مقاله پژوهشی
Research Article

تحلیل نشانه‌شناختی نقاشی‌های واحد خاکدان بر اساس آرای پساساختارگرایانه رولان بارت[1]

چکیده

نظریه مشهور پل والری آن‌جا که می‌گوید: «حیات همه هنرها به گفتار است»، ضرورت تحلیل آثار نقاشی را با رجوع به ابزاری ارتباطی مانند زبان، مطرح می‌کند. با استناد به این نظریه و با در نظر گرفتن جایگاه پراهمیت واحد خاکدان، به‌عنوان نقاش فراواقع‌گرای هنر معاصر ایران، در حالی‌که تاکنون، خوانشی درخور و عمیق از نقاشی‌های وی صورت نپذیرفته، اهمیت رمزگشایی از نشانه‌های موجود در آثار وی را مطرح می‌کند که می‌تواند بخش بزرگی از ساز و کار آن‌ها را آشکار نماید. در این آثار، حضور مواردی همچون کیفیت فراواقع‌گرا، تکنیک و استفاده از عناصر زندگی روزمره، ظرفیت زیادی برای تحلیل نشانه‌شناختی آثار فراهم می‌سازد که می‌توان در تفسیر آن‌ها به‌نحوی نظریات برخی از متفکران قرن بیستم را به‌کار برد. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌ها، تحلیل نشانه‌شناختی با رویکرد پساساختارگرایانه رولان بارت است؛ چرا که با توجه به این نظریه می‌توان به لایه‌های عمیق معنایی دست یافت و هم‌چنان، به کشف معناها ادامه داد. بر این اساس، مساله پژوهش حاضر این است که، قابلیت‌های تفسیر نشانه شناختی پساساختارگرایانه در زبان تصویری نقاشی‌های واحد خاکدان چیست؟ به نظر می‌رسد، زبان بصری و ایماژهای آثار واحد خاکدان کارکردی نشانه‌شناسانه داشته و نیازمند خوانش با رویکردی پساساختارگرا باشند. این تحقیق از نظر هدف، بنیادین و از حیث روش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نظر به این‌که تطابق کاملی بین عناصر موجود در آثار خاکدان و رویکرد پساساختارگرایی رولان بارت وجود دارد، لذا، آثار وی کاملا با استراتژی‌های بیان شده در این نظریه قابل خوانش است.

واژه‌های کلیدی: نقاشی معاصر ایران، نشانه‌شناسی پساساختارگرا، رولان بارت، واحد خاکدان، هنر فتورئالیسم

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منصوره چابک سوار با عنوان « تحلیل نشانه شناختی نقاشی های واحد خاکدان بر اساس آراء رولان بارت » است.

منصوره چابک سوار
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران، نویسنده مسئول.
mansooreh.123@icloud.com

فرزانه فرخ فر
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، ایران.
farrokhfar@neyshabur.ac.ir

سید هاشم حسینی
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، ایران.
h.hoseini@neyshabur.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸-۱۲-۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹-۰۴-۱۸

1-DOI: 10.22051/pgr.2020.30572.1063

مقدمه

آثار تجسمی، به‌خصوص، نقاشی در بیش‌تر موارد، معانی پنهانی را در درون خود دارند که کشف این معانی در دریافت بهتر نظر هنرمند و فهم اثر، یاری‌کننده است؛ یا به عبارتی، با کشف این معانی نهفته، خوانش واضح‌تری از اثر ایجاد می‌شود که منجر به درک بهتر اثر هنری می‌گردد؛ درست در تایید نظریه *پل والری*، نویسنده شهیر فرانسوی، که حیات همه هنرها را در گفتار می‌داند، در میان نقاشان معاصر ایرانی، واحد خاکدان، هنرمند فعال در سبک فراواقع‌گرا[۲]، بیش از پیش از استعاره و بیان رمزآلود در تبیین آثار خود استفاده کرده است. در آثار این هنرمند، نحوه اجرای فراواقع‌گرا، نوع تکنیک و استفاده از عناصر زندگی روزمره انسان به‌صورتی خاک‌گرفته و کهنه ترسیم شده‌اند؛ که بر اساس آن‌چه گفته شد، قابلیت خوانش معانی پنهان بسیاری دارند و از این حیث اهمیت می‌یابند. نخست به این دلیل که، این امر بیش از پیش، فهم آثار او را به جهت عیان ساختن ساز و کارشان تا حد زیادی مقدور می‌سازد و دیگر این‌که، تا به امروز، خوانشی در خور این آثار در مطالعات نقاشی معاصر ایران صورت نگرفته است. خاکدان در دورانی با جسارت، دست به کشیدن آثاری فراواقع‌گرا آن هم با انتخاب موضوعاتی از زندگی روزمره زد که هنر ایران، عمیقا، به سمت انتزاع[۳] پیش رفته بود. او سعی داشت تا با استفاده از پتانسیل این عناصر با بیان فراواقع‌گرا فضایی رمزآلود را ایجاد کند. از این رو، به نظر می‌رسد برای کشف و تفسیر این رمزگان می‌توان از نظریات هنرمندان قرن بیستم بهره برد. یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این قرن -که نظریات جامع و کاملی در باب نشانه‌شناسی دارد- *رولان بارت*[۴] است. وی در طول زندگی خود تنها کسی بود که توانست نشانه‌شناسی را در دو رویکرد مجزای ساختارگرا و پساساختارگرا[۵] مورد استفاده قرار دهد. در این پژوهش، هدف این است که خوانش پساختارگرایانه از آثار واحد خاکدان براساس نظریه رولان بارت صورت پذیرد. با طرح این پرسش که، قابلیت‌های تفسیر نشانه‌شناختی پساساختارگرایانه در زبان تصویری نقاشی‌های واحد خاکدان کدامند؟ فرضیه این است که، آثار خاکدان مملو از رمزگان بصری بوده و نیازمند خوانشی پساساختارگرایانه است.

روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ هدف، بنیادین و از نظر روش، توصیفی- تحلیلی بوده و روش گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای است. جامعه آماری را ۱۰ اثر منتخب از برترین آثار نقاشی واحد خاکدان تشکیل می‌دهند.

پیشینه پژوهش

بر اساس تحقیقات انجام شده، در رابطه با خوانش آثار واحد خاکدان، تاکنون، مطالعات اندکی صورت پذیرفته است؛ اما در زمینه خوانش نشانه‌شناسی آثار خاکدان بر اساس آرای پساساختارگرایانه رولان بارت، که مورد نظر این پژوهش است، اقدامی صورت نگرفته است. الهام احمدی(۱۳۹۶)، در مقاله «تحلیل مفهوم فضای معماری در آثار سه نقاش معاصر(پرویز کلانتری، واحد خاکدان، ایمان افسریان)»، تنها به تحلیل فضای معماری در آثار خاکدان پرداخته است. زهرا روستایی(۱۳۸۹)، در مقاله «بررسی دیدگاه زیبایی‌شناختی هنر نقاشی معاصر غرب با رویکردی به نظریات رولان بارت» بررسی مفهوم زیبایی و امر زیبا در آثار هنرمندان معاصر بر اساس نظریات رولان بارت را مدنظر قرار داده است. میرنوید حسینی‌نامی(۱۳۹۶)، در پژوهش «تحلیل ساختار گرایانه آثار انیلم کیفر بر مبنای نظریه اسطوره رولان بارت» آثار هنرمند معاصر انسلم کیفر و خصوصا، مدیای مورد استفاده وی را در نقاشی بر اساس نظریه اسطوره رولان بارت بررسی کرده است. محمد پرویزی(۱۳۹۱)، در مقاله «نقد اشیایی که خاطره می‌سازند، به بهانه نمایش آثار و رونمایی از کتاب واحد خاکدان» قصد توصیف و یا توضیح آثار خاکدان را با مضمون نستالژی در ترازوی نقد داشته که بیش‌تر منجر به وصف عناصر به کار رفته در آثار شده است، تا کشف نشانه‌های موجود. پژوهش‌های دیگری، هم‌چون «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانه رولات بارت با نمونه عملی از نمایش‌نامه فیزیکدان‌ها اثر فردریش دورنمات» نوشته کامبیز صفیئی و مسعود سلامی(۱۳۹۰)، و «مطالعه زبان و بیان در پیکره سفالی طغرل بیک سلجوقی با رویکرد بینامتنی» نوشته جواد نکونام و بهمن نامورمطلق(۱۳۹۶) نیز موجودند؛ لیکن، هیچ‌کدام از این منابع به مساله پژوهش حاضر اشاره‌ای نکرده است.

مبانی نظری

الف) نشانه‌شناسی پساساختارگرا

علم نشانه‌شناسی در ابتدا، بر اساس آرای فردیناند دوسوسور[۶] مطرح شد. وی و دیگر ساختارگرایان[۷]، معتقد به‌معنایی غایی و حقیقی در اثر بودند. در نظر این‌ها، متن دارای نظام یک‌پارچه و ساختاری متحد است که اجزای درون آن با هم مرتبط هستند و واقعیت خود را می‌سازند(نجومیان، ۱۳۸۶: ۱۰۹). اما این رویکرد توسط چند متفکر فرانسوی از جمله دریدا[۸]، بارت و فوکو[۹] به شکل جدی نقد شد. این متفکران با این‌که هنوز با زبان نشانه‌شناسی

ساخت‌گرا سخن می‌گفتند، ویژگی نشانه را با عواملی چون مادی، روندی و بینامتنی اعلام نمودند و آن منطقی که بر تقابل‌های ساخت‌گرا حاکم بود را پارادوکس دانسته، وارد کردند(همان، ۱۳۹۷:۴۱). در واقع هدف متفکران پساساختارگرا، به‌ویژه، بارت این بود تا خواننده را علیه هر عاملی که بخواهد، وی را به یک حقیقت مطلق و نهایی رهنمون کند، سوق دهند. به گفته رولان بارت، حرکت از ساختارگرایی به مابعد ساختارگرایی(پساساختارگرایی)، تا اندازه‌ای، حرکت از اثر به متن است؛ چرخشی است از تلقی تک معنایی به تلقی تکرر دال‌ها و معنازایی که در نهایت، نمی‌تواند خواننده را با یک معنی واحد میخکوب کند(سلدون و ویدسون، ۱۳۷۷:۱۸۲). به معنی دیگر، پساساختارگرایی، اغلب، به‌عنوان ضد ساختارگرایی تفسیر می‌شود که این نشانی از یک مکتب فکری گسترده شده، بعد و یا به دور از ارتباط با ساختارگرایی است(Chandler, 2001: ۲۳۷). رولان بارت، معتقد است، آنچه که سبب می‌شود معنایی به‌وجود آید، پرورش یابد و تکثیر شود، نبودن در قید و بند زبان است(هدف اصلی پساساختارگرایان) (شعیری، ۱۳۸۶: ۶۷). یکی از مهم‌ترین استراتژی‌های پساساختارگرایان زبان است؛ یا در واقع، آنچه که خارج از زبان است. در دیدگاه آنان، معنا سیلان و غیرقطعی است و به نوعی مرکز گریزی در متن را اعلام کردند. در این صورت است که کثرت معنایی باعث تعویق معنا می‌شود(سجودی، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

۱) رولان بارت

رولان جرالد بارت متولد ۱۲ نوامبر ۱۹۱۵م.، در شهر شربورگ- اکتووین[۱۰] فرانسه است. وی در ابتدای کودکی پدر خود را در جنگ جهانی دوم از دست داد. در سن یازده سالگی با مادر و خانواده پدری به پاریس سفر کرد و تا آخر عمر در آن‌جا زندگی کرد. وی از بیماری لاعلاج رنج می‌برد و ناچار بود بعضی مواقع در بیمارستانی قرنطینه باشد. بارت در طی سال‌های پربار زندگی خود، بارها و بارها از گرفتن سمت‌های دانشگاهی سرباز زد و کاملا آزادانه به خواندن و نوشتن پرداخت؛ چنان که خودش چنین می‌گوید: «بخوانم؟ اما این کار من است. بنویسم؟ بیش‌تر از خواندن کارم است»(اخوت، ۱۳۹۸: ۱۵۹). وی در زندگی علاقه شدیدی به مادرش داشت؛ چنان‌که یکی از بهترین آثارش به نام اتاق روشن[۱۱] را پس از مرگ مادر، برای نشانه‌شناسی عکس‌های او به چاپ رساند. از دیگر علایق او می‌توان به نویسنده بزرگ فرانسوی مارسل پروست اشاره کرد؛ به‌طوری که تقریبا در بیش‌تر آثار بارت اشاره به نام پروست دیده می‌شود. او در کتاب پروست و من[۱۲] به گونه‌ای خاص از پروست سخن می‌گوید؛ که گویای علاقه او به این نویسنده بزرگ است. «تازه راه افتاده بودم، پروست هنوز زنده بود و در جست و جوی زمان از دست رفته‌اش را تمام می‌کرد»(اخوت، ۱۳۹۸: ۹). بارت درطول عمر نسبتا کوتاه خود، تحلیل‌ها و نقدهای متعددی برپدیده‌های فرهنگی مختلف نوشت که با برخورداری از خصیصه نوآوری، باعث ایجاد نوع دید جدید و هم‌چنین تحولاتی در زمینه ادبیات، هنر و حتی رسانه شد(صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰: ۱۳۷). از مهم‌ترین آثار وی می‌توان به درجه صفر نوشتار[۱۳]، میشله[۱۴]، اسطوره‌شناسی‌ها[۱۵]، درباره راسین[۱۶]، مقاله‌های نقادی[۱۷]، نقادی و حقیقت[۱۸]، مرگ مؤلف[۱۹]، امپراطوری نشانه‌ها[۲۰]، لذت متن[۲۱]، اس/زد[۲۲]، سخن عاشق[۲۳]، و کامرا لوسیدا[۲۴] اشاره کرد. رولان بارت، هنگامی که مشغول قدم زدن با دوست خود میشل فوکو در خیابانی نزدیک دانشگاه کلوژدوفرانس بود، با ماشین پست تصادف می‌کند و بعد از یک ماه بیهوشی در ۲۵ مارس ۱۹۸۰م.، زندگی سراسر اندیشمندانه خود را وداع گفت.

۲) واحد خاکدان

واحد خاکدان، هنرمند نقاش ایرانی، متولد سال ۱۳۲۹و مقیم آلمان است. تحصیلات دانشگاهی او در زمینه معماری داخلی و دکوراسیون است. پدرش طراح صحنه فیلم و تئاتر بود. از سن دو سالگی، واحد، به نقاشی علاقه و توجه خاصی نشان می‌داد. او اغلب به دیدن مکان‌های سینمایی -که پدرش طراحی می‌کرد- می‌رفت و از سنین جوانی مسحور وسایل و مبلمان کاغذی صحنه شد(موریزی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۴). اتاق زیر شیروانی خانه که پر از اشیا، اسباب‌بازی‌ها، چمدان و مجسمه‌های کهنه و قدیمی بود، برای او منبع الهام‌بخشی محسوب می‌شد؛ به حدی که هنوز هم تمام و یا مهم‌ترین بخش ترکیب‌بندی نقاشی‌هایش را همین نوع سوژه‌ها تشکیل می‌دهند. او در مدرسه هنر و دانشکده هنرهای زیبا در تهران به تحصیل معماری داخلی شاخه هنرهای تزیینی پرداخت. در سال ۱۳۶۳ به دلایل متعددی از قبیل بستن بیش‌تر نگارخانه‌ها در ایران و محدودیت‌های مختلف هنری به آلمان نقل مکان کرد. تجربه منحصر به فرد او از سرزمین مادری اتصال محکمی به ماهیت نمایشی و داستانی نقاشی‌های پیچیده و هایپررئالیست[۲۵] او دارد. انعکاسی از گذشته در نقاشی‌های او همیشه به‌چشم می‌خورد. اکثر آثار بی‌نظیر او بین سال‌های ۱۳۶۲- ۱۳۶۹ نقاشی شده‌اند. در فاصله سال‌های ۱۳۶۲- ۱۳۸۹، او بیش از ۴۰ تصویرسازی کتاب کودک

و نوجوان و همکاری با بیش از ۱۰ ناشر ایرانی، آلمانی، سوییسی و اتریشی را در کارنامه کاری خود دارد؛ و تاکنون، بیش از ۴۰ نمایشگاه فردی و گروهی از آثارش داشته است. وی در مورد آثارش می‌گوید، هرآنچه را که بر پهنه بوم می‌آورد، از قدرت ذهن و تخیل خود او سرچشمه گرفته است. «تقریبا ۸۰ درصد از آنچه در نقاشی‌های من می‌بینید، ذهنی هستند. همیشه مسابقه‌ای با قدرت تصور خود دارم؛ و سعی می‌کنم تا حد ممکن، اشیا را ذهنی بکشم. اگر به اشکال برخوردم در آن صورت از عکس یا شی استفاده می‌کنم. بسیاری از اشیا را که نقاشی کرده‌ام، متعلق به زمان‌های دوری بوده و دیگر وجود ندارند. مثلا اسب قرمزی که در سه سالگی داشتم و بارها در کارهایم استفاده کرده‌ام»(اسد، ۱۳۷۹: ۱۷۶).

۳) هنر فتورئالیسم

این جنبش، در اواخر دهه ۱۹۶۰م.، در غرب(آمریکا) رایج شد که متاثر از جنبش هنری اپ‌آرت[۲۶] بود. هنرمندان این سبک از زاویه‌ای خاص به قسمت‌های پنهان شده زندگی نگاه می‌کنند که به مدت ۵۰ سال بیش‌تر مشغول به نقاشی از شیشه‌های درخشان مغازه‌ها، ماشین‌های لیموزین برق انداخته شده، انعکاس‌های ناخوشایند رنگ پلاستیک در هنر کیچ و زندگی اطراف شهر هستند(Chase&Knoll, ۲۰۱۳: ۶). بازگشت به عرصه رنگ، بوم نقاشی، قلم‌مو و طراحی به شیوه‌ای بسیار دقیق‌تر، در فتورئالیسم ظهور کرد. پیدایش این گرایش هنری، تلنگری برای مخاطبانش بود؛ تا به دنیای پیرامون خود بیش‌تر توجه کنند. در واقع، این سبک به مقابله با هنرمدرن و یا نقاشی انتزاعی می‌پردازد. مالکم مورلی[۲۷] از پیشگامان هنر فتورئالیسم بوده و آثار ارزشمندی با طراحی فراواقع‌گرا از خود برجای گذاشت. در واقع، بعد از ۱۹۳۰م. هنرمندان آمریکایی در مقابل سبک کوبیسم اروپایی، ابتداف سوررئالیسم[۲۸]یا واقع‌گرایی جادویی را مطرح نمودند و سپس، در سال ۱۹۶۰م. هنرمندان پاپ‌آرت[۲۹] از عکس‌ها و عناصر زندگی عادی به‌صورت نقاشی و کلاژ استفاده کردند و پس از آن، هنر کم‌کم به واقع‌گرایی پیوند خورد(ملکزاده، ۱۳۸۹: ۵۷). هدف فتورئالیسم، تحقق بخشیدن به بازنمایی خنثی یک واقعیت بصری است، که از هرگونه برداشت و تعبیر و تفسیر شخصی فارغ باشد(گودرزی، ۱۳۸۵: ۴۹۹). گرایش به طبیعت بی‌جان در کالیفرنیا، به سال ۱۹۷۰م.، به اوج خود رسید؛ که اساسا، زیر مجموعه آثار فتورئالیستی -که به سوپررئالیسم[۳۰] شناخته شده بود- قرار داشت. این هنرمندان، بی‌علاقه‌گی خود را نسبت به موضوعات اجتماعی، فلسفی و هم‌چنین معنا دادن به اثر ابراز می‌کردند. توجه بیش‌تر آن‌ها معطوف بر رنگ، نور، فضا، شکل و ترکیب‌بندی بود(Landauer, ۲۰۰۳: ۱۳۸).

