هنرهای تجسمی و اندیشه انتقادی معاصر (۱)
کارکرد شماری از اصطلاحات مرکزی
« اندیشه انتقادی معاصر» در تحلیل ونقد آثار تجسمی

بینامتنیت
intertextuality

محمد پرویزی

مقدمه ای بر تبارشناسی اصطلاح « بینامتنیت »

به گفته رولان بارت « معنی اصلی « متن » (texte اگر که معانی اصلی اش را به یاد آوریم) ، دال بر «یک بافته یک بافت در هم تنیده است .۱»و از آنجا که در نزد متفکران اندیشه انتقادی مدرن « متن » به تمام نشانه های دیداری که در حوزه خوانش فردی واقع می شوند اطلاق شده ، از این رو به موازات متن ادبی ،می توان از متن عکاسیک (ودر کل متن تصویری) یاد کرد . خود این نکته بی شک راهگشا بر درک اصطلاح « بینامتنیت » خواهد بود .اگرچه این پیش فرض همیشه حاکم بوده که « متن » بازدارنده حقیقتی است که در خود نهفته دارد .و این « متن » است که به سخن خواهد آمد ، و آن را بازدارنده ی معنایی در خود دانسته ایم ، یا به بیان بارت « متن texte به معنای بافته tissu است ؛ اما در حالی که ما تا کنون همواره این بافته را به عنوان یک محصول ، به عنوان پوشش حاضر و آماده یی ، در نظر گرفته ایم که در پس آن معنای (حقیقت) کما بیش نهانی جای گرفته ، اکنون تاکید داریم که ، در این بافته ، ایده ی زاینده یی که متن را می سازد ، در نتیجه ی یک درهم تنش دائمی شکل می گیرد ؛ سوژه ، گم شده در این بافته .این بافت .خود را مضمحل می کند ، همچون عنکبوتی که خود به همراه ترشحات سازنده ی تارهای اش از بین می رود .۲» به زبان ساده متن ها نه تنها از راه متون دیگر شکل می گیرند بل که از راه متون دیگر نیز درک می شوند ، و یا مدام از ارجاع به بیرون خود برای معنا ساختن نیرو می گیرند . اما ، این بدان معنا نیست که متن نتیجه یک برداشت آنی و یا تقلیدی صرف است . با آن که این متن ها بافته شده به متونی دیگر واز راه تنیده شدن به شکل نا متعینی به متن های دیگر نیز در ذهن معنا می شوند ، خود نیز از علل ها و توانایی های خاصی شکل می گیرند که ژولیا کریستوا این فرایند شکل گیری متن ها را چنین خلاصه می کند :« متن ها از ره گذار فرآیندهای روانشناسانه .زیست شناسانه ی پیچیده یی خلق می شوند که نخست امکان ایجاد معنا و سپس برهم خوردن یا نقص شدن آن به خاطر مثلا مادیتی را فراهم می کنند که در اصل (به نظر او) بیرون از معنا است .۳»

اما بینامتنیت را به زبان ساده « گراهام آلن » می توان چنین خلاصه کرد « روی هم رفته آثار ادبی بر اساس نظام ها رمزگان و سنت های ایجاد شده توسط آثار ادبی پیشین بنا می شوند ... نظریه پردازان تا کنون آن را امر بینا متنی می نامند ، نظریه پردازان مدعی آن اند که ، عمل خوانش ما را به شبکه یی از روابط متنی وارد می کند . تاویل کردن یک متن ، کشف کردن معنا یا معانی آن ، در واقع ردیابی همان روابط است .بنابراین ، خوانش به صورت یک فرآیند حرکت میان متون در می آید . معنا نیز به چیزی بدل می شود که میان یک متن و همه ی دیگر متون مورد اشاره و مرتبط با آن متن موجودیت می یابد ؛ و این برون رفت از متن مستقل و ورود به شبکه یی از روابط متنی است : متن به بینا متن بدل می شود .۴» اما اگر بخواهیم به گذشته و پیشینه ی محکمی که راهگشا به فهم تازه روابط بینا متنی شد بازگردیم . در گام نخست « بینامتن ، همانند خود نظریه ادبی و فرهنگی مدرن ، در زبان شناسی قرن بیستمی به ویژه کار دوران ساز زبان شناس فردینان دو سوسور ریشه دارد ... تاکید سوسور بر وجوه نظام مند زبان (ازطرفی) دغدغه ی موجودیت زبان در موقعیت های اجتماعی باختین ریشه های بینامتنیت را آشکار می کنند ۵». به عبارت دیگر می توان « برای تبیین تبار بینامتنیت (بجز سوسور) به باختین بازگشت چرا که او بسیار بیش از سوسور دغدغه ی زمینه های اجتماعی تبادل کلمات را داشته ۶». آنجا که باختین در پژوهش هایی که خاصه بر آثار داستایفسکی انجام داد از « هم سخن شدن با دیگری به عبارتی جریان مکالمه ناخواسته در « گفته » یک گوینده، یک

امروزه به یمن تالیف و ترجمه شماری از مهمترین متون « اندیشه معاصر » فرهنگ ما دچار دگر دیسی گوناگونی شده است . در این میان هستند گروهی از نویسندگان وخاصه مولفان که بر آنند با تکیه بر این آموزه ها ، کارکردها و نتایج آنها را در فرهنگ ما درونی کنند . خوانش دسته ای از متون از منظر مهمترین مولفه های « اندیشه انتقادی معاصر» در راستای چنین بینشی پیش رفته است . و از آنجا که این گذر و خوانش تنها به اتکای « زبان » امکان پذیر بوده ، بیشتر از هر تجربه ای « تجربه های زبانی » در فرهنگ فارسی مورد توجه قرار گرفته است .از دایره زبانشناسی و گزینش واژگان گرفته ، تا زبانشناسی شعر معاصر . و واژه گزینی و معادل یابی درست ، از جمله کوشش هایی است که زبان فارسی را برای هضم و ظرفیت یابی مباحث امروزی آماده کرده است . اما درحیطه تجربه های بصری به گمان من هنوز کار اساسی انجام نپذیرفته . چرا ؟ چون فکر،می کنم نقاشان و هنرمندان هنرهای تجسمی صرفا به خاطر خاصیت دیداری تصویر ، این خوانش دستاوردهای مدرن را کاری سهل دانسته اند . و بیشتر به همین روش « نظاره کردن » بسنده کرده و در کارگاه خود از راه مقایسه و حدس کارشان را پیش برده اند .از این رو، این نیاز عمیقا برای آنان احساس نشده که روش درک پدیده های فکری امروز ، و درونی کردن آن در کار خود ، (حداقل در دوره معاصر و بخاطر پیچیدگی های ذاتی آن) به این روش ساده صرف ، که با مقایسه صوری آزموده می شود ، امکان پذیر نخواهد بود . وشاید دلیل دیگر آن ، به این نکته باز گردد که بیشتر اصطلاحات مرکزی اندیشه معاصر با تجربه و تحلیل متن های ادبی پیش رفته و در مقایسه با پژوهش ها و رویکردهای متفکرین معاصر به حیطه تصویر ، این فاصله و فقر بیش از پیش خود را آشکار می کند . به این موضوع از منظر دیگری نیز می توان نگریست ؛ تلاش های متفکرینی که عزم کرده اند تا این مفاهیم را در بطن تجربه های تصویری به بحث بگذارند ، شاید چون کننده کارعملی این تجربه ها نبوده اند و یا به زبان بهتر از کارکردهای پنهان و آشکار تجربه های تصویری شناخت کافی نداشتند ، کارشان برای هنرمندان و علاقمندان هنرهای تجسمی همیشه در فاصله مانده است ، پژوهش ها ی آنان در ادامه همان کار ادبی است ، که بجای گواه های ادبی از سند تصویری وام گرفته اند .به بیان دیگر این پژوهش ها در اصل خوانش همان مفاهیم مرکزی در ادبیات است اما بجای ارجاع به متن ادبی به متن تصویری باز گشته اند .از این رو، ساده می توان در یک ویرایش تازه فقط گواه های ادبی را بجای سند های مثالی تصویر باز نشاند .

ازسویی، چون آموزش دانشگاهی ما، به دلیل فرصت های شتابزده ، استوار به توان « کارگاهی » است ،و واحد های نظری با این تمرین های « کارگاهی » به شکلی توام نیست که بتواند به لایه ی تجربه های شخصی دانشجویان رسوخ کند . از این رو دانشجویانی که با این پرسش ها به شکلی درگیرند ، سعی می کنند به پاسخ های روشن وصریح در همان کارگاههای عملی راضی شوند .

اما با کمی دقت نظر در می یابیم ، این اصطلاحات صرفا به معانی کلیشه ای و رایجی باز نمی گردد که بتوان به سادگی چند خط آن را آموخت و بعد از دریچه آن آثار را دسته بندی کرد و به نقد وبررسی گذاشت . بل (به مثال) در پس اصطلاح رایج « پسامدرن » به مجادله هایی پرشور متفکرانی بازمی گردیم که کوشیده اند برای آشکار کردن و یا پیش بردن بحث مورد توجه خود به میزان قابل توجه ای نوشته وارجاع باز گردند . در این جا از خود می پرسیم آیا به واقع ، نقاش و مجسمه ساز نباید به دور از این مشغله ها ،بی وقفه کار کند ؟ در را به روی خود ببندد، و در خلوت خود به درونی کردن تجربه های بصری خویش بکوشد ؟ یا آن که امروزه می پذیریم به آنچه نتیجه کار می گوئیم. می توان روش های متفاوتی اتخاذ کرد . اما آنچه به درستی دانسته ایم این است که مفهوم کار نیز برای نقاشی که کارگاه خود را در اوایل قرن بیست ویکم و در جهان ارتباطات و انبوه تکثیر بی مهابای تصویر بنا کرده است ، با نقاش قرن نوزدهمی ، بسیار متفاوت است .کما این که بعد از گذشت پر فراز و نشیب تاریخ هنرهای تجسمی امروزه دانسته ایم بیشتر از این که نقاش به کار فیزیکی مسلح باشد ، به همراه آن باید اندیشه تازه ای را در تجربه هایش دنبال کند ، و به گمان من بعید به نظر می رسد این اندیشه بدون مشارکت و همراهی و همچنین درونی کردن، از فاصله دور وجودی و تا حد امکان تجربه شود . و بارها مهمتر مشکل بتوان به بحران تجربه های خود ، بی تفکر انتقادی معاصر اندیشید .

به هررو کوششی که در پی می آید در راستای همین ذهنیت (کاربردی کردن شماری از اصطلاحات ، برای دانشجویان هنرهای تجسمی) صورت گرفته است ، چرا که فکر می کنم وقت آن رسیده که هنرهای تجسمی ما در تجربه های انتقادی فرهنگ معاصر، فعالانه شرکت کند . نکته ای که نباید از یاد برد شمار روز افزون کتب ترجمه شده است ، بیشتر از هر چیز نیاز تالیف کردن این مفاهیم منتقل شده و خوانش آن برای دیگر حوزه ها ، (خاصه هنرهای تجسمی)احساس می شود ، بی شک در این راستا همت جمعی همه ما را طلب می کند . به هر رو ،حاصل کار (هر چه باشد) به تدریس واحد درسی تجزیه و تحلیل و نقد آثار نقاشی و همچنین تجزیه و تحلیل آثار تجسمی دانشجویان (مقطع کارشناسی)« موسسه آموزش عالی جهاد دانشگاهی شعبه مرکزی)باز می گردد ،از آقای اخویان رئیس دانشکده هنر به خاطر همراهی در اجرای طرح درس و دوستان خوبم که در کلاس ها برای پیش بردن بحث حاضر شدند ممنونم .

عکس از کاترین سیوردیک ۱۹۷۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

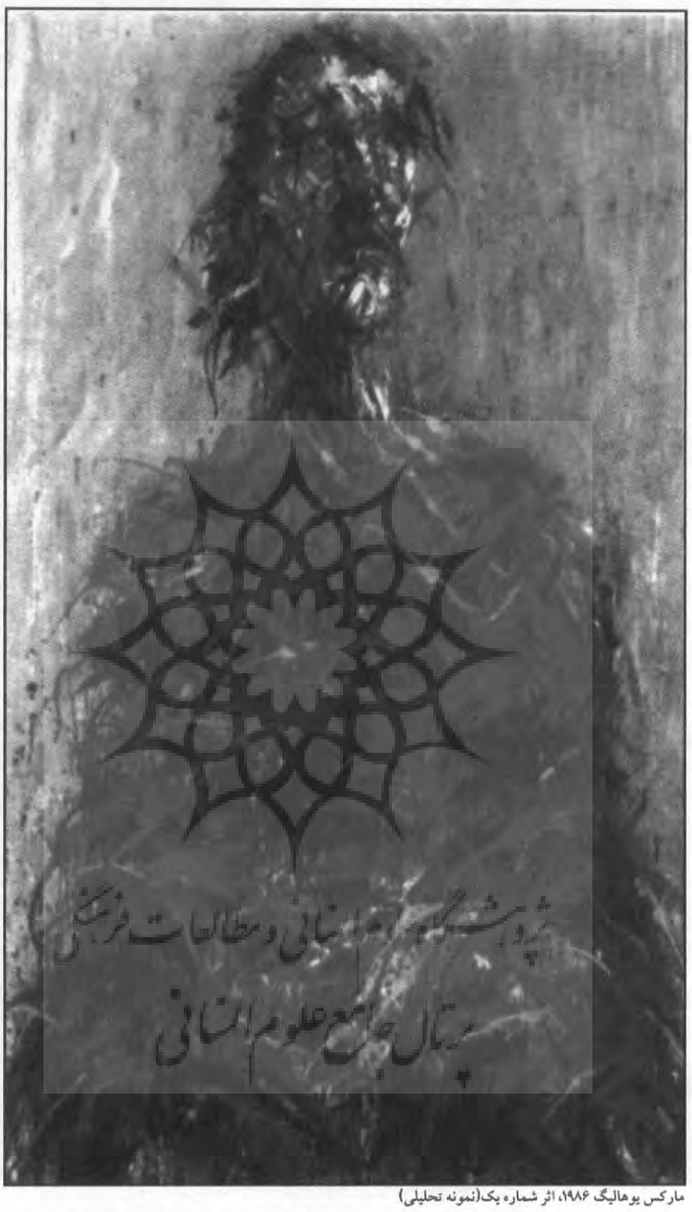
راوی ،یاد کرد (نمونه بارز آن را نیز در تک گویی درونی در رمان سیال ذهن باز می یافت) ۷» این نکته بسیار عجیب است که با تلاش باختین دانستیم که ناخواسته هیچ واژه ای ازآن ما نیست از این رو خواسته وناخواسته ما در گیرودار « گفته » خویش باحضور دیگری گام بر می داریم ، یعنی این که با دیگری هم سخنیم حضور او در ما قطعی است .به گفته باختین : « زبان برای آگاهی فردی ، در مرز میان خود و دیگری جای می گیرد . واژه در زبان ، نیمی از آن دیگری است ۸» .و این حضور دیگری در « گفته » ما ، آنچه باختین « مکالمه باوری »می خواند ، به عبارتی حضور بینا بینی است که به کار تشریح بینامتنیت نزد پساساختارگرایان گردید . اما کانون گفتمان بینامتنی، به طور عمده در دستور کار پساساختارگرایان بود که به طور فزایندهای به دیگر رشته ها کشیده شد و تمایز نگاه باختین با پسا ساختارگرایان را می توان چنین خلاصه کرد « آنچه باختین بینامتنیت می نامد نگرش اجتماعی است همان گونه که نسبت به موجودات انسانی چنین نگرشی دارد واز این رو این نگرش تا اندازه یی می تواند متمایز از نگرش پساساختارگرایانه یی باشد که در این لحاظ کردن عامل و خاستگاه های معنا آن را نه به مولفان انسانی بل که به خود زبان نسبت می دهد۹ . » به بیان ساده از آنجا که موقعیت اجتماعی « مکالمه » برای باختین بسیار مهم بود معنا را نیز برخواسته از این موقعیت اجتماعی انسانها می دانست ، اما پسا ساختارگرایان این معنا را به وضعیت و اتخاذ قراردادهای زبانی نسبت می دهند .

به طور خاص اصطلاح بینامتنیت ، در رویکرد انتقادی نظریه پردازان پساساختارگرا به عمده ترین مبانی ساختارگرایان بود که دامنه ی وسیعی به خود گرفت ، چرا که « منتقدان ادبی ساختارگرا بر این باور بودند که زبانشناسی سوسوری می تواند نقادی را یاری کند تا به صورت عینی ، و حتا ماهیتا علمی ، در آید منتقدان پسا ساختارگرای دهه ی شصت و پس از آن به این بحث پرداخته اند که نقادی ، همانند خود ادبیات ، ذاتا بی ثبات ، و حاصل امیال و انگیزه های ذهنی است . نظریه پردازان و منتقدان پساساختارگرا نخستین کسانی بودند که در تلاش برای برهم زدن تصورات موجود از معنای ثابت و تاویل عینی ، اصطلاح بینامتنیت را به کار گرفتند ۱۰. » برهم زدن اقتدار معنای یک متن با اتکا به خوانش و بکار گیری اصطلاح بینامتنی پیش رفت از آن جمله نوشته های رولان بارت راهگشاترین نمونه هایی برای متلاشی کردن اقتدار مولف و متن بود . اما این آزادی معنا و این سرخوشی متن نگاه انتقادی را نیز در بر داشت که خاصه نویسندگا ن فمینیست پیش کشیدند ، از نگاه منتقدان « فمینیست و پسا استعماری ، که دغدغه ی اجتماعات و افراد به حاشیه رانده و زیر ستم را دارند ،« مرگ مولف »و تجلیل از عدم قطعیت تاویلی ، چنان که در نظر منتقدانی چون بارت می نمایند ، یکسر نشان آزادی نیست . ۱۱ » چرا؟ چون در محاق خوانش های رها و بی قید وشرط افتادن و حذف « سوژه» ، گونه ای منتفی کردن سرشت خوانش زنانه است ، که از نگاه ناقدان زن محور در انسجام شکل متن نقش بنیادینی دارد ، اما در این خوانش آزاد زیر استبداد خوانش مردانه (باز) نادیده گرفته می شود . یا از این دست انتقادها رویکرد دسته ای از متفکران « ساختارگرا »مانند «ژرار ژنت» و « مایکل ریفاتر» به بینامتنیت یافتن مواردی از « قطعیت نقادانه ، یا دست کم امکان طرح مواردی قطعی ، ثابت و بی چون و چرا درباره ی متون ادبی است .۱۲ » با این همه ابداع بینامتنیت نصیب ژولیا کریستوا است «اصطلاحی که ژولیا کریستوا ، با الهام از تصورات میخائیل باختین از مکالمه گرایی (« رابطه ی الزامی هر گفته با دیگر گفته ها ») ، در اشاره به ساخته شدن یک متن از دیگر متن ها ، مطرح کرده است . در کل می توان گفت : « بینامتنیت ربطی به تاثیر پذیری (یک اثر یا مولف از اثر یا مولف دیگر) نداشته ، بل که مبتنی بر مناسبات گوناگون و از نظر تاریخی متنوع میان آثار به عنوان تولیدات متنی ناهمگون است (« تاثیر پذیری » صرفا صورت محدود شده و محدود کننده یی از بینامتنیت است ۱۳) » با این مقدمه ی بسیار مختصر می توان چنین خلاصه کرد :۱۴. « نشانه های ادبی مرجع خویش را در موضوعات موجود در جهان ، نمی یابند ، بلکه ریشه در نظام ادبی دارند . به قول بارت حتا متون واقع گرا نیز ، معنای خود را، نه از بازنمایی مستقیم جهان فیزیکی بل ، از رابطه ی خود با نظام های ادبی و فرهنگی حاصل می کنند ، ۱۴ » ۲ .« اثر ادبی ، به عنوان عرصه واژه ها و جملاتی که در محاق توانش های متعدد معنایی قرار گرفته است ، اکنون تنها به شیوه یی مقایسه یی قابل فهم بوده۱۵ .»۳. «... خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و دگر ساختارهای زبان شناسانه حرکت می کند . شاید مقایسه در این جا واژه ای نادرستی باشد چرا که سخن چندان بر سر استقرار یک اثر در رابطه با آثار دیگر نبوده و بیش تر به تثبیت وضعیت رابطه یی نشانه ها و آثار در چار چوب نظام های معنا باز می گردد .۱۶» ۴ .« بینامتنیت ، در عین حال که شرط وجودی همه‌ی متن ها است . ممکن است به صورت ارزش گذارانه نیز به کار رفته ، موجب تمایز گذاری میان دو گونه متن شود : متنی که می کوشد سرشت بینامتنی خود را پنهان کند و متنی که این سرشت را تصدیق کرده و به نمایش می گذارد ۱۷.»

هنرهای تجسمی و روابط بینامتنی

« فیلم ها ، سمفونی ها ، بناها ، نقاشی ها درست همانند متون ادبی ، پیوسته با یکدیگر ، همچنان که با دیگر هنر ها ، سخن می گویند . ۱۸ »

از جمله نشانه های بارز روابط بینامتنی در دنیای تجربه های بصری می توان به آثار دوره ای هنرمندان هنرهای تجسمی اشاره کرد ، عناصر ثابت و پایداری که خواسته نقاش می کوشد در ادامه کار هنری اش آن ها را در روش بیان خویش حفظ کند ، این عناصر تکرار شونده و این آثار که در بطن اشتراک درونی این عناصر «روش بیان» یک هنرمند را تشکیل می دهد ، در اصل حضور گونه ای روابط بینامتنی است « جنبه بینامتنیت در نقاشی را می توان با توجه به شیوه یی استنباط کرد که برخی نقاشی ها از آن طریق (چنان که در مورد تابلوهای دو لتی و سه لتی دیده می شود) توسط برخی نقاشی های دیگر تکمیل می شوند ، و این حاصل کار نقاشان در « نقل » سبک های به لحاظ فرهنگی مشخصی از مکاتب هنری یا هنرمندان پیشین است ۱۹.» نمونه دیگر این روابط را می توان در توان «کولاژ» به عنوان شبکه روابط آثار دنبال کرد « توانایی نقاشان در به هجو کشیدن سبک ها و شاکله ، حاکی از سطح بینامتنی عمیقی در هنر های تصویری است . نقاشی مدرنیستی ، با گرایش خویش به کولاژ ، ترکیب کردن رسانه های متفاوت ، و استفاده از « سازمایه ی مهیا » ، خود می تواند این درک از قابلیت نقاشی برای بیان بینامتنی را گسترش دهد . از این گذشته ، همان گونه که استاینر می گوید ، تمایل به گرد آوری نقاشی ها در قالب نمایشگاه ها ، هنر های تصویری را درگیر نوعی بینامتنیت اتفاقی می کند که دریافت آن هنرها را اساسا از خود متاثر می سازد . تصمیم گیری برای آن که چه نقاشی هایی در قالب یک کتاب به چاپ رسند ، روابطی میان نقاشی های منفرد ایجاد می کند که طبعا نمی توانند جز طراحی و نیت اصلی مطرح درآن آثار باشند .۲۰» این نکته نباید فراموش شود که امروزه در شاخه گرافیک ، دقیقا این رشته های ادامه دار تصاویر، که در ارتباط و به طور دورنی در کتاب حاضر می شوند جز ارزش آن به حساب می آید ، به بیان دیگر بینامتنی بودن تصاویر برای عبور دادن انبوه مضامین و سفارشات امروزه ، یکی از روش هایی است که گرافیست می کوشد ، با آن ، نظم درونی عناصر ناهمگون خود را سامان دهد . کما این که بد نیست بدانیم ، کولاژ کردن چه در محیط گرافیکی رایانه ها و چه در چند رسانه ای کردن و محیطی کردن سازه های هنری ،همه ، گونه ای پذیرفتن بینامتنیت است . دسته ای از آثار به تکیه به رمزگان مسلط و نشانه ها تصویری را به معانی ضمنی بیرون از خود هدایت می کنند ، این دسته آثار را می توان از تکه چسبانی های خرده تا هنر کانسپچوال و همچنین چند رسانه ای کردن و تلفیق آنان بادیگر توان های هنری دنبال کرد ، روابط بینامتنی در این آثار به وضوح آشکار است . هدف این دسته از آثار بیشتر از هر چیز بیان استعاری آن است تا جنبه سبک شناختی شان ، به همین دلیل در هنر معاصر و چند رسانه ای کردن و درهم آمیزی و تلفیق ، کمتر می توان به جنبه سبک شناختی آثار اشاره کرد . از نمونه های تصویری این نوع نگرش مضمونی « اثری از کروگر با عنوان « ما شاهد ضمنی شما هستیم » ، تصویری از چهره یک زن به صورت جزء جزء ساخته می شود . چهره زن در محاصره ی دیگر قطعات عکاسی است که عمدتا نمایش گر چیزهایی هستند که همچون منجوق ها ، قرص ها ، و پولک ها به نظر می



مارکس یوهالیگ ۱۹۸۶، اثر شماره یک(نمونه تحلیلی)

رسند . و متن مذکور کلمه به کلمه و به گونه یی روی این تصویر بر ساخته قرار می گیرد که ستون فقراتی از بالا تا پایین را مجسم می سازد ... برگین و کروگر ، از طریق چنین تلفیقاتی از متن و تصویر ، رمزگان هایی متعلق به حوزه ی تبلیغات و دیگر جنبه های تجاری زندگی مدرن را برای برهم زدن همسازه ی تصویر عکاسیک ، یعنی طبیعیت و شفافیت ظاهری فرهنگی رمزگانی شده ی گوناگون و با تلفیق رمزگان های متعلق به هنر « والا » و زمینه های هنری عامه پسند و تجاری (که معمولا از یک دیگر مجزا می شوند) صورت می دهند .۲۱» با این همه بیشتر این نمونه ها« بینامتنیت » را در ظاهر نشانه های دیداری به بحث می گذارد ، اما به گمان من دسته ای از آثار در شبکه ای از روابط پنهانی در تصویر کنار هم قرار می گیرند ، و عمده ترین کار تحلیل استوار به « بینامتنیت » آشکار کردن این روابط پنهان است . رابطه های پنهان شکل ها ، و عناصر تشکیل دهنده که صرفا در استفاده و به تکه چسبانی ظاهری خلاصه نمی شود .

رویکرد « بینامتنی » به هنرهای تجسمی

در شرح وبسط کارکردها و آنچه در زیر اصطلاح « بینامتنیت » خود را آشکار می کند ، آموختیم ، اندیشیدن به کار و جهان فردی گونه ای اندیشیدن در بطن اندیشه ی دیگری است ، پیش بردن خود به همراه دیگران است ، و مهمتر نقدی است به باور نقاشان مدرنیسم که می پنداشتند کار هنرمند خلق شکلی یکه است ، که توانسته باشد از گذشته خود بکند و حضوری منفرد و مجزا بیابد . آموختیم «شکل» ها نه تنها در رابطه باهم شکل می گیرند ، بل که در رابطه باهم نیز معنا می شوند .اما برخلاف نقاشان مدرنیسم که می کوشیدند دیگری را به هر بها و بهانه ای پنهان کنند ، می توان از راه دیگری رفت ، برای فهم موقعیت خویش در تجربه های هنری ، به تحلیل بینامتنی آثار پرداخت ، به عبارتی « بینامتنیت » را می توان گونه ای رویکرد تحلیلی به تجربه های هنری نیز دانست . از این رو می کوشیم رابطه بینامتنی آثار را کشف کنیم ، تا در یابیم یک اثر علی رغم نزدیکی و قرابتش با دیگر آثار ، چقدر فاصله شخصی گرفته ، به بیان ساده پذیرفته ایم که تجربه هنری ما ریشه در تجربه های دیگران دارد ، اما این به تنهایی کافی نیست ، فهم این نکته که رابطه بینامتنی آثار در چه سطحی از آنها اتفاق افتاده است . شاید مهمترین کاری باشد که در تحلیل روابط بین آثار به آن توجه می کنیم . به این اعتبار، دسته ای از روابط بینامتنی هستند که به سادگی مثال های فوق در نگاه اول رد یابی می شوند . به نمونه « سیندی شرمن برای به تصویر کشیدن آثار خود سبک های مشخص و بینامتن های بصری خاصی متعلق به حوزه های نقاشی ، عکاسی و سینما را به کار می گیرد . چنین کرداری نه تنها سرشت بینامتنی تصویر عکاسیک را آشکار ساخته ، بل که نکاتی را در خصوص ساخت هویت زنانه در شبکه ی رمزگان های بصری موجود در فرهنگ مطرح می کند .یا باربارا کروگر با تلفیق تصویر و متن ، از کشاکش موجود میان سلطه ی ظاهری و بی واسطه ی عکاسی بر دنیای واقعی و وابستگی آن به رمزگان ها ، ژانرها ، و قراردادهای مقرر بهره برداری می کند .۲۲» اما، روابط دسته ی دیگری از آثار به شکل مثال فوق ، یا به سادگی آنها آشکار نمی شود . از این رو می کوشیم تصاویر را در ارجاع بینامتنی ، به ژانر خود باز گردانیم یافتن ژانر (نوع) کاری خود در مسیر تاریخ گونه ای درک خانواده کاری دربستر ارزش های تصویری ، یک تحلیل بینامتنی است . در این نگرش به تصاویر بر آنیم که دریابیم ، چه میزان از ارزش ها و توان هنری که پیش کشیده ایم امروزی است و چه میزان از آن را می توان شخصی دانست ؟ در این راستا میزان قابل توجه ای از نشانه های کاری خود را در آثار دیگران باز می یابیم .و با دیگر دوستان دور و نزدیک خود آشنا می شویم که در توان کاری با ما شریک اند . از این جاست که تاریخ هنر یک سنت مرده و چیزی قطور و خاک خورده به حساب نمی آید . تحلیلی استوار به یافتن رابطه و کوششی در تمایز پیدا کردن با آنها .پس در گام نخست « بینامتنیت »، رویکردی است برای دسته بندی کردن تجربه های تجسمی ، و گونه ای جستن مسیر ارزش های بصری کار خود در میان انبوه تصاویر ، به بیان دیگر و قتی بتوانیم آنها را در توان شکل گیرشان به بستر خود باز گردانیم ، در اصل اثر را به حد تجربه های هم نوع خود نزدیک کرده ایم ، و از آنجا می توانیم به امکانات دیگر آن بیاندیشم . دوم «بینامتنیت» رویکردی است که تجربه های تجسمی را در برداشت دم دستی یا ریشه ای آن از دیگران نمایان می کند . یعنی یافتن این نکته که این اثر رابطه موضوعی با آثار دیگر دارد؟یا چه توانی از آنها را به خود تکه چسبانی کرده... ، یا نه در مسیر تجربه های دیگران توانسته بعد تازه ای را هم آشکار کند . به بیان ساده تجربه های تجسمی خارج از کارکردهای متفاوت عناصر آن نیست ، یافتن زمینه آن ، گمانه زنی درباره ظرفیت های شخصی آن نیز هست .

کاربرد های عملی « بینامتنیت »

« مبنا یابی آثار و جنبش های هنری »

مبنایابی آثار : آثار تجسمی قبل از هر چیز بار آمده از توانی از عناصر تجسمی است ، در مبنایابی ، آثار را به ساختار عناصر اولیه آن باز می گردانیم ، تا دریابیم یک اثر تجسمی ، به چه میزان از عناصر ، و از کدام توان آن برای به قاب در آمدن به گونه یک تجربه هنری سود جسته است . به بیان دیگر تشریح کردن اثر به عناصر و کیفیت های مبانی هنرهای تجسمی . یعنی به دور از موقعیت های تاریخی ، جریان ها را از رویکرد مبانی وآنچه عناصر تشکیل دهنده هنر نقاشی می نامیم به بحث بگذاریم در این رویکرد هدف بیشتر از هر چیز یافتن توانایی جریان ها نه از مفاهیمی که پیش برده اند بلکه از جنبه کیفیت های بصری و عناصر بصری است . به منظور یافتن این نکته که جریان ها در خود نقاشی چه چیز تازه ای را پیش کشیده اند . این نگاه، تاریخ نقاشی را بر اساس پی رفت منطقی دسته بندی نمی کند ، بلکه این رویکرد ، ارزش جریان های هنری در خود توان هنریشان به بحث می گذارد .

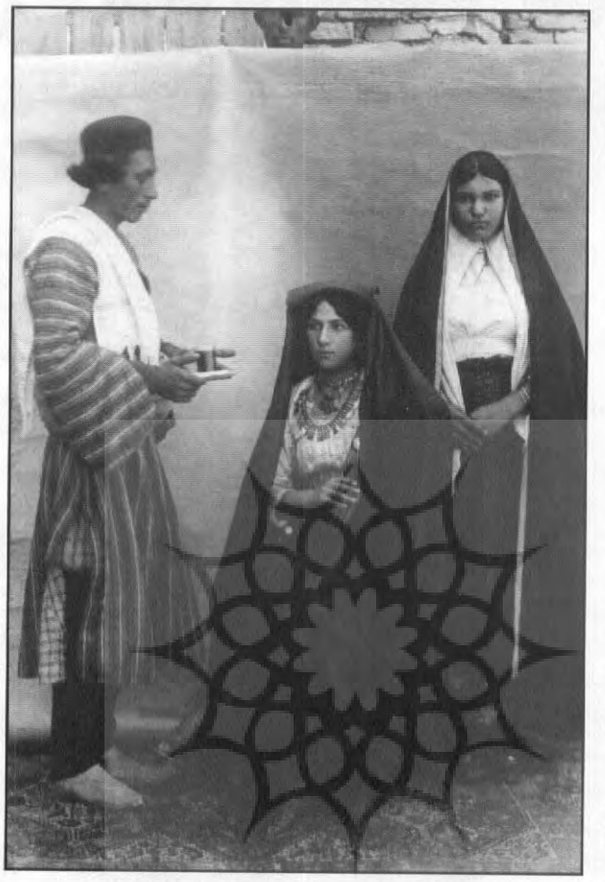
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
بروک نومان ۱۹۷۱

مبنایابی جنبش ها ؛ جنبش های هنری را نیز می توان از این رویکرد نگریست ، هر جنبش به علل های متفاوتی توانی از عناصر را در خود نهفته دارد و بخاطر همین ارزش نیز به خود می بالد ، به مثال ، جنبش « امپرسیون» می کوشد ، با حذف خط نهایت دقت خود را در تلفیق رنگ ها آشکار کند ، کنتراست و حضور مکمل رنگ ها در جنبش « امپرسیونیسم » به اوج خود نزدیک می شود ، می توان به اختصار جنبش امپرسیون را در مبانی خود به ظرفیت یابی در کنتراست رنگ ها خلاصه کرد . هر اثری که بتواند به دور از حضور عناصر دیگر بر هارمونی رنگ ها استوار باشد ، خواسته و ناخواسته گونه ای رابط بینا متنی با آثار امپرسیون می یابد .

تمرین کارگاه

۱.اثر شماره یک را مبنا یابی کنید و مبنای تشکیل دهنده آن به بحث بگذارید .
۲.اثر را به عنوان « متن » در تاریخ هنرهای تجسمی تجزیه و تحلیل کنید .
۳.روابط « کیفی » و روابط « ساختاری » آن رابا دیگر آثار تشریح کنید .
×بررسی و تحلیل خود را به آدرس نشریه تندیس (کارگاه نقد) ارسال نماید ، تا بعد از بازنگری به عنوان نمونه های تحلیلی در شمارگان آتی نشریه آورده شود .

۱.(۱،۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱) از کتاب (بینامتنیت) گراهام آلن /ترجمه ی پیام یزدانجو . تهران ۸۰
۲.(۲) لذت متن /رولان بارت . ترجمه ی پیام یزدانجو . تهران ۸۲
۳.(۳، ۱۳، ۱۷) فرهنگ اندیشه ی انتقادی (از روشنگری تا پسا مدرنیته) ویراسته ی مایکل پین /ترجمه پیام یزدانجو . تهران ۸۲
۴.درباره نقش دیگری در ادبیات داستانی نگاه کنید به : ساختار وتاویل متن /بابک احمدی (محراب مردگان) هنری جیمز .
۵.ساختارگرایان : « ساختارگرایی جنبش انتقادی فلسفی و فرهنگی مبتنی بر نشانه شناسی سوسوری در راستای تعاریف درباره سوسور از نشانه و ساختار زبان شناسانه است . این انقلاب فکری را « چرخش زبان شناسانه » نام نهاده اند .» (پیشین/گراهام آلن)
۶.اصطلاح بینامتنیت نخست با توسط کریستوا در اواسط تا اواخر دهه ی شصت مطرح شد (در مقالاتی چون « متن در بند » و « واژه مکالمه رمان » که در (به سوی پسامدرنیسم) ترجمه پیام یزدانجو آمده است.
×تصاویر از :
۷.- Art since 1960 new edition / thames &Hudson / london 2002.
۸.- the prestel dictionary of Art and Artists in the 20th Century.newyork(2000)



منصور صانع یکی از عکاسان پرتلاش کشورمان می‌باشد که به‌دور از پایتخت در میان مردم باصفای شیراز دست در کار تحقیق و پژوهش پیرامون «پیدایش عکاسی در شهر شیراز» دارد. آنچه در ادامه می‌خوانید گزیده مقدمه‌ای است به قلم ایشان از کتاب بیاد شیراز که در زمستان سال ۸۰ انتشار یافته و هم‌اکنون نیز تدارکات چاپ مجدد آن نیز در حال انجام است

«تندیس»

مجموعه حاضر یادی از شیراز قدیم است، شیراز دوران کودکی، روزهای قتل و رفتن به دارالسلام(۱) روزهای تولد صاحب‌الزمان و گذاشتن توپ تخم‌مرغی روی فواره حوض جلو غرفه‌های مغازه‌ها، روزگار فیلم‌های وسترن و فانتوماس(۲)، و عصرها وقتی منگ از کوچه پشت سینما مترو خارج می‌شدی، چه بوی عجیبی به مشامت می‌خورد. صحرای کاهویی خیابان باغشاه(۳) و کش رفتن آن‌ها در حین قدم زدن به‌سوی خونه عمه، خیابان‌های خلوت و تک و توک ماشین‌های در حال گذر، خیابان وصال و خیام و عیدها و گل اشرفی‌هایی(۴) که دسته‌دسته روی سرما می‌ریختند، رفتن دوشنبه‌ها به آستانه سید علاالدین‌حسین و بعد خوردن آش کارده(۵)، عید و گربه نوروزی(۶) و پَری که لای کتاب می‌گذاشتیم(۷) و بچه‌ها بهش شکر می‌دادن. و کرایه نفری ۵ ریال(۸) بستنی‌بندی سه‌راه احمدی و قسمت زنانه(۹) که با مادر می‌رفتیم و زنگ می‌زدیم تا بستنی بیاورد، کیهان بچه‌ها و عباس یمینی شریف، روزهای سینه زنی و حرکت اسبی شبیه ذوالجناح و بابام که توی باغچه کنار خیابان می‌نشست و می‌گریست.

.... این کتاب یادی است از همه آن روزها و خاطراتی که با این عکس‌ها برای نسل‌های بعد از ما می‌ماند که شیراز، چه شیرازی بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌یاد شیراز

۱. قبرستان قدیمی شیراز
۲. سری فیلم‌هایی که قهرمانی شبیه بتمن داشت و در دهه شصت میلادی در فرانسه ساخته می‌شد.
۳. خیابان فلسطین فعلی
۴. شکوفه درخت نارون
۵. آش ترشی که با کارده که گیاهی بومی مربوط به جنوب فارس است پخته می‌شود.
۶. در اطراف شیراز و در کوه‌های نزدیک به شهر در اواخر اسفند کرم‌های پشمالوی رنگارنگی دیده می‌شوند که بعداً به پروانه تبدیل می‌شوند. این کرم‌های پشمالو را گربه نوروزی می‌گویند.
۷. در سی چهل سال پیش بچه‌ها برای سرگرمی لای کتاب‌های خود پَر می‌گذاشتند که پولدارها معمولاً از پَر طاووس و بقیه از پَر مرغ و خروس استفاده می‌کردند.
۸. کرایه تاکسی در شیراز یک نفر پنج ریال دو نفر هفت ریال و سه نفر ده ریال بود.
۹. تا چند سال پیش، کافه‌ها دو قسمت مجزای زنانه و مردانه داشتند که جهت اطلاع فروشنده زنگی را در کنار هر میز در قسمت زنانه تعبیه می‌کردند.