دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال هشتم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۳
صفحات: ۱- ۱۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۶ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶

تحلیل نشانه- معناشناختی فرآیند شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی در آثار نقاشی احمد مرشدلو

ویدا قاسمی
دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
حمیدرضا شعیری*
استاد، گروه فرانسه دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس تهران، تهران، ایران
مجید ضیائی
استادیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

چکیده
احمد مرشدلو از مطرح‌ترین نقاشان معاصر ایران است و در آثارش به شیوهٔ واقع‌گرایانه به بیان مسائل اجتماعی با بیان انتقادی پرداخته است. در آثار مرشدلو بازنمودهٔ سوژه انسانی، سوژه‌ای است که در برابر کنشِ اجتماعی مقاومت کرده و دچار انفعال و ناکنش‌گری شده است. مقاله پیش‌رو می‌کوشد تا با اتکا بر رویکرد نشانه- معناشناسی به تحلیل گفتمان دیداری و سازوکارهای نشانه- معنایی «ناکنش‌گر گفتمانی»، در نقاشی‌های احمد مرشدلو بپردازد. هدف اصلی از نگارش این مقاله این است تا با تکیه بر گفتمان دیداری نقاشی‌های مرشدلو و شیوه بیان بصری منحصربه‌فرد آن به روش تحلیل نشانه- معناشناختی، اختلال معنایی و چگونگی بر هم ریختن سازوکار حضور سوژه و شکل‌گیری مفهوم «ناکنش‌گر» در بطن گفتمان دیداری آثار را نشان دهد. روش تحلیل نمونه‌ها توصیفی- تحلیلی با رویکرد نشانه- معناشناختی است که در آن پنج اثر از نقاشی‌های احمد مرشدلو مورد تحلیل قرار گرفته است. بر این اساس پرسش‌های مقاله برای رسیدن به این هدف عبارت است از ۱. مؤلفه‌ها و سازوکارهای نشانه- معنایی و گفتمانی دخیل در شکل‌گیری «ناکنش‌گر گفتمانی» در نظام دیداری آثار کدام‌اند و چه ویژگی‌هایی دارند؟ ۲. مؤلفه‌های گفتمانی و نشانه- معنایی «ناکنش‌گر گفتمانی» در نظام دیداری آثار چگونه به کار رفته‌اند و چه کارکردهایی دارند؟ نتایج نشان دادند که برونداد مؤلفه‌های نفیِ کنش در سوژه به شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی، انجامیده است و با ایجاد فرآیند سَلبی از طریق برهم ریختن نظم و ایجاد آشفتگی در افعال مؤثر و به واسطه تمهیدات بصری از قبیل هنجارگریزی، تکرار و خودکارگی، بی‌چهره‌گیِ سوژه، به‌حاشیه‌راندگی و تهدید سوژه به واسطهٔ ابژه‌های روزمره، در آثار مرشدلو نمود یافته است. همچنین با لحاظ مؤلفه‌های نشانه- معنایی «ناکنش‌گر گفتمانی»، گفتمان دچار نوسان شناختی شده و فضای تنشی و عاطفی در نظام گفتمان دیداری نقاشی‌ها اوج گرفته و سوژه عاطفی و شوِش‌گر با ویژگی‌های تردید و اضطراب شکل گرفته است.

واژگان کلیدی:
احمد مرشدلو، ناکنش‌گر گفتمانی، نشانه- معناشناسی گفتمانی، نقاشی واقع‌گرای اجتماعی، نقاشی معاصر ایران.

* مسئول مکاتبات: shairi@modares.ac.ir

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

مقدمه

در میانهٔ دهه ۱۳۷۰ به دنبال تحولات سیاسی- اجتماعی و بازگشایی مرزهای فرهنگی، هنرمندان جوان نیز در پی خواسته‌های اجتماعی و فرهنگی تازه، به خلق آثاری پرداختند که در آن‌ها رویکردی انتقادی نسبت به مسائل اجتماعی و فرهنگی وجود داشت. به دنبال این نوع از رویکرد انتقادی، موضوع و مضمون آثار به سمت واقع‌گرایی بیشتری پیش رفت و نقاشی واقع‌گرای اجتماعی در عرصه هنر ایران و در آثار هنرمندان جوان، دوباره شکل گرفت. احمد مرشدلو یکی از نخستین و جدی‌ترین این هنرمندان جوان در آن سال‌ها و به عنوان یکی از منحصربه‌فردترین نقاشان اجتماعی ایران شناخته می‌شود که نخستین نمایش انفرادی وی در سال ۱۳۸۰ در گالری طراحان آزاد برگزار شد و هم‌اکنون تعدادی از آثار او در برخی از گالری‌ها و مجموعه‌های بین‌المللی همچون موزه متروپولیتن نیویورک، گالری ساعتچی لندن و گالری ایام دبی قرار دارند. موضوع غالب نقاشی‌های احمد مرشدلو سوژه (subject) های انسانی هستند که بیشتر فضای کادر را دربر گرفته‌اند و در پس‌زمینه‌ای خاموش و منوکروم به تصویر درآمده‌اند. سوژه‌های انسانی در این آثار تنها، محزون و کسالت‌زده هستند و اکثر آن‌ها نگاهشان را پنهان می‌کنند. بدین ترتیب این انسان‌ها افرادی خالی از زندگی، شبحوار و مسخ‌شده می‌نمایند که در روابط اجتماعی خود دچار انفعال و به تعبیری «ناکنش‌گری» شده‌اند. به بیان دیگر در نقاشی‌های واقع‌گرای احمد مرشدلو، ما با نوعی نظام نشانه‌ای مواجه می‌شویم که سوژه در آن پیرو هیچ برنامه‌ی از پیش تعیین‌شده‌ای نیست و نمونه بارزی از یک سوژه ناکنش‌گر (non-subject) در یک نظام گفتمان دیداری و سپهر نشانه‌ای اجتماعی است که با نفی کنش خود و وارد شدن در فرآیند سَلبی به ناکنش‌گر تبدیل شده و در درهم‌تنیدگی با دنیای بیرون، به سانِ سوژه عاطفی و شَوِش‌گر ظاهر می‌شود. با نگاهی به نقاشی‌های احمد مرشدلو متوجه می‌شویم در اغلب این آثار، تنِ سوژه و ابژه‌هایی که در امتداد حضور او هستند، بازنموده‌ای است که به عنوان حائل گفتمانی میان سوژه و جهان اجتماعی خارج از او قرار گرفته و به امری اجتماعی بدل شده است. به واسطه‌ی این نظام نشانه‌ای مرشدلو در آثار خود با بیانی گزنده به مباحث و دغدغه‌های معاصر جامعه خود می‌پردازد و همواره بر بیگانگی اجتماعی و فکری انسان در نتیجه‌ی شرایط زندگی معاصر تأکید دارد. مسئله اصلی پژوهش حاضر تحلیل مؤلفه‌ها و سازوکارهای نشانه- معنایی دخیل در شکل‌گیری سوژه‌ی انسانی «ناکنش‌گر» در گفتمان دیداری آثار نقاشی احمد مرشدلو است. مفهوم «ناکنش‌گر» در نظریه نشانه- معناشناسی در تعریف سوژه‌ای به کار می‌رود که قدرت ارزیابی و قضاوت خود را در یک گفتمان از دست داده و نمی‌تواند با اندیشه و منطق درونی خود وارد عمل ارادی و در نتیجه کنش شود. در این پژوهش، نمونه‌های مطالعاتی شامل پنج اثر از نقاشی‌های احمد مرشدلو است. انتخاب این نمونه‌ها بر این اساس که ناکنش‌گری گفتمانی در آن‌ها با توجه به دلالت‌ها و گفتمان‌های اجتماعی جامعه برجسته و دارای بیشترین مؤلفه‌های نشانه- معنایی باشد، صورت گرفته است؛ بنابراین هدف اصلی از نگارش مقاله پیش‌رو این است تا با تکیه بر گفتمان دیداری نقاشی‌های مرشدلو و شیوه بیان بصری در آن با بهره‌مندی از رویکرد تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمانی (discoursive semiotics)، نشان دهد که چگونه سازوکارهای حضور سوژه بر اثر اختلال در نظام معنایی به هم ریخته و مفهوم «ناکنش‌گر» در بطن گفتمان دیداری آثار شکل گرفته و فرآیند تولید و دریافت معنا را تحت تأثیر قرار داده است. نشانه- معناشناسی گفتمانی رویکردی است که معنا در آن از طریق بررسی نشانه‌ها در ارتباط با هم و سایر عناصر گفتمانی دریافت می‌شود. نحوه این ارتباط و تعامل نظام‌های گفتمانی گوناگونی را به وجود می‌آورد که نظام کُنشی (action system)، نظام تَنشی (tension system) و نظام شَوِشی (modality system) از آن جمله‌اند. گفتمان کنشی بر اصل کنش‌گر، کنش و تصاحب ابژه ارزشی متمرکز است. گفتمان شَوِشی بر اصل حضور و رابطه حسی- ادراکی و عاطفی شَوِش‌گر با دنیا، با خود و با دیگری بنا شده است. گفتمان تَنشی بر اصل رابطه سیال و نیز طیفی بین دو جریان «گستره‌ای» (extensity) (دنیای شناختی و بیرون از من) و «فشاره‌ای» (intensity) (دنیای هیجانی، عاطفی و درونی) استوار است (Shairi, 2016, p. 14). بر این اساس در بررسی نشانه- معناشناختی گفتمان دیداری تصویر و آشکار کردن چگونگی شکل‌گیری معنا، ابتدا مشخصهٔ گفتمان را نسبت به مؤلفه‌های ناکنش‌گری مشخص کرده و سپس با توجه به روابط بین سطوح بیانی و محتوایی تصویر، با به کارگیری روش فرآیندی نشانه- معنایی به تحلیل عناصر مهم آثار نقاشی و کارکرد گفتمانی آن در تبیین شکل‌گیری «ناکنش‌گر گفتمانی» می‌پردازیم.

