«به نام خدا»

۷

بهمن و اسفند ۱۳۸۶

فرهنگستان هنر

پژوهشنامه

ویژه نقد تکوینی هنر

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

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
دو ماهنامه، سال دوم، شماره هفتم
بهمن و اسفند ۸۶
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN
دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه: منیژه کنگرانی
اعضای هیئت تحریریه:
دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی
دکتر پروین پرتوی، استاد مهدی حسینی
دکتر زهرا رهنورد، دکتر فرزان 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 لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۴- ۶۶۹۵۱۶۵۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵- ۶۶۹۵۱۶۶۳
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

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

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

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

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ 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 ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام،علیها السلام،علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت 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 :

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

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

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

دکتر سید حسین نصر / کلمةالله و هنر اسلامی ۷

دکتر عباس منوچهری /پژوهش هنر و هرمنوتیك ۱۷

سیاوش جمادی / پدیدارشناسی هگل و هایدگر و هنر مدرن ۳۴

بخش دوم: نقدنامه

پیش درآمد ۵۷

دکتر الله شکر اسداللهی / روش نقد تکوینی درادبیات ۶۲

دکتر بهمن نامورمطلق / نقد تکوینی در هنر ۹۳

منیژه کنگرانی / نقد تکوینی گرنیکا ۱۱۵

سجاد باغبان ماهر حکم‌آباد / نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران ۱۳۶

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

سرآغاز

پژوهشـنامهٔ فرهنگسـتان هنر دومین سـال انتشـار خود را در حالی آغاز می کند که توانسـته است با انتشـار شش شـمارهٔ پیشـین گامهایی هر چند کوچک در معرفی و گسـترش و تبییـن بنیانهای نظـری نقد در جامعه بـردارد. با امید به اینکـه این مهم با همـکاری پژوهشـگران عرصهٔ نقـد و پژوهش هنر در سـال جدید اسـتمرار یابد و با پرداختن به سـایر رویکردهای نقد و یا تکمیل مباحث قبلی، منابع مناسـبی در اختیار علاقه‌مندان و دانشجویان این عرصه را فراهم آورد.

در ایـن شـماره هفت مقاله ارائه می شـود. بخش نخسـت حاوی سـه پژوهش علمی اسـت که هریک از منظری متفاوت چون سـنت گرایانه، هرمنوتیک و پدیدارشناسی به مباحث هنر و زیبایی شناسی می پردازند. اولین مقالهٔ این قسمت که به بررسی نسبت میان وحی و هنر خوشنویسـی می پردازد به زبان انگلیسـی تألیف و برای چاپ ارائه گردیده که به همراه ترجمهٔ آن منتشر شده است. دومین بخش یا نقد نامهٔ 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 دربارهٔ نقد تکوینی هنر در ایران منتشر نشده و این عرصه علی‌رغم کارآیی بالایی که در تحلیل و نقد متون به خصوص متون هنری دارد، ناشـناخته و مغفول مانده اسـت. بنابراین پژوهشـنامهٔ فرهنگستان هنر توانسته اسـت برای اولین بار در ایران شمارهٔ ویـژه ای را بـه 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.

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

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

بخش اول

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

کلمـــةالله و هنـــر اســـلامی

دکتـــر ســـید حســـین نصـــر
استاد دانشگاه مطالعات اسلامی
دانشگاه جورج واشنگتن آمریکا
info@nasrfoundation.org

مترجـــم: دکتر فرهاد ساســـانی

تاریخ دریافـت مقاله: ۸۶/۵/۲۱
تاریـخ پذیرش نهایـی: ۸۶/۶/۵

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

چکیده

نگارندهٔ این مقاله به تبیین و تشریح ارتباط هنر اسلامی و کلام الهی می‌پردازد که از آن میان خوشنویسی و معماری به‌عنوان هنرهای اصلی و مقدس اسلامی، جایگاه ویژه و منحصر به‌فردی را به خود اختصاص می‌دهند. اساساً وحی که بیشتر تجلی صوتی کلمةالله 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 طلیعهٔ 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 خلأ به معنای حضور غیب و وحدت، به عنوان دو صفت از صفات کلمةالله 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:
کلمةالله، هنر اسلامی، امر مقدس، خوشنویسی، معماری.

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

برای شناخت رابطهٔ کلمةالله[1]- که البته برای مسلمانان همان کلامِ وحیِ قرآن‌کریم است - با هنرِ اسلامی، توجه به مسئلهٔ مهمی که به‌جلوهٔ بیرونی[2] وحی دراسلام مربوط می‌شود 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 می‌شویم، نشانه‌های بیرونی وحی مانند خوشنویسی قرآن در هنرهای تجسمی[3] بیشتر نمایان می‌شود. باید به خاطر داشته باشیم که طبق منابع سنتی اسلام، که تنها منابعی است که برای ما اهمیت دارد، وحی قرآن نخست به‌صورت شفاهی توسط حضرت محمد (ص) دریافت شد، و بعدها مکتوب گردید. پیش از اینکه وحی درقالب خوشنویسی تظاهر پیدا کند، وحیِ صوتی[4] نادیدنی بود. در ورود به این منزلگاه خاکی، وحی قرآن تحولی متافیزیکی یافت که لازمهٔ آن گذر از عالم غیب[5] به عالم شهادت[6] بود.

لازم است لختی درنگ کرده وبیشتر به ماهیت وحیِ صوتی بپردازیم چرا که برای درک تجربهٔ کلمةالله و نیز پیامد آن برای کل هنر اسلامی رسیدن به این شناخت، اهمیتی اساسی دارد. صدا را نمی‌توان دید. بنابراین براساس حواس بیرونیِ طبیعی‌مان صدا، نه تنها با نادیدنیها بلکه با غیر مادیات[7] ارتباط دارد زیرا در تجربهٔ طبیعی چیزها، معمولاً مادیات را با مشهودات[8] و محسوسات[9] ارتباط می‌دهیم. عالم صوت که غیر مادی است، در ظرفی خاکی محبوس نمی‌شود. صدا در واقع در بدن ما نفوذ می‌کند نه اینکه چیزی بیرون از آن باشد که دیده یا حس شود. وقتی به موسیقی یا شعر و البته در عالی‌ترین سطح به کلمةالله گوش می‌دهیم، این هر سه که ماهیتاً صوتی‌اند، مانع میان ما و عالم بیرون را در هم می‌شکنند و وارد واقعیت جسمانی ما می‌شوند. آثار مربوط به هنرهای تجسمی برای ما به‌طور عینی باقی می‌مانند، در حالی‌که به

1. Divine Word
2. outward manifestation
3. plastic arts
4. sonoral
5. Invisible World
6. Visible World
7. immaterial
8. visible
9. palpable

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

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 واسطهٔ 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[10] نوشته شد. براین اساس است که اکنون می‌توانیم این صورت را از جنبهٔ جسمانی آن تشخیص دهیم، می‌توانیم بگوییم که فرایند تجلی قرآن از عالم بی‌صورت[11] به عالم صورت[12] بوده است. قرآن کریم نخست به شکل عمودی از عالم-الامر[13] بر قلب پیامبر (ص)، یا ازعالم بی‌صورت به معنای متافیزیکی آن، به‌واسطهٔ مجموعه‌ای از نزولات، بر عالم صورت نازل شد و سپس خود به شکل افقی از صوت به نوشتار درآمد، چنانکه درسطح افقی، طبق اصول متافیزیکی مشخص، از عالم بی‌صورت به عالم صورت گذر کرد. برخی حکمای مسلمان گذر از عالم بی‌صورت به عالم صورت را گذر از بی‌رنگی[14] به رنگ نیز تفسیر کرده‌اند. در این تفسیر، بی‌رنگی به حقیقتِ نامشروط و بی‌صورت، و رنگ به حقیقتِ 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 آن ابر موقتاً ماه را پوشانده است.

شکوفایی هنراسلامی خود تابع این فرایند و نمونه‌ای از این اصل است. نخست آنکه هنرمقدس[15] قرائت قرآن پیش از هنر مقدس خوشنویسی قرآن که خود از خط کوفی اولیه نشأت می‌گیرد و به اَشکال و سبکهای متمایز دیگری تبدیل می‌شود، رواج یافته است. دوم آنکه در بررسی معماری اسلامی در می‌یابیم که در اولین مساجد، کلمةالله کمتر جایی نقش شده، و دیوارها کاملاً سفید است؛ رنگی که در قلمرو رنگها، نماد بی‌رنگی است. در اولین مساجد، حضور کلمةالله 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. به‌تدریج، خوشنویسی و همچنین در بسیاری از موارد، رنگ در «محراب» که به مثابهٔ قلب مسجد است، جلوه‌گر شد و کلمةالله 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 به‌سان وحیِ صوتی منتشر و سپس مکتوب شد در سرتاسر جامعهٔ اسلامی نیز، هم به صورت صوتی و هم به شکل نوشتاری انتشار یافت، اَشکال خوشنویسی و رنگها نیز از محراب به دیگر نقاط مسجد- چه داخل آن، چه خارج آن - و سپس به دیگر مراکز و ساختمانهای شهر

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

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

و حتی روی اشـیاء سـاختهٔ دست پیشـه‌وران گسترش یافت و به تدریج، به واقعیتی ماندگار در سراسـر زندگی مسلمانان سنتی تبدیل شـد و همهٔ فضای زندگی آنان را در بر گرفت.

بنابرایـن نقش‌کردن کلمةالله با خـط زیبا در مرحلهٔ بعدی تاریخ اسـلام مطابق با قوانیـن متافیزیکیِ تجلی صورت می‌پذیرد. این قوانین مسـتلزم آن اسـت کـه قرآن جلوهٔ بیرونـی یابـد تـا از عالم غیب بـه عالم شـهادت، از عالم بی‌صـورت به عالـم صـورت، و در این مـورد، از عالم شـنیداری به عالم دیداری، و در سـطحی دیگـر از عالم بی‌رنگی با نماد سفید به عالم رنگها درآید. هر چه از منبع وحی دور می‌شـویم، می‌بینیم در هنر اسلامی کلمةالله به صورت خوشنویسـی قرآن بیشـتر نقش می‌شـود. این مسـئله در پرتو اصول یاد شـده و نیز این اصل که تجلی همراه اسـت بـا حرکت از وحدت به کثـرت و پیچیدگی و درعیـن حـال تأکید مکـرر بر وحـدت، راحت‌تـر فهمیده می‌شود. اما در اینجا اصل دیگری هم در کار است؛ هرچه کسی کمتر بداند، به توضیح بیشتری نیاز دارد و همچنین هر چه از حضور مقدسـات کمتر آگاهی داشته باشد، به یادآورنده‌های بیرونی آن حضور بیشـتر نیازمند است. ایـن اصـل را در عمل می‌تـوان در بسـیاری از فضاهای دینی مختلف مشـاهده کرد.

در مـورد اسـلام، از آنجـا کـه تاریخ آن به‌طـور کامل پیش روی ماست، به‌آسانی می‌تـوان مشـاهده کـرد که این جامعهٔ سـنتی زنـده چگونه با گذشـت قرنها، به نیاز بیشـتر برای یادآورنده‌هایی ملموس پاسـخ داده اسـت. کاربرد خوشنویسـی قرآن، رفته‌رفته همراه با طرحهای هندسـیِ نمادینی کـه آنها نیز یـادآور حضور وحدت در کثرت‌اند، رواج بیشـتری پیدا کرده اسـت چنانکه همه‌جا حضـور آنها را می‌بینیم تا در هر نقطه از شـهر یا در هر لحظـه از زندگـی خصوصی، واقعیـت خداوند و کلامش را به مسـلمانان یادآور شـوند. می‌توانیـم این جریان را از مسـجد پیامبـر در مدینـه، برمبنـای توصیفاتی که از آن شـده- چرا که بنای اصیل دیگـری وجود ندارد- یا از نخستین مساجد مانند مسجدهای خراسان، یمن، تونس و اسپانیا و نیز مسجدهای عثمانی[۱۶]، ترکیه و ایران صفوی پی‌بگیریـم. در توصیفاتی که از مسـجد پیامبر شـده، از کاربرد خوشنویسـی هیـچ ذکری به میان نیامده اسـت. در مورد مسـاجد گروه دوم، خوشنویسی را می‌توان در اطراف محرابها جسـت‌وجو کرد، که نمونهٔ شـاخص آن محراب معروف مسـجد جامع قرطبه[۱۷] (کوردوبا) است. درمورد گروه سـوّم، 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.

ایـن گسـترش را از حالـت بی‌صـورت تا صـورت و از وحدت اصولـی تا تجلی در کثرت، می‌توان همچنین در سـطحی دیگـر در خودِ هنر خوشنویسـی دید. نخستین خوشنویسـی 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.

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

کوفی است که بیشتر از هر سبک خوشنویسیِ 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 غنچهٔ گلی است که در خود پیچیده است و سپس به‌تدریج در سبکهای بعدی خوشنویسی که در آنها خطوط مشخص‌تر و حرکت پیوسته‌تر شد، این غنچه باز شده و به گُلی کامل تبدیل می‌شود. پس از گسترش سبکهای بزرگ کلاسیک مانند «ثلث» و «نسخ»، خوشنویسی تزیینی‌تر و حتی گاه در بخشهایی از دنیای اسلام به‌نحوی 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 سبکها طی 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 به‌طور 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 «گُل» از غنچگی تا رسیدن به گُلِ کامل، در آن واحد زنده مانده و هیچ یک از سبکهای سنتی به تاریخ نپیوسته‌اند.

قرآن به‌عنوان 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 درآن پدید آمد. در سطحی عمیق‌تر، اصول متافیزیکی یا حقیقت قرآن منبع و سرچشمهٔ غایی همهٔ هنرهای مقدس اسلامی از جمله خوشنویسی است. علاوه بر این قرآن جنبه‌های دیگری نیز دارد که به‌طور کلی در هنر اسلامی از اهمیت اساسی برخوردار است. یکی از این جنبه‌ها حضور نادیدنیِ قرآن به‌عنوان حقیقت مقدس است که زیر بنای فضای روحی و معنوی و هنریِ هنرمند مسلمان را تشکیل می‌دهد. همچنین برخی از خصوصیات ساختاری این متن مقدس نیز به زندگیِ 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 موزونِ طرحهای هندسی و اسلیمیها جست‌وجو کرد. اما «این ریتم از کجا نشأت می‌گیرد؟». البته ریتم را باید در هنر دیگر تمدنها نیز

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

مورد بررسی قرار داد ولی در هنر اسلامی تأکید خاصی بر آن شـده است. پاسـخِ این پرسش در سـاختار قرآن اسـت. این متن مقدس نـه تنها در آهنگ گفته‌های شـعر گونـه‌اش، بلکه در تکرار برخی ترجیع‌بندها و اندیشـه‌ها و حقایقـی چون نامهای الهی، که متن قرآن بارها و بارها بـه آنها اشـاره می‌کند، از ریتمی قوی برخوردار اسـت. این الگو مانند همان چیزی است که در موسیقی کلاسیک ایرانی می‌یابیم که ترکیب‌بندی‌اش از سرچشمه‌ای جاری می‌شـود که همیشـه بـه آن رجوع می‌کنـد و حرکتش نه خطی بلکه دُوری یا دقیق‌تر بگوییم، مارپیچی است. قرآن با تأثیر بر روح یک مسلمان به آن ریتمی قوی می‌دهد که درنتیجه به طرق مختلف در اَشـکال متفاوت هنر اسلامی آشکار می‌شود.

از این گذشته، زبان قرآن، پراکندگی و عدم انسجام زبان انسـان را در نسبت با کلمةالله نشـان می‌دهد. عبارتها به تعبیری «اتم‌گونه»اند[18] و یک روایت تعلیمی یا توصیفی بلند را تشکیل نمی‌دهند. تا حد زیادی این طور به‌نظر می‌رسد که روایت قرآنی هیچ آغاز یا پایانی ندارد؛ البته روایتهای پیوسـته‌ای مانند قصهٔ یوسف (ع) یک استثناست. بیشتر دیگـر روایتهـای قرآنی مانند تکه‌های شکسـته‌ای اسـت کـه واقعیت الهـی آنها را کنار هم نگه داشـته و پیوسـته بـه حقایق محوری‌ای کـه به غایت نهایی انسـان مربوط می‌شـود، باز می‌گرداند. درضمن، فرمولهای مقدسی مانند نامهای الهی در سرتاسر این متن پراکنده است و انسان را پیوسـته به مسئله حضور خداونـد در همه جا بازمی‌گرداند. وحـدت قرآن در واقع وحدتی درونی اسـت نه در سطح معنای بیرونی واژه‌ها. صورت بیرونی، مانند کهکشـانی از جمله‌ها و روایتهای اتم‌گونه اسـت که دائمـاً به حقایق بنیادین بـاز می‌گردند و به‌نظر می‌رسـد هیچ آغاز یا پایانـی ندارند. باید به یاد داشـت که در نمازهای معمول اسـلامی، می‌توان پس از فاتحـه (سـورهٔ آغازین متن قـرآن)، هـر مجموعه‌ای از آیه‌هـای قرآن را که می‌خواهیم از هر جایی از سـوره‌ها بدون توجه به آغاز یا پایان آن بخوانیم. به نظر می‌رسـد آغاز و پایان، همه جا هسـت و به ما یادآور می‌شـود که خداوند همه جا هست و هیچ جا نیست. به‌این ترتیب، این حس بی‌کرانگی، میل به خواسـتن و دعـا کردن را در ما پدید آورده و ما را از محدودیتهای صوری فرا می‌برد.

واقعیت سـاختار قرآن مسـتقیماً دراصلی‌ترین هنرهای مقدس اسـلام که عبارت است از خوشنویسی و معماری به همراه تزییناتی شـامل طرحهای هندسـی و اسـلیمیها بازتاب یافته است البته در این مورد هنرهای صوتی مانند شعر و موسیقی، جای خود دارد. در هنرهای حاشیه‌ای‌تر مانند نقاشـی، اَشـکال محدودتری مانند گیاه یا اسب، یا در نگارگریهای مغول[19] حتی چهره‌نگارهایی از سـلاطین را می‌تـوان مشـاهده کرد اما در هنرهـای مقدس اصلی، احسـاس بی‌کرانگـی را می‌تـوان از تکـراری دریافت که چشم بدون آغاز یا پایان آن را نظاره می‌کند. البته در خوشنویسی، از آغاز تـا پایان یک نوشـته را می‌خوانیم اما وقتی به کل اثر می‌نگریم، درمی‌یابیم

18. atomized
19. Moghol

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

تأثیر هنری آن مانند تأثیر طرحهای پیوسته تکرارشوندهٔ ستونهای یک مسجد یا طرحهای هندسی و اسلیمیِ روی یک دیوار یا دیوار تاشو[20] 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 آیهٔ قرآن است که «به هر سو رو بگردانید، رو به خداوند دارید»[21]. یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای هنر اسلامی این بوده که توانسته است برای کسانی که در دنیای انسانی و درنتیجه 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 جلوهٔ بی‌کرانگی بدهد.

عنصر دیگری که در هنر اسلامی اهمیت دارد و به کلمةالله 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 اندازهٔ لحظات قرائت اهمیت دارد. خودِ قرآن به «عالم غیب» یا «عالم شهود» اشاره می‌کند که اولی همیشه با معنویات و دومی با مادیات شناخته می‌شود. صوفیان[22]، فیلسوفان و متکلمان[23] تفسیرهای متعددی از قرآن نوشته‌اند. در این تفاسیر اشاره شده که «غیبی» که معنای لغوی آن نبودْ است، صرفاً به‌معنای معمولِ حاضر نبودن نیست، بلکه به‌معنای 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 سطحِ 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 متجلی‌نشده، اهمیتی اساسی دارد.

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

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

20. paravan
21. Whithersoever ye turn, there is the Face of God
22. Sufis
23 . theologians

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

با شـلوغی بیش ازحد مکانهایـی مانند مکانهای خاص هنر بـاروک[۲۴] و روکوکـو[۲۵] در غـرب قرار می‌گیـرد، دو تأثیر عمیق بر روح انسـان می‌گذارد که هر دو به کلمةالله مربوط می‌شود. تأثیر نخست به ما کمک می‌کند تا از پوچی‌مان در برابـر خداوند و از فقر معنوی‌مان کـه پیامبر (ص) دربارهٔ آن می‌فرماید «فقر فخر من اسـت»[۲۶]، آگاه شـویم. اینگونه نگریستن به فقر معنوی که در اسلام نقش محوری دارد در واقع نام دیگر تصوف[۲۷] اسـت (که فقر محمدی[۲۸] نیز نامیده می‌شـود) و اجازه نمی‌دهد فضای زندگی انسـان در تمدن سنتی بیش ازحد از اشیاء انباشته شود. این اندیشه مانع از آن می‌شود که قلب و ذهن مسلمانان به ویژه کسانی که هنر اسـلامی برای آنها معنا می‌دهد،آنقدر از بُتها، اندیشه‌ها و تصاویر پراکنده پُر شود که حقیقت الهی بر وجود آنها غالب نشـود. هنر اسلامی از خلأ استفاده کرده است تا به انسان کمک کند وجود خود را از هر آنچه مانع از آن می‌شـود که حقیقـت خداونـد را در درون و بیرون خـود دریابد، خالی کند.

دومیـن تأثیر خلأ ایجـاد فضای لازم بـرای تجلی حضور الهی و معنویات است. خلأ برای ذهن سنتی اسلامی صرفاً «هیچ» نیسـت، بلکه «حضور غایب»[۲۹]، نماد ملموس «غیب» اسـت. هنر اسـلامی از خـلأ در معماری، خوشنویسـی، طراحیهـای سـنتی و حتـی در اشـیاء مربوط بـه زندگیِ روزمـره و نیـز در بالاترین سـطح در قرائـتِ آیات وحی قـرآن نیز اسـتفاده کـرده و ابزار بی‌واسـطه‌ای در اختیار مسـلمانان قرار داده است تا این حکم قرآن را که «خداوند غنی و شما فقیرید»[۳۰] دریابند. عظیم‌ترین ثروت انسـان در ایـن دنیا در واقع در تحقق فقر کامل او در پیشـگاه خداوندی اسـت که تنها اوست که غنی است.

برمبنای این اصول و برخی اصول دیگر، هنر اسلامی زبان هنـریِ صوری و فلسـفهٔ منحصر به‌فـردی به‌وجود آورد که از محتوا و سـاختار کلمةالله یا قرآن جداشـدنی نیست. تصویرِ کلمةالله در هنر اسلامی با خوشنویسی قرآن آغاز شد و سپس در درون و بعدها بیرون مساجد به‌کار رفت، و از آنجا تا خانه‌ها و مکانهای عمومیِ محیط شهری اسلامی گسـترش پیدا کرد. به‌تدریج میان معماری و خوشنویسی اسـلامی امتزاجی صورت گرفت که در هنر جهان بی‌نظیر است. درحالیکه بخش اعظم شکوه معماری مسیحیِ دوران گوتیک نتیجـه درهم‌آمیختگی معماری با مجسمه‌سـازی اسـت که نمونهٔ آن را می‌توان در کلیسـاهای بزرگ قرون وسطی مانند شارتْر[۳۱] یا نوتر دام[۳۲] مشاهده کرد، در اسلام، از آنجا که به دلایلِ دینی، ساختن مجسمهٔ مضامین مذهبی و تا حد زیادی انسانها مُجاز نیست، خوشنویسی قرآن، یا تصویرسازی مسـتقیم کلام خداوند، جای مجسمه‌سازی در معماری مقدس مسـیحی را گرفت و به‌تدریج واژه‌های قـرآن محیطهای شـهری را فراگرفـت و نه تنها مسـاجد بلکه دیگـر بناهای عمومی و خصوصـی را مزیّـن کـرد. می‌تـوان نمونه‌هایـی از این

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

۳۱. (مترجم): Chartres، با تلفظ فرانسوی شارْتْرْ و تلفظهای انگلیسی شارْت یا شارتْره، شهری است در نزدیکی پاریس که کلیسای گوتیک مربوط‌به سدهٔ ۱۳ در آنجا قرار دارد.
۳۲. (مترجم): Notre Dam، با تلفظ فرانسوی و انگلیسی نوتره دام، به معنای «بانوی ما»

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

نوع معماری را به‌ویژه در سـرزمینهای مرکزی اسـلام از مسجد سلطان حسن در قاهره گرفته تا مساجد کاشی‌کاری شدهٔ اصفهان و سمرقند و حتی در مغرب مشاهده کرد. به‌این ترتیب، به شـکلی ظاهری‌تر و با رمزآمیزی کمتری که در بالا به آن اشاره شد، خودِ معماری ابزار تصویرسازی کلام خداوند شـد. این تصویرسـازی، از راههای مختلف درزندگـی روزمره مسـلمانان حضور پیدا کـرد به‌طوری که از خوشنویسـی قرآن روی اشیائی که کاربرد روزمره داشـتند، حتی برروی جامه‌هایی که سـربازان عازم جنگ به تن می‌کردند و روی شمشـیرها و سـپرها استفاده شد. از آنجا که هیچ قلمرو سـکولارِ 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 سـکولار در تمدن سـنتی اسـلامی هم‌طراز مقوله‌های برگرفته از هنر غربی وجـود ندارد. موسـیقی در کاخ توپقاپی[33] اسـتانبول نزد سلطان و دربارش نواخته می‌شده، ولی نوازندگانِ مولویه آن را می‌نواختند و مطمئناً نمی‌توان آن را موسیقی سکولار دانست. قلعهٔ دهلی[34] را هم نمی‌توان معماری سکولار نامید چون برمبنای همان اصول در نزدیکی آن، مسـجد دهلی سـاخته شده اسـت. می‌توان میان هنر کلاسیک و مقدس در اسـلام تمایز قائل شد اما میان هنر مقدس و سـکولار نه، زیرا بـرای این مضمون حتی کلمه‌ای در متون عربی و فارسـی سـنتی وجـود ندارد. می‌توان گفت هنرهایی چون قرائت و خوشنویسـی قرآن و نیـز معماری، هنرهای مقدس‌انـد در صورتی که فرش‌بافی سنتی و نقاشی مینیاتور سنتی از جمله هنرهای کلاسیک‌اند، ولی نمی‌توان مقولهٔ دوم را سکولار دانست. در واقع این هنرهـا، مانند هنرهای مقدس، برمبنای همان اصولِ 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 شـد. ولی در جای‌جای هنراسـلامی، می‌تـوان حضور فراگیر کلام خدواند را مشاهده کرد.

هنـر اسـلامی سـنتی، بـه عمیق‌تریـن معنـا، کامل‌کنندهٔ «شریعت» اسـت و هر دو ریشـه در کلام خداوند دارند که در اسـلام در قالب قرآن کریم تجلی یافته است. «شریعت» نمایانگر تجسـم خواست الهی اسـت و به انسان می‌آموزد چگونه مطابق با خواسـت خداوند عمل کند. هنر اسـلامی محصول اصولی اسـت که به انسـان می‌آموزد به‌گونه‌ای عمـل کند کـه کلام خداوند در زندگـی وی بازتاب یابد و از طریق چیزی که می‌سـازد و اشـیائی که زندگـی‌اش 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 سـاحل 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

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

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: ۸۶/۷/۲۳

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

چکیده

در قلمرو علوم انسانی همیشه دانش با پارادایمهای موازی همراه بوده و پژوهش در چارچوبهای پارادایمی ممکن بوده است. در عرصهٔ 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 معرفت شناسانهٔ این پارادایم در این نوشتار معرفی شده‌اند.

واژگان کلیدی:
هرمنوتیک، هستی‌شناسی، نمایش/ بازی، معرفت‌شناسی، فهم دیالکتیکی.

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

مقدمه

هـر پژوهش در یـک پارادایم انجام می‌شـود. پارادایم عبارت است از: مجموعـه‌ای از مفاهیم، مفروضات و شـیوه‌هایی که بیـن اصحاب یک قلمرو حائز اعتبار است. هر رهیافت از سـه مؤلفه تشـکیل می‌شـود؛ مؤلفـهٔ اول را می‌توان «هستی‌شناسـی»[1] نامیـد، زیـرا بـه «چیسـتی» موضوع می‌پـردازد. مؤلفـهٔ دوم را می‌توان «معرفت شناسـی»[2] نام نهـاد، زیرا به «چگونگی دانستن»، یعنی نوع مواجهه بـا موضـوع، اختصـاص می‌یابـد. مؤلفـهٔ سـوم را می‌تـوان «روش‌شناسـی»[3] نـام گـذارد، زیـرا بـه شـیوهٔ انجـام تحقیق می‌پـردازد (Marsh & Stoker, 2002, pp. 17- 41).

در علـوم طبیعـی پارادایمهـای مختلـف در دوره‌هـای گوناگـون شـکل گرفته‌انـد، امـا در هـر زمـان فقط یک پارادایـم به‌عنوان پارادایم مسـلط وجود داشـته اسـت. در علوم انسـانی، برخـلاف علوم طبیعـی، در یک زمان بیش از یک پارادایم وجود داشـته است، لذا وحدت رویه بـرای انجام پژوهش وجود نداشـته اسـت. ایـن امر در مورد حـوزهٔ هنر نیز تاکنون صادق بوده اسـت. منشـأ تکثـر و توازی پارادایمی در علوم انسـانی این اسـت که هستی‌شناسی و معرفت‌شناسیهای گوناگون در آن واحد دارای اعتبارند. برای مثال، در حالی که چیسـتی انرژی برای فیزیکدانان محل اختلاف نظر نیسـت، چیسـتی ژن برای زیست‌شناسـان مورد مناقشه نمی‌باشد و چیستی مولکولها برای شـیمی‌دانان محل نزاع نظری نیست. اما، روانشناسان در مورد چیستی انسان نظر واحدی ندارند؛ و زیباشناسـان دربارهٔ چیسـتی زیبایی یا اثر هنری نظر واحدی ندارند.

یکی از اساسی‌ترین پرسشهای هستی‌شناسانه این است که آیا قواعد و قوانین یکسانی بر عالم زندگی اجتماعی و روابط آدمیان، همیشـه و همه جا، حاکم است؟ در پاسخ بـه ایـن پرسـش، پارادایم «طبیعت‌گـرا» قائل به وجود چنیـن قوانینـی اسـت، اما در رهـیافـت (پـارادایـم) پسامدرن وجود هر قانونی

1. ontology
2. epistemology
3. methodology

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

در پدیده‌هـای انسـانی و اجتماعـی نفی می‌شـود. البته، رهیافـت «تفسـیری» قائل بـه موضعی میانه اسـت. این رهیافت نه قائل به «قوانین طبیعی»[۴] در عالم انسانی است و نه هر قاعده‌مندی[۵] در پدیده‌ها را نفی می‌کند.

یکی از پرسشـهای اساسـی معرفت‌شناسـانه، این است کـه آیا مشـاهدهٔ ظاهـر پدیده‌ها بـرای دانسـتن دربارهٔ موضوع، کافی اسـت یـا باید به پسِ ظواهـر توجه کرد. «طبیعت‌گرایی»، مشاهدهٔ ظاهری[۶] را کافی می‌داند و وجود چیزی ورای آنچه قابل مشاهده باشد را نفی می‌کند.[۷] اما رهیافتهـای تفسـیری و پدیدارشناسـانه قائـل به وجود سـطوح و لایه‌هایی برای هر پدیده هسـتند؛ سطوحی که نمی‌توان به راحتی و با مشـاهدهٔ ظواهـر بیرونی پدیده، آنها را «دید».

عـلاوه بـر پرسشـهای فـوق، پـرسـش اساسـی معرفت‌شناسانهٔ دیگری نیز مطرح شده است، و آن اینکه آیا اساسـاً سرشـت امر یا موضوعی که برای دانسـتن در مورد آن در تلاشـیم، مسـتقل از فرایند شـناخت آن اسـت یا با آن گره می‌خورد. این بدین معناسـت که خود فرایند دانستن در چیسـتی موضوع مؤثر است. رهیافت پوزیتیویسـتی قائل به استقلال و جدایی این دو است، اما رهیافت پسـامدرن قائل به این اسـت که معرفت‌شناسی، خـود را بر هستی‌شناسـی تحمیل می‌کنـد؛ یعنی اینکه مواجهـه بـا امـر بیرونـی در سرشت‌سـازی بـرای آن دخیـل اسـت. بنابراین، نوع پاسـخ به پرسشـهای فوق در نهایت به شـکل‌گیری رهیافتهای گوناگون ختم شده است.

روش گـردآوری داده نیـز بـه دو صورت عمـدهٔ کمّی و کیفی انجام می‌پذیرد. در علوم طبیعی گردآوری همیشـه به‌صـورت کمّی صـورت می‌گیرد، اما در علوم انسـانی از هـر دو روش و نیـز تلفیقـی از ایـن دو به‌علاوهٔ روش تطبیقی برای گردآوری داده‌ها اسـتفاده می‌شـود. برای تجزیـه و تحلیل داده‌هـا نیز تعلیل (تلازمـی و تطبیقی) و استدلال (تحلیلی و تفسیری) به‌کار می‌رود. تفاوت تعلیل و اسـتدلال در فـرق میان «علـت» و «دلیل» نهفته اسـت. علت، آن چیزی اسـت که موجب ایجاد چیزی می‌شـود، ولی دلیل، آن است که چیزی به‌خاطر آن حادث می‌گردد. دلیل دویدن یک مسـافر، برای رسیدن به اتوبوس است، ولـی باریدن برف به علت تغییر در جوّ. اثر هنری معلول اوضاع تاریخی نیست، بلکه مدلول آن است. یک رأی‌دهنده به علت شکسـت برنامه‌های اقتصادی یک دولت به دولت دیگـر، رأی نمی‌دهد، بلکه به دلیـل وضع اقتصادی دیگر رأی می‌دهد. نوع رأی او معلول وضع اقتصادی نیسـت، بلکه مدلولِ خواستنِ وضع دیگری است.

در شـیوهٔ انجام تحقیق نیز چند مؤلفـهٔ کلیدی باید مورد توجه قرار گیرند. سـؤال، مسـئله، فرضیه، مفروضات، و نظریه، پنج مقوله‌اند که در عین اساسـی بـودن، 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.

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

سؤال و مسئله

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 «شیوهٔ مشارکت» دخیل بوده‌اند مهم باشد، محقق با یک مسئلهٔ پژوهشی مواجه است. عوامل مؤثر در شیوهٔ رأی دادن کارگران و چگونگی این تأثیرگذاری، یا به‌طور کلی چرایی و چگونگی رأی دادن کارگران در آن انتخابات می‌توانند مسئلهٔ تحقیق باشد. در حوزهٔ هنر، اگر تأثیر یک اثر هنری بر مخاطب خاصی مجهول باشد، می‌توان در مورد آن سؤال کرد، اما آن‌گاه که با تأثیرِ 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 مسئلهٔ تحقیق می‌دهد. در صورت دستیابی تحقیق به آنچه در فرضیه آمده است، فرضیهٔ مذکور به پاسخ برای سؤال یا مسئلهٔ 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 نکتهٔ 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.

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

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[9] را قبول نکند، اما شما می‌توانید در حوزهٔ جامعه‌شناسی بر اساس نظریات وبر بگویید که معنای ذهنی افراد در شیوهٔ عملکردشان بسیار تعیین‌کننده است. این یک مفروض علمی است، یعنی در قلمرو جامعه‌شناسی این گزاره دارای اعتبار است، اگر چه همهٔ اهل نظر دربارهٔ آن اتفاق نظر ندارند. چنین وضعیتی در علوم طبیعی اتفاق نمی‌افتد، چه، در این قلمرو مفروضات علمی یا مورد قبول همهٔ 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.

نظریه و رهیافت در هنر

بر خلاف نظریهٔ «علمی» که در پی پیش‌بینی، کنترل و بهره‌گیری است، نظریهٔ زیبایی، برقراری تلازم[10] 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، یا پارادایمهای مختلف نقد ادبی یا هنری، می‌توان انواع هستی‌شناسی را دید. هستی‌شناسی اثر هنری به معنی تعیین منشأ اثر هنری است. در الگوی ارتباطی یاکوبسون[11] به پنج عامل که هر یک می‌تواند منشأ اثر هنری باشد، اشاره می‌شود. در هر یک از پارادایمهای زیبایی‌شناسی یکی از این مؤلفه‌ها به‌عنوان عامل تعیین‌کننده در چیستی 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[12] چهار مؤلفه 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 دربارهٔ ارزش آن قضاوت می‌کند.

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

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

رهیافتهای هنر

رهیافت تقلیدی

نظریهٔ تقلیدی، هنر را چونان تقلیدی از ابعـادی از عالـم می‌داند. به نظر سـقراط نقاشی، شـعر، موسیقی و مجسمه‌سـازی همگی تقلید هستند. در ایدئالیسـم افلاطونی، هنـر به مثابهٔ تقلیـدی از جهان انگاشـته می‌شـد. وی هنر را دور از حقیقت می‌دانست، چون ایده‌ها حقیقی‌اند، ولی هنر تقلید ظواهر است. برای ارسـطو، اما، هنرها در کل، تقلید کنشـهای انسانی‌اند و انـواع گوناگـون هنر هر یک تقلیدی از نوعی از کنشـهای انسـان اسـت. «تقلید» تا قرن هیجدهم میلادی در نظریهٔ زیبایی‌شناسی تداوم داشت (Abrams, 1987, p. 10).

رهیافت پراگماتیک

در قـرون اولیـهٔ پس از میلاد، یعنی از دوران هلنیسـم و روم تا اوج دوران مدرن در قرن ۱۸، نظریهٔ پراگماتیکی، که تلفیق شـعر و خطابه بود، پارادایم مسلط بود. در این پارادایـم، شـعر (هنـر) دارای یک مقصود، یعنی دسـت یافتن به یک تأثیر در مخاطب بود. هنرمند نه آنچه هست یـا بوده اسـت، بلکه آنچـه را باید باشـد یا ممکن اسـت می‌گوید تـا ضامن قصد اخلاقی باشـد. هنرمند فراتر از فیلسـوف و مورخ عمل می‌کند، چون مقولهٔ عام فیلسوف را با مثال خاص مورخ جمع می‌زنـد و آن را در قالـب هنـری ارائه می‌کنـد تا او را به دوسـتاری خیر رهنمون سـازد. بنابراین، اثر هنری همچون ابزاری معطوف به چنین هدفی دیده می‌شـود و براسـاس موفقیت در دستیابی به هدف ارزیابی می‌شود (Ibid).

رهیافت بیانی / رمانتیک[13]

در حوزهٔ هنر، در قرون جدید به تدریج توجه از مخاطب به مؤلف معطوف شد و ذهن شاعر محور قرار گرفت. این امر به بیانگرایی یا رمانتیسـم ختم شد. در این پارادایم، هنـر بیـان یـا فرافکنی فکر و احسـاس شـاعر یـا فرایند تخیلی اسـت که تصورات، افکار و احساسـات هنرمند را تعدیـل و ترکیـب می‌کند. به عبارت دیگـر، یک اثر هنری ماهیتاً بیرونی شـدهٔ درون و حاصل یک فرایند خلاق که تابـع نیروی حـس و در برگیرندهٔ محصول ترکیب‌شـدهٔ ادراکات شـاعر و افکار واحساسـات اوسـت، می‌باشد. بنابرایـن، منبـع اصلـی و موضوع یـک شـعر کیفیات[14] وکنشـهای ذهن خود شاعر است؛ و اگر ابعادی از دنیای بیرون هم باشـند، فقط از طریق احساسات و فرایند ذهن شاعر از واقع داده[15] به شعر تبدیل شده است. همان‌طور که وردزورث[16] نیز معتقد اسـت که: شعر، آن‌گاه که باید جریان یابد، از روح بشر آغاز می‌شود و نیروی خلاق را به عالم بیرون منتقـل می‌کند. بنابراین، طبق این دیدگاه، دیگر در چهار علت ارسطویی، در هنر، علت صوری، عمل انسانی و کیفیات تقلید شده علـت وجـودی اثر نیسـت، (برخلاف نظریهٔ تقلید) علت غایی، تأثیـر بر مخاطب هم (آن‌گونـه کـه نوکلاسـیکها

13. romantic / expressive
14. attributes
15. fact
16. Wordsworth

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

می‌گفتند) علت وجودی نیست، بلکه علت مؤثر، نیروی درون، احساسات و طلب درونی است که به‌دنبال 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 زیباشناسانه حکمی سوبژکتیو است و زیبایی چیزی است که به درک ذهنی می‌آید نه آنکه کیفیتی عینی باشد. امر زیبا در حس سوژهٔ انسانی سرچشمه دارد. پارادایم سوژه محور کانت پس از وی با چالش مواجه شد، اما در قرن بیستم در نحلهٔ 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 آن‌را بیش از هر چیز به منزلهٔ 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 می کند (Abrams, 1987, p. 14).

هرمنوتیک وپژوهش هنر

هرمنوتیک یک پارادایم یا رهیافت در حوزهٔ دانش و هنر است. در حال حاضر در فلسفه، علوم انسانی و هنر، هرمنوتیک یکی از چند پارادایم اصلی است و در حوزه‌های دیگر از جمله روانپزشکی نیز مورد استفادهٔ 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، ص۵۴). هرمنوتیک همان تأویل و به معنی رجوع به اصل یا آغاز هر چیزی است. لذا، این رویکرد، رویکردی معنی کاوانه است. هرمنوتیک تلاشی برای فهم معنا از بطن زمینهٔ آن است. فهم، نتیجهٔ 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، مقولهٔ بنیادی و فراگیری است که زندگی نهایتاً در لوای آن قابل درک می‌شود. بنابراین، در نظریهٔ

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

18. Wolfgang Iser
19. T.S Eliot
20. John Crowe Ransom
21. Wilhelm Dilthey

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

هرمنوتیکی، «معنا» همان جایگاهی را دارد که «علت» در علوم تجربی دارد. لذا، معرفت‌شناسی هرمنوتیکی همانا تفهّم است. بر اساس نظریهٔ 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 مطالعهٔ 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 مطالعهٔ 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 سازندهٔ 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 ادارک، فهمیده می‌شود. عدم استناد به تجربهٔ 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).

هستی شناسی و معرفت شناسی هرمنوتیکی

هرمنوتیک در سه مؤلفهٔ هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش دارای کثرت درونی است. هستی‌شناسی در هرمنوتیک روشی - رمانتیکی 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 به‌دست 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 معناکاوی قابل شناخت است. موضوع علوم انسانی، پدیده‌هایی است که ابتدا در تجربهٔ درونی وجود دارند، مثل احساسات، رؤیاها، افکار و امیال، که وجه بیرونی و شیئی، یا عینیت

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

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. همهٔ کنشهای انسانی، تابع جهان‌بینی اجتماعی و سوبژکتیو خاصی هستند؛ و بدون نفوذ به درون جهان اجتماعی فرد، بنا کردن هیچ‌یک از علوم انسانی و اجتماعی میسر نیست. از این‌رو، 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 می شود. 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 جوهرهٔ انسان در تاریخ است. ما به هر اثر و واقعهٔ 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. همهٔ اینها انواع گوناگون تجلیات جان انسانی به عنوان یک حقیقت کلی است.

22. objectification

هرمنوتیک دیالکتیکی و پژوهش هنر

۱. هستی شناسی

یکی از بارزترین قلمروهای هرمنوتیک معاصر، قلمرو 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 تجربهٔ 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 شیوهٔ خود، بودن موجودات را آشکار می‌سازد. این آشکار ساختن یا به عبارت دیگر، حقیقت موجودات،

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

در اثر هنـری روی می‌دهد. در اثر هنـری، حقیقتِ آنچه هسـت، خـود را نمایـان می‌سـازد. اثر تجلیـگاه حقیقت اسـت. اثر هنری یعنی برجسته کردن عالم. حقیقت همانا نامستوری است و هنر همانا آشکارگری؛ بنابراین در اثر هنـری، حقیقت در کار اسـت. هنر، حقیقت اسـت در کارِ نمایاندن خویش. هنر، حدوث حقیقت است:

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

بنابرایـن، هنر آینهٔ امکان و پناهگاه توان‌بخش سـرکوب شـدگان اسـت. هنر فرصت حضور برای فراموش شده و سـرکوب شـده اسـت (Young, 2001, p. 11). آنچـه به‌علـت پی‌جویی علائـق ما به شـکلی درآمده اسـت که نیاز و خواسـتهٔ روزمـرهٔ ما را جوابگو باشـد و لذا ابژه شده. به همین دلیل نمی‌تواند ابژه باشد. تجلیگاه اگر ابژه باشـد- مثلاً برای لذت ما - سرشـت خود را از دست داده اسـت. بدین ترتیب، هایدگر بیـن فوسـیس[۲۳] (تجلـی)، پوئسـیس[۲۴] (خلاقیـت) و فرونسـیس[۲۵] (مصلحـت عملـی) و نیز کاتارسـیس[۲۶] (پالایش جان) ارتباط بر قرار می‌کند.

گادامـر در پی هایدگر، اثر هنری را نه موضوع یا ابژه‌ای برای سـوژهٔ شناسنده، بلکه امری که دربردارندهٔ هر دو اسـت، می‌خواند. لذا، برای هستی‌شناسـی هنر از مقولهٔ «نمایش/ بازی» اسـتفاده می‌کنـد.[۲۷] نمایش، هم متضمن هـر دو مؤلفهٔ موضوع و مؤلف (یا مفسـر) اسـت، و هم فراتـر از آنهـا. اثر هنـری نه مخلـوق هنرمند اسـت، نه موضـوع درک مفسـر و نه چیـزی محصـور در خود و قائم به خود. بازیگر تئاتر هم در بازی دخیل اسـت و هم مقیـد به قواعد آن اسـت. در بازی شـطرنج هم بازیکنان دخیل‌اند و هم مقید به قواعد آن. در آشکارگی یا حقیقت، سوژهٔ انسانی یک بازیگر است که «نمایش وجودش را در آگاهـی یا اعمال بازیگران ندارد، بلکه بر عکس، بازیکنان را به درون قلمرو خویش می‌کشد و روح خود را در کالبد آنان می‌دمد» (پالمـر، ۱۳۷۷، ص ۱۹۱ / رهبری، ۱۳۸۵، ص ۱۳۰). بازی چیزی اسـت که بـرای ما اتفاق می‌افتد و به مـا اجازه نمی‌دهد که هـر چه خواسـتیم، انجام دهیم (رهبـری، ۱۳۸۵، ص ۱۳۰). بدیـن ترتیـب، «حقیقـت» با مفهوم «نمایـش» پیوند می‌خورد و نحوهٔ بودن اثر هنری نمایش، دیده می‌شود (همان، ص ۱۲۸).

۲. معرفت شناسی

گادامـر بـه پیـروی از هایدگـر، که مـا را مخاطب اثـر هنـری می‌دانـد و از بـودن مـا می‌پرسـد، فهـم هنر را اسـتماع پرسـش اثرِ

23. phusis
24. poesis
25. phronesis
26. catharsis

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

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

پیش رو می‌داند. به تعبیر هایدگر، با قضاوت هنری به شیوهٔ 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). مواجههٔ دکارتی با امور، مواجههٔ روشی برای کسب شناخت است؛ روش به نحوهٔ دیدن فرد، ساختار قبلی می‌دهد. لذا فقط آن نوع حقیقی که قبلاً در آن مضمر 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، تجربهٔ مواجهه با اثر هنری گشایندهٔ عالمی است. همین که از نظر کردن به اثر به منزلهٔ عین و تجربهٔ 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. تاریخیت

هیچ نقطهٔ 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 غلبهٔ روشی بر امور باشد و نباید در راستای کنترل و بهره‌کشی از چیزها و آدمها باشد (همان،ص۱۸۱). فهم، عمل ذهنی انسان در برابر یک عین نیست، بلکه نحوهٔ هستی خود انسان است. در نتیجه، تجربهٔ اثر هنری هم از افق ذهنی و شخصی

28. an alienation

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

تأویل فراتر می‌رود، هم از افق هنرمند و هم از افق کسی کـه اثر را درک می‌کنـد. به همین دلیل، ممکن نیسـت که عمـل ذهن[29] معیار معنای اثر باشـد. نکتـهٔ مهم نه نیت یا مقصود مؤلف اسـت و نه اثر به مثابهٔ شیئی فی نفسه در بیـرون از تاریخ، بلکه مهم آن اسـت کـه در مواجهه‌های تاریخـی به‌طور مکرر به ظهور آید. سـخن گفتن دربارهٔ اثر فی‌نفسـه، بریده از واقعیت همواره تازه شـوندهٔ آن، چنان‌که در تجربه به ظهور می‌رسـد، اتخاذ نظری بسیار انتزاعی نسبت به اثر است (همان). بنابراین، معنای اثری که متعلق به گذشـته است، برحسـب پرسشهایی تعریف می‌شود که از منظر زمان حال در برابر آن قرار می‌گیرد. تاریخمندی هر فهمی از گذشـته اسـت که مـا در آن، در زمان حال قـرار می‌گیریم. پیش داوریهـای ما چیزهایی نیسـتند که ما باید از آنها چشـم بپوشـیم یا می‌توانیم از آنها صرف نظر کنیم. این پیش‌داوریها اسـاس وجود ما هسـتند و اصلاً به واسـطهٔ همین پیش‌داوریهاست که ما قـادر به فهم تاریخ هسـتیم. هیچ تأویـل بی پیش فرضی وجود ندارد (رهبری، ۱۳۸۵، ص۱۶۲).

تنـش گذشـته و حال برای فهـم پر ثمر اسـت؛ این تنش فضای میان را به بار می‌آورد. تنها با گذر زمان می‌توانیم درک کنیم که «متن چه می‌گوید»، فقط به تدریج اسـت که معنـای تاریخـی و حقیقـی آن ظاهـر می‌شـود و زمان حال را مخاطب می‌سـازد. معنـای اثـر منـوط بـه این اسـت که ما در زمـان حال چه پرسشهایی می‌کنیم، نه آنچه در عمل بازسازی با آن کار می‌کنیـم. وظیفهٔ حقیقی علم هرمنوتیک یگانه‌سـازی (همگرایی) است نه اعاده یا احیاء[30].

اطلاق، یعنی فاصلهٔ میـان متن و موقعیت کنونی از میان بـرود؛ یعنـی کار تأویـل را مرتبـط کـردن و اینکه متن برحسـب لحظهٔ کنونی ما چه معنایـی می‌دهد. بنابراین، معنای اثر برای ما محصول یگانه‌سـازی افق کنونی خود ما و افق اثر اسـت. باید تصریح شود که متن به چه سان برای وضع زمان حال سـخن می‌گوید. فهم عبارت است از: عمل دیالکتیکی متعامل معرفت به نفس شـخص، افق یا جهان او با آنچه با آن مواجه شـده است... معرفت به نفس عبارت از فهمی اسـت که از پیش در تاریخ و سـنت جای گرفته وگذشـته را فقط با وسـعت دادن افقش برای در برگرفتن شـییء مورد مواجهـه می‌فهمد. فهم عبارت است از: مشارکت در جریان سیال سنّت، در لحظه‌ای که گذشته و حال به هم می‌آمیزند. ذهنیت هنرمند یا خواننده هیچ کـدام مرجع واقعی نیسـت، بلکه دقیقـاً خود معنای تاریخـی که اثر در زمان حال برای ما دارد، مرجع واقعی اسـت؛ بلکه بازسـازی جهان اثر هنری وظیفهٔ نخسـتین فهم اسـت. وظیفهٔ تأویل این است که بکوشد فاصلهٔ میان متـن و موقعیت کنونی را از میان بـردارد. تأویل باید نه فقط مشـتمل بر این توضیح باشـد کـه متـن در جهـان خودش چه معنایی می‌دهد، بلکـه می‌بایـد شـامل ایـن توضیح نیز باشد که حسب

29. men auctoris
30. restoration

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

لحظـهٔ کنونی چه معنایی می‌دهد. بـه عبارت دیگر، «فهم متن همـواره متضمن اطلاق آن اسـت». معنای اثر برای ما محصول یگانه‌سـازی (اشـتراک) افـق کنونی خود ما و افق اثر اسـت. فهم بازشناسـی خود در دیگری اسـت (پالمر، ۱۳۷۷، ص ۲۰۷).

ب. کاربرد

دعـاوی یـک متن یـا اثر هنـری در هـر لحظـه و در هر موقعیت به گونه‌ای نو و متفاوت فهم می‌شـود، زیرا فهم چیزی جز کاربرد نیسـت و این امـر با توجه به وضعیت وموقعیت مفسـر تغییر می‌کند. اگـر فهم به معنای تطبیق اثر با موقعیت خودمان باشد و فهم و کاربرد، با هم پیوند ناگسسـتنی داشـته باشـد، در این صورت، مفسـر اثر، پاسخ پرسشـهای خویش را فرافکنده و به درک متفاوتی از خود نائل شده است(رهبری، ۱۳۸۵، ص ۱۵۲).

ج. زبان

زبـان و فهم، جنبه‌های سـاختاری جدایی ناپذیر هسـتی انسـان در جهان‌انـد. افقهـای مـا پیشـاپیش بـا تأمل و اندیشـه از طریق زبان در اختیـار ما قرار گرفته‌اند. پیش داوریهای ما در زبانی که به‌کار می‌بریم، جای می‌گیرند. فهم، حادثه‌ای اسـت که در زبان واقع می‌شـود. تفسیر، تاریخ، و سـنت همگی سرشـتی زبانی دارند. زبان نمود هستی، تصویر و انعکاس آن است. زبان میانجی تجربهٔ هرمنوتیکی اسـت. امکان هر گونه تفهمی به شـأن زبان نمـادی وجود آدمی و نسـبتی که با زبان دارد و همچنین شـأن زبانمندی خود هسـتی برمی‌گردد. بدیـن ترتیب، ماهیت فهم زبانی اسـت، همهٔ فهمها تفسیری‌اند و تفسیر در زبان جای دارد.

د. تفسیر

بنابرایـن، رویکرد گادامر به دیالکتیک سـقراط نزدیک‌تر اسـت تا تفکر دسـتکارانه و فناورانهٔ دورهٔ جدید. این در زمانـی اتفـاق می‌افتد که مـا خود را فراپس می‌کشـیم و نسـبت به ادعای آنی آنچه ما را در برمی‌گیرد، گشـوده نیسـتیم. «در روش، موضـوع مـورد تحقیـق رهبـری، نظارت و دسـتکاری می‌شـود»، امـا، در دیالکتیک خود موضـوع مـورد مواجهـه، پرسشـی را طـرح می‌کند که محقـق بـه آن پاسـخ می‌دهـد. پـس، موقعیـت تأویلی، موقعیت پرسشـگرانه‌ای که از طریق روشهایی موضوع پرسـش را به چنگ خود بیاورد، نیسـت؛ به عکس، او به ناگاه خود را مورد پرسش امر واقع می‌بیند:

«پرسـیدن اصالتاً به معنـای قرار گرفتن در فضای باز اسـت. گشـودگی صفت بارز پرسشـگری اصل اسـت. همسـخنی، کوشـش در اسـتدلال علیـه دیگری نیسـت، بلکه کوششـی اسـت بـرای سـنجش ادعاهای او بـه لحاظ خـود موضوع» (Gadamer, 1960, p. 349).

پس این دیالکتیک به گونهٔ بارزی پدیدارشـناختی اسـت، چه، به یک شـیء یـا وجود مورد مواجهـه رخصت داده می‌شود که خودش را آشکار سازد. محور این دیالکتیک «امتزاج افقها» سـت. امتزاج افقها پاسخی است به مسئلهٔ تمایـز بیـن زمـان (شـرایط افق) متـن (واقعه) و مفسـر (محقق)، و مشـتمل است بر گشودگی افق (عالم) خویش به آنچه غریب است؛ و وقوف به فاصلهٔ بین اثر و خویش (مفسر) که از طریق رفتن فراسوی محدودیتهای بیش فهم

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

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 بدین سان برای متن، متنی که پاسخ به پرسشی معین است، طرح مسئله می‌شود.

حکم زیبا شناسانه

با آنچه در فهم دیالکتیکی اتفاق می‌افتد، می‌توان گفت که در 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، صص۱۲۲-۱۲۰).

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 گستردگی دائم می‌شود. اثرهنری 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، ص۱۲۰ / پالمر،۱۳۷۷ ، صص۱۹۳-۱۹۲). فهم اثر هنری در جزئیت آن نوعی روشن‌بینی است، یعنی آدمی چیزی بیش از آنچه قبلاً می‌دیده است، می‌بیند.

۲. بازی/نمایش

تجربهٔ هرمنوتیکی همانند ورود به بازی نمایش است. این تلقی، تلقی ایدئالیستی از آگاهی را به چالش می‌کشید. بازی، نحوهٔ 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، آفرینندهٔ خودآگاهی در ماست (رهبری، ۱۳۸۵، صص ۱۳۰-۱۲۷).

۳. زبانی

هرگونه تأمل و اندیشه که دربارهٔ 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 لحظهٔ تفسیر، اثر هنری برای مفسر پیامی دارد. شگفتی در برخورد با اثر همواره سرچشمهٔ مکالمه، و در نهایت دانایی است. درک اثر هنری از طریق یک «مکالمه» یعنی گفتگو با گشودگی کامل انجام می‌پذیرد.

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

نتیجه

پژوهش در عرصهٔ هنر متمایز از عرصهٔ پدیده‌های طبیعی است. علم تجربی با استفاده از «روش» که همانا مواجههٔ معطوف به کنترل است، با پدیده‌ها مواجه می‌شود و سعی در «شناختن» آنها دارد. هرمنوتیک دیالکتیکی تأمل دربارهٔ چگونگی مواجههٔ ثمربخش با هنر را دنبال کرده است و اجتناب از رویکرد سوژه محور و به‌جای 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.

پی‌نوشت

(۱). مسئلهٔ 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 دراثر آمده تا امکان چگونگی اشتراکات ممکن در آثار هنری، وجود عنصری مؤثر یا قاعدهٔ عامی در تولید اثر یا تأثیر اثر هنری، منشأشناسی ابهام یا نقصان یا نارسایی در اثر هنری، دستیابی به قاعدهٔ 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 ومحتوای اثر، رابطهٔ سبک با اثرگذاری، رابطهٔ محتوای معین با میزان اثرگذاری، رابطه بین یک گفتمان مسلط با یک اثرهنری، 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.

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

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی: درسهای فلسفهٔ 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*، ترجمهٔ محمد جواد صافیان، تهران، پرسش.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱)، *شعر، زبان، و اندیشه رهایی*، ترجمهٔ 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.

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

پدیدارشناسی هگل و هایدگر و هنر مدرن

سیاوش جمادی
پژوهشگر فلسفهٔ غرب

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۳۰

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

چکیده

نظریهٔ هنری و زیبایی‌شناختی فیلسوفان کل‌نگر و بنیاداندیشی چون هگل و هایدگر در اندیشهٔ فلسفی آنها ریشه دارد. این دو فیلسوف علی‌رغم تفاوتهای بنیادینی که در طرح مباحث فلسفی خود دارند، در باور داشتِ 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 پیش افکنده 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 آدرنو از 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 فرانتس 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 رمانتیك مسیحی معقول و محسوس را کاملاً یکی می‌کند، اما بزرگی هنر بزرگ نزد هایدگر درامری 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:
یقیین حسی، بازنمود، گشتل، خاستگاه، برابر ایستا، دیالکتیك، شیءوارگی، ادراك حسّی، تکثیر تکنیکی، ذخیرهٔ قایم و دایم، هاله، سوبژکتیویته، اینهمانی، نااینهمانی، غیریّت.

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

ممیزه‌های سیستم فلسفی هگل

سیستم فلسفی هگل این دعوی را درخود نهفته دارد که اولاً پیش فرضی جز آغازی نامتعیّن و بی‌واسطه ندارد که فلسفه با وساطت خود می‌تواند بر آن غلبه کند. این پیش فرض نه آن‌گونه بنیاد و سرچشمه‌ای است که کارل یاسپرس[1] آن را امر مطلقاً نامشروط می‌گیرد، نه اصول متعارفهٔ علمی است، نه شرایط ماتقدّم کانتی است و نه آن امر شک‌ناپذیر و بدیهی که دکارت[2] آن را سرنخ و آغازگاه جستار فلسفی خود قرار می‌دهد، بلکه چیزی است که هنوز انتزاع نشده، به مفهوم در نیامده و خودش نشده است. اگرچه منتقدانی که کی‌یرکگور[3] نمونهٔ شاخص آنهاست، این بی پیش‌فرضی را که داعیهٔ تمام تفکر مدرنیته است، محل تردید و ایراد قرار داده‌اند، (Kierkegaard, 1980, pp. 11-13) اما در هر حال، فلسفهٔ هگل صورت نهایی بی پیش‌فرضی فلسفه‌های مدرن است، و ثانیاً کلیت سیستم هگل همه چیز را در درون خودش حل و فصل می‌کند. این سیستمِ خود قانون‌گذار[4]، ملتزم به حیطهٔ درونی خویش است و حتی شاید بتوان گفت که در اینجا حیطه واژهٔ 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 فی‌نفسهٔ[5] و ایده‌ها سخن می‌رود که به حیطهٔ توانش ذاتی عقلِ 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 فلسفهٔ او از جمله فاصلهٔ پرناشدنی عین و ذهن و همچنین آنتی‌نومیها یا احکامی است که به یکسان قابل اثبات و ابطال هستند. در سیستم هگلی هیچ چیزِ 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

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

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

نشـده، امکان آن را دارد کـه در تقابل با چیزی غیر خود مفهوم شـود. هر نامفهومی با وسـاطت اندیشهٔ انتزاعی کـه وجه افتراق و ممیزهٔ انسـان با حیوان اسـت، مفهوم خواهد شـد. هیچ حقیقـت متعال ابدی، ازلـی و ماورائی وجود ندارد که توسـل به آن به هر نحوی لازم افتد. هیچ مرجعیت یکسـویه‌ای که از بیرون قرض گرفته شـود یا اسـتعلا به سـوی آن لازم افتد، در میان نیسـت. هر چه هسـت، در سیسـتم اسـت و بیـرون از آن هیچ نیسـت. تناقضی که مرتفع ناشـدنی باشد، در میان نیست. بر این تناقض در سیستم هگلی تأکید کرده‌اند. دیالکتیک هگل را در فرایند سـه پایه‌ای برنهاد[۶]، پادنهاد[۷] و هم‌نهاد[۸] سـاده و خلاصـه کرده‌انـد. هگلیان چپ بیـش از دیگران به این اندیشـه دامن زده‌اند. سـر و ته کردن هگل، نزد مارکس ضرورتـی برای نجات فلسـفهٔ آلمـان از محصوریت در ذهن بود. تز و آنتی‌تز در مارکسیسم مبنای صورت‌بندی نزاع و جنگ طبقاتی قرار می‌گیرد، اما هگل نه دوری خود از فعلیـت و واقعیـت را می‌پذیرد و نه تـز و آنتی‌تز را به منزلهٔ هماوردان و هم‌سـتیزان می‌نگرد. اصل آن اسـت که این دو همبسـتهٔ یکدیگرند. هسـتی و اندیشـه که نزد کی‌یرکگـور آشـتی‌ناپذیر، مانعةالجمع و هم‌سـتیز ابدی هسـتند، نزد هـگل جدایی‌ناپذیر و برای شـناخته شـدن نیازمنـد یکدیگرنـد. عین و ذهن، معقول و بالفعل و من و نامن نیز همچنین هستند. چرا کـه هر چیز به مدد غیر از خود و در آینهٔ چیز دیگر شـناخته می‌شود. فردیت جدا افتاده و خود آیینی که نزد کی‌یرکگور پس‌نشـینی در ژرفـای اصالت بود، نزد هگل بودنی تیره، ناپرورده و بیگانه با خود است. خود تنها از بازتاب خود در دیگری به خودآگاهی می‌رسد.

اهمیت نقطهٔ عزیمت در تعیین غایت

نقطـهٔ عزیمـت و آغـازگاه در راه پدیدارشناسـی روح هـگل یک نقطهٔ ارشمیدسی و یک سنگ بنای متقن‌تر و اسـتوارتر از آنچـه بـر روی آن ساخته می‌شود، نیست و بعداً گفته خواهد شـد که این آغازگاه در واقع آغازگاه نیست. قطب مقابل هگل در این باره دکارت اسـت. به تحقیق نمی‌توان پدیدارشناسانی چون هوسرل، ماکس شلر[۹] و هایدگر را از حیث اعتبار خاستگاه تفکرشان به عنوان قطبهای مقابل هگل معرفی کرد. قضیهٔ «من فکر می‌کنم، پس هستم» که به قضیهٔ کوگیتو معروف است، نزد دکارت نه فقط سنگ بنایی تزلزل‌ناپذیر است، که در تاریخ اندیشهٔ غرب بنایی که دکارت بر این سـنگ بنا بر پـا 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 درحد تأثیری گذرا بر جوهر انگارانی چون لایب‌نیتس[۱۰]، اسپینوزا[۱۱] و مالبرانش[۱۲] بوده است.

اهمیت روز افزون دکارت در مقام فیلسوفی چالش‌برانگیز از زمـان کانـت تـا زمانـهٔ هوسـرل، هایدگـر، دریدا، فوکـو، لاکان، ژیژک و همهٔ

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

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

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 سوژهٔ دکارتی برانگیخته‌اند، گواه اهمیت قضیهٔ کوگیتویی است که دکارت آن را سنگ بنا و آغازگاهی بی‌چون و چرا می‌دانست. 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.

بنیاد و زمینهٔ زیبایی‌شناسی هگل

الکساندر کوژو[۱۳] از جمله شارحانی است که هگل و هایدگر را همراه می‌کند. در اندیشهٔ کوژو معنای زمان نه به منزلهٔ عمر موجودات، بلکه در مقام حرکت هستی به سوی نیستی، همان معنای مشترکی است که در ژرفای اندیشهٔ 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 فلسفهٔ 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 زاییدهٔ فلسفه‌ای است که آغازگاه آن یقین حسی بی‌واسطه و در عین حال پست‌ترین و ناپرورده‌ترین مرتبهٔ شناخت است، و کار هنری چون با مادهٔ 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 بدواً 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 برگیرندهٔ نگه داریم.

درونمایهٔ 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 ننهاده است، بلکه این برابرایستا را با پراپری کاملش فرا پیش‌خود

13. Aleksandre Koj`eve
14. Die Sinnliche Gewissheit
15. die Fölle

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

دارد. امـا در واقع، این یقین خـود را همچون انتزاعی‌ترین و تهیدسـت‌ترین حقیقت وامی‌نمایـد. او از آنچه می‌داند، تنها چیزی که می‌تواند اظهار کند تنهایی آن هسـت؛ و حقیقت آن تنها در بردارندهٔ هستی چیز است و آگاهی در این یقین به نوبهٔ خود صرفاً همچون من محض اسـت. به بیانی دیگر، در این یقیـن، من، صرفاً همچون این محض و برابرایسـتا نیز صرفاً اینِ محض است» (Ibid, p. 82).

ایـن «اینهای محض» در سـیر جدالی روح به پسـت‌ترین مرتبه تعلق دارند. «پدیدارشناسـی روح» صرفاً به لحاظ روشی از این مرتبه آغاز راه می‌کند. در ضمن مقصود از پست‌مرتبگی مادون بودن در سیر کمال معرفت انسانی، دورتر بـودن از روح مطلق نفی‌ناپذیـر و نزدیک‌تر بودن به طبیعت از خود بی‌خبر اسـت. به تعبیر دیگر، سیسـتم هگلی ناگزیر است همه چیز را رو به کمال بداند.

ایـن سیسـتم از آنجـا کـه روح مطلـق را غایـت تغییر و نهایـت فراینـد رفعهـای مسـتمر می‌دانـد، لاجـرم باید خـود را جامع شـناخت فلسـفی، ختـم فلسـفه و تلویحاً مدافـع برتـری تاریخـی و جهانـی مدرنیتـهٔ غربـی یـا بـه قـول هابرمـاس[16] «در زمینـهٔ همـهٔ زمینه‌هـا» (Habermas, 1999, pp. 218-219) بداند. این سیسـتم، ناچار است در جایی از حرکت باز ایستد که هر آنچه پیش از آن هسـتی یافته و سپس ناپدید گشته، در حکم خادم این موقف واپسـین باشـد. آیا این موقف که هگل آن را در پیکر ناپلئون مجسم دید، به گونه‌ای نقشِ همان مرجعیتی را ایفا نمی‌کند که آدرنو، پدیدارشناسـی هوسـرل و شـاگردانش را بـه وام‌گیری توجیـه ناشـدهٔ آن از بیرونِ سیسـتم متهـم می‌کند؟ در واقع آدرنو در سراسر کارنامهٔ فکری خود، در *دیالکتیک روشـنگری*، در *دیالکتیک منفی*، و در بخشهایی از *اخلاق صغیـر* (مثلاً قطعهٔ ۴۵) نشـان می‌دهد که بـر این موقف ناگزیـر در فلسـفهٔ هـگل (موقفـی کـه هگل را بـه توجیه گونه‌ای تئودیسه برای سبعیتهای تاریخی سوق می‌دهد) (هـگل، ۱۳۳۶، ص ۹۴) عمیقاً وقوف دارد. دیالکتیک هگل به اقتضای سـیر تکاملی‌اش، آن چیزی را حقیقی می‌داند کـه کلی باشـد، و فقط در اندیشـهٔ خدا یا تاریخ اندیشـهٔ انسانی وجود داشته باشد (همان، ص۴۹). وقتی هگل از روح مطلـق به عنوان غایت پدیدارشناسـی روح که همان توصیف سیر کمال آگاهی اسـت، سخن می‌گوید، الزاماً نباید به سلسـله مراتبی طولی اندیشید که روح مطلق تنها در انتهای آن ظهور می‌کند. خودآگاهی در پدیدارشناسی روح، اساسـاً و الزاماً بازتابی[17] است: من تنها خود را در پرتو دیگری می‌شناسـم. شـناخت بی‌واسطهٔ خود، عینِ بیگانگی اسـت. دیگری با تفاوتش و بانشـان دادن آنچه من نیسـتم، مرا متوجـه خودم می‌کند. این همان شـیوهٔ سلبی اسـت که به تناقض دیالکتیکی معروف شده است. بنابرایـن، مـن و نامـن هـر دو لـوازم خودآگاهی‌انـد. هـگل در همـان اوایل مقدمهٔ *پدیدارشناسـی روح* تأکیـد می‌کند کـه در ایـن بالندگی

16. Jurgen Habermas
17. reflexive

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

پیش‌رونـده حقیقـت، نباید صرفـاً بر تفاوتهـا نظر کرد. «غنچـه با از هم شـکفتن گل ناپدید می‌شـود» و می‌توان گفـت که این یک، آن یک را باطـل می‌کند، به همین منوال میوه روشـن می‌کنـد که گل هسـتی کاذب گیاه اسـت و میـوه اکنون همچـون حقیقت گیـاه به جای گل نشسـته اسـت. این اشـکال تنهـا خـود را متمایز نمی‌کننـد، بلکه به سـبب ناسـازگاری با هم خود را طـرد می‌کنند، لیکن همزمـان سرشـت سیالشـان آنهـا را عناصـر وحدتـی سـازمان‌یافته می‌سـازد که نه تنها هم‌ستیز نیستند، بلکه هـر یک همان قـدر ضروری اسـت که دیگـری، و همین ضرورت برای نخستین بار حیات گل گیاه را نقش می‌زند (Hegel, 1970, p. 12). ایـن ضـرورت بـه دیگر سـخن یعنی از پسـت‌ترین تا عالی‌ترین مراتب تشـکیل ایدهٔ کلی گیاه همه به یکسـان در خدمت ایدهٔ کلی هسـتند. گیاه در غنچه نیز حضور دارد و به همین منوال روح مطلق چیزی نیست که همچون رویداد هستی در تفکر بازپسین هایدگر فـارغ از قانونمندی و بنا به ارادهٔ مبهـم تقدیر تاریخی را عـوض کند. ایـن روح مطلق، این عالی‌تریـن مرتبهٔ کمال خودآگاهـی همان قـدر نیازمند ادراک حسـی جـزء بیّن حیوانی اسـت کـه ایـن ادراک برای آن ضروری اسـت. آدرنـو از آن رو در خـور تأمل و نقد و خوانش اسـت که از موضع تئوری انتقـادی در برابر کلیت هگلی و رویداد هایدگری می‌ایسـتد و هر دو را کاذب اعلام می‌کند. اینکه کدام‌یـک از این تئوریها قابـل دفاع و موجه‌ترند، در اینجا محل بحث نیست. آنچه در اینجا منظر نظر است، رویکرد هنری هگل و هایدگر و نگاهی اجمالی به جهان داسـتانی کافکا در همین زمینه اسـت. مسـلماً تئوری زیباشناختی هر فیلسوفی بر فلسفهٔ او مبتنی است. نزد هگل کار هنری صورتی از بی‌واسـطگی ناپرورده اسـت که با وسـاطت فلسفه باید به صورت مفهومی درآید. هنر متعلق به جلوهٔ حسی ایده است.

هنر به حقیقتِ جهان حسـی ره نمی‌یابد. این کاری اسـت کـه بر عهـدهٔ منطق اسـت. فراگذار از امور حسـی همان اندیشـیدن یعنـی ممّیزهٔ انسـان اسـت. «در واقـع برای جانوران چنین گذاری رخ نمی‌دهد. آنها در حد حساسیت و شـهود درجا می‌زنند. هم از این‌رو، حیوان دین ندارد» (Hegel, 1965, p. 75). سـیرتحول تاریخـی هنـر از نـگاه هگل از سـه مرحلهٔ نمادیـن، کلاسـیک و رمانتیک می‌گذرد.

در هنر نمادین و تا حدی مشـرکانه که به عصر اسـاطیر تعلـق دارد، نمـاد، هرگـز بـه مفهـوم انتزاعـی خـود، پیونـد ضروری پیـدا نمی‌کند. شـاخص هنر کلاسـیک، مجسمه‌سـازی یونانی اسـت. هـگل بر آن اسـت که در مرحلهٔ کلاسـیک پیکره‌های انسـان معنی و جسمانیت را یکـی می‌کنند. «تنها خارجیت انسـان می‌تواند معنویت را به شـیوه‌ای حسـی متجلی کنـد» (Ibid, p. 419). هنر در مجسمه‌سـازی یونانی به کمال می‌رسد و پایان می‌یابد. هنـر رمانتیک بر بنیاد عقیده به تجسـد مسـیح و حسـی کردن خداسـت. وقتـی حقیقت تنهـا در اشـکال انتزاعی بیان می‌شـود، پس هنر غالب عصر جدید یعنی رمان که پایبند اشخاص منفرد و محتوای دلبخواه است، نمی‌تواند حقیقت را بازگوید. تفسـیرپذیری نامحدود به عقیدهٔ هگل

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

بـر این عجـز رمان صحه می‌گـذارد. ما هنـر کافکا را به عنوان نمونـهٔ معروفی از این تفسـیرپذیری بعـداً تحلیل می‌کنیـم. لیکن قبلاً نـگاه هایدگر به کار هنـری و هنر را مرور می‌کنیم.

هایدگر و مرگ هنر

شـاید بهتر باشـد زیبایی‌شناسـی هایدگـر را از توافـق او بـا تئـوری مرگ و پایان هنر آغاز کنیم. هایدگر با پیروی کاملاً آشکار و آری‌گویانه از هگل بر مرگ هنر در عصر مدرن صحه می‌گـذارد. مقصود از عصر مدرن عصری اسـت کـه آغاز آن بـا پایان قرون وسـطی، و وقوع رنسـانس همزمان است. اعلام این همداستانی در مجلد اول *نیچه* و موخرهٔ *خاسـتگاه کار هنری* نشان از تجدید نظر هایدگر در مضامین قبلاً مطرح شـده او در *خاسـتگاه کار هنری* دارد کـه غالبـاً مفسـران آن را همچون مانیفسـت هنری هایدگـر پذیرفته‌اند. در *خاسـتگاه کار هنری* تندیسـهای اگینا[18]یـی در مـوزهٔ مونیـخ، آنتیگونـه سـوفوکل، معبد پایستوم[19]،کلیسـای جامـع بامبرگ، تابلـوی «یک جفت کفـش روسـتایی» از وان‌گـوگ، شـعر «چشـمهٔ رومی» از کنـراد فردیناند مایر[20] شـاعر سویسـی قرن نوزدهم، چکامه‌های هولدرلین و کوارتتهای بتهوون آثار متنوعی از هنرهای تجسمی، شعر و موسیقی هستند که هایدگر به عنـوان کارهای هنری بر می‌گزیند، بـه برخی از آنها به اشاره‌ای بسـنده می‌کند و برخـی دیگر از جمله تابلوی وان‌گوگ ومعبد پایسـتوم را موضـوع تفسـیر هنری خود قـرار می‌دهد. پیداسـت که تابلوی وان‌گوگ، اشـعار هولدرلیـن و فردیناند مایر، و کوارتتهـای بتهـوون بـه هنـر مـدرن یا دسـت کم به آفریده‌هـای هنری عصـر مدرن تعلـق دارنـد، و انتظار می‌رود که حسـب تئوری «مـرگ هنر» از حیطهٔ چیزی به نام هنر بزرگ خارج باشـند. نه فقط ایـن آثار، بلکه همهٔ آفریده‌های هنری عصر جدید باید از منظر هگل و هایدگر از ذات هنر دور افتاده و دربند حسانیات (زیبایی‌شناسی) که نزد هایدگر مسـبب اصلی سـقوط هنر بزرگ اسـت، گرفتـار آمده باشـند. اگر بنا باشـد که فهرسـتی از آثار هنـری در ذیل مقولهٔ کلی هنر فروتر، یا هنر استحسـانی فراهـم آوریـم، بایـد به کار دشـوار و پـر زحمتی چون نوشتن نوعی دانشنامهٔ آثار هنری مدرن تن در دهیم. در این صورت کلیهٔ آثار موتـزارت، هایدن، بتهوون، مالر، واگنر و آثار همهٔ آهنگسـازان بزرگ و کوچک و همچنین کلیهٔ پرده‌ها، تابلوهای نقاشـی، تندیسـها و مجسمه‌های تراویده از نبوغ کسـانی چون رافائل، داوینچی، سـزان، وان‌گوگ، پیکاسو و ... و نیز همهٔ نوشته‌های ادبی تا آنجا که هنرشـان محسوب می‌داریم، از درام و شعر گرفته تا رمان و داستان کوتاه و به همین منوال کلیهٔ فیلمها تا آنجا که سـینما را هنر می‌دانیم و خلاصه هر آنچـه اثر هنری عصـر مـدرن محسـوب می‌شود، همه یکجا در همان واگنهـای بـاری‌ای تلمبـار

18. Ägina
19. Paestum
20. Conrad Ferdinand Meyer

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

شـوند که در اینجا باید ادبیات و هنـر مبتذل را به خراب آباد حمل کنند و به دیگر سـخن، برای نخستین بار برای شـمارش کتب و حلقه‌هـای فیلـم و تابلوهای نقاشـی با نگاهی خشـک و تر سـوزِ واحدی همچـون واگن و وانت به کار برده شـود. حمل ادبیات با قطـار باری که مارکز در *صد سـال تنهایی* نیز به آن اشـارتی دارد، در عصر مـدرن و پـس از اختـراع لوکوموتیـو و صنعـت چاپ و امکان تکثیر تکنیکی و انبوه آثار هنری دیگر یک استعاره نیسـت. یـا وام‌گیری اصطـلاح «هاله» از والتـر بنیامین. شـاید بتوان گفت که فروپاشی «هالهٔ» حرمت برانگیز کار هنری امروزه در همه جا مشاهده می‌شود: در بازار نشر کتـاب کالاها بر چرخهای دسـتی و در باربندها و واگنها توسـط کارگرانی که تولستوی عرق‌ریزی آنها را موجب شـرمندگی نویسـنده می‌دانسـت، (تولسـتوی، ۱۳۶۴، ص۱۲). به این سو و آن سو حمل می‌شوند. شیوهٔ 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 سـینما از پابسـتگی به بازار عرضه و تقاضا به آسانی رها نمی‌تواند شد. این درست که هر چه باشد، کالای فرهنگی تفاوتهایی ماهوی بـا کالاهای دیگر دارد، اما این تفاوتها مانع آن نیسـت که گردانندگان بازار هنر پیشـاپیش ذوق و سلیقهٔ مشتریان را برای دوام و بقای سود و سرمایه خود هموار نکننـد. حمل هنر و تفکر بر واگنهای بـاری که بی‌تردید، آثار هگل و هایدگر را نیز شامل می‌شود، دیگر یک اسـتعاره نیسـت، بلکه یک رخداد جاری است: فروپاشـی عینی هاله، به بیانی دیگر تکثیرپذیری تکنیکی مخاطبـان و به تعبیر هایدگر محافظان[21] کار هنری را نیز پیشاپیش تعیین می‌کند و به تعبیر تئودور آدرنو[22] رابطهٔ کار و مخاطب را به دادوستد مصرف‌گرایانه نازل می‌کند. تصادفاً این دو فیلسوف که به دو حوزهٔ فلسفی نه چندان همگـون تعلق دارند، در نگاه نخسـت می‌نماید که در باب قدرت سلطهٔ تکنولوژی و منشأ بودن آن در نسبت سوژهٔ مدرن با طبیعت درون و برون نگرش مشابهی دارند. اگر چه استعارهٔ واگن باربری بیش‌تر توسط داستان‌نویسان بـه کار رفتـه اسـت، امـا این فلاسـفه نیـز به شـیوه‌ای دیگـر به مدلول آن واقـف بوده و به این بیان اسـتعاری اشـاره کرده‌انـد. به نـزد آدرنو یکدست‌سـازی صنعت فرهنگ در نظام سـرمایه‌داری پسـین و در جامعهٔ لیبرال - دموکراتیک از همان خاستگاه فاشیستی ریشه می‌گیرد که به سـوزاندن اجساد انسانی در کوره‌های آدم‌سوزی هیتلر منتهی شـد. از دیدگاه هایدگـر تکنولوژی نه صرفاً بـه عنوان معلـول تمدن مدرن، که به سـبب سرچشـمهٔ باسـتانی‌ای که تکنولوژی مدرن، خود معلول آن اسـت، ذاتاً ظهور چیزی به نام Ge-stell است. پیشوند Ge در این واژه افـادهٔ معنای فراهـم‌آوری و تجمیع می‌کند و معلوم اسـت که این پیشـوند در اینجا اسـم مفعول نمی‌سـازد، چـه در این صورت بایسـتی به جای آن لفظـی چـون das Gestellte به کار می‌رفت.

ایـن توضیـح ابتدایی کـه از بابت آن

21. bewahrers
22. Theodor Adorno

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

باید پوزش 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 تجمیع 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، بازنمود) که آن را شیوهٔ 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: خواجگی و گشتالت*، واژهٔ گشتل را به ماهیت «جنبش‌انگیزی جمعی تکنوکراسی برای فراوری، حمل و نقل و مدیریت بی‌مقصد» اسناد می‌دهد (Junger, 1932, p. 100). گزینش این واژه توسط هایدگر برای بیان نحوهٔ 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.

23. Ernst Jünger
24. Willkürlich / arbitrary

انتخاب خودرأیانهٔ[۲۴] واژه، از دید هایدگر، امری متعلق به ادبیات مدرن است. Ge- stell همهٔ 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 همهٔ 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، ص۲۲). 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.

خاستگاه هنر به نزد هایدگر

تکنولوژی و هنر نزد هایدگر هم‌سرچشمه‌اند. واژهٔ یونانی تخنه (tekhnē) مأخوذ از tiktein (با املای لاتینی) است که به معنای بارآوری، فراوری و تولید است. گرچه واژهٔ هنر در فارسی هم به معنای صنعت و هم معنای فراوردهٔ زیباست، اما

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

اگر معنای اصیل فرادید باشد، این واژه و حتی واژهٔ art را مشکل بتوان برگردان مطابقی برای تخنه انگاشت. «هونر» 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 نمی‌شود. ریشهٔ لاتینی art به معنای سلاح و جنگ‌افزار است که هنوز آثار آن در واژهٔ 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 می‌تواند معادل تخنه باشد. هرچند در اینجا با این معادل کاملاً مطابق نیست، زیرا تخنه نزد یونانیان متضاد اپیستمه (episteme) یا دانش نظری محسوب می‌شد. لیکن هایدگر این معانی لغتنامه‌ای را رد می‌کند. او تخنه را نه متضاد اپیستمه بلکه متضاد فوزیس (Phusis) یا طبیعت می‌داند. فوزیس ظهور موجودات از جانب خودشان است. تخنه، دانش[25] یا علمی است که رفتار ما با طبیعت را راه می‌برد و با Machenschaft (ماشینیسم) آلمانی قرابت معنایی دارد. تخنه، ساختن و هنر، ساختن نیست (Heidegger, 1961, p. 96 f). هنرمند[26] بدواً می‌داند که چگونه به موجودات مجال آشکار شدن بدهد.

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

تکنولوژی نیز بدواً شیوهٔ ساختن چیزها و انجام کارها نیست، بلکه شیوهٔ انکشاف و آشکارسازی است که سابق و مقدم برساختن است. هایدگر در مجلد دوم *نیچه* می‌نویسد: «اینکه چیزی چون موتور دیزل وجود دارد، بنیادی تعیین‌کننده و غایی دارد. این بنیاد به این امر راجع است که آنگونه مقولات طبیعت که بعدها تکنولوژی ماشینی از آنها بهره‌برداری می‌کند، زمانی توسط فلاسفه به طور خاص محل تفکر و تعمق واقع شده اند» (Heidegger, 1961, p.79). بدین‌سان می‌توان گفت که گشتل بدواً نوعی انکشاف است، به نحوی که طبیعت نه متجلی حقیقت، بلکه متجلی ذخیرهٔ قائم و دائمی است که می‌تواند منقاد یک چارچوب گردد.

اما همان‌طور که گفته شد، گشتل سرچشمهٔ هنر نیز هست. در اینجا هایدگر در *خاستگاه کار هنری* گشتل را گویای طریقی می‌داند که شکاف میان زمین و جهان را شکل می‌دهد و به قالبی در می‌آورد که Gestalt یا هیئت یک کار هنری مثلاً یک معبد است (Heidegger, 1972, p. 52). پیداست که این تصویر عجیب که برحسبِ آن، زمین نمایندهٔ مصالح مادی کار هنری از جمله رنگ، سنگ و صورت و جهان نمایندهٔ خلاقیت هنری است، نیاز به توضیح بیشتری دارد.

هایدگر خاستگاه، سرآغاز و سرچشمه[27] کار هنری را در چه می‌بیند؟ کار هنری از یک سو به صخره می‌ماند. ابزار نیست. بی‌غرض و بی‌مقصود است. این وجه کار هنری

25. Wissen
26. technites
27. Ursprung

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

همـان مـواد شـیءگانه و طبیعی آن اسـت. کار هنری از سـوی دیگر به یک ابزار مثلاً جارو می‌ماند. توسـط انسـان ساخته شـده، طبیعی و شـیء واره نیست. اما سـویهٔ سـومی نیـز در کار اسـت. خلاقیـت هنرمند به لحـاظ بی غرضـی شـباهتی بـه خلاقیت طبیعـت دارد (Ibid, p. 10 ff). بـر حسـب مضمـون کتاب *هسـتی و زمـان*، باید بگوییـم هنرمند اسـت که مصالـح مادی و نشـاندن صـورت هنـری بـر آنهـا را انتخـاب می‌کند. بی‌درنـگ بایـد افزود که در *هسـتی و زمان* سـخنی از فراینـد آفرینش کار هنری در میان نیامده اسـت. لیکن در این کتاب هایدگر نشـان می‌دهد که نخسـتین تماس انسـان با اشیاء تماسی ابزار ورزانه است و این انسان اسـت که ابزار یـا چیزهای تودسـتی را بـر می‌گزیند، خواه برای کاربرد سـودمند، خواه بـرای تبدیل آنها به کاری هنـری (Heidegger, 2001, pp. 69-88 & 102-112). در خاسـتگاه کار هنری بر عکس، هنرمند کار را انتخاب نمی‌کند. او کار را نمی‌سـازد. برعکس این کار اسـت که هنرمنـد را هنرمند می‌کند. نه بـه این معنا که تا کسـی کاری هنری خلق نکند، هنرمند نمی‌شود بلکه، بـه ایـن معنا کـه هنرمند از سـویهٔ خود بـر آفرینندگی خود مسـلط نیسـت. بر عکـس او تحت سـلطهٔ جریان آفرینـش اسـت. اصل هنر اسـت نـه هنرمنـد و نه کار هنـری . این مضمـون را هایدگر بـا دوری هرمنوتیکی توضیـح می‌دهد. نسـبت هنرمنـد و کار آن نیسـت که یکی خاسـتگاه و دیگری صادر شده از خاستگاه باشد. به دیگر سـخن، هنرمند خاسـتگاه کار و کار، خاستگاه هنرمنـد اسـت و این بـی آن وجود ندارد. بـا این همه، این هر دو به واسـطهٔ امر ثالثی وجود دارند. هم از این رو آن امر ثالث در اصل اول اسـت. این امر ثالث همان هنر اسـت. آیا این دور هرمنوتیکـی که در چرخش آن هنرمنـد و کار هنری هـر دو چون مأمـوران بی‌اختیار هنر هسـتند، عجیب و شـگفت‌انگیز نیست؟ آیا مصادیق انضمامـی و عملـی هنر آفرینی بـا آن همخوانی دارند؟ مسـلماً خیر. سینما اگر هنر محسوب گردد، به اقتضای وابسـتگی آن به صنعـت و همچنین گروهـی بودن آن دقیقـاً و به‌ناچار بر گزینش شـخصی، بر برنامه‌ریزی دقیـق و زمانمنـدی مراحـل تولیـد متکـی اسـت. هـر دکوپـاژی نافی تفسـیر هایدگر اسـت. بـه همین منوال انبوهـی از آثار نقاشـی، موسـیقی، شـعر و رمان اگر هنـر محسـوب گردد، به روشـنی از قصد و دسـت کم منشأیت سوژه هنرمند، فراورده شده‌اند. حتی در هنر سـوررئال که بر خودکاری پافشـاری می‌شود، مؤلف سرچشـمه و خالق اثر اسـت. پس چگونه هنر می‌تواند خاسـتگاه کار و هنرمند باشد؟ هایدگر خود بسیاری از کارهای هنری عصر مدرن را می‌سـتود و به شاعرانی چـون ریلکـه، هولدرلین، پل سـلان، موریکـه و تراکل دلبسـتگی داشـت و از مکتبهـای ادبی زمـان خود مثلاً از دادائیسـم و سوررئالیسـم و همچنیـن بـه طور کلی از ادبیـات گریزان بود. این بدان معناسـت که وی همهٔ کارهای هنری عصر مدرن را روانهٔ واگن باربری آثار مبتذل نمی‌کرد. لیکن وی همداسـتان بـا هگل اغلب این آثـار را متعلق بـه هنر بزرگ نمی‌دانسـت. مراد وی از

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

هنر همان هنر بزرگ، یعنی هنری است که محل رویداد ظهور حقیقت هستندگان است. اینکه هنرمند منشأ کار هنری نیست، چیزی مرموز از آن‌گونه که افلاطون به شاعران نسبت می‌داد نیست. مسئله آن نیست که هنرمند ملهم از الهامی بیرونی مثلاً الهام خدایان یا شیاطین از خود بی‌خود می‌شود. قضیه به ساده‌ترین زبان آن است که در کار هنری حقیقت موجودات یعنی موجودات آن سان که هستند، مکشوف می‌گردد و از همین رو، هایدگر مخاطبین کار هنری را نگه‌دارنده و محافظ می‌خواند تا واژهٔ bewahren (نگه‌داشتن) را با wahr(حقیقی)و Wahrheit(حقیقت)مربوط کند.

بنابراین، تأثیر و تأثر حسی یا ادراک حسّانی (زیبایی‌شناختی) امری ثانوی است نه گوهر بنیادین کار هنری. واژه Ästhetik مأخوذ از استیس (aisthesis) یونانی است که بر ادراک حسی دلالت می‌کند. استتیک که معادل زیباشناسی یا زیبایی‌شناختی برای آن بسنده و اساساً درست نیست، نگرشی را بنا می‌نهد که بر مخاطب کار هنری و تأثر حسی او از زیبایی اثر متمرکز است. نزد هایدگر نگرش حسّانی (زیبایی‌شناختی) دقیقاً همان چیزی است که مرگ هنر بزرگ را در آن باید جست. زیبایی‌شناسی وقتی به میدان می‌آید که پیشاپیش کار هنری به ابژه‌ای برای احساسات و تأثرّات ذهنی مخاطب تبدیل شده است. باید توجه داشت که در اینجا هایدگر به جای واژهٔ Object یا Objekt یا ابژه که ریشهٔ لاتینی دارد و در اصل به معنای برون افکنده است، واژهٔ آلمانی Gegenstand را به کار می‌برد که دقیقاً و لفظاً به معنای «برابر ایستا» ست و معمولاً به ابژه ترجمه می‌شود. کار هنری برحسب دیدگاه حسّانی (زیبایی‌شناختی) وقتی ارزش هنری پیدا می‌کند که در برابر حس و درک مخاطب قرار گیرد. کار هنری وقتی که به ابژه قلب شده باشد، برای موزه و نمایشگاه مناسب می‌گردد. در این صورت، کار هنری دیگر عرصهٔ رویداد ظهور حقیقت نیست، بلکه آلت احساسات ذهنی و شخصی است. نگرش حسّانی از متافیزیک انسان‌مدار مدرنیته بالیدن می‌گیرد. حالات، شیوهٔ احساس و ادراک آدمی در حضور چیزی عامل تعیین‌کننده و تعریف‌کننده هر آنچه انسان با آن مواجه می‌شود، می‌گردد. 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 بازنمود در می‌آیند، ظاهر می‌شوند. Vorstellung که آن را معمولاً به تصور یا بازنمود ترجمه می‌کنیم، در اصل به معنای «برابر نهشت» است یا آنچه برابر آگاهی ظاهر می‌شود. هایدگر اساس و شیوهٔ تفکر متافیزیکی مدرن را تفکر بازنمودینی[۲۸] می‌داند که به باور او اصلاً تفکر به معنای اصیل کلمه نیست (Heidgger,1997,pp.15ff).

۲۸. «بازنمود» معادل دقیق representation است. باید گفت که هایدگر معادل آلمانی این واژه یعنی vorstellung را با دلالتی وسیع‌تر به کار می‌برد. بدین معنا که کل تفکر مفهومی را ذیل این واژه قرار می‌دهد.

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

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 پیشینهٔ فلسفی و چه برحسب تحلیل این سلطه، اختلافی بنیادین و اساساً هم‌ستیز دارند. کارهنری نزد آدرنو به هیچ وجه عرصهٔ ظهور مطلق یا حقیقت نیست. هرگونه بنیاداندیشی نزد آدرنو چیزی جز تلاشی تمامیت‌خواهانه برای اینهمان‌سازی نااینهمانی‌ها نیست. در عین حال کار هنری نزد او مبتنی بر دورنمایهٔ مستقل خویش است. آدرنو در پژوهشی دربارهٔ بتهوون نظریهٔ 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، تلقّیها و زوایای دید کسانی که در موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و سالنهای کنسرت می‌پلکند، خود را عرضه نمی‌کند. حسّانیات یا زیبایی‌شناسی بیرون از کار نیست، بلکه درونِ آن است. کار هنری همان طور که هگل و هایدگر می‌گویند، بدواً 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 درونِ بطری بیرون می‌کشد. صدای سوژه صرفاً نوعی مدخلیت 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 سوبژکتیویته 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 همداستان 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 هستی‌شناسانهٔ 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 هستی هایدگری را به جای مدخلیت 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:

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

سوژه‌ای اقتدارطلب که با قربانی کردن نااینهمانیها سلطهٔ خـود بر طبیعت برون و درون را از طریق اینهمان‌سـازی کاذب سـوژه و ابژه برقرار می‌کند. پدیدارشناسـی برای رهایـی از ایـن مرجعیت سـرانجام به مرجعیـت جدیدی مجال جولان می‌دهد. کار هنری نزد هگل و هایدگرعرصهٔ مدخلیـت این مرجعیت اسـت، لیکن این مدخلیـت به باور آدرنـو فریبـی بیـش نیسـت. چیزی بـه نـام کل، مطلق، سرچشـمه و رویداد هسـتی نه در بیرون و نـه در درون وجود ندارد. این اسـت که سرچشـمگی کار هنری و تقدم آن بـر مخاطـب از دیدگاه آدرنو صرفـاً از نگاهی کلی‌نگر به تفکر هنری هایدگر و هگل نزدیک اسـت. نزد آدرنو هر کار هنـری‌ای یگانه اسـت و عرضه‌کننـدهٔ محتوای صدق خود. بنابراین شیءوارگی کار هنری که مضمون مشترک آدرنو و هایدگر اسـت، به هیچ‌وجه آن‌گونه که هارتمان[29] می‌اندیشـید، شـیئی مصنـوع نیسـت کـه ارزش زیبایی شـناختی بر روی آن انداخته یا Superimposed شـده باشد (quoted in: A Heidgger Dictionary, 2000, p. 19).

نزاع بر سر مدخلیت سوژه

در اینجـا مخصوصـاً و عمـداً بـه هارتمـان اشـاره کردیـم تا بـه این نکته برسـیم که تصادفاً هایدگر نیز موضعـی خـلاف هارتمـان و همهٔ زیبایی‌شناسانی دارد که شیئیت کار هنری (شـیئیت اعم از سنگ، رنگ و صوت) را بـه منزلهٔ چیزی می‌نگرند که قبلاً چون شـیئی فی‌نفسه به دور از دست و فکر انسان در جایی عاطل و باطل افتاده بوده و متعاقباً و بعداً هنرمند آن را به دست گرفته و نقش ذهن و خیالش را در آن تعبیه کرده اسـت. نه فقط شـیء برای مصرف سـودمند است بلکه همچنین شـیء زیبا برحسـب فلسـفهٔ هایدگر در تمـام مراحل آن هرگز بدواً شـیئیی که صرفاً شـیء باشد، نیست. تمامی *هسـتی و زمان* مبتنی بر این سـنگ بناسـت که انسان یا دازایـن موجودی که چون مظروفی در درون جهان قرار گرفته باشد، نیست.

دازایـن خـود در - جهان - بودن اسـت. ثنویتـی که میان سـوژه و ابژه مفروض اسـت، صرفاً امری ثانوی اسـت کـه نظریه‌پـردازان آن را جعل کرده‌اند. بـه همین منوال هایدگـر در خطابـهٔ فشـرده و نسـبتاً کوتاه خـود به نام *خاسـتگاه کار هنـری* می‌کوشـد همان چیـزی را رد کند کـه آدرنو بـه او نسـبت می‌دهـد: خارجیت معنـای کار هنـری و فرض پیشـین جدابودگـی و بیرون‌بودگی آن. ایـن داسـتانی اسـت که سـرنخ آن را در مکتـب فرانتس برنتانو[30] و شاگردش هوسرل باید جست. آنها بودند که در دوران جـولان نوکانتیها در آلمان با طرح نظریه‌ای به نام حیث التفاتی یا قصدیت[31] بنیاد جدایی و ثنویت سوژه و ابژه را متزلزل سـاختند. در حد این مختصر همین قدر می‌توان گفت که حسـب نظریهٔ قصدیت در هیچ شرایطی یک کنش ذهنی یا روانی نمی‌تواند چون جزیره‌ای بسـته و بریـده از متن باشـد. هر آگاهی‌ای یـک آگاهـی از .... و هر عشـقی یک عشـق بـه ..... و هر لذتـی یک لذت از ..... اسـت. تغییر دو گانهٔ سوژه

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

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

و ابژه به نوئسیس (اندیشه) 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 سوژهٔ دخالت‌گر بنا را بر ابژه‌ای می‌گذارد که همچون من اندیشندهٔ 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. بدواً ماکس شلر و سپس هایدگر می‌کوشند تا پدیدارشناسی را از معضلاتی 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 قیمومیت سوژه هدفی است که هایدگر در کار فلسفی خود و به تبع آن در نظریهٔ هنری خود دنبال می‌کند، پس این امر که خاستگاه کار هنری نه در مخاطب و نه در هنرمند، بلکه در هنر است، نتیجهٔ 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 حوصلهٔ این مقاله است) مضمون فکری‌شان را در بوتهٔ نقد و داوری بگذاریم.

اما نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدرنو برخلاف فلسفهٔ 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 توزی سوژهٔ تقویم‌کننده دفاع می‌کند. نظریهٔ 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 نظریهٔ بیرون‌بودگی و منشأیت بیرونی جانمایهٔ کار هنری را به خود منتسب نمی‌داند. صدور حکم نهایی در این دعوا از عهدهٔ این نگارنده خارج است، لیکن صرف نظر از این مباحث، هنر مدرن اعم از اینکه کوچک و ذهنی باشد یا بزرگ و عرضه کنندهٔ 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 طورکه هولدرلین و ریلکه از زمانهٔ عسرت سخن می‌گویند، ادبیات کافکا نیز سراسر از اسارت فلج‌کنندهٔ انسانها در برابر نیروهای پدرسالارانه‌ای سخن می‌گوید که به قول والتر بنیامین از عصر پیشاتاریخی و از دوران اساطیری برخاسته‌اند (بنیامین، ۱۳۶۶، ص۱۳۱). بزرگی و

32. schematisch / schematic

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

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 دنباله روان این فلاسفه به آسانی به خوار داشت و وازنش[۳۳] ارزش‌گذارانهٔ کل هنر مدرن تبدیل شده است. اصطلاح «مرگ هنر» خود گویای آن است که هنر بزرگ با روانه کردن کل آثار مدرن در واگنهای 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 دق‌الباب 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 همچون شاهدی بر هنر مدرن

کافکا می‌گوید: «هنر ما کورگشتگی و حیرانی فراروی حقیقت است. تنها آن نوری که صورتک شکلک باز و مضحک ما را پس می‌راند حقیقی است و دیگر هیچ» (Kafka, 1992, p. 238). کافکا شاید تفسیر برانگیزترین هنرمند زمانهٔ ما باشد. سوزان سانتاگ در مقالهٔ «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 جامعهٔ سرمایه‌داری پیشرفته تعبیر می‌کند، تفسیر روان‌کاوانه که رابطهٔ کافکا با پدرش را مضمون نهفتهٔ آثار او می‌داند و تفسیر دینی که قصر و دادگاه را به منزلهٔ محکمهٔ 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 آفریدهٔ کافکا راه‌هایی بعضاً امیدوارانه به

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

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

سوی خداست. چهرهٔ مضحک مقامات دادگاه و قصر، بی‌درنگ ما را از برود ناامید می‌کند.

مارتین بوبر، گرشوم شولم[37] و اریش گروتسینگر[38] آثار کافکا را برحسب برخی از فرقه‌های عرفانی یهودی و مسیحی به تلاش نومیدانهٔ انسان برای رسیدن به ساحت اعلایی تعبیر می‌کنند که در سکوت، مستوری و بی‌اعتنایی نسبت به انسان آرمیده است (جمادی، ۱۳۸۲، صص۳۷۲-۳۰۳). لیکن این تفاسیر کافکا را همان کسی نشان می‌دهد که در زمانهٔ مرگ هنر احمقانه به دنبال هنر بزرگ است. کافکا در یادداشتها و نامه‌های خود بارها از بی‌اعتقادی خود به متعارفان زمانهٔ خود اشاره کرده و آنها را شیّاد و فریبکار خوانده است. خصلت مشترک همهٔ این تفسیرهای دینی آن است که خود را از خوانش نشانه‌های درون‌متنی خلاص کرده‌اند و با احکامی کلی دربارهٔ 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 دهکده* و *داوری*)، 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 دهکده*) صدای سوت مانند (*نقب*) و دریافت نامه‌ای از روسیه (*داوری*) و دعوت به مساحی[39] (*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 می برد، 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 کشمکشی شجاعانه تبدیل می‌شود. به هیچ وجه نمی‌توان از سلطهٔ 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 حیطهٔ پرسپکتیو قهرمان داستان

37. Gershom Scholem
38. Erich Grozinger
39. Landvermessung / land-surveying

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

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 می گریزند 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، برگهٔ 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 موریس بلانشو[40] امر نامعقول[41] همین که با فهم و پرسش مواجه شود، از هم می‌پاشد. بلانشو به این جملهٔ عجیب کافکا استناد می‌کند «کلاغها برآن‌اند که یک کلاغ برای نابودی همهٔ 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؛ اندیشهٔ 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 اندیشهٔ منطقی» (Blanchot, 2003, p. 182) نامعقول 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 میوهٔ ممنوعه (میوهٔ معرفت و همچنین میوهٔ زندگی) بر سر قهرمان کافکا نازل می‌شود. هایدگر می‌گوید: «خود بودن یا خود نبودن» و با آیین هستی‌شناختی راه انتخاب را به مثابهٔ امکانی ذاتی گشوده فرض می‌کند. چون نیک بنگریم، عمدهٔ جاذبهٔ *هستی و زمان* 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

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

این‌گونـه نویدها را بـاور نمی‌کند. به قـول والتر بنیامین «کافکا هرگز فریب وسوسه‌های رستگاری را نمی‌خورد» (بنیامیـن، ۱۳۶۶، ص۱۳۵) آن نیـروی نجات بخشـی که هایدگـر در شـعر هولدرلین می‌بیند، آن تئودیسـهٔ هگلی کـه بلایا و مصائب بشـری را در خدمت کمال یافتن روح قربانی می‌کند، آن معاصرت با مسـیح که کی‌یرکگور آن را در اعماق سـوژهٔ مطلقاً فردیـت یافته می‌جوید، و همهٔ آفـاق رهایی‌ای که در عرفان کاباله، در حسـیدی‌گری،[۴۲] در مکتب تئوزوفی رودولف اشـتاینر[۴۳] و در صهیونیسم وعده داده می‌شوند، در جهان کافکا چیزی جز عصاهای زیر بغل نیسـتند. حادثه‌ای که قهرمان کافکا را از خود به در می‌کند، خود را در وضعیت نه این و نه آن یافتن است. خـود بـودن و خود نبودن بدین‌سـان بـرای کافکا امری دیگر می‌شـود: سـرگردانی ابدی میان وجود راستین و وجـود وانمودین و آشـتی‌ناپذیری ایـن دو. بنیامین این پارادوکـس را بدین‌سـان ترجمه می‌کند: پیشـاپیش در تماشـاخانه بودن (همان، صـص ۱۴۷-۱۴۶). او به نکتهٔ باریکی اشاره می‌کند: در صحنهٔ واپسین رمان *محاکمه*، یـوزف‌کا از یکـی از جلادان خود می‌پرسـد: «شـما در کدام تماشـاخانه بازی می‌کنید؟» پارادوکس نهایی کافکا را شـاید به از این نتوان چکیده کـرد: فریب بزرگ همان فریب‌ناپذیری اسـت. واژهٔ Angst که نـزد هایدگر حال بنیادین فراروی عدم است، تصادفـاً از واژه‌های مکرر فرانتـس کافکا بـه ویژه در نامه‌هایی اسـت که به محرم‌ترین انسان زندگی‌اش میلنا نوشته است. حتی می‌توان گفت که این تشویش، تشویشی وجودی اسـت در برابر هر لحظه امکان فروپاشیدن. این فروپاشـی همـان وضعیـت از اینجـا ماندگـی و از آنجا راندگی اسـت که پیامد حادثهٔ برآشـوبندهٔ آغاز داستانها آغـاز می‌شـود. به نظر نمی‌رسـد که هنر مـدرن بهتر از این بتواند وضعیت روحی زمانه را مجسم کند. زمانه‌ای کـه آرامـش در گـرو خودفریبی و یکی شـدن بـا وجود وانمودین است. «در این جهان جز فریب چه می‌بینی؟ اگر روزی فریب نیز نابود شـود، هرگز به سویی منگر ورنه به ستونی از نمک دگرگون خواهی شد» (کافکا) (جمادی، ۱۳۷۹، ص ۱۷۷). پزشـک دهکده در خانـهٔ خود غافلانه زندگـی می‌کنـد. ناقوس شـبانه او را از ایـن غفلت بیدار می‌کنـد، اما این بیـداری همان فریب بزرگ اسـت. جملهٔ پایانی این شـاهکار کوتاه به قدر کافی گویاست: «فریب! فریب! یک‌بار به هنگام زنگ شبانه به طنینی موهوم پاسخ دادم. دیگر کار هرگز بسامان نمی شود».

42. Hasidism
43. Rudolf Steiner

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

نتیجه

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 فلاسفهٔ بزرگ همداستان شده و در هنرش تصویر محسوس و جزیی 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 جملهٔ قصاری معماگونه می‌گوید: «واژه Sein در آلمانی به دو معناست: هستی و مال او» (همان، ص۱۶۳). این به خود وانهادگی جانمایه‌ای است که کافکا در کار هنری می‌نشاند. این جانمایه به آن معنا که هایدگر دربارهٔ هنر مدرن می‌اندیشد، ذهنی و سوبژکتیو نیست، بل انکشاف وضعیت انسان مدرن از طریق بازتاب دوسویه معقول و محسوس است.

پی‌نوشت

(۱). اشارهٔ مارکز به این امر در متن شاهکار معروفش یک شوخی گذرا و حاشیه‌ای به نظر نمی‌رسد و اگر چنین به نظر رسد به لحن کلی روایت برمی‌گردد، نه به درجهٔ جدیت و اهمیت قضایا. راوی *صد سال تنهایی* در سراسر کتاب به گونه‌ای است که مبالغه و دروغهای شاخدار، مبالغه در خوردن (ص۲۲)، مبالغه در خواندن (صص۳۲۴ و۳۱۷) مبالغه در شهوت‌رانی (ص۳۲۷) و مبالغه در امور دیگر از جمله پرواز مدیوس با ملحفه‌ها (ص۲۰۷) و... را به شیوهٔ 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 دربارهٔ واگن کالا نیز تسری پیدا می‌کند. مارکز در اواخر کتاب (ص۳۳۸) این گفته را در دهان آئور لیانو می‌گذارد: «روزی که قرار شود بشری در کوپهٔ درجهٔ یک سفر کند و ادبیات در واگن 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» (ص۱۹۵). (مارکز، ۲۵۳۵).

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

منابع

بنیامین، والتر. (۱۳۶۶)، *نشانه‌ای به رهایی: مقاله هایی از والتر بنیامین*، ترجمهٔ بابک احمدی،تهران، نشر تندر.

تولستوی ، لئون. (۱۳۶۴)، *هنر چیست؟* ترجمهٔ 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 ارغنون*، سال اول، شماره ۱.

هگل. (۱۳۳۶)، *عقل در تاریخ*. ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، مؤسسهٔ انتشارات علمی دانشگاه صنعتی شریف.

Adorno, Theodor. (1993), Beethoven. ed. 2000, *Rolf Tiedemann*, Frankfurt.

Blanchot, Maurice. (2003), *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson. Universtity of Minnesota Press, Minneapolis& London.

Habermas. Jurgen, (1999)*, Wahrheit und Rechtfertigung***.**Frankfurt, Suhrkamp.

Hegel, G.W.F.(1970)*, Phanomenologie desGeistes***.** Suhrkamp. Verlag Frankfurt am Main.

_____.(1965), *Asthetik* vol.I,ed.F Bassenge, Berlin, Weimar:Aufbau.

_____. *Enzyklopä die der philosophischen Wissenschaften*. ed. Friedhelm Nicolin. Otto Poggeler. Hamburg: Meiner.

Heidegger, Martin. (1990), "Die Frage nach der Tecknik. In Vortrage und Aufsatze, 6th edtition. 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 udn Zeit*, Max Niemeyer Verlag Tübingen. Achtzehnet Auflage.

_____. (1997), *Was Heisst Denken?*Max Niemeyer Verlag Tubingen. Funfte Auflage.

Inwood, Michael. (2000), *A Heidegger Dictionary*, Blackwell.

Junger, Ernst. (1932), *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt***:** Hanseatische Verlaganstalt, 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 Quptations*, Oxford Uni. Press.

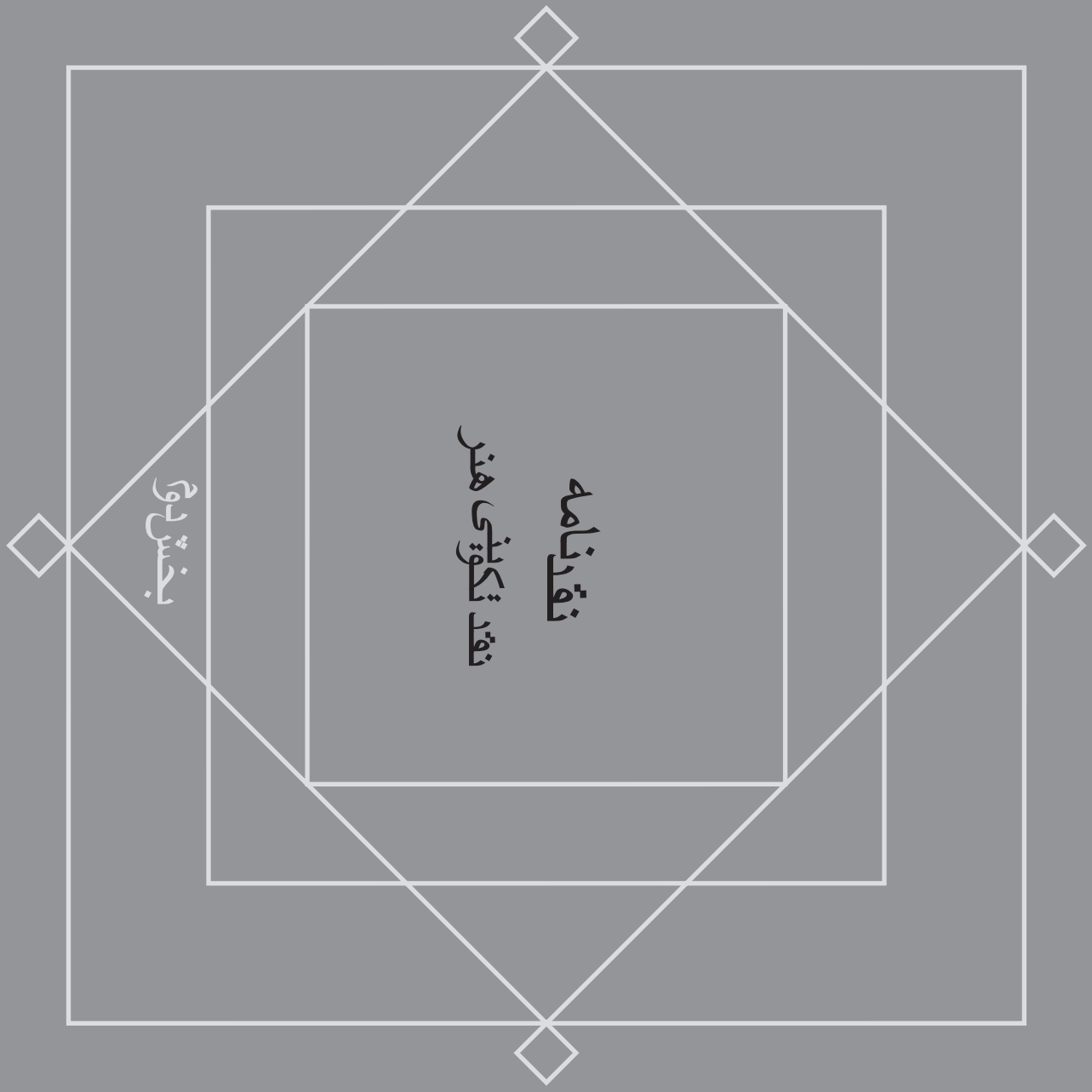
Kierkegaard, Soren. (1980), *The Concetp of Anxiety*, ed.&trans. Reidar Thomte. Princeton University Press. New yersey.

Kojeve, Alexander. (August 2001), *Hegel* , Frankfurt, auoted 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.

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

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



نقد تکوینی سرچشمه‌ها و فرایند زایش و تکوین یک اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد. به همین دلیل بی‌مناسبت نیست که آن‌را «جنین‌شناسی اثر» نیز نامیده‌اند. تاکنون نقدها همگی توجه اصلی خود را معطوف متن نهایی و پایان یافته کرده بودند، و براساس اسطورهٔ «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 اسطورهٔ «هدف»، «نوشته» و «نگاشته» به اسطورهٔ «فرایند»، «نوشتار» و «نگارش» سوق یافته است.

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

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

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 طورکلی، 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 به‌عنوان یک فرایند می‌نگرد و آن‌را نه تنها به مثابهٔ 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 نیمهٔ دوم قرن بیستم و فضای فکری و هنری آن روزگار شکل گرفت. به‌طور دقیق‌تر، نقد تکوینی در سالهای هفتاد قرن بیستم جایگاه خود را در گسترهٔ نقد، نخست در فرانسه و سپس در سایر مناطق به‌دست آورد. این سالها، سالهای ساختارگرایی و گذار از ساختارگرایی محسوب می‌شود. نقد تکوینی نیز به نوبهٔ خود در مقابل برخی از اصول ساختارگرایی قرار می‌گیرد. ژان ایو-تادیه[1] از منتقدان معاصر در کتاب *نقد ادبی در قرن بیستم*[2] به بررسی ده نقد مهمی که در قرن بیستم شکل گرفته‌اند، می‌پردازد. او نقد تکوینی را به‌عنوان نقد دهم مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد. نویسندگان کتاب *درآمدی بر روشهای نقدها در تحلیل ادبی*[3] نیز که به مهم‌ترین روشهای نقد ادبی پرداخته‌اند، نقد تکوینی را فراموش نکرده‌اند و حتی آن‌را به‌عنوان نخستین نقد اثر خود مورد بررسی قرار داده‌اند. همان‌طوری که بسیاری از محققان به‌درستی اذعان کرده‌اند، در این نقد توجه به نسخ خطی و چگونگی شکل‌گیری اثر به شکل سنتی در اثرکاوی تاریخی[4] 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

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

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 وسیلهٔ 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 جنبهٔ 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، خودزندگی نوشتها و پرتره‌ها 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 نیمهٔ دوم آن به‌شدت متزلزل گردید تا آنجا که فوکو و بارت مرگ مؤلف را اعلام کردند. از سوی دیگر مضمون‌پردازانی همچون پروست و باشلار و به ویژه حلقهٔ 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 دامنهٔ موضوع باید گفت که دایرهٔ 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 دههٔ 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 حوزهٔ علوم و فلسفه و دیگر دانشها نیز کشیده شده است. مسئلهٔ دوم که از اهمیت ویژه‌ای

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

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 عملیاتِ شدن و گردیدن اثر دست یابد. بنابراین موضوع نقد تکوینی فرایند خلق اثر است و نه خود اثر. در نتیجه مطالعهٔ 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 پیکرهٔ 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 همهٔ 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 مطالعهٔ 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، جنبهٔ 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 عرصهٔ 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 اثرهنری 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.

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

بنابراین، امروزه نقد تکوینی نه تنها به عنوان یکی از نقدهای دقیق مورد توجه منتقدان قرارگرفته 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، علاقهٔ زیادی به تحقیقات نقد تکوینی از خود نشان می‌دهند، چنان‌که مؤسسات تحقیقاتی و مجلات پژوهشی مخصوصی برای این نوع از نقد راه اندازی کرده‌اند.

متاسفانه 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 دراین خصوص صورت نگرفته است. امید است با این ویژه‌نامه، نقد تکوینی وارد منابع و محافل نقد شود و نقد ادبی و هنری در جامعهٔ علمی ایران بیش از پیش غنی گردد.

پژوهشنامه

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

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

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

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

چکیده

نقد تکوینی به معنای امروزی هنگامی پا به عرصهٔ وجود گذاشت که برخی منتقدان و علاقه‌مندان نسخه‌های خطی و آثار دست‌نوشتهٔ 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 زمینهٔ 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 ازتحرک 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 نا گفته‌ها، گفته‌های ناتمام، دنیای ممکن، خلاقیتهای احتمالی، طرحها و روشهای پیش‌بینی شده، دغدغه‌ها و وسوسه‌های نویسندهٔ 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، قلم‌خوردگی.

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

مقدمه

از آنجـا کـه هنـوز ابعاد گسـترده کاربرد نقد تکوینی در ادبیات و سایر هنرها به طور دقیق مشـخص نشده اسـت، سـخن گفتـن در خصوص ایـن نقد و بحـث و گفت‌وگو در باب روشـهایی که به واسطهٔ آنها بتوانیم این نقد را در ادبیات اِعمال کنیم، چندان واقع‌بینانه به نظر نمی‌رسـد. مشـکل اساسی نقد تکوینی و تفاوت آن با سایر نقدها در این است کـه تمام نقدها بعد از تولد و پیدایـش متـن بـه مطالعه و بررسـی آن می‌پردازنـد، در حالـی کـه نقـد تکوینـی حوزه‌هـای مطالعاتـی خود را در پیشـامتنها و جریانات قبل از انتشار اثر جست‌وجو می‌کند[1]. به عبارت دیگر، تولد متن، مرگ نقد تکوینی است در حالی که این پیدایش برای سایر نقدها آغازی پر ماجرا محسوب می‌شود (اسـداللهی، ۱۳۷۷، ص ۱۱). بنابراین اسـاس 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 مسـتحکم و پایدار، یعنـی متن تکوین یافته و چاپ شـده، آغاز کرده وبـه پایان می‌برند. در روش کار چنیـن نقدهایی، ابعـاد تحقیقات انجام شـده تقریباً برای منتقدان روشن و صریح است اما ابتدا و انتهای کار منتقد تکوینی همواره نامشـخص و ناتمـام باقی می‌ماند. پس می‌تـوان چنین گفـت که نقد تکوینی هم بـه لحاظ اصول، روش، ماهیـت، حوزه و هـدف، با سـایر نقدها متفاوت اسـت و هم، با نفوذ به عرصه‌های ناشـناخته و نانوشتهٔ متـن، راه را برای دیگر روشـهای نقد هموار می‌کند. قبل از پیدایـش نقـد تکوینی، مسـائل مربوط به پیشـامتن و نسـخه‌های خطی به‌طور مسـتقیم مورد مطالعه منتقدان واقع نمی‌شد بلکه اغلب به صورت منابع و مدارک جنبی، آن هـم در مواقعـی که برخـی از نقدها نیاز به بررسـی آنها پیـدا می‌کردنـد، مورد بازبینـی قـرار می‌گرفتنـد. امـا بـا پیدایش نقـد تکوینی به‌عنوان شـاخه‌ای مسـتقل در نقد و بررسی آثار، توجه

۱. برای مطالعهٔ بیشتر نک: اسداللهی، ۱۳۷۷

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

منتقدان به دست نوشته‌ها روز به روز فزونی یافت.
با توجه به سیر جریانات «نقد جدید»[2] در غرب، می‌توان گفت که نقد تکوینی اواخر دهۀ 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 اتّکا 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 برگیرندۀ 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 «جنین شناسی» اثر از آن یاد کردند.

پیشینه نقد تکوینی

به منظور آشنایی بیشتر با نقد تکوینی لازم است مراحل و چگونگی پیدایش این نقد را یکبار دیگر مرور کنیم. شاید بتوان «رمانتیسم آلمانی» را از زمینه‌های اولیۀ نقد تکوینی دانست. در این جریان، 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 اِدگار آلن‌پو[3] در قرن نوزدهم اشاره کنیم. پو در اثری تحت عنوان *فلسفۀ تصنیف*[4] اولین گامها را در حوزۀ نقد تکوینی با بحث دربارۀ چگونگی خلق آثار خود برداشته است. در فرانسه نیز انتشارات اَشِت[5] در زمینۀ نقد ادبی و ادبیات، مجموعۀ 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

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

می‌توان نخستین گامهایی دانست که به سوی نقد تکوینی برداشته شده‌اند. در راستای این جریان، برخی از منتقدان فرانسوی علاقهٔ زیادی به امر پیشامتن در آثار نشان دادند که از میان آنها کار لانسون[6] بیشتر از دیگران چشمگیر است. هرچند مطالعات لانسون بیشتر متکّی به تاریخ است، اما سخن از تاریخیت چند اثر مشهور، او را بیش از پیش به حیطهٔ نقد تکوینی نزدیک کرده است. برای مثال وی در مطالعات خود دربارهٔ چگونگی پیدایش آثاری چون *نامه‌های فلسفی ولتر* و *تأملات لامارتین*، اطلاعات لازم و روشنگر تاریخی ارائه کرده است. اما مشهورترین کار لانسون در زمینهٔ نقد ادبی که با اصول نقد تکوینی همخوانی دارد در مورد اثری است تحت عنوان *نامه‌هایی از پل 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 – پی‌یر دو برنار[7] در قرن هیجدهم به رشتهٔ تحریر در آمده است. لانسون در مطالعهٔ 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 مطالعهٔ 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[8] 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، دفترچهٔ خاطرات وی و ... را مورد بررسی قرار می‌داد و از این طریق به نحوهٔ 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[9] اولین منتقدی است که رابطهٔ بین نویسنده و اثر وی را به صورت جدی مورد مطالعه قرار می‌دهد. او در رسالهٔ خود تحت عنوان *شامپیون* بر این امر تأکید می‌کند که برای مطالعهٔ 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 «اندیشهٔ مولد» در خلاقیت اثر، نظریه‌های جدیدی در امر نقد و بررسی تکوین آثار ارائه کرد. از میان نظریه‌های انتقادی اودیا، عبارت «اندیشهٔ مولد» از اهمیت بسزایی برخوردار است. از نظر او، این اندیشه را باید در پیشامتن جست‌وجو کرد. اما این اندیشهٔ مولد چه چیزی می‌تواند باشد؟ اودیا معتقد است هر نویسنده‌ای در آغاز خلق اثر خویش تحت تأثیر نوعی محرّک، تصویر، تصور، هیجان و یا تفکر است که نوشتار وی

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

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

را به صورت آگاهانه یا نا آگاهانه هدایت می‌کند و تکوین متن را تحت‌الشعاع 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 به‌عنوان آغازگر و مبتکر روش نقد تکوینی محسوب می‌شود. برخی از پژوهشگران کارهای روبرریکات[10] (*تکوسین دختر ک الیزا*، ۱۹۶۰)، ماری – ژن دوری[11] (فلوبر *و برنامه‌های منتشر نشده*، ۱۹۵۰)، کلودین گوتو – مرش[12] (*پیدایش مادام بوواری* ۱۹۶۶)، ژورنه و روبر[13] (*دست نوشته تأملات* ۱۹۵۶)، و اثر ژان پومیه[14] که تحریر تازه‌ای از مادام بوواری (۱۹۴۹) ارائه داده است، جزو اولین پژوهشها در زمینهٔ 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[15] از اثر مالارمه ارائه داده است. این اثر دست‌نوشته‌ای در دویست و دو صفحه است که در ابعاد گوناگونی به رشتهٔ 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 به‌کار گرفته شد. به‌عنوان مثال آخرین رمان متفکر مشهور فرانسوی آلبرکامو تحت عنوان *مرد اول* 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 تأخیردر شکل‌گیری کامل و ظهور چنین حرکتی در محافل ادبی، پیدایش جریانی همزمان در زمینهٔ نقد بود که به حدی مورد توجه محافل ادبی واقع شد که سایر نقدهای هم دورهٔ خود را تحت‌الشعاع 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 *مردم شناسی ساختاری* (در دو جلد، که جلد دوم آن به سال ۱۹۷۳ چاپ شد)، با نزدیک کردن مردم‌شناسی به حیطهٔ

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

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

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 *واژگان و چیزها*) مطالعات مربوط به نقد اثر را تنها درحیطهٔ 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 اشاعهٔ چنین تفکری، رابطه بین نویسنده و متن عملاً از هم پاشید ومؤلف یا خالق متن، که تلاش او اساس کار نقد تکوینی محسوب می‌شد، به باد فراموشی سپرده شد. طرح نظریهٔ «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 وبه نوعی تولد خواننده را اعلام می‌کرد و شاید با این کار قصد داشتند اثر را از حیطهٔ مسائل فردی خارج ساخته و آن‌را در اختیار همگان قرار دهند، در حالی‌که 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 دامنهٔ 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، مطالعهٔ دست‌نوشته‌ها و به‌کارگیری نسخه‌های خطی، دیگر به‌عنوان موضوع مطالعات ادبی مطرح نبود و بیشتر به منزلهٔ یک تحقیق علمی در نظر گرفته می‌شد. به‌عبارت دیگر، آنچه محور نقد محسوب می‌شد، همان متن چاپ شدهٔ اثر بود بدون در نظر گرفتن مؤلف آن.

تفکر حاکم بر اصول نقد ساختارگرا، با شیوهٔ 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.

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

البتـه با انتقـاد برخی نظریه‌هـای نقد سـاختارگرایی، نمی‌خواهیـم ظهـور نقـد تکوینـی را بـا اهمیت نشـان داده و در مقابـل آن سـایر دسـتاوردهای ارزنـده سـاختارگرایی را تضعیـف نماییـم؛ بلکـه بـا ارزیابی عملکـرد هر دو آنها در عرصـهٔ ادبیات، در نظر داریم نقش هر یک از آنها را در کشـف حقایق پنهانی موجود بین متن و مؤلف از یک سـو و متن ومخاطب از سـوی دیگر را روشن کنیم.

جریـان سـاختارگرا با اندکـی تغییر و تحـول و با مد نظر قرار دادن روند مسـائل زبانـی به‌عنوان موضوع اصلی خویش، بـه جریان دیگری به نام صورت‌گرایی یـا فرمالیسـم[16] منجر شـد. صورت‌گرایـان علی‌رغـم سـاختارگرایان، ضمـن پرداختـن بـه تحلیلهای متون ادبـی و خلاقیتهـای منبعث از نوشـتار، توجه خود را به مطالعهٔ واژگان، عبـارات، اصطلاحات، جملات ... معطـوف کردند و از سـایر شـاخه‌های علوم انسـانی فاصلـه گرفتنـد. از آنجـا کـه پالایش و تحلیـل متن از حیـث نـکات دسـتوری و نوشـتاری اعـم فعالیتهـای صورت‌گرایـان را تشـکیل مـی‌داد و مطالعـهٔ جزء به جزء عناصر زبانی در حیطهٔ متن اساس کار این مکتب محسـوب می‌شـد، به همین دلیل توجه به امر خلاقیت نوشتار و چگونگی پیدایش معنـا از خـلال آن، نظـر منتقدان و صاحب‌نظران را بیـش از پیش به پیشـامتن جلب می‌کرد.

16. formalisme

نقد تکوینی: برخورد عینیت و ذهنیت

دراصل، مفهوم پیشامتن، به معنای واقعی کلمه، چیزی جز حلقهٔ ارتباطی بین عینیتها و ذهنیتها نیست زیرا در اینجا دو دنیای متفاوت در هم ادغام می‌شوند: دنیای بیرونی که می‌تواند متعلق به دیگـران بوده و تحت تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم آنها به رشتهٔ تحریر درآمده باشد، و دنیـای درونـی کـه حاصل چالشـهای ذهنـی و روحی نویسنده، خلاق و در نهایت مؤلف است. مسلماً، نمی‌توانیم مرز دقیقی را بین این دو دنیای متفاوت مشخص کنیم زیرا پیشـامتن از تلفیق این دو ایجاد می‌شـود و تداخل عناصر تشکیل‌دهندهٔ 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 خـود دارد اگر چه گاهی چنان در هم تلفیق شده‌اند که نمی‌توان محدودهٔ آنها را مشخص کرد اما منتقد تکوینی در اقدامی جسورانه حیطهٔ عینیت و ذهنیت را با در نظر گرفتن برخی معیارهای نوشـتاری و مدارک موجود در پیشـامتن از هم تفکیک می‌کنـد. در مجموع، عینیت از دیـدگاه منتقـد تکوینـی، به تأثیرپذیـری نویسـنده یـا مؤلـف از دیگـران اطـلاق می‌شـود (ایـن تأثیرپذیری اغلب در قالب مسائل بینامتنی

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

و «بیناندیشه‌ای» است چرا که عرصهٔ تکوین متن یا تلاش انجام یافته در پیشامتن، جایی است که افکار و اندیشه‌های متفاوت، سلایق 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 یُمن 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 درخلاقیت 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 درطول زندگی خود گنجینه‌ای دارد از یادداشتها و خاطرات مهم و همچنین نامه‌های ارزشمند که در شکل‌گیری خلاقیتهای 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 نامه های متعددی که او به خانم لوئیز 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

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

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 جنبهٔ 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 عینیتهایی 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 دراین 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 عینیتهای یاد شده یا به‌طور مستقیم در پیشامتن ظاهر می‌شوند و یا با تخیل نویسنده همراه 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 وا می‌دارد. مثلاً نویسندهٔ مشهور فرانسوی به‌نام «الن روب-گری یه» 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،

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

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

کتب، بیانات، جریانات تاریخی، اجتماعی و سیاسی... که اغلب به اشکال و صورتهای پنهانی در پیشامتن بروز می‌کنند، 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 ازسوی 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 پیچیدهٔ 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 سرچشمهٔ» برون متنی، بلکه از حیث «بینامتنی» مورد توجه قرار می‌دهد، بینامتنیتی که به‌عنوان تلفیقی از عینیت و ذهنیت محسوب می‌شود. نباید فراموش کرد که نحوهٔ استفاده نویسنده از عینیتها یا همان مسائل مربوط به بینامتنها در اشکال و صورتهای مختلف درعرصه‌های متفاوت خلاقیتهای ادبی، هنری و حتی علمی بسیار پیچیده بوده و با سلایق متعددی انجام می‌گیرد. مسلماً چنانچه اثر مورد مطالعهٔ 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 رشتهٔ تحریر در آمده باشد. در مطالعات نقد تکوینی، هر یک از انواع ادبی روش خاصی را می‌طلبد و حتی پیوندهای انجام یافته در عرصهٔ 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 ازسوی 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 چاپی موجود نیست، اما در پیشامتن می‌توان نشانه‌ها وآثار آن را یافت و آن را بازسازی کرد. می‌توان گفت که هم نویسنده و هم منتقد تکوینی در یک حیطهٔ عملی با هم مواجه می‌شوند. نویسنده پیشاپیش در تکوین متن خویش در حیطهٔ عمل قرار دارد و منتقد تکوینی نیز کار خود را با یک مسئله بالفعل

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

آغـاز می‌کند. هر اثـر ادبی (رمان، نمایشـنامه، فیلمنامه و ...)، هنـری، علمـی، انتقـادی و ... نتیجـهٔ یـک تلاش مسـتمر است و خلاق، نویسـنده یا مؤلف نیز برای خلق اثر خود، بالاجبار دسـت به جمع‌آوری اطلاعات، اسـناد و منابـع می‌زنـد و سـپس کار خـود را شـروع می‌کند و چون پیشـاپیش در حیطهٔ کار عملی واقع شـده، از خود، آثـار و ردپایـی به جا می‌گـذارد و نقد تکوینـی نیز دقیقاً بـه همین ردپاهـا و آثار به‌جا مانده علاقه نشـان می‌دهد (Lebrave, 1992, p. 36). بنابرایـن در تکویـن یـک اثر، پرونده‌ای به صورت سـابقه و پیشـینهٔ عملی (پیشامتن) بـه جا می‌ماند که نیازمند مطالعه اسـت. گاهی، برخی از نویسـندگان، در دوران خلق اثر خود، پرونده‌ای مکتوب ترتیب می‌دهند که بعد از انتشار آن، منتقد تکوینی می‌تواند متن نهایی و روند آن را با سابقهٔ مکتوب موجود، مقایسه کنـد. تطابق و عدم تطابـق متن نهایی بـا 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 اسـرار و کلیـد خلاقیت خـود را دراختیار منتقـدان قرار دهند. عـلاوه بر این پروندهٔ مکتـوب از عوامل و عناصر عینی مختلفی شـکل یافته و مسـلماً تعدادی از آنها نیز با رمز و رموزی که مختص نویسـنده است، علامت‌گذاری شـده‌اند و برای منتقدان ناشناخته هستند. در اینجا منتقد تکوینـی باید در صدد کشـف روابط موجـود بین آنها و همچنیـن نحوهٔ به‌کارگیری آنهـا در خلاقیت و تکوین اثر باشـد. در سایهٔ همین تشخیص صحیح و رمزگشاییهای درسـت و بجا است که سـایر نقدها نیز خواهند توانست به واقعیتهای موجود در متن دسـت یافته و در تحلیلهای خود درست عمل کنند.

با اینکه در دسترس داشتن پروندهٔ مکتوب می‌تواند کمک شـایانی به منتقد تکوینی کند اما مسـلماً پیشـامتن مورد مطالعه با برنامه‌های از پیش تعیین شدهٔ نویسنده بسیار متفـاوت خواهـد بود. زیـرا عرصهٔ تکوین متـن یا همان خلاقیت که پیشامتن، نمود آن است، جایی است که افکار و اندیشـه‌های متفاوت، سـلایق و نظرگاه‌های مختلف و همچنین آرا و اسـناد و منابـع گوناگون در هم می‌آمیزند و به شـیوه‌ای حالت همزمانی به خود می‌گیرند تا موجب تولد متن شـوند. این زایش متن تا حدودی با زایش افکار و اندیشـهٔ نویسنده همراه اسـت و فی‌البداهه رخ می‌دهد چـرا که خلاقیت فی‌نفسـه امـری حاضر اسـت و اگر هم تحت تأثیر برنامه‌های گذشته مؤلف ظهور کند، باز نهایتاً در اثـر عوامل و عناصری پدیـد 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.

نقد تکوینی و اثر ادبی

صرفنظـر از وجـود یا عـدم وجود برنامـه مکتـوب نویسـنده، آنچـه بـرای ما اهمیـت دارد این اسـت که نقد تکوینـی باید چگونـه آثار ادبی را مـورد مطالعـه قرار دهـد؟ منتقد تکوینـی بـرای بازخوانی و بازسـازی پیشـامتن به چه

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

روشـهایی متوسل می‌شـود؟ آیا صرفاً وجود برنامه‌ای مکتـوب از سـوی نویسـنده می‌توانـد مشـکلات منتقـد تکوینـی را هموارسـازد؟ برای دسـتیابی به پاسـخ این سـؤالات، لازم اسـت بگوییم که منتقد تکوینـی ابتدا باید به سـلایق و شیوه‌های نویسـنده در خلق اثر آشنا شود وسـپس مراحـل خلاقیت اثر و روشـهای نـگارش آن را مـد نظر قرار دهـد. به‌عنوان مثال او باید بداند نویسـنده چگونـه در مرحلـهٔ پیش‌نگارش اثر خـود را تدارک دیده اسـت و چگونه توانسته است اسناد و مدارک جمع‌آوری شـده را در خلـق اثر خود به‌کار بگیرد. مسـلماً او بعد از آشنایی با این موارد که به‌عنوان اصول اولیهٔ نقد تکوینی محسوب می‌شـوند، خواهد توانست پروندهٔ تکوین خود را بر حسب آنها تدوین کند.

در مجموع برای هر اثر و هر خلاقیتی می‌توان سه مرحله متفـاوت را در نظر گرفت: قبـل 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 بـه‌کار گیرد و از این طریق رونـد خلاقیت اثر را برای مخاطب بیان کند. در ادامه به مطالعه سـیر تکامل هر یک از این سه مرحله می‌پردازیم.

۱. قبل از زایش متن

همانطـور که پیشـتر نیز متذکر شـدیم، نقـد تکوینی کار خـود را از قبل از زایش اثر شـروع می‌کند و با جمع‌آوری اطلاعات، اسـناد و مدارک لازم سعی می‌کند تأثیر عینیتها و منابع بیرونی را در شـکل‌گیری اثر مورد مطالعه نشان دهد. لازم است یادآوری کنیم که این مرحله از نقد تکوینی بسـیار وسـیع و در عین حال حساس اسـت. زیرا، منتقد تکوینی خود را در مقابل توده‌ای از یادداشتها، بریده‌های روزنامه‌ها و مجلات، علائم رمزگذاری شده، اعداد و ارقام رمزدار، نوشـته‌های 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 اسـت تمامی ایـن عواملی که ذکر شـد در خدمت خلاقیت اثـر قرار نگیرد و در خلاقیت اثر نقشـی نداشـته باشـند. به‌عبارت 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 بـه جمع‌آوری اینگونـه عناصر پراکنده می‌زنـد. بنابراین بـا توجه بـه مطالب فوق، مرحلهٔ پیـش از زایش اثر را نیز می‌توانیم به دو مرحلهٔ جزیی تقسیم کنیم:

۱- نویسـنده بدون قصد تألیف و خلق یک اثر، پیشاپیش اسـناد و مدارک فراوانی به صـورت پراکنده جمع‌آوری می‌کنـد و در نظر ندارد آن را مبنـای خلاقیت اثر خویش قرار دهد.

۲- نویسـنده همـهٔ اطلاعات، منابع، یادداشـتها و اسـناد معتبر را جمع‌آوری می‌کند تا بتواند به کمک آنها اثر خود را خلـق کند. نبایـد فراموش کرد که ایـن نوع جمع‌آوری اطلاعات، اسـناد و مـدارک در مدت زمانـی کوتاه انجام نمی‌گیرد. زیرا نویسنده گاهی از نظر زمانی به دورترین خاطرات، یادداشـتها، اسـناد، مدارک، تابلوها، عکسها، مراسلات و غیره مراجعه می‌کند و آنها را به‌عنوان بهترین و مؤثرترین اسناد زندگی خود برمی‌شمرد. بنابراین هم

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

در مرحلهٔ اول و هم در مرحلهٔ 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 مسئلهٔ خلاقیت یک اثر نگاه کنیم بلکه هدف این است که ریشه‌های عمیق مطالعات نقد تکوینی را برای مخاطب مشخص کرده و اعلام کنیم که حوزهٔ نقد تکوینی، از حیث تاریخیت، نه فقط به مطالعهٔ خود اثر بلکه به تمام گذشتهٔ مؤلف نیز مربوط است.

روش کار نویسنده در مرحلهٔ 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 اولیهٔ 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 به‌کار 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 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 حوزهٔ تخیل خویش بسازند. از میان خیل عظیمی از این نویسندگان، می‌توانیم گوستاو فلوبر[18]، نویسندهٔ 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»[19] 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 حوزهٔ 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

18. G. Flaubert
19. Rêvasser

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

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 بیندازیم، ملاحظه خواهیم کرد سرچشمهٔ 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 اثرچیزی نیست جز نتیجه و خلاصهٔ حجم بزرگی از نوشتار و تمرین قلمی نویسنده تحت عنوان پیشامتن، باید اذعان کنیم که پیشامتن نیز به نوبهٔ 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 آیندهٔ خود، کلماتی را که به نظرشان مهم است، یادداشت می‌کنند. این کلمات ممکن است در خصوص همهٔ عناصر داستانی، روایی، شخصیتها، زمان و مکان اثر باشند و هریک از آنها به عنوان کلید بسیاری از معماهای پیچیدهٔ احتمالی در نظر گرفته شوند. تفاوت این روش با شیوهٔ 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 شیوهٔ «کلمات کلیدی» به کار گرفته شده از سوی نویسنده، می‌تواند استخوان‌بندی اثر مورد نظرمحسوب 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 اولیهٔ خود دربارهٔ این عناصر فیزیکی و ملموس به جا 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

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

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 نقش‌آفرینی 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 واژهٔ 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 امورعینی و ذهنی را در یافته ولایه‌های پنهان و زیرین آن را برای مخاطب آشکار کند.

این «واژگان کلیدی» نه در پیشامتن بلکه اغلب در دفترچه یادداشت یا خاطرات نویسنده نوشته می شوند. 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 رمزآلود 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 لابه‌لایِ 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 مرحلهٔ «واژگان کلیدی» است. اینگونه طرحها دارای دو مرحلهٔ 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 شاکلهٔ کلی اثر آینده را یافت اما نحوهٔ شروع عملی و همچنین چگونگی تلفیق این عناصر را با هم نمی‌توان به صورت دقیق در طرح اولیه دید. به‌عبارت دیگر، تمام عناصر مهم اثر، یعنی بدنهٔ 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 محدودهٔ عوامل عینی و ذهنی نیز در آنجا ناشناخته است. در واقع، طرح خام، زمینهٔ ورود نویسنده به حیطهٔ عملی کار را فراهم می‌آورد و

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

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 حیطهٔ 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 همهٔ عناصر موجود در طرح اولیه و همچنین مکانیسمهای تأثیرپذیری و تأثیرگذاری آنها بر هم و محدودهٔ 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 حیطهٔ عملیاتی نقد تکوینی بسیار مأنوس است. البته طرح اولیه هم، می‌تواند برای مطالعهٔ دقیق طرح توسعه یافته به‌کار 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 توسعه‌یافته 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 رؤیاپردازی و تفکر کردن، برگزیدن کلمات کلیدی و پی‌ریزی طرح اولیه و توسعه یافته، تنها روند اخیر است که با به‌جا گذاشتن آثار و نشانه‌های ملموس، با مکانیسمهای نقد تکوینی و روشهای مطالعاتی آن همخوانی بیشتری دارد در حالی که دو روش اول بیشتر جنبهٔ 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 وخلاقیت پیشامتن ایجاد کنیم. زیرا مسلماً پیشامتنی که بر اساس دو روش اول تحقق می‌یابد به مراتب متفاوت از پیشامتنی است که به‌واسطهٔ طرح اولیه و توسعه یافته خلق می‌شود. به تبع همین دیدگاه، چنانچه کار منتقد تکوینی براساس 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

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

با شـیوهٔ طرح اولیه و توسـعه یافته محقق می‌شود. پس آثاری که نگارش آنها با روش سـوم شروع می‌شود، به مراتب آسـان‌تر و هموارتر از سایر روشها مورد مطالعه قرار می‌گیرنـد و نقد تکوینی نیز اغلب به راحتی موفق به کشف ناشـناخته‌های آنها می‌شود و رموز نهفته در آنها را آشـکار می‌کند در حالی که آثار خلق شـده بر اسـاس دو شـیوهٔ دیگـر اغلب به صورت بسـته و مرمـوز 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 پیشـامتن همان عملیات نوشـتاری یا تلاش قلمی خالق یا نویسنده است که نهایتاً به زایش متن منجر خواهد شـد. در این مرحله نویسـنده سـعی می‌کند وارد حیطهٔ نگارش اثر شـده و به «آماده‌سازی آن به صورت کتبی»[۲۰] بپـردازد. اما نباید فراموش کـرد که خلاقیتهای ادبی بسیار متنوع هستند ونویسنده نیز بر حسب نوع اثر مورد نظر، مرحلهٔ ورود به حیطهٔ نگارش را آماده می‌کند. به عنوان مثال اگر اثر در دسـت نگارش، یک رمان باشد، نویسنده عوامل و عناصر مربوط به رمان را تهیه می‌کند و بـه برنامه‌ریـزی آنها می‌پـردازد. در عرصـهٔ نگارش رمان، نویسنده به عصری کـه داسـتان در آن اتفـاق خواهد افتاد، اشاره خواهد کـرد و یا به تهیـه و تدارک نام شـخصیتهای خیالی یا واقعی، مکان، مسائل تاریخی، اجتماعی و همچنین زمان خواهـد پرداخت. اما پـردازش صرف به این مسـائل به معنای خلق اثر نیسـت چرا که نویسنده باید از این مرحله عبور کند و به خلاقیت متن اثر بپردازد. در واقع تا زمانی که مؤلف به نوشـته رو نیاورد، در حیطهٔ سناریوسازی اثـر اسـت و نباید فرامـوش کرد کـه گذر از سـناریوی نگارش اثـر تا خود نـگارش و یا نـگارش رضایت‌بخش آن، تلاش عملی زیادی می‌طلبد. به عبارت دیگر نویسنده باید از مرحله «قبل از تولد» اثر گذرکرده، «زایش متن» یا همان پیشامتن را فراهم آورد و به «متن» که هدف اصلی اوست، برسد (Debray-Genette, 1988).

از آنجـا کـه خلاقیت، امـری پیوسـته و طولانی اسـت، نویسـنده در گـذر از مرحلـه‌ای به مرحلهٔ بعـد، لزوماً با برنامه‌ریزی دقیق حرکت خواهد کرد. نویسـنده یا خلاق خوب و توانا کسـی است که حاضر نشـود به سادگی و عجولانـه از مرحلـهٔ پیش‌نگارش به مرحلـهٔ نگارش گذر کنـد. چرا که مرحله قبل از تولد متن و سـپس پیشـامتن یا عرصهٔ زایش متن هر اندازه غنی‌تر و دقیق‌تر باشـد به همان انـدازه متن مورد انتظار نیز محکم‌تر و مسـتدل‌تر خواهد بود. بنابراین هر یک از مراحل مورد اشاره نسبت به مرحلهٔ بعدی خود به عنوان مقدمه، مدخل و پیشـامتن محسوب می‌شـود و مسلماً گـذر از یکی به دیگـری باید تحت شـرایط خاصی انجام گیـرد. مثـلاً اگر شـرایط و لوازم مورد نیاز برای ورود

20. textualisation

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

به مرحلهٔ نگارش مهیا نباشد، مسلماً نگارش و خلاقیت پیشامتن با مشکل مواجه خواهد شد و نتیجه رضایت‌بخش نخواهد بود. همچنین گذر از مرحلهٔ نگارش به مرحلهٔ نگارشِ 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. به‌عنوان مثال، گذر از پیش‌نگارش به مرحلهٔ پیشامتن یا نگارش، اغلب به شکل نظری و ذهنی است اما گذر از مرحلهٔ پیشامتن یا همان نگارش به نگارشِ رضایت بخش 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 مرحلهٔ نگارش رمان، نویسنده، علاوه بر تدارک پیرنگ، به تجزیه و تحلیل ماجراهای پراکنده‌ای که قرار است در اثر اتفاق بیفتند، می‌پردازد. نحوهٔ 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 همهٔ عناصر اثر مورد نظر، امری است حیاتی که بلافاصله پس از انجام آن، نویسنده درصدد 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 متن‌آفرینی، اصلی‌ترین هدفی است که هرنویسنده‌ای دنبال می‌کند. در این مرحله، از لابه‌لای نوشته‌های درهم و برهم و از خلال قلم‌خوردگیها، چرک‌نویسها و بازنویسیها، متن، آرام آرام سر بر می‌آورد و به مرحلهٔ پایانی خود نزدیک می‌شود. اما چون متن‌آفرینی مرحلهٔ اصلی خلاقیت محسوب می‌شود و زمینهٔ خوبی برای اجرای روشهای گوناگون خلاقیت است، نویسنده بیشتر برای بهتر کردن متن خویش تلاش خواهد کرد و کمتر به خلاقیتهای پیش پا افتاده رضایت خواهد داد و در اینجاست که نویسنده با به جا گذاشتن آثار و مدارک مکتوب و ملموس از تلاش بی‌وقفهٔ قلمی خویش، زمینهٔ بسیار خوبی برای مطالعات نقد تکوینی فراهم می‌آورد. بنابراین رسیدن به یک متن رضایت‌بخش رابطهٔ مستقیمی با رشد و توسعهٔ نقد تکوینی دارد. زیرا نویسنده هر چقدر حساسیت بیشتری نسبت به روند پیدایش متن نهایی خود داشته باشد، همانقدر نیز امکان زمینهٔ مطالعاتی نقد تکوینی بیشتر می‌شود چرا که عرصهٔ 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 عرصهٔ نوشتار، به نحوهٔ 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 قلم خوردگیها، تغییر و تعویض عبارات، اغلاط، دوباره نویسیها و ... دنبال خواهد کرد. با توجه به موارد

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

ذکر شـده می‌توان گفت حوزه‌های تحقیق و پژوهش نقد تکوینی رابطهٔ مستقیمی با کار عملی نویسنده دارد.

نویسـنده در خلق اثر خویش بین جهان تخیل و اندیشه و جهان خلاقیتِ عملی واقع می‌شود و گذر از مرحلهٔ انتزاع بـه ملمـوس، حاصلی به دنبال خواهد داشـت کـه به آن متن نهایی یا اثر خلق شـده می‌گویند. نویسنده از مرحلهٔ پیش‌نـگارش به مرحله نگارش، ازتفکر 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 شـروع نمی‌کند بلکه به جسـت‌وجوی ریشـه‌های اولیهٔ این متن، یعنی به تمـام پیشـامتنهای موجـود علاقه‌مند اسـت و راه کاملاً متفاوتی نسـبت به نویسـنده در پیش می‌گیرد و همواره تلاش می‌کند بـه ورای متن نهایی دسـت یابد. در اینجا، نویسـنده و منتقد دو مسیر کاملاً متضاد را طی می‌کنند: اولـی سـعی دارد، برای نیل بـه خلاقیت اثـر خویش، از تفکـر و ذهنیـت گذر کـرده و به مرحلهٔ نگارش و سـپس به پیشـامتن و نهایتاً به زایش متن نزدیک شود در حالی که دومـی، کار خود را از یک عرصـهٔ کاملاً عملی، یعنی پیشـامتن، شروع کرده و تلاش می‌کند به سرچشمه‌های خلاقیت که در ذهن نویسنده قرار داشته‌اند دست یابد.

در راسـتای همین تلاش اسـت کـه منتقـد تکوینی نکات پنهانی و زیرین اثر را که حتی ممکن اسـت خود نویسنده نیز از آن غافل باشـد، آشـکار می‌کند. در واقع در اینجا کار منتقـد تکوینی را می‌تـوان به یک نـوع «زیر خوانی» و «بیش‌سـازی» تعبیـر کـرد. چرا کـه اگر تمـام اغلاط، دوباره‌نویسـیها، تغییر و تعویض عبـارات و غیره را در پیشـامتن به منزله سکوت و پشـیمانی نویسنده از ادامه کار خویش در خلاقیت بدانیم و اگر اینطور استنباط کنیم کـه این راههـا می‌توانسـتند او را به خلاقیتهـای دیگری هدایت کنند، پس تـلاش منتقد تکوینی چیزی جز خوانش لایه‌هـای زیرین اثـر و سـاخت متعدد اثرهای نانوشـته نخواهـد بود. به عبارت دیگر، اگر بر این باور باشـیم که پیشـامتن نوشته‌ای اسـت که فقط یک متن را ایجاد کرده است و همان متن نیز جز متن نهایی یا متن چاپی نیست، مسـلماً قضاوت ما درست نخواهد بود. چرا که پیشامتن عرصهٔ متون گوناگون اسـت، دنیاهای ممکن فراوانی در آن نهفته اسـت و آثار نانوشتهٔ زیادی در آن وجود دارد و اگر تنها زایش یک متن را موجب شـده، به دلیل سلایق فکری و ذهنی نویسـنده بوده اسـت. بنابراین پیشـامتن می‌تواند برای هر خوانشـی متن جدیدی ارائه کند و برای هر تلاشـی، دنیاهای ممکن خـود را در معرض دید قرار دهد. دقیقاً به همین علت اسـت که نقد تکوینی اساس کار خود را پیشـامتن می‌داند. زیرا عـلاوه بر «زیرخوانی» و «بیش‌سـازی»، با کشـف موضوعات مرتبط بـا نقدهای دیگر، به سایر روشهای انتقادی نیز این امکان را می‌دهد کـه بـه مطالعهٔ دقیق و درسـت آثار بپردازنـد. در واقع، رجوع نقد تکوینی به پیشامتن، نه تنها یک حرکت قهقرایی نیسـت بلکه حرکتی است برخاسته از خود متن نهایی که هدف اصلی نویسـنده بوده و حتی از خود نویسـنده نیز فراتر می‌رود. اما اگر این رجوع به پیشامتن انجام نگیرد و نقد تکوینی در صدد نفوذ به دنیاهای ممکن آن برنیاید، مـا فقط به متـن که حاصل فکر و ذهن تنهـا یک نفر یعنی

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

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 وتجدید نظرها و بازنویسیها می‌توانند در حوزهٔ مطالعاتی نقد تکوینی قرار بگیرند. نباید فراموش کرد که در ایام گذشته، کتابت برخی از آثار به وسیلهٔ 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 بزند. از آنجا که حاشیهٔ 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 سلیقهٔ خود در متن دست برده و آن را اصلاح کند. این تغییر و تحول در عرصهٔ نوشتار از سوی ناشر، گاهی بدون اطلاع مؤلف و حتی علی‌رغم میل وی انجام می‌شد. مثال جالبی در این خصوص درتاریخ ادبیات فرانسه وجود دارد که ذکر آن خالی از لطف نیست. فلوبر در رمان *مادام بوواری* برای نشان دادن اوج بدبختی شخصیت اثر خود، یعنی خانم بوواری، دربارهٔ مسئلهٔ ازدواج، جملهٔ بسیار جنجال‌انگیزی نوشته بود که در آن زمان می‌توانست هیاهوی بسیاری ایجاد کند و اعتراض بسیاری از منتقدان علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی را برانگیزد. فلوبر با نوشتن جمله‌ای با این مضمون «این بود نتیجهٔ 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 ناشرِ اثر فلوبر می‌توانست هم اعتبار و ارزش انتشارات را کمتر کند و هم مستقیماً بر فروش و توزیع کتاب *مادام بوواری* تأثیرمنفی بگذارد. بنابراین برای اجتناب از چنین احتمالات ناخوشایندی، ناشر بدون اطلاع مؤلف (فلوبر)، دست به تغییر جملهٔ وی زده بود و به جای جملهٔ «این بود نتیجهٔ ازدواج»، عبارت «این بود نتیجهٔ ازدواج او» را جایگزین کرده بود. مسلماً با اِعمال

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

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 فلوبر بیانگر اهمیت کار نقد تکوینی است. زیرا وجود هر یک از عبارات فوق در متن چاپی می‌توانست برای ناشر، مؤلف، خواننده، منتقد و جامعهٔ 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 متن نهایی یا متنی که در آستانهٔ 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 مسئلهٔ 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*، دربارهٔ 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 متن نهایی یا متن آمادهٔ 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 ضربهٔ محکمی به پیکرهٔ اثر وارد می‌آورد.

بنابراین مطالعهٔ 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 اِعمال 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 اعادهٔ 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 حوزهٔ مطالعاتی نقد تکوینی قرار گیرد. چرا که نقد تکوینی با چاپ اثر، کار خود را تمام شده می‌داند و مطالعهٔ چنین آثاری بر عهدهٔ سایر نقدها است. تنها زمانی نقد تکوینی به مطالعهٔ آثار چاپ شده می پردازد که نویسندهٔ 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

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

و ازمسیر طبیعی خود خارج شود و ماهیت آن بر اثر همین تغییرات دگرگون شود. گاهی چنین دگرگونیهایی از عوامل متعددی چون سانسور، بازاریابی، تبلیغات، خوش‌خدمتی 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 حیطهٔ 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 عرصهٔ متن به‌وسیلهٔ 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 نمی شوند بلکه روند آن را نیز تخریب می‌کنند. این نوع تخریب با تخریب سازندهٔ نویسنده در خلق اثر خویش مغایر است. زیرا تخریب نویسنده درعرصهٔ پیشامتن، تخریبی است که در چارچوب تحقق تکوین انجام می‌گیرد در حالی که تخریب افراد دیگر در عرصهٔ 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 مرحلهٔ انتشار اثر و حتی بعد از آن، با هر هدفی غیر از خلاقیت و تکوین اثر انجام یابند، نمی‌توانند در حوزهٔ 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 فاصلهٔ 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 منزلهٔ تخریب تلقی می‌کردند. اما در پاره‌ای موارد این احتمال وجود دارد که در مرحلهٔ چاپ و نشر آثار، تغییرات و تحولاتی در متن به صورت غیر عمدی و یا به واسطهٔ مسائل فنی به‌وجود 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

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

می‌شـوند و می‌تـوان آن را با تهیهٔ یک بـرگ «غلط نامه» اصـلاح کرد. بـا توجه به مسـائل مذکور در ایـن مقاله، ممکن اسـت این سـؤال به ذهـن خواننده خطـور کند که چگونـه منتقد تکوینی عملاً یک اثر ادبـی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. برای روشـن شدن مطلب لازم است اشاره کنیم که منتقد تکوینی در مرحلهٔ عملیاتی کار خویش ابتدا به تشکیل پروندهٔ تکوین پرداخته و سپس به مطالعهٔ دقیق آن اهتمام می‌ورزد.

روش نقد تکوینی

منتقـد تکوینـی قبـل از هـر گونـه اقـدام عملی در خصـوص اثر مورد مطالعه، لازم است مجموعه‌ای تحت عنوان «پرونـده تکویـن» تهیه کند. برای تشـکیل چنین پرونده‌ای، لازم اسـت وی بـه کوچکتریـن جزئیات مربـوط به مراحل پیشـامتن اثر توجه داشـته باشـد. او در ایـن پرونده، جریان فکری نویسـنده در تصمیم برای نگارش اثـر و همچنین زمان چاپ آن، مراحل، حوادث و تمامی ماجراهای مربوط به خلاقیت و تکوین اثر را دنبال خواهد کرد. سفرها، یادداشـتها، دفترچه‌های خاطرات، مراسـلات و طرحهای کلی و جزئی و حتی سـناریوهای انجام یافته توسـط مؤلف، می‌تواننـد موضوعات خوبی برای پروندهٔ 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 می‌رسند. همچنانکه قبلاً نیز به آن اشـاره کردیم، نویسندگان شیوه‌های متعددی برای خلق آثـار خود دارند و علاوه بر این، ممکن اسـت نویسنده‌ای برای خلق هر یک از آثار خود نیز از شیوه‌های متفاوت و از پیشامتنهای گوناگون استفاده کند که این امر خود به دشـواری کار منتقد تکوینـی می‌افزاید. به همین جهـت منتقد تکوینی در برخورد با اثر مورد مطالعهٔ خود و برای تشـکیل پروندهٔ تکوین، نمی‌تواند یک شیوهٔ ثابت و یک جانبه برای روشـن کردن گذشـتهٔ یک اثر در پیش گیـرد. به عنوان مثال بـرای مطالعهٔ آثار بالزاک و فلوبر، که هر یک روش خاص خود را در خلق آثارشان داشتند، دو شیوهٔ متفاوت جمع‌آوری اسناد، منابع و شواهد لازم است.

در روند تشکیل پروندهٔ تکوین، کار منتقد تکوینی شباهت زیادی بـه کار یـک کارآگاه پلیس دارد. برای تشـکیل و تکمیل چنیـن پرونـده‌ای، منتقد باید همـهٔ راه‌های ممکن و احتمالـی را بپیمایـد. در واقع، پرونـدهٔ تکوین یک اثر، سندی ادبی است که در زمان و مکان، پخش شده و منتقد باید آن را با دقت جمع‌آوری کرده و به شیوهٔ خاص خود طبقه‌بندی کند. بـه عبارت دیگر منتقد تکوینی با تشـکیل ایـن پرونده، اثـر را از حالت «در زمانی» بـه «همزمانی» می‌رساند. این اسناد و مدارک همیشه در دسترس منتقد قرار ندارند و دسترسـی به آنها نیز به راحتی امکان‌پذیر نیسـت. گاهی اغلب منابع و مدارک مربوط به پیشـامتن اثر در دسـت دوسـتان یا رقبای نویسنده، کلکسیونرها، مؤسسـات، نهادهـا و حتـی افراد خصوصی قـرار دارد و ایـن افراد حاضر نیسـتند بـه راحتی این مـدارک را از دسـت بدهند یا حتی دربارهٔ آنها با کسـی سخن بگویند.

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

از آنجـا کـه ایـن مؤسسـات و این افـراد مالـک قانونی اسـناد مربوط به پیشامتن اثر محسـوب می‌شوند، هیچ روشـی وجود ندارد تا منتقد تکوینـی از آن طریق بتواند آنها را مجبـور به همکاری کند. بنابرایـن گاهی این عدم همکاری به نابود شدن و به فراموشی سپرده شدن منابع مربوط به پیشـامتن آثار منجر می‌شود(۱). نتیجه چنین برخوردی با منتقد تکوینی، عقیم شـدن مطالعات تکوینی و ناشـناخته مانـدن راز و رمزهای قبـل از پیدایش آثار است. به هنگام تشکیل پروندهٔ تکوین، منتقد تکوینی باید سه امر را همواره مورد توجه قرار دهد: درک اثر توسط نویسـنده و نگارش اثـر و همچنین زمـان آن. همچنانکه قبلاً نیز ذکر شـد، نویسـنده برای نگارش اثر خویش یک تلاش عملی مسـتمر داشـته اسـت و منتقـد تکوینی باید ابتـدا به این امر پرداختـه و تمام اسـناد و مدارکی را که نویسـنده تدارک دیـده، جمع‌آوری کند. پس از به‌دسـت آوردن مدارک پیشـامتنی، منتقد تکوینی توجه خود را به خلاقیت اثر معطوف خواهـد کرد و وارد حیطه‌ای خواهد شـد که خود نویسنده چالشـها و تلاشهای عملی خود را در آنجا انجام داده اسـت و مسـلماً ردپاهایی نیز در این حیطه به جا گذاشـته اسـت. بعد از انجام ایـن دو مرحلهٔ عملـی، منتقد باید بـه زمان نگارش اثر نیز توجه داشـته باشـد. او باید بـه زمان‌بندی اثر و یا به عبارت سـاده‌تر بـه آغاز و پایان نگارش اثر از حیـث زمان دقت کند. این مرحلـه از کار اهمیـت خاصـی دارد چرا که ممکن اسـت نگارش یک اثر در طول زمان دچار تحولات اساسی شده باشـد و چنانچه منتقد به این امر توجه نکند، ممکن است نتواند تحولات احتمالـی در اثر را به خوبی درک کرده و ناشناخته‌های آن را آشکار کند. بنابراین اگر منتقد به این سـه مرحله توجه داشـته باشـد و آنها را به خوبی انجام دهـد، می‌توانـد روند شـکل‌گیری اثر را بـه خوبی مورد مطالعـه قـرار داده و مطالعـات مربوط به پیشـامتنهای آن را به درسـتی انجـام دهد و راز و رمزهـای نهفته در پیشـامتنهای آن را آشـکار کنـد. البته هریـک از مراحل یاد شـده، مشـکلات خاص خود را دارد. مثـلاً اگر منتقد تکوینی موفـق به جمع‌آوری کلیه اسـناد و مدارک مورد انتظار خود شود، نباید بلافاصله آنها را بپذیرد بلکه ابتدا باید به اصل و فرع بودن و درسـت و نادرسـت بودن آن توجه کرده و پس از حصـول اطمینان از اصالت منابع و اسـناد مورد نظر، آنها را به انواع گوناگون تقسـیم کند و هر یک را در جایگاه خاص خود قرار دهد. مثلاً اگر منابع و اسناد به‌دسـت آمده، عبارت از چرک‌نویسها، نامه‌ها، یادداشتها، گزارشـها، ملاقاتها و ... باشد، منتقد هر یک را در سـتونی مشخص طبقه‌بندی کرده و از حیث زمانی آنها را مرتـب 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 شیوهٔ عملی طبقه‌بندی کند، استفاده از آنها در تحقیقات تکوینی مشـکل منتقـد را در طول کار دو چنـدان خواهد کـرد. به همین دلیـل، برای اجتناب از مشـکلات احتمالی در طبقه‌بندی این نوع اسـناد، منتقد می‌تواند آنها را به دو دسـتهٔ عمده تقسیم کند: اسناد مربوط به پیش از نگارش

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

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

منتقد تکوینی باید تمام نوشـته‌ها و صفحات اثر را که به صورت چرک‌نویس و بازنویسـی شـده در دسـترس او قرار گرفته‌اند، جـدا کرده و یک جا قرار دهد و تلاش کند ارتباط آنها را با هم درک کرده و تا رسـیدن به یک نتیجهٔ قابـل قبول کار خود را ادامه دهـد. زمانی که این عملیات را در خصوص نوشته‌ها و صفحات اثر انجام داد، سایر منابع از جمله، نامه‌ها و یادداشـتها را با توجه به اینکه به کـدام مرحله، صفحه و یا فصل از اثر مربوط می‌شـوند، طبقه‌بندی می‌کند. با به‌کارگیری این شـیوه از طبقه‌بندیِ صفحات اثر و منابع و اسـناد مربوط بـه آنها، به راحتی می‌تـوان تغییرات موجـود در صفحـات را درک کرده و رمزگشایی کرد.

اگـر در این نوع طبقه‌بندی، برای هـر صفحهٔ نهایی، مثلاً سـه یا چهار صفحه به صورت چرک‌نویس یا بازنویسی شـده داشته باشیم، و در کنار آنها اسناد و منابع مربوط بـه پیشـامتن را هم بگذاریـم، می توانیم هـم ارتباط بین صفحـات چرک‌نویـس و بازنویسـی شـده را بفهمیـم و هـم دلایـل نـگارش آنها و همچنین تأثیرپذیری آنها از عوامـل فرانوشـتاری مانند اسناد و منابع به‌دست آمده را بـه خوبـی درک کنیـم.

امـا چنیـن طبقه‌بنـدیِ ایده‌آلی کـه در آن تمامـی عوامل نوشـتاری یک اثر اعم از صفحات نوشتاری آن، منابع و اسـناد و همچنین یادداشـتها و غیره حاضر باشند و در دسترس قرار گیرند، به ندرت اتفاق می‌افتد. مطالعات نقد تکوینی اغلب با مشـکلات کمبود منابع و اسناد و با فقدان صفحات چرک‌نویس و بازنویسی شده مواجه می‌شود و منتقد تکوینی در اغلب موارد نخواهد توانسـت به اهداف پژوهشی خود برسد.

اما به محـض اینکه پروندهٔ تکوین تکمیل شـد و منتقد به اهدافـی که در این باره از پیش تعیین شـده، رسـید لازم اسـت بـه مرحلهٔ نقـد تکوینی و یـا همان ارائـهٔ داده‌های ادبی، تاریخی، اجتماعی و... پرداخته، راه را برای دیگر روشهای نقد هموار کند.

بنابرایـن پس از تشـکیل و تکمیـل پروندهٔ تکویـن، 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: «پروندهٔ تکوین» و خـود «نقد تکوینی».[۲۱] همچنانکه صورت این تقسـیم‌بندی نیز نشـان می‌دهد، تشـکیل پرونـده در واقع نیمـی از کار منتقد تکوینی را تشـکیل می‌دهد و نیمـی دیگر نیز مربوط بـه تجزیه و تحلیل یافته‌های این پرونده اسـت- البته بدون داوری و قضـاوت- که آن را «نقد تکوینـی» نامیده‌اند. اما اگر منتقد تکوینـی هر یک از بخشهای مذکور را به تنهایی و بدون توجه به بخش بعدی

21. genèse du texte & critique génétique

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

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 به‌عنوان یک کار تمام شدهٔ نقد تصور کند، راه به جایی نخواهد برد. بنابراین نقد تکوینی حیات خود را در روند گذر از پروندهٔ 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 زمینهٔ مطالعات نقد تکوینی اینگونه نیست و این منتقد تکوینی است که باید آنها را به حرکت درآورده و با تحلیلهای خود مسائل پنهانی و نهفتهٔ 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 دربارهٔ دست‌نوشته‌ها، چنین نیست و منتقد تکوینی آنها را به سخن گفتن وادار می‌کند.

زمانی که منتقد تکوینی به قصد تجزیه و تحلیل وارد حوزهٔ پروندهٔ 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. به‌عنوان مثال، اگر پروندهٔ 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 درون‌مایهٔ 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 نوبهٔ خود می‌توانند موضوعات خوبی برای سایر روشهای نقد قلمداد شوند.

نباید فراموش کرد که پروندهٔ 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 پروندهٔ تکوین بپردازد و سپس به کلی‌ترین استنباطها در خصوص اثر برسد. به‌عنوان مثال، او باید توجه کند که «اندیشهٔ 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

22. texte-corde

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

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 اِعمال 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، اثر مورد 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 سرنخ تحولات اِعمال 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

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

از ضمیر ناخودآگاه نویسنده‌اند و تاریکیهای ذهن او را به تصویر می‌کشند، خط‌خوردگیهای ناشی از مسائل فنی و دستوری که اغلب برای اصلاح نوشتار اِعمال 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 به‌وجود می‌آیند.

منتقدان تکوینی دربارهٔ مکانیسمهای معنایی خط‌خوردگیها رویکردهای متفاوتی دارند که بیان هر یک از آنها ازحوصلهٔ 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 این‌بار نیز ذکر آن خالی از لطف نخواهد بود. فلوبر در دست‌نوشتهٔ 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) به‌کار برده است درحالی که این صفت ملکی مؤنث باید برای واژهٔ «مادرت» به‌کار گرفته می شد (De Biasi, 1988). آشکار کردن چنین مکانیسمهای نوشتاری به عهدهٔ نقد تکوینی است اما سایر نقدها نیز می‌توانند تفسیرهای متفاوتی از آن به‌عمل آورند. همچنانکه در اینجا نیز، نقد روان‌کاوی این جملهٔ کوتاه فلوبر را مغتنم شمرده و آن را تفسیر روان‌کاوی کرده است. به نظر طرفداران نقد روان‌کاوی، تکرار ناخودآگاه و نادرست واژهٔ «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 مطالعهٔ 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 همهٔ زوایای ریز و درشت خط‌خوردگیها پی ببرد و مکانیسمهای وجودی آنها را برملا 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 دامنهٔ 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

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

بسـیار زیادی وجود دارند که یا به لحاظ عدم دسترسی به پیشـامتن آنها و یا به دلیل عدم کشـف رموز نهفته در تغییرات و تحولات انجام یافته در دست‌نوشته‌ها، دنیایی از واقعیتهـای خود را بعد از انتشـار از دیدگان مخاطبان پنهان کرده‌اند. درحالی که دست‌نوشته‌های آثار و به‌طور خلاصه پیشامتن و مهم‌تر از همه، قلم‌خوردگیهای اِعمال شـده توسـط مؤلف می‌توانند زمینهٔ بسـیار مهمی برای کشـف ناگفته‌هـا و حقایـق قبـل از خلاقیت متن باشـند. هـر خط‌خوردگی بـه منزلهٔ تغییر رأی و نظر اسـت و هر تحول و تغییر در مسـیر نگارش، حرکت تفکر نویسـنده را به سـوی موضوع جدید و پردازش نو نشـان می‌دهد. بنابراین تلاش عینی به‌جـا مانده در نگارش، مبیّن تلاش ذهنـی مؤلف و پویایی تفکر اوسـت که خواننـدگان آثار نباید از آن غافل باشند.

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

امید است مقالهٔ حاضر بتواند به نوبهٔ خود علاقهٔ منتقدان و پژوهشـگران ادبی کشور را به نقد تکوینی برانگیخته و بهانـه‌ای برای آغاز مطالعـات تکوینی ادبیات غنی و کهن این سرزمین باشد.

پی‌نوشت

(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). دربارهٔ ساختار و انواع قلم‌خوردگیها در کتابی با عنوان *نقد تکوینی* که با دوست دانشمندم 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 این‌باره، 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) برگزارشد، مراجعه کنید.

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

منابع

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*، مجلهٔ 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.

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

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

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

چکیده

نقد تکوینی که همانند بسیاری از نقدها خاستگاهی ادبی داشت به‌دلیل ویژگیها و قابلیتهایش بسیار زود وارد حوزه‌ها و رشته‌های دیگری همانند هنر، علم و فلسفه گردید. حتی می‌توان گفت مطالعهٔ 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.

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

مقدمه

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[1] 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 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 پیش‌متنهایی صورت می‌پذیرد. اثر در این فرایند به‌تدریج 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.

الف) نقد تکوینی از ادبیات به هنر

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 به‌سرعت 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[2] یکی از برجسته‌ترین محققان نقد تکوینی معتقد است که الگوی تحلیل تکوینی

1. Muses
2. Biasi

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

که از مطالعات نسـخ خطی ادبی مدرن ایجاد شده، بدون شک، می‌تواند به سایر جلوه‌های آفرینش گسترش یابد. وی همچنیـن بـر طبیعی بـودن این گسـترش در عرصهٔ مطالعـات تکوینی تأکید می‌ورزد. عـلاوه بر آن می‌توان گفـت کـه در واقـع هیـچ‌گاه مطالعـات تکوینـی مـواد و موضوعات هنری را نادیده نگرفته اسـت و همواره حتی در مطالعـات تکوینـی ادبی نیـز بایگانی مطالعـات و نقد تکوینی آثار هنری (همچون طراحی، نقاشی و ... مربوط بـه اثـر) از مهم‌ترین اسـناد بـرای مطالعهٔ آن محسـوب می‌شـده اسـت، اما پس از چندی مواد و موضوع هنری نه به عنوان عناصر وابسـته به ادبیات، که به مثابهٔ پیکرهٔ اصلـی مطالعات و نقد تکوینی مـورد توجه قرار گرفت و زمینه‌های نقـد تکوینی هنر را فراهم کرد. علت اسـتقبال گسـترده از این نقد در هنر را می‌توان در ارتباط تنگاتنگ این نقـد و طبیعت آثار هنری جسـت و جو کرد. چنان‌که بسـیاری از محققان هنری این نقد را برای بررسی و نقد هنری مورد استفاده قرار دادند.

این محققان نقد تکوینی را در شـاخه‌های گوناگون هنری همچون معماری و شهرسـازی، نقاشی، فیلم و موسیقی به‌کار گرفتند. در چنین اوضاعی است که ITAM، پژوهش میان‌شـاخه‌ای را در فاصلهٔ سالهای ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۴ آغاز می‌کنند؛ پژوهشی که «هنرها و علوم: بایگانی آفرینش»[3] نام داشـت. همچنین بایـد یادآوری کـرد کـه حضـور منتقـدان تکوینی فقط مانند یـک گردآورندهٔ مدارک و اطلاعات پیشامتنی نیست، بلکه آنها غیـر از پرداختن به منابع موجود، با مصاحبه و گفتگو به خلق مدارک و اسـناد گوناگون نیـز می‌پردازند. بر همین اساس، رفته‌رفته توجه منتقدان تکوینی به هنر و نقد هنری بیشـتر می‌شود. در اینجا چندین پرسش قابل توجه پیش می‌آید که این نوشـتار پس از طرح آنها در جست‌وجوی پاسخهای مناسبی برای آنها برخواهد آمد. نخست، اینکه آیـا نتایج نقـد تکوینی ادبی را نیز می‌تـوان به حوزهٔ هنر تعمیم داد؟ به بیان دیگر، آیا روش به کار گرفته شـده در ادبیات قابلیت انطباق با رشـته‌های گوناگون هنری را نیز دارد؟ همچنین آیا ایـن هنرها نیز دارای عناصری معادل چرکنویسـها و پیشـامتنهای ادبی در هنرهـای گوناگون هسـتند؟ و بالاخره آیا تمامی انواع هنـری امکان مطالعهٔ نقد تکوینی را در اختیار منتقد قرار می‌دهند؟

در اینجا کوشـش می‌شود نخسـت به برخی از تفاوتهای احتمالی و ممکن میان ادبیات و هنر اشـاره شود تا احیاناً بی‌توجهـی بـه این تفاوتهـا موجب تعمیم نـاروای قواعد ادبی بر آثار هنری که متأسـفانه در برخی موارد بسـیار رایج است، نشود.

این پرسـش مطرح اسـت که «آیا در هنر یا در همهٔ هنرها می‌تـوان با قطعیتی هماننـد ادبیات به متن نهایی اشـاره کـرد؟» زیـرا در ادبیـات بـا چـاپ اثـر، دوران و فرایند پیشـامتن بـه پایان می‌رسـد و متن نهایی ظهـور می‌کند یـا دسـت کم چـاپ اثـر می‌تواند یک مقطع تعیین‌کننده در ادبیات محسوب گـردد، در توضیـح و پاسـخ بـه این پرسـش می‌تـوان گفـت کـه در هنر

3. Arts et Sciences: Les archives de la création

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

یـا حداقـل در برخـی هنرها نمی‌تـوان با چنیـن قطعیتی فراگیر مرز میان پیشـامتن 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 مشاهدهٔ مخاطبی قرار نمی‌گیرد و بر عکس، گاهی نیز در نمایشـگاهی بزرگ برای عموم مخاطبان ارائه می‌شـود. بنابرایـن، به‌طور قطعی نمی‌توان اعـلام کرد که این گذر از پیشـامتن بـه متن نهایـی در چه مرحلـه‌ای امکان‌پذیر می‌شـود. به همین ترتیب، در مورد برخی دیگر از هنرها البته با شـدت و ضعف بیشـتر ایـن تفاوت بـا متن ادبی قابل مشـاهده است و یکی از علتهای آن این است که متن ادبـی همانند برخی دیگر از متنها به دلیل خطی بودنش از سیالیت کمتری برخوردار است و پس از خلق به یک متن بسته تبدیل می‌شود.

تفـاوت دیگر برخی از هنرهـا با ادبیات در این اسـت که بعضـی از هنرها گروهی هسـتند و برخلاف ادبیات بیش از یـک مؤلـف دارنـد و این مؤلفـان به شـکل گروهی به خلق اثـر می‌پردازند. سـینما، تئاتر و معمـاری از جمله هنرهایـی هسـتند کـه دارای گـروه مؤلفان هسـتند. به عبارت دیگر، گرچه درآنها کارگردان، معمار یا فردی به نوعی رهبری یا هماهنگی را به عهده می‌گیرد، اما نقشـی کـه او ایفاء می‌کند، با نقش یک شـاعر یا یک رمان‌نویس کاملاً متفاوت اسـت، زیرا نقش مؤلف میان چندین عامل توزیع شـده اسـت. این عوامل هم در محور «در زمانی» و هـم در محور «هم‌زمانی» ممکن اسـت. بر این اسـاس می‌تـوان هنرها را به هنرهای تک مؤلفی و چند مؤلفی (یا بینامؤلفی) تقسیم کرد. ادبیات به طور عمومی یک فرایند تک مؤلفی اسـت. این در حالی اسـت که تعـداد زیادی از هنرهـا دارای ویژگی چند مؤلفی هسـتند. به طور مثال، اگـر بخواهیـم بـه سـینما بپردازیـم، در بیشـتر موارد، نخسـت باید فیلم‌نامه‌نویس اثر خود را به پایان برساند. سـپس کارگردان به شناسایی عوامل دیگر بپردازد، وی مجبور اسـت پاره‌ای از عناصر خود را به صورت خطی چینـش کنـد و برای هـر مرحله یک یا چنـد مؤلف وجود دارد. البتـه در مقابـل، هنرهایـی مانند نقاشـی، طراحی و مجسمه‌سـازی وجـود دارند که کاملاً فردی هسـتند و بیش‌تر به ادبیات شباهت دارند.

تفاوت عمدهٔ دیگر به هنرهایی همانند هنرهای نمایشی باز می‌گردد که تکرارشـان با دیگر هنرها و نیز ادبیات کاملاً متفاوت اسـت. چنان‌که گفتـه خواهد شـد، هنرها از این منظر به حضوری و غیرحضوری قابل تقسیم می‌باشند. ایـن هنرها در هـر تکرار یک بار دیگر متولد می‌شـوند یا بار دیگر مراحل زایشی را پشت سر می‌گذارند؛ یعنی هر اجرا خود تولدی دوباره اسـت. به همیـن دلیل اثر نهایی و اثر در حال زایش چنان با یکدیگر عجین شـده‌اند که تا حـد زیادی جدایی‌ناپذیر جلوه می‌کننـد. به عبارت دیگر، نمایش مانند ادبیات یا حتی سینما نیست که یک بار برای همیشـه انجام شود و قابل تکثیر باشد بلکه هر بار باید از نو خلق شود. به همین دلیل این هنرها را می‌توان هنرهایی با چندین متن نهایی دانست که هر بار با بار دیگر متفاوت اسـت. این هنرها نه تنها با ادبیات بلکـه با اغلب هنرهای دیگر نیز متفاوت هسـتند. تئاتر، تعزیه، خیمه شب بازی

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

و ... از این دست هنر تلقی می‌شوند.
اما شـاید مهم‌ترین تفاوت به آن دسـت از هنرها مربوط می‌شـود که به ظاهر هیچ پیشـامتنی ندارند و فی‌البداهه خلـق می‌شـوند. ایـن خلق بداهـه در اغلـب 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 نمی‌کننـد. البته در ادبیات نیز بداهه‌سـرایی وجود دارد، اما اغلب پس از خلق دستخوش دستکاریها و تصحیحاتی می‌شـود که همین امر موجب خلق پیشامتن می‌گردد. در نقاشی اگر پیشامتن به صورت مستقل مطرح نگردد، قابل شناسـایی نمی‌باشد؛ یعنی پیشـامتن باید طبیعتی داشته باشد که بتوان آن‌را مورد مطالعه قرار داد. خوشبختانه، امکانـات فنی امروز بـه ما این اجـازه را می‌دهد که حتی طرحهای پیشـین یک تابلو را نیز شناسایی کنیم و از این رهگذر گشایشهای زیادی حاصل شده است.
بالاخـره یکـی دیگـر از تفاوتهـای هنـر و ادبیـات کـه موجـب پرهیـز از تعمیـم بی‌رویـه اصول نقـد تکوینی ادبیـات در هنـر می‌شـود، همین تنوع زیاد هنر اسـت. بـه عبارت دیگر، گرچـه ادبیات نیز دارای تنوع اسـت، اما نسـبت تنوع در هنر و عمـق تفاوتهایی که میان آنها دیده می‌شـود، بـه هیچ‌وجـه با ادبیـات قابل مقایسـه نیسـت، زیرا تنـوع در ادبیات یک تنوع درون‌نشـانه‌ای اسـت، یعنی در داخل یک نظام خاص نشانه‌ای صورت می‌گیرد و آن هم نظام کلامی و اغلب کلامی نوشـتاری است، اما گوناگونی و تنوع در هنر می‌تواند به خارج از حـوزهٔ یک نظام خاص نشـانه‌ای بینجامد. به‌طور مثال تفـاوت نظـام تصویری و حرکتی و کلام و موسـیقایی تفاوتی اساسی و بنیادین است.
چنان‌کـه ملاحظه شـد، نسـبت میـان ادبیـات و هنرها دارای گوناگونیهـای زیـادی اسـت، زیـرا برخـی از هنرها همچون موسـیقی البته در نت‌نویسی نزدیکیهای فراوانـی بـا چگونگـی تکوین اثـر ادبـی دارد، ولی در مقابل با برخی دیگر از هنرها همچون هنرهای تجسمی دارای تفاوتهـای بنیادینی اسـت. بنابراین، میان هنرها یـا حداقل برخـی از هنرها و ادبیات از دیـدگاه تکوینی می‌توان تفاوتهایی اساسـی مشـاهده کـرد. اما آیا این تفاوتهـا مـا را به آنجا رهنمون می‌شـود کـه نمی‌توان هنرهـا را مورد مطالعه تکوینی قرار داد؟ مسـلماً چنین تفاوتهایی به‌طور الزامی ما را به سـوی چنین نتیجه‌ای رهنمـون نمی‌کند، بلکه می‌تواند یادآور این نکته باشـد کـه در مطالعات تکوینـی باید متوجه ایـن تفاوتها بود. تاریخچـهٔ بسـیار مختصر مطالعـات تکوینـی به ویژه مطالعـات تکوینی هنر نیز بر ایـن موضوع تأکید دارد. البتـه وجود تفاوتها و احسـاس کردن آنها در مطالعات تکوینـی و انطبـاق مطالعـهٔ تکوینـی با ایـن تفاوتها در مطالعـات تکوینی ادبی بی‌سـابقه نیسـت. در مطالعات تکوینـی ادبـی نیز انـواع تفاوتهـا میان آثـار، مکاتب و مؤلفـان گوناگون موجـب دگرگونیهایـی در عناصر و روش تحقیق گردیده است. اما چنان‌که گفته شد، دامنه و عمق چنین تفاوتهایی در عرصهٔ هنر به مراتب بسـیار بیشتر از ادبیات خواهد بود.

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

در نتیجـه مطالعه و نقد تکوینـی در هنرهای گوناگون نه تنهـا امکان‌پذیر اسـت، بلکه بسـیار اساسـی و لازم نیز به‌شـمار می‌رود. آثار زیاد هنری بـه دلیل بی‌توجهی به پیشـامتنهای آنها در هاله‌ای از رمز و رازها فرو رفته‌اند و شـاید دیگـر هیـچ‌گاه رازهای خـود را آشـکار نکنند. پیشـامتنهای هنـری پیـش از تخریب باید مـورد توجه، گـردآوری و حفاظـت قـرار گیرند. در نتیجـه هیچ دلیلی وجـود ندارد کـه بر اسـاس آن، پژوهش و نقـد تکوینی محـدود و منحصر به ادبیات شـود. چنان‌که نه تنها هنر بلکه حقوق، فلسـفه و علوم نیز همگی عناصری دارند که اسـرار تکوین آنهـا را برملا می‌کننـد. در این خصوص الموت گریزون[4] می‌نویسـد: «به هیچ‌وجه توسعهٔ نظریهٔ تکوین به فراتر از حوزهٔ نوشـتار ممنوع نیست. در واقع، تحقیقات تکوینی مرتبط با سـایر نظامهای نشانه‌شناسی غیر نوشـتاری بسـیارند». (Grésillon, 1994, p. 225) فقط باید توجه داشـت کـه در کنار شـباهتهایی که میان انواع شـاخه‌های معرفتی مـورد مطالعـه در نقد تکوینی وجود دارد، هر شاخه‌ای دارای ویژگیهایی است که آن‌را از دیگر شاخه‌ها متمایز می‌کند. به‌طور کلی، می‌توان گفت هر هنر و هر شاخه‌ای از علوم با توجه به چگونگی تکوین آن از دیگر شـاخه‌ها جدایی‌پذیر اسـت. بی‌فایده نخواهد بود که یادآوری شـود توسـعهٔ مطالعات نقـد تکوینی به هنـر محدود نمی‌شـود، بلکه علوم و فلسـفه نیز از این نقد نویـن بی‌بهره نماندنـد. مراکز علمی نیز به سـوی مطالعـهٔ دست‌نوشـته‌هایی همچون دست‌نوشته‌های پاسـتور تمایل پیدا کردند. گزارشی از نظریات پاسـتور در بیست و پنج سـالگی موجب تحیر و توجه زیادی از سوی محققان شد.

ب) تاریخچه و گونه‌شناسی هنر از نظرگاه تکوینی

مطالعـهٔ نقـد تکوینـی در هنـر و تاریخچهٔ آن به مراتب دشـوارتر از ادبیات اسـت، زیرا مطالعهٔ نقد تکوینی در هنر تازه‌تر و جوان‌تر از نقـد تکوینی در ادبیات اسـت. البته در سالهای اخیر موجی از انتشار کتابهای تخصصی دربـارهٔ مطالعهٔ تکوینی آثار هنری در اروپا ایجاد شـده است که بی‌شک، ثمرهٔ آن در آیندهٔ نزدیک مورد استفادهٔ محققان قرار خواهد گرفت. (Forestier, 1996)

در این خصوص مناسـب اسـت گفته شـود کـه توجه به نسـخه‌های هنـری از دیـر بـاز در بیـن خـود هنرمندان معمـول و مرسـوم بوده اسـت، زیرا نقش پیشـامتنهای هنـری با پیشـامتنهای برخـی دیگر از شـاخه‌های علمی متفـاوت اسـت. در اغلـب هنرها ایـن پیشـامتنها اهمیت فراوانـی دارد. برخـی از پیشـامتنها خود آثـاری هنری محسوب می‌شوند که به شکل پیشامتنی از قابلیت نمایش و تکثیـر برخوردارند. همچنین توجه بـه فرایند خلق یک اثر در حوزهٔ هنر شـاید بیش از ادبیات نظر محققان را به خود جلب کرده باشـد، زیـرا چگونگی آفرینش اثر هنری و آمـوزش آن از دیر باز مورد توجه بوده اسـت. خلق اثر هنـری به دلیل جنبـهٔ مهارتی و فنی و گاهی دانشـیِ آن از گذشته‌های دور در برنامه‌های

4. Almuth Grésillon

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

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 حوزهٔ شعر کمتر امکان‌پذیر بوده است. به همین دلیل است که بسیاری از تعابیر تکوینی حتی در حوزهٔ ادبیات نیز برگرفته از شاخه‌های هنری به‌ویژه نقاشی و هنرهای تجسمی است. در قرن بیستم نیز هنرمندان بزرگی همچون پیکاسو در مقابل اینکه از تابلوی نقاشی گرنیکا در مرحلهٔ شکل‌گیری عکس بگیرند، مقاومتی نمی‌کند. عکسهای گرفته شده در این دوره از مهم‌ترین اسناد تکوینی مربوط به این اثر محسوب می‌شوند.

به‌طور رسمی و فراگیر توجه به نسخه‌های خطی و پیشامتنهای هنری از سالهای دههٔ هشتاد توجه مراکز تحقیقاتی و محققان حوزهٔ نقد تکوینی را به خود جلب کرد و این سالها نقطهٔ عطفی در این زمینه محسوب می‌شود. از مهم‌ترین این مراکز چنان‌که پیش‌تر 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، به‌سوی هنر و علم نیز توجه نمود. چنان‌که اشاره شد، ITAM در سالهای ۱۹۹۴-۱۹۹۲ (در مدت دو سال) مطالعهٔ میان رشته‌ای «هنرها و علوم: بایگانی آفرینش» را طی همایشهایی انجام داد. مجموعهٔ این تلاشها به افق نوینی می‌انجامید که در دومین کنگرهٔ بین‌المللی نقد تکوینی[5] 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 نشانه‌شناختی می‌باشند. کدگذاری و کدگشایی هر یک شیوهٔ خاص خود را دارد.

این تنوع در شاخه‌های هنری موجب تنوع در عناصر مطالعات تکوینی به‌ویژه مهم‌ترین عنصر آن یعنی پیشامتنها شده است. چنان‌که می‌توان برای بسیاری از این هنرها پیشامتنهایی مستقل با سرشت و طبیعتی منحصر به فرد یافت. برای مثال می‌توان از پیشانقاشی، پیشافیلم، پیشاموسیقی، پیشامعماری و... به‌عنوان پیشامتنهای مرتبط با هر رشته یاد کرد. بنابراین، برخلاف ادبیات که یکجا مورد بررسی قرار گرفت، لازم به نظر می‌رسد که هنر و آثار هنری جداگانه مورد مطالعه قرار گیرند. در همین خصوص باید به گونه‌شناسی هنرها و طبقه‌بندی آنها پرداخت، اما برای طبقه‌بندی و گونه‌شناسی کوشش می‌شود که با معیار و ملاک تکوینی از یکدیگر متمایز شوند. به عبارت دیگر، تلاش می‌کنیم به یک گونه‌شناسی تکوینی دست یابیم. این طبقه‌بندی کمک می‌کند تا محققان تکوینی در حوزهٔ هنر بتوانند با توجه به تنوع هنری، روش خود را با انطباق بیش‌تری نسبت به هنر انجام دهند. در اینجا به چند دسته‌بندی اساسی و مهم بسنده می‌شود.

به‌طور کلی هنرها را با توجه به ارتباطی که با مخاطب برقرار می‌کنند،

5. IIe Congrès international de critique génétique

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

می‌تـوان دسـته‌بندی و طبقه‌بندی کرد. این دسـته‌بندی بـرای مطالعهٔ تکوینی بسـیار حائـز اهمیت اسـت، زیرا در هنرهای حضـوری چنان‌که خواهد آمد، پیشـامتن و متـن نهایی تعریـف خاص خود را دارنـد و از ویژگیهای مخصوصی برخوردارند. این موضوع از آن جهت حائز اهمیت اسـت کـه هنرهای حضوری برای شـکل‌گیری به مخاطب نیاز دارند و همواره برای کسی که حاضر است، شکل می‌گیرند. در صورتی‌که هنرهای غیر حضوری به دور از مخاطـب متحقق می‌شـود و نتیجهٔ آن به صورت متکثـر (مانند سـینما) یـا غیر متکثـر (مانند نقاشـی) در اختیار مخاطب قرار داده می‌شـود. از این منظر می‌توان پیشامتنهای هنری را به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

- پیشامتنهای هنرهای غیرحضوری؛
- پیشامتنهای هنرهای حضوری.

هنرها بـا توجه به اینکه دارای یک نسـخهٔ اصیل باشـند یا نه، می‌توانند به دو دسـته تقسـیم شوند، زیرا پاره‌ای از هنرها به‌واسـطهٔ نسـخهٔ اصیل خود شناخته و متمایز می‌شـوند، امـا برخی دیگر چنیـن نیسـتند. به‌طور مثال نقاشـی از هنرهایی اسـت که دارای نسـخهٔ 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 پیشـامتن 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 اشـاره شـد، برخـی از هنرها دارای چندین مؤلف می‌باشـند و از دیگر هنرها به ویژه ادبیات که یک مؤلف واحـد دارند متمایز می‌گردند. البته امروزه هنرهـا قبل از آنکه بـا توجه به مؤلف (مؤلـف محورانه) تقسـیم شـود بـا توجـه به نقـش متـن (متـن محورانه) طبقه‌بندی می‌شـوند. در هر صـورت می‌توان غلبهٔ جنبهٔ فـردی برخـی و جنبـهٔ گروهی بعضـی دیگـر از آثار را پذیرفت و بر همین اسـاس، پیشـامتنهای هنرهای فردی و گروهـی را از هـم متمایز کرد. این تمایـز از آنجا حائز اهمیت می‌شـود 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.

امـروزه، هنرهـای زیـادی وجـود دارند که دیگـر برای ماندگاری خلق نمی‌شوند، بلکه برای لحظه یا مدت اندکی باقـی خواهند مانـد. به‌طور مثـال می‌تـوان از چیدمان، هنرهای یخی، برفی، شـنی و ... نام بـرد که گذرا بودن ویژگـی مشـترک آنهاسـت. از ایـن منظـر نیـز می‌توان پیشامتنها را به دو گونهٔ زیر تقسیم کرد:

- پیشامتنهای هنرهای گذرا؛
- پیشامتنهای هنرهای مانا.

همچنین هنرهـا را می‌توان با توجه به پیشـامتنهای آنها دسـته‌بندی و طبقه‌بندی کرد: برخی هنرها دارای مراحل مشـخص و حتـی الزامی پیـش از متن هسـتند. چنان‌که به‌طـور مثـال در معماری تهیـه طرح و پـلان از گامهای نخسـتین و الزامی محسـوب می‌شـود. به عبارت دیگر،

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

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 بپذیرد و آن‌را خودنگار[6] 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[7] 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 مؤلفانِ آن است. در واقع، هنرها را از این جهت که دارای یک مرحله یا بیش‌تر باشند، از یکدیگر متمایز می‌کنند. به‌عبارت 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 نظام نشانه‌ای دوم موسیقایی یا نمایشی است. اما در 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

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

سفارش خاصی پدید می‌آیند و در این وضعیت، سفارش دهنده و نظرهای او نقش مهمی در شکل‌گیری این اثر ایفاء می‌کند؛ به‌گونه‌ای 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 سفارش‌دهنده هیچ‌گاه خلق نمی‌شوند. به‌طور 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 براین منظر همزمانی، لازم است اشاره شود که رابطهٔ هنرها با سفارش در طول تاریخ نیز دگرگون شده است. به‌طور 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 دستهٔ زیر تقسیم کرد:

- پیشامتنهای هنرهای سفارشی؛
- پیشامتنهای هنرهای غیرسفارشی.

در نتیجه شاخه‌های هنری همانند شاخه‌های علمی، معرفتی و ادبیات می‌توانند 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 دگرگونیهایی 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.

ج) نقد تکوینی در شاخه‌های گوناگون هنری

چنان‌که گفته شد، نقد تکوینی دامنهٔ مطالعات خود را به سوی حوزه‌های نشانه‌شناسی غیر کلامی گسترش داد و در این حوزه‌ها نیز به‌سرعت رشد و گسترش یافت. در اینجا به بررسی نقد تکوینی در شاخهٔ 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

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

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

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[8]، اتود[9]، کروکی[10]، ابوش[11] و مدل[12] 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 مثابهٔ یک اثر هنری توجه کرده‌اند. بر همین اساس، این پیشامتنها همواره ازگذشته 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 شاخهٔ 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

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

واژه بـه دیگـر هنرها و ادبیات نیز وارد شـده و هر کدام معناهـای نوینی نیز بـرآن افزوده‌اند. اسـکیس گاهی به معنای یک طرح اولیه و گاهی نیز به عنوان یک طرح مستقل مـورد توجه قرار گرفته اسـت. گاهی نیز نه به عنوان یک طرح، بلکه به معنای یک چارچوب مستقل همانند اسکیس فکری سـارتر[۱۳] مـورد نظر بـوده اسـت. درهرصورت اسـکیس یکی از مهم‌ترین عناصر پیشـامتنی در هنرها و به‌ویژه هنرهای تجسـمی محسـوب می‌شود. پیش طرح «اسـکیس» نوعـی طرح کم‌پرداخت اسـت کـه هنرمند به دلایـل گوناگونی به انجام آن اقدام می‌کند. نخسـت اینکه فرصـت کم باشـد؛ یعنی برای ثبت یـک لحظه یا فرصتی اندک صورت می‌گیرد تا در فرصتی مناسب به تکمیل آن اهتمام شود. پیش‌طرح به‌خصوص درمورد موضوعاتی به‌کار می‌رود که بـه عللی فرصت زیادی به هنرمند خود نمی‌دهـد. این کمبود زمان یا بر اسـاس حرکت موضوع یا بر اثر حرکت فاعل شناسـا (هنرمند) صورت می‌گیرد. دوم اینکه مشقی باشد تا در آن بتواند ترکیب‌بندی و دیگر عناصر زیبایی‌شناسـی را تمرین کند و بنابراین، بیش‌تر دلیل زیبایی‌شـناختی دارد. در اسکیس مسائلی همچون ترکیب‌بندی و نورپردازی بسیارمورد توجه است. برخی از اسکیسـها خود یک اثر جذاب محسوب می‌شوند. نکتهٔ بسـیار مهـم دیگـر در خصـوص اسکیسـها ایـن است که اسکیسها موقعیت بررسـی اشـکال گوناگون را نیز ممکن می‌سـازند. به بیـان دیگر، اسکیسـها متنهای ممکن را ارائـه می‌دهند تا هنرمند بتواند از میان این متنهای ممکن یکی را برگزیند.

اتـود: طراحی یا نقاشـی از یـک جزء، بـرای مطالعهٔ آن بخـش در یک ترکیب بزرگ‌تر را اتود می‌نامند. بنابراین، تفـاوت اتـود و پیش طرح در این اسـت که اتـود به دقت به برخی از زوایا بدون داشـتن مشـکل زمان می‌پردازد در صورتی‌کـه در پیش طرح موضوع، سـرعت و زمان اهمیت بسیار دارد.

ابوش: ابوش نیز همانند اسـکیس از واژه‌هایی اسـت که ادبیات از هنرهای تجسـمی به عاریت گرفته است و برای آثـار ناتمام به‌کار گرفته می‌شـود. ابـوش در ادبیات به سـخن درونیِ بیرونی شـده معروف است؛ یعنی سخنی کـه مؤلـف با خود دارد، ولی این سـخن را بـه دلایلی بر روی کاغذ نیز نگاشـته اسـت. به بیان روشـن‌تر، ابوش در ادبیات به سناریوی داستان اطلاق می‌شود. برخلاف اسـکیس، ابوش هنوز ویژگیهای گونه‌شناسی را ندارد و نمی‌توانـد برای مخاطبان ارائه شـود. ابوش در نقاشـی بـا رنگ و روغـن به طرحی گفته می‌شـود که به صورت تـک رنگ کار می‌شـود و درجات روشـنی و تاریکی اثر را مشـخص می‌کند. ابـوش می‌تواند برای نقاشـی رنگ و روغن مورد اسـتفاده قـرار گیرد. بنابرایـن، با افزون برخی عناصر به‌ویژه رنگ، ابـوش به یـک نقاشـی تمام شـده تبدیـل می‌شـود. در واقع، تعریف ابوش و تفاوت آن بـا اسـکیس از دیـر باز

13. J.P. Sartre

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

مـورد توجه محققان بوده اسـت و در طول زمان نیز این دو واژه معانـی متفاوتی را با خـود حمل کرده‌اند و حتی گاهـی به صورت مترادف نیز بـه‌کار رفته‌اند. در *فرهنگ نقد فرود*[۱۴] در این خصوص آمده اسـت: «ابوش نخستین صورتی است که به یک اثر داده شده است؛ اسکیس فقط مدلی ناتمام اسـت که به طور سـطحی انجام شده باشد» (Herschberg Pierrot, 2005, p. 113).

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

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

عـلاوه واژه‌های یاد شـده، می‌تـوان به ایـده[۱۵]، کانوا[۱۶]، لیناما[۱۷]، پروژه[۱۸]، شـما[۱۹] و... اشـاره کرد که در نقاشی یا برخی از هنرهای دیگر مورد اسـتفاده قرار می‌گیرند و هر یک دارای معانی خاص ولی نزدیک به یکدیگر هسـتند و هنوز معادلهای مناسب و مشخصی برای آنها در زبان فارسی یافت نشده است.

لازم اسـت یـادآوری شـود کـه شـناخت چگونگی خلق و تکویـن اثـر هنـری بـه پیشـامتنهای آن محـدود نمی‌شـود، بلکـه راههـای دیگـری نیـز می‌توانـد در شناسـایی نحوهٔ تکوین اثر هنری مؤثر باشـد. سـنت آموزشـی یک هنر و شـناخت نظریه و هندسهٔ هنری نمونه‌هایی از راههای دستیابی به چگونگی تکوین یک اثر هنری غیر از پیشـامتنها محسوب می‌شـود. در اینجا برای آشنایی با یکی از این عناصر به هندسهٔ اثر هنری پرداخته می‌شود.

هندسهٔ تجسمی: غیر از اسکیس و اتود یک اثر، با شناخت هندسـهٔ آن نیز می‌توان به چگونگی شـکل‌گیری‌اش بهتر پی‌برد. به طور مثال کشـف هندسهٔ اسپیرالی بسیاری از نقاشیها و نگارگریها همچون نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، در اینکه هنرمند چگونه اثر خود را خلق کرده است، مفید می‌باشـد. ترکیب‌بنـدی در هنرهـای تجسـمی همچـون نقاشـی اهمیت فراوانی دارد. چنان‌کـه می‌توان مکاتب و روشـهای گوناگون متنوع را بـا مطالعهٔ ترکیب‌بندی آنها از یکدیگر متمایز کرد. ترکیب‌بندی بر اسـاس هندسه‌ای مشـخص صورت می‌گیرد؛ هندسه‌ای که اغلب بر اشکال ساده‌ای همچون دایره، مثلث یا مربع استوار شده است. شـناخت هندسـهٔ یک اثر می‌تواند به شناسایی چگونگی خلق آن کمک کند یا حداقل بخشی از آن‌را بیان نماید. در این خصوص شناخت نظام آموزش نقاشی می‌تواند کمک بزرگی باشد، زیرا با شناخت روشهای آموزش نقاشی، هندسـهٔ آن مکتـب یا آن دوره نیز شـناخته می‌شـود. با ایـن حـال، شـناخت چنین هندسـه‌ای با مطالعـهٔ دقیق خـود اثـر نیـز امکان‌پذیـر اسـت. تـرکیب‌بنـدیهای گوناگونی همچـون متقارن

14. *Dictionnaire critique de Féraud.* (1787-1788)
15. idée
16. canevas
17. linéament
18. projet
19. schéma

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

و نامتقـارن، افقی و عمـودی، متمرکـز و غیرمتمرکز از سـبک هر دوره یا سبک شـخصی هنری برخاسته‌اند که شـناخت آنها گاهی در شـناخت چگونگی خلق اثر هنری تأثیر بسزایی دارد.

روشهای نوین مطالعه

امروزه روشـهای نویـن در حوزهٔ مطالعـات آثـار باسـتانی و هنـری پیشرفتهای شـگفت‌آوری کرده‌اند. چنان‌کـه نه فقط تاریـخ آثار هنری، بلکـه تاریـخ بشـری و طبیعـی را کامـلاً دگرگـون کـرده اسـت. این دسـتاوردهای نویـن علمـی از مهم‌ترین علـل پیدایش و رشـد نقد تکوینی نیز به‌شمار می‌روند. در واقع، روشها و فنون یاد شـده، این امکان را به محققان تکوینی داده‌اند تا بتوانند نه فقط دورهٔ زمانی این مطالعات را گسـترده‌تر و امکان مطالعهٔ گذشـته‌های بسیار دور را برای محققان میسـر کنند بلکه و مهم‌تر اینکـه نتایج تحقیقات را دقیق‌تر و مطمئن‌تر نیز گردانیده‌اند. البته این دستاوردهای علمی تأثیرات بسزایی در موضوعات دیگری همچون مرمت و شناسایی اصالت آثار به منظور 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 غیرمسـتقیم به اقتصاد هنری مرتبط است، فنون و علوم مربوط به آثار هنری نیز رشـدی جهشـی داشـته است. این فنون و روشـها فواید بیش‌تری برای هنر داشـته‌اند. چنان‌که علاوه بر شناسـایی اصالت اثر و کمک به مرمت آن، موجـب شـده‌اند تـا محققـان بتواننـد بـه طرحهای نخسـتین بـر روی بوم نقاشـی نیز پی ببرنـد. به عبارت دیگر، با پاره‌ای روشـها علاوه بر شـناخت بهتر طرحها و رنگهای اولیهٔ آثـار قدیم، می‌توان به طرحهای اولیه‌ای که نقاش کشـیده و سـپس بـر روی آنها نقـش نهایی را ترسـیم کرده اسـت نیز پی برد. این کشف نوین و امکان تازه محققان تکوینی را که از مطالعهٔ تکوینی چنین آثاری بی‌بهـره بودند، مجهز و به پژوهـش در حوزه‌های جدید تشویق کرد.

بنابرایـن، نقـد تکوینی از جملـه نقدهایی اسـت که برای دسـتاوردهای علمی و آزمایشـگاهی اهمیت زیادی قائل اسـت و بخش گسـترده‌ای از تحلیلهای خود را بر اساس همین نتایج بنا می‌کند. به همین دلیل می‌توان گفت که نقد تکوینی یکی از نقدهای چند روشـی است که از روشهای گوناگـون آزمایشـگاهی و تحلیلی به طور مـوازی بهره می‌بـرد. بی‌فایـده نخواهـد بود بـه برخی از روشـهای آزمایشـگاهی این نقد که با روشـهای شناسایی اصالت اثـر و مرمـت آن همانـنـدی دارد، پرداختـه شـود. نکتهٔ قابل ملاحظه در مورد چنین آزمایشـهایی در حوزهٔ آثار هنری این اسـت که بسـیاری از آزمایشها اصل اثر را به صـورت کلی یا جزئـی تخریـب می‌کنند. بـه همین دلیل بسـیاری از این آزمایشـها را نمی‌توان در بررسـی آثار هنری مورد اسـتفاده قـرار داد. راه حلهای نوین به ویژه بـا طیف‌نگاریهـا این امـکان را فراهم می‌آورنـد تا بدون آسـیب بتوان آزمایشـهای لازم را انجام داد. در اینجا به طور بسیار گذرا به پاره‌ای از این روشهای آزمایشگاهی پرداخته می‌شود.

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

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 دایرهٔ 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 دهندهٔ 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 منطقهٔ خاصی نقش مهمی را ایفاء کند.

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

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

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

مورد اســتفادهٔ محققان قرار می‌گیرد، همانا آزمایشهای نوری و اشــعه‌ای هســتند. امتیاز این روشها در آن است کــه نه فقــط کم‌ترین آســیب را به اصل اثــر می‌زند، بلکه اطلاعــات قابل توجهــی از چگونگــی شــکل‌گیری اثر در اختیــار محققان می‌گذارد که دیگر روشــها قادر به انجام آن نیستند. در اینجا به اشعهٔ مادون قرمز و ماوراء بنفش اشاره خواهد شد.

مــادون قرمز: از این اشــعه که قابل رؤیت نیست،[۲۳] برای شناســایی آثار تجسمی همچون نقاشــی به ویژه آنها که دارای پوشــش ورنی هســتند، استفاده می‌شــود. اشعهٔ مــادون قرمــز می‌توانــد لایه‌های زیریــن اثر نقاشــی را شناسایی و نمایان کند. به کمک طیف‌نگاری مادون قرمز[۲۴] می‌تــوان عمــر برخی از عناصــر به‌ویژه چوب، نقاشــی روی چوب، مجســمه، قاب و... را تخمین زد. از نظر نقد تکوینی این اشعه می‌تواند طرحهای نخستین بر روی بوم نقاشــی و تحولات گوناگون نقاش بر روی بوم را نمایان گرداند. فرانســوا دروش[۲۵] می‌نویسد: «نور مادون قرمز یک امتیاز دیگر هم دارد که البته درآزمایشگاههای پلیس قضایی کاملاً شــناخته شــده اســت: به کمــک این روش خواندن متون «سانســور شده» یا پوشــیده شده در زیر لایــه‌ای از رنگ ممکن می‌شــود. به ایــن ترتیب در موارد مطلوب، می‌توان در زیر یک تذهیب، دستورالعملهایی را که خطاب به نقاش در روی چرم نوشته شــده و اکنون پوشــیده از رنــگ هســتند، شناســایی و قرائــت کــرد» (دروش، ۱۳۸۰، ص ۶۴). در نتیجه، این روش برای منتقد تکوینی اهمیت بســیار دارد. زیــرا به واســطهٔ آن می‌تواند پیشــامتنهای اثــر را مورد شناسایی و مطالعه قرار دهد.

مــاوراء بنفــش: اشــعهٔ غیرقابل رؤیتی اســت که بیش‌تر برای شناســایی آثــار تقلبی به‌کار مــی‌رود. همچنین این اشعه لایه‌های رویین اثر را که اغلب از ورنیهای گوناگون تشکیل شده اســت و مرمتها و دستکاریهای پسین را نیز شــامل می‌شود، مشخص می‌کند. به‌عبارت دیگر، پس از نخســتین ورنی، تمــام دگرگونیهایی را که اغلب توســط نقــاش انجام می‌گیرد، مشــخص می‌کنــد و بدین ترتیب، تحولات پسامتنی را به خوبی نمایان می‌گرداند.

روش تاریخگذاری

ترمولومینســانس[۲۶]: مطالعه آثار تجسمی از پیشرفتهای قابــل ملاحظه‌ای برخوردار اســت. چنان‌که بــا برخی از این روشــها همانند فراقرمز می‌توان بــه لایه‌های زیرین نقاشــیها پی‌بــرد. ایــن روش اجــازه می‌دهد تــا محققان طرحهای نخســتین نقاشیها را شناسایی و مورد بررسی قرار دهنــد. به‌طور مثال با ایــن روش می‌توان طرحهای نخستین نقاشیهای بزرگ و کلاســیک همانند مونالیزا را شــناخت(۱). این طرحهای نخستین همچون پیشامتنهای نقاشی در شناسایی چگونگی رونــد خلق اثر و طــرح اولیهٔ آن بســیار مؤثرنــد. ســپس منتقــد تکوینــی می‌توانــد با اســتفاده از عناصــر دیگــر

۲۳. این اشــعه دارای طول موجی اســت 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

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

در صـدد تجزیه و تحلیل این دگرگونیها برآید. عکاسـی با نورمرئی موجب روشـن‌تر شـدن وضعیت رویین اثر می‌شود، عکاسی ماورای بنفش موارد فلورسان همچون برخی ورنیها را مشخص می‌کند، رفلیکتوگرافی فراقرمز می‌تواند ساختار و حجم لایه‌های زیرین نقاشی را روشن کنـد. رادیوگرافـی با اشـعهٔ ایکس نیز موجب مشـخص کردن برخی از عناصر شـیمیایی اثر می‌شـود. همچنین با نمونه‌بـرداری و آزمایش این نمونه‌ها در آزمایشـگاه می‌تـوان به مواد بـه‌کار رفته در این آثـار با دقت زیادی پی برد.

لازم اسـت یـادآوری شـود کـه در اینجا به‌طـور خاص به هنرهای تجسـمی و به‌ویژه نقاشـی پرداخته شـد، اما دسـتاوردهای نقد تکوینی به یک هنر محدود نمی‌شود و هر متنی را که در مقابل خود داشته باشد، می‌تواند مورد بررسـی قرار دهد. با وجـود این هماننـد نقدهای دیگر، برخـی آثـار مـدارک و ماجراهایـی دارند که دسـت نقد تکوینی را در بررسـیهای خود بازتر می‌گذارند. همچنین برخـی از هنرمنـدان خـود دارای عـادات و رفتارهایـی هسـتند که بـه نوبهٔ خـود می‌توانـد برای منتقـد تکوینی مناسـب و مفید باشـد. به‌طور مثال عده‌ای از هنرمندان، از اسکیسهای خود به خوبی نگهداری و مراقبت می‌کنند، ولـی در مقابل برخی به طرحهـای اولیهٔ خود بی‌توجه‌اند و علاقه‌ای ندارند که از آنها چیزی باقی بماند و به‌دسـت دیگران بیفتد.

نقـد تکوینی برخـلاف دیگر نقدها، به متن در حال شـدن توجـه دارد و بخشـی از اثر را مورد توجـه قرار می‌دهد

نتیجه

که اغلب نقدها نسبت به آن بی‌توجه بوده‌انـد. بـا دگرگونـی کانـون مطالعاتـی نقـد از متـن نهایـی بـه پیشـامتن، فقط این پیکرهٔ مطالعاتی نیسـت که دگرگـون شـده، بلکه با توجـه بـه ویژگیهای پیشـامتن به عنـوان متنـی ناتمام، درحال شـدن و در حال تعلیق، این تمامیت مطالعه است که دسـتخوش دگرگونی شـده اسـت. بـرای چنین متن سیالی باید روشی متناسـب جست و جو کرد. به‌عبارت دیگر، دگرگونی در پیکـرهٔ مطالعاتی دگرگونی در روش را نیز در پی خواهد داشت.

همچنیـن، نقد تکوینی از نقدهایی اسـت که کاربرد آن در هنر بیش از دیگر رشته‌هاسـت، زیرا پیشـامتنها در هنر، ارزش و اعتبـاری به مراتـب بیش از پیشـامتنهای دیگر دارد. در واقـع، پیشـامتنهای هنـری اغلب خـود یک اثر ارزشـمند هنری محسـوب می‌گردند و به همان صورت نیز قابل توجه هسـتند. به همین دلیل رشـد و توسعهٔ نقد تکوینی در عرصهٔ هنر سـریع اسـت و با وجود اینکه این نقـد از آخرین نقدهای مطرح شـده می‌باشـد اما امروزه از ادبیـات تقریبـاً گسـترده‌ای در کشـورهای اروپایـی برخوردار است.

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



پی‌نوشت

(۱). مثال: داوینچی و مونالیزا

مناسب است برای روشن‌تر شدن نتایج این روشها و فنون نوین به نمونه‌ای معروف یعنی پژوهش انجام شده دربارهٔ تابلوی مشهور مونالیزا اشاره شود. درواقع، یکی 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 اعضاء 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 چهرهٔ رمزآلودی را بیافریند. محققان

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

همچنین به‌روش به‌کارگرفته شـده توسط داوینچی یعنی اسـفوماتو[۲۷] پی‌برده‌انـد. ایـن نقاشـی پیکـرهٔ مطالعاتی بسـیاری از محققـان بـوده و در طـول تاریـخ برخی از رازهای آن برملا شـده اسـت، اما در ایـن چند دههٔ اخیر با پیشـرفت علوم و فنون آزمایشگاهی مرتبط، کشفیاتی در این خصوص صورت گرفته است که قبلاً حتی تصور آن هم نمی‌شد.

محققان بـا تکنیکهای نویـن توانسـته‌اند طرحهای اولیه نقـاش بر روی بوم را شناسـایی کنند. همچنین در مورد موضوعـی هماننـد راز «لبخند» می‌توان از خود پرسـید کـه آیا این لبخند از همان آغاز، در دورهٔ پیشـامتن و نیز در متن نهایی به همین شـکل بوده است یا عوامل دیگری نیـز بر این موضـوع تأثیر گذارده‌انـد. در این خصوص همـراه با هانری زرنر[۲۸] و برخـی دیگر از محققان از خود می‌پرسیم که آیا ورنی که برای حفظ اثر روی آن کشیده شـده اسـت، بر روی این لبخند تأثیر نگذاشـته و نگاه ما را تغییر نداده اسـت؟ مجموعهٔ تحقیقاتی که درخصوص این تابلو انجام شـده کتاب مسـتقلی را بـا عنوان *درقلب ژوکوند*[۲۹] شکل داده است.

پاسـکال کوت[۳۰] از مهندسـان مبتکر و هنر دوستی است که با ابداع وسـایل مخصوص مطالعهٔ آثار نقاشی جهش جـدی‌ای در مطالعـات ایـن اثر به‌وجود آورد. دسـتگاه عکس‌بـرداری او بـا انـواع طیفهـا و اتصـال داده‌ها به یـک رایانهٔ متناسـب اجازه داد تا راه نوینـی را در مطالعهٔ چنین آثاری فراهم آورد. این دسـتگاه چندطیفی می‌تواند تا ۲۵۰ میلیون پیکسـل با اشعه از ماوراء بنفش تا مادون قرمز تصویر دریافت کند که در نوع خود بی‌نظیر اسـت. کوت با فعالیتی تقریباً سه هزار سـاعته ضمن بررسـی این تابلو با روشهای نوین به ویژه اشـعهٔ ماورای بنفش تا مـادون قرمز به مطالعهٔ لایه‌های گوناگون این نقاشـی پرداخت. این اشعه‌ها کمک کردنـد تا بـه دور از تأثیرات ورنی بـر روی تابلو که در گذشـته چندین بار روی آن کشـیده شده است و موجب گردیده تا تابلـو دارای دریافت متفاوتی از سـوی بیننده شـود، به عناصـر اصلی و اصیـل این نقاشـی پی برده شـود. نظریات و دسـتاوردهای پاسـکال کـوت موجب تحولـی ژرف و انقلابی در شناسـایی آثار هنری گردید، زیرا او هنرشناسان را به مطالعهٔ رنگدانه‌های آثار دعوت می‌کـرد، بدون اینکه دسـتی بـه این آثار خورده باشـد، زیـرا تمـام فعالیتها بـه صورت مجـازی توسـط رایانه صـورت می‌گیرد. با لایه‌بـرداری از روکشـهای ورنی، این آزمایشها امکان دادند تا امروزه بتوان تابلوی نقاشی داوینچـی را به همان رنگی که از کارگاه هنر خارج شـده اسـت، مشـاهده نماییم. به طور مثال در عکسهای گرفته شـده، آسمان به رنگ آبی اسـت؛ یعنی همان رنگ اولیهٔ نقاشی. به واسطهٔ این روش کشفیات نوینی در خصوص دیگـر ویژگیهای این تابلوی اسـرارآمیز ارائـه گردیـد. به‌طور مثال مچ دسـت چپ

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

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

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 دورهٔ اخیر استفاده شده است؛ شاید دوره‌ای که هنوز تابلو با شیشه محافظت نمی‌شد.

در جلسه‌ای که دستاورد تحقیقات یازده محقق دربارهٔ این تابلو در کانادا برگزار گردید، در مورد برخی از رازهای مونالیزا سخن گفته شد. این آزمایشها که با تصویربرداری سه بُعدی به‌وسیلهٔ اشعهٔ 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 باشخصیت 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.

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

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

منابع

دروش، فرانسوا و دیگران. (۱۳۸۰)، *داستان پیدایش نسخه و نسخه‌شناسی*، مترجم ع. روح‌بخشان، نامهٔ بهارستان، سال دوم، شمارهٔ 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 movement. Litterature et art*. Belin. Paris.

Le Men, Ségolene. (2004), " Présentation: l'oeuvre d'art en devenir ". Chemins faisant...et "Prés Parés". *Genesis*. N 24.

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

نقد تکوینی گرنیکا

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

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

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

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 مداقه قرار دهد. برای نیل به این منظور تابلوی «گرنیکا»[1] اثر پابلو پیکاسو انتخاب گردیده و تلاش می‌شود ضمن بررسی انگیزهٔ 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. مطالعهٔ روند تغییر و تکوین کار با تکمیل و تولد اثر نهایی به پایان می‌رسد.

واژگان کلیدی:
گرنیکا، پیکاسو، نقد تکوینی، پیش متن، پیشامتن.

I. Guernica

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

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 نحوهٔ زایش و خلق یک اثر می‌پردازد. بنابراین، برای منتقد تکوینی، تمامی مراحلی که قبل از تکمیل و ارائهٔ یک اثر طی می‌شود، دارای اهمیت است. نقد تکوینی از همان آغاز برای بررسی و مطالعهٔ آثار ادبی به‌کار گرفته می‌شد، لیکن این روش قابلیت بالایی را نیز در بررسی آثار ومتون هنری برای منتقدان هنری فراهم آورده است.

براین اساس، تمامی یادداشتهای هنرمند دربارهٔ اثر و مهم تر از آن پیش‌طرحها یا به عبارتی، پیشامتنهایی که برای تعیین وشکل‌گیری ساختار یک اثر ومتن هنری و تکمیل آن تهیه می‌شود مانند اسکیسها، اتودها و... به‌عنوان ابزاری مهم، برای مطالعهٔ 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 برشکل‌گیری (متن مانند وضعیت اجتماعی و وضعیت روحی وخانوادگی مؤلف) مراحل تغییر و تحول گام به گام آن اثر را در طول زمان وتا تکمیل نهایی مورد مداقه قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب، اساس کار منتقد تکوینی هنر، مطالعه و بررسی عناصر و عوامل مختلفی است که بر شکل‌گیری و تکوین متون هنری مؤثراست 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 مرحلهٔ نهایی می‌پردازد. نتیجهٔ این بررسی علاوه برآن 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 جستاردر نظر دارد تابلوی گرنیکا اثر پابلو پیکاسو را از منظر نقد تکوینی مورد مطالعه قرار دهد.[1]

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

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

معرفی پیکرهٔ مطالعاتی

پیش از پرداختن بـه تحلیل تکوینی اثر انتخابی، لازم اسـت به معرفی هر چنـد مختصر پیکـرهٔ مطالعاتی ایـن تحقیـق یعنـی نقاشـی گرنیکا (ت. ۱)، پرداخته شود. این نقاشی در ژوئـن سـال ۱۹۳۷ در کادری بـه شـکل مسـتطیل افقـی در ابعـاد ۶/ ۷۷۶ × ۳/ ۳۴۹ به‌عنـوان اثر نهایی و کامـل در معـرض دید عمـوم قرار گرفت. ایـن تابلو از عناصر مختلف و متعددی تشـکیل شده است. در سمت راسـت آن سـه پیکره قرار دارد. اولین پیکره در مقابل عمارتـی محصـور در میـان شـعله‌های آتش ترسـیم شـده، درحالی که سر و دستهایش رو به سوی آسمان بلند اسـت. دومیـن پیکره، زنی را نشـان می‌دهد که با مشـقت و سـختی بدن خود را از مکانی که در آن قرار گرفته، به سـوی مرکـز تابلو می‌کشـد. طرح و خطوط چهـرهٔ هـر دو پیکره به‌گونه‌ای اسـت که شـدت درد و زجـر آنهـا را نمایان می‌کند. از پنجـره عمارتی در بالا و پشت سر ایشـان، بخشی از سر و دست پیکرهٔ سوم پیداسـت که دسـت، چراغ روشـنی را به طـرف مرکز تابلـو پیش آورده اسـت. در مرکز تابلو چراغ روشـن دیگـری قرار دارد که مانند چشـمی در تابلو خودنمایی می‌کند. در زیر چراغ چهرهٔ اسـبی زجر کشیده، نحیف و شیهه‌کشـان نشـان داده شـده که پا بر پیکر انسانی نهاده اسـت. این پیکره جنگجوی شکسـت‌خورده‌ای را می‌ماند که شمشـیری شکسته را در دست می‌فشارد و شاخه‌ای گل در کنار آن دیده می‌شود. دست دیگر وی



تصویر ۱

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

با خطوط و شیارهای عمیق تا انتهای تابلو امتداد یافته و صورتش رو به آسمان است. در پشت آنها پیکرهٔ زنی گریان تصویر شده که بدن کودک مردهٔ 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 شبکهٔ کوبیستی استوارگردیده و به رنگهای سفید، سیاه و خاکستری رنگ‌آمیزی 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 می کند. پیکاسو در این نقاشی با پرداختن به یک رویداد و واقعهٔ مشخص و با بهره‌گیری از علائم تصویری، نمادها و افسانه‌ها که در سابقهٔ 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 کلّی پیرامتنها، فرامتنها، پیش متنها و پیشامتنها تقسیم می‌شود، می‌پردازیم.

۱. پیرامتنها

یکی از عناصر مطالعاتی منتقد تکوینی پیرامتنها می‌باشد. پیرامتنها، متنهایی هستند که متن اصلی را احاطه کرده اند و بر مراحل خلق اثرهنری و فرایند تکوین آن، تأثیر می‌گذارد. اوضاع حاکم بر جامعه، حوادث سیاسی، اجتماعی، وضعیت خانوادگی هنرمند و... از آن جمله‌اند. علاوه برآن، 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 جامعهٔ هنرمند پذیرفته و باز می‌نمایانند و برخی دیگر از آثار، دنیای خاص وشخصی 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 آن‌را نشان می‌دهد. از عوامل متعددی که بر شکل‌گیری این اثرتأثیر گذارده است، می توان 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

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

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 پیشینهٔ 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 درآثار 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» (پلی‌چر، 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 پیرامتنهای مهم وتأثیرگذار در خلق گرنیکا، می‌توان به جنگهای داخلی اسپانیا اشاره کرد. هنگامی که عملیات نظامی جمهوری‌خواهان 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 گراوورهایی است که تأثیر مضامین و برخی از طراحیهای آن بر «گرنیکا» مشهود است. همچنین در همین دوران دولت جمهوری اسپانیا یک تابلوی بزرگ یا پردهٔ دیواری را برای غرفهٔ 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 واقعهٔ 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 سکنهٔ 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 درمدتی نزدیک به دو ماه کار مداوم و تهیهٔ 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 پیرامتنهای اجتماعی وخانوادگی 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 Eluarrd

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

۲. فرامتنها

تمامی اطلاعاتی که در خصوص تکوین یک متن وجود دارد، اعم از مقالات، یادداشتها، گفتگوها و مصاحبه‌ها، فرامتنهای آن اثر محسوب می‌شود که برای مطالعهٔ منتقد تکوینی اهمیت بسیار دارد. این توضیحات و نوشته‌ها یا شامل اطلاعاتی دربارهٔ 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 دستهٔ فرامتن مؤلفی و فرامتن غیر مؤلفی تقسیم می‌شوند.

فرامتن مؤلفی: فرامتنهای مؤلفی، یادداشتها و مصاحبه‌ها و گفتگوهایی است که شخص مؤلف یا هنرمند دربارهٔ اثر و نحوهٔ شکل‌گیری آن ارائه می‌کند. فرامتنهای مؤلفی گرنیکا شامل توضیحات پیکاسو دربارهٔ انتخاب موضوع، نمادها و اجزای اثر است که همزمان با کشیدن نقاشی و پس از آن به صورت مصاحبه‌ها وگفتگوهایی با هنرمند نقل و ثبت شده است که جنبه‌های مختلفی از این اثر را نمایان می‌کند. به عنوان نمونه پیکاسودرنگارش متن بیانیه‌ای به پیرامتن گرنیکا اشاراتی داشته ومی‌نویسد: *«در تابلویی که روی آن کار می‌کنم و نام آن‌را گرنیکا خواهم گذاشت، من به روشنی و وضوح بیش از تمامی آثار اخیرم هول و وحشت خود را از دار و دستهٔ 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 دربارهٔ یک اثر هنری ارائه می‌کنند، فرامتنهای غیر مؤلفی نامیده می‌شود که می‌تواند به شکل نوشتاری باشد مانند انواع نقدها و مصاحبه های تدوین شده دربارهٔ یک اثر و یا اینکه خودمتنی هنری باشد، مانند فیلم یا تصاویری که افراد دیگری از روند تکوین اثر تهیه می‌کنند. فرامتنهای غیرمؤلفی گرنیکا هردو گونهٔ نوشتاری و هنری را شامل می‌شود.

پژوهشگران و تاریخ هنرنویسان متعدد، گرنیکا را مورد توجه قرارداده و در نوشته‌هایشان از وجوه مختلف بدان پرداخته و آن را مورد بررسی و نقد قرارداده‌اند. هفینگتون[4] در کتاب *پیکاسو آفریننده و ویران‌کننده*، به ارتباط قوی قالب و محتوای تابلو اشاره می‌کند ومی‌نویسد: *«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

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

لوتـار بوخهایـم به پیش متنهـای گرنیکا واسـتفادهٔ وی از عناصـر و بن‌مایه‌هـای کلاسـیک و نیـز سـمبلها در تابلـو اشـاره مـی کنـد و مـی‌آورد: «پیکاسـو نمادهای کهنه وآرکائیکی چون نیمرخهای کلاسـیک، شمشیرها، لامپهـای چراغ نفتی و مانند آنهـا را برای پیکار اجتماعی مدرن و امروزین به‌کار می‌گیـرد. در واقع این نمادها از مسـائل زمان ما بسیار دور می‌نمایند و کل درام تصویر نه در یک فضای کم ژرفاتر استثنایی، بلکه در یک فضای درونـی انجام می‌گیرد» (همان، ص۱۴۶). اما همان‌گونه که گفته‌شد، فرامتنهای غیرمؤلفی گرنیکا فقط به‌شکل نوشتاری محدود نیسـت وگونهٔ دیگری را نیز در برمی‌گیرد که خود اثری هنری اسـت. این دسته شامل تصاویری می‌شود که توسـط دورامـار[5] از روند تکمیل تابلو ثبت و ضبط شـده اسـت. این تصاویر کـه در ادامه بـه تفصیل دربـارهٔ آنها سـخن گفته خواهد شد، فرامتنهای پیشامتنی هم محسوب می‌شـوند، زیرا با مطالعه و بررسی آنها می‌توان تغییرات پیش آمده در گرنیکا را از نخستین لحظهٔ ثبت شدن بر پرده تا تکمیل و تبدیل به متن و اثرنهایی، دنبال نمود.

۳. پیش‌متنها

متنهـای هنری مسـتقل پیشـینی که به هنـگام خلق یک اثـر جدید مورد توجه هنرمند قـرار گرفته و به‌طور خـودآگاه یا ناخودآگاه بـر او تأثیر گذاشـته اسـت، پیش‌متنهای آن اثر محسوب می‌شـود. پیش‌متنهای یک اثـر را می‌توان به دو دسـته تقسـیم کـرد. پیش متنهـای مؤلفـی و پیش متنهـای غیرمؤلفـی. گرنیکا دارای هـر دو گونه یعنی هم پیـش متن مؤلفی وهـم پیش‌متن غیرمؤلفی می‌باشـد که تأثیر آن هم بر شـکل و ساختار و هم بر انتخاب موضوع ومضمون نقاشی ملاحظه می‌شود.

پیش متنهای غیرمؤلفی: بی‌شک، پیکاسو هنگام نقاشی اثـر گرنیکا، علاوه برآن که از تاریخ هنر و نحوهٔ نقاشـی پیشینیانش اطلاعات کافی داشـت، خود بارها با الهام از آثار دیگر هنرمندان به خصوص نقاشان نمونه‌هایی تهیه کـرده بود. علاوه برآن، مطالعاتی دربارهٔ هنر کلاسـیک و اسـطوره‌های مدیترانه‌ای وهمچنین هنرمجسمه‌سازی آفریقایی و...داشـت که برخلق «گرنیـکا» بی‌تأثیر نبود. مهم‌تر از آنها، ژان گابریل بلیک[6] در مقاله‌ای با عنوان «دو چهـره از جنگ» به بررسـی تابلوی «چهـرهٔ کریه جنگ»[7] که در سـال ۱۶۳۷ توسط روبنس[8] کشیده شده و تابلوی گرنیـکا می‌پـردازد و پس از مقایسـهٔ مضمون و عناصر مختلـف این دو تابلو با یکدیگر می‌نویسـد: «پیکاسـو در گرنیـکا از ترکیب‌بنـدی او [روبنس] الهام گرفته اسـت تا تصویری کنایی و اسـتعاری و مدرن از جنگ ارائه دهد» (بلیک، ۱۳۷۳، ص۶۱).

پیـش متنهـای مؤلفـی: پیکاسـو در زمانی کار نقاشـی گرنیکا را آغاز کرد که تجربیات فراوانی از سـالها کار و ارائه صدها اثر هنری را داشت.وی دوره‌های گوناگون و انواع سـبکهای هنری را مطالعه و تجربه کرده بود که تأثیر آنها مانند شیوه‌های رئالیستی و سوررئالیسـتی تـا کوبیسـتی در گرنیکا به وضوح مشاهده می‌شود.

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

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



تصویر ۲



تصویر ۳

در این رابطه می‌توان اشاره کرد که حتی پیش طرحهای اولیهٔ گرنیکا مانند دوره‌ای که بر روی کاغذ آبی طراحی می‌کرد (و به دوره آبی شهرت یافت) برروی کاغذ هایی به رنگ آبی نقاشی شده است. آرناسن[9] دربارهٔ 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 دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۹ برای آفریدن چنین اثری آماده می‌شد. برخی از شکلهای این اثر در پردهٔ سه رقاص متعلق به سال ۱۹۲۵ ظاهر می‌شوند. پیکاسو در حدود سال ۱۹۳۰ چندین پردهٔ تمرینی با صحنه‌هایی از عذاب مسیح آفرید. پردهٔ 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» (آرناسن، ۱۳۸۴، ص ۳۵۹). علاوه براینها نقوش گرنیکا در مضامینی ریشه دارد که پیکاسو همواره بر آنها تأکید داشت وآنها را قبلاً در تصاویر مربوط به صحنه‌های گاو بازی مطرح کرده بود. جان برگر در کتاب *شکست و پیروزی پیکاسو* در این رابطه می نویسد: «هنگامی که پیکاسو گرنیکا را نقاشی کرد، تصویر شخصی‌ای را به‌کار 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 گرنیکاست» (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

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

مینوتـور و اسـب مـرده و... از چنیـن نمونه‌هایـی می‌باشـند. در برخـی از آنها می‌توان همان شـخصیتها چون دختر چراغ به دسـت، گاو و اسـب را دید (ت. ۲).



تصویر ۴

نمونه‌های از اتودهای که پیکاسو برای طراحی سراسب و گاو مدتها پیش از نقاشـی گرنیکا ترسـیم کرده اسـت و مقایسـهٔ آن بـا اتودهای این شـخصیتها برای تابلوی گرنیکا به خوبی شـباهتها را نشـان می‌دهـد (ت.۳). از دیگر پیـش متنهای مؤلفی گرنیکا گـراوور تیزابی با نام «رؤیـا و زندگـی فرانکو» متشـکل از ۱۸ پلان اسـت که چندین حادثهٔ آن کمی قبل ازتابلوی گرنیکا و بخشـهایی از آن همزمان یا پس از گرنیکا تمام شـد. قسـمتهایی از این اثر، تصاویری از گاو، اسب و همچنین زنان گریانی را نشـان می‌دهد که مشابه شخصیتهای نقاشی شده در اثر گرنیکاست (ت.۴).

۴. پیشامتنها

پیشامتنها مهم‌ترین عنصر مطالعاتی منتقد تکوینی را تشکیل می‌دهد. به دلیـل نقش مهمی که پیشـامتنها در نقد تکوینی ایفا می‌کنند، لازم اسـت که با تأمل بیش‌تری به آن پرداخته شـود. انـواع پیش‌طرحها (شـامل اسکیسـها، اتودها، ماکتهـا و...) که به منظـور مطالعهٔ شـکل و سـاختار یک اثـر تهیه می‌شـود، پیشـامتن آن اثراسـت که مهم‌ترین منابع مطالعاتی منتقد تکوینی هنر را بـرای بررسـی تغییرات یک اثر تا قبل از نهایی شـدن فراهم می آورد. گرنیکا نیز دارای پیشـامتنهای متعددی است.

«پیکاسـو در ده روز نخسـت کار خـود بیـش از ۲۵ طرح آمـاده کرد. هـدف او از این طراحیهـا بازنمایی و بازسـازی این جنایـت بود. تصویر انسـان و حیواناتی چون گاو، اسب و قربانیان این فاجعه در بالاترین حالت بیانی خود ارائه شده اند» (ضیایی، ۱۳۸۶، ص۱۳۷). در یک بررسـی کلی پیشامتنهای گرنیکا را با توجه به شکل

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

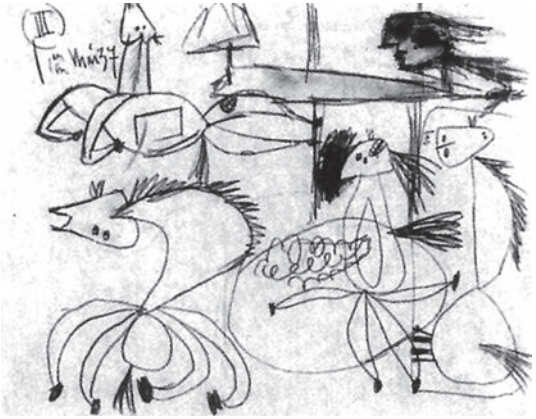
ارائه شده، می‌توان به دو دسته تفکیک کرد. پیشامتنهای منفصل که توسط هنرمند به صورت مستقل بر روی کاغذ،مقوا یا تختهٔ سه‌لا انجام شده است وپیشامتنهای متصل یا پیوسته که شامل عکسهایی است که توسط دورامار از روند تکمیل اثر بر پرده ثبت و ضبط گردیده است. بنابراین، ملاک و معیار اینکه پیشامتنی را منفصل یا متصل بدانیم، رابطهٔ آن با بوم و پردهٔ 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 گرنیکا را بر پرده بیاورد، برای انتخاب ترکیب‌بندی و شخصیتهای اصلی اسکیسها و اتودهایی را انجام داد که گاه با بهره گیری ازسایه روشن و رنگ تکمیل شد و شکل یک اثر کامل را به خود گرفت. اولین پیشامتنهای منفصل تاریخ اول می ۱۹۳۷را 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 مطالعهٔ یکی از عناصر یا شخصیتها و اجزای مختلف بدن آنها تهیه گردیده است.
- اسکیسهایی که با هدف مشخص و به منظورتعیین ساختار تابلو و ترکیب‌بندی آن تهیه شده است.

الف) پیکاسو برای مطالعهٔ 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 ترکیب بندی به آنها نپرداخته است. این اتودها چند دسته‌اند: اتودهایی از حرکات و حالات بدن و سراسب، اتودهایی ازحرکت و سر گاو و اتودهای مختلفی از پیکره‌های انسانی، زن، جنگجو، مادر و کودک واجزای بدن آنها، که بررسی تمامی آنها در این مختصر نمی‌گنجد. به‌عنوان 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 درهمین تاریخ تهیه شده، مطالعه‌ای در حرکات بدن اسب است. دو تصویر بعدی (تصاویر۸ و۹) به تاریخ دوم ماه می، مطالعه و جست‌وجوی پیکاسو برای رسیدن به چهرهٔ 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 دورهٔ

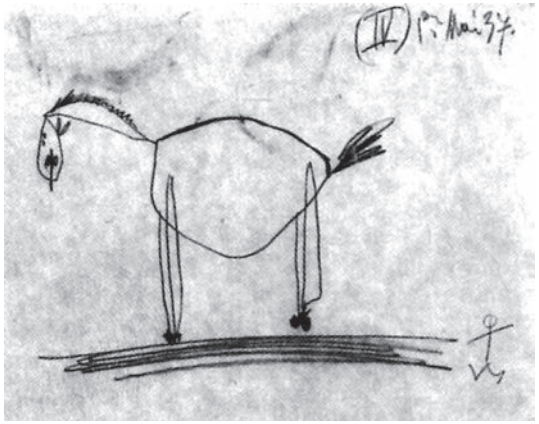
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۵

آبی است. (Warncke, 2003, p. 146) تصاویر بعدی نیز که در روزهای هشتم و دهم می، تهیه شده است، (تصاویر ۱۰و۱۱) 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 سیرتحولی تنها منحصر به شکل اسب نیست وبرای 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 ازاسکیس رنگی، نقاشی مستقلی با همان موضوع تهیه می‌کند. مانند پیکرهٔ 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



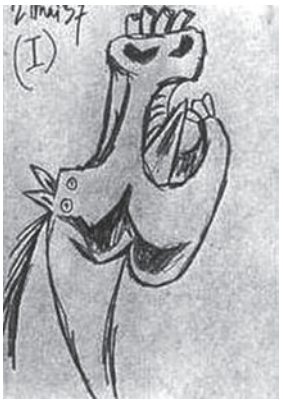
تصویر ۶

درآغوش 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. درروز بعد (نهم ماه می) طرحی با همین موضوع با اغراق بیش‌تر در حرکات زن و کودک مرده‌اش مشاهده می‌شود. در



تصویر ۷

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



تصویر ۸

تصویر مستقل دیگری از این موضوع به همین تاریخ که در کادری عمودی کشیده شده، پیکرهٔ 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) تصاویردیگری 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 پیکرهٔ مادر وکودک در آغوشش در میان تیرگی و شعله‌های آتش محصور می‌باشد، (ت. ۱۴) اما همان گونه که بعد مشاهده می‌شود، این طرحها در تابلوی اصلی به‌کار نمی‌رود و تنها اشکالی که در آغاز طراحی این مجموعه انجام شده است در ترکیب اصلی نقاشی استفاده می‌شود.

ب) قبلاً ذکر شد، علاوه برآن پیشامتنهایی که فقط برای مطالعهٔ بخشی از تابلوی گرنیکا تهیه شده است، پیشامتنهای دیگری از این اثر وجود دارد که در آنها به ساختار ونحوهٔ چینش عناصر و یا به عبارتی، به ترکیب‌بندی اثرپرداخته شده است. در اولین پیشامتنها، ترکیب‌بندی در کادری مربع شکل انتخاب و تنظیم شده است. در اولین نمونه (ت. ۱۵) درکادری تقریباً مربع‌شکل



تصویر ۹

محل قرارگیری گاو و اسب با خطوط منحنی و در هم تنیده مشخص شده که در تقابل با خطوط عمودی و استوار دیوار عمارت پشتی قرار می‌گیرد. اشاراتی از خط برای مشخص کردن پیکره‌ای با دستی کشیده در پنجرهٔ عمارت دیده می‌شود. در تصویر بعدی (ت. ۱۶) پیکرهٔ گاو و اسب روی هم قرارگرفته 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 زمینهٔ تابلو را به دو بخش تقسیم کرده است، این ترکیب نسبت به طرح قبلی کامل تر است.

در پیشامتن منفصل دیگری (ت. ۱۷)، نیم‌تنهٔ زنی در قاب پنجره نشان داده شده که چراغی به دست گرفته و کشیدگی دست تا میانهٔ کادر امتداد یافته است. در مقابل عمارت، پیکرهٔ 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 پیکرهٔ جنگجویی قرار دارد که بر زمین افتاده است و کلاه و نیزه‌ای بر دست وی دیده می‌شود، این پیکره

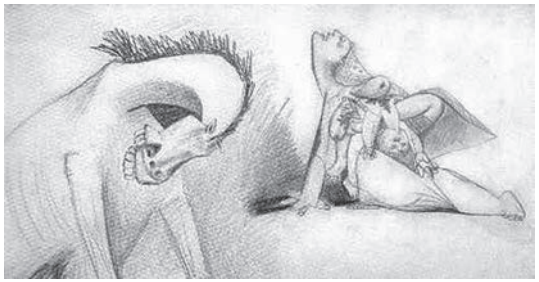
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۱۰

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 گوشهٔ کادر خالی است.

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 اندازهٔ 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. پیکرهٔ اسب و جنگجوی افتاده بر زمین همچنان در پیش‌زمینهٔ کادر قراردارد، اما حرکتی متفاوت را



تصویر ۱۲



تصویر ۱۱

نشان می‌دهند. سر اسب به داخل بدنش برگشته است و پیکرهٔ جنگجو نیز با چرخشی از چپ به راست قرار گرفته و فاقد کلاه است، و شکل نیزهٔ 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 پیکرهٔ جنگجوی افتاده بر زمین نشان داده شده است و در پشت سر ایشان پیکر تنومند گاوی قراردارد که استوار ایستاده و به بیرون کادر می‌نگرد، اما کامل‌ترین پیش‌طرح برای تابلوی اصلی در تاریخ ۹ می در اندازهٔ ۱۳ /۲۴ × ۴۵/۳۹ تهیه شده است که در آن همهٔ عناصر پیش‌بینی شده برای این تابلو در کنار یکدیگر



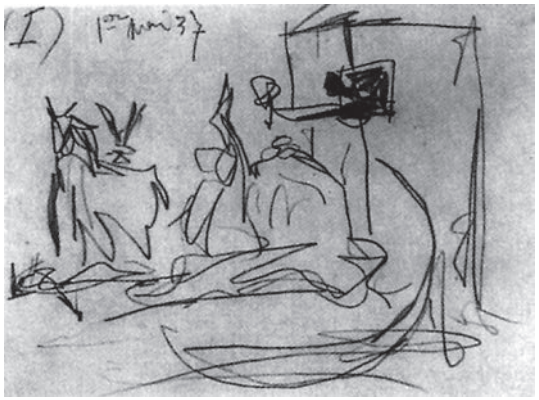
تصویر ۱۳

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



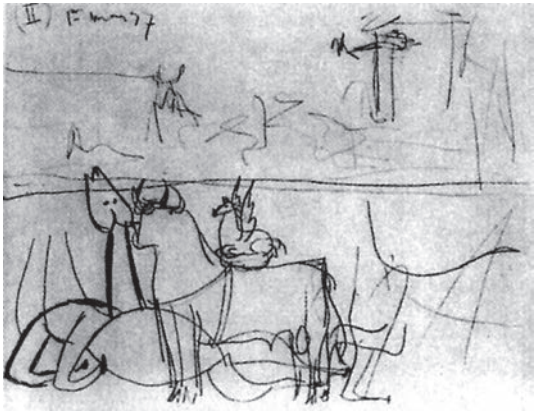
تصویر ۱۴

مشـاهده می‌شـود. (ت. ۲۰) کادر انتخابـی بـرای ایـن موضـوع برخلاف کادرهای قبلی مسـتطیل کشـیده‌تری اسـت که تقریبـاً به دو مربع تقسـیم می‌شـود. در مربع ابتدایی در میان عمارات در حال سـوختن نیم تنهٔ زنی که چراغی بر دسـت دارد، همچنان از قـاب پنجره به بیرون آمده ودسـت با چراغ تا میانهٔ کادر امتداد دارد. درمقابل



تصویر ۱۵

سـاختمان پیکرهٔ زنی تصویر شده که کودک مردهٔ خود را درآغوش دارد و خود را به سوی میانهٔ تابلو می‌کشد. در کنـار وی و بر روی زمین پیکرهٔ اسـبی قرار دارد که نیمـی از بدنش بـر جنگجوی بر زمین افتـاده قرار گرفته اسـت. اما بر خلاف تصویر قبلی از لباسهای جنگجویان کلاسـیک و نیـزه آنهـا در ایـن تصویر، اثری مشـاهده نمی‌شـود. در سمت چپ تابلو پیکره‌هایی افتاده بر زمین



تصویر ۱۶

تصویر شده‌اند که دستان خود را به آسمان بلند کرده‌اند و در پشـت سر آنان درسـمت چپ پیکرهٔ گاوی ایستاده نقش شـده که همچنان رو به سـوی بیـرون کادر دارد، اما سـرش به داخل کادر برگشـته است. خطوط عمودی و شکسـته در پس زمینه، نمایی از سـاختمانها را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسـد تمامی پیش‌طرحها جست‌وجو و مطالعه‌ای است برای رسـیدن به اشکالی که بیش‌ترین

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



تصویر ۱۷

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 پردهٔ دیواری کامل شده با طرحهای اولیه یا پیشاطرحها چه از نظر اندازه و ابعاد، چه از نظر شکل و فرم متفاوت است. ادامه روند تکمیل و تکوین تابلوبا بررسی پیشامتنهای متصل امکان‌پذیر می‌شود.

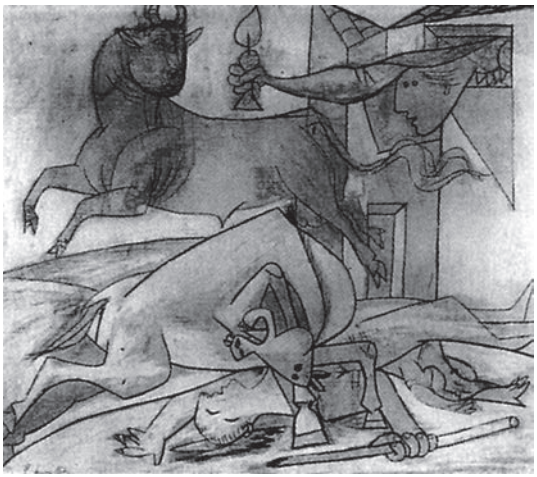
پیشامتنهای متصل

همانگونه که پیش‌تر گفته شد، گرنیکا دارای گونه‌ای دیگر از پیشامتنهاست که آنها راپیشامتنهای متصل و پیوسته می‌نامیم. این پیشامتنها شامل مجموعه عکسهایی است که دورامار از لحظهٔ آغاز طراحی بر پرده تا تکمیل آن، تهیه کرده است. مطالعهٔ عکسهای مذکور این امکان را برای منتقد تکوینی فراهم آورده است که به خوانش پیشامتنهای گرنیکا بر پردهٔ نقاشی ادامه دهد، زیرا با ترسیم طراحی خطی بر بوم، مراحل بعدی تا تکوین کار بر همان پردهٔ نقاشی ادامه می‌یابد. در صورتی که این مراحل ثبت و ضبط نشود، مرحلهٔ بینابینی تا تکمیل اثر مشخص نخواهدشد، زیرا سطح قبلی و پیشین نقاشی با لایه‌ای از جزئیات و خطوط و رنگ لایهٔ رویین، پوشیده می‌شود و با تکمیل پردهٔ 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 می شود 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

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

شـده بودند، با حرکات و ترکیب‌بندی متفاوت به نمایش می‌گـذارد. این طرح (ت. ۲۱) که تاریخ ۱۱ ماه می سـال ۱۹۳۷ را دارد، ترکیب‌بنـدی مشـخصی از عناصـر تابلو را با خطوط راسـت و منحنی را نشان می‌دهد. در سمت راسـت تصویر در میان خطوط به هم فشـرده، پیکره‌ای قرار دارد که دسـتانش را به سـوی آسمان بلند کرده که تا بالای کادر ادامه یافته اسـت در پشـت سر وی طرحی از ساختمانی شـعله‌ور در آتش است که زبانه‌های آتش از پنجـره به بیرون می‌آیـد. از پنجرهٔ دیگری نیم‌تنهٔ زنی خارج گردیده که چراغی بر دست دارد که تا میانهٔ تصویر کشـیده شده است. در مقابل سـاختمان نیز تصویر زنی قرار دارد که خود را به سـوی مرکز تابلو و رو به سوی نور می‌کشد ودر کنار وی و در زیر نور چراغ پیکر اسبی مشاهده می‌شود که مانند برخی از پیشامتنهای منفصل، سـرش رو به داخل بدن و نزدیک بـه جنگجوی برهنهٔ بر زمین افتاده تصویر شده است. سر جنگجو در میانهٔ کادر و پاهایش به طرف گوشه کادر امتداد یافته است و در یک دسـت شمشیر شکسته و گیاهی دارد و دست دیگرش به صورت مشـت کرده به آسمان بلند شده است. پشت سر اسـب پیکر گاو طراحی شـده اسـت که جهت حرکتش از چپ به راسـت اسـت و نگاهی رو به سـوی بیرون کادر دارد. آثاری از بقایای طرح خطی در کنار سر گاو وجود دارد کـه نشـان می‌دهد هنرمنـد در ابتدا بـرآن بوده که سـر گاو را به سـوی داخل طراحی نماید، امـا در فرایند بعدی نظرش تغییر کرده و سـر گاو به شـکل حاضر در کار تصویر شده اسـت. تقریباً در کم‌ترین فاصله از زیر



تصویر ۱۸

سـر گاو پیکره زنی تصویر شده که جسد کودکش را در آغوش دارد و سر به آسـمان فریاد می‌کند. ترکیب‌بندی به گونه‌ای چیده شـده که فشردگی زیادی در پایین کادر ایجادکرده اسـت. اندازه و ابعاد هریک از عناصر تابلو به گونه‌ای انتخاب شـده که فضای کادر را پوشـانده اسـت وتنها فضای خالی اندکی در پس‌زمینه وجود دارد.

در عکـس دیگـری که دورامار از رونـد تکمیل کار گرفته است، (ت. ۲۲) خورشیدی درخشان با اشعه‌های فراوان در بـالای صحنـه می‌درخشـد و امتـداد دسـت کشـیدهٔ جنگجوی بـر زمین افتاده که در این تصویر گیاهی را در مشت می‌فشارد، بخشـی از خورشید را پوشانده است. (شـکل و طرح دست مشـابه پوسـترهای مرسوم زمانه تصویر شده است) سـایر عناصر مانند طرح قبلی است، اما افزودن سـطوح تیره و روشـن و پراکندگی آن در کل کادر ضمن اینکه بخشـی از خطوط طراحی را پوشانده و

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



تصویر ۱۹

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

در مرحلهٔ بعدی (ت. ۲۳)، پیکاسو بر سطوح معماری تأکید نموده است. لذا شکل ساختمان در پس‌زمینه کامل‌تر شده است .در اینجا شعله‌های آتشی که از پنجره به بیرون زبانه می‌کشد، حذف گردیده و حالت سر و محل قرارگیری جنگجو در پیش‌زمینهٔ 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 شدهٔ 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 نشانهٔ اشعه‌های نور طراحی شده است. در گوشهٔ 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 درجای ماه که حذف شده، قرار گرفته است. صورت گاو به شیوهٔ کوبیستی و خشن‌تر نشان داده شده است. علاوه برآن، 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 شیهه



تصویر ۲۰

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



تصویر ۲۱



تصویر ۲۲

می‌کشد و تقسیم‌بندیهای تیره روشن بر این حالت تأکید می‌کند. تمام سطح پرده با پراکندگی در سطوح خاکستری و سیاه وسفید پوشانده شده است. از دیگر تغییرات این تصویر کوتاه شدن دستان پیکرهٔ‌سمت راست تصویر نسبت به تصویر قبلی است. استفاده از تکنیک کولاژ[10] نیز از دیگر تفاوتهای این طرح با طرحهای قبلی می باشد و بخشهایی از پیکرهٔ زن و جسد کودک و همچنین زنی که بدنش را به سمت میان، تابلو می‌کشاند، با کولاژ پوشانده شده است.

در تصویر پنجم (ت. ۲۵)بخش زیادی از پیکرهٔ سمت راست در زیر سطوحی تیره پوشیده و در آتش محصورنشان داده است و فقط سر و قسمتی از شانه و دستها مشخص می‌باشد، شعله‌های آتش تا بالای عمارت تسری یافته است. صورت و دستهای پیکره به گونه‌ای اغراق‌آمیز با خطوط و شیارهای ضخیم طراحی شده است. این اغراق در عضلات دست و بدن سایر پیکره‌ها نیز مشاهده می‌شود. کولاژها از محلهایی که قبلاً قرار گرفته بود، حذف شده و سطوح خاکستری بیشتری در تصویر به چشم می‌آید.

روند تغییر و تکمیل جزئیات تا آخرین مرحلهٔ کار مشاهده می‌شود. 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

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



تصویر ۲۳



تصویر ۲۴

نتیجه

گرنیکا اثری مبتنی برواقعیت بیرونی است که به صورت نمادین تصویر شده است. این اثر بازتاب گذشتهٔ فرهنگی، اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانهٔ هنرمند و نیز وضعیت زندگی خانوادگی پیکاسو می‌باشد که با هم درآمیخته و اثری در خور توجه ارائه نموده است. گذشته از آن، گرنیکا 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 تحلیل منطقی این سیر با توجه به تحولات اجتماعی، شرایط زندگی و هنری پیکاسو، زمینهٔ مناسبی را برای درک بهتر آن و مطالعهٔ سایر منتقدان فراهم می‌آورد تا اثر را از منظرهای گوناگون مورد توجه قرارداده و اسرار مکنون دیگری از آن را نمایان کنند.

در بررسی سیر تکوینی نقاشی گرنیکا نشان داده شد که چگونه عواملی مختلف پیرامتنی، فرامتنی، پیش‌متنی و پیشامتنی 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.



تصویر ۲۵

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

منابع

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»، ترجمهٔاحمد 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، نشرنگاه.

ضیایی، محمدباقر. (۱۳۸۵)، «گرنیکا، وجدان بیدار یک جامعه»، *مقالات اولین 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، روزنامهٔ ایران، ۸۶/۸/۱۹.

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

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

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

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

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 تجربهٔ جدیدی محسوب می‌شود. در مقالهٔ 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 دربارهٔ 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. پیش‌متنها 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 تکوینیِ این اثر صورت پذیرفته است.

واژگان کلیدی:
نقد تکوینی، سعید معیری‌زاده، نگارگری معاصر ایران، نقد ادبی، نقد هنری.

*. این مقاله گزیده‌ای است از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان: «نقد تکوینی آثار نگارگری معاصر ایران» در دانشگاه هنر اسلامی تبریز به راهنمایی اساتید گرانقدر: دکتر نامورمطلق و دکتر اسداللهی.

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



مقدمه

بسیاری از نقدهای جدید که عمدتاً در نیمه دوم قرن بیستم شکل گرفته‌اند؛ خاستگاهی ادبی دارند. مطالعهٔ 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 به‌طوری که امروزه به عنوان روشهایی برای نقد هنر شناخته شده‌اند.[1] نقد تکوینی نیز همچون نقد روانشناسانه، نقد فرمالیستی، نقد ساختارگرایانه، نقد بینامتنی و سایر نقدهای نوین، چنین مسیری را 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.

مقالهٔ 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 خالقِ 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 دههٔ ۱۹۷۰ میلادی مکتب جدیدی در مطالعاتِ 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، ص۳۵۷).

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 دربارهٔ 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.

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

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 ـ یعنی تشخیص سره از ناسره ـ 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، کاویدنِ 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 تحول به سوی «بهترین شکلِ» اثر را آشکار می‌کنند. بنابراین با مطالعهٔ مراحلی 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 دِپمن[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
۳. این کتاب مجموعه یازده مقاله است که اولین منبع دربارهٔ نقد تکوینی به زبان انگلیسی محسوب می‌شود.
4. avant-texte
5. para-texte
6. meta-texte
7. hypo-texte

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

۱- پروندهٔ تکوینی

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 «جامه‌های کاغذین» که توسط سعید معیری‌زاده؛ نگارگر معاصر ایرانی خلق شده است. (تصویر شمارهٔ ۱)

از میان ده‌ها نگاره‌ای که از آثار معیری‌زاده و سایر نگارگران معاصر، مورد بررسی اولیه قرار گرفتند، تابلوی «جامه‌های کاغذین» به چند دلیل برای انجام مطالعهٔ تکوینی مناسب‌تر به نظر آمد: اول آنکه این اثر مسیر طولانی تکوینی را (حدود ده سال) طی کرده و در طول فرایند شکل‌گیری، تغییرات متعددی را از سرگذارنده است. نکتهٔ دیگر وجود تمام عناصر پیشامتنی در این اثر بود که مهم‌ترین عناصر برای بررسی و مطالعهٔ تکوینی محسوب می‌شوند. این در حالی است که اکثر آثار نقاشی معاصر معمولاً بدون اسکیس و اتود و به شکل فی‌البداهه خلق می‌شوند و یا آنکه طرحهای اولیه آثار نگهداری نمی‌شوند و دسترسی به آنها برای منتقد تکوینی در اکثر موارد غیرممکن است.[۸] همچنین به دلیل نداشتن تاریخ‌گذاری 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 اتودها بر رویشان اجرا شده - امکان‌پذیر است. این کار از وظایف مهم منتقد تکوینی است. تادیه تذکر می‌دهد که «تاریخ‌گذاری همه قسمتهای اثر، به درستی، یکی از «وسیله‌های اساسی» در نقد تکوینی است». (تادیه، ۱۳۷۸، ص ۳۲۰)



تصویر ۱

۸. به دلیل حساسیتهای فرهنگی و اخلاقی خاصی که در کشورمان وجود دارد، دشواریهای کار بیشتر می‌شود. و برخی هنرمندان ایرانی معمولاً از ارائه پیش‌طرحهای خویش و یا انتشار ناگفته‌های آثارشان ـ که یکی از اهداف نقد تکوینی محسوب می‌شود ـ خودداری می‌کنند.

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



تصویر ۲

۱-۱- پیشامتن: مهم‌ترین مرحلهٔ مطالعهٔ تکوینیِ یک اثر، جمع‌آوری و مطالعهٔ پیش طرحهای آن اثر است. براساس توضیحاتی که در ادامه خواهد آمد در خواهیم یافت که جرقه‌های اولیه تابلوی مورد مطالعه، نتیجهٔ دغدغه‌های چندین ساله هنرمند در حوزهٔ 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 قرارمی‌گیرد؛ انگیزه‌هایی برای نوآوری در هنرهای ایرانی و امروزی کردن یا مدرنیزاسیون نقاشی ایرانی (نگارگری) در وی شکل می‌گیرد. بنابراین تابلوی پیکرهٔ زن نشسته از مکتب اصفهان را به عنوان بستری برای اجرای اثر خویش برمی‌گزیند. (تصویر شمارهٔ ۲)[۹] پس از آن چندین اسکیس با الهام از همین نگاره بر روی کاغذ پوستی اجرا می‌کند.[۱۰] (تصویر شمارهٔ ۳) در این طرحها عناصر حاشیه‌ای حذف شده و صرفاً خود پیکره و طوماری که در دست دارد باقی مانده است. اولین تغییر، اجرای دوبارهٔ 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 تعمداً تبدیل به حجمی تو پر شده که شکافهایی که در قسمت بازو ایجاد شده است بر این امر تأکید می کند. 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

۹. این تابلو که به عنوان منبع الهام اصلیِ کار، نقش مؤثری در شکل‌دهی به ذهنیت هنرمند داشته و اجرای پیش‌طرحهای 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 معیری‌زاده از آن الهام گرفته با ویژگیهای پیکره‌های مردانه در این دوره مطابقت دارد و هنرمند به سهو آن‌را «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

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



تصویر ۳



تصویر ۴

لباس در اتودهای بعدی با طرحهای تذهیب پوشیده شده است. (تصویر شمارهٔ ۴)[۱۱] کار در این مرحله با افزودن عناصری به اطراف پیکره (ازجمله شعله‌های آتش، پیکره یک اسب و...) به صورت رنگی اجرا شده است که می‌توان آن را اجرای نهایی اول نامید. (تصویر شمارهٔ ۵) اطلاق 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 پیش‌طرحهای بعدی (تصویر شمارهٔ ۵) تغییرات بیشتری

(ادامه) پیش‌طرح به پیشاطرح 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 پیرامتنی و پیش‌متنی خواهد آمد.

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

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

۱. شخصیت اصلی تابلوی اول که در مرکز کادر قرار داشت و سوژهٔ اصلی و موضوعِ روایت بود به گوشهٔ پایین چپ تابلو برده شده و به راوی یک داستان دیگر تبدیل شده است. تغییر زاویهٔ نگاه پیکره از حالتِ راست به چپ، به وضعیت از چپ به راست نیز در این مرحله صورت گرفته است. در اسکیسهای جدید، داستان به وسیلهٔ 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 حاشیهٔ 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 اندازهٔ پیکره‌ها به شکلی غیرمعمول، کوچک و بزرگ طراحی شده است.

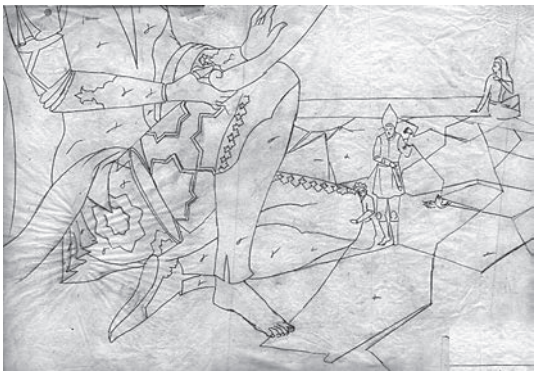


تصویر ۵

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

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

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



تصویر ۶



تصویر ۷

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 مرحلهٔ دوم (تصویر شمارهٔ 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 شمارهٔ ۷ قابل مشاهده است).

۲. کنار گذاشتن تمام اتودهایی که برای اجرای تذهیب در نظر گرفته شده بود.[۱۲]

۳. حذف تمام عناصر اجراشدهٔ پیشین از حاشیه و اطراف کادر مرکزی.

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

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

۶. تغییر تکنیک اجرای کار از تذهیبها و عناصر پرکار و سنتی به اجرای تابلو با تکنیک کاردک (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 شمارهٔ 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 دفورمه شده و با عناصری غیر متعارف از تشعیر اجرا شده است.

13. texte-final

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

اتفاقاتی که در تکوین متن مؤثر بوده‌اند): همان‌طورکه 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 ـ که دغدغه معیری زاده نیز بوده و هست ـ توجه وی را جلب می‌کند. بنابراین در بازگشت از این سفر تصمیم می گیرد نوعی تغییر و تحول و نوآوری در آثار خود ایجاد کند تا آنجا که برای رسیدن به شناختی عمیق و تحولی اساسی در هنر و اندیشهٔ خود، چندین سال، صرفاً به مطالعه و جست‌وجوی فکری و تکنیکی می‌پردازد. ایدهٔ 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 شمارهٔ ۵) شده، در یک دورهٔ زمانی نسبتاً کوتاه (سه یا چهار ماهه) اجرا شده است. در اتودهای این مرحله عناصر فراواقع‌گرایانه به صورت کم‌رنگ و حاشیه‌ای در کار حضور دارند اما یک ملاقات اتفاقی با علی اکبر صادقی (نقاش سوررئالیست) ـ که باعث ایجاد یک دوستی طولانی مدت میان ایشان می‌شود ـ موجب آشنایی معیری‌زاده با مبحث سوررئالیسم و شناخت



تصویر ۸

بهتر وی از اندیشه سوررئالیستی شده است و نتایج این آشنایی در مرحلهٔ دوم اسکیسها به خوبی نمایان است. به‌عنوان مثال، نقاش به‌عمد پیکره‌های انسانی را با اختلاف بسیار زیاد در اندازه، طراحی کرده است (تصویر شمارهٔ ۶).

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

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

از امتیازاتی که برای نفرات اول در نظر گرفته شد، امکان برگزاری نمایشگاه انفرادی در موزهٔ 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 مرحلهٔ سوم، تغییرات متفاوتی را در کار به وجود آورده که بیشتر تمایلات فرمالیستی و آبستره هنرمند را ـ که محصول رسیدن به یک ایجاز در بیان شخصی است ـ 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 جشنوارهٔ 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 مملو 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 می شود 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.

۱-۳- فرامتن (توضیحات شخص هنرمند یا دیگران دربارهٔ 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 به شمار 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 ـ که به صورت تصادفی در انجمن خوشنویسان با او آشنا می‌شود ـ به طور جدی و حرفه‌ای نگارگری را ادامه می‌دهد. آنطورکه 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 معیری زاده 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

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

تفکـر و هنر در غرب (تا قرن ۱۹م) و به ویژه آشـنایی با زیبایی‌شناسـی از منظر هگل، احسـاس می‌کند می‌تواند پاسـخ بخشـی از سـؤالات و خواسـته‌های خـود را در اندیشـه‌های مـدرن بیابـد. به همیـن دلیل راهـی آلمان می‌شـود تا از نزدیک با آثار و اندیشه‌های معاصر اروپا آشنا شـود. اما معیری‌زاده شیفتهٔ نقاشی ایرانی است و معتقد است نقاشی ایران در قالب مکاتب به نقطه عطفی از زیبایی و هنر رسـیده که امروزه بیشتر اساتید نگارگری صرفـاً به تکرار آن اقدام می‌کنند و در دورهٔ معاصر تنها ظاهر نقاشـی ایرانی حضـور دارد و نه باطـن آن. نمود این اندیشـه را می‌تـوان در تابلوی «جامه‌هـای کاغذین» مشـاهده کرد که در آن انسان، پوشش زیبا و خوش آب و رنگ دارد در حالی که توخالی است.

بـا چنین ایده‌هـا و پیش‌زمینـه‌ای، طرح اولیـه جامه‌های کاغذیـن از یـک نـگاره مکتب اصفهـان شـکل می‌گیرد. هنرمنـد برای دسـتیابی به هدف خود یعنـی نوآوری در نقاشی ایرانی و رسـیدن به بیانی معاصر و شخصی در آن، شـروع به زدن اسکیسـهای متعدد می‌کنـد. (که این اسکیسـها به عنوان پیشامتن بررسی شدند) معیری‌زاده از ایـن اثـر بـه عنوان سـمبلی از طی مسـیر جسـت و جـو و بازیابی خویش یاد می‌کنـد و توضیح می‌دهد که چگونه همـراه بـا مطالعات و یافته‌هایش، اسکیسـهای این اثر را تغییر داده اسـت. تا زمانی که پس از گذراندن مراحـل بسـیار در طـول زمانی نزدیک به یک دهه، احسـاس کرده که به محصول قابل قبول و قابل ارائه‌ای دسـت یافته است. معیری‌زاده توضیح می‌دهد که در مرحله‌ای از کار، دست از طراحی و نقاشی می‌کشـد، چرا که تصور می‌کند آنچه به عنوان آثـار خویش ارائه می‌دهد، حقیقتاً ازآنِ وی نیسـتند و او در پس نقابی از آثار قدما پنهان شـده است. در حالی که اثری که پس از طی این دوره ده ساله ارائه کرده ـ خوب یا بد ـ نموداری از سبک شخصی اوست. معیری این شیوه جدیـد بیـان را «نئوفولکلـور»[۱۶] می‌نامد و در نوشـته‌ای در شـرح این شیوه می‌نویسد: «در چشـمان هر ایرانی، نقاشـیهای ترسیم شده از افسانه‌های کهن، آنچنان آشنا و محبوب می‌نمایند که درآغوش گرفتن دوستی نزدیک. نقاشـی با تغییرات فرمی‌ای که در طی قرون داشته است به ارزشـهای بالایی دسـت یافته و حـالا در آغاز هزاره سـوم به نظر می‌رسد غلبه یک نوع معین از سبک نقاشی بر سـایر سـبکها، دیگر رنگ باخته اسـت. می‌توان گفت سـبکها با ادغـام در همدیگر به صـورت زبانهایی جدید درآمده‌اند. به‌کارگیری سـبک مدرن و کلاسـیک در یک اثر نقاشـی و ترکیـب واقعیت با تخیل راهی اسـت که در سبک نئوفولکلور پیشنهاد می‌شود».[۱۷]

۱-۴- پیش‌متـن: متنهایی وجود دارند که هنرمند با الهام از آنهـا و تحـت تأثیـر آنها پیشـامتن را شـکل می‌دهد در واقـع پیش‌متنهـا متـون مستقلی هسـتند که هنرمند از آنهـا بهره برده و به طور

16. Neo Folklore

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

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

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

پیش‌متنهـای اثـر مـورد بررسـی مـوارد زیر را شـامل می‌شوند:

۱. نـگاره‌ای مربوط به مکتب نقاشـی اصفهـان که نقطهٔ شـروع اثر حاضر نیز محسوب می‌شود. به عبارت دیگر هم پیش‌متن است و هم پیشامتن.

۲. کل جریـان نگارگری و نقاشـی معاصر ایـران، منبع الهـام هنرمنـد بوده اسـت. تمایـل معیـری‌زاده به رضا عباسـی ـ به ویژه آثاری که در آنهـا نگاه اجتماعی رضا عباسی وجود دارد ـ مشهود است. از سوی دیگر هنرمند معاصری چون آیدین آغداشلو نیز ـ که به دلیل تلفیقهایی که در آثارش از نقاشی سنتی ایران با نقاشی مدرن انجام داده شهرت دارد ـ تأثیراتی برروی شیوه کار معیری‌زاده داشته است. اما منابع الهام وی به صورت غیرمستقیم از کل نقاشی سنتی و مدرن ایران بوده است.

۳. اندیشـهٔ مولانـا جـلال الدین بلخـی، تأثیـر عمیقی بر برداشـت هنرمند از جهان داشـته اسـت و به ویژه بیتی از غزلیات مولانا تأثیری بسـزا در فرایند خلق متن مورد بررسی گذاشته است:

رفتیم سویِ شاه دین با جامه‌های کاغذین
تو عاشـق نقش آمدی، همچون قلم در رنگ شو (مولانا، ۱۳۷۴، ص۷۶۹)

بـرای درک بهتر تأثیری کـه این غزل بر هنرمند داشـته اسـت، باید به تفسیر این بیت و به ویژه عبارت جامه‌های کاغذین که عنوان اثر نیز از آن گرفته شـده، پرداخت. در ایام قدیم، افراد برای گفتن شـکایت خود اقدام به نوشتن نامه یا عریضه می‌کردند و آن را بر سـرِ چوب می‌کردند و در آن نوشـته، شـرح شـکایت خود را می‌نوشتند. به این کار قصه برداشـتن هم اطلاق می‌شـد. اما اگر کسی می‌خواست اهمیت مشکل و شکایت خویش را نشان دهد، به عنوان نمادی از سـراپا 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، ج۵، ص ۷۴۱۵) حافظ نیز در همین مضمون می‌فرماید:

کاغذین جامه به خوناب بشویم، که فلک
رهنمونیم به پایِ عَلَم داد نکرد (حافظ)

همانگونه که قبلاً اشاره شد، چون از مضمون این شعر و از معنـای 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 توسـط هنرمند بـرای عنوان تابلو انتخاب شـده، تبدیل به پیرامتن شده است.

هنرمنـد در طـی صحبتهایش ذکر کرده اسـت که غیر از مولانـا و حافـظ، تحت تأثیر اشـعار و اندیشـه خیام نیز بوده‌اسـت. از هنرمنـدان و اندیشـمندان غربـی هـم نام شکسـپیر، هـگل و تولسـتوی را ذکر می‌کند کـه بر وی تأثیر گذاشته‌اند.

بعـد از جمع‌آوری و طبقه‌بندی اسـنادِ تکوین و بررسـی انتقـادی آنهـا؛ آخرین مرحلـهٔ نقد تکوینـی، ارائه تحلیل نهایـی از مراحل تکوین متن اسـت. در مـورد متن مورد

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

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 وروغن را نیز تجربه می‌کند. همزمان با دورهٔ دبیرستان، نزد استاد ارجمندنیا - 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 اتفاقاتِ 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 مطالعهٔ تاریخ تفکر و زیبایی شناسی 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 می خواهد فضای جامعه امروز را هر چه بیشتر در هنر خود وارد کند. دغدغه‌های هنری معیری زاده در کنار دغدغه‌های اجتماعی‌اش شکل دهنده اصلی فرم نهایی آثار اوست.

اثری که مورد بررسی تکوینی قرارگرفته، با تغییر وتحولات دامنه‌دار و طولانی مدت یعنی ده سال - که برای خلق یک تابلوی نقاشی زمان بسیار زیادی محسوب می‌شود - آیینه تمام نمایی ازسیر تحول نقاشیهای معیری زاده 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

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

در مرحلهٔ انتقال از پیش‌متن به پیشـامتن رخ داده اسـت و قبـلاً توضیح داده شـد). ولی در مرحلـهٔ دوم به دخل و تصرف در نقشـهای آن و افزودن مضامین خویش به تابلو پرداخته اسـت. پیکرهٔ انسـانیِ تصویر شده دارای ظاهری زیبا و جذاب اما توخالی اسـت تا سمبلی باشد از نگارگـری معاصر که از نظر هنرمنـد، عمدتاً به پرداخت ظاهـری و صوری بسـنده می‌کند. در یـک روند تکاملی عناصـر فراواقع‌گرایانـه و سوررئالیسـتی در ابتـدا بـه تدریج به اتودها افزوده شـده و سـپس در مرحلهٔ سـوم با گرایش هنرمند به سـوی بیان انتزاعی‌تر و مفهومی‌تر، تـک تک ایـن عناصر به تدریج از جریـان خلق متن حذف شـده‌اند. تا متن نهایی صرفاً نشانه‌های کم‌رنگی از آنها را در خود داشته باشد.

در نهایت گفت‌وگویی‌که هنرمند میان دو متن نهایی یعنی تصویر ۱ و تصویر ۲ ایجاد کرده، جالب توجه است. بدین شـکل که در ابتدا شـخصیتِ موضوعِ روایت در تصویر شـمارهٔ ۵ به راوی داسـتان در تصویرِ یک تبدیل شده و در نهایـت با افزودن نگاتیوها به فضـای کار که راوی و موضوعِ روایت را در میان خود گرفته فاصلهٔ میان راوی و موضوع روایت از میان برداشته شده است. (۱)

پی‌نوشت

(۱). یکـی از منابـع اطلاعاتـی اصلـی بـرای نـگارش ایـن مقالـه، مصاحبه‌های متعدد علمی با سـعید معیـری زاده و سـایر نگارگـران معاصر است که حدود ۸ ساعت آن به صورت نوار ضبط شـده موجود می باشـد. به علاوهٔ متن سـخنرانی هـای علمی آقایـان دکتر نامـور مطلق و اسـداللهی در محل فرهنگستان هنر در شهریور ماه سال ۱۳۸۵ کـه به صورت چاپ نشـده در آرشـیو مرکز هنر پژوهی نقش جهان موجود است.

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

منابع

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

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

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

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

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

نامورمطلق، بهمن. نقد تکوینی، «جنین شناسی اثر هنری». روزنامه *ایران*، مورخه ۱۹ آبان ماه۱۳۸۶.

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.

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

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

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.



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

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 Ha>san 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.

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

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

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

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

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

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

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

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 principial 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

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

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

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

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

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

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 *(‘a>lam 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 Jala>l al-Di>n Ru>mi> 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

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

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

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

The Divine Word and Islamic Art

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

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

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

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

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 Guenica 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.

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

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.

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

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.

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

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 theses 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 Adorono'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.

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

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.

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

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 holly 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.

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

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 criticismin in order to take a step forward to introduce this approach to the researchers and readers.

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

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

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

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 Nojoumian
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

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

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

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