کاربرد نقد تکوینی در نقاشی
مورد مطالعاتی یک پرده نقاشی از هنری ماتیس

چکیده:
نقد تکوینی برای نخستین بار در نیمهٔ دوم قرن بیستم و در دههٔ ۷۰، با ابداع واژهٔ پیشامتن توسط ژان بلمن نوئل، در فرانسه پدیدار شد. در این روش نقد، به‌جای پرداختن به اثر یا متن نهایی، فرآیند شکل‌گیری آن، مورد بررسی قرار می‌گیرد. از این‌رو، 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 دگرگونی پیشامتن‌های یک متن، فرآیند آفرینش و تکوین آن، بازسازی می‌شود. نوشتار حاضر برآن است، با مطالعهٔ یک پرده نقاشی از ماتیس به مثابه متنی تصویری، به تبیین چگونگی کاربرد روش نقد تکوینی در نقاشی بپردازد. لذا در این پژوهش، ضمن ارایه الگوی تحلیل تکوینی در مطالعهٔ آثار نقاشی، به این پرسش‌ها پاسخ داده شد؛ فرآیند آفرینش پردهٔ نقاشی پیکرهٔ صورتی ماتیس چگونه است؟ کدام عناصر برون‌متنی و درون‌متنی در فرآیند تکوین آن، اثرگذار بوده‌اند؟ این مقاله، از منظر هدف، بنیادی و از جهت روش، توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن به شیوهٔ اسنادی جمع‌آوری شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند؛ ماتیس در تکوین این تابلو از طراحی استفاده نموده است. به‌علاوه، پیرامتن‌های این اثر شامل مدل، کپی‌برداری از آثار اساتید برجستهٔ کلاسیک نقاشی، تاثیرپذیری از سزان در توجه به سازمان‌دهی فضایی اثر، تاثیر کوبیسم در عدم پرداختن به جزییات و تمام رخ‌نمایی فیگور، هم‌چنین، اثرپذیری از گوگن در استفاده از نمادهای تصویری و تاثیر نگرش نقاشی شرق نسبت به رنگ است.

واژگان کلیدی: نقد تکوینی، پیرامتنی، فرامتنی، پیشامتنی، ماتیس

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

حمیده محمود زاده
استادیار، گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران.
Email: hamidehmahmoudzadeh@arts.usb.ac.ir

محمدرضا حسنی
(نویسنده مسئول)، استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران.
Email: mrhassany@gmail.com

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2023.41865.1467

مقدمه

فرآیند پیدایش یک اثر هنری و مطالعهٔ مسیر تکوین آثار، موضوعی است که از دوران گذشته، دغدغهٔ پژوهشگران در مطالعات هنری بوده است. با این وجود، هیچ‌گاه الگوی روشمندی برای آن تدوین نشد؛ چراکه ماهیت روش‌های نقد، این‌گونه است که موضوع و مسالهٔ خود را متن نهایی قرار می‌دهند. اما نقد تکوینی، این قاعده را درهم می‌شکند. نقد تکوینی[۱] یکی از روش‌های نقد نو است که با محوریت قرار دادن سیر تکوین متن، نگرشی را گسترش می‌دهد، مبنی بر آن‌که هر اثری که به‌واسطهٔ امری خلاقانه تولید می‌شود، نتیجهٔ یک فرآیند است. موضوع این نقد، پرسش دربارهٔ عمل آفرینش و چگونگی تکوین متن است و اثر یا متن را در حالی‌که در مرحلهٔ تولد و پیدایش است، مورد مطالعه قرار می‌دهد. نخستین بار، اصطلاح «نقد تکوینی» در سال ۱۹۷۹ بر روی جلد کتابی از انتشارات فلاماریون[۲] با عنوان «تلاش‌های نقد تکوینی» منتشر شد و «گسترهٔ جدیدی را در مطالعات ادبی گشود؛ که برمبنای آن، مستندات مکتوبی که نویسندگان، در مسیر خلق آثار خود برجای می‌گذارند، موضوع مطالعهٔ پژوهشگران می‌شود و آن‌ها را در شناخت فرآیند آفرینش آن متون، یاری می‌رساند» (Grésillon, 2007 :31). بر این اساس، «آن چه در نقد تکوینی موضوع مطالعه است، فرآیند و مسیر تکوین متن است. موضوع این نقد، زیباشناسی است که محوریت را بر پیشامتن‌هایی می‌نهد که اثر نهایی، نتیجهٔ آن است» (Grésillon, 2015: 16). پیشامتن، واژه‌ای مختص نقد تکوینی است و به مجموعه متون ناتمامی گفته می‌شود که، در قالب مستندات مادی در مسیر خلق یک اثر یا متن، توسط مولف یا هنرمند برجای می‌ماند. پیشامتن‌ها در ارتباط با متن نهایی و در مسیر تکامل آن هستند و متناسب با نظام‌های نشانه شناختی مختلف، متفاوتند.

در این روش نقد، پژوهشگر تکوینی برای دست‌یافتن به مطالعهٔ دقیق فرآیند تکوین یک متن، می‌بایست تمام مستندات و اطلاعات مرتبط با پیدایش آن، هم‌چنین، عوامل و عناصر اثرگذار بر دگرگونی‌های پیشامتنی را جمع‌آوری کند. بررسی این موضوع در سه گسترهٔ پیرامتن[۳]، فرامتن[۴] و پیش‌متن[۵] صورت می‌پذیرد. سپس، مجموعه مدارک گردآوری شده، بر مبنای ترتیب زمانی‌شان مرتب می‌شوند؛ تا نه تنها اعتبار مستندات افزون یابد، بلکه کار بازسازی مراحل آفرینش اثر میسرگردد. در مرحلهٔ بعد، برمبنای میزان و کیفیت مستندات باقی‌مانده از متن یا اثر و اطلاعات پیرامتنی، فرامتنی و کمیت مدارک پیش‌متنی و پیشامتنی، دگرگونی‌ها و تحولات صورت‌گرفته در مسیر آفرینش هنری یا ادبی ترسیم می‌شود.

منشا و خاستگاه این نقد، همانند دیگر نقدهای نوین از جمله نقد هرمنوتیک، نقد بینامتنی و نقد فرمالیستی، ادبیات است و نخست با بررسی نسخ خطی در قرن هجدهم آغاز شد؛ سپس، به‌واسطهٔ الگوی روشمند خود، به متون تصویری نیز راه یافت. در همین ارتباط و در تایید امکان استفاده از نقد تکوینی در هنرها، پی یر مارک د بیازی[۶] از پژوهشگران حوزهٔ نقد تکوینی، تصریح می‌کند: «الگوی تحلیل تکوینی -که از مطالعات نسخ خطی مدرن ایجاد شده- بدون شک می‌تواند به سایر جلوه‌های آفرینش گسترش یابد و این امری طبیعی است» (Biasi, 2000 :1). اما علی‌رغم تصریح بیازی بر کاربرد موثر این نقد در مطالعهٔ آثار تجسمی، استفاده از این روش نقد در هنرها کم‌تر مورد توجه پژوهش‌گران این حوزه قرارگرفته‌است؛ به‌طوری‌که غالباً این نقد، در مطالعهٔ متون نوشتاری و نسخه‌های دست‌نویس استفاده می‌شود. در ایران نیز، نقد تکوینی برای مولفان، هنرمندان و پژوهشگران حوزهٔ نقد تاحدودی ناشناخته است. این موضوع، مبین فقدان استفاده از نقدهای نظریه‌محور در ایران، در مطالعهٔ آثار نقاشی است. عدم آشنایی با نقد تکوینی و ماهیت آن در ایران موجب شده تا در بسیاری موارد این نقد را به اشتباه با نقد ساخت‌گرای گلدمن، یک‌سان قلمداد کنند.

با توجه به آن چه گفته شد، مقالهٔ حاضر بر آن است، با استفاده از الگوی روشمند نقد تکوینی به مطالعهٔ فرآیند تکوین یک پردهٔ نقاشی از ماتیس بپردازد. تابلوی پیکرهٔ صورتی، در دورانی از زندگی حرفه‌ای هنرمند شکل‌گرفت که تحولات و دگرگونی‌های بنیادینی در سبک وی، صورت‌پذیرفته است. این پردهٔ نقاشی از چند جهت، برای مطالعه به واسطهٔ الگوی تحلیل تکوینی، مناسب به‌نظرمی‌رسد؛ نخست این‌که، مراحل تکوین این تابلو، برروی سطح تکیه‌گاه نهایی اثر، توسط ماتیس در دفعات مختلف عکس‌برداری شده‌است. این امر، موجب‌شده، ترسیم چگونگی پیدایش و تکوین مراحل خلق آن ممکن شود. دیگر این‌که، در پروندهٔ تکوین این تابلو، گسترهٔ قابل توجهی از عناصر پیشامتنی، اعم از درون‌متنی و برون‌متنی وجوددارد. این در حالی است که، پیشامتن‌ها، مهم‌ترین عنصر در نقد تکوینی هستند.

در این پژوهش، ابتدا، به تشریح روش تحلیل تکوینی پرداخته شد. سپس، در چهارگسترهٔ پیرامتن، فرامتن، پیش‌متن و پیشامتن، عناصر و عوامل اثرگذار بر مستندات پیشامتنی این اثر تبیین شد و به این پرسش‌ها پاسخ داده شد: فرآیند آفرینش پردهٔ نقاشی ماتیس براساس رویکرد نقد تکوینی چگونه است؟ کدام عناصر برون‌متنی و درون‌متنی در فرآیند تکوین اثر وی تاثیرگذار بوده‌اند؟ لازم به ذکر است در مقالهٔ حاضر، 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 اختصاص دارد، از الگوی روابط ترامتنیت ژنت [۷] (نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس اهل فرانسه)، استفاده شده‌است. اما تعاریف این گونه‌های متنی با آن چه در بینامتنیت، تبیین شده‌است، متفاوت و در جهت اهداف نقد تکوینی است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر برمبنای ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی است. اما بر اساس هدف پیش رو، بنیادی است که متناسب با مورد مطالعاتی انتخاب شده، از تحلیل بنیادی-نظری استفاده شده‌است. روش گردآوری داده‌های این نوشتار، به صورت کتابخانه‌ای و هم چنین، پیماشی از طریق مراجعه به سایت‌های الکترونیک و پایگاه مجلات تخصصی در اینترنت محقق شده‌است، ابزار گردآوری داده‌ها شامل مشاهده، فیش‌برداری و ترجمهٔ متون تخصصی است.

