



## نقد تکوینی پرده نقاشی هجران شماره یک، اثری از حبیب‌الله صادقی\*\*

حمیده محمودزاده<sup>۱</sup>، مصطفی گودرزی<sup>۲</sup>، بهمن نامور مطلق<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، hamidehmahmoudzadeh@yahoo.com

<sup>۲</sup> (نویسنده مسئول) استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، mostafagodarzi@ut.ac.ir

<sup>۳</sup> دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، bn.motlagh@yahoo.com

### چکیده

تابلوی هجران شماره 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 مطالعه پرده نقاشی هجران شماره یک اثر حبیب‌الله صادقی- به مثابه متنی تصویری بپردازد. در این روش نقد، به جای پرداختن به متن نهایی، مراحل تکوین متن، مورد بررسی قرار می‌گیرد. از این رو، به واسطه 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 شده است، چگونگی فرآیند تکوین و آفرینش پرده نقاشی «هجران شماره یک» و عناصر برون‌متنی و درون‌متنی اثرگذار در شکل‌گیری این اثر است. لذا پس از تبیین روش نقد تکوینی، پرده نقاشی هجران از حبیب‌الله صادقی برمبنای الگوی نقد تکوینی، مورد تحلیل قرار گرفت. با تشریح روابط میان عناصر پیرامتنی، فرامتنی، پیش‌متنی و پیشامتنی، هم‌چنین 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 پیرامتن رحلت امام و عناصر نگارگری است. از سوی دیگر، پیگیری عناصر پیشامتنی این اثر، بیان‌گر تأثیر «اسطوره 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 شیوه اسنادی و گفت و گوی حضوری جمع‌آوری شده است.

### اهداف پژوهش:

۱. تبیین کاربرد نقد تکوینی در مطالعه آثار نقاشی.
۲. شناسایی فرآیند تکوین پرده نقاشی «هجران شماره یک» از حبیب‌الله صادقی.

### سؤالات پژوهش:

۱. فرآیند تکوین و آفرینش پرده نقاشی «هجران شماره یک» چگونه است؟
۲. کدام عناصر برون‌متنی و درون‌متنی در فرآیند تکوین آن، اثرگذار بوده‌اند؟

### 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، پرونده تکوینی، حبیب‌الله صادقی.

### ارجاع به این مقاله

محمودزاده، حمیده، گودرزی، مصطفی، نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۰). نقد تکوینی پرده نقاشی «هجران شماره یک» اثری از حبیب‌الله صادقی. هنر اسلامی، ۱۸(۴۳)، ۵۳۰-۵۴۵.

 [dori.net/dor/20.1001.1.1735708.1400.18.43.32.5](https://doi.org/10.22034/IAS.1735708.1400.18.43.32.5)

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.2022.32583.1858](https://doi.org/10.22034/IAS.2022.32583.1858)

\*\* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده 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.



## مقدمه

نقد تکوینی یا نقد جنین‌شناسی<sup>۱</sup>، یکی از روش‌های نقد نو است که در دهه هفتاد، به واسطه کاربرد واژه پیشامتن<sup>۲</sup> توسط ژان بلمن-نوئل<sup>۳</sup> به‌طور رسمی پدیدار و اولین مورد اصطلاح دقیق آن در ۱۹۷۹ بر روی جلد کتابی از انتشارات Flammarion با عنوان تلاش‌های نقد تکوینی منتشر شد. خاستگاه این نقد، همانند دیگر نقدهای نوین از جمله نقد بینامتنی و نقد فرمالیستی، ادبیات است. آن چنان که موضوع آن، ابتدا متون نوشتاری و نسخه‌های خطی<sup>۴</sup> نویسندگان قرن هجدهم به بعد بوده‌است. سپس، به واسطه الگوی روشمند خود، به متون تصویری نیز راه یافت. موضوع این نقد، پرسش درباره عمل آفرینش و چگونگی تکوین متن است و اثر یا متن را درحالی که در مرحله تولد و پیدایش است، مورد مطالعه قرار می‌دهد. در این روش نقد، پژوهش‌گر تکوینی برای دست‌یافتن به مطالعه دقیق فرآیند تکوین یک متن یا اثر، می‌بایست مستندات و اطلاعات مرتبط با پیدایش آن، هم‌چنین عوامل و عناصر اثرگذار بر دگرگونی‌های پیشامتنی را جمع‌آوری کند. بررسی این موضوع در سه گستره پیرامتن<sup>۵</sup>، فرامتن<sup>۶</sup> و پیش‌متن، صورت‌می‌پذیرد. سپس مجموعه مدارک گردآوری‌شده، بر مبنای ترتیب زمانی‌شان مرتب‌می‌شوند تا نه تنها اعتبار مستندات، افزون یابد، بلکه کار بازسازی مراحل آفرینش اثر میسر گردد. در مرحله بعد، بر مبنای 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 ترامنتیت ژرار ژنت است. به بیانی روشن‌تر، در بخشی از روش کار تکوینی که به دسته‌بندی اسناد و مدارک پیشامتنی اختصاص دارد، از الگوی روابط ترامنتیت ژنت، استفاده شده‌است. اما تعاریف این گونه‌های متنی با آنچه در بینامنتیت، تبیین‌شده‌است، متفاوت و در راستای اهداف نقد تکوینی است.

