نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

نقد تکوینی پردهٔ نقاشی هجران شمارهٔ یک، اثری از حبیب‌الله صادقی **

حمیده محمودزاده [۱]، مصطفی گودرزی [۲*]، بهمن نامورمطلق [۳]

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران،
hamidehmahmoudzadeh@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران،
mostafagoudarzi@ut.ac.ir
[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران،
bn.motlagh@yahoo.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۳
دوره ۱۸
صفحه ۵۳۰ الی ۵۴۵

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۰۱
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

نقد تکوینی،
فرآیند خلق،
پیشامتن،
پروندهٔ تکوینی،
حبیب‌الله صادقی.

ارجاع به این مقاله

محمودزاده, حمیده, گودرزی, مصطفی, نامور مطلق, بهمن. (۱۴۰۰). نقد تکوینی پردهٔ نقاشی «هجران شمارهٔ یک» اثری از حبیب الله صادقی. هنر اسلامی, ۱۸(۴۳), ۵۳۰-۵۴۵.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۰.۱۸.۴۳.۳۲.۵

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۲.۳۲۵۵۸۳.۱۸۵۸

چکیده

تابلوی هجران شمارهٔ یک، اثر حبیب‌الله صادقی، بهمن‌ماه ۱۳۶۸ در ابعاد ۲۶۰ در ۱۴۰ سانتی‌متر و در کادری مستطیلی-افقی اجرا شد و تکنیک این اثر، میکس‌مدیاست. نوشتار حاضر بر آن است، با استفاده از روش نقد تکوینی به مطالعهٔ پردهٔ نقاشی هجران شمارهٔ یک اثر حبیب‌الله صادقی- به‌مثابه متنی تصویری بپردازد. در این روش نقد، به جای پرداختن به متن نهایی، مراحل تکوین متن، مورد بررسی قرارمی‌گیرد. از این رو، به واسطهٔ پیگیری عناصر و مستندات پیشامتنی و بررسی روابط میان آن‌ها با متون پیرامونی اعم از پیرامتن، فرامتن و پیش‌متن، علاوه بر شناسایی علل و عوامل دگرگونی پیشامتن‌های یک متن، فرآیند آفرینش و تکوین آن، بازسازی می‌شود. موضوعی که در این پژوهش، مطرح شده‌است، چگونگی فرآیند تکوین و آفرینش پردهٔ نقاشی «هجران شمارهٔ یک» و عناصر برون‌متنی و درون‌متنی اثرگذار در شکل‌گیری این اثر است. لذا پس از تبیین روش نقد تکوینی، پردهٔ نقاشی هجران از حبیب‌الله صادقی برمبنای الگوی نقد تکوینی، مورد تحلیل قرار گرفت. با تشریح روابط میان عناصر پیرامتنی، فرامتنی، پیش‌متنی و پیشامتنی، هم چنین رفتار تکوینی نقاش، مشخص گردید که در تکوین این تابلو، نقاش از اتود و اسکیس استفاده نموده است. به علاوه، این متن متأثر از دو پیرامتنِ رحلت امام و عناصر نگارگری است. از سوی دیگر، پیگیری عناصر پیشامتنی این اثر، بیان‌گر تأثیر «اسطورهٔ هدف» بر سبک خلق عملی این تابلوی نقاشی است. این پژوهش از منظر هدف، بنیادی و از جهت روش، توصیفی-تحلیلی است که داده‌های آن به شیوهٔ اسنادی و گفت و گوی حضوری جمع‌آوری شده است.

اهداف پژوهش:

۱. تبیین کاربرد نقد تکوینی در مطالعهٔ آثار نقاشی.

۲. شناسایی فرآیند تکوین پردهٔ نقاشی «هجران شمارهٔ یک» از حبیب‌الله صادقی.

سؤالات پژوهش:

۱. فرآیند تکوین و آفرینش پردهٔ نقاشی «هجران شمارهٔ یک» چگونه است؟

۲. کدام عناصر برون‌متنی و درون‌متنی در فرآیند تکوین آن، اثرگذار بوده‌اند؟

** این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسندهٔ اول با عنوان "نقد تکوینی و کاربرد آن در مطالعات آثار نقاشی" است که به راهنمایی استادان راهنما، دکتر مصطفی گودرزی و دکتر بهمن نامور مطلق در دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای تجسمی به انجام رسیده است.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

نقد تکوینی یا نقد جنین‌شناسی[۱]، یکی از روش‌های نقد نو است که در دههٔ هفتاد، به‌واسطهٔ کاربرد واژهٔ پیشامتن[۲] توسط ژان بلمن-نوئل[۳] به‌طور رسمی پدیدار و اولین مورد اصطلاح دقیق آن در ۱۹۷۹ بر روی جلد کتابی از انتشارات Flammarion باعنوان تلاش‌های نقد تکوینی منتشر شد. خاستگاه این نقد، همانند دیگر نقدهای نوین ازجمله نقد بینامتنی و نقد فرمالیستی، ادبیات است. آن‌چنان که موضوع آن، ابتدا متون نوشتاری و نسخه‌های خطی[۴] نویسندگان قرن هجدهم به بعد بوده‌است. سپس، به‌واسطهٔ الگوی روشمند خود، به متون تصویری نیز راه‌یافت. موضوع این نقد، پرسش دربارهٔ عمل آفرینش و چگونگی تکوین متن است و اثر یا متن را درحالی‌که در مرحلهٔ تولد و پیدایش است، موردمطالعه قرارمی‌دهد. در این روش نقد، پژوهش‌گر تکوینی برای دست‌یافتن به مطالعهٔ دقیق فرآیند تکوین یک متن یا اثر، می‌بایست مستندات و اطلاعات مرتبط با پیدایش آن، هم‌چنین عوامل و عناصر اثرگذار بر دگرگونی‌های پیشامتنی را جمع‌آوری‌کند. بررسی این موضوع در سه گسترهٔ پیرامتن[۵]، فرامتن[۶] و پیش‌متن، صورت‌می‌پذیرد. سپس مجموعه مدارک گردآوری‌شده، بر مبنای ترتیب زمانیشان مرتب‌می‌شوند تا نه‌تنها اعتبار مستندات، افزون یابد، بلکه کار بازسازی مراحل آفرینش اثر میسر گردد. در مرحلهٔ بعد، برمبنای میزان و کیفیت مستندات باقی‌مانده از متن یا اثر و اطلاعات پیرامتنی، فرامتنی و کمیت مدارک پیش‌متنی و پیشامتنی، دگرگونی‌های صورت‌گرفته در مسیر آفرینش هنری یا ادبی ترسیم‌می‌شود. دسته‌بندی گونه‌های متنی، الزاماً برگرفته از منتقدان تکوینی نیست، بلکه حاصل تلفیق عناصر نقد تکوینی و ترامتنیت ژرار ژنت است. به بیانی روشن‌تر، در بخشی از روش کار تکوینی که به دسته‌بندی اسناد و مدارک پیشامتنی اختصاص‌دارد، از الگوی روابط ترامتنیت ژنت، استفاده‌شده‌است. اما تعاریف این گونه‌های متنی با آن‌چه در بینامتنیت، تبیین‌شده‌است، متفاوت و در راستای اهداف نقد تکوینی است.

