

نقد تکوینی و مطالعه پرده نقاشی از «داوینچی» با عنوان «مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن»*

حمیده محمودزاده^۱، مصطفی گودرزی^۲

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران. تهران. ایران.
۲. استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. تهران. ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۸/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۱/۲۰]

چکیده

نقد تکوینی یا نقد جنینی از جمله نقدهای نوینی است که از نیمه دوم قرن ۲۰ و از دهه ۷۰ به طور رسمی در فرانسه و سپس در سایر کشورها، مطرح شد. محور مطالعاتی این نقد، پژوهش درباره چگونگی تکوین و خلق اثر است. برخلاف سایر نقدها که اثر نهایی را مورد مطالعه قرار می‌دهند، این نقد به عوامل تأثیرگذار در پیدایش متن یا اثر می‌پردازد. نقد تکوینی همچون بسیاری از نقدها ابتدا از ادبیات آغاز می‌شود، سپس به عرصه هنرهای تجسمی ورود می‌نماید و به تدریج به دلیل مترادفات که در کاربرد دارد، مورد توجه منتقدان هنر قرار می‌گیرد. این نوشتار بر آن بوده است تا روش تحلیل تکوینی را در حوزه مطالعات نقاشی تبیین نماید. بدین منظور، تابلوی نقاشی مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن از داوینچی مورد مطالعه قرار گرفته است و بدین پرسش پاسخ داده شود که چگونه می‌توان شیوه نقد تکوینی را در بررسی و نقد آثار نقاشی به کار گرفت؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا می‌بایست مستندات پیرامون متن اعم از پیشامتن، پیرامتن، فرامتن و پیش متن را که از عناصر اصلی نقد تکوینی هستند، جمع‌آوری نمود. بنابراین با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با پیروی از الگوی تحلیل تکوینی، به شناخت مراحل تکوین اثر، دست می‌یابیم.

واژه‌های کلیدی

نقد تکوینی، تکوین، فرایند خلق، پیشامتن، داوینچی، مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن.

* این پژوهش، مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «نقد تکوینی و کاربرد آن در مطالعات آثار نقاشی» است که زیر نظر نویسنده دوم، در گروه مطالعات عالی هنر، در دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران در حال انجام است.
** نویسنده مسئول، ایمیل: hamidehmahmoudzadeh@yahoo.com

مقدمه

نقد تکوینی یا نقد جنینی^۱ اصطلاحی است که در نیمه دوم قرن بیستم (دهه ۷۰)، با ابداع واژه پیشامتن توسط ژان بلمن نوئل^۲ در فرانسه متداول شد و سپس به کشورهای دیگر راه یافت. این نقد که به مطالعه فرایند تکوین و خلق یک متن (اثر) می‌پردازد، ابتدا از ادبیات آغاز می‌شود و سپس به وادی هنر راه می‌یابد. یادآور می‌شویم که تا قبل از آن، همه نقدها به بررسی اثر نهایی معطوف می‌شدند. اما نقد تکوینی، بر خلاف سایر نقدها به مراحل شکل‌گیری و خلق یک اثر، از نقطه آغازین (الهام و شکل‌گیری ایده اولیه) تا نقطه پایانی (آخرین اثرگذاری‌های مؤلف، قبل از اتمام اثر) می‌پردازد. به تعبیری، این نقد با نوعی مهندسی معکوس با مطالعه و جست‌وجوی هر آنچه پس لایه‌های پنهان اثر (اعم از متن نوشتاری یا تصویری) است، شناخت درست و مبتنی بر مستندات مستدل به مخاطب ارائه می‌کند. این نقد، عمل آفرینش را در حالی که در مرحله زایش و پیدایش است مورد مطالعه قرار می‌دهد و به آن چه پس از پیدایش اثر رخ می‌دهد، کاری ندارد.

گفتیم که این شیوه نقد مطالعه فرایند شکل‌گیری یک اثر است. زمانی که از فرایند سخن می‌گوییم، باور داریم که فرایند بر مبنای نظمی کرونولوژیک شکل می‌گیرد. زیرا فرایند یعنی «پیش‌روی تدریجی» و این امر جز بر پایه منطق زمانی شکل نمی‌گیرد. این مسئله موجب می‌شود تا به گونه‌ای روش‌مند بتوانیم زندگی‌نامه اثر را بررسی کنیم. حال «اگر فرایند خلق یک متن یا اثر هنری را به سه مرحله تقسیم کنیم:

-پیشامتن، از شروع تا متن نهایی،

-متن نهایی،

-پسامتن،

نقد تکوینی به مرحله نخست، یعنی پیشامتن^۳ و زندگی اثر توجه دارد» (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۴). بنابراین عنصر مهم و اثرگذار در نقد تکوینی پیشامتن‌ها هستند، که به مجموع متن‌های ناتمامی گفته می‌شود که در راستای متن تمام‌شده، گام برداشته و دچار دگرگونی می‌شوند تا زمانی که به متن نهایی تبدیل شوند. این تحولات می‌تواند به شیوه کنارهم‌گذاری یا روی هم‌گذاری یا جای‌گزینی صورت‌پذیرد.

واژه پیشامتن در بستر مطالعات تکوینی مطرح شده و بنابراین خاص همین نقد است. اگرچه پیشامتن‌ها در ادبیات و هنرهای گوناگون، همانندی‌هایی دارند، نظام‌های نشانه‌شناختی

گوناگون، پیشامتن‌های متفاوتی نیز دارند و کدگذاری و کدگشایی هر یک نیز شیوه خاص خود را دارد. در نقاشی آن چه به‌عنوان پیشامتن استفاده می‌شود شامل اسکیس، اتود، کروکی، ابوش، عکس، کارت، تکه‌چسبانی و چند مورد دیگر مشابه این‌هاست که هر یک ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارند. بنابراین ویژگی‌هایی که نقد تکوینی در هر رشته می‌یابد، مستقیماً به ویژگی‌های پیشامتن‌ها در آن رشته بستگی دارد. لذا اگر موفق به شناسایی اسناد پیشامتنی و ترسیم جریان تغییرات پیشامتنی در فرآیند عملی خلق یک اثر نقاشی شویم، موفق به کاربرد روش تحلیل تکوینی در نقد نقاشی خواهیم شد.

نقد تکوینی بر این بنیان نهاده شده‌است که میان بستر فرهنگی، تاریخی و اجتماعی زندگی هنرمند و دگرگونی‌های پدیدآمده در متنی که در حال «شدن» و «شکل‌گرفتن» است، ارتباطی مؤثر، روش‌مند و قابل کنکاش وجود دارد. به عبارت روشن‌تر، دگرگونی‌هایی که در جریان فرایند خلق صورت می‌گیرد متأثر از عواملی است که می‌تواند درون‌متنی یا برون‌متنی باشد. این هر دو، برگرفته از تأثیرات اجتماعی، سیاسی، فکری، عقیده‌ای، شخصی و هر آنچه مؤلف را دربرمی‌گیرد، است که در مطالعات نقد تکوینی در قالب پیش‌متن^۴، پیرامتن^۵ و فرامتن^۶، وظیفه کنکاش در سایر جنبه‌های اثرگذار در تحولات اثر در فرایند خلق را دارند و تعاریف خاص خود را نیز دارا هستند. بدین ترتیب:

«پیرامتن‌ها: متن‌هایی هستند که در طول زایش پیشامتن بر مؤلف تأثیر گذاشته‌اند و موجب دگرگونی و تحول در متن نهایی شده‌است. مجموعه شرایط اجتماعی، رخدادهای سیاسی، مسافرت‌ها، موارد شخصی و خانوادگی که در زندگی هنرمند در طول فرایند شکل‌گیری اثر رخ می‌دهد و در قالب متن‌های اجتماعی و خانوادگی، مؤلف یا هنرمند را دربرمی‌گیرد، پیرامتن می‌نامند. همچنین مکاتب و سبک‌های هنری و جریان‌های فکری که در شکل‌گیری متن نهایی اثرگذار بوده‌است. پیرامتن را می‌توان به رحم جنین تشبیه کرد که پیشامتن‌ها را دربرمی‌گیرد. به تعبیری هیچ خلقی در خلاء صورت نمی‌گیرد، بنابراین هیچ اثری، عاری از پیرامتن و بی‌تأثیر از آن نیست. نقش پیرامتن‌ها در آفرینش آثار نزد همه مؤلفان یکسان نیست، زیرا بنا بر رفتارهای تکوینی هنرمندان و مکاتبی که به آن‌ها تعلق دارند، پیرامتن‌ها متفاوت می‌شوند.

این، امری طبیعی است. همچنین در تایید امکان بسط این نقد به حوزه هنر، الموت گزینیون^۱ نیز اعتقاد دارد که: «به هیچ وجه توسعه نظریه تکوین به فراتر از حوزه نوشتار ممنوع نیست. در واقع، تحقیقات تکوینی مرتبط با سایر نظام‌های نشانه‌شناسی غیرنوشتاری بسیارند. به علاوه شاید فرایند خلق یک اثر در حوزه هنر، بیش از ادبیات، برای پژوهش‌گران جالب باشد، زیرا چگونگی آفرینش اثر هنری و آموزش آن از دیرباز مورد توجه بوده است. خلق اثر هنری به دلیل جنبه مهارتی و فنی و گاهی دانشی آن، از گذشته‌های دور در برنامه‌های آموزشی قرار داشته. همین توجه به آموزش هنر موجب توجه به چگونگی خلق اثر و تکوین آن نیز گردیده است» (به نقل از: نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۱۰۰-۹۹).

با این مقدمه، به سراغ تابلوی مورد بحث می‌رویم تا به سؤالاتی از این دست پاسخ دهیم که فرایند شکل‌گیری و تکوین آفرینش مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن چگونه است؟ منشاء و خاستگاه الهام و ایده اثر کدام است؟ عوامل برون‌متنی و درون‌متنی که اثر در آن خلق شده است، اعم از تاثیرات اجتماعی، جریان‌های فکری، عوامل روحی، هیجانات هنرمند، زندگی شخصی او، جایگاه او در اجتماع و امثالهم چه تاثیری در روند شکل‌گیری اثر و نتیجه نهایی داشته است؟ کمیت و کیفیت پیشامتن‌های این اثر، چگونه توانسته است پژوهش‌گر را در دست‌یابی به نیت مؤلف و درک درست از اثر یاری رساند؟ رفتار تکوینی داوینچی چه تاثیری در نتایج نقد تکوینی در این پژوهش داشته است؟

روش تحقیق

این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و بر مبنای الگوی تحلیل تکوینی، به انجام رسیده است. بر این اساس، گردآوری اطلاعات از طریق منابع مکتوب کتابخانه‌ای صورت گرفت. پس از مطالعه مبانی نظری این نقد در ادبیات و نقاشی، ابتدا هر گونه اسنادی که مرتبط با متن مورد بحث بوده است یا در شکل‌گیری آن اثرگذار بوده، گردآوری شد و بر مبنای تاریخ شکل‌گیری آن اسناد، آن‌ها را در یک نظام کرونولوژیک قرار گرفت. در نهایت با دسته‌بندی اطلاعات و تجزیه و تحلیل داده‌ها، مراحل تکوین این پرده نقاشی، مورد کنکاش و مطالعه قرار گرفت.

پیشینه تحقیق

ذکر این نکته را ضروری می‌دانیم که در این پژوهش با دو

فرامتن‌ها: مجموعه اطلاعات و مستندات هستند که در قالب گفت‌وگو، نقد، مصاحبه، مقاله، خودزندگی‌نوشت و امثالهم در خصوص چگونگی تکوین یک اثر در اختیار منتقد قرار می‌گیرند تا به درک دقیق‌تری از تکوین اثر، دست‌یابند. فرامتن را به دو دسته مؤلفی و غیرمؤلفی تقسیم می‌کنند. دسته اول، متن‌هایی هستند که مؤلف در مورد اثر خود، به جای گذاشته. دسته دوم، مجموعه متن‌هایی هستند که اشخاص یا نهادهای دیگر در ارتباط با آن اثر، ارائه نموده‌اند.

پیش‌متن‌ها: آثار (متن‌های) مستقلی هستند که مؤلف به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در جریان فرایند خلق از آن‌ها تاثیر پذیرفته یا استفاده کرده است. این آثار می‌توانند آثار مستقل پیشین خود هنرمند یا آثار مستقل هنرمندان دیگر باشند» (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۳۱-۱۳). اما پیش‌متن‌ها اغلب متن‌های هنری و ادبی هستند که البته متصل به متن نیستند بلکه اثرگذار در متن هستند (برخلاف پیشامتن‌ها که متصل به متن نهایی هستند و با تکمیل آن‌ها، متن نهایی شکل می‌گیرد).

اثری که در این پژوهش به آن می‌پردازیم، مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن^۲ از لئوناردو داوینچی^۳ است که تاکنون بدین شیوه به آن پرداخته نشده است. پیشامتن‌های منفصل این اثر ما را یاری می‌رساند تا با تمرکز بر مطالعه این مستندات قابل پی‌گیری، شیوه‌ای دقیق، علمی، مستدل و دارای نظم در بررسی آن، داشته باشیم و بدون تکیه بر حدسیات و نتیجه‌گیری شتاب‌زده و بر پایه گمان، به شناخت دقیق‌تر و درک درست‌تری از این اثر تجسمی برسیم. همچنین عوامل پیش‌متنی، پیرامنی و فرامتنی آن، به گونه‌ای است که چگونگی ارتباط میان دگرگونی‌های اثر در حال شکل‌گیری را با ویژگی‌های فردی و روحی و روانی هنرمند، تبیین می‌کند و این‌ها همگی به واسطه نقد تکوینی امکان‌پذیر می‌شود. بنابراین می‌توانیم بگوییم در عرصه هنرهای تجسمی، این نقد، مؤثرتر و همچنان کاربردی‌تر است. چرا که مستندات مادی پیشامتنی همچون اسکیس، پیش‌طرح، اتود، ابوش و امثالهم، که تا اندازه زیادی نمایان‌گر خاستگاه اجتماعی و روانی اثر، همچنین لازمه مطالعه رشد و تکامل آن اثر است، مناسب‌تر و در دسترس‌تر است. این گونه است که «پیر مارک دو یبازی^۴ تاکید می‌کند که الگوی تحلیل تکوینی که از مطالعات نسخه‌های خطی ادبی مدرن ایجاد شده، بدون شک، می‌تواند به سایر جلوه‌های آفرینش گسترش یابد و

سمینارها و پژوهش‌هایی را با محوریت نقد تکوینی، برپا می‌کند که از آن میان می‌توان به مقاله‌ای از لویی هی^{۱۹}، با نام «نقدهای نقد جنینی»^{۲۰} که در ۱۹۹۴ به چاپ رسیده است، اشاره کرد. همچنین مقاله‌ای از ژان لویی لُبراو، با نام «نقد جنینی: یک رشته جدید یا دگرگونی مدرن زبان کاوی تاریخی؟»^{۲۱} که در ۱۹۹۲ به چاپ رسیده است. اما در خصوص مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن پژوهش قابل تاملی، وجود ندارد.

معرفی و تبیین ساختار تصویری اثر

مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن (تصویر ۱)، یکی از فراوان نقاشی‌های داوینچی است که هیچ‌گاه آن را تمام نکرد. پس از چندین پیش‌طرح مقدماتی، بالاخره حوالی سال‌های ۱۵۰۱ میلادی، اجرای آن بر روی تخته را شروع کرد اما هیچ‌وقت نتوانست برچسب پایان به این اثر بزند. براساس تازه‌ترین و دقیق‌ترین فرضیه، به نظر می‌رسد که تاریخ شروع آفرینش این تابلو بین آوریل ۱۵۰۱ و اکتبر ۱۵۰۳ است (Delieuvin, 2019, 282). سپس نقاش از ۱۵۰۴ تا ۱۵۰۷ کار را متوقف می‌کند برای انجام پروژه دیگری به نام نبرد آنقیاری^{۲۲}. پس از بازگشت از مباردی^{۲۳} او ادامه این نقاشی را از سر می‌گیرد و می‌بایست بین سال‌های ۱۵۰۸ تا ۱۵۱۳ کار انجام آن، به اتمام رسیده باشد (Zöllner, 2017, 426). با این همه، کاملاً تمام نشده است و برچسب ناتمام را با خود به همراه دارد، به این دلیل که برخی از قسمت‌های تابلو -هم چون سر و لباس مریم- در همان وضعیت اولین لایه‌گذاری رنگی، در ۱۵۰۹ باقی می‌ماند (همان، ۲۸۶).

در این تابلو که با تکنیک رنگ‌روغن روی چوب و در ابعاد ۱۳۰ در ۱۶۸ سانتی‌متر، ترسیم شده است، با گونه‌ای ترکیب‌بندی مثلی مواجه هستیم. سه شخصیت این اثر، مریم باکره، مادرش سنت آن و مسیح کودک در فضایی باز با چشم‌اندازی از سلسله کوه‌هایی در پس‌زمینه، به تصویر کشیده شده‌اند. در نوک این هرم، سنت آن قرار دارد که حالت قرارگرفتن بدنش به‌گونه‌ای است که سر و پای او، یک محور عمودی را تشکیل می‌دهند که در تقابل با درهم پیچیدگی‌های فرم‌های اندام مسیح کودک و مریم و کتف‌ها و بازوان او، ترکیبی پویا را می‌سازد. در امتداد ضلع راست هرم، سر مریم و پس از آن سر مسیح کودک نمود یافته است. همچنین دو بانو با نگاه خود به کودک، توجه را از مرکز تابلو، به سمت راست منتقل می‌کنند. بی‌تردید این ترکیب‌بندی هرمی شکل، یکی از دل‌انگیزترین آثار

نوع پیشینه تحقیق مواجه هستیم. دسته اول، پژوهش‌هایی است که در حوزه نقد تکوینی صورت پذیرفته و دسته دوم پژوهش‌هایی که به اثر مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن پرداخته است. به دلیل نبودن مبحث نقد تکوینی در هنرهای تجسمی، خصوصاً در ایران، موارد پژوهشی اندکی در این حوزه به‌انجام رسیده است. به گونه‌ای که اندک منابع مکتوب به زبان فارسی یافت می‌شود. از آن جمله کتاب نقد تکوینی در هنر و ادبیات نوشته آقایان نامورمطلق، بهمن و اسداللهی، الله‌شکر است. در این کتاب، با استفاده از ترامنتیت ژنت^{۱۱}، به بررسی امکان استفاده از این نقد در مطالعه آثار ادبی و هنری پرداخته می‌شود. همچنین کتاب نقد ادبی در سده بیستم^{۱۲} نوشته ژان ایو تادیه^{۱۳} در فصل دهم، به بررسی اجمالی نقد تکوینی پرداخته و از آن به‌عنوان یکی از نقدهای امروزی که در قرن بیستم رایج می‌شود، یاد می‌کند.

در بخش پژوهش‌ها، می‌توان از مقاله کنگرانی، منیژه با عنوان «نقد تکوینی تابلوی گرنیکا» نام برد که به بررسی تابلوی گرنیکا^{۱۴} ی پیکاسو^{۱۵} و مراحل شکل‌گیری این اثر می‌پردازد. مقاله دیگری از باغبان‌ماهر، سجاد با عنوان «نقد تکوینی یک اثر نگارگری ایرانی» نیز به‌نگارش درآمده است که موضوع آن استفاده از این نقد در مطالعه اثر جامه‌های کاغذین سعید معیری‌زاده است. همچنین رساله بیدختی، محمدعلی با عنوان «کاربرد نقد تکوینی در شناخت و تحلیل عکاسی ایران» که در سال ۱۳۸۹ در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس به راهنمایی دکتر آیت‌اللهی، حبیب انجام شده است که تلاش می‌کند تا کاربرد نقد تکوینی در حوزه عکاسی را امکان‌سنجی نماید. پایان‌نامه هدی نخجیری با عنوان «نقد تکوینی نقاشی معاصر ایرانی (مورد مطالعاتی: اثر گلایه رضا رینه‌ای)» به راهنمایی بهمن نامورمطلق و در سال ۱۳۹۴ به‌انجام رسیده است نیز با تکیه بر روش نقد تکوینی به مطالعه اثر مذکور می‌پردازد. از نمونه پژوهش‌های لاتین در حوزه کاربرد این نقد در هنرهای تجسمی نیز می‌توان به مطالعاتی که بر روی تابلوی مونالیزا^{۱۶} انجام شده است اشاره کرد. پاسکال کت^{۱۷} از مهندسان خلاق است که توانسته است با استفاده از روش‌های نوین، کمک کند تا به لایه‌های پنهان این اثر، دست پیدا کنیم. اما مطالعات او، مبتنی بر اصول و روش نقد تکوینی نبوده و اهداف این نقد را برآورده نمی‌سازد. همچنین لازم است ذکر کنیم که از سال ۱۹۹۲، مؤسسه متن‌ها و دست‌نوشته‌های مدرن (ITEM)^{۱۸} هر ساله سخنرانی‌ها،



تصویر ۱. لئوناردو داوینچی، مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن، ۱۵۰۰-۱۵۱۰، نقاشی روی چوب، ۱۳۰ در ۱۶۸ سانتی‌متر، موزه لوور (هارت، ۱۳۸۲، ۶۷۲).

تیره بوده است.

اما از نقطه نظر رنگی، این تابلو به واسطه دو ناحیه رنگی به یکدیگر متصل می‌شود. یک ناحیه، رنگ‌های گرم، همچون پیراهن باکره، همچنین زمین و محیط پیرامون آن. و ناحیه دیگر، رنگ‌های سرد همچون آسمان، کوه‌ها و شل مریم. لئوناردو در این جا با این ارتباط رنگی، نشان می‌دهد که استاد کنتراست است. همچنین می‌بینیم که ساختار بصری پوشش مریم باکره در این تابلو نیز همچون سایر آثار با این مضمون، شامل شل آبی رنگ مریم مقدس، نماد معنویت و پیراهن قرمز رنگ، نماد خون مسیح است. مطابق آنچه در سایر تابلوهای با این موضوع می‌بینیم، حالت فیگور مریم به‌گون‌های است که دستانش را برای گرفتن کودک، به سمت او دراز کرده است و مسیح کودک نیز با بره‌ای که نماد مظلومیت و مرگ ایثارگونه اوست، بازی می‌کند. و سنت آن نیز، با لبخندی این صحنه را می‌نگرد.

اما شکل قرارگرفتن مریم بر روی زانوی سنت آن به نظر غیرواقعی می‌رسد. چرا که زانوان سنت آن، به قدری خم نشده است که مریم بتواند روی آن آرام بگیرد. پس زمینه این تصویر را کوه‌هایی فرامی‌گیرند که قبلاً نیز مشابه‌اش را در برخی آثار داوینچی از جمله عید بشارت دیده بودیم. یک یا چند درخت در فضای پس‌زمینه با سلسله‌ای از کوه‌ها با رعایت پرسپکتیو جوی که همواره مورد نظر داوینچی بوده است، به فضای اثر عمق می‌بخشد. موتیف‌ها و نقش‌مایه‌ها در این تابلو، در تعامل با یکدیگر هستند. دهان کودک، انعکاس‌دهنده دهان باکره و بره است. تاخوردگی‌های لباس، چین و تاب‌های کوه‌ها و صخره‌های پس‌زمینه را تداعی می‌کند.

پیرامتن

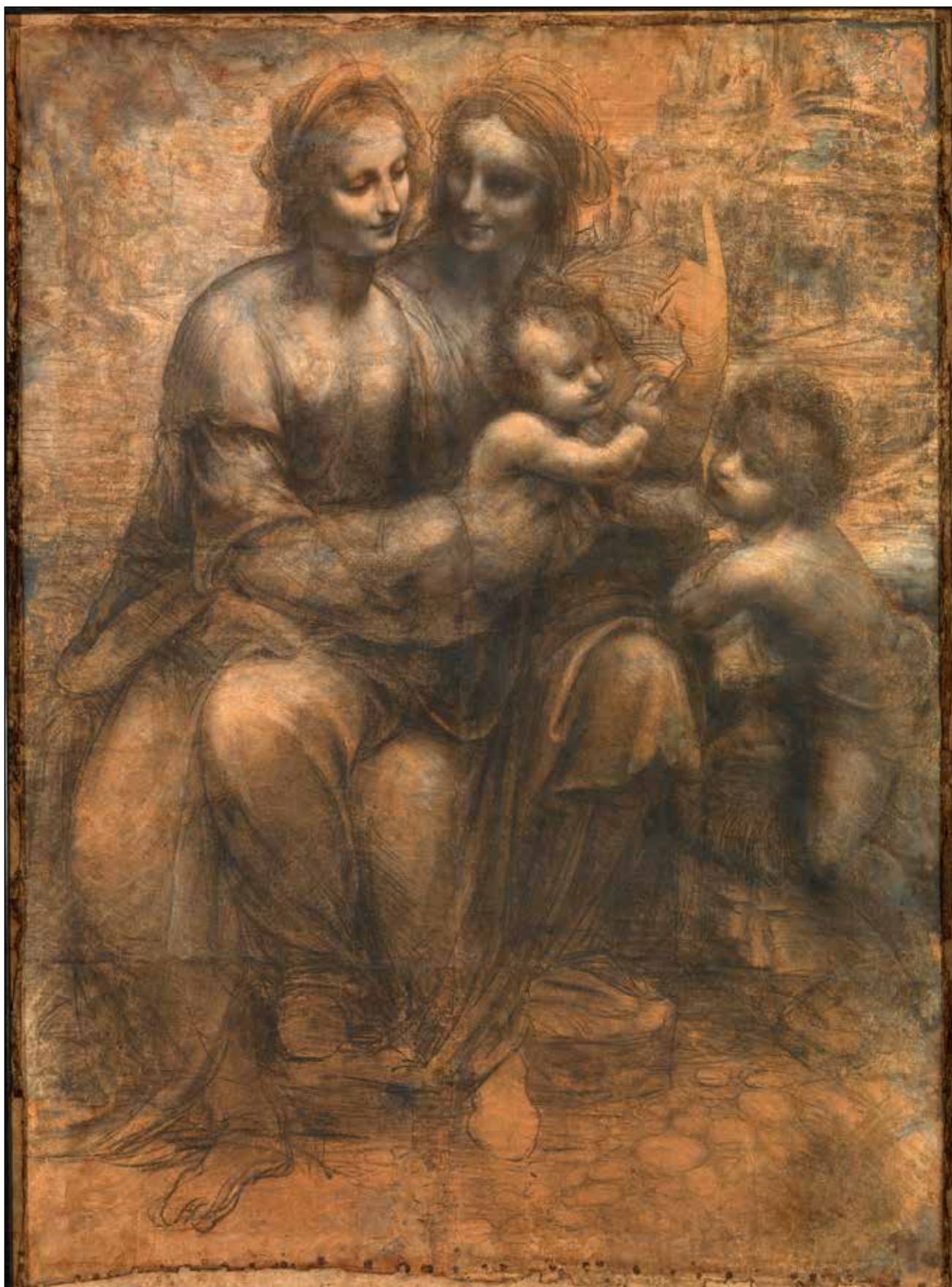
در ذکر پیرامتن‌های این تابلوی نقاشی، ابتدا بهتر می‌دانیم از خاستگاهی سخن بگوییم که ریشه در کودکی لئوناردو دارد. مادر او کاترینا زمانی که کودک بود، او و پدرش را، به قصد معشوق ترک می‌کند. لئوناردو در ۱۲ سال اول زندگی‌اش، کنار مادر بزرگش رشد می‌کند. پس از آن به خانه پدر و نامادری مهربانش می‌رود. «پیوند میان این‌ها و با امتزاج آن‌ها در وحدتی یک‌پارچه، طرح قدیسه آن، مریم و کودک در ذهن او شکل گرفت. در واقع لئوناردو، سنت آن را همان مادری می‌داند که قصد دارد مادر واقعی‌اش کاترینا را پشت هیبت



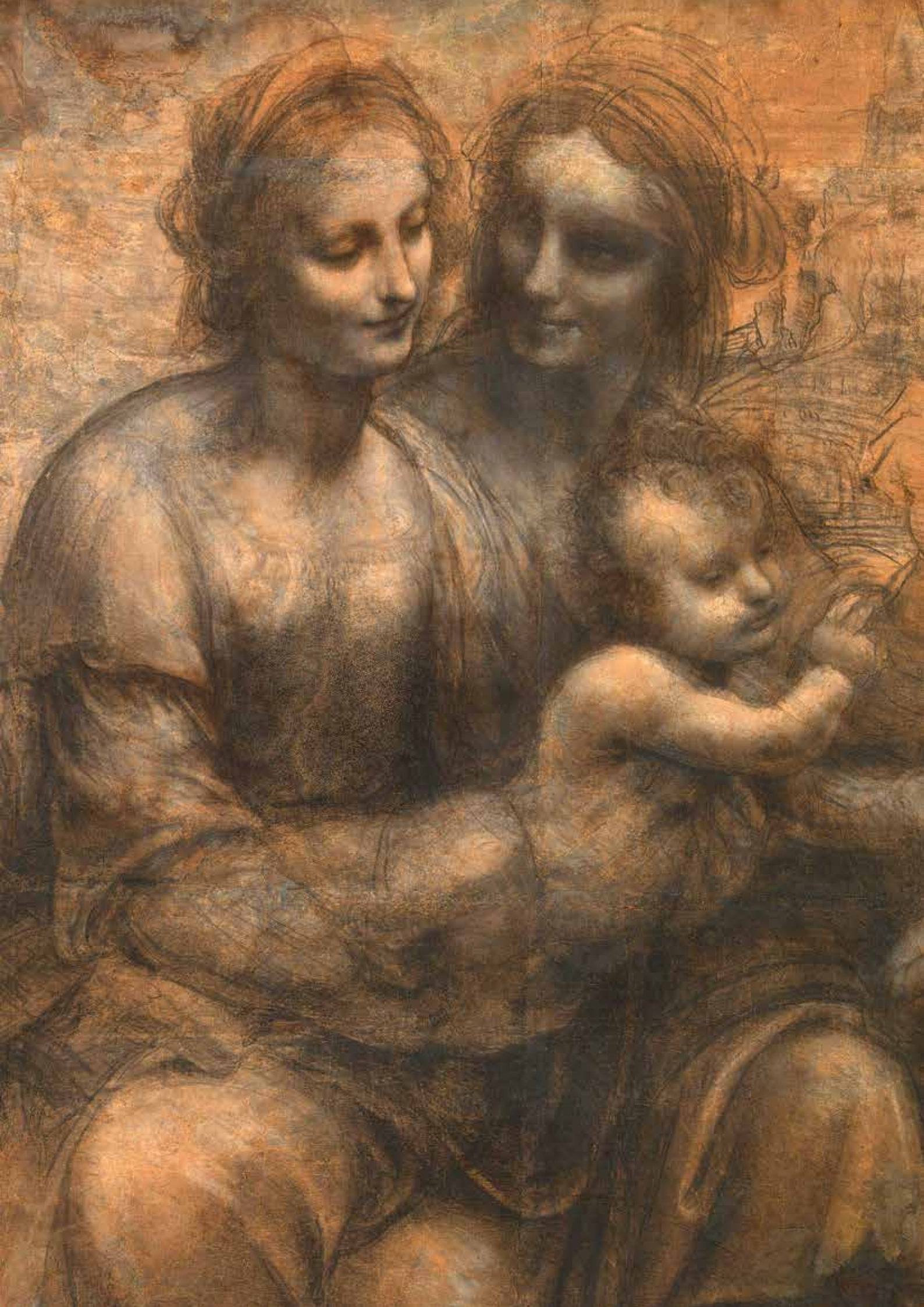
تصویر ۲. مازاچو، باکره و سنت آن و مسیح، ۱۴۲۴، تمپرا روی تخته، ۱۷۵ در ۱۰۳ سانتی‌متر، گالری اوفوزی، فلورانس، ایتالیا (URL).

لئوناردو را خلق کرده است. شاید بتوان گفت اوج حجم‌پردازی لئوناردو در این اثر دیده می‌شود. او در این تابلو به خوبی از تکنیک به‌کارگیری نور و سایه^{۲۴}، همچنین محوکاری^{۲۵} استفاده می‌کند تا بتواند فرم اشیاء را به خوبی و به‌گونه‌ای واقعی‌تر نشان دهد. بدین ترتیب، پیکره‌های مجسمه‌گونه زنده‌ای می‌بینیم که در ترکیبی دل‌نشین، کنار هم قرار گرفته‌اند.

آنچه موجب مستحکم‌شدن ترکیب‌بندی‌های داوینچی می‌شود، اهمیتی است که او همواره به اجزاء به‌عنوان بخشی از یک تمامیت می‌داد. به‌علاوه از آنجایی که در این اثر نیز همچون سایر آثارش، از روغن جلا در رنگ استفاده می‌کند، می‌تواند تأثیرات متناسب‌تری را در زمانی که هنوز رنگ خشک نشده است، پدید آورد. به‌واسطه همین مهارت و استادی داوینچی در استفاده از سایه روشن در آثارش می‌بینیم که در فضای پشت نیم‌رخ صورت مریم، تیرگی‌ای وجود دارد که نمی‌تواند ما را متقاعد کند که لزوماً موهای مریم است. شاید بخشی از تفکر داوینچی ایجاد عمق با استفاده از یک لکه



تصویر ۳. لئوناردو داوینچی، مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن، ۱۴۹۹، گچ و زغال روی کارتن بورلینگتون هاوس، ۱۰۱،۶ در ۱۴۱،۵ سانتی‌متر، گالری ملی لندن (URL2).





تصویر ۴. سمت راست. لئوناردو داوینچی، مطالعه بر روی مریم و کودک و گربه، مرکب روی کاغذ، ۱۴۷۸، ۲۸،۱ در ۱۹،۹ سانتی‌متر، موزه بریتیش لندن (URL3).



تصویر ۵. سمت چپ. لئوناردو داوینچی، باکره و کودک و گربه (URL4).

به‌علاوه لئوناردو داوینچی وام‌دار میراث هنر کلاسیک بود. او نقاشی بود که طراح بود. بهتر است این‌گونه بگوییم بیش از آن‌که نقاش باشد، طراح است. طراحی برای او فرصت و امکان بیشتری برای تأمل و مطالعه بود. می‌بینیم که اگر رنگ را از این اثر حذف کنیم، خط به‌حد کفایت، اثرگذار است و این میراثی است از آثار بزرگان کلاسیک. چنان‌چه می‌بینیم این تابلو به قدری با ظرافت کار شده‌است که ضرب‌آهنگ و ژست قلم‌مو، بسیار ریز استفاده شده‌است، به‌گونه‌ای که گویی اولویت نقاش، با طراحی و توازن در ترکیب‌بندی تمامیت اثر بوده‌است و نه رنگ.

«شاید ذکر این نکته نیز لازم باشد که او مدتی را در دربار لودوویکو اسفورتزا^{۴۱} در میلان، به دستور او مدیریت صحنه جشن‌ها و نمایش‌های دربار را برعهده می‌گیرد که علاوه بر طراحی صحنه، مسوول اجرا و نور نیز می‌شود» (همان، ۶۲). همچنین تجربه طراحی لباس برای بانوان دربار را نیز دارد. می‌توانیم بگوییم این تجربیات، به او در توازن‌بخشی به المان‌های تصویری و رعایت پرسپکتیو جوی، در این اثر کمک کرده‌است. نکته قابل تأمل دیگر این است که این تابلو در زمانی خلق شد که لئوناردو هم‌زمان در حال انجام مطالعات علمی بر روی پرواز پرندگان، کالبدشکافی، آناتومی، زمین‌شناسی و حرکت آب بود. «این مطالعات به او کمک می‌کند تا نیروی حیات دوچندانی را به تابلویش تزریق کند. تا از طریق آناتومی، به پیچیدگی حیات و توانایی بازسازی آن پی

او و لبخند مسرت‌بخش او مخفی کند» (فروید، ۱۳۹۳، ۸۵).

برای دریافت تأثیرات سبک‌شناختی این اثر، باید به سال‌های ابتدایی فعالیت هنری او بازگردیم. شروع فعالیت نقاشی او از ۱۸ سالگی و در سال ۱۴۷۰، در کارگاه ورکیو^{۴۲} بود. این هنرمند، در شیوه مجسمه‌سازی‌اش، سبک خاصی را ابداع می‌کند که به‌واسطه آن، بر ظرافت و دقت و لطافت مجسمه‌ها افزوده می‌شود. شاید به این دلیل که او یک نقاش مجسمه‌سازِ طلاکار نیز بوده‌است. لئوناردو، شاگرد این استاد بود. او اولین مهارت‌ها و تکنیک‌ها را نزد چنین استادی آموخت. پس بی‌راه نخواهد بود اگر بگوییم، هر آن‌چه از قدرت و استحکام لئوناردو در حجم‌پردازی مجسمه‌گونه پیکره‌های فیگورهایش در این تابلو می‌بینیم، می‌تواند متأثر از شاگردی در کارگاه ورکیو باشد. کارگاه ورکیو، تأثیرات دیگری نیز بر تفکر لئوناردو داشته‌است. «این‌که برای انجام درست و با کیفیت یک کار، می‌بایست نه فقط به ظاهر آن پدیده‌ها توجه کرد، بلکه از لایه‌های نهفته در زیر واقعیت‌ها نیز آگاه بود. بنابراین برای ترسیم صحیح پیکره‌ها می‌بایست از چگونگی اتصال آن‌ها به یکدیگر نیز اطلاع داشت. این‌چنین، این دقت موشکافانه، در تمام آثار لئوناردو نمود دارد» (لوئیس، ۱۳۶۲، ۴۲). بدین ترتیب، در تلاشی جست‌وجوگرانه، لئوناردو برای پی‌بردن به کنه پدیده‌ها، کالبدشکافی و تشریح بدن انسان را به کار می‌برد تا به تمامیت آگاهی از نمود مادی بدن انسان و اندام‌ها دست یابد. تأثیر این نگرش، در تابلوی مذکور نمودار است.

تصویر دو سر زنانه به نمایش می‌گذارد. مشکل می‌توان مشخص کرد که لئوناردو تا چه حد پیش‌تر یا دیرتر از تصویر مونالیزا شروع به نقاشی این تصویر کرد» (فروید، ۱۳۹۳، ۸۲).

در تاریخ نقاشی ایتالیا، کمتر هنرمندی این موضوع را دست‌مایه آفرینس اثر هنری قرار داده‌است. از جمله مازاچو [ماساچو]^{۳۳} که در بخش پیش‌متن‌ها بدان می‌پردازیم. اما این اثر لئوناردو از جهت‌های بسیاری با سایر آثار، متفاوت است. مازاچو^{۳۳} این موضوع را این‌گونه توضیح می‌دهد: «اساتیدی همچون هانس فریس^{۳۴}، هولباین^{۳۵} و جیرولامو دی لیبری^{۳۶} آن را کنار مریم نشاندهند و کودک را میان آن دو جای دادند. دیگران همچون جاکوب کورنلیچ^{۳۷} در تصویرهای خود در برلین، قدیسه آن را به تصویر کشیده‌است، در حالی‌که جثه کوچک مریم را که کنارش هیبت کوچک‌تر مسیح کودک نشسته در آغوش گرفته‌است. در نقاشی لئوناردو، مریم در آغوش مادرش نشسته‌است در حالی‌که به طرف جلو متمایل شده هر دو دست خود را به طرف پسری دراز کرده که در حال بازی کردن با بره کوچک است و یحتمل باید کمی با آن بد رفتاری کرده باشد. مادر بزرگ یکی از دستان نمایان خود را به کمر زده‌است و با لبخند پر مسرتی به هر دوی آن‌ها می‌نگرد. به‌طور حتم این تلفیق یک‌سره ساختگی نیست، اما لبخندی بر لبان هر دو زن نقش دارد. اگرچه از سنخ تصویر مونالیزا دل ژوکوندا^{۳۸} است، طبع شرارت‌بار و اسرارآمیز خود را از دست داده‌است؛ این لبخند نمایان‌گر شادمانی و مسرتی آرام است» (همان، ۸۳). این‌که این لبخند، همان لبخند گم‌شده از مادرش کاترینا است که در کودکی از آن محروم مانده‌است یا نه، در زیبایی خیره‌کننده این نقاشی، تأثیری ندارد اما شاید بتوانیم بگوییم او در هیچ‌کدام از نقاشی‌هایش بدین اندازه، تصویری از

برد و بتواند این احساس را که طبیعت منشاء حرکت، حیات، بازسازی، جریان، انرژی و نوشدن است در تابلویش و ارتباط میان پیکره‌هایش جاری سازد» (کلارک، ۱۳۷۵، ۲۰۴).

فرامتن‌ها

در بخش فرامتن‌های این تابلوی نقاشی، یادداشتی از هنرمند درباره این اثر یافت نشد. اما همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، این اثر یکی از بی‌بدیل‌ترین نقاشی‌های لئوناردو است. در ترکیب‌بندی متوازنش، در طراحی باشکوه‌اش، در پرسپکتیو جوی بی‌نظیرش که عمق را نمود بیشتری می‌بخشد و در حالت‌های بیانی چهره‌ها و ارتباط میان حرکت اندام پیکره‌ها. آن‌چنان‌که هارت در وصف این اثر می‌گوید: «افسون و زیبایی ترکیب این اثر را در هیچ‌یک از آثار دیگر لئوناردو نمی‌توان یافت. پس‌زمینه در واقع یکی از با‌بهت‌ترین تصویرهایی است که تا آن زمان از کوه کشیده شده بود» (هارت، ۱۳۸۲، ۶۷۲). از این تمجید هارت در زیبایی صوری این اثر که بگذریم، نکته قابل توجه برای اغلب منتقدان، شباهت‌های میان لبخند دو بانوی این اثر و دل ژوکوندا^{۳۹} است. شاید بهترین توصیف را در این باره بتوانیم از زبان فروید^{۴۰} بیان کنیم. او اعتقاد دارد که «لئوناردو لبخندی را که از آن بانوی فلورانسی ترسیم می‌کند، همچون الگویی برای سایر مخلوقات داستان‌های تابلوهایش به‌کار می‌برد. وی این‌گونه ادامه می‌دهد که زنان خندان تابلوهای او، چیزی جز بازساخت‌های مادرش کاترینا نیستند. این فرضیه وجود دارد که مادرش، صاحب لبخندی رمزآلود بود که لئوناردوی کودک، آن را از دست داده بود و در مواجهه با بانوی فلورانسی او را می‌یابد و دیگر آن لبخند را رها نمی‌کند. نمود این لبخند در نزدیک‌ترین نقاشی او یعنی تابلوی مورد بحث ماست. او در این اثر، لبخند لئوناردی را در زیباترین



تصویر ۶. سمت راست،
باکرة صخره‌ها، بخشی از اثر.

تصویر ۷. سمت چپ، مریم
باکره، مسیح کودک و سنت آن،
[بخشی از اثر، سر سنت آن].





تصویر ۸. سمت راست. لئوناردو داوینچی، باکره صخره‌ها، ۱۵۰۵، رنگ روغن روی تخته، ۱۸۹،۵ در ۱۲۰ سانتی‌متر، سر مریم، بخشی از اثر، موزه ملی لندن (لوفیس، ۱۳۶۲، انتهای کتاب).

تصویر ۹. سمت چپ. مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن، سر مریم، بخشی از اثر.



پویایی و حرکت در شمایل‌های گذشتگان، و فقدان ارتباط و درهم آمیختگی تصویری میان فرم پیکره مادر و دختر و به تعبیری، نبودن یک کل، منجر به این شد تا داوینچی، تصمیم بگیرد باکره و سنت آن خود را خلق کند. در این تابلو، برخلاف تابلوهای گذشتگان، لبخندی بر لبان سنت آن نقش بسته است که، لبخندی غمگین، رازآمیز و مادرانه است. خصوصاً زمانی که نگاهش را به سمت پایین، نسبت به دختر و نوه‌اش می‌گرداند.

پیش‌متن مؤلفی

اما در جست‌وجوی پیش‌متن مؤلفی این تصویر، آن‌چهار مستندات برجای‌مانده از این اثر می‌بینیم، ما را متقاعد می‌کند که لئوناردو از سال‌ها پیش، در اندیشه خلق این نقاشی بود. «تابلوی مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن نتیجه ۲۰ سال اندیشه و تأمل لئوناردو روی موضوع تثلیث سنت آن^{۴۰} است» (Delieuvin, 2012, 64). مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن متأثر است از موضوعات مورد دغدغه نقاش در فاصله میان سال‌های ۱۴۹۹ و اوایل ۱۵۰۱. بنابراین ردپای اثر مورد بحث ما را می‌توان در اتودهای او برای سنت آن، مشاهده کرد. به روایتی لئوناردو سفارش تابلوی سنت آن را حوالی سال‌های ۱۴۹۹-۱۵۰۰ توسط یک سفارش‌دهنده نامشخص، دریافت می‌کند. بنابراین، او درست در اوایل سال ۱۵۰۰ اولین ترکیب‌بندی این اثر را بر روی کارتن بورلینگتون هاوس^{۴۱} به عنوان نخستین ایده تابلوی نهایی، انجام می‌دهد^{۴۲} (تصویر ۳). اما داوینچی در این اتود، دست به ابداع و ابتکاری نوآورانه می‌زند: «این‌که به این سه شخصت، نفر چهارمی را اضافه کنیم که در این جا سنت ژان باپتیست^{۴۳} است که حضور او

کودکی‌اش را ترسیم نکرده باشد.

پیش‌متن

پیش‌متن غیرمؤلفی

در جست‌وجوی پیش‌متن‌های این اثر، ابتدا گریزی به پیش‌متنی غیرمؤلفی می‌زنیم. اثری از مازاچو، نقاش فلورانس در موزه اوفیزی^{۴۴} که با همین موضوع، تصویر شده است (تصویر ۲). هر چند آثار زیادی در تاریخ هنر، با این موضوع پدید نیامده‌اند، مشهورترین تابلو تا آن زمان، متعلق به مازاچو بود. او همچون دیگران با برداشتهای قرون وسطایی خود، در اثری بدمنظر و بدترکیب، مریم را همچون عروسکی منفعل در اختیار سنت آن ترسیم کرده است.

مشاهده این تابلو، تاثیر ناخوشایندی بر لئوناردو گذاشت. ابتدا از این منظر که نگرشی که لئوناردو به این موضوع داشت، نگرشی فراواقع‌گرایانه بود. او قصد نداشت، روایتی که در واقعیت اتفاق افتاده است را بازفایمی‌کند. «اگر دیگران قصد داشتند پیکر مقدسان را، با تصویری از کمال جسمانی غیرمعمولی بهره‌مند کنند و بدین شکل، تمایز آن‌ها را نمایش دهند، لئوناردو مقصودی ماوراءالطبیعی را مد نظر داشت» (کلارک، ۱۳۷۵، ۱۹۷). دیگر آن‌که، لئوناردو این نگاه به سنت آن را تاب نمی‌آورد. زیرا همان‌گونه که در بخش پیشین بدان اشاره کردیم، نگاه لئوناردو به سنت آن، نگاهی متفاوت بود که یادآور مادر بزرگش بود. همچنین سنت آن برای او همچون فرشته‌ای بود بشارت‌دهنده، نویددهنده، بازدارنده و واسطه بین عالم معنا و وجود. به این دلیل، همچنین عدم وجود



تصویر ۱۰. لئوناردو داوینچی، مونالیزا، ۱۵۰۴، رنگ روغن روی تخته، ۵۳ در ۷۷ سانتی متر، موزه لوور، پاریس (لوتیس، ۱۳۶۲).

رو به پایین و همان احساس (تصاویر ۸ و ۹). ذکر این نکته لازم است که این نقاشی، زمانی آغاز شد که لئوناردو تابلوی شام آخر^{۶۶} را به پایان رسانده بود. بنابراین ویژگی‌های سبکی المان‌های بصری این تابلو، بسیار متأثر از شام آخر است. همچنین تابلوی دیگر لئوناردو، مونالیزا، شناخته‌شده‌ترین اثر او، که در ۱۵۰۴ هم‌زمان، مشغول کار بر روی آن نیز بود، تأثیراتی، در اثر مورد بحث ما، برجای گذاشته است (تصویر ۱۰). شاید این تعبیر فریاد ما را در درک این تأثیر یاری رساند، آن‌جا که می‌گوید «او چنان مجذوب لبخند مونالیزا دل ژوکوندا شد که آن‌را همچون نمونه‌ای برای تمامی آفرینش‌های بعدی خود یافت (فریود، ۱۳۹۳، ۷۹). لبخند مهربان و صمیمانه دو بانو، که خاص نقاشی آن روزگار است، ما را بی‌درنگ به یاد لبخند ژوکوندا می‌اندازد که به واسطه نگاه سنت آن، احاطه می‌شود. ما در مقابل یک زیبایی افلاطونی قرار داریم که بازی چندگانه‌ای از تناسبات است.

همچنین نمی‌توانیم از این نکته چشم‌پوشی کنیم که لئوناردو همواره در طول سال‌هایی که بر روی این نقاشی کار

نوعی تعادل درونی را میان پرسوناژها ایجاد می‌کند و جای خودش را در تابلوی مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن نیز، پیدا می‌کند» (Arasse, 2019, 350).

اما علاوه بر این، گریزی به پیش‌طرح‌های سال‌های دورتر که می‌زنیم با طراحی‌ای مواجه می‌شویم به نام مطالعه بر روی مریم و کودک و گربه^{۶۴} که به سال ۱۴۷۸ برمی‌گردد و از جهت ترکیب‌بندی و ساختار کلی اثر، شباهت‌هایی به تابلوی نقاشی مورد بحث ما دارد (تصاویر ۴ و ۵). درست زمانی که چند سالی از شروع کار جدی لئوناردو در زمینه فعالیت هنری‌اش می‌گذشت. از این گونه، نمونه دیگری نیز یافتیم که اطلاعات دقیقی از نظر زمان اجرا در دست نداریم اما آن‌چه در این دو پیش‌طرح می‌بینیم، جست‌وجویی است به شیوه طراحی مطالعاتی که او از باکره انجام داده است. در حالی که کودک بر زانوان مریم باکره نشسته و مشغول بازی با گربه‌ای است. ترکیب‌بندی این دو، همان ترکیب مثلی مورد علاقه لئوناردو است که به زیباترین شکل ممکن، آن را نسبت به سایر هم‌عصرانش، اجرا می‌کند. همچون تابلوی باکره و کودک و سنت آن، یک سر، در رأس این مثلث قرار دارد، اما این بار، سر مریم است که در رأس هرم، جای گرفته است. «به‌علاوه، آن‌چه در این طراحی می‌بینیم، انرژی نهفته در اثر است. اگرچه جهت سر آن‌ها متفاوت از یکدیگر است اما هر سه، یک تمامیت را تشکیل می‌دهند. خاستگاه تابلوی مورد بحث ما، می‌تواند این اثر باشد» (کلارک، ۱۳۷۵، ۱۹۶).

پیش‌متن دیگری که می‌توانیم برای این اثر در نظر بگیریم، به تابلوی باکره صخره‌ها^{۶۴} بازمی‌گردد (تصاویر ۶ و ۷). این نقاشی در همان دوره‌ای به انجام رسید که لئوناردو، از چند سال قبل از آن، مشغول کار بر روی باکره و سنت آن و کودک بود. اگر به فرشته‌ای که در تابلوی باکره صخره‌ها در زیر پای مریم و در سمت راست تابلو قرار دارد، نگاهی بیاندازیم، در وهله نخست متوجه شباهت‌های میان بیان چهره او با سنت آن می‌شویم. به نظر می‌رسد لبخندی که سنت آن بر لب دارد، اولین نشانه‌هایش را در این اثر یافته باشد. تبسمی نرم و آرام بر لب فرشته نقش بسته است که البته با تبسم رمزآلود سنت آن، نمی‌توان در معنا قیاس کرد اما در فرم، به هم شبیه هستند.

این شباهت، همچنین در حالت و بیان چهره مریم مقدس، در هر دو تابلوی مذکور، دیده می‌شود. همان لبخند، همان نگاه



تصویر ۱۱. لئوناردو داوینچی، سر دختر جوان، ۱۵۰۸، گواش روی چوب، ۳۶،۲ در ۲۴،۷ سانتی‌متر، گالری ملی پارما، ایتالیا (URL5).

کند. و سپس آن گونه که خودش می گوید «به وسیله سایه و خطوط گوناگون، فقط آن ها را برجسته و کلفت و نه همچون چوب خشکی تخت و بی حرکت، ترسیم کند» (لوئیس، ۱۳۶۲، ۸۶). این ویژگی او، موجب می شود تا اتودهایی مربوط به جزئیات اثر، را در دست داشته باشیم. هر چند از ترکیب بندی مجموع و کل این تابلو، اتودی در اختیارمان نیست به جز کارتن بورلینگتون هاوس و اتودهای ترکیب بندی که تنها شاهد و گواه تحول و تکامل اندیشه های نقاش هستند.

اما در مورد تکنیک این اثر، مطالعاتی که با استفاده از اشعه مادون قرمز صورت پذیرفته است نشان می دهد که تکنیک به کار رفته برای پیاده سازی طرح در این اثر، تکنیک اسپولورو^{۴۷} است. «چرا که مجموعه ای از نقاط ریز در خطوط کنتور برخی قسمت ها هم چون چشم های سنت آن، چهره باکره و مسیح دیده می شود... علاوه بر این، مورخان هنر تصور می کنند که انتقال از طریق یک ورق سفید هم زمان با مقوا انجام شده است. این همان شیوه ای است که پس از آن به منظور جلوگیری از سیاه شدن اصل کار در هنگام پیاده کردن طرح با پودر کربن استفاده می شده است» (Delieuvin, 2012, 370).

پیشامتن برون متنی

همان گونه که در بخش توصیف اثر گفتیم، ایده اجرای این اثر در لئوناردو، چیزی حدود ۱۶ سال پایانی عمر او را به خود اختصاص داد (هر چند که این تابلو هیچ وقت کامل نشد و برجسب اثر تمام شده بر آن زده نشد). این امر موجب شده است تا لئوناردو، اتودهای قابل توجهی برای دست یافتن به ایده نهایی اثر به انجام برساند. در واقع هر اندازه، طراحی های این نقاش، بسیار است، نقاشی های او اندک هستند. به چند



تصویر ۱۲. لئوناردو داوینچی، مطالعه سر، ۱۴۹۰، قلم بر روی کاغذ، ۱۸ در ۱۶٫۸ سانتی متر، موزه لوور، پاریس (URL6).

می کرده است، اتودهایی از سر زنان به انجام رسانده است که تاثیر آن ها را در حالت چهره و شکل قرارگرفتن سر مریم و سنت آن، نمی توان نادیده گرفت (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

پیشامتن درون متنی

آن چه که از پیشامتن درون متنی انتظار داریم، در این اثر وجود ندارد زیرا از مراحل اجرای این نقاشی بر روی چوب، هیچ گونه مستندی وجود ندارد. در آن زمان، دوربین یا هر گونه وسیله ثبت و ضبطی، اختراع نشده بود تا بتواند هر آنچه هنرمند بر روی سطح نقاشی تغییر می دهد را به آنی ترسیم کند. اما لئوناردو از اوایل دهه ۱۴۸۰ که به گونه ای مستقل و برای خود نقاشی می کرد، شیوه ای مرسوم برای نقاشی و مطالعات علمی اش داشت که می توانیم آن را به این اثر نیز ارجاع دهیم. او قبل از آغاز کار، به دلیل شوق زیادی که به مطالعه پدیده های پیرامون خود داشت، دریافت هایش را در دفتر پوستی اش می آورد. این عادت او، کمکم به شیوه کارش تبدیل شد. بدین معنی که قبل از شروع کار، در دفتر یادداشتش، مدام از خود پرسش هایی را می پرسید که به ترسیم حالت پرسوناژهایش ارتباط داشت. به عنوان مثال اگر در تابلویش قرار بر این بود تا چهره ای شادمان را ترسیم کند، از خود می پرسید که چگونه می توان تصویر فردی شادمان را تجسد بخشید. پس ابتدا سؤالات او معطوف می شد به طرز قرارگرفتن ابروها، حالت دهان، خطوط و شیوای ایجاد شده بر روی صورت، تشریح رگ، ماهیچه ها، عضلات و استخوان ها و امثالهم که به میمیک چهره پرسوناژ ارتباط داشت. سپس در این مسیر، سؤالاتش را کانالیزه می کرد که این فرد، در ارتباط با دیگران چه کنشی را خواهد داشت که می تواند بیانگر شادمانی او باشد. او می تواند دستی نوازش گر داشته باشد، نگاهی مهربان، جهشی شادمانه و به طور کلی وضعیتی که بتواند فیگور یک انسان شاد را در واقعی ترین و شکوفنده ترین حالتش بیان



تصویر ۱۴. لئوناردو داوینچی، سر مریم باکره، ۱۵۰۷-۱۵۱۳، گچ سیاه-زغال-گچ قرمز-گچ سفید، ۲۰٫۳ در ۱۵٫۶ سانتی متر، نیویورک، موزه متروپولیتن (URL8).



تصویر ۱۳. لئوناردو داوینچی، اتود [پیش طرحی] برای سر سنت آن، ۱۵۱۰، گچ روی کاغذ، وینزور، کتابخانه سلطنتی (URL7).



تصویر ۱۶. لئوناردو داوینچی، سنت آن، مریم و مسیح کودک در حال بازی با بره، ۱۵۰۳، زغال و مرکب روی کاغذ، ۱۰ در ۸٫۵ سانتی‌متر، موزه لوور، پاریس (URL10).



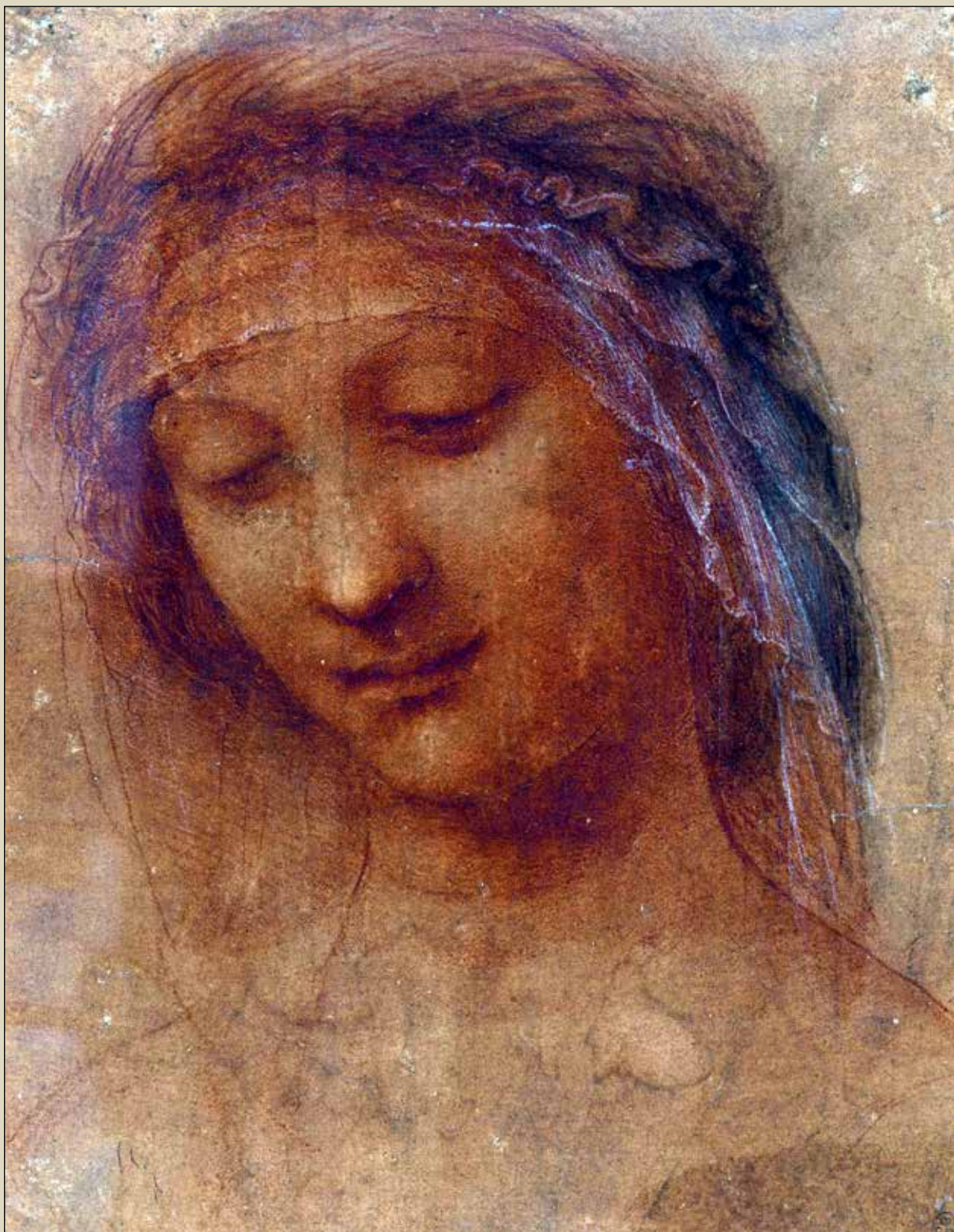
تصویر ۱۵. لئوناردو داوینچی، اتود برای سنت آن، باکره و مسیح کودک، ۱۵۰۱، موزه لوور، پاریس (URL9).

جایگزین می‌کند؛ «شاید این ابتکار و خلاقیت سفارش‌دهنده و اسپانسر این نقاشی بوده‌است، همچنان که در مورد تابلوی باکره صخره‌ها نیز این گونه بوده‌است» (همان، ۶۴). او ترکیب افقی اولیه را رها می‌کند و به سمت ترکیبی عمودی‌تر می‌رود و بعد از آن که کودک را روی زانوان مریم مقدس، در نظر می‌گیرد (تصویر ۱۵)، در اتود بعدی (تصویر ۱۶)، او را روی زمین می‌گذارد- براساس آن‌چه که دانیل آراس^{۴۸} آن را «دومین ابداع و ابتکار» می‌نامد- دامن مادرش را رها می‌کند. و در نهایت آخرین ابداع اساسی نقاش این است که برخی قسمت‌های بدن‌های شخصیت‌ها را در یکدیگر حل می‌کند تا احساس حرکت را در بدن‌ها ایجاد کند (Arasse, 2019, 356). این دو ابداع و ابتکار، در اثر نهایی نیز حفظ می‌شود.

بنابراین پیشامتن دیگر، طرحی است که او در ۱۵۰۳ با عنوان مریم و مسیح کودک در حال بازی با بره^{۴۹} به تصویر می‌کشد. می‌بینیم که نقاش، ژستی که سنت آن به سمت مریم می‌گیرد را تعدیل می‌کند. «در حالی که همچنان کمپوزیسیون عمودی را حفظ می‌کند، ساختار ترکیب‌بندی عمودی‌تری را اتخاذ می‌کند که منجر به تشکیل یک هرم می‌شود» (همان، ۳۵۱). همچنین ایده‌ای را که در کارتن بورلینگتون هاوس، مبنی بر

دلیل. اول آن که لئوناردو به جز هنر، به علوم و مطالعات فرعی نیز علاقه‌مند بود. این امر، فرصت زیادی می‌طلبد و منجر به این می‌شد تا وقت خود را صرف مسائل فرعی از هنر نماید. دیگر آن که به واسطه ذهن جست‌وجوگرش، بخش وسیعی از زمانش را، صرف شناخت ماهیت کارهایش می‌کرد. این تعمق در آثار، او را به مسیرهایی دیگر، رهنمون می‌شد. بنابراین یکی از ویژگی‌های او، انجام اتودهای زیاد برای رسیدن به ترکیب نهایی اثر بود. این ویژگی باعث می‌شود تا علاوه بر اتودهایی جهت رسیدن به کمپوزیسیون نهایی، برای بخش‌های مختلف تابلویش از جمله پرسوناژهای این پرده نقاشی و اندام‌های بدن آن‌ها به طور جداگانه اتودهایی را ترسیم کند.

پیش از پرداختن به پیشامتن‌های برون‌متنی، ذکر این نکته را لازم می‌دانیم که از آن جایی که اتودهای داوینچی برای تثلیث سنت آن، در راستای تکامل تابلوی مورد بحث ما انجام شده‌است، همچون عنصر پیشامتن این نقاشی در نظر گرفته می‌شود. لئوناردو پس از اولین طرح خود بر روی کارتن بورلینگتون هاوس، بین حوالی ۱۵۰۰ و آوریل ۱۵۰۱ طرح دیگری را به انجام می‌رساند که در آن، همچنان می‌خواهد قهرمان چهارم را حفظ کند. اما سنت ژان باپتیست را با یک بره



تصویر ۱۷. لئوناردو داوینچی، سر زن، ۱۵۱۰، مداد و سرب سفید روی کاغذ قرمز، ۲۴،۴ در ۱۸،۷ سانتی‌متر، وینزور، مجموعه سلطنتی (لوئیس، ۱۳۶۲، ۸۷).



تصویر ۱۸. لئوناردو داوینچی.

تصویر سمت چپ. اتودی برای مسیح کودک، ۱۵۰۲-۱۵۰۳، گالری آکادمی. / تصویر میانی. اتود برای بالاتنه مسیح کودک، ۱۵۰۲-۱۵۰۳، کاخ ویندسور. / تصویر راست. اتودی برای پای مسیح کودک، ۱۵۰۲-۱۵۰۳، گالری آکادمی (URL11).

در ترکیبی هرم‌گونه، سر او را در رأس قرار می‌دهد. انسجام پیکره‌ها در این اثر و مجموع آثار لئوناردو به گونه‌ای است که اگر بخواهیم آن‌ها را از هم جدا کنیم، تبدیل به فرم‌هایی بی‌ریخت و فاقد ترکیب درست می‌شوند. از ویژگی‌های آثار لئوناردو این بود که می‌دانست چگونه تأثیرگذار باشد.

اما از دیگر پیشامتن‌های این تابلو، طرح‌های مقدماتی چهره است. حالت چهره، موضوعی همیشه جذاب برای لئوناردو بود. زیرا او که به کل بودن و تمامیت تابلویش اعتقاد داشت، حرکت را نه فقط در رابطه متناسب و سیال میان فیگورها جست‌وجو می‌کرد، بلکه در بیان حالت چهره‌ها نیز تجسد پویایی، هدفش بود. بنابراین در طول دوران هنریش، همواره اتودهایی از سر زده‌است. در این میان، به‌واسطه موضوع این تابلو، طرح‌هایی از سرهای زنان، مدنظر ماست. شاید بتوانیم بگوییم اتودی برای سر سنت آن، اولین کنکاش‌ها و درگیری‌های ذهنی و مطالعاتی لئوناردو است (تصویر ۱۳) به شهادت آگوستینو وسپوچی^۵، که تاریخ آن را به سال ۱۵۰۳ نسبت می‌دهد، نقاش به‌واسطه همین اتود، نقاشی این تابلو را آغاز می‌کند (Delieuvin, 2019, 282). اما این اسکیس در نقاشی نهایی، تغییراتی را به همراه داشته‌است به گونه‌ای که «چشم‌ها، بینی و دهان به‌طور خاص، در تصویر نهایی، کمی گردتر شده‌اند» (URL3). زیبایی این تصویر وصف‌ناشدنی است. آن چنان که می‌توان آن را همچون یک تابلوی مجزا در نظر گرفت. این طراحی، یکی از کلاسیک‌ترین آثار لئوناردو است که در آن شکوه خط، پویایی و انرژی حاصل از طراحی محکم و روان او، قابل توجه است.

حرکت فیگورها به سمت راست، در پیش گرفته بود، دوباره قوت می‌بخشد. از طرفی، تصمیم می‌گیرد تا تعادلی میان سن دو زن حاضر در صحنه تابلو، ایجاد کند و «لباسی کمتر سنتی، بر تن آن‌ها کند» (Maidani, 1994, 132).

در عوض همان‌گونه که می‌بینیم، برخلاف آن‌چه در اتودهای کمپوزیسیون، مشاهده می‌کنیم، در تابلوی نهایی حرکت بدن پرسوناژها به سمت راست کادر است. همچنین پیرکردن سنت آن نسبت به دخترش، در اثر تمام‌شده، از بین می‌رود و مادر و دختر، نسبتاً هم‌سن و سال به نظر می‌رسند.

«اما بر مبنای آن‌چه معاصران او توصیف می‌کنند، در این پیش‌طرح‌ها، لئوناردو در جست‌وجوی یافتن ترکیبی مناسب بود. به همین دلیل جست‌وجوی خود را در چیدمان و نحوه قرارگرفتن پیکره‌ها در اسکیس‌هایش پیش می‌برد تا به‌واسطه آن، ضمن این‌که سیالیت، پویایی و حرکت را در اثرش حفظ می‌کند، وحدت تصویری المان‌ها نیز خدشه‌دار نشود» (کلارک، ۱۳۷۵، ۲۰۰). لئوناردو در جست‌وجوی تحرک بیشتر و ارتباط تصویری میان فرم‌ها و پیکره‌های اثرش بود. به‌گونه‌ای که تمام آن‌ها در قالب یک پیکر واحد، نمود یابند. در این راستا او در این پیش‌طرح‌ها تلاش می‌کند تا فرم‌ها را نه در یک ردیف، بلکه در سطوح مختلف بچیند. دغدغه او در این پیش‌طرح‌ها، علاوه بر حرکت سیال خطوط و تلاش برای حجم‌پردازی و شکل‌دهی به فرم‌هایش، دست‌یافتن به این ترکیب پویا نیز بود. آن‌گونه که در این پیش‌طرح‌ها، تلاش او را در جابه‌جایی سر آن مقدس می‌بینیم که در نهایت،



تصویر ۱۹. لئوناردو داوینچی. سمت چپ. اتودی برای دامن مریم باکره، حوالی ۱۵۰۷-۱۵۱۰، موزه لوور. تصویر میانی. اتودی برای پیراهن مریم باکره، بین ۱۵۰۷-۱۵۱۷، کاخ ویندسور. تصویر سمت راست. اتودی برای پیراهن مریم باکره، حوالی ۱۵۱۰-۱۵۱۵، کاخ ویندسور (URL12).

میان آن‌ها با فرم بدن و اندام‌های مریم و تأثیری را که بر روی یکدیگر می‌گذارند، مورد مطالعه قرار می‌دهد.

آنچه در این جست‌جو درمی‌یابیم این است که، لئوناردو هنرمندی بود که دقیقاً بر مبنای طراحی‌اش، نقاشی می‌کرد. برای او، جزء به جزء اتفاقات روی سطح نقاشی‌اش می‌بایست در مرحله طراحی، به نتیجه و جمع‌بندی رسیده باشد. به جز اندک تغییراتی که در کمپوزیسیون اثر ایجاد می‌کند تا توازن و تعادل مدنظرش را حاصل کند. در آخرین طراحی قبل از اجرای نهایی این اثر، می‌بینیم که حتی بیان چهره‌های شخصیت‌ها نیز تا اندازه زیادی حفظ شده‌است و اندک تغییراتی در زاویه اندام‌ها و شاید نوع قرارگرفتن پیکره‌ها می‌بینم. به تعبیر بهتر، هنرمند تنها مدیوم و واسطه بیانش را تغییر می‌دهد. یک بار به واسطه طراحی و خطوط مستحکم کلاسیک‌گونه‌اش و بار دیگر در قالب نقاشی، با رنگ‌های احساسی دل‌انگیزش که اکسپرسیو نیستند، اما بیان احساسات واقعی تلطیف‌شده‌اش به این موضوع است.

نتیجه‌گیری

با تکیه بر شیوه تحلیل تکوینی، مروری کردیم بر فرایند شکل‌گیری و مسیر پیدایش ایده و پروراندن آن در این اثر برجسته از داوینچی در بستر تحولات پیرامون هنرمند، اعم از درون‌متنی و برون‌متنی. مستندات پیشامتنی این اثر ما را یاری رساند تا درک درست‌تری از شیوه تکوین و پیدایش تصویری این اثر داشته باشیم و دریابیم که برای داوینچی، آنچه الگوی ساخت نقاشی‌هایش است، در وهله نخست طراحی‌های دقیق از ساختار و جزئیات اثرش است. این‌گونه است رفتار تکوینی این نقاش در مواجهه با آثارش. این امر

اما این اندازه از انرژی خط، برای لئوناردو به نظر کافی نمی‌رسید. به همین دلیل به این پیش‌طرح اکتفا نمی‌کند. طراحی دیگری که می‌توانیم از آن به‌عنوان پیشامتن این اثر یاد کنیم، سر مریم باکره است (تصویر ۱۴). «به نظر می‌رسد که نقاش، در این جا دغدغه آرایش موی مریم را داشته‌است» (Delieuvin, 2012, 100). تاریخ این طراحی و شباهت آن با سر مریم در شکل نهایی اثر نشان می‌دهد که لئوناردو آنچه از ترسیم مریم انتظار داشته، در این طراحی بدان نائل شده‌است. همچنین طرحی را از سر زن می‌بینیم به تاریخ ۱۵۱۰ که می‌تواند اسکیسی برای سر سنت آن در نظر گرفته شود. چرا که هم از نظر تاریخی و هم از منظر شکل نهایی حالت سر در اثر اصلی، شباهت‌هایی میان این دو وجود دارد (تصویر ۱۷).

اما نقاش برای رسیدن به طراحی ایده‌آل خود از مسیح کودک، شکل قرار گرفتن او در ترکیب‌بندی تصویر و حالت اندام‌های بدنش، سه اتود را می‌آفریند (تصویر ۱۸). در سمت چپ، هشت اتود از فیگور کودک و بخش‌های مختلف اندام‌های بدن او مشاهده می‌شود. در تصویر وسط، اتودی از حالت بالاتنه مسیح کودک دیده می‌شود و در نهایت در سمت راست، اتودی دیگر برای پای راست کودک. اما در تابلوی نهایی، می‌بینیم که در نهایت قسمت پایین پای راست کودک، در پس دامن مریم باکره، پنهان می‌شود. همچنین حالت دست مسیح، بیشتر به اتود سمت چپ شباهت دارد.

پیشامتن دیگر این اثر، اتودهایی است که نقاش برای رسیدن به فرم و شکل مناسب از لباس و دامن مریم زده‌است (تصویر ۱۹). می‌بینیم که داوینچی چین و چروک‌های لباس و تناسب

۲۰. Critiques de critique génétique
21. La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ?

۲۲. La Bataille d'Anghiari

Lombardie .23

Clair- Obscur .24

۲۵. Sfumato، روشی در برجسته‌هایی است که گویی اجسام در میان دود یا مه، نشان داده می‌شوند. با تدرج ملایم رنگ سایه‌ها، می‌توان حدود صریح و قاطع شکل‌ها را از میان برد تا به چنین جلوه‌ای در تصویر دست یافت (پاکباز، ۱۳۹۰، ۵۲۵).

۲۶. L'Annonciation

Caterina .۲۷

۲۸. Verrocchio (۱۴۸۸-۱۵۳۵)، نقاش و پیکره‌ساز ایتالیایی مکتب فلورانس.

۲۹. Lodovico Sforza، اشراف‌زاده ایتالیایی، دوک میلان (۱۴۹۶-۱۴۸۱ م) او حامی هنرمندان و از جمله داوینچی بود.

۳۰. Lisa del Giocondo

۳۱. Sigmund Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹)، روان‌شناس برجسته اتریشی و بنیان‌گذار علم روان‌کاوی.

۳۲. Masaccio (۱۴۰۱-۱۴۲۸)، نقاش ایتالیایی.

۳۳. Richard Muther (۱۸۶۰-۱۹۰۹)، منتقد و مورخ هنری، اهل آلمان.

۳۴. Hans Fries (۱۴۶۵-۱۵۲۳)، نقاش سویسی.

۳۵. Hans Holbein der Jüngere (۱۴۹۷-۱۵۴۳)، نقاش، چاپگر و طراح آلمانی.

۳۶. Girolamo dei libri (۱۴۷۴-۱۵۵۵)، تصویرگر ایتالیایی از نسخه‌های خطی و نقاش اشیای محراب، که به سبک اوایل رنسانس کار می‌کرد.

۳۷. Jacob Cornelisz van Oostsanen (۱۴۷۰-۱۵۳۳)، طراح هلندی و نقاش چوبی در هلند شمالی.

۳۸. Mona lisa del Jioconda

Uffizi .۳۹

۴۰. La sainte Anne trinitaire

Le carton de Burlington House .۴۱

۴۲. نسخه‌ای از این اثر است که لئوناردو آن را بر روی کارت‌ن انجام داده‌است و در گالری ملی لندن نگهداری می‌شود.

۴۳. Saint Jean-Baptiste

Study of the madonna and child with a cat .۴۴

Virgin of the Rocks .۴۵

The Last Supper .۴۶

۴۷. Spolvero، یک تکنیک هنری است که برای انتقال تصویر از یک سطح به سطح دیگر استفاده می‌شود. بدین‌منظور در کارت‌نی که طرح نهایی بر روی آن کشیده شده‌است، به‌واسطه مجموعه سوراخ‌هایی که به‌وسیله میخ یا شیء نوک تیز در خطوط دور طرح ایجاد شده، سوراخ‌هایی به وجود می‌آید. سپس با استفاده از گرافیت، پودر زغال و با استفاده از پارچه، بر روی منافذ، کشیده‌شده و طرح را پیاده می‌کنند.

۴۸. Daniel Arasse (۱۹۴۴-۲۰۰۳)، مورخ هنری.

۴۹. Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant jouant avec un agneau

۵۰. Agostino Vespucci (۱۴۹۵-۱۵۱۵)، از مقامات کلاتری فلورانس، کارمند و دستیار نیکولو ماکیاولی بود. وی بیشتر به خاطر کمک به تأیید موضوع مونالیزای لئوناردو داوینچی به‌عنوان لیزا دل‌ژوکوندا شناخته شده‌است.

فهرست منابع

الف/ فارسی

آرناسن، ی. ۵ (۱۳۸۳)، تاریخ هنر مدرن: نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم، ترجمه مصطفی اسلامی، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.
بیدختی، محمدعلی، آیت‌اللهی، حبیب‌الله، عالمی، اکبر، نامورمطلق، بهمن

به‌واسطه مستندات مادی و قابل لمس امکان‌پذیر شد که این روش نقد، در اختیارمان گذاشت. پس می‌توانیم بگوییم که چگونه پیشامتن‌ها می‌توانند در شناخت مؤلف و اثر، به منتقد یاری رسانند.

همچنین درمی‌یابیم که نقد تکوینی، به‌گونه‌ای اثر را مهندسی معکوس می‌کند و اجازه می‌دهد تا علاوه بر این‌که درک و دریافت دقیق‌تری از هنرمند و اثرش داشته باشیم، روش‌های مهارتی و تکنیکی به‌کار رفته در فرایند خلق را نیز الگویی برای آموزش قرار دهیم.

به‌علاوه در این کنکاش، دیدیم که چگونه می‌توانیم از نقد تکوینی در شناخت اثر و مؤلف آن در قالبی ویرای نوشتار، استفاده کنیم. آن‌چه این دو حوزه را از هم متفاوت می‌سازد، شاید نوع مستنداتی است که در زمینه پیشامتن‌های این دو وجود دارد که آن‌هم به واسطه ماهیت آن‌هاست. بی‌راه نخواهد بود اگر بگوییم شاید این نقد در هنرهای تجسمی، کاربرد و قابلیت گسترش بیشتری داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Critique génétique

۲. Jean Bellemin-Noël، استاد ادبیات فرانسوی مدرن و معاصر در

دانشگاه پاریس، سنت دنی.

۳. Avant-texte (معادل فرانسوی واژه پیشامتن)

۴. Hypo- texte

۵. Para- texte

۶. Meta- texte

۷. The Virgin and Child with St. Anne

۸. Leonardo da Vinci (۱۴۵۲-۱۵۱۹)، نقاش و مجسمه‌ساز ایتالیایی

دوران رنسانس.

۱۰. Pierre-Marc de Biasi (۱۹۵۰-)، هنرمند و منتقد ادبی، اهل فرانسه.

۱۱. Almuth Grésillon، نویسنده و منتقد فرانسوی و مدیر مؤسسه متون و دست‌نوشته‌های مدرن از ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۴.

۱۲. Gérard Genette (۱۹۳۰-۲۰۱۸)، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس اهل فرانسه.

۱۳. La critique littéraire au XXe siècle

۱۴. Jean-Yves Tadié (۱۹۳۶)، نویسنده و زندگی‌نامه‌نویس اهل فرانسه.

Guernica

۱۵. Picasso (۱۸۸۱-۱۹۷۳)، نقاش و هنرمند تجسمی اسپانیایی و یکی از مبدعان سبک کوبیسم.

۱۶. Mona Lisa

۱۷. Pascal Cotte، مهندس اپتیک و مخترع اولین دوربین با کیفیت بالای چند طیفی است. وی از یک سیستم روشنایی با دوربین ۲۴۰ مگاپیکسلی برای تجزیه و تحلیل نسخه‌های رنگی و خالص هر رنگ‌دانه و رنگ‌های واقعی آثار هنری استفاده می‌کند.

۱۸. Institut des Textes et Manuscrits Modernes

۱۹. Louis Hay، بنیان‌گذار و مدیر مؤسسه متون و نسخه‌های خطی مدرن.

Mittérand, Henri (1989), **Critique génétique et histoire culturelle**. In Louis Hay (sous la dir. De), La Naissance du texte. Paris, José Corti.

Zöllner, Frank (2017), Léonard de Vinci. Tout l'oeuvre peint et graphique, (trad. de l'allemand), Taschen, coll. « Bibliotheca universalis ».

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1 : Hay, Louis. (2003). « Génétique et théorie littéraire », <http://www.item.ens.fr>

(دسترسی: ۱۱ آبان ماه ۱۳۹۷، ساعت ۲۰:۰۵)

URL2 : Grésillon, Almuth. Lacritique génétique, aujourd'hui et demain: <http://www.item.ens.fr>

(دسترسی: ۱۵ آبان ماه ۱۳۹۷، ساعت ۲۰:۱۷)

URL3 : <https://www.rct.uk/collection/912533/the-head-of-st-anne>

(دسترسی: ۱۳ دی ماه ۱۳۹۷، ساعت ۱۱:۳۵)

د/منابع تصاویر

URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Masolino_008.jpg/Janvier_201

URL2: <https://www.pinterest.com/pin/452611831276677731/?lp=true>

URL3: <https://uploads3.wikiart.org/images/leonardo-da-vinci/study-of-the-madonna-and-child-with-a-cat.jpg!Large.jpg/>

URL4: <https://i.pinimg.com/564x/8e/89/55/8e895513ec4d5ec63c762561440270e5.jpg/>

URL5: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/head-of-a-young-woman-with-tousled-hair-leda/>

URL6: <https://uploads3.wikiart.org/images/leonardo-da-vinci/study-of-a-woman-s-head.jpg!Large.jpg>

URL7: <https://www.leonardodavinci.net/images/drawings/head-of-saint-anne.jpg>

URL8: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/337496/739534/main-image>

URL9: <https://i.pinimg.com/564x/6a/52/bc/6a52bc82eb9f57a73f6ccbc30f671177.jpg?b=t>

URL10: <https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/study-of-st-anne-mary-and-the-christ-child>

URL11: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%C3%A9onard_de_Vinci,_%C3%89tude_du_torse_de_l%27Enfant_J%C3%A9sus,_Windsor_Castle.jpg?uselang=fr

URL12: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_Draperie_enveloppant_les_jambes_d%27une_fi_gure_assise,_INV_2257,_Recto.jpg?uselang=fr

(۱۳۸۹)، « نقد تکوینی عکس»، هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۴۴، زمستان ۸۹، ص ۷۰-۵۹.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، **دایره‌المعارف هنر**، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر. تادیبه، ژان-ایو (۱۳۷۷)، **نقد ادبی در سده بیستم**، ترجمه محمد رحیم احمدی، چاپ نخست، تهران: انتشارات سوره مهر.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **نامه نقد مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران**، چاپ اول، تهران: نشر خانه کتاب.

فروید، زیگموند (۱۳۹۳)، **روان‌کاوی لئوناردو داوینچی**، ترجمه پدram راستی، چاپ چهارم، تهران: نشر ناهید.

کلارک، کنت (۱۳۷۵)، **نگرش نگاره‌ها**، ترجمه بهنام خاوران، چاپ اول، تهران: نشر نی.

لورنا، لوئیس (۱۳۶۲)، **زندگی و آثار لئوناردو داوینچی**، ترجمه حبیب‌الله محمودان، چاپ اول، تهران: نشر محیط.

نامورمطلق، بهمن، اسداللهی‌تجرق، شکرالله (۱۳۹۱)، **نقد تکوینی در هنر و ادبیات**، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

وازاری، جورجیو (۱۳۸۸)، **زندگی هنرمندان**، ترجمه علی‌اصغر قره‌باغی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.

هارت، فردریک (۱۳۸۲)، **سی و دو هزار سال تاریخ هنر: نقاشی، پیکره‌تراشی، معماری**، ترجمه موسی اکرمی و دیگران/ هرمز ریاحی، چاپ اول، تهران: نشر پیکان.

ب/ غیرفارسی

Arasse, Daniel (2019), « Sainte Anne, La Vierge et l'Enfant, 1499-1513 », Léonard de Vinci , Vanves, Hazan, coll. « Les incontournables ».

Jean-Pierre Maïdani Gerard, Léonard de Vinci : mythologie ou théologie ?, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1994, XVIII, 305 p., 22 cm. p. 132. Beugnoot, Bernard (2003), «Territories Génétiques: Autour des Travaux de Louis Hay», Revue d'Histoire littéraire de la France, Presse universitaire de France, Vol. 103, P. 259-265.

Biasi, Pierre-Marc de (2000), **La génétique des textes**, Paris, Nathan, coll. 128.

Biasi, Pierre- Marc de (2015), «Génétique des arts plastiques», *Littérature* No. 178. P. 64-79.

Bourdaillet, Julien (2009), **Alignement monolingue avec recherché de déplacements pour la critique génétique**, TAL. Vol. 50. N.1.

Delieuvin, Vincent (2019), « Mélancolie et joie », Léonard de Vinci (catalogue de l'exposition au musée du Louvre, du 24 octobre 2019 au 24 février 2020), , Louvre, Paris-Vanves.

Delieuvin, Vincent (2012), « La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci » (dossier de presse exposition, Paris, Musée du Louvre, 29 mars-25 juin 2012), Louvre, Paris.

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

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

Lebrave, Jean-Louis (1992), **La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?** *Genesis*.

LeMen, Ségolène (2004). Présentation, l'oeuvre d'art en devenir. Chemain faisant... (prés parés), *Genesis*, No. 24, P.7-19.

Maïdani Gerard, Jean-Pierre (1994), Léonard de Vinci : mythologie ou théologie ?, Presses universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », Paris.

تابلوی مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن
اثر لئوناردو داوینچی،
قبل و بعد از مرمت، ۲۰۱۰-۲۰۱۲



تابلوی مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن، قبل از مرمت



تابلوی مریم باکره، مسیح کودک و سنت آن، بعد از مرمت

Genetic Criticism and Analysis of Leonardo da Vinci's Painting The Virgin and Child with Saint Anne

Hamideh Mahmoudzadeh

Ph.D. Candidate in Art Research, School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran

Mostafa Goudarzi

Professor, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 09 November 2020, Accepted 08 February 2021)

Abstract

The process of the emergence and formation of a work of art has always been the concern of artists and researchers in art studies. The creation of artwork has also been the subject of educational programs due to its technical and technical aspects. This underscores the importance of studying the path of the creation of a work. This is possible through the genetic criticism and its methodological feasibility. Genetic criticism is one of the new critiques officially introduced in France in the second half of the twentieth century and from the 1970s and then in other countries. The object of this review is research into how the work was created. Unlike other reviews that study the final work, this review deals with factors influencing the creation of the text or work. Genetic criticism, like many critics, begins with literature, then enters the field of visual arts. And gradually, due to the synonyms in which it is used, it is considered by art critics. This article aims to explain the method of genetic analysis in the field of painting studies. For this purpose, the painting of The Virgin and Child with Saint Anne is studied. And the question is answered, how can the method of genetic criticism be used in the study and criticism of paintings? To answer this question, we must first collect the documentation of the text, including the pre-text, para-text, meta-text and hypertext, which are the main elements of genetic criticism. Therefore, using the descriptive-analytical method and following the model of formative analysis, we reach the stages of work development.

Keywords

Genetic criticism, genesis, path of Creation, pre-text, Da Vinci, The Virgin and Child with Saint Anne.