در بخش پیشینه پژوهش، تنها کتاب موجود به زبان فارسی که به این موضوع پرداخته‌است، نقد تکوینی در هنر و ادبیات به سال ۱۳۸۸، نوشته آقایان بهمن نامور مطلق و الله‌شکر اسداللهی است. در این کتاب، با استفاده از ترامنتیت ژنت به بررسی امکان استفاده از این نقد در مطالعه آثار ادبی و هنری پرداخته شده‌است. کتاب دیگری که در فصل دهم خود به صورت اجمالی به معرفی این نقد پرداخته، نقد ادبی در سده بیستم<sup>۷</sup> نوشته ایو تادیه، ژان<sup>۸</sup> 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 در راستای نمایش سرگذشت غم‌انگیز یک ملت را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، او به این نتیجه می‌رسد که عنصر پیش‌متنی این اثر، تابلوی چهره کریه جنگ از روبنس<sup>۹</sup> بوده‌است. سجاد باغبان ماهر در مقاله خود با عنوان نقد تکوینی

<sup>۱</sup> Critique génétique

<sup>۲</sup> Avant-texte

Jean Bellemin-Noël

<sup>۴</sup> Manuscrit

<sup>۵</sup> Para-texte.

<sup>۶</sup> Meta-texte

<sup>۷</sup> La critique littéraire au XXe siècle

Jean-Yves Tadié

<sup>۹</sup> Peter Paul Rubens

اثری از نگارگری معاصر ایران، پرده نقاشی از سعید معیری زاده 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 پیکره 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 به‌واسطه نقاشی ایرانی، اندیشه 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<sup>۱۱</sup>، با نام<sup>۱۱</sup> "Critiques de critique génétique" به سال ۱۹۹۴ و مقاله‌ای از ژان لوئی لبراو، با نام<sup>۱۲</sup> "La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ?" به سال ۱۹۹۲ اشاره کرد. هم‌چنین آلموت گریزون در کتاب خود در ۱۹۹۴ با نام "Eléments de critique génétique" که از مهم‌ترین منابع نقد تکوینی است، به گونه‌ای روش‌شناسانه و با محوریت قرار دادن «متن 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 دسته بنیادی-تجربی و بنیادی-نظری استفاده شده‌است. شیوه 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 ریشه‌شناسی کلمه *génétique* نیز، این نکته را تأیید می‌کند که موضوع بر سر «مسیر آفرینش» است. چرا که «کلمه ژنتیک به فعل یونانی *gennêtikos* پیوند می‌خورد که هم‌زمان به معنی «شدن» و «هستن» است» (Le Men, ۲۰۰۴, ۱۲). از این‌رو، چنان‌چه فرآیند خلق یک متن یا اثر هنری را به سه مرحله تقسیم کنیم؛ نخست، پیشامتن، از شروع تا متن نهایی، دوم متن نهایی، سوم پسامتن، نقد تکوینی به مرحله نخست، یعنی پیشامتن<sup>۱۴</sup> و زندگی اثر توجه دارد. (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱، ۴) بنابراین برای دست‌یافتن به یک مطالعه‌ی دقیق در حوزه فرآیند خلق، می‌بایست پیشامتن‌های آن را مطالعه نماییم. این مطالعه در دو مرحله صورت می‌پذیرد: تکوین متن<sup>۱۵</sup> 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 پرونده تکوینی<sup>۱۶</sup> اثر می‌کند تا بتواند برمبنای مستندات گردآوری