در بخش پیشینهٔ پژوهش، تنها کتاب موجود به زبان فارسی که به این موضوع پرداخته‌است، نقد تکوینی در هنر و ادبیات به سال ۱۳۸۸، نوشتهٔ آقایان بهمن نامورمطلق و الله‌شکر اسداللهی است. در این کتاب، با استفاده از ترامتنیت *ژنت* به بررسی امکان استفاده از این نقد در مطالعهٔ آثار ادبی و هنری پرداخته شده‌است. کتاب دیگری که در فصل دهم خود به صورت اجمالی به معرفی این نقد پرداخته، نقد ادبی در سدهٔ بیستم[۷] نوشته ایو تادیه، ژان[۸] به سال ۱۳۷۷ است. منیژه کنگرانی در مقاله‌ای با عنوان نقد تکوینی گرنیکا با استفاده از نقد تکوینی به ترسیم فرآیند تکوین و آفرینش تابلوی گرنیکا از پیکاسو پرداخته‌است. بررسی عناصر پیرامتنی این اثر، تأثیر ریشه‌های اسپانیایی پیکاسو در ترسیم المان‌های تصویری سر گاو و اسب در این تابلو، هم‌چنین نقش عناصر و بن‌مایه‌های کلاسیک و سمبل‌ها درراستای نمایش سرگذشت غم‌انگیز یک ملت را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، او به این نتیجه می‌رسد که عنصر پیش‌متنی این اثر، تابلوی چهرهٔ کریه جنگ از روبنس[۹] بوده است. سجاد باغبان ماهر در مقالهٔ خود با عنوان نقد تکوینی

---

۱ Critique génétique
۲ Avant-texte
۳ Jean Bellemin-Noël
۴ Manuscrit
۵ Para-texte.
۶ Meta-texte
۷ La critique littéraire au XXe siècle
۸ Jean-Yves Tadié
۹ Peter Paul Rubens

اثری از نگارگری معاصر ایران، پردهٔ نقاشی از سعید معیری‌زاده با نام جامه‌های کاغذین را برمبنای الگوی تحلیل تکوینی، بررسی نمود. او این‌گونه نتیجه‌گیری کرده‌است که پیشامتن اصلی این تابو، اسکیس‌هایی است که متأثر از تابلوی پیکرهٔ زن نشسته از مکتب اصفهان است. هم‌چنین، در دگرگونی‌های عناصر پیشامتنی، عواملی هم‌چون، سفر مطالعاتی هنرمند به آلمان و آشنایی او با هنر مدرن، شرکت در اولین بینال نگارگری، آشنایی با زیباشناسی هگل، شیفتگی نقاش به‌واسطهٔ نقاشی ایرانی، اندیشهٔ مولانا جلال الدین بلخی و تأثیر بیتی از غزلیات مولانا اثرگذار بوده است.

از میان مطالعات ارزشمندی که در کشورهای اروپایی، آمریکا و کانادا، در قلمرو این نقد، صورت پذیرفته‌است، می‌توان به مقاله‌ای از *لویی هی*[۱۰]، با نام[۱۱] "Critiques de critique génétique" به سال ۱۹۹۴ و مقاله‌ای از ژان‌لوئی لُبراو، با نام[۱۲] "La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? " به سال ۱۹۹۲ اشاره کرد. هم‌چنین آلموت گرزیون در کتاب خود در ۱۹۹۴ با نام Eléments de critique génétique[۱۳] که از مهم‌ترین منابع نقد تکوینی است، به گونه‌ای روش‌شناسانه و با محوریت قرار دادن «متنِ دست‌نویس» به موضوع این نقد پرداخته و تلاش می‌شود تا به الگوی تحلیل آثار نوشتاری، دست یابد.

پژوهش حاضر بر مبنای ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی است. اما بر اساس هدف پیش‌رو، بنیادی است که متناسب با مورد مطالعاتی انتخاب‌شده، در تحلیل آن از هر دو دستهٔ بنیادی-تجربی و بنیادی-نظری استفاده‌شده‌است. شیوهٔ گردآوری داده‌های این نوشتار، به‌صورت کتابخانه‌ای و از طریق مراجعه به کتابخانه و فیش‌برداری، هم‌چنین از طریق گفت‌وگوی حضوری با هنرمند، بوده‌است.

۱. نقد تکوینی

نقد تکوینی به این موضوع می‌پردازد که چگونه یک متن یا اثر هنری، در فرآیند خلق، متأثر از تحولات فکری و روحی مؤلف، دچار بازسازی و دگرگونی می‌شود. به همین دلیل است که آن‌را نقد جنین‌شناسی نیز می‌گویند. از سوی دیگر، نگاهی به ریشه‌شناختی کلمهٔ génétique نیز، این نکته را تأیید می‌کند که موضوع بر سر «مسیر آفرینش» است. چرا که «کلمهٔ ژنتیک به فعل یونانی *gennêtikos* پیوند می‌خورد که هم‌زمان به معنی «شدن» و «هستن» است» (Le Men, ۲۰۰٤, ۱۲). از این‌رو، چنان‌چه فرآیند خلق یک متن یا اثر هنری را به سه مرحله تقسیم‌کنیم؛ نخست، پیشامتن، از شروع تا متن نهایی، دوم متن نهایی، سوم پسامتن، نقد تکوینی به مرحلهٔ نخست، یعنی پیشامتن[۱۴]و زندگی اثر توجه‌دارد. (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱، ۴) بنابراین برای دست‌یافتن به یک مطالعهٔی دقیق در حوزهٔ فرآیند خلق، می‌بایست پیشامتن‌های آن را مطالعه نماییم. این مطالعه در دو مرحله صورت‌می‌پذیرد: تکوین متن [۱۵]و نقد تکوینی. بدین منظور، ابتدا پژوهش‌گر تکوینی به جمع‌آوری عواملی می‌پردازد که موجبات بروز خلاقیت را فراهم آورده‌است. در این مرحله، منتقد اقدام به تشکیل پروندهٔ تکوینی[۱۶] اثر می‌کند تا بتواند برمبنای مستندات گردآوری

---

[۱۰] Louis Hay

[۱۱]. نقدهای نقد تکوینی

[۱۲]. نقد تکوینی: رشته‌ای جدید، یا تحولی مدرن از زبان کاوی

[۱۳]. عناصر نقد تکوینی

[۱۴] Avant-texte

[۱۵]. Genèse du texte.

[۱۶]: مجموعهٔ اسناد، مدارک و نسخه‌های مربوط به تکوین یک اثر را پروندهٔ تکوینی می‌نامند. پروندهٔ تکوینی، پیکرهٔ مطالعاتی نقد تکوینی را شکل‌می‌دهد.

