PAYKAREH
Journal of Art Faculty Shahid Chamran University of Ahvaz
Structural Analysis of Intertextual relationships in Baroque Painting
Vol. 8, No. 15, Spring 2019, P. 1-16

EXTENDED ABSTRACT

Structural Analysis of Intertextual relationships in Baroque Painting (based on Gérard Genette's Explicit and Implicit Intertextuality)

Hojatollah Seaadatfar *[1]
1. Faculty member of Painting Department. Art faculty. Shahid Chamran University of Ahvaz. Iran.
paint.saadat@gmail.com

Received: 13.02.2019
Accepted: 10.05. 2019

Introduction

Keyword:
Structural analysis
intertextuality
painting
Baroque
Gérard Genette

According to the idea of intertextuality no text is formed by itself separated from other parts; no text is comprehensible without being related with other texts. Accordingly, all branches of science are interlinked to previously existent sciences. Similar to written texts, there is an intertextual relationship governing in painting in general and in classic paintings in particular. This intertextual relationship, during the course of art history, has been represented in certain artworks more vividly than in others. This study aimed to identify and analyze different kinds of intertextual relationship in paintings. On this basis, two paintings of Baroque era were analyzed based on general forms of intertextuality, that is explicit and implicit, posed by Gérard Genette, This study specifically aimed to discover whether it is possible, by analyzing the arrangement of elements and structural parts, to identify the two forms of intertextual relationship creating a semantic relationship between two texts leading to new interpretations. Accordingly, several outstanding Baroque paintings in which signs of one or more paintings are visible were grouped in terms of intertextuality quality by analyzing the structure of the paintings. In this regard, having adopted a deconstructivist approach to read a text, Ali Asghar Gharebaghi(2001) has analyzed one of the paintings of Johannes Vermeer in his article Genealogy of Postmodernism and by raising certain questions, has studied a kind of intertextual discourse between Vermeer's work and the painting shown in the original work yielding a wider range of interpretations. Again, in Intertextuality in Painting by Wendy Steiner (1985) and in Influence and Intertextuality by Adem Genç (2016), pictorial similarities among the paintings of various perspectives have been examined. Notwithstanding, what has been particularly studied in this research is appreciation of relationship between two pictorial texts in terms of content and intertextuality based on their visual structure. As such, the approach adopted is not only helpful in the analysis process of a painting, but also in how to make references to other visual works.

Methodology

In this research, the themes of the paintings were analyzed descriptively and the visual structures of the paintings were analytically examined (through applying linear diagrams and analyzing composition). Finally, the thematic relationship of the paintings was studied in terms of intertextuality.

Findings

According to Gérard Genette, intertextuality may be divided into three different kinds: explicit-intentional, hidden-intentional and implicit (applying allusions). Here, explicit-intentional, and implicit intertextualities, which cover more cases in the history of painting, were defined and four cases of Baroque era were analyzed accordingly.

1. Explicit-Intentional intertextuality

By putting Titian's The Rape of Europe in his own work alluding to the painting tradition of Titian, Velazquez has referred to the nature of continuous movement of the spinning wheel (by applying a systematic structure in a circular composition) recalling the destiny of Arachne (spider). The circular composition of Velazquez along with his exact arrangement of visual elements all direct the viewer's eyes to the depth of Titian's painting and the web spun by the Arachne and then again to the act of the Spinners in the background. By dividing the canvas into three equidistant parts and placing the Titian's painting in the middle part, Velazquez has get involved the second text into his own picture explicitly; in fact, he has blurred the boundary between myth and reality by adopting an intentionally explicit intertextual approach paving the way for a variety of readings interpreted by the viewers.

Picture 1
The Spinners by Diego Velazquez (1655)
Source: www.artble.com
diagram: Author

Likewise, In Woman Holding a Balance by Johannes, the canvas has been divided into four equal parts and the second involved text has covered the up, right quarter of the picture. The woman's figure aligned with the image of the Lord and the correspondence of the perpendicular angle of the woman's hand holding the balance and that of the corner of the picture frame in the background, is an attempt to relate the meanings of the two pictures. See how the heads of paradise dwellers and those of the hell dwellers are horizontally aligned with the line of woman's eyes; eyes which are placidly weighing the gems resting on

the table. The conflated structure of these two pictures, compared to other works of Vermeer in which an image-in-image style has been adopted, gives a variety of intertextual layers in the pictures.

Also, Rembrandt in his work Aristotle with a Bust of Homer, has delicately related the three historically influential figures (picture 3) by applying triangular composition. Such an explicit conflation of two pictures, created by an intelligently structured composition, has made the overall picture interpretable in various ways. These three studied pictures comply with explicit-intentional intertextuality proposed by Gérard Genette.

Picture 2
Woman Holding a Balance by Johannes Vermeer (1662 – 1663)
Source: www.nga.gov
Diagram: Author

Picture 3
Aristotle with a Bust of Homer by Rembrandt van Rijn Aristotle (1653)
Source: www.metmuseum.org

2- Implicit intertextuality

Maids of Honors by Diego Velazquez (picture 4) has been analyzed based on Gérard Genette's implicit intertextuality. Here, the way that two works of Peter Paul Rubens have been placed in the background of the original work (Maids of Honors) caused that they apparently do not show an active and vivid role. At the same time, however, Velazquez does not try to hide them; rather he has kept several implicit signals to make the viewers aware of his references.

Picture 4
Maids of Honors by Diego Velazquez (1656)
Sourec: www.dailyartmagazine.com

Conclusion

In explicit-intentional intertextuality, the artist creates a clear relationship, without the slightest ambiguity, through getting involved the second text in the original structure of the composition. If the two texts are separated from each other, different interpretations and readings of the conflated work will be made abortive. In implied intertextuality, however, the painter, despite getting involved another text in his/her own work, does not intend to make the representation of the work very clear; but rather, introduces implicit concepts in the work through adopting allusions as well as more delicate structural approaches (like the less important roles of two works of Rubens in the main theme of the composition or like the ambiguity, obscurity and tinges applied in Maids of Honors by Diego Velazquez). As such, the viewer has to scrutinize and contemplate the work in order to discover the intended relationship(s). Clearly, these two kinds of intertextualities as applied in the paintings in terms of composition and the structure of the pictures, may be extended to other artworks as well.

References

- Gharebaghi, Asghar(2001). Genealogy of Postmodernism. Tehran: The Center for Cultural Studies. 3rd Print.
- Genc, Adem (2016). Influence and Intertextuality.
- Steiner, Wendy (1985). Intertextuality in Painting. American Journal of Semiotics 3 (4):57-67.

پیکره
فصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک
دوره هشتم شماره پانزدهم - بهار ۹۸
۵

حجت اله سعادت فر*

تاریخ دریافت: ۲۲ / ۱۲ / ۹۷
تاریخ پذیرش: ۲۰ / ۰۲ / ۹۸

درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک

(براساس بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه‌ی ژرار ژنت)

چکیده

بر اساس نظریه‌ی بینامتنیت، هیچ متنی به خودی خود و در انزوا شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با متون دیگر، درک و دریافت نمود. در واقع بر اساس این دیدگاه، تمام دانش‌ها به صورت زنجیروار وابسته به متون قبل از خود هستند. علاوه بر متون نوشتاری، نوعی ارتباط بینامتنی در نقاشی و به‌ویژه در دوره‌ی کلاسیک وجود دارد که در طول تاریخ هنر به تناوب در آثار بسیاری از هنرمندان به گونه‌ایی واضح و صریح انجام شده است. در این میان، پس از تعریف بینامتنیت از دیدگاه دو نظریه پرداز مهم این مکتب از جمله جولیا کریستوا و ژرار ژنت و سپس تقسیم‌بندی این مفهوم در آثار آن‌ها، سعی می‌شود روابط بینامتنی را که صرفاً از همنشینی دو یا چند نقاشی در یک اثر واحد به‌وجود آمده است را مورد بررسی قرار دهیم. در همین راستا مسئله اصلی این پژوهش، بررسی و تحلیل انواع رابطه‌ی بینامتنی است که از حضور یک نقاشی در اثر دیگری از یک نقاش، به دست می‌آید؛ از این رو سوال مهم این تحقیق این است آیا می‌توان با بررسی چینش عناصر و اجزای ساختار تصویر، دو گونه از روابط بینامتنی را که در این نقاشی‌ها باعث ارتباط معنایی دو متن با یکدیگر می شود، تشخیص داد؟ در این نوشتار، با توجه به نظریه‌ی ژرار ژنت و تقسیم بندی دو گونه‌ی مهم بینامتنیت توسط او و انطباق آن با ارجاعات مستقیم تصویری توسط نقاشان، به شیوه‌ایی توصیفی و سپس تحلیلی، آثار برجسته‌ایی از نقاشی دوران باروک مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. درک این نوع روابط بینامتنی ، نه تنها در فرایند تحلیل یک نقاشی، بلکه در روش و نحوه‌ی ارجاعات تصویری به آثار دیگران هم سودمند است.

کلیدواژه:
تحلیل ساختار
بینامتنیت
نقاشی
باروک
ژرار ژنت

هیات علمی گروه نقاشی. دانشکده هنر. دانشگاه شهید چمران اهواز. ایران *
Paint.saadat@gmail.com

مقدمه

هنرمندان همیشه به تاریخ هنر به عنوان منبعی برای الهام و خلق آثار خود، توجه‌ایی ویژه‌ایی داشته‌اند و این رویکرد به گذشته در دوران معاصر به علت اینکه یکی از خصیصه‌های اصلی دوران پست مدرن محسوب می‌شود بیشتر مد نظر قرار گرفته و دیده شده است و هنرمندان هم به گونه‌ایی عامدانه و با آگاهی کامل به انجام آن مبادرت ورزیده‌اند. حجم آثاری که به طور مشخص در دوران معاصر از آثار گذشته الهام گرفته شده و یا حتی به‌طور مستقیم به آن‌ها ارجاع داده شده است گویای این مطلب است. حال این‌که دوران گذشته که اکنون منبع ارجاعی برای معاصرین است در زمان خود هم برای دوران‌های متوالی برای هنرمندان هر دوره و هم نسلان خود منبعی قابل ارجاع بوده است. نقاشان به‌ویژه در دوران کلاسیک به‌وضوح و مستقیم از آثار هنرمندان و نقاشان گذشته در آثار نهایی خود استفاده کرده‌اند. در این‌جا تمرکز اصلی صرفاً بر آثاری است که به‌طور مستقیم و با حداقل دخل و تصرف در اثر نقاش دیگری استفاده شده است. با توجه به این که درباره‌ی این تأثیرپذیری و تداخل تصاویر در یکدیگر که به‌طور آشکار در تاریخ نقاشی انجام شده، دلایل متعددی می‌تواند وجود داشته باشد، ولی سوألاتی مطرح می‌شود که به شرح ذیل است:

۱- این ارجاعات و تداخل دو اثر هنری در یکدیگر، به چه طریقی در برخی آثار برجسته توانسته ، لایه‌های معنایی بیشتر و پیچیده‌تری در تأویل پذیری اثر ایجاد کرده است ؟

۲- آیا با استفاده از تقسیم‌بندی بینامتنیت در نظریه‌ی ژرار ژنت می‌توان معادل‌های تصویری آن‌ها را در آثار نقاشی هم پیگیری کرد؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، سعی شده است نمونه آثار برجسته‌ایی که در آن‌ها تداخل دو نقاشی یا اثر هنری وجود دارد، از منظر نوع بینامتنیت، دسته‌بندی نموده و سپس با تحلیل ساختاری و پیدا کردن نشانه‌های بصری و معنایی مشترک بین آثار، روابط بینامتنی آن‌ها را، واکاوی کرده تا خوانش‌های متفاوت‌تری از اثر نهایی به مخاطب ارائه شود.

پیشینه‌ی تحقیق

در سال‌های اخیر مقالاتی به زبان فارسی درباره‌ی مفهوم بینامتنیت در هنرهای تجسمی نوشته شده است که بیشتر آن‌ها به‌طورکلی به مباحثی چون وام‌گیری، تأثیر و ارتباط غیر مستقیم آثار و سبک‌های نقاشی ایران از یکدیگر پرداخته‌اند و کمتر به نقاشی غربی در آن‌ها اشاره شده است. در کتاب‌هایی به‌طور پراکنده در ذیل مباحث دیگر به نمونه‌هایی از نقاشی‌ها اشاره شده است که البته برخی از این موارد، از اهمیتی ویژه و تحلیل مبسوطی برخوردار است که استفاده از آن‌ها در این پژوهش، حائز اهمیت است. به‌عنوان مثال علی اصغر قره‌باغی(۱۳۸۰) درکتاب«تبار شناسی پست مدرنیسم» برای بررسی روش دیکانستراکتیویستی[1] در خواندن یک متن، نمونه‌ای از نقاشی ورمیر را مورد تحلیل قرار می‌دهد و با پیش کشیدن برخی سوألات، نوعی گفتمان بینامتنی را بین اثر ورمیر و تابلوی درون آن نقاشی، شکل می‌دهد که باعث خوانش وسیع‌تری از اثر می‌شود که بر حسب نیاز در این پژوهش از آن استفاده شده است. از میان

منابع لاتین که ترجمه نشده می‌توان به مقالاتی چون «بینامتنیت در نقاشی[۲]» نوشته‌ی وندی استاینر(۱۹۸۵)[۳] و «تاثیر و بینامتنیت[۴]» نوشته‌ی اِیدم گِنس (۲۰۱۶)[۵] اشاره نمود که در آن‌ها به بررسی شباهت‌های تصویری بین آثار تاریخ نقاشی از منظرهای متفاوت، پرداخته شده است. از منابع مهم در زمینه‌ی نظریه بینامتنیت هم می‌توان به کتاب «درآمدی بر بینامتنیت، نظریه ها و کاربردها» نوشته‌ی بهمن نامور مطلق اشاره کرد که به شکل‌گیری بینامتنیت، ریشه‌ها و زمینه های آن می‌پردازد. هم‌چنین کتاب مهم ژرار ژنت[۶]، نظریه پرداز نسل دوم بینامتنیت با عنوان «الواح بازنوشتنی: ادبیات دوم درجه» از دیگر منابع است.

مفهوم بینامتنیت

یکی از رویکردهای مهم در پژوهش‌های هنر و ادبیات در دهه‌های اخیر، مطالعات بینامتنی است که با ساختارگرایی و پسا-ساختارگرایی مورد توجه نظریه‌پردازانی چون ژولیا کریستوا[۷]، رولان بارت[۸]، هارولد بلوم[۹]، مایکل ریفاتر[۱۰]، ژرار ژنت و غیره قرار گرفته است و گستره‌ی بسیار زیادی را نه تنها در مباحث ادبی که در حوزه‌ی آثار هنری به‌ویژه هنرهای تجسمی در بر می‌گیرد و توانسته افق‌های تازه‌تری را در خوانش‌های معاصر از اثر هنری ایجاد کند. در واقع از منظر متفکران پست مدرنیسم امکان سخن گفتن از اصالت اثر هنری یا ادبی وجود ندارد و هر اثر به گونه‌ایی سیال با آثار دیگر در یک پیوند معنایی قرار دارد و به تنهایی نمی‌تواند بار محتوایی خود را بدون ارجاع به آثار دیگر بر دوش بکشد. بینامتنیت را گراهام آلن[۱۱] چنین توصیف می‌کند: « روی هم رفته آثار ادبی بر اساس نظام رمزگان و سنت‌های ایجاد شده توسط آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند. نظریه پردازان تا کنون آن را امر بینامتنی می‌نامند، نظریه پردازان مدعی آن‌اند که، عمل خوانش ما را به شبکه‌ایی از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل کردن یک متن، کشف کردن یک معنا یا معانی آن، در واقع ردیابی همان روابط است. بنابراین خوانش، به‌صورت یک فرآیند حرکت میان متون در می‌آید. معنا نیز به چیزی بدل می‌شود که میان یک متن و همه دیگر متون مورد اشاره و مرتبط با آن متن موجودیت می‌یابد؛ و در این برون رفت از متن مستقل و ورود به شبکه‌ایی از روابط متنی است که متن به بینامتن بدل می‌شود.» (آلن، ۱۳۹۷: ۴۵)

به نوعی بینامتنت استفاده‌ی آگاهانه‌ی تمام یا بخشی از یک متن پیشین در متن حاضر است که می‌تواند به شیوه‌ها و روش‌های متفاوتی انجام شود و رویکردهای متنوعی را در خوانش متن همراه با خود داشته باشد. ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ اولین بار اصطلاح بینامتنیت را برای ارتباط متون با هم به کاربرد و سپس ژرار ژنت با گسترش این مطالعات، از واژه جدید «ترامتنیت[۱۲]» برای رابطه‌ی هر متن با دیگر متن‌ها استفاده کرد و آن را به پنج دسته تقسیم‌بندی نمود که بینامتنیت، خود یکی از این تقسیم بندی‌ها به شمار می‌رود. اقسام دیگر ترامتنیت شامل : سرمتنیت[۱۳]، پیرامتنیت[۱۴]، فرامتنیت[۱۵] و بیش متنیت[۱۶]. در این مجال با توجه به تمرکز این پژوهش که صرفاً بر رویکرد بینامتنی ژنتی استوار است، تقسیم‌بندی‌های او را مد نظر قرار خواهیم داد.

تقسیم‌بندی بینامتنیت ژرار ژنت

در بینامتنیت کریستوایی هر مخاطب برای درک یک متن باید به متون دیگری بازگشت داشته باشد و هر بار یکی از آن‌ها را در نظر آورد. در هر مورد از این بازگشت‌ها و جایگزین

کردن متن قبلی با بعدی، توسعه‌ای در متن و معنای آن روی می‌دهد که ناشی از جایگزینی و یا به تعبیر کریستوا (جایگشت) متون متعدد است(غیاثوند،۱۳۹۲: ۹۸). ولی ژنت بنا بر تعریفی که از بینامتنیت می‌دهد آن را از بینامتنیت کریستوایی متمایز می‌کند. در واقع او با توجه به شیوه‌های روش شناختی خود این مفهوم را در ابعاد بسیار وسیع‌تری مورد بررسی قرار می‌دهد و سپس تقسیم‌بندی‌هایی مختص خود ارائه می‌دهد. ژرار ژنت در نظریه‌ی «ترامتنیت» خود، حضور هم‌زمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر را از ارکان اساسی بینامتنت می داند که در این فرآیند به بررسی روابط این متن‌ها و تأثیرات آن‌ها بر هم می‌پردازد. وی این نوع بینامتنیت را به سه نوع صریح- تعمدی، پنهان- تعمدی و ضمنی (کنایه و تلمیح) تقسیم می‌کند. از میان این سه نوع تقسیم بندی، دو نوع بینامتنیت صریح- تعمدی و بینامتنیت ضمنی را که دارای مصداق‌های بارزتری در تاریخ نقاشی هستند تعریف خواهیم کرد. رویکردی که در این پژوهش مورد توجه قرار می‌گیرد بر پایه‌ی همین دو نوع بینامتنیت است.

بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه ژرار ژنت

به جز بینامتنیت پنهان-تعمدی که به قول ژنت در آن مؤلف سعی می‌کند مرجع مورد استفاده را پنهان کند و در واقع نوعی سرقت است بدون اعلام توسط مؤلف است، درنظریه‌ی او تعریف دو نوع دیگر بینامتنت به این شرح است: «بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به‌عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد(همان، ۸۸).

در بینامتنیت ضمنی مؤلف قصد پنهان‌کاری متن استفاده شده را ندارد در نتیجه از نشانه‌هایی استفاده می‌کند که با آن‌ها می توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت.» اما این عمل هیچ گاه به طور صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود. بنابراین بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیر صریح سعی در پنهان کاری دارد. به همین دلیل در این نوع بینامتنیت عده‌ی خاصی یعنی مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول (متنی که مورد استفاده قرار گرفته شده) آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند.» (همان، ۸۹).

بینامتنیت در نقاشی

با توجه به مطالب گفته شده می توان مفهوم بینامتنیت را در هنرهای تجسمی پی گیری کرد. «بینامتنیت رویکردی است که تجربه‌های تجسمی را در برداشت دم دستی یا ریشه‌ایی آن از دیگران نمایان می کند. یعنی یافتن اینکه این اثر چه رابطه‌ی موضوعی با دیگر آثار دارد؟ ... یا چقدر توانسته در مسیر تجربه‌های دیگران بعد تازه‌ایی را هم آشکار کند.» (پرویزی،۱۳۸۲: ۱۰)

وندی استانر در این باره می نویسد: « تنها با نگریستن به نقاشی ها در پرتو دیگر نقاشی‌ها یا آثار ادبی، موسیقی و نظایر آن است که قدرت نشانه‌شناسانه اما گمگشته هنر تصویری

می‌تواند بازیافت شود. البته باید گفت این قدرت اصلا گمگشته نبوده بلکه صرفا در تلقی قراردادی از ساختار این هنر غایب بوده است» (آلن،۱۳۷۹:۵۱)

اکنون با توجه به این تقسیم‌بندی، می‌توان مواردی از نقاشی‌های مطرح تاریخ هنر را در این تقسیم‌بندی جای داد و براساس آن به تحلیل روابط بین دو اثر، در نقاشی نهایی پرداخت. از نمونه‌های روابط بینامتنی در هنرهای بصری می‌توان به عناصر تکرار شونده در آثار دوره‌ایی یک هنرمند، تکنیک تکه چسبانی (کولاژ)، تابلو های چندلتی، ترکیب رسانه‌های متفاوت و استفاده از تصویر درون تصویر (نقاشی درون نقاشی[۱۷]) اشاره کرد. مورد آخر از مواردی است که در آثار نقاشان کلاسیک به-ویژه در دوران باروک هم دیده می‌شود و رویکردی است که بیشتر با دو نوع بینامتنت مورد بحث ما در نظریه ژنت تطابق دارد. آثار متنوعی در تاریخ نقاشی وجود دارد که هنرمند به گونه‌ای صریح و تعمدی و همچنین به طور ضمنی و کنایه‌ای از نقاشی‌های هنرمندان دیگر در اثر خود استفاده کرده است که کشف همین روابط معنایی باعث ایجاد نگرش‌های تازه‌تری در خوانش لایه‌های فرامتنی یک اثر نقاشی خواهد شد.

بینامتنیت صریح-تعمدی (نمونه موردی)

در تاریخ هنر نقاشی‌های متنوعی وجود دارد که هنرمند سعی کرده آثار نقاش دیگری را در آن وارد کند و به طرق مختلف آن را در گوشه وکنار اثر خود جای دهد، اما در نمونه‌های مشهورتر و محدوتری از دوران باروک این نکته به نحو چشمگیرتری مشخص است. در آثار این دوران به طور مشخص و بدون ابهام، نقاشی یا مجسمه‌ی دیگر، جزء ترکیب بندی اصلی اثر است و چنان با موضوع و ساختار نقاشی اصلی تطبیق داده شده که جدا کردن دو نقاشی از هم، ساختار و محتوای اثر نهایی را زائل می‌کند. در این جا چند مورد از این آثار را با رویکرد بینامتنی صریح-تعمدی ژرار ژنت در تصویر مطابقت خواهیم داد و پس از تحلیل مختصر عناصر تصویر، خواهیم دید که در این آثار، نحوه‌ی ارتباط دو نقاشی به روشی هوشمندانه، نوعی بینامتنیت صریح را براساس درهم تنیدگی فرم و موضوع خلق می‌کنند.

۱-بافندگان[۱۸] (دیه گو ولاسکوئز[۱۹])

ولاسکوئز از نقاشان بزرگ دوران باروک در یکی از آثار مهم خود به نام بافندگان (تصویر۱) با ارجاع به نقاشی «ربودن اروپا[۲۰]» اثر تیسین[۲۱] (تصویر۲)، دو متن اسطوره‌ایی را در یک تابلو گرد آورده است. متن اول، تابلوی خود ولاسکوئز است که داستان آراخنه[۲۲] را نمایش می‌دهد، در اساطیر یونان او زنی است که خود، بافندگی را از آتنا[۲۳] خدای خرد، هنر و صنایع دستی فرا گرفت ولی در اثر تبحر بیش ازحد خود بر استادش غرور گرفت و او را به مسابقه طلبید. آتنا او را از این کار و خشم احتمالی خدایان برحذر داشت، ولی او نپذیرفت، آراخنه فرشی بافت که در آن عشق‌بازی گناه آلود خدایان را بر تصویری ابریشمی نقش بست (موضوع اساطیری فرش بافته شده آراخنه، همان نقاشی «ربودن اروپا» اثر تیسین است) سرانجام آتنا از خشم، فرش آراخنه را نابود کرد و خود او را به عنکبوتی بافنده تبدیل کرد که تا ابد در حال تنیدن تار باشد، نوعی سرنوشت محتوم و دور باطل که تا بی‌نهایت در چرخشی همانند چرخ ریسندگی ادامه دارد. ولاسکوئز اما در این نقاشی، با قرار دادن تابلوی تیسین(فرش بافته شده‌ی آراخنه) در پس زمینه اثر و روایت خود از

داستان آراخنه و آتنا، این دو را در حال رقابت ریسندگی نشان می‌دهد. آراخنه با لباسی سفید در سمت راست و آتنا در هیبت پیرزنی با لباس تیره در سمت چپ نشان داده شده است. ولاسکوئز علاوه بر جای دادن نقاشی تیسین در کار خود و همچنین ارجاع به سنت نقاشی او، با ساختاری هدف‌مند در یک کمپوسیسیون چرخشی و دوار، کیفیتی از حرکت دائمی چرخ ریسندگی را که با سرنوشت آراخنه (عنکبوت) هماهنگ شده، ارائه می‌دهد. از سوی دیگر، شباهت کمپوزیسیون دوار دو نقاشی (تیسین و ولاسکوئز)، ارتباط ساختاری ظریفی هم با یکدیگر ایجاد کرده است. ترکیب‌بندی دایره‌ای ولاسکوئز با چینش دقیق عناصر نقاشی در نهایت به عمق تابلوی تیسین و پرده‌ی بافته شده آراخنه می‌رسد و دوباره چشم را به عمل ریسندگان در پیش زمینه هدایت می‌کند. در این جا ولاسکوئز با تقسیم‌بندی سه قسمت مساوی کادر و جای دادن نقاشی تیسین در مرکز آن، (تصویر۱) متن دوم را به گونه‌ایی صریح و مشخص در نقاشی خود گنجانده و علاوه بر این که آن را جزو ساختار اصلی نقاشی خود قرار داده است، توانسته از آن، در جهت شکستن فضای پس زمینه و ایجاد عمق استفاده کند. از سوی دیگر او با نمایش داستان آراخنه در پیش زمینه و پرداخت رنگی بیشتر و کیفیات جسمانی‌تر، داستان را به واقعیت روزمره و زنان ریسنده‌ی معاصر قرن هفدهم نزدیک کرده و در تقابل با فضای اسطوره‌ایی نقاشی تیسین در پس زمینه قرار داده است. در حقیقت او مرز میان اسطوره و واقعیت را با یک رویکرد بینامتنی صریح و کاملا تعمدی، از بین برده است و فضا را جهت خوانش‌های متنوع تر برای مخاطب باز می‌کند.

تصویر۱
بافندگان، دیه‌گو ولاسکوئز، ۱۶۵۵
منبع: www.artble.com
نمودار: نگارنده

تصویر۲
ربودن اروپا، تیسین، ۱۵۶۲-۱۵۶۰
منبع: www.titian.org
نقاشی قرار گرفته شده در پس زمینه‌ی اثر ولاسکوئز

۲- زن و ترازو [۲۴] (یان ورمیر[۲۵])

در بیشتر آثار یان ورمیر می‌توان حضور نقاشی دیگری در اثر اصلی را به راحتی مشاهده کرد. ولی معدود آثاری از او وجود دارد که رابطه معنایی و ساختاری پیچیده‌تری را به نمایش بگذارد. از میان این آثار، «زن در حال نگه داشتن ترازو» که با عنوان «زن وترازو» هم مشهور است از این دسته است. این اثر به واسطه‌ی حضور نقاشی دیگری در درون آن و ارتباط محکم آن ها با هم،

بحث برانگیر بوده است. تصویر درون نقاشی صحنه‌ی داوری اخروی کتاب مقدس را نشان می‌دهد. نقاشی داوری اخروی اثر هنرمند فلاندری، جاکوب باکر[۲۶] است که در خلق صحنه‌های آخرالزمانی متفاوت، تخصص داشته است. ورمیر به واسطه‌ی دلالی هنری ممکن است نسخه‌ایی از این تصویر را در آتلیه خود داشته، زیرا در نیمه‌ی قرن هفدهم وجود این نسخه‌های کوچک از نقاشی‌های اصلی که در خانه‌های هلندی بسیار رایج بود، خود موضوع کار نقاشان می‌شد.» تاریخ نگاران هنر معتقدند که نقاشان داخلی در این دوره به‌طور تعمدی تصاویری را در داخل تصاویر با معنای نمادین جای می‌دادند تا تأثیر و پذیرش کار را به عنوان یک اثر کامل هنری بیشتر کنند» (Wheelock Jr.2018:5).

به نظر می‌رسد ورمیر از تأثیر ساختاری تصویر درون یک تصویر آگاه بوده است؛ زیرا تکنیکی‌های مختلفی را برای ارائه و نمایش آن به مخاطب، آزمایش کرده است. او تصاویر درون آثار خود را به طور معمول با رنگ اکر خاموش و قهوه‌ایی به تصویر کشیده است و در واقع با کم کردن ارزش‌های رنگ و حجم پردازی در آن‌ها، حسی از فاصله‌گذاری با نقاشی خود را در اثر ایجاد می‌کند. از سویی دیگر از نظر ترکیب‌بندی «زن درست در زیر تصویر پروردگار ایستاده است و به رابطه میان داوری و توزین تأکید ورزیده می‌شود، اما سر زن چنان بخشی از تابلو را پوشانده که متمایز کردن رستگاران از گناهکاران امکان پذیر نیست و به شکلی نمادین به این واقعیت اشاره دارد که مرز میان خوب و بد به مویی بند است. هدف نهایی نمایش رابطه‌ی نمادین میان داوری و عملی است که زن انجام می‌دهد و همین تعادل اندیشه، از یک سو تعادل بصری را القاء می‌کند و از سوی دیگر، بر دشواری ایجاد سازگاری میان وزن کردن و داوری کردن انگشت می‌گذارد» (قره باغی،۱۳۸۰: ۵۲). این تحلیل نشان می‌دهد که هدف معنایی هنرمند، از قرار دادن این نقاشی در اثر خود، فقط به واسطه انتخاب موضوع شکل نگرفته است، بلکه ورمیر از طریق نحوه قرارگیری موقعیت آن در کادر، موضوع نقاشی باکر را با محتوای مدنظر خود گره زده و راه تاویل‌پذیری اثر نهایی را هموارتر کرده است. تقسیم کادر به چهار قسمت و قرارگیری نقاشی دوم، در قسمت کامل یک چهارم سمت راست بالا، هم راستا بودن فیگور زن با تمثال خداوند در حال داوری و جای‌گیری دست ترازو به دست در زاویه‌ی نود درجه اتصال قاب، تلاشی در جهت اتصال معنای دو نقاشی است. دقت شود که چگونه سرهای بهشتیان و دوزخیان در یک محور افقی از خط چشمان زن عبور می کند، چشمانی که به گونه‌ایی آرام، عمل دقیق وزن کردن جواهرات روی میز را دنبال می‌کند. در هم تنیدگی ساختار این دو تصویر به نسبت دیگر آثـار ورمیر که در آن‌هـا از روش تصویر در تصویر استفاده شده، باعث شکل‌گیری لایه‌های بینامتنی بیشتری در اثر شده است(تصویر۳).

تصویر۳
زن و ترازو، یان ورمیر، ۱۶۶۲-۱۶۶۳
منبع: www.nga.gov
نمودار: نگارنده

۳- ارسطو با نیم تنه‌ی هومر[۲۷] (رامبراند وان راین[۲۸])

رامبراند با تاریخ روم و شعرهای حماسی یونان آشنا بود و پس از این‌که از راه فروش آثارش توانست مجموعه‌ایی از نیم‌تنه‌های فیلسوفان یونان و عتیقه‌جات هنری را خریداری کند به تناوب آن‌ها را در آثار خود استفاده کرد. یکی از این مجسمه‌ها، نیم‌تنه هومر، داستان سرا و شاعر یونانی نابینا است که در نقاشی ارسطو دیده می‌شود. احتمالاً این مجسمه از قالب‌هایی است که از نسخه‌ی رومی آن تهیه شده است و اصل یونایی آن به نیمه‌ی اول قرن دوم قبل از میلاد باز می‌گردد. ارسطو با لباسی فاخر که آراسته به مدالی از چهره‌ی اسکندر است (هدیه اسکندر به ارسطو که تا ۱۶ سالگی آموزگار او بود) در نور ملایمی که از سمت چپ بر مجسمه می‌تابد، دست راست خود را با حالتی متفکرانه بر نیم تنه‌ی هومر قرار داده است. این نقاشی از معدود آثار رامبراند است که تداخل معنایی دو مدیوم هنری متفاوت (نقاشی و مجسمه) را با ساختاری منسجم، معنادار کرده است. ارتباط دست ارسطو با مجسمه و زنجیری که مدال بدان آویخته، نوعی ترکیب مثلثی ایجاد کرده که رئوس هر زاویه‌ی آن، ارتباطی درهم تنیده از اشخاص و معانی را شکل می‌دهد. مثلث از اشکال رایج در ترکیب‌بندی دوران کلاسیک است که رامبراند نیز همانند نقاشان دیگر از کیفیت‌های متنوع آن در جهت زیرساخت انتزاعی آثار خود بهره برده است. او در این‌جا با استفاده از این ترکیب‌بندی مثلثی، به گونه‌ایی ظریف سه شخصیت مهم تاریخی را به هم وصل می‌کند؛ ارسطو، هومر و اسکندر کبیر. مثلث شکل گرفته به گونه‌ای تلویحی تقابل سه مفهوم فلسفه، هنر و سیاست هم است که سه چهره بزرگ یونانی آن را نمایندگی می کند. این نحوه‌ی اتصال و تداخل کاملاً آشکار دو متن که از ترکیب‌بندی اثر نشأت می‌گیرد، مسیر را برای تفسیر و تأویل‌های متنوع هموار کرده است(تصویر ۴).

تصویر ۴
ارسطو با نیم تنه‌ی هومر
رامبراند وان راین، ۱۶۵۳
منبع: www.metmuseum.org

بینامتنیت ضمنی (نمونه موردی)

ندیمه‌ها[۲۹] (دیه گو ولاسکوئز)

همان‌طور که گفته شد در بینامتنیت ضمنی، نحوه‌ی تداخل یک متن در متن اصلی، کاملاً مشخص و شفاف نیست ولی مؤلف سعی در پوشاندن آن هم ندارد و نشانه‌هایی هر چند ظریف باقی می‌گذارد تا مخاطب را از ارجاع خود، آگاه سازد. یکی از بهترین نمونه‌هایی که به نظر نگارنده در حوزه‌ی نقاشی می‌توان به این نوع از بینامتنیت در آن اشاره کرد، تابلوی ندیمه‌ها اثر ولاسکوئز است. هنرمند در این اثر که جزء بحث برانگیزترین نقاشی‌های تاریخ هنر است، سعی کرده به گونه‌ای تلویحی و کنایه‌ایی، نقاشی‌های دیگری را در آن جای دهد. به نسبت آثاری که در موارد دلالت صریح-تعمدی به آن‌ها اشاره شد، نحوه‌ی استقرار این آثار در متن اصلی(ندیمه‌ها) به گونه‌ایی است که نقش کم‌رنگ‌تری را در ترکیب‌بندی اصلی اثر بازی می‌کنند. از میان تابلوهایی که ولاسکوئز به طرزی محو در پس زمینه‌ی تاریک و خاموش نقاشی و پشت سر شاهزاده مارگریتا و ندیمه‌ها جای داده، دو تابلو از همه مهم‌تر هستند و به نظر می‌رسد اتفاقی در آن جا آویزان نشده‌اند. در سمت چپ، تابلویی با موضوع «مجازات مینروا توسط آراخنه[۳۰]» و سمت راست، «پیروزی آپولو در برابر مارسیاس[۳۱]»(تصاویر۵،۶،۷).

اصل این دو اثر توسط روبنس نقاشی شده‌اند و در اینجا به نظر می‌رسد که کپی‌های ولاسکوئز از آن‌ها باشد. این آثار اسطوره های مشابهی را که متعلق به کتاب «دگردیسی‌های[۳۲]» اوید[۳۳] هستند بازگو می‌کنند. مینروا و مارسیاس هر دو به علت غرور در آفرینش هنری و رقابت با خدایان، ناکام مانده و مورد مجازات قرار می‌گیرند.»هر دو این اسطوره‌های کلاسیک بر خطرات رقابت با خدایان در خلق هنر تمرکز یافته‌اند. در این داستان‌ها، خدایان و انسان‌ها، اختلافات و مشاجراتی را درباره‌ی قلمرو هنرها تجربه می‌کنند، به هر حال این‌ها آثار هنری هستند که به بررسی جنبه‌های خدایی و انسانی آفرینش هنر می‌پردازند و پس از آن، داستان خود را درباره‌ی هنر بیان می‌کنند» (Beaudry,2011:10).

این دو اسطوره به نوعی بر جنبه‌ی ستایش‌آمیز آفرینش و خلاقیت هنری تأکید دارند. در زمان خلق این اثر توسط ولاسکوئز، نقاشی درباری عموماً یک فرم هنری درجه‌ی دوم محسوب می‌شد. در نتیجه تلاش هنرمند در این بود تا با استفاده از محدویت‌های موضوعی خود برای نقاشی، اثری متفاوت‌تر از معیارهای رایج این ژانر، خلق کند. همان‌طور که از چینش ترکیب‌بندی آن مشخص است، نگرش هنرمند فراتر از یک پرتره‌نگاری سلطنتی است. در این

تصویر۵ | ندیمه ها | دیه گو ولاسکوئز | ۱۶۵۶
منبع www.dailyartmagazine.com

تصویر۶ | پیروزی آپولو بر مارسیاس | روبنس | ۳۸-۱۶۳۶
منبع:www.europeana.eu

تصویر۷ | مجازات منیروا توسط آراخنه | روبنس | ۳۷-۱۶۳۶
منبع: www.keywordbasket.com

جا شاهزاداه و ملازمانش سوژه‌هایی برای اجرای ایده‌ی کلی نقاش بوده‌اند. اهمیت این اثر مشهور که نقدها و تحلیل‌های زیادی را در پی داشته، به دلیل فرایند هنر بازنمایی، پیچیدگی‌های استعاری یک تصویر و ارزشمندی خلاقیت هنری است که با حضور قدرتمند نقاش در تابلو تأیید می‌شود. نکته‌ی هوشمندانه‌ای که از منظر ساختاری درباره‌ی موقعیت این دو نقاشی در متن اصلی (ندیمه‌ها) قابل تأمل است، ارتباط موضوعی این دو داستان با تصویر شاه و ملکه در آینه‌ی انتهای تصویر است. داستان «آراخنه و منیروا» محور زنانه و داستان «آپولو و مارسیاس» محور مردانه‌ی یک مضمون اسطوره‌ایی یکسان درباره‌ی آفرینش هنر و رقابت با خدایان است. ولاسکوئز موضوع مردانه را در بالای تصویر شاه و موضوع زنانه را در بالای تصویر ملکه قرار داده است(تصویر۸). بدین‌گونه ولاسکوئز با انتخاب این دو متن اسطوره‌ایی که درباره‌ی مفهوم آفرینش هنری است و وارد کردن آن‌ها به متن اصلی (که به فرایند خلق نقاشی مرتبط است) به طرزی ظریف و غیرصریح (حالت ته رنگ و خاموش نقاشی‌ها) رابطه‌ایی بینامتنی ایجاد کرده که با نوع ضمنی آن در تقسیم بندی ژرار ژنت تطابق دارد، زیرا محل استقرار دو تابلو در ساختار اصلی نقاشی، کشف این بینامتن را برای همه‌ی مخاطبان میسر نمی‌کند و صرفاً با اطلاع از مضمون دو متن تداخل یافته، می‌توان به این رابطه‌ی معنایی ظریف دست یافت.

تصویر ۸
دیتیل از ندیمه‌ها، نحوه قرارگیری دو نقاشی اسطوره‌ایی روبنس با توجه به موقعیت شاه و ملکه
منبع: www.dailyartmagazine.com
نمودار و نوشته‌ی تصویر: نگارنده

نتیجه

با توجه به بررسی تطبیقی که از نظر معنایی و ساختاری درباره‌ی نقاشی‌های مورد نظر در این نوشتار و نشانه‌های بصری آن‌ها به عمل آمد می‌توان نتیجه گرفت که در این آثار، تداخل دو متن تصویری با رویکردی کاملاً آگاهانه انجام شده است. در نقاشی‌های مورد بحث، نحوه‌ی سازماندهی و ارتباط عناصر دو نقاشی بر اساس یک ساختار دقیق شکل گرفته تا مفهوم بینامتنی مورد نظر هنرمند را عیان کند. این نکته با توجه به بررسی نوع ترکیب بندی اثر و ارتباط دو نقاشی از نظر محل قرار گیری آن‌ها نسبت به هم در نمونه‌های مورد نظر، مشخص است. با توجه به تطبیق این نقاشی‌ها با دو نوع تقسیم‌بندی بینامتنیت مورد تأکید در نظریه‌ی ژرار ژنت، می توان آن‌ها را برای معادل های تصویری دو نوع بینامتنیت پیشنهاد داد. در بینامتنیت صریح- تعمدی، نقاش بدون کمترین ابهامی و با قرار دادن متن دوم در ساختار اصلی ترکیب‌بندی، رابطه‌ایی واضح و مشخص را شکل داده که در صورت جداسازی دو متن از یکدیگر، تفسیر و خوانش‌های متفاوت اثر اصلی، زایل خواهد شد. ولی در بینامتنیت ضمنی، نقاش با وجود وارد کردن متن دیگر در اثر خود، سعی در آشکارسازی صریح آن نداشته و از راه کنایه و رویکرد ساختاری ظریف‌تر (نقش کم‌رنگ تر دو اثر روبنس در موضوع اصلی ترکیب‌بندی و هم چنین عدم وضوح و حالت محو شده و ته رنگ آن‌ها در نقاشی ندیمه‌ها اثر ولاسکوئز) مفاهیم ضمنی خود را در اثر جای داده است، به گونه‌ایی که کشف آن برای مخاطب، نیازمند تعمق و کنکاش جدی است. واضح است که این دو نوع تقسیم‌بندی بینامتنیت و انطباق آن در حوزه‌ی نقاشی با توجه به بررسی ترکیب‌بندی و از منظر ساختار تصویر، قابل بررسی و تعمیم در دیگر آثار تاریخ هنر است.

پی‌نوشت

۱- Deconstructivism
۲- Intetxuality in Painting
۳- Wendy Steiner
۴- Influece and Intertextuaality
۵- Adem Genc
۶- Gerard Genette
۷- Julia Kristeva
۸- Roland Barthes
۹- Harold Bloom
۱۰- Michael Riffaterre
۱۱- Graham Allen
۱۲- Trans Textuality
۱۳- Architextuality
۱۴- Paratextuality
۱۵- Metatexuality
۱۶- Hypertexttualite
۱۷- Painting Within a Painting

۱۸ - Las Hilanderas
۱۹- Diego Velazquez
۲۰ - Rupe of Europa
۲۱ - Titian
۲۲ - Arachne
۲۳ - Athena
۲۴ - Woman Holding a Balance
۲۵- Johannes Vermeer
۲۶ - Jacob de Backer
۲۷ - Aristotle with a Bust of Homer
۲۸- Rembrandt Van Rijn
۲۹- Las Meninas
۳۰ - Minerva Punishing Arachne
۳۱ - Apollo's Victory over Marsyas
۳۲ - Metamorphoses
۳۳ - Ovid

منابع

-آلن، گراهام (۱۳۹۷). بینامتنیت. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشرمرکز
-پرویزی، محمد(۱۳۸۲). تبارشناسی اصطلاح بینامتنیت. دو هفته نامه‌ی تندیس. شماره‌ی پانزدهم: ۱۰-۸.
-غیاثوند، مهدی(۱۳۹۲). سیمای تأویل در آینه‌ی بینامتنیت. حکمت و فلسفه. شماره: ۳ ۱۱۴-۹۷.
- قره باغی، علی اصغر(۱۳۸۰). تبارشناسی پست مدرنیسم. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. چاپ سوم.
- Beaudry,Pierre(2011).Velasquez Las Meninas:TheCreative Principle vs The Oligarchical Principle.
- Genc, Adem (2016). Influece and Intertextuaality.
- Steiner, Wendy (1985). Intetxuality in Painting, American Journal of Semiotics 3 (4):5767-.
- Wheelock Jr. k, "Johannes Vermeer /Woman Holding a Balance /c. 1664," Dutch Paintings of the Seventeenth Century.NGA Online Editions
- www.artble.com
- www.titian.org
- www.nga.gov
- www.metmuseum.org
- www.dailyartmagazine.com
- www.europeana.eu
- www.keywordbasket.com
- www.dailyartmagazine.com