<sup>۱۱</sup> Louis Hay

<sup>۱۱</sup> . نقدهای نقد تکوینی

<sup>۱۲</sup> . نقد تکوینی: رشته‌ای جدید، یا تحولی مدرن از زبان کاوی

<sup>۱۳</sup> . عناصر نقد تکوینی

Avant-texte<sup>۱۴</sup>

. Genèse du texte. <sup>۱۵</sup>

<sup>۱۶</sup>: مجموعه اسناد، مدارک و نسخه‌های مربوط به تکوین یک اثر را پرونده تکوینی می‌نامند. پرونده تکوینی، پیکره مطالعاتی نقد تکوینی را شکل می‌دهد.

شده، چگونگی پیدایش اثر را بازسازی کند. پرونده تکوینی شامل اسنادی است که در چهار حوزه پیرامتن، فرامتن، پیش متن و پیشامتن، طبقه بندی می شوند. او می بایست، بر مبنای داده های جمع آوری شده، به کشف ارتباط میان هریک از این عناصر و چگونگی کاربست آن در فرایند تکوین، بپردازد. اما مرحله دوم، نقد تکوینی است. در این مرحله، به تحلیل و مطالعه داده های جمع آوری شده در مرحله نخست، اعم از داده های ادبی، تاریخی، اجتماعی، سبک شناسی، فرهنگی، خانوادگی و امثالهم و شکل نهایی اثر، توسط پژوهش گر تکوینی پرداخته می شود. و به چرایی و چگونگی این دگرگونی ها پاسخ داده می شود (همان، ۱۳۹۱: ۶۸-۷۲).

نقد تکوینی	
مرحله اول	مرحله دوم
تکوین متن	نقد تکوینی
گردآوری تمام اسناد مرتبط با متن	تجزیه و تحلیل داده ها
تاریخ گذاری مدارک	
دسته بندی مدارک با توجه به نوع آن	
بررسی درستی و صحت مدارک	
دسته بندی مدارک، از جهت تکوینی و موضوعی	

جدول ۱. مراحل روش نقد تکوینی.

کار پژوهش گر تکوینی این است، بی آن که قضاوتی انجام دهد، در مقام روشن گری و در راستای کمک به درک و شناخت دقیق متن یا اثر هنری روش قیاسی را رها کند و با جایگزین کردن دیدگاهی استقرایی، بر زیباشناسی اثر، متمرکز شود» (Hurlebusch, ۱۹۹۷: ۱۶۲). بنابراین، این نقد بر مشاهده دقیق استوار است.

## ۲. توصیف پرده نقاشی «هجران شماره یک»



تصویر ۱. حبیب الله صادقی، هجران، شماره یک، ۱۳۶۸، ۲۶۰ در ۱۲۰ سانتی متر، میکس مدیا، (URL)

تابلوی هجران شماره یک، بهمن ماه ۱۳۶۸ در ابعاد ۲۶۰ در ۱۴۰ سانتی متر و در کادری مستطیلی-افقی اجرا شد. تکنیک این اثر، میکس مدیاست.<sup>۱۷</sup> (تصویر ۱)

عناصر اصلی این تابلو در سطحی افقی گسترانده شده‌اند. فیگوری انسانی در حالی که 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 آن را از دیگر بخش‌های تابلو جدا کرده‌است. این فرم، شبیه به هاله مقدسی است که از مرکز دایره‌ای به مثابه خورشید که در فضای پشت او قرار دارد، عبور کرده‌است. در سمت راست تابلو، بال‌های فرشته‌ای دیده می‌شود 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 زیبایی‌شناسی خود، به صورت سطوح رنگی پیوسته قرار داده است. علی‌رغم وجه فیگوراتیو غالب، این تابلوی نقاشی از برخی وجوه، جلوه‌ای سوررئالیستی<sup>۱۸</sup> را تداعی می‌کند. وجود عنصر خیالی بال فرشته در تقابل با عنصر واقعی فیگور، فضایی غیرواقعی را خلق نموده‌است، که به رؤیا شباهت دارد. هم‌چنین استفاده از المان‌های بصری و شیوه قرار گرفتن 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.<sup>۱۹</sup>