پیشینه پژوهش

در سال های اخیر پژوهش‌های اندکی در حوزهٔ نقد تکوینی صورت گرفته‌است. تنها کتاب موجود به زبان فارسی، کتاب «نقد تکوینی در هنر و ادبیات» نوشتهٔ نامورمطلق و اسداللهی تجرق (۱۳۹۱) 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، «کتاب نقد ادبی در سدهٔ بیستم» نوشته ژان ایو تادیه (۱۳۷۷) است. کنگرانی (۱۳۸۶)، در مقاله «نقد تکوینی گرنیکا» با استفاده از نقد تکوینی به ترسیم فرآیند تکوین و آفرینش تابلوی گرنیکا از پیکاسو پرداخته‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که، کشتار مردم بی‌دفاع در گرنیکا، خلق این تابلو را موجب شده‌است. به‌علاوه، بررسی عناصر پیرامتنی این اثر، تاثیر ریشه‌های اسپانیایی پیکاسو در ترسیم المان‌های تصویری سرگاو و اسب در این تابلو، هم چنین، 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 [۸] است، که پیکاسو متاثر از ترکیب‌بندی تابلوی مذکور بوده است. باغبان‌ماهر (۱۳۸۶)، در مقاله «نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران»، پردهٔ نقاشی از سعید معیری‌زاده با نام جامه‌های کاغذین را برمبنای الگوی تحلیل تکوینی، بررسی نمود. او این گونه نتیجه‌گیری کرده است که، پیشامتن اصلی این تابلو، اسکیس‌هایی است که متاثر از تابلوی پیکرهٔ زن نشسته از مکتب اصفهان است. با بررسی عناصر پیرامتنی، فرامتنی و پیش‌متنی، باغبان‌ماهر به این نتیجه می‌رسد که، در دگرگونی‌های عناصر پیشامتنی، عواملی هم چون، سفر مطالعاتی هنرمند به آلمان و آشنایی او با هنر مدرن، شرکت در اولین بینال نگارگری، آشنایی با زیباشناسی هگل، شیفتگی نقاش به واسطهٔ نقاشی ایرانی، اندیشهٔ مولانا جلال‌الدین بلخی و تاثیر بیتی از غزلیات مولانا اثرگذار بوده است. اما مطالعات ارزشمندی در کشورهای اروپایی، آمریکا و کانادا، در قلمرو این نقد، صورت پذیرفته‌است، که اغلب این مطالعات به زبان فرانسوی است. موسسهٔ متن‌ها و دست‌نوشته‌های مدرن (ITEM) [۹] از سال ۱۹۹۲ هر ساله سخنرانی‌ها، سمینارها و پژوهش‌هایی را با محوریت نقد تکوینی، برپا می‌کند که از آن میان می‌توان به مقاله‌ای از ژان‌لوئی لُبراو (۱۹۹۲)، با نام «نقد تکوینی، یک رشتهٔ نوین یا تحولی مدرن از متن‌شناسی؟» اشاره کرد. هم‌چنین، آلموت گرزیون (۱۹۹۴)، در کتاب «عناصر نقد تکوینی، خواندن نسخه‌های دست‌نویس مدرن» که از مهم‌ترین منابع نقد تکوینی است، به گونه‌ای روش‌شناسانه و با محوریت قرار دادن «متنِ دست‌نویس» به موضوع این نقد پرداخته و تلاش می‌کند تا به الگوی تحلیل آثار نوشتاری، دست یابد.

مبانی نظری نقد تکوینی

نقد تکوینی، نخستین نقدی است که به گونه‌ای انحصاری و اساسی به مطالعهٔ چگونگی تکوین یک متن یا اثر هنری می‌پردازد. مبنای فکری این نقد، این‌گونه است، که

آفرینش اثر، برخلاف بسیاری از نقدها پدیده‌ای دفعی نیست، بلکه یک فرآیند است. فرآیندی که طی آن، اثر، رفته رفته شکل می‌گیرد و در دوران تکوین خود، دچار دگرگونی‌هایی می‌شود. ردپای این دگرگونی‌ها در مستندات مادی برجای‌مانده از اثر -که همان پیشامتن‌ها هستند- توسط پژوهش‌گر تکوینی، قابل مطالعه و پیگیری است. ریشه‌شناختی کلمهٔ تکوین یا génétique نیز، این موضوع را تایید می‌کند که در نقد تکوینی، مساله بر سر «مسیر آفرینش» است. چراکه «کلمهٔ ژنتیک، به فعل یونانی gennêtikos پیوند می‌خورد که هم‌زمان به معنی «شدن» و «هستن» است، در واقع، موضوع بر سر مطالعهٔ متن یا اثر هنری در «صورت فاعلی» آن است. موضوع بر سر اثرِ در حالِ شدن است، به‌جای اثر ثابت‌شده در یک زمان واحد» (Le Men, 2004: 12). از این رو، 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 مرحلهٔ نخست، یعنی پیشامتن و زندگی اثر توجه دارد و این مرحله را مورد مطالعه قرار می‌دهد (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۴)؛ درحقیقت، توجه به اثر به مثابه یک فرآیند که مبنای مطالعات تکوینی است، این شناخت را لازم می‌داند. نقد تکوینی بر این باور است که، تکوین یک اثر یا متن، در چنین فرآیندی، از نظم و منطقی برخوردار است، که امکان مطالعه‌ای روشمند را میسر می‌سازد.

در نقد تکوینی برای دست‌یافتن به یک مطالعهٔ دقیق در حوزهٔ فرآیند خلق، می‌بایست پیشامتن‌های آن را مورد مطالعه قرار داد. «این مطالعه در دو مرحله صورت می‌پذیرد: تکوین متن و نقد تکوینی. بدین منظور، ابتدا پژوهش‌گر تکوینی به جمع‌آوری عوامل و عناصری می‌پردازد که موجبات بروز خلاقیت را فراهم آورده است. در این مرحله، منتقد اقدام به تشکیل پروندهٔ تکوینی[۱۰] اثر می‌کند تا بتواند برمبنای مستندات گردآوری شده، چگونگی تکوین و پیدایش اثر را بازسازی کند. پروندهٔ تکوینی شامل اسنادی است که در چهار حوزهٔ پیرامتن، فرامتن، پیش‌متن و پیشامتن، طبقه‌بندی می‌شوند. این فرآیند در پروندهٔ تکوین آن اثر، به صورت آرشیوی و سابقهٔ آن، باقی می‌ماند که در مرحلهٔ بعدی، مورد مطالعه توسط پژوهش‌گر تکوینی، قرار گیرد. او می‌بایست، برمبنای داده‌های جمع‌آوری شده، 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 جمع‌آوری شده در مرحلهٔ نخست، اعم از داده‌های ادبی، تاریخی، اجتماعی، سبک شناسی، فرهنگی، خانوادگی و امثالهم و شکل نهایی اثر، توسط پژوهش‌گر تکوینی پرداخته می‌شود. و به چرایی و چگونگی این دگرگونی‌ها پاسخ داده می‌شود» (همان: ۶۸- ۷۲). پژوهش‌گر تکوینی، با تشکیل پروندهٔ تکوینی، به شناخت بهتری‌تر از مولف نیز دست می‌یابد. «لانسون که یکی از بنیان‌گذاران پژوهش‌های تکوینی است؛ در این خصوص می‌گوید: می‌توان با این بررسی، نشانه‌هایی از استعداد و ذوق مولف را به‌دست آورد» (تادیه، ۱۳۷۷: ۳۱۸). بدین ترتیب که، در پروندهٔ تکوین متن، علاوه بر این‌که مطالعهٔ پیشامتن‌ها، منجر به ترسیم فرآیند پیدایش متن یا اثر می‌گردد، اطلاعات گردآوری شده در بخش پیرامتن‌ها و فرامتن‌ها، شناخت مولف در جنبه‌هایی هم‌چون فردی، اجتماعی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی را نیز میسر می‌سازد.

به علاوه، در نقد تکوینی، با دوری جستن از حرکتی شتاب‌زده به سمت دریافت نقادانهٔ اثر، این امکان فراهم می‌شود، نگاهی نو به دور از پیش داوری‌های تاریخی، برآمده از تفسیرها و درنهایت ساده‌انگارانه، در مواجهه با آثاری کسب شود، که بارها و بارها موردتفسیر واقع‌شده‌اند. بنابراین، ماهیت نقد تکوینی بدین‌گونه است که، نه تنها قضاوتی صورت نمی‌پذیرد، حکمی نیز صادر نمی‌گردد؛ بلکه یک هدف، مد نظر قرار دارد؛ کمک به درک و شناخت آثار هنری به‌واسطهٔ ترسیم فرآیند تکوین و شکل‌بخشی به اثر، در این تعریف، منتقد تکوینی، همانند میانجی و واسطه میان اثر و مخاطب قرار می‌گیرد. وظیفهٔ او این است که، در مقام روشن‌گری و به هدف کمک به‌درک و شناخت دقیق متن یا اثر هنری «روش قیاسی را رهاکند و با جای‌گزین‌کردن دیدگاهی استقرایی، بر زیباشناسی اثر، متمرکز شود» (Hurlebusch, 1997 :162). متن یا اثر، در این روش نقد، برای تحلیل‌گیر، «داده‌ای مادی است که مبنای تحلیل آن، مشاهدهٔ ساختار پیشامتن‌ها است که همان چرکنویس‌ها هستند. چرکنویس‌هایی که لایه‌های پنهانی از واقعیت تحولات فکری و روحی نویسنده، کنش‌ها و واکنش‌های او در مقابل شرایط حاکم در زمان خلق اثر را -که می‌تواند منجر به سانسور، بازسازی، کم یا کاستن‌های درون متن گردد- بازمی‌نمایانند» (Bourdaillet, 2009: 64). بنابراین، این نقد بر مشاهدهٔ دقیق استوار است.

جدول۱. مراحل روش نقد تکوینی (نگارنده).

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	

در ادامه، یک پروندهٔ تکوینی برای پردهٔ نقاشی مدل صورتی از ماتیس تشکیل می‌شود و در چهار حوزهٔ متنی شامل پیرامتن، فرامتن، پیش‌متن و پیشامتن، اسناد گردآوری شده، دسته‌بندی می‌گردد. سپس، برمبنای الگوی روشمند نقد تکوینی، مورد تحلیل تکوینی قرار می‌گیرد.

بحث

اثری که در این پژوهش، به مطالعهٔ آن برمبنای الگوی تحلیل تکوینی، پرداخته می‌شود، تابلوی پیکرهٔ صورتی ۱۹۳۵ از ماتیس است. این پردهٔ نقاشی از این جهت، برای مطالعه با الگوی روشمند تحلیل تکوینی مناسب به نظر می‌رسد که، دارای پروندهٔ تکوینی با وسعت قابل توجهی از مستندات مادی است. عناصر پیشامتنی که اصلی‌ترین عنصر در نقد تکوینی هستند، در این پردهٔ نقاشی، در هر دو بخش پیشامتن‌های درون‌متنی و برون‌متنی، کامل هستند. در این بخش، با تشکیل پروندهٔ تکوینی پردهٔ نقاشی ماتیس، به نقد تکوینی آن پرداخته می‌شود. به منظور تحلیل تکوینی آن، پس از توصیف تابلو، چهارگونهٔ متنی برای آن درنظر گرفته شده است.

