«به نام خدا»

۱۵

زمستان ۱۳۸۸

فرهنگستان هنر

پژوهشنامه

این شماره : نقد سنتی هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
فصلنامه، سال پنجم، شمارهٔ ۱
(شمارهٔ پیاپی ۱۵)، زمستان ۱۳۸۸
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مترجم خلاصهٔ 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

مدیر مسئول: دکتر علی اکبر رضایی
سردبیر: 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: ۵-۶۶۹۵۴۲۰۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۱۶۷
نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

کوته نوشت ها
و نشـانه ها
(راهنمـای مطالعـهٔ مقالـه)

پ: صفحـه پشـت (در نسـخه خطی / عکسـی) • ج: جلد
چ: چـاپ • ح: حـدود • حـک : حکومـت
ر: صفحـه رو (در نسـخه خطـی / عکسـی) • ر- پ:
صفحـه رو و پشـت (در نسـخه خطـی/ عکسـی)
س: سـطر • ش: شـماره (قبـل از عـدد)؛ هجـری
شمسـی (بعـد از عـدد) • ص/صص: صفحـه / صفحات
(ص) : صلـوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السـلام،علیها
السـلام،علیهما السـلام، علیهـم السـلام • ف: فـوت
قـس: قیـاس کنید با • ق: قمری (بعـد از عدد) • ق م: قبل
از میـلاد مسـیح (بعد از عـدد) • گ: بـرگ • م. : مترجم
م: میـلادی (بعـد از عـدد) • نـک: نـگاه کنیـد بـه /
رجـوع کنیـد بـه • و: ولادت (تولـد) • و. : ویراسـتار
همـان: همان مؤلـف، همان اثـر (در حاشـیه، در ارجاع
مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد)
همـان جـا : همـان مولـف، همـان اثـر، همـان جلـد،
همـان صفحـه (در حاشـیه، در ارجـاع مکـرر بـه اثری
کـه نشـانی آن بلافاصـه در قبـل آمـده باشـد). • / : یا
[ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار
بـه متـن منقـول (اعـم از تالیـف و ترجمـه و تصحیـح)
{ } : مشـخص کننـده اضافـات مؤلـف یـا مترجـم
یـا مصحـح اول در مطالـب نقـل در نقـل.
و بعـد / صفحـات بعـد: ff • و بعـد / صفحـه بعـد: f • به
نظـارت ویراسـتار(ان) : ed./eds • قبـل از میـلاد: B.C.
همـان مؤلف، همـان اثر (در حاشـیه، در ارجاع مکرر به
اثـری که نشـانی آن بلافاصله در قبل آمده باشـد) : ibid
شـمـــاره هـــای : nos. • شـــمـــاره : no.
ترجمه : transl • صفحه رو : r. • صفحات : pp. • صفحه : p.
جلدهـای : vols. • جلـد: vol. صفحـه پشـت: v.
بـه نقـل از: cited in • فصـل: ch • op.cit: (در کنـار نـام
مؤلف) همان اثر (در پی نوشـت، در ارجاع مکرر به اثری
که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد)

توضیحات :

• سـنه هایی کـه با اعداد ترتیبـی می آید و بـا خط فارق
(/) از هم جدا می شـود به ترتیب، مربوط به تاریخ های
هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»،
یعنی قـرن نهم هجـری قمری،کـه تقریباً مقـارن با قرن
پانزدهم میلادی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 ...

- مقالهٔ تألیفی به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:
- Pajoheshnameh@honar.ac.ir
- تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع طالقانی، شماره ۱۵۵۲، فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه.

- مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه دیگری چاپ شده، یا همزمان برای مجلهٔ دیگری ارسال شده باشد.
- پاسخ داوری 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، بدنهٔ تحقیق، نتیجه، پی‌نوشتها و فهرست منابع و مآخذ 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.
- اندازهٔ چکیده فارسی ۲۰۰ کلمه و چکیدهٔ انگلیسی ۵۰۰ کلمه و ذکر واژگان کلیدی بین ۳ تا ۵ کلمه الزامی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

- مقدمه نوشتار، ارائه‌کنندهٔ مسئله، هدف تحقیق و معرفی کلی مقاله است.
- نتیجه نوشتار باید به گونه‌ای منطقی و مفید که روشن‌کنندهٔ بحث و ارائهٔ یافته‌های تحقیق باشد، ارائه گردد.

- اسامی لاتین باید به صورت زیرنویس در زیر همان صفحه ذکر شود. شمارهٔ زیرنویس هر صفحه پیاپی باشد.
- نقل‌قول، داخل گیومه و ارجاعات مربوط به منابع در متن و داخل پرانتز شامل: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شماره صفحه) پس از نقل‌قول 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)، شمارهٔ مجله، شماره صفحات مقاله در نشریه.

- تصاویر مقاله‌های مصور باید با فرمت TIFیا 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فهرست

سرآغاز ۷

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

دکتر انشاءالله رحمتی / هنر سنتی و هنر ناسوتی از نگاه فریتهیوف شوئون ۹

دکتر کورش صفوی / جنبش شکل‌گرایان روس و مطالعهٔ زبان و ادب ۲۷

دکتر تری برت / عکسها و معانی ۴۷

بخش دوم: نقدنامه

درآمدی بر نقد سنتی ۶۲

دکتر مهدی محبتی/ بازیابی و تحلیل وجود یا فقدان نقد و نظریهٔ ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی ۷۸

دکتر یعقوب آژند / بنیاد نقد هنر در سدهٔ نهم هجری ۹۶

مهدی صحراگرد-دکترمهرداد قیومی بیدهندی/ تأملی در معنای چند اصطلاح در نقد کهن خوشنویسی ۱۱۷

منیژه کنگرانی- دکتر مهرانگیز مظاهری/ تمجید و تقبیح به مثابه نقد و نمود آن در سنت هنری ایرانی-اسلامی ۱۲۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سرآغاز

به لطف خداوندگار، پانزدهمین شمارهٔ *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر* تقدیم خوانندگان می‌شود.
از شمارهٔ 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 توسعهٔ مرزهای دانش و تدقیق در حوزه‌های مغفول ماندهٔ 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 ارائهٔ تألیفات ارزنده‌شان دعوت به‌عمل می‌آوریم.
اما این شماره از نشریه نیز چون گذشته، در دو بخش تنظیم شده است. نخستین مقالهٔ بخش عمومی با تأمل در آرای شوئون به بررسی مفاهیم هنر سنتی و هنر ناسوتی می‌پردازد. دومین مقاله مطالعه‌ای است دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری و تحول جنبش شکل‌گرایان روس و مهم‌ترین آرا و نظریه‌پردازان این جنبش در حوزهٔ زبان و ادبیات. دیگر مقالهٔ بخش نخست ترجمهٔ 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.
نقدنامهٔ این شماره نیز با یک مقدمهٔ تفصیلی و چهار مقاله، این بار به موضوع «نقد سنتی» اختصاص یافته است. دربارهٔ 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 پیشینهٔ ایرانی با واژگان و رویکردهای خاص خود سابقه‌ای طولانی داشته است، لیکن به‌صورت 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بخش اول

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هنر سنتی و هنر ناسوتی
از نگاه فریتهیوف شوئون

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

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

در نوشته‌های فریتهیوف شـوئون[1] پیرامون هنر به مفاهیمی چـون هنر سـنتی، هنـر قدسـی، هنر دینـی و هنر ناسـوتی برمی‌خوریم. اولین پرسشـی که مطرح می‌شود این است که نسـبت این مفاهیم با یکدیگر به چه صورت است و چه تقابلها و تداخلهایی میان این مفاهیم موجود اسـت. به نظر می‌رسـد که توجه شـوئون 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 سـنتی[2] و ناسـوتی[3] تعریف و تفسیر کرد. در این مقاله سـعی شـده اسـت که تقابل این دو نوع هنر از جهات مختلف مورد بررسـی قرار بگیرد. می‌تـوان گفت این تقابل عمدتاً بر مبانی جهان‌شـناختی و انسان‌شـناختی متفاوت این دو هنر بنا شـده اسـت. جهان‌بینی هنر سنتی هم در عرصهٔ شـناخت جهان (عالم کبیر) و هم در عرصهٔ شناخت انسان (عالم صغیر) به سلسله‌مراتبی قایل است که حداقل سه ساحت را شـامل می‌شود؛ در حالی که جهان‌بینی هنر ناسـوتی برای هر انسان در جهان، عمدتاً به سـاحت واحد یا در بهترین حالت به دو سـاحت قایل است. بنابراین می‌توان همهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

فریتهیوف شوئون از بزرگ‌ترین سنت‌گرایان معاصر است. سیدحسین نصر در *معرفت و معنویت*، درباره‌اش می‌نویسد: «او از موهبت قدرت شهودی نفوذ به کنه و گوهر همهٔ اشیاء 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 همهٔ ابعاد 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.

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 همهٔ این 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، وظیفهٔ خویش کرده است (همان: ۲۲۶). و همین موجب شده است که هرچند بسیاری از افراد مجذوب اندیشهٔ 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 اندیشهٔ شوئون، یعنی همان نظریهٔ 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*، *زبان 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 اندیشهٔ شوئون به‌طور خاص است. در این آثار شوئون به موضوعاتی چون تاریخ هنر، هنر در ادیان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، هرجا 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؛ به‌عبارت دیگر، تقابلها 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 برمبنای 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.

۱. تقابل تاریخی

شوئون همانند دیگر سنت‌گرایان معتقد است که تاریخ بشر در همهٔ ادوار خود سیری یکسان و بهنجار داشته است و به همین دلیل با وجود همهٔ ملل و نحلی که در طول تاریخ در عالم موجود بوده است، 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 دربارهٔ 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 ویران‌کردن جلوه‌های بهنجار نبوغ مسیحی نه‌تنها در مرتبهٔ عقلی، بلکه در مرتبهٔ هنر و مراتب دیگر، انتقام خویش را گرفت. دوران رنسانس که نوعی استبداد بورژواها و بانکداران محسوب می‌شد، در مرتبهٔ صورت نوعی بدعت ذاتی بود»[1] (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[2] 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 جداافتادهٔ 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، همهٔ 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 عمدهٔ مباحث شوئون در زمینهٔ هنر را از کتب مختلف وی، در این اثر گزینش و ترجمه کرده است.
2. René Guénon

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

۲. تقابل مفهومی و منطقی

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 وعاء حقایق ثابت و ازلی است. حقایق جاویدان عالم بالا در قالب سنت محقق می‌شوند. بنابراین، هرآنچه در سنت ببالد 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 همین‌سان، 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 نشان‌دادن تقابل این دو هنر باید به‌صورتی 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 این‌دو، تفاوت به موضوع نیست، زیرا هردو هنر می‌توانند به موضوع واحدی بپردازند، به‌عنوان مثال، حقایق و عقاید دینی می‌توانند موضوع هردو هنر قرار بگیرد. تمایز این‌دو 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 این‌دو هنر، به‌لحاظ مبانی جهان‌شناختی (مابعدالطبیعی) و انسان‌شناختی را مورد بحث قرار دهیم.

۲ـ۱. مبانی مابعدالطبیعی

به‌طورکلی، درجهان‌بینی 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 ابن‌عربی 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نیست. بلکه پیوند مراتب به‌گونه‌ای است که پایین‌ترین حد یک ساحت بالاتر با بالاترین حد ساحت پایین‌تر شباهت و قرابتش 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 به‌گونه‌ای 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 همهٔ تعدد و تکثر 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 ـ یا فیضان ـ امکان‌های بی‌شمار را ایجاد می‌کند، جوهر امر مطلق یعنی خیر مسلط را به نسبیت منتقل می‌سازد. این انتقال به‌صورت پیشاتجربی به‌صورت بازتابیدهٔ خیر مطلق یعنی وجود مخلوق منجر می‌گردد. خیر که در اینجا منطبق با امر مطلق است، بدین‌سان در مسیر نسبیت 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 به‌صورت «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 درآن جای دارند. ولی این مرتبه نیز همچنان به‌نوعی مرتبهٔ غیب است. ولی مرتبهٔ سوم که مرتبهٔ ظهور باشد، منطبق با عالم شهادت است. در مقابل، در جهان‌بینی 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، تصوری 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، به‌نحوی که تبیین

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و تعلیـل هرچیزی را بدون توجه به این سـاحت می‌توان به‌دسـت داد. فقط در پاره‌ای از مواقع که در تبیین موارد خاصـی درماندیم، دسـت به دامان او می‌شـویم تا «گره از کار فروبسـتهٔ ما بگشـاید». ایان باربور[3] دربارهٔ تنزل خداونـد در دوران متجدد، تا مرتبهٔ ساعت‌سـاز لاهوتی می‌نویسد: «تأثیر اندیشـهٔ علمی بر اندیشهٔ دینی در هیچ زمینهٔ دیگر به انـدازهٔ تعدیل آراء مربوط به نقش خداوند در رابطـهٔ با طبیعت نبود. خداوند صرفاً سـازندهٔ جهان بـود. هرچند که کوشـش‌های گوناگونـی می‌ورزیدند تا محل و محملی برای فعالیت مسـتمر خداوند در یک نظام طبیعی ماشین‌وار پیدا کنند» (باربور، ۱۳۷۴: ۴۹ ـ ۵۰).

نه‌فقـط مفهوم خـدای ساعت‌سـاز، بلکـه مفاهیمی چون خدای رخنه‌پوش یا خدای فارغ‌البال، همه دستاورد چنین دیدگاهی اسـت. به هـر تقدیر در دنیای متجدد، سـاحت متعالـی حضـور چشـمگیری در عالـم طبیعت نـدارد و حقیقت عالم عمدتاً همان مادیت آن است.

۲ـ۲. مبانی انسان‌شناسی

در جهان‌بینی سـنتی نوعـی تناظر میان جهان و انسـان برقرار اسـت. اگر انسـان را جهان اصغـر[4] بدانیم، عالم هسـتی جهـان اکبـر[5] یا انسـان کبیر اسـت. در رسـایل *اخوان‌الصفا* آمده اسـت: «العالم انسـان کبیر و الانسـان عالـم صغیر» (رحمتـی، ۱۳۸۳: ۲۶۹). بنابراین، انسـان در درون خویش یک جهان اسـت و همان ساحاتی که در عالم هستی موجود است، در انسان نیـز در مقیاس خرد حضـور دارند. همان‌طـور که عالم طبیعـت در پرتو عوالـم برتر حیات و هسـتی دارد، جسـم و نفس ظاهری انسـان نیـز در پرتو سـاحت برتری می‌زید کـه از آن به نفس برتر، همزاد الهی، شـخص ملکوتی و... تعبیر شده اسـت. این جان ظاهر، شمه‌ای از جان جان است و کمال حقیقـی‌اش در پرتو آن قابل فهم اسـت. یکی از گویاترین تصاویـر از ایـن نـوع انسان‌شناسـی را در آییـن هندو می‌توان یافت. نینیان اسمارت[6] دراین‌باره می‌نویسد:

«فرض معمول در سـنت هندو این اسـت که هر بدن زنده‌ای بـا یـک نفس (که گاهـی از آن به آتمن و گاهی به پوروشـا یا در غیـر ایـن صورت سـیت یا آگاهـی تعبیر می‌کننـد) پیوند دارد. امـا در ادوایتـه ودانتـه وحـدت میـان وجـود الهی و نفس کلی به معنای اکید کلمه ملحوظ شـده اسـت. درنتیجه گویـی همـهٔ مـا در همـان نفـس کلی شـریک هسـتیم. این دیـدگاه محـدود یـا فرافکنـی ماسـت کـه موجب می‌شـود خودهـای جداگانـه‌ای را ببینیم. این حالـت همانند دیدن از پشـت آبکش اسـت. در این صـورت نورهـای کثیری برای ما مشـهود اسـت، حال آنکـه به‌واقع یک نور بیش نیسـت» (cited in Quinn and Taliaferro, 1997: 11).

به‌هرحال، قدرمسلم این است که برطبق ادیان و سنتهای مختلف، انسـان دارای سـاحت یـا سـاحاتی فزون‌تر از سـاحت جسـمانی و سـاحت نفـس ظاهـری اسـت. این سـاحت همان اسـت که فلاسـفهٔ مسـلمان از آن به عقل فعـال، من سـماوی، من مخاطب، مقصد سـلوک و طباع تـام تعبیـر کرده‌اند (کربـن، ۱۳۷۷: ۱۸۲). بنابراین، نفـس جزئی در ظل نفس کلـی می‌تواند جایـگاه وجودی

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

جالب این‌که در جهان‌بینی دوران متجدد، در مورد انسان نیز، همانند آنچه در مورد جهان دیدیم، ساحت متعالی حذف شده است. دیگر وجود انسان وجودی ذومراتب 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 فلسفهٔ متجدد، رنه دکارت[7]، به‌رغم همهٔ کوششی که برای اثبات نفس به‌خرج می‌دهد، به حکم دیدگاه تحویل‌گرایانه‌اش، نفس فقط جایگاهی تبیینی در انسان‌شناسی او دارد. جان کاتینگهام دراین‌باره می‌نویسد: «تحویل‌گرایی مکانیکی دکارت به‌صراحت حذفی است... در هرجا که بتوان از نفس صرف‌نظر کرد، باید چنین کنیم. خلاصه نفس مورد نظر دکارت همانند "خدای رخنه پوش" 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 این‌دو نوع هنر پرداخت. گفتیم که تمایز این‌دو، هم تمایز به غایت است و هم تمایز به روش.

۲ـ۳. 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 «نظریهٔ هنر برای هنر» جایی ندارد و به همین دلیل در جوامع سنتی موزه‌ای وجود نداشته است. هرگونه خلاقیت هنری برای برآوردن نیاز جامعهٔ بشری صورت می‌گرفته، و هیچ هنرمندی به‌خاطر صرف ارضای غریزهٔ 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 فایدهٔ خاص خلق شود، ولی فایده‌گرابودن 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 خیریّت عالم ما از مراتب برتر هستی به این مرتبه تنزل یافته است، این مرتبهٔ نازله جمال مراتب بالاتر را نیز به‌همراه دارد. جمال ملکوت در عالم ملک نیز سریان یافته است. شوئون در *ساحت‌های معنوی و واقعیت‌های*

7. René Descartes

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بشری می‌نویسد: «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 «سخاوتمندانه» و بنابراین، در زیبایی تجسم یافته است» (همان: ۶۸).

و این بیان یادآور دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی در *رساله فی حقیقة‌العشق* 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 دست‌ناخوردهٔ 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 عرصهٔ خلق زیبایی و هنرمندی نیز هرگونه خلاقیت هنری بشری در برابر میناگری خالق عالم رنگ می‌بازد.

انسان هرقدر 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:

هدیهٔ 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 وابریم
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 ـ 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 عهدهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کدورت را از میان ببرد و اثر هنری او یاوری برای کشف و شهود انسانها باشد. به‌عبارت دیگر، آدمیان از این نظر دو گروه‌انـد: یک گـروه خواص‌اند و گـروه دیگر عوام. خواص که از درک و بصیرتی برتر برخوردارند، توانایی آن را دارند که آثار هنر الهی را به نظاره بنشینند و جمال آنهـا را تشـخیص دهند؛ ولـی عوام از بینـش و بصیرت کافی بـرای درک این معنا بهره‌مند نیسـتند، و بنابراین، لازم است تا هنر این آمادگی را در آنها ایجاد کند.

برای نمونه، مسـجد در اسـلام چنیـن جایگاهی دارد. از نظر اسـلام همهٔ طبیعت معبد اسـت و آدمی در هر مکانی می‌توانـد حضـور خداونـد را درک کند، ولـی چون همهٔ افراد این توانایی را ندارند، مسـلمانان مسـجدهایی را به پـا کرده‌اند کـه این حضور را نمایان‌تر می‌سـازد. همین مسـاجد عالی‌ترین نمونه‌های هنر اسـلامی نیز محسوب می‌شـوند؛ و به‌مـوازات فاصله‌گرفتـن از مبـدأ اسـلام، این نیاز هرچه بیشـتر احسـاس شـده و بـه همین دلیل، خلاقیـت هنری به‌کاررفته در مسـاجد هرچه پیچیده‌تر و پیشـرفته‌تر شده اسـت؛ چراکه با گذشـت زمان حضور عالم معنا در سـاحت ناسـوت دنیای ما کم‌رنگ‌تر شـده اسـت و گونه‌های هنری مختلفی که در سـاخت مسـجد بـه کار می‌روند ضرورت بیشـتری یافته‌انـد. در *وحدت متعالـی ادیان* می‌خوانیم: «هرچه بیشـتر به وراء مبادی یک دین مفروض برویم کمتر آن صورت‌ها [صورت‌های هنری] را در حال رشـد و شـکوفایی کامل می‌یابیم... از سـوی دیگر هرچه به پایان دور دینی مورد بحث نزدیک می‌شـویم، اهمیت بیشـتری بـه صورت‌گرایـی، حتی از منظر به‌اصطلاح هنری داده می‌شـود، زیرا در این موقع صور به مجـاری تقریباً اجتناب‌ناپذیری برای فعلیت‌یابی ودیعهٔ معنوی دین تبدیل می‌شود» (رحمتی، ۱۳۸۳: ۴۴).

ولی برطبق مبانی هنر ناسـوتی، عالم ما، یک عالم مادی محض اسـت. این عالم خواه تک‌سـاحتی باشـد و خواه دوسـاحتی، یک ساحت آن ماده اسـت 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 مسـئله‌ای به نام «ربط حادث به قدیم» مطرح شـود (هرچند که البته چنین مسـئله‌ای در این جهان‌بینی مجـال طرح نمی‌یابد)، علی‌القاعده مسـئله‌ای لاینحل اسـت. جوهر عالم ماده از بیخ و بن با جوهر عالم معنا متفاوت اسـت و میان این دو سـدّ سکندری حایل اسـت. جوهر عالم ماده همان امتداد اسـت و آنچه هسـت همان مادهٔ کثیف اسـت؛ و به‌همین دلیل اسـت که برای جهان‌بینی متجدد تمایز میان کیفیات اولیه و کیفیات ثانویه تمایزی مبنایی اسـت. می‌دانیم که کیفیات اولیه کیفیاتی است که حقیقتاً به ماده تعلق دارند و وابسـته به نظر ناظر و اعتبار معتبر نیستند. ولی کیفیات ثانویه آن قسم از اوصاف ماده‌اند که وابسته به نظر ناظر و درواقع اموری ذهنی و قائم به فاعل شناسا هستند.

حـال صرف‌نظـر از این‌که کـدام اوصاف مـاده کیفیات اولیهٔ آن محسـوب می‌شـود و کدام اوصـاف آن کیفیات ثانویه‌اش، قدرمسـلم این اسـت که زیبایـی جزو کیفیات ثانویـهٔ ماده اسـت. مـاده در حد ذات خود زیبا نیسـت،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

زیبایی کیفیتی است که در دیدهٔ 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 نظریهٔ هنر برای هنر معنا پیدا می‌کند. غایت هنر این می‌شود که زیبایی را فقط به‌خاطر 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. وظیفهٔ هنر از وظیفهٔ 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 قبیلهٔ سو[8] از بومیان امریکا نقل می‌کند، که به‌خوبی 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. سینهٔ 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[9] است و غایت هنر ناسوتی، استظهار[10]. استبطان به معنای از ظاهر به باطن رفتن است؛ در مقابل، استظهار به معنای از باطن به ظاهر رفتن. بنابر 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 هردو 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 مکشوف و محقق سازد. این فراروی به برون و فروروی به درون می‌تواند آدمی را بدانجا رساند که خضر وجود خویش را مکشوف سازد، یا به تعبیر دیگر، خضر شود. به تعبیر سهروردی در رسالهٔ رمزی *عقل سرخ*، «اگر خضر شوی از کوه قاف آسان توانی گذشتن» (سهروردی، ۱۳۷۲: ۳/ ۲۳۹).

شوئون در بیان چنین غایتی برای هنر سنتی می‌نویسد:

«*هنر دارای رسالتی است که هم*

8. Sioux
9. intriorization
10. extriorization

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 زیبائی‌ها را با نظر به ساحت باطن ما، با نظر به بازگشت ما به «ملکوت خدا که در درون توست» ظاهری و بیرونی می‌کند. مبدأ به‌صورت 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 مرتبهٔ مبدأ عالم هستی باطن خود را در ظاهر عیان می‌سازد، ولی در مرتبهٔ تجلی ظاهر باطن را شکل می‌دهد» (همان: ۶۰). این به آن معناست که غایت هنر سنتی استبطان است. و لذا به‌عکس مرتبهٔ مبدأ هستی که به آن اعتبار خالق بزرگ‌تر از مخلوق است، در مرتبهٔ مخلوق، آنجا که انسان به آفرینش هنری دست می‌زند، اثر هنری بزرگ‌تر از آفرینندهٔ 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 *تبدل 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 هیچ‌چیزی در درون باقی بماند....

چیزی که از صحنه غایب است، روحیهٔ ایثار، طمأنینه و حلم است. آفریننده [اثر هنری] خود را به‌طور کامل تهی می‌سازد و با این کار دیگران را نیز به تهی‌ساختن و بنابراین به ازدست‌دادن همهٔ ذاتیات خویش، یعنی شم رازداری و درک باطن فرامی‌خواند» (همان: ۱۷).

۲-۴. تمایز به روش

تمایز به روش میان این‌دو گونه هنر، در دو محور قابل بحث است: اولاً، هرچند که ماهیت هنر تقلید (محاکات) است، ولی روش تقلید در این‌دو 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 این‌دو در دو محور می‌پردازیم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 صنع 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 جهان‌بینی سنتی اعتقاد بر این است که آفرینش خداوند برحسب اعیان ثابتهٔ موجودات یا مثل اعلای آنها صورت گرفته است. این معنا به انحا مختلف در جهان‌بینی سنتی ادیان عالم به بیان آمده است. برطبق این جهان‌بینی هرآنچه در عالم ما مشهود است نمونهٔ کامل آن در مرتبهٔ 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 ادیان* 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»[11] 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 نه‌فقط اتصال، بلکه حتی در مقام خیال اتحاد پیدا می‌کند. به تعبیر کوماراسوامی[12]، هنرمند «باید به درون آنچه تخیل می‌کند، منتقل شود و فقط بالقوه خودش باشد» (همان: ۲۵۲).

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

11. ideography
12. Ananda K. Coomaraswamy

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پیش روی خویش نمی‌یابد. در اینجاست 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 پایان نمی‌پذیرد، طبیعت متناهی است و امکانات آن برای تقلید هنرمند نیز پایان‌پذیر است. به همین دلیل، شوئون معتقد است که طبیعت‌گرایی به حد نهایی کلیشهٔ خاص خود رسیده است (همان: ۵۹). گویی همهٔ 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 *زبان 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 جهان‌بینی 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 همهٔ فلسفهٔ قرون وسطا... شاهد شدت و حدّت 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*[13] *و نه فراواقع‌گرایی*[14] *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 ورای 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

معنای سلبی کلمه است. برطبق دیدگاه سنتی، رهاکردن «خـود» معنایی ایجابـی دارد، زیرا رهاکـردن «خود» به معنـای گسسـتن از وجود ظاهـری یا «خـود» موهوم و پیوسـتن به «خود» برتر و حقیقی خویش اسـت. ولی در جهان‌بینی ناسـوتی اصولاً خود دیگری در کار نیست تا بتوان بدان پیوسـت. رهایـی از «خود»، یعنـی رهایی از همـهٔ داروندار خویش، یعنی ساقط‌شـدن از هسـتی. به همین دلیل اسـت که هنرمند متجدد به پوچ‌گرایی می‌رسد و گاهی حتی دسـت به خودکشـی می‌زند. این پوچ‌گرایی و تهی‌شـدن از خـود در جهان‌بینـی ناسـوتی نمی‌تواند هیچ‌گونه مفاد ایجابی داشـته باشـد. اگر خلائی در میان باشـد، این خـلأ مفادی کاملاً سـلبی دارد. این خلأ هرگز بـه آرامش و رهایـی نمی‌انجامد. این خلأ عین نیسـتی و ساقط‌شدن از هستی است:

«این پرواز در آغوش خلاء به معنای سلبی آن و ستاندن جان خویـش به امید دسـتیابی بـه رهایی، خود چیـزی جز تقلید مضحکی از مکشـه [رسـتگاری] در آئین هندو نیسـت. این قبیل هنرمندان [ناسوتی] به‌جای آنکه جان را تسلیم جان جان کنند و واقعیت خلاء در معنای مابعدالطبیعی آن، یعنی شونیتا را محقق سازند، و بدین‌وسیله به آزادی و رهایی دست یابند، نهایتاً درصدد نابودساختن خویش از طریق حیات زمینی‌شان برمی‌آینـد چنان‌که گویی می‌توان یک متن مقدس را با صرف افکندن آن در آتش نابود ساخت» (همان: ۱۸۷).

تفاوت در مراعات مرز و محدودیتها

تفـاوت دیگـر میـان هنـر سـنتی و هنـر ناسـوتی کـه می‌تـوان آن را نیـز در ذیـل همـان تمایـز بـه روش قـرار دارد، ایـن اسـت کـه هنـر سـنتی هنری مقید بـه مرز و محدودیتهایی اسـت، حال آن‌که هنر ناسـوتی، هنری بدعت‌گـذار اسـت و مـرز و محدودیتی بـرای خویش نمی‌شناسـد؛ و ایـن تفـاوت عمدتاً به تفـاوت در زبان ایـن‌دو هنـر و نوع اسـتفادهٔ هریـک از ایـن‌دو هنر از صورتهـای هنری بازمی‌گردد. زبان هنر سـنتی زبان رمـزی اسـت، در حالـی که زبـان هنـر ناسـوتی، یا منطوقی یا مجازی اسـت.

در توضیـح مطلب می‌توان گفت که دلالـت لفظ بر معنا یا دلالت حقیقی اسـت، مانند دلالت شـیر بر آن حیوان درنـده، یـا دلالت حقیقـی نیسـت؛ و در ایـن صورت دلالت آن یا به‌صورت مجازی اسـت، مانند دلالت شیر بر انسـان شـجاع، یا دلالت رمزی اسـت، مانند دلالت شـیر نوشـیدنی بر معرفت. در دلالـت حقیقی مصداق و محـک لفـظ در عالـم شـهادت موجـود اسـت، ولی در دو دلالـت دیگـر مصـداق لفظ را در عالم شـهادت نمی‌تـوان یافت؛ با ایـن تفاوت که در دلالـت مجازی، اصـولاً محکـی و مصداقی بـرای لفظ موجود نیسـت، بلکه نوعی توسـع در معنای لفظ ایجاد شـده اسـت که مبنایـی جز مواضعـه در محدوده‌ای خاص ندارد. این معنـای مجـازی اغلب چنان اسـت که در یـک جماعت مشـخص معنـا دارد و در جماعت دیگر چنیـن معنایی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از آن مستفاد نمی‌شود و چه‌بسا 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 مواضعهٔ من‌عندی نیست. به تعبیر هانری کربن[15]: «رمز ترجمان مرتبه‌ای از آگاهی است که از مرتبهٔ 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 استفادهٔ هنر از این صورتها چنان است که آنها را در معنای غیرحقیقی‌شان به‌کار 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؛ به‌خصوص در *ساحتهای 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. به‌عنوان مثال، دربارهٔ 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 به‌واسطهٔ ابری مخفی شد. این واقعیات اکیداً ضروری‌اند. از منظر زمینی، خدا به‌راستی در "بالا" است. هرچند که به‌واقع حضرت او در هیچ‌جای این دنیای مکانمند نیست» (همان: ۹۴).

