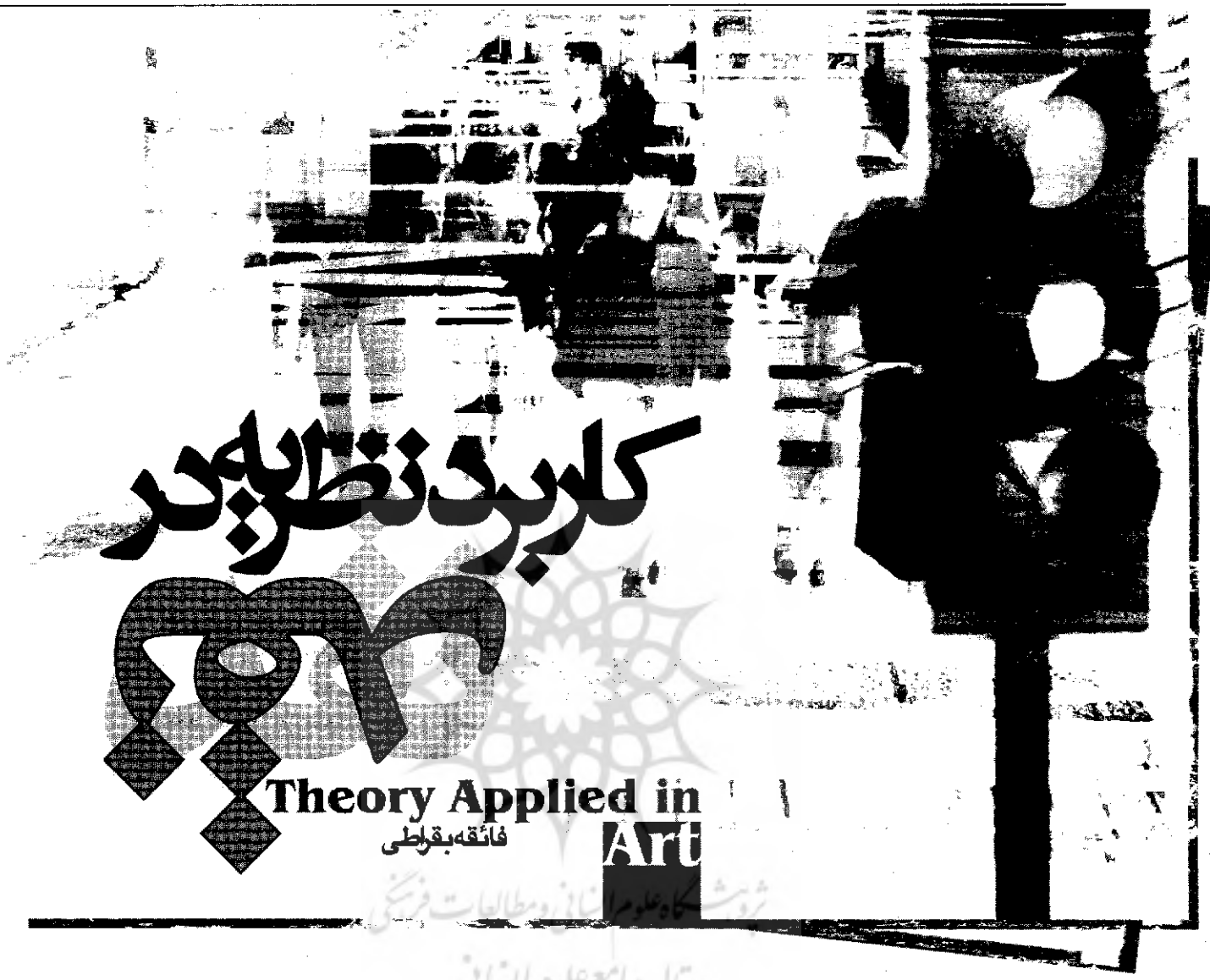


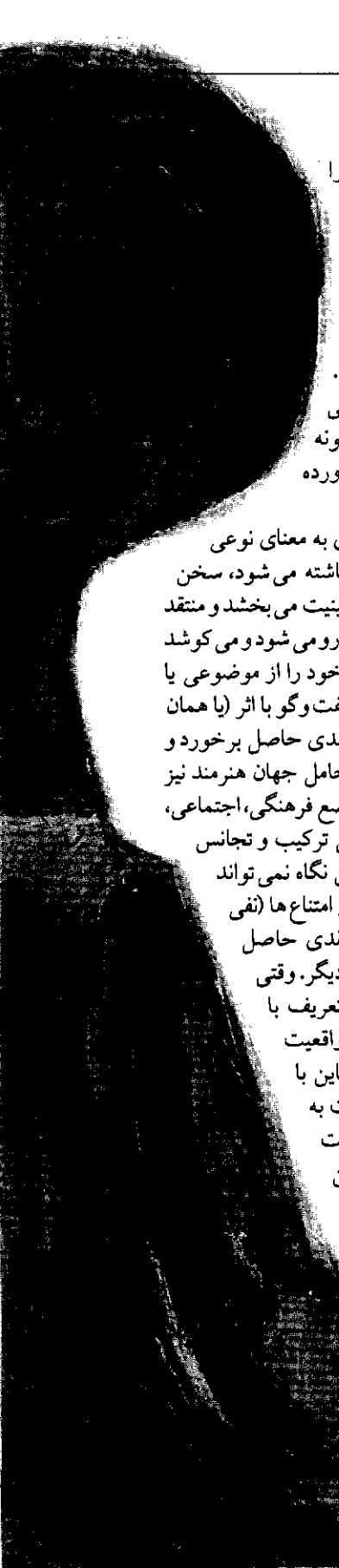
کاربرد نظریه در هنر

Theory Applied in Art

فائقه بقراطی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد هنری نیز مانند زیبایی شناسی و هنر دوران معاصر در قالب یک تعریف واحد و اثباتی نمی گنجد و بیش تر گرایش دارد با توصیف ویژگی های سلبی، مفهوم نسبی و کارکرد امروزین خود را ترسیم کند. آشکار است هنگامی که امر یقینی در قلمروی انواع شناخت و دانایی به پایان رسیده باشد، بنیان داوری نیز تغییر خواهد کرد. در تاریخ کوتاه نقد هنری، گذر زمان با جلوه های نوشونده اش چه بسیار نقش ها را به نقد سپرده یا ستانده است. درست وقتی که می کوشیم تعریفی بی طرفانه، فراگیر، قابل اطمینان و عملی از نقد امروز بیان کنیم، درمی یابیم که در کانون اندیشه ها و رویکردهای نظری و فلسفی معاصر ایستاده ایم و این موقعیت، انکارکننده ی اصول و چارچوب های قطعی و ثابت



است. حتی پسوند «علمی» نیز دیگر وضوح اثباتی گذشته را نمی‌رساند. نقد امروز از آن‌رو که با اثر، هنرمند، مخاطب و جهان رابطه‌ی چندسویه دارد، کُنشی مرکّب است. شماری از ویژگی‌های سلبی، شاید بهتر بتواند قلمرو مفهوم و کارکرد نقد هنری معاصر را روشن سازد. دیگر پذیرفته‌ایم که نقد صرفاً داوری نیست و منتقد کاشف حدیث شخصی هنرمند (آن‌چه که هنرمند گمان می‌کند به آن اندیشیده) و آشکارکننده‌ی معنای یگانه‌ی نهفته در اثر نیست. به‌واقع، دسترسی به چنین زوایایی در اغلب موارد ناممکن است؛ حتی اگر با هنرمند، روند کارش و دنیای او نزدیک باشیم. وانگهی چگونه اطمینان کنیم که هنرمند دقیقاً آن‌چه را که درنظر داشته، به بیان در آورده است.

