کلمة الله هی العلیا
عظیمی
۱۳۸۱

کلیه حقوق مادی مترتب بر نتایج مطالعات، ابتکارات و نوآوری‌های ناشی از تحقیق

موضوع این پایان‌نامه/ رساله متعلق به دانشگاه علم و فرهنگ است.

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشگاه علم و فرهنگ

دانشکده هنر و معماری

پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر

مطالعه‌ی ساختارِ پرسپکتیو خطی در هنر و نسبتِ آن با مسئله‌ی شناخت

نگارش

محمدباقر حاجیانی

استاد راهنما

جناب آقای دکتر فرزان سجودی

استاد مشاور

جناب آقای دکتر مهدی اخویان

مهرماه ۱۳۹۱

روانِ پاکِ پدر بزرگ، همیشه

مهربانیِ نابِ مادر

و آهنگِ زندگیِ پدرم

در طرح‌ریزی و شکل‌پذیرفتن کار، از آغاز تا انجام،

سپاسِ من باشد از:

جناب آقای میم. طاهرنوکنده

جناب آقای دکتر شهرام پرستش

سرکار خانم: MarGaret Iversen

و یاریِ شادی نیک رفعت

برادریِ خشایار شایگان

همراهیِ سهیل تشرفی

چکیده:

پایان‌نامه‌ی پیشِ رو، «مطالعه‌ی ساختارِ پرسپکتیو خطی در هنر و نسبتِ آن با مسئله‌ی شناخت» با هدفِ مطالعه‌ی پرسپکتیو خطی به منزله‌ی پارادایم یا ساختار مسلطِ بازنماییِ فضا در نقاشی غرب پس از رنسانس صورت گرفته است تا بتواند با قرائتِ ساختاریِ پرسپکتیو، تحولاتِ آن در تاریخ هنر و پی‌جوییِ زمینه‌های علمی و هنریِ آن، نسبت پرسپکتیو را با تلقیِ فلسفی از مسئله‌ی شناخت و آگاهی نزدِ سوژه‌ی انسانی تبیین کند. راهگشای نظریِ پژوهش در قامتِ شناخت‌شناسیِ ایمانوئل کانت خاصه کتاب «سنجش خرد ناب»، و فلسفه‌ی«صورت‌های سمبلیک» ارنست کاسیرر صورت‌بندی شده است. کانت در پی پاسخ به این مسئله است که تجربه و شناختِ ما از جهان چگونه ممکن می‌شود و پی‌آیندِ این نگاه را در کاسیرر می‌توان پی گرفت که فروکاهیدنِ صورِ تجربه و شناختِ انسانی را به قواعد منطقیِ بدون‌تغییر نمی‌پذیرفت و «صورت‌های سمبلیک» را به دلیل خودآیینی، ساختار درونیِ معنابخش، حائلِ میان ذهن شناسای انسانی و جهانِ عرضه شده در هیئتِ پدیدارها می‌داند، و این جهانِ سمبلیکِ تعین‌بخشِ خود سیری تحولی را پشت سر می‌گذارد. بازبینیِ پرسپکتیو در پرتوی این منظر فلسفی، با اتخاذ روشی توصیفی تحلیلی، و با بازخوانیِ «پرسپکتیو به مثابه‌ی صورتی سمبلیک» اروین پانفسکی ممکن شده است، و به این نتیجه می‌رسد که پرسپکتیو اگر چه به معنای سوسوریِ آن زبان به شمار نمی‌آید، اما همچون صورت‌های سمبلیکِ کاسیرری، ساختاری درونی، نشانه‌شناسانه و معنابخش دارد و ارتباطِ میان سوژه و جهان را شکل می‌دهد و پیشاپیش مفهومِ دکارتیِ فضا و انقلابِ کپرنیکیِ کانت در شناخت‌شناسی را نوید می‌دهد. در این منظر، پرسپکتیو نشانی از دوره‌های تحولیِ هنرِ غرب از یونان تا رنسانس است و در حکمِ بازنماییِ شناختِ متاثر از کلیتِ فرهنگیِ دوران به کار می‌رود؛ گو اینکه می‌توان در منظری زبان-روان‌شناسانه نیز به تحلیلِ پرسپکتیو آغازید و به این نتیجه رسید که پیداییِ پرسپکتیو خودِ آغاز تفکرِ هنری و شکل‌گیریِ سوژه‌ی جدیدِ غربی‌ست. پرسپکتیو ساختاری همچون فرم‌های تهیِ زبانی دارد، جایگاهِ مصدر و موضوعِ نگاه را مشخص می‌کند، قیدگذار است و رابطه‌ی عناصرِ درونِ ترکیب‌بندی را سامان می‌دهد. در عین‌حال، با قرار دادنِ نقطه‌ی گریز به معنای خلاء یا فضای بیکران در دلِ ساختارِ اثر هنری، سوژه را مشمول تروما می‌کند.

کلمات کلیدی: پرسپکتیو خطی، شناخت، سوژه، اروین پانفسکی، هوبرت دامیش

فهرست مطالب

پیشگفتار ۳

فصل اول کلیات پژوهش..... ۱۸

۱-۱) مقدمه: یک سیرِ تاریخی فلسفی..... ۱۸

۱-۲) بیان مسئله..... ۲۷

۱-۳) پرسش تحقیق..... ۲۸

۱-۴) اهداف و ضرورت‌های تحقیق ۲۸

۱-۵) پیشینه علمی تحقیق..... ۲۹

۱-۶) روش شناسی ۳۱

فصل دوم پرسپکتیو در منظرِ تاریخ، هنر و فلسفه ۳۳

۲-۱) مقدمه..... ۳۳

۲-۲) تاریخِ تجلیاتِ پرسپکتیو در هنر رنسانس..... ۳۵

۲-۳) رسائل و شرایط..... ۴۵

۲-۴)درباره‌ی پرسپکتیو و بازجستنِ منشأ آن..... ۵۱

۲-۵) گرایشاتِ فلسفه و تاریخ هنر به پرسپکتیو..... ۵۶

فصل سوم: زمینه‌های فلسفیِ تحلیل پرسپکتیو: ملاحظات انتقادی ۶۰

۳-۱) مقدمه..... ۶۰

۳-۲) شناخت‌شناسیِ کانت: یک انقلاب کپرنیکی ۶۱

۳-۲-۱) شرح متافیزیکیِ مفهومِ مکان و زمان ۶۷

۳-۲-۲) مقوله و شاکله..... ۶۹

۳-۳) ارنست کاسیرر و «فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک» ۷۲

۳-۳-۱) مقدمه..... ۷۲

۳-۳-۲) فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک..... ۷۴

۳-۳-۳) صورت و بارآوریِ سمبلیک..... ۷۹

۳-۳-۴) سمبل ۸۸

۳-۳-۵) کاسیرر و نشانه‌شناسی ۹۱
۳-۴) نتیجه‌گیری ۹۶
فصل چهارم پرسپکتیو در منظر مسئله‌ی شناخت و آگاهی ۹۸
۴-۱) مقدمه ۹۸
۴-۲-۱) فرگردِ نخست: ۱۰۱
۴-۲-۲) فرگردِ دوم ۱۱۰
۴-۲-۳) فرگردِ سوم ۱۱۴
۴-۲-۴) فرگردِ چهارم ۱۲۲
۴-۳) شرح نظریاتِ پانفسکی در تطبیق با پیشینه‌های فلسفی آن ۱۲۶
۴-۳-۱) مقدمه ۱۲۶
۴-۳-۲) دوره‌های تحولیِ صورت‌های سمبلیک و پرسپکتیو ۱۲۷
فصل پنجم پرسپکتیو، شناخت و سوژه نزد هوبرت دامیش ۱۵۲
۵-۱) مقدمه ۱۵۲
۵-۲) پرسپکتیو، سینما و روایت ۱۵۸
۵-۳) موریس مرلوپونتی و پرسپکتیو در آثار پل سزان: ۱۶۱
۵-۴) لکان، پرسپکتیو و هنر: ۱۶۳
۵-۴-۱) مرحله‌ی آینه‌ای ۱۶۴
۵-۴-۲) امر سمبلیک و خیالی در مفاهیمِ لکان ۱۶۶
۵-۵) هوبرت دامیش: ۱۷۴
۵-۵-۱) ساختارهای اشاره‌ای/ارجاعی در زبان: یاکوبسن، بنونیست، لکان ۱۷۴
۵-۵-۲) سرآغازِ پرسپکتیو در نشانه‌های زبانی ۱۷۷
نتیجه‌گیری و پیشنهادات برای تحقیقات آینده ۱۹۳
پیشنهادات برای تحقیقات آینده ۲۰۲
منابع ۲۰۵
تصاویر ۲۱۹
واژه‌نامه ۲۳۹

Our bodies are given life from the midst of nothingness.
Existing where there is nothing is the meaning of the phrase: "Form is Emptiness."
That all things are provided for by nothingness is the meaning of the phrase, "Emptiness is Form."
One should not think that these are two separate things.

-- Hagakure, The Way Of The Samurai, P.70
Yamamoto Tsunetomo, Trans. William scott Wilson

جسم ما از میانِ هیچْ جان یافته است.
بودن در آنجا که هیچ نیست، معنای این عبارت است که: "شکل، خلأ است."
و این که همه چیز از هیچ به وجود می‌آید یعنی: "خلأ، شکل است."
انسان باید بیندیشد که این دو از هم جدا نیستند.

هاگاکوره، طریقتِ سامورایی

پیشگفتار

پژوهشِ پیشِ رو، با هدفِ مطالعه‌ی پرسپکتیو به منزله‌ی پارادایم یا ساختارِ مسلطِ بازنماییِ فضا در نقاشی غرب پس از رنسانس صورت گرفته است تا بتواند با بازخوانی آن در تاریخِ هنر و پی‌جوییِ ریشه‌های آن، نسبتِ آن را با آنچه در حوزه‌ی فلسفه و مفاهیمِ مشخصِ شناخت و سوژه رخ داده است، تبیین کند. این نسبت و رابطه به دو شکل خود را نشان می‌دهد: نخست هم‌آوایی یا همولوژی میانِ پیدایش پرسپکتیو در نقاشیِ جهانِ رنسانسی و جهانِ اندیشه‌ایِ فرهنگِ رنسانسی -که با مطالعه‌ی رساله‌ی دوران‌سازِ اروین پانفسکی «پرسپکتیو به مثابه‌ی صورتی سمبلیک» ممکن می‌شود- و دومین بستر، تحلیل‌های فلسفیِ پرسپکتیو در سده بیستم است که با پیشتازی پانفسکی در رساله‌ی یاد شده آغاز می‌شود و به هوبرت دامیش و کتابِ «سرآغازِ پرسپکتیو» می‌انجامد.

شیوه‌ی کارِ در این پژوهش –*که قریب به ۱۹ ماه زمان برده و در اضطرارِ بیماری و وقتِ تنگ پایان یافته است*- از این جهت که موضوع و منابعِ کار اغلب به زبان انگلیسی یا فرانسه بوده این گونه انجام یافت، که ابتدا به ساکن پیکره‌ی پژوهش از حیثِ منابع و گرایشاتِ موثر در مطالعاتِ مربوط به پرسپکتیو، متناظر با پیش‌بینی‌های پروپوزالِ تصویب شده آغاز شد. این منابع پیکره‌ی اصلیِ کار را شکل می‌دهند.

از ابتدای توجه بر موضوعِ پرسپکتیو و اهمیتِ آن –که دو سالی از آن زمان می‌گذرد- قصدی غاییِ پژوهش، به دست آوردن الگویی نظری برای تحلیلِ ساختارهای بازنماییِ فضا در نقاشی و هنرِ دیداریِ ایرانی بود. این مهم بدونِ رفتن و بازبینیِ مسیری که در غرب طی شده بود، ممکن نمی‌نمود و صرف بررسی و گزارشِ آن مسیر هم دردی را دوا نمی‌کرد و خوش‌باورانه می‌نمود. به همین دلیل در انتخابِ پیکره‌ی بنیادیِ روشی-نظریِ کار، قصد بر آن شد که با تطبیق و تحلیلِ پرسپکتیو در سپهر فلسفی و مسئله‌ی شناخت، بتوان به بنیان‌ها و ریشه‌های آن در سرزمینِ فرهنگیِ غرب دست پیدا کرد –و این تحقیق تمامِ این قصد است، نه سرانجامِ آن. تا از این رهگذر بتوان به بن‌مایه‌ها و رهیافت‌های بنیادینِ نظریِ ساختاربندیِ فضا در هنر غرب آشنا شد و در آینده –امید- بتوان بر این اساس، پژوهشی سامان داد. اساس در روشِ کار از ابتدا بر خوانش و قرائتِ درونیِ آثار بوده است، که در بخشِ مربوط به پانفسکی در حدِ توان و در دیگر بخش‌ها به ضرورتِ زمان صورت گرفته است، در این روش اصل بر آن بوده است تا مخاطب با مولف و متنِ اصلی بی واسطه روبرو شود و به مولف اجازه بدهیم تا در قالبِ کار به سخن آید. و پرهیز همیشه از آن بوده است که نگارنده خود به جای متون و مولفین بنشیند و دادِ سخن به ناتمامی بدهد و مدعیِ کار باشد.

در تحققِ این خواست، صورت‌بندیِ اجزای کار و فصول رساله بایست به گونه‌ای می‌بود که بتواند خواستِ نگارنده و مقتضیاتِ متن را پاسخگو باشد. پس از تغییرِ چندباره‌ی کار، جغرافیایِ کلی یا چشم‌اندازِ اولیه به این شرح است که:

ابتدا در فصل کلیات، اهمیت پرسپکتیو و اهمیتِ تفاسیرِ آن را روشن می‌سازیم، و مسئله‌ی اصلی را به یاری طرح سوالِ کلیِ پژوهش، پیش می‌نهیم. در فصل دوم نیز از فقر منابع مربوط به پرسپکتیو، به ناچار و علی‌رغم میلِ باطنیِ نگارنده، شرحی مختصر از پرسپکتیو، ابداع، استفاده و تجلیاتِ آن آمده است که در صورت وجودِ منابعِ حداقلی، این بخش جزو محذوفات قرار می‌گرفت و به درازگویی تنه می‌زد. اما از آنجا که در فصولِ پسین به شخصیت‌های موثر، آثارِ مشخص و فضایی تاریخی ارجاع داده می‌شود -و رفعِ این نقصِ منابع با دادن پانویس‌های بسیار ممکن نیست- ترجیح داده شد ابتدا فصلی در شرحِ این مبتدیات آورده شود تا ارجاعاتِ مابعدی به این مطالب پادرهوا و گمراه‌کننده نباشند. این فصل می‌تواند در حکمِ پانویسی بلند یا بخشی در پیوست‌های کار فرض گرفته شود.

در فصل سوم تمهیداتِ نظری و شرحِ لازمِ مفاهیم و فلسفه‌ی ارنست کاسیرر و ایمانوئل کانت می‌آید که به یارای آنها می‌توان در بخش بعد رساله‌ی اروین پانفسکی را تفسیر کرد و همچنین به بسط آنها پرداخت. ابتدا با استفاده از تفاسیرِ موجود و آثار ایمانول کانت –خاصه کتاب «سنجش خرد ناب»- سعی می‌شود با پیش‌بینیِ مباحث آینده، امرِ تجربی، ادراکِ حسی، زمان، مکان، امرِ استعلایی، مقولات، شاکله و سوژه بازسازی و ارائه شوند و در بخش دومِ این فصل نیز، گسترش و بازخوانیِ این مفاهیم و ایده‌ها نزدِ کاسیرر می‌آید و علاوه بر آن، وجه دیگرِ نگاهِ ارنست کاسیرر که شاملِ مباحثِ مربوط به نشانه‌شناسی به طور اعم و زبان‌شناسی به طورِ اخص می‌شود، در کنار این بحث روشن شود تا بتوان تصویرِ روشن‌تری از بحث به دست آورد. از آنجا که مسئله‌ی اصلیِ پژوهش، تبیینِ مناسباتِ مسئله‌ی شناخت در فلسفه و پرسپکتیو است، ضروری به نظر می‌رسد که پس از ترسیمِ اهمیت و جایگاهِ پرسپکتیو در فصلِ دوم، در این فصل که فصل سومِ پژوهش است با ترسیمِ خطی فلسفی-تاریخی از کانت تا کاسیرر، به نسبت میان این دو اندیشید.

فصل چهارم با یک پیکره‌ی پیشینی شکل گرفته است و سعی می‌شود بر گرده‌ی طرح‌افکنیِ نظریِ پانفسکی در کتاب «پرسپکتیو به مثابه صورتی سمبلیک»، بحث ادامه پیدا کند. اهمیتِ این رساله را

می‌توان در این دانست که نخستین اثری‌ست در تاریخ فلسفه و هنر، که به طور ویژه و اخص به موضوع «پرسپکتیو» می‌پردازد و قصد آموزش یا تاریخ‌نگاری یا مسائلی از این دست ندارد بلکه بدون هیچ مقدمه‌ای از ابتدا به شرایط پیدایش و تطبیقِ آن با جهان فلسفه می‌پردازد. تا آنجا که هوبرت دامیش در ابتدای کتابِ «سرآغازِ پرسپکتیو» با اشاره به این کتاب –که از نگارش آن اندکی کمتر از یک قرن می‌گذرد و به فارسی درنیامده- اهمیتِ آن را یادآور می‌شود، اهمیتی که نه صرفاً در هیئتِ «پژوهشِ اولین» در زمینه‌ی پرسپکتیو متجی می‌شود بلکه می‌توان آن را از حیث رویکرد و مواجهه با موضوعی «تاریخ هنر»ی بدیع و پیشگام دانست. بحثی که خود در فلسفه یا تاریخِ «تاریخ‌نگاریِ هنر» جدای از «تاریخِ هنر» می‌افتد و از حیطه‌ای کار ما بیرون است.

بخش آخرینِ پژوهش به گونه‌ای ترسیمِ تاملاتی‌ست که پس از اروین پانفسکی ناظر به پرسپکتیو و نسبتِ آن به سوژه، شکل‌گیریِ آن و شناختِ مترتب بر او صورت گرفته و همانطور که گفته شد، مبانی و تمهیداتِ نظری بحث‌ها نیز سعی شده است تا حتی‌الامکان خلاصه و موجز ذیلِ هر عنوان به مثابه‌ی یک جمله معترضه‌ی بلند آورده شود. در این میان سهم هوبرت دامیش از باقیِ مفسرین و منتقدین بیشتر بوده است و سعی شده است تمرکز بیشتری بر نظریاتِ او صورت پذیرد. کسانی مانند ساموئل ادگرتون یا میشل کوبوی نیز در این میان از تاثیرگذارترین چهره‌ها بوده‌اند اما جامعیت و نگاه فلسفیِ هوبرت دامیش –در مقابل نگاهِ تاریخ‌نگارانه و روانشناسانه‌ی صرفِ آن دو نظریه‌پرداز- باعث شده است تا در مطالعاتِ مترتب بر موضوع «پرسپکتیو» جایگاه ویژه‌ای بیابد. هوبرت دامیش در کتابِ «سرآغاز پرسپکتیو» آن را از اتفاقی در تاریخ هنر فراتر می‌برد. در اهمیتِ این کتاب و آثار هوبرت دامیش می‌توان به اختصاص شماره‌ای ویژه‌ی آرای هوبرت دامیش –به طور ویژه آرای او در باب پرسپکتیو- از سوی ژورنال هنر دانشگاه آکسفورد در سال ۲۰۰۲ و سمینارهای سال‌های ۱۹۹۷ و ۲۰۰۵ مرتبط با این مورخ و فیلسوف در دانشگاه‌های جهان اشاره کرد، اقبالی که در سال‌های اخیر با

ترجمه‌ی اغلب نوشته‌های او به زبان انگلیسی، علاوه بر جهان فرانسه زبان، در اروپا و آمریکا نیز روند رو به رشدی داشته است.

در نگارشِ پایان‌نامه نکاتِ جنبی اما مهمی وجود دارد که شرحِ آنها لازم می‌نماید:

- تصاویرِ کار بایستی بر اساس دستورالعمل تدوین پایان‌نامه‌های دانشگاه علم و فرهنگ، درون متن قرار می‌گرفت و فهرستی از آنها در انتهای کار فراهم می‌شد. از آنجا که در طول کار تصاویرِ مورد ارجاع از تعداد معدود فراتر رفت و صفحه‌بندیِ آنها در نرم‌افزار MS Word 2003 مشکل می‌نمود، ناچاراً تمامِ آنها به بخشی در انتهای پایان‌نامه منتقل شد و در متنِ با ذکرِ شماره‌ی تصویر به آنها ارجاع داده می‌شود. چیدنِ تصاویر درون متن آرزوی نگارنده بود اما با اضافه کردن سطری یا حذف یک بند متن، می‌بایست مدام تمام فایلِ تایپ‌شده را از نظر می‌گذراندم مبادا در چیدمان تصاویر درون متن خللی پیش آمده باشد. امیدوارم این توضیح کوتاه جبرانِ عدول از دستورالعمل مصوبِ دانشکده باشد.

- واژه‌هایی مانند سمبلیک، فونکسیون، اپتیک و چند واژه ی دیگر، همه‌جا به صورت آوانوشتِ فارسیِ لغتِ انگلیسی (symbolic- سمبلیک) به کار رفته است و این کار چند دلیل دارد که با تمرکز بر واژه سمبلیک توضیح داده می‌شود: این واژه در آثار کاسیرر و بالطبع در پژوهش پانفسکی طنین و هاله‌ی معنایی خاصی دارد که با ترجمه‌ی آن به «نماد» حقیقتاً تقلیل می‌یافت و جانِ معنای آن با تبدیل شدن به واژه‌ای عمومی‌تر از بین می‌رفت. در ادبیاتِ فلسفی غرب این تجربه یک قرنی‌ست که جا افتاده و کلماتی که بارِ معناییِ خاصی دارند در ترجمه به زبان‌های دیگر شکلِ اصلیِ خود را حفظ می‌کنند و ترجمه به مقصود نمی‌شوند، از همین رو در متونِ انگلیسیِ فلسفی بسیاری لغتِ آلمانی به آوانویسیِ آلمانی حضور دارند و هیچ ترسی هم از دیگرآیین شدنِ زبانِ فلسفی احساس نمی‌شود. ترجمه‌ی Dasein هایدگری یا Kunstwollen آلوئیس ریگل به کلماتی مانند «بینابینی» یا «نیت

هنرمند» در واقع پوشاندنِ بارهای معناییِ ویژه‌ی آنهاست که در فهمِ خاص‌بودنِ آن به شدت ضروری هستند. این نخستین حجت در نگاه داشتنِ صورتِ لاتینِ کلمات به آوانویسیِ فارسی‌ست.

دومین اتفاقی که با ترجمه‌ی آنها به فارسیِ سره حتی رخ می‌دهد، اضافه شدنِ معانیِ نالازمی‌ست که ناگزیر رخ می‌دهد. تصور کنید سمبلیک را به فارسی ترجمه کنیم و از آن «نمادین» مراد کنیم. «نمادین» در فارسی نوشتاری و گفتاری کاربردهایی دارد که خطور آن به ذهن، معنایِ موردِ نظرِ کاسیرر را ضایع و مخدوش می‌کند، عباراتی مانند «حرکتِ نمادین» یا «احترامِ نمادین» و «مراسم نمادین» که از آنها نابجایی و به صرفِ وظیفه بودنِ آن کنش برداشت می‌شود و این جنبه از معنای نمادین کارکردِ اصلیِ این واژه را نزدِ کاسیرر حتماً پنهان می‌کند.

- در متنِ پیشِ رو «کارکرد» اغلب سعی شده است که ما به ازای Function به کار برده شود و در مواردی نیز به صورتِ فونکسیون آمده است. این لغت در قاموس فلسفی کاسیرر و لکان کاربردِ خاص دارد و بخصوص کاسیرر از آن مفهومی معادل «تابع» در ریاضی مراد می‌کند و آن را مقابل «جوهر» قرار می‌دهد که هنوز اثر ناظر بر این دو مفهوم، «جوهر و تابع»، به زبان فارسی ترجمه نشده است. از همین رو خواننده خاصه در قسمتِ نظریاتِ مربوط به کاسیرر بایستی مدام معنای تابع را نیز –باز هم در مقابلِ جوهر- مداوماً در کنارِ کارکرد یا کاربرد مدنظر داشته باشد.

- در آخرین ویرایشِ کار، برای تحقق یکدستی و جامعیتِ اصطلاحاتِ پژوهش، رویکردِ روشن‌گری اتخاذ شد. از آنجا که معادل‌های پیشنهادی برای برخی واژه‌ها گوناگون می‌نمود (مانندِ کارکرد، فونکسیون، تابع و کابرد در مقابل Function) سعی شد تا با استفاده از علامتِ نگارشیِ «-/-» این مشکل مرتفع شود. از این رو، اگر نوشته شده، «فنومن/پدیدار» یا «آروینی/تجربی» به این جهت است که استفاده‌ی پراکنده از برابرنهاهای رایجِ اصطلاحات موجب سردرگمی نشود. این علامت می‌بایست نوعی هم‌ارزی یا معادل‌های یکسان را به ذهن متبادر کند.

- در ارجاعاتِ متن نظامِ کار به این شکل است که اگر از متنِ کتابی یا مقاله‌ای نقلی آورده شده است، مستقیم یا غیر مستقیم، ذکر می‌شود و مشخصاتِ مرجعِ نقل نیز در «منابع» پایانِ پژوهش آورده شده است. اما ممکن است در طولِ متن از کتب یا مقالاتی سخن به میان بیاید که الزاماً نیاز به ارجاعاتِ درونی‌متنی از آن نباشد، از این رو نگارنده خود را موظف دانسته است که این منابع را، که مراجع فرعی به حساب می‌آیند، در پانویس‌های متن ذکر کند و مشخصات کتاب‌شناسی و حتی در مواردی آدرس اینترنتی آنها را نیز ذکر کند. حتی‌الامکان سعی شده است از هیچ منبع دست دومی این کار صورت نگیرد و ماخذِ اولِ نقل شود. مثلاً اگر مقاله‌ای از پانفسکی باشد که منبعِ پژوهش نبوده اما در متن از آن سخن می‌رود، در پانویس سعی شده است که مشخصاتِ نسخه‌ی در دسترس نگارنده ذکر شود و در مواردی نیز مشخصاتِ اصلیِ آن ذکر شود: اگر نسخه‌ی در دسترس نگارنده برای مثلاً بازنشرِ آن در یک آنتولوژی بوده باشد، در زیرنویس –از آنجا که منبعِ پژوهش نیست و خلاف‌گویی در ذکرِ منبع ایجاد شبهه نمی‌کند- سعی شده مشخصاتِ اصلیِ آن –برای مثال کتابِ مجموعه مقالاتِ پانفسکی- ذکر شود. همچنین ضبط انگلیسیِ تمامیِ مقالات و کتبِ مورد اشاره در پانویس ذکر می‌شود تا یافتنِ آن در بخش مراجعِ پایان پژوهش، یا جستجوی آن در اینترنت آسان باشد. در ذکرِ منابع تصاویر دشواری‌های متعددی روی داده است. اغلبِ منابع به صورت بازنشرِ اینترنتی و بدون ذکر ماخذ بودند که سعی شده است تا حتی‌الامکان منبع موثقی برای آنها ذکر شود، اما در نبود منابع دست اول تصویری به زبان انگلیسی، این کار به سختی صورت گرفته است.

چالشی که می‌تواند پیشِ روی این کار از حیثِ تاریخِ اندیشه و مفاهیم در نظر آید و نگارنده طیِ این دو سال بارها با آن روبرو بوده است، حوالتِ تاریخی یا وضعیتِ موجودِ سپهر اندیشه‌ی ایرانی‌ست. برای مثال می‌توان از قریب به ۴۰۰ ایران‌شناس ژاپنی در قرن بیستم نام برد که می‌توانند متون را به فارسی بخوانند و به ادبیاتِ موجود حولِ یک اثر به طور کامل آگاهند و حجمِ آثار منتشر شده به زبان ژاپنی در مورد ایران از این آمارِ ایران‌شناسان قابل حدس است. ولی در طرف مقابل ما نمی‌توانیم در

این تاریخِ این یک قرن ۱۰ ایرانیِ ژاپن‌شناسِ محقق یا دارای اثرِ پژوهشیِ منتشر شده معرفی کنیم. تازه این وضعیت در قبال ژاپن آن‌هنگام بیشتر رنگی از رنج می‌گیرد که به یاد بیاوریم بیش از صد سال و از اولنِ مشروطه تا کنون، ژاپن مورد حرمت و محلِ ستایش تمامیِ ایرانیان از سیاسیون و مذهبیون گرفته تا تکنوکرات‌ها و مردم عادی‌ست. با این وضعیتِ تاریخی چگونه می‌توان اطرافِ موضوعی پژوهش را به سرانجام رساند، که به چند زبانِ حوزه‌ی اروپا –شامل لاتین، ایتالیایی، آلمانی، فرانسه و انگلیسی به طور اخص- هزاران اثر منتشر شده موجود است و رساله‌های قرون وسطی به بعد به زبان لاتین است و تسلطی بر چند زبان می‌طلبد. به تصریح کیم اچ ولتمن بیش از چند هزار مرجع –اعم از مقاله، رساله و کتاب- در مورد پرسپکتیو در این چند قرن به زبان‌های اروپایی نوشته شده است. تازه مشکل اصلی اینجاست که زبان انگلیسی –که اغلبِ مواردِ تحقیقیِ پژوهش حاضر را پوشش می‌دهد- طی این یک قرن به زبان اصلیِ علوم‌انسانی تبدیل شده و پیش از این بایست به آثاری در زبان آلمانی یا فرانسه و ایتالیایی رجوع کرد.

در یک جمله دست‌های این پژوهش در قبال این چالشِ جدی، بالاست و این مبتلای این کار به تنهایی نیست بلکه وضعیتی تاریخی و اجتماعی‌ست که در آن به سر می‌بریم. انکارِ این وضعیت به چیزی جز ادامه‌ی آن و دست و پا زدن‌های بیهوده نمی‌انجامد و این شناختِ بی‌غرضِ موقعیت فعلی‌ست که شاید تدبیری برای بعد از این پیشِ رو نهد. نه تنها منابع «دیگرشناسی» ما ناچیز است، که منابع «خودشناسی» ما نیز از دو سو در رنج است، دو سویی که همچون دو لبه‌ی قیچی نفسی برای شناسایی و نقدِ شناخت باقی نگذاشته‌اند. سوی نخست و لبه‌ی محکم‌تر این قیچی، سنت‌گرایی به معنای اخصِ این ۵۰-۶۰ سال است، نگاهی که سنت را در قالبِ هویتی یک‌پارچه، متراکم، مقدس و قابل احصا/رجوع دسته‌بندی می‌کند و مدام از برگشت یا رجوع به آن منبعِ لایزالِ امر سنتی یا «اینجایی» سخن می‌گوید. تجسمِ عینیِ این رویکرد را می‌توان در فقدانِ حضورِ جهانِ هنر و ادبیات و فرهنگِ مدرنِ تاریخ خودمان درونِ سنت‌های دانشگاهی به مشاهده نشست. این مقاومت –که در

ادبیات و دانشکده‌های ادبیات نمود جدی‌تری دارد- آنقدر دردناک است که می‌بینیم دوره‌های مطالعاتیِ عالیِ دانشگاهی بسیاری در غرب وجود دارد که موضوع تحقیق‌شان ادبیات یا فرهنگ و تحولاتِ ایران در قرن بیستم است اما هنوز مقاومتِ فضای دانشگاهی مقابلِ این «داشته‌ها»ی اینجایی باعث شده است تا متعلق به فرهنگ یا پویاییِ فرهنگیِ ما قرار نگیرند. سوی دوم و لبه‌ی دومِ قیچی گرایشاتِ مضحک یا شیداوار به غرب است، به گونه‌ای که پاره‌ای کتب یا نوشته‌ها چه از حیث روش، ماده‌ی تحقیق، نوع نوشتار، رسانه‌ی در اختیار و چه از حیثِ نوع مواجه با مشکل یکسر غربی و غیراینجایی‌ست. این حالت که می‌توان آن را به «زائر» یا «مقیم» شدنِ فرد انسانی در هویتِ دیگری نامید، خبر از فروپاشیِ عجیبی در تاریخ اندیشه ایرانی می‌دهد که ذهنِ متفکرانی، سراسر متوجه جهانی باشد که نه درآن بالیده است، نه مشکلاتِ و گشایشاتِ آن بر او تاثیری مستقیم دارد، و نه در زندگیِ عینیِ او می‌تواند اندکی تاثیرگذار باشد. شاید این نوع مواجه را بتوان فرار به رویا یا عالمِ وهم، گونه‌ای جهانِ تخدیری یا سراسر ذهنی دانست. اتفاقی که از آن سو نه در دوره‌ی رنسانس —چرا که این دست متفکران اغلب این اقامت در غربِ وجودی را، با گرایشاتِ جهانِ اروپایی به دستآوردهای جهانِ اسلامی در دوران رنسانس مقایسه می‌کنند- دیده می‌شود و نه نمونه‌ای از آن تا کنون یافتنی‌ست. هانری کربن نیز، که شاید خدمات و اقامتِ جسمی و ذهنی‌ش در ایران مثال‌زدنی باشد، نه نقطه‌ی شروع یا پیداییِ مسئله‌اش در ساحتِ اندیشگانی متعلق به ماست و نه شیوه‌ی کارِ او سراسر اینجایی‌ست، بلکه اهمیت و برجستگیِ کارِ او در آنجاست که توانست در مواجه با متونِ خطیِ فکری و سیرِ اندیشه در ایران شیوه‌هایی متناسب یابد و سرمنشا خدمات بسیاری شد، و اگر این نگاهِ ترکیبی و پویا نبود، شاهد چیزی بودیم که نزدِ متفکرین و مفسرینِ سنت در ایران بی‌سابقه نیست.

اما در قبالِ این وضعیت تاریخی و موقعیتِ سوژه‌ی ایرانی، همچنین نمی‌توان سراسر منفعل و عقیم ماند، چرا که حتماً به هیچ‌چیزی نمی‌انجامد، شاید این بدیهی‌ترین دلیلِ ممکن برای پژوهش‌هایی باشد که با اعتراف به دشوار بودنِ آنها صورت می‌گیرد. نمی‌توان دست روی دست گذاشت و به این

بهانه در دو مغاکِ شبیه به هم افتاد: «سنت‌گرایی محض» و «شیفتگی به غرب». بلکه بایست راهی را طی کرد که در عینِ آگاهی به موقعیتِ موجود، به بنا کردنِ هرچند ناچیز و کوچکِ گوشه‌ای از جغرافیای جهان‌مان بیانجامد. با تکیه بر روش‌های ترکیبی و گذشتن از سطح تئوری و به دست آوردنِ الگوهای پویا. شاید فرایندی که ژیل دلوز آن را در فلسفه با دو کنشِ حیاتیِ «سرزمین‌زدایی»[1] و «بازسرزمین‌زایی»[2] یاد می‌کند، دو کنشی که از هم جدا نیستند و لازمه‌ی یکدیگرند. به این اعتبار دلوز و گاتاری فلسفه را «سرزمین‌زایی در مفاهیم» می‌دانند و سرزمین‌زدایی بدون صورت دادنِ سرزمین‌زاییِ فعال، نشدنی‌ست. و آنگاه با این تذکر یا یادآوریِ مهم به باززایی یا رنسانسِ آن تئوری در جهانِ فکریِ دیگری پرداخت، نوعی تناسخ یا رستاخیز که در آن نه تمامیتِ ظاهریِ چیزی، که جان و امهات آن بازیابی می‌شوند. سعیِ نگارنده نیز در این پژوهش آن بوده است که با تکیه بر منابعِ به زبان انگلیسی در درجه نخست پیش برود، چرا که در این صد سال اغلبِ تحقیقاتِ جریان‌ساز و کتبِ حیاتی به این زبان ترجمه شده است و گاهی دو سه ترجمه از یک اثر امکان مقایسه و دریافتِ بهتر را نیز ممکن می‌کند. در مراجع مکتوبِ ضروری برای این پژوهش اثری یافت نشد که به انگلیسی موجود نباشد جز مقاله‌ای از هوبرت دامیش به سال ۲۰۰۲ که در پرسشی از خانم مارگارت ایورسن ایشان نیز خبری از ترجمه‌ی آن به زبان انگلیسی نداشتند و لاجرم به کمک خانم شبنم نیک‌رفعت که کارشناسی ارشد زبان فرانسه و پژوهشگرِ نظریه‌های ادبی و ادبیات فرانسه هستند، استفاده از آن ممکن شد. البته موقعیتِ گفته شده در بالا دشواری‌های زیادی پیش آورده است، که نخستینِ آن فقرِ منابع چاپی در ایران است که نگارنده جز کتابخانه فرهنگستان هنر و دانشگاه هنر، جایی برای دسترسی به این آثار نیافت و با این حال اغلبِ این کتب و مقالات یا به صورت دیجیتال و به کمک دوستانِ محصل در دانشگاه‌های انگلستان و آمریکا تهیه شد یا به هر طریقی نسخه‌ای از انتشار کاغذیِ آن به دست آمد.

---

[1] - Deterritorialization
[2] - Reterritorialization

رسم الخطِ کار ممکن است در جاهایی محل سوال باشد و سعی می‌شود در این پیشگفتار، حتی‌الامکان شرح داده شود: کاربرد علامت نقل‌قول انگلیسی (”_“) در متن فارسی به سختی ممکن است و چون این علامت به فارسی ("ـ") ابتدا و انتهای مشخصی ندارد چندان به کار مشخص کردن جملات بلند و نقلی نمی‌آید. در علامتِ آلمانی با بالا و پایین گذاشتنِ علامت نسبت به خط کرسی مشکل را حل کرده‌اند، در انگلیسی با تمایلِ جانبی علامت و در فارسیِ نرم‌افزار MS Word حداقل بنده راه حلی برای آن در فارسی نیافتم. باری، جای آن از گیومه («ـ») استفاده کرده‌ایم اما باز مشکلی پابرجاست که ظاهراً به راحتی نمی‌توان از شر آن خلاص شد. این مشکل آنجاست که در میانه‌ی یک نقل قول، مثلاً از مرلوپونتی حاجت بیافتد گیومه‌های داخل آن نقل قول را نیز ذکر کنیم. این آشفتگی را در انگلیسی چاره کرده‌اند، به این حالت که علامت نقلِ قولی هم دارند (’_‘) که چون تک است با حالت دوتاییِ آن فرق دارد و مخصوصِ نقل‌های درونِ نقلِ قول است. در فارسی هم که گیومه‌ی تک‌دال نداریم، مگر از این علامت استفاده کنیم: (< ـ >) که همان پرانتز زاویه‌دار فرانسوی‌ست. از سر این استیصال نگارنده، لاجرم از علامتِ نقل قول به فارسی ("ـ") در دو حال استفاده کرده است، یکی کلماتی که در تعلیق قرار بگیرند، تا معنای صریح آنان یا کاربردِ خاصی از آنان آشکار و تاکید شود یکی هم این حالتِ نقلِ درونِ نقلِ قول.

از علامت خط تیره نیز، به کاربرد قدمایی بهره برده‌ایم. نخست آنجا که خط تیره دو سوی یک جمله، اغلب کوتاه، قرار می‌گیرد. (- -) و مراد از آن مشخص کردن جملاتِ معترضه است که نبودنشان به نحو جمله آسیبی نمی‌زند و بودنشان کمک‌حالِ معناست. حالتِ دوم، در انتهای جملات می‌آید و به صورت تک استفاده می‌شود که بی‌سابقه نیست و شبه‌جمله‌ی متعاقبِ آن به نقطه ختم می‌شود –مانندِاین کاربرد که ملاحظه می‌کنید.

در املای کلمات و شیوه‌ی نگارش، اغلب به پیشنهادات جناب آقای میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی در کتاب «درآمدی بر چگونگیِ شیوه‌ی خطِ فارسی» پابند مانده‌ایم.

از ابتدای کار کسانِ موثری بوده‌اند که بایست متذکر یاریِ فکری و پژوهشیِ آنان در سیرِ انجامِ این کار شوم و امیدوارم سپاس بیکران مرا بپذیرند که بدون یاریِ آنان شاید این کار به آخر نمی‌رسید:

موضوعِ برآمده از موقعیتِ پرسپکتیو در تاریخ و نظریه‌ی هنر را نخستین بار نگارنده با دکتر شهرام پرستش در میان گذاشته است که افتخارِ شاگردیِ ایشان را در دوره‌ی ارشد دارم. راهنمایی‌ها و تیزبینی‌های ایشان در شکل‌گیری و صورت‌بندیِ مسئله‌های اولیه بسیار موثر بود، گرچه آن مواجهه‌ی مدنظرِ ایشان را به دلایلی ممکن نشد که پیش بگیرم و به انجام برسانم، اما یاریِ فکریِ ایشان بی‌دریغ شامل حال بوده است، امیدوارم این سطرها را به عنوان تنها راه ذکرِ این وام بپذیرند.

جناب آقای م. طاهر نوکنده پیش از این پژوهش از آنجا که مقالات و نقدهای درخشانی منتشر کرده بودند، محلِ مراجعه و آموختنِ نگارنده بوده است و در اتخاذِ رویکردِ پژوهشِ پیش‌رو نقد و نظریاتِ ایشان مدنظر بوده. البته باز هم خواست و مطلوبِ نظرِ ایشان به هیچ‌وجه این چنین کاری نبوده است و بارِ سستی‌های کار بردوش نگارنده می‌ماند. با این وجود، آموخته‌های نظری و اندیشه‌ای هنریِ بنده از ایشان در طول این چند سال در انجام و مراحلِ این کار تاثیر مستقیم و غیرمستقیم بسیاری دارد. و در وادیِ دیگری نیز، آنچه من از لزومِ دقت، نگاهِ علمیِ بی‌غرض و حفظ نگاه فردی از ایشان آموخته‌ام، دینِ بزرگی‌ست که ادای آن، شاید، به راحتی ممکن نباشد. آموخته‌های من از مهر، رفتارِ دلنشین انسانی و نوعِ نگاه به هنر و ادبیات، ادای این سپاس را واجب کرده است. امید که در عین بی‌نیازی پذیرا باشند.

با شروعِ کار در ساختارِ درسی و دانشگاهی، حضور و همراهی و همدلیِ جناب آقای دکتر فرزان سجودی، استاد راهنما، پیش‌برنده و شکل‌دهنده‌ی کار بوده است. و این جدای از آن وامِ شاگردیِ ایشان است که نصیب بنده شد و توجهاتِ ایشان به نشانه‌شناسی و رویکردهای زبان‌شناسانه به پژوهش‌های هنری راهگشای شیوه‌ی این کار و مقالاتِ دیگر مشترک یا فردی بنده بوده است. فراتر از