از طرف دیگر، اشیایی هم که به‌عنوان مواد اولیهٔ آثار هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند همین حالت را دارند. هرچیزی را نمی‌توان به‌عنوان مادهٔ اولیهٔ هرچیزی به‌کار گرفت. به‌عنوان مثال، در هنر سنتی، اثری که مادهٔ اولیهٔ شایسته‌اش چوب یا سنگ است اگر از آهن یا سیمان ساخته شود، جایگاه مطلوب خود را نخواهد داشت. در *زبان خویشتن خویش*، اشارهٔ 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 به‌کار گرفته است. وقتی آثار هنری نشانه‌ها و مجازهایی بی‌مبنا باشد، می‌توان هر صورتی را علامت هرچیزی قرار داد. بدین‌ترتیب، هنرمند کمترین محدودیت را احساس می‌کند و نوعی

15. Henry Corbin

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هرج‌ومرج 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 بی‌حساب‌وکتاب است. نه‌تنها 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 یک‌بارمصرف و پلاستیک به‌عنوان مواد اولیه برای خلق آثار هنری به‌کارگرفته 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 این‌دو 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 مدعیّات کلی‌تر را قابل دفاع دانست. ولی در اینجا فرصت پرداختن به این موضوع دست نداد. به‌علاوه، بدیهی است که در تأیید مدعیّات مطرح‌شده از سوی شوئون بحث و برهانهایی وجود دارد و در مخالفت با آن نقد و نظرهایی مطرح شده است، که بحث دربارهٔ آنها نیز مجال دیگری می‌خواهد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

باربور، ایان. (۱۳۷۴)، *علم و دین*، ترجمهٔ 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)، *مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح و تحشیه و مقدمهٔ سیدحسین نصر، جلد سوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

کربن، هانری. (۱۳۷۷)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ دوم، تهران، انتشارات کویر.

_____. (۱۳۸۴)، *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چاپ اول، تهران، انتشارات جامی.

مولانا، (۱۳۷۶)، *مثنوی معنوی*، چاپ نهم، تهران، انتشارات شهرزاد.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰)، *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چاپ دوم، تهران، دفتر نشر و پژوهش سهروردی.

_____. (۱۳۸۵)، *دین و نظم طبیعت*، ترجمهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

جنبش شکل‌گرایان روس و مطالعـهٔ زبـان و ادب

دکتـر کـورش صفـوی
اسـتاد گروه زبان‌شناسی
دانشـگاه علامـه طباطبایی

safavi_koorosh@yahoo.com

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۸/۸/۶
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۸/۹/۲۸

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۱. چرا شکل‌گرایی؟

اجـازه دهید در همین آغاز سـخن، تکلیفمان را با چند اصطلاح روشـن کنیم تـا معلوم شـود چـرا آنچه را «نقـد فرمالیسـتی» می‌نامنـد، یـا مکتبی را که «فرمالیسـم روسـی»[1] نامیده‌اند، اساسـاً «فرمالیسم» در معنی «صورت‌گرایی» نمی‌دانم.

در *فرهنگ وبستر* (Mish, 1989: 485)، به هنگام معرفی اصـطـلاح formalism، پیدایش این واژه را به حدود سـال ۱۸۴۰م ارجاع داده‌اند و سـپس آن را نگرشـی دانسـته‌اند که «بـر صورت موضـوع مورد مطالعه تأکیـد دارد و به معنی و محتوای آن موضوع توجه ندارد». (Treffry, 2002: 314) *فرهنگ کالینز* نیـز، بـه همین‌ترتیب، ایـن نگـرش را «توجه به تجلـی صوری و سـاخت عینـی موضوع مـورد مطالعه و عـدم توجـه بـه محتـوا» معرفـی می‌کنـد. ایـن همان تعریفـی اسـت کـه دبیرمقـدم نیـز به‌درسـتی دربـارهٔ «زبان‌شناسـی صورت‌گـرا» به‌دسـت می‌دهـد و بـر ایـن نکتـه تأکیـد می‌کند کـه دسـتور زایشـی، نمونه‌ای از زبان‌شناسـی صورت‌گراسـت کـه زبـان را «نظامـی سـاخت ـ بنیـان و ریاضی‌گونـه» در نظـر می‌گیـرد (دبیرمقـدم، ۱۳۸۳: ۹). چنیـن دیدگاهـی در فلسـفهٔ ریاضیـات، مـا را بـه آرای نظریه‌پردازانی چـون داوید هیلبـرت[2] می‌رسـاند کـه معتقـد اسـت «صورت‌گـرا در مطالعـهٔ ریاضیـات، تنهـا بـه نمادهایـی توجـه دارد که ریاضی‌دان نوشـته اسـت؛ و این نمادهـا مبتنی بر منطق و چنـد قاعـدهٔ ابتدایی‌انـد» (Hilbert, 1981). در چنیـن شـرایطی، اگر قرار باشد آن مکتب نقد ادبی را فرمالیسم روسـی بنامیم که در فاصلهٔ سالهای دههٔ ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ در سـنت‌پترزبورگ شـکل گرفت و پیشـگامانش افرادی چون ویکتور اشکلوفسـکی[3] به حسـاب می‌آیند، باید در مطالعـات و بررسـیهای آنـان، نوعی گرایش به سـمت «صـورت» و نادیده‌گرفتـن «معنی» دیده شـود. این در حالی اسـت کـه در هیچ‌یک از نوشـته‌های اعضای این مکتـب، چنیـن ویژگـی‌ای

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 برچسب، 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 به‌تدریج، هواداران این جنبش نیز همین برچسب بی‌پایه و اساس را پذیرفتند و در مفهومی مثبت به‌کار بردند. انگار چنین رفتاری همواره در تاریخ مرسوم بوده است. برچسبهایی نظیر «مشائیون»، «رواقیون»، «کلبیون»، «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 آیشن‌باوم[4] به این برچسب 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 مطالعهٔ 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 برچسب در برابر خود نداریم. اگر ما در هر فرهنگ و دانشنامه‌ای به سراغ این اصطلاح برویم و حتی ندانیم که Junggrammatiker در آغاز به‌معنی «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[5]، جزو شاخص‌ترین چهره‌های زبان‌شناسی معاصر به‌حساب می‌آیند. این در حالی است که نمی‌توان آرای او را در کنار نگرش افرادی چون نوآم چامسکی[6] 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

«صورت‌گرایی» بنامیم، ولی این بر چسب را برای نگرشی به‌کار 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» آن‌قدر 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 مطالعهٔ 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. به‌این‌ترتیب، بهترین کار این است که ویکتور اشکلوفسکی، یوری تینیانوف[7]، بوریس آیشن‌باوم، ولادیمیر پروپ[8]، رومن یاکوبسن، لو یاکوبینسکی[9]، گریگوری وینوکور[10] و دیگر اعضای این جنبش را «شکل‌گرایان روس» بنامیم، ولی نگرش اینان را شکل‌گرایی به‌حساب نیاوریم، زیرا هریک از اینان تلقی‌ای از «شکل» داشته‌اند که انگار ویژهٔ خود بوده است و وجوه افتراق این نگرشها به‌مراتب بیش از وجوه اشتراکشان است. به‌عبارت ساده‌تر، اگر بپذیریم که شکل‌گرایی، مطالعهٔ زبان ادب و چگونگی آفرینش این گونه از زبان در شکل متن ادبی است، باید مدعی شویم که تمامی اینان به‌نوعی 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 آخروعاقبتش چه شد.

۲. جنبش شکل‌گرایان روس چگونه پدید آمد؟

در قرن نوزدهم میلادی، آنچه نقد ادبی را در روسیه شامل می‌شد، مجموعه‌ای از مطالعاتی بود که امروزه برحسب سنت، «پژوهش در باب اصول زیبایی‌شناسی متن» نامیده می‌شود. در چنین شرایطی، نقد ادبی به‌دنبال کشف مختصات برونی و فضای حاکم بر آفرینش متن است و منتقد

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ادبی به بررسی و گزارش فضای فرهنگی و تاریخی زمانهٔ آفرینش متن و در نهایت، به ارائهٔ گزارشی از شخصیت روان‌شناختی و اجتماعی خالق متن بسنده می‌کند. مسلماً در چنین حال‌وهوایی، آنچه قرار بود مطالعهٔ ادبیات به‌حساب آید به چند پرسش اصلی و یافتن پاسخ برای آنها محدود می‌شد. نخست این‌که هر متن از چه گونه‌ای است؟ شعر است یا نثر؟ غزل است یا رمان؟ عاشقانه است یا حماسی؟ و الی آخر. دوم این‌که معنی هر عبارت چیست و از چه سابقهٔ تاریخی‌ای برخوردار است؟ سوم این‌که متن در چه زمانه‌ای آفریده شده است و فضای تاریخی-فرهنگی حاکم بر متن چه بوده است؟ و چهارم این‌که خالق اثر از چه شخصیت روانی و اجتماعی‌ای برخوردار بوده و منظورش از خلق این اثر چه بوده است؟ این دسته از بررسیها که «مطالعهٔ سنتی ادبیات» نامیده می‌شود، سابقه‌ای بس طولانی دارد و دست‌کم 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 روسیهٔ آن ایام، این روش مطالعهٔ ادبیات را مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ یکی آرای اعضای «انجمن مطالعهٔ زبان ادب»[11] در سنت‌پترزبورگ، و دیگری نگرش اعضای «حلقهٔ 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 هریک به‌نوعی با مطالعهٔ سنتی ادبیات مشکل داشتند. همین یک وجه مشترک، سبب نزدیکی این دو جنبش به یکدیگر شد، و این نزدیکی زمانی بیشتر شد که متخصصان مطالعهٔ سنتی ادبیات هردوی این گروهها را فرمالیست نامیدند. در چنین حال‌وهوایی 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 به‌مراتب بیش از وجوه اشتراکشان بود، و افزون بر این، هیچ‌کدام عملاً فرمالیست نبودند.

به‌هرحال، دو وجه مشترک عمده، اعضای این دو کانون علمی را گرد هم می‌آورد؛ نخست، مطالعهٔ 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 به‌کار رود (Steiner, 1995: 16).

معمولاً نخستین نوشته‌ای که به شکل‌گرایان روس و پیدایش این جنبش نسبت می‌دهند، مقالهٔ «رستاخیز واژه»ی اشکلوفسکی است که به سال ۱۹۱۴ انتشار یافت؛ یعنی دو سال پیش از تأسیس انجمن مطالعهٔ زبان ادب در سنت‌پترزبورگ که خود او مؤسس این انجمن به‌حساب می‌آید. این در حالی است که مبانی نگرش او در نوشتهٔ دیگری به

11. Obshchestvo Izucheniia Poetichezkogo Yazyka (OPOJAZ)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نام «هنر به‌مثابهٔ شـگرد»[12] به سـال ۱۹۱۶ معرفی شـد. اشکلوفسـکی در این مقالهٔ خود، ابتـدا به مفهوم ادبیات و نقـد ادبـی در مطالعـات سـنتی و متـداول در آن ایام اشـاره می‌کنـد و به ایـن روش نقد ادبـی دو ایراد عمده را وارد می‌داند؛ نخسـت این‌که چنین مطالعه‌ای، ادبیات را به نوعـی محصول عوامل اجتماعی و سیاسـی تنزل می‌دهـد؛ و دوم این‌کـه متـن ادبـی را بیانـی فـردی از جهان‌بینـی نویسـنده‌ای تلقـی می‌کند که نگاهـش را به جهـان اطرافـش، به کمـک مجموعـه‌ای از نمادهـا بیان کرده اسـت. وی سپس به این نکته اشاره دارد که چنین مطالعـه‌ای هیچ‌گاه بـه خود ادبیـات نخواهـد پرداخت، بلکـه صرفاً از ادبیات همچون ابـزاری بهره می‌گیرد که قرار اسـت شـرایط اجتماعی و سیاسـی حاکم بر زمانهٔ آفرینـش متن، یا شـرایط عاطفی و روانـی خالق متن را معلوم کند. اشکلوفسـکی سـپس به سـراغ «زبان ادب» مـی‌رود و بر این نکتـه تأکید می‌کند کـه آنچه ادبیات را پدید می‌آورد همان زبان ادب اسـت و آنچه این زبان را پدید می‌آورد فرایندی است که او آن را آشنایی‌زدایی[13] می‌نامـد. منظور او از آشـنایی‌زدایی این اسـت که هنر عادتهایمـان را تغییـر می‌دهـد و هرچیز آشـنایی را در برابرمان بیگانه می‌کند.

شـکل‌گرایان روس حتـی در این مورد نیـز با یکدیگر توافـق نداشـته‌اند. هـرگاه بـه سـراغ آرای اعضـای ایـن جنبش برویـم، یکی از برجسـته‌ترین نـکات مطرح‌شـده در این مکتـب را همین آشـنایی‌زدایی می‌بینیم. این در حالی است که ماهیت آن تنها در حد وجود چنین فرایندی مورد تأیید شـکل‌گرایان روس بـوده اسـت و در نوع و میزان عملکـرد آن توافقی نبوده است. برای نمونه، یاکوبسن به همین فرایند اشاره می‌کند و اذعان می‌دارد کـه تمامی متون ادبی الزاماً تابع عملکرد چنین فرایندی نیسـتند (Jakobson, 1980: 23). اجازه دهید، در این مورد در بخش بعد به بحث بیشـتری بپردازیم.

پس از سـال ۱۹۱۷ میلادی و برپایی حکومت شوروی، شـکل‌گرایان روس بـه کار خـود ادامه دادنـد. آنها تا سـال ۱۹۲۱ بـا لحنـی تنـد و حتـی جدلی سـعی بر آن داشـتند تا ویژگیهـای مکتب نقد ادبی خود را به‌شـکلی قطعـی معرفـی کننـد و از مختصـات مورد تأییدشـان برای بررسـی متون ادبی بهره بگیرند. از سـال ۱۹۲۴ بـه بعد، رهبـران حزب کمونیسـت شـوروی، به ویژه لئـون تروتسـکی بـه آرای شـکل‌گرایان روس تاختند و خـود تروتسـکی، باورهـای اینـان را «ضدتاریخی» و مغایـر بـا مبانـی مارکسیسـم به‌حسـاب آورد (Trotsky, 1968: 162-183). تروتسـکی در همیـن نوشـتهٔ خود، به نوعی نقد ادبی مارکسیسـتی اشـاره مـی‌کنـد و در نهایـت، چنین مطالعـه‌ای را هویت پژوهشهای ادبی در جهان کمونیسـت برمی‌شـمارد. این دیـدگاه تروتسـکی به

12. iskusstvo kak priem
13. ostranenie

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 زمانهٔ حکومت ژوزف استالین، آرای اینان به این سبب مردود اعلام می‌شود که روش کارشان صرفاً برای طبقهٔ فرهیختگان قابل درک است و برای خلق(!) بی‌ثمر می‌نماید. به‌این‌ترتیب، شکل‌گرایان روس که از سال ۱۹۲۴ به بعد، عملاً با بینش رسمی دولت جدال می‌کردند، به‌ناچار 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 هم‌قطارانش را به پراگ برد و بخش مطالعات ادبی حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ را با همین نگرش اولیهٔ شکل‌گرایان روس، احیا کرد. اما آن دسته از اعضای این جنبش که در شوروی باقی ماندند به‌ناچار رشتهٔ پیوند خود را با نگرشهای خود گسستند. اشکلوفسکی 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 زمینهٔ نقد ادبی شکل‌گرا به میان نیاورد (Shklovsky, 1963) . آیشن‌باوم به تذکره‌نویسی رو آورد، و تینیانوف به داستان‌نویسی مشغول شد و مجموعهٔ زبان‌شناسان حلقهٔ مسکو نیز به مطالعهٔ زبانها و گویشهای منطقه بسنده کردند.

اما به هر حال، آرای شکل‌گرایان روس به دست فراموشی سپرده نشد. این نگاه تازه به مطالعهٔ ادبیات، در همان سالهای دههٔ ۱۹۲۰ به حلقهٔ 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 دههٔ 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 مطالعهٔ ادبیات در کشورهای انگلوساکسون رخنه کرد. چنین تأثیری را می‌توان امروزه در آرای متخصصانی چون جفری لیچ (Leech, 1969) و جاناتان کالر (Culler, 1975) به‌خوبی مشاهده کرد. به‌این‌ترتیب، اگر حزب کمونیست شوروی در سالهای پایانی دههٔ ۱۹۲۰، این جنبش را رسماً مردود اعلام کرد، نتوانست اندیشهٔ اینان را به دست فراموشی بسپارد. حال با این گزارش کوتاه از تاریخچهٔ پیدایش و سرانجام این جنبش، می‌توانیم مسیر خود را ادامه بدهیم و به سراغ مهم‌ترین آرای شکل‌گرایان روس در زمینهٔ مطالعهٔ ادبیات برویم.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۳. مهم‌ترین آرای شکل‌گرایان روس چه بودند؟

پیش از این، گفتیم که آرای اعضای این جنبش یکدست نبوده است و هریک از اینان نکاتی را مطرح کرده‌اند که حتی مورد تأیید تمامی آنان نبوده است. تنها مختصاتی که وجه اشتراک آرای اینان به‌حساب می‌آمد، یکی، مطالعهٔ 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، می توان 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، به‌اعتقاد من، اگر بازیگوشی 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. به‌هرحال، اشکلوفسکی متخصص ادبیات بود و در بررسیهایش همواره «هنرمندانه» پیش می‌رفت؛ و در کنارش یاکوبسن قرار داشت که زبان‌شناس بود و متن ادبی را واحدی در زبان به‌حساب 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 به‌هرحال می‌توان گفت که چنین برچسبی چندان مناسب نیست. شاید بشود این صفت را به واژه‌هایی تشبیه کرد که در کارزار برای تحقیر دشمن به‌کار می‌برند. ولی به‌هرحال، این نام نمی‌تواند محدودیتی برای فعالیتهای انجمن مطالعهٔ 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 مطالعهٔ ادبیات تأثیرگذار بوده است و این تأثیر در مطالعات امروزی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی قابل انکار نیست. اجازه دهید در این بخش، به‌شکلی ساده، به معرفی چهار نگرش عمده و متفاوت اعضای این جنبش بپردازیم.

نخست، نگرش دستگاه‌واره‌ای[۱۸] به متن. این نگرش را می‌توان به اشکلوفسکی نسبت داد و در اصل، دستورالعمل پژوهشهایی تلقی کرد که قرار بود در انجمن مطالعهٔ زبان و ادب شکل گیرند. براساس این الگو، آثار ادبی را

18. mechanistic view

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌شد به دستگاههایی 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 دستگاه قرار بود چه‌کار بکند. پیش از این، گفتیم که اشکلوفسکی 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 دستگاه کذایی می‌اندازم تا از آن آشنایی‌زدایی بشود. این دستگاه جملهٔ مرا می‌گیرد و محصولی به‌دست می‌دهد که برایمان عادی و آشنا نیست؛ مثلاً «در سکوت شب پیش، شمع همسایه سوخت»، یا «دوش پور رعنای همسایه برفت» یا صدها جملهٔ دیگر از این قبیل که هیچ‌کدام در زبان روزمره به‌کار نمی‌روند. اشکلوفسکی چنین فرایندی را در آفرینش متن ادبی دخیل می‌داند. این همان فرایندی است که یان موکاروفسکی[19] 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 دراین‌باره پایان نمی‌پذیرد. یاکوبسن گونه‌ای از این فرایند را توازن[20] 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 بیست‌ویکم به کجا رسیده است. این خود بحث و بررسی جداگانه‌ای را می‌طلبد که از حوصلهٔ مختصر حاضر خارج است، اما به‌هرحال 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 دستگاه‌واره‌ای 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در انجمن مطالعهٔ زبان ادب صورت پذیرفت، اینان به این نتیجه رسیده بودند که میان داستان به‌مثابهٔ هنر، و شرح آن که غیرهنر به‌حساب می‌آید، تفاوتهایی عمده به‌چشم می خورد، 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 به‌دست 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 عهدهٔ خواننده قرار گرفته است، معنی کنم و در شرح خود مطرح کنم. مجموعهٔ 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 به‌دست می‌دهیم با دیگری تفاوت دارد و جدا از این، هربار هم که خودمان همان داستان را شرح بدهیم، باز هم با شرح قبلی و بعدی‌مان فرق خواهد کرد. بنابراین حتی اگر طرح این مطلب، به‌لحاظ 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 زمینهٔ سازه‌شناسی[۲۲] قصه‌های عامیانه نسبت داد (Propp, 1958). گروهی از اعضای این جنبش، با مشاهدهٔ 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 گونهٔ ادبی از چه ویژگیهایی برخوردار است. به‌این‌ترتیب، می‌شد 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 مبنا به مطالعهٔ حکایتها پرداخته است و بر مبنای پیکره‌ای بالغ بر صد قصهٔ عامیانه، ویژگیهایی را برای این دسته از متون کشف می‌کند که می‌توانند وجه ممیز قصه‌های عامیانه باشند. روش کار او بعدها افرادی چون کلود لوی‌استروس[۲۳] را در مطالعهٔ اسطوره‌ها تحت تأثیر خود قرار داد و آلژیرداس ژولین گرمس[۲۴]، با الگوگیری از همین شیوهٔ تحلیل پروپ، به معنی‌شناسی روایت پرداخت (Greimas, 1966, 1970).

سوم، نگرش سازمند[۲۵] به متن. این نگرش که به یوری تینیانوف (Tynyanov, 1929) نسبت داده می‌شود، مطالعه درزمانی[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.

به‌عبارت ساده تر، آنچه در زبان رخ می‌دهد می‌تواند به ادبیات راه یابد، و آنچه در ادبیات پدید می‌آید می‌تواند در زبان روزمرهٔ مردم نیز کاربرد بیابد. زبانی که برای ایجاد ارتباط روزمره به‌کار 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 روزمرهٔ مردم مبدل شود، و آنچه روزی صرفاً در زبان روزمره به‌کار می‌رفت، به ابزاری در آفرینش متن ادبی منتهی شود.

مسلماً این نگاه تینیانوف می‌توانست نتایج جالبی به‌همراه داشته باشد، زیرا با وجود این‌که بُعد اجتماعی مطالعهٔ متن ادبی را مد نظر قرار می‌داد، در حد متن باقی می‌ماند و باز هم، توجه به نویسنده و خوانندهٔ متن را به حاشیه می‌راند. اما باید توجه داشت که این دیدگاه مورد تأیید تمامی اعضای این جنبش نبود، و برای نمونه، اعضای حلقهٔ 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 مطالعهٔ متن ادبی دخالت داد و سپس باز هم در مطالعهٔ خود متن محدود ماند (Steiner, 1995: 21).

چهارم، نگرش زبانی[۲۷] به متن. پیشگامان این نگرش را در مطالعهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اینـان کـه مجموعـه‌ای از اعضـای حلقـهٔ زبان‌شناسـی مسـکو را تشـکیل می‌دادنـد، صرفـاً بـه مطالعـهٔ زبان ادب و ویژگیهـای آن توجـه داشـتند. یاکوبسـن بر این بـاور بود که هـر اتفاقـی در ادبیات رخ بدهـد، زمینه در زبـان دارد و به همیـن دلیل، در مطالعهٔ ادبیـات، باید به مطالعـهٔ عملکرد واحدهای نظام زبـان در متن توجه کرد و هـر نـوع کیفیت عاطفی و احساسـی را بـه کناری نهاد (Warner, 1982: 75). برحسب چنین نگرشی، یاکوبسن در مطالعـات خـود به دنبال بررسـی انـواع واج‌آراییها، تکرارهای آوایی، چگونگی کاربرد تکیه‌ها، نوع اسـتفاده از واژه‌هـا، و دیگر عملکردهای واحدهـای زبان در متن ادبـی بود تـا از این طریـق معلوم کند که زبـان روزمره و خـودکار چگونه به زبان ادب تبدیل می‌شـود. به گفتهٔ یاکوبینسـکی که همواره در مسـیری همچون یاکوبسن می‌اندیشـید، تنهـا از ایـن طریـق می‌شـد، برحسـب مجموعـه‌ای قاعـده، معلوم کـرد که از زبـان روزمره و خودکار چگونه آشنایی‌زدایی می‌شود.

حتـی این نگرش نیز مـورد تأیید تمامـی اعضای جنبش شـکل‌گرایان روس نبـود. بـرای نمونه، آیشـن‌باوم که بیشـتر به سـمت نگرش سـازمند به متن گرایش داشت، نـه نگـرش دسـتگاه‌واره‌ای و آرای اشکلوفسـکی را مطلوب می‌دید، و نه نگرش زبانی و آرای یاکوبسـن را تأیید می‌کـرد. به‌اعتقاد او، جداسـازی متـن ادبـی از هرآنچه در جهـان خارج از متـن قرار دارد، نوعـی نگاه مکانیکی به چیزی اسـت که قرار اسـت «هنر» باقی بماند. اما جالب اینجاست که انگار مطالعـات این دسـته از زبان‌شناسـان پایبنـد به نگرش زبانی، بیش از سـایر اعضای جنبش شـکل‌گرای روس، به بررسـیهای امـروزی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسـی رخنـه کرده اسـت. یکـی از جالب‌ترین پژوهشـهایی که در این زمینه صورت پذیرفت تحقیق اوسـیب بریک[۲۸] در زمینهٔ ابزارهای نظم‌آفرینی[۲۹] در منظومه‌های روسی بود که الگویی قطعی برای بررسیهای بعدی به‌حساب آمد.

تا به اینجا مشـخص شد که، دسـت‌کم به‌اعتقاد من، ما با چهار نگـرش عمده و متفاوت از یکدیگر در میان اعضای این جنبش مواجهیم که البته این تفاوتها گاه بیشـتر و گاه کمتر جلوه می‌کنند. برای نمونه نگرش دستگاه‌واره‌ای و طرح مسـئلهٔ آشنایی‌زدایی از سوی اشکلوفسکی، چندان هـم با نگرش زبانی و دیدگاه یاکوبسـن مغایرت ندارد و در جزئیات متفاوت اسـت. به‌عبارت دقیق‌تر، اختلاف بر سـر میزان عملکرد ایـن فرایند اسـت؛ درحالی‌که تفاوت میان آرای تینیانوف و یاکوبسـن بسـیار بنیادی است و حتی در حدی است که من نمی‌توانم به خود اجازه دهم تا این دو را اعضای یک مکتب فکری به‌حساب آورم.

حال که بحثمان به اینجا رسید، می‌توانیم به سراغ پرسش بعـدی این نوشـته برویم و معلـوم کنیم کدام نگرشـها و پژوهشـهای اعضای این جنبـش در مطالعات پس از سـال ۱۹۲۸ و مردودشدن

28. Osip Brik
29. versification

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

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

۴. کدام آرای شکل‌گرایان روس زنده مانده‌اند؟

شاید بتوان به شکلی قطعی اعلام کـرد کـه هیچ‌یـک از دیدگاههای اعضـای این جنبـش به‌یکباره به دسـت فراموشـی سـپرده نشـد و مـردود به‌حسـاب نیامـد. امـا مـا در اینجـا با دو نـوع تأثیرگیـری متفـاوت از یکدیگر مواجهیم؛ یکی تأثیر مسـتقیم آرای اعضای این جنبش بر جنبشهای بعدی؛ و دیگری تأثیر غیرمستقیم برخی از این نگرشـها در مطالعات بعدی. منظور من در اینجا از تأثیر غیرمستقیم، وجود شـباهتهایی است که مثلاً میان آرای اعضـای این جنبـش و نقد نو در سـالهای دو دهۀ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ مشـاهده می‌شود، ولی هیچ‌گاه از اینان به‌عنوان آغازگران مسیر پیدایش چنین روشی در نقد ادبی ذکری به‌میـان نمی‌آید. برای نمونه، در آثار اعضای جنبش نقد نو نیز، توجه اینان را به متن ادبی و نادیده‌گرفتن تأثیرات سیاسـی، فرهنگی، یا تاریخی به‌خوبی درمی‌یابیم. اینان نیـز در نقد ادبی به کشـف ابزارهای آفرینـش متن ادبی توجه دارند و به‌دنبال 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 شـباهتی به بررسیهای شکل‌گرایان روس نـدارد. در مقابل، ما با پژوهشـهایی نیز مواجهیم کـه از میانـۀ قرن بیسـتم تـا به امـروز ادامـه یافته‌اند و تأثیرپذیـری خود را از آرای اینان اعـلام کرده‌اند؛ برای نمونه، مجموعۀ وسـیعی از پژوهشـهای ساخت‌گرایان انگلیسـی و آمریکایـی، و نیـز تمامـی پژوهشـهایی که امروزه با نام «ساخت‌گرایی فرانسوی» در مطالعۀ ادبیات شناخته شده است. اجازه دهید در این موارد از برچسب «تأثیر مسـتقیم» آرای شـکل‌گرایان روس استفاده کنم، آن هم صرفاً به این دلیل که در این دسـته از پژوهشـها، تأثیـر نگرش اعضـای جنبش مورد بحثمان انکار نشـده اسـت و به آرای اینان استناد می‌شـود. اما این نکات چه هسـتند؟ برخـی از این نـکات به‌واقع برای نخسـتین بار در بررسـیهای اعضای این جنبش دیده می‌شـوند؛ مثلاً روشی که یاکوبسـن در تعیین انواع «توازن» به‌کار برده اسـت، و برخی دیگر سـابقه‌ای بس طولانـی دارند و در میان آرای شـکل‌گرایان روس به‌شکلی منسجم‌تر مطرح شـده‌اند؛ مثلاً بحث دربارۀ آشـنایی‌زدایی که پیشینه‌اش حتی به ارسطو و بحث او در *فن شعر* بازمی‌گردد. اجازه دهید این موارد تأثیرگذار را به‌صورت زیر خلاصه کنم.

الـف. انتخاب روشـی بـرای مطالعـۀ ادبیات کـه صرفاً معطوف به متن ادبی باشـد و بتواند عواملی نظیر شرایط اجتماعی، سیاسـی، و تاریخی-فرهنگی حاکم بر فضای آفرینش متن را نادیده بگیرد.

ب. معرفـی فراینـدی کلـی که بتوانـد هنـر را از غیرهنر متمایز سـازد. این فرایند که آشـنایی‌زدایی نامیده شـد، می‌توانست به‌لحاظ نظری شامل تمامی خرده‌فرایندهایی باشد که زبان روزمره را به زبان ادب مبدل می‌سازند.

پ. بررسـی گونه‌های آشنایی‌زدایی و تلاش برای تعیین

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این گونه‌ها در آفرینش انواع ادبی.

ت. تشخیص توازن به‌مثابهٔ گونه‌ای از فرایند آشنایی‌زدایی که شامل انواع تکرارهای آوایی، واژگانی، و 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 مطالعهٔ زبان در بررسی متن ادبی و استفاده از زبان‌شناسی در نقد ادبی.