اما در توضیح وجه اثباتی، می‌توان گفت که امروزه، نقد هنری به معنای نوعی آگاهی، فهم، ارتباط و دریافت کارشناسانه‌ی یک سخن ویژه انگاشته می‌شود، سخن زیبایی‌شناختی که هنرمند در قالب داستان، فیلم، نقاشی و مجسمه عینیت می‌بخشد و منتقد با این پدیدار زیبایی‌شناختی که اینک خود جهانی مستقل است، روبه‌رو می‌شود و می‌کوشد آن را برپایه‌ی اجزا و کلیتش بفهمد. به بیان دیگر، هنرمند تفسیر خود را از موضوعی یا جزئی از جهان بیان می‌کند و منتقد نیز برداشت خود را در روند گفت‌وگو با اثر (یا همان سخن ویژه) با ما در میان می‌نهد. بنابراین، می‌توانیم بگوییم که هر نقدی حاصل برخورد و گفت‌وگوی دونگره یا دوجهان کوچک است؛ یکی جهان اثر که حامل جهان هنرمند نیز است و دیگر جهان منتقد. مخاطب. جهان منتقد یعنی مجموعه‌ی مواضع فرهنگی، اجتماعی، تاریخی، سیاسی و روانی‌ای که در وجود فرد منتقد به شکل خاصی ترکیب و تجانس یافته و شالوده‌ی فکری و درکل دیدگاه او را می‌سازند. بی‌گمان، این نگاه نمی‌تواند رها از ارزش‌گذاری باشد، چون شماری از گزینش‌ها (ارزش‌ها) و امتناع‌ها (نفی گروهی از ارزش‌های دیگر) آن را پدید آورده‌اند. ازاین‌رو، هر نقدی حاصل دوگونه واکنش متقابل است: پذیرش برخی ارزش‌ها و نفی برخی دیگر. وقتی می‌گویند نقد معاصر داوری نمی‌کند، شاید به نظر رسد که این تعریف با ارزش‌گذاری تلویحی و خودبه‌خودی عمل نقد در تناقض است. واقعیت این است که منتقد امروز با وجود روش و معیار شخصی، آثار متباین با جهان‌نگری‌اش را ردّ نمی‌کند، بلکه می‌کوشد واکنش خود را نسبت به چنین آثاری با ما در میان بگذارد. ما مخاطبان نیز آگاهیم که دریافت ناقد حکم قطعی نیست و تنها نوعی دریافت ویژه است. در روند این گفت‌وگو که شامل پرسش‌ها و پاسخ‌های دوسوی رابطه است و نیز با استدلال‌های منتقد، تلویحاً ارزش‌ها و نفی‌های سازنده‌ی اثر و ذهنیت منتقد بر ما آشکار می‌شود و می‌توانیم بگوییم که نقد پیوستی کامل‌کننده برای اثر است.

به عبارتی، نقد فرآیند یک پژوهش را طی می‌کند و می‌کوشد بی‌طرفانه نادیدنی‌های اثر

هنری را بنمایاند و اندک‌اندک از محدوده‌ی انتزاعی و همگانی بیان هنری به خصلت شخصی و منفرد آن راه بگشاید. بی‌طرف‌بودن به معنای ایستادن در نقطه‌ی تعادلی و محوشدن در فضایی است که اثر پیش‌روی ما می‌گستراند و همچنین تحمیل‌نکردن چارچوب‌های ازپیش‌معلوم و بی‌انعطاف منتقد. بنابراین، نقد نه با جهان اثر همذات می‌شود و نه آن را زیر سلطه‌ی ارزش‌گذاریَ ناقد از میان برمی‌دارد.

به این ترتیب، می‌توان گفت هنر گفتاری است زیبایی‌شناسانه درباره‌ی جهان و نقد گفتاری است بر این گفتار. اگر این توصیف را بپذیریم، پس مهم‌ترین نکته این است که منتقد باید حرکتش را از عینیت اثر یا «خود اثر» آغاز کند. خود اثر چیزی بیش از شکل، ساختار، شیوه‌ی بیان، قراردادهایَ زیبایی‌شناختی دوران و خلاصه، زبان اثر نیست. نخستین مرحله‌ی برخورد، مبتنی بر مبانی زبانی است؛ یعنی برخوردی قاعده‌دار، اصولی و منظم. تحلیل اثر بر پایه‌ی شکل و بیان مادیت‌یافته امکان‌پذیر است، اما نقد تنها حاصل مشاهده و تأمل در شکل و ساختار عینی یا تأثیر حسّی و بی‌واسطه نیست.

