# نقد تکوینی و مطالعهٔ طبیعت بی‌جان‌های لارا لتینسکی، ژان سیمون شاردن و ونسان ون‌گوگ

**غزاله رضایی**[۱*]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۹/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۳/۱۷]

## چکیده

نقد تکوینی بر مراحل پیش از خلق اثر نهایی متمرکز است. این نقد در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی در حوزهٔ مطالعات ادبی شکل گرفت و امروز در حوزهٔ مطالعات تصویری و هنرهای تجسمی نیز به‌کار گرفته می‌شود. پیش‌متن‌ها و نه متن (اثر) نهایی اساس مطالعات این نقدِ نو را تشکیل می‌دهند. نوشتار پیش‌رو آثار (متون) و پیش‌متن‌های سه هنرمند در حوزهٔ هنرهای دیداری یعنی عکس‌های لارا لتینسکی و نقاشی‌های ژان باتیست سیمون شاردن و ونسان ون‌گوگ را از منظر نقد تکوینی مورد مطالعه قرار می‌دهد. موضوع طبیعت‌بی‌جان، نقطهٔ اشتراک آثار سه هنرمند گزینش‌شده است. به‌منظور روشن‌شدن مفاهیم و مولفه‌های تشکیل‌دهندهٔ نقد تکوینی، متون و زمینه‌های شکل‌گیری متن نهایی، بر اساس طبقه‌بندی بهمن نامورمطلق و شکرالله اسداللهی‌تَجَرَق دسته‌بندی و شرح داده شده‌اند. در بخش نمونه‌پژوهی به عوامل موثر و شرایط به‌وجود آمدن این آثار پرداخته می‌شود و در بخش پایانی، متون و زمینه‌های تکوین آثار این سه هنرمند، بر اساس مفاهیم و دسته‌بندی‌ای که در آغاز متن شرح آن خواهد رفت و در قالب جدول طبقه‌بندی و ارائه شده‌اند. در این متن خواهیم دید که علاوه بر آثار پیشین خود هنرمند و دیگر هنرمندان و همچنین متون ادبی در دسترس هنرمند، چگونه بافتار اجتماعی و شرایط فردی هر هنرمند در شکل‌گیری و تولد یک اثر نقش موثر دارند.

## واژه‌های کلیدی

نقد تکوینی، پیش‌متن، طبیعت بی‌جان، لارا لتینسکی، ژان باتیست سیمون شاردن، ونسان ون‌گوگ.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۲۵۴۴۱۶۲، E-mail: ghz.rezaei@gmail.com

## مقدمه

در نوشتار پیش‌رو به آثار سه هنرمند با محوریت طبیعت بی‌جان از منظر نقد تکوینی[۱] می‌پردازیم. در ابتدا به معرفی نقد تکوینی، خاستگاه و شرایط تولد این نقدِ نو اشاره می‌شود. به پایه‌گذاران و اندیشمندان این حوزه از نقد توجه کرده و ضمن آن، مبانی و بنیان‌های این نقد را مورد مطالعه قرار می‌دهیم. به‌منظور درک بهتر این نقد و نحوهٔ کاربست آن در حوزهٔ عملی و به‌طور خاص در هنرها، مفاهیم و واژگان کلیدی نقد تکوینی در حوزهٔ هنر شرح داده می‌شوند. در این مقاله علاوه بر مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری آثار، اهمیت شرایط فردی و بستر اجتماعی در تولید یک اثر هنری، اثرگذاری متون مختلف از جمله متون دیداری و نوشتاری پیشین را بر هنرمندان می‌کاویم. آثار مورد مطالعه از دو حوزهٔ عکاسی و نقاشی متعلق به سه دورهٔ تاریخی متفاوت گزینش شده‌اند؛ وجه اشتراک این آثار در تعلق آن‌ها به ژانر طبیعت بی‌جان است. در این نوشتار سعی شده تا علاوه بر پیش‌طرح‌ها و توجه به بستر اجتماعی و شرایط زمانی زیست هنرمند، با استفاده از متون معتبرِ حاضر مرتبط به هنرمندان، از جمله رجوع به مصاحبه‌ها یا نوشته‌های خود هنرمند، نحوهٔ تکوین آثار و زمینه‌های شکل‌گیری آن پی‌گیری شود. در پایان متن، زمینه‌ها و متون تأثیرگذار بر آثار هنرمندان که در طول مقاله به آن‌ها اشاره شده را در قالب جدولی بر اساس مولفه‌های نقد تکوینی، طبقه‌بندی خواهیم کرد. گزینش سه هنرمند از سه دورهٔ زمانی مختلف-دوران معاصر، سدهٔ هفدهم و نوزدهم میلادی- با موضوع مشترک از آن جهت جالب توجه دیده‌شده که یک ژانر در آثار هر یک از هنرمندان سویه‌ها و معانی متفاوتی را بازتاب می‌دهد. در این‌جا نقد تکوینی نیز با تمرکز بر زمینه‌های شکل‌گیری اثر به کمک روشن‌کردن علت به‌وجود آمدن این معانی آمده است. نقدی که ما را در یافتن روابط میان آثار و اثرگذاری‌ها بر و تاثیرپذیری‌های هنرمندان از یکدیگر یاری می‌رساند.

## پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ نقد تکوینی در هنرها و در ایران مطالعات انگشت‌شماری انجام شده است. هر چند در عرصهٔ بین‌الملل این نقد در حوزهٔ ادبیات سابقهٔ نسبتاً طولانی (از دههٔ ۱۹۷۰) دارد و نمونه‌های متعددی در این زمینه انجام‌شده است، اما به‌نظر می‌رسد این مقدار در قیاس با رویکرد تکوینی به سایر هنرها نسبتاً حجم کم‌تری دارد. در میان این نمونه‌ها می‌توان از کتاب نقد تکوینی و فرایند آفرینش‌گرانه: مقاله‌هایی از موسیقی، ادبیات و تیاتر[۲] نام برد. به‌عنوان مثال نویسندگان این کتاب علاوه بر نقد تکوینی در ادبیات، موسیقی و متون نوشتاری به مسائلی چون امکان کاربست نقد تکوینی در هنرهای اجرا (E. Jones and Kinder-man, 2009: 68-83) پرداخته‌اند. در میان مطالعات انجام‌شده در ایران نیز، علاوه بر کتاب نقد تکوینی در هنر و ادبیات که اساس مبانی نظری متن حاضر را شکل‌داده است، در حوزهٔ نقد تکوینی و هنرهای دیداری علاوه بر چند پایان‌نامه در ویژه‌نامهٔ نقد تکوینی فرهنگستان هنر نیز به نقد تکوینی پرداخته‌شده است (پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، بهمن و اسفند ۱۳۸۶ شمارهٔ ۷).

## نقد تکوینی از تولد در حوزهٔ ادبیات تا کاربست آن در عرصهٔ هنر

نقد تکوینی یا «جنین‌شناسی» اثر گونه‌ای از نقدِ نو است که بر مراحل و شرایط پیش از خلق اثر متمرکز است. هر چند این نقد در حوزهٔ مطالعات ادبی متولد شد، در مطالعات و نقد هنری نیز به‌کار گرفته می‌شود.

> «از منظر تاریخی، شاید بتوان نقد تکوینی را زادهٔ میل به کنارگذاشتن فن شعر ساختارگرای[۳] دههٔ ۱۹۷۰م. دانست. در اواخر دههٔ هفتاد میلادی نظریهٔ متن‌بنیاد[۴] ناگهان خود را دربندِ تحلیل ساختارهای اندرباش[۵] متن، گلاویز با اصل جزمیِ فروبستگی[۶] و زندانیِ بازی‌های بازتابندگی آن دید. در آن زمان منتقدان این مسئله را به پرسش گرفتند که اگر برای [یافتن] «حقیقت» این امکان وجود نداشته باشد تا دوباره درون یک تحلیل ادبی جای‌داده بگیرد [...]، چگونه بدون آن‌که به زندگی‌نامه‌نویسی، تاریخ‌باوری یا «مطالعات منبع‌شناسی» رجوع کنیم، متن به‌روی دیگری -زندگی، تاریخ و فرهنگ- گشوده می‌شود؟ در واقع تا آن زمان منتقدان و نظریه‌پردازان مفاهیم و ایده‌های دیدگاه‌های پساساختارگرایانه‌ای را مطرح کردند که با آن‌ها از مدل اندرباشی فاصله می‌گرفتند: به‌عنوان مثال، نوشتار اثر بارت[۷]، گشایش اثر اکو[۸] و نشانه‌شناسی و بینامتنیتِ ژولیا کریستوا[۹]» (Jenny, 2000: 200).

به‌طور اجمالی می‌توان نقد تکوینی را به‌عنوان «دیدگاهی از مطالعات ادبی تعریف کرد که علاوه بر متن منتشرشدهٔ نهایی و گاه به‌جای آن متن، طرح‌ها، یادداشت‌ها، چرک‌نویس‌ها، نامه‌ها و دیگر اسناد زمینه‌ساز تولید اثر را به‌عنوان موضوع نقد و تحلیل مورد مطالعه قرار می‌دهد» (Davis, 2000: 92). یا از منظر ژان بلمن نوئل[۱۰] «سروکار نقد تکوینی با "پیشا-متن(ها)" طرح‌ها، دست‌نوشته‌ها، مدارک و "دِگرشونده‌ها"[۱۱] است- یعنی تمامی مواد مقدم بر یک اثر که می‌توانند نظام متنی یگانه‌ای را شکل دهند» (as cited in: *Ibid*). ژان بلمن نوئل اصطلاح «پیشا-متن» را در سال ۱۹۷۲، یعنی همان سال ظهور نقد تکوینی وضع کرد. هر چند متفکران و نظریه‌پردازان این حوزه ریشه‌های نقد تکوینی را تا نقش نویسندهٔ نابغه و بااستعدادِ رمانتیسیسم آلمان و نقش نویسنده در آن به‌مثابهٔ فردی نابغه و خلاق پی گرفته‌اند (اسدالهی، ۱۳۸۶: ۶۷-۶۴).

در میان نظریه‌پردازانی که آراءشان در حوزهٔ نقد تکوینی حائز

اهمیت است باید به لوسین گلدمن[۱۲]، فیلسوف، جامعه‌شناس و منتقد مارکسیست ساختارگرا، و مدل «ساختارگرایی تکوینی»[۱۳] او اشاره کرد. لوسین گلدمن کمی پیش از مرگ در دهۀ ۱۹۷۰ آن‌چه را که در ۲۰ سال گذشته انجام داده بود، بازاندیشی کرد. هدف او از انجام چنین کاری تکامل و بسط روش دیالکتیکی برای تحلیل خلاقیت ادبی بود؛ روشی که پیش از هر چیز می‌توانست به جامعه‌شناسی علمیِ دانش و پس از آن به مطالعۀ دیالکتیکی ماهیت و حقیقت انسان به‌طور عام منجر شود (W, Mayrl, 1978: 19). «از منظر گلدمن رابطۀ تمامیت‌ها با جزءها پرسش محوریِ نظریِ مطالعات انسان‌باورانه است. او معتقد است با جدا کردن یک پدیده از بافتار تاریخی-اجتماعی‌ای که آن پدیده در آن متولد شده و در آن سیر تکاملی‌اش را طی کرده ممکن نیست بتوانیم آن پدیده را درک کنیم» (Zimmerman, 1978: 158). این توجه به بافتار و ساختارهای اجتماعیِ یکی از وجوهی است که در مدل گلدمن در حوزۀ نقد تکوینی اهمیت دارد. گلدمن از منتقدانی است که به تکوین ساختار اثر توجه دارد. از نگاه او، هر اثر ادبی و فلسفی جزئی است که به گروهی وسیع‌تر متعلق است؛ این گروه خود نیز جزئی است از یک گروه وسیع‌تر یعنی ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی دوره‌ای که اثر در آن شکل‌گرفته است: «پس هر اثر برجستۀ ادبی دربرگیرندۀ جهان‌بینی گروه است. [...] بنابراین کارپرداز اصلی اثر، گروهی است که این جهان‌بینی در اندرون آن تدارک‌یافته است، نه نویسنده که کارگزار است. بدین‌ترتیب، برای بررسی یک اثر برجسته دو مرحله باید طی شود. نخست، باید اثر را در ساختار آن فهمید. این مرحله را فرآیند درک می‌نامند. در مرحلۀ دوم، باید این ساختار را در ساختار اقتصادی-اجتماعی آن جای داد. این مرحله روند توضیح نام‌گرفته است» (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۱). اگر این ساختارهای اقتصادی-اجتماعی را فرامتن‌هایی در نظر بگیریم که منتقد تکوینی در نقد از آن‌ها مدد می‌جوید، آن‌گاه اهمیت توجه به نظریۀ گلدمن و مدل «ساختارگرایی تکوینی» او در مطالعات نقد تکوینی روشن می‌شود.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، خاستگاه نقد تکوینی را اوایل دهۀ ۷۰ میلادی و در فرانسه باید جست‌وجو کرد. در آن دوران تمرکز بر پیشا-متن‌های نویسندگانی بود که حدوداً در اواخر سدۀ هجدهم تا همان دهۀ ۱۹۷۰ کار می‌کردند (Davis, 2000: 92). منتقدان این حوزه بر خودبسندگی متن اعتنا نداشته و به متون پیرامونی متن تکیه می‌کردند. پس بیش از آن‌که خود اثر مورد توجه قرار گیرد، فرایند خلق و آفرینش آن حوزۀ مطالعاتی منتقد تکوینی را شکل می‌دهد. اگر بر این مسئله قائل باشیم که سه مرحلۀ عمدۀ فرایند شکل‌گیری اثر هنری عبارت‌اند از: پیشامتن از آغاز تا متن نهایی، متن نهایی و پسامتن، می‌توانیم چنین بگوییم که نقد تکوینی پیشامتن و زندگی اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد (نامورمطلق و اسداللهی‌تجرق، ۱۳۹۱: ۴-۳).

## مبانی، اصول و روش‌شناسی نقد تکوینی

دربارۀ موضوع مورد مطالعۀ نقد تکوینی باید گفت: «لازمۀ نقد تکوینی گردآوری و مطالعۀ متن‌هایی است که هنوز نهایی نشده‌اند [...] نقد تکوینی، نقد فرایند نگارش است، نه نقد نوشته» (نامورمطلق و اسداللهی‌تجرق، ۱۳۹۱: ۱۰). از مبانی نقد تکوینی، از دست‌یابی به عناصر و متون تشکیل‌دهندۀ فرایند و روند خلق اثر می‌توان نام برد. پیکرۀ مطالعاتی نقد تکوینی با توجه به طبیعت و ماهیت آن به پنج دسته تقسیم می‌شود که عبارتند از: «پیش‌متن، پیرامتن، فرامتن، پیشامتن و متن نهایی» (همان، ۱۱). تقسیم‌بندی‌های مذکور مستخرج از کتاب نقد تکوینی در هنر و ادبیات نگارش بهمن نامورمطلق (متولد ۱۳۴۱) و شکرالله اسداللهی‌تَجَرَق[۱۴] (متولد ۱۳۳۹) است. بر اساس همین کتاب، نباید از یاد ببریم که پیش‌تر تقسیم‌بندی‌هایی توسط پژوهش‌گران و نظریه‌پردازان این حوزه ارائه شده است. به‌عنوان مثال توجه به دسته‌بندی دوتایی تکوینِ درونی و تکوینِ بیرونی توسط الموت گرزیون[۱۵] نویسندۀ کتاب عناصر نقد تکوینی[۱۶] قابل توجه است (Grésillon, 1994). «او مدارکی را که به پیشامتن مربوط می‌شوند مدارک مربوط به تکوین درونی اثر تلقی می‌کند و مدارک دیگری هم‌چون فرامتن و پیرامتن و... را مدارکی از دستۀ تکوین بیرونی می‌نامد» (نامورمطلق و اسداللهی‌تجرق، ۱۳۹۱: ۱۰). اما از آن‌جایی که نقد پیش‌رو بر نقد تکوینی در حوزۀ هنر استوار است، این متن بر دسته‌بندی‌های ارائه شده در کتاب نقد تکوینی در هنر و ادبیات متمرکز است.

## واژه‌های کلیدی و مفاهیم تخصصی نقد تکوینی

### متنِ نهایی

متن نهایی متنی است که در معرض دید- در آثار تجسمی و دیداری- و شنود- در آثار تولید شده در حوزۀ موسیقی یا در آثار دیداری که علاوه بر تصویر، به صوت و صدا نیز وابسته هستند- یا در اختیار خواننده- در آثار و متون ادبی- قرار گیرد (همان، ۱۳-۱۲).

### پیشامتن

شاید بتوان گفت پیشامتن از کلیدی‌ترین واژگان نقد تکوینی است. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، پیدایش نقد تکوینی با وضع واژۀ پیشامتن همراه بود. «پیشامتن، متن جنینی است، یعنی هنوز به مرحلۀ تولد و بروز نرسیده است. این نوع از متن کانون مطالعات نقد تکوینی تلقی می‌شود. به‌همین دلیل، منتقد تکوینی، همانند جنین‌شناس، چگونگی شکل‌گیری و گسترش پیشامتن را به دقت مطالعه می‌کند» (همان، ۱۳). پیشامتن‌ها را می‌توان با توجه به گوناگونی به دسته‌های پیشاعنوان، پیشامقدمه، پیشانتیجه و بر اساس مراحل آن از نظر دوری یا نزدیکی به متن نهایی به پیشامتن اولیه، پیشامتن پایه، پیشامتن نهایی طبقه‌بندی کرد. پیشامتن‌ها در میان رسانه‌های مختلف هنری با نظام‌های نشانه‌ای متنوع، اشکال گوناگون به‌خود می‌گیرند (همان، ۱۵-۱۳)؛ مسئله‌ای که توجه به

تصویر ۱: **لارا لتینسکی**، بدون عنوان ۳۲ #، رم، از مجموعهٔ قدری بیش‌تر از هیچ‌وقت [هیچ‌گاه][۱۹]، ۲۰۰۱، عکس، چاپ جوهری آرشیوی، ۶۰.۹۶ در ۴۷.۱۴ سانتی‌متر، محل نگهداری ذکر نشده (Letinsky and Irvine, 2005: 29).

تصویر ۲: **لارا لتینسکی**، بدون عنوان ۳۲ #، رم، از مجموعهٔ قدری بیش‌تر از هیچ‌وقت [هیچ‌گاه]، ۲۰۰۱، عکس، نمونهٔ منتشر شده در وب‌سایت رسمی لارا لتینسکی (URL 1).

آن در نوشتار پیش‌رو نیز حائز اهمیت است. چرا که اگر در حوزهٔ ادبیات و متون نوشتاری چرک‌نویس‌های نویسنده/ مؤلف پیشامتن محسوب می‌شوند، اما در مورد یک اثر نقاشی این اتودهای نقاش هستند که نام پیشامتن بر آن می‌نهیم. به‌نظر می‌رسد در پیشامتن‌های هر رسانه پیچیدگی‌ها و ویژگی‌های منحصر به خودشان را دارند و همین مسئله شاید عامل بخشی از دشواری کار منتقد در نقد تکوینی باشد.

در مورد مرزهای میان پیشامتن و متن نهایی باید چنین گفت که ضمن پیوستگی این دو متن با یکدیگر، پیشامتن، متنی است پویا و در حال تغییر که میل به تکامل در آن دیده می‌شود، در مقابل متن نهایی ساکن و تمام‌شده است. پیشامتن برخلاف متن نهایی که بسته است ماهیتی باز دارد زیرا در حال شکل‌گیری است. در این‌جا باید توجه داشته باشیم که معنای متن نهایی بسته و تمام‌شده نیست و همواره مخاطب آن را تفسیر می‌کند (همان، ۱۶-۱۵).

**پیرامتن**

پیرامتن‌ها شامل متون مرتبط و شرایط اجتماعی، سیاسی و خانوادگی هنرمند هستند و همچنین اتفاقات و رویدادهایی که در طول زندگی و خلق اثر بر خالق اثر تأثیر می‌گذارند. «پیرامتن‌ها هم‌چون رحم، جنین پیشامتن را دربرمی‌گیرند و بر آن مؤثرند» (همان، ۱۷).

**فرامتن**

تمامی داده‌ها و اسنادی که دربارهٔ مراحل خلق اثر در اختیار منتقد

تصویر ۳: **لتینسکی** در حال کار کردن در استودیوی شخصی‌اش. دوربین قطع بزرگ و نور طبیعی و سفیدی و بی‌رنگی فضا که در عکس‌های هنرمند نیز دیده‌می‌شوند در این تصویر حائز اهمیت است. عکس از: لیندن فرنچ[۳۴] (URL 4).

تکوینی قرار می‌گیرند، فرامتن نامیده می‌شوند. این متون به دو دستهٔ مؤلفی-متونی که خود هنرمند/ مؤلف در مصاحبه‌ها و مقالات بیان کرده- و غیرمؤلفی-متونی که دیگر مؤلفان، منتقدان و نهادها دربارهٔ مؤلف و اثر وی منتشر و تبیین کرده‌اند. روشن‌کردن مرز میان فرامتن‌های مؤلفی و غیرمؤلفی در هنرهای گروهی-مثل سینما-به آسانی صورت نمی‌گیرد (همان، ۱۹).

**پیش‌متن**

این دسته، متونی هستند که مؤلف از آن‌ها بهرهٔ خودآگاه یا ناخودآگاه برده است. این موضوع در آثار گوناگون با شدت‌وضعف پدیدار می‌شود؛ به‌عنوان مثال در آثار اقتباسی نمی‌توان آن را نادیده گرفت، زیرا در این موارد متن نهایی به‌طور مستقیم از یک سرچشمهٔ بیرونی-در این‌جا پیش‌متن- نشو و نما کرده است. دربارهٔ تفاوت پیش‌متن با پیرامتن و پیشامتن‌ها باید توجه کرد که در غالب موارد پیش‌متن‌ها، متون هنری و ادبی‌اند در صورتی‌که در مورد پیرامتن‌ها چنین نیست. دربارهٔ وجه تمایز پیش‌متن با پیشامتن نیز پیشامتن‌ها رابطه‌ای بلافصل با متن نهایی دارند، ولی این رابطه در مورد پیش‌متن‌ها با متن نهایی صدق نمی‌کند. به‌علاوه پیش‌متن‌ها در بیشتر موارد به دیگر هنرمندان تعلق دارند (نامورمطلق و اسداللهی‌تجرق، ۱۳۹۱: ۲۰).

**پیشامتن نهایی**

بر اساس دسته‌بندی ارائه شده توسط بهمن‌نامورمطلق و شکرالله اسداللهی‌تَجَرَق، پیشامتن اثر، متنی نهایی نشده و خصوصی است. می‌توان گفت متن نهایی از تطور پیشامتن به‌وجود می‌آید. با وجود این‌که امروزه می‌بینیم که گاه تصاویری از پیشامتن‌ها منتشر می‌شود، اما معمولاً پیشامتن‌ها در دسترس عموم قرار نمی‌گیرند (همان). پیشامتن‌ها را باید در مراحل تکمیل اثر یا متن نهایی جست‌وجو کرد.

در ادامهٔ متن به آثار و شرایط خلق عکس‌های لارا لتینسکی و نقاشی‌های ژان باتیست سیمون شاردن و ونسان ون‌گوگ با موضوع طبیعت بی‌جان، به مثابهٔ متون مورد مطالعهٔ نقد می‌پردازیم.

## متن نخست:
## طبیعت بی‌جان‌های لارا لتینسکی[۱۷]

گلدانی شیشه‌ای که حامل ساقهٔ لیلیومی نیمه‌جان است در مرکز تصویری بی‌رمق، بر بستری سفید و خاموش قرارگرفته. گلی که به بیرون از گلدان افتاده در امتداد ساقهٔ ته گلدان و در لبهٔ میز قرار گرفته و گویی می‌کوشد با وصل‌شدن به آن ساقه جان بگیرد و خود را از سقوط و از مرگی حتمی نجات دهد؛ این آخرین بازماندهٔ گل‌هایی است که روزی درون گلدان کنار هم می‌زیستند. گل‌هایی که پیکره‌های بی‌جان‌شان در اطراف گلدان و بر روی میزی مدور که گویی از وسط به دو نیم شده، پژمرده‌اند. دو میوهٔ گرد هم در آن طرف گلدان نشسته‌اند؛ میوه‌هایی که هنوز نه به آن پژمردگی

تصویر ۴ (چپ): **کلارا پیترز**، طبیعت بی‌جان با خرچنگ، می‌گو و لابستر، ۴۰-۱۶۳۵، رنگ‌روغن روی چوب، ۱۰۸.۹ در ۷۰.۸، موزهٔ هنرهای زیبا، هوستون[۳۹] (URL 7).

تصویر ۵ (راست): **لارا لتینسکی**، بدون عنوان ۲۳#، از مجموعهٔ مالیخولیا و صبح، ۱۹۹۹، عکس، چاپ کروموژنیک[۴۰]، ۶۰.۳ در ۴۸.۳، محل نگهداری نامعلوم (Letinsky and Irvine, 2005: 33).

گل‌ها هستند و نه به تازگیِ میوه‌هایی که در این تصویر غایب‌اند. گلدان بلور که در میانهٔ تصویر جا خوش کرده هم، تن‌اش به این میرایی آلوده شده، آبستن گَندآبِ گل‌ها و عامل شکستن ظروف چینی. ظروفی چینی‌ای که در آخرین ردیف چیزها قرار گرفته‌اند و در این تصویرِ نومیدانه، امید داشتم سالم بیابم‌شان؛ اما آن‌ها هم درون بلورِ گلدان شکسته‌اند و چشمان‌مان سالم نمی‌یابدشان. جامهٔ خوابِ این اشیای بی‌جان با آن ناصافی و رنگ سفید یخی‌اش بر سردیِ فضا افزوده. با همهٔ این‌ها هر چه بیشتر به بالای تصویر می‌نگرم چشم و دل گرم‌تر می‌شوند، گرم‌تر از آن نورِ گرمی که با نورهای سرد آمیخته[۱۸].

آن‌چه وصف‌اش رفت و پیش‌روی‌مان قرار دارد نه نقاشی طبیعت بی‌جان هلند سدهٔ هفدهم است و نه پرده‌ای از گل‌ها و اشیاء ون‌گوگ یا دیگر هم‌قطاران او.

این طبیعت بی‌جان عکسی از لارا لتینسکی، عکاس معاصر کانادایی به‌نامِ بدون عنوان ۳۲ #، رُم، از مجموعهٔ قَدری بیش‌تر از هیچ‌گاه و متعلق به سال ۲۰۰۱ میلادی است. صحنه‌ای از زندگی روزمره در سدهٔ بیست‌ویکم. لتینسکی بیش از ۲۰ سال است که از این صحنه‌ها عکس می‌سازد. چرا که او در استودیوی شخصی‌اش این صحنه‌ها را بازسازی می‌کند. او که در سال‌های پیش از این اثر مدتی به‌دنبال مفهوم عشق و رابطهٔ آن با عکاسی بود و از روابط عاطفی میان زوج‌ها عکاسی می‌کرد[۲۰]، سال‌هاست میل به عکاسی از طبیعت بی‌جان دارد. خود او دربارهٔ این علاقه چنین می‌گوید: «طبیعت بی‌جان به‌عنوان یک ژانر همان‌طور مجذوب‌ام کرد که عشق-رابطه‌اش با زن‌آسایی، ویژگی آن به‌عنوان ژانر "کم اهمیت" بستگیِ آن به زندگیِ خانگی و خلوتِ اُنس. به‌نظر می‌رسید قوه‌ای درون آن وجود داشت، فضایی برای کاویدن. من متوجه شدم که طبیعت بی‌جان‌ها محملی برای جست‌وجوی تنش میان ساختارهای اجتماعی بزرگ‌تر و خرد و کوچک‌تر هستند» (URL 2). علاوه بر ارتباطی که این عکس‌ها با مجموعهٔ قبلی او در فضاهای خانگی و همچنین حضور روابط صمیمی و عشق در خانه دارند که در آثار رد آن قابل پی‌گیری است، نمی‌توان نقش خودِ عکاس به‌عنوان زنِ غربی با پیشینهٔ ژانر طبیعت بی‌جان در سنت و فرهنگ دیداری‌اش یعنی غرب را نادیده گرفت. خود او در این باره می‌گوید: «من بیش از پیش مجذوب اشیاء شدم، بالاخص به آن شکلی که نقاشی طبیعت بی‌جان فلاندری یا هلندی سدهٔ هفدهم با رنسانس جنوب در مقابل دوربین درهم‌می‌آمیزند تا مفاهیمی را دربارهٔ دیدن، شناختن و بودن در جهان بنیان نهند. این موضوع برای من جالب بوده و هست که چگونه عکاسی با فرهنگ مصرفی در یک مسیر قرار می‌گیرد. در سدهٔ هفدهم در اوایل عصر جهانگیرخواهی[۲۱]، نظام سوداگری[۲۲] و سرمایه‌داری[۲۳] هستیم و راهی که آن‌ها در برابر این ثروت تازه‌یافته پیش گرفتند، این بود که این طبیعت بی‌جان‌ها را به‌وجود آورند و دوباره این گرایش به گیتی‌باوری[۲۴]» (URL 3).

تصویر ۶: **لارا لتینسکی**، بدون عنوان ۵۴ #، از مجموعهٔ قَدری بیش‌تر از هیچ‌وقت [هیچ‌گاه]، ۲۰۰۲، عکس، چاپ کروموژنیک، ۷۸.۷ در ۶۷.۳ سانتی‌متر، نیویورک (URL 8).

تصویر ۷: **آندری تارکوفسکی**، آینه، صحنه‌ای از فیلم، ۱۹۷۵.

دربارهٔ رسانهٔ عکاسی و هم‌سویی آن با فرهنگ مصرفی و ژانر طبیعت بی‌جان آن‌چه حائز اهمیت است توجه به این مسئله است که گرچه سابقهٔ حضور طبیعت بی‌جان در عکاسی از نخستین روزهای تولد و پیش از تولد این رسانه می‌رسد-از هلیوگرف‌های[۲۵] ژوزف نیسفور نیپس[۲۶] (تصویر ۱۱) تا کالوتایپ‌های[۲۷] تالبوت[۲۸]- و ما در میان نخستین عکس‌های ثبت‌شده در تاریخ عکاسی شاهد ثبت طبیعت بی‌جان‌ها به دور از اهداف تبلیغاتی-تبلیغات کالاهای فرهنگ سرمایه‌داری و جامعهٔ مصرفی- بوده‌ایم، اما می‌توان گفت در طول دوران زیست این رسانه، ژانر طبیعت بی‌جان غالباً در خدمت عکاسی صنعتی و تبلیغاتی به‌کار گرفته‌شده است؛ حوزه‌ای که با فرهنگ مصرفی گره می‌خورد. نظریه‌پردازان و شارحان مختلفی دربارهٔ رابطهٔ عکاسی و فرهنگ سرمایه‌داری نوشته‌اند. دیوید بیت[۲۹]، نویسندهٔ حوزهٔ هنر و عکاسی و هنرمند دیداری یک فصل از کتاب مفاهیم کلیدی عکاسی[۳۰] را به طبیعت بی‌جان در عکاسی و رابطهٔ آن با تصاویر تبلیغاتی اختصاص داده و چنین می‌نویسد: «تبلیغات به‌طرز چشم‌گیری بر بلاغت عکاسی طبیعت بی‌جان استوار است» (Bate, 2009: 127). اگرچه در طول این تاریخ شاهد حضور عکاسانی نیز بوده‌ایم که طبیعت بی‌جان‌های‌شان در مرز میان هنر و تبلیغات می‌لغزند، از جمله ایروینگ پن[۳۱]-از عکاسانی که لتینسکی در وجوهی از عکاسی‌اش

از او تأثیر پذیرفته و به آن اشاره خواهد شد- که هم در حوزهٔ مد و تبلیغات و هم در حوزهٔ هنر عکاسی می‌کرد. حال می‌بینیم با وجود آن‌که رسانهٔ لتینسکی همان دوربین عکاسی است که در صنعت عکاسی تبلیغاتی به‌کار گرفته می‌شود، اما حضور مفاهیم و نگاه عکاس و ارجاعات صریح و ضمنی به تاریخ نقاشی غرب، نقد فرهنگ مصرفی و وضعیت انسان معاصر، مرز نحیف این عکس‌ها را با عکاسی تبلیغاتی پررنگ می‌کند. این مسائل را می‌توان علاوه بر رشتهٔ تحصیلی و علایق شخصی و شرایط زندگی هنرمند حاصل آگاهی و دانش عکاس از پیشینهٔ طبیعت بی‌جان دانست و تسلط او بر رسانه‌ای که با آن به خلق آثار می‌پردازد. لتینسکی دانش‌آموختهٔ مقطع کارشناسی ارشد عکاسی از دانشگاه ییل، یکی از مهم‌ترین دانشگاه‌های هنر در امریکاست که از معدود دانشگاه‌هایی است که به‌طور کلاسیک گروه و رشتهٔ عکاسی را در کنار سایر رشته‌های هنری دارد[۳۲]. با این حال خود لتینسکی چنین می‌گوید: «من بیش از آن که خودم را مطلقاً یک عکاس بدانم، فکر می‌کنم یک هنرمند هستم. در مدرسه بسیار زیاد نقاشی و طراحی می‌کردم، چون فکر می‌کردم می‌خواهم نقاش شوم» (URL 4). این علاقه به نقاشی در شیوهٔ کار لتینسکی که با دوربین‌های قطع بزرگ[۳۳] کار می‌کند و در انتخاب، مواجهه و در نهایت شیوهٔ بازنمایی نقاشی‌گون موضوعات پیش روی دوربین او از چشم مخاطب پوشیده نمی‌ماند (تصویر ۳).

علاقهٔ او به رسانهٔ نقاشی تا حدی است که خود او در پاسخ علت انتخاب و کشیده‌شدن به‌سمت رسانهٔ عکاسی چنین می‌گوید: «در ابتدا، من اصلا به سمت این رسانه [عکاسی] جذب نشدم. این انتخاب بیشتر حاصل یک عقب‌نشینی بود. من [هنگام ورود به دانشگاه] فهمیدم که نمی‌توانم رشتهٔ نقاشی را بدون گذراندن

تصویر ۸: **ویلهلم کلئیس هیدا**، ضیافت با پایِ کریسمس، ۱۵۹۴-۱۵۹۳، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۱۱.۱ در ۱۰۶.۷ سانتی‌متر، گالری ملی هنر، واشنگتن (National Gallery of Art, 2007: 91).

تصویر ۹: **لارا لتینسکی**، بدون عنوان ۱۲#، ۲۰۱۲، عکس، چاپ روی کاغذ هانیموله[۵۴]، ۱۳۷.۲ در ۱۱۱.۸، نیویورک (URL 9).

تصویر ۱۰: **ایروینگ پن**، طبیعت بی‌جان با هندوانه، ۱۹۷۴، عکس، ۴۴.۵ در ۵۵.۹، موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک، هدیه به بنیاد ایروینگ پن، وُگ، ۱ اوت ۱۹۴۸، حقوق تصویر: کُنده ناست[۵۵] (Penn, 2018: 1).

پیش‌نیازها انتخاب کنم، اما عکاسی را می‌توانستم» (URL 6). علاوه بر علاقهٔ فردی به نقاشی، نحوهٔ نورپردازی و استفاده از نور طبیعیِ در استودیو، موضوعاتی که در رسانهٔ نقاشی پیشینه دارند یکی از دلایلی است که در رابطه با نزدیکی آثار لتینسکی با رسانهٔ نقاشی و به‌طور کلی نحوهٔ عکاسی او اهمیت دارد و او را در زمرهٔ عکاسانی که بیشتر تصویر می‌سازند تا عکس بگیرند، قرار می‌دهد (تصویر ۳). این موضوع از زبان او به روشنی بیان شده: «در ترم اول عملکرد من در دانشکده افتضاح بود- آن‌قدر بد که از جلسهٔ ملاقات استاد با دانشجو استفاده کردم. در این ملاقات، استادم چیزی به من گفت که سرانجام برایم معنا داشت. او به من چیزی دربارهٔ ساخت تصویر در مقابل گرفتن عکس گفت. کم‌کم نگاهم به به عکاسی تغییر کرد و این اتفاق مرا قادر کرد تا دل به کار بدهم. من به عکس به‌عنوان ترجمان جهان فکر می‌کردم: سه‌بُعد-یا چهار تا، که اگر بخواهی آن را دوبُعدی می‌کنی» (*Ibid*). دوربین قطع بزرگ که اساس آن را دید تک‌چشمی و منطق تشکیل تصویر آن بر پرسپکتیو تک نقطه‌ای غربی استوار است در نقاشانه کردن این عکس‌ها و همچنین دوبُعدی کردن جهان سه‌بُعدی حائز اهمیت است. علاوه بر این، ساختن تصویر و امکان غورکردن در جهان اطراف را فراهم می‌کند و به‌واسطهٔ طولانی‌کردن زمان نوردهی و کل فرآیند تولید عکس، که آن را به روند طولانی نقاشی‌کردن در برابر عکس‌گرفتن در کسری از ثانیه نزدیک می‌کند نیز از عواملی است که به نقاشانه‌کردن این تصاویر کمک می‌کند. در این مورد خودِ لتینسکی نیز اظهار می‌کند: «دربارهٔ روند کارم، فکر می‌کنم بیشتر به سمتی کشیده شده‌ام که می‌توان آن را به نقاشی مرتبط کرد. عکس‌ها برایم آرام‌تر می‌شوند. من شروع به کار با دوربین قطع بزرگ کردم، تنها در استودیو. هر آن‌چه می‌خواستم در تصویرم باشد را در مقابل دوربین قرار دادم. وقتی در حال انجام پروژهٔ طبیعت بی‌جان هستم [...] بسیار به مسئلهٔ ادراک می‌اندیشم، به این‌که آیا ما فقط چیزهایی که از قبل می‌شناسیم را می‌بینیم یا چگونه چیزهای جدید را می‌بینیم و آن‌ها را تجربه می‌کنیم [...]» (URL 5). علاوه بر دیدن چیزها به‌شیوه‌ای نو که قبلاً آن‌ها را ندیده بودیم، مثلاً ته‌مانده‌های ضیافت در فردای شب مهمانی، عکس‌های لتینسکی گویی معادل طبیعت بی‌جان‌های هلند سدهٔ هفدهم در عکس‌های معاصر هستند. «عکس‌های مجموعهٔ قَدری بیش‌تر از هیچ‌گاه پیامد مصرف انسانی در فضاهای خانگی هستند. مانند نقاشی‌های طبیعت بی‌جان فلاندر سدهٔ هفدهم، عکس‌های لتینسکی بر زندگی روزمره و وفور استوارند و سنت دیرینهٔ ترجمه حقیقت‌نمای اشیاء را ادامه می‌دهند. مثل کلارا پیترز[۳۵] (حدود ۱۶۵۷-۱۵۴۹) نقاش و یاکوب وان اس[۳۶] از آنتورپ[۳۷]، چیدمان‌های روی میز لتینسکی در مقابل یک زمینهٔ خنثی قرار دارند، به احجام، بافتِ سطوح و رنگ‌ها اهمیت می‌دهند و تصاویری که با ظرافت پر از جزئیات هستند کورنوکوپیای[۳۸] اشیا را بازنمایی می‌کنند» (Letinsky and Irvine, 2005: 3).

در اثری از کلارا پیترز نگاه موشکافانه و پرداخت ظریف و دقیق او را در اشیائی می‌بینیم که در مقابل پس‌زمینهٔ تیره قرار گرفته‌اند. علاوه بر بافت خوراکی‌ها و جنس ظروف، پیترز طرح و جنش رومیزی با نهایت ظرافت به تصویرکشیده. فراوانی نعمت در این

تصویر به‌وضوح به رخ بیننده کشیده می‌شود. در میانهٔ تصویر دستمالی بر روی تکه نانی قرارگرفته و انعکاس نان بر روی ظرف براق استیل/ نقره؟ دیده می‌شود. شکل قرارگیری دستمال و نانمی‌تواند استعاره‌ای از زنانگی نقاش باشد. چاقویی در زیر دستمال و لبهٔ میز قرارگرفته که بی‌شباهت به شکل قرارگیری چاقو در نقاشی‌های شاردن[۴۱] نیست (تصاویر ۳۳، ۲۱، ۲۰، ۱۷ و ۱۰ ). فضای گرم بالا که به‌واسطهٔ رنگ‌های زرد، نارنجی، قرمز و قهوه‌ای مواد غذایی و نوشیدنی‌ها ایجاد شده از بالا به سیاهی پس‌زمینه و از پایین به سردی رومیزی در پس‌زمینه منتهی می‌شوند. تراکم اشیا، تقارن فضا و زاویهٔ دید از روبه‌رو به تصویر انسجام بخشیده (تصویر ۴). انسجامی که در طبیعت بی‌جان بدون عنوان شمارهٔ ۲۳ لتینسکی، به‌واسطهٔ زاویهٔ دید از بالا و خطوط مورب میز، عدم تقارن تصویر از هم فرومی‌پاشد. شمع‌های خاموش کج‌ومعوج در گوشهٔ سمت چپ تصویر و قنددان لبهٔ میز در لبهٔ پسین میز و نعلبکی‌ای که می‌رود تا از روی میز بیفتد به احساس عدم امنیت دامن زده‌اند. گل‌های پژمرده و رومیزی چروک و خالی بودن نعلبکی و خاموشی شمع‌ها احساس غیاب را در بیننده تشدید می‌کنند (تصویر ۵). هر چند غیاب انسان در هر دو نمونه وجود دارد، از آن‌جایی که عکس‌های لتینسکی پس از وقایع و ضیافت‌ها را بازنمایی می‌کنند، امید به امکان حضور انسان را نیز از میان می‌برند.

پیش از آن‌که بیش‌تر به رابطهٔ میان آثار لتینسکی با نقاشان دیگر توجه کنیم، لازم است به خود مفهوم طبیعت بی‌جان نگاهی داشته باشیم.

## طبیعت بی‌جان در نقاشی و آثار دیگر هنرمندان و نقاط نزدیکی عکس‌های لتینسکی به آن

با وجود اهمیت و اشارات ضمنی و مفاهیم نهفته در این ژانر، طبیعت بی‌جان به‌عنوان یک موضوع مستقل تا به امروز کمتر مورد توجه نظریه‌پردازان و تاریخ‌نگاران هنر قرارگرفته است. در این میان نورمن برایسن[۴۲] تاریخ‌نگار هنر، در کتاب نگریستن به نادیده انگاشته شده (۱۹۹۰)[۴۳] طبیعت بی‌جان را موضوع مطالعهٔ خود قرار داده است؛ کتابی که خود لتینسکی تحت تأثیر آن قرارگرفته است. برایسن در آغاز این کتاب چنین می‌نویسد: «نخستین دشواری در نگریستن به طبیعت بی‌جان از همان آغاز راه به‌وجود می‌آید؛ یعنی این فرض که اصلاً چیزی به‌نام طبیعت بی‌جان وجود دارد. همهٔ ما می‌دانیم طبیعت بی‌جان‌ها چه صورتی دارند، در این شکی نیست و این مسئلهٔ ما نیست» (Bryson, 2001: 7). پیشینهٔ نقاشی طبیعت بی‌جان را می‌توان از سال‌ها پیش از طبیعت بی‌جان‌های هلند سدهٔ هفدهم جست‌وجو کرد. «ما از ویلاهای رُمی مدفون در پس گدازه‌های آتشفشان وزوویوس[۴۴] شکلی از نقاشی را می‌شناسیم که بسیار شبیه آن چیزی است که امروز به آن طبیعت بی‌جان می‌گوییم» (*Ibid*: 17). هر چند تنها دانستن اولین اشکال این ژانر برای شناخت آن کافی نیست.

تصویر ۱۱: **ژان باتیست سیمون شاردن**، رومیزی سفید، ۱۷۳۲-۱۷۳۱، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۲۳.۵ در ۹۶.۸ سانتی‌متر، مجموعهٔ یادبود آقا و خانم لوییس لارند کوبرن[۴۵] (URL 10).

تصویر ۱۲: **ژوزف نیسفور نیپس**، میز چیده‌شده، حدود ۱۸۲۷، هلیوگرف، دیگر وجود ندارد، از ا. داوان و موریس بوکی[۴۶]، موزهٔ رتروسپکتیوِ نمایشگاه جهانی عکاسی ۱۹۰۰ (Newhall, 2009: 15).

«علی‌رغم آشنایی ما با طبیعت بی‌جان، این اصطلاح در زمینه‌های مختلفی به‌کار می‌رود: یمیی، کوبیسم، طبیعت بی‌جان هلندی، طبیعت‌بی‌جان اسپانیایی، خطای باصره[۴۵]. چرا باید تمامی این اشکال متنوع تصویری تحت یک دسته‌بندی واحد قرار گیرند؟ اگر اصلاً ارتباطی میان این تصاویر که از منظر تاریخی، فرهنگی و تکنیکال (فنی) تا این حد با هم تفاوت دارند، این ارتباط چیست؟ آیا خارج از گفتمان انتقادی مدرن، هیچ پیوندی میان این تصاویر وجود ندارد؟ اولین پاسخ من به این ایراد این است: هر گونه بحثی در مورد نقاشی چگونه می‌تواند خارج از گفتمانی انتقادی به‌وجود آید-در چه موقعیت دیگری این بحث می‌تواند صورت پذیرد؟ پیشینهٔ طبیعت بی‌جان به‌عنوان یکی از طبقه‌بندی‌های موجود در نقد هنری به قدمت خودِ نقاشیِ طبیعت بی‌جان است. نخستین طبیعت بی‌جان‌های مدرن، چیزهایی از قبیل میوه، سبدها، جام‌ها و کاسه‌ها را به‌عنوان تصاویری مستقل نشان می‌دادند (نه فقط جزئیات و حواشی صحنه‌های مذهبی). تاریخ این نقاشی‌ها به اوایل ۱۶۰۰ میلادی باز می‌گردد: تا سال ۱۶۰۰ میلادی آکادمی فرانسه دیگر جایگاهی برای طبیعت بی‌جان در مباحثات زیباشناختی‌اش در نظر گرفته بود

[...] در اواخر سدهٔ هجدهم، رینولدز[۴۶] در گفتمان‌ها[۴۷]یش نظریه‌ای را در باب طبیعت بی‌جان استخوان‌بندی کرد. در آن‌جا طبیعت بی‌جان به‌عنوان شاخه‌ای مشخص از نقاشی در کنار نقاشی چهره، منظره و نقاشی تاریخی قرار گرفت. برای شنوندگان رینولدز، طبیعت بی‌جان به‌عنوان اصطلاحی برای سازمان‌دهی گفت‌وگوی بازنمایی دیداری، به‌همان اندازه ماندگار و محوری بود که امروز برای ما. تا به حال از سن ادبیات طبیعت بی‌جان بیش از سه سده می‌گذرد... شاید روزگاری برسد که دیگر اصطلاح "طبیعت بی‌جان" معنایی را که این روزها برای ما دارد، نداشته باشد اما در زمانه‌ای که این اصطلاح هنوز محفوظ و زنده است، منطقی به‌نظر می‌رسد که به جای آن‌که به مباحث پیشین و نهادی بسنده کنیم، بکوشیم تا این گفت‌وگو را به زمانهٔ خود منتقل کنیم و بپرسیم که طبیعت بی‌جان امروز برای ما چه معنایی دارد» (*Ibid*).

شاید بتوان گفت آثار لتینسکی یکی از راه‌های دیداری این انتقال مفهوم طبیعت بی‌جان به دوران معاصر است. از طرفی طبیعت بی‌جان همیشه در ردیف آخر طبقه‌بندی‌های هنری قرار می‌گرفت و نقاشی تاریخی در صدر آن‌ها (*Ibid:* 8). قرارگرفتن در آخرین ردهٔ هنرها و پایین شمردن طبیعت بی‌جان، یادآور نگاه به رسانهٔ عکاسی به‌مثابهٔ فرودست نقاشی است؛ حال با نگریستن به این کتاب و به این عکس‌ها به این می‌اندیشم که اگر این موضوع نادیده‌انگاشته‌شده در هنرها خودش، کارمادهٔ رسانهٔ عکاسی قرار بگیرد چه معانی‌ای را تولید می‌کند و ما چگونه به آن می‌نگریم؟ به‌عنوان مثال در خود عکس‌های لتینسکی گاه با ته‌مانده‌هایی وابسته به جهان معاصر و فرهنگ مصرفی‌مان مواجه می‌شویم. قوطی‌های نوشابهٔ مچاله‌شده و دیگر آشغال‌هایی که به گفتهٔ خودش گاه آن‌ها را از خیابان می‌یابد و به استودیواش منتقل می‌کند (URL 2).

از وجوهی که در طبیعت بی‌جان‌های سدهٔ هفدهم اهمیت دارد و پیش‌تر نیز از رابطهٔ آن با عکس‌های لتینسکی گفته شد، مسئلهٔ فراوانی است که اگرچه در عکس‌های لتینسکی به شکلی کمینه بازنمایی می‌شود، حائز اهمیت است (تصویر ۶). «در کشورهای صنعتی‌شده ما به تولیدِ اضافی عادت داریم. ما حداقل از دوران انقلاب صنعتی جوامع فراوانی را ساخته‌ایم. نسل‌های بسیاری آمده‌اند و رفته‌اند که در آن‌ها وجود منابع بیش از حد نیاز رواج داشته‌اند. این مسئله باعث الزام یک جابه‌جایی فرهنگی است تا بتوانیم از طریق آن به دورانی بیاندیشیم که فراوانیِ بیش از اندازه در آن یک پدیدهٔ تاریخی جدید بود» (Bryson, 2001: 96). این پدیدهٔ نو و شرایط اجتماعی و فرهنگی هلند سدهٔ هفدهم بود که موجب شد نقاشان آن دوران، در نقاشی‌ها، ثروت و نعمت‌های فراوان‌شان را جاودانه کنند و آن‌ها را به رخ تماشاگران آثارشان بکشند.

تصاویر ۱۵-۱۳: **لارا لتینسکی**، گمارش زمان (۲۰۰۸-۱۹۹۷)، ۲۰۰۱، پولاروید سیاه‌وسفید، ۱۲.۷ در ۱۰.۱۶ سانتی‌متر، محل نگه‌داری ذکر نشده (Herschdorfer, 2017: 23-25).

تصویر ۱۶: **ژان باتیست سیمون شاردن**، سبد هلو با گردو، چاقو و یک لیوان شراب، ۱۷۶۸، رنگ‌روغن روی بوم، ۳۹.۵ در ۳۲.۵، موزهٔ لوور پاریس (Grootenboer, 2004: 8).

تصویر ۱۷: **لارا لتینسکی**، بدون عنوان ۴۹#، ۲۰۰۲، عکس چاپ کروموژنیک ۵۹.۶۹ در ۴۷.۶، ام آی تی، مرکز هنرهای دیداری لیست[۵۶] (*Ibid*, 6).

گاه می‌بینیم این نقاشان طبیعت بی‌جان علاوه بر به نمایش گذاشتن نعمات و دارایی‌های مادی‌شان گذرابودن زندگی، لذت‌های آن و این نعمات را با اشارات نمادین[۴۸]-جمجمه‌ها یا شمع‌هایی که خاموش می‌شوند- یادآور می‌شوند؛ می‌توان گفت از بنیادین‌ترین وجوه عکس‌های لتینسکی یادآوری مرگ و فانی‌بودن دنیاست که در میوه‌ها و گل‌های پژمرده و پلاسیده دیده می‌شوند. این مسئله زمانی در بحث حاضر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که به پیوند میان رسانهٔ عکاسی و مرگ و درهم‌تنیدگی این دو قلمرو بیاندیشیم. مسئله‌ای که نظریه‌پردازان و فیلسوفان بسیاری به آن اندیشیده‌اند. رولان بارت، فیلسوف، منتقد و نشانه‌شناس در اندیشیدن به عکاسی می‌گوید: «همهٔ آن عکاسانِ تازه‌کاری که مصمم در به چنگ‌آوردن واقعیت در جهان‌اند، هیچ نمی‌دانند که کارگزارانِ مرگ‌اند» (بارت،۱۳۹۰: ۱۱۴). از منظر او در عکس‌ها «آینده‌ای را پیش‌بینی می‌کنیم که مرگ دیرکِ آن است. با بخشیدنِ گذشتهٔ مطلقِ ژست به من (زمان ماضی نامتعیّن)، عکس با من از مرگِ آتی می‌گوید» (همان: ۱۱۸). بارت این وجه را دربارهٔ تمامیِ سوژه‌های درونِ عکس‌ها بالاخص عکس‌های تاریخی می‌یابد، «همیشه درشان گونه‌ای شکست و تباهی زمان هست: آنی که مرده و آنی که خواهد مرد» (همان). در این بخش ذکر این نقل قول‌ها دربارهٔ رابطهٔ عکس‌های لتینسکی با مرگ از آن رو حائز اهمیت است که خود او نیز چندین بار در مصاحبه‌هایش به تأثیرپذیری از آراء بارت اشاره کرده است (URL 5). می‌توان گفت لتینسکی همان‌قدر که-اگر نه بیش از آن‌که- به ژانر طبیعت بی‌جان مدیون است از رسانهٔ عکاسی و ویژگی‌های آن مدد گرفته؛ از جمله: مفهوم مرگ در عکاسی و پیوند آن با استعاره‌های بصری و ضمنیِ درون اشیاء، پیوند این رسانه با فرهنگ مصرفی-در عکس‌های تبلیغاتی- و نقد آن در آثار او، و شاید از مهم‌ترین آن‌ها بتوان به دوربین عکاسی قطع بزرگ اشاره کرد که به او اجازه می‌دهد تا دید تک‌چشمی پرسپکتیو غربی را به پرسش بکشد.

> «او با اشکال و اشیاء ملموسِ حاضر در عکس‌ها تنشی را می‌آفریند که زاویهٔ دید تک‌چشمی سنت غربی را که به دوربین عکاسی نیز نسبت می‌دهند در مقابل چشمان‌مان باز کرده و آن را می‌شکند. همان‌طور که در عکس‌های لتینسکی می‌بینیم او پرسپکتیوهای چندگانه‌ای که گویی در حال دگرگونی هستند و سطوح تصویری نقاشی طبیعت بی‌جان، یعنی جایی که اشیا در آن به گوشه‌های مختلف تکیه می‌کنند و به‌طرز استراتژیکی در تصویر جای می‌گیرند را درهم‌می‌آمیزد، در این تصاویر به ما چنین القا می‌شود که گویی قوهٔ روایت‌گر در روابط صُوَری میان این اشیا وجود دارد. کاربست منحصربه فردِ نازک‌طبعی و حساسیت باروک[۴۹] متعلق به نقاشی‌های شمال اروپا، عکس‌هایی را با زیبایی چشم‌گیر می‌سازند، اما نقاط دید در عکس‌ها متزلزل است. این ویژگی در درون داستان‌سرایی طبیعت بی‌جان خانگی حاکی از حالت‌های عاطفی نگران‌کننده، پایان‌ها و از هم پاشیدن‌هاست» (Cotton, 2014: 132-133).

تصویر ۱۸: **ژان باتیست سیمون شاردن**، شکرگزاری،۱۷۴۰، رنگ‌روغن روی بوم، موزهٔ لوور پاریس، ۴۸ در ۴۰ سانتی‌متر (URL 12).

علاوه بر درهم‌شکستن و به‌پرسش گرفتن زاویهٔ دید تک‌چشمی که احساس تنش و تزلزل ایجاد کرده و در غالب مجموعه‌های طبیعت بی‌جان لتینسکی از دههٔ ۹۰م. تا به امروز دیده می‌شود، عدم تعادل اشیائی که گویی می‌روند تا فرو ریزند نیز استعاره‌های تصویری از احساس عدم اطمینان و فروپاشی را منتقل می‌کند. این ویژگی که نه تنها در نقاشی‌های ژانر طبیعت بی‌جان دیده می‌شوند، بلکه در حوزهٔ سینما و در فیلم آینه (۱۹۷۵)[۵۰] ساختهٔ آندری تارکوفسکی[۵۱]- و گاه در عکس‌های او که با دوربین پولاروید[۵۲] گرفته‌شده‌اند- نیز شاهد آن هستیم. نمونهٔ این شکل از بازنمایی فروپاشی و سقوط چیزها را که با استعاره‌ها و معانی ضمنی درون‌شان همراه‌اند را در صحنه‌هایی از فیلم آینه می‌بینیم (تصویر ۷).

آگاهی یا عدم آگاهی یا به بیان دقیق‌تر تأثیرپذیری مستقیم لتینسکی از سینمای تارکوفسکی روشن نیست، اما عدم تعادل و سقوط اشیا به‌طور کلی موضوعی است که خود لتینسکی به آن هم در نقاشی و هم در عکس‌های ایرونیگ پن (تصاویر ۷ و ۸) توجه و اشاره کرده است. «به‌لحاظ تاریخی، احساس چیزهایی که از روی میز در حال افتادن هستند، مجازی است که از نقاشی‌های هلند سدهٔ هفدهم تا طبیعت بی‌جان‌های فوق‌العادهٔ ایرونیگ پن[...] وجود دارند. طبیعت بی‌جان‌ها معمولاً از اشیا ساکن تشکیل می‌شوند. این احساسِ حرکت بالقوه، ابزاری برای

به حرکت درآوردن صحنه است [...]» (URL4). در طبیعت بی‌جان ویلهلم کلئیس هیدا[۵۲] می‌بینیم که چگونه در ضیافت کریسمس بشقاب‌های لبهٔ میز پوست نیمه‌کنده‌شدهٔ لیمو و قیچی میل به افتادن دارند و در باز ظرف نقره‌ای و جام افتاده و پارچهٔ سفیدِ آویزان، بر پایین تصویر سنگینی می‌کند (تصویر ۸). این نقاشی هلند سدهٔ هفدهم مانند عکس‌های لتینسکی به‌واسطهٔ اندازهٔ بزرگ آن و ابعاد یک‌به‌یکی که دارند بر ادراک مخاطب از فضا و استعاره‌های بصری اشیاء حاضر در تصویر تاثیر می‌گذارند. این وضعیت بینابینی در عکس‌های ایروینگ پن از محصولات بهداشتی به‌طرز آشکاری خودنمایی می‌کند و در طبیعت بی‌جان‌های دیگر او نیز از میوه‌ها و سایر اشیاء کم‌رنگ‌تر دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد لتینسکی نه تنها به این وجه از آثار پن توجه داشته بلکه به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه از مفاهیمی چون میرایی، گذر زمان و زوال تحت تأثیر طبیعت بی‌جان‌های او- عکس‌های او از ته‌سیگارها، گل‌های پژمرده، و میوه‌هایی که به گندیدگی می‌گرایند- بوده است. در تصویر ۹ می‌بینیم که محل قرارگیری ظرف سفید بر روی هندوانهٔ الاکلنگ‌وار چگونه احساسی از حفظ تعادل و در عین حال ناامنی و عدم تعادل را به ما منتقل می‌کند. همچنین با نگاه دقیق‌تر می‌بینیم که چگونه مگس روی میوهٔ تازه، تکه نان مانده و دست‌خورده و بقایا و گرده‌های میوه‌ها و خوراکی‌ها بر روی میز، لایه‌های دیگر تصویری را که در نگاه اول تبلیغاتی می‌نماید، بر چشم ما آشکار می‌کنند (تصویر ۱۰). گویی این‌ها همان بقایای روزهای بعد از ضیافت‌های نقاشی‌های هلندی و فردای آن ضیافت‌ها در عکس‌های لتینسکی هستند.

از دیگر وجوه نزدیکی طبیعت بی‌جان‌های لتینسکی با ژانر طبیعت بی‌جان در نقاشی مفهوم و حضور زن‌آسایی در این عکس‌ها و در نگاه به ژانر طبیعت بی‌جان است. آن‌چه با دیدن این آثار باید در نظر داشت این است که گویی جنسیت عکاس در سطح این عکس‌ها به‌واسطهٔ ظرافت نگاه و جزئیات و لطافت عکس‌ها و مهم‌تر خود موضوع عکس‌ها منعکس می‌شود. درک عکس‌های لتینسکی با دانستن شرایط به‌وجودآمدن این مجموعه و سرآغاز آن درهم‌تنیده است. لتینسکی در سال ۱۹۹۷ و زمانی‌که شریک زندگی‌اش را که موفق به دریافت یک بورسیه شده بود در آلمان همراهی می‌کرد در شرایطی قرار گرفت که منجر به تولید این مجموعه بود. آشنا نبودن به زبان آلمانی و زیستن در یک خانهٔ بزرگ قدیمی از این عوامل است. او که غالب اوقات در آن خانه تنها بود، مطالعه می‌کرد و به فروشگاه و خرید مواد خوراکی می‌رفت. پس از بازگشت به خانه پنج ساعت به آشپزی مشغول بوده. شب‌ها پس از بازگشت همراهش به خانه به بیرون از خانه رفته یا با یکدیگر تا دیروقت بیدار بودند. فردای آن‌شب‌ها آن‌چه برای لتینسکی تنها باقی می‌مانده ته‌مانده‌های غذاهای شب پیشین بوده (URL 6). به‌عنوان همراهی که بیشتر وقتش مشغول آشپزی و خرید خوراک خانه بوده، این صحنه‌ها و موضوعات برای او محل بازنمایی عکاسی او شده‌اند. از طرفی،

تصویر ۱۹: **ژان باتیست سیمون شاردن**،
طبیعت بی‌جان با گربه و سفره‌ماهی. ۱۷۲۸. رنگ‌روغن روی بوم.
۷۹.۵ در ۶۳ سانتی‌متر، مادرید (URL 13).

در نظر داشتن این فضاهای زنانه و ارتباط آن با ژانر طبیعت بی‌جان که فرودست محسوب می‌شد نیز حائز اهمیت است؛ فضاهای زنانه‌ای که نورمن برایسن در یک فصل از کتاب خود به این موضوع پرداخته است. او در فصل «طبیعت بی‌جان و فضای زنانه» به این نکته اشاره کرده و به‌عنوان مثال به فضاهای زنانهٔ نقاشی‌های شاردن اشاره می‌کند. برایسن تا آن‌جا پیش می‌رود که به نیرویی درون این فضاهای زنانه در نقاشی طبیعت بی‌جان هلند اشاره می‌کند که به‌قدری قدرت دارد که موتوری برای سراسر سیر تکوین طبیعت بی‌جان به‌مثابهٔ یک ژانر می‌شود. از منظر او، با وجود آن‌که این فضاهای زنانه در عین حال به‌عنوان یک بیگانه درک می‌شوند، اما فضایی رابه‌وجود می‌آورند که خطری برای ذهن و فاعل مردانه به‌عنوان مرکز هویت او به‌مثابهٔ یک مرد محسوب می‌شوند (Bryson, 2001: 173). این فضای غالب زنانه در طبیعت بی‌جان‌ها که فاعلیت مردانه را مورد تهدید قرار می‌دادند و غالباً توسط مردان خلق می‌شدند- به‌استثنای هنرمندان اندکی چون کلارا پیترز- این‌بار توسط یک هنرمند زن به‌وجود آمده‌اند که بی‌رنگی و فضاهای آرام آن علاوه بر موضوع خانگی و عموماً زنانه حاکی از نگاه پر ظرافت یک خالق زن هستند. آن‌چه در بحث ما و در مطالعهٔ سیر تکوین آثار لتینسکی اهمیت دارد و پیش‌تر نیز به آن اشاره شد توجه او به کتاب طبیعت بی‌جان نوشتهٔ برایسن است. لتینسکی در این مورد چنین می‌گوید: «من پروژه‌های طبیعت بی‌جانم را در سال ۱۹۹۴م. آغاز کردم اما تا سال ۱۹۹۷طول کشید تا دریابم چگونه قرار است کار کنم. در حال خواندن کتاب نگریستن به نادیده

انگاشته شده بودم و [...] » (URL 4). از دیگر عوامل مهمی که در نگاه به عکس‌های لتینسکی و در سیر شکل‌گیری آن‌ها مهم است، رابطهٔ عکس‌های او با نقاشان پیش از هلند سدهٔ هفدهم است. او در سال ۲۰۰۱ موفق به دریافت بورس گوگنهایم[۵۶] شد و برای عکاسی از امریکا به اروپا سفر کرد. او این بار شهر رم را انتخاب کرد.

«چرا که رم خودش یک "پس‌مانده"[۵۷] است -در آن‌جا به‌ندرت هنر معاصر می‌بینیم. در هر صورت من در آن‌جا با مقدار زیادی از نقاشی‌های قدیمی مواجه شدم [...] من در نزدیکی کلیسایی بودم که آثار مجذوب‌کنندهٔ کاراواجو[۵۸] و ولاسکز[۵۹] و دیگر نقاشی‌های مذهبی را درون خود داشت. هر روز به آن‌جا می‌رفتم. [...] سرانجام فهمیدم یا بهتر دریافتم که شام آخر[۶۰] صحنهٔ غذا و داستان پس‌مانده‌هاست. غذای روی میزها یک خرده-شخصیت بود، نقشی مکمل برای شخصیت اصلی. من به این اندیشیدم که چه می‌شود اگر شخصیت‌های اصلی را حذف کنم و فقط آن‌چه باقی می‌ماند را نگه دارم—میز و حال‌وهوا را. پس شروع کردم به ساخت تصاویر جدیدی از این دست با این فکر که چگونه در نقاشی‌های مذهبی، میز و غذا این نمایش اسطوره‌ای و انجیلی را بدون دیگر

تصویر ۲۰: **ژان باتیست سیمون شاردن**، بوفه، ۱۷۲۸، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۴در ۱۲۹ سانتی‌متر، موزهٔ لوور پاریس (URL 14).

تصویر ۲۱: **رمبرانت هارمنسن فان‌رین**، گاو نر سلاخی‌شده، ۱۶۵۵، رنگ‌روغن روی چوب، ۹۴ در ۶۹ سانتی‌متر، موزهٔ لوور پاریس (Sefrioui et al., 2005: 343).

تصویر ۲۲: **ژان سیمون باتیست شاردن**، سفره‌ماهی، ۱۷۲۶-۱۷۲۵، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۴۶ در ۱۱۴ سانتی‌متر، موزهٔ لوور پاریس (URL 15).

تصویر ۲۳: رادیوگراف اثر سفره‌ماهی **شاردن** (URL 16).

شخصیت‌ها پدید می‌آورند» (URL 6).

غیاب انسان و بازیگران نقش اول که از آن سخن رفت در عکس‌های لتینسکی با عدم حضور انسان معاصری که از تصاویر حذف شده تشدید می‌شوند که بقایایی از خود به‌جای می‌گذارد، از غذاها و گل‌های پژمرده گرفته تا آشغال‌های پس‌ماندهای خوراکی‌ها. از روند تولید برخی عکس‌های لتینسکی نمونهٔ عکس‌های پولاروید باقی‌مانده که در آن کندوکاو هنرمند در فضاهای بصری به‌منظور دست‌یابی به وجه مطلوب عکس نهایی چه از منظر صُوری و چه به‌لحاظ مفهومی مورد نظر می‌بینیم. پولارویدهایی که در مقام پیش‌طرح‌هایی برای نخستین عکسی هستند که در این نوشتار به آن نگریستیم. زاویهٔ دید در این پولارویدها بالاتر از عکس نهایی است و محل چینش و قرارگیری اشیا نیز متفاوت است. در پیش‌طرح‌های عکس بدون عنوان شمارهٔ ۳۲ لتینسکی، گاه رومیزی سفید که یادآور یکی از عکس‌های شاردن است (تصویر ۱۱) از روی میز برداشته‌شده و گاه اشیاء به‌هم گرویده و از هم دور می‌شوند. تک‌رنگ بودن این پیش‌طرح‌ها یادآور ابوش[۶۲]های رنگ‌روغنیِ تک‌رنگ نقاشانی است که به‌منظور دست‌یابی به دید و درک بهتر تیره روشنی‌های کلی تصویر انجام می‌شدند. همچنین یادآور نخستین عکس‌هایی است که توسط خورشید و مواد حساس به‌نور توسط نیپس ثبت شده‌اند. آن روزها طبیعت‌های بی‌جان کم‌تر از آن جان داشتند که در عکس‌هایی که به‌واسطهٔ حساسیت کم مواد حساس به‌نور، مدت زمان طولانی می‌طلبیدند تا ثبت شوند، تکان بخورند و مقاوم‌تر از انسان‌های متحرکِ کم‌صبر در مقابل دوربین بودند و از این حیث موضوع مناسبی برای عکاسان مشتاق (تصویر ۱۲). تعدادی از پیش‌طرح‌های پولارویدی لتینسکی در کتابی جمع‌آوری شده‌اند. او در این‌باره می‌گوید: «کتاب جدید من، گمارش زمان[۶۴] مربوط به یک کار قدیمی است- پولارویدهای سیاه‌وسفید مدل ۵۵ که در میان سال‌های ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۷ عکاسی کرده‌ام. این‌ها هم‌سنخ طراحی‌ها برای کارهای من با ابعاد بزرگ‌تر هستند که در طول آن سال‌ها می‌ساختم» (URL 4) (تصاویر ۱۳ تا ۱۵). در ادامه عکس‌هایی از این پیش‌طرح‌ها را می‌بینیم.

علاوه بر اثر رومیزی سفید، از دیگر پیش‌طرح‌های این هنرمند و منابع الهام او می‌توان به دیگر آثار شاردن اشاره کرد و از نمونه‌ای نام برد که لتینسکی به‌طور مستقیم از آن تاثیرپذیرفته است. منبع الهام بدون عنوان شمارهٔ ۴۹، نقاشی‌ای از شاردن تحت عنوان سبد هلو با گردوها، چاقو و لیوان شراب است. در هر دو تصویر ظرفی پر از هلو را می‌بینیم که شش تای آن‌ها پیدا هستند. کادر هر دو اثر، افقی است. سبد شاردن به کاسه‌ای از جنس مرمر بدل شده و لیوان شراب او که در عکس لتینسکی می‌رود که از لبهٔ میز بیفتد به لیوان سفیدی که تنها رد محتویات درون آن پیداست بدل‌شده. چاقوی شاردن که در لبهٔ سطح چوبی قرار دارد و در میان زمین و هوا معلق است، غایب است و جای خود را به تختهٔ مرمر داده

تصویر ۲۴: منسوب به **ژان باتیست سیمون شاردن** ، گربه ماهی و ماکیان را بررسی می‌کند،۱۷۵۳، پاستل، موزهٔ هنر متروپولیتن (URL 17).

تصویر ۲۵: **هانری ماتیس**، سفره‌ماهی[بر اساس سفره‌ماهی **شاردن**]، ۱۹۰۳-۱۸۹۷ رنگ‌روغن روی بوم، ۱۴۲ در ۱۱۵ سانتی‌متر، موزهٔ ماتیس (URL 18).

که خراش‌ها و خطوط چاقو بر آن باقی‌مانده است. فضای تیره و سنگین نقاشی شاردن در عکس لتینسکی به فضای روشن و لطیف زنانه تبدیل‌شده که گویی اشیا در آن معلق‌اند (تصاویر ۱۶ و ۱۷).

> «ژان باتیست سیمون شاردن، استاد فرانسوی سدهٔ هجدهمی است که آشپزخانه‌هایش تحت تأثیر اسلاف هلندیش بود. [...] آن‌چه شاردن نمی‌خواهد نشان دهد- تاثیر زمان بر اشکال ناب- دقیقا هدف لتینسکی هستند. او در شمارهٔ ۴۹، نشان می‌دهد که اگر ترکیب‌بندی شاردن به نرم‌دلی و مرحمت زمان واگذار می‌شد چه رخ می‌داد، حرکتی که در نهایت میراث این ژانر را به پرسش می‌گیرد. نمایش لتینسکی از پس‌مانده‌ها با تأکید بر دیرش[۶۶] به‌جای متوقف‌کردن زمان در بستر وسیع‌تر تاریخ طبیعت بی‌جان ناگهان حامل معنا می‌شوند. تصمیم او بر روایت‌کردن داستان پس‌مانده‌های طبیعت بی‌جان ما را به سوی تصادم دو رسانه در عکس‌هایی که گفته می‌شود نخستین عکس‌هایی هستند که گرفته شد، رهنمون می‌شود» (*Ibid*, 8).

تصویر ۲۶: **ونسان ون‌گوگ**، طبیعت بی‌جان با قوری قهوه‌خوری، می ۱۸۸۸، رنگ‌روغن روی بوم، ۸۱ در ۶۵ سانتی‌متر، امضا بالا سمت چپ، مجموعهٔ خصوصی، لوزان (Pickvance, 1984: 75).

تصویر ۲۷: **ونسان ون‌گوگ**، طبیعت بی‌جان با بطری، لیموها و پرتقال‌ها، آرل، می ۱۸۸۸، رنگ‌روغن روی بوم، ۶۳ در ۵۳ سانتی‌متر، اوترلو[۸۱]، موزهٔ کروله موله[۸۲] (F. Walther, Metzger, 2012: 340).

مجموعه‌های طبیعت بی‌جان‌های لتینسکی در مرز میان نقاشی و عکاسی در حرکتند. از موضوع آن‌ها گرفته که اساساً ریشه در نقاشی‌های هلند سدهٔ هفدهم دارند یا همان‌طور که اشاره شد خود این نقاشی‌ها که ریشه در نقاشی‌های دیواری ویلاهای رم باستان دارند. از آن دوران تا دوران مدرن و پس از آن دوران معاصر شاهد بازنمایی طبیعت بی‌جان در آثار هنرمندان هستیم. این عکس‌ها هم رسانه‌ویژگی‌های[۶۷] دوربین عکاسی را بازتاب می‌دهند-مفاهیمی چون زمان یا رابطهٔ عکاسی با مرگ، کاربست زوایای دید مختلف به‌وسیلهٔ دوربین عکاسی قطع بزرگ- علاوه بر این لتینسکی به عکس‌های عکاسان پیش از خود نیز ارجاع می‌دهد و همان‌طور که در این نوشتار اشاره شد به نقاشی‌های دوران‌های مختلف. در بخش نخست این نوشتار دیدیم که چگونه پیشامتن‌های لتینسکی طیف وسیعی از آثار، مفاهیم، شرایط فردی، اجتماعی و فرهنگی را دربرمی‌گیرند-در بخش پایانی مقاله به‌منظور روشن‌تر شدن آن، این پیشامتن‌ها در جدولی طبقه‌بندی خواهد شد.

همان‌طور که ذکر آن رفت، شاردن از هنرمندانی است که عکس‌های لتینسکی به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به آن ارجاع می‌دهند. در ادامهٔ متن یکی از دیگر آثار این نقاش و بخشی از پیشامتن‌های آن را مطالعه خواهیم کرد. این اثرپذیری‌ها در دوران مختلف و در میان هنرمندان این دوران وجود دارند. همان‌طور که خواهیم دید آثار شاردن (۱۷۷۹-۱۶۹۹) فرانسوی که در سدهٔ هجدهم می‌زیست نیز ریشه در نقاشی‌های استادان پیش از خود یعنی هلند سدهٔ هفدهم دارد.

## متن دوم : طبیعت بی‌جان با شاردن[۶۸]

«اگرچه شاردن از معاصران فرانسوا بوشه[۶۹] بود و فراگونار[۷۰] نزد او آموزش می‌دید، اما آثار او از هرجهت با هم‌عصرانش تفاوت دارد، آثار شاردن نمایندهٔ شاخهٔ طبیعت‌گرایی-تحت تأثیر نقاشی هلند سدهٔ هفدهم-بود که در سدهٔ هجدهم در کنار سبک متداول‌تر روکوکو[۷۱] جریان داشت» (Chilvers, 2009: 124). «طبیعت بی‌جان‌های او اقتباس‌های کاملاً آگاهانه از قراردادهای طبیعت بی‌جان‌هایی هستند که ابتدا در هلند سدهٔ هفدهم تکوین یافتند» (Bryson, 2001: 11). شاردن از میان هنرمندانی بود که در دوران زیست‌اش به‌جای توجه به صحنه‌های اشرافی به بازنمایی امر پیش‌پاافتاده و روزمره و صحنه‌های زندگی طبقهٔ متوسط می‌پرداخت. زنان در صحنه‌های خانگی و طبیعت بی‌جان‌ها موضوع اصلی آثار او را تشکیل می‌دادند (تصاویر ۱۸ و ۱۹). شاردن که در پاریس متولد شده بود هرگز محلهٔ خود را ترک نکرد و در همان‌جا درگذشت. او در ۳۲ سالگی ازدواج کرد و دو سال بعد از آن، از اولین نقاشی‌های خود از پیکرهٔ انسانی پرده‌برداری کرد. نقاشی‌هایی چون شکرگزاری و دیگر نقاشی‌هایی از تصاویر زنان، مردان و کودکان در فضاهای داخلی و در حال انجام کار را در این دوران نقاشی کرد. همسر شاردن در سال ۱۷۳۵ یعنی چهار سال بعد درگذشت و بر اساس فهرست اموالی که پس از این مرگ برجای مانده، می‌توان به رفاه شاردن پی‌برد و این اسناد نشان می‌دهد که از این زمان به بعد شاردن نقاش موفقی شده بود. او در دوران لویی پانزدهم می‌زیست و در سال ۱۷۴۰ به او معرفی شد. در این سال‌ها شاردن در اوج شهرت خود به‌سر می‌برد. آشنایی او با دنی دیدرو[۷۲]، دایره‌المعارف‌نویس و فیلسوف زمانه‌اش قابل توجه است. دیدرو صفحات زیادی از نقدهای خود را به شاردن اختصاص داده و او را تحسین کرده و او را «افسون‌گر بزرگ» نامیده است (URL 11).

دربارهٔ نحوهٔ آموزش شاردن باید گفت که او «نزد دو استاد زمانهٔ خود نیز آموزش دیده بود. پییر ژک کز[۷۳] و نوئل نیکلا کوپل[۷۴] اما شاردن در تخصص خود مکتب‌ندیده محسوب می‌شد. او در سال ۱۷۲۸ به آکادمی سلطنتی[۷۵] به‌عنوان "هنرمند ماهر در نقاشی‌کردن حیوانات و میوه‌ها" راه یافت. در آن زمان میان اعضای تازه‌وارد مرسوم بود تا نمونه کارهای‌شان را به آکادمی بدهند و شاردن دو اثر سفره‌ماهی (حدود ۱۷۲۵) و بوفه (۱۷۲۸) را ارائه داد» (URL 11)

(تصاویر ۲۰ و ۲۲). در بوفه میز چوبی را که محل چیدن غذا و میوه‌هاست، می‌بینیم. میوه‌ها در ظرفی روی هم به‌شکل مخروطی چیده شده‌اند. سگی در پایین میز، پوزه‌اش را به‌سمت میوه‌ها نشانه رفته و به خوراکی‌های روی میز نگاه می‌کند و آن‌ها را بو می‌کشد. جام‌های نوشیدنی، ظروف و میوه‌ای نیم‌پوست‌کنده بر روی رومیزی سفیدی که نیمهٔ بیشتر میز را پوشانده قرار گرفته‌اند. پایین میز و در کنار پای سگ، سطلی مسی که محتویات آن را دو بطری و گیاهی تشکیل می‌دهند، قرار دارد و در سمت راست پس‌زمینهٔ تیره، گویی ادامهٔ پارچه‌ای سفید جمع شده و بر روی آن پرنده‌ای رو به میوه‌ها دارد. این نقاشی که به آکادمی نقاشان راه‌یافته بود، نمونهٔ مهارت هنرمند در تصویر کردن طبیعت بی‌جان، میوه‌ها و حیوانات جان‌دار است. سفره‌ماهی نیز از جمله آثاری است که شاردن تنها یک بار آن را نقاشی نکرده است (تصاویر ۱۹ و ۲۳).

در تابلوی سفره‌ماهی‌ای که به آکادمی ارائه شد و اکنون در موزهٔ لوور قرار دارد، سفره‌ماهی پوست کنده‌ای در وسط کادر تصویر قرار دارد و از قلاب و زنجیری که از دل دیوار سنگی بیرون آمده، آویزان شده. چهرهٔ او به‌سان چهرهٔ یک انسان احساس درد را منتقل کرده و موشکافانه پرداخت‌شده است. ماهی‌های مرده و تکه‌های غذاهای دریایی در کنار پیازچه‌ها بر روی تاقچهٔ سنگی گسترده شده‌اند و چاقویی که در نقاشی‌های شاردن متعدد در لبهٔ تاقچه یا میز قرار می‌گیرد-و پیش‌تر نیز به آن اشاره کردیم- به‌همان نحو معمول، بر لبهٔ میز معلق قرارگرفته است و نیمی از تیغهٔ آن در زیر پارچهٔ سفید که از عناصر تکرارشونده در نقاشی‌های شاردن است، خزیده است. گربه‌ای که گویی از دیدن این صحنه و بوی خون و خوراک‌های حاضرآمادهٔ دریایی در پیش‌رویش هیجان‌زده و وحشی‌شده به سمت ماهی‌های مرده خیز برداشته و بر تنش نهفته در این تصویر به ظاهر آرام، افزوده است. فضای گرم این تصویر به‌واسطهٔ قرمزی خون سفره‌ماهی تشدیدشده، هر چند سردی تنِ سفره‌ماهی و رد سبزی در سنگ‌ها فضای نقاشی را میان گرمی و سردی می‌لغزاند و گویی سردی بر کل حال و هوای نقاشی غلبه می‌کند. سفره‌ماهی سلاخی‌شده در این نقاشی یادآور گاو نر سلاخی‌شدهٔ[۷۶](۱۶۵۵) اثر رمبرانت[۷۷] است که در این‌جا با اشیا مختلف محاصره شده است (URL 15) (تصویر ۲۱). این‌که شاردن به‌طور مستقیم از این اثر تأثیر پذیرفته بر ما روشن نیست. خشونت حاکم بر این دو طبیعت بی‌جان که از طریق این دو موجود سلاخی‌شده منتقل می‌شوند علاوه بر شباهت‌های صوری از جمله در مرکز کادر قرارگرفتن هر دو موجود و نحوهٔ بازنمایی دنده‌های گاو نر و سفره‌ماهی این تأثیرپذیری را محتمل می‌سازد (تصویر ۲۲). از دیگر نکاتی که دربارهٔ مراحل و شرایط تکوین آثار شاردن باید به آن اشاره کرد این است که از او طراحی‌های زیادی برجای نمانده یا حداقل در مورد این نقاشی به‌خصوص پیش‌طرحی در دست نیست. ضمن این‌که سفره‌ماهی‌ای که شاردن دوباره آن را نقاشی کرده، سه سال بعد از نمونهٔ ارائه‌شده به آکادمی کشیده

تصویر ۲۸: **آدولف مونتیچلی**، گلدانی از گل‌های وحشی، ۸۰-۱۸۷۰، رنگ‌روغن روی چوب-احتمالاً ماهون، ۴۷ در ۶۱ سانتی‌متر، گالری ملی لندن (URL 19).

تصویر ۲۹: **ونسان ون‌گوگ**، لاله‌های واژگون سلطنتی، ۱۸۸۷، رنگ‌روغن روی بوم، ۶۰.۵ در ۷۳.۵، موزهٔ اورسی[۷۸]، پاریس (URL 20).

تصویر ۳۰: سمت راست/ **ونسان ون‌گوگ**، طبیعت بی‌جان با گلدان مجولیکا با گل‌های وحشی، آرل، می ۱۸۸۸، رنگ‌روغن روی بوم، ایستگاه مریون، بنیاد بارنز[۹۰] (F. Walther, Metzger, 2012: 340). سمت چپ/ نسخهٔ دیگری از طبیعت بی‌جان با گلدان مجولیکا با گل‌های وحشی، اثر **ونسان ون‌گوگ**.

شده که فرض پیش‌طرح بودن این اثر را باطل می‌کند. هر چند برعکس این موضوع و پیش‌طرح بودن این اثر برای نمونهٔ ۱۸۲۸ صادق است. «با فرض این‌که شاردن عادت به طراحی پیش از کشیدن تابلوهایش نداشت و دست‌یافتن به پیش‌طرح‌های رنگ‌روغنی او نیز کار ساده‌ای نیست، خود نقاشی را به‌عنوان محل شکل‌گیری اثر و نه صرفاً به‌مثابهٔ محصول نهایی، بلکه به‌مثابهٔ مدرک مادی از تاریخ ساخت اثر، به چشم بقایای خلق به آن می‌نگرم» (Lajer-Burcharth, 2018: 89). کاربست این روش در مطالعهٔ مراحل شکل‌گیری این اثر، به‌واسطهٔ رادیوگراف به‌دست آمده از آن تسهیل می‌شود. در تصویر رادیوگراف می‌بینیم که شاردن محل قسمت‌های بالایی سفره‌ماهی را حداقل یک بار تغییر داده و گویی به‌جای بطری نوشیدنی که در اثر نهایی می‌بینیم، در ابتدا سبزیجاتی را از جنس سبزیجات درون سطل پیش پای سگ که در اثر بوفه شاهدیم، کشیده‌بوده است. هر چند از شاردن طراحی‌های زیادی برجای نمانده، پیش از این طراحی‌ای که به او نسبت داده‌شده از طبیعت بی‌جان با گربه‌ای در دسترس است که شاید نشان از علاقهٔ او به تصویرکردن این حیوان است که می‌تواند به بخشی از چیدمان و حتی تزئین منزل تبدیل شود و در طبیعت بی‌جان‌های این نقاش طبقهٔ متوسط و امور پیش‌پاافتاده نیز حضور دارد (تصویر ۲۴). در این‌جا به متون و منابع الهام پیشین خود شاردن توجه کردیم، اما مسئله‌ای که ذکر آن در این‌جا بی‌فایده نیست، اشاره به نقاشی سفره‌ماهی: بر اساس کار شاردن است که ادای دین ماتیس[۹۱] به شاردن است. ماتیس در سن ۳۴ سالگی اثر سفره‌ماهی را به‌عنوان پیش‌متن اثری قرار داده و می‌توان آن را اساساً کپی‌برداری از نقاشی شاردن دانست (تصویر ۲۵). هر چند ماتیس در گزینش رنگ‌ها و شکل بازنمایی اشیا و سفره‌ماهی از واقع‌نمایی شاردن دور شده، این اثر رونوشتی از اثر شاردن به سبک ماتیس است.

دوران کاری شاردن را می‌توان به‌طور کلی به سه دوره به‌علاوهٔ یک دورهٔ پایانی تقسیم کرد. در دوران اول که تا سال ۱۷۳۳ طول کشید، نقاشی‌های او غالباً طبیعت بی‌جان‌هایی از ابزار و لوازم آشپزخانه‌ها بودند. او در این دوران فراتر از واقع‌نمایی رفته و برخلاف موضوعات ساده و پیش‌پاافتاده‌ای که تصویر می‌کرد با نگاه مستقیمش به جدیت عمیق دست‌یافته بود. ۱۵ سال بعد از آن به ژانر صحنه‌هایی مشغول شد که در آن‌ها یکی، دو پیکره به تصویر کشیده می‌شد و مانند طبیعت‌بی‌جان‌هایش به دور از احساسات‌نمایی است. در دههٔ ۱۷۴۰ میلادی دوباره به طبیعت بی‌جان روی آورد. در این دوران اشیائی گران‌قیمت‌تر را با پرداخت بیشتر نقاشی می‌کرد. سرانجام در دههٔ ۱۷۷۰ یعنی آخرین دههٔ زندگی‌اش به‌علت مشکلات بینایی ناشی از مواد و رنگ‌های نقاشی، رنگ‌روغن را رها کرد و به چهره‌نگاری با پاستل مشغول شد (Chilvers, 2009: 124-125). اثر سفره‌ماهی که تمرکز این متن بر آن استوار بود به نخستین دوران کاری این هنرمند اختصاص دارد، دورانی که شاردن از رفاه و آرامش در زندگی فردی و اجتماعی برخوردار بود و با فروش آثار، مورد حمایت لویی پانزدهم نیز قرار می‌گرفت. شاردن با وجود آثار درخشانش تا سدهٔ نوزدهم میلادی به فراموشی سپرده شده بود. همچنین با وجود

موفقیت‌هایی که او در اوایل تا اواسط زندگی‌اش کسب کرده بود، اما اواخر زندگی‌اش چه به‌لحاظ فردی و چه در زمینهٔ حرفه‌ای در ابهام باقی‌مانده است. تنها پسر او که در سال ۱۷۵۴ موفق به دریافت جایزه‌ای برای تحصیل در رم شده بود، در سال ۱۷۶۷ در ونیز خودکشی کرد و ذائقهٔ عموم نیز در همان سال‌ها تغییر کرد. جایگاه او در آکادمی به‌مرور متزلزل شد و آثارش نیز کمتر ستایش می‌شد. ناراحتی چشمانش نیز به این مسائل دامن می‌زد (URL 11). هر چند آثار او پشت ابر باقی نماندند و از این ابهام بیرون آمده و اکنون این استاد طبیعت بی‌جان منبع الهام هنرمندان بسیاری از هانری ماتیس تا لارا لتینسکی، عکاس معاصر کانادایی شده است و نه‌تنها آثارش و تأثیرات آن به‌نحوی در کارهای این هنرمندان بازتولید می‌شوند، بلکه در مجموعه‌ها و موزه‌های معتبر دنیا محفوظ مانده‌اند.

هنرمندان در دوران مختلف طبیعت بی‌جان را موضوع کار خود قرار داده‌اند. از میان آن‌ها می‌توان به ونسان ون‌گوگ[۷۹] اشاره کرد که نقاشی‌های او طیف وسیعی از موضوعات را تشکیل می‌دهد و در کنار انسان‌ها و مناظر و طبیعت‌هایش به اشیا و طبیعت بی‌جان نیز توجه داشته است. در ادامه شرایط خلق نمونه‌ای از آثار او را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

## متن سوم:
## طبیعت بی‌جان با قوری قهوه‌خوری ون‌گوگ

بر روی میزی آبی رنگ اشیائی قرار دارند که شامل قوری و دو فنجان قهوه‌خوری در دو بشقاب و دو پارچ هستند. قوری قهوه‌خوری به رنگ آبی تیره در مرکز کادر قرار گرفته و سه لیمو در پای قوری و دو پرتقال در سمت چپ کادر تصویر قرار گرفته‌اند که یکی از آن‌ها به بیرون از کادر رفته است. دو پارچ و یک فنجان منقوش هستند و باقی اشیاء ساده. پس‌زمینه در تضاد با آبی میز به رنگ زرد در آمده و زاویهٔ دید نقاش نه از روبه‌رو که کمی از بالا و مورب است (تصویر ۲۶). زاویهٔ دید و رنگ سرد رومیزی یادآور طبیعت بی‌جان بدون عنوان شمارهٔ ۵۴ اثر لتینسکی است. هر چند این نقطهٔ دید را می‌توان در دیگر آثار و طبیعت بی‌جان‌های ون‌گوگ نیز دید. گویی نقاش ناآرام می‌ایستاد و اشیا پیرامونش را به‌تصویر می‌کشید (تصویر ۲۷). زاویهٔ دید از بالا به‌طرز آشکار در طبیعت بی‌جان دیگری دیده می‌شود که در آن بطری و لیموهایی را که درون و بیرون سبدی قرارگرفته‌اند، می‌بینیم. این اثر در آرل[۸۰] و در ماه می یعنی همان ماه و مکانی که اثر بالا نقاشی شده، خلق‌شده است. نقطه‌گذاری‌هایی که گویی تحت تأثیر گروه دیگری از هنرمندان پست‌امپرسیونیست به این اثر راه یافته‌اند-و به آن اشاره خواهد شد-بر سطوح این نقاشی ون‌گوگ جای گرفته‌اند و بیرون‌رفتن پرتقالی از سمت چپ کادر نیز به پرتقال بیرون‌رفته در طبیعت بی‌جان با قهوه‌خوری می‌ماند.

طبیعت بی‌جان قهوه‌خوری به دورانی تعلق دارد که ون‌گوگ در آرل[۸۰] می‌زیست. او ۱۵ ماه (از ۳۰ مارچ ۱۸۵۳ تا ۲۹ جولای ۱۸۹۰م.) در این شهر زندگی کرد و می‌توان گفت اوج دوران کاری و غالب آثار درخشان او در این مکان و این دوران خلق شدند. در طول این مدت «او ۲۰۰ نقاشی، بیش از ۱۰۰ طراحی و آب‌رنگ و حدود ۲۰۰ نامه نوشت» (Pickvance, 1984: 11). انتخاب آرل به‌عنوان مکانی برای زیستن و کارکردن توسط ون‌گوگ، به دلایل مختلفی انجام شده. از میان آن‌ها می‌توان به علاقهٔ او به مونتیچلی[۸۳] نام برد. «ون‌گوگ هنرمند اهل پراونس[۸۴] یعنی آدولف مونتیچلی را ستایش می‌کرد که از منظر او کاربست جسورانهٔ رنگ‌ها [...] را از اوژن دلاکروا[۸۵] اقتباس کرده بود. نقاشی‌های پاریس ون‌گوگ از گل‌ها نیز تحت تأثیر مونتیچلی بودند و ون‌گوگ و برادرش تئو[۸۶] مجموعه‌ای از آثار او را جمع‌آوری می‌کردند. آرل هم توقف‌گاهی در راه مارسی [محل زندگی مونتیچلی] بود» (*Ibid*). از میان آثاری که از نظر صوری و محتوایی با آثار مونتیچلی قرابت دارند می‌توان به‌طور عام به گل‌های ون‌گوگ و به‌طور خاص به اثر گل‌های وحشی او اشاره کرد (تصاویر ۲۸ و ۲۹). موضوع هر دو اثر گلدان‌هایی هستند که شیوهٔ رنگ‌گذاری‌شان نیز به یکدیگر شباهت دارد. ضرب قلم‌های جسورانه و رنگ‌های غلیظ در آثار هر دو هنرمند بارز است. از آن‌جا که اثر لاله‌های واژگون سلطنتی در دوران اقامت ون‌گوگ در پاریس نقاشی شد، می‌توان گفت نقطه‌گذاری‌های تابلوی ون‌گوگ تحت تأثیر پل سینیاک[۸۷] از

تصویر ۳۲: **ونسان ون‌گوگ**، طرح طبیعت بی‌جان با قوری قهوه‌خوری، ۱۸۸۸، ضمیمه‌شده به نامهٔ برنار. محل نگه‌داری کنونی نامعلوم (Ibid).

تصویر ۳۱: **ونسان ون‌گوگ**، طرح طبیعت بی‌جان با قوری قهوه‌خوری، ۱۸۸۸، ضمیمه‌شده به نامهٔ تئو. رکس‌میوزیم، ونسان ون‌گوگ، آمستردام[۴۲](Ibid).

هنرمندان پست‌امپرسیونیست به‌وجود آمده‌اند (Musée d'Or-say: 2006-2009).

پس از اقامت در پاریس، ونسان ون‌گوگ به آرل نقل مکان کرد. در جایی که طبیعت بی‌جان با قهوه‌ساز را در آن‌جا خلق کرد. ون‌گوگ دربارهٔ طبیعت بی‌جان فوق‌الذکر در نامه‌ای به برادرش تئو چنین می‌نویسد: «من این هفته دو طبیعت بی‌جان کشیدم. یک کتری آبی لعاب‌دار، یک فنجان (سمت چپ)، به‌رنگ طلایی و آبی سلطنتی، یک پارچ شیر مربع‌مربع به رنگ آبی کم‌رنگ و سفید، یک فنجان -سمت راست- سفید با طرح‌ونقش‌های نارنجی و آبی، بر روی سینی سفالین زرد مایل به خاکستری، یک پارچ سفالین یا با لعاب مَجولیکا[۸۹]، به‌رنگ آبی با نقوش قهوه‌ای، سبز و قرمز، و در آخر دو پرتقال و سه لیمو؛ میز با پارچهٔ آبی پوشانده شده و پس‌زمینهٔ زرد مایل به سبز است، به‌طوری که در این‌جا شش آبی متفاوت و چهار یا پنج زرد و نارنجی می‌بینیم. طبیعت بی‌جان دیگر گلدان مَجولیکا با گل‌های وحشی است [F600]» (Van Gogh in: Pickvance, 1984: 75-76) (تصویر ۳۰).

ون‌گوگ در نامهٔ دیگری به هم‌قطارش امیل برنار[۹۱]، که با او نیز نامه‌نگاری می‌کرد، توصیف دقیقی از این اثر را ارائه کرده (Pickvance, 1984: 76). آن‌چه در نوشتار حاضر و در مطالعهٔ شکل‌گیری اثر اهمیت دارد دو طراحی است که ضمیمهٔ نامه‌های فوق بودند. هر دو طراحی به‌دقت انجام شده و به طرح اصلی وفادار مانده‌اند. به‌جز «نوار سفید ۱۲ سانتی‌متری که به‌دور نوار قرمزنارنجی نقاشی نهایی آمده است که در این طراحی‌ها مغفول‌مانده است. این اثر یکی از مهم‌ترین و پرداخته‌شده‌ترین آثار ون‌گوگ است که حدوداً یک هفته روی آن کار شده. مانند بسیاری از قطعات گل‌های پاریسی، این اثر را می‌توان شکلی از تمرین رنگ دانست [...]» (Ibid) (تصاویر ۳۱ و ۳۲). چنین به‌نظر می‌رسد که این طراحی‌ها بعد از نقاشی نهایی کشیده شده‌اند. هر چند نمی‌توان از تقدم و تأخر این طراحی‌ها با اثر نهایی قوری قهوه‌خوری و همچنین این اثر با گلدان مجولیکا اطمینان حاصل کرد. گلدان، فنجان و لیموها در هر دو طبیعت بی‌جان تکرار شده‌اند و هم‌بستهٔ هم هستند-در اثر گلدان مجولیکا رد آدولف مونتیچلی وجود دارد- و اگر نگوییم هم‌زمان، همان‌طور که خود ون‌گوگ نیز اشاره کرده این دو طبیعت بی‌جان و دو طراحی با فواصل زمانی اندک در آرل کشیده شده‌اند و در دورانی که گویی ون‌گوگِ متلاطم آرامش نسبی‌ای را داشته است. مانند طبیعت بی‌جان‌های هلند سدهٔ هفدهم-فراموش نمی‌کنیم که هلند زادگاه ون‌گوگ است و میل او به تصویرکردن طبیعت بی‌جان‌های متعدد بی‌سبب نیست.

آن‌چه در این‌جا جالب است توجه به این نکته است که در این‌جا شاهد به‌رخ کشیدن فراوانی نعمت و دارایی‌های هنرمند نیز هستیم. چرا که «قوری قهوه‌خوری، فنجان‌ها، نعلبکی‌ها و پارچ‌ها، خریدهای تازهٔ ون‌گوگ بودند که برای خانهٔ زرد [که ون‌گوگ چندین اتاق از آن را برای کار و زندگی در آرل اجاره کرد و گوگن[۹۲] نیز به مدت ۹ ماه با او در آن زندگی کرد] و نشان‌دهندهٔ رهایی محدود ون‌گوگ از دست صاحبان هتل است» (Ibid) (تصویر ۲۶). رنگ آبی میز آشپزخانه و کادر افقی تصویر به‌رخ کشیدن نعمات و ابزار و وسایل جدید را تسهیل می‌کنند. اهمیت این طبیعت بی‌جان نزد خود ون‌گوگ تا جایی پیش‌می‌رود که در نامه‌ای به تئو از اثری با موضوع برداشت می‌نویسد و دربارهٔ این منظره چنین می‌گوید: «این منظره دیگر مناظر را کاملاً بی‌جلوه می‌کند. تنها یک اثر دیگر است که تاب تحمل کنار این منظره را دارد، یک طبیعت بی‌جان، قهوه‌خوری و فنجان‌ها و بشقاب‌ها به‌رنگ زرد و آبی. این طبیعت بی‌جان اساساً چیز دیگری است» (Van Gogh in: Pickvance, 1984: 76). علاقهٔ شخصی ون‌گوگ به این اثر مشهود است. این نقاشی به‌لحاظ ارتباط و نزدیکیِ زمانی وصوری با دیگر نقاشی‌های ون‌گوگ که در همان هفته کشیده شده‌اند، نامه‌ها و متونی که خود هنرمند دربارهٔ آن نوشته و بازنمود شرایط جدید و محل زیست جدید هنرمند در آرل موضوع بحث نوشتار حاضر قرار گرفت.

به‌منظور متمرکزشدن بر یک اثر مشخص و خودداری از تطویل کلام طیف وسیع آثار ون‌گوگ و تمرکز بر دیگر وجوه و دوران‌های زندگی‌اش در این بحث کنارگذاشته شده و تمرکز بر روی یک اثر مشخص و آثار پیرامون آن، چه به‌لحاظ موضوعی و چه زمانی بوده است. مهم‌ترین وجه در این نوشتار مطالعهٔ موضوع طبیعت بی‌جان است که این متن با آن شروع شد و موضوع محوری آن نیز بود؛ طبیعت بی‌جان‌هایی که توسط هنرمندی هلندی خلق شده‌اند که دو سده با اسلاف نقاش‌اش فاصله دارد و در دورانی دیگر و مکان‌های غیر از زادگاهش می‌زیست، اما هنوز رد و تأثیر آثار پیشینیان در کار او زنده بود. با نگریستن به این آثار چنین درمی‌یابیم که طبیعت بی‌جان‌هایی که در طول تاریخ هنر پیش‌پاافتاده انگاشته می‌شدند، لایه‌های زیرین و استعاره‌هایی را درون خود دارند که نیازمند مطالعهٔ جدی‌تر و مداقه است. هنرمندان مختلف با رسانه‌های هنری گوناگون به این ژانر روی آورده‌اند. طبیعت بی‌جان‌ها در هر دوران دغدغه‌های هنرمند و انسان آن عصر و جامعه‌ای را که در آن خلق می‌شود، بازتاب می‌دهند.

## نتیجه‌گیری

در آغاز متن، مفاهیم پیشامتن، پیرامتن، فرامتن، پیش‌متن و پیشامتنِ نهایی را تعریف کردیم. در بخش نمونه‌پژوهی این مقاله، طبیعت بی‌جان‌های سه هنرمند: لارا لتینسکی، ژان باتیست سیمون شاردن و ونسان ون‌گوگ و زمینه‌های شکل‌گیری آن‌ها را مطالعه کردیم. در این بخش سعی شده تا با طبقه‌بندی اطلاعاتی که در متن به آن پرداخته شد، نشان دهیم که چگونه آثار و اطلاعات جمع‌آوری شده به‌عنوان پیش‌متن‌های متون (آثار) نهایی تلقی می شوند. (جدول‌های ۱ تا ۳).

جدول ۱: دسته‌بندی پیشا-متن‌های عکس‌های لارا لتینسکی بر اساس طبقه‌بندی پیشا-متن‌ها در نقد تکوینی، ارائه‌شده توسط بهمن نامورمطلق و شکرالله اسداللهی‌تَجَرَق (نگارنده).

| متن نهایی | پیشامتن | پیرامتن | فرامتن | پیش‌متن | پیشا متن نهایی |
|---|---|---|---|---|---|
| بدون عنوان۳۲# (۲۰۰۱)<br><br>بدون عنوان ۴۹ # (۲۰۰۲)<br><br>و دیگر طبیعت بی‌جان‌های لتینسکی | پولارویدهای منتشر شده در کتاب گمارش زمان (۲۰۰۸-۱۹۹۷) | -علاقه به رشتهٔ نقاشی؛<br><br>-تحصیل در امریکا و در رشتهٔ عکاسی دانشگاه ییل (توجه به ساختن عکس) کار با دوربین قطع بزرگ؛<br><br>-شرایط زندگی و جنسیت هنرمند: زن و فضاهای خانگی و فرهنگ هنرمند به‌عنوان انسان غربی: سابقهٔ طبیعت بی‌جان در فرهنگ دیداری غرب؛<br><br>-اقامت موقت در آلمان به‌عنوان همراه نامزدش و نقش او به‌عنوان یک زن در آن دوران؛<br>-بورس گوگنهایم و سفر به رم و دیدن کلیساها. | **فرامتن‌های مؤلفی:**<br>-حضور مفهوم عشق در آثار در ادامهٔ آثار پیشین هنرمند ونوس ضمنی (۱۹۹۰-۱۹۹۶)؛<br>-خواندن کتاب نورمن برایسن و توجه به ژانر طبیعت بی‌جان؛<br>-تأثیر از آراء بارت؛<br>-تأثیر از عکس‌های ایروینگ پن و طبیعت بی‌جان‌های سدهٔ هفدهم هلند و پیش از آن؛<br>-اندیشیدن به نقش فرهنگ مصرفی در جهان معاصر و رابطهٔ آن با شرایط اجتماعی هلند سدهٔ هفدهم؛<br>-تأثیر از تابلوی شام آخر و اندیشیدن به غیاب انسان در سفر به رم.<br><br>**فرامتن‌های غیرمؤلفی:**<br>-تأثیر از شاردن در سبد هلو و رومیزی سفید (۱۷۳۱-۳۲)؛<br>-توجه به طبیعت بی‌جان در فیلم‌ها و عکس‌های طبیعت بی‌جان تارکوفسکی؛<br>-رابطهٔ عکس‌های او با مفهوم مرگ در عکاسی؛<br>-تأثیر از نخستین عکس‌های تاریخ عکاسی با موضوع طبیعت بی‌جان (مثلاً: هلیوگرف نیپس، ۱۸۷۲). | -آرا بارت دربارهٔ عکاسی؛<br><br>-متن کتاب نگریستن به نادیده انگاشته‌شده (۲۰۰۱) نوشتهٔ نورمن برایسن؛<br><br>-شام آخر اثر داوینچی (۹۸-۱۴۹۵).<br><br>-طبیعت بی‌جان‌های شاردن سبد هلو (۱۷۶۸) در مورد اثر شمارهٔ ۴۹ و رومیزی سفید (۳۲-۱۷۳۱) در مورد بدون عنوان شمارهٔ ۳۲؛<br><br>-عکس‌های تبلیغاتی محصولات آرایشی و دیگر طبیعت بی‌جان‌های ایروینگ پن؛<br><br>-نقاشی‌های کلارا پیترز؛<br><br>-فیلم‌ها و عکس‌های تارکوفسکی. | منتشر نشده |

جدول ۲: دسته‌بندی پیشا-متن‌های نقاشی‌های ژان سیمون شاردن بر اساس طبقه‌بندی پیشا-متن‌ها در نقد تکوینی، ارائه‌شده توسط بهمن نامورمطلق و شکرالله اسداللهی‌تَجَرَق (نگارنده).

| متن نهایی | پیشامتن | پیرامتن | فرامتن | پیش‌متن | پیشا متن نهایی |
|---|---|---|---|---|---|
| آثار شاردن از فضاهای خانگی و طبیعت‌بی‌جان‌های او<br><br>سفره‌ماهی (۱۷۲۶-۱۷۲۵)<br><br>طبیعت‌بی‌جان با گربه و سفره‌ماهی (۱۷۲۸) | ---- | -تولد در فرانسهٔ سدهٔ هجدهم؛<br><br>-زیست در دوران روکوکو در هنر و تأثیر نپذیرفتن از این سبک و به‌جای آن از هلند سدهٔ هفدهم و طبیعت بی‌جان‌هایش؛<br><br>-ازدواج هنرمند و رابطهٔ آن با آثار او از زنان و فضاهای داخلی؛<br><br>-فوت همسر، رفاه مالی و آرامش در زندگی؛<br><br>-ورود به آکادمی و تثبیت و تحکیم موقعیت او (و در نهایت تضعیف این موقعیت)؛<br><br>-حمایت و سفارش‌های لوئی پانزدهم؛<br><br>-شرایط سخت زندگی و مشکلات بینایی در اواخر عمر. | **فرامتن‌های غیرمؤلفی:**<br>تأثیرپذیری از نقاشان طبیعت بی‌جان هلند سدهٔ هفدهم به‌طور کلی و رامبرانت به‌طور خاص. | طبیعت بی‌جان‌های هلند سدهٔ هفدهم؛<br><br>گاو نر سلاخی‌شده اثر رمبرانت (۱۶۵۵)؛<br><br>سفره‌ماهی (۱۷۲۵-۱۷۲۶). | ــــــ<br><br>در رادیوگرف سفره‌ماهی (۱۷۲۶-۱۶۲۵) قابل پی‌گیری است.<br><br>ــــــ |

جدول۳: دسته‌بندی پیشا-متن‌های نقاشی‌های ونسان ون‌گوگ بر اساس طبقه‌بندی پیشا-متن‌ها در نقد تکوینی، ارائه‌شده توسط بهمن نامورمطلق و شکرالله اسداللهی‌تَجَرّق (نگارنده).

| متن نهایی | پیشامتن | پیرامتن | فرامتن | پیش‌متن | پیشامتن نهایی |
|---|---|---|---|---|---|
| طبیعت بی‌جان با قوری قهوه‌خوری، ۱۸۸۸.<br><br>طبیعت بی‌جان: با گلدان مجولیکا، ۱۸۸۸.<br><br>لاله‌های واژگون سلطنتی، ۱۸۸۷.<br><br>۲ طراحی. ضمیم‌شده به نامه‌های تئو و برنار (چنین به‌نظر می‌رسد که این طراحی‌ها پس از اتمام اثر نهایی کشیده شده‌اند) ۱۸۸۸ | ------ | -شرایط روحی هنرمند؛<br><br>-هلندی بودن و پیشینهٔ طبیعت بی‌جان نقاشان هلند سدهٔ هفدهم؛<br><br>-انتخاب آرل به‌عنوان محل زیست هنرمند (بر اثر عوامل مختلف از جمله علاقه به مونتیچلی)؛<br><br>-رهایی از هتل و نقل مکان به خانهٔ زرد و خرید برای منزل جدید. | **فرامتن‌های مؤلفی:**<br>ستایش مونتیچلی.<br><br>**فرامتن‌های غیرمؤلفی:**<br>تأثیر از پل سینیاک و طبیعت بی‌جان‌های نقاشان هلند سدهٔ هفدهم. | گلدان‌های آدولف مونتیچلی، ۱۸۸۰-۱۸۷۰؛<br><br>نقطه‌گذاری‌های پل سینیاک؛<br><br>طبیعت‌بی‌جان با قوری قهوه‌خوری، ۱۸۸۸. | ---------- |

## پی‌نوشت‌ها:

۱. La critique génétique, Genetic Critic

۲.
E. Jones, Joseph and Kinderman, William (2009). *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, University of Rochester Press, USA, UK.

۳. Structuralists poetics

۴. Textual theory

۵. Immanent

۶. Dogma of closure

۷. Roland Gérard Barthes (۱۹۱۵-۱۹۸۰). نظریه‌پرداز، منتقد، فیلسوف و نشانه‌شناس فرانسوی.

۸. Umberto Eco (۱۹۳۲-۲۰۱۶). نشانه‌شناس، منتقد، فیلسوف و نویسنده ایتالیایی.

۹. Julia Kristeva (متولد ۱۹۴۱). نویسنده، نظریه‌پرداز حوزهٔ فرهنگی و فمینیسم و فیلسوف فرانسوی معاصر که تبار بلغاری دارد.

۱۰. Jean Bellemin-Noël (متولد ۱۳۹۱). منتقد معاصر فرانسوی.

۱۱. Variant

۱۲. Lucien Goldmann (1913-1970). فیلسوف، نظریه‌پرداز و ساختارگرای مارکسیست فرانسوی با تبار رومانیایی.

۱۳. Genetic Structuralism

۱۴. نامورمطلق، بهمن و اسداللهی‌تَجَرّق، شکرالله (۱۳۹۱). **نقد تکوینی در هنر و ادبیات**، چاپ دوم، [چاپ نخست: ۱۳۸۸]، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. Almuth Grésillon (متولد؟).

۱۶.
*Eléments de génétique critique: Lire les manuscrits modernes* (Paris, Presses Universitaires de France, 1994).

۱۷. Laura Letinsky (متولد ۱۹۶۲). عکاس معاصر کانادایی ساکن امریکا. فارغ‌التحصیل رشتهٔ عکاسی از مدرسهٔ هنر ییل (Yale University's School of Art ) و استاد گروه هنرهای دیداری در دانشگاه شیکاگو (Chicago University).

۱۸. نسخهٔ دیگری از این عکس در وب‌سایت هنرمند و دیگر منابع اینترنتی منتشرشده که در آن نمای بسته‌تری از عکس را شاهدیم که پایهٔ سیاه میز نیم‌دایره در سمت راست تصویر و بخشی از شی‌ای سیاه در گوشهٔ سمت راست تصویر حذف شده‌اند (تصویر ۲).

۱۹. Hardly More Than Ever (۱۹۹۷-۲۰۰۴).

۲۰. نخستین مجموعهٔ منتشرشده از لتینسکی (1990-1996) ونوسِ ضمنی (*Venus Inferred*) دوران آغازین کار هنری لتینسکی به‌وجود آمده است (از ۲۸ تا ۳۴ سالگی او) و روابط نزدیک زوج‌ها و خانواده‌ها در فضاهای خصوصی را بازنمایی می‌کند. نام این مجموعه برگرفته از یک رمان (۱۸۷۰) «*Venus in Furs*/ German: Venus im Pelz» نوشتهٔ لیوپلد ون زاخه-مازوخ، Leopold von Sacher-Masoch، نویسندهٔ اتریشی، (۱۸۹۵-۱۸۳۶) است. اقتباس نام و بازی کلامی با اثر نویسنده‌ای که «اصطلاح مازوخیسم از همان‌جا آمده و این ایدهٔ او که عشق سراسر رابطهٔ قدرت است» (URL 6) منجر به عنوان نهایی این مجموعه شده است. هر چند این مجموعه اساساً موضوع متفاوتی با طبیعت بی‌جان‌ها دارد و در آن حضور انسان را در فضاهای خصوصی نیز می‌بینیم، اما فضاهای رنگ‌پریده و محیط‌های خانگی و از منظر خود او مفهوم عشق می‌تواند نقاط اتصال این مجموعه با طبیعت بی‌جان‌های لتینسکی باشد.

۲۱. Globalism

۲۲. Mercantilism

۲۳. Capitalism

۲۴. Secular

۲۵. Heliograph نیپس در تلاش برای ثبت تصویر، شیوهٔ خود را هلیوگرف-از

ریشهٔ یونانی خورشید و نوشتن- یا خورشیدنگاری نامید.
۲۶. Joseph Nicéphore Niépce (۱۷۶۵-۱۸۳۳).
۲۷. Calotype نامی که تالبوت برای شیوهٔ ثبت تصویر خود انتخاب کرد. «تالبوت به‌رغم توصیهٔ مادرش که نام تالبوتایپ را برای شیوهٔ او برگزیده بود، نام فروتنانهٔ کالوتایپ [از ریشهٔ یونانی kalos به معنای زیبا] را به شیوه‌اش بخشید (Betchen, 2008: 10-11). شیوهٔ چاپ از روی نگاتیو که امروزه در عکاسی آنالوگ به‌کار گرفته می‌شود ادامهٔ روش تالبوت است.
۲۸. William Henry Fox Talbot (۱۸۰۰-۱۸۷۷). شیمی‌دان، زبان‌شناس، باستان‌شناس و مخترع عکاسی به‌شیوهٔ کالوتایپ در انگلستان.
29. David Bate، نویسنده و هنرمند و فعال در حوزهٔ عکاسی از استادان دانشگاه وست‌مینستر (University of Westminster).
۳۰.
Bate, David (2009). *Photography: The Key Concepts*, English Edition First Published in 2009, Oxford, New York, Published by Berg.
۳۱. Irving Penn (۱۹۱۷-۲۰۰۹). عکاس امریکایی و از بزرگ‌ترین عکاسان معاصر که عکس‌های او در حوزهٔ مد و در مجلهٔ وُگ (Vogue)، پرتره و طبیعت‌بی‌جان شهرت دارند.
۳۲. مقصود دیگر دانشگاه‌های غربی و بالاخص امریکایی است که رشته‌هایی چون «هنرها و رسانه‌های جدید» و «هنرهای زیبا» را جایگزین طبقه‌بندی سنتی هنرها-عکاسی، نقاشی، مجسمه‌سازی، گرافیک و قص‌علی‌هذا- کرده‌اند.
۳۳. Large Format
۳۴. Lyndon French (متولد؟).
۳۵. Clara Peeters (۱۵۹۴-۱۶۵۷). نقاش طبیعت بی‌جان فلاندری اهل آنتورپ. از زندگی او اطلاعات اندکی در دست است.
۳۶. Javob van Es (۱۵۹۶-۱۶۶۶). نقاش فلاندری، موضوع غالب آثار او را طبیعت بی‌جان‌ها تشکیل می‌دهند.
۳۷. Antwerp
۳۸. Cornucopia کورنوکوپیا یا شاخ فراوانی نماد وفور و در اصل و در اساطیر یونان شاخ بز مقدس آمالتئا پرستار زئوس است.
۳۹. Houston شهری در تگزاس (Texas) امریکا.
۴۰. Chromogenic print
۴۱. Jean-Siméon Chardin (۱۶۹۹-۱۷۷۹). نقاش فرانسوی.
۴۲. Norman Bryson (متولد ۱۹۴۹). مورخ هنر.
۴۳. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting, 1990
۴۴. Vesuvius از آتشفشان‌های فعال ایتالیا.
۴۵. Trompe l'oleil
۴۶. Sir Joshua Reynolds (۱۷۲۳-۱۷۹۲). نقاش پرتره و زیباشناس انگلیسی.
۴۷. The Discourses
۴۸. در این‌جا منظور نقاشی‌های وَنیتاس (Vanitas) یا طبیعت بی‌جان‌های ممنتو موری (memento mori) (به لاتین: یادت باشد که باید بمیری) است. طبیعت بی‌جان‌هایی که با گرد هم آوردن اشیاء نمادین میرایی و بی‌ارزش‌بودن و گذرابودن جهان دنیوی و لذت‌های مادی را یادآور می‌شوند (Tate Art Term: Vanitas).
۴۹. Baroque «اصطلاحی که در ادبیات هنرها هم در معنای تاریخی و هم انتقادی در دو صورت صفت و اسم به‌کار می‌رود. این اصطلاح تاریخ طولانی و پیچیده‌ای دارد. تا اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی معادلی برای دو صفت «پوچ» یا «گروتسک» بود (این واژه احتمالا از ریشهٔ پرتغالی کلمهٔ مروارید کج‌ومعوج مشتق شده است)، اما امروزه در انگلیسی سه معنای اصلی دارد. اساساً به سبک غالب هنر اروپا اطلاق می‌شود که بین منریسم (Mannerism) و روکوکو (Roccoco) جریان داشت. این سبک در رم به‌وجود آمد. ثانیاً، این واژه به‌عنوان اصطلاح و نشان عام برای دورانی که نقاشی‌های طبیعت بی‌جان هلندی گسترش پیدا کردند، به‌کار می‌رود. به‌طور عام سدهٔ هفدهم و در برخی نواحی بیشترِ سدهٔ هجدهم. و عباراتی چون «عصر باروک»، «سیاست‌های باروک»، «علوم باروک» و قص‌علی‌هذه. در معنای سوم، اصطلاح «باروک» که حرف اول آن با حروف بزرگ نوشته نمی‌شود، به هنر هر دوران و مکانی اطلاق می‌شود که بازتاب‌گر ویژگی‌هایی چون شورمندی عاطفی و جنب‌وجوش پرانرژی هنر باروک در معنای اول آن است» (Chilvers, 2009: 42). نویسنده در این‌جا باروک را با حرف اول بزرگ به‌کار برده است.
۵۰. Mirror (۱۹۷۵).
۵۱. Andrei Arsenyevich Tarkovsky (۱۹۳۲-۱۹۶۸). کارگردان اهل شوروی.
۵۲. دوربین پولاروید [Polaroid Camera /Land Camera /Polaroid] نوعی دوربین آنالوگ ظهور فیلم فوری هستند که برای نخستین بار توسط ادوین هربرت لند [Edwin Herbert Land]، فیزیک‌دان امریکایی، در روز ۲۶ نوامبر ۱۹۴۸ طراحی و به بازار عرضه شدند. دوربین‌های پولاروید، بلافاصله پس از عکس‌برداری، نسخهٔ چاپ‌شدهٔ عکس را پرینت می‌کردند و عکس گرفته‌شده یک دقیقه بعد و در مدل‌های جدیدتر تا چند ثانیه بعد، قابل رویت بود. شیوهٔ کارکرد و ظهور فیلم در دوربین‌های پولاروید بدین‌گونه است که فیلم از میان دو غلتک عبور می‌کند و هم‌زمان مادهٔ ظهور فیلم روی آن پخش می‌شود.
۵۳. Willem Claesz Heda (۱۵۹۴-۱۶۸۰). نقاش طبیعت‌بی‌جان عصر طلایی هلند.
۵۴. Hahnemühle paper از کاغذهایی که در چاپ‌های نمایشگاهی عکس از آن استفاده می‌شود.
۵۵. Condé Nast کمپانی رسانه‌های جمعی و نام انتشارات آن.
۵۶. Guggenheim Fellowship for Creative Arts, US & Canada
۵۷. Left-over
۵۸. Michelangelo Merisi da Caravaggio (۱۵۷۱-۱۶۱۰). نقاش ایتالیایی با نقاشی‌های قطع بزرگ با موضوعات مذهبی.
۵۹. Diego Velázquz (۱۵۹۹-۱۶۶۰). نقاش اسپانیایی و خالق تابلوی مشهور «ندیمه‌ها Las Meninas» (۱۶۵۶).
۶۰. The Last Supper (۱۴۹۸-۱۴۹۵). نقاشی دیواری فرسکو اثر لئونارد داوینچی واقع در کلیسای سانتا ماریا دله گراتزیا، میلان.
۶۱. Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection
۶۲. A. Davanne and Maurice Bucquet
۶۳. Ébauche، «ابوش در نقاشی با رنگ‌روغن به طرحی گفته می‌شود که به صورت تک‌رنگ کار می‌شود و درجات تاریکی و روشنی را مشخص می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۰۵).
۶۴. Time Assignation
۶۵. MIT List Visual Arts Center
۶۶. Duration
۶۷. Medium specificities از منظر مدرنیستی ویژگی‌های خاص هر رسانه را رسانه‌ویژگی می‌نامند.
۶۸. Jean-Baptiste-Siméon Chardin (۱۶۹۹-۱۷۷۹). نقاش فرانسوی که نقاشی‌های طبیعت‌بی‌جان و صحنه‌های خانگی و روزمره غالب آثار او را شکل می‌دهند.
۶۹. François Boucher (۱۷۰۳-۱۷۷۰). نقاش و طراح فرانسوی سبک روکوکو.
۷۰. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) نقاش فرانسوی که آثار او تجسم کامل روح سبک روکوکو هستند (Chilvers, 2009: 225).
۷۱. Rococo سبکی در هنر و معماری که از ویژگی‌های آن درخشانی، ظرافت، بازی‌گوشی و روابط نزدیک در نقاشی‌ها هستند که حدود ۱۷۰۰ میلادی در فرانسه پدید آمد و در سدهٔ هجدهم به سراسر اروپا راه یافت» (Ibid: 534).
۷۲. Denis Diderot (۱۷۱۳-۱۷۸٤). فیلسوف و منتقد هنر فرانسوی.
۷۳. Pierre-Jacques Cazes (۱۶۷۶-۱۷۵۴). نقاش فرانسوی موضوعات تاریخی و مذهبی.
۷۴. Noël-Nicolas Coypel (۱۶۲۸-۱۷۰۷). نقاش موضوعات تاریخی به سبک باروک.
۷۵. Académie Royale
۷۶. Slaughtered Ox (۱۶۵۵).
۷۷. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (۱٦٠٦-۱٦٦۹). نقاش، چاپ‌گر

و طراح هلندی عصر باروک.
۷۸. Henri Émile Benoît Matisse (۱۹۵٤-۱۸٦۰). از مهم‌ترین نقاشان سدهٔ بیستم و رهبر جنبش فویسم (Fauvism) در حدود سال ۱۹۰۰م. موضوعات آثار او غالباً خانگی و فیگوراتیو بودند.
۷۹. Vincent Willem van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰).
۸۰.Arles شهری در جنوب فرانسه.
۸۱. Otterlo از شهرهای هلند.
۸۲. Kröller-Müller Museum موزهٔ هنر ملی کروله موله که گنجینهٔ عظیمی از آثار ون‌گوگ را در بر دارد
۸۳. Adolphe Monticelli (۱۸۸٦-۱۸۲٤). نقاش فرانسوی متولد مارسی. نزد پل دلاروش در پاریس آموزش نقاشی دید اما استادان حقیقی او آثار درون لوور از تینتورتو [Tintoretto (۱۵۱۸-۱۵۹۴)]، تیسین [Tiziano Vecelli (۱۴۹۰-۱۵۷۶)]، رمبرانت و واتئو [Antoine Watteau (۱۶۸۴-۱۷۲۱)]بودند. ون‌گوگ آثار او را ستایش می‌کرد مونتیچلی، بر هنرمندان سدهٔ بیستم تأثیر به‌سزایی داشت (URL 21).
۸۴. Provençal
۸۵. Ferdinand Victor Eugène Delacroix (۱۷۹۸-۱۸٦۳). از بزرگ‌ترین هنرمندان رمانتیک فرانسه که شیوهٔ کاربست رنگ در آثارش در تکوین دو سبک امپرسیونیست و پست-امپرسیونیست تأثیرگذار بود.
۸٦. Theodorus "Theo" van Gogh (۱۸۵۷-۱۸۹۱).
۸۷. Paul Signac (۱۸٦۳-۱۹۳۵). نقاش فرانسوی که به‌همراه سورا --Georg es Seurat (۱۸۵۹-۱۸۹۱) تکنیک نقطه‌چینی یا پوینتیلیسم را ابداع کردند.
۸۸. Musée d'Orsay
89. Majolica نوعی سفال.
۹۰. Merion Station, The Barnes Foundation
۹۱. Émile Henri Bernard (1868-1941). نقاش و نویسندهٔ فرانسوی پست-امپرسیونیست.
۹۲. Paul Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی که ون‌گوگ را مدت کوتاهی در همراهی کرد.
۹۳. Rijksmuseum, Vincent van Gogh, Amsterdam

## فهرست منابع

**الف/ فارسی:**

اسداللهی‌تجَرَق، شکرالله، (۱۳۸۶)،. «روش نقد تکوینی در ادبیات»، دوماهنامه پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، سال دوم، شماره ۷، بهمن و اسفند، صص ۹۲-۶۲.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ بیدختی، محمدعلی؛ عالمی، اکبر؛ نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۹)، «نقد تکوینی عکس: بررسی امکان و شیوهٔ کاربرد نقد تکوینی در عکاسی»، هنرهای تجسمی، دوره دوم، شماره ۴۴، زمستان، صص ۷۰-۵۹.

بارت، رولان، (۱۳۹۰)، **اتاق روشن**، ترجمه: نیلوفر معترف، چاپ ششم، تهران: نشر چشمه.

گلدمن، لوسین، (۱۳۶۹).،**نقد تکوینی: نقد ساختگرای تکوینی**، ترجمه: محمدتقی قیاثی. چاپ اول، تهران: انتشارات بزرگمهر.

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

نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۶)، «نقد تکوینی در هنر»، دوماهنامه پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، سال دوم، شماره ۷، بهمن و اسفند، صص۱۱۴-۹۳.

**ب/ لاتین:**

Batchen, Geoffrey, (2008), **William Henry Fox Talbot**, London, New York: Phaidon.

Bate, David, (2009), **Photography: The Key Concepts**, English Edition First Published in 2009, Oxford, New York: Published by Berg.

Bryson, Norman, (2001), **Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting**, London: Published by Reaktion Books.

Chilvers, Ian, (2009), **Oxford Dictionary of Art & Artists**, Fourth Edition, Oxford University Press, New York.

Cotton, Charlotte, (2014), **The Photograph as Contemporary Art**, Third Edition, London: Thames & Hudson Ltd.

F. Walther, Ingo and Metzger, Rainer, (2012), **Vincent van Gogh: The Complete Paintings**, Original edition: 1990 Benedikt Taschen Verlag GmbH, English Translation: Michael Hulse, Köln: Taschen.

Deppman, Jed, Ferrer, Daniel and Groden, Michael, (2004), **Genetic Criticism: Texts and Avant-textes,** United States of America: Published by University of Pennsylvania Press.

DAVIS, O., (2002), "The Author at Work in Genetic Criticism", *Paragraph, 25* (1), pp.92-106.

E. Jones, Joseph and Kinderman, William, (2009), **Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater**, USA, UK: University of Rochester Press.

Grésillon, Almuth ,(1994), **Eléments de génétique critique: Lire les manuscrits modernes**, Paris: Presses Universitaires de France.

Grootenboer, Hanneke, (2004), **The Posthumous Lives of Leftovers: Photographs by Laura Letinsky**, in*: Letinsky Laura: Hardly More Than Ever: Photographs 1997-2004*, Published by: The Renaissance Society at the University of Chicago.

Herschdorfer, Nathali, (2017), **Laura Letinsky: Time's Assignation: The Polaroids**, Santa Fe: Published by Radius Books.

Jenny, L., (2000), «Genetic Criticism and Its Myths», 50 years of Yale French Studies: Yale French Studies: A Commemorative Anthology, No. 97, Part 2: 1980-1998 (2000), pp. 198-214.

Lajer-Burcharth, Ewa, (2018), **The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard**, New Jersey, Oxfordshire: Published by Princeton University Press.

Letinsky, Laura and Irvine, Karen, (2005), **Now Again**, Dutch Translation by Jef Panken, Printed in Belgium, Galerie Kusseneers.

Mayrl, W., (1978), «Genetic Structuralism and the Analysis of Social Consciousness», Theory and Society, 5(1), 19-44.

National Gallery of Art, (2007), **Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of Seventeenth Century: A Resource for Teachers**, National Gallery of Art, Washington.

Newhall, Beaumont, (2009), **The History of Photography: from 1839 to the present, completely revised and enlarged edition**, (5th edition, eleventh printing), Printed in Italy, New York: Published by The Museum of Modern Art.

Penn, Irving, (2018), **Irving Penn,** Publié à l'occasion de l'exposition "Irving Penn", Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 21 septembre 2017 au 29 janvier 2018, Exposition organisée par The Metropolitan Museum of Art New York et Réunion des muséesnationaux, Paris: avec la collaboration du Irving Penn Foundation.

Pickvance, Roland, (1984), **Van Gogh in Arles**, New York: Published by Metropolitin Museum of Art.

Sefrioui, Anne & Geoffroy-Schneiter, Bérénice & Jover, Manuel, (2005), **A Guide to the Louvre**, Translation from the French by David Wharry, Paris: Musée du Louvre Editions.

Zimmerman, M., (1978), «LUCIEN GOLDMANN: FROM DIALECTICAL THEORY TO GENETIC STRUCTURALISM», *Berkeley Journal of Sociology, 23*, pp. 151-182.

**ج/ پایگاه‌های اینترنتی**

URL 1 : https://lauraletinsky.com/photographs/hardly-more-than-ever/ (Accessed January 8, 2020. 11:40 AM)

URL 2: Letinsky, Laura and Sholis, Brian, (2013), **Interview with Laura Letinsky**, January 31st, 2013, Aperture, from *https://aperture.org/blog/interview-with-laura-letinsky/* (Accessed January 9, 2020. 7:01 PM)

URL 3: Letinsky, Laura and Harrison, Esther, (2015), Interview: LAURA LETINSKY AND THE HAUNTING ROMANCE OF STILL LIFES, Art Berlin, https://www.artberlin.de/laura-letinsky/ (Accessed December 14, 2019. 8:07 AM)

URL 4: Herrera, Brandi Katherine and Letinsky, Luara, (2017), **The Great Discontent: Laura Letinsky**, Interview by Brandy Katherine Herrera, December 5, 2017, https://thegreatdiscontent.com/interview/laura-letinsky (Accessed January 8, 2020. 11:35 PM).

URL 5: Letinsky, Luara, (2012), **Luara Letinsky-in conversation**, Blow Magazine, 2012-04, http://lauraletinsky.com/media/2016art-copy.pdf (Accessed January 9, 2020. 6:57 PM).

URL 6: Letinsky, Laura,2007) ), **Luara Letinsky interview by Julie Farstad**, Yancy Richardson Gallery, http://prod-images.exhibit-e.com/www_yanceyrichardson_com/60ad2841.pdf (Accessed January 9, 2020. 7:30 PM).
URL 7: https://artsandculture.google.com/asset/still-life-with-crab-shrimps-and-lobster/XwH9OAdPFN1YKQ?hl=en-GB (Accessed January 9, 202012:02 . AM)
URL 8: https://www.artsy.net/artwork/laura-letinsky-untitled-number-54-from-the-series-hardly-more-than-ever (Accessed January 9, 2020. 1:10 AM)
URL 9: https://www.artsy.net/artwork/laura-letinsky-untitled-number-12-from-the-series-ill-form-and-void-full (Accessed January 9, 2020. 1:47 AM)
URL 10: https://www.artic.edu/artworks/51577/the-white-tablecloth (Accessed January 9, 2020. 1:59 AM)
URL 11: M. Rosenerg, Pierre, (2019), Jean-Baptiste-Siméon Chardin: French Painter, https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin (Accessed January, 8 2020 4:20 PM).
URL 12: https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin#/media/1/106359/112807
(Accessed January 3, 2020. 10:40 AM)
URL 13: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/chardin-jean-baptiste-simeon/still-life-cat-and-rayfish (Accessed January 9, 2020. 9:00 AM)
URL 14: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_11533_13962_p0000394.001.jpg_obj.html&flag=true (Accessed January 9, 2020. 12:46 PM)
URL 15: Todd, Rives, **The Ray**, https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/ray (Accessed January 9, 2020. 1:27 PM)
URL 16: Pernet, Diane (2019) **"La pourvoyeuse" by Jean Baptiste-Simeon Chardin copied by Matisse at the Louvre in the atelier of Gustave Moreau**, https://ashadedviewonfashion.com/2019/06/08/la-pourvoyeuse-by-jean-baptiste-simeon-chardin-copied-by-matisse-at-the-louvre-in-the-atelier-of-gustave-moreau/ (Accessed January 9, 2020. 1:30 PM)
URL 17: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336462?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Jean+-Siméon+Chardin&offset=0&rpp=20&pos=7 (Accessed January 9, 2020. 1:40 PM)
URL 18: http://formationartistique.blogspot.com/2017/12/henri-matisse-la-raie-dapres-la-raie-de.html
(Accessed January 5, 2020. 8:09 AM)
URL 19: Monticelli, **Adolphe: A Vase of Wild Flowers**, https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/adolphe-monticelli-a-vase-of-wild-flowers (Accessed January 9, 2020. 4:16 PM)
URL 20: Musée d'Oray (2006-2019). **Vincent van Gogh *Fritillaries*, https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/fritillaries-17564.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=4a0a47f91d** (Accessed January 9. 2020. 4:13 PM)
URL 21: The Editors of Encyclopaedia Britannica, (2019), **Adolphe Monticelli: French Artist**, https://www.britannica.com/biography/Adolphe-Monticelli (Accessed January, 9 2020. 4:31PM).

# Genetic Criticism and the Study of Laura Letinsky, Jean Baptiste Simeon Chardin and Vincent van Gogh's Still Lifes

**Ghazaleh Rezaeei**
Ph.D. student in Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 03 December 2019, Accepted 06 June 2020)

**Abstract**
Genetic criticism mainly focuses on "Avant-texte(s)" and analyses the preparatory documents rather than the final and published texts or works of art. Having originated in literary studies, the approach is also used in visual art studies, thus, it can be used in studying the ways in which a work of art (as a text) is created. The following essay focuses on the works and drafts of three artists, Laura Letinsky, a contemporary photographer and the paintings of Jean Baptiste Simeon Chardin and Vincent van Gogh's still lifes. The still life genre is the shared joint subject matter of this study. The drafts and the contexts in which the works are created are mentioned and categorized based on Bahman Namvar Motlagh and Allah-Shokr Asadollahi's. The case studies, explore aspects that are crucial to the process of artistic creation of the artworks such as personal conditions and social contexts that have influenced the artists and their art-making practices. In final section of the essay, the collected data will be presented as three tables —- each table representing one of the selected artists — based on the introduced classification of the drafts.

**Keywords**
Genetic Criticism, Avant-texts, still life, Laura Letinsky, Jean Baptist Simone, Vincent van Gogh