مطالعهٔ پردهٔ نقاشی «سه مطالعه برای فیگورها بر مبنای تصلیب» اثر فرانسیس بیکن بر مبنای الگوی تحلیل تکوینی*

مصطفی گودرزی**
بهمن نامورمطلق***
حمیده محمودزاده****

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۲
تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۱۳

چکیده

فرایند پیدایش و شکل‌گیری یک اثر هنری، همواره دغدغهٔ هنرمندان و پژوهش‌گران در مطالعات هنری بوده است. هم‌چنین آفرینش اثر هنری، به جهت دارا بودن وجوه مهارتی و تکنیکی، موضوع برنامه‌های آموزشی نیز بوده است. این امر، اهمیت مطالعهٔ مسیر پیدایش یک اثر را متذکر می‌شود. تحقق این مسئلهٔ به واسطهٔ نقد تکوینی و روشمند بودن آن، امکان پذیر است. چرا که این نقد روند شکل‌گیری متن را با تمرکز بر تمام وجوه برون‌متنی و درون‌متنی یک اثر و با تکیه بر مشاهدهٔ عینی و مستندات مادی، ممکن می‌سازد. این نوشتار بر آن است تا روش این نقد را در حوزهٔ مطالعات نقاشی تبیین نماید. بدین منظور، تابلوی نقاشی «سه مطالعه برای فیگورها بر مبنای تصلیب، ۱۹٤٤» از فرانسیس بیکن، با استفاده از الگوی تحلیل تکوینی، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. و بدین پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود؛ چه‌گونه می‌توان شیوهٔ نقد تکوینی را در بررسی و نقد آثار تجسمی به‌کار گرفت؟ چه عواملی در کیفیت نقد تکوینی آثار نقاشی اثرگذار هستند؟ در این پژوهش درمی‌یابیم که بیکن به جهت رفتار تکوینی متمایز خود، دامنهٔ متفاوتی از پیشامتن برجای می‌گذارد که در کمیت مستندات پروندهٔ تکوین اثرگذار است. این امر موجب میشود تا مطالعهٔ فرایند تکوین این متن، با تکیهٔ بیشتر بر سایر عناصر پیرامون متن، شامل پیرامتن، فرامتن و پیش‌متن، میسر شود.

کلیدواژه‌ها: نقد تکوینی، پیشامتن، پروندهٔ تکوینی، مسیر آفرینش، فرانسیس بیکن.

*. این پژوهش، مستخرج از رسالهٔ دکترای دانشجو با عنوان «نقد تکوینی و کاربرد آن در مطالعات آثار نقاشی» است که به راهنمایی مصطفی گودرزی و بهمن نامورمطلق در دانشگاه تهران، به انجام رسیده است.

**. استاد دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، گروه مطالعات عالی هنر. Email: goudarzi40@gmail.com
***. دانشیار دانشگاه شهید بهشتی. Email: bnmotlagh@yahoo.fr
****. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول). Email: hamidehmahmoudzadeh@yahoo.com

مقدمه

نقد تکوینی[۱]، یکی از روش‌های نقد نو است که به واسطهٔ کاربرد واژهٔ «پیشامتن»[۲] توسط ژان بلمن-نوئل در سال ۱۹۷۲ پدیدار می‌شود. اما اولین موردِ اصطلاح دقیق «نقد تکوینی» مربوط به ۱۹۷۹ است. که بر روی جلد کتابی از انتشارات Flammarion با عنوان «تلاش‌های نقد تکوینی» منتشر شد. جلدی که دلالت بر امر مهمی دارد: «و فضای حوزه‌ای جدید برای مطالعات ادبی را نشان می‌دهد، که به‌واسطهٔ هم‌نشینی مستقیم با ردپاهای مکتوبی که نویسندگان پس از مرگ خود، برای ما برجای گذاشته‌اند، مشخص می‌شود» (Grésillon, 2007:31) بر این اساس، نقد تکوینی نوعی روش نگرش ادبی است که نه تنها اثر نهایی را هدف قرار نمی‌دهد، بلکه آنچه موضوع مطالعه است، فرایند تکوین و خلق متن است. موضوع این نقد، زیباشناسی‌ای‌ست «که محوریت را بر ناتمام‌هایی می‌نهد که منجر به نتیجهٔ نهایی اثر می‌شود. (Grésillon, 2015:16) این ناتمام‌ها، همان‌چیزی‌ست که در نقد تکوینی بدان پیشامتن می‌گویند.

پیشامتن، واژه‌ای‌ست مختص نقد تکوینی و به مجموعهٔ متن‌های ناتمامی گفته می‌شود که در قالب مستندات مادی نمود دارد و در ارتباط با متن نهایی و در مسیر تکامل آن هستند و که متناسب با قلمروهای مختلف، متفاوتند. مناسب است ذکر شود که در تحلیل تکوینی در این نوشتار، الگویی که برای دسته‌بندی مدارک و مستندات وابسته به تکوین متن، از آن استفاده می‌شود، برگرفته از الگوی ترامتنیت ژنتی‌ست. بر این مبنا، مطالعهٔ مراحل تکوین اثر و بررسی دگرگونی‌های شکل‌گرفته در پیشامتن‌ها در سه گستره قابل پیگیری‌ست، که به اختصار، پیرامتن[۴]، فرامتن[۵] و پیش‌متن[۶] نامیده می‌شود.

کلمهٔ génétique (تکوینی) «به فعلی یونانی gennê-tikos پیوند می‌خورد که هم‌زمان به معنی «شدن» و «هستن» (بودن) است، موضوع بر سر اثرِ در حالِ شدن است، به‌جای اثر ثابت‌شده در یک زمان واحد. به معنای دقیق، کلمهٔ «تکوین» جریان شدن-هستن است. (Le Men, 2004:12) در این میان، کار منتقد تکوینی این است که «روش قیاسی را رها کند و با جایگزین کردن دیدگاهی استقرایی، بر زیباشناسی اثر، متمرکز شود.» (Lebrave, 1997 :162) منتقد تکوینی تلاش می‌کند تا مستندات مادی، عناصر، شرایط و پدیده‌های فرامتنی که در شکل‌گیری و تکوین متن نهایی، مؤثر بوده‌اند را شناسایی و مطالعه کند.

نقد تکوینی نیز همانند بخش وسیعی از نقدهای نوین هم‌چون نقد بینامتنی، نقد روان‌شناسانه، نقد فرمالیستی و امثالهم، اگرچه ابتدا در مطالعات ادبی و

تصویر۱. فرانسیس بیکن،سه مطالعه برای فیگورها بر مبنای تصلیب، ۱۹۴۴، رنگ روغن و پاستل روی تختهٔ ساندئالا ، هر پنل ۹۴×۷۴ سانتی‌متر، گالری تات ،
مأخذ. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifix-ion-n06171

متون مکتوب، به‌کار رفته است، پس از مدتی، الگویی برای تحلیل و مطالعهٔ پژوهش‌گران این عرصه در سایر رشته‌ها شد. بنابراین استفاده از این نقد در هنرهای تجسمی، به‌عنوان الگویی برای مطالعهٔ آثار، پدیده‌ای غیرمنتظره نیست.

اثری که در این نوشتار، به مطالعهٔ آن برمبنای الگوی تحلیل تکوینی می‌پردازیم، تابلوی سه مطالعه برای فیگورها بر مبنای تصلیب، ۱۹۴۴ است. این تابلو به چند دلیل، برای مطالعهٔ بر مبنای نقد تکوینی مناسب به نظر می‌رسد. اول آن که عناصر پیشامتنی متفاوتی دارد. بیکن به جهت شیوهٔ متفاوت در اجرای آثارش، به‌جای اسکیس، پیش‌طرح و یا اتود، از تصاویر مجلات مورد علاقه‌اش به عنوان عنصر پیشامتنی استفاده می‌کرد. دوم به نوع استفادهٔ بیکن از مستندات پیش‌متنی و پیشامتنی در آثارش بازمی‌گردد. او به سلسله مراتب اعتقاد نداشت. به همین دلیل نحوهٔ استفادهٔ او از عکس‌ها و تصاویر جمع‌آوری شده، بدین گونه بود که، همواره مدت‌ها بعد، آن‌ها را در آثارش به کار می‌بست. دیگر آن‌که، بسیاری از پیش‌متن‌های این اثر، به عنوان بخشی از مستندات پیشامتنی آن، درنظر گرفته می‌شوند. و در نهایت آنچه مطالعهٔ این تابلو را مناسب می‌کند، نوع برخورد هنرمند با پیشامتن‌های آثار خود است. بیکن مازوخیست مادرزاد بود. به همین دلیل، غالباً اقدام به انهدام متون نهایی و وابسته به آن می‌نمود. این امر موجب می‌شود تا متناسب با اسناد و مدارک برجای مانده از اثر، مسیر پژوهش متفاوتی را برمبنای الگوی تحلیل تکوینی در پیش بگیریم.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌ها در حوزهٔ نقد تکوینی به دو دسته تقسیم می‌شود: نقد تکوینی در ادبیات و نقد تکوینی در هنر و سایر علوم. اما پژوهش‌های اندکی به زبان فارسی در حوزهٔ نقد تکوینی انجام شده‌است. مهم‌ترین و شاید تنها مطالعاتی که در این حوزه صورت پذیرفته به سال ۱۳۸۷ و شمارهٔ هفتم از دوماه نامهٔ *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر* باز می‌گردد. از جمله مقالات چاپ شده در این شماره از مجله، روش نقد تکوینی در ادبیات از دکتر اسداللهی، نقد تکوینی در هنر از دکتر نامورمطلق، نقد تکوینی گرنیکا از منیژه کنگرانی، که با استفاده از ترامتنیت ژنتی و برمبنای الگوی تحلیل تکوینی به بررسی تابلوی گرنیکای پیکاسو می‌پردازد. هم‌چنین اثری از نگارگری معاصر ایرانی از سجاد باغبان ماهر که به موضوع استفاده از این نقد در مطالعهٔ اثر «جامه‌های کاغذین» سعید معیری‌زاده با استفاده از ترامتنیت ژنتی می‌پردازد.