بیش از دو دهه است که نقد توانسته از تحلیل بسته و کم‌انعطاف «نقدنو»[1] فاصله بگیرد؛ تحلیلی که جان کراوْ رنسام، از بانیان این مکتب، چکیده‌ی نظرش را چنین درباره‌ی آن توصیف می‌کند: «اثر [هنری یا ادبی] باید استقلال خود را به مثابه‌ی چیزی فقط برای خودش به رسمیت بشناسد»[2]. اما واقعیت این است که نخستین مرحله، یعنی تحلیل شکل، ساختار، اجزا و روابط میان آن‌ها نیز ما را به بیرون اثر می‌کشاند؛ زیرا انتخاب اجزاء ساختاری و برقراری مناسبات خاص بین آنها، نوع بیان (شیوه‌ی بیان) را شکل می‌دهد.

ابداع یا گزینش نوع بیان، امری اتفاقی نیست و در خلاء پدید نیامده است. نمی‌توان گرایش هنرمند به نوع خاصی از بیان و کاربست قواعد زیبایی‌شناسانه (عواملی مانند شیوه‌ی بیان، سبک، تکنیک و روش‌های شخصی هنرمند) و همچنین دریافت و تفسیر مخاطب ـ منتقد را کاملاً فردی و برکنار از مختصات دورانی در نظر گرفت. گذر از توصیف و تحلیل شکل و ساختار به لایه‌ی معنایی و ارتباط درون به بیرون اثر، فرآیند طبیعی و ناگزیر ادراک را نشان می‌دهد. در این ساحت است که هر مخاطب بر اساس سطح متفاوت دانش تخصصی و آگاهی‌های همگانی‌اش، دریافت و تفسیری یکتا به ما عرضه می‌کند. مخاطبان بی‌شمارند و تفسیرها نیز بی‌شمار. یعنی منتقد افزون بر دانش هنری (شعور هنری) و بهره‌گیری عقلانی از قواعد و مبانی زبانی، شور و دانایی و شهود را نیز به کار می‌گیرد؛ «همان‌گونه که شعر را درک می‌کند»[3].

ازاین‌رو، می‌گوییم که نقد حدّ میانه‌ی دریافت عقلی (استدلالی) و شهودی است. روشن است که در این‌جا واژه‌های فهم خلاق و شهود به معنای عرفانی ارجاع ندارند، بلکه مراد، توانایی درک مستقیم و یک‌باره در کنار استدلال‌های عقلی و نظری است. ضمن این که هیچ‌یک از این واژه‌ها و مفهوم آن‌ها، میدان را برای مهمل‌بافی و داستان‌گویی سلیقه‌ای باز نمی‌گذارد؛ چون می‌توان ناقد را واداشت که درباره‌ی گفته‌هایش بر پایه‌ی ساختار اثر، نشانه‌ها و روابط میان آن‌ها دلیل بیاورد. در این صورت، ناقد باید بتواند پایه‌های موجه دریافتش را روشن سازد. توجیه دلیل یا منطق (استدلال) آن‌ها تنها در چارچوب مبانی نظری و زبانی هنر و نیز باورها، پذیرش‌ها و نفی‌های منتقد امکان‌پذیر است؛ یعنی مجموعه‌ی اجزائی که می‌توانیم درکل آن را دستگاه نگرش و سنجش منتقد بنامیم. این مجموعه بر زمینه‌های بسیار گوناگون مبتنی است، اما در کلیتش، قالبی برای سنجش و تفسیروی ساخته است. ناقد، خودآگاه و ناخودآگاه، در قاب این پنجره می‌اندیشد، برمی‌گزیند، ردّ می‌کند، دلیل می‌آورد و تفسیرش را بیان می‌کند. وقتی منتقد در برابر کار هنری می‌ایستد، یکایک اجزاء دستگاه فکری او وارد عمل می‌شوند، گفت‌وگو و چون‌وچرا می‌کنند و فرآیندی از نفی و پذیرش رخ می‌دهد تا درنهایت دریافت و تفسیرش را شکل دهند؛ اجزائی مانند مختصات مکانی و زمانی (دورانی ـ تاریخی)، قومی، فرهنگی، اجتماعی و نیز دانش هنری او در زمینه‌ی مبانی زبانی، زیبایی‌شناسی، تاریخ هنر، نظریه‌های نقد و همچنین تعاریف و مفاهیمی با این عنوان‌ها: هنر را چگونه فعالیتی می‌داند؟ اثر هنری را چگونه پدیداری می‌شناسد؟ کارکرد نقد را چگونه می‌بیند؟ همه‌ی این پرسش‌ها و گزینه‌هایش، کلیت دریافت و روش نقد شخصی منتقد را پدید می‌آورند.

