نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی رابطه ساختار و معنا در نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی

سارا جهانگیری [۱]، دکتر محمدرضا شریف‌زاده، [۲]، دکتر محمدکاظم حسنوند [۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه تاریخ، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. s.jahangiri۲۹۲۲@gmail.com
[۲] استاد گروه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir
[۳] دانشیار دانشگاه هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. mkh@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۱
دوره ۲۰
صفحه ۴۹ الی ۶۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۳
تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۴
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

نشانه‌شناسی،
پساساختارگرایی،
واسازی،
ساختار و معنا.

ارجاع به این مقاله

جهانگیری، سارا، شریف زاده، محمدرضا، حسنوند، محمد کاظم. (۱۴۰۲). بررسی رابطه ساختار و معنا در نقاشی‌های علی اکبر صادقی. مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۵۱)، ۶۲-۴۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.*
******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS
.۲۰۲۳.۴۰۴۴۲۰.۲۲۷۴

چکیده

این پژوهش، به اهمیت تزلزل تولید معنای قطعی، رسیدن به معانی جدید و ساختارگریزی متن از دیدگاه متفکران پساساختارگرا چون دریدا و بارت پرداخته و همچنین به به مفـاهیم مهمـی چون وارونگی تقابل‌های دوگانه، واسازی و بینامتنیت، تکثر دلالت‌ها، مرکزیت‌زدایی، مؤلف‌زدایی، آرایه، چندمعنایی، غیاب مدلول، توجه داشته است است. روش انجام تحقیق بر مبنای ماهیت توصیفی-تحلیلی بوده است و شیوه گردآوری اطلاعات به‌صورت ترکیبی (کتابخانه‌ای و میدانی) و تعداد نمونه ۶ تصویر بود. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات نیز کیفی است. همچنین این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که رابطه ساختار و معنا در مجموعه آثار نقاشی هنرمندان معاصر پس از بر چیست؟ در این مقاله نگارنده پس از اشاره به مفاهیم نشانه‌شناسی ساختارگرا و پساساختارگرایانه از این مباحث در راستای خوانش آثار موردنظر پرداخته است و سعی شده تا به تحلیل در راستای سؤالات پژوهش بپردازد. نتایج به‌دست آمده از بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد که تمامی نظام منسجم و ساختارمند اثر دچار تعلیق و ویرانی است. بازی بی‌پایان دال‌ها به نحوی انسجام‌گریز، خوانشی نهایی از متن را ناممکن می‌کند.

هدف پژوهش:

۱. بررسی رابطه ساختار و معنا در هنرهای معاصر.
۲. بررسی مفاهیم نشانه شناسی ساختار گرا و پساساختارگرایانه.

سؤالات پژوهش:

۱. بررسی رابطه ساختار و معنا در هنرهای معاصر چگونه می‌باشد؟
۲. تحلیل مفاهیم نشانه‌شناسی ساختارگرا و پساساختارگرایانه چگونه می‌باشد؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری/ پایان نامه "نام و نام خانوادگی" با عنوان "عنوان رساله/ پایان نامه" است که به راهنمایی دکتر " نام و نام خانوادگی استاد راهنما" و مشاوره دکتر " نام و نام خانوادگی استاد مشاور" در سال ۱۱۱۱ در دانشگاه "نام دانشگاه" واحد " نام واحد" ارائه شده است. حداکثر فضای نگارش، ۳ خط میباشد. فونت B Nazanin سایز ۸. در صورت لزوم این بخش پر شود، در غیر این صورت حذف شود.

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

نقاشی در دوران معاصر ایران، یک رسانهٔ توانمند اجتماعی است که با تغییرات فرهنگ، اجتماعی و سیاسی در جامعه بیانی متفاوت می‌یابد؛ و نه فقط به‌عنوان شاخه‌ای از هنرهای تجسمی و یک رسانه هنری بلکه به یک رسانه قدرتمند اجتماعی که شکل گسترده‌ای در گفتمان‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، انتقادی جامعهٔ ایرانی، تبدیل شده است (تاری و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۳۰). آثار علی‌اکبر صادقی در آثار خود اغلب فضاهای مضامین اساطیری، حماسی و یا قصه‌های دینی را به تصویر کشیده است. در نقاشی‌های صادقی آموزه‌های دینی مانند تقابل خوبی و بدی، نیکی و پلیدی، نور و تاریکی، همچنین جلوه‌هایی از نگارگری، نقاشی‌های سبک قاجار و نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشاهده می‌گردد؛ او به‌گونه‌ای تکنیک‌های نقاشی ایرانی را با نقاشی غربی تلفیق کرده است؛ به‌طوری‌که نه یک شیوهٔ تولید تصویر و نه یک شیوهٔ ثبت رویداد، بلکه یک شیوه تولید معنا است (جامعی و همکاران، ۱۴۰۰: ۹۹). بنابراین بررسی رابطهٔ ساختار و معنا در آثار وی می‌تواند نکات مفیدی را در این راستا آشکار سازد.

نشانه-معناشناختی حوزه مطالعاتی جدیدی است، در زمینه تبیین کارکرد لایه‌های زیرین نشانه‌ها و دست‌یافتن به روابط متقابل نشانه‌ها و دستاورد آن چگونگی ظهور معناست. رویکرد نشانه- معناشناسی نتیجه تحول نظام ساختارگرا به پساساختارگرایی است. با ارائهٔ مقاله «ساختار، نشانه، بازی در گفتمان علوم انسانی» در سال ۱۹۶۶ در دانشگاه «جانز هاپکینز» ساختمندبودن ساختار و مرکزِ هر ساختار یا دستگاهی را زیر سؤال برد. از آن به بعد اصطلاح «پساساخت‌گرایی» به مفهوم ایجاد سؤال و پرسش در مورد ساختارهای قطعی و ثابت رایج شد. آغاز تفکر در مورد به چالش‌کشیدن ساختار ثابت برای پدیده‌ها از ادبیات و علوم انسانی شروع شد و به تدریج به عرصهٔ هنرهای دیگر با تلاش و هوشمندی منتقدان دیگر وارد گردید (رایگانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۸). برخی منتقدان با استفاده از نشانه‌های یک متن هنری، مفاهیم دریدا را به‌مثابهٔ چارچوب روشی به‌کار بستند. واژگونگی تقابل‌های دوگانه و فرآیند بی‌پایان دلالت، واسازی و مرکززدایی از مهم‌ترین مباحث دریدا است. باید متذکر شویم که اساسی‌ترین دستاورد این روش، عدم قطعیت معنی و طرح پرسش دربارهٔ ساختمندبودن ساختار است (بشر و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۸). در مقاله حاضر، برخی مفاهیم دریدا و بارت را به‌مثابهٔ چارچوبی برای تجزیه‌وتحلیل این متن هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

بررسی پیشینهٔ پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتهٔ تحریر درنیامده است. البته آثار به بررسی مختصات و مضامین آثار علی‌اکبر صادقی پرداخته‌اند. خردمند (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نماد انسان در آثار منتخب علیاکبر صادقی بر پایه روانشناسی تحلیلی یونگ» به بررسی عناصر نمادین نیکی و بدی در درون هنرمند پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که تمام نمادهای موجود در این آثار در کنار یکدیگر جمع شده‌اند تا نشان دهند انسان و دنیایی که او در آن زندگی می‌کند، مهم‌ترین دغدغه هنرمند است. با این تفاسیر، در این پژوهش به مقولهٔ رابطه ساختار و معنا پرداخته نشده لذا پژوهش حاضر که به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای به بررسی این مسئله پرداخته است.

۱. معرفی آثار مورد مطالعه

علی‌اکبر صادقی (۱۳۲۶ تهران) یکی از شاخص‌ترین نقاشان در ایران است که تحصیلات خود را در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران گذرانده است. اکثر فضاهای آثار او را مضامین اساطیری، حماسی و یا قصه‌های دینی شکل داده‌اند. در نقاشی‌های صادقی آموزه‌های دین زرتشت و مانویت مانند تقابل خوبی و بدی، نیکی و پلیدی، اهورا و اهریمن، نور و تاریکی نمود پیدا می‌کند. همچنین جلوه‌هایی از نگارگری، نقاشی‌های سبک قاجار و نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان در آثار وی دیده می‌گردد. در آثار او می‌توان تلفیقی از تکنیک‌های نقاشی ایرانی را با نقاشی غربی مشاهده کرد. صادقی خود بر این نکته تأکید دارد که در آثارش آمیزه‌ای از سورئالیسم غربی توأم با عرفان و نوعی تخیل خاص شرقی و ایرانی دیده می‌شود. زبان استعاری و نمادینی که این نقاش برای آثار خود انتخاب کرده است، به او اجازه داده تا درونیات و رؤیاهای خود را با مخاطبانش به اشتراک بگذارد. از این‌رو، برای خلق آثارشان به سراغ ناخودآگاه رفته است و رؤیاهای خود را در بیداری به تصویر کشیده، بهتر است از دیدگاه نشانه‌شناسی به تجزیه‌وتحلیل متن هنری آثار علی‌اکبر صادقی پرداخت (شمیلی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۲۲). صادقی در هنر تحت‌تأثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و هنر دوران قاجار است. نقاشی‌های او صحنه‌های بزرگ با تعداد زیادی پیکره انسانی و جزئیات ریز و دقیق دارد. درست مانند پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نگارگری‌های سنتی ایرانی، حتی در برخی از این نقاشی‌ها خودنگاری‌های علی‌اکبر صادقی هم در بین پیکره‌ها دیده می‌شود؛ بنابراین صادقی خود را بخشی از دنیای نقاشی‌هایش می‌داند و از آن‌ها جدا نیست.

۲. نشانه‌شناسی پساساختارگرا

نشانه‌شناسی به سنت فکری اطلاق می‌شود که به فرآیندهای معناسازی و تفسیری در انواع متن و در همه حالت‌ها می‌پردازد (Diba, ۲۰۰۶: ۲۸). پساساختارگرایی نه‌تنها به شکستن مقوله‌های تفکر غربی از طریق رویه‌های پیچیده‌ای مانند «واسازی دریدا» کمک می‌کند، بلکه راه‌های جایگزینی برای اندیشیدن درباره مقولات و اصطلاحات که پلی بین تفکر غربی و سایر روش‌های ارائه می‌دهد (Fehevvari, ۲۰۰۰: ۱۳۸). در این بررسی به رویکرد نشانه‌شناسی پساساختارگرایی از دیدگاه دریدا و بارت پرداخته می‌شود. دریدا همچون یاکوبسن، رولان بارت و چالز سندر پیرس، منش استعاری نشانه‌ها را موردتوجه قرار داده است. او برای دال و مدلول نقش و کارکردی پویا قائل است. به نظر او معانی (مدلول‌ها) اموری ثابت و غیرقابل تغییر نیستند، بلکه برحسب متن و زمینه خاص حاکم تغییر می‌یابند. معنای یک واژه در یک متن اغلب با معنای آن در نوشته‌ای دیگر متفاوت است و به همین دلیل است که واژگان برحسب سایر واژه‌های قرینه تعریف می‌شوند؛ به تعبیر دریدا، معانی پیوسته در حال تعلیق هستند (رایگانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۶). زبان و ارتباطات اساساً مبتنی بر معنا و دلالت است که اساساً شناختی است. نشانه‌شناسی در پی یافتن معنی درون یک اثر نیست بلکه به تشریح فرایند معناسازی در اثر می‌پردازد. اینکه یک عکس چگونه معنا می‌سازد، چه عناصری در یک عکس کنار هم قرار گرفته‌اند و این عناصر تبدیل به معانی می‌شوند. معمولاً در سنت نظریه‌های

بازنمایی عنوان می‌شود که عکس ثبت واقعیت است؛ همان‌طورکه برای ساخت‌گرایان، یک عکس متنی است با ساختار و منطق زبانی خود که به‌گونه‌ای خودبسنده نظامی دلالتی را ترتیب می‌دهد و واقعیت خود را می‌سازد؛ اما پساساخت‌گرایان بر این نظر هستند که عکس ارجاع و نشانه‌ای از چیزی است که دیگر نیست؛ یعنی اگر آن چیز بود، دیگر نیاز نبود که نشانه باشد. ژاک دریدا می‌گوید اگر ما معنا را می‌داشتیم، هیچ وقت کلمات را نمی‌ساختیم. وجود کلمات دالی بر غیبت، نیستی و گم‌شدگی معناست. عکس در این میان، نشانه‌ای از واقعیتی است که دیگر نیست. به عبارت دیگر، عکس هست، چون واقعیت یا نیست (عابدینی، ۱۴۰۲: ۸۹). آنچه این بررسی را میسر می‌کند، بررسی چارچوبی متشکل از مباحث مهم دریدا و بارت است. مواردی چون بینامتنیت، تکثر دلالت، وارونگی تقابل‌های دوگانه، مرکزیت‌زدایی، غیاب مدلول، چندمعنایی، آرایه، ضدروایت که در مورد هر اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲،۱. بینامتنیت

یکی از استراتژی‌های واسازی، نگاه متن به ارتباط گفت‌وگویی با متون دیگر است؛ به نظر دریدا یک متن در واقع مانند ماشینی است که متن‌های دیگر را می‌خواند، بنابراین متن را نباید واجد استقلال دید بلکه آن را با سایر متون مرتبط دانست و هیچ تفسیر و تأویلی را قطعی و نهایی تلقی نکرد. در خوانش واساز هر عکس تنها ردپای مرجع یا مراجع دیگر است. رابطه نشانهٔ تصویری و کلامی در عکس نمونه دیگر بینامتنیت است. عنوان یک عکس و نشانه‌های کلامی درون برخی عکس‌ها در فرآیند دلالت عکس نقش مهمی دارد (شمیلی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۲۸).

۲/۲. تکثر دلالت

از دیدگاه دریدا آنچه میان دال و مدلول وجود دارد، حضور و وحدت نیست بلکه تمایز و تفاوت است و این راهی برای ارجاع به معنی است. این تمایز که به تفاوت می‌انجامد تضمین‌کنندهٔ این نیست این ایده است که معنا همواره با بازی دلالت به تعویق می‌افتد. معنی در متن پیاپی جابه‌جا می‌شود و ثابت نمی‌ماند (مسعودی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۴۱).

۲/۳. وارونگی تقابل‌های دوگانه

از مهم‌ترین استراتژی‌های خوانش پساساختارگرایانه بحث تقابل‌های دوگانه است؛ در واسازی، اول از همه، این تقابل‌های دوگانه‌ست که موردتوجه قرار می‌گیرد؛ چنانکه متن قائم بر این تقابل‌هاست و سپس سویه برتر تقابل و دلایل ارجحیت آن است. در این بین چگونگی ایجاب برتری یک سویه تقابل به دیگری ضروری است. برخی می‌اندیشند خوانش واسازی تنها عبارت است از واژگونی سویه‌های تقابل؛ درحالی‌که خوانش واساز می‌کوشد نبودن تقابل‌ها را آشکار کند (طاهری و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۵۰).

۲/٤. مرکزیت‌زدایی

یکی از مفاهیم مطرح در کلام‌محوری در نظر گرفتن مرکز است که توسط دریدا با پررنگ‌شدن عوامل حاشیه‌ای کنار می‌رود (فرازمند و همکاران، ۱۴۰۲: ۵۸۰).

۲/۵. غیاب مدلول

طرح بحث غیاب مدلول گونه‌ای از نگاه پساساختارگرا به نشانه‌شناسی است. رولان بارت می‌گوید یک عکس به هیچ وجه حضور نیست. غیاب مدلول زمانی است که معنایی وجود دارد ولی این معنا در لحظه گسستگی است؛ به‌عبارت دیگر، عکس لحظاتی را بازنمایی می‌کند که در حال دور شدن از ماست. معنا در لحظه گسستگی و دورشدن به‌وجود می‌آید. همان‌طورکه بارت در کتاب اتاق روشن می‌گوید درست است که عکس شاهد است، اما شاهد چیزی که دیگر نیست (محمدی و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۰۰).

۲/۶. چند معنایی

عکس تنها نشانه‌ای نیست که با معنی ثابت همیشه همراه باشد بلکه گفتمانی است که همیشه چند معنی دارد و بیننده برخی را انتخاب می‌کند و بقیه را کنار می‌گذارد. عکس این آزادی را به بیننده می‌دهد که معانی بی‌شماری از آن دریافت کند (طاهری و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۴۹).

۲/۷. آرایه

پاررگون اصطلاحی است که اولین‌بار کانت به‌کار برد و منظور همان آرایه‌ها است، تمام آن چیزی است که به یک اثر هنری متصل است ولی جزئی از درون اثر، ماهیت اثر یا معنی اثر نیست. دریدا آرایه‌ها را آستانه‌ای threshold برمی‌شمارد که هم به درون اثر تعلق دارد و هم به بیرون آن، نه بیرون متن است نه درون آن. تمام این آرایه‌های هنری می‌توانند هم مرکز متن باشد و هم در حاشیه آن قرار گیرد؛ زیرا مرزهایی یک اثر مشخص نیست. واسازی در پی یافتن دلالت‌های جدید با گذاردن متن در بافت‌ها و زمینه‌های جدید است (Grabar, ۲۰۰۱ :۲۳۴).

۲/۸. ضد روایت

واسازی عکس برخلاف روایتگری نشانه‌شناسی ساختارگرا گونه‌ای ضدروایت در عکس می‌بیند. بارت برخلاف روایت سینمایی عکس را دارای سرشت ضدروایتی می‌داند؛ دسته‌ای از جزئیات بی‌هدف که حرکت رو به جلو حکایت‌گری را معکوس می‌کند و انسجام روایت را به انتشار جایگشت‌ها تبدیل می‌کند (Koosha, ۲۰۰۱ :۱۳۷). خوانشی واساز روایتی منسجم در عکس پیدا نمی‌کند، هر روایت قابل گسست است؛ زیرا همیشه نشانه‌هایی در متن یافت می‌شود که مسیرهای روایی متفاوت را نشان می‌دهد. هویت، جامعه، شهادت، زن، قدرت هر کدام مسیرهای روایی متفاوتی دارند (محمدی و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۰۲).

۳. توصیف و تحلیل آثار علی‌اکبر صادقی

تصویر ۱. اثر بازگویی از مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی

توصیف و تحلیل اثر بازگویی که در تصویر شماره ۱ آمده بدین‌گونه است: بینامتنیت در اثر نگاه متن به ارتباط گفت‌وگویی با متون دیگر و هیچ تفسیر و تأویلی نمی‌توان از آن داشت؛ نقاشی به سبک نقاشی‌های ایرانی تخت، از درخت سرو استفاده شده و انسان‌ها پوشش ایرانی دارند. در پایین تصویر قرینگی و ترکیب‌بندی ایرانی در کادر اثر دیده می‌شود؛ ولی شیوه رنگ‌زدن در آسمان متفاوت و برداشتی از نقاشی غرب است.

وارونگی تقابل‌های دوگانه عناصر نقاشی ایرانی به‌گونه‌ای متفاوت، مرکزیت‌زدایی عناصر تصویر چون سپاهیان درخت‌ها، شمشیرها و نبردی در بلای کادر به‌صورت دایره‌وار به سمت مرکز هرکدام از حاشیه به مرکز می‌تواند تغییر کند؛ در تصویر دو قسمت یک در پایین کادر کاخی در مرکز و سپاهیان محافظ در دو طرف و همین‌طور درختان، در قسمت بالای کادر با نبرد افراد با حیوانات و تصویری افسانه‌ای روبه‌رو هستیم هرکدام باعث تزلزل دیگری می‌شود. تکثر دلالت‌ها باتوجه‌به آرامش در پایین کادر و نبرد و شمشیرهای آمده در تصویر در بالای کادر، چندمعنایی از آرایه چیزی اتمام این عناصر هنری می‌توانند هم مرکز متن باشد و هم در حاشیه آن قرار گیرد. واسازی در پی یافتن دلالت‌های جدید با گذاردن متن در بافت‌ها همچون نبرد و شمشیرها به‌عنوان ابزار جنگی و امنیت و آرامش در پایین کادر این است که دو قسمت با هم متصل هست ولی جزئی از تمام آن نیست که به یک اثر هنری متصل است ولی جزئی از

درون اثر، ماهیت اثر یا معنی اثر نیست؛ استفاده از عناصر نقاشی ایرانی ولی به‌صورت افسانه‌ای و به‌طوری‌که هنرمند خواسته دو حالت را در یک کادر ادغام کند.

تصویر ۲. اثر تقسیم از مجموعه اسطوره و ریاضی از مجموعه آثار علی اکبر صادقی

توصیف و تحلیل اثر تقسیم از مجموعه اسطوره و ریاضی که در تصویر شماره ۲ آمده، بدین‌گونه است: تصویر شماره ۲، خود نگاره‌ای از هنرمند است که در آن اولین موردی که چشم بیننده را جذب می‌کند، قرینگی تصویر و مرکزیت صورت است که با شمشیر در دست هنرمند ایجاد شده است. استفاده از پوشش ایرانی اساطیری مانند کلاه‌خود و تزئینات ایرانی به‌کار رفته روی آن نشان از ایرانیزه‌شدن کار دارد. در پس‌زمینه شاهد پرسپکتیو و فضایی غربی هستیم و حتی آن را در تفاوت رنگ‌های ایرانی و نور و رنگ پشت فیگور ببینیم. وارونگی تقابل‌های دوگانه در شمشیر و کلاه خود و همچنین فرم‌های ایرانی و پس‌زمینه با رنگ‌های تیره پرسپکتیو که فرمی غربی را القا می‌کند و مرکزیت‌زدایی در نگاه اول به تصویر چیزی که به چشم می‌خورد، قرینگی تصویر است اما هرکدام از فرم‌ها مانند چشم‌ها، دهان و زبان، سیبیل، چشم‌های بیرون آمده و تزئینات کلاه‌خود و وجود خود شمشیر بر روی صورت و پس‌زمینه نشان از مرکزیت‌زدایی دارد، تزلزل دیگری می‌شود، رابطهٔ نشانه تصویری و کلامی در تصویر نمونه دیگر بینامتنیت است.

عنوان اثر و نشانه‌های تصویری درون اثر در فرآیند دلالت آن نقش مهمی دارد. متن واجد استقلال نبوده مرتبط با سایر موضوعات اساطیری و افسانه‌ای است. در اثر، هیچ تفسیر و تأویلی را قطعی و نهایی نمی‌توان تلقی کرد. در خوانش واساز هر اثر تنها ردپای مرجع یا مراجع دیگر است؛ همانند اثر فوق که ردپای آن را می‌توان در دنیای داستان‌های شاهنامه دید و که با اشکال نمادین و افسانه‌ای خلق شده است؛ بنابراین سبک او تلفیقی از دنیای شرق و غرب است.

چندمعنایی از هویت ایرانی و دنیای اساطیری؛ آرایه برای آنکه مرز اثر مشخص نیست؛ دلالت‌های جدید و متفاوت در زمینه‌ای متفاوت؛ استفاده از خودنگاره در دنیایی با فرم اساطیری و افسانه‌ای و نگاهی به داستان‌های شاهنامه، ضد روایت در واسازی تصویر برخلاف روایتگری نشانه‌شناسی ساختارگرا گونه‌ای ضدروایت در اثر می‌بینند که در این اثر باتوجه‌به فرم‌ها این مورد وجود دارد.

تصویر ۳. اثر خدا در جزئیات است از مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی

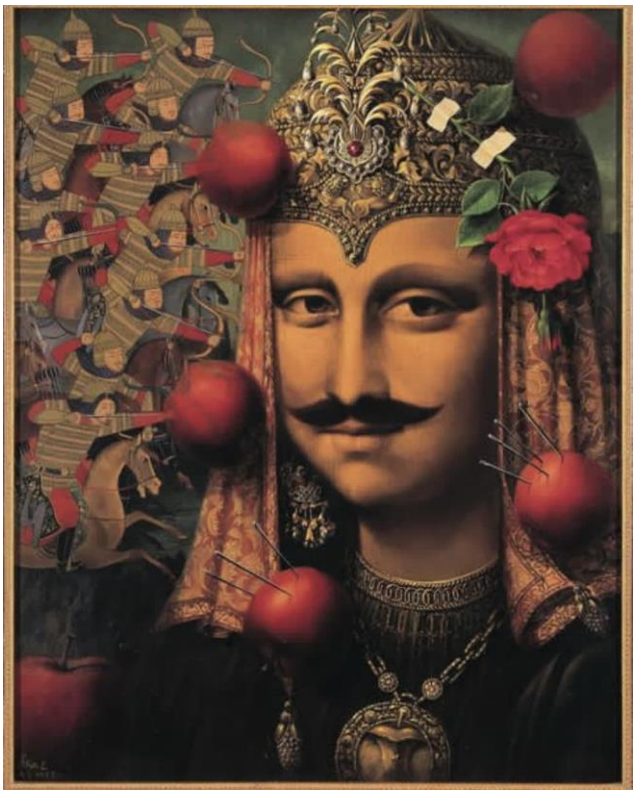
توصیف و تحلیل اثر خدا در جزئیات است که در تصویر شماره ۳ آمده بدین گونه است: تصویر شماره ۳ به شیوه نقاشی ایرانی و قهوه‌خانه‌ای تصویر شده است. در این اثر، دنیای داستان‌های شاهنامه را می‌توان دید، که با اشکالی نمادین و افسانه‌ای نقاشی خود را خلق شده است. عناصری مانند درختان، ابرها، پرندگان، فرم تصویرسازی‌شدهٔ اسب‌ها و تزئینات ایرانی در تصویر و همچنین تخت‌بودن تصویر، نمایشی از ایرانی بودن تصویر است؛ رنگ و فرم به‌گونه‌ای با هم ادغام شده که داستانی را به زیبایی خلق می‌کند. فرم‌های تصویرسازی‌شده معاصربودن تصویر را نشان می‌دهد. وجود اشکال مختلف و نمادین در تصویر پس‌زمینه نشان از مرکزیت‌زدایی دارد؛ در واسازی، این تقابل‌های دوگانه‌ست که مورد توجه قرار می‌گیرد؛ چنانکه متن قائم بر این تقابل‌ها است و سپس سویه برتر تقابل و دلایل ارجحیت آن است. در این متن، توجه به تصویر کردن داستان شاهنامه است ولی به شیوه‌ای متفاوت؛ رابطهٔ نشانه تصویری و کلامی در تصویر نمونه دیگر بینامتنیت است. عنوان اثر و نشانه‌های تصویری درون اثر در فرآیند دلالت آن نقش مهمی دارد. متن واجد

استقلال نبوده مرتبط با سایر موضوعات اساطیری و افسانه‌ای است. در خوانش واساز هر اثر تنها ردپای مرجع یا مراجع دیگر است؛ همانند اثر فوق که ردپای آن را می‌توان در دنیای داستان‌های شاهنامه دید و که با اشکال نمادین و افسانه‌ای خلق شده است. چندمعنایی از هویت ایرانی و دنیای اساطیری، آرایه برای آنکه هم به درون اثر تعلق دارد و هم به بیرون آن، نه بیرون متن است نه درون آن. تمام آرایه‌های هنری مرکز متن دیده می‌شود و هم در حاشیه آن.

تصویر ۴. اثر سر بر قدمش نهاد از مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی

توصیف و تحلیل اثر سر بر قدمش نهاد که در تصویر شماره ۴ آمده بدین‌گونه است: استفاده از رنگ‌ها و فرم‌های تصویر، افسانه‌ای و اساطیری‌بودن آن نشان از ایرانی‌بودن تصویر دارد. فرم چشم‌ها و گل‌ها با رنگی متفاوت در تصویر معاصریت اثر را نشان می‌دهد. اثر با اشاره و برداشتی از داستان‌های اساطیری با بافتی متفاوت و استفاده از فرم‌های ایرانی-اسلامی مانند سر بریده شده شهید یا شخصی بی‌گناه که جای آن گل روییده. وجود فیگورهای متفاوت در تصویر نشان از مرکزیت‌زدایی دارد. در واسازی، این تقابل‌های دوگانه‌ست که موردتوجه قرار می‌گیرد. چنانکه متن قائم بر این تقابل‌ها است توجه به فرم‌های اساطیری و وجود زن و در تصویر رابطهٔ نشانه تصویری و کلامی در تصویر نمونه دیگر بینامتنیت است. نشانه‌های تصویری درون اثر در فرآیند دلالت آن نقش مهمی دارد. متن واجد استقلال نبوده و توجه به سایر موضوعات اساطیری و افسانه‌ای است. در خوانش واساز هر اثر تنها ردپای مرجع یا مراجع دیگر است شبیه ولی

خاص در اثر فوق که ردپای آن را می‌توان در دنیای داستان‌های اساطیری دید و که با اشکال نمادین و افسانه‌ای خلق شده است، چندمعنایی از هویت ایرانی و دنیای اساطیری.



تصویر ۵. اثر سیبیل مونالیزا از مجموعه افسانه و ریاضی از مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی

توصیف و تحلیل اثر سیبیل مونالیزا از مجموعه افسانه و ریاضی که در تصویر شماره ۵ آمده بدین‌گونه است: تصویر شماره ۵ خودنگاره‌ای از هنرمند با کلاه خود ایرانی در سمت راست تصویر نیز شاهی را می‌بینیم که با فرم نقاشی‌های ایرانی بوده و و به سمت خود نگاره در حال پرتاب تیر هستند. خودنگاره برداشتی از تصویر مونالیزا است با همان لبخند و نگاه متفاوت ولی رنگ‌ها ایرانی و نقاشی تخت است؛ کلاه و گردنبند خود با تزئینات زیاد و سیب‌های قرمزی در اطراف آن دیده می‌شود که تیرها به آن اصابت کرده است و به فیگرور موردنظر آسیبی وارد نشده است.

گل سرخ روی کلاه خود عنصری کاملاً متفاوت است که دیده می‌شود. وارونگی تقابل‌های دوگانه در تصویر مردانه مونالیزا با سیبیل و کلاه خود و همچنین فرم‌های ایرانی و پس‌زمینه با وجود سپاه ایرانی، مرکزیت‌زدایی در نگاه اول به تصویر چیزی که به چشم می‌خورد، صورت فیگور است؛ اما هرکدام از فرم‌ها مانند گل، سیب‌ها، تیرها، کلاه خود و تزیینات آن و و پس‌زمینه نشان از مرکزیت‌زدایی دارد؛ در غیاب مدلول همیشه ردپای یک‌سو در سوی مقابل وجود دارد و بین حضور غیاب در نوسان است؛ حضور به غیاب وابسته است، چیزی که در تصویر می‌بینیم نوسان بین آرامش و جنگ است؛ در عین حال تصویر مرد شده مونولیزا با ابزاری مردانه و جنگی اساطیری، در این اثر متن واجد استقلال نبوده مرتبط با سایر موضوعات اساطیری و افسانه‌ای است. در اثر هیچ تفسیر و تأویلی را قطعی و نهایی نمی‌توان تلقی

کرد. در خوانش واساز هر اثر تنها ردپای مرجع یا مراجع دیگر است؛ همانند اثر فوق که رد پای آن را می‌توان در دنیای داستان‌های افسانه‌ای اسطیری و همچنین نقاشی غربی دید؛ که با اشکال نمادین و افسانه‌ای خلق شده است. بنابراین سبک او تلفیقی از دنیای شرق و غرب است.

چندمعنایی از هویت ایرانی و دنیای اساطیری و نقاشی غربی، آرایه برای آنکه مرز اثر مشخص نیست دلالت‌های کاملاً متفاوت در زمینه‌ای متفاوت؛ استفاده از خودنگاره تلفیقی با مونولیزا در دنیایی با فرم اساطیری و افسانه‌ای و نگاهی به داستان‌های اساطیری، ضدروایت در واسازی تصویر برخلاف روایت‌گری نشانه‌شناسی ساختارگرا گونه‌ای ضدروایت در اثر می‌بیند که در این اثر باتوجه‌به فرم‌ها این مورد وجود دارد.

تصویر ۶. اثر عشق و جنگ از مجموعه آثار علی‌اکبر صادقی

توصیف و تحلیل اثر عشق و جنگ که در تصویر شماره ۶ آمده بدین‌گونه است: تصویر عشق و جنگ، نقاشی به سبک قهوه‌خانه‌ای با عناصری مذهبی چون علم امام حسین است و فیگور آمده در تصویر علم به‌دست، هاله‌ای از نور دور صورت را فراگرفته با دستاری سبز رنگ و پرهای روی آن، لباس رزم به تن دارد و زره‌ای در دست. در صورت فیگور چشمانی کشیده و درشت را شاهد هستیم اسب با تصویرسازی ایرانی و رنگ‌ها نیز ایرانی است. همچنین به یادآور شخصیت مذهبی «حضرت عباس» است. اثر با اشاره و برداشتی از داستان‌های مذهبی با بافتی متفاوت و استفاده از فرم‌های ایرانی اسلامی مانند علم، پرچم، سربند و دستار سبز رنگ، وجود علامت‌های متفاوت در تصویر نشان از مرکزیت‌زدایی دارد؛ در در واسازی، این تقابل‌های دوگانه ست که موردتوجه قرار می‌گیرد. چنانکه متن قائم بر این

تقابل‌هاست؛ توجه به فرم‌های اساطیری و وجود حضرت عباس و تصویر کردن آن، رابطهٔ نشانه تصویری و کلامی در تصویر نمونه دیگر بینامتنیت است. نشانه‌های تصویری درون اثر در فرآیند دلالت آن نقش مهمی دارد. متن واجد استقلال نبوده و توجه به سایر موضوعات مذهبی و افسانه‌ای دارد. در خوانش واساز هر اثر تنها ردپای مرجع یا مراجع دیگر است توجه به متون مذهبی خاص با اشکال نمادین و افسانه‌ای، چندمعنایی از هویت ایرانی و دنیای مذهبی دارد.

نتیجه‌گیری

در آثار علی‌اکبر صادقی همه‌چیز به سادگی بیان شده و ابهامی در اثر نیست؛ ولی با خوانش پساساختارگرایانه در معنا متوجه می‌شویم حتی عنوان اثر می‌تواند با متن ارتباط معنایی نداشته باشد. معنا می‌تواند باتوجه‌به نشانه‌های دیگر متن بازآفریده شود. درون نظام نشانه‌ای هر اثر در واقع نشانه‌ها فرم‌های اثر در نبرد هستند (هاشمی و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۶۰). دیگر نکته اینکه، توجه به جهان بیرون متن مخاطب را دچار ابهام می‌کند. دریدا می‌گوید نشانه تنها زمانی کارکرد دارد که غیابی را بازنمایی کند. بر طبق روند بررسی این مقاله، آثار علی‌اکبر صادقی، عناصر اساطیری دال‌هایی هستند که می‌توانند بر بی‌نهایت دال دلالت کنند، بدون اینکه مدلول ایستایی وجود داشته باشد. از تقابل‌های دوگانه‌ای که در این آثار واژگون می‌شود، تقابل درون و بیرون است و به مدد این واژگونگی، فرم ایرانی، خودنگاره‌ها به‌همراه عناصر معاصر و گاهاً دیدگاه غربی به‌گونه‌ای است که نه درون و نه بیرون و هم درون و هم بیرون را نشان می‌دهند. اهمیت آرایه‌های اثر به‌گونه‌ای است که فرهنگ ایرانی، اساطیری، آرایه‌های هنری می‌توانند هم مرکز متن باشد و هم در حاشیه آن قرار گیرد، زیرا مرزهایی یک اثر مشخص نیست که در آثار کاملاً مشاهده می‌شود. بینامتنیت بر اهمیت تأثیر فرم‌ها در نقاشی‌ها بر هم خودنگاره‌ها، نگاه اساطیری، افسانه‌ای و دینی مفهوم آن‌هاست؛ این متن با سایر متون و نظام‌های دیگر و فضاهای فراکادری نیز در ارتباط است. اهمیت به مسائلی چون تقابل خیر و شر، نیکی و پلیدی، نور و تاریکی، همچنین جلوه‌هایی از نگارگری، نقاشی‌های سبک قاجار و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. رابطهٔ ساختار و معنا در این آثار را این‌طور می‌توان بیان کرد که تمامی نظام منسجم و ساختمند اثر دچار تعلیق است. بازی بی‌پایان دال‌ها به‌نحوی انسجام‌گریز، خوانشی نهایی از متن را ناممکن می‌کند.

منابع و مآخذ:

مقالات

بشر، مرجان؛ اردلانی، حسین. (۱۴۰۲). «خوانش اصالت وجود در آثار اگون شیله با تمرکز بر اندیشه مارتین هایدگر». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۸(۱): ۷۲-۸۷.

تاری ابوذر، سمانه؛ شریف‌زاده، محمدرضا و اکوان، محمد. (۱۴۰۱). «بررسی و تحلیل نظریه پایان نقاشی در اندیشه آرتور دانتو و ادامه نقاشی در آثار گرهارد ریشتر». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۷(۱)، ۱۲۹-۱۳۹.

جامعی، نوید؛ شریف‌زاده، محمدرضا؛ مختاباد امرئی، سید مصطفی و عادل، شهاب‌الدین. (۱۴۰۰). «پژوهشی در نقاشی‌های هنرمندان زن دهه نود ایران به میانجی مفهوم مازاد معنا در نظم نشانه‌ای ژولیا کریستوا». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۶(۱)، ۹۰-۱۰۴.

رایگانی، ابراهیم؛ ویسی، مهسا و همتی ازندریانی، اسماعیل. (۱۴۰۲). «بررسی نگاره انسان لمیده بر تخت و متکی به بالِش در هنر دوران تاریخی ایران»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۸(۱)، ۲۸-۴۲.

شمیلی، فرنوش؛ مطلعمی، لعیا. (۱۴۰۲). «آثار تصویرگران کتاب کودک دهه ۴۰ در ایران براساس قوانین و اصول ادراک دیداری (مطالعه موردی: آثار تصویرگری مثقالی و زرین کلک)». مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۸(۱)، ۱۳۳-۱۱۷.

طاهری، محبوبه؛ افضل طوسی، عفت‌السادات. (۱۴۰۲). «تأملی پدیدارشناسانه بر تجربه زیباشناختی در هنر زیست محیطی معاصر (مطالعه موردی: پروژه آب و هوا)»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۸(۱)، ۱۴۶-۱۶۰.

عابدینی، احمد. (۱۴۰۲). «فرآیند استخراج شاخصه‌های فرهنگی و عناصر طراحی مرتبط در محصولات سنتی ایرانی»، مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۸(۱)، ۸۸-۱۰۰.

فرازمند، فرناز؛ نصری، امیر، شریف‌زاده، محمدرضا. (۱۴۰۲). «تأثیر بنیان‌های نظریه هنر قرون وسطا بر نظریه هنر داوینچی با رویکرد آراء امبرتو اکو». مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۴۹)، ۵۷۵-۵۹۲.

محمدی، زهرا؛ سمائی، فرشید؛ صناعتی، مرضیه و رضوی، محمدرضا. (۱۴۰۲). «استعاره‌های مفهومی در حوزه عرفان و هنر با تأکید بر ترکیبات گروه اسمی و عناصر نمادین». مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۴۹)، ۷۰۶-۷۲۷.

مسعودی، زینب؛ زارع‌زاده، فهیمه. (۱۴۰۲). «مطالعه‌ای تطبیقی بر نظریات حکمای اشراقی در باب عنصر بصری رنگ»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۸(۱)، ۱۴۵-۱۳۴.

هاشمی، سید محمد؛ خواجه‌ایم، احمد؛ تسنیمی، علی و جمشیدی، زهرا. (۱۴۰۲). «تحلیل آسیب‌شناختی کتاب‌شناسی‌های توصیفی- تحلیلی حوزهٔ اسطوره در ادبیات و هنر». مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۴۹)، ۷۵۷-۷۷۱.

منابع لاتین

Diba, L. S. (۲۰۰۶). Making History: A Monumental Battle Painting of the Perso-Russian Wars. Artibus Asiae, ٦٦(۲), ۹۷-۱۱۰.

Fehevvari, G. (۲۰۰۰). The art of the Islamic world in the Tareq Rajab museum, IB Tauvis & co. Ltd. London.

Grabar, O. (۲۰۰۱). Reflections on Qajar art and its significance. Iranian studies, ۳٤(۱-٤), ۱۸۳-۱۸٦.

Koosha, K. (۲۰۰۱). The Migration of Persian Artists to India in the Safavid Period. Tavoos Art Quarterly, Vol ۸: ۱-۱۷.