معرفی و تبیین اثر

این تابلو، یکی از مهم‌ترین آثار ماتیس به‌شمار می‌رود که در سال ۱۹۳۵ در ابعاد ۹۲٫۷ در ۶۶ سانتی‌متر، با تکنیک رنگ‌روغن روی بوم کشیده شده‌است. در نخستین مواجهه با این تابلو، تعادل، توازن و هارمونی اثر، قابل توجه است. مدل صورتی، همانند پرتره طبیعی از یک زن لمیده، که به وسیلهٔ یک صندلی و گلدانی از گل‌ها محصور شده‌است، آغاز می‌شود. ماتیس ساختار تصویر را با مسطح‌کردن و چشم‌پوشی‌کردن از فرم‌ها و آفریدن نقش هندسی در فضای پس‌زمینه تغییر داده‌است. بخش وسیعی از تابلو را زنی لمیده تصرف نموده است. بدن زن هم‌چون مجموعه‌ای از منحنی‌ها در تقابل با نرده‌های هندسی به اجرا درآمده‌است. شکل لمیدن زن به‌گونه‌ای است که بازوها و پاهای او به طرز هماهنگی، جمع شده‌اند؛ با این حال، به نظر می‌رسد در حالِ خارج شدن از کادر است. گویی که نقاش به‌حدی به مدل نزدیک شده که در فضای متعلق به مدل ادغام شده‌است. دغدغهٔ پرسپکتیو در این تابلو، وجود ندارد. فضای پس‌زمینه، محدود به یک دکور ساده و یک نقش می‌شود، نقش چهارخانه‌ای که در تابلو مشاهده می‌شود و دو نوار تکرارشونده و پس از آن، دوباره همان نقش چهارخانه، که بیش از آن‌که عمق را بنمایاند، دغدغهٔ ماتیس برای معماری ترکیب را نشان می‌دهد. در قسمت مرکزی بالای کادر، صندلی و گلدانی وارونه -که گویی آویخته شده‌است- ملاحظه می‌شود. مدل نقاشی ماتیس در این اثر، لیدیا نیکولاِونادلکتورسکایا[۱۱] است.

پیرامتن‌ها

پیرامتن‌ها، مجموعه‌ای از متون اجتماعی و خانوادگی هستند که همانند رحم، پیشامتن را احاطه می‌کنند و در طول زایش پیشامتن، بر مولف تاثیرگذاشته و منجر به دگرگونی و تحول در متن نهایی شده‌اند. متون اجتماعی، شامل بسترهای سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، جریان‌های فکری، سبک‌های هنری و در مجموع، عواملی است که در زمان تکوین اثر در بافت اجتماعی حول مولف و اثر، وجود دارد. اما متون خانوادگی، مجموعه‌ای از رخدادهایی است اعم از سفرها، اتفاقات خصوصی زندگی مولف، ناگواری‌ها، شادمانی‌ها، روابط شخصی، شکست‌ها و پیروزی‌ها و امثالهم که مولف در زمان خلق اثر با آن‌ها مواجه بوده است. اما نقش پیرامتن‌ها در عمل آفرینش، نزد آفرینندگان، متفاوت است و بسته به عوامل گوناگون، میزان تاثیر آن بر تحولات پیشامتن‌ها متغیر می‌شود (نامورمطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۸). آن چه به‌عنوان عنصر پیرامتنی، در شکل بخشی به تابلوی پیکرهٔ صورتی ماتیس، تاثیرگذار بوده‌است، شامل مدل، کپی‌برداری از آثار اساتید نقاشی، جریان‌های فکری هنری، هنرمندان و سفرهای او بوده است که در ادامه، به شرح آن‌ها پرداخته می‌شود. نخستین عنصر پیرامتنی

این اثر، که موضوع پرتکرار در دوران هنری او بوده، مدل است. یکی از ویژگی‌های سبک ماتیس، نگرشی بود که او نسبت به مدل‌هایش داشت. مدل‌ها برای او ابژه‌ای فرعی یا اضافه شده به ترکیب‌بندی‌هایش نبودند؛ بلکه درونمایهٔ اصلی اکثر آثار ماتیس بودند. «مدل‌های من، فیگورهای انسانی هرگز عنصری اضافی در طراحی داخلی نیستند. آن‌ها تم اساسی کار من هستند. من مطلقاً براساس مدل کار میکنم، مدل‌هایی که آزادانه مشاهده‌شان میکنم و سپس، تصمیم می‌گیرم که چه حالتی بهترین وضعیت و سازگارترین آن با طبیعت اوست. وقتی یک مدل جدیدی می‌گیرم، از رفتار ناخودآگاهی که او در حالت‌های استراحت به خود می‌گیرد، حالتی را که سازگار با اوست کشف می‌کنم و سپس، بندهٔ آن حالت می‌شوم» (فلام، ۱۳۸۹: ۲۴۴). از سوی دیگر «نگرش ماتیس نسبت به مدل‌هایش، معنای دیگری را نیز جستجو می‌کند. بدین‌صورت که، مدل برای او مثل یک تختهٔ پرش است. هم‌چون دری است که می‌بایست فشار دهد تا به باغی برسد که در آن خوب و تنهاست. تا اندازه‌ای که می‌توان گفت، مدل فقط برای این است که به او خدمت کند» (Clévenot, 1996 :101). در واقع مدل برای ماتیس، هم‌چون کانونی است که احساسات او را برمی‌انگیزد و همانند منبعی از انرژی، ماتیس را تحریک می‌کند. این‌گونه می‌توان تعبیر نمود، که در آثار او ارتباطی احساسی میان او و مدل‌هایش حاکم بود. این ارتباط به‌گونه‌ای بود که نقاش به فضای مدل ورود می‌کرد. «من کاملاً نزدیک به مدلم طراحی می‌کنم- در خودِ او- چشم‌ها در فاصلهٔ یک متر از مدل و زانوها می‌تواند، زانو را لمس کند» (Ibid). از این رو، می‌توان مدل را اصلی‌ترین عنصر پیرامتنی این تابلو دانست.

عنصر پیرامتنی دیگر که تاثیرش، نه فقط در این اثر، بلکه در بسیاری از آثار او دیده می‌شود، کپی‌پردازی‌های او از آثار اساتید برجسته، به هدف مطالعهٔ طراحی و رنگ‌بندی است. ماتیس از ابتدای فعالیت جدی خود در عرصهٔ هنر، با کپیبرداری از آثار اساتید برجستهٔ قدیم، جستجو و مطالعهٔ خود دربارهٔ مدولاسیون رنگ، تضادها، هارمونی‌ها، خطوط و طراحی آثار را آغاز نمود. «چراکه اعتقادش بر این بود که نمی‌توان گسست و فاصله‌ای میان نقاشی امروز و نقاشی‌های دیروز، قایل شد. گسست از سنت، هنرمند را تنها در دورانی گذرا دارای جایگاه می‌کند و پس از آن او را منفعل می‌سازد» (فلام، ۱۳۸۹: ۲۲۹). این باور او به سنت و هنر کلاسیک، در این اثر نیز نمود یافته است.

در تابلوی نقاشی پیکرهٔ صورتی، تاثیر سزان را در سازماندهی فضایی و توجه به معماری ترکیب، هم‌چنین، بازنمایی نور به واسطهٔ معادل‌های رنگی را می‌توان ملاحظه نمود؛ درست در جایی که فیگور در ارتباطی هماهنگ با زمینهٔ مسطح خود، احساسی از یک موسیقی دلانگیز را نمایش می‌دهد. از طرفی، محدودکردن فضای این اثر و تمام‌رخ‌نمایی فیگور می‌تواند متاثر از کوبیسم باشد. جستجوهای ماتیس دربارهٔ کوبیسم به او یاد داد که، چگونه ساختارهای تصویری خود را ساده کند و از پرداختن به جزییات و تزیینات پرهیز نماید. نکته‌ای که در این تابلو نیز مشهود است.

از سوی دیگر، ماتیس «استفاده از نمادهای تصویری را از گوگن اقتباس کرده بود. با این تفاوت که رنگ‌ها در آثار او روایت نشاط و طراوت و سرزندگی است، آن‌چنان که می‌گوید: آن‌چه در رویای من است، هنر است» (وایلدر، ۱۳۹۵: ۳۶۱). به علاوه، در تغییر نگاه ماتیس به رنگ، تاثیر نقاشی شرق، در این اثر غیر قابل انکار است. جست‌وجوی او در هنر مشرق زمین، ماتیس را متوجه ساخت که رنگ، علاوه بر ابزاری به منظور تجسد بخشیدن به واقعیت عینی پدیده‌ها، وجودی است مستقل و زیبا. وجودی که می‌تواند اثر بخش باشد، اما توصیفی نباشد. می‌تواند احساسی از اندوه یا شادی را بیافریند، بی‌آن‌که به ابژه‌ای ملموس اشاره کند. «رنگ وجودی در خود است؛ زیبایی خود را دارد. ما وادار شدیم تا این را به وسیلهٔ کرپ‌های ژاپنی بفهمیم. آن وقت بود که فهمیدم می‌توان با رنگ‌های موثر کار کرد، بی‌آن‌که آن‌ها ضرورتاً رنگ‌هایی توصیفی باشند» (فلام، ۱۳۸۹: ۳۳۰-۳۳۱)؛ و اینگونه، الهام او از نقاشی شرق، او را از قید و بند تقلیدِ صرف رها ساخت و با کاربست رنگ‌های تخت و ساده، هم‌چنین، سادگی خطوط کنتورِ شکل‌ساز، نهایتِ هارمونی را در اثرش خلق نموده است.

ماتیس در بخش وسیعی از دورهٔ فعالیت هنریش، سفرهای زیادی به لندن، آلمان، اسپانیا، مراکش، تاهیتی، آمریکا از جمله سان‌فرانسیسکو و نیویورک داشته است. این سفرها و مواجههٔ او با فرهنگ‌های متفاوت، تاثیرات مهمی در تمام دوران هنری او و هم‌چنین، در اثر پیکرهٔ صورتی داشته است. از جملهٔ آن‌ها تاثیر ماسک‌ها و مجسمه‌های آفریقایی در استیلیزه‌کردن فرم‌ها و کیفیت تزیینی و دکوراتیو هنر خاور نزدیک است. به علاوه، او از سال ۱۹۱۷، هر ساله، ماه‌هایی از سال را در نیس زندگی و نقاشی می‌کرد. اقامت او در نیس، در شکل‌گیری آثار بعدی او نقشی محوری داشت. این

مساله، خصوصاً در کاربست رنگ‌های لطیف و سیال و نظم کروماتیک تاثیرگذار بوده است. به‌گونه‌ای که در نهایت، منجر به گستردگی استفادهٔ او از رنگ‌های روشن، تخت و مسطح در میانهٔ سال های ۱۹۳۰ شد.

