Archive of SID

جهان‌های اثرگذار در تکوین اثر هنری: تاریخ جامعه، تاریخ هنر، تاریخ هنرمند

سعید احمدی علیایی*
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه مازندران
فتانه محمودی
استادیار پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه مازندران

فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، س ۸، ش ۲۹، بهار ۱۳۹۴ (صص ۵۲-۳۱)

چکیده

اثر خلاقانه محصول تعامل تنگاتنگی است که میان بخش ناخودآگاه و خودآگاه ذهن برقرار می‌شود. هنرمند به‌واسطهٔ داده‌های انتزاعی و ذهنی به درک شهودیِ بدیعی از جهان پیرامون می‌رسد و با یاری ابزارها و اسلوب‌های ازپیش‌آموخته، اثر هنری شکل می‌گیرد. در این مجال، قصد اصلی نگارندگان رسیدن به الگویی برای نقد تکوینی اثر هنری است. چه ساحت‌هایی در شکل‌گیری اثر هنری اثرگذارند؟ هریک از ساحت‌های مورد نظر چه مؤلفه‌های جزئی‌تری در خود دارد؟ به‌دلیل وسعت بحث، نظریهٔ «ناخودآگاه» فروید به‌عنوان دیدگاه نظری مقاله انتخاب شده است. یافته‌های نظری نشان می‌دهند فرایند خلق اثر به‌دست هنرمند محصول سه تاریخ متفاوتی است که هم‌زمان در ذهن وی اندوخته می‌شود و با توجه به هریک، امور مقدماتی معینی تکوین می‌یابد: تاریخ جهان پیرامون مؤلف که ناخودآگاه جمعی و خودآگاه جمعی را شکل می‌دهد؛ تاریخ هنر که اهمیت خود را در خوانش‌های بینامتنی آشکار می‌کند؛ تاریخ شخصی هنرمند که خودآگاه و ناخودآگاه فردیِ وی را ایجاد کرده و در تکوین «فردی بودنِ»

* نویسندهٔ مسئول: said_ahmadi85@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱/۲۴

www.SID.ir

Archive of SID

متن هنری نقشی بسزا دارد. نگارندگان مقاله قصد دارند با نگاهی روان‌کاوانه به نظریاتی که با سه تاریخ یادشده مرتبط‌اند، مدلی از فرایند تکوین اثر هنری به‌دست دهند.

واژه‌های کلیدی: ناخودآگاه، متن، تاریخ، تکوین.

۱. مقدمه

باوجود پیش‌رفت‌های نظری و عملی درباب ذهن و روان انسان، هنوز هم فرایند شکل‌گیری اثر هنری آن‌چنان واضح و قطعی نیست که بتوان در این باره بااطمینان سخن گفت؛ با این حال جذابیت ذاتی این حوزه در دیدگاه‌ها و رویکردهای گوناگون دیده می‌شود. مردمان باستان در بطن آن نگاه اسطوره‌ای به جهان، برای دست‌یابی شاعران و هنرمندان به اثر هنری، الهه‌های ویژه درنظر گرفته بودند؛ برای مثال مردم یونان، موزها[۱] را مسئول رساندن پیام خدایان به شاعران می‌دانستند (ژیران، ۱۳۷۵: ۸۶). آن‌ها به تفاوت عمده میان متن ادبی با سخن عادی آگاه بودند؛ به‌گونه‌ای که علت این برتری را در توجه خاص خدایان به شاعران می‌دانستند. این تفسیر از فرایند خلق اثر هنری در سایر ادیان باستانی و آسمانی نیز رایج بود. اعتقاد عارفان اسلامی این بود که سخنان ناب شاعران محصول لحظاتی است که در شوق و ذوق معنوی قرار گرفته‌اند و به‌سبب بهره‌مندی از بزنگاه مکاشفه، این کلمات نورانی بر آن‌ها فرود آمده است (فعالی، ۱۳۷۹: ۱۶۶). در تمام تفاسیر مورد اشاره، آن حالت روانی ویژه‌ای که حین خلق اثر هنری در هنرمند پدید می‌آید، مورد توجه بود؛ زیرا فقط افراد بسیار محدودی توان آفرینش آثار هنری و ادبی را داشتند. با این حال، پس از اینکه بومگارتن[۲] تفکر دربارهٔ مفاهیم هنری را با تأملات فلسفی گره زد، نظریاتی که دربارهٔ فرایند شکل‌گیری اثر هنری صادر شد، صورت علمی‌تری به خود گرفت؛ ازجمله کانت (۱۳۸۸: ۲۴۳– ۲۴۸) نبوغ را مسئول خلق اثری هنری و ذوق را قوهٔ داوری دانست و به این ترتیب، نقطهٔ آغاز اثر را در خود مؤلف جست‌وجو کرد. اما نقطهٔ عطف این جریان نه در میان نوشته‌های فیلسوفان و نه در بین مورخان هنر، بلکه در علم روان‌شناسی رخ داد. در این حوزه، روان‌شناسان دربارهٔ لایه‌های پنهان ذهن و روانی آدمی به نتایج بسیار مهمی

www.SID.ir

Archive of SID

دست یافتند. تقسیم‌بندی ذهن انسان به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه از مهم‌ترین دستاوردها بود که زیگموند فروید[۳] آن را تشریح و تبیین کرد. این نظریهٔ مهم بیشترِ علوم انسانی را تحت تأثیر قرار داد؛ به‌گونه‌ای که فیلسوفان هنر نیز از آن برای تبیین برخی مسائل حل‌نشدهٔ پیشین بهره بردند. به‌جز روان‌شناسان، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، آن نحلهٔ فکری- فلسفی که کارل مارکس[۴] را در رأس خود می‌دید، به جامعهٔ اثر هنری به‌عنوان یکی دیگر از عوامل شکل‌دهنده تأکید کرد (هارلند، ۱۳۸۵: ۱۴۲- ۱۶۱). این جریان فکری در فیلسوفان نئومارکسیست قرن بیستم تداوم یافت.

در ۱۵۰ سال اخیر علاوه‌بر نظریات مطرح‌شده، تفسیرهای بسیاری برای روشن کردن منشأ اثر هنری عرضه شده است. نگارندگان مقاله قصد دارند با نگاهی روان‌کاوانه و با تحلیلِ نظریات مناسب بحث، به الگویی برای خوانش و نقد تکوینی اثر هنری دست یابند.

۲. دیدگاه نظری

یکی از عوامل گستردگی نظریات ادبی و هنری در قرن بیستم، حسن نیت نظریه‌پردازان این حوزه در پذیرش دستاوردهای علوم انسانی بود. از اوایل قرن نوزدهم، نظریات بدیعی در علوم جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، انسان‌شناسی و غیره صادر می‌شد که هریک از آن‌ها در شناخت انسان سهمی بسزا داشتند. از مهم‌ترین آن‌ها نظریه‌های زیگموند فروید بود که برپایهٔ مفاهیمی همچون «ناخودآگاه»، «عقدهٔ ادیپ» و «مکانیسم دفاعی» استوار شده بود. تقسیم ذهن به دو بخش «ناخودآگاه» و «خودآگاه» از اثرگذارترین نظریه‌های علوم انسانی بود. یکی از پیامدهای نظری آن صحبت دربارهٔ منشأ شکل‌گیری «اثر هنری» بود. طبق این نظریه، اثر هنری در مرز میان ناخودآگاه و خودآگاه خلق می‌شود؛ زیرا نه از بی‌نظمی‌های جهان رؤیا خبری در آن هست[۵] و نه قواعد منطقی و نمادین خودآگاه را مشاهده می‌کنیم. بااینکه این مرز نامحسوس در ذهن هنرمند قرار دارد، فقط تحت تأثیر زندگی شخصی خود او نیست. هنرمند نیز مانند انسان‌های دیگر از جهان اطرافش متأثر می‌شود؛ حتی او در مقایسه با دیگران حساسیت بیشتری به پدیده‌های اطرافش دارد. همچنین، محیط اطرافش فقط در جهان

www.SID.ir

Archive of SID

واقعی خلاصه نمی‌شود؛ بلکه جهان معنوی و دنیایی که سایر آثار هنری خلق کرده و می‌کنند، در مرکز توجه او قرار می‌گیرند. درواقع، وی مکان‌های متفاوتی را در بازهٔ زمانی مشخص که همان عمر اوست، تجربه می‌کند. تفاوت در جهان عینی باعث می‌شود این دورهٔ زمانی در سه ساحت گوناگون تجربه شود: تاریخ اجتماع که از ارتباط هنرمند با جهان پیرامون حاصل می‌شود؛ تاریخ هنر که از مواجهه‌های او با آثار هنری معاصر و گذشته شکل می‌گیرد؛ تاریخ شخصی که مواجههٔ هنرمند با زندگی خصوصی است.

ناخودآگاهی که در طول سالیان انباشته می‌شود و خودآگاهی که با کسب آگاهی‌های نو هوشمندتر می‌شود، از هر سهٔ این تاریخ‌ها تغذیه می‌کند. به‌یقین، هیچ نظریه‌پردازی دربارهٔ همهٔ این موارد به‌صورت کلی نظریه‌ای صادر نکرده است؛ زیرا ظهور تخصص‌های پیچیدهٔ معاصر امکان دانشی جامع را نشدنی کرده است. اما از نظریات متفاوتی که در حوزه‌های علوم انسانی صادر شده، می‌توان به یک الگو رسید که تأثیر این تاریخ‌ها را در شکل‌گیری اثر هنری که به‌نوعی همان نقد تکوینی است، شناسایی کند.

پرسش بنیادین چگونگی ارتباط مفاهیم «ناخودآگاه» و «تاریخ» است. همان‌طور که می‌دانیم، ناخودآگاه محصول سرکوب ترس‌ها و لذت‌هایی است که خودآگاه تاب تحمل آن‌ها را ندارد؛ پس هرچه سن فرد بیشتر می‌شود، ناخودآگاهش انباشته و پیچیده‌تر می‌شود. اما این لذت‌ها و هراس‌ها فقط از زندگی شخصی وی وارد ذهن نمی‌شوند؛ بلکه اجتماع و آثار هنری هم منابع مهم دیگری هستند. هرچه تاریخ‌های پیش‌گفته طولانی‌تر می‌شوند، بخش ناخودآگاه پیچیده‌تر می‌شود؛ بنابراین ارتباط تاریخ و ناخودآگاه در این است که ناخودآگاه وجود خود را مدیون گذر زمان است؛ مدیون سرکوب مواردی است که خودآگاه تاب نگه‌داری‌شان را ندارد. در عین حال، این گذشته خودآگاه را هم تغذیه می‌کند. پس ذهن هنرمند را که در سه ساحت تاریخی متفاوت زندگی می‌کند، به‌صورت انتزاعی و فقط برای تحلیل بهتر می‌توان تشکیل‌یافته از سه زوج «خودآگاه و ناخودآگاه» دانست: زوج اول برخاسته از تاریخ اجتماع، زوج دوم برگرفته از تاریخ هنر و زوج سوم ناشی از تاریخ شخصی هنرمند است. به عبارت

www.SID.ir

Archive of SID

دیگر، بخشی از ناخودآگاه و خودآگاه هنرمند برخاسته از اتفاقات اجتماع پیرامون است، بخشی مربوط به اندوختهٔ ذهنی وی از تاریخ هنر و بخشی دیگر نیز مربوط به تاریخ شخصی خود هنرمند است. هریک از این بخش‌ها از طریق دو قسمت، یعنی ناخودآگاه و خودآگاه تأثیر خود را نشان می‌دهد.

حال از ره‌یافتی که نظریهٔ ناخودآگاه فروید در اختیار ما قرار می‌دهد، چند نظریه معرفی می‌شود که در این تقسیم‌بندی برای این مقاله مناسب‌اند.

۳. یافته‌های نظری

۳- ۱. اجتماع و اثر هنری

امروز می‌توان با قطعیت دربارهٔ تأثیرات متقابل فرد و جامعه سخن گفت. اجتماع در اثرگذاری بر افراد در همهٔ تمدن‌ها و فرهنگ‌ها سازکارهای نسبتاً مشابهی دارد. در این مورد نظریه‌های بسیاری بیان شده‌اند که تشریح، تبیین و تفسیر این تعامل‌های فردی- جمعی هستند تا از این طریق انسان به بینشی روشن‌تر دربارهٔ خود و محیط پیرامون دست یابد. نظریات مربوط به ارتباط اجتماع و انسان، از دیدگاه نظری این مقاله، به دو نحله تقسیم می‌شود: نظریه‌هایی که ناخودآگاه جمعی مردم را تشریح می‌کنند، مانند نظریات یونگ، لوی اشتروس، الیاده و غیره؛ نظریاتی که خودآگاه جمعی را تحلیل و تبیین می‌کنند، همچون نظریات لوکاچ، گلدمن، فوکو و غیره.

۳- ۱- ۱. ناخودآگاه جمعی و اثر هنری

در نظریات مربوط به ناخودآگاه جمعی، آن برداشت «پیشاتاریخی» از جهان که سطح مشترکی در لایه‌های عمیق اذهان انسانی است، کارکرد بیشتری دارد. یونگ[۶] ناخودآگاه جمعی را مجموعهٔ خصلت‌ها و تمایلات مشترک بشری می‌داند که در تمام فرهنگ‌ها، نژادها و زمان‌ها ادراکی یکسان از آن‌ها می‌شود (شولتز و سیدنی آلن شولتز، ۱۳۷۰: ۳۰۲). یکی از این اشتراکات کهن‌الگوها هستند. کهن الگوها که نوعی صور نمادین برخاسته از غرایزند، محتویات ضمیر ناخودآگاه را تشکیل می‌دهند و بیشتر در رؤیا و خیال‌بافی آشکار می‌شوند (یونگ، ۱۳۵۲: ۶۹). به‌نظر یونگ، کهن‌الگوها به‌سبب انگیزه‌های درونی و

www.SID.ir

Archive of SID

بیرونی در خودآگاهی پدیدار می‌شوند یا به عبارت دقیق‌تر، خود را در خودآگاهی می‌شناسانند (جونز و دیگران، ۱۳۶۹: ۳۳۹). در درک بهتر ناخودآگاه جمعی بایسته است فرایند شکل‌گیری ناخودآگاه را از یاد نبریم؛ یعنی فرایند «سرکوب»؛ سرکوب ترس‌ها و لذت‌هایی که خودآگاه توان هضم آن‌ها را ندارد؛ مانند ترس از مرگ و لذت مهر مادری (ایستوپ، ۱۳۸۲: ۴۸- ۵۰). درواقع، ناخودآگاه جمعی که کهن‌الگوها را در محتوای خود می‌بیند، محصول «سرکوب جمعی» ترس‌ها و امیال مشترک انسانی است. البته، وجودِ خودآگاهْ امیال غریزی را به سطح ناخودآگاه می‌راند و زمانی‌که این امیال در شکل نماد از کهن‌الگوها برمی‌خیزند، با اکثر مردم جهان ارتباط برقرار می‌کنند (یونگ، ۱۳۵۲: ۱۶- ۲۰). به‌زعم یونگ، مشترک بودنِ کهن‌الگوها توجیهی است بر وجود اساطیر و افسانه‌های مشترک در فرهنگ‌های گوناگون. بنابراین، اجتماع اولین تأثیر خود را از همان سال‌های نخستین زندگی- زمانی‌که کهن‌الگوها از حالت بالقوه به بالفعل درمی‌آیند- نشان می‌دهد. البته، زمان شکل‌گیری این صور مثالی به ابتدایی‌ترین دوره‌های زندگی بشر برمی‌گردد؛ اما چون از گذرگاه تاریخ به ما رسیده‌اند، ردپای دگرگونی دوران‌ها در آن‌ها دیده می‌شود.

ناخودآگاه جمعی علاوه‌بر رفتارهای انسانی در قوهٔ درک انسان هم اثرگذار است. از دیدگاه یونگ، درک شهودی درک ناخودآگاه جمعی است (Berk, 2012: 63). در درک شهودی، ناخودآگاه جمعی مخاطب با کهن‌الگوهای عرضه‌شده در متن ارتباط برقرار می‌کند و خواننده به درکی بدیع می‌رسد (همان، ۶۴). این همان پدیده‌ای است که هنرمند پیش از خلق اثر با آن مواجه می‌شود؛ یعنی وی در مناسبت با اجتماع اطراف یا دربارهٔ خود به درکی شهودی نائل می‌شود؛ یعنی به‌وسیلهٔ ناخودآگاه مشترکی که با اطرافیان خود دارد. بنابراین، نیمهٔ اول تأثیر اجتماع در اثر هنری، در نقش ناخودآگاه جمعی، به‌عنوان مولد درک شهودی، خلاصه می‌شود.

۳- ۱- ۲. خودآگاهی جامعه و اثر هنری

هر اجتماعی علاوه‌بر اینکه در بعد ناهشیارش، فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد، در ساحت خودآگاهی جمعی نیز مؤثر است. گرچه وجود این ساحت همانند ناخودآگاه

www.SID.ir

Archive of SID

جمعی در رفتار مردم آن جامعه به آن میزان متجلی نمی‌شود، همواره می‌توان در تصویرهایی که از روی‌دادهای تاریخی معاصر در ذهن عامه شکل گرفته است، تأمل کرد؛ برای مثال تصویر جنگ جهانی دوم در اذهان اروپایی و تصویر انقلاب ۱۳۵۷در آگاهی مردم ایران. اینکه آگاهی جمعی تا چه میزان شایستهٔ واژهٔ «آگاهی» است، با مرور نظریات لوکاچ[۷] دربارهٔ آگاهی در اجتماع مشخص می‌شود. لوکاچ همسو با تعریف مارکس از ایدئولوژی و طبقهٔ پرولتاریا، به دو نوع آگاهی اجتماعی اشاره می‌کند: اول آگاهی کاذب که محصول ایدئولوژی است؛ دوم خودآگاهی که در طبقهٔ پرولتاریا امکان وقوع دارد.

> نظریهٔ مارکس درباب اینکه ایدئولوژی مسلط در هر جامعه ایدئولوژی طبقهٔ حاکم است، این‌گونه تفسیر می‌شود که کل جامعه را جوهر ایدئولوژیک سوژهٔ طبقاتی ناب می‌آکَنَد؛ سوژه‌ای که در جای خود به‌عنوان بازتاب محض شرایط زندگی و برداشت‌های جهانی آن طبقه توصیف می‌گردد (مک دوناف، ۱۳۷۹: ۲۸۳).

آگاهی کاذب محصول تصویر واژگونی است که طبقهٔ حاکم به سایر طبقات جامعه القا می‌کند تا همچنان جایگاه برتر خود را حفظ کند. طبقهٔ حاکم می‌تواند حکومت نیز باشد که می‌کوشد با تبلیغات سیاسی، واقعیت جامعه را طوری دیگر برای مردم نشان دهد و درواقع آگاهی کاذب را بگستراند؛ مانند تبلیغات آدولف هیتلر در جنگ جهانی دوم و جورج بوش در جنگ با عراق. شکل‌گیری آگاهی کاذب بااینکه امری ناشایست به‌نظر می‌رسد، به‌منظور القای این نوع آگاهی، آثار هنری فراوانی در تاریخ هنر پدید آمده است؛ از بناهای مصر باستان که سعی می‌کرد تصویری جعلی و معنوی از پادشاهان القا کند تا سینمای امروز هالیوود که درپی تأمین منافع سرمایه‌داری آمریکاست. در ادبیات هم، رئالیسم سوسیالیستی در شوروی نمونهٔ مناسبی است؛ گرچه در این مورد تحمیل خواستِ حکومت، آن پیچیدگی‌های سرمایه‌داری را ندارد. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت آگاهی کاذبی که طبقهٔ حاکم چه در موضع یک طبقه و چه در موضع حکومت، به آن جامعه القا می‌کند، در شکل‌گیری اکثر آثار هنری موثر بوده است؛ چه آن‌هایی که در اثرپذیری کامل از این آگاهی خلق شده‌اند و چه آن‌هایی که در تضاد با ایدئولوژی آفریده شده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

نوع دومِ آگاهی از دریچهٔ طبقهٔ پرولتاریا حاصل می‌شود.

> برای نخستین مرتبه بشر می‌تواند از خودش به‌عنوان یک موجود اجتماعی، و نیز به‌عنوان سوژه و ابژهٔ فرایند تاریخی آگاه گردد. چنین روی‌دادی در جامعهٔ پیشاسرمایه‌داری امکان تحقق نداشت؛ زیرا روابط اجتماعی به‌عنوان روابط طبیعی تعبیر و تفسیر می‌شد. بورژوازی جامعه را اجتماعی کرد؛ لیکن وظیفه را ناآگاهانه انجام داد؛ چراکه آگاهی طبقاتی‌اش با منافع ناسازگار درآمد؛ بدین معنا که تناقضی بین اجتماعی کردن تولید و مالکیت خصوصی، در منافع تولیدکننده منفرد به‌وجود آمد. این تناقض در فلسفهٔ بورژوازی در دوگانگی عمیق و شیءوارهٔ نظری سوژه و ابژه منعکس می‌شود. تولد پرولتاریا به‌عنوان یک طبقهٔ مستعد و آمادهٔ دراختیار گرفتن هژمونی این دوگانگی، شیءواره را ارتقا می‌بخشد: اندیشه و واقعیت در متن رابطه‌ای هماهنگ با یکدیگر امتزاج می‌یابند، سوژه و ابژه یکی می‌شوند؛ زیرا پرولتاریا که تاریخ را می‌سازد، باید این کار را بسیار آگاهانه انجام دهد (همان، ۲۸۱).

ازنظر لوکاچ- برخلاف آگاهی کاذب که می‌کوشد با ایجاد و ابقای ابهام در آگاهی فردی در اذهان مردم نفوذ کند- خودآگاهی که پرولتاریا به‌وجود می‌آورد، به تناقضات اجتماع سرمایه‌داری پایان می‌دهد و جامعه را برخوردار از آگاهی رهایی‌بخش می‌کند. همان‌طور که طبقهٔ حاکم ابزار گوناگونی دارد، پرولتاریا هم در بیان اندیشهٔ خود به ابزار مختلفی متوسل می‌شود که هنر یکی از آن‌هاست؛ یعنی خواست و جهان‌بینی طبقهٔ غیرحاکم جامعه- اگر به ساحت خودآگاهی رسیده باشد- سعی در روشن کردن فضای اجتماع خواهد داشت؛ برای مثال آثار گوستاو کوربه در قرن نوزدهم که به‌جای طبقهٔ حاکم، مردم عادی را به‌تصویر کشید و همان زمان مورد انتقاد طبقهٔ حاکم قرار گرفت. (گمبریج، ۱۳۸۵: ۴۹۹)؛ چون هر نمایشی که خارج از آن تصویر جعلی اتفاق می‌افتاد، مسیر ایدئولوژی را تغییر می‌داد. در ادبیات معاصر ایران نیز، بخشی از شعرها و داستان‌هایی که بین کودتای ۲۸ مرداد و انقلاب ۵۷ نوشته شدند، سعی در اخلال ایدئولوژی حاکم و اعطای خودآگاهی به جامعه داشتند و به‌دلیل اینکه شواهد رسمی به‌نفع طبقهٔ حاکم تنظیم شده‌اند، آثار هنری و ادبی آزادی‌بخشْ هم درجهت خودآگاهی به مردم جامعه خلق می‌شوند و هم یکی از منابع معدود پژوهشی برای فهمِ خواست

www.SID.ir

Archive of SID

واقعی مردم به‌شمار می‌روند. بنابراین، در کنار آگاهی کاذب، خودآگاهی در شکل‌گیری آثار هنری نقشی بسزا دارد.

۳- ۲. تاریخ هنر و اثر هنری

تقریباً در تمام تعریف‌های بیان‌شده برای هنر خلاقیت یکی از شروط اساسی اثر هنری معرفی شده است. این خلاقیت نه درمورد مضمون یا موضوع اثر، بلکه دربارهٔ شیوهٔ بیان آن کارکرد دارد. اما با توجه به اینکه هر هنرمندی سنتی ارزشمند در گذشتهٔ خود می‌بیند، رسیدن به خلاقیت‌های بکر- اگر براساس نبوغ ذاتی به‌دست نیاید- نیازمند آشنایی با آن سنت هنری و فرمی است که به هنرمند به ارث رسیده است. برای مثال در اواخر دورهٔ بازگشت، فقط نیما بود که با داشتن درکی صحیح از شیوه‌های بیانی ادبیات کلاسیک ایران، زبان و قالب شعری نوی بنا کرد. به‌باور وی، به‌دلیل اشباع زبان شعری از خلاقیت‌های پیشین در قالب‌های کلاسیک، امکان رخ‌دادِ امر خلاقه فقط در یک قالب جدید شعری ممکن خواهد بود. بنابراین، هنرمند در قدم‌های اول زندگی هنری خود، با تاریخ هنر آشنا می‌شود و آن را مانند جهان اطراف مورد خوانش قرار می‌دهد.

خوانش آثار پیشین در ذهن هنرمند تأثیر خود را به دو شکل متفاوت نشان می‌دهد: ۱. اثرپذیری ناآگاهانه؛ ۲. اقتباس. در اثرپذیری ناآگاهانه، هنرمند بدون اینکه قصدی داشته باشد، از عناصر و شیوه‌های پیشینیان خود اثر می‌پذیرد و اسلوب آن‌ها را در کار خود تکرار می‌کند. در شکل دوم، هنرمند با داشتن آگاهی کامل از مبدأ روش، آن را در اثر خود بازاجرا می‌کند. این موضوع به‌کمک دو نظریهٔ متفاوت بهتر تشریح می‌شود: نظریهٔ «دلهرهٔ تأثیر» هارولد بلوم[۸] و نظریهٔ «ترامتنیت» ژرار ژنت.[۹]

نقطهٔ آغاز نگرش بینامتنی، مانند بیشتر جریان‌های نظری ادبی در قرن بیستم، به نظریات سوسور برمی‌گردد؛ جایی که از منظر وی، نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. در نظام زبان، همه‌چیز به روابط وابسته است (Saussure, 1983: 121). قطع ارتباط میان نشانه‌های زبانی و جهان عینی، و ارجاع یک نشانه به نشانه‌ای دیگر، نقطهٔ آغاز نظری نگرش بینامتنی است. پس از سوسور، شکلوفسکی بیان کرد که انگاره‌ها و

www.SID.ir

Archive of SID

صور خیالی که شاعران به‌کار می‌برند، تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعران دیگر وام گرفته شده‌اند (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۸). اما منطق مکالمهٔ باختین شروع دیگری بود. به‌زعم او، هر شکلِ بیان ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی است به‌منظور گفت‌وگو. هر متن ادبی گفت‌وگوهای متن‌های پیش از خود است (همان، ۱۰۳). اصطلاح بینامتنیت را کریستوا وارد نظریهٔ ادبی کرد. ازنظر وی، متن ادبی محل تلاقی گفتمان‌های مختلف است. فضای بینامتنی به‌واسطهٔ شبکهٔ درهم‌بافته‌ای از هم‌بستگی‌های متقابل بین متون شکل می‌گیرد و در خلال آن متن‌ها جذب یکدیگر شده، دگرگون می‌شوند و معنایی می‌پذیرند. وی همچون باختین، برای متن ابعادی فضایی قائل شد و بینامتنی را گفت‌وگویی میان متون و فصل مشترک سطوح مربوط به آن تلقی کرد. هر متنی صورت دگرگون‌شدهٔ متنی دیگر است (ویکلی، ۱۳۸۴: ۴). رولان بارت هم با وارد کردن عامل خواننده و مخاطب به تعاملات بینامتنی، تلقی دیگری از نظریهٔ بینامتنیت عرضه کرد. در نظر وی، هنگام خواندن هر متن آن را به‌طور ناخودآگاه یا خودآگاه در چارچوب‌های ارجاعی زبان یا معرفتی قرار می‌دهیم که محدوده‌اش از نویسنده یا دوره‌های خاص و معیارهای ادبی ویژه فراتر می‌رود (وبستر، ۱۳۷۸: ۴۶)؛ اما نکتهٔ مهم اینجاست که برای کریستوا و بارت مسئلهٔ بینامتنیت، بررسی اثرپذیری‌ها و اثرگذاری‌ها نیست؛ بلکه بحث در خوانش بینامتنی است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵). نظریه‌پردازانی که عملاً بر اثرپذیری و اثرگذاری تأکید می‌کنند، ژنت و بلوم هستند.

۳- ۲- ۱. ترامتنیت ژنت

ژنت به‌جای اصطلاح بینامتنیت، ترامتنیت را قرار می‌دهد و برای روابط ترامتنی پنج نوع قائل است: ۱. روابط بینامتنی: الف. بینامتنیت صریح و اعلام‌شده، ب. بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده، ج. بینامتنیت ضمنی؛ ۲. روابط پیرامتنی: الف. پیرامتن‌های درونی، ب. پیرامتن‌های بیرونی؛ ۳. روابط فرامتنی؛ ۴. روابط سرمتنی؛ ۵. روابط بیش‌متنی (همان‌جا). از آنجایی که این بخش به نقش تاریخ هنر در ایجاد اثر هنری اختصاص دارد، در میان روابط ترامتنی که ژنت عرضه کرده است، دو مورد یعنی

www.SID.ir

Archive of SID

پیرامتن‌ها و فرامتن‌ها خارج از حیطهٔ تاریخ هنر هستند و به همین دلیل، «روابط بینامتنی، روابط سرمتنی و روابط بیش‌متنی» در ادامه بازخوانی می‌شوند.

روابط بینامتنی به حضور یک متن در متن دیگر می‌پردازد. این حضور می‌تواند هم به‌صورت صریح و علنی و با اعلام هنرمند باشد و هم به‌صورت ضمنی و کنایه‌آمیز استفاده شود (Genette, 1997: 1- 2). وقتی اخوان ثالث (۱۳۸۶: ۱۵۴) در میانهٔ شعر «چاووشی» سطری از حافظ نقل می‌کند: «جهان پیر است و بی‌بنیاد، از این فرهادکش فریاد» و آن را در گیومه قرار می‌دهد، چنین رابطه‌ای میان شعر او و غزل حافظ برقرار می‌شود. گاهی هم ممکن است گرافیست معاصر با استفادهٔ کنایه‌آمیز از نقشی باستانی، به اثر جدید هنری برسد. هر دوی این رابطه‌ها تأکید می‌کنند زمانی‌که متنی حضور خود را در متن فعلی چه به‌صورت صریح و چه ضمنی اعلام می‌کند، متن‌های پیشین جزو عوامل شکل‌دهندهٔ اثر دانسته می‌شود. روابط سرمتنی به رابطهٔ بین متن و گونه یا ژانر آن متن گفته می‌شود (Genette, 1997: 4). هر متنی در چارچوب گونهٔ خود خلق می‌شود و آن گونه به‌سبب دارا بودن تاریخ و قواعد زیباشناختی، حضور خود را به متن تحمیل می‌کند. پس برای فهم چگونگی تکوین اثر هنری بایسته است به تاریخ و مبانی زیباشناختی گونهٔ اثر به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اثرگذار توجه شود. روابط بیش‌متنی به حضور متنی در متن دیگر نمی‌پردازد؛ بلکه به تأثیر متنی در متن دیگر نظر دارد. حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را به‌گونه‌ای که بدون این حضورْ خلق متن دوم غیرممکن باشد، بیش‌متنیت می‌نامند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵)؛ مانند تأثیر ادبیات فارسی در مضامین نگارگری ایرانی. این تأثیر به‌قدری مبرهن است که هر نقاد هنر ایرانی وظیفه دارد برای درک نگاره، ابتدا به مطالعهٔ متن ادبی آن داستان بپردازد.

۳- ۲- ۲. دلهرهٔ تأثیر بلوم

هارولد بلوم بر نوعی از اثرپذیری تمرکز کرده که دچار حالت‌های ناهشیار پیچیده‌ای است. عنوان کتاب هم همین موضوع را تأیید می‌کند: ***دلهرهٔ تأثیر***. از دیدگاه بلوم، با الهام از «عقدهٔ ادیپ» فروید، هر شاعر در ابتدای کار با «پدر شعری» روبه‌روست که در

www.SID.ir

Archive of SID

تمام مدت شاعری سعی می‌کند از وی بگذرد یا به زبان فروید، تلاش می‌کند او را بکشد؛ اما (از نگاه خود شاعر) هرگز موفق نمی‌شود؛ زیرا هنرمند دچار «دیرآمدگی» است و می‌پندارد حادثهٔ اصلی توسط شاعر پدر و در زمان او اتفاق افتاده است و حادثهٔ جدیدی توان رخداد ندارد (آلن، ۱۳۸۹: ۱۹۲). درواقع، بلوم از حضور دائمی شاعران و هنرمندان بزرگ و بی‌نظیر تاریخ هنر سخن می‌گوید. نمونه‌های مناسب در هنر و ادبیات ایرانی، حافظ، مولوی، کمال‌الدین بهزاد و میرعماد هستند. این افراد تأثیر خود را در بخش عظیمی از متون ادبی و هنری پس از خود نشان داده‌اند. البته جز هنرمندان بزرگ، همیشه از میان شاعران یا هنرمندان معاصر هم کسی بوده که برای وی نقش «شاعر پدر» را داشته باشد؛ برای مثال نیما یوشیج برای اخوان ثالث و شاملو. البته، ممکن است شاعری در ادامهٔ زندگی هنری‌اش از سطح پدر شاعرش بالاتر هم برود.

دو نظریهٔ پیش‌گفته به‌صورت کامل تقسیم‌بندی ناخودآگاه و خودآگاه را در خود نداشتند: ترامتنیت ژنت هم به تأثیرات ناخودآگاه و هم به اقتباس‌های آگاهانه اشاره می‌کرد؛ نظریهٔ بلوم هم فقط بر بخشی از تأثیر ناخودآگاه متون دیگر توجه کرده بود.

۳- ۳. هنرمند و اثر هنری

فارغ از همهٔ عوامل محیطی، فرایند خلق اثر هنری کنشی فردی است؛ یعنی در لحظهٔ اجرا به‌دست فرد انجام می‌شود. حتی در هنرهایی مانند سینما، تئاتر و موسیقی که در اجرای آن‌ها افراد متعددی حضور دارند، این رهبر اثر است که کنش هنری را انجام می‌دهد. این نقطهٔ ثقل آفرینش که تمام عوامل محیطی در آن به یکدیگر می‌رسند، در موضع انفعال محض نیست و زندگی شخصی وی نیز در فرایند خلق اثر هنری تأثیری بسزا دارد.

فروید همان‌طور که دربارهٔ ذهن انسان حرف‌های جدیدی زد، دربارهٔ هنرمندان نیز نکات تازه‌ای نوشت. وی ذهن را به دو بخش کلی تقسیم کرد: ناخودآگاه و خودآگاه. البته در این نظریه هم خود فروید و هم پیروانش پیچیدگی‌های نظری ثانوی پدید آوردند؛ اما موضوعی که تغییر نکرد، این بود که اثر هنری در مرز میان ناخودآگاه و

www.SID.ir

Archive of SID

خودآگاه آفریده می‌شود؛ یعنی برای شناخت تأثیر شخص هنرمند در اثر هنری بایسته است هم به ناخودآگاه فردی وی توجه شود و هم به بخش هشیار ذهن او. فروید در کتاب‌ها و مقالاتش مانند ***تفسیر خواب***، «فراموشی واژه‌ها»، «ناخودآگاه» و... ، راه‌های زیادی را برای دست‌یابی به ناخودآگاه انسان معرفی کرد: رؤیاها، آثار هنری، یادداشت‌های شخصی، فراموشی اسامی و افراد، دورهٔ کودکی، نحوهٔ ورود عقاید مذهبی یا سیاسی به زندگی فرد و بسیاری دیگر (فروید، ۱۳۸۲: ۱- ۲۳). از آنجا که دربارهٔ رؤیاهایی که هنرمند دیده، جز در موارد بسیار اندکْ اطلاعاتی نداریم، برای بررسی تأثیر ناخودآگاه فردی در شکل‌گیری اثر هنری به چهار روش بسنده می‌کنیم: اول، مطالعهٔ دقیق زندگی‌نامه و به‌ویژه دورهٔ کودکی وی است؛ زیرا در این دوره بخش عظیمی از شخصیت وی شکل گرفته است. دوم، مطالعهٔ آثار به‌جامانده از هنرمند است؛ زیرا آن‌ها نیز محصول ناخودآگاه وی هستند و می‌توانند منتقد را در رسیدن به لایه‌های ناهشیار ذهن هنرمند یاری برسانند. سوم، یادداشت‌های شخصی هنرمند است. در نوشته‌های تنهایی هنرمندان نکاتی ذکر می‌شود که در هیچ زندگی‌نامه یا کتاب دیگری نیست؛ مانند یادداشت‌ها و نامه‌های فرانتس کافکا. چهارم، باورهای انسانی و معنوی، و آداب و رسوم خانوادگی والدین یا افرادی که هنرمند را در دورهٔ کودکی تربیت کرده‌اند. جیمز جویس مشهورترین نمونه در عصیان علیه تربیت مذهبی دورهٔ کودکی است. البته، عقاید سیاسی والدین بسته به طبقه و شعورشان می‌تواند با یکی از آگاهی‌های مورد نظر لوکاچ، آگاهی کاذب یا خودآگاهی، هم‌پوشانی داشته باشد؛ اما چگونگی تلقین این عقاید برای کودک از خود عقیده تأثیر بیشتری دارد.

هنرمندان فرهیختگان جامعه‌اند و اوضاع جامعه را به‌دقت مشاهده می‌کنند و بسته به بینش خود، آگاهی‌بخش جامعه هستند. خودآگاه همان بخشی از ذهن است که ادعاهای هنرمند را تولید می‌کند و قطعاً در خلق اکثر آثار هنری وی تأثیری شایسته دارد. اما برای شناخت خودآگاه هنرمند مسیری کوتاه‌تر درپیش داریم؛ زیرا وی به آن آگاهی دارد و محافل گوناگون عمومی مطرح می‌کند؛ برای مثال گفت‌وگوها، مقالات و کتاب‌هایی که منتشر می‌کند؛ مانند کتاب ***هنر چیست؟*** تولستوی یا گفت‌وگوهای

www.SID.ir

Archive of SID

منتشرشدهٔ احمد شاملو. همچنین می‌توان به فعالیت‌های هنرمند در مجامع اجتماعی و سیاسی اشاره کرد. بنابراین، شخص هنرمند با توجه به تاریخ شخصی خود، صاحب ناخودآگاه و خودآگاه منحصربه‌فردی است که در اثر هنری متجلی می‌شود و در نقد تکوینی جایگاهی والا خواهد داشت.

۴. تحلیل یافته‌ها

پس از معرفی نظریاتی که با دیدگاه نظری مقاله منطبق بودند، به تحلیل و شاخص‌بندی این نظریات پرداخته می‌شود تا الگوی نقد تکوینی روشن‌تر شود.

به‌منظور شاخص‌بندی تأثیرات اجتماع در تکوین اثر هنری و برای شناخت نقش ناخودآگاه جمعی بایسته است منتقد نمادها، نشانه‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌هایی را که ردی از خود در اثر به‌جا گذاشته‌اند، مطالعه کند؛ زیرا این موارد ناخواسته وارد متن شده‌اند و بخشی از معنای آن را شکل می‌دهند. گاهی یک نماد در طول تاریخ به‌دلیل ورود ادیان یا باورهای جدید متحول می‌شود که ضروری است منتقد به روند تاریخی نمادها و اسطوره‌ها توجه کند. شاخص‌بندی نقش خودآگاه جمعی از دیدگاه لوکاچ شامل دو مؤلفهٔ کلی است: ۱. تأثیر ایدئولوژی حاکم در اثر هنری: برای شناخت آن منتقد باید به تاریخ سیاسی دوره‌ای که اثر هنری در آن خلق شده و زمانه‌ای که متن دربارهٔ آن آفریده شده است، آگاهی داشته باشد. ۲. در این دوران‌ها طبقهٔ حاکم چه خواستی از هنر داشت و چگونه آن را به‌عنوان ابزار ایدئولوژیکی به‌کار می‌گرفت. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، چه آثاری که در راستای ایدئولوژی حاکم خلق شده‌اند و چه آن‌هایی که در مخالفت با آن، هر دو، از این مؤلفه‌ها اثر پذیرفته و قطعاً یکی از عوامل تشکیل‌دهندهٔ آثاری که جنبهٔ اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی یا سیاسی داشتند، بوده‌اند. برای اندازه‌گیری نقش آگاهی مردمی نمی‌توان به کتاب‌های تاریخی استناد کرد؛ بلکه بهترین منبعْ آثاری هستند که معاصر با دوران آفرینش متن اصلی نوشته

www.SID.ir

Archive of SID

شده‌اند و نیز تاریخ غیررسمی که معمولاً به‌صورت شفاهی بین مردم رایج است. منتقد در این راه، کار سختی پیش رو دارد؛ زیرا آگاهی مردمی توسط ایدئولوژی حاکم همیشه درحال مخدوش و منحرف شدن است؛ به همین دلیل مطالعهٔ کتاب‌هایی که شکل‌دهندهٔ مبانی فکری جنبش‌های اعتراضی در آن سرزمین بودند، می‌تواند راه‌کاری مناسب برای فهم آگاهی مردمی باشد.

هنرمند در ادامهٔ تاریخ پیش از خود، اثرش را خلق می‌کند؛ پس شکی نیست که از آثار دیگران اثر می‌پذیرد یا به مخالفت با آنان می‌پردازد. جهت شاخص‌بندی این اثرپذیری باید توجه کنیم که گاهی این اثرپذیر بودن ناخودآگاه است و گاهی خودآگاه؛ یعنی گاهی هنرمند شیوه‌ای را که قبلاً در اثر هنری دیده و به‌ظاهر فراموش کرده است، در بزنگاه هنری استفاده می‌کند و شاید اگر کسی این تأثیر را گوش‌زد نکند، هرگز متوجه نشود و گاهی نیز به‌صورت کاملاً خودآگاه تمهید هنرمند دیگری را به‌کار می‌گیرد. نظریات ترامتنیت و دلهرهٔ تأثیر ما را یاری می‌رسانند که این اثرپذیری را شاخص‌بندی کرده، آمادهٔ مطالعهٔ دقیق کنیم. نظریهٔ ژنت بیشتر معطوف به تأثیر خودآگاه است و نظریهٔ بلوم به تأثیر ناخودآگاه تمایل دارد؛ اما برای مثال حضور غیرصریح که از انواع روابط بینامتنی در نظریهٔ ژنت بود، ممکن است ناخواسته هم باشد. پس با توجه به هر دو نظریه، آن عواملی را که تأثیر تاریخ هنر در شکل‌گیری متن هنری را پوشش می‌دهند، عرضه می‌کنیم: چنانچه اقتباس کلی یا جزئی از اثری دیگر به‌صورت واضح دیده می‌شود (حتی اقتباس‌های بین‌هنری) منتقد باید به متن مبدأ تسلط داشته باشد و اگر این متن در هنری دیگر خلق شده، بهتر است با زیباشناسیِ آن رسانهٔ هنری نیز آشنایی نسبی بیابد (مانند زمانی‌که فیلمی سینمایی براساس رمانی ساخته می‌شود، بهتر است با مؤلفه‌های زیباشناختی آن شیوهٔ رمان‌نویسی آشنا شود). گاهی در اثری هنری، خواه به‌صورت تلفیقی خواه به‌دلیل ادای دین هنرمند، بخش بسیار کوچکی از متن دیگر در اثر مقصد به‌صورت مستقیم نقل می‌شود؛ در این حالت بهتر است منتقد با متن

www.SID.ir

Archive of SID

مبدأ نیز به‌طور نسبی آشنا باشد. هر اثر در چارچوب جنبش، مکتب، ژانر یا جریانی هنری خلق می‌شود که هریک اصولی دارند؛ حتی در هنر «پست‌مدرن» هم شاخصه‌هایی مانند تلفیق، هجو و چندرسانه‌ای بودن وجود دارد و این‌گونه نیست که هر اثری پست‌مدرن به‌شمار آید؛ به همین سبب توجه ویژه به گونهٔ هنری که هنرمند اثرش را در آن خلق کرده، ضروری است. گاهی نیز تأثیر یک جریان هنری بسیار دور یا نزدیک در آثار یک هنرمند آشکارا احساس می‌شود؛ مانند تأثیر نقاشی چینی در برهه‌ای از تاریخ نقاشی ایران یا نقش ***شاهنامهٔ*** فردوسی در آثار اخوان ثالث. در نظریهٔ بلوم نیز، تسلط نسبی بر آثار هنرمندان بزرگ معاصر و نیز آثار و دیدگاه‌های کسانی که نویسنده با آنان معاشرت‌ها و بحث‌های فرهنگی کرده، دارای اهمیت است. البته، این احتمال وجود دارد که هنرمندی بزرگ بخشی از اثرش را از هنرمندی نه‌چندان مهم اقتباس کرده باشد.

برای تعیین شاخصه‌های کاربردی تأثیر تاریخ شخصی هنرمند، نظریات فروید کامل‌ترین هستند. تعیین تأثیر ناخودآگاه هنرمند به‌دلیل ابهام ذاتی‌اش، دقیقاً امکان‌پذیر نیست؛ اما با مرور مواردی مانند خاطرات کودکی، باورهای انسانی و معنوی، آداب و رسوم خانوادگی، یادداشت‌های روزانه و سایر آثار هنرمند می‌توان تاحدودی به این مسئله پی برد. خودآگاه شخصی وی نیز با استناد به ادعاهایش دربارهٔ خود و اجتماع پیرامون، قابل فهم است؛ مانند گفت‌وگوها، عضویت در انجمن‌ها و کانون‌های اجتماعی، و اظهارنظر دربارهٔ مسائل کلی هنری و فرهنگی.

۵. نتیجه

خوانش تکوینی سابقه‌ای گسترده در نقد هنری دارد. نظریه‌پردازان مختلفی در حوزه‌های گوناگون علمی، دربارهٔ این موضوع آرایی بیان کرده و هریک دروازهٔ جدیدی را به‌سوی فهم «چگونه شکل گرفتن اثر هنری» گشوده‌اند. جامعه‌شناسی،

www.SID.ir

Archive of SID

روان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و نظریه‌های هنری از این جمله‌اند. اما بدیهی است که هریک از این نظریات تمام باریکه‌های شکل‌دهندهٔ فرم اثر هنری را شناسایی و تحلیل نکرده باشند؛ برای مثال نظریات لوکاچ یا گلدمن در جامعه‌شناسی یا آرای فروید و لکان در روان‌کاوی.

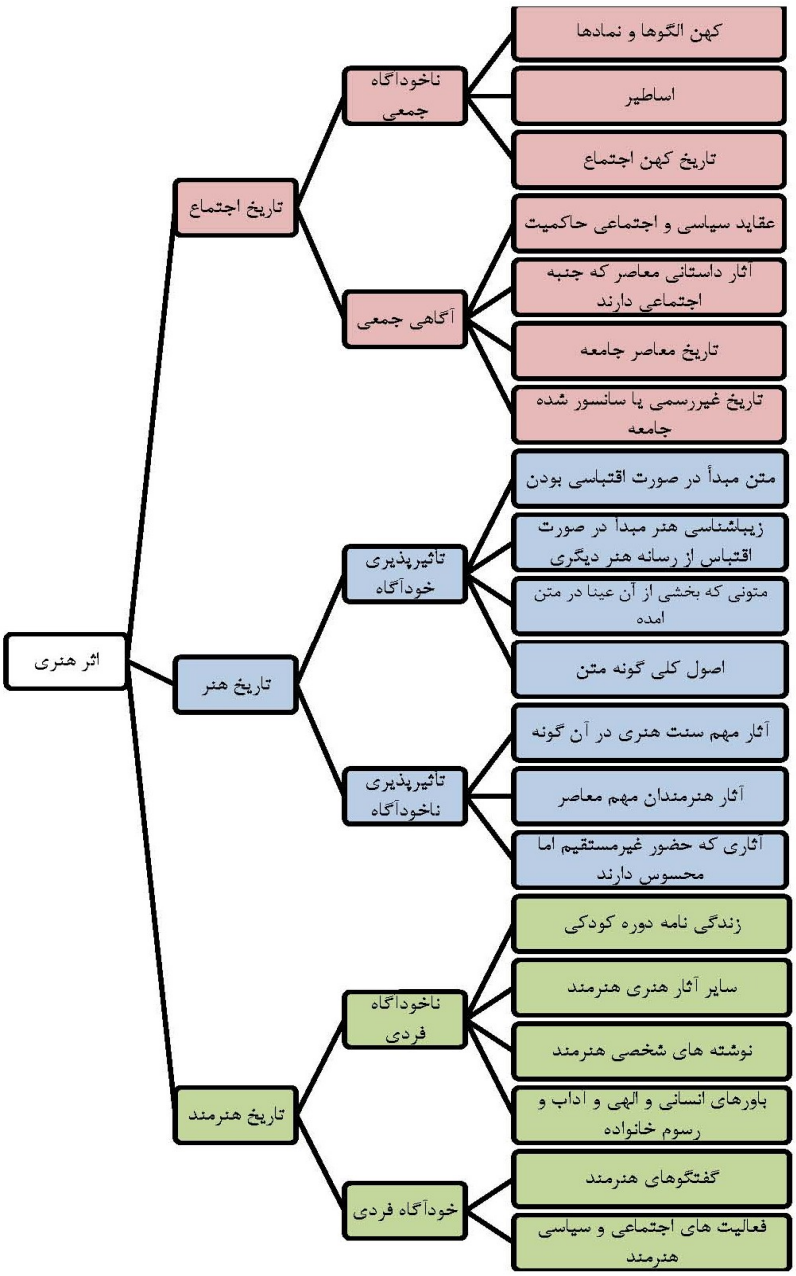
به همین دلیل، برای انجام دادن نقد تکوینی که تقریباً به جنبه‌های گوناگون توجه کند، چاره‌ای نیست جز ارائهٔ الگویی که سه ویژگی دارد: از نظریات پیش‌گفته بهرمند باشد؛ براساس طبقه‌بندی علمی و با یک دیدگاه نظری صورت‌بندی شده باشد؛ مؤلفه‌هایی مشخص را برای مطالعه معرفی کند. هدف مقالهٔ حاضر نیز عرضهٔ چنین نموداری است. به همین منظور، نخست جهان‌های اثرگذار در اثر هنری به سه گروه تاریخ اجتماع، تاریخ هنر و تاریخ شخصی هنرمند طبقه‌بندی شد؛ سپس تأثیر هریک در دو بخش ناخودآگاه و خودآگاه با ذکر نظریات مناسب و مرتبط معرفی شد؛ در مرحلهٔ بعد به‌کمک نظریات مطرح‌شده، به مؤلفه‌هایی مشخص و قابل مطالعه دست یافته شد. با توجه به آنچه در بخش «تحلیل یافته‌ها» ذکر شد، می‌توان به الگوی نموداروار رسید که در صفحهٔ بعد به‌صورت دقیق ترسیم شده است.

نمودار گویاست؛ اما ذکر دو نکته ضروری است: ۱. برای مثال منظور از نمادها و اسطوره‌ها تمام موارد موجود در آثار اسطوره‌ای آن فرهنگ نیست؛ بلکه فقط آن نمادها یا افسانه‌هایی مورد نظر است که در متن به آن‌ها اشاره شده یا درمورد تاریخ معاصر یا کهن. فقط آن بخش از تاریخ که در متن به آن توجه شده، کافی است. ۲. طبقه‌بندی این نمودار فقط برای مطالعهٔ دقیق طراحی شده است؛ وگرنه چنین نموداری در ذهن هیچ انسان و هنرمندی وجود ندارد. مؤلفه‌های ذیل درعمل چنان درهم‌تنیده‌اند که کمتر هنرمندی می‌تواند علل آفرینش آثارش را بداند.

www.SID.ir

Archive of SID

الگوی نقد تکوینی آثار هنری



www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

۱. موزها (The Muse) در اساطیر یونانی دختران زئوس و شاه خدایان به‌شمار می‌روند که نگاهبانان و تجسم‌بخشان هنرها و دانش‌ها بودند. در زبان امروز، به شخص الهام‌دهندهٔ هنرمند میوز می‌گویند.

۲. الکساندر گوتلیب بومگارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten) (۱۷۱۴– ۱۷۶۲م) فیلسوفی است که در سال ۱۷۳۵م در اثری به‌نام ***تأملات فلسفی درباب موضوعات مربوط به شعر*** برای اولین بار واژهٔ زیباشناسی را مطرح کرد. این مباحث بدون عنوانی دقیق، در آثار فلاسفهٔ پیشین مطرح بوده است. عقاید بومگارتن درباب این موضوع با عقاید لایب‌نیتز و وولف دربارهٔ کمال و زیبایی چندان فاصله ندارد.

۳. زیگموند فروید (Sigismund Freud) (۱۸۵۶– ۱۹۳۹م) عصب‌شناس اتریشی و پدر علم روان‌کاوی است. فروید در سال ۱۸۸۱م از دانشگاه وین پذیرش گرفت و سپس در زمینه‌های اختلالات مغزی، گفتاردرمانی و کالبدشناسی اعصاب میکروسکوپی در بیمارستان عمومی وین به تحقیق پرداخت.

۴. کارل هاینریش مارکس (Marx Karl) (۱۸۱۸– ۱۸۸۳م) متفکر انقلابی، فیلسوف، جامعه‌شناس، تاریخ‌دان، اقتصاددان آلمانی و از اثرگذارترین اندیشمندان تمام دوران‌هاست. او همچنین مؤلف ***سرمایه***، مهم‌ترین کتاب این جنبش، است. این آثار به‌همراه سایر تألیفات او و انگلس، بنیان و جوهرهٔ اصلی تفکر مارکسیسم را تشکیل می‌دهد.

۵. آثار جنبش هنری سوررئالیسم بااینکه به‌لحاظ موضوع یا عناصر موجود، از جهان رؤیا الهام گرفته‌اند، قواعد و تناسبات بصری همچنان براساس منطق ویژه‌ای که بر آن جنبش حاکم بود، رعایت می‌شد.

۶. کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) (۱۸۷۵– ۱۹۶۱م) روان‌پزشک و متفکر سوئیسی است که به‌سبب فعالیت‌هایش در حوزهٔ روان‌شناسی و بیان نظریاتش باعنوان «روان‌شناسی تحلیلی» معروف است. یونگ و زیگموند فروید را از پایه‌گذاران دانشِ نو روان‌کاوی قلمداد می‌کنند.

۷. گئورگ لوکاچ (Gy?rgy Luk?cs) (۱۸۸۵– ۱۹۷۱م) فیلسوف، نویسنده، منتقد ادبی، نظریه‌پرداز و مبارز کمونیست مجار و یهودی، و کمیسر فرهنگ و آموزش در حکومت سوسیالیستی کوتاه‌مدت مجارستان در سال ۱۹۱۹م بود. از لوکاچ آثاری در زمینهٔ نظریهٔ مارکسیستی زیبایی‌شناسی– که با کنترل سیاسی هنرمندان مخالف بود– دفاع از انسانیت و تشریح مفهوم «ازخودبیگانگی» بر جای مانده است. در غرب، او را مارکسیستی با گرایش‌های انسان‌دوستانه می‌شناسند.

www.SID.ir

Archive of SID

۸. هارولد بلوم (Harold Bloom) (۱۹۳۰م) در نیویورک به‌دنیا آمد و مدرک دکترای خود را در سال ۱۹۵۵م از دانشگاه «ییل» دریافت کرد. پس از آن در همین دانشگاه به تدریس مشغول شد و در ۱۹۸۳م استادتمام علوم انسانی در ییل شد. آثار بلوم در تغییر نگرش منتقدان به مفهوم «سنت ادبی» بسیار مؤثر بود و منظری تازه بر تاریخ ادبیات و نیز کتاب مقدس گشود؛ به‌ویژه کتاب ***اضطراب تأثیر*** (*The Anxiety of Influence*) که در آن نظریه‌ای دربارهٔ تطور ادبی را مطرح کرد.

۹. ژرار ژنت (Gérard Genette) نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی است. او در پاریس متولد شد و در محیط اکول نرمال سوپریور پرورش یافت و در سال ۱۹۵۴ از آنجا در ادبیات کلاسیک لیسانس خود را گرفت. او از شخصیت‌های برجسته در حرکت‌های فکری‌ای بود که در دههٔ ۱۹۶۰م در حوزهٔ مطالعات ادبی برای تطبیق و بسط نظریه‌های ساختارگرایانهٔ فردینان دو سوسور در زبان‌شناسی و کلود لوی استروس در انسان‌شناسی صورت گرفت.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۵). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶). ***زمستان***. تهران: زمستان.
- ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۲). ***ناخودآگاه***. ترجمهٔ شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز.
- آلن، گراهام (۱۳۸۹). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- جونز، ارنست و دیگران (۱۳۶۹). ***رمز و مثل در روانکاوی***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.
- ژیران، فلیکس (۱۳۷۵). ***فرهنگ اساطیر یونان***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز.
- شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز (۱۳۷۰). ***تاریخ روان‌شناسی نوین***. ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و همکاران. تهران: رشد.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲). «رئوس نظریهٔ روانکاوی». ترجمهٔ حسین پاینده. ***ارغنون***. ش۲۲. صص۱- ۷۴.
- فعالی، محمدتقی (۱۳۷۹). «مکاشفه یا تجربهٔ عرفانی». ***نقد و نظر***. ش۲۳ و ۲۴. صص۱۶۲- ۱۸۸.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۸۸). ***نقد قوهٔ حکم***. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- گمبریچ، ارنست (۱۳۸۵). ***تاریخ هنر***. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نشر نی.

www.SID.ir

Archive of SID

- مک دوناف، رویزن (۱۳۷۹). «لوکاچ و ایدئولوژی به‌مثابهٔ آگاهی کاذب». ترجمهٔ شهرام پرستش. ***ارغنون***. ش۱۶. صص۲۷۳- ۲۹۰.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت، روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***شناخت***. ش۵۶. صص ۸۳- ۹۸.
- وبستر، راجر (۱۳۷۸). «بینامتنی بازخوانی متن با تفسیری امروزی». ترجمهٔ مجتبی ویسی. ***گلستانه***. ش۵ و ۶. صص۴۵- ۴۶.
- ویکلی، کریستین (۱۳۸۴). «وابستگی متـون، تعامل متون». ترجمهٔ طاهر آدینه‌پـور. ***پژوهشنامهٔ ادبیات و نوجوان***. ش۲۸. صص۴- ۱۵.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). ***تاریخچهٔ نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت***. ترجمهٔ گروه مترجمان. تهران: نشر چشمه.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). ***انسان و نمادهایش***. ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

- Ahmadi, Bābak (1996). *Sākhtār o Ta□vil-e Matn*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Akhavān Sāles, Mehdi (2007). *Zemestān*. Tehran: Zemestān Publication. [in Persian]
- Allen, Graham (2010). *Beynāmatniyat*. Payām Yazdānju (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Berk, M. (2012). *C.G. Jung's Perspective on Art: The Autonomy of the Creative Drive*. New York, NY: Routledge.
- Easthope, Antony (2003). *Nākhodāgāh*. Shivā Ruygariān (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Fa'āli, Mohammad Tagi (2000). "Mokāshefe- ya Tajrobe-ye Erfani". *Critique & Theory. No. 23 & 24*. Pp. 162- 188. [in Persian]
- Freud, Sigmund (2003). "Re□us-e Nazariye-ye Ravānkāvi". Hossien Pāyandeh (Trans.). *Arghanun Quarterly. No. 22*. Pp. 1- 74. [in Persian]
- Genette, G. (1997). *Paratexts, Threshold of Interpretation.* Cambridge University Press. Original Text Published in 1987.
- Gombrich, Ernst (2006). *Tārikh-e Honar*. Ali Ramin (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Guirand, Felix (1996). *Farhang-e Asātir-e Yunān.* Abu al-Gāsem-e Esmā□ilpur (Trans.). Tehran: Fekr-e Ruz Publication. [in Persian]
- Harland, Richard (2006). *Tārikhche-ye Nazariy-e Adabi az Aflātun tā Bārt*. Translation Group (Trans.). Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Jones, Ernest & Hamkārān (1990). *Ramz o Masal dar Ravānkāvi*. Jalāl Sattāri (Trans.). Tehran: Tus Publications. [in Persian]

www.SID.ir

Archive of SID

- Jung, Carl Gustav (1973). Ensān o Nemādhāyash. Abutāleb Sāremi (Trans.). Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- Kant, Immanuel (2009). *Nagd-e Govey-e Hokm.* Abd al-Karim Rashidiān (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Mcdonough, Roisin (2000). "Luk?cs o Ideology be Masābey-e Āgāhiy-e Kāzeb". Shahrām Parastesh (Trans.). *Arghanun Quarterly. No. 16.* Pp. 273- 290. [in Persian]
- Nāmvar Motlaq, Bahman (2007). "Tarāmatniyat, Ravābet-e Yek Matn bā Digar Matn hā". *Shenākht. No. 56.* Pp. 83- 97. [in Persian]
- Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics.* Roy Harris (Trans.). London: Duckworth.
- Schultz, Duane P. & Schultz Sydney Ellen (1991). *Tarikh-e Ravānshenāsi-ye Novin*. Ali Akbar Seyf o Hamkārān (Trans.). Tehran: Roshd Publication. [in Persian]
- Weekly, Christine (2005). "Vābastegi-ye Mutun, Ta'āmol-e Mutun". Tāher Ādinepur (Trans.). *Journal of Literature and Adolescents. No. 28.* Pp. 4-15. [in Persian]
- Wistar, Roger (1999). "Beynāmatni Bāzkhāniy-e Matn bā Tafsiri Emruzi" Mojtabā Veysi (Trans.). *Golestāne Monthly. No. 5 & 6.* Pp. 56- 46. [in Persian]

www.SID.ir