چ. تحلیل و طبقه‌بندی واحدهای سازندهٔ گونه‌های ادب و تشخیص وجوه افتراق و اشتراک هر گونهٔ 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 به‌حساب 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 مطالعهٔ ادبیات چه می‌توانست باشد.

۵. نارساییهای آرای شکل‌گرایان روس چیست؟

در همین آغاز، باید بر این نکته تأکید کنم که این دسته از نارساییها، ویژهٔ نگرش اعضای این جنبش نیست و بسیاری از این نکات، در مورد هر دیدگاه دیگری نیز صادق است که بخواهد بخشی از چرخهٔ آفرینش هنر را نادیده بگیرد و برای بخش دیگری از این چرخه اهمیت بیشتری قایل شود. بنابراین، چنین نارساییهایی خود را به همین دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم می‌رسانند و به‌واقع نمی‌شود تصور کرد این نارساییها امروز برطرف شده‌اند و ما دیگر با روش نقد ادبی منسجمی روبه‌روییم که به تمامی پرسشهای اعضای جنبشی متعلق به یک قرن پیش پاسخ داده است.

در چرخهٔ آفرینش هنر، یا شاید بهتر است بگوییم در فرایند تولید ادبیات، ما با همان عواملی سروکار داریم که یاکوبسن به‌هنگام بحث دربارهٔ نقشهای زبان مطرح کرده است. به‌گفتهٔ او، فرستنده‌ای پیامی را در قالب رمزگانی برای گیرنده‌ای ارسال می‌کند. این پیام از مجرایی 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 اشکلوفسکی 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 به‌دست 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. به‌عبارت ساده‌تر، دیگر نباید اهمیتی داشته باشد که این متن را بودلر[۳۶] یا تولستوی نوشته، یا پسرخالهٔ یاکوبسن و نوهٔ اشکلوفسکی، 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـرایطی، عامـل دیگـری را بایـد مد نظـر قـرار داد که همـان «مخاطـب» یـا گیرنده اسـت، زیرا به‌هرحـال فرد یـا افرادی این قصه‌هـا را نقل می‌کرده‌انـد و برای پروپ معلـوم کرده‌انـد که اینهـا «قصه»انـد. جدا از ایـن نکته، بایـد به این موضـوع نیز توجه داشـت که شـکل‌گرایان روس، یا هـر متخصصی که به سـراغ مطالعهٔ متن ادبی می‌رود، به‌هرحـال گیرندهٔ آن پیام اسـت. من نمی‌توانم متنی را بررسـی کنـم، بـدون این‌که آن متـن را بخوانم و مسـلماً درکی که یاکوبسـن از سـرودهٔ بودلر داشـته اسـت، با آنچه مـن از آن متن می‌فهمم، بسـیار متفاوت اسـت. یاکوبسـن به هنگام بررسی سـروده‌ای از بودلر (Jakobson, 1973: 420ff)، بـه وجـود دهـا تـوازن مختلف، انـواع توزیع صفتها، آرایش و ترتیب واژه‌ها، و غیره و غیره اشـاره می‌کند و تمامی اینها را شـگردهایی به‌حسـاب می‌آورد کـه از متـن آشـنایی‌زدایی می‌کنند. مسـلماً اگر کسـی به‌غیر از یاکوبسن به سـراغ این شعر می‌رفـت، حتی به نیمی از این شـگردها نیـز پی نمی‌برد. پس، کشف این شـگردها به اطلاعاتی وابسته بوده است که یاکوبسـن آنها را می‌دانسـته و به‌هنگام خواندن متن، از آنها بهره گرفته اسـت. بنابرایـن، می‌بینیم که وقتی به سـراغ چنین روشـی در نقد ادبی می‌رویم، دست‌کم یک گیرنـدهٔ متن را نباید نادیده گرفت؛ یعنی همانی که نگرش خود را نسـبت بـه آن متن بیان می‌کنـد و متخصص نقد ادبی به‌حساب می‌آید.

افـزون بر این، نادیده‌گرفتن فرسـتنده، یـا بهتر بگوییم، آفرینـندهٔ متـن و فضـای حاکـم بـر آفرینـش متـن نیز مجموعـهٔ وسـیعی از اطلاعات ما را نسـبت به درک متن کاهـش می‌دهـد و به‌ویـژه، در سبک‌شناسـی متـن، ما را بـا مشـکلاتی عمده مواجـه می‌کنـد. اگـر در مطالعهٔ سـنتی ادبیات، به فرسـتنده و فضای حاکـم بر آفرینش متن توجهی افراطی شـده اسـت، به این معنی نیسـت که مـا نیز باید واکنشـی افراطـی از خود نشـان دهیم و این عوامـل را به‌کلی نادیـده بگیریم. مسـلماً در همـان ایام شـکل‌گیری انجمن مطالعهٔ زبان ادب، یعنی در دورهٔ اوج شکوفایی پژوهشهای تاریخی- تطبیقی در زبان‌شناسی، اعضای این انجمن با آرای نودسـتوریان آشنا بوده‌اند و می‌دانستند که تمامی واحدهای نظام زبان در طول زمان تغییر می‌کنند و این تغییرات، معنی واژه‌ها را نیز شـامل می‌شـود. به‌این‌ترتیب، بدون هیچ تردید، آنها به این نکته واقـف بوده‌اند که هویت معنایی هـر واحد زبان به زمان و شـرایط برون‌زبانی حاکم بر آن زمان وابسـته است و نادیده‌گرفتن این شرایط می‌تواند در درک ما از متن تأثیر منفی داشـته باشـد و حتـی در ارجاعات بـه مصداقهای برون‌متن، ما را دچار سردرگمی کند.

نارسـایی دیگری کـه در نگرشـهای عمـدهٔ اعضای این جنبـش به‌چشـم می‌خورد، طـرح نکاتی نظری اسـت که وجـه کاربردی ندارند. شـاید بتـوان بارزتریـن اینها را طرح مسـئلهٔ آشـنایی‌زدایی دانسـت که به‌لحـاظ نظری کامـلاً مقبول نمی‌نمایـد، ولی در عمل هم مـا را به جایی نمی‌رسـاند. اگر قرار باشد شـگردهایی زبان روزمره و خودکار را به زبان ادب تبدیل کنند، باید بتوانیم دست‌کم یک شـگرد یا صنعت را در زبـان ادب بیابیم که در زبان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خـودکار کاربرد نداشـته باشـد. من که شـخصاً، چنین شـگردی را نیافتم و در نوشـته‌های متعددی نشان دادم که اسـتعاره، تشـبیه، مجاز، و دهها شگرد دیگری که بر محتوای متن تأثیـر می‌گذارند، و نیز هم‌حروفی، ردیف، قافیه و جز آن، که انگار بر صورت متن اعمال می‌شوند، همـه و همه در زبان غیرادبی نیز کاربرد دارند. به‌عبارت سـاده‌تر، تمامی این شـگردها، یعنی آنچه قرار است بر زبـان خودکار اعمال شـود تا زبـان ادب را بیافریند، در زبان خودکار آموخته می‌شـود و تنهـا اختلاف، نه خود شـگرد، بلکه شیوهٔ کاربرد آن است که این دو گونهٔ زبان را از هم متمایز می‌سازد.

افـزون بر ایـن، متون ادبی همه از یک نوع نیسـتند، و ما حتی با متونی مواجهیم که بر روی پیوستاری میان زبان خودکار و زبان ادب، بیشـتر به زبان خودکار نزدیک‌اند، ولـی بـاز هم «متـن ادبـی» نامیـده می‌شـوند. در چنین شـرایطی، انگار تنها تفاوت، نوع گفتمانی اسـت که چنین متنـی را از متنی در زبان خودکار متمایز می‌سـازد. در این مورد هم پیش‌تر بحث کرده‌ام (صفوی، ۱۳۸۹).

نارسـایی عمدهٔ بعدی، که انگار میان منتقدان ادبی بسیار رایج بوده و هسـت، و اکثریت شـکل‌گرایان روس را نیز شامل می‌شـده، طرح نکات علمی به کمک زبانی است که صریـح[۳۷] نیسـت. مجموعهٔ وسیعی از مطالعات اعضای این جنبـش به زبانـی فاخر و مخیـل نگاشـته شـده‌اند، آن هـم به‌شـکلی کـه اینان انـگار فرامـوش کرده‌اند از متـن ادبی بیـرون آمده‌اند و قرار اسـت گزارش خود را به زبان علم بنویسند تا بتوان صحت و سـقم نتایج حاصل از چنین پژوهشـی را تعیین کرد. البته در این مورد، اسـتثنا همواره وجود دارد، ولی کلیت امر به‌شـکلی اسـت که نمی‌گذارد دریابیم آیا اینان در گزارشهایشـان بـه اصول اولیهٔ نگرش یا نگرشـهای خود پایبند بوده‌اند یا نـه. بهترین نمونه‌ها در این مورد، نوشـته‌های اعضای انجمن مطالعهٔ زبـان ادب و به‌ویژه مقاله‌های اشکلوفسـکی اسـت کـه به‌واقع معلوم نیسـت چطور می‌شـود گزارشی را که خود متنی ادبی به‌حساب می‌آید، خواند و از آن تعبیری علمی کرد.

اما نارسـایی دیگری نیز در این میان به‌چشـم می‌خورد کـه اجازه دهید بـا طرح این نکتـه، نوشـتهٔ حاضر را به پایان ببرم. با مقایسـهٔ آرای نظری شکل‌گرایان روس و آنچه اینان در عمـل ارائه داده‌اند، می‌توان به نکتهٔ جالبی رسـید، و آن این‌که انگار ما با خواندن دیدگاههای نظری آنان، سـطح انتظارمان به‌مراتب بیش از آنی است که در پژوهشـهای کاربردی این اعضا مشاهده می‌شود. برای نمونه، وقتی قرار اسـت ادعای ما این باشـد که با تحلیل واحدهای سازندهٔ متن ادبی، به ابزارهایی دست یابیم که بتواننـد ادب را از غیرادب متمایز سـازند و بتوان از این ابزارهـا در نقد ادبـی بهره گرفـت، انتظار مـی‌رود که جدا از شـگردهای آشـنا و سـنتی، دسـت‌کم یک ابزار تـازه معرفی شـود و همین

37. explicit

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

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

به‌هرحال، این نارساییها نتوانسته و نمی‌تواند از ارزش اندیشه و تلاشی بکاهد که در زمانهٔ 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.

سخن پایانی

در این نوشته تلاش بر این بود که به مهم‌ترین نکاتی اشاره کنم که به نظر می‌رسد برای نخستین بار 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 مطالعهٔ زبان ادب پیش روی ما قرار خواهد داد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عکسها و معانی*

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

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

مؤلف این مقاله بر این اعتقاد است که عکسها در نحوهٔ کاربردشان معنادار می‌شوند. بر این اساس، عکس با توجه به بافت و زمینه‌ای که در آن ارائه می‌شود و شرایط استفادهٔ 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 آن‌که 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۱

عکسها چگونه معنی می‌دهند؟

عکسها در کاربرد معنی‌دار می‌شوند، یعنی معنی خود را از نحوهٔ کاربردشان در جامعه به‌دست می‌آورند؛ بسته به این‌که در چه زمینه‌ای قرار بگیرند و به چه دلایلی. مثلاً عکس معروف روبر دوانو[1] 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*[2] منتشر شد (Freund, 1980: 178-179). بعدتر بدون توافق سوژه‌ها یا عکاس، عکس در بروشوری دربارهٔ مضراتِ 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 دایمی 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[3]،

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

چطور می‌شود یک عکس در موقعیتهای مختلف از کاغذهای شایعه‌پراکنی گرفته تا موزهٔ هنرهای مدرن باورکردنی به‌نظر برسد؟

چرا عکسها تابع مفاهیم تحمیلی‌اند؟

گزینشی‌بودن: فرایند تهیهٔ عکس فرایند انتخاب از چیزهای مقابل لنز است؛ جهانی بالقوه با همهٔ 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 نشان‌دادن 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. چه‌کسی یا چه چیزی باید در قاب بماند؟ چه‌کسی بیرون بماند؟ وقتی در منظره‌یابم به دستهٔ 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 همهٔ آدمها بمانند، یا به‌جای آدمها روی منظره تأکید کنم؟

لحظه‌ای‌بودن: 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 مادهٔ حساس به نور در مدت‌زمان معینی است. به بیان دیگر، عکس نمایندهٔ 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 لحظه‌ای‌اند. همگی در مدت‌زمان معینی تهیه می‌شوند. عکسها چیزها را آن‌گونه نشان می‌دهند گویی یک لحظه‌اند، حتی اگر تصویر جهانِ میلیاردها سال گذشته باشد. همچنین، عکسها تنها لحظهٔ شکل‌گرفتن خود را نمایش می‌دهند. عکسها همیشه در یک لحظهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

موثق‌بودن: «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 به‌صورت مستقیم و بی‌دخالت و خطای دست انسان، روی مواد حساس به نور ثبت می‌کند. عکسها دارای کیفیتی هستند که به‌قول 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 گذشتهٔ آنچه به نمایش گذاشته شهادت می‌دهد. قدرت وثوق 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 خودِ چیزی را که تصویر شده ببینیم و نه این‌که چطور تصویر شده. نگاهمان را تا آن‌سوی صفحهٔ تصویر می‌کشانیم و همهٔ کارهای عکاس روی آن را ندیده می‌گیریم.

خلاصه آن‌که ما با چرخش نگاههای آگاه خود به‌جای 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 نتیجهٔ 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 توجیهشان می‌کند؛ مانند واقعیتهایی شناور که هیچ زمینه‌ای ندارند.

عکسها چگونه به‌کار می‌روند؟

عکسها برای توصیف، توضیح، تفسیر، قضاوت اخلاقی، قضاوت زیبایی‌شناختی و نظریه‌پردازی دربارهٔ رسانهٔ عکاسی کاربرد دارند. وقتی عکس کافهٔ دوانو در *لوپوئن* قرار گرفت (تصویر ۱)، بخشی از مکاشفات زندگی در کافه‌های پاریس را تشکیل داد. وقتی اتحادیهٔ سوءمصرف الکل این عکس را به‌طور غیرقانونی در بروشور منع مشروبات الکلی چاپ کرد، قضاوتی بود علیه الکل. وقتی در موزهٔ هنرهای مدرن جزو مجموعهٔ «هنر متعالی» قرار گرفت، نمونه‌ای از عکس به‌مثابهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نوع خود با دیگر رسـانه‌های بصری تفاوت دارد.
من شش شـیوهٔ کاربرد برای عکسها متصورم و اینها را در نظام طبقگانیِ همپوشـانی قرار داده‌ام که شامل انواع زیر اسـت: عکسـهای توصیفـی، عکسـهای توضیحی، عکسـهای تفسـیری، عکسـهایی بـا ارزیابـی اخلاقـی، عکسـهایی با ارزیابی زیبایی‌شناختی و عکسهای نظری. در ادامـه توضیحاتی راجع به هر شـش دسـته بـا ارائه مثالهایی خواهد آمد.

عکسـهای توصیفـی: همـهٔ عکسـها توصیفی‌انـد، به این معنـی که جزئیـات و بدیهیات همهٔ عکسـها کمابیش اطلاعاتـی تصویـری و توصیفـی دربـارهٔ سـطوحی از افراد و اشـیا ارائه می‌کنند. البته بعضی عکسـها قصدی فراتـر از توصیـف ندارنـد، مثـل عکسـهای تشـخیص هویت، عکسـهای اشعهٔ ایکس پزشکی، فتومیکروگرافی، عکسهای اکتشـافات فضایی، عکسهای کنترل و نظارت، و بازسـازی آثار هنری. این عکسها بناست با دقت تمام سـوژهٔ مورد نظـر را ثبت کننـد و در بسـیاری مواقع با زحمـت فـراوان تهیه می‌شـوند تا دقت توصیفـی بالایی داشـته و از نظـر ارزیابـی کامـلاً خنثـی باشـند. عکس گذرنامه برای شناسـایی گرفته می‌شـود نه برای زیبا یا جذاب نشـان‌دادن شـخص. معنی‌اش آن نیسـت که اینها فاقـد رمزگان‌انـد؛ مـا یـاد گرفته‌ایم که سـوژهٔ داخـل عکـس گذرنامه را نمایندهٔ یک انسان بدانیم و نه یک سر جدا از بدن (Barrett, 2005: 65-67).



تصویر ۲

عکسـهای توضیحی: تفاوت بین عکسـهای توصیفی و عکسـهای توضیحی خیلی مشـخص نیست، اما عکس گذرنامـه و عکسـهای ادوارد مویبریـج[7] از نحوهٔ حرکت آدمها و حیوانات آن‌قدر فرق دارند که دو دسـتهٔ مختلف ایجـاد کننـد. اثر عکاسـی هنـریِ آلفـردو جـار و دیوید لوی‌استراس، *سـوگ تصاویر* (۲۰۰۹)[8]، هم مثالی خوبی از این دسـت اسـت (تصویر ۲). جار و لوی‌استراس در کاری مشترک مجموعه تصویرهایی تهیه کردند با عنوان *سوگِ تصاویر* که اعتراضی بود به دولت ایالات متحده در منع مشاهدهٔ تصاویری از جنگ عراق. یکی را به *نیویورک تایمز* فرسـتادند که مجوز انتشـار نگرفت. لوی‌استراس برای هرکدام از این سـه تصویر مفقـوده که با مربعهای سـیاه نشـان داده شـده‌اند، زیرنویسی گذاشـت. (چپ: عکس گرفته‌شـده در زندان ابوغریب اواسـط سـپتامبر ۲۰۰۳؛ تصویـر چندنفر را نشـان می‌دهد که با اسـتفاده از سـگهای گارد، بازداشت‌شـدگان برهنهٔ عراقی را می‌ترسـانند. 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

عکسهای تفسیری: عکسهای تفسیری نیز مانند عکسهای توضیحی به‌دنبال توضیح چیزهایند، اما طالب دقت علمی نیستند، و نیز در پردازه‌های آزمایش علمی قابل اطمینان نیستند. اینها تفسیرهایی شخصی و ذهنی‌اند و بیشتر شبیه شعرند تا گزارشی علمی. معمولاً ساختگی‌اند، اما احتمالش هست حقیقت داشته باشند. در این عکسها، عکاس اغلب باعث «اتفاق‌افتادن 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 زندگی دست می‌برند و وضعیت شرکت‌کنندگان را تعیین می‌کنند یا هردو. 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 عکسِ مارتین و مونوس دربارهٔ آن گفته‌اند:

«در محدودهٔ سادهٔ این کرهٔ شیشه‌ای، تصاویر فریبندهٔ مسافران سلسله‌تصاویری از دنیا و وقایعی خیالی می‌آفریند. مارتین و مونوس با تشریک‌مساعی هم محیط هیپنوتیزم‌کنندهٔ کوچکی محصور در برف خلق و سپس آن را در عکاسی



تصویر ۳

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 ۳

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

عکسهای دارای ارزیابی اخلاقی: این عکسها توصیف‌گرند، برخی توضیح علمی می‌دهند و برخی دیگر تفسیرهای شخصی می‌کنند، اما از همه برجسته‌تر آن‌که همگی دارای قضاوتی اخلاقی یا سیاسی دربارهٔ 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 مجموعهٔ *مثل صروز* (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 نُه 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 زیبایی‌شناختی: عکسهای دیگری هم هستند که قضاوت می‌کنند، البته نه دربارهٔ مسائل اجتماعی، بلکه دربارهٔ مقوله‌های زیبایی‌شناختی. عکسهای این رده نشان‌دهندهٔ دیدگاه عکاسشان نسبت به چیزهایی است که ارزش زیبایی‌شناختی دیده‌شدن و اندیشیده‌شدن دارند و معمولاً به فرمهای بصری شگفت در تمام انواع آن و نحوهٔ ارائهٔ آنها در عکاسی می‌پردازند. بسیاری با این نوع «عکاسی هنری» آشنایند. عکسهای این مجموعه معمولاً اشیایی زیبایند که به شیوه‌های زیبا ثبت شده‌اند (و گاه چیزهای زشتی که

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۵

زیبـا می‌نمایند). در موضـوع بی‌نهایت‌اند، البته در غرب رایج‌ترین و پرجلوه‌ترین موضوعات، بدن برهنه، مناظر و طبیعت بی‌جان اسـت. عکس سـعیده اکبری، *اوتوپیا ۹ آگوسـت(۲۰۰۸)*، (تصویر ۵) در ظاهـر و بنا به گفتهٔ خود هنرمند در این دسـته قرار می‌گیرد: «من در استخر بودم و از زاویه‌هـای مختلـف عکـس می‌گرفتـم و حوصله‌ام سـر می‌رفت. بعد تصمیـم گرفتم کار متفاوتـی بکنم. از همه‌چیز بدون فوکوس عکس انداختم. بعد متوجه شـدم کـه بعضی چیزها لازم نیسـت فوکوس بشـوند تا عکس خوبـی دربیایـد. در این مورد خاص، عکـس محو و تار خیلی بهتر از عکس واضحش شد» (Akbari, 2010).

عکسـهای نظری: این آخرین دسـته از عکسها دربارهٔ خودِ عکاسـی‌اند. این عکسها دربارهٔ مقولـهٔ هنر و سـاخت هنـر، دربارهٔ سیاسـت هنـر، حـالات بازنمایی، و دیگر مسـائل نظری دربـاب عکس و



تصویر ۶

عکاسـی اظهارنظر می‌کنند که شـامل عکس دربارهٔ فیلم، عکس دربارهٔ عکس و هنر دربارهٔ هنرند و می‌توان آنها را گونه‌ای نقد هنر یا نظریهٔ عکاسی برشمرد که به‌جای کلمات از تصاویر استفاده می‌کنند. عکاسهایی که تصاویری در این حوزه ارائه می‌کنند نسـبت به خود رسـانهٔ عکاسی با همهٔ تواناییها و ضعفهایش آگاه‌اند؛ این‌که چطور تصویر ساخته می‌شود؟ و برای چه تأثیری؟ *زمینهـای آذرخـش ۱۲۸* (۲۰۰۹)، از هیروشی سـوگیموتو[10]، در این رده قرار می‌گیرد (تصویر ۶). سوگیموتو

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فریفتهٔ 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 داشته‌ام. اما زمانی تصمیم گرفتم عاشقش باشم و بگذارم عمداً اتفاق بیفتد. پس صحنه‌ای را برای اتفاق‌افتادنش ترتیب دادم». او یک ژنراتور الکتریکی خرید و از آن برای شارژ یک گلولهٔ فلزی استاتیک استفاده کرد. یک تکهٔ بزرگ فیلم نورندیده را روی یک میز فلزی گذاشت و توپ را رویش حرکت داد. «وقتی مطمئن می‌شوم که شارژ قوی است، در لحظهٔ مشخصی توپ فلزی را به ورق فلزی نزدیک می‌کنم و حرکتش می‌دهم - بنگ! جرقه می‌زند». او نتیجهٔ این کار را «زمین آذرخش» نامید. تصاویر روی فیلم شبیه شهاب‌باران و افکتهای درخت‌مانندی است که انگار در چنگال انرژی خرد شده‌اند. این شکلها شبیه طراحیهای فتوژنیک یا فتوگرامهایی است که هنری فاکس تالبوت با سوزنهای صنوبر، رازیانهٔ 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[11] شد. ایدهٔ مشاهدهٔ تأثیر دشارژ الکتریکی روی صفحات خشک نشانگر میل من به بازسازیِ اکتشافهای عمدهٔ این پیشگامان علم در اتاق تاریک و بررسی آنها با چشمهای خودم است» (Artinfo, 2010) پس علاقهٔ سوگیموتو به کیفیت رسانهٔ عکاسی و تصاویر حاصله دلیل خوبی است تا *زمینهای آذرخش* را نمونه‌ای از عکس نظری فرض کنیم.

کاربرد دسته‌بندیها

این نظام دسته‌بندی قرار است تمام عکسها را اعم از هنری و غیرهنری پوشش دهد؛ چه عکسهای گرفته‌شده با گوشی همراه از خاطرات شخصی و چه عکسهایی در قطعات بزرگ خاص نمایش موزه‌ای. این کار به موضوع و فرم بستگی ندارد، بلکه به نحوهٔ شکل‌گیری کارکرد عکسها و نحوهٔ استفاده از آنها در جهت کارکردی خاص وابسته است. این نظام به بیننده کمک می‌کند به عکسها فکر کند و به‌خصوص تفسیرشان کند. شش دستهٔ توصیفی، توضیحی، تفسیری، ارزیابی اخلاقی، ارزیابی زیبایی‌شناختی، و نظری هریک خصوصیات متمایزی دارند، اما عکسها در اینها همپوشانی پیدا می‌کنند. وظیفهٔ بیننده آن است که تصمیم بگیرد هر عکس در کدام دسته جا می‌گیرد و در کدام بهتر قرار می‌گیرد. استفاده از این دسته‌ها باید به‌خوبی 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 تهیهٔ نوع خاصی از تصاویر باشد و احتمال هم دارد در

11. positive-negative

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

روال کار خود از آن عدول کند. بیشتر عکسهای ادوارد وستون[12] در ردهٔ ارزیابی زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرند، اما آن عکسهایش که نابودی محیطی را محکوم می‌کنند به ردهٔ ارزیابی اخلاقی مربوط‌اند. بیشتر عکسهای باربارا کروگر[13] دربارهٔ مسائل اجتماعی‌اند و دارای ارزیابی اخلاقی‌اند، اما برخی بیشتر به این پرداخته‌اند که ما چگونه در اجتماع از عکسها استفاده می‌کنیم، و این با دستهٔ نظری همپوشانی پیدا می‌کند.

عکسها ممکن است در بیش از یک دسته جا بگیرند. مثلاً همهٔ عکسها صرف‌نظر از این‌که تا چه اندازه انتزاعی‌اند، اطلاعاتی توصیفی دربارهٔ افراد، اماکن و اشیای مورد نمایش خود ارائه می‌دهند. پس همهٔ عکسها را می‌توان در دستهٔ توصیفی جا داد. همین‌طور، بیشتر عکسها چیزی را که نمایش می‌دهند به شیوهٔ عکاسانهٔ خود تفسیر می‌کنند، چراکه کسانی با دیدگاهها و احساسات و درکی از جهان، آنها را ساخته‌اند. پس همهٔ عکسها را می‌توان در دستهٔ تفسیری جا داد. هنر و همهٔ عکسها به‌نوعی به هنری دیگر می‌پردازند، از آن لحاظ که هنر گذشته بر هنر حال تأثیر می‌گذارد، و هنر حال را همیشه می‌توان در سایهٔ تأثیرپذیریهایش مطالعه کرد؛ پس همهٔ عکسها در دستهٔ 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 کاربردش کدام است.

راههای دیگری هم برای دسته‌بندی عکسها وجود دارد. در سال ۱۸۳۹ نزدیک به زمان اختراع عکاسی، عکسها را به دو دستهٔ «علم» و «هنر» تقسیم می‌کردند. بعدتر دسته‌های تصویرگرا[14] و محض‌گرا[15] پیدا شد که اخیراً آنها را تحت عنوان «دستکاری‌شده»[16] و «صریح»[17] می‌شناسند. بیومونت نیوهال[18]، تاریخ‌نگار، هم چهار گرایش سبکی یافته بود: صریح، فرمالیستی[19]، مستند[20] و مترادف[21] (Newhall, 1982). در سال ۱۹۷۸ جان زارکوفسکی در نمایشگاه *آیینه‌ها و پنجره‌ها*[22] و کتابی به همین نام از پیوستار دو قطب عکاسی استفاده می‌کند؛ «آیینه‌ها» بر نگاه عکاس تأکید دارند و «پنجره‌ها» بر نگاه جهان (Szarkowski, 1978). در دههٔ ۱۹۷۰ ناشر تایم‌لایف درون‌مایه‌های عمدهٔ عکاسی را موقعیت انسانی، طبیعت بی‌جان، پرتره، برهنه، طبیعت و جنگ دانسته بود (Time-Life, 1970).

مزیت این شش دستهٔ پیشنهادی آن است که نمی‌گذارند به‌راحتی هر عکسی را پرتره یا طبیعت بی‌جان بنامیم، بلکه نظام آن ایجاب می‌کند که در مورد پرتره بپرسیم آیا شخص تصویرشده را تمجید می‌کند یا تقبیح؟ از ما می‌خواهد سؤال کنیم آیا طبیعت بی‌جان را به‌صورت چیزی مطلوب نمایش داده یا نامطلوب؟ به‌عبارت دیگر، این دسته‌بندیها به‌جای

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*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

طبقه‌بندی شتاب‌زدهٔ آنها در چند نوع مختلف براساس موضوع یا سبک، به دنبال تفسیر تصاویرند.
یک راه هوشمندانهٔ استفاده از این شش دسته، قراردادن هر عکس در طبقهٔ 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 دربارهٔ رسانهٔ 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 قطعیِ عکس در هر دسته به منطق، مدرک و استدلال نیاز است.

تفسیر عکسها به کمک زمینه

برای قراردادن قطعیِ یک عکس در یک دسته به اطلاعات زمینه‌ای نیاز است. عکسها دارای سه نوع منبع اطلاعات زمینه‌ایِ داخلی، اصلی و خارجی هستند. با بررسی زمینه‌ها می‌توانیم با قطعیت بیشتری دربارهٔ چیستی عکس و نحوهٔ استفاده از آن تصمیم بگیریم.
زمینهٔ داخلی به آنچه در خود عکس قابل مشاهده و تشخیص است اشاره دارد. این مخصوصاً به‌خاطر کیفیت نمایگیِ عکسها، منبع اطلاعات مهمی است؛ هر عکس کمابیش چیزی را که آنجا بوده نشان می‌دهد. در طول تاریخ عکسها را دستکاری می‌کردند تا به‌عمد اطلاعات غلط ارائه کنند و امروز هم اعتبار حقایق عکس به‌خاطر امکان دستکاری‌های رایانه‌ای، مورد سؤال است. بااین‌حال، می‌توانیم بااحتیاط کار را از همان چیزی که در عکس می‌بینیم شروع کنیم.
زمینهٔ اصلی به دنیای فیزیکی‌ای که عکس در آن تهیه شده یا محیط علّی عکس اشاره دارد. برای مثال، پایین‌دستِ منهتن در ایالات متحدهٔ امریکا در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ ساعت ۱۰ صبح؛ یا در مثالی دیگر، سطح روی میز استودیوی یک هنرمند زیر نور مصنوعی اوایل قرن بیست‌ویکم به‌کمک فناوریهای دیجیتال بعد از تولید برای بزرگ‌نمایی تصویر. دورانهای تاریخی، اجتماعی، سیاسی و هنری تأثیرات مهمی هستند که در زمینهٔ اصلی باقی می‌مانند. عکسها در جهانی فیزیکی وجود و وقوع پیدا می‌کنند.
زمینهٔ خارجی به این اشاره دارد که عکس کجا و تحت چه شرایطی دیده می‌شود. برای مثال، توسط وکیل‌مدافع در دادگاه قانونی و با شهادت ویژهٔ یک متخصص عکاسی، یا روی دیوار محافظت‌شدهٔ یک موزهٔ هنری همراه برچسب معرفی. مثال آخر این‌که، قراردادن قطعیِ عکسی مچاله‌شده که عکاسی ناشناس از آدم، مکان یا شیء ناشناخته‌ای گرفته، در هرکدام از این دسته‌ها دشوار است. بااین‌حال، اگر از همان عکس در محیط نمایشیِ دیگری استفاده شود، ممکن است معنایی پیدا کند که نیازمند تفسیر است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نتیجه

عکس بی تفکر و تفسیر چیزی نیست جز تکه کاغذ حساسِ شیمیایی یا کدهای دوگانهٔ پیکسل روی صفحهٔ نمایش. عکسها هم مثل تمام تصاویر محتاج تفسیرند، چون چیزهایی را آنجا می‌بینیم: به‌گونه‌ای به عکسها نگاه می‌کنیم که انگار چیزی یا کسی در دنیای واقعی است. البته عکسها تصاویری‌هستند که به منظوری گرفته شده‌اند؛ عقایدی هستند دربارهٔ جهان. این عقاید از طریق چیزهایی که عکسشان را برمی‌دارند، لحظهٔ گرفتن عکس و مقدار باورپذیری‌شان در چشم بیننده شکل می‌گیرند.