## ۲. عناصر پیرامنتی

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 (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۸) آن‌چه به عنوان عناصر پیرامنتی در شکل بخشی به تابلوی هجران شماره یک، تأثیرگذار بوده‌است، به شرح زیر است:

### ۱.۲. زمینه عاطفی

ایده ابتدایی این نقاشی آن‌گونه که هنرمند اذعان می‌دارد، متأثر از رویدادی واقعی است؛ رحلت امام بنیان‌گذار انقلاب اسلامی. صادقی در این باره می‌گوید: پس از فوت امام، به دلیل 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 نتیجه آن در حدود بیست روز پس از فوت امام، تابلویی می‌شود که نام آن را هجران شماره دو گذاشتم.<sup>۲۰</sup> نقاش در واکنش به این رویداد غم‌انگیز، به‌نوعی تخلیه روحی دست‌می‌زند. واکنشی احساسی و در عین

<sup>۱۷</sup> این تابلو، هم اکنون در موزه شخصی هنرمند است.

<sup>۱۸</sup> Surréaliste

<sup>۱۹</sup> مطالب گفته‌شده در توصیف این تابلو، بر مبنای سخنانی است که نقاش در گفت‌وگوی حضوری با نگارنده، بیان نموده‌اند.

<sup>۲۰</sup> بخش عمده‌ای از اطلاعات و داده‌ها درباره این پرده 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 پیرامنی این پردهٔ نقاشی در نظر گرفته‌شود، نگارگری‌ست. از گفت‌وگو با صادقی این نتیجه حاصل شد 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 اطلاق می‌شود که در قالب نقد و یا تفسیر تعریف می‌شوند و درکنار سایر عناصر نقد تکوینی، مطالعهٔ متن نهایی را ممکن می‌سازند. ارتباط میان متن و فرامتن به‌گونه‌ای است که چنانچه متن نباشد، فرامتن نیز شکل نخواهد گرفت. این‌گونهٔ متن، غالباً غیرهنری است و در راستای مطالعهٔ متن اصلی، مورد استفاده قرار می‌گیرد. (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۷) فرامتن، به دو دسته تقسیم می‌شود. نخست آن دسته 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 که‌ای چی اوریو<sup>۲۱</sup> 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: زمانی که 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 گرفته بود که از من خواستند، اجازه دهم، نشانی را با اندک تغییراتی از روی این تابلو، ساخته و به سازمان ملل اهدا نمایند. (تصویر ۲)

<sup>۲۱</sup> Keiichi Uryu



تصویر ۲. حبیب الله صادقی، نشان اهدایی به سازمان ملل، (URL۲)

### ۲.۳. فرامتن مؤلفی

صادقی درباره دلیل انتخاب کادر و توصیف عناصر اصلی تابلو توضیحاتی ارائه نمود که زمینه ساز شناخت و درک بیشتر از این اثر خواهد بود: تعمداً، کادر را مستطیلی-افقی انتخاب کردم، برای این که 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، به گونه‌ای 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 این که روحی که باریتعالی در وجود انسان دمیده، به واسطه نوای نی در هستی، متجلی و متکثر گردد.

نقاش، حضور نی در تابلوی خود را این گونه توضیح می‌دهد: 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 دمیده شد و در حنجره شما آوای من است. بنابراین و بر مبنای آن چه نقاش روایت می‌کند، تعریف نمادین از نی که هم چون نماد و نشانه 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 جدا شده، بازگردد، مصداقی در اثر مذکور ندارد و تنها واسطه‌ای است برای مادیت بخشیدن به طنین الهی، که توسط انسانی نواخته می‌شود 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 آن چه صادقی اظهار داشته‌است، ارتباطی میان آن‌ها و تابلوی هجران شماره یک وجود ندارد.

