



فانی و باقی

| درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی | مجید اخگر |

Transient and Permanent

**a theoretical-critical contribution to
the study of persian miniatures | Majid Akhgar |**



سرشناسه: اخگر، مجید، ۱۳۵۳-

عنوان و نام پدیدآور: فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی / مجید اخگر.

مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۹.

مشخصات ظاهری: ۳۰۱ ص.؛ ۲۱/۵×۱۴/۵ س.م.

شابک: ۹-۴۶-۶۸۶۳-۶۲۲-۹۷۸

وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا

یادداشت: چاپ قبلی: حرفه هنرمند، ۱۳۹۰.

یادداشت: کتابنامه.

یادداشت: نمایه.

عنوان دیگر: درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی.

موضوع: نقاشی ایرانی -- فلسفه

موضوع: Painting, Iranian -- Philosophy

موضوع: نقاشی ایرانی -- زمینه و موضوع

موضوع: Painting, Iranian -- Themes, motives

رده‌بندی کنگره: ND۹۸۰

رده‌بندی دیویی: ۷۵۹/۹۵۵

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۷۳۳۰۴۲۶

فانی و باقی

| دارلمدی استغاثی بر ممالک اسلامی و عایشی ایران | مجید اخگر |

Transient and Permanent

A COMPARATIVE STUDY OF
THE STATUS OF PERSIAN CIVILIZATION | Majid Akhgar |

فانی و باقی
درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی
مجید اخگر

نسخه پرداز: فریدالدین سلیمانی
نمونه خوان: میترا سلیمانی
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان
مدیر تولید: مصطفی شریفی
چاپ اول، ۱۳۹۹ تهران، ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۹-۴۶-۶۸۶۳-۶۲۲-۹۷۸

 Bidgol Publishing co. | نشر بیگل

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷
فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲ فروردین و فخر رازی، پلاک ۱۳۷۴
تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۴۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵

bidgolpublishing.com

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

۹	مقدمه
	فصل اول
	ورود به بحث
۱۷	۱. فاصله و نقطه نظر
۱۷	۲. همان، دیگری، نظیر
۲۰	۳. دوره‌یافت به تاریخ ایران
۲۴	۴. اشکال غالب دریافت نقاشی ایرانی
۲۷	۵. گفتمان هنر قدسی
۳۱	۶. پدیدارشناسی هرمنوتیکی و نظریه‌ی انتقادی
۳۵	۷. فرهنگ
۴۳	۸. کلیت
۴۸	

فصل دوم

- ۶۵ تخیل: از هستی‌شناسی فردی تا معرفت‌شناسی فرهنگی
- ۶۶ ۱. در ضرورت مفهوم تخیل
- ۷۲ ۲. تخیل و گوناگونی‌های آن
- ۸۹ ۳. پدیدارشناسی تخیل
- ۹۱ الف. کانت و تخیل استعلایی
- ۹۵ ب. هستی‌شناسی تخیل
- ۱۰۱ ۴. سنخ‌شناسی تخیل

فصل سوم

- ۱۱۹ سنخ‌شناسی تخیل و جهان ایرانی - اسلامی
- ۱۲۵ ۱. زمان‌مندی و تاریخ
- ۱۲۵ الف. استبداد شرقی
- ۱۳۳ ب. اندیشه‌ی تاریخی و دریافت تاریخ (مثال تاریخ)
- ۱۳۸ ۲. فلسفه‌ی عالم مثالین
- ۱۳۸ الف. «زائری از غرب»
- ۱۴۵ ب. جهان تفکر اسلامی و سنت نوافلاطونی
- ۱۴۹ ج. مفهوم عالم مثال
- ۱۵۹ د. ماده‌ی تاریخی عالم مثال (تاریخ مثال)
- ۱۶۴ ۳. جمع‌بندی: نقشی بر آب

فصل چهارم

- ۱۷۱ به‌سوی ترسیم برخی از مؤلفه‌های بوطیقایی نقاشی ایرانی
- ۱۷۱ ۱. نقاشی ایرانی به‌مثابه‌ی هنری درباری
- ۱۷۸ ۲. درباره‌ی واقعیت، حقیقت، و بازنمایی
- ۱۸۶ ۳. از بازنمایی به نمادپردازی تصویر
- ۱۸۹ ۴. رمزاندیشی
- ۱۹۵ ۵. نظریه‌ی دووجهی نماد

فصل پنجم

- ۲۱۱ ملاحظات در پدیدارشناسی نقاشی ایرانی
- ۲۱۱ ۱. نقاشی ایرانی و نظریه‌ی دووجهی نماد
- ۲۱۵ ۲. سه حوزه‌ی موضوعی نقاشی ایرانی
- ۲۲۳ ۳. ذوق ورزی، فراغت، زیبایی‌نگری
- ۲۲۸ ۴. نکاتی پیرامون برخی نقش‌مایه‌های تاریخی-زیبایی‌شناختی
- ۲۳۹ ملاحظات پایانی
- ۲۴۷ یادداشت‌ها
- ۲۷۳ تصاویر رنگی
- ۲۹۱ کتاب‌شناسی
- ۲۹۷ نمایه

مقدمه

کتابی که در دست دارید بررسی تفصیلی نقاشی ایرانی نیست، نقاشی ایرانی در این کتاب نوعی موردپژوهی یا بررسی موردی بسط یافته است. در این کتاب، با تکیه بر بصیرت‌هایی که به لحاظ تکوینی بیشتر به حوزه‌های علوم انسانی و فلسفه تعلق دارند، نظریه‌ای طرح می‌شود که از نظرنگارنده می‌تواند برای رسیدن به درکی جامع‌تر از برخی صورت‌های فرهنگی ایران سده‌های - به تقریب - هشت تا دوازده هجری قمری (به ویژه نقاشی ایرانی، ادبیات تغزلی، و متون سنت حکمت اشراقی و عرفان نظری) مورد استفاده قرار گیرد، و بحث نقاشی ایرانی عمدتاً در دو فصل آخر و به عنوان کانون تمرکز مطرح می‌شود که نظریه‌ی طرح شده در آن به شکلی انضمامی‌تر برای تحلیل یکی از این صورت‌های فرهنگی به کار گرفته می‌شود. اما استفاده از ابزارهای نظری در این کتاب نباید بدان معنا تلقی شود که در این جا از موضعی «خاص» به نقاشی یا هنرهای ایرانی پرداخته می‌شود - موضعی که بدون تداخل با بررسی‌های رسمی‌تر مستقر در دل حوزه‌های تفسیری و زیبایی‌شناختی متناظر با هر حوزه به کار خود ادامه می‌دهد. هر فرم یا مدیوم هنری تا آن جا که از منظر ویژگی‌های عینی و سبک‌شناختی خود مورد بررسی قرار گیرد موضوع زیبایی‌شناسی و نقد هنری (به معنای محدود کلمه) محسوب می‌شود، و تا آن جا که به عنوان صورتی فرهنگی مدنظر قرار گیرد که تجارب فردی و جمعی

شماری از انسان‌ها در یک برهه‌ی تاریخی و یک موقعیت جغرافیایی خاص را در خود گرد می‌آورد و نمادین می‌کند، می‌تواند به حق موضوع بررسی‌هایی گسترده‌تر قرار گیرد. به علاوه، از نقد هنری و ادبی سنتی که بگذریم، از حدود آغاز سده‌ی بیستم به این سو کمتر با نمونه‌های «خالص» بررسی‌های سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی مواجه می‌شویم که ابعاد معناشناختی، تفسیری، یا به عبارتی «انسانی» تر موضوع کار خود را مطلقاً کنار گذاشته باشند، و به هر حال به درجات مختلف و با میزان‌های اصالت یا التقاط گوناگون با نفوذ حوزه‌های نظری علوم انسانی به درون مطالعات هنری و فرهنگی روبه‌رو می‌شویم. جالب آن جاست که اگر مطالعات موجود در مورد سنت هنری و ادبی ایران به طور عام و نقاشی ایرانی به طور خاص را نیز مبنای قضاوت خود قرار دهیم، عمدتاً با شکل خاصی از این‌گونه تداخل حوزه‌ها سروکار خواهیم داشت.

