صفحات ۱۰۹ - ۱۱۸ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

خوانش نشانه‌شناسانهٔ دو اثر احمد عالی با عنوان «خودنگاره»

سپیده سامی[۱]، مریم عادل[۲]، مصطفی گودرزی[۳*]

[۱]دانشجوی دکتری رشتهٔ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
[۲]دانشجوی دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
[۳]استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۶/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۵/۱۳)

چکیده

در مقالهٔ پیش‌رو دو اثر از احمد عالی با نام مشترک «خودنگاره» یکی عکس و دیگری نقاشی، مورد تحلیل نشانه‌شناسانه قرار گرفته است. وی که دانش‌آموختهٔ رشتهٔ نقاشی در دانشکدهٔ هنرهای زیبا بود بیشتر در حوزهٔ آفرینش آثار عکاسی فعال بوده و آثارش طیف وسیعی از موضوعات مستند و تا حدودی واقع‌گرایانه تا آثار انتزاعی و دارای ابهام‌های معنایی را شامل می‌شود. عالی در آفرینش این دو اثر از تصاویر آثار قبلی خود استفاده نموده و با این کار زنجیره‌ای از روابط نشانه‌ای ایجاد کرده که قابل توجه می‌نماید. در مقالهٔ حاضر ضمن معرفی و شرح نظریهٔ نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی تصویر، به مطالعهٔ تغییر مدلول‌ها و شکل‌گیری این زنجیره در هر دو اثر مذکور پرداخته است. این جستار پژوهشی با روش توصیفی- تحلیلی و با فرض شکل‌گیری مدلول‌های جدید در بافت تازهٔ این آثار، ابتدا به توصیف و تحلیل نشانه‌های تصویری طی روابط هم‌نشینی و جانشینی، تقابل‌های دوتایی و تحلیل مدلول‌های مختلف در زمینهٔ آن‌ها پرداخته است. در تحلیل نهایی این نکته محرز گردید که در هر دو تصویر با ایجاد روندهای تازهٔ دلالت، در نتیجهٔ ادغام نشانه‌های مختلف و استفاده از عکس‌های قبلی هنرمند، مدلول‌های مشترکی شکل گرفته است؛ برجسته‌ترین مدلول مشترک میان این دو تصویر همانا مفهوم طردشدگی گفتمان‌های اجتماعی اقشاری نظیر زنان، سالخوردگان و به‌خصوص هنرمندان است.

واژه‌های کلیدی
نشانه‌شناسی، احمد عالی، خودنگاره، مدلول‌های جدید.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۳۰۴۳۹۹، نمابر: ۶۶۹۶۲۵۹۳-۰۲۱، E-mail: mostafagoudarzi@ut.ac.ir.

مقدمه

نشانه‌شناسی[۱] به‌عنوان روش پژوهشی از دهۀ ۱۹۵۰م. به بعد در زمینۀ شناخت دلالت‌ها و ادراک سازوکار ارتباط‌ها به‌کار رفته است. آثار کسانی چون لوی استروس[۲]، میشل فوکو[۳]، ژاک لاکان[۴]، و رولان بارت[۵] در این زمینه قابل توجه‌اند. رولان بارت در این میان اهمیت ویژه دارد هم‌چنین تزوتان تودورف[۶]، ژولیا کریستوا[۷]، ژرار ژنت[۸]، امبرتو اکو[۹]، گرماس[۱۰] در زمینۀ نظریۀ ادبی آثار مهمی خلق کردند و از روش فرمالیست‌های[۱۱] روس سود بردند که در دهه ۱۹۲۰م. در اتحاد شوروی دربارۀ ادبیات و سینما کارهای برجسته انجام دادند. در زمینۀ نشانه‌شناسی تصویر، آثار بارت کارآیی بسیار یافتند زیرا او در زمینۀ عکاسی، سینما و نقاشی نوشته است (احمدی، ۱۳۸۹، ۶). «نشانه‌شناسی مطالعۀ نظام‌مند همۀ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند. حوزه‌ای چند رشته‌ای که به بررسی مقوله‌های ارتباط و معنا، آن‌گونه که در نظام‌های مختلف نشانه‌ای وجود دارند، می‌پردازد. واژۀ Semiotics (نشانه‌شناسی) یا Semiology [Sémiologie/ Séméiologie] (که بیشتر نشانه‌شناسان فرانسوی آن را به‌کار می‌برند) از ریشۀ یونانی Semeion به معنای نشانه مشتق شده است» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۳۲۶). در تعریف نشانه‌شناسی آمده است: «هر چیزی که به‌عنوان «دلالت‌گر» ارجاع‌دهنده به چیزی غیر از خودش تلقی شود می‌تواند نشانه باشد» (چندلر، ۱۳۸۶، ۴۵).

شکل‌گیری دو الگوی اصلی نشانه‌شناسی مرهون آراء و اندیشه‌های دو تن از نظریه‌پردازان معروف این حوزه یعنی فردینان دو سوسور[۱۲] (۱۸۵۷-۱۹۱۳م.) و چارلز سندرس پیرس[۱۳] (۱۸۳۹-۱۹۱۴م.) بوده است. نشانه‌شناسی که ابتدا توسط سوسور در زبان مطرح شد توسط دیگر نشانه‌شناسان به سایر حوزه‌های فرهنگی-اجتماعی نیز راه پیدا کرد. سعی ایشان در بررسی روابط نشانه‌شناسانۀ پدیده‌ها به مثابه نظامی همانند نظام زبان بود. حوزه‌های تصویری نیز از این امر مستثنی نبودند چنانچه کسانی مانند رولان بارت در زمینۀ عکاسی و کریستین متز[۱۴] در زمینۀ سینما به بررسی نشانه‌شناسانۀ تصاویر پرداختند. در این مطالعات تصاویر به مثابۀ نظامی در نظر گرفته می‌شدند که همۀ اجزای آن‌ها با یکدیگر در ارتباط بود و هر جز معنای خود را به واسطۀ ارتباط و تفاوتش با سایر اجزا به دست می‌آورد. همان‌گونه که اشاره شد چنین مطالعاتی با پیش‌فرض وجود مشابهت میان تصویر و متن شکل گرفت؛ احمدی می‌گوید: «هرگاه نشانه‌ای دیداری در متنی جای گیرد به نشانۀ تصویری تبدیل می‌شود: حرکتی در یک نمایش، ثبت جنگل، میکروب، ستاره، مجسمه و آدم بر کاغذ، تصویری گرافیک بر صفحۀ تصویر میکروکامپیوتر، این همه در حکم دگرگون‌شدن حضور زمانمند «موضوع‌های دیداری» و تبدیل آنان به لحظه‌ای از جهان یک متن هستند» (۱۳۸۹، ۱۸). بنابراین می‌توان تصاویر را نیز به مثابۀ نظامی فرض کرد که اجزایش در ارتباط با هم معنا می‌یابند، احمد عالی[۱۵] (۱۳۱۴) از زمرۀ هنرمندانی است که در حوزۀ عکاسی و نقاشی آثاری خلق کرده است که از منظر نشانه‌شناسی قابل توجه می‌نمایند. از آن‌جا که در این‌باره تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است، این مقاله در نظر دارد تا دو اثر احمد عالی- یکی از حوزۀ نقاشی و دیگری از حوزۀ آثار عکاسی‌اش- را مورد بررسی قرار دهد. آن‌چه این دو اثر را برای مطالعه‌ای نشانه‌شناختی قابل توجه نموده، استفاده احمد عالی از منتخبی از آثار پیشین خود به ویژه عکس‌هایش در ترکیب و زمینۀ جدید این دو اثر است. توجه به بافت و زمینۀ اثر یکی از مفاهیم مهم در بررسی‌های نشانه‌شناسانه است؛ به عبارت دیگر عکس‌های پیشین عالی با قرار گرفتن در زمینه و بافت اثری جدید اعم از نقاشی و عکاسی، مدلول‌های تازه‌ای می‌یابند. این پژوهش با هدف پاسخ به این پرسش که نشانه‌های تازه در بافت جدید بر چه مدلول‌های دلالت دارند، سعی دارد به تحلیل مدلول‌های مختلف ایجاد شده در بافت‌های ترکیبی این دو اثر احمد عالی بپردازد.

۱- روش پژوهش

این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مطالعات منابع کتابخانه‌ای نوشته شده است. در این روش ابتدا به شرح و توضیح نظریات نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی تصویر پرداخته شده و سپس منتخبی از آثار احمد عالی با این رویکرد نشانه‌شناسانه مورد تحلیل و واکاوی قرار گرفته است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی نشانه‌شناسیِ تصویر، مقالات و کتاب‌های زیادی در ایران ترجمه و نوشته شده است؛ افرادی چون حمیدرضا شعیری با کتاب *تحلیل نشانه-معناشناختی تصویر*، محمد ضیمران با کتاب *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، امیرعلی نجومیان با کتاب *نشانه در آستانه: جستاری در نشانه‌شناسی*، فرزان سجودی با *کتاب نشانه‌شناسی کاربردی و نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، بابک احمدی با کتاب *نشانه‌های تصویری تا متن* و دیگر پژوهشگران سرشناس این حوزه به تعریف ماهیت‌نشانه، معرفی دیدگاه‌های موجود در زمینه‌ی نشانه‌شناسی و تحلیل این نظریه پرداخته‌اند و بخشی از این آثار به‌عنوان منابع این مقاله نیز مورد استفاده قرار گرفته است. اما درباره‌ی آثار احمد عالی در ایران بر اساس جست‌وجوهای صورت‌گرفته، پژوهش‌های اندکی انجام شده است که تنها محدود به دو کتاب و چند جستار در نشریات مختلف می‌شود. در بیشتر این آثار، به‌طور کلی به ذکر ویژگی‌های آثار احمد عالی و هم‌چنین نقل قول‌هایی از او پرداخته شده است. برخی از این جستارها عبارتند از: ممیز، مرتضی و دیگران (۱۳۷۵)، «گفت‌وگو با احمد عالی»، [مصاحبه با احمد عالی]، *کلک هنر*، صص ۴۶۴-۵۰۴. موریزی‌نژاد، حسن (۱۳۸۵)، «نقاشی: احمد عالی (هنرمندان معاصر ایران)»، *تندیس*: شماره ۸۳، صص۴-۶. پوریا، رضا (۱۳۸۹)، «احمد عالی پیشروتر از زمان»، *گلستانه*، شماره ۱۱۱، صص ۳۲-۳۳. یغماییان، احمد (۱۳۸۷)، «احمد عالی: پاره‌پاره‌های شهر من»، *حرفه هنرمند*، پیاپی ۲۷، صص۷۴. قندریز، منصور (۱۳۹۲)، «باید برون کشید از این ورطه رخت خویش: نامه‌های منصور قندریز به احمد عالی»، *حرفه هنرمند*، ۴۵، صص ۱۵۸- ۱۵۵. مهاجر، مهران (۱۳۹۴)، «مکانت احمد عالی»، *حرفه هنرمند*، پیاپی ۵۴، صص ۱۷۸. افسری، مهرداد (۱۳۸۱)، «در جست‌وجوی قطعه ناتمام/ مرور بر آثار احمد عالی»، *حرفه هنرمند*، پیاپی۳، صص۵۹. فروغی،