هنرمند در توصیف دیگر المان‌های اثر، این گونه ادامه می‌دهد: فرشته به عنوان 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 من هنرمند، به نوعی بال جبرئیل، بال سیمرغ، بال طاووس است. من اثرم را همانند یک ملودی می‌بینم که بر مبنای نت‌های موسیقایی شکل گرفته است و در فرم‌های دایره‌وار، غریو نی را فریاد می‌زند. حس برگرفته از نت‌های موسیقایی به شکل فرم‌ها و سطوح رنگی در این اثر متبلور شده‌است. موسیقی و نی شاکله این اثر هستند. حنجره، انتشاردهنده



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

نقاش، فضای ذهنی و فکری خود در زمان خلق این پرده نقاشی را این‌گونه توصیف می‌کند: قهرمان‌های ما دیگر، قهرمان‌های اومانستی و فیزیکی نبودند. برای ما قهرمان، فرشتگان و اسطوره‌های الهی بودند که در قلب و خاطر مردم جای داشتند. 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 اشاره می‌کند اما هم‌چنین مصداق آیه شریفه «و نفخت فیه من روحی» است. او در تبیین این مسأله می‌گوید: عالم، تجلی الهی است. درواقع خداوند با کلمه «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، همه هستی کائنات، تو گویی که نفخه الهی است. ملاصدرا معتقد است از حقیقت وجود، چیزی در همه 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 واسطه همین، تبدیل به چیز دیگری می‌شود که برای ما قابل درک نیست.

#### ۴. عناصر پیش‌متنی

پیش‌متن‌ها، به متن‌ها و یا آثار مستقلی گفته می‌شود که مؤلف به‌صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه در جریان فرآیند خلق از آن‌ها تأثیر پذیرفته و یا استفاده کرده است. 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). پیش‌متن را نیز می‌توان بر حسب ماهیت، به دو دسته مؤلفی و غیرمؤلفی تقسیم نمود. گونه مؤلفی، متن‌های متعلق به مؤلف است و گونه غیرمؤلفی، متن‌های دیگر مؤلفان.

#### ۱.۴. پیش‌متن غیر مؤلفی

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



تصویر ۳. حبیب‌الله صادقی، هجران شماره دو، ۴۰ در ۳۰ سانتی‌متر. آبرنگ روی مقوا، (URL<sup>۳</sup>)

#### ۲.۴. پیش‌متن مؤلفی

در بررسی این پرده نقاشی و برمبنای اظهارات نقاش، تنها پیش‌متن یافت‌شده، تابلوی نقاشی آبرنگی با عنوان هجران شماره دو است. این تابلو در اندازه ۵۰ در ۳۰ سانتی‌متر و حدود بیست روز پس از رحلت امام، در وضعیت نامناسب روحی نقاش خلق شد. (تصویر ۳)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، برخلاف فضای سوررئالیستی غالب در پرده نقاشی هجران شماره 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، مورد تأیید قرار نگرفت.

#### ۵. عناصر پیشامتنی

این اصطلاح، برای اولین بار، توسط ژان بلمن‌نوئل، در بستر مطالعات تکوینی مطرح شد. پیشامتن، نوعی بازسازی آن چیزی است که بر متن، مقدم بوده و به‌کمک یک روش ویژه، توسط منتقد احیا شده‌است تا در استمرار داده نهایی، موضوع یک قرائت باشد (تادیه، ۱۳۷۷: ۴۵۲). در واقع 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، می‌توان به دو دسته تقسیم‌نمود؛ پیشامتن برون‌متنی، پیشامتن درون‌متنی. به آن دسته 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، دگرذیسی‌هایی 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 جمله این پیشامتن‌ها می‌توان به بافت و عکس‌های مراحل اجرای عملی خلق اشاره کرد.