عنوان فرعی کتاب «درآمدی انتقادی...» است، زیرا در واقع متن حاضر در حکم مقدمه‌ای طولانی یا نوعی ایجاد «تأخیر» در پرداختن به خود موضوع است. مطلوب این متن آن است که راه‌های کوتاه به مطالعه و بررسی سنت فرهنگی ایران و نقاشی ایرانی را بلند و طولانی کند، زیرا بی‌واسطگی‌ای که در این‌گونه مسیرهای کوتاه به ما القا می‌شود — از بی‌واسطگی داده‌های تاریخی در مطالعات پژوهشی گرفته تا بی‌واسطگی فوریتی که روند دلالت و تفسیر این داده‌ها در مطالعات تفسیری ترا تضمین می‌کند — ممکن است از نقطه نظری متفاوت بداهت و استواری خود را از دست بدهد. چنان‌که در فصل اول خواهیم دید، پذیرش بی‌قید و شرط این پیش‌فرض‌ها ما را به مسیرهای دوگانه و میانجی‌ناپذیر پژوهش / تفسیر، تاریخ / فلسفه، جزء‌نگری / کل‌نگری و عینی‌نگری / شیفتگی می‌کشاند، مسیرهایی که هرگونه مجرای ارتباط میان متن و مفسر و گذشته و حال را مسدود می‌کنند؛ ویژگی مشترک هردو سوی این جفت‌ها یکپارچه‌سازی، بی‌منفذسازی، کلیت‌بخشی، و «دور و سرد» کردن چیزی است که پرداختن به آن ظاهراً قرار است برای هویت تاریخی ما نقش نوعی تأمل در نفس

را ایفا کند. هگل اشاره می‌کند که در برابر پدیده‌ای که به سطح و مرتبه‌ی نظریه نرسیده است نقد ناممکن می‌شود، زیرا در چنین شرایطی نقد به ناگزیر به «نفی» مطلق و بی‌قید و شرط موضوع بدل می‌شود. شاید در این مورد نیز بتوان چنین گفت: اگر یک سنت فرهنگی به هر شکل خصیصه‌ای مطلق، انتزاعی و سرد پیدا کند - اعم از این که این فرایند نازل‌کننده باشد یا ارتقابخش - امکان نقد درونی آن از میان می‌رود، زیرا در این شرایط با دیگری مطلق رویه‌رو خواهیم شد که صرفاً می‌توانیم در مورد آن اطلاعات کسب کنیم، و به نفی یا ستایش مطلق آن روی آوریم.

اشاره به این نکات در عین حال در حکم دعوت به آگاهی یافتن از موضع تاریخی خود ما و اذعان به این واقعیت است که ما همواره به صورت آشکار یا پنهان بر مبنای الگوی انگاره‌ای خاص به گذشته‌ی تاریخی خود نزدیک می‌شویم، و این که صراحت بخشیدن به این الگوها و درک پیامدهای منطقی و عملی آن‌ها نهایت اهمیت را در نوع قرائت ما از سنت و در نتیجه تعریف مان از زمان حال دارد.^۱

ملاحظات فوق شاید جایگاه نقاشی ایرانی در بررسی حاضر را تا حدی روشن تر کرده و نوعی بازنگری در صورت بندی ابتدایی مان را ضروری کرده باشد. در واقع چنین نیست که ما در ابتدا نظریه‌ای را طرح ریزی کنیم و بعد بخواهیم آن را در قالب نوعی بررسی موردی در مورد نقاشی ایرانی و فهم وجوهی از آن «به کار بگیریم». اگر بخواهیم به ساده‌ترین شکل نقطه‌ی عزیمت خود را بیان کنم، می‌توانم بگویم احساس کلی من آن بود که نقاشی ایرانی (در کنار سنت شعر تغزلی - عرفانی و متون حکمی - عرفانی هم‌زمان با آن به عنوان ساخت‌هایی همپایه) به صورت فشرده چیزی را در خود به نمایش می‌گذارد که با تأمل تاریخی - انتقادی در آن می‌توان به برخی از مهم‌ترین وجوه پویایی‌شناسی دوره‌ی تاریخی مورد بحث راه برد - و این مسئله‌ای بود که جست‌وجو در آن با شیوه‌ی تمرکز بر جزئیات تاریخی یا زیبایی‌شناختی آثار و دوره‌های نقاشی ایرانی، و یا تفاسیر کلی و غیرتاریخی در مورد آن‌ها، قابل دسترسی به نظر نمی‌رسید. با تکیه بر

استعاره‌ای که در انتهای کتاب به آن بازخواهیم گشت، می‌توانیم نقاشی ایرانی را تصویررؤیای هوش ربایی بدانیم که یک عصر تاریخی خاص در مورد خود می‌دیده است. در این صورت، تحلیل سراسر این رؤیا و ویژگی‌های صوری زیبا و افسون‌گر آن نمی‌توانست ما را به نظام نیروهایی که منجر به شکل‌گرفتن آن شده بود برساند. و این‌جا بود که استفاده از ابزارهایی «بیرونی» برای این کار ضرورت می‌یافت.

بدین ترتیب، برای فهم مدل تاریخی یا پویایی‌شناسی‌ای که از نظر ما به صورت کریستال‌گون در نقاشی ایرانی و ساخت‌های تاریخی دیگری که به آن‌ها اشاره شد تعین یافته بود، ناگزیر از طی مسیری طولانی شدیم که در فصل‌های اول و دوم و سوم به نمایش درآمده است. بر طبق این روایت، فصل‌های چهارم و پنجم در واقع در حکم «بازگشت» به نقطه‌ی عزیمت ناپیدای این پژوهش، یا همان نقاشی ایرانی، پس از طی مسیری کم‌وبیش طولانی خواهد بود. فصل اول کتاب در حکم مقدمه‌ای بر مقدمه‌ی طولانی‌تری است که کل کتاب را تشکیل می‌دهد. در این فصل برخی از ملاحظات نظری مربوط به روش‌شناسی کار را مطرح می‌کنیم، و در عین حال از دل آن‌ها به بعضی از مسائل اصلی و رهیافت‌های غالب در بررسی تاریخ ایران، سنت هنری گذشته‌ی ایران، و نقاشی ایرانی می‌پردازیم. در فصل دوم مفهوم تخیل و برخی مشتقات آن را به عنوان اصلی‌ترین مقولات تحلیلی کار معرفی می‌کنیم. ما پس از ارائه‌ی دلایل خود در گزینش این مفهوم و ارائه‌ی تاریخچه‌ی مختصری از فراز و فرودهای آن در طول تاریخ فلسفه‌ی غرب، در بندهای ۳ و ۴ این فصل رهیافت خاص خود را به آن طرح می‌کنیم. در فصل سوم با استفاده از مفهوم سنخ‌شناسی تخیل، که طبق تحلیل فصل دوم به معنای بررسی شیوه‌های نمونه‌وار عملکرد تخیل جمعی و نوع مفصل‌بندی تخیل و واقعیت در یک زیست‌جهان تاریخی-فرهنگی خاص است، به تحلیل سنخ تخیل جمعی به نمایش درآمده در برخی ساخت‌های تاریخی و صورت‌های فرهنگی دوره‌ی تاریخی مورد نظر در ایران می‌پردازیم. فصل‌های دوم و

سوم هسته‌ی نظری کلی کار را تشکیل می‌دهند، و در صورتی که چارچوب نظری ترسیم شده در آن‌ها اساساً موفقیت و مناسبتی داشته باشد، می‌توان آن را برای فهم انتقادی برخی دیگر از ساخت‌های نهادی و گفتمانی جامعه‌ی ایران در دوره‌ی مورد نظر نیز به آزمون نهاد. البته در این صورت، ضروری خواهد بود که این الگو متناسب با اقتضات خاص هر حوزه تغییر یابد و در واقع نوعی «نظریه‌ی واسطه» برای این پیوند فراهم شود.