مهدی (۱۳۸۹)، «یک هنرمند تمام عیار / به بهانه برپایی نمایشگاه و رونمایی کتاب احمد عالی در مؤسسه ماه مهر»، *تندیس*، پیاپی۱۸۴، صص ۱۹. کتاب *عالی: گزیده آثار احمد عالی (۱۳۸۸-۱۳۴۰) (۱۳۸۹)*، تهران: نشر نظر. *جناب عالی: گزیده‌ای از نقاشی‌ها و عکس‌های احمد عالی (۱۳۹۵)*، تهران: نشر نظر.

در بین این آثار و دو کتابی که درباره‌ی عالی منتشر شده هیچ تحلیل و پژوهش خاصی درباره‌ی آثار عالی انجام نشده و بیشتر به ذکر زندگی‌نامه‌ی او، نقل‌قول‌هایی از او در بیان دیدگاه‌هایش و اشاره به برخی ویژگی‌های موجود در آثارش پرداخته شده است. به نظر می‌رسد مقاله‌ی پیش رو در زمره‌ی معدود آثاری است که با بررسی و پژوهش دقیق بر تعدادی از آثار این هنرمند، با رویکردی نشانه‌شناسانه به تحلیل و واکاوی آثار این هنرمند و جنبه‌های مختلف آثار او پرداخته است.

۳- مبانی نظری پژوهش

۳-۱. نشانه از منظر سوسور و پیرس

الگوی سوسور برای نشانه «دوتایی» است. او نشانه را متشکل از دو بخش دال و مدلول می‌داند؛ دال تصور صوتی و مدلول مفهومی است که نشانه به آن ارجاع می‌دهد (چندلر، ۱۳۸۶، ۴۶). اما دو مفهوم دال و مدلول مفاهیمی انتزاعی‌اند، «مفهوم سوسوری لانگ (نظام زبان) قلمرویی یکپارچه را ایجاد می‌کند که کلمات در آن هنوز شروع به اشاره‌کردن (ارجاع) به چیزی نکرده‌اند. در زبان، کلمهٔ سگ چیزی بیش از وجود بالقوه و امکان وجود سگ نیست [...] به عبارت دیگر اگر بنا بود نشانه‌های زبانی به طریقی مصداقی معنا پیدا کنند، زبان فرو می‌ریخت زیرا نشانه‌ها باید قائم به خود عمل می‌کردند و نه در نظام» (سجودی، ۱۳۸۸، ۵۸ -۵۹). مفهوم لانگ یا زبان که در نظریهٔ سوسور در مقابل مفهوم پارول[۱۷] یا گفتار قرار می‌گیرد[۱۸] ساختاری ثابت و منسجم است و انتزاعی‌بودن دال و مدلول به این معناست که، به نظر سوسور مدلول به مصداقی در جهان خارج ارجاع نمی‌دهد بلکه مفهومی ذهنی است و نشانه‌ها به مفاهیم دلالت می‌کنند نه چیزها (سجودی، ۱۳۸۲، ۲۴). هم‌چنین زبان‌شناسی سوسوری از نوع نظام‌بنیاد است و نه نشانه‌بنیاد یعنی همه چیز در یک نظام قابل تعریف است، «برای سوسور نشانهٔ منفرد معنی ندارد، اصل و نقطهٔ آغاز نظام است، نشانه بیرون از نظام هیچ نیست، حیات نشانه وابسته به حیات نظامی است که به آن ارزش می‌بخشد، و نشانه فقط مفهومی تحلیلی است» (سجودی، ۱۳۸۸، ۵۰). رابطهٔ بین دال‌ها نسبت به هم و مدلول‌ها نسبت به هم رابطه‌ای تمایزی و سلبی است اما ترکیب آن‌ها رویدادی مثبت و ایجابی است. بنابراین رابطهٔ درون نشانه که بین دال و مدلول است را رابطهٔ ایجابی و رابطهٔ برون نشانه که بین نشانه‌ها و در درون نظام عمل می‌کند رابطهٔ افتراقی است. (همان، ۵۰-۵۲). دو مفهوم «هم‌نشینی» و «جانشینی» در اندیشهٔ سوسور قابل تأمل است؛ زبان از هم‌نشینی واحدهای زبان‌شناسانه تشکیل می‌شود مثل هم‌نشینی آواها در ساخت واژه‌ها یا هم‌نشینی واژگان در ساخت گزاره‌ها. هم‌چنین واحدهای زبانی می‌توانند جانشین یکدیگر شوند و واژگان و ساختارهای زیادی پدید آورند (احمدی، ۱۳۸۸، ۳۲۹).

هم‌چنین پژوهش زبان باید یک پژوهش «هم‌زمانی»[۱۹] باشد یعنی از بررسی«در زمانی»[۲۰] زبان یا موقعیت تاریخی پیدایش و تکوین نسبت‌ها، اجتناب شود و موقعیت امروزی آن‌ها در نظر گرفته شود زیرا زبان به شکلی وجود دارد که هم‌اکنون مورد استفاده قرار می‌گیرد (همان، ۳۲۵)؛ به گمان سوسور، زبان بیشتر براساس ساختاری هم‌زمان معنی می‌دهد. سوسور معتقد است واژه‌ها در طول زمان با یک معنای ثابت به زندگی خود ادامه نمی‌دهند و هم‌چنین معنای آن‌ها در ارتباط با هم و در یک برش زمانی ایجاد می‌شود. از نگاه سوسور پیش از توجه به حرکت طولی در زبان، باید در عرض به پدیدهٔ زبان توجه کرد» (نجومیان، ۱۳۹۴، ۱۷-۱۸). اما نظریهٔ پیرس در مورد نشانه، الگویی سه‌تایی را پیش می‌کشد؛ «**نمود**: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد (که لزوماً مادی نیست)، **تفسیر**: که نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی است که توسط نشانه به‌وجود می‌آید. **موضوع**: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد» (چندلر، ۱۳۸۶، ۶۴). در این تعریف نمود شبیه دال سوسوری و تفسیر شبیه مدلول اوست اما موضوع چیزی است که در تعریف سوسور وجود نداشت. «پیرس بر هم‌کنش میان نمود، موضوع و تفسیر را فرآیند «نشانگی»[۲۱] می‌نامد. در الگوی پیرس چراغ راهنمایی که فرمان «ایست» را نشان دهد نشانه‌ای است شامل: نور قرمز چراغ راهنما در یک چهارراه (نمود)؛ توقف وسایل نقلیه (موضوع) و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند [(تفسیر)]» (همان، ۶۵). در الگوی پیرس نقش تفسیرگر اهمیت می‌یابد و تفسیر اولیه، دوباره می‌تواند تفسیر شود و اینکه «معنای یک نشانه در داخل آن جاسازی نشده بلکه از تفسیر آن ناشی می‌شود» (همان، ۶۸).

پیرس بنیادی‌ترین طبقه‌بندی نشانه را در ۱۸۶۷م. انجام داد. او نشانه‌ها را دارای سه وجه می‌دانست: ۱- نماد یا وجه نمادین، ۲- شمایل یا وجه شمایلی، ۳- نمایه یا وجه نمایه‌ای. در وجه نمادین دال شباهتی به مدلول ندارد و تنها براساس یک قرارداد اختیاری به آن مربوط می‌شود. در این وجه آموزندگی نشانه‌ها مهم است. مثل زبان، اعداد، چراغ راهنمایی و پرچم‌ها. در وجه شمایلی بین دال و مدلول رابطهٔ مشابهت وجود دارد یعنی دال دارای برخی از کیفیات مدلول می‌باشد مثل نقاشی چهره، فیلم کارتون، استعاره، دوبلهٔ فیلم، تقلید صدا و غیره. در وجه نمایه‌ای دال به طور مستقیم (فیزیکی یا علی) از طریق مشاهده یا استنتاج به مدلول مربوط می‌شود. مثل نشانه‌های طبیعی نظیر دود، رعد، جای پا، علایم بیماری و غیره میزان قراردادی‌بودن این نشانه‌ها به ترتیب کم می‌شود، ابتدا نشانه‌های نمادین قراردادی‌ترین هستند سپس نشانه‌های شمایلی و بعد نشانه‌های نمایه‌ای (همان، ۶۹-۷۰).

۳-۲. نشانه‌شناسی تصویر

«به زعم نظریه‌پردازان واقعیت نشانه‌ها همواره با تجسم و بازنمایی سر و کار دارد. یکی از ویژگی‌های اصلی نشانه بحث دلالت و بازنمایی امور و پدیده‌هاست» (ضیمران، ۱۳۸۲، ۵۹). معناآفرینی در تصویر به کنش‌های متفاوتی مانند خط، رنگ، نور، فاصله، گستره، فشاره، تکثیر، تکرار، دوری و نزدیکی، ترکیب، وضوح، ابهام و ... بستگی دارد. بنابراین تصویر، فضای گفته‌پردازی شده است؛ فضایی که بی‌شک رد و اثر گفته‌پرداز را در خود حفظ کرده است (شعیری، ۱۳۹۳، ۵-۶) «کشف ژرفای تصویر نکته‌ای مرتبط به ادراک حسی آدمی نیست، بل مسأله‌ای است فرهنگی و آموزشی. حتی ساده‌ترین تصاویر نیز در فرهنگ‌های گوناگون به شیوه‌های متفاوت مورد تأویل و تفسیر قرار می‌گیرند» (احمدی، ۱۳۸۹، ۱۹).

هر پرده نقاشی از رمزگانی تشکیل شده است که به سه دستهٔ رمزگان فرهنگی، رمزگان‌زیبایی‌شناسیک-نقاشیک، و رمزگان ویژهٔ هر نقاش تقسیم می‌شود. رمزگان فرهنگی به کدهایی می‌گویند که دلالت خود را بیرون از پرده، و حتی خارج از هنر نقاشی و نگارگری به معنای کلی آن به‌دست‌می‌آورند یعنی همان کاربرد عناصر اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوه لباس‌پوشیدن تا آرایش صحنه و کدهای فرهنگی دیگر که تا حدودی به وسیلهٔ زمانهٔ پدیدآمدن اثر مشخص می‌شود. رمزگان زیبایی‌شناسیک-نقاشیک به ویژگی‌های فنی نشانه‌های تصویری در نقاشی اشاره دارد مثل نورپردازی، استفاده از واژگان نوشتاری به‌عنوان عناصر تزیینی، کاربرد شگردشناسیک رنگ‌ها، امضا نقاش و... و در نهایت رمزگان ویژه هر نقاش روشی است که مختص به اوست؛ مانند: انگشت نشانه‌ای که به نقطه‌ای نامعلوم در آثار لئوناردو داوینچی[۲۲] اشاره دارد، نورپردازی رامبراند[۲۳] یا کاربرد رنگ زرد در پرده‌های ون‌گوگ[۲۴](همان، ۷۵). پانوفسکی[۲۵] سه لایهٔ معنایی را دربارهٔ آثار هنری تصویری به‌کار گرفته است: ۱- حضور ابتدایی و طبیعی که پیکربندی‌های خطوط و رنگ‌ها، مواد اصلی اثر، شکل‌ها و سرانجام نسبت میان این‌ها هستند؛ ۲- حضور قراردادی یا دنیای رمزگان اثر؛ مانند وقتی مادری جوان و زیبا را با هاله‌ای نور گرد سر و کودکی در آغوش می‌بینیم که نمایانگر مریم مقدس و پسرش عیسی مسیح است؛ ۳- حضور معانی ژرفتر و گسترده‌تر، یا معناهای ذاتی؛ این معناها مرتبط با مشخصه‌های ملی، طبقاتی، اخلاقی و غیره هستند یا همان مشخصه‌های ایدئولوژیک (همان، ۲۲).

در زمینهٔ عکاسی *رولان بارت* پیشتاز مباحث نشانه‌شناسی‌است، وی نظریه‌پردازی در حوزهٔ عکاسی، سینما و نقاشی است. سونسون می‌گوید: «از آغاز تاریخ عکاسی، این برداشت عمومی وجود داشت که عکس، بیش از سایر انواع تصاویر، برسازندهٔ نشانه‌ای طبیعی است، یا به بیان دقیق‌تر، یک عکس آنقدر همبستهٔ ابژهٔ[۲۶] توصیفی‌اش است که هیچ فاصله‌ای میان آن‌ها وجود ندارد تا آنجا که حتی به سختی می‌تواند یک نشانه به حساب آید» (۱۳۸۷، ۷۲). اما هنرمند عکاس -حتی اگر عکس را به مستندگونه‌ترین شکل ممکن عکاسی کند- ناگزیر با انتخاب کادر، انتخاب سوژه و نحوهٔ ترکیب‌بندی عناصر در عکس، در این واقعیت دخل و تصرف می‌کند، در نتیجه عکس حامل دلالت‌های ضمنی نیز می‌گردد یعنی می‌تواند بر معنا و منظور خاصی دلالت کند. «رولان بارت، متفکر فقید فرانسوی، نشانه‌شناس بود که بررسی می‌کرد فرهنگ چگونه معنا را بیان می‌کند، و توجه خاصی به بیان معنا در عکس داشت. او دو بیان را شناسایی کرد: دلالت صریح و دلالت ضمنی. عکسی از طبیعت بی‌جان، ممکن است گل‌هایی را در داخل گلدانی بر روی میز چوبین نشان دهد (دلالت صریح)؛ و ممکن است بیانگر آرامش و سادگی باشد (دلالت ضمنی)» (برت، ۱۳۹۱، ۵۵). «رمزگان معنای ضمنی، به احتمال بسیار، نه «طبیعی» است و نه «مصنوعی»، بلکه تاریخی یا، بهتر بگوییم، «فرهنگی» است. نشانه‌های این رمزگان همان ژست‌ها، حالت‌ها، چهره‌ها، رنگ‌ها و یا جلوه‌هایی هستند که بر حسب آن‌که در چه جامعه‌ای مورد استفاده بوده‌اند از معنایی خاص برخوردار شده‌اند: پیوند میان دال و مدلول-یعنی دلالت- اگر نگوییم ناانگیخته، دست‌کم کاملاً تاریخی می‌ماند» (بارت، ۱۳۸۹، ۲۶-۲۷). فرایندهای مختلف دلالت ضمنی شامل سه فرایند نخستین: جلوه‌های ویژه، ژست‌ها، اشیا و سه فرآیند پسین: زیبانمایی، هنری‌نمایی و همسازی است. در سه فرآیند اول معنای ضمنی با ایجاد تغییر در خود واقعیت یعنی در پیام صریح شکل می‌گیرد (همان، ۱۸).

۳-۳. معرفی هنرمند: احمد عالی

احمد عالی، هنرمند، عکاس و نقاش اهل ایران و فارغ‌التحصیل هنرستان نقاشی کمال‌الملک، در مقدمهٔ «کتاب عالی» خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «من احمد عالی (بیوک‌آقا)، فرزند سکینه (گلین‌آقا)، و مصطفی، متولد۱۳۱۴ دارای شماره شناسنامه ۲۲ تبریز. شغل فعلی‌ام بازنشسته عکاسی است» (عالی، ۱۳۸۹، ۹). آثار او در مجموعه‌ها و کلکسیون‌های خصوصی و عمومی متعددی همچون موزهٔ بریتانیا[۲۷] و موزهٔ لاکما[۲۸] نگهداری می‌شود. نمایشگاه‌های عکس احمد عالی در دهه‌های ۴۰ و۵۰ باعث شد «عکاسی» به‌عنوان هنری مستقل جدی گرفته شود. او با تأثیر از تجربه‌گرایی ذاتی موجود در فضای فرهنگی دههٔ۴۰، دههٔ بعد از روزهای سیاست‌زدهٔ دههٔ۳۰، به جست‌وجوهای فرمالیستی[۲۹]با ایده‌های بومی پرداخت تا زبانی جدید را ایجاد کند و مانند هنرمندان دههٔ خود دغدغهٔ پرداخت به نشانه‌ها و موضوعات بومی را داشت البته با رویکردهای جدید عالم تصویر. او به تجربه‌گرایی در موضوعات سنتی نظیر معماری سنتی ایرانی، فروشنده‌های دوره‌گرد و آفتاب‌نشین‌های روستایی، سلمانی‌های...خیابانی و غیره پرداخت (توکلی، ۱۳۸۹، ۱۱). نقش عالی در تثبیت جایگاه عکاسی هنر معاصر قابل توجه بوده است، «عالی در آن سال‌ها نقش بارزی در طرح شیوه‌های بیان نوین عکاسی و تثبیت آن در مقام هنر ایفا کرد. رویکرد هنری به عکاسی با کوشش‌های او و شفائیه[۳۰] در تدریس دانشگاهی شکل منسجم‌تری یافت» (پاکباز، ۱۳۹۴، ۱۷۷۴). خود او در مورد تفکرش دربارهٔ عکس می‌گوید: «عکاسی برای من کپی محض از طبیعت و واقعیت‌های عینی نیست، من می‌خواهم در طبیعت و واقعیت‌های آن تصرف نمایم» (عالی، ۱۳۸۹، ۹). و در مورد آثارش می‌گوید: «تصاویر اسم خاصی ندارند فقط تاریخ برایشان قید شده. تک‌عکس‌ها را می‌شود مهره، یا قطعه‌ای از پازل تصور کرد که از ترکیب چند مهره یا چند قطعه تصویری ساخته می‌شود با معنی و مفهومی دیگر» (عالی، ۱۳۸۹، ۹). آثار او تنوع وسیعی دارد. چهره‌هایی از نزدیکان او و از اشخاص معروفی چون بهمن فرسی[۳۱]، غلامحسین نامی[۳۲]،پرویز تناولی[۳۳]، اردشیر محصص[۳۴] و ... از دیگر کارهای عالی عکاسی از فرم ها و اشکال بدن انسان است مانند ترکیب‌بندی دست‌ها، کارهای دیگرش به صورت عکس‌های پیاپی هستند مثل مرد کنار ارسی، احوالات پیاپی موضوع در طول زمان عکاسی شده است. آثار دیگرش فتوکلاژها هستند که بیان یک موضوع یا شخصیتی معین می‌پردازند که نظم هندسی خاصی ندارند اما اتفاقی هم نیستند و هر پاره در کمال استحکام قرار گرفته است (حمیدیان، ۱۳۸۹، ۱۹-۲۰).

۴-۳. تحلیل و بررسی

در این مقاله دو اثر منتخب از آثار احمد عالی، یکی عکس و دیگری نقاشی برگزیده‌شده که در هر دو، هنرمند به وسیلهٔ به‌کارگیری عکس‌های پیشین خود در زمینه و بافتی جدید، عکسی نو با دلالت‌های متفاوت خلق کرده است.

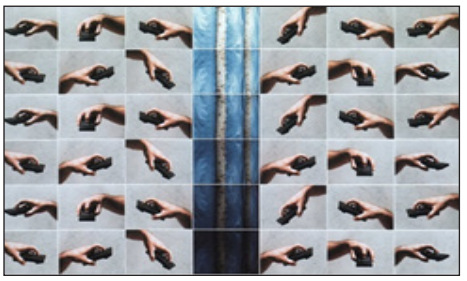
مجموع عکس‌های مورد استفاده در تصویر (۱) در ادامه آمده است.

۳-۵. تحلیل تصویر ۱: عکس با عنوان خودنگاره

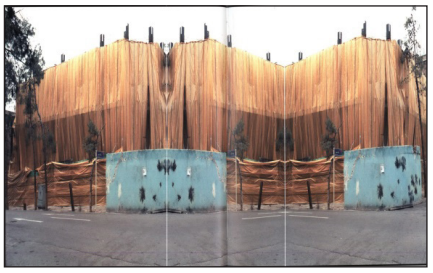
تصویر (۱) به نام «خودنگاره» اثر احمد عالی، عکسی ترکیبی متشکل از چندین عکس نصب‌شده روی دیوار، چند عکس که روی زمین افتاده‌اند، تکرار فیگور[۳۵] یک مرد و یک صندلی در فضایی بسته است که در مجموع فضای یک نمایشگاه را القا می‌کند. عکس متشکل از پنج قاب یا پنج عکس جداگانه اما مرتبط به هم است که در کنار یکدیگر به شکلی روایت‌گونه، نصب عکسی به دیوار را توسط یک شخص (احمد عالی) نشان می‌دهد. همان‌طور که اشاره شد فرم کار روایت‌گونه است و از لحظهٔ حضور تا غیاب مرد-هنرمند-عکاس را روایت می‌کند. قاب اول و آخر، بدون حضور فیگور مرد تصویر شده و تنها در سه قاب میانی، مرد در ژست‌های متفاوت دیده می‌شود. صندلی عضو ثابت همهٔ قاب‌هاست. در هر قاب به جز بخش اول، عکس‌های دیگری در تصویر دیده می‌شود. در قاب دوم، مرد پشت به دوربین و در حال نصب یک عکس دیده می‌شود. در قاب سوم، او عکس را چسبانده و روی صندلی کنار آن نشسته است. در قاب چهارم گویی در حال بلندشدن یا نشستن بر صندلی است و پیکرهٔ او در حالی که محو شده روی عکس‌ها برهم‌نمایی یا سوپرایمپوز[۳۶] شده است. در این قاب مجموعه‌ای از چندین عکس در حالی که روی هم قرار گرفته‌اند دیده می‌شود و در قاب آخر که بدون حضور پیکرهٔ مرد است همان عکس‌ها روی صندلی افتاده و فقط کفش‌های مرد در تصویر دیده می‌شود. یکی از عکس‌ها در همهٔ قاب‌ها وجود دارد: عکسی از احمد عالی به نام« بوشهر، ۱۳۴۴» تصویر (۵).

در تصویر (۱) با عنوان خودنگاره، احمد عالی در محور هم‌نشینی سه لایهٔ تصویری مختلف را در کنار هم قرار داده است. در محور جانشینی نیز عکاس با گزینش و انتخاب تصاویر و عناصر مختلف در کادر خود، نظامی خاص از روابط را ایجاد کرده که معنای خاصی به ذهن متبادر می‌کنند. مجموع دال‌های موجود در تصویر بر مدلول‌هایی اشاره دارند. بعضی از دال‌ها از دوجنبه به مدلول‌های متفاوت ارجاع می‌دهند یکی با فرض آگاه‌بودن بیننده از تعلق این عکس‌ها به عکاس اثر و دیگری با فرض بی‌اطلاعی بیننده از این موضوع. بینندهٔ این عکس اگر از هویت عکاس اثر بی‌اطلاع باشد با دیدن مردی در یک نمایشگاه که مشغول نصب عکس‌هایی به روی دیوار است و هم‌چنین با توجه به‌عنوان اثر یعنی «خودنگاره»، متوجه می‌شود که مرد حاضر در تصویر، عکاس اثر است که این نشانه را می‌توان از نوع شمایلی دانست. عکس‌هایی که در تصویر دیده می‌شوند نیز از همین دو جنبه قابل بررسی هستند. مجموع پنج عکس در تصویر دیده می‌شود که همه فرمی روایت‌گر دارند، یکی از عکس‌ها در

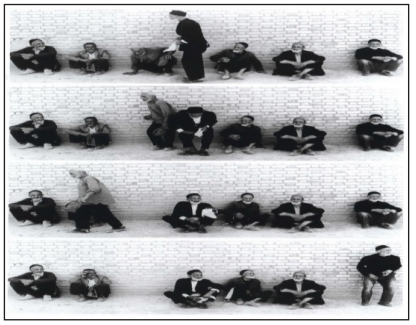
تصویر ۱- خودنگاره، ۱۳۸۷. مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)



تصویر۲- تهران، ۱۳۸۲. مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)



تصویر ۳- تهران، ۱۳۸۲. مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)



تصویر ۴- کلاته ملا، ۱۳۵۳. مأخذ: (عکس، اثر احمدعالی)

تصویر ۵- بوشهر، ۱۳۴۴. مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)

هر چهار قسمت به طور مشترک وجود دارد و بقیه فقط در دو لتهٔ آخر دیده می‌شوند. آن‌چه در میان همهٔ این عکس‌ها مشترک است استفاده از موتیف «تکرار» است. تصویر (۴) عکسی است که در آن از حالت‌های مختلف چند پیرمرد که پای دیواری نشسته‌اند به صورت متوالی عکاسی شده است[۳۷]. در تصویر (۳) عکسی از یک منطقه، شبیه یک فضای سبز، که با نایلون‌هایی بزرگ دارای خطوط عمودی مکرر محصور شده است دیده می‌شود. در تصویر (۲) با تکرار حالات‌های مختلف یک دست که کنترلی را نگه داشته است روبه‌رو هستیم و در تصویر (۵) موتیف تکرار در چینش سر مجسمه‌های یک شکل در پایین تصویر قابل مشاهده است. بنابراین در همهٔ عکس‌ها استفاده از موتیف تکرار وجود دارد. این درحالی است که از تکنیک فتوسیکونس و حالت روایت‌گونهٔ عکس‌ها در خود عکس اصلی یعنی تصویر (۱) نیز استفاده شده است. «به نظر می‌رسد مهمترین مسأله برای احمد عالی، کنترل شکل در تصویر است. کوشش‌های مختلفی چون تنظیم دقیق حجم نور و سایه در عکس‌های معماری، ثابت نگه‌داشتن کادر و ضبط موضوع متحرک در جاهای مختلف تصویر طی چند عکس متوالی، شباهت‌های شکلی میان موضوعات متفاوت، انتخاب موضوعاتی که پتانسیل حرکت به سوی فضایی مینیمال متشکل از تنالیته‌های متنوع خاکستری را دارند، استفاده از دو تصویر معکوس کنار هم، انتخاب پس‌زمینه‌هایی که با موضوع اصلی شباهت شکلی دارند (اغلب پتره‌ها[۳۸])، کنارهم‌گذاری و موزائیک‌سازی با عکس‌ها در نهایت کنترل، دقت و ... نمونه‌هایی از رفتار تجربه‌گرایانهٔ او با دور و برش است» (توکلی، ۱۳۸۹، ۱۱).

اما با فرض آگاهی بیننده از تعلق این عکس‌ها به احمد عالی، هر نشانه می‌تواند دلالت‌های مختلفی ایجاد کند. مجموع پنج عکس از عکس‌های خود عکاس در این عکس موجود است اما تأکید عکاس بر عکسی که در حال چسباندن آن به روی دیوار است احتمالاً بر مفهوم خاصی از طرف عکاس دلالت دارد و در چنین حالتی عکس‌های منتخب او با جداشدن از بافت و زمینهٔ قبلی و قرارگیری در بافت جدید دلالت‌های متفاوتی می‌گیرند. فیگور مرد نشانه‌ای شمایلی است و بر خود مرد دلالت دارد، صندلی در کنار کفش و مجموع عکس‌های ریخته بر زمین براساس روابط هم‌نشینی به نبود عکاس و شاید مرگ او دلالت دارد. استفاده از تکنیک فتوسیکونس و روایت‌گری می‌تواند بر گذشت زمان، طول عمر و روندی تکاملی دلالت کند و از سوی دیگر می‌تواند نشانه‌ای نمایه‌ای محسوب شود چون مخاطب را متوجه فرایند زبان رسانه یعنی هنر عکاسی می‌کند. استفاده از تکنیک برهم‌نمایی و محوکردن[۳۹] می‌تواند نشانه‌ای نمایه‌ای و دال بر از بین رفتن باشد و برهم‌نمایی دلالت بر ادغام و یکی‌شدن دارد.

عکس انتخابی عکاس که در خودنگاره‌اش بر آن تأکید دارد به نام «بوشهر، ۱۳۴۴» در بافت و زمینهٔ خود دال بر مفهوم گذار از مفاهیم کهنه به مفاهیم نو و هم‌چنین لزوم توجه به گفتمان‌های خاموش جامعهٔ زنان است. بیشترین سهم تصاویر آن عکس به زنان اختصاص یافته و در کل تصویر، فقط یه مرد دیده می‌شود. مفهوم تقابل‌های دوتایی در این عکس قابل مشاهده است؛ تقابل میان زنان و مردان، تقابل میان زنان با زنان، تقابل میان کهنه و نو، زندگی و حیات. هم‌نشینی اشیا موجود در صحنه نظیر کلنگ، سر مجسمه‌های زن، خانه‌ای قدیمی و کوچه‌ای قدیمی نشان‌دهندهٔ فضای ناآرامی است که از فروپاشی و اضمحلال یا از بین‌بردن میراث کهن و پشت‌کردن به سنت‌ها خبر می‌دهد. تصویر مجسمه‌های زن در پیش‌زمینهٔ عکس که به وضوح پیداست می‌تواند نشانه‌ای از تصاویر و چهره‌های واقعی آن زنان باشد و عکاس لزوم توجه به گفتمان مربوط به آنان را مؤکد کرده است. هم‌چنین مجموع ژست‌ها به مفاهیم خاصی دلالت دارند، مردی که برای فرود آوردن (کلنگ؟) دستش را بالا برده است و در حال کندن، حفرکردن گودالی یا تخریب سازه‌ای یا چیزی است که در عکس مشخص نیست و مجسمه‌های سر زنانی که در پایین تصویر به صورت تکه‌تکه چیده شده‌اند و ناراحت و افسرده به نظر می‌رسند در کنار هم می‌تواند نشانه‌ای از اعمال خشونت از سوی مردان بر زنان باشد. هم‌چنین بی‌اعتنایی دو زن که در میانهٔ تصویر در حال عبور از این مکان هستند به فضای طراف، می‌تواند مبین بی‌تفاوتی یا غفلت جامعه زنان نسبت به خشونت دنیای اطراف علیه ایشان باشد. حالت قرارگرفتن مرد که پشت به زن‌ها ایستاده، نشانه‌ای از عدم برقرای ارتباط بین او و فضای پیرامونش است؛ به این معنا که راه هرگونه مکالمه و گفت‌وگو را بسته است. وجود سرهای بدون پیکره خود می‌تواند معنایی از اعمال خشونت را منتقل کند، می‌تواند تأکیدی بر اهمیت فکر و ذهن انسان و توجه به بُعد معنوی وجود او در مقابل بُعد جسمی و مادی باشد. پرسش‌هایی نظیر این‌که این مجسمه‌ها متعلق به چه کسی هستند؟ آیا آثار یک هنرمندند که در کنار خیابانی بساطی چیده یا اینکه چرا بدون پیکره هستند؟ دربارهٔ این عکس مطرح می‌شوند و ذهن مخاطب را درگیر می‌سازد. گویا طرح پرسش از ویژگی‌های آثار عالی است، «چالش‌های ذهنی او در فاصله‌گرفتن از مستندنگاری متعارف آن روزگار، و یافتن پاسخ‌های شخصی مبتنی بر آزمون و خطا، به تدریج به عکس‌های پراکنده‌ای منجر شد که بدنهٔ اصلی آن‌ها را «طرح پرسش» تشکیل می‌دهد. عکس‌های احمد عالی پاسخ گونه‌هایی است شخصی و مقطعی (و نه قطعی)، به پرسش‌هایی محرک و بی‌پایان، در جهت گسترش امکانات زبانی و تجربیات عکاسی» (توکلی، ۱۳۸۹، ۱۱).

با توجه به دلالت‌هایی که این عکس در زمینهٔ خود دارد، قرارگیری‌اش در زمینهٔ جدید یعنی تصویر (۱) و تأکید بر آن می‌تواند حامل انتقال آن دلالت‌ها به اثر جدید باشد، چنانچه اثر جدید نیز نشانه‌های عکس‌هایِ قبلی عکاس نظیر استفاده از موتیف تکرار، فرم‌های روایت‌گونه، توجه عکاس به سوژه‌های معمولی نظیر درختان، دست‌ها، انسان‌های معمولی کوچه و خیابان و اقشار مختلف مردم را تکرار می‌کند. این نشانه‌ها می‌تواند به مدلول‌های یکسانی مانند توجه به گفتمان‌های مردمی که در زمانهٔ عکاس در دهه ۱۳۴۰ شمسی[۴۰] در دفاع از حقوقشان دست به اعتراضات بسیاری زده‌بودند دلالت کند. «دیدن عکس‌های سال‌خوردگان، حاشیه‌نشینان شهری، تظاهرکنندگان خیابانی یا فضای عمومی و معماری‌ها، کوچه و پس‌کوچه‌های روستاها و شهرهای ایران و فضاهای کویری و دیوارها و... تنها احساسی از گذشته را در ذهن مخاطب بیدار نمی‌کند بلکه او را با واقعیتی که امروز نیز می‌توان در هر گوشهٔ ایران یافت، مواجه می‌سازد» (پوریا، ۱۳۸۹، ۳۳). اما با آن‌که برخی نشانه‌ها در همهٔ آثار عالی مشترک است و مدلول‌های مشترکی دارد، قرارگیری آن‌ها در این عکس جدید (تصویر ۱) مدلولی جدید و قاطع‌تر را به ذهن متبادر می‌کند، عکسی از حالات مختلف پیرمردها، فضای سبز محصورشده و دستی که با کنترل همه چیز را هدایت می‌کند مفاهیمی به شدت نمادین هستند که در کنار یکدیگر می‌توانند بر طردشدگی گروه‌هایی در جامعه توسط گفتمان‌های مسلط اشاره کند و سوژه قرار دادن خود عکاس در این عکس با نام «خودنگاره» می‌تواند

دلالت بر مضاف‌شدن جمع هنرمندان به این گروه‌های طردشده باشد. گویی زمان گذار عده‌ای به سوی نابودی را روایت می‌کند.

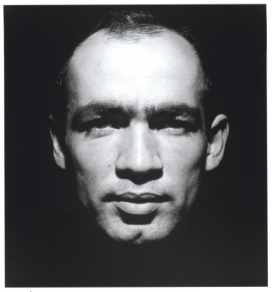
۳-۶. تحلیل تصویر ۶: نقاشی با عنوان خودنگاره

تصویر(۶) نقاشی به نام «خودنگاره» اثر احمد عالی، از هم‌نشینی سه عنصر کلیدی شکل گرفته است؛ آسمان، پیکره (خود نقاش) و دیوار. دو سوم اثر توسط دیوار اشغال شده و تنها در یک‌سوم فوقانی نقاشی، پیکرهٔ لمیدهٔ مردی بر سطح نسبتا پهن بالای دیوار و بر پس‌زمینهٔ آسمان آبی رنگ، قرار گرفته‌است. تقابل‌های رنگی از همین ابتدا در اثر خودنمایی می‌کنند تقابل رنگ‌های گرم و سرد؛ بخش پایینی اثر یعنی دیوار بخش کم‌تر رنگین اثر است که به کمک رنگ‌های سرد نظیر خاکستری‌های رنگی و یک نوشتهٔ آبی‌رنگ در تقابل با رنگ‌های گرم روی دیوار یعنی یک نوشته و کاغذ کوچک قرمز رنگ در سمت راست روی آن، قرار گرفته‌اند. در بخش فوقانی اثر تقابل رنگ گرم و سرد در پوشش فیگور مرد به چشم می‌خورد. هم‌چنین تقابل آبی آسمان با رنگ‌های گرم بال‌های پروانه‌ای که روی دیوار و کنار پیکرهٔ مرد نشسته قابل توجه است. کاغذهایی چسبانده شده به دیوار شامل دو سه کاغذ تاخورده هم‌چنین کاغذی با جای خالی تصویر یک پروانه که شبیه یک عکس نگاتیو است، از عناصر دیگر این نقاشی هستند. یک آگهی که تنها بعضی کلمات آن نظیر «بزرگ‌ترین و معتبرترین نقاشان...» قابل خواندن‌اند و بقیه زیر چسب‌های کاغذی مخفی شده، روی دیوار دیده می‌شود. هم‌چنین یک کاغذ سفید دیگر بر دیوار اثر دیده می‌شود که به مانند لوحی سفید گویی فراخوانی برای یک آگهی جدید است. هم‌چنین نوشته‌های سیاه، آبی و قرمز رنگ روی دیوار قابل رؤیت‌اند که شامل مطالب زیرند: دارالترجمهٔ بین‌الملل؛ اخذ پذیرش تحصیلی؛ پذیرش تحصیلی ۴۸ ساعته؛ تدریس خصوصی؛ ...ین‌نویسی فارسی و لاتین؛ کلاس‌های آموزشی -متوسطه-راهنمایی- نظری تقویتی- تجدیدی؛ لوله‌کشی گاز. این نوشته‌ها و کلمات به دلیل ماهیت قراردادی‌شان، نشانه‌هایی نمادین محسوب می‌شوند. دو عکس از دو چهرهٔ سرشناس (تصاویر ۷ و ۸) در این نقاشی وجود دارد؛ سمت چپ، چهرهٔ بهمن محصص[۴۱] (نیم‌رخ او در پیش‌زمینهٔ یکی از آثارش) و سمت راست، چهرهٔ منصور قندریز[۴۲] (نگاتیو عکس چهرهٔ قندریز) که در عالم واقع، خارج از نقاشی، هر دو از عکس‌های گرفته‌شده توسط احمد عالی بوده‌اند. عالی با کنار هم قرار دادن این نشانه‌های نوشتاری و تصویری و به کارگیری تقابل‌های رنگی دلالت‌های خاصی ایجاد کرده است.

تکنیک به‌کاررفته در اثر و نحوهٔ بازنمایی‌ها، ما را با اسلوبی واقع‌گرایانه روبه‌رو می‌سازد زیرا هر نشانه‌ای را می‌توان نشانه‌ای شمایلی پنداشت که دقیقاً در نقاشی بازتاب یافته است. اما حضور نشانه‌های نمایه‌ای نیز در این نقاشی قابل توجه است. دیوار کثیف شهری که سطحی برای نصب آگهی‌های تبلیغاتی جهت اشتغال و استخدام و ادامهٔ تحصیل در خارج است نشانه‌ای از وجود یک فضای نابه‌سامان اقتصادی و اجتماعی است و به دنبال خود مدلول‌هایی چون بیکاری، ازدحام و هرج‌ومرج را به ذهن متبادر می‌کند. این معنا با وجود تصویر نصب‌شدهٔ دو هنرمند بر دیوار تقویت می‌شود؛ دلالت‌های ایجادشده در این تصویر نیز مانند تصویر (۱)، بر آگاهی بیننده از هویت این دو هنرمند مبتنی است. برای بینندهٔ ناآگاه از هویت این افراد، تصویر این دو ممکن است بر وجود دو فرد گم‌شده یا فوت شده دلالت کند یا آن‌که سطح دلالت‌مندی اثر در همان سطح کاریابی و جست‌وجوی شغلی باقی بماند اما برای بینندهٔ آگاه از هویت این دو فرد که از نقاشان معاصرند با توجه به هم‌نشینی‌شان در کنار سایر نشانه‌ها، مدلول‌های مهمی ایجاد می‌شود؛ آیا این هنرمندان نیز در جست‌وجوی کار هستند؟! اینجاست که پرترهٔ خود عالی نیز معنای ویژه‌ای می‌یابد، ژست خاص او در حالی که روی دیوار لم داد، سیگاری دود کرده و در فکر فرو رفته، نشانه‌ای است از فردی بیکار و یا فردی که نمی‌داند در این وضعیت چه کاری انجام دهد. موسوی‌لر و کاظمیان مروی می‌گویند: «[...] به نظر می‌رسد نقاش یا عکاس همچنان از چهره‌اش برای بیان شرح حال خود و اینکه میل دارد چگونه جلوه کند، استفاده می‌کند. در کل او به کشف و یا تجلی احساسات و عقایدش تمایل دارد» (۱۳۹۰، ۶). حضور پروانه‌ای که کنار او نشسته و معمولاً نوعی سبکبالی و بار معنایی مثبت را القا می‌نماید در تقابل با دیگر نشانه‌های یأس‌آور و منفی اثر مانند دیوار دود گرفته و کثیف، معنایی کنایی و طنزگونه شبیه این جمله را به ذهن متبادر می‌کند که (در چه دنیای شاد و آرامی زندگی می‌کنیم!!)». نقش‌مایهٔ پروانه، یکبار در قالب جای خالی پروانه‌ای بر کاغذ روی دیوار و دومین بار در هیبت پروانه‌ای واقعی که کنار پیکره نشسته تکرار شده است. این نقش‌مایه یکبار بر پروانه‌ای در جهان واقعی خارج از اثر و دیگر بار بر پروانه‌ای که به شکلی واقعی بالای تصویر قرار گرفته دلالت دارد؛ این تکرار می‌تواند به شکلی بازیگوشانه برانگیزانندهٔ این تصور باشد که پروانه از درون بستر و قاب کاغذی تصویر گریخته وحضوری واقعی یافته است.

عالی از پرتره‌های تعداد زیادی از هنرمندان عکاسی کرده و خود او در این مورد می‌گوید:«سعی کرده بودم نوع شناخت اجتماع از کارکتر آنها را با برداشت خودم در پرتره‌شان نشان دهم» (ممیز و دیگران، ۱۳۷۵، ۴۷۶). پرترهٔ منصور قندریز (تصویر ۷) در عکسی که عالی از او تهیه کرده، چهره‌اش را در زمینه‌ای تاریک نشان می‌دهد در حالی‌که نوری شدید از روبه‌رو بر آن تابیده است؛ این پرتره یک نمای بسته[۴۳] و نزدیک یا

تصویر۶- خودنگاره ، ۱۳۵۶ه.ش ، تکنیک: رنگ و روغن روی بوم، ابعاد: ۱۳۰×۱۳۰ سانتی‌مترمربع، مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)



تصویر ۷- قندریز، نقاش، ۱۳۴۲. مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)

تصویر ۸- بهمن محصص، نقاش، مجسمه‌ساز، ۱۳۴۷، مأخذ: (عکس، اثر احمد عالی)

کلوزآپی[۴۴] از چهرهٔ قندریز است که از نمای روبه‌رو گرفته شده و خصوصیت این نوع نما انتقال احساسات، حالات روحی شخصیت و ایجاد صمیمت و ارتباط قوی با مخاطب است اما این تصویر در زمینهٔ جدید نقاشی عالی بر معنایی دیگر هم دلالت دارد. عکس روی یک دیوار شهری در کنار آگهی‌های تبلیغاتی استفاده شده و تصویر قندریز به صورت نگاتیو ترسیم شده است. اگرچه عکس اصلی نیز بدون رنگ و سیاه و سفید است اما نگاتیوکردن تصویر در اینجا نشانه‌ای است که بر معانی مثبت دلالت ندارد یا دست‌کم بار معنایی مثبتی ندارد و با خنثی‌کردن تأثیر نمای روبه‌رو در ایجاد صمیمیت و گفت‌وگو با مخاطب، قدرت اثرگذاری آن را گرفته و فردی را در حال زوال و نیستی نشان می‌دهد. حضور هم‌زمان نگاتیو پرترهٔ قندریز و تصویر شبه نگاتیو این پروانه در پایین تصویر جالب توجه است. شاید بتوان بخش پایینی اثر را نشانه‌ای از یک قلمرو زمینی در نظر گرفت که اشیا در آن تنها سایه‌ای از حقیقتی است که در بالا با نقش‌های واقعی و حضور رنگ‌های گرم نمایانده شده است. پروانه می‌تواند نشانهٔ پرواز به سوی دنیایی معنوی در نظر گرفته شود و هم‌نشینی آن در کنار نگاتیو عکس قندریز بی‌دلیل نمی‌نماید چنانچه عالی دو سال پیش از مرگ قندریز عکس مذکور (تصویر۷) را از او گرفته است. قندریز سال‌ها پیش از تاریخ خلق این اثر توسط عالی، در تصادفی جان خود را از دست داده است و براساس مقدمه‌ای که در ابتدای دو نامهٔ چاپ شدهٔ قندریز به احمد عالی آمده است، درگذشت قندریز خاطره‌ای دردناک در ذهن احمد عالی بر جای گذاشت. به این ترتیب عکس چهرهٔ قندریز بر دیوار علاوه بر ایجاد یک دلالت شمایلی از چهرهٔ خود قندریز، می‌تواند شبیه یک آگهی ترحیم بر غیبت یا مرگ وی دلالت کند و هم‌نشینی‌اش در کنار تصویر نگاتیو یک پروانه گویی نشانه‌ای از روح اوست که به بالا پر کشیده است؛ پرترهٔ قندریز در این نقاشی علاوه بر اینکه نشانه‌ای شمایلی است نشانه‌ای نمایه‌ای نیز هست؛ به‌ویژه پس از دستیابی به اطلاعاتی پیرامون رابطهٔ صمیمانه و نامه‌نگاری میان قندریز و احمد عالی، پرترهٔ وی می‌تواند بر دوستی و رابطهٔ میان ایشان دلالت کند؛ همچنان که پرترهٔ بهمن محصص نیز می‌تواند به‌وجود چنین ارتباط دوستانه یا کاری میان این دو هنرمند ارجاع دهد. دلیل به کارگیری آگهی‌های مختلف نصب‌شده روی دیوار توسط نقاش، با خواندن نامه‌ای که قندریز به سال ۱۳۳۶ه.ش به احمد عالی نوشته است دلالت واضح و صریحی می‌یابد. در این نامه قندریز خطاب به احمد عالی می‌گوید: «عالی نوشته بودی که در شرکت نساجی استخدام می‌شوم. من بی‌اندازه خوشحال شدم. اولا از اینکه دوران بیکاری تو پایان می‌یابد، ثانیاً این کار با اینکه وقت تو را می‌گیرد اما به نقاشی تو ضرری وارد نمی‌سازد و ترا از نظر روحی ناراحت نمی‌کند؛ و اما کار من!...» وی در ادامه به این موضوع می‌پردازد که با چه مشقت و فرازونشیبی قرار است در هنرستانی در تبریز که زیر نظر یاسمی[۴۵] اداره می‌شود مشغول به تدریس شود (۱۳۹۲، ۱۵۶). قندریز هم‌چنین به توصیف شرایط هنرستان می‌پردازد: «هم اکنون هنرستان را یاسمی و نخجوانی اداره می‌کنند. وضع هنرستان از هر جهت یأس‌آور است برای ۳۵ نفر ۱۵ عدد سه‌پایه وجود دارد! کلاس‌ها به قدری تنگ و ناراحت‌کننده‌اند که آدم خفه می‌شود. با وجود این در برابر تدریس مبتذل و مفتضح یاسمی و نخجوانی[۴۶] که واقعا دق است آدم ناراحتی‌های ناشی از کثافت هنرستان را از یاد می‌برد. هنوز که هنوز است بچه‌ها از روی مدل آقای یاسمی کپی می‌کنند و معلم، دقیقه‌ای به‌عنوان اینکه بچه‌ها ممکن است از روی هم کپی و تقلب بکنند، از کلاس خارج نمی‌شود!!» (همان). بنابر آن‌چه در نامهٔ قندریز آمده می‌توان به دغدغهٔ مهم ذهن هنرمند یعنی اشتغال و کار هم‌چنین نحوهٔ تدریس، تحصیل و فضای آموزش هنر پی برد. عکسی که عالی از بهمن محصص گرفته است و در این نقاشی دیده می‌شود (تصویر۸)، نیمرخ بهمن محصص را در یک نمای نزدیک یا کلوزآپ نشان می‌دهد که کمی بازتر از کلوزآپ قندریز است و نه از نمای روبه‌رو که از نمای نیم‌رخ او گرفته شده است. این تصویر همان عکسی است که احمد عالی در سال ۱۳۴۷ه.ش از وی گرفت، محصص نیز همچون قندریز و احمد عالی جزو نقاشان نوگرا و هم‌چنین مترجم و منتقد هنری است و به همین دلیل تصویر وی بر دیوار نیز می‌تواند در ارتباط با مسائل فکری‌ای باشد که قندریز در نامه‌اش به عالی به آن‌ها اشاره کرده است. نیم‌رخ محصص به موازات تصویر یکی از آثار خودش که پشت سر او قرار گرفته دیده می‌شود، اثر محصص پیکره‌ای شبیه موجودات اسطوره‌ای با بدن اسب، بال و سری نصفه است که به سر انسانی شباهت دارد. قرار گرفتن اثر محصص در پشت سرش نشانه‌ای است که دلالت بر نوع تفکر و اندیشهٔ محصص دارد، ضمن اینکه حضور این عکس در این نقاشی نشانه‌های متعلق به آثار محصص را نیز وارد فضای خودنگارهٔ عالی می‌کند و در کنار نشانه‌هایی که بر شرایط نابه‌سامان اجتماعی- اقتصادی اقشار مختلف از جمله هنرمندان اشاره دارد تلخی و گزندگی نگاه محصص به دنیای معاصر را نیز به آن می‌افزاید. شیوهٔ محصص در آثارش «شیوه‌ای بیانگر توام با یک نگاه تلخ اجتماعی بود [...] سبک سترگ اکسپرسیونیستی او به همراه محتوای هولناک و گزندهٔ نقاشی‌هایش بیشتر شرایط فاجعه‌بار انسان معاصر را ترسیم می‌کند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۹۱). بنابراین نقاشی عالی با چینش نشانه‌هایی چون آگهی‌های مربوط به‌کار هنرمندان و نقاشان در کنار تبلیغات لوله‌کشی گاز! در محور هم‌نشینی و برگزیدن آن‌ها در محور جانشینی توسط او، بر هم‌ردیف‌انگاشتن این فعالیت‌های شغلی و کم‌ارزش‌دانستن جایگاه هنرمندان در جامعهٔ آن زمان دلالت دارد. بر این اساس انتقال تصویر قندریز و محصص به این زمینهٔ جدید در کنار مجموع ژست‌ها، نشانه‌شناسی رنگ‌ها، تقابل تصاویر نگاتیو و پوزتیو، مدلول‌های جدیدی ایجاد کرده که بر وضعیت نابه‌سامان هنرمندان، موضوع اشتغال آنان و طردشدگی ایشان اشاره دارد.