البته با دسته‌بندیهایی که اینجا مطرح کردم نمی‌شود به‌راحتی عکسها را «طبیعت بی‌جان» یا «پرتره» یا «منظره» نامید، بلکه این دسته‌بندیها از بیننده می‌پرسند موضوعِ بحثِ طبیعت بی‌جان یا پرتره یا منظره چیست. عکس از چه جانب‌داری می‌کند و علیه چیست؟ در کار ستایش است یا سرزنش؟ چه جهان‌بینی‌ای را به نمایش می‌گذارد؟ این‌قبیل ملاحظات کمکمان می‌کنند بفهمیم عکسها در کاربردهای مختلف چه معناهایی پیدا می‌کنند.

* ایدهٔ اصلی این مقاله در رسالهٔ دکتری چاپ‌نشدهٔ تری برت آمده:
Barrett, Ph.D. (1983), 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.

پی‌نوشت

۱. جوئل سنایدر یکی از پژوهشگرانی است که مفهوم نمایگی در عکس را رد می‌کند و معتقد است که عکس مزیتی نسبت به دیگر رسانه‌ها برای رسانیدن ما به امر «واقعاً واقعی» ندارد، و عکسها نتیجهٔ ابزارهای قراردادیِ تصویرند که از هنرمندان رنسانس به‌جا مانده است.
Snyder, Joel. (1980), "Picturing Vision" in *The Language of Pictures*, ed., W.J.T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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*, Boson, 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-tandemm-walter-martin-paloma-munoz.html, retrieved March 22, 2010.

Walton, Kendall. (1984), “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism” *Noûs*, 18(1).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بخش دوم، نقدنامه

این شماره:

نقد سنتی هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

درآمدی بر نقد سنتی

مقدمه

نقد سـنتی از موضوعاتی اسـت که گرچه پیرامون آن مباحث نسبتاً زیادی مطرح شده، اما هنوز برای تبیین این موضوع نیاز به مباحث فراوان‌تری احسـاس می‌شـود. درواقع، اصطلاح ترکیبی «نقد سـنتی» اصطلاحی بحث‌برانگیز و مشاجره‌زاست است که نزد برخی موجب شگفتی می‌شود و برخی دیگر را حتی برمی‌آشـوبد. عده‌ای نیز بدون هیچ مشـکلی این اصطلاح را پذیرفته‌اند و از آن حتی گاهی به صورت افراطی اسـتفاده می‌کنند. علت چنین واکنشهایی به‌طور مشخص هم به واژهٔ نقد بازمی‌گردد و هم به واژهٔ سنت و سنتی، زیرا از نظر این عده هم‌نشینی دو واژهٔ یادشده غیرممکن و نادرسـت تلقی می‌شـود. اما چنان‌که گفته شد، دسـته‌ای دیگر از پژوهشگران بر این باورند که ترکیب نقد سـنتی نه‌فقط مشـکلی را موجب نمی‌شـود، بلکه در گذشتهٔ پژوهشی ما نیز سابقه دارد.

پیش از شـروع مناسـب است پرسشـهای اساسی این بحث مشـخص و به‌ویژه از یکدیگر تفکیک شـوند تا مانع برخی از سـوءتفاهمات گردد؛ پرسشهایی از قبیل این‌که آیا نقد سنتی وجود داشته اسـت؟ آیـا نقد سـنتی در جهان معاصـر وجود دارد؟ آیا می تـوان با نقدهای نو به بررسـی هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سـنتی پرداخت ؟ آیا با نقد سنتی می‌توان به بررسی هنر مدرن پرداخت؟ عناصر اصلی نقد سنتی (چنان‌که اصل آن پذیرفته شـده باشـد) کدام‌اند؟ البته در این مختصر امکان پاسخ‌گویی به تمامی این پرسشـها نیسـت، اما طرح آنها می‌تواند برای پیش‌برد موضوع مناسـب باشد. در این مقدمه کوشـش می‌شـود تا این دو عقیده به اختصار مورد بررسـی و توصیف قرار گیرند و سـپس 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 سـنتی دارای نظام و دسـتگاهی خاص خود اسـت که در آن نقد و مطالعهٔ نقادانه راهـی ندارد. پژوهشـگر هنری فقـط به توصیف و رمزگشـایی اثـر می‌پردازد؛ زیـرا اثر هنری محصول الهامات الهی است و هنگامی که هنرمند و شاعر قابلیت آن‌را داشته باشند که این الهام را وفادارانه منتقل کنند، در این صورت هنری الهی و قدسـی شکل گرفته است.[1] بنابراین، اثر هنری یکی از روش‌های سـلوک عارفانه و کشـف هسـتی و به‌ویژه عالم غیب اسـت. بنابراین میان هنر سـنتی و نقد به مفهوم انتقاد و حتی داوری نه‌فقط ارتباطی وجود ندارد، بلکه تضاد نیز مشـاهده می‌شـود. در این حالت هنرمند نیز صاحب اثر خویش نیسـت، بلکه حامل اثر است. همین قابلیت و بضاعت موضوع اصلی پژوهشـگران محسـوب می‌شود. در نزد بسـیاری از این افراد، هنر تا حدی همانند وحی عمل می‌کند؛ یعنی هنرمند انتخاب می‌شود تا زیباییها را به مردم منتقل کند. بر او الهام می‌شـود، 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 ایـن دیـدگاه، نقد به معنایـی که امروزه مورد اسـتفاده قرار می‌گیرد پدیده‌ای اسـت متعلق به اندیشه و دورهٔ مدرن. این پدیده پس از رنسانس و بر پایهٔ اومانیسم به‌ویژه سوبژکتیویسم شکل گرفته اسـت. دیدگاه اومانیسـتی نظریه‌ها و نگرشها به اثر هنری، چیستی، 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به‌طـور بنیادین دسـتخوش دگرگونی کرد. در پی چنین دگرگونیهایـی 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 باشـد یا نباشـد. همین جداشـدن اثر هنری از منشأ قدسی و الهی زمینه‌های نقد به شـکلهای نوین را نیز مهیا می‌سـازد. هنگامی که اثر هنری زمینی و انسانی شـود و دیگر الهام آسـمانی یا آیینهٔ جهان معنوی نباشـد، قابلیت بررسـی و نقد توسـط دیگران به‌ویژه منتقدان را خواهد داشت.

در چنیـن فضایی اسـت که زیبایی‌شناسـی به معنای نویـن ـ مانند زیبایی‌شناسـی بومگارتن[۲] ـ مطرح می‌شـود. بنابراین میان عصر و دورهٔ مدرن و نقد هنر و ادبیات ارتباطی نه‌فقط تنگاتنگ، بلکه علی وجود دارد. در نتیجه اگر علت وجود نداشـته باشـد، ظهـور معلول جز یک توهم چیز دیگـری نمی‌تواند باشـد. بر اسـاس این بـاور، تاریخ هنـر و ادبیات در محـور درزمانی به دو مقطع سـنتی و مدرن تقسـیم می‌شـود که رنسانس و اومانیسـم مرز آنها محسوب می‌گردد. با رنسـانس اومانیستی به‌ویژه سوبژکتیویسم دکارتی تاریخ بشری برشی عمیق خورده و تقریباً دو مقطـع به دو سـاحت متفاوت تبدیل گردیده اسـت. ایـن نگرش در قرون هفدهـم و هیجدهم میلادی شـکل سـازمان‌یافته‌ای به خود گرفت. این نقد در دورهٔ معاصر با مفهوم داوری معادل انگاشـته می‌شـود؛ مفهومـی که تا پیـش از این به واژهٔ نقـد اطلاق نمی گردید یا دسـت‌کم نقش کانونـی نداشـت. «نقد در زبانهـای اروپایی نیـز از واژه یونانی Krites به معنای جداسـازی و گاه داوری آمده اسـت. گرچه تبار این واژه به عهد یونان باسـتان می‌رسد، اما مفهوم امروزی از قـرن هیجدهم یعنی عصر روشـنگری آغاز می‌شـود که نقـد به معنـای «داوری اثر فکری یا پدیـده‌ای اجتماعـی» مطـرح شـد و هنـوز هم یکـی از مهم‌تریـن معانـی آن به شـمار می‌رود» (طهـوری، ۱۳۸۶: ۹۶).

در پایان یادآوری می شـود که یکی دیگر از مهم‌ترین دلایل مخالفان نقد سـنتی نبود متون مرتبط با نقد در تاریخ اسـت. به‌عبارت دیگر نقد هنری چنان‌که امروزه دیده می‌شـود در میراث مکتوب

2. Baumgarten

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

نظر موافقان نقد سنتی

چنان‌که پیش‌تر گفته شـد، نظریه‌ای کاملاً متضاد با نظر پیشین دربارهٔ نقد سنتی وجود دارد. در این نظریه، نقد سـنتی نه‌فقط وجود داشته، بلکه یک ضرورت تلقی می‌شده است. نخستین مسئله این اسـت که تفاوت میان نقد سـنتی 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 ـ که قله‌های جهانی را از آن خود کرده ـ بدون بررسـی، گفت‌وگو و نوعی نقد و نقادی ممکن نیست. و نکتهٔ آخر این‌که بر خلاف ادعای دستهٔ نخست، فرهنگ ما دارای متونی است که به‌نوعی می‌توان از آن مطالبی راجع به نقد استنباط کرد.

در مـورد نبـود یـا کمبود متون مربوط به نقد نیز می‌توان به دو مسـئله اشـاره کرد: نخسـت این‌که در گذشـته بسـیاری از موضوعات در فرهنگ ایرانی به‌گونهٔ شـفاهی مطرح شده است امـا بـه دلایل گوناگون نوشـتاری از آنها وجود ندارد و این مسـئله به هنر محدود نمی‌شـود. به‌طور مثال در فرهنگ ما چیزی به نام تاریخ‌نویسی ادبی یا هنری وجود ندارد، ولی این دلیل بر آن نیسـت که هنر و ادبیات ما دارای تاریخ یا تحول تاریخی نبوده اسـت. بر عکس، هنر و ادبیـات ایـران یکی از فاخرترین و غنی‌ترین و پویاترین‌ها در جهان محسـوب می‌شـود. دیگر این‌که منابعی و متونی وجود دارند که می‌توان آنها را پیشـینهٔ همان چیزی محسـوب کرد که آن‌را امروزه نقد می‌نامند.

در میـان این متون می‌توان به برخـی از گونه‌ها همانند فتوت‌نامه‌ها، دیباچه‌ها، رسـائل هنری و ادبی، تذکره‌نامه‌ها و... و همچنین برخی کتابهای تاریخی اشـاره کرد. این گونه نوشته‌ها حاوی مطالبی اسـت کـه به‌نوعی به توصیف، تجلیل، مقایسـه و ارزیابی هنرمنـدان و گاهی آثار هنری پرداخته‌اند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 هرجای 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[3] 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 بوده اند 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[4] نویسندهٔ *تاریخ نقد هنر از یونانیان تا نئوکلاسیسم* می‌نویسد:

«همگان می دانند که تفکر نقدی در خصوص پیکره‌تراشی و نگارگری که در یونان سده سوم پیش از میلاد شکل گرفت، بوسیله پلینیوی بزرگ و از طریق کتاب تاریخ طبیعی وی به ما

3. Vernon Hall
4. Lionello Venturi

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

رسیده است. داوریهای نقادانه بر آثار هنرمندان یونانی که او نقل می‌کند، بطور غیرمستقیم، از رساله‌های نگارگری و پیکرتراشی سنوکراته سیسونی، پیکرتراشی از مدرسه لیسیپو و آنتیگون کاریستوئی 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 نظریهٔ پیشین نیز محسوب کرد، زیرا نه به همیشگی‌بودن نقد قایل است و نه به تقارن حتمی میان نقد و دورهٔ مدرن، بلکه سابقهٔ نقد را تا دورهٔ 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 واژهٔ «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 این‌که آیا «سنتی» هم به معنای موضوع است و هم روش نقد؟ حال به زعم اغلب افراد، عصر ما دورهٔ سنتی را پشت سر گذرانده است و نقد سنتی نیز ممکن نیست، پس تکلیف مطالعهٔ آثار هنرهای سنتی یا دورهٔ سنتی چه می‌شود؟ آیا می توان با نقدهای مدرن به مطالعهٔ 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. به‌عبارت 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 تعیین‌کنندهٔ قلمرو نقد است و هم چگونگی و روش آن. به همین دلیل نقد سنتی علاوه بر این‌که دارای حوزهٔ موضوعی خاصی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

است، دارای روش خاصی نیز هست.

پرسش دیگری در اینجا مطرح است: اگر ما برای بررسی آثار به‌دست‌آمده از سنت امکان نقد سنتی نداریم، پس چه باید کرد؟ آیا آثار سنتی را به‌طور کلی به‌کنار باید گذاشت؟ در این خصوص مباحثی چند ارائه شده است. به‌طور مثال نیره طهوری می‌گوید: «به نظر می‌رسد، تنها راه دست‌یازیدن به شیوه پدیدارشناسی است که با رد سوبژکتیویسم، به جست‌وجوی یافتن معنای اثر از زبان کسانی می‌پردازد که نه‌تنها از وجه زمانی با آن هم‌عصرند که در دوره‌ای طولانی و در خلال آمدن و رفتن نسل‌ها، بر این باور بوده‌اند که همه‌چیز و همه‌کس 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 به‌خوبی توانسته‌اند از عهدهٔ چنین رسالتی برآیند، خود جای بحث دارد، اما چنان‌که مشخص می‌شود، راه‌حل نیز خود از نقدهای مدرن است. پدیدارشناسی که در اوایل قرن بیستم با تلاشهای هوسرل[5] بنا نهاده شد و بسیاری از شخصیتهای بزرگ و جریانات فلسفی و نقدهای نوی همچون هرمنوتیک و نقد مضمونی از آن تغذیه کرده‌اند، چگونه راه‌حل هنر سنتی می‌شود؟ در اینجا به‌نوعی 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 گستردهٔ 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 نظریهٔ 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. نظریهٔ سنتی هنر یا نظریهٔ هنر سنتی، که با هم می‌توانند

5. Edmund Husserl

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 آن‌را 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمونهٔ شعری: دیوان حافظ

پیشینهٔ نقد در عرصه ادبیات به‌ویژه شعر پردامنه‌تر و پرسابقه‌تر 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 به‌سوی خود جلب کند دلیل دیگری بر وجود نقد نزد پیشینیان است. به‌عبارت 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 نتیجهٔ 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 پایهٔ مناسبی برای بررسی نقد در دیدگاه وی قلمداد گردد. حافظ لطف سخن را امری خداداد می‌داند، اما درعین‌حال میان انواع سخنها و نظمها نیز تفاوت قایل است و به سست نظمی در مقابل نظم مستحکم اشاره می‌کند و برای هریک معیاری دارد. وی در این خصوص می‌گوید:

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

نکتهٔ مهمی که در اینجا وجود دارد تلفیقی است که حافظ میان دو گونه نظر، که برای بعضی غیرقابل جمع بود، انجام می دهد. به‌عبارتی، 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خدادادی برای شـاعران برجسـته و به‌نوعی برگزیده، آن را موجب تمایز آثار منظوم از یکدیگر می‌دانـد و بـه طبقه‌بندی شـعر نیز می‌پـردازد. همین طبقه‌بنـدی، چنان‌که همـه می‌دانند، یکی از عملکردهای ارزیابی و به‌قولی نقد است.

همچنیـن حافظ در یک تصویرپردازی اسـتعاری، سـخن و به‌ویژه فصاحت بلبـل را از فیض گل می‌داند. به همین دلیل، در ادبیات فارسـی بلبل همواره هم‌نشین گل است، زیرا بدون گل، بلبل که نماد عاشق شیداست، انگیزه‌ای برای خواندن نمی‌داشت. وی به‌طور مثال می‌گوید:

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود ایـن همـه قـول و غـزل تعبیـه در منقـارش

بـا این حال چنین جایگاهـی از نظر حافظ فقط با الهام یا خوش‌اقبالی پدید نیامده اسـت، بلکه وی سالها بندگی و فراست را نیز از علل چنین توفیقی می‌داند. به‌بیان دیگر، که برای موضوع ما مهم و اساسـی است، وجود گل شـرط لازم اسـت 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 سـالها بندگـی صاحـب دیـوان کـردم

بنابراین لطف و معشـوق 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 حاسـد چگونـه نکتـه توانـد بـر آن گرفـت

در بیت یادشـده از حافظ علاوه بر واژگان نظم و لطف بر دو واژهٔ دیگر یعنی حافظ و حاسـد نیز تأکید شـده که برای محققان عرصهٔ نقد بسـیار 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نه بر اســاس معیار و میزان، بلکه از روی حســادت به انتقاد از شــعرش دست می‌زنند. در اینجا حافظ ضمن دفاع از خود به آنها نیز حمله‌ور می‌شــود و اســتدلال خویش را بر هماوردی استوار می‌کنــد. از نظر حافظ، کســی می‌تواند بر نظمــش خطا گیرد که خود دارای لطف باشــد؛ به‌نوعی دارای توانایی شــعرگفتن. این نوع اســتدلال بارها به گونه‌های متفاوتی نزد شــاعر شیرین‌سخن شیرازی دیده می‌شود، چنان‌که می‌گوید:

کــسی گــیرد خــطا بر نظــم حافــظ که هیچش لطف در گوهــر نباشــد

گرچــه تــا اینجا روش حافظ بیشــتر ســلبی بوده و بــه مقابله با کســانی که به انتقاد از شــعرش می‌پرداختنــد اختصاص یافته اســت، اما اشــعار دیگری نیز دارد که به‌نوعــی تأکید ایجابی بر نقد دارد. حافــظ لطف شــعر خود را با نظم نظامی مقایســه می‌کند و گاه شــعر خــود را فراتر از نظم نظامی می‌داند و می‌گوید:

چــو ســلک در خوشــاب اســت شــعر نغــز تــو حافــظ کــه گاه لطــف ســبق می‌بــرد ز نظــم نظامی

حافظ از تأثیر و جایگاه شــعر خودش به‌خوبی آگاه اســت، چنان‌که از حضور شعرش نه‌فقط در فارس و عراق، بلکه در هند، بنگال و سمرقند با افتخار سخن می‌گوید. این موضوع دوباره دارای نوعی مقایســهٔ خفی اســت. یادآوری دو بیت دیگر از ابیات مرتبط در دیوان حافظ خالی از لطف نیست:

عراق و فارس گرفتــــی به شعر خوش حافظ بیــا کــه نوبــت بغــداد و وقــت تبریز اســت

به شــعر حافظ شــیرازی می‌رقصند و می‌نازند سیه‌چشــمان کشــمیری و ترکان ســمرقندی

مقایســه‌های یادشــده از این جهت مهم به نظر می‌رســد که حافظ نفس بررســی، ارزیابی و حتی مقایســه و ســنجش را منکر نمی‌شود و حتی به نقد و مقایسهٔ شــعرش با نظم شاعری گران‌سنگ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چـون نظامـی یا یک منطقه و مکتب دسـت می‌زند. ایـن تعریف و تمجیدها از شـعر خویش تا حد مبالغه پیش می‌رود چنان‌که می‌گوید:

حافظ تو این سخن ز که آموختی که بخت تعویـذ کـرد شـعر تـو را و بـه زر گرفـت

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

ندیدم خوش‌تر از شـــعر تـو حافظ بـه قرآنـی کـه انـدر سـینه داری

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

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است آفریـن بـر نفـس دلکـش و لطـف سـخنش

امـا بـرای نقد به معیار و میـزان باور دارد و نقدهای بدون عیار را انـکار و رد می‌کند چنان‌که در بیت معروفش می‌گوید:

نـقدها را بود آیا که عیـاری گـیرنـد تـا همـه صومعـه‌داران پـی کاری گیرنـد

بر اسـاس گفتهٔ حافظ، امکان نقد وجود دارد، اما نقد دارای شـرایطی نیز هست. به احتمال زیاد، در زمانهای گذشته محافلی برای بررسی اشعار وجود داشته است، ولی برخی همچون امروز با معیارها آشـنایی نداشـته و اظهارنظر 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 نسـتدن جـام می از جانـان گران‌جـانی بود

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

همانندی منتقد با شـاعر اسـت. از نظر حافظ کسی می‌تواند شـعر 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 سخن‌گفتن دری داند*

یکی از اصطلاحاتی که حافظ برای تمایز شـعر خوب به‌ویژه شـعر خویـش به‌کار می‌گیرد همانا اصطلاح «شـعر تر» اسـت. 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 می‌شـود، چنان‌که از ترکیب «آب از شـعر چکیدن» اسـتفاده کرده‌اند. همان‌گونه که خرمشـاهی اشـاره دارد، سنایی، انوری و خاقانی از شـاعرانی 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 شـعر ترش خون می‌چکید*

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

نمونهٔ هنری: *گلستان هنر* قاضی احمد منشی قمی

در حـوزهٔ هنـر موضوع نقد و مطالعهٔ آن به‌مراتب دشـوارتر اسـت، زیرا به‌طـور کلی و در تمام فرهنگها مطالعات هنری نسبت به ادبی نه فقط کمتر است، بلکه به دلایلی رشد و توسعهٔ مطالعات ادبی را نیز پشت سر نگذاشته است. با وجود این عرصهٔ 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 نمونهٔ بسـیار معروف نزد محققان هنری یعنی *گلسـتان هنر* بسـنده می‌شـود تا وضعیت نقد را در حوزهٔ هنر در عصر پیش از مدرن مطالعه کرده باشـیم. *گلسـتان هنر* نوشـتهٔ قاضی احمد منشـی قمی در اوایل قرن یازدهم در مورد هنر به‌ویژه هنر خوشنویسی و نگارگری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

در بخشــی مؤلف *گلســتان هنر* به مقایسه میان دو شخصیت برجســته 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 مثنّی‌برداشتن و تحریر خط اعجاز داشــت» (منشــی‌قمی، ۱۳۸۳: ۱۴۱). در همین جهت پیرامون مولانا شیخ‌محمد می‌نویسد: «مولانا شــیخ‌محمد از دارالمؤمنین سبزوارست... وی نقاش بی‌بدیل بود شاگرد استاد دوست‌دیوانه بود و خط نســتعلیق را خوب می‌نوشــت و قلم بر قلم ختائیان در نقاشــی داشت هرچند که در صورت خطا می‌کرد و در مثنی‌برداشتن خط استادان را نقل می‌کرد و به قلم‌مو اصلاح می‌نمود بنوعی که فهم نمی‌شد» (همان: ۱۴۲).

نمونه‌های *گلســتان هنر* در مورد هنر خوشنویســی به‌مراتب بیشــتر و متنوع‌تر هستند. اما اغلب به‌طور کلی از همان روشــهای مقایســه‌ای بهره می‌برند چنان‌که مؤلــف در مورد مولانا درویش عبدالله می‌نویســد: «مولانا درویش عبدالله ازخراســان بغایت خوشنویس بوده اگرچه بعضی او را بهتــر از خواجه عبدالحی می‌دانند اما هرکدام روشــی دارند و هــردو بی‌قرینه بوده‌اند» (همان: ۴۴). مؤلــف *گلســتان هنر* گاهی از تعابیری اســتفاده می‌کند که بیانگــر ویژگیهایی برای ارزیابی و مقایســه محسوب می‌شوند. *گلســتان هنر* در مورد خواجه میر منشــی قمی می‌گوید: «خواجه میرمحمد منشــی قمی از شــاگردان ســرآمد خواجه عبدالحی در غایت رطوبت و حرکت و پختگی می‌نوشته» (همان: ۴۵). چنان‌که ملاحظه می‌شود در اینجا از تعابیری همچون رطوبت، حرکت و پختگی اســتفاده می‌کند. رطوبت در اینجا یادآور «تری» در شعر به‌ویژه شعر حافظ است. نمونهٔ دیگر به توصیف مولانا میرعلی مربوط می‌شود که می‌گوید: «مولانا میرعلی در خط گوی سبقت و تفوق از همه ربوده چه در اســلوب این خط واضع قاعده جدید و ضابطه ســدید است اما بمولانا سلطانعلی نمی‌رسد» (همان: ۷۸).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نتیجه

گرچه نقد به آن شـکلی که امروزه، یعنی در روزگار مدرن و پسـت‌مدرن بیشـتر متداول است با آن چیزی که در گذشـتهٔ سـنتی رایج بوده دارای تفاوتهای اساسـی اسـت، اما تاریخ نقد با تمام فرازونشـیبها و تفاوتهای موجود به گذشته‌ای بسـیار دور بازمی‌گردد. در حقیقت این موضوع، یعنی نقد نیز همانند دیگر موضوعات و معرفتهای بشـری 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 پشـت سـر نهاده اسـت. یکی از مهم‌ترین جهشهای نقد به یونان باستان و به‌ویژه اندیشه‌های دو فیلسوف بزرگ، یعنی افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد. یکی دیگر از تحولات اساسـی نقد به دورهٔ مدرن، به‌ویژه قرن هفدهم و هجدهم مربوط می‌شود که به‌نوعی نقد را وارد دورهٔ مدرن می‌کند. در طول قرن بیسـتم نقد از اصول مدرن خود نیز عدول می‌کند و به دورهٔ پسـت‌مدرن وارد می‌شـود. 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. اشـاره شـد که نقد پدیده‌ای صرفاً غربی نیسـت، بلکه هرجا که هنر و خلاقیت هنری وجود داشته باشـد نقـد هم وجـود دارد. لیکن نقد نیز همانند دیگر عناصر و بخشـهای فرهنگـی دارای ارتباط و پیوسـتگی بـا دیگر عناصر فرهنگ جامعه اسـت و به همـان دلیلی که خلق هنـر و نظریهٔ هنری تمدنهـای گوناگون با یکدیگـر متفاوت‌اند، نقدهای آنها نیـز دارای ویژگیهای فرهنگی مخصوص به خود هسـتند. نقدها یا پیشـینه‌های نقد در فرهنگ ایرانی-اسـلامی نیاز به پژوهش گسترده‌ای دارند تا نمایان شـوند. خوشبختانه چندی است که این خودآگاهی بومی در عرصه‌های گوناگون همچون نقد آغاز شـده است. این ویژه‌نامه درصدد تأمل و توسـعهٔ بیشتر نقد هنری برآمده، که امید است مورد پذیرش اهل تحقیق قرار گیرد.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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*، ترجمهٔ امیر مدنی، تهران، انتشارات فردوس و سیمین.

هال، ورنون. (۱۳۷۹)، *تاریخچه نقد ادبی*، ترجمهٔ احمد همتی، انتشارات روزنه.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

دکتـر مهـدی محبتـی
استادیار دانشـگاه زنجان
golmakan110@yahoo.com

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۸/۸/۵
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۸/۹/۱۱

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

این مسئله که ادبیات فارسی، با همهٔ تنوع و تعدد حوزه‌ها، از نظام هماهنگ ادبی و اصول همخوان انتقادی بهره می‌برد یا صرفاً برپایهٔ نگره‌هایی ناهمخوان و نکته‌های پریشانِ ذوقی شکل گرفته است، از مباحث مهم روزگار ماست که تابه‌حال چنان که باید و شاید مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته است. از آنجا که اعتقاد به هرکدام از دو سویهٔ وجود یا فقدان نقد و نظریهٔ ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی مشکلات و پیامدهایی دارد، نمی‌توان به‌سادگی آنها را حل و تحلیل کرد. این مقاله با تکیه بر مبانی منطقی، مستندات ادبی و نگره‌های نظریه‌پردازان 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 سوی ماجرا برای خواننده و خوانندهٔ حقیقت‌جو تثبیت گردد.

واژگان کلیدی:
ادبیات فارسی، نقد و نظریهٔ ادبی، نظریه‌پردازی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

آنچه امـروزه بـه عنوان یـک باور بدیهـی بـر ذهنهـا و زبانهـا حکـم می‌راند آن است که ادبیات کلاسیک فارسی از نقد و نظریه بی‌بهره بوده اسـت. درواقـع، غالـب کسـانی که به‌نوعی با ادبیات فارسی سروکار دارند بر همین باورند کـه نقد و نظریـهٔ ادبی اندکـی پیش از مشـروطه به ادب پارسـی-ایرانی راه یافته اسـت و کم‌کم جزئـی از پیکرهٔ فرهنگ و ادب ایرانی شـده اسـت. این نقد و نظریهٔ جدید هم، به‌ذات، وارداتی اسـت و ریشه در سـنتها و شرایط خـاص فرهنگـی و اجتماعی غـرب دارد. در نظـر عمدهٔ تحلیل‌گران مسائل ادبی و به‌ویژه کسانی که با حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی سـروکار دارند، سنت ادبی ایرانی، اگرچه به‌کل از مسـائل و موضوعات انتقادی بی‌بهره نیسـت و در لابـه‌لای اوراق و آثار آن گـه‌گاه می‌توان به نکته‌هایی نقدآمیـز و فوایدی نقدآموز برخورد، اما این موضوعات و نکته‌ها و فواید هیچ‌گاه چنان پخته و ژرف و همسـاز و نیرومند نیسـت که بتوان بدانها «نقد و نظریه» اطلاق کرد و نهایتاً بدان باور رسید که فرهنگ و ادب ایرانی از نقد و نظریهٔ ادبی، برخوردار بوده است.

این قولی است که تقریباً جملگی کسانی که در زمینهٔ تاریخ نقد ادبی ـ و نقد ادبی در تاریخ ایران ـ مطلبی نگاشـته‌اند یا کتابی نوشـته‌اند، برآن‌اند. می‌تـوان با تکیه بر پراکندگی، آشفتگی، بی‌مایگی ظاهری موضوعات و روشهای انتقادی در ادب گذشـته، و دهها نکتهٔ ظاهراً دقیق و درستِ دیگر، ایـن قـول را پذیرفت و بـه آرامش خیال هم رسـید و باب این‌گونه بحثها را بسـت و از تبعاتِ سنگین و گاه سهمگین عدم پذیرش این قول عام رَست؛ هرچند پذیرفتن این باور عام هم از جهاتی دیگر معضلات و مشکلاتی جدّی و جدید را پیش چشـم می‌گشـاید و ذهن و روان جوینـده را آرام نمی‌گذارد؛ مشکلات و مسائلی که لجوجانه و مصمّم پیش چشم ایسـتاده‌اند و اجازه نمی‌دهند که ماجرا در همین‌جا تمام‌شده تلقی شود و پرونده‌اش مختومه اعلام گردد، که با نهایت اختصار، در پی به بررسی آنها می‌پردازیم.

۱. تعدّد نظامهای زیباشناختی و تفاوت برخورد با مبانی آنها

نخسـتین مسـئله‌ای کـه پذیرش بی‌قیدوشـرط «نبود سـنت نقد و نظریـهٔ ادبی در ادبیات فارسـی» را با مشکل جدی مواجه می‌سازد آن است که آیا می‌توان مجموعهٔ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نظامهـای زیباشـناختی ادبـی را بـا یک میـزان و معیار سـنجید؟ به‌عبـارت دقیق‌تر، آیـا می‌توان گفـت که چون ادبیـات فارسـی نظـام ارزیابی و سنجشـی ماننـد نقد و نظریهٔ رایج در غرب امروز ندارد، اصلاً نظام نقد و نظریه ندارد؟

اگر ادبیات کلاسیک فارسی در کل فاقد موازین سنجشی خـاص بوده اسـت، کلیـت این ادب نسـبتاً دیرپـا بر چه معیاری تا دورهٔ بازگشت، آثار سست و نادرست را طرد و باطل می‌ساخته است و بر آثار ناب و ممتاز، مهر تأیید و تثبیت می‌زده است؟

تردیـدی نیسـت کـه ایـران و ادب فارسـی ـ در دوره‌ای هفتصدسـاله ـ جـزو حاصلخیزتریـن مناطـق ادبـی دنیا بوده اسـت؛ پـس برمبنای کدام سـنجهٔ درونـی این‌همه آثـار سسـت و حتـی متوسـط را از گردونـهٔ آفرینش و قبولی بیرون می‌رانده اسـت و آثـار و آفریده‌هایی خلاق مثل شاهکارهای ادب فارسـی را در هر دوره ماندگارتر می‌ساخته است؟

بدیهی اسـت که معیارهای سنجشی تحلیلی ادب غرب ـ با همهٔ ارزش و احترام ـ کارایی اصیل و اصلی‌اش، در وهلهٔ اول مخصوص نقد و تحلیل آثار غربی اسـت و سپس ـ با جرح و تعدیل گوشـه‌هایی از آن ـ می‌تواند برای آثار ادبی دیگر هم به‌کار آید. چنان‌که ـ مثلاً ـ *فن شـعر* ارسـطو با همـهٔ تأثیر و شـهرت، کارایی چندانی در نقـد و ارزیابی آثار ملل مسـلمان نداشـته و ندارد، چون مـوادی که در بطن بوطیقای ارسـطو هسـت، جـز در مـواردی اندک، همخوان و همسـو با آثار ادبی این‌سـوی خاک نیست.[1]

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

طبیعی اسـت که بـرای درک مبانی نقـد و نظریهٔ ادبی در نظام زیبایی‌شناختی ادب فارسی، باید به‌سراغ موازین و قواعدی در بطن خود این نظام رفت و با تکیه بر همان قواعد داوری کرد کـه این نظام، نظریه و نقد ادبی دارد یا خیر؟ روشـن است که نظام زیبایی‌شناختی مسلمین به‌صورت عـام ـ و ایرانیان به صورت خاص ـ همـواره برپایهٔ درک مبانـی هنری و نقد و تحلیل آنها از طریق فراگیری اصول و قالبها و قواعدی خاص به‌وسـیلهٔ سـنت شفاهی و نقل سینه‌به‌سـینه بوده اسـت؛ بدین معنا که در ایران و غالب کشـورهای شـرقی، تمام مبانی «درک و آفرینش و نقد» آثـار خلاقـهٔ هنری ـ از جملـه آثار ادبی ـ از طریق سـینه و زبـان اسـتاد و ممارسـتهای مـداوم و انس بـا متن و آشـنایی گام‌به‌گام در طی زمانی نسـبتاً طولانی به‌دست می‌آمـده اسـت و مجموعهٔ اینهـا با تجربهٔ خـلاق فردی هنرمنـد درمی‌آمیخته و مبانی نظری و عملی درک و خلق و نقـد آثار هنری و ادبی را پی می‌ریخته اسـت؛ 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 ـ دو مورد اشاره می‌کنیم. ابن‌خلـدون در کتاب معـروف *مقدمه*، در انتهـای کتاب، بحثی مفصل را به نقد سنتهای زیبایی‌شناختی مسلمین و اعراب اختصاص می‌دهد و به‌صراحت در آنجا یادآوری می‌کنـد که بـرای «فهم و خلـق» آثار ممتاز ادبـی در این سـنت، تنها و تنهـا باید قواعد و موازیـن و هیئت ترکیبی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 استفادهٔ 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). نکتهٔ اساسی ابن‌خلدون آن است که بنیاد مبانی زیباشناسی مسلمین بر نوعی استنباط و شهود و تجربهٔ درونی استوار است که در هیئت قالبها و قواعدی استوار و منسجم، متجسد شده‌اند. موضوعی که ابن‌خلدون - به‌عنوان پدر فلسفهٔ تاریخ- آن را بازمی‌گوید و گویا به‌عمد تکرار می‌کند از منظر تبیین مبانی زیباشناختی هنر شرقی و به‌ویژه اسلامی- ایرانی بسیار مهم و حیاتی است؛ بحثی که با همهٔ 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 مواریثی که ذاتاً بر بنیاد تجربهٔ درونی و استنباط قلبی نهاده شده است چیست و برپایهٔ کدام مبانی باید آنها را شناخت. از نظر ابن‌خلدون، فهم این تجربه‌های هنری ناب، با ابزاری چون استدلال، تحلیل و تجزیهٔ 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 تجربهٔ استعلایی-شهودی، بخشی از ذهن و روان و زبان گوینده گردد و آرام‌آرام خود جوینده هم با اشراف 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 همهٔ 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 رونقی 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 یکپارچهٔ 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 همهٔ این گفتارهاست و غالب

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـزرگان ایرانی هم بارهـا به‌صراحت آن را نـام برده‌اند این نکته اسـت که اصولاً فهم مبانی قواعد زیباشـناختیِ هنرهای شرقی از جمله هنر و ادب ایرانی در ذات، متفاوت با قواعد نظام زیباشـناختی امروز غرب اسـت. در واقع، بنیـاد مبانی نقد و نظریهٔ ادبی امروز غرب، بر اسـتدلال، تحلیل و تجزیه اسـت، در حالی که در نظام زیباشناختی ادب فارسـی، همواره اصل بر اسـتنباط، کشف و تجربه اسـت. در این نظـام خاص، تجزیـه، تحلیل و اسـتدلال چنـدان جای درخـوری نـدارد و امر ادبـی به‌عنوان یک کل یکپارچـه، هرگز شـأن خود را در حـد تجزیه، تحلیل و استدلال پایین نمی‌آورد. (الفاخوری، ۱۹۹۱: ۴۲-۴۴).

بسیاری از تحلیل‌گران فلسفهٔ 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 مطرح‌شـده در اثر را جز یک امر واحد تلقی نکنند (Whichens,1952:239-243;Yarshater,1962:61-72).

به هر حال، شـکی نیسـت که فهم بنیادهای زیباشـناخت ادب فارسـی آن‌گاه ممکـن اسـت که نخسـت تصویری از کلیـت آن قواعـد و قوالـب -که در اینجا کاملاً یکسـان می‌شوند- در ذهن ریخته گردد و کم‌کم بر زبان آید.

آنچه که -از این منظر- بسـیار مهم است کارکرد همسان هردو مبنا (غربی و شـرقی) در بطن نظـام زیباشـناختی ویـژهٔ خویـش اسـت؛ بدیـن معنـا کـه نقـد الیوت[1] -مثـلاً- از وردزورث[2] در بطـن نظـام اسـتدلالی غـرب، همان‌قدر کاراست که نقد نظامی و حافظ از *ویس و رامین* و غـزل خواجـو در بطن نظام اسـتنباطی ادب فارسـی. به‌عبـارت دیگـر، آن کلیـت یکپارچـه و قواعـد و قوالب خـاصِ درون‌متنـیِ ادب فارسـی در رشـد و شـکوفایی ذهنـی و زبانـی نظامی و حافظ، برای خلـق *هفت پیکر* و سـرودن غزل، همان‌قـدر نیرومند و کاراسـت که الیوت بـا درک تمـام مبانـی نقـد و نظریهٔ شـعر غربـی و خلق *سرزمین بی‌حاصل* اش.

هیچ دلیلی نیسـت که بتوان گفت کلیت یکپارچهٔ *سـرزمین بی‌حاصـل* در متن این نظام اسـتدلالی، برتر و والاتر از کلیت و یکپارچگی *هفـت پیکر* -یا غزل حافظ- در متن آن نظام اسـتنباطی است. *سـرزمین بی‌حاصل* در این نظام ادبی همان‌قدر برجسـته و مؤثر و زیباست که *هفت پیکر* در آن نظـام ادبـی. نه با مبانی این نظـام می‌توان به نفی و طـرد قواعد زیباشـناختی و انتقـادی و بنیانهای نظری آن نظـام تاخـت و نه بـا آن می‌توان این نظـام را تخطئه کرد. تفاوت در فردیت خلاق هنرمند اسـت و تمایز مبانی نظامهای زیباشناختی.

بـا توجه به مجموعـهٔ احـوال و قراین می‌تـوان گفت که بزرگان ادب ایرانی از نخسـتین کسـانی بودند که شیوهٔ برخورد با مبانی نظامهای ادبی فارسی را مطرح ساختند؛ هرچند کلام آنها - مثل غالب زمینه‌ها- بیشـتر رنگ‌وبوی توصیـه‌ای و تجویـزی داشـت - و برخـلاف گفتارهـای ابن‌خلـدون و متفکران امروز غربی- چندان تحلیلی

1.T.S.Eliot
2.Wordworth

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و توجیهی نبود، که به چند مورد اشاره می‌کنیم.

راونـدی در توصیه به خواهندگانی کـه می‌خواهند ادیب ممتاز شوند، می‌نویسد:

«از اشـعار متأخـران چـون عمادی، انوری، سـید اشـرف، بلفـرج رونی و امثال عرب و اشـعار تازی و حکم شـاهنامه آن‌چـه طبع تـو بدان میـل کند قدر دویسـت بیـت از هرجا اختیـار کن و یـادگیر و برخواندن شـاهنامه مواظبت نمای تا شـعر به غایت رسـد و از شعر سـنایی و عنصری و معزّی و رودکـی اجتناب کن. هرگز نشـنوی و نخوانی که آن طبعهای بلندسـت [راسـت؟] و از مقصـود بـاز دارد. شـمس‌الدین شـصت کله گفت مـن و چند کس دیگر ایـن وصیت به‌جای آوردیـم؛ بـه مقصـود رسـیدیم و غایـت مطلـوب بدیدیم» (راوندی، ۱۳۸۶: ۵۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۱۹۶).

رشـید وطـواط نیز می‌گویـد: «من وقتی بـه ترمذ بودم، انباری شـاعر پیوسـته به نزدیک من بـودی و گفته‌های خود بر من عرض کردی و از صلاح و فساد آن بپرسیدی و انباری را از این بسـیار درافتـادی از راه طبع نه از راه علم» (رشید وطواط، ۱۳۶۱: ۴۲-۴۳).

این‌که ناصرخسـرو 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.

نگاهـی به نـوع توصیه‌هـای نظامی عروضـی، صاحب *قابوس‌نامه* و مخصوصاً شمس قیس در *المعجم* -و دهها مؤلف و اثر دیگر- همگی گواه روشن چنین سنتی است. نمونه‌ها بسیار زیاد و بی‌شمارند و نیازی به آوردن همهٔ آنها نیسـت. غرض آن است که نشـان دهیم در این نظام زیباشـناختی خـاص، آنچه که مبنای «فهـم، خلق و نقد» آثار ادبی اسـت، 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. ممارسـت مسـتمر و طولانی با متن و حفظ نمونه‌ها و به‌تعبیر ابن‌خلدون، قالبها؛

۳. به‌کارداشت ذوق و تجربهٔ فردی،

حاصل‌مـی شـود و فرد را بر سـنت ادبی عصر مسـلط می‌سازد و بدو قوهٔ نقد و تحلیل می‌بخشد.

هنوز هم این سنت در بسیاری از هنرهای شرقی برجاست و از قضا بسـیار هم کارا و نیرومند عمل می‌کند. در باب ادبیات فارسـی هم به‌طور قطع باید گفت که در بطن آن نظـام زیباشـناختی خاصی اسـت کـه منجر بـه پیدایش نیروهای خلاقه‌ای مثل نظامی، انوری، سعدی، مولوی و حافـظ می‌گردد. این قواعد و موازین نقدی و تحلیلی -هم دربارهٔ خلق اثر و هم در نقد آن- بسیار نیرومند عمل کرده اسـت و آن نظام با تکیه بر همین سـنت در روزگار خود توانسـته است بخشـی از مهم‌ترین آثار ادبی را پی‌ریزی کنـد و در جریان خلـق و ظهور، چنان سـنتها و موازین نیرومنـد انتقادی داشـته باشـد کـه اجـازهٔ کوچک‌ترین انحراف از فرمهای زبانی، دستوری، عروضی، و بلاغی خود را ندهد، چنان‌که -مثلاً- یک سـکتهٔ خفیف وزنی، یا یک تعبیر کم‌رنگ بلاغی بر سـرِ سراینده آواری از نقص و کم‌ذوقی فرود آورد.

درک ایـن قواعـد و قالبهـا به‌عنوان یک زنجیـرهٔ متحد و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به‌هم‌پیوسته 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 ابوحفص 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 ـ که ریشه در مسائل لهجه‌شناسی و جغرافیایی دارد ـ 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 به‌معنای 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) نه‌تنها 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، ژانرهایی خاص مانند برخی مسمطها، مقامات، قصاید و غزلها، 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 به‌سوی ترقی در زمینه ادب بود و ادبیات ما را به‌سوی 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 دربارهٔ قصه‌نویسی هم بسیاری بر آن باورند که نسبت قصه‌نویسی ادبیات ایرانی نه‌تنها 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۲. رابطه تئوری و عمل

دومین مسئلهٔ مهمی که بی‌درنگ هر ذهن دقیق و بی‌طرفی را - در برابر مدعای مشهور- دغدغه‌دار می‌سازد و به مقاومت وادار می‌کند تحلیل نوع رابطهٔ نظر و عمل و نسبت نظریه و خلاقیت در ادبیات است؛ بدین معنا که آیا در حیطهٔ فرهنگ و ادبیات، می‌توان بی‌پشتوانهٔ تئوریک و بدون تکیه بر سنتهای نظریِ 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 پایهٔ 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 ادبی و سپس پرورش آنها، دست به خلق و آفرینش اثر خویش می‌زده و میراث خود را در نظر و عمل، سرمایهٔ خلق آثار آینده می‌ساخته است.

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

الف) میزان و ملاک و به‌اصطلاح شاخصهٔ عامی که همگان را به ادبی یا ناادبی بودن اثر می‌کشانده 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 گذشتهٔ ادبی، یک سکتهٔ شعری یا کاربرد یک واژهٔ نابجا در شعر و یا وجود یک ترکیب و تعبیر غلط غوغا برپا می‌کرده است.

ب) شیوهٔ انتقال دانش ادبی از گذشتگان به امروز و از امروز و امروزیان به فردا (در آن زمان) چگونه بوده است؟ اگر تجربهٔ 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 قراین موجود در آثار منظوم و منثور که این نظریهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 حوزهٔ خلق و آفرینش هم آن را آفتابی سازد.

از دیگر سو، اگر شیوهٔ 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 کتابِ مضبوط و منظّمی 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 قصیدهٔ پندیه را چنان باید سرود و امثال آن، و اصولاً چرا در کل ادب فارسی نمی‌توان یک رویکرد ناقدانه یا نظریهٔ ادبی عام پیدا کرد که براساس آن بتوان - مثل غربیها- اثر ادبی را تحلیل کرد؟

ج) اگر نکته‌هایی هم بتوان یافت که شاعری یا نویسنده‌ای 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 *ترجمان البلاغه* و *المعجم* و مجموعهٔ 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 حیطهٔ فهم ادبیات سنتی ایران و به‌ویژه وجود یا فقدان نقد و نظریهٔ ادبی باید بدان پرداخت و با دقت و بی‌تعصب پاسخ گفت. به‌نظر 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 برپایهٔ 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 لحظهٔ 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 حیطهٔ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 ادبیِ هماهنگ و ممتاز می‌آفریده است؟ به‌عنوان نمونه، قصیده به‌مثابهٔ مادرِ قالبهای شعر فارسی، از عهد فرخی تا عصر جامی، علی‌رغم برخی تفاوتهای جزئی - یک ساخت و بافت بیش ندارد و تقریباً همهٔ سرایندگان بزرگ از کلیت قالب قصیده و زیربنای نظری آن- و نه‌فقط در وزن قصیده و تعداد ابیات و مسائلی سطحی نظیر اینها، بلکه در بنیادهای زیباشناسانه و عمیقاً هنری آن- درک و تصوری 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 به‌کار می‌برده‌اند؟

فرض این‌که هیچ دستگاه توانمند و همسازی در کار نبوده است و همهٔ این آثار بی‌همتا در ادب فارسی صرفاً برپایهٔ ذوق شخصی یا تصادف محض به ظهور رسیده است، تقریباً محال یا بسیار متعذّر است و صدها مشکل ایجاد می‌کند. همچنین باور به وجود قواعد پراکنده و ناهمساز ادبی یا اعتقاد به‌جود 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 پشتوانهٔ 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 به‌کار می‌گرفته‌اند؟ مثلاً مبانی نظری غزلهای حافظ چه بوده است و حافظ چگونه به این درک متعالی هنری-ادبی 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؟ به‌عبارتی 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 نارَس 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 سکته‌دار یا تعبیرش نارسا، یا زبانش ملحون و سست، یا بیانش کوتاه و مبتذل و یا اندیشه‌هایش هماهنگ با قالب نباشد،

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

بی‌درنـگ آماج صدها زبانِ کشـیده و هدف صدها انتقاد و بدگویـی می‌گـردد و بلافاصله از رده‌هـای اول و دوم ادبیات به رتبه‌های بسـیار نازل سـقوط می‌کند. در نثر - و به‌ویژه ترسّـل و منشـآت- وضع بدتر از این بود و هر ژانـر ادبی کارکردهای کاملاً ویژهٔ خود را داشـت. وقتی -مثلاً- در نخسـتین برهه‌های ظهور ادب فارسـی، فردی ماننـد عنصری به صدها ترفند در شـعر غضایری دنبال نارسـایی ترکیب، خطای تعبیـر و امثال آن می‌گردد، در عهد شـکوفایی ادب فارسـی آشکار اسـت که باید چقدر درست و قوی گفت، تا برآمد و ماند.

بنابرایـن، براسـاس رهنمودهـای عقـل و اسـناد نقـل، نمی‌تـوان قول جمهـور را پذیرفت و گفت سـنت ادبی ما و ادبیـات سـنتی ما، فاقـد موازین و معیارهـای انتقادی بوده اسـت و سـرمایهٔ آن صرفـاً برخی فوایـد انتقادی یـا نکته‌های پریشـان و پراکنده بـوده اسـت. ادبیاتی با این مایه رخشـندگی و تأثیر، به‌هیـچ‌روی نمی‌تواند فاقد موازین و پشـتوانه‌های نظری باشـد و بی‌تردید این کاخ بر ستونها و زیرساختهای بسیار پخته و پرورده برآمده کـه چنیـن نیرومنـد و پرتأثیر و ماندگار گشـته اسـت.

ادبیـات نوین فارسـی با همهٔ گیرایـی و زیبایی، چون به مرتبهٔ پشـتوانه‌های نظری خود نرسیده، هنوز نتوانسته شـاهکاری همسان و هم‌سـطح آن آثار -به نسبت زمانهٔ خود- بیافریند.

برخلاف قـول عموم، به‌نظر می‌رسـد که سـنت ادبی ما نه‌تنها از روشـها و نظریه‌هـا و موازین نقد و نظریهٔ ادبی بی‌بهـره نبوده اسـت، که برعکـس، هرکـدام از بزرگان ادب فارسـی در دستگاه اندیشـگی خود از نظریه، فرم و روشـی بسیار استوار و مسـتحکم بهره می‌برده‌اند و در نقد و سنجش آثار دیگران، قواعدی بسیار متقن را به‌کار می‌گرفته‌انـد. آنچه غالبـاً مایه گمراهی شـده و این باور را عام سـاخته اسـت که «در ادبیات فارسی نقد و نظریه وجود ندارد»، دو مسئلهٔ بسیار مهم و اساسی است:

۱. نبود اثری مسـتقل و ممتاز کـه صرفاً متعلق به قلمرو نقد ادبی باشد.

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

ظاهـراً هر دو مسـئله، معلـول دو علت عام‌تری هسـتند کـه فرهنگ ایرانی همواره درگیر آن بوده و هسـت: یکی پراکنده‌اندیشـی متعارف قوم ایرانی و دیگر، گریز شدید از کتابـت و ثبت ذهنیات. آنچه در لابـه‌لای آثار منثور و منظوم ادب ایرانی در باب نقد آمده اسـت اگر جمع و ثبت و مرتب و همسو شود، بی‌تردید از چندین کتاب برخواهد گذشـت و در نهایت به چنـد نظریهٔ عام و شـامل خواهد رسید.

جاحظ شـاید نخستین کسی باشـد که این خصیصهٔ قوم ایرانـی را دریافتـه و به‌صراحـت آن را در آغـاز کتـاب *المحاسن والاضداد* خود آورده است:

«ایرانیان [اهل کتابت نیستند] و میراث فرهنگی خود را با ایجاد شهرها و قلعه‌ها ـ مثل کاخ اردشیر و اصطخر و ساختمان مداین و سـدیر ـ پاس می‌دارند. عربها هم در سـاخت آنها شـرکت کرده‌اند اما عربها با نوشـتن کتاب و نگه‌داشت اخبار و اشعار

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، ۱۸۹۸: 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 به‌صورتی مستقل و نیز عدم ارائه به گونه‌ای همساز و همخوان دانست. ما به‌جد بر این باوریم که آثار ممتاز ادبیات فارسی همگی بر پشتوانهٔ یک نظریهٔ عام و استوار آفریده شده‌اند و در قلب این سنت، قواعد و موازین مستحکم انتقادی وجود دارد، اما به‌صورتی 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، لسان المُلک سپهر به‌صراحت می‌نویسد: «قانون شعر و قواعد قافیه - که شعرا بر زبان داشتند و چنان نزدیک ایشان معروف بود که هرگز در کتابی نمی‌نگاشتند - یکباره در میانه محو و منسیّ گشت و چون دیگرباره جهان آرام یافت... هیچ‌کس از قواعد آن آگهی نداشت» (لسان‌الملک سپهر، ۱۳۵۱: ۲۸؛ حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۹).

۳. سرچشمه‌های نقد و نظر

اکنون می‌توان بدین نکته اندیشید که اگر نظام زیبایی‌شناختی آثار ادبی بر پایهٔ قواعد و موازینی 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 شیوهٔ 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 متّکای 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 پیکرهٔ 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 آنِ مسلمین و جهان اسلام است و ایرانیان هم در آن روز جزء و عضوی از امت اسلام بوده‌اند. درواقع 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 استفادهٔ ایرانیان شاعر و نویسنده بوده است، چه در حیطهٔ نظریه در آثاری مثل

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

قواعدالشعر ابن‌طباطبای اصفهانی و *اسرارالبلاغه* و *دلائل‌الاعجاز* عبدالقاهر جرجانی و *معیارالاشعار* خواجه نصیر طوسی (و دهها کتاب دیگر) و چه در حوزهٔ نقد ادبی با آثاری مثل *الوساطه* قاضی جرجانی، *الشعر والشعراء* ابن‌قتیبه و *الصناعتین* ابوهلال عسکری و *اساس‌البلاغه* زمخشری که همگی ایرانی هستند.

گفتنی است که فقط براساس سه کتاب مرجع *الفهرست* ابن‌ندیم، *کشف‌الظنون* حاجی خلیفه و *الاعلام* زرکلی، مجموعه آثار به‌وجودآمده در قلمرو نقد ادبی در فاصلهٔ سه قرن از قرون اولیهٔ 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 -به‌معنای عام آن- بسیار بیش از اینها خواهد شد، که البته با همهٔ کوششهای درخور تقدیر، هنوز غالب این کتابها به‌صورتی علمی و انتقادی نه شناسایی شده‌اند و نه تصحیح شده و به چاپ رسیده‌اند؛ هرچند کوششهایی در برخی کشورهای عربی در این وادی به‌عمل آمده است. دقت در کمیت و کیفیت مباحث آنها بیانگر این نکتهٔ 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 شیوهٔ آموزش نگره‌ها و یاددادن رویکردهای انتقادی و درک کلیت اثر ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران، بر پایهٔ 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 متکلّم دیگر اثر سست و ضعیف و خام را نمی‌پسندد. مثلاً وقتی فردوسی دربارهٔ کار دقیقی می‌گوید: «نگه کردم این نامه سست آمدم ـ بسی بیت ناتندرست آمدم»، دقیقاً شبیه همان چیزی است که ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ مجالس نقد شعر و سبک‌شناسیهای پدرش، صبوری می‌گوید؛ بی‌آن‌که دفتر و کتابی در میان باشد. نگاهی به متون کلاسیک ادبی، به‌ویژه 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 *راحه‌الصدور* راوندی، *چهارمقاله* و *قابوس‌نامه* و *المعجم* شمس قیس مراجعه کرد. ضمن آن‌که خود آثار خلاقهٔ ادبی هم بر مبنای چنین روشی پیدا شده‌اند. در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سـایر حرفه‌های ظریف و صنایع‌دسـتی 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 اسـت که سنت شفاهی و عدم ثبت و کتابت سنتها، به‌معنای نفی و نبود سـنت نیسـت، که خـود آثار خلاقه بهترین گواه وجود چنین سـنتی در پس‌زمینهٔ اثر اسـت. یکی از پژوهشگران معاصر دراین‌باره می‌نویسد:

«پیشینیان ما اگرچه یکی از شـگرف‌ترین گنجینه‌های شعری را در جهـان پدید آوردنـد، تقریباً هیچ‌یـک از رمزورازهای هنـر خویش را بر ما نگشـودند. حتی در زمینـهٔ فنون بلاغی کـه در آن قوی‌تـر و دقیق‌تر از دیگر شـاخه‌های ادب بودند. آن رازدانـان دل‌آگاه هرچـه داشـتند در دنیـای درون چونان دُرجی سربسته نگاهداری می‌کردند... گمان نکنیم که آن آثار گران‌سنگ می‌توانست بدون پیشینه و پشتوانهٔ فکری و نظری و آگاهی از رموز و شـیوه‌ها و شـگردها بـه حاصل آید، مثلاً شـاهنامه بدون شـاهد و شمّ شـگفت‌آور فردوسی در تمامی جهات و ساحات شعر حماسـی سروده شود اما قدمای ما به خلاف اسـلاف یونانی‌شان یا غربیان سده‌های جدید (و ما به تأثیـر یا تقلید آنان) در کمتر زمینـه‌ای از ادبیات اهل تحلیل و تئوری بودند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۹).

۳. افزون بر موارد فوق، در درون آثار موجود کلاسیک، حجـم عظیمـی از نکته‌هـا، نگره‌هـا و در برخـی مـوارد نظریه‌هـای انتقادی و ادبی هسـت کـه گاه از نظر کمّی و کیفی بسـیار قابل تأمّل اسـت. برای نمونه، فقط در آثار منظـوم نظامـی و مولوی حجـم ابیاتی که دربـارهٔ نقد و تحلیـل زبان و ادبیات اسـت حـدود ده‌هزار بیت اسـت. در آثـار منثـور هم وضع به همین منوال اسـت، چنان‌که -مثلاً- بخش عمده‌ای از کل آثار منثور ناصرخسـرو فقط دربارهٔ کلمه، زبان و ادبیات اسـت. دیوان ناصرخسرو، سـنایی، امیرخسـرو، جامی و دیگران نیز چنین وضعی دارنـد. در ایـن آثار منظـوم و منثور، گاه بـه نگره‌هایی دربارهٔ زبان و ادبیات می‌رسـیم کـه در هیچ‌یک از آرا و نظریات مدرن نیسـت؛ از جملهٔ این نگره‌هـا تبیین رابطهٔ هسـتی و کلمه -مثـلاً- از دیدگاه ناصرخسـرو، نظامی و مولاناسـت. در برخـی آثار دیگر به چنـان نکته‌های ناب انتقادی دربارهٔ جایگاه ادبیات، شـعر و شاعر، و تعیین و تبیین هویت صنفی آنها می‌رسـیم که در فرهنگ بشری - غالباً- برای نخستین بار مطرح می‌شود؛ از آن جمله است تبیین موقعیت شـعر در مراتب وجود از دیدگاه سـنایی، تعیین هویت صنفی شـاعر در آرای انوری، تحلیل رابطهٔ نوشـتار و گفتار در آثار ناصرخسرو، بی‌خویش‌نویسی و نوع ارتباط کاتب و شـاعر با مکتوبات و اشعار بی‌اراده در عین‌القضـات و مولـوی و دهها مورد دیگـر که واقعاً بی‌نظیر و یگانه است. به‌هرحال، با قبول نسبی پراکندگی و پریشـانی پـاره‌ای آرا و نظریات، باز هـم نمی‌توان به فقدان و عدم موجودیت آنها اعتراف کرد.

باری، برای کسـی که عمیقاً با مبانی هنری ادب فارسـی آشناسـت، روشن اسـت که کشـف و درکِ مبانی نظری ادب فارسـی مثل کشـف یک دستگاه همساز است که در آغاز هـر تکه‌پاره، غریـب و بی‌معنا می‌نمایـد؛ اما وقتی کسـی به وحدت درونی و ارگانیک آن پی بُرد، درمی‌یابد

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 آشفتگیهای ظاهری این ادبیات ظاهراً متکثر اما باطناً واحد است. این درک و کشف هم، خود حاصل آشنایی و فهم مبانی ظریف زبانی و صوری 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 همهٔ بزرگان ادب فارسی بوده است و با جملاتی چون «بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه پیش چشم دارد و بَرِ استادی بخواند که شایستگی آن را دارد» و امثال آن هویدا شده است.

نتیجه

بر پایهٔ آنچه گفته شد، سرچشمهٔ اصلی نگره‌ها و نظریه‌های انتقادی و ادبی ادبیات فارسی عبارت است از:

۱. مجموعه متون عربی در حوزهٔ نقد و نظریهٔ 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 *دانشنامهٔ 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 مقلدانهٔ برخی آرا دوری کند و پس از تحقیق و تفحص جدی و روشمند خود به نتیجه برسد که «در ادبیات فارسی نقد و نظریهٔ ادبی وجود دارد یا خیر؟».

بر همین مبانی، محقق ژرف‌کاوی که می‌خواهد به حقیقتِ این نکته برسد که آیا در ادبیات فارسی نقد و نظریهٔ ادبی وجود دارد یا خیر، باید ابتدا سه محور زیر، یعنی تفاوت مبانی نظامهای زیباشناختی، رابطهٔ 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 جدّی 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 کلّیت نکته‌ها و قواعد آن برپایهٔ سنجه‌هایی همسو و مبنادار پی‌ریزی شده باشد؟

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پی‌نوشت

۱. در باب *فن شعر* ارسطو و میزان تأثیر آن بر نقد و ادب اسلامی- ایرانی، رک: محبتی، مهدی، «دربارهٔ بوطیقا و تأثیر آن در نقد و ادب اسلامی-ایرانی»، *نامهٔ پارسی* سال یازدهم، شمارهٔ 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 همایونفرّخ هم پس از بحثی مفصل دراین‌باره 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 *هشت‌هزار سال شعر ایرانی*، تهران، نشرعلم، ۱۳۷۰، ص ۷۳۳).

۴. برای دیدن برخی از این مستندات و مراجع از جمله رک: کربن، هانری، *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*، ترجمهٔ سیدجواد طباطبایی، تهران، نشر کویر، ۱۳۷۵؛ صص ۱-۲ و ادیب اصفهانی، محمدحسین (ذکاءالملک 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 نحوهٔ آموزش در ایران قدیم -به‌غیر از منابع پیش‌گفته-از جمله رک: موریسون، جرج، محمدرضا شفیعی کدکنی و دیگران، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، نشر گستره، ۱۳۸۰، صص ۲۴۹-۲۸۵، ۴۰۶-۴۰۸ و ریپکا، یان، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ ابوالقاسم سّری، تهران، سخن، ۱۳۸۳، صص ۱۹۸-۲۲۹.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

ابن خلدون. (بی‌تا)، *مقدمه*، بیروت، دارالاحیاء التراث العربی.
ادیب اصفهانی، محمد حسین (ذکاءالملک 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*، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران، نشر نی.
جاحظ، عمربن 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 وطواط. (۱۳۶۱)، *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، سنایی.
ریپکا، یان. (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی، تهران، سخن.
زرشناس، زهره. (۱۳۸۲)، *میراث ادبی روایی در ایران باستان*، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۲)، نقد ادبی، *تهران*، امیرکبیر.
سعید، جمیل و داوود سلّوم. (۱۹۸۶)، *نصوص النظریه النقدیه*، بغداد، دارالشئون الثقافیه.
عطار، فریدالدین. (۱۳۸۶)، منطق‌الطیر، تصحیح و مقدمه از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، نشر سخن.
الفاخوری، الحنّا. (۱۹۹۱)، *الموجز فی الادب العربی*، بیروت، دارجیل.
قاضی، محمد. (۱۳۸۶)، «رمان‌نویسی در ایران دوران کودکی خود را می‌گذراند»، *ادبستان*، شماره ۲، تهران، موسسه اطلاعات.
کربن، هانری. (۱۳۷۵)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمهٔ سید جواد طباطبایی، تهران، نشر کویر.
گرابر، اولگ. (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر.
لسان‌الملک سپهر (میرزا محمدتقی‌خان کاشانی). (۱۳۵۱)، *براهین‌العجم*، تصحیح دکتر سید جعفر شهیدی، تهران، دانشگاه تهران.
محبّتی، مهدی. (۱۳۸۳)، *از صورت تا معنا*، تهران، نشر سخن.
_____. (۱۳۸۵) «دربارهٔ بوطیقا وتأثیر آن در نقد و ادب ایرانی-اسلامی»، *نامهٔ پارسی*، سال یازدهم، ش اول.
موریسون، جرج و دیگران. (۱۳۸۰)، *تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، نشر گستره.

Burgel, J. Christoph. (1988), *The Feathers of the Simorgh*, New York.
Meisami, Juli S. (1987), *Medival Persian Court Poetry*, Prinston.
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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بنیـاد نقـد هنـر در سـدهٔ نهـم هجری

دکتر یعقوب آژند
استاد دانشگاه تهران

تاریخ دریافت مقالـه:۸۸/۷/۱۴
تاریخ پذیـرش نهایـی:۸۸/۹/۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

در این مقاله وجوه همبسته و منطقی هنر در سدهٔ نهم هجری فحص می‌شود و آموزه‌ها و عوامل این وجوه همبسته زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد تا جنبه‌های گوناگون سازوکار نقد هنر در این دوره شناسایی و بحث شود. قرن نهم به‌لحاظ هنری جهتهای گوناگون دارد. این قرن یکی از دوره‌های کلیدی هنر ایران به‌شمار می‌رود، از این‌رو در چارچوبهٔ آن آموزه‌های مختلف هنری از جمله نقد هنر رشد می‌کند و جنبه‌های گوناگون می‌یابد. این نقد هنر علاوه بر ارتقای آثار هنری، بر قرایح و طبایع و تخیل و ابداع هنرمندان نیز اثر می‌گذارد و هنرمندان را به کنشی والا در عرصهٔ هنر می‌کشاند. نقد هنر در این دوره با فرایندی درون‌ساختی و برون‌ساختی پی‌گیری می‌شود و مهم‌ترین عامل پیش‌برندهٔ آن در پس پشت اندیشهٔ منتقد، جهان‌بینی اسلامی اوست که آثار هنری را از این دریچه ارزیابی می‌کند و این اصلی استوار در نقد هنری سدهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

شکل‌گیری رسمی کارگاه هنری کتابخانهٔ سلطنتی، طبق منابع موجود، از مکتب تبریز ایلخانی شروع شد؛ گرچه مقدمات این کار، از مدتها پیش یعنی دست‌کم از دورهٔ آل‌بویه در شیراز و بعدها در بغداد فراهم آمده بود. کارگاه هنری دو بخش عمدهٔ کتابت‌خانه و صورت‌خانه داشت و مشتمل بر حجره‌هایی بود که کاتبان، مذهبان 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 نسخهٔ خاص می‌انجامید. این کار جمعی تحت نظر استادی متبحر و زبردست که ریاست کتابخانهٔ 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 به‌طرزی 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 قریحهٔ 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 آیندهٔ 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 کتابخانهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

رسمی هنری فراز می‌آورد که خاص بالانشینان و درباریان بود و مرتبت و منزلت ویژهٔ خود داشت. ازاین‌رو 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 سدهٔ 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؛ ازاین‌رو همواره در ارتقای سطح هنری دربار می‌کوشیدند و از چشم‌وهم‌چشمی در این وادی پرهیز نمی‌کردند. دستگاه گردانندهٔ دربارها در حقیقت مفسر سیاستهای هنری زمانه بود، ازاین‌رو ارتقای والای هنری و پرهیز از لغزش در دام فروپایگی و عامیانگی را در نظر داشتند. در نظر آنها «هریک از فنون و بدایع و حِرَف و صنایع را در دنائت و اعتلا و بدایت و انتها، مدارج و مقادیر مقرر و معین» بود و همواره «طالب درجهٔ علیا و رتبهٔ قصوی» در هنرها بودند (Thackston, 2001: 22).

شاید در این باب داستانی که سلطان‌حسین بایقرا به منظور نقد خطاطی سلطانعلی مشهدی آورده در وقوف به ساحت اندیشهٔ هنری درباریان راهگشا باشد. سلطان‌حسین 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. ازاین‌رو روی خشتهای او رفت و آنها را پایمال کرد و با خاک برابر ساخت، طوری‌که 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 هیهات، 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 قریحهٔ هنرمند خواهان نبودند و بر آثار هنرمندان نکته‌گیری می‌کردند و ایراد می‌گرفتند و آنها را در بوتهٔ نقد و نظر قرار می دادند تا آنها را از فساد و تباهی در هنر بازدارند. در قرن نهم هجری که شاهد شکوفایی مکتب نگارگری هرات در دو مرحلهٔ شاخص هنری هستیم، با نقد سامان‌یافتهٔ هنر روبه‌رو می‌شویم و همین نقد دقیق و سنجیده است که عالی‌ترین و ژرف‌ترین ساحت هنری را در کسوت مکتب هرات پدیدار کرده است.

استاد در مقام ناقد

در دایرهٔ استاد-شاگردی، استاد در مقام ناقد بود و شاگرد، نقدپذیر. 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 پایهٔ هنری خویش

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌افزود. شاگرد با مطالعهٔ 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 نگریستن 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 تعالی‌بخش دست او را می‌گرفت و کمال یک طراحی، 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 سدهٔ نهم هجری، در این مورد نمونهٔ 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، طوری‌که مدعی اتمام کتابت نسخه‌ای می‌شود که پس از فوت مولانا جعفر بایسنقری ناقص باقی مانده بود. مولانا اظهر، رئیس کتابخانهٔ ابوسعید تیموری، از برای آزمون، کتاب مولانا جعفر را به او بازمی‌نماید و سلطانعلی فی‌الحال می‌پذیرد که آن‌را 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 خمسهٔ 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 من‌بعد 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 غرّه بوده‌ام و خط بی‌اسلوب را خود خط نمی‌توان گفت» (همان).

در حقیقت توان گفت که هنرمند بی‌استاد را هنرمند نمی‌توان گفت. نحوهٔ برساخته‌شدن هنرمند چنین بود. او می‌باید نظراً و عملاً نقد استاد را به جان می‌پذیرفت و موضعی مانند موضع او اختیار می‌کرد و به‌جان 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 طابق‌النعل بالنعل منتقل سازد. گاه اتفاق می‌افتاد که شاگردی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، درباب یکی از استادان خود، یعنی مولانا درویش‌محمد می‌نویسد: «مولانا درویش‌محمد که استاد فقیر است، شاگرد شاه‌مظفر است. در باریکی قلم مثل ندارد بلکه از شاه‌مظفر نیز گذرانیده، اما چندان اندام و پختگی و ملاحت 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 نمونهٔ دیگر شاید نظر کمال‌الملک دربارهٔ مزین‌الدوله، استاد او باشد که می‌نویسد: «معلم نقاشی مدرسه میرزاعلی‌اکبرخان مزین‌الدوله کاشی بود که از تحصیلکردگان فرنگ بود که اگرچه شخصاً باذوق نبود ولی مایه مدرسه‌ای داشت» (کمال‌الملک، ۱۳۶۶: ۱۳). 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 می‌کوشید تا به درجهٔ 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 سرچشمهٔ استادی می‌کشاند و خود در مقام ناقد قرار می‌گرفت تا سنت سابقهٔ نگارگری 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.

هنرپرور در مقام ناقد

در دایرهٔ هنر ایران، هنرپرور مکانت و منزلت ویژه‌ای داشت. در اینجا هنرپرور ناقد بود و استاد، نقدپذیر. به‌جرئت توان گفت که از سدهٔ هفتم هجری که کارگاه هنری کتابخانهٔ سلطنتی در دربارها شکل گرفت تا دورهٔ قاجار که مصادیقی از هنر اروپا در ایران پدیدار شد، جملگی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هنرپروران، خود هنرمندی فحل 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 دامنهٔ 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 رابطهٔ 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 دلبستهٔ 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 دورهٔ شاهرخ و فرزند او، بایسنقرمیرزا دامنه گرفت و بایسنقرمیرزا علاوه بر این‌که شماری از هنرمندان تبریز 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 دوست‌محمد هروی در باب حمایت بایسنقرمیرزا از امیر خلیل‌الله مصور فراتر از رابطه بین هنرپرور و هنرمند، بلکه در حد و حجم رابطهٔ استاد-شاگردی است و دلبستگی شاگرد به استاد. چنین پیوندی را می‌توان در دربار سلطان‌حسین بایقرا نیز پیدا کرد. سلطان‌حسین 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 درباب این دو است که حکایت از پرمایگی نظرگاه و جنبه‌های عمیق نقد و نظر آنهاست. آنها با میل و مرحمت به بازکاوی آگاهانهٔ آثار هنرمندان می‌پرداختند و اظهار نقد و نظر می‌کردند.

در سندی که از سلطان‌حسین میرزا بر جای مانده، طی نامه‌ای به سلطانعلی مشهدی، کاتب نامدار کتابخانهٔ 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 ارادهٔ یک شعر سعی بلیغ می‌نماید تا شعر او به مرحلهٔ کمال برسد و در معنی و ترکیب لفظ یک بیت، نهایت دقت را دارد؛ ازاین‌رو کاتب می‌باید نهایت جد و جهد را به‌کار بندد تا «سهو قلم خلل به قواعد و ارکان» شعر وارد نسازد، چون موجب کدورت و توزع ضمیر گویندهٔ شعر خواهد شد و بر دل و دیدهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و اصلاح محفـوظ و مأمون؛ هرچه نویسـد به مقابله آن کماینبغی مراسـم سعی به تقدیم رساند که تلافی ماسبق خواهد شد» (Thackston, 2001: 51).

مجالس نقد هنر

حـال کـه صحبـت از هنرپـرور و هنرمنـد در میـان آمـد، در همیـن پیوند بهتر اسـت بـه مجالس هنری سـدهٔ نهم هجری هم نظـری افکنده شـود کـه هنرپـرور و هنرمنـد در آنها مقابل هم می‌نشسـتند و به نقد و نظـر درباب آثار، از شـعر و موسـیقی گرفته تا خط و نقاشـی، می‌پرداختند و آنها را از دیـدگاه چندوچونی به نخ نقد می‌کشـیدند. صاحبان مکنت و ثروت تیموری در برگـزاری این مجالس هنری تلاشـی وافر داشـتند و در آنها علاوه بر سرگرمیهای معهود همچون باده‌گساری و سازندگی و نوازندگی و بذله‌گویی 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. ایـن نقـد و نظرها که به شـیوه‌ای درخور و شایسـته ادا می‌شـد، ملاکها و معیارهای زیبایی‌شناسـی آثار هنری را برمـلا می‌کـرد و جنبه‌های مثبـت آنهـا را پیش روی آنهـا می‌نهـاد. این نظریات کـه تا حـدودی از غرضهای شـخصی خالی نبود، چون گاهـی پیش روی صاحب اثر ادا می‌شـد، شایسـتگی و جربزهٔ هنری هنرمند را نشـان مـی‌داد، چنان‌که از لابه‌لای این نوع نگرشـها می‌توان به روح مـردم زمانه و ذوق و سـلایق و ضوابط نقد و درک هنـری آنها پی برد. ایـن نقد و نظرها چنـان بی‌محابا ادا می‌شـد که گاه تقابل می‌آفرید، چون نقد همواره بر تقابل دوتایی استوار است.

روزی سلطان‌حسـین میـرزا در یکی از ایـن مجالس، از ادیبان حاضر پرسـش می‌کند که «ادبیـات جامی به چند رسیده و نقود نفایس ایشان به چه مقدار کشیده؟» مولانا قتیلـی جواب می‌دهد که «آنچه مشـهور اسـت ادبیات آن حضـرت مولوی بـه اعتبار آن، آن حضـرت از نودهزار درگذشـته و بـه صدهـزار نرسـیده». سلطان‌حسـین می‌پرسـد: «مراد من آنسـت که ادبیـات حضرت مولوی کـه بـه اعتبار آن، آن حضرت از سـایر شـعرای ماتقدم و ماتأخر مسـتثنی و متمایزند، چه مقدار باشـد؟» مولانا قتیلی سـکوت می‌کند و چیزی نمی‌گوید. سلطان‌حسـین سـؤال را از واصفـی می‌کنـد و واصفی جـواب می‌دهد کـه باید کلیات جامی را چند روزی تفحص کند و سـپس جـواب دهـد. واصفـی پس از چنـد روز تفحـص در یک مجلـس هنـری دیگـر «ده قطعـه کار از سـوانح افکار و بدایع اشـعار آبکار» جامی برمی‌گزینـد و ارائه می‌دهد و سلطان از مولانا قتیلی هم می‌خواهد چنین کاری را انجام دهـد. قتیلی پس از ده روز، ده شـعر انتخـاب می‌کند که بـا گزینش واصفی یکی بودنـد و این از جملهٔ عجایب بود (واصفـی، ۱۳۵۰: ۱/ ۳۳۹-۳۵۰). این نکتـه از توجه اهل زمانه به ادب و هنر و میزان یکدسـتی و هماهنگی سلایق و ذوق آنها روایـت می‌کند که با دیدهٔ تنقید به آثار هنری می‌نگریسـتند و نگاهـی آگاهانه و همه‌سـویه بـه هنرها

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

داشـتند. آنها ضعف و قـوت ابداع هنری را می‌دانسـتند و به دنبال نشـان گوهر خود هنرمند و اندیشـهٔ خاص او بودند.

در این مجالس هنری با نمونه‌هایی از نقد ناقدان روبه‌رو می‌شـویم که بر پایهٔ احسـاس و خرد جمع‌بندی می‌شود و مفسـر عادتها و سـلایق زمانه است. در مجالس هنری سلطان‌حسـین‌میرزا دسـت‌کم دوبار از بهزاد و دوبار از مولانا یوسف نقاش ـ شاگرد بهزادـ سخن به میان می‌آید کـه با آثار خود، مجلسـیان را محظـوظ می‌کردند و آنها را به کنشی نقادانه در باب آثارشان وامی‌داشتند. مولانا یوسـف نقاش که در چهره‌گشـایی دسـتی توانا داشت، یک‌بـار صورتـی از قاضـی جـادک می‌کشـد و اعجـاب حضـار را برمی‌انگیـزد. قاضی جـادک اعجوبه‌ای بوده دیدنی با بدنی نحیف و لاغر و ریشـی دراز و پر از کثافت و هیکلی وارفته و ظاهری ناآراسـته و جامه‌ای شندره و صـورت غریبه، طوری که وقتی مولانا یوسـف صورت ایـن بوالعجوبـهٔ زمانـه را می‌کشـد و از لحـاظ سـلطان و مجلسـیان می‌گذرانـد، همـه را بـه اعجاب و شـگفتی وامـی‌دارد و «موجب فـرح خاطر سلطان‌حسـین میرزا» می‌شود (همان: ۲/ ۱۴۱-۱۴۲).

مولانا یوسف، نوبتی دیگر، شهسواری را می‌کشد که در حال شـکار ببر اسـت و نیـزه‌اش به کلهٔ ببر فـرو رفته و صید و صیاد در هم تنیده شده‌اند. هنگامی که این صحنهٔ مصور را به مجلسیان نشـان می‌دهد، تحسین و اعجاب همگان را برمی‌انگیزد.

نکتـهٔ جالب توجه، آثـار کمال‌الدین بهـزاد و ارائهٔ آن در مجالس هنری سلطان‌حسـین بایقرا و میرعلیشـیر نوایی اسـت. گفتیم کـه ارکان دولت این دو تن بـر هنرمندی و هنرپروری اسـتوار بود و اعیان و اشـراف هم به پیروی از آنها در اکتسـاب هنـر و فنون و فضایل می‌کوشـیدند و به‌قول دولتشـاه سـمرقندی «بر عروس هنر از مرتبه، زیـور» می‌پوشـیدند و در زمـان آنهـا «در هـر انجمن و برزن سخن از فضیلت و هنر در میان» بود و هنرپروری و هنرنوازی از سـنتهای بزرگان زمانه محسـوب می‌شد (دولتشاه، ۱۳۳۸: ۳۶۰-۳۶۱).

سلطان‌حسـین میرزا از میان هنرمنـدان نظری خاص به کمال‌الدیـن بهـزاد داشـت و او را «مانی ثانـی» می‌نامید و بهـزاد بـا آثار خـود در دلبری از سـلطان سـنگ تمام می‌گذاشـت و هـرگاه سـلطان خاطری مکدر می‌داشـت و غمـی یا المی بر او مسـتولی می‌شـد، بهـزاد صورتی برمی‌انگیخت و پیکری برمی‌آمیخت و به سـلطان نشـان مـی‌داد و سـلطان به‌محض دیـدن آنها زنگ کـدورت از خاطرش زدوده می‌شـد و لب به لبخند می‌گشود و بهزاد همـواره «صور مختلفـه و نقوش متنوعه بـا خود همراه داشـتی که به‌وقت بکار بردی و اکثـر امیر بابا محمود را کـه از جمله امرای بزرگ عظیم‌الشـأن و کبرای سـترگ رفیع‌المـکان درگاه عالم‌پنـاه بـود، بـه اوضـاع مختلف تصویر می‌نمود چون میر مذکور صورت عجیب و هیئت غریب داشـت» (واصفـی، ۱۳۵۰: ۲/ ۱۴۵). از این معانی پیداست که بهزاد دستی توانا در تصویر اشیا و اشخاص به‌طرزی طنزآمیز داشت، طوری‌که تصاویر او از لحظات خنـده‌آور اشـیا و اشـخاص، موجبات بهجت و سـرور

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سلطان و سایرین را فراهم می‌کرد و هم ازاین‌روست که بهزاد را می‌توان از نخستین کاریکاتوریستهای عالم به‌حساب آورد.

داستان دیگری که در این مجالس هنری برای بهزاد رخ می‌دهد کاملاً صبغهٔ نقد و نظر هنری را در سدهٔ نهم هجری در پی می‌کشد. از این واقعه پیداست که منتقدان و حاضران فرهیختهٔ 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 سدهٔ نهم را می‌توان در این روایت کاملاً دریافت.

از قرار معلوم، این واقعه در مجلس هنری میرعلیشیر نوایی، مشاور و معاشر صاحب ثروت و مکنت سلطان‌حسین بایقرا رخ داد. واصفی می‌نویسد که مشهور است بهزاد صحیفه‌ای از مجلس میرعلیشیر نوایی کشید و آن‌را 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 پیکرهٔ میرعلیشیر در حال ایستاده و تکیه‌داده بر عصای خویش و طبقهای پرزر در پیش نهاده از برای پیشکش به حاضران مجلس (همان: ۲/ ۱۴۹).

میرعلیشیر پس از مشاهدهٔ آن صحیفه لب به تحسین و تقدیر بهزاد گشود و روی به حضار آورد و نظر آنها را دربارهٔ 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 مصاحبان 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 پیاپی 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 اگرنه 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 درشتی نمی‌کردند، به خاطر رسیده بود که این طبقهای ساچیق را بر سر یاران نثار کنم» (همان: ۲/ ۱۵۰).

نظرهای آمده در این روایت حاکی از ذوق و شوق و سلیقهٔ ارباب 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

انتشـار منحصـر به طبقـهٔ دربـاری نبوده، بلکـه در هر انجمن و برزنی بحث و گفت‌وشـنود درباب هنرها جاری بـود. حمایت و تجلیل از ارباب فضـل و هنر لامحاله این مباحـث را در پـی می‌کشـید و شـهرت اعتبـار به هریک از هنرمنـدان را محفوظ می‌داشـت. هنرپـروران و حتی هنرمنـدان هریـک در مزیـد فضل و هنر می‌کوشـیدند و رونـق فضل و هنر موقوف به تنقید آثـار و احوال هنری آنها بود. از اینجاسـت که هنر در این دوره جلوه و رونق و پیشرفت ویژه‌ای داشت.

اربـاب مجالس هنـری این دوران در کنار هنر نقاشـی و نگارگری، به خطاطی و خوشنویسـی هـم التفاتی خاص داشـتند و دربـاب آثـار اسـاتید سـلف همچـون یاقوت مستعصمی که اسوهٔ خطاطان بود، اظهارنظر می‌کردند. یک‌بـار مولانـا عابـد خطاط، خطـوط افاضل گذشـته از جملـه یاقـوت را به مجلـس سلطان‌حسـین آورد و بحث در چندوچون و کیفیت زیبایـی و ظرافت آنها درگرفت و به آوردن داسـتانی دربارهٔ شـیوه و منـش هنری یاقوت انجامید. این داسـتان نکات تازه و معانـی باریک درباب خطاطی و مهارت در آن داشت (همان: ۲/ ۱۳۱-۱۳۷).

معیار و محک نقد هنر

هـر هنـری را اسـوه‌ای بـود کـه عالی‌تریـن ابداعـات و ابتـکارات را بـا کارسـتان هنـری آن اسـوه می‌سـنجیدند. هر هنرمنـدی که در هنر خود به قلهٔ کمال دست می‌یافت او را با آن اسـوهٔ هنری برابر می‌نشـاندند. مثلاً اصحاب نقش‌ونگار را بـا مانی قیاس می‌کردند که در خلال قرون به‌صورت نمونهٔ والای نگارگری ایران مطرح شـده بود. هنرمنـدی کـه از جامعیت هنری برخوردار می‌شـد، قدر قریحه و طبع هنـری او را با مانی در یک تراز می‌نهادند. بارهـا هنرمندان زبردسـت را به مانی تشـبیه کرده‌اند و در وصـف تمامیت و کمـال هنری هنرمنـد از مانی مایه گذاشـته‌اند. در وصف هر مصوری از سحرسازی مانی در عالم تصویر صحبت شده و این‌که:

نگارندهٔ نقش مانی‌فریب

ازو روزگار هنر دیده زیب

و

مانی‌رقمی که گاه تصویر

ماندی رقمش به نقش تقدیر

(منشی قمی، ۱۳۶۶: ۹-۱۰-۱۳۱).

مصطفی عالی‌افندی که شـرحی مستوفی درباب مانی در مقام هنرمندی نقاش دارد، او را نعم‌البدل تمامی هنرمندان و اسـتاد مکمل و نقاش معجـزه کار بی‌بَدَل می‌داند که در سیاه‌قلم اسوهٔ روزگار بود و در رسامی و طراحی «کسی چـون او تصویری بدسـت نـداده» (عالی‌افنـدی، ۱۳۶۹: ۱۰۸).

از صفایی که طبع مانی داشت

نقشش آئینه بهر اعدا شد

با جلایی که زد نقوش جهان

سر بسر مظهر تجلاّ شد

(همان: ۱۱۲)

سـراغ داریم پیـش از آن‌که سلطان‌حسـین بایقرا، بهزاد را «مانـی ثانـی» لقب دهد، میر خلیل‌اللـه مصور، هنرمند

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

برجستهٔ مرحله نخست مکتب هرات را با این لقب نامیده بودند (جهانگیر، ۱۳۵۹: ۳۲۳). بهزاد که نادرهٔ دوران و اعجوبهٔ زمان خود بود، لقب مانی ثانی را از سلطان‌حسین بایقرا دریافت کرد (واصفی، ۱۳۵۰: ۱۴۵) و بعدها شاه‌اسماعیل در فرمانی که برای کلانتری کتابخانهٔ 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 مقدمهٔ مرقعی که بهزاد ترتیب داده بود او را به‌صراحت «مانی‌قلم» می‌نامد که موی قلمش بر چهره‌سازی مانی قلم نسخ کشیده است (میرخواند، ۱۳۸۰: ۶۰۰۷/۱۱) گاهی نیز اتفاق می‌افتاد که هنرمندی نه‌چندان ماهر و زبردست را به مانی تشبیه می‌کردند. قاضی‌احمد قمی از راه تملق و تعلق این وصف را دربارهٔ 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 تشبّه‌جویی، 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 شاه‌اسماعیل درآمد و از جملهٔ نقاشان کارگاه هنری او شد.

در قلمرو خطاطی و خوشنویسی، نقد آثار خطاطان نوع دیگر بود و اسوهٔ 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 سدهٔ چهارم هجری خطوط سته را وضع کرد و ابن‌بواب در سدهٔ پنجم هجری اصول و قواعد آنها را تنظیم و تدوین کرد و هنرمندی که این خطوط سته را به‌لحاظ زیبایی به قلهٔ کمال برکشید یاقوت مستعصمی بود. یاقوت در سدهٔ 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 ششگانهٔ او شایستگی هنری او را در اقصی نقاط پراکندند و او را در محور توجه آیندگان قرار دادند. در سدهٔ 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 سدهٔ نهم هجری، به‌ویژه در خطوط ششگانه، یاقوت بود.

دولتشاه سمرقندی دربارهٔ سلطان‌ابراهیم، 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمـودی و فرسـتادی و فروختـی و از ناقـدان بصیـر هیچ‌کـس فـرق نیارسـتی کـردن» (دولتشـاه، ۱۳۳۸: ۲۸۷-۲۸۸). چنیـن انتسـابی را عبدالـرزاق سـمرقندی دربـارهٔ شـمس بایسـنقری دارد کـه شـاگرد مولانـا معـروف خطـاط بـود و برکشـیدهٔ بایسـنقرمیرزا و او «بسـیاری از خطـوط خویش بـه نام قبله‌الکتـاب یاقوت مسـتعصمی کرده، مبصران جهان بـه خط یاقوت قبول کردنـد» (عبدالـرزاق سـمرقندی، ۱۳۶۵ق: ۲/ ۶۵۵). قاضی‌احمـد قمـی، عبدالله صیرفـی، فرزنـد خواجـه محمـود صراف تبریـزی را که از خوشنویسـان نامدار سـدهٔ هشتم هجری اسـت، «یاقوت عصر خود» می‌نامد (منشـی قمـی، ۱۳۶۶: ۲۴) و نیـز به خواجـه عبدالحی، خطاط زبردسـت خط تعلیق لقبی مشابه می‌دهد (همان: ۴۳) و مولانـا مالـک دیلمی، خوشـنویس نامـدار دورهٔ صفوی را یاقـوت عصر خویش قلمـداد می‌کند و تاریخ فـوت او را «یاقوت عصر مالک» یعنی سـال ۹۶۸ هجری می نویسد (همان: ۹۷). این القاب و اوصاف همه دعاوی نقد آثار هنرمند و در تعلیل لطافت و ملاحت کار او بود.

زبان نقد هنری

زبانی که منتقد هنر در بحث از طبع و قریحه و آثار هنرمند به‌کار 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 نبـوی، مفاهیم ذهنی خود را تقویت می‌کند و لفظ و معنی را در ابـراز ایده و عقیده‌ای راجع بـه هنرمند و اثر هنری درهم می‌تابـد. تمامی واژگانی که برای تبیین موضوع و موضع خودش برمی‌گزیند در ارتباط مسـتقیم با مفاهیم تصویـری و نقاشـی اسـت. انشـای منتقـد دربردارندهٔ فهرسـتی از کلمـات و واژگان و اصطلاحـات عربـی و فارسـی خاص نگارگری اسـت که بارها در متون تکرار می‌شود.

بـه جمله‌ای از شـمس قیس رازی درباب قیاس شـاعر و نقـاش توجه می‌کنیم. وی می‌نویسـد که شـاعر «در این باب چون نقاش چیره‌دسـت باشد که در تقاسیم نقوش و تداویر شـاخ‌وبرگها هر گلی بر طرفی نشاند و هر شاخ به سـویی بیرون برد و در رنگ‌آمیزی هر صبغ جایی خرج کند و هر رنگ به گلی دهد آنجا که رنگ سیر آید نیم سیر صـرف نکند و آنجا که صبغ روشـن بایـد، تاریک به‌کار نبرد» (شمس قیس رازی، ۱۳۲۷ ق: ۴۲۰). در این عبارت شـمس قیس، نقـاش به‌جای شـاعر می‌نشـیند و کلمات تبدیل به رنگها می‌شود.

اما منتقد هنر در سـدهٔ نهم هجری، شاعری است که جای نقـاش را می‌گیـرد و از دریچهٔ کلمات و واژگان شـاعری بـه تنقیـد اثر هنـری می‌پـردازد. او روابـط و مناظرات و ترکیب‌بندی یک تصویر را گویی که شعری است درهم‌تافته، می‌نگرد و از این منظر آن را به نقد می‌کشـد. آرایش کلام او شـاعرانه اسـت و آکنده از تشبیهات و اسـتعارات. در تعلیل روابط ترکیب‌بندی از سخن شاعرانه بهره می‌جوید و از این راه، حسـن و زیبایی اثر هنری را وصف می‌کند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 دگرسانیها و دگرگونیهاست که انگار در شعر اتفاق می‌افتد و آن‌را به‌گونهٔ 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 مقدمهٔ خواندمیر بر مرقعی که بهزاد ترتیب داده بود، دقت کنید: «هر قطره که غواص قلم گوهربار از لجّه دوات به ساحل این اوراق رسانیده، دُریست 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 دربارهٔ شعر شاعران نیز پیدا کرد.

نقد هنر از دیدگاه میرزا حیدر دوغلات

زبان منتقد هنر در کتاب *تاریخ رشیدی* 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 دربارهٔ شاه‌مظفر، فرزند منصور بدخشانی (میر مصور بعدی) که در ۲۴سالگی فوت کرد، می‌نویسد: «قلم نازک باریک دارد که به‌غیر 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 ملاحت و پختگی که چشم بیننده خیره ماند» (میرزا حیدر دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۷). میرزاحیدر 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 دایرهٔ نقد هنر معنا دارد و هرکدام باروبر خاصی را حمل می‌کند. دربارهٔ هنر عبدالحی می‌نویسد که در صفای قلم و نازکی و محکمی، بلکه در همهٔ 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).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 سدهٔ نهم هجری اتفاق می‌افتد؛ گرچه این رویکرد ساخته‌وپرداختهٔ میرزا حیدر نیست و پیش از او کسانی این راه را رفته‌اند. میرزا حیدر، مولانا مقصود، شاگرد بهزاد را در قیاس با قاسم‌علی به‌نقد 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. به‌نظر او، اصل طرح وی پخته‌تر از بهزاد است، ولی پرداخت بهزاد پخته‌تر از اوست. او از رفتار و کردار آقامیرک هم انتقاد می‌کند؛ این‌که همواره اظهار زورمندی و کمان‌داری می‌کند و به آن هم شهرت دارد. به‌نظر 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 درباب ملایوسف، شاگرد دیگر بهزاد، همان کسی که در مجالس هنری سلطان‌حسین میرزا چهرهٔ قاضی جادک را ازبرای طنز کشیده و اعجاب همگان را برانگیخته بود، نظری دیگر دارد. به‌نظر او، مولانا یوسف به‌غایت 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 دربارهٔ او ابراز می‌دارد و می‌نویسد: «مولانا درویش محمد که استاد فقیر است، شاگرد شاه‌مظفر است. در باریکی قلم مثل ندارد بلکه از شاه مظفر نیز گذرانیده، اما چندان اندام و پختگی و ملاحت ندارد. گرفت‌وگیرها را بسیار خام می‌سازد» (همان).

نکات قابل ملاحظه در نقد و نظر میرزا حیدر زیاد است. آیا شاگردی وی در نزد مولانا درویش‌محمد، 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 شیوهٔ بعضی از منتقدان زمانهٔ ماست، بیالاید و از جادهٔ انصاف و عفاف خارج گرداند.

به‌نظر می‌رسد سنتی که میرزا حیدر دوغلات در عالم نقد می‌نهد پیروانی پیدا می‌کند. یکی از این پیروان ظهیرالدین بابر، سرسلسلهٔ گورکانیان هند است که در حسب‌حالی که از خود به‌جای می‌گذارد، گاهی نظر خود را دربارهٔ هنرمندان ابراز می‌دارد و کار آنها را در مقابله با یکدیگر به‌نقد می‌کشد. این دیدگاه او بعدها در بین حکمرانان گورکانی هند سنتی پیدا می‌کند و هریک از این حکمرانان در زندگی‌نامهٔ خودنگاشتهٔ خویش به بحث و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 *تزوک جهانگیری* یا *جهانگیرنامه* خود رویکردی مشابه دارد. او دربارهٔ میرخلیل‌الله مصور می‌نویسد: «کارش به‌قدری پخته و عالی است به قلم استاد بهزاد مناسبت و مشابهت تمام دارد. اگر نام مصور نوشته نبودی، 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 قپچاق، کشیده بود، طوری‌که 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 درخور داشتند و حد اعلای زیبایی و کمال را در نقاشی و هنرهای تجسمی دیگر می‌شناختند و برپایهٔ شناخت خود اظهارنظر می‌کردند.

مرقع: نماد نقد

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، ازاین‌رو در آغاز مخاطبانی محدود داشت. اما از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری به بعد بر رواج آن افزوده شد، طوری‌که در اوایل سدهٔ دهم هجری هنرمندان آثاری خاص را برای مرقعات تولید می‌کردند، به‌گونه‌ای که مرقع‌سازی براثر 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 صیرورت 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

ترتیب و گردآوری مرقع را اصولاً به یکی از هنرمندان فحل و متبحر می‌سپردند که در هنر خطاطی و نقاشی و طراحی سررشته داشت و از صیرورت 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 نتیجهٔ 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. ازاین‌رو در پس پشت مرقعات معیارهایی نهفته بود که از دیدگاه هنری گردآورنده و هنرپرور حکایت می‌کرد. از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری که مرقعات مزین به دیباچه شد، درواقع تاریخ روایی بصری با تاریخ روایی نوشتاری هنر تلفیق یافت و نمونهٔ والایی از یک اثر هنری تاریخ‌نگارانه را فراز آورد. این مرقعات فقدان تاریخ هنر پیشرفته یا تاریخچهٔ زیبایی‌شناسی و حتی نقد هنر را در ایران تا میزان قابل ملاحظه‌ای جبران می‌کند.

گفتیم نقد هنر؛ گردآورندهٔ 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 وسیع این گردآورندگان در قلمرو هنرها که پوشیده و پیدا، دیدگاه نقادانهٔ 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. ازاین‌رو در گزینش قطعات نهایت دقت خود را به‌کار می بست تا خواستهٔ 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 والایی برخوردار باشد و ضمناً صیرورت 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 سه‌گانهٔ نیمهٔ اول قرن نهم هجری تیموریان ازبرای 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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

بوده، شـور و کنجکاوی نقادانه با تکیه بر فراداد اندیشهٔ هنری بوده اسـت. محصول کار آنها بار صدها سال کار هنـری هنرمندان را بر دوش داشـت و نشـان‌دادن چنین باروبـری جز از راه نقادی دقیق آثـار هنری و گزینش و چینش آگاهانهٔ آنها مقدور نبود.

نتیجه

بـا نـگاه دگربـاره بـه مطالبـی که گذشـت، می‌توان تصویری جامع و فشـرده از جریان نقد هنر در سـدهٔ نهـم هجـری پیـش رو نهـاد. پیش از هرچیـز، جریانـات چندسـویهٔ هنـری که از سـدهٔ هفتم هجری به بعـد در جامعهٔ ایران، از نهادهـای حاکم گرفته تا گروههـای اجتماعی، به‌وقوع پیوست، زمینه‌ساز پدیداری نوعی بینش و بصیرت هنری شـد که به ایجـاد گروهی از نخبگان هنـری انجامید. این زبدگان هنری، چه در سطح دربار و چه در سطح جامعه، ارتباطی عمیق با آثـار هنری و هنرمندان پیدا کردند و به بحث دربارهٔ دستاوردهای هنری آنها پرداختند. این نوع بحثهـا و فحصها به شـکل‌گیری معیارهـا و ملاکهای نقد هنر ختم شد که در بالندگی و پیشرفت هنر نقشی درخور داشت.

۱. پیشـرفت و بالندگی هنرهای تجسـمی از سـدهٔ هفتم هجری بـه بعد، سـازوکار و فرایندهای دیگـر را نیز در خود پـرورش داد که دربردارندهٔ نوعی سـازوکار تنقید هنری نیز بود. سـازوکار اسـتاد-شـاگردی هنر ایران، لامحاله نقد هنر را در خود می‌پروراند. اسـتاد در پایگاه ناقـل و ناقـد هنر، اصول سـنتی هنر را تحـت ضابطه به شاگرد منتقل می‌کرد و شالودهٔ هنری او را شکل می‌داد. بن و بدنهٔ هنری شاگرد در مواجهه با علم و عمل استاد و دیدگاه آموزنـده و آزمایندهٔ او قوام می‌گرفت و به‌تدریج اسـتوار می‌شـد تـا جایـی کـه از نومایگی بـه پرمایگی می‌رسـید و خود در مقام استاد می‌نشست و سنت نقد و تنقید هنری تحت تعلیم او ادامه می‌یافت.

۲. ارتبـاط بیـن هنرپـرور و هنرمند نیـز نقدآفرین بود. هنرپرور در مقام کارفرما و فراهم‌آورندهٔ تمامی امکانات هنری برای هنرمند، و بالاتر از همه با کنش قدرت‌مداری و شـوکت‌نمایی خـود، همواره نفوذناپذیـر باقی می‌ماند و در مقـام نقد آثار هنرمند برمی‌آمد. اصولاً شـماری از هنرپـروران زیر سـیطره زر و زور، اثر هنری تراز اولی را خواسـتار بودند و هنرمند می‌باید به آنها تن در می‌داد و این سازوکار، کالبد هنری او را محکم می‌کرد و موجب ارتقای طبع و قریحهٔ هنری او می‌شـد. هنرپرور با فرایند نقـد آثار هنرمندان زبردسـت، حـس برتری‌جویی را در بین آنها رشـد می‌داد تا از انحطاط اثـر هنری جلوگیری کند. هنرپرور جز به نقاش‌باشی دربار، اجازهٔ بهره‌گیری از نام خود و رقم‌زنی در پای اثر هنری را به کس دیگری نمی‌داد و جریان مشـابهی نیز بین اسـتادان و شاگردان برقـرار بود و ایـن فرایند به‌طـرزی بارز و هوشـمندانه موجبات کنش و واکنش و ارتقای مرتبت هنرمندان را در نظام وابسته‌شان فراهم می‌کرد.

۳. اصولاً برای هنرپروران معیار و محکی وجود داشت کـه هنرمنـدان می‌باید خـود را همگام و هم‌سـطح با آن می‌کردند. در نقاشـی، مانی معیار و محـک آرمانی بود

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 بوتهٔ 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 تنقید 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 هنرمندانه 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 ازبرای 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 به‌تدریج 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 به‌کار بسته‌اند باروبر 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 آن‌را 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 به‌کار می‌رفت، یک سازوکار منتقدانه بود. مرقع از دو بخش مهم تشکیل می‌شد: بخش تصویری و بخش نوشتاری. درهر 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۷. نقد هنر در سدهٔ 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 چارچوبهٔ ذهنی زمانه، که ملهم از فرهنگ و بینش اسلامی بود، رشد کرد و موجبات تعالی و ترفیع آثار هنری هنرمندان و سلایق 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 برجستهٔ هنرمندان از خطاط و نقاش و طراح گرفته تا مذهب و مجلد بودند و این فرایند، به‌ویژه از دورهٔ صفوی به بعد، نوعی دلالی آثار هنری را در جامعه پدید آورد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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)، *تذکرة‌الشعرا*، تهران، کلالهٔ خاور.

شمس قیس رازی. (۱۳۲۷ ق)، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح محمد قزوینی، بیروت.

عالی‌افندی، مصطفی. (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمهٔ توفیق سبحانی، تهران، سروش.

عبدالرزاق سمرقندی. (۱۳۶۵ ق)، *مطلع سعدین*، چاپ محمدشفیع لاهوری، جلد ۲، لاهور.

قزوینی، محمد. (۱۳۳۲)، *یادداشت‌های قزوینی*، جلد۲، تهران.

کمال‌الملک. (۱۳۶۶)، «شرح احوال» در *یادنامه کمال‌الملک*، گردآورندگان علی دهباشی و داراب بهنام شباهنگ، تهران، چکامه.

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

منشی قمی، احمد بن حسین. (۱۳۶۶)، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری.

میرخواند ـ خواندمیر. (۱۳۸۰)، *روضة‌الصفا*، چاپ جمشید کیانفر، جلد ۱۱، تهران، اساطیر.

میرزا حیدر دوغلات. (۱۳۸۳)، *تاریخ رشیدی*، به‌کوشش عباسعلی غفاری‌فرد، تهران، میراث مکتوب.

میرعلیشیر نوایی. (۱۳۶۳)، *مجالس‌النفایس*، تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران، کتابفروشی منوچهری.

واصفی، (۱۳۵۰)، *بدایع‌الوقایع*، 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی
Qayyoomi@eiah.org

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۸/۲۵

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

هرچند به نظر می‌رسد متقدمان در زمینهٔ نقد آثار خوشنویسی زمان خود کمتر سخن رانده‌اند و شاید نشود مطلبی 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 دربردارندهٔ 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 منحصربه‌فرد آن اشاره می‌کردند. دو نمونه از کهن‌ترینِ این اصطلاحات «خط مایقرأ»، 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 به‌ترتیب با دو اصطلاح دیگر یعنی «خط نکو» و «خط باریک» مرتبط‌اند.

واژگان کلیدی:
خوشنویسی، نقد، خط مایقرأ، خط نازک.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

نظری کلی به وضع تحقیقات معاصر خوشنویسی گویای این واقعیت است که نقد خوشنویسی غالباً به‌جای آن‌که بر مبانی 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 آن‌که بتواند ویژگیهای کیفی خط هنرمندان را بیان کند به توضیحات طولانی و اغلب غیرضروری بپردازد و همین امر گاه به نامفهوم‌شدن و اطالهٔ 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 به‌صورت کوتاه، روشن و مشخص بیان کنند.

نظری بر متون کهن و رسالات و تذکره‌های نوشته‌شده دربارهٔ خوشنویسی از این حکایت می‌کند که متقدمان بر اساس قواعد و معیارهایی از پیش معین هرچند به‌صورتی 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 هریک گویای ویژگی منحصربه‌فردی در خط است که ویژگیهای صوری و حتی معنوی خط خوشنویسان را بیان می‌کند. تنها از لابه‌لای متن رسالات و تذکره‌های فارسی دست‌کم می‌توان از چهل واژه و اصطلاح با کارکرد انتقادی یاد کرد که در گذشته رایج بوده است.[1] برخی از این اصطلاحات دربردارندهٔ مفاهیمی مثبت و ارزشمند و برخی دیگر بیان‌کنندهٔ 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 باارزش 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.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

«خـط مشـوش» و... از ویژگیهای نکوهیـده و منفی در خط اسـت که غالباً به ترک و دوری از آنها توصیه شـده اسـت. اگرچه برخی بر این گمان‌اند کـه این اصطلاحات غیردقیق و کلی است[۲]، نظری دقیق‌تر در چگونگی کاربرد آنها در برخی رسـالات و تذکره‌ها بر رد این گمان صحه می‌گذارد. شـاید بتوان گفت یکی از علل این طرز تلقی آن باشـد که مفهوم اصلـی و معنای دقیق ایـن اصطلاحات فرامـوش شـده و محققان امـروزی به‌سـبب همین عدم شـناخت، اسـتفاده از آنها را برنمی‌تابند. ایـن در حالی است که مهدی بیانی، نسخه‌شناس و محقق خوشنویسی در کتـاب *احـوال و آثـار خوشنویسـان* از برخـی از این اصطلاحات برای بیان ویژگی خط خوشنویسان استفاده کرده است، که این مسئله نشان‌دهندهٔ قابلیت به‌روزشدن آنها در نقد خوشنویسی است.

افزون بر بررسـی این اصطلاحات در متون فارسـی، اگر متون عربی نیز وارسـی شـود، چه‌بسـا که هم شمار این واژگان و اصطلاحـات بیشـتر شـود و هـم سـابقهٔ نقد و تحلیل آثار در تاریخ خوشنویسی به دوران کهن‌تر برسد؛ چنان‌کـه برای نمونـه در کتاب *الفهرسـت*، ابن‌ندیم در نقد خط چند تن از دانشـیان، نویسـندگان و کاتبان هم‌عصر و پیـش از خـود، چنین نظر خود را بیـان می‌کند: «نامش احمدبن سـلیمان و.... خط پسـندیده داشـت و از علما و مشـاهیر ثقات اسـت» (ابن ندیـم، ۱۳۶۶: ۱۳۳). همچنین دربـارهٔ ابوعبداللـه محمـد کرمانـی گویـد: «ورزیده در نحـو لغت و خط نیکویی داشـت» (همان: ۱۳۴). و نیز دربـارهٔ ابوسـهل حلوانی گویـد: «نامـش احمدبن عاصم حلوانـی... و خط بسـیار بـدی داشـت» (همـان: ۱۳۵). همچنیـن ابوحیان توحیـدی (ف ۴۰۰ق) در رسـاله‌ای به عربی در مقایسـهٔ خط خطاطان عـراق و جبال خط اهالی جبـال را «خشـک و حـزن‌آور و نازیبـا» دانسـته اسـت (ابوحیـان توحیدی، ۱۳۷۹: ۸). این مطلب نشـان می‌دهد افزون بر این‌که مسـئلهٔ نقد خوشنویسـی دارای سابقه‌ای کهن‌تر از آن چیزی اسـت که در رسـالات فارسـی آمده، بلکه شـمار محدود واژگانی که در متون عربی آن دوران آمده تا لغات پرشـمار پایان دورهٔ صفوی می‌تواند گویای سـیر تحـول و تکامل دایرهٔ نقد خوشنویسـی نیز باشـد. چنان‌که تقریباً در همهٔ متون کهن مرتبط با خوشنویسی، از رسـالهٔ *آداب‌الخط* صیرفی ـ نخسـتین رسـالهٔ مسـتقل فارسی خوشنویسی ـ تا رسـالهٔ *تذکرةالخطاطین* و *تذکرهٔ خوشنویسان* هدایت‌الله لسـان‌الملک - دورهٔ قاجار ـ از این اصطلاحات جهت بیان ویژگیهای خط هنرمندان اسـتفاده شـده اسـت. سـیر گسـترش و تکامل این واژگان نیز در همین سـیر تاریخی مشـخص می‌شـود، به‌طوری که در رسالات قدیمی‌تر شـمار اصطلاحات انتقادی مورد بحث انگشت‌شمار و در رسالات دورهٔ صفوی همچون *گلستان هنر* و *تذکرةالخطاطین* این اصطلاحات پرشمار است.

در ایـن مقالـه آنچه مورد سـخن اسـت نمونـه‌ای از یک جسـت‌وجو با بررسـی تطبیقی و رجوع بـه متون مرتبط فارسـی اسـت برای شـناخت معانی دقیـق دو اصطـلاح «خـط مایقـرأ» و «خط نـازک» کـه از جملـهٔ کهن‌ترین

۲. مثلاً آیدین آغداشلو در مقدمهٔ یکی از سخنرانیهای 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 مرقعات خط، ۱۳۶۷.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اصطلاحات انتقادی در زمینهٔ 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 زمینهٔ نقد خوشنویسی چندان مورد تأمل قرار نگرفته است.[1]

خط مایقرأ

سابقهٔ 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 گفتهٔ خیام در *نوروزنامه* است: «و خط خواننده باید که دانایان گفته‌اند احسن‌الخط مایقرأ» (خیام، ۱۳۵۷: سی). اما تعریف روشن‌تر آن را محمد بخاری چنین آورده است: «بدان که در اصطلاح خوشنویسی مایقرأ خطی را گویند که او را فی‌الجمله حسن بود یعنی عاری از حُسن نبود اما نه بر وجه کمال» (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۳۸۰). از این گفته برمی‌آید که درجهٔ بالایی از زیبایی و قاعده‌مندی در خط مایقرأ مورد نظر نیست.

همچنین از این اصطلاح در چند جای دیگر در رسالات و تذکره‌ها استفاده شده است که مفهوم و دامنهٔ معنایی آن را گسترش می‌دهد. مثلاً سلطان‌علی مشهدی گوید:

خط که مایقرأ است شهرت او آن اشارت بود به خط نکو

(همان: ۷۵) از اینجا می‌توان دریافت که خط مایقرأ با «خط نیکو» ارتباط دارد؛ خیام در *نوروزنامه* دربارهٔ 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 گفتهٔ خیام می‌توان گفت طبق سخن سلطان‌علی مشهدی، خط مایقرأ با خط نکو معادل است. به‌ویژه از آنجا که در رسالات نگاشته‌شده پس از قرن دهم از اصطلاح «خط مایقرأ» 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 سته را نیکو نوشته نسخ تعلیق را نیز صاف و پاکیزه نوشته ...» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۳۲). اما از آنجا که خیام از هردو اصطلاح استفاده کرده است، نمی‌توان این دو را دقیقاً یکی دانست. ازاین‌رو باید گفت

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

که خط مایقرأ مرحله‌ای از مهارت کاتب است که به‌لحاظ کیفیت هنری خطی خوانا است، هرچند 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 آن‌که درجهٔ کیفی خط نکو یا مایقرأ مشخص شود باید شواهد بیشتری را بررسی کرد؛ مثلاً گفتهٔ سلطان‌علی دربارهٔ خط مایقرأ به‌طور کامل چنین است:

خط که مایقرأ است شهرت او — آن اشارت بود به خط نکو
بهر آن است خط که برخوانند — نه که در خواندنش فروmانند
ای که مایقرأش همی خوانی — نتوان خواندنش به‌آسانی
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 سلطان‌علی مشهدی، دربارهٔ خط مایقرأ گوید: «از برای آنکه خط موضوع است از برای خواندن نه که در خواندن او فروماند.... که طالب خود را درین مرتبه قراردهد 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 به‌لحاظ کیفی «خط مایقرأ» یا «خط نیکو» در مرحله‌ای بالاتر و کیفیتی بهتر از آنچه مجنون رفیقی و محمدصالح «بدنویسی» دانسته‌اند قرار می‌گیرد؛ «بدنویسی» حالتی است که کاتب باید بکوشد تا خود را از آن برهاند (همان: ۱۹۶؛ محمدصالح، ۱۳۸۵: ۲۵)؛ و همچنین در خوشنویسی پایین‌ترین درجه است؛ یعنی فروتر از «خط خوش»؛ زیرا هرجا سخن از «خط خوش» به میان آمده آن را خطی دانسته‌اند که زیبا باشد، هرچند اگر خطاط گاهی قواعد و اصول خط را رعایت نکرده باشد (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۹: ۱۰۸). اما خط مایقرأ یا نیکو به‌رغم خوانایی، ممکن است زیبا نباشد. درواقع شاید بتوان کیفیت خط مایقرأ 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 به‌ترتیب به درجات «متوسط»، «خوش»، «عالی» و «ممتاز» مشخص کرده است.

شاهد دیگری که بر فروتری درجهٔ کیفی خط مایقرأ از دیگر درجات خوشنویسی صحه می‌گذارد گفتهٔ عالی‌افندی است. او صنف خوشنویسان را به دو طبقه تقسیم کرده است: یک، طبقه‌ای که براساس حدیث شریف «الخط مایقرأ» 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 درجهٔ 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 سته 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 کتابت متوسط با تاریخ و رقم...»، بیانی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۲۵.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۱۳۸۳: ۳۳). نشـان می‌دهد که در درجهٔ نخسـت، مولانا خـط کوفی را به‌رغـم خوانایی، چندان زیبا نمی‌نوشـته، اما مهارتش در خطوط ششـگانه بیشـتر از کوفی بوده و آن را، هم زیبا و هم خوانا می‌نوشته؛ دوم این‌که خطوط ششـگانهٔ او هرچند زیبا و خواناست، به‌لحاظ رتبه‌بندی در درجـهٔ «خوش» یعنی فروتر از «عالی» و «ممتاز» قرار می‌گیرد. به سـخن دیگر، خط کوفی او خوانا اسـت، اما همیشـه زیبا نیست، و خطوط سـتهٔ او نیز خوانا و زیبا، اما گاه بی‌اصول و قاعده است.

همچنیـن پیگیـری کاربـرد چنیـن اصطلاحـی در تاریخ خوشنویسـی و نسخه‌شناسی نتایج دیگری نیز به دست می‌دهـد. مثلاً سـؤالی کـه شـاید در تطبیق ایـن گفته‌ها پیش آید این اسـت که چگونه است مجنون رفیقی هروی بـه هنرجویان توصیه کـرده که «... به خـط مایقرأ قانع نشـوند و در آن کوشـند که حسـن خط به دست آورند. خط چنـان به ز قلـم زاینده / کـه بیاسـاید ازو خواننده» (به‌نقـل از مایل هـروی، ۱۳۷۲: ۱۸۷)، در حالی که خیام چنان‌کـه پیش‌تر گفته شـد، در حدود چهـار قرن پیش‌تر بر «خط مایقرأ» تأکید کرده و طبق «احسـن‌الخط مایقرأ» آن را بهتریـن خط دانسـته اسـت (خیام، ۱۳۵۷: سـی). علـت ایـن مطلـب را بایـد در تغییـر ذائقهٔ اهالـی فرهنگ و کاتبـان و نسخه‌نویسـان آن دوران جسـت، زیـرا در دوران نخسـت از ادوار نسخه‌نویسی ــ که از قرون اولیهٔ اسـلامی تا پیـش از حملـهٔ مغول را دربر می‌گیرد ــ نفاسـت نسـخه‌های خطـی به‌لحاظ اعتبار متن آنهاسـت، در حالـی که در زمـان مجنـون رفیقی هروی کـه دورهٔ سـوم از ادوار نسخه‌پردازی اسـت، نفاست نسخه‌ها نه در اعتبار و درسـتی متن، که در کیفیـت خط و تذهیب و تجلید آنهاسـت (بـه نقل از مایل هـروی، ۱۳۷۹: ۴۰-۴۲) و همین امر سـبب شد که شـبکهٔ جدید نسخه‌نویسان که خطاطـان و خوشنویسـان ماهر بودند، بیـش از پیش به زیبایی و نفاسـت ظاهری نسـخه‌ها توجه کنند، به حدی کـه گاه پیش می‌آمـد کاتب چنان همّ خـود را معطوف به نفاسـت و زیبایی خط نسخه کند که به اغلاط فراوانی که به متن وارد می‌شـود بی‌توجه باشد.[۴] به سخن دیگر، در دوران خیام خوانایی خطِ نسـخه نفاسـت ظاهری آن را تأمین می‌کرد، زیرا اصل نفاست بر متن استوار بود؛ اما در قرن دهم به‌سبب تغییر سـلیقه در معیارهای فرهنگی دیگر فقط درستی و اعتبار متن ملاک نبود، بلکه در درجهٔ نخست خط آن باید کمال‌یافته و زیبا نیز می‌بود. از همین رو اسـت که برخی از دانشیان و علما همچون ابن‌جماعه در *تذکرة‌السـامع* توصیه کرده‌اند که کاتب در حسن خط و آرایش نسـخه زیـاده‌روی نکنـد، زیرا توجـه بیش از حد به موارد یادشـده از اهتمام کاتب در صحیح‌نوشـتن می‌کاهد و سـبب ضبطهای نادرسـت در نسخه می‌شود (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۸۰: ۱۵۱).

باری استفاده و رواج اصطلاح «خط نکو» و «خط مایقرأ» بیان‌کننـدهٔ ایـن حقیقت نیز هسـت که گذشـتگان فقط به نقـد خطـوط هنـری و خطـوط عالی نمی‌پرداختند، بلکه برای بیان ویژگی خطـوط غیرهنـری نیـز اظهارنظر و

۴. مانند سـلطان‌علی مشـهدی، یکی از مهم‌ترین خوشنویسـان دربار سلطان‌حسین بایقرا که در کتابت نسخه‌ای اغلاط فراوانی از او سر زد، به‌طوری که سلطان‌حسین در نامه‌ای به او تذکر داده است. برای دیدن این نامه نک: بیانی، ۱۳۶۳: ج۱و۲، ۲۴۶.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کیفیت آن را با اصطلاحات مخصوصی بیان می‌کردند.

خط نازک

این اصطلاح کاربرد زیادی در رسالات و تذکره‌های مرتبط با خوشنویسی دارد. معنای تحت‌اللفظی آن «دقیق» و «باریک» است (دهخدا، ذیل «نازک»). به‌نظر می‌رسد «نازک» علاوه بر این‌که در نقد خوشنویسی کاربرد داشته، نام نوعی خط نیز بوده است، زیرا پیش از این‌که 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 این‌که منظور او از خط نازک چه بوده مشخص نیست. البته در نسخه‌های دیگر *الفهرست* مانند نسخهٔ چاپ فلوگل این واژه را «نزک» و در نسخهٔ 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 واژهٔ «نازک» با کارکرد انتقادی و بیان‌کنندهٔ ویژگی خاصی در خوشنویسی بیشتر در متون فارسی پس از قرن هفتم هجری به‌کار رفته است و آن را خصوصیت خط یاقوت مستعصمی و خوشنویسان پس از او دانسته‌اند؛ زیرا نازک‌نویسی به‌تبع 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 هرجا سخن از قط محرف و تأثیر آن در نازکی خط آمده آن را با «تحرک» خط همراه کرده‌اند. گویا نازکی خط با «تحرک»، «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 *تحفة‌المحبین*، که دومین رسالهٔ مستقل فارسی در زمینهٔ خوشنویسی است،

۵. محمدرضا تجدد (مترجم *الفهرست*) در پانویس همین صفحه به‌نقل از فرهنگ نفیسی، «نزک» و «برک» را به‌معنی ظریف و زیبا دانسته است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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).

نکتهٔ 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 رسالهٔ *اصول و قواعد خطوط سته* دربارهٔ 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...» (به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۳۷). در حالی که در رسالهٔ *فوایدالخطوط* دربارهٔ 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» درواقع ریز و خرد نوشتن حروف است که البته مهارتی ویژه می‌طلبد. از طرفی با توجه به واژگانی همچون «تحرک»، «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 دربارهٔ خطوط سته گفته شده خط ثلث به‌قدر دو موی باریک‌تر از محقق و توقیع به‌قدر 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 تحرک 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 رسالهٔ *منهاج‌الصابه* به این مطلب اشاره کرده و گفته: «دو قلم طومار و غبارالحلبه اصل و اساس برای دوازده قلم دیگر است. طومار تمام حروفش مبسوط و مستقیم و غبارالحلبه همه مستدیر (مدور) است. سایر اقلام به مقدار نسبتی که از این دو قلم از سطح و دور دارند سنجیده می‌شوند» (به‌نقل از فضایلی، ۱۳۶۲: ۲۶۱). بر این اساس می‌توان گفت دست‌کم در مواردی «خط نازک» مانند «خط باریک» به معنای ریز و خرد نوشتن

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 به‌معنای خط غبار ـ خط بسیار ریز ـ نیست. مثلاً وقتی قاضی احمد می‌نویسد: «میر عبدالوهاب از سادات حسینی مشهد مقدس بود و ... خطش به‌غایت صاف بود اما نزاکت نداشت» (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۹۰)، یا وقتی دربارهٔ 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. ازاین‌رو، به‌گمان نگارنده، بایستی در چنین کاربردهایی «نازک» را با معنای «دقیق» ـ یکی دیگر از معانی تحت‌اللفظی آن ـ 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 حوزهٔ خوشنویسی دارای مفهوم گسترده‌تری است و چنان‌که گفته شد، گاه به‌معنای «باریک» یا ریز و خرد است و گاه به‌معنای «دقیق» و «درست» است که گذشتگان براساس هر موقعیت یکی از این مفاهیم را در نظر داشته‌اند.

نتیجه

گمان می‌رود استفاده از واژگان اختصاصی در نقد معاصر خوشنویسی ـ همچون گذشتگان ـ راه‌حل شایان توجهی برای قانونمندکردن و بیان سهل‌تر نقد فراهم می‌آورد. اما بدون شک ابداع اصطلاحات جدید یا استفادهٔ مجدد از واژگان کهن در درجهٔ 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 زمینهٔ نقد خوشنویسی با اتکا به اصطلاحات و واژگان از

۶. مثلاً در *گلستان* هنر دربارهٔ قط محرف قلم یاقوت مستعصمی دقیقاً از واژهٔ «نزاکت» به‌جای «نازک» استفاده شده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 دورهٔ صفوی معادل آن یعنی «خط نیکو» برای بیان همین کیفیت در خط خوشنویسان مورد استفاده قرار گرفت که این امر نشان‌دهندهٔ 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.

پی‌نوشت

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 واژهٔ مورد نظر در این تحقیق نیز آمده است. همچنین آیدین آغداشلو در مقدمهٔ 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 رسالهٔ *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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

ابن‌ندیم. (۱۳۶۶)، *الفهرست*، ترجمهٔ محمدرضا تجدد، تهران، امیرکبیر.

ابوحیان توحیدی. (۱۳۷۹)، «رساله‌ای در آداب کتابت»، *نامهٔ بهارستان*، ش ۱.

افشار، ایرج. (۱۳۸۳)، «واژه‌نامهٔ نسخه‌شناسی»، *نامهٔ بهارستان*، ش ۹ و ۱۰.

بیانی، مهدی. (۱۳۶۳)، *احوال و آثار خوشنویسان*، ۴ج، 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»، *نامهٔ بهارستان*، ش ۶.

خیام، عمربن ابراهیم (یا ابن‌رافع هروی). (۱۳۵۷)، *نوروزنامه*، در *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران، دانشگاه تهران.

سراج شیرازی، یعقوب‌بن‌حسن. (۱۳۷۶)، *تحفهٔ‌المحبین*، تهران، نقطه.

عالی‌افندی، مصطفی. (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمهٔ توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران، سروش.

فضایلی، جبیب‌الله. (۱۳۶۲)، *اطلس خط*، اصفهان، مشعل.

فیروزبخش، پژمان. (۱۳۸۶-۱۳۸۷)، «اصطلاحات خوشنویسی و نسخه‌شناسی در تحفه‌المحبین»، *نامهٔ بهارستان*، ش ۱۳ و ۱۴.

منشی قمی، قاضی‌میر احمدبن شرف الدین حسین. (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*، به‌تصحیح 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 نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه های خطی*، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

محمد صالح. (۱۳۸۵)، «تذکره‌الخطاطین»، *نامهٔ 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* (نسخهٔ خطی ش ۴۲۲۶)، کتابخانهٔ ملک تهران، خط نستعلیق محمدحسن‌بن ملاعلی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تمجیـد و تقبیـح به‌مثابـهٔ نقـد
و نمود آن در سنت هنری ایرانی- اسلامی

منیژه کنگرانی
فرهنگستان هنر
kangarani@honar.ac.ir
دکتر مهرانگیز مظاهری
دانشـیار دانشکده هنر
دانشگاه الزهرا

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۸/۷/۲۹
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۸/۹/۱۵

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 حالی‌که منابعی وجود دارد که می‌توان با تدقیق در آن دقایقی از نقد هنری را دریافت. اگرچه مطالب ارائه شده متفاوت با شیوه‌های نقد امروزین است و شیوهٔ خاصی از مطالعه و خوانش نقادانهٔ آثار ادبی و هنری را به‌دست 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 مداقه قرار می‌دهد. از آنجایی‌که حجم این مطالب بسیار گسترده و متنوع است، در مقالهٔ حاضر به دو ملاک از ملاکهای نقد سنتی، یعنی تمجید و تقبیح بسنده می‌شود.

واژگان کلیدی:
پیشینهٔ نقد، نقد سنتی و بومی، تمجید و تقبیح، دیباچه، تذکره، گلستان هنر.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

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 به‌کلی نفی می‌شد. یکی از مهم‌ترین علل ذکرشده در این خصوص فقدان منابع مدون و مکتوب دربارهٔ نقد هنری و ویژگیهای آن است. در واقع هنوز متون و منابع مستقلی که به‌طور اختصاصی و مستقیم به معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ 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 حالی‌که بی‌شک معیارهایی برای انتخاب و تمایز آثار خوب و درست از 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 نشان‌دهندهٔ وجود نگرش ویژهٔ 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 پهنهٔ 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 میثاقها 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 ترجمهٔ یک‌چنین اشاراتی هم با اصطلاحات دقیق و همبسته بسیار مشکل و دشوار است» (آژند، ۱۳۷۴: ۲۰۴-۲۰۵).

یکی از دلایل وجود نقد در پیشینهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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). سلطان‌علی مشهدی نیز در پایان رسالهٔ 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 عیب‌پوشانند
نه که سر خیل عیب‌گویانند
حق نگهدار عیب‌پوشان باد
بالنبی و الهالامجاد»

(به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۸۳).

چنین نمونه‌هایی به‌خوبی نشان‌دهندهٔ 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 پیشینهٔ هنرهای سنتی ایران است. در این رابطه برخی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین منابع و متونی که در سده‌های نهم و دهم هجری دربارهٔ 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 مداقه 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 گذشتهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تمجید و تقبیح، روشی در نقد سنتی

در ایـن نوشـتار تنها بـه دو ملاک از ملاکهای نقد سنتی یعنی تمجید و تقبیـح پرداختـه می‌شـود. در ابتدای بحث باید به این نکته اشاره شـود کـه شـاید عنـوان تمجید و تقبیح به‌مانند روشـی در نقد سنتی هنر نزد پیشینیان کمی نامأنـوس بنمایـد، لیکن این‌گونـه از بررسـی و مطالعه یا داوری آثار هنـوز در فرهنگ نقد ما حضور دارد و به‌ویژه نقدهای ژورنالیستی از همین روش بهره می‌برند. به همین دلیل لازم اسـت 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 دربارهٔ توصیف و تفسیر هنر و همچنین تشخیص سـره از ناسـره بوده و به‌صورت موجز و خلاصه و ساده به شـکلهای مختلف در متن حضور یافته است. خوانندگان این متون با انبوهی از واژگانی روبه‌رو می‌شوند که دربارهٔ خوبی و وجاهت و مقبولیت یک اثر یا اشکالات آن ایراد شده اسـت و نویسـندگان با کاربرد چنین واژگانی بـه داوری و تقبیح و تمجید می‌پرداختند. اتینگهاوزن[1] ضمن بحث دربارهٔ نقد هنر در ایران به کتاب *تاریخ رشـیدی*، نوشتهٔ میرزا حیدر دوغلات اشـاره می‌کند و می‌نویسـد:

«*در تاریخ رشیدی میرزا حیدر دوغلات (قرن شانزده) یکی از شاهزادگان صفوی واژگان زیبایی‌شناسی و نقد و سنجش گری هنر جایگاه خاصی دارد. طبق نوشتهٔ او ضربهٔ قلم در یک طرح استادانه بایستی محکم باشد ولی نازکی، صافی، ملاحت، پختگی و اندام را کاملاً نشـان دهد. نتیجه کار یک چنین هنرمندی اثری خنک و پخته خواهد بود. در حالی که کار یک هنرمند خام‌دست فاقـد این کیفیت‌هاسـت و بنابراین خـام و بی‌اندام می‌باشـد*»
(به نقل از آژند، ۱۳۷۴: ۹۳).

در این زمینه در اغلـب نمونه‌هایی که به نحوهٔ مطالعهٔ آثار هنـری پرداخته‌انـد، نویسـندگان نکاتی را از قـول خود یا دیگران در شـرح هنرمند یـا اثری هنری بیـان کرده‌اند که تقسـیم‌بندیهای گوناگونی می‌تـوان از آنها ارائـه کرد. در این مقاله نقل‌قولهای داوری‌گونه در متون به دو دستهٔ کلی نقدهای تمجیدی و نقدهای تقبیحی تقسیم شده‌است. تقبیح و تمجید خود به دسـته‌های خردتری قابل تقسـیم هستند: تمجید/تقبیح متن‌محور یا مؤلف‌محور، تمجید/تقبیح مطلق یا نسـبی و نیـز تمجید/تقبیح تطبیقـی کـه در ادامه تلاش می‌شـود به‌اختصار به این گونه‌ها با ذکر مثالهایی از منابع یادشده پرداخته شود.

تمجید و تقبیح مؤلف‌محور

همان‌گونـه که اشـاره شـد، یکی از روشـهای نقد نزد پیشینیان تعریف و تمجید از هنرمند یا تقبیح اوسـت. به‌عبارتـی مؤلـف ضمـن تمجید یا تقبیـح از هنرمندی، بـرای او مرتبه و جایـگاه والایـی قایـل می‌شـود و یـا به‌نوعـی او را بـی‌ارزش و اعتبار می‌کنـد و از مقبولیتـش می‌کاهد. در این خصوص مشـاهده می‌شـود که

1. Richard Ettinghausen

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـخصیت و منش اخلاقی و رفتاری و گاهی حتی شـکل و قیافـهٔ هنرمندان مورد دقت نظر مؤلـف قرار می‌گیرد. به‌عبارتـی نویسـندگان به‌هنگام معرفی یـک هنرمند یا با جملاتی سـتایش‌گونه به تمجید و تعریف از شخصیت او می‌پردازند یا با جسـت‌وجو و ذکر نکات منفی شخصیتی او، بـه تقبیـح وی اقـدام می‌کننـد. از نمونه‌هـای تمجید مؤلف‌محور می‌توان به نقل‌قولی از کتاب *تاریخ عالم‌آرای عباسـی* اشـاره کرد. اسـکندربیک ترکمـان این‌گونه به ستایش سـیاوش‌بیک می‌پردازد: «سـیاوش‌بیک شاگرد استاد علی مصور بود چون بقدر مهارتی در آن علم یافته نزاکت قلمش خاطرنشان اشرف گردید... بسیار نازک‌قلم بود دقیقه‌کار و مصور بی‌قرینه بود سـپاه و کوه‌پردازی او را هیچ اسـتاد بدسـت نمیتوانست گرفت مجلس‌سازی او بی‌عیب بود» (ترکمان، ۱۳۳۵: ۱۷۶). نویسـنده در این عبارات با اسـتفاده از واژگانی چون بی‌قرینه، دقیقه‌کار، نازک‌قلم و... از سیاوش‌بیک تمجید کرده است.

یا شمس‌الدین محمد وصفی در دیباچهٔ مرقع شاه‌اسماعیل این‌گونه به سـتایش مولانا میرعلی پرداخته است: «دیگر خوشنویسـان بلاغت و فصاحت شـعار کمالات اکتساب اسـتادی مرحومـی مغفـوری مولانـا میرعلی اسـت... کـه خـط را بجایی رسـانیده کـه اگر صحایـف روزگار روافزون از تعریف و توصیف جوهر خط شریفش شود هنـوز شـمهٔ از آن در تقریـر و تحریر درنیامده باشـد» (cited in Thackston, 2001: 33).

سـام‌میرزا مؤلف تذکـرهٔ *تحفهٔ سـامی* نیز شـاعران را مـورد توجه قـرار می‌دهـد و گاه زبان به تمجید ایشـان می‌گشـاید، چنان‌کـه در تعریفـی از میرصفـی به تمجید هنـر خوشنویسـی و نیـز منش رفتـاری او می‌پـردازد: «میرصفی از سـادات منیع‌السـعادت نیشـابور اسـت و در خوش‌طبعـی و رقت ذهن بغایت مشـهور و خطوطش خصوصاً نسـتعلیق بسـیار خوب و در محاورت و آداب صحبت مرغوب...» (سـام‌میرزا، بی‌تا: ۷۵). سام‌میرزا هم‌زمـان در تذکـره‌اش به تقبیح برخی دیگر از شـاعران پرداخته اسـت، چنان‌که رکن‌الدیـن همایونفرخ در مقدمهٔ تذکـرهٔ *تحفهٔ سـامی* به این نکتـه توجه نشـان می‌دهد و می‌نویسـد: «سـام میرزا در این صحیفه مدعیان شعر و شـاعری را بزیر تازیانه تنبیه کشـیده و آنان را با بیانی شـیرین و طنزآمیـز کـه ادب و نزاکـت را بنهایـت درجه ملحوظ داشـته به تمسخر و اسـتهزا گرفته... وی چنین می‌پنداشـت کـه مبـادا نـام ایـن متشـاعران در آینده به شاعری یاد شود و آیندگان را بگمراهی و اشتباه اندازد» (همان: بیسـت‌ودو). این باور منجر به آن شـده که سام میـرزا در صحیفهٔ پنجم و هفتم بی‌محابا به تقبیح مدعیان شـاعری بپردازد. به‌عنوان مثال در تقبیح مولانا هوشـی شـیرازی این‌چنین می‌نویسـد: «دیوانه‌وش مردی بود و شعر مردم باسم خود می‌خواند» (همان: ۲۲۵).

صادقی‌بیـک نیـز در *مجمع‌الخـواص* بـا صراحـت نظر خـود را دربـارهٔ هنرمنـدان اعـلام می‌کند و بـه تعریف یا خرده‌گیـری از ایشـان می‌پـردازد. در عبارتی ضمن معرفـی مذاقی به تقبیـح او پرداختـه و وی را دروغ‌گو و بی‌خجالـت و... خطاب می‌کند: «محمدبیک مذاقی... حقا که از آن شـجاعت و سـخاوت پناه هرگز سـخن راسـت

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نشـنیدیم. اینکـه می‌گویند دروغگو حافظه ندارد راسـت اسـت زیرا مذاقی‌بیک شـعر حقیر را برای خودم روبرو خواند و خجالت نمی‌کشـید. ابیات ذیل را بخودش نسبت می‌دهد...» (صادقـی، ۱۳۲۷: ۳۵). صادقی‌بیک در جای دیگـر ایـن تذکره نقل‌قولی از میرعلیشـیر مـی‌آورد و از قول وی به تقبیح ایوب شـاعر می‌پـردازد: «ایوب از اهل خراسـان و پسر ابوالبرکه اسـت که امیرکبیر علیشیر در کتاب مجالس‌النفایس در تعریف وی گوید چنان بدذات و بیملاحظه بود که اهل خراسـان از دست او فرار کردند و آواره شـدند. این بیت را در حـق وی گفته‌اند...» (همان: ۳۱۲). نظیر چنین اشـاراتی در منابع مورد توجه بسـیار زیاد است، که به همین اندک بسنده می‌شود.

تمجید و تقبیح متن‌محور

گاهـی آثـار هنـری مـورد توجـه نویسـندگان منابـع قـرار گرفتـه اسـت و ایشـان در سـخنانی بـه تحسـین و تمجید یا تقبیـح آن آثار اقدام کرده‌انـد. نمونه‌های متعددی می‌تـوان در ایـن زمینـه ارائه کـرد، از جمله بخشـی از دیباچهٔ محمدمحسـن کـه برای مرقعـی از دورهٔ صفویه نوشـته شده و تعریف و سـتایش نویسنده از آن مرقع.[۲] محمدمحسـن در توصیف و تحسـین مرقع آورده است: «این اوراق که چون صفحهٔ جمال خوبان از خط آراسـته و ماننـد صـورت محبوبـان از غیب پیراسـته بهر جانبش کـه نگه میکنی پری‌پیکـر صورتـی جلوه‌گرسـت و بهـر طـرف کـه نظـر می‌افکنی مد نظـر نوخطـی در کمـال حسـن و جمـال زیب رخسـار کـرده از خـط و خـال آثـار قلمهـای نقاشـان مانی‌مثال چـون زلـف سـمن‌بران پرپیچ‌وتـاب و کار وصـالان ماضـی و حـال از نزاکـت چون وصـال دلبـران نایاب» (cited in Thackston, 2001: 35).

میـر حیدر دوغـلات در کتـاب *تاریـخ رشـیدی* به‌هنگام سـخن‌گفتن از تبحـر و هنر نقاشـی جلال‌الدین یوسـف این‌گونه به توصیف و تمجید از اثر نقاشی وی می‌پردازد: «*جنـاب جامع‌الفضایـل والکلمـات مصورالرسـوم‌البدیعه منقش‌الرقوم‌اللطیفـه مولانا جلال‌الدین یوسـف... بمجلس همایـون آمـد و مصحـوب او صحیفهٔ کـه بـر وی صورت شهسـوار نیـزه‌داری نوجـوان که نیـزهٔ او بر پیشـانی ببر بیان خلیـده و رخـش نقـره خنگـش از صولـت و هیبـت آن ببر رمیـده الحق آنچنان صحیفهٔ بود که اگـر فی‌المثل آن صورت بدیـع منقـوش بر لـوح فلک بودی از سـطوت آن شهسـوار شـیر بیشـهٔ فلک پناه به نیـزه‌دار عرصـهٔ گردون بـردی و از صلابت نقش آن شـیر ببرشـکار بهرام نیـزه‌دار رخت اقامت ببرج اسـد کشـیدی تحفـه مجلس عالـی و متعالـی گردانید و معـزز و سـرافراز بزیور تحسـین و نثار آفریـن گردید...*» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۸۷۷-۸۷۹).

لیکـن نمونه‌های متعددی نیز می‌توان ارائه کرد که در آن نویسندگان منابع به تقبیح و خرده‌گیری از آثار هنرمندان پرداخته‌انـد. در ایـن خصـوص صادقی‌بیـک هنگامی کـه از نهاوندی شـاعر یاد می‌کنـد به عـدم مقبولیت آثـار او در جامعه اشـاره 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را این‌گونه ذکر می‌کند: «نازکی نهاوندی عجب شاعری تندبدیهه 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 میاید» (صادقی، ۱۳۲۷: ۳۰۲).

یا در ادامه جملاتی دربارهٔ مولانا بیانی به کار برده است که نشان می‌دهد نویسنده هردو 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).

تمجید و تقبیح مطلق

در مواردی هنرمند با ذکر عباراتی به برتری بی‌قیدوشرط 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. به‌اتفاق 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 نشسته‌اند...» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

همچنین می‌توان به تعریف منشی قمی دربارهٔ سلطان‌علی مشهدی اشاره کرد که در آن، امکان دست‌یافتن به درجه و جایگاه سلطان‌علی مشهدی را محال و غیرممکن دانسته است: «اما کسیکه گوی رجحان از میان خوشنویسان ربوده *قبلهٔ‌الکتاب* مولانا سلطان‌علی 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 سلطان‌حسین 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 به‌غیر از تخلص در شعر او نازکی نیست و در شعر او چیزهاست غیر از معنی» (سام‌میرزا، بی‌تا: ۲۲۸).

تمجید و تقبیح نسبی

برخلاف مورد قبلی، گاهی یک ویژگی خاص از اثر هنری یا صفتی از میان سایر صفات هنرمند متمایز می‌شود و مورد توجه نویسنده 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خصوصیات می‌پردازد. در این رابطه از کتاب *گلستان هنر* مثال می‌آوریم که قمی دربارهٔ شیخ محمد نوشته است: «مولانا شیخ محمد از دارالمومنین سبزوار 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 هرچند در صورت خطا می‌کرد در مثنی‌برداشتن خط استادان را نقل می‌کرد و بقلم‌مو 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 جملهٔ بعدی نیز اشاره می کند که وی در هنگام مثنی‌برداشتن 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 شبیه 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 ملاحت ندارد. گرفت‌وگیرها را بسیار خام می‌سازد...» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۹).

مؤلف *تذکرهٔ تحفهٔ 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، خوب‌بودن شعر مشرف را نسبی می‌داند و به دقت‌داشتن او منوط می‌کند. میرعلیشیر نیز به‌هنگام سخن‌گفتن دربارهٔ 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 رسالهٔ *قوانین‌الخطوط* می‌خوانیم: «اوستاد وحید زمان متعبد جهان مولانا عبدالله طباخ است که خط‌شناسان خراسان و هنروران زمان خط او را قرینهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

تمجید و تقبیح مقایسه‌ای

یکـی از مرسـوم‌ترین شـیوه‌های نقد در این منابع، روش مقایسـه‌ای و تطبیقـی اسـت کـه خـود اقسـام گوناگونـی را شـامل می‌شـود.[۳] مؤلـف، اثـر هنـری، اسـتاد و... می‌تواننـد مبنایی برای تمجیـد و تقبیح مقایسـه‌ای قرار گیرنـد که خود وجوه خردتـری را در بر می‌گیرند. برای مثال گاهی ویژگیهای شـخصیتی، رفتاری، شکلی و گاه سـبک هنرمند مورد توجه قرار می‌گیـرد؛ 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. دوسـت‌محمد در دیباچـهٔ خود بر مرقـع بهرام‌میرزا، در مقدمهٔ نقاشـان در تمجید هنر قلم سـیاه امیر دولت‌یار به مقایسـهٔ آثار وی با مولانا ولی‌اللـه می‌پردازد و این‌گونه می‌نویسـد: «امیر دولت‌یـار که از جمله غلامان سـلطان ابوسعید به شرف شـاگردی استاد احمد موسی مشرف شـده و در این امر سـرآمد، خصوصاً در قلم سـیاهی با وجـودی که مولانـا ولی‌الله کـه بی‌نظیر عالـم بود چون کارهـای دولت‌یـار را دیـد، از روی انصاف بـه عجز اعتـراف نمود» (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۹). با تأمل در منابع مورد اشـاره مشاهده می‌شـود که اغلب نویسـندگان هنرمندی برجسـته را به عنـوان الگو و اسـطورهٔ هنری انتخـاب می‌کنند و ضمن قیـاس هنرمند مـورد نظر با الگـوی انتخابی، بـه تمجید هنرمنـد می‌پردازند. بـه عنوان نمونه در نقاشـی مانی و بهزاد مبنای سـنجش بودند و دیگر نقاشـان را با ایشان مقایسه می‌کردند، همان‌گونه که در خوشنویسی ابن‌مقله و یاقـوت نمونه‌های برجسـته برای مقایسـه محسـوب 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 جملـه مصـوران کامـل و هنـروران جامـع و مرتب این اوراق موقـع مظهر و بدایع صور و مظهر نوادر هنر نادرالعصر صافی اعتقاد سالک مسـالک محبت و وداد استاد کمال‌الدین بهزادست

مانی قلم خجسته آثار — نیکوشـیم حمیده‌اطـوار
استاد هنروران عالـم — در فـن هنروری مسـلم
بهـزاد یگـانهٔ زمـانـه — مانـی بزمـان او فسـانه
موی قلمش ز اوستادی — جان داده بصورت جمادی
در دقت طبع موشکافست — وین حرف نه از سزگزافست...»

(cited in Thackston, 2001: 141).

مؤلف کتاب *گلستان هنر* نیز در کتابش بارها ضمن تمجید از خوشنویسـان مختلف، ایشان را با یاقوت مستعصمی قیـاس می‌کنـد، چنان‌کـه در مـورد مولانا بایسـنقری می‌نویسد: «مولانا شـمس‌الدین بایسـنقری از نـوادر خوشنویسـان بـوده و خطـوط را

۳. بـرای اطلاع بیشـتر دربارهٔ انواع مقایسـه نک: نامـور مطلق، بهمن و منیـزه کنگرانـی (۱۳۸۶)، «مقایسـه در مطالعـات هنـر ایرانـی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۵.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 مرتبهٔ بالای هنری بوده، مبنای مقایسه و سنجش قرار می‌گیرد و عبورکردن از مرتبهٔ او تحسین و تمجید نویسنده را برمی‌انگیزد. این نکته بسیار مورد توجه نویسندهٔ کتاب *گلستان هنر* بوده است و قمی به‌دفعات به چنین مقایسه‌هایی دست زده است. او در نمونه‌ای ضمن مقایسهٔ 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 مقایسهٔ هنرمندی با پدر یا استادش برای تمجید فراوان بهره برده شده است: «ملاحسن که با لقب قره حصاری شهرت دارد در خط ثلث اگر فراتر از استادش نباشد فروتر نیست» (عالی‌افندی، ۱۳۶۹: ۴۶).

در شکل دیگری از مقایسه گونه‌های کاری هنرمند یا آثار او در طول زمان مبنای سنجش قرار می‌گیرد. میر حیدر 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 رتبهٔ 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 مقایسهٔ خط و تحریر یاقوت و ابن‌بواب پرداخته و شیوهٔ قطزدن قلم توسط ایشان را با هم سنجیده است: *«قبله‌الکتاب جمال‌الدین یاقوت... وی تتبع خط ابن‌بواب کرد و خط را بدو رسانید اما در قلم‌تراشیدن و قط زدن تغییر روش استادان پیش داد و استدلال و استرشاد از کلام معجز نظام حضرت شاه ولایت‌پناه صلوات‌الله علیه نمود... ابن‌بواب قلمرا 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 نزاکت و لطافت نه از جهت اصول و قاعده اما اصل خط همانست که ابن‌مقله استخراج کرده ...»* (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۹).

نقد ترکیبی

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 شدبرای بیان آرای خود بهره می‌بردند. به‌عبارتی تمجید و تعریف و تقبیح هنر یا هنرمند، حتی به‌صورت مقایسه‌ای هم‌زمان در متن حضور داشت؛ چنان‌که نویسندهٔ *مناقب هنروران* نیز ضمن صحبت دربارهٔ شاه‌قلی هم برتری وی نسبت به بهزاد و مانی را می‌ستاید و هم اخلاق ناپسند و عدم رعایت آداب وی را

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 دربارهٔ 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 علی‌اصغر 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 یکیصد 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 کاهل‌طبیعت افتاده و اختلاط نامردان و لونداں 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).

نویسندهٔ *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 این‌همه 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 زانرو 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 شنیع میشنید و چون تاب شنیدن آن نداشت همت بر نهضت و جلای وطن گماشت...» (میرعلیشیر، ۱۳۶۳: ۲۳۲).

نتیجه

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از نقد هنری را می‌توان از آن استنباط کرد. در این منابع گاه به مدح و ستایش مؤلف و اثر مورد نظر پرداخته می‌شد 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. به‌عبارتی 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 پیشرفتهٔ آن روزگار از زمینه‌های لازم برای نقد برخوردار بوده است و به‌طورکلی 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 پیشینهٔ 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 نه‌تنها 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 پیشینهٔ فرهنگی خودی، تفاوتها و تمایزات شروع شد. امروزه بازگشت به سنتهای بومی به‌همراه بهره‌گیری از پیشرفتهای بسیار زیاد در حوزهٔ نقد نزد برخی فرهنگها می‌تواند نوید نقدی بومی و درعین‌حال پیشرفته‌ای را بدهد. برای چنین منظوری می‌بایست در هردو زمینه، یعنی شناخت بیش از پیش پیشینهٔ 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 به‌وسیلهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۷۴)، *تاریخچهٔ زیبایی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمه و تدوین، تهران، نشر مولی.

ترکمان، اسکندربیک. (۱۳۳۵)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، دو جلد، به‌اهتمام ایرج افشار، تهران، امیرکبیر.

دوغلات، میرزا حیدر. (۱۳۸۳)، *تاریخ رشیدی*، به‌کوشش عباسعلی غفاری فرد، تهران، میراث مکتوب.

دهلوی، مولانا غلام‌محمد هفت‌قلمی. (۱۳۷۷)، *تذکرهٔ خوشنویسان*، به‌اهتمام و تصحیح محمد هدایت حسین، چاپ اول، تهران، روزنه.

سام میرزا. (بی‌تا)، *تحفهٔ سامی*، به تصحیح رکن‌الدین همایونفرخ، تهران، انتشارات علمی.

صادقی کتابدار. (۱۳۲۷)، *مجمع‌الخواص*، ترجمهٔ دکتر عبدالرسول خیامپور، تبریز، چاپخانهٔ اختر.

عالی‌افندی، مصطفی. (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

(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-tandemm-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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 crumbled 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 judges 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



Hiroshi Sugimoto. *Lightning Fields* 128, 2009.

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



Saeideh Akbari, *Utopia*, August 9, 2008.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



Shadi Ghadirian, from the series *Like Everyday*, 2002.

Walter Martin and Paloma Muños, can serve as a clear example of an interpretive photograph. Two fellow photographers comment on the work of Martin and Muños: "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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 Muños, *Traveler 46 at Night*, 2003

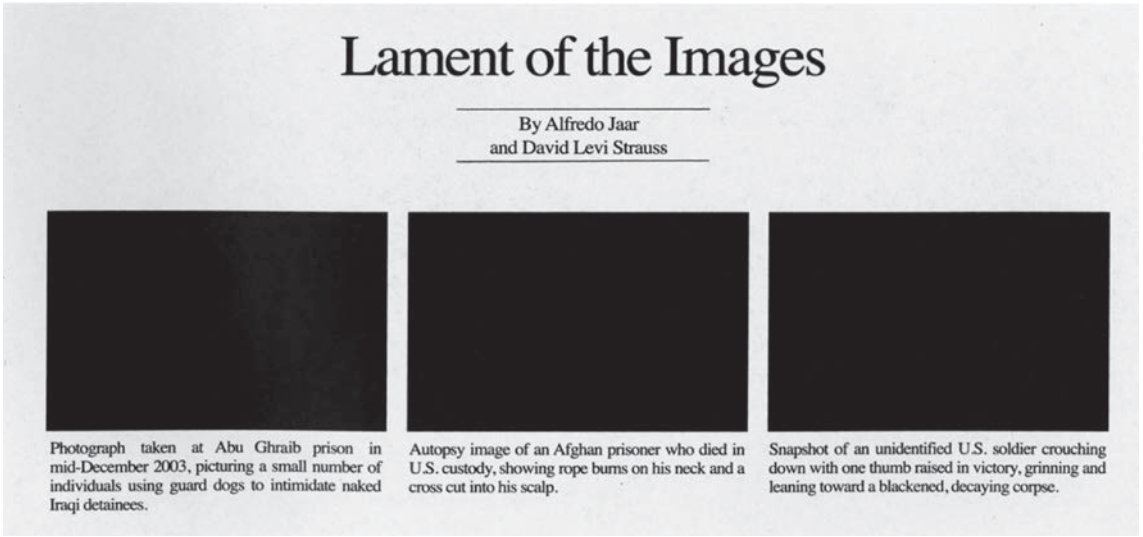
Interpretive photographs: Like explanatory photographs, interpretive photographs also seek to explain how things are, but they do not attempt scientific accuracy, nor are they accountable to scientific testing procedures. They are personal and subjective interpretations, more like poetry than a scientific 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

"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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Photographs and Meanings*

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

‘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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 photographical 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 Saeeidi 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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

15
Winter 2010

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Traditional Criticism of Art

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]