شده، چگونگی پیدایش اثر را بازسازی کند. پروندهٔ تکوینی شامل اسنادی‌ست که در چهار حوزهٔ پیرامتن، فرامتن، پیش متن و پیشامتن، طبقه‌بندی می‌شوند. او می‌بایست، برمبنای داده‌های جمع‌آوری‌شده، به کشف ارتباط میان هریک از این عناصر و چگونگی کاربست آن در فرایند تکوین، بپردازد. اما مرحلهٔ دوم، نقد تکوینی است. در این مرحله، به تحلیل و مطالعهٔ داده‌های جمع‌آوری‌شده در مرحلهٔ نخست، اعم از داده‌های ادبی، تاریخی، اجتماعی، سبک‌شناسی، فرهنگی، خانوادگی و امثالهم و شکل نهایی اثر، توسط پژوهش‌گر تکوینی پرداخته می‌شود. و به چرایی و چگونگی این دگرگونی‌ها پاسخ داده‌می‌شود (همان، ۱۳۹۱: ۶۸_۷۲).

نقد تکوینی	
مرحلهٔ اوّل	**مرحلهٔ دوّم**
تکوین متن	**نقد تکوینی**
گردآوری تمام اسناد مرتبط با متن	تجزیه و تحلیل داده‌ها
تاریخ‌گذاری مدارک	
دسته‌بندی مدارک با توجه به نوع آن	
بررسی درستی و صحت مدارک	
دسته‌بندی مدارک، از جهت تکوینی و موضوعی	

جدول۱. مراحل روش نقد تکوینی.

کار پژوهش‌گر تکوینی این است، بی‌آن‌که قضاوتی انجام‌دهد، در مقام روشن‌گری و درراستای کمک به درک و شناخت دقیق متن یا اثر هنری روش قیاسی را رهاکند و با جایگزین‌کردن دیدگاهی استقرایی، بر زیباشناسی اثر، متمرکزشود» (Hurlebusch, ۱۹۹۷ :۱۶۲). بنابراین، این نقد بر مشاهدهٔ دقیق استوار است.

۲. توصیف پردهٔ نقاشی «هجران شمارهٔ یک»

تصویر۱. حبیب‌الله صادقی، هجران، شمارهٔ یک، ۱۳۶۸، ۲۶۰ در۱۲۰سانتی متر، میکس مدیا، (URL۱)

تابلوی هجران شمارهٔ یک، بهمن‌ماه ۱۳۶۸ در ابعاد ۲۶۰ در ۱۴۰ سانتی‌متر و در کادری مستطیلی-افقی اجرا شد. تکنیک این اثر، میکس‌مدیاست.[۱۷] (تصویر ۱)

عناصر اصلی این تابلو در سطحی افقی گسترانده شده‌اند. فیگوری انسانی در حالی‌که نی در دست دارد، در قسمت چپ و یک سوم اثر قرار گرفته است. عناصر بصری که این فیگور را احاطه کرده‌اند، به شکلی تصویر شده‌اند که گویی حاصل ارتعاشات طنین نوای این ساز هستند. هنرمند با قرار دادن سر فیگور بر فرمی دایره‌ای آن‌را از دیگر بخش‌های تابلو جدا کرده‌است. این فرم، شبیه به هالهٔ مقدسی است که از مرکز دایره‌ای به‌مثابه خورشید که در فضای پشت او قرار دارد، عبور کرده‌است. در سمت راست تابلو، بال‌های فرشته‌ای دیده‌می‌شود که فرمی شبیه به نیم‌دایره دارند و حرکتی را به سمت درون تابلو ایجاد نموده‌اند. سرتاسر تابلو با فرم‌های مدوری مشابه بال‌های فرشته، پوشانیده شده‌است که نگاه مخاطب را از سطح به عمق می‌گسترانند. هنرمند در اجرای این اثر، ضرب‌آهنگ قلم‌مو را در راستای مقاصد زیباشناسی خود، به صورت سطوح رنگی پیوسته قرار داده است. علی‌رغم وجه فیگوراتیو غالب، این تابلوی نقاشی از برخی وجوه، جلوه‌ای سوررئالیستی[۱۸]را تداعی می‌کند. وجود عنصر خیالی بال فرشته در تقابل با عنصر واقعی فیگور، فضایی غیرواقعی را خلق نموده‌است، که به رؤیا شباهت‌دارد. هم‌چنین استفاده از المان‌های بصری و شیوهٔ قرارگرفتن آن‌ها، اتمسفری سوررئالیستی به اثر بخشیده‌است. غالب رنگی این تابلو، دو رنگ زرد و آبی است که در راستای اهداف نقاش و برای تجسد بخشیدن به نور و آسمان که مظهر حیات هستند، انتخاب شده‌است.[۱۹]

۲. عناصر پیرامتنی

پیرامتن‌ها، مجموعه‌ای از متون اجتماعی و خانوادگی هستند که همانند رحم، پیشامتن را احاطه می‌کنند و در طول زایش پیشامتن، بر مؤلف تأثیر گذاشته و منجر به دگرگونی در متن نهایی شده‌اند. اما نقش پیرامتن‌ها در عمل آفرینش، نزد آفرینندگان متفاوت است و بسته به عوامل گوناگون، میزان تأثیر آن بر تحولات پیشامتن‌ها متغیر می‌شود (نامورمطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۸) آن‌چه به عنوان عناصر پیرامتنی در شکل‌بخشی به تابلوی *هجران شمارهٔ یک*، تأثیرگذار بوده‌است، به شرح زیر است:

۱.۲. زمینهٔ عاطفی

ایدهٔ ابتدایی این نقاشی آن‌گونه که هنرمند اذعان می‌دارد، متأثر از رویدادی واقعی‌ست؛ رحلت امام بنیان‌گذار انقلاب اسلامی. صادقی در این‌باره می‌گوید: پس از فوت امام، به‌دلیل علقه‌های عاطفی عمیقی که با امام داشته‌ام، بیمار می‌شوم. رنج حاصل از این اتفاق، تا مدت‌ها تألماتی را در من بر جای می‌گذارد، به‌گونه‌ای که دلم می‌خواست روح از بدنم جدا شود، تا جسم خاکی‌ام در دنیای مادی حضور نیابد. من در حالتی تب‌آلود و ناامیدانه، شروع به زدن اسکیس‌هایی نمودم، که نتیجهٔ آن در حدود بیست روز پس از فوت امام، تابلویی می‌شود که نام آن را هجران شمارهٔ *دو* گذاشتم.[۲۰]نقاش در واکنش به این رویداد غم‌انگیز، به‌نوعی تخلیهٔ روحی دست‌می‌زند. واکنشی احساسی و در عین

---

[۱۷] این تابلو، هم اکنون در موزهٔ شخصی هنرمند است.

[۱۸] Surréaliste

[۱۹] مطالب گفته‌شده در توصیف این تابلو، برمبنای سخنانی است که نقاش در گفت‌وگوی حضوری با نگارنده، بیان‌نموده‌اند.

[۲۰] بخش عمده ای از اطلاعات و داده ها دربارهٔ این پردهٔ نقاشی، حاصل گفت‌وگوی حضوری نگارنده با نقاش است.

حال، بیان‌گرانه که در قالبی سمبولیستی-سوررئالیستی تجسد می‌یابد. بنابراین، علقهٔ صادقی نسبت به امام، عامل بنیادین تکوین این تابلو است.

۲.۲. جریان هنری

عامل اثرگذار دیگری که می‌تواند به‌عنوان عنصر پیرامتنی این پردهٔ نقاشی در نظر گرفته‌شود، نگارگری‌ست. از گفت‌وگو با صادقی این نتیجه حاصل‌شد که در ترسیم فرم فیگور این اثر، نقاش متأثر از نگارگری بوده‌است. آن‌چنان که به زعم خود، فضایی مثالی و مینوی را به تصویر کشیده‌است. او می‌گوید: نگارگری، ترکیبی از زمین و آسمان است. او این تأثیرپذیری را در ترکیب‌بندی عناصر و المان‌های این اثر، همچنین عدم جنسیت داشتن پرسوناژ اصلی، تجسد بخشیده‌است. به‌جز تأثیرپذیری از نگارگری، به اذعان هنرمند، او در خلق و آفرینش این تابلو متأثر از هیچ رویداد، جریان فکری، هنرمند، سبک هنری خاص و ساختار پیرامونی دیگر نبوده‌است.

۳. عناصر فرامتنی

فرامتن‌ها به متن‌هایی اطلاق‌می‌شود که در قالب نقد و یا تفسیر تعریف‌می‌شوند و درکنار سایر عناصر نقد تکوینی، مطالعهٔ متن نهایی را ممکن‌می‌سازند. ارتباط میان متن و فرامتن به‌گونه‌ای است که چنان‌چه متن نباشد، فرامتن نیز شکل‌نخواهدگرفت. این‌گونهٔ متن، غالباً غیرهنری است و در راستای مطالعهٔ متن اصلی، مورد استفاده قرارمی‌گیرد. (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۷) فرامتن، به دو دسته تقسیم می‌شود. نخست آن‌دسته از فرامتن‌هایی است که توسط اشخاص و یا نهادهای دیگر دربارهٔ متن، در اختیار منتقد قرار می‌گیرد. به این دسته از فرامتن‌ها، غیرمؤلفی اطلاق می‌شود. اما فرامتن‌هایی که به واسطهٔ مؤلف در اختیار منتقد قرار داده می‌شود، فرامتن مؤلفی نامیده می‌شود.

۱.۳. فرامتن غیرمؤلفی

تنها فرامتن غیرمؤلفی این اثر را می‌توان در قدردانی آقای کِه‌ای‌چی اُوریو[۲۱] از این اثر دانست. اوریو، در آن زمان رئیس وقت دانشکدهٔ هنرهای زیبای توکیو بودند. او این تابلو را در دوسالانهٔ نقاشی ایران دیده بودند. و در قدردانی از این اثر گفته‌است: زمانی‌که خداوند، نی می‌نوازد ، انسان با نوای نی متولد می‌شود و سپس باز به سمت خداوند باز می‌گردد. و خداوند کسانی را که رنج می‌کشند و یا همچون آهویی نحیف گریه می‌کنند، حمایت می‌کند. صادقی می‌گوید: ایشان از من خواستند که در مسابقهٔ هنرهای ظریفهٔ توکیو شرکت کنم و به‌علاوه، این اثر را در قالب نقاشی دیواری در ابعاد یکی از دیوارهای پارک هاراچیکو در توکیو اجرا کنم... به قدری تابلوی نقاشی بنده، مورد توجه ایشان قرار گرفته‌بود که از من خواستند، اجازه دهم، نشانی را با اندک تغییراتی از روی این تابلو، ساخته و به سازمان ملل اهدا نمایند. (تصویر۲)

[۲۱] Keiichi Uryu

تصویر۲. حبیب الله صادقی، نشان اهدایی به سازمان ملل، (URL۲)

۲.۳. فرامتن مؤلفی

صادقی دربارهٔ دلیل انتخاب کادر و توصیف عناصر اصلی تابلو توضیحاتی ارائه نمود که زمینه‌ساز شناخت و درک بیشتر از این اثر خواهد بود: تعمداً، کادر را مستطیلی-افقی انتخاب‌کردم، برای این‌که فضای کافی برای گستراندن بیان روایت گونه‌ام داشته باشم... فیگور اصلی که در سمت راست تابلو ملاحظه می‌کنید، متأثر از نگارگری ایرانی است و به همین دلیل، به‌گونه‌ای اجرا شده‌است، که جنسیت آن قابل تشخیص نباشد. صورت ظاهری این شخصیت به شکلی است که دارای اقتدار مردانه و لطافت زنانه، به صورت توأمان است... این فیگور برای من درحقیقت تجلی وجود امام است. امام برای من به عنوان مظهر یک انسان ایده‌آل، تجلی وجود خداوند است. و این نی در دستان او، تنها ابزاری است برای این‌که روحی که باریتعالی در وجود انسان دمیده، به‌واسطهٔ نوای نی در هستی، متجلی و متکثر گردد.

نقاش، حضور نی در تابلوی خود را این‌گونه توضیح‌می‌دهد: نی خود از جهت فرمی شبیه به حلق و گردن انسان است. در قرآن گفته شده که شما نایی بودید که به فرمان من، در شما روح دمیده‌شد و در حنجرهٔ شما آوای من است. بنابراین و برمبنای آن‌چه نقاش روایت‌می‌کند، تعریف نمادین از نی که هم‌چون نماد و نشانهٔ روحی است که از وطن واقعی خود دور افتاده و با صدای نافذ و محزونش به خداوند شکایت می‌برد و می‌خواهد به نیستانی که از آن جداشده، بازگردد، مصداقی در اثر مذکور ندارد و تنها واسطه‌ای است برای مادیت بخشیدن به طنین الهی، که توسط انسانی نواخته‌می‌شود که می‌تواند، آوای آن را به صدا درآورد. استفاده از نی و آلات موسیقی در آثار دیگری از نقاش نیز حضور داشته است. اما مطابق آن‌چه صادقی اظهار داشته‌است، ارتباطی میان آن‌ها و تابلوی *هجران شمارهٔ یک* وجود ندارد.

هنرمند در توصیف دیگر المان‌های اثر، این‌گونه ادامه‌می‌دهد: فرشته به‌عنوان یک مقام ناظر و یک حقیقت والا مرتبه، زمین و آسمان را به هم پیوند می‌دهد. به نوعی ارجاع زمین به آسمان که حضور او موجب می‌شود، فضایی لاهوتی و آسمانی به اثر بخشیده شود. او هم ناظر بر انسان است و هم متأثر از آوای ساز نی او. چرخش بال فرشته برای منِ هنرمند، به نوعی بال جبرئیل، بال سیمرغ، بال طاووس است. من اثرم را همانند یک ملودی می‌بینم که برمبنای نت‌های موسیقیایی شکل‌گرفته است و در فرم‌های دایره‌وار، غریو نی را فریاد می‌زند. حس برگرفته از نت‌های موسیقیایی به شکل فرم‌ها و سطوح رنگی در این اثر متبلور شده‌است. موسیقی و نی شاکلهٔ این اثر هستند. حنجره، انتشاردهندهٔ

این نوای موسیقیایی است. نوایی که از منشاء اذلی در حنجره، دمیده شده است. او همچنین دربارۀ شخصیت فیگورهای این اثر و دیگر آثارش توضیح می دهد: تابلوهای من، حامل شخصیت‌هایی هستند سیاه یا سفید و یا هردو. در نقاشی‌های من، شخصیت خاکستری جایگاهی ندارد.

نقاش، فضای ذهنی و فکری خود درزمان خلق این پردۀ نقاشی را این‌گونه توصیف‌می‌کند: قهرمان‌های ما دیگر، قهرمان‌های اومانیستی و فیزیکی نبودند. برای ما قهرمان، فرشتگان و اسطوره‌های الهی بودند که در قلب و خاطر مردم جای‌داشتند. قهرمان، آدم‌هایی بودند که برای انقلاب فداکاری می‌کردند. و امام یکی از این قهرمان‌ها بود» (گودرزی و دیگران، ۱۳۸۷: ۲۱۷). از دیدگاه او، این اثر اگرچه به یک واقعیت تلخ اشاره‌می‌کند اما هم‌چنین مصداق آیۀ شریفۀ «و نفخت فیه من روحی» است. او در تبیین این مسأله می‌گوید: عالم، تجلی الهی است. درواقع خداوند با کلمۀ «کن» جهان را آفرید. یعنی کل عالم ممکنات و کل هستی از ملک و ملکوت و ناسوت و جبروت و لاهوت، از عرش تا فرش از ذره تا کهکشان، همۀ هستی کائنات، تو گویی‌که نفخۀ الهی است. ملاصدرا معتقد است از حقیقت وجود، چیزی در همۀ موجودات و اشیای عالم است که اگر آن نباشد هیچ شیئی موجود نیست و وجودیت آن‌ها وابسته به آن است و از آن تعبیر به «نفس الرحمان» می‌کند. و هرچیز به واسطۀ همین، تبدیل به چیز دیگری می‌شود که برای ما قابل درک نیست.

۴. عناصر پیش‌متنی

پیش‌متن‌ها، به متن‌ها و یا آثار مستقلی گفته‌می‌شود که مؤلف به‌صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه در جریان فرآیند خلق از آن‌ها تأثیرپذیرفته و یا استفاده‌کرده‌است. این آثار می‌توانند آثار مستقل پیشین هنرمند و یا آثار مستقل دیگر هنرمندان باشند. اما پیش‌متن‌ها برخلاف پیرامتن‌ها، اغلب متون هنری و ادبی هستند که متصل به متن نیستند، بلکه اثرگذار در متن نهایی هستند (نامورمطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۲۰-۲۱). پیش متن را نیز می‌توان بر حسب ماهیت، به دو دستۀ مؤلفی و غیرمؤلفی تقسیم‌نمود. گونۀ مؤلفی، متن‌های متعلق به مؤلف است و گونۀ غیرمؤلفی، متن‌های دیگر مؤلفان.

۱.۴. پیش‌متن غیر مؤلفی

در مطالعات صورت‌پذیرفته دربارۀ این اثر و گفت‌وگوی حضوری با صادقی، این گونه نتیجه‌گیری شد که شکل‌گیری و پیدایش این تابلوی نقاشی متأثر از هیچ متن ادبی و یا هنریِ غیرمؤلفی نیست. بنابراین، این اثر فاقد پیش‌متن غیرمؤلفی است.

تصویر۳. حبیب‌الله صادقی، هجران شمارهٔ دو، ۴۰ در ۳۰ سانتی‌متر. آبرنگ روی مقوا، (URL۳)

۲.۴. پیش‌متن مؤلفی

در بررسی این پردهٔ نقاشی و برمبنای اظهارات نقاش، تنها پیش‌متنِ یافت‌شده، تابلوی نقاشی آبرنگی باعنوان هجران شمارهٔ دو است. این تابلو در اندازهٔ ۵۰ در ۳۰ سانتی‌متر و حدود بیست روز پس از رحلت امام، در وضعیت نامناسب روحی نقاش خلق‌شد. (تصویر۳)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، برخلاف فضای سوررئالیستی غالب در پردهٔ *نقاشی هجران شمارهٔ یک*، عناصر فیگوراتیو در این اثر واقعی‌تر و زمینی‌ترند. انتخاب کادر به صورتی است که به مربع نزدیک‌تر است. به‌علاوه از عناصر خطی، در قالب فرم نی و نی‌زار، بیش از تابلوی مورد بحث استفاده شده‌است. فیگور فرشته، فرمی تجسمی‌تر به خود گرفته‌است. تفاوت دیگر در شدت رنگ‌هاست که در این تابلو به خاکستری‌های رنگی نزدیک‌تر است. عناصری هم‌چون نی، گل و ماهی، در برخی دیگر از آثار پیشین هنرمند استفاده شده‌است، اما ارتباط آن‌ها از وجه معنایی با این تابلو توسط نقاش، موردتأیید قرارنگرفت.

۵. عناصر پیشامتنی

این اصطلاح، برای اولین بار، توسط ژان بلمن‌نوئل، در بستر مطالعات تکوینی مطرح‌شد. پیشامتن، نوعی بازسازی آن چیزی است که بر متن، مقدم بوده و به‌کمک یک روش ویژه، توسط منتقد احیا شده‌است تا در استمرار دادهٔ نهایی، موضوع یک قرائت باشد (تادیه، ۱۳۷۷: ۴۵۲). درواقع پیشامتن، به اسناد و مدارک مادی برجای مانده از متن نهایی اطلاق می‌شود که در قالب متن‌های باز و خاتمه‌نیافته، به‌صورت مداوم در حال تحول و دگرگونی هستند. متن‌هایی پویا که تا زمان رسیدن به متن نهایی دچار دگردیسی و تغییر می‌شوند. این اسناد، در متون نوشتاری، شامل چرک‌نویس‌ها، یادداشت‌های نویسنده و امثالهم و در هنرها، شامل اسکیس‌ها، طراحی‌ها، طرح‌های مقدماتی، کروکی و مواردی از این قبیل هستند.

پیشامتن را در نقاشی بر مبنای گونه و میزان ارتباط آن با متن نهایی، می توان به دو دسته تقسیم‌نمود؛ پیشامتن برون‌متنی، پیشامتن درون‌متنی. به آن‌دسته از پیشامتن‌ها که در بستر و سطحی خارج از سطح نهایی اثر، شکل

می‌گیرند، پیشامتن برون‌متنی اطلاق می‌شود. طراحی، طراحی‌های مقدماتی، اسکیس، اتود، ابوش و امثالهم که بر روی کاغذ، مقوا، تخته و سطحی به غیر از سطح نهایی اثر، اجرا می‌شوند، در این دسته، گنجانده می‌شوند. دسته‌ای دیگر از پیشامتن‌ها، دگردیسی‌هایی هستند که بر سطح تابلوی نهایی رخ می‌دهند و در قالب دگرگونی‌ها و تغییرات فرم، شکل، رنگ و ساختار و گاه حتی موضوع صورت می‌گیرند. از آن جایی که این تغییرات، در سطح نهایی اثر اجرا می‌شوند، مستندات مادی که این تحولات را نمایان‌گر باشند، پیشامتن‌های درون‌متنی نام گذاری میشود. از جملهٔ این پیشامتن‌ها می‌توان به بافت و عکس‌های مراحل اجرای عملی خلق اشاره‌کرد.

در ادامه، پیش از پرداختن به پیشامتن‌های پردهٔ نقاشی مورد بحث، به تبیین موضوعی اساسی و مهم در نقد تکوینی پرداخته می‌شود.

۱.۵. اسطورهٔ هدف

بر مبنای آن‌چه هنرمند بیان کرده، در فاصلهٔ رحلت امام تا زمان خلق این تابلوی نقاشی که چیزی حدود هشت ماه پس از آن بوده‌است، نقاش به هدف تکوین این پردهٔ نقاشی، مراحل مقدماتی و پیشانقاشی را که شامل اجرا و انجام اسکیس‌ها و اتودهایی بوده، طی نموده‌است. سبک نقاش در اجرای این پردهٔ نقاشی، این‌گونه بوده که ابتدا با استفاده از اتود و اسکیس، بر روی جزئیات عناصر بصری اصلی و ارتباط آن‌ها با یکدیگر مطالعه‌نموده و در نهایت به ساختار کلی و ترکیب‌بندی اثر، دست پیدا کرده‌است. با این‌حال، مستندات پیشامتنیِ برون‌متنی از مراحل پیدایش این تابلو دردسترس پژوهش‌گر قرار نگرفت، چراکه هنرمند تمام اسنادی را که می‌توانست مسیر آفرینش اثر را ترسیم نماید، بدون آن‌که بر اهمیت آن‌ها واقف باشد، معدوم‌کرد. این همان موضوعی است که در برخی جوامع سنتی همانند ایران با آن مواجه بوده و از آن به اسطورهٔ هدف یادمی‌شود. اندیشه‌ای که توجه خود را معطوف‌به پایان کار می‌کند. در این اسطوره، مسیر یا فرآیند جایگاهی ندارد و تنها به منزلهٔ مرحلهٔ گذار است. این، یکی از آفت‌هایی است که دامن‌گیر مطالعات تکوینی است. برمبنای چنین تفکری، مراحل مقدماتی اثر، فقط ابزاری هستند، برای دست‌یافتن به هدف نهایی که می‌تواند متن یا اثر نهایی باشد و به‌خودی‌خود، ارزشی‌ندارند. ازاین‌رو، اسناد مادی مراحل تکوین توسط مؤلف یا هنرمند از بین برده‌می‌شوند و یا به دلیل بی‌توجهیِ ناشی از کم‌اهمیت دانستنِ آن‌ها، به مرور زمان نابود و یا گم می‌شوند." (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۱۷۲) به‌نظر می‌رسد، وجود اسطورهٔ هدف در نقاش به‌گونه‌ای ناخواسته، موجب بی‌اهمیت دانستن مستندات فرآیند تکوین اثر نقاشی مورد بحث شده‌است.

۲.۵. پیشامتن درون‌متنی

در زمان شکل‌گیری پردهٔ نقاشی هجران شمارهٔ یک، مستندسازی تصویری شامل عکس یا تصویربرداری از مراحل اجرای آن بر سطح نهایی اثر، نشده‌است. اما طی ملاقات و گفت‌وگوی حضوری با نقاش، او تکنیک و سبک عملی خلق این اثر را در تابلوی دیگری اجرا نمود و این امکان را فراهم آورد، تا حدودی مراحل تکوین اثر مذکور ازجهت تکنیک و سبک اجرا برای بیننده ترسیم شود. (تصویر۴) این نقاشی با تکنیک آلاپریما اجرا شده است و مراحل اجرای عملی خلق آن، بدین شرح است:

تصویر۴.حبیب‌الله صادقی، بازسازی فرآیند خلق.

ابتدا ایده و طرح اثر برمبنای آخرین اتود یا اسکیسی که توسط نقاش، گزیده شده‌است، با پاستل بر سطح بوم پیاده‌می‌شود. در این مرحله، نقاش تلاش‌می‌کند، به ترکیب‌بندی کلی اثر، دست‌یابد. سپس با استفاده از یک رنگ محدود (خاکستری)، قلم‌مو و روغن برزک، شروع به رنگ‌گذاری و تغییرات برروی طرحی می‌نماید که با پاستل بر سطح بوم ترسیم شده‌است. بدین شکل او در این مرحله، به ترکیب‌بندی دقیق‌تری از اثر، دست پیدا می‌کند. او هم زمان، با استفاده از پاستل بر روی این فضاها، دوباره و چندباره طراحی‌می‌کند. سپس با استفاده از پارچه، افکت‌هایی مؤثر و در راستای اهداف نقاشانۀ خود به اثر می‌دهد. همچنین تیرگی-روشنی‌ها را معلوم‌می‌کند. نقاش در این مرحله تابلو را به سطوح رنگی مختلف تقسیم‌می‌کند. این هم‌زمانی طراحی با پاستل برروی بوم آغشته به روغن برزک و تکرار این چرخه، منجربه شکل‌گیری هایلایت‌هایی در سطح اثر می‌شود. در نهایت، او با استفاده از استون و تینر ۱۰۰۰۰ (به‌عنوان خشک‌کن)، رنگ‌ها را مستقیماً بر روی بوم می‌گذارد.

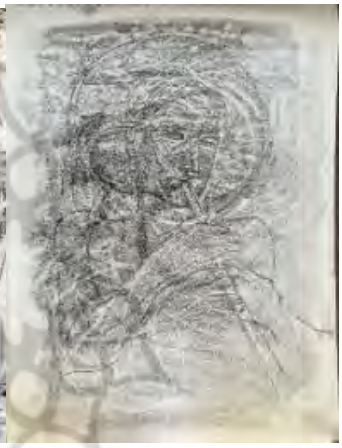
تکنیک اجرای این تابلو به‌گونه‌ای بوده است که علاوه بر سرعت بالای اجرا، پیش از اقدام عملی خلق، هنرمند رنگ‌های نقاشی نهایی را از پیش انتخاب نموده‌است. بنابراین، تغییرات رنگی، در محدودۀ گستردگی رنگ‌های ازپیش انتخاب‌شده‌است.

۳.۵. پیشامتن برون‌متنی

همان‌گونه که پیش‌تر و درتوضیح موضوع اسطورۀ هدف به آن اشاره شد، مستندات پیشامتنی این اثر توسط نقاش، نابود شده‌اند. اما به منظور ترسیم مراحل تکوین این تابلو، هنرمند اسکیس‌ها و اتودهایی را که در مسیر تکوین و شکل‌بخشی به پردۀ نقاشی مذکور، اجرا کرده بود، بازسازی نمود. در این بخش، برمبنای این بازسازی در مرحلۀ پیشانقاشی، مستندات پیشامتنی، موردبررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

تصویر۵.اتود۱

تصویر۶. اتود ۲

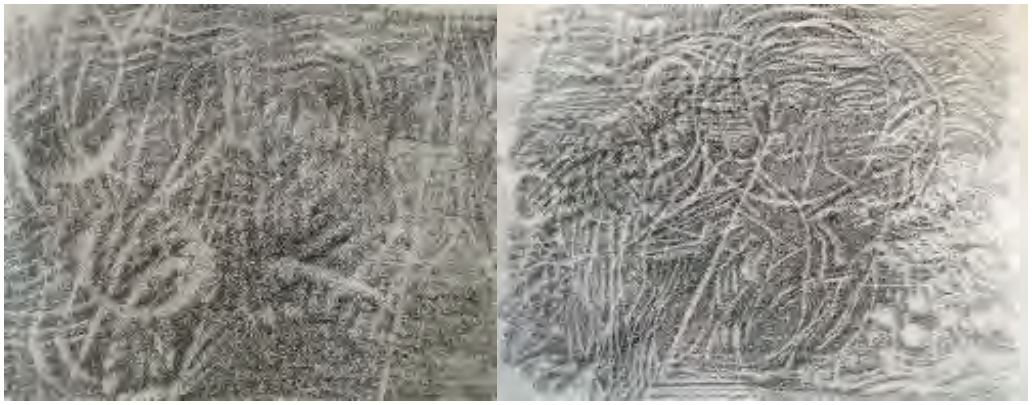


تصویر۷. اتود ۳

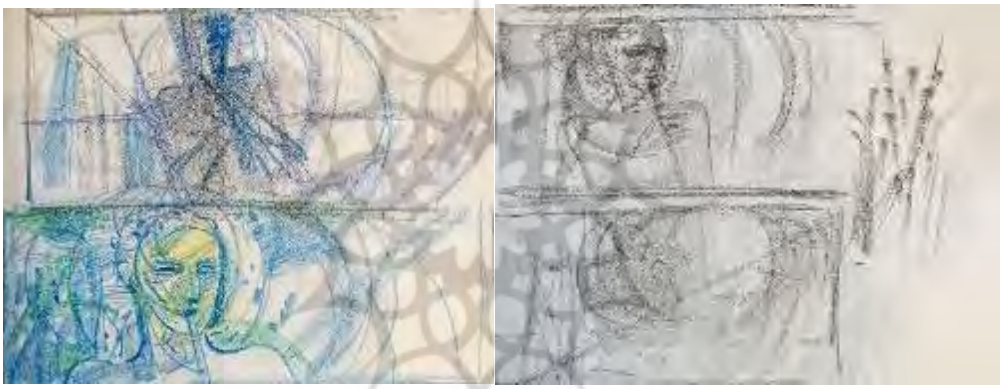
سبک و شیوهٔ اجرای عملی نقاش در این تابلو و در مرحلهٔ پیشانقاشی بدین شکل بوده که ابتدا اتود اولیهٔ آن را با ناخن بر روی فوم ترسیم کرده‌است. او در مورد علت انتخاب این شیوه می‌گوید: می‌خواستم سیالیت و دورانی‌بودن فرم‌ها را به‌خوبی نشان‌دهم. و فوم این امکان را دراختیار من قرار می‌دهد. (تصویر۵)

در اتودی که به واسطهٔ گراف، بر روی کاغذِ نهاده‌شده بر روی فوم، اجرا شده، هم چنین اتودی که مستقیماً بر روی کاغذ به انجام رسیده است، در وهلهٔ نخست، تلاش‌های نقاش برای دست یافتن به جزئیات عناصر ترکیب‌بندی، مشاهده می‌شود. (تصاویر۶ و ۷) هنرمند در تکاپو برای دست‌یابی به ساختار جزءبه‌جزء اثر خود است. فیگور به‌گونه‌ای در فضای محدود گنجانده شده است که گویی درحال خارج شدن از کادر است. در این دو اتود، مشاهده می‌شود که زاویهٔ صورت فیگور نیز تغییر می‌کند. این مسأله، حاکی از تلاش نقاش برای رسیدن به ساختار و ترکیب‌بندی مناسب عناصر بصری اصلی در این اثر است. از طرفی، در اتود دوم ملاحظه می‌شود که نی‌زن در فضایی رئالیستی‌تر نسبت به تابلوی نقاشی کامل قرار دارد. به نظر می‌رسد، در این مرحله تمرکز نقاش بیشتر بر روی رعایت تناسبات و دست‌یافتن به فیگور

آرمانی خود است. تعهد او نسبت به رئالیسم آثارش، و علاقه‌ی او به این سبک، در این اسکیس نیز مشاهده می‌شود. این مرحله برای هنرمند، مرحلهٔ تردید است چراکه در تجسدبخشی به المان‌های اثرش، هنوز به قطعیت نرسیده است.



تصویر۸. اتود ۴ تصویر۹. اتود ۵



تصویر۱۰. اسکیس ۱ تصویر۱۱. اسکیس ۲

در دو اتود بعدی (تصاویر ۸ و ۹) ترکیب‌بندی اثر، از حالت عمودی به افقی تغییر می‌کند. به‌علاوه، فضایی که فیگور در آن قرارمی‌گیرد نیز وسیع‌تر می‌شود. المان‌های جدیدی که هنرمند در این مرحله به اتودهای خود اضافه می‌کند، اثر را به چندین سطح تقسیم نموده‌است. این تقسیم‌بندی به‌واسطهٔ سطوحی مدور که در ارتباط با فیگور و عناصر پس زمینه هستند و تلاش می‌کنند، جایگاه مناسب خود را پیدا کنند، شکل می‌گیرد.

تصویر۱۲.اسکیس۳

در فرآیند تکوین و پیدایش این اثر، صادقی علاوه بر اتود، اسکیس‌هایی را نیز اجرا نموده است. در این اسکیس‌ها، بیش از آن‌که جزئیات عناصر بصری تابلو دیده شود، کوشش‌ها و تقلاهای نقاش برای دست‌یابی به ساختار و ترکیب‌بندی کلی و انتخاب کادری متناسب با اثر ملاحظه می‌شود. (تصاویر ۱۰ تا ۱۲) در اسکیس اول، درپایین صفحه، حضور فرم فرشته در اثر به‌تدریج نمایان می‌شود. هم‌چنین در کنار دو کادر، اسکیسی اجرا شده است که ریتم ایجاد شده توسط نی‌ها را نشان می‌دهد. به علاوه، مشاهده می‌شود، که برروی سطح اثر تقسیم‌بندی‌هایی به واسطهٔ خطوط قطری، افقی و عمودی صورت پذیرفته است. به‌زعم نقاش این، بخشی از تکنیک او در مرحلهٔ پیشانقاشی است. از طرفی، آن چنان که در اسکیس‌های بعدی دیده می‌شود، استفاده از مداد رنگی، تلاش‌های نقاش را برای دست‌یافتن به پالت رنگی اثر کامل نشان می‌دهد. ملاحظه می‌شود که در هر مرحله، کادر انتخابی توسط صادقی افقی‌تر و در راستای نزدیک شدن به اثر نقاشیِ خاتمه یافته است.

جدول ۲. تحلیل تکوینی.

پروندهٔ تکوینی هجران یک	
پیرامتن	-رحلت امام -نگارگری
فرامتن	-فرامتن مؤلفی
پیش متن	-پیش متن مؤلفی؛ پردهٔ نقاشی هجران دو
پیشامتن	-پیشامتن برون متنی؛ اسکیس و اتود بازسازی شده توسط نقاش

نتیجه‌گیری

در این مقاله تابلوی هجران شمارهٔ یک از حبیب‌الله صادقی به مثابه متنی تصویری مورد مطالعه قرار گرفت و از طریق تحلیل تکوینی، فرآیند تکوین و شکلگیری آن ترسیم‌گردید. به علاوه مستندات پیشامتنی آن شناسایی و عناصر تأثیرگذار بر تحولات و دگرگونی های آن، تبیین‌گردید. یافته های پژوهش حاکی از آن است که در فرآیند تکوین و پیدایش این پردهٔ نقاشی، از اسکیس و اتود استفاده شده است. این در حالی است که پیشامتن‌های تابلوی مذکور توسط هنرمند، از بین رفته است. اما وجه تمایز این پردهٔ نقاشی با آثار مشابه خود که فاقد مستندات پیشامتنی هستند، این است که خالق اثر در قید حیات است. بدین‌معنی که او می‌تواند علاوه بر بازسازی مراحل آفرینش اثر، اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ تکوین آن دراختیار منتقد تکوینی قرار دهد. این مسأله اهمیت نقد تکوینی را در مطالعهٔ فرآیند آفرینش و تکوین هنری روشن می‌سازد. از سوی دیگر مشخص گردید، منشأ و خاستگاه شکل‌گیری این اثر، رحلت امام است. برمبنای مطالعات صورت‌پذیرفته، اصلی‌ترین عنصر پیرامتنی این تابلوی نقاشی، علقه و پیوند عاطفی میان نقاش و امام راحل بوده‌است. بنابراین رحلت ایشان و اثرات روحی و روانی که پس از این اتفاق، هنرمند را دچارمی‌سازد، زمینه‌ساز تکوین و شکل‌گیری المان‌های بصری این تابلو است. در کنار این موضوع، تأثیرپذیری نقاش از نگارگری، دیگر عنصر اصلی پیرامتنی این اثر است. به‌علاوه تنها پیش‌متن این اثر، پیش‌متنی مؤلفی است و آن، تابلوی نقاشی آبرنگی با عنوان هجران شمارهٔ دو است، که حدود هشت ماه پیش از این تابلو، خلق شده‌است.

منابع:

کتاب‌ها:

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). شیوه‌های مختلف نقد هنری، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
احمدی، بابک. (۱۳۸۷). ساختار و تأویل متن، جلد اول، تهران: نشر مرکز.
تادیه، ژان-ایو. (۱۳۷۷). نقد ادبی در سدهٔ بیستم، ترجمه محمد رحیم احمدی، چاپ اول، تهران: سوره.
کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران، چاپ نخست، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ نظر.
گودرزی، مصطفی و دیگران. (۱۳۸۷). خیال شرقی، تهران: فرهنگستان هنر.
نامورمطلق، بهمن؛ اسداللهی‌تجرق، الله‌شکر. (۱۳۹۱). نقد تکوینی در هنر و ادبیات، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: انتشارات سخن.

مقالات:

اسداللهی، الله‌شکر. (۱۳۸۶). «روش نقد تکوینی در ادبیات»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ۷، ۹۳-۱۱۴.
افسریان، ایمان. (۱۳۸۹). «بی ینال قدرت»، حرفهٔ هنرمند، شماره‌ی ۳۵، ۱۴۲-۱۵۷.
باغبان ماهر حکم‌آباد، سجاد. (۱۳۸۶). «نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شماره‌ی ۷، ۱۳۶-۱۵۱.
دروش فرانسوآ و دیگران. (۱۳۸۰). «داستان پیدایش نسخه و نسخه‌شناسی»، ع. روح‌بخشان، نامه‌ی بهارستان، شمارهٔ اول، ۵۷-۶۶.
کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۶). «نقد تکوینی گرنیکا»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۷، ۱۱۵-۱۳۵.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶).«نقد تکوینی در هنر»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۷، ۹۳-۱۱۴.

منابع انگلیسی:

Biasi, P. (۲۰۰۰). *La génétique des textes*, Paris, Nathan, coll. ۱۲۸.
Biasi, P. (۲۰۱۵). *Génétique des arts plastique*, Littérature, Vol.۲, N.۱۷۸, p. ٦٤-۷۹.
Beugnooot, B. (۲۰۰۳). *Territories Génétiques: Autour des Travaux de Louis Hay, Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presse universitaire de France,Vol. ۱۰۳, p. ۲۵۹-۲٦۵.
Bourdaillet, J. (۲۰۰۹). *Alignement monolingue avec recherché de déplacements pour la critique génétique*, TAL. Vol.۵. N.۱.
Genette, G. (۱۹۸۲). *Palimpsestes: littérature au second degré*, Seuil, Paris.
Grésillon, A. (۲۰۰۷). *La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières*, Veredas, N. ۸, P. ۳۱-٤۵.
Grésillon, A. (۲۰۱٦). *Éléments de critique génétique Lire les manuscrits modernes*, CNRS, Paris.

Herschberg Pierrot, A. (۲۰۱۰). *nnnnnn nn ,,,,,,,,, ,,,, sss*, No. ۳۰, P. ۸۷-۱۰۸.
Hurlebusch K. (۱۹۹۷). *Compte-rendu; Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Genesis, N۱۱, p. ۱۶۱-۱۶۳.
Lebrave, J. (۱۹۹۲). *La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philology*? Genesis, No ۱.
LeMen, S. (۲۰۰٤). *rr ,,,,,,,,,, uuuuuuu dtttt tt rrrrrrr r eee mnnn sssstttt (psss parés)*, Genesis, No. ۲٤, P.۷-۱۹.
Mittérand, H. (۱۹۸۹) .*Critique génétique et histoire culturelle. In Louis Hay (sous la dir. De)*, La Naissance du texte, Paris, José Corti.
www.sadeghi,gallery

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی