

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
The Threshold of Singularity or Hybridity of Works in Contemporary
Architecture; on the boundary between creation and forging
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

آستانه یکتایی یا پیوندخوردگی آثار در معماری معاصر؛ در مرز میان آفرینش و برساختن*

سحر علینژاد مجیدی^۱، وحید شالی‌امینی^{۲*}، هما ایرانی بهبهانی^۳، محمد ضیمران^۴

۱. پژوهشگر دکتری تخصصی معماری، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. دکتری تخصصی شهرسازی و آمایش، استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۳. دکتری تخصصی معماری، استاد تمام، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۴. دکتری معرفت‌شناسی و آموزش فلسفه، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۰۷ تاریخ اصلاح: ۹۷/۰۸/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۹/۰۵ تاریخ انتشار: ۹۸/۰۱/۰۱

چکیده

بیان مسئله: در نوشتار با ترفند پاورقی و ارائه منابع می‌توان حضور دیگری را در روایت بازتاباند، اما تاریخ معماری آثار مستندسازی شده و نشده‌ای را در برمی‌گیرد که حضور دیگری در آنها پیدا و پنهان است. بحث بر سر جعلی^۱ یا اقتباسی^۲ بودن اثر از اموری است که در دهه‌های آخر قرن بیستم در هنر معاصر مطرح شده‌اند. از سویی کشمکش بر سر آفرینش متأثر از خودآیینی^۳ یا دگرآیینی^۴ اثر، در مقابل برساختگی (جعلی) آن، دغدغه‌ای دیگر است.

هدف و پرسش: بنا بر ماهیت، پژوهش به بازشناخت آستانه هم‌پیوندی/یکتایی، آلوگرافی^۵ (چندامضایی)/آتوگرافی^۶ (تک‌امضایی) و شناسایی مرز اقتباس/برساختن وابسته است. پرسش‌های پژوهش عبارتند از: الف. در گفتمان معماری خودانگیختگی متأثر از دگر نیرویی درونی را چگونه می‌توان تفسیر کرد؟ ب. مرز میان اقتباس و برساختن (جعل) کجاست؟

روش: پژوهش با ماهیت کاربردی، با راهبرد تحلیلی-تفسیری متکی بر استدلال منطقی است و بر پایه واکاوی چگونگی پیوندگونی و خویشاوندی آثار، با تکیه بر رهیافت درهم‌آمیزی افق‌ها، مبتنی بر فرایند «میان‌متنی» شکل گرفته است. برای روشن شدن پاسخ پرسش‌های پژوهش، نمونه‌هایی از تاریخ هنر و معماری معاصر ایران (دهه ۵۰ سی و چهل) مطرح می‌شوند.

نتایج: پژوهش نشان می‌دهد فرایند میان‌متنی را می‌توان به عنوان رهیافتی نظری در مطالعات معماری به کار بست و تأکید دارد که متون (آثار) معماری خودآیین نیستند و هر اثری در گفتگومندی میان آثار پیش و پس از خود قرار دارد. این به معنای آن نیست که آثار جعلی را نیز بر مدار میان‌متنیت قرار دهیم چرا که آثار جعلی برخلاف آفرینش اثر در فرایند میان‌متنی بر پرسش‌های شناختی اصرار نمی‌ورزند و از مجال گفتگو میان آثار و همراهی مخاطب، تهی هستند.

واژگان کلیدی: برساختن (جعل)، یکتایی، فرایند بینامتنیت، اصالت و اعتبار اثر، پیوندخوردگی.

دکتر محمد ضیمران در دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی ارائه شده است.
**نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۳۴۴۹۳۸۵، vah.shali_aminini@iauctb.ac.ir

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری سحر علی‌نژاد مجیدی با عنوان «بازخوانی روایت معماری معاصر ایران با تأملی بر فرایند میان‌متنیت» است که به راهنمایی دکتر وحید شالی‌امینی، مشاوره دکتر هما ایرانی بهبهانی و

مقدمه

کند. در این مقاله واژهٔ روایت‌گری به‌عنوان ساختاری برساننده و بازنمایانندهٔ جهان برگرفته از آرای «میخائیل باختین» است و در واژهٔ «میان‌متنیت»^۱ وام‌دار آرای «ژولیا کریستوا» و «رولان بارت» هستیم.

روش و فرایند پژوهش

پژوهش از نوع کاربردی و با سامانهٔ جستجوی کیفی بوده است. پژوهش با رویکرد تفسیرگرایی متکی بر فرایند میان‌متنی با شیوهٔ تحلیلی-تفسیری، همراه با تفسیر معنایی، به تحلیل آرای نظریه‌پردازان پرداخته است که به شیوهٔ کتابخانه‌ای و بررسی اسنادی گردآوری شده و بر استنتاج منطقی در تحلیل داده‌های فرایند پژوهش تکیه داشته است. فرایند پژوهش سه وجه را دربرداشته است (تصویر ۱). در وجه اول، مفاهیم «فرایند میان‌متنی»، «پیوندخوردگی» و «فرایند اقتباس در مقابل برساختن» بیان شده است، در وجه دیگر، به نسبت موضوع با معماری، به «حرکت گفتمان‌ها و گفتگومندی در فضای سوم» و تبیین «معماری؛ فرایند شکل‌یافتن اثر به مثابهٔ میان‌متن» و «بازآفرینی و بازتفسیر در مقابل رونوشت‌برداری» پرداخته شده است. در سوی دیگر، دو موضوع «از آن خودسازی، اقتباس و گفت‌وگومندی» و «هنرمند مؤلف؛ هنر تصنیفی و خودآیین در مقابل هنرمند چندامضایی و هنر اقتباسی و دگرآیین» بازشناخته شده‌اند. فرایند میان‌متنی و مفهوم پیوندگونی، پایه‌های تحلیل نگارندگان را ساخته‌اند؛ فرایند میان‌متنی بر آنست که پدیده‌ها تنها از راه گفت‌وگومندی معنا می‌یابند و رابطهٔ متن‌ها رابطه‌ای پایان‌ناپذیر است. مفهوم پیوندگونی در نگرش امروز وام‌دار کاربرد آن توسط باختین در کتاب «تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان» (The dialogic imagination, 1936) است. همچنین «همی‌بابا» مفهوم پیوندگونی را در «تعهد به مبانی نظری» (The Commitment to Theory, 1989) چنین بیان می‌کند: «چیزی جدید، نه این و نه آن، که برخاسته از فضای سوم است» (Bhabha, 1994)، نقش خواننده در تفسیر اثر را در برابر اثرمحوری (خودپایندگی اثر) یا مؤلف‌محوری (مطلق‌انگاری ایده‌های خالق) قرار می‌دهد. با تکیه بر چهارچوب نظری، به پرسش‌های پژوهش پرداخته‌ایم. در انتها، تحلیل نمونه‌هایی از آثار (به مثابهٔ متن) با تأملی بر خوانش میان‌متنی ارائه شده است تا فرایند میان‌متنی، به صورت کلی بازشناخته شود.

مبانی نظری میان‌متنیت و پیشینهٔ پژوهش

برای خوانایی و دقت در بررسی، متونی که با این پژوهش پیوستگی دارند در دو گستره شناسایی می‌شوند. نخست پیشینهٔ نظری پژوهش که از مهم‌ترین نظریه‌های باختین گرفته شده است: میان‌متنیت، که همانا تخیل مکالمه‌ای (دیالوژیسم)^۱ و چندآوایی^۲ (پولیفونی) است. میان گفت‌وگومندی و

روایت‌ها در فرایند گفتگومندی و از میان گفتمان در فضای سوم شکل می‌گیرند و آن‌چنان که واقع‌گرایان می‌گویند، تنها برآمده از جهان عینی (فضای اول)، یا آن‌گونه که فراواقع‌گرایان و برساخت‌گرایان اجتماعی می‌پندارند، تنها برآمده از دنیای ذهنی (فضای دوم) نیست. روایت‌ها در گفت‌وگو میان کلام مسلط با سخن میزبان آن محقق می‌شود. در نگاه کهن از هنرمند انتظار خلق شاهکاری یکتا، اثری کمال‌یافته و بازتابندهٔ نگاه آرمانی متأثر از نبوغ او می‌رفت. اما همراه با مدرنیته، اثر گسترهٔ بی‌پایانی از تولیدات هنری و تصاویر را در بر می‌گیرد و از انتزاع‌گرایی «کاندینسکی» تا روزمره‌ها و حاضر و آماده‌هایی که با امضای «مارسل دوشان» اثر هنری شدند. از دگردیسی زبان و فرهنگ رایج و کاربست واژگان در تصویر در جنبش دادائیسم تا تکثیر فرهنگ و زبان رایج در هنر پاپ.

این ابدیت «عمودی» حقیقتی الهی نیست که هنرمند امروز بدان ارجاع می‌دهد، بلکه بی‌نهایتی «افقی» از تصاویر زیباشناختی است (Groys, 2008: 17). اثری که تصاویر [هنرمندان مدرن] بر آثار هنری پس از خود اعمال کرده‌اند، نه در یکتایی آنها، بلکه در توانایی‌شان در آشکارگی به عنوان نمونه‌هایی ساده از بی‌نهایت تصاویر متنوع بالقوهٔ دیگر است. آنها نه تنها خود را معرفی می‌کنند، بلکه همچون اشاره‌گری به توده‌ای پایان‌ناپذیر از تصاویر خلق‌نشده، ارجاع دارند (Ibid: 16). بازشناخت اثر اصل یا جعلی، در بازشناسی آثار به وسواسی در معماری معاصر بدل شده است. به اعتبار عصر ارتباطات و انقلاب فن‌آوری، تکنولوژی‌هایی فراهم آمده‌اند که امکان تشخیص فریب و برساختن را در هنر فراهم می‌آورند و از این رو دنیای هنر به طور فزاینده‌ای تحت تأثیر تأییدیه‌ها و مهر صحت و اعتبار هنری قرار گرفته است و شناسایی اصل از کپی اهمیت روزافزون یافته است.

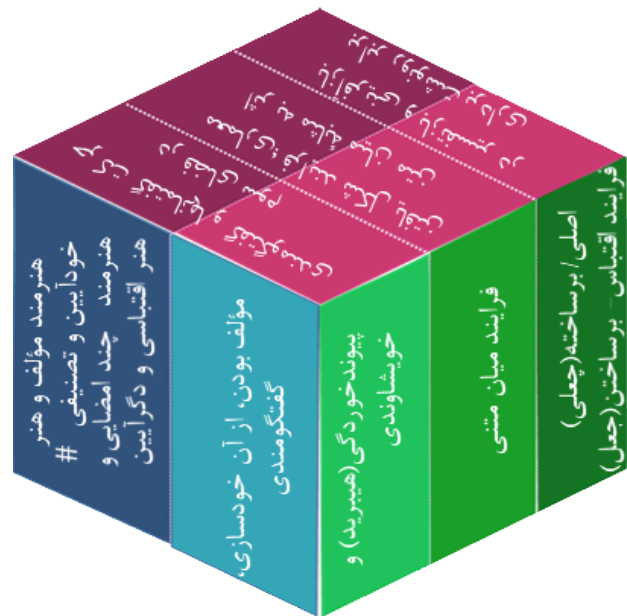
«تئوری لنین» در کتاب خود (۲۰۱۱) نشان می‌دهد، اعتبار، آن‌گونه که ما فکر می‌کنیم، مفهومی صرفاً مدرن است و نوآوری‌های اخیر در زمینه‌های علمی، باستان‌شناسی، پزشکی و جرم‌شناسی همگی موجب شده تا جعل بیشتر قابل تشخیص شود و تشخیص برساختگی آثار ضروری به نظر برسد. او استدلال می‌کند که علم رمزگشایی، ویژگی‌های منحصربه‌فرد هنر و هنرمند را به سطحی پیچیده تبدیل می‌کند که تنها با مهارت فریبنده و پارانوایا (بدگمانی) جهان هنر همخوانی دارد (Lenain, 2011). این پژوهش، بر خوانش میان‌متنی آثار معماری استوار است. محور مورد مطالعه، بازشناسی آستانهٔ پیوندگونی متون (آثار) در مقابل تقلید و برساختن است. با توجه به اهمیت شناسایی مرز میان (اصل/کپی)، (برساختن/اقتباس) و (مؤلف بودن/از آن خودسازی)^۳ در شکل‌گیری تاریخ معماری، این پژوهش بر آنست چگونه روایت و تفسیر آثار معماری در رابطهٔ میان‌متنی و پیوندگونی با یکدیگر را بررسی و تحلیل

در بخش دوم به گستره مطالعات بازشناخت برساختن (جعل) در هنر و معماری می‌پردازیم: «ساندور رادنوتی» در کتاب «جعلی: جعل و جایگاه آن در هنر» (۱۹۹۹) به سازندگان هنر تقلیبی و کپی‌های هنری می‌پردازد، نقش فریب در دنیای هنر را بررسی می‌کند و این مسئله را مطرح می‌کند که آیا برساختن و کپی را می‌توان به عنوان هنر دانست. او با ارزیابی انگیزه‌های زیباشناسی و احساسات زیباشناختی، داستان خود را بسان تحلیل انتقادی از مرکز جهان هنر مطرح می‌کند و هنر را از دو منظر مرکز و حاشیه جهان هنر می‌نگرد.

«هودسون هیک» در رساله دکتری فلسفه خود (۲۰۱۰) در دانشگاه مریلند به موضوع کپی‌رایت و متافیزیک، اخلاق و زیباشناسی پرداخته و بیان می‌کند اگرچه جعل هنر در طول تاریخ هنر غربی مستند شده است، اما بحث فلسفی در مورد آن در هنر، موضوع نسبتاً جدیدی است که عمدتاً در نیمه دوم قرن بیستم آغاز شده است، او به برخی از مشکلات فلسفی که عمل و محصولات جعلی هنر در جنبش معاصر هنر به وجود می‌آورند، اشاره می‌کند و پیشنهاد می‌کند هنر برساختن، کپی و تقلید به جای مسائل پیرامونی زیباشناسی، به قلب مسائل هستی‌شناسی هنر، در تقاطع با زیباشناسی، اخلاق و فلسفه هنر بپردازد.

«وینی ماس» و همکارانش در کتاب «کپی و چسباندن: راهنمای کپی‌کردن معمارانه غیرمتعارف» (۲۰۱۸) بیان می‌کنند که در سراسر جهان، صحبت از مکتب فکری و فرقه‌ای تازه است و معماران در موضع نوآوری و اصالت با یکدیگر به رقابت می‌پردازند. تنش بین سنتی و نبودگی در رشته معماری اساسی است؛ زیرا معماران به راحتی و به شدت از طرح‌های گذشته وام می‌گیرند و توأمان با آن رقابت می‌کنند. در کتاب به این نوع تفکر مدرنیستی پرداخته شده که نوآوری سرگرمی تازه‌ای در معماری معاصر به همراه آورده است: «مفهوم مؤلف‌بودن، اعتبار و اصالت؛ گویی همه برآند چیزها را متفاوت انجام دهند». آنها در کتاب به بررسی امکان کپی در معماری می‌پردازند. در حالی که در علم، تعریف بنیادین در این رابطه رایج است، این نوع نگرش در معماری تابو به نظر می‌رسد. «اکنون زمان متوقف کردن این تلاش وسواس‌گونه در منحصربه‌فرد بودن است» (Maas & Madrazo, 2018).

بن‌مایه کتاب «گدایی، سرقت و وام‌گرفتن: هنرمندان علیه اصالت» [عنوان برگرفته از آهنگی به همین نام (۱۹۷۲)؛ (۲۰۱۰)] نوشته «رابرت شور» (Shore, 2017) کپی‌کردن را یکی از بنیادین‌ترین غرایز انسانی معرفی می‌کند. او اشاره می‌کند که ما از گهواره تا به گور در حال کپی از دیگرانیم، به گونه‌ای که گویی این نوع یادگیری، در رحم مادر برای ما برنامه‌ریزی شده است و انسان‌ها به طور طبیعی بدان عمل می‌کنند. جادوی شکسپیر از آن روست که او بر شانه‌های دیگر نویسندگان ایستاده است؛ نسل‌های پیش این کنش را منطقی انجام می‌دادند.



تصویر ۱. مدل نظری پژوهش. ماخذ: نگارندگان.

چندآوایی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد؛ چنان‌که چندآوایی ویژگی‌گفت‌وگومندی است. الهام‌بخش‌باختین برای خلق نظریه چندآوایی مفهوم صدا در موسیقی بود. «این چندآوایی که در آن همه صداهای شیوه‌های مساوی بازتابانده می‌شوند، موجب گفت‌وگومندی می‌گردند» (Samoyault, 2005: 11). تخیل مکالمه‌ای (گفت‌وگویی) در متن که برآمده از نظریه چندآوایی بود، به خصوص از سوی فیلسوفانی نظیر «میشل فوکو»، «لویناس» و «ریکور» که در باب مفاهیمی نظیر «دیگری» و «گفتمان» مطالعه کرده بودند، مورد توجه قرار گرفت. فوکو در کتاب «دیرینه‌شناسی دانش» (The Archeology of Knowledge: 1969) edge) به مفهوم میان‌متنی اشاره می‌کند، اگرچه آن را صورت‌بندی نمی‌کند: «مرزهای یک کتاب هرگز روشن نیست ... فراتر از نظام درونی و فرم مستقل آن، در شبکه‌ای از ارجاعات به کتاب‌ها، متون و جملات دیگر قرار دارد: درواقع گره‌های درون شبکه‌ای گسترده است ... کتاب شیئی ساده در دستان شما نیست، باید گفت که یگانگی آن نسبی و دگرگون‌پذیر است» (Foucault, 2004: 15). نخستین بار «کریستوا» در مقاله «کلمه، گفت‌وگو، رمان» (Le mot, le dialogue, le roman) (1966) در بررسی آرای باختین، اصطلاح میان‌متنیت را وارد عرصه نقد و نظریه‌های ادبی کرد (ن.ک: آلن، ۱۳۹۲: Kris- 2001; Culler, 1984; Kristeva, 1980; teva). او با طرح واژه میان‌متنیت برآن بود تا سنتزی از جدل میان نشانه‌شناسی ساختارگرای «سوسور» و تخیل مکالمه‌ای (گفتگویی) باختین (Holquist, 1990) به وجود آورد. بینامتنیت تنها بحثی در حوزه مطالعات ادبی نبوده، پیامدهای دامن‌گیرش کل حوزه فکری و فرهنگی را در بر می‌گیرد (آلن، ۱۳۹۲: ۸).

دوران پسامدرن امکان سخن گفتن از اصالت و یکتایی اثر وجود ندارد چراکه آثار هنری همگی به صورت آشکار مجموعه‌ای از خرده‌ها و پاره‌های هنر از پیش موجود هستند (آلن، ۱۳۹۲: ۱۱).

ب. مسئله آفرینش‌گری برآمده از نبوغ هنرمند
«کانت» در رساله «نقد قوه حکم» بیان می‌کند: نبوغ قریحه‌ای است که به هنر قاعده می‌بخشد، پس نبوغ یک استعداد ذهنی فطری است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌دهد (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۳). به تعبیر او هنر زیبایی که محصول نبوغ است، باید دارای اصالت باشد. به عبارتی اصالت از نظر کانت، اساسی‌ترین بخش قوه نبوغ نوابغ است: اصالت قریحه، جزء ذاتی (امانه یگانه جزء) خصلت نبوغ را تشکیل می‌دهد (همان: ۲۴۷). کانت نبوغ را منحصرأ قریحه‌ای هنری و حالتی از ذهن می‌داند که نسبتی با قلمروی علم ندارد؛ چراکه در علم قواعد و روش‌های معلوم و از پیش موجود، تعیین‌کننده هستند. اصطلاح نبوغ، بیانگر ارزش و عظمت فردی، در رنسانس و عصر رمانتیک مطرح شد. متأثر از انسان‌محوری، مفهوم انتخاب بود و پیش‌زمینه آفرینش هنری قلمداد می‌شد. ظهور فیگور نابغه مدرن، اساساً برآمده از عصر روشنگری بود که از یک‌سو، با پاک‌سازی بی‌سابقه قدرت‌های میانجی با منشأ آسمانی و مظاهر وابسته بدان همراه بود و از سوی دیگر، به ایده برابری نظر داشت. مفهوم نبوغ در اروپا در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به عنوان کیشی تازه مورد توجه قرار گرفت. اواخر قرن هجدهم در پی عطش کشف و اختراع، بستر شکوفایی نابغه‌های مدرن است. علاقه‌مندان به نبوغ در دهه‌های پس از آن، مکتب رمانتیک، ادبیات و ژانر علمی را تهییج کردند، که از قدرت شگفت انسان در تسخیر طبیعت حکایت دارد. اما در جنبش‌هایی مانند هنر پاپ (در جامعه مصرف‌گرای آمریکایی که پس از جنگ شاهد رشد اقتصادی بود) و هنر سوررئال و اکسپرسیون (در اروپای مضطرب پس از جنگ^{۱۴}) شرایط فرهنگی و اجتماعی را بازتابانند که معیارهای زیباشناختی و ساختار شکلی تازه‌ای در هنر را سبب شدند و زمینه شکل‌گیری هنر مفهومی را فراهم آوردند و پس از آن بود که گفت‌وگوی میان هنرمند و مخاطب مورد توجه قرار گرفت. این گفت‌وگو زمینه‌ساز برجسته‌شدن نقش مخاطب در متن شد و مفهوم نابغه معنای خود را بیش‌ازپیش از دست داد؛ چراکه دیگر ایده‌ها و اندیشه‌ها در بستری از پیش موجود و در گفت‌وگومندی بارور می‌شوند.

پ. مسئله خویشاوندی و پیوند خوردگی حاصل از میان‌متنیت
هنرمند «رژیم کهن» نیت خلق یک شاهکار را داشت. تصویری که در حد کمال خود می‌توانست تجسم نهایی ایده‌های انتزاعی، حقیقت و زیبایی باشد. در مدرنیته هنرمندان مایل بودند که نمونه‌هایی از توالی بی‌پایانی تصاویر را ارائه دهند. همچون کاری که کاندینسکی با ترکیب‌ها یا کمپوزیسیون‌های انتزاعی‌اش، دوشان با روزمره‌ها و «اندی وارهل» با ایکون‌های تصویری

هنر معاصر؛ مسئله پیوند خوردگی میان آثار یا یکتایی برآمده از نبوغ

الف. مسئله اصالت^{۱۵} و یکتایی^{۱۶} (تکنیکی) اثر
اصالت ایده به معنای امری بدیع و تازه که تا پیش از آن موجود نبوده و به تجربه در نیامده، مفهومی است که در هنر مدرن مورد توجه و تأکید قرار گرفت، بدین معنا که اصالت و نوآوری حاصل‌شده از نبوغ خالق و آفریننده اثر است که آن را شاخص می‌کند و فرصتی است که می‌توان به آفریننده آن، صفت هنرمند داد. «آلفرد لسینگ» جعل را در برابر مفهوم اصالت و تاریخ تولید اثر قرار می‌دهد ... بداعت هنری و دستاورد، نه تنها یک اثر هنری خاص، بلکه کل تولیدات فرد یا حتی مکتبی را در بر دارد. وی این معنا از اصالت را نیز به زمینه تاریخی وابسته می‌داند (Lessing, 1965: 96-97). اصالت در فرهنگ غرب، برابر با معنای اصل بودن و به معنای صحت، اعتبار و ارزش است. منظور از اصالت، یگانگی ظاهری است که موجب تمایز اثری از دیگر آثار می‌شود. احتمالاً «یکتایی» در مقایسه با اصالت واژه‌های دقیق‌تر برای این مفهوم است؛ می‌توان با قاطعیت گفت، یکتایی شرط لازم برای اصیل خوانده‌شدن هر اثر هنری به گونه‌ای معنادار است، اما این یگانگی شرط لازم برای زیبایی اثر و تبدیل شدن آن به متعلق تجربه زیباشناختی نیست (لسینگ و داتون، ۱۳۸۹: ۳۴-۳۵). مفهوم اصالت در نظریه‌های فرهنگی و ادبی پسامدرن مورد تردید قرار گرفته است، در مفهوم سنتی «اصل» (اورجینال) در معنای مبدأ، ابدیتی «عمودی» و گاه حقیقتی الهی به کار می‌رفت، اما در جوامع مدرن «اصل» به جدید بودن و نوآوری اشاره داشت. با اهمیت یافتن هویت فردی و من متأثر از آن، مفهوم انتخاب در همراهی مدرنیته، هنر و هنرمند قرن بیستم بیشتر از پیش در جست‌وجوی نوآوری و امر نو بود، در این دوره نوآوری متکی بر نبوغ به مسئله، وسواس و تعهدی نو در هنر بدل شد. تأکید بر خلاقیت، کشف و ابداع سبب شد جهان هنر بیشترین دگرگونی‌های شکلی و سبک‌های هنری را در خود بیازماید و اثرگذاری بر مخاطب به هژمونی و سلطه‌گری هنرمند بیانجامد. نقش مقتدرانه هنرمند و اصلیت اثر هنری که از مفاهیم مسلط مدرنیستی بود، در جریان‌های پسامدرن در عصر بازتولید و بازنمودها مورد نقد قرار گرفت. به باور «والتر بنیامین»، اصالت یک چیز گوهی است از همه چیزهای انتقال‌پذیری که از آغاز در آن وجود داشته‌اند. از تداوم ماهوی‌اش تا گواهی‌اش به تاریخی که پس پشت گذاشته است. از آنجا که این گواهی تاریخی، بر اصالت اثر استوار است، چنانچه به واسطه بازتولید، تداوم ماهوی اثر اهمیت‌اش را از دست دهد، معنای گواهی نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد و آنچه به واقع در معرض خطر قرار دارد، اقتدار شی است (Benjamin, 1969: 4). بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند در

فرهنگ توده انجام دادند. تأثیری که این تصویرها بر تولیدات هنری پس از خود نهادند، نه در یکتایی آنها بلکه در قابلیت‌شان به عنوان نمونه‌ای ساده از میان انبوه تصاویر متنوع بالقوه، نهفته است. آنها تنها خود را بیان نمی‌کنند، بلکه همچون سرنخ‌هایی از توده بی‌پایانی از تصاویری عمل می‌کنند که منزلتی برابر با سایر نمایندگان‌شان که خلق نشده‌اند، دارند. همین ارجاع به انبوه بی‌کران تصویرهای نادیدنی است که در موقعیت‌های کرانمند سیاسی و هنری، به این نمونه‌های خاص افسون و اهمیت می‌بخشد... هنرمندان امروز نه بی‌کرانگی «عمودی» حقیقتی قدسی، بلکه بی‌کرانگی «افقی» تصویرهایی به لحاظ زیباشناختی برابر را مرجع قرار می‌دهند (Groys, 2008: 16-17). رویکرد معاصر، اقتباس را نوعی کنش فعال، آگاهانه و دوسویه می‌داند و نه صرفاً دریافت و پذیرشی منفعل، که بر خواست و گزینش تأکید می‌کند. «جولی ساندرز» در کتاب اقتباس و تصاحب (۲۰۰۶) به نقل از «دورا کارتمل»، در زمینه اقتباس، سه نوع انتقال، تفسیر و قیاس را مطرح می‌کند (تصویر ۲) اقتباس موجب طولانی‌شدن و بالارفتن لذت مربوط به خاطره می‌شود. اقتباس، ابزاری برای تداوم لذت اصل اثر و تکرار سبب تولید یک خاطره می‌شود. اقتباس از خاطره بهره می‌برد. خاطره‌ای که یا ناشی از خواندن یا بیشتر خاطره‌ای سیال است (Sanders, 2006: 25).

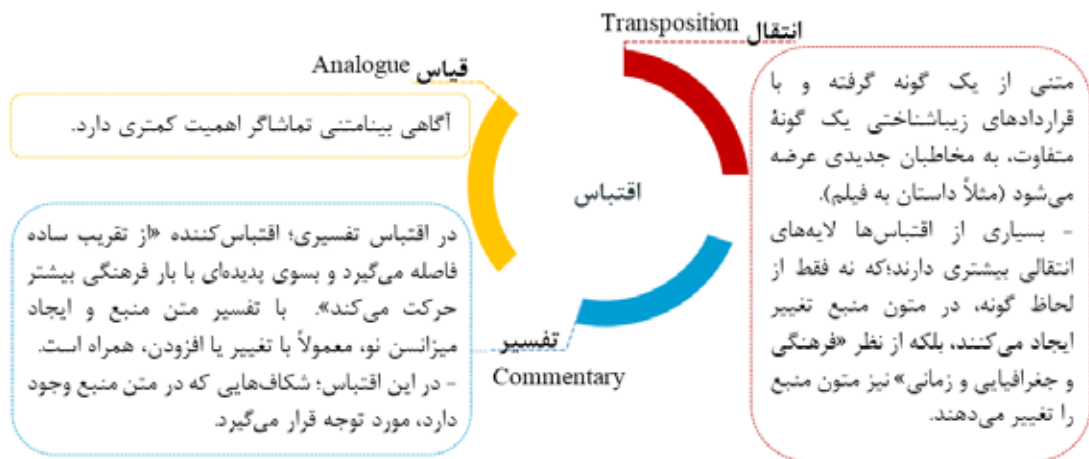
کنش دیگر، از آن خودسازی (کنش تصاحب) است. این دو کنش و رویکرد خلاقه (اقتباس و از آن خودسازی) وجوه مشترکی دارند اما توجه به وجوه تمایز این دو کنش، اهمیت دارد. ساندرز تأکید می‌کند که اقتباس، به رابطه با متن منبع اطلاعات یا متن اصیل اشاره دارد. از آن خودسازی، از منبع اطلاعات به سوی محصول در قلمرو فرهنگی تازه گرایش یافته است و ممکن است انتقال گونه‌ای را در برداشته باشد یا نه و متعهد به کنار هم گذاشتن حداقل یک متن در برابر متن دیگر است که به گمان او پایه خوانش و تجربه تماشای اقتباس‌هاست (Benjamin, 1969)؛ (Sanders, 2006: 20). «از آن خودسازی» در هنر، مفهوم آلوگرافی (چندامضایی) و همچنین تحلیل بنیامین در مقاله «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی» را بازتاب می‌دهد. به بیان او، مبتنی بر قابلیت تکثیر مکانیکی در دوران معاصر، به کمک پیشرفت‌های فن‌آوری، هاله گرداگرد اثر هنری فروگاشته شده است. همچنان‌که اثر هنری یکتایی و اصالت‌اش را از دست می‌دهد، ارزشی مردمی و اجتماعی به دست آورده و دست‌یافتنی‌تر شده است. در رویکرد هنر معاصر آنچه مورد توجه قرار می‌گیرد، بازآفرینی و زمینه‌مندسازی مجدد اثر، در زمینه‌ای کنشی با مفهومی تازه است که با عامل کنش‌مندی و کنش‌ورزی اثر دارای اعتبار و ارزش می‌شود. برخلاف اشتیاق هنرمندان مدرن به امر نو، هنرمندان از آن خودساز در رهیافتی میان‌متنی و به رسم پست‌مدرنیسم با بازگشت به تاریخ هنر، گفت‌وگویی چندپهلوی، طنزآمیز و هجوگون را با آن به وجود

می‌آورند. کریستوا مخالف کاربردی کردن میان‌متنیت به‌ویژه جست‌وجو برای یافتن منابع بود. وی این کار را ناممکن و نتیجه آن را شبیه «نقد منابع»، نقدی سنتی قلمداد می‌کرد. کریستوا برای میان‌متنیت نقش زایشی در فرایند آفرینش اثر (متن) قائل بود. بارت بر میان‌متنیت در فرایند خوانش اثر تأکید داشت. در فرایند میان‌متنی هنرمند با آثار پیشین به عنوان مخاطب وارد گفت‌وگو شده و از دیگر سو مخاطب خود را به چالشی تازه فرا می‌خواند. بازی با متون (آثار هنری) دیگر، در تداوم حرکت دوشان و به‌بازی گرفتن مفهوم اصالت است. در چرخه میان‌متنی، هنرمند از منظر «دیگری» وارد گفت‌وگو با هنرمندی دیگر و اثرش می‌شود. احساس و تجربه زیسته هنرمند و خوانش او از اثر پیش‌رویش آبخور شکل‌گیری آثارش می‌شوند. سپس مخاطب را فرا می‌خواند تا در این فرایند همراه او شود و این‌گونه در این فرایند نسبت میان مرکز و حاشیه و مرزها محو می‌شوند. در تصویر ۳ «ریچارد پرینس» با عکاسی مجدد از اثر «پاتریک کریوس»^{۱۵} به بازخوانی متن دیگری می‌پردازد و عنوان «اقتباس، اتخاذ و بازیافت» ساخت قطعه خود شما^{۱۶} را برای اثر برمی‌گزیند. در تصویر ۴ «موریمورا» با دستمایه قراردادن آیکون‌های غرب به بازی و ساخت‌شکنی قومی - جنسیتی دست می‌زند. اگر نژاد، او را در جامعه‌ای به حاشیه رانده، با بازآفرینی خویش در آیکون‌های فرهنگی آن، خود را به سوی مرکز می‌کشاند.

در پاسخ به پرسش اول، با (تصویر ۵) انواع مواجهه با دیگری و گفت‌وگومندی با سایر آثار و در (جدول ۱) تعریف و روشمندی میان‌متنیت، بیان شده‌اند. در فرایند پیشنهادی در معرفت‌شناختی متن مبتنی بر درک میان‌متنی، تجربه اثر هنری از هر افق ذهنی و شخصی، هنرمند و مخاطب، فراتر می‌رود و فرایند تفسیر فرایندی بی‌انتهاست. «هن تنها مجذوب دو تجربه بودم: یکی تجربه سوژه مشاهده‌شده و آن دیگری تجربه سوژه شاهد» (Barthes, 2000: 10).

خوانش فراخوانی برای هم‌حضور دیگری

فهمیده‌ام بین کتابی که در حال نوشته‌شدن است و چیزهایی که تا به حال وجود داشته‌اند، چیزی مکمل وجود دارد، کتاب باید بخشی نوشته‌شده از دنیایی نانوشته باشد (کالوینو، ۱۳۸۱: ۲۱۰). با توسعه رهیافت میان‌متنی، دامنه نفوذ آن از ادبیات فراتر رفته و زمینه خوانش سایر هنرها را چونان متن هنری فراهم آورده است. «جفری کیپنس» میان‌متنیت را به عنوان اصطلاحی رایج برای خواندن یک اثر در ارتباط با آثار دیگر در یک نظام مورد استفاده قرار می‌دهد. او همچنین در مورد رابطه میان متون به کتاب «اضطراب تأثیر» اثر «بلوم» اشاره می‌کند که موارد مختلف رابطه میان‌متنی را دربردارد و بر این نکته تأکید می‌کند که هیچ چیز با عنوان متنی مستقل در میان نیست و تنها رابطه میان متون را داریم (Kipnis, 2013). رویدادها نه بر اساس



تصویر ۲. انواع اقتباس. مأخذ: نگارندگان متکی بر کارتمل نقل از ساندرز (Sanders, 2006: 20).

اهمیت امروزشان، که مبتنی بر پیوستگی‌شان در طول زمان فهم می‌شوند و گزارش این رویدادها روایت‌ها را می‌سازد. از این رو آثار معماری و هنری را نیز می‌توان همچون رویدادها پنداشت. جایی که در آن داستانی وجود ندارد و حکایت و ارجاعی نیست. با روایت‌پنداشتن معماری، همچون دیگر روایت‌ها، این هنر، همان قدر که وام‌دار واقعیت است آن را نیز می‌سازد و به تعبیری دیگر جهان خود را شکل می‌بخشد. در بازخوانی هنر و معماری به مثابه روایت و متن، نه بر ایجاد و شکل‌دادن به فهم از حقیقت اثر که بر توالی، درهم‌تنیدگی کنش‌ها و رویدادها تأکید داریم. این نوع خوانش با تفسیر فرق دارد.



تصویر ۳. راست: اقتباس، اتخاذ و بازیافت=ساخت قطعه خود شما؛ پرنس، چپ عکس از کریوس. مأخذ: www.slideshare.net.

این خوانش توأمان معلوم است و مجهول، در هر تفسیری، شرحی، احوالی، کشفی و شهودی که به تعداد فراوان و طی هزاران سال تلنبار شده‌اند. پس این خوانش از نوع تفسیر نیست ... وضوح و تمایز این خوانش به سریت سر می‌ماند (دریدا و لاکان، ۱۳۹۵: ۱۴). «کالر» آن را «لذت آفرینش مدام» می‌خواند (Culler, 1975: 248). آنچه ناگزیر است، میل به دانستن است و آنچه لذت می‌بخشد، اکتشاف است (Goodman, 1976: 258). لذت این بازی، با گذر از اقتدارگرایی مؤلف، پس از آن هژمونی منتقد و فراتر رفتن از هاله اتوگرافی (تک‌امضایی) گرداگرد اثر، معطوف به خواننده است. خوانش اثر همراه با مرگ مؤلف، با تأکید بر رابطه مخاطب با ابژه تحقق می‌یابد. خوانش مستقل فرم و منطقی ورای ویژگی‌های ضمنی آن (مقتضیات عملکردی، زمینه و بستر طرح و ...) اهمیت دارد و باز تعریفی از رابطه انسان مرکز‌زدایی‌شده با هستی معاصر ارایه می‌دهد؛ تنها مؤلف، سوژه و زاینده اثر تلقی نمی‌شود و اثر در غیاب مؤلف به حیات خود ادامه می‌دهد. این‌گونه معماری از ابژه (محصول عینی) به سوژه (محصول ذهنی، قابل تفسیر) تبدیل می‌شود. در نگاه میان‌متنی، ایده‌های خلاقانه، حتی آنها که کاملاً



تصویر ۴. گفت‌وگویی درونی با فریدا کالو، موریمورا^{۱۷}. مأخذ: www.sartle.com.



تصویر ۵. انواع مواجهه با دیگری و گفت‌وگومندی با سایر آثار در مواجهه میان متنی. مأخذ: نگارندگان.

جدول ۱. میان‌متنیت؛ تعریف و روش‌مندی. مأخذ: نگارندگان.

تعریف و روش‌مندی	
<p>همواره با تراگونگی (تغییر) یا همان‌بودگی (تکرار) مواجهیم یا گرد برگشتن (تداوم) داریم و دگرگونگی؛ که بر چیز یا پدیده‌ای از پیش موجود استوار است.</p> <p>هر نظریه و کنشی دارای گذشته و خود در میان آینده‌ای است.</p> <p>این اصطلاح بر اثر متقابل متون (آثار) بر یکدیگر دلالت دارد و با تکیه بر این اصل؛ که هیچ متنی بدون پیش متن نیست.</p> <p>استقلال وجودی متن از مؤلف و ویژگی چند معنابودن متن با تأکید بر ماهیت چندآوایی و گفتگومندی متن (اثر)</p> <p>قدرت یافتن متن با تمرکز بر زبان و فروکاستن نقش مؤلف و تمرکز بر بافت تاریخی و اجتماعی متن در تولید معنا</p> <p>تعامل میان خواننده و متن، فهم و تفسیر آن در نتیجه آمیزش افق‌های آنان و متأثر از سایر متون؛ تأکید بر در میان‌بودگی متن (اثر)</p> <p>میان‌متنیت زایشی و آفرینشی (به باور کریستوا)، فرایند آفرینش اثر متنی بر رهیافت و چرخه میان‌متنی.</p> <p>میان‌متنیت خوانشی (به باور بارت و با نظریه مرگ مؤلف)؛ فرایند خوانش و تفسیر اثر متنی بر فرایند میان‌متنی.</p> <p>خوانش اثر به عنوان متن و قدرت یافتن اثر با فروکاستن نقش خالق اثر (تمرکز بر ماهیت چندآوایی و پیوندگونی)</p> <p>ادراک و تأمل بر سرشت و محتوای یک ابژه به عنوان متن متأثر از دیگر متون و میان متن بودن</p> <p>بازخوانش اثر به مثابه دربردارنده معنا (روابط معنا و متن) و همچنین به عنوان نمود، بازخوانی نشانه‌ها و دال‌ها و کشف ارتباط. در کنش و تعامل میان متن (اثر) و خوانندگان (بهره برداران)</p> <p>کاربست این معنا که هر کنشی در هنر دارای گذشته‌ای است که از گفتگومندی و برهم‌کنش و برآیند کنش‌ها و متون و نیروهایی همخوان و ناهمخوان در طول زمان و مکان بر آمده است.</p> <p>با تسلط اصطلاح مفهوم نائثر (غیاب متن) عناصر و لایه‌های زیرین اثر در سطح اثر قرار می‌گیرد، اثر (متن) ناتمام و در حال شدن است.</p> <p>خوانش نوعی تعلیق در فضای بینابین، از میان رفتن افتراق درون و بیرون متن.</p> <p>شکافتن حقایق ولایه‌های متن (بازخوانش اثر به متن) در ارتباط با زمینه‌های موجود و تقابل مفهوم بینامتنیت آنها.</p>	<p>روش</p> <p>تفکر</p> <p>معماری</p>

تفکر خلاق را با این اعلان که همه محصولات جدید به سادگی باز یافت ایده‌های قدیمی هستند، بی اعتبار نمی‌کند. متفکران خلاق فراتر از گذشته برای ایجاد ایده‌ها و ابژه‌های نوآورانه واقعی می‌روند (Ibid: 53-54). در تصویر ۷ فرایند خوانش اثر متأثر از دو جریان متضاد بیان شده است.

جدید هستند، بر روی ایده‌هایی از پیش موجود کاشته شده‌اند. همواره هر ایده خلاقانه‌ای تبار و دودمانی دارد. «دلیل آنکه گاهی به نظر می‌رسد ایده‌ای از هیچ بیرون آمده، آن است که ناظران نسبت به بنیان آگاهی فردی که ایده جدید را قوام داده بینشی ندارند» (Weisberg, 2006: 52-53). البته [رهیافت میان‌متنی]،

اجرا بدون اشتباهات واقعی به عنوان «نمونه‌ای حقیقی و اصیل از اثر هنری» پنداشته می‌شود، در حالی که اجرا و نمایشی درخشان‌تر تنها با یک اشتباه، غیراصیل شناخته می‌شود» (Goodman, 1976: 186). «ژاکوب» استدلال می‌کند که کپی کردن، کنشی است که به ذات فرهنگ معماری معاصر تبدیل شده است ... کپی، مفاهیم اصالت، مؤلف و مالکیت را که همچون اسطوره‌هایی بنیادین پایه‌ریزی شده‌اند، تهدید می‌کند. او می‌گوید: «فن‌آوری اکنون ما را قادر می‌سازد تا با وفاداری بی‌نظیر، ضبط و بازپخش کنیم (Jacob, 2016). «فینیا س هارپر»، این استدلال را مطرح کرده است که در سرتاسر فرهنگ معماری، از برجسب غیراصیل و کپی همچون لعنتی خوف داشته‌ایم. به باور او وسواس به یکتایی و اصالت، قدرت بی‌حدومرز معماری را تضعیف می‌کند و پیشنهاد می‌دهد به طور معمول به جای شرم از کپی، بایستی فوراً به دفاع از نسخه‌ها و تفاسیر معماری بپردازیم ... باید از خود پرسیم نوآوری بد را به راستی به نسخه و کپی درخشان ترجیح می‌دهیم؟ (Harper, 2017). بحث فلسفی در باب برساختن در هنر، موضوعی به نسبت جدید است که عمدتاً در نیمه دوم قرن بیستم آغاز شده و با ظهور جنبش «از آن خودسازی» اوج گرفته است (Hick, 2010: 1047). اغلب تصور می‌شود که هنر از آن خودسازی از این دیدگاه که مفهوم مؤلف در هنر مفهومی قدیمی یا گمراه‌کننده است، حمایت می‌کند (Irvin, 2005: 123). یک جعل تمام و کمال، اهمیت پارادایم ردیابی را در شرایط علمی و تجربی بی‌اهمیت و نابود می‌کند- نه تنها در مورد اشیاء خاص، بلکه در رابطه با آثار هنری- حتی اگر این پارادایم هنوز هم در اکثر موارد کاربرد داشته باشد، هرگز نمی‌توان آن را در هر مورد خاصی، مطلقاً قابل قبول دانست: در برخی آثار هنری، شبیه‌سازی به عنوان روش خلق به کار گرفته شده و هیچ اثر هنری را نمی‌توان در بنیادش به عنوان ابژه‌ای مطلق (تک‌صدایی) انگاشت (Lenain, 2011: 273).

یافته‌های بحث و شواهدی بر آن

بر خلاف متن دو بُعدی، بافت میان‌متنی بیشتر شبیه به یک زنجیره پیوستار است که بر بازی‌انگاری کسب-انتقال و معیار متن، (جنبه‌های متنی/خواننده) استوار است. جنبه‌های متنی و مشخصه‌های آن متکی بر متن و رخداد‌های متنی، مینا و مرکز هستند. از سویی، طنین متن و درهم‌تنیدگی عمدتاً خواننده‌محور است که توسط تجربیات خوانندگان بازتولید می‌شود. در اینجا تجربیات فردی و میزان آگاهی خواننده است که با بینش از متن و وقوع متنی ارتباط می‌گیرد. تأثیری دوسویه بین عناصر متنی و تجربی خواننده حاصل می‌شود، عناصر متنی بر شبکه‌ای از کنش، انعکاس و انعطاف‌پذیری منحصر به فرد مکانیسم‌های شناختی خوانندگان استوار است. رابطه متن (اثر) و گفت‌وگوی با دیگری، از محوری‌ترین موضوعات

نباید فراموش کرد که فاصله‌گذاری، بیان شخصی و نوآورانه در اثر برای هنرمند، بر مسئولیت و جایگاه مؤلف بودن او تأکید دارد. به بیان دیگر، معمار و هنرمند با بیانی نو در روایت خود، از دیگر روایت‌های تاریخ هنر فاصله می‌گیرد و این فاصله‌گذاری در حالی است که با دیگر روایت‌ها و متون (آثار) همبستگی و پیوند دارد، اما در ساختار خود بیانی دیگرگونه دارد. بیان نو بارزترین مشخصه برای نمایش مسئولیت هنرمند در برابر متن (اثر) خویش و تاریخ هنر است. هُمی بابا بر این باور است که فرهنگ‌های معاصر پیوند خورده‌اند و فضای حاصل از این پیوند برای گفتمان کنش‌گری، آفرینش‌گری و تغییر آماده است. وی در تبیین واژه دورگه‌گی یا پیوندگونی^{۱۸} (هیبرید) بیان می‌کند: پیوندگونی، بازاندیشی پذیرش نهاد غالب از طریق تکرار اثرات تطابق متمایز است (Bhabha, 1994: 112). این پیوند خوردگی، تفاوت درونی، موضوعی است که در لبه واقعیت «در میانی» قرار دارد ... که در گذرگاه بینابینی و تقاطع تاریخ و ادبیات، پل و خانه و جهان ایجاد می‌کند (Ibid: 13). از نگاه بابا، جایگاه فرهنگ و به تبع آن هنر، جایگاه درمیان‌بودگی^{۱۹} و آستانه‌ای است (Habib, 2005: 750).

برساختن (جعل)؛ فراخوانی برای محو حضور دیگری

شاعران نابالغ تقلید می‌کنند؛ شاعران بالغ می‌ربایند؛ شاعران بد آنچه ربوده‌اند، محو می‌کنند و شاعران خوب از آن، چیزی بهتر یا حداقل متفاوت‌تر می‌سازند. شاعر خوب آنچه ربوده را با احساس و بی‌مانند پیوند می‌زند، کاملاً متفاوت از آنچه از آن کنده شده، شاعر بد آن را به چیزی بدون پیوستگی می‌افکند (Eliot, 1921: 114).

ظهور اینترنت و فن‌آوری‌های مرتبط با آن موجب شده‌اند که انواع و گستره وسیعی از اطلاعات به اشتراک گذاشته شود و این‌گونه فضای مجازی بخش مهمی از تجارب هنری امروز ما را شکل دهد. از سویی فرصت به تماشا نشستن و تماشا شدن توأمان، نوعی بهت و شگفت‌زدگی در رویارویی با حجم عظیمی از اطلاعات موجود را به همراه می‌آورد. اینجا همان لحظه‌ای است که گاه مخاطب در مواجهه با امر تازه دچار سرگشتگی شده و به جای جست‌وجوی امر تماشایی در لایه‌های پنهان متن و حرکت‌های پیاپی از مرکز به سوی مرز و حاشیه تنها در سطح، رویه و مرکز ابژه می‌ماند و این چنین به جای گفت‌وگومندی با اثر و بازآفرینی و از آن خودسازی، تنها فرصت برساختن را از آن خود می‌کند.

بنیامین مدعی است که در ما آدمیان، استعداد و توانایی تقلید وجود دارد و در سایه این استعداد قادریم همسانی‌های غیرمشهود را دریابیم. پیکر آدمی همواره سرچشمه تقلید و اجرای چنین همسانی‌هایی در رقص، اطوار، زبان و تخیل بوده است (ضمیران، ۱۳۹۳: ۱۲۶). «گودمن» می‌گوید: «بدترین



تصویر ۷. فرایند خوانش اثر. مأخذ: نگارندگان.

در فرایند میان‌متنی است. در این فرایند برآنیم تا سوژه شباهت میان آثار (نه اصرار بر جست‌وجوی منابع و یا تمایل یافتن ابژه‌های شبیه به هم) را به مثابه گفت‌مان صورت‌بندی کرده و آن را در پیوند با خوانش میان‌متنی مورد تأمل قرار دهیم. تحلیل گفت‌وگویی (مکالمه‌باوری) باختین تنها دستمایه میان‌متنیت کریستوا نبوده است، همچنان که «هگل» نیز در دیالکتیک، بر گفت‌وگومندی صحنه می‌گذارد. نفی (گذار) از مفاهیم پایه در محور دیالکتیکی است. نفی هرگونه تمایز، تقابل، فاصله‌گذاری، دافعه-جاذبه، انتقال، تبدیل و دگرگونی و یا رابطه متقابلی را در برمی‌گیرد که دو سوی آن هم‌زمان به یکدیگر وابسته و در رابطه متقابل با هم و همچنین مستقل از یکدیگرند. به عبارت دیگر، زوجی جدائی‌ناپذیر هستند، همراه با نفی یکدیگر بر تداوم همدیگر تأکید دارند. سه‌گانه دیالکتیکی در اینجا عبارتند از {اقتباس/اثری تازه}، گفت‌وگومندی در فرایند میان‌متنی {اگر دیالکتیک اقتباس/ طرح مسئله نبودگی اثر را با چرخه (گیاهان دانه‌دار) [دانه/جوانه/ گیاه/شکوفه/غنچه/گل/ میوه] به مقایسه بگذاریم: در طی فرایند میان‌متنی چرخه‌ای شکل می‌گیرد. [اقتباس از متن‌های پیشین/ رویش بینابینی اثر در ذهن مؤلف میانجی در نقش میزبان، همراه با فاصله‌گذاری مبتنی بر ذهنیت و تجربه هنرمند/ محقق شدن اثر/ اثر پیش‌روی مخاطب (کشند) زمانی از مؤلف تا مخاطب]/ خوانش متن/ خلق اثری تازه]. در این میان، متن‌های پیشین (مواد اولیه) اثر را شکل می‌دهند. در پی چرخه میان‌متنی، ذات اثر پیش‌رو تا حدودی حفظ می‌شود (گرچه ذات نیز می‌تواند به مرور، در فرایند تحول تغییر کند) و هر مرحله از فرایند با نفی مرحله پیشین همراه است و پدیداری تازه و متفاوت می‌یابد. این چرخه، از متن‌های پیشین آغاز شده است اما این اثر پیش‌روی ماست که نقش محوری یافته است و چرخه بعدی از آن آغاز می‌شود و بر پایه آن فرایند تداوم و گسترش می‌یابد، در حالی که در جعل این چرخه شکل نمی‌گیرد.

دست‌یافتن به استقلال، کسروی راه‌هایی پیشنهاد می‌کند که بیشتر زبان‌شناختی‌اند و بیرون از گفتار ماست. اما نخستین همه آنها راهی تاریخی، بازگشت به گذشته است ... روی آوردن به تاریخ زبان به قصد پاک‌ساختن و سامان‌دادن به زبان برای سامان‌دادن به کشور است (مسکوب، ۱۳۸۴: ۲۳). بهره‌گیری از مفاهیمی که بتواند از طریق مراجعه به تجربیات پیشین و تسلسل با گذشته، بار ایجاد کیفیتی آزمون پس‌داده را در حوزه محیط مصنوع بر عهده گیرد و از این رهگذر دغدغه هویت‌مندی ساخته‌های انسان را پاسخ دهد، مورد تأکید قرار دارد (سلطانی، منصوری و فرزین، ۱۳۹۱: ۱۰). برخی هنرمندان معاصر، برای پیوند زدن خود به فهم مردمان، به عناصر بازشناختی فرهنگ ایرانی در کنار فرم‌های انتزاعی و ترکیب‌بندی مدرن متمایل شدند. این چنین به بهره‌گیری از تکنیک، ساختار و بیانی جهانی در خلق مفهوم، فضا و ذهنیتی ایرانی روی آوردند. از آندره گدار، وارطان هوانسیان، محسن فروغی، حیدر غیایی تا هنرمندان جنبش خروس جنگی همچون ضیاءپور، گریگوریان و هنرمندان مکتب سقاخانه همچون تناولی، ژازه تباتبایی، زنده‌رودی و ... در مواجهه با مضامین اصیل ایرانی به عنوان یک پیش‌متن، با ساده‌سازی فیگورها و پایبندی به سطوح سنتی، بر ترکیب‌بندی و خطوط هندسی، سادگی و خلوص احجام مدرن نیز تأکید دارند. معماری سنتی در هم‌پیوندی با مضامین، بنیان‌ها و باورهای فرهنگ جاری اجتماع بود، از این رو بدون واسطه، معنای آن عام فهم بود. معماری نوگرایی ایران زمانی پدیدار شد که گرایش‌های سنتی و نئوکلاسیک، روش مسلط در حیطه معماری بودند. معماران نوگرایی ایرانی خود متأثر و وام‌دار متون بصری (آثار) معماران مدرنیست بودند. فهم این هنر نو مبتنی بر شناخت زبان آن است. به عبارتی، معماران ایرانی وجه فهم‌ناشدنی بودن و استقلال و جدایی هنر از فرهنگ عام در هنر مدرن را با مضامین، اشارات فرهنگ بومی و عمومی پیوند زدند. هنرمندانی همچون حیدر غیایی، در طرح مجلس سنا همراه با محسن فروغی (۳۷-۱۳۳۲)؛ (تصویر ۸)، جلیل ضیاءپور در تابلوهایی همچون «زن کرد قوچان» (۱۳۳۲) (تصویر ۹)، «کل امیر و گل بهار» (۱۳۳۴)؛

خواندن نشانه‌های میان‌متنی در هنر معاصر ایران
زبان مانند کشور است ... برای جبران نارسایی‌های زبان و

درون، جز با شکل‌های اشاره‌ای، زبان تعبیر و تفسیر ندارند (ضیاءپور، ۱۳۶۶). توجه به عناصر بصری و جلوه‌های تصویری هنرهای کهن و بومی با آشنادایی از شکل، فرصت همراهی و افزایش لذت گفت‌وگومندی میان اثر و تجربه زیسته مخاطب را همراه دارد و این چنین اثر و کنش هنری را از مقدس‌گونی یا هنرمند را از قدسی‌سازی می‌رهاند.

نتیجه‌گیری

هم‌ترازی عمیقی میان من اقتدارگرای مؤلف اثر و دیگری‌هایی (مؤلفان، آثار و متون پیش و پس از او...) وجود دارد که همه جنبه‌های مؤلف (خالق اثر) و متن (اثر) او را محسوس و ناملموس، تسخیر کرده‌اند. هم‌سو با رهیافت میان‌متنی، هر اثر خلاقانه صرفاً با برداشتی از آن چه مؤلف خودآگاه و یا ناخودآگاه، اکنون آن را می‌داند، آغاز می‌شود. برای هر چالش نو، سابقه‌ای از پیش موجود وجود دارد که گویی در حافظه جمعی حرفه‌ای او ذخیره شده‌اند. در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، این فرایند میان‌متنی و پیوندگونی است که انواع روابط متقابل در گفتمان معماری و خودانگیزی متأثر از وجود دگر نیرویی درونی را بیان



تصویر ۱۰. سقاخانه گذر هارونیه اصفهان. مأخذ: <http://isfahan.ir>

تفسیر می‌کند. در رویکرد معاصر یکتایی اثر برآمده از نبوغ، امری بیان‌ناشدنی است و دریافت ما از نبوغ و تعریف آن متأثر از عوامل اجتماعی و مفهومی ساخته اجتماع است. البته نمی‌توان ادعا کرد استعداد بی‌معنا و بی‌اثر است اما نگرش جامعه و اجتماع به نبوغ، تعریف و بازشناسی آن و هدف از آن، مبتنی بر ساختار اجتماعی‌اند. هر کنش تازه‌ای، همچنان که توان بهبود و ارتقاء کنشی موجود یا راه‌حل پیشینی را دارد، توأمان از آبخوری می‌نوشد که پیشینیان برایش فراهم آورده‌اند و کم‌تر خودسرانه است، به نظر وسواس در خلق اثری یکتا، کنشی برای هدر دادن دانش، زمان و منابع باشد. در پاسخ پرسش دوم، محتوای سکناس‌ها و تصاویری که یک فرم و اثر گرته‌برداری شده به ما ارائه می‌دهد، مملو از تمهیدات و ترفندهایی نمایشی و ظاهراً

(تصویر ۱۰) و ... در خوانشی میان‌متنی از فرهنگ سرزمین، ترکیب و سطوح سنتی، خلوص و سادگی فیگورها در همراهی با خطوط هندسی جریان کوبیسم، باوهاس و اکسپرسیونیسم در ظهور فرم‌های خویش بهره برده‌اند.

ضیاءپور در بیان آثارش می‌گوید: «طرح ساده چهار گوشه در تابلوهای من، به صورت القایی عمل می‌کنند مانند القاء به کاشی‌بودن؛ معرف ایرانی، اسلامی و شناخته جهانیان است. وسیله آزادی در جابه‌جایی رنگ، در نوآوری دارای اهمیت است. گویای اصل بینش فلسفی من در جهان زندگی است ... از دنیای بیرون است که از راه دید، ذخایری فزاینده بر ذخایر درون می‌افزاید و این ذخایر، از نظر ما دارای شکل آشنا نیستند و هر کدام از راه تداعی‌ها به ذهن می‌رسند ... شکل‌های بینابین، شکل‌های واسطه‌ای هستند (نه شکل طبیعت محض‌اند و نه شکل‌های مثالی بی‌فرم و سامان هستند) بلکه به صورت رابطی، بین آشنا و ناآشنا، شکل‌های مثال‌گونه می‌نمایند و در ذهن، شکل‌هایی را به صورت ناقص و ساییده (نسبت به طبیعت آشنا) قابل تصور می‌کنند. به کمک شکل‌های اشارتی این رابطه بینابین است که ما باید به دنیای پیچیده درون وارد شویم ... اما اشارات



تصویر ۸. مجلس سنا اثر غیایی و فروغی. مأخذ: <http://iichs.ir>



تصویر ۹. تابلوی زن کرد قوچان. مأخذ: <http://www.iranicaonline.org/articles/ziapour-jalil>

قرار داده‌اند. بابا بر این باور است که هویت‌ها پیوند خورده‌اند و نگاه ذات‌انگارانه و سلسله‌مراتبی به آن، در دنیای امروز جایی ندارد ... او پیوند خوردگی را «راهبرد زنده‌ماندن» معرفی می‌کند (فرهمندفر، نجومیان، ۱۳۹۲: ۶۳).

۱۹. In-between-ness

۲۰. Tide نوعی چرخه کشندی انوعی مد (برکشند) و جذر (فروکشند) متعاقب آن در نگرش میان‌متنی، اثر در چرخه کشندی از مؤلف تا مخاطب در آمدوشد است.

فهرست منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۹۲). *بینامتنیت*. ت: پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- دریدا، ژاک و لاکان، ژاک. (۱۳۹۵). *بر سر کوه موریه (ادبیات در سیر مقدمه‌های بر نام‌های پدر)*. ت: مینا جعفری ثابت. تهران: چترنگ.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. جلد ۳. تهران: دانشگاه تهران.
- سلطانی، مهرداد، منصور، سیدامیر و فرزین، احمدعلی. (۱۳۹۱). *تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی تجربه در فضای معماری*. باغ نظر، ۹ (۲۱): ۱۲-۳.
- ضیاءپور، جلیل. (۱۳۶۶). *سخنرانی «ویژگی‌های هنر دوره اسلامی و نقش ایران در الگوسازی تمدن اسلام»*. مجتمع دانشگاهی هنر اسلامی. بازیابی در <http://www.ziapour.com>
- ضیمران، محمد. (۱۳۹۳). *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر*. چاپ اول. تهران: انتشارات نقش جهان.
- کالوینو، ایتالو. (۱۳۸۱). *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری*. ت: لیلی گلستان. تهران: ناشر آگه.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). *نقد قوه حکم*. ت: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشرنی.
- لسینگ، آلفرد و داتون، دنیس. (۱۳۸۹). *آثار جعلی و تقلبی*. ت: نیماملک‌محمدی. تهران: فرهنگستان هنر.
- فرهمندفر، مسعود و نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۲). *پیوند خوردگی هویت در نظریه پسااستعماری: مطالعه موردی فیلم پیاپیست اثر رومن پلانسکی*. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳ (۶): ۷۳-۶۳.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۴). *داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع*. تهران: نشر و پژوهش فرزنان روز.
- نوروزی‌طلب، علیرضا، مقبلی، آناهیتا و جودت، شهرناز. (۱۳۹۳). *روانکاوی تحولات نقاشی و معماری در بستر تاریخی جنگ جهانی اول تا جنگ دوم*. باغ نظر، ۱۱ (۳۱): ۱۷-۳۲.
- Barthes, R. (1977). *The Death of the Author*. Translated by S. Heath. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by R. Howard. London: Vintage books.
- Benjamin, W. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. H. Arendt (Ed). Translated by H. Zohn. New York: Schocken Books.
- Bhabha, H. (1994). *The Commitment to Theory, The Location of Culture*. London: Routledge.
- Clark, J. M. (2004). *The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law*. *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual*

جذاب است که در خصوصیات متنوع، از اغراق سرشار شده است. این چنین ممکن است مخاطب را برای لحظه و درنگی میخکوب هم کند، اما از آنجا که اصرار بر حقیقی جلوه‌دادن به منزله حقیقت و باور آن نیست، محتوای این نوع گزاره‌ها (آثار) تنها در سطح تقلیدی هر چند خوب باقی می‌ماند. آثار برساخته (جعلی) می‌خواهند واقعیت را بر مدار آنها و متکی بر صحنه‌پردازی و در خصوصیات اغراق‌آمیزشان باور کنیم، اما بر پرسش‌های شناختی اصرار نمی‌ورزند. آنها برآنند تا مرز میان واقعیت، خیال و رؤیا را کمرنگ کنند اما مجال همراهی و خوانش مخاطب را فراهم نمی‌کنند و در گذار خود را کد باقی مانده و دچار گنبدگی می‌شوند. اما مؤلفان (خالقان) بر پردازش رؤیای خود و خوانندگانشان می‌کوشند. آنها با بازسازی و بازپردازی صحنه خیال، روند وقایع و زندگی را به نمایش می‌گذارند و این‌گونه متن به تفسیری بر امر واقع/خیالی و بیان‌ناپذیر، هنر/واقعیت روزمره، وجود/موجود، ماهیت امر واقعی/چیز ساختگی تبدیل می‌شود. آثار برساخته از ما می‌خواهند که باورشان کنیم اما متون ما را همراه می‌کنند تا آنچه را بر ما آشکار می‌کنند و یا آنچه، ما در مقابل‌شان عیان کرده‌ایم، بازکشف کنیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. Forgery: ن‌گارندگان متکی بر فرهنگ دهخدا، هرکجا از واژه «برساختن» استفاده کرده‌اند، آن را معادل «جعل کردن» آورده‌اند (ن.ک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۴۵۷۷)
۲. Adoptive
۳. Autonomy
۴. Heteronomy
۵. Allographic: آثاری که به جز هنرمند مؤلف، دیگری هم می‌توانند کپی از آن را امضا و به عبارتی اثری اصل از آن ارایه کنند، چند امضایی. نلسون گودمن میان هنرهای اتوگرافی والوگرافی تمایز قائل شده است که درک این تفاوت، بر تقسیم هنر جعلی و غیرجعلی از یکدیگر اثرگذار است (Levinson, 1980: 367).
۶. Autographic: تک امضایی بر مؤلف خود متکی است.
۷. Authorship
۸. Appropriation
۹. Intertextuality
۱۰. Dialogisme
۱۱. Polyphonie
۱۲. Originality
۱۳. Singularity uniqueness
۱۴. جنگ و انقلاب، هردو، باعث آشکارشدن واقعیات پنهان می‌شوند که مردم و بالطبع هنرمندان، به آن واکنش نشان می‌دهند که در راه انقلابی گام گذاشته یا در آنرا فرو رفته‌اند (نوروزی‌طلب و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۹)
۱۵. Patrick Carious
۱۶. Borrowing, Adopting and Recycling = Making the Piece Your Own BY Richard Prince
۱۷. An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Collar of Thorns). 2001. By Ya-sumasa Morimura
۱۸. Hybridity: نگارندگان این واژه را به پیروی از هُمی بابا معادل پیوند خوردگی

Property Law, 15 (1). Available from: <http://via.library.depaul.edu/jatip> (Accessed 12 December 2017).

- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics*. New York: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*. London and New York: Routledge.
- Eliot, T. S. (1921). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Foucault, M. (2004). *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge. Reprinted. Available from: <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2015/01/michel-foucault-the-archaeology-of-knowledge.pdf>. (Accessed 19 April 2018).
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, Massachusetts London: The MIT Press. Available from: <https://archive.org/stream/BorisGroysArtPower2008/Boris%20Groys> (Accessed 23 March 2018).
- Habib, M. A. R. (2005). *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*. Oxford: Blackwell.
- Harper, P. (2017). *Call us dull, call us sellouts, call us gentrifiers – just don't call us copycats*. Available from: <https://www.dezeen.com/2017/07/18/phineas-harper-opinion-copying-originality-architecture-assemble-cineroleum/>
- Hick, D. H. (2010). Forgery and Appropriation in Art. *Philosophy Compass*, 5 (12): 1047-1056. Available from: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1747-9991.2010.00353.x>. (Accessed 12 May 2018).
- Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge.
- Irvin, Sh. (2005). Appropriation and authorship in contemporary art. *British Journal of Aesthetics*, 45 (2): 123-137. Available from: <https://philpapers.org/rec/IRVAAA>. (Accessed 7 March 2018).
- Jacob, S. (2016). *The copy in contemporary culture*

is both despised and feared. Available from: <https://www.dezeen.com/2016/02/25/sam-jacob-opinion-column-copying-conservation-contemporary-culture-queen-other-nefertiti/>. (Accessed 12 February 2017).

- Kipnis, J. (2013). *A Question of Qualities, Essays in Architectur*. London: MIT Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Translated by L. Roudiez, Th. Gora & A. Jardine. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language (European Perspectives Series)*. Translated by M. Waller. New York: Columbia University Press.
- Lenain, T. (2011). *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*. London: Reaktion Books.
- Lessing, A. (1965). What is Wrong With a Forgery?. In *Arguing About Art, Contemporary Philosophical Debates* (2008), in Neill, A and Ridley, A (Ed). New York: Routledge.
- Levinson, J. (1980). Autographic and Allographic Art Revisited, *Philosophical Studies. An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 38(4): 367-383. Available from: <http://www.jstor.org/stable/4319427>. (Accessed 23 February 2017).
- Maas, W. & Madrazo, F. (eds.). (2018). *Copy Paste: BadAss Copy Guide*. Rotterdam: nai010 Publishers.
- Radnoti, S. (1999). *The Fake: Forgery and Its Place in Art*. Translated by E. Dunai. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London & New York: Routledge.
- Samoyault, T. (2005). *L'intertextualité*. Paris: Armand Colin.
- Shore, R. (2017). *Beg, Steal & Borrow: Artists against Originality*. London: Laurence King Publishing.
- Weisberg, R. W. (2006). *Creativity: understanding innovation in problem solving science invention and the arts*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons. Inc.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله

علی‌نژاد مجیدی، سحر، شالی‌امینی، وحید، ایرانی بهبهانی، هما و ضیمران، محمد. (۱۳۹۸). آستانه یکتایی یا پیوندخوردگی آثار در معماری معاصر؛ در مرز میان آفرینش و برساختن. *باغ نظر*, ۱۶ (۷۰): ۶۱-۷۲.

DOI: 10.22034/bagh.2019.84968

URL: http://www.bagh-sj.com/article_84968.html