به سخن دیگر، هرگونه تفسیر و نیز بیان آن نیاز به

زبان و قالبی مناسب دارد تا بتواند ارتباط برقرار کند. همان طور که هنرمند بر این امر وقوف دارد که کارش شکلی از مهارت در بیان ویژه است و در همین روند، مبانی زیبایی شناسی رشته اش، شیوه های بیان، تکنیک و مواد گوناگون را شناسایی و تجربه می کند تا قالب مطلوب را برای عرضه ی گفتارش بیابد، منتقد نیز باید بر ابزار کارش چیره شود. ابزار او فرهیختگی در زمینه های گوناگون است. دانش، آگاهی و توانایی منتقد نیز چون هنرمند شامل هر دو جنبه ی فردی و جمعی می شود؛ جمعی است زیرا برآمده از نگاه کلی زمانی .مکانی است و بر شالوده های فکری و فرهنگی دورانش تکیه دارد و فردی است چون حاصل تأمل، گرایش و گزینش منحصربه فرد وی از بی شمار واقعیت پیرامونش، یعنی واقعیت های عینی و ذهنی، واقعیت های زمانه و نیز یافته های نظری گذشته و حال او است. گرایش و گزینش او از همه ی این ها معیارهایش را تعیین می کند و معیارهای اندیشیده و گزیده، قالب و روش نقد او را شکل می بخشند؛ قالبی که انعطاف پذیر است و همواره ظرفیت تغییر، جابه جایی و انطباق را دارد؛ ضمن این که با معیار و روش، مانع از پراکندگی و سردرگمی ذهنی در فرآیند دریافت و نقد می شوند.

تردیدی نیست که روش شخصی و معیارهای گزیده ی منتقد با روش های نقد هم عصر او و نیز بانظریه های زیبایی شناسی و فلسفه ی هنر حال و گذشته پیوند دارند. این نسبت جزء و کلّ را با مسامحه می توان به دو مفهوم پیشنهادی نوآم چامسکی، زبان شناس آمریکایی معاصر، درزمینه ی رابطه ی میان زبان و گفتار تشبیه کرد. چامسکی نظام زبان (مجموعه ی قراردادهای واج، واژگان و نحو) را «توانش»[۴] می خواند، زیرا مجموعه ای از امکانات بالقوه را برای تولید گفتار فراهم می آورد و گفتار را «کُنش»[۵] می نامد چون شخصی و کاربردی است و بستگی به چگونگی انتخاب و کاربرد قواعد و رمزگان زبانی توسط افراد دارد. گفتار هر فرد حاصل گزینش های او از امکانات زبان (توانش زبان) است.

تعبیر دقیق تر را در رابطه ی میان نظریه و نقد از «نظریه ی ادبیات»[۶] رنه ولک می توانیم مثال بیاوریم. ولک به روشنی درتوضیح و تمایز میان این دو مقوله می گوید که نظریه (ادبی یا هنری) به مطالعه ی اصول، مقوله ها، ملاک ها و موضوع هایی از این دست می پردازد و نقد (ادبی یا هنری) به مطالعه ی خود آثار. ولک توضیح می دهد که نمی توان این دو مقوله را چه در مفهوم و چه در عمل، کاملاً جدا از یکدیگر در نظر آورد؛ زیرا معیارها و اصول در نظریه ی ادبی بر اساس نمونه های خاص هنری و ادبی به دست آمده اند و یافته های نظری بار دیگر در عمل جزئیِ نقد، یعنی بررسی اثر معین، به کار می آیند. شرح ولک درزمینه ی نظریه و نقد، درباره ی اصول و