نتیجه

براساس آن‌چه ذکر شد احمد عالی با استفاده از عکس‌های پیشین خود در زمینهٔ تازهٔ دو اثر دیگر که هر دو خودنگاره هستند، دلالت‌های معنایی نشانه‌های موجود در آثار قدیمی را دستخوش تغییر و تحول کرده است. او با کنار هم قرار دادن نشانه‌ها در محور هم‌نشینی و گزینش نشانه‌ها در محور جانشینی و به کارگیری مجموع نشانه‌های تصویری امکان ایجاد مدلول‌های متفاوت را برای این نشانه‌ها فراهم آورده است. با این کار او در آثارش یک زنجیرهٔ نشانه‌ای پدید آورده است؛ برخی از این نشانه‌ها مصداقشان را ابتدا از آثار خود او (عالی) و سپس از جهان خارج می‌گیرند؛

مانند آن‌چه برای پرتره‌های موجود در نقاشی خودنگاره، اتفاق افتاده است؛ این پرتره‌ها ابتدا به آثار قبلی او دلالت دارند و سپس به‌عنوان نشانهٔ شمایلی به فرد خاص تصویر شده دلالت می‌کنند. اما مدلول ثابت و مؤکدی که در هر دو اثر خودنگاره یافت می‌شود وضعیت نابه‌سامان هنرمندان، طردشدگی و مسائل مربوط به‌کار و اشتغال آنان است. در تصویر (۱) یعنی عکس با نام «خودنگاره»، با استفاده از تکنیک‌های مختلف عکاسی نظیر فتوسیکونس، برهم‌نمایی، محوکردن و استفاده از موتیف تکرار، که هر یک در حکم یک نشانه عمل کرده‌اند، توانسته است فرمی روایت‌گرانه ایجاد کرده و به گذشت زمان، اضمحلال و طردشدگی گفتمان‌های مربوط به جامعهٔ زنان، سالخوردگان و هنرمندان بپردازد. هم‌چنین در تصویر (۶) یا نقاشی «خودنگاره» با استفاده از مجموع ژست‌ها، تقابل میان مفاهیم واقعیت و خیال، رنگ‌ها و نشانه‌های نوشتاری بر مسألهٔ وضعیت نابه‌سامان هنرمندان، موضوع اشتغال آنان و طردشدگی‌شان صحه گذاشته است. این مدلول‌های جدید تنها با هم‌نشینی در کنار هم و ایجاد بافت و زمینهٔ تازه شکل گرفته‌اند که در صورت منفردبودن یا به این مدلول‌ها اشاره نداشته و یا به شکلی نامحسوس اشاره داشتند.

پی‌نوشت‌ها

1. Semiology.
2. Claude Lévi-Strauss (1908 –2009).
3. Paul Michel Foucault (1926 –1984).
4. Jacques Lacan (Jacques Marie Émile Lacan) (1901-1981).
5. Roland Gérard Barthes (1915 –1980).
6. Tzvetan Todorov (1939 - 2017).
7. Julia Kristeva (born 1941, Sliven, Bulg.).
8. Gérard Genette (1930 –2018).
9. Umberto Eco (1932 –2016).
10. Algirdas Julien Greimas (1917 –1992).

۱۱. Formalism به عقیده‌ای گفته می‌شود که باور دارد، ارزش یک اثر هنری تنها و تنها وابسته به فرم آن (چگونگی ساخت و ویژگی‌های دیداری‌اش) است.

۱۲. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی بود.

۱۳. Charles Sanders Peirce (۱۸۳۹-۱۹۱۴) فیلسوف، منطق‌دان، ریاضی‌دان و دانشمند آمریکایی بود. برخی او را پدر پراگماتیسم می‌دانند.

۱۴. Christian Metz (۱۹۳۱-۱۹۹۳) نظریه‌پرداز ساختگرای فرانسوی فیلم بود. نظریات او عموماً به رابطهٔ فیلم و زبان می‌پرداخت.

۱۵. هنرمند، عکاس و نقاش اهل ایران.

16. Long.
17. Parole.

۱۸. فردینان دو سوسور بین سه مفهوم «لانگژ» (Langage)، «لانگ» و «پارول» تمایز قائل شده است. لانگژ آن تمامیت ناهمگن و سیالی است که قوهٔ ناطقه، سازوکار آن و تمام تجلی‌هایش را شامل می‌شود. لانگژ نمی‌تواند موضوع زبان‌شناسی واقع شود، اما اگر از لانگژ آن امور فردی، نامتعین و کاربردی (پارول) را جدا کنیم، حاصل، نظامی از رده‌بندی‌ها و مقوله‌بندی‌ها خواهد بود. «لانگ» که خصلت اجتماعی دارند و امکان تفهیم و تفاهم را میسّر می‌کنند. لانگ هستنده‌ای همگن است که می‌تواند و باید موضوع زبان‌شناسی واقع شود (بنگرید به: سوسور، ۱۳۷۸، ۱۱۱).

19. Synchronic.
20. Diachronic.
21. Semiosis.

۲۲. Leonardo di ser Piero da Vinci (۱۴۵۲-۱۵۱۹) دانشمند، نقاش، مجسمه‌ساز، معمار، موسیقی‌دان، ریاضی‌دان، مهندس، مخترع، آناتومیست، زمین‌شناس، نقشه‌کش، گیاه‌شناس و نویسنده ایتالیایی در دوره رنسانس بود.

۲۳. Rembrandt (با نام کامل رامبرانت هارمنزون فان راین [Rembrandt Harmenszoon van Rijn]) (۱۶۰۶-۱۶۶۹) نقاش معروف هلندی، نماینده بارز مکتب و سبک نقاشی هلندی و استاد سایه و روشن در نقاشی است. در آثار او، نور و سایه به آرامی و با ظرافت در هم می‌آمیزند، شکل‌ها را آشکار و پنهان می‌سازند، و کلیتی بصری سرشار از سکوتی روحانی و تعمقی فیلسوفانه پدید می‌آورند. می‌گویند هدف او کاوش در دنیای درون آدمی بود، خواه در نگاره‌هایی که از خودش [خودنگاره] و دیگران نقاشی می‌کرد، خواه در متون مذهبی که به تصویر کشید.

۲۴. Vincent Willem van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰) یک نقاش پسادریافت‌گر [پُست امپرسیونیست] هلندی بود که کار او تأثیر گسترده‌ای بر هنر سده ۲۰ (میلادی) داشت.

۲۵. Erwin Panofsky (۱۸۹۲-۱۹۶۸) مورخ هنر اهل آلمان که نظریاتش به خصوص در مطالعات آکادمیک شمایل‌نگاری تأثیرگذار بود

۲۶. Object در فلسفه مدرن یک ابژه چیزی است که به‌طور معمول در تضاد با فاعل یا موضوع فهمیده می‌شود. یک فاعل یا سوبژه مشاهده‌گر و یک ابژه مشاهده شونده است.

۲۷. The British Museum در لندن، انگلستان، یک نهاد عمومی است که به تاریخ ، هنر و فرهنگ بشری اختصاص دارد. مجموعه دائمی آن در حدود هشت میلیون اثر یکی از بزرگ‌ترین و جامع‌ترین آثار است. این موزه در سال ۱۷۵۳ تأسیس شد.

۲۸. The Los Angeles County Museum of Art (LACMA) بزرگ‌ترین موزه هنری در غرب ایالات متحده است. بیش از صدوپنجاه هزار اثر در طول تاریخ هنر از دوران باستان تا به امروز دارد. این موزه در ۱۹۶۱ تأسیس شده است.

۲۹. Formalism در تاریخ هنر، فرمالیسم مطالعه هنر با تجزیه‌وتحلیل و مقایسه فرم و سبک است. بحث آن هم‌چنین شامل نحوه ساخت اشیاء و جنبه‌های کاملاً بصری یا مادی آنها است. در نقاشی، فرمالیسم بر عناصر ترکیبی مانند رنگ، خط، شکل، بافت و دیگر جنبه‌های ادراکی به‌جای محتوا ، معنی یا بافت تاریخی و اجتماعی تأکید می‌کند. در نهایت، فرمالیسم در تاریخ هنر بیان می‌کند که همه چیز لازم برای درک یک اثر هنری، در آثار هنری موجود است.

۳۰. هادی شفائیه (۱۳۰۲-۱۳۹۷) عکاس پیشکسوت ایرانی بود. از او با عنوان طراح و پایه‌گذار رشته عکاسی در دانشگاه‌های ایران یاد می‌شود.

۳۱. (۱۳۱۲در تبریز) نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس، ترانه‌سرا و بازیگر ایرانی است.

۳۲. (۱۳۱۵ در قم) از پیشگامان جنبش هنر مدرن درنقاشی معاصرایران است.

۳۳. (۱۳۱۶ در تهران) مجسمه‌ساز، نقاش، پژوهش‌گر و مجموعه‌دار ایرانی است. از وی به‌عنوان یکی از پیشگامان مکتب سقاخانه یاد می‌شود.

۳۴. (۱۳۱۷-۱۳۸۷) طراح، کاریکاتوریست و نقاش ایرانی بود.

35. Figure.
36. Suprimpose.
37. Sequence Photos.

۳۸. Portrait یک نقاشی، عکس، مجسمه، یا دیگر بازنمایی هنری یک شخص است که در آن صورت و بیان آن غالب است.

39. Blur.

۴۰. دههٔ ۴۰ در ایران دهه‌ای پرآشوب به جهت شروع اعتراض‌های مردم علیه

نابرابری و ظلم حکومت پهلوی است. علل این اعتراضات در دهه‌های قبل از آن و به ویژه دهۀ ۳۰ فراهم آمده بود. کودتای ۱۳۳۲ شرایط سیاسی و اجتماعی را ملتهب ساخته بود. شاه در دهۀ بعد یعنی ۱۳۴۰ در فکر تثبیت قدرت است. او رهبران کودتا مثل سرلشکر زاهدی، بختیار و هدایت را در پُست‌های مهم گماشت. برای مقابله با ورشکستگی حکومت از ایالات متحده کمک گرفت و روحیه سلطنت‌طلبان را تقویت کرد. در ۱۳۳۶سازمان ساواک را ایجاد کرد. به سرکوب احزاب نظیر حزب توده، حزب جبهۀ ملی و و احزاب مخالف دیگر پرداخت. فعالیت مصدق برای ملی‌کردن نفت را نادیده گرفت و شرط مشارکت برابر در سود حاصل از نفت با انگلستان را پذیرفت و با دادن این امتیاز به غربی‌ها توانست درآمد خود را افزایش دهد. در اواخر ۱۳۳۰ توانست سلطۀ خود را بر روشنفکران و طبقه کارگر شهری تثبیت کند. ژاندارمری و شهرداری بر انتخابات پارلمان نظارت دقیق داشتند. درباریان کهنه‌کار، مجلس را به دو حزب شاه‌دوست تقسیم کرده بودند. اصلاحاتی در قانون اساسی رخ داد که به دادن حق وتو به شاه و قدرت بیشتر او انجامید. ساواک شبکه خود را وسعت بخشید. خانواده‌های اشراف توانستند در مجلس حضور پنجاه‌درصدی داشته باشند. حکومت با طبقه متوسط سنتی با احتیاط رفتار کرد و عهد کرد مذهب را محترم شمرد. سیاست دو وجهی شاه در تحبیب طبقات سنتی و اعمال محدودیت بر طبقات جدید در ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۲ به دلیل بحران‌های اقتصادی و بر اثر فشارهای امریکا برای انجام اصلاحات ارضی متوقف شد. بحران اقتصادی از سال ۱۳۳۴ داشت شکل می‌گرفت. معضلات اقتصادی و فشارهای خارجی رژیم را بی‌ثبات کرد. اعتصابات زیادی در سال‌های۱۳۳۶ تا۱۳۴۰ رخ داد. در زمان نخست‌وزیری امینی قانون اصلاحات ارضی در ۱۳۴۱ به اجرا درآمد. اما اقدامات مربوط به صرفه‌جویی مالی، نارضایتی عمومی را بیشتر کرد. اصلاحات ارضی در زمان حکومت امینی شکل گرفت اما شاه آن را جزو منشور شش‌ماده‌ای موسوم به انقلاب سفید خود اعلام کرد. شاه برای قانونی‌کردن انقلاب سفید رفراندوم برگزار کرد و رأی آورد. اما در۱۳۴۲ بیهودگی این رأی‌گیری ثابت شد و اعتراض زیادی صورت گرفت و مردم به خیابان‌ها ریختند که منشأ آن سردمداران اصناف، تجار بازار، جبهۀ ملی و شخصیت جدیدی در میان مخالفان یعنی آیت‌الله خمینی بود. آیت‌الله خمینی از سال‌های ۱۳۴۱ و ۱۳۴۲ شروع به سخنرانی کردند. خیزش‌های سال۴۲ سه روز تمام طول کشید و هزاران کشته به‌جا گذاشت. بعد از آن، شاه، رهبران جبهۀ ملی را دستگیر و امام خمینی را به ترکیه تبعید کرد. خیزش‌های خرداد ۴۲ تمرینی برای انقلاب اسلامی سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۵۸ بود (آبراهامیان، ۱۳۷۸، ۳۸۲-۳۸۹).

۴۱. نقاش، مجسمه‌ساز و مترجم ایرانی بود. نقاشی‌های آوانگارد بهمن محصص را از آثار شاخص نقاشی مدرن ایران محسوب می‌کنند.

۴۲. نقاش ایرانی و از پایه‌گذاران مکتب سقاخانه بود.

43. Tight Shot.

44. Close-Up.

۴۵. علی اکبر یاسمی (۱۲۸۰- ۱۳۴۱ه.ش)، نقاش ایرانی.

۴۶. مرتضی صادق نخجوانی (۱۲۹۴- ۱۳۸۴ه.ش)، نقاش ایرانی.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۸)، *ایران بین دو انقلاب*، تهران: نشر مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۹)، *پیام عکس*، *ترجمۀ راز گلستانی‌فرد*، تهران: نشرمرکز.

برت، تری (۱۳۹۱)، *نقد عکس: درآمدی بر درک تصویر*، ترجمۀ اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی. تهران: نشر مرکز .

پاکباز، روئین (۱۳۹۴)، *دایرةالمعارف هنر (سه جلد)*. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پوریا، رضا (۱۳۸۹)، «*احمدعالی پیشروتر از زمان*»، *گلستانه*، شماره ۱۱۱، صص ۳۲-۳۳.

توکلی، شهریار (۱۳۸۹)، *در مقدمۀ کتاب عالی*: گزیده آثار احمد عالی (۱۳۸۸-۱۳۴۰)، تهران: نشر نظر.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمۀ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سورۀ مهر.

حمیدیان، تورج(۱۳۸۹)، *در مقدمۀ کتاب عالی*: گزیده آثار احمد عالی (۱۳۸۸-۱۳۴۰)، تهران: نشر نظر.

دو سوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دورۀ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمۀ کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی: نظریه وعمل*، تهران: نشرعلم.

سونسون، گوران (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی عکاسی*، تهران: نشر علم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۳)، *تحلیل نشانه معناشناختی تصویر*، تهران: نشر علم.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه.

عالی، احمد (۱۳۸۹). *در مقدمۀ کتاب عالی*: گزیده آثار احمد عالی (۱۳۴۰-۱۳۸۸)، تهران: نشر نظر.

قندریز، منصور (۱۳۹۲)، «باید برون کشید از این ورطه رخت خویش: نامه‌های منصور قندریز به احمد عالی»، *حرفه هنرمند*، ۴۵، صص ۱۵۵- ۱۵۸.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴)، هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران: نشر نظر.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانشنامۀ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمۀمهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

ممیز، مرتضی و دیگران (۱۳۷۵)، «گفت‌وگو با احمد عالی»،[مصاحبه با احمد عالی]، *کلک هنر*. بهمن، صص ۴۶۴-۵۰۴.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ کاظمیان مروی، سمانه (۱۳۹۰)، «تحلیل خودنگاره با رویکرد انتقادی به نظریۀ مرگ مؤلف *رولان بارت*»، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، پاییز، ۴۷، صص ۵- ۱۴.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴)، *نشانه در آستانه: جستاری در نشانه‌شناسی*، تهران: نشر فرهنگ نو با همکاری نشر آسیم.

A Semiotic Study on Two Works by Ahmad Aali Entitled "Self-portrait"

Sepideh Sami[1], Maryam Adel[2], Mostafa Goodarzi[*3]

[1]Ph.D Student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2]Ph.D Student of Art Research, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[3]Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 2 Sep 2020, Accepted: 4 Aug 2021)

Semiotics as a research method since the 1950s. It has been used in the field of recognizing the implications and understanding the mechanism of communication. The works of Levi Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan and Roland Barthes are significant in this regard. Roland Barthes is especially important in this regard. Also, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Gérard Genette, Umberto Eco and Algirdas Julien Greimas created important works in the field of literary theory and used the method of the Russian formalists in the 1920s. In the Soviet Union, they did outstanding work on literature and cinema. Barthe's works were very effective in the field of image semiotics because he wrote in the fields of photography, cinema and painting. The formation of the two main models of semiotics was due to the opinions and ideas of two famous theorists in this field, namely Ferdinand de Saussure (1857-1913) and Charles Sanders Pierce (1839-1914). Semiotics, first introduced in language by Saussure, was extended to other socio-cultural fields by other semiotics. His attempt was to study the semiotic relations of phenomena as a system like the system of language. The visual spheres were no exception, as were figures such as Roland Barthes in photography and Christine Metz in cinema. In these studies, images were considered as a system in which all their components were related to each other, and each component derives its meaning through its relationship and difference with other components. In the present article, two works by Ahmad Aali with the common name of "self-portrait", one photo and the other painting, are analyzed semiotically. A graduate of the Visual Arts Conservatory with a degree in painting, he is more active in the field of creating photographic works, and his works range from documentary and somewhat realistic subjects to abstract works with semantic ambiguities. Ahmad Aali is one of the first Iranian photographers to introduce photography as an art to the Iranian Society of Visual Arts. Before him, photography had a non-artistic nature in Iran and was limited to documentary, studio photography and advertising photography. In the creation of these two works, Aali used the images of his previous works, and by doing so, he created a chain of signifier and signified relations that is considerable .In the present article, while introducing and explaining the theory of semiotics and image semiotics, the change of signifieds and the formation of the mentioned chain in both foresaid works have been studied. This research paper with descriptive-analytical method and assuming the formation of new signifieds in the new context of these two works, first describes and analyzes visual cues during companionship and substitution relations, binary contrasts and analyzes different signifieds in their field. In the final analysis, it was found that in both images, by creating new implication trends, as a result of merging different signs and using the artist's previous photographs, common meanings have been formed; The most prominent common signified between these two images is the concept of the rejection of some social discourses such as women's discourse, the elderly and especially artist's discourse.

Keywords

Semiotics, Ahmad Aali, Self-Portrait, New Meanings (Signifieds).

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-0912) 1304399, Fax: (+98-21) 66962593, E-mail: mostafagoudarzi@ut.ac.ir.