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

### ۱.۵. اسطوره هدف

بر مبنای آن‌چه هنرمند بیان کرده، در فاصله رحلت امام تا زمان خلق این تابلوی نقاشی که چیزی حدود هشت ماه پس از آن بوده‌است، نقاش به هدف تکوین این پرده نقاشی، مراحل مقدماتی و پیشانقاشی را که شامل اجرا و انجام اسکیس‌ها و اتودهایی بوده، طی نموده‌است. سبک نقاش در اجرای این پرده 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 این حال، مستندات پیشامتنی برون‌متنی از مراحل پیدایش این تابلو در دسترس پژوهش‌گر قرار نگرفت، چراکه هنرمند تمام اسنادی را که می‌توانست مسیر آفرینش اثر را ترسیم نماید، بدون آن‌که بر اهمیت آن‌ها واقف باشد، معدوم کرد. این همان موضوعی است که در برخی جوامع سنتی همانند ایران با آن مواجه بوده و از آن به اسطوره هدف یاد می‌شود. اندیشه‌ای که توجه خود را معطوف به پایان کار می‌کند. در این اسطوره، مسیر یا فرآیند جایگاهی ندارد و تنها به منزله مرحله گذار است. این، یکی از آفت‌هایی است که دامن‌گیر مطالعات تکوینی است. بر مبنای چنین تفکری، مراحل مقدماتی اثر، فقط ابزاری هستند، برای دست‌یافتن به هدف نهایی که می‌تواند متن یا اثر نهایی باشد و به‌خودی‌خود، ارزشی ندارند. از این‌رو، اسناد مادی مراحل تکوین توسط مؤلف یا هنرمند از بین برده می‌شوند و یا به دلیل بی‌توجهی ناشی از کم‌اهمیت دانستن آن‌ها، به مرور زمان نابود و یا گم می‌شوند." (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۱۷۲) به نظر می‌رسد، وجود اسطوره هدف در نقاش به‌گونه‌ای ناخواسته، موجب بی‌اهمیت دانستن مستندات فرآیند تکوین اثر نقاشی مورد بحث شده‌است.

### ۲.۵. پیشامتن درون‌متنی

در زمان شکل‌گیری پرده نقاشی هجران شماره 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 از جهت تکنیک و سبک اجرا برای بیننده ترسیم شود. (تصویر ۴) این نقاشی با تکنیک آل‌پریما اجرا شده است و مراحل اجرای عملی خلق آن، بدین شرح است:



تصویر ۴. حبیب‌الله صادقی، بازسازی فرآیند خلق.

ابتدا ایده و طرح اثر بر مبنای آخرین اتود یا اسکیزی که توسط نقاش، گزیده شده‌است، با پاستل بر سطح بوم پیاده می‌شود. در این مرحله، نقاش تلاش می‌کند، به ترکیب‌بندی کلی اثر، دست یابد. سپس با استفاده از یک رنگ محدود (خاکستری)، قلم‌مو و روغن برزک، شروع به رنگ‌گذاری و تغییرات بر روی طراحی می‌نماید که با پاستل بر سطح بوم ترسیم شده‌است. بدین شکل او در این مرحله، به ترکیب‌بندی دقیق‌تری از اثر، دست پیدا می‌کند. او هم‌زمان، با استفاده از پاستل بر روی این فضاها، دوباره و چندباره طراحی می‌کند. سپس با استفاده از پارچه، افکت‌هایی مؤثر و در راستای اهداف نقاشانه خود به اثر می‌دهد. همچنین تیرگی-روشنی‌ها را معلوم می‌کند. نقاش در این مرحله تابلو را به سطوح رنگی مختلف تقسیم می‌کند. این هم‌زمانی طراحی با پاستل بر روی بوم آغشته به روغن برزک و تکرار این چرخه، منجر به شکل‌گیری هایلایت‌هایی در سطح اثر می‌شود. در نهایت، او با استفاده از استون و تیتر 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 محدوده گسترده‌ی رنگ‌های از پیش انتخاب‌شده‌است.

### ۳.۵. پیشامتن برون‌متنی

همان‌گونه که پیش‌تر و در توضیح موضوع اسطوره هدف به آن اشاره شد، مستندات پیشامتنی این اثر توسط نقاش، نابود شده‌اند. اما به منظور ترسیم مراحل تکوین این تابلو، هنرمند اسکیزها و اتودهایی را که در مسیر تکوین و شکل‌بخشی به پرده نقاشی مذکور، اجرا کرده بود، بازسازی نمود. در این بخش، بر مبنای این بازسازی در مرحله پیشانقاشی، مستندات پیشامتنی، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.