مبانی هنرها (هنر تصویری، موسیقی، نمایش و غیره) نیز مصداق دارد. مبانی بیان‌های هنری به‌تدریج و در سیر تاریخشان از موارد جزئی یا سبک‌ها و شیوه‌های متداول استخراج شدند و بعدها به اصول و پایه‌های بیانی همان هنرها بدل گشتند. نکته‌ی دیگر در ضرورت نظریه این است که موقعیت منتقد با مخاطب عادی تفاوت دارد. او نمی‌خواهد مانند مخاطبان خاموش تنها به درک معنا، ادراک حسّی و عاطفی یا احساس خوشایند در مواجهه با اثر هنری بسنده کند؛ کار او همانند نوعی نظریه پردازی است و برای خود نقشی راهنما، روشن‌گر و آشکارکننده در فرآیند درک هنری قائل است. او می‌خواهد دریافتش را با دیگران در میان بگذارد و باور دارد که در معناآفرینی برای شاخه‌ای از فعالیت‌های ذهنی دورانش حضور دارد و به گسترش افق‌های ادراکی جهان پیرامونش یاری می‌رساند یا حتی بنا بر رویکردهای جدید زیبایی شناسی و نقد، کار خود را نوعی آفرینندگی هنری می‌انگارد. ازاین‌رو، برای نظم‌بخشی به ذهنش و ژرفایابی دریافتش، نیاز به شناسایی و تأمل در میراث نظری و یافته‌های جدید نقد دارد. نیز منتقد باید تفاوت و همگونی نظریه‌ها، حوزه‌ی معنایی و وابستگی‌های فرهنگی و فلسفی آن‌ها را بشناسد.

نظریه‌هایی که در حوزه‌ی نقد هنری جای می‌گیرند، عبارت‌اند از: نظریه‌های زیبایی شناسی، نظریه‌های هنر (فلسفه‌ی هنر)، نظریه‌های تاریخ و جامعه شناسی هنر، نظریه‌ی ادبی، زبان شناسی، نشانه شناسی در شاخه‌های متمایز تخصصی، نظریه‌های نقد و تا حدودی فلسفه. اما انواع نظریه‌های اشاره‌شده (در یک دوران) با وجود دامنه‌ی موضوعی خاص و متمایز از حوزه‌ی دیگر، در مبانی و اصول دیدگاهشان و نیز تعریف مفاهیمی مانند شعر، ادبیات، هنر و زیبایی وجه اشتراک بسیار دارند، زیرا درونمایه‌ی آن‌ها از نگرش‌های فکری، فلسفی، فرهنگی و درکل جهان‌نگری‌های متداول در همان دوره سرچشمه می‌گیرد. تفاوت و تمایز آن‌ها اغلب در جنبه‌ی کاربردی نمایان می‌شود. برای مثال، نظریه‌های هنر و ادبیات و زیبایی‌شناسی در دوران سلطه‌ی رومانتیسیسم (اواخر قرن هجدهم تا نیمه‌ی قرن نوزدهم) از فلسفه‌ی ایده‌آلیسم پس از روشن‌گری تأثیر پذیرفتند، دورانی که رویکرد فلسفه به مقوله‌ی هنر معطوف بود به مفاهیمی چون نبوغ، خلاقیت، خیال، شعور، بیان روح هنرمند، والایی، زیبایی به‌عنوان کیفیتی خودبسنده و ذهنی و همچنین امر شگرف. پس بی‌دلیل نیست که منتقد این دوران نیز در چنین فضایی دائماً در جست‌وجوی نبوغ هنرمند، والایی و شور عواطف او و مکشوف کردن تخیل نهفته در اثر است، و نظریه‌پردازان این عصر به دوره‌هایی از تاریخ هنر ارج می‌گذارند که مصداق علاقه و گرایش آن‌ها باشد.