فصل چهارم با طرح برخی ملاحظات مربوط به زمینه‌های تاریخی و جامعه‌شناختی نقاشی ایرانی آغاز می‌شود، و در ادامه با توجه به وجود برخی فرضیات مورد اجماع مبنی بر وجوه تفسیرپذیر و نمادین نقاشی و ادبیات ایرانی، این بحث مطرح می‌شود که هنرهای ایرانی را تا چه حد و به چه معنا می‌توان نمادین یا رمزی به شمار آورد، و بهترین مدل برای درک وجوه نمادین یا معانی مازاد آن‌ها کدام است. این بحث با تکیه بر ملاحظات آنی که در مورد نسبت میان نقاشی ایرانی و واقعیت و مفهوم بازنمایی ارائه می‌شود پیش خواهد رفت. اما در فصل پنجم این الگو مشخصاً در مورد نقاشی ایرانی به کار گرفته می‌شود و برخی از دلالت‌های آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این فصل با اتکا به نوعی پدیدارشناسی موضوعی، گونه‌گونی‌های دستمایه‌ها یا «مجالس» مختلف نقاشی ایرانی در پیوند با حالات و شئون تاریخی نمونه‌وار زیست جهان ایرانی مورد بررسی قرار می‌گیرد، و در پایان نیز طرح مقدماتی برخی از سرفصل‌هایی ارائه می‌شود که می‌توانند در مقام نقش‌مایه‌هایی که پایی در حوزه‌های مضمونی و سبک‌شناختی نقاشی ایرانی دارند و پایی در تاریخ ایران و برخی از مؤلفه‌های با اهمیت آن، به عنوان نشانه‌های راهنمای بررسی‌های تفصیلی ممکن در این عرصه، ایفای نقش کنند. در واقع فصل پنجم را باید در حکم حوزه‌ی گذاری دانست که ما را به آستانه‌ی بررسی‌های آینده در جهت رسیدن به فهمی تاریخی-انتقادی از نقاشی ایرانی می‌رساند، و نه محصول کامل و به‌بازنشسته‌ی آنچه در سرتاسر کتاب به عنوان الگویی نظری ارائه شده است.

کتاب ساختار پیوسته‌ای دارد، و ممکن است فهرست مطالب یا پیوندهای درونی و ارجاعات آن در برخی موارد تصور متنی عبوس یا حتی آکادمیک را به ذهن خواننده متبادر کنند. اما بد نیست اشاره کنم که مطلوب نگارنده آن بوده است که در عین مستند و مستدل ساختن زنجیره‌ی بحث روح مقاله نویسی بر کار حاکم باشد، و به قول بنیامین بیشتر حاکی از توجه به آتش باشد تا هیزم و خاکستر. «توجه به آتش» این آگاهی را در پی دارد که هر آتشی توسط فرد خاصی افروخته می‌شود، و ضرورتاً پست و بلندهای زمین اطراف خود را از زاویه‌ای خاص روشن می‌بخشد و سایه‌روشن‌های خاصی در آن پدید می‌آورد. به عبارت دیگر، مسئله صرفاً بر سر مشاهده یا نمایان ساختن سرتاسری داده‌های «واقعی» یا «آنچه هست» زیر نور یکنواخت عقل نیست؛ بلکه وجهی از مسئله نقش خود کنش نظری در مقام نیرویی واقعی در عرصه است که حاضران در صحنه را به دیدن موضوع در پرتو شعله‌ای خاص دعوت می‌کند.

بد نیست در پایان اشاره کنیم که ما اصطلاح «نقاشی ایرانی» را در تمایز از «نقاشی ایران»، که به یکسان تمامی جلوه‌های هنر نقاشی در سرتاسر تاریخ ایران را از پیش از اسلام تا زمان حاضر در برمی‌گیرد، به کار می‌بریم، و با این اصطلاح مشخصاً نوع نقاشی‌ای را مورد نظر داریم که به تقریب از ابتدای سده‌ی هشتم هجری به این سوبه عنوان یک فرم هنری خاص با ویژگی‌های مضمون‌شناختی و سبک‌شناختی خاص شکل گرفت و تا سده‌های ده و یازده هجری، کم‌وبیش در همان چارچوب‌های اصلی، ادامه یافت. به عبارت دیگر، ما کلیت چیزی را مدنظر داریم که به عنوان «نگارگری» یا «مینیاتور» شناخته می‌شود، و تحولات سبکی و مکتبی درون این چارچوب کلی به جز موارد خاصی که به آن‌ها اشاره شده است مورد نظر ما نیست. این چارچوب تاریخی البته زمانی که در مورد عرصه‌های دیگر تاریخ ایران سخن می‌گوییم کمی گسترده‌تر می‌شود؛ چنان‌که به عنوان مثال سرآغاز نوع فلسفه‌ی اشراق و عرفان نظری‌ای که در این دوره قوام پیدا می‌کند به سده‌ی ششم و

چهره‌هایی چون شهاب‌الدین سهروردی می‌رسد، و یا گفتمان ادبیات و عرفان عاشقانه‌ی ایران پیشاپیش در سده‌های ششم و هفتم هجری پا گرفته است.

نوشتن کتابی نظری به این سبک و سیاق، در یک شرایط تاریخی متعارف‌تر تنها با تکیه بر حمایت‌های نهادهای پژوهشی، دانشگاهی، یا دولتی قابل تصور است، و به هر حال به شکلی غیرشخصی‌تر پیش می‌رود. اما آنچه پیش روی شماست عمدتاً حاصل تلاش شخصی حدوداً سی ساله‌ای است (با احتساب وقفه‌هایی مقطعی که لاجرم در این شکل از کار پیش می‌آید) که تداوم آن از نظر عینی و ذهنی انرژی بسیاری طلب می‌کند، و به هر حال این روش چندان به کسی قابل توصیه نیست!

مجید اخگر

تابستان ۸۸



فصل اول

ورود به بحث

۱. فاصله و نقطه نظر

در حوزه‌ی علوم انسانی و فلسفه، یکی از نخستین مسائلی که در گام نخست هر پژوهش خودنمایی می‌کند، مسئله‌ی «فاصله»ی پژوهشگریا متفکر از موضوع مورد مطالعه است. این فاصله ابعاد و معانی متفاوتی پیدا می‌کند، که فاصله‌ی زمانی (تاریخی)، اجتماعی و فرهنگی صرفاً عینی‌ترین و عام‌ترین وجوه آن را تشکیل می‌دهند، زیرا این مسئله در کنه خود به واقعیت دیگربودگی ریشه‌ای زیست‌ذهنی و جسمی فردی که از «موضع»ی متفاوت با ما جهان را تجربه می‌کند بازمی‌گردد، و این واقعیت مبنا در مراتب دیگر در دیگربودگی تاریخ‌ها و زیست‌جهان‌ها بازتاب می‌یابد (هرچند که موارد آخر قابل تقلیل به مورد اول نیستند).

با این همه، شکی نیست که این فاصله در مواردی که ما با موضوعی «تاریخی» — در معنای محدود موضوعی که به لحاظ زمانی با ما فاصله دارد — روبه‌رو هستیم، ابعادی مضاعف پیدا می‌کند. بیهوده نیست که جریان فکری مدرنی که مسئله‌ی فهم و تفسیر را موضوع اصلی خود قرار داده است، یعنی هرمنوتیک، با مسائل پدیدآمده بر سر فهم متون مقدس آغاز شد، یعنی متونی که به یک معنا دورترین و فاصله‌دارترین متون با خواننده‌ی مدرن به حساب می‌آیند، و در عین حال فهم و تفسیر آن‌ها حساسیت‌های خاصی را پدید می‌آورد که در حوزه‌های دیگر کمتر با آن‌ها

روبه‌رو می‌شویم. این مسائل در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم و ابتدای سده‌ی بیستم منجر به پدید آمدن مباحث روش‌شناختی پُر دامنه و بارآوری شد که عمدتاً حول تفاوت‌ها یا شباهت‌های دو حوزه‌ی علوم انسانی – یا دقیق‌تر بگوییم، «علوم روحی» (Geisteswissenschaften) – و علوم طبیعی (Naturwissenschaften)، و خصائص و دقائق روش‌شناختی و معرفت‌شناختی هریک از آن‌ها، طرح می‌شد.^۱ ما نمی‌خواهیم در این جا وارد این‌گونه مباحث شویم؛ همین قدر اشاره کنیم که از منظر بحث ما می‌توان گفت که یکی از مسائل اصلی این مناقشات نظری که حول تفاوت این دو نوع علم شکل می‌گرفت مسئله‌ی تعریف همین فاصله یا عدم فاصله با موضوع مطالعه و شیوه‌های گوناگون برای شناسایی و تدقیق یا نفی و حذف آن بود. تفاوت اصلی علوم روحی و علوم طبیعی در ماهیت مبهم، پیچیده و همدلی طلبِ موضوع نهایی دسته‌ی نخست (یعنی انسان) بود که از نظر هرمنوتیسین‌هایی چون دیلتای روش‌شناسی یا به‌رحال شیوه‌ی رهیافتی متمایز از علوم طبیعی طلب می‌کرد. شیوه‌های آزمایشی و آزمایشگاهی علوم تجربی که از آن زمان تاکنون نیز پیشرفت‌ی حیرت‌انگیز داشته‌اند اساساً بر مبنای فراهم آوردن شرایط ایده‌آل برای حذف یا به‌حداقل رساندن این فاصله در قالب شرایط متنوع شده و خنثای «آزمایشگاهی» پدید آمده‌اند؛ در حالی که از نظر مدافعان علوم انسانی این فاصله باید با شیوه‌هایی دیگر (مثلاً همدلی یا بازسازی تاریخی) رفع شود، یا اساساً (به‌ویژه در روایت‌های بعدی این مباحث) نباید به‌عنوان معضلی که باید از آن اجتناب کرد، بلکه باید به‌عنوان یکی از شرایط امکان این علوم بدان نگریست.^۲

اما اشارات اخیر ما را به مسئله‌ی دیگری می‌رسانند: در علوم انسانی چگونگی برخورد با این فاصله منوط به مسئله‌ی «نقطه‌نظر» یا دیدگاه پژوهشگر است که هیچ‌گاه نمی‌توان آن را نوعی نقطه‌ی خنثی یا «نقطه‌ی صفر» معرفت‌شناختی فرض کرد. به عبارت دیگر، نفس قائل شدن به این‌که فاصله‌ای میان پژوهشگر و موضوع پژوهش وجود دارد، و این‌که به

چه شیوه‌هایی باید از این فاصله‌ی تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی و نهایتاً مفاهمه‌ای برگذشت، در گرو نقطه‌نظر پژوهشگریا به عبارت بهتر سنت و جریان فکری‌ای است که او بدان اتکا می‌کند. اگر بخواهیم از استعاره‌ای مکانی استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم «جایگاه» یا موضعی که پژوهشگر در عرصه‌ی مورد نظر اتخاذ می‌کند پیشاپیش میزان و نوع فاصله‌ی او با موضوع پژوهش، وجوهی از موضوع را که از آن زاویه قابل نگرستن هستند، و ارتباط آن با سایر ابرژه‌های پژوهش را تا حد زیادی تعیین می‌کند. اگر موضوع را به ساختار اسکلت‌گون خود کاهش دهیم، باید بگوییم که در این جا با مسئله‌ی نسبت میان سوژه و ابرژه سروکار داریم که به یک تعبیر اصلی‌ترین مسئله‌ی فلسفه‌ی مدرن بوده است. به این ترتیب، می‌توان گفت در حالی که روش‌شناسی علوم تجربی و معرفت‌شناسی فلسفی مبنای آن کار خود را بر مبنای جدایی کم‌وبیش قاطع سوژه و ابرژه آغاز می‌کنند و امکان شناخت را در تدقیق این رابطه و برقراری نسبتی بیرونی و شفاف میان آن‌ها جست‌وجو می‌کنند، سنت‌های تفکر دیگری که بیشتر به تاریخ و پدیدارهای فرهنگی توجه دارند، بیشتر در پی درک میانجی‌ها، واسطه‌ها و زمینه‌های پیشینی‌ای هستند که به این تعبیر سوژه و ابرژه پیشاپیش در دل آن‌ها جای گرفته‌اند، و در نتیجه هرگونه امکان شناخت مشروط به وجود آن‌هاست. برای درک این دو جریان عمده همواره بهتر است نقطه‌ی آغاز آن‌ها را — یعنی موضوع مطالعه‌ای که آن‌ها معرفت‌شناسی و روش‌شناسی خود را در پاسخ به نیازهای آن برپا می‌کنند — در پس ذهن داشت. یکی از آن‌ها کار خود را با بررسی پدیده‌های تجربی و طبیعی آغاز می‌کند و دیگری با تلاش برای فهم فرآورده‌های فرهنگی برجای مانده از انسان‌ها. اما این دو شیوه‌ی برخورد همواره به نحوی خنثی در کنار یکدیگر به حیات خود ادامه نمی‌دهند، بلکه در بسیاری از موارد معرفت‌شناسی برآمده از حوزه‌ی دانشی خاص خود را به عرصه‌ی تمامی علوم تعمیم می‌دهند (هرچند که این نوع پیشروی، دست‌کم تا آغاز سده‌ی بیستم، بیشتر از سوی علم و معرفت‌شناسی علمی به حوزه‌ی علوم فرهنگی و تاریخی جریان داشته است).

۲. همان، دیگری، نظیر

گفتیم که «فاصله» زمانی بیشتر خودنمایی می‌کند که با موضوعی تاریخی سروکار داشته باشیم؛ و از آن جا که موضوع مورد بررسی ما در این کتاب نیز به هر حال جزء موضوعات تاریخی به شمار می‌آید، بحث خود را به اندیشه‌ی تاریخی معطوف می‌کنیم.

پل ریکور در سال ۱۹۸۴ سخنرانی‌ای در مجموعه‌ی «سخنرانی‌های آکونیاس» دانشگاه مارکت ایراد کرد که موضوع اصلی آن تاریخ و شیوه‌های اصلی درک تاریخ بود.^۳ ریکور در بحث خود اشکال مختلف تاریخ‌نگاری را، در سطح مبنای اصلی رویکردشان و تعریفی که از موضوع تاریخ ارائه می‌کنند - و در نتیجه روش‌ها و استراتژی‌هایی که برای درک و احیای تاریخ تدارک می‌بینند - ذیل سه مقوله یا انگاره‌ی کلی قرار می‌دهد و به ترتیب به هریک از آن‌ها می‌پردازد: مقوله‌ی همان (the Same)، مقوله‌ی دیگری (the Other)، و مقوله‌ی نظیر یا قیاس (the Analogue).

ریکور ذیل مقوله‌ی نخست عمدتاً به نوعی تاریخ‌نگاری ایده‌آلیستی می‌پردازد که مسئله‌ی اصلی خود را زنده ساختن مجدد «فکر» یا ایده‌ی واقعی تاریخی در زمان حال و در ذهن مورخ می‌داند، یعنی مسئله‌ای که طبق این دیدگاه برکنش و واقعیت جزئی تاریخ تقدم دارد. واقعی تاریخی در شکل اولیه‌ی خود نیز در ذهن فاعل تاریخ جای داشت، و حالا همان واقعه به واسطه‌ی تخیل تاریخی و بر مبنای رد و نشان (trace)‌ها و مدارک مجدد زنده می‌شود. ریکور چهره‌ای چون کالینگوود را نماینده‌ی چنین دیدگاهی می‌داند. آنچه در این مورد اهمیت دارد آن است که در جریان این نوع باز-زنده‌سازی ایده‌ی رخداد تاریخی فاصله‌ی زمانی میان گذشته و حال به سادگی حذف می‌شود و جای خود را به «همانی» ایده‌ی تاریخ می‌دهد.

اما بعضی مورخان سعی می‌کنند از قطب مقابل، یعنی از انگاره‌ی دیگر-گونگی، غرابت، و تفاوت مطلق امر تاریخی به آن نزدیک شوند. ریکور در این رابطه به دیدگاه‌های مختلفی اشاره می‌کند که یکی از

عمده‌ترین آن‌ها نگره‌ای است که سعی دارد تفاوت در مقام موردِ ناهمگون یا متغیر (variant) را با اتکا به برخی اصول کلی ثابت (disvariant) توضیح دهد (مثال: کسب امنیت دولت ثابت تاریخ یا یک دوره‌ی تاریخی است، و اشکال مختلف کسب امنیت متغیرهای آن هستند). دیدگاه دیگری که ذیل مقوله‌ی دیگری جای می‌گیرد، درک واقعیه‌ی متفاوت تاریخ در مقام نوعی «انحراف» است. اما وجه مشترک هر دو مورد آن است که متغیر یا مورد ناهمگون (با این فرض که هر واقعه‌ی تاریخی در جای خود می‌تواند چنین موردی به شمار آید) را بر مبنای نوعی نظام یا سیستم کلی تبیین می‌کنند و به این علت آن‌ها نیز به شکلی دیگر عنصر زمان را - که به یک معنا محتوای اصلی تاریخ را تشکیل می‌دهد - حذف می‌کنند.

اما ریکور رویکرد مبتنی بر مقوله‌ی نظیر یا قیاس را به عنوان تلاش در جهت حفظ هم‌زمان این همانی و تفاوت تعریف می‌کند و آن را با مباحث دامن‌دار خود درباره‌ی استعاره و روایت پیوند می‌زند. چهره‌ای که به هنگام بحث درباره‌ی این نوع تاریخ‌نگاری و نظریه‌ی تاریخ مطرح می‌شود هیدن وایت است، کسی که اساساً «آن شکل از ترکیبات کلامی را که، به منظور متمایز ساختن آن از برهان آوری منطقی از یک سو و داستان‌پردازی محض از سوی دیگر، با اصطلاح گفتمان مشخص»^۲ می‌کند، دارای سرشتی فیگوراتیو یا بلاغت‌شناختی می‌داند. حوزه‌ای که هیدن وایت با عنوان گفتمان بدان اشاره می‌کند کم‌وبیش با همان حوزه‌ی علوم انسانی یا روحی منطبق است. هیدن وایت مطالعه در حوزه‌ی گفتمان را گرده‌برداری از موضوعی پیشینی نمی‌داند، و بر همین مبنای اندیشه‌ی تاریخی را نیز نه ثبت و درونه‌سازی داده‌های خام تاریخ، بلکه شکل بخشیدن به روایتی از تاریخ با اتکا به اشکال و صورت‌های گفتاری می‌داند. او اعتقاد دارد که رهیافت‌های مختلف به تاریخ را می‌توان بر مبنای غلبه‌ی صورت‌های بیانی‌ای چون استعاره، مجاز مرسل، کنایه و ... بازشناسی کرد. وایت نوعی خط‌سیر میان این صورت‌های بیانی قائل می‌شود که از استعاره، که در آن این‌همانی (یا مقوله‌ی همان)

غلبه دارد، تا کنایه، که در آن خودآگاهی و فاصله (یا مقوله‌ی دیگری) به نهایت خود می‌رسد، امتداد پیدا می‌کند. البته ریکور در عین اشاره به ارزش دیدگاه وایت، به خطرات آن نیز اشاره می‌کند: یعنی کم‌رنگ شدن ارج و اهمیت واقع‌بودگی گذشته‌ی تاریخی و رنج گذشتگان، و از میان رفتن مرز میان تاریخ و ادبیات.

ریکور در جاهای مختلف از دین ما (و تاریخ‌نگاران) به گذشته و درگذشتگان سخن می‌گوید. چارلز ای. کلبلی مترجم کتاب تاریخ و حقیقت ریکور، در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته است دیدگاه ریکور در مورد دیالکتیک حقیقت و تاریخ را شرح می‌دهد.^۵ از نظر ریکور، اگر حقیقتی کلی (یا یک فرم بیانی) کاملاً بر تاریخ غلبه کند و آن را از معنا سرشار سازد، تاریخ از هرگونه محتوای تهی می‌شود، زیرا هرگونه امکان و احتمال از پیش تعیین نشده پیشاپیش از آن حذف شده و انسان و مسائل و تجارب و رنج‌هایش (که در زمان حیاتش بیشترین اهمیت را برای او داشتند) صرفاً به لحظه (moment) ای از این کلیت بدل شده‌اند. به عبارت دیگر، در شرایطی که فرمی که برای تاریخ در نظر گرفته شده به تمامی بر جزئیات ناهمگون، ناسازگار یا گنگ و مبهم آن غلبه کند، همه چیز در کلیتی هماهنگ و منسجم قرار می‌گیرد، و در نتیجه جزئیات اهمیت خود را از دست می‌دهند، چرا که با توجه به طرح کلی ما از تاریخ قابل فهم، و در نتیجه قابل چشم‌پوشی، شده‌اند. از سوی دیگر، زمانی که هرگونه کلیت و نظام به واسطه‌ی نیروی تفرد رخدادها و جزئیت و تکثر حقایق از میان برود، اساساً امکان شکل‌گیری چیزی به نام تاریخ با تهدید مواجه می‌شود. زیرا در این شرایط، امکان روایت کردن گذشته و در نتیجه معنا بخشیدن به آن از میان می‌رود، و ما صرفاً با کثرت داده‌هایی بدون شکل و بدون معنا روبه‌رو خواهیم بود. به زبان روان‌کاوی، از یک سو با نوعی غلبه‌ی پیش‌سرس و زود هنگام بر محتوای تعریف نشده‌ی تاریخ در نتیجه‌ی کارکرد رسمی ماتم یا «سوگواری» روبه‌رو هستیم، و از سوی

دیگر با نوعی مالیخولیا و سرگردانی پایان‌ناپذیر که به فروافتادن در کثرت تاریخ و ناتوانی در رفع دیالکتیکی آن می‌انجامد. هردوی این حالات به مسدود شدن رابطه‌ی حقیقی ما با گذشته منجر می‌شود.

اما نباید مسائل و پیچیدگی‌های رابطه با گذشته را صرفاً به موارد حاد یا مرزی، یا به عبارت دیگر، مواردی که با یک فاجعه و ضایعه‌ی تاریخی سروکار داریم محدود دانست. به بیان دیگر، ما نه فقط در مواجهه با خسران و فقدان، بلکه برای برقراری رابطه‌ی مناسب با پُری و سرشاری نیز به سازوکارهایی برای ایجاد تعادل لازم میان فاصله و درآمیختگی نیازمندیم. ناتوانی در غلبه بر پُری و سرشاری در گذشته نیز می‌تواند به اندازه‌ی ناتوانی در غلبه بر فقدان و خسران مهلک باشد، و تا آن‌جا که پای تاریخ در میان باشد، در بسیاری از موارد رهایی از گذشته / امکان نفوذ در آن، در گرو یافتن حفره‌ها و تاریکی‌های آن سرشاری و درخشش ظاهراً شناخته شده است. این دو سویه رابطه‌ی تنگاتنگ با یکدیگر دارند، چرا که فقدان ناشی از دست رفتن چیزی است که فضای خالی کنونی را پر می‌کرده است؛ و پُری و سرشاری نیز غالباً به قیمت فضاهایی بیرون مانده یا پنهان شده به دست آمده است.

ریکور می‌گوید «درس تاریخ فلسفه آن است که در تاریخ نمی‌توان در پی وحدت بود»^۶، و به این ترتیب عملاً امکان هرگونه فلسفه‌ی تاریخ کامل و نهایی را از میان برمی‌دارد. او با به تعویق انداختن «سخن آخر» تاریخ که ظاهراً قرار است در حرکتی واحد کل فراز و فرودهای تجارب جمعی بشریت را به سرانجامی معنایی و تمامیتی صوری برساند، امکان چنین ایقان و ایضاحی را در قالب نوعی افق ممکن یا اصل تنظیم‌کننده به محدوده‌ای ورای تاریخ فرامی‌افکند، و به این ترتیب از تمامی تفسیرها و بهره‌برداری‌های مخاطره‌آمیز ممکن از انگاره‌هایی چون «تاریخ جمعی» و موعودباوری این جهانی جلوگیری می‌کند. معادشناسی یا آخرت‌شناسی ریکور را در واقع می‌توان جایگزین یک دیالکتیک تاریخی کامل و به‌سنتز رسیده دانست.^۷

۳. دورهیافت به تاریخ ایران

یکی از پیش فرض‌های رساله‌ی حاضر آن است که رابطه‌ی ما به عنوان ایرانی با گذشته‌ی تاریخی-تمدنی مان غالباً به درون یکی از شقوق دوگانه‌ی فوق — و البته بیشتر ترکیب پیچیده‌ای از هر دوی آن‌ها — درغلتیده است. البته باید متذکر شویم که این سخن به معنای نفی گوناگونی‌های واقعی دیدگاه‌ها در این زمینه، چه در بردار زمانی و چه در هریره‌ی تاریخی مفروض، نیست. به عنوان مثال، می‌توان استدلال کرد که نسل روشنفکران دوران مشروطه و پس از آن بیشتر به موضعی سراپا منفی نسبت به گذشته‌ی ایران گرایش داشتند، درحالی‌که جریان روشنفکری دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی سرگرم ترسیم مختصاتی برای فرهنگ ایرانی بود که تصویری درخور ستایش از آن ارائه می‌داد و زمینه‌های گفتمان «بازگشت به خویشتن» را فراهم می‌ساخت که هنوز در اشکالی کم‌رمق‌تر یا در ترکیباتی تازه‌تر به حیات خود ادامه می‌دهد. (طبیعتاً این حکم را صرفاً باید به عنوان مثالی در نظر گرفت که به تفصیل رساندن آن در گرو کار پژوهشی دقیق‌تر است). اما این نوع دوگانگی‌ها بیشتر از پویایی‌شناسی فرهنگی واحدی حکایت می‌کنند که تأمل در گذشته را به قالب‌هایی از این دست محدود می‌سازد. از یک سو چنان با دیدی همدلانه به محتویات گذشته‌ی فرهنگی مان می‌نگریم که گویی با همان چیزهایی سروکار داریم که از پیش به خوبی با آن‌ها آشنا هستیم و چه بسا بخشی از پشتوانه‌های زیست روزانه‌ی کنونی مان را تشکیل می‌دهند؛ و از سوی دیگر، چنان با چشمانی حیرت‌زده به «فجاج» تاریخی گذشته خیره می‌مانیم که گویی با پدیده‌هایی کاملاً دیگرگونه و بی‌ارتباط با زمان حال یا سایر حوزه‌ها و شئون اجتماعی آن زمان روبه‌رو هستیم. و مهم‌تر از همه این‌که میان این دو شیوه‌ی برخورد — که البته عموماً هر کدام حوزه‌های موضوعی خاصی را تحت پوشش قرار می‌دهند — هیچ گفت‌وگو و پیوندی را قابل‌تصور نمی‌بینیم. ما حوزه‌ی «نرم» فرهنگ و هنر و «تمدن» را به شیوه‌ی نخست می‌نگریم، که ظاهراً با دست یافتن به جوهر یا «روح»

یک موضوع تناسب دارد، و حوزه‌ی «سخت» تاریخ و اجتماع و سیاست را به شیوه‌ی دوم می‌نگریم، چرا که به نظر می‌رسد با طبیعت عینی این قلمرو تناسب بیشتری دارد. بدین ترتیب هر چیز را بنابه داعیه و جلوه‌ی ظاهری خود آن می‌پذیریم: اموری را که از جنس ایده و اندیشه هستند به شیوه‌ای ایده‌آلیستی بررسی می‌کنیم، و (اگر خیلی رادیکال باشیم) امور سخت و مادی را به شیوه‌ای ماتریالیستی. در یکی از آن‌ها به چنان ساخته‌های نظری خیال‌انگیزی می‌رسیم که «خراب‌کردن» تمامیت زیبا و بی‌نقص آن‌ها با هرگونه ورودی مواد تاریخی «بی‌ربط» را مخالف ذوق و سلیقه می‌یابیم، و در دیگری چنان در جزئیات مستندات تاریخی و تهیه‌ی مقدمه و مؤخره برای آن‌ها غرقه می‌شویم که فراموش می‌کنیم این مستندات با مستنداتی دیگر در ارتباط‌اند و تمامی آن‌ها نیز به نوبه‌ی خود در پیکربندی‌هایی خاص با اقلام و محتویات سایر حوزه‌های اجتماعی و تاریخی قرار می‌گیرند که معنایی انسانی را به ما منتقل می‌کنند.

اما اشتراکات میان طرد «روشن‌گرانه»ی گذشته و بزرگداشت شرق‌شناسانه‌ی آن بیش از تفاوت‌های میان آن‌هاست: یکپارچه‌سازی، بی‌منفذسازی و کلیت‌بخشی به چیزی که قرار است موضوع تأمل نقادانه قرار گیرد. چنان‌که در مقدمه اشاره شد، در برابر چیزی که به سطح و مرتبه‌ی «نظریه» نرسیده است نقد ناممکن می‌شود، زیرا در این شرایط نقد به ناگزیر به نفی (یا پذیرش) مطلق و غیردیالکتیکی موضوع بدل می‌شود. اگر موضوع به هر شکل مطلق و قطبی و انتزاعی شود — اعم از این‌که این فرایند نازل‌کننده باشد یا تعالی‌بخش — امکان نقد درونی از میان می‌رود، زیرا نقد درونی از منظر علائق، مسائل و نیروهای زمان حال منتقد ممکن می‌شود، در حالی‌که در این شرایط ما نهایتاً با «دیگری» مطلق رویه‌رو هستیم که تنها می‌توانیم آن را «بشناسیم» یا به رد و قبول آن بپردازیم. باید تذکر داد که این نحوه‌ی طرح مسئله در حکم دعوت به رویکردی «معتدل» یا میانه‌روانه نیست که، به اصطلاح، «نیمه‌ی پرو خالی لیوان» را باهم ببینید. مسئله بر سر مشاهده‌ی شقوق دیالکتیکی

تاریخی است که در سطح فرهنگی نیز به شکل‌گیری برخی صورت‌ها و پیکربندی‌های خاص انجامیده است؛ سطوح یا حوزه‌هایی که حالا، در شرایط تاریخی متفاوتی که چون تیزاب پیوستگی‌ها و نمای کامل چیزها را می‌خورد و از میان برمی‌دارد، از یکدیگر منفک گشته و قابل رؤیت شده‌اند. به نظر می‌رسد که در موقعیت تاریخی فعلی تنها کسی می‌تواند با گذشته‌ی تاریخی- فرهنگی ما رابطه‌ای سنجش‌گرانه و غیرواکنشی برقرار کند که، به یک تعبیر، حس دوگانه‌ای مبتنی بر عشق و نفرت هم‌زمان به آن داشته باشد. نه عشق یا نفرتی که به تناوب یا به اقتضای حوزه‌ی بررسی دست بالا را پیدا کند. موضع خنثی و «آرام» کسی که به‌گونه‌ای دانشورانه و پژوهشگرانه به کندوکاو در تاریخ و تمدن ایران و شناخت اشیاء و مصنوعات و تصحیح و تنقیح متون و مکتوبات می‌پردازد البته کاملاً مفید و ضروری است، اما این کار صرفاً گام نخست در ایجاد رابطه‌ی انتقادی هر قوم و کشور با گذشته‌ی تاریخی خویش است. این رابطه‌ی مبتنی بر عشق و نفرت چیزی نیست که آموخته و گردآورده شود، یا چیزی نیست که صرفاً اتخاذ یک روش ما را به آن برساند، بلکه پیوندی مستقیم با تعادل نیروهای ذهنی و عینی جامعه در زمان حال و موضع‌نگرنده در این شبکه دارد.

در پایان این بخش بد نیست به نکته‌ای اشاره کنیم. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، رابطه‌ی غالب نویسندگان و ناظران فرهنگی ایرانی با گذشته‌ی ایران رابطه‌ای مبتنی بر عشق در- گذشته بوده است. تنها تفاوت عمده‌ای که بین نویسندگان پیش از انقلاب و نویسندگان بعد از انقلاب، یا بین تفاوت رویکردهای تغییر یافته‌ی کسانی که این سیر تحول را شخصاً تجربه کرده‌اند، وجود دارد، گذر از تمنای احیای این گذشته و استفاده از آن به عنوان ابزاری فرهنگی- سیاسی در جهان معاصر، به وقوف به مخاطرات این نوع پروژه‌ی احیاگرانه بر اثر تجارب تاریخی این فاصله‌ی چند دهه‌ای است.^۸ این تغییر جهت به لحاظ نظری، و به ویژه به لحاظ پیامدهای عملی و پروژه‌های تاریخی و اجتماعی منشعب از این

دیدگاه‌ها، به هیچ وجه کم‌اهمیت نیست. اما تا آن جا که به نقد تاریخی و فرهنگی گذشته، به عنوان زمینه‌ساز کنش زمان حال، مربوط می‌شود، این تغییر موضع تفاوتی در این نوع نگاه دوگانه‌انگار، و تفاوت سطوح و حوزه‌های متناظر با آن (تاریخ/ فرهنگ، سیاست/ مذهب و...)، ایجاد نکرده است. همچنین، این تغییر به تفاوتی در انواع ممکن روابط میان گذشته و حال نینجامیده است.

۴. اشکال غالب دریافت نقاشی ایرانی

در حوزه‌ی مطالعات مربوط به نقاشی ایرانی نیز کم‌وبیش می‌توان بازتاب دیدگاه‌ها و حوزه‌های پژوهشی دوگانه‌ای را که از آن‌ها سخن گفتیم مشاهده کرد. اما از آن جا که نقاشی ایرانی پیشاپیش به حوزه‌ی «نرم» فرهنگ و امور ایده‌آل تعلق دارد، این دوگانگی نیز پیش از آن که در قالب نوعی تضاد و تباین ارزشی مشخص ظاهر شود، به شکل نوعی همجواری کم‌وبیش مسالمت‌آمیز، و در بسیاری از موارد در آمیختگی‌هایی عملی، درآمده است.

آلگ گرابار در یکی از جدیدترین پژوهش‌هایی که در مورد نقاشی ایرانی انجام شده است، با نوعی جامعیت دستاوردهای اکثر پژوهشگران و آثار پیش از خود را مورد توجه و سنجش قرار داده، و در فصل آخر کتاب با تواضعی که از پژوهشگری غربی می‌توان انتظار داشت سعی کرده است مختصات کلی از نوعی زیبایی‌شناسی آزمایشی و یافتاری برای نقاشی ایرانی را ترسیم کند. او در انتهای این فصل با تکیه بر پتانسیل‌های موضوع و کارهایی که در عمل انجام شده است، چهار شیوه‌ی پژوهشی ممکن را برای نقاشی ایرانی ذکر می‌کند: ۱. پژوهش‌های مبتنی بر متون قدیمی به جامانده در مورد نقاشی ایرانی و نقاشانی مشخص؛ ۲. پژوهش‌هایی که بر مبنای نوع زیبایی‌شناسی خاص این نقاشی‌ها (که در متون فارسی و عربی قدیمی مرتبط با هنر و ادبیات جست‌وجو می‌شود) به تحلیل می‌پردازند؛ ۳. پژوهش‌های عرفانی، رازورزانه، یا شاعرانه؛ ۴. پژوهش‌هایی که نقاشی

ایرانی را بازنماینده‌ی نوعی از نظام ارزشی و سبک زندگی اشرافی و درباری می‌دانند (مورد آخرین پیشنهاد خود گرابار است)^۱. در این جا نمی‌خواهیم در مورد کارایی، کفایت یا جامعیت این تقسیم‌بندی به چند و چون بپردازیم، زیرا قصد ما در فصل حاضر بیشتر روشن کردن چارچوب بحث است. اما به کمک ترکیب و ساده‌سازی این تقسیم‌بندی، و مهم‌تر از آن، بر مبنای مشاهده‌ی گونه‌گونی‌های ادبیات مرتبط با نقاشی ایرانی، می‌توانیم به یک تقسیم‌بندی ساده‌تر دوگانه برسیم که دست‌کم برای مقاصد مطالعه‌ی حاضر مفیدتر به نظر می‌رسد: ۱. پژوهش‌های تاریخی-زیبایی‌شناختی؛ ۲. پژوهش‌های مبتنی بر گفتمان هنر قدسی.

منظور ما از مورد نخست کلیه‌ی آثار است که به قصد شناسایی تاریخ نقاشی ایرانی و توصیف و تشریح ویژگی‌های صوری و زیبایی‌شناختی آن به نگارش درآمده‌اند. این مجموعه آثار بسیاری را شامل می‌شود - از تاریخ‌های کامل نقاشی ایرانی و تاریخ دوره‌ها و مکاتب خاص گرفته تا تک‌نگاری‌هایی که در مورد معدودی از نقاشان شناخته‌شده‌تر به نگارش درآمده‌اند، و یا آثاری که با گرایشی تحلیلی‌تر به تشریح ویژگی‌های زیبایی‌شناختی عام نقاشی ایرانی پرداخته‌اند. اما آنچه این حجم متون را به یکدیگر پیوند می‌دهد، محتوای تاریخی-زیبایی‌شناختی و روش توصیفی-تحلیلی این آثار است. اما دسته‌ی دوم، متونی را شامل می‌شود که به قصد فراهم آوردن فهمی تفسیری‌تر از نقاشی ایرانی به نگارش درآمده‌اند. این گروه از متون عمدتاً به صورت مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر جریان اندیشه‌ی سنت‌گرای معاصرند و کم‌وبیش می‌توان آن‌ها را شاخه‌ی هنری این جریان به شمار آورد که بنابه ماهیت خود، همواره در وجه ایجابی مباحثش به هنر، اسطوره‌شناسی و به‌طور کلی صورت‌های نمادین توجه داشته است. این جریان نقاشی ایرانی را به‌عنوان شاخه‌ای از هنر اسلامی و یا عنوان کلی‌تر هنر معنوی یا قدسی مورد توجه قرار می‌دهد و به تاریخ یا زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی به‌خودی‌خود توجه چندانی ندارد. محتوای این متون عرفانی-باطنی است و روش آن‌ها تفسیری-رمزگشایانه.

اگر بخواهیم بنابه اصطلاحات پیش گفته‌ی ریکور در مورد دو جریان اصلی ادبیات مربوط به نقاشی ایرانی سخن بگوییم، شاید بتوان گفت که گفتمان تاریخی-زیبایی‌شناختی از انگاره‌ی دیگری (دوره‌ی تاریخی متفاوتی که باید سعی کنیم با روش‌های دقیق آن را بشناسیم) آغاز می‌کند و به انگاره‌ی همانی (نقاشی ایرانی به عنوان تعیین شکل دیگری از اصول کلی زیبایی‌شناسی) می‌رسد. اما گفتمان هنرقدسی از نوعی آشنایی و همانی ژرف بنیاد آغاز می‌کند (نقاشی ایرانی به عنوان نمایش حقیقتی مثالی که در حوزه‌هایی دیگر نیز تجلی یافته است)، اما به علت احتراز از تمامی زمینه‌های تاریخی و زیبایی‌شناختی، و اتکای بیش از حد به شکل خاصی از تفسیر، نهایتاً به تصویری سرپا رازورزانه و دیگرگونه (نقاشی ایرانی به عنوان ظاهری که برای رسیدن به باطن باید از آن گذشت) می‌رسد که برای کسانی که با معیارهای عقلانی-پژوهشی «معمول» با آن برخورد می‌کنند به کل غیرقابل درک می‌ماند. البته این دو جریان در تمامی موارد به این شکل خالص و پالوده وجود ندارند، و رابطه‌ی آن‌ها نیز معمولاً این‌گونه است که پژوهش‌های تاریخی-زیبایی‌شناختی هرگاه می‌خواهند ژرفای تفسیری بیشتری به بحث خود بدهند به مقولات تحلیلی گفتمان هنرقدسی تاسی می‌کنند و شکل ملایم‌تری تعدیل شده‌ای از آن را ارائه می‌دهند. در واقع گفتمان هنرقدسی جریان تفسیری غالب در مورد نقاشی ایرانی است، و هژمونی آن به حدی است که کم‌وبیش موقعیتی نامرئی و شفاف پیدا کرده است و هر شخص، جریان یا نهادی که می‌خواهد از منظری تفسیری تر به نقاشی ایرانی بنگرد خواسته یا ناخواسته با واژگان و در چارچوب‌های آن سخن می‌گوید. گفتمان هنرقدسی، مانند هر گفتمانی که واجد قابلیت جهت‌دهی و بسیج عمومی نیروها و انگیزه‌ها، و در نتیجه اثرگذاری عملی و کارایی نهادی در سطح عمومی جامعه باشد، از موقعیت متون و دیدگاه‌های گزیده‌ی معدودی از نخبگان خارج شده، و به صورت چارچوب عامی برای مبادله‌ی فرهنگی درآمده است که به راحتی امکان سخن گفتن، کسب مشروعیت و قدرت، و توانایی کنش نهادی را به

گویندگان خود اعطا می‌کند. گفتمانی از این دست که از نوعی هژمونی اجتماعی برخوردار شده باشد، پیشاپیش جایگاه‌های سخن گفتن و کنش اجتماعی)، نقش‌ها، و محتوای گفته‌ها و کنش‌ها را تا حدود زیادی تعیین می‌کند، و مشارکت در آن چارچوب را از حالت یک گزینش و کنش شخصی خارج می‌سازد. اگر بخواهیم از استعاره‌ای عینی برای روشن ترشدن مسئله کمک بگیریم، می‌توانیم این نوع بدنه‌ها یا هم‌تافته‌های (complex) نهادی-گفتمانی را به دستگاه یا ماشینی قیاس کنیم که شیوه‌ی «کارکردن» آن از پیش تعیین شده و جایگاه خاصی نیز برای مجری یا راننده‌ی آن در نظر گرفته شده است. به این ترتیب هرکس که بخواهد مسیرهایی را که این ماشین می‌تواند آن‌ها را بپیماید در پیش بگیرد، در صورت برخورداری از صلاحیت‌های لازم، کافی است دستورالعمل‌های مورد نیاز را بیاموزد و آن‌ها را به کار گیرد (درونی کردن این دستورالعمل‌ها و رسیدن به این هم‌مانی کامل بسیار اهمیت دارد - چنان‌که گویی قواعد را خود شخص تعیین کرده است). میزان مهارت و ابتکار عمل شخصی در به‌کارگیری دستورالعمل‌ها، موقعیت فرد و اهمیتش را در ساختار نهادی آن گفتمان تعیین می‌کند. به همین علت است که چهره‌هایی متفاوت و گوناگون - از حکیم و فیلسوف گرفته تا روزنامه‌نگار و مجری تلویزیون و دولت‌مرد - می‌توانند به فراخور خود از این جایگاه‌ها بهره بگیرند.

به علت اهمیت این جریان، در ادامه توجه خود را بیشتر معطوف به آن می‌کنیم، هرچند که جز بخش‌هایی از فصل سوم که در مورد کربن سخن می‌گوییم - چهره‌ای که البته هیچ‌گاه به طور مستقیم وارد بحث در مورد نقاشی ایرانی نشد - وارد گفت‌وگوی انتقادی مستقیم با نمایندگان این جریان نخواهیم شد. به یک تعبیر می‌توان گفت که گفتمان هنر قدسی یکی از نقاط عزیمت پنهان بررسی حاضر بوده است - یکی از آغازگاه‌هایی که انگیزه‌ی حرکت یک بررسی را فراهم می‌آورند، بدون آن‌که محصول نهایی به شرح و تبیین جزء نگرانه‌ی آن‌ها، یا بحث انتقادی با آن‌ها، اختصاصی یافته باشد. به همین علت، لازم است در این جا

اندکی دیگر بر این ماهیت جریان و ضرورت توجه به آن درنگ کنیم، و در عین حال محتوای حقیقت آن را بسنجیم و موضع رساله‌ی حاضر را با آن روشن کنیم.

۵. گفتمان هنر قدسی

پس از ملاحظات بالا، بهتر است در همین ابتدای امر پرسشی را به روشنی برای خود مطرح سازیم: آیا ما اعتقاد داریم که تحلیل گفتمان هنر قدسی از سنت فرهنگی ایران به طور عام، و نقاشی ایرانی به طور خاص، تحلیلی «غلط» است؟ پاسخ ما به این پرسش نمی‌تواند به سادگی مثبت یا منفی باشد، و ترجیح می‌دهیم به جای آن دو دسته ملاحظات را مطرح کنیم. مسئله‌ی اول با مقوله‌ی تمامیت یا کلیت در ارتباط است، و مسئله‌ی دوم با فاصله‌ی زمانی ما نسبت به موضوع پژوهش، و موضعی که پژوهشگر در موقعیتِ زمان حال خود نسبت به این فاصله اتخاذ می‌کند.

در ابتدا باید موضعی را تأیید کرد: دست‌کم تا آن جا که به برش زمانی مورد نظر ما مربوط می‌شود، باید بر چرخشی که به تدریج در اندیشه، هنر و فرهنگ این دوره از تاریخ ایران پیش می‌آید صحه گذارد، چرخشی که در ساده‌ترین سطح توصیف می‌توان آن را، هم‌سخن با گفتمان هنر قدسی، حرکتی از اندیشه‌ی عقلانی، فلسفی و تاریخی به سوی صورت‌های فرهنگی عرفانی، حکمی و تغزلی به شمار آورد. بدین ترتیب، آنچه گفتمان هنر قدسی در مورد هنر و ادب و فرهنگ این دوره از تاریخ ایران و محتویات بی‌واسطه‌ی آن می‌گوید - در یک سطح کلی - خالی از وجه نیست (و اتفاقی نیست که این جریان موضوعات و اشخاص مورد علاقه‌ی خود را در همین برهه‌ی تاریخی جست‌وجو می‌کند). اما مسئله‌ی اصلی آن است که این نگره صرفاً توجه خود را بر لایه‌ی فرهنگی (یا «نرم») کلیت اجتماعی این دوران متمرکز می‌کند، و برخلاف گفتمان تاریخی - زیبایی‌شناسی (و اساساً بخش قابل توجهی از تولیدات نهاد تاریخ هنر) این کار را در راستای تخصص‌گرایی و تمرکز