

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 شیوه واقع‌گرایانه به بیان مسائل اجتماعی با بیان انتقادی پرداخته است. در آثار مرشدلو بازنموده سوژه انسانی، سوژه‌ای است که در برابر کنش 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 منحصر به فرد آن به روش تحلیل نشانه - معناشناختی، اختلال معنایی و چگونگی برهم 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 نفی کنش در سوژه به شکل‌گیری ناکنش‌گر گفتمانی، انجامیده است و با ایجاد فرآیند سلبی از طریق برهم ریختن نظم و ایجاد آشفتگی در افعال مؤثر و به واسطه تمهیدات بصری از قبیل هنجارگریزی، تکرار و خودکارگی، بی‌چهره‌گی سوژه، به حاشیه‌راندگی و تهدید سوژه به واسطه 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 شوش‌گر با ویژگی‌های تردید و اضطراب شکل گرفته است.

واژگان کلیدی:

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

در میانه 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 واقع‌گرایی 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، شب‌خوار و مسخ شده می‌نمایند که در روابط اجتماعی خود دچار انفعال و به تعبیری «ناکنش‌گری» شده‌اند. به بیان دیگر در نقاشی‌های واقع‌گرایی احمد مرشدلو، ما با نوعی نظام نشانه‌ای مواجه می‌شویم که سوژه در آن پیرو هیچ برنامه‌ای 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 سلبی به ناکنش‌گر تبدیل شده و در درهم‌تنیدگی با دنیای بیرون، به سان سوژه عاطفی و شوش‌گر ظاهر می‌شود. با نگاهی به نقاشی‌های احمد مرشدلو متوجه می‌شویم در اغلب این آثار، تن سوژه و ایزه‌هایی 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 (discursive 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 کنشی (action system)، نظام تنش (tension system) و نظام شوشی (modality system) از آن جمله‌اند. گفتمان کنشی بر اصل کنش‌گر، کنش و تصاحب ایزه ارزشی متمرکز است. گفتمان شوشی بر اصل حضور و رابطه حسی-ادراکی و عاطفی شوش‌گر با دنیا، با خود و با دیگری بنا شده است. گفتمان تنش‌ی 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 مشخصه 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 میردی انتشار یافته در سال ۱۳۹۷، نویسنده با رویکرد جامعه‌شناسانه و با شیوه تحلیل گفتمان فوکویی به واقع‌گرایی اجتماعی بازاندیشانه در نقاشی معاصر ایران پرداخته و نقاشی‌های مرشدلو را نمونه‌های بارزی از این آثار عنوان کرده است. همچنین محمدرضا میردی 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

۲. روش پژوهش

این پژوهش که از نوع کیفی و براساس رویکرد نشانه- معنا شناختی گفتمانی است و پیکره مطالعاتی آن عبارت از آثار نقاشی خلق شده توسط احمد مرشدلو از دهه ۸۰ تاکنون است. از آنجا که سوژه 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 «ناکش‌گر گفتمانی» را بر اساس مؤلفه‌های نشانه- معناشناسی دیداری (discursive semiotics) بررسی می‌کنیم.

۳. چارچوب نظری

در این بخش به شرح مفهوم سوژه در تفکر پسا ساختارگرا (نظریه نشانه- معناشناسی 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. سوژه پسا ساختارگرا، سوژه اجتماعی

در این نوشتار از مفهوم سوژه تن‌دار یا کنش‌گر در نظام پسا ساختارگرایی و گفتمانی مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسی به عنوان مبانی نظری تحقیق استفاده شده است، از این‌رو به جهت اهمیت مفهوم سوژه و درک بهتر مطلب، ابتدا به پیشینه آن در تفکر مدرنیته و ساختارگرایی می‌پردازیم و سپس سوژه پسا ساختارگرا و تن‌دار و سوژه اجتماعی که خود سوژه‌ای پسا ساختارگرا محسوب می‌شود و مورد نظر این تحقیق است را شرح می‌دهیم. در تفکر پسا ساختارگرایی، رویکرد پدیدارشناسی با مطالعه ساختارهای آگاهی بار دیگر سوژه را در مرکز توجه قرار می‌دهد؛ اما این بار برخلاف سوژه دکارتی به عنوان فاعل شناسایی که مرکز و مدار اصلی همه چیز است و نظریه ساختارگرا که به نفی سوژه انسانی و اصالت دادن به ساختار به جای عاملیت می‌پردازد. سوژه پسا ساختارگرا با تأکید بر موضوعاتی چون «تن»، «ادراک»، «امر حسی» و «حضور» (Presence) خود را احیاء می‌کند و سوژه تن‌دار مطرح می‌شود. موریس مرلوپونتی (Maurice Merleau-Ponty) پدیدارشناس فرانسوی بر این باور است 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 پسا ساختارگرا، 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 آنجایی که در این پژوهش مسئله اصلی «ناکش‌گری» انسان معاصر در نقاشی‌های احمد مرشدلو با مضمون اجتماعی است، انسان به عنوان سوژه اجتماعی در محیط گفتمانی پسا ساختارگرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ بنابراین در سطور پیش‌رو به تعریف کوتاهی از سوژه اجتماعی می‌پردازیم. دنیل چندلر (Daniel Chandler) بر این باور است که سوژه اجتماعی که سوژه‌ای تن‌دار محسوب می‌شود، عبارت است از «مجموعه نقش‌هایی که توسط ارزش‌های ایدئولوژیک و فرهنگی غالب به عنوان مثال بر مبنای طبقه اجتماعی، سن، جنسیت و قومیت ایجاد می‌شوند» (Chandler, 2008, p. 263) و این ارزش‌های غالب، نقش یک نوع گفتمان تأثیرگذار بر کنش سوژه را دارند. در واقع سوژه اجتماعی، انسانی است که از توان و قدرت بیشتری نسبت به سرنوشت جمعی خویش برخوردار بوده و مسیر زندگی اجتماعی خویش در بیشترین موارد را در اختیار خود دارد. از این‌رو می‌تواند گاه تغییراتی بر اساس جایگاه و موقعیتش در نهادها و جامعه به وجود بیاورد. در یک رابطه اجتماعی «ناکش‌گر» یا «ناکش‌گر 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

پدیدارشناسی 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 است 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 باشد، 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 این‌رو 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 تن خود «سوژه بدن‌مند» نام گرفته است (Carmen, 2011, p. 98).



مرلوبونتی از رابطه وجودی تنگاتنگ بدن و جهان این گونه سخن می گوید: «ذهن مُدرک ذهنی بدن مند 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 مرلوبونتی 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 بدن مند و جهان به لحاظ آنتولوژیکی وجود ندارد. ارتباط ما به مثابه سوژه‌های بدن مند 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 تعیین شده، 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 کنشی، نظام گفتمانی تنشی و نظام گفتمانی شوشی از آن جمله‌اند (Shairi, 2016, p. 14).

۳-۴. 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. ارزش تصاحب شده، بیرون از کنش‌گر قرار دارد و با دستیابی سوژه به آن، روایت به نتیجه نهایی خود نزدیک می‌شود. از نظر ژان کلود کوکه (Jean-Claude Coquet) زبان شناس 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- معناشناسی 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 سلبی (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. ژان کلود کوکه معتقد است، زمانی که کنش‌گر اراده‌ای برای انجام کار ندارد و فقط به طور خودکار در سی 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 «سوژه 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 ایجابی کنش‌گر گفتمانی که بر مبنای مُدالیه‌های کنشی یا افعال مؤثر شکل می‌گیرد، ناکنش‌گر گفتمانی دارای ویژگی‌های سلبی خواهد بود.

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

حضور سلب شده کنش‌گر که به ناکنش‌گری می‌انجامد، در یک تصویر تو سط نشانه‌های دیداری و روابط میان آن‌ها و تمامی عوامل گفتمان دیداری، نشان داده می‌شود. تن 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 بی‌حرکی و سکون را در تن القاء کند و به گونه‌ای توانش‌های مُدالی سوژه را تکذیب کند، آن

سوژه نقش کنش گری خود را از دست داده (Kress, 2014, p. 68) و ناکش گر است. در این صورت ارتباط کنشی دو یا چند سوبه میان عناصر گفتمانی در تصویر که به واسطه عناصر برداری نمایش داده می شود، 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 برجستگی باز نموده سوژه در تصویر را تقلیل دهند، سوژه به سمت ناکش گری بیشتر سوق داده می شود.

پرتره غیر آیکونیک سوژه که از شباهت پذیری گریزان است و بیشتر در صدد بیان نحوه حضور یا اثر حضور فرد است، نیز از نشانه هایی است که وضعیت و حالت سوژه از طریق آن ادراک می شود. در این حالت پرتره از اصل معنایی گستره و فشار تبعیت می کند. در نظام گستره ای پرتره به شکل کمی در فضا یا قاب امتداد یافته و پخش می گردد؛ اما در وضعیت فشاره ای 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 می کند که نفی کننده کنش در سوژه آن است. چنانچه چهره با پس زمینه خود کنتراست رنگی کافی نداشته باشد و دارای ابهام باشد و همچنین اگر چهره و بدن سوژه از فاصله دور تصویر شود، به گونه ای که همچنان ابهام آن ادامه داشته باشد، حضور کاربردی سوژه تضعیف و سوژه ناکش گر شکل می گیرد (Dondero, 2020, p. 14). نگاه ایجاد کننده تعامل است و نوعی شیوه بودن و عمل کردن در سوژه ایجاد می کند (Shairi, 2014, p. 142) و با مفهوم «آگاهی» در نظریات مرلوپونتی تلازم دارد. به این معنا که نگاه، حیث وجودی و آگاهی می دهد. برهم زدن تعامل با دنیای بیرونی و سلب اندیشه و آگاهی از سوژه، به شکل گیری ناکش گر گفتمانی می انجامد.

اشیاء روزمره، مکان و زمان، استعاره هایی از سوژه، استمرار حضور او و وضعیتش در ساخت اجتماعی هستند. در نقاشی های غیر فیگوراتیو اگرچه باز نمودی از سوژه حضور ندارد؛ اما استعاره های حضور کاربردی سوژه توسط عناصر متنی نفی شده است و آشوب و بی نظمی در روزمرگی، گفتمانی مبتنی بر ناکش گری سوژه، اضمحلال و فروپاشی او همچون آثار فیگوراتیو به وجود آورده است. در نظام گفتمان دیداری تصویر، جهان بیرونی به واسطه ابژه با تهدید و تسلط بر سوژه و به واسطه تمهیدات بصری علیه او آشوب می کند، او را به حاشیه رانده و حضور کنشی او را نفی می کند. آشوب علیه سوژه توانش های مدالی او را تحت تأثیر قرار داده و او در وضعیت سلبی قرار می دهد. قرار گرفتن در وضعیت سلبی سوژه کنش گر را به ناکش گر تبدیل می کند.

۳-۶. تنش گفتمانی و گذر از نظام گفتمانی کنش محور به تنش محور

تنش گفتمانی، دو جریان یکی متعلق به حالات روحی و عاطفی کنش گر و دیگری متعلق به ابژه و دنیای بیرونی را با یکدیگر درهم آمیخته و تجربه زیستی کنش گران و حضور عاطفی آن ها را به همراه حساسیت های دریافتی شان مورد توجه قرار می دهد. بر اساس دیدگاه ژاک فونتنی (Jacques Fontanille, 1998, p. 108). طرحواره تنش دار دو بعد متفاوت است که در دو محور فشاره ای، 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 منبسط تر و گسترده تر بروز نمایند، سبب کندی در تحقق کنش می شوند. دلیل این تفاوت عملکرد در این است که عناصر فشاره ای، عناصری کیفی و عاطفی هستند که با حالات روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبط هستند. در حالی که عناصر گستره ای عناصر کمی و شناختی اند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمان در ارتباط هستند. در واقع درهم آمیختگی دو دنیای عاطفی و شناختی جریان شکل گیری معنا را تحت تأثیر خود قرار می دهد. در گفتمان تنش ارزش دیگر تابع کنش نیست؛ بلکه تابع حضوری است که بر اساس دو نوع تنیدگی شناختی و عاطفی شکل می گیرد. فضای تنش 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. شوش گفتمانی مبتنی بر رویکرد نشانه - معناشناسی

یکی از نظام های گفتمانی که در نشانه - معناشناسی، نقش مهمی بر عهده دارد، نظام شوشی است. همان طور که گرمس (Grimas, 2020, p. 31-39). در کتاب نقصان معنا بررسی کرده است، در نظام شوشی، شوش گر عاملی است که بر اساس رابطه ای پدیداری و ادراکی - حسی که با جهان هستی و پدیده های آن برقرار می کند، 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 شوشی روبه رو هستیم؛ در این حالت، شوش گر در رابطه پدیدار شناختی با دنیای بیرونی قرار می گیرد که مبتنی بر حضوری حسی - ادراکی و عاطفی است و سوژه تحت تأثیر این شرایط به تولید گفته می پردازد. 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 قلی اش متمایز می گردد. او این حضور متفاوت خود را برجسته و این برجستگی را گفتمانی می نماید و خود وارد فرایند شوشی می گردد. در واقع شوش گر گفتمانی برخلاف کنش گر گفتمانی وارد عرصه کنشی نمی شود و هیچ عملی را انجام نمی دهد (Shairi, 2016, p. 90).

۴-۶. بحث و تحلیل: فروپاشی سوژه و شکل گیری ناکش گر گفتمانی در آثار نقاشی احمد مرشدلو

در این بخش به بررسی سازوکارهای نشانه - معنایی شکل گیری ناکش گر اجتماعی و تبیین شوش گر در نظام گفتمان دیداری نمونه های تحلیلی پرداخته شده و در پایان تحلیل نمونه ها جدولی از خلاصه تحلیل ها و روند آن در هر اثر بر طبق رویکرد مقاله ارائه می گردد.

۴-۱. هنجارگریزی و طرد سوژه

سوژه در نقاشی های مرشدلو، ناکش گری است که با حضوری حساس در مواجهه با دنیای بیرونی خود در جامعه، به ناگاه تمامیت باورهای از دست رفته خود و گسست از آن ها را به واسطه عواطف و احساسات خود به حیطه ادراک می کشاند. در (شکل ۱) تصاویری از آدم های معمولی و مردانی با تن های

نیمه‌عریان می‌بینیم که بی‌رمق و مستأصل در کادر بسته تصویر درهم تنیده‌اند. این پیکرها 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 مدالی یعنی افعال مؤثر خواستن، بایستن، دانستن، توانستن و باور داشتن که ریشه در ارزش‌ها و باورهای او دارد، وارد فرآیند سلبی می‌شود. چهره‌های نیم‌رخ و سرهای به زیر افکنده شده تبادل نگاه را با بیننده و جهان بیرون برهم می‌زند و فعل مؤثر دانستن در تحقق 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 می‌شود. آنچنان که تصویر نشان می‌دهد، نگاه‌های به زیر افکنده شده پیکرها 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. همچنان که به تعبیر فوکو تقسیم‌بندی و جداسازی یکی از شیوه‌های ایزه‌سازی سوژه است. در این روش سوژه یا در درون خود تقسیم می‌شود یا از دیگران جدا می‌شود. این فرآیند سوژه را به ایزه تبدیل می‌کند (Foucault, 2010, p. 407). نیمه‌عربانی پیکرها نشان‌دهنده 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 می‌شود، 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 می‌شود، قرار گرفته است. بدن هنجارگیز سوژه، برهم زنده نظم اجتماعی و برنامه‌های از پیش تعیین شده 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 ناکش‌گر تبدیل می‌شود.

برهنگی پیکرها و کتراست 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 شکل گرفته، فشار 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، کیفیت حیات و هستی سوژه ناکش‌گر 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 فشرده‌گی پیکرها نوعی حالت کلافگی در این فضای تنگ را تداعی کرده و بر حضور سوژه عاطفی و شوش‌گر تأکید می‌کند.



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

۴-۲. پنهان‌شدگی و انزوای حضور

در (شکل ۲) در پلان اول، تصویر زنی با بدنی سنگین و کِرخ‌ت 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 آزادی 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. پیکرها 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 پنهان‌بودگی 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).

همین وضعیت گسست از دنیای بیرون به عنوان یکی از اصلی ترین عوامل اثر گذار در روند تبدیل کنش گر به ناکش گر است. گسست های پی در پی سوژه از خود، همواره سوژه را از ابعاد انسانی اش دور می کند و با ایجاد انزوای حضور، باعث زوال توانش های مدالی در سوژه می شود. در نتیجه گفتمان دیداری اثر به دلیل عدم وجود جریان کنشی مؤثر که کنش گر بتواند در آن حضور خود را تحقق بخشد، همواره در مسیر تردید و بی ثباتی قرار می گیرد. ناآگاهی سوژه که به آن اشاره شد، سبب می شود این تردیدها به اوج رسیده، کنش سوژه نفی و جای خود را به شوش و در نتیجه تزلزل حضور دهد و ناکش گر گفتمانی شکل بگیرد.

پیکره زن در تصویر فشرده شده و بیشترین فضای کادر اثر را اشغال کرده است. این فشردگی که گفتمان را وارد فرآیند تنشی می کند، بر ذهن و فکر سوژه سایه افکنده و جسم سوژه را تحت تأثیر قرار داده است؛ به گونه ای 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 می گیرد که سوژه در ابتدا نمی تواند هیچ کنشی در جهت رفع وضعیت سلبی و رسیدن به وضعیت ایجابی دوباره و رفع تنش انجام دهد و این تنش او را برای ورود به فضای حسی - ادراکی مهیا می کند. به طوری که این احساس در تن سوژه جمع شده و زمینه شوش را در شوش گر ایجاد می کند. به کارگیری کنتراست بالا و ها شورهای پرکار و دفرمه کردن پیکره های کرخت و بی قواره ای که نسبت به بیننده بزرگ ترسیم شده اند، عواطف و احساسات سوژه را نمایان کرده و او را به عنوان یک سوژه شوش گر نشان می دهد. در واقع او ناکش گری است که در شرایط تنشی ایجاد شده، حالت های مختلف را می پذیرد، تحمل می کند، تحت فشار قرار می گیرد و در نهایت به شوش گر تبدیل می شود.



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

۴-۳. ناآگاهی و سوژه قربانی

در (شکل ۳) در پیش زمینه تابلو سر بریده گوسفندی دیده می شود که نیمی از عرض تابلو را گرفته است و در پس زمینه آن سه پیکره برهنه تصویر شده که سر و گردن آن ها بیرون از کادر تصویر قرار دارد که این نگاه حذف شده مانع شناسایی آن ها می شود. پیکره هایی که مرشدلو در هر مورد به تصویر می کشد، نه به عنوان پرتره انسان هایی خاص با هویت مشخص، بلکه با تأکید بر جنبه عمومی آن ها به تصویر درمی آیند؛ زیرا پرتره در معنای متعارف آن تلاش برای به تصویر کشیدن حالت روانی و شخصیت درونی افراد است. در این نقاشی ها، پیکره ها تصویر کلی و جامع از افرادی هستند که هویت مشخص ندارند و انسان هایی را در کیفیت نمادین خود نشان می دهند. در این تصویر، حذف سر و نگاه در پیکره هایی که باز نمود نحوه حضور سوژه هستند، نشان از فقدان قدرت تفکر و ارزیابی در سوژه را دارد. نگاه، تضمین کننده عملکرد و کنش سوژه در تعامل با جهان بیرون است و حذف آن توانش های مدالی بخصوص «دانستن» و «توانستن» را از سوژه سلب می کند. مرشدلو در کارهایش به طور تلویحی به قدرت نابرابر، سوءاستفاده افراد از موقعیت شان، ظلم و ستم در بطن اجتماع اشاره می کند و دنیایی را به تصویر می کشد که در آن انسان ها به نوعی تحت تسلط قدرت برتر قرار گرفته اند و تحت تسلط این قدرت قربانی بی تفاوتی نسبت به انزوای یکدیگر هستند (توانستن). تضادهای روحی و تحمل ناپذیر بودن این وضعیت برای سوژه و افزایش لحظه به لحظه قبض و تنگنا که در تصویر با تنگنای کادر متناظر است، باعث می شود گستره شناختی سوژه مدام در حالت افت باشد و هیچ حربه کنشی برای سوژه، در جهت رفع نقصان وجود نداشته باشد. سر بریده گوسفند قربانی شده در پیش زمینه نقاشی، شاهد دیگری برای گسست سوژه از زندگی و از خود و این آشفتگی است که سوژه را به سوی قربانی شدن سوق می دهد. قربانی سوژه نیز دلالت بر بیگانگی و غیر خودی بودن او دارد چنان که به نظر می رسد در فضای اجتماعی، بدنی ناهمگن است. در نتیجه فضای نقاشی، سوژه را با ضعف در توانایی و از دست دادن ویژگی های ایجابی روبهرو می کند و او را به سوی ابژه شدن و ناکش گری سوق می دهد. در این فضای بسته سوژه در نوسان شناختی کامل قرار می گیرد و قدرت هر گونه انتخاب و تثبیت وضعیت از او سلب می شود و به تقلید و تکرار روی می آورد که این حرکت تکراری قدرت هر گونه کنش بر مبنای اراده را از سوژه گرفته و گفتمان کنشی را دچار تلاطم می کند. بر این اساس می توان گفت تکرار و خودکاری در تن سوژه، فقط می تواند تکرار در چیزی باشد که نمود تشویش و تلاطم حضور سوژه است و آنچنان که ژان کلود کوک که معتقد است کنش گر اراده خود را برای انجام کار از دست داده و فقط به طور خودکار درس آموخته شده را تکرار می کند که او را به سمت ناکش گری سوق می دهد.

تکرار در تن های نیمه برهنه ای که سرهای آن ها خارج از کادر قرار گرفته است، فردیت سوژه را از او سلب کرده، حضور کنشی او را نفی و او را وارد فضای تنشی را می کند. برهنگی تن ها و سر گوسفند ذبح شده در پیش زمینه 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 دیداری تصویر را به سمت فشار عاطفی سوق می دهد. برتون معتقد است که ظاهر سوژه، به تعلق های اجتماعی و فرهنگی او پیوند دارد و شاخص هایی برای جهت دهی به نگاه دیگری یا طبقه بندی شدن آگاهانه در جایگاه اجتماعی خاصی است و بدن واسطه ای است برای حضور لحظه ای که بنابر موقعیت های مختلف اجتماعی هر آن می توان تغییرش داد (Le Breton, 2021, p. 118). در این اثر، باز نمود برهنه تن سوژه به شیوه روزمره ای که فرد بدنش را به صورت اجتماعی به نمایش می گذارد، نیست و همین امر باعث ایجاد تنش در

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 فشار عاطفی شده و حکایت از تحول وضعیت سوژه دارد. به بیانی دیگر آن خواستن اولیه در سوژه با مسلط شدن درونۀ عاطفی کمرنگ می‌شود و شوش گر عاطفی شکل می‌گیرد به این صورت که فضایی که سوژه درون آن قرار گرفته است به واسطه سرگوسفند ذبح شده به صورت تهدیدآمیز و در میانه 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)

۴-۴. سلب هویت و ابژگی سوژه

مرشدلو در (شکل ۴) پیکره نو بالغ دختر جوانی که چهره‌اش بیرون از کادر نقاشی قرار گرفته، بر زمینه‌ای تک‌رنگ تصویر کرده است. 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 ابژه بازی تقلیل می‌دهد. به تعبیر لوین می‌توان گفت بدن سوژه و بدن عروسک تبدیل به «قطعه‌ای از بدن یکدیگر شده‌اند و کلیت واحدی را پدید آورده‌اند؛ طوری که مرزهای هستی بدن‌ها در هم 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 است، بدن دختر جوان را همچون ابژه‌ای که به واسطه ایدئولوژی مذهبی و مردسالارانه بازیچه نظام سلطه و مورد استثمار قرار گرفته است را نشان می‌دهد. به تعبیری نظام سلطه با تکیه بر گفتمان‌های رسمی جامعه بر وظایف جنسیتی زنان تأکید می‌کند و به سرکوب 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 حاشیه‌رانده می‌کند که از دیدن و دیده شدن منع شده است. کاهش مدیریت و کنترل بر بدن، موجب عدم قطعیت در بدن می‌شود و بدن را به شیئی متزلزل تبدیل می‌کند که در عروسک عریان دیده می‌شود. در واقع بدن‌مندی که به انسان امکان ایجاد رابطه با جهان را می‌دهد از میان می‌رود و سوژه با نفی بدن خود در مقابل این نگرش رسمی و ایدئولوژیک که ساختارهای مسلط هستند، مقاومت می‌کند. شناخت، کنشی بدنی است که به ما چیزی درباره نحوه ارتباطمان با جهان و با خود می‌گوید و معیاری است 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 (Spindler, 2021, p. 105). سلب شناخت و آگاهی از زنان، موجب کنار نیامدن آن‌ها با جهان بیرونی و دیگری است که توانایی او را نیز در تعامل با آن تأثیر قرار می‌دهد و عدم این آگاهی (به تفسیر مرلوپوتنی از آگاهی؛ آگاهی‌ای که در ساحت اعمال و کنش‌های بدنی و ادراکی تن تعمیم یافته است و کاملاً تنانه است) زنان را در حالت نامنی بدنی یا به عبارت دقیق‌تر، وابستگی 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 سوژه که در کادر تصویر فشرده شده است، چین و چروکیدگی‌های ملموس در پارچه لباس و درهم‌تنیدگی‌های آن و همچنین بی‌رنگی لباس سوژه، حس تنش زیادی را القاء کرده و بعد فشارهای تصویر را بالا برده است. این فشار عاطفی، باعث شده است که پیکره زن حس 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 فشار تنش در سوژه می‌شود. این حضور تنش با درونی شدن در سوژه توانش عاطفی خاصی 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 روابط 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 فشار بسیار بالا را به عروسکی که در دستان خود گرفته انتقال می‌دهد. در نهایت این ناپایداری در عروسک



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

۵-۴. محصورشدگی و سوژه ناسازگار

در (شکل ۵) 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 این تصویر، قاشق‌ها و چنگال‌های انبوه و درهمی می‌بینیم که در بانک‌های شیشه‌ای محصور شده‌اند و به نظر می‌رسد مدت‌ها بدون استفاده 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 است. قاشق‌ها و چنگال‌های بی‌مصرفی که دچار زنگ‌زدگی شده‌اند نشان از عدم استفاده از آن‌ها در فضای اجتماعی خوردن غذا که فضای با هم بودن است، دارد؛ و به نحوی می‌تواند از آن برداشت کرد که گفت‌وگو و تعامل میان انسان‌ها بر هم خورده است و اشاره به عدم توانایی انسان‌ها در ایجاد مراوده با یکدیگر و از دست رفتن فردیت آن‌هاست؛ به این معنی که یا باید تابع اجتماع شد و یا منزوی. فضای تاریک و پر تعلیق و عدم تعامل در اثر، کنایه‌ای از برهم زدن نظم اجتماعی به شیوه‌ای ویرانی‌بخش 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. اشیاء در ابتدا امنیت‌زا و در حکم عوامل تعادل‌بخش به در روابط اجتماعی هستند و به تعبیر بودریار «شیء در وجه غیراساسی خود راه حلی برای تضادهای اجتماعی یا روانی است» و «تنش و تضادهای فردی یا جمعی باید بتواند توسط شیء حل شود»؛ بنابراین شکندگی اشیاء و معیوب گردیدن آن‌ها، تسلط بر جهان در قالب فرجامی وارونه و تهدیدکننده تبلور می‌یابد. در این اثر درهم‌تنیدگی، درآمیختگی و به هم ریختگی 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 بیان‌سوری آن را در قاشق‌ها و چنگال‌های محصورشده می‌بینیم، رابطه و تعامل میان آن‌ها را بر هم زده، بعد شناختی سوژه را نفی کرده و بدین ترتیب سوژه 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 اشیاء در این نقاشی 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 نقاشی مورد بحث، به سان اشیایی 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 فشاردهی می‌انجامد که عدم حضور کنشی و هیجان احساسی را در سوژه نشان داده و او را در وضعیت شوشی 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 بانک‌ها توصیف‌کننده حالات درونی سوژه‌ای است که در فضایی تنگ و پرفشار قرار گرفته که بر روابط اجتماعی سوژه حاکم است. در این حالت از دیدگاه پدیدارشناسی فضا، «غایت فضا با تن سوژه (انسانی) یکی می‌شود» (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.



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

(جدول ۱) به طور خلاصه چگونگی برهم ریختن سازوکار حضور سوژه در شکل‌گیری ناکش‌گر 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 برهم ریختن سازوکار حضور سوژه در شکل‌گیری ناکش‌گر گفتمانی

آثار	عبور از نظام کنشی به غیرکنشی اختلال در توانش‌های مدالی و شکل‌گیری ناکش‌گر گفتمانی	نظام تنشی گفتمان گسست از دنیای بیرونی و بالا رفتن فشار 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 زیرافکنده شده 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 پیکره‌های 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 قربانی شده دارد و فعل توانستن را در سوژه دچار اختلال می‌کند.	نیمه برهنگی تن‌ها در فضای جمعی و سر 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 واسطه سر 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.

آثار	عبور از نظام کنشی به غیر کنشی اختلال در توانش های مدالی و شکل گیری ناکش گر گفتگویی	نظام تنشی گفتمان گسست از دنیای بیرونی و بالا رفتن فشار عاطفی	عبور از نظام تنشی به شوشی تعامل درونی سوژه با دنیای بیرونی و شکل گیری حسی-ادراکی
شکل ۴	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 می گیرد.	فاصله بسیار نزدیک سوژه با جهان بیرونی و اندازه بزرگ تن سوژه در تصویر و همچنین چروکیدگی های ملموس در پارچه لباس و درهم-تیندگی ها و بی رنگی آن، فشار عاطفی آن را بالا برده است.	فضای تنگ کادر در تن سوژه به شوشی عاطفی و جسمانه ای در سوژه انجامیده است و این وضعیت عاطفی به صورت حس شکننده گی و ناپایداری خود را به صورت منقبض در عروسک بر بیننده نمایان ساخته است.
شکل ۵	غیاب تنی سوژه عدم میل و اراده به انجام کنش در سوژه را نشان می دهد. محصورشدگی، فضای تاریک و درآمیختگی قاشق ها و چنگال های درون بانک های شیشه ای 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 بانک گسست از دنیای بیرونی را تداعی می کند و از درهم تیندگی قاشق ها و چنگال ها به خلق فضایی فشارهای می انجامد.	گسست از دنیای بیرونی و ناسازگاری سوژه با آن به واسطه تمهیدات بصری چون فرسودگی، زنگ زدگی و به خودپیچیدگی قاشق ها و چنگال ها، احساس بی ثباتی، عدم تعلق خاطر و اضطراب را در سوژه ایجاد می کند.

نتیجه گیری

در تحلیل نشانه- معنا شناختی نقاشی های احمد مرشدلو می توان نتیجه گرفت که سوژه انسانی با گسست های پی در پی که در روابط اجتماعی با تسلط ساختارها به وجود می آید، توانش های مدالی خود را از دست داده و وارد فرآیند سلبی می شود که به شکل گیری سوژه ناکش گر می انجامد. با از دست رفتن توانش های مدالی سوژه به واسطه 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 می گردد. همان طور که گفتیم، این فرآیند سلبی از طریق آشفتگی در افعال مؤثر و به واسطه نشانه- معناهای هنجارگریزی، دوری گزیدن و انزواء تکرار و خودکارگی و ابژگی سوژه به شکل گیری ناکش گر گفتگویی در نظام دیداری آثار مورد بررسی می انجامد. به عبارتی ناکش گری گفتگویی، برونداد مؤلفه های نفی کنش در سوژه است و با ایجاد فرآیند سلبی از طریق برهم ریختن نظم و تکرار افعال مؤثر در آثار مرشدلو نمود یافته است. تنش های شکل گرفته حاصل از گسست سوژه و ناکش گری در او ایجاد هیجان های عاطفی و حسی می کند و سوژه را برای شوش مهیا می کند. همچنین با لحاظ مؤلفه های نشانه- معنایی ناکش گری، گفتمان دچار نوسان شناختی شده و فضای تنشی و عاطفی در نظام گفتمان دیداری نقاشی ها اوج گرفته و سوژه (کنش گر) نمی تواند حضور کنشی خود را تحقق بخشد. تنش ایجاد شده در گستره شناختی، باعث بالا رفتن انقباض درونی و فشار عاطفی در سوژه می شود و تنش و شوش به مثابه مؤلفه های نشانه- معنایی تردید و اضطراب در گفتمان شکل می گیرد و معنا را به تعویق می اندازد. این تنش گفتگویی در گفتمان دیداری آثار به واسطه تمهیداتی چون تاریکی، بی رنگ و کم رنگ شدگی، دفرمه شدگی، چروکیدگی، پنهان شدگی و فرسودگی نشان داده می شود که القاگر حس تشویش، تردید و اضطراب حضور در سوژه است و ناکش گر را به شوش گر سوق می دهد. در نهایت می توانیم نتیجه بگیریم که در نقاشی های مرشدلو، کنش گفتگویی کاملاً نفی شده و گفتمان دیداری مبتنی بر مؤلفه های عاطفی تنشی و شوشی شکل گرفته است، به گونه ای که سوژه قادر نیست از این بحران تنشی عبور کند و به کنشی تازه دست یابد، پس در وضعیت شوش باقی می ماند و گفتمان شوشی اضطراب و تشویش در تبیین ناکش گری سوژه در این آثار شکل می گیرد.

سپاسگزاری

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل ناکش گری اجتماعی در آثار نقاشی واقع گرای ایران 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.

- 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»، ترجمه 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». ترجمه 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 discours. 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]
- گرماس، آلزیداس. (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. 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.
- Spindler, 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.