هم‌چنین کتاب *نقد تکوینی در هنر و ادبیات* به سال ۱۳۸۸ نوشتهٔ آقایان نامورمطلق و اسداللهی، تنها کتاب در حوزهٔ نقد تکوینی به زبان فارسی‌ست. در این کتاب، با استفاده از ترامتنیت ژنت، به بررسی امکان استفاده از این نقد در مطالعهٔ آثار ادبی و هنری پرداخته‌می‌شود. هم‌چنین، *نقد ادبی در سدهٔ بیستم* نوشتهٔ ژان ایو تادیه که در فصل دهم، به بررسی اجمالی نقد تکوینی پرداخته است.

تنها رسالهٔ موجود در حوزهٔ هنر، رسالهٔ آقای محمدعلی بیدختی با عنوان «کاربرد نقد تکوینی در شناخت و تحلیل عکاسی ایران» به تاریخ ۱۳۸۹ تلاش می‌کند تا ضمن بیان گونه‌های مختلف پیشامتنی در عکاسی و مبانی نظری در قلمرو این رسانه، کاربرد نقد تکوینی در عکاسی را امکان‌سنجی نماید. هم‌چنین نقد تکوینی نقاشی معاصر ایرانی؛ مورد مطالعاتی: اثر گلایه رضا رینه‌ای توسط هدی نخجیری در سال ۱۳۹۴ نیز تنها پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد است که کاربرد این شیوهٔ نقد را در مطالعهٔ یک اثر نقاشی، بررسی می‌کند.

در حوزهٔ ادبیات، می‌توان به «دورهٔ تاریخی و روابط بینافرهنگی در بوف کور از منظر نقد تکوینی»، رساله‌ای از آقای حبیب احمدزاده در سال ۱۳۸۸ اشاره کرد. در این پژوهش از روش نقد تکوینی برای شناخت روابط بینافرهنگی و تأثیر آن در شکل‌گیری این رمان استفاده شده است.

اما مطالعات ارزشمندی در کشورهای اروپایی، آمریکا و کانادا در این حوزه انجام شده است که اغلب این مطالعات در کشور فرانسه صورت می‌پذیرد. بنابراین، اغلب آن‌ها به زبان فرانسوی است. آن‌چه به طور مؤثر در حوزهٔ نقد تکوینی در دوران معاصر، انجام می‌شود به واسطهٔ فعالیت‌های مؤسسهٔ ITEM،[۷] وابسته به CNRS[۸]

است که نخستین پژوهش‌های ارزنده و گروهی را در قلمرو نقد تکوینی در ادبیات آغاز می‌کند. بدین ترتیب، در ۱۹۹۲-۱۹۹۴، این مؤسسهٔ، دو سال مطالعات و سمینارهایی را در یک پژوهش گستردهٔ چندرشته‌ای و میان‌رشته‌ای تحت عنوان «هنرها و علوم: بایگانی‌های آفرینش» صرف می‌کند.

از دیگر دستاوردهای این انستیتو، ایجاد مجله‌ای‌ست با عنوان *Genesis* که در راستای مطالعات تکوینی‌ست. این مجله با همکاری مرکز ملی کتاب[۹] و CNRS چاپ می‌شود و به طور برنامه‌ریزی شده و هدف‌مند به موضوع مطالعات تکوینی می‌پردازد. از جمله مقالات حاصل از این تلاش‌ها که در باب نقد تکوینی در حوزهٔ ادبیات، صورت پذیرفته می‌توان به مقاله‌ای از لویی هی با نام Critiques de critique génétique[۱۰] به سال ۱۹۹۴ و مقاله‌ای از ژان‌لوئی لُبراو، با نام[۱۱] La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? به سال ۱۹۹۲ اشاره کرد.

هم‌چنین در کتابی از آلموت گرزیون به زبان فرانسوی، به نام[۱۲] Eléments de critique génétique که از مهم‌ترین منابع نقد تکوینی است، به گونه‌ای روش‌شناسانه و با محوریت قرار دادن «متنِ دست‌نویس» به موضوع این نقد پرداخته و تلاش می‌شود تا به الگوی تحلیل آثار نوشتاری، دست یابد. مارک دُ بیازی نیز در کتابی با نام[۱۳] La génétique des textes به مقولهٔ نقد تکوینی پرداخته‌است.

روش رویکرد

آن‌چه در روش و در شکل درست و دقیق اجرای تحلیل تکوینی، اهمیت دارد، پرهیز از غایت‌گرایی[۱۴] است. پرهیز از این دیدگاه که اثرنهایی همواره کامل‌ترین اثر باشد. «اگر بنا باشد تلاشی در راستای شناخت، صورت پذیرد که در نهایت، منجر به این شود که متن نهایی را برتر و کامل‌تر بدانیم، این مطالعه و شناخت، به چه کار می‌آید. تأثیرات چنین نگرشی برای نقد تکوینی، عملاً مخرب خواهد بود.» (Grésillon, 2007:38) بنابراین، در این روش نقد، می‌بایست از این نگرش غایت‌گرایانه پرهیز کرد.

جست و جوی منتقد تکوینی برای شناخت فرایند تکوین، به بازی «سرنخ»[۱۵] شباهت دارد. به گونه‌ای که پژوهش‌گر تکوینی می تواند هر ارتباطی میان متن نهایی و متون پیرامون آن را جایز بداند و در نهایت، با مطالعهٔ دقیق و انتخاب متون مؤثر در تکوین متن نهایی، زنجیرهٔ منطقی این شواهد پیوسته را بازسازی کند. اما «می‌بایست تفکری غیرخطی و متحرک داشته باشیم، چرا که فرایند تولید نیز فرایندی غیرخطی است.» (همان، ۳۷) بدین معنی که اگرچه متن یا اثر، نمی‌تواند از ترتیب قبل/بعد بگریزد، و برمبنای نظام کرونولوژیک صورت می‌پذیرد اما در همان زمان، معنای تولیدِ آن، از همهٔ منطق خطی می‌گریزد، چرا که لزوماً مؤلف در تکوین متن نهایی، در استفاده از عناصر پیشامتنی، ترتیب زمانی را رعایت نمی‌کند.

نقد تکوینی	
مرحلهٔ اول	مرحلهٔ دوم
تکوین متن	نقد تکوینی
گردآوری تمام اسناد مرتبط با متن	تجزیه و تحلیل داده‌ها
تاریخ گذاری مدارک	
دسته‌بندی مدارک با توجه به نوع آن	
بررسی درستی و صحت مدارک	
دسته‌بندی مدارک، از جهت تکوینی و موضوعی	

جدول۱. مراحل نقد تکوینی

با این مقدمه، نقد تکوینی به دو مرحله تقسیم می‌شود: تکوین متن[۱۶] و نقد تکوینی. (جدول ۱) در مرحلهٔ اول، پژوهش‌گر اقدام به تشکیل پروندهٔ تکوینی[۱۷] اثر می‌کند تا بتواند تمام مدارک و مستنداتی که ردپای فرایند تکوین اثر را می‌توان در آن یافت، جمع‌آوری می‌کند: دست‌نوشته، خط‌خوردگی‌ها، دفتریادداشت‌ها، یادداشت‌های روزانه، طرح‌ها، اسکیس‌ها، فیلم‌نامه‌ها، چرک‌نویس‌ها، نمونه‌های چاپی اصلاح‌شده و... . سپس آن‌ها را دسته‌بندی می‌نماید و برمبنای ترتیب زمانی، نظم می‌بخشد. این فرایند در پروندهٔ تکوین آن اثر، به صورت آرشیوی و سابقهٔ آن، باقی می‌ماند. سپس برمبنای داده‌های جمع‌آوری شده، به کشف ارتباط میان هریک از این عناصر و چگونگی کاربست آن در فرایند تکوین، پرداخته می‌شود. اما مرحلهٔ دوم، نقد تکوینی است. در این مرحله، به تحلیل و مطالعهٔ داده‌های جمع‌آوری شده در مرحلهٔ نخست، اعم از داده های ادبی، تاریخی، اجتماعی، سبک شناسی، فرهنگی، خانوادگی و ... توسط پژوهش‌گر تکوینی پرداخته می‌شود. و به چرایی و چگونگی این دگرگونی‌ها پاسخ داده می‌شود. (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۶۸-۷۲)

در ادامه پس از توصیف تابلوی فرانسیس بیکن، تلاش می‌شود تا این اثر را با استفاده از الگوی تحلیل تکوینی، مورد مطالعه قرار دهیم.