تصویر ۱. اتود ۵



تصویر ۲. اتود ۶

تصویر ۳. اتود ۷

سبک و شیوه اجرای عملی نقاش در این تابلو و در مرحله پیشانقاشی بدین شکل بوده که ابتدا اتود اولیه آن را با ناخن بر روی فوم ترسیم کرده است. او در مورد علت انتخاب این شیوه می گوید: می خواستم سیالیت و دورانی بودن فرمها را به خوبی نشان دهم. و فوم این امکان را در اختیار من قرار می دهد. (تصویر ۵)

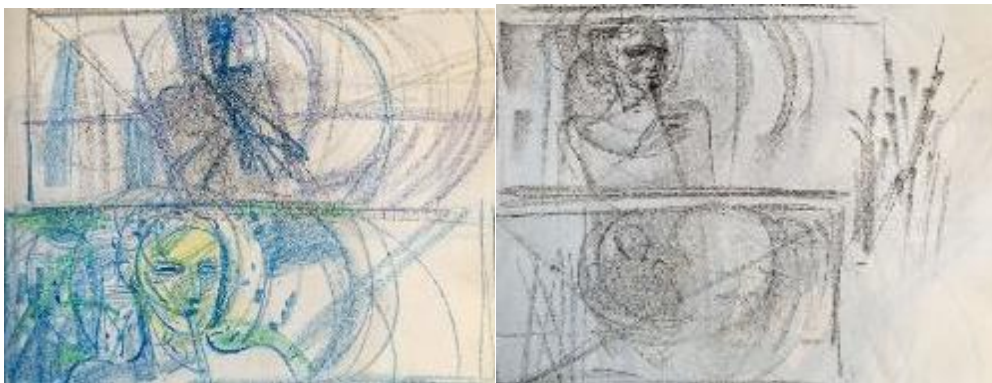
در اتودی که به واسطه گراف، بر روی کاغذ نهاده شده بر روی فوم، اجرا شده، هم چنین اتودی که مستقیماً بر روی کاغذ به انجام رسیده است، در وهله نخست، تلاش های نقاش برای دست یافتن به جزئیات عناصر ترکیب بندی، مشاهده می شود. (تصاویر ۶ و ۷) هنرمند در تکاپو برای دستیابی به ساختار جزء به جزء اثر خود است. فیگور به گونه ای در فضای محدود گنجانده شده است که گویی در حال خارج شدن از کادر است. در این دو اتود، مشاهده می شود که زاویه صورت فیگور نیز تغییر می کند. این مسأله، حاکی از تلاش نقاش برای رسیدن به ساختار و ترکیب بندی مناسب عناصر بصری اصلی در این اثر است. از طرفی، در اتود دوم ملاحظه می شود که نیز در فضایی رئالیستی تر نسبت به تابلوی نقاشی کامل قرار دارد. به نظر می رسد، در این مرحله تمرکز نقاش بیشتر بر روی رعایت تناسبات و دست یافتن 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، مرحله‌ی تردید است چراکه در تجسدبخشی به المان‌های اثرش، هنوز به قطعیت نرسیده است.



تصویر ۹. اتود ۵

تصویر ۸. اتود ۴



تصویر ۱۱. اسکیس ۲

تصویر ۱۰. اسکیس ۱

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



تصویر ۱۲. اسکیس ۳

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 تقلای نقاش برای دستیابی به ساختار و ترکیب‌بندی کلی و انتخاب کادری متناسب با اثر ملاحظه می‌شود. (تصاویر ۱۰ تا ۱۲) در اسکیس اول، در پایین صفحه، حضور فرم فرشته در اثر به تدریج نمایان می‌شود. هم‌چنین در کنار دو کادر، اسکیزی اجرا شده است که ریتم ایجاد شده توسط نی‌ها را نشان می‌دهد. به علاوه، مشاهده می‌شود، که بر روی سطح اثر تقسیم‌بندی‌هایی به واسطه خطوط قطری، افقی و عمودی صورت پذیرفته است. به‌زعم نقاش این، بخشی از تکنیک او در مرحله پیش‌نقاشی 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 نقاشی خاتمه یافته است.

جدول ۲. تحلیل تکوینی.

پرونده تکوینی هجران یک	
پیرامتن	-رحلت امام -نگارگری
فرامتن	-فرامتن مؤلفی
پیش‌متن	-پیش‌متن مؤلفی؛ پرده نقاشی هجران دو
پیشامتن	-پیشامتن برون‌متنی؛ اسکیس و اتود بازسازی شده توسط نقاش

### نتیجه‌گیری

در این مقاله تابلوی هجران شماره یک از حبیب‌الله صادقی به مثابه متنی تصویری مورد مطالعه قرار گرفت و از طریق تحلیل تکوینی، فرآیند تکوین و شکل‌گیری آن ترسیم گردید. به علاوه مستندات پیشامتنی آن شناسایی و عناصر تأثیرگذار بر تحولات و دگرگونی‌های آن، تبیین گردید. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در فرآیند تکوین و پیدایش این پرده 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 پرده نقاشی با آثار مشابه خود که فاقد مستندات پیشامتنی هستند، این است که خالق اثر در قید حیات است. بدین معنی که او می‌تواند علاوه بر بازسازی مراحل آفرینش اثر، اطلاعات ارزشمندی درباره تکوین آن در اختیار منتقد تکوینی قرار دهد. این مسأله اهمیت نقد تکوینی را در مطالعه فرآیند آفرینش و تکوین هنری روشن می‌سازد. از سوی دیگر مشخص گردید، منشأ و خاستگاه شکل‌گیری این اثر، رحلت امام است. بر مبنای مطالعات صورت‌پذیرفته، اصلی‌ترین عنصر پیرامتنی این تابلوی نقاشی، علقه و پیوند عاطفی میان نقاش و امام راحل بوده است. بنابراین رحلت ایشان و اثرات روحی و روانی که پس از این اتفاق، هنرمند را دچار می‌سازد، 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 شماره دو است، که حدود هشت ماه پیش از این تابلو، خلق شده است.

## 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 سده بیستم، ترجمه محمد رحیم احمدی، چاپ اول، تهران: سوره.  
کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران، چاپ نخست، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ نظر.  
گودرزی، مصطفی و دیگران. (۱۳۸۷). خیال شرقی، تهران: فرهنگستان هنر.  
نامور مطلق، بهمن؛ اسداللهی تجرق، الله‌شکر. (۱۳۹۱). نقد تکوینی در هنر و ادبیات، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.  
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: انتشارات سخن.

## مقالات:

- اسداللهی، الله‌شکر. (۱۳۸۶). «روش نقد تکوینی در ادبیات»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۷، ۹۳-۱۱۴.  
افسریان، ایمان. (۱۳۸۹). «بی‌ینال قدرت»، حرفه هنرمند، شماره ۳۵، ۱۴۲-۱۵۷.  
باغبان ماهر حکم‌آباد، سجاد. (۱۳۸۶). «نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۷، ۱۳۶-۱۵۱.  
دروش فرانسوا و دیگران. (۱۳۸۰). «داستان پیدایش نسخه و نسخه‌شناسی»، ع. روح‌بخشان، نامه‌ی بهارستان، شماره اول، ۵۷-۶۶.  
کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۶). «نقد تکوینی گرنیکا»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۷، ۱۱۵-۱۳۵.  
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «نقد تکوینی در هنر»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره 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. ۶۴-۷۹.  
Beugnoot, B. (۲۰۰۳). *Territoires Génétiques: Autour des Travaux de Louis Hay*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presse universitaire de France, Vol. ۱۰۳, p. ۲۵۹-۲۶۵.  
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. ۳۱-۴۵.  
Grésillon, A. (۲۰۱۶). *Éléments de critique génétique Lire les manuscrits modernes*, CNRS, Paris.



- Herschberg Pierrot, A. (۲۰۱۰). *Chemin de l'oeuvre, Genesis*, No. ۳۰, P. ۸۷-۱۰۸.
- Hurlbusch 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. (۲۰۰۴). *Présentation, l'oeuvre d'art en devenir. Chemain faisant (prés parés)*, Genesis, No. ۲۴, 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](http://www.sadeghi.gallery)