حتی در دسته‌بندی بسیار کلی، می‌توانیم بگوییم که دو گرایش اصلی عین‌گرایی و ذهن‌گرایی در طول تاریخ هنر و ادبیات، گاه با تناوب زمانی و گاه همزمان و در کنار هم، با نام‌های مختلف و درونمایه‌های نوشده و انطباق‌یافته با عصرشان تا به امروز استمرار یافته‌اند. در گروه‌بندی کامل‌تر، می‌توانیم طرح شش‌گانه رومن یاکوبسن[۷] را به‌کار بگیریم و تشابه و تفاوت نظریه‌ها، محتوای اصلی و تعلقشان به دیدگاه‌های عمده‌ی فلسفی را براساس شش عامل مؤثر در کُنش هنری تعیین کنیم. برخی نظریه‌ها گرایش‌های عین‌گرایی، واقع‌گرایی و جامعه‌نگری دارند؛ برخی دیگر، بر پایه‌ی تعریفشان از هنر و زیبایی، نگاهی ابزاری به کنش هنری و اثر هنری دارند و هنر را فعالیتی هدف‌دار معنا می‌کنند که می‌تواند سودبخش و زیان‌بخش باشد؛ و برخی به «خود اثر» همچون شئی زیبایی‌شناختی و خودبسنده می‌نگرند؛ برخی هم اثر هنری را واسطه‌ای برای ارتباط می‌دانند و معتقدند که این ارتباط توسط زبان یا ساختار اثر ممکن می‌شود؛ برخی دیگر مخاطب را واسطه‌ی باشعور «ارتباط» می‌شناسند و نیز بسیاری نظریه‌های دیگر که از دل نظریه‌های اصلی بیرون آمده‌اند.

در هر صورت، منتقد به نظریه‌ها و نگره‌ها نیاز دارد تا بتواند با زبان و اصطلاحاتی قابل فهم سخن بگوید و استدلالش را بر پایه‌ی دلایل موجه بیان کند. توجیه نسبی دلایل به یاری نظریه‌ها و نگره‌های ازپیش موجود امکان‌پذیر می‌شود، همان‌گونه که هر بحث و کندوکاو تخصصی به ذخیره‌ای از مفاهیم و مقدمات آشنا و تعریف‌شده نیاز دارد. اشاره شد که نقد می‌تواند فرآیند یک پژوهش را طی کند؛ یعنی نخست برپایه‌ی اجزا، نشانه‌ها و ساختار و زبان اثر، فرضیه‌ای در ذهن منتقد شکل می‌یابد؛ سپس منتقد در روند اثبات نسبی فرضیه‌اش از مقدمات و قراردادهای موجود و توافق‌شده بهره می‌گیرد. فرضیه‌ی او می‌تواند مفهومی تازه

و ناآشنا را مطرح کند، اما در هرحال برای طرح آن نیاز به منابع و نظریه‌های موجود دارد. به عنوان مثال، منتقد برای توجیه دلایلش درباره‌ی چگونگی رابطه‌ی نشانه‌ها و معنای آن‌ها، ناگزیر است مخاطب را به یافته‌های نشانه‌شناسی تصویر (و مثلاً بخشی از نظریه‌ی کریستین متز) ارجاع دهد، یا در تفسیر معنای اثری انتزاعی (در نقاشی) با استناد به «شکل معنادار»[۸] کلایو بل، دریافت خود را روشن کند. ناقد همچنین در نقد آثار باربارا کروگر باید به مسئله‌ی واقع‌گرایی اجتماعی، فمینیسم و برخی رویکردهای هنر پست‌مدرن ازجمله اقتباس و «ازآن‌خودکردن» بپردازد؛ یا مثلاً در آثار اجرایی و هنر ویدئویی، باید نظریه‌های معطوف به مخاطب و «هنر به معنای ارتباط» را شناخته باشد.