معرفی و توصیف اثر

«سه مطالعه بر روی فیگورها، بر مبنای تصلیب»، اولین اثر نقاشی سه لت بیکن و به تعبیر خودش، اولین اثر واقعی نقاشی اوست که هم‌زمان آبستره و فیگوراتیو است. این تابلو بعد از وقفه‌ای هشت ساله، از ۱۹۳۶، در سال ۱۹۴۴ کشیده می‌شود.[۱۸] و از آن، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نقاشی‌های بعد از جنگ جهانی دوم یاد می‌شود. این اثر همچون سایر آثار بزرگ مذهبی تاریخ هنر، در سه لت و هر کدام در اندازهٔ ۷۴×۹۴ سانتیمتر و با تکنیک رنگ و روغن و پاستل بر روی تختهٔ ساندئالا[۱۹]، طی دو هفته نقاشی شده‌است.

فضای این اثر به سه منطقه تقسیم می‌شود: اول؛ میدان‌هایی از رنگ که فضای پسزمینهٔ اثر را دربرمی‌گیرد. دوم؛ فیگورهایی که در این پسزمینه جای می‌گیرند و سوم؛ یک منطقهٔ مدور، یک پایه، و یا یک سن که فیگور را دربرمی‌گیرد. در پنل سمت راست، به نظر می‌رسد مخلوق هراس‌انگیز، اندام پنجه‌مانندش را بر روی چیزی شبیه به برس یا شاید علف، گذاشته‌است و در حالیکه دهانش، گویی روی گردنش سوار شده‌است، با ردیفی دندانه‌وار از دندان، زوزه می‌کشد. و یا شاید آن‌گونه که داوید سیلوستر،[۲۰] تشبیه می‌کند، خمیازه می‌کشد! گشودگی دهان، غیرممکن و فراتر از جمجمهٔ انسان است. تابلوی مرکزی، با ردیفی از دندان‌های سوارشده بر روی گردن فیگور و توسط خطوط هم‌گرایِ پرتونمایانه‌ای که از پایه برخاسته است، مرکزیت اثر را در اختیار خود می‌گیرد. حالت قرار گرفتن سر او، به گون‌های است که مستقیماً در برابر مخاطب قرار دارد. این موجود، دندان‌هایش را به گون‌های نشان می‌دهد که گویی در حال غرش است. اما در پنل چپ، مخلوق، فرمی انسانی‌تر دارد. او بدون بازو، با گردنی کشیده شده به سمت پایین است، با شانه‌هایی به‌شدت منحنی شده و حجم گسترده ای از گیسوان پریشان. بیکن در این نقاشی تلاش می‌کند از یک تصویرسازی فیگوراتیو که بازنمایی ساده‌ای از اشیاء است فاصله بگیرد.

پیرامتن‌ها

پیرامتن:[۲۱] مجموعه عوامل برون متنی اثرگذار در متن نهایی هستند که می‌توانند در هنرمندان مختلف، متفاوت باشند. این تأثیرات می‌تواند خاستگاه اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، هویتی، خانوادگی، شخصی، روحی، تحولات سبک‌شناختی و یا جریان‌های هنری و ادبی داشته باشد. (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۸)

آن‌چه قابل توجه است، این است که برخی عوامل پیرامتنی در آثار بیکن به‌گونه‌ای است که تقریباً تمام نقاشی‌های او را تحت تأثیر قرار داده است. چراکه پیرامتن‌های آثار او علاوه بر خاستگاه اجتماعی و جریان‌های فکری یا هنری، به‌شدت تحت تأثیر عواطف، دوران کودکی و زندگی خصوصی‌اش هستند. شخصیت مازوخیست او، هم جنسگرا بودنش، بی‌اعتقادی‌اش به مذهب و خدا و کودکی پرفراز و نشیبش، همواره در تمام

آثارش، اثرگذار بوده‌اند.

ابتدا از تأثیر عمیق پیکاسو و سلطهٔ بی چون‌وچرای او از همان ابتدای نقاشی‌اش بگوییم، که به تعبیر خودش « لزوم به چالش کشیدن حاکمیت پیکاسو، بر هنر نیمهٔ نخست قرن بیستم، عامل استمرار کارش شد.» (هریسون، ۱۳۹۰: ۱۲) آن‌گونه که خودش می‌گوید، در ۱۹۲۹ در نمایشگاهی، از طراحی‌های پیکاسو، با زنده ریخت‌ها و طراحی‌های مجسمه‌گونهٔ او مواجه می‌شود و در او شوق نقاشی، پدیدار می‌گردد. اما در این اثر، تأثیرپذیریاش به مجموعه‌ای از تابلوهای حمام‌کنندگان پیکاسو بازمی‌گردد که در اواخر دههٔ ۲۰ انجام داد و در بخش پیش‌متن‌ها به آن می‌پردازیم. تأثیر سوررئالیسم و آثار این جریان بر بیکن را نیز نمی‌توانیم نادیده بگیریم. (Bacon, 1992: 28)

عامل پیرامتنی دیگر، تجربهٔ عکاسانهٔ امپرسیونیست‌های بزرگی چون دگا بوده است. بیکن از تجربهٔ دگا در نقاشی از روی نگاتیوهای سولاریزه شده، در پالت رنگی این اثر، بهره می‌برد. همچنین در رسیدن به فرم‌های مجسمه‌گونه‌اش، از تأثیر میکل آنجلو سخن می‌گوید که چگونه همواره در شیوهٔ تفکرش دربارهٔ فرم بسیار مؤثر بوده است. «در واقع میکل آنجلو و مایبریج با هم در ذهن من مخلوط شده‌اند و بنابراین شاید بتوانم پوزیسیون را از مایبریج و شکوه و جلال را از میکل آنجلو یاد بگیرم.» (سیلوستر، ۱۳۸۶: ۹۴) این گفته، تأثیر مایبریج و کرونوفتوگرافی‌های[۲۲] او را نیز تصدیق می‌کند.

به علاوه نمایش فیگورها بر روی سکوها، پایه‌ها، ستون‌ها، را می‌توانیم متأثر از تئاتر بدانیم. چرا که در دورانی از دههٔ ۱۹۳۰، بیکن به کار دکوراسیون داخلی می‌پرداخت. اگرچه آن را جزء شنیع‌ترین سال‌های فعالیتش می‌داند اما اثرات آن تقریباً در ترکیب‌بندی اغلب آثار بعد از سال‌های ۳۰، دیده می‌شود. (Curson 2016)

اما در کنار این تأثیرات سبکی، به عناصر پیرامتنی دیگری می‌توان اشاره کرد. «بیکن همجنس‌گرا بود. به‌علاوه ملحد بود. این در حالی‌ست که در خانواده‌ای پروتستان، متولد شده بود. پدرش که مربی اسب‌های مسابقه بود، مردی سخت‌گیر و مذهبی بود. او بیکن را در ۱۶ سالگی از خانه بیرون کرد. و درنهایت در سال ۱۹۲۵ به طور کامل با خانواده، قطع ارتباط کرد. این موضوع، آسیب عمیق بر بیکن وارد کرد. به همین دلیل ارتباطات همجنس‌گرایانه‌اش، زندگی شخصی و پارتنرهای او، همواره بزرگ ترین تأثیرات را در کار بیکن داشته اند. لذا تأثیر ارتباط او با اریک هال که از سال ۱۹۳۴ تا ۱۹۵۰، یعنی در زمان خلق این تابلو، در رابطه‌ای پایدار با او بود، غیرقابل انکار است. (همان) هم‌چنین کفرکیشی او، تأثیر شگرفی در مسیر آفرینش این اثر که به مضمونی مذهبی می‌پردازد، داشت. چرا که ابزاری بود برای نمایش دینگریزی او. در این تابلو، بیکن که از تأثیر تصاویر و مضمون‌های مسیحیت آگاه بود، با سکولاریزه کردن مضمونی مقدس، نه تنها بار اخلاقی آن را می‌کاهد، بلکه رهنمون‌های عاطفی آن را وارونه می‌کند. چنان‌که خودش نیز در این باره می‌گوید: «تصلیب، آرماتور باشکوهی است که می‌توان، هر نوع احساس و عاطفه ای را بر آن آویخت.» (هریسون، ۱۳۹۰ :۵۶) در همین راستا، هنرمندان ملحدی همچون سادرلند و بونوئل، بیشترین تأثیر را بر وی داشته‌اند.

به‌علاوه، او دچار بیماری آسم بود این بیماری باعث شده بود نتواند مانند کودکان عادی با دیگران ارتباط برقرار کند. تأثیر آسم را می‌توانیم در این نقاشی نیز ببینیم. «تصور کنید در جهانی پر از اسب و در فضای آزاد بزرگ شوید و ریه‌های حساسی هم داشته باشید که ذرهای گرد و خاک تحریکشان کند. آنگاه مجبورید نفس‌نفس زنان در این زندگی قدم بردارید. در آثار بیکن گویی هوا از نقاشی بیرون کشیده شده. انگار فضا از هوا خالی شده. و فیگورها آن جا پشت شیشه برای ذره‌ای هوا، التماس می‌کنند. در این تابلو نیز نبودن پنجره و بسته بودن فضا و محدود بودنش، همین خلاء و نبود هوا را به ذهن متبادر می‌کند که ناشی از دوران کودکی اوست.»» (Curson 2016)

عامل پیرامتنی دیگری که در این اثر نمود داشته است تصاویری است مرتبط با سلاخ‌خانه ها و گوشت‌های آویخته شده و شقه شقه. آنگونه که خودش میگوید: «همیشه تصاویر مرتبط با سلاخ‌خانه و گوشت مرا تحت تأثیر قرار می‌دهند و به نظر من همگی خیلی زیاد به

مراسم تصلیب تعلق دارند... فکر می‌کنم این عکس‌ها خیلی زیاد بر پایهٔ چنین موضوعاتی دور می‌زنند که برای من بسیار بسیار نزدیک به کل مراسم تصلیب است.» (سیلوستر، ۱۳۸۶ :۲۱)

و در نهایت، سبک زندگی اوست که براین تابلوی نقاشی اثر می‌گذارد. او هنگام اجرای نقاشی‌هایش غالباً مست می‌کرد و به‌نوعی این رفتار، به شیوهٔ کارش تبدیل شده بود. چرا که تصور می‌کرد، مستی، گونه‌ای آزادی به هنرمند می‌بخشد. چنانچه این اثر نیز به گفتهٔ او، در مستی و درحالیکه به سختی می‌فهمیده است پیرامونش چه می‌گذرد، خلق شده‌است.

فرامتن‌ها

فرامتن: مستندات مادی برون متنی هم‌چون گفت و گوها، جستارها، نقدها، خودنوشته‌ها، تصاویر و یا فیلم‌هایی هستند که دربارهٔ اثر و یا فرایند پیدایش آن، وجود دارند و می‌تواند وجوهی از مسیر آفرینش را برای منتقد، روشن سازد. و به دو دستهٔ مؤلفی و غیرمؤلفی تقسیم می‌شوند. فرامتن‌های مؤلفی، متن‌هایی‌ست که مؤلف دربارهٔ متن نهایی ارائه می‌کند. و فرامتن‌های غیرمؤلفی، آن دسته از متن‌هایی‌ست که توسط اشخاص دیگر هم‌چون اطرافیان مؤلف، منتقدان و یا نهادها ارائه می‌شود. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۹)

فرامتن‌های غیرمؤلفی

این تابلو به دلیل وجود تصاویر هولناک که شباهتی به فرم‌های انسانی ندارد، با واکنش‌های تندی در زمانِ نمایش، مواجه شد. مخاطبان آن را نپذیرفتند و منتقدانِ زیادی نیز به دلیل تقارن این اثر با جنگ جهانی دوم، آن را منبعث از جنگ تفسیر کردند. جان راسل پس از آن که هراس بینهایت از مخلوقات عجیب و دیومانند را خاطرنشان می‌کند، از شگفتی همراه با ناراحتیِ پس از مواجهه با این اثر می‌گوید: «شوکه شدم از دیدن تصاویری این چنین هولناک و هراس‌انگیز که روح را در یک چشم‌برهم‌زدنی، خاموش می‌کند! آناتومی آنها نصف انسان، نصف حیوان بود. آنها به یک فضای بستهٔ کم ارتفاع، بدون پنجره محدود شده بودند، با ابعاد و مقیاسی عجیب و غریب» (Russell, 1971: 10). آن مخلوقات مجسمه گونهٔ جانورانه، با گردن‌های کشیده، دهانه‌ای باز و دندان‌های ردیف‌شده در قاب‌هایی محدود، با هیچ یک از ساختارهای مرسوم، مطابقت نداشت. هربرت فورست[۲۴] در ماهنامهٔ *آپولو*[۲۵] می‌نویسد: «به حدی از سوررئالیسم بیکن شوک و متعجب شدم که بسیار خوشحال شدم که از آن نمایشگاه، گریختم! شاید آن پس زمینهٔ قرمز بود که من را به یاد امعاء و احشاء، آناتومی، کالبدشکافی و یک نوع احساس جنون آمیز، انداخت.» (Furst, 1945: 108) احساس جنون‌آمیزی که این اثر برمی‌انگیزاند، ظرف امروز تا فردا، بیکن را به جنجالی‌ترین و بحث‌برانگیزترین نقاش انگلستان تبدیل می‌کند. مورتیمر در بیانیه‌ای با توصیف این تابلو، در نهایت آن را اثری غیرهنری می‌خواند. «این اثر تداعی‌گر تابلوی تصلیب پیکاسو به سال ۱۹۳۰ است اما بسیار دفرمه‌تر. گردن‌هایی که شبیه شترمرغ هستند. سرهای دکمه‌ای که گویی از کیف دستی بیرون زده اند... ابژه‌های او روی پایه‌ها، خانه کرده‌اند و به گونه‌ای همچون آثار دههٔ ۱۹۳۰ پیکاسو، مجسمه‌وار، بازنمایی شده‌اند. من تردیدی در استعداد کم نظیر آقای بیکن ندارم اما این تصاویری که معنا و عقیده‌اش را از دنیای وحشتناکی که ما در آن زندگی می‌کنیم، بیان می‌کند، به نظر من بیشتر نمادی از خشم و انزجار است تا اثر هنری» (Mortimer 1945).

علی‌رغم واکنش‌های نسبتاً تندی که در آن دوره نسبت به این اثر شد، اما بزرگی و شکوه این اثر و تأثیرات عمیق آن چنان است که جان راسل نمی تواند از تمجید آن سر باز زند: «نقاشی انگلستان به دو دوره تقسیم می‌شود، دورهٔ قبل از تابلوی سه مطالعه بر روی فیگورها، بر مبنای تصلیب و دورهٔ بعد از آن.» (هریسون، ۱۳۹۰ :۱۱) برای درک این اثر می‌بایست، احساسات درونی را شناخت تا آن گونه که نویسندهٔ ایرلندی، توئیبین[۲۶] در سال ۲۰۰۶ می‌گوید، بتوانیم «تأثیر واقعاً حیرت‌انگیز» آن را درک کنیم. همچنین کییران[۲۷] نویسنده، در یادداشتی ملایم تر در مورد این تابلو می‌گوید «این شخصیت‌های ترسیده، کور و برانگیخته، تأثیری عمیق دارند. آنها ترس، انزوا، تشویش و وحشت را با خود به

همراه می‌آورند. ما به آنها هم چون موجوداتی پیچیده می‌نگریم. حالت بدن‌ها و بیان شان، احساس انزوای میخکوب کننده، وحشت، رنج و آشفتگی کورکورانه‌ای را آشکار می‌کند» (Kieran, 2005: 185). آشفتگی و رنجی که در نقاشی بیکن وجود دارد، با نگرشی خدا ناباورانه و سرخوردگیِ مداومِ ناشی از طردش از سوی والدینش، به فیگوراسیون، معنایی تصویری می‌بخشد.

۲،۳. فرامتن‌های مؤلفی

در بخش فرامتن مؤلفی این تابلو، ابتدا اشاره‌ای می‌کنیم به دلیل انتخاب سه لت برای آن. او در گفت‌وگویی این‌گونه عنوان می‌کند: «انتخاب سه لت، به این جهت است که به نظر می رسد سه لت، می‌تواند تعادل و بالانس بیشتری را برقرار کند» (Morrison 1985). این تابلوی نقاشی، اولین اثر سه لت اوست و تا سال ۱۹۶۲، دیگر نقاشی سه لت، اجرا نمی‌کند.

هم‌چنین دربارهٔ هراس‌انگیز بودن این تابلو می‌گوید: «هیچ وقت نفهمیدم برای چه گفته می‌شود که نقاشی‌های من هولناک و منزجز کنند هستند. همیشه این برچسب به من زده می‌شود اما من هیچگاه به وحشت فکر نمی‌کنم. لذت، چیزی کاملاً متفاوت است. آیا می‌توانید بگویید قطعهٔ محراب معروف آیزنهیم، وحشتناک است؟ آن یکی از بزرگ‌ترین نقاشی‌های تصلیب است» (Sylvester, 1987: 46). چرا که او هیچ‌گاه سعی نکرده بود که هراس‌آفرین باشد. او از موضوعی مذهبی که در آن روایتی از رنج مسیح است، استفاده می‌کند تا بتواند سطوح مختلفی از احساسات را در آن جای دهد. چرا که به گفتهٔ خودش «هیچ موضوع دیگری نمی‌تواند تا بدین اندازه، کمک کند تا فضای گسترده‌ای از احساسات و رفتار بشر را پوشش دهد» (سیلوستر، ۱۳۸۶: ۳۴).

این تصاویر هولناک از منظر دیگران، برای بیکن تأثیری بود از یکی از تراژدیهای آخیلیوس[۲۹] بیکن موضوعی مذهبی، اومنیدها[۳۰] را در مفهوم انتقام، نقاشی می‌کند و به جای استفاده از فیگورهای مرسوم در تابلوهای بزرگ تاریخ هنر، الههٔ انتقام را می‌گنجاند: «من نمی‌توانستم آگاممنون[۳۱]، کلیتمنسترا[۳۲] و یا کاساندرا[۳۳] نقاشی کنم! چرا که در این صورت، آن گونه‌ای دیگر از نقاشی تاریخی می‌شد. بنابراین من سعی کردم تصویری خلق کنم از تأثیری که در من، ایجاد کرده است.» (Morrison 1985) تصویری که تلاش می‌کند تا احساسات شخصی او از موضوع تصلیب را ثبت کند.

پیش متن‌ها

پیش‌متن[۳۴]: به متن‌های مستقلی گفته می‌شود که برخلاف پیرامتن‌ها، متون نوشتاری و یا تصویری هستند. و به گونه‌ای آگاهانه و یا ناخودآگاه در پیدایش اثر نهایی، تأثیرگذار هستند. این متون، اغلب متون خاتمه‌افته هستند و به دو گونهٔ «مؤلفی» و «غیرمؤلفی» تقسیم می‌شوند. نوع مؤلفی آن، متن‌هایی متعلق به مؤلف است و نوع غیرمؤلفی آن، متن‌هایی‌ست متعلق به دیگران. (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۹-۲۰)

پیش‌متن‌های غیرمؤلفی

اولین پیش متن غیرمؤلفی این اثر، تابلویی از پوسن به نام کشتار بیگناهان (تصویر۲) است. او در ۱۹۲۷ در پاریس در نمایشگاهی با دیدن تابلوی کشتار بیگناهان از پوسن، با یک شوک واقعی فرهنگی مواجه می‌شود. او در وصف زیبایی فریاد در تابلوی پوسن می‌گوید: احتمالاً این بهترین فریاد بشری‌ست که نقاشی شده است. و این‌گونه تأثیر آن در مسیر کار هنری‌اش و از جمله پنل سمت راست این اثر، تجسد می‌یابد (Curson 2016).

پیش‌متن دیگر به سال‌های اولیهٔ فعالیت هنری‌اش بازمی‌گردد. «در آن سال‌ها او کتاب‌های مصوری را جمع‌آوری می‌کرده که در طول دوران کاری‌اش، به عنوان ذخایر تصویری ارزشمندی از آن بهره می‌برده. از آن جمله کتاب *بنیان‌های هنر مدرن*،[۳۵] اثر اُزانفان[۳۶] است که در سال ۱۹۲۸ در پاریس به چاپ رسید. تصاویر بسیاری از این کتاب، با تغییر و اصلاحات، اغلب در نقاشی‌های او حضور داشته‌اند.» (هریسون، ۱۳۹۰: ۱۴) اما شکل دهان فیگور در پنل مرکزی این تابلو، برگرفته از کتاب اطلس راهنمای بیماری‌های دهان و دندان[۳۷] که چاپ اول آن در سال ۱۸۹۴ بوده و بیکن او را در ۱۹۳۰، از یک دکهٔ کتاب‌فروشی در پاریس خریداری می‌کند.

تصویر۲. نیکلا پوسن، کشتار بیگناهان، ۱۶۲۵-۱۶۳۲، رنگ روغن روی بوم، ۱۴۷×۱۷۱ سانتی‌متر، موزهٔ کنده. مأخذ: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Massacre_des_Innocents_(Poussin)

تصویر۳. برگی از اطلس بیماریهای دهان و دندان. مأخذ https://www.theartstory.org/blog/mouth-as-muse-francis-bacons-fascination-became-a-life-time-of-painting

(تصویر۳) بیکن درواقع منبع مادی اثرش را پیدا می‌کند. در این کتاب تصاویر و ورق‌های رنگینی از دهان‌های بیمار بود که با دست، رنگ‌آمیزی شده‌اند. و اگر با پنل مرکزی این اثر، مقایسه شود، کاملاً واضح است که از روی این تصویر از دهان، کپی شده است. دهان برای بیکن، همواره منشاء الهام و تأثیرپذیری بود: «همیشه حالات و حرکات دهان و دندان‌ها مرا بسیار تحت تأثیر قرار داده است. من همیشه خیلی زیاد تحت تأثیر جلوهٔ فیزیکی دهان و دندان ها بودم. شاید بشود گفت درخشش و رنگ دهان را دوست دارم.» (سیلوستر، ۱۳۸۶: ۳۷)

اما پیش‌متن غیرمؤلفی دیگر این اثر، کتابی‌ست که اقتباس تصویری آن در این نقاشی از بیکن به‌وضوح دیده می‌شود. کتاب *پدیده‌های تجسد*[۳۷] از بارون آلبرت فون شرنک نوتزینگ[۳۸] که در ۱۹۲۰ به انگلیسی چاپ شد. و تأثیر آن در اثر مورد بحث ما، مشهود است.» (هریسون، ۱۳۹۰: ۱۵) همانگونه که می‌بینیم، اومنیدِ لت سمت چپ، شکل و شمایلی شبیه‌تر به انسان دارد. این بیشتر به‌دلیل سر او است که، مستقیماً از روی فیگور۶۴ و ۶۶، صفحهٔ ۱۴۲ از کتاب مذکور به تصویر کشیده شده است. (تصویر۴ و ۵) این اولین عکسی‌ست که شرنک نوتزینگ با فلش، در یک جلسهٔ احضار روح از مدیوم معروف اوا کاریر گرفته است.

فرم‌های اومنیدها در این تابلو، مستقیماً اقتباسی از آثار اواخر دههٔ ۱۹۲۰ پیکاسو با موضوع حمام‌کنندگان و به طور خاص تابلوی حمام‌کنندگان با قایق اسبابازی به سال ۱۹۳۷ است. (تصویر۶) با این تفاوت که شهوت و کمدی تابلوهای مذکور پیکاسو، جای خود را به احساس تهدید و تروری می‌دهد که منشاء آن تابلوی تمسخر مسیح از گرونوالد است.

پیش متن دیگری که می‌توانیم آن را خاستگاه این اثر بدانیم، نسخهٔ کپی کتاب سبک *آیسخولوس*[۳۸] اثر استنفورد[۳۹]بود که در ۱۹۴۲ آن را یافت. و در آن متن سهگانهٔ اورستیا[۴۰] را میبینم که بیش از هر متنی بر بیکن تأثیر گذاشت و ایده‌های تصویری او برای این اثر را شکل‌داد.[۴۱] بیکن با جمله‌ای از آیسخولوس مواجه می‌شود که بسیار او را عذاب می‌دهد. و این رفتار دهان در این سه لت، متأثر از این گفتار آیسخولوس است. «این جملهٔ آشیل، هیجان‌انگیزترین و محرک‌ترین تصاویر را در من برانگیخت. و من اغلب آن را می‌خوانم. خشونتش، تصاویر را از درون من بیرون می‌کشد. «بوی تعفن خون انسان، به من لبخند می‌زند»، چه چیزی می‌تواند از این تعجب برانگیزتر باشد» (Hington 1985). اما رفتار دهان در فیگور مرکزی این اثر، ملهم از فریاد

تصویر۴. نوتزینگ، اوا کاری یر، ۱۹۱۲، سیاه و سفید، مأخذ: کتاب *پدیده‌های تجسد*، صفحهٔ ۱۴۱.

پرستار در سکانس قتل عام اُدسا استپ[۴۲] از فیلم صامت نبرد پوتمکین[۴۳] از کارگردان سرگئی ایزنشتاین[۴۴] در ۱۹۲۵ است.

اما پیش‌متن دیگر، اثری‌ست از گرونوالد[۴۵] با نام تمسخر مسیح.[۴۶] (تصویر۷) بیکن«سر بانداژ شدهٔ اومنیدها، در پنل مرکزی، را برمبنای چشم‌بند مسیح در تابلوی تمسخر مسیح اثر گرونوالد، نقاشی کرد.» (هریسون، ۱۳۹۰: ۵۵) در تابلوی مذکور، مسیح را با چشمانی بسته می‌بینیم. حتی نوع بسته شدن چشم‌های اومنید، الگوبرداری شده از همین تابلو است و می‌توان گفت، نقش کلیدی در ساخت تصویر پنل مرکزی داشته‌است. همچنین ردیف قرار گرفتن فیگورها در هر سه پنل، ملهم از فیگورهای تصلیب محراب آیزنهایم[۴۵] از گرونوالد است. (تصویر۸) بیکن در این نقاشی که به گفتهٔ خودش، قصد داشته است توازن و تعادل اثر را این‌گونه حفظ کند، مخلوق غول پیکر پنل مرکزی را به تأسی از محراب مذکور، در ردیفی بالاتر از سایر فیگورها قرار میدهد.

اما از جهت رنگ، اصلی‌ترین پیش‌متن این اثر، تابلویی از دُگا است به نام آرایشگری[۴۷]. (تصویر۹) «نارنجی‌های استفاده‌شده در سرتاسر این تابلو، همچنین رنگ‌های مات حاصل از روی‌هم‌گذاری سفید و خاکستری، ما را بی‌درنگ به یاد تابلوی مورد بحثمان از بیکن می‌اندازد» (هریسون، ۱۳۹۰: ۵۰). اما رنگ نارنجی

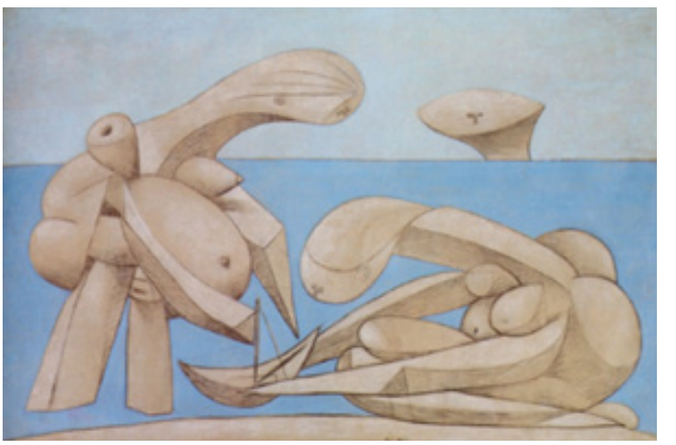
تصویر۵. نوتزینگ، اوا کاری یر، ۱۹۱۲، سیاه و سفید، مأخذ: کتاب پدیده‌های تجسد، صفحهٔ ۱۴۲.

در تابلوی بیکن، بیش از آن‌که لطافت تابلو را بیشتر کند، به جهت افزودن میزان هیجان خشم و خشونت آن، استفاده شده است.

۲،۴. پیش‌متن‌های مؤلفی

اما در سال ۱۹۳۶، بیکن تابلویی را خلق می‌کند به نام «اندرون استودیو»[۴۸]. (تصویر۱۰) این اثر از بیکن، خود سرآغازی برای تابلوی «سه مطالعه برای فیگورها بر مبنای تصلیب» است. پالت رنگی این اثر، خطوط متقاطع پرتوگونه‌ای که در یک نقطه به هم تلاقی می‌کنند، فرمی شبیه به پایه یا سکو و قرار گرفتن موجودی تجسمی بر روی آن، از جمله وجه تشابه‌هایی است که می‌توانیم این اثر را به عنوان پیش‌متن مؤلفی تابلوی مذکور در نظر آوریم. رنگ نارنجی به کار رفته در پس زمینهٔ این اثر، که در بسیاری از آثار او در آن دوره، به‌کار می‌رفت، برگرفته از تابلوی «اندرون استودیو» است.

پیش‌متن دیگر، دو تابلو به نام‌های انتزاع از فرم انسان[۴۷] و انتزاع[۴۸] متعلق به حدود یک دهه قبل از پیدایش اثر مورد بحث است. نشانه‌های زیادی در نقاشی‌های اولیهٔ او وجود دارند. که از طریق آنها می‌توانیم تکامل و تحول نگاه و فرم‌های «سه مطالعه» را ردیابی کنیم. گویی از سال‌ها قبل، بیکن تصویری از این تابلو را در ذهن خود نقاشی کرده‌بود. (Curson 2016) در تصویر۱۱، عناصری از پنل سمت راست و پنل مرکزی را داریم. جایی که فرمی شبیه به اومنید پنل راست، از گوشهٔ بالای سمت راست تابلوی انتزاع به‌گونه‌ای هم



تصویر۶. پابلو پیکاسو، ، حمام‌کنندگان با قایق اسبابازی در دست، ۱۹۳۷، رنگ روغن، مداد کنته و پاستل روی بوم. ۱۲۹× ۱۹۴ سانتی متر، مجموعهٔ گوگنهایم. مأخذ https://www.guggenheim.org/artwork/3449

چون سیلوئت بیرون جهیده. و در سمت چپ این تابلو نیز، همان دهان با ردیف دندان‌ها، سوار شده بر گردن را ملاحظه می‌کنیم که شباهت زیادی به شکل دهان در فیگور پنل مرکزی دارد. اما در تصویر۱۲، می‌بینیم که چگونه پنل مرکزی تابلو، شباهت‌های محسوسی با تابلوی انتزاع دارد. فرم کلی مخلوق غول‌پیکر، حالت قرار گرفتن او در کادر، چند ضلعی ایجاد شده در پایین کادر که فضایی شبیه به سن را ایجاد کرده، هم‌چنین خطوط هم‌گرایِ پرتونمایانه‌ای که از مرکز کادر به سمت بیرون آن، برخاسته است، همگی تداعی‌گر پنل مرکزی تابلوی مورد بحث هستند. در واقع می‌توان گفت، پنل مرکزی با اندک تغییراتی از آن اثر، در این جا در قالب یک تابلوی سه لت، نمود یافته است.

پیشامتن‌ها

پیشامتن‌ها متن‌هایی هستند که هنوز به قطعیت و خاتمه‌افتگی نرسیده‌اند. «نوعی بازسازی آن چیزی است که بر متن، مقدم بوده و به کمک یک روش ویژه، توسط منتقد احیاء شده است تا در استمرار دادهٔ نهایی، موضوع یک قرائت باشد. (تادیه، ۱۳۷۷: ۴۵۲) بنابراین پیشامتن، متنی جنینی و پویاست، که در مسیر تکوین متن، مورد دگرگونی و تحول قرار می‌گیرد تا در نهایت، به متن نهایی تبدیل شود.

پیشامتن‌ها در نقاشی، دو دسته هستند. پیشامتن‌های

تصویر۷. ماتیاس گرونوالد، تمسخر مسیح، ۱۵۰۳–۱۵۰۵، روغن روی چوب، ۱۰۹× ۷۴٫۳، آلک پیناکوتک، مونیخ، مأخذ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_062.jpg

درون‌متنی و برون‌متنی. نوع درون‌متنی، مجموعه تحولات و دگردیسی‌هایی‌ست که بر روی سطح اثر نهایی رخ می‌دهد و به‌مدد عکس‌برداری‌های در حین آفرینش، و یا آنالیزهای پرتونگاری، قابل مشاهده است. اما پیشامتن‌های برون متنی، به مجموعهٔ اسکیس‌ها، اتودها، پیش‌طرح‌ها، کروکی‌ها و مستندات مادی‌ای از این دست گفته می‌شود که توسط هنرمند و در راستای دستیابی به ساختار و ترکیب‌بندی و عناصر متن نهایی، خارج از سطح اثر نهایی، انجام می‌دهد و تا رسیدن به متن پایان یافته، دچار دگرگونی و تحول می‌شود همان گام‌های مقدماتی و مرحله به مرحله که هنرمند در مسیر تکوین، طی می‌کند.

مناسب است ذکر شود که بسیاری از آثار، از جمله تابلوی نقاشی مورد بحث در این نوشتار، فاقد مستندات ناشی از تصویربرداری در هنگام خلق، آنالیزهای پرتونگاری، مطالعات لایه‌شناسی، عکاسی با اشعهٔ مادون قرمز و امثالهم هستند،که اجازه‌می‌دهد تا زیرسطحِ نقاشی‌شده، بازسازی‌های گوناگون ترکیب‌بندی آغازین، مداخله‌هایی که هنرمند در مسیر آفرینش انجام داده و موجب تغییر در ساختار، رنگ‌گذاری، ترکیب‌بندی و عناصر نقاشی‌ش شده است، شناسایی و مطالعه شود. اگرچه بخشی از مطالعهٔ تکوینی، بر این نوع از پژوهش نهاده می‌شود؛ اما بدون آن نیز، بررسی آن بر مبنای

تصویر۱۲. (سمت راست) فرانسیس بیکن، انتزاع، ۱۹۳۶ (نابود شده توسط هنرمند)
مأخذ https://www.francis-bacon.com/system/files/images/36-02D%20FB%20GREY.jpg
مأخذ https://sevasevol.blogspot.com/2014/05/francis-bacon.html

تصویر۹. ادگار دگا، آرایشگری. ۱۸۹۶، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۴٫۳×۱۴۶٫۷، گالری ملی، منبع: هریسون.۱۳۹۱. ۵۵ -00pyRnnpZVvk2bmQmjtLyP-JoK8rEf

الگوی تحلیل تکوینی، وجوه متفاوتی از متن را با تکیه بر سایر عناصر پیرامونی متن، میسر سازد. «هر اثر، حتی عاری از مستندات تکوین، به خودی خود و تا اندازه‌ای، مادهٔ تکوینی برای این‌که موضوع چنین دیدگاهی باشند را دارا هستند.» (Biasi, 2015: 77) این بدین معناست که اثر، پس از مادیت یافتن و در معرض دید مخاطب قرار گرفتن، واجد این کیفیت می‌شود که نمایان‌گر اندیشه‌ای خلاقانه و مولد است. و این خود موضوعی‌ست که مطالعهٔ تکوینی آن را ممکن و مناسب سازد.

پیشامتن‌های درون‌متنی

در بخش پیشامتن‌های درون‌متنی، بیکن به‌واسطهٔ شخصیتی که داشت، به شدت خودسانسور بود. شیوهٔ اجرای آثارش، به‌گونه‌ای بود که اجازه نمی‌داد در حین کار، کسی به کارگاهش ورود کند. از آن‌جایی که او هنرمندی مکتب‌ندیده بود و به‌شدت در طراحی، ضعیف، واهمه داشت از این‌که دیگران، ضعف‌های طراحی‌ش را ببینند. به همین دلیل عکس‌برداری یا تصویربرداری از آثار او و از جمله این اثر وجود ندارد.

اما در مورد شیوهٔ اجرای این اثر، می‌توان گفت، به این صورت بوده است که از قلم‌موهای خیلی بزرگ استفاده می‌کند. ابتدا هریک از لت‌ها را به‌طور جداگانه کار می‌کند. سپس زمانی‌که به مراحل اتمام کار نزدیک میشود، ضربات نهایی قلم مو را به طور هم زمان بر روی هر سه پنل، گداشته و اجرای نقاشی‌اش را به پایان می‌رساند.

۲,۵. پیشامتن‌های برون متنی

خود سانسوری بیکن، موجب شد که او اغلب، آثارش را تا پیش از ۱۹۴۴ نابود کند. به‌طوری که از قبل از انجام این تابلو، هیچ اثری از او باقی نمانده است. از طرفی بیکن طراح بدی بود. به همین دلیل کمتر اسکیس می‌زد و بیشتر از عکاسی بهره می‌برد. به این موارد، این را هم اضافه کنیم که اعتقاد داشت «تمرین در مقیاس کوچک، برای چیزی در مقیاس بزرگ، فایده‌ای ندارد!» (سیلوستر،۱۳۸۶: ۱۷) نکتهٔ دیگر این که او باور زیادی به وجود اسکیس یا پیش‌طرح، قبل از اجرای نقاشی‌های‌ش نداشت: «می‌دانید نقاشی تماماً تصادف است...بنابراین از قبل آن را در ذهنم به تصویر می‌کشم. آن را پیش بینی می‌کنم و به ندرت آن‌چه را پیش‌بینی کرده‌ام، نقاشی می‌کنم. نقاشی خودش را در لحظه با رنگ تغییر می‌دهد» (همان، ۱۴). این شیوهٔ کار نقاش تأثیر قابل توجهی در نوع و دامنهٔ پیشامتن‌های نقاشی مذکور داشته است. به‌گونه‌ای که تنها پیشامتن این اثر، طراحی‌ست با مرکب با نام طرحی برای زنده‌ریخت. (تصویر۱۴)که به سال ۱۹۳۶ بازمی‌گردد.

تصویر۱۰.. فرانسیس بیکن، اندرون استودیو، ۱۹۳۶، پاستل روی کاغذ، ۲۳٫۵× ۳۵ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی هنرمند، مأخذ (هریسون، ۱۳۹۰، ۴۳)

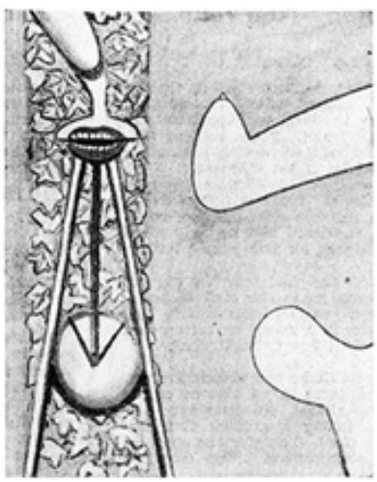
درست زمانی که پس از آن، بیکن به مدت هشت سال، به گفتهٔ خودش، دست از نقاشی و طراحی می‌کشد. این طرح، شباهت‌های محسوسی از جهت فرم اصلی و ساختار اثر، با فیگور پنل مرکزی دارد. (Curson 2016)

هم‌چنین دو اثر»انتزاع از فرم انسان»، «انتزاع» که در بخش پیش‌متن‌های مؤلفی بدان اشاره‌شد، جزئی از مستندات پیشامتنی این اثر نیز هست. چرا که برای بیکن، همواره متنی باز بوده‌اند که متناسب با رفتار تکوینی خود مبنی بر رجوع به آثار گذشته و کپی یا دست‌کاری کردن آن‌ها، در مسیر تکوین و آفرینش این اثر، با ایجاد تغییر بر روی آن‌ها به تابلوی نهایی، دست یافته‌است. سه مطالعه بر روی فیگورها برمبنای تصلیب، در واقع بازگشتی بود به اندیشه و درون‌مایه‌هایی که منتخب بیکن تا قبل از ۱۹۳۶ بودند و او آنها را رها کرده بود.

نتیجه‌گیری

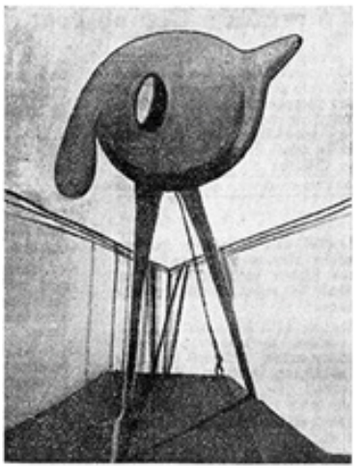
نوشتار حاضر، پردهٔ نقاشی از بیکن با عنوان سه مطالعه برروی فیگورها برمبنای تصلیب را برمبنای الگوی تحلیل تکوینی مورد پژوهش قرار داده است. این گونهٔ نقد، به مطالعهٔ فرایند تکوین یک متن، با گردآوری همهٔ مستندات، عناصر و عوامل پیرامون متن و درون متن، می‌پردازد. این عناصر در قالب پروندهٔ تکوین هر متن، به صورت بایگانی شده در آرشیو آن اثر باقی می‌ماند. آن‌چه می‌تواند چگونگی اجرای این نقد را تعیین کند، بستگی مستقیم با مدارک برجای مانده از اثر دارد که در بستر پیشامتن، پیرامتن، فرامتن و پیش متن پیگیری می‌شوند. و مسیر مطالعه بر مبنای الگوی تحلیل تکوینی را، متمایز می‌کند.

سه مطالعه بر روی فیگورها بر مبنای تصلیب، برخلاف عنوان خود که مفهومی مذهبی را تداعی می‌کند، اثری غیردینی‌ست که بیکن از آن به عنوان ابزاری به نفع گرایشات ملحدانهٔ خود استفاده می‌کند تا



تصویر۱۱. (سمت راست)فرانسیس بیکن، انتزاع از فرم انسان، ۱۹۳۶ (نابود شده توسط هنرمند)

مأخذ https://www.francis-bacon.com/modules/plugin/heni-publishing-platform/web/modules/contrib/copyprevention/transparent.gif



تصویر۱۲. (سمت راست) فرانسیس بیکن، انتزاع، ۱۹۳۶ (نابود شده توسط هنرمند)

مأخذ https://www.francis-bacon.com/system/files/images/36-02D%20FB%20GREY.jpg

مأخذ https://sevasevol.blogspot.com/2014/05/francis-bacon.html

تأثر مخاطب را برانگیزد. این تابلوی سه‌لت اولین اثر نقاشی واقعی او محسوب می‌شود که علاوه بر آن‌که متأثر از جریان سوررئالیستی، تجربهٔ عکاسی امپرسیونیست‌ها و عکاسانی چون مایبریج، هم‌چنین هنرمندانی چون پیکاسو بود، بازتابی از دوران کودکی پررنج و روابط خانوادگی سرد او نیز بود. براین اساس در پروندهٔ تکوین این تابلو، مستندات مرتبط با عناصر فرامتنی و پیرامتنی مهم بوده و بخش زیادی از اطلاعات برای درک این اثر، چگونگی فرایند تکوین و تعیین اصالت پیشامتن‌های آن، به واسطهٔ مصاحبه‌هایی که سال‌ها بعد، با شخص او و اطرافیان‌ش صورت پذیرفت، امکان‌پذیر شد. هم‌چنین بخش پیش‌متنی در آثار بیکن، از اهمیت زیادی برخوردار است و کارکردی پیشامتنی دارد. اگرچه پیش‌متن‌ها برخلاف پیشامتن‌ها، در تعریف کلی خود، متصل به متن نهایی نیستند، اما در برخی متون و آثار، هم‌چون این تابلو از بیکن، نقشی همانند پیشامتن‌ها پیدا می‌کنند.

بنابراین در این نوشتار، درمی‌یابیم که کیفیت و کمیت مستندات پیشامتنی بیکن، ارتباط نزدیکی با شیوهٔ اجرای نقاشی او، رفتار تکوینی او و عناصر پیرامتنی‌اش دارد. و موجب می‌شود تا اولاً مصداق پیشامتن‌ها در آفرینش هنری محدود به اسکیس یا پیش‌طرح و امثال آن نباشد. چنان‌که در مسیر تکوین این تابلو، کپی از تصاویر مجلات، کپی از آثار نقاشی پیشین خود، به جای پیش‌طرح‌های مرسوم به‌عنوان پیشامتن، درنظر گرفته می‌شود. ثانیاً عناصر پیشامتنی محدودی از خود برجای بگذارد. بنابراین، شیوهٔ مطالعه، متکی بر سایر عناصر پیرامون متن، متفاوت می‌شود. به‌تعبیری، فقدان یا کمبود عناصر پیشامتنی، مانع از مطالعهٔ یک اثر برمبنای الگوی تکوینی نمی‌شود. چراکه پدیدهٔ آفرینش، پدیده‌ای دفعی نیست، بلکه فرایندی‌ست زمان‌مندی‌شده. هیچ اثری در خلاء، آفریده نمی‌شود و همواره در ارتباط با عوامل پیرامونی خود شکل می‌گیرد. میان متن و ساختار فرهنگی، اجتماعی، تاریخی، جریان‌های سبکی، شرایط خانوادگی و رخدادهای پیرامون مؤلف در زمان خلق اثر، ارتباطی مستقیم وجود دارد. بنابراین، چنان‌چه اثری به واسطهٔ عواملی، از جمله تخریب به مرور زمان، شیوهٔ کار مؤلف، عدم علاقهٔ او یا نزدیکانش به دراختیار گذاشتن پیشامتن‌ها و امثالهم، پیشامتن‌های محدودی داشته باشد، با تکیه بر سایر عناصر برومتنی، می‌بایست به مطالعهٔ تکوینی پرداخت. ماهیت روند تکوینی، به گونه ای‌ست که همان قدر که می‌تواند بر نقاط قدرت و قوت تأکید کند، نقایص و اشکالات، پیچیدگی ها و دوگانگی هایی که در مسیر آفرینش متن، وجود دارند را نیز شامل می‌شود. و این موضوع نیز، یکی از دشواری‌های مسیر تحلیل

تصویر۱۴. فرانسیس بیکن، طرحی برای زنده ریخت، مرکب، ۱۹۳۶، مجموعه دوبلین.

مأخذ https://francis-bacon.com/content/ink

تکوینی‌ست. اما آن‌چه مبرهن است، در نقد تکوینی نه قضاوتی صورت می‌گیرد و نه حکمی صادر می‌شود بلکه تلاش می‌شود تا با شیوه‌ای روشمند، ظرفیت و توان ناب آفرینش را در بطن خود، نمایش دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Tate
2. Critique génétique
3. Avant-texte
4. Para- texte
5. Meta- texte
6. Hypo- texte

۷. Institut des Textes et Manuscrits Moderne (مؤسسهٔ متون و دست نوشته های مدرن)

8. Centre National de la recherche scientifique(مرکز ملی تحقیقات علمی)

9. Centre national du livre مرکز ملی کتاب

۱۰. نقدهای نقد تکوینی

۱۱. نقد تکوینی: رشته‌ای جدید، یا تحولی مدرن از زبان کاوی

۱۲. عناصر نقد تکوینی

۱۳. جنین شناسی متون

14. Finalism
15. Grésillon, Almuth. (2007), La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières, Veredas, N. 8, P. 31-45 .
15. Genèse du texte

۱۶. Dossier génétique : مجموعه‌ی اسناد، مدارک و نسخه‌های مربوط به تکوین یک اثر را پرونده‌ی تکوینی می‌نامند. پروندهٔ تکوینی، پیکرهٔ مطالعاتی نقد تکوینی را شکل‌می‌دهد. (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۲)

17. Sundeala: فیبر کربن از زبالهٔ سلولز
18. David Sylvester. (1924-2001) منتقد هنری
19. Para- texte

۲۰. Chronophotographie: تکنیکی در عکاسی مشتمل بر گرفتن عکس‌های متوالی که این امکان را می‌دهد تا فازهای مختلف حرکت را در یک ترتیب زمانی، نمایش دهد.

21. Meta- texte
22. John Russell
23. Herbert Furst (1874-1945)
24. Apollo, The International Art Magazine.
25. Colm Tóibín
26. Matthew Kieran.(1968-)

۲۷. Aeschylus نمایشنامه‌نویس یونان باستان که از مهم‌ترین آثارش سه‌گانهٔ اوراستیاست.

۲۸. Euménides: در اساطیر یونان، به معنای الههٔ انتقام است

۲۹. Agamemnon: در اسطوره‌های یونان، رهبر یونانیان در جنگ تروا است

۳۰. Clytemnestra: در اسطوره‌های یونان، دختر تندائوس و لدا است.

۳۱. Cassandra: در اسطوره‌های یونان، دختر پریاموس (پادشاه شهر تروآ) و هکابه است.

32. Hypo- texte

33. Foundations of Modern Art
34. Ozenfant (1886-1966) نقاش، و تصویرگر اهل فرانسه
35. L'Atlas-Manuel des maladies de la bouche
36. Phenomena of materialization
37. Baron Albert Von Schrenk Notzing
38. Style d'Aeschylus
39. W. B. Stanford
40. Oresteia:

۴۱. سه‌گانه‌ای از تراژدی‌های یونانی، شامل نمایش‌نامه‌های آگاممنون، نیازآوران و الاهگان انتقام است که توسط آیسخلوس نوشته شده و سرانجام، نفرینی را که خاندان آترئوس به آن گرفتار شده، بیان می‌کند.

۴۲. بخش دوم از سه‌گانهٔ اورستیا، بیشترین تأثیر را در الهام بیکن داشته است. جایی که اورستس فرزند آگاممنون و کلوتایمنسترا، با کمک خواهرش الکترا، به خون خواهی قتل پدرش، مادر و معشوقه‌اش را می‌کشد.

43. Odessa Steps
44. Battleship Potemkin
45. Sergei Eisenstein. (1898-1948)
46. Matthias Grünewald
47. Mocking of Christ
48. Isenheim
49. Unterlinden Museum
50. La coiffure
51. Intérieur du studio
52. Abstraction du corps humain
53. Abstraction

کتابنامه

تادیه، ژان-ایو. (۱۳۷۷)، *نقد ادبی در سدهٔ بیستم*، محمد رحیم احمدی، تهران، سوره.

سیلوستر، دیوید. (۱۳۸۶)، *گفتگوهای دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن*، شروین شهامی پور، تهران، چاپ و نشر نظر.

نامور مطلق، بهمن، اسداللهی تجرق، شکرالله. (۱۳۹۱)، نقد تکوینی در هنر و ادبیات، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

هریسون، مارتین. (۱۳۹۰)، در *قاب دوربین فرانسیس بیکن*، کیهان ولی‌نژاد، تهران، مرکب سپید.

Bacon, Francis. (1992). « I painted to be loved ». Interview by Francis Giacobetti, conducted on February 1992, published in The Art Newspaper, no. 137, June 2003, pp. 28-29.

https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/11/BACON_1992_Interview_with_Francis_Giacobetti_small.pdf

Biasi, Pierre-Marc de. (2015). »Génétique des arts plastique«, Littérature, Vol. 2, N 178, p. 64-79.

Furst, Herbert. (1945). »Current Shows and Comments: On the Significance of a Word«, Apollo, vol.41, no.231. May, P. 107-108.

Grésillon, Almuth. (2007). »La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières«, Veredas, N 8, P. 31-45 .

Grésillon, Almuth. (2015). Éléments de critique génétique Lire les manuscrits modernes, Paris, CNRS.

Kieran, Matthew. (2005). Revealing Art. London,Routledge, P. 185-186.

Lebrave, Jean-Louis, Hurlebusch, Klaus. (1997). »Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes«, Genesis, Paris, No11, pp. 161-163.

Le Men, Ségollène. (2004). »Présentation, L'oeuvre d'art en devenir, Chemains faisant… et prés parés », Paris, Genesis. N 24, P. 7-19.

Mortimer, Raymond. (1945). «Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion», New Statesman and Nation, April 14, 1945.

https://www.unirioja.es/listenerartcriticism/essays/essay-Wyndham-Lewis-and-Francis-Bacon.html.

Russelle, John. (1971). »Francis Bacon«, London, Thames & Hudson.

Sylvester, David. (1987). The Brutality of Fact: Interviews With Francis Bacon. London, Thames and Hudson.

منابع مستند ویدئویی

Hington, David. (1985). « Francis Bacon », Interview by Melvyn Bragg, UK, Video, 54:55.

https://vimeo.com/140651929

Curson Smith, Richard. (2017). « A Bruch With Vilolence. » UK, Video, 80min.

https://www.bbc.co.uk/programmes/b08cwq3v

IAN MORRISON. (1985). « Francis Bacon .» A visual heritage production in association with the Tate Gallery, Video, 27:30.

http://bufvc.ac.uk/dvdfind/index.php/title/8158

منابع الکترونیکی:

Hay, Louis. (2003). «Génétique et théorie littéraire», http//www.item.ens.fr : Accessed Novembre, 2018.