در نهایت، واکاوی در چگونگی تکوین گفتمان دیداری در آثار نقاشی در بیان مفاهیم و اندیشه‌ها (در این پژوهش نقاشی اجتماعی) در نقاشی معاصر ایران، ضرورت انجام این پژوهش را باب می‌کند.

۱. پیشینه پژوهش

در پرداختن به آثار احمد مرشدلو کتاب «گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران» اثر محمدرضا مریدی انتشار یافته در سال ۱۳۹۷، نویسنده با رویکرد جامعه‌شناسانه و با شیوه تحلیل گفتمان فوکویی به واقع‌گرای اجتماعی بازاندیشانه در نقاشی معاصر ایران پرداخته و نقاشی‌های مرشدلو را نمونه‌های بارزی از این آثار عنوان کرده است. همچنین محمدرضا مریدی در مقاله «کشمکش‌های گفتمانی رئالیسم و ایدئالیسم در نقاشی ایران معاصر» نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات پاییز ۱۳۹۵، بازگشت دوباره واقع‌گرایی انتقادی را مورد مطالعه قرار داده است و در آن به آثار مرشدلو نیز اشاره کرده است. نسیم نیل‌قاز در مقاله «نقاشی رئالیستی معاصر در ایران و شرایط اجتماعی ظهور آن» نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات آبان ۱۳۹۱، شرایط ظهور نقاشی رئالیستی معاصر از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۸ در ایران را مورد بررسی قرار داده و در آن دو اثر از آثار مرشدلو را با توجه به زمینه‌های اجتماعی آن تحلیل کرده است. نیز هلیا دارابی در مقاله «حال محتوم فراگیر» در نشریه هفت، نگاهی دارد به آثار نقاشی به نمایش گذاشته شده مرشدلو در گالری اثر در آبان ماه ۱۳۸۶. دارابی در این مقاله به توصیف بصری نقاشی‌ها و شرح محتوای اجتماعی آن‌ها پرداخته است. در مورد بررسی «ناکنش‌گری اجتماعی» در آثار نقاشی ایران تاکنون مطالعه‌ای صورت نگرفته است. بر این اساس، این پژوهش مبتنی بر تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمانی شکل‌گیری «ناکنش‌گر اجتماعی» در نقاشی‌های احمد مرشدلو رهیافت نویی در زمینه تحقیقاتی مورد اشاره است و لایه‌های جدیدی را از این گفتمان دیداری در آثار احمد مرشدلو را پیش روی

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]
[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

پژوهشگران، مخاطبان نقاشی و هنرمندان معاصر ایران قرار می‌دهد.

۲. روش پژوهش

این پژوهش که از نوع کیفی و بر ا ساس رویکرد ن شانه- معنا شناختی گفتمانی ا ست و پیکره مطالعاتی آن عبارت از آثار نقا شی خلق شده تو سط احمد مرشدلو از دهه ۸۰ تاکنون است. از آنجا که سوژۀ ناکنش‌گر مسئله تحقیق و یک عامل بسیار مهم در بررسی آثار است، پنج اثر از نقاشی‌های احمد مرشدلو مورد تحلیل قرار خواهند گرفت که مؤلفه‌های دیداری ناکنش‌گر گفتمانی در آن‌ها با توجه به دلالت‌ها و گفتمان‌های دیداری و اجتماعی موجود، برجسته باشد. در ادامه، به شرح مبانی نظری تحقیق که مفاهیم اصلی، چارچوب نظری و رویکرد پژوهش را دربر می‌گیرد، می‌پردازیم و سپس با به کارگیری شیوه نشانه- معناشناسی گفتمانی تصویر، روابط بین لایه‌های ساختاری و محتوایی آن و فرآیند شکل‌گیری «ناکنش‌گر گفتمانی» را بر اساس مؤلفه‌های نشانه- معناشناسی دیداری (discoursive semiotics) بررسی می‌کنیم.

۳. چارچوب نظری

در این بخش به شرح مفهوم سوژه در تفکر پسا ساختارگرا (نظریه نشانه- معنا شناسی گفتمانی مبتنی بر تفکر پسا ساختارگرا است)، نظریه و روش تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمانی و همچنین روش تحلیل نشانه- معناشناسی و شرح مفهوم ناکنش‌گر گفتمانی و مؤلفه‌های آن در گفتمان دیداری که نمونه‌های مورد تحلیل پژوهش بر اساس آن مطالعه خواهد شد، می‌پردازیم.

۳-۱. سوژۀ پساساختارگرا، سوژۀ اجتماعی

در این نو شتار از مفهوم سوژۀ تن‌دار یا کنش‌گر در نظام پسا ساختارگرایی و گفتمانی مبتنی بر رویکرد پدیدار شنا سی به عنوان مبانی نظری تحقیق ا ستفاده شده ا ست، از این‌رو به جهت اهمیت مفهوم سوژه و درک بهتر مطلب، ابتدا به پی شینه آن در تفکر مدرنیته و ساختارگرایی می‌پردازیم و سپس سوژۀ پساساختارگرا و تن‌دار و سوژه اجتماعی که خود سوژه‌ای پساساختارگرا محسوب می‌شود و مورد نظر این تحقیق است را شرح می‌دهیم.

در تفکر پسا ساختگرایانه، رویکرد پدیدار شنا سی با مطالعه ساختارهای آگاهی بار دیگر سوژه را در مرکز توجه قرار می‌دهد؛ اما این بار برخلاف سوژۀ دکارتی به عنوان فاعل شناسایی که مرکز و مدار اصلی همه چیز است و نظریه ساختارگرا که به نفی سوژۀ انسانی و اصالت دادن به ساختار به جای عاملیت می‌پردازد. سوژۀ پسا ساختارگرا با تأکید بر مو ضوعاتی چون «تن»، «ادراک»، «امر حسی» و «حضورِ» (Presence) خود را احیاء می‌کند و سوژۀ تن‌دار مطرح می شود. موریس مرلوپونتی (Maurice Merleau-Ponty) پدیدار شناس فرانسوی بر این باور ا ست که محتوای تجربه ادراکی سوژه، بدون در نظر گرفتن اینکه سوژه در جهان است و در مقابل موقعیت‌های پیرامون خود قرار گرفته است که تن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد، تشکیل نمی‌شود. در اندیشه پساساختارگرا، سوژه‌گرایی انسانی به عنوان مفهومی سیال و پویا و دارای فرم‌های متنوع مطرح می‌شود که قابلیت جابه‌جایی از یک جایگاه به جایگاه دیگر را دارد و می‌تواند هویت‌های متنوع یا فرم‌های مختلفی را درون سیستم‌های گفتمان یا جایگاه‌های سوژه بیابد. در زیرعنوان بعدی مختصری از پدیدارشناسی تن نزد موریس مرلوپونتی سخن خواهد رفت.

از آنجایی‌که در این پژوهش مسئلۀ اصلی «ناکنش‌گریِ» انسان معاصر در نقاشی‌های احمد مرشدلو با مضمون اجتماعی است، انسان به عنوان سوژۀ اجتماعی در محیط گفتمانیِ پسا ساختارگرایی مورد برر سی قرار می‌گیرد؛ بنابراین در سطور پیش‌رو به تعریف کوتاهی از سوژۀ اجتماعی می‌پردازیم. دنیل چندلر (Daniel Chandler) بر این باور ا ست که سوژۀ اجتماعی که سوژه‌ای تن‌دار محسوب می شود، عبارت ا ست از «مجموعه نقش‌هایی که تو سط ارزش‌های ایدئولوژیک و فرهنگی غالب به عنوان مثال بر مبنای طبقه اجتماعی، سن، جنسیت و قومیت ایجاد می شوند» (Chandler, 2008, p. 263) و این ارزش‌های غالب، نقش یک نوع گفتمان تأثیرگذار بر کنش سوژه را دارند. در واقع سوژۀ اجتماعی، انسانی است که از توان و قدرت بیشتری نسبت به سرنو شت جمعی خویش برخوردار بوده و مسیر زندگی اجتماعی خویش در بیشترین موارد را در اختیار خود دارد. از این‌رو می‌تواند گه‌گاه تغییراتی بر ا ساس جایگاه و موقعیتش در نهادها و جامعه به وجود بیاورد. در یک رابطه اجتماعی «ناکنش‌گر» یا «ناکنش‌گر اجتماعی»، سوژه‌ای است تن‌دار که در برابر افکار و رفتارهایی که بیشتر متأثر از نهادهای اجتماعی و کلیت جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند و کمتر قدرت و توان دست‌کاری، دخالت و تغییر در قوانین، هنجارها، ارزش‌ها و آداب و رسوم نهادها و جامعه را دارد، مقاومت کرده و به نفی کنش اجتماعی در خود می‌پردازد (Foucault, 2010, p. 163).

۳-۲. سوژه‌ی بدن‌مند در پدیدارشناسی مرلوپونتی

پدیدار شناسی تن نزد موریس مرلوپونتی نگاهی وجودی یا اگزیستانسیال به بدن است که در آن مرلوپونتی مسئله‌ی انسان و بدن‌مندی و ارتباط سوژه‌ی بدن‌مند با جهان را ارائه می‌دهد. مرلوپونتی تحت تأثیر فلسفه هایدگر بر این باور ا ست که انسان با توانایی‌های حسی و حرکتی خاص، جهان را ادراک می‌کند و محتوای تجربه ادراکی ما بدون در نظر گرفتن اینکه ما در جهانیم و در مقابل موقعیت‌های پیرامون خود قرار گرفته‌ایم تشکیل نمی‌شود؛ یعنی بدون در نظر گرفتن پس‌زمینه‌ای از محیط و پیرامون ما. «هریک از ما پیش از آنکه آگاه با شد، بدنی به شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد» (Merleau-Ponty, 2012, p. 17). مرلوپونتی اذعان می‌دارد که هر ادراک حسی در افقی خاص و در جهان روی می‌دهد، در افقی متعلق به بیننده و ادراک‌کننده‌ای که با تن خود در جهان است. از این رو ادراک حسی آغاز درگیری و درهم‌تنیدگی ما با جهان است و این ادراک حسی است که مسبب اتصال ما به جهان است و این اتصال به درگیری ما با اشیاء صورتی فعال می‌بخشد. این درهم‌تنیدگی سوژه به واسطه‌ی تنِ خود «سوژه بدن‌مند» نام گرفته است (Carmen, 2011, p. 98).

