The effects of cultural Texture in Hannibal Alkhas 's works with an intertextual approach

Roghayeh Ghaderi Joybari[۱], Fataneh Mahmoudi[۲]

[۱] M.A., Art Research, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Mazandaran, Iran.
[۲] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University (Corresponding Author)

(Received: ۰۱,۰۵,۲۰۲۲, Revised: ۲۶,۰۶,۲۰۲۲, Accepted: ۲۷,۰۶,۲۰۲۲)
https://doi.org/۱۰,۲۲۰۷۵/AAJ.۲۰۲۲,۲۷۰۶۱,۱۱٤۷

Abstract:
In his theoretical and personal approach, Hannibal Alkhas has tended to express in its general sense or a range of expressionism (as a style), symbolism and neo-realism. He creates new works of art with mythological features by adapting ancient stories and myths or by changing the fundamental themes of myths and historical elements. Hannibal Alkhas has always tried to use the artistic heritage of his people in a modern format due to his belonging to the Assyrian culture, and at the same time, use different Iranian and Western sources and schools in his work. By introducing a new understanding of the concept of text, intertextual thinkers declared that no text is self-sufficient and every text is both an intertext of previous texts and an intertext for oncoming texts at the same time. With the expansion of the concept of text, texts other than writing, such as visual arts and painting, are considered as text. Since contemporary painting constantly relies on recognizable images from the bygone classical paintings, the question that arises is what kind of intertextual role has Alkhas's cultural context on the meaningfulnesss of his works? And how has Hannibal caused the passing from sign to text with companion relationships. It is assumed that Hannnibal's paintings are also based on the past pictorial texts, mixed, and an intertextual of cultural texts. In this article, the descriptive-analytical method and in particular the interpretation of intertextuality by Julia Kristeva and Roland Barthes have been used to read the paintings. The results of this research show that Alkhas's paintings have a kind of figurative narration and his thought is rooted in Assyrian culture and different themes taken from previous texts based on a co-attendance relationship form the text of his work. Numerous themes in these works have produced implicit meanings due to the interaction and intertextual relations. These meanings are different in each reading, which is the Barthes's meaning creation. These visual themes, along with Alkhas's special style, narrate semantics such as inducing a sense of anxiety and worry about fate with the passage of history and the change of religions and cultures in the contemporary era.

Key Words: Alkhas Hannibal, Intertextuality, Roland Barthes, Julia Kristeva

[۱] Email: roghaderi۱۳٦۳ @ gmail .com
[۲] Email: f.mahmoudi@umz.ac.ir
How to cite: Ghaderi Jouybari, R., Mahmoudi, F. (۲۰۲۲). 'The effects of cultural Texture in Hannibal Al-Khaz 's works with an intertextual approach', Journal of Applied Arts, ۲(۱), pp. ۱-۱۰. (doi: ۱۰,۲۲۰۷۵/aaj.۲۰۲۲,۲۷۰٦۱,۱۱٤۷)

تأثیرات بافت فرهنگی در آثار هانیبال الخاص با رویکرد بینامتنیت کریستوا

رقیه قادری جویباری[۱]، فتانه محمودی[۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.
[۲] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. (نویسنده مسئول)
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۱ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۰۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۰۶ /۰۴ /۱۴۰۱)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/۱۰,۲۲۰۷۵/AAJ.۲۰۲۲,۲۷۰۶۱,۱۱۴۷

