

گفتگومندی در نقد هنری معاصر

افسانه رستمی*

جواد علی محمدی**

تاریخ دریافت: ۹۶/۵/۱۱

تاریخ پذیرش: ۹۷/۴/۳

چکیده

پیوند گفتگومندی با نقد هنری، مسئله مورد توجه این مقاله را تشکیل داده است. نقش واژه گفتگومندی ابتدا در انسان‌شناسی فلسفی، فرهنگ، و سپس در نقد هنری معاصر مورد بررسی قرار گرفته است. مفهوم گفتگومندی از آرای اولیه میخائیل باختین درباره رمان به عاریت گرفته شده و سپس رابطه این مفهوم با آرای متأخر او چون پاسخ‌پذیری و نانهایی‌پذیری در ارتباط قرار گرفته است. نقد گفتگویی است بین دو نظام نشانه‌ای که هر دو طرف می‌تواند زبان بوده، و یا گفتگوی زبان با نظام نشانه‌ای دیگر باشد. بنابراین گفتگومندی در درون نقد همواره نهفته است. این مقاله نشان داده است که مهمترین نمودهای کیفیت نقد گفتگومندانه معاصر، عدم قطعیت معنای نقد و افزایش نقش تعاملی مخاطب در هنر و نقد امروزی و گشودگی نقد بر رشته‌های دیگر می‌باشد. همچنین این مقاله دریافته است که اختلاف نظرات گفتمان‌های مختلف هنری توسط نقد گفتگومندانه و گفتگوی بین آن‌ها، می‌تواند به تولید متن هنری تبدیل شود. رویکرد این مقاله ترکیبی از رویکردهای مورد توجه پژوهش هنر یعنی، فلسفه هنر، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی بوده است.

کلیدواژه‌ها: گفتگو، گفتگومندی، معاصر، نقد هنری

Email: afsaneh.rstm@gmail.com
Email: jalimohamadi@yahoo.com

*کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه علم و فرهنگ.
**استادیار دانشگاه علم و فرهنگ.

مقدمه

تحلیل‌گران و منتقدان هنری در مراکز اصلی هدایت‌کننده هنرجهان، در نوشته‌هایشان از مسائلی یاد می‌کنند که از نیمه دوم قرن بیستم متوجه جهان هنر و نقد هنر شده است. این مسائل به‌دنبال اهمیت پیدا کردن تفکر درباره «چیستی هنر» و به هم ریختن مرزهای هنر و غیر هنر ایجاد شده است. این مسائل از سویی، ناشی از ناکارآمد بودن نقد هنری مدرن با هسته زیبایی‌شناسانه در مواجهه با بسیاری گرایش‌های هنری پس از نیمه دوم قرن بیستم و همچنین از سویی دیگر ناشی از نقد سایر رشته‌ها و گفتمان‌ها بر مسائل هنری ایجاد شده است. نقد هنری معاصر برای پاسخ‌گویی به ضرورت‌های جوامع ضروری است که به ساز و کارهایی برای ارتباط بین نقدهای مختلف و همچنین دستیابی به روش‌ها و نظریه‌هایی برای «معیارهای پذیرش هنری» هر چند موقت و لحظه‌ای دست بیابد.

نقد هنری در ایران به مفهوم جدیدش جوان بوده و از تاریخچه چند دهه برخوردار است. تحلیل منتقدین معتبر هنری و فرهنگی چون، رویین پاکباز و داریوش شایگان نوعی بحران نظری دریافت ناقص مدرنیسم هنری در ایران یا به‌طور خلاصه «بحران نقد هنری» را نشان می‌دهد^۱ در شرایطی که هنوز گفتمان کلاسیک مدرن در ایران در تمام ابعاد از جمله نقد هنری سامان نگرفته است، مواجهه با گفتمان‌های متأخر مدرنیسم هنری و یا به تعبیری پسامدرنیسم و گفتمان‌های بعد از آن چون گفتمان هنر معاصر اجتناب‌ناپذیر می‌شود. نقد و تحلیل بحران یاد شده اصلی‌ترین مسئله جامعه هنرهای تجسمی ایران است. به نظر می‌رسد مشخصات ارتباطی جدید جهان، در انتقال نظریه‌ها و گرایش‌های هنری سریع‌تر از ابتدای قرن بیستم عمل کرده و رویارویی با مباحث مختلف توان و تلاش تحلیلی و همچنین شتاب بیشتری از گذشته نیاز دارد.

به زعم منتقدین معتبر جامعه هنری ایران به غیر از معضل بحران نقد هنری، مشکل عدم وجود ارتباط و گفتگو بین نهادها و اجزای مختلف جامعه هنری ایران جدی است. از این رو مسأله این مقاله در «محل تقاطع گفتگومندی و نقد هنری» قرار گرفته است. انتخاب

عرصه مشترک باعث خواهد شد که از دستاوردهای مختلف رشته‌های مختلف علوم انسانی، هنر و ادبیات در رفع معضلات نقد بهره بیشتری برده شود.

هدف از این مقاله آن است که نقد هنری در ایران به مفاهیمی دست یابد که آن را در مسیر رفع بحران قرار دهد. حدس اولیه این پژوهش آن است که این مفاهیم، گفتگومندی و گفتگو می‌باشد. با این حدس اولیه سؤال اصلی این مقاله چنین معرفی می‌شود: «گفتگومندی» و «گفتگو» در نقد هنری معاصر در چه مؤلفه‌هایی از نقد حضور دارند؟ فرض این مقاله آن است که گفتگومندی در «درون نقد عنصری مطرح و عمدتاً بر بستر، افزایش نقش تعاملی مخاطب، گرایش اثر هنری به نهایی نشدن، گرایش اثر هنری به دریافت پاسخ، عدم قطعیت در ارزیابی، و گشودگی دریچه‌های هنر بر رشته‌های دیگر» قرار داشته است. روش تحقیق پژوهش بنیادی حاضر، مطالعه مبتنی بر متون و مقالات مکتوب بوده و به دنبال یافتن روابط همبستگی بین متغیرها در نقد هنری معاصر می‌باشد.

۱. گفتگومندی مفهوم عام معاصر

از آنجایی که این مقاله در صدد است که اهمیت مفهوم گفتگومندی را در مجموعه فعالیت‌های هنری از جمله متن‌های هنری مطرح کند، خود ابتدا از گفتگو در عرصه عام‌تر از هنر و ادبیات آغاز می‌کند.

متفکران مختلف قرن بیستم بخصوص یورگن هابرماس^۲ و میخائیل باختین^۳ از عرصه‌های مختلف دانش بشری و نیز از چشم‌اندازهای گوناگون، گفتگومندی را مورد توجه قرار داده‌اند. میخائیل باختین با تکیه بر زبان و گفتگو در انسان‌شناسی فلسفی و کشف حقیقت به یاری دیگران به گفتگومندی نزدیک شده و سپس آن را در ادبیات و به خصوص رمان پی گرفته است. ویژگی گفتگومندی در نظرات باختین تأکید بر تفاوت و ویژگی‌های خاص نواهای مختلف در ترکیب نهایی است.

هابرماس در قلمروی فلسفه و نظریه صرف و به یاری جامعه‌شناسی و تاریخ تار و پود مستحکم ارائه نظریه «حوزه عمومی» را ایجاد کرده و به سمت گفتگومندی و

تنوع و فرار از یکپارچه‌سازی و همگرایی می‌دهد ظرفیت هماهنگی بالای نظراتش را با مباحث هنری و ادبی نمایان می‌سازد.

۲. گفتگومندی چیست؟

گفتگومندی ترجمه کلمه انگلیسی dialogism به فارسی بوده، و از کلمه dialogue به معنی گفتگو می‌آید. آقای قاضی‌مرادی درباره ریشه آن می‌گویند: «گفتگو (dialogue) از کلمه یونانی logos به معنای کلمه و یا در این مورد فکر می‌کنیم به معنای کلمه و (dia) به معنی از طریق و نه به معنای عدد دو، است. گفتگو می‌تواند در میان تعدادی مردم، و یا فقط دو نفر وجود داشته باشد... تصویری که این ریشه‌یابی پیش می‌کشد جریان معنا، بین ما، در میانه ما و از طریق ماست» (قاضی‌مرادی، ۱۳۹۱: ۱۵۱) در ادبیات فارسی پسوند «مند» از اسم، صفت تصاحبی می‌سازد، و دلالت بر صفتی عمق یافته دارد. «گفتگومند» صفتی است که به اسم «گفتگومندی» تبدیل شده است. این مقاله واژه گفتگومندی را بر اساس توضیحات آقای نامور مطلق، در ترجمه dialogism انتخاب کرده است: «برای دیالوژیسم باختینی معادل‌های متعددی در زبان فارسی تصور شده است. یکی آن را منطق گفتگویی، یک دیگر مکالمه باوری، دیگری منطق مکالمه ترجمه کرده است. ما بدون این که خواسته باشیم بر تعداد معادل‌ها بیفزائیم گفتگومندی را نزدیکترین واژه یافتیم» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹)

۳. گفتگومندی در ادبیات و هنر

آرایی که تا دهه شصت میلادی از باختین چاپ شده است نام او را با مفاهیم گفتگومندی و چندآوایی^۴ و کارناوالیسم^۵ در ادبیات و نقد هنری پیوند زده، اما نظراتی که پس از دهه هفتاد از او چاپ شده نظریه پردازان و منتقدان هنری را برای بررسی فرهنگ تجسمی باختین کنجکاوانه متوجه خود کرده است.

گفتگومندی و چند نوایی

مبنای نظرات ادبی هنری باختین در باب

«خرد مکالمه‌ای استدلالی» پیش رفته است. علی‌رغم توجه هابرماس به «خرد مکالمه‌ای استدلالی» به علت توجه او بر همگرایی و «وحدت‌های صوری» نظراتش با ایده‌های میخائیل باختین درباره «گفتگومندی» تفاوت‌هایی دارد:

«به‌رغم برخی شباهت‌ها، تفاوت‌ها در پروژه‌های این دو اندیشمند بارزترند. در حالی که هابرماس در پی تمایزگذاری دقیق میان قلمروهای خاص فعالیت اجتماعی و اشکال گفت‌وگو - برای مثال میان عمومی و خصوصی، دولت و حوزه عمومی، خرد و نابخردی، اخلاقیات و زیبایی‌شناسی - است باختین چنین تمایزگذاری‌هایی را سیال، انعطاف‌پذیر و مناقشه‌برانگیز می‌داند و مارا از مناسبات قدرتی که در مرزبندی‌ها مستتر است آگاه می‌گرداند. به همین نحو در حالی که هابرماس مشتاق است که از حیث وحدت‌های صوری به اندیشیدن بپردازد باختین ترجیح می‌دهد در مورد پیچیدگی‌های تقلیل‌ناپذیر که ذاتی بافتارهای زیست‌شده خاص است تأمل کند و با (از طریق) مفاهیم تنوع و تکثر به اندیشه پیرامون پدیدارهای انضمامی بپردازد... از بسیاری لحاظ هابرماس متفکری مدرن است، کسی که در پی کسب میزان بالایی از «خلوص» عقلانی و نظم مفهومی است. در مقابل، باختین اگر یک اندیشمند پست‌مدرن نباشد، منتقد مدرنیته و روشنگری است» (گاردینر، ۱۳۹۴: ۵۹).

توجه باختین به تکثر و تنوع بیش از اجماع و همگرایی مشترک است. «باختین پیوسته می‌کوشد تا از تکثر و تنوع (از نوع جدلی یا هر نوع دیگر) در برابر نیروهای یکپارچه‌ساز حمایت کند، پدیده‌های متنوع را بر واحدهای منزوی و خود بسنده برتری دهد و از «تفاوت رادیکال» در مخالفت با همگونی‌تحمیلی پشتیبانی کند... به اعتقاد من کارهای باختین، به ویژه آرایش در مورد ویران‌سازی کارناوالی امر رسمی و ماهیت هژمونی زبان‌شناختی و ایدئولوژیک، در مقایسه با هابرماس اغلب متضمن شرحی واقع‌گرایانه‌تر و عالمانه‌تری از قدرت، سلطه و مقاومت است» (همان: ۸۷).

اهمیتی که باختین به نقش تفاوت رادیکال و تکثر و

گفتگومندی در ابتدا از اعتقاد به «چندآوایی» بر می‌خیزد. در کتاب پرسش‌های نظریه‌ادبی داستایوفسکی، هسته اصلی بحث باختین درباره گفتگومندی، «چند آوایی» یا «پلی فونیک» که از موسیقی به عاریت گرفته شده، فرض شده است. اتکای بحث باختین بر مباحث موسیقی خود دلیلی بر کاربرد مفهوم «گفتگومندی» در گستره وسیع‌تر از زبان می‌باشد. کتاب باختین از سه قسمت تشکیل شده است؛ قسمت اول، ردیابی منطق مکالمه در تاریخ ژانرهای فراموش شده؛ چون انواع مکالمه سقراطی و اشکال بیان کارناوالی سده‌های میانی را به خود اختصاص داده است. هسته اصلی «گفتگومندی» ارائه شده، در بحث باختین از موسیقی به‌عنوان هنر قابل قیاس با رمان برداشت شده، و بر مفهوم «چند آوایی» متمرکز است. باختین در انتقاد از سبک‌شناسی سنتی و اهمیت ندادن به گفتمان رمانگرا به تعریف و تشریح رمان پرداخته‌اند و بار دیگر ساختار چندآوایی را محور اصلی بحث خود قرار می‌دهد:

«مجموعه متنوعی از گفتارهای اجتماعی (و گاه حتی مجموعه متنوعی از زبان‌ها) مجموعه متنوعی از صداهای فردی که هنرمندانه سازمان یافته‌اند. در همه زبان‌های ملی، یک رده‌بندی درونی وجود دارد که در همه مقاطع خاص حیات تاریخی آن زبان ملی واحد، پیش‌نیازی ضروری برای گونه رمان محسوب می‌شود. این رده‌بندی درونی، زبان ملی را به گویش‌های اجتماعی، رفتارهای جمعی خاص، واژگان تخصصی حرفه‌ای، زبان‌های گونه‌ای، زبان‌های محافل مختلف، زبان‌های گذرای متداول و زبان‌هایی که در خدمت مقاصد خاص اجتماعی-سیاسی روز و حتی ساعت هستند (هر روز شعار، واژگان و تأکیدهای خاص خود را دارد) تقسیم می‌کند... هر یک از این واحدها امکان به وجود آمدن کثرت صداهای اجتماعی و مجموعه متنوعی از ارتباطات و روابط متقابل آن‌ها را (که همواره کم و بیش مکالمه‌ای هستند) فراهم می‌آورد. ارتباطات و روابط متقابل ویژه بین بیان‌ها و زبان‌ها، حرکت مضمون از میان زبان‌ها و انواع گفتار، پراکندگی مضمون در نهرها و قطره‌های دگر مفهومی اجتماعی و مکالمه‌ای بودن مضمون، ویژگی‌های اصلی و شاخص سبک‌شناسی رمان

محسوب می‌شود (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵۱).

همان‌طور که از آرای باختین برداشت می‌شود منظور باختین از چندآوایی در رمان وجود صرف گفتگو در رمان نیست، بلکه منظور ایشان، وجود گفتگوها در «عین استقلال و تفاوت» فکری گویندگان مختلف حتی با نویسنده است، به نوعی که بعضی از گویندگان از نظر ذهنیت و زبان از نویسنده و گویندگان دیگر مستقل‌اند و نوای فردی خود را سر می‌دهند:

«باختین معتقد بود که داستایوفسکی ژانر جدیدی از نوول‌های چندصدایی را هستی بخشید. شاخصه اصلی و ویژگی این نوول‌ها چندگانگی صداهایی است که در نوول حضور دارند و هیچ‌کدام در اختیار نویسنده نیستند... از دیدگاه باختین، داستایوفسکی مانند گوته نیست که فقط بردگان بی صدا خلق کند، بلکه انسان‌های آزاد و آزاده‌ای می‌آفریند که نه تنها توان ایستادن در کنار آفریننده خود را دارند، بلکه سر به زنگ‌ها رودرروی او نیز می‌ایستند، با او به مخالفت و مجادله بر می‌خیزند... نوول‌های داستایوفسکی چندصدایی است و آکنده از صدای انسان‌های چندساختی و چندساختی و آدم‌هایی است که از درون زنده و پویای جامعه بیرون کشیده می‌شوند» (قره باغی، ۱۳۸۳: ۳۰).

زمینه‌های گفتگومندی و چندگونگی به غیر از رمان از ابتدای قرن بیستم در هنرهای تجسمی به چشم می‌خورد. هنرمندان نقاش در اوایل سده بیستم میلادی از چهارچوب‌های سنتی تعریف شده دو وجهی گذر کرده و توسط برخی از سبک‌های مختلف به هنر چند وجهی و چند نظام نشانه‌ای روی می‌آورند: «همزمانی و همانندی‌های بسیار تحولات نظری و ادبی از یک سو و هنری به ویژه نقاشی از سوی دیگر، این باور را بارور می‌کند که روحی واحد و پارادایمی یگانه در شکل‌گیری چند صدای و گفتگومندی تأثیرگذار است... بر همین اساس، مجموعه‌ای از اتفاقات در عرصه هنر رخ داد که با موضوع چند صدایی و گفتگومندی باختین و تنی چند از متفکران و منتقدان بی‌شبهت نبود» (کاشفی، ۱۳۹۰: ۳۰۱).

چندگونگی در کوبیسم به شکل گذر به دنیای نسبیت و «در هم بافتگی چند گانه پدیده‌ها، و تأثیر

متقابل وجوه هستی»^۶ حضور دارد. چندگونگی فقط در ترکیب فرم در ابتدای سده بیستم در نقاشی دنبال نشده است. بلکه در کنار هم قرار دادن «نظام‌های نشانه‌ای مختلف» به خصوص در آثار رنه ماگریت^۷ عرصه وسیعی از مواجهه نظام‌های نشانه‌ای مختلف بوده است. ماگریت بیش از هر چیز در مواجهه بین نظام‌های نشانه‌ای به تفاوت‌های پیچیده آن‌ها در بازی واژه‌ها و تصویرها چشم دوخته است. «ماگریت نیز در نقاشی‌هایش با استفاده از تصاویر و واژه‌ها، در صدد روشنگری اغتشاش‌ها و ساده‌سازی‌هایی بر آمد که ریشه عمیقی در عادات زبانی ما دارند چنان که حتی اغلب از توجه ما به دور می‌مانند. این کاوش‌ها، همچون قسمت اعظم مضامین مهم آثار ماگریت، در اواخر دهه ۱۹۲۰ به منصفه ظهور رسیدند (گابلیک، ۱۳۸۷: ۶۸).

مصادق مواجهه نظام‌های نشانه‌ای مختلف با یکدیگر در گفتگوی ماگریت با میشل فوکو^۸ بوده است. نقدی که میشل فوکو از این مواجهه در کتاب این یک چپق نیست با دنبال‌گیری و نقد پیوسته آثار او انجام داده است. حاصل گفتگوی دو نظام نشانه‌ای متفاوت می‌باشد. مواجهه تصویر با زبان، در دو مرحله یک بار در آثار ماگریت و دیگری در نقد میشل فوکو، در این اثر صورت پذیرفته است. مواجهه نظام‌های نشانه‌ای مختلف در نیمه دوم سده بیستم میلادی ادامه می‌یابد. در هنر انتهای سده بیست رسانه‌های مختلف هنری در ترکیب‌های متفاوت و چیدمانی گفتگوی بی پایان و نامحدودی را آغاز کرده‌اند.

گفتگومندی و پاسخ‌پذیری^۹ و نا نهایی‌پذیری^{۱۰} آثار هنری و ادبی

«او (باختین)^{۱۱} الفبایی غیر عادی برای تشریح فرایندی که با آن ما عیناً یکدیگر و همچنین دست‌ساخته‌ها، چون متن‌ها و آثار هنری را خلق می‌کنیم را گسترش داده است. مفاهیمی چون پاسخ‌پذیری و گفتگو،^{۱۲} بیرون‌بودگی،^{۱۳} پیوستار زمان و مکان^{۱۴} و نا نهایی‌پذیری مرکز زیبایی‌شناسی باختین بودند» (Haynes, 2002: 292)

دو مفهوم پاسخ‌پذیری و نا نهایی‌پذیری شاید بیش از

سایر مفاهیم با گفتگومندی رابطه دارند. نا نهایی‌پذیری یکی از مفاهیم پایه‌ای در نظرات باختین است که تمایل آثار هنری و ادبی را به نهایی نشدن را نشان داده و در پی خود به آثار هنری و ادبی کیفیت گفتگومند می‌دهد. «در فرمول باختین احساس آزادی و باز بودگی بوسیله نا نهایی‌پذیری نه تنها در آثار ادبی و هنری، بلکه در بطن زندگی روزمره به کار برده می‌شود» (Haynes, 300)

پاسخ‌پذیری نیز مؤید تمایل آثار هنری ادبی به دریافت پاسخ و نقد را در برداشته و زمینه‌ای ایجاد می‌کند که نقد گفتگومند جاری شود. تمام مفاهیم یاد شده در عین این که با یکدیگر شدیداً همبسته‌اند ضروری است که در نقد هنری و ادبی بررسی شوند. اما این مقاله سعی دارد که مباحث خود را در محدوده درک رابطه نقد امروزی با گفتگومندی محدود نگاه دارد.

گفتگومندی و بینامتنیت^{۱۵}

ژولیا کریستوا «گفتگومندی و چندصدایی باختین را به «بینا متنیت» گسترش داد و مبانی نظریات او کاملاً بر پژوهش‌های باختین متکی است. ژولیا کریستوا با مطالعه و نظرات باختین به ویژه «گفتگومندی»، به تشریح بینامتنیت در مقاله «کلمه، گفت و گو، رمان» پرداخت و اولین بار از اصطلاح بینامتنیت استفاده کرد. پرداختن به هر دو اصطلاح از این تفکر بر می‌خیزد که متن شامل متن‌ها و گفته‌هایی است که در بطن خود تمایل به گفتگومندی دارند و به طرق مختلف با هم رابطه برقرار می‌کنند این رابطه می‌تواند مضمون متنوعی از کشمکش تا حمایت را داشته باشد.» از نظر کریستوا و بینامتنیت کریستوایی، متن‌ها هیچ‌گاه نمی‌توانند یکباره خلق شوند و همواره در خلق متن جدید، متن‌های دیگری شراکت دارند. وی به تشریح و باز تعریف متن می‌پردازد و می‌نویسد: «متن فرایندی تولیدگرانه است؛ بدان معنا که اولاً پیوندش با زبانی که در آن قرار می‌گیرد باز توزیعی (واسازانه- سازانه) است، در نتیجه، بیشتر در مقوله منطقی قابل بررسی است تا فقط در زبان‌شناسی؛ ثانیاً متن تحول متن‌ها (بینا متنیت) است. در فضای یک متن گفته‌های فراوانی بر گرفته از متن‌های دیگر با یکدیگر تلاقی و همدیگر را خنثی می‌کنند» (نامور

مطلق، ۱۳۹۱: (۵۱).

ساحت بینامتنی گفتگو به پیشگویی شبیه است و متن‌های آینده را نیز پیش‌بینی می‌کند و با آن‌ها به گفتگو در می‌آید. «منطق مکالمه، ساحت بینامتنی است. هر سخن (به عمد یا غیر عمد، آگاه یا نا آگاه) با سخن‌های آینده، که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آن‌هاست، گفتگو می‌کند. آوای هر متن در این «همسرایی» معنا می‌یابد. این نکته تنها در مورد ادبیات صادق نیست، بل در حق هر شکل سخن کارآیی دارد. فرهنگ به این اعتبار مکالمه‌ای است میان انواع سخن (که در ناخودآگاه همگانی وجود دارند). فرهنگ بیرون «منطق مکالمه» بی معناست... واژه پرسش یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۹۳: ۹۳).

۱. گفتگومندی در نقد هنری و ادبی امروزی

نقد هنری و ادبی، یک نوع ادبی است که در تطبیق با رمان ویژگی‌های نوع ادبی گفتگومند را در خود در بر دارد. اساس تحلیل باختین از رمان چندنواپی می‌باشد. چندنواپی در موسیقی و گفتگومندی در رمان دو ویژگی مشخص دارد، اولاً وجود نواهای مستقل متفاوت و دوماً ترکیب نواهای مستقل در ارتباطی گفتگومند. همان‌طور که بحث شد باختین برخلاف هابرماس بر تفاوت تأکید داشته و اصراری بر پوشاندن و یا انکار تمایزات در ترکیب نهایی ندارد.

۱.۱. نواهای مختلف چند نظام نشانه‌ای در نقد هنری

در نقد هنری نظام نشانه‌ای زبانی توسط نوشتار از موقعیت ویژه و مستقل خود به مواجهه نظام نشانه‌ای مستقل اثر هنری می‌رود و گفتگو را آغاز می‌کند. حفظ استقلال نظام‌های نشانه‌ای علامتی بر گفتگومند بودن ارتباط دارد. نقد هنری مدرن از ابتدای شکل‌گیری عرصه گفتگوی زبان با اثر هنری و درباره اثر هنری بوده است. ساختار گفتگومند نقد هنری از ماهیت نقد که گفتگوی اندیشمندانه نظام نشانه‌ای زبانی با نظام‌های نشانه‌ای دیگر می‌باشد، بر می‌خیزد. میشل فوکو استقلال

و تفاوت زبان نقد را با زبان اثر هنری نشان داده و معتقد است که نقد توسط زبان تنها قادر به «اشاره کردن» به استعاره‌های اثر هنری است، و به این ترتیب عمل اصلی نقد را بیان می‌کند:

«مناسبت زبان با نقاشی مناسبتی بی‌کران است. مسئله این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با جهان مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. هیچ یک را نمی‌توان به دیگری فرو کاست: باز گفتن آنچه می‌بینیم بیهوده است، آنچه می‌بینیم هرگز در گفته‌هایمان سکنی ندارد. و بیهوده است که می‌کشیم از راه تصاویر و استعاره‌ها و تشبیه‌ها، آنچه می‌گوییم را نشان دهیم؛ مکانی که گفته‌ها در آن به شکوه می‌رسند نه در چشم‌هایمان، که در عناصر متوالی نحو جای دارد. و نام خاص، در این زمینه، ترفندی بیش نیست: به ما انگشتی می‌دهد برای اشاره کردن» (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۰). فوکو و ماگریت، «ویژگی گفتگومندانه نقد هنری را در عمل» به اثبات رساندند. کتاب / این یک چپق نیست، بخشی از گفتگوهای فوکوی فیلسوف و منتقد و ماگریت نقاش را نشان می‌دهد. «فوکو و ماگریت، در مقام مساحان در همستان، به سنجش زبان می‌پردازند، فوکو از دیدگاهی تاریخی- شناخت شناسیک، و ماگریت از دیدگاهی تصویری» (فوکو، ۱۳۷۵: ۱۵) نقد همواره مواجهه زبان منتقد با نظام نشانه‌ای دیگر است. تأکید نقد به زبان مستقل خود و زبان اثر نشان‌دهنده پذیرش تفاوت نظام‌های نشانه‌ای است. این امر مصداقی بر امکان دستیابی به گفتگومندی در نقد می‌باشد.

۱.۲. نموده‌های گفتگومندانه نقد، ناشی از عدم قطعیت

نقد هنری در دوران معاصر با موضوعات مختلف روبرو می‌باشد. این امر انگیزه و گرایش به گفتگو را در نقد افزایش داده است. زمینه‌های «عدم قطعیت» نقد عبارتند از:

۱.۲.۱. گفتگومندی در نقد و «ترجمه‌ناپذیری اثر هنری»

نقد هنری و ادبی یک نوع ادبی است و در گستره

که ترجمه‌ناپذیری آثار هنری را به بحث می‌کشاند، اثر هنری را به یک زبانِ منسوخ و ناشناخته تشبیه می‌کند که به هیچ رو نمی‌تواند به زبانی شناخته ترجمه شود» (قره باغی، ۱۳۹۱: ۸۹).

مراد بارت از ترجمه‌ناپذیری آثار هنری چه در نقاشی و چه در ادبیات، این است که از ابتدا نقد را از رسیدن به نقطه‌ای ثابت و قطعی رها ساخته و آن را به عرصه‌های باز و رو به گسترش ایجاد امکان گفتگو بکشد. «بی شک نقد خواندنی ژرف است (یا به بیان بهتر بُرش‌دار) نقد در اثر، گونه‌ای قابل فهم بودن کشف می‌کند و در آن به تأویلی دست می‌یابد. اما چیزی که به نمایش می‌گذارد یک مدلول نیست (زیرا این مدلول همواره به سوی خلاً سوژه برمی‌گردد) بلکه تنها زنجیره‌هایی از نمادها و سلسله‌ای از مناسباتِ همخوان است «معنا»یی که نقد با اختیاری تام به اثر می‌دهد در نهایت تنها تماس جدیدی است با نمادهای سازنده اثر.» (بارت، ۱۳۹۳: ۸۱ و ۸۰). نمادهای سازنده اثر به زعم بارت همان زبان اثر است. نقد زبان ثانویه‌ای است که با زبان اولیه اثر به گفتگو در می‌آید.

۱.۲.۲. گفتگومندی و عدم قطعیت ارزیابی در

نقد

با آغاز مدرنیته در قرن هفدهم میلادی و انتقال بخشی از مراکز قدرت به کارخانه‌ها و پیدایش اقشار جدید، حامیان هنری حکومتی و مذهبی به خاطر آشفتگی نظام قدرت نمی‌توانند از هنرمندان حمایت کنند:

«مدرنیسم در گرماگرم انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی اروپا متولد شد. فرهنگ روستایی و کشاورزی اروپایی روزبه روز شهری‌تر و صنعتی‌تر می‌شد. مذهب سازمان یافته از زندگی مردم رخت بر می‌بست و اندیشه سکولار جایش را می‌گرفت. از آنجا که دستگاه سابق هنرمندپروری از کار ایستاده بود، هنرمندان در انتخاب محتوای آثارشان آزاد بودند. هنرمندان دیگر ناچار نبودند در تجلیل و ستایش اشراف و نهادهای قدرتمند کلیسایی و محلی، که تا پیش از آن سفارش دهندگان اصلی مجسمه و نقاشی بودند، اثر هنری خلق کنند. از آنجا که

زبان جای دارد و به گستره سایر نظام‌های نشانه‌ای نظر می‌دهد. در باب چگونگی ارتباط نظام‌های نشانه‌ای با یکدیگر نظرات مختلفی ارائه شده است. بعضی‌ها امکان ترجمه نظام‌های نشانه‌ای به یکدیگر را رد نکرده و به تبیین چگونگی ترجمه نظام‌های نشانه‌ای به یکدیگر پرداخته‌اند. بعضی دیگر ترجمه نظام‌های نشانه‌ای مختلف به یکدیگر را چون تطبیق دو نظام نشانه‌شناسی از چشم‌انداز یکدیگر دانسته و به نوعی ترجمه‌پذیری را امری ناممکن تلقی می‌کنند.

برخلاف رومن یاکسون^{۱۶} زبان‌شناس روسی که امکان ترجمه نظام‌های نشانه‌ای مختلف به یکدیگر را پیش‌بینی کرده و تلاش داشت که روش‌هایی برای ترجمه نظام‌های نشانه‌ای مختلف به یکدیگر بیابد، گادامر و ریکور^{۱۷} حتی در بین نظام نشانه‌ای زبانی هم خانواده، ترجمه را امری پیچیده ناشی از تلفیق دو نظام نشانه‌ای تحلیل می‌کنند. نظریات گادامر و ریکور در باب ترجمه بر این آگاهی متکی است که ترجمه نوعی امر تطبیق است که دو نظام نشانه‌ای زبانی با هم روبرو می‌شوند. نظام نشانه‌ای دریافت‌کننده تلاش می‌کند که به معانی نهفته در متن دست یابد ولی از آنجایی که همواره از افق خود به متن نزدیک می‌شود، نظام نشانه‌ای خود را به نظام نشانه‌ای مؤلف می‌آمیزد. «بر اساس اندیشه گادامر انطباق همیشه زمانی اتفاق می‌افتد که سازش و توافق در خصوص چیزی حاصل می‌شود... از این منظر هر ترجمه‌ای نوعی انطباق است... مترجمی که معنای یک متن بیگانه را می‌فهمد، در واقع آن را با موقعیت خود انطباق می‌دهد، زیرا مستقیماً در گیر توافقی می‌شود که بین او و متن اتفاق می‌افتد» (معین، ۱۳۹۲: ۱۵۷).

از طرف دیگر به زعم رولان بارت،^{۱۸} نشانه‌ها در نقاشی قابلیت آفریدن معنای واحدی را ندارند. «به نظر بارت نگارگر به نحوی خالق نشانه‌هاست، کلام آفرین است و نشانه‌هایی که او می‌آفریند قابلیت انتقال معنی واحدی ندارند یا همچون واژه‌ها قابل جایجا شدن نیستند» (کهنمویی پور، ۱۳۸۶: ۱۳۳) بارت همچنان در کتاب امپراطوری نشانه‌ها به ترجمه‌ناپذیری آثار هنری می‌پردازد. «رولان بارت در امپراطوری نشانه‌ها هنگامی

۱.۲.۳. تأثیر بازار هنر بر گفتگومندی نقد

علیرغم عدم قطعیت حکم نقد هنری، ضرورت مبادله در اقتصاد هنر، ارزیابی توسط نقد هنری را ضروری ساخته و به عبارتی بازار هنر عدم قطعیت حکم نقد هنری را تاب نمی‌آورد. از این رو سفارش‌دهندگان جدید یعنی بازار هنر و مراکز پیچیده قدرت سیاسی اقتصادی جدید بر روند نقد هنری و ارزش‌یابی تأثیر می‌گذارند. نقش منتقدین در حمایت از جریان‌های هنری مختلف در مبادلات اقتصادی همچنان اهمیت داشته و حتی تعیین‌کننده است. اعلام قضاوت و ارزشیابی منتقد می‌تواند دو اثر متضاد بر روال گفتگو داشته باشد. از یک سو اعلام نظر صریح و یا نهایتاً اعلام حکم در طی فرآیند گفتگو، فضای گفتگو را قطبی و جهت‌دار کرده و به تداوم آن دامن می‌زند ولی از سوی دیگر اعلام داوری عجولانه و شاید متأثر از تمایلات بازار هنر گفتگو را قطع کرده و خطر ادامه ندادن نقد و گفتگو را واقعی می‌سازد. در این حالت اعلام قضاوت منتقد شناخته‌شده که دارای اعتبار هنری و اجتماعی بوده و یا به مراکز قدرت جدید یعنی بازار هنر وابسته باشد، می‌تواند به‌طور زودرس مغل برقراری گفتگو باشد. «تا زمانی که نقد کارکرد سنتی داوری داشت، نمی‌توانست چیزی جز یک سازشکار باشد. سازشکار با منافع داوران. «نقد» راستین عرف‌ها و زبان‌ها به معنای «داوری» درباره آن‌ها نیست بلکه تمیز دادن جدا کردن و دو لایه کردن آن‌هاست. نقد اگر بخواند انقلابی باشد نیازی به داوری کردن ندارد. تنها کافی است که به جای خدمت به زبان درباره آن سخن بگوید.» (بارت، ۱۳۹۳: ۲۵)

۱.۳.۱. نمودهای گفتگومندانه نقد ناشی از افزایش نقش تعاملی مخاطب در هنر و نقد

در هنر امروزین نقش تعاملی مخاطب در آثار هنری بالا رفته است. این امر موضوعی پذیرفته شده است که نیازی به اثبات آن در این نوشته نمی‌باشد. حضور فعال مخاطب و مخاطب در نقش منتقد، بر گفتگومندی در نقد تأثیر می‌گذارد. به عبارتی مخاطب در بازی کشف معانی و یا بر ساخت معانی شرکت می‌کند و سعی دارد

بازار سرمایه داری نوپا توجه چندانی به هنر نداشت، هنرمندان به آسودگی، تجربه‌های نو آزمودند و به خلق هنرهای شخصی روی آوردند. شعار «هنر برای هنر» به درستی، درخور این عصر جدید بود. «(برت، ۱۳۹۳: ۹۰) این وضعیت مقدماتی را پدید می‌آورد که به مرور هنر به سمت از دست دادن حامیان سنتی خود پیش می‌رود. با این‌که قشرهای اجتماعی ایجاد شده جدید کم‌کم به حامیان اقتصادی هنر بدل می‌شوند، اما به مرور شرایط لازم ایجاد می‌شود که مباحث استقلال، خود بنیادی و آزادی هنر مطرح شود. هنر از موقعیت جدید خود استقبال می‌کند و به سمتی می‌رود که هر چه بیشتر خودبنیاد شود.

بنابراین تا قبل از نقد هنری مدرن، هنر در خدمت سفارش دهنده قدرت‌ها بود، اثر هنری با سفارش تطبیق داده می‌شد و ارزش‌گذاری می‌شد، از این رو قضاوت و داوری برای سنجش ارزش بر مبنای سفارش مراکز قدرت در هم پیچیده بود. از وقتی که هنرمدرن به خود واگذار شد و مؤلفه‌های خود آیین در آن رشد کرد، آثار هنری با اصول زیبایی‌شناسی مورد قیاس قرار گرفته و داوری و ارزشیابی می‌شد. در پیدایش دوران مدرن هنر و نقد هنری به‌طور موقت از سیطره مراکز قدرت آزاد شد و در یک دوران انتقالی قبل از سیطره مراکز قدرت سرمایه‌داری جدید، نقد کلاسیک مدرن که مبنای اصول ثابت زیبایی‌شناسی بر مبنای ذوق و دور از تمایلات کاربردی بوده است، امکان دستیابی به حکمی واحد وجود داشته و از این رو گفتگو فقط در حد تأیید حکم واحد ضرورت داشته است.

در نقد معاصر به علت تکثر دریافت و وجود نقدهای هنری مختلف، و همچنین به علت وجود نقدهای مختلف رشته‌های علوم انسانی و گفتمان‌ها از هنر امکان دستیابی به ارزیابی و حکمی واحد از رخدادهای هنری کاهش یافته و به‌طور موازی گفتگو بین نقدهای مختلف زمینه‌ای فراوان یافته است. از آنجا که گفتگو همیشه تمام نمی‌شود بلکه قطع می‌شود امکان ارزیابی و نظردهی در هر توقف گفتگو وجود دارد ولی همواره ارزیابی و شاید حکم ارائه شده از قطعیت افتاده، و در تداوم گفتگو امکان رد کردن حکم و ارزیابی قبلی وجود دارد.

روایت خود را از آثار بیان کند.

۱.۳.۱. گفتگومندی و بازی «کشف معانی» در نقد

نقد فعالیتی دوگانه است. در عین حال که تلاشی آگاهانه را در جهت نزدیک شدن به معانی صورت‌بندی کرده و می‌خواهد به تشخیص شبکه‌ای از معانی دسترسی پیدا کند، در گیر بازی ساخت معانی و افزودن به راز و رمز اثر می‌شود:

«نقد دانش نیست. نقد با معناها سر و کار دارد و دانش معناها را پدید می‌آورد. نقد به گمان برخی از صاحب نظران، جایگاهی واسطه‌ای میان دانش و خواندن دارد؛ نقد زبانی را در اختیار گفتار نابی که خواندن را انجام می‌دهد می‌گذارد و گفتاری (از میان گفتارهای دیگر) به زبان اسطوره‌ای که سازنده اثر است می‌بخشد. مناسبت نقد با اثر همان مناسبت یک معنا با یک فرم است. ناقد نمی‌تواند مدعی برگرداندن اثر و به ویژه روشن کردن آن باشد زیرا هیچ چیزی روشن‌تر از خودِ اثر وجود ندارد. کاری که از ناقد برمی‌آید، تولید گونه‌ای معنا از راه جدا کردن معنا از فرم یعنی همان اثر است... کار ناقد تشخیص شبکه‌ای از معناهاست» (بارت، ۱۳۹۳: ۷۳)

۱.۳.۲. گفتگومندی و «برساخت معانی» در نقد

اثر هنری عمدتاً بر روی جذب معانی متنوع باز و گشوده است. معانی دریافتی متکثر و ماهیت در گذر متن هنری، امکان رسیدن به حکمی واحد برای متن هنری را تقریباً غیر ممکن می‌سازند و آنچه باعث همگرایی نقدها به یکدیگر می‌شود همانا منطق گفتگو یا گفتگومندی است. «گوناگونی معناها برخاسته از دیدگاهی نسبی نگر در مورد آداب و رسوم انسانی نیست، نشانگر گرایش اجتماع به برداشت نادرست نیز نیست، بلکه نشانه آمادگی اثر برای گشودگی است.» (بارت، ۱۳۹۳: ۶۰)

اندیشیدن در باب معانی و بی معنایی مرتبط به اثر هنری بخش مهمی از نقد هنری است. گفتگوی نقد با متن هنری، شرکت در بازی دریافت معانی احتمالی و

گفتگو در مورد بخش‌های نامعین و تاریک آثار و نهایتاً بر ساخت معانی توسط منتقد است. نقد هنری امروز از موقعیت مخاطب و توسط زبان از دستیابی به معنا در اثر هنری آغاز می‌کند ولی در آن باقی نمی‌ماند و به عرصه‌های ناشناخته گسترش می‌یابد که نقد فقط می‌تواند به آن اشاره کند. «آرزوی بارت همانا زندانی شدن در کشف معناست. در آخرین نوشته‌هایش خود را شیفته قالبی از نوشته نشان می‌دهد که نگاه خواننده همچون نگاه تماشاگری روی یک تابلو متوقف شده در آن غرق می‌شود» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۳۴)

در بیشتر آثار هنری معاصر با گرایشات مختلف بحثی از معنا و یا نبود آن مطرح است. نقد در بازی کشف‌الاسرار شرکت می‌کند و دریافت خود را می‌نویسد و حتی در مورد نیافته‌ها حرف می‌زند. «از نظر بارت خواندن‌ها متفاوت است و دریافت‌ها بی شمار. ماهیت و حدود این دریافت‌ها را می‌توان از آنچه بارت درباره متن می‌گوید استنباط کرد. او می‌گوید: همه ما می‌پذیریم که خواندن یعنی رمزگشایی، رمزگشایی حروف، واژه‌ها، معنی‌ها، ساختارها، ولی با انباشتن این رمزگشایی‌ها با محدود نکردن آن‌ها، خواننده در یک واژگونی دیالکتیکی قرار می‌گیرد و نهایتاً دیگر رمزگشایی نمی‌کند بلکه رمزافزایی می‌کند. او رمز نمی‌گشاید بلکه رمز را تولید می‌کند و معنی‌های متعدد به آن معنای اولیه می‌افزاید» (همان: ۱۳۲)

هدف نقد می‌تواند هم کشف اسرار باشد و هم افزودن رمز، یعنی نقد فعالیت خود را از دستیابی به مفاهیم آغاز کرده و توسط منتقد و مخاطب ضمن گفتگو برای دستیابی به مفاهیم گسترش می‌یابد. نقد سپس به عرصه‌های نامتعین معنا رفته و حتی راز و رمز بیشتری به آن می‌افزاید. منتقد با تمایل شدید به سمت اثر می‌رود که آن را به معنا درآورد و عمدتاً موفق نمی‌شود زیرا به دنبال چیزی است که دست‌نیافتنی است. کل رخداد هنری همین است ایجاد انگیزه کشف و راهی شدن به سمت آن و نهایتاً برساختن معنا و منتقد این همه را به امکانی برای گفتگو بدل می‌سازد.

۱.۴. نمودهای گفتگومندانه نقد ناشی از

گشودگی دریچه‌های هنر بر رشته‌های دیگر

نقد هنری به دنبال دستیابی معیارها و مبانی کامل‌تر از آنچه زیبایی‌شناسی در اختیارش می‌گذاشت با حمل کردن پرسش‌های جدید مفهومی در خود، پذیرای پاسخ‌های دیگران خصوصاً از سمت نقد ادبی و نظریه‌های ادبی - زبانی مرتبط با آن شد. به غیر از زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و نظریه‌های ادبی سایر علوم دیگر چه از درون علوم انسانی و چه خارج از آن بر نقد هنری تأثیر گذاشتند.

«امروزه این فرض که نقد هنر حوزه مستقل و خود آیینی از فعالیت است که داوری‌هایش باید از چارچوب‌های خارج از هنر بپرهیزد و باید ساز خود را با چارچوب برآمده از کندوکاوی استقرایی در روال‌های جاری هنر کوک کند، دیگر فرضیه‌ای منسوخ و خلاف روند تاریخ می‌نماید. انتقادهای شدیدی که منتقدان پسا ساختارگرا از دهه ۱۹۶۰ به مفروضات اساسی وحدت و انسجام این رشته [یعنی نقد هنر] وارد کردند پایه‌های این طرز فکر را سست کردند که نقد هنر می‌تواند به شکلی مشروع موضوعات کندوکاو خود را شناسایی کند یا حتی مرزهای حیطة فعالیت خود را ترسیم کند. این وضعیت نشان دهنده شک و تردید زمانه ما در باب ساختارهای نظام‌مند معرفت است.» (شره یاک، ۱۳۹۲: ۱۴۷ و ۱۴۶)

هم‌زمان با گشودگی هنر به روی رشته‌های فلسفه، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و نظریه‌های ادبی، این رشته‌ها در قرن اخیر شدیداً رشد کرده و یافته‌های خود را در اختیار رشته‌های هنری گذاشته‌اند. «دانش نشانه‌شناسی در دهه‌های انتقال از سده نوزدهم به بیستم به طور هم‌زمان در قطب‌های مختلفی پای در مسیر شکل‌گیری نهاده است. اگر نشانه‌شناسی فرانسوی از دامان زبان‌شناسی بر آمده، نشانه‌شناسی آمریکایی در حیطة مطالعات منطقی شکل گرفته، و در روسیه و اروپای شرقی سهم نقد ادبی و نقد هنر در تبار دانش نشانه‌شناسی، بیش از هر شاخه دیگر از علم بوده است.» (پاکتچی، ۱۳۸۵: ۹) نقد هنری همیشه با فلسفه رابطه تنگاتنگ داشته است. در قرن اخیر زبان‌شناسی به بسیاری از مباحثی که همواره فلسفه پاسخگوی آن بود

می‌پردازد. «از آغاز سده نوزدهم به این سو فیلسوفان به گونه ای روزافزون دقت و توجه خود را بر زبان متمرکز کردند» (احمدی، ۱۳۹۳: ۱۱) از این رو رابطه نقد هنری و فلسفه به رابطه نقد هنری و زبان‌شناسی بدل می‌گردد.

۱.۴.۱. نقد علوم انسانی از هنر

با رشد علوم انسانی در رشته‌های مختلف و پدید آمدن رشته‌های جدید و رشته‌های بینارشته‌ای، نقد عرصه‌های وسیع و متنوعی پیدا کرده است. رشته‌های روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی بیش از رشته‌های دیگر هنر را مورد نقد خود قرار داده‌اند. در دنیای معاصر گفتمان‌ها نیز به غیر از علوم انسانی نقدهای خود را از هنر ارائه داده‌اند.

رشته‌های دیگر علوم انسانی آوای خود را در نقد سر داده و در مورد هنر گفتگو می‌کنند. توجه به فرهنگ در قرن اخیر باعث رشد مطالعات فرهنگی شده است. این توجه بیش از هر چیز از ضرورت‌های دوران معاصر بوده که به دلیل جهانی شدن، فرایندهای مواجهه فرهنگی بیش از هر دورانی مطرح می‌باشد. گفتگومندی بستر اصلی مواجهه فرهنگی را به خود اختصاص داده است. «در جهان خالی از معیارهای مطلق، نظریه‌پرداز فرهنگی، تبدیل به شکلی از مفسر می‌شود که نقش او ایجاد گفتگو در بین و در درون عرصه‌های گوناگون اجتماعی است در واقع امروزه تحلیل جای نقد را پر کرده است. حال باید دید فرهنگ و مطالعات فرهنگی چگونه می‌توانند توصیف‌کننده وضعیت هنر یا مقولات مرتبط با آن باشد. علاوه بر این، چگونه نقد می‌تواند در حوزه اندیشه بر فضای تفکری جامعه تأثیر بگذارد. ... فضای کنونی جهان معاصر و هم ایران، ضرورت پرداختن به نقد فرهنگی، یا به عبارتی تازه‌تر مطالعات فرهنگی را پیش کشیده است.» (کامرانی، ۱۳۸۶: ۲۲-۲۸)

گفتمان‌های مختلف نقدهای متنوعی را ایجاد کرده‌اند. «تکثر نقد یا گوناگونی گفتار از پدیده‌های خوشایند نقد هنر معاصر است. تنوع گفتارها، حتی اگر گاهی این گفتارها نقیض یکدیگر باشد، پدیداری سالم است چون برای تفکر درباره اثر هنری و دنیای مولد آن، سازمانی بیشتری به مخاطبان عرضه می‌کند.» (برت، ۱۳۹۳: ۲۴)

۱. ۴. ۲. گفتگومندی در ساختار بینامتنی نقدهای پژوهشی - تحلیلی

نقد پژوهشی - تحلیلی مانند هر متن دیگری به طور آشکار یا پنهان از متن‌های قبل از خود ساخته می‌شود. متن‌های گذشته در متن‌های جدید در ارتباطی جدید تعریف شده و حضور پیدا می‌کنند. حضور متن‌های گذشته در متن در بین گیومه، با ارجاعات و نقل قول‌های مشخص و یا به صورت نقل قول‌های خارج از گیومه و حتی به صورت تأثیر بر نظرات منتقد دیده می‌شوند. با این‌که استفاده از متن‌های گذشته نشان‌دهنده توجه به گفتگومندی است، اما تسلط گفتگومندی وقتی در متن اتفاق می‌افتد که از همه قابلیت‌های افزایش‌دهنده چندآوایی استفاده شود. منتقد هنری می‌تواند گزیده متن‌های گذشته را در ارتباطی صرف تأیید نظریه خود در نقد پژوهشی قرار دهد و یا می‌تواند به متن‌های گذشته اجازه نواختن ساز خود را بدهد و چندآوایی نظرات مختلف را کنار هم نشان داده و اجازه دهد که صداها در حد لازم در متن شنیده شوند و در نهایت منتقد آوایی که می‌خواهد سردهد و جمع‌بندی کند.

نتیجه‌گیری

نقد هنری مدرن از ابتدا بستر مواجهه و گفتگویی یک زبان با نظام‌های نشانه‌ای مختلف بوده است. تمایل به گفتگو توسط اجزای نقد نشان‌دهنده آن است که گفتگو به عنصری مسلط و عمق یافته به مرور در درون نقد تبدیل شده است. در دوران معاصر که دیگر نقد هنری بر زیبایی‌شناسی صرف متکی نیست گفتگو بین اجزاء نقد ضرورتاً گسترش یافته و منتقد از موقعیت مخاطب توسط زبان به تعامل و گفتگو با اثر هنری، نقد را به امکانی برای گفتگو بدل می‌سازد.

مؤلفه‌های نقد هنری جدید چون، عدم قطعیت نقد، «ترجمه ناپذیری اثر هنری»، حضور فعال مخاطب و منتقد در «کشف» و همچنین بر «ساخت معانی» و «گریز از ارائه ارزیابی عجولانه و دور از مشورت با رشته‌های دیگر» نشان‌دهنده افزایش ظرفیت گفتگومندی در نقد هنری معاصر می‌باشد. منتقد با ترکیبی از «تلاشی آگاهانه» و «شرکت در

بازی کشف معانی به بساخت معانی» و «افزودن رمز و راز اثر هنری» با اثر هنری به گفتگو در می‌آید. هنر نیز دیگر در تب و تاب حفظ مرزهای مستقل خود از عرصه‌های گوناگون فعالیت انسانی نیست و دریچه‌هایش بر تعامل و نقد دیگران گشوده است. دیگران می‌توانند کاملاً از چشم‌انداز دنیای هنر و فلسفه هنر و یا از چشم‌انداز رو به گسترش رشته‌ها و گفتمان‌های مختلف با اثر هنری به گفتگو درآیند. از آنجایی که معیارهای ارزیابی تنها معیارهای زیبایی‌شناختی نیست، گفتگو برای دستیابی به معیارهای ارزیابی یکی از ضرورت‌های ارتباط گفتگومندانه بین نقدهای مختلف می‌باشد. معیارهای ارزیابی غیر قطعی، همواره از گفتگویی سرگرفته استخراج می‌شود. در هر توقف گفتگو امکان ارائه معیارهای ارزیابی و زیبایی ایجاد می‌شود، اما هر دو قطعیت ندارند و در ادامه گفتگو می‌تواند تغییر یابند.

در دنیای معاصر نقدهای پژوهشی - تحلیلی هنر اهمیت ویژه‌ای یافته‌اند. نقدهای پژوهشی - تحلیلی هنر با این‌که تمایل به نتیجه‌گیری و جمع‌بندی دارند گفتگومندی در آن‌ها نیز زمینه دارد. ارتباط نقدهای پژوهشی - تحلیلی هنر با متن‌های گذشته توسط بینامتنیت زمینه گفتگومندی در آن‌ها را ایجاد می‌کند. در نتیجه‌گیری نقدهای پژوهشی - تحلیلی در جمع‌بندی و ترکیب نهایی با ارائه سایر ایده‌ها نقد خصوصیت گفتگومند گرفته و دریچه‌هایش به دریافت نقد دیدگاه‌های دیگران گشوده می‌شود. برعکس آمیختن نقدهای پژوهشی - تحلیلی هنر با نقدهای آزاد و گاهی احساساتی و بیانگرایانه که در نشریات نیمه تخصصی هنری معاصر ایران رایج است، روال پژوهشی نقد را بر هم می‌زده و منتقدین را به گفتگو و نقد تشویق نمی‌کند.

بین نقد رشته‌ها و گفتمان‌های مختلف نیز «ضروری» است با هدف نزدیک شدن به ارزیابی «گفتگو» برقرار شود. گفتگو بین رشته‌های مختلف در ارائه ارزیابی هنوز به ضرورت و میل درونی بدل نشده است. رشته‌های مختلف متکی بر چهارچوب‌های خود نقد پژوهشی خود را ارائه می‌دهند و حتی حضور بینامتنیت در آن‌ها نشان‌دهنده وجود نواها و نظرات

کتابنامه

- احمدی، بابک (۱۳۹۳)، *ساختار و تأویل متن*، چ ۱۶، تهران: نشر مرکز.
- افلاطون (۱۳۳۷)، *حکمت سقراط و افلاطون*، ترجمه محمدعلی فروغی، چاپخانه سپهر
- باختین، میخائیل (۱۳۹۱)، *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نشر نی.
- بارت، رولان (۱۳۹۳)، «از اثر تا متن»، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، ش ۴، ص ۵۷ تا ۶۶.
- بارت، رولان (۱۳۹۳)، *نقد و حقیقت*، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.
- برت، تری (۱۳۹۳)، *نقد هنر*، ترجمه کامران غبرایی، کتاب نشر نیک.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، «هنر ایرانی در نگاهی دیگر»، فصلنامه *هنر فردا*، ش ۲۸+۱، ص ۸۶ تا ۸۹.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۵)، «ارزیابی نشانه‌شناسی روسیه در روی آورد به هنر»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ش ۱، ص ۷ تا ۲۲.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۳)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
- سلطان کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر چند وجهی در سبک کوبیسم، ارتباط آن با چند صدایی در موسیقی»، *درج در کتاب گفتگومندی در ادبیات و هنر*، ص ۳۲۴ تا ۳۰۱.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۹)، «چگونه می‌توان در جهان‌های غیر غربی به هنر اندشید»، *فصلنامه هنر فردا*، ش ۲۸+۱، ص ۸۳ تا ۷۸.
- شره یاک، مایکل (۱۳۹۲)، «بازیابی نقد»، ترجمه صالح نجفی، *فصلنامه حرفه: هنرمند*، ش ۴۹، ص ۱۵۱ تا ۱۴۲.
- فوکو، میشل (۱۳۹۲)، *این یک چپ‌چین نیست*، ترجمه مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- قاضی مرادی، حسن (۱۳۹۲)، *شوق گفت و گو و گسترده‌گری فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان*، تهران: نشر دات.
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۹۱)، *هنر نقد هنری*، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۳)، «چند صدایی، واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۳)»، *گلستانه*، ش ۶۱، ص ۳۲ تا ۲۹.
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۶)، «دیالکتیک (واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی)»، *گلستانه*، ش ۸۱، ص ۲۹ تا ۲۷.
- کامرانی، بهنام (۱۳۸۶)، «فرهنگ نقد و نقد فرهنگی»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ش ۴، ص ۲۹-۲۲.
- کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۶)، «رولان بارت و نشانه‌های تصویری»،

مختلف می‌باشد. با این همه در نقدهای پژوهشی به علت تمایل به نتیجه‌گیری و جمع‌بندی به تفاوت‌های نظرات اغلب تأکید نمی‌شود. همچنین با این که امکان برقراری گفتگو بین نقدهای مختلف پژوهشی وجود دارد؛ نمی‌توان به راحتی ادعا کرد که پیوند گفتگومندانه بین نقدهای پژوهشی رشته‌های مختلف به ضرورت بدل شده است.

«گفتگومندی در درون نقدهای هنری» و «گفتگو بین نقدهای هنری»، نقد را به موقعیت درخور خود هدایت می‌کند و تعارضات جریان‌های هنری را در جهت تولید متن هنری قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رجوع شود به، رویین پاکباز، «هنر ایرانی در نگاهی دیگر»، و داریوش شایگان «چگونه می‌توان در جهان‌های غیر غربی به هنر اندشید»، هر دو در *فصلنامه هنر فردا*، ش ۲۸+۱.
2. Jurgen Habermas
3. Mikhail Bakhtin
4. Polyphony
5. Carnivalism
۶. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به دایره المعارف هنر، رویین پاکباز، صفحه ۴۲۶، فرهنگ معاصر.
7. Rene Magritte
8. Michel Foucault
9. Answerability
10. Unfinalizability
۱۱. توضیح از نگارنده.

12. Dialouge
13. Outsideness
14. Chronotope
15. Intertextuality
16. Roman Jakobson
17. Paul Ricoeur
18. Roland Barthes

نامور مطلق، بهمن وکنگرانی، منیژه (۱۳۹۰)، گفتگومندی در ادبیات و هنر، تهران: انتشارات سخن.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «نقد تکوینی در هنر»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۷، ص ۱۱۴ تا ۹۳.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷)، «باختین، گفتگومندی و چندصدایی، مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۷، ص ۴۱۴ تا ۳۹۷.
نامور مطلق، بهمن و اسداللهی تجرق، الله شکر (۱۳۸۸)، نقد تکوینی در هنر و ادبیات، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

Haynes, Deborah (2002). Bakhtin and visual Arts, chapter 23 of "A companion to Art Theory edited by Paul Smith and Carolyn Wilde, Backwell publishing.

مقالات هم‌اندیشی‌ها ۷، انتشارات فرهنگستان هنر، ص ۱۳۶-۱۲۷.
گابلیک، سوزی (۱۳۸۷)، «وضعیت بشر»، ترجمه نیلوفر سرلتنی و تایمازپور محمد، حرفه: هنرمند، ش ۲۴، ص ۸۷ تا ۷۸.
گاردینر، مایکل (۱۳۹۴)، «عموم‌های آزاد و سمپوزیوم‌های گروتسک: آرای هابرماس و باختین پیرامون مکالمه، زندگی روزمره و حوزه عمومی»، فصل دوم کتاب هابرماس، باختین، بوردیو تأملاتی درباره حوزه عمومی نوشته نیک کرایسلی و جان مایکل رابرتز، ترجمه محمود مقدس، تهران: انتشارات روزنه.
معصوم، حسین (۱۳۸۴)، «مفهوم دیالکتیک در فلسفه افلاطون»، اندیشه‌های فلسفی، ش ۳، ص ۷۹، تا ۷۸.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «بارت و بینامتنیت»، مقالات هم‌اندیشی‌ها ۷، ص ۱۳۷ تا ۱۵۵.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱) «بینامتنیت (ها)»، نقد نامه هنر کتاب، تخصصی شماره ۲ در حوزه پژوهش و نقد هنر، ص ۴۹ تا ۶۲.