Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۲۱

عادله محتشم[۱]

بررسی جایگاه "قصد هنرمند" در مداخلات حفاظتی و مرمتی در آثار فرهنگی- تاریخی

چکیده

در فرآیند حفاظت و مرمت آثار فرهنگی- تاریخی، حفاظت-مرمتگر اخلاق‌مدار، پیش از هر اقدامی، بایسته به شناخت و درک راستین سوژه است و به شناسایی، مطالعه و «تفسیر» هر آنچه به گونه‌ای با اثر تاریخی پیوسته و همبسته است، می‌پردازد. از این روی نقش «هرمنوتیک» در این فرآیند انکارناپذیر است. استناد به «نیت مؤلف» یا «قصد هنرمند» از راه های شناخت معنا و تفسیر یک اثر در نقد ادبی و هنری است. این پژوهش به مطالعه در جایگاه قصد هنرمند در مداخلات حفاظتی و مرمتی پرداخته است. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی، گردآوری داده‌ها از طریق بررسی منابع مکتوب و نتیجه گیری از طریق تحلیل داده‌ها و استدلال بوده است. در ابتدا به مفهوم قصدگرایی در نقد هنر، ضد قصدگرایی، و انواع آن پرداخته شد. انواع قصدگرایی عبارت بودند از: قصدگرایی مطلق، قصدگرایی متعادل، قصدگرایی انحصاری، قصدگرایی شمولی و قصدگرایی فرضی. در ادامه انواع قصدگرایی در بستر حفاظت و مرمت آثار تاریخی تحلیل شد. قصدگرایی‌های مطلق، انحصاری و فرضی، جایگاهی در این فرآیند نداشتند. قصدگرایی شمولی با رویکرد رایج در حفاظت و مرمت آثار، نزدیکی داشت. در نهایت دو دیدگاه ارائه شد: ۱.قصدگرایی متعادل، با احترام به اصالت مادی و معنوی اثر، شامل اصالت کاربرد، ماده، شکل، و محیط، رویکردی متناسب‌تر از سایر انواع قصدگرایی در فرآیند حفاظت و مرمت آثار ارائه می‌دهد. ۲.اثر تاریخی موجودیتی است دارای هویتی پویا و مستقل که ورای نیت هنرمند سازنده به سیر حیات خود در طول تاریخ ادامه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: حفاظت، مرمت، اثر فرهنگی- تاریخی، میراث فرهنگی، قصدگرایی، قصد هنرمند، نیت مؤلف.

۱. دانشجوی دکتری مرمت اشیاء فرهنگی- تاریخی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: Adele.mohtasham@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

«هرمنوتیک» یا «علم تفسیر و تأویل»، دانشی است که ابتدا در عرصه‌ی علوم انسانی پدیدار گشت. امروزه این علم در فهم همه‌ی امور مربوط به زندگی انسان راه‌گشاست؛ از امور روزمره تا علوم تخصصی؛ قابل تعمیم در انواع شـــاخه‌ها و گرایش‌های علمی، هنری و ادبی. حفاظت و مرمت آثار فرهنگـــی- تاریخی، ارتباطی مســـتقیم با هرمنوتیـــک دارد؛ چرا که «حفاظـــت- مرمتگر» قبل از هر مداخله‌ای، بایسته به فهم و شناخت اثر و تفسیر آن است.

یکی از روش‌های فهم و تفسیر اثر، استناد به نیت مؤلف یا قصد هنرمند سازنده‌ی آن است که در هرمنوتیک با عنوان «قصدگرایی»[۱] شـــناخته می‌شـــود. در قصدگرایی، «نیت مؤلف» یا «قصد هنرمند» مهم‌ترین عامل در تفســـیر و تأویل یک متن یا «اثر» اســـت. از این دیدگاه، شناخت صحیح و کامل یک اثر، مســـتلزم شـــناخت نیت مؤلف خواهد بود. «قصدگرایان»، مدافعان نقش نیت مؤلف در تفســـیر و شناخت یک اثر هســـتند، و معنای اصیل آن را مبتنی بر آنچه هنرمند قصد بیانش را داشته، می‌دانند.

در حفاظت و مرمت آثار تاریخی، از مهم‌ترین گام‌ها، شناخت و فهم اثر از وجوه گوناگون است: تاریخی (دوره‌ی تاریخی و بازه‌ی زمانی خلق اثر)، فنی (شناســـایی مواد و روش‌های ساخت اثر، گاه نام ســـازنده)، فرهنگی (نقش، ارزش، جایگاه و کاربرد اثر در دوره‌ای خاص)، هنری (شناخت ارزش‌های زیبایی‌شناســـانه‌ی اثر) و آسیب‌شناسی (شناخت آسیب‌های وارد به اثر و منشأ آن‌ها). پس از شـــناخت، تصمیمات حفاظتی و مرمتی اتخاذ می‌گردد. آگاهی از هدف یا قصد یک هنرمند/ صنعتگر از ســـاخت یک اثر، راهی برای تکمیل و ترفیع این شـــناخت اســـت. اما درجه‌ی اهمیت این قصد، در اتخاذ تصمیمات حفاظتی و مرمتی چه میزان و جایگاه آن کجاست؟

مبحـــث حفاظت و مرمت آثـــار تاریخی، پیچیدگی‌های خاص خود را داراســـت و در دوره‌های گوناگون، نظریات و رویکردهای گوناگونی توســـط اندیشمندان این عرصه ارائه شده است. برخی معتقـــد به حفظ ارزش‌های زیبایی‌شناســـانه در اثـــر و برخی معتقد به حفـــظ ارزش‌های قدمت و نشـــانه‌های گذر زمان بوده‌اند. برخی نیز اســـتناد به مدارک و شـــواهد معتبر به جهت رسیدن به صورت اولیـــه‌ی اثر را، معیار مداخلات حفاظتی و مرمتی دانســـته‌اند. هـــدف از پژوهش حاضر، بررسی جایگاه قصد هنرمند در اتخاذ تصمیمات و مداخلات حفاظتی و مرمتی در آثار تاریخی، و رســـیدن به تفکری راه‌گشـــا در این زمینه است. پس از بیان مفهوم قصدگرایی و انواع آن، راه‌های دســـتیابی به قصد هنرمند مورد بررسی قرار گرفته است. سپس به بررسی دیدگاه‌های موجود در زمینه‌ی قصدگرایی در مداخلات حفاظتی و مرمتی و تحلیل هر یک از انواع قصدگرایی در پیوستگی با حفاظت و مرمت آثار تاریخی پرداخته شده و کارآیی و هم‌خوانی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. در نهایت به بحث، بیان دیدگاه و نتیجه‌گیری پرداخته شده است.

این پژوهش بر مبنای پاسخ به این پرسش‌ها صورت پذیرفته است: دست‌یابی به قصد هنرمند یا صنعت‌گری که ســـالیان پیش می‌زیســـته تا چه میزان ممکن اســـت؟ هدف هنرمند یا صنعتگر از ساخت اثر، تا چه اندازه می‌تواند در انجام مراحل حفاظت و مرمت یک اثر، تأثیرگذار و مورد استناد باشـــد؟ این مقاله، در بستر پژوهشـــی، توصیفی- تحلیلی، به جســـتجو در منابع مرتبط پرداخته، گردآوری داده‌ها از طریق بررسی منابع مکتوب صورت پذیرفته است. در نهایت به تحلیل داده‌ها، استدلال و نتیجه‌گیری پرداخته شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

پیشینه‌ی تحقیق

در زمینـــه‌ی بررســـی قصدگرایی در حفاظت و مرمت آثار تاریخی، دو مقاله شناســـایی شـــد که مستقیماً به این موضوع پرداخته‌اند.

در مقالـــه‌ی اول بـــا عنـــوان "Art Conservation and the Legal Obligation to Preserve Artistic Intent" به بررســـی قانون "VARA" و کنوانســـیون "Berne" که هر دو از اســـناد مربوط به «قانون کپی رایت» هستند، پرداخته شده است. در نهایت اشاره می‌کند به این‌که حفاظت- مرمت‌گر باید بر اســـاس "(AIC Code of Ethics and Guidelines for Practice, (1994)" با اثر تاریخی برخورد نماید. این موضوع که در نهایت، مســـأله به قوانین AIC ارجاع داده شـــده، چالش‌انگیزی این بحث در این مقاله را، تضعیف کرده و در نهایت، نتیجه‌گیری‌ای حاصل شـــده اســـت که در بسیاری از مباحث مربوط به حفاظت و مرمت آثار تاریخی، رایج است (Garfinkle & others, 1997).

در مقاله‌ی دوم با عنوان " The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation" نیز به گوناگونی در مفهوم قصد هنرمندانه پرداخته شـــده و متغیرهای مؤثر در تعیین قصد هنرمند، بیان و بررســـی شـــده‌اند: انگیزه‌های وابسته به شرح زندگی، روح آفرینشگر اصلی، سخن هنرمند، شخصیت بیانگر هنرمند، تجلی یا بیان زیبایی‌شناسی اثر، توصیف شخصیت، گویش هنرمند، تأثیر اخلاقی (معنوی) اثر. همچنین نقش هنرمند را با بیان آیتم‌های: اســـتقلال اثر هنری و فردیت هنری، بررسی می‌کند (Dykstra & Steven, 1996).

در مقالـــه‌ای با عنوان «مرمت در جایگاه تفســـیر اثر هنری: دیدگاه یک فیلســـوف»، مؤلف نگاه هرمنوتیکی بهتری نسبت به فرآیند مرمت یک اثر داشته و از جنبه‌های مختلفی تعامل با اثر تاریخی را بررســـی نموده اســـت. در این مقاله اشـــاره‌ی کوتاهی به قصد هنرمند شده، و مؤلف در همین اشـــاره‌ی کوتاه، جایگاهی برای قصد هنرمند قائل نشده و آن را در مباحث حفاظتی مردود دانسته اســـت (کریر ۱۳۸٦). همچنین آفرین در مقاله‌ای با عنـــوان نگره‌ی مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباســـی، دستیابی به قصد هنرمند را در نقاشـــی‌های تاریخی مورد بررسی قرار داده است (آفرین، ۱۳۹۲).

چیستی قصدگرایی

قصدگرایی، نظریه‌ای در زمینه‌ی تفســـیر متن اســـت. بر اساس این نظریه، معنای یک متن مستقیماً وابسته به قصد و دیدگاه مؤلف آن است. این نظریه با عنوان «ایدئولوژی مؤلف»[۲] (Allen, 2000, 72) نیز شناخته می‌شـــود. «کارول» می‌گوید بر طبق نظریه‌ی قصدگرایی، نیات واقعی هنرمندان با تفســـیر اثری که می‌آفرینند، ارتبـــاط نزدیک دارد (Carroll, 2000, 75). با اســـتناد به منابع بر جای مانده، «افلاطون»[۳] اولین کســـی بود که در مورد هنرمند ســـخن گفت و چگونگی شخصیت‌ش را مورد توجه قرار داد (Daiches, 1981, 6). اگر به طور خاص به دنبال اشارات مستقیم و غیر مستقیم بـــه «قصد» باشـــیم، برخی صاحب‌نظران، «هـــگل»[٤] را آغازگر توجه به قصـــد می‌دانند (Carroll, 2007, 394-404). هرچند «بابک احمدی»، معتقد اســـت «یوهـــان مارتین کلادنیوس» (۱۷۵۹-۱۷۱۰) حکم اصلی هرمنوتیک کلاســـیک یعنی نیت مؤلف را پایه گذاشـــت: «کلادنیـــوس» معتقد بود که به یاری تأویل می‌توان به معنای قطعی و نهایی اثر هنری که مورد نظر مؤلف اســـت، دســـت یافت. او هرمنوتیک کلاسیک یعنی نیت مؤلف را پایه گذاشت: معنای هر اثر آن است که مؤلف در سر داشته؛ تأویل در حکم کشف این معناست (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۲۳).

www.SID.ir

Archive of SID

اما به طور جدی‌تر، «شـــلایرماخر»[٥]، متکلم شهیر آلمانی، از جمله نظریه‌پردازان در عرصه‌ی قصدگرایی اســت. «شـــلایرماخر» که او را آغازگر علم هرمنوتیک مدرن می‌دانند و وی را «کانت علـــم هرمنوتیـــک» نامیده‌اند (هـــاروی، ۱۳۸۲، ۲۵۸) معنا را با افعال ذهنـــی و تجاربی که در نفس مؤلـــف به هنگام تألیف متنی وجود داشـــته، یکی می‌دانـــد. او هدف نهایـــی هرمنوتیک را فهمیدن نویســـنده بهتر از خود او قلمداد می‌کرد (Ricouer, 1991, 111). شـــلایرماخر شناخت نیت مؤلف را دشـــوار می‌دانست؛ اما در این نکته شک نداشـــت که میان تأویل‌های متفاوت، آنچه مقصود و نیت نویســـنده بوده، نزدیک‌ترین تأویل به معنای اصلی و نهایی متن اســـت (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۹۰). در واقع نظریه‌هرمنوتیکی «شـــلایرماخر» حول دو محور می‌گشـــت: ۱- فهم دستوری تمام سبک‌های خاص بیان و اشـــکال زبان‌شـــناختی فرهنگی که مؤلف مفروض، در آن زیست کرده و تفکر او به آن مشـــروط است؛ ۲- فهم فنی یا روان‌شناختی ذهنیت منحصر به فرد یا استعداد خلاق آن مؤلف (هاروی، ۱۳۸۲، ۲۵۹-۲۵۸).

همچنین «اریک هرش»[٦] از جمله متفکرینی است که معنا را با قصد مؤلف یکی می‌گیرد. «هرش» در مقدمه‌ی کتاب خود «اعتبار تاویل» (۱۹٦۷ میلادی) ضابطه‌ی اصلی در شـــناخت تأویل درست را نیت اصیل مؤلف معرفی کرد. «هرش» نوشـــت: برای ارزیابی درســـتی یا نادرســـتی تأویل‌های یک متن باید خیلی ســـاده اعلام کنیم که خود مؤلف کدام معنای متن را درست می‌دانست (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۹۱). دیدگاه «هرش» بر فهم و تفســـیر متن معطوف اســـت و برای نیت و قصد مؤلف نقش اساسی قائل است (خسروپناه، ۱۳۹۳، ۲۷). هرش می‌گوید: مفسران در درک خود از متن باید مطیع خواســـت مؤلف باشـــند، زیرا معنای کلام چیزی اســـت که مؤلف خواهان انتقال آن است (کریمی، ۱۳۸۳، ٤٥).

«ویلهلـــم دیلتای»[۷] نیز از دانشـــمندانی بود که اصول اولیه‌ی دانش هرمنوتیک را در ســـده‌ی نوزدهم میلادی بنیان گذارد. «دیلتای» معتقد بود که برای فهم بهتر متن، باید به نیت مؤلف پی برد (احمدی ۱۳۹۰، ص ۵۳۵). «دیلتای» کار خود را در هرمنوتیک متمرکز بر شـــناخت رابطه‌ی معنای اثر و نیت مؤلف کرد (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۳۰). به نظر «دیلتای» نکته‌ی مهم در هرمنوتیک این است که یک فرد- مؤلف- چگونه اندیشـــه‌هایش را در متن بیان کرده است و این درست همان نظری است که «کلادنیوس» به تأکید مطرح کرده بود. هرمنوتیک «دیلتای» کامل‌ترین بیان هرمنوتیک کلاسیک اســـت (احمـــدی، ۱۳۸۰، ٥۳٤). «دیلتای» نه تنها هدف هرمنوتیـــک را درک همه جانبه‌ی بیان مؤلف از کمال زندگی می‌داند، بلکه مانند «شـــلایرماخر» به کشـــف معنای نهایی متن باور دارد (یونسی، ۱۳۹۰، ٥٦).

انواع قصدگرایی

انـــواع قصدگرایی عبارتند از: الـــف: قصدگرایی معنایـــی و قصدگرایی تفســـیری. ب: قصدگرایی انحصاری و قصدگرایی شمولی. ج: قصدگرایی واقعی و قصدگرایی فرضی که قصدگرایی واقعی، شـــامل: افراطی و معتدل و قصدگرایی فرضی شـــامل: اصلی و عصری می‌باشـــد (عابدی ۱۳۸۹، صص ۸٤-٦۷).

در یک دیدگاه کلی، قصدگرایی دارای دو شـــکل و یا دو تفســـیر است: یکی مربوط به نظریه‌ی معنا و دیگری مربوط به نظریه‌ی تفســـیری و هدف فهم. تمایز نهادن میان این دو جنبه از این رو اهمیت دارد که ممکن اســـت کسی نظریه‌ی قصدگرایی را در یک سو بپذیرد و در دیگری نه. ممکن

www.SID.ir

Archive of SID

است کسی هدف یک تفسیر را شناخت قصد بداند، بدون این که ادعا داشته باشد که قصد، معنای اثر را تشکیل داده است. به تناوب ممکن است کسی معتقد باشد که معنای اثر، گرفتار و دربند قصد واقعی هنرمند است؛ بدون اعتقاد به این که یگانه هدف تفسیر، تعیین معنای اثر است. البته اکثر قصدگرایان می‌توانند هر دو تفسیر را بپذیرند (Stecker, 2003, 50).

- قصدگرایی انحصاری، قصد صاحب اثر را تمام معنای اثر تلقی کرده، و معانی فراتر از نیت او را اساساً معنای اثر او نمی‌داند. قصدگرایی انحصاری در حیطه‌ی هدف تفسیری (قصدگرایی تفسیری انحصاری) آن است که تنها هدف معتبر در تفسیر را کشف قصد و نیت صاحب اثر تلقی کرده و سایر هدف‌ها را غیرمشروع و نامعتبر بدانیم (عابدی ۱۳۸۹، ۷۷).
- قصدگرایی شمولی در حیطه‌ی معنای اثر (قصدگرایی معنایی شمولی) این است که معنای مقصود صاحب اثر را تنها یکی از معانی ممکن و معتبر اثر بدانیم و برای اثر معانی معتبر دیگری نیز قائل باشیم. قصدگرایی شمولی در حیطه‌ی هدف تفسیر اثر (قصدگرایی تفسیری شمولی) این است که کشف معنای مقصود صاحب اثر را به عنوان یکی از هدف‌های صحیح و ممکن تفسیر برشمرده به هدف‌های دیگری نیز غیر از آن باور داشته باشیم (عابدی ۱۳۸۹، ۷۷).
- قصدگرایی واقعی، دیدگاهی است که برمبنای آن، تفسیر اثر هنری در ادامه‌ی تفسیر عمل قصدمند در زندگی روزمره است. همان‌گونه که ما در زندگی عادی با هدف تشخیص قصدهای واقعی، کلمات و اعمال دیگران تفسیر می‌کنیم، در رابطه با هنر نیز قصدهای واقعی هنرمندان، به تفسیر ما از ساخته‌های آنان مرتبط هستند (ندایی‌فر ۱۳۹۳، ٥٦).
- در قصدگرایی افراطی[۸]، اعتقاد بر این است که مفهوم اثر هنری، و مقاصد هنرمند در ارتباط با مفهوم اثر، منطقاً معادل و برابرند (Maes, 2008, 1).
- اما در قصدگرایی معتدل، تنها عامل تعیین‌کننده‌ی معنا، قصد هنرمند نیست. در این دیدگاه ممکن است چندین برداشت از یک اثر بنابر ساختار و فرم و جز آن، به نظر درست رسند؛ اما آن معنایی که با قصد هنرمند هم‌خوان باشد، باید در تفسیر اثر لحاظ شود (Carroll, 2000, 394-404).
- در قصدگرایی فرضی، در مورد قصد هنرمند فرضیه‌سازی می‌شود. در این حالت یک مخاطب ایده‌آل (یعنی شخصی کاملاً آگاه بر پیش‌زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی و تاریخی خلق اثر) در مورد قصد هنرمند گمانه‌زنی می‌کند. در اینجا قصد واقعی و خصوصی ذهن هنرمند اهمیتی ندارد و در ضمن نباید به اظهار نظرهای شخص هنرمند در مورد اثرش وقعی نهاد (ندایی‌فر ۱۳۹۳، ٦٢-٦١).

قصدستیزی[۹] (قصدناگرایی) در هنر[۱۰]

در مقابل رویکرد «قصد گرایی»، رویکرد «قصدستیزی» قرار می‌گیرد. «قصدستیزی» رویکردی در نقد هنر است که بر مبنای آن، قصد هنرمند، در فهم بهتر اثر هنری، جایگاهی ندارد. متفکران متعدد در این زمینه نظریاتی داشته‌اند، از آن جمله برخی «ایمانوئل کانت»[۱۱] را در زمره‌ی ضدقصدگرایان متقدم قرار می‌دهند و نیز «مارتین هایدگر»[۱۲] و «هانس-گئورگ گادامر»[۱۳] نیز با تحلیل پدیدارشناختی فهم و اینکه معنای متن، حاصل گفت‌وگو میان متن و مفسر است، عملاً مجالی برای مؤلف برای حضور در فرآیند فهم اثر، باقی نمی‌گذارند (ندایی‌فر ۱۳۹۳، ٦٢-٦١). «گادامر» معتقد است که هر فهمی تفسیر است (نوروزی‌طلب ۱۳۸۵، ۱۰۱). از دیدگاه «گادامر»، هدف تفسیر، دستیابی به معنای مقصود مؤلف یا تفسیر مخاطبان اولیه‌ی متن نیست. مؤلف و مخاطبان

www.SID.ir

Archive of SID

اولیه، خود یکی از مفسران متن هستند. بنابراین هدف از تفسیر متن، تولید معنای جدید است نه باز تولید ذهنیت و قصد مؤلف. با توجه و اســتناد به این رویکرد (بر خلاف هرمنوتیک ســنتی) معنای متن متکثر است؛ یعنی یک معنای نهایی و واحد با هرمنوتیک فلسفیِ «گادامر» سازگار نیست (Ga-damer, 1975, 375). از دیدگاه گادامر، معنای یک متن، فراتر از قصدِ مؤلف آن است.

همچنیــن ژان «باتیســت لامــارک»[۱٤] معتقد اســت یکــی از مهم‌ترین آثاری کــه در ترویج قصدســتیزی، اثر زیادی داشــت، «مغالطه‌ی قصدی»[۱۵] اســت، ماحصل کار مشترک یک منتقد ادبی-«ویلیام ویمست» [۱٦]- و یک فیلسوف -«مونروئه بیردزلی»[۱۷]- منتشر شده به سال ۱۹٤٦ میلادی. پس از انتشــار این مقاله، قصدســتیزی با نیروهای متفاوت، برای یک نسل از نقد ادبی، به اصلی تبدیل شــد که بدون بررسی پذیرفته شده است (Lamarque, 2006, 177). اینان عقیده داشتند در تحلیل یک متن، اســتناد به قصد صریح یا ضمنی مؤلف، خطاست (پوگ، ۱۳۷۹، ٦٤) و (Mornet & Rausch, 1991, 110).

در این دیدگاه، در نظر گرفتن مؤلف به عنوان محور، تحمیل یک محدودیت برای متن اســت و «بستن» متن به یک معنا.

«رولان بارت»[۱۸] نیز در مقاله‌ای با عنوان «مرگ مؤلف»، مؤلف‌محوری را محدود نمودن متن به ندای یک فرد می‌داند. وی معتقد اســت که در «فرانسه»، «استفان مالارمه»[۱۹] اولین کسی بوده است که به ضرورت جانشین کردن خودِ زبان، به جای کسی که گمان می‌رود مالک اثر است (یعنی مؤلف)، پــی برد. «رولان بارت» حذف مؤلف را این گونه توجیــه می‌کند: «از نظر «مالارمه» زبان اســت که سخن می‌گوید نه مؤلف. نوشتن اساساً عبارت است از رسیدن به جایی که فقط «زبان»، عمل‌کننده و انجام‌دهنده باشد نه منِ نویسنده» (واعظی ۱۳۸۹، ۳٤).

در دیدگاه «ضد قصدگرایی» اعتقاد بر این اســت که یک متن حاوی و رســاننده‌ی معنا و پیام واحد نیست، بلکه فضایی چند بعدی است که در آن مؤلف، عناصری برآمده از یک یا چند فرهنگ را بیرون کشیده و با هم ترکیب کرده است. این متن در طول زمان با مخاطبین بسیار روبروست و هر مخاطب بسته به افق ذهنی خود، برداشتی از آن متن خواهد داشت. بدین‌گونه به تعداد مخاطب، می‌تواند مفهوم و معنا از یک متن یا اثر برداشت شود.

راه‌های دست‌یابی به قصد هنرمند

پیش از هر چیز، دست‌یابی به قصد هنرمند، نیازمند شناختی کامل و برقراری ارتباطی عمیق با اثر هنری است. «رکا جانجی»[۲۰] چهار عامل را در فرآیند ارتباط با یک اثر هنری دخیل می‌داند[۲۱]: ۱- رســانه‌ی هنری، ۲- نگرش ناظر، ۳- چارچوب تاریخی-فرهنگی، ٤- نیت متجلی در اثر هنری (جانجی، ۱۳۸۸، ۱۰).

رسانه‌ی هنری، وجه مادی و جسم‌مند یک اثر هنری را ارائه می‌کند. بنابراین برای فهم یک قالب هنری، مخاطب باید ابتدا معناشناسی هر رسانه‌ی هنری را درک کند و به قول «ویتگنشتاین» قواعد بازی را بداند. همچنین تفاوت بازی‌های مختلف را هم بداند. «پیکاسو» به بانویی که به او گفته بود هیچ چیز از آثارش نمی‌فهمد، پاسخ مناسبی داد. او چنین گفت: «خانم شما چینی بلدید؟ پس بروید یاد بگیرید». براین اساس التذاذ هنری، مستلزم نوعی آشنایی با تکنیک‌های خاص در رابطه با تغییر شکل‌های رسمی و معمول است (جانجی، ۱۳۸۸، ۱۵-۱٤). پس به جهت برقراری یک ارتباط مطلوب با یک اثر، شناخت اصول هنری، هنرمند سازنده‌ی اثر و شناخت اسلوب و سلوک وی، و در اصل

www.SID.ir

Archive of SID

میزان دانش و آگاهی ناظر مهم می‌نماید.

چارچـوب تاریخی-فرهنگی، فضای خاص خـود را ایجاد می‌کند. اثر هنری جدای از محیطش، تنها نوعی مصنوع است. برای ادراک وجه تاریخی-فرهنگی آثار هنری شاید بهترین کار این باشد که به تحلیل «پانوفسـکی»[۲۲] در این باب نظری بیفکنیم. «پانوفسکی» با تمایز قائل شدن میان یک مخاطب ساده و یک مورخ هنری این مسئله را مطرح می‌کند که دومی به موقعیت خود آگاه است و سعی می‌کند تا هرآنچه را به اثری خاص مربوط می‌شود، دریابد. «پانوفسکی» می‌گوید: «آنچه یک مورخ هنری در تقابل با یک هنردوسـتِ ساده انجام می‌دهد، برپایی یک ابرساختار عقلانی بر یک زیربنای غیرعقلایی نیست، بلکه گسترشِ تجارب بازآفریننده تا به حدی است که با نتایج تحقیقات باستان‌شناسـانه‌اش منطبق شـود و در این مدت مرتباً نتایج تحقیقات باستان‌شناسـانه‌اش را با شواهد به دست آمده از تجربه‌ی بازآفریننده مطابقت می‌دهد» (جانجی، ۱۳۸۸، ۱۷-۱۶).

نیـت متجلی در اثر هنری: با نیت بیان شـده در اثر هنری، دیگر دربند لفاظی‌های هنرمندان در مورد آثارشـان نیسـتیم، بلکه تنها به مقصودی می‌پردازیم که در خود اثر بیان شـده اسـت. در نهایت شاید به این امر اشاره شود که برای کشف نیت نهفته در اثر هنری باید آن را در چارچوب تاریخی-فرهنگی‌اش بررسـی کرد، و این تاریخ را با مشـخصه‌های ظاهری و صوری اثر مربوط ساخت. بنابراین چهار ویژگی مذکور را باید به مثابه‌ی ملاحظاتی برای ایجاد رابطه‌ی آرمانی میان فعالیت‌های خلاق آفریننده و بیننده به حساب آورد (جانجی، ۱۳۸۸، ۱۸).

همچنیـن در دیدگاهی دیگر، از آنجا که مؤلف، متـن را تغذیه می‌کند، در موردش رنج می‌برد، به آن می‌اندیشـد، با آن زندگی می‌کند، و مانند پدری بـرای فرزندش، دغدغه‌ی متن را دارد، پس اهمیت بسـیار دارد و بدین جهت آگاهی از فضای ذهنی، اجتماعی، سیاسـی و طبقه‌ی اجتماعی او در بررسـی اثر کارآمد اسـت. در این دیدگاه هر مؤلفی از خود و تجربیاتش و باورهایش سـخن می‌گوید و برای شناخت وی باید اثر وی را مطالعه و بررسی نمود (آفرین ۱۳۹۲، ۹۱). بدین گونه به جهت شـناخت اثر و دستیابی به سخنِ مؤلف که نهفته در اثر است، شناخت مؤلف، زندگی‌نامه، تفکـرات، و دیدگاه‌های اجتماعی، سیاسـی، و حتی مذهبی، طبقه‌ی اجتماعـی و فرهنگِ وی، حائز اهمیت و راه‌گشاست.

اما در دستیابی به این نیت، موانعی وجود دارد: هرآینه ممکن است هنرمندان مقاصدشان را به وضوح و روشنی بیان نکنند. این امر به سبب دو عامل دیگر، پیچیده‌تر نیز می‌گردد:

۱- ابهام اصالت نیت هنر، بدان‌گونه که توسط خود هنرمند پی‌ریزی شده است، ۲- مسأله‌ی امکان نیات ناخودآگاه (جانجی ۱۳۸۸، ۲۱). «میکُنِن»[۲۳] نیز معتقد اسـت که دسـت‌یابی به نیات مؤلف، سخت یا غیر ممکن است (Mikkonen, 2009, 3). در مقابل این دیدگاه‌ها، چندین دلیل به عنوان دلایل عدم دستیابی به نیات مؤلف (از دیدگاه قصدستیزان) برشمرده شده است: ۱- نقش سنت و دخالت پیش‌فرض‌ها در فهم، ۲- خصوصی بودن نیات، ۳- تسلسل نهفته در قصدگرایی (عابدی و دیگران ۱۳۸۹، ۱۷٤).

مورد اول بر این موضوع دلالت دارد که فاعل شناسا (مخاطبی که به بررسی یک اثر پرداخته) نمی‌توانـد پیش‌فرض‌های خود را کنـار بگذارد و موضوع را آنگونه که بوده، تفهّم کند. سـاختار وجود آدمی و فهم و پیش‌فرض‌های او، ودایع و امانت‌هایی فرهنگی هستند که به انسان رسیده‌اند و در دیدگاه «گادامر» همان «سـنت» هستند (عابدی و دیگران ۱۳۸۹، ۱۷٤). هایدگر می‌گوید امکان رهایی از این پیش‌سـاختارها برای انسان ممکن نیست (هابرماس ۱۳۷۵، ۸۹). «گادامر» نیز معتقد

www.SID.ir

Archive of SID

اســت که اساســاً مفســر نمی‌تواند دقیقاً همان چیز را بفهمد که هدف مؤلف بوده، چراکه این دو شــخص، در دو موقعیت متفاوت قرار دارند و هر یک ذهنیت خاص خود را دارند (نصری ۱۳۸۱، ۱۲۳). افــرادی مانند «ریچارد پالمر»[۲٤]، «بارت»[۲۵]، و «فرانســیس بیکن»[۲٦] نیز به عدم امکان دست‌یابی به حقیقت نیت مؤلف معتقدند (عابدی و دیگران ۱۳۸۹، ۱۷۷-۱۷٦).

در مقابل این دیدگاه، تفکر دیگری (نقدی) وجود دارد که معتقد اســت: ۱- «امکان نقد داده‌های فرهنگی ســنت، وجود دارد و می‌توان نیت مؤلف را از آن کشــف نمــود». به ادعای «گادامر»، نقد داده‌های فرهنگی ســنت، ممکن است. از طرفی، ســنت در شکل‌گیری شخصیت و تفکر آدمی نقش دارد و نقــد آن‌ها می‌تواند منجر به شــناخت معانــی متنی یا مؤلفانه شــود. ۲- «امکان اصلاح و تعدیــل پیش‌فرض‌هــا وجود دارد». «پالمر» می‌گویــد: تأکید بر این که متن را می‌بایســت در بطن تاریخی‌مندیمــان بفهمیم، بدان معنا نیســت که این معنا برای ما مطلقاً متفاوت با آن چیزی اســت که برای نخســتین خوانندگان بوده اســت. یک اثر هنری بزرگ، از حقیقت هستی پرده برمی‌دارد. دوم اینکه انســان با متن، و شــواهد و مدارک موجود در آن، تعاملی دو ســویه برقرار می‌کند و پیش‌فرض‌هایش را بر اســاس آن شــواهد، تعدیــل و تصحیح می‌کند. این به معنــای نفی دخالت پیش‌فرض‌ها نیست، بلکه نقد سخن آنانی است که به جهت دخالت پیش‌فرض‌ها، فهم نیت مؤلف را غیــر ممکن می‌دانند. ۳- «در پس فهم-های متکثر، معنایی مشــترک و واحد وجود دارد». حتی اگر بتوان پذیرفت که هیچ‌گاه دو فهم کاملاً یکســان، حتی از یک نفر در دو زمان تحقق نمی‌یابد و فهم فرآیندی تکرارناپذیر اســت، اما از این نکته نباید غفلت کرد که در پسِ تمامی این فهم‌های متکثر، و در پشت تمامی این معانی متغایر، اغلب، معنایی مشترک و واحد کمینَ کرده است (عابدی و دیگران ۱۳۸۹، ۱۸۱).

پس از انتشار مقاله‌ی کلاسیک قصدستیزانه‌ی «ویمست» و «بردزلی» (۱۹٤٦ میلادی)، این تفکر کــه قصد مؤلف می‌تواند انتقال یابد (Mikkonen, 2005, 145-146)، تقویت شــد. همچنین این عقیده نیــز وجود دارد که مــا اغلب می‌توانیم نیات دیگران را بفهمیم، و مشــابه این مطلب در مورد آثار هنری صادق است. از آنجا که انسان‌ها به طور نسبی می‌توانند یکدیگر را بفهمند، فهم نیات، امری ناممکن نیســت (Wodak and Meyer 2001, 33). همچنین این عقیده نیز وجود دارد که «وجود حتی تعداد اندکی از تفاســیر مشترک و فهم‌های یکسان از یک متن» نشان از این دارد که معانی، قابلیت انتقال از یک ذهن به ذهن دیگر را دارند و به نوعی همگانی و اشتراکی‌اند، نه خصوصی و شخصی. همچنین پرداختن برخی متفکران به بیان مفهوم ذهن («گیلبرت رایل»[۲۷]، ۱۹٤۹ میلادی)، و امکان درک نیات از این طریق، به تضعیف ادعای قصدســتیزی در مورد غیر قابل دســترس بودن قصد، منجر شد (Lamarque, 2006, 184). در کنار این موارد، «زبان‌مند بودنِ اندیشه، قصد و فهم آدمی»، و «وجــود قواعد عقلایی برای شــناخت نیات»، عدم امکان دســتیابی به نیت مؤلف به واســطه‌ی خصوصی بودن نیات را تضعیف می‌کنند (عابدی و دیگران ۱۳۸۹، ۱۸۸-۱۸۲).

اما مورد سومی که قصدستیزان در برابر امکان دست‌یابی به نیت مؤلف بیان نموده‌اند، تسلسل نهفته در قصدگرایی اســت. «جرج دیکی»[۲۸]و «کنت ویلســون»[۲۹] به طعنه گفته‌اند که حتی اگر اظهار روشــنی در مورد قصد مؤلف بیان شــده باشد (توســط خود مؤلف)، کمکی به قصدگرایی نمی‌کنــد؛ زیرا قصدگرا ناچار بایــد قصد مؤلف را از بیان قصد خود نیز بشناســد! و این عبارتی طعنه‌آمیز و یک شوخی فلسفی است. بدین‌گونه قصدگرا وارد یک تسلسل بی‌نهایت می‌شود که در پس هر بیان نیتی، یک نیت دیگر نهفته است که نیاز به دستیابی به آن است (Mikkonen, 2009, 3).

www.SID.ir

Archive of SID

در پاســـخ به این مورد، برخی محققین آن را یک مسأله‌ی غیرمنطقی می‌دانند و معتقدند که این یک تسلسل واقعی نیست.
با نظر به این دیدگاه‌ها، دست‌یابی به نیت مؤلف به طور کامل و مطلق ممکن نیست، حتی اگر تمام شرایط بیان شده فراهم گردد. از دیگر سو، با حصول برخی شرایط می‌توان تا حدی هدف هنرمند را درک نمود. بدین گونه امکان‌دست‌یابی به نیت مؤلف، امری نسبی است و بیان نتیجه، بدین گونه مطلق، که «دست‌یابی به نیت مؤلف، ممکن/ غیرممکن است»، ممکن نیست.

اطلاق قصدگرایی بر حفاظت و مرمت آثار تاریخی

بی‌شـــک حفاظت-مرمت‌گر پیش از شروع کار، نیاز به شـــناخت اثر تاریخی دارد. حفاظت-مرمتگر اخلاق‌مدار، بایسته به برقراری ارتباط با اثر است، پس به تفسیر آن می‌پردازد و بدین‌گونه جایگاه هرمنوتیک در مداخلات حفاظتی-مرمتی، روشـــن است. ضمن این تفســـیر، قصد هنرمند سازنده، عاملی مهم در شناخت اثر است.

درباره‌ی قصدگرایی در حفاظت از آثار تاریخی تا به حال کمتر اندیشیده شده است. در مواردی اندک، مؤلفِ یک کتاب یا مقاله مشخصاً به این بحث اشاره داشته و در باقی موارد جستجو در یک متن، دیدگاه نویســـنده در این زمینه را آشکار می‌سازد. همان‌گونه که آمد، پژوهش‌های پیشین در این زمینه، به گونه‌ای شایسته، پاسخگوی پرسش‌های مخاطب متخصص نیست.

بـــا نگاهی به گذشـــته و فلســـفه‌ی حفاظت و مرمت آثـــار تاریخی در دوران کلاســـیک، غلبه‌ی آرمان‌گرایی افلاطونی به وضوح مشهود است. در این دوران، معیار هنرمند، متأثر از افکار افلاطون، «مُثُل» سوژه، و نزدیکی به آن، کمال اثر بوده است. برای ترمیم یک اثر آسیب‌دیده نیز، شکل اولیه‌ی اثر و آنچه هنرمند سازنده مبتنی بر «مُثل» ساخته بود، مبنا قرار می‌گرفت. در میان مکتوبات، اشاره به لزوم و کاربرد مرمت برای ساختمان‌های ویرانه در اثر حوادث گوناگون در رساله‌ی «ویتروویوس پولو» مشـــهود اســـت. با این وجود، کمتر به اشـــیاء و ترمیم آن‌ها پرداخته شده، ولی نمایان است که «اســـاس مرمت آثار در آن روزگار، باززنده‌ســـازی اثر بوده است» (یوکیلهتو،۱۳۸۷،۲). نظر به آرمان‌گرایی یونانی، ظاهر آثار هنری باید به بهترین شـــکل نمود می‌یافت و در صورت تغییرات در سطح آثار، بهترین دید زیبایی‌شناسانه همان اقدام به بهبودی ظاهری و بازگرداندن شیء به حالت اول بـــود (قانونی و دیگران، ۱۳۹۱،۳۰). در این دوران قصد هنرمند اصلی اهمیت بســـیار داشـــته و ترمیم آثار ذی‌ارزش، با نظر به شکل نخستین اثر انجام می‌گرفته است.

در سده‌های میانه، مذهب حکم‌فرما بود. بررسی منابع مکتوب حاکی از وجود برخی دیدگاه‌ها در مورد تمیزکاری آثار نقاشی در کلیساهاست که می‌تواند نشان‌دهنده‌ی رویکرد غالب در برخورد با آثار هنری و تاریخی نیز باشد. در این دوران آنچه اهمیت داشت، تلألو و تابناکی اثر و نمایاندن نور و روحانیت ملکوت خداوند بود. در این دوران پاکسازی دوره‌ای یکی از اهداف کلیسا بود. پاکسازی دوره‌ای برای نمای خارجی و فضای داخلی اتاق‌ها به معنای رنگ‌آمیزی مجدد به رنگ‌های متفاوت در جهت ایجاد تغییر و نو شدن بود. بدین گونه، رنگ‌آمیزی مجدد، تغییر و تبدیل، برای بسیاری آثار به خصوص نقاشی‌های دیواری و سه پایه‌ای به اجرا درمی‌آمد. این سنت حتی تا سده‌ی هجدهم در کلیساها مطرح بود (Koller,2000,5-7). نمونه‌های گوناگونی از نقاشی‌ها شناسایی شده‌اند که در این دوره تغییراتی را چه در رنگ‌آمیزی و چه در طرح، متحمل شـــده‌اند. این موضوع بیانگر عدم توجه به خواست هنرمند سازنده‌ی اثر در ترمیم آثار در این دوران است.

www.SID.ir

Archive of SID

در عصر رنسانس، نگرش‌ها دگرگون شد و جنبش‌های فکری، علمی، فلسفی و هنری آغاز شد. در این دوران با حضور افرادی چون «فرانچسکو پترارک»[۳۰] که دنیای کلاسیک را، ایده‌آل خود می‌دانست، به بقایای معماری یونان و روم باستان توجه بسیار شد؛ بدین گونه آثار تاریخی ارزشمند شدند و برای احیای دوره‌ی کلاسیک تلاش شد. در این دوران ثروتمندان مجسمه‌های باستانی و قطعات بقایای معماری را در مجموعه‌های خود گرد می‌آوردند و از هنرمندان دعوت می‌شد تا این قطعات بازمانده را تکمیل کنند (Jokilehto, 2002). «جورجو وازاری»[۳۱] نویسنده‌ی کتاب «زندگی نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران» که در عصر رنسانس می‌زیست، می‌گوید: قطعاً اشیائی که بدین‌گونه مرمت می‌شوند، بیش از آن نیم‌تنه‌ها، عضوهای بی‌سر، یا تصویرهایی که به هر شیوه‌ی دیگری معیوب و ناقص شده‌اند، از عنصر زیبایی برخوردارند (یوکیلهتو،۱۳۸۷،۲۶). در این دوران به دلیل ارزشمند شدن آثار قدیمی، اولین تمایلات در ایجاد زنگارهای ساختگی بر سطح آثار به ویژه نقاشی‌ها خودنمایی می‌کند، و این برای اولین بار است که کهنگی در طول تاریخ هنر، معیاری برای سنجش زیبایی می‌شود. بدین گونه با دو دیدگاه مواجهیم: عده‌ای اعتقاد داشتند که با تکمیل نقص‌های یک اثر، باید جلوه‌ی بهتری بدان بخشید. عده‌ای دیگر کیفیت تاریخی اثر را ستایش می‌کردند و بر حفظ آن کیفیت تأکید می‌کردند.

«یوکا یوکیلهتو» در کتاب خود «تاریخ حفاظت معماری» ضمن اشاره به این امر می‌گوید: دو دیدگاه متفاوت وجود داشت: یکی بر حفظ اثر به همان وضعیت شکسته تأکید می‌کرد و دیگری مرمت آن را به قصد رسیدن به فرم اصلی در دستور کار خود قرار می‌داد. هر چند مد روز روش دوم را بیشتر پسندید (یوکیلهتو، ۱۳۸٦). چنین برداشت می‌شود که تکمیل اثر برای رسیدن به فرم اولیه، نگرش غالب بوده، یعنی رسیدن به همان فرمی که هنرمند سازنده‌ی اثر، اجرا نموده است. اندیشه‌های رایج در این دوران، سرمنشأ جنبش‌های حفاظت و مرمت مدرن شد، با این وجود تردیدی نیست که در این عصر، خواست هنرمند اولیه در ساخت اثر، حائز اهمیت بوده است.

در دوره‌های پس از رنسانس، سده‌ی هفدهم میلادی و در عصر باروک، اندیشه‌ها و توجهات بیش از پیش به لایه‌ی کهنگی در آثار معطوف شد. در ادامه در عصر روشنگری و با ظهور نئوکلاسیسم، اهمیت این لایه دو چندان گردید و در قرن هجدهم میلادی، مفهوم پاتین شکل گرفت (Starn,2002,88). بدین‌گونه آنچه مهم بود، کیفیت تاریخی و نشانه‌های گذر زمان بود. با وجود چنین رویکردی، دستیابی به شکل اولیه‌ی اثر و آنچه هنرمند اصلی اجرا نموده، اهمیت چندانی نداشت؛ توجه‌ها معطوف به ارزش کهنگی در آثار بود و وضعیت اولیه‌ی اثر در مراتب بعدی اهمیت قرار داشت.

در قرن نوزدهم میلادی پاگرفتن اندیشه‌ای را شاهدیم که در این جستار بسیار قابل تأمل است. همانندی میان دیدگاه‌های «ویوله لودو» و «اندیشه‌ی قصدگرایی»، چشمگیر است. ویوله لودو را می‌توان اولین شخصی دانست که به طور مستقیم و روشن، به جایگاه هنرمند اصلی و دیدگاه او در روند حفاظت و مرمت آثار اشاره نمود. وی توجه به نیت هنرمند را، از حدود اواسط قرن ۱۹ میلادی، به این مبحث وارد نمود. «لودو»، معتقد به بازسازی سبکی بود: یک بنا باید به گونه‌ای مرمت شود که هدف معمار اصلی بوده است. مرمت‌گر باید دانسته‌های معمار اصلی از سبک و ویژگی‌های سبکی کار وی را آموخته، و برای مرمت یک بنا خود را به جای معمار بگذارد. از این منظر قصد سازنده‌ی اصلی اثر، اهمیت می‌یافت.

پس از «لودو» در قرن نوزدهم میلادی، حضور متفکرینی چون «جان راسکین» و دوست و

www.SID.ir

Archive of SID

همراهش «ویلیام موریس» را شـــاهدیم. «جان راســـکین» فعالیت‌ها و پاکسازی‌های سبکی صورت گرفته به دست «لودو» و پیروان وی را به شدت مذمت نمود (Stanley-Price, 2009, 32). او معتقد به حفاظت در برابر مرمت بود و به همراه موریس، «جنبش ضد مرمت» و «جنبش حفاظت» را آغازگر بـــود (Rée, Jonathan, 2009, 1-2). از این منظر، نشـــانه‌های قدمت به منزله‌ی عنصری اصلی در اثر نگریسته می‌شدند که با گذشـــت چندین سده، زیبایی‌شان به کمال می‌رسید. راسکین و همراهانش معتقد به حفاظت و مراقبت از اثر بودند و به هیچ روی مرمت به جهت رساندن اثر به حالت اولیه را جایز نمی‌دانستند. حتی راسکین –هر چند بسیار اغراق‌آمیز به جهت رساندن منظور خود– می گفت: اثر بهتر است از بین برود تا رتوش (مرمت) شود (Rée, Jonathan, 2009, 1-2).

مرور دیدگاه‌ها، نشـــان می‌دهد که مقوله‌ی توجه به اندیشه و خواست هنرمند سازنده‌ی اثر، در عرصه‌ی حفاظت و مرمت آثار تاریخی، غالباً غیرمســـتقیم و گاه مســـتقیم مورد توجه قرار داشته اســـت. امروزه قصدگرایی به عنوان رویکردی در نقد ادبی و هنری مطرح اســـت که نظریه‌پردازانی دارد و انواعی. تحلیل انواع قصدگرایی از منظر حفاظت–مرمت آثار تاریخی، بدین شرح است:

در قصدگرایـــی مطلق یا افراطی، مفهوم اثر و مقاصد هنرمند، منطقاً معادل و برابرند و دریافتن قصد هنرمند، دریافتن مفهوم اثر اســـت. بر اســـاس قصدگرایی افراطی، مرمت‌گر باید قصد اصلی هنرمند ســـازنده‌ی اثر هنری را دریابد و بر اســـاس آن به مرمت اثر بپردازد. بدین معنی که اثر را به گونه‌ای مرمت کند که انعکاس دهنده‌ی خواســـت هنرمند ســـازنده‌ی اثر باشد، دیدگاهی شبیه به دیدگاه «لودو» در مرمت یک بنا. این در حالی است که دست‌یابی به قصد هنرمند امری کاملاً نسبی است. بدین گونه قصدگرایی مطلق یا افراطی نمی‌تواند جایگاهی در حفاظت و مرمت یک اثر تاریخی داشـــته باشد، چرا که دســـت‌یابی به نیت هنرمند اصلی به طور کامل و مطلق ممکن نیست. «دیوید کریر»[۳۲] در مقاله‌ای با عنوان «مرمت در جایگاه تفسیر اثر هنری: دیدگاه یک فیلسوف»، در مورد پاکســـازی تابلوی «عروج مریم به آسمان I»، اثر هنرمند معروف «تیسین»[۳۳] در کلیسای «سانتا ماریا گلوریوســـا دی فراری»[۳٤] می‌گوید: «شاید خواست قلبی «تیسین» این بوده است که اثرش فرســـوده و تیره شـــود، اما ما هنوز بخواهیم جلوه‌ی اولیه را به آن برگردانیم. به وجود آوردن این اثر برای هنرمندی جوان چون «تیســـین» مأموریت مهمی بوده است و او می‌خواسته اثرش دوام و بقا پیدا کند. اما مشـــکل اســـت که دریابیم «تیسین» چه تصویری از جلوه‌ی اثرش در آینده داشته و ســـخت است که مطمئن شویم او می‌خواسته اثرش بدون تغییر و فرسودگی بماند یا همچون شیء عتیقه‌ای شود (کریر ۱۳۸٦، ۲۸). در قصدگرایی انحصاری نیز، معنای اثر، منحصر به قصد هنرمند اصلی اســـت و هیچ مفهوم دیگری جز آن برای اثر، معتبر نخواهد بود. استدلال بیان شده در مورد این نوع از قصدگرایی مانند است به آنچه درباره ی قصدگرایی افراطی گفته شد.

در قصدگرایـــی فرضی، مخاطبی با دانش و اطلاعات کافی در مـــورد هنرمند و آثارش در باب مفهوم اثر گمانه‌زنی می‌کند. در قصدگرایی فرضی، شـــناخت سبک کار هنرمند مهم است، اما قصد واقعی وی مهم نیســـت، حتی اگر مســـتقیماً درباره‌ی اثرش اظهار نظر کرده باشد. پس شخص اول در این دیدگاه، مخاطب ایده‌آل اســـت و نه هنرمند سازنده. اگر حفاظت–مرمتگر با این دیدگاه به اثر تاریخـــی بنگرد، باید در جایگاه مخاطـــب ایده‌آل قرار گیرد و اطلاعات خود را در مورد اثر تاریخی، هنرمند ســـازنده آن، آثار مختلف وی، سبک کارش و زندگی خصوصی‌اش کامل سازد. پس از آن به درک معنا و مفهوم نهفته در اثر– که به زعم طرفداران این دیدگاه– هنرمند اصلی ناخواســـته و ناخـــودآگاه در اثر خود ایجاد کرده، می‌پردازد. همان‌گونه که آمد، در این دیدگاه مخاطب ایده‌آل به

www.SID.ir

Archive of SID

فرضیه‌سازی در مورد معنا و مفهوم اثر می‌پردازد و بدین گونه مرمت‌گر به حدس و گمان خواهد پرداخت. فرضیه‌سازی در مورد اثر چیزی است که در منشورها و دستورالعمل‌های جهانی حفاظت و مرمت به صراحت منع شده است، از آن‌جمله بند ۹ از منشور ونیز: «هر گاه فرضیات و احتمالات وارد فرآیند مرمت شوند، مرمت متوقف می‌گردد» (حبیبی و مقصودی ۱۳۸۸، ۱۳۶).

درباره‌ی قصدگرایی مطلق گفته شد از آنجا که دست‌یابی به نیت هنرمند اصلی به طور کامل و مطلق ممکن نیست، قصدگرایی مطلق یا افراطی در زمینه‌ی حفاظت و مرمت یک اثر جایگاهی نخواهد داشت؛ اما اگر فرض بر امکان دست‌یابی به قصد هنرمند باشد: معاصر بودن هنرمند سازنده وحفاظت-مرمت‌گر، در قید حیات بودن او، اشاره ی روشن او به نیت خود، و یا دستیابی به قصد وی به هر صورت دیگر؛ آیا در این صورت می‌توان قصد هنرمند را مبنای مرمت قرار داد؟ «دیوید کریر» می-گوید: «بحث و جدل بر سر مرمت، گاه به نیات اولیه‌ی هنرمند برمی‌گردد. من یک مشکل دوگانه با چنین بحثی، هم در اینجا و هم هرجا که در تاریخ هنر مطرح شده دارم؛ اول آن که اطمینان از نیت اولیه‌ی هنرمند مشکل است، از این گذشته حتی وقتی که خواسته‌ی هنرمند را کاملاً بدانیم شاید اصلاً آن را نپذیریم. اگر به فرض «تیسین» افکارش را در مورد اثر هنری‌اش ثبت کرده باشد، آیا ما باید نظر او را بپذیریم؟ پذیرفتن این مسأله که او تصوری از ظاهر اثرش در آینده داشته، بسیار مشکل است. نامحتمل به نظر می‌رسد که آثار هنری «ونیز» پیش از او، ایده‌ای در این‌باره به «تیسین» داده باشد که اثرش در آینده چه ظاهری پیدا خواهد کرد» (کریر ۱۳۸٦، ۲۸).

«سزار برندی»[۳۵] در تعریف مرمت می‌گوید: «مرمت در برگیرنده و سازنده‌ی بازویی متدولوژیک برای بازشناسی یک اثر هنری است؛ بازشناسی‌ای که در باب موجودیت کالبدی‌اش و در باب موجودیت دو قطبی زیبایی‌شناختی و تاریخی‌اش صورت می‌گیرد، به قصد نقل بار پیامی، ماهوی، معنوی، و کالبدی به آینده» (فلامکی ۱۳۸۰، ۲۱۲). «سزار برندی»، هدف مرمت را، تثبیت دوباره‌ی یگانگی بالقوه‌ی اثر هنری، بدون دست یازیدن به بدل‌سازی هنری یا تاریخی، و بدون حذف همه‌ی آثار گذشت زمان بر روی اثر هنری می‌داند (برندی ۱۳۸۸، ٤۱). همچنین بر طبق «منشور ونیز» هدف از حفاظت و مرمت، احیای اثر تاریخی و حفظ شواهد تاریخی است. در بند ۹ از این منشور، آمده است: «هدف از حفاظت و مرمت، کشف و نگهداری ارزش‌های تاریخی و شکلی بنای کهن است بر مبنای احترام بر اساس کیفیت قدیمی بنا و مستندات اصیل آن. هر گاه فرضیات و احتمالات وارد این فرآیند شوند، مرمت متوقف می‌گردد» (حبیبی و مقصودی ۱۳۸۸، ۱۳٦).

در متن این تعاریف، اشاره‌ی مستقیم یا غیرمستقیم به هنرمند سازنده‌ی اثر نشده است. حفظ ارزش‌های تاریخی و احترام به کیفیت قدیمی، به معنای احترام به بازه‌ی زمانی طی شده بر اثر است که (غالباً) دوره‌ی پس از هنرمند اصلی را شامل می‌شود، یعنی فراتر رفتن از آنچه هنرمند ساخته و آنچه در طول زمان بر اثر گذشته است. اما در مقابل، حفظ ارزش‌های شکلی یک اثر تاریخی، به معنای حفظ آن چیزی است که هنرمند سازنده در اثر خود پیاده کرده است. این موضوع به ویژه در مورد اشیاء تاریخی صدق می‌کند و نه ابنیه‌ی تاریخی (چرا که در این زمان بحث بازسازی سبکی و به تبع آن پاک‌سازی سبکی و ممنوعیت آن در باب ابنیه مطرح می‌شود). در اینجا بحث حول محور اشیاء تاریخی است. در باب ابنیه، اگر در ادوار پس از معمار اصلی، بخش‌ها و الحاقاتی به بنا افزوده شوند، ارزشمند تلقی می‌گردند، چرا که این الحاقات نیز بیانگر سبک معماری یک دوره‌ی خاص بوده و ارزش تاریخی دارند. به همین جهت، این الحاقات حذف نمی‌گردند و به عبارت بهتر، پاکسازی

www.SID.ir

Archive of SID

سبکی صورت نمی‌گیرد [۳۶] . اما در مورد یک شیء تاریخی، الحاقات اغلب – و نه همیشه– فاقد ارزش بوده و زدوده می‌شوند. بدین گونه شکل اولیه‌ی یک شیء و به عبارتی سبک و سیاق ساخت آن از دیدگاه بند ۹ از منشور ونیز، حائز اهمیت است و به طور غیر مستقیم می‌توان احترام به ایده و سلیقه‌ی هنرمند سازنده‌ی اثر را درک و دریافت نمود. در اینجا با دو مقوله روبروییم: ۱. ارزش شکل اولیه‌ی یک شی و ۲. ارزش نشانه‌های گذر زمان بر آن شیء: ارزش زیبایی‌شناختی و ارزش تاریخی. منشور ونیز برای هر دوی این جنبه‌های یک اثر، ارزش قائل شده است.

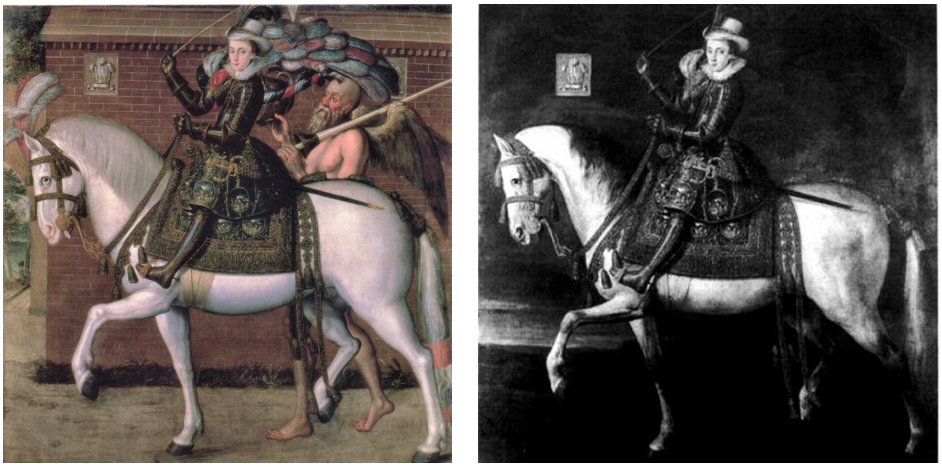
نگاه به قصدگرایی شمولی از دیدگاه یک حفاظت–مرمتگر، نشان می‌دهد قصدگرایی شمولی، قصد هنرمند را تنها یکی از معانی ممکن اثر دانسته و برای معانی دیگر نیز اعتبار قائل است. در این نوع از قصدگرایی تمام جنبه‌های اثر حائز اهمیت بوده و معتبر تلقی می‌شوند و بسته به موقعیت یکی بر دیگری برتری می‌یابد. برتری دادن یکی از جنبه‌های یک اثر ضمن حفاظت و مرمت آن، دیدگاهی مطرح شده توسط اندیشمندان این حوزه است. «سزار برندی» در این مورد می‌گوید: اگر یک اثر هنری، محصول فعالیت انسانی باشد و بدین عنوان، ارزش آن به تغییر در سلیقه یا مد بستگی نداشته باشد، اهمیت تاریخی آن بر ارزش زیباشناختی‌اش اولویت پیدا می‌کند (برندی ۱۳۸۸، ٦۱). رویکرد غالب در عرصه‌ی مرمت و حفاظت آثار تاریخی، امروز، به قصدگرایی شمولی نزدیک است.

در قصدگرایی معتدل، معانی مختلف برای یک اثر با توجه به ساختار، فرم، قصد هنرمند و دیگر عوامل در نظر گرفته می‌شود. در نهایت برترین آن‌ها، معنای نزدیکتر به قصد هنرمند است. اطلاق چنین رویکردی به حفاظت و مرمت آثار تاریخی، ارزش قائل شدن برای جنبه‌های گوناگون آن اثر است و در نهایت معنای نزدیک‌تر به قصد هنرمند، برتر خواهد بود.

همبسته با یک اثر تاریخی، حفظ «اصالت» از مهندترین امور است. وجوه «اصالت»، «اصالت معنوی»[۳۷] در کنار «اصالت مادی»[۳۸] است. «اصالت مادی» شامل «اصالت در ماده» و «اصالت در شکل (فرم)» است. اصالت معنوی» شامل «اصالت در کابرد» و «اصالت در ارزش‌های نمادین» و «اصالت در کنش محیطی» است (پدرام و دیگران ۱۳۹۱، ٤–۳). آنگاه که صحبت از «اصالت کاربرد» به میان آید، هنرمند سازنده‌ی اثر جایگاهی خاص دارد. بی‌شک هنرمند سازنده، آن شیء را برای یک کاربری ویژه ساخته است. کاربری یک شیء، یکی مهم‌ترین جنبه‌های قصد هنرمند از ساخت آن شیء را می‌نمایاند. احترام به اصالت شیء، حفظ اصالت کاربرد را نیز ضروری می‌سازد. اما آنچه در عمل در حفاظت و مرمت آثار رخ می‌دهد، جز این است. «کریر» به این موضوع اشاره می‌کند که موزه‌ها برای حفظ دست‌ساخته‌های بشر به عنوان آثار با اهمیت به وجود آمده‌اند و نه برای حفظ آنچه سازندگانشان حقیقتاً ساخته‌اند (کریر ۱۳۸٦، ۳٤). وی می‌گوید: «مبحث را این گونه آغاز کردم که هدف ما از حفظ و نگهداری آثار هنری، حفظ آن چیزی است که هنرمندان می‌خواسته‌اند به ما نشان دهند. این طرز فکر، عمل مرمت را حقیقتاً غیر قابل فهم می‌سازد؛ چون اگر ما این چنین بیاندیشیم، این سؤال پیش می‌آید که چرا آثار مصنوع قبیله‌ای و آثار مذهبی در موزه‌های ما نگه‌داری می‌شوند (کریر ۱۳۸٦، ۳۵). «دیوید کریر» قصدگرایی در فرآیند مرمت آثار تاریخی را رد می‌کند، چرا که به نوعی انجام آن را غیر ممکن می‌داند. او می‌گوید اگر بخواهیم معتقد به قصدگرایی در مرمت باشیم، تکلیف موزه‌ها چه خواهد شد. او به محض رویارویی با این تناقض بزرگ، قصدگرایی در مرمت را رد می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱. یک نمونه شناخته شده از آثاری که بدون توجه به خواست هنرمند اصلی، مورد دستکاری قرار گرفته‌اند، تابلوی «هنری، پرنس والس، سوار بر اسب» است که پس از تمیزکاری‌های انجام شده در حدود سال ۱۹۸۸ میلادی، مشخص شد که تغییرات بسیاری را متحمل شده است. در تصویر سمت چپ (پس از تمیزکاری)، صورت اصلی نقاشی، نمایان شده است
منبع: (Renate and others, 1988)

امروزه با این واقعیات روبروییم که:

- در طول سالیان متمادی روند حفاظت و مرمت آثار تاریخی، کماکان به گونه‌ای پیش رفته که اثر را از اصالت کاربرد دور ساخته است. وجود موزه‌ها و جابه‌جا نمودن برخی تندیس‌ها و تزئینات معماری از مکان اصلی خود، گواه بر این مدعاست.
- دست‌یابی به قصد هنرمند امری نسبی است و به طور کامل، ممکن نیست.

اما حقیقت «اهمیت حفظ اصالت کاربرد» در حفظ اصالت یک شیء را نمی‌توان نادیده گرفت. «هنرمندی ادعا کرده است که تغییر مکان اصلی مجسمه‌ای که ساخته، حتی در صورت حفظ جسم فیزیکی آن، مجسمه‌ی او را نابود می‌کند. «قوس فروافتاده»[۳۹] اثر «ریچارد سرا»[۴۰] اثر حجمی بحث‌انگیزی بود که در مکانی عمومی نصب شد و هنرمند درباره‌ی آن گفت: «تغییر مکان این اثر، نابود کردن آن است». آنچه این اثرِ «سرا» می‌خواهد بیان کند تنها خصوصیات عادی آثار فلزی او نیست، بلکه موقعیت مجسمه در رابطه با یک محوطه‌ی شهری است. هر گونه که ما درباره‌ی بحث او قضاوت کنیم، بدیهی است که چنین اندیشه‌ای پذیرفتنی است که حفاظت از یک مجسمه‌ی قرار گرفته در مکانی عمومی، به حفظ مکان آن در یک مجموعه‌ی بزرگ‌تر بستگی دارد، ولی با پذیرفتن آن، تنها اندکی از آثار هنری می‌توانند زنده بمانند» (کریر ۱۳۸۶،۳۰). بی‌شک جابه جا کردن این مجسمه، اصالت کاربرد آن را خدشه‌دار می‌کند. با جابجا شدن این مجسمه، افراد بیشتری آن را می بینند و معانی گوناگون و محتملاً ارزشمندی را درمی یابند، اما دریافت معنای مورد نیت هنرمند تا حد زیادی دور از ذهن خواهد شد.

فرآیند حفاظت و مرمت یک اثر تاریخی، نوعی از بازآفرینی است که حفظ تمامیت اثر در آن بسیار حائز اهمیت است. «پانوفسکی»، بازآفرینی یک اثر هنری در تمامیت آن را، تمامیت واحد با نیت خالق اثر می‌داند: او استدلال می‌کند که برای بازآفرینی یک اثر هنری در تمامیت آن، ضروری است که بر همه‌ی عناصر آن ارج نهاده شود تا مخاطب بتواند واکنشش را در تمامیتی واحد با نیت خالق اثر هم‌سو کند (جانجی ۱۳۸۸، ۱۷-۱۶). یک اثر تاریخی دارای ابعاد ارزشی گوناگونی است؛

www.SID.ir

Archive of SID

در بررســی یک اثر تاریخی، معانی مختلفی به ذهن متبادر می‌شــود؛ اما اگر آن‌گونه که «اســتیون دیویس»[٤١] می‌گوید برای اصالت، سطوح مختلف قائل شویم (لوینسون ١٣٩٢، ١٩)، یک اثر زمانی در اصیل‌ترین شکل ممکن مرمت و حفاظت می‌شود که در کاربرد اصلی خود، در مکان اصلی خود و با هویت اصلی خود قرار داشته باشد.

نتیجه‌گیری

مطالعه‌ای در قصدگرایی و انواع آن و تحلیل این انواع در پیوستگی با حفاظت و مرمت آثار تاریخی و مقایســه‌ی آن با رویکردهای متفکرینی چون «ویوله لودو»، نشان می‌دهد توجه به قصد هنرمند در فرآیند مرمت، از دو قرن پیش به این عرصه ورود داشته است. در اینجا پس از بررسی‌ها، دو دیدگاه قابل طرح است:

نخســت: با اطلاق انــواع قصدگرایی بر مبحث حفاظت و مرمت، دریافت شــد که تمام انواع آن مناســب ورود به این عرصه نیســتند. اما دو دیدگاه قصدگرایی شمولی و معتدل، به جهت نگرش جامع‌تر نسبت به ســایر انواع، تناسب بیشتری با ماهیت تصمیم‌گیری‌های حفاظت و مرمت دارند. قصدگرایی شمولی، به دیدگاه رایج در عرصه‌ی حفاظت و مرمت امروز، نزدیک‌تر است. قصدگرایی معتدل، تمام جنبه‌های معنایی یک اثر را ارزشــمند دانسته و در نهایت برترین معنا را، نزدیک‌ترین معنــا به قصد هنرمند می‌داند. این دیدگاه، به فرآیند حفاظــت و مرمتی که حفظ اصالت و به ویژه اصالت در شکل و اصالت در کاربرد اثر را سرلوحه کار خود قرار داده، نزدیک‌تر است. هرچند در بســیاری موارد اجرای قصدگرایی معتدل برای یک اثر تاریخی (و به ویژه آثار موزه‌ای)، به جهت حفظ بقای اثر، ممکن نیست، اما رویکردی آگاهی بخش است که پایبندی به آن در ارتباط با گروهی ویژه از آثار، قابل تأمل است.

دوم: «اســتفن دیویس» معتقد اســت که اصالت را از جنبه‌های مختلف می‌تــوان ارزیابی کرد (لوینســون، همــان). اگر آن‌گونه که برای کاربرد، ماده، شــکل (فرم) و محیط یک شــیء، قائل به اصالتیم، برای «وجود» آن شیء، قائل به اصالت باشیم، و «وجود» آن را به خودی خود ارزش‌مند بدانیم، تغییر در نگرش ما محســوس خواهد بود. اگر شــیء را دارای «موجودیتی» مستقل بدانیم (نه صرفاً یک مصنوع انســانی که الزاماً وابسته به سازنده، کاربرد، ماده، شکل و محیط است)، که ســال‌ها پیش از ما توسط هنرمند/صنعتگری ساخته شده، در طول زمان پیش آمده، روح یافته، با ما معاصر شــده، و بعد از ما نیز به حرکت خود در طول زمان ادامه خواهد داد، دیدگاه دیگری در جایگاه حفاظت–مرمتگر، به شــیء خواهیم داشت. دیگر شیء را وابسته به سازنده‌ی آن نخواهیم دانســت، بلکه آن را موجودی مســتقل که به قول «روث فیلیپز»[٤٢] ، «دارای زندگی‌نامه‌ی پویای فرهنگی است»، خواهیم شناخت (Clavir 2009, 146). چنین نگرشی از جانب حفاظت–مرمتگر، شیء را محــدود به قصد هنرمند نخواهد ســاخت. هرچند شــناختِ قصد هنرمند، در به دســت آوردن درکی بهتر از شــیء و حصول شناخت کامل‌تر نســبت به آن، مؤثر خواهد بود، قائل شدن هویت پویــا و مســتقل برای یک اثر، محدودیتش بــه قصد هنرمند/صنعتگر یا نیــت مؤلف را نمی‌پذیرد. منحصر نمودن فرآیند حفاظت و مرمت به قصد ســازنده‌ی اثر، حذف پویایی از حیات آن است. از دیگر ســو قائل شدن هویتی پویا و مســتقل برای یک اثر از جانب حفاظت–مرمتگر، مداقّه در حفظ «حریــم» و پاسداشــت «حرمت» آن را خواهد افزود و التزام به رعایــت اصول «حداقل مداخله» و «برگشت‌پذیری» را تقویت خواهد نمود.

www.SID.ir

Archive of SID

در پی گزینش مناسب‌ترین انواع قصدگرایی در پیوستگی با حفاظت و مرمت آثار فرهنگی- تاریخی، قصدگرایی معتدل و قصدگرایی شمولی گزینه‌های همخوان‌تری ارزیابی گردیدند، اما داشتن نگاهی جامع، حفاظت-مرمتگر را به سوی قائل شدن هویتی پویا و مستقل برای اثر فرهنگی- تاریخی، سوق می‌دهد.

سپاسگزاری

سپاسگزاری صمیمانه خود را به محضر اساتید گرانمایه: دکتر صمد سامانیان، دکتر مسعود علیا، دکتر علی زمانی فرد، دکتر علیرضا رازقی و دکتر کورس سامانیان، به پاس راهنمایی‌های ایشان، تقدیم می‌دارم.

پی‌نوشت‌ها

۱. Intentionalism
۲. The ideology of the author
۳. Plato
٤. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
٥. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher
٦. Eric Hirsch
۷. Wilhelm Dilthey
۸. یا قصدگرایی مطلق (Absolute)
۹. Anti intentionalism
۱۰. «ضدقصدگرایی» عنوان دیگر این رویکرد است.
۱۱. Immanuel Kant
۱۲. Martin Heidegger
۱۳. Hans-Georg Gadamer
۱٤. Jean-Baptiste Lamarck
۱٥. Intentional Fallacy
۱٦. William Wimsatt
۱۷. Monroe Beardsley
۱۸. Roland Barthes
۱۹. Stéphane Mallarmé
۲۰. Rekha Jhanji
۲۱. «رکا جانجی» این چهار عامل را با تأکید بر زیبایی‌شناختیِ اثر، برمی‌شمارد.
۲۲. Erwin Panofsky
۲۳. Jukka Mikkonen
۲٤. Richard Palmer
۲٥. Roland Gérard Barthes
۲٦. Francis Bacon
۲۷. Gilbert Ryle
۲۸. George Dickie
۲۹. Kenneth Wilson
۳۰. Francesco Petrarch (1304- 74)
۳۱. Giorgio Vasari (151- 174)
۳۲. David Carrier، فیلسوف امریکایی و منتقد هنری- فرهنگی معاصر.
۳۳. تیتزیانو وچلی (Tiziano Vecelli) حدود ۱٤۸۷ تا ۱٥۷٦ معروف به «تیسین»، نقاش و نگارگر

www.SID.ir

Archive of SID

ایتالیایی قرن شانزده میلادی.

۳٤. Santa-Mariya-Gloreusa-Di-Ferari

۳۵. Caesar Brandy ، منتقد هنری و متفکر ایتالیایی، شناخته شده در زمینه حفاظت و مرمت آثار تاریخی، قرن بیستم میلادی.

۳٦. با استناد به منشور ونیز تنها در یک مورد پاکسازی سبکی مجاز است: بنا، منحصر به فرد بوده و تنها نمونه از سبک معماری دوره‌ای خاص و با ویژگی‌های فوق‌العاده باشد. پس به جهت نمایان شدن ویژگی‌های سبکی معماری آن بنا، پاکسازی سبکی مجاز شمرده می‌شود.

۳۷. Authenticity

۳۸. Originality

۳۹. Fallen Arch

٤۰. Richard Serra

٤۱. Stephen Davies، فیلسوف نیوزیلندی، معاصر.

٤۲. Ruth Phillips، تاریخ‌دان هنر، متولد ۱۹٤۵ میلادی، کانادا.

فهرست منابع

– احمدی، بابک (۱۳۸۸) *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

– آفرین، فریده (۱۳۹۲) نگره مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی، *باغ نظر*، شماره۲۵، سال دهم، تابستان ۱۳۹۲، صص ۸۹-۱۰۰.

– برندی، سزار (۱۳۸۸) *تئوری مرمت*، ترجمه پیروز حناچی، مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، تهران.

– پدرام، بهنام. اولیاء، محمدرضا. وحیدزاده، رضا (۱۳۹۱) ارزیابی اصالت در فرآیند حفاظت از آثار تاریخی ایران: ضرورت توجه به تداوم فرهنگ بومی آفرینش هنری، نشریهٔ *مرمت آثار و بافت‌های تاریخی-فرهنگی*، سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان، صص ۱-۱۷.

– پوگ، لیلاند (۱۳۷۹) *قصدمندی، تألیف و نقد فیلم مناقشه بر سر مؤلف‌باوری*، احمدرضا مغفوری، فارابی، دوره دهم، شماره دوم؟، شماره سی و هشت؟.

– جانجی، رکا (۱۳۸۸) *ارتباط زیبایی‌شناختی (نظرگاه هندی)*، نریمان افشاری، فرهنگستان هنر و سمت، تهران، پاییز ۱۳۸۸.

– حبیبی، سید محسن. مقصودی، ملیحه (۱۳۸۸) *مرمت شهری (تعاریف، نظریه‌ها، تجارب، منشورها و قطعنامه‌های جهانی، روش‌ها و اقدامات شهری)*، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ چهارم، تهران.

– خسروپناه، عبدالحسین (۱۳۸۰) نقدی بر هرمنوتیک فلسفی، *رواق اندیشه*، شماره ٦، صص ۱۷-۳۰.

– عابدی‌سرآسیا، علیرضا. علمی‌سولا، محمدصادق، علمی‌سولا.محمدکاظم (۱۳۸۹) بررسی امکان دسترسی به نیات مؤلف: نقدی بر هرمنوتیک قصدی‌ستیز و نظریه مرگ مؤلف، مطالعات اسلامی:فلسفه و کلام، سال چهل و دوم، شماره پیاپی ۲/۸۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ۱٦۹-۱۹٤.

– عابدی‌سرآسیا.علیرضا (۱۳۸۹) هرمنوتیک و اصول فقه:نگاهی به انواع قصدی‌گرایی در غرب و مقایسه آن با دیدگاه تفسیری اصولیان شیعه، *مطالعات اسلامی:فقه و اصول*، سال ٤۲، شماره پیاپی ۱/۸۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ٦۷-۸٤.

– فلامکی.محمد منصور (۱۳۸۰) *باززنده‌سازی بناها و شهرهای تاریخی*، مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، چاپ چهارم، تهران.

– کریر.دیوید (۱۳۸٦) مرمت در جایگاه تفسیر اثر هنری:دیدگاه یک فیلسوف، امیرحسین کریمی، *دوفصل‌نامه مرمت و پژوهش*، سال دوم، شماره سوم، پاییز و زمستان، صص ۲۷-۳٦.

– کریمی.مصطفی (۱۳۸۳) علقه معنای متن به مؤلف، علوم اجتماعی، روش‌شناسی علوم انسانی، تابستان، شماره ۳۹، از ٤۱ تا ٦٦.

– لوینسون.جرولد (۱۳۹۲) *زیبایی‌شناسی هنرها*، سیدمحمدمهدی ساعتچی و نریمان افشاری، فرهنگستان هنر، چاپ اول، تهران.

– ندایی‌فر.هدی (۱۳۹۳) نقش نیت هنرمند در تفسیر آثار هنری مدرن، پایان‌نامه کارشناسی ارشد،

www.SID.ir

Archive of SID

دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای کاربردی.
– نصری.عبدالله (۱۳۸۱) *راز متن (هرمنوتیک، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین)*، نشر مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه، تهران.
– نوروزی‌طلب.علی‌رضا (۱۳۸۵) اصالت متن به مثابه مرجع نقد و تفسیر، *باغ نظر*، شماره ۵، ص ۱۰۱.
– هابرماس.یورگن (۱۳۷۵) *نقد حوزه عمومی*، حسین بشریه، تهران، نشر نی.
– هاروی.ون ای. (۱۳۸۲) علم هرمنوتیک، محمد ناصحی.*نامه* حکمت، دوره ۱، شماره ۲ (پاییز و زمستان)، ۲۷۰-۲۵۳.
– یوکیلهتو.یوکا (۱۳۸۷) *تاریخ حفاظت معماری*، محمدحسن طالبیان و خشایار بهاری، روزنه، چاپ اول، تهران.
– یونسی.اعظم (۱۳۹۰) نقش مخاطب در تحول و تکوین هنر معاصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
- Allen.Graham (2000) *Intertextuality (The new critical idiom)*, Taylor and Francis Routledge, London and New York.
- Carroll.N (2000) Intention and interpretation: the debate between hypothetical and actual intentionalism, *Metaphilosophy*, 31(12/), pp 394- 404.
- Carroll.N (2007) Art, mind and intention, *Philosophy and literature*,312/,pp 394- 404.
- Clavir.Miriam (2009) Conservation and Cultural Significance, in *Conservation:Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Edited by: Alison Richmond and Alison Bracker, Published in association with the Victoria and Albert Museum London, Butterworth-Heinemann is an imprint of Elsevier.
- Daiches.D. (1981) *Critical approaches to literature* (2nd ed.), New York:Longman Inc.
- Dykstra.Steven W. (1996) The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation, *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol.35, No.3 (Autumn -Winter),pp. 197- 218.
- Gadamer.Hans Georg (1975) *Truth and method*, Michigan:Seabury Press.
- Garfinkle.Ann M, Fries.Janet, Lopez.Daniel and Possessky.Laura (1997) Art Conservation and the Legal Obligation to Preserve Artistic Intent, *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol.36, No.2 (Summer), pp.165- 179
- Jokilehto.Jukka (2002) *A History of Architectural Conservationm*, Butterworth-Heinemann Series in Conservation and Museology, Butterworth-Heinemann,Woburn,p 18.
- Koller.Manfered (2000) *Surface cleaning and conservation*, The getty conservation institute, Los Angeles,Vol 15,No 3,pp.59-.
- Lamarque.Peter (2006) The intentional fallacy, in Waugh, Patricia, *Litirary theory and criticism: an Oxford guide*, Oxford University Press Inc., New York.
- Maes.Hans (2008) Challenging partial intentionalism, *Journal of Visual Arts Practice*, Volume 7, Number 1, 2008.
- Maes.Hans (2010) Intention, Interpretation and Contemporary Visual Art, *British Journal of Aesthetics*, Vol.00, Number 0, April 2010,pp 1.
- Mikkonen.Jukka (2009) Intentions and Interpretational: Philosophical fiction as conversation, Published January 27,2009, http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=526.Access date:7 /2/ 2014.
- Mornet.K,Rausch, R. (1991) *NTCS Dictionary of liiterary terms*, National textbook company,p 110.
- Rée.Jonathan (2009) Auto-Icons, In: *Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truth*s, Butterworth-Heinemann and V&A:15-.
- Renate.Woudhuysen-Keller, Thirkettle,Sally,McClure, Ian (1988) The examination and

www.SID.ir

Archive of SID

restoration of Henry, Prince of Wales on Horseback by Robert Peake, The first ten years. The examination and conservation of paintings 1977 to 1987.The bulletin of the Hamilton Kerr Institute,No. 1,The Hamilton Kerr Institute of the Fitzwilliam Museum,Cambridge:University of Cambridge.

- Ricoeur.Paul (1991) *From Text to Action*, Kathleen Blamey and John B.Thompson, Evanston: Northwestern University press.
- Stanley-Price.Nicholas (2009) *The Reconstruction of Ruins: Principles and Practice*, In: *Conservation Principles,Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Butterworth-Heinemann and V&A:32- 46.
- Starn, Randolph (2002) *Three ages of patina in painting*, University of California press,Vol 78,pp 86- 115,p 88.
- Stecker.Robert (2003) *Interpretation and Construction: Art, Speech and the Law*, United kingdom: Blackwell.
- Wodak.Ruth, Meyer.Michael (2001) *Methods of critical discourse analysis*, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE Publication.

www.SID.ir