان یا آثارشان مبنای کار قرار می‌گرفت و در اغلب اوقات این سنجش بر اساس مقایسه انجام می‌پذیرفت. به عبارتی تمجید و تقبیح جزو ویژگیهای کار نویسندگان منابع محسوب می‌شده است. نکته‌ای که امروزه نیز در نقد ژورنالیستی مشهود است و تمجید یا تقبیح هنرمند یا آثار ایشان بخش لاینفک چنین نقدهایی است. انتظار این‌که در آن زمان نیز نقدها می‌بایستی همانند امروز و با همان مؤلفه‌های نقد باشند تا بتوان آن را سابقه‌ای برای هنر و ادبیات در نظر گرفت، انتظاری خلاف واقع است؛ لیکن مسلم است که فرهنگ ما نیز همانند فرهنگهای پیشرفته آن روزگار از زمینه‌های لازم برای نقد برخوردار بوده است و به‌طور کلی نمی‌توان هنری چنین فاخر و متعالی را در ایران تصور کرد، اما در کنار و همراه آن نقد و نقادی را منکر شد. بی‌شک تفاوت‌های فرهنگی، تفاوت‌هایی در خلق و نقد آثار هنری را ایجاد کرده‌اند، اما با توجه به مدارک ارائه شده می‌توان با صراحت بیان کرد که فرهنگ ایرانی-اسلامی دارای پیشینه غنی‌ای از نقد و نقادی بوده و از عناصری بهره برده است که می‌توانست و می‌تواند مبنای یک نقد بومی قرار گیرد. اگر این عناصر با عناصر مشابه در فرهنگهای دیگر، به‌ویژه غربی در همان دوره و عصر مقایسه شود، مشخص می‌گردد که نه تنها در فرهنگ ایرانی-اسلامی نسبت به آن فرهنگها کاستی و کمبودی در این زمینه نبوده، بلکه به‌مراتب دقت نظر بیشتر و دید

موشکافانه‌تری وجود داشته است. متأسفانه پس از این دوره، به‌ویژه با حضور فرهنگ فرنگی و بی‌توجهی به پیشینه فرهنگی خودی، تفاوتها و تمایزات شروع شد. امروزه بازگشت به سنتهای بومی به‌همراه بهره‌گیری از پیشرفتهای بسیار زیاد در حوزه نقد نزد برخی فرهنگها می‌تواند نوید نقدی بومی و درعین‌حال پیشرفته‌ای را بدهد. برای چنین منظوری می‌بایست در هر دو زمینه، یعنی شناخت بیش از پیش پیشینه فرهنگی خود و همچنین شناخت عمیق نقد مدرن و پست‌مدرن، به بنای یک نقد مناسب پرداخته شود.

در انتها یادآوری می‌شود نقد هنر در گذشته در حالی انجام می‌پذیرفت که همان‌گونه که به آن اشاره شد، مؤلفان این قبیل آثار بر این باور بودند که منشأ آفرینش هنر به خداوند و حقیقت هستی بازمی‌گردد و پس از خداوند اولیا و انبیا سرمنشأ هنرها هستند و هنرها به‌وسیله ایشان به دیگران آموزش داده می‌شود. در این دیدگاه، آثار هنر سنتی بازتاب نگاه هنرمند به حقیقت روحانی در عالم مادی است و تنها کسی به درک حقیقت و بیان آن آثار توفیق می‌یابد که ملهم از الهام الهی باشد. هنگامی که چنین ارتباطی میان مؤلف با حقیقت قطع یا کم‌رنگ شود، هنر سنتی قابل نقد می‌شود. در این مرحله، حضور و جایگاه مؤلف در مرتبه‌ای که هست نقد می‌شود نه منشأ اثر، بنابراین آنچه منتقد نقد می‌کند دریافت مؤلف است نه نقد منشأ الهی اثر و هرچه خالقان آثار از منشأ الهی دورتر و از معنویات کمتر بهره برده باشند، آثارشان بیشتر مورد نقد قرار می‌گیرد.

- آژند، یعقوب. (۱۳۷۴). *تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر، ترجمه و تدوین، تهران، نشر مولی.*
- ترکمان، اسکندربیک. (۱۳۳۵). *تاریخ عالم‌آرای عباسی، دو جلد، به‌اهتمام ایرج افشار، تهران، امیرکبیر.*
- دوغلان، میرزا حیدر. (۱۳۸۳). *تاریخ رشیعی، به‌کوشش عباسعلی غفاری فرد، تهران، میراث مکتوب.*
- دهلوی، مولانا غلام‌محمد هفت‌قلمی. (۱۳۷۷). *تذکره خوشنویسان، به‌اهتمام و تصحیح محمد هدایت حسین، چاپ اول، تهران، روزنه.*
- سام میرزا. (بی‌تا). *تحفه سامی، به تصحیح رکن‌الدین همایونفرخ، تهران، انتشارات علمی.*
- صادقی کتابدار. (۱۳۲۷). *مجمع‌الخواص، ترجمه دکتر عبدالرسول خیامپور، تبریز، چاپخانه اختر.*
- عالی‌افندی، مصطفی. (۱۳۶۹). *مناقب هنروران، ترجمه دکتر توفیق ه. سبحانی، تهران، سروش.*
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.*
- منشی قمی، قاضی میراحمدبن شرف‌الدین حسین. (۱۳۸۳). *گلستان هنر، به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، انتشارات منوچهری.*
- میرعلیشیر نوایی. (۱۳۶۳). *مجالس‌النفایس، به‌تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران، منوچهری.*
- Thackston, Wheeler M. (2001), *Album Preface and other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Brill, Leiden, Boston, Koln.



16. Artinfo, "Lightning Fields," <http://www.artinfo.com/news/story/30856/lightning-fields/>, February 16, 2010, retrieved March 27, 2010.
17. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, 4th ed., (New York: Museum of Modern Art, 1982).
18. John Szarkowski, *Mirrors and Windows*, (New York: The Museum of Modern Art, 1978).
19. Time-Life, *The Great Themes*, (New York: Time-Life, 1970).

(Endnotes)

- *. The basic theory of this article was presented in doctoral dissertation form in Terry Barrett, Ph.D., Unpublished Dissertation: *A Conceptual Framework for Understanding Photographs*, The Ohio State University, 1983. Large portions of this article have been excerpted from Terry Barrett, *Criticizing Photographs*, 4th ed., (New York: McGraw-Hill, 2005); and Terry Barrett, *Interpreting Art*, Chapter 6, (New York: McGraw-Hill, 2002).
1. Gisèle Freund, *Photography and Society*, (Boson: David R. Godine, 1980), pp. 178-179.
 2. Ibid.
 3. Ibid.
 4. John Szarkowski, *Looking at Photographs, 100 Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art*, (New York: MoMA, 1973), p. 172.
 5. For more on these topics, see Barrett, *Interpreting Art*, op. cit., pp. 140-154.
 6. A. D. Coleman, "The Directorial Mode: Notes Toward a Definition," *Artforum*, September 1976, p. 55.
 7. Joel Snyder is one scholar who rejects the notion of the photographic index, arguing that photography is no more privileged than other media in getting us to the "really real," that photographs are the result of conventional means of portrayal resulting from Renaissance artists. Joel Snyder, "Picturing Vision," in *The Language of Pictures*, ed., W.J.T. Mitchell, (Chicago: University of Chicago Press, 1980).
 8. Roland Barthes, *Camera Lucida*, (New York: Hill & Wang, 1981), pp. 75-76.
 9. Kendall Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Noûs*, 18(1), pp. 67-72, 1984.
 10. For more information on each of these categories, see Barrett, *Criticizing Photographs*, Chapter 4, Types of Photographs, op. cit., pp. 65-67.
 11. Alfredo Jaar and David Levi Strauss, "A New Lament," *Aperture* 197, Winter 2009, p. 22.
 12. Coleman, op. cit., p. 270.
 13. James Frank Tribble and Tracey Frances Mancenido, "In Tandem: Walter Martin & Paloma Muñoz," Blog, posted Sunday August 30, 2009, <http://tribblemancenido.blogspot.com/2009/08/in-tandem-walter-martin-paloma-munoz.html>, retrieved March 22, 2010.
 14. Andy Grundberg, "Homelessness at a Remove," *The New York Times*, September 25, 1988, sec. H., p. 33.
 15. Saeideh Akbari, personal correspondence, March 22, 2010.

for photographic enhancement. The historical, social, political, and artistic milieus are important influences from its context of origin. Photographs are situated in and contingent upon the physical universe.

External Context refers to where and under what conditions the photograph is seen; for example, in a court of law presented by an attorney along with the expert testimony of a photography specialist; or on a wall with an identification label in a guarded art museum; or crumpled in a trash can on a busy street of a large city. In the last example, it would be very difficult to place such a crumpled photograph, made by an unknown photographer, of an unidentified person, place, or thing in any of the categories with confidence. Nonetheless, if that crumpled photograph is put into use in a different presentational environment, it will take on meanings that will require interpretations.

Conclusion

Without interpretive thought and argument, photographs are mere pieces of chemically sensitized paper or binary codes of pixels on a screen. Photographs, as all pictures, demand interpretations. Photographs particularly demand interpretations because they are easily seen through: We tend to look through the photograph as if it were something or someone in the real world. Photographs, however, are images constructed for purposes. They are opinions about the world. The opinions are formed through what is selected to be photographed; the instant about which the photograph is made; and the degree of credibility it offers or denies for the viewer.

The categories presented here do not allow one the comfort of labeling a photograph as a “still life” or “portrait” or “landscape.” Rather, the categories ask the viewers to consider what is at stake in the still life, portrait, or landscape. What is the photograph for or against? Is it praising or condemning? What worldview does it present? The considerations presented here are meant to aid in thoughtful considerations of what photographs mean when they are put to use.

Szarkowski in the exhibition and book *Mirrors and Windows* uses a continuum of photographic poles: “mirrors” that emphasize the view of the photographer, and “windows” that emphasize the view of the world.¹⁸ In the 1970s Time-Life publishers identified The Great Themes of photography as the human condition, still life, portraits, the nude, nature, and war.¹⁹

The advantage of the six new categories proposed here do not allow the comfort of placing a photograph as a portrait or a still life: Rather, the system requires that one ask of the portrait is it praising or condemning the person it shows; it asks one to question whether the still life is meant to be shown as desirable or not. In other words, these categories are meant to demand interpretation of images, rather than quickly sorting them into types according to subject matter or style.

An intelligent use of the six categories is to place any photograph in each of the categories and to see how it is descriptive, what it explains, how interpretive it is, what is judged to be morally or aesthetically good, and what it says about the medium of photography. Where does the photograph fit best? Where would the photographer place the photograph; where has the user placed the photograph by how it is being used? Reasons, evidence, and argumentation are required to confidently place a photograph into a category.

Interpreting Photographs Through Contextual Clues

To place a photograph with confidence in a category, one needs contextual information. Photographs can be thought of as having three sources of contextual information: *internal*, *original*, and *external*. Through examination of contexts, we can more confidently know what a photograph is about or how it is being used.

Internal Context refers to what can be seen and identified in the photograph itself. This is an especially potent source of information because of the indexical qualities of photographs: they show what was “there” to greater or lesser degrees. Throughout history photographs have been manipulated to intentionally give false information, and the reliability of the truth of a photograph is further challenged today by potential manipulations with computers. Nevertheless, we can carefully start with what we see in a photograph.

Original Context refers to the physical world of which the photograph was originally made, or the photograph’s causal environment: for example, lower Manhattan in the United States of America on September 11, 2001, at ten o’clock in the morning; or for another example, on a table top in an artist’s studio under artificial lighting in the early 21st century with the aid of post-production digital technologies

Using the categories

This category system is invented to account for all photographs, art and non-art, photographs made for personal memory with cell phones and large format photographs made for museum exhibition. It is based not on subject matter or form but rather on how photographs are made to function and how they are used to function. This system is designed to help viewers think about photographs and especially to interpret them. Its six categories--descriptive, explanatory, interpretive, ethically evaluative, aesthetically evaluative, and theoretical--have distinguishing characteristics, but photographs overlap them. It is the viewer's task to figure out in which categories a photograph fits and in which one or more it fits best. Use of the categories ought to enlighten how photographs are made or presented to be understood.

These six categories are for sorting photographs, not photographers. Photographers tend to make certain kinds of images with some consistency, but they also may depart from their usual work. Most of Edward Weston's photographs fit within the aesthetically evaluative category, but his photographs that condemn destruction of the environment belong in the ethically evaluative category. Many of Barbara Kruger's images are about social issues and are ethically evaluative, but some are more specifically about how we as a society use images and these would overlap into the theoretical category.

Photographs may fit well in more than one category, and more than one category may apply to any single photograph. For example, all photographs, no matter how abstract, give some descriptive information about the people, places, and objects they show. Thus, all photographs could fit the descriptive category. Most photographs also interpret what they present photographically, because they are made by people with points of view, with understandings of the world, with passions. Thus, all photographs could be placed in the interpretive category. All art and all photographs are about other art in the sense that past art influences present art, and present art can always be read in the light of influences upon it. Thus, all photographs could fit in the theoretical category. Most of these placements, however, would be in a weak sense. To place a photograph into a category and show that it fits in a strong sense, we have to figure out what it does most, what it does best, or how it is most clearly being used.

There are other ways to categorize photographs: In 1839 around the time of the invention of photography, photographs were classified as "science" or "art." Pictorialist and Purist divisions came next, which are more recently referred to as "manipulated" or "straight." Historian Beaumont Newhall (1908-1993) identified four stylistic trends: straight, formalistic, documentary, and equivalent.¹⁷ In 1978 John



Sugimoto. He is aware that “Sometimes, with 8x10 film, when you pull it out of the film folder it just sparks and scars the film, especially in winter, when the conditions are very dry. When it happens that’s the end of the image, so I always hated it. But at a certain point I decided to love it, you know, to make it happen intentionally. So I created a stage to make it happen.” He bought an electric generator and used it to charge a metal ball with static; placed a large sheet of unexposed film on a metal table, and moved a ball over it. “When I feel the charge is strong enough then I just move a metal ball closer to the metal sheet and at a certain point — bang! — it just sparks.” He refers to the resulting images as “Lightning Fields.” The images resemble meteor showers and treeing effects on the film, shattering it with forks of energy. These forms are similar to photogenic drawings or photograms that Henry Fox Talbot (1800-1877) made with spruce needles, wild fennel, and oak branches.

Sugimoto says “Fox Talbot’s momentous discovery of the photosensitive properties of silver alloys led to the development of positive-negative photographic imaging. The idea of observing the effects of electrical discharges on photographic dry plates reflects my desire to re-create the major discoveries of these scientific pioneers in the darkroom and verify them with my own eyes.”¹⁶ Thus Sugimoto’s interest in the properties of the medium of photography and the resulting images created are good reasons to interpretively think of “Lightning Fields” as theoretical photographs.



its variety and how it can be rendered photographically. This is the kind of “art photography” most familiar to many. Photographs in this category are usually of beautiful things photographed in beautiful ways (and sometimes of ugly things that ought to be beautiful). The subject matters are infinite, but the most conspicuous and common in the West are the nude, the landscape, and the still life. Saeideh Akbari’s

photograph, *Utopia*, August 9, 2008, fits well within this category, by look as well as by the artist’s stated intent: “I was at the swimming pool and was taking lots of pictures from different angles and started to get bored so I decided to do something different. I started shooting everything out of focus. Then I realized that some things don’t need to be in focus to make a good picture. In this specific picture, the blurry one actually is a much better picture than the sharp one.”¹⁵

Theoretical photographs: This last category includes photographs about photography. These photographs comment on issues about art and art making, about the politics of art, about modes of representation, and other theoretical issues about photography and photographing. They include photographs about films, photographs about photographs, art about art, and can be considered a visual type of art criticism or theory of photography that use pictures rather than words. The photographers who make images that fit within this category are aware of and concerned about the photographic medium itself, with what it does and does not do, how it pictures, and to what effect. Hiroshi Sugimoto’s *Lightning Fields 128*, 2009, fits within this category. Processes inherent to photography derived from the history of photography intrigue



Walter Martin and Paloma Muñoz, can serve as a clear example of an interpretive photograph. Two fellow photographers comment on the work of Martin and Muñoz: “Within the simple constraints of a glass globe, the captivating images in *Travelers* conjure up entire sequences of imaginary worlds and events. Martin and Muñoz collaboratively create mesmerizing miniature snowbound environments, then record them in chilly color photographs. At first glance the work is playful; on closer observation, it often reveals darker narratives: lone wanderers survey the frigid landscape, people and creatures exhibit unnatural tendencies, and ill-defined crimes are committed.”¹³ If we assume that the unarmed persons in the photograph are being victimized, then the photograph overlaps with the next category, ethically evaluative photographs.

Ethically Evaluative photographs: These describe, and some of them attempt scientific explanations, others offer personal interpretations, but most distinctively, they make ethical or political judgments about that which they show. They are usually passionate, and may not attempt objectivity or neutrality. They attempt “to move us to indignation and action.”¹⁴ Shadi Ghadirian’s photograph, from the series *Like Everyday*, 2002, might fit within this category. I am aware that Iranian women are not required to wear the full chador, and that it is not usually worn in the home, but in this photograph I see six covered figures, presumably women, who are veiled and whose faces are replaced by household objects. As an outsider to the culture, the photograph seems to be objecting to the annihilation of women’s individuality in society as well as in the home, either by choice or by authoritarian dictate.

Aesthetically Evaluative photographs: Other photographs make judgments, not about social issues but about aesthetic issues. The photographs in this category point out what their photographers consider to be worthy of aesthetic observation and contemplation. They are usually about the wonder of visual form in all

Explanatory photographs: The difference between “photographic descriptions” and “photographic explanations” is blurry, but there is enough difference between a passport photograph and Eadweard Muybridge’s photographs of how animals and people move to merit separate categories. The photographic artwork by Alfredo Jaar and David Levi Strauss, *Lament of the Images*, 2009, also serves as a clear example. Jaar and Strauss collaborated on a series of images called “Lament of the Images” as a protest to the United States government from keeping us from seeing certain photographs from the war in Iraq. They submitted one to *The New York Times*, which refused to print it. Strauss wrote the captions for the three missing images represented by black rectangles. (Left: “Photograph taken at Abu Ghraib prison in mid-December 2003, picturing a small number of individuals using guard dogs to intimidate naked Iraqi detainees.” Middle: “Autopsy images of an Afghan prisoner who died in U. S. Custody, showing rope burns on his neck and a cross cut into his scalp.” Right: “Snapshot of an unidentified U.S. soldier crouching down with one thumb raised in victory, grinning and leaning toward a blackened, decaying corpse.”) Straus said the piece is “to stand in for the many images the president had decided we should not be allowed to see...[a refusal] to release more than two thousand images documenting the abuse and torture of prisoners in Iraq and Afghanistan by U.S. military and intelligence personnel.”¹¹ *Lament of the Images* fits well within the both the explanatory category and overlaps the ethically evaluative category of photographs as political protest.



Walter Martin and Paloma Muñoz, *Traveler 46 at Night*, 2003

Interpretive photographs: Like explanatory photographs, interpretive photographs also seek to explain how things are, but they do not attempt scientific accuracy, nor are they accountable to scientific testing procedures. They are personal and subjective interpretations, more like poetry than a scientific report. They are usually fictional but may be true. In these, the photographer often causes “something to take place which would not have occurred had the photographer not made it happen.”¹² Photographers working interpretively stage people or objects in front of the lens or intervene in real-life situations, directing the participants, or they do both. *Traveler 46 at Night*, 2003, by

people pictured. In the Museum of Modern Art is it “high art,” and serves as an example of a photograph as an aesthetic object. Within the Museum, it is shown in a gallery of its own, apart from paintings and sculptures, implying that a photograph is different in kind than other visual media.

I think there are six major ways photographs are used, and have put these into an *overlapping* category system, which consists of these types: *Descriptive* photographs, *Explanatory* photographs, *Interpretive* photographs, *Ethically Evaluative* photographs, *Aesthetically Evaluative* photographs, and *Theoretical* photographs. Explanations of these six categories, with examples, follow.

Descriptive photographs: All photographs describe in the sense that they offer descriptive, visual information, with greater or lesser detail and clarity, about the surfaces of people and objects. Some photographs, however, are not meant to be more than descriptions, such as identification photographs, medical X-rays, photomicrographs, space exploration photographs, surveillance photographs, and reproductions of artworks. Their photographers are attempting to accurately record subject matter, and in many cases these photographs are painstakingly produced to be accurately descriptive and evaluatively neutral. Passport photographs are made for identification purposes, and not to show a person to be beautiful or interesting. This is not to say that these photographs are not highly coded: We have learned to see the subject in a passport photograph as a person and not as a disembodied head.¹⁰

Alfredo Jaar and David Levi Strauss, *Lament of the Images*, 2009.

Lament of the Images

By Alfredo Jaar
and David Levi Strauss



Photograph taken at Abu Ghraib prison in mid-December 2003, picturing a small number of individuals using guard dogs to intimidate naked Iraqi detainees.



Autopsy image of an Afghan prisoner who died in U.S. custody, showing rope burns on his neck and a cross cut into his scalp.



Snapshot of an unidentified U.S. soldier crouching down with one thumb raised in victory, grinning and leaning toward a blackened, decaying corpse.

of time. What photographs show, they show as if it were an instant, even if it is a picture of the universe billions of years ago. Photographs also show only that instant during which they were made. Photographs are always made in and of a particular, discrete, measured, and measurable instant of time, usually one that is very short. What they picture has existed in time. A painting does not give us the certainty: We can paint pictures of what does not or cannot exist in the world.

Credibility: “People believe photographs.”⁶ Photographs inherit credibility from history and current theory. In 1852 William Henry Fox Talbot referred to the camera as “the pencil of nature,” that is, he claimed that photographs inscribe reality directly onto photosensitive materials without interfering and fallible human hands. Photographs have what C. S. Peirce called an *indexical* quality: That is, *a photograph is a sign that is caused by what it shows*.⁷ Thus, in Roland Barthes’s words, photography is “a magic, not an art.” The magic of photography, for Barthes, is that the photograph emanates beyond reality and authenticates the past existence of what it represents. Its power of authentication exceeds its power of representation. He declares the essence of photography to be “that which has been”--he “can never deny that the thing has been there.”⁸ We also tend to see through photographs, as if they were transparent:⁹ we tend to concentrate on what is pictured rather than how it is pictured. We look through the picture plane, ignoring all that the photographer has done to what is pictured.

In short, through slippery cognitive shifts, we tend to conflate photographs with actual things in the world rather than always considering them biased visual opinions imbued with attitudes and interests. Photographs “prove” someone or something was there in time because photographs are the result of light reflecting off of real things onto light sensitive materials. Once it is established that he or she was there, we can imaginatively impose reasons for why they were there, such as for supposed transactions of prostitution. Like free-floating facts devoid of context, we put the photographs to use for our own purposes and our uses are strangely convincing.

How are photographs used?

Photographs are used to describe, explain, interpret, to make ethical judgments, to make aesthetic judgments, and to theorize about the medium of photography. When Doisneau’s photograph of the café was in *Le Point*, it was part of an exploration of café life in Paris. When the alcohol abuse league printed the photograph illegally in its temperance brochure, it became a disapproving judgment about alcohol. When it was again illegally printed with a caption about prostitution, it became an implied negative ethical judgment about the

“Prostitution in the Champs-Élysées.”³ The photograph resides in the permanent collection of the Museum of Modern Art in New York City, a prestigious artworld venue for photography, especially in the last half of the 20th century. The Museum’s influential curator at the time, John Szarkowski, also selected it as one of only a hundred photographs highlighting the Museum’s collection and the history of photography.⁴ The photograph now appears here in a theoretical article in an academic journal published in Iran.

How is it that the misuse of Doisneau’s photograph being about prostitution is so convincing in the tabloid just by its publication and the addition of a caption? The man in the photograph sued the publication and won his case, successfully defending his reputation as one who was not seeking a prostitute. How is it that a single photograph can appear so convincingly in so many different venues, from gossip sheets to the Museum of Modern Art?

Why are photographs amenable to imposed meanings?

Photographs are selective, instantaneous, and credible.⁵ *Selectivity*: the process of making a photograph is one of selecting from what is there before the lens, potentially the universe and all its minutiae. Photography is a subtractive process: the photographer rids the viewfinder of what is not wanted to distill what is wanted. This is different from painting, an additive process, where I start with a blank canvas and add to it. If there is light, the viewfinder of a camera is never empty, always showing something. I move the camera around, side to side, up and down, closer to my subject or farther away. By positioning the camera, or by removing things from the scene, I eliminate what I don’t want in the frame so that I can better show what I want to be seen. Who shall be in the frame? Who shall be out? Looking at the group of people in my viewfinder, should I isolate one person for an effect of loneliness; join two people into one frame, implying intimacy; include the whole group of people but emphasize the setting instead of the people?

Instantaneity: Any photograph is made by having a camera lens open for a certain amount of time, whether that amount is one thousandth of a second or an hour. Because a photograph is made by light passing through a lens onto light-sensitive material for a measured amount of time, in a sense, any photograph is a representation of time. At one extreme, scientifically exploratory photographs of objects in space may be exposed for a duration of minutes, but they record billions of light-years and present them as a single instant; at the other extreme, a photograph can stop the motion of a bird with rapidly fluttering wings with an exposure of one thirty-thousandth of a second.

Photographs are instantaneous in many different ways. They are made in a measurable length



How do photographs mean?

Photographs mean through use. That is, photographs attain meanings by how they are used in society, according to the context in which they are situated, and for what reasons. For an infamous example, consider Robert Doisneau's photograph of a man and woman at a bar that he made in Paris in 1958.

With the pictured subjects' consent, Doisneau made the photograph as part of a human-interest story on Paris cafés, one of his favorite topics, and it was published in the French mass-circulation magazine *Le Point*.¹ Later, without the photographer's or subjects' agreement, it appeared in a brochure on the evil of alcohol consumption.² Still later, and still without the photographer's or subjects' consent, it was again published, this time in a gossip tabloid with the caption



Robert Doisneau, At the Café, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris, 1958.
Robert Doisneau/RAPHO

Photographs and Meanings*

Terry Barrett, Ph.D.
Department of Art Education and Art History
University of North Texas
terry.barrett@unt.edu

‘Acclamation’ and ‘Condemnation’ as Criticism in Islamic-Iranian Artistic Tradition

Manizheh Kangarani

Academy of Arts

Mehrangiz Mazaheri, Ph.D.

Academic Member of Alzahra University

The Islamic-Iranian culture consisted of factors worth of being applied for the establishment of a comprehensive critical system, yet unfortunately these factors were often taken for granted by researchers and were never inscribed or described as methods. This negligence resulted in the idea that Iranian culture has been devoid of required potentials for critical theory and art criticism. Whereas there are many sources found based on which one can observe a kind of critical delicacy in old texts. However, these materials are quite different than today’s critical methods and present a specific critical reading method for literary and artistic works; they could act as authentic references for recognizing our ancient critical analyses of arts. This paper will hence explore the roots and methods of art criticism by studying some remains of the most ancient artistic texts from the ninth and tenth centuries and surveying their critical assessments. Since this means a vast area of various subjects and expressions, the present paper will be restricted to the analysis of two traditional critical criteria, i.e. ‘acclamation’ and ‘condemnation’.

Keywords:

History of Criticism, Traditional and Vernacular Criticism, Acclamation and Condemnation, Dibacheh, Tazkareh, Golestan Honar.

Considering the Meaning of Some Critical Expressions in Ancient Calligraphy

Mahdi Sahragard

PhD Student of Comparative-Analytical History of Islamic Art,
Shahed University

Mehrdad Qayyoomi Bidhendi, Ph.D.
Academic member of Shahid Beheshti University

Although the preceders have written so little on criticism of their contemporary works of calligraphy and no single work of criticism might be found, a survey of old scripts and treatises reveals that old critics made use of certain predetermined and conventional expressions within their texts to briefly point to certain features in calligraphy. Some of these terms have a critical function, that is, they comprise concepts signifying particular qualities of a given handwriting, based on which the authors could measure the superiority or inferiority of an artist's calligraphy or its unique features. Khat-e-Mayaqra and Khat-e-Nazok are two examples of the oldest expressions that have been repeatedly applied in different treatises. This article tends to make a comprehensive survey of the exact signification and application of the above expressions. This survey would reveal that in terms of signification, these two expressions are respectively interrelated with two other expressions, i.e. Khat-e-Nekoo and Khat-e-Barik.

Keywords:

Calligraphy, Criticism, Khat-e-Mayaqra, Khat-e-Nazok, Khat-e-Nekoo, Khat-e-Barik.

Foundation of Art Criticism in the Ninth Century (A.H)

Yaghoob Azhand, Ph.D.
Professor at the University of Tehran

In this article, logical and associate aspects of art in the ninth century are explored and the factors and courses leading to such association are scrutinized in order to identify and dissect the procedures of art criticism at work in this period. The ninth century takes various artistic directions. It is considered one of the key periods of art in Iran within which different forms of artistic courses like art criticism emerge and grow in different sides. Besides elevation of works of art in this period, art criticism also affects the taste, impression, imagination, and creativity of the artists and puts them through high action in the artistic sphere. Art criticism in this period is followed by intra-structural and extra-structural processes whose main expeditor, beyond the critic's thought, is his Islamic ideology as he evaluates the works of art from this viewpoint as a dominant principle in the 9th century criticism of art. Hence, this article makes a survey of art criticism from different aspects and then identifies its latent and apparent evidences.

Keywords:

Master-pupil Process, Artistic Assemblies, Artistic Elite, Artist and Art-trainer, Criteria of Art Criticism, Moragha'at (Calligraphic handwritings), Art Criticism Language.

An Analytical Survey of Presence or Absence of Criticism and Literary Theory in Classical Persian Literature

Mahdi Mohebati, Ph.D.

Assistant Professor at University of Zanjan

The debate over whether Persian literature - despite its diversity and variety of subject matters - enjoys a symphonic literary system and “en bloc” critical principles, or it is merely based on discordant views and disorganized “chimerical” preferences is a significant issue of our time not yet been appropriately dealt with. Since believing in either side of presence or absence of criticism and literary theory in Classical Persian Literature may lead into certain consequences, it could not be easily resolved or determined. This paper tends to scrutinize the issue based on logic, literary evidences and views of great theoreticians to present a precise picture of the case and then to establish one side of the debate for the readers and truth seekers.

Keywords:

Persian Literature, Criticism and Literary Theory, Theorization.

Photographs and Meanings

Terry Barrett, Ph.D.
Department of Art Education and Art History
University of North Texas

The author of this article believes that photographs mean through use. That is, photographs attain meanings by how they are used in society, according to the context in which they are situated, and for what reasons. The author first makes a distinction between photography and other pictorial media and then divides all photographs - including artistic and non-artistic - into six categories and makes clear that putting a single photo in a certain category and then interpreting and understanding its meaning entails analysis within context.

Keywords:

Photograph, Meaning, Context, Application of Photo, Interpretation of Photos.

Russian Formalist Movement and the Study of Language and Literature

Koorosh Safavi, Ph.D.

Professor of Linguistics at the University of Allameh Tabatabaee

This article uses the term ‘formalism’ as referring to the Formalist School shaped in the first decade of the 20th century. It should be mentioned that no single point of view could be attributed to all prominent figures of this school. Their only sharing point is their emphasis upon the choice of a scientific method for the analysis of language and setting aside all psychological and cultural-historical approach to the study of literary texts. Here the author describes the ideas of Formalist school thinkers and focuses on their manifest ideological differences despite numerous similarities.

Keywords:

Russian Formalists, Language of Literature, Literary Criticism.

Traditional Art and Secular Art from the Viewpoint of Frithjof Schuon

Ensha'allah Rahmati, Ph.D.

Associate Professor at Islamic Azad University – Tehran Central Branch

Throughout his works, Schuon has made numerous references to concepts like traditional art, sacred art, religious art, and secular art. The first question that comes to one's mind upon reading his works is how these concepts are related with each other and what contrasts and overlaps are found among them. It seems that Schuon saw the main opposition between the two concepts of traditional art and secular art while the two other or similar concepts could be as well defined and understood in the light of the traditional and the secular. This paper is an attempt to view the two opposing type of art from different perspectives. It can be said that this opposition is basically set on the two arts' different cosmological and anthropological grounds. The traditional art's ideology believes in the hierarchical order in both spheres of cosmology (macrocosm) and anthropology (microcosm) with at least three distinct spheres, whereas secular art's ideology believes in two believes in a univalent - or optimum two spheres – for each man in the world. Therefore, the whole opposition between the two types of art could be explained based on this principal opposition.

Keywords:

Traditional Art, Sacred Art, Religious Art, Secular Art, Macrocosm, Microcosm.

Preface

Thanks to the Almighty God, the fifteenth issue of Pazhouheshnameh-e-Farhangestan-e-Honar, whence begins its fifth year of continuous publication, is being presented to the readers. Having continuously published 15 issues, Pazhouheshnameh now tends to focus on neglected areas of art and principal issues of Islamic-Iranian Art with a new approach to the development of scientific borders while it will also have a survey and critical view of the current situation to provide appropriate sources for researchers in different fields of culture and arts. Here we would like to call for all researchers interested in cooperation with the journal to share their findings, articles and dissertations with us.

The present issue as the previous ones is composed of two sections. The first article at the general section makes a survey of the concepts of Secular and Traditional Arts according to the theories of Frithjof Schuon. The second article deals with the formation of the Russian Formalist School and various ideas of its leading figures. The last article in the first section is penned by a foreign researcher upon the request of Pazhouheshnameh; it makes an analysis of photographic meanings in different contexts and consequently offers a new taxonomy of photographs.

The critical section of the present issue consists of a detailed introduction and four specific articles that all deal with Traditional Criticism, disputations over the idea of *non-critiquability* of traditional arts, and lack of criticism or relevant critical sources. A glance at all articles included in this section reveals that art and literary criticism had actually existed in ancient Persian texts in the form of certain expressions or attitudes, yet it has never been systematically theorized. The articles of this section mainly deal with literature and visual arts. As for the next issue, we will hopefully deal with the methodology of traditional criticism with focus on architecture. Finally, we should thank all contributing writers of this issue as well as all other researchers and critics who share their opinions and writings with this periodical.

Ali Akbar Rezaei

Managing Director of Pazhouheshnameh

Contents

First Section:

Ensha`allah Rahmati/ Traditional Art and Secular Art from the Viewpoint of Frithjof Schuon

Koorosh Safavi/ Russian Formalist Movement and the Study of Language and Literature

Terry Barrett/ Photographs and Meanings

Second Section:

Mahdi Mohebati/ An Analytical Survey of Presence or Absence of Criticism and Literary Theory in
Classical Persian Literature

Yaghoob Azhand/ Foundation of Art Criticism in the Ninth Century (A.H)

Mahdi Sahragard - Mehrdad Qayyoomi Bidhendi/ Considering the Meaning of Some Critical
Expressions in Ancient Calligraphy

Manizheh Kangarani – Mehrangiz Mazaheri/ ‘Acclamation’ and ‘Condemnation’ as Criticism in Islamic-
Iranian Artistic Tradition

**Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar**

Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Issue on Traditional Criticism of Art)

Volume 5, No.1, (Serial no.: 15), Winter 2010
ISSN 1735-7896

Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Ali Akbar Rezaei

Editor-in Chief: Manizheh Kangarani

Editorial Board: Shahram Pazouki

Parvin Partovi, Mehdi Hosaini

Ali Akbar Rezaei, Hadi Saeedi Kiasari

Seyed Reza Salehi Amiri, Ali Akbar Farhangi

Mohammad Ali Zohrei

Logo Designer: Javad Pouyan

Graphic Designer: Sohrab Kalhornia

Editor: Babak Atashinjan

Translator: Farzaneh Dousti



Address: Iranian Academy of Arts, No. 1552,
Taleghani Cross Road, Vali Asr Ave. Tehran

Tel:(+98 21) 66954200-5

Fax:(+98 21) 66951167

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

Email: kangarani@honar.ac.ir

15
Winter 2010

Pazhouhesh Nameh - e
Farhangestan - e
Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Traditional Criticism of Art