چکیده

هانیبال الخاص به‌علت تعلقش به فرهنگ آشوری، همواره کوشیده است میراث هنری قوم خود را در قالبی امروزی به کار گیرد و هم‌زمان، از منابع و مکاتب مختلف ایرانی و غربی در کار خویش استفاده کند. متفکران حوزهٔ بینامتنیت با ارائهٔ تلقی جدیدی از مفهوم متن، این دستاورد را عرضه داشتند که هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آنِ واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. با گسترش مفهوم متن، متونی غیر از نوشتار، مانند هنرهای تجسمی و نقاشی به‌مثابهٔ متن در نظر گرفته می‌شوند. از آنجایی که نقاشی معاصر، پیوسته متکی بر تصاویر تشخیص‌پذیری از نقاشی‌های کلاسیک گذشته می‌نماید، مسئلهٔ پژوهش این است که بافت فرهنگی الخاص چه نقش بینامتنی در معنامندی آثار الخاص داشته و هانیبال با روابط همنشینی، چگونه باعث گذر از نشانه به متن شده است. فرض بر این است که نقاشی‌های هانیبال الخاص نیز متکی بر متون تصویری گذشته، برهم‌بافته و بینامتنی از متن‌های فرهنگی است. هدف پژوهش پیش‌رو، کشف نقش بینامتنی بافت فرهنگی در معنامندی نقاشی‌های هانیبال الخاص است. در این مقاله از روش توصیفی-تحلیلی و به‌طور خاص، از تعبیر بینامتنیت نزد ژولیا کریستوا و رولان بارت برای خوانش نقاشی‌ها بهره گرفته شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد نقاشی‌های الخاص از نوعی روایتگری فیگوراتیو برخوردارند و اندیشهٔ او ریشه در فرهنگ آشوری دارد و مضامین مختلف برگرفته از متون پیشین بر مبنای رابطهٔ هم‌حضوری، متن اثرش را شکل می‌دهند. مضامین متعدد در این آثار بر اثر روابط هم‌نشستی و بینامتنی، سبب تولید معناهای ضمنی اثر شده‌اند. این معناها در هر خوانشی متفاوت‌اند که این همان معنازایی بارت است. این مضامین بصری همراه با سبک ویژهٔ الخاص، روایتگر معناهایی مانند القای حس اضطراب و نگرانی انسان به سرنوشت، با گذشت تاریخ و تغییر ادیان و فرهنگ‌ها در دوران معاصر هستند.

واژه‌های کلیدی: هانیبال الخاص، بینامتنیت، رولان بارت، ژولیا کریستوا.

[۱] Email: roghaderi۱۳۶۳@gmail.com
[۲] Email: f.mahmoudi@umz.ac.ir

مقدّمه

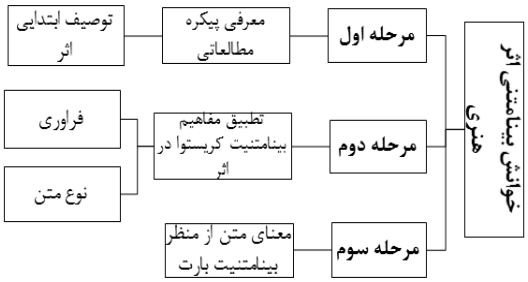
هانیبال الخاص در گرایش نظری و روش شخصی خود، به بیانگری در مفهوم عام آن یا طیفی از اکسپرسیونیسم (به‌مثابهٔ سبک)، نمادپردازی و واقع‌گرایی نو گرایش داشته است. او با اقتباس از داستان‌ها و اساطیر کهن یا با دگرگونی مضامین بنیادی اسطوره‌ها و عناصر تاریخی، به خلق آثار هنری نومایه با ویژگی‌های اسطوره‌ای می‌پردازد (قرق دردوست، ۱۳۹۵: ۴۵). کارایی اصطلاح بینامتنیت[۱] در آن است که تصورات مطرح از رابطهٔ بنیادی، پیوند دوسویه و وابستگی متقابل در زیستمان فرهنگی امروز را برجسته می کند. همچنان که رولان بارت[۲] یادآور شده، اگر معانی اصلی واژهٔ «متن» را در نظر آوریم، خود بر «یک بافته، یک بافت درهم‌تنیده» دلالت دارد (بارت ۱۹۷۷: ۱۵۹) از آنجایی که الخاص با فرهنگ آشوری تعلق دارد و نقاشی‌های او بافتی درهم‌تنیده از این مضامین فرهنگی هستند، پرسش پژوهش حاضر این است که نقش بینامتنی بافت فرهنگی الخاص در معنامندی نقاشی‌های او چه بوده است؟ این پژوهش با هدف کشف و شناسایی نقش مضامین بصری نقاشی‌های هانیبال الخاص از منظر بینامتنیت، به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. برای تحقق این امر، بعد از تبیین نظریهٔ بینامتنیت نزد کریستوا[۳] و بارت، خوانش آثار هانیبال الخاص انجام می‌گیرد. در تحلیل نقاشی‌ها بعد از معرفی پیکرهٔ مطالعاتی، مفاهیم اصلی رویکرد بینامتنیت کریستوا، یعنی فراوری[۴] و نوع متن با متن مفروض انطباق داده شده و در مرحلهٔ بعد، خوانش بینامتنی آثار از دیدگاه بارت صورت پذیرفته است.

روش پژوهش

تلاقی مضامین مختلف در نقاشی‌های هانