جست‌وجوی استنادی احادیث و روایات خوشنویسی در رسالات خوشنویسان ایران*

ولی‌الله کاووسی[۱]**

[۱] **دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا**

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی:۹۷/۱۲/۶)

چکیده

از خوشنویسان ایرانی در سده‌های میانی دوران اسلامی(هفتم تا یازدهم/سیزدهم تا هفدهم) رسالاتی به جا مانده که همگی با نقل احادیثی از زبان پیامبر(ص) و علی(ع) آغاز شده‌اند. این روایات که گاه تا حد تکرارِ بی‌تغییر نقل‌های پیشینیان پیش رفته، بازتابندهٔ سنت‌های مستمرّ آموزش و انتقال فنون خط در حلقه‌های حرفه‌ای خوشنویسان و متّکی به آگاهی ایشان از حضور مؤثرِ نخستین پیشوایان دین در امر کتابت و اظهار سخنانی در این زمینه بوده است. با این حال جست‌وجو در منابع معتبر حدیث شیعی تفاوت‌هایی را بین اصل احادیث و روایات خطاطان آشکار می‌کند که نشان می‌دهد ایشان چندان در پی صحت و اعتبار روایت‌ها نبوده و بیشتر بر شنیده‌ها و خوانده‌های خود از هم‌صِنفانشان تکیه کرده‌اند. این ناهماهنگی حتی در نقل‌های ایشان از جملات قصار منتسب به مشاهیر نیز عیان است. در این نوشتار پس از سیری گذرا در پیشینهٔ آیات و احادیث مرتبط با خط و خوشنویسی در قرآن و سیرهٔ رسول‌الله(ص) و علی(ع)، رایج‌ترین احادیث و اقوال مندرج در رسالات خوشنویسی ایرانی با یکدیگر مقایسه و درجهٔ اعتبار هر یک در آثار معتبر و معروف محدّثان شیعه جست‌وجو و سنجیده خواهد شد.

واژگان کلیدی

حدیث، روایت، رسالات خوشنویسی، خوشنویسان ایرانی، منابع حدیث

* ایدهٔ اولیهٔ این مقاله در جلسات واحد درسیِ «بنیان‌های نظری هنر اسلامی» به استادیِ دکتر حسن بلخاری در پاییز ۱۳۹۴ شکل گرفته است.

** نویسنده مسئول: تلفن همراه: ۰۹۱۲۷۰۱۷۲۳۷ ؛ پُست الکترونیک: v.kavusi@ut.ac.ir ؛ v.kavocsi@rch.ac.ir

مقدمه

خط و نوشتار از سرآغاز اسلام جزو ضروریات هرروزهٔ زندگی دینی و اجتماعی مسلمین بوده و خداوند نیز در چندین آیه از قرآن هم بر این موضوع تأکیدی صریح شده است. پیامبر(ص) با عمل به فرمان الهی و درک اهمیت موضوع کسانی را به کار تعلیم و عمل نگارش گماشت و بنا به ضرورت، خودْ هدایت کلامی ایشان را در فهم فضیلت یا حتی شیوهٔ کارشان برعهده گرفت. علی(ع) و گروهی از صحابهٔ امین رسول(ص) نیز آستین برزده و کلمات وحی را مکتوب کردند. بدیهی است که این عاملان کتابت گهگاه در وصفِ کار خود نکته‌هایی گفته‌اند. همین گفته‌ها در سده‌های بعد به همت برخی فقها و محدثّین در کتب حدیث گرد آمد و زمانی که کار کاتبان در دستگاه‌های حکومت و میان اهل دانش بالا گرفت و فنون خوشنویسی پدید آمد، سرلوحهٔ امور خطاطان، به‌ویژه در امر آموزش، قرار گرفت و در همه‌جای عالم اسلام پراکنده شد و از جمله به خوشنویسان ایران رسید. در این سرزمین که دست‌کم از سدهٔ چهارم/دهم خاستگاه کاتبانی کاردان بود، از نیمهٔ سدهٔ هفتم/ سیزدهم نظامی منسجم در پرورش و آموزش هنرمندان و صنعتگران پا گرفت و در خوشنویسی نیز، که هنر پرکاربرد همه‌جا و هرگاه بود، رسالاتی آموزشی و بعدتر تذکره‌های احوال خوشنویسان پدید آمد که تا امروز همچنان مورد رجوع اهل خط و تحقیق‌اند. تمامی این متن‌های مرتبط با خوشنویسی با ذکر شماری از احادیث منتسب به معصومین(ع) و اقوال مشاهیر دانش و حکمت یا جملات قصار رایج در میان اهل فن آغاز و نسل به نسل روایت شده‌اند. این احادیث و اقوال امروز هم کم‌وبیش در بین خوشنویسان بازگو و گاهی نوشته و حتی به آنها استناد می‌شود، اما ظاهراً تاکنون کسی به درستی یا نادرستی انتساب آنها به گویندگانشان، اعم از معصومین یا غیر ایشان، نیندیشیده و مطالعه‌ای مستند در این زمینه انجام نگرفته است. لزوم این توجه آن‌گاه بیشتر می‌شود که بدانیم سخنی واحد را در زمان‌های متفاوت به کسانی مختلف نسبت داده‌اند؛ حال آن‌که در منابع اصیل شکلی دیگرگون از آن سخن روایت شده است. نگارنده در پژوهش حاضر کوشیده است پس از نگاهی گذرا به چگونگی شکل‌گیری و رواج کتابت در طلیعهٔ دوران اسلامی و ورود پیشوایان دین به این عرصه، با مطالعهٔ اقوال و جملات قصار در رسالات خوشنویسان ایرانی و مراجعه به منابع معتبر حدیث شیعی، میزان اعتبار روایات مندرج در این رسالات را بسنجد و در صورت امکان اصل احادیث یا نمونه‌های مشابه آنها را از منابعِ اصلی استخراج و با گفته‌های خوشنویسان قیاس کند. پس از آن هم برخی سخنان پراکندهٔ منسوب به اندیشمندان را در رسالات مختلف با یکدیگر تطبیق دهد.

در مسیر این تحقیق چند پرسش اساسی در نظر بوده است: نخست این‌که رویکرد قرآن در موضوع نوشتن چه بوده، در چه آیاتی رخ نموده، و در این آیات بر چه وجوهی از خط و کتابت تأکید شده است؟ دیگر این‌که مواجههٔ نخستین پیشوایان اسلام، محمد(ص) و علی(ع)، با مسألهٔ خط و نوشتار چگونه بوده و هریک به چه میزان بدان ورود کرده‌اند؟ سوم این‌که آموزه‌های ایشان چه تأثیری بر کاتبان دوره‌های بعد نهاد؟ چهارم این‌که خوشنویسان ایران با چه انگیزه‌ها و در چه مواردی به گفته‌های معصومین(ع) توسّل جسته‌اند؟ پنجم این‌که تفاوت و شباهت روایت هر رساله با رسالهٔ دیگر چیست و تا چه اندازه مبتنی بر روایات منابع حدیث است؟ ششم این‌که سایر جملات پراکندهٔ قصار در این باب کدام‌اند و چقدر با یکدیگر متفاوت یا همسان‌اند؟ گفتنی این‌که منبع جست‌جوی نگارنده در متون حدیث نه اصل منابع، بلکه نرم‌افزار *جامع‌الاحادیث* نور از مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی بوده است. همچنین مبنای مطالعهٔ روایات خوشنویسان را بر رسالهٔ آداب‌الخط عبدالله صیرفی نهاده و روایات رسالات دیگر را با آن تطبیق داده است، چرا که رسالهٔ یادشده کهن‌ترین و کامل‌ترین رسالهٔ خوشنویسی و مرجع رسالات دیگر بوده است.

منزلت کتابت در قرآن و جایگاه آن نزد پیامبر(ص) و علی(ع)

اسلام دین نوشتن است و نوشتن همزاد اسلام است. ارمغان این دین «کتاب» است که خداوند به‌واسطهٔ رسولش برای انسان فرستاده و در جایی از همین کتاب او را «اُمّی[1]» خوانده، که گروهی آن را «درس‌نخوانده» تفسیر کرده‌اند؛ در جایی دیگر نیز به صراحت او را «ناتوان از خواندن و نوشتن» خطاب کرده است. پس معجزت و نشان رسالت پیامبرِ این دین هم «کتاب» است[2]؛ کتابی که در نخستین کلماتش پیامبر(ص) را به «خواندن» فرا می‌خواند[3] و انسان را «آموختهٔ نوشتن به قلم» می‌داند. تأکید بر منزلت نوشتن سرتاسر قرآن را فراگرفته است. سورهٔ قلم(۶۸) یکی از نخستین آیات وحی است که با این کلمات آغاز می‌شود: «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ». بنا بر دو آیهٔ دیگر(سورهٔ ق(۵۰)، آیات ۱۷-۱۸) که اندکی بعد نازل شد، دو فرشتهٔ مراقب و آماده(رَقیب و عَتید) بر دو شانهٔ چپ و راست انسان به نظاره نشسته‌اند و همهٔ کردار و پندار او را ثبت می‌کنند[4]. آن‌که بر شانهٔ راست است کردار نیک را می‌نویسد و آن‌که بر شانهٔ چپ، کردار ناپسند و پلید را. در روز جزا، آنان همهٔ کردار انسان را در نامهٔ اعمال او برای داوری و حسابرسی نهایی به دستش خواهند داد[5]. از منظر این آیات و بسیاری آیات دیگر، معرفتِ نگارش انسان را از دیگر آفریده‌های خداوند متمایز و ممتاز ساخته است.

جدا از دلالت‌های معنویِ کتابت و تأکید بر فضیلت و اهمیت

نوشتن در کلام خداوند، تثبیت موقعیت مسلمانان و شکل‌گیری جامعهٔ اسلامی، به‌ویژه پس از هجرت پیامبر(ص) در سال سیزدهم بعثت(۶۲۲ م)، توسعهٔ خط و نوشتار و تسلط بر فن کتابت را برای مسلمین به نیازی گریزناپذیر تبدیل کرد. تراکم آیات وحی و افزایش روزافزون شمار گروندگان به اسلام، پیش از هر چیز ثبت و ضبط کلمات و آیات الهی را ضروری می‌ساخت. بی‌تردید این ضرورت را پیامبر(ص) بیش از دیگران درک می‌کرد و بدین جهت، از همان آغاز ورود و اقامت در مدینه، گروهی را که نوشتن می‌دانستند، به کار کتابت کلمات نونزول وحی گماشت تا آنها را از فراموشی و تحریف ایمن بدارد. این گروه که به «اصحاب‌المصاحف» شهرت یافته بودند، بنا به برخی شواهد، به امر پیامبر(ص) در محلی خاص در نزدیکی انتهای غربی بَلاط‌الاعظم، که معبر سنگفرشی، در حد فاصل مسجد پیامبر(ص) و مصلّی بود، گرد هم می‌آمدند و به استنساخ قرآن مشغول می‌شدند[۶]. از لابه‌لای متونْ دست‌کم نام سه تن از مهم‌ترین این کاتبان وحی را می‌توان استخراج کرد: علی بن ابی‌طالب(ع) که پیش از آن، در مکه نیز به کتابت قرآن می‌پرداخت، اُبَیّ بن کعب که نخستین کاتب قرآن در مدینه بود، و زید بن ثابت که در مدینه به جمع کاتبان وحی پیوست[۷].

از سوی دیگر، گسترش روابط فرهنگی و تجاری مسلمین در درون خود و نیز با مردمان دیگر، در همان زمان حیات پیامبر(ص) ضرورتی دیگر پیش آورد که همانا نگارش مکاتبات و مراسلات و احکام و اسناد بود، چندان که خداوند در آیهٔ ۲۸۲ سورهٔ بقره(۲) بر اهمیت نوشتن قراردادهای معاملات تأکید فرمود[۸]. بر این اساس، لزوم نوشتن باز هم بیشتر شد و علاوه بر افزایش شمار کاتبان، انواعی از اقلام رسمی(برای کتابت قرآن و مسکوکات و کتیبه‌ها) و غیررسمی(برای نگارش نامه‌ها و معاهدات بازرگانی و روزمره) شکل گرفت که زمینه‌ساز تحولات و تنوع خطوط اسلامی در سده‌های بعد شد[۹].

بدین‌طریق، از همان آغاز ظهور و گسترش اولیهٔ اسلام، پیامبر(ص) و علی(ع)، به پیروی از فرمان الهی، و نیز ادای تعهد اداره و راهبری اجتماع نوپای مسلمین، یا عهده‌دار هدایت کاتبان شدند یا خود دست به کار کتابت بردند. این اشتغال لفظی و عملی به نوشتن، به اظهار بیاناتی از سوی حضرت نبیّ(ص) و وصیِّ بلاواسطه‌اش علی(ع) انجامید که، چنان‌که خواهیم دید، از حد سخنان کلان و کلّی در فضیلت خط برگذشت و به تمرکز بر جزئیاتی چون فاصله‌گذاری کلمات و کشیده یا فشرده نوشتن حروف، یا راهکارهایی برای حفاظت و ارتقاء کیفیت ابزارها و مصالح خوشنویسی، همچون قلم و مرکّب و دوات و کاغذ، رسید که نشانه‌ای آشکار است از شکل‌گیری فن خط و هنر خطاطی.

گسترش خوشنویسی در تمدن اسلامی و شکل‌گیری نظام آموزش خط

پس از رحلت رسول(ص) و گسترش روزافزون قلمرو اسلام در عهد خلفای راشدین و سپس تأسیس و نفوذ وسیع خلافت‌های امپراطوری‌مانند اموی و عباسی از سدهٔ دوم/هشتم به بعد، استنساخ متون و اَسناد به زبان عربی، زبان اول اسلام، از کرانه‌های اقیانوس هند تا سواحل اقیانوس اطلس را فراگرفت. در این زمان گروه کثیری از کاتبان و خطاطان در دستگاه‌ها و دیوان‌های فرمانروایان مسلمان به نگارش انواع متون دینی و غیردینی و احکام و فرامین و مکاتبات و معاهدات سرگرم بودند و از میان ایشان، گروهی نخبه‌تر به تعیین و تدوین قواعدی برای انسجام و آموزش خطوطِ رایج می‌پرداختند. آشنایی با نوشتن و تسلّط بر فنون خط نه‌فقط برای کاتبان حرفه‌ای و متخصص، بلکه برای اعضای خاندان‌های حاکم ضروری می‌نمود. بدین‌جهت، صاحبان قدرتْ خطاطانِ زبردست را به تعلیم فنّ خط به فرزندانشان گماشتند و همین خطاطان تدوین و تألیف رسالاتی در باب آموزش قواعد خط را کمر بستند. این‌گونه بود که کار نگارش صِرفِ متون رفته‌رفته به سطح پیدایی اصولی برای زیبانویسی ارتقا یافت و زمینهٔ ظهور خوشنویسان بلندآوازهٔ عالم اسلام فراهم شد.

واضح است که کار اینِ خوشنویسان، دست‌کم تا سدهٔ پنجم/یازدهم و حتی پس از آن، کتابت متون دینی به‌ویژه قرآن و برخی سخنان پیشوایان دین بود. بخشی از اوقاتشان هم در کسوت معلمی به آموزش قواعد خط به فرزندان اُمرا در دربار یا طلّاب مدارسِ اسلامی یا شیفتگان هنر خوشنویسی می‌گذشت[۱۰]. طبیعتاً مؤانستِ مدام با متون مقدس و کلام اولیاءِ دین، این کاتبان را به سوی معنویتی می‌کشاند که نه‌تنها در سلوک شخصی بلکه در کارِ عملی و مشیِ آموزشی‌شان نیز تبلور می‌یافت. با این مبنا، پیشهٔ خود را موهبتی الهی می‌شمردند و در اثبات آن به سخنان و رهنمودهای پیشوایان دین در باب فضیلت و حتی قواعد عملی خطاطی تکیه می‌کردند. از آنجا که سنّت آموزش خوشنویسی از همان آغاز دوران اسلامی بر نظام استاد و شاگردی استوار بود، هنرجویان افزون بر یادگیریِ قواعد خط به شیوهٔ استادشان، از خصال و باورهای او نیز پیروی و آموزه‌هایش را برای شاگردانشان نقل می‌کردند و بی‌گمان بخشی از این آموزه‌ها تَذکار و استناد به کلام الهی و سخنان پیامبر(ص) و معصومین(ع) دربارهٔ اهمیت و آداب حُسن خط بود. گفتنی این‌که حضورِ همواره‌ٔ استادان خط در دستگاه خلفا و تعلیم خط به ایشان و اولادشان، زمینه‌ساز برخی اظهارنظرها و بیان سخنانی در باب فضیلت خط از جانب

صاحبان قدرت و مقام شد و بعدها همین سخنان نیز، در کنار کلام پیشوایان دین، مورد ارجاع و نقل خطاطان قرار گرفت. همچنین رونق نهضت ترجمه، که از عصر امویان آغاز و در دورهٔ عباسیان اوج گرفته و موجب آشنایی مسلمانان با آراء اندیشمندان یونان و روم شده بود[۱۱]، راه ورود برخی روایات آنان را هم در زمینهٔ اهمیت خط به فرهنگ خوشنویسی اسلامی هموار کرد.

