

«به نام خدا»

۷

بهمن و اسفند ۱۳۸۶

هنر
فرهنگستان
پژوهشنامه

ویژه نقد تکوینی هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

دو ماهنامه، سال دوم، شماره هفتم

بهمن و اسفند ۸۶

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر

فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق

دبیر تحریریه: منیژه کنگرانی

اعضای هیئت تحریریه:

دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی

دکتر پروین پرتوی، استاد مهدی حسینی

دکتر زهرا رهنورد، دکتر فرزانه سجودی

دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از: دکتر امیرعلی نجومیان

دکتر فرهاد ساسانی، علیرضا اسماعیلی، فاطمه بنویدی

مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستاران: جلیل قاسمی، آزاده میرشکاک

مسئول هماهنگی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شاد رنگ



نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،

خیابان لقمان الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳

فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)

تلفن: ۴-۶۶۹۵۱۶۵۰

نمابر: ۶۶۹۵۱۶۶۳-۶۶۹۵۱۶۵۵

نشانی سایت اینترنتی:

www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر:

خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی (ره)

نبش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵

تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸ نمابر: ۶۶۴۸۵۸۶۹

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

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

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
چ: چاپ • ح: حدود • حک: حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر-پ:
صفحه رو و پشت (در نسخه خطی / عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری
شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات
(ص): صلوات ... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها
السلام، علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت
قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل
از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م: مترجم
م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به /

رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و: ویراستار
همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع
مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد)
همان جا: همان مؤلف، همان اثر، همان جلد،
همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری
که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) • / • یا
[]: مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار
به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح)
{ } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم
یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل.
و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به
نظارت ویراستار (ان): ed./eds • قبل از میلاد: B.C.
همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به
اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد): ibid
شماره های: nos. • شماره: no.
ترجمه: transl • صفحه رو: r. • صفحات: pp. • صفحه: p.
جلدهای: vols. • جلد: vol. • صفحه پشت: v.
به نقل از: cited in • فصل: ch.

توضیحات:

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

فهرست

۵	سرآغاز
	بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
۷	دکتر سید حسین نصر / کلمة الله و هنر اسلامی
۱۷	دکتر عباس منوچهری / پژوهش هنر و هرمنوتیک
۳۴	سیاوش جمادی / پدیدارشناسی هگل و هایدگر و هنر مدرن
	بخش دوم: نقدنامه
۵۷	پیش درآمد
۶۲	دکتر الله شکر اسداللهی / روش نقد تکوینی در ادبیات
۹۳	دکتر بهمن نامور مطلق / نقد تکوینی در هنر
۱۱۵	منیژه کنگرانی / نقد تکوینی گرنیکا
۱۳۶	سجاد باغبان ماهر حکم آباد / نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران



سرآغاز

پژوهشنامه فرهنگستان هنر دومین سال انتشار خود را در حالی آغاز می کند که توانسته است با انتشار شش شماره پیشین گامهایی هر چند کوچک در معرفی و گسترش و تبیین بنیانهای نظری نقد در جامعه بردارد. با امید به اینکه این مهم با همکاری پژوهشگران عرصه نقد و پژوهش هنر در سال جدید استمرار یابد و با پرداختن به سایر رویکردهای نقد و یا تکمیل مباحث قبلی، منابع مناسبی در اختیار علاقه مندان و دانشجویان این عرصه را فراهم آورد.

در این شماره هفت مقاله ارائه می شود. بخش نخست حاوی سه پژوهش علمی است که هریک از منظری متفاوت چون سنت گرایانه، هرمنوتیک و پدیدارشناسی به مباحث هنر و زیبایی شناسی می پردازند. اولین مقاله این قسمت که به بررسی نسبت میان وحی و هنر خوشنویسی می پردازد به زبان انگلیسی تألیف و برای چاپ ارائه گردیده که به همراه ترجمه آن منتشر شده است. دومین بخش یا نقد نامه این شماره با چهار مقاله و مقدمه ای نسبتاً تفصیلی، به معرفی یکی از جدیدترین نقدهای معاصر و کارکرد آن در مطالعه و نقد متون هنری می پردازد. تاکنون مبحث کامل و منسجمی درباره نقد تکوینی هنر در ایران منتشر نشده و این عرصه علی رغم کارآیی بالایی که در تحلیل و نقد متون به خصوص متون هنری دارد، ناشناخته و مغفول مانده است. بنابراین پژوهشنامه فرهنگستان هنر توانسته است برای اولین بار در ایران شماره ویژه ای را به معرفی و تبیین ماهیت نقد تکوینی هنر اختصاص دهد، که از مهم ترین ویژگیهای این شماره محسوب می شود. باشد که مورد قبول حضرت حق قرار گرفته و رضایت هنر پژوهان را فراهم آورد.

اصول و مبانی
نقد و پژوهش هنری

بخش اول

کلمة الله و هنر اسلامی

دکتر سید حسین نصر
استاد دانشگاه مطالعات اسلامی
دانشگاه جورج واشنگتن آمریکا
info@nasrfoundation.org

مترجم: دکتر فرهاد ساسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۶/۵

چکیده

نگارنده این مقاله به تبیین و تشریح ارتباط هنر اسلامی و کلام الهی می‌پردازد که از آن میان خوشنویسی و معماری به عنوان هنرهای اصلی و مقدس اسلامی، جایگاه ویژه و منحصر به فردی را به خود اختصاص می‌دهند. اساساً وحی که بیشتر تجلی صوتی کلمه‌الله را به مثابه امری غیر مادی تداعی می‌کند در قالب خوشنویسی ماهیت و نمود خارجی می‌یابد. مکتوب شدن وحی به کلام خداوند شکلی ملموس می‌دهد و این سرآغاز و طلوعه شکوفایی هنر اسلامی است. آنچه به تکوین خوشنویسی سرعت داد، پیوند این هنر با معماری اسلامی بود که وسیله‌ای برای تصویرسازی کلام خداوند قلمداد می‌شد. مفهوم خالاً به معنای حضور غیب و وحدت، به عنوان دو صفت از صفات کلمه‌الله در خوشنویسی و معماری نماد و جلوه‌ای خاص یافته است. آنچه هنر اسلامی را از سایر هنرها متمایز می‌سازد، همین ویژگی اتصال به وحی است.

واژگان کلیدی:

کلمه‌الله، هنر اسلامی، امر مقدس، خوشنویسی، معماری.

خاطر داشته باشیم که طبق منابع سنتی اسلام، که تنها منابعی است که برای ما اهمیت دارد، وحی قرآن نخست به صورت شفاهی توسط حضرت محمد (ص) دریافت شد، و بعدها مکتوب گردید. پیش از اینکه وحی در قالب خوشنویسی تظاهر پیدا کند، وحی صوتی^۴ نادیدنی بود. در ورود به این منزلگاه خاکی، وحی قرآن تحولی متافیزیکی یافت که لازمه آن گذر از عالم غیب^۵ به عالم شهادت^۶ بود.

لازم است لختی درنگ کرده و بیشتر به ماهیت وحی صوتی بپردازیم چرا که برای درک تجربه کلمه الله و نیز پیامد آن برای کل هنر اسلامی رسیدن به این شناخت، اهمیتی اساسی دارد. صدا را نمی توان دید. بنابراین براساس حواس بیرونی طبیعی مان صدا، نه تنها با نادیدنیها بلکه با غیر مادیات^۷ ارتباط دارد زیرا در تجربه طبیعی چیزها، معمولاً مادیات را با مشهودات^۸ و محسوسات^۹ ارتباط می دهیم. عالم صوت که غیر مادی است، در ظرفی خاکی محبوس نمی شود. صدا در واقع در بدن ما نفوذ می کند نه اینکه چیزی بیرون از آن باشد که دیده یا حس شود. وقتی به موسیقی یا شعر و البته در عالی ترین سطح به کلمه الله گوش می دهیم، این هر سه که ماهیتاً صوتی اند، مانع میان ما و عالم بیرون را در هم می شکنند و وارد واقعیت جسمانی ما می شوند. آثار

مربوط به هنرهای تجسمی برای ما به طور عینی باقی می مانند، در حالی که به

1. Divine Word
2. outward manifestation
3. plastic arts
4. sonoral
5. Invisible World

برای شناخت رابطه کلمه الله^۱ - که البته برای مسلمانان همان کلام وحی قرآن کریم است - با هنر اسلامی، توجه به مسئله مهمی که به جلوه بیرونی^۲ وحی در اسلام مربوط می شود بسیار حائز اهمیت است. اگر روند گسترش اسلام را بر پهنای زمین به دقت بررسی کنیم، با این مطلب مواجه خواهیم شد که هر چه از منشأ وحی دور می شویم، نشانه های بیرونی وحی مانند خوشنویسی قرآن در هنرهای تجسمی^۳ بیشتر نمایان می شود. باید به

6. Visible World
7. immaterial
8. visible
9. palpable

نظر می‌رسد هنرهای صوتی بخشی از واقعیت ذهنی ما می‌شوند بدون آنکه واقعیت عینی خود را از دست بدهند.

وحی قرآنی، زمانی که در این عالم به واسطه ملک مقرب، جبرئیل، تجلی یافت، نخست به شکل وحی صوتی درآمد و به درون وجود پیامبر (ص) نفوذ کرد و بعدها به صورت خط و در قالب متن مقدس^{۱۰} نوشته شد. برای این اساس است که اکنون می‌توانیم این صورت را از جنبه جسمانی آن تشخیص دهیم، می‌توانیم بگوییم که فرایند تجلی قرآن از عالم بی‌صورت^{۱۱} به عالم صورت^{۱۲} بوده است. قرآن کریم نخست به شکل عمودی از عالم- الامر^{۱۳} (بر قلب پیامبر (ص))، یا از عالم بی‌صورت به معنای متافیزیکی آن، به واسطه مجموعه‌ای از نزولات، بر عالم صورت نازل شد و سپس خود به شکل افقی از صوت به نوشتار درآمد، چنانکه در سطح افقی، طبق اصول متافیزیکی مشخص، از عالم بی‌صورت به عالم بی‌صورت گذر کرد. برخی حکمای مسلمان گذر از عالم بی‌صورت به عالم صورت را گذر از بی‌رنگی^{۱۴} به رنگ نیز تفسیر کرده‌اند. در این تفسیر، بی‌رنگی به حقیقت نامشروط و بی‌صورت، و رنگ به حقیقت مشروط به محدودیتهای صوری اشاره دارد. برای مثال، شاعر و عارف بزرگ

جلال‌الدین رومی از پیوندی سخن می‌گوید که بی‌رنگی را به رنگ ارتباط می‌دهد. وی رنگ را با ابر و بی‌رنگی را با ماه، مقایسه می‌کند که

- 10. sacred text
- 11. formless
- 12. form world
- 13. Word of Divine Command
- 14. colorlessness
- 15. sacred art

آن ابر موقتاً ماه را پوشانده است.

شکوفایی هنر اسلامی خود تابع این فرایند و نمونه‌ای از این اصل است. نخست آنکه هنر مقدس^{۱۵} قرائت قرآن پیش از هنر مقدس خوشنویسی قرآن که خود از خط کوفی اولیه نشأت می‌گیرد و به اشکال و سبکهای متمایز دیگری تبدیل می‌شود، رواج یافته است. دوم آنکه در بررسی معماری اسلامی در می‌یابیم که در اولین مساجد، کلمه‌الله کمتر جایی نقش شده، و دیوارها کاملاً سفید است؛ رنگی که در قلمرو رنگها، نماد بی‌رنگی است. در اولین مساجد، حضور کلمه‌الله همه‌جا حس می‌شود بدون آنکه با صورتی خاص مشخص شده باشد، مانند رنگ سفید که همواره در هر رنگی وجود دارد و بالاتر از هر رنگ خاص و متمایزی قرار می‌گیرد. به تدریج، خوشنویسی و همچنین در بسیاری از موارد، رنگ در «محراب» که به مثابه قلب مسجد است، جلوه‌گر شد و کلمه‌الله به هنگام برپایی نمازهای روزانه به عنوان نماد فرایند نزول قرآن بر قلب و ذهن پیامبر اکرم در مساجد قرائت شد. به همان ترتیبی که قرآن از قلب و زبان پیامبر، بر پیرامونیانش به سان وحی صوتی منتشر و سپس مکتوب شد در سرتاسر جامعه اسلامی نیز، هم به صورت صوتی و هم به شکل نوشتاری انتشار یافت، اشکال خوشنویسی و رنگها

نیز از محراب به دیگر نقاط مسجد- چه داخل آن، چه خارج آن - و سپس به دیگر مراکز و ساختمانهای شهر



و حتی روی اشیاء ساخته دست پیشه‌وران گسترش یافت و به تدریج، به واقعیتی ماندگار در سراسر زندگی مسلمانان سنتی تبدیل شد و همه فضای زندگی آنان را در بر گرفت.

بنابراین نقش کردن کلمه‌الله با خط زیبا در مرحله بعدی تاریخ اسلام مطابق با قوانین متافیزیکی تجلی صورت می‌پذیرد. این قوانین مستلزم آن است که قرآن جلوه بیرونی یابد تا از عالم غیب به عالم شهادت، از عالم بی‌صورت به عالم صورت، و در این مورد، از عالم شنیداری به عالم دیداری، و در سطحی دیگر از عالم بی‌رنگی با نماد سفید به عالم رنگها درآید. هر چه از منبع وحی دور می‌شویم، می‌بینیم در هنر اسلامی کلمه‌الله به صورت خوشنویسی قرآن بیشتر نقش می‌شود. این مسئله در پرتو اصول یاد شده و نیز این اصل که تجلی همراه است با حرکت از وحدت به کثرت و پیچیدگی و در عین حال تأکید مکرر بر وحدت، راحت‌تر فهمیده می‌شود. اما در اینجا اصل دیگری هم در کار است؛ هر چه کسی کمتر بداند، به توضیح بیشتری نیاز دارد و همچنین هر چه از حضور مقدسات کمتر آگاهی داشته باشد، به یادآورنده‌های بیرونی آن حضور بیشتر نیازمند است. این اصل را در عمل می‌توان در بسیاری از فضاهای دینی مختلف مشاهده کرد.

در مورد اسلام، از آنجا که تاریخ آن به‌طور کامل پیش روی ماست، به آسانی می‌توان مشاهده کرد که

این جامعه سنتی زنده چگونه با گذشت قرن‌ها، به نیاز بیشتر برای یادآورنده‌هایی ملموس پاسخ داده است. کاربرد خوشنویسی قرآن، رفته‌رفته همراه با طرح‌های هندسی نمادینی که آنها نیز یادآور حضور وحدت در کثرت‌اند، رواج بیشتری پیدا کرده است چنانکه همه‌جا حضور آنها را می‌بینیم تا در هر نقطه از شهر یا در هر لحظه از زندگی خصوصی، واقعیت خداوند و کلامش را به مسلمانان یادآور شوند. می‌توانیم این جریان را از مسجد پیامبر در مدینه، بر مبنای توصیفاتی که از آن شده- چرا که بنای اصیل دیگری وجود ندارد- یا از نخستین مساجد مانند مسجدهای خراسان، یمن، تونس و اسپانیا و نیز مسجدهای عثمانی^{۱۶}، ترکیه و ایران صفوی پی‌گیریم. در توصیفاتی که از مسجد پیامبر شده، از کاربرد خوشنویسی هیچ‌ذکری به میان نیامده است. در مورد مساجد گروه دوم، خوشنویسی را می‌توان در اطراف محرابها جست‌وجو کرد، که نمونه شاخص آن محراب معروف مسجد جامع قرطبه^{۱۷} (کوردوبا) است. در مورد گروه سوم، از خوشنویسی در داخل مسجد و در بسیاری از مساجد صفوی یا سلجوقی و مملوکی، هم در داخل و هم در خارج مسجد استفاده شده است.

این گسترش را از حالت بی‌صورت تا صورت و از وحدت اصولی تا تجلی در کثرت، می‌توان همچنین در سطحی دیگر در خود هنر خوشنویسی دید. نخستین خوشنویسی قرآن به خط

16. Ottoman

۱۷. (مترجم): در اسپانیایی به آن Mezquita به معنای «مسجد» می‌گویند و اکنون به کلیسا تبدیل شده است. در زمان مسلمانان از آن با عنوان «جامع قرطبه» یا «جامع حضره» یاد می‌شده است.

کوفی است که بیشتر از هر سبک خوشنویسی اسلامی دیگری، به تصویرگری کلام خدا محدود می‌شود. خواندن این خط حتی توسط کسانی که زبان مادری‌شان عربی است، دشوار است. در این خط به نظر می‌رسد حروف در خود بسته می‌شوند و رازهای درونی خود را آشکار نمی‌کنند. در این خط، گسستگی نیز وجود دارد، چنانکه گویی هر حرفی یا خوشه‌ای از حروف دنیایی خاص خود دارد. خط کوفی مانند غنچه‌ای گلی است که در خود پیچیده است و سپس به تدریج در سبکهای بعدی خوشنویسی که در آنها خطوط مشخص‌تر و حرکت پیوسته‌تر شد، این غنچه باز شده و به گلی کامل تبدیل می‌شود. پس از گسترش سبکهای بزرگ کلاسیک مانند «ثلث» و «نسخ»، خوشنویسی تزیینی‌تر و حتی گاه در بخشهایی از دنیای اسلام به نحوی پر زرق و برق شد که از نگاه اسلام چیزی جز انحطاط نیست. اما خوشبختانه سبکهای کلاسیک همچنان تا امروز پویا مانده‌اند ولی از آنجا که در تغییر سبکهای قرون متمادی تحولی دیده می‌شود، می‌توان گسترش و خارج شدن آن را از حالتی محدود مشاهده کرد و در برخی مناطق نیز انحطاط صورتها و تظاهر افراطی و فراموشی وحدت اصلی دیده می‌شود. اما در خوشنویسی اسلامی به طور کلی، بر خلاف هنر غربی، صورتهایی که طی قرن‌ها به کمال رسیده‌اند صورتهایی پویا و زنده باقی مانده‌اند و این شامل خط کوفی هم می‌شود. بنابراین می‌توان گفت این گسترش به ترتیبی که بیان شد لزوماً نه گذرا بلکه اصولی است، اگرچه در بُعد زمان تحول یافته است

ولی چون فقط زمانی نیست، مراحل مختلف این «گل» از غنچگی تا رسیدن به گل کامل، در آن واحد زنده مانده و هیچ یک از سبکهای سنتی به تاریخ پیوسته‌اند. قرآن به عنوان کلام خداوند به غیر از خوشنویسی تأثیری ماندگار بر دیگر هنرهای اسلامی داشته است. صورت بیرونی قرآن به شکل کلام مکتوب باعث شد خوشنویسی به یکی از هنرهای مقدس و اصلی اسلام تبدیل شود، در حالیکه محتوای قرآن شامل قوانینی الهی برای برپایی زندگی اجتماعی است که هنر اسلامی در آن پدید آمد. در سطحی عمیق‌تر، اصول متافیزیکی یا حقیقت قرآن منبع و سرچشمه‌ای همه هنرهای مقدس اسلامی از جمله خوشنویسی است. علاوه بر این قرآن جنبه‌های دیگری نیز دارد که به طور کلی در هنر اسلامی از اهمیت اساسی برخوردار است. یکی از این جنبه‌ها حضور نادیدنی قرآن به عنوان حقیقت مقدس است که زیر بنای فضای روحی و معنوی و هنری هنرمند مسلمان را تشکیل می‌دهد. همچنین برخی از خصوصیات ساختاری این متن مقدس نیز به زندگی روحی مسلمانان از جمله وزن و ریتم زندگی آنان، شکل می‌دهد. کسی که با هنر اسلامی آشنا باشد از ریتم حاکم بر صورتهای مختلف این هنر، از معماری و خوشنویسی گرفته تا موسیقی و شعر، آگاهی دارد. این ریتم را می‌توان در ستونهای متعدد و هم‌شکل مساجد یا حرکت قلم در خوشنویسی و در تکرار موزون طرحهای هندسی و اسلیمیها جست‌وجو کرد. اما «این ریتم از کجا نشأت می‌گیرد؟». البته ریتم را باید در هنر دیگر تمدنها نیز

مورد بررسی قرار داد ولی در هنر اسلامی تأکید خاصی بر آن شده است. پاسخ این پرسش در ساختار قرآن است. این متن مقدس نه تنها در آهنگ گفته‌های شعر گونه‌اش، بلکه در تکرار برخی ترجیع‌بندها و اندیشه‌ها و حقایق چون نامهای الهی، که متن قرآن بارها و بارها به آنها اشاره می‌کند، از ریتمی قوی برخوردار است. این الگو مانند همان چیزی است که در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌یابیم که ترکیب‌بندی‌اش از سرچشمه‌ای جاری می‌شود که همیشه به آن رجوع می‌کند و حرکتش نه خطی بلکه دُوری یا دقیق‌تر بگوییم، مارپیچی است. قرآن با تأثیر بر روح یک مسلمان به آن ریتمی قوی می‌دهد که در نتیجه به طرق مختلف در اشکال متفاوت هنر اسلامی آشکار می‌شود.

از این گذشته، زبان قرآن، پراکندگی و عدم انسجام زبان انسان را در نسبت با کلمه‌الله نشان می‌دهد. عبارت‌ها به تعبیری «اتم‌گونه»^{۱۸} و یک روایت تعلیمی یا توصیفی بلند را تشکیل نمی‌دهند. تا حد زیادی این طور به نظر می‌رسد که روایت قرآنی هیچ آغاز یا پایانی ندارد؛ البته روایتهای پیوسته‌ای مانند قصه یوسف (ع) یک استثناست. بیشتر دیگر روایتهای قرآنی مانند تکه‌های شکسته‌ای است که واقعیت الهی آنها را کنار هم نگه داشته و پیوسته به حقایق محوری‌ای که به غایت نهایی انسان مربوط می‌شود، باز می‌گرداند. درضمن،

فرمولهای مقدسی مانند نامهای الهی در سرتاسر این متن پراکنده است و انسان را پیوسته به مسئله حضور

خداوند در همه جا بازمی‌گرداند. وحدت قرآن در واقع وحدتی درونی است نه در سطح معنای بیرونی واژه‌ها. صورت بیرونی، مانند کهکشان‌ی از جمله‌ها و روایتهای اتم‌گونه است که دائماً به حقایق بنیادین باز می‌گردند و به نظر می‌رسد هیچ آغاز یا پایانی ندارند. باید به یاد داشت که در نمازهای معمول اسلامی، می‌توان پس از فاتحه (سوره آغازین متن قرآن)، هر مجموعه‌ای از آیه‌های قرآن را که می‌خواهیم از هر جایی از سوره‌ها بدون توجه به آغاز یا پایان آن بخوانیم. به نظر می‌رسد آغاز و پایان، همه جا هست و به ما یادآور می‌شود که خداوند همه جا هست و هیچ جا نیست. به این ترتیب، این حس بی‌کرانگی، میل به خواستن و دعا کردن را در ما پدید آورده و ما را از محدودیتهای صوری فرا می‌برد.

واقعیت ساختار قرآن مستقیماً دراصلی‌ترین هنرهای مقدس اسلام که عبارت است از خوشنویسی و معماری به همراه تزییناتی شامل طرحهای هندسی و اسلیمیها بازتاب یافته است البته در این مورد هنرهای صوتی مانند شعر و موسیقی، جای خود دارد. در هنرهای حاشیه‌ای‌تر مانند نقاشی، اشکال محدودتری مانند گیاه یا اسب، یا در نگارگریهای مغول^{۱۹} حتی چهره‌نگارهایی از سلاطین را می‌توان مشاهده کرد اما در هنرهای مقدس اصلی، احساس بی‌کرانگی را می‌توان از تکراری دریافت که چشم بدون آغاز یا پایان آن را نظاره می‌کند. البته در خوشنویسی، از آغاز تا پایان یک نوشته را می‌خوانیم اما وقتی به کل اثر می‌نگریم، درمی‌یابیم

18. atomized
19. Moghol



متکلمان^{۲۳} تفسیرهای متعددی از قرآن نوشته‌اند. در این تفاسیر اشاره شده که «غیبی» که معنای لغوی آن نبود است، صرفاً به معنای معمول حاضر نبودن نیست، بلکه به معنای تجلی نیافته، معنوی و غیرمادی است. «غیب» و «شهادت» نه به شکلی افقی بلکه به شکلی عمودی مکمل یکدیگرند. و در کیهان‌شناسی سنتی اسلامی که مبنای هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد، همیشه به هر دو بُعد توجه شده است. «شهادت» با عالم صورت و در سطح هنر، با اشیاء، خطوط، رنگها و... شناخته می‌شود که هنرمند با آنها برخی صور عقلانی یا افکار را بیان می‌کند، حال آنکه غیب با خلأ شناخته می‌شود. بنابراین خلأ در هنر اسلامی، به عنوان نماد حقیقت متجلی نشده، اهمیتی اساسی دارد.

هر غیرمسلمانی که برای نخستین بار وارد مسجدی سنتی می‌شود از خالی بودن فضای آن بسیار تعجب می‌کند. واقعیت محوری مکان مسجد دقیقاً تهی بودن آن است که به نظاره‌کننده در پیشگاه حضرت حق احساس پوچی می‌دهد. این تجربه خلأ را همچنین می‌توان در خانه‌های اسلامی سنتی و در همه دیگر هنرهای اصلی اسلام یافت. حتی تزیینات، پیش از آنکه هنر در برخی از بخشهای دنیای اسلام به انحطاط کشیده شود، همیشه عنصر تهی بودن و خلأ را در خود داشته است.

این تهی بودن یا خلأیی که در هنر اسلامی مشاهده می‌شود، و کاملاً در تقابل

تأثیر هنری آن مانند تأثیر طرحهای پیوسته تکرارشونده ستونهای یک مسجد یا طرحهای هندسی و اسلیمی روی یک دیوار یا دیوار تاشو^{۲۰} است. چشم می‌تواند از هر نقطه‌ای شروع کند و در هر نقطه‌ای، به دیدن خاتمه دهد. هر نقطه می‌تواند آغازگاهی باشد که درواقع هیچ‌گاه پایان نمی‌یابد. به این طریق، حسی از بی‌نهایت ایجاد می‌شود که بازتاب مستقیم ساختار قرآن بر سطح هنری و نیز راهی برای بیرون کشیدن حقیقت از این آیه قرآن است که «به هر سو رو بگردانید، رو به خداوند دارید»^{۲۱}. یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای هنر اسلامی این بوده که توانسته است برای کسانی که در دنیای انسانی و در نتیجه صوری زندگی می‌کنند، حقیقتی از آن حقیقت بی‌کران را که ورای همه صورتهاست بیرون آورده و با برگزیدن زبان صوری برای بیان کلام خدا، به این زبان صوری جلوه بی‌کرانگی بدهد.

عنصر دیگری که در هنر اسلامی اهمیت دارد و به کلمه‌الله مربوط می‌شود، خلأ است. این جنبه از واقعیت قرآن را حتی زمانی که به آیات قرآن گوش فرا می‌دهیم نیز درک می‌کنیم که وقفها و لحظه‌های سکوت در آن از اهمیت بسزایی برخوردار است و به تعبیری به اندازه لحظات قرائت اهمیت دارد. خود قرآن به «عالم غیب»

یا «عالم شهود» اشاره می‌کند که اولی همیشه

با معنویات و دومی با مادیات شناخته می‌شود. صوفیان^{۲۲}، فیلسوفان و

20. paravan

21. Whithersoever ye turn, there is the Face of God

22. Sufis

23. theologians

با شلوغی بیش از حد مکان‌هایی مانند مکان‌های خاص هنر باروک^{۲۴} و روکوکو^{۲۵} در غرب قرار می‌گیرد، دو تأثیر عمیق بر روح انسان می‌گذارد که هر دو به کلمه‌الله مربوط می‌شود. تأثیر نخست به ما کمک می‌کند تا از پوچی‌مان در برابر خداوند و از فقر معنوی‌مان که پیامبر (ص) درباره آن می‌فرماید «فقر فخر من است»^{۲۶}، آگاه شویم. اینگونه نگرستن به فقر معنوی که در اسلام نقش محوری دارد در واقع نام دیگر تصوف^{۲۷} است (که فقر محمدی^{۲۸} نیز نامیده می‌شود) و اجازه نمی‌دهد فضای زندگی انسان در تمدن سنتی بیش از حد از اشیاء انباشته شود. این اندیشه مانع از آن می‌شود که قلب و ذهن مسلمانان به ویژه کسانی که هنر اسلامی برای آنها معنا می‌دهد، آنقدر از بُتها، اندیشه‌ها و تصاویر پراکنده پُر شود که حقیقت الهی بر وجود آنها غالب نشود. هنر اسلامی از خلأ استفاده کرده است تا به انسان کمک کند وجود خود را از هر آنچه مانع از آن می‌شود که حقیقت خداوند را در درون و بیرون خود دریابد، خالی کند.

دومین تأثیر خلأ ایجاد فضای لازم برای تجلی حضور الهی و معنویات است. خلأ برای ذهن سنتی اسلامی صرفاً «هیچ» نیست، بلکه «حضور غایب»^{۲۹}، نماد ملموس «غیب» است. هنر اسلامی از خلأ در معماری، خوشنویسی،

طراحی‌های سنتی و حتی در اشیاء مربوط به زندگی روزمره و نیز در بالاترین سطح در قرائت آیات وحی قرآن نیز استفاده کرده و

24. Baroque
25. Rococo
26. Poverty is my glory
27. Sufism
28. Muhammadan Poverty
29. presence of the absent
30. God is the rich and ye

ابزار بی‌واسطه‌ای در اختیار مسلمانان قرار داده است تا این حکم قرآن را که «خداوند غنی و شما فقیرید»^{۳۰} دریابند. عظیم‌ترین ثروت انسان در این دنیا در واقع در تحقق فقر کامل او در پیشگاه خداوندی است که تنها اوست که غنی است.

بر مبنای این اصول و برخی اصول دیگر، هنر اسلامی زبان هنری صوری و فلسفه منحصر به فردی به وجود آورد که از محتوا و ساختار کلمه‌الله یا قرآن جداشدنی نیست. تصویر کلمه‌الله در هنر اسلامی با خوشنویسی قرآن آغاز شد و سپس در درون و بعدها بیرون مساجد به کار رفت، و از آنجا تا خانه‌ها و مکان‌های عمومی محیط شهری اسلامی گسترش پیدا کرد. به تدریج میان معماری و خوشنویسی اسلامی امتزاجی صورت گرفت که در هنر جهان بی‌نظیر است. در حالیکه بخش اعظم شکوه معماری مسیحی دوران گوتیک نتیجه درهم آمیختگی معماری با مجسمه‌سازی است که نمونه آن را می‌توان در کلیساهای بزرگ قرون وسطی مانند شارتر^{۳۱} یا نوتر دام^{۳۲} مشاهده کرد، در اسلام، از آنجا که به دلایل دینی، ساختن مجسمه مضامین مذهبی و تا حد زیادی انسانها مجاز نیست، خوشنویسی قرآن، یا تصویرسازی مستقیم کلام خداوند، جای مجسمه‌سازی در معماری مقدس مسیحی را گرفت و به تدریج واژه‌های قرآن محیط‌های شهری را فراگرفت و نه تنها مساجد

بلکه دیگر بناهای عمومی و خصوصی را مزین کرد. می‌توان نمونه‌هایی از این

are the poor

۳۱. (مترجم): Chartres، با تلفظ فرانسوی شازنژ و تلفظ‌های انگلیسی شازت یا شارتره، شهری است در نزدیکی پاریس که کلیسای گوتیک مربوط به سده ۱۲ در آنجا قرار دارد.
۳۲. (مترجم): Notre Dam، با تلفظ فرانسوی و انگلیسی نوتره دام، به معنای «بانوی ما»

نوع معماری را به‌ویژه در سرزمینهای مرکزی اسلام از مسجد سلطان حسن در قاهره گرفته تا مساجد کاشی‌کاری شده اصفهان و سمرقند و حتی در مغرب مشاهده کرد. به این ترتیب، به شکلی ظاهری‌تر و با رمزآمیزی کمتری که در بالا به آن اشاره شد، خود معماری ابزار تصویرسازی کلام خداوند شد. این تصویرسازی، از راههای مختلف در زندگی روزمره مسلمانان حضور پیدا کرد به‌طوری که از خوشنویسی قرآن روی اشیائی که کاربرد روزمره داشتند، حتی بر روی جامه‌هایی که سربازان عازم جنگ به تن می‌کردند و روی شمشیرها و سپرها استفاده شد. از آنجا که هیچ قلمرو سکولار مشروعی در اسلام وجود ندارد، هیچ بخشی از زندگی وجود نداشته که تصویر کلام خداوند وارد آن نشده باشد.

به عبارت دقیق‌تر، چیزی به‌عنوان هنر سکولار در تمدن سنتی اسلامی هم‌طراز مقوله‌های برگرفته از هنر غربی وجود ندارد. موسیقی در کاخ توپقاپی^{۳۳} استانبول نزد سلطان و دربارش نواخته می‌شده، ولی نوازندگان مولویه آن را می‌نواختند و مطمئناً نمی‌توان آن را موسیقی سکولار دانست. قلعه دهلی^{۳۴} را هم نمی‌توان معماری سکولار نامید چون بر مبنای همان اصول در نزدیکی آن، مسجد دهلی ساخته شده است. می‌توان میان هنر کلاسیک و مقدس

در اسلام تمایز قائل شد اما میان هنر مقدس و سکولار نه، زیرا برای این مضمون حتی کلمه‌ای در متون عربی و فارسی سنتی وجود

ندارد. می‌توان گفت هنرهایی چون قرائت و خوشنویسی قرآن و نیز معماری، هنرهای مقدس‌اند در صورتی که فرش‌بافی سنتی و نقاشی مینیاتور سنتی از جمله هنرهای کلاسیک‌اند، ولی نمی‌توان مقوله دوم را سکولار دانست. در واقع این هنرها، مانند هنرهای مقدس، بر مبنای همان اصول انواع مختلف هنر مقدس اسلامی آفریده شده‌اند، و اگر چه با شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر همان نشان کلام الهی را دارند که اصول موجود در آنها پیش‌تر در بالا طرح شد. ولی در جای‌جای هنر اسلامی، می‌توان حضور فراگیر کلام خداوند را مشاهده کرد.

هنر اسلامی سنتی، به عمیق‌ترین معنا، کامل‌کننده «شریعت» است و هر دو ریشه در کلام خداوند دارند که در اسلام در قالب قرآن کریم تجلی یافته است. «شریعت» نمایانگر تجسم خواست الهی است و به انسان می‌آموزد چگونه مطابق با خواست خداوند عمل کند. هنر اسلامی محصول اصولی است که به انسان می‌آموزد به‌گونه‌ای عمل کند که کلام خداوند در زندگی وی بازتاب یابد و از طریق چیزی که می‌سازد و اشیائی که زندگی‌اش را در برگرفته‌اند همواره کلام خداوند را به یاد داشته باشد. هنر اسلامی از کلام الهی نشأت می‌گیرد و از طریق صورتهای گوناگونی که دارد به کسانی کمک می‌کند که از معنای درونی آن کلام آگاهی دارند؛ کلامی که پوسته‌ای است که ما را تا ساحل دیگر وجود می‌برد.

ادامه: (منظور حضرت مریم (ع) است)، کلیسایی است در پاریس مربوط به اوایل دوران گوتیک که بین سالهای ۱۱۶۳ تا ۱۲۵۷ ساخته شده است.
33. Topkapi Palace
34. Delhi fort



پژوهش هنر و هرمنوتیک

دکتر عباس منوچهری
عضو هیئت علمی
دانشگاه تربیت مدرس
amanoocheri@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۴/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۲۲

چکیده

در قلمرو علوم انسانی همیشه دانش با پارادایمهای موازی همراه بوده و پژوهش در چارچوبهای پارادایمی ممکن بوده است. در عرصه هنر نیز وضع به همین منوال است. نظریه‌های زیباشناسی هیچگاه دارای وحدت و تک پارادایمی نبوده‌اند. هرمنوتیک اکنون مقوم یک پارادایم است و پژوهش هنر به نحوی متفاوت از دیگر پارادایمهای پیشین و موجود در آن می‌تواند انجام پذیرد. مشخصه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه این پارادایم در این نوشتار معرفی شده‌اند.

واژگان کلیدی:

هرمنوتیک، هستی‌شناسی، نمایش / بازی، معرفت‌شناسی، فهم دیالکتیکی.



نام گذارد، زیرا به شیوه انجام تحقیق می پردازد (Marsh & Stoker, 2002, pp. 17- 41).

در علوم طبیعی پارادایمهای مختلف در دوره های گوناگون شکل گرفته اند، اما در هر زمان فقط یک پارادایم به عنوان پارادایم مسلط وجود داشته است. در علوم انسانی، برخلاف علوم طبیعی، در یک زمان بیش از یک پارادایم وجود داشته است، لذا وحدت رویه برای انجام پژوهش وجود نداشته است. این امر در مورد حوزه هنر نیز تاکنون صادق بوده است. منشأ تکثر و توازی پارادایمی در علوم انسانی این است که هستی شناسی و معرفت شناسیهای گوناگون در آن واحد دارای اعتبارند. برای مثال، در حالی که چپستی انرژی برای فیزیکدانان محل اختلاف نظر نیست، چپستی زن برای زیست شناسان مورد مناقشه نمی باشد و چپستی مولکولها برای شیمی دانان محل نزاع نظری نیست. اما، روانشناسان در مورد چپستی انسان نظر واحدی ندارند؛ و زیباشناسان درباره چپستی زیبایی یا اثر هنری نظر واحدی ندارند.

یکی از اساسی ترین پرسشهای هستی شناسانه این است که آیا قواعد و قوانین یکسانی بر عالم زندگی اجتماعی و روابط آدمیان، همیشه و همه جا، حاکم است؟ در پاسخ به این پرسش، پارادایم «طبیعت گرا» قائل به وجود چنین قوانینی است، اما در رهیافت (پارادایم) پسامدرن وجود هر قانونی

هر پژوهش در یک پارادایم انجام

می شود. پارادایم عبارت است از:

مجموعه ای از مفاهیم، مفروضات

و شیوه هایی که بین اصحاب یک

قلمرو حائز اعتبار است. هر رهیافت

از سه مؤلفه تشکیل می شود؛ مؤلفه اول را می توان

«هستی شناسی»^۱ نامید، زیرا به «چپستی» موضوع

می پردازد. مؤلفه دوم را می توان «معرفت شناسی»^۲

نام نهاد، زیرا به «چگونگی

دانستن»، یعنی نوع مواجهه

با موضوع، اختصاص

می یابد. مؤلفه سوم را

می توان «روش شناسی»^۳

1. ontology
2. epistemology
3. methodology

در پدیده‌های انسانی و اجتماعی نفی می‌شود. البته، رهیافت «تفسیری» قائل به موضعی میانه است. این رهیافت نه قائل به «قوانین طبیعی»^۴ در عالم انسانی است و نه هر قاعده‌مندی^۵ در پدیده‌ها را نفی می‌کند.

یکی از پرسش‌های اساسی معرفت‌شناسانه، این است که آیا مشاهده‌ی ظاهر پدیده‌ها برای دانستن درباره‌ی موضوع، کافی است یا باید به پس‌ظواهر توجه کرد. «طبیعت‌گرایی»، مشاهده‌ی ظاهری را کافی می‌داند و وجود چیزی و رای آنچه قابل مشاهده باشد را نفی می‌کند.^۶ اما رهیافت‌های تفسیری و پدیدارشناسانه قائل به وجود سطوح و لایه‌هایی برای هر پدیده هستند؛ سطوحی که نمی‌توان به راحتی و با مشاهده‌ی ظواهر بیرونی پدیده، آنها را «دید».

علاوه بر پرسش‌های فوق، پرسش اساسی معرفت‌شناسانه دیگری نیز مطرح شده است، و آن اینکه آیا اساساً سرشت امر یا موضوعی که برای دانستن در مورد آن در تلاشیم، مستقل از فرایند شناخت آن است یا با آن گره می‌خورد. این بدین معناست که خود فرایند دانستن در چپستی موضوع مؤثر است. رهیافت پوزیتیویستی قائل به استقلال و جدایی این دو است، اما رهیافت پسامدرن قائل به این است که معرفت‌شناسی،

خود را بر هستی‌شناسی
تحمیل می‌کند؛ یعنی اینکه
مواجهه با امر بیرونی
در سرشت‌سازی برای
آن دخیل است. بنابراین،

نوع پاسخ به پرسش‌های فوق در نهایت به شکل‌گیری رهیافت‌های گوناگون ختم شده است.

روش گردآوری داده نیز به دو صورت عمده کَمّی و کیفی انجام می‌پذیرد. در علوم طبیعی گردآوری همیشه به صورت کَمّی صورت می‌گیرد، اما در علوم انسانی از هر دو روش و نیز تلفیقی از این دو به علاوه روش تطبیقی برای گردآوری داده‌ها استفاده می‌شود. برای تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز تعلیل (تلازمی و تطبیقی) و استدلال (تحلیلی و تفسیری) به کار می‌رود. تفاوت تعلیل و استدلال در فرق میان «علت» و «دلیل» نهفته است. علت، آن چیزی است که موجب ایجاد چیزی می‌شود، ولی دلیل، آن است که چیزی به خاطر آن حادث می‌گردد. دلیل دیدن یک مسافر، برای رسیدن به اتوبوس است، ولی باریدن برف به علت تغییر در جو. اثر هنری معلول اوضاع تاریخی نیست، بلکه مدلول آن است. یک رأی‌دهنده به علت شکست برنامه‌های اقتصادی یک دولت به دولت دیگر، رأی نمی‌دهد، بلکه به دلیل وضع اقتصادی دیگر رأی می‌دهد. نوع رأی او معلول وضع اقتصادی نیست، بلکه مدلول خواستِ وضع دیگری است.

در شیوه انجام تحقیق نیز چند مؤلفه کلیدی باید مورد توجه قرار گیرند. سؤال، مسئله، فرضیه، مفروضات، و نظریه، پنج مقوله‌اند که در عین اساسی بودن، دچار ابهام و خطای فهم هستند.

4. natural law
5. regularity
6. empirical

۷. این نگرش را پدیدارگرایی (phenomenalism) نیز می‌نامند، که بر خلاف کانت، که قائل به وجود خود پدیده به عنوان ناپدیدار (noemena) بود، فقط قائل به وجود پدیدار (phenomena) است.



سؤال، پرسشی است که برای تبدیل یک مجهول به معلوم طراحی می‌شود. مثلاً یک محقق علوم سیاسی در پی دانستن شیوه و میزان مشارکت کارگران در یک انتخابات معین می‌باشد. این «شیوه و میزان» یک مجهول است و تحقیق می‌تواند در راستای معلوم کردن آن باشد. محقق با استفاده از روشهای موجود در پی یافتن پاسخ به یک سؤال است. اما، اگر معلوم شود که کارگران صنایع قدیم بیشتر از کارگران صنایع جدید در انتخابات مذکور شرکت کرده‌اند و اکثر آنها به شخص معینی رأی داده‌اند و آنگاه دانستن عوامل و مؤلفه‌هایی که در این «شیوه مشارکت» دخیل بوده‌اند مهم باشد، محقق با یک مسئله پژوهشی مواجه است. عوامل مؤثر در شیوه رأی دادن کارگران و چگونگی این تأثیرگذاری، یا به طور کلی چرایی و چگونگی رأی دادن کارگران در آن انتخابات می‌تواند مسئله تحقیق باشد. در حوزه هنر، اگر تأثیر یک اثر هنری بر مخاطب خاصی مجهول باشد، می‌توان در مورد آن سؤال کرد، اما آنگاه که با تأثیر اثر آشنا هستیم، ولی پاسخ به چرایی این تأثیر را ندانیم، «مسئله»

داریم. (۱)

فرضیه، نظریه و مفروض

فرضیه، یک پاسخ احتمالی است که محقق به پرسش یا مسئله تحقیق می‌دهد. در صورت دستیابی تحقیق به آنچه در فرضیه آمده است، فرضیه مذکور به پاسخ برای سؤال یا مسئله پژوهش تبدیل می‌شود. نظریه همانا تبیین یا توضیح امر واقع است. در علوم طبیعی، نظریه شامل گزاره‌های شفاف، منسجم و مدونی است که امری یا پدیده‌ای را در عالم واقع «توضیح» می‌دهد. هر نظریه‌ای خود حاصل اثبات فرضیه‌های قبلی است که اعتبار کسب کرده‌اند. پس، پژوهش یک کار جمعی و بیناذهنی است و پژوهش منفرد نه ممکن است نه مفید. با یک پژوهش معین نمی‌توان به نتایج و یافته‌هایی فراگیرتر از مورد پژوهش شده دست یافت، بلکه با انجام یک دسته از پژوهشهای مرتبط، (طولی مثلاً در مراحل گوناگون، یا عرضی مثل تکرار پژوهش)، می‌توان به پاسخی (گرچه موقت) دست یافت. چند پاسخ قطعی وقتی به‌طور مدون و منسجم ارائه شدند، یک نظریه می‌شوند.^۸

مفروض، چیزی است که ما بر اساس نظریات قبلی آن را «دانسته» می‌پنداریم. مثلاً در یک تحقیق اقتصادی یکی از مفروضات محقق می‌تواند این باشد که عامل فردی در تحولات اقتصادی بسیار تعیین‌کننده است، اما نکته با اهمیت این است که مفروض

۸. حتی کشفهای بزرگ و کوچک هم متکی بر پژوهشهای قبلی است. اگر چه، ممکن است در موارد استثنایی پژوهشهایی به نتایج بنیادینی که کاشف قواعد یا فرایندها یا خصوصیات عام و فراگیر یا یافتن پاسخ قطعی به پرسش مشخص برسند، اما همین هم در خلأ صورت نمی‌گیرد.

نمی‌تواند مبتنی بر درک شخصی باشد. مفروض باید در قلمرویی که شخص در آن تحقیق می‌کند، از اجماع نسبی میان صاحب‌نظران برخوردار باشد. ممکن است یک مارکسیست نظریات ماکس وبر^۹ را قبول نکند، اما شما می‌توانید در حوزه جامعه‌شناسی بر اساس نظریات وبر بگویید که معنای ذهنی افراد در شیوه عملکردشان بسیار تعیین‌کننده است. این یک مفروض علمی است، یعنی در قلمرو جامعه‌شناسی این گزاره دارای اعتبار است، اگر چه همه اهل نظر درباره آن اتفاق نظر ندارند. چنین وضعیتی در علوم طبیعی اتفاق نمی‌افتد، چه در این قلمرو مفروضات علمی یا مورد قبول همه اهل نظر است یا فاقد اعتبار، اما فرضیه یک نظر تأیید نشده است. محقق بر اساس دانش موجود، نظر قبلی را در مورد امری مطرح می‌کند و از طریق تحقیق سعی در اثبات یا ابطال آن دارد.

بر خلاف نظریه «علمی» که در پی پیش‌بینی، کنترل و بهره‌گیری است، نظریه زیبایی، برقراری تلازم^{۱۰} بین داده‌هایی که پیش‌بینی آینده را با ارجاع به گذشته، ممکن می‌سازد، نیست. «بلکه استقرار اصولی است که

ما را قادر می‌سازد تا تفسیر و ارزیابی‌مان را از داده‌های زیباشناسانه توجیه و منظم کنیم. بسیاری از گزاره‌ها در نقد هنری حقایق قابل اثبات

نیستند، چون به نظریه‌ای که در آن گفته می‌شوند، وابسته هستند» (Abrams, 1987, p. 4).

در نظریه‌ها، یاپارادایمهای مختلف نقدادبی یا هنری، می‌توان انواع هستی‌شناسی را دید. هستی‌شناسی اثر هنری به معنی تعیین منشأ اثر هنری است. در الگوی ارتباطی یا کوبسون^{۱۱} به پنج عامل که هر یک می‌تواند منشأ اثر هنری باشد، اشاره می‌شود. در هر یک از پارادایمهای زیبایی‌شناسی یکی از این مؤلفه‌ها به عنوان عامل تعیین‌کننده در چپستی اثر هنری محسوب می‌شوند. این پنج عامل عبارت‌اند از: هنرمند، زمینه، مخاطب، رمزگان و تماس. هنرمند می‌تواند بیش از یک نفر باشد، مثلاً یک فیلم سینمایی که محصول یک کار گروهی است. زمینه به موقعیتهای تاریخی و اجتماعی روزگار زندگی هنرمند مرتبط می‌شود. «رمزگان در نهایت نمایان‌گر نظام نشانه‌شناسانه‌ای است» که اثر در هیئت آنها شکل گرفته است. و «تماس نیز بیانگر رسانه‌ای است که اثر هنری در قالب آن ارائه و شناخته می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۴، ص ۴۸). نظریه‌های گوناگون زیبایی‌شناسی هر یک بر یکی از این مؤلفه‌ها تأکید دارند.

آبرامز^{۱۲} چهارمؤلفه را در نظریه‌های مختلف زیبایی‌شناسی، محور می‌داند؛ یکی عالم، دیگری اثر هنری، سوم هنرمند، و چهارم مخاطب است. بر این اساس، هر پارادایمی، یکی از این چهار مؤلفه را برای تعریف، دسته‌بندی و تحلیل اثر انتخاب می‌کند و درباره ارزش آن قضاوت می‌کند.

9. Max Weber
10. correlation
11. Roman Jacobson
12. M. H. Abrams

رهیافت تقلیدی

رهیافتهای نظریه تقلیدی، هنر را چونان تقلیدی
از ابعادی از عالم می‌داند. به نظر

سقراط نقاشی، شعر، موسیقی و
مجسمه‌سازی همگی تقلید هستند.

در ایدئالیسم افلاطونی، هنر به مثابه تقلیدی از جهان
انگاشته می‌شد. وی هنر را دور از حقیقت می‌دانست،
چون ایده‌ها حقیقی‌اند، ولی هنر تقلید ظواهر است. برای
ارسطو، اما، هنرها در کل، تقلید کنشهای انسانی‌اند و
انواع گوناگون هنر هر یک تقلیدی از نوعی از کنشهای
انسان است. «تقلید» تا قرن هیجدهم میلادی در نظریه
زیبایی‌شناسی تداوم داشت (Abrams, 1987, p. 10).

رهیافت پراگماتیک

در قرون اولیه پس از میلاد، یعنی از دوران هلنیسم و
روم تا اوج دوران مدرن در قرن ۱۸، نظریه پراگماتیکی،
که تلفیق شعر و خطابه بود، پارادایم مسلط بود. در این
پارادایم، شعر (هنر) دارای یک مقصود، یعنی دست
یافتن به یک تأثیر در مخاطب بود. هنرمند نه آنچه هست
یا بوده است، بلکه آنچه را باید باشد یا ممکن است
می‌گوید تا ضامن قصد اخلاقی باشد. هنرمند فراتر از
فیلسوف و مورخ عمل می‌کند، چون مقوله عام فیلسوف

را با مثال خاص مورخ جمع

می‌زند و آن را در قالب

هنری ارائه می‌کند تا او را

به دوستاری خیر رهنمون

سازد. بنابراین، اثر هنری

همچون ابزاری معطوف به چنین هدفی دیده می‌شود و
براساس موفقیت در دستیابی به هدف ارزیابی می‌شود
(Ibid).

رهیافت بیانی / رمانتیک^{۱۳}

در حوزه هنر، در قرون جدید به تدریج توجه از مخاطب
به مؤلف معطوف شد و ذهن شاعر محور قرار گرفت. این
امر به بیانگرایی یا رمانتیسم ختم شد. در این پارادایم،
هنر بیان یا فرافکنی فکر و احساسات هنرمند را
تخیلی است که تصورات، افکار و احساسات هنرمند را
تعدیل و ترکیب می‌کند. به عبارت دیگر، یک اثر هنری
ماهیتاً بیرونی شده درون و حاصل یک فرایند خلاق که
تابع نیروی حس و در برگیرنده محصول ترکیب‌شده
ادراکات شاعر و افکار و احساسات اوست، می‌باشد.

بنابراین، منبع اصلی و موضوع یک شعر کیفیات^{۱۴}
و کنشهای ذهن خود شاعر است؛ و اگر ابعادی از دنیای
بیرون هم باشند، فقط از طریق احساسات و فرایند ذهن
شاعر از واقع داده^{۱۵} به شعر تبدیل شده است. همان‌طور
که وردزورث^{۱۶} نیز معتقد است که: شعر، آن‌گاه که باید
جریان یابد، از روح بشر آغاز می‌شود و نیروی خلاق را
به عالم بیرون منتقل می‌کند. بنابراین، طبق این دیدگاه،
دیگر در چهار علت ارسطویی، در هنر، علت صوری، عمل
انسانی و کیفیات تقلید شده

علت وجودی اثر نیست،

(برخلاف نظریه تقلید) علت

غایی، تأثیر بر مخاطب هم

(آن‌گونه که نوکلاسیکها

13. romantic / expressive

14. attributes

15. fact

16. Wordsworth



می‌گفتند) علت وجودی نیست، بلکه علت مؤثر، نیروی درون، احساسات و طلب درونی است که به دنبال بیان، یا نیروی «تخیل خلاق» است.^{۱۷}

رهیافت سوژگی

زیبایی و زیبایی هنری به تعبیر کانت به لذت و ادراک حسی وابسته است و نه به مفهوم‌سازی و شناخت علمی. هنگامی که چیزی را زیبا می‌نامیم، حکمی متفاوت از احکام منطقی، مفهومی و عقلانی می‌دهیم. حکم زیباشناختی حکمی سوژکتیو است و زیبایی چیزی است که به درک ذهنی می‌آید نه آنکه کیفیتی عینی باشد. امر زیبا در حس سوژه انسانی سرچشمه دارد. پارادایم سوژه محور کانت پس از وی با چالش مواجه شد، اما در قرن بیستم در نحله پدیدارشناسی اولی، توسط ولفگانگ آیزر^{۱۸} احیاء شده است.

رهیافت عین‌گرایی

زیبایی‌شناسی در قرن نوزدهم عین‌گرا شد. در هستی‌شناسی عینی/ساختاری، خود اثر هنری در اجزا و روابط بین آنها همچون یک موجود خودکفا و جدا از دیگر مؤلفه‌ها دیده می‌شود. اثر هنری عالمی برای خود است، مستقل از عالمی که ما در آن زاده شده‌ایم که غایت آن راهنمایی یا لذت دادن نیست، بلکه صرفاً وجود داشتن است. به قول

ت. اس. الیوت^{۱۹} «وقتی ما با شعر مواجه می‌شویم، باید آن را بیش از هر چیز به منزله شعر لحاظ کنیم

و نه چیز دیگری». جان. سی. رانسوم^{۲۰} هم به اذعان به «خود بنیادی اثر، چونان چیزی که به خاطر خودش هست» دعوت می‌کند (Abrams, 1987, p. 14).

هرمنوتیک یک پارادایم یا رهیافت

هرمنوتیک در حوزه دانش و هنر است. در **ویژوهش هنر** حال حاضر در فلسفه، علوم

انسانی و هنر، هرمنوتیک یکی

از چند پارادایم اصلی است و در

حوزه‌های دیگر از جمله روانپزشکی نیز مورد استفاده

جدی است. هرمنوتیک نظریه‌ای است در خصوص اینکه

چگونه زندگی در اعمال و آثار منکشف و بیان می‌شود.

به تعبیر دیلتای^{۲۱}، تأویل یا هرمنوتیک «آشکار کردن

معنایی است که نهان است و به وضوح نمایان نمی‌شود»

(پالمر، ۱۳۷۷، ص ۵۴). هرمنوتیک همان تأویل و به معنی

رجوع به اصل یا آغاز هر چیزی است. لذا، این رویکرد،

رویکردی معنی‌کاوانه است. هرمنوتیک تلاشی برای فهم

معنا از بطن زمینه آن است. فهم، نتیجه تفسیر است. ما از

طریق تفسیر، تأویل می‌کنیم، یعنی به اصل هر چیز وقوف

حاصل می‌کنیم. در فرایند تفسیر می‌توان به تفهم رسید

(Grondin, 1995, p. x).

در رویکرد هرمنوتیکی، زندگی بر حسب معنا دیده

می‌شود. معنا، مقوله

بنیادی و فراگیری است

که زندگی نهایتاً در لوای

آن قابل درک می‌شود.

بنابراین، در نظریه

۱۷. امروزه نقد تخیلی، میراث رمانتیسم و نبوغ نیچه‌ای را به گونه‌ای جدید مطرح کرده است. گاستون باشلار بنیانگذار این نظریه است.

18. Wolfgang Iser

19. T.S Eliot

20. John Crowe Ransom

21. Wilhelm Dilthey

هرمنوتیکی، «معنا» همان جایگاهی را دارد که «علت» در علوم تجربی دارد. لذا، معرفت‌شناسی هرمنوتیکی همانا تفهّم است. بر اساس نظریه هرمنوتیکی، هدف تحقیق اجتماعی عبارت است از: بازسازی معنا و محتوای اعمال و پدیده‌های اجتماعی. شناخت در علوم انسانی باتوجه به نسبت نظام‌مند بین «زندگی»، «بیان» و «فهم» برای ما ممکن می‌شود (پالمر، ۱۳۷۷، ص ۱۱۸). بنابراین، در پارادایم هرمنوتیکی برای توصیف و مطالعه پدیده‌های انسانی به شکلی دقیق و متجزّی که مبتنی بر فهم عملی است، تلاش می‌شود.

دور هرمنوتیکی، یعنی ضرورت پرداختن به جزء و کل و حال و گذشته در رابطه با یکدیگر. تعریف کل از شناخت اجزا حاصل می‌شود و اجزا نیز متقابلاً با رجوع به کل فهمیده می‌شوند، دور هرمنوتیکی یعنی اینکه نمی‌توان از کل یا از جزء به تنهایی به شناخت پدیده رسید. در حالی که انجام چنین کاری در علوم طبیعی ممکن است. فرض کنید، می‌خواهید یک دوربین را مطالعه کنید. آن را باز می‌کنید و عناصرش را می‌شناسید، یعنی با اجزا شروع می‌کنید، اما در مطالعه یک اعتصاب کارگری نمی‌توان فقط افراد و کنش آنها را بررسی کرد، چرا که این افراد در دنیایی زندگی می‌کنند که کنش آنها با دیگر عواملی که اجزای سازنده کل فضا و مجموعه‌ای که این اتفاق در آن افتاده است، مرتبط است. مثلاً وضع اقتصادی، قوانین موجود و میزان بیکاری. برای اینکه بدانیم چرا شخصی دست به عمل معینی می‌زند، نمی‌توان آن شخص را از دنیایی که در آن است، بیرون کشید. «تفاوت ماهوی

علوم انسانی و علوم طبیعی این است که موضوع علوم انسانی در متنی قرار دارد که در آن موضوع ادراک، فهمیده می‌شود. عدم استناد به تجربه انسانی صفت بارز علوم طبیعی است، اما علم انسانی [آن علمی] است که موضوع شناخت آن از طریق راهبردی مبتنی بر نسبت نظام‌مند میان زندگی و بیان و فهم برای ما قابل فهم شود» (همان).

هرمنوتیک در سه مؤلفه هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی، روش دارای کثرت درونی است. هرمنوتیکی هستی‌شناسی در هرمنوتیک روشی - رمانتیک دیلتای،

با هستی‌شناسی هرمنوتیک فلسفی- دیالکتیکی هایدگر و گادامر، متفاوت است. به تعبیر دیلتای، قلمرو علوم طبیعی نگرشی مبتنی بر موجبیت عالم است. چیزها بنا به ضرورت ناشی از قوانین حاکم بر امور به نحوی که هستند وجود دارند، اما قلمرو علوم انسانی عالمی است که به دست انسان ساخته شده است (Bontekoe, 1996). موضوع علوم انسانی «جان عینی یا متجلی شده در تاریخ و در قالب فرهنگها به صورت آثار و اعمال ایشان است». هر پدیده‌ای در قلمروی حیات انسانی تجلی جان است که از طریق معناکاو قابل شناخت است. موضوع علوم انسانی، پدیده‌هایی است که ابتدا در تجربه درونی وجود دارند، مثل احساسات، رؤیاها، افکار و امیال، که وجه بیرونی و شیئی، یا عینیت



یافتگی^{۲۲} پیدا می‌کنند، مثلاً در کنشهای جمعی، روابط اجتماعی، نهادهای سیاسی، و آثار هنری. بنابراین، علوم انسانی باید ضرورتاً معطوف به «بیان زندگی باشد». هرمنوتیک یعنی هنر فهم زندگی، و زندگی یعنی تجلی یافتن افکار، احساسات و خواسته‌های آدمیان در قالب متون، اسناد، آثار معماری و هنری، نهادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی. همه کنشهای انسانی، تابع جهان بینی اجتماعی و سوژکتیو خاصی هستند؛ و بدون نفوذ به درون جهان اجتماعی فرد، بنا کردن هیچ‌یک از علوم انسانی و اجتماعی میسر نیست. از این رو، هر کنش اجتماعی در یک جهان معنادار اجتماعی محصور است. لذا برای فهم و تبیین و پیش‌بینی اعمال آدمیان، باید نخست به دنیای اجتماعی افراد پا بگذاریم، یعنی به درون معناهایی که آنان به محیط (اجتماعی و طبیعی) خود اسناد می‌دهند، به ارزشها و اهدافی که دارند، به شقوق مختلفی که در برابر خود می‌بینند، و به تفسیری که از کنش اجتماعی افراد دیگر دارند، و فقط در این صورت است که به تحلیل، تفسیر و تبیین رفتار افراد نائل خواهیم آمد. درک ساختار زندگی درونی بیش از هر چیز مبتنی بر تأویل آثار است، آثاری که در آن بافت و تار و پود زندگی درونی به طور کامل بیان می‌شود. بنابراین، در پارادایم هرمنوتیک روشی - رمانتیک، هرچه در تاریخ و جامعه می‌بینیم، تجلیات جان است، جانی که در واقع جوهره و سرشت انسان است. موجود انسانی دائماً خود را در

تاریخ متجلی می‌کند و این همان جان و روح و جوهره انسان در تاریخ است. ما به هر اثر و واقعه تاریخی که مراجعه کنیم، در واقع یکی از تجلیات انسان را می‌بینیم. اثر تاریخی می‌تواند یک اثر نقاشی یا یک معماری یا یک قرارداد یا یک پل یا یک سیستم سیاسی و امثال آن باشد. همه اینها انواع گوناگون تجلیات جان انسانی به عنوان یک حقیقت کلی است.

۱. هستی‌شناسی

یکی از بارزترین قلمروهای هرمنوتیک معاصر، قلمرو دیالکتیکی و پژوهش هنر زیبایی‌شناسی است. هایدگر و گادامر زیبایی‌شناسی هرمنوتیکی خاصی را پرورانده‌اند. در هستی‌شناسی هایدگر، دو دیدگاه عین‌گرا و پراگماتیک ترکیب شده‌اند. بر خلاف تعبیر کانتی که زیبایی را تجربه سوژه می‌دانست، و بر خلاف نیچه که بر خالق اثر تأکید می‌ورزید، هایدگر خود اثر هنری را موضوع هنر می‌دانست. از سوی دیگر، وی قائل به نقش آینه‌ای برای هنر بود، آینه‌ای برای ما و عالمی که ما در آنیم، آن‌گونه که در خود هستیم یا می‌توانیم باشیم. بنابراین، اثر هنری کارکرد حقیقت‌گویی دارد و نه صرف لذت (Young, 2001, p. 14). اثر هنری به شیوه خود، بودن موجودات را آشکار می‌سازد. این آشکار ساختن یا به عبارت دیگر، حقیقت موجودات،

22. objectification

در اثر هنری روی می‌دهد. در اثر هنری، حقیقت آنچه هست، خود را نمایان می‌سازد. اثر تجلیگاه حقیقت است. اثر هنری یعنی برجسته کردن عالم. حقیقت همانا نامستوری است و هنر همانا آشکارگری؛ بنابراین در اثر هنری، حقیقت در کار است. هنر، حقیقت است در کار نمایاندن خویش. هنر، حدوث حقیقت است:

«در اثر هنری خود حقیقت در کار است، نه فقط چیزی که حقیقی است. آنچه اثر هنری متجلی می‌سازد، نامستوری موجودات بما هی و به عنوان یک کل است. لذا، خود وجود که خود را پنهان می‌کند، روشن می‌شود و به روشنایی وارد می‌شود. آنچه این گونه روشن می‌شود، درخشش خویش را متوجه اثر و درون آن می‌کند. این درخشش که بدین طریق مقوم اثر است، زیباست، زیرا زیبایی طریقی است که در آن حقیقت می‌درخشد» (کولمانس، ۱۳۸۲، ص ۲۳۱).

بنابراین، هنر آینه امکان و پناهگاه توان بخش سرکوب شدگان است. هنر فرصت حضور برای فراموش شده و سرکوب شده است (Young, 2001, p. 11). آنچه به علت پی‌جویی علائق ما به شکلی درآمده است که نیاز و خواسته روزمره ما را جوابگو باشد و لذا ابژه شده. به همین دلیل نمی‌تواند ابژه باشد. تجلیگاه اگر ابژه باشد- مثلاً برای لذت ما - سرشت خود را از دست داده

است. بدین ترتیب، هایدگر

بین فوسیس^{۲۳} (تجلی)،

پوئیسیس^{۲۴} (خلاقیت) و

فرونسیس^{۲۵} (مصلحت

عملی) و نیز کاتارسیس^{۲۶}

(پالایش جان) ارتباط برقرار می‌کند.

گادامر در پی هایدگر، اثر هنری را نه موضوع یا ابژه‌ای برای سوژه شناسنده، بلکه امری که دربردارنده هر دو است، می‌خواند. لذا، برای هستی‌شناسی هنر از مقوله «نمایش/بازی» استفاده می‌کند.^{۲۷} نمایش، هم متضمن هر دو مؤلفه موضوع و مؤلف (یا مفسر) است، و هم فراتر از آنها. اثر هنری نه مخلوق هنرمند است، نه موضوع درک مفسر و نه چیزی محصور در خود و قائم به خود. بازیگر متأثر هم در بازی دخیل است و هم مقید به قواعد آن است. در بازی شطرنج هم بازیکنان دخیل‌اند و هم مقید به قواعد آن. در آشکارگی یا حقیقت، سوژه انسانی یک بازیگر است که «نمایش وجودش را در آگاهی یا اعمال بازیگران ندارد، بلکه برعکس، بازیکنان را به درون قلمرو خویش می‌کشد و روح خود را در کالبد آنان می‌دمد» (پالمر، ۱۳۷۷، ص ۱۹۱ / رهبری، ۱۳۸۵، ص ۱۳۰). بازی چیزی است که برای ما اتفاق می‌افتد و به ما اجازه نمی‌دهد که هر چه خواستیم، انجام دهیم (رهبری، ۱۳۸۵، ص ۱۳۰). بدین ترتیب، «حقیقت» با مفهوم «نمایش» پیوند می‌خورد و نحوه بودن اثر هنری نمایش، دیده می‌شود (همان، ص ۱۲۸).

۲. معرفت‌شناسی

گادامر به پیروی از

هایدگر، که ما را مخاطب

اثر هنری می‌داند و از

بودن ما می‌پرسد، فهم

هنر را استماع پرسش اثر

23. phusis

24. poesis

25. phronesis

26. catharsis

۲۷. البته در قرن نوزده میلادی از «بازی» به جای حقیقت، به معنای جایگزین استفاده می‌شد.

پیش رو می‌داند. به تعبیر هایدگر، با قضاوت هنری به شیوه کانتی بین ناظر و اثر فاصله ایجاد می‌شود و یک الیناسیون^{۲۸} زیباشناسانه رخ می‌دهد. در حالی که، دستیابی به اثر هنری منوط به این است که:

«اثر هنری را به حال خود واگذاریم... در هنر اصیل... هنرمند در مقایسه با اثر خود اهمیت ندارد و بیش‌تر به محملی می‌ماند که در فرایند آفرینش و خلاقیت اثر، خود را فنا می‌سازد» (هایدگر، ۱۳۸۱، صص ۱۳۴-۱۳۳).

برای گادامر، پرسش مقدماتی این است که فهم چگونه ممکن است، نه فقط در علوم انسانی، بلکه در کل تجربه انسان از جهان. برای فیلسوفان قبل از دکارت، شناخت چیزی نبود که آنها همچون متاعی آن را کسب کنند، بلکه چیزی بود که آنها در آن شریک بودند و خودشان را رها می‌کردند تا شناختشان آنها را هدایت و حتی تصرف کند (پالمر، ۱۳۷۷، ص ۱۸۲). مواجهه دکارتی با امور، مواجهه روشی برای کسب شناخت است؛ روش به نحوه دیدن فرد، ساختار قبلی می‌دهد. لذا فقط آن نوع حقیقی که قبلاً در آن مضمّن بوده است، صریح می‌شود. روش متضمن نوع خاصی از پرسیدن است که فقط یک جنبه از شیء را آشکار می‌سازد، اما، فهم انسان به گونه‌ای حادث می‌شود که خصلت دیالکتیکی بر آن حاکم است. در فهم دیالکتیکی،

برخلاف درک سوژه‌وار از زیبایی، که هر دانشی را در یقینی ذهنی بر اساس خود شخص بنیان می‌گذارد،

تجربه مواجهه با اثر هنری گشاینده عالمی است. همین که از نظر کردن به اثر به منزله عین و تجربه لذت حسی محض از ظواهر اشکال دست برداریم و آن را همچون یک عالم مشاهده کنیم، یعنی جهانی را ببینیم، پی می‌بریم که هنر ادراک حسی محض نیست، بلکه دانش است. حتی موضوعات معمولی و عادی زندگی نیز هنگامی که هنر آنها را روشن کند، در سیمای تازه‌ای ظاهر خواهند شد (همان، ص ۱۸۵). فهم، تاریخمند، زبانی، تفسیری و کاربردی است.

الف. تاریخت

هیچ نقطه شروع حقیقی برای فهم وجود ندارد، زیرا هر فهمی متضمن یک فهم قبلی است. بنابراین، درک تاریخی از جایگاه خاصی برخوردار است. در این رهیافت، ما نه از خود و نه از جهانی که در آن هستیم و نه از اموری که با آنها در ارتباطیم، درکی درست نخواهیم داشت، مگر به مدد تاریخ. نگرش تاریخی به امور به این معناست که ما نه به تصویرسازی ذهنی از آنها بپردازیم و نه به مشاهدات ملموس دل‌خوش کنیم. فهم هرمنوتیکی به این معناست که معرفت اصیل نمی‌تواند حاصل غلبه روشی بر امور باشد و نباید در راستای کنترل و بهره‌کشی از چیزها و آدمها باشد (همان، ص ۱۸۱). فهم، عمل ذهنی انسان در برابر یک عین نیست، بلکه نحوه هستی خود انسان است. در نتیجه، تجربه اثر هنری هم از افق ذهنی و شخصی

28. an alienation

تأویل فراتر می‌رود، هم از افق هنرمند و هم از افق کسی که اثر را درک می‌کند. به همین دلیل، ممکن نیست که عمل ذهن^{۲۹} معیار معنای اثر باشد. نکته مهم نه نیت یا مقصود مؤلف است و نه اثر به مثابه شیئی فی نفسه در بیرون از تاریخ، بلکه مهم آن است که در مواجهه‌های تاریخی به‌طور مکرر به ظهور آید. سخن گفتن درباره اثر فی‌نفسه، بریده از واقعیت همواره تازه شونده آن، چنان‌که در تجربه به ظهور می‌رسد، اتخاذ نظری بسیار انتزاعی نسبت به اثر است (همان). بنابراین، معنای اثری که متعلق به گذشته است، برحسب پرسشهایی تعریف می‌شود که از منظر زمان حال در برابر آن قرار می‌گیرد. تاریخمندی هر فهمی از گذشته است که ما در آن، در زمان حال قرار می‌گیریم. پیش‌داوریهای ما چیزهایی نیستند که ما باید از آنها چشم‌پوشیم یا می‌توانیم از آنها صرف‌نظر کنیم. این پیش‌داوریه‌ها اساس وجود ما هستند و اصلاً به واسطه همین پیش‌داوریه‌هاست که ما قادر به فهم تاریخ هستیم. هیچ تأویل بی‌پیش‌فرضی وجود ندارد (رهبری، ۱۳۸۵، ص ۱۶۲).

تنش گذشته و حال برای فهم پرثمر است؛ این تنش فضای میان را به بار می‌آورد. تنها با گذر زمان می‌توانیم درک کنیم که «متن چه می‌گوید»، فقط به تدریج است که

معنای تاریخی و حقیقی

آن ظاهر می‌شود و زمان

حال را مخاطب می‌سازد.

معنای اثر منوط به این

است که ما در زمان حال

چه پرسشهایی می‌کنیم، نه آنچه در عمل بازسازی با آن کار می‌کنیم. وظیفه حقیقی علم هرمنوتیک یگانه‌سازی (همگرایی) است نه اعاده یا احیاء^{۳۰}.

اطلاق، یعنی فاصله میان متن و موقعیت کنونی از میان برود؛ یعنی کار تأویل را مرتبط کردن و اینکه متن برحسب لحظه کنونی ما چه معنایی می‌دهد. بنابراین، معنای اثر برای ما محصول یگانه‌سازی افق کنونی خود ما و افق اثر است. باید تصریح شود که متن به چه سان برای وضع زمان حال سخن می‌گوید. فهم عبارت است از: عمل دیالکتیکی متعامل معرفت به نفس شخص، افق یا جهان او با آنچه با آن مواجه شده است... معرفت به نفس عبارت از فهمی است که از پیش در تاریخ و سنت جای گرفته و گذشته را فقط با وسعت دادن افقش برای در برگرفتن شئیء مورد مواجهه می‌فهمد. فهم عبارت است از: مشارکت در جریان سیال سنت، در لحظه‌ای که گذشته و حال به هم می‌آمیزند. ذهنیت هنرمند یا خواننده هیچ کدام مرجع واقعی نیست، بلکه دقیقاً خود معنای تاریخی که اثر در زمان حال برای ما دارد، مرجع واقعی است؛ بلکه بازسازی جهان اثر هنری وظیفه نخستین فهم است. وظیفه تأویل این است که بکوشد فاصله میان متن و موقعیت کنونی را از میان بردارد. تأویل باید نه فقط مشتمل بر این توضیح

باشد که متن در جهان

خودش چه معنایی می‌دهد،

بلکه می‌باید شامل این

توضیح نیز باشد که حسب

29. men auctoris
30. restoration

لحظه کنونی چه معنایی می‌دهد. به عبارت دیگر، «فهم متن همواره متضمن اطلاق آن است». معنای اثر برای ما محصول یگانه‌سازی (اشتراک) افق کنونی خود ما و افق اثر است. فهم بازشناسی خود در دیگری است (پالمر، ۱۳۷۷، ص ۲۰۷).

ب. کاربرد

دعاوی یک متن یا اثر هنری در هر لحظه و در هر موقعیت به گونه‌ای نو و متفاوت فهم می‌شود، زیرا فهم چیزی جز کاربرد نیست و این امر با توجه به وضعیت و موقعیت مفسر تغییر می‌کند. اگر فهم به معنای تطبیق اثر با موقعیت خودمان باشد و فهم و کاربرد، با هم پیوند ناگسستنی داشته باشد، در این صورت، مفسر اثر، پاسخ پرسشهای خویش را فرافکنده و به درک متفاوتی از خود نائل شده است (رهبری، ۱۳۸۵، ص ۱۵۲).

ج. زبان

زبان و فهم، جنبه‌های ساختاری جدایی ناپذیر هستی انسان در جهان‌اند. افقهای ما پیشاپیش با تأمل و اندیشه از طریق زبان در اختیار ما قرار گرفته‌اند. پیش‌داوریهای ما در زبانی که به کار می‌بریم، جای می‌گیرند. فهم، حادثه‌ای است که در زبان واقع می‌شود. تفسیر، تاریخ، و سنت همگی سرشتی زبانی دارند. زبان نمود هستی، تصویر و انعکاس آن است. زبان میانجی تجربه هرمنوتیکی است. امکان هر گونه تفهیمی به شأن زبان نمادی وجود آدمی و نسبتی که با زبان دارد و همچنین شأن زبانمندی خود هستی برمی‌گردد. بدین ترتیب، ماهیت فهم زبانی است، همه فهمها تفسیری‌اند و تفسیر

در زبان جای دارد.

د. تفسیر

بنابراین، رویکرد گادامر به دیالکتیک سقراط نزدیک‌تر است تا تفکر دستکارانه و فناورانه دوره جدید. این در زمانی اتفاق می‌افتد که ما خود را فراپس می‌کشیم و نسبت به ادعای آنی آنچه ما را در برمی‌گیرد، گشوده نیستیم. «در روش، موضوع مورد تحقیق رهبری، نظارت و دستکاری می‌شود»، اما، در دیالکتیک خود موضوع مورد مواجهه، پرسشی را طرح می‌کند که محقق به آن پاسخ می‌دهد. پس، موقعیت تأویلی، موقعیت پرسشگرانه‌ای که از طریق روشهایی موضوع پرسش را به چنگ خود بیاورد، نیست؛ به عکس، او به ناگاه خود را مورد پرسش امر واقع می‌بیند:

«پرسیدن اصالتاً به معنای قرار گرفتن در فضای باز است. گشودگی صفت بارز پرسشگری اصل است. همسخنی، کوشش در استدلال علیه دیگری نیست، بلکه کوششی است برای سنجش ادعاهای او به لحاظ خود موضوع» (Gadamer, 1960, p. 349).

پس این دیالکتیک به گونه بارزی پدیدارشناختی است، چه، به یک شیء یا وجود مورد مواجهه رخصت داده می‌شود که خودش را آشکار سازد. محور این دیالکتیک «امتزاج افقها» ست. امتزاج افقها پاسخی است به مسئله تمایز بین زمان (شرایط افق) متن (واقع) و مفسر (محقق)، و مشتمل است بر گشودگی افق (عالم) خویش به آنچه غریب است؛ و وقوف به فاصله بین اثر و خویش (مفسر) که از طریق رفتن فراسوی محدودیتهای بیش فهم



و پرسش اولیه، و نیز ساختن یک افق جامع ارتقاء مفسر (خویش) و متن (دیگری) حاصل می‌شود. بدین‌سان، از طریق دیالکتیک هم سخنی پیوند برقرار می‌شود و بدین‌سان برای متن، متنی که پاسخ به پرسشی معین است، طرح مسئله می‌شود.

با آنچه در فهم دیالکتیکی اتفاق می‌افتد، می‌توان گفت که در **حکم زیبا شناسانه** هرمنوتیک دیالکتیکی، سه قلمرو فهم، (زیبایی‌شناسی، تاریخ و زبان) با هم پیوند می‌خورد. بنابراین، پاسخ هرمنوتیک دیالکتیکی به این سؤال اساسی در زیبایی‌شناسی که چه چیزی را می‌توان زیبا خواند و ملاک زیبایی چیست، دارای سه خصلت است: (۱) خاص است، (۲) ماهیت بازی دارد، و (۳) زبانی است (رهبری، ۱۳۸۵، صص ۱۲۲-۱۲۰).

۱. خاص بودن

حکم زیباشناسانه بر دیالکتیک بی‌منت‌های جزء و کل مبتنی است، که در آن، کل از رهگذر غنایی امر جزئی نمونه‌وار دستخوش رشد و گسترده‌گی دائم می‌شود. اثر هنری شیء ادراک صرفی نیست که در برابر شناسنده‌های قائم به خود قرار گیرد. اثر هنری وجود اصلی خود را در این دارد که در تجربه شدن، تجربه‌کننده را دگرگون می‌کند. اثر هنری امری خاص است و در رابطه با مفسر (مشاهده‌گر) بر او اثر می‌گذارد. فهم هنر از طریق گشودگی در برابر آن و استماع پرسش حاصل می‌شود (همان، ص ۱۲۰ / پالمر، ۱۳۷۷، صص ۱۹۳-۱۹۲). فهم

اثر هنری در جزئیت آن نوعی روشن‌بینی است، یعنی آدمی چیزی بیش از آنچه قبلاً می‌دیده است، می‌بیند.

۲. بازی/نمایش

تجربه هرمنوتیکی همانند ورود به بازی نمایش است. این تلقی، تلقی ایدئالیستی از آگاهی را به چالش می‌کشد. بازی، نحوه هستی اثر هنری است. فاعل شناسایی به بازیگر تبدیل می‌شود و عمل او مقهور نوع بازی است. بازی بر بازیگر تفوق دارد، بدون بازی کردن، چیزی به نام «بازی» وجود ندارد. بازی چیزی است که برای ما اتفاق می‌افتد. اثر هنری، و نه هنرمند، با ما سخن می‌گوید. اثر، آفریننده خودآگاهی در ماست (رهبری، ۱۳۸۵، صص ۱۳۰-۱۲۷).

۳. زبانی

هرگونه تأمل و اندیشه که درباره اثر هنری می‌بینیم، زبان‌گونه است. «اثر هنری حرف می‌زند، خواه در گوهر خود، زبان‌شناسانه دیده شود یا نه... زبان اثر هنری با آگاهی هر فرد سخن می‌گوید.» (همان، ص ۱۳۱). در لحظه تفسیر، اثر هنری برای مفسر پیامی دارد. شگفتی در برخورد با اثر همواره سرچشمه مکالمه، و در نهایت دانایی است. درک اثر هنری از طریق یک «مکالمه» یعنی گفتگو با گشودگی کامل انجام می‌پذیرد.



پژوهش در عرصه هنر متمایز از عرصه پدیده‌های طبیعی است. نتیجه علم تجربی با استفاده از «روش» که همانا مواجهه معطوف به کنترل است، با پدیده‌ها مواجه می‌شود و سعی در «شناختن» آنها دارد. هرمنوتیک دیالکتیکی تأمل درباره چگونگی مواجهه ثمربخش با هنر را دنبال کرده است و اجتناب از رویکرد سوژه محور و به جای آن اتخاذ منطق مکالمه را برای پژوهش هنر ممکن می‌داند. در منطق مکالمه، پژوهشگر در برابر اثر، مقام مخاطب را دارد و با اثر وارد پرسش و پاسخ می‌شود. از این طریق با امکان امتزاج افقها در فرایند مواجهه با اثر هنری، که خصلت «نمایش / بازی» را دارد، فهمی از اثر حاصل می‌شود.

(۱). مسئله پژوهش می‌تواند نقش ابزار معینی در تولید اثر، تأثیر شرایط معینی بر تولید اثر، تأثیر اثر بر شرایطی که در آن اثر تولید شده، درک آنچه در اثر آمده تا امکان چگونگی اشتراکات ممکن در آثار هنری، وجود عنصری مؤثر یا قاعده عامی در تولید اثر یا تأثیر اثر هنری، منشأشناسی ابهام یا نقصان یا نارسایی در اثر هنری، دستیابی به قاعده عام در مورد نسبت هنر با زندگی آدمی، یا قاعده‌مندی در فرایند تولید اثر، یافتن مؤلفه‌های پنهان از مؤلف و مخاطب اثر، ضرورت برای کار هنری در شرایط معین تاریخی اجتماعی، یافتن تأثیر عوامل پنهان و پیدا در شکل و محتوای اثر، رابطه سبک با اثرگذاری، رابطه محتوای معین با میزان اثرگذاری، رابطه بین یک گفتمان مسلط با یک اثر هنری، عوامل مؤثر بر افول هنر، نقش نظام اقتصادی بر تولید یا تأثیر هنر، نشان دادن همبستگی بین مؤلفه‌ها یا تداوم آنها یا تحلیل یا ... در تولید تأثیر اثر هنری باشد.

احمدی، بابک. (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی: درسهای فلسفه هنر*، تهران، نشر مرکز.
 پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷)، *علم هرمنوتیک*، تهران، هرمس.
 رهبری، مهدی. (۱۳۸۵)، *هرمنوتیک و سیاست*، تهران، کویر.
 کوکلمانس، یوزف. (۱۳۸۲)، *هیدگر و هنر*، ترجمه محمد جواد صافیان، تهران، پرسش.
 هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱)، *شعر، زیان، و اندیشه رهایی*، ترجمه عباس منوچهری، تهران، مولی.

Abrams, M.H. (1987), "Orientation in Critical Theory", in *Lambropoulos*, Vassilis and Miller, David, *Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology*, ed. The State University of New York, New York.
 Bontekoe, Ronald. (1996), *Dimentions of the Hermeneutics Circle*, New Jersey, Humanities.
 Dilthey, Wilhelm. (1961), *Pattern & Meaning in History*, New York, Harper & Brothers.
 Gadamer, H.G. (1960), *Wharheit und Methode: Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubingen: J.C. Mohr.
 _____. (1971), *Philosophical Hermeneutics*, trans. D. Linge, Berkeley: University of California.
 _____. (1998), *Truth and Method*, G. Barden, J. Cumming, London.
 Grondin, Jean. (1995), *Sources of Hermeneutics*, State University of New York. New York.
 Heidegger. (1975), *Poetry, Language and Thought*. Harper & Row. New .York.
 Marsh, David. & Gerry Stoker. (2002), *Theory and Methods in Political Science*, New York, Palgrave Macmillan.
 Young Julian. (2001), *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.



پدیدارشناسی هگل و هایدگر و هنر مدرن

سیاوش جمادی
پژوهشگر فلسفه غرب

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۳۰

چکیده

نظریه هنری و زیبایی‌شناختی فیلسوفان کل‌نگر و بنیاداندیشی چون هگل و هایدگر در اندیشه فلسفی آنها ریشه دارد. این دو فیلسوف علی‌رغم تفاوت‌های بنیادینی که در طرح مباحث فلسفی خود دارند، در باور داشت مرگ هنر بزرگ در عصر مدرن همداستان‌اند. این نوشتار حاصل کوششی است به آهنگ رهیافت به هم‌پیوستگی بینش‌های فلسفی این فیلسوفان با رویکرد آنان به هنر و کار هنری. بررسی این هم‌پیوستگی بی‌آنکه ادعایی بر طرحی پیش‌افکننده در میان بوده باشد، به برخی مقایسه‌ها و نقدها کشیده شد. مقایسه نظام هگلی و جوهراندیشی دکارتی به لحاظ خاستگاه و آغازگاه تفکر، و نقد رادیکال تئودور آدرنواز مطلق‌اندیشی هگل و بنیادگرایی هایدگر از این جمله‌اند.

در بخش آخر مقاله نظریه‌پردازی این فیلسوفان به ویژه در باب مرگ هنر عملاً با تأملی در هنر یکی از هنرمندان شاخص این زمانه یعنی فرانزس کافکا در بوته آزمون نهاده می‌شود. در نظر هگل که در هر حال هنر را به لحاظ محسوس گرداندن مفاهیم و معانی مادون فلسفه می‌داند مجسمه‌سازی یونانی شاخص هنر بزرگ است، چرا که برخلاف هنر نمادین عصر اساطیر و هنر رمانتیک مسیحی معقول و محسوس را کاملاً یکی می‌کند، اما بزرگی هنر بزرگ نزد هایدگر در امری دیگر است: پاسداشت حقیقت در شیء‌وارگی کار هنری. مقاله با طرح معضلی به پایان می‌رسد که باب گشایش آن مفتوح می‌ماند. آنچه حقیقتش می‌نامیم، حتی از منظر تفکر خود هایدگر در هر زمانه‌ای جلوه‌ای متفاوت دارد. حقیقت عصر تکنولوژی که هایدگر آن را گشتل (Ge-stell) می‌نامد، فروبستگی خود حقیقت است. اگر استعاره‌های کافکا نوری بر این فروبستگی بتاباند، در این مراتب بزرگی و کوچکی چه جایی دارد؟

واژگان کلیدی:

یقین حسّی، باز نمود، گشتل، خاستگاه، برابر ایستا، دیالکتیک، شیء‌وارگی، ادراک حسّی، تکثیر تکنیکی، ذخیره قایم و دایم، هاله، سوپژکتیویته، اینهمانی، ناینهمانی، غیریت.



بلکه چیزی است که هنوز انتزاع نشده، به مفهوم در نیامده و خودش نشده است. اگرچه منتقدانی که کی‌یرکگور^۲ نمونه شاخص آنهاست، این بی‌پیش‌فرضی را که داعیه تمام تفکر مدرنیته است، محل تردید و ایراد قرار داده‌اند، (Kierkegaard, 1980, pp. 11-13) اما در هر حال، فلسفه هگل صورت نهایی بی‌پیش‌فرضی فلسفه‌های مدرن است، و ثانیاً کلیت سیستم هگل همه چیز را در درون خودش حل و فصل می‌کند. این سیستم خود قانون‌گذار^۴، ملتزم به حیطه درونی خویش است و حتی شاید بتوان گفت که در اینجا حیطه واژه مناسبی نیست، زیرا مفهوم حیطه، مرز و حد و حدودی را تداعی می‌کند که حیطه را از بیرونش جدا می‌کند. سیستم هگل، بیرونی ندارد. در قیاس با آن می‌توان کانت را مثال زد. در کتاب نقد خرد محض از چیزهایی چون شیء فی‌نفسه^۵ و ایده‌ها سخن می‌رود که به حیطه توانش ذاتی عقل محض راهی ندارند و در بیرون آن، در خود آرمیده‌اند و حال آنکه یکی از موجبات طرح دیالکتیکی هگل، پاسخ به کانت و حل مشکلات فلسفه او از جمله فاصله پرناسدنی عین و ذهن و همچنین آنتی‌نومیها یا احکامی است که به یکسان قابل اثبات و ابطال هستند. در سیستم هگلی هیچ چیز غیر قابل فهمی در بیرون یا در بالا وجود ندارد. «در پشت پرده ... هیچ چیز نمی‌تواند دیده شود، مگر ما خود به پشت پرده رویم» (Hegel, 1970, p. 137). حتی آنچه هنوز مفهوم

سیستم فلسفی هگل این دعوی را درخود نهفته دارد که اولاً پیش‌فرضی جز آغازی نامتعیّن و بی‌واسطه ندارد که فلسفه با وساطت خود می‌تواند بر آن غلبه کند. این پیش‌فرض نه آن‌گونه بنیاد و سرچشمه‌ای است که کارل یاسپرس^۱ آن را امر مطلقاً نامشروط می‌گیرد، نه اصول متعارفه علمی است، نه شرایط ماتقدم کانتی است و نه آن امر شک‌ناپذیر و بدیهی که دکارت^۲ آن را سرنخ و آغازگاه جستار فلسفی خود قرار می‌دهد،

1. Karl Jaspers
2. Descartes
3. Kierkegaard
4. self-legislating
5. ding an sich



نشده، امکان آن را دارد که در تقابل با چیزی غیر خود مفهوم شود. هر نامفهومی با وساطت اندیشه انتزاعی که وجه افتراق و ممیزه انسان با حیوان است، مفهوم خواهد شد. هیچ حقیقت متعال ابدی، ازلی و ماورائی وجود ندارد که توسل به آن به هر نحوی لازم افتد. هیچ مرجعیت یک‌سویه‌ای که از بیرون قرض گرفته شود یا استعلا به سوی آن لازم افتد، در میان نیست. هر چه هست، در سیستم است و بیرون از آن هیچ نیست. تناقضی که مرتفع ناشدنی باشد، در میان نیست. بر این تناقض در سیستم هگلی تأکید کرده‌اند. دیالکتیک هگل را در فرایند سه پایه‌ای برنهاد^۶، پادنهاد^۷ و هم‌نهاد^۸ ساده و خلاصه کرده‌اند. هگلیان چپ بیش از دیگران به این اندیشه دامن زده‌اند. سر و ته کردن هگل، نزد مارکس ضرورتی برای نجات فلسفه آلمان از محصوریت در ذهن بود. تز و آنتی‌تز در مارکسیسم مبنای صورت‌بندی نزاع و جنگ طبقاتی قرار می‌گیرد، اما هگل نه دوری خود از فعلیت و واقعیت را می‌پذیرد و نه تز و آنتی‌تز را به منزله هماوردان و هم‌ستیزان می‌نگرد. اصل آن است که این دو هم‌بسته یکدیگرند. هستی و اندیشه که نزد کی‌یرکگور آشتی‌ناپذیر، مانعة‌الجمع و هم‌ستیز ابدی هستند، نزد هگل جدایی‌ناپذیر و برای شناخته شدن نیازمند یکدیگرند. عین و

ذهن، معقول و بالفعل و من و نامن نیز هم‌چنین هستند. چرا که هر چیز به مدد غیر از خود و در آینه چیز دیگر

شناخته می‌شود. فردیت جدا افتاده و خود آیینی که نزد کی‌یرکگور پس‌نشینی در ژرفای اصالت بود، نزد هگل بودن تیره، ناپروورده و بیگانه با خود است. خود تنها از بازتاب خود در دیگری به خودآگاهی می‌رسد.

نقطه عزیمت و آغازگاه در راه
اهمیت نقطه پدیدارشناسی روح هگل یک نقطه
عزیمت در ارشمیدسی و یک سنگ بنای متقن‌تر
تعیین غایت و استوارتر از آنچه بر روی آن
 ساخته می‌شود، نیست و بعداً گفته
 خواهد شد که این آغازگاه در واقع آغازگاه نیست. قطب
 مقابل هگل در این باره دکارت است. به تحقیق نمی‌توان
 پدیدارشناسانی چون هوسرل، ماکس شلر^۹ و هایدگر را
 از حیث اعتبار خاستگاه تفکرشان به عنوان قطبهای مقابل
 هگل معرفی کرد. قضیه «من فکر می‌کنم، پس هستم» که
 به قضیه کوگیتو معروف است، نزد دکارت نه فقط سنگ
 بنایی تزلزل‌ناپذیر است، که در تاریخ اندیشه غرب بنایی
 که دکارت بر این سنگ بنا بر پا می‌کند (چیزهایی چون
 اثبات وجود نفس، خدا و عالم خارج) نقشی چندان تعیین
 کننده در اهمیت و اعتبار دامن‌گستر دکارت نداشته است.
 اهمیت این بنا در حد تأثیری گذرا بر جوهر انگارانی چون
 لایبنیتس^{۱۰}، اسپینوزا^{۱۱} و مالبران^{۱۲} بوده است.

اهمیت روز افزون دکارت در
 مقام فیلسوفی چالش‌برانگیز
 از زمان کانت تا زمانه
 هوسرل، هایدگر، دریدا،
 فوکو، لاکان، ژیاک و همه

6. these
7. antithese
8. synthese
9. Max Scheler
10. Leibniz
11. Spinoza
12. Malebranche

متفکران معروف به پست مدرن به آن نیست که چگونه وجود خداوند یا دوام نفس را اثبات کرده است. این یک دریافت شخصی نیست، بلکه مباحثی که فیلسوفان نامبرده در نقد و تحلیل سوژه دکارتی برانگیخته‌اند، گواه اهمیت قضیه کویگتویی است که دکارت آن را سنگ بنا و آغازگاهی بی‌چون و چرا می‌داندست. پدیدار آغازین پدیدارشناسی هوسرل و شاگردانش از قضا با آغازگاه پدیدارشناسی روح بیش از آنکه مقابل باشد، نزدیک و همانند می‌نماید، زیرا در پدیدارشناسی هوسرل و شاگردانش فکر حقیقت اصلی نه در آغاز، که در پایان است. تفاوت این دو حوزه البته به جای خود محفوظ است، لیکن پدیدارشناسی، خواه هگلی باشد و خواه هوسرلی، حرکت و فرایندی است که حقیقت و کمال آن در پایان فرادست می‌آید نه در آغاز.

الکساندر کوژو^{۱۳} از جمله شارحانی بنیاد و زمینه است که هگل و هایدگر را همراه زیبایی‌شناسی می‌کند. در اندیشه کوژو معنای هگل زمان نه به منزله عمر موجودات، بلکه در مقام حرکت هستی به سوی نیستی، همان معنای مشترکی است که در ژرفای اندیشه هگل و هایدگر به یکسان نهفته است

(Kojeve, 2001, pp. 382-)

385). بی‌پیش‌فرضی مطلق

همان‌طور که کی‌یرکگور

علیه هگل گفته است، وجود

ندارد. پدیدارشناسی در هر

حال از عدم آغاز نمی‌شود. به نظر می‌رسد که فلسفه هگل گرچه به هیچ وجه آسان فهم نیست، لیکن در پیچ و خم تفسیرها بسی پیچیده‌تر از آنی که هست، شده است. هر فیلسوفی فلسفه‌اش را از جایی می‌آغازد. آغازگاه هگل «یقین حسی»^{۱۴} است. تئوری زیبایی‌شناختی یا حسانی هگل زائیده فلسفه‌ای است که آغازگاه آن یقین حسی بی‌واسطه و در عین حال پست‌ترین و ناپرورده‌ترین مرتبه شناخت است، و کار هنری چون با ماده محسوس و جزئی سر و کار دارد، پس به چشم هگل در هر دورانی حتی در عصر کلاسیک به مرتبه‌ای مادون فلسفه که اساساً با مفاهیم و انتزاع سر و کار دارد، متعلق است.

«علمی که بدو یا بلاواسطه برابر ایستای ماست نمی‌تواند چیزی غیر از آنی باشد که خود علم بی‌واسطه، علم بر امر بی‌واسطه یا علم برهستنده است. بر همین منوال ما خود را نیز باید بی‌واسطه و برگیرنده نگه داریم.

درونمایه انضمامی یقین حسی بی‌درنگ و بلاواسطه خود را همچون غنی‌ترین شناخت می‌نماید که هیچ مرزی برای آن نمی‌توان یافت، چه هنگامی که به مکان و زمانی که این یقین در آن ورزیده می‌شود، دسترسی پیدا می‌کنیم و چه وقتی که بهره‌ای از این پراپری^{۱۵} را بر می‌داریم و از طریق تقسیم آن به درونش نفوذ پیدا می‌کنیم. افزون بر این، یقین حسی همچون حقیقی‌ترین چیز

می‌نماید، زیرا هنوز چیزی از

برابرایستای خود را کنار نهاده

است، بلکه این برابرایستا را با

پراپری کاملش فرا پیش‌خود

13. Aleksandre Kojève
14. Die Sinnliche Gewissheit
15. die Fülle

دارد. اما در واقع، این یقین خود را همچون انتزاعی‌ترین و تهیدست‌ترین حقیقت وامی‌نماید. او از آنچه می‌داند، تنها چیزی که می‌تواند اظهار کند تنهایی آن هست؛ و حقیقت آن تنها در بردارنده هستی چیز است و آگاهی در این یقین به نوبه خود صرفاً همچون من محض است. به بیانی دیگر، در این یقین، من، صرفاً همچون این محض و برابر ایستا نیز صرفاً این محض است» (Ibid, p. 82).

این «اینهای محض» در سیر جدالی روح به پست‌ترین مرتبه تعلق دارند. «پدیدارشناسی روح» صرفاً به لحاظ روشی از این مرتبه آغاز راه می‌کند. در ضمن مقصود از پست‌مرتبه‌ی مادون بودن در سیر کمال معرفت انسانی، دورتر بودن از روح مطلق نفی‌ناپذیر و نزدیک‌تر بودن به طبیعت از خود بی‌خبر است. به تعبیر دیگر، سیستم هگلی ناگزیر است همه چیز را رو به کمال بداند.

این سیستم از آنجا که روح مطلق را غایت تغییر و نهایت فرایند رفع‌های مستمر می‌داند، لاجرم باید خود را جامع شناخت فلسفی، ختم فلسفه و تلویحاً مدافع برتری تاریخی و جهانی مدرنیته غربی یا به قول هابرماس^{۱۶} «در زمینه همه زمینه‌ها» (Habermas, 1999, pp. 218-219) بداند. این سیستم، ناچار است در جایی از حرکت باز ایستد که هر آنچه پیش

از آن هستی یافته و سپس ناپدید گشته، در حکم خادم این موقف واپسین باشد. آیا این موقف که هگل آن را در پیکر ناپلئون مجسم دید،

به گونه‌ای نقش همان مرجعیتی را ایفا نمی‌کند که آدرنو، پدیدارشناسی هوسرل و شاگردانش را به وام‌گیری توجیه ناشده آن از بیرون سیستم متهم می‌کند؟ در واقع آدرنو در سراسر کارنامه فکری خود، در دیالکتیک روشنگری، در دیالکتیک منفی، و در بخشهایی از خلاق صغیر (مثلاً قطعه ۴۵) نشان می‌دهد که بر این موقف ناگزیر در فلسفه هگل (موقفی که هگل را به توجیه گونه‌ای تئودیه برای سببیت‌های تاریخی سوق می‌دهد) (هگل، ۱۳۳۶، ص ۹۴) عمیقاً وقوف دارد. دیالکتیک هگل به اقتضای سیر تکاملی‌اش، آن چیزی را حقیقی می‌داند که کلی باشد، و فقط در اندیشه خدا یا تاریخ اندیشه انسانی وجود داشته باشد (همان، ص ۴۹). وقتی هگل از روح مطلق به عنوان غایت پدیدارشناسی روح که همان توصیف سیر کمال آگاهی است، سخن می‌گوید، الزاماً نباید به سلسله مراتبی طولی اندیشید که روح مطلق تنها در انتهای آن ظهور می‌کند. خودآگاهی در پدیدارشناسی روح، اساساً و الزاماً بازتابی^{۱۷} است: من تنها خود را در پرتو دیگری می‌شناسم. شناخت بی‌واسطه خود، عین بیگانگی است. دیگری با تفاوتش و بانیشان دادن آنچه من نیستم، مرا متوجه خودم می‌کند. این همان شیوه سلبی است که به تناقض دیالکتیکی معروف شده است.

بنابراین، من و نامن هر دو لوازم خودآگاهی‌اند. هگل در همان اوایل مقدمه پدیدارشناسی روح تأکید می‌کند که در این بالندگی

16. Jurgen Habermas
17. reflexive

پیش‌رونده حقیقت، نباید صرفاً بر تفاوتها نظر کرد. «غنچه با از هم شکفتن گل ناپدید می‌شود» و می‌توان گفت که این یک، آن یک را باطل می‌کند، به همین منوال میوه روشن می‌کند که گل هستی کاذب گیاه است و میوه اکنون همچون حقیقت گیاه به جای گل نشسته است. این اشکال تنها خود را متمایز نمی‌کنند، بلکه به سبب ناسازگاری با هم خود را طرد می‌کنند، لیکن همزمان سرشت سیالشان آنها را عناصر وحدتی سازمان یافته می‌سازد که نه تنها هم‌ستیز نیستند، بلکه هر یک همان قدر ضروری است که دیگری، و همین ضرورت برای نخستین بار حیات گل گیاه را نقش می‌زند (Hegel, 1970, p. 12). این ضرورت به دیگر سخن یعنی از پست‌ترین تا عالی‌ترین مراتب تشکیل ایده کلی گیاه همه به یکسان در خدمت ایده کلی هستند. گیاه در غنچه نیز حضور دارد و به همین منوال روح مطلق چیزی نیست که همچون رویداد هستی در تفکر بازپسین هایدگر فارغ از قانونمندی و بنا به اراده مبهم تقدیر تاریخی را عوض کند. این روح مطلق، این عالی‌ترین مرتبه کمال خود آگاهی همان قدر نیازمند ادراک حسی جزء بین حیوانی است که این ادراک برای آن ضروری است. آدرنواز آن رو در خور تأمل و نقد و خوانش است که از موضع تئوری انتقادی در برابر کلیت هگلی و رویداد هایدگری می‌ایستد و هر دو را کاذب اعلام می‌کند. اینکه کدام یک از این تئوریه‌ها قابل دفاع و موجه‌ترند، در اینجا محل بحث نیست. آنچه در اینجا منظر نظر است، رویکرد هنری هگل و هایدگر و نگاهی اجمالی به جهان داستانی

کافکا در همین زمینه است. مسلماً تئوری زیباشناختی هر فیلسوفی بر فلسفه او مبتنی است. نزد هگل کار هنری صورتی از بی‌واسطگی ناپروورده است که با وساطت فلسفه باید به صورت مفهومی درآید. هنر متعلق به جلوه حسی ایده است.

هنر به حقیقت جهان حسی ره نمی‌یابد. این کاری است که بر عهده منطق است. فراگذار از امور حسی همان اندیشیدن یعنی ممیزه انسان است. «در واقع برای جانوران چنین گذاری رخ نمی‌دهد. آنها در حد حساسیت و شهود درجا می‌زنند. هم از این رو، حیوان دین ندارد» (Hegel, 1965, p. 75). سیر تحول تاریخی هنر از نگاه هگل از سه مرحله نمادین، کلاسیک و رمانتیک می‌گذرد.

در هنر نمادین و تا حدی مشرکانه که به عصر اساطیر تعلق دارد، نماد، هرگز به مفهوم انتزاعی خود، پیوند ضروری پیدا نمی‌کند. شاخص هنر کلاسیک، مجسمه‌سازی یونانی است. هگل بر آن است که در مرحله کلاسیک پیکره‌های انسان معنی و جسمانیت را یکی می‌کنند. «تنها خارجیت انسان می‌تواند معنویت را به شیوه‌ای حسی متجلی کند» (Ibid, p. 419). هنر در مجسمه‌سازی یونانی به کمال می‌رسد و پایان می‌یابد. هنر رمانتیک بر بنیاد عقیده به تجسد مسیح و حسی کردن خداست. وقتی حقیقت تنها در اشکال انتزاعی بیان می‌شود، پس هنر غالب عصر جدید یعنی رمان که پایبند اشخاص منفرد و محتوای دلبخواه است، نمی‌تواند حقیقت را بازگوید. تفسیرپذیری نامحدود به عقیده هگل



بر این عجز رمان صحنه می‌گذارد. ما هنر کافکا را به عنوان نمونه معروفی از این تفسیرپذیری بعداً تحلیل می‌کنیم. لیکن قبلاً نگاه هایدگر به کار هنری و هنر را مرور می‌کنیم.

شاید بهتر باشد زیبایی‌شناسی هایدگر را از توافق او با تئوری مرگ و پایان هنر آغاز کنیم. هایدگر با پیروی کاملاً آشکار و آری‌گویانه از هگل بر مرگ هنر در عصر مدرن صحنه می‌گذارد. مقصود از عصر مدرن عصری است که آغاز آن با پایان قرون وسطی، و وقوع رنسانس همزمان است. اعلام این همداستی در مجلد اول نیچه و موخره *خاستگاه کار هنری* نشان از تجدید نظر هایدگر در مضامین قبلاً مطرح شده او در *خاستگاه کار هنری* دارد که غالباً مفسران آن را همچون مانیفست هنری هایدگر پذیرفته‌اند. در *خاستگاه کار هنری* تندیسهای اگینا^{۱۸}ی در موزه مونیخ، آنتیگونه سوفوکل، معبد پایستوم^{۱۹}، کلیسای جامع بامبرگ، تابلوی «یک جفت کفش روستایی» از وان‌گوگ، شعر «چشمه رومی» از کنراد فردیناند مایر^{۲۰} شاعر سوییسی قرن نوزدهم، چکامه‌های هولدرلین و کوارتتهای بتهوون آثار متنوعی

از هنرهای تجسمی، شعر و موسیقی هستند که هایدگر به عنوان کارهای هنری بر می‌گزیند، به برخی از آنها به اشاره‌ای بسنده می‌کند

و برخی دیگر از جمله تابلوی وان‌گوگ و معبد پایستوم را موضوع تفسیر هنری خود قرار می‌دهد. پیداست که تابلوی وان‌گوگ، اشعار هولدرلین و فردیناند مایر، و کوارتتهای بتهوون به هنر مدرن یا دست کم به آفریده‌های هنری عصر مدرن تعلق دارند، و انتظار می‌رود که حسب تئوری «مرگ هنر» از حیطه چیزی به نام هنر بزرگ خارج باشند. نه فقط این آثار، بلکه همه آفریده‌های هنری عصر جدید باید از منظر هگل و هایدگر از ذات هنر دور افتاده و در بند حسانیات (زیبایی‌شناسی) که نزد هایدگر مسبب اصلی سقوط هنر بزرگ است، گرفتار آمده باشند. اگر بنا باشد که فهرستی از آثار هنری در ذیل مقوله کلی هنر فروتر، یا هنر استحسانی فراهم آوریم، باید به کار دشوار و پر زحمتی چون نوشتن نوعی دانشنامه آثار هنری مدرن تن در دهیم. در این صورت کلیه آثار موتزارت، هایدن، بتهوون، مالر، واگنر و آثار همه آهنگسازان بزرگ و کوچک و همچنین کلیه پرده‌ها، تابلوهای نقاشی، تندیسها و مجسمه‌های تراویده از نبوغ کسانی چون رافائل، داوینچی، سزان، وان‌گوگ، پیکاسو و... و نیز همه نوشته‌های ادبی تا آنجا که هنرشان محسوب می‌داریم، از درام و شعر گرفته تا رمان و داستان کوتاه و به همین منوال کلیه فیلمها تا آنجا که سینما را هنر می‌دانیم و

خلاصه هر آنچه اثر هنری عصر مدرن محسوب می‌شود، همه یکجا در همان واکنهای باری‌ای تلمبار

18. Ägina
19. Paestum
20. Conrad Ferdinand Meyer



شوند که در اینجا باید ادبیات و هنر مبتذل را به خراب آباد حمل کنند و به دیگر سخن، برای نخستین بار برای شمارش کتب و حلقه‌های فیلم و تابلوهای نقاشی با نگاهی خشک و ترس‌سوزِ واحدی همچون واگن و وانت به کار برده شود. حمل ادبیات با قطار باری که مارکز در *صد سال تنهایی* نیز به آن اشارتی دارد، در عصر مدرن و پس از اختراع لوکوموتیو و صنعت چاپ و امکان تکثیر تکنیکی و انبوه آثار هنری دیگر یک استعاره نیست. یا وام‌گیری اصطلاح «هاله» از والتر بنیامین. شاید بتوان گفت که فروپاشی «هاله» حرمت برانگیز کار هنری امروزه در همه جا مشاهده می‌شود: در بازار نشر کتاب کالاهای پرچرخهای دستی و در باربندها و واگنها توسط کارگرانی که تولستوی عرق‌ریزی آنها را موجب شرمندگی نویسنده می‌دانست، (تولستوی، ۱۳۶۴، ص ۱۲). به این سو و آن سو حمل می‌شوند. شیوه پرتاب کتاب توسط انبارداران همان نوع مهارتی را نیاز دارد که کارگران ساختمانی و بارفروشان میوه برای پرتاب آجر و هندوانه لازم دارند. هنر و به ویژه سینما از پابستگی به بازار عرضه و تقاضا به آسانی رها نمی‌تواند شد. این درست که هر چه باشد، کالای فرهنگی تفاوت‌هایی ماهوی با کالاهای دیگر دارد، اما این تفاوتها مانع آن نیست که گردانندگان بازار هنر پیشاپیش ذوق و سلیقه مشتریان را برای دوام و بقای سود و سرمایه خود هموار نکنند. حمل هنر و تفکر بر واگنهای باری که بی‌تردید، آثار هگل و هایدگر را نیز شامل می‌شود،

دیگر یک استعاره نیست، بلکه یک رخداد جاری است: فروپاشی عینی هاله، به بیانی دیگر تکثیرپذیری تکنیکی مخاطبان و به تعبیر هایدگر محافظان^{۲۱} کار هنری را نیز پیشاپیش تعیین می‌کند و به تعبیر تئودور آدرنو^{۲۲} رابطه کار و مخاطب را به دادوستد مصرف‌گرایانه نازل می‌کند. تصادفاً این دو فیلسوف که به دو حوزه فلسفی نه چندان همگون تعلق دارند، در نگاه نخست می‌نماید که در باب قدرت سلطه تکنولوژی و منشأ بودن آن در نسبت سوژه مدرن با طبیعت درون و برون نگرش مشابهی دارند. اگر چه استعاره واگن باربری بیش‌تر توسط داستان‌نویسان به کار رفته است، اما این فلاسفه نیز به شیوه‌ای دیگر به مدلول آن واقف بوده و به این بیان استعاری اشاره کرده‌اند. به نزد آدرنو یکدست‌سازی صنعت فرهنگ در نظام سرمایه‌داری پسین و در جامعه لیبرال - دموکراتیک از همان خاستگاه فاشیستی ریشه می‌گیرد که به سوزاندن اجساد انسانی در کوره‌های آدم‌سوزی هیتلر منتهی شد. از دیدگاه هایدگر تکنولوژی نه صرفاً به عنوان معلول تمدن مدرن، که به سبب سرچشمه باستانی‌ای که تکنولوژی مدرن، خود معلول آن است، ذاتاً ظهور چیزی به نام Ge-stell است. پیشوند Ge در این واژه افاده معنای فراهم‌آوری و تجمیع می‌کند و معلوم است که این پیشوند در اینجا اسم مفعول نمی‌سازد، چه در این صورت بایستی به جای آن لفظی چون das Gestellte به کار می‌رفت.

این توضیح ابتدایی که از بابت آن

21. bewahrers
22. Theodor Adorno

باید پژوهش خواست، تمهیدی برای توضیح نکته‌ای دیگر است که چندان ابتدایی نیست. حرف تعریف *das* قبل از اسم مفعولی که با حرف بزرگ ابتدا می‌شود، به نوعی آن اسم را جمع می‌کند *das Gestellte* را می‌توان به «نهاده‌ها» ترجمه کرد، اما *Ge* نه بر جمع بودن، که بر تجميع و گردآوری دلالت دارد. تفاوت *das Gestellte* و *Ge-stell* متناظر است با تفاوت چیزی چون «درختها» و «درختستان». *Ge-stell* که در لغت متداول به معنای قالب، چارچوب و قفسه است، لفظاً می‌تواند «نهادستان» یا شاید «فراهم نهشت» ترجمه شود و قطعاً هایدگر به همگنی این واژه با *Vorstellung* (تصور، فراپیش نهشت، باز نمود) که آن را شیوه ذاتی تفکر متافیزیکی مدرن می‌داند، نظر دارد. *Ge-stell* ذات غیر تکنولوژیک تکنولوژی است (Heidegger, 1990, p. 914). نباید فراموش کرد که علاوه بر هایدگر ارنست یونگر^{۲۳} در کتاب *کارگر: خواجهگی و گشتالت*، واژه گشتل را به ماهیت «جنبش‌انگیزی جمعی تکنوکراسی برای فراوری، حمل و نقل و مدیریت بی‌مقصد» اسناد می‌دهد (Junker, 1932, p. 100). گزینش این واژه توسط هایدگر برای بیان نحوه خاص انکشاف تکنیک گزینشی سنجیده است و از چیره دستی او در استخدام واژه‌ها نشان دارد. گرچه او خود از پذیرش این تبحر ظاهراً ستایش‌انگیز امتناع دارد، زیرا منش او در رفتار با کلمات گویای این ادعاست که این واژه‌ها هستند که خود را گزیده و برجسته می‌کنند.

انتخاب خودرأیانه^{۲۴} واژه، از دید هایدگر، امری متعلق به ادبیات مدرن است. *Ge-stell* همه معانی‌ای را که وصف‌الحال ذات تکنیک است، در خود نهان دارد: وضع کردن، نهادن، سامان دادن، فراهم آوردن و گردآوردن، چارچوب‌بندی و قاب‌بندی. گشتل با همه این کارها امر واقعی و طبیعت را فارغ از توان انسان به صورت منبع ذخیره قائم و دائمی مکشوف می‌سازد و بدین‌سان راه انحای دیگر انکشاف از جمله انکشاف خود حقیقت را مسدود می‌کند. «گشتل مانع تجلی و استیلای حقیقت می‌شود و در نتیجه، تقدیری است که تحت انضباط در می‌آید، خود بزرگ‌ترین خطر می‌گردد» (هایدگر، ۱۳۷۳، ص ۲۲). بدین‌سان گشتل، آدمی را از سلوک در مسیر انکشاف اصیل‌تر و فراخوانی حقیقت آغازین باز می‌دارد.

از سوی دیگر، هایدگر به نقل از هولدرلین این امید را می‌دهد که «هر جا خطر هست، نیروی منجی نیز می‌بالد» (همان). در نظر هایدگر نجات احاله به اصل و ذات و افتادن در راه ظهور حقیقت است و آزادی نیز گوش‌سپاری به فراخوان تقدیر است.

تکنولوژی و هنر نزد هایدگر
خاستگاه هنر هم‌سرچشمه‌اند. واژه یونانی تخته
 به نزد هایدگر *(tekhne)* مأخوذ از *tiktein* (با املای
 لاتینی) است که به معنای بارآوری،
 فراوری و تولید است. گرچه واژه
 هنر در فارسی هم به معنای صنعت
 و هم معنای فراورده زیباست، اما

23. Ernst Jünger
 24. Willkürlich / arbitrary

اگر معنای اصیل فرادید باشد، این واژه و حتی واژه art را مشکل بتوان برگردان مطابق برای تخته انگاشت. «هنر» مرکب از «هو» و «نر» در زبان پهلوی به معنای مردانگی نیکو و به طور کلی جنگاوری، قدرت، فضیلت و مهارت است و مفهوم تولید از آن مستفاد نمی شود. ریشه لاتینی art به معنای سلاح و جنگ افزار است که هنوز آثار آن در واژه artillery به معنای توپخانه و آتشبار باقی مانده است. kunst در آلمانی اصلاً به معنای دانش و توانش است و با können (توانستن) و Kenntnis (شناخت، علم) ارتباط دارد، و تا حدی می تواند معادل تخته باشد. هرچند در اینجا با این معادل کاملاً مطابق نیست، زیرا تخته نزد یونانیان متضاد اپیستمه (episteme) یا دانش نظری محسوب می شد. لیکن هایدگر این معانی لغتنامه ای را رد می کند. او تخته را نه متضاد اپیستمه بلکه متضاد فوزیس (Phusis) یا طبیعت می داند. فوزیس ظهور موجودات از جانب خودشان است. تخته، دانش^{۲۵} یا علمی است که رفتار ما با طبیعت را راه می برد و با Machenschaft (ماشینیسیم) آلمانی قرابت معنایی دارد. تخته، ساختن و هنر، ساختن نیست (Heidegger, 1961, p. 96 f). هنرمند^{۲۶} بدو می داند که چگونه به موجودات مجال آشکار شدن بدهد.

تخته علم ساختن نیست
(Heidegger, 1972, p. 47 f).

تکنولوژی نیز بدو شیوه
ساختن چیزها و انجام
کارها نیست، بلکه شیوه

انکشاف و آشکارسازی است که سابق و مقدم بر ساختن است. هایدگر در مجلد دوم نیچه می نویسد: «اینکه چیزی چون موتور دیزل وجود دارد، بنیادی تعیین کننده و غایی دارد. این بنیاد به این امر راجع است که چگونه مقولات طبیعت که بعدها تکنولوژی ماشینی از آنها بهره برداری می کند، زمانی توسط فلاسفه به طور خاص محل تفکر و تعمق واقع شده اند» (Heidegger, 1961, p. 79). بدین سان می توان گفت که گشتل بدو نوعی انکشاف است، به نحوی که طبیعت نه متجلی حقیقت، بلکه متجلی ذخیره قائم و دائمی است که می تواند منقاد یک چارچوب گردد.

اما همان طور که گفته شد، گشتل سرچشمه هنر نیز هست. در اینجا هایدگر در *خاستگاه کار هنری* گشتل را گویای طریقی می داند که شکاف میان زمین و جهان را شکل می دهد و به قالبی در می آورد که Gestalt یا هیئت یک کار هنری مثلاً یک معبد است (Heidegger, 1972, p. 52). پیداست که این تصویر عجیب که برحسب آن، زمین نماینده مصالح مادی کار هنری از جمله رنگ، سنگ و صورت و جهان نماینده خلاقت هنری است، نیاز به توضیح بیشتری دارد.

هایدگر خاستگاه، سرآغاز و سرچشمه^{۲۷} کار هنری را در چه می بیند؟ کار هنری از یک سو به صخره می ماند. ابزار نیست. بی غرض و بی مقصود است. این وجه کار هنری

25. Wissen
26. technites
27. Ursprung

همان مواد شیء‌گانه و طبیعی آن است. کار هنری از سوی دیگر به یک ابزار مثلاً جارو می‌ماند. توسط انسان ساخته شده، طبیعی و شیء‌واره نیست. اما سویهٔ سومی نیز در کار است. خلاقیت هنرمند به لحاظ بی‌غرضی شباهتی به خلاقیت طبیعت دارد (Ibid, p. 10 ff). بر حسب مضمون کتاب هستی و زمان، باید بگوییم هنرمند است که مصالح مادی و نشان دادن صورت هنری بر آنها را انتخاب می‌کند. بی‌درنگ باید افزود که در هستی و زمان سخنی از فرایند آفرینش کار هنری در میان نیامده است. لیکن در این کتاب هایدگر نشان می‌دهد که نخستین تماس انسان با اشیاء تماسی ابزار ورزانه است و این انسان است که ابزار یا چیزهای تودستی را بر می‌گزیند، خواه برای کاربرد سودمند، خواه برای تبدیل آنها به کاری هنری (Heidegger, 2001, pp. 69-88 & 102-112). در خاستگاه کار هنری بر عکس، هنرمند کار را انتخاب نمی‌کند. او کار را نمی‌سازد. برعکس این کار است که هنرمند را هنرمند می‌کند. نه به این معنا که تا کسی کاری هنری خلق نکند، هنرمند نمی‌شود بلکه، به این معنا که هنرمند از سویهٔ خود بر آفرینندگی خود مسلط نیست. بر عکس او تحت سلطهٔ جریان آفرینش است. اصل هنر است نه هنرمند و نه کار هنری. این مضمون را هایدگر با دوری هرمنوتیکی توضیح می‌دهد. نسبت هنرمند و کار آن نیست که یکی خاستگاه و دیگری صادر شده از خاستگاه باشد. به دیگر سخن، هنرمند خاستگاه کار و کار، خاستگاه

هنرمند است و این بی‌آن وجود ندارد. با این همه، این هر دو به واسطهٔ امر ثالثی وجود دارند. هم از این رو آن امر ثالث در اصل اول است. این امر ثالث همان هنر است. آیا این دور هرمنوتیکی که در چرخش آن هنرمند و کار هنری هر دو چون مأموران بی‌اختیار هنر هستند، عجیب و شگفت‌انگیز نیست؟ آیا مصادیق انضمامی و عملی هنر آفرینی با آن همخوانی دارند؟ مسلماً خیر. سینما اگر هنر محسوب گردد، به اقتضای وابستگی آن به صنعت و همچنین گروهی بودن آن دقیقاً و به‌ناچار بر گزینش شخصی، بر برنامه‌ریزی دقیق و زمانمندی مراحل تولید متکی است. هر دکوپاژی نافی تفسیر هایدگر است. به همین منوال انبوهی از آثار نقاشی، موسیقی، شعر و رمان اگر هنر محسوب گردد، به روشنی از قصد و دست کم منشأیت سوژه هنرمند، فراورده شده‌اند. حتی در هنر سوررئال که بر خودکاری پافشاری می‌شود، مؤلف سرچشمه و خالق اثر است. پس چگونه هنر می‌تواند خاستگاه کار و هنرمند باشد؟ هایدگر خود بسیاری از کارهای هنری عصر مدرن را می‌ستود و به شاعرانی چون ریلکه، هولدرلین، پل سلان، موریکه و تراکل دلبستگی داشت و از مکتبهای ادبی زمان خود مثلاً از دادائیسم و سوررئالیسم و همچنین به طور کلی از ادبیات گریزان بود. این بدان معناست که وی همهٔ کارهای هنری عصر مدرن را روانهٔ واگن باربری آثار مبتذل نمی‌کرد. لیکن وی همداستان با هگل اغلب این آثار را متعلق به هنر بزرگ نمی‌دانست. مراد وی از

هنر همان هنر بزرگ، یعنی هنری است که محل رویداد ظهور حقیقت هستندگان است. اینکه هنرمند منشأ کار هنری نیست، چیزی مرموز از آن گونه که افلاطون به شاعران نسبت می داد نیست. مسئله آن نیست که هنرمند ملهم از الهامی بیرونی مثلاً الهام خدایان یا شیاطین از خود بی خود می شود. قضیه به ساده ترین زبان آن است که در کار هنری حقیقت موجودات یعنی موجودات آن سان که هستند، مکشوف می گردد و از همین رو، هایدگر مخاطبین کار هنری را نگه دارنده و محافظ می خواند تا واژه *bewahren* (نگه داشتن) را با *wahr* (حقیقی) و *Wahrheit* (حقیقت) مربوط کند.

بنابراین، تأثیر و تأثر حسی یا ادراک حسّانی (زیبایی شناختی) امری ثانوی است نه گوهر بنیادین کار هنری. واژه *Ästhetik* مأخوذ از استیسیس (*aisthesis*) یونانی است که بر ادراک حسی دلالت می کند. استتیک که معادل زیباشناسی یا زیبایی شناختی برای آن بسنده و اساساً درست نیست، نگرشی را بنا می نهد که بر مخاطب کار هنری و تأثر حسی او از زیبایی اثر متمرکز است. نزد هایدگر نگرش حسّانی (زیبایی شناختی) دقیقاً همان چیزی است که مرگ هنر بزرگ را در آن باید جست. زیبایی شناسی وقتی به

میدان می آید که پیشاپیش

کار هنری به ابژه ای برای

احساسات و تأثرات ذهنی

مخاطب تبدیل شده است.

باید توجه داشت که در

اینجا هایدگر به جای واژه *Object* یا *Objekt* یا ابژه که ریشه لاتینی دارد و در اصل به معنای برون افکنده است، واژه آلمانی *Gegenstand* را به کار می برد که دقیقاً و لفظاً به معنای «برابر ایستا» ست و معمولاً به ابژه ترجمه می شود. کار هنری برحسب دیدگاه حسّانی (زیبایی شناختی) وقتی ارزش هنری پیدا می کند که در برابر حس و درک مخاطب قرار گیرد. کار هنری وقتی که به ابژه قلب شده باشد، برای موزه و نمایشگاه مناسب می گردد. در این صورت، کار هنری دیگر عرصه رویداد ظهور حقیقت نیست، بلکه آلت احساسات ذهنی و شخصی است. نگرش حسّانی از متافیزیک انسان مدار مدرنیته بالیدن می گیرد. حالات،

شیوه احساس و ادراک آدمی در حضور چیزی عامل تعیین کننده و تعریف کننده هر آنچه انسان با آن مواجه می شود، می گردد. در این صورت موجودات، چه در کار هنری و چه در هر وضع و مقام دیگری، نه آن چنان که هستند، بلکه آنچنان که به صورت تصور و باز نمود در می آیند، ظاهر می شوند. *Vorstellung* که آن را معمولاً به تصور یا باز نمود ترجمه می کنیم، در اصل به معنای «برابر نهشت» است یا آنچه برابر آگاهی ظاهر می شود. هایدگر اساس و شیوه تفکر متافیزیکی مدرن را تفکر

باز نمودینی^{۲۸} می داند که

به باور او اصلاً تفکر به

معنای اصیل کلمه نیست

(Heidgger, 1997, pp. 15ff).

۲۸. «باز نمود» معادل دقیق *representation* است. باید گفت که هایدگر معادل آلمانی این واژه یعنی *vorstellung* را با دلالتی وسیع تر به کار می برد. بدین معنا که کل تفکر مفهومی را ذیل این واژه قرار می دهد.

دیالکتیک منفی آدرنو علیه هایدگر و هگل

در عین شباهت کلی هایدگر و آدرنو در باب نیروی احاطه‌کننده و سلطه‌گر تکنولوژی بر انسان مدرن، این دو فیلسوف چه برحسب سنت و پیشینه فلسفی و چه برحسب تحلیل این سلطه، اختلافی بنیادین و اساساً هم‌ستیز دارند. کار هنری نزد آدرنو به هیچ وجه عرصه ظهور مطلق یا حقیقت نیست. هرگونه بنیاداندیشی نزد آدرنو چیزی جز تلاشی تمامیت‌خواهانه برای اینهمان‌سازی ناینهمانی‌ها نیست. در عین حال کار هنری نزد او مبتنی بر دورنمایه مستقل خویش است. آدرنو در پژوهشی دربارهٔ بتهوون نظریه زیبایی‌شناختی خود را که اساسش بر نفی خارجیت زیبایی‌شناختی نسبت به کار هنری است، بدین‌سان خلاصه می‌کند: «ما موسیقی را نمی‌فهمیم. موسیقی ما را می‌فهمد» (Adorno, 1993, p. 15). کار هنری برحسب مواضع، تلقیها و زوایای دید کسانی که در موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و سالنهای کنسرت می‌پلکند، خود را عرضه نمی‌کند. حسانیات یا زیبایی‌شناسی بیرون از کار نیست، بلکه درون آن است. کار هنری همان‌طور که هگل و هایدگر می‌گویند، بدو با حضور مخاطب کار هنری نمی‌شود. به اصطلاح، کار هنری همچون چاهی است که از خود آب می‌آورد، لیکن این آب نزد آدرنو نقش بیرونی چیزی به نام مطلق یا حقیقت را باز نمی‌تاباند؛ چیزهایی که از نگاه آدرنو اساساً کاذب‌اند. کار هنری اگر یک بنیاد داشته باشد، مضمون و محتوای صدق آن است. کار هنری

از خود و از درون خود این صدق محتوایی را عرضه می‌کند. نقشی که مخاطب ایفا می‌کند، نقش کسی است که غول را از درون بطری بیرون می‌کشد. صدای سوژه صرفاً نوعی مداخلیت در به سخن درآوردن شیئیت کار هنری است. سوژه در اینجا از خود در می‌گذرد. غایت‌مندی تئوری زیبایی‌شناسی آدرنو به دیدگاههای فلسفی او در دو اثر معروفش، *دیالکتیک روشنگری* و *دیالکتیک منفی* بر می‌گردد: نجات سوژه‌کنیویته یا ذهنیت از عوامل محدودکننده.

نگاه کلی به این غایت وقتی بی‌توجه به تفصیل مطالب توسط آدرنو باشد، به سادگی او را با پدیدارشناسان به ویژه مارتین هایدگر همدستان می‌نماید. پدیدارشناسی نیز هدفی جز بازگشت به خود چیزها و مجال دادن به آنها تا خود خود را نشان دهند، ندارد. پدیدارشناسی همه سر، تلاشی است پی‌گیر و نستوه برای ممانعت از دخالت سوژه در اینهمان‌سازی چیزها و جهان با خود. پدیدارشناسی نیز بر آن است تا با خلاصی سوژه از بند، ابژه را نیز آزاد کند، لیکن آدرنو بر آن است که پدیدارشناسی به ویژه پدیدارشناسی هستی‌شناسانه هایدگر برای رهیافت به این غایت راهی را در پیش می‌گیرند که نهایتاً چیزی چون امور مطلق و دسترس‌ناپذیری از قبیل آیدوسها یا ذوات هوسرلی و رویداد هستی‌هایگری را به جای مداخلیت سوژه می‌نشانند. می‌توان نقد آدرنو بر هوسرل، هایدگر و حتی هگل را بدین‌سان خلاصه و ساده کرد: روشنگری بناست از مرجعیت اسطوره‌ای پیشین رها شود، اما این رهایی به بهای سرسپردگی به مرجعیت تازه‌ای است:



و باطل افتاده بوده و متعاقباً و بعداً هنرمند آن را به دست گرفته و نقش ذهن و خیالش را در آن تعبیه کرده است. نه فقط شئیء برای مصرف سودمند است بلکه همچنین شئیء زیبا برحسب فلسفه هایدگر در تمام مراحل آن هرگز بدواً شیئی که صرفاً شئیء باشد، نیست. تمامی هستی و زمان مبتنی بر این سنگ بناست که انسان یا دازاین موجودی که چون مظلوفی در درون جهان قرار گرفته باشد، نیست.

دازاین خود در - جهان - بودن است. ثنویتی که میان سوژه و ابژه مفروض است، صرفاً امری ثانوی است که نظریه پردازان آن را جعل کرده اند. به همین منوال هایدگر در خطابه فشرده و نسبتاً کوتاه خود به نام *خاستگاه کار هنری* می کوشد همان چیزی را رد کند که آدرنو به او نسبت می دهد: خارجیت معنای کار هنری و فرض پیشین جادبودگی و بیرون بودگی آن. این داستانی است که سرنخ آن را در مکتب فرانکس برنتانو²⁹ و شاگردش هوسرل باید جست. آنها بودند که در دوران جولان نوکانتیها در آلمان با طرح نظریه ای به نام *حیث التفاتی* یا قصدیت³⁰ بنیاد جدایی و ثنویت سوژه و ابژه را متزلزل ساختند. در حد این مختصر همین قدر می توان گفت که حسب نظریه قصدیت در هیچ شرایطی یک کنش ذهنی یا روانی نمی تواند چون جزیره ای بسته و بریده از متن باشد. هر آگاهی ای یک آگاهی از و هر عشقی یک عشق به و هر لذتی یک لذت از است. تغییر دو گانه سوژه

سوژه ای اقتدارطلب که با قربانی کردن ناپنهمانیها سلطه خود بر طبیعت برون و درون را از طریق اینهمان سازی کاذب سوژه و ابژه برقرار می کند. پدیدارشناسی برای رهایی از این مرجعیت سرانجام به مرجعیت جدیدی مجال جولان می دهد. کار هنری نزد هگل و هایدگر عرصه مدخلیت این مرجعیت است، لیکن این مدخلیت به باور آدرنو فریبی بیش نیست. چیزی به نام کل، مطلق، سرچشمه و رویداد هستی نه در بیرون و نه در درون وجود ندارد. این است که سرچشمگی کار هنری و تقدم آن بر مخاطب از دیدگاه آدرنو صرفاً از نگاهی کلی نگر به تفکر هنری هایدگر و هگل نزدیک است. نزد آدرنو هر کار هنری ای یگانه است و عرضه کننده محتوای صدق خود. بنابراین شئیء وارگی کار هنری که مضمون مشترک آدرنو و هایدگر است، به هیچ وجه آن گونه که هارتمان³¹ می اندیشید، شیئی مصنوع نیست که ارزش زیبایی شناختی بر روی آن انداخته یا Superimposed شده باشد (quoted in: A Heidgger Dictionary, 2000, p. 19).

در اینجا مخصوصاً و عمداً به
 هارتمان اشاره کردیم تا به این
 نکته برسیم که تصادفاً هایدگر نیز
 موضوعی خلاف هارتمان و همه
 زیبایی شناسانی دارد که شیئیت کار

هنری (شیئیت اعم از سنگ، رنگ و صوت) را به منزله چیزی می نگرند که قبلاً چون شیئی فی نفسه به دور از دست و فکر انسان در جایی عاطل

29. Hartmann
 30. Franz Brentano
 31. Intentionalität / Intentionality

و ابژه به نوئسیس (اندیششه) و نوئما (اندیشیده) صرف عوض کردن لفظ نیست، بلکه تلاشی است برای رهایی از سوژه به مفهوم کانتی کلمه که با احکام ترکیبی ماتقدم نقش مبدأ و فاعلی شاکله ساز^{۳۲} برای واردات عالم خارج ایفا می‌کند. پدیدارشناسی هوسرل برای حذف این سوژه دخالت‌گر بنا را بر ابژه‌ای می‌گذارد که همچون من اندیشنده دکارتی بدون دخالت هر چیز جز خودش به بداهت و شهود در آگاهی حاضر می‌شود. هوسرل نام این ابژه را پدیدار می‌گذارد. برای هوسرل فرض بر آن است که با این روش چیزی به نام ثنویت ذهنیت و عینیت منتفی می‌شود. بدو^{۳۳} ماکس شلر و سپس هایدگر می‌کوشند تا پدیدارشناسی را از عضلاتی که هوسرل به آنها دامن زده بود، نجات دهند. هایدگر در هستی و زمان با تحلیل‌های هستی‌شناسانه هم هوسرل و هم ماکس شلر را در معرض این انتقاد قرار می‌دهد که آنها نه تنها از نوع هستی آگاهی، سوژه و ذهنیت غفلت ورزیده‌اند، بلکه در همان ذهنیتی پای در گل مانده‌اند که آهنگ رهایی از آن را داشته‌اند.

حاصل آنکه خلاصی از قیومیت سوژه هدفی است که هایدگر در کار فلسفی خود و به تبع آن در نظریه هنری خود دنبال می‌کند، پس این امر که خاستگاه کار هنری نه در مخاطب و نه در هنرمند، بلکه در هنر است، نتیجه قهری کلیت تفکر فلسفی هایدگر است. هگل، هایدگر و آدرنو البته مضامین

فکری خود را با دقت و قدرت نبوغ‌آمیزی توجیه کرده‌اند و حق آن است که پس از خوانش متون آنها (چیزی که مسلماً خارج از حوصله این مقاله است) مضمون فکری‌شان را در بوته نقد و داوری بگذاریم.

اما نظریه زیبایی‌شناسی آدرنو برخلاف فلسفه انتقادی او که جای جای از حکم‌های فتواگونه آکنده است، مبتنی بر توضیحات مبسوطی است که در آنها از محتوای صدق کار هنری و رهایی آن از زور تیزی سوژه تقویم‌کننده دفاع می‌کند. نظریه زیبایی‌شناسی آدرنو کار هنری را از هر امر مطلق و فراگیری که از بیرون بر هر کار هنری‌ای حمل گردد، آزاد می‌سازد. هر چند هایدگر نیز نظریه بیرون‌بودگی و منشأیت بیرونی جانمایه کار هنری را به خود منتسب نمی‌داند. صدور حکم نهایی در این دعوا از عهده این نگارنده خارج است، لیکن صرف نظر از این مباحث، هنر مدرن اعم از اینکه کوچک و ذهنی باشد یا بزرگ و عرضه‌کننده امری غیر شخصی، می‌تواند بازگفت وضعیت زمانه‌ای باشد که در آن انسان در خود فرو رفته و اسارت ذهنی او خود از ثمرات گفتمان قدرتی آهنین است. همان طور که هولدرلین و ریلکه از زمانه عسرت سخن می‌گویند، ادبیات کافکا نیز سراسر از اسارت فلج‌کننده انسانها در برابر نیروهای پدرسالارانه‌ای سخن می‌گوید که به قول والتر

بنیامین از عصر پیشاتاریخی و از دوران اساطیری برخاسته‌اند (بنیامین، ۱۳۶۶، ص ۱۳۱). بزرگی و

32. schematisch / schematic

کوچکی این هنر در ناگزیری آن تأثیری ندارد. اگر چه تفاوت‌گذاری میان هنر مدرن و هنر بزرگ توسط هگل و هایدگر بنابر تفسیر آنها در باب ذات هنر است، لیکن این تفاوت‌گذاری چه بسا در دست برخی از مریدان و دنباله‌روان این فلاسفه به آسانی به خوار داشت و واژنش^{۳۳} ارزش‌گذارانه کل هنر مدرن تبدیل شده است. اصطلاح «مرگ هنر» خود گویای آن است که هنر بزرگ با روانه کردن کل آثار مدرن در واکنش‌های باری احیا نمی‌گردد. مرگ هنر می‌تواند به معنای فروبستگی هنر بر هرگونه حقیقتی از جمله حقیقتی باشد که هگل و هایدگر آن را باور دارند، و درست از همین رو، دیگر ادعای چنین حقیقتی از هنر مدرن پذیرفتنی نیست و نیز چنین است ادعای درک آثار بجا مانده از هنر بزرگ گذشته. هر چه باشد، مسلم است که ما در عصر حافظ یا سوفوکل زندگی نمی‌کنیم. مارک تواین در تعریف آثار کلاسیک گفته است: «آنچه مردم می‌ستایند اما نمی‌خوانند» (Kemp, 1998, p. 146). اگر این درست باشد، پس هنر بزرگ که به زعم هگل و هایدگر متعلق به دوران پیشامدرن است، در عصر ما یا موضوع تتبعات خشک و پیرانه است یا تنها از طریق گونه‌ای معاصر شدن جاذبه‌ای زنده پیدا می‌کند. از نگاهی سلبی می‌توان از عباراتی چون «مرگ هنر»، «مرگ خدا»، «غیاب حقیقت» و از همه مهم‌تر «مرگ انسان» نتیجه گرفت که حتی اگر

حقایق جاودانه‌ای وجود داشته باشند، هنر مدرن جز دق الباب بر در بسته و گشوده‌ناشدنی آن، یا جز انتظار بی‌سرانجام و به سرنامدنی برای آن کاری نمی‌تواند کرد. تنها کار دیگری که هنر مدرن می‌تواند در برابر حقیقت انجام دهد، افشای دروغ است.

کافکا می‌گوید: «هنر ما کورگشتگی کافکا همچون و حیرانی فراروی حقیقت است. شاهدی بر هنر تنها آن نوری که صورتک مدرن شکلک باز و مضحک ما را پس می‌راند حقیقی است و دیگر هیچ» (Kafka, 1992, p. 238). کافکا شاید تفسیر برانگیزترین هنرمند زمانه ما باشد. سوزان سانتاگ در مقاله «علیه تفسیر» تفسیرهای کافکا را دست کم به سه لشکر فرو می‌کاهد: تفسیر اجتماعی که مضمون آثار کافکا را به قدرت بوروکراسی آهنین و تمامت خواه جامعه سرمایه‌داری پیشرفته تعبیر می‌کند، تفسیر روان‌کاوانه که رابطه کافکا با پدرش را مضمون نهفته آثار او می‌داند و تفسیر دینی که قصر و دادگاه را به منزله محکمه اسرارآمیز الهی تلقی می‌کند (Sontag, 1964). ماکس برود^{۳۴}، ویلی هاس^{۳۵} و مارتین بوبر^{۳۶} از جمله مفسرانی هستند که به تمثیلهای دینی در جهان کافکا باور دارند. تفسیر ماکس برود بسی ساده‌اندیشانه است. او می‌پندارد که تقلای شخصیت‌های آفریده کافکا راه‌هایی بعضاً امیدوارانه به

33. Widerlegung / refutation
34. Max Brod
35. Willi Haas
36. Martin Buber

سوی خداست. چهره مضحک مقامات دادگاه و قصر، بی درنگ ما را از برود ناامید می‌کند.

مارتین بوبر، گرشوم شولم^{۳۷} و اریش گروتسینگر^{۳۸} آثار کافکا را برحسب برخی از فرقه‌های عرفانی یهودی و مسیحی به تلاش نومیدانه انسان برای رسیدن به ساحت اعلایی تعبیر می‌کنند که در سکوت، مستوری و بی‌اعتنایی نسبت به انسان آرمیده است (جمادی، ۱۳۸۲، صص ۳۷۲-۳۰۳). لیکن این تفاسیر کافکا را همان کسی نشان می‌دهد که در زمانه مرگ هنر احمقانه به دنبال هنر بزرگ است. کافکا در یادداشتها و نامه‌های خود بارها از بی‌اعتقادی خود به متعارفان زمانه خود اشاره کرده و آنها را شیاد و فریبکار خوانده است. خصلت مشترک همه این تفسیرهای دینی آن است که خود را از خوانش نشانه‌های درون‌متنی خلاص کرده‌اند و با احکامی کلی درباره کل آثار کافکا همه چیز را فیصله داده‌اند. چیزهایی در آثار کافکا می‌توان دید که روشن و بی‌نیاز از تفسیر است. در شماری از بهترین آثار کافکا قهرمان داستان که گویا قبلاً در خانواده (مسخ و آمریکا)، در پانسیون (محاکمه)، خانه پزشک بهکده و لاورری، موطن (قصر) و در یک سوراخ (نقب) بی دغدغه همچون همه می‌زیسته است، ناگهان در اثر حادثه‌ای چون دگردیسی به حشره (مسخ)، اغفال‌شدگی (آمریکا)، حضور بازرسان (محاکمه)، ناقوس شبانه (پزشک بهکده) صدای سوت مانند (نقب) و دریافت

نامه‌ای از روسیه (لاورری) و دعوت به مساحی^{۳۹} (قصر) برآشفته می‌شود. می‌توان گفت: این حادثه ممکن بود پیش نیاید و آثار کافکا نیز معدوم می‌بود، لیکن وقتی حادثه رخ می‌دهد، سامان همه چیز به هم می‌ریزد و دیگر وضعیت اول برگشتنی نیست. در واقع استعاره‌ای رخ داده است. متافور دقیقاً یعنی دور بردن، فرا بردن و انتقال به جایی دیگر. گرگور سامسا خود را همانند حشره نمی‌یابد. تشبیهی در کار نیست. او خود را در بسترش حشره می‌یابد. عین جمله مسخ و آمریکا چنین است: «... fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt» «او خود را در بستر به حشره‌ای غول پیکر دگر شده یافت». در پزشک دهکده که ناقوس شبانه پزشک را به یک چشم بر هم زدن به جایی دیگر می‌برد، استعاره رخ می‌دهد. قصر و محاکمه دو رمان اصلی کافکا، قهرمان را در وضعیتی تازه پرتاب می‌کند. از این پس قهرمان است که به دنبال مقامات دادگاه و قصر می‌دود. قهرمان فعال و مقامات منفعل‌اند. این فعالیت در رمان قصر به کشمکش شجاعانه تبدیل می‌شود. به هیچ وجه نمی‌توان از سلطه قدرتی ستمگر بر قهرمان ستم‌دیده سخن گفت. تک منظری بودن داستانهای کافکا مشهودتر از هر دلیلی هرگونه ساحت مابعدالطبیعی و متعالی را به جهان کافکا راه نمی‌دهد. همه چیز همواره در حیطه پرسپکتیو قهرمان داستان

37. Gershom Scholem

38. Erich Grozinger

39. Landvermessung / land-surveying

است. گویی صفت‌شان در محاکمه از درون خود یوزف‌کا سر بر می‌کشند. والتر بنیامین در یکی از روشن‌بینانه‌ترین تفسیرهای کافکا این قدرت را به نیروهای کهن پیشاتاریخی که در عصر پیشرفته هرگز پس نرفته‌اند، نسبت می‌دهد. بنابراین، اعتقاد به پیشرفت به معنای این اعتقاد نیست که تاکنون پیشرفتی نیز رخ داده است (کافکا). بنیامین به این نکته اشاره می‌کند که مقامات قصر و دادگاه تا چه حد مضحک و کثیف‌اند. آنها هیچ شباهتی نه به فرشتگان ساحت قدس دارند نه به سلاطین جبار و ستمگر (بنیامین، ۱۳۶۶، صص ۱۳۵-۱۳۱). اصلاً آنها به قهرمان داستان کاری ندارند و گاه حتی به نحوی مضحک از قهرمان می‌گریزند و خود را پنهان می‌کنند.

آنها همواره واسطه‌ها، پیکها و نامه‌رسانها هستند و رئیس آنها دسترس‌ناپذیر است. قهرمان بر در بسته می‌کوبد. او از همین دستگاه پوسیده و فاسد، برگه هویت، حکم برائت و حق توطن می‌طلبد. اینها به هیچ وجه تفسیر نیستند. اینها نشانه‌های روشن و بی‌ابهامی در آثار کافکا هستند که تفسیری ناگزیر را بر ما تحمیل می‌کنند: ابهام و پوشیدگی آثار کافکا از آن روست که موضوع این آثار خود پوشیدگی، خود ابهام و خود قفل‌شدگی

و فروبستگی است. به قول موريس بلانشو^{۴۰} امر نامعقول^{۴۱} همین که با فهم و پرسش مواجه شود، از هم می‌پاشد. بلانشو به این

جمله عجیب کافکا استناد می‌کند «کلاغها بر آن‌اند که یک کلاغ برای نابودی همه آسمانها کافی است. شکی نیست که چنین است، اما این ادعا چیزی را علیه آسمانها اثبات نمی‌کند، زیرا آسمان به زبان ساده یعنی: ناممکن بودن کلاغها» و آن را چنین تفسیر می‌کند: «کلاغها در اینجا انسانها هستند و اندیشه‌های هرز و وانمودین آنها؛ اندیشه منطقی و انسانی‌ای که وانمودین است، مدعی است که تنها یک اندیشه برای نابودی نامعقول کافی است. در این شکی نیست، اما این بر آسمان نامعقول هیچ تأثیری ندارد، چه نامعقول یعنی ناممکن بودن اندیشه منطقی» (Blanchot, 2003, p. 182) همان امر محال و فروبسته، همان جمع نقیضینی چون وجود راستین و وانمودین، هویت و غیریت، هستی و اندیشه (به تعبیر کی‌یرکگور) و ادبیات و ازدواج (برای کافکا) و خلاصه همه پارادوکسهایی است که پیامد رویدادی همچون خوردن میوه ممنوعه (میوه معرفت و همچنین میوه زندگی) بر سر قهرمان کافکا نازل می‌شود. هایدگر می‌گوید: «خود بودن یا خود نبودن» و با آیین هستی‌شناختی راه انتخاب را به مثابه امکانی ذاتی گشوده فرض می‌کند. چون نیک بنگریم، عمده جاذبه هستی‌زیمان نه در عطش خوانندگان بی‌شمار این کتاب به پرسش هستی، که در نویدی است که نویسنده به امکان گشودن بن‌بستهای فروبسته در جان انسانهای عصر مدرن می‌دهد. کافکا

40. Maurice Blanchot
41. absurd

این‌گونه نویدها را باور نمی‌کند. به قول والتر بنیامین «کافکا هرگز فریب و سوسه‌های رستگاری را نمی‌خورد» (بنیامین، ۱۳۶۶، ص ۱۳۵) آن نیروی نجات بخشی که هایدگر در شعر هولدرلین می‌بیند، آن تئودیسهٔ هگلی که بلایا و مصائب بشری را در خدمت کمال یافتن روح قربانی می‌کند، آن معاصرت با مسیح که کی‌یرکگور آن را در اعماق سوژهٔ فردیت یافته می‌جوید، و همهٔ آفاق رهایی‌ای که در عرفان کاباله، در حسیدی‌گری،^{۴۲} در مکتب تئوزوفی رودولف اشتاینر^{۴۳} و در صهیونیسم وعده داده می‌شوند، در جهان کافکا چیزی جز عصاهای زیر بغل نیستند. حادثه‌ای که قهرمان کافکا را از خود به در می‌کند، خود را در وضعیت نه این و نه آن یافتن است. خود بودن و خود نبودن بدین‌سان برای کافکا امری دیگر می‌شود: سرگردانی ابدی میان وجود راستین و وجود وانمودین و آشتی‌ناپذیری این دو. بنیامین این پارادوکس را بدین‌سان ترجمه می‌کند: پیشاپیش در تماشاخانه بودن (همان، صص ۱۴۷-۱۴۶). او به نکتهٔ باریکی اشاره می‌کند: در صحنهٔ واپسین رمان محاکمه، یوزف‌کا از یکی از جلادان خود می‌پرسد: «شما در کدام تماشاخانه بازی می‌کنید؟» پارادوکس نهایی کافکا را شاید به از این نتوان چکیده کرد: فریب بزرگ همان فریب‌ناپذیری است. واژهٔ Angst که نزد هایدگر حال بنیادین فراروی عدم است، تصادفاً از واژه‌های مکرر فرانتس کافکا به ویژه در

نامه‌هایی است که به محرم‌ترین انسان زندگی‌اش میلنا نوشته است. حتی می‌توان گفت که این تشویش، تشویشی وجودی است در برابر هر لحظه امکان فروپاشیدن. این فروپاشی همان وضعیت از اینجا ماندگی و از آنجا راندگی است که پیامد حادثهٔ برآشوبندهٔ آغاز داستانها آغاز می‌شود. به نظر نمی‌رسد که هنر مدرن بهتر از این بتواند وضعیت روحی زمانه را مجسم کند. زمانه‌ای که آرامش در گرو خودفریبی و یکی شدن با وجود وانمودین است. «در این جهان جز فریب چه می‌بینی؟ اگر روزی فریب نیز نابود شود، هرگز به سویی منگر ورنه به ستونی از نمک دگرگون خواهی شد» (کافکا) (جمادی، ۱۳۷۹، ص ۱۷۷). پزشک دهکده در خانهٔ خود غافلانه زندگی می‌کند. ناقوس شبانه او را از این غفلت بیدار می‌کند، اما این بیداری همان فریب بزرگ است. جملهٔ پایانی این شاهکار کوتاه به قدر کافی گویاست: «فریب! فریب! یک‌بار به هنگام زنگ شبانه به طنینی موهوم پاسخ دادم. دیگر کار هرگز بسامان نمی‌شود».



42. Hasidism
43. Rudolf Steiner

اگر مقصود از هنر بزرگی که هگل و هایدگر مجلس ترحیمش را برگزار می‌کنند، آن هنری باشد که مطلق یا موجودات را آن‌سان که هستند، در کار هنری تعبیه می‌کند، پس کافکا وقتی در هنرش ناممکن بودن ظهور حقیقت را نشان می‌دهد، به نحوی سلبی با آن فلاسفه بزرگ همداستان شده و در هنرش تصویر محسوس و جزئی را تعمیم داده است. با این تفاوت که وی دیگر چشم امید به بازگشتی آخر زمانی ندوخته است. «موسی به کنعان نرسید نه از آن رو که عمرش کوتاه بود، بلکه چون این عمر یک زندگی انسانی بود» (Kafka, 1964, p. 293-294). موسایی که کافکا به او اشاره دارد، آن انسانی است که همه چیز به خود او واگذار شده است. قصر اعم از اینکه ساحت کبریا باشد یا قفس بوروکراسی و تکنیک مدرن یا هر چیز دیگر، هرگز فریادرس مساحی که به سوی آن می‌رود، نمی‌گردد. در اینجا تنها «قفسی به جست‌وجوی پرنده‌ای می‌رود». هستی، مطلق، خدا و روح از حد آنچه به او متعلق است، فراتر نمی‌رود. کافکا در جمله قصاری معماگونه می‌گوید: «واژه Sein در آلمانی به دو معناست: هستی و مال او» (همان، ص ۱۶۳). این به خود و نهادگی جانمایه‌ای است که کافکا در کار هنری می‌نشانند. این جانمایه به آن معنا که هایدگر درباره هنر مدرن می‌اندیشد، ذهنی و سوژکتیو نیست، بل انکشاف وضعیت انسان مدرن از طریق بازتاب دوسویه معقول و محسوس است.

(۱). اشاره مارکز به این امر در متن شاهکار معروفش یک شوخی گذرا پی‌نوشت و حاشیه‌ای به نظر نمی‌رسد و اگر چنین به نظر رسد به لحن کلی روایت برمی‌گردد، نه به درجه جدیت و اهمیت قضایا. راوی *صد سال تنهایی* در سراسر کتاب به گونه‌ای است که مبالغه و دروغهای شاخدار، مبالغه در خوردن (ص ۲۲)، مبالغه در خواندن (صص ۳۲۴ و ۳۱۷) مبالغه در شهوت‌رانی (ص ۳۲۷) و مبالغه در امور دیگر از جمله پرواز مدیوس با ملحفه‌ها (ص ۲۰۷) و... را به شیوه داستانهای کافکا با نقل سرسری و عادی جلوه‌دادن باورپذیر می‌کند؛ چیزی که در اساطیر کهن و رؤیاهایی که در همین زمانه در خواب می‌بینیم، دیده می‌شود. در نتیجه این سبک درباره واکن کالا نیز تسری پیدا می‌کند. مارکز در اواخر کتاب (ص ۳۳۸) این گفته را در دهان آئور لیانو می‌گذارد: «روزی که قرار شود بشری در کوپه درجه یک سفر کند و ادبیات در واکن کالا، دخل دنیا آمده است»، اما این جمله را مقایسه کنید با آنچه با ورود قطار به ماکوندو گفته می‌شود: «قطار زرد رنگ بی‌گناهی که به دنبال خود آن همه شک و یقین، آن همه خوبی و بدی، آن همه تغییرات و آن همه فاجعه و دلتنگی به ماکوندو آورد» (ص ۱۹۵). (مارکز، ۲۵۳۵).

- بنیامین. والتر. (۱۳۶۶)، *نشانه‌ای به رهایی: مقاله‌هایی از والتر بنیامین*، ترجمه بابک احمدی، تهران، نشر تندر.
- تولستوی، لئون. (۱۳۶۴)، *هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان*، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- جمادی، سیاوش. (۱۳۷۹)، *یادبود ایوب در جهان کافکا*، تهران، نشر قطره.
- _____. (۱۳۸۲)، *سیری در جهان کافکا*، تهران، ققنوس.
- مارکز، گابریل گارسیا. (۲۵۳۵)، *صد سال تنهایی*، ترجمه بهمن فرزانه، امیرکبیر، چاپ سوم.
- هایدگر، مارتین. (بهار ۱۳۷۳)، «پرسش از تکنولوژی»، مترجم شاپور اعتماد، *فصلنامه/رغنون*، سال اول، شماره ۱.
- هگل. (۱۳۳۶)، *عقل در تاریخ*، ترجمه حمید عنایت، تهران، مؤسسه انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف.
- Adorno, Theodor. (1993), Beethoven. ed. 2000, *Rolf Tiedemann*, Frankfurt.
- Blanchot, Maurice. (2003), *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson. University of Minnesota Press, Minneapolis & London.
- Habermas, Jürgen, (1999), *Wahrheit und Rechtfertigung*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1970), *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp. Verlag Frankfurt am Main.
- _____. (1965), *Ästhetik* vol. I, ed. F Bassenge, Berlin, Weimar: Aufbau.
- _____. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. ed. Friedrich Nicolai. Otto Poggeler. Hamburg: Meiner.
- Heidegger, Martin. (1990), "Die Frage nach der Technik. In Vorträge und Aufsätze, 6th edition. Pfullingen," Neske.
- _____. (1961), *Nietzsche*, Vol. II (Pfullingen: Neske).
- _____. (1972). "Der Ursprung des Kunstwerkes" in *Holzwege*. (5th ed. Frankfurt' klos ternann).
- _____. (1982). *Der Ursprung des Kunstwerkes*: Reclam, Frankfurt am Main, Germany.
- _____. (2001), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag Tübingen. Achtzehnte Auflage.
- _____. (1997), *Was Heisst Denken?* Max Niemeyer Verlag Tübingen. Fünfte Auflage.
- Inwood, Michael. (2000), *A Heidegger Dictionary*, Blackwell.
- Junger, Ernst. (1932), *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*: Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
- Kafka, Franz. (1992). *Beim Bau der chinesischen Mauer*: Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.
- _____. (1964), *The Diaries of Franz Kafka*, ed. Max Brod, Penguin Books.
- Kemp, Peter. (1998), *Literary Quotations*, Oxford Uni. Press.
- Kierkegaard, Søren. (1980), *The Concept of Anxiety*, ed. & trans. Reidar Thomte. Princeton University Press. New Jersey.
- Kojève, Alexandre. (August 2001), *Hegel*, Frankfurt, quoted in: Safranski Rudiger: *Ein Meister aus Deutschland*. Fischer Taschenbuch Verlag' Frankfurt am Main, (1988).
- Sontag, Susan. (1964), "Against Interpretation" in *Evergreen Review*, December, U.S.A.

نقدنامه
نقد نكویی هنر

بخش دوم



نقد تکوینی سرچشمه‌ها و فرایند زایش و تکوین یک اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد. به همین دلیل بی‌مناسبت نیست که آن را «جنین‌شناسی اثر» نیز نامیده‌اند. تاکنون نقدها همگی توجه اصلی خود را معطوف متن نهایی و پایان یافته کرده بودند، و براساس اسطوره «هدف» و نتیجه یا «پایان» استوار شده بودند. اسطوره‌ای که موجب شده است تا فرایند خلق، کمتر مورد توجه قرار گیرد. نقد تکوینی واکنشی به تاریخ نقد و به این بی‌توجهی است، زیرا این نقد، اساس خود را بر بررسی فرایند خلق و چگونگی شکل‌گیری اثر بنا کرده است. در این خصوص، نقد تکوینی از اسطوره «هدف»، «نوشته» و «نگاشته» به اسطوره «فرایند»، «نوشتار» و «نگارش» سوق یافته است.

بنابراین مطالعه تکوینی یک اثر، مطالعه آن اثر در حالت تولد است. به همین دلیل منتقد تکوینی می‌کوشد تا انواع متنهایی که به نوعی به متن نهایی و آفرینش آن مربوط می‌شود (دست‌نوشته‌ها، چرکنویسها، اسکیسها، اتودها، طرحها و ...) را برای مطالعه، گردآوری کند. با مطالعه این بخش از اثر یعنی فرایند خلق آن نه تنها نقد تکوینی به موضوع مهم چگونگی تحقق یک اثر و

شکل‌گیری «پیشامتن»، بلکه به نقش «پیرامتنها» و «پیش‌متنها» و نقش تخیل مؤلف یا مؤلفان می‌پردازد. همچنین این نقد مواد و عناصری را مهیا می‌کند که علاوه بر استفاده در نظام آموزش هنری، برای آموزش نقدهای دیگر نیز می‌توانند از آن بهره ببرند.

به طور کلی، این نگرش که هنر و شعر با یک الهام ساده شکل می‌گیرد، نزد محققان به ویژه محققان نقد تکوینی مورد پذیرش نیست و این افراد اخیر می‌دانند که یک اثر محصول یک فرایند است و در اغلب موارد بارها و بارها مورد اصلاح، کاهش یا افزایش قرار می‌گیرد. به همین دلیل، نقد تکوینی اثر را به عنوان یک فرایند می‌نگرد و آن را نه تنها به مثابه یک گفته بلکه در روابطی گفته‌پردازانه، مورد مطالعه قرار می‌دهد.

در واقع، نقد تکوینی از نقدهای نوینی است که در قرن بیستم به ویژه در نیمه دوم قرن بیستم و فضای فکری و هنری آن روزگار شکل گرفت. به طور دقیق‌تر، نقد تکوینی در سالهای هفتاد قرن بیستم جایگاه خود را در گستره نقد، نخست در فرانسه و سپس در سایر مناطق به دست آورد. این سالها، سالهای ساختارگرایی و گذار از ساختارگرایی محسوب می‌شود. نقد تکوینی نیز به نوبه خود در مقابل برخی از اصول ساختارگرایی قرار می‌گیرد. ژان ایو-تادیه^۱ از منتقدان معاصر در کتاب *نقد ادبی در قرن بیستم*^۲ به بررسی ده نقد مهمی که در قرن بیستم شکل گرفته‌اند، می‌پردازد. او نقد تکوینی را به عنوان نقد دهم مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد. نویسندگان کتاب *درآمدی بر روشهای نقدها در تحلیل ادبی*^۳ نیز که به مهم‌ترین روشهای نقد ادبی پرداخته‌اند، نقد تکوینی را فراموش نکرده‌اند و حتی آن را به عنوان نخستین نقد اثر خود مورد بررسی قرار داده‌اند. همان‌طوری که بسیاری از محققان به درستی اذعان کرده‌اند، در این نقد توجه به نسخ خطی و چگونگی شکل‌گیری اثر به شکل سنتی در اثرکاوی تاریخی^۴ که در گذشته بسیار مرسوم بود، وجود داشته است. اما تفاوت اساسی و عمیق نقد تکوینی با نقدهای گذشته چنان است که باید برخلاف برخی از محققان آنها را از یکدیگر کاملاً متمایز کرد. مهم‌ترین تفاوت در نگرشی است که میان این دو وجود دارد، زیرا، اگر در گذشته اغلب این دست‌نوشته‌ها به دلیل اینکه

1. Jean-Yve Tadié

2. *La critique littéraire au XXe siècle.*

3. *Introduction aux méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*

4. philologie

بخشی از هویت فرهنگی یک جامعه محسوب می‌شدند و به‌همین دلیل فرهنگ دوستان به تهیه و نگهداری آنها اهتمام می‌کردند، در نگرش جدید و در نقد تکوینی بیشتر این اسناد به‌عنوان عناصر علمی مورد توجه قرار می‌گیرند. (Voir, 1992) عناصری که به وسیله آنها می‌توان به برخی از پرسشهای محققان پاسخ گفت. پرسشهایی در این نوشتار طرح خواهد شد و ما می‌کوشیم به آنها پاسخ دهیم.

مناسب است به جایگاه تاریخی و روش‌شناختی این نقد و تمایز آن از دیگر نقدها اشاره‌ای مختصر شود. در واقع نقد تکوینی به لحاظ تاریخی و موضوعی درمقابل نقد ساختارگرایانه ظاهر شد، زیرا ظهور این نقد با افول ساختارگرایی در دهه‌های هفتاد مصادف بود و از جنبه نظری نیز پاره‌ای از اصول ساختارگرایی را نفی می‌کرد.

این نقد و این نگرش حتی موجب می‌شود نه فقط عناصر پیشامتنی دارای اهمیت بی‌سابقه‌ای در پژوهش شوند، بلکه موجب می‌گردند تا پاره‌ای از گونه‌ها در ادبیات و هنر که تا قبل، جزو گونه‌های دسته دوم و حاشیه‌ای تلقی می‌شدند، همانند یاداشتها، یاداشتهای روزانه، خودزندگی‌نوشتها و پرتورها نیز اهمیت بیشتری یابند.

شناخت وضعیت مؤلف در نقد یک شاخص مهم محسوب می‌شود. هر نقدی باید جایگاه مؤلف را در مطالعات خود روشن و تبیین کند، وضعیت مؤلف به‌عنوان عامل مسلط و حتی مالک اثر در قرن بیستم به ویژه نیمه دوم آن به‌شدت متزلزل گردید تا آنجا که فوکو و بارت مرگ مؤلف را اعلام کردند. از سوی دیگر مضمون‌پردازانی همچون پروسست و باشلار و به ویژه حلقه ژنو به مؤلف زیست‌شناسانه کاری ندارند و درمقابل توجه خاصی به مؤلف خلاق معطوف داشته‌اند. نقد تکوینی نیز باید نظر خود را در مورد مؤلف و این دوگانگی «مؤلف اجتماعی» و «مؤلف خلاق» ارائه کند.

در خصوص موضوع شناسی نقد تکوینی می‌توان به دو مسئله اشاره کرد: نخست در مورد دامنه موضوع باید گفت که دایره فعالیت نقد تکوینی بسیار گسترده است. چنان‌که هر گونه خلاقیتی را در برمی‌گیرد. بنابراین طبیعی است که هم متنهای ادبی و هم متنهای شاخه‌های گوناگون هنری را شامل می‌شود. منتقدان تکوینی در دهه اخیر تحقیقات زیادی را با این نقد درمورد هنر انجام داده‌اند. حتی قلمرو نقد تکوینی از هنر و ادب فراتر رفته و امروزه به مطالعات ارزشمندی در حوزه علوم و فلسفه و دیگر دانشها نیز کشیده شده است. مسئله دوم که از اهمیت ویژه‌ای

نیز برخوردار است، به خود اثر باز می‌گردد. چنان‌که در نقد تکوینی برخلاف دیگر نقدها متن نهایی مورد توجه نیست، بلکه متن در حال شدن مورد نظر و بررسی است. بنابراین، نقد تکوینی «شدن» را مطالعه می‌کند نه «شده» را. منتقد تکوینی می‌کوشد مدارک و شواهد مربوط به یک متن از الف تا یای آن را گردآوری و با چینش یا بازسازی آنها به فرایند و به چگونگی عملیات شدن و گردیدن اثر دست یابد. بنابراین موضوع نقد تکوینی فرایند خلق اثر است و نه خود اثر. در نتیجه مطالعه نقد تکوینی به مراتب دشوارتر است، زیرا برعکس نقدهای دیگر، باید یک فرایند پویا و در حال دگرگونی مطالعه شود. به همین دلیل روشی که مورد استفاده قرار می‌گیرد نیز باید قابلیت مطالعه و تعقیب چنین پیکره در حال حرکت و گریزانی را داشته باشد.

همچنین نقد تکوینی از روش مشخصی برخوردار است که موجب می‌شود تا به‌عنوان یک نقد روشمند مورد توجه قرار گیرد. گرچه شیوه‌های این نقد در شاخه‌های گوناگون ادبی و هنری دارای تفاوت‌هایی خواهد بود، اما اشتراک اساسی میان این شیوه‌ها موجب می‌شود تا بتوان همه آنها را در یک روش بزرگ قرار داد. می‌توان اضافه کرد که این نقد از جدیدترین کشفیات علمی همانند لیزر و کربن ۱۴ و روشهای جدیدتر برای مطالعه خود استفاده می‌کند. این کشفیات جدید که برخی از آنها در باستان‌شناسی و جرم‌شناسی استفاده می‌شود، اجازه می‌دهد تا منتقد تکوینی اطلاعاتی را نسبت به آثار هنری به‌دست آورد که پیش‌تر امکان‌پذیر نبود. حداقل یکی از علت‌هایی که نقد تکوینی در قرن بیستم و آن هم در اواخر قرن بیستم شکل گرفت و به‌سرعت توسعه یافت، این است که تکنیک‌های ابداعی و پیشرفته در قرن بیستم امکان مطالعه و آزمایش‌هایی را می‌داد که این نقد به‌وسیله آنها تغذیه می‌شد. حضور این کشفیات جدید علمی در نقد تکوینی به این نقد، جنبه علمی می‌بخشید.

همچنین باید اضافه کرد که نقد تکوینی بررسی خلاقیت هنری در دوره‌ای است که مؤلف چندان نقشی ندارد و حتی آن را دوران مرگ مؤلف نیز نامیده‌اند. در واقع موضوع مهم چگونگی خلق اثر هنری و فرایند خلاقیت هنری به عنوان یکی از موضوعات مهم در عرصه هنر نظر را جلب می‌کرد، اما چون مؤلف دیگر نقش اساسی را ایفاء نمی‌کرد، بنابراین نقد تکوینی یکی از روشهای بسیار مناسب بود، زیرا در عین حال هم بر مؤلف تأکید نداشت و بیشتر بر متن تکیه می‌کرد و هم به خلاقیت اثر هنری توجه داشت. این ویژگی مهم که هم بر اثر تأکید داشت و هم به بررسی و تحلیل خلاقیت اثری می‌پرداخت، نقد تکوینی را مورد توجه پژوهشگران این دوره قرار می‌داد.

بنابراین، امروزه نقد تکوینی نه تنها به عنوان یکی از نقدهای دقیق مورد توجه منتقدان قرار گرفته است و بسیاری از پژوهشها براساس شیوه‌های این نقدها نوشته شده‌اند یا نوشته می‌شوند، بلکه تدریس نقد تکوینی در زمره دروس دانشگاهی جای خود را باز کرده است. همچنین علاوه بر همایشها و کارگاههای گوناگونی که به این نقد اختصاص یافته است، مراکز تحقیقاتی و کتابخانه‌های ملی و تخصصی، علاقه زیادی به تحقیقات نقد تکوینی از خود نشان می‌دهند، چنان‌که مؤسسات تحقیقاتی و مجلات پژوهشی مخصوصی برای این نوع از نقد راه اندازی کرده‌اند.

متأسفانه در ایران هنوز این نقد ناشناخته است و به جز کارگاهی که سال گذشته در فرهنگستان هنر برگزار گردید و سخنرانیهای انفرادی از سوی برخی مؤلفان مقالات این پژوهشنامه، فعالیت جدی دیگری در این خصوص صورت نگرفته است. امید است با این ویژه‌نامه، نقد تکوینی وارد منابع و محافل نقد شود و نقد ادبی و هنری در جامعه علمی ایران بیش از پیش غنی گردد.

پژوهشنامه

Voir, Jean-Louis Lebrave. (1992), "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?" In *Genesis*. N 1. Avril.



روش نقد تکوینی در ادبیات

دکتر الله شکر اسداللهی
دانشیار دانشگاه تبریز
nassadollahi@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۷/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۹/۲۰

چکیده

نقد تکوینی به معنای امروزی هنگامی پا به عرصه وجود گذاشت که برخی منتقدان و علاقه‌مندان نسخه‌های خطی و آثار دست‌نوشته نویسندگان فرانسوی، با تأسیس «مرکز حفظ آثار و دست‌نوشته‌های نویسندگان معاصر» در شهر «کان» فرانسه و با ایجاد مجله‌ای تخصصی و ارزشمند در این زمینه با عنوان «پیدایش»، عملاً مطالعات خود را در زمینه پیشامتنها و چگونگی زایش متن در آثار آغاز کردند. علی‌رغم سایر نقدها که کار خود را از ثبات، یعنی همان متن نهایی آغاز می‌کردند، نقد تکوینی جهت عکس آنها را پیمود و روش مطالعات خود را از تحرک به سوی ثبات پیش برد. پیشامتنها، که دست‌نوشته‌ها، مراسلات، یادداشتها، طرحهای توسعه یافته برای نگارش اثر، خاطرات و... را شامل می‌شوند در واقع حقایق و حرکتهای خاموش اثر منتشر شده‌اند و بررسی و مطالعات آنها ناگفته‌ها، گفته‌های ناتمام، دنیای ممکن، خلاقیت‌های احتمالی، طرحها و روشهای پیش‌بینی شده، دغدغه‌ها و وسوسه‌های نویسنده اثر را که در متن چاپی به چشم نمی‌خورند، آشکار کرده و راه را برای نقدهای دیگر هموار می‌کند. در چنین شرایطی، منتقد تکوینی می‌کوشد مرزهای بین متون را مشخص کرده و چگونگی عملکرد مکانیسم‌های هر یک از آنها را در خلاقیت اثر آشکار کند.

واژگان کلیدی:

نقد تکوینی، پیشامتن، زایش متن، دست‌نوشته، قلم خوردگی.



مقدمه

از آنجا که هنوز ابعاد گسترده کاربرد نقد تکوینی در ادبیات و سایر هنرها به طور دقیق مشخص نشده است، سخن گفتن در خصوص این نقد و بحث و گفت‌وگو در باب روش‌هایی که به واسطه آنها بتوانیم این نقد را در ادبیات اعمال کنیم، چندان واقع‌بینانه به نظر نمی‌رسد. مشکل اساسی نقد تکوینی و تفاوت آن با سایر نقدها در این است که تمام نقدها بعد از تولد و پیدایش متن به مطالعه و بررسی آن می‌پردازند، در حالی که نقد تکوینی حوزه‌های مطالعاتی خود

را در پیشامتنها و جریانات قبل از انتشار اثر جست‌وجو می‌کند^۱. به عبارت دیگر، تولد متن، مرگ نقد تکوینی است در حالی که این پیدایش برای سایر نقدها آغازی پر ماجرا محسوب می‌شود (اسداللهی، ۱۳۷۷، ص ۱۱). بنابراین اساس کار نقد تکوینی مبتنی بر مدارک، اسناد و اموری است که هنوز ابعاد آنها در هاله‌ای از ابهام فرو مانده‌اند و نمی‌توانند برای منتقد تکوینی پایه و اساسی مطمئن برای کار پژوهشی باشند. در حالی که سایر نقدها کار خود را از یک منبع مستحکم و پایدار، یعنی متن تکوین یافته و چاپ شده، آغاز کرده و به پایان می‌برند. در روش کار چنین نقدهایی، ابعاد تحقیقات انجام شده تقریباً برای منتقدان روشن و صریح است اما ابتدا و انتهای کار منتقد تکوینی همواره نامشخص و ناتمام باقی می‌ماند. پس می‌توان چنین گفت که نقد تکوینی هم به لحاظ اصول، روش، ماهیت، حوزه و هدف، با سایر نقدها متفاوت است و هم، با نفوذ به عرصه‌های ناشناخته و نانوشته متن، راه را برای دیگر روش‌های نقد هموار می‌کند. قبل از پیدایش نقد تکوینی، مسائل مربوط به پیشامتن و نسخه‌های خطی به طور مستقیم مورد مطالعه منتقدان واقع نمی‌شد بلکه اغلب به صورت منابع و مدارک جنبی، آن هم در مواقعی که برخی از نقدها نیاز به بررسی آنها پیدا می‌کردند، مورد بازبینی قرار می‌گرفتند. اما با پیدایش نقد تکوینی به عنوان شاخه‌ای مستقل در نقد و بررسی آثار، توجه

۱. برای مطالعه بیشتر نک: اسداللهی، ۱۳۷۷



منتقدان به دست نوشته‌ها روز به روز فزونی یافت. با توجه به سیر جریانات «نقد جدید»^۲ در غرب، می‌توان گفت که نقد تکوینی اواخر دههٔ شصت شکل گرفت. اما از دهه‌های قبل از ظهور جریان نقد تکوینی، توجه به متن و چگونگی تکوین آن در آثار، مباحث پراکنده‌ای را در خصوص پیدایش نقدی مبتنی بر خلاقیت متن در محافل ادبی ایجاد کرده بود و نویسندگان و منتقدان زیادی توجه خویش را به مکانیسم‌های مربوط به خلاقیت متن معطوف کرده بودند.

از دیر باز در روند نقد ادبی دو جریان مهم مد نظر واقع می‌شد: توجه به تاریخیت اثر و ادبیات به معنی واقعی کلمه. عده‌ای معتقد بودند که ادبیات را باید با اتکا به یک جریان تاریخی مورد بررسی قرار داد و عده‌ای دیگر نیز معتقد بودند، ادبیات و نوشتار سرشار از نکات مهمی است که می‌تواند به تنهایی موضوع نقد ادبی واقع شود. در این میان جریان سومی نیز به نام نقد تکوینی مطرح شد که می‌کوشید با مد نظر قرار دادن تاریخیت تنها یک اثر (چگونگی تکوین متن)، ضمن دور نگه‌داشتن خود از نزاع ریشه‌دار بین تاریخ و ادبیات، اهمیت بسزایی به سیر تکوین متن دهد که این امر خود همزمان در برگیرندهٔ مطالعات مربوط به تاریخیت و ادبیت اثر بود. توجه

به تکوین متن نه تنها در فرانسه بلکه در سرتاسر اروپا جریانی به وجود آورد که مقدمات یک نقد مستقل را فراهم آورد که

بعداً با نام نقد تکوینی یا «جنین‌شناسی» اثر از آن یاد کردند.

به منظور آشنایی بیشتر با نقد تکوینی لازم است مراحل و چگونگی پیدایش این نقد را یکبار دیگر مرور کنیم. شاید بتوان «رمانتیسیم آلمانی» را از زمینه‌های اولیهٔ نقد تکوینی دانست. در این جریان،

پیشینه نقد تکوینی

نویسنده شخصی است با استعداد و فراستی خاص. او حامل مأموریتی است که باید برای خلق اثر خود از آن تبعیت کند. چنین نبوغی نویسنده را از هم عصران و از جریان غالب بر عصر وی متمایز می‌کند. در اینجا نویسنده با کیفیت خلاقیت اثر خویش، ارزیابی شده و به تلاش فردی وی بها داده می‌شود. پس از نویسندگان رمانتیک آلمانی، می‌توانیم به تلاش‌های ادگار آلن پو^۳ در قرن نوزدهم اشاره کنیم. پو در اثری تحت عنوان *فلسفهٔ تصنیف*^۴ اولین گامها را در حوزهٔ نقد تکوینی با بحث دربارهٔ چگونگی خلق آثار خود برداشته است. در فرانسه نیز انتشارات اُشت^۵ در زمینهٔ نقد ادبی و ادبیات، مجموعهٔ نفیسی تحت عنوان *نویسندگان بزرگ فرانسوی* منتشر کرده بود که در آن با بحث از آثار برخی نویسندگان مشهور فرانسوی، به چگونگی خلق آثار آنها و یا به عبارت دیگر به روش تکوین آن آثار پرداخته بود. چنین حرکت‌هایی را

2. nouvelle critique
3. Edgar Allan Poe
4. *Philosophie de la composition*
5. Hachette

می‌توان نخستین گامهایی دانست که به سوی نقد تکوینی برداشته شده‌اند. در راستای این جریان، برخی از منتقدان فرانسوی علاقه زیادی به امر پیشامتن در آثار نشان دادند که از میان آنها کار لانسون^۶ بیشتر از دیگران چشمگیر است. هرچند مطالعات لانسون بیشتر متکی به تاریخ است، اما سخن از تاریخت چند اثر مشهور، او را بیش از پیش به حیطه نقد تکوینی نزدیک کرده است. برای مثال وی در مطالعات خود درباره چگونگی پیدایش آثاری چون *نامه‌های فلسفی ولتر و تأملات لامارتین*، اطلاعات لازم و روشنگر تاریخی ارائه کرده است. اما مشهورترین کار لانسون در زمینه نقد ادبی که با اصول نقد تکوینی همخوانی دارد در مورد اثری است تحت عنوان *نامه‌هایی/زبلی و ویرژینی*. او در این اثر بیشتر به جزئیات خلاقیت و تکوین اشاره کرده است. این اثر بخش نهایی کتاب جامعی است به نام *مطالعه طبیعت* که توسط سن - پی^۷ دو برنار^۸ در قرن هیجدهم به رشته تحریر در آمده است. لانسون در مطالعه این اثر علاوه بر جست‌وجو در پیشامتن آن به توصیف جنبه‌های مادی نوشته‌ها مانند مرکب، کاغذ و غیره نیز اشاره کرده است. این درست همان کاری است که بعدها نقد تکوینی جزو برنامه‌های تحقیقاتی خود قرار داد و برای مشخص کردن ناشناخته‌های نوشتار به بررسی و مطالعه تاریخی مواد نوشتار پرداخت. در انگلستان نیز توجه به امر نوشتار و پیدایش متن از

مسائل مهم محسوب می‌شد. کارهای انجام یافته توسط گوستاو رودلر^۹ در دانشگاه آکسفورد و تقسیم‌بندی نقد از دیدگاه او به نقد بیرونی و درونی، نظریه‌های آغازین نقد تکوینی را پایه‌ریزی کرد. رودلر با نقد بیرونی خود تمام مکاتبات مؤلف، یادداشتهای او، دفترچه خاطرات وی و ... را مورد بررسی قرار می‌داد و از این طریق به نحوه شکل‌گیری اثر پی می‌برد. این همان چیزی است که بعدها نقد تکوینی بدان پرداخت و آن را اصل و اساس کار خود قرار داد. پس از او، پی‌یر اودیا^{۱۰} اولین منتقدی است که رابطه بین نویسنده و اثر وی را به صورت جدی مورد مطالعه قرار می‌دهد. او در رساله خود تحت عنوان *شامپیرن* بر این امر تأکید می‌کند که برای مطالعه یک اثر، باید پیشامتنها را مورد توجه قرار داد و زندگی فکری نویسنده را در دوره‌ای مشخص بازسازی و تجدید کرد. وی همچنین با وارد کردن نقش عنصر زمان در مراحل تکوین نوشتار و همچنین با تأکید بر اصل «اندیشه مولد» در خلاقیت اثر، نظریه‌های جدیدی در امر نقد و بررسی تکوین آثار ارائه کرد. از میان نظریه‌های انتقادی اودیا، عبارت «اندیشه مولد» از اهمیت بسزایی برخوردار است. از نظر او، این اندیشه را باید در پیشامتن جست‌وجو کرد. اما این اندیشه مولد چه چیزی می‌تواند باشد؟ اودیا معتقد است هر نویسنده‌ای در آغاز خلق اثر خویش تحت تأثیر نوعی محرک، تصویر، تصور، هیجان و یا تفکر است که نوشتار وی

6. G. Lanson
7. Saint-Pierre de Bernard
8. G. Rudler
9. P. Audiat

را به صورت آگاهانه یا نا آگاهانه هدایت می‌کند و تکوین متن را تحت الشعاع قرار می‌دهد.

بعد از نظریه‌های تکوینی پی‌یر اودیا، از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰، یعنی تا ظهور رسمی جریان نقد تکوینی، آثار متعددی در فرانسه به چاپ رسید که می‌توانند بخشی از کارهای نقد تکوینی محسوب شوند. شاید به همین دلیل است که فرانسه به عنوان آغازگر و مبتکر روش نقد تکوینی محسوب می‌شود. برخی از پژوهشگران کارهای روبریکات^{۱۰} (تکوسین دخترک/الیزا، ۱۹۶۰)، ماری - ژن دوری^{۱۱} (فلور و برنامه‌های منتشر نشده، ۱۹۵۰)، کلودین گوتو - مرش^{۱۲} (پیدایش ماد/م بوواری ۱۹۶۶)، ژورنه و روبر^{۱۳} (دست نوشته تأملات ۱۹۵۶)، و اثر ژان پومیه^{۱۴} که تحریر تازه‌ای از مادام بوواری (۱۹۴۹) ارائه داده است، جزو اولین پژوهشها در زمینه نقد تکوینی به شمار می‌آورند. علاوه بر آثار مذکور که به نحو ملموسی در پیدایش مطالعات تکوینی نقش داشتند، اثر دیگری که مستقیماً در راستای اصول نقد تکوینی قرار دارد، کاری است که ژاک شرر^{۱۵} از اثر مالارمه ارائه داده است. این اثر دست‌نوشته‌ای در دویست و دو صفحه است که در ابعاد گوناگونی به رشته تحریر در آمده و بر ضرورت تفسیر برای فهمیدن چرک‌نویسها و دست‌نوشته‌ها تأکید دارد.

روند بازبینی و بازنویسی آثار دست‌نوشته‌ها و چرک‌نویسهای نویسندگان فرانسوی برای دستیابی

به حقایق تکوین اثر، هم در دوران پیدایش نقد تکوینی مورد توجه بود و هم بعد از آن توسط برخی منتقدان یا بازماندگان صاحبان آثار به کار گرفته شد. به عنوان مثال آخرین رمان متفکر مشهور فرانسوی آلبر کامو تحت عنوان مرد/ول به همین شیوه و توسط دختر وی از روی دست‌نوشته‌ها و چرک‌نویسهای او بازسازی شده و به چاپ رسیده است.

با توجه به چنین پیش‌زمینه‌ای به این نتیجه می‌رسیم که نقد تکوینی باید بسیار پیشتر از سال ۱۹۷۰ به شکلی منسجم و قوام یافته، مطرح می‌شد زیرا توجه به متن و خلاقیت‌های مربوط به پیشامتنها، تنها معیار صحت یا عدم صحت ناگفته‌های اثر محسوب می‌شد. اما علت تأخیر در شکل‌گیری کامل و ظهور چنین حرکتی در محافل ادبی، پیدایش جریانی همزمان در زمینه نقد بود که به حدی مورد توجه محافل ادبی واقع شد که سایر نقدهای هم دوره خود را تحت الشعاع قرار داد. این حرکت نو همان ساختارگرایی بود که موجب شد تفکر مربوط به نسخه‌های خطی و دست‌نوشته‌ها تقریباً برای مدتی به فراموشی سپرده شود. از میان متفکران نقد ساختارگرا، نام یکی از نظریه‌پردازان این حرکت یعنی کلود لوی- استروس بیشتر از دیگران بر سر زبانهاست. او با آثاری چون مردم‌شناسی

ساختاری (در دو جلد، که جلد دوم آن به سال ۱۹۷۳ چاپ شد)، با نزدیک کردن مردم‌شناسی به حیطه

10. R. Ricatte
11. M.-J. Durry
12. C. Gothot-Mersch
13. Journet et Robert
14. J. Pommier
15. J. Scherer



زبان‌شناسی (که شدیداً متأثر از افکار فردینان دو سوسور بود) توانست اصول ساختارگرایی را بنا نهد. بدین ترتیب، زبان‌شناسی به عنوان یک اصل بسیار مهم در شناخت علوم انسانی مطرح شد و براساس آن این باور پدید آمد که برخی از واقعیتهای مربوط به انسان را می‌توان از طریق زبان‌شناسی روشن کرد. کلود لوی-استروس و دوستان ساختارگرای او از جمله رولان بارت و میشل فوکو (به ویژه با کتاب *وژگان و چیزها*) مطالعات مربوط به نقد اثر را تنها درحیطه متن تبلیغ می‌کردند و توجه به نشانه‌ها و دالهای موجود در متن را عنصر اساسی نقد می‌دانستند. آنها متن را مجموعه‌ای از نظامهای نشانه‌ای و دالهایی می‌دانستند که باید در همان چارچوب مورد تحلیل قرار بگیرند.

با اشاعه چنین تفکری، رابطه بین نویسنده و متن عملاً از هم پاشید و مؤلف یا خالق متن، که تلاش او اساس کار نقد تکوینی محسوب می‌شد، به باد فراموشی سپرده شد. طرح نظریه «مرگ مؤلف» توسط رولان بارت، اعلان جنگی بود با همه کسانی که به خلاقیت و نبوغ فردی و همچنین به سیر تکوین متن و به عبارت دیگر به «واسازی» و بازسازی آن معتقد بودند. شاید نادیده گرفتن خالق متن از نظر بارت، به منظور بها دادن به خواننده انجام می‌گرفت و به نوعی تولد خواننده را اعلام می‌کرد و شاید با این کار قصد داشتند اثر را از حیطه مسائل فردی خارج ساخته و آن را در اختیار همگان قرار دهند، در حالی که به نظر می‌رسد با اعمال چنین نظریه‌ای، خوانندگان و مخاطبان اثر (که تلویحاً به

نقش آنها بها داده می‌شد) با متنی روبه‌رو می‌شدند که محصول متنهای زیرین و پایه‌ای بود و در واقع حاصل دنیایی از ارتباطات درونی و بیرونی مؤلف با جهان خارج و جهان ممکن خویش بود و عدم توجه به چنین اصل و اساسی، محروم شدن از گنجینه‌های ناب نقد و سرچشمه‌های خلاقیت و کلیدها و رمز و رموز نوشتار و در نهایت متن، محسوب می‌شد.

برتری جریان ساختارگرایی به سایر روشهای نقد و گسترش دامنه آن در علوم دیگر، توجه بسیاری از منتقدان ادبی و هنری را به خود جلب کرد. نقد روان‌کاوی نیز، حتی قبل از ساختارگرایی، توجه به متن را اشاعه می‌داد و هدفش یافتن نکاتی بود که جنبه‌های ناخودآگاه نویسنده یا حتی خواننده را منعکس می‌کنند. بنابراین، مطالعه دست‌نوشته‌ها و به‌کارگیری نسخه‌های خطی، دیگر به عنوان موضوع مطالعات ادبی مطرح نبود و بیشتر به منزله یک تحقیق علمی در نظر گرفته می‌شد. به عبارت دیگر، آنچه محور نقد محسوب می‌شد، همان متن چاپ شده اثر بود بدون در نظر گرفتن مؤلف آن.

تفکر حاکم بر اصول نقد ساختارگرا، با شیوه نقد تکوینی و یا حداقل با تکوین متن در تضاد بود. زیرا همچنان که در بالا نیز به آن اشاره کردیم، ما برای شناخت متن و آگاهی از چگونگی تکوین آن، نیازمند شناخت عوامل و عناصر متعددی هستیم که از بیرون به درون متن راه یافته و بر آن تأثیر می‌گذارند؛ مانند یادداشتهای مؤلف، پیش‌طرحها، طرحهای اولیه، یادداشتهای مربوط به ملاقاتها، نامه‌ها، خاطرات و غیره.

البته با انتقاد برخی نظریه‌های نقد ساختارگرایی، نمی‌خواهیم ظهور نقد تکوینی را با اهمیت نشان داده و در مقابل آن سایر دستاوردهای ارزنده ساختارگرایی را تضعیف نماییم؛ بلکه با ارزیابی عملکرد هر دو آنها در عرصه ادبیات، در نظر داریم نقش هر یک از آنها را در کشف حقایق پنهانی موجود بین متن و مؤلف از یک سو و متن و مخاطب از سوی دیگر را روشن کنیم.

جریان ساختارگرا با اندکی تغییر و تحول و با مد نظر قرار دادن روند مسائل زبانی به عنوان موضوع اصلی خویش، به جریان دیگری به نام صورت‌گرایی یا فرمالیسم^{۱۶} منجر شد. صورت‌گرایان علی‌رغم ساختارگرایان، ضمن پرداختن به تحلیل‌های متون ادبی و خلاقیت‌های منبعث از نوشتار، توجه خود را به مطالعه واژگان، عبارات، اصطلاحات، جملات ... معطوف کردند و از سایر شاخه‌های علوم انسانی فاصله گرفتند. از آنجا که پالایش و تحلیل متن از حیث نکات دستوری و نوشتاری اعم فعالیت‌های صورت‌گرایان را تشکیل می‌داد و مطالعه جزء به جزء عناصر زبانی در حیطه متن اساس کار این مکتب محسوب می‌شد، به همین دلیل توجه به امر خلاقیت

نوشتار و چگونگی پیدایش

معنا از خلال آن، نظر

منتقدان و صاحب‌نظران را

بیش از پیش به پیشامتن

جلب می‌کرد.

در اصل، مفهوم پیشامتن، به معنای **نقد تکوینی**؛ واقعی کلمه، چیزی جز حلقه ارتباطی **برخورد عینیت** بین عینیتها و ذهنیتها نیست زیرا در **و ذهنیت** اینجا دو دنیای متفاوت در هم ادغام می‌شوند؛ دنیای بیرونی که می‌تواند متعلق به دیگران بوده و تحت تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم آنها به رشته تحریر درآمده باشد، و دنیای درونی که حاصل چالش‌های ذهنی و روحی نویسنده، خلاق و در نهایت مؤلف است. مسلماً، نمی‌توانیم مرز دقیقی را بین این دو دنیای متفاوت مشخص کنیم زیرا پیشامتن از تلفیق این دو ایجاد می‌شود و تداخل عناصر تشکیل‌دهنده این دو دنیا در همدیگر، آثار فیزیکی خود را در پیشامتن به شکل قلم‌خوردگی، اغلاط، دوباره‌نویسی، بازنویسی و ... به جا می‌گذارد.

یکی از رسالت‌های نقد تکوینی آشکار کردن مرز بین ذهنیت و عینیت است. مسلماً پیشامتن تنها سندی است که این هر دو را یکجا در خود دارد اگر چه گاهی چنان در هم تلفیق شده‌اند که نمی‌توان محدوده آنها را مشخص کرد اما منتقد تکوینی در اقدامی جسورانه حیطه عینیت و ذهنیت را با در نظر گرفتن برخی معیارهای نوشتاری و مدارک موجود در پیشامتن از هم تفکیک می‌کند. در مجموع، عینیت از دیدگاه منتقد تکوینی، به تأثیرپذیری نویسنده یا مؤلف از دیگران اطلاق می‌شود (این تأثیرپذیری اغلب در قالب مسائل بینامتنی



و «بینا‌اندیشه‌ای» است چرا که عرصهٔ تکوین متن یا تلاش انجام یافته در پیشامتن، جایی است که افکار و اندیشه‌های متفاوت، سلايق و نظرگاه‌های مختلف و همچنین آرا و اسناد و منابع گوناگون در هم می‌آمیزند و حالتی همزمانی به خود می‌گیرند تا موجب تولد متن شوند. پس اینگونه تأثیرپذیری، با تأثیرپذیری صرف و تقلیدی متفاوت است چرا که در اینجا تأثیرپذیری در خدمت خلاقیت و تکوین است). ذهنیت نیز به هر آنچه که از تفکر و تلاش مؤلف حاصل شده، گفته می‌شود. همانطور که اغلب منتقدان تکوینی به این مسئله اذعان دارند، مسلماً تعیین مرزهای مشخص بین این دو امکان‌پذیر نیست. زیرا در اینجا عینیت در خدمت ذهنیت واقع می‌شود و ذهنیت نیز پویایی و خلاقیت خود را به بُمن تأثیرات عینیت کسب می‌کند. بنابراین تلاش منتقد تکوینی در مواجهه با این دو جریان نسبتاً متضاد با یک پارادوکس همراه است. چرا که هر عینیتی تبدیل به ذهنیت شده است تا عمل خلاقیت محقق شود و بالعکس هر ذهنیتی به نوبه خود از عینیتها تأثیر پذیرفته و به منزلهٔ محصول آنها تلقی می‌شود.

علی‌رغم در هم آمیختگی عوامل بیرونی و درونی در پیشامتن، گاهی وجود برخی اسناد و مدارک این اجازه را به منتقد تکوینی می‌دهد که حوزه‌های تأثیرپذیری مؤلف از بیرون و تأثیرگذاری آن در روند نوشتار را تا حدودی مشخص کند. در اینجا به عنوان مثال می‌توانیم از دو عامل تقریباً بیرونی نام ببریم که می‌توانند در خلاقیت اثر نقش اساسی داشته باشند (De Biasi, 2007): دفترچهٔ یادداشت یا دفترچهٔ خاطرات نویسنده و مراسلات یا

نامه‌های ارسالی و دریافتی وی. نباید فراموش کرد که هر نویسنده‌ای، از آنجا که فردی علاقه‌مند به نوشتار و ثبت خاطرات است، همواره در طول زندگی خود گنجینه‌ای دارد از یادداشتها و خاطرات مهم و همچنین نامه‌های ارزشمند که در شکل‌گیری خلاقیتها ادبی و هنری وی بی‌تأثیر نیستند. برای مثال نامه‌های شخصی گوستاو فلوبر را به دوستان و همفکران وی و همچنین به ادبا و منتقدان آن عصر، بیش از چند هزار نسخه تخمین می‌زنند که گاهی همین نامه‌ها اساس کار نویسندگی وی را تشکیل داده‌اند به نحوی که بدون اطلاع از محتوای آنها، مطالعه پیشامتنهای آثار وی مقدور نخواهد بود، به ویژه نامه‌های متعددی که او به خانم لویی کوله، دوست رازدارش نوشته است (Genette, 1987, p. 375). علاوه بر این، یادداشتهای روزانه و خاطرات و ملاحظات وی نیز از حجم قابل توجهی برخوردارند که می‌توانند برای کار هر منتقد تکوینی جالب و خواندنی باشند. اما از طرفی وجود این نوع منابع برای روشن ساختن مرزهای عینیت و ذهنیت و ناگفته‌ها یا گفته‌های ناتمام، لازم و ضروری است و از طرف دیگر جمع‌آوری و دسته‌بندی چنین منابع عظیمی توسط منتقدان تکوینی امری بسیار دشوار است زیرا این منابع در دسترس منتقدان قرار نداشته و خارج از حوزهٔ کاری آنها واقع شده‌اند. حتی نامه‌ها هم در اغلب موارد در اختیار مخاطبان و دوستان و یا وارثان مؤلف هستند و این افراد حاضر نیستند چنین اسنادی (نامه‌ها) را به راحتی در اختیار منتقدان تکوینی بگذارند. حتی گاهی یادداشتها و نامه‌های یک مؤلف از

بین رفته‌اند و هیچ اثری از آنها در دست نیست. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که کشف و جمع‌آوری این نوع اسناد و مدارک تقریباً امری ناممکن است به‌ویژه اینکه هر چه قدمت موضوع پژوهش منتقد تکوینی بیشتر باشد، امکان دسترسی به این اسناد نیز بسیار کمتر می‌شود. اما همین که منتقد تکوینی موفق به کشف و جمع‌آوری قسمتی از این اسناد و مدارک شود، باید ابتدا آنها را از حیث موضوعی و از جنبه محتوایی دسته‌بندی کرده و سیر زمان نگارش آنها را مشخص کند تا از این طریق بتواند حلقه‌های ارتباطی بین آنها و مراحل مختلف پیشامتن را بیابد.^{۱۷} لازم به ذکر است این نوع اسناد و مدارک اغلب حاوی عینیهایی است که در زندگی نویسنده اتفاق افتاده است. نویسنده ملاحظات، سفرها، دیدارها، خاطرات، مناظر، صحنه‌های جالب، گفته‌ها، ملاقاتها، برخوردها و خلاصه تمام گذشته خود را در این اسناد کاملاً شخصی ثبت و ضبط کرده است و اغلب آنها نیز موضوعاتی هستند که نویسنده را تحت تأثیر قرار داده‌اند و به همین دلیل او در پیشامتن خویش همواره در صدد استفاده از آنهاست. مسلماً این ارتباط یعنی تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بین یادداشتها و مراسلات از یک سو و پیشامتن از سوی دیگر، به اشکال گوناگون جلوه‌گر می‌شود. به عبارت دیگر می‌توان گفت عینیهایی یاد شده یا به‌طور مستقیم در پیشامتن ظاهر می‌شوند و یا با تخیل نویسنده همراه

۱۷. در این باره، مطالب بیشتری در قسمت پایانی مقاله بیان شده است.

شده و صورتهای دیگری به خود می‌گیرند. به عنوان مثال، اگر نویسنده در گذشته، تحت تأثیر تابلویی از یک نقاش واقع شده باشد، احتمال اینکه وی در پیشامتن خود به طور مستقیم به وصف آن بپردازد زیاد است. اما گاهی همین تابلو زیر قلم او جان می‌گیرد و به حرکت در می‌آید. در اینجا نویسنده دیگر به وصف عینی آن تابلو نمی‌پردازد بلکه آن را، با تخیل خویش و با توجه به روند داستان، روایت کرده و صحنه‌ها و جزئیات آن را به نحوی به حرکت وای می‌دارد. مثلاً نویسنده مشهور فرانسوی به نام «الن روب-گریه» در اثری تحت عنوان چشم چران فن روایت‌سازی تابلوها را به کار برده و خواننده را با تابلوهای متحرک روایی مواجه کرده است. در این روش، عینیت، یا همان عامل بیرونی، ضمن پذیرش صورتی جدید (مثلاً تابلویی که همانند فیلمی به روایت داستانی زنده و پویا تبدیل می‌شود) درون‌مایه اصلی پیشامتن شده و در خدمت ذهنیت و خلاقیت نویسنده قرار می‌گیرد.

البته همچنانکه ملاحظه می‌شود، مکانیسمهای موجود در ارتباط بین این نوع اسناد و مدارک کاملاً شخصی بوده و پیشامتن بسیار پیچیده است. مثال فوق تأثیرپذیری نویسنده را از یک تابلو توجیه می‌کند که به‌خودی خود یک مثال ملموس و آشکار است ولی او، همانطور که در بالا نیز ذکر کردیم، ممکن است از سوی عوامل متعددی متأثر شود. مطالعات،



کتاب، بیانات، جریانات تاریخی، اجتماعی و سیاسی... که اغلب به اشکال و صورتهای پنهانی در پیشامتن بروز می‌کند، از عواملی هستند که منتقد تکوینی برای کشف و تجزیه و تحلیل آنها و برقراری ارتباط بین آنها و پیشامتن تلاش فراوانی می‌کند. اینگونه تأثیرپذیری می‌تواند به صورتهای مختلفی در خلاقیت نویسنده بروز کند. شاید آشکارترین حضور این نوع عینیتها نقل مستقیم آنهاست که نویسنده به مناسبتهای متفاوت به ذکر آنها می‌پردازد. نقل قولها و ذکر مطالبی از نویسنده یا نویسندگان دیگر در پیشامتن از جمله عینیتهایی هستند که با مکانیسمهای گوناگون به خلاقیت متن یا پیشامتن کمک فراوانی می‌کنند. اغلب موارد بینامتنی به این شکل در پیشامتن ظهور می‌یابند و در این صورت، تشخیص مرزهای مشخص بین ذهنیتها و عینیتها از سوی منتقد تکوینی امری آسان است. اما هنگامی که این عینیتها در لایه‌های زیرین متن یا پیشامتن جای می‌گیرند و یا با ذهنیتها عجین شده و یا در آن حل می‌شوند، مسلماً نه تنها بینامتنها بلکه هر آنچه که در شکل‌گیری ذهنیت نویسنده تأثیرگذار باشد، از دید منتقدان پنهان خواهد ماند.

بنابراین تلاش اصلی نقد تکوینی آشکار کردن روابط پیچیده درون‌متنی و بینامتنی است. به عبارت دیگر نقد تکوینی هر اندازه به روابط متون، لایه‌های مشترک تأثیرپذیری و تأثیرگذاری و پیوندهای عینیت و ذهنیت پی ببرد، به همان اندازه در کشف مکانیسمهای خلاقیت نویسنده در پیشامتن قادر خواهد بود. پس منتقد تکوینی

کسی است که لایه‌های اثر را نه از حیث «منبع و سرچشمه» برون‌متنی، بلکه از حیث «بینامتنی» مورد توجه قرار می‌دهد، بینامتنیتی که به‌عنوان تلفیقی از عینیت و ذهنیت محسوب می‌شود. نباید فراموش کرد که نحوه استفاده نویسنده از عینیتها یا همان مسائل مربوط به بینامتنها در اشکال و صورتهای مختلف در عرصه‌های متفاوت خلاقیتهای ادبی، هنری و حتی علمی بسیار پیچیده بوده و با سلايق متعددی انجام می‌گیرد. مسلماً چنانچه اثر مورد مطالعه منتقد تکوینی یک رمان باشد، جست‌وجوی مرزهای مشخص بین عینیتها و ذهنیتها متفاوت از اثری خواهد بود که در قالب نمایشنامه، فیلمنامه و حتی یک اثر انتقادی به رشته تحریر در آمده باشد. در مطالعات نقد تکوینی، هر یک از انواع ادبی روش خاصی را می‌طلبد و حتی پیوندهای انجام یافته در عرصه پیشامتن هر یک از آنها نیز با دیگری متفاوت است. بنابراین در اصل، ما با دو تلاش عملی متفاوت روبه‌رو هستیم: از یک سو تلاش مؤلف یا نویسنده در راستای تلفیق ذهنیت و عینیت برای خلق اثر و از سوی دیگر سعی و تلاش منتقد تکوینی برای تفکیک این دو به منظور آشکار کردن روند خلاقیت و کمک به خواننده یا مخاطب برای درک و فهم آنچه در متن چایی موجود نیست، اما در پیشامتن می‌توان نشانه‌ها و آثار آن را یافت و آن را بازسازی کرد. می‌توان گفت که هم نویسنده و هم منتقد تکوینی در یک حیطه عملی با هم مواجه می‌شوند. نویسنده پیشاپیش در تکوین متن خویش در حیطه عمل قرار دارد و منتقد تکوینی نیز کار خود را با یک مسئله بالفعل

آغاز می‌کند. هر اثر ادبی (رمان، نمایشنامه، فیلمنامه و...)، هنری، علمی، انتقادی و... نتیجه یک تلاش مستمر است و خلاق، نویسنده یا مؤلف نیز برای خلق اثر خود، بالاجبار دست به جمع‌آوری اطلاعات، اسناد و منابع می‌زند و سپس کار خود را شروع می‌کند و چون پیشاپیش در حیطه کار عملی واقع شده، از خود، آثار و ردپایی به جا می‌گذارد و نقد تکوینی نیز دقیقاً به همین ردپاها و آثار به‌جا مانده علاقه نشان می‌دهد (Lebrave, 1992, p. 36). بنابراین در تکوین یک اثر، پرونده‌ای به صورت سابقه و پیشینه عملی (پیشامتن) به جا می‌ماند که نیازمند مطالعه است. گاهی، برخی از نویسندگان، در دوران خلق اثر خود، پرونده‌ای مکتوب ترتیب می‌دهند که بعد از انتشار آن، منتقد تکوینی می‌تواند متن نهایی و روند آن را با سابقه مکتوب موجود، مقایسه کند. تطابق و عدم تطابق متن نهایی با پرونده مکتوب می‌تواند موضوع جالبی برای مطالعات نقد تکوینی باشد. البته نباید فراموش کرد که دستیابی به این پرونده بسیار دشوار است چرا که نویسندگان حاضر نیستند به راحتی اسرار و کلید خلاقیت خود را در اختیار منتقدان قرار دهند. علاوه بر این پرونده مکتوب از عوامل و عناصر عینی مختلفی شکل یافته و مسلماً تعدادی از آنها نیز با رمز و رموزی که مختص نویسنده است، علامت‌گذاری شده‌اند و برای منتقدان ناشناخته هستند. در اینجا منتقد تکوینی باید در صدد کشف روابط موجود بین آنها و همچنین نحوه به‌کارگیری آنها در خلاقیت و تکوین اثر باشد. در سایه همین تشخیص صحیح و رمزگشاییهای

درست و بجا است که سایر نقدها نیز خواهند توانست به واقعیت‌های موجود در متن دست یافته و در تحلیلهای خود درست عمل کنند. با اینکه در دسترس داشتن پرونده مکتوب می‌تواند کمک شایانی به منتقد تکوینی کند اما مسلماً پیشامتن مورد مطالعه با برنامه‌های از پیش تعیین شده نویسنده بسیار متفاوت خواهد بود. زیرا عرصه تکوین متن یا همان خلاقیت که پیشامتن، نمود آن است، جایی است که افکار و اندیشه‌های متفاوت، سلايق و نظرگاه‌های مختلف و همچنین آرا و اسناد و منابع گوناگون در هم می‌آمیزند و به شیوه‌ای حالت همزمانی به خود می‌گیرند تا موجب تولد متن شوند. این زایش متن تا حدودی با زایش افکار و اندیشه نویسنده همراه است و فی‌البداهه رخ می‌دهد چرا که خلاقیت فی‌نفسه امری حاضر است و اگر هم تحت تأثیر برنامه‌های گذشته مؤلف ظهور کند، باز نهایتاً در اثر عوامل و عناصری پدید می‌آید که از زمان انجام آن پیروی می‌کنند. بنابراین خلاقیت را می‌توان محصول مشترک گذشته، حال و آینده دانست که جملگی در دنیای درونی خلاق یا همان نویسنده شکل گرفته و در پیشامتن جاری می‌شود.

صرفنظر از وجود یا عدم وجود برنامه مکتوب نویسنده، آنچه برای ما اهمیت دارد این است که نقد تکوینی باید چگونه آثار ادبی را مورد مطالعه قرار دهد؟ منتقد تکوینی برای بازخوانی و بازسازی پیشامتن به چه

نقد تکوینی و اثر ادبی

روشهایی متوسل می‌شود؟ آیا صرفاً وجود برنامه‌ای مکتوب از سوی نویسندگان می‌تواند مشکلات منتقد تکوینی را هموار سازد؟ برای دستیابی به پاسخ این سؤالات، لازم است بگوییم که منتقد تکوینی ابتدا باید به سلايق و شیوه‌های نویسنده در خلق اثر آشنا شود و سپس مراحل خلاقیت اثر و روشهای نگارش آن را مد نظر قرار دهد. به عنوان مثال او باید بداند نویسنده چگونه در مرحله پیش‌نگارش اثر خود را تدارک دیده است و چگونه توانسته است اسناد و مدارک جمع‌آوری شده را در خلق اثر خود به کار بگیرد. مسلماً او بعد از آشنایی با این موارد که به عنوان اصول اولیه نقد تکوینی محسوب می‌شوند، خواهد توانست پرونده تکوین خود را بر حسب آنها تدوین کند.

در مجموع برای هر اثر و هر خلاقیتی می‌توان سه مرحله متفاوت را در نظر گرفت: قبل از زایش، زایش و پس از زایش. منتقد تکوینی باید در کار خود با لحاظ کردن امور مربوط به این مراحل، روشهای متناسب با هر یک از آنها را به کار گیرد و از این طریق روند خلاقیت اثر را برای مخاطب بیان کند. در ادامه به مطالعه سیر تکامل هر یک از این سه مرحله می‌پردازیم.

۱. قبل از زایش متن

همانطور که پیشتر نیز متذکر شدیم، نقد تکوینی کار خود را از قبل از زایش اثر شروع می‌کند و با جمع‌آوری اطلاعات، اسناد و مدارک لازم سعی می‌کند تأثیر عینیتهای و منابع بیرونی را در شکل‌گیری اثر مورد مطالعه نشان دهد. لازم است یادآوری کنیم که این مرحله از نقد تکوینی

بسیار وسیع و در عین حال حساس است. زیرا، منتقد تکوینی خود را در مقابل توده‌ای از یادداشتهای، بریده‌های روزنامه‌ها و مجلات، علائم رمزگذاری شده، اعداد و ارقام رمزار، نوشته‌های پراکنده، تصویر صفحات نامرتب و مسائل جزئی و کلی دیگری خواهد یافت که هر یک از آنها می‌تواند کلید معماهای نهفته در متن چاپی باشد. اما ممکن است تمامی این عواملی که ذکر شد در خدمت خلاقیت اثر قرار نگیرد و در خلاقیت اثر نقشی نداشته باشند. به عبارت دیگر، وجود هر نوع یادداشت، منابع و مدارک... نمی‌تواند حتماً روند خلاقیت اثر را تقویت کند چرا که گاهی نویسنده صرفاً از روی علاقه و یا از روی کنجکاوی دست به جمع‌آوری اینگونه عناصر پراکنده می‌زند. بنابراین با توجه به مطالب فوق، مرحله پیش از زایش اثر را نیز می‌توانیم به دو مرحله جزئی تقسیم کنیم:

۱- نویسنده بدون قصد تألیف و خلق یک اثر، پیشاپیش اسناد و مدارک فراوانی به صورت پراکنده جمع‌آوری می‌کند و در نظر ندارد آن را مبنای خلاقیت اثر خویش قرار دهد.

۲- نویسنده همه اطلاعات، منابع، یادداشتهای و اسناد معتبر را جمع‌آوری می‌کند تا بتواند به کمک آنها اثر خود را خلق کند. نباید فراموش کرد که این نوع جمع‌آوری اطلاعات، اسناد و مدارک در مدت زمانی کوتاه انجام نمی‌گیرد. زیرا نویسنده گاهی از نظر زمانی به دورترین خاطرات، یادداشتهای، اسناد، مدارک، تابلوها، عکسها، مراسلات و غیره مراجعه می‌کند و آنها را به عنوان بهترین و مؤثرترین اسناد زندگی خود برمی‌شمرد. بنابراین هم



نقد تکوینی نیز به مراتب مشکل‌تر خواهد بود. زیرا منتقد تکوینی باید روشها و ابزار نقد خود را با روشهای به‌کار گرفته شده توسط نویسنده هماهنگ کند تا از این طریق بتواند به بهترین وجه به لایه‌های درونی پیشامتن نفوذ کرده و موارد جدیدی را برای مطالعات نقدهای دیگر فراهم آورد.

برخی از نویسندگان ترجیح می‌دهند کار خود را با یک آماده‌سازی ذهنی و تخیلی شروع کنند و سعی دارند دنیای ممکن اثر خود را قبل از اینکه به کاغذ انتقال دهند، یک بار در ذهن خود مرور کرده و جزئیات و کلیات آن را در حوزه تخیل خویش بسازند. از میان خیل عظیمی از این نویسندگان، می‌توانیم گوستاو فلوبر^{۱۸}، نویسنده مشهور فرانسوی را مثال بزنیم. او قبل از اینکه قلم در دست بگیرد و کار نوشتن را آغاز کند، سعی می‌کرد با اندیشیدن به داستانها، روایات، شخصیتها، مکانها، زمان و ... که احتمالاً در بطن اثر گنجانده خواهند شد، شاکله‌ای کلی از اثر آتی خود در ذهن بپروراند. این روش فلوبر را «روش رؤیایی»^{۱۹} می‌نامیدند. چرا که وی برای مرور ذهنی آنچه برای اثرش مهم می‌نمود، به پشت دراز می‌کشید و چندین روز متوالی آن را با تخیل خود بازسازی کرده سپس کار نگارش اثر را آغاز می‌کرد. مسلماً نقد تکوینی نمی‌تواند به این حوزه کاری نویسندگان یعنی همان تخیل و مرور ذهنی قبل از نگارش اثر، وارد شود. در اینجا جز فعالیت ذهنی نویسنده که حوزه‌ای کاملاً شخصی و ذهنی

در مرحله اول و هم در مرحله دوم، ممکن است اسناد و مدارکی وجود داشته باشد که حتی به دوران کودکی مؤلف مربوط باشند. البته منظور این نیست که با دیدی روان‌کاوانه به مسئله خلاقیت یک اثر نگاه کنیم بلکه هدف این است که ریشه‌های عمیق مطالعات نقد تکوینی را برای مخاطب مشخص کرده و اعلام کنیم که حوزه نقد تکوینی، از حیث تاریخت، نه فقط به مطالعه خود اثر بلکه به تمام گذشته مؤلف نیز مربوط است.

روش کار نویسنده در مرحله قبل از تولد اثر با پیچیدگی‌هایی همراه است. اگر نویسنده‌ای بخواهد براساس اطلاعات، اسناد و مدارک جمع‌آوری شده، اثر خود را خلق کند، مسلماً در ابتدای کار، به ویرایش و پالایش آنها خواهد پرداخت و طرحهای اولیه خود را مهیا خواهد کرد. برای شروع، لازم است وی به طرحهای خود سر و سامان داده و آنها را مرتب کند و با معیارهای تعریف شده به دسته‌بندی آنها بپردازد. باید با توجه به کلیت روشهای خود، کم و کیف منابع و اسناد و مدارک موجود را سنجیده و جنبه‌های عملی کار خود را پیش‌بینی کند. پس از بررسی و برنامه‌ریزی مقدماتی برای شروع کار عملی در خصوص خلق اثر، نویسنده می‌تواند بلافاصله دست به کار شود و عملاً کار خود را طبق برنامه آغاز کند و یا همانطور که برخی از نویسندگان عمل می‌کنند و قبلاً نیز عمل می‌کردند، با تدبیر

مقدمات دیگری، کار خود را شروع کند. پس، با توجه به تنوع روشها و شیوه‌های عملی نویسندگان، کار

18. G. Flaubert
19. Révasser

است، چیز دیگری به صورت مکتوب و مستند وجود ندارد و نمی‌توان هیچ ردپایی از این ممارست و بازبینی روند شکل‌گیری اثر یافت تا بر اساس آن نقد تکوینی کار خود را آغاز کند. اما نباید فراموش کرد که حتی در این حیطه از کار ذهن نیز، عملیات تکوینی از سوی خود مؤلف به صورت ذهنی و تخیلی انجام می‌شود و نویسنده بارها تخیلات و تصورات ذهنی خود را بازسازی کرده و آنها را پالایش و ویرایش می‌کند و پس از رسیدن به یک تصمیم نهایی در خصوص رؤیاها و تصورات و تخیلات خود، تصمیم می‌گیرد تلاش قلمی خود را آغاز کند؛ اینجاست که گوشه‌ای از تلاشهای ذهنی نویسنده از قلم تراوش خواهد کرد.

اگر با دیدی تکوینی، نظری به مرور ذهنی و تخیلی اثر توسط نویسنده ببیند، ملاحظه خواهیم کرد سرچشمه تمام خلاقیتها در همین دنیای درونی و ذهنی نویسنده است. زیرا اگر متن چاپی اثر را محصول تلاشهای عظیم نویسنده در پیشامتن بدانیم و معتقد باشیم که متن چاپی اثر چیزی نیست جز نتیجه و خلاصه حجم بزرگی از نوشتار و تمرین قلمی نویسنده تحت عنوان پیشامتن، باید اذعان کنیم که پیشامتن نیز به نوبه خود حاصل و نتیجه تلاشهای پایان‌ناپذیر، بازبینیها و بازسازیهای ذهنی و تخیلی اثر توسط نویسنده است. بنابراین از آنجا که حوزه‌های مربوط به بازسازی، بازبینی، اصلاحات، دوباره‌سازی، بازنگری و ... جزو موضوعات نقد تکوینی محسوب می‌شوند، اگر از این نوع فعالیت نویسنده، یعنی مرور ذهنی و تخیلی اثر قبل از تحریر،

آثار، اسناد و مدارکی ملموس به‌جا می‌ماند، می‌توانست یکی از بهترین زمینه‌های مطالعاتی نقد تکوینی باشد. گاهی نیز بعضی از نویسندگان، مانند اونوره دو بالزاک، برای شروع انجام طرح نگارش اثر خود و قبل از هرگونه اقدام عملی برای نگارش آن، دست به ابتکار دیگری می‌زنند. آنها ضمن به رؤیا کشیدن کلیات اثر آینده خود، کلماتی را که به نظرشان مهم است، یادداشت می‌کنند. این کلمات ممکن است در خصوص همه عناصر داستانی، روایی، شخصیتها، زمان و مکان اثر باشند و هریک از آنها به عنوان کلید بسیاری از معماهای پیچیده احتمالی در نظر گرفته شوند. تفاوت این روش با شیوه پردازش ذهنی اثر این است که در اینجا نقد تکوینی می‌تواند آثار و ردپایی از فعالیت ذهنی نویسنده بیابد و به همین جهت قادر خواهد بود بر اساس آن، فرضیاتی را در مورد حرکت ذهنی نویسنده در نظر بگیرد. بنابراین شیوه «کلمات کلیدی» به کار گرفته شده از سوی نویسنده، می‌تواند استخوان‌بندی اثر مورد نظر محسوب شده و راهنمای خوبی برای منتقد تکوینی باشد چرا که در اینجا، برعکس روش مرور صرفاً ذهنی و تخیلی اثر توسط نویسنده، نقد تکوینی دست‌آویزهای ملموس خود را، هر چند اندک و محدود، می‌یابد و می‌تواند براساس مطالعات اولیه خود درباره این عناصر فیزیکی و ملموس به‌جا مانده از فعالیت ذهنی مؤلف، کار عملی خود را برنامه‌ریزی کند. از آنجا که این واژگان، اولین گامهای عملی مؤلف در نگارش اثر و ایجاد پیشامتن محسوب می‌شوند و به عنوان کلید بسیاری از روابط داستانی و روایی در نظر

گرفته می‌شوند، منبع بسیار ارزشمندی برای مطالعات تکوینی به شمار می‌روند. اما کشف دقیق روابط موجود بین این کلید واژه‌ها و همچنین تقدم و تأخر و نقش آفرینی آنها در خلاقیت و رمزگشایی، قصد و هدف نویسنده از انتخاب آنها، کار نقد تکوینی را با مشکل مواجه خواهد کرد زیرا این نقد جز با چند واژه مهم اما پر رمز و راز و جز با فرضیات و حدس و گمانهای غیر مستند با چیز دیگری مواجه نیست و برای انجام کار عظیمی که پیش رو دارد، وجود این کلید واژه‌ها به تنهایی کافی به نظر نمی‌رسد. نقد تکوینی نیازمند پیشامتنی وسیع و جامع است تا بتواند از طریق آن روابط مکانیسمهای امور عینی و ذهنی را در یافته و لایه‌های پنهان و زیرین آن را برای مخاطب آشکار کند.

این «واژگان کلیدی» نه در پیشامتن بلکه اغلب در دفترچه یادداشت یا خاطرات نویسنده نوشته می‌شوند. گاهی نیز نویسنده ترجیح می‌دهد آنها را جایی غیر از دفترچه‌های معمول، که اغلب زیر دست وی قرار دارند، یادداشت کند. حتی گاهی به قدری آنها را به صورت خلاصه و رمز آلود یادداشت می‌کند که بازخوانی و بازسازی مجدد آنها از سوی خود نویسنده نیز امری دشوار به نظر می‌رسد. منتقد تکوینی در چنین وضعیتی با دو مشکل اساسی روبه‌رو خواهد بود: از سویی او نمی‌تواند به سادگی به این واژگان کلیدی دست یابد و از سوی دیگر چنانچه از لایه‌های یادداشتهای نویسنده موفق به کشف آنها شود، به راحتی نخواهد توانست روابط منطقی و حاکم موجود بین آنها و پیشامتن را یافته و مجدداً برقرار کند.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که وجود «واژگان کلیدی» برای کار منتقد تکوینی لازم و ضروری است اما کافی به نظر نمی‌رسد.

برخی دیگر از نویسندگان نیز قبل از نگارش اثر خود، طرحهای متعددی را به صورت نوشته برای کار خود تهیه می‌کنند تا در قالب آنها کارهای عملی خلاقیت اثر را پیش ببرند. ذکر این نکته لازم است که داشتن طرحی برای نگارش اثر، بسیار متفاوت از آن چیزی است که در باب «واژگان کلیدی» ذکر شد. زیرا طرح، حتی اگر به صورت اولیه و کلی تهیه شود، گسترده‌تر و گویاتر از مرحله «واژگان کلیدی» است. اینگونه طرحها دارای دو مرحله جداگانه‌اند: طرح اولیه یا خام و طرح توسعه یافته. نویسنده با ریختن طرحی اولیه، کلیات حرکت خود و همچنین چارچوب اصلی عناصر داستانی، روایی، شخصیت‌پردازی، زمانی و مکانی خویش را پایه‌ریزی می‌کند. به نحوی که خط سیر نگارش تقریباً پیشاپیش مشخص شده و حتی می‌توان در اینجا شاکله کلی اثر آینده را یافت اما نحوه شروع عملی و همچنین چگونگی تلفیق این عناصر را با هم نمی‌توان به صورت دقیق در طرح اولیه دید. به عبارت دیگر، تمام عناصر مهم اثر، یعنی بدنه اصلی اثر آتی، به نحو مقتضی در طرح آشکار شده است اما نویسنده هنوز به روابط آنها اشاره‌ای نکرده و ما نیز از چگونگی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آنها از هم اطلاعی نداریم. همچنین محدوده عوامل عینی و ذهنی نیز در آنجا ناشناخته است. در واقع، طرح خام، زمینه ورود نویسنده به حیطه عملی کار را فراهم می‌آورد و

ممکن است هر لحظه از سوی نویسنده دستخوش تغییر و تحول شود اما برعکس، طرح توسعه یافته طرحی است که بر اساس طرح اولیه ساخته می‌شود و حرکت‌های عملی در چگونگی تلفیق روایات، شخصیت پردازی، توصیف و تبیین مکانها، کاربرد دقیق زمان و... را نشان می‌دهد. این طرح در حیطه عملی تبدیل به یک سناریوی واقعی می‌شود و بر حسب همین سناریو می‌توان تا حدودی اثر نانوشته را خواند. به عبارت دیگر، طرح توسعه یافته روابط همه عناصر موجود در طرح اولیه و همچنین مکانیسم‌های تأثیرپذیری و تأثیرگذاری آنها بر هم و محدوده عینیتها و ذهنیتها را آشکار می‌کند.

با در نظر گرفتن شرایط طرح‌های اولیه و توسعه یافته، چنین استنباط می‌شود که طرح توسعه یافته، با توجه به اینکه به عنوان سناریوی کتاب در دست نگارش محسوب می‌شود، با حیطه عملیاتی نقد تکوینی بسیار مأنوس است. البته طرح اولیه هم، می‌تواند برای مطالعه دقیق طرح توسعه یافته به کار گرفته شود و حتی در کشف حقایق مربوط به سناریو نیز مؤثر باشد. زیرا در اغلب موارد نویسنده‌ای که علاقه‌مند باشد کار نگارش اثر خود را با انجام طرح آغاز کند، هر دو طرح مورد اشاره را تهیه می‌کند و هم از این روست که طرح توسعه یافته، همان شکل کامل شده طرح اولیه است. اما از نظر نقد تکوینی، طرح اولیه به تنهایی نخواهد توانست انتظارات مطالعات تکوینی را برآورد و وجود هر دو یا حداقل وجود طرح توسعه یافته به تنهایی می‌تواند منبع مهمی برای کار نقد تکوینی باشد. البته چنین نظری نباید موجب شود اهمیت

و نقش طرح اولیه را کمتر از آن چیزی که هست بدانیم زیرا همانطور که مطرح شد، طرح توسعه یافته همواره نیازمند طرح اولیه بوده و از طریق آن تشکیل می‌شود و اگر طرح اولیه به خوبی تدوین نشود، مسلماً طرح توسعه یافته و به دنبال آن سناریوی مورد نظر نیز با مشکلات فراوان مواجه خواهد شد. بنابراین هر چند طرح اولیه مستقیماً با تکوین متن در ارتباط نیست اما عاملی است که باید به درستی و با دقت زیاد تدارک دیده شود چرا که پایه و اساس خلاقیت‌های بعدی است.

در این سه روش مربوط به قبل از زایش متن، یعنی رؤیایپردازی و تفکر کردن، برگزیدن کلمات کلیدی و پی‌ریزی طرح اولیه و توسعه یافته، تنها روند اخیر است که با به جا گذاشتن آثار و نشانه‌های ملموس، با مکانیسم‌های نقد تکوینی و روش‌های مطالعاتی آن همخوانی بیشتری دارد در حالی که دو روش اول بیشتر جنبه ذهنی و تخیلی داشته و آثار کمتری بر جا می‌گذارند؛ آثار و نشانه‌هایی که تنها با تفسیر و تأویل تبیین می‌شوند و به سختی می‌توانیم ارتباطی منطقی و قطعی بین آنها و خلاقیت پیشامتن ایجاد کنیم. زیرا مسلماً پیشامتنی که بر اساس دو روش اول تحقق می‌یابد به مراتب متفاوت از پیشامتنی است که به واسطه طرح اولیه و توسعه یافته خلق می‌شود. به تبع همین دیدگاه، چنانچه کار منتقد تکوینی بر اساس پیشامتنی انجام شود که مبتنی بر دو روش اول باشد، بسیار مشکل‌تر، طولانی‌تر و پیچیده‌تر از کاری است که منتقد تکوینی دیگری آن را بر اساس پیشامتنی انجام داده باشد که

با شیوهٔ طرح اولیه و توسعه یافته محقق می‌شود. پس آثاری که نگارش آنها با روش سوم شروع می‌شود، به مراتب آسان‌تر و هموارتر از سایر روشها مورد مطالعه قرار می‌گیرند و نقد تکوینی نیز اغلب به راحتی موفق به کشف ناشناخته‌های آنها می‌شود و رموز نهفته در آنها را آشکار می‌کند در حالی که آثار خلق شده بر اساس دو شیوهٔ دیگر اغلب به صورت بسته و مرموز باقی می‌مانند.

۲. زایش متن

اصلی‌ترین و عملیاتی‌ترین مرحله کار نقد تکوینی از آنجا آغاز می‌شود که نویسنده تلاش می‌کند پیشامتن خود را بیافریند. این پیشامتن همان عملیات نوشتاری یا تلاش قلمی خالق یا نویسنده است که نهایتاً به زایش متن منجر خواهد شد. در این مرحله نویسنده سعی می‌کند وارد حیطهٔ نگارش اثر شده و به «آماده‌سازی آن به صورت کتبی»^{۲۰} بپردازد. اما نباید فراموش کرد که خلاقیت‌های ادبی بسیار متنوع هستند و نویسنده نیز بر حسب نوع اثر مورد نظر، مرحلهٔ ورود به حیطهٔ نگارش را آماده می‌کند. به عنوان مثال اگر اثر در دست نگارش، یک رمان باشد، نویسنده عوامل و عناصر مربوط به رمان را تهیه می‌کند و به برنامه‌ریزی آنها می‌پردازد. در عرصهٔ نگارش رمان، نویسنده به عصری که داستان در آن اتفاق خواهد افتاد، اشاره خواهد کرد و یا به تهیه و تدارک نام شخصیت‌های خیالی یا

20. textualisation

واقعی، مکان، مسائل تاریخی، اجتماعی و همچنین زمان خواهد پرداخت. اما پردازش صرف به این مسائل به معنای خلق اثر نیست چرا که نویسنده باید از این مرحله عبور کند و به خلاقیت متن اثر بپردازد. در واقع تا زمانی که مؤلف به نوشته رو نیاورد، در حیطهٔ سناریوسازی اثر است و نباید فراموش کرد که گذر از سناریوی نگارش اثر تا خود نگارش و یا نگارش رضایت‌بخش آن، تلاش عملی زیادی می‌طلبد. به عبارت دیگر نویسنده باید از مرحله «قبل از تولد» اثر گذر کرده، «زایش متن» یا همان پیشامتن را فراهم آورد و به «متن» که هدف اصلی اوست، برسد (Debray-Genette, 1988).

از آنجا که خلاقیت، امری پیوسته و طولانی است، نویسنده در گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ بعد، لزوماً با برنامه‌ریزی دقیق حرکت خواهد کرد. نویسنده یا خلاق خوب و توانا کسی است که حاضر نشود به سادگی و عجولانه از مرحلهٔ پیش‌نگارش به مرحلهٔ نگارش گذر کند. چرا که مرحله قبل از تولد متن و سپس پیشامتن یا عرصهٔ زایش متن هر اندازه غنی‌تر و دقیق‌تر باشد به همان اندازه متن مورد انتظار نیز محکم‌تر و مستدل‌تر خواهد بود. بنابراین هر یک از مراحل مورد اشاره نسبت به مرحلهٔ بعدی خود به عنوان مقدمه، مدخل و پیشامتن محسوب می‌شود و مسلماً گذر از یکی به دیگری باید تحت شرایط خاصی انجام گیرد. مثلاً اگر شرایط و لوازم مورد نیاز برای ورود

به مرحله نگارش مهیا نباشد، مسلماً نگارش و خلاقیت پیشامتن با مشکل مواجه خواهد شد و نتیجه رضایت‌بخش نخواهد بود. همچنین گذر از مرحله نگارش به مرحله نگارش رضایت‌بخش نیز تلاش دیگری است که نویسنده باید با درایت تمام آن را انجام دهد. اما مسلماً ماهیت هر گذری نسبت به دیگری متفاوت است. به عنوان مثال، گذر از پیش‌نگارش به مرحله پیشامتن یا نگارش، اغلب به شکل نظری و ذهنی است اما گذر از مرحله پیشامتن یا همان نگارش به نگارش رضایت‌بخش یا به تولد متن، تلاشی عملی است که در آن نویسنده جنبه‌های عینی و ذهنی، نظری و عملی، تکرار و بازسازی و غیره را در هم می‌آمیزد و زایش متن را نوید می‌دهد.

در اینجا، به ویژه در مرحله نگارش رمان، نویسنده، علاوه بر تدارک پیرنگ، به تجزیه و تحلیل ماجراهای پراکنده‌ای که قرار است در اثر اتفاق بیفتند، می‌پردازد. نحوه به‌کارگیری زمان در برهه‌های مشخص، به تصریح اثر کمک می‌کند و تطابقی بین روایات، توصیفات و شخصیتها به وجود می‌آورد. او می‌تواند همه این موارد را در پیشامتن ذکر کرده یا به طور فشرده آنها را طرح‌ریزی کند. ایجاد هماهنگی بین همه عناصر اثر مورد نظر، امری است حیاتی که بلافاصله پس از انجام آن، نویسنده در صدد متن «آفرینی» برمی‌آید؛ یعنی نویسنده تلاش می‌کند برنامه‌هایی را که در مراحل اولیه نگارش، تهیه کرده بود به متن ثابت و نهایی تبدیل کند. در واقع متن آفرینی، اصلی‌ترین هدفی است که هر نویسنده‌ای دنبال می‌کند. در این مرحله، از لابه‌لای نوشته‌های

درهم و برهم و از خلال قلم‌خوردگیها، چرک‌نویسها و بازنویسها، متن، آرام آرام سر بر می‌آورد و به مرحله پایانی خود نزدیک می‌شود. اما چون متن آفرینی مرحله اصلی خلاقیت محسوب می‌شود و زمینه خوبی برای اجرای روشهای گوناگون خلاقیت است، نویسنده بیشتر برای بهتر کردن متن خویش تلاش خواهد کرد و کمتر به خلاقتهای پیش پا افتاده رضایت خواهد داد و در اینجا است که نویسنده با به جا گذاشتن آثار و مدارک مکتوب و ملموس از تلاش بی‌وقفه قلمی خویش، زمینه بسیار خوبی برای مطالعات نقد تکوینی فراهم می‌آورد. بنابراین رسیدن به یک متن رضایت‌بخش رابطه مستقیمی با رشد و توسعه نقد تکوینی دارد. زیرا نویسنده هر چقدر حساسیت بیشتری نسبت به روند پیدایش متن نهایی خود داشته باشد، همانقدر نیز امکان زمینه مطالعاتی نقد تکوینی بیشتر می‌شود چرا که عرصه خلاقیت یک اثر ادبی، جز با نوشتار و دوباره‌نویسی میسر نیست و هر کجا نوشته‌ای وجود دارد و تکرار و بازنویسی‌ای از آن به جا مانده، می‌تواند موضوع خوبی برای نقد تکوینی محسوب شود. این نقد با تعقیب اولین حرکت‌های نویسنده در عرصه نوشتار، به نحوه شکل‌گیری متن نهایی پی خواهد برد و به قابلیت‌های ممکن و احتمالی دست‌نوشته‌ها و چرک‌نویسها نیز خواهد رسید. به عبارت دیگر، منتقد تکوینی به بازخوانی و بازسازی متن خواهد پرداخت و زوایای ذهنی و فکری نویسنده را از لابه‌لای قلم‌خوردگیها، تغییر و تعویض عبارات، اغلاط، دوباره‌نویسها و ... دنبال خواهد کرد. با توجه به موارد

ذکر شده می‌توان گفت حوزه‌های تحقیق و پژوهش نقد تکوینی رابطه مستقیمی با کار عملی نویسنده دارد. نویسنده در خلق اثر خویش بین جهان تخیل و اندیشه و جهان خلاقیت عملی واقع می‌شود و گذر از مرحله انتزاع به ملموس، حاصلی به دنبال خواهد داشت که به آن متن نهایی یا اثر خلق شده می‌گویند. نویسنده از مرحله پیش‌نگارش به مرحله نگارش، از تفکر به انجام، از تخیل و اندیشه به عمل و نهایتاً از پیشامتن به متن می‌رسد، در حالی که منتقد تکوینی کار خود را از متن شروع نمی‌کند بلکه به جست‌وجوی ریشه‌های اولیه این متن، یعنی به تمام پیشامتنهای موجود علاقه‌مند است و راه کاملاً متفاوتی نسبت به نویسنده در پیش می‌گیرد و همواره تلاش می‌کند به ورای متن نهایی دست یابد. در اینجا، نویسنده و منتقد دو مسیر کاملاً متضاد را طی می‌کنند: اولی سعی دارد، برای نیل به خلاقیت اثر خویش، از تفکر و ذهنیت گذر کرده و به مرحله نگارش و سپس به پیشامتن و نهایتاً به زایش متن نزدیک شود در حالی که دومی، کار خود را از یک عرصه کاملاً عملی، یعنی پیشامتن، شروع کرده و تلاش می‌کند به سرچشمه‌های خلاقیت که در ذهن نویسنده قرار داشته‌اند دست یابد. در راستای همین تلاش است که منتقد تکوینی نکات پنهانی و زیرین اثر را که حتی ممکن است خود نویسنده نیز از آن غافل باشد، آشکار می‌کند. در واقع در اینجا کار منتقد تکوینی را می‌توان به یک نوع «زیر خوانی» و «بیش‌سازی» تعبیر کرد. چرا که اگر تمام اغلاط، دوباره‌نویسیها، تغییر و تعویض عبارات و غیره را در

پیشامتن به منزله سکوت و پشیمانی نویسنده از ادامه کار خویش در خلاقیت بدانیم و اگر اینطور استنباط کنیم که این راهها می‌توانستند او را به خلاقیت‌های دیگری هدایت کنند، پس تلاش منتقد تکوینی چیزی جز خوانش لایه‌های زیرین اثر و ساخت متعدد اثرهای نانوشته نخواهد بود. به عبارت دیگر، اگر بر این باور باشیم که پیشامتن نوشته‌ای است که فقط یک متن را ایجاد کرده است و همان متن نیز جز متن نهایی یا متن چاپی نیست، مسلماً قضاوت ما درست نخواهد بود. چرا که پیشامتن عرصه متون گوناگون است، دنیا‌های ممکن فراوانی در آن نهفته است و آثار نانوشته زیادی در آن وجود دارد و اگر تنها زایش یک متن را موجب شده، به دلیل سلاقی فکری و ذهنی نویسنده بوده است. بنابراین پیشامتن می‌تواند برای هر خوانشی متن جدیدی ارائه کند و برای هر تلاشی، دنیا‌های ممکن خود را در معرض دید قرار دهد. دقیقاً به همین علت است که نقد تکوینی اساس کار خود را پیشامتن می‌داند. زیرا علاوه بر «زیرخوانی» و «بیش‌سازی»، با کشف موضوعات مرتبط با نقدهای دیگر، به سایر روشهای انتقادی نیز این امکان را می‌دهد که به مطالعه دقیق و درست آثار بپردازند. در واقع، رجوع نقد تکوینی به پیشامتن، نه تنها یک حرکت قهقرای نیست بلکه حرکتی است برخاسته از خود متن نهایی که هدف اصلی نویسنده بوده و حتی از خود نویسنده نیز فراتر می‌رود. اما اگر این رجوع به پیشامتن انجام نگیرد و نقد تکوینی در صد نفوذ به دنیا‌های ممکن آن برنیاید، ما فقط به متن که حاصل فکر و ذهن تنها یک نفر یعنی

همان نویسنده است، دست خواهیم یافت و از آشنایی با دنیاها و خلاقیت‌های دیگر محروم خواهیم شد.

۳. متن نهایی

هر چند نقد تکوینی اساساً پیشامتن را مورد توجه قرار می‌دهد ولی تا وقتی که متن نهایی به طبع و نشر نرسیده باشد همچنان می‌تواند موضوع مطالعاتی نقد تکوینی واقع شود. حتی بعد از چاپ متن نهایی نیز، چنانچه تغییراتی در متن چاپی از سوی مؤلف اعمال شود، این اصلاحات و تجدید نظر‌ها و بازنویسی‌ها می‌توانند در حوزه مطالعاتی نقد تکوینی قرار بگیرند. نباید فراموش کرد که در ایام گذشته، کتابت برخی از آثار به وسیله منشی یا کاتب صورت می‌گرفت و ممکن است هم اکنون نیز این چنین باشد. از آنجا که در قدیم چاپ و تکثیر کتابها به روال امروزی نبود و اغلب اوقات کاتبان و منشیان، آثار را رونویسی می‌کردند ممکن بود غلط‌های زیادی در متن نهایی ایجاد شود. این مسئله در اغلب موارد از چشم ناشران و کسانی که بعداً دست‌اندرکار چاپ و نشر بودند، مخفی می‌ماند و موجب می‌شد یک اثر با اغلاط زیاد به چاپ برسد. برای جلوگیری از تکرار چنین اغلاطی در اثر چاپی، بنابر توافق بین نویسنده و ناشر، متن نهایی برای بار اول در صفحاتی به چاپ می‌رسید که حاشیه‌های خیلی بزرگی داشتند. این صفحات در نهایت به خود نویسنده عودت داده می‌شدند تا علاوه بر اصلاح برخی اغلاط ناشی از قلم کاتبها و منشیان و یا حتی خود وی، دست به تغییر و بازنویسی برخی جملات بزنند. از آنجا که حاشیه صفحات بزرگتر بود، نویسنده

تمام اصلاحات و تغییرات مربوط به نگارش را در آنجا وارد کرده و پس از انجام، آنچه را که در نظر داشت محقق شود، نهایتاً با امضای اثر، برای چاپ به ناشر تحویل می‌داد. حتی اتفاق می‌افتاد که خود ناشر نیز بنابر سلیقه خود در متن دست برده و آن را اصلاح کند. این تغییر و تحول در عرصه نوشتار از سوی ناشر، گاهی بدون اطلاع مؤلف و حتی علی‌رغم میل وی انجام می‌شد. مثال جالبی در این خصوص در تاریخ ادبیات فرانسه وجود دارد که ذکر آن خالی از لطف نیست. فلوربر در *رمان مادم بوواری* برای نشان دادن اوج بدبختی شخصیت اثر خود، یعنی خانم بوواری، درباره مسئله ازدواج، جمله بسیار جنجال‌انگیزی نوشته بود که در آن زمان می‌توانست هیاهوی بسیاری ایجاد کند و اعتراض بسیاری از منتقدان علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی را برانگیزد. فلوربر با نوشتن جمله‌ای با این مضمون «این بود نتیجه ازدواج»، می‌خواست با یک نگاه نقادانه ازدواج مرسوم در آن عصر را زیر سؤال ببرد و از برخی رسومات آن دوره انتقاد کند و این مسئله برخلاف عرف آن زمان محسوب می‌شد. به همین خاطر، چاپ چنین مطلبی از سوی ناشر اثر فلوربر می‌توانست هم اعتبار و ارزش انتشارات را کمتر کند و هم مستقیماً بر فروش و توزیع کتاب *مادم بوواری* تأثیر منفی بگذارد. بنابراین برای اجتناب از چنین احتمالات ناخوشایندی، ناشر بدون اطلاع مؤلف (فلوربر)، دست به تغییر جمله وی زده بود و به جای جمله «این بود نتیجه ازدواج»، عبارت «این بود نتیجه ازدواج او» را جایگزین کرده بود. مسلماً با اعمال



این تغییر، تمامی عواقب ناخوشایند سرنوشت خانم بوواری متوجه ازدواج احساسی خود وی می‌شد و هیچ خطری عرف ازدواج را در آن عصر تهدید نمی‌کرد. مثال مربوط به فلورنسا بیانگر اهمیت کار نقد تکوینی است. زیرا وجود هر یک از عبارات فوق در متن چاپی می‌توانست برای ناشر، مؤلف، خواننده، منتقد و جامعه آن زمان سرنوشت‌ساز باشد. اگر *مادام بوواری* موضوع مطالعاتی نقد تکوینی واقع نمی‌شد، احتمال کشف تفاوت بین این دو عبارت بعید به نظر می‌رسید. وجود چنین تغییرات و تحولاتی در متن‌هایی یا متنی که در آستانه چاپ و نشر باشد، طبیعی است. چرا که از دیرباز مسائل سیاسی و اجتماعی تأثیر مستقیم بر انتشار آثار داشته و بنابر موقعیتهای مختلف، از شدت و ضعف زیادی برخوردار بوده است. در اروپا نیز که اکنون ادعای حذف مسائل مربوط به سانسور را دارد، این مسئله بسیار رواج داشت. اکنون نیز گاهی می‌توان سایه‌های سانسور را در چاپ و نشر آثار ملاحظه کرد. به عنوان مثال کتابی که پزشک مخصوص فرانسوا میتران (رئیس جمهور فقید فرانسه) با عنوان *راز بزرگ*، درباره افشای بیماری او قبل از نامزد شدن در انتخابات ریاست جمهوری منتشر کرده بود، اعتراض محافل سیاسی و قضایی را برانگیخت و حتی دستور جمع‌آوری این کتاب نیز صادر شد. بنابراین هر زمان احساس شود در متن‌هایی یا متن آماده چاپ و حتی متنی که به چاپ رسیده باید تغییراتی انجام گیرد، متن مورد نظر را بازنویسی می‌کنند. متأسفانه گاهی این کار با اهداف سیاسی،

اجتماعی و مالی و بدون اطلاع مؤلف انجام می‌گیرد و ضربه محکمی به پیکره اثر وارد می‌آورد. بنابراین مطالعه پیشامتن قبل از انتشار، می‌تواند موضوع خوبی برای نقد تکوینی محسوب شود به شرط آنکه اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه چنین فرصتی را در اختیار منتقد تکوینی قرار دهد. اما از آنجا که بسیاری از تغییرات اعمال شده در پیشامتن پس از تولد متن انجام می‌گیرند و گاهی نیز با قصد و نیت خاصی اعمال می‌شوند، مسلماً مطالعه و بررسی آنها حقایق پنهان دست‌نوشته‌ها و تلاش قلمی نویسنده را برای مخاطبان آشکار خواهد کرد. در واقع، با توجه به اینکه چنین تغییراتی کاملاً با قصد و نیت انجام می‌گیرند، اغلب جنجال برانگیز بوده و مباحث مهمی را مطرح می‌کنند، گاهی نقد و بررسی آنها می‌تواند به اعاده حیثیت از نویسنده منجر شده و پیام کلی اثر را بازسازی کند.

بین نقد تکوینی و روند انتشار اثر و تغییرات انجام شده در آن ارتباط منطقی وجود دارد. هنگامی که اثری به چاپ رسید، دیگر نمی‌تواند در حوزه مطالعاتی نقد تکوینی قرار گیرد. چرا که نقد تکوینی با چاپ اثر، کار خود را تمام شده می‌داند و مطالعه چنین آثاری بر عهده سایر نقدها است. تنها زمانی نقد تکوینی به مطالعه آثار چاپ شده می‌پردازد که نویسنده اثر در قید حیات بوده و خود به انجام چنین تغییراتی در اثر اقدام کند و نیز اثر او در روند انتشار از ناشری به ناشر دیگر و یا در تجدید چاپها از حیث نوشتار دچار دگرگونی شده

و از مسیر طبیعی خود خارج شود و ماهیت آن بر اثر همین تغییرات دگرگون شود. گاهی چنین دگرگونی‌هایی از عوامل متعددی چون سانسور، بازاریابی، تبلیغات، خوش خدمتی و غیره متأثرند و در این صورت اگر اصل پیشامتن را تحت تأثیر قرار داده و اصالت آن را متحول کنند، می‌توانند موضوع مطالعاتی نقد تکوینی واقع شوند و برعکس چنانچه هیچ خدشه‌ای به پیشامتن وارد نساخته و روند طبیعی آن را به هم نزنند، خارج از حیطه مطالعاتی نقد تکوینی قرار می‌گیرند. باید به خاطر داشت که اغلب خود مؤلف، اراده می‌کند تغییراتی در نوشته‌های خود پدید آورده و یا برخی از قسمتهای آن را بازنویسی کند. این نوع فعالیتها موضوع خوبی برای نقد تکوینی هستند زیرا در اینجا باز سخن از خلاقیت و آن هم خلاقیت مجدد است. قطعاً نویسنده بار دیگر در تلاش قلمی‌اش، آثاری از خود به جا خواهد گذاشت که برای منتقد تکوینی جالب خواهند بود.

تغییرات و تحولات انجام یافته در عرصه متن به وسیله فردی غیر از مؤلف و یا توسط برخی ناشران با اهداف سودجویانه و با قصد و نیت قبلی، نه تنها در راستای خلاقیت اثر واقع نمی‌شوند بلکه روند آن را نیز تخریب می‌کنند. این نوع تخریب با تخریب سازنده نویسنده در خلق اثر خویش مغایر است. زیرا تخریب نویسنده در عرصه پیشامتن، تخریبی است که در چارچوب تحقق تکوین انجام می‌گیرد در حالی که تخریب افراد دیگر در عرصه متن و پس از زایش و تکوین آن انجام می‌گیرد و هیچ ارتباطی با تکوین و خلاقیت ندارد. بنابراین

آنچه موضوع نقد تکوینی واقع می‌شود، تکوین است و نه تخریب. این نوع تکوین به معنای حرکت به سوی خلاقیت است، در حالی که تخریب انجام شده از سوی دیگران را نمی‌توان به عنوان یک حرکت خلاق تلقی کرد و اگر حرکت و تکوینی به خلاقیت منجر نشود، اثری نیز خلق نخواهد شد و اگر اثری خلق نشود و تکوینی انجام نگیرد، زمینه‌ای برای نقد تکوینی فراهم نمی‌شود. بنابراین اگر تغییرات و تحولات انجام شده در مرحله انتشار اثر و حتی بعد از آن، با هر هدفی غیر از خلاقیت و تکوین اثر انجام یابند، نمی‌توانند در حوزه مطالعاتی نقد تکوینی واقع شوند. به طور مثال می‌توانیم از آثار متعددی سخن بگوییم که در حین تجدید چاپ و گاهی نیز به لحاظ اهداف مالی و سودجویانه، اجتماعی و سیاسی دیگران، متحمل تحولات و دگرگونی‌های زیادی شده‌اند و با پیشامتن خود فاصله عمیقی گرفته‌اند. چنانچه نویسندگان این نوع آثار در قید حیات بودند، مسلماً با چنان تحولات سریع و بنیادی آثار خود موافقت نمی‌کردند و این نوع تغییرات انجام شده در متن خویش را به منزله تخریب تلقی می‌کردند. اما در پاره‌ای موارد این احتمال وجود دارد که در مرحله چاپ و نشر آثار، تغییرات و تحولاتی در متن به صورت غیر عمدی و یا به واسطه مسائل فنی به وجود آید که در این صورت نقد تکوینی نمی‌تواند چنین تغییراتی را موضوع مطالعاتی خود قرار دهد. زیرا چنین تغییراتی بی‌شک در مسیر خلاقیت اثر نبوده و هدف و نیتی نیز به همراه ندارند. چنین خطاهایی اغلب علی‌رغم میل مؤلف و ناشر ایجاد



می‌شوند و می‌توان آن را با تهیه یک برگ «غلط‌نامه» اصلاح کرد. با توجه به مسائل مذکور در این مقاله، ممکن است این سؤال به ذهن خواننده خطور کند که چگونه منتقد تکوینی عملاً یک اثر ادبی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. برای روشن شدن مطلب لازم است اشاره کنیم که منتقد تکوینی در مرحله عملیاتی کار خویش ابتدا به تشکیل پرونده تکوین پرداخته و سپس به مطالعه دقیق آن اهتمام می‌ورزد.

منتقد تکوینی قبل از هر گونه
روش نقد اقدام عملی در خصوص اثر مورد
تکوینی مطالعه، لازم است مجموعه‌ای تحت

عنوان «پرونده تکوین» تهیه کند. برای تشکیل چنین پرونده‌ای، لازم است وی به کوچکترین جزئیات مربوط به مراحل پیشامتن اثر توجه داشته باشد. او در این پرونده، جریان فکری نویسنده در تصمیم برای نگارش اثر و همچنین زمان چاپ آن، مراحل، حوادث و تمامی ماجراهای مربوط به خلاقیت و تکوین اثر را دنبال خواهد کرد. سفرها، یادداشت‌ها، دفترچه‌های خاطرات، مراسلات و طرح‌های کلی و جزئی و حتی سناریوهای انجام یافته توسط مؤلف، می‌توانند موضوعات خوبی برای پرونده تکوین باشند. البته جمع‌آوری و دسته‌بندی تمام امور مربوط به پیشامتن و هر آنچه که توسط مؤلف به کار گرفته شده تا متن نهایی و یا همان اثر مورد مطالعه خلق شود، بسیار دشوار به نظر می‌رسد. همچنانکه قبلاً نیز به آن اشاره کردیم، نویسندگان شیوه‌های متعددی

برای خلق آثار خود دارند و علاوه بر این، ممکن است نویسنده‌ای برای خلق هر یک از آثار خود نیز از شیوه‌های متفاوت و از پیشامتن‌های گوناگون استفاده کند که این امر خود به دشواری کار منتقد تکوینی می‌افزاید. به همین جهت منتقد تکوینی در برخورد با اثر مورد مطالعه خود و برای تشکیل پرونده تکوین، نمی‌تواند یک شیوه ثابت و یک جانبه برای روشن کردن گذشته یک اثر در پیش گیرد. به عنوان مثال برای مطالعه آثار بالزاک و فلوبر، که هر یک روش خاص خود را در خلق آثارشان داشتند، دو شیوه متفاوت جمع‌آوری اسناد، منابع و شواهد لازم است.

در روند تشکیل پرونده تکوین، کار منتقد تکوینی شباهت زیادی به کار یک کارآگاه پلیس دارد. برای تشکیل و تکمیل چنین پرونده‌ای، منتقد باید همه راه‌های ممکن و احتمالی را بپیماید. در واقع، پرونده تکوین یک اثر، سندی ادبی است که در زمان و مکان، پخش شده و منتقد باید آن را با دقت جمع‌آوری کرده و به شیوه خاص خود طبقه‌بندی کند. به عبارت دیگر منتقد تکوینی با تشکیل این پرونده، اثر را از حالت «در زمانی» به «همزمانی» می‌رساند. این اسناد و مدارک همیشه در دسترس منتقد قرار ندارند و دسترسی به آنها نیز به راحتی امکان‌پذیر نیست. گاهی اغلب منابع و مدارک مربوط به پیشامتن اثر در دست دوستان یا رقبای نویسنده، کلکسیونرها، مؤسسات، نهادها و حتی افراد خصوصی قرار دارد و این افراد حاضر نیستند به راحتی این مدارک را از دست بدهند یا حتی درباره آنها با کسی سخن بگویند.

از آنجا که این مؤسسات و این افراد مالک قانونی اسناد مربوط به پیشامتن اثر محسوب می‌شوند، هیچ روشی وجود ندارد تا منتقد تکوینی از آن طریق بتواند آنها را مجبور به همکاری کند. بنابراین گاهی این عدم همکاری به نابود شدن و به فراموشی سپرده شدن منابع مربوط به پیشامتن آثار منجر می‌شود (۱). نتیجه چنین برخوردی با منتقد تکوینی، عقیم شدن مطالعات تکوینی و ناشناخته ماندن راز و رمزهای قبل از پیدایش آثار است. به هنگام تشکیل پرونده تکوین، منتقد تکوینی باید سه امر را همواره مورد توجه قرار دهد: درک اثر توسط نویسندگان و نگارش اثر و همچنین زمان آن. همچنانکه قبلاً نیز ذکر شد، نویسندگان برای نگارش اثر خویش یک تلاش عملی مستمر داشته است و منتقد تکوینی باید ابتدا به این امر پرداخته و تمام اسناد و مدارکی را که نویسنده تدارک دیده، جمع‌آوری کند. پس از به‌دست آوردن مدارک پیشامتنی، منتقد تکوینی توجه خود را به خلاقیت اثر معطوف خواهد کرد و وارد حیطه‌ای خواهد شد که خود نویسنده چالش‌ها و تلاش‌های عملی خود را در آنجا انجام داده است و مسلماً ردپاهایی نیز در این حیطه به جا گذاشته است. بعد از انجام این دو مرحله عملی، منتقد باید به زمان نگارش اثر نیز توجه داشته باشد. او باید به زمان‌بندی اثر و یا به عبارت ساده‌تر به آغاز و پایان نگارش اثر از حیث زمان دقت کند. این مرحله از کار اهمیت خاصی دارد چرا که ممکن است نگارش یک اثر در طول زمان دچار تحولات اساسی شده باشد و چنانچه منتقد به این امر توجه نکند، ممکن است

نتواند تحولات احتمالی در اثر را به خوبی درک کرده و ناشناخته‌های آن را آشکار کند. بنابراین اگر منتقد به این سه مرحله توجه داشته باشد و آنها را به خوبی انجام دهد، می‌تواند روند شکل‌گیری اثر را به خوبی مورد مطالعه قرار داده و مطالعات مربوط به پیشامتن‌های آن را به درستی انجام دهد و راز و رمزهای نهفته در پیشامتن‌های آن را آشکار کند. البته هریک از مراحل یاد شده، مشکلات خاص خود را دارد. مثلاً اگر منتقد تکوینی موفق به جمع‌آوری کلیه اسناد و مدارک مورد انتظار خود شود، نباید بلافاصله آنها را بپذیرد بلکه ابتدا باید به اصل و فرع بودن و درست و نادرست بودن آن توجه کرده و پس از حصول اطمینان از اصالت منابع و اسناد مورد نظر، آنها را به انواع گوناگون تقسیم کند و هریک را در جایگاه خاص خود قرار دهد. مثلاً اگر منابع و اسناد به‌دست آمده، عبارت از چرک‌نویسها، نامه‌ها، یادداشتها، گزارشها، ملاقاتها و ... باشد، منتقد هریک را در ستونی مشخص طبقه‌بندی کرده و از حیث زمانی آنها را مرتب خواهد کرد. این طبقه‌بندی به نحوی انجام خواهد یافت که دسترسی به انواع پیشامتن‌های مورد نظر سهل‌الوصول بوده و اسناد، جنبه کاربردی خود را حفظ کنند. اگر منتقد تکوینی نتواند اسناد و منابع مورد نظر را به شیوه عملی طبقه‌بندی کند، استفاده از آنها در تحقیقات تکوینی مشکل‌مند را در طول کار دو چندان خواهد کرد. به همین دلیل، برای اجتناب از مشکلات احتمالی در طبقه‌بندی این نوع اسناد، منتقد می‌تواند آنها را به دو دسته عمده تقسیم کند: اسناد مربوط به پیش از نگارش

اثر و اسنادی که به زمان نگارش اثر مربوطند. البته این نوع طبقه‌بندی اگرچه مانع از ایجاد مشکلات عملی خواهد شد ولی در عین حال یک طبقه‌بندی عمده و کلی است و در مسائل ریز و جزئی به منتقد کمک شایانی نمی‌کند.

منتقد تکوینی باید تمام نوشته‌ها و صفحات اثر را که به صورت چرک‌نویس و بازنویسی شده در دسترس او قرار گرفته‌اند، جدا کرده و یک جا قرار دهد و تلاش کند ارتباط آنها را با هم درک کرده و تا رسیدن به یک نتیجه قابل قبول کار خود را ادامه دهد. زمانی که این عملیات را در خصوص نوشته‌ها و صفحات اثر انجام داد، سایر منابع از جمله، نامه‌ها و یادداشت‌ها را با توجه به اینکه به کدام مرحله، صفحه و یا فصل از اثر مربوط می‌شوند، طبقه‌بندی می‌کند. با به‌کارگیری این شیوه از طبقه‌بندی صفحات اثر و منابع و اسناد مربوط به آنها، به راحتی می‌توان تغییرات موجود در صفحات را درک کرده و رمزگشایی کرد.

اگر در این نوع طبقه‌بندی، برای هر صفحه‌نهایی، مثلاً سه یا چهار صفحه به صورت چرک‌نویس یا بازنویسی شده داشته باشیم، و در کنار آنها اسناد و منابع مربوط به پیشامتن را هم بگذاریم، می‌توانیم هم ارتباط بین صفحات چرک‌نویس و بازنویسی شده را بفهمیم و

هم دلایل نگارش آنها و همچنین تأثیرپذیری آنها از عوامل فرانوشتاری مانند اسناد و منابع به‌دست آمده را به خوبی درک کنیم.

اما چنین طبقه‌بندی ایده‌آلی که در آن تمامی عوامل نوشتاری یک اثر اعم از صفحات نوشتاری آن، منابع و اسناد و همچنین یادداشت‌ها و غیره حاضر باشند و در دسترس قرار گیرند، به ندرت اتفاق می‌افتد. مطالعات نقد تکوینی اغلب با مشکلات کمبود منابع و اسناد و با فقدان صفحات چرک‌نویس و بازنویسی شده مواجه می‌شود و منتقد تکوینی در اغلب موارد نخواهد توانست به اهداف پژوهشی خود برسد.

اما به محض اینکه پرونده تکوین تکمیل شد و منتقد به اهدافی که در این باره از پیش تعیین شده، رسید لازم است به مرحله نقد تکوینی و یا همان ارائه داده‌های ادبی، تاریخی، اجتماعی و... پرداخته، راه را برای دیگر روشهای نقد هموار کند.

بنابراین پس از تشکیل و تکمیل پرونده تکوین، منتقد تکوینی نیازمند تجزیه و تحلیل دستاوردهای خود خواهد بود. در اینجا برخی از صاحب‌نظران نقد تکوینی، این روش نقد را به دو بخش عمده تقسیم می‌کنند: «پرونده تکوین» و خود «نقد تکوینی».^{۲۱} همچنانکه صورت این تقسیم‌بندی نیز نشان می‌دهد، تشکیل پرونده در واقع نیمی از کار منتقد تکوینی را تشکیل می‌دهد و نیمی دیگر نیز مربوط به تجزیه و تحلیل یافته‌های این پرونده است-البته بدون داوری و قضاوت- که آن را «نقد تکوینی» نامیده‌اند. اما

اگر منتقد تکوینی هر یک از بخشهای مذکور را به تنهایی و بدون توجه به بخش بعدی

21. genèse du texte & critique génétique

انجام دهد، پژوهش وی ناقص و ناتمام خواهد ماند. منتقد تکوینی باید به تجزیه و تحلیل دستاوردهای خود در پرونده بپردازد تا مسائل پر رمز و راز نهفته در پیشامتن را آشکار کند. اگر منتقد هر یک از این مراحل را به عنوان یک کار تمام شده نقد تصور کند، راه به جایی نخواهد برد. بنابراین نقد تکوینی حیات خود را در روند گذر از پرونده تکوین به تجزیه و تحلیل و یا به عبارت دیگر به آشکارسازی مطالب نهفته می‌یابد و در همین روشنگری هاست که منتقد تکوینی به اهداف خود خواهد رسید. رولان بارت گفته است که ارزشها و پیامهای ممکن، پیشاپیش در اثر چاپی وجود دارند و هر آنچه لازم بوده، قبلاً در آن گذاشته شده است و اکنون با تمام زوایا و مکانیسمهای موجود در مقابل منتقدان خودنمایی می‌کند درحالی که در دست‌نوشته‌ها و در زمینه مطالعات نقد تکوینی اینگونه نیست و این منتقد تکوینی است که باید آنها را به حرکت درآورده و با تحلیل‌های خود مسائل پنهانی و نهفته اثر را آشکار کند. یعنی باید نکات مبهم و پیچیده را در یادداشت‌ها و در دست‌نوشته‌ها یافته و آنها را رمزگشایی کند و حرکت‌های به سکون رسیده را دوباره به جوشش درآورد. در متن چاپ شده، حالتی شفاهی نهفته است و متن خود به خود با ما سخن می‌گوید و به عبارت دیگر خود متن، متن را به تفسیر وا می‌دارد، درحالی که درباره دست‌نوشته‌ها، چنین نیست و منتقد تکوینی آنها را به سخن گفتن وادار می‌کند.

22. texte-corde

زمانی که منتقد تکوینی به قصد تجزیه و تحلیل وارد حوزه پرونده تکوین می‌شود، گویی پا به دنیای متحرکی می‌گذارد که همواره در غلیان است و عوامل و عناصری که به نظر بی‌فایده و دور از خط سیر متن اصلی می‌آیند، بارها او را به خود جذب می‌کنند. به عنوان مثال، اگر پرونده اثر مورد مطالعه مربوط به یک رمان باشد، در این عرصه حدود پنج یا شش داستان اصلی و به احتمال زیاد ده‌ها داستان جزئی دیگر وجود خواهد داشت که نهایتاً تنها یک داستان اصلی و چند داستان جزئی درون‌مایه رمان و متن نهایی مورد مطالعه را فراهم کرده‌اند و نقد و بررسی هر یک از این عوامل داستانی و روند حذف یا انتخاب آنها از سوی نویسنده، بیانگر نکات مهمی خواهد بود که به نوبه خود می‌توانند موضوعات خوبی برای سایر روش‌های نقد قلمداد شوند.

نباید فراموش کرد که پرونده تکوین یک اثر، ابعاد متفاوتی دارد و اجزای گوناگونی را در خود حفظ کرده است. منتقد تکوینی ابتدا باید به تجزیه و تحلیل ریزترین مسائل نهفته در پرونده تکوین بپردازد و سپس به کلی‌ترین استنباط‌ها در خصوص اثر برسد. به عنوان مثال، او باید توجه کند که «اندیشه مولد» یا به عبارت دیگر «متن پایه» و «متن پیوسته»^{۲۲} در اثر چگونه شکل گرفته و طرحی که این اندیشه را توزیع می‌کند و ادامه آن را در طول متن می‌آفریند، چگونه عمل می‌کند و براساس کدام اصول نگارشی پی‌ریزی

می‌شد (اسداللهی، ۱۳۸۳، ص ۴۱). آیا این طرح توصیفی است یا تأویلی؟ این طرح چه تغییراتی می‌تواند در «اندیشهٔ مولد» ایجاد کند؟ اینها مسائلی هستند که منتقد تکوینی به آنها می‌پردازد. یافتن پاسخ این پرسشها، متن را از ابهام دور خواهد کرد و راه را برای نقدهای دیگر خواهد گشود. به هر حال، زمانی که منتقد تکوینی مشغول مطالعهٔ پروندهٔ تکوین است، باید تمام روشهایی را که مؤلف در پیش گرفته (مانند طرحهایی که در متن مقاله به آنها اشاره شد)، بیابد و چیزی از خود ابداع نکند. فردی که پروندهٔ تکوین را تشکیل داده است و می‌خواهد براساس آن ناشناخته‌ها را آشکار کند، در صدد کشف سبک نویسنده بر می‌آید و تغییرات احتمالی انجام یافته در این خصوص را نیز روشن می‌کند. این امر زمانی میسر خواهد بود که منتقد به دست‌نوشته‌ها، چرک‌نویسها، یادداشتها، مراسلات، خاطرات و حتی به خط سیر نگارش اثر در پروندهٔ تکوین مراجعه کند. واژه‌های معلق و معطل مانده، جملات ناتمام، حاشیه‌ها، پاورقیها، سرعت نگارش دیگر آثار به جا مانده در پیشامتن می‌توانند چگونگی سبک به‌کار گرفته شده در اثر را نشان دهند.

گاهی که منتقد به پرورش درونی دست‌نوشته‌ها دست می‌یابد، در آنجا با تغییر و تحولات عمده‌ای روبه‌رو می‌شود که اغلب به دو گونه هستند: تغییرات و تحولاتی که به شیوهٔ جانشینی اعمال شده‌اند و دگرگونیهایی که به روش هم‌نشینی به‌وجود آمده‌اند. این تحولات دوگانه ممکن است از ریزترین اجزای نوشتار از جمله علائم

نقطه‌گذاری، حروف و کلمات گرفته تا اصطلاحات، جملات، بندها، صفحات و حتی فصلها نیز انجام گیرند. منتقد تکوینی، در این مرحله از کار، خود را در برابر دنیایی از امکانات تفسیری می‌یابد که می‌توانند وی را تا لایه‌های درونی و مخفی تفکر نویسنده و به تبع آن، اثرمورد نظر بکشانند و حتی وی را دچار ابهام و سر درگمی کنند. در اینجا منتقد باید با یافتن مکانیسمهای ساختاری نویسنده در پیشامتن، خود را از گرفتار شدن در دام ابهام برهاند. کشف رموز مربوط به سبک مؤلف، منتقد را در تفسیر و تفهیم دست‌نوشته‌ها یاری خواهد داد و موجب خواهد شد وی سرخ تحولات اعمال شده را به دست گرفته و راه هموارسازی متن را ادامه دهد.

منتقد تکوینی، علاوه بر کشف طرح و سبک نهفته در دست‌نوشته‌ها، باید به برخی از مسائل ملموس، زنده و پویا مانند قلم‌خوردگیها نیز توجه خاصی داشته باشد. بنابر آماری که منتقدان تکوینی اعلام کرده‌اند، حدود هزار و پانصد نوع قلم‌خوردگی در دست‌نوشته‌ها وجود دارد. نباید فراموش کرد که خط خوردگیهای زیاد و حذفهای مکرر در متن، در واقع نشانگر خط خوردن و حذف نویسنده نیز هست. چرا که او گاهی برای گذر از اوهام خود و برای جلوگیری از تجاوز به حیطهٔ خواننده، کلمه یا عبارتی را خط می‌زند و گاهی نیز به واسطهٔ همین خط‌خوردگیها از خشونت ادبی به عالم آزاد هنری وارد می‌شود. دربارهٔ خط‌خوردگیها، ممکن است عوامل زیادی دخیل باشند اما به‌طور خلاصه این عوامل را به سه گروه عمده تقسیم می‌کنند: قلم‌خوردگیهایی که ناشی



از ضمیر ناخودآگاه نویسنده‌اند و تاریکیهای ذهن او را به تصویر می‌کشند، خط‌خوردگیهای ناشی از مسائل فنی و دستوری که اغلب برای اصلاح نوشتار اعمال می‌شوند و نهایتاً قلم‌خوردگیهایی که به لحاظ ذوق و شوق لحظه‌ای نویسنده در حین نگارش ایجاد می‌شوند که این نوع خط‌خوردگیها اغلب به دلیل هیجان نوشتار و یا ذوق زیبایی‌شناختی مؤلف به وجود می‌آیند.

منتقدان تکوینی درباره مکانیسمهای معنایی خط‌خوردگیها رویکردهای متفاوتی دارند که بیان هر یک از آنها از حوصله این مقاله خارج است. (۲) اما این خط‌خوردگیها، از هر نوع که باشند و در هر دست‌نوشته‌ای که جای گیرند، مدارک زنده و پویایی هستند که برای تفسیر منتقدان تکوینی (به منظور کشف سبک و سیاق نوشتار) و سایر منتقدان (برای نقدهایی چون روان‌کاوی، جامعه‌شناختی، مضمونی و...) راه‌گشا خواهند بود. در اینجا تنها به ذکر یک مثال در خصوص خط‌خوردگیها، به ویژه خط‌خوردگیهای ناخودآگاه، بسنده می‌کنیم که آن را در مناسبتهای گوناگون بیان کرده‌ایم ولی این بار نیز ذکر آن خالی از لطف نخواهد بود. فلوبر در دست‌نوشته کتاب خود تحت عنوان *افسانه سن ژولین مهمان‌نواز* صحبت‌های پیش‌گو را خطاب به ژولین ذکر می‌کند و می‌نویسد: «تو پدرت (ton père) و پدرت (ta père) را خواهی کشت.» در اینجا فلوبر به‌طور ناخودآگاه به جای نوشتن «مادرت» (ta mere)، برای بار دوم کلمه «پدرت» را با صفت ملکی مونث (ta) به کار برده است درحالی که این صفت ملکی مؤنث باید برای واژه «مادرت» به کار گرفته می‌شد

(De Biasi, 1988). آشکار کردن چنین مکانیسمهای نوشتاری به عهده نقد تکوینی است اما سایر نقدها نیز می‌توانند تفسیرهای متفاوتی از آن به عمل آورند. همچنانکه در اینجا نیز، نقد روان‌کاوی این جمله کوتاه فلوبر را مغتنم شمرده و آن را تفسیر روان‌کاوی کرده است. به نظر طرفداران نقد روان‌کاوی، تکرار ناخودآگاه و نادرست واژه «پدرت» بیانگر نفرت فلوبر از پدرش در طول زندگی است.

با توجه به مطالب مذکور، نقد تکوینی با آشکار کردن نانوشته‌ها و رموز نهفته در پیشامتن به سایر روشهای نقد خدمت ارزنده‌ای ارائه می‌دهد. به‌ویژه، خط‌خوردگیها، به لحاظ اینکه حالت عینی دارند، گویای مسائل مهمی هستند و توجه به این موارد می‌تواند ما را به تفسیرهای مهمی از متن برساند. در مطالعه خط‌خوردگیها، به انواع آنها و همچنین محل وقوع آنها نیز مطمئناً توجه خاصی خواهد شد. موقعیت و وضعیت وقوع خط‌خوردگی، خود می‌تواند گویای مباحث زیادی باشد. اگر منتقد تکوینی بتواند به همه زوایای ریز و درشت خط‌خوردگیها پی ببرد و مکانیسمهای وجودی آنها را بر ملا کند و همچنین رگه‌های خطوط نگارش را با توجه به حذف و اضافات انجام یافته در دست‌نوشته‌ها، آشکار کند، دیگر مکاتب انتقادی به راحتی به اهداف خود نائل خواهند شد. ولی از آنجا که دامنه این خط‌خوردگیها بسیار گسترده است و از تنوع چشمگیری برخوردارند، دسترسی به زوایای پنهان آنها و همچنین کشف رموز نهفته در میان آنها به سختی امکان‌پذیر خواهد بود. به همین دلیل، آثار

بسیار زیادی وجود دارند که یا به لحاظ عدم دسترسی به پیشامتن آنها و یا به دلیل عدم کشف رموز نهفته در تغییرات و تحولات انجام یافته در دست‌نوشته‌ها، دنیایی از واقعیت‌های خود را بعد از انتشار از دیدگان مخاطبان پنهان کرده‌اند. درحالی که دست‌نوشته‌های آثار و به‌طور خلاصه پیشامتن و مهم‌تر از همه، قلم‌خوردهای اعمال شده توسط مؤلف می‌توانند زمینه بسیار مهمی برای کشف ناگفته‌ها و حقایق قبل از خلاقیت متن باشند. هر خط‌خوردگی به منزله تغییر رأی و نظر است و هر تحول و تغییر در مسیر نگارش، حرکت تفکر نویسنده را به سوی موضوع جدید و پردازش نو نشان می‌دهد. بنابراین تلاش عینی به‌جا مانده در نگارش، مبین تلاش ذهنی مؤلف و پویایی تفکر اوست که خوانندگان آثار نباید از آن غافل باشند.

علاوه بر تلاش فکری و عملی منتقد تکوینی برای مطالعه پیشامتن‌های آثار، امروزه شیوه‌ها و امکانات دیگری نیز وجود دارد که به کمک نقد تکوینی می‌آیند. (۳) به عنوان مثال، به‌کارگیری امکانات فنی در روش‌های مطالعاتی نقد تکوینی یا «مطالعات مادی نوشتار» و یا کاربرد لیزر در کشف مسائل مربوط به نوشتار از مواردی است که هم اکنون در مراکز پژوهشی نقد تکوینی مورد استفاده واقع می‌شوند.

امید است مقاله حاضر بتواند به نوبه خود علاقه منتقدان و پژوهشگران ادبی کشور را به نقد تکوینی برانگیخته و بهانه‌ای برای آغاز مطالعات تکوینی ادبیات غنی و کهن این سرزمین باشد.

(۱). به نظر می‌رسد برای جلوگیری از چنین ضایعاتی که دامن‌گیر پیشامتن آثار می‌شوند، باید قانونی وضع شود که بتواند این نوع آثار و مدارک را نجات دهد. این اسناد پیشامتنی از آنجا که بُعدی فرا شخصی دارند و وجود آنها برای همگان اهمیت دارد و به ویژه اینکه به عنوان میراث ادبی و فرهنگی یک ملت محسوب می‌شوند، نباید در مالکیت شخص یا نهادی خاص قرار بگیرند. پس با وضع چنین قانونی می‌توان دارندگان این نوع اسناد را به همکاری وادار کرد.

(۲). درباره ساختار و انواع قلم‌خوردها در کتابی با عنوان نقد تکوینی که با دوست دانشمند جناب آقای دکتر بهمن نامورمطلق به صورت مشترک نوشته‌ایم و هم اکنون در دست چاپ است، بحث بیشتری انجام داده‌ایم که امیدواریم این اثر به‌زودی در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد.

(۳). برای کسب اطلاعات بیشتر در این باره، به گزارش مکتوب دستاورد «اولین کارگاه یک روزه نقد تکوینی» که نهم شهریور ۱۳۸۵ توسط دکتر نامورمطلق و اینجانب در محل فرهنگستان هنر (مجموعه هنر پژوهی) برگزار شد، مراجعه کنید.

اسداللهی، الله شکر. (۱۳۸۳)، *تکوین نوشتار: از تحرک تا ثبات*، مجموعه مقالات همایش نقد ادبی در قرن بیستم (به اهتمام آقای دکتر جواری)، موسسه تحقیقاتی علوم اسلامی- انسانی دانشگاه تبریز.

_____. (۱۳۷۷)، *نقد ژنتیکی و تولد یک اثر*، مجله سخن سمت، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها، شماره اول، سال سوم.

De Biasi, M.-P. (1988), *Carnet de travail*, établi sur Flaubert, Paris, Balland.

_____. (2007), *Correspondance et Critique génétique*, Internet.

Debray Genette, Raymonde. (1988), *Métamorphose du récit*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil Collection poétique.

Lebrave, Jean-Louis. (1992) *La critique génétique*, in La Revue, *Genesis*, ITEM, N 1.

نقد تکوینی در هنر

دکتر بهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر
bnmotlagh@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۸/۱۵

چکیده

نقد تکوینی که همانند بسیاری از نقدها خاستگاهی ادبی داشت به دلیل ویژگیها و قابلیت‌های بسیار زود وارد حوزه‌ها و رشته‌های دیگری همانند هنر، علم و فلسفه گردید. حتی می‌توان گفت مطالعه تکوینی پاره‌ای از هنرها همچون تجسمی و سینمایی به مراتب گوناگون‌تر و گسترده‌تر از ادبیات می‌باشد. پیشامتنهای هنری انواع متنوعی دارند، و اغلب آنها نیز دارای ارزش زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی مخصوص به خود می‌باشند. چنان‌که از دیرباز توجه مجموعه‌داران را به سوی خود جلب نموده‌اند. این نوشتار می‌کوشد نخست برخی از ویژگیهای نقد تکوینی در هنرها و تفاوت آن با ادبیات را بیان کند. سپس به بررسی نقد تکوینی در نقاشی می‌پردازد. در پایان نیز برای تبیین و تشریح کاربردها و کارکردهای این نقد، به ارائه نتایج بررسیهای انجام شده در مورد نقاشی «مونالیزا» اشاره خواهد شد.

واژگان کلیدی:

نقد تکوینی هنر، منتقد، پیشامتن، نقاشی، مونالیزا.



بود. به عبارت دیگر، نقد تکوینی نخستین نقدی است که به‌طور اساسی و انحصاری به بررسی چگونگی خلق و تکوین اثر می‌پردازد. نقد تکوینی که همانند دیگر نقدها بر یک نظریه استوار گردیده، بر این اعتقاد است که خلق اثر برخلاف بسیاری از نظرها و نظریه‌ها یک پدیدهٔ دفعی نیست، بلکه یک فرایند است؛ فرایندی که بر پایهٔ داشته‌ها یا پیش‌منتهایی صورت می‌پذیرد. اثر در این فرایند به تدریج شکل می‌گیرد و در این دوران شکل‌گیری دستخوش دگرگونیهای بسیاری نیز می‌گردد. در واقع، نقد تکوینی در صدد است تا به دور از پیش‌فرضهای رایج و معمول به بررسی و مطالعهٔ چگونگی خلق اثر و عناصر دخیل در آن به ویژه دگرگونیهایی که در این فرایند رخ می‌دهد، بپردازد. نوشتار حاضر بر آن است که به‌طور اجمال و گذرا این نقد را در حوزهٔ مطالعات هنری معرفی و تبیین نماید.

گرچه نقد تکوینی همانند بسیاری از نقدها نخست در ادبیات و ادبیات نمایشی مطرح شده ولی از جمله نقدهایی است که به آسانی قابل گسترش به هنر نیز می‌باشد. کاربرد نقد تکوینی در مورد آثار هنری به سرعت و از همان آغاز نظر منتقدان هنری را به سوی خود جلب کرد و آنها را برای به‌کارگیری این نقد در حوزهٔ هنری تشویق نمود. بیازی^۱ یکی از برجسته‌ترین محققان نقد تکوینی معتقد است که الگوی تحلیل تکوینی

مطالعهٔ چگونگی خلق یک اثر هنری به گذشته‌ای بسیار دور و به نخستین اندیشه‌های هنری در تمدنهای شرقی و غربی بازمی‌گردد. برخی اسطوره‌ها و داستانها همچون موزها^۱ بر همین اساس شکل پیدا کرده‌اند. این پرسش از چگونگی خلق اثر رابطهٔ تنگاتنگی با نظریه‌های ادبی پیدا کرده است. به نحوی که هر یک از این نظریه‌ها، فرضیهٔ خاص خود را دارد. حتی می‌توان گفت فرضیه‌های خلق می‌توانند یکی از شاخصهای تمایز نظریه‌ها به حساب آیند. با این حال، هیچ‌گاه یک نظریه و به دنبال آن یک نقد به طور خاص بر اساس همین پرسش بنا نشده

1. Muses
2. Biasi



که از مطالعات نسخ خطی ادبی مدرن ایجاد شده، بدون شک، می‌تواند به سایر جلوه‌های آفرینش گسترش یابد. وی همچنین بر طبیعی بودن این گسترش در عرصه مطالعات تکوینی تأکید می‌ورزد. علاوه بر آن می‌توان گفت که در واقع هیچ‌گاه مطالعات تکوینی مواد و موضوعات هنری را نادیده نگرفته است و همواره حتی در مطالعات تکوینی ادبی نیز بایگانی مطالعات و نقد تکوینی آثار هنری (همچون طراحی، نقاشی و ... مربوط به اثر) از مهم‌ترین اسناد برای مطالعه آن محسوب می‌شده است، اما پس از چندی مواد و موضوع هنری نه به عنوان عناصر وابسته به ادبیات، که به مثابه پیکره اصلی مطالعات و نقد تکوینی مورد توجه قرار گرفت و زمینه‌های نقد تکوینی هنر را فراهم کرد. علت استقبال گسترده از این نقد در هنر را می‌توان در ارتباط تنگاتنگ این نقد و طبیعت آثار هنری جست و جو کرد. چنان‌که بسیاری از محققان هنری این نقد را برای بررسی و نقد هنری مورد استفاده قرار دادند.

این محققان نقد تکوینی را در شاخه‌های گوناگون هنری همچون معماری و شهرسازی، نقاشی، فیلم و موسیقی به‌کار گرفتند. در چنین اوضاعی است که ITAM، پژوهش میان‌شاخه‌ای را در فاصله سالهای ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۴ آغاز می‌کنند؛ پژوهشی که «هنرها و علوم: بایگانی آفرینش»^۳ نام داشت. همچنین باید یادآوری کرد که حضور منتقدان تکوینی فقط مانند یک گردآورنده مدارک و اطلاعات پیشامتنی نیست، بلکه آنها

غیر از پرداختن به منابع موجود، با مصاحبه و گفتگو به خلق مدارک و اسناد گوناگون نیز می‌پردازند. بر همین اساس، رفته‌رفته توجه منتقدان تکوینی به هنر و نقد هنری بیشتر می‌شود. در اینجا چندین پرسش قابل توجه پیش می‌آید که این نوشتار پس از طرح آنها در جست‌وجوی پاسخهای مناسبی برای آنها برخواید آمد. نخست، اینکه آیا نتایج نقد تکوینی ادبی را نیز می‌توان به حوزه هنر تعمیم داد؟ به بیان دیگر، آیا روش به کار گرفته شده در ادبیات قابلیت انطباق با رشته‌های گوناگون هنری را نیز دارد؟ همچنین آیا این هنرها نیز دارای عناصری معادل چرکنویسها و پیشامتنهای ادبی در هنرهای گوناگون هستند؟ و بالاخره آیا تمامی انواع هنری امکان مطالعه نقد تکوینی را در اختیار منتقد قرار می‌دهند؟

در اینجا کوشش می‌شود نخست به برخی از تفاوت‌های احتمالی و ممکن میان ادبیات و هنر اشاره شود تا احیاناً بی‌توجهی به این تفاوتها موجب تعمیم ناروای قواعد ادبی بر آثار هنری که متأسفانه در برخی موارد بسیار رایج است، نشود.

این پرسش مطرح است که «آیا در هنر یا در همه هنرها می‌توان با قطعیتی همانند ادبیات به متن نهایی اشاره کرد؟» زیرا در ادبیات با چاپ اثر، دوران و فرایند پیشامتن به پایان می‌رسد و متن نهایی ظهور می‌کند یا دست کم چاپ اثر می‌تواند یک مقطع تعیین‌کننده در ادبیات محسوب گردد، در توضیح و پاسخ به این پرسش می‌توان گفت که در هنر

3. Arts et Sciences: Les archives de la création

یا حداقل در برخی هنرها نمی‌توان با چنین قطعیتی فراگیر مرز میان پیشامتن و متن نهایی را مشخص کرد (Le Men, 2004, p. 12). به‌طور مثال یک نقاشی گاهی به صورت مستقیم به خریدار فروخته می‌شود و در معرض مشاهده مخاطبی قرار نمی‌گیرد و بر عکس، گاهی نیز در نمایشگاهی بزرگ برای عموم مخاطبان ارائه می‌شود. بنابراین، به‌طور قطعی نمی‌توان اعلام کرد که این گذر از پیشامتن به متن نهایی در چه مرحله‌ای امکان‌پذیر می‌شود. به همین ترتیب، در مورد برخی دیگر از هنرها البته با شدت و ضعف بیشتر این تفاوت با متن ادبی قابل مشاهده است و یکی از علت‌های آن این است که متن ادبی همانند برخی دیگر از متنها به دلیل خطی بودنش از سیالیت کمتری برخوردار است و پس از خلق به یک متن بسته تبدیل می‌شود.

تفاوت دیگر برخی از هنرها با ادبیات در این است که بعضی از هنرها گروهی هستند و برخلاف ادبیات بیش از یک مؤلف دارند و این مؤلفان به شکل گروهی به خلق اثر می‌پردازند. سینما، تئاتر و معماری از جمله هنرهای هستند که دارای گروه مؤلفان هستند. به عبارت دیگر، گرچه در آنها کارگردان، معمار یا فردی به نوعی رهبری یا هماهنگی را به عهده می‌گیرد، اما نقشی که او ایفاء می‌کند، با نقش یک شاعر یا یک رمان‌نویس کاملاً متفاوت است، زیرا نقش مؤلف میان چندین عامل توزیع شده است. این عوامل هم در محور «در زمانی» و هم در محور «هم‌زمانی» ممکن است. بر این اساس می‌توان هنرها را به هنرهای تک مؤلفی و چند مؤلفی (یا

بینامؤلفی) تقسیم کرد. ادبیات به طور عمومی یک فرایند تک مؤلفی است. این در حالی است که تعداد زیادی از هنرها دارای ویژگی چند مؤلفی هستند. به طور مثال، اگر بخواهیم به سینما بپردازیم، در بیشتر موارد، نخست باید فیلم‌نامه‌نویس اثر خود را به پایان برساند. سپس کارگردان به شناسایی عوامل دیگر بپردازد، وی مجبور است پاره‌ای از عناصر خود را به صورت خطی چینش کند و برای هر مرحله یک یا چند مؤلف وجود دارد. البته در مقابل، هنرهای مانند نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی وجود دارند که کاملاً فردی هستند و بیش‌تر به ادبیات شباهت دارند.

تفاوت عمده دیگر به هنرهای همانند هنرهای نمایشی باز می‌گردد که تکرارشان با دیگر هنرها و نیز ادبیات کاملاً متفاوت است. چنان‌که گفته خواهد شد، هنرها از این منظر به حضوری و غیرحضوری قابل تقسیم می‌باشند. این هنرها در هر تکرار یک بار دیگر متولد می‌شوند یا بار دیگر مراحل زایشی را پشت سر می‌گذارند؛ یعنی هر اجرا خود تولدی دوباره است. به همین دلیل اثر نهایی و اثر در حال زایش چنان با یکدیگر عجین شده‌اند که تا حد زیادی جدایی‌ناپذیر جلوه می‌کنند. به عبارت دیگر، نمایش مانند ادبیات یا حتی سینما نیست که یک بار برای همیشه انجام شود و قابل تکتیر باشد بلکه هر بار باید از نو خلق شود. به همین دلیل این هنرها را می‌توان هنرهای با چندین متن نهایی دانست که هر بار با بار دیگر متفاوت است. این هنرها نه تنها با ادبیات بلکه با اغلب هنرهای دیگر نیز متفاوت هستند. تئاتر، تعزیه، خیمه شب بازی

و ... از این دست هنر تلقی می‌شوند. اما شاید مهم‌ترین تفاوت به آن دست از هنرها مربوط می‌شود که به ظاهر هیچ پیشامتنی ندارند و فی‌البداهه خلق می‌شوند. این خلق بداهه در اغلب هنرها ممکن است. چنان‌که در موسیقی بسیار مرسوم است، نقاشان بسیاری بدون پیشامتن به خلق اثر می‌پردازند و بسیاری پس از مدتی، دیگر از اسکیس، اتود یا پیشامتنها استفاده نمی‌کنند. البته در ادبیات نیز بداهه‌سرایی وجود دارد، اما اغلب پس از خلق دستخوش دستکاریها و تصحیحاتی می‌شود که همین امر موجب خلق پیشامتن می‌گردد. در نقاشی اگر پیشامتن به صورت مستقل مطرح نگردد، قابل شناسایی نمی‌باشد؛ یعنی پیشامتن باید طبیعتی داشته باشد که بتوان آن‌را مورد مطالعه قرار داد. خوشبختانه، امکانات فنی امروز به ما این اجازه را می‌دهد که حتی طرحهای پیشین یک تابلو را نیز شناسایی کنیم و از این رهگذر گشایشهای زیادی حاصل شده است. بالاخره یکی دیگر از تفاوتهای هنر و ادبیات که موجب پرهیز از تعمیم بی‌رویه اصول نقد تکوینی ادبیات در هنر می‌شود، همین تنوع زیاد هنر است. به عبارت دیگر، گرچه ادبیات نیز دارای تنوع است، اما نسبت تنوع در هنر و عمق تفاوتهایی که میان آنها دیده می‌شود، به هیچ‌وجه با ادبیات قابل مقایسه نیست، زیرا تنوع در ادبیات یک تنوع درون‌نشانه‌ای است، یعنی در داخل یک نظام خاص نشانه‌ای صورت می‌گیرد و آن هم نظام کلامی و اغلب کلامی نوشتاری است، اما گوناگونی و تنوع در هنر می‌تواند به خارج از

حوزه یک نظام خاص نشانه‌ای بینجامد. به‌طور مثال تفاوت نظام تصویری و حرکتی و کلام و موسیقایی تفاوتی اساسی و بنیادین است. چنان‌که ملاحظه شد، نسبت میان ادبیات و هنرها دارای گوناگونیهای زیادی است، زیرا برخی از هنرها همچون موسیقی البته در نت‌نویسی نزدیکیهای فراوانی با چگونگی تکوین اثر ادبی دارد، ولی در مقابل با برخی دیگر از هنرها همچون هنرهای تجسمی دارای تفاوتهای بنیادینی است. بنابراین، میان هنرها یا حداقل برخی از هنرها و ادبیات از دیدگاه تکوینی می‌توان تفاوتهایی اساسی مشاهده کرد. اما آیا این تفاوتها ما را به آنجا رهنمون می‌شود که نمی‌توان هنرها را مورد مطالعه تکوینی قرار داد؟ مسلماً چنین تفاوتهایی به‌طور الزامی ما را به سوی چنین نتیجه‌ای رهنمون نمی‌کند، بلکه می‌تواند یادآور این نکته باشد که در مطالعات تکوینی باید متوجه این تفاوتها بود. تاریخچه بسیار مختصر مطالعات تکوینی به ویژه مطالعات تکوینی هنر نیز بر این موضوع تأکید دارد. البته وجود تفاوتها و احساس کردن آنها در مطالعات تکوینی و انطباق مطالعه تکوینی با این تفاوتها در مطالعات تکوینی ادبی بی‌سابقه نیست. در مطالعات تکوینی ادبی نیز انواع تفاوتها میان آثار، مکاتب و مؤلفان گوناگون موجب دگرگونیهای در عناصر و روش تحقیق گردیده است. اما چنان‌که گفته شد، دامنه و عمق چنین تفاوتهایی در عرصه هنر به مراتب بسیار بیشتر از ادبیات خواهد بود.



دست‌نوشته‌های پاستور تمایل پیدا کردند. گزارشی از نظریات پاستور در بیست و پنج سالگی موجب تحیر و توجه زیادی از سوی محققان شد.

مطالعه نقد تکوینی در هنر و

ب) تاریخچه و گونه‌شناسی هنر از نظرگاه تکوینی از ادبیات است، زیرا مطالعه نقد تکوینی در هنر تازه‌تر و جوان‌تر از نقد تکوینی در ادبیات است.

البته در سالهای اخیر موجی از انتشار کتابهای تخصصی درباره مطالعه تکوینی آثار هنری در اروپا ایجاد شده است که بی‌شک، ثمره آن در آینده نزدیک مورد استفاده محققان قرار خواهد گرفت. (Forestier, 1996)

در این خصوص مناسب است گفته شود که توجه به نسخه‌های هنری از دیر باز در بین خود هنرمندان معمول و مرسوم بوده است، زیرا نقش پیشامتنهای هنری با پیشامتنهای برخی دیگر از شاخه‌های علمی متفاوت است. در اغلب هنرها این پیشامتنها اهمیت فراوانی دارد. برخی از پیشامتنها خود آثاری هنری محسوب می‌شوند که به شکل پیشامتنی از قابلیت نمایش و تکثیر برخوردارند. همچنین توجه به فرایند خلق یک اثر در حوزه هنر شاید بیش از ادبیات نظر محققان را به خود جلب کرده باشد، زیرا چگونگی آفرینش اثر هنری و آموزش آن از دیر باز مورد توجه بوده است. خلق اثر هنری به دلیل جنبه مهارتی و فنی و گاهی دانشی آن از گذشته‌های دور در برنامه‌های

در نتیجه مطالعه و نقد تکوینی در هنرهای گوناگون نه تنها امکان‌پذیر است، بلکه بسیار اساسی و لازم نیز به‌شمار می‌رود. آثار زیاد هنری به دلیل بی‌توجهی به پیشامتنهای آنها در هاله‌ای از رمز و رازها فرو رفته‌اند و شاید دیگر هیچ‌گاه رازهای خود را آشکار نکنند. پیشامتنهای هنری پیش از تخریب باید مورد توجه، گردآوری و حفاظت قرار گیرند. در نتیجه هیچ دلیلی وجود ندارد که بر اساس آن، پژوهش و نقد تکوینی محدود و منحصر به ادبیات شود. چنان‌که نه تنها هنر بلکه حقوق، فلسفه و علوم نیز همگی عناصری دارند که اسرار تکوین آنها را برملا می‌کنند. در این خصوص الموت گریزون^۴ می‌نویسد: «به هیچ‌وجه توسعه نظریه تکوین به فراتر از حوزه نوشتار ممنوع نیست. در واقع، تحقیقات تکوینی مرتبط با سایر نظامهای نشانه‌شناسی غیر نوشتاری بسیارند». (Grésillon, 1994, p. 225)

فقط باید توجه داشت که در کنار شباهتهایی که میان انواع شاخه‌های معرفتی مورد مطالعه در نقد تکوینی وجود دارد، هر شاخه‌ای دارای ویژگیهایی است که آن را از دیگر شاخه‌ها متمایز می‌کند. به‌طور کلی، می‌توان گفت هر هنر و هر شاخه‌ای از علوم با توجه به چگونگی تکوین آن از دیگر شاخه‌ها جدایی‌پذیر است. بی‌فایده نخواهد بود که یادآوری شود توسعه مطالعات نقد تکوینی به هنر محدود نمی‌شود، بلکه علوم و فلسفه نیز از این نقد نوین بی‌بهره نمانند. مراکز علمی نیز به سوی مطالعه دست‌نوشته‌هایی همچون

4. Almuth Grésillon



آموزشی قرار داشته است. همین توجه به آموزش هنر موجب توجه به چگونگی خلق اثر و تکوین آن نیز گردیده است؛ موضوعی که شاید در حوزه شعر کمتر امکان پذیر بوده است. به همین دلیل است که بسیاری از تعابیر تکوینی حتی در حوزه ادبیات نیز برگرفته از شاخه های هنری به ویژه نقاشی و هنرهای تجسمی است. در قرن بیستم نیز هنرمندان بزرگی همچون پیکاسو در مقابل اینکه از تابلوی نقاشی گرینیکا در مرحله شکل گیری عکس بگیرند، مقاومتی نمی کنند. عکسهای گرفته شده در این دوره از مهم ترین اسناد تکوینی مربوط به این اثر محسوب می شوند.

به طور رسمی و فراگیر توجه به نسخه های خطی و پیشامتنهای هنری از سالهای دهه هشتاد توجه مراکز تحقیقاتی و محققان حوزه نقد تکوینی را به خود جلب کرد و این سالها نقطه عطفی در این زمینه محسوب می شود. از مهم ترین این مراکز چنان که پیش تر نیز در مورد آن سخن گفته شد، همانا ITAM است. این مرکز که نخستین پژوهشهای ارزنده و گروهی را در خصوص نقد تکوینی در ادبیات به انجام رسانده بود، به سوی هنر و علم نیز توجه نمود. چنان که اشاره شد، ITAM در سالهای ۱۹۹۴-۱۹۹۲ (در مدت دو سال) مطالعه میان رشته ای «هنرها و علوم: بایگانی آفرینش» را طی همایشهایی انجام داد.

مجموعه این تلاشها به افق نوینی می انجامید که در دومین کنگره بین المللی نقد تکوینی^۵ در دو بخش یعنی تکوین نوشتار علمی و رویکرد

تکوینی آثار هنری ارائه شده است. در اینجا سخن از هنرهای دیداری و شنیداری در مقابل یا در کنار هنرهای نوشتاری به میان آمده است که دارای دو نظام گوناگون نشانه شناختی می باشند. کدگذاری و کدگشایی هر یک شیوه خاص خود را دارد.

این تنوع در شاخه های هنری موجب تنوع در عناصر مطالعات تکوینی به ویژه مهم ترین عنصر آن یعنی پیشامتنها شده است. چنان که می توان برای بسیاری از این هنرها پیشامتنهایی مستقل با سرشت و طبیعتی منحصر به فرد یافت. برای مثال می توان از پیشانقاشی، پیشافیلیم، پیشاموسیقی، پیشامعماری و ... به عنوان پیشامتنهای مرتبط با هر رشته یاد کرد. بنابراین، برخلاف ادبیات که یکجا مورد بررسی قرار گرفت، لازم به نظر می رسد که هنر و آثار هنری جداگانه مورد مطالعه قرار گیرند. در همین خصوص باید به گونه شناسی هنرها و طبقه بندی آنها پرداخت، اما برای طبقه بندی و گونه شناسی کوشش می شود که با معیار و ملاک تکوینی از یکدیگر متمایز شوند. به عبارت دیگر، تلاش می کنیم به یک گونه شناسی تکوینی دست یابیم. این طبقه بندی کمک می کند تا محققان تکوینی در حوزه هنر بتوانند با توجه به تنوع هنری، روش خود را با انطباق بیش تری نسبت به هنر انجام دهند. در اینجا به چند دسته بندی اساسی و مهم بسنده

می شود.

به طور کلی هنرها را با توجه به ارتباطی که با مخاطب برقرار می کنند،

5. IIe Congrès international de critique génétique

می‌توان دسته‌بندی و طبقه‌بندی کرد. این دسته‌بندی برای مطالعهٔ تکوینی بسیار حائز اهمیت است، زیرا در هنرهای حضوری چنان‌که خواهد آمد، پیشامتن و متن نهایی تعریف خاص خود را دارند و از ویژگیهای مخصوصی برخوردارند. این موضوع از آن جهت حائز اهمیت است که هنرهای حضوری برای شکل‌گیری به مخاطب نیاز دارند و همواره برای کسی که حاضر است، شکل می‌گیرند. در صورتی که هنرهای غیر حضوری به دور از مخاطب متحقق می‌شود و نتیجهٔ آن به صورت متکثر (مانند سینما) یا غیر متکثر (مانند نقاشی) در اختیار مخاطب قرار داده می‌شود. از این منظر می‌توان پیشامتنهای هنری را به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

- پیشامتنهای هنرهای غیرحضوری؛
- پیشامتنهای هنرهای حضوری.

هنرها با توجه به اینکه دارای یک نسخهٔ اصیل باشند یا نه، می‌توانند به دو دسته تقسیم شوند، زیرا پاره‌ای از هنرها به واسطهٔ نسخهٔ اصیل خود شناخته و متمایز می‌شوند، اما برخی دیگر چنین نیستند. به‌طور مثال نقاشی از هنرهایی است که دارای نسخهٔ اصیل است. در مقابل تئاتر یا موسیقی از یک نسخهٔ اصیل برخوردار نیستند و به همین دلیل متن و پیشامتن مورد مطالعهٔ آنها با متن و پیشامتن نقاشی متفاوت است. بنابر آنچه گفته شد، هنرها به دو گونهٔ زیر قابل تقسیم اند:

- هنرهایی با نسخهٔ اصیل؛

- هنرهایی بدون نسخهٔ اصیل.

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، برخی از هنرها دارای

چندین مؤلف می‌باشند و از دیگر هنرها به ویژه ادبیات که یک مؤلف واحد دارند متمایز می‌گردند. البته امروزه هنرها قبل از آنکه با توجه به مؤلف (مؤلف محورانه) تقسیم شود با توجه به نقش متن (متن محورانه) طبقه‌بندی می‌شوند. در هر صورت می‌توان غلبهٔ جنبهٔ فردی برخی و جنبهٔ گروهی بعضی دیگر از آثار را پذیرفت و بر همین اساس، پیشامتنهای هنرهای فردی و گروهی را از هم متمایز کرد. این تمایز از آنجا حائز اهمیت می‌شود که پیشامتنهای هنرهای گروهی کثرت و تنوع بیش‌تری دارند و لازم است به تک تک مؤلفان توجه گردد لذا تقسیم‌بندی زیر را خواهیم داشت:

- پیشامتنهای هنرهای فردی؛

- پیشامتنهای هنرهای گروهی.

امروزه، هنرهای زیادی وجود دارند که دیگر برای ماندگاری خلق نمی‌شوند، بلکه برای لحظه یا مدت اندکی باقی خواهند ماند. به‌طور مثال می‌توان از چیدمان، هنرهای یخی، برفی، شنی و ... نام برد که گذرا بودن ویژگی مشترک آنهاست. از این منظر نیز می‌توان پیشامتنها را به دو گونهٔ زیر تقسیم کرد:

- پیشامتنهای هنرهای گذرا؛

- پیشامتنهای هنرهای مانا.

همچنین هنرها را می‌توان با توجه به پیشامتنهای آنها دسته‌بندی و طبقه‌بندی کرد: برخی هنرها دارای مراحل مشخص و حتی الزامی پیش از متن هستند. چنان‌که به‌طور مثال در معماری تهیه طرح و پلان از گامهای نخستین و الزامی محسوب می‌شود. به عبارت دیگر،

برای ساخت یک عمارت و بنا نمی‌توان از طرح و پلان آن صرف نظر کرد. اما در برخی از هنرها مثل موسیقی، خلق و اجرای آنها با هم انجام می‌گیرد و در بداهه‌نوازی پیشامتن و متن‌نهایی با هم یکی می‌شوند. بر این اساس نیز می‌توان هنرها را به شکل زیر تقسیم نمود:

- هنرهایی با پیشامتنهای ضروری؛

- هنرهایی با پیشامتنهای غیرضروری.

اصالت هنری به عوامل گوناگونی بستگی دارد و یکی از آنها چگونگی رابطهٔ شیء هنری و مؤلف است. وظیفهٔ مؤلف چیست و یک مؤلف چه رابطه‌ای با اثر دارد. به بیان دیگر، هنر دارای برخی عناصر همچون مضمون، فرم و انجام یا شکل‌یافتگی مادی آن است. این شکل‌گیری مادی موضوع مهمی می‌تواند باشد. به‌طور مثال نقاشی هنری است که تحقق آن باید توسط خود نقاش صورت پذیرد و آن را خودنگار^۶ یا مؤلف‌نگار می‌نامیم، ولی ادبیات از هنرهایی است که چگونگی تحقق آن یعنی صفحه‌آرایی، طرح روی جلد و... توسط شخص یا اشخاص دیگری انجام می‌گیرد که آن را دیگرنگار^۷ می‌نامیم. بنابراین، هنرها از جنبهٔ تجلی مادی آنها و اینکه توسط خود مؤلف صورت گرفته باشد یا نه، می‌توانند به دو دستهٔ بزرگ تقسیم شوند:

- هنرهای مؤلف‌نگار؛

- هنرهای دیگرنگار.

موضوع دیگری که با مطالب بالا بی‌ارتباط نیست، مراحل گوناگون تحقق یک اثر و نقش مؤلف یا مؤلفان

آن است. در واقع، هنرها را از این جهت که دارای یک مرحله یا بیش‌تر باشند، از یکدیگر متمایز می‌کنند. به عبارت دقیق‌تر، پاره‌ای از هنرها دارای یک مرحلهٔ بزرگ و پیوسته‌اند که این مرحلهٔ بزرگ خود به مراحل کوچک‌تری قابل تقسیم می‌باشد، اما برخی دیگر دارای مراحل دوگانه یا بیش‌تر می‌باشند. به‌طور مثال موسیقی یا تئاتر دارای دو مرحلهٔ مجزا از هم می‌باشند: مرحلهٔ نوشتاری و مرحلهٔ تحقق. این دو مرحله از این جهت از یکدیگر قابل تمایزند که هر مرحله به نظام نشانه‌ای خاصی مرتبط می‌شود. نظام نشانه‌ای نخست کلامی و مقابل این دسته، هنرهایی وجود دارند که از اول تا آخر از نظام خاصی پیروی می‌کنند. نقاشی یا ادبیات از این نوع هستند، زیرا نقاشی فقط از نظام تصویری و ادبیات فقط از نظام کلامی بهره می‌برند و همانند موسیقی نیازی نیست نخست از نظام کلامی نت برای نوشتار استفاده شود و سپس اجرای آنها با نظام موسیقایی تحقق یابد. در نتیجه می‌توان هنرها را از این منظر به دو دستهٔ زیر تقسیم کرد:

- هنرهای تک مرحله‌ای؛

- هنرهای دو مرحله‌ای.

یکی دیگر از ویژگیهایی که فرایند تکوینی هنرها را از یکدیگر جدا می‌کند و می‌تواند بر محقق تکوینی تأثیر عمیقی به‌جای گذارد، سفارش هنری است. به بیان دیگر، برخی از آثار براساس

6. autographique
7. allographique



سفارش خاصی پدید می‌آیند و در این وضعیت، سفارش دهنده و نظرهای او نقش مهمی در شکل‌گیری این اثر ایفاء می‌کند؛ به گونه‌ای که منتقد تکوینی نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد. برخی از هنرها به دلیل ویژگیهایشان با سفارش ارتباط نزدیک‌تری دارند و در آنها سفارش، رایج و سنت شده است. حتی برخی آثار بدون سفارش دهنده هیچ‌گاه خلق نمی‌شوند. به طور مثال، برخی از آثار معماری و تا حدی برخی از فیلمهای سینمایی به‌ویژه تلویزیونی بدون سفارش امکان و لزوم ساخت نمی‌یابند. در معماری اگر کارفرمایی باشد که تقاضا و هزینه‌های ساخت را ارائه دهد، خلق اثر آغاز خواهد شد. شاید بتوان گفت هنرهایی که مستلزم هزینه‌های بالا و به صنعت نیز نزدیک‌ترند هنرهایی هستند که با سفارش ارتباط بیش‌تری دارند. علاوه بر این منظر همزمانی، لازم است اشاره شود که رابطه هنرها با سفارش در طول تاریخ نیز دگرگون شده است. به طور مثال شعر و نقاشی که امروزه شخصی‌ترین هنرها محسوب می‌شوند و تقریباً هیچ‌گونه ارتباطی با سفارش ندارند، در گذشته اغلب با توجه به سفارش خلق می‌شدند و شاعران و نقاشان بدون سفارش یا پیشکش امکان امرار معاش نداشتند. البته یافتن مرزهای سفارش و غیرسفارش بسیار دشوار و حتی گاهی ناممکن است، این مبحث مفصل را به فرصتی دیگر وامی‌گذاریم و به موضوع تقسیم‌بندی پیشامتنها با توجه به تفاوت‌های هنری می‌پردازیم. از این منظر می‌توان هنرها را به دو دسته زیر تقسیم کرد:

- پیشامتنهای هنرهای سفارشی؛

- پیشامتنهای هنرهای غیرسفارشی.

در نتیجه شاخه‌های هنری همانند شاخه‌های علمی، معرفتی و ادبیات می‌تواند موضوع مناسبی برای نقد تکوینی باشد. البته لازم است منتقدان تکوینی هنر نه فقط به تفاوت‌های هنرها با ادبیات و دیگر شاخه‌ها توجه داشته باشند، بلکه به تفاوت‌هایی که میان انواع شاخه‌های هنری وجود دارد، حساس و واقف باشند، زیرا این تفاوتها موجب دگرگونیهای در روش و عناصر تحقیق نقد تکوینی می‌شود. چنان‌که بی‌توجهی به این دگرگونیها می‌تواند موجب نقصها و آسیبهای جدی و عمیق در نتایج تحقیق شوند.

چنان‌که گفته شد، نقد تکوینی دامنه مطالعات خود را به سوی حوزه‌های نشانه‌شناسی غیر گوناگون هنری (ج) نقد تکوینی در شاخه‌های گوناگون هنری کلامی گسترش داد و در این حوزه‌ها نیز به سرعت رشد و گسترش یافت. در اینجا به بررسی نقد تکوینی در شاخه هنرهای تجسمی و به‌طور دقیق‌تر در هنرهای نمایشی پرداخته می‌شود، اما مناسب است پیش از پرداختن به این هنر یادآوری کنیم که بررسی هنرها بر خلاف ادبیات به صورت شاخه‌ای یعنی هنرهای گوناگون و جدا از هم صورت می‌گیرد. علت چنین جداسازی‌ای به گوناگونی نظامهای نشانه‌شناسی و فرایند خلق آنها باز می‌گردد که از یکدیگر با شدت و ضعف فاصله گرفته‌اند. به همین دلیل گرچه همگی دارای اشتراکات اساسی هستند، اما با وجود اختلافات گاهی



هم امکان بررسی کامل آنها با یکدیگر وجود ندارد. به ویژه اینکه نقد تکوینی بیش‌تر با جنبه‌هایی از هنرها سر و کار دارد که اغلب اختلاف‌شان هم در همان جنبه‌هاست. به سخن دیگر، موضوع نقد تکوینی بیان و چگونگی شکل‌گیری اثر هنری است که اختلاف و تمایز اصلی شاخه‌های هنری نیز در همان است. بنابراین کوشش می‌شود در هر هنری به شناسایی انواع پیشامتنهای آن پرداخته شود. با این حال محدودیتهای نوشتار حاضر امکان بررسی نقد تکوینی در هنرهای گوناگون را سلب می‌کند و به ناچار چنان‌که اشاره شد، باید به یکی از رشته‌ها آن‌هم به صورت گذرا بسنده گردد. در این خصوص به دلایلی که خواهد آمد، به نقاشی پرداخته می‌شود.

نقاشی از هنرهایی است که در نقد تکوینی نقشی محوری دارد، زیرا این هنر که از هنرهای مادر است، همواره توجه خاصی به پیشامتنهای خود داشته است. چنان‌که انواع گوناگون پیشامتنهای نقاشی بیانگر چنین توجهی هستند. اسکیس^۸، اتود^۹، کروکی^{۱۰}، ابوش^{۱۱} و مدل^{۱۲} هر کدام با ویژگیهای مخصوص به خود در نقاشی حضور دارند.

برخی از این اصطلاحات به حوزه‌های دیگر هنری نیز وارد شده‌اند. همچنین پاره‌ای از هنرمندان به این

پیشامتنها نه به عنوان شکل‌های وسیله‌ای، که به مثابه یک اثر هنری توجه کرده‌اند. بر همین اساس، این پیشامتنها همواره از گذشته مورد توجه برخی مجموعه‌داران بوده‌اند، بسیاری از نقاشان برای نقاشی خود طرح‌های اولیه یا اسکیس‌هایی را تهیه می‌کنند که بر اساس آنها به نقاشی بپردازند. گردآوری اسکیس، اتود، مدل و دیگر پیشامتنها در این شاخه هنری مهم‌ترین فعالیت منتقد تکوینی است. در واقع، گرچه نقد تکوینی ادبی موجب می‌شود تا به آسانی روش‌های این نقد با برخی از هنرها همچون هنرهای نمایشی، سینما و موسیقی قابل انطباق باشد، اما برعکس، این هنرهای تجسمی هستند که شاید بیش‌ترین و ارزشمندترین پیشامتنها را برای منتقد تکوینی آماده و فراهم می‌کنند. نقد تکوینی در هنرهای تجسمی هم به پیشامتنهای موضوعی و مضمونی می‌پردازد و هم به پیشامتنهای فنی و همین‌طور به مواد و مصالح. با پیشامتنهای مرتبط با مواد و مصالح (به‌طور مثال بوم نقاشی یا ظرف سفالی) است که منتقد تکوینی می‌تواند به تاریخ خلق یک اثر پی ببرد. همان‌طوری که گفته شد، پیشامتن در هنرهای تجسمی نقش برجسته و مهم و متنوعی دارد و برای هر یک نیز نام‌هایی برگزیده شده است. در اینجا به برخی از مهم‌ترین پیشامتنهای هنرهای تجسمی به ویژه نقاشی پرداخته می‌شود.

اسکیس: اسکیس یکی از واژه‌های چند معنایی در هنرهای تجسمی است. این

- 8. esquisse
- 9. etude
- 10. croquis
- 11. ebauche
- 12. model

واژه به دیگر هنرها و ادبیات نیز وارد شده و هر کدام معناهای نوینی نیز بر آن افزوده‌اند. اسکیس گاهی به معنای یک طرح اولیه و گاهی نیز به عنوان یک طرح مستقل مورد توجه قرار گرفته است. گاهی نیز نه به عنوان یک طرح، بلکه به معنای یک چارچوب مستقل همانند اسکیس فکری سارتر^{۱۳} مورد نظر بوده است. در هر صورت اسکیس یکی از مهم‌ترین عناصر پیشامتنی در هنرها و به‌ویژه هنرهای تجسمی محسوب می‌شود. پیش طرح «اسکیس» نوعی طرح کم‌پرداخت است که هنرمند به دلایل گوناگونی به انجام آن اقدام می‌کند. نخست اینکه فرصت کم باشد؛ یعنی برای ثبت یک لحظه یا فرصتی اندک صورت می‌گیرد تا در فرصتی مناسب به تکمیل آن اهتمام شود. پیش‌طرح به‌خصوص در مورد موضوعاتی به‌کار می‌رود که به عللی فرصت زیادی به هنرمند خود نمی‌دهد. این کمبود زمان یا بر اساس حرکت موضوع یا بر اثر حرکت فاعل شناسا (هنرمند) صورت می‌گیرد. دوم اینکه مشق باشد تا در آن بتواند ترکیب‌بندی و دیگر عناصر زیبایی‌شناسی را تمرین کند و بنابراین، بیش‌تر دلیل زیبایی‌شناختی دارد. در اسکیس مسائلی همچون ترکیب‌بندی و نورپردازی بسیار مورد توجه است. برخی از اسکیس‌ها خود یک اثر جذاب محسوب می‌شوند. نکته بسیار مهم دیگر در خصوص اسکیس‌ها این است که اسکیس‌ها موقعیت بررسی اشکال گوناگون را نیز ممکن می‌سازند. به

بیان دیگر، اسکیس‌ها متنهای ممکن را ارائه می‌دهند تا هنرمند بتواند از میان این متنهای ممکن یکی را برگزیند. **اتود:** طراحی یا نقاشی از یک جزء، برای مطالعه آن بخش در یک ترکیب بزرگ‌تر را اتود می‌نامند. بنابراین، تفاوت اتود و پیش طرح در این است که اتود به دقت به برخی از زوایا بدون داشتن مشکل زمان می‌پردازد در صورتی‌که در پیش طرح موضوع، سرعت و زمان اهمیت بسیار دارد.

ابوش: ابوش نیز همانند اسکیس از واژه‌هایی است که ادبیات از هنرهای تجسمی به عاریت گرفته است و برای آثار ناتمام به‌کار گرفته می‌شود. ابوش در ادبیات به سخن درونی بیرونی شده معروف است؛ یعنی سخنی که مؤلف با خود دارد، ولی این سخن را به دلایلی بر روی کاغذ نیز نگاشته است. به بیان روشن‌تر، ابوش در ادبیات به سناریوی داستان اطلاق می‌شود. برخلاف اسکیس، ابوش هنوز ویژگیهای گونه‌شناسی را ندارد و نمی‌تواند برای مخاطبان ارائه شود. ابوش در نقاشی با رنگ و روغن به طرحی گفته می‌شود که به صورت تک رنگ کار می‌شود و درجات روشنی و تاریکی اثر را مشخص می‌کند. ابوش می‌تواند برای نقاشی رنگ و روغن مورد استفاده قرار گیرد. بنابراین، با افزون برخی عناصر به‌ویژه رنگ، ابوش به یک نقاشی تمام شده تبدیل می‌شود. در واقع، تعریف ابوش و تفاوت آن با اسکیس از دیر باز

13. J.P. Sartre

مورد توجه محققان بوده است و در طول زمان نیز این دو واژه معانی متفاوتی را با خود حمل کرده‌اند و حتی گاهی به صورت مترادف نیز به کار رفته‌اند. در فرهنگ نقد فرورد^{۱۴} در این خصوص آمده است: «ابوش نخستین صورتی است که به یک اثر داده شده است؛ اسکیس فقط مدلی ناتمام است که به طور سطحی انجام شده باشد» (Herschberg Pierrot, 2005, p. 113).

کروکی: کروکی طرح یا نموداری اجمالی است که نسبت به اسکیس از سادگی بیش‌تری برخوردار است. نقاشان با طرح اجمالی یا کروکی می‌توانند به مهم‌ترین عناصر نقاشی خود بپردازند.

مدل: مدل نمونه‌ای انسانی یا غیر انسانی برای نقاشی یا دیگر هنرهای تجسمی محسوب می‌شود. مدل الگو و نمونه و طرح این هنرها نیز محسوب می‌شود.

علاوه واژه‌های یاد شده، می‌توان به ایده^{۱۵}، کاناوا^{۱۶}، لیناما^{۱۷}، پروژه^{۱۸}، شما^{۱۹} و... اشاره کرد که در نقاشی یا برخی از هنرهای دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند و هر یک دارای معانی خاص ولی نزدیک به یکدیگر هستند و هنوز معادلهای مناسب و مشخصی برای آنها در زبان فارسی یافت نشده است.

لازم است یادآوری شود که شناخت چگونگی خلق و تکوین اثر هنری به پیشامتنهای آن محدود نمی‌شود، بلکه راههای دیگری نیز می‌تواند در شناسایی نحوه تکوین اثر

هنری مؤثر باشد. سنت آموزشی یک هنر و شناخت نظریه و هندسه هنری نمونه‌هایی از راههای دستیابی به چگونگی تکوین یک اثر هنری غیر از پیشامتنها محسوب می‌شود. در اینجا برای آشنایی با یکی از این عناصر به هندسه اثر هنری پرداخته می‌شود.

هندسه تجسمی: غیر از اسکیس و اتود یک اثر، با شناخت هندسه آن نیز می‌توان به چگونگی شکل‌گیری اش بهتر پی برد. به طور مثال کشف هندسه اسپیرالی بسیاری از نقاشیها و نگارگریها همچون نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، در اینکه هنرمند چگونه اثر خود را خلق کرده است، مفید می‌باشد. ترکیب‌بندی در هنرهای تجسمی همچون نقاشی اهمیت فراوانی دارد. چنان‌که می‌توان مکاتب و روشهای گوناگون متنوع را با مطالعه ترکیب‌بندی آنها از یکدیگر متمایز کرد. ترکیب‌بندی بر اساس هندسه‌ای مشخص صورت می‌گیرد؛ هندسه‌ای که اغلب بر اشکال ساده‌ای همچون دایره، مثلث یا مربع استوار شده است. شناخت هندسه یک اثر می‌تواند به شناسایی چگونگی خلق آن کمک کند یا حداقل بخشی از آن را بیان نماید. در این خصوص شناخت نظام آموزش نقاشی می‌تواند کمک بزرگی باشد، زیرا با شناخت روشهای آموزش نقاشی، هندسه آن مکتب یا آن دوره نیز شناخته می‌شود. با این حال، شناخت چنین

هندسه‌ای با مطالعه دقیق خود اثر نیز امکان‌پذیر است. ترکیب‌بندیهای گوناگونی همچون متقارن

14. *Dictionnaire critique de Féraud*. (1787-1788)

15. idée

16. canevas

17. linéament

18. projet

19. schéma

و نامتقارن، افقی و عمودی، متمرکز و غیرمتمرکز از سبک هر دوره یا سبک شخصی هنری برخاسته‌اند که شناخت آنها گاهی در شناخت چگونگی خلق اثر هنری تأثیر بسزایی دارد.

امروزه روشهای نوین در حوزه مطالعات آثار باستانی و هنری روشهای نوین پیشرفتهای شگفت‌آوری کرده‌اند. چنان‌که نه فقط تاریخ آثار هنری،

بلکه تاریخ بشری و طبیعی را کاملاً دگرگون کرده است. این دستاوردهای نوین علمی از مهم‌ترین علل پیدایش و رشد نقد تکوینی نیز به‌شمار می‌روند. در واقع، روشها و فنون یاد شده، این امکان را به محققان تکوینی داده‌اند تا بتوانند نه فقط دوره زمانی این مطالعات را گسترده‌تر و امکان مطالعه گذشته‌های بسیار دور را برای محققان میسر کنند بلکه و مهم‌تر اینکه نتایج تحقیقات را دقیق‌تر و مطمئن‌تر نیز گردانیده‌اند. البته این دستاوردهای علمی تأثیرات بسزایی در موضوعات دیگری همچون مرمت و شناسایی اصالت آثار به‌منظور فروش آنها دارند. با توجه به اینکه امروزه اقتصاد آثار هنری از اهمیت قابل توجهی برخوردار شده و بخش مهمی از جامعه به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به اقتصاد هنری مرتبط است، فنون و علوم مربوط به آثار هنری نیز رشدی جهشی داشته است. این فنون و روشها فواید بیش‌تری برای هنر داشته‌اند. چنان‌که علاوه بر شناسایی اصالت اثر و کمک به مرمت آن، موجب شده‌اند تا محققان بتوانند به طرحهای

نخستین بر روی بوم نقاشی نیز پی ببرند. به عبارت دیگر، با پاره‌ای روشها علاوه بر شناخت بهتر طرحها و رنگهای اولیه آثار قدیم، می‌توان به طرحهای اولیه‌ای که نقاش کشیده و سپس بر روی آنها نقش نهایی را ترسیم کرده است نیز پی برد. این کشف نوین و امکان تازه محققان تکوینی را که از مطالعه تکوینی چنین آثاری بی‌بهره بودند، مجهز و به پژوهش در حوزه‌های جدید تشویق کرد.

بنابراین، نقد تکوینی از جمله نقدهایی است که برای دستاوردهای علمی و آزمایشگاهی اهمیت زیادی قائل است و بخش گسترده‌ای از تحلیلهای خود را بر اساس همین نتایج بنا می‌کند. به همین دلیل می‌توان گفت که نقد تکوینی یکی از نقدهای چند روشی است که از روشهای گوناگون آزمایشگاهی و تحلیلی به‌طور موازی بهره می‌برد. بی‌فایده نخواهد بود به برخی از روشهای آزمایشگاهی این نقد که با روشهای شناسایی اصالت اثر و مرمت آن همانندی دارد، پرداخته شود. نکته قابل ملاحظه در مورد چنین آزمایشهایی در حوزه آثار هنری این است که بسیاری از آزمایشها اصل اثر را به صورت کلی یا جزئی تخریب می‌کنند. به همین دلیل بسیاری از این آزمایشها را نمی‌توان در بررسی آثار هنری مورد استفاده قرار داد. راه‌های نوین به‌ویژه با طیف‌نگاریها این امکان را فراهم می‌آورند تا بدون آسیب بتوان آزمایشهای لازم را انجام داد. در اینجا به‌طور بسیار گذرا به پاره‌ای از این روشهای آزمایشگاهی پرداخته می‌شود.

کربن ۱۴: استفاده از کربن ۱۴ در شناسایی آثار باستانی و هنری یک انقلاب در تاریخ این رشته‌ها و به‌طور کلی تاریخ بشری محسوب می‌گردد، زیرا کربن ۱۴ موجب شد تا محققان بتوانند از متنهای نوشتاری که اغلب دارای جهت‌گیریهای شخصی یا فرهنگی بود، به خود آثار رجوع کنند. در واقع، کربن ۱۴ بر روی آثاری که از موجودات زنده به جای مانده بود، (چوب، استخوان و ...) می‌تواند کارایی خود را نشان دهد و دایره مطالعات تاریخی را تا پیش از تاریخ بشری گسترده سازد و این کشف از بزرگ‌ترین تحولات تاریخ‌شناسی دوران اخیر محسوب می‌شد. آثار هنری با استفاده از کربن ۱۴ مورد بررسیهای متعددی قرار گرفتند. در این روش، یک تکه کاغذ یا الیاف و حتی برخی از رنگدانه‌هایی که از موجودات زنده تهیه شده‌اند، در شناسایی پاره‌ای از ویژگیهای اثر به ویژه زمان آن می‌توانند مفید باشند. این روش از سالهای پنجاه قرن بیستم مورد استفاده قرار گرفته است و آثار غارهایی همچون لاسکو^{۲۰}، کسکر^{۲۱} و شو^{۲۲} از نمونه چنین آزمایشهایی هستند.

کروماتوگرافی: کروماتوگرافی روشی تحلیلی و شیمیایی است که اجازه می‌دهد تا محقق بتواند عناصر تشکیل دهنده یک اثر را از یکدیگر جدا نماید. این جداسازی موجب می‌گردد تا بررسیهای بسیاری در خصوص اثر میسر گردد. به‌طور مثال خاستگاه عناصر تشکیل‌دهنده می‌توانند در انتساب یک اثر به منطقه خاصی نقش مهمی را ایفاء کند.

آزمایشهای میکروسکوپی: بسیاری از آثار بدلی و تقلبی اشتباهی یا عمداً به جای آثار واقعی معرفی می‌شوند. این آثار در اغلب موارد به دشواری توسط چشم غیر مسلح قابل شناسایی هستند. اما برخی از این آثار با یک ذره‌بین ساده یا یک میکروسکوپ طبیعت غیر واقعی بودن خود را نمایان می‌سازند. امروزه با پیشرفت فنون ساخت آثار تقلبی، شناسایی این قبیل آثار نیز دشوارتر شده است و به همین دلیل در بسیاری از مواقع ذره‌بینهای ساده کارآمد نیستند. با این حال، ذره‌بین همواره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وسایل برای آزمایشهای نخستین مورد استفاده قرار می‌گیرد. میکروسکوپها می‌توانند چند صد برابر بزرگنمایی کنند و ویژگی عناصر گوناگون یک نقاشی همچون رنگدانه‌ها را در اختیار محققان قرار دهند.

رادیوگرافیها

رادیوگرافی ایکس: این روش، اطلاعاتی را درخصوص ضخامت اثر ارائه می‌نماید و همچنین از وجود برخی از عناصر همچون سرب، ورنی، قلع و رنگدانه‌ها خبر می‌دهد.

فلورسانس ایکس: این روش اجازه می‌دهد تا محققان به عناصر شیمیایی رنگدانه‌های اثر پی ببرند. اهمیت این روش آن است که شناسایی عناصر یاد شده را بدون تکه‌برداری و فقط با پرتوافشانی انجام می‌دهد.

آزمایشهای نوری و اشعه‌ای: بخش گسترده و رایج روشهایی که امروزه

20. Grotte de Lascaux
21. Grotte Cosquer
22. Grotte Chauvet

مورد استفاده محققان قرار می‌گیرد، همانا آزمایشهای نوری و اشعه‌ای هستند. امتیاز این روشها در آن است که نه فقط کم‌ترین آسیب را به اصل اثر می‌زند، بلکه اطلاعات قابل توجهی از چگونگی شکل‌گیری اثر در اختیار محققان می‌گذارد که دیگر روشها قادر به انجام آن نیستند. در اینجا به اشعه مادون قرمز و ماوراء بنفش اشاره خواهد شد.

مادون قرمز: از این اشعه که قابل رؤیت نیست،^{۲۳} برای شناسایی آثار تجسمی همچون نقاشی به ویژه آنها که دارای پوشش ورنی هستند، استفاده می‌شود. اشعه مادون قرمز می‌تواند لایه‌های زیرین اثر نقاشی را شناسایی و نمایان کند. به کمک طیف‌نگاری مادون قرمز^{۲۴} می‌توان عمر برخی از عناصر به‌ویژه چوب، نقاشی روی چوب، مجسمه، قاب و... را تخمین زد. از نظر نقد تکوینی این اشعه می‌تواند طرحهای نخستین بر روی بوم نقاشی و تحولات گوناگون نقاش بر روی بوم را نمایان گرداند. فرانسوا دروش^{۲۵} می‌نویسد: «نور مادون قرمز یک امتیاز دیگر هم دارد که البته در آزمایشگاههای پلیس قضایی کاملاً شناخته شده است: به کمک این روش خواندن متون «سانسور شده» یا پوشیده شده در زیر لایه‌ای از رنگ ممکن می‌شود. به این ترتیب در موارد

مطلوب، می‌توان در زیر یک تذهیب، دستورالعملهایی را که خطاب به نقاش در روی چرم نوشته شده و اکنون پوشیده از رنگ هستند،

شناسایی و قرائت کرد» (دروش، ۱۳۸۰، ص ۶۴). در نتیجه، این روش برای منتقد تکوینی اهمیت بسیار دارد. زیرا به واسطه آن می‌تواند پیشامتهای اثر را مورد شناسایی و مطالعه قرار دهد.

ماوراء بنفش: اشعه غیرقابل رؤیتی است که بیش‌تر برای شناسایی آثار تقلبی به‌کار می‌رود. همچنین این اشعه لایه‌های رویین اثر را که اغلب از ورنیهای گوناگون تشکیل شده است و مرمتها و دستکاریهای پسین را نیز شامل می‌شود، مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، پس از نخستین ورنی، تمام دگرگونیهای را که اغلب توسط نقاش انجام می‌گیرد، مشخص می‌کند و بدین ترتیب، تحولات پسامتنی را به خوبی نمایان می‌گرداند.

روش تاریخگذاری

ترمولومینسانس^{۲۶}: مطالعه آثار تجسمی از پیشرفتهای قابل ملاحظه‌ای برخوردار است. چنان‌که با برخی از این روشها همانند فراقرمز می‌توان به لایه‌های زیرین نقاشیها پی برد. این روش اجازه می‌دهد تا محققان طرحهای نخستین نقاشیها را شناسایی و مورد بررسی قرار دهند. به‌طور مثال با این روش می‌توان طرحهای نخستین نقاشیهای بزرگ و کلاسیک همانند مونالیزا را شناخت (۱). این طرحهای نخستین همچون پیشامتهای نقاشی در شناسایی چگونگی

روند خلق اثر و طرح اولیه آن بسیار مؤثرند. سپس منتقد تکوینی می‌تواند با استفاده از عناصر دیگر

۲۳. این اشعه دارای طول موجی است که درست فرکانسی پایین‌تر از قرمز محسوب می‌شود و در طیف غیر قابل رؤیت با چشم قرار می‌گیرد.

24. La spectrographie IR

25. F. Droch

26. La thermoluminescence

نتیجه

که اغلب نقدها نسبت به آن بی‌توجه بوده‌اند. با دگرگونی کانون مطالعاتی نقد از متن نهایی به پیشامتن، فقط این پیکره مطالعاتی نیست که دگرگون شده، بلکه با توجه به ویژگیهای پیشامتن به عنوان متنی ناتمام، در حال شدن و در حال تعلیق، این تمامیت مطالعه است که دستخوش دگرگونی شده است. برای چنین متن سیالی باید روشی متناسب جست و جو کرد. به عبارت دیگر، دگرگونی در پیکره مطالعاتی دگرگونی در روش را نیز در پی خواهد داشت.

همچنین، نقد تکوینی از نقدهایی است که کاربرد آن در هنر بیش از دیگر رشته‌هاست، زیرا پیشامتنها در هنر، ارزش و اعتباری به مراتب بیش از پیشامتنهای دیگر دارد. در واقع، پیشامتنهای هنری اغلب خود یک اثر ارزشمند هنری محسوب می‌گردند و به همان صورت نیز قابل توجه هستند. به همین دلیل رشد و توسعه نقد تکوینی در عرصه هنر سریع است و با وجود اینکه این نقد از آخرین نقدهای مطرح شده می‌باشد اما امروزه از ادبیات تقریباً گسترده‌ای در کشورهای اروپایی برخوردار است.



در صدد تجزیه و تحلیل این دگرگونیها برآید. عکاسی با نورمرئی موجب روشن‌تر شدن وضعیت رویین اثر می‌شود، عکاسی ماورای بنفش موارد فلورسان همچون برخی ورنیها را مشخص می‌کند، رفلکتوگرافی فراقمرز می‌تواند ساختار و حجم لایه‌های زیرین نقاشی را روشن کند. رادیوگرافی با اشعه ایکس نیز موجب مشخص کردن برخی از عناصر شیمیایی اثر می‌شود. همچنین با نمونه‌برداری و آزمایش این نمونه‌ها در آزمایشگاه می‌توان به مواد به‌کار رفته در این آثار با دقت زیادی پی برد.

لازم است یادآوری شود که در اینجا به‌طور خاص به هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی پرداخته شد، اما دستاوردهای نقد تکوینی به یک هنر محدود نمی‌شود و هر متنی را که در مقابل خود داشته باشد، می‌تواند مورد بررسی قرار دهد. با وجود این همانند نقدهای دیگر، برخی آثار مدارک و ماجراهایی دارند که دست نقد تکوینی را در بررسیهای خود بازتر می‌گذارند. همچنین برخی از هنرمندان خود دارای عادات و رفتارهایی هستند که به نوبه خود می‌تواند برای منتقد تکوینی مناسب و مفید باشد. به‌طور مثال عده‌ای از هنرمندان، از اسکیسهای خود به خوبی نگهداری و مراقبت می‌کنند، ولی در مقابل برخی به طرحهای اولیه خود بی‌توجه‌اند و علاقه‌ای ندارند که از آنها چیزی باقی بماند و به‌دست دیگران بیفتد.

نقد تکوینی برخلاف دیگر نقدها، به متن در حال شدن توجه دارد و بخشی از اثر را مورد توجه قرار می‌دهد



(۱). مثال: داوینچی و مونالیزا

مناسب است برای روشن‌تر شدن
نتایج این روشها و فنون نوین به
نمونه‌ای معروف یعنی پژوهش
انجام شده درباره تابلوی مشهور
مونالیزا اشاره شود. درواقع، یکی

پی‌نوشت

از رازآمیزترین نقاشیها که نظر بسیاری از محققان را
به خود جلب کرده، این اثر داوینچی است که از چند
نظر برای نقد تکوینی حائز اهمیت است. حالت کلی
شخصیت مونالیزا در میان دو حس نگاه تمسخرآمیز
و نگاه غم‌انگیز یک زن در نوسان است. همچنین این
چهره چنان‌که گامبریچ نیز اشاره می‌کند، میان بلندی و
نابلندی نیز در نوسان قرار دارد. هنگامی که به سمت

چپ تصویر توجه می‌شود، صورت کشیده‌تر و بلندتر
می‌نمایاند. گرچه تمامیت نقاشی در این رازآلودگی
سهم دارند، اما می‌توان گفت نقش چشمها و لبها بیش
از سایر اعضا است. یک نگاه دقیق مشخص می‌کند
تا چه حد داوینچی از اصول علم مناظر استفاده کرده
است. او به بهترین وجه از هماهنگیها و ناهماهنگیها بهره
برده است تا چنین چهره رمزآلودی را بیافریند. محققان

همچنین به روش به کار گرفته شده توسط داوینچی یعنی اسفوماتو^{۲۷} پی برده‌اند. این نقاشی پیکره مطالعاتی بسیاری از محققان بوده و در طول تاریخ برخی از رازهای آن برملا شده است، اما در این چند دهه اخیر با پیشرفت علوم و فنون آزمایشگاهی مرتبط، کشفیاتی در این خصوص صورت گرفته است که قبلاً حتی تصور آن هم نمی‌شد.

محققان با تکنیکهای نوین توانسته‌اند طرحهای اولیه نقاش بر روی بوم را شناسایی کنند. همچنین در مورد موضوعی همانند راز «لبخند» می‌توان از خود پرسید که آیا این لبخند از همان آغاز، در دوره پیشامتن و نیز در متن نهایی به همین شکل بوده است یا عوامل دیگری نیز بر این موضوع تأثیر گذارده‌اند. در این خصوص همراه با هانری زرنر^{۲۸} و برخی دیگر از محققان از خود می‌پرسیم که آیا ورنی که برای حفظ اثر روی آن کشیده شده است، بر روی این لبخند تأثیر نگذاشته و نگاه ما را تغییر نداده است؟ مجموعه تحقیقاتی که درخصوص این تابلو انجام شده کتاب مستقلی را با عنوان *در قلب ژوکوند*^{۲۹} شکل داده است.

پاسکال کوت^{۳۰} از مهندسان مبتکر و هنر دوستی است که با ابداع وسایل مخصوص مطالعه آثار نقاشی جهش جدی‌ای در مطالعات این اثر به وجود آورد. دستگاه عکس‌برداری او با انواع طیفها و اتصال داده‌ها به یک رایانه متناسب اجازه

داد تا راه نوینی را در مطالعه چنین آثاری فراهم آورد. این دستگاه چندطیفی می‌تواند تا ۲۵۰ میلیون پیکسل با اشعه از ماوراء بنفش تا مادون قرمز تصویر دریافت کند که در نوع خود بی‌نظیر است. کوت با فعالیتی تقریباً سه هزار ساعته ضمن بررسی این تابلو با روشهای نوین به ویژه اشعه ماورای بنفش تا مادون قرمز به مطالعه لایه‌های گوناگون این نقاشی پرداخت. این اشعه‌ها کمک کردند تا به دور از تأثیرات ورنی بر روی تابلو که در گذشته چندین بار روی آن کشیده شده است و موجب گردیده تا تابلو دارای دریافت متفاوتی از سوی بیننده شود، به عناصر اصلی و اصیل این نقاشی پی برده شود. نظریات و دستاوردهای پاسکال کوت موجب تحولی ژرف و انقلابی در شناسایی آثار هنری گردید، زیرا او هنرشناسان را به مطالعه رنگدانه‌های آثار دعوت می‌کرد، بدون اینکه دستی به این آثار خورده باشد، زیرا تمام فعالیتها به صورت مجازی توسط رایانه صورت می‌گیرد. با لایه‌برداری از روکشهای ورنی، این آزمایشها امکان دادند تا امروزه بتوان تابلوی نقاشی داوینچی را به همان رنگی که از کارگاه هنر خارج شده است، مشاهده نماییم. به طور مثال در عکسهای گرفته شده، آسمان به رنگ آبی است؛ یعنی همان رنگ اولیه نقاشی. به واسطه این روش کشفیات نوینی در خصوص دیگر ویژگیهای این تابلوی اسرارآمیز ارائه گردید. به‌طور مثال مچ دست چپ

27. Sfumato
28. Henri Zerner
29. *Au Coeur de la Jocond*
30. Pascal Cotte

آنچه ذکر شد تنها برخی از ویژگیهای پنهان این تابلو است که امروزه با تکنیکهای پیشرفته علمی در اختیار محققان و پژوهشگران هنری قرار گرفته است.



مونالیزا بر روی پوششی بوده است که بعدها توسط نقاش تغییر می‌کند. همین‌طور با این آزمایشها مشخص شده است در قسمت پایین که قسمت ناتمام تابلو تصور می‌شود پوششی روی پاهای مونالیزا قرار داشته است. در قسمت آسمان تابلو نیز لکه‌ای دیده می‌شود که برای مرمت یک سوراخ در دوره اخیر استفاده شده است؛ شاید دوره‌ای که هنوز تابلو با شیشه محافظت نمی‌شد. در جلسه‌ای که دستاورد تحقیقات یازده محقق درباره این تابلو در کانادا برگزار گردید، در مورد برخی از رازهای مونالیزا سخن گفته شد. این آزمایشها که با تصویربرداری سه بُعدی به وسیله اشعه مادون قرمز انجام شده بود، به‌ویژه در خصوص لبخند مونالیزا و موی او تازه‌هایی را ارائه کرده است. در خصوص لبخند مونالیزا اعلام شد که لبخند مرموز مونالیزا که در این هنگام دومین فرزند خود را فارغ شده بود، به دلیل اینکه هنرمند از تکنیک ویژه‌ای استفاده کرده است، چنین مرموزانه به نظر می‌رسد. اما درخصوص شکل موهای این زن نیز کشفیاتی صورت گرفت که موجب خوشحالی تاریخنگاران گردید، زیرا تاریخدانان اعلام کرده بودند که در این دوره موهای زنان به ویژه زنان با شخصیت همواره با پوششی بسته شده بود و برخلاف انتظار آنها، محققان هنری اعلام کرده بودند که موهای مونالیزا باز است و این مسئله با شخصیت مونالیزا به عنوان همسر یک تاجر بزرگ ابریشم سازگاری نداشت. آزمایشهای یاد شده ثابت کرد که موهای مونالیزا از پشت سر با پوششی نازک بسته شده است.

دروش، فرانسوا و دیگران. (۱۳۸۰)، *دستان پیدایش نسخه و نسخه شناسی*، مترجم ع. روح بخشان، نامه بهارستان، سال دوم، شماره اول.

Forestier, Georges. (1996), *Essai de genetique theatrale: corneille a l'oeuvre*. Edition Klincksieck.

Grésillon, Almuth. (1994), *Elements de critique genetique*, Universitaires de France, Paris.

Herschberg Pierrot, Anne. (2005), *Le style en mouvement. Litterature et art*. Belin. Paris.

Le Men, Ségolene. (2004), “ Présentation: l'oeuvre d'art en devenir ”. Chemins faisant...et “Prés Parés”.

Genesis. N 24.

نقد تکوینی گرینیکا

منیژه کنگرانی
کارشناس ارشد پژوهش هنر
دانشگاه الزهرا
kangarani@honar.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۶/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۹/۱۸

چکیده

این نوشتار در نظر دارد تا با تمرکز بر یک تابلوی نقاشی، ضمن بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن اعم از پیشامتنها، پیرامتنها، فرامتنها و...، روند و سیر تحول و تکوین این اثر را مورد بررسی و مذاقه قرار دهد. برای نیل به این منظور تابلوی «گرنیکا» اثر پابلو پیکاسو انتخاب گردیده و تلاش می‌شود ضمن بررسی انگیزه خلق اثر و ذهنیت هنرمند، پیش‌طرحهای این اثر شامل: اتودها، اسکیسها، طرحهای رنگی و... که متن نهایی از تغییر و تحول آنها شکل گرفته است، با توجه به سیر زمانی مطالعه شود. سپس تغییرات و دگرگونیهای هریک از آنها نسبت به اثر نهایی مورد توجه قرار می‌گیرد. مطالعه روند تغییر و تکوین کار با تکمیل و تولد اثر نهایی به پایان می‌رسد.

واژگان کلیدی:

گرنیکا، پیکاسو، نقد تکوینی، پیش‌متن، پیشامتن.



مقدمه

نقد تکوینی از جدیدترین نقدهایی است که بر متن هنری توجه و تأکید داشته و آن را مبنای مطالعه و بررسی خود قرار می‌دهد. این نقد به نحوه زایش و خلق یک اثر می‌پردازد. بنابراین، برای منتقد تکوینی، تمامی مراحل که قبل از تکمیل و ارائه یک اثر طی می‌شود، دارای اهمیت است. نقد تکوینی از همان آغاز برای بررسی و مطالعه آثار ادبی به کار گرفته می‌شود، لیکن این روش قابلیت بالایی را نیز در بررسی آثار و متون هنری برای منتقدان هنری فراهم آورده است.

براین اساس، تمامی یادداشتهای هنرمند درباره اثر و مهم تر از آن

پیش طرحها یا به عبارتی، پیشامتنهایی که برای تعیین و شکل‌گیری ساختار یک اثر و متن هنری و تکمیل آن تهیه می‌شود مانند اسکیسها، اتودها و... به عنوان ابزاری مهم، برای مطالعه منتقد تکوینی اهمیت دارد. در این روش منتقد تکوینی با انتخاب یک اثر هنری و یافتن تمامی دست‌نوشته‌ها، اتودها، اسکیسها، ماکتها و همچنین بررسی عوامل مؤثر بر شکل‌گیری (متن مانند وضعیت اجتماعی و وضعیت روحی و خانوادگی مؤلف) مراحل تغییر و تحول گام به گام آن اثر را در طول زمان و تا تکمیل نهایی مورد مذاقه قرار می‌دهد. بدین ترتیب، اساس کار منتقد تکوینی هنر، مطالعه و بررسی عناصر و عوامل مختلفی است که بر شکل‌گیری و تکوین متون هنری مؤثر است و به اختصار پیرامتنها، فرامتنها، پیش‌متنها و پیشامتنها نامیده می‌شود. منتقد تکوینی با بررسی عوامل گوناگون محیطی و گردآوری تمامی عناصر مطالعاتی که بدان اشاره شد و با توجه به سیر زمان، یافته‌های خود را طبقه‌بندی کرده و سپس به تجزیه و تحلیل کل مجموعه و تأثیر عوامل و منابع بیرونی در روند شکل‌گیری و تکوین یک اثر تا مرحله نهایی می‌پردازد. نتیجه این بررسی علاوه بر آن که اطلاعات جامعی برای خوانش متن هنری فراهم می‌آورد، ابزار لازمی را در اختیار دیگر پژوهشگران و منتقدان هنری قرار می‌دهد تا با رویکردهای گوناگون به نقد اثر همت گمارند. این جستار در نظر دارد تابلوی گرنیکا اثر پابلو پیکاسو را از منظر نقد تکوینی مورد مطالعه قرار دهد.^۱

۱. برای اطلاعات بیشتر نک: گفتگو با بهمن نامورمطلق، نقد تکوینی، چنین شناسی اثر هنری، روزنامه ایران ۸۶/۸/۱۹.

معرفی پیکره مطالعاتی

پیش از پرداختن به تحلیل تکوینی اثر انتخابی، لازم است به معرفی هر چند مختصر پیکره مطالعاتی این تحقیق یعنی نقاشی گرینکا (ت. ۱)، پرداخته شود. این نقاشی

در ژوئن سال ۱۹۳۷ در کادری به شکل مستطیل افقی در ابعاد ۷۷۶/۶ × ۳۴۹/۳ به عنوان اثر نهایی و کامل در معرض دید عموم قرار گرفت. این تابلو از عناصر مختلف و متعددی تشکیل شده است. در سمت راست آن سه پیکره قرار دارد. اولین پیکره در مقابل عمارتی محصور در میان شعله‌های آتش ترسیم شده، درحالی که سر و دستهایش رو به سوی آسمان بلند است. دومین پیکره، زنی را نشان می‌دهد که با

مشقت و سختی بدن خود را از مکانی که در آن قرار گرفته، به سوی مرکز تابلو می‌کشد. طرح و خطوط چهره هر دو پیکره به گونه‌ای است که شدت درد و زجر آنها را نمایان می‌کند. از پنجره عمارتی در بالا و پشت سر ایشان، بخشی از سر و دست پیکره سوم پیداست که دست، چراغ روشنی را به طرف مرکز تابلو پیش آورده است. در مرکز تابلو چراغ روشن دیگری قرار دارد که مانند چشمی در تابلو خودنمایی می‌کند. در زیر چراغ چهره اسبی زجر کشیده، نحیف و شبهه‌کشان نشان داده شده که پا بر پیکر انسانی نهاده است. این پیکره جنگجوی شکست خورده‌ای را می‌ماند که شمشیری شکسته را در دست می‌فشارد و شاخه‌ای گل در کنار آن دیده می‌شود. دست دیگر وی



تصویر ۱

با خطوط و شیارهای عمیق تا انتهای تابلو امتداد یافته و صورتش رو به آسمان است. در پشت آنها پیکره زنی گریان تصویر شده که بدن کودک مرده خود را در بر گرفته و سر به سوی آسمان فریاد می‌کشد. در بالای سر زن، گاوی ایستاده تصویر شده که به صحنه می‌نگرد. دم گاو تا سمت بالا و فضای خالی کادر کشیده شده است. در کنار سر گاو، پرنده‌ای در حال سقوط دیده می‌شود. ترکیب‌بندی تابلو به صورتی است که همزمان فضای داخل و خارج را به نمایش می‌گذارد و بر شبکه کوبیستی استوار گردیده و به رنگهای سفید، سیاه و خاکستری رنگ آمیزی شده است. عناصر متعدد این مجموعه به نحوی انتخاب و در کنار هم چیده شده‌اند که علی‌رغم اینکه نشانی از جنگ و درگیری در آن مشاهده نمی‌شود، اما به خوبی مضمون، فجایع و مصیبت‌های جنگ چون درد و رنج، کشتار و نابودی را به ذهن متبادر می‌کند. پیکاسو در این نقاشی با پرداختن به یک رویداد و واقعه مشخص و با بهره‌گیری از علائم تصویری، نمادها و افسانه‌ها که در سابقه ذهنی و فرهنگی او وجود داشت، مضمونی را به تصویر کشید که همواره در خاطر بشر می‌ماند. «گرنیکا» یک فاجعه را به تصویری بدل کرد که در هر زمانی گویا و تأثیرگذار است. در این مجال به عواملی که بر شکل‌گیری و تکمیل این اثر تأثیر گذاشته است که به چهار دسته کلی پیرامتنها، فرامتنها، پیش‌متنها و پیشامتنها تقسیم می‌شود، می‌پردازیم.

یکی از عناصر مطالعاتی منتقد تکوینی پیرامتنها می‌باشد. **۱. پیرامتنها** پیرامتنها، متنهایی هستند که متن اصلی را احاطه کرده‌اند و بر مراحل خلق اثر هنری و فرایند تکوین آن، تأثیر می‌گذارد. اوضاع حاکم بر جامعه، حوادث سیاسی، اجتماعی، وضعیت خانوادگی هنرمند و... از آن جمله‌اند. علاوه بر آن، شناخت مکتب و ویژگیهای سبک هنری که اثر در آن شکل گرفته است، از دیگر پیرامتنهایی محسوب می‌شود که مورد توجه منتقد تکوینی است. لازم است، یادآوری شود که میزان تأثیرگذاری عوامل پیرامونی بر یک اثر همواره یکسان و ثابت نیست و برخی از آثار که تحت شرایط ویژه و تأثیر اتفاقات خاص یا تعهد اجتماعی هنرمند نسبت به جامعه خلق شده‌اند، بیش‌ترین تأثیر را از محیط پیرامونی و جامعه هنرمند پذیرفته و باز می‌نمایانند و برخی دیگر از آثار، دنیای خاص و شخصی هنرمند را نشان می‌دهند که کاملاً درونی بوده و کمتر تأثیرات بیرونی را به نمایش می‌گذارد.

گرنیکا متأثر از اوضاع و ویژگیهای خاص جامعه خلق شده و تصویری از وقایع جنگ و تبعات آن را نشان می‌دهد. از عوامل متعددی که بر شکل‌گیری این اثر تأثیر گذارده است، می‌توان به عوامل مختلف محیطی، پیرامونی و خانوادگی پیکاسو اشاره نمود که مورد توجه منتقد تکوینی برای بررسی روند تکوین تابلوی گرنیکا، می‌باشد. پیکاسو که ملیتی اسپانیولی داشت، در جوانی به پاریس مهاجرت



کرد، اما زادگاه، فرهنگ، عادات و عقاید اسپانیولی‌اش را فراموش نکرد. نقاشی صحنه‌هایی از گاو‌بازی یا استفاده از نمادهایی چون گاو یا هیولای گاو‌آدم، یادآور خاطرات و پیشینه فرهنگی اوست. اما وقایع دیگری نیز مانند جدایی پیکاسو از همسرش اولگا که حدود سه سال قبل از نقاشی این پرده رخ داد، بر او تأثیر بسیار گذاشت. «پیکاسو پس از این جدایی در سال ۱۹۳۴ چندین سال متوالی دچار تنش‌های شدید عاطفی بود. تسلیم و سرافکندگی در برابر حملات خشونت بار اولگا موجی از خشم در پیکاسو ایجاد نمود که در آثار این دوره‌اش منعکس می‌گردید. در این دوران دگرگونی و اعوجاج اشکال بدهیبت و کریه‌المنظر نمودن تصاویر تابلوهایش به نحو نامأنوس و چشم آزار درآمدند. هیولاهایی که تا سالها به اشکال گوناگون در تابلوهای او مکرر شدند» (پلی چر، ۱۳۶۲، ص ۳۵). صحنه‌های خشونت‌بار گاو‌بازی که در نهایت به پیکار مینوتور^۲ ختم شد، از آثاری است که متأثر از این دوره شکل گرفت و تأثیر آن بر گرنیکا انکار ناپذیر است. از دیگر پیرامنتهای مهم و تأثیرگذار در خلق گرنیکا، می‌توان به جنگهای داخلی اسپانیا اشاره کرد. هنگامی که عملیات نظامی جمهوری خواهان اسپانیایی در ژانویه سال ۱۹۳۷ دچار شکستهایی شد، پیکاسو با تشویق و حمایت دوست شاعرش، پل الوار^۳، آثاری علیه فرانکو و رژیمش آفرید که مهمترینشان گراورهای است که تأثیر مضامین و

برخی از طراحیهای آن بر «گرنیکا» مشهود است. همچنین در همین دوران دولت جمهوری اسپانیا یک تابلوی بزرگ یا پرده دیواری را برای غرفه اسپانیا در نمایشگاه پاریس به پیکاسو سفارش داد. تا آن زمان ماهها از جنگ داخلی اسپانیا می‌گذشت. پیکاسو برای نقاشی این موضوع طی هفته‌ها طرحهای مختلفی را کشید، اما هنوز کار نهایی را آغاز نکرده بود که واقعه بمباران گرنیکا رخ داد که مهم‌ترین عامل تأثیرگذار بر خلق گرنیکا شد. در ۲۶ آوریل ۱۹۳۷ شهر ده هزار نفری گرنیکا در ایالت باسک به دستور و با حمایت ژنرال فرانکو بمباران شد و در این واقعه هزاران نفر از سکنه غیر نظامی و بی‌دفاع شهر کشته شدند. این فاجعه و کشتار مردم بی‌گناه چنان بر پیکاسو مؤثر واقع شد که بلافاصله تمهیدات لازم برای نمایش این واقعه را در اثر بزرگ خود فراهم نمود و در مدتی نزدیک به دو ماه کار مداوم و تهیه دهها پیش طرح به تکمیل آن پرداخت. بدین‌سان عواطف انسانی پیکاسو و همدردی با هم میهنانش باعث آفرینش گرنیکا شد. در این رابطه نوشته‌اند: «او عشق عمیق و شور و علاقه‌ای عظیم به انسانها و اشیا داشته. همین احساس بود که او را به خلق گرنیکا، کشتار در کره و... رهنمون کرد» (همان). بنابراین، گرنیکا از آثاری محسوب می‌شود که با پیرامنتهای اجتماعی و خانوادگی مولف ارتباط تنگاتنگی دارد و بدون شناخت آنها امکان شناخت صحیح این متن میسر نخواهد بود.

۲. minotaur. مینوتور موجودی افسانه‌ای است با بدنی انسانی و سری به شکل گاو که ترکیبی از خصلت‌های انسانی و نیروهای حیوانی و نمادی از بدویت انسان را به نمایش می‌گذارد.

3. Paul Eluard



تمامی اطلاعاتی که در خصوص تکوین یک متن وجود دارد، اعم از مقالات، یادداشتها، گفتگوها و مصاحبه‌ها، فرامتنهای آن اثر محسوب می‌شود که برای مطالعه منتقد تکوینی اهمیت بسیار دارد. این توضیحات و نوشته‌ها یا شامل اطلاعاتی درباره سبک و ساختار اثر و یا توضیحاتی راجع به مضمون و محتوای آن است. فرامتنها از نظر اینکه توسط چه کسی بیان می‌شوند، به دو دسته فرامتن مؤلفی و فرامتن غیر مؤلفی تقسیم می‌شوند.

فرامتن مؤلفی: فرامتنهای مؤلفی، یادداشتها و مصاحبه‌ها و گفتگوهایی است که شخص مؤلف یا هنرمند درباره اثر و نحوه شکل‌گیری آن ارائه می‌کند. فرامتنهای مؤلفی گرینیکا شامل توضیحات پیکاسو درباره انتخاب موضوع، نمادها و اجزای اثر است که همزمان با کشیدن نقاشی و پس از آن به صورت مصاحبه‌ها و گفتگوهایی با هنرمند نقل و ثبت شده است که جنبه‌های مختلفی از این اثر را نمایان می‌کند. به عنوان نمونه پیکاسو در نگارش متن بیانیه‌ای به پیرامتن گرینیکا اشاراتی داشته و می‌نویسد: «در تابلویی که روی آن کار می‌کنم و نام آن را گرینیکا خواهم گذاشت، من به روشنی و وضوح بیش از تمامی آثار اخیرم هول و وحشت خود را از دار و دسته نظامی که سراسر اسپانیا را در اقیانوسی از درد و مرگ غوطه‌ور کرده است، بیان کرده‌ام» (ضیایی، ۱۳۸۵، ص ۱۴۵).

فرامتن غیر مؤلفی: تمامی توضیحات، اطلاعات و اخباری که افرادی غیر از هنرمند درباره اثر هنری ارائه می‌کنند، فرامتنهای غیر مؤلفی نامیده می‌شود که می‌تواند به شکل نوشتاری باشد مانند انواع نقدها و مصاحبه‌های تدوین شده درباره اثر و یا اینکه خودمتنی هنری باشد، مانند فیلم یا تصاویری که افراد دیگری از روند تکوین اثر تهیه می‌کنند. فرامتنهای غیرمؤلفی گرینیکا هر دو گونه نوشتاری و هنری را شامل می‌شود.

پژوهشگران و تاریخ هنرنویسان متعدد، گرینیکا را مورد توجه قرار داده و در نوشته‌هایشان از وجوه مختلف بدان پرداخته و آن را مورد بررسی و نقد قرار داده‌اند. هفینگتون^۴ در کتاب *پیکاسو آفریننده و بیرزن‌کننده*، به ارتباط قوی قالب و محتوای تابلو اشاره می‌کند و می‌نویسد: «عناصر اصلی این تابلو از اولین طرحها مشخص شده‌اند: گاو مهاجم، چراغ و اسب. پیکاسو در این تابلو سرگذشت غم‌انگیز یک جهان را باز می‌گوید: جنگ، خشونت کور، کودکان مرده، مادران پریشان و گریان. هنرمند برای بیان این درد از دنیای شخصی خود الهام می‌گیرد. چهره‌های میدان گاو بازی، اسب و گاو که سمبل خشونت و تاریکی‌اند و حتی رنگهای عمومی و مسلط تابلو رنگ عزاست. پیکاسو آگاهانه رنگهای تابلو را به سیاه، سفید و خاکستری محدود کرده است. فرمها به منظور آن که گیراتر باشند و بلافاصله جلب توجه کنند، مثل تصویرهای یک اعلان تبلیغاتی صاف و ساده‌اند» (همان، ص ۱۴۴).

4. Arianna S. Huffington

لوتار بوخهایم به پیش‌متنهای گرینیکا و استفاده‌ی وی از عناصر و بن‌مایه‌های کلاسیک و نیز سمبلها در تابلو اشاره می‌کند و می‌آورد: «پیکاسو نمادهای کهنه و آرکائیکی چون نیمرخهای کلاسیک، شمشیرها، لامپهای چراغ نفتی و مانند آنها را برای پیکار اجتماعی مدرن و امروزین به‌کار می‌گیرد. در واقع این نمادها از مسائل زمان ما بسیار دور می‌نمایند و کل درام تصویری نه در یک فضای کم ژرف‌تر استثنایی، بلکه در یک فضای درونی انجام می‌گیرد» (همان، ص ۱۴۶). اما همان‌گونه که گفته شد، فرامتنهای غیرمؤلفی گرینیکا فقط به شکل نوشتاری محدود نیست و گونه دیگری را نیز در برمی‌گیرد که خود اثری هنری است. این دسته شامل تصاویری می‌شود که توسط دورامار^۵ از روند تکمیل تابلو ثبت و ضبط شده است. این تصاویر که در ادامه به تفصیل درباره آنها سخن گفته خواهد شد، فرامتنهای پیشامتنی هم محسوب می‌شوند، زیرا با مطالعه و بررسی آنها می‌توان تغییرات پیش آمده در گرینیکا را از نخستین لحظه ثبت شدن بر پرده تا تکمیل و تبدیل به متن و اثرنهایی، دنبال نمود.

متنهای هنری مستقل پیشینی که

به هنگام خلق یک اثر جدید مورد

توجه هنرمند قرار گرفته و به‌طور

خودآگاه یا ناخودآگاه بر او تأثیر

گذاشته است، پیش‌متنهای آن اثر

محسوب می‌شود. پیش‌متنهای یک

اثر را می‌توان به دو دسته تقسیم

کرد. پیش‌متنهای مؤلفی و پیش

متنهای غیرمؤلفی. گرینیکا دارای هر دو گونه یعنی هم پیش‌متن مؤلفی و هم پیش‌متن غیرمؤلفی می‌باشد که تأثیر آن هم بر شکل و ساختار و هم بر انتخاب موضوع و مضمون نقاشی ملاحظه می‌شود.

پیش‌متنهای غیرمؤلفی: بی‌شک، پیکاسو هنگام نقاشی اثر گرینیکا، علاوه بر آن که از تاریخ هنر و نحوه نقاشی پیشینیانش اطلاعات کافی داشت، خود بارها با الهام از آثار دیگر هنرمندان به خصوص نقاشان نمونه‌هایی تهیه کرده بود. علاوه بر آن، مطالعاتی درباره هنر کلاسیک و اسطوره‌های مدیترانه‌ای و همچنین هنرمندسازی آفریقایی و... داشت که بر خلق «گرینیکا» بی‌تأثیر نبود. مهم‌تر از آنها، ژان گابریل بلیک^۶ در مقاله‌ای با عنوان «دو چهره از جنگ» به بررسی تابلوی «چهره کریه جنگ»^۷ که در سال ۱۶۳۷ توسط روبنس^۸ کشیده شده و تابلوی گرینیکا می‌پردازد و پس از مقایسه مضمون و عناصر مختلف این دو تابلو با یکدیگر می‌نویسد: «پیکاسو در گرینیکا از ترکیب‌بندی او [روبنس] الهام گرفته است تا تصویری کنایی و استعاری و مدرن از جنگ ارائه دهد» (بلیک، ۱۳۷۳، ص ۶۱).

پیش‌متنهای مؤلفی: پیکاسو در زمانی کار نقاشی گرینیکا را آغاز کرد که تجربیات فراوانی از سالها کار و ارائه صدها اثر هنری را داشت. وی دوره‌های گوناگون و انواع سبکهای هنری را مطالعه و تجربه کرده بود که

تأثیر آنها مانند شیوه‌های رئالیستی

و سوررئالیستی تا کوبیستی در

گرینیکا به وضوح مشاهده می‌شود.

5. Doramaar
6. Jean Gabriel Bliet
7. L. Horreur de la Guerre
8. Peter P. Rubense



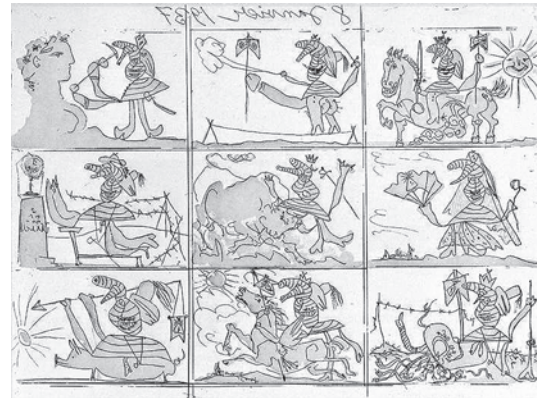
(آرناسن، ۱۳۸۴، ص ۳۵۹). علاوه بر اینها نقوش گرنیکا در مضامینی ریشه دارد که پیکاسو همواره بر آنها تأکید داشت و آنها را قبلاً در تصاویر مربوط به صحنه‌های گاو بازی مطرح کرده بود. جان برگر در کتاب *شکست و پیروزی پیکاسو* در این رابطه می‌نویسد: «هنگامی که پیکاسو گرنیکا را نقاشی کرد، تصویر شخصی‌ای را به کار گرفت که از پیش در ذهن داشت. گرنیکا نقاشی‌ای است پیرامون اینکه پیکاسو چه تصویری از درد و رنج داشت. پیکاسو سه سال پیش‌تر یک اثر حکاکی به نام گاو، اسب، زن گاوباز، را آفریده بود که از لحاظ تصویری بسیار شبیه گرنیکا است» (برگر، ۱۳۶۴، ص ۲۱۸). این نمادهای جانوری کهن اسپانیا که پس از آن در تابلوهای متعدد از مینوتور نیز دیده می‌شود، صورتمثیلی گرنیکا را پدیدآورد. آثاری چون مینوتور و دختر خفته، مرگ مینوتور،

9. Arnason



در این رابطه می‌توان اشاره کرد که حتی طرح‌های اولیه گرنیکا مانند دوره‌ای که بر روی کاغذ آبی طراحی می‌کرد (و به دوره آبی شهرت یافت) بر روی کاغذ‌هایی به رنگ آبی نقاشی شده است. آرناسن^۹ درباره برخی از پیش‌طرح‌های مؤلفی گرنیکا می‌آورد: «پیکاسو... از همان آغاز جنگ تمام توجهش را به آن [تابلوی گرنیکا] مشغول کرده بود و به بیان دیگر ناآگاهانه از اواخر دهه ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۹ برای آفریدن چنین اثری آماده می‌شد. برخی از شکل‌های این اثر در پرده سه رقاص متعلق به سال ۱۹۲۵ ظاهر می‌شوند. پیکاسو در حدود سال ۱۹۳۰ چندین پرده تمرینی با صحنه‌هایی از عذاب مسیح آفرید. پرده کوچک عیسی بر صلیب که در سال ۱۹۳۰ نقاشی شده، صریح‌ترین بازتاب آن است و چنان عذابی را به نمایش می‌گذارد که گرنیکا را در سال‌های بعد در نظر می‌آورد»

مینوتور و اسب مرده و... از چنین نمونه‌هایی می‌باشند. در برخی از آنها می‌توان همان شخصیتها چون دختر چراغ به دست، گاو و اسب را دید (ت. ۲).



تصویر ۴

نمونه‌های از اتودهای که پیکاسو برای طراحی سراسب و گاو مدت‌ها پیش از نقاشی گرینیکا ترسیم کرده است و مقایسه آن با اتودهای این شخصیتها برای تابلوی

گرینیکا به خوبی شباهتها را نشان می‌دهد (ت. ۳). از دیگر پیش‌مقدماتی مؤلفی گرینیکا گراوور تیزابی با نام «رؤیا و زندگی فرانکو» متشکل از ۱۸ پلان است که چندین حادثه آن کمی قبل از تابلوی گرینیکا و بخشهایی از آن همزمان یا پس از گرینیکا تمام شد. قسمتهایی از این اثر، تصاویری از گاو، اسب و همچنین زنان گریانی را نشان می‌دهد که مشابه شخصیتهای نقاشی شده در اثر گرینیکا است (ت. ۴).

پیشامتنها مهم‌ترین عنصر مطالعاتی منتقد تکوینی را تشکیل می‌دهد. به دلیل نقش مهمی که پیشامتنها در نقد تکوینی ایفا می‌کنند، لازم است که با تأمل بیشتری به آن پرداخته شود. انواع پیش‌طرحها (شامل اسکیسها، اتودها، ماکتها و...) که به منظور مطالعه شکل و ساختار یک اثر تهیه می‌شود، پیشامتن آن اثر است که مهم‌ترین منابع مطالعاتی منتقد تکوینی هنر را برای بررسی تغییرات یک اثر تا قبل از نهایی شدن فراهم می‌آورد. گرینیکا نیز دارای پیشامتنهای متعددی است.

«پیکاسو در ده روز نخست کار خود بیش از ۲۵ طرح آماده کرد. هدف او از این طراحیها بازنمایی و بازسازی این جنایت بود. تصویر انسان و حیواناتی چون گاو، اسب و قربانیان این فاجعه در بالاترین حالت بیانی خود ارائه شده‌اند» (ضیایی، ۱۳۸۶، ص ۱۳۷). در یک بررسی کلی پیشامتنهای گرینیکا را با توجه به شکل

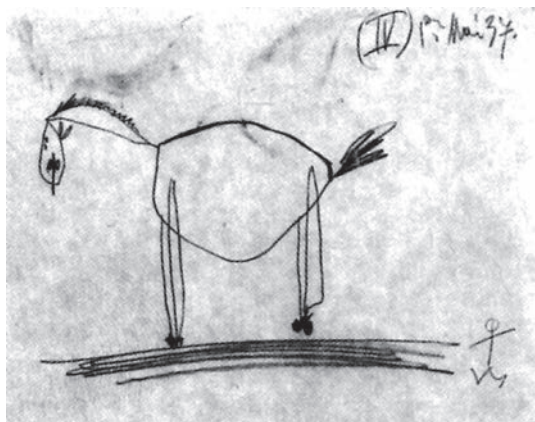


ارائه شده، می‌توان به دو دسته تفکیک کرد. پیشامتنهای منفصل که توسط هنرمند به صورت مستقل بر روی کاغذ، مقوا یا تخته سه‌لا انجام شده است و پیشامتنهای متصل یا پیوسته که شامل عکسهایی است که توسط دوراماراز روند تکمیل اثر بر پرده ثبت و ضبط گردیده است. بنابراین، ملاک و معیار اینکه پیشامتنی را منفصل یا متصل بدانیم، رابطه آن با بوم و پرده نقاشی است. پیشامتنهایی را که مستقل و جدا از بوم هستند، مستقل و آنهایی را که پیوسته و متصل به نقاشی می‌باشند، پیشامتنهای متصل می‌نامیم.

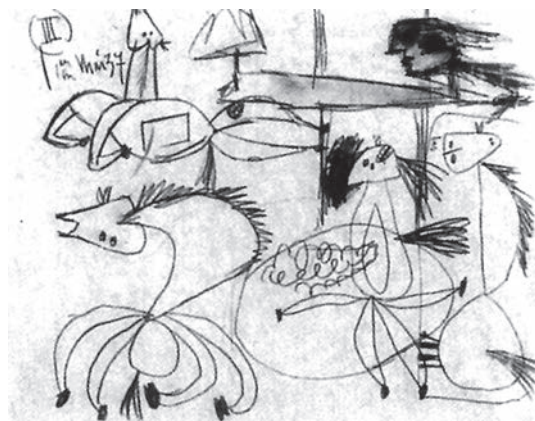
پیشامتنهای منفصل: پیکاسو قبل از اینکه اثر گرینیکا را بر پرده بیاورد، برای انتخاب ترکیب‌بندی و شخصیت‌های اصلی اسکيسها و اتودهایی را انجام داد که گاه با بهره‌گیری از سایه روشن و رنگ تکمیل شد و شکل یک اثر کامل را به خود گرفت. اولین پیشامتنهای منفصل تاریخ اول می ۱۹۳۷ را دارد. وجود تعدادی از این پیشامتنهای منفصل و ویژگی‌های آنها این امکان را می‌دهد که این پیشامتنها را از نظر شکل و ساختار به دو دسته تقسیم نمود:

- اتودهایی که برای مطالعه یکی از عناصر یا شخصیتها و اجزای مختلف بدن آنها تهیه گردیده است.
- اسکيسهایی که با هدف مشخص و به منظور تعیین ساختار تابلو و ترکیب‌بندی آن تهیه شده است.
- (الف) پیکاسو برای مطالعه اجزای گوناگون و شخصیت‌های تابلو اتودهای متعددی در صفحات مجزا تهیه کرد که فقط به منظور پرداختن به همان جزء یا بخش بوده و در

مواردی با اشاراتی از سایه روشن تکمیل شده، اما از نظر ترکیب‌بندی به آنها نپرداخته است. این اتودها چند دسته‌اند: اتودهایی از حرکات و حالات بدن و سراسب، اتودهایی از حرکت و سر گاو و اتودهای مختلفی از پیکره‌های انسانی، زن، جنگجو، مادر و کودک و اجزای بدن آنها، که بررسی تمامی آنها در این مختصر نمی‌گنجد. به عنوان نمونه اگر تنها پیشامتنهایی که از سر و حرکت اسب به صورت مستقل تهیه شده، مورد مطالعه قرار گیرد، مشاهده می‌شود که چگونه حالات و حرکات اسب در مراحل مختلف به صورت طنزآمیز یا به شکلی خصمانه و نفرت‌انگیز یا به ساده‌ترین شکل چون نقاشی کودکان و... طراحی شده و هر بار شکلی تازه و متفاوت به خود گرفته است. (تصاویر ۵ تا ۷) تصویر شماره ۵، در اول می ۱۹۳۷ و بر روی کاغذ آبی طراحی شده و تمرین‌های مختلفی از طراحی حالت‌های گوناگون اسب را نشان می‌دهد که بسیار شبیه به نقاشی کودکان تصویر شد، تنها در گوشه‌ای از کادر طرحی از سر و دستی کشیده ترسیم شده است. در پیشامتن بعدی تصویر اسبی تنها نشان داده می‌شود که سادگی نقاشی کودکان را دارد. تصویر دیگری که در همین تاریخ تهیه شده، مطالعه‌ای در حرکات بدن اسب است. دو تصویر بعدی (تصاویر ۸ و ۹) به تاریخ دوم ماه می، مطالعه و جست‌وجوی پیکاسو برای رسیدن به چهره مناسب از حالت اسب می‌باشد که با تغییر اندک جزئیات ترسیم شده است. تمامی این پنج طرح با مداد بر روی کاغذ آبی رنگ ترسیم شده که یادآور کارهای پیکاسو در دوره

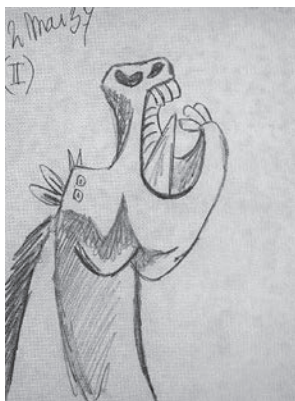


در آغوش گرفته و دست دیگر را تکیه‌گاه بدن نموده سر رو به آسمان گرفته و فریاد می‌کشد (ت. ۱۲). طرحی از اسب در سمت چپ آن کشیده شده است. در روز بعد (نهم ماه می) طرحی با همین موضوع با اغراق بیش‌تر در حرکات زن و کودک مرده‌اش مشاهده می‌شود. در



آبی است. (Warncke, 2003, p. 146) تصاویر بعدی نیز که در روزهای هشتم و دهم می، تهیه شده است، (تصاویر ۱۰ و ۱۱) همچنان سیر تکوین و تحول شکل اسب را نشان می‌دهد که در بعضی به حرکت اسب و در برخی به حالت چهره آن پرداخته شده است. علی‌رغم تمام این مطالعات، حالت اسب حتی پس از کشیدن طرح نهایی به تاریخ ۱۱ می نیز تغییر می‌کند که در پیشامتنهای غیرمؤلفی بدان اشاره خواهد شد.

همان‌گونه که گفته شد، چنین تغییرات و سیر تحولی تنها منحصر به شکل اسب نیست و برای سایر اجزای تابلو نیز چنین مراحل تکوینی انجام پذیرفته است. حتی برخی از اجزای تصویر، روند تکوین را به گونه‌ای طی می‌کنند که هنرمند پس از اسکیس رنگی، نقاشی مستقلی با همان موضوع تهیه می‌کند. مانند پیکره مادر و کودک. در طرحی ابتدایی که از این موضوع در تاریخ ۸ می تهیه شد، تصویر زنی نشان داده شده که با دستی کودکی را



محل قرارگیری گاو و اسب با خطوط منحنی و در هم تنیده مشخص شده که در تقابل با خطوط عمودی و استوار دیوار عمارت پشته‌ی قرار می‌گیرد. اشاراتی از خط برای مشخص کردن پیکره‌ای با دستی

کشیده در پنجره عمارت دیده می‌شود. در تصویر بعدی (ت. ۱۶) پیکره گاو و اسب روی هم قرار گرفته و نوعی هم‌پوشانی ایجاد کرده است. پشت سر ایشان تصویری از اسبی بالدار به صورت نشسته دیده می‌شود (که در تصویر دیگری حضور ندارد) در پس‌زمینه با خطوطی مقطع، نمایی از یک ساختمان نشان داده شده و خطی نیز زمینه تابلو را به دو بخش تقسیم کرده است، این ترکیب نسبت به طرح قبلی کامل تر است.

در پیشامتن مفصل دیگری (ت. ۱۷)، نیم‌تنه زنی در قاب پنجره نشان داده شده که چراغی به دست گرفته و کشیدگی دست تا میانه کادر امتداد یافته است. در مقابل عمارت، پیکره گاو استوار ایستاده است که رو به سوی خارج کادر دارد. در جلوترین قسمت تابلو اسبی تصویر شده که سر به آسمان شیهه می‌کشد و در زیر پای او پیکره جنگجویی قرار دارد که بر زمین افتاده است و کلاه و نیزه‌ای بر دست وی دیده می‌شود، این پیکره



تصویر مستقل دیگری از این موضوع به همین تاریخ که در کادری عمودی کشیده شده، پیکره زنی تصویر شده که به سختی کودک مرده اش را از نردبانی بالا می‌برد، سر پیکره با اغراق به عقب کشیده شده و با دستی پلکان

نردبان را نگه داشته است. (ت. ۱۳) تصاویر دیگری از این موضوع در روزهای بعد نیز تهیه شده است. کامل‌ترین طرح به تاریخ ۲۸ ماه می با مداد و گواش بر کاغذ تصویر شده که پیکره مادر و کودک در آغوشش در میان تیرگی و شعله‌های آتش محصور می‌باشد، (ت. ۱۴) اما همان گونه که بعد مشاهده می‌شود، این طرحها در تابلوی اصلی به کار نمی‌رود و تنها اشکالی که در آغاز طراحی این مجموعه انجام شده است در ترکیب اصلی نقاشی استفاده می‌شود.

ب) قبلاً ذکر شد، علاوه بر آن پیشامتنهایی که فقط برای مطالعه بخشی از تابلوی گرینکا تهیه شده است، پیشامتنهای دیگری از این اثر وجود دارد که در آنها به ساختار ونحوه چینش عناصر و یا به عبارتی، به ترکیب‌بندی اثر پرداخته شده است. در اولین پیشامتنها، ترکیب‌بندی در کادری مربع شکل انتخاب و تنظیم شده است. در اولین نمونه (ت. ۱۵) در کادری تقریباً مربع شکل



تصویر ۱۱

نشان می‌دهند. سر اسب به داخل بدنش برگشته است و پیکره جنگجو نیز با چرخشی از چپ به راست قرار گرفته و فاقد کلاه است، و شکل نیزه او نیز تغییر کرده. احتمالاً این ترکیب‌بندی،

بیش‌تر مورد توجه پیکاسو قرار گرفته زیرا طرح‌های بعدی با این حالتها تکمیل شده است. درپیش‌طرحی دیگر که به تاریخ هشتم می ثبت شده، تصویر زن و کودک مرده در کادری تقریباً مربع‌شکل دیده می‌شود (ت. ۱۹). در جلوی تصویر پیکر اسب بر روی پیکره جنگجوی افتاده بر زمین نشان داده



تصویر ۱۲

شده است و در پشت سر ایشان پیکر تنومند گاوی قرار دارد که استوار ایستاده و به بیرون کادر می‌نگرد، اما کامل‌ترین پیش‌طرح برای تابلوی اصلی در تاریخ ۹ می در اندازه ۲۴/۱۳ × ۴۵/۳۹ تهیه شده است که در آن همه عناصر پیش‌بینی شده برای این تابلو در کنار یکدیگر

یادآور نقاشیهای کلاسیک و جنگجویان رومی است (به علت این انتخاب در پیش‌متن‌ها اشاره شد) عناصر این ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای تصویر شده‌اند که بیش‌ترین بخش تابلو را به خود اختصاص داده و تنها فضای کمی در گوشه کادر خالی است.



تصویر ۱۳

ترکیب‌بندی بعدی در دوم ماه می یعنی روز بعد با همان شخصیتها طراحی شده است (ت. ۱۸)، اما تغییراتی در محل قرارگیری آنها مشاهده می‌شود. حرکت زن درون قاب پنجره به پایین تمایل پیدا کرده و اندازه آن کمی بزرگ‌تر شده است. بدن گاو از چپ به راست تصویر شده در حالیکه سرش به طرف داخل تابلو چرخیده و چهره‌اش کامل‌تر نشان داده شده است. پیکره اسب و جنگجوی افتاده بر زمین همچنان در پیش‌زمینه کادر قرار دارد، اما حرکتی متفاوت را



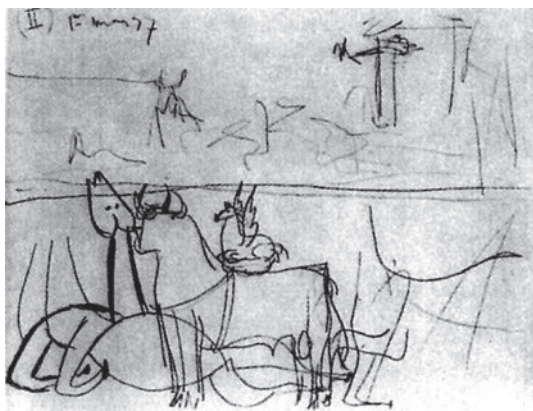
تصویر ۱۴

ساختمان پیکره زنی تصویر شده که کودک مرده خود را در آغوش دارد و خود را به سوی میانه تابلو می کشد. در کنار وی و بر روی زمین پیکره اسبی قرار دارد که نیمی از بدنش بر جنگجوی بر زمین افتاده قرار گرفته است. اما بر خلاف تصویر قبلی از لباسهای جنگجویان کلاسیک و نیزه آنها در این تصویر، اثری مشاهده نمی شود. در سمت چپ تابلو پیکره هایی افتاده بر زمین



تصویر ۱۳

مشاهده می شود. (ت. ۲۰) کادر انتخابی برای این موضوع برخلاف کادرهای قبلی مستطیل کشیده تری است که تقریباً به دو مربع تقسیم می شود. در مربع ابتدایی در میان عمارات در حال سوختن نیم تنه زنی که چراغی بر دست دارد، همچنان از قاب پنجره به بیرون آمده و دست با چراغ تا میانه کادر امتداد دارد. در مقابل



تصویر ۱۴

تصویر شده اند که دستان خود را به آسمان بلند کرده اند و در پشت سر آنان در سمت چپ پیکره گاوی ایستاده نقش شده که همچنان رو به سوی بیرون کادر دارد، اما سرش به داخل کادر برگشته است. خطوط عمودی و شکسته در پس زمینه، نمایی از ساختمانها را نشان می دهد. به نظر می رسد تمامی پیش طرحها جست و جو و مطالعه ای است برای رسیدن به اشکالی که بیشترین



تصویر ۱۵



تأثیرگذاری را بر بیننده داشته و به خوبی بیانگر مضمون انتخابی هنرمند باشد.

در اولین طرح خطی اجرا شده بر روی دیوار (شاید یک تا دو روز پس از اسکیس ذکر شده) بیننده تابلو را در مستطیلی کشیده و افقی می‌بیند. به طور کلی پرده دیواری کامل شده با طرح‌های اولیه یا پیش‌طرح‌ها چه از نظر اندازه و ابعاد، چه از نظر شکل و فرم متفاوت است. ادامه روند تکمیل و تکوین تابلو با بررسی پیشامتنهای متصل امکان‌پذیر می‌شود.

همانگونه که پیش‌تر گفته شد، گرنیکا دارای گونه‌ای دیگر از پیشامتنهاست که آنها را پیشامتنهای متصل و پیوسته می‌نامیم. این پیشامتنها شامل مجموعه عکسهایی است که دورامار از لحظه

پیشامتنهای متصل

آغاز طراحی بر پرده تا تکمیل آن، تهیه کرده است. مطالعه عکسهای مذکور این امکان را برای منتقد تکوینی فراهم آورده است که به خوانش پیشامتنهای گرنیکا بر پرده نقاشی ادامه دهد، زیرا با ترسیم طراحی خطی بر بوم، مراحل بعدی تا تکوین کار بر همان پرده نقاشی ادامه می‌یابد. در صورتی که این مراحل ثبت و ضبط نشود، مرحله بینابینی تا تکمیل اثر مشخص نخواهد شد، زیرا سطح قبلی و پیشین نقاشی با لایه‌ای از جزئیات و خطوط و رنگ لایه رویین، پوشیده می‌شود و با تکمیل پرده نقاشی، اثری از مراحل پیشین بر آن باقی نمی‌ماند. خوشبختانه، عکسهای دورامار توانسته است این مراحل بینابینی را نشان دهد. از میان این مجموعه عکس چند تصویر که روند پی‌گیری تغییرات اثر تا شکل نهایی را نشان می‌دهد، انتخاب و راجع به آن صحبت خواهد شد. لازم است یادآوری شود که این تصاویر اگرچه فرامتنهای اثر گرنیکا محسوب می‌شوند، اما به علت آنکه مراحل سیر تکمیل نقاشی را به نمایش می‌گذارند، در اینجا به عنوان پیشامتنهای غیرمؤلفی مطالعه و بررسی می‌شوند. بررسی عکسهای این مجموعه، نمایانگر مراحل و روند تغییرات و سیر تحول اثر است و معلوم می‌شود که چگونه در روند تکمیل کار، عناصری از ترکیب‌بندی حذف یا به آن اضافه می‌شود یا در شکل آن دگرگونی ایجاد شده یا محل قرارگیری آن تغییر می‌کند.

اولین تصویر که در اینجا بررسی می‌شود، طرح خطی گرنیکا بر پرده را نشان می‌دهد که در آن همان شخصیت‌های اصلی را که در پیشامتنهای منفصل معرفی



تصویر ۱۸

سر گاو پیکره زنی تصویر شده که جسد کودکش را در آغوش دارد و سر به آسمان فریاد می‌کند. ترکیب‌بندی به گونه‌ای چیده شده که فشردگی زیادی در پایین کادر ایجاد کرده است. اندازه و ابعاد هریک از عناصر تابلو به گونه‌ای انتخاب شده که فضای کادر را پوشانده است و تنها فضای خالی اندکی در پس‌زمینه وجود دارد. در عکس دیگری که دورامار از روند تکمیل کار گرفته است، (ت. ۲۲) خورشیدی درخشان با اشعه‌های فراوان در بالای صحنه می‌درخشد و امتداد دست کشیده جنگجوی بر زمین افتاده که در این تصویر گیاهی را در مشت می‌فشارد، بخشی از خورشید را پوشانده است. (شکل و طرح دست مشابه پوستره‌های مرسوم زمانه تصویر شده است) سایر عناصر مانند طرح قبلی است، اما افزودن سطوح تیره و روشن و پراکندگی آن در کل کادر ضمن اینکه بخشی از خطوط طراحی را پوشانده و

شده بودند، با حرکات و ترکیب‌بندی متفاوت به نمایش می‌گذارد. این طرح (ت. ۲۱) که تاریخ ۱۱ ماه می سال ۱۹۳۷ را دارد، ترکیب‌بندی مشخصی از عناصر تابلو را با خطوط راست و منحنی را نشان می‌دهد. در سمت راست تصویر در میان خطوط به هم فشرده، پیکره‌ای قرار دارد که دستانش را به سوی آسمان بلند کرده که تا بالای کادر ادامه یافته است در پشت سر وی طرحی از ساختمانی شعله‌ور در آتش است که زبانه‌های آتش از پنجره به بیرون می‌آید. از پنجره دیگری نیم‌تنه زنی خارج گردیده که چراغی بر دست دارد که تا میانه تصویر کشیده شده است. در مقابل ساختمان نیز تصویر زنی قرار دارد که خود را به سوی مرکز تابلو و رو به سوی نور می‌کشد و در کنار وی و در زیر نور چراغ پیکر اسبی مشاهده می‌شود که مانند برخی از پیشامتنهای منفصل، سرش رو به داخل بدن و نزدیک به جنگجوی برهنه بر زمین افتاده تصویر شده است. سر جنگجو در میانه کادر و پاهایش به طرف گوشه کادر امتداد یافته است و در یک دست شمشیر شکسته و گیاهی دارد و دست دیگرش به صورت مشت کرده به آسمان بلند شده است. پشت سر اسب پیکر گاو طراحی شده است که جهت حرکتش از چپ به راست است و نگاهی رو به سوی بیرون کادر دارد. آثاری از بقایای طرح خطی در کنار سر گاو وجود دارد که نشان می‌دهد هنرمند در ابتدا بر آن بوده که سر گاو را به سوی داخل طراحی نماید، اما در فرایند بعدی نظرش تغییر کرده و سر گاو به شکل حاضر در کار تصویر شده است. تقریباً در کم‌ترین فاصله از زیر



از بین برده، ساختاری از تیرگی و روشنیهای تابلو را نشان می‌دهد.

در مرحله بعدی (ت. ۲۳)، پیکاسو بر سطوح معماری تأکید نموده است. لذا شکل ساختمان در پس زمینه کامل‌تر شده است. در اینجا شعله‌های آتشی که از پنجره به بیرون زبانه می‌کشد، حذف گردیده و حالت سر و محل قرارگیری جنگجو در پیش‌زمینه تابلو تغییر کرده و چرخشی در آن تصویر شده است. به گونه‌ای که بر خلاف طرح قبلی، در این حالت سر پیکره در سمت چپ و رو به زمین تصویر شده است. دست مشت شده جنگجو نیز در این مرحله بر زمین افتاده ترسیم شده است. در تحلیل این تغییر شکل آمده است: «مشت گره شده از خدا تقاضای قصاص می‌کند. پیکاسو پس از آنکه مشت را نقاشی کرد، از عقیده انتقامجویی مخصوصاً و عمداً صرف‌نظر کرد. به این ترتیب تابلو حاوی فریادهای

ناامید آنهاست که در اثر این عمل وحشیانه، ناروا و مخرب رنج برده‌اند» (فابره، ۱۳۶۲، ص ۱۷). خورشیدی که در مرکز تصویر قبلی ترسیم شده بود، در این مرحله حذف و به جای آن شکلی بیضوی با دو رأس تیز با اشکالی منحنی در اطرافش به نشانه اشعه‌های نور طراحی شده است. در گوشه سمت چپ تابلو، هلالی از ماه دیده می‌شود. پراکندگی و افزایش سطوح تیره و روشن ترکیب‌بندی کامل‌تری از سطوح نسبت به طرح قبلی را نشان می‌دهد.

در چهارمین تصویر (ت. ۲۴) تغییرات بیش تری ملاحظه می‌شود و جهت پیکره گاو بدون آنکه در شکل سرش تفاوتی ایجاد شود، از راست به چپ تغییر می‌کند. دم به شکلی مارپیچ رو به سوی بالای تابلو امتداد یافته و در جای ماه که حذف شده، قرار گرفته است. صورت گاو به شیوه کوبیستی و خشن‌تر نشان داده شده است. علاوه بر آن، در تصویر اسب نیز تغییری رخ داده و حرکت سر از پایین به بالای تصویر و زیر نورکشیده شده است و به نظر می‌رسد که از خشم یا درد شیعه



تصویر ۲۰



خاکستری بیشتری در تصویر به چشم می آید. روند تغییر و تکمیل جزئیات تا آخرین مرحله کار مشاهده می شود. هنرمند کولاژ را از بخشهای پیشین حذف و با ایجاد بافت و استفاده از نقوشی متفاوت به تکمیل شکل نهایی کمک کرده است. شکل چشم مانند با چراغ لامپی در وسط و با شعاعهای تیزی در پیرامون مورد توجه و تأکید قرار گرفته است. تصویر نهایی (ت. ۱) با تکمیل پراکندگی سایه روشنها با همین شکل و ساختار پایان یافته و در معرض دید عموم قرار می گیرد.



10.collage



می کشد و تقسیم بندیهای تیره روشن بر این حالت تأکید می کند. تمام سطح پرده با پراکندگی در سطوح خاکستری و سیاه و سفید پوشانده شده است. از دیگر تغییرات این تصویر کوتاه شدن دستان پیکره سمت راست تصویر نسبت به تصویر قبلی است. استفاده از تکنیک کولاژ^{۱۰} نیز از دیگر تفاوتهای این طرح با طرحهای قبلی می باشد و بخشهایی از پیکره زن و جسد کودک و همچنین زنی که بدنش را به سمت میان، تابلو می کشاند، با کولاژ پوشانده شده است.

در تصویر پنجم (ت. ۲۵) بخش زیادی از پیکره سمت راست در زیر سطوحی تیره پوشیده و در آتش محصور نشان داده است و فقط سر و قسمتی از شانه و دستها مشخص می باشد، شعله های آتش تا بالای عمارت تسری یافته است. صورت و دستهای پیکره به گونه ای اغراق آمیز با خطوط و شیارهای ضخیم طراحی شده است. این اغراق در عضلات دست

و بدن سایر پیکره ها نیز مشاهده می شود. کولاژها از محلهایی که قبلاً قرار گرفته بود، حذف شده و سطوح



تحلیل منطقی این سیر با توجه به تحولات اجتماعی، شرایط زندگی و هنری پیکاسو، زمینه مناسبی را برای درک بهتر آن و مطالعه سایر منتقدان فراهم می‌آورد تا اثر را از منظرهای گوناگون مورد توجه قرار داده و اسرار مکنون دیگری از آن را نمایان کنند.

در بررسی سیر تکوینی نقاشی گرینیکا نشان داده شد که چگونه عواملی مختلف پیرامنتی، فرامنتی، پیش‌متنی و پیشامنتی در فرایند تولد یک اثر تأثیر می‌گذارند. همچنین مشخص گردید پیشاطرحهایی که پیکاسو در اوایل درگیری فکری با این موضوع تهیه کرد، زبانی کنایه‌آمیز و استهزاگونه داشت که به مدد شکلها، نشانه‌ها و علائم قراردادی و سمبولیک به تصویر درمی‌آمد، در ادامه با تغییر ذهنیت و بهره‌گیری از عناصر نمادین، در نهایت تصویری شکل گرفت که چهره‌ای سراسر درد و رنج و گویا از فجایع جنگ را به نمایش می‌گذارد.



گرینیکا اثری مبتنی برواقعیت بیرونی است که به صورت نمادین تصویر شده است. این اثر بازتاب گذشته فرهنگی، اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه هنرمند و نیز وضعیت زندگی خانوادگی پیکاسو می‌باشد که با هم درآمیخته و اثری در خور توجه ارائه نموده است. گذشته از آن، گرینیکا ابرمتنی است که از چندین متن دیگر شکل یافته است. در این نقاشی تأثیر شیوه‌ها و سبکهای متعدد و غیرمتجانسی که هنرمند در دوره‌های مختلف پشت سر گذاشته، مشاهده می‌شود. منتقد تکوینی با بررسی روند تحول و تکوین این اثر و



آرناسن، یورواردور هاروارد. (۱۳۸۴). *تاریخ هنر نوین*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات زرین و نگاه.
 برگر، جان. (۱۳۶۴)، *شکست و پیروزی پیکاسو*، ترجمه محمدرمضانی، تهران، انتشارات شباهنگ.
 بلیک، ژان گابریل. (۱۳۷۳)، «دوچهره از جنگ»، ترجمه احمد جواهری، *هنر معاصر*، دو ماهنامه شماره ۵ و ۶، خرداد
 و شهریور.
 پلی چر، الکساندر. (۱۳۶۲)، «دنیای اسطوره‌ای پیکاسو»، پیام، یونسکو.
 دراشتن. (۱۳۶۳)، *پیکاسو سخن می‌گوید*، ترجمه محسن کرامتی، تهران، نشر نگاه.
 ضیایی، محمدباقر. (۱۳۸۵)، «گرنیکا، وجدان بیدار یک جامعه»، *مقالات/ولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر*، تهران،
 انتشارات فرهنگستان هنر.
 فابره، جوزپ پالائوای. (۱۳۶۲)، «گرنیکا، تصویری جهانی از غیر انسانی بودن جنگ»، پیام، یونسکو.
 نقد تکوینی، جنین‌شناسی اثر هنری، گفتگو با بهمن نامورمطلق، روزنامه ایران، ۸۶/۸/۱۹.

Warncke, Peter Carsten. (2003), *PICASSO (1881-1973)*, TASCCHEN.

منابع

نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران*

سجاد باغبان ماهر حکم آباد
کارشناس ارشد هنر اسلامی،
دانشگاه هنر اسلامی تبریز
sajjad_b_m@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۸/۲۹

چکیده

نقد تکوینی از شیوه‌های جدید نقد است که استفاده از روشها و متدولوژی آن برای بررسی آثار یک نگارگر معاصر ایرانی، در نوع خود تجربه‌ی جدیدی محسوب می‌شود. در مقاله‌ی حاضر، اثری از سعید معیری زاده؛ نگارگر معاصر

ایرانی مورد مطالعه تکوینی قرار گرفته است. این اثر، تابلویی است با عنوان «جامه‌های کاغذین» که اطلاعات و اسناد جمع‌آوری شده درباره‌ی مراحل تکوین آن در چهار عنوان کلی بررسی شده است: پیشامتنها شامل طرحهای اولیه هنرمند، پیرامتنها شامل اتفاقات و وقایعی که در طول زمان شکل‌گیری متن، رخ داده و در تکوین آن مؤثر بوده‌اند. فرامتنها که توضیحات و شرح هنرمند را از کل فرایند تکوین متن شامل می‌شوند. پیش-متنها که شامل تمام آثار هنری مستقلی است که در فرایند خلق اثر مورد بررسی، دخالت داشته‌اند. و در نهایت با تحلیل اطلاعات طبقه‌بندی شده، نقد تکوینی این اثر صورت پذیرفته است.

واژگان کلیدی:

نقد تکوینی، سعید معیری زاده، نگارگری معاصر ایران، نقد ادبی، نقد هنری.

^۹. این مقاله گزیده‌ای است از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان: «نقد تکوینی آثار نگارگری معاصر ایران» در دانشگاه هنر اسلامی تبریز به راهنمایی اساتید گرانقدر؛ دکتر

نامور مطلق و دکتر اسداللهی.



پیموده و پس از تدوین و تکامل روشها و متدهای مختلف نقد تکوینی در ادبیات، اکنون تلاش منتقدان هنری بر این است که از این الگوها و تجربیات برای بررسی سایر هنرها از جمله نقاشی استفاده شود.

مقاله حاضر که چالشی جدید از این نوع را تجربه می‌کند، در صدد بهره‌گیری از متدولوژی نقد تکوینی برای بررسی یک اثر نگارگری معاصر ایران است. نقد تکوینی، فرایند تکامل و خلق هر اثر هنری، ادبی و اساساً هر عمل خلاقانه‌ای را از لحظه ایجاد اولین ایده‌های آن در ذهن خالق اثر تا تکمیل متن نهایی و شکل قابل ارائه آن به مخاطب، تجزیه، تحلیل و مطالعه می‌کند.

«مسائل مربوط به تکوین آثار، از مدتها پیش توجه منتقدین را به خود جلب نموده است اما از دهه ۱۹۷۰ میلادی مکتب جدیدی در مطالعات تکوینی سر بر آورده است که بی‌شک تا حدودی واکنشی است در مقابل نگاه افراطی ساختارگرایانه که نقش مؤلف و بافت تاریخی را در فرایند خلق آثار بی‌اهمیت می‌دانست» (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۳۵۷).

در این روش بررسی یک اثر هنری به صورت مستقل و یگانه صورت می‌گیرد و دو بخش را شامل می‌شود: پرونده تکوینی و نقد تکوینی. در مرحله اول تمامی اسناد، مدارک و شواهد، اطلاعات و یافته‌ها

درباره مراحل تکوین هر اثر، صرفاً جمع‌آوری و طبقه‌بندی می‌شود و در

۱. در رابطه با نقد تکوینی آثار هنری، اخیراً در ماه مارس سال ۲۰۰۷ کنفراسی علمی با همکاری دانشگاه ایلینویس (UIUC) و مرکز ملی پژوهشهای علمی فرانسه (CNRS) با عنوان «Genetic Criticism in an Interdisciplinary Context: Literature, Visual Arts, Theatre, Music» برگزار شد.

بسیاری از نقدهای جدید که عمدتاً در نیمه دوم قرن بیستم شکل گرفته‌اند؛ خاستگاهی ادبی دارند. مطالعه آثار ادبی و نقد آنها هدف این شیوه‌های نقد بوده و هست اما به تدریج از روش‌شناسی و شیوه کار این نقدها در حوزه‌های نقد هنری نیز استفاده شد به طوری که امروزه به عنوان روشی برای نقد هنر شناخته شده‌اند.^۱ نقد تکوینی نیز همچون نقد روانشناسانه، نقد فرمالیستی، نقد ساختارگرایانه، نقد بینامتنی و سایر نقدهای نوین، چنین مسیری را



تحول به سوی «بهترین شکل» اثر را آشکار می‌کند. بنابراین با مطالعهٔ مراحل که اثر از سر می‌گذراند می‌توان به ساز و کار اندیشه‌ای که اثر از آن حاصل می‌شود دست یافت (همان، ص ۳۲۸).

تأکید بر پیشامتن نکته‌ای کلیدی است که نقد تکوینی را از نقد سنتی متمایز می‌کند. جان دپمن^۲ در کتاب *نقد تکوینی: متن و پیشامتن* به بررسی این ویژگی نقد تکوینی می‌پردازد.^۳ (Deppman & Ferrer & Groden, 2004, P. 8)

الگویی که در این مقاله برای طبقه‌بندی مدارک و اطلاعات مربوط به تکوین متن، مورد استفاده قرار می‌گیرد برگرفته از الگوی روابط بینامتنی است. بر این مبنا چهار عنصر در فرایند تکوین اثر بررسی می‌شود:

۱. پیشامتن^۴: همه اسناد مادی مربوط به تکوین متن که منتهی به متن نهایی می‌شود.

۲. پیرامتن^۵: اطلاعات مربوط به وقایع و اتفاقات تأثیرگذار در جریان خلق متن را در برمی‌گیرد.

۳. فرامتن^۶: اطلاعاتی است که هنرمند دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری و تکوین اثرش ارائه می‌دهد.

۴. پیش متن^۷: سایر متون نهایی (آثار هنری) مربوط به دیگر هنرمندان که به نحوی در متن مورد بررسی حضور دارند یا در اثر

مورد بررسی، منشأ الهام و تأثیرپذیری و یا اقتباس

هنرمند بوده‌اند.

2. J. Deppman
۲. این کتاب مجموعه یازده مقاله است که اولین منبع دربارهٔ نقد تکوینی به زبان انگلیسی محسوب می‌شود.

مرحلهٔ دوم براساس این اطلاعات و طبقه‌بندی هدفمند آن، بررسی و تجزیه و تحلیل صورت گرفته و نتایج بررسی با توجه به دلایل و شواهد ارائه می‌شود. باید توجه داشت که نقد تکوینی دربارهٔ اثر هنری، قضاوت نمی‌کند. به‌طور کلی رویکرد نقدهای نو و از جمله نقد تکوینی به مسئله نقد با تعریف سنتی آن - یعنی تشخیص سره از ناسره - متفاوت است. نقد نوین بیشتر در پی ارائهٔ یک خوانش جدید و دوباره از متن و کشف و ارائهٔ ناگفته‌های متن است تا قضاوت‌های ارزشی دربارهٔ اثر هنری. منتقد تکوینی همچون کارآگاهی است که تمامی شواهد و مدارک را برای نتیجه‌گیری بهتر، کشف و ارائه می‌کند، بدون اینکه خود در مقام قاضی بنشیند، او قضاوت را به مخاطبان و منتقدان دیگر وا می‌گذارد.

هدف نقد تکوینی، کاویدن پیشامتن است، یعنی متنی که نهایی نشده است و معمولاً بی‌اهمیت انگاشته می‌شود. طرح‌های اولیه یا پیش‌طرح‌های یک نقاش، «علاوه بر آنکه شکل و معنای آتی اثر را روشن می‌کند، زیبایی آن را نیز، به گونه‌ای ساده‌تر و ابتدایی‌تر و قابل دسترس‌تر در بر دارد. از سوی دیگر، شناخت تکوین اثر، در تحلیل آخر، امکان می‌دهد تا در مورد

ساختار و حالت نهایی

آن دچار اشتباه نشویم»

(تادیه، ۱۳۷۸، ص ۳۳۷).

همچنین پیش‌طرح‌ها «نیات

مؤلف» را نشان می‌دهند و

4. avant-texte
5. para-texte
6. meta-texte
7. hypo-texte



تصویر ۱

اتودها بر رویشان اجرا شده - امکان پذیر است. این کار از وظایف مهم منتقد تکوینی است. تادیه تذکر می دهد که «تاریخ گذاری همه قسمتهای اثر، به درستی، یکی از «وسیله های اساسی» در نقد تکوینی است». (تادیه، ۱۳۷۸، ص ۳۲۰)

پس از آنچه گفته شد در این مجال به بررسی روند تکمیل یک اثر نقاشی ایرانی می پردازیم. اثر مورد بررسی، تابلویی است با عنوان «جامه های کاغذین» که توسط سعید معیری زاده؛ نگارگر معاصر ایرانی

خلق شده است. (تصویر شماره ۱)

از میان ده ها نگاره ای که از آثار معیری زاده و سایر نگارگران معاصر، مورد بررسی اولیه قرار گرفتند، تابلوی «جامه های کاغذین» به چند دلیل برای انجام مطالعه تکوینی مناسب تر به نظر آمد: اول آنکه این اثر مسیر طولانی تکوینی را (حدود ده سال) طی کرده و در طول فرایند شکل گیری، تغییرات متعددی را از سرگذارنده است. نکته دیگر وجود تمام عناصر پیشامتنی در این اثر بود که مهم ترین عناصر برای بررسی و مطالعه تکوینی محسوب می شوند. این در حالی است که اکثر آثار نقاشی معاصر معمولاً بدون اسکیس و اتود و به شکل فی البداهه خلق می شوند و یا آنکه طرحهای اولیه آثار نگهداری نمی شوند و دسترسی به آنها برای منتقد تکوینی در اکثر موارد غیرممکن است.^۸ همچنین به دلیل نداشتن تاریخ گذاری اسکیسها، مشخص کردن مقطع

زمانی و حتی تقدم و تأخر آنها صرفاً با استفاده از

توضیحات هنرمند و بعضی قراین و بررسی جنسیت و نوع کاغذهای پوستی - که

۸. به دلیل حساسیتهای فرهنگی و اخلاقی خاصی که در کشورمان وجود دارد، دشواریهای کار بیشتر می شود. و برخی هنرمندان ایرانی معمولاً از ارائه پیش طرحهای خویش و یا انتشار ناگفته های آثارشان - که یکی از اهداف نقد تکوینی محسوب می شود - خودداری می کنند.



تابلوی مورد مطالعه، نتیجه دغدغه‌های چندین ساله هنرمند در حوزه نقاشی و همچنین سفر مطالعاتی او به آلمان است. هنگامی که معیری زاده به منظور سفری مطالعاتی به آلمان می‌رود و از نزدیک در جریان تحولات نقاشی در غرب قرار می‌گیرد؛ انگیزه‌هایی برای نوآوری در هنرهای ایرانی و امروزی کردن یا مدرنیزاسیون نقاشی ایرانی (نگارگری) در وی شکل می‌گیرد. بنابراین تابلوی پیکره زن نشسته از مکتب اصفهان را به عنوان بستری برای اجرای اثر خویش برمی‌گزیند. (تصویر شماره ۲)^۹ پس از آن چندین اسکیس با الهام از همین نگاره بر روی کاغذ پوستی اجرا می‌کند.^{۱۰} (تصویر شماره ۳) در این طرحها عناصر حاشیه‌ای حذف شده و صرفاً خود پیکره و طوماری که در دست دارد باقی مانده است. اولین تغییر، اجرای دوباره اسکیس در ابعادی بسیار بزرگتر از اندازه اصلی است. صورت پیکره نیز با سبکی امروزی ساخته شده است. آنگاه طرح که همانند کل نقاشی ایرانی به صورت تخت کار شده بود، حجم پیدا کرده و عمداً تبدیل به حجمی تو پر شده که شکافهایی که در قسمت بازو ایجاد شده است بر این امر تأکید می‌کند. در اتود بعدی، هنرمند از تأکید بر حجم پیکره منصرف شده و پیکره را به شکل خطی طراحی کرده

است. بخشی از آستین لباس پیکره در محل شکاف به سمت بیرون برگشته است که سطح این لایه از



تصویر ۲

۱-۱- پیشامتن: مهم‌ترین مرحله مطالعه تکوینی یک

اثر، جمع‌آوری و مطالعه پیش طرحهای آن اثر است. براساس توضیحاتی که در ادامه خواهد آمد در خواهیم یافت که جرقه‌های اولیه

۹. این تابلو که به عنوان منبع الهام اصلی کار، نقش مؤثری در شکل‌دهی به ذهنیت هنرمند داشته و اجرای پیش طرحهای متعدد از آن را باعث شده است، یکی از عناصر پیش متنی *hypo-texte* (نه پیشامتنی!) محسوب می‌شود و در جای خود مفصلاً مورد بررسی قرار خواهد گرفت.
۱۰. پس از مطالعه بر روی آثار نگارگری مکتب اصفهان، مشخص شد که اثری که معیری زاده از آن الهام گرفته با ویژگیهای پیکره‌های مردانه در این دوره مطابقت دارد و هنرمند به سهو آن را «پیکره زن نشسته» نامیده است. مقایسه تابلو با اسکیس، جزئیات این تحول جنسیتی در طرح را نشان می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت مهم‌ترین تغییری که در اولین اسکیس رخ داده، تغییر تراجنسیتی از



لباس در اتوهای بعدی با طرحهای تذهیب پوشیده شده است. (تصویر شماره ۴)^{۱۱} کار در این مرحله با افزودن عناصری به اطراف پیکره (از جمله شعله‌های آتش، پیکره یک اسب و ...) به صورت رنگی اجرا شده است که

می‌توان آن را اجرای

نهایی اول نامید.

(تصویر شماره ۵)

اتلاق عنوان «نهایی»

از این روست که این



تابلو به عنوان یک متن مستقل و تمام شده، کنار گذاشته شده است در حالی که روند تکوین اثر مورد مطالعه از طریق پیش طرحهای بعدی ادامه یافته است و هنرمند بنا به دلایلی که شرح داده خواهد شد به این اجرا اکتفا نکرده و اسکیسهای

دیگری زده است.

در پیش طرحهای

بعدی (تصویر شماره ۵)

تغییرات بیشتری

(ادامه) پیش طرح به پیشا طرح است.

۱۱. علی‌رغم تغییرات بسیاری که کار از این مرحله تا رسیدن به شکل نهایی اثر پشت سر گذاشته، حجم توخالی و لباس کاغذی عناصری هستند که بدون تغییر باقی مانده‌اند. عنوان اثر یعنی «جامه‌های کاغذین» نیز با این مسئله در ارتباط است، که در غزلی از مولوی به این عنوان اشاره شده و هنرمند در نام‌گذاری اثر خود، این ترکیب را از مولوی وام گرفته است. شرح این نکته در بحث از عناصر پیرامنتی و پیش‌متنی خواهد آمد.



تصویر ۵

۷. نقشی به شکل یک کاشی منقوش شکسته شده، قسمت پایین تابلو را پر کرده که خود هنرمند آن را تمثیلی از این جمله که «حقیقت همچون آیینۀ شکسته است» می‌داند (تصویر شماره ۶).

این پیش‌طرح‌ها که به صورت رنگی اجرا شده است، اجرای نهایی دوم نام گرفته‌اند. تصویر شماره ۷، که فقط نیمی از اثر نهایی دوم را نشان می‌دهد، تنها تصویری موجود از این اثر است چرا که این اجرا برخلاف اجرای

مشاهده می‌شود که تغییرات اعمال شده را می‌توان در ۷ مرحله طبقه‌بندی کرد.

۱. شخصیت اصلی تابلوی اول که در مرکز کادر قرار داشت و سوژه اصلی و موضوع روایت بود به گوشه پایین چپ تابلو برده شده و به راوی یک داستان دیگر تبدیل شده است. تغییر زاویه نگاه پیکره از حالت راست به چپ، به وضعیت از چپ به راست نیز در این مرحله صورت گرفته است. در اسکیسهای جدید، داستان به وسیله طوماری که در دست پیکره قرار دارد، روایت می‌شود.

۲. انتهای طومار به یک کادر مرکزی منتهی شده که قرار است روایت جدید در درون آن تصویر شود.

۳. برای حاشیه این کادر نیز که نمایی پنجره گونه یافته، اتودهایی از تذهیب کار شده است.

۴. در این مرحله برای داخل کادر مرکزی، دو طرح زده شده است؛ در اتود اول، عناصری چون قلمدان و گل و مرغ در نظر گرفته شده و در اتود دوم، طرحی از یک اسب و یک پیکره انسانی اجرا شده است.

۵. برای حواشی کادر نیز پیش‌طرح‌های متعددی کار شده است. مثلاً برای سمت راست کادر، نیمی از یک گلدان تذهیب شده در نظر گرفته شده و اتودهایی اجرا شده است.

۶. در قسمت پایین گلدان پیکره‌هایی با حالت‌های مختلف ترسیم شده که دارای ویژگی سوررئالیستی است. مثلاً اندازه پیکره‌ها به شکلی غیرمعمول، کوچک و بزرگ طراحی شده است.



تصویری مدرن و امروزی به متن تابلو (مانند قاب عکس، تندیس، کلاه فارغ‌التحصیلی، نگاتیو عکاسی و ...).

۵. تعویض کل کادر مرکزی طرح از قلمدان و گل و مرغ (اتود اول) و اسب و پیکره (اتود دوم) به طرح جدید - که جمعی از چند نفر را که با حالتی به دور یک قاب عکس جمع شده‌اند نشان می‌دهد (تصویر شماره ۸).

۶. تغییر تکنیک اجرای کار از تذهیبها و عناصر پرکار و سنتی به اجرای تابلو با تکنیک کار دک (به شکل آبستره و فرمالیستی).

۷. تبدیل طومار کاغذی در دست راوی به نگاتیو و سپس پر شدن کل فضای تابلو از نگاتیوهای رنگی، در نهایت

پس از گذراندن تغییرات

بسیار، متن نهایی^{۱۳} به شکل

فعلی درآمده است. (تصویر

شماره ۱)

۱-۲- پیرامتن (رویدادها و

۱۲. لازم به ذکر است که این اتودها در یکی دیگر از آثار هنرمند قابل ردیابی است. با این تفاوت که تذهیبهای سنتی و کلاسیک در آن‌جا به شکلی دفرمه شده و با عناصری غیر متعارف از تشعیر اجرا شده است.



اول به صورت مستقل و تمام شده باقی نمانده بلکه اثر نهایی سوم که همان تابلوی «جامه‌های کاغذین» است، روی آن اجرا شده بدین شکل که پس از اجرای نهایی اثر در مرحله دوم (تصویر شماره ۷) باز هم بنا به دلایلی که در تحلیل نهایی بررسی خواهد شد، هنرمند تصمیم گرفته است تغییرات جدیدی در کلیت اثر به وجود بیاورد. پس، در اسکیسهای بعدی تا اجرای نهایی، تغییرات زیر اعمال شده است:

۱. شسته شدن تمام تذهیبهای اجرا شده (که بخشهایی از آن در تصویر شماره ۷ قابل مشاهده است).

۲. کنار گذاشتن تمام اتودهایی که برای اجرای تذهیب در نظر گرفته شده بود.^{۱۲}

۳. حذف تمام عناصر

اجراشده پیشین از حاشیه

و اطراف کادر مرکزی.

۴. اضافه شدن عناصر



تصویر ۸

بهرتر وی از اندیشه سوررئالیستی شده است و نتایج این آشنایی در مرحله دوم اسکیسها به خوبی نمایان است. به عنوان مثال، نقاش به عمد پیکره‌های انسانی را با اختلاف بسیار زیاد در اندازه، طراحی کرده است (تصویر شماره ۶).

رویداد دیگری که آن را نیز می‌توان در فرایند تکوین متن مورد مطالعه، مؤثر دانست شرکت هنرمند در اولین بینال نگارگری و برگزیده شدن به عنوان یکی از پنج نفر اول نمایشگاه است. یکی

اتفاقاتی که در تکوین متن مؤثر بوده‌اند): همان‌طور که اشاره شد، هنرمند در یک سفر مطالعاتی (سال ۱۳۷۰) به آلمان می‌رود و طی سفر با تمام جوانب هنر مدرن آشنا می‌شود. حضور و ظهور زندگی و دنیای امروز در نقاشی معاصر - که دغدغه معیری زاده نیز بوده و هست - توجه وی را جلب می‌کند. بنابراین در بازگشت از این سفر تصمیم می‌گیرد نوعی تغییر و تحول نوآوری در آثار خود ایجاد کند تا آنجا که برای رسیدن به شناختی عمیق و تحولی اساسی در هنر و اندیشه خود، چندین سال، صرفاً به مطالعه و جست‌وجوی فکری و تکنیکی می‌پردازد. ایده اولیه تابلوی مورد بررسی نیز در این شرایط به ذهن او خطور می‌کند به همین دلیل همانگونه که در بررسی پیشامتنها دیده شد، کلنجار رفتنهای هنرمند با خود و اثرش باعث می‌شوند فرایند تکوین این اثر نزدیک به ده سال طول بکشد. در واقع زمانی که این جست‌وجوها به یک بیان شخصی (سبک شخصی) می‌رسند فرایند تکوین نیز به انتها رسیده و متن نهایی شکل می‌گیرد.

مرحله اول کار که منجر به خلق اثر نهایی اول (تصویر شماره ۵) شده، در یک دوره زمانی نسبتاً کوتاه (سه یا چهار ماهه) اجرا شده است. در اتودهای این مرحله عناصر فراواقع گرایانه به صورت کم‌رنگ و حاشیه‌ای در کار حضور دارند اما یک ملاقات اتفاقی با علی اکبر صادقی (نقاش سوررئالیست) - که باعث ایجاد یک دوستی طولانی مدت میان ایشان می‌شود - موجب آشنایی معیری زاده با مبحث سوررئالیسم و شناخت

از امتیازاتی که برای نفرات اول در نظر گرفته شد، امکان برگزاری نمایشگاه انفرادی در موزه هنرهای معاصر بود. هرچند چنین امکانی هیچگاه عملی نشد^{۱۴} ولی برای هنرمند انگیزه‌ای بود تا آثار خود را سامان داده و کارهای نیمه تمامش را کامل کند. معیری‌زاده با این انگیزه دوباره به سراغ «جامه‌های کاغذین» رفته و در اسکیسهای مرحله سوم، تغییرات متفاوتی را در کار به وجود آورده که بیشتر تمایلات فرمالیستی و آبستره هنرمند را - که محصول رسیدن به یک ایجاز در بیان شخصی است - نشان می‌دهد.

پیش‌آمد تأثیرگذار دیگری که از خلال توضیحات هنرمند دریافت شده درباره یکی از دوستان معیری‌زاده است که در بنیاد سینمایی فارابی مشغول بوده و برای جشنواره‌های سینمایی و... فعالیت گرافیکی و طراحی پوستر انجام می‌داده است. هنگامی که معیری‌زاده در مراحل پایانی تابلوی خویش بوده، دوست او در جریان کار تابلو قرار می‌گیرد و پیشنهاد می‌دهد از این تابلو برای طراحی پوستر جشنواره فیلم فجر استفاده شود. بنا به توضیحاتی که هنرمند ارائه می‌کند، این پیشنهاد زمانی به وی داده شده که اثر به فرم نهایی خود نزدیک شده بود اما حضور بافتی ملو از نگاتیو در فضای تابلو

با این پیشنهاد بی‌ارتباط نبوده است. در هر صورت

این مسئله عملی نشده و این تابلو به پوستر جشنواره تبدیل نمی‌شود ولی تأثیر

این ایده در اثر کامل شده (متن) نمودار است. عنوانی که برای هر اثر هنری انتخاب می‌شود بخشی از عناصر پیرامتنی به‌شمار می‌رود. در اینجا عبارت «جامه‌های کاغذین» که برگرفته از غزلیات مولوی است، یک عنصر پیش‌متنی بوده که به عنصر پیرامتنی تبدیل شده است.

۳-۱- فرامتن (توضیحات شخص هنرمند یا دیگران درباره فرایند تکوین متن): فرامتنها به دو دسته کلی قابل تقسیم هستند: فرامتنهای مؤلفی و فرامتنهای غیرمؤلفی، از نمونه‌های مهم فرامتن مؤلفی، پیمان تکوینی^{۱۵} است. به این معنی که هنرمند می‌پذیرد داستان چگونگی خلق اثرش را به همراه تمام اطلاعات دیگر در اختیار منتقد تکوینی قرار دهد. چنین اطلاعاتی از مهم‌ترین اسناد برای نقد تکوینی به‌شمار می‌روند. در مورد اثر حاضر نیز چنین اتفاقی رخ داده و هنرمند شرح مفصلی از ایده‌ها و انگیزه‌های خود را با منتقد در میان گذاشته است. معیری‌زاده شرح می‌دهد که چگونه مسیر زندگی هنری خویش را از اوان کودکی با نقاشی پیوند داده و پس از آشنایی با استاد آقامیری - که به صورت تصادفی در انجمن خوشنویسان با او آشنا می‌شود - به طور جدی و حرفه‌ای نگارگری را ادامه می‌دهد. آنطور که خود معیری‌زاده می‌گوید، او در نقاشی به دنبال ارائه

تحلیل شخصی خود از جهان پیرامون بوده است تا آنکه با تدقیق در سیر

۱۴. در نهایت نمایشگاه انفرادی معیری‌زاده به جای موزه هنرهای معاصر در فرهنگسرای نیاوران برگزار شد (سال ۱۳۸۰) و تابلوی «جامه‌های کاغذین» نیز به شکل تکوین یافته در آنجا به نمایش درآمد.

15. pacte génétique



تفکر و هنر در غرب (تا قرن ۱۹م) و به ویژه آشنایی با زیبایی‌شناسی از منظر هگل، احساس می‌کند می‌تواند پاسخ بخشی از سؤالات و خواسته‌های خود را در اندیشه‌های مدرن بیابد. به همین دلیل راهی آلمان می‌شود تا از نزدیک با آثار و اندیشه‌های معاصر اروپا آشنا شود. اما معیری‌زاده شیفته نقاشی ایرانی است و معتقد است نقاشی ایران در قالب مکاتب به نقطه عطفی از زیبایی و هنر رسیده که امروزه بیشتر اساتید نگارگری صرفاً به تکرار آن اقدام می‌کنند و در دوره معاصر تنها ظاهر نقاشی ایرانی حضور دارد و نه باطن آن. نمود این اندیشه را می‌توان در تابلوی «جامه‌های کاغذین» مشاهده کرد که در آن انسان، پوشش زیبا و خوش آب و رنگ دارد در حالی که تو خالی است.

با چنین ایده‌ها و پیش‌زمینه‌ای، طرح اولیه جامه‌های کاغذین از یک نگاره مکتب اصفهان شکل می‌گیرد. هنرمند برای دستیابی به هدف خود یعنی نوآوری در نقاشی ایرانی و رسیدن به بیانی معاصر و شخصی در آن، شروع به زدن اسکیسهای متعدد می‌کند. (که این اسکیسها به عنوان پیشامتن بررسی شدند) معیری‌زاده از این اثر به عنوان سمبلی از طی مسیر جست و جو و بازیابی خویش یاد می‌کند و توضیح می‌دهد که

چگونه همراه با مطالعات

و یافته‌هایش، اسکیسهای

این اثر را تغییر داده است.

تا زمانی که پس از گذراندن

مراحل بسیار در طول

زمانی نزدیک به یک دهه، احساس کرده که به محصول قابل قبول و قابل ارائه‌ای دست یافته است. معیری‌زاده توضیح می‌دهد که در مرحله‌ای از کار، دست از طراحی و نقاشی می‌کشد، چرا که تصور می‌کند آنچه به عنوان آثار خویش ارائه می‌دهد، حقیقتاً از آن وی نیستند و او در پس نقابی از آثار قدما پنهان شده است. در حالی که اثری که پس از طی این دوره ده ساله ارائه کرده - خوب یا بد - نموداری از سبک شخصی اوست. معیری این شیوه جدید بیان را «نئوفولکلور»^{۱۶} می‌نامد و در نوشته‌ای در شرح این شیوه می‌نویسد: «در چشمان هر ایرانی، نقاشیهای ترسیم شده از افسانه‌های کهن، آنچنان آشنا و محبوب می‌نمایند که در آغوش گرفتن دوستی نزدیک. نقاشی با تغییرات فرمی‌ای که در طی قرون داشته است به ارزشهای بالایی دست یافته و حالا در آغاز هزاره سوم به نظر می‌رسد غلبه یک نوع معین از سبک نقاشی بر سایر سبکها، دیگر رنگ باخته است. می‌توان گفت سبکها با ادغام در همدیگر به صورت زبانهایی جدید درآمده‌اند. به کارگیری سبک مدرن و کلاسیک در یک اثر نقاشی و ترکیب واقعیت با تخیل راهی است که در سبک نئوفولکلور پیشنهاد می‌شود».^{۱۷}

۱-۴- پیش‌متن: متنهایی وجود دارند که هنرمند با الهام

از آنها و تحت تأثیر آنها

پیشامتن را شکل می‌دهد

در واقع پیش‌متنها متون

مستقلی هستند که هنرمند

از آنها بهره برده و به طور

16. Neo Folklore

۱۷. به نقل از بروشور نمایشگاهی از آثار نقاشی سعید معیری‌زاده که پانز سال ۱۳۸۶ در رومانی برگزار شد.

خودآگاه و ناخودآگاه از این متون برای خلق متن جدید استفاده کرده است.

پیش‌مثنی‌های اثر مورد بررسی موارد زیر را شامل می‌شوند:

۱. نگاره‌ای مربوط به مکتب نقاشی اصفهان که نقطه شروع اثر حاضر نیز محسوب می‌شود. به عبارت دیگر هم پیش‌متن است و هم پیش‌امتن.

۲. کل جریان نگارگری و نقاشی معاصر ایران، منبع الهام هنرمند بوده است. تمایل معیری‌زاده به رضا عباسی - به ویژه آثاری که در آنها نگاه اجتماعی رضا عباسی وجود دارد - مشهود است. از سوی دیگر هنرمند معاصری چون آیدین آغداشلو نیز - که به دلیل تلفیق‌هایی که در آثارش از نقاشی سنتی ایران با نقاشی مدرن انجام داده شهرت دارد - تأثیراتی بر روی شیوه کار معیری‌زاده داشته است. اما منابع الهام وی به صورت غیرمستقیم از کل نقاشی سنتی و مدرن ایران بوده است.

۳. اندیشه مولانا جلال الدین بلخی، تأثیر عمیقی بر برداشت هنرمند از جهان داشته است و به ویژه بیتی از غزلیات مولانا تأثیری بسزا در فرایند خلق متن مورد بررسی گذاشته است:

رفتیم سوی شاه دین با جامه‌های کاغذین
تو عاشق نقش آمدی، همچون قلم در رنگ شو (مولانا، ۱۳۷۴، ص ۷۶۹)

برای درک بهتر تأثیری که این غزل بر هنرمند داشته است، باید به تفسیر این بیت و به ویژه عبارت جامه‌های کاغذین که عنوان اثر نیز از آن گرفته شده، پرداخت. در

ایام قدیم، افراد برای گرفتن شکایت خود اقدام به نوشتن نامه یا عریضه می‌کردند و آن را بر سر چوب می‌کردند و در آن نوشته، شرح شکایت خود را می‌نوشتند. به این کار قصه برداشتن هم اطلاق می‌شد. اما اگر کسی می‌خواست اهمیت مشکل و شکایت خویش را نشان دهد، به عنوان نمادی از سرپا اعتراض بودن، لباسی از کاغذ به تن می‌کرد و کل شکایت را بر آن لباس می‌نوشتند. به این عمل «کاغذین جامه پوشیدن» گفته می‌شد. این عبارت کنایه از عجز و بیچارگی نیز هست. (دهخدا، ۱۳۷۴، ج ۵، ص ۷۴۱۵) حافظ نیز در همین مضمون می‌فرماید:

کاغذین جامه به خونا بشویم، که فلک
رهنمونیم به پای علم داد نکرد (حافظ)

همانگونه که قبلاً اشاره شد، چون از مضمون این شعر و از معنای کنایی عبارت «جامه‌های کاغذین» در اثر مورد بررسی استفاده شده، آن را به عنوان پیش‌متن برای متن حاضر در نظر می‌گیریم. از سوی دیگر از آنجا که همین عبارت توسط هنرمند برای عنوان تابلو انتخاب شده، تبدیل به پیرامتن شده است.

هنرمند در طی صحبت‌هایش ذکر کرده است که غیر از مولانا و حافظ، تحت تأثیر اشعار و اندیشه خیام نیز بوده است. از هنرمندان و اندیشمندان غربی هم نام شکسپیر، هگل و تولستوی را ذکر می‌کند که بر وی تأثیر گذاشته‌اند.

بعد از جمع‌آوری و طبقه‌بندی اسناد تکوین و بررسی انتقادی آنها؛ آخرین مرحله نقد تکوینی، ارائه تحلیل نهایی از مراحل تکوین متن است. در مورد متن مورد

۲- نقد تکوینی

بررسی به نظر می‌رسد که آشنایی طولانی مدت و عمیق هنرمند از تکنیک‌های نقاشی، امکان تغییرات مداوم، مطابق با خواسته‌های ذهنی و فکری وی را مهیا کرده است. او که به خاطر حضور در خانواده‌ای اهل هنر از پنج سالگی نقاشی را شروع کرده بود در ۹ سالگی تکنیک رنگ و روغن را نیز تجربه می‌کند. همزمان با دوره دبیرستان، نزد استاد ارجمند نیا - که به علت تحصیل در روسیه و مهارتش در واقع‌گرایی به شیشکین دوم مشهور بود - یک دوره آموزشی نقاشی به سبک رئالیسم را می‌گذراند. در این ایام به دلیل ذوقی که در طراحی داشت از سوی یکی از آشنایانش برای طراحی تابلوفرش به خدمت گرفته می‌شود و به کپی و شطرنجی کردن آثار نگارگری دیگر هنرمندان و به ویژه آثار استاد فرشچیان می‌پردازد؛ این فعالیت که مصادف با وقوع انقلاب اسلامی بوده، سرآغاز آشنایی وی با نقاشی ایرانی به شمار می‌رود. معیری‌زاده که به گفته خودش - به دلیل مقطع سنی که در آن به سر می‌برد - توان تحلیل اتفاقات رخ داده را نداشت، دچار نوعی گم‌گشتگی فکری می‌شود. در زمانهای فرار از مدرسه به دیدن فیلم هملت می‌رود و مقهور فضای فیلم می‌شود؛ فیلمی که با دیدن آن بر حجم سؤالات و ابهاماتش افزوده می‌شود. پس از گذراندن دوره سربازی، سال ۱۳۶۳ وارد انجمن خوشنویسان می‌شود و دوره ممتاز را نزد استاد کابلی طی می‌کند. در همین ایام و از طریق استاد کابلی با استاد

آقامیری آشنا می‌شود. کار نقاشی ایرانی را با تقلید از آثار آقامیری و به سبک مکاتب مختلف نقاشی ایرانی ادامه می‌دهد بدون اینکه پاسخ سؤالاتش را یافته باشد. او می‌گوید: «چیزی که استادان نقاشی نمی‌توانستند به من بدهند، تحلیل [دنیای اطراف] بود». به همین دلیل به مطالعه تاریخ تفکر و زیبایی‌شناسی غرب و به ویژه آثار هگل و کانت می‌پردازد. در ادامه، سفری برنامه‌ریزی نشده به آلمان برایش اتفاق می‌افتد که منجر به کشف و شهود و یافتن دنیایی جدید و متفاوت با شناخت قبلی وی می‌شود. با این شناخت جدید به ایران باز می‌گردد و در صدد به وجود آوردن تحولات دلخواه خویش در نقاشی ایرانی برمی‌آید. او به دنبال نوآوری در نگارگری است و می‌خواهد فضای جامعه امروز را هر چه بیشتر در هنر خود وارد کند. دغدغه‌های هنری معیری‌زاده در کنار دغدغه‌های اجتماعی‌اش شکل دهنده اصلی فرم نهایی آثار اوست.

اثری که مورد بررسی تکوینی قرار گرفته، با تغییر و تحولات دامن‌دار و طولانی مدت یعنی ده سال - که برای خلق یک تابلوی نقاشی زمان بسیار زیادی محسوب می‌شود - آیین تمام‌نمایی از سیر تحول نقاشیهای معیری‌زاده است. مراحل تکوین این اثر به سه مرحله قابل طبقه‌بندی است: او مطابق سنتی که آموخته، مبنای کار خویش را اثری از مکتب اصفهان قرار داده و در مرحله اول به اقتباس دقیق از شکل پیکره پرداخته است (فرمی که تا آخرین مرحله کار، شکل کلی خود را از دست نمی‌دهد مگر همان تغییر تراجنسیتی که

در مرحله انتقال از پیش‌متن به پیش‌امتن رخ داده است و قبلاً توضیح داده شد). ولی در مرحله دوم به دخل و تصرف در نقش‌های آن و افزودن مضامین خویش به تابلو پرداخته است. پیکره انسانی تصویر شده دارای ظاهری زیبا و جذاب اما توخالی است تا سمبلی باشد از نگارگری معاصر که از نظر هنرمند، عمدتاً به پرداخت ظاهری و صوری بسنده می‌کند. در یک روند تکاملی عناصر فراواقع‌گرایانه و سوررئالیستی در ابتدا به تدریج به اتودها افزوده شده و سپس در مرحله سوم با گرایش هنرمند به سوی بیان انتزاعی‌تر و مفهومی‌تر، تک‌تک این عناصر به تدریج از جریان خلق متن حذف شده‌اند. تا متن نهایی صرفاً نشانه‌های کم‌رنگی از آنها را در خود داشته باشد.

در نهایت گفت‌وگویی که هنرمند میان دو متن نهایی یعنی تصویر ۱ و تصویر ۲ ایجاد کرده، جالب توجه است. بدین شکل که در ابتدا شخصیت موضوع روایت در تصویر شماره ۵ به راوی داستان در تصویر یک تبدیل شده و در نهایت با افزودن نگاتیوها به فضای کار که راوی و موضوع روایت را در میان خود گرفته فاصله میان راوی و موضوع روایت از میان برداشته شده است. (۱)



(۱). یکی از منابع اطلاعاتی اصلی برای نگارش این مقاله، مصاحبه‌های متعدد علمی با سعید معیری زاده و سایر نگاران معاصر است که حدود ۸ ساعت آن به صورت نوار ضبط شده موجود می‌باشد. به علاوه متن سخنرانی‌های علمی آقایان دکتر نامور مطلق و اسداللهی در محل فرهنگستان هنر در شهریور ماه سال ۱۳۸۵ که به صورت چاپ نشده در آرشیو مرکز هنر پژوهی نقش جهان موجود است.

تادیه، ژان ایو. (۱۳۷۸)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، نشر نیلوفر.

«چشم‌ها فریاد نقاش را می‌بینند» (مصاحبه با سعید معیری زاده)، علی شیرازی‌زاده، *روزنامه کارگزاران*، سال اول، شماره ۶۲، ۲۲ تیر ماه ۱۳۸۵.

دهخدا. (۱۳۷۴)، *لغت‌نامه*، چاپ دوم از دوره جدید، تهران، دانشگاه تهران.

مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۷۴)، *دیوان شمس تبریزی*. تصحیح و فرهنگ‌نامه از عزیزالله کاسب، تهران، نشر محمد.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۴)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگاه.

نامورمطلق، بهمن. نقد تکوینی، «جنین شناسی اثر هنری». *روزنامه/یران*، مورخه ۱۹ آبان ماه ۱۳۸۶.

Biasi, Pierre-Marc.(1990), *Introduction aux Methodes critiques pour l'analyse litteraire*, Bordas, Paris.

Deppman, jed, Daniel Ferrer and Michael Groden, (2004), *Genetic criticism: texts and Avant-textes*, University of Pennsilvania Press, Philadelphia.

Jenny, Laurent. And Richard watts. (1996), *Genetic Criticism and its methods*, Yale French studies, no 89, Drafts. Journal of Yale University.

منابع



In the deepest sense traditional Islamic art complements the *Shari>‘ah* and both have there roots in the Divine Word as revealed in Islam in the form of the Noble Quran. The *Shari>‘ah* represents the concrete embodiment of the Divine Will and teaches man how to act in accordance with God’s Will. Islamic art is the product of principles which teach man how to make so that the Divine Word is reflected in human life and so that through what man makes and the objects that surround his life he is able to remain in the remembrance of God’s Word. Islamic art issues from the Divine Word and through its multifarious forms is able to aid those who are aware of its inner meaning of that Word which is also the bark that carries us to the other shore of existence.



the Gothic period resides in its wedding of architecture to sculpture as one observes in the major medieval cathedrals such as Chartres or Notre Dame, in Islam where for theological reasons sculpture of religious subjects and even for the most part human beings in general was not allowed, Quranic calligraphy, or the direct depiction of the Divine Word, took the place of sculpture in Christian sacred architecture, and gradually words of the Quran became ubiquitous in urban surroundings adorning not only mosques but other public and private buildings. One can see examples of this type of architecture especially in the central lands of Islam from the Sultan Hassan Mosque in Cairo to the tiled mosques of Isfahan and Samanqand but also in the Maghrib. In this way in a more outward and less esoteric sense to which allusion was made above, architecture itself became the means for the depiction of the Divine Word. Moreover, this depiction surrounded the daily life of Muslims in many other ways since Quranic calligraphy was used on objects of daily usage, even on shirts worn by soldiers going to war and on swords and shields. Since there is no legitimate secular realm in Islam, there was not part of life into which the depiction of the Word of God did not reach.

In fact there is strictly speaking no such thing as secular art in traditional Islamic civilization corresponding to categories drawn from Western art. The music played in the Topkapi Palace in Istanbul was before the sultan and his court, but it was played by musicians of the Mawlawiyyah Order and cannot certainly be called secular music. Nor can the Delhi fort be called secular architecture because it is based on the same principles as the Delhi mosque nearby. One can distinguish between classical and sacred art in Islam but not between sacred and secular art for which there is not even a word in traditional Arabic or Persian texts. One can say that such arts as Quranic psalmody and calligraphy as well as architecture are sacred arts whereas traditional carpet weaving and miniature painting are traditional but one cannot consider the latter as secular. In fact they, like the sacred arts, were created on the basis of the same principles as various kinds of Islamic sacred art and bear the mark albeit in a less direct manner of the Divine Word and the principles contained therein already outlined above. But everywhere throughout Islamic art, one can discern the ubiquitous presence of the Divine Word.

element of emptiness and void.

This emptiness or void observable in Islamic art, which is so thoroughly opposed to an excessive cluttering of space such as one finds in Baroque and Rococo art in the West, has two profound effects upon the human soul, both directly related to the Divine Word. The first is to help us to become aware of our nothingness before God, of our spiritual poverty about which the Prophet said, "Poverty (*al-faqr*) is my glory". This attitude of spiritual poverty so central to Islam is in fact a name for Sufism (which is also called Muhammadan poverty (*al-faqr al-muhammadi*))--prevented the human ambience in traditional civilization from becoming excessively cluttered by things and also the heart and mind from becoming so filled with idols, diverse ideas and images as to prevent the Divine Reality from presiding within the being of those for whom Islamic art was meant. Islamic art made use of the void to aid man in this necessary emptying of himself of all that would prevent him from realizing the reality of God within and about him.

The second effect of the void is the creation of the necessary space for the manifestation of the Divine Presence and the spiritual world. The void for the traditional Islamic mind is not simply nothing, but the "presence of the absent", a palpable symbol of the *ghayb*. Islamic art had made use of the void in its architecture, calligraphy, traditional designs and even objects of everyday life as well as on the highest level in the psalmody of the sonoral revelation of the Quran. It has provided a direct means for the Muslim to realize the Quranic injunction, "God is the rich and ye are the poor". The greatest wealth of man in this world is in fact in the realization of his utter poverty before God who alone is rich, *al-Ghaniy*.

On the basis of these and certain other principles Islamic art developed a unique formal artistic language and philosophy which are inseparable from the Divine Word or the Quran in both its content and formal structure. The depiction of the Divine Word in Islamic art began with Quranic calligraphy, then became used in the interior and later exterior of mosques and from there spread to homes and public spaces of the Islamic urban environment. Gradually a wedding took place between Islamic architecture and calligraphy which is unique in world art. Whereas much of the grandeur of Christian architecture of

paravan. The eye can begin anywhere and stop anywhere. Every point can be a beginning which in fact never ends. In this way a sense of infinity is created which is a direct reflection of the structure of the Quran on the artistic plane and also a way of bringing out the reality of the Quranic verse, "Whithersoever ye turn, there is the Face of God." One of the greatest achievements of Islamic art is its ability to bring out for those living in the human and therefore formal world something of the reality of that Infinite Reality beyond all forms which in revealing the Quran has left a mark of infinitude upon the formal language chosen for the expression of the Divine Word in Islam.

Another element of great importance for Islamic art and related to the Divine Word is the void. One realizes this aspect of the reality of the Quran even when one listens to the Quranic psalmody in which stops and moments of silence are of the greatest importance and are in a sense as important as moments of recitation. The Quran itself refers to the invisible or abstract (*al-ghayb*) and the visible (*al-shaha>dah*), the first always identified with the spiritual world and the second with the material. Numerous Quranic commentaries have been written by Sufis, philosophers and theologians in which it has been pointed out that the *ghayb* which means literally absent does not mean simply not present in the ordinary sense, but the unmanifested, the spiritual, the immaterial. *Ghayb* and *shaha>dah* are not complementary terms in the horizontal sense but in a vertical one. And in the traditional Islamic cosmologies which provided the framework for Islamic art, there was always an awareness of both dimensions. The *shaha>dah* was identified with the formal world and on the level of art with objects, lines, colors, etc. with which the artist expresses certain intelligible forms or ideas, while *ghayb* was identified with the void. Hence the central significance of the void in Islamic art which also symbolizes the reality of the non-manifested.

Any non-Muslim who enters a traditional mosque for the first time is especially surprised by the emptiness of its space. In fact the central reality of the space of the mosque is precisely its emptiness, giving the beholder a sense of nothingness before the Majesty of the Divine Reality. This experience of the void is also to be found in traditional Islamic homes and in all the other central arts of Islam. Even decorations, before some decadence set in certain parts of the Islamic world, have always contained the

which the composition flows outward from an origin to which it always returns and so its movement is not linear but cyclic or more precisely helic. The imprint of the Quran upon the Muslim soul creates a strong sense of rhythm which then manifests itself in various ways in different Islamic art forms.

Furthermore, the language of the Quran displays the effect of the shattering of human language by the Divine Word. The phrases are in a sense “atomized” rather than forming one long didactic or descriptive narrative. The Quranic narrative for the most part seems to have no beginning or end, continuous narratives such as the story of Joseph being an exception. Most other Quranic narratives are like broken pieces held together by the Divine Reality and brought back again and again to central truths which concern man’s final ends. Meanwhile, sacred formulae such as the Divine Names are scattered throughout the text, bringing man back again and again to the ubiquitous presence of God. The unity of the Quran is in fact an inner one and not on the plane of the external meaning of words. The outer form is like a galaxy of atomized sentences and narratives returning over and over to the essential truths, seemingly without beginning or end. It must be remembered that in the Islamic canonical prayers (*s{ala>h*) one can recite after the *fa>tih{a>h* (the opening chapter of the Text) any set of verses of the Quran one wishes from anywhere in any of the chapters (*su>rahs*) without regard to beginning or end. The beginning and the end seem to be everywhere, reminding us that God is everywhere and nowhere. In this way the sense of infinitude is invoked and formal limitations are transcended.

This reality of the structure of the Quran is directly reflected in the major sacred arts of Islam, that is sacred calligraphy and architecture along with ornamentation consisting of geometrical patterns and arabesques, not to speak of the sonoral arts such as poetry and music. Of course in the less central arts such as painting one does also deal with limited forms such as a plant or a horse or in Moghul miniatures even with portraits of emperors, but in the central sacred arts, the sense of infinity is invoked by repetitions which the eye can contemplate without beginning or end. Of course in calligraphy one reads from the beginning to the end of a passage, but its artistic effect when looked at as a whole is like that of beholding the ever repeating patterns of columns in a mosque or geometric and arabesque patterns on a wall or a

unfolding of this reality and in certain areas to the decadence of forms through excessive immersion in externalization and forgetfulness of the original unity. For Islamic calligraphy as a whole, however, in contrast to Western art, the forms that attained perfection over the centuries have remained vibrant and living forms and this includes the Kufic. One can therefore say that the development thus outlined is not essentially temporal but principal although it does possess a temporal dimension. But since it is not only temporal, the various stages of the “flower” from the bud to the full flower are also simultaneously alive and none of the traditional styles is of only historical interest.

The Quran as the Divine Word also left its indelible mark upon Islamic art in other ways than in calligraphy. Of course the external form of the Quran as written word led to calligraphy becoming a central sacred art of Islam while its content provided for the Divine Law and social conditions within which Islamic art was created. On a deeper level the metaphysical principles or the *haqi>qah* of the Quran, are the ultimate source and fountainhead of all Islamic sacred art and not only calligraphy. But there are other aspects of the Quran which are of central importance for Islamic art as a whole. One of these aspects is the invisible presence of the Quran as sacred reality determining in the deepest manner the spiritual and artistic ambience of the Muslim artist. And then there are certain characteristics of the structure of the Sacred Text which determines the life of the soul of the Muslim including its rhythm.

Everyone familiar with Islamic art is aware of the rhythm that dominates the various forms of that art from architecture and calligraphy to music and poetry. One can experience this rhythm in meditating on the ever-repeating columns of mosques, or strokes of calligraphy and in ornamentation in the rhythmic repetition of geometric patterns and arabesques. One should pose the question, “where does this rhythm come from?” Of course rhythm is to be found in the arts of other civilizations but the emphasis upon it in Islamic art is particularly notable. The answer to this question is the structure of the Quran. The Sacred Text possesses a strong rhythmic quality not only in the cadence of its poetic utterances, but also in the repetition of certain central refrains and ideas and realities such as the Divine Names to which the text of the Quran returns over and over again. This pattern is like what one finds in classical Persian music in

is in need of external reminders of that presence. One can see this principle in action in many different religious climates. As for Islam, since its whole history lies before us, it is easy to observe how the living traditional community responds to this greater need for palpable reminders as the centuries go by. Gradually the use of Quranic calligraphy, usually combined with symbolic geometric patterns which are also reminders of the presence of the One in the many, becomes ever more common until it becomes an ever present reality reminding Muslims wherever they go in the city and also wherever they are within their private living spaces of the reality of God and His Word. We can see this process in going from the Mosque of the Prophet in Medina, on the basis of descriptions of it since the original edifice is no longer extant, to such early mosques as those of Khurasan, Yemen, Tunis, and Spain, to those of Ottoman Turkey and Safavid Persia. In the first case there is no mention of the use of calligraphy. In the second category calligraphy is found around the *mihra>b*, a pre-eminent example of it being the celebrated *mihra>b* of the *mezquita* in Cordova. In the third category the use of calligraphy is very extensive both inside and in the case of the many Safavid, or for that matter Seljuq and Mamluk mosques, outside of the mosque.

This unfolding from the state of formlessness to form and principal unity to manifestation in multiplicity is also to be seen on another level in the art of calligraphy itself. The earliest Quranic calligraphy is of course the Kufic which is bound to the depiction of the Word of God more than any other Islamic style of calligraphy. This is a script that is difficult to read even by those whose mother tongue is Arabic. The letters seems to be closed upon themselves, refusing to reveal their inner secrets. And there is discontinuity in the script as if each letter or cluster of letters were a world unto itself. Kufic is like the bud of a flower folded upon itself. Then gradually this bud seems to open up into a full blooming flower in later calligraphic styles where lines become more explicit and the flow more continuous. After the development of the great classical styles such as the *thuluth* and the *naskh*, calligraphy becomes even more ornate and even occasionally somewhat baroque in some parts of the Islamic world leading to what from the Islamic point of view is nothing but a kind of decadence. Fortunately, however, the classical styles continue in a vibrant way to this day, but to the extent that there is a “development” seen in the change of styles over the centuries, one can detect this movement from an enclosed formal reality to the

unfolds from the original Kufic into many other distinct forms and styles. Secondly, when one studies Islamic architecture, one sees that in the earliest mosques, the Divine Word is hardly depicted anywhere while the walls are completely white, a color which in the domain of colors symbolizes the colorless. In these early mosques one experiences the ubiquitous presence of the Divine Word without its becoming identified with a particular form, like the ever present white color which stands above any particular and distinct color. Gradually, calligraphy and also in many cases color make their appearance in the *mihra>b* which is like the heart of the sacred space of the mosque and into which the Divine Word is uttered during the canonical prayers symbolizing the process whereby the Quran descended into the heart and the mind of the Blessed Prophet. And in the same way that from the heart and tongue of the Prophet the Quran spread to those around him as sonoral revelation, then was written down and spread all over the Islamic community in both its sonoral and written forms, the calligraphic forms and colors spread from the *mihra>b* to the rest of the mosque, both inside and outside, and then to the rest of the urban setting and objects made by artisans. Gradually they became an abiding reality of the whole of life of traditional Muslims surrounding them everywhere.

The depiction of the Word of God in the form of beautiful calligraphy at a later stage of Islamic history is therefore in accordance with the metaphysical laws of manifestation which require the process of externalization to proceed from the invisible to the visible, from the formless to the formed and in this case from the audible to the visible and on another plane from the colorless symbolized by white to colors. Islamic art displays ever-greater use of the depiction of the Word of God in the form of Quranic calligraphy as one draws farther away from the source of the revelation. This should be more easily understood in light of the aforementioned principles and also the principle that manifestation involves a movement from unity to diversity and complexity with continuous reassertions of unity as long as a spiritual tradition is alive.

There is, however, another principle that is also at play here. The less one knows, the more one is in need of explanation and also the less aware one becomes of the presence of the Sacred, the more one

its consequence for Islamic art as a whole. Now, sound cannot be seen and therefore from the point of view of our natural external senses is associated with not only the invisible but also the immaterial for in our natural experience of things we usually associate the material with the visible and palpable. Being immaterial, the sonoral refuses to become imprisoned in any earthly vessel. Sound in fact penetrates our body rather than being an object out there to be seen or felt. When we hear music or poetry, and of course on the highest level the Revealed Word, all of which are sonoral in nature, they break the barrier between us and the world outside of us and enter into our corporeal reality. While objects of plastic art remain objective to us, the sonoral arts seem to become part of our subjective reality without of course losing their objective reality.

The Quranic revelation, once manifested in this world through the agency of the archangel Gabriel, first came as a sonoral revelation which penetrated into the inner being of the Prophet and only later was it written in the form of calligraphy as the Sacred Text.

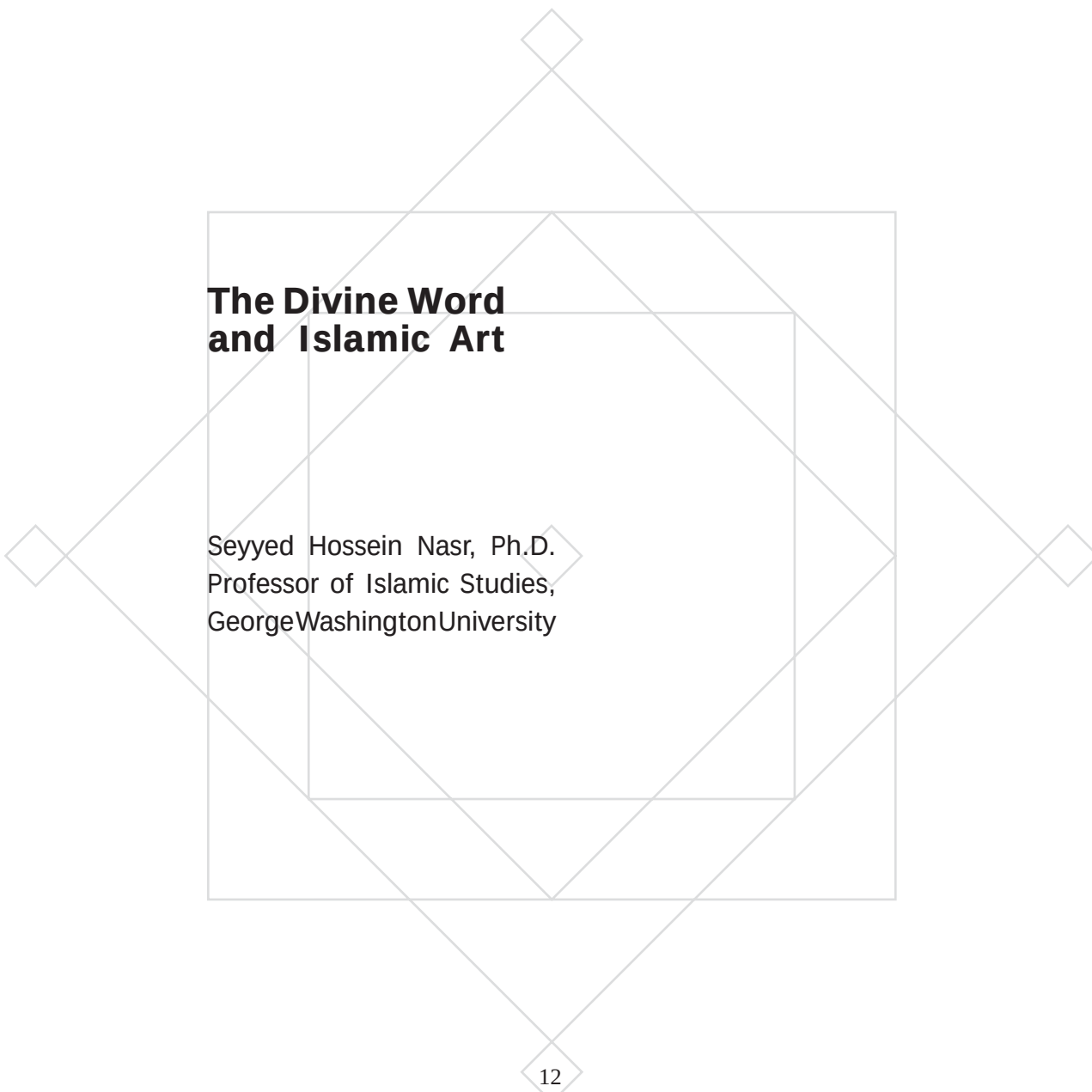
If for the moment we identify form with its corporeal aspect, we might say that the process of the manifestation of the Quran was from the formless to the world of form. The Noble Quran first descended vertically from the World of Divine Command (*'alam al-amr*) into the heart of the Prophet, or from the Formless in the metaphysical sense through a series of descents to the world of form and then manifested itself horizontally from sound to writing, a process which traced on the horizontal plane the transition from the formless to the world of forms according to established metaphysical principles. This transition from the formless to the world of form has also been interpreted by certain Muslim sages as the transition from colorlessness to color, here colorlessness referring to the unconditioned and formless truth and color to the truth conditioned by formal constraints. The famous Sufi poet Jalāl al-Dīn Rūmī for example speaks of the link which relates colorlessness to color and compares color to a cloud and colorlessness to the moon covered temporarily by that cloud.

The flowering of Islamic art itself follows this process and exemplifies this principle. First of all, the sacred art of Quranic psalmody precedes in time the sacred art of Quranic calligraphy which itself



In seeking to understand the relation between the Divine Word (*kalimat Alla>h*), which for Muslims is of course the revealed text of the Noble Quran, and Islamic art, it is important to turn our attention to an important reality which concerns the outward manifestation of the Islamic revelation. If one studies carefully the manner of growth of Islam on the earthly plane, one becomes struck by the fact that the outward signs of the revelation such as Quranic calligraphy become more and more apparent in the plastic arts as one draws further away in time from the origin of the revelation. Today one often forgets that according to traditional Islamic sources, which are the only ones to matter for us, the Quranic revelation was first received orally by the Blessed Prophet and only later was it written down. Before the revelation became visible in the form of calligraphy, it was an invisible sonoral revelation. In entering this earthly abode the Quranic revelation followed the metaphysically necessary trajectory from the Invisible (or absent) World (*'a>lam al-ghayb*) to the Visible World (*'a>lam al-shaha>dah*).

It is important to pause a moment and explain further the nature of a sonoral revelation because of its central importance for the understanding of the Islamic experience of the Divine Word and also for



The Divine Word and Islamic Art

Seyyed Hossein Nasr, Ph.D.
Professor of Islamic Studies,
George Washington University

A Genetic Criticism of an Iranian Contemporary Painting

Sajjad Bagheban Maher Hokm Abad

M.A of Islamic Art

Tabriz Islamic Art Unuversity

It is a new experience by itself to apply genetic criticism on the works of a contemporary Iranian painter. This article applies this method to a work by Said Moayerizadeh. The stages of the completion of this work named “Paper Clothes”, the related data and documents are studied in four propositions: Firstly, avan-texts including early sketches, secondly: para-texts including the events which have happened during the time of creation and have influenced the process of creation, thirdly: meta-texts which are the artist’s explanation of the whole process of the creation, and finally, hypo-texts including all the autonomous works which helped the creation of this work.

Keywords:

Genetic criticism, Said Moayerizadeh, Iranian contemporary painting, Literary criticism, Artistic criticism

Genetic Criticism of Guernica

Manijeh Kangarani

M.A of Art Research

Alzahra University

This article, while studying the factors involved in creating a painting such as avan-texts, para-texts, meta-texts and so on, scrutinizes the process of the creation of a painting. To do so, I have chosen Guernica by Picasso and tried to make known the artist's motivations, thoughts, Spain's social-political condition, and early drawings such as etudes, sketches, and color sketches, which chronologically led to the final work. Then I have examined each of them comparing to the final work. The genealogy of the work ends with the creation and completion of the final work.

Key words:

Guernica, Picasso, Genetic criticism, Early sketches, Final work.

Genetic Criticism of Art

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.

Academic Member of Iranian Academy of Arts

Genetic criticism, as most critical approaches, has a literary origin and soon entered other areas such as art, science, and philosophy. The genetic study of some arts like visual arts and cinema is more expanded in the scope than that of literature. The avan-texts in art include various forms and enjoy especial aesthetic and stylistic values so that they have attracted the attention of art collector since long ago. In addition to reviewing the characteristics of genetic criticism of arts, this article tries to study the genetic criticism of paintings. Finally, to elucidates and delineates the application of this approach, the article presents the findings related to the study of Mona Lisa.

Key words:

Genetic criticism of art, Critic, Avan-text, Painting, Mona Lisa.

Genetic Criticism of Literature

Allah Shokr Asadollahi, Ph.D.

Associate Professor of Tabriz University

The genetic criticism in its current usage initiated when some of the critics and those who were interested in manuscripts, especially French manuscripts, founded the “Institute of Works and Manuscript Preservation” and published a specialized journal in this field named “Origin”, and by this they practically started their studies on avan-texts and the way the works come into being. Despite the other kinds of criticism which work on the final text as something fixed and established, genetic criticism, on the other hand, starts its job from movement to fixity. Avan-texts, including handwritings, letters, notes, expanded plans to write a text, memories and so on, are the truth and the silent movements of the published text. The study of these factors reveals the author’s unfinished words, the possible world, probable creativities, plans, expected methods, obsessions, and temptations which are not present in the published text and pave the ways to the other critical approaches. At this point, a genetic critic attempts to delineate the borders between the texts, and to clarify how the mechanism of each work functions to flourish creativity.

Key words:

Genetic criticism, Avan-text, Manuscript, Cross outs.

Hegel's and Heidegger's Phenomenology, and Modern Art

Syavash Jamadi

M.A of Western Philosophy

Artistic and aesthetic theories of the holistic and essentialist philosophers such as Hegel and Heidegger originate from their philosophical thoughts. While having essential differences in their philosophical perspectives, these two philosophers relate the same story about the death of the grand art in the modern era. This article is an attempt to identify the connections between the philosophical views of these two philosophers and their approaches to art and artistic works. The study of these connections without any prior intention was led to some comparisons and criticism among which are: a comparison between the Hegelian system and Descartes' essentialism based on the roots and the origins, and also Adorno's radical criticism of Hegel's essentialism. In the last part of the article, I will discuss these philosophers' theorizations about the death of the art taking the advantage of Kafka's works to examine their theories. To Hegel, art works as a tool to concretize the abstract and meta-philosophical notions. A fine example of art is the Greek sculpture because it, opposite to the symbolic art of the myth era and the Christian romantic art, considers the intelligible and sensible as the same. To Heidegger, on the other hand, the importance of art manifests itself in the attendance of truth in the concrete forms of art. Finally, what we call the truth, even from Heidegger's point of view, has different manifestations in different eras. The truth of the technological era, which is called Gestalt by Heidegger, is the closure of the truth itself. If Kafka's metaphors shed light on this closure what will be the position of his art in the world of nothingness and greatness?

Key words:

Sensory certainty, Representation, Gestalt, Origin, Dialectic, Thinglihood, Perception, Mechanical reproduction, Bestand, Aura, Subjectivity, Identity, Non-identity, Otherness.

Art Research and Hermeneutics

Abbas Manouchehri, Ph.D.

Academic Member of Tarbiat Modares University

In the area of human science, knowledge always entails parallel paradigms and research has been possible in the frame of paradigms; it is also true of the art. Aesthetic theories have never been unified in nature and never been single paradigmatic. Hermeneutics, however, is now single paradigmatic and art research can be done in a different manner free from the previous and current paradigms. This article introduces the ontological and epistemological aspects of this paradigm.

Key words:

Hermeneutics, Ontology, Play/ Game, Epistemology, Dialectical understanding.

The Divine Word and Islamic Art

Seyyed Hossein Nasr, Ph.D.

Professor of Islamic Studies, George Washington University

This article explains and illuminates the connections between the Islamic art and the divine word. Calligraphy and architecture as the authentic and holy arts have a high and unique position among other kinds, regarding the Islamic art. Revelation which basically manifests the divine word as something spiritual finds a concrete form in calligraphy. The appearance of the divine words in the form of calligraphy presented the sacred as something material, worldly, and tangible, and this was the beginning and flourishing of the Islamic art. The external manifestation of the divine word was accompanied by the symbolic geometrical forms which recited the presence of unity in plurality. What helped calligraphy develop rapidly was its link with the Islamic architecture, which was a means to visualize the divine word. Void as the presence of the invisible and the unity, two adjectives used with the word Allah, has become in calligraphy and architecture an especial symbolic presence and manifestation. Considering all, what makes Islamic art distinguishable from other arts is this connection with the revelation.

Key words:

Divine words, Islamic art, The sacred, Allah, Calligraphy, Architecture.

Preface

Pazhouheshnameh-e Farhangestan-e Honar begins its second year of publication while it has been able to publish six issues so far to introduce, elucidate, and explain the theoretical approaches of criticism. We hope that this endeavor will continue in cooperation with researchers of art and criticism in the New Year in order to introduce and exemplify other critical approaches.

There are seven articles presented in this issue; the first section includes three researches. Each has studied art from a different point of view such as tradition, hermeneutics, and phenomenology. The first article of this section deals with the relationships between revelation and calligraphy and is presented in both Farsi and English. The second section, Naghdnameh, consisting of four articles accompanied by an almost elaborated introduction, introduces genetic criticism as one of the most recent approaches and its application to the artistic texts. There has never been any thing published so far in Iran discussing genetic criticism in detail. Therefore this method of criticism, despite its high function in analyzing artistic texts, has remained unknown to the researchers. Pazhouheshnameh, for the first time in Iran, has devoted an issue to genetic criticism in order to take a step forward to introduce this approach to the researchers and readers.

Contents

First Section:

Seyyed Hossein Nasr / The Divine Word and Islamic Art

Abbas Manouchehri / Art Research and Hermeneutics

Syavash Jamadi / Hegel's and Heidegger's Phenomenology and Modern Art

Second Section:

Allah Shokr Asadollahi / Genetic Criticism of Literature

Bahman Namvar Motlagh / Genetic Criticism of Art

Manijeh Kangarani / Genetic Criticism of Guernica

Sajjad Bagheban Maher Hokm Abad / A Genetic Criticism of an Iranian Contemporary Painting

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

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

Volume 2, No.7, Feb & Mar 2008

ISSN 1735-7896

Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh

Editor-in Chief: Manijeh Kangarani

Editorial Board: Hasan Bolkhari, Shahram

Pazouki, Parvin Partovi, Mehdi Hosaini

Zahra Rahnavard, Farzan Sojoodi

Bahman Namvar Motlagh

With thanks to: Amir Ali Nojournian

Farhad Sasani, Ali Reza Esmaeili

Fateme Benvidi

Logo Designer: Javad Pouyan

Graphic Designer: Sohrab Kalhornia

Editor: J. Ghasemi

A. Mirshakak

Translator & Editor: Mohsen Fakhri



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

Tel: (+98 21) 66951650-54

Fax: (+98 21) 66951663-66951655

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

Email: kangarani@honar.ac.ir

7

Feb. & Mar. 2008

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e
Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Special Issue on Genetic Criticism of Art