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

مرلوپونتی از رابطه وجودی تنگاتنگ بدن و جهان این‌گونه سخن می‌گوید: «ذهن مُدرک ذهنی بدن‌مند است. قبل از هر چیز من سعی کرده‌ام ریشه‌های ذهن در بدن‌اش و در جهان‌اش را از نو اثبات کنم»(Merleau-Ponty, 1964, p. 3). در واقع مرلوپونتی با نفی دوگانگی بین ما و جهان مفهوم تازه‌ای از سوژه را پیش روی ما قرار می‌دهد و معتقد است هستی انسان به واسطه این بدن‌مندی قابل فهم است؛ بنابراین، مرزی بین من به مثابه سوژه بدن‌مند و جهان به لحاظ آنتولوژیکی وجود ندارد. ارتباط ما به مثابه سوژه‌های بدن‌مند با جهان از طریق بدن و اعمال جنبشی یا حرکتی آن شکل می‌گیرد. ادراک همواره ادراک چیزی است ولی هیچ ادراکی نمی‌تواند بدون نظرگاهی صورت گیرد و بدن چشم‌انداز ما برای ادراک جهان است (Asghari, 2020, p. 138).

۳-۳. نشانه- معناشناسی گفتمانی

نشانه- معناشناسی گفتمانی مبتنی بر فرآیندهایی است که مدیریت زنجیرهٔ گفتمان را عهده‌دار است و معنا در آن نه بر اساس اهداف از پیش تعیین‌شده، بلکه بر پایهٔ کارکردهای موقعیتی گفتمان شکل می‌گیرد. نشانه- معناشناسی دربردارنده انواع نظام‌های گفتمان است که بر مبنای روابط درون‌متنی و برون‌متنی، ترکیب و تعامل میان نشانه‌ها آشکار می‌شود و در آن، نشانه‌ها همواره در وضعیت پویا و سیال قرار دارند و با عبور از کارکردهای رایج و کلیشه‌ای به ابعاد ارزشی و زیبایی‌شناختی راه می‌یابند. در این نظام نشانه‌ها همواره در حال رشد و تغییر هستند و هیچ‌گاه نمی‌توان برای آن‌ها یک معنا یا مفهوم قطعی قائل شد (Shairi, 2006, p. 40). همچنین در دیدگاه گفتمانی دیگر زبان بر رابطه‌ی بین دال و مدلول مبتنی نیست؛ بلکه رابطه‌ای بین دو سطح بیان و محتوا در زبان شکل می‌گیرد که بر اساس آن مرزهای معنایی پیوسته از طریق کنش‌گر گفتمانی مورد بازنگری قرار می‌گیرد و همواره دارای قابلیت جابه‌جایی است. بر این اساس در نشانه- معناشناسی گفتمانی، دو پلان صورت و محتوا به عنوان مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای در تعامل با یکدیگر، فرآیند «سمیوزیس» (semiotics) یا نشانه- معنایی را تحقق می‌بخشند. نحوه ارتباط و تعامل سطوح بیانی و محتوایی، نظام‌های گفتمانی گوناگونی را به وجود می‌آورد که نظام گفتمانی کُنشی، نظام گفتمانی تَنشی و نظام گفتمانی شَوِشی از آن جمله‌اند (Shairi, 2016, p. 14).

۳-٤. کنش‌گر و ناکنش‌گر گفتمانی در نظام گفتمانی کنشی مبتنی بر رویکرد نشانه- معناشناسی

کنش‌گر در نشانه- معناشناسی نظام کنشی، به دنبال نقصان ارزشی‌ای که در زندگی خود می‌یابد، برای تغییر وضعیت خود در پی دستیابی و تصاحب ابژه ارزشی برمی‌آید. ارزشِ تصاحب شده، بیرون از کنش‌گر قرار دارد و با دست‌یابیِ سوژه به آن، روایت به نتیجه نهایی خود نزدیک می‌شود. از نظر ژان کلود کوکه (Jean-Claude Coquet) زبان‌شناس فرانسوی، کنش‌گر کسی است که وارد عمل ارادی و بازنگرانه می‌شود. عمل بازنگرانه یعنی اینکه کنش‌گر به طور ارادی وارد بازی زبانی می‌شود که از طریق آن قدرت نقد و ارزیابی و قضاوت خود را نیز به صحنه می‌کشد؛ «کسی که می‌گوید من و پای این من بودن می‌ایستد، یعنی اینکه قدرت ایجابی خود را از طریق زبان نشان می‌دهد» (Coquet, 1997, p. 105). در این نظام، کنش‌گر بر اساس برنامه و منطق مشخصی عمل نموده و کنش، محور اصلی آن را تشکیل می‌دهد. شیوه حضور کنشی هر کنش‌گری ارتباط مستقیم با افعال مؤثر یا افعال مُدال (modality verbs) در گفتمان دارد. این توانش‌های مُدالی مبتنی بر افعال خواستن، بایستن، دانستن و توانستن از ارکان نشانه- شناسی روایی است. «خواستن» کنش‌گر را در آستانه کنش قرار می‌دهد و «بایستن» که به عنوان جبری از درون یا از بیرون کنش‌گر را وارد فضای کنشی می‌کند. همچنین این نوع حضور با افعال مؤثر «توانستن» و «دانستن» گره خورده است؛ یعنی کنش‌گر با کسب توانش و دانش و شناخت، آماده ورود به کنش و انجام آن است. حضور بعدی حضور به «باور رسیده» است. باور به کنش، همه تردیدهای کنش‌گر را از بین برده و اراده او را در انجام کنش، قطعی می‌کند. پس از طی این مراحل کنش‌گر وارد مرحله نهایی که انجام کنش است، می‌گردد و حضور کنش‌گر، حضور تحقق‌یافته می‌شود (Shairi, 2016, p. 27).

در وضعیتی که کنش‌گر در هر مرحله تا رسیدن به کنش، هر یک از توانش‌های مُدالی خود را از دست بدهد و کنش او تحقق نیابد، به ناکنش‌گر تبدیل می‌شود. به بیانی دیگر، با از دست رفتن کارکرد افعال مؤثر، کنش‌گر در وضعیت سَلبی (negative status) قرار گرفته و تعامل خود را با دنیای بیرون و یا دیگری از دست می‌دهد. در این وضعیت سلبی، قدرت ایجابی و تأییدی کنش‌گر از بین رفته و کنش‌گر تحت اراده و سلطه آن دیگری (جهان پیرامون) قرار می‌گیرد که او را با ضرباهنگ خود به جلو می‌برد. در این صورت افعال خواستن و توانستن کارکرد خود را از دست می‌دهند و ناکنش‌گر گفتمانی شکل می‌گیرد. همچنین هرگاه فعل بایستن بر اثر جبر و تحمیل از سوی دیگری، سوژه را به تکرار مکانیکی کنش وادار کند، سوژه در این صورت به ناکنش‌گری سوق می‌یابد. ژان‌کلود کوکه معتقد است، زمانی که کنش‌گر اراده‌ای برای انجام کار ندارد و فقط به طور خودکار درسی را که آموخته تکرار می‌کند، به «ناکنش‌گر» تبدیل می‌شود (Coquet, 2014, p. 4). عدم شناخت و ناآگاهی سوژه نسبت به دنیای بیرونی خود نیز، کارکرد فعل دانستن را مختل می‌کند و تردید سوژه در باورها و ارزش‌ها، فعل باور داشتن در سوژه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در نتیجه «سوژهٔ زبانی همه بعد واقعیت حضوری خود را از دست می‌دهد و به یک پوسته تبدیل می‌گردد که فقط به اصل ذات‌گرایی زبان وابسته است. به این ترتیب ناکنش‌گر زبانی جای کنش‌گر را می‌گیرد» (Shairi, 2016, p. 28). گذر از کنش‌گری، فاعلیت و سوژگی به سوی ناکنش‌گری و انفعال سوژه، ویژگی‌های هویتی جدیدی به سوژه می‌دهد. در غیاب ویژگی‌های ایجابیِ کنش‌گر گفتمانی که بر مبنای مُدالیته‌های کنشی یا افعال مؤثر شکل می‌گیرد، ناکنش‌گر گفتمانی دارای ویژگی‌های سَلبی خواهد بود.

۳-۵. مؤلفه‌های ناکنش‌گر دیداری در نظام گفتمانی غیرکنشی مبتنی بر رویکرد نشانه- معناشناسی

حضور سَلب شده کنش‌گر که به ناکنش‌گری می‌انجامد، در یک تصویر توسط نشانه‌های دیداری و روابط میان آن‌ها و تمامی عوامل گفتمان دیداری، نشان داده می‌شود. تَن سوژه به عنوان یک بستر نشانه‌شناختی به واسطه وجوه گفتمانی همچون حرکت، ژست و حالات بدنی سوژه، پوشش‌های بدنی، چهره سوژه، نحوه تعامل بدن سوژه با فضا، مکان و بافت زمینه‌ای آن، در تصویر بازنمایی می‌شود. در یک گفتمان دیداری هرگاه بازنموده تن سوژه در مواجهه با دنیای بیرون به نفی حضور سوژه بپردازد و حس بی‌تحرکی و سکون را در تن القاء کند و به گونه‌ای توانش‌های مدالی سوژه را تکذیب کند، آن

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

سوژه نقش کنش‌گری خود را از دست داده (Kress, 2014, p. 68) و ناکنش‌گر است. در این صورت ارتباط کنشی دو یا چند سویه میان عناصر گفتمانی در تصویر که به واسطه عناصر برداری نمایش داده می‌شود، وجود ندارد. همچنین ارتباط سوژه با جهان بیرون و فاصله او از بیننده از طریق تمهیدات بصری قابل بررسی است (Kress, 2014, p. 70). بر این اساس هرچه اصول دیداری برجستگیِ بازنمودهٔ سوژه در تصویر را تقلیل دهند، سوژه به سمت ناکنش‌گری بیشتر سوق داده می‌شود.

پرتره غیرآیکونیکِ سوژه که از شباهت‌پذیری گریزان است و بیشتر در صدد بیان نحوه حضور یا اثر حضور فرد است، نیز از نشانه‌هایی است که وضعیت و حالت سوژه از طریق آن ادراک می شود. در این حالت پرتره از اصلِ معنایی گستره و فشاره تبعیت می‌کند. در نظام گستره‌ای پرتره به شکل کمی در فضا یا قاب امتداد یافته و پخش می‌گردد؛ اما در وضعیت فشاره‌ای پرتره در خود جمع و منقبض گشته و با انرژی متمرکز در یک نقطه مرکزی نوع حضور خود را بر بیننده نمایان می سازد (Shairi, 2021, p. 20). دوندرو در کتاب زبان تصویر، به نوعی از چهره اشاره می‌کند که نفی‌کننده کنش در سوژه آن است. چنانچه چهره با پس‌زمینه خود کنتراست رنگی کافی نداشته باشد و دارای ابهام باشد و همچنین اگر چهره و بدن سوژه از فاصله دور تصویر شود، به گونه‌ای که همچنان ابهام آن ادامه داشته باشد، حضور کاربردی سوژه تضعیف و سوژه ناکنش‌گر شکل می‌گیرد (Dondero, 2020, p. 14). نگاه ایجادکننده تعامل است و نوعی شیوه بودن و عمل کردن در سوژه ایجاد می‌کند (Shairi, 2014, p. 142) و با مفهوم «آگاهی» در نظریات مرلوپونتی تلازم دارد. به این معنا که نگاه، حیث وجودی و آگاهی می‌دهد. برهم زدن تعامل با دنیای بیرونی و سلب اندیشه و آگاهی از سوژه، به شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی می‌انجامد.

اشیاء روزمره، مکان و زمان، استعاره‌هایی از سوژه، استمرار حضور او و وضعیتش در ساخت اجتماعی هستند. در نقاشی‌های غیرفیگوراتیو اگرچه بازنمودی از سوژه حضور ندارد؛ اما استعاره‌های حضور کاربردی سوژه توسط عناصر متنی نفی شده است و آشوب و بی‌نظمی در روزمرگی، گفتمانی مبتنی بر ناکنش‌گری سوژه، اضمحلال و فروپاشی او همچون آثار فیگوراتیو به وجود آورده است. در نظام گفتمان دیداری تصویر، جهان بیرونی به واسطهٔ ابژه با تهدید و تسلط بر سوژه و به واسطه تمهیدات بصری علیه او آشوب می‌کند، او را به حاشیه رانده و حضور کنشی او را نفی می‌کند. آشوب علیه سوژه توانش‌های مُدالی او را تحت تأثیر قرار داده و او در وضعیت سلبی قرار می‌دهد. قرار گرفتن در وضعیت سلبی سوژه کنش‌گر را به ناکنش‌گر تبدیل می‌کند.

۳-۶. تَنِش گفتمانی و گذر از نظام گفتمانی کنش‌محور به تنش‌محور

تنش گفتمانی، دو جریان یکی متعلق به حالات روحی و عاطفیِ کنش‌گر و دیگری متعلق به ابژه و دنیای بیرونی را با یکدیگر درهم‌آمیخته و تجربه زیستی کنش‌گران و حضور عاطفی آن‌ها را به همراه حساسیت‌های دریافتی‌شان مورد توجه قرار می‌دهد. بر اساس دیدگاه ژاک فونتنی (Jacques Fontanille)، طرح‌واره تنشی دارای دو بعد متفاوت است که در دو محور فشاره‌ای، عاطفی و احساسی و محور گستره شناختی اشاره دارد (Fontanille, 1998, p. 108). هر چه عناصر گفتمانی فشرده و منقبض بروز نمایند، حکایت از شتاب بیشتر در تحقق کنش دارند و هر چه این عناصر منبسط‌تر و گسترده‌تر بروز نمایند، سبب کندی در تحقق کنش می‌شوند. دلیل این تفاوت عملکرد در این است که عناصر فشاره‌ای، عناصری کیفی و عاطفی هستند که با حالات روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبط هستند. در حالی‌که عناصر گستره‌ای عناصر کمی و شناختی‌اند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمان در ارتباط هستند. در واقع درهم‌آمیختگی دو دنیای عاطفی و شناختیِ جریان شکل‌گیریِ معنا را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در گفتمان تنشی ارزش دیگر تابع کنش نیست؛ بلکه تابع حضوری است که بر اساس دو نوع تنیدگی شناختی و عاطفی شکل می‌گیرد. فضای تنشی در این نوع از گفتمان، فضای رودررویی سوژه و عنصری از جهان بیرون است و سرشار از حضوری حسی- ادراکی و حضوری حساس است(Shairi, 2006, p. 42).

۳-۷. شَوِش گفتمانی مبتنی بر رویکرد نشانه- معناشناسی

یکی از نظام‌های گفتمانی که در نشانه- معناشناسی، نقش مهمی برعهده دارد، نظام شَوِشی است. همان‌طور که گرمس (Grimas, 2020, p. 31-39). در کتاب نقصان معنا برر سی کرده است، در نظام شوشی، شوش‌گر عاملی است که بر اساس رابطه‌ای پدیداری و ادراکی- حسی که با جهان هستی و پدیده‌های آن برقرار می‌کند، به فضای گفتمان و فرایند معناپردازی وارد می شود. شعیری نیز معتقد است هرگاه جای تغییر در وضعیت گفتمان، تغییر در احساس و ادراک عوامل گفتمانی رخ دهد با وضعیتی شَوِشی روبه‌رو هستیم؛ در این حالت، شوش‌گر در رابطه پدیدارشناختی با دنیای بیرونی قرار می‌گیرد که مبتنی بر حضوری حسی- ادراکی و عاطفی است و سوژه تحت تأثیر این شرایط به تولید گفته می‌پردازد. در واقع حضور سوژه، وابسته به تجربه حضور او از دنیای بیرون است و با توجه به این تجربه وارد عرصه گفتمانی می شود. سوژه در اثر پیوند با دنیای بیرون دچار تغییر حالت شده و از حالت قبلی‌اش متمایز می‌گردد. او این حضور متفاوت خود را برجسته و این برجستگی را گفتمانی می‌نماید و خود وارد فرآیند شَوِشی می‌گردد. در واقع شوش‌گر گفتمانی برخلاف کنش‌گر گفتمانی وارد عرصه کُنشی نمی‌شود و هیچ عملی را انجام نمی‌دهد (Shairi, 2016, p. 90).

٤. بحث و تحلیل: فروپاشی سوژه و شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی در آثار نقاشی احمد مرشدلو

در این بخش به بررسی سازوکارهای نشانه- معنایی شکل‌گیری ناکنش‌گر اجتماعی و تبیین شوش‌گر در نظام گفتمان دیداری نمونه‌های تحلیلی پرداخته شده و در پایان تحلیل نمونه‌ها جدولی از خلاصه تحلیل‌ها و روند آن در هر اثر بر طبق رویکرد مقاله ارائه می‌گردد.

٤-١. هنجارگریزی و طرد سوژه

سوژه در نقاشی‌های مرشدلو، ناکنش‌گری است که با حضوری حساس در مواجهه با دنیای بیرونی خود در جامعه، به ناگاه تمامیت باورهای از دست‌رفته خود و گسست از آن‌ها را به واسطهٔ عواطف و احساسات خود به حیطه ادراک می‌کشاند. در (شکل ۱) تصاویری از آدم‌های معمولی و مردانی با تن‌های

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]
[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

نیمه‌عریان می‌بینیم که بی‌رمق و مستأصل در کادر بستهٔ تصویر درهم تنیده‌اند. این پیکره‌ها برخلاف الگوی روایی و تعاملی هیچ بردار کنشی و حرکتی را ایجاد نمی‌کنند. سرهای خود را به پایین افکنده و تمایلی به گفتگو و تعامل ندارند و در آن «نگاه» که از نشانه‌های آگاهی و شناخت است، پراکنده و در گریز و سرگردان است. در واقع در اینجا سوژه با از دست دادن توانش‌های مُدالی یعنی افعال مؤثر خواستن، بایستن، دانستن، توانستن و باور داشتن که ریشه در ارزش‌ها و باورهای او دارد، وارد فرآیند سلبی می شود. چهره‌های نیم‌رخ و سرهای به زیر افکنده شده تبادل نگاه را با بیننده و جهان بیرون برهم می‌زند و فعل مؤثر دانستن در تحققِ کنش از او سلب می‌شود. در این حالت سوژه در گسست با جهان پیرامونی قرار می‌گیرد که این به معنی طرد او بوده و باعث توقف گفتگو می شود. آنچنان‌که تصویر نشان می‌دهد، نگاه‌های به زیر افکنده شدهٔ پیکره‌ها در فاصله اجتماعی نسبتاً دور نسبت به بیننده قرار گرفته‌اند. این فاصله سوژه را از جهان اجتماعی جدا می‌کند و آن را در انزوا قرار می‌دهد. سوژه در این رابطه بسیار آسیب‌پذیر بوده و جهان بیرون و غیریت بر او مسلط است. همچنان‌که به تعبیر فوکو تقسیم‌بندی و جداسازی یکی از شیوه‌های ابژه‌سازی سوژه است. در این روش سوژه یا در درون خود تقسیم می شود یا از دیگران جدا می شود. این فرآیند سوژه را به ابژه تبدیل می‌کند (Foucault, 2010, p. 407). نیمه‌عریانی پیکره‌ها نشان‌دهندهٔ برهم زدن نظم اجتماعی‌ای است که سوژه در آن قرار دارد و از هنجارهای زندگی که از جانب ساختارهای قدرت و نظام ایدئولوژیک جامعه ارائه می شود، فاصله می‌گیرد. به بیانی سوژه از شکل به‌هنجار جامعه خارج شده و در شکل نابه‌هنجار آن که از طرف قدرت طرد و به حاشیه رانده می شود، قرار گرفته است. بدن هنجارگریز سوژه، برهم زنندهٔ نظم اجتماعی و برنامه‌های از پیش تعیین شدهٔ حاصل از آن است. این هنجارگریزی افعال مؤثر «خواستن» به دلیل اینکه سوژه باور به کنش بر اساس ارزش‌های مسلط را از دست داده است، «توانستن» به دلیل تسلط قدرت (دیگری اجتماعی مسلط) بر او را تحت تأثیر قرار داده و درونی سازش‌گریز را نشان می‌دهد. بدین ترتیب سوژه در وضعیتی کاملاً سلبی قرار گرفته و در نتیجه به ناکنش‌گر تبدیل می‌شود.

برهنگی پیکره‌ها و کنتراست بالایی که بر اثر نور شدید آفتاب در طراحی اثر دیده می‌شود، موجب تشدید تنش در فضای بصری شده و ما را با ریتم تند و کوبشی مواجه می‌سازد. این فضای تنشی شکل‌گرفته، فشاره عاطفی گفتمان را بالا برده و کیفیت درونی حضور سوژه را نشانه می‌رود. در واقع این تنش نمود بصری گسست سوژه از هویت اجتماعی‌ای است که دیگر به آن باور ندارد و با نفی کنش خود، دچار تشویش، اضطراب و سرگردانی می‌گردد. این اضطراب، کیفیتِ حیات و هستی سوژه ناکنش‌گر را تهدید و آن را به شوش‌گر تبدیل می‌کند. این بی‌کیفیتی در حضور که به واسطه کم‌رنگ‌شدگی، بی‌رنگ‌شدگی و دفرمه‌شدگی در جسمانه تن سوژه ظهور می‌یابد، از طریق سطح بیان در تصویر نشان داده شده است. همچنین فشردگی پیکره‌ها نوعی حالت کلافگی در این فضای تنگ را تداعی کرده و بر حضور سوژهٔ عاطفی و شوش‌گر تأکید می‌کند.

شکل ۱: احمد مرشدلو، از مجموعه بی‌نام، ۱۳۹۷ (Morshedloo, 2021)

٤-۲. پنهان‌شدگی و انزوای حضور

در (شکل ۲) در پلان اول، تصویر زنی با بدنی سنگین و کِرِخت دیده می‌شود که با چشمانی بسته بر سکویی سنگی به پهلو دراز کشیده و در انتهای سمت چپ تصویر، مردی با نگاهی حذف شده، نقش شده است. تصویری که مرشدلو در این کار ارائه می‌دهد، تجسم بصری سوژه‌ای است که آزادیِ اراده، هویت فردی و نیروی تأثیرگذاری خود را از دست داده و افرادی را نشان می‌دهد که از اطاعت و فرمان‌برداری تحت سیطره یک قدرت سرباز می‌زنند و از آن رو برمی‌گردانند. پیکره‌ها در تصویر بی‌اراده می‌مانند و حذف نگاه در آن‌ها بر نبود قدرت اندیشه دلالت دارد. در این اثر مرشدلو با سازوکارهایی که در پیش می‌گیرد، تلاش می‌کند نشان دهد که دنیای بیرون، از آگاهی سوژه خارج شده است و سوژه همواره توسط آن مورد تهدید واقع می‌شود. همچنان که در تصویر می‌بینیم، فضایی که مرشدلو در این اثر باز می‌نماید فضایی بسته، تهی و دلهره‌آور است. دخمه‌ای در زیرزمین که از لحاظ استعاری بر پنهان بودگی و نادیدنی بودن سوژه تأکید می‌کند. پوشیدگی، تاریکی و هر آنچه شناخت را تحت تأثیر خود قرار دهد و باعث ایجاد شرایط سلبی در سوژه شود، تنش‌برانگیز هست و سوژه را از سیر معمول جریان زندگی خارج و او را به فضای احساسی– تنشی غیرمترقبه‌ای وارد می‌کند (Fontanille, 1998, p. 89).

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

همین وضعیت گسست از دنیای بیرون به عنوان یکی از اصلی‌ترین عوامل اثرگذار در روند تبدیل کنش‌گر به ناکنش‌گر است. گسست‌های پی در پی سوژه از خود، همواره سوژه را از ابعاد انسانی‌اش دور می‌کند و با ایجاد انزوای حضور، باعث زوال توانش‌های مُدالی در سوژه می شود. در نتیجه گفتمان دیداری اثر به دلیل عدم وجود جریان کنشی مؤثر که کنش‌گر بتواند در آن حضور خود را تحقق بخشد، همواره در مسیر تردید و بی‌ثباتی قرار می‌گیرد. ناآگاهی سوژه که به آن اشاره شد، سبب می شود این تردیدها به اوج رسیده، کنش سوژه نفی و جای خود را به شَوِش و در نتیجه تزلزل حضور دهد و ناکنش‌گر گفتمانی شکل بگیرد.

پیکرهٔ زن در تصویر فشرده شده و بیشترین فضای کادر اثر را اشغال کرده است. این فشردگی که گفتمان را وارد فرآیند تنشی می‌کند، بر ذهن و فکر سوژه سایه افکنده و جسم سوژه را تحت تأثیر قرار داده است؛ به گونه‌ای که دنیای درونی یا هیجانی سوژه را پرتنش و او را دچار تألمات روحی و رخوت فیزیکی کرده است. در واقع تنش از جایی شکل می‌گیرد که سوژه در ابتدا نمی‌تواند هیچ کنشی در جهت رفع وضعیت سلبی و رسیدن به وضعیت ایجابیِ دوباره و رفع تنش انجام دهد و این تنش او را برای ورود به فضای حسی- ادراکی مهیا می‌کند. به طوری که این احساس در تن سوژه جمع شده و زمینه شوش را در شوش‌گر ایجاد می‌کند. به کارگیری کنتراست بالا و ها شورهای پرکار و دفرمه کردن پیکره‌های کرخت و بی‌قواره‌ای که نسبت به بیننده بزرگ‌تر سیم شده‌اند، عواطف و احساسات سوژه را نمایان کرده و او را به عنوان یک سوژهٔ شوش‌گر نشان می‌دهد. در واقع او ناکنش‌گری است که در شرایط تنشی ایجاد شده، حالت‌های مختلف را می‌پذیرد، تحمل می‌کند، تحت فشار قرار می‌گیرد و در نهایت به شوش‌گر تبدیل می‌شود.

شکل ۲: احمد مرشدلو، چشم سر، ۱۳۸۷ (URL1, 2021)

٤-۳. ناآگاهی و سوژه قربانی

در (شکل ۳) در پیش‌زمینه تابلو سرِ بریده گوسفندی دیده می شود که نیمی از عرض تابلو را گرفته است و در پس‌زمینه آن سه پیکرهٔ برهنه تصویر شده که سر و گردن آن‌ها بیرون از کادر تصویر قرار دارد که این نگاهِ حذف شده مانع شناسایی آن‌ها می شود. پیکره‌هایی که مرشدلو در هر مورد به تصویر می‌کشد، نه به عنوان پرتره انسان‌هایی خاص با هویت مشخص، بلکه با تأکید بر جنبه عمومی آن‌ها به تصویر درمی‌آیند؛ زیرا پرتره در معنای متعارف آن تلاش برای به تصویر کشیدن حالت روانی و شخصیت درونی افراد است. در این نقاشی‌ها، پیکره‌ها تصویر کلی و جامع از افرادی هستند که هویت مشخص ندارند و انسان‌هایی را در کیفیت نمادین خود نشان می‌دهند. در این تصویر، حذف سر و نگاه در پیکره‌هایی که بازنمود نحوهٔ حضور سوژه هستند، نشان از فقدان قدرت تفکر و ارزیابی در سوژه را دارد. نگاه، تضمین‌کنندهٔ عملکرد و کنش سوژه در تعامل با جهان بیرون است و حذف آن توانش‌های مدالی بخصوص «دانستن» و «توانستن» را از سوژه سلب می‌کند. مرشدلو در کارهایش به طور تلویحی به قدرت نابرابر، سوءاستفاده افراد از موقعیت‌شان، ظلم و ستم در بطن اجتماع اشاره می‌کند و دنیایی را به تصویر می‌کشد که در آن انسان‌ها به نوعی تحت تسلط قدرت برتر قرار گرفته‌اند و تحت تسلط این قدرت قربانی بی‌تفاوتی نسبت به انزوای یکدیگر هستند (توانستن). تضادهای روحی و تحمل‌ناپذیر بودن این وضعیت برای سوژه و افزایش لحظه به لحظه قبض و تنگنا که در تصویر با تنگنای کادر متناظر است، باعث می‌شود گستره شناختی سوژه مدام در حال افت باشد و هیچ حربه کنشی برای سوژه، در جهت رفع نقصان وجود نداشته باشد. سر بریده گوسفند قربانی شده در پیش‌زمینه نقاشی، شاهد دیگری برای گسست سوژه از زندگی و از خود و این آشفتگی است که سوژه را به سوی قربانی شدن سوق می‌دهد. عریانی سوژه نیز دلالت بر بیگانگی و غیرخودی بودن او دارد چنان‌که به نظر می‌رسد در فضای اجتماعی، بدنی ناهمگن است. در نتیجه فضای نقاشی، سوژه را با ضعف در توانایی و از دست دادن ویژگی‌های ایجابی روبه‌رو می‌کند و او را به سوی ابژه شدن و ناکنش‌گری سوق می‌دهد. در این فضای بسته سوژه در نوسان شناختی کامل قرار می‌گیرد و قدرت هرگونه انتخاب و تثبیت وضعیت از او سلب می‌شود و به تقلید و تکرار روی می‌آورد که این حرکت تکراری قدرت هرگونه کنش بر مبنای اراده را از سوژه گرفته و گفتمان کنشی را دچار تلاطم می‌کند. بر این اساس می‌توان گفت تکرار و خودکارگی در تن سوژه، فقط می‌تواند تکرار در چیزی باشد که نمود تشویش و تلاطم حضور سوژه است و آنچنان‌که ژان‌کلود کوکه معتقد است کنش‌گر ارادهٔ خود را برای انجام کار از دست داده و فقط به طور خودکار درس آموخته‌شده را تکرار می‌کند که او را به سمت ناکنش‌گری سوق می‌دهد.

تکرار در تن‌های نیمه‌برهنه‌ای که سرهای آن‌ها خارج از کادر قرارگرفته است، فردیت سوژه را از او سلب کرده، حضور کنشی او را نفی و او را وارد فضای تنشی را می‌کند. برهنگی تن‌ها و سرِ گوسفند ذبح‌شده در پیش‌زمینه تصویر که فضای زیادی از تصویر را اشغال کرده است و سه تن برهنه را به هم پیوند داده است، تنش زیادی را در تصویر القاء کرده و گفتمان دیداریِ تصویر را به سمت فشاره عاطفی سوق می‌دهد. برتون معتقد است که ظاهر سوژه، به تعلق‌های اجتماعی و فرهنگی او پیوند دارد و شاخص‌هایی برای جهت‌دهی به نگاه دیگری یا طبقه‌بندی شدن آگاهانه در جایگاه اجتماعی خاصی است و بدن واسطه‌ای است برای حضور لحظه‌ای که بنابر موقعیت‌های مختلف اجتماعی هر آن می‌توان تغییرش داد (Le Breton, 2021, p. 118). در این اثر، بازنمود برهنهٔ تن سوژه به شیوهٔ روزمره‌ای که فرد بدنش را به صورت اجتماعی به نمایش می‌گذارد، نیست و همین امر باعث ایجاد تنش در

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]
[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

نگاه دیگران است. در واقع برهنگی، مقاومت سوژه را در برابر کنش اجتماعی نشان می‌دهد و نمود تردید در باور و تشویش و تلاطم در وجود اوست که با تغییر لحظه‌ای و ناگهانی در حالت سوژه باعث شدت گرفتن فشاره عاطفی شده و حکایت از تحول وضعیت سوژه دارد. به بیانی دیگر آن خواستن اولیه در سوژه با مسلط شدن درونهٔ عاطفی کم‌رنگ می‌شود و شوش‌گر عاطفی شکل می‌گیرد به این صورت که فضایی که سوژه درون آن قرار گرفته است به واسطهٔ سرِ گوسفند ذبح‌شده به صورت تهدیدآمیز و در میانهٔ سوژه و جهان پیرامون (دیگری اجتماعی) تصویر شده است و بار معنایی ترس، یاس و حضور عاطفی سنگین، سخت و خشن را به فضای اطراف تحمیل می‌کند که خود باعث ایجاد شرایط شوشی در سوژه شده و اضطراب و تنش شدیدتر را در او به وجود می‌آورد.

شکل ۳: احمد مرشدلو، چشم سر، ۱۳۹۵ (URL1, 2021)

٤-٤. سلبِ هویت و اُبژگی سوژه

مر شدلو در (شکل ۴) پیکره نو بالغ دختر جوانی که چهره‌اش بیرون از کادر نقا شی قرار گرفته، بر زمینه‌ای تک‌رنگ ت صویر کرده ا ست. دختر با بی‌مهری عروسک خود را محکم در میان دستان خود گرفته و صورت او را پوشانده است. این تناظر صوری، حضور سوژه را به عروسک پیوند زده و او را تا حد یک ابژهٔ بازی تقلیل می‌دهد. به تعبیر لوین می‌توان گفت بدن ســوژه و بدن عروســک تبدیل به «قطعه‌ای از بدن یکدیگر شــده‌اند و کلیت واحدی را پدید آورده‌اند؛ طوری که مرزهای هستی بدن‌مند آن‌ها درهم تنیده شده است» (Levin, 1998, p. 352). تن سوژه که چهره و چشمان او حذف شده است، بر سوژه‌ای دلالت دارد که شناخت و آگاهی که بیانگر قدرت اراده و کنش است، از او سلب شده است و کلیتی که از پیوند دو تن سوژه و عروسک پدید آمده ا ست، بدن دختر جوان را همچون ابژه‌ای که به وا سطه ایدئولوژی مذهبی و مرد سالارانه بازیچهٔ نظام سلطه و مورد ا ستثمار قرار گرفته ا ست را ن شان می‌دهد. به تعبیری نظام ســلطه با تکیه بر گفتمان‌های رســمی جامعه بر وظایف جنســیتی زنان تأکید می‌کند و به ســرکوب او می‌پردازد و با دیدگاهی جبرگرایانه زن را صرفاً ابژه‌ای برای رسیدن به اهداف ایدئولوژیک خود می‌داند. این ایدئولوژی سیاسی سعی بر کنترل و دخالت در بدن زن دارد و بر اساس این ایدئولوژی به سلب هویت و انکار فردیت زن می‌پردازد و او را تبدیل به ابژه‌ای به حا شیه‌رانده می‌کند که از دیدن و دیده شدن منع شده است. کاهش مدیریت و کنترل بر بدن، موجب عدم قطعیت در بدن می‌شــود و بدن را به شــیئی متزلزل تبدیل می‌کند که در عروســک عریان دیده می‌شــود. در واقع بدن‌مندی که به انســان امکان ایجاد رابطه با جهان را می‌دهد از میان می‌رود و ســوژه با نفی بدن خود در مقابل این نگرش رســمی و ایدئولوژیک که ساختارهای مسلط هستند، مقاومت می‌کند. شناخت، کنشی بدنی ا ست که به ما چیزی درباره نحوه ارتباطمان با جهان و با خود می‌گوید و معیاری ا ست برای سنجیدن توان زندگی انسان و توانایی افزایش نیروی او و «توانستن» یعنی با جهان یکی شدن؛ یعنی هر لحظه خود را در ارتباط با جهان قرار دادن و نیروی خود را با آن سنجیدن (Spindlier, 2021, p. 105). سلب شناخت و آگاهی از زنان، موجب کنار نیامدن آن‌ها با جهان بیرونی و دیگری ا ست که توانایی او را نیز در تعامل با آن تأثیر قرار می‌دهد و عدم این آگاهی (به تفســیر مرلوپونتی از آگاهی؛ آگاهی‌ای که در ســاحت اعمال و کنش‌های بدنی و ادراکی تن تعمیم یافته ا ست و کاملاً تنانه ا ست) زنان را در حالت ناامنی بدنی یا به عبارت دقیق‌تر، وا ستگی نمادین نگاه می‌دارد. به عبارتی با قرارگیری دستان سوژه بر روی چشمان عروسک، همین‌طور قرارگیری بدن عروسک بر روی شکم سوژه امتناع از زایش یا پشیمانی از وقوع و ایستادگی در مقابل آن نیز دریافت می‌شود. انگار بدن عریان عروسک نشانه‌هایی از نوزاد یا جنین را در خود دارد. در نتیجه توانش‌های مدالی در سوژه سلب شده و او تبدیل به ناکنش‌گر می‌شود.

اندازه بزرگ تن ســوژه که در کادر تصــویر فشــرده شــده اســت، چین و چروکیدگی‌های ملموس در پارچه لباس و درهم‌تنیدگی‌های آن و همچنین بی‌رنگی لباس سوژه، حس تنش زیادی را القاء کرده و بعد ف شاره‌ای ت صویر را بالا برده ا ست. این ف شاره عاطفی، باعث شده ا ست که پیکرهٔ زن حسِ ناخوشایند بیگانگی را در بیننده تداعی کند. در واقع نشان دادن هستی دختر جوان در پیوند او با پارچه‌ای چروکیده، چین‌خورده و بی‌رنگ، تأثیر دنیای بیرون بر سوژه و گذر از آن است که پس از تماس حسی سوژه در تن او بروز می‌یابد. این دنیای بیرونی که با اعمال قدرت تلاش می‌کند او را به سوژه‌ای تحت کنترل خود درآورد باعث بالا رفتن فشارهٔ تنشی در سوژه می شود. این حضور تنشی با درونی شدن در سوژه توانش عاطفی خا صی را ایجاد کرده و در نهایت به شوش عاطفی و جسمانه‌ای در سوژه می‌انجامد. فضای تنگ کادر بر اسارت دختر جوان درون ساختارهای اجتماعی تأکید دارد، ساختارهایی که سعی دارند در روابطی سلطه‌آمیز بدن او را با معیارها و هنجارهای دلخواه خود تطبیق دهند. این وضعیت فشاره‌ای در دختر جوان در قالب بدنی شکننده و ناپایدار بروز می‌یابد و سوژه این انقباض و فشاره بسیار بالا را به عرو سکی که در د ستان خود گرفته انتقال می‌دهد. در نهایت این ناپایداری در عرو سک

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

جمع و منقبض گشته و با انرژی متمرکز در آن، خود را بر بیننده نمایان می‌سازد.

شکل ۴: احمد مرشدلو، بدون عنوان، ۱۳۹۵ (URL1, 2021)

٤-٥. محصورشدگی و سوژه ناسازگار

در (شکل ۵) اگرچه بازنمودی از سوژه حضور ندارد؛ اما ا ستعاره‌های حضور کاربردی سوژه تو سط عنا صر مَتنی نفی شده ا ست و آ شوب و بی‌نظمی در روزمرگی، گفتمانی مبتنی بر ناکنش‌گری سوژه، اضمحلال و فروپاشی او همچون آثار فیگوراتیو به وجود آورده است. در این تصویر، قاشق‌ها و چنگال‌های انبوه و درهمی می‌بینیم که در بانکه‌ای شیشه‌ای محصور شده‌اند و به نظر می‌رسد مدت‌ها بدون ا ستفاده مانده‌اند. در ساخت اجتماعی، غذا خوردن عملی اجتماعی است که ما را به دیگری پیوند می‌زند و آیین‌های خوردن دارای کارکرد نشانه‌ای هستند و می‌توانند همچون متنی در کنار لایه‌های دیگر که تابع نظام زبانی باشند و امکان بیان کنش، مناسبات و موقعیت را در سطح خرد و کلان برای سوژه فراهم سازند. اغلب جایگاه ابژه در مناسبات اجتماعی ارتباطات بینا سوژه‌ای و اجتماعی ا ست. قا شق‌ها و چنگال‌های بی‌مصرفی که دچار زنگ‌زدگی شده‌اند نشان از عدم ا ستفاده از آن‌ها در فضای اجتماعی خوردنِ غذا که فضای با هم بودن ا ست، دارد؛ و به نحوی می‌تواند از آن برداشت کرد که گفت‌وگو و تعامل میان انسان‌ها بر هم خورده ا ست و ا شاره به عدم توانایی ان سان‌ها در ایجاد مراوده با یکدیگر و از د ست رفتن فردیت آن‌ها ست؛ به این معنی که یا باید تابع اجتماع شد و یا منزوی. فضای تاریک و پرتعلیق و عدم تعامل در اثر، کنایه‌ای از برهم زدن نظم اجتماعی به شیوه‌ای ورای بازنمودهای فرهنگی و اجتماعی است و دلالت بر یک واگرایی اجتماعی و گسست دارد. این گسست همان دور شدن سوژه اجتماعی از جهان پیرامون خود است که قدرت بر آن مسلط است و حضور کنشی سوژه را از او سلب می‌کند. ا شیاء در ابتدا امنیت‌زا و در حکم عوامل تعادل‌بخش به در روابط اجتماعی هستند و به تعبیر بودریار «شیء در وجوه غیرا سا سی خود راه حلی برای تضادهای اجتماعی یا روانی ا ست» و «تنش و تضادهای فردی یا جمعی باید بتواند تو سط شیء حل شود»؛ بنابراین شکنندگی ا شیاء و معیوب گردیدن آن‌ها، تسلط بر جهان در قالب فرجامی وارونه و تهدیدکننده تبلور می‌یابد. در این اثر درهم‌تنیدگی، درآمیختگی و به‌هم‌ریختگی اشیاء ویژگی تعاملی آن‌ها را از بین برده و گفتمان دیداری به واسطه وضعیت نامطلوب آن‌ها فضای تهدید و ترس را القاء می‌کند. بر این اساس انفصال و واگرایی میان سوژه و جهان پیرامون او که بیان صوری آن را در قاشق‌ها و چنگال‌های محصورشده می‌بینیم، رابطه و تعامل میان آن‌ها را بر هم زده، بُعد شناختی سوژه را نفی کرده و بدین ترتیب سوژهٔ ناکنش‌گر شکل گرفته است. هر آنچه شناخت را از سوژه سلب کند همچون تاریکی، افعال مؤثر توانستن و دانستن را تحت تأثیر قرار داده و تنش‌برانگیز نیز هست و سوژه را وارد نظام تنشی کرده و او را به بعد ادراکی- حسی هدایت می‌کند. در واقع ا شیاء در این نقا شی تداعی‌کننده و استعاره‌ای از ناکنش‌گری و مقاومت سوژه در برابر گفتمان دیگری بزرگ است که می‌خواهد او را وارد تعامل با خود بر اساس باورها و ارزش‌های مورد تأیید خود کند. در نهایت این تداعی (ناکنش‌گری و مقاومت) در گفتمان دیداری نقا شی مورد بحث، به‌سان ا شیایی زنگ‌زده و بی‌مصرف و به واسطه رنگ‌های خاکستری و خطوط مرزی متکثر و درهم رفته بروز می‌یابد.

هم‌آمیختگی عناصر با یکدیگر و حرکت و آشوبی که تصویر نمایانگر آن است، به خلق فضایی فشاره‌ای می‌انجامد که عدم حضور کنشی و هیجان احسا سی را در سوژه نشان داده و او را در وضعیت شَوِشی قرار می‌دهد. این حصر و فاصله ایجاد شده میان ابژه به مثابه نحوه حضور ناکنش‌گر با دنیای بیرون، استعاره‌ای از ناسازگاری سوژه با موقعیت خود است، این ناسازگاری احساس بی‌ثباتی، عدم تعلق خاطر، شتاب‌زدگی و آشفتگی در سوژه‌ای است که به نوعی خود را بیگانه حس می‌کند و این بیگانگی سوژه را به انزوا و ترس و اضطراب درونی می‌کشاند که به شکل فرسودگی، زنگ‌زدگی و به‌خودپیچیدگی که در قاشق‌ها و چنگال‌ها دیده می‌شود. فضای درون بانکه توصیف‌کنندهٔ حالات درونی سوژه‌ای است که در فضایی تنگ و پرفشاره قرار گرفته که بر روابط اجتماعی سوژه حاکم است. در این حالت از دیدگاه پدیدار شناسیِ فضا، «غایت فضا با تن سوژه (انسانی) یکی می شود» (Bertrand, 2009, p. 7) برتراند این فضای جسمانی را که وضعیتی شوشی و حاصل فعالیت حسی- ادراکی است، «مکان هستی» می‌نامد که خاموشی، هراس و تردید را در سوژه تداعی می‌کند و سوژه را به مثابه شوش‌گری که تمام هستی‌اش در تعلیق قرار گرفته است، نشان می‌دهد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

شکل ۵: احمد مرشدلو، بدون عنوان، ۱۳۸۵ (URL1, 2021)

(جدول ۱) به طور خلا صه چگونگی بر هم ریختن سازوکار حضور سوژه در شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی و عبور سوژه از نظام کنشی به نظام گفتمانی غیرکنشی و چگونگی شکل‌گیری نظام‌های تنشی و شوشی گفتمان را در آثار تحلیل‌شده نشان می‌دهد.

جدول ۱: چگونگی بر هم ریختن سازوکار حضور سوژه در شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی

آثار	عبور از نظام کُنشی به غیرکنشی اختلال در توانش‌های مُدالی و شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی	نظام تنشی گفتمان گسست از دنیای بیرونی و بالا رفتن فشاره عاطفی	عبور از نظام تنشی به شوشی تعامل درونی سوژه با دنیای بیرونی و شکل‌گیری حسی-ادراکی
شکل ۱	تن بی‌رمق و مستأصل، نشانه‌ای از نبود میل به کنش در سوژه است. نگاه پراکنده و گریزان آگاهی سوژه را مورد تردید قرار می‌دهد. چهره نیم‌رخ و سرهای به زیرافکنده‌شده حاکی از مقاومت سوژه تحت استیلا است که عدم توانایی سوژه در انجام کنش را نشان می‌دهد.	نیمه برهنگی تن سوژه در فضای عمومی و به نوعی هنجارگریزی گسست سوژه از دنیای بیرونی و یا دیگری همراه با استفاده از نور شدید در طراحی اثر موجب شکل‌گیری فضای تنشی در تصویر شده است.	کم‌رنگ‌شدگی، بی‌رنگ‌شدگی و دفرمه‌شدگی در جسمانه تن، تشویش، اضطراب و سرگردانی را در سوژه نشان می‌دهد.
شکل ۲	تن سنگین و کرخت و خوابیده اراده سوژه را نفی می‌کند. نگاه حذف شده بر نبود قدرت اندیشه و آگاهی دلالت دارد و در فعل مؤثر «دانستن» اختلال ایجاد می‌کند. فضای دخمه مانند نقاشی که فضایی تهدیدکننده است، توانایی سوژه را در انجام کنش سلب می‌کند.	محصور و پنهان‌شدگی سوژه گسست او از جهان بیرونی را نشان می‌دهد و تنش ناشی از این گسست در تصویر تن فشرده شده زن در کادر نقاشی خود را آشکار می‌کند.	به کارگیری کنتراست بالا و دفرمه کردن پیکره‌ای کرخت و بی‌قواره که نسبت به بیننده بزرگ ترسیم شده است، حاکی از احساسات سوژه همچون استیصال و سرگردانی است.
شکل ۳	در تن‌های برهنه هیچ نوع قصدیت کنشی که نشانه‌ای از میل برای انجام کنش باشد، دیده نمی‌شود. حذف سر و نگاه در این تن‌ها حاکی از فقدان اندیشه و منطق در سوژه است. سر بریده حیوان دلالت بر مفهوم سوژه قربانی‌شده دارد و فعل توانستن را در سوژه دچار اختلال می‌کند.	نیمه برهنگی تن‌ها در فضای جمعی و سرِ گوسفند ذبح‌شده در پیش‌زمینه اثر که دلالت بر سوژه قربانی دارد، گسست سوژه را نشان داده و تنش زیادی را در تصویر القاء کرده است.	فضای نقاشی به واسطهٔ سرِ ذبح‌شده در پیش‌زمینه به صورت تهدیدی در جهان سوژه تصویر شده است و با ایجاد تنش شدیدتر، حس ترس، یاس و اضطراب را در سوژه به وجود می‌آورد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

آثار	عبور از نظام کُنشی به غیرکنشی اختلال در توانش‌های مُدالی و شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی	نظام تنشی گفتمان گسست از دنیای بیرونی و بالا رفتن فشاره عاطفی	عبور از نظام تنشی به شوشی تعامل درونی سوژه با دنیای بیرونی و شکل‌گیری حسی-ادراکی
شکل ٤	حذف چهره و نگاه در سوژه منطق و آگاهی را از او سلب کرده و با تبدیل سوژه به ابژه در پیوند با عروسک، توانایی او نیز در انجام کنش مورد تردید قرار می‌گیرد.	فاصله بسیار نزدیک سوژه با جهان بیرونی و اندازه بزرگ تن سوژه در تصویر و هم‌چنین چروکیدگی‌های ملموس در پارچه لباس و درهم-تنیدگی‌ها و بی‌رنگی آن، فشاره عاطفی آن را بالا برده است.	فضای تنگ کادر در تن سوژه به شوشی عاطفی و جسمانه‌ای در سوژه انجامیده است و این وضعیت عاطفی به صورت حس شکننده‌گی و ناپایداری خود را به صورت منقبض در عروسک بر بیننده نمایان ساخته است.
شکل ٥	غیاب تنیِ سوژه عدم میل و اراده به انجام کنش در سوژه را نشان می‌دهد. محصورشدگی، فضای تاریک و درآمیختگی قاشق‌ها و چنگال‌های درون بانکه‌ی شیشه‌ای اشاره به از دست رفتن شناخت در سوژه و اختلال در افعال مؤثر «دانستن» و «توانستن» در تحقق کنش را دارد.	حصر و فاصله ایجاد شده اشیاء توسط بانکه گسست از دنیای بیرونی را تداعی می‌کند و از درهم‌تنیدگی قاشق‌ها و چنگال‌ها به خلق فضایی فشاره‌ای می‌انجامد.	گسست از دنیای بیرونی و ناسازگاری سوژه با آن به واسطه تمهیدات بصری چون فرسودگی، زنگ‌زدگی و به‌خودپیچیدگی قاشق‌ها و چنگال‌ها، احساس بی‌ثباتی، عدم تعلق خاطر و اضطراب را در سوژه ایجاد می-کند.

نتیجه‌گیری

در تحلیل نشانه- معنا شناختی نقا شی‌های احمد مر شدلو می‌توان نتیجه گرفت که سوژه انسانی با گسستهای پی‌درپی که در روابط اجتماعی با تسلط ساختارها به وجود می‌آید، توانش‌های مُدالی خود را از دست داده و وارد فرآیند سَلبی می‌شود که به شکل‌گیری سوژه ناکنش‌گر می‌انجامد. با از دست رفتن توانش‌های مدالیِ سوژه به واسطهٔ آشفتگی در افعال مؤثر و گسست سوژه از جهان پیرامون، هرگونه کنش منطقی و شناختی از سوژه گرفته می شود و سوژه وارد فضای انفعالی و تنشی- شوشی می‌گردد. همان‌طور که گفتیم، این فرآیند سلبی از طریق آشفتگی در افعال مؤثر و به واسطهٔ نشانه- معناهای هنجارگریزی، دوری گزیدن و انزوا، تکرار و خودکارگی و ابژگی سوژه به شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی در نظام دیداری آثار مورد بررسی می‌انجامد. به عبارتی ناکنش‌گری گفتمانی، برونداد مؤلفه‌های نفیِ کنش در سوژه است و با ایجاد فرآیند سَلبی از طریق برهم ریختن نظم و تکثر افعال مؤثر در آثار مر شدلو نمود یافته است. تنش‌های شکل‌گرفته حاصل از گسست سوژه و ناکنش‌گری در او ایجاد هیجان‌های عاطفی و حسی می‌کند و سوژه را برای شَوِش مهیا می‌کند. همچنین با لحاظ مؤلفه‌های نشانه- معناییِ ناکنش‌گری، گفتمان دچار نوسان شناختی شده و فضای تنشی و عاطفی در نظام گفتمان دیداری نقا شی‌ها اوج گرفته و سوژه (کنش‌گر) نمی‌تواند حضور کنشی خود را تحقق بخشد. تنش ایجاد شده در گستره شناختی، باعث بالا رفتن انقباض درونی و فشاره عاطفی در سوژه می‌شود و تنش و شوش به مثابه مؤلفه‌های نشانه- معنایی تردید و اضطراب در گفتمان شکل می‌گیرد و معنا را به تعویق می‌اندازد. این تنش گفتمانی در گفتمان دیداری آثار به واسطه تمهیداتی چون تاریکی، بی‌رنگ و کم‌رنگ‌شدگی، دفرمه‌شدگی، چروکیدگی، پنهان‌شدگی و فر سودگی نشان داده می شود که القاگر حس تشویش، تردید و اضطرابِ حضور در سوژه است و ناکنش‌گر را به شوش‌گر سوق می‌دهد. در نهایت می‌توانیم نتیجه بگیریم که در نقا شی‌های مر شدلو، کنش گفتمانی کاملاً نفی شده و گفتمان دیداری مبتنی بر مؤلفه‌های عاطفیِ تنشی و شو شی شکل گرفته است، به گونه‌ای که سوژه قادر نیست از این بحران تنشی عبور کند و به کنشی تازه دست یابد، پس در وضعیت شوش باقی می‌ماند و گفتمان شوشیِ اضطراب و تشویش در تبیین ناکنش‌گری سوژه در این آثار شکل می‌گیرد.

سپاسگزاری

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل ناکنش‌گری اجتماعی در آثار نقا شی واقع‌گرای ایرانِ دوران اصلاحات و پس از آن» به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در حال انجام است.

مشارکت نویسندگان

گردآوری مطالب، ساختار بندی و تحلیل تصاویر توسط نویسنده اول و نظارت بر روش تحقیق و محتوای مقاله توسط نویسندگان دوم و سوم صورت گرفته است.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]

فهرست منابع

Ahmadi, B. (2012). From visual signs to text. 11th edition, Tehran: markaz. [In Persian]

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). «از نشانه‌های تصویری تا متن». چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.

Asghari, M. (2020). an Introduction to Contemporary Western Philosophies, Tehran: Publications of the Institute of Humanities and Cultural Studies [in Persian]

Babak Moin, M. (2015). Meaning as lived experience, Tehran: Sokhan. [In Persian]

بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۴). «معنا به مثابه تجربه زیسته»، تهران: سخن.

Baudrillard, J. (2018). The System of Things, Translated by Pirouz Izadi, Tehran: sales. [In Persian].

بودریار، ژان. (۱۳۹۷). «نظام اشیاء»، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.

Bertrand, D. (2009). "From the topoc to spatial figuration". In Semiotic acts. No. 112.

Carmen, T. (2011). Merleau-Ponty. Translated by Masoud Olia. Tehran: Ghoqnos. [In Persian]

کارمن، تیلور. (۱۳۹۰). «مرلوپونتی». ترجمه مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس.

Chandler, D. (2008). Semiotics: The Basics. Translated by Mehdi Parsa, Tehran: Soreh Mehr. [In Persian]

چندلر، دانیل. (۱۳۷۸). «مبانی نشانه‌شناسی». ترجمه‌ی مهدی پارسا. چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

Coquet, J. C. (1997). la quete du sens. Paris: PUF.

Coquet, J. C. (2014). Problématique du non-sujet. limoge university: actes semiotiques.

Dondero, M. G. (2020). Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data. Paris: Hermann

Fontanille, J. (1998). Semiotique du discourse. Limoges: Pulim

Foucault, M. (2010). Subject and Power. Translated by Niko Sarkhosh and Afshin Jahan-Dideh. Tehran: Ney. [In Persian]

فوکو، میشل. (۱۳۸۹). «سوژه و قدرت». ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. تهران: نی.

Grimas, A. (2020). Defects of meaning. Translated by Hamidreza Shairi. Tehran: khamosh. [In Persian]

گریماس، آلژیرداس. (۱۳۹۹). «نقصان معنا». ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: خاموش.

Kress, G., & Leeuwen, Th. V (2019). Reading images, a command of visual design. Translated by Sajjad Kobagani. Tehran: honar now. [In Persian]

کرس، گونتر و لیوون، تئو ون. (۱۳۹۸). «خوانش تصاویر، دستور طراحی بصری». ترجمه سجاد کبگانی. تهران: هنر نو.

Le Breton, D. (2022). Sociology of the body. Translated by Nasser Fakuhi. Tehran: sales. [In Persian]

لو برتون، داوید. (۱۴۰۰). «جامعه‌شناسی بدن». ترجمه ناصر فکوهی. تهران: ثالث.

Levin, D. M. (1998). Tracework: myself and others in the moral phenomenology of Merleau-Ponty and Levina. International Journal of Philosophical Studies. Vol. 6. No. 3. pp. 345-392.

Merleau-Ponty, M. (1964). The Primacy of Perception: and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics. Edit. James M. Edie, Northwestern University Press.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۱). «جهان ادراک» ترجمه فرزاد جابرالانصار. تهران: نشر ققنوس.

Merleau-Ponty, M. (2012). The World of Perception translated by Farzad Jabralansar. Tehran: Qoqnoos.

Shairi, H. (2022). A way towards image convergence. A collection of review articles on the life and works of Mehdi Sahabi. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Arts. [In Persian]

شعیری، حمیدرضا. (۱۴۰۰). «راهی به سوی هم‌آیی تصویر». مجموعه مقالات مروری بر زندگی و آثار مهدی سحابی. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

Shairi, H. (2006). Semiotic analysis of discourse. Tehran: samt. [In Persian]

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). «تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان». تهران: سمت.

Shairi, H. (2012). Visual Semantics: Theory and Analysis of Artistic Discourse. Tehran: Sokhan. [In Persian]

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). «نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری». چاپ اول، تهران: سخن.

Shairi, H. (2016). The Semiotic of Literature. Tehran: Tarbiat Modares University Press. [In Persian]

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵). «نشانه- معناشناسی ادبیات». تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

Spindlier, F. (2021). Nietzsche: body, art, cognition. Translated by Saeed Moghadam, Tehran, markaz. [In Persian]

اسپیندلر، فردریکا. (۱۴۰۰). «نیچه: تن، هنر، شناخت». ترجمه سعید مقدم، تهران، مرکز.

URL1: Morshedloo,A (2021). Access via: /https://ahmadmorshedloo.com/painting-all/. View in history: 5 DEC 2021.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2025-05-09]

[DOI: 10.52547/jic.8.1.215]