تاریخ مدوّن و قابل ردیابی خوشنویسی اسلامی با ظهور ابن‌مُقله بیضاوی(۲۷۲-۳۲۸ق/۸۸۵-۹۴۰م) در اوایل سدهٔ چهارم/دهم شفافیّت می‌یابد. ابتکارات این خطاطِ نامدار در وضع قواعد خطوط و یکدست کردن دستاوردهای پیشینیان، همچنین انتساب نگارش رسالهٔ *میزان‌الخط* به او، الگویی کارآمد پیشِ روی خوشنویسان نسل‌های بعد نهاد که بیش‌وکم تا هزار سال بعد در مهم‌ترین مراکز تمدن اسلامی همچنان تداوم یافت. پس از او، دو پیشوای دیگر خوشنویسی اسلامی، ابن‌بوّاب و یاقوت مستعصمی، هر یک به فاصلهٔ یکی‌دو قرن، یافته‌های ابن‌مقله را کمال بخشیدند و آموزه‌های ایشان مرجع اصلی نگارش و آموزش خط در سرتاسر عالمِ اسلام گردید. شگفت این‌که این هر سه خوشنویسِ عرب، یا ایرانی‌تبار بودند یا مدتی دراز از عمرشان را در میان ایرانیان زیستند: تبارِ ابن‌مقله به ولایت فارس می‌رسید، ابن‌بوّاب سال‌ها در شیراز ندیم و کتاب‌دار بهاءالدولهٔ دیلمی(درگذشتهٔ ۴۰۳ق/۱۰۱۲م) بود، و یاقوت مستعصمی پس از فروپاشی خلافت عباسیان به دست هلاکوی مغول در ۶۵۶ق/۱۲۵۸م، در بغداد به خدمت خاندان ایرانی جُوینی درآمد.

بدین‌سان، میراث هنری این سه خوشنویس، همراه با آداب دینی و روحانی‌ای که از صدر اسلام نسل به نسل در بین خطاطان جریان یافته بود، در سرآغاز سدهٔ هشتم/چهاردهم به خوشنویسان ایران رسید و ایشان را با تکیه بر ظرفیت‌ها و قابلیت‌های انکارناپذیرشان در پیشبرد اصول خط، از یک سو به بانیان تحولات فنی و از سوی دیگر به راویان ادبیات و اخبار دینی و معنوی این هنر تبدیل کرد.

رونق رساله‌نویسی در ایران و ظهور احادیث خط در این رسالات

نگارش رسالات آموزش خوشنویسی در ایران مشخصاً از اوایل سدهٔ هشتم/چهاردهم، همزمان با حکومت ایلخانان مغول، آغاز شد و تا اواخر دورهٔ قاجار همچنان تداوم یافت. اگر رسالات تذکره‌مانندی چون *گلستان هنر* قاضی میراحمد منشی قمی و نیز دیباچه‌های برخی مرقعات فراهم‌آمده برای شاهان و شاه‌زادگان صفوی را به شمار رسالات آموزشی بیفزاییم، چیزی کم از بیست متن مرتبط با خوشنویسی خواهیم داشت که تقریباً همگی به سیاقی یکسان، با ذکر آیات الهی و احادیث و اقوال پیشوایان دین و عالمان شرق و غرب عالم در باب معانی و فضایل پنهان در ذات خط و نوشتار آغاز شده و با شرح اصول و تناسبات حروف در اقلام مختلف، شامل خطوط ششگانه[۱۲] و تعلیق و نستعلیق، گاه شرح مختصر کیفیات قلم و کاغذ و مرکّبِ مرغوب و چند و چون عمل آوردن آنها، و بعضاً موقعیت‌های مطلوب زمان و مکان مشق خط ادامه یافته‌اند. صاحبانِ اغلب این رساله‌ها امام علی(ع) را پس از حضرت آدم و ادریس نبی(ع) از بانیان اصلی خط و نگارش و مبدِع خط کوفی خوانده‌اند، اما برخی از آنان، همچون قطب‌الدین محمد قصه‌خوان(۱۳۷۲: ۲۸۲-۲۸۳) گامی فراتر نهاده و آن حضرت را در فن تذهیب نیز توانا و الگوی نقشبندان چین و ختا دانسته‌اند[۱۳]. حتی در رساله‌ای از دورهٔ صفوی امام حسن(ع)، امام سجاد(ع)، و امام رضا(ع) هم دارای خط خوش خوانده شده‌اند[۱۴]. در پاره‌ای از موارد هم مؤلفان رسالات روی سخن را به بیان آداب معنوی و اصول اخلاقی خوشنویس شدن و خوشنویس ماندن کشانیده‌اند[۱۵].

در بررسی این رسالات آنچه بیشتر به چشم می‌آید، جریان متداوم و مستمرّی است که طی این دورهٔ پانصدساله کمترین تغییر را پذیرفته و به مفهوم مشخص، «سنتی» مانده است. با آن‌که این سنتِ تحول‌ناپذیر، گهگاه در ساختار و نوع مطالب رنگ باخته و برخی نکات نویافته و ابداعات خوشنویسانهٔ هنرمندان را به خود راه داده است، در نقل و روایت احادیث و اقوال پیشوایان دین و حکیمان جهان چنان نامنعطف بوده که گویی نویسندهٔ هر رساله آثار اَسلافش را در پیش رو نهاده و این گفته‌ها را یک‌به‌یک رونگاری کرده است.

کهن‌ترین متن فارسی آموزش خوشنویسی که به دست ما رسیده، رسالهٔ *آداب‌الخط* اثر عبدالله صَیرفی تبریزی(درگذشتهٔ حدود ۷۴۲ق/۱۳۴۱م)، نمونه‌ای کامل از رسالات خوشنویسی است که در یک تحمیدیه، یک مقدمه(با سه فصل)، دو باب، یک مقاله(با سه فصل)، و یک خاتمه، مهم‌ترین نکات مورد نظر و نیاز یک خوشنویسِ حرفه‌ای را در آن روزگار، از بیان فضیلت خط تا ساختن مرکَب و تراش قلم و نام و نشان خطوط و قواعد مفردات و تناسب مرکّبات و اصول سطرنویسی و کرسی‌بندی، در عین ایجاز و اختصار، به تمامی گفته و بدین‌طریق الگویی کم‌نقص برای خطاطان پس از خود فراهم آورده است. تردید نباید کرد که صیرفی در تألیف و تدوین مطالب رساله‌اش به رسالات خطاطان یا خط‌شناسان پیش از خود نظر داشته است. در این میان، اگر از آثار نویسندگان ایرانی سدهٔ ششم، همچون **معرفة اصول الخط** اثر نجم‌الدین راوندی و دستور دبیری اثر عبدالخالق میهنی ـ هر دو در آداب دبیری و منشیگری ـ و نیز رسالات خوشنویسان متقدّمی چون ابن‌مقله ـ که به هر حال صحت انتسابش به او محل تردید است

ـ بگذریم، رسالهٔ فی علم الکتابهٔ اثر ابوحیّان توحیدی(درگذشتهٔ حدود ۴۱۴ق/۱۰۲۳م) را می‌توان سرمشق مشخصی برای رسالهٔ صیرفی در نظر گرفت، چرا که او حتی اگر ایرانی نباشد، مدتی در شیراز اقامت گزیده و شاید در همین شهر درگذشته باشد[۱۶]. ابوحیّان توحیدی در این رساله که بنا به تصریح مکرّر خودِ او، بیشتر بر پایهٔ شنیده‌هایش از خط‌شناسان استوار است، ابتدا چند نمونه از خطوط اسلامی کهن را نام می‌بَرَد و بعد در چند بند روی سخن را به وصف قلم مرغوب کتابت و روش‌های تراش آن می‌گرداند و آن‌گاه قواعد نگارش مفردات و مرکّبات حروف را با اصطلاحاتی فنی شرح می‌دهد. پس آن‌گاه در فصلی مفصّل شمار چشم‌گیری از گفته‌های مشاهیر عرب و عجم را، از عمر بن خطّاب و علی بن ابی‌طالب(ع) و متوکّل و مأمون عباسی تا اقلیدس و افلاطون و جالینوس و جعفر بن یحیی برمکی، در باب آداب و اصول خط، به شیوهٔ اهل حدیث و با ذکر راویان هر یک نقل می‌کند[۱۷].

با آن‌که متن رسالهٔ ابوحیّان به زبان عربی است، صیرفی الگوی اصلی آن را برگرفته و به شیوهٔ خود، یا روشی که احتمالاً در بین خطاطان رساله‌نویس ایرانی رایج بوده، برگردانده است؛ از جمله این‌که او، به عکس ابوحیّان، فصلِ جملات قصار را در آغاز رساله‌اش و اصول خوشنویسی را در ادامهٔ آن آورده است. در این فصل او ذیل عنوان «در بیان فضیلت این علم»(۱۳۷۲: ۱۵) ابتدا نخستین کاتب خط عربی را آدم(ع) و اکتشاف این خط را به زمان حضرت اسماعیل(ع) یا ادریس(ع) منتسب و سپس حدیثی بدین مضمون از پیامبر اسلام(ع) نقل می‌کند: «من أحسن کتابهٔ بسم‌الله الرحمن الرحیم دخل الجنهٔ». این حدیث که صورت‌هایی اندک‌متفاوت از آن طی سده‌های بعد بارها در رسالات خوشنویسان ایران نقل شده[۱۸]، با این مضمون در کتاب *بحارالانوار*[۱۹] محمدباقر مجلسی(۱۰۳۷–۱۱۱۰ق/۱۶۲۸–۱۶۹۸م) به نقل از انَس بن مالک (درگذشتهٔ حدود ۹۳ق/۷۱۲م)، صحابی رسول‌الله(ص)، آمده است: «مَن کَتَبَ بِسم‌الله الرَحمن الرَحیم فَجَوَّدَهُ تَعظیماً لِلّهِ غَفَرَاللهُ لَهُ[۲۰]».

در ادامه صیرفی(همان‌جا) با عبارت «و دیگر فرمود» جملهٔ «الخطّ نصف العلم[۲۱]» را به پیامبر(ص) منسوب می‌کند، اما مایل هروی(۱۳۷۲: ۱۵، پانویس ۲۰) آن را حدیثی «موضوع» دانسته و می‌دانیم که احادیث موضوع به دروغ به معصومین نسبت داده شده است[۲۲](مامقانی، ۱۴۱۱ق: ج۱، ۳۹۸–۴۰۰). پس از آن صیرفی (همان‌جا) یکی دیگر از احادیث بسیار پُرتکرار خطاطی را از زبان امام علی(ع) چنین نقل می‌کند: «عَلَیکُم بِحُسن الخطّ فإنّه مِن مَفاتیح الرِّزق[۲۳]». این حدیث که، در کنار سخن پیش‌گفته از حضرت رسول(ص)، متداول‌ترین قولِ مرتبط با خوشنویسی است، نه‌فقط در همهٔ رسالات و دیباچه‌های مرقّعات مشهور فارسی، بلکه در برخی منابع خطاطی و آداب دبیری مؤلفان عرب و ترک نیز از زبان امام علی(ع) نقل شده که از آن جمله است کتاب مشهور صُبح‌الأعشی فی صناعهٔ‌الانشاء(۱۹۶۳: ج۳، ۲۵) اثر احمد بن علی قلقشندی(۷۵۶–۸۲۱ق/۱۳۵۵–۱۴۱۸م) و *مناقب هنروران*(۱۳۶۹: ۱۷–۱۸) اثر مصطفی عالی‌افندی(۹۴۸–۱۰۰۸ق/۱۵۴۱–۱۵۹۹م). نکته اینجاست که در هیچ‌یک از منابع معتبر حدیث نشانی از این سخن و انتسابش به علی(ع) نمی‌توان یافت، بلکه در اصل بخشی از این حدیثِ پیامبر(ص) منقول در بحارالانوار(ج۷۳، ۳۱۸) است: «اِسْتَنْزِلُوا الرِّزْقَ بِالصَّدقَهِ وَ الْبُکورُ مُبارَکٌ یَزیدُ فی جَمیعِ النِّعَمِ خُصوصاً فِی الرِّزْقِ وَ حُسْنُ الْخَطِّ مِنْ مَفاتیحِ الرِّزْقِ وَ طیبُ الْکَلامِ یَزیدُ فِی الرِّزْقِ[۲۴]» که تنها یک بار در دیباچهٔ مرقعی گورکانی به قلم میرعلی الحسینی الکاتب(۲۰۰۱: ۴۰) با قید «حدیث صحیح نبوی» به این صورت آمده است: «علیکم بحُسن الخطّ فإنّه من مفاتیح الرّزق».

«الخطُّ الحَسَنُ للفقیرِ مالٌ و للغنیِّ جمالٌ و للحکیم کمالٌ[۲۵]» سخن مشهور دیگری است که صیرفی در اینجا با قید «گفته‌اند» آورده و در پی‌اش این دوبیتی عربی رایج را با همین مضمون به علی(ع) منسوب کرده است:

تَعَلَّم قَوامَ الخطّ یا ذالتأدّب و ما الخطُّ إلّا زینهُ المتأدّب
فإن کُنتُ ذا مالٍ فَخَطّک زینهٌ وإن کُنتُ مُحتاجاً فَأفضَلَ مَکسَب[۲۶]

قاضی میراحمد منشی در *گلستان هنر*(۱۳۶۶: ۱۱) این سخن را با عبارت «و جمعی دیگر گفته‌اند» نقل کرده و فقط به جای «للحکیم» «للحاکم» آورده، شمس‌الدین محمد وصفی(۲۰۰۱: ۳۲) در دیباچهٔ مرقع شاه‌اسماعیل دوم(۹۴۳–۹۸۴ق/۱۵۳۷–۱۵۷۷م) آن را با ذکر «و نیز واقع است که» و «للأکابر» به جای «للحکیم» نوشته، و محمد بخاری(۱۳۷۲: ۳۶۲) آن را «قال بعض الحکما» شمرده و «للملوک» را جایگزین «للحکیم» کرده است؛ اما دو بیتِ یادشده را همه‌جا[۲۷]ـ به استثنای محمد بخاری(همان‌جا)– سرودهٔ امام علی(ع) دانسته‌اند، حال آن‌که در منابع حدیث نشانی از آن به دست نمی‌آید[۲۸].

حدیث دیگر«حُسن الخطّ لِسانُ الیَد و بهجهٔ الضَمیر» است که صیرفی(همان‌جا) آن را فرمودهٔ علی(ع) دانسته و مایل هروی(۱۳۷۲: ۱۵، پانویس ۲۳) هم با استناد به *عِقدالفرید*[۲۹](ج۴: ۱۲۸) بر صحت انتسابش به آن حضرت صحه نهاده، اما سراج شیرازی(فعال در نیمهٔ سدهٔ نهم/پانزدهم) در رسالهٔ خوشنویسی‌اش تحفهٔ‌المحبین(۱۳۷۶: ۵۷) آن را عیناً به علی بن عبیدالله[۳۰] منسوب کرده است[۳۱]. با این همه، مشابه این حدیث تنها یک بار در *غُرَرالحِکَم*[۳۲](ص۴۹) به صورت «الخَطُّ لِسان الیَد» نقل شده است.

صیرفی در انتهای این فصل به جملات قصاری دیگر نیز در باب خط اشاره می‌کند که در جای خود به آنها خواهیم پرداخت، اما در باب اول رساله‌اش ذیل عنوان «در معرفت خط و اسماء خطوط» (۱۳۷۲: ۱۹)، در شروع شرح تراش و قطّ قلم به این گفتهٔ منتسب به امیر مؤمنان(ع) استناد می‌جوید: «اَطِل حَلقَةُ القلم و اَسمِنها و اَحرِف القَطَّ و اَیمنها فإن سَمعَت صَلیلاً کَصَلیل المَشرقی و الإ فُقِد القطّ[۳۳]». این سخن را که در منابع حدیث نشانش عیان نیست، سراج شیراز(۱۳۷۶: ۱۳۲) در نیمهٔ سدهٔ نهم/پانزدهم، عقیلی رستمداری(۱۳۷۲: ۳۲۳-۳۲۴)، و خوشمردان(۱۳۸۱: ۳۲۰)، هر دو در سدهٔ دهم/شانزدهم، به همین صورت از قول امام علی(ع) نقل کرده‌اند، اما عقیلی رستمداری (همان‌جا) در ادامه حدیثی صحیح از آن حضرت را در سفارش به کاتبش عبیدالله بن ابی‌رافع این‌گونه آورده و در انتها با گفتن «*کذا نقل فی نهج‌البلاغه*» بدان تصریح کرده است: «الق دواتک و اطل حلقهٔ قلمک و فرّج بین السطور و قرمط بین الحروف فإن ذلک اجدر بصباحهٔ الخط». چندگاهی(شاید نیم‌قرن) پیش از او نیز مجنون رفیقی هروی(۱۳۷۲: ۱۹۶) این سخن را تقریباً به همین صورت در سوادالخط‌اش گنجانده و معنای فارسی‌اش را چنین آورده است: «لیقه بگذار دوات خود را و دراز کن گلوی قلم خود را و گشاده‌دار میان سطرها را و مُقَرمَط [فشرده] نویس حرف‌ها را؛ به درستی که آن احقّ و اولی است به صباحت [نیکویی] خط[۳۴]». اصل این حدیث به همین صورت و با اشاره به توصیهٔ حضرت به کاتبش عبیدالله بن ابی‌رافع ابتدا در *نهج‌البلاغه*[۳۵](ص۵۳۰) و سپس در غررالحکم(ص۳۴۵)، *بحارالانوار*(ج۳۴، ۳۲۰)، و *وسائل‌الشیعه*[۳۶](ج۱۷، ۴۰۴) درج شده است. مجنون رفیقی هروی(۱۳۷۲: ۱۹۶) در دنبالهٔ مطلبش سخنی مشابه را بدین مضمون از آن حضرت نقل و ترجمه کرده: «اسمح بردهٔ قلمک و اسمن شحمه و ایمن قطّک بحدّ خطّک»، «دراز کن زبان قلم خود را و چاق و فربه گردان پیهٔ او را و از جانب راست زن قطّ او را که سره شود خط تو»، که صورت صحیح آن در غررالحکم(ص۴۹) چنین آمده است: «إفْتَحْ (إفسَح) بَرْیَةَ قَلَمِکَ و أسْمِکْ شَحْمَتَهُ و أیْمِنْ قِطّتَکَ یَجُدْ خَطُّکَ» آخرین سخن منتسب به معصومین(ع) را صیرفی در باب دوم رساله‌اش ذیل عنوان «در ذکر اصول خط»(۱۳۷۲: ۲۲)، به نقل از علی(ع) چنین می‌آورد: «إعلم انّ حسن الخطّ مخفیٌّ فی تعلیم الأستاذ و قوامه فی کثرهٔ المشق و ترکیب المرکّبات و بقائه علی المُسلِم فی ترک المنهیّات و محافظهٔ الصلاهٔ و أصله فی معرفهٔ المفردات و المرکّبات[۳۷]». این سخن هم که طی سده‌های بعد دست‌کم در چهار رسالهٔ خوشنویسی ایرانی[۳۸]به همین صورت نقل شده، در هیچ‌یک از منابع حدیث نیامده است.

دومین رسالهٔ مستقل بازمانده از خوشنویسان ایران تحفةالمحبین اثر یعقوب بن حسن سراج شیرازی، خوشنویس دربار ابراهیم‌سلطان تیموری(۷۹۶-۸۳۸ق/۱۳۹۴-۱۴۳۵م)، است که آن را «در آیین خوشنویسی و لطائف معنوی آن» در سال ۸۵۸ق/۱۴۵۴م در محمدآباد هندوستان نوشته است. در این رساله با آن‌که حدود پنجاه حدیث و سخن قصار نقل شده، حدیثی مرتبط با خوشنویسی، بیش از آنچه پیش از این در قیاس با احادیث و روایات رسالهٔ آداب‌الخط صیرفی آوردیم، نمی‌توان یافت. بسیار احتمال می‌رود که سراج در نقل این احادیث بیش و کم به رسالهٔ سَلَفش صیرفی نظر داشته، چنان‌که خود نیز در آغاز رساله‌اش(۱۳۷۶: ۴۶) به مطالعهٔ رسالات خوشنویسان پیشین، از جمله «خواجه عبدالله صیرفی» اشاره‌ای روشن کرده است. در دوره‌های بعد خوشنویسان ایرانی غالباً همان سخنان منقول در رسالهٔ عبدالله صیرفی را عیناً یا با اندکی تغییرات تکرار کردند که مهم‌ترین نمونه‌های آن را از نظر گذراندیم. معدود موارد دیگری که در رسالات سدهٔ نهم/پانزدهم به بعد می‌توان یافت، صحت انتسابشان به معصومین(ع) محل تردیدی عمیق است. یکی از آنها این سخن منسوب به علی(ع) در سوادالخط مجنون رفیقی هروی(۱۳۷۲: ۱۹۶) است: «اجّل قلمک نوّره کما نوّرالله عزّوجلّ[۳۹]». نمونهٔ دیگر جملهٔ «اوّل ما خلق الله القلم» است که بی ذکر گوینده چندین مرتبه در رسالات مختلف نقل شده[۴۰]، اما محمود بن محمد(۱۳۷۲: ۲۹۴) درقوانین‌الخطوط‌اش(تألیف حدود ۹۶۰-۹۷۰ق/۱۵۵۳-۱۵۶۳م)و حدوداً همزمان با او، شمس‌الدین محمد وصفی آن را «حدیث صحیح نبوی» ضبط کرده‌اند. همچنین محمد بخاری(۱۳۷۲: ۳۶۳) جملهٔ «الخطّ أصل فی الروح و إن ظهرت بحواس الجسد» را که صیرفی (۱۳۷۲: ۱۵) و در پی‌اش میرعلی هروی(۱۳۷۲: ۸۹) آن را از امثال رایج در بین عرب شمرده‌اند، به «حضرت امیر(رضی‌الله عنه)» نسبت داده که البته درست نیست.

سایر جملات قصار در رسالات خوشنویسان ایران

جدا از اقوال منتسب به معصومین(ع)، برخی سخنان حکمت‌آموز دیگر نیز در رسالات فارسی خوشنویسی دست به دست شده که ذکر پرتکرارترین آنها برای تکمیل این بحث بی‌فایده نیست. از مشهورترین جملات عبارت «الخط هندسهٌ روحانیهٌ ظَهَرَت بآلهٍ الجسمانیهٍ[۴۱]» است که صیرفی(۱۳۷۲: ۱۶) آن را از افلاطون حکیم دانسته، حال آن‌که پیش از او ابوحیّان توحیدی(بی‌تا: ۲۶۱) از زبان اقلیدس بیانش کرده و شمس‌الدین محمد آملی(۱۳۷۲: ۳۵) قول بعضی حکمایش خوانده است. جملهٔ دیگر«الکلام الحسن مصاید القلوب و الخطّ الحسن نزههٔ العیون[۴۲]» است که همه، از جمله صیرفی(۱۳۷۲: ۱۵)، قاضی میراحمد منشی(۱۳۶۶: ۱۱)، و خوشمردان(۱۳۸۱: ۳۱۸)، آن را بدون ذکر راوی نقل کرده‌اند. جملهٔ «تعلموا أولادکم بالکتابهٔ فإنّه من هِمَم الملوک و السلاطین[۴۳]» هم بدون ذکر نام

راوی، یک بار در دیباچهٔ مرقع منسوب به امیرعلی‌شیر نوایی(۸۴۴–۹۰۶ق/۱۴۴۰–۱۵۰۱م) به قلم عبدالله مروارید(۲۰۰۱: ۲۳) آمده و بار دیگر در رسالهٔ *تعلیم‌الخطوط* خوشمردان(۱۳۸۱: ۳۱۸).

احادیثی که در رسالات خوشنویسی نیامده است

با جست‌وجو در منابع حدیث چند سخن دیگر را در فضیلت خط و کتابت از قول پیامبر(ص) می‌توان یافت که گویا از نظر خوشنویسان صاحب‌رسالهٔ ایران دور مانده‌اند. یکی از آنها حدیث دقیق و جزءنگری است که شهید ثانی در منیةالمرید[۴۴](ص۳۵۰) از نبیّ اسلام روایت کرده و نشان از دقّت موشکاف و آگاهی ایشان از ظرایف فن خطاطی دارد: «اَلِقِ الدَّواةَ وَ حَرِّفِ القَلَمَ وَانصِبِ الباءَ و فَرِّقِ السّینَ وَ لاتَعورِ المیمَ وَ حَسِّنِ اللهَ وَ مُدَّ الرَّحمنَ وَ جَوِّدِ الرَّحیمَ وَ ضَعِ قَلَمَکَ عَلی اُذُنِکَ الیُسری فَإنَّه أذکَرُ لَکَ[۴۵]». دو حدیث دیگر نیز از پیامبر(ص)، یکی در ارشادالقلوب[۴۶]حسن بن ابی‌الحسن دیلمی (ج۱، ۱۷۲) و دیگری در کَنزالعُمّال[۴۷]علاءالدین علی متقی هندی (ص۲۸۹۵۱) می‌توان یافت، بدین مضمون: «مَن ماتَ وَ میراثُهُ الدَّفاترُ وَ الْمَحابرُ وَجَبَتْ لَهُ الْجَنَّةُ» و «مَن کَتَبَ عَنّی علما أو حَدیثاً لم‌یَزَلْ یُکتَبْ لَهُ الأجرُ ما بَقِیَ ذلکَ العِلمُ والحَدیثُ».

بازنگری و برآیند

از آنچه گفتیم چند نکته را بدین قرار می‌توان دریافت:

۱. خداوند در قرآن خط و نوشتار را از اهمّ امور مسلمین و بلکه انسان‌ها شمرده و در چندین آیه بدان پرداخته و حتی بر ضرورت کاربرد آن در حیات اجتماعی و اقتصادی مردم تأکید کرده است.

۲. پیامبر(ص) که فردی مکتب‌ندیده بوده، به ارادهٔ الهی اهمیت نوشتار را دریافته و کسانی از صحابهٔ نزدیک را به کار کتابت کلام خداوند گردآورده و شخصاً به کارشان نظارت و گاهی ایشان را لفظاً هدایت کرده است.

۳. علی(ع) که خود در کار کتابت آزموده بوده، برخی نکات فنی و عملی را به کاتبان زمانه‌اش گوشزد کرده است.

۴. نمونه‌هایی از گفتار این پیشوایان را محدّثان شیعه، نه در منابع اولیه و متقدم همچون کتب اربعه، بلکه در منابع ثانوی مربوط به سده‌های میانی و متأخر دوران اسلامی گرد آورده‌اند.

۵. خوشنویسان ایرانی شماری از احادیث معصومین(ع) را، ظاهراً بدون توجه به منابع معتبر حدیث و بیشتر بر اساس آنچه از زمان‌های پیش‌تر در صنف خودشان سینه‌به‌سینه روایت شده، در رسالات آموزشی و تذکره‌ها و دیباچه‌ها گنجانده و گاه با جملات متداول یا اقوال منسوب به حکیمان مشهور در هم آمیخته‌اند.

۶. پیداست که این جملات را نه با هدف حفاظت یا بر اساس اعتبار بلکه به نیّت تبرّک و توسّل به منشأیی مقدس یا گواهی بر درستی گفتهٔ خود بازگو کرده‌اند.

به نظر می‌رسد نقل این جملات در رسالات خوشنویسان ایران بیشتر نمایانگر سنتی استوار و دامنه‌دار در حفظ و انتقال میراث هزارسالهٔ خوشنویسی اسلامی است تا ذکر احادیثی معتبر و مستند. بدین جهت شاید بهتر آن باشد که خوشنویسان ایران را هنرمندانی خبره در یادگیری و به‌کارگیری و یاددهی ظرایف فنّی هنرشان در نظر گرفت که دل با خدا و دست به کار داشته‌اند، نه متفکّرانی مصمّم به کشف و تعریف مبانی فکری و نظری پیشهٔشان.

پی‌نوشت‌ها

۱. «الَّذینَ یَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِیَّ الأُمِّیَّ»؛ «همانان که از این فرستاده و پیامبر درس‌نخوانده پیروی می‌کنند»(سورهٔ اعراف[۷]، آیهٔ ۱۵۷).

۲. «وَمَا کُنتَ تَتْلُو مِن قَبْلِهِ مِن کِتَابٍ وَلَا تَخُطُّهُ بِیَمِینِکَ إِذًا لَّارْتَابَ الْمُبْطِلُونَ»؛ «و تو از این پیش نه توانستی کتابی خواند و نه خطی نگاشت که در آن صورت منکران قرآن در نبوتت شک و ریبی می‌کردند»(سورهٔ عنکبوت[۲۹]، آیهٔ ۴۸).

۳. «إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ الَّذِی خَلَقَ. خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ. إِقْرَأْ وَ رَبُّکَ الْأَکْرَمُ. الَّذِی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ»؛ «بخوان به نام پروردگارت که آفرینندهٔ عالم است. آن خدایی که آدمی را از خون بسته بیافرید. بخوان[و بدان که] پروردگار تو کریم‌ترین کریمان عالم است. آن خدایی که بشر را علم نوشتن به قلم آموخت»(سورهٔ علق[۹۶]، آیات ۱–۴).

۴. إِذْ یَتَلَقَّی الْمُتَلَقِّیَانِ عَنِ الْیَمِینِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِیدٌ. مَا یَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَیْهِ رَقِیبٌ عَتِیدٌ.

۵. سورهٔ الحاقّه(۶۹)، آیات ۱۸–۲۵.

۶. استِل ویلن با مطالعهٔ شواهدی پراکنده، همچون برخی کتیبه‌ها و اشارات پراکندهٔ منابع مکتوب، به تفصیل این موضوع پرداخته است؛ نک: (Whelan, 1997: 1-14).

۷. برای آگاهی و منابع بیشتر در این زمینه، نک: کاتبان وحی/ http://www.wikifeqh.ir. مصطفی‌عالی افندی(۲۹:۱۳۶۹) در نخستین فصل کتابش نام بیست‌وهفت تن از کاتبان وحی را، به گفتهٔ خودش «بنا بر کتب احادیث و تواریخ»، این‌چنین آورده است: ابوبکر صدّیق، عمر بن خطّاب، عثمان بن عفّان، علی بن ابی‌طالب، زُبَیر بن عَوّام، عامر بن فَهر، خالد، اَبّان، سعید از اولاد عاص، عبدالله اَرقَم، حنظلهٔ بن ربیع، اُبَیّ بن کعب، ثابت بن قیس شمّاس، شَرَحبیل بن حَسَنه، مُغیرهٔ بن شُعبه، عبدالله بن زید، جُهَیم بن صَلت، خالد بن ولید، علاء بن حَضرمی، عمرو بن عاص، عبدالله بن رواحه، محمد بن مسلمه، عبدالله بن عبدالله بن اُبَیّ، ابن مسعود، مُعَیقیب بن ابی‌فاطمه، زید بن ثابت، معاویهٔ بن ابی‌سفیان.

۸. «یا أَیُّهَا الَّذینَ آمَنُوا إِذا تَدایَنْتُمْ بِدَیْنٍ إِلی أَجَلٍ مُسَمًّی فَاکْتُبُوهُ وَ

لْيَكْتُبْ بَيْنَكُمْ كاتِبٌ بِالْعَدْلِ وَ لا يَأْبَ كاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَما عَلَّمَهُ اللَّهُ فَلْيَكْتُبْ وَ لْيُمْلِلِ الَّذي عَلَيْهِ الْحَقُّ وَ لْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ وَ لا يَبْخَسْ مِنْهُ شَيْئاً فَإِنْ كانَ الَّذي عَلَيْهِ الْحَقُّ سَفيهاً أَوْ ضَعيفاً أَوْ لا يَسْتَطيعُ أَنْ يُمِلَّ هُوَ فَلْيُمْلِلْ وَلِيُّهُ بِالْعَدْلِ وَ اسْتَشْهِدُوا شَهيدَيْنِ مِنْ رِجالِكُمْ فَإِنْ لَمْ يَكُونا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَ امْرَأَتانِ مِمَّنْ تَرْضَوْنَ مِنَ الشُّهَداءِ أَنْ تَضِلَّ إِحْداهُما فَتُذَكِّرَ إِحْداهُمَا الْأُخْرى وَ لا يَأْبَ الشُّهَداءُ إِذا ما دُعُوا وَ لا تَسْئَمُوا أَنْ تَكْتُبُوهُ صَغيراً أَوْ كَبيراً إِلى أَجَلِهِ ذلِكُمْ أَقْسَطُ عِنْدَ اللَّهِ وَ أَقْوَمُ لِلشَّهادَةِ وَ أَدْنى أَلاَّ تَرْتابُوا إِلاَّ أَنْ تَكُونَ تِجارَةً حاضِرَةً تُديرُونَها بَيْنَكُمْ فَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُناحٌ أَلاَّ تَكْتُبُوها وَ أَشْهِدُوا إِذا تَبايَعْتُمْ وَ لا يُضَارَّ كاتِبٌ وَ لا شَهيدٌ وَ إِنْ تَفْعَلُوا فَإِنَّهُ فُسُوقٌ بِكُمْ وَ اتَّقُوا اللَّهَ وَ يُعَلِّمُكُمُ اللَّهُ وَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَليمٌ». «ای اهل ایمان، چون به قرض و نسیه معامله کنید تا زمانی معیّن، سند و نوشته در میان باشد، و بایست نویسندهٔ درست‌کاری معامله میان شما را بنویسد، و نباید کاتب از نوشتن خودداری کند، که خدا به وی نوشتن آموخته پس باید بنویسد، و مدیون باید مطالب را املاء کند، و از خدا بترسد و از آنچه مقرّر شده چیزی نکاهد، و اگر مدیون سفیه یا ناتوان(صغیر) است و صلاحیّت املا ندارد، ولیّ او به عدل و درستی املا کند و دو تن از مردان خود(از مسلمانان عادل) گواه آرید، و اگر دو مرد نیابید یک مرد و دو زن، از هر که(به عدالت) قبول دارید گواه گیرید تا اگر یک نفر از آن دو زن فراموش کند، دیگری به خاطرش آورد، و هر گاه شهود را(به محکمه) بخوانند امتناع از رفتن نکنند، و در نوشتن آن تا تاریخ معیّن مسامحه نکنید چه معامله کوچک و چه بزرگ باشد. این عادلانه‌تر است نزد خدا و محکم‌تر برای شهادت و نزدیک‌تر به این‌که شکّ و ریبی در معامله پیش نیاید(که موجب نزاع شود) مگر آن‌که معامله نقد حاضر باشد که دست‌به‌دست میان شما برود، در این صورت باکی نیست که ننویسید، و گواه گیرید هر گاه معامله کنید، و نبایست به نویسنده و گواه ضرری رسد(و بی‌اجر مانند)، و اگر چنین کنید نافرمانی کرده‌اید. و از خدا بترسید و خداوند هم به شما تعلیم مصالح امور می‌کند و خدا به همه‌چیز داناست».

۹. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ زمینه‌های ظهور و ویژگی‌ها این خطوط اولیه، نک: کاووسی، ۱۳۹۲: ۶-۷.

۱۰. برای آشنایی بیشتر با ساز و کار آموزش خوشنویسی در تمدن اسلامی، نک: کاووسی، ۱۳۹۲: ۱۴۹-۱۶۴.

۱۱. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ اوج و افول نهضت ترجمه در سده‌های نخستین دوران اسلامی، نک: جان‌احمدی، ۱۳۷۹: ۸۶-۱۴۲.

۱۲. محقق و ریحان و ثلث و نسخ و توقیع و رقاع.

۱۳. قصه‌خوان(۱۳۷۲: ۲۸۲-۲۸۳) در دیباچهٔ مرقعش چنین حکایت کرده که برخی از نگارگران: «به رأی‌العین مشاهده نموده‌اند که کتبه و ذهبه علی بن ابی‌طالب». او سپس حکایتی منظوم نقل می‌کند که گروهی از نقاشان ختایی صفحه‌ای از نقوش گل‌ها را به پیامبر(ص) و علی(ع) نموده‌اند و نظیرش را خواسته‌اند و امام(ع) فوراً قلم در دست گرفته و بهترش را برایشان ترسیم کرده است.

۱۴. نک: «در اسباب و اقسام و آداب خط»(۱۳۸۹: ۹).

۱۵. تحفةالمحبین سراج شیرازی و *آداب‌المشق* باباشاه اصفهانی از آن جمله است.

۱۶. برای آگاهی بیشتر از احوال این اندیشمند مسلمان، نک: ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۷۲: ص ۴۱۰-۴۱۶.

۱۷. برای مطالعهٔ متن کامل رسالهٔ ابوحیّان، نک: ابی‌حیّان توحیدی، بی‌تا: ۲۴۱-۲۶۸. ترجمهٔ رسالهٔ او با این مشخصات منتشر شده است: ابوحیّان توحیدی(تابستان ۱۳۷۹). «رساله‌ای در آداب کتابت از ابوحیّان توحیدی»، ترجمهٔ علی گنجیان، در: *نامهٔ بهارستان*، دفتر ۱.

۱۸. از آن جمله: «من کَتَبَ بسم‌الله الرحمن الرحیم فَأحسَنَ خطَّهُ غُفِرَ لَهُ»(راوندی، ۱۳۸۶: ۴۴)؛ «مَن أحسَنَ کِتابَهَ بِسم‌الله الرحمن الرحیم فَحَسَّنه أحسَنَ اللهُ اِلیه»(سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۴۰)؛ «من کتب بسم‌الله الرحمن الرحیم بحسن الخطّ دخل الجنهٔ بغیر حساب»(میرعلی هروی، ۱۳۷۲: ۸۹)؛ «من حَسَنَ کتابهٔ بسم‌الله الرحمن الرحیم وَجَبَت لهُ الجنهٔ»(فتح‌الله سبزواری، ۱۳۷۲: ۱۰۶).

۱۹. بحارالانوار بزرگ‌ترین و مفصل ترین منبع حدیث شیعه است که در ۱۱۰ جلد چاپ رسیده.

۲۰. «هر کس بسم اللّه الرحمن الرحیم را برای بزرگداشت خداوند زیبا بنویسد، خداوند بر او بخشش آورد». این حدیث در کتاب مستدرَک‌الوسائل اثر محدّث نوری(درگذشتهٔ ۱۳۲۰ق/۱۹۰۲م) نیز یک بار(ج۴، ۳۷۱) به نقل از زید بن ثابت(درگذشتهٔ ۴۵ق/۶۶۵م) و یک بار(ج۸، ۴۳۳-۴۳۴) به نقل از انس بن مالک روایت شده است.

۲۱. این جمله را محمد بخاری(فعال در اوایل سدهٔ یازدهم/هفدهم) نیز در رساله‌اش، فوائدالخطوط(۱۳۷۲: ۳۶۰)، صراحتاً با عبارت «قال النبی علیه‌السلام» نقل کرده، اما مصطفی عالی‌افندی در رسالهٔ تُرکی‌اش، *مناقب هنروران*(۱۳۶۹: ۲۱) آن را از علی(ع) دانسته است.

۲۲. برای جزئیات بیشتر در این زمینه، نک: حدیث ـ موضوع ./http://www.wikifeqh.ir

۲۳. «بر شما باد نیکویی خط که همانا از کلیدهای روزی است».

۲۴. «با صدقه دادن روزی را فرود آورید، سحرخیزی بابرکت است و همهٔ نعمت‌ها، خصوصاً روزی را زیاد می‌کند، خط زیبا از

درهای رزق است و خوش‌زبانی هم روزی را زیاد می‌کند».

۲۵. «خط خوش برای فقیر ثروت و برای غنی زینت و برای حکیم کمال است».

۲۶. «تناسبات خط را بیاموز ای صاحبِ ادب، زیرا خط هیچ نیست مگر زینت صاحب‌ادب. پس اگر مالدار و بی‌نیاز باشی خطّت زینت توست، و اگر محتاج و نیازمند باشی بهترین راه کسب روزی توست».

۲۷. برای نمونه: میرعلی هروی(۱۳۷۲: ۸۸–۸۹)؛ فتح‌الله سبزواری(۱۳۷۲: ۱۰۶)؛ عقیلی رستمداری(۱۳۷۲: ۳۲۳)؛ و سراج شیرازی(۱۳۷۶: ۵۶) که به جای «قوام» «فنون» آورده. همچنین علی بن حسن خوشمردان(زنده در ۹۲۶ق/۱۵۲۰م) در رسالهٔ *تعلیم‌الخطوط‌اش*(۱۳۸۱: ۳۱۸) جملهٔ یادشده را تفسیر عربیِ این ابیاتِ علی(ع) از سوی حکیمان دانسته و این بیت را نیز در ترجمهٔ فارسی آن از قول حکما نقل کرده است: «خط مال درویشان بود حسن و جمال اغنیا / حلّال مشکل‌ها همه کسب حلال اتقیا».

۲۸. «خط خوش زبان دست و گشایش ذهن است».

۲۹. عقدالفرید کتابی است در تاریخ و اخبار و حکایات نوشته ابن عبد ربه ادیب عربی انرسی

۳۰. احتمالاً منظور علی بن عبیدالله رازی(۵۰۴–۵۸۵؟ ق/ ۱۱۱۱–۱۱۸۹؟م)، محدّث مشهور ایرانی و نوادهٔ علی بن بابویهٔ قمی رازی است.

۳۱. همچنین شمس‌الدین محمد *آملی*(۱۳۷۲: ۳۵) در *فن نخست کتابش، نفائس‌الفنون و عرائس‌العیون*، که آن را در نیمهٔ اول سدهٔ هشتم/چهاردهم، تقریباً همزمان با رسالهٔ صیرفی نگاشته، این قول را به این صورت از جاحظ(درگذشتهٔ ۲۵۵ یا ۲۵۶ق/۸۶۹–۸۷۰م) روایت کرده: «الخط لسان الید و سفیر الضمیر و مستودع الاسرار و مستنبط الاخبار و حافظ الآثار»؛ «خط زبان دست و فرستادهٔ ذهن و حافظ اسرار و آشکارکنندهٔ اخبار و نگاهبان آثار است».

۳۲. غُرَرالحکم و دُرَرالکلم کتابی است حاوی گفتارهای امام علی(ع) سلام که عبد الواحد تمیمی آمدی(در گذشته ۵۵۰ ق) گردآورده است.

۳۳. «نوک قلم را دراز بتراش و فربه و قطّ قلم را محرّف[کج] زن تا چون قلم بر دُرج نهی و کتابت کنی آوازی دهد مثل آوازی مشرقی و گر نه قطّ زدن بی‌ثمر خواهد بود». به گفتهٔ صیرفی(۱۳۷۲: ۱۹)، گویا این مشرقی شخصی بوده که شمشیر را به‌غایت خوب و مرغوب می‌ساخته است.

۳۴. پیش از این دو، شمس‌الدین محمد آملی(۱۳۷۲: ۳۷) مضمون این حدیث را به شکل دیگری از زبان امام علی(ع) این‌گونه آورده است: «یا عبدالله وسّع مابین السّطور و أجمع ما بین الحروف و أرع المناسبهٔ فی صورها و أعط کل حرف حقّها». «ای عبدالله میان سطرها فاصله بگذار و حروف را فشرده بنویس و تناسب صورت آنها را رعایت کن و حق هر حرف را ادا نما». که البته این روایت نیز در منابع حدیث نیامده است.

۳۵. نهج‌البلاغه گزیده‌ای از خطبه‌ها، نامه‌ها، و سخنان کوتاه امام علی(ع) است که سید رضی در قرن چهارم هجری گرد آورده است.

۳۶. *وسائل الشیعه* کتابی است حاوی مهم ترین احادیث فقه شیعی اثر شیخ حُرّ عاملی، از علمای قرن یازدهم هجری

۳۷. «بدان که نیکویی خط مخفی است در تعلیم استاد و در بسیار نوشتن و راست نوشتن مرکّبات و ثبات خط بر شخص مُسلِم در ترک منهیات است و محافظت نماز و دانستن خط موقوف است بر دانستن اصول و معرفت مفردات و مرکّبات».

۳۸. سراج شیرازی(۱۳۷۶: ۱۴۷) در تحفهٔ‌المحبّین، مجنون رفیقی هروی(۱۳۷۲: ۱۹۸) در سوادالخط، محمود بن محمد(۱۳۷۲: ۳۰۲) در *قوانین‌الخطوط*، عقیلی رستمداری(۱۳۷۲: ۳۲۵) در خط و مرکّب. فتح‌الله سبزواری(۱۳۷۲: ۱۱۰) و سپس محمد بخاری (۱۳۷۲: ۳۷۵) سخنی مشابه را به یاقوت مستعصمی نسبت داده‌اند: «الخطّ مخفیٌّ فی تعلیم الأستاد و کثرهٔ المشق و صفاء الباطن».

۳۹. «جلی کن قلم خود را تا روشن باشد همچون نور خدای عزّوجلّ».

۴۰. از جمله در *مدادالخطوط* میرعلی هروی(۱۳۷۲: ۸۷) و دیباچهٔ دوست‌محمد گواشانی هروی(۱۳۷۲: ۲۵۹).

۴۱. «خط هندسهٔ روح است که با آلتی جسمانی رخ می‌نماید». سراج شیرازی(۱۳۷۶: ۵۶) به جای «هندسهٔ» «صنعهٔ» آورده است.

۴۲. «هر که نیکو خواند و گوید صید دل‌های مردم کند و خط خوب حظ به چشم رساند».

۴۳. «فرزندانتان را نوشتن بیاموزید که این فن از مهمات امیران و شاهان است». جمله‌ای مشابه با متن «اکرموا أولادکم بالکتابهٔ» را میرعلی هروی(۱۳۷۲: ۸۸–۸۹) و به تقلید از او مجنون رفیقی هروی(۱۳۷۲: ۱۸۶–۱۸۷) نقل کرده‌اند.

۴۴. مُنیهٔ المُرید کتابی در اخلاق اسلامی است نوشته زین‌الدین بن نورالدین علی، مشهور به شهید ثانی(مقتول در ۹۵۵ یا ۹۶۶)

۴۵. «دوات را لیقه بگذار و قلم را سرکج بتراش و [دندانهٔ] باء را افراشته دار و [دندانه‌های] سین را مجزّا کن و چشمهٔ میم را نپوشان و الله را زیبا و الرحمن را کشیده و الرحیم را نیکو بنویس و قلم را از گوش چپ [بر کاغذ] نِه و این‌ها را به خاطر نگهدار». در مستدرک‌الوسایل(ج۴، ۳۷۱) عین این حدیث به نقل از شهید ثانی آمده است.

۴۶. ارشاد القلوب کتابی عربی است اثر حسین بن ابی الحسین دیلمی، از علمای قرن هشتم هجری، حاوی مواعظ قرآن و سنّت و فضایل اهل بیت پیامبر(ص)

۴۷. کنز الْعّمال کتابی است روایی در علم رجال اثر علاء الدین علی بن حسام، معروف به متّقی هنری(درگذشته۹۷۵یا۹۷۷).

از آنجا که منابع حدیث در نرم‌افزار جامع‌الاحادیث نور(۲) مطالعه شده، مشخصات تک‌تک آنها در این فهرست نیامده است.

منابع فارسی

ابوحیّان توحیدی (بی‌تا). «**رسالة فی علم الکتابة**»، در: رسائل ابی‌حیّان توحیدی. به کوشش ابراهیم کیلانی: دمشق.

جان‌احمدی، فاطمه(۱۳۷۹). «نهضت ترجمه، نتایج و پی‌آمدهای آن». در: **تاریخ اسلام**، زمستان، ش۴.

خوشمردان، علی‌بن‌حسن(۱۳۸۱). «رسالهٔ تعلیم الخطوط». به کوشش احسان‌الله شکراللّهی، در: **نامهٔ بهارستان**، پاییز ـ زمستان، دفتر ۶.

«در اسباب و اقسام و آداب خط» برگرفته از کتاب منشآت سلیمانی(۱۳۸۹). به کوشش رسول جعفریان. در: **نامهٔ بهارستان**، مرداد، دفتر ۱۶.

دوست‌محمد گواشانی هروی(۱۳۷۲). «دیباچه»، در: نجیب مایل هروی. **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی**. مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

ذکاوتی قراگزلو، علی‌رضا(۱۳۷۲). «**ابوحیّان توحید: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی**. ج۵. زیر نظر سید محمد کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

راوندی، محمد بن سلیمان(۱۳۸۶). راحة **الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوق**. تصحیح محمد اقبال. تهران: اساطیر.

سراج شیرازی، یعقوب بن حسن(۱۳۷۶). **تحفةالمحبین: در آیین خوشنویسی و لطائف معنوی آن**. به کوشش کرامت رعناحسینی و ایرج افشار. تهران: نقطه.

شمس‌الدین محمد آملی(۱۳۷۲). «فنّ خط»، در: **نجیب مایل هروی**. همان منبع.

شمس‌الدین محمد وصفی(۲۰۰۱). «دیباچهٔ مرقع شاه‌اسماعیل»، در: Wheeler M. Thackston, **Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters**, Leiden: Brill.

صیرفی، عبدالله(۱۳۷۲). آداب‌الخط، در: **نجیب مایل هروی**. همان منبع.

عبدالله مروارید(۲۰۰۱). **دیباچهٔ مرقع** [منسوب به امیر علی‌شیر نوایی]، در: Wheeler M. Thackston, ibid.

عقیلی رستمداری، حسین(۱۳۷۲). «**خط و مرکّب**»، **در: نجیب مایل هروی**، همان منبع.

فتح‌الله سبزواری(۱۳۷۲). «**اصول و قواعد خطوط ستّه**»، **در: نجیب مایل هروی**، همان منبع.

قاضی میراحمد منشی قمی(۱۳۶۶). **گلستان هنر**، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

قصه‌خوان، قطب‌الدین محمد(۱۳۷۲). «دیباچه»، در: **نجیب مایل هروی**، همان منبع.

قلقشندی، احمد بن علی(۱۹۶۳). **صُبح‌الأعشی فی صناعة الانشاء**، قاهره: مؤسسة- المصریة العامة للتألیف و الترجمة و الطباعة و النشر.

کاووسی، ولی‌الله(۱۳۹۲). «**آموزش**»، **در: خوشنویسی**، نوشتهٔ ولی‌الله کاووسی و دیگران، تهران: کتاب مرجع.

- «پیشینه»، در: خوشنویسی، همان منبع.

مایل هروی، نجیب(۱۳۷۲). **مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی**.

مجنون رفیقی هروی(۱۳۷۲). «**سوادالخط**»، **در: نجیب مایل هروی**، همان منبع.

محمد بخاری(۱۳۷۲). «**فوائدالخطوط**»، **در: نجیب مایل هروی**، همان منبع.

محمود بن محمد(۱۳۷۲). «**قوانین‌الخطوط**»، **در: نجیب مایل هروی**، همان منبع.

مصطفی عالی افندی(۱۳۶۹). **مناقب هنروران**، ترجمهٔ توفیق سبحانی، تهران: سروش.

میرعلی الحسینی الکاتب(۲۰۰۱). «**دیباچهٔ مرقعی گورکانی**»، در: Wheeler M. Thackston, ibid.

میرعلی هروی(۱۳۷۲). «**مدادالخطوط**»، در: نجیب مایل هروی، همان.

منابع لاتین

Whelan, Estelle (1997). “Forgotten Witness: Evidence for the Early Codification of the Qur’ān,” **journal of the American Oriental Society** 118, no. 1.

مفهوم حقیقت در عکاسی از دیدگاه سه نظریه‌پرداز عکاسی در مقایسه با مفهوم حقیقت در هنر از منظر افلاطون*

دکتر مصطفی گودرزی[**۱]، **نیلوفر براری**[۲]

[۱] استاد دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، رشته نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۲۹)

چکیده

ظهور طغیانگر عکاسی و مباحث نظری و انتقادی که به دنبال آن در جهان شکل گرفت، بی‌تردید رویکردها و نگاه‌های جدیدی را در مورد مفهوم هنر، چیستی آن، رابطه‌اش با جهان پیرامون و مباحث فلسفی دیگر مطرح نمود. این مقاله در صدد است تا ضمن توصیف و تفسیر سه رویکرد نو و البته غالب در دوران معاصر در مورد عکاسی و ماهیت آن، به مقایسهٔ آنها با مفهوم حقیقت نزد افلاطون بپردازد. از این‌رو، ابتدا آراء صاحب‌نظران این تفکرات جدید یعنی «جان سارکوفسکی»، «سوزان سانتاگ» و «رولان بارت» را دربارهٔ عکاسی و رابطهٔ آن با حقیقت و واقعیت بررسی کرده و نظریات هر یک را با توجه به زمینهٔ فکری‌شان تحلیل می‌کند؛ سپس دیدگاه افلاطون دربارهٔ هنر و ارتباطش با حقیقت معقول که در رسالهٔ «جمهور» بدان پرداخته را بیان کرده و در آخر با مقایسهٔ نگرش این سه نظریه‌پرداز با آراء افلاطون به روش توصیفی- تحلیلی نسبت عکاسی و حقیقت مثالی را روشن می‌سازد. در این مقاله سعی شده است که خود عکاسی به عنوان یک پدیدهٔ مستقل با استناد به نظریات سارکوفسکی، بارت و سانتاگ تعریف و تأویل شود. چرا که در عین یکسانی موضوع، آنچه که سه منتقد بدان می‌پردازند در سه بستر مختلف مطرح گشته که در عصر حاضر، جامع تمامی نظریات بیان شده است.

واژگان کلیدی

عکاسی، حقیقت، افلاطون، رسالهٔ جمهور، جان سارکوفسکی، سوزان سانتاگ، رولان بارت

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان«مفهوم حقیقت در عکاسی از دیدگاه سه نظریه‌پرداز عکاسی در مقایسه با مفهوم حقیقت در هنر از منظر افلاطون» به راهنمایی نگارنده اوّل در دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران است.

** نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۲۱۳۰۴۳۹۹ ؛ پُست الکترونیک: goudarzi40@gmail.com

مقدمه

علی‌رغم گذشت زمان اندکی از اختراع عکاسی، این فن به‌طور پیوسته از دیدگاه‌های مختلفی مورد تفسیر و تحلیل قرار گرفته است. بررسی رابطهٔ میان عکاسی و هنر، نقش عکاسی در زندگی اجتماعی، عکاسی و جایگاه تخیل در آن، سیر تحول تاریخی عکاسی، نقد عکس و غیره از جمله مباحث بی‌شماری بودند که از ابتدا تا به امروز مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان، هنرمندان و منتقدین قرار گرفتند و حتی برای افرادی که تا به آن زمان در زمینهٔ هیچ صنعت یا هنر دیگری فعالیتی نداشته و حتی جمله‌ای را هم دربارهٔ آن‌ها ننوشته بودند، عکاسی موضوعی جالب و در خور توجه واقع شد.

تا اواخر قرن بیستم میلادی رابطهٔ عکاسی و واقعیت مبحثی بود که به‌طور مختصر با اشاراتی کوتاه و بسط‌نیافته در رسانه‌های مختلف که به‌نحوی به عکاسی مربوط می‌شدند، مطرح می‌شد؛ اما بررسی دقیق این رابطه چه از دیدگاه فلسفی و چه از دیدگاه بصری موضوعی است که در سال‌های اخیر بدان پرداخته شده و به دغدغه‌ای برای بسیاری از نظریه‌پردازان تبدیل شده است (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۱۰).

از سوی دیگر نسبت میان هنر و حقیقت را می‌توان از بنیادی‌ترین مباحثی دانست که از دیرباز همواره در دل مباحث فلسفی هنر از سوی فیلسوفان در اعصار مختلف مطرح شده است. سرمنشاء این مبحث را بی‌گمان می‌توان در آراء و نظریات افلاطون[۱] یافت. در میان رساله‌های متعددی که این فیلسوف یونانی تألیف کرده است، رسالهٔ «جمهور[۲]» به نسبت سایر تألیفات به شکل منسجم‌تر و دقیق‌تری دیدگاه او را دربارهٔ هنر مطرح می‌کند. افلاطون در این رساله جایگاه هنر را در نسبت با حقیقت مُثُلی خود به‌طور نسبتاً مشخصی تعیین می‌کند و با دلایلی که در آن روزگار جای تردیدی برای کسی باقی نمی‌گذاشت، دست به رد نسبت میان حقیقت و هنر می‌زند(ضیمران،۱۳۹۰: ۱۶۱ و ۱۶۲). با نگاهی به فلسفهٔ زیباشناسی غرب می‌توان تأثیر دیدگاه‌های افلاطون پیرامون هنر را تا مدت‌ها بعد نیز احساس کرد(ژیمنز، ۱۳۸۷: ۱۸۹).

اگر بتوان عکاسی را شکل جدیدی از هنر دانست که به سبب نوع پراکتیک آن(عمل عکاسی) مفهوم تازه‌ای از رابطهٔ دیرینهٔ حقیقت و هنر را ارائه می‌کند؛ بنابراین علت لزوم بررسی دربارهٔ این رابطه و تعیین جایگاه جدید هنر در قامت عکاسی آشکار می‌شود. در میان نظریه‌پردازانی که عکاسی را بستر مناسبی برای ارائهٔ آراء خود دانسته‌اند، «جان سارکوفسکی[۳]»، «رولان بارت[۴]» و «سوزان سانتاگ[۵]» از جایگاه مهمی برخوردار هستند. این سه نظریه‌پرداز از سه منظر متفاوت مدیوم عکاسی را تحلیل کرده و رابطهٔ ماهوی و بصری آن را با مفهوم واقعیت جستجو و مطرح کرده‌اند.

هرچند نقاط مشترکی میان نظریات آن‌ها وجود دارد که به آن اشاره خواهد شد؛ اما تفاوت نگاه و سعی هریک از آن‌ها به تعریف عکاسی از منظری جدید علت حضورشان را در این مقاله روشن می‌سازد. بدون شک هیچ کتاب یا مقاله‌ای در ارتباط با عکاسی یافت نمی‌شود که سعی به بیان مفهومی در عکاسی داشته باشد و به یکی از این نام‌ها اشاره نکند؛ این خود دلیل دیگری بر اهمیت بررسی نظریات این منتقدین است که این مقاله سعی بر انجام این مهم گماشته است.

افلاطون، جمهور و هنرمند-پیشه‌ور

افلاطون(۴۲۷- ۳۴۸ ق.م) از اولین فیلسوفانی است که در عصر پرتلاطم خود چه از منظر سیاسی چه از منظر اجتماعی و چه از منظر فرهنگی، جایگاه هنر را به طور جدی‌تر و دقیق‌تری نسبت به فیلسوفان قبل بررسی کرده و در مورد آن با اظهاراتی هرچند پراکنده و غیرمنسجم و در برخی موارد متناقض، نظراتی نو را مطرح کرده است. افلاطون هنر زمان خود را با لفظ تخنه[۶](صنعت) به معنای کنش آگاهانه که نتیجه کار و تولید آدمی است، یاد می‌کند و تمام فنونی را که به‌نوعی با ساختن منوط به عملکردی انسانی همراهند، تخنه می‌نامد(احمدی، ۱۳۸۹: ۵۴). تلاش برای یافتن مفهوم هنر از دیدگاه افلاطون، ناگزیر نام چندین رسالهٔ مهم افلاطون را همراه خود دارد؛ رسالهٔ «مهمانی[۷]» که به بحث پیرامون زیبایی(kalos) می‌پردازد؛ کتاب دوم «قوانین[۸]» که از معیارهای ارزش هنر یاد می‌کند و درنهایت رسالهٔ «جمهور» که این رساله گفتگوهایی است که در آن‌ها به روش همیشگی سقراط[۹] در مکالمه‌های خود یعنی دیالکتیک(روش جدلی)، مفاهیمی آشکار می‌شوند که به‌نحوی سمت و سوی نگاه افلاطون را به هنر آشکار کرده و حتی شکل می‌بخشند.

در میان این رساله‌ها، «جمهور»، مهم‌ترین نقش را در تکوین دیدگاه افلاطون ایفا می‌کند. محتوای این رساله شامل مضامین متعددی است که پیرامون شیوهٔ ایجاد آرمانشهر و کمال مطلوب افلاطون، موضوع محوری «عدل» را در پیش می‌گیرد(افلاطون، ۱۳۹۲: ۴). افلاطون در آتن، شهری از یونان می‌زیسته که زمانی مهد هنر جهان آن روزگار بوده است، بنابراین نادیده انگاشتن و نپرداختن به هنر برای فیلسوفی که سر به طغیان علیه حکومت آتن در آن عصر برداشته و در صدد تشکیل مدینهٔ فاضله خود برآمده، ناممکن به نظر می‌رسد. برای بررسی رویکرد افلاطون نسبت به هنر، ابتدا لازم است که به نظریهٔ «تمثیل غار» او، که در کتاب

هفتم «جمهور» آمده است، اشاره شود.

جهان سایه‌ها در غار افلاطون

افلاطون برای تشریح عالم مُثُلی خود، جهان را به غاری تشبیه می‌کند که در آن تمام انسان‌ها پشت به در غار به زنجیر بسته شده‌اند. در پشت آن‌ها آتش و در جلوی آتش اشیاء و موجودات عالم قرار دارند و انسانِ زنجیرشده تنها می‌تواند سایه‌هایی از این اجسام و موجودات را که بر روی دیوار غار نقش می‌بندد، ببیند و آن‌ها را واقعی پندارد(افلاطون، ۱۳۹۲: ۳۹۵-۴۰۰) و تنها انسانی که بتواند خود را از زنجیرش برهاند و به خارج غار برود می‌تواند، حقیقت را ببیند و درک کند. با این مثال، افلاطون عالم را به دو جهان معقولات و محسوسات تقسیم می‌کند؛ هرآنچه را که فانی و زمان‌مند و مادی است مربوط به عالم محسوسات و هرچیزی را که فارغ از زمان و مکان، حقیقی و فناناپذیر است متعلق به جهان معقولات می‌داند و اظهار می‌کند که از هرچیزی در عالم محسوسات، صورتی کامل و بدون نقص در جهان معقولات وجود دارد که مطلق و حقیقت آن است(ضیمران، ۱۳۹۰: ۱۹۸). هنراز دید افلاطون در این رساله با به‌کارگیری واژهٔ mimesis(میمه‌سیس)[به یونانی: μίμησις] متعلق به عالم محسوسات خوانده می‌شود و از آرمانشهر بیرون رانده می‌شود. mimesis به معنای تقلید یا محاکات از نگاه افلاطون امری است مذموم، که کارش «بیان حقیقت نیست؛ بلکه شبیه‌سازی و تقلید است، آن هم نه تقلید اصل بلکه تقلید فرع یعنی محسوسات» (افلاطون، ۱۳۹۲: ۱۳). «حقیقت، بی‌نقص و تمام است و آدمی دیگر چیزی ندارد که بر آن بی‌افزاید»(ماینر، ۱۳۹۰: ۸۳). او معتقد است نقاش و شاعر وهم و خیال می‌آفرینند. آن‌ها همان تصویر و سایه‌ای را تولید می‌کنند که انسان در زنجیر، بر روی دیوار روبرویش در غار مبیند و نه تنها عالم شبح‌وار محسوسات؛ بلکه رونوشتی از آن را می‌آفرینند. بدین‌ترتیب دومرتبه معقولات را از حقیقت اصلی‌شان دور می‌کنند و در جهان مادی بیهوده به تقلید آن می‌پردازند. او در ضمن آنکه سودی را در این تقلید نمی‌بیند، هدف نقاش و شاعر را فریفتن مردم می‌داند که خود هیچ دانشی از موضوع مورد تقلید ندارند؛ اما با ایجاد توهمات بصری و با به‌کارگیری کلمات شاعرانهٔ سحرآمیز سعی بر برانگیختن عواطف و احساسات دارد که او آن‌را غیرسودمند می‌داند و در آرمانشهر خود ارزشی برای آن قائل نمی‌شود(افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۵۹-۵۷۰). به‌زعم افلاطون تقلید و رونمایی از طبیعت محسوس همانند این است که «آینه‌ای را بر داری و آن‌را به هر سو بگردانی»(افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۵۶). که این امر می‌تواند واقعیت را انعکاس دهد؛ اما از بیان حقیقت و اصالت آن ناتوان است.

با توجه به موضوع اصلی رسالهٔ «جمهور»، می‌توان دلیل اصلی طرد هنرمند و شاعر از مدینهٔ فاضله را فریبندگی آن دانست که باعث انحراف و فساد به‌خصوص در جوانان می‌شود و نیاز به دانش حقیقی و آموختن را در آن‌ها تقلیل و میل به ظاهر و نمود حقیقت را الگوی اصلی جوانان می‌سازد. علی‌رغم دلایل به ظاهر پذیرفتنی که افلاطون ارائه می‌دهد، در برخی بخش‌های رسالهٔ «جمهور» و حتی در سایر رسالات می‌توان شرایطی را دید که او برای شاعران و هنرمندان وضع می‌کند تا بتواند آن‌ها را در شهر مطلق بپذیرد.

در یکی از گفتگوهای سقراط با «گلاوکن[۱۰]» در کتاب دهم گفته است که اگر شاعر به تقلید مردان آزاد، نیک، شریف و نیز صفات نیک خدایان بپردازد، حضورش در شهر مانعی ندارد(افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۷۷) و یا در مکالمهٔ «فیلبوس[۱۱]» و«سوفیست[۱۲]» برای معماری و موسیقی به دلیل سودمند بودنشان و نقششان در تربیت، ارزش قائل شده است(احمدی، ۱۳۸۹: ۶۲). باید این نکته را در نظر داشت که افلاطون با هنر توهم‌زای رایج در عصر خود سر ناسازگاری داشته است. تعمیم دیدگاه او به هنرهای امروز درعین‌حال که با تناقضی از منظر تاریخی روبرو است، می‌تواند جنبه‌ای از رویکرد او نسبت به هنر را آشکار سازد که نه تنها شعر و شاعری و پیشه‌وری نکوهش نشده؛ بلکه خود به بستری برای رسیدن انسان دوستدار معرفت به حقیقت و مطلق جهان محسوس مبدل می‌شوند.

قبل از پرداختن به نظریات منتقدان لازم است تا به‌طور مختصر به مفهوم«حقیقت» و «واقعیت» و تفاوت این دو واژه از دیدگاه‌های مختلف اشاره شود. در تعاریف موجود، میان حقیقت‌و واقعیت تفاوت‌های اندکی وجود دارد و هر ایدئولوژی و تفکر حاکم بر گروهی خاص در هر دوره از یکی از این مفاهیم بهره برده‌اند. اصطلاح واقعیت معمولاً به اشیاء بالفعل، ذات اشیاء و نفس‌الامر اطلاق می‌شود. برای مثال گفته می‌شود: تفاوت موجودات در عالم یک واقعیت است؛ یعنی چنین تفاوتی بالفعل وجود دارد یا گفته می‌شود: این سخن واقعیت دارد؛ یعنی در نفس الامر موجود است. یعنی مصداق واقعی دارد. واژهٔ حقیقت از ریشهٔ حقّ مشتق شده و به معنی چیزی که باید باشد است. حقّ به این معنی از سنخ مفاهیم اخلاقی است نه از مفاهیم فلسفی. مثلاً گفته می‌شود: صداقت و شجاعت حق و کذب و ترس نامعقول باطل است؛ یعنی باید صادق و شجاع بود و نباید اهل کذب و ترس بود. در این حالت می‌توان گفت که دایرهٔ واقعیت اعمّ از حقیقت است. یعنی هر چه وقوع خارجی دارد واقعیت است و بخشی از امور واقع حقّ و باطل‌های اخلاقی هستند. مثلاً راستگویی هم واقع است هم حقّ امّا دروغ در عین اینکه واقعیت دارد حقّ نیست. بعثت انبیا هم حق است

و هم واقعیت؛ یعنی باید باشد و در واقع هم رخ داده است؛ امّا حکومت‌های فاسد در طول تاریخ واقعیت داشته‌اند، امّا از حقیقت به معنی یاد شده به دورند(ابراهیمیان، ۱۳۸۷: ۱۵۷).

از حقیقت به چند تعبیر استفاده می‌شود که از جملهٔ آن، حق به معنای آنچه مقابل اعتبار، فرض و مجاز است که در همهٔ این موارد مترادف واقعیت است. در علوم عقلی حقیقت به معنی ذات و ماهیت نیز استعمال شده است. در واقع تفاوت‌ها و اشتراکات این دو کلمه با توجه به زمینهٔ استفاده از آن متفاوت است و این امر تعریف دقیق و صحیح را مشکل‌تر می‌کند. در اینجا به برخی از این زمینه‌های کاربرد واژگان نزد فلاسفه و مکاتب در طول تاریخ اشاره می‌شود.

۱. نظریهٔ پراگماتیسم[۱۳][عمل‌گرایی]: حقیقت آن چیزی است که سودمند باشد. طبق این نگاه حقیقت امری است نسبی. چون هر امری تا زمانی حقیقت دارد که سودمند باشد و آنگاه که سود نداشته باشد حقیقت نیست.

۲. نظریهٔ پوزیتیویسم[۱۴][اثبات‌گرایی]: حقیقت آن چیزی است که مردم یک زمان بر سر آن اتّفاق نظر داشته باشند. طبق این تعریف نیز حقیقت امری نسبی است.

۳. نظریهٔ نسبیت[۱۵]: حقیقت آن ادراکی است که از تعامل عالم خارج با دستگاه ادراکی ما حاصل می‌شود؛ یعنی آنچه ما می‌فهمیم واقع خارجی نیست بلکه نتیجهٔ عملکرد دستگاه ادراکی ماست بر روی واقع خارجی. نتیجهٔ این تئوری نیز نسبیت فهم و سفسطه است.

۴. نظریهٔ کانت[۱۶]: وی مفاهیم ریاضی را کاملاً مطابق با واقع می‌داند ولی معتقد است که واقع این امور فقط در ذهن بوده مخلوق ذهن است. به عقیدهٔ وی عالم خارج نیز عیناً قابل ادراک نیست؛ بلکه واقع خارجی در گذر از کانال‌های ادراکی ما تغییر می‌کند لذا ما نمودی از واقع خارجی را ادراک می‌کنیم نه خود واقع را. وی مسائل فلسفی را کاملاً بی ارزش تلقّی می‌کند. این نظریه نیز در حقیقت نوعی سفسطه و انکار علم به واقع و بلکه مستلزم انکار واقع خارجی است(ال.گوتک، ۱۳۹۴: ۲۵۵).

فلاسفهٔ اسلامی نیز بر این باورند که حقّ و واقع یکی هستند. واقع یعنی آنچه ادراک ما به آن تعلّق می‌گیرد و حقّ ادراکی است که ما از واقع داریم و این دو دقیقاً منطبق بر یکدیگر بوده و دوگانگی آن‌ها اعتباری است. امّا علّت اینکه ادراک یقینی انسان از واقع را حقّ نامیده‌اند به معنی لغوی حقّ بر می‌گردد. ما وقتی وجود خارجی چیزی را اثبات نمودیم آن امر برای ما ثابت می‌شود و از طرفی حقّ در لغت یعنی ثابت، به این سبب معرفت یقینی انسان به امر واقعی را حقّ می‌گویند و حقیقت رابطه‌ی بین حقّ و واقعیت است(ابراهیمیان، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

در دوران معاصر نیز هر دو واژه را در یک معنا و در ترادف با هم به‌کار می‌برند. در متن حاضر در ارتباط با تفکرات افلاطون که دربارهٔ ذات و ماهیت و ایدهٔ مُثُلی هرچیز است، کلمهٔ «حقیقت» به‌کار می‌رود و آنجا که مربوط به نظریه‌پردازان است از هر دو کلمه استفاده می‌شود و فقط زمانی که آراء آن‌ها با گفته‌های افلاطون مطابقت دارد، کلمهٔ «حقیقت» استفاده می‌شود[۱۷].

تفسیر رویکرد سارکوفسکی به عکاسی و رابطهٔ آن با واقعیت

جان سرکوفسکی(۱۹۲۵-۲۰۰۷م.)،تحلیل گر تاریخ‌نگار عکاسی بود که در سال ۱۹۶۲ به سمت مدیریت بخش عکاسی موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک منصوب شد. او نظریات و تحلیل‌های تأثیرگذار بسیاری را در مورد عکاسی مطرح کرد که بیشتر نظریاتش دربارهٔ نسبت عکاسی با هنر و زیباشناسی بود(سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۳۴). او نمایشگاه‌های متعددی را در موزهٔ هنر مدرن نیویورک از آثار عکاسان مطرح، که اغلب آمریکایی بودند برگزار کرد. این نمایشگاه‌ها خود تأثیر زیادی بر شکل‌گیری نگاهی مدرنیستی به عکاسی داشتند. در مقام متصدی عکس از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱، دانشی نو را دربارهٔ عکاسی بنا نهاد که صورتی جدید از عکاسی را در آمریکا و حتی اروپا تثبیت کرد. سارکوفسکی قهرمان‌هایی را از ضدقهرمان‌ها ساخت و بر نگاهی جدید به عکس‌ها پافشاری کرد. او ادعا می‌کرد که عکاسان صرفاً می‌خواهند؛ «امکانات رسانه‌ای خود را کشف کنند یا به‌واسطهٔ رسانهٔ عکاسی، خود را بیان کنند» (ادواردز، ۱۳۹۰: ۹۱).

او در کتاب‌های «چشم عکاس[۱۸]»، «آینه‌ها و پنجره‌ها[۱۹]» و «نگاهی به عکس‌ها[۲۰]» می‌کوشد تا با تفسیر صوری عکاسی، به تعریف آن بپردازد. دلبستگی او به عکاسی، نه از سر آن کنجکاوی‌ای دربارهٔ موضوع است که «راجر اسکروتون» بیان می‌کند؛ بلکه به سبب خود رسانه و شکل منحصربه‌فرد آن است(اسکروتون[۲۱]، ۱۳۹۴: ۳۷). تا جایی که عکاسی را شیوه‌ای از زندگی دانسته است. به گمان سارکوفسکی عکاسانی که با دقت و موشکافی به دنبال ویژگی‌های متمایز و البته تحسین برانگیز عکاسی هستند از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. «آلن سکولا[۲۲]»، عکاس و نظریه‌پرداز معاصر دربارهٔ سارکوفسکی می‌گوید: «دیدگاه وی امور را خنثی می‌سازد و هم‌ارز می‌کند و نوعی نظام تفسیری پدید می‌آورد که همهٔ تنوعات را به کلیتی واحد بدل می‌سازد. تنها صورت‌گرایی می‌تواند تمامی عکس‌های جهان را زیر یک سقف جمع کند، آن‌ها را قاب کند و بفروشد»(ادواردز، ۱۳۹۰: ۹۴-۹۵). در واقع، شیوهٔ نگاه آلن سکولا به سارکوفسکی همانند منتقدان جامعه‌گرای دیگر همواره با منفی‌نگری با ترس همراه است؛ به چشم آن‌ها او متهم

است به «زیبا جلوه‌دادن» عکس‌ها و تراشیدن تعابیری برای زدن انگ هنری به عکس‌هایی که از منظر اجتماعی همواره در جبههٔ مقابل موضع‌گیری می‌کنند.

سارکوفسکی در کتاب «چشم عکاس»(که درواقع در مورد یک نمایشگاه در سال ۱۹۶۶ نوشته شده بود) درعین‌حال که عکاسی را فرآیندی می‌داند که سنت‌های کهن هنری را برمی‌اندازد و در صدد ارائهٔ مؤلفه‌های عکاسی برمی‌آید، در این راستا پنج مشخصه را می‌شمارد که پدیدهٔ بی‌همتای عکاسی را صورت‌بندی می‌کنند(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۴۶ و ۴۷).

۱. خود شیء: «نخستین چیزی که عکاس آموخت این بود که عکاسی با واقعیت سر و کار دارد، او نه تنها می‌بایست این حقیقت را می‌پذیرفت، بلکه باید به آن بها می‌داد»(سارکوفسکی، ۱۳۸۳/ الف، ۹۴). او می‌گوید که قرن نوزدهم با این باور آغاز شد که آنچه معقول بود، حقیقت داشت؛ درحالی‌که با این باور به پایان رسید که آنچه عکسش را می‌دید، حقیقت داشت. در توضیح این ویژگی است که مسألهٔ واقعیت بودن موضوع عکاسی با تکیه بر نحوهٔ عملکرد دوربین تأکید می‌شود؛ به این معنی که عکس برخلاف نقاشی نمی‌تواند «ساخت» باشد؛ بلکه «برداشت» است. برداشت قطعه‌ای از واقعیت؛ واقعیت متفاوت، از صافی گذشته، اغراق‌شده و حتی واضح‌ترگشته.

تأکید او بر این مسأله که دوربین نمی‌تواند دروغ بگوید تا آنجا پیش می‌رود که گفتهٔ «هاوتورن[۲۳]» را سندی برای ادعای خود می‌داند. «هولگریو[۲۴]» عکاس داگرئوتیپ تخیلی در یکی از داستان‌های او می‌گوید که هرچه تلاش می‌کند عکاسی همواره شخصیت واقعی سوژه‌اش را که بسیار منفی است برملا می‌کند، هرچند او انسانی خوب و دوست‌داشتنی باشد(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۴۸). او به‌دنبال پیدا کردن واقعیت در عکاسی، آن ویژگی‌ای را کشف می‌کند که ذات این هنر است و فقط عکاسی است که بدان دست می‌یابد و نه هیچ هنر دیگری. مشخصه‌های بعدی که در این کتاب به آن‌ها اشاره شده کم و بیش در حول محور مشخصهٔ اول و به‌نوعی تکمیل کننده آن هستند.

۲. جزئیات: «عکاسی وابسته به واقعیت بود و مشکل او بود که واقعیت را به حقیقت‌گوئی وادارد»(سارکوفسکی، ۱۳۸۳/ الف، ۵۰). عکاسی سرنخ‌های روایی موجود در واقعیت را تکه تکه می‌کند، به آن‌ها معنا می‌دهد و آن‌را جوری می‌بیند که تا قبل از آن دیده نمی‌شده و نمی‌توانسته دیده شود. به ظن او عکاسی نوعی جادو است، انگار دوربین به عکاس اشاره می‌کند و او را به مکانی می‌برد که در آنجا مکاشفه کند.

۳. کادر: از آنجایی که عکس حاصل گزینش عکاس است نه تخیل او، بنابراین آنچه را که او برمی‌گزیند و با لبه‌های تصویرش احاطه می‌کند، چیزی را از اطراف مجزی می‌کند که برای او مهم بوده است. کادر در تصاویر عکاسی علاوه بر آنکه رابطهٔ سوژه‌اش را با محیط و مکان واقعی‌اش قطع می‌کند، رابطه‌های جدیدی را در میان سوژه‌هایش، داخل تصویر می‌آفریند.

۴. زمان: سارکوفسکی معتقد است که «عکاسی هنر جزئیات و تکه‌ها است و نه هنر داستان‌گویی»(ادواردز،۰۶۱:۰۹۳۱).

سارکوفسکی در اینجا از زمان‌هایی مختلف در کتاب خود صحبت می‌کند. او در ضمن اشاره به اینکه فرآیند عکاسی در زمان کوتاه و «اکنون» رخ می‌دهد، آن‌را برشی از پیوستار زمان می‌داند و درعین‌حال آن‌را وابسته به گذشته‌ای می‌داند که عکس در آن گرفته شده و آن‌را حفظ کرده است. «عکس بیانگر زمانی است که در آن گرفته شده است و در تاریخ تصویر منحصر به فرد است؛ عکس به گذشته و آینده اشاره دارد، فقط تا جایی که به حال مربوط می‌شود»(سارکوفسکی، ۳۸۳۱/الف، ۱۵).

۵. نقطهٔ برتری: عکاسی، دیدن عکاسانه را درپی داشت. عکس قادر بود زوایایی را آشکار سازد که تا پیش از آن هرگز دیده نشده بود (نه آنکه وجود نداشت؛ بلکه دیده نمی‌شد). این نوع نگاه به واقعیت همان مفهوم واقعیت دگرگون‌شده و از شکل‌افتاده را به یاد می‌آورد که تصویر عکاسی با ارجاع‌های بی‌نقصش به سرمنشاء خود آن‌را آفریده بود. در کتاب «آینه‌ها و پنجره‌ها»، سارکوفسکی نه دیگر این نوع نگاه مدرنیستی سرشار از تعاریف دیداری را دارد و نه آن نگاه متعصبانه سرشار از نقدهای تفسیری کتاب «نگاهی به عکس‌ها» را. در این کتاب که از دو کتاب دیگرش متأخرتر است، می‌توان ظهور اندیشه‌های نشانه‌شناسی را یافت. درواقع نام کتاب نیز خود نماد و استعاره‌ای است از مفهوم دوقطبی عکاسی، آنجا که عکاسی در میان آینه که رویکردی رمانتیک از نگاه هنرمند به تصویر است و پنجره که درپی آشکار کردن جهان واقعیت‌هاست، جای می‌گیرد و همواره با کج‌روی به سمت یکی از این دو قطب معنای خاصی را برای مدلولش رقم می‌زند(برت، ۱۳۸۹: ۸۴ و ۸۵).

با نگاهی به آثار سارکوفسکی دریافتیم که دیدگاه او حول زیباشناسی بصری عکاسی مطرح شده و هرگز دغدغه‌ای فلسفی عکس به نگاه غالب او تبدیل نشده است. واقعیت مطرح‌شده در نظرات او غالباً منوط به واقعیت بصری است، نه آن واقعیتی که از صرف ظاهر موضوعش فراتر رود و به حقیقت آن دست یابد. رویکرد مدرنیستی او است که تمایلاتش را به چنین سمت و سویی می‌کشاند که به‌دنبال یافتن اصل ابزارش، حقیقت موضوعش را از یاد ببرد؛ آنچه که ما یافتیم بی‌تردید جایی در حقیقتِ افلاطونی این مقاله ندارد.

رابطهٔ عکاسی و واقعیت از دیدگاه سانتاگ

سوزان سانتاگ(۱۹۳۳-۲۰۰۴م.)، نویسنده، روشنفکر و منتقد اجتماعی بود که در طول زندگی هفتاد سالهٔ خود در تمامی عرصه‌ها نظریه‌پردازی کرده است. او در جستجوی تعادل میان اخلاق و زیباشناسی بود و با روش‌های ترکیبی و متناقض خود به بررسی سرشت هنر دوران خود می‌پرداخت. او خود را «اخلاق‌گرایی وسواسی» می‌نامید و اصرار داشت تا همه چیزهای پذیرفته‌شده را از نو مورد شک و پرسش قرار دهد و حقیقت یا پاسخ‌های خود را از آن بیرون بکشد(سانتاگ، ۱۳۸۵:۱۵۴).

عکاسی نیز از این مسائل جدا نبوده و هرگز از چشمان وسواسی او دور نماند. کتاب سانتاگ به‌نام «دربارهٔ عکاسی[۲۵]»، کتابی است انتقادی که عکاسی را بدان سبب که جهان را صحنهٔ نمایش خود کرده و واقعیت‌هایش را تقلیل داده و تجربه‌هایش را تسخیر کرده، سرزنش می‌کند. فصل آغازین کتاب، با عنوان «غار افلاطون» نامی است که هرچند آشکارا منفی‌نگری مؤلفش را نسبت به عکاسی بیان می‌کند، در همان حال مبهم و پر تناقض نیز به نظر می‌رسد. سانتاگ علی‌رغم آنکه هرگز در فلسفه فعالیت چشمگیری نداشته است؛ ولی بی‌گمان در مقام یک روشنفکر، می‌دانسته که افلاطون سرآغاز هرچیزی است که زیربنایش را اندیشه‌ای فلسفی شکل داده است. این کتاب بارها از یک تفسیر ساده از این ابزار جدید هنری فراتر می‌رود. در همان ابتدا سانتاگ اولین دلیل سوءظن خود را نسبت به عکاسی بیان می‌کند: اینکه بشر سال‌ها است که در جهلی سرخوشانه در غار افلاطون زندگی می‌کند، غاری مملو از تصاویر که جایگزین جهان شده‌اند و عکس‌ها سایه‌هایی هستند که دنیا را به‌گونه‌ای تحریف‌شده نشانمان می‌دهند(آذرنگ، ۱۳۸۵: ۳۸).

این موضوع به اینجا ختم نمی‌شود و سانتاگ بارها در خلال متن کتاب، عکاسی را به خاطر ویژگی‌های ذاتی‌اش شماتت می‌کند و عکاسان را به‌خاطر سوءاستفاده‌اشان از واقعیت در برابر جامعه سرزنش می‌کند. هرچند تناقضاتی میان نکات ظریف کتاب «دربارهٔ عکاسی» وجود دارد، که اغلب در ارتباط با نسبت عکس و واقعیت است. او دوربین را کنترل‌کنندهٔ واقعیت، منجمدکنندهٔ زمان و مکان و جایگزین تجربه می‌خواند و می‌گوید: جمع‌آوری عکس یعنی جمع‌آوری جهان. میل انسان به تصاویر ناشی از حس تملک آن‌ها و تمایلشان در تسخیر کردن جهان است که با آن به‌راحتی می‌توان نوع رابطهٔ خویش با جهان را تعریف و حتی تحریف کرد. عکاسی از یک رویداد، نوعی تظاهر به شرکت داشتن در آن رویداد است. عکاسی تلاش برای مطالعه یا برقراری ارتباط با واقعیتی دیگر است. یک شبه‌حضور است و نمادی است از غایب‌بودن چیزی(سانتاگ، ۱۳۸۹: ۴۱). سانتاگ مردم کشورهای صنعتی را به این متهم می‌کند که برای واقعی بودن خودشان نیاز به عکاسی‌شدن دارند. از اینجا است که آغاز تناقضات گفتارهای سانتاگ بیشتر نمود پیدا می‌کند. او عکاسی را درعین‌حال که مترجمی از واقعیت می‌داند که بیشتر پنهان مکند تا آشکار، کمی که در تفسیرهایش پیش می‌رود هدف والای عکاسی را برملا نمودن حقیقت پنهان می‌داند و می‌گوید عکاسی «روش بی‌نظیر برای افشاکردن است، واقعیت را به‌گونه‌ای نشانمان می‌دهد که قبلاً هرگز ندیده بودیم» (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۲۵۸).

در همان فصل اول، سانتاگ عکاسی را همانند نقاشی و طراحی، تفسیرهایی از جهان می‌داند؛ ولی در فصل دیگر می‌گوید: نقاش می‌سازد، عکاس کشف و آشکار می‌کند؛ همین است که شناسائی یک موضوع در عکس همیشه بر دریافت از آن حاکم است؛ چیزی که لزوماً در نقاشی اتفاق نمی‌افتد(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۱۰۰) و باز هم در جایی دیگر به این اشاره می‌کند ذات عکس سوررئالی است و آن‌را آفرینش نسخه‌ای بدلی از جهان و خلق یک واقعیت درجه دوم می‌نامد که محدودتر؛ اما نمایشی‌تر از آن چیزی است که به‌طور طبیعی دیده می‌شود و سپس برخلاف آن می‌گوید: «عکاسی خود واقعیت است، شیء واقعی اغلب در مرتبه‌ای نازل‌تر و ناامیدکننده‌تر از آن قرار دارد» (سانتاگ،۱۳۸۹: ۳۰۶).

در فصل«جهان تصویر» آنچه که سانتاگ در آغاز بدان اشاره کرده بود، جور دیگر عنوان می‌شود. گویی همان‌طور که سانتاگ در متن خود پیش می‌رود، شکلی جدید از عکاسی را کشف می‌کند، همان‌گونه که عکاسی شکل جدید واقعیت را آشکار می‌کند؛ در کنار تناقضاتی که به آنها اشاره شد، سانتاگ کم کم از موضع مخالف سرسخت عکاسی به تفسیر رسانه‌ای می‌پردازد که حتی آن‌را ستودنی می‌داند. در این فصل بار دیگر نام افلاطون و رویکردش به هنر پدیدار می‌شود؛ اما این‌بار سانتاگ درحالی‌که تسلیم رسانه‌اش می‌شود، اعتراف می‌کند که افکار افلاطون به‌راحتی با عکاسی جور در نمی‌آید و آن‌ها را مختص نقاشی عنوان می‌کند(لاگرینج، ۳۹۳: ۱۲۸). او متعقد است این‌بار عکاسی با نقب زدن به گذشته نوعی تقدس را در تصاویر زنده کرده که در گذشته در زمان بدویت جهان برای آن قائل بودند. زمانی که مرز میان تصاویر و واقعیت بسیار کم‌رنگ بوده؛ همان زمانی که تصویر یک گاومیش روی دیوار یک غار، همچون خود آن گاومیش مهیب اما قابل شکار بوده است.

در پایان این فصل که پایان کتاب نیز به شمار می‌رود، بار دیگر سانتاگ بر این تفکر خود مهر تأیید می‌زند که عکاسی، «فهم ما از واقعیت را افلاطون‌زدایی کرده است»(سانتاگ، ۱۳۸۹: ۳۵۷). و

این‌بار با اقرار به اینکه عکاسی به سهم خود و با اتکاء به قدرتش برای مهار واقعیت و تسلط بر آن، واقعیت را تبدیل به سایه کرده، آن‌را در مقابل نگاه تحقیرآمیز افلاطون به تصاویر قرار می‌دهد؛ چراکه افلاطون این تصاویر را گذرا و ناآگاهانه دانسته و آن‌را تشبیهی ضعیف و گذرا از چیزهای واقعی می‌پندارد.

در سرتاسر کتاب «دربارهٔ عکاسی» نسبت عکاسی و واقعیت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. آنچه که سانتاگ به آن اشاره می‌کند، تنها واقعیت بصری و ظاهری سارکوفسکی نیست، هرچند که گاهی شباهت ظاهری را مد نظر قرار می‌دهد و دقیقاً همین‌جا را ضعف عکاسی می‌داند؛ اما با کمی تأمل در می‌یابیم نگاه سانتاگ به واقعیت درواقع همان حقیقت پنهان جهان، همان واقعیت آگاهانه و غیرمادیِ افلاطون است که در پایان بحث خود آشکارا بیان می‌کند. ازاین‌رو این رابطه هرچند با پیچیدگی، در بستر اجتماعی آن و نیز با تناقض تفسیر می‌شود؛ اما در نتیجه تصدیق می‌شود و قدرت مسلم عکاسی خوانده می‌شود.

منظر بارت دربارهٔ ماهیت عکس

رولان‌بارت(۱۹۸۰-۱۹۱۵م.) چهره‌ای برجسته در نقادی و نظریه‌پردازی ادبی، هنری و فرهنگی به‌شمار می‌آید. زمینهٔ تأملات او مباحث فرهنگ معاصر تا زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را در بر می‌گیرد. عکاسی در نظریات بارت به‌ویژه در آثار متأخر او از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. او در کتاب‌هایش با نام‌های «امپراتوری نشانه‌ها[۲۶]»(۱۹۷۰) که از تصاویر عکاسانه در آن استفاده شده؛ «رولان بارت دربارهٔ رولان بارت[۲۷]» (۱۹۷۵) که با انبوهی از تصاویر آغاز می‌شود؛ «اتاق روشن[۲۸]» (۱۹۷۰) کتابی در مورد ماهیت عکس و سه مقاله در باب معنای عکس با نام‌های «پیام عکس[۲۹]» و «مجازگان تصویر[۳۰]» در سال ۱۹۶۱ و «معنای سوم[۳۱]» در سال ۱۹۶۴، عکس را به‌طور اخص مورد تحلیل و تفسیر قرار داده است(بارت، ۱۳۸۹: ۹). در این مقاله محور نظریات بارت در کتاب «اتاق روشن: یادداشت‌هایی در باب عکاسی» بررسی می‌شود. در «اتاق روشن» تمام تفکرات بارت، در باب روان‌شناسی، قطعه‌نویسی، نظریه‌پردازی و داستان، گرد هم می‌آیند تا عکاسی را که بیشتر از جنبهٔ احساسی به آن تعلق خاطر داشت، رمزگشایی کنند(آذرنگ، ۱۳۸۵: ۴۰). تأثیر نظریات پدیدارشناسانه و نشانه‌شناسیک او در تأویل و خوانش عکس نقش اصلی را ایفا می‌کند. متن کتاب با جستاری دربارهٔ مرگ و عکاسی آغاز می‌شود. آنچه که او را به سمت عکاسی کشانده «مرگ» است که با تجربهٔ فقدان مادرش که به‌تازگی مرده، در او حسی متفاوت را بیدار کرده بود. او در انتخاب موضوع کتاب خود ناگریز به بهترین ابزاری توسل می‌جوید که در خود نشانی از مرگ را دارد. عکاسی بیشتر از سایر هنرها با یاد و خاطره آمیخته است. عکس درگیر گذشته است. با مرگ عجین شده است. پیدا نیست که این مرگ مادرش است که او را وادار به نوشتن در مورد عکاسی کرده، یا تمایل عکس و چیستی ماهیت آن است که او را به رویارویی دوباره‌ای با مرگ سوق داده است؛ حتی گمان آن می‌رود که علاقه به خوانش هرچیز که بشود به‌عنوان متن آن را رمزگشایی کرد، او را به تفسیر این شکل جدید از رمزگان و متن متمایل کرده است.

آنچه اهمیت دارد رویکرد موشکافانهٔ او به ماهیت عکس است که به‌ناچار در دنبالهٔ نظرات منتقدان قبل خود کشف رابطهٔ عکس و واقعیت را درپی داشته است یا حداقل بر آن سعی شده است. او گفته است: «عکس‌ها همیشه و تلویحاً به چیز متفاوتی از آنچه صریحاً نشانش می‌دهند، دلالت دارند»(بارت، ۱۳۸۷: ۲۲). عکس با مصداق‌ها سر و کار دارد نه با دال‌ها و دلالت‌ها؛ عکس شاهد و مدارک چیزی است که دیگر نیست. دیدن عکس همانند مواجهه با مرگ است.

بارت معتقد است بدان جهت که عکسِ چیزی الزاماً به وجود آن چیز دلالت دارد(به این معنا که آن چیز در زمانی آنجا بوده است)، پس عکاسی برخلاف سایر هنرها هرگز نمی‌تواند دروغ بگوید مگر در معنا(برت، ۱۳۸۹: ۲۱۹). در اینجا نوعی برهم‌گذاری واقعیت و گذشته وجود دارد(بارت، ۱۳۸۷: ۱۰۵). او عکس را نه یک هنر؛ بلکه یک جادو می‌داند. آن را این‌همانی موضوعش می‌خواند و نه حقیقت و نه رو نوشتی از واقعیت. بارت عکاسی را نه تقلید؛ بلکه ارجاع می‌داند و نوئم[۳۲] عکس را «آنجا-بوده-است» می‌خواند و آن‌را امری interfuit[۳۳] یا مابین دو حقیقت می‌بیند. بارت برای عکس‌ها دو ساحت در نظر می‌گیرد.

۱. **استودیوم**[۳۴]: به معنای میل کلی و همگانی، فرهنگی و متمدنانه نسبت به عکس است. او در برخی عکس‌ها، تنها علاقه‌ای تربیت‌شده و بافرهنگ را می‌یابد که از دید او ساکن‌اند و با فهم نیت عکاس به‌دست می‌آیند و اصلاً هدفشان همین است(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۱۶۹). استودیوم همان قدرت اطلاع‌رسانی،بازنمائی و برانگیختن میل همگانی در عکس است.

۲. **پونکتوم**[۳۵]: در مقابل استادیوم، پونکتوم به معنای زخم و نیش است و در نظریات بارت به آن حس برمی‌گردد که غیرهمگانی است و درواقع خود فرد است که آن‌را به عکس اضافه می‌کند. پونکتوم نوعی فراسوی تودار است که قابل وصف نیست؛ چیزی است که عکاس به آن آگاه نبوده است و رمزگذاری نشده است. آن ابژه و شیء است در تصویر که او را زخمی می‌کند.

بارت معتقد است که عکاسی همانند خواب دیدن عملی است

سیزیف‌وار[۳۶]، بالا و بالاتررفتن برای رسیدن به ماهیت و سپس به پایین غلتیدن بدون دستیابی به آن. نظریات بارت همانند سانتاگ آکنده از تناقض است با این تفاوت که بارت آگاهانه و به عمد این تناقض را پیش می‌گیرد. هرچند بارت در چند بخش از کتاب اشاره می‌کند که رسیدن به حقیقت از طریق عکس بیهوده است؛ اما سرانجام پس از جستجوی بسیار برای یافتن مادرش او را در یکی از عکس‌های کودکیش می‌یابد. درواقع در پی تعریف دقیق رابطهٔ عکس و حقیقت نیست؛ اما هر آنجایی که از مصداق و نشانه و جادوبودن و رونوشت صحبت می‌کند، این رابطه بی‌گمان موضوع بحث می‌شود(بارت، ۱۳۸۷: ۹۶-۱۰۰).

بارت با پیشگیری روش شخصی، پیچیده و پر از ابهام همواره این نکته را یادآور می‌شود که این عکاس نیست که حقیقت را می‌آفریند؛ بلکه خود بینندهٔ عکس است که معنا را در عکس می‌یابد. درواقع معنا و حقیقت آنجا وجود داشته و دارد، چه عکاس باشد چه نباشد؛ اما وظیفهٔ او است که حقیقت را بیابد. حقیقت بارت همان‌طور که اشاره شد به منظور واقعیتی این جهانی نیست. او تصاویر زیادی از مادرش دارد که ظاهر واقعی او را نشان می‌دهند؛ ولی او به‌دنبال کمالی مطلق در تصویر است که او را (مادرش را) زنده کند، بر فقدان وجودی او سایه بیندازد و تحملش را آسان‌تر کند، که سرانجام هم آن را می‌یابد (همان، ۱۰۴ و ۱۰۵).

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه که بیان شد، رویکرد عکاسی در سه دیدگاه مختلف به ترتیب از نظر «سارکوفسکی» سپس «سانتاگ» و در آخر «بارت» ارتباطی را یافت که از ابتدای ظهورش درپی آن بود. سارکوفسکی به دلیل نگاه زیباشناسانه‌اش ویژگی‌های ناب عکاسی را تعریف کرد و آنقدر به سطح دو بعدی تصاویر نگاه کرد که هرگز فراسطح عکاسی را ندید و آن‌را جستجو نکرد و به‌طبع آن‌را نیافت. پس آغاز نوشته‌های جدی دربارهٔ ذات عکاسی از یافتن ارتباط میان عکاسی و حقیقت ناکام ماند؛ اما «سانتاگ» با نفی و نقد واقعیت‌شکنی عکاسی درنهایت چیزی را در عکس‌ها می‌یابد که با واقعیت جهان ماده ارتباطی ندارد و در صدد بیان حقیقتی است که اندکی فراتر از میمه‌سیس افلاطونی است؛ ولی همچنان تردید نسبت به این ابزار بیگانه و پرقدرت در افکار او مانع ارائهٔ منطقی و مستحکم در اثبات ارتباط عکس با حقیقت می‌شود.

درنهایت «بارت» شیوهٔ دیگری از تحلیل با پرداخت بیشتر به رخداد پیشافیلمی یعنی آنچه را که در پشت دوربین در زمان عکاسی میان سوژه و دوربین شکل می‌گیرد را پیش گرفته و به‌واسطهٔ آن حقیقت را می‌یابد. او درعین‌حال که عکاس، نیت و هدفش را نادیده می‌انگارد بسیار بیشتر از دو نظریه‌پرداز قبلی نگاهش را به موضوع عکاسی‌شونده(غالباً انسان) معطوف می‌کند و عکس را به‌سبب عملکرد «آنجا- بوده-است» خود، کاشف ماهیت آن موضوع (پدیده) می‌داند و بسبب نیست که ذات و ماهیت عکاسی را با لفظ eidos[۳۷] بیان می‌کند. چرا که این eidos همان حقیقت افلاطونی است. هرچند بارت این کشف را به دست بینندهٔ عکس‌ها می‌سپارد؛ ولی درنهایت این رابطه را تصدیق می‌کند و بر آن تأکید می‌ورزد، پس همان‌طور که سانتاگ گفت تعمیم نظریات افلاطون به هنر جدید امروز و ابزار جادوی‌اش نظیر عکاسی نمی‌تواند ماهیت آن‌ها را به‌درستی بیان کند و حقیقتی که عکس می‌آفریند شکل جدیدی از حقیقت افلاطونی است.

پی‌نوشت

۱. Plato افلاطون(۴۲۷- ۳۴۸ ق.م) در یک خاندان اشرافی در شهر آتن زاده شد. فلسفهٔ افلاطون را می‌توان متأثر و وامدار فیلسوفان قبل او دانست. اندیشه‌های افلاطون آمیزه‌ایست از نظریات منطقی، مابعدالطبیعی، اخلاقی و زیباشناسی که بیشترین تأثیر را از میان سایر فیلسوفان بر غرب داشته است (هالینگدیل، ۱۳۹۳، ۱۱۱).

2. Politeia

۳. John Szarkowski جان سارکوفسکی(۱۹۲۵- ۲۰۰۷). نویسنده و عکاس آمریکایی بود. او در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱ مدیر عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک بود. که در طی سال‌های فعالیتش در این موزه نمایشگاه‌های زیادی از عکاسان آمریکایی معاصر برگزار کرد که در تغییر روند تاریخ عکاسی غرب، به خصوص آمریکا، تأثیرات بسیاری گذاشت(Url 1).

۴. Roland Barthes:رولان‌بارت(۱۹۸۰- ۱۹۱۵). زبانشناس، نظریه‌پرداز ادبی فرانسه و بنیانگذار نقد نو است. او در زمینهٔ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی در ادبیات قرن بیستم نظریات گسترده‌ای را مطرح کرده است؛ وی با ورود با عرصهٔ پدیدارشناسی و ارائه و ادغام سایر تفرات خود با این حوزه شیوهٔ جدیدی از نقد و تحلیل ادبی را پایه‌ریزی کرده است(آلن، ۱۳۹۲: ۱۴-۱۶).

۵. Susan Sontag:سوزان‌سانتاگ(۱۹۳۳- ۲۰۰۴). نویسندهٔ رمان‌های بلند و داستان‌های کوتاه آمریکایی است که به خاطر فعالیت‌های بسیارش در سیاست به چهره‌ای فرهنگی-سیاسی شهرت دارد. نظریات روشنفکرانه‌اش در مقالات و رمان‌هایش، او را به شهرتی جهانی رسانده است (Url 2).

۶. Téchne: واژهٔ تخنه، لغتی است لاتین که از ریشهٔ «**tec**» به معنای «ساختن» گرفته شده است. تخنه علاوه بر ساختن معنای

مهارت را نیز با خود حمل میکند به همین دلیل در عصر افلاطون این واژه در همهٔ صنوف به کار برده می‌شود(بلخاری،۱۳۹۳: ۲۲).

۷. Symposium: رسالهٔ «مهمانی» یا «ضیافت»، یکی از مهم‌ترین کتابهای افلاطون در زمینهٔ معرفت‌شناسی عشق و زیبایی است. این گفتگو در یک ضیافت شبانه در آتن و در حضور سقراط با سؤال «عشق چیست؟» آغاز می‌شود و همانند رساله‌های دیگر در پی پاسخ‌دادن به این سؤال بحث‌هایی رخ می‌دهد که شاکلهٔ این رساله را تشکیل می‌دهد(ضیمران، ۱۳۹۰، ۲۴۹-۲۵۲).

۸. Laws: «قوانین» آخرین رسالهٔ افلاطون است که ناتمام باقی مانده است. در این رساله، علیرغم سایر تألیفات افلاطون، سقراط حضور ندارد و گفتگو بین چند فرد غریبه صورت می‌گیرد. همانند «جمهور» در این رساله افلاطون به‌دنبال ارائهٔ برنامه‌ای تدوین‌شده برای ایجاد یک دولت آرمانی است. این برنامه شامل فهرست قوانینی است که براساس استدلال حقوقی نوشته شده است(هالینگدیل، ۱۳۹۳، ۱۱۶).

۹. Socrates: سقراط(۴۶۹- ۳۹۹ ق.م) فیلسوف اهل آتن است که به‌خاطر اندیشه‌های سیاسی و فسلفی آزادانه‌اش محکوم میشود. سقراط در طول زندگی خود رسالهٔ مدونی از تفکراتش را ننوشته است و آرا و نظریات وی از رساله‌هایی که شاگردش افلاطون جمع‌آوری کرده است به‌دست آورده‌اند(هالینگدیل، ۱۳۹۳، ۱۰۹).

۱۰. Glaucon: گلاوکن نام یکی از دو برادر بزرگ‌تر افلاطون است که رسالهٔ جمهور بر پایهٔ گفتگوهای او و برادر دیگرش «آدئیمانتوس(Adeimantus)»با سقراط نوشته شده‌است(افلاطون، ۱۳۹۲: ۱۷).

۱۱.Philebus: رسالهٔ فیلبوس «در باب لذت» نیز عنوان گرفته است و موضوع اصلی آن در باب ارزش‌های اخلاقی است(ضیمران، ۱۳۹۰: ۲۸۷).

۱۲. Sophist: گفتگوی «سوفیست» در زمرهٔ آثار متأخر افلاطون محسوب می‌شود. افلاطون در این رساله توجه خویش را به دانش‌های کاربردی معلوم داشته است. این نوشته بر خلاف سایر آثار او بیشتر به جنبه‌های گوناگون زندگی روزمره می‌پردازد(ضیمران، ۱۳۹۰، ۳۳۹).

13. Pragmatism

14. Positivism

15. Theory of relativity

۱۶. Immanuel Kant: امانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴)را بنیانگذار فلسفهٔ کلاسیک آلمان میدانند. فلسفهٔ کانت در کنار محتوای‌ایده‌آلیستی‌اش، نظریه‌های ماتریالیستی مهمی نیز در بردارد(بابایی، ۱۳۹۲: ۵۱۷). برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به کتاب افلاطون، پایدیا و مدرنیته، صفحات ۱۰۵ و ۱۰۶.

17. The Photographer's Eye

18. Mirrors and Windows

19. Looking at Photographs

20. Roger Scruton

راجر اسکروتون(۱۹۴۴-؟) فیلسوف بریتانیایی است که دربارهٔ موضوع زیباشناسی در هنر به‌ویژه موسیقی‌و معماری آثاری را تألیف کرده است(Url 2).

۲۱. Allan Sekula: آلن سکولا (۱۹۵۱-۲۰۱۳) عکاس و منتقد آمریکایی است که از دههٔ ۱۹۷۰ به این سو به شکل مستمر، هم در عکس‌ها و هم در نوشته‌هایش، ساز و کار تولید معنای تصویر عکاسی را بررسی می‌کند. او عکاسی را دستگاهی فرهنگی و ایدئولوژیکی می‌بیند که در بستر نظام سرمایه‌داری صنعتی به وجود آمده و در متن تحولات همین نظام رشد و تغییر کرده است (سکولا، ۱۳۸۸: ۹).

۲۲. Nathaniel Hawthorne: ناتائیل هاوتورن (۱۸۰۴-۱۸۶۴)؛ نویسندهٔ آمریکایی است. داستان کوتاه و رمان‌های وی در تاریخ ادبیات آمریکا شهرت بسیاری یافته است از جمله مهم‌ترین رمان‌های وی می‌توان به کتاب «خانهٔ هفت سنتوری (The House of the Seven Gables)» اشاره کرد(Url 3).

23. Holgrave

24. On Photography (1990)

25 .L' Empire des Signes

26. Roland Barthes par Roland Barthes

۲۷. La Camara Lucida: این کتاب که به زبان فرانسوی نوشته شده، توسط فرشید آذرنگ از روی نسخهٔ انگلیسی کتاب به فارسی برگردانده شده است.

۲۸. نام انگلیسی کتاب «Camera Lucida» است که ریچارد هاوارد آنرا در سال ۱۹۹۳ ترجمه کرده است.

29. The Photographic Message

30. Rhetoric of the Image

31. The Third Meaning

۳۲. noeme: نوئم اصطلاحی است در پدیدارشناسی هوسرل که به معنی موضوع آگاهی و ابژه و متعلق شناسایی است. چیز و ابژهای که به آن می‌اندیشیم، اما ابژهای که به‌واسطهٔ تقلیل پدیدارشناختی به آن روی می‌آوریم(بارت، ۱۳۸۷: ۱۰۶). ادموند هوسرل(۱۸۵۹-۱۹۳۸) بنیانگذار جنبش اصلی پدیدارشناسی بود. او سعی داشت تا با استفاده از روش دکارتی مبنی بر ایجاد شک بر تمامی پدیده‌های عالم و اثبات آن، فلسفه را بر پایه‌ای استوار قرار

دهد؛ درواقع هوسرل فلسفهٔ دکارت را پیشاهنگ پدیدارشناسی می‌دید (Url 1).

۳۳ interfuit:در زبان لاتین به معنای فی‌مابین دو حقیقت؛ میان‌گستره‌ای است (بارت، ۱۳۸۷، ۱۰۶).

34. Studium

35. Punctum

۳۶ Sisphus: در اساطیر یونانی، سیزیف نام شخصی است که توسط زئوس محکوم شده بود تا ابد سنگ بزرگی را از پایین تپه‌ای به بالا بغل‌تاند و به‌محض آنکه به بالای تپه می‌رسید، سنگ از سمت دیگر تپه پایین می‌افتاد و او مجبور بود این کار را تا ابد تکرار کند. در اصطلاح امروزی به معنای کار بیهوده و عبث و پایان‌ناپذیر است(بارت، ۱۳۸۷: ۹۶).

۳۷ eidos واژه‌ای‌ست یونانی از مصدر **idein** به معنی دیدن که در تفکرات افلاطون به معنای صورت‌های معقول و چیزی که تغییرناپذیر است به‌کار برده شده است. بعدها این اصطلاح در پدیدارشناسی هوسرل به معنای ذات و ماهیت چیزها و پدیدارها استفاده می‌شود(بارت، ۱۳۸۷: ۴۳).

منابع فارسی

ابراهیمیان، سید حسین(۱۳۷۸). ***معرفت‌شناسی از دیدگاه فلاسفهٔ اسلامی و غربی***. چاپ دوم. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

احمدی، بابک(۱۳۸۸). **از نشانه‌های تصویر تا متن**. چاپ نهم.تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک(۱۳۸۹). **حقیقت و زیبایی**. چاپ نوزدهم. تهران: نشرمرکز.

ادواردز، استیو(۱۳۹۰). **عکاسی**. ترجمهٔ مهران مهاجر. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

اسکروتون، راجر(۱۳۹۴). **عکاسی و بازنمایی**. ترجمهٔ بابک محقق. چاپ دوم. تهران: نشر فرهنگستان هنر.

افلاطون(۱۳۹۲). **جمهور**. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چاپ چهاردهم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

آذرنگ، فرشی(۱۳۸۵). «آئورا. بنیامین، سانتاگ، بارت». فصلنامهٔ **حرفه هنرمند**، شمارهٔ ۱۶، صص ۳۴-۴۴.

آلن، گراهام(۱۳۹۲). **رولان بارت**. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

بابایی، پرویز(۱۳۹۲). **مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز**. چاپ سوم. تهران: انتشارات نگاه.

بارت، رولان(۱۳۸۷). **اتاق روشن**. ترجمهٔ فرشید آذرنگ. چاپ دوم. تهران: حرفه نویسنده.

بارت، رولان(۱۳۸۹). **پیام عکس**. ترجمهٔ راز گلستانی فرد. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

برت، تری مایکل(۱۳۸۹). **نقد عکس**. ترجمهٔ اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.

بلخاری، حسن(۱۳۹۳). **آشنایی با فلسفهٔ هنر**. چاپ سوم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ژیمنز، مارک(۷۸۳۱). زیبایی‌شناسی چیست؟ ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

سارکوفسکی، جان(۱۳۸۳/الف). «چشم عکاس». ترجمهٔاسماعیل عباسی. **فصلنامهٔ حرفه هنرمند**، شماره ۹، صص ۴۸-۵۲.

سارکوفسکی، جان(۱۳۸۳/ب).«عکس خبری». ترجمهٔ مریم اطهاری. **فصلنامهٔ حرفه هنرمند**، شمارهٔ ۷، صص ۳۴-۳۷.

سارکوفسکی، جان(۱۳۸۹). **نگاهی به عکس‌ها**. ترجمهٔ فرشید آذرنگ. چاپ سوم. تهران: انتشارات سمت.

سانتاگ، سوزان(۱۳۸۵). «جدی باش، پرشور باش، بیدار باش!». ترجمهٔ ثمیلا امیرابراهیمی. **فصلنامهٔ حرفه هنرمند**، شمارهٔ ۶۱، صص ۱۵۴-۱۶۰.

سانتاگ، سوزان(۱۳۸۹)، **دربارهٔ عکاسی**. ترجمهٔ نگین شیدوش. چاپ دوم. تهران: حرفه نویسنده.

سکولا، آلن(۱۳۸۸). **بایگانی و تن**. ترجمهٔ مهران مهاجر. چاپ اول. تهران: نشر آگاه.

ضیمران، محمد(۱۳۹۰). **افلاطون پایدیا و مدرنیته**. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات نقش جهان مهر.

گوتک، جرالدلی (۱۳۹۴). **مکاتب فلسفی و آراء تربیتی**. ترجمهٔ محمدجعفر پاک‌سرشت. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

لاگرینج، اشلی(۱۳۹۳). **درآمدی بر نظریه‌های عکاسی**. ترجمهٔ حسن خوبدل. چاپ چهارم. تهران: نشر شورآفرین.

ماینر، ورنون هاید(۱۳۹۰). **تاریخ تاریخ هنر**. ترجمهٔ مسعود قاسمیان. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مورا، ژیل(۱۳۹۰). «**کلمات عکاسی» از آغاز تا به امروز**. ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی. چاپ اول. تهران: حرفه نویسنده.

هالینگدیل، رجینالد جان(۱۳۹۳). **تاریخ فسلفهٔ غرب**. ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ. چاپ دهم. تهران: انتشارات ققنوس.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش(۱۳۹۳). **عناصر فلسفهٔ حق**. ترجمهٔ مهبد ایرانی‌طلب. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

منابع اینترنتی [Url]:

Url 1: https://dictionaryofarthistorians.org/szarkowskij

Url 2: http://www.susansontag.com/SusanSontag/

Url 3: http://www.roger-scruton.com/about

Url 3: http://www.roger-scruton.com/about

Url 4: http://www. britannica.com/biography/nathaniel-Haw

Documentary Enquiry on Calligraphic Traditions and Narrations in Persian Calligraphers Treatises

Valiallah Kavusi[1**]

PhD Candidate in Islamic Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran

(Received: 31 Dec 2018, Accepted: 25 Feb 2019)

The script and writing have been among the necessities of daily religious and social life of Muslims and in many verses of the Quran has been explicitly emphasized on them. The Prophet, Muhammad, following the Divine command and understanding the importance of the subject, appointed some people to teach and practice writing and of necessity, self-guided them in understanding the theological virtue, or even the way they took over. Ali, Prophet's son in law, and a group of trusty companions of Prophet began to write the words of revelation. It is clear that these practitioners have sometimes described some tips about their work. These sayings were gathered in books of Hadith collection by theologians and traditionalists (Muhaddith) and when the work of scribes flourished in the government affairs and among the people of knowledge, and calligraphy techniques emerged, they became popular among calligrapher, especially in Calligraphy Training, and were spread everywhere in the Islamic world until reached to the Iranian calligraphers. In this land, the origin of competent scribes at least from the fourth / tenth century, was established a coherent system of training the artists and artisans from the mid-seventh / thirteenth century and in calligraphy, that was widely used everywhere and every time, was compiled educational treatises and later biographies of calligraphers that have yet been the reference for scholars until now. All the texts related to calligraphy are begun with mentioning some of the sayings of the infallible wisdom and the words of celebrities or aphorisms common among experts and have been narrated from generation to generation. These traditions and sayings still recount, more or less, between calligraphers and sometimes even invoked is written, but apparently no one right or wrong assignment of the speakers, whether or not their infallible, pondered and documented in this study have not been done. The necessary of the attention when became more that know the same words have attributed at different times to different people, while in the original sources have been narrated different narrative of them. After a glance at the formation and spread of writing in the early Islamic period and the entre of religious leaders in this field, in this article has been tried to evaluate the authenticity of the traditions in these treaties through studying the aphorisms and sayings in Persian calligraphy treatises, and referring to reliable sources of Shi'a hadith, and, if possible, extracted the original traditions or samples of them from the original sources and compare them with calligraphers sayings; then has adapted some scattered remarks attributed to scholars in various treatises. It should be noted that advanced search supplier for author to search in Hadith texts has not been the original resources, but has been the software of Jami al-Ahadith produced by Computer Research Center of Islamic Sciences. Also, the base source for study the narratives of calligraphers has been the treatise of Abdallah Sayrafi's Adab al-Khat, and, because of it is the oldest and most complete treatise on calligraphy, the narratives of other treatises adapted whit it.

Key words

Hadith, Tradition, Aphorism, Calligraphic Treatises, Iranian Calligraphers, Hadith Sources

The initial idea of this article was formed at the sessions on "Theoretical foundations of Islamic art" by Professor Hassan Bulkhari in the fall of 2015.

: Email: V.Kavoosi@Rch.ac.ir