نظریه‌ها بسیارند و معمولاً منتقد بر اساس کلیت و اجزاء دیدگاه خود به یک یا چندتای آن‌ها (و حتی بخش‌هایی از نظریه‌های متضاد) گرایش دارد. او بر پایه‌ی گرایش‌هایش، شماری از فرضیه‌های مستتر در نظریه‌ها و معیارها را برمی‌گزیند و روش شخصی نقد خود را فراهم می‌آورد. این روش‌ها و معیارهای آن‌ها، درواقع پنجره‌ی نگاه و سنجه‌ی برداشت و تفسیر ناقدند. نکته‌ی دیگر در نقد امروز این است که ایرادی بر منتقد وارد نیست اگر التقاطی از نگره‌ها، فرضیه‌ها و معیارها در روش ویژه خود گرد آورد و یا دراساس در برابر آثاری با سبک و شیوه‌ی متفاوت، مثلاً یک اثر انتزاعی و یک اثر فیگوراتیو واقع‌گرا، با دو گروه معیار متفاوت بنگرد و بنویسد. به معنای دیگر، معیارهای منتقد بسیار نسبی و شناور می‌شوند و هر گروه از آثار با ملاک‌های متناسب زبان و ساختارش سنجیده و تفسیر می‌شود، ضمن این که منتقد استقلال نگاه و گرایش نظری خود را در هیچ‌یک از نقدهایش از کف نمی‌دهد. واقعیت این است که هیچ نقدی بدون اتکا به نظریه‌ها و فرضیه‌های موجود نمی‌تواند به بیان درآید و منتقل شود. می‌توانیم بگوییم که در عینیت این‌گونه مقدمات نظری، صرفاً با سلیقه و پسندهای حسی زودگذر و خوشایندی‌ها و رویگردانی‌های ساده و عامیانه مواجه می‌شویم.

یادداشت‌ها:

۱. روش «نقد نو» (new criticism) بر پایه‌ی نظریه‌ی فرمالیست‌های آنگلو ـ آمریکایی در اوایل قرن بیستم عمدتاً در کشورهای انگلیسی زبان پاگرفت. بانیان این روش اعتقاد داشتند که نقد باید از علم تقلید کند و ازاین‌رو در نقد بر «خود اثر» به عنوان صناعتی زبانی که از تجربه‌ی غیرشخصی هنرمند پدید آمده است تأکید می‌کردند. نقد نو می‌کوشید از زمینه‌های غیرزیبایی‌شناختی اثر چشم بپوشد.

2. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (London: Rinehart English Pamphlets, 3rd ed. 1973)

۳. ژ.س کارلونی و ژان.س. فیلو، **نقد ادبی**، ترجمه‌ی نوشین پزشک (تهران: سازمان انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸)، ص ۱۲۹.

4. competence

5. performance

۶. رنه ولک و جین آستین. **نظریه‌ی ادبیات**، ترجمه‌ی ضیأ موحد و پرویز مهاجر، ص۳۴.

۷. اشاره به طرحی که رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روس در اوایل قرن بیستم در تشریح عوامل شش‌گانه در ارتباط زبانی (هر نوع زبان یا بیان) طرح کرد. این نمودار که بر پایه‌ی نظریه‌ی ارتباط پیشنهاد شد، می‌تواند به عنوان راهنمایی برای شناسایی نظریه‌های ادبی و هنری و کانون تمرکز و تأکید آنها بر یکی از عوامل شش‌گانه به کار رود. بر اساس این طرح، هر گونه پیام (ادبی، تصویری، نمایشی و موسیقایی) شامل شش عامل تعیین‌کننده است: خود پیام (اثر)، فرستنده (هنرمند)، گیرنده (مخاطب)، زمینه (تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و غیره)، رمزگان (زبان و نشانه‌ها) و واسطه‌ی بیان یا رسانه (نحوه‌ی انتقال).

۸. کلایوبل (Clive Bell) نظریه‌پرداز و منتقد انگلیسی، در اوایل قرن بیستم بر پایه‌ی گرایش شکل‌گرایانه‌اش، اصطلاح significant form را طرح کرد؛ بدین مفهوم که شکل‌های هنری و تمامی کیفیات و روابط شکلی و محسوس (مانند رنگ یا تیرگی و روشنی) در ساختار هنری، حامل معنایند.

منابع:

آلن، گراهام، **بینامتنیت**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰).

احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴).

اسماگولا، هوارد جی.، **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**، ترجمه‌ی فرهاد غبرایی (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۱)، صص ۱۳۹.

ایگلتون، تری، **پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی عباس مخبر (تهران: نشر مرکز، ویراست دوم ۱۳۸۰).

غیاثی، محمدتقی، **نقد روان‌شناختی متن ادبی** (تهران: نگاه، ۱۳۸۲).

مقدادی، بهرام، **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر** (تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸).