Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

Received: 06/06/2022
Accepted: 03/09/2022

A Phenomenal Semio-Semantic Appraoch to the Motif of Tree in the Iranian Modernist Painting[1]

Monireh Panjtani[2], Farnoush Shamili[*3]

[*] Corresponding Author's E-mail: f.shamili@tabriziau.ac.ir

Abstract

The current paper is a phenomenal semio-semantic study of the tree in Iranian modernist paintings. The motif of the tree would escape definition if confined to its semio-semantic dimension. That is why the present study intends to find new meanings for the complicated motif of the tree within the visual frameworks. The focus on the visual elements is central to this semio-semantic method. Interestingly, some Iranian modernist painters were preoccupied with the phenomenon of the tree in different forms. I have selected some works by Davoud Emdadian, Abulqasem Sa'idi, and Abdullah Ameri Alhosseini (picking two works from each artist). Along with the desk research including library and online sources, the data have been collected and analyzed according to the semio-semantic approach. The data shows that the becoming agent A/painter represents the motif of the tree by drawing a connection between the sensory-perceptual and the esthetic functions. Moreover, in the discursive processes, the becoming agent A/painter takes the advantage of elements such as the event, becoming, tension, phenomena, and body. The becoming agent B or the interpreter's repetition of the process, during the passage through different layers of meaning and culture, re-creates the meaning of the tree as different layers are accumulated.

1.This article is a part of research activities for a PhD course by Dr. Farnoosh Shamili, "The Function of Motifs in Contemporary Islamic Art", in the second semester of 2020 at Tabriz Islamic Art University.

2. Ph.D. Student Art study, Islamic Art, Crafts Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. https://orcid.org/0000-0001-7803-5295

3. Associate professor, Department of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. https://orcid.org/0000-0001-7858-4120

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

Keywords: Semio-semantics, Phenomenology, Visual phenomenal semio-semantic- Tree

1. Introduction

Introduction

This article explores the meanings of the phenomenon of the visible tree within visual systems in particular works. These meanings emerge from a complicated text, sometimes through the creation of new questions and sometimes through symbolic ambiguities. The research consists of the following sections: After providing a research background, the first section introduces semiotics, its characteristics and functions. Since the approach of this research is "phenomenological" semiotics, the first section also discusses the links and commonalities between semiotics and phenomenology, as well as their differences. In the following section, we first focus on phenomenological semiotics in the text and then in images. In the third section, the research findings, we apply the foundations of semiotics of visual texts to six tree motives in works by Davood Emadadian, Abolqasem Saeidi, and Abdullah Amiri Al-Husseini - two works from each artist - and then describe and analyze these paintings based on semiotic processes such as tension, corporeal, discursive, and aesthetic-experiential processes. The examples - both for the artists and the paintings - have been purposefully selected from Iranian contemporary artists who have paid special attention to various manifestations of trees.

Research Questions:

What meanings does the tree motifs reveal in these six works by three Iranian contemporary artists?

How can phenomenological semiotics help open up a path for reading and interpreting these works visually?

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

2. Literature Review

The present research background can be divided into two parts. The first part includes books that have provided the theoretical foundations for this research, and the second part includes articles that have applied phenomenological semiotics to specific texts. The first category consists of five main works: *Analysis of Discourse Semiotics* (Samt, 2016), *Foundations of Modern Semiotics* (Samt, 2018), and *Semiotics of Vision: Theories and Applications* (Sokhan, 2018) by Hamidreza Shaeri, *Introduction to Phenomenology* by Robert Sokalovski and translated by Mohammadreza Ghorbani (Rokhdadno, 2009), and *A Historical Introduction to the Phenomenology Movement* by Herbert Spiegelberg and translated by Masoud Olya (Minoo Kherad, 2013). These works have provided the main theoretical background for this research. The second part consists of articles such as "Semiotic Analysis of Rain Semiotics" which answers the question of how a phenomenological perspective on rain transforms it from a linguistic sign into a transcendental sign and what aesthetic-experiential functions it has in this process (Shaeri et al., 2013). The article "Meaning in the Interaction of Text and Image: A Semiotic Study of Two Visual Poems by Tahereh Safarzadeh" is based on the assumption that verbal and visual elements in a text cannot interact meaningfully except in a discursive space, resulting in a tensional relationship (Shaeri, 2009). The article "Semiotic Analysis of Silence in Literary Discourse" examines the formation of temporal silence in literary discourse from a semiotic perspective. The article "Translated Lifestyle: A Semiotic-Phenomenological Analysis of Translator's Pains in Jhumpa Lahiri's Works" attempts to provide a new definition of lifestyle in relation to the translator's "orientation" to referents through the integration of phenomenological and semiotic thinking (Najoumian, 2016). The main concern of the article "Semiotic Challenges of Painting and Art Criticism" is the distinction between different semiotic systems in painting and art criticism, where one is based on visual signs and the other on linguistic signs, which poses

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

many challenges (Abolqasemi, 2014). The findings of the article "Semiotic Analysis of the Relationship between Title and Painting: A Case Study of "Persistence of Memory" by Salvador Dali and "The Scream" by Edward Munch" indicate that the meaningfulness of the title-image relationship in these two paintings is a function of perceptual and sensory components (Radmanesh and Shaeri, 2013).

3. Methodology

The method of this research is phenomenological semiotics with a focus on visual elements. The man and her/his phenomenological relation to signs is central to the semiotics. In the visual phenomenological text, the concern of semiotic interpretation is how to "create conditions for studying the language of visual meaning within its own framework" (Shaeri, 2004: 163). However, it should be noted that "the oscillation of signs creates instability in visual signs" (Shaeri, 2006: 34). In this way, the current study focuses on the semiotics of visual texts.

To study the semiotics of visual texts as a discourse, we can discuss their rhythm. Rhythm is a constitutive element of a discourse; in other words, it arises from the way signs are formed or the different forms of their presence in a discourse. Factors such as pressure/ range, presence/ absence, centrality/ decentralization, unity/ plurality, reduction/addition, and part/ whole are factors that contribute to the creation of rhythm (Shaeiri, 2018: 76). In the semiotics of visual encounter, these factors play a major role in the analyzed paintings and are interpreted in relation to these works.

4. Results

In the six paintings examined in this study, the role of the tree as a signifier has moved away from its initial and referential state and has transformed into a fluid and multidimensional signifier in a semiotic process. In all of the works, the tree is in the process of re-creation in a new semantic system, and this does not occur except in the interaction between the painter and the interpreter. Although the basis of the

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 14
autumn & winter 2023-2024
Research Article

presence of the tree as a sign in these works is the external world, its concrete being is suspended in the semiotic process and its meaning is reconstructed during interpretation. In all these works, through the presence of the tree motif in a new and defamiliarizing value discourse, its manifestation leads us to other interpretive backgrounds such as imaginary worlds. For example, in Saeedi's works, the boundary between the tree and the peacock feathers, in Ameri's painting, the boundary between the tree and the human-bird, and in Emadian's painting, the boundary between the tree and the colorful columns are interpreted instead of a singular interpretation of the tree. Since this article deals with visual semiotics the selected works have been represented based on a volumetric system rather than a linear system, and our analysis is dominated by visual perception. In the process of tension in semiotic discourse, the most important aspect of sensory-perceptual connection with phenomena in relation to spatial and temporal characteristics is experienced through presence and absence. In this process, the viewer/interpreter is confronted with a manifestation of the tree that, because it is not referential, takes the tree to absence on both the visible and semantic levels. On the visible level, other signifiers such as humans and birds are present and the tree is absent, and on another level, by recreating the relationship between the tree and human or, in other words, between man and nature, a more abundant meaning of the tree is created, which may be better understood in a specific cultural context. The purpose of the cultural context here is that the role of the tree as a signifier is not just a result but a meaning that is constantly interpretable and representable in the continuous discourse of the Iranian’s life-world.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۷، شمـارهٔ ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۱ـ۱۵۴
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.14.4.9

توصیف و تحلیل نشانه ـ معناشناختیِ پدیداریِ سه نقش‌مایهٔ درخت در نقاشی نوگرای ایران[۱]

منیره پنج‌تنی[۲]، فرنوش شمیلی*[۳]

(دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۶ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۲)

چکیده

پژوهش حاضر به توصیف و تحلیل نشانه ـ معناشناختیِ پدیداریِ سه نقش‌مایهٔ درخت از سه نقاشِ نوگرای ایرانی می‌پردازد. از آن‌جاکه نقش‌مایهٔ درخت نه در فرم ارجاعی خود، بلکه در ساحتِ نشانه ـ معناشناسی همواره از تعریف‌پذیری می‌گریزد، هدفِ پژوهش حاضر بازخوانی و بازیابی معانیِ جدید و تودرتوی درخت در قالب نظام‌های دیداری است. روش این پژوهش نشانه ـ معناشناختیِ پدیداری با تمرکز بر مؤلفه‌های دیداری است. نمونه‌ها ـ هم برای نقاشان و هم برای نقاشی‌ها ـ به‌طور هدفمند از میان نقاشانِ نوگرای ایرانی که توجه ویژه‌ای به پدیدارهایِ متفاوتِ درخت داشته‌اند، برگزیده شده است؛ نقاشان عبارت‌اند از داوود امدادیان، ابوالقاسم سعیدی، عبدالله عامری الحسینی که از هر کدام دو نقاشی با محوریت درخت انتخاب کرده‌ایم. داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای از منابع چاپی و برخط گردآوری شده و براساس

---

۱. این مقاله مستخرج از فعالیت‌های پژوهشیِ کلاس درس با عنوان «کارکرد نقوش در هنرهای اسلامی معاصر» با تدریس خانم دکتر فرنوش شمیلی در مقطع دکتری در نیمسال دوم سال ۱۳۹۹ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گرایش هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. تبریز، ایران.
https://orcid.org/0000-0001-7803-5295

۳. دانشیار، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
*F.shamili@tabriziau.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-7858-4120

فرایندهایِ پژوهشِ نشانه ـ معناشناسانه توصیف، تحلیل و مقایسه شده است. درنهایت با عبور از تمام مراحل یادشده، یافته‌ها حاکی از آن است که شوش‌گرِ الف/نقاش از طریق پیوندِ کارکردِ حسی ـ ادراکی و زیبایی‌شناختی، نقش‌مایهٔ درخت را در نقاشی بازنمایی می‌کند و در فرایندی گفتمانی از ویژگی‌های رخدادی، شَوِشی، تنشی، پدیدارشناختی و جسمانه‌ای برخوردار می‌شود و با تکرار چنین فرایندی از جانب شوش‌گرِ ب یا مفسر/نگرنده، در گذر از لایه‌های معنایی و فرهنگی، بازآفرینیِ معنایِ درخت با انباشتِ لایه‌های بیشتر به‌طورِ مداوم و توقف‌ناپذیر رخ می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نشانه ـ معناشناسی، پدیدارشناسی، نشانه ـ معناشناختی پدیداریِ دیداری، درخت.

۱. مقدمه

این مقاله در جست‌وجوی معانی فربهٔ پدیدارِ درخت در قالب نظام‌های دیداری در چند اثر مشخص است. معانی که از متنی تودرتو گاه با خلق پرسش‌های جدید گاه با دامن زدن به ابهامات نشانه‌ای پدید می‌آیند. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که نقش‌مایهٔ درخت در شش اثر از سه نقاش نوگرای ایرانی چه معانی را آشکار کرده است؟ و چگونه می‌توان راهی به خوانش و تفسیر این آثار باز کرد؟ برای پاسخ به پرسشِ پژوهش از روش نشانه ـ معناشناختیِ پدیداری با تمرکز بر مؤلفه‌های دیداری استفاده کردیم. این پژوهش مشتمل بر چند بخش است: پس از پیشینهٔ پژوهش، در بخش نخست با عنوان کلیات و مبانی نظری پژوهش به معرفی نشانه ـ معناشناسی، ویژگی‌ها و کارکردهای آن پرداختیم. از آن‌جا که رویکرد این پژوهش نشانه ـ معناشناسیِ «پدیداری» است، در ادامهٔ بخش نخست به پیوند و اشتراکات میانِ نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی و سپس تفاوت میانِ آن‌ها اشاره کردیم. در بخش بعدی ابتدا به‌طور ویژه

به نشانه ـ معناشناسی پدیداری در متن و سپس در تصویر پرداختیم. در بخش سوم یافته‌های پژوهش، یعنی مبانی نشانه ـ معناشناسی متونِ دیداری را به ۶ نقش‌مایهٔ برگزیدهٔ درخت از داوود امدادیان، ابوالقاسم سعیدی، عبدالله عامری الحسینی ▪ از هر نقاش دو اثر ـ تسری دادیم، سپس به توصیف و تحلیل این نقاشی‌ها براساس فرایندهای نشانه ـ معناشناسی یعنی فرایند تنشی، جسمانه‌ای، گفتمانی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی و درنهایت بحث و جمع‌بندی پرداختیم. نمونه‌ها ـ هم برای نقاش و هم برای نقاشی‌ها ـ به‌طور هدفمند از میان نقاشانِ نوگرای ایرانی که توجه ویژه‌ای به پدیدارهای متفاوت درخت داشته‌اند، برگزیده شده‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهشِ حاضر را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد. بخش نخست کتاب‌هایی هستند که به یاری آن‌ها مبانی نظری پژوهش را شکل دادیم و بخش دوم شامل مقالاتی است که روش نشانه ـ معناشناسی پدیداری را بر روی متنی به‌کار گرفته‌اند. دستهٔ نخست مشتمل بر پنج اثر اصلی است: کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان* (سمت، ۱۳۹۵) و *مبانی معناشناسی نوین* (سمت، ۱۳۹۷) و *نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها* (سخن، ۱۳۹۷) هر سه به قلم حمیدرضا شعیری و کتاب *درآمدی بر پدیدارشناسی* به قلم رابرت ساکالوفسکی و ترجمهٔ محمدرضا قربانی (رخدادنو، ۱۳۸۸) و همچنین مجلد *درآمدی تاریخی به جنبش پدیدارشناسی* (مینوی خرد، ۱۳۹۲) به قلم هربرت اسپیگلبرگ با ترجمهٔ مسعود علیا پیشینهٔ نظریِ اصلی این پژوهش را فراهم کرده‌اند. دستهٔ دوم مقالات هستند؛ مقالهٔ «تحلیل نشانه ـ معناشناختی شعر باران»[1] به این پرسش پاسخ داده است که چگونه نگاه پدیدارشناختی به باران، نشانهٔ زبانی را به نشانهٔ استعلایی تبدیل کرده است و در این مسیر فرایند زیبایی‌شناختی

چه کارکردهایی دارد (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲). مقالهٔ «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعهٔ نشانه ـ معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده» بر این فرض استوار است که عناصر کلامی و تصویری متن جز در فضایی گفتمانی نمی‌توانند با یکدیگر تعامل معنادار ایجاد کنند، درنتیجه نوعی رابطهٔ تنشی شکل خواهد گرفت (شعیری، ۱۳۸۸). مقالهٔ «تحلیل نشانه ـ معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی» به بررسی شکل‌گیری خلسهٔ زمانی در گفتمان ادبی از منظر نشانه ـ معناشناختی می‌پردازد و در ادامه علاوه بر توصیف کارکردهای نشانه ـ معناشناختی، به شرایطی می‌پردازد که طی آن خلسهٔ ادبی، زمان کنشی را به زمانِ شَوِشی تبدیل می‌کند و درنهایت سبب استعلای سوژهٔ گفتمان می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱). مقالهٔ «سبک زندگی ترجمه‌شده: تحلیلی نشانه ـ پدیدارشناختی از مترجم دردها اثر جومپا لاهیری» با به‌کارگیری مدلی نظری از آمیختگیِ اندیشهٔ پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی می‌کوشد تعریفی نو از سبک زندگی در نسبتِ «التفاتیِ» سوژه با ابژه‌ها ارائه کند (نجومیان، ۱۳۹۵). دغدغهٔ اصلی مقالهٔ «چالش‌های نشانه‌شناختی نقاشی و نقد نقاشی» تمایزگذاری بر نظام نشانه‌شناختی متفاوت میان نقاشی و نقدِ نقاشی است که یکی در نشانه‌های بصری و دیگری در نشانه‌های زبانی قرار دارد و این امر چالش‌های بسیاری را پدید می‌آورد. مؤلف در این مقاله تعاطی و تعاضد بین دو حوزه را بررسی کرده و کوشیده است زمینهٔ تبدیلِ نقد نقاشی را به یک متن منحصربه‌فرد که هم‌زمان نشانه‌های بصری را به زبان و نشانه‌های زبانی را به تصویر نزدیک می‌کند، بررسی کند (ابوالقاسمی، ۱۳۹۳). یافته‌های مقالهٔ «بررسی نشانه ـ معناشناختی رابطهٔ عنوان و نقاشی: مطالعهٔ موردی «تداوم خاطر» اثر سالوادور دالی و «جیغ» اثر ادوارد مونش» حاکی از آن است که معناداری رابطهٔ عنوان ـ

تصویر در دو تابلوی یادشده، تابعی از مؤلفه‌های پدیداری و حسی ـ ادراکی است (رادمنش و شعیری، ۱۳۹۲).

۳.چارچوب نظری

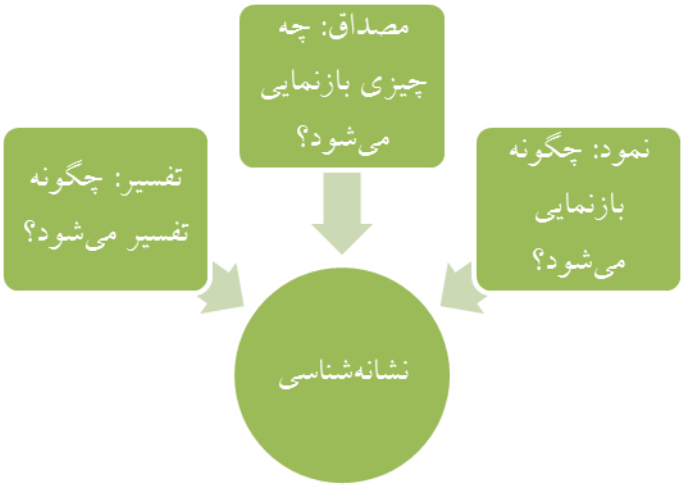
در این بخش ابتدا به چیستی نشانه ـ معناشناسی، ویژگی‌ها و کارکردهایش خواهیم پرداخت. این داده‌ها به‌مثابهٔ ستون‌های پژوهش حاضر خواهند بود.

> نشانه ـ معناشناسی گفتمانی، برآیندِ نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و پساساخت‌گراست. این دیدگاه، جریان تولید معنا را تابع فرایند پیچیده‌ای می‌داند که عوامل نشانه ـ معنایی بسیاری در آن دخیل‌اند. کنش‌گر گفتمانی پیوسته مرزهای معنایی را بازنگری می‌کند و معنا از زاویهٔ دید او آفریده می‌شود و در رابطهٔ تطبیقی بین احساس، ادراک و شناخت، نشانه ـ معناها، به‌گونه‌های سیال، متکثر و تنشی تبدیل می‌شوند (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲، ص. ۵۹).

تفاوت مهم ساختارگرایی و نشانه ـ معناشناسی در این است که در ساختارگرایی تحلیل نشانه‌ای تحلیلی متکی به ذات خود است و این اعتقاد مانع از دخالت هر خاستگاهی می‌شد که ریشه‌ای خارجی و بیرونی نسبت به متن داشت. به همین دلیل حضور گفتمانی با ویژگی‌های انسانی، پدیدارشناختی، کاربردی و زیست ـ تجربه‌ای در مطالعات متون نادیده گرفته شدند (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۱۱). چنان‌که نویسندهٔ انگلیسی قرن نوزدهم تی.اس.الیوت[۲] می‌گوید، تمام معانی که ما می‌شناسیم مبتنی بر تفسیر هستند. برای پساساختارگرایان، نشانه‌ها دال‌های تهی هستند که فاقد معنای حقیقی هستند و بنابراین می‌توانند تنها ـ بدون مدلول ـ و متکی به خود باقی بمانند. چنان‌که ژاک لاکان[۳] روان‌کاو فرانسوی گفته است که یک دال از مدلول خود جداست و این امر نشان می‌دهد که چگونه مفهومِ ما از معنا غرقِ در پوچی است (Danesi, 2007, p. 70).

یا به دیگر سخن همواره هر دال نه به مدلول بلکه به دال‌های دیگر راه می‌برد و این سبب می‌شود معنا از دست بگریزد یا برای همیشه به تعویق بیفتد. از این رو می‌توان گفت «نشانه ـ معناشناسی، دارای نگرش گفتمانی است و دیدگاه فرایندیِ یکی از محورهای آن را تشکیل می‌دهد؛ هر نظام فرایندی نیز وابسته به عنصر "زمان" است» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲، ص. ۷۰). با این اوصاف در نشانه ـ معناشناسی گفتمان، ابتدا باید به تعریف گفتمان[۴] بپردازیم. «گفتمان یعنی به‌کارگیری زبان به‌واسطهٔ استعمال فردی» (بنونیست به نقل از شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۳). این تعریف حاویِ سه نکتهٔ مهم در گفتمان است: نقشِ کارکردی گفتمان که با زبان متجلی می‌شود، حضورِ فردی که به‌واسطهٔ عمل زبانی متحقق می‌شود و جنبهٔ استعمال زبانی که نوعی جست‌وجو در انباشته‌ها و حافظه‌های جمعی و فرهنگی است که به‌واسطهٔ همان عمل زبانی، فردی می‌شود (همان). این به‌کارگیری زبان از رهگذر کارکرد فردی یا استعمال شخصی گفته‌پردازی[۵] نام دارد و عملی است که می‌تواند به تولید گفتمان و متن منجر شود و در خدمت زبان قرار گیرد تا خلأهای آن را پر کند (همان، صص. ۴۹ ـ ۴۵). ویژگی مهم گفته‌پرداز این است که از نوعی «توانش معنایی»[۶] برخوردار است؛ یعنی اینکه توانایی تولید گفته یا حضور در عرصهٔ گفتمان را خود نهفته دارد (شعیری، ۱۳۹۷الف، ص. ۴۵) ارزش گفتمانی که بافتی وجودگرا، حسی ـ ادراکی، کاربردی، سیال دارد و مدام رمزگان‌ها را بازسازی می‌کند و به آن‌ها حضوری جدید و نامنتظر می‌بخشد. نتیجهٔ چنین کنش گفتمانی تولیدی نشانه ـ معنایی یا گفتمانه است. در گفتمانه واحدهای نشانه ـ معنایی کنونیت می‌یابند و تحت کنترل نظام گفته‌پردازی از نو ساخته می‌شوند. در این فرایند ارزش گفتمانی شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۷الف، صص. ۹۳ ـ ۹۴). بر

اساسی مبانی نظری که تاکنون ارائه شد توانستیم درکی نسبت به چیستی نشانه ـ معناشناسی و تولید رمزگانِ حاصل از آن پیدا کنیم.



شکل ۱. فرایندِ نشانه‌ای پیرس در نشانه‌شناسی

۳ـ۱. پیوند نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی

از آنجا که این پژوهش عنوان نشانه ـ معناشناسی پدیداری بر خود دارد، ضروری است به پیوند نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی بپردازیم. نزدیکی و تشابهات نشانه‌شناسی[۷] و پدیدارشناسی[۸] را بیش از همه می‌توان در آرای چالرز ساندرز پیرس[۹] و ادموند هوسرل[۱۰] یافت. پدیدارشناسی پژوهشی است دربارهٔ تجربهٔ انسان و شیوه‌هایی است که چیزها از طریق آن و در آن تجربه، خودشان را به ما اهدا می‌کنند. سنگِ بنای پدیدارشناسی با شعار بازگشت به خودِ چیزها، این است که هر کنشی از آگاهی[۱۱]، یا هر تجربه‌ای اساساً «آگاهی از» یا «تجربه از» چیزی یا دیگری است. پس هر تجربه‌ای با یک عین هم‌پیوند[۱۲] است و هر روی‌آورندگی[۱۳] نیز عینِ مربوط به خود را دارد. باید دقت کرد که در پدیدارشناسی روی‌آورندگی بیشتر در معنای ذهنی و شناختی مد نظر

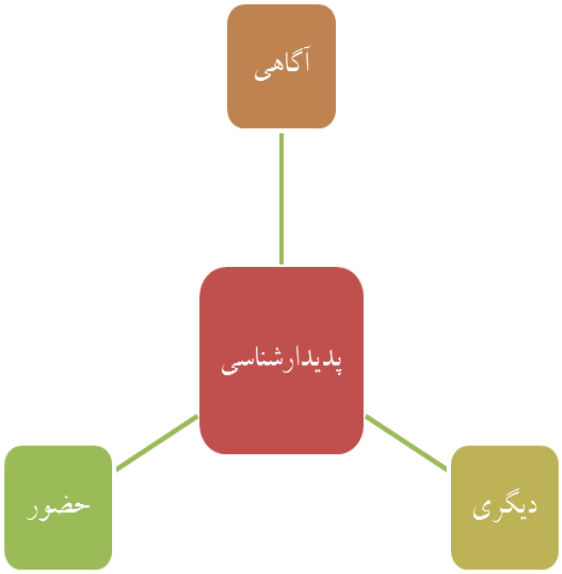
است تا معنای عملی. می‌توان جمع‌بندی کرد که «روی آوردن» پیوندِ آگاهانه‌ای است که با یک عین برقرار می‌سازیم (ساکالوفسکی، ۱۳۸۶، صص. ۴۷ ـ ۴۸). نکتهٔ مهم در پدیدارشناسی، همگانی بودن ذهن است و اینکه ذهن در گشودگی بیرون و نه در محدودهٔ درونی‌اش عمل می‌کند و خودش را آشکار می‌سازد. به دیگر سخن، همه چیز در بیرون است. با اینکه ما نه با پدیدارشناسی بلکه با پدیدارشناسی‌ها روبه‌رو هستیم، می‌توانیم وجوه اشتراکی میان روش آن‌ها بیابیم. هربرت اسپیگلبرگ روش پدیدارشناسی را در هفت مرحله صورت‌بندی کرده است.[۱۴] پدیدارشناسی علاوه بر توجه به روی‌آورندگیِ آگاهی، ساختارهای متفاوت آگاهی را نیز کشف و توصیف می‌کند. روی‌آورندگی‌های آگاهی عبارت‌اند از ادراک، حافظه و تخیل. پدیدارشناسی به گونه‌های متفاوت به روی‌آورندگی که با عین‌های مختلف هم‌پیوندند، می‌پردازد و آن‌ها را دسته‌بندی و متمایز می‌کند (همان، صص. ۵۳ ـ ۵۶). سه ساختار صوری در پدیدارشناسی عبارت‌اند از جزء و کل، این‌همانی[۱۵] و چندگانگی، حضور و غیاب. در بحث از جزء و کل، کل‌ها به دو گونهٔ متفاوت از اجزاء تجزیه و تحلیل می‌شوند: قطعات[۱۶] و لحظات[۱۷]. قطعات، اجزایی هستند که می‌توانند کل شوند (قطعات یک ماشین) اما لحظات را نمی‌توان توضیح داد مگر به‌عنوان آمیزه‌ای از لحظات دیگر (مانند زیر و بمی موسیقی). به دیگر سخن، لحظات اجزایی هستند که امکان کل شدن ندارند.[۱۸] همچنین پدیدارشناسی با شرح دقیق چندگانگی‌ها و این‌همانی به ما کمک می‌کند تا واقعیت و ویژگی‌های هر یک از آن‌ها را حفظ کنیم. حضور و غیاب نیز عین‌هایی هستند که با روی‌آوردهای پُر و خالی هم‌پیوندند. روی‌آوردِ خالی چیزی را که غایب است، هدف‌گیری می‌کند و روی‌آوردِ پُر به سراغ چیزی می‌رود که در حضور جسمانی‌اش موجود است (همان، صص. ۶۹ ـ ۹۰). پدیدارشناسی همچنین به بحث از زمان می‌پردازد که به‌ویژه نقشِ مهمی در برساخت اینهمانیِ فرد دارد و در سه سطح زمانِ جهانی[۱۹] یا عینی، زمانِ درونی[۲۰]، آگاهی از زمانِ درونی[۲۱] بررسی می‌شود. در رویکرد پدیدارشناسانه تنها به جنبهٔ سوبژکتیو آگاهی و روی‌آورندگی‌ها

توجه نمی‌کنیم، بلکه به عین‌هایی توجه می‌کنیم که به ما داده شده‌اند (همان، ص. ۱۱۱). توجه هوسرل در *پژوهش‌های منطقی* با طرح روی‌آورندگی و اینکه آگاهی همواره آگاهی از چیزی است با مباحث نشانه‌شناسی اشتراکات عمیقی دارد. توجه هوسرل به «نشانهٔ اراده‌شده» و «نشانهٔ اراده‌نشده» قابل قیاس با «نشانهٔ نمادین» و «نشانهٔ نمایه‌ای» نزد پیرس است. پیرس نشانه را دارای سه وجه مصداق[۲۲]، نمود[۲۳] و تفسیر[۲۴] می‌داند. مصداق (مرجع یا موضوع) ارجاعِ نشانه است و می‌پرسد «چه چیزی بازنمایی می‌شود؟» نمود (بازنمون) با صورت یا رسانگرِ نشانه[۲۵] ارتباط دارد و می‌پرسد «چگونه بازنمایی می‌شود؟» تفسیر با معنیِ نشانه مرتبط است و می‌پرسد «چگونه تفسیر می‌شود؟» پیرس این سه وجه را فرایندِ نشانه‌ای[۲۵] می‌نامد. نجومیان این فرایند را با مبحث آگاهی و روی‌آورندگی در پدیدارشناسی یکی می‌داند و به پیروی از اریک لاندوفسکی[۲۷]، به مبحث «دیگری» و «حضور» در پدیدارشناسی اشاره می‌کند که بر آن مبنا بدون تعامل با یک دیگری یا یک غیر ما صرفاً جایی قرار داریم، اما هرگز در آنجا «حضور» نداریم، هنگامی که در فرایندی تعاملی در مقابل یک دیگری/غیری قرار می‌گیریم و در این فرایند معنا می‌سازیم می‌توانیم بگوییم در جهان حضور داریم (نجومیان، ۱۳۹۵، صص. ۱۰ ـ ۱۱).

> نشانه‌شناسی در رویارویی با پدیدارشناسی علاوه بر دو مفهومِ کلیدیِ «دلالت»[۲۸] و «نسبت»[۲۹] با دو محور مهم دیگری یعنی «روی‌آورندگی»[۳۰] و «تجربه»[۳۱] همراه می‌شود. پس در واقع نشانه ـ پدیدارشناسی با استفاده از این چهار محور به تحلیل متن می‌پردازد. می‌توان چنین صورت‌بندی کرد که «تجربه در آگاهی به صورت نشانه پدیدار می‌شود». به عبارت دیگر، نخست امری را تجربه می‌کنیم و این تجربه در حوزهٔ آگاهی ما تبدیل به یک نشانه می‌شود و این التفات یا نیت ما به آن نشانه است که به نظامِ نشانه‌ها معنا و دلالت می‌دهد (نجومیان، ۱۳۹۵، ص. ۱۲).

چنان‌که از داده‌های این بخش از پژوهش برمی‌آید ارتباط روی‌آورنده یا نشانه ـ معناشناس همواره با چیزی با بیرون از اوست که به آن آگاه می‌شود، تجربه‌اش می‌کند،

در سطوح مختلف ادراک، حافظه یا تخیل برایش پدیدار می‌شود و در این فرایند زبان یا به دیگر سخن روی‌آورنده یا شَوش‌گر نقش مهمی در تکوین و آشکارگی معنا دارد.

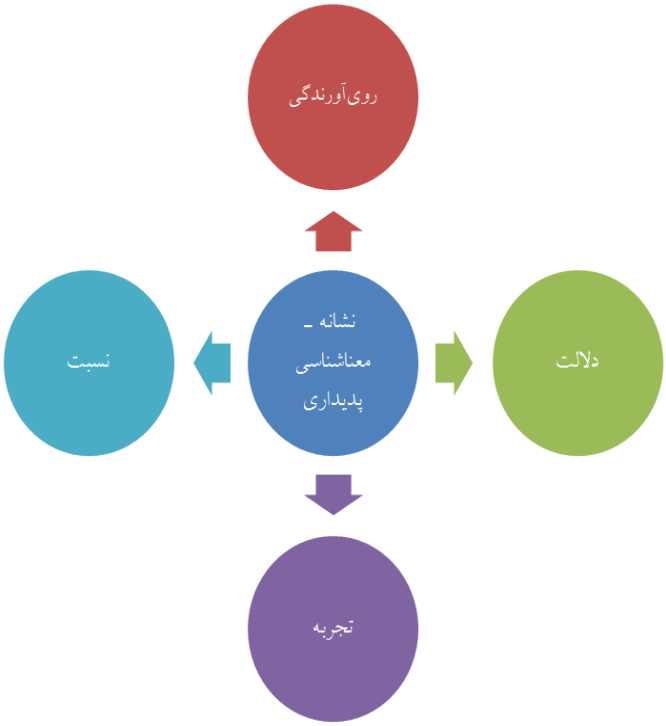


شکل ۲. سه مؤلفهٔ مهم پدیدارشناسی

۳ـ۲. تفاوت نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی

مقصودمان از اینکه می‌گوییم نشانه‌شناسی سوسوری به نشانه ـ معناشناسی گفتمان تبدیل شده، این است که از نظام به فرایند تغییر کرده است. اما باید دقت کنیم که نگاه پدیدارشناختی به جریانِ تولید معنا ما را با دو مسئلهٔ اصلی روبه‌رو می‌سازد: دیدگاه پدیدارشناختی دیدگاهی ماقبل گزاره‌ای است و گفتمانی که در پی ارائهٔ ساختارهای حسی ـ ادراکی است، همواره از بیان «جوهر» یا «اصل» عاجز است. به همین دلیل است که برای جلوگیری از هر نوع انحراف روش، باید بازگشت به پیش‌شرط‌های تولید معنا را متوقف کرد، زیرا این پیش‌شرط‌ها به‌دلیل غیرگزاره‌ای بودن از اهداف نشانه ـ

معناشناسی دور هستند. از طرفی نشانه ـ معناشناسی به دنبال هستی‌شناسی زبانی است که در آن شوش‌گر حسی ـ ادراکی، موجودی زبانی، فرهنگی و اجتماعی است و با معیارهایی مواجه است که قابلیت دگرگونی، تغییر و انعطاف دارند (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۹۱). با این حال ذکر این نکته ضروری است که زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی ساخت‌گرا روش‌شناسی خود را متکی به ذات می‌دانستند، اما از زمانی که نشانه ـ معناشناسی گرمسی مسئلهٔ «وجود»، «وجودشناسی» و «شرایط انسانی» را در مطالعات معنا مطرح کرد، دیگر مطالعات حوزهٔ نشانه نمی‌توانست متکی به ذاتِ نشانه باشد. گرمس و فونتنی در کتاب *نشانه ـ معناشناسی عاطفی* به تبیین راهکارهایی می‌پردازند که می‌توان به‌واسطهٔ آن‌ها یعنی با رجعت به اصل حسی ـ ادراکی نشانه به جنبهٔ وجودی نشانه ـ معناها نزدیک شد. روش آن‌ها شباهت‌های بسیاری با طرح پدیدارشناختی هوسرل یعنی بازگشت به اصل چیزها دارد. بنابراین آنچه امروز اهمیت دارد این نیست که بدانیم نشانه‌شناسی واقع‌گراست یا نه! بلکه مهم این است که بدانیم نشانه‌شناسی در جهان واقعیت چگونه است: چگونه، در چه سطحی، تحت چه شرایطی و با چه نوع دخل و تصرفی در واقعیت ـ به‌ویژه در دنیای طبیعی و دنیای حسی ـ ادراکی ـ معنا قدرت بروز می‌یابد. درواقع نشانه ـ معناشناسی امروزی درپی مطالعه و بررسی «صورت» چیزهاست که با جایی از «وجودِ» ـ وجودی که مبنا و اصل و سرچشمهٔ چیزها بوده ـ همان چیزها شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۷، صص. ۹۱ ـ ۹۲). روشن شدنِ اشتراکات و تفاوت‌های پدیدارشناسی و نشانه ـ معناشناسی به تدقیقِ روش پژوهش حاضر یاری می‌رساند.



شکل ۳. اشتراکات نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی در قالب نشانه ـ معناشناسیِ پدیداری

۳ـ۳. ویژگی‌های متن پدیداری

در این بخش از پژوهش به نشانه ـ معناشناسی پدیداری و ابتدا به تعریف نشانه‌ها در چنین نظامی خواهیم پرداخت. به‌طور کلی، دربارهٔ نشانه‌ها می‌توان از دو نوع موضع‌گیری سخن گفت: عینی‌گرایی محض، ایدئالیسم معنایی. عینی‌گرایی محض، تفکری که برای اشیای بیرونی حضوری مستقل و به‌خودی‌خود قائل است. مدل‌هایی که بر این اساس به‌وجود آمده‌اند برای نشانه هویتی مستقل قائل هستند. نشانه‌ها دارای کارکردی خارج از حضور بشری هستند. ایدئالیسم معنایی: معنا را متعلق به دنیای انسانی می‌داند. بعضی‌ها معتقدند که هیچ‌گونهٔ بیرونی مستقل از انسان وجود ندارد و

تنها ادراک حسی است که معناآفرین است. همواره بین دنیای بیرون و انسان تعاملاتی شکل می‌گیرد که مبنای حضور نشانه را رقم می‌زند همین امر است که می‌تواند حضور پدیدارشناختی نشانه را رقم زند (شعیری، ۱۳۹۷ب، ص. ۴۱). به تناظرِ این دو گونه نشانه دو نظام زیبایی‌شناسی خواهیم داشت: در نظام زیبایی‌شناسی کلاسیک همه چیز باید بی‌کم‌وکاست و کامل ارائه شود و این‌چنین بیننده وارد حیطهٔ امن و باثبات گفتمان می‌شود، اما در نظام‌زیبایی‌شناختی نوگرا رابطهٔ دال و مدلول از قبل تعریف نشده است. دال امکان سبقت از مدلول خود را دارد و مدلول نیز با همراهی و هم‌کنشی بیننده قابل کشف است و مدلول‌ها متکثرند. در چنین فرایندی گفتمانه شکل می‌گیرد و گفتمانه راهی به سوی تولید متن پدیداری است (همان، صص. ۱۱۶ ـ ۱۱۴). به نسبت دو گونهٔ نشانه، دو نظام زیبایی‌شناسی، دو نظام تصویری خطی و حجمی هم داریم: در نظام تصویری خط‌محور، استحکام و سلطهٔ خط به‌قدری زیاد است که هیچ چیز دیگری جز خط دیده نمی‌شود و به بیننده این احساس را منتقل می‌کند که با دست‌های خود در حال لمس دنیاست؛ درواقع خط حس لامسه را تقویت می‌بخشد. اما نظام حجمی سلطه‌پذیر نیست. در این نظام خط به حادثهٔ خط تبدیل می‌شود. ابژه‌ها به لکه‌هایی مبهم و گاهی تفکیک‌ناپذیر تبدیل می‌شوند. ثبات جای خود را به حرکت و بی‌ثباتی می‌دهد و حس دیداری جای حس لامسه را می‌گیرد و به این ترتیب واقعیتِ ابژه جای خود را به توهم ابژه می‌دهد. بنابراین در چنین نظامی تصویر هر تصویری چیزی شناور و سیال از همان چیز است. ما دیگر با خود یک چیز مواجه نیستیم، بلکه با تصویری ناپایدار از آن مواجه هستیم که بیننده نیز در شکل‌گیری آن شریک است (شعیری، ۱۳۹۷، صص. ۱۰۳ ـ ۱۰۷). براساس تفاوت آشکار این دو گونه نشانه و نظام، می‌توان از انواع مواجهه

و آشکارگی - در اینجا در مواجهه با آثار هنری ـ سخن گفت که جریانی تودرتو از معناآفرینی را پدید می‌آورند.

شکل ۴. رابطهٔ نقاش و اثر و مفسر از منظر نشانه معنا‌ـ شناختی (مأخذ نگارنده)

۳ـ۴. نشانه ـ معناشناسی پدیداریِ تصویری

در نشانه ـ معناشناسی حضور انسان و ارتباط پدیداری او با نشانه‌ها تعیین کننده است؛ بدین معنا که در مواجهه با متنِ پدیداریِ تصویری دغدغهٔ معناش‌شناس این است که «باتوجه به اینکه نشانه‌های معنایی توان تولید معنا به‌طور مستقل را در چارچوب خاص خود دارند، چگونه می‌توانیم شرایط مطالعهٔ زبان معنایی تصویر را فراهم سازیم» (شعیری، ۱۳۸۳، ص. ۱۶۳). با این حال باید به نکته دقت کرد که «نوساتِ نشانه‌ای اسباب ناپایداری نشانه‌های تصویری را فراهم می‌آورد» (شعیری، ۱۳۸۵، ص. ۳۴). و

درنهایت، «حضور حسی ـ ادارکی انسان، پدیدارگشتگی نشانه‌ها و حضور شوِش‌محور، سبب تحول پدیدارشناختی سوژه و شکل‌گیری معنایی نامنتظر و سیال می‌شود» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲، ص. ۶۴). اما شوش چیست و شوش‌گر چه ویژگی‌هایی دارد؟ شوش‌گر عاملی است که حالت یا وضعیتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی و مفعولی را بروز می‌دهد. برخلاف کنش‌گر که در وضعیتِ فعال قرار دارد و عهده‌دار عملی در ارتباط با ابژه‌های بیرون است، شوش‌گر با وضعیت یا حالتی درونی مواجه است؛ اگرچه عاملی بیرونی این وضعیت را پدید آورده باشد (رادمنش به نقل از شعیری، ۱۳۹۲، ص. ۲۸). از طرفی، «نظام رخدادی، به‌دلیل ویژگی نامنتظری که دارد، ماهیتِ شوشی دارد. در نظام رخدادی، حسی در پی حسی می‌آید و به این ترتیب حواس در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند تا فرایند نشانه ـ معنایی منجر به تولید معنایی متفاوت و نامنتظر شود» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲، ص. ۶۵). نکتهٔ مهم در هر نظام رخدادی، تجربه‌ای است که برای شوش‌گر رخ می‌دهد: در هر نظام رخدادی، نوعی شَوِشِ پدیدارشناختی انجام می‌شود؛ طرزی که شَوِش‌گر از حضوری در حال تحول، تنش‌زا یا تنش‌پذیر و شریک در معناسازی برخوردار می‌شود و زمینهٔ تحول به منِ استعلایی را فراهم می‌کند (همان). افزون بر این، آفرینش معنا در جریانی حسی ـ ادراکی حلقهٔ پیوند نظام‌های پدیدارشناسی و نشانه ـ معناشناسی است به این معنا که

> تنها راه رسیدن به معنا، دست یافتن به بنیان‌های حسی ـ ادراکیِ نشانه ـ معناهاست. بر این اساس، نشانه ـ معناشناسی با رجوع به این بنیان‌ها که همان دست‌یابی به جوهر پدیده‌ها در پدیدارشناسی است، به چند موضوع می‌پردازد که عبارت‌اند از: فرایند تنشی، فرایند حضور جسمانه‌ای، فرایند حضور پدیدراشناختی، فرایند هویتی گفتمان، فرایند زیبایی‌شناختی که خود شامل گسست، بیداری حسی ـ ادارکی، ایجاد تصویر منحصربه‌فرد (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲).

در ادامهٔ این بخش به اختصار به شرح این فرایندهای چندگانه می‌پردازیم. در فرایند تنشی، انسان در حضوری حسی ـ ادراکی در تعامل با پدیده‌های دنیا قرار می‌گیرد و براساس این تعامل فرایندی تنشی شکل می‌گیرد. این فرایند، در ارتباط با شاخصه‌های مکانی و زمانی به دو شکل پیش‌تنیدگی[۳۲] و پس‌تنیدگی[۳۳] آینده را جایگزین اکنون می‌کند. این فرایند در پدیدارشناسی حضور و غیاب نامیده می‌شود و فونتنی آن را «حاضرسازی غایب» و «غایب‌سازی حاضر» خوانده است.

> در نشانه ـ معناشناسی گفتمانی، شَوِش‌گر، در فرایند حاضرسازی غایب (پیش‌تنیدگی)، با حضوری زنده مواجه می‌شود که خاطرهٔ گذشته را بازآفرینی می‌کند و آن را به زمان حال فرا می‌خواند و پس از یگانه شدن با آن، از حضوری معنادار سرشار می‌گردد. همچنین در فرایند غایب‌سازی حاضر (پس‌تنیدگی)، شَوِش‌گر میدان حسی ـ ادارکی خود را از آنچه انتظار حضور آن را دارد، پر می‌کند. او از حالِ زمانی و مکانی فاصله می‌گیرد و آینده را برای خود تداعی می‌کند (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲، ص. ۷۲).

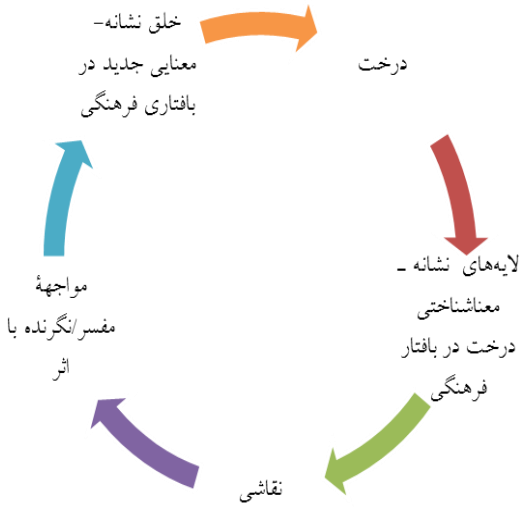
منظور از فرایند ادراکِ جسمانه‌ای، قائل شدن به نوعی حضور جسم یا خود ـ جسمی فرایندی است که با احساس و ادراک گره می‌خورد و جریانِ شدن را تعیین می‌کند. حضور جسمانه‌ای با قرار گرفتن در مرز مشترکِ بیان و محتوا، گفت‌وگوی آن را میسر می‌سازد و سبب انسجام نشانه ـ معناها می‌شود (همان، ص. ۷۳). در فرایند حضور پدیدارشناختی بحث از «حضور» به‌عنوان یکی از وجوه اشتراک پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی است. «این حضور براساس رابطه‌های زمانی، شناختی، عاطفی و نمادین با یک مرکز شاخصه‌ای ارتباط می‌یابد. شَوِش‌گرِ گفتمانی بر مبنای این حضور پدیداری با پدیده‌های دنیا برخورد می‌کند و در نتیجهٔ آن از حضوری سرشار می‌شود که لذت

زیبایی‌شناختی را درپی دارد» (همان، ص. ۷۴). در فرایند هویتی گفتمان یکی از مباحث اساسی بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان، فرایند اتصال و انفصال است.

> اتصال گفتمانی، از درهم‌آمیختگی عناصر اساسی «من»، «اینجا» و اکنون و رجعت به اصل گفتمانی ایجاد می‌شود و انفصال یا بُرش گفتمانی فرایندی است که عامل گفتمانی من، اینجا و اکنون را به غیر من (او)، غیر این‌جا و غیراکنون تبدیل می‌کند. فرایند اتصال انفصال گفتمانی، در قالب نظریهٔ هویتی گفتمان با عنصر عاملی من و غیر من ارتباط تنگاتنگی پیدا می‌کند (همان، ص. ۷۵).

این بحث نیز با موضوع «دیگری» و «غیر» در پدیدارشناسی ارتباط دارد. فرایند زیبایی‌شناختی: ابتدا باید به این نکته اشاره کنیم که وجه افتراق زیبایی‌شناسی کلاسیک و نو در این است که در اولی شَوِش‌گر و پدیده‌های دنیا در ارتباطی حسی ـ اداکی در هم گره می‌خورند تا یکی شوند و لذت زیبایی‌شناختی حاصل شود، اما در دومی با اینکه شَوِش‌گر با دنیا همراه می‌شود اما نوعی بُرش از آن تجربه می‌کند. این فرایند به سه شکل گسست، بیداری حسی ـ ادارکی، ایجاد تصویر منحصر به فرد رخ می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۲، ص. ۸۱). گسست: در گونهٔ گسست، شَوِش‌گر با ایجاد شکنندگی در گونه‌های معمول و با نوعی آشنایی‌زدایی، به گونه‌های غیرمنتظره دست می‌یابد. گسست سه شکل زبانی، زمانی و باوری دارد (همان، ص. ۸۲). گونهٔ بیداری حسی ـ ادراکی نوعی کشش متقابل انسان و دنیا و درهم‌آمیزی حواس شَوِش‌گر است که به فرایند زیبایی‌شناختی منجر می‌شود و نتیجهٔ تعامل سه عنصر اصلی است: چیزی از دنیا، حسی از شَوِش‌گر و غیبت آن چیز و حضور حقیقتی دیگر. ایجاد تصویر منحصربه‌فرد: فرایند زیبایی‌شناختی در پی ساختن تصویری منحصربه‌فرد است. این تصویر نتیجهٔ برهم زدن روابط موجود و ایجاد نمایه‌ای متفاوت است که دگرگونی نشانه ـ معناها را در بردارد و سبب بروز گونه‌های زیبایی‌شناختی می‌شود (همان، ص. ۸۳). علاوه بر این پنج فرایندی که تاکنون شرح دادیم

باید دوباره تأکید کنیم که در نشانه ـ معناشناسی شکل‌گیری معنا نتیجهٔ تعامل میان پلان صورت و محتوا و حضورِ معناساز گفته‌پرداز و گفته‌خوان[۳۴] است که ما در این پژوهش به جای گفته‌پرداز از نقاش یا شوش‌گر الف، و به‌جای گفته‌خوان از شوش‌گر ب یا مفسر/نگرنده استفاده می‌کنیم. ساختارهای دیداری بازنمایی می‌تواند روایی، اهدایِ رخدادها و کنش‌های در حالِ آشکارگی، فرایندهای تغییر، مفاهیم یا چیدمان‌های فضایی ناپایدار، نمایندهٔ مشارکت‌کنندگان به لحاظ رواج و شیوع و ذاتِ کم‌وبیش پایدار یا بی‌زمانِ آن‌ها، از نظر طبقه، ساختار و معنا باشد (Kress & Leeuwen, 2006, p.79). حال به‌طور ویژه به نشانه ـ معناشناسی متونِ دیداری بپردازیم. برای مطالعهٔ نشانه ـ معناشناختی متون دیداری به‌مثابهٔ بافتار می‌توان از ریتم آن‌ها سخن گفت. ریتم تشکیل‌دهندهٔ بافتار است، به عبارتی، از نحوهٔ شکل‌گیری نشانه‌ها یا اشکال حضور متفاوت آن‌ها در یک بافتار، ریتم به‌وجود می‌آید. عواملی چون فشاره/گستره، حضور/غیاب، مرکزگرایی/مرکززدایی، وحدت/کثرت، کاهش/افزودگی، جزء/کل عوامل پدیدآورندهٔ ریتم اثر هستند (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۷۶). در نشانه ـ معناشناسی دیداری آثار نقاشی در پژوهش حاضر این عوامل نقش اصلی دارند.



شکل ۵. فرایند خلق درخت براساس نشانه ـ معناهای فرهنگی (مأخذ نگارنده)

۴. بحث و بررسی

۴-۱. انتقال یافته‌ها به نقاشی‌ها

در این بخش یافته‌های پژوهش، یعنی مبانی نشانه ـ معناشناسی متونِ دیداری را به شش نقش‌مایهٔ برگزیدهٔ درخت از داوود امدادیان، ابوالقاسم سعیدی، عبدالله عامری الحسینی ـ از هر نقاش دو اثر ـ تسری دادیم. درخت یکی از مضامین و نقش‌مایه‌های پرتکرار در ادبیات و نقاشی است. مفهوم درختِ زندگی ریشه‌های فرافرهنگی عمیقی در تاریخ‌های اسطوره‌ای، ادبی، کلامی و دیداری دارد. درختان اسطوره‌ای و نمادین در برخی از نخستین هنرهای بازمانده از بشر، در فرهنگ‌های مختلف اروپایی، خاور نزدیک، استرالیا، اقیانوس آرام و مدیترانه و همچنین در ادیان مختلف ازجمله بودیسم و هندو و اسلام وجود دارند (Bladen, 2020)، اما چه علل/عواملی سبب تنوع بازنمایی و آشکارگی این نقش‌مایه در فرهنگ‌های مختلف شده است؟ ریوال با ارجاع به نقل‌قولی از ویلیام کرونون[۳۵] که طبیعت -

و در این‌جا درخت ـ را پیش از آنکه ایده‌ای انسانی باشد امری غیرانسانی می‌داند، بر این نظر است که همان‌طور که چشم‌انداز[۳۶] اساساً فرهنگی و تاریخی است، می‌توان طبیعت/درخت را نیز چنین دانست (Rival, 2020, p. 4). به دیگر سخن، می‌توان گفت که نمادپردازی[۳۷] درخت بازتابِ میل انسان به بیانِ ایده‌ها از طریق نشانه‌های بیرونی و مادی است، فارغ از اینکه نشانه‌ها چه هستند (دورکیم به نقل از ریوال، ۲۰۲۰). پرسش قابل‌طرح این است که چرا نقش‌مایهٔ درخت تحولاتِ دیداری داشته است؟ اگرچه نقش‌مایه‌های گیاهی ـ بخش مهمی از گنجینه‌های دیداری فرهنگ بشری از دوران باستان تا کنون، از فرهنگ‌های مذهبی تا سکولار هستند، اما به‌واسطهٔ دیدگاه‌های شخصی هنرمندان مختلف در مجسم کردن نمادهای گیاهی، جنبش‌های هنری قرن ۱۸ تا ۲۰ نیز معانی جدیدی را به این نقش‌مایه‌ها افزوده‌اند (F□rca□, 2015). برای نزدیک شدن به پاسخ پرسشِ مذکور می‌توان به رابطهٔ دیدن و بازنمایی اشاره کرد؛ یکی از موضوعات قابل تأمل رابطهٔ دیدن و انواع بازنمایی است که مارکس وارتوفسکی[۳۸] به آن اشاره کرده و آرتو دانتو[۳۹] نیز آن را کاویده است؛ فضای کلی دید خود تابعی از تغییرات در بازنمایی است. به دیگر سخن، اگرچه چشم تاریخی نیست، اما ما هستیم (Danto, 2003). رابطهٔ بین امر طبیعی و فرهنگی ـ تاریخی/ هنری ـ از منظر پدیدارشناسی هرمنوتیکی و نشانه ـ معناشناسی قابل تأمل است. اکو در کتاب *اثر گشوده* بر این نظر است که یک اثر تا زمانی که به‌عنوان اثر وجود دارد، به روی اشکالِ تأویل گشوده است. به دیگر سخن، اثر هنری به این اعتبار نظامی است از نشانه‌ها که مناسبت درونی آن‌ها امکان تأویل‌های بسیار می‌دهد (احمدی، ۱۳۹۶، ص. ۳۵۳). درواقع گشودگی اثر به معانی نو، سبب پویایی آن و فراتر رفتنش از مرزهای زمانی می‌شود. «اگر اثر هنری همچون متنی علمی، معنایی صریح و نهایی با کشف این معنا اثر هنری می‌میرد؛ اثر هنری، اما به این دلیل که برای هر مخاطب جذاب باقی می‌ماند که پرسش‌های بسیاری طرح می‌کند و پاسخ‌های اندک می‌دهد، یا پاسخی نمی‌دهد» (احمدی، ۱۳۹۶، ص. ۲۰۴). فرانسوا لیوتار[۴۰] نیز با مضمونی مشابه می‌گوید:

من به آن هنری نام مدرن خواهم داد که «صناعت مختصرش» را، به‌قول دیدِرو[۴۱]، صرف ارائهٔ این حقیقت کند که آنچه ارائه‌نشدنی است وجود دارد. مسئلهٔ نقاشی مدرن آشکار کردن این نکته است شیء قابل تصوری وجود دارد که نه می‌توان آن را دید و نه می‌توان پدیدارش ساخت (لیوتار، ۱۳۹۶، ص. ۴۵).

پس ویژگی اصلی اثر هنری آشکارگی‌های مدام و گشودگی پیوسته به تفسیر است.[۴۲]

۴-۲. درخت‌های غول‌آسای داود امدادیان

داود امدادیان (۱۳۲۳ـ۱۳۸۳)، نقاش و چاپ‌گر ایرانی است که از سال‌های آغازین کارش با طبعیت پیوندِ آشکار داشت. ابتدا از مکتب باربیزون و منظره‌نگارانِ روسی تأثیر گرفت و سپس شیوهٔ رنگ‌پردازی امپرسیونیست‌ها را برگزید. از اوایلِ دههٔ ۱۳۵۰ نوعی هندسی‌سازی شبه‌کوبیستی را به فضای منظرهٔ امپرسیونیستی افزود. از اواسط دههٔ ۱۳۶۰، سبک شخصی‌اش را در تفسیری تصویری ـ شاعرانه از طبیعت یافت: درختِ غول‌آسا (به تعبیری یک آسمان‌خراشِ طبیعی) در رنگ سبز، زرد، سرخ و یا آبی (پاکباز، ۱۳۹۵، ص. ۱۵۲). در این پژوهش از میان نقاشی‌های درختِ امدادیان دو اثر را برگزیدیم که در متن از آن‌ها با عنوان نقاشی الف و ب نام می‌بریم.

شکل ۶ـ الف. داود امدادیان

شکل ۶ـ ب. داود امدادیان

از منظر رابطهٔ فشاره و گستره، نقاشی‌های امدادیان به‌صورت عمودی با محدود کردن فضا نقش‌مایهٔ درخت را از نزدیک و با فشارهٔ بالا نشان می‌دهند که این امر سبب پدید آمدن تراکم یا انباشتگی موضوع درخت شده است. می‌توان دو نقاشی امدادیان را دارای حضور فشاره‌ای یا منقبض دانست. در دو اثر امدادیان رابطهٔ حضور و غیاب نیز عامل مهمی شکل‌دهی ریتم هستند. نظام زیبایی‌شناسی تصویری در هر دو اثر حجمی است. درخت به لکه‌ای گسترده تبدیل شده است. حضور درخت چنان غلیظ است که به غیاب موجودات و اشیای دیگر منجر شده است. با این‌حال به خاطر عظمتِ درخت که در موقعیتی ناآشنا ظاهر شده و تمام بوم را دربرگرفته است، پیش‌تنیدگی رخ می‌دهد و امر غایب یعنی شوش‌گر (نقاش یا گفته‌پرداز و نگرنده یا گفته‌خوان) حاضر می‌شوند. همچنین اندازهٔ بزرگ نقش‌مایه نسبت به کل اثر، سبب پس‌تنیدگی می‌شود و امر حاضر یعنی درخت، از نظر دور می‌شود. به دیگر سخن، درخت از فرطِ حضور، به‌مثابهٔ لکهٔ رنگ ریخته‌شده‌ای بر بوم ناپیدا یا غایب می‌شود. پس‌تنیدگی را در دو اثر امدادیان به گونهٔ دیگری نیز می‌توان تعبیر کرد. آن‌جا که نشانهٔ حاضر یعنی انسان تحت سلطهٔ نشانهٔ درخت تا مرز غیاب محوشدگی پیش رفته است. از منظر رابطهٔ وحدت و کثرت که سبب شکل‌گیری ریتم می‌شوند، نقاشی‌های امدادیان حاوی تعدد عناصر نیست. شاید به‌دلیل سلطهٔ نقش‌مایهٔ درخت و دو حاشیهٔ تقریباً ناپیدای زمین و آسمان و نقش‌مایه‌های ریز و نادیدنی انسان‌ها، اثر ریتمی کند و ایستا یافته است پس می‌توان گفت در دو اثر او بیش از حرکت، شاهد سکون هستیم. ویژگی دیگر ریتم یعنی مرکزگرایی/ مرکززدایی نیز در دو اثر امدادیان آشکار است. در هر دو اثر غیر از نقش‌مایهٔ اصلی در مرکز، نقاشی در حاشیه دو بخش آشکار زمین در پایین و آسمان در بالا را دارد. وضوح نقش‌مایهٔ درخت در مرکز سبب به ابهام رفتن تا مرزِ حذف شدن

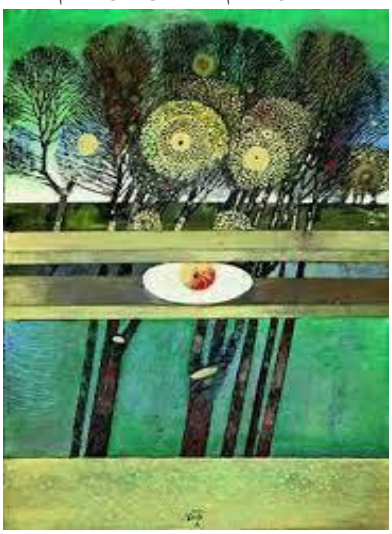
حاشیه‌ها شده که این امر ریتم صریحی در نقاشی پدید آورده است. کاهش/ افزودگی دو عامل بسیار اثرگذار در ریتم نقاشی‌های امدادیان است. نقاشی‌ها به‌لحاظ افزودگی به‌خاطر تأکید، کامل و پررنگ نشان دادن نقش‌مایهٔ درخت به‌شکلی اغراق‌آمیز سبب کاهش و کم‌رنگ و مبهم شدن عناصر دیگر مانند انسان و آسمان و زمین شده‌اند. ریتم آثار امدادیان از منظر ارتباط جزء و کل نیز بررسی‌کردنی است. درخت در آثار او به‌مثابهٔ کل مستقلی ظاهر شده که البته اجزای تفکیک‌شدنی آشکاری ندارد. درختِ بازنمایی‌شده در نقاشی‌های امدادیان حاویِ اجزای تفکیک‌شدنی مثل شاخه و برگ و تنه نیست؛ حجمی از رنگ به جای درخت نشسته است. ابعاد یک بافتار نیز نقش مهمی در شکل‌گیری ریتم اثر دارد. چنان‌که گفتیم ابعاد یک نشانه و یا کوچکی و بزرگی آن در در ارتباط با زمینه سنجیده می‌شود. شاید بتوان گفت بُعد در نقاشی‌های امدادیان اصلی‌ترین نقش را در تعیین ریتم اثر دارد. بزرگی نقش‌مایهٔ درخت نسبت به زمینه، مهم‌ترین عامل در آشنازدایی از معنای درخت است. جهت هر دو نقاشی امدادیان به سوی بالاست، اما در نقاشی الف جهتِ درخت به سمت جلو و مایل به پیش‌زمینه است؛ گو اینکه درخت حالتی محدب دارد و به سمت نگرنده پیشروی می‌کند و در نقاشی ب درخت در عقب و مایل به پس‌زمینه است و حالتی تخت دارد.

۴-۳. نه‌درخت‌هایِ ابوالقاسم سعیدی

ابوالقاسم سعیدی (متولد ۱۳۰۴) نقاش ایرانی است که رویین پاکباز او را هنرمندی ستایش‌گر زیبایی‌های طبیعت نامیده است که توانسته از هم‌آمیزی سنت‌های هنری غربی و شرقی به زبانِ خاص خود برسد. سعیدی در ایران شاگرد آرتوش میناسیان[۴۳] بود و در فرانسه در مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس هنرآموزی کرد و نقاشی‌هایش را در سالون‌های پاریس به نمایش گذاشت. سعیدی پیش از عزیمت به فرانسه مناظری با

حال‌وهوای امپرسیونیستی نقاشی می‌کرد، اما در پاریس به رئالیسم انسان‌گرایانه روی‌آورد. اما پس از مدتی قالب و محتوای نقاشی سعیدی تغییری اساسی کرد و انسان از دنیای نقاشی او بیرون رفت و طبیعت جای آن را گرفت. بدین‌سان، دستِ‌کم در یک دورهٔ ده‌ساله، درخت (استعاره از طبیعت شکوفنده) مضمون اصلی نقاشی سعیدی شد. ریشه‌های نقاشی سعیدی از یک سو به سنت‌های تصویری ایران و از دیگر سو به میراث نقاشان مدرن می‌رسد (پاکباز، ۱۳۹۵، ص. ۸۳۴). عنوان این بخش را «نه‌درخت»های ابوالقاسم سعیدی گذاشته‌ایم، زیرا خودش در مصاحبه‌ای گفته است که این‌ها درخت نیستند، هر چند بقیه بگویند، من درخت نمی‌کشم، نقاشی می‌کشم.[۴۴]

شکل ۷ الف. ابوالقاسم سعیدی



شکل ۷ ب. ابوالقاسم سعیدی

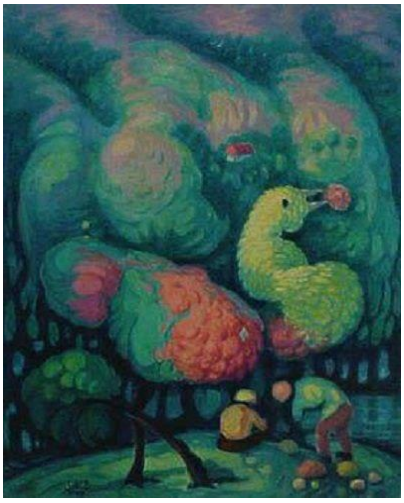
نقش‌مایهٔ درخت در نقاشی‌های سعیدی اغلب در قاب‌های عمودی بازنمایی شده که نتیجه‌اش محدود شدن فضا و همین‌طور نشان دادن درخت از نزدیک و با فشارهٔ بالاست. همین سبب پدید آمدن تراکم اجزای نقش‌مایه در اثر و حضور فشاره‌ای یا

منقبض شده است. از منظر رابطهٔ حضور و غیاب، پیش‌تنیدگی (حاضرسازی امر غایب) به گونه‌ای است که گاه مرز میان درخت و برگ‌هایش با طاووس و پرهایش برداشته می‌شود. درواقع نمی‌توان به قطع اطمینان داشت که آنچه می‌بینیم درخت است یا پرهای شناور طاوس در باد یا آب. امر غایبی که به این ترتیب حاضر شده است پرهای طاووس است. از منظر پس‌تنیدگی (غایب‌سازی امر حاضر) نقش‌مایهٔ اصلی یا همان درخت، در اثر تکثر رنگ و نور در فضایی مثالی از دید پنهان می‌شود. در دو اثر منتخب سعیدی ریتم، همچنین حاصلِ مرکزگرایی و مرکز زدایی نیز هست. نقش‌مایهٔ اصلی چنان در مرکز تصویر نشسته که عملاً جایی برای حاشیه نگذاشته است. به دیگر سخن، نقش‌مایه تا سر حدِ قابِ بوم پیش‌روی کرده است. در نقاشی الف پیش‌زمینهٔ باریک و پس‌زمینهٔ محو به‌واسطهٔ حواشی اندکِ نقاشی قابل تفکیک است، درحالی که نقاشی ب حاصل درهم‌آمیزی پهنه‌های رنگی لایه‌لایه از پیش‌زمینه تا پس‌زمینه است. نقاشی‌های سعیدی همچنین، ریتمشان را وامدار وحدت/کثرت هستند. در آثار او تعدد بخش‌های درخت، به‌ویژه در قسمت‌های فوقانی، نوعی حرکتِ ناپیدا یا تضادی از حرکت در سکون را پدید آورده است. کثرت این اجزاء در کلیت درخت به وحدت می‌رسند. در هر دو نقاشی سعیدی کاهش/افزودگی ریتم‌ساز هستند. نقاش با تأکید و پررنگ کردنِ تجمعِ شاخه‌ها، بخش‌های پایینی درخت یعنی تنه را کم‌رنگ نشان داده است. نقش‌مایهٔ درخت‌های سعیدی کل‌هایِ سیالی هستند که به‌واسطهٔ اجزایشان ـ شاخه‌هایشان ـ می‌توانند به‌مثابهٔ یک کل درنظر گرفته شوند. رابطهٔ کل و جزء در درخت‌های سعیدی از دست می‌گریزد. در هر دو اثر سعیدی نقش‌مایه‌ها نسبت به زمینه بزرگ و مبالغه‌شده‌اند. جهت نیز در ریتم نقاشی‌های سعیدی اثرگذار است. درخت‌ها در نقاشی الف حرکتی

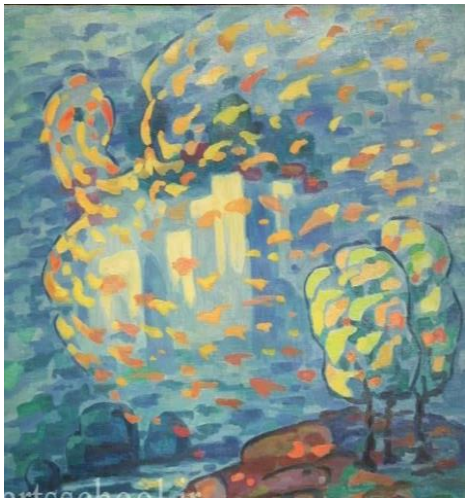
رو به بالا دارند، درحالی که خطوط افق حرکت رو به بالا را در نقاشی ب خنثی کرده‌اند.

۴-۴. درخت ـ پرنده ـ انسان‌های عبدالله عامری‌الحسینی

عبدالله عامری‌الحسینی (۱۳۰۱ـ۱۳۹۶) نقاش ایرانی، دانش‌آموختهٔ نقاشیِ هنرکدهٔ وابسته به دانشکدهٔ هنرهای زیبا بود و مدتی هم در آنجا تدریس کرد. سپس به کارگاه هنرهای تزیینی ادارهٔ هنرهای زیبای کشور منتقل شد و تا بازنشستگی در استخدام آن سازمان بود. عامری با نقاشی‌هایش از مناظر طبیعی، صحنه‌های روستایی و موضوعات خیالی و مذهبی شناخته می‌شود. او شیوه‌های متنوعی را از رئالیسم تا فوویسم آزموده و گاه تا مرز انتزاع پیش رفته است. ویژگی شاخص آثار او ـ به قول خودش ـ نوعی نقاشیِ عرفانی است که عناصر آن گاه پنهان و گاه آشکار در رنگ و خط است (پاکباز، ۱۳۹۵، ص. ۹۵۲).



شکل ۸ ـ الف. عبدالله عامری الحسینی



شکل ۸ ـ ب. عبدالله عامری الحسینی

در نقاشی الف، قاب اثر عمودی است و از آن‌جا که درخت به‌عنوان نقش‌مایهٔ اصلی از نزدیک و با بزرگ‌نمایی ترسیم شده است، تراکم و انباشتگی آشکاری را در تصویر پدید آورده است و حضور فشاره‌ای یا منقبض را رقم زده است. در نقاشی ب، قاب اثر افقی است و نوعی گسترهٔ دیداری پدید آورده است که نتیجهٔ این انبساط به ابهام تبدیل شدن نقش‌مایهٔ انسان/فرشته است. رابطهٔ حضور و غیاب در پدید آمدن ریتم هر دو اثر از عامری الحسینی بسیار مهم است. از منظر پیش‌تنیدگی (حاضرسازی امر غایب) نقاشی الف، فضایی مثالی را پدید آورده است که در آن درخت به پرنده استحاله یافته است. امرِ غایب در این نقاشی پرنده نیست، بلکه فضای مثالی است که نشانه‌هایی مادی از عالم واقع دارد اما درعین‌حال می‌کوشد این ارتباط را قطع کند و آن جهانِ خیالی را بازنمایی می‌کند. در همین اثر، از منظر پس‌تنیدگی (غایب‌سازی امر حاضر) درخت به پرنده استحاله یافته است. در این اثر حضور و غیاب رابطه‌ای توأمان و رفت‌وبرگشتی دارند. در نقاشی ب از عامری الحسینی، نقش‌مایه‌های اصلی عبارت از درخت و انسان/ فرشته هستند. در این اثر از منظر پیش‌تنیدگی، امر غایبی که به‌واسطهٔ تصویرسازی نقاش حاضر شده، فضایی خیالی است که از مرزهای صلب واقعیت می‌گذرد و همچنین مفهومی از درهم‌تنیدگی زمین و آسمان، انسان و طبعیت را فراهم می‌کند. از منظر پس‌تنیدگی (غایب‌سازی امر حاضر) نقش‌مایهٔ درخت به‌واسطهٔ رنگ‌ها و زمینهٔ مشترکش با نقش‌مایهٔ فرشته/ انسان، هر دو نقش‌مایه را در هم ادغام و به نفع یک فضای خیال‌انگیز، غایب و ناپیدایشان می‌کند. از منظر رابطهٔ ریتم مرکزگرایی/ مرکززدایی ریتم نقاشی الف به مرکز تصویر تمایل بیشتری دارد و می‌توان گفت، مرکزگراست، اما مرکز چنان بسط‌یافته که حاشیه‌ها را هم دربرگرفته است. ریتم در این نقاشی صریح است. برعکس نقاشی ب، مرکززدا یا مرکزگریز است. در این نقاشی چنان که می‌بینیم نقش‌مایه‌ها از مرکز دور و به حاشیه کشیده شده‌اند؛ حاشیهٔ سمت راست حاوی دو درخت و حاشیهٔ سمت چپ حاوی سر انسان/فرشته است و مرکز اثر تا اندازهٔ بسیاری خالی از حضور نقش‌مایه‌های اصلی است. این امر سبب پدید آمدن ریتم مبهم در

نقاشی شده است. از منظر وحدت/کثرت در نقاشی الف عناصر تصویری عبارت‌اند از: درخت، درخت ـ پرنده، انسان و میوه‌ها. گزینهٔ رنگی اثر و درهم‌آمیزی پرنده و درخت به گونه‌ای است که به‌ویژهٔ در بخش بالای تصویر، از عناصر کثیر، نقش‌مایهٔ یگانه و همگنی پدید آمده است. حرکت در نقاشی حاصل دهانِ باز پرنده، تکاپوی انسان‌ها برای برداشت محصول و در عین حال سکون درختان هماهنگی خاصی میان حرکت و سکون پدید آورده است. در نقاشی ب، انسان، آسمان، پرنده و درخت که عناصر کثیرِ اثرند، به وحدت و یگانگی رسیده‌اند. انسان ـ پرنده گویی صرفاً ادامهٔ درخت یا درخت ادامهٔ نقش‌مایهٔ دیگر است. این امر نه‌فقط به خاطر گزینهٔ رنگی نقاشی است که لکه‌های رنگی در سطح اثر پخش کرده است، بلکه به خاطر ترکیب انسان و پرنده در نیمهٔ بالای اثر نیز هست. از منظر کاهش/افزودگی ریتم نقاشی الف با تأکید و پررنگ نشان دادن پرنده و ادغام آن با درخت‌ها سبب مبهم و کم‌رنگ شدن درخت‌ها از یک‌سو و کم‌اهمیت شدن نقش‌مایه‌های انسانی از دیگر سو شده است. در نقاشی ب، شاید می‌توان گفت صرفاً کاهش سبب پدید آمدن ریتم تصویر شده و افزودگی مشاهده نمی‌شود، چون تمام عناصر تصویر نسبت به هم در وضعیت برابری به نظر می‌رسند. از منظر رابطهٔ جزء و کل در نقاشی الف، اگرچه در نقش‌مایهٔ درخت، تنه‌های باریک و میوه‌های مدور به‌عنوان اجزاء قابل مشاهده هستند، اما کلیت درخت در بخش فوقانی ـ شاخه و برگ ـ خودش را بیشتر پدیدار می‌کند. همچنین می‌توان از رابطهٔ بقیهٔ اجزاء یعنی انسان و محصولات و زمینِ به‌مثابهٔ اجزاء با درخت ـ پرنده به‌مثابهٔ کل سخن گفت. در نقاشی ب، اگرچه می‌توان نقش‌مایهٔ درخت را به دو بخش مشخص تنه و برگ تقسیم کرد، اما درخت به‌مثابهٔ یک کل با کل دیگر یعنی انسان/پرنده/فرشته رابطه دارد. در عینِ حال می‌توان گفت، دو کل در کلیت اثر به‌مثابهٔ جزءهای عمل می‌کنند که به وحدت رسیده‌اند. در هر دو نقاشی عامری الحسینی، می‌توان به نقش ابعاد نیز در شکل‌گیری ریتم اشاره کرد. در نقاشی الف، ابعاد نقش‌مایهٔ درخت ـ پرنده چنان بزرگ است که بقیهٔ نقش‌مایه‌ها در برابرش یا نسبت به زمینه به کوچک به نظر

می‌رسند. این رابطهٔ کوچک و بزرگی سبب پدید آمدن ریتم در اثر شده است. در نقاشی ب نقش‌مایهٔ درخت نسبت به انسان ـ پرنده کوچک به‌نظر می‌رسد، اما از آنجا که از زمینهٔ رنگی مشابهی برخوردارند، می‌توان آن‌ها را حتی اجزاء یک کلِ بزرگ‌تر یعنی طبیعت دانست. از منظر رابطهٔ جهت، در نقاشی الف اگرچه جهت اثر به سمت بالاست، اما در عین حال با درختان به چپ و با درخت ـ پرنده به راست تمایل دارد. جهت سبب پدید آمدن حرکتی ظریف در ریتم اثر شده است. در نقاشی ب، اگرچه درختان به سمت بالا رفته‌اند، اما به‌خاطر کوتاه‌قامتی‌شان در برابر تصویر انسان ـ پرنده و جهت آن، می‌توان گفت اثر به سمت چپ تمایل دارد. با دقت در بخش فوقانی نقش‌مایهٔ درخت هم می‌توانیم جهت حرکت را به سمت چپ مشاهده کنیم.

شکل ۹. جدول نشانه ـ معناشناختی پدیداری درخت از خلال فرایندهای آن (مأخذ نگارنده)

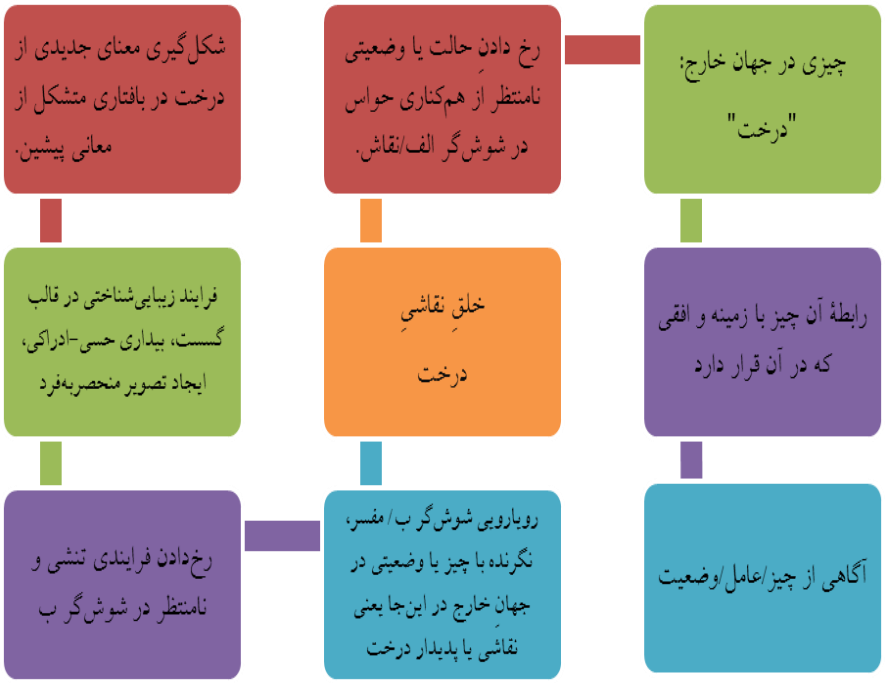
۵. نتیجه

چنان‌که کوشیدیم در این پژوهش نشان دهیم، در شش نقاشیِ بررسی‌شده از سه نقاش، نقش‌مایهٔ درخت از حالت اولیهٔ و ارجاعی خود دور شده و در فرایندی نشانه ـ معناشناختی به نقش‌مایه‌ای سیال و چندبعدی تبدیل شده است. در تمام آثار، درخت درحال آفریده شدنِ دوباره در نظامِ معنایی جدید است و چنین امری جز در تعامل میانِ نقاش (شوش‌گر الف، گفته‌پرداز) با مفسر (نگرنده، نگارنده شوش‌گر ب، گفته‌خوان) رخ نمی‌دهد. اگرچه مبنای حضور درخت در مقام نشانه در این آثار، دنیای بیرون است، اما هستیِ انضمامیِ درخت در فرایندِ نشانه ـ معناشناختی معلق می‌شود و معنایِ آن از جریانِ تفسیر بازسازی می‌شود. این جریان از طریقِ پیوند دوباره بازآفرینیِ تجربهٔ شوش‌گر الف/نقاش و شوش‌گر ب/مفسر رخ می‌دهد. چنان‌که پیش‌تر در بخش یافته‌های نظری پژوهش بررسیدیم، هر تصویری از درخت، نه خودِ درخت، بلکه پدیداریِ شناور و سیال از آن است که در تعاملِ مشترکِ میانِ مفسر/نگرنده با اثر زاده می‌شود. در آثار بررسی شده نیز به‌واسطهٔ حضور نقش‌مایهٔ درخت در گفتمان ارزشی جدید و آشنازدا، پدیدارِ این نقش‌مایه ما را به زمینه‌های تفسیری دیگری مانند عوالم خیالی می‌کشاند. مثلاً در آثار سعیدی مرز میان درخت و پرهای طاووس، در نقاشی عامری، مرز میان درخت و انسان ـ پرنده در نقاشی امدادیان مرز میان درخت و ستون‌های رنگی برداشته می‌شود و همین امر به‌جای برداشتی تک‌معنایی از درخت، آن را در بافتارهای متفاوت، تفسیرپذیر می‌کند. از آن‌جا که این مقاله به نشانه ـ معناشناسی دیداری پرداخته و تمامِ آثارِ انتخاب شده، نه بر مبنای نظامِ خطی بلکه بر مبنای نظام حجمی بازنمایی شده‌اند، از میانِ حواس سلطه با حس دیداری است. شوش‌گر/نقاش در این آثار پدیدارِ درخت را زمینه‌ای تنشی آشکار کرده است؛ به این معنا که درخت از

مرتبهٔ نشانه و ارجاعی بودن خود گریخته در مرتبهٔ دیگری خود را نه تنها با نشانه‌های دیگر ـ مانند پرنده و انسان ـ بلکه در بافتارهای معنایی جدید، خلق کرده است و طبعاً چنین فرایندی تنش‌زا و لایه‌لایه است. برای مثال درخت در آثار سعیدی با آشکارگی در قالب پرهای طاووس، ما را از وضعیت طبیعی به وضعیتِ تنشی/پدیداری سوق می‌دهد که در برابر آن‌چه می‌بینیم، مکث می‌کنیم و نمی‌توانیم به تعاریف از پیش‌ساخته‌شده اکتفا کنیم. چنین فرایندی را در مواجهه با نقاشی‌های امدادیان هم تجربه می‌کنیم. درخت‌های امدادیان نوعی تجربهٔ امر والا[۴۵] را در پدید می‌آورند و متناظرش عواطفی چون دهشت و هیبت را موجب می‌شوند. چنان‌که گفتیم در فرایند تنشی در نظام نشانه ـ معناشناختی مهم‌ترین وجه ارتباط حسی ـ ادارکی با پدیده‌ها در ارتباط با شاخصه‌های مکانی و زمانی است که به صورت حضور و غیاب تجربه می‌شود. در این فرایند نگرنده که خودش به مقامِ شوش‌گر ارتقا یافته، با پدیداری از درخت مواجه است که چون ارجاعی نیست در دو سطح ظاهری و معنایی درخت را به غیاب می‌برد؛ در سطح ظاهری نقش‌مایه‌های دیگر چون انسان و پرنده را حاضر و درخت را غایب می‌کند و در سطحِ دیگر با بازآفرینی رابطهٔ درخت و انسان یا به دیگر سخن طبیعت و انسان، معنای فربه‌تری از درخت می‌آفرینند که چه‌بسا در افق فرهنگی مشخص ـ مقصود فرهنگ ایرانی با تمام استلزاماتش ـ بهتر فهم می‌شود. مقصود از افق فرهنگی این است که نقش‌مایهٔ درخت نه امری محصل و تجربی بلکه معنایی است که در زیست‌جهان انسانِ ایرانی در بافتار پیوسته‌ای، مدام تفسیرپذیر و تجسم‌پذیر است. برای مثال درخت‌های سعیدی که گویا در آب و باد شناورند، ما را نه با مکانِ و زمانِ واقعی بلکه با مکانِ شهودی و زمانِ درونی مواجه می‌کنند و آشکارگی ناپایدار و لرزانی از درخت می‌دهند. درخت‌های عامری نیز چنین هستند به‌ویژه در نقاشی ب که درخت

و انسان و طبیعت به یکدیگر استحاله یافته‌اند. یا در آثار امدادیان عظمتِ درخت به‌مثابهٔ استعارهٔ جهانِ هستی، انسان را با امر والا و نوعی تجربهٔ تصعید[۴۶] روبه‌رو می‌کنند. در چنین تجربهٔ شوشی، شوش‌گر/مفسر نیز از مرتبهٔ منِ تجربی به منِ استعلایی ارتقا می‌یابد. در فرایند جسمانه‌ای شناختی ابتدا فقط درخت می‌بینیم و با حضور عناصر دیگر با برشِ شناختی به سطح حسی ـ ادراکی برکشیده می‌شویم و حتی تجربه‌ای از خود ـ جسمی با درخت پیدا می‌کنیم. این فرایند که شاخصه‌اش حضورِ شوش‌گر است و چنان‌که پیش‌تر گفتیم وجه اشتراک پدیدارشناسی و معناشناسی است، از مجرای تفسیر و معناآفرینی مکرر، آمادگی لازم برای تحقق تجربهٔزیبایی‌شناختی و تعالی را به دست می‌دهد. در عین حال، در فرایند گفتمانی نیز عبور از منِ شخصی به من استعلایی، و از منِ محوری به دیگری و از اکنون به غیراکنون از این‌جا به غیرِ اینجا را تجربه می‌کنیم. هنگامی‌که در فرایندی تنشی درخت را در پدیدارِ متفاوتی تجربه می‌کنیم، از منِ شخصی و از اکنون و این‌جای خود فاصله می‌گیریم و برای کشفِ لایه‌هایِ معنایی تلاش می‌کنیم که بر نقش‌مایهٔ درخت نشسته‌اند. در این فرایندِ بازگشتی به گذشته می‌رویم تا هم از منظر تاریخی و هم از منظر معنایی ـ شناختی بتوانیم به پدیدارهای متعدد درخت تا اندازه‌ای نزدیک شویم. سپس در فرایندی برگشتی رو به آینده با لایه‌گذاری دوباره معنای جدیدی را برای درختِ آشکارشده می‌سازیم. در تمام این فرایند برای شوش‌گر/مفسر لذت و تجربهٔ زیبایی‌شناختی در سه سطح گسست، بیداری حسی ـ ادارکی و ایجاد تصویر منحصر به فرد رخ می‌دهد. در مرتبهٔ گسست شوش‌گر/نقاش با شکنندگی و آشنایی‌زدایی که در نقش‌مایهٔ درخت پدید آورده است، ابتدا سبب تجربهٔ نوعی گسست، انفصال، برش یا مکث می‌شود، در مرتبهٔ بعدی با درهم‌آمیزی حواس و نقش‌مایه‌ها به یاری عوامل بصری مانند فشاره/گستره،

حضور/غیاب، مرکزگرایی/مرکزگریزی، وحدت/کثرت، کاهش/افزودگی، جزء/کل، ابعاد و جهت، سبب رخ دادن تجربهٔ زیباشناختی می‌شود که چنان‌چه پیش‌تر گفتیم این تجربه متأثر از چهار عنصر اصلیِ چیزی از دنیا (شمای کلی نقش‌مایهٔ درخت)، حسی از شوش‌گر (مکث و انفصال و شگفتی و تصعید)، غیبت آن چیز (به غیاب رفتن نقش‌مایهٔ درخت) و حضور حقیقتی دیگر (حضور درخت در لایه‌های معنایی پیچیده‌تر) به وقوع می‌پیوندد. با چنین زمینه‌ای، تصویری منحصربه‌فرد از درخت پدیدار می‌شود که روابط موجود و نمایه‌ای درخت را بر هم می‌زند و گونهٔ زیباشناختی جدید و البته سیال و لغزنده‌ای را پدید می‌آورد.



شکل ۱۰. فرایند خلق نقاشی از درخت در نظامی نشانه ـ معناشناختی و افزوده‌شده به لایه‌های نشانه ـ معنایی آن (مأخذ: نگارنده)

پی‌نوشت‌ها

۱. سرودهٔ گلچین گیلانی

۲. T. S. Eliot (۱۸۸۸ـ۱۹۶۵)، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.

۳. Jacques Lacan (۱۹۰۱ـ۱۹۸۱)، روان‌کاو فرانسوی.

4. discourse
5. enunciation
6. semantic competence
7. semiotics
8. phenomenology
9. Charles Sanders Peirce (1839-1914)
10. Edmund Husserl (1859-1938)
11. concsiounsness
12. correlation
13. intentionality

۱۴. پژوهش در باب پدیدارهای خاص؛ ۲. پژوهش در باب ذوات کلی؛ ۳. درک نسبت‌های ذاتی میانِ ذوات؛ ۴. مشاهدهٔ انحنای ظهور؛ ۵. مشاهدهٔ تقویم پدیدارها در آگاهی؛ ۶. تعلیق باور به وجود پدیدارها؛ ۷. تفسیر معنای پدیدارها (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ص. ۹۸۵).

15. identity
16. pieces
17. moments

۱۸. «یک چیز خاص می‌تواند از جهتی یک قطعه و از جهتی دیگر یک لحظه باشد. برای مثال، شاخهٔ درختِ بلوط می‌تواند از درخت جدا شود، اما این شاخه به‌عنوان عنیِ ادراکی نمی‌تواند از پس‌زمینهٔ خودش جدا شود. برای ادراک شاخه درخت باید آن در پس‌زمینه‌اش در نظر بگیریم» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، ص. ۷۱).

19. world time
20. internal time
21. consciousness of internal time
22. object
23. representation
24. interpretation
25. sign vehicle

26. semiosis
27. Eric Landowski (1964-)
28. signification
29. relation

۳۰. intention : البته نجومیان به جای روی‌آورندگی از التفات و نیت استفاده کرده است.

31. experience
32. retention
33. protention

۳۴. «گفته‌خوان کسی است که از طریق موضوع معنادار یا گفته با گفته‌پرداز مرتبط می‌شود. براساس این تعریف، اگر گفته‌پردازی برای پردازش گفته نیازمند توانش‌های مختلف باشد، به همین ترتیب، گفته‌خوان نیز برای فهم گفته به توانایی‌هایی نیاز دارد» (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۵۰).

35. William Cronon
36. landscape
37. symbolism
38. Marx W. Wartofsky
39. Arthur Danto

۴۰. Jean-François Lyotard (۱۹۲۴–۱۹۹۸)، فیلسوف فرانسوی قرن بیستم.

۴۱. Denis Diderot (۱۷۱۳ـ۱۷۸۴)، فیلسوف فرانسوی قرن هجدهم.

۴۲. یکی از آشکارگی‌های نقاشی مکث و بر اموری است که در زندگی روزمره ازدست می‌رود: «نقاشی‌ها قطعه‌ای منجمدشده از زندگی انسان است که جزییات زیبایی‌شناختی را به نمایش می‌گذارد که انسان‌ها در شتابِ روزمره از دست می‌دهند» (کراکلی، ۲۰۱۴، ص. ۳۱۰).

۴۳. هارتیون آرتوش میناسیان (۱۲۸۹ـ۱۳۸۱)، نقاش ارمنی متولد رشت.

۴۴. برنامهٔ تماشا، بی‌بی‌سی فارسی، اردیبهشت ۱۳۹۶. اگرچه سعیدی در گفت‌وگو با داریوش شایگان بر این نظر است که با طبعیت اعم از درخت، میوه، گل و گیاه رابطه‌ای تنگاتنگ دارد (ر.ک به شایگان، د. (۱۳۹۵). *در جست‌وجوی فضاهای گم‌شده: مجموعه مقالاتِ مرتبط با هنرهای تجسمی*. تهران: فرهنگ معاصر. صص ۱۷۳–۱۸۵).

45. sublime
46. sublimation

منابع

ابوالقاسمی، م.ر. (۱۳۹۳). چالش‌های نشانه‌شناختی نقاشی و نقد نقاشی. *نشریهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، *۱۹* (۳)، ۵-۱۲.

اسپیگلبرگ، ه. (۱۳۹۲). *جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی*. ترجمهٔ م. علیا. تهران: مینوی خرد.

احمدی، ب. (۱۳۹۶). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.

احمدی، ب. (۱۳۹۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز

پاکباز، ر. (۱۳۹۵). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

رادمنش، ش.، شعیری، ح.ر. (۱۳۹۲). بررسی نشانه ـ معناشناختی رابطهٔ عنوان و نقاشی: مطالعهٔ موردی «تداوم خاطر» اثر سالوادور دالی و «جیغ» اثر ادوارد مونش. *نقد ادبی*، *۶* (۲۴)، ۳۰-۷۰.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۲). به سوی مطالعهٔ زبان-معناشناختی تصویر، *بیناب* (سورهٔ مهر)، *۵ و۶*، ۱۶۲ـ ۱۶۷.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۵). نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ۲، ۳۳ـ ۴۵.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۸). معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعهٔ نشانه ـ معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده. *پژوهش‌های ادبی*، *۶* (۲۵)، ۳۹ـ ۷۰.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). تحلیل نشانه ـ معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی. *پژوهش‌های ادبی*، *۹* (۳۶-۳۷)، ۱۲۹ـ ۱۴۶.

شعیری، ح.ر.، اسماعیلی، ع.، کنعانی، ا. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه ـ معناشناختی شعر باران. *ادب‌پژوهی*، *۷* (۲۵)، ۵۹-۸۹.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی*. تهران: سمت.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۷). *نشانه ـ معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۷). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

لیوتار، ف. (۱۳۹۶). *سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌های از نقد پسامدرن*. گزینش و ویرایش: م. حقیقی. تهران: نشر مرکز.

نجومیان، ا.ع. (۱۳۹۵). سبک زندگی ترجمه‌شده: تحلیلی نشانه ـ پدیدارشناختی از مترجم دردها اثر جومپا لاهیری. *نقد و نظریهٔ ادبی*، *۱* (۱)، ۹ـ۲۲.

References

Abolghassemi, M.R. (2014). Challenges of Semiotic Painting and Criticism of Painting. *Journal of Fine Arts-Visual Arts, 19* (3), 5-12. [in persian] .

Ahmadi, B. (2017). *From Visual Signs to Text: Towards Visual Communication Semiotics*. 16th edition. [in persian] .

Ahmadi, B. (2017). *Structure and Interpretation of Text*. 19th edition. [in persian] .

Bladen, V**.** (2020). *The Tree of Life and Arboreal Aesthetics in Early Modern Literature*. London: Routledge.

Çorakl□, E. (2014). On the beauty of nature, paintings and music. *Journal of Human Sciences*, *11*(2), 297-313.

Danesi, M. (2007). The Quest for Meaning: A Guide to Semiotic Theory and Practice. University of Totonto Press.

Danto. A. (2003). Seeing and Showing **.**The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, Issue 1, 1–9.

F□rca□, C. P., Cristea, V., F□RCA□, S., URSU, T. M., & Roman, A. (2015). The symbolism of garden and orchard plants and their representation in paintings (I). *Contributii Botanice*, *50*, 189-200.

Kress, G., & Leeuwen, Th. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* London: Routledge.

Najoumian, A.A. (2016). Translated Lifestyle: A Semiotic-Phenomenological Analysis of the Translator's Pain in Jhumpa Lahiri's "Interpreter of Maladies". *Literary Criticism and Theory Journal*, *1* (1), 9-22. [in persian] .

Liotard, F. (2017). *The Confusion of Signs: Examples of Postmodern Criticism*. Edited by Mani Haghighi.Markaz [in persian] .

Pakbaz, R. (2016). *Art Encyclopedia*. Farhang moaser [in persian] .

Radmanesh, Sh., & Shairi, HR. (2013). A Semiotic-Meaning Analysis of the Relationship between Title and Painting: A Case Study of Salvador Dali's "Persistence of Memory" and Edward Munch's "The Scream". *Literary Criticism Quarterly, 6* (24), 30-70. [in persian] .

Rival, L. (2020). *Anthropological perspectives on Tree symbolism*. London: Routledge.

Shairi, H.R. (2003). Towards the Study of Language-Semantics in Images. *Binab Journal (Soreh Mehr), 5 & 6*, 162-167. [in persian] .

Shairi, H.R. (2006). Visual Signs from Fluctuation to Reproduction. *Research Journal of the Academy of Arts, 2* (February and March), 45-33. [in persian] .

Shairi, H.R. (2009). Meaning in the Interaction of Text and Image: A Semiotic-Meaning Study of Two Poems by Tahereh Safarzadeh. *Literary Research Quarterly, 6* (25), 70-39. [in persian] .

Shairi, H.R. (2012). Semiotic-Meaning Analysis of Silence in Literary Discourse. *Literary Research Quarterly, 9* (36-37), 129-146. [in persian] .

Shairi, H.R., Ismaili, E., & Kanaani, E. (2013). Semiotic-Meaning Analysis of the Poem "Rain". *Adab-e-Pajoohi Journal, 7* (25), 59-89. [in persian] .

Shairi, H.R. (2016). *Semiotic-Meaning Analysis*. Samt [in persian] .

Shairi, H.R. (2018). *Visual Semiotics*. Sokhan [in persian]..

Shairi, H.R. (2018). *Foundations of Modern Semantics*.Samt [in persian] .

Spiegelberg, H. (2013). *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*. Translated by Masoud Olia. Minooyekherad [in persian] .