ب) تحلیل نشانه‌شناختی نقاشی‌های واحد خاکدان بر اساس آرای پساساختارگرایانه رولان بارت

پایه و اساس نقاشی‌های واحد خاکدان بر چیدمان و با بیان فراواقع‌گرا است. یکی از بهترین این چیدمان‌ها، طبیعت بی‌جان است. طبیعت‌های بی‌جان با رنگ و بویی فرسوده این‌طور نمایش داده می‌شود که گذر زمان به راحتی حس گردد. کهنگی، کودکی، سرشت زودگذر اشیا و مردمان(انسان‌ها)، فرسودگی، کنارافتادگی و به‌خصوص گذر زمان، ویژگی مشترک این بی‌جان‌ها می‌باشد. یکی دیگر از ویژگی‌های بارز در نقاشی‌های او، عامل سفر و یا مهاجرت ناخواسته هنرمند است. او در واقع، خیال و یا روح شرق‌نگر خود را با خود به غرب می‌برد و خودخواسته، هنرش را از درآمیختن با هنر غرب محفوظ می‌دارد. تکنیک نقاشی، چهارچوب و جسم تابلو از انسانی غربی است؛ اما آن رنگ گرم و نور آشکارکننده‌ای که به انباری رها شده تابیده، از یک خیال شرقی برآمده است؛ و یا به گفته آقای شایگان، نوعی «افسون‌زدگی جدید» در آثار او هویداست، «پاره‌های حضور پراکنده خویش را هم‌چون نقاشی زبردست، استادانه در هم می‌آمیزد... او موجودی چندپاره است، اما قادر است، چشم‌انداز درونی خویش را ترکیب کند و به آن، جلوه‌ای دهد که خاص اوست»(شایگان، ۱۳۹۶: ۲۱۹).

۱) جامعه آماری

در میان آثار خاکدان، چیدمان‌هایی وجود دارند که عامدانه، وی از حضور انسان منع کرده؛ اما با حالت‌های پارچه و ابزارآلات و وسایل کهنه انباری‌ها هیبتی از انسان را خلق کرده است که شدیدا، مورد توجه نگارندگان قرار گرفته‌اند. به این دلیل که، این آثار حضور نامحسوس یک انسان با نشانه‌های خاص را نشان می‌دهند که شاید، رسم آشکاری از انسان حقیقی قادر به تبادل احساس هنرمند به مخاطب، به این نحو نبوده است. دلیل دیگر، چرایی استفاده از کاراکترهای خاصی است که هر کدام با نوع بیانی که دارند، بیش از پیش نیازمند تحلیل هستند. و دلیل آخر این‌که، این آثار همگی جز جدیدترین آثار این هنرمند هستند که در واقع، شاید بهتر گویای ایدئولوژی کنونی خالق خود باشند. بدین ترتیب، تعداد ۱۰ عدد از آثار خاکدان بر اساس دلایل ذکر شده، انتخاب شدند که از تصویر ۱- ۱۰ به نمایش درآمده‌اند.

تصویر ۱- امپراطوری ترک‌شده، رنگ‌روغن، ۲۰۱۷
(Abandoned Empire, Oil, ۲۰۱۷)(URL۱).

تصویر ۳- مترسک خندان، رنگ‌روغن، ۲۰۱۶
(Smiling Scarecrow, Oil,)(Ibid ۲۰۱۶).

تصویر۲- بانو، رنگ‌روغن، ۲۰۱۷
(Madame, Oil, ۲۰۱۸)(Ibid)

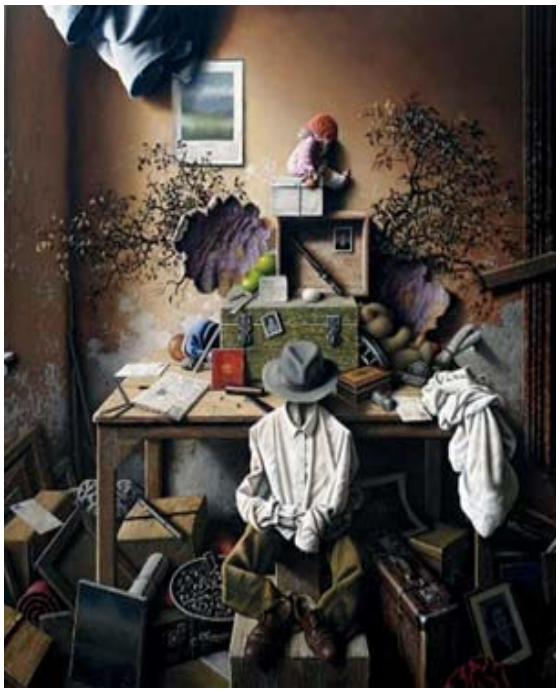
تصویر۴- عروس خندان، رنگ‌روغن، ۲۰۱۳
(Smiling Bride, oil, ۲۰۱۳)(URL۱).

تصویر۵- آلتر، رنگ‌روغن، ۲۰۱۹-۲۰۲۰
(The Alter, Oil, ۲۰۱۹-۲۰۲۰)(Ibid).

تصویر۷- دلقک بزرگ، رنگ‌روغن، ۲۰۱۷
(The Great Clown, Oil,۲۰۱۷)(URL۱).

تصویر۶- دادگاه، رنگ‌روغن، ۲۰۱۷
(The Court, Oil, ۲۰۱۷)(Ibid).

تصویر۸- فرشته خواب، رنگ‌روغن، ۲۰۱۸
(The Sleeping Angel, Oil,۲۰۱۸)(Ibid).



تصویر۹- مترسک مهاجر، رنگ‌روغن، ۲۰۱۲
(Immigrant Scarecrow, Oil,۲۰۱۲)(URL۱).

تصویر۱۰- مادر تیرانداز، رنگ‌روغن، ۲۰۱۷
(The Sniper Mother, Oil,۲۰۱۷)(Ibid).

۲) بررسی دیدگاه پساساختارگراییِ رولان بارت

ساختارگرایی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دچار چالشی اساسی از جانب متفکرانی هم‌چون دریدا و بارت متاخر[۳۱] گردید که بعدها، نام پساساختارگرا به خود گرفتند. پساساختارگرایی همان‌طور که از نامش پیداست با ادعای رفع نارسایی‌های مکتب ساختارگرایی و در فرآیند نقد این مکتب پدید آمده است(سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷:۱۸۲). بارت، در بحث نقد ادبی رویکردی چندوجهی دارد؛ گاه، در مواردی که مشخصا از مبحث زبان نام می‌برد، رویکردی ساختارگرا دارد؛ ولی در مورد نقد متن، قطعا رویکردی پساساختارگرا داشته است. رویکرد پساساختارگرایی بارت، برخلاف نگاه سنتی در آن زمان، از خیلی جهت‌ها مبحث قوی‌ترشده و پیشرفت‌کرده دیدگاه تی.اس.الیوت و نقد جدید است(Harland, ۱۹۹۹: ۲۳۴). بارت و دیگر پساساختارگرایان، دیدی مظنونانه به زبان دارند؛ آن‌ها بر این باورند واقعیت چیزی خارج از بحث زبان است. چراکه واقعیت پویا و دگرگون شونده است(سجودی، ۱۳۹۰:۱۱۵). همین دید باعث به‌وجود آمدن یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌های بارت در مبحث پساساختارگرایی شد که آن، تمایز متن[۳۲] از اثر[۳۳] است. او حتی کتابی با این نام به چاپ رساند و در آن، مفصل درباره تمایز متن از اثر سخن می‌گوید. در یک جمله، معتقد است که، اثر در واقع مادی، قابل دیدن و لمس کردنی است، فضا اشغال می‌کند، درست مثل فضای داخل یک کتاب؛ اما متن، قابلیتی روش شناختی است که فقط در نوعی فعالیت تولید تجربه می‌شود؛ پس، متن برخلاف اثر، هیچ‌گاه توقف نمی‌یابد. در یک‌نگاه کلی‌تر، ساختارگرایان براساس نظام خودساخته و دلالت‌گری -که ترتیب می‌دهند- واقعیت را می‌سازند؛ اما پساساختارگرایان، مخصوصا رولان بارت، براین باورند که، حضور و وجود متن دلیلی بر غیاب معناست؛ اگر معنا حضور پیدایی داشت، دیگر نیاز به بودن متن نبود. پس، متن هست، چون معنا غایب است(نجومیان، ۱۳۸۶:۱۰۹)؛ و یا به قول ژاک دریدا: «غیاب مدلول استعلایی(نشانه‌ای که معنایش متکی به دیگر نشانه‌ای نباشد)، عرصه بازی دلالت را تا بی‌نهایت گسترش می‌دهد»(آلن، ۱۳۹۲: ۱۱۴). خاصیت معنازایی متن، باعث شده تا مخاطب بر اساس نوع بینش خود از آن معنا برداشت کند و متن را آن‌طور که می‌خواهد(بدون توجه به مولف)، از سر بنویسد و هم‌چنین، جلوی روایت را بگیرد؛ چرا که روایت گونگی اثر از معنازایی آن جلوگیری می‌کند و انجماد را در کل اثر ایجاد می‌کند. براساس آنچه گفته شد و یک طبقه‌بندی

معمول، می‌توان استراتژی‌های پساساختارگرایی برای خوانش آثار تجسمی از منظر بارت را این طور طبقه‌بندی کرد: تکثرمعنایی، بینامتنیت، مرگ‌مولف، لذت‌متن، ضدروایت و درنهایت، دو عنصر استودیوم و پونکتوم مطرح شده از سمت بارت که نقش خوانش پساساختارگرایانه را پررنگ‌تر می‌کنند[۳۴].

۳) مبانی تحلیل

- **تکثرمعنایی**[۳۵]: یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های دیدگاه ساختارگرایی بارت، تکثر معنایی و یا چندمعنایی بودن است. درواقع، درخوانش چندمعنایی، مخاطب هم‌چون هنرمند دست به خلق معنا می‌زند و معنا می‌آفریند. براساس گفته خود بارت، تمام متون چندمعنایی هستند و در پس دال‌هایشان به زنجیره شناور مدلول‌ها اشاره دارند که خواننده، می‌تواند برخی را برگزیند و برخی را نادیده بگیرد. چندمعنایی مساله معنا را مطرح می‌کند و این مهم، به عنوان مساله محبوب ظاهر می‌شود.

- **بینامتنیت**[۳۶]: در این مورد هر آن‌چه که هنرمند در خلق اثر خود از تجربیات و مشاهدات خود و تفحص در آثار گذشتگان تاریخ هنر وام گرفته باشد را شامل می‌شود. حضور ردپایی از آثار دیگر در آثار یک هنرمند، نمودی از بینامتنیت است. اما همیشه این حضور در حد یک ردپا باقی می‌ماند.

- **مرگ‌مولف**: جنجال‌برانگیزترین نظریه‌ای که رولان بارت با رویکرد پساساختارگرا در اواخر عمر خود اعلام کرد، نظریه مرگ‌مولف بود. در واقع، این بدان معناست که ابتدا، باید تمایز متن از اثر مشخص شود. اثر، آن ساختار کلی نظام‌مندی است که مولف می‌نگارد و یا خلق می‌کند؛ و متن، آن ساختاری است که مخاطب کشف می‌کند و یا می‌آفریند. در متن است که مولف دیگر حضوری ندارد و تنها دخل و تصرف مخاطب است که در نهایت به خلق معنا می‌شود[۳۷]. در این قسمت است که بارت، مرگ مولف را اعلام می‌کند.

- **لذت‌متن**: رولان بارت، مبحث لذت متن را این‌گونه بیان می‌کند که در متن، زبان‌ها آزادند، در چرخشند و هیچ زبانی بر زبان دیگر برتری ندارد و ساختارها از قید و بند آزادند؛ این‌گونه است که در متن، لذتی جدایی‌ناپذیر وجود دارد. متونی که تن به معنازایی بدهند، لذت را در مخاطب به‌وجود می‌آورند؛ متنی که رویه معنازدایی دارد، تنها باعث دل‌خوشی می‌شود.

- **ضدروایت**[۳۸]: بارت مبحث ضدروایت را در مورد آثار تصویری عنوان می‌کند؛ او معتقد است تصاویر، به انسجام عناصر تاکید دارند و در واقع، حرکت روبه جلو روایت‌گری را معکوس می‌کنند و انسجام روایت را به جایگشت‌ها تبدیل می‌کنند. تصاویر از عناصری خبر می‌دهند که در آینده، شاید نباشند؛ که این خود نوعی ضدخاطره است. عناصر موجود در تصاویر، روایت منسجمی را بازگو نمی‌کنند؛ چرا که همیشه نشانه‌هایی وجود دارند که مسیرهای روایی را تغییر می‌دهند.

- **عناصر استودیوم**[۳۹] **و پونکتوم**[۴۰]: رولان بارت، در کتاب اتاق روشن در خوانش عکس به دو عنصر مهم اشاره می‌کند. عنصر اول، استودیوم است؛ تمام فرهنگ و دانش مخاطب که برای فهم عکس همراه دارد، مجموعه‌ای از دوست داشتن‌ها و دوست نداشتن‌ها است. اما عنصر دوم، تهاجمی است؛ پونکتوم از درون عکس به مخاطب یورش می‌آورد و او را زخمی می‌کند. بارت، معتقد است پونکتوم، فراتر از آن است که خود را بنمایاند. پونکتوم، مارا به غیاب‌ها، بازنمایی نشده‌ها و ناممکن‌ها ارجاع می‌دهد؛ پونکتوم در نهایت، به مخاطب نشان می‌دهد که آنچه دارد می‌بیند، مرده است و دیگر وجود ندارد.

۴) تحلیل آثار

در تحلیل و بررسی آثار نقاشی واحد خاکدان، می‌بایست خیلی وسواس‌گونه یک‌به‌یک ابژه‌ها را فراخواند و در موردشان بحث کرد. هر چند که این آثار با تکنیک کاملا فراواقع‌گرا ترسیم شده‌اند و از هر جهت با رنگ و فرم متناسب است، اما بطن این آثار، ریشه در رویکردی تلخ در تفکر و جهان‌بینی هنرمند دارد(سلاجقه، ۸:۱۳۸۷). از این رو، در این پژوهش، سعی بر این است تا آثار، یک‌به‌یک، مورد بررسی قرارگیرند؛ تا اندکی از ابژه‌ها یا عناصر یا به عبارتی، نشانه‌ها پنهان نمانند.

تصویر۱ (امپراطوری ترک‌شده)[۴۱]، در این اثر، با استفاده خلاقانه از پارچه‌های ساتن-که شاید نمادی از لباس‌های فاخر پادشاهی باشد- هنرمند قصد در القای یک شخصیت شاهانه دارد. اما با همان وسایل کهنه، خاک گرفته، دیوارهای ترک کرده، اسباب بازی‌های قدیمی، چمدان‌های کهنه، پاکت نامه‌های خوانده شده، کتاب‌های قدیمی، عکس‌های پرسنلی

و وسایل زنانه مندرس که بستر آثار خاکدان را دربر می‌گیرد. بدنه این پیکره، با چوب‌های تراشیده نشده و یا شکسته شده، که حتی در قسمت سر، شاخ و برگ‌های خشکیده نیز پدیدار است، با سیم پیچ به هم متصل شده‌اند. در دست چپ این پیکره، دسته گلی پژمرده و در دست راست آن، یک تکه چوب است. در قسمت پایینی، یک عکس محتملا مربوط به انسانی فاخر است که بی‌اهمیت، جزو وسایل انباری است[۴۲]. هم‌چنین، روی دیوار بالای سر پیکره، عکس پرسنلی شخصی -که آن هم قدیمی جلوه می‌کند- وجود دارد.

تصویر ۲ (بانو)[۴۳]، این اثر -که حاصل یک تخته ضخیم، به عنوان بدنه و تکه چوب شکسته شده از یک درخت خشک شده با شاخ و برگش، که گویا از سقف آویزان شده است- جلوه‌گر پیکره‌ای مترسک‌وار است. حضور پیکره در فضایی کهنه و انباری‌گونه احساس می‌شود. بدنه با پارچه‌ای -که گویا، قبلا لباس بوده است- پوشیده شده و در انتها، با پارچه‌ای خاک گرفته در حکم لباس این پیکره هستند؛ کفش‌های زنانه قدیمی و کهنه در جلو پیکره گذاشته شده است که نمایان‌گر پاهای اوست. دسته گلی، نسبتا پژمرده، به دست چپ پیکره آویزان است و یک عکس دخترانه سیاه و سفید قسمت راست او، روی طنابی -که پیکره از آن آویزان است- دیده می‌شود. تکه استخوانی بر روی زمین افتاده است. پیکره صورت ندارد، تنها یک لبخند باز، متعلق به عکسی رنگی -که محتملا مربوط به مجله‌ای بوده- روی چوب کلاژ شده است. هم‌چنین در بالای سر آن، تاجی با مقوای باطله قرار دارد.

تصویر ۳ (مترسک خندان)[۴۴]، هنرمند در این اثر، پیکره‌ای از گیاهی در گلدان -که خشک شده- ساخته است که با لباس گشاد زنانه پوشیده شده است. صورت پیکره، هم‌چون تصویر ۲، تنها با همان لبخند باز، کلاژ شده است و بالای سر آن، با تاجی کاغذی و مچاله شده پوشیده شده است. در دست راست این زن، یک عکس پرسنلی از یک عروس و داماد است. روی لباس این زن، عکسی پرسنلی از همان داماد به تنهایی و کمی بالاتر عکس همان عروس نیز به تنهایی دیده می‌شود. روی دیوار کمی بالاتر از عکس زن، عکس چند مرد نیز نقش بسته است و درست کمی پایین‌تر، یک عکس کامل از عروس و داماد به چشم می‌خورد. در سمت چپ تصویر، قطرات پاشیده شده رنگ قرمز، به طوری که انگار روی پیکره می‌خواهد بریزد نیز مشهود است. پای این پیکره در گلدان خشک محصور شده است و در اطراف آن، حجم زیادی از جعبه‌های ابزار و ابزارآلات قدیمی و جعبه‌ای نیز شبیه به جعبه باروت مشاهده می‌شود. در قسمت پایین در سمت راست، تصویر کلاه مردانه قدیمی نیز وجود دارد و در نهایت، نوری که از پنجره‌ای بازتاب یافته است.

تصویر ۴ (عروس خندان)[۴۵]، این اثر، به منظور نشان دادن پیکره یک عروس است. یک تکه چوب ضخیم روی میز به‌وسیله دوتکه طناب از اطراف، در قسمت بالا، محکم شده است؛ یک تکه چوب کوتاه، که با سیم پیچ، در حکم دستان اوست و لباسی -که گویا قسمتی از یک لباس عروس کامل است- که با روبان قرمز رنگی به تخته چوب محکم شده است. در صورت این پیکره، تنها یک برش از یک لبخند بسته -که به صورت کلاژ- قرارگرفته است. در قسمت بالایی سر، یک ظرف شبیه به بشقاب یا زیر گلدانی شکسته که با یک گل نسبتا پژمرده زینت یافته است. در قسمت پس‌زمینه روی دیوار، مقواهای رنگ شده، کهنه و پاره چسبانده شده است و روی آن‌ها در قسمت چپ، عکس پرسنلی یک زن و در قسمت راست، عکس عروس و داماد به صورت تمام قد مشاهده می‌شود. در سمت بالای پیکره، تکه چوبی ضخیم که با پارچه پوشیده شده و صفحه‌ای از اول یک کتاب و تکه‌ای روزنامه -که با میخ به تخته کوبیده شده- وجود دارد؛ اما در قسمت پایین درجلوی پای پیکره، یک جعبه شبیه به جعبه ابزارآلات رنگ روغن که در جلوی این جعبه یک جفت کفش عروسی گذاشته شده است. در پشت این جعبه، یک برگه پوستر دیده می‌شود که گویا مربوط به یک سیرک است؛ چرا که عکس دلقک در آن مشاهده می‌شود؛ و در پشت آن، قاب عکسی است که عمدا، صورت آن پوشیده شده است. در اطراف این جعبه و در روی میز، وسایلی نظیر قلم مو، یک عدد لیموترش، ادامه روبان‌های قرمز، حجم کروی شکل ارغوانی که شاید میوه و یا توپ است؛ دو عدد مجله کمیک استریپ، سنگ، شیشه‌ای با محتوایی شبیه به برگ خشک که قاشقی در آن است؛ دو تیکه حجم شبیه به استخوان، یک کتاب کهنه، یک رژلب تمام شده، نامه خوانده شده، یک لباس کهنه، یک وسیله روشنایی خراب شده، مدادها و تیله‌های بازی پراکنده و یک خرس عروسکی قدیمی به چشم می‌خورد.

تصویر ۵ (آلتر)[۴۶]، این اثر -هم‌چنان که از نام آن

پیداست- اشاره به پیکره‌ای از بزرگان مذهبی مسیحیت دارد. این پیکره همانند آثار پیشین از چوب خشکیده درخت و یک تخته ضخیم ساخته شده است. چوب و تخته، با پارچه یکسره سفید پوشیده شده و با سیم‌های حاوی برگ خشکیده، عکس‌های پرسنلی یک زن و مرد و یک وسیله گرد چوبی مزین شده است. بالای سر پیکره، یک کاسه و کاغذ برش داده شده؛ حجمی از یک تاج و یک مقوای گرد زرد رنگ در پشت، خبر از هاله‌ای نورانی می‌دهد. در قسمت پایین، یک پارچه ساتن قرمز رنگ به همراه یک کمربند از جنس همان پارچه، عکس پرسنلی یک زن، عکس دو بچه(دختر و پسر)، دیده می‌شود؛ روی میز هم یک جفت چکمه درست جلوی پای پیکره، تکه سنگ، یک عدد سیب، یک عدد چراغ قوه، چند تکه چوب خشک، تیله‌ها، مداد و قلم‌موها و نامه‌های خوانده نشده، دیده می‌شود. در سمت راستِ اثر پایین، یک جعبه پر از اسباب‌بازی‌های قدیمی، یک عدد دوربین قدیمی بر بالای یک جعبه چوبی قرار دارند؛ در سمت چپ نیز یک جلد کتاب یا آلبوم -که روی جلد آن، تصویر یک مرد با پوشش قاجاری را نشان می‌دهد- پشت یک کمد کوچک افتاده است.

تصویر ۶ (دادگاه)[۴۶]، پیکره در این اثر با یک تخته ضخیم بر بالای یک کمد کوچک قدیمی قرار گرفته و با پارچه سفید رنگی پوشیده شده است. این پیکره با تزیینات برگ خشکیده و لانه‌ای که در آن، سه عدد تخم قرار دارد و یکی از تخم‌ها بیرون لانه است، مزین شده است. در قسمت سر این پیکره، یک عدد شلوار جین که دارای یک آویزه است و با یک پارچه ساتن با هیبتی کلاه مانند، پیچیده شده است و در بالای این کلاه، یک پر قرار دارد. در قسمت صورت این پیکره، تنها یک شیشه با محتویاتی شبیه به روغن وجود دارد. در دست چپ پیکره، میله یا عصایی بلند قرار دارد که سر آن، یک سرعروسک بریده شده است. در قسمت پایینی و روی کمد، عکسی از یک عروس و داماد تمام‌قد چسبانده شده است. در سمت چپ، یک اسب چوبی قرمز رنگ -که وسیله بازی کودکان است- مشهود است. در پایین کمد و روی زمین، یک بسته پستی باز نشده، دو نامه خوانده نشده، یک کلاف نخ، یک فلوت، یک عدد کلت و یک اسلحه شکاری، یک عدد کلم، یک جسم کروی قرمز رنگ، قاب خالی و یا شکسته نقش بسته است. در سمت چپ تصویر، قاب خالی دیده می‌شود که بر یک طرف این قاب، دو عکس که یکی، پرسنلی از یک زن و دیگری، یک عکس خانوادگی(مرد، زن و دختربچه)، پشت یک تخته چوپ قرار گرفته است. وسایلی نظیر جعبه آهنی روغن و یک سبد حصیری یا چوبی روی زمین افتاده است. در سمت راست تصویر، یک تابلو از یک مرد با پوشش قاجاری -که کاملا سالم ولی غبارگرفته است- به چشم می‌خورد.

تصویر ۷ (دلقک بزرگ)[۴۸]، در این اثر، پیکره یک دلقک دیده می‌شود که با گذاشتن یک اشکاف دو طبقه روی یک کمد کوچک درست شده است. یک کت مردانه پوشیده شده با تزیین سرعروسک قرمز رنگ و یک گل نسبتا پژمرده در جیب به تن او و سر یک دلقک در قسمت سر پیکره وجود دارد. دستمال ساتن سبز رنگ به جای شال یا دستمال گردن پیکره؛ و به جای دستان او، دو تکه نوار آهنی تاب داده شده نقش بسته است. دولبه کت باز است و بدن پیکره -که همان اشکاف دو طبقه است- پر شده از وسایلی چون یک بطری با محتویاتی که مشخص نیست، یک کلاف نخ یا کاموا، یک واگن قطار اسباب بازی در طبقه اول؛ و در طبقه دیگر، حجم کروی قرمز رنگ، چند کتاب قدیمی و چند قوطی فلزی که گویا محتویات آن‌ها استفاده شده است. در بالای سر دلقک، یک عکس پرسنلی از یک زن روی دیوار چسبیده است. روی کمد دو عکس دیده می‌شود؛ یکی، عکس پرسنلی یک زن-همان زنی که عکسش روی دیوار بالای سر دلقک قرار دارد- و دیگری، از آن یک مرد است. در قسمت پایینی کمد هم تابلو نقاشی شده از عکس یک مرد است؛ که گویا، تصویر همان مرد است که عکسش روی کمد چسبانده شده است. در سمت راست تصویر، یک قاب خالی قرار دارد که بر روی آن یک ظرف فلزی، سیم‌پیچی شبیه به سیم تلفن و تصویر یک زن با پوشش اروپایی نقش بسته است. در سمت راست تصویر هم چند کتاب قدیمی و کهنه به طوری که انگار انداخته شده‌اند، به چشم می‌خورد. شاخ و برگ‌های خشکیده درخت‌ها نیز همانند دیگر آثار در پس‌زمینه اثر جای گرفته‌اند.

تصویر ۸ (فرشته خواب)[۴۹]، در این اثر، پیکره‌ای به عنوان یک فرشته با یک تخته چوب ضخیم ولی کوچک در بالای میزی قرار گرفته است. صورت این پیکره با چند میخ به عنوان چشم‌ها، یک دکمه قرمز رنگ به عنوان لب‌ها، چند تکه سیم به عنوان مو، یک گردنبند مروارید، یک کاغذ مچاله برش داده شده و چند برگ خشک به عنوان هاله در پشت سر و دوعدد بال، تزیین شده است.

در قسمت بالایی روی دیوار، تزییناتی با طناب‌های پاره، مفتول‌های سیمی و شاخ برگ خشکیده دیده می‌شود. روی بدن پیکره در سمت راست، یک برگه، که شبیه به بلیط است، عدد ۱۲ را نشان می‌دهد؛ در سمت چپ، عکس پرسنلی یک مرد، که کمی آن‌طرف‌تر نیز عکسی تمام قد از همین مرد جای گرفته، به چشم می‌خورد. جلوی پیکره روی میز، یک جعبه نسبتا پاره و کهنه وجود دارد که بر روی آن، دو عکس پرسنلی از یک فرد -آن هم زن- مشهود است که یکی، به صورت آویزان و دیگری، در زیر یک سیب قرار دارد. یک گیلاس و یک تخته سنگ یا یک مرجان دریایی روی جعبه قراردارد. روی میز هم یک تکه استخوان، سر یک عروسک یا مجسمه، جعبه‌ای فلزی، یک صدف، تیله‌های بازی، یک اسلحه کلت، یک عینک دودی زنانه و یک مداد به چشم می‌خورد. در زیر میز نیز پارچه سفید چین خورده، لوله‌های فلزی طلایی رنگ، یک کیف چرمی مردانه و یک قاب عکس عروسی وجود دارند.

تصویر ۹ (مترسک مهاجر)[۵۰]، در این اثر، پیکره مترسک در مرکز و کمی نزدیک به پایین کادر قرار دارد؛ که گویی در فضای بزرگ‌تر اتاقی قرار دارد که پنجره هم دارد. برخلاف آثار قبلی، پیکره تنها نمود تصویر نیست؛ بلکه محاط شده است. پیکره مترسک از یک میله آهنی و یک تخته چوب روی یک جعبه چوبی درست شده؛ که پوششی از لباس‌های مردانه، همچون کلاه مردانه قدیمی، شلوار کتان، پیراهن سفید و یک جفت کفش چرمی قهوه‌ای رنگ دارد. در سمت چپ تصویر، پنجره‌ای نقش بسته که روی لبه آن، یک عروسک خرگوش کهنه، یک کتاب قدیمی، یک مکعب بازی حروف کودکانه و یک چکش قرار گرفته است. قسمت پایین پنجره روی زمین چند قاب خال به دیوار تکیه داده شده که لابه‌لای آن‌ها وسیله‌ای شبیه به ابزارآلات سینمایی، یک موکت لوله شده قرمز رنگ و یک زیرانداز آبی نیز وجود دارد. در جلوی آن‌ها چند کارتن، یک بسته کاغذ طراحی لوله شده کهنه، یک چمدان قدیمی و یک ظرف پر از چیزهایی شبیه به پیچ و مهره دیده می‌شود. در سمت راست تصویر نیز کارتن‌های روی هم تلنبار شده، دو قاب عکس یکی، از یک زن و دیگری، از آن یک مرد، نامه‌های خوانده نشده، یک کیف چرمی، یک در -که راه به جایی ندارد- انگار، میخ کوب شده؛ و درست درکنار پیکره مترسک، در سمت راست آن، یک چمدان بسته و آماده ولی کهنه به چشم می‌خورد. در پشت پیکره یک میز وجود دارد؛ وسایل روی میز عبارتند از مفتول‌های فلزی، یک عروسک، روزنامه تاشده، پاکت‌نامه و نامه خوانده نشده، یک کتاب قدیمی، تیله‌های رنگی، ابزاری شبیه به دوربین، جعبه جواهرات، پارچه مچاله شده، خرس عروسکی و چند اسباب‌بازی دیگر. هم‌چنین، یک جعبه چوبی روی میز قرار دارد که روی آن، عکس پرسنلی یک زن مسن چسبانده شده است و روی آن دو سیب، یک تخم مرغ، یک قلم‌مو، شاید مداد، یک پاک‌کن و یک نقاشی کودکانه از یک حیوان خیالی وجود دارد. روی این جعبه، یک جعبه چوبی دیگر قرار دارد که درون آن، عکس پرسنلی مردی چسبانده شده است که در جلوی آن، یک ابزار موسیقی شبیه به یک فلوت وجود دارد. روی آن نیز یک جعبه کاغذپیچ شده؛ که بر آن، یک عروسک نقش بسته است. بر پس‌زمینه دیوار نیز شاخ و برگ درختان خشک شده و یک تقویم -که تاریخ آن مشخص نیست- دیده می‌شود.

تصویر ۱۰ (مادر تیرانداز)[۵۱]، پیکره زنی در هیات یک مادر، که با همان تخته ضخیم چوبی و شاخ برگ درختان که با سیم‌های مفتولی آهنی به یک‌دیگر متصل شده، روی کمد کوچک کهنه و قدیمی سوار شده است. صورت پیکره با همان تصویر بریده شده لبخند باز مشخص شده و روی سر آن هم با تزیینات پاپیون شکل کاغذی و پارچه‌های چین خورده مزین شده است. بدن این پیکره با پارچه سفید پوشیده شده و روی آن از انواع وسایل پر شده است. وسایلی نظیر کاغذهای لوله شده کهنه، مداد، قلم‌مو، دوعدد سیب‌زمینی، جعبه جواهرات فلزی منقوش، کیسه‌ای پارچه‌ای با محتویات ناشناخته، سبد حصیری، یک تکه استخوان، یک کمربند کهنه، یک اسلحه کلت، یک قوطی فلزی بدون درب، سر یک مجسمه گچی، یک رومیزی گرد، یک مکعب حروف انگلیسی کهنه و یک عروسک که گویی در آغوش پیکره روی بالشی آبی رنگ با چشمان باز خوابیده است. در پشت پیکره نیز روی دیوار، تکه‌های مقوایی رنگ شده پاره، شاخ و برگ درختان خشکیده، یک برگه مربعی کوچک که عدد ۲ را نشان می‌دهد و یک عکس پرسنلی مرد دیده می‌شود. روی زمین در جلوی کمد یک اسلحه شکاری -که به کمد تکیه داده شده- و چند جعبه چوبی افتاده روی هم، به چشم می‌خورد.

۵) مطالعه تطبیقی

براساس آن‌چه از تعریف استراتژی‌های پساساختارگرایی بارت گفته شد، حال به تطبیق نشانه‌های برگرفته از آثار خاکدان و انواع استراتژی‌های رویکرد پساساختارگرا در آثار پرداخته می‌شود. با استناد

به جدول ۱، می‌توان این‌طور برداشت کرد که، استراتژی‌های تکثرمعنایی، ضدروایت و بینامتنیت -که با تمام ابژه‌ها تطابق دارند- می‌توانند وجه تشابه داشته باشند. در مورد «تکثرمعنایی» این‌طور می‌توان استخراج کرد که تمام ابژه‌های تصویر شده توسط هنرمند، به‌دلیل نبودن نور مناسب در آثار و ایهامی که در بیان آن‌ها اعمال شده است، دارای تکثرمعنایی هستند؛ به طوری که هر مخاطبی بسته به نظر و ایدئولوژی خود کشف و یا خلق معنا می‌کند و یا حضور نشانه‌هایی- که ارتباط کم‌تری نسبت به یک‌دیگر دارند- از قبیل حضور عروسک، لباس‌های زنانه، عکس‌های کودکی در کنار اسلحه و یا ابزارآلات باعث شده تا هر بیننده‌ای برداشت منحصر به فرد خود را داشته باشد. «ضدروایت»، نیز در تمام آثار آشکارا بر ابژه‌ها سایه افکنده است؛ همه ابژه‌ها با تمام وجود اعلام می‌کنند که دیگر وجود ندارند؛ و یا اصلا، وجود نداشته‌اند؛ هیچ روایتی را پیش نمی‌برند و تنها انجماد لحظه‌ای را -که در ذهن هنرمند بوده‌است- نشان می‌دهند؛ اسب چوبی کوچک که زمانی وسیله سرگرمی کودکی بوده است، اکنون دیگر وجود ندارد و همان لحظه بازی را نشان می‌دهد و ادامه داستان در لابه‌لای گرد و خاک ته انباری خاتمه یافته است. «بینامتنیت» نیز متاثر است از منابعی چون نورپردازی هنرمندان پیشین همچون ورمیر[۵۲] و رامبراند[۵۳]، استفاده از نمادهای ادیان مسیحی چون هاله نور و کلاهی که مخصوص پاپ یا بزرگان مسیحیت است. حضور عکاسی در آثار، ابزارآلات، اسلحه، پوشش مردانه و زنانه و .... بسیار مشاهده می‌شود؛ تمامیت این موارد به مدد «استودیوم‌های» موجود در آثار است که خود را نشان داده و مخاطب آن‌ها را می‌بینند و یا خود را به مخاطب عرضه می‌کنند. «مرگ مؤلف» در تحلیل تمام آثار حضور پررنگ دارد؛ به این صورت که، ابتدا، مخاطب با یک اثر با ابعاد مشخص روبه‌رو می‌شود؛ تکنیک رنگ روغن و سبک فراواقع‌گرا را می‌بینند، ناگهان در پس این مهم که تنها اثر است، مخاطب متن را می‌یابد: خاک‌آلودگی، کهنگی، تاکید بر تلنبار شدن وسایل ناکارآمد و .... که همگی معانی نهان در متن هستند؛ معانی که مخاطب براساس نوع بینش، فرهنگ، تجربه و حتی توانایی سواد بصری خود، آن‌طور که می‌خواهد، برداشت می‌کند. در این‌جا، مخاطب لحظه‌ای به هنرمند رجوع نمی‌کند و خود را با کشف معناهای نهان مشغول می‌کند و در نهایت، از کشف معانی «لذت» می‌برد. چرا که مخاطب در بستری از معانی که هر کدام محتملا یا حتما درست است، آزاد و رها می‌یابد؛ لذت متن از آزادی نگاه مخاطب در خلق معانی حاصل می‌شود. در تمام آثار، «پونکتوم‌هایی» وجود دارند که مدام بیننده را زخم می‌زنند، بیدارش می‌کنند، خود را عیان می‌کنند و یا به مخاطب یورش می‌برند وادار می‌کنند تا مخاطب آنچه که غایب است، آنچه که باید باشد و نیست و آنچه را که کم است، ببیند و غمگین شود. پونکتوم‌های آشکار شده دیگر پونکتوم نیستند و به استودیوم بدل می‌شوند. پونکتوم در نهایت، می‌گوید که، هر آن‌چه اکنون، می‌بینید دیگر نیستند؛ یا نابود شده‌اند و یا مرده‌اند؛ تمام لباس‌ها، وسایل شخصی، عکس‌های پرسنلی، وسایل بازی و هر آنچه که هست، اکنون نیست و صاحبان آن‌ها مرده‌اند.

جدول ۱. تطابق استراتژی‌های پساساختارگرایی با ابژه‌های آثار واحد خاکدان(نگارندگان).

نشانه	نوع استراتژی مطرح از دیدگاه بارت	مفهوم
پارچه در هیات انسان(تمام تصاویر)	تکثرمعنایی، بینامتنیت	تاکید بر نبود حضور انسان و ایجاد هرچه بیش‌ترمعنازایی، بیان پوچی از وجود انسان، ترسیم پارچه‌ها متاثر از ورمیر
دیوارترک خورده و کهنه(تمام تصاویر)	ضدروایت، تکثرمعنایی، بینامتنیت، پونکتوم	پایان هرآن‌چه که در اثر است.
وسایل تلنبارشده وخاک‌گرفته(تمام تصویر)	ضدروایت، تکثرمعنایی، بینامتنیت، پونکتوم	مردن و تمام شدن، رفتن و یا ترک کردن
شاخه درخت خشکیده(تمام تصویر)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	نبود انسان و عدم رسیدگی به گیاه

نشانه	نوع استراتژی مطرح از دیدگاه بارت	مفهوم
تخته ضخیم(تصاویر ۱،۲،۴،۵،۸،۱۰)	تکثرمعنایی، استودیوم، ضدروایت، بینامتنیت	بن‌مایه محکم و یا همان اصالت
مفتول سیمی(تمام تصویر)	تکثرمعنایی، استودیوم، بینامتنیت	به معنای ایجاد ارتباطی محکم بین اجزا، یک‌پارچگی
کمدهای چوبی کهنه(تصاویر ۱،۶،۱۰)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	قدیمی بودن و پایان یافتن، گذشت زمان
پنجره(تصاویر ۳،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	راه فراری به بیرون از انباری خاک گرفتگی
حضور نامعلوم منبع نور(تمام تصاویر)	تکثرمعنایی، پونکتوم، بینامتنیت	تاثیر از هنرمندان صدرمسحیت و رنسانس، نقطه امید
میوه و سبزیجات(تصاویر ۴،۶،۷،۸،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، بینامتنیت	تاکید بر زندگی که وجود داشته
چمدان کهنه(تصاویر ۱،۶،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	مسافرت، رفتن، کمرنگ شدن
تکه‌های استخوان(تصاویر ۲،۴،۸،۹،۱۰)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	تاکید مجدد به عدم حضورانسان زنده
کتاب کهنه(تصاویر ۱،۴،۷،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	نبودن انسانی که بتواند بخواند.
قاب‌خالی(تصاویر ۲،۶،۷،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	عکس‌هایی که شاید ساکنین با خود برده‌اند.
سر مجسمه و عروسک(تصاویر ۶،۷،۸،۱۰)	تکثرمعنایی، پونکتوم، ضدروایت	نابود شدن و یا اهمیت سر در بدن انسان
قاب‌عکس (تصاویر ۱،۳،۵،۶،۷،۸،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	تاکید به فن عکاسی در نقاشی، یادآوری انسان‌هایی که اهمیت داشته‌اند.
عکس پرسنلی سیاه و سفید(تمام تصاویر)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	بستگان و یا خود انسان‌هایی که آن فضارا ترک کرده‌اند و مرور خاطرات
عکس عروسی(تصاویر ۳،۴،۶،۸)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	حضور تنها خاطرات به‌جای خود افراد حاضر در عکس
قلم مو ومداد(تصاویر ۱،۴،۶،۸،۹،۱۰)	تکثرمعنایی، بینامتنیت	نویسندگی و نقاشی هنرهای موردعلاقه هنرمند
اسباب‌بازی(تمام تصاویر)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	کودکانی که اکنون نیستند.

نشانه	نوع استراتژی مطرح از دیدگاه بارت	مفهوم
اسب‌چوبی(تصویر ۶)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	حضور اسباب بازی در نقاشی، تاکید براینکه کودکی در این مکان بازی می‌کرده است.
اسلحه(تصاویر ۶،۸،۱۰)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	خشونت و یا تاکید بر نابودی و مرگ
جعبه چوبی(تصاویر ۲،۴،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	تاکید برگذشته یا گذشت زمان
پاکت‌نامه (تصاویر ۱،۲،۳،۴،۵،۶،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	نبودن فردی که نامه را بخواند و یا نامه‌های که باز شده و رها شده‌اند. نامه‌های بی پاسخ
تصویرلبخند (تصاویر ۲،۳،۴،۱۰)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	لبخند مصنوعی و کلاژ شده که زندگی بدون شادی را نشان می‌دهد یا شادی اجباری
لباس‌مندرس (تصاویر ۳،۴،۷،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت	نبود حضور انسان اما بازماندن متعلقات او
کفش‌کهنه (تصاویر ۲،۴،۵،۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	وسایل کهنه کسانی که در گذشته در این مکان زندگی می‌کردند و اکنون نیستند.
کلاه مردانه(تصویر ۲)	تکثرمعنایی، استودیوم، ضدروایت	تاکید به حضورمرد و دوران زمانی خاص
تاج کاغذی مچاله(تصاویر ۲،۳،۵)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	برگرفته ازدین مسیحیت، کم اهمیت نشان دادن تاج
هاله کاغذی(تصویر ۸)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	برگرفته ازدین مسیحیت، کم اهمیت جلوه دادن هاله
کاغذ لوله‌شده(تصاویر ۹،۱۰)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت	طراحی‌های که درگذشته کشیده شده‌اند.
قوطی‌های خالی(تصاویر ۱،۷،۱۰)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت	حکایت از گذشت زمان وحضور انسان درگذشته
تصویر نقاشی کودکانه(تصویر ۹)	تکثرمعنایی، استودیوم، پونکتوم، ضدروایت، بینامتنیت	نقاشی که احتمالا از همان کودکانی بوده که زمانی در آن‌جا بازی می‌کرده‌اند، تخیلات کودکانه
شیشه‌ها با محتویات نامعلوم(تصاویر ۳،۴،۷)	تکثرمعنایی، ضدروایت	ایجاد ایهام معنایی در اثر
جعبه‌های کندکاری شده کهنه(تصویر ۱۰)	تکثرمعنایی، ضدروایت	جعبه‌ای که اهمیت‌داشته و مزین بوده، اکنون خاک‌گرفته

نشانه	نوع استراتژی مطرح از دیدگاه بارت	مفهوم
روزنامه باطله(تصویر۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت	تاکید بر اخباری که دیگر ارزش ندارند.
مجله(تصویر۴)	تکثرمعنایی، ضدروایت	تاکید بر نشریاتی که چندین سال پیش بوده‌اند.
تقویم دیواری(تصویر۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت	تاریخی که در همان لحظه مسخ شده است.
زیرانداز لوله‌شده(تصویر۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت،	رفتن و جمع آوری وسایل
فلوت(تصویر۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت	علاقه‌مندی به موسیقی در بین کسانی که در آن‌جا بوده‌اند.
دوربین(تصاویر۵،۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت	افق باز، دید وسیع تا دوردست‌ها
ابزارآلات(تصاویر۱،۳،۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت	شاید دلیلی بر تعمیرکردن لوازم کهنه بوده‌است.
کیف زنانه و لوازم آرایش(تصویر۱)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت، پونکتوم	حضور زن در اثر، و تمایل به زیباشدن
عینک دودی(تصویر۸)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت	وسیله‌ای که جامانده و تاریکی را یادآور است.
کیف چرمی مردانه(تصاویر۳،۸،۹)	تکثرمعنایی، ضدروایت، بینامتنیت	تاکید به حضور مردان و شاید نشانی از شغلی خاص

نتیجه

هنگامی که آثاری با رویکرد پساساختارگرایی تحلیل نشانه‌شناختی می‌شوند، در اصطلاح، یعنی آثار خوانش شده‌اند. به بیان ساده‌تر، نظام ساختارمند متون یا آثار هنری را شکسته، فرو می‌ریزند و نقبی به درونشان می‌زنند. در این پژوهش، رویکرد پساساختارگرایی که رولان بارت در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ مطرح کرد، مورد نظر بوده است؛ تا به مدد آن، آثار نقاشی واحد خاکدان هنرمند فراواقع‌گرای معاصر خوانش شود.

آثار خاکدان، سراسر نشانه‌هایی چندمعنایی و برون متنی هستند که مدام گذشته و یا توقف زمان، درنگی کوتاه، عناصر و یا انسان‌هایی که دیگر نیستند؛ کودکی که تمام شده‌است؛ ادیانی که خاک گرفته‌اند؛ علمی که در انباری در لابه‌لای کتاب‌ها گرفتار است؛ هنری که دیگر هنر نیست؛ ابزار نقاشی -که دیگر به کمک نقاش نمی‌آیند- خنده، جشن، مهمانی و یا هر مراسمی که فراموش شده را نمایش می‌دهند؛ اشارات مهمی که از کشف آن‌ها، مخاطب غرق در لذت می‌شود؛ علی‌رغم این‌که نداشته‌هایش را یادآور می‌شود و لبخندش به غم بدل می‌گردد.

این آثار با وجود نشانه‌های فراوان، مخاطب را وادار به معنازایی می‌کند؛ او را بر آن می‌دارد که براساس نوع بینش خود نقاشی را از سر بگیرد و دوباره ترسیم کند. هر مدلولی خبر از نشانه‌ای دیگر دارد و می‌تواند در آنی، دالی دیگر برای مدلولی دیگر باشد و این روند تا بی‌نهایت، ادامه دارد. خوانشی که در این پژوهش بیان شد، بر اساس برداشت نگارندگان از دیدگاه رولان بارت است. از این رو، نشانه‌های استخراج شده باز هم می‌توانند حامل مفاهیمی دیگر باشند؛ چرا که این فرآیند مختص رویکرد پساساختارگرایانه است. سخن پایانی این‌که، نظر به تطابق کاملی که بین عناصر موجود در آثار خاکدان و رویکرد پساساختارگرایی رولان بارت وجود دارد، لذا، آثار وی کاملا، با استراتژی‌های بیان شده در این نظریه، منطبق بوده و قابل خوانش هستند.

پی‌نوشت:

1- «Tous les arts vivent de paroles» (Valery, 1934:80).
2- Photorealism.
3- Abstract.
4- Roland Barthes.
5- Poststructuralism.
6- Ferdinand de Saussure(1857-1913).
7- Structuralists.
8- Jacques Derrida(1930-2004).
9- Michel Foucault(1926-1984).
10- Cherbourg-en-Cotentin.
۱۱- نک. (بارت، ۱۳۹۴).
۱۲- نک. (اخوت، ۱۳۹۸).
13- Le degré zéro de l›écriture(1953).
14- Michelet par lui-même(1954).
15- Mythologies, Seuil: Paris(1957).
16- Sur Racine, Editions du Seuil: Paris(1963).
17- Éléments de sémiologie, Communications 4, Seuil: Paris(1964).
18- Critique et varite, Editions du Seuil: Paris(1966).
19- Le Morte d›Arthur(1969).
20- L›Empire des signes, Skira: Paris(1970).
21- Le plaisir du texte, Editions du Seuil: Paris(1973).
22- S/Z, Seuil: Paris(1970).
23- A Lover›s Discourse: Fragments, Paris(1977).
24- La chambre claire: note sur la photographie. [Paris]: Cahiers du cinéma: Gallimard: Le Seuil(1980).
25- Hyperrealism.
26- Op art.
27- Malcolm Morley(1931).
28- Surrealism.
29 Pop art.
30- Superrealism.
۳۱-مقصود از بارت متاخر، دوران آخر زندگی بارت است که ایدئولوژی و تفکر وی کاملا عوض می‌شود.
32- Text.
33- Work.
۳۴-نظریه‌ها و فاکتورهای بارت در تحلیل پساساختارگرایانه به مراتب بیش‌تر بوده است، اما چون در حوصله این مقاله نمی‌گنجد، از آن‌ها صرف نظر می‌شود.
35- plurality of meaning.
36- Intertextuality.
۳۷-به این معنی است که در متن و نه در اثر، مخاطب برای تولید معنا شرکت دارد. به همین رو، مخاطب منتظر نظر و تصمیم مولف نیست و خود دست به خلق معنا می‌زند.
38- Anti narrative.
39- Studium.
40- Punctum.
41- Abandoned Empire.
۴۲- عکس با بی‌اهمیتی در گوشه‌ای از انباری افتاده است؛ هرچند که عکس شخص مهمی بوده است.
43- Madame.
44- Smiling Scarecrow.
45- Smiling Bride.
46- The Alter.
47- The Court.
48- The Great Clown.
49- The Sleeping Angel.
50- Immigrant Scarecrow.
51- The Sniper Mother.
52- Johannes Vermeer(1632-1675).
53- Rembrandt(1606-1669).

منابع:

- احمدی، الهام (۱۳۹۶)، تحلیل مفهوم فضای معماری در آثار سه نقاش معاصر (پرویز کلانتری، واحد خاکدان، ایمان افسریان)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر دانشگاه سوره
- اخوت، احمد(۱۳۹۸)، پروست‌ومن،مجموعه نوشته‌های بارت درباب مارسل‌پروست، افق، تهران
- اسد، شفق(۱۳۷۹)، مصاحبه با واحدخاکدان، طاووس، شماره۳و۴، ۱۷۲-۱۷۶
- آلن، گراهام(۱۳۹۲)، رولان بارت، پیام یزدانجو، مرکز، تهران
- پرویزی، محمد (۱۳۹۱)، نقد اشیایی که خاطره می‌سازند، به بهانه نمایش آثار و رونمایی از کتاب واحد خاکدان،تندیس، شماره۲۳۷، ۸-۸
- حسینی‌نامی، میرنوید (۱۳۹۶)، تحلیل ساختارگرایانه آثار انیلم کیفر بر مبنای نظریه‌ی اسطوره رولان بارت، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر دانشگاه سوره
- روستایی، زهرا (۱۳۸۹) «بررسی دیدگاه زیبایی‌شناختی هنر نقاشی معاصر غرب با رویکردی به نظریات رولان بارت»
- سجودی، فرزان(۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی کاربردی، قصه، تهران
- سلاجقه، حسن(۱۳۸۷)، نقاشی:زمان، خاطره وگسترش تخریب(نقدی برنمایشگاه واحدخاکدان درگالری ماه)، تندیس، شماره۱۲۷،۸-۸
- سلدون، رامان-ویدسون، پیتر(۱۳۷۷)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، عباس مخبر، طرح‌نو، تهران
- شایگان، داریوش(۱۳۹۶)، افسون زدگی جدید هویت چهل تکه و تفکر سیار، فروزان‌مهر، تهران
- شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۶)، بارت ازساختارگرایی تا آستانه‌واسازی، مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا، فرهنگستان‌هنر، تهران
- صفیئی، کامبیز و مسعود سلامی (۱۳۹۰)، توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانه‌ی رولات بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدانها اثر فردریش دورنمات، مطالعات نقد ادبی، شماره ۲۴، ۱۵۲-۱۳۴
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۵)، هنرمدرن: بررسی وتحلیل هنرمعاصرجهان، سوره مهر، تهران
- ملکزاده، پری(۱۳۸۹)، نگاهی به نقاشی واقع‌گرا در آمریکا، جلوه هنر، پاییزوزمستان، شماره۴، ۶۹-۵۷
- موریزی‌نژاد، حسن(۱۳۸۵)، هنرمندان معاصرایران: واحدخاکدان، تندیس، اردیبهشت، شماره۷۳، ۶-۴

• نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۶)، از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، پژوهشنامه فرهنگستان‌هنر، مهروآبان، شماره۵، ۱۱۶-۹۹
• نجومیان، امیرعلی(۱۳۹۷)، نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا: واسازی در معماری پیترآیزنمن، اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، فرهنگستان‌هنر، تهران
• نکونام، جواد و بهمن نامورمطلق (۱۳۹۶)، مطالعه‌ی زبان و بیان در پیکره سفالی طغرل بیک سلجوقی با رویکرد بینامتنی، هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۷۰، ۵۴-۴۵

References:

• Ahmadi, E. (2017). ***The Analysis of Meaning in the works of Three Modern Painters (Parviz Kalantari, Wahed Khakdan, Iman Afsarian),*** Sooreh University of Art (Text in Persian).
• Asad, Sh. (2000). An Interview with Wahed Khakdan, ***Tavoos***, 3 & 4, 172-176 (Text in Persian).
• Alan, G. (2013). ***Roland Barthes,*** Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz (Text in Persian).
• Chandler, D.(2001), ***Semiotics: The Basics,*** Routledge, UK.
• Chase, L. & Knoll, N. (2013), ***Photorealism: 50 Years of Hyperrealistic Painting,*** Hatje Cantz, Germany.
• Goodarzi, M. (2006). ***Modern Art: The Studying and Analysis of the World's Contemporary Art,*** Tehran: Sooreh Mehr (Text in Persian).
• Harland, H. (1999), ***Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History,*** Palgrave Macmillan, UK.
• Hosseini Nami, M. (2017). ***Structural Analysis of Anselm Keifer's Works Based on Roland Barthes' Mythology Theory,*** Sooreh University of Art (Text in Persian).
• Landauer, S. (2003), ***The Not-So-still Life,*** California.
• Malekzadeh, P. (2010). A Glance at Realist Painting in America, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 2(2), 57-69. doi: 10.22051/jjh.2015.13 (Text in Persian).
• Morizinezhad, H. (2006). The Iranian Contemporary Artists: Wahed Khakdan. ***Tandis***, 73, 4-6 (Text in Persian).
• Nojoumian, A. A. (2007). From Semiotics to Deconstruction of Photography, ***Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar***, 5, 99-116 (Text in Persian).
• Nojoumian, A. A. (2018). Poststructuralist Semiology: Deconstruction in Peter Eisenman's Architecture, ***The First Forum in Art Semiology***, Tehran: Academy of the Arts (Text in Persian).
• Nekonam, J., Namvarmotlagh, B. (2017). The study of language and expression in clay sculpture of Tughril Seljuk with an intertextual approach, ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi,*** 22(2), 45-54. doi: 10.22059/jfava.2017.62399 (Text in Persian).
• Okhovat, A. (2019). ***Proust et moi***, Ofogh: Tehran (Text in Persian).
• Parvizi, M. (2012). Analyzing the things That Make Memories, For the Purpose of Exhibiting the Works and Introducing Wahed Khakdan's Book, ***Tandis***, 237, 8-8 (Text in Persian).
• Roostaee, Z. (2019). ***Analyzing the Aesthetic View of Modern Western Painting with an Approach to Roland Barthes' Theories*** (Text in Persian).
• Sojoodi, F. (2011). ***Applied Semiotics***, Tehran: Qesseh (Text in Persian).
• Salajegheh, H. (1999). Painting: Time, Memory and Demolition Increase (A Criticism of Wahed Khakdan's Exhibition in Mah Gallery), ***Tandis***, 8, 8,127 (Text in Persian).
• Selden, R. & Widdowson, P. (1998). ***A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory***, Translated by Abbas Mokhber, Tehran: Tarheno (Text in Persian).
• Shaygan, D. (2017). ***The New Enchanted Multifaceted Identity and Moving Thought***, Tehran: Foroozan Mehr (Text in Persian).
• Shaeeri, H. (2007). ***Barthes from Structuralism to Near Deconstruction, Barthes and Derrida's Forum Articles,*** Tehran: Academy of the Arts (Text in Persian).
• Safiee, K. & Salami, M. (2012). Introducing and Explaining Roland Barthes' Five Codes with a Functional Example from the Physicists by Friedrich Durrenmatt, ***Motaleate Naghde Adabi,*** 6 (24-25), 140-162 (Text in Persian).
• URL 1: www.wahed-khakdan.de

Semiotic Analysis of Vahed Khakdan's Paintings On the Basis of Post-Structuralism Views of Roland Barthes

With regard to this important fact that speech brings the art to live, the analysis of works of art and their reference to means including language is inevitable. In the visual arts, language, as a factor in explaining the meanings of what is inside or outside of these works, is needed. Analysis of visual works is necessary, as its purpose is to know and discover the mechanism of these works for better understanding. Here it seems necessary to state that the purpose of analyzing works of art is not to translate them all at once, but to analyze the works, to create meanings or - as critics say - to take meaning by the viewer. Viewers take meanings from the work or in other words, discover them, based on their visual literacy. The works of art are subject to analysis so that the reader can better communicate with the work by discovering more meanings; otherwise they are inherently free from criticism and unraveling and they alone reveal what is needed. In other words, work of art has the best and most complete expression, Nevertheless, throughout history, works of art have always been on the faced with criticism and analysis. This trend indicates that the viewer is not satisfied with the role of the elements of the work merely to express itself and has always sought to discover its broader meanings with the unique look of the viewer. In fact, the reader, by analyzing the works or taking meaning, reads the work and not makes it meaningful.Now, based on what has been said and also the importance of analysis to understand more meanings in the work and considering the significant position of Vahed Khakdan's works as a contemporary surrealist artist of Iran, whose works have not been read properly; there is an opportunity to enter the semantic process by reading these works and based on that, study some of the goals of these works. Khakdan chooses Common and everyday topics and artistically creates realistic works with unique techniques the analytical path of his works is determined by his point of view, the stages of acting on the works and also the type of thematic selection and all these factors make viewers interested in reading them. In reading these works, which also have a great reading capacity, theories of some twentieth century thinker can be studied. One of the best of

The present paper is extracted from the M.A. Thesis by Mansoureh Chabok Savar entitled: "Semiotic Analysis of Vahed Khakdan's Paintings on the Basis of Roland Barthes' Ideas".

Mansoureh Chabok Savar
Master Student of Art Research, Faculty of Art, Neishabour University, Neishabour, Iran. Corresponding Author.
mansooreh.123@icloud.com

Farzaneh Farrokhfar
Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Arts, Neishabour University, Iran.
farrokhfar@neyshabur.ac.ir

Seyed Hashem Hosseini
Associate Professor, Art Research Department, Faculty of Arts, Neishabour University, Iran.
h.hoseini@neyshabur.ac.ir

Date Received: 2020-03-04
Date Accepted: 2020-07-08

DOI: 10.22051/pgr.2020.30572.1063

them is the views of the French thinker and philosopher, Roland Barthes. During his professional life, he has analyzed many works with various approaches he notes that, the analysis of the work is only with the intention of creating meaning and not taking meaning. Poststructuralist approach is one of his theories which are also one of his fundamental and controversial theories in the field of analysis. This study intends to read the works of Vahed Khakdan based on the concepts in Roland Barthes poststructuralist approach. The approach is also studied and examined this research consists of several parts. First, it explains Barthes's poststructuralist approach and how this approach was reached, as well as the concepts on which the reading is based. Then, in the other part of the research, a contemporary Surrealist of Iran, Vahed Khakdan, and his way of thinking about the creation of his works is introduced and by introducing works from his current age -as a statistical population- a reading with poststructuralist concepts is presented. Assuming that visual language and images of Vahed Khakdan's works have a semiotic function and required reading with a poststructuralist approach, it could be asked that what the capabilities of poststructuralist semiotic interpretation are in the visual language of his paintings.

The purpose of this study is to try to answer this question by reading the post-structuralism of Khakdan's works and trying to discover more meanings and understanding the mechanism of his works. This research is fundamental in terms of purpose and with regard to the manner is descriptive-analytical method with a comparative approach. Library is the method of data collecting in this research. Since there is a significant and complete correspondence between the role-playing elements in Khakdan's works and Roland's approach, and also because this approach can be meaningful, the works of this artist can be properly read with the concepts expressed in this approach.

Keywords:

Contemporary Iranian Painting, Post-structural Semiotics, Roland Barthes, Vahed Khakdan, Photorealism Art.