فرامتن‌ها

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 چنان چه متن نباشد، فرامتن نیز شکل نخواهد گرفت. این‌گونهٔ متن، غالباً غیرهنری است و در جهت مطالعهٔ متن اصلی، مورد استفاده قرار می‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۷). این گونهٔ متنی به دو دسته تقسیم می‌شود: نخست، فرامتن‌های غیرمولفی است که توسط اشخاص و یا نهادهای دیگر دربارهٔ متن، در اختیار منتقد قرار می‌گیرد؛ دستهٔ دیگر، فرامتن‌های مولفی است که به‌واسطهٔ مولف در اختیار منتقد قرار داده می‌شود.

فرامتن مولفی

نخستین فرامتن مولفی، تبیین علت عکس‌برداری از آثار توسط ماتیس است: «عکس‌هایی که در حین اجرای کار گرفته می‌شوند، به من اجازه می‌دهند، تا بدانم آخرین مفهوم، بیش‌تر با چیزی که دنبال آنم مطابقت دارد یا کار ماقبل آن؛ و این‌که پیشرفت کرده‌ام یا پس‌رفته‌ام» (فلام، ۱۳۸۹: ۲۹۸). این نقل قول از ماتیس، دلیل عکس‌برداری از این پردهٔ نقاشی در دفعات مختلف را بازگو می‌کند. در ۱۹۳۵، سال شکل‌گیری این اثر، او در «یادداشت‌های یک نقاش» بیان می‌کند که، چگونه درگیر پیکربندی فرم و فضا به‌عنوان ابزار بیانیش است. «به اعتقاد من بیان، شور و هیجانی نیست که در چهرهٔ انسان پیداست یا با حرکتی تند ابراز می‌شود. کل آرایش نقاشی‌های من گویاست. جایی که آدم‌ها یا اشیا می‌گیرند، فضاهای خالی پیرامون آنها، تناسب‌ها همه و همه در این میان نقشی دارند» (هارت، ۱۳۸۲: ۹۶۳). به تعبیر روشن‌تر، او مسالهٔ مهم را کپی‌کردن از طبیعت نمی‌داند؛ بلکه معتقد است، هنرمند می‌بایست این قدرت را داشته باشد که احساسات و عواطفش را ساماندهی کند.

فرامتن دیگر به سال ۱۹۰۹ بازمی‌گردد. او اعتقاد دارد، زمانی که نقاش، بدن یک زن را طراحی می‌کند «می‌بایست مفهوم یا دلالت بدن را در جستجوکردن خطوط اصلی و بنیادینش خلاصه کرد؛ و اندکی شاعرانه‌تر می‌بایست شور یک خط را -نقطه‌ای که خط وارد می‌شود و پایان می‌پذیرد- جست‌وجو کرد و همواره، از منشا و سرچشمهٔ خط اطمینان یافت» (Clévenot, 1996 :100). برمبنای چنین اندیشه‌ای در تابلوی پیکرهٔ صورتی، تصویر تبدیل می‌شود به آرایشی از سطوح تخت رنگی، همراه با خطوط کنتورِ خلاصه شده. خطوطی راحت و روان که نه‌تنها نمودی بازنماینده از مدل زن است، بلکه حساسیت مخاطب را نیز برمی‌انگیزاند.

فرامتن غیرمولفی

از جمله فرامتن‌های غیرمولفی این پردهٔ نقاشی، می‌توان به نقل قولی از آرون کُزبلت اشاره نمود. کزبلت تاثیر این پردهٔ نقاشی را در تغییر سبک ماتیس این‌گونه تبیین می‌نماید. «این پردهٔ نقاشی، نقطهٔ عطفی در پیشرفت مهم ماتیس به سمت زبان سمبولیک جدیدی درطی سال های ۱۹۳۰ است. ماتیس در این اثر، فیگور زنی را که درآغاز طبیعت‌گرایانه به نظر می‌رسد، به یک ترکیب‌بندی انتزاعی کاسته است. او به‌طور تصادفی، کاغذ بریده شده را به بوم، سنجاق نموده. عمق را تبدیل به سطح کرد و پوزیسیون بازوها، پاها و سر را تنظیم نمود. در واقع، از همین دوران است که ماتیس به‌طور جدی، شیوهٔ جدیدش را -که کوپه کردن یا تکه‌تکه‌کردن کاغذها و چسباندن آنها روی اثر و بازسازی و دوباره بازسازی‌ها است- به‌کار می‌بندد» (Kozbelt, 2006: 123). به تعبیری او این شیوه را ساده‌ترین و مستقیم‌ترین روش برای بیان خود می‌یابد.

جک فلَم درپسِ لایهٔ ظاهرِ مملو از زندگی و نشاط این اثر، تلاش ماتیس برای دلالت‌های معناییِ ذهن خود را می‌بیند: «فرآیند لطافت صوری و ظاهری این نقاشی، هم‌چنین، یک فرآیند بیش از پیش شفافِ مفهوم‌سازی نیز هست» (Ibid). دومینیک کلِونو با اشاره به ویژگی آثار ماتیس و اهمیت عمل دوباره کشیدن و اصلاح‌کردن[۱۲] از چگونگی این فرآیند در تابلوی پیکره صورتی سخن می‌گوید. «در این تصاویر، از گامی به گام دیگر، بدن مدلش لیدیا را می‌بینیم که تغییر حالت و رفتار می‌دهد. خطوطی که بدن را توصیف می‌کنند، در حرکت‌شان جابه‌جا و تقویت می‌شوند. این بازی خطوط ادامه می‌یابد، تا جایی‌که علامت اثر کامل‌شده بر روی آن ثبت گردد. این ثبت و ضبط عکاس‌گونه نشان می‌دهد که چه قدر ماتیس، دلبستهٔ دینامیکِ دوباره کشیدن و اصلاح کردن

بود. این دوباره‌کشیدن، محصول عدم توانایی در به‌دست آوردن فرم درست نیست، بلکه به منزلهٔ گسترده‌شدن در لحظهٔ انرژی خلاقِ در عمل است؛ آن چنان که از آن به سینمای همیشگی، سینماتوگرافی احساسات و یا سینمای حساسیت یاد می‌کند» (Clévenot, 1996 :99). بوآ در توصیف این تابلو می‌گوید: «پیشرفت، همواره، به معنای ساده‌سازی است» (Kozbelt, 2006 :123). این تعریف اشاره به استیلیزه‌شدن فرم فیگور زن دارد که به منزلهٔ کاسته شدن از ارزش آن نبوده، بلکه نوعی تعالی بخشی به آن است.

پیش‌متن‌ها

پیش‌متن‌ها، «به متن‌ها و یا آثار مستقلی گفته می‌شود که مولف به‌صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه در جریان فرآیند خلق از آن‌ها تاثیرپذیرفته 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. تمایز میان پیش‌متن و پیشامتن نیز این گونه است که پیشامتن، متصل به متن نهایی است و متن نهایی با تکمیل و تکامل پیشامتن، محقق می‌شود اما پیش‌متن‌ها با متن نهایی چنین ارتباط نزدیک و پیوسته‌ای ندارند» (نامورمطلق و اسداللهی، ۱۳۹۱: ۲۰-۲۱). پیش‌متن را نیز می‌توان بر حسب ماهیت، به دو دستهٔ مولفی و غیرمولفی تقسیم نمود. گونهٔ مولفی، متن‌های متعلق به مولف است و گونهٔ غیرمولفی، متن‌های دیگر مولفان.

پیش‌متن مولفی

دسر، یان داویدز دوهیم (۱۶۴۰)

اولین پیش‌متن مولفی که می‌توان برای تابلوی پیکرهٔ صورتی در نظر گرفت، به سال‌های آغازین فعالیت هنری او باز می‌گردد. «ماتیس یک متخصص رنگ زاده شده بود و محتملاً، در تمامی هنر مدرن بزرگ‌ترین بود. با این حال، اعتقاد داشت، پیش از راه رفتن روی طناب بندبازی، باید یاد بگیرید محکم روی زمین راه بروید» (نیومایر، ۱۳۹۴: ۱۹۳). از این‌رو، خود، در بدو فعالیت هنریش در کارگاه گوستاو مورو[۱۳] با مطالعه و کپی‌کردن کار استادان بزرگ تاریخ هنر، ابتدا، به مهارت لازم دست یافته بود. او کارهای استادان قدیم را مطالعه می‌کرد تا دریابد، چگونه درجات رنگ، کنتراست‌ها،

تصویر۲- یان داویدز دوهیم، دسر، ۱۶۴۰، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰ در ۵/۱۴۶ سانتی متر، پاریس (آرناسون، ۱۳۸۳: ۸۷).

تصویر۳- هنری ماتیس، کپی آزاد از دسر اثر دوهیم، ۱۸۹۳-۱۸۹۶، رنگ و روغن روی بوم، ۹۹ در ۷۲ سانتی متر، موزه نیس فرانسه (آرناسون، ۱۳۸۳: ۸۷).

هارمونی‌ها و خطوط را به‌کار می‌گرفته‌اند.

از میان کپی‌برداری‌هایی که ماتیس هنگام کارآموزی نزد استادش گوستاو مورو در موزهٔ لوور به انجام می‌رساند، طبیعت بی‌جانی از یان داویدز دوهیم، نقاش هلندی قرن هفدهم وجود دارد (تصویر۲). برداشت ماتیس از این اثر، کپی‌برداری آزادی است، به سال ۱۸۹۳-۱۸۹۶ که از نسخهٔ اصلی کوچک‌تر است (تصویر۳). «این کار را می‌توان شروع گرایش خلاقانهٔ او در دههٔ ۱۹۳۰ دانست، در جهت حذف‌کردن جزییات و ریزه‌کاری‌ها و ساده‌کردن خطوط و رنگ تا جایی که تنها به عناصر اصلی اشیا محدود شود» (آرناسن، ۱۳۸۳: ۸۷).

نشاط زندگی[۱۴] (۱۹۰۵-۱۹۰۶)

برای ماتیس، انگیزهٔ پرداختن به بدن و اشتیاق برای طراحی و نقاشی از آنها از اسکیس‌ها و طراحی‌هایی آغاز شد، که ماتیس برای تابلوی نشاط زندگی اجراکرد. بنابراین، می‌توان گفت، شروع پیش‌متن‌های مولفی این اثر به واسطهٔ موضوعش، یعنی پیکره صورتی، تابلوی نشاط زندگی است (تصویر۴). از

سوی دیگر، در این تابلو -که در سال های ۱۹۰۵-۱۹۰۶ خلق شد- ماتیس به واسطهٔ گستراندن رنگ ها در قالب سطوح رنگی تخت، خود را از قید تقلید از طبیعت رها کرده است. موضوعی که در پیکرهٔ صورتی نیز مشاهده می شود.

مدل مذکر (۱۹۰۰)

تابلوی نقاشی مدل مذکر را می توان، دیگر پیش متن مولفی پردهٔ نقاشی پیکرهٔ صورتی در نظر گرفت، چراکه در آن، اولین تلاش های ماتیس برای ساده‌کردن فیگور، محدودکردن فضا

تصویر۴- هنری ماتیس، نشاط زندگی، ۱۹۰۵-۱۹۰۶، رنگ و روغن روی بوم، ۱۷۶٫۵ در ۲۴۰٫۷ سانتی متر، بنیاد بارنز (هارت، ۱۳۸۲: ۹۶۲).

تصویر۵- هنری ماتیس، زن خوابیده ۲، ۱۹۲۷، برنز، طول: ۴۸٫۳ سانتی متر، ارتفاع: ۲۷٫۴ سانتی متر (URL1).

و بستن کادر مشاهده می شود. به این ترتیب، او گام به گام، طی یک فرآیند نه تنها فیگورش را به سطوح رنگی کنار هم گذاشته شده، ساده می کند، بلکه ترکیب بندیش را محدودتر و کادرش را بسته تر می نماید، به گونه ای که گویی فیگور در حال خارج شدن از کادر است.

مجموعهٔ طراحی ها، نقاشی ها، مجسمه ها و لیتوگرافی ها (۱۹۰۰-۱۹۳۵)

ماتیس سال ها قبل از خلق پیکرهٔ صورتی اقدام به آفرینش آثار طراحی، نقاشی، مجسمه، لیتوگرافی نموده است که از برخی جهات، مشابهت هایی با فیگور پیکرهٔ صورتی دارد. این شباهت در ساختار ظاهری برخی آثار به اندازه‌ای است که این تلقی را برای پژوهش‌گر ایجاد می کند، که تکوین این تابلوی نقاشی نمی تواند، بی تاثیر از مجموعه آثار ابدان در فاصلهٔ سال های ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۵ باشد (تصویرهای ۵ و ۶).

در این مجموعه آثار نیز، ملاحظه می شود که پیکر زنی در کادری محدود و بسته، فضای اثر را اشغال کرده است، به‌عبارتی، همانند پیکرهٔ صورتی در سطح اثر گسترانده

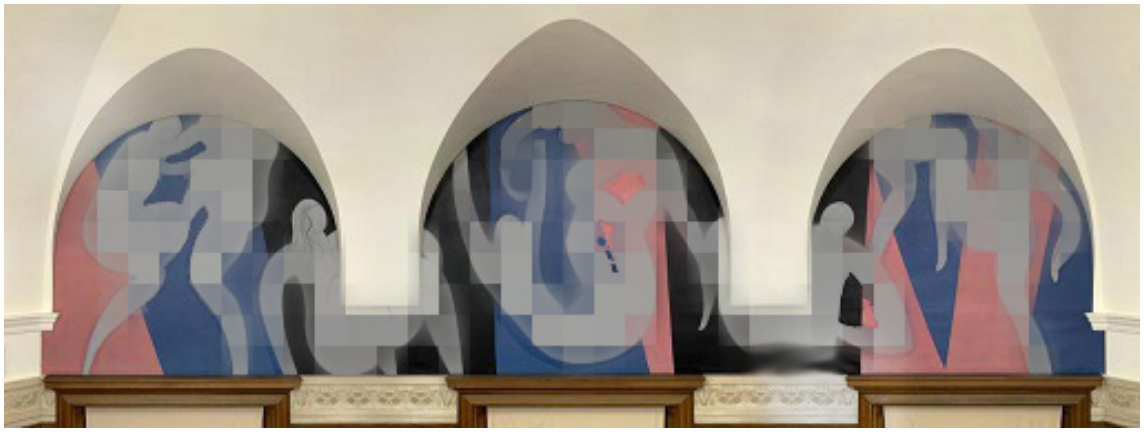
تصویر۶- هنری ماتیس، پیکرهٔ آبی، ۱۹۰۷، رنگ روغن روی بوم، ۹۲٫۱ در ۱۴۰٫۳ سانتی متر، موزه هنری بالتیمور (URL2).

شده‌اند. اگرچه ماتیس هم چنان دغدغهٔ حجم‌آفرینی دارد، اما از جهت پوزیسیون مدل، شکل قرارگرفتن آن در کادر، تاخوردگی های اندام آن، محدودکردن کادر و بسته نمودن فضای اثر، شباهت های بنیادینی میان این نمونه آثار با پیکرهٔ صورتی وجود دارد. اسنادی که بتوان ارتباط میان این آثار با تابلوی نقاشی پیکرهٔ صورتی را اثبات نمود، یافت نشد، اما تدقیق در برخی نگرش های ماتیس نسبت به نقاشی‌کردن از موضوعات یک‌سان، می تواند احتمال امکان این ارتباط را بیش‌ترکند.

رقص ۲ (۱۹۳۱-۱۹۳۳)

نقاشی دیواری رقص ۲ (تصویر۷) در ۱۹۳۱ از سوی بنیاد بارنز[۱۵] در مریون پنسیلوانیا برای بزرگ‌ترین سالن موزهٔ دکتر آلبرت بارنز سفارش داده شده است. از جمله دلایلی که می‌توان این اثر را به‌عنوان پیش‌متن پیکرهٔ صورتی در نظرگرفت، نخست این‌که، دیوارنگارهٔ رقص یک نقاشی معمارگونه است، به‌گونه‌ای که در آن المان انسانی می بایست به‌اندازه‌ای تعدیل و کاسته شود که تنها فرمی از آن باقی بماند. ساده‌سازی افراطی فرم ها که آنها را بیش و کم تبدیل به سیلوئتی از فیگورهای زنانه کرده است. دیگر آن‌که این

تابلو، شروع تجربهٔ استفادهٔ ماتیس از کاغذهای رنگین تکه‌تکه شده است. چنان‌که ماتیس «برای اجرای این‌کار، شکل‌ها را با برش کاغذهای رنگی ایجاد می‌کرد. آن‌ها را بر روی پنل‌هایی که رویشان کار می‌کرد، موقتاً می‌چسباند و مدام در شکل و ترکیب‌بندی آنها تغییراتی به‌وجود می‌آورد» (آرناسن، ۱۳۸۳: ۹۸). این تغییرات تا اندازه‌ای پیش رفته‌است که «پیکره‌ها، تبدیل به فیگورهایی مسطح، در حال پریدن، افتادن، خم شدن، در مقابل پس‌زمینه‌ای از خط‌های مورب و راه‌راه، با رنگ‌هایی کدر و فاقد درخشندگی، بخشی از تالار را درخشش می‌بخشند» (لینتون، ۱۳۸۸: ۲۴۵). ترفند استفاده از کاغذهای رنگین، بعدها، زمینه‌ساز آثار ارزشمندی از او شد که پیکرهٔ صورتی یکی از آن‌هاست. به علاوه، آن چه وجه اشتراک این تابلوی نقاشی با پیکرهٔ صورتی است، کیفیت فرسک‌گونه‌ای است که نقاش، به واسطهٔ کاربست رنگ‌های تخت و بدون درجه‌بندی که خاص فرسک است، به اثر بخشیده است.



تصویر۷- هنری ماتیس، رقص ۲، ۱۹۳۱-۱۹۳۲، رنگ روغن روی بوم، ابعاد: پنل راست ۳۳۸٫۸ در ۴۳۹٫۴ سانتی‌متر، پنل مرکزی: ۳۵۵٫۹×۵۰۳٫۲ سانتی‌متر، پنل چپ: ۳۳۸٫۷×۴۴۱٫۳ سانتی‌متر، موزه بارنز (URL5).

پیشامتن‌ها

این اصطلاح، برای اولین بار، توسط ژان بلمن‌نوئل، در بستر مطالعات تکوینی مطرح شد و از سایر نقدها، به‌عاریت گرفته‌نشده‌است. «پیشامتن، نوعی بازسازی آن چیزی است که بر متن، مقدم بوده و به‌کمک یک روش ویژه، توسط منتقد احیا شده است، تا در استمرار دادهٔ نهایی، موضوع یک قرائت باشد» (تادیه، ۱۳۷۷: ۴۵۲). بر این اساس پیشامتن، به اسناد مادی برجای مانده از متن نهایی اطلاق می‌شود که در قالب متن‌های باز و خاتمه نیافته، 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 تقسیم نمود: پیشامتن برون‌متنی و پیشامتن درون‌متنی. به آن دسته از پیشامتن‌ها که در بستری خارج از سطح نهایی اثر شکل می‌گیرند، پیشامتن برون‌متنی اطلاق می‌شود. طراحی، 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. این قالب‌ها در واقع تمرین‌ها و مطالعات موضوعی و ساختاری هستند که هنرمند در جهت ساخت و بازساخت ترکیب‌بندی و عناصر بصری تابلوی خود، ترسیم می‌کند و از جهتِ مکان، در بستری خارج از سطح تابلوی نهایی اجرا می‌شوند. دسته‌ای دیگر از پیشامتن‌ها، تحولات و دگردیسی‌هایی هستند که بر روی 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 نام‌گذاری می‌شود. از جملهٔ این پیشامتن‌ها می‌توان به بافت و عکس‌های مراحل اجرای عملی خلق اشاره کرد. در مطالعهٔ تابلوی مورد بحث، مشاهده می‌شود که سبک و شیوهٔ ماتیس در خلق آثارش به‌گونه‌ای است که هر دو گونهٔ پیشامتن‌ها را در مراحل تکوین اثر بر جای می‌گذارد.

پیشامتن برون‌متنی

طراحی

پیشامتن برون‌متنی این پردهٔ نقاشی، طراحی است. این موضوع تا اندازه‌ای با نگرش ماتیس نسبت به طراحی ارتباط دارد. «طراحی، تدقیق تفکر است. به وسیلهٔ آن احساس و روح نقاش بی‌هیچ شکلی به درون روح کسی که به آن می‌نگرد، نفوذ می‌کند... یک کار بدون طراحی، خانه‌ای بدون نقشه است» (فلام، ۱۳۸۹: ۳۴۵). برای ماتیس، طراحی، واسطهٔ بیانی کاملاً شخصی است که از آن برای دست‌یابی به ساختار نقاشی‌ها و مجسمه‌هایش استفاده می‌کند. او اعتقاد داشت که طراحی‌هایش می‌بایست تمرین‌های سریعی باشند که، فرم و احساس برانگیخته شده از سوی سوژه را به چنگ بیاورند. به علاوه، طراحی، به‌عنوان مستقیم و بی‌واسطه‌ترین بیان تفکرات هنرمند همواره، به ماتیس کمک می‌کرد، مشکلات ترکیب‌بندی، سبک و ایده‌های جدید را حل کند. «اگر طراحی را برآمده از روح و رنگ را برآمده از احساس بدانیم، پس ابتدا، باید طراحی کنید، تا روح به چنان رشدی برسد که بتواند رنگ را در مسیرهای معنوی خود هدایت کند... آن‌گاه، او رنگ را با بصیرت به‌کار خواهد گرفت؛ آن را در هماهنگی با طراحی طبیعی، غیرقراردادی و کاملاً رازآمیز روی کار خواهد نشاند، تماماً بیرون جهیده از احساساتش» (همان، ۳۴۱-۳۴۲). ارزش طراحی از دیدگاه ماتیس به اندازه‌ای بود، که آن را ابزاری برای تعالی بخشی به رنگ می‌دانست.

پیکرهٔ صورتی در فاصلهٔ زمانی سوم مه تا سی‌ام اکتبر ۱۹۳۵ توسط ماتیس اجرا شد. شیوهٔ خلق آثار ماتیس به‌گونه‌ای بوده است که، ابزار و تکنیک آثارش را بر مبنای مدل‌هایش و احساسی که در او برمی‌انگیزانند، انتخاب می‌کرد. از این‌رو، متناسب با موضوع این تابلو او ذغال را برگزید. اولین

تصویر ۸- هنری ماتیس، (اتود برای پیکرهٔ صورتی)، ۱۹۳۵، زغال روی کاغذ، ۴۷٫۸ در ۶۷٫۵ سانتیمتر، مجموعهٔ خصوصی (URL4).

پیشامتنی که برای این اثر یافت شده، یک طراحی است که به تاریخ مه همان سال و با ذغال به اجرا درآمده است. به‌نظر می‌رسد، این همان طرحی است که ماتیس برمبنای آن، تکوین این تابلوی نقاشی را آغاز کرده‌است. (تصویر۸). شباهت‌های میان این دو تصویر، بیان‌گر این نکته است که او، طراحی مذکور را دقیقاً و با همان جزییات پیاده‌سازی نموده است.

طراحی دیگر متعلق به ۱۴سپتامبر همان سال است، ملاحظه می‌شود که چگونه شکل قرارگرفتن فیگور زن در کادر، دگرگون می‌شود. فرم بالاتنهٔ مدل؛ نحوهٔ قرارگرفتن دست‌ها و هم‌چنین، پایین تنه او در طراحی اخیر شکلی متفاوت پیدا می‌کند و این‌گونه به نظر می‌رسد که، بدن زن بیش‌تر به سمت نیمهٔ بالایی کادر حرکت یافته است. نوک آرنج، از کادر بیرون زده و زاویهٔ تیزتری را با بدن ایجاد نموده است. ماتیس تلاش کرده تاخوردگی دست‌ها و بازوها را به‌گونه‌ای در ترکیب جای دهد، که بیش‌ترین حساسیت را در مخاطب برانگیزد.

تغییر دیگر در فرم سر مدل و بازوهاست که به‌وضوح از ظرافت زنانه‌شان کاسته شده و به استحکام بناگونهٔ با شکوهِ اثر نهایی نزدیک‌تر شده است. به علاوه، انحنای بدن مدل بیش‌تر و نمایانتر بوده و بدن، چرخش بیش‌تری را نشان می‌دهد. تاثیر دفعات کار بر روی بوم را که نقاش، در فاصلهٔ زمانی مه تا سپتامبر انجام داده است، در این اسکیس ذغالی می‌توان شاهد بود. او با استفاده از دست یا شیفون[۱۶] اثرات خطی ذغال را بر سطح بدن مدل محو نمود. در واقع، پودر زغال که بر روی کاغذ پخش می‌شود، منافذی را ایجاد نموده‌است. انرژی کانالیزه شدهٔ خط، به واسطهٔ محو شدن، بر روی سطح پراکنده می‌شود و با ایجاد سایه، موجب حجم بخشیدن به فیگور شده است.

پیشامتن درون‌متنی

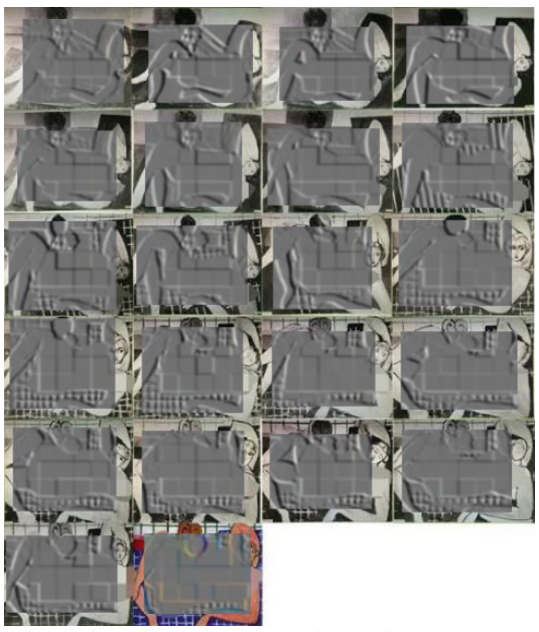
دفعات عکس‌برداری

ماتیس در آفرینش این پردهٔ نقاشی، برای نخستین‌بار، اقدام به مستندسازی از مراحل شکل بخشی و تکوین آثار خود می‌نماید. بدین شکل که، هنرمند در پایان هر نوبت از کار، و در قالب بیست و دو وضعیت متوالی زمانبندی شده، از مراحل تکوین اثر بر روی سطح نقاشی نهایی، عکس‌برداری کرده‌است. این مساله، امکان پیگیری چگونگی پیدایش و تکوین تابلوی او را ممکن می‌سازد (تصویر۹).

در ایـن تصاویـر و در سـیر تکویـن پیکـرۀ صورتـی ملاحظـه می‌شـود که چگونه ماتیس در هر گام، تمامیـت کار را مینگرد. عمـل اصـلاح و حـذف و اضافه‌کـردن المان‌هـای تصویـری بر روی بوم، حاکی از پیشروی اثر نهایی اسـت. به علاوه، او برای آن‌که اطمینان حاصل نماید، آن چه به دنبال آن بوده، تحقق یافته‌است، در هر مرحله به سراغ تصاویر مراحل قبلی می‌رود و این‌گونه مطمئن می‌شود که آیا پیشرفت داشته و یا به عقب بازگشته است.

چنان‌چـه، مسـیر تکویـن ایـن تابلـو به‌دقـت ملاحظه شـود، می‌توان دریافت کـه ماتیس ابتدا، از بازنمایـی طبیعت‌گرایانۀ فیگـور زن آغـاز نمـوده و آن را تـا تبدیـل نمـودن بـه یـک فـرم تجسـمی شـبه انتزاعی پیش بـرده اسـت. آنچـه او از آن به‌نام آزادسـازی و تخلیـۀ شـور و هیجـان یـاد می‌کنـد، در مسـیر حذف‌کردن‌ها، اضافـه کردنها و جابه‌جـاکردن‌ها امکان ظهور می‌یابد. بنابراین، مشـاهده می‌شـود که حتی در عمل اصلاح و تعدیل‌کردن اثرش نیز نوعی پویایی و دینامیک حضور دارد.

از نوبـت اول تـا ششـم، عناصـر اصلـی و فضـای پس‌زمینـه، به‌گونه‌ای ترسـیم شـده‌اند که هم‌چنان نشـانه‌های وفاداری به پرسـپکتیو کلاسـیک در آن‌ها دیده می‌شـود. فیگور لمیده برروی کاناپه، صندلی، گلدان گل، مثلثی که توسط خط زمین و زاویـۀ دیـوار حاصـل شـده، همین‌طـور زوایـای ایجادشـده توسـط کاناپه و در نهایت، چیدمـان این عناصـر، به‌گونه‌ای بر عمق تابلـو می‌افزاینـد. امـا او مرحله بـه مرحله و پـس از نوبت اول تلاش می‌کند، باگسـتراندن بیش‌تر فیگور زن بر روی بوم، اغـراق در انـدازۀ اندام‌هـای زن و از بیـن بـردن زوایای اشـکال پس‌زمینـه، نـه تنهـا از تقلیـد و کپـی از روی طبیعـت فاصلـه بگیرد، بلکـه مخاطب خود را تحت تاثیر قـرار دهد. هم‌چنین، در تصویر متعلق به نوبت پنجم ملاحظه می‌شود که، هنرمند برای ایـن که بتوانـد به‌شـیوه‌ای آسـان‌تر و سـریع‌تر، تغییرات گـذرای برخـی فرم‌هـا را مطالعه‌کنـد، از سـنجاقکردن کاغـذ بر روی بومش استفاده نموده است.



تصویر۹- به ترتیب از چپ به راست، بیست و دو نوبت عکس‌برداری شده از مراحل شکل‌گیری زن لمیدۀ بزرگ (URL6).

از نوبـت هشـتم، موتیف‌هـای هندسـی وارد اثـر می‌شـوند و احسـاس مسـطح‌بودن را -کـه بـر کلیـت تابلـو حاکم اسـت- تشـدید می‌کنند. نوعی کژنمایـی در بازنمایی پاهـا و زانوهای زن، از نوبـت نهـم، مخاطـب را هرچـه بیش‌تـر بـه سـوی اثری تخت و مسـطح سـوق می‌دهـد. ماتیـس با ایـن کژنمایـی، در نوبت‌های دهم تا پانزدهم و با جمع شدن اغراق‌آمیز زانوها به سمت بدن و تشـدید زاویۀ بازوها و آرنج، گام به گام از طبیعت فاصلـۀ بیش‌تـری می‌گیـرد. به‌عـلاوه، فـرم صندلـی و گلـدان سـاده‌تر می‌شـود. این تصاویر، مبین تکاپوهای ماتیس برای دست یافتن به اثرگذارترین حالت مدل است.

امـا در نهایت و در نوبت شـانزدهم اسـت کـه بدن مـدل، تابلو را از آن خـود می‌کند. ایـن تقریباً همان حالتی اسـت کـه در اثرِ خاتمـه یافتـه دیـده می‌شـود. از ایـن لحظـه و در نوبت‌هـای واپسـین، توجه و تمرکز ماتیس بـر فرم اندام‌های مدل است. او در نهایـت، بـا منحنی‌کـردن زوایـای اندام‌هـا، مایل‌کـردن فیگـور در کادر، راسـت‌کردن سـر مـدل، جمع‌کـردن پای چپ بـه سـمت بـدن و محکم‌کـردن آرنج چـپ بـر زمینۀ هندسـی، تعـادل تابلـو را در اختیـار می‌گیـرد و مُهـر خاتمـه یافتگـی بـر اثرش می‌زنـد. او خود این تکاپـو در اصلاح و تعدیـل را اینگونه توصیف می‌کند: «من در درون خود چیزی برای بیان از طریق روش‌های تجسـمی دارم. تا زمانی که آن را بیرون نکشـیده‌ام، کار میکنم» (فـلام، ۱۳۸۹: ۲۹۹). در واقع، نقـاش در هر مرحله، در جسـتجوی رسـیدن بـه یـک تعـادل و نتیجه‌گیـری اسـت. چنان‌چـه در مرحلـۀ پیشـین عکس‌بـرداری از اثـر، ضعفی در کل کارش مشـاهده کند، دوبـاره به تصویـر بازمی‌گـردد. او کل اثر را با هم مطابقت می‌دهد، و آن را در ارتباط با سـایر المان‌ها می‌بیند. «از آن جاکه هر عنصر فقط یکی از نیروهای مولفۀ کار است (همانند ارکستراسیون)، کلیت کار می‌تواند، تغییر یابد» (Fourcade, ۱۹۹۲ : ۱۲۹). هـر المـان بـرای او، بخشـی از قدرت تمامیت اثرش است.

جدول ۲. تحلیل تکوینی (نگارنده).

پروندهٔ تکوینی پیکرهٔ صورتی	
پیرامتن	-مدل -کپی‌برداری از آثار استادان بزرگ نقاشی -سزان و سازماندهی فضایی، توجه به معماری ترکیب، بازنمایی نور به واسطهٔ معادل‌های رنگی -کوبیسم و ساده‌سازی ساختار تصویری و عدم پرداختن به جزییات -گوگن و استفاده از نمادهای تصویری -نقاشی شرق و غیرتوصیفی بودن رنگ -مسافرت‌ها و تاثیر فرهنگ‌های مختلف -اقامت در نیس و تاثیر آن در کاربست رنگ‌های روشن، تخت و مسطح
فرامتن	-مولفی -غیرمولفی
پیش متن	-پیش متن مولفی
پیشامتن	-پیشامتن برون‌متنی؛ طراحی -پیشامتن درون‌متنی؛ مستندسازی به واسطهٔ بیست و دو مرحلهٔ عکس‌برداری.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، یک پردهٔ نقاشی از ماتیس به‌مثابه متنی تصویری، برمبنای الگوی تحلیل تکوینی مورد مطالعه قرار گرفت. نقد تکوینی، به مطالعهٔ فرآیند تکوین یک متن، با گردآوری تمامی مستندات، عناصر و عوامل پیرامون متن و درون متن می‌پردازد. این عناصر در قالب پروندهٔ تکوینی هر متن، به صورت بایگانی شده در آرشیو آن باقی می‌ماند. آن چه می‌تواند مسیر مطالعه برمبنای الگوی تحلیل تکوینی را متمایز کند، به مدارک برجای مانده از متن یا اثر، که در بستر پیشامتن، پیرامتن، فرامتن و پیش‌متن پیگیری می‌شوند، بستگی دارد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که، در پروندهٔ تکوینی پردهٔ نقاشی پیکرهٔ صورتی از ماتیس، مستندات پیشامتنی از اهمیت قابل توجهی برخوردار هستند؛ چراکه ماتیس در آفرینش و خلق این تابلو، به واسطهٔ شیوهٔ اجرا و رفتار تکوینی خود، گسترهٔ قابل ملاحظه‌ای از اسناد پیشامتنی را برجای گذاشته‌است. این تابلوی نقاشی، دارای پیشامتن‌های درون‌متنی و برون‌متنی است؛ پیشامتن‌های برون‌متنی شامل دو طراحی با ذغال بر روی کاغذ، به تاریخ مه و سپتامبر ۱۹۳۵ و پیشامتن‌های درون‌متنی شامل عکس‌برداری‌های سیاه و سفید، از نقطهٔ آغاز تکوین برروی بوم تا اتمام آن. این عکس‌برداری‌ها پس از پایان هر جلسه از کار، درقالب بیست‌ودو وضعیت متوالی و زمان‌بندی‌شده از مراحل تکوین اثر بر روی سطح نقاشی نهایی به‌انجام‌رسیده و امکان مطالعه و شناخت چگونگی تکوین این پردهٔ نقاشی را فراهم نموده‌است. انتخاب موضوع این تابلوی نقاشی، برمبنای نگرش کلی ماتیس نسبت به موضوع است. در واقع، موضوع انتخاب‌شده برای ماتیس، به‌ضرورت ناخودآگاه است. سپس، ضرورت روان‌شناسانه مداخله‌می‌کند و ماتیس، اقدام به اجرای اثر می‌نماید. در بخش اسناد پیرامتنی، پیرامتن اصلی این پردهٔ نقاشی، مدل است، که به واسطهٔ نوع ارتباط ماتیس با مدل، تاثیری اساسی در شکل‌بخشی به اثر داشته است. به‌علاوه، آموخته‌های حاصل از کپی‌برداری از آثار استادان نقاشی، موجب‌شد پیوند میان طراحی و رنگ، در این تابلو حفظ شود. تاثیر سزان، در توجه هنرمند به سازمان‌دهی فضایی اثر و معماری ترکیب، سبک کوبیسم در عدم پرداختن به جزییات و تمام‌رخ‌نمایی فیگور، نقش گوگن در کاربرد نمادهای تصویری، دیدگاه نقاشی شرق در استفاده از رنگ به‌مثابه عنصری خودبسنده و غیرتوصیفی، اقامت در نیس، مسافرت‌ها و آشنایی با دیگر فرهنگ‌ها، از دیگر عناصر پیرامتنی این پردهٔ نقاشی هستند. از سوی دیگر، در بخش پیش‌متن‌های این اثر، هرچند پیش‌متن‌های کلی و روابط بینامتنی گوناگونی را می‌توان میان آن‌ها و این تابلوی نقاشی پیدا نمود، اما پیش‌متن اختصاصی و ویژه‌ای برای این اثر یافت نشد؛ چراکه تاثیر آن‌ها را می‌توان در برخی دیگر از آثار ماتیس نیز ملاحظه‌کرد. آن چه مبرهن است، ماهیت نقد تکوینی بدین گونه است که، نه قضاوتی صورت می‌گیرد و نه حکمی صادر می‌شود؛ بلکه تلاش می‌شود، به شیوه‌ای روشمند، ضمن ترسیم فرآیند تکوین و شکل‌بخشی به متن یا اثر، ظرفیت و توان ناب آفرینش در بطن خود، نمایش داده‌شود.

پی‌نوشت

1. Critique génétique.
2. Flammarion.
3. Para-texte.
4. Meta-texte.

۵. پیش‌متن (Hypo-texte)، اصطلاحی است که از ترامتنیت ژنت اتخاذ شده‌است و دکتر نامور مطلق، معادل فارسی پیش‌متن را برای آن درنظر گرفت. این درحالی است که بابک احمدی در کتاب «ساختار و تأویل متن» از معادل پس‌متن، برای آن استفاده می‌کند.

6. Biasi, Pierre-Marc de.

7. Gérard Genette (1930-2018).

۸. روبنس (Peter Paul Rubens) (۱۵۷۷-۱۶۴۰)، نقاش فلاندری.

9. Institu des Textes et Manuscrits Modernes

۱۰. پروندهٔ تکوینی (Dossier génétique)، مجموعهٔ اسناد، مدارک و نسخه‌های مربوط به تکوین یک اثر را پروندهٔ تکوینی می‌نامند.

11. Lydia Nikolaevna Delektorskaya.

12. Repentir.

۱۳. گوستاو مورو (Gustave Moreau) (۱۸۲۶-۱۸۹۸)، نقاش فرانسوی و از مهم‌ترین شخصیت‌های جنبش نمادگرایی.

14. Le bonheur de vivre.

15. Dr. Albert Barnes.

۱۶. شیفون (Chifon)، در این جا مقصود کهنه پارچه‌ای است که موجب می‌شود تا اثرات خطی یا سطوح رنگی، محو یا کم‌رنگ شوند.

کتاب‌نامه

- آرناسن، یورواردو هاروارد (۱۳۸۳). ***تاریخ هنر مدرن: نقاشی، پیکره سازی و معماری در قرن بیستم***، ترجمه مصطفی اسلامیه، چ. دوم، تهران: آگه.
- باغبان‌ماهر حکم‌آباد، سجاد (۱۳۸۶). ***«نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر»***، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۷، ۱۳۶ - ۱۵۱.
- تادیه، ژان-ایو (۱۳۷۷). ***نقد ادبی در سده بیستم***، ترجمه محمد رحیم احمدی، تهران: سوره.
- فلام، جک. دی (۱۳۸۹). ***ماتیس در باب هنر***، ترجمه سیاوش روشن دل و محمد قاسمی، تهران: رخداد نو.
- کنگرانی، منیژه (۱۳۸۶). ***«نقد تکوینی گرنیکا»*** پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۷، ۱۱۵-۱۳۵.
- لینتُن، نوربرت (۱۳۸۸). ***هنر مدرن***، ترجمه علی رامین، چ. چهارم، تهران: نی.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). ***«نقد تکوینی در هنر»***، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۷، ۹۳-۱۱۴.
- نامور مطلق، بهمن و اسداللهی تجرق، الله‌شکر (۱۳۹۱). ***نقد تکوینی در هنر و ادبیات***، چ. دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- نامور مطلق (۱۳۹۵). ***بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***، تهران: سخن.
- نیومایر، سارا (۱۳۹۴). ***لذت بردن از هنر مدرن***، ترجمه ایرج نیک آیین، چ. دوم، تهران: امیر کبیر.
- وایلدر، جسی برایانت (۱۳۹۵). ***تاریخ هنر به زبان آدمیزاد***، ترجمه آهنگ حقانی، چ. دوم، تهران: هیرمند.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲). ***سی و دو هزار سال تاریخ هنر: نقاشی، پیکره‌تراشی، معماری***، ترجمه موسی اکرمی و دیگران/هرمز ریاحی، تهران: پیکان.
- Biasi, P. M. (2000). ***La génétique des Textes***. Paris : Nathan.
- Bourdaillet, J. (2009). Alignement monolingue avec recherche de déplacements pour la critique génétique [Monolingual alignment with moves for genetic criticism]. ***Traitement Automatique des Langues***. January. Numéro 1: Varia [Varia]. 61-85.
- Clévenot, D. (1996). Matisse/Giacometti, l'énergie et la poïétique du repentir. ***Recherches Poïétiques***. 4. 96-107.
- Gresillon, A. (2007). La Critique Génétique: Origines, Méthodes, Théories, Espaces. Frontières. ***Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas***. August. 8. 31-45.
- Grésillon, Almuth. (2016). ***Éléments de Critique Génétique Lire les Manuscrits Modernes***. Paris : CNRS.
- Kozbelt, A. (2006). Dynamic Evaluation of Matisse's 1935 Large Reclining Nude. ***Empirical Studies of the Arts***. July. 2. 119-137.
- Le Men, S. (2004). Présentation, L'œuvre d'art en devenir. Chemins faisant... et « prés parés». ***Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention).*** September. 1. 7-19.
- Lebrave, J. L. (1992). La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?. ***Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)***. September. 1. 33-72.
- Lebrave, J. L., & Hurlebusch, K. (1997). Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, Almuth Grésillon, 1994. Cmpte rendu par Klaus Hurlebusch. ***Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)***. September. 1. 161-163.
- Matisse, H., & Fourcade, D. (1992). ***Écrits et propos sur l'art: Présentés par Dominique Fourcade***. Hermann.

URLs:

- URL1.https://www.christies.com/lotfinder/Lot/henri-matisse-1869-1954-nu-couche-ii-5944954-details.aspx: 17/05/2022
- URL2. https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_(Souvenir_de_Biskra): 25/06/2022
- URL3. http://www.henri-matisse.net/paintings/daa.html 13/05/2022
- URL4.https://www.mutualart.com/Artwork/ETUDE-POUR--NU-ROSE-/4A354DDB7848351C: 17/06/2023
- URL5.https://s3.amazonaws.com/barnes-data-processing-production/6967_nL58k9aYdrlA2Hjj_b.jpg:17/06/2022
- URL6. https://slideplayer.com/slide/6093030/: 17/05/2022

Application of Genetic Criticism in Painting; A Case Study of a Painting by Henri Matisse

Abstract:

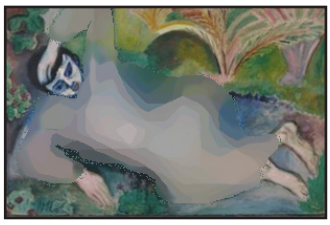
The process of creation of a work and the study of its evolution is a subject that has been the concern of researchers in art studies. The nature of criticism methods is so that researchers make their concentrations on the final text. Genetic criticism focuses on the development process of the text and pays attention to the attitude based on the creative matter in the process of producing the work. The present article tries to study the development process of a Matisse painting by using the methodical model of genetic criticism. Genetic criticism is one of the methods of new criticism which appeared for the first time in the second half of the 20th century and in the 70s, with the invention of the word pretext by Jean Bellman Noel, in France. By focusing on the process of text creation, he expanded this view; every work that is produced by creative method is the result of a process. The use of this method in the arts has received less attention from researchers in this field of criticism. An important number of researches that have been done with this method of criticism are focused on written texts. It seems that genetic criticism in Iran is somewhat unknown to authors, artists and researchers in the field of criticism. This issue shows that there is still a lack of use of theory-based criticism in the study of paintings in Iran. Lack of familiarity with genetic criticism and its nature in Iran, has caused to mistakenly consider this criticism to be the same as Goldman's constructivist criticism in many cases by them. On the one hand, since artists often consider the process of creation and the material documentation of their works to be a confidential matter, it minimizes the possibility of access to the stages of creation of artists' artworks by Iranian researchers. The only book available in Persian language is the book of Genetic Criticism in Art and Literature, written by Bahman Namvar Motlagh and Allah Shokr Asadolahi. In the book possibility of using this criticism in the study of literary and artistic works has been discussed. Another book that briefly introduces this criticism in the tenth chapter is the book Literary Criticism in the 20th Century written by Jadie, Jean Yves and translated by Mahshid Nonahali in 1999. In an article titled Guernica genetic criticism, Manijeh Kangrani has discussed the process of genetic in an article titled Guernica formative criticism. Using genetic criticism and creation, she has discussed the process of formation and creation of Guernica painting by Picasso. Sajjad Baghban Maher, in an article entitled "Genetic Criticism of Contemporary Persian Painting", analyzed a painting by Saeed Moirizadeh called "Paper Clothes" based on the model of genetic criticism. By examining paratextual, metatextual and pretextual elements, Baghban Maher comes to the conclusion that the main pretext of this work is the preliminary designs that are influenced by the painting of the seated female figure from the Isfahan school. Criticism of genealogy is one of the new methods of criticism in the seventies. Despite the novelty of this critique, valuable studies have been conducted in other countries in this field; most of these studies are in French. Since

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 29 September 2022
Accept Date: 21 june 2023

Hamideh Mahmoudzadeh
Assistant Professor of University of Sistan and Baluchestan, Faculty of Arts and Architecture
Email: hamidehmahmoudzadeh@yahoo.com

Mohamadreza Hassani
(Corresponding Author), Assistant professor of University of Sistan and Baluchestan, Faculty of Arts and Architecture
Email: mrhassany@gmail.com

DOI:
10.22051/jtpva.2023.41865.1467



1992, the Institute of Modern Texts and Manuscripts (ITEM) has been organizing lectures, seminars and researches with a focus on genetic criticism every year. It appeared officially due to the use of the term pretext by Jean Bellman-Noel and the first case of its exact term was published in 1979 on the cover of a book by Flamarion Publications as Attempts at Genetic Criticism. The emergence of this critique, like other modern critiques such as hermeneutic critique and formalist critique, is literature, due to its methodical model, it also found its way to visual arts. The subject of this critique is the question about the act of creation and manner of formation of text, and studies the work or text while it is in the stage of birth and emergence. In this method, in order to achieve a detailed study of the creation process of a text or work, the researcher of genetic criticism must collect all the documents and information related to its process of creation, as well as the factors and elements affecting pre-textual transformations. Research on this topic is done in three areas: Para-text, Meta-text and Hypo-text. Then, the collected documents are arranged based on their chronological order, So that not only the credibility of the documents will increase, but also the reconstruction of the stages of the creation of the work will be possible. The next step is based on the number and type of documentation remaining from the text or work and Para-textual, Meta-textual information and the quantity of Hypo-textual and Pre-textual documents. The transformations and evolutions that took place in the path of artistic or literary creation are shaped by the researcher. This article intends to explain how this method of critique is used in painting by studying a painting by Matisse as a visual text based on the pattern of genetic criticism. In this method of critique, instead of dealing with the final text, the developmental stages of the text are examined. Therefore, by following the elements and documents of the pre-text and examining the relationships between them with the surrounding texts, including the para-text, meta-text and hypo-text, in addition to identifying the causes and factors of transformation of the pre-text of a text, the process of its creation is reconstructed. In this research, in addition to providing a practical model of genetic criticism in the study of paintings, these questions have been answered; What is the process of genesis of the painting of Henri Matisse? Which extra-textual and intra-textual elements have been influential in the process of its formation? In order to answer these questions, after explaining the method of genetic criticism approach, a painting by Matisse was analyzed based on the methodical model of genetic criticism and these results were obtained; genetic criticism, due to its methodical pattern and the similarities with the nature of creation in painting, is also effective in painting by studying the material documents left over from the developmental stages that are appropriate for each distinctive semiotic system. Also in artistic texts as well as written texts, material documents of the stages of development remain, which, by studying these documents, the method of genetic criticism is performed. By describing the relationships between the elements of para-text, meta-text, hypo-text and pre-text, as well as the genetic behavior of the painter, it was found that in the development and shaping of this painting, in addition to the pre-text extratextual, which includes the design, it also left the pre-text intertextual. In addition, the para-text of this text includes model, copy of the works of painting masters, Cézanne with regard to the spatial organization of the work, Cubism and failure to pay attention to the details and the whole appearance of the figure, Gauguin in the use of visual symbols, and the view of eastern painting is on the self-sufficiency of color and at the same time its non-descriptiveness. This research is fundamental in terms of purpose and in terms of method, it is descriptive-analytical, the data of which have been collected through documentary methods.

Keywords: Genetic Criticism, Creation Process, Pre-text, Genetic case, Matisse.

References:

- Arnason, H. H. (2003). ***History of Modern Art Painting, Sculpture, Architecture, Photography***. (Translated by M. Eslamieh). Tehran: Agah.
- Baghban Maher Hokm Abad, S. (2008). Genetic Criticism of the Development of a Work of Contemporary / Painting. ***PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar***. February. 7. 115-135.
- Biasi, P. M. (2000). ***La génétique des Textes***. Paris: Nathan.
- Bourdaillet, J. (2009). Alignement monolingue avec recherche de déplacements pour la critique génétique [Monolingual alignment with moves for genetic criticism]. ***Traitement Automatique des Langues***. January. Numéro 1: Varia [Varia]. 61-85.
- Clévenot, D. (1996). Matisse/Giacometti, l'énergie et la poïétique du repentir. ***Recherches Poïétiques***. 4. 96-107.
- Flam, J. (2009). ***Matisse About Art***. (Translated by S. Roshandel and M. Ghassemi). Tehran: Rokhdade No.
- Gresillon, A. (2007). La Critique Génétique: Origines, Méthodes, Théories, Espaces. Frontières. ***Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas***. August. 8. 31-45.
- Grésillon, Almuth. (2016). ***Éléments de Critique Génétique Lire les Manuscrits Modernes.*** Paris : CNRS.
- Hart, F. (2003). ***Thirty-Two Thousand Years of Art History: Painting, Sculpture, Architecture***. (Translated by M. Akrami and Others). Tehran: Nashre Peykan.
- Kangarani, M. (2008). Genetic Criticism of Gurenica. ***PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar***. February. 7. 115-135.
- Kozbelt, A. (2006). Dynamic Evaluation of Matisse's 1935 Large Reclining Nude. ***Empirical Studies of the Arts.*** July. 2. 119-137.
- Le Men, S. (2004). Présentation, L'œuvre d'art en devenir. Chemins faisant... et «prés parés». Gen***esis (Manuscrits-Recher-***

che-Invention). September. 1. 7-19.
- Lebrave, J. L. (1992). La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?. ***Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention).*** September. 1. 33-72.
- Lebrave, J. L., & Hurlebusch, K. (1997). Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, Almuth Grésillon, 1994. Cmpte rendu par Klaus Hurlebusch. ***Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention).*** September. 1. 161-163.
- Lynton, N. (2008). ***The Story of Modern Art***. (Translated by A. Ramin). Tehran: Nashre Ney.
- Matisse, H., & Fourcade, D. (1992). ***Écrits et propos sur l'art: Présentés par Dominique Fourcade***. Hermann.
- Namvar Motlagh, B. (2008). Genetic Criticism in Art. ***PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar***. February. 7. 93-114.
- Namvar Motlagh, B. (2016). ***Intertextuality from Structuralism to Postmodernism***. Tehran: Sokhan.
- Namvar Motlagh, B., Assadollahi Tajargh, A. (2012). ***Genetic Criticism in Art and Literature***. Tehran: Elmi va Farhangi.
- Newmeyer, S. (2015). ***Enjoying Modern Art***. (Translated by I. Nik Aein). Tehran: Amir Kabir.
- Tadié, J.Y. (1997). ***Literary Criticism in the 20th Century***. (Translated by M. R. Ahmadi). Tehran: Soureh.
- Wilder, J. B. (2016). ***Art History for Dummies***. (Translated by A. Haghani). Tehran: Nashre Hirmand.

URLs:
- URL1.https://www.christies.com/lotfinder/Lot/henri-matisse-1869-1954-nu-couche-ii-5944954-details.aspx: 17/05/2022
- URL2. https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Nude_(Souvenir_de_Biskra): 25/06/2022
- URL3. http://www.henri-matisse.net/paintings/daa.html 13/05/2022
- URL4.https://www.mutualart.com/Artwork/ETUDE-POUR--NU-ROSE-/4A354DDB7848351C: 17/06/2023
- URL5.https://s3.amazonaws.com/barnes-data-processing-production/6967_nL58k9aYdrlA2Hjj_b.jpg:17/06/2022
- URL6. https://slideplayer.com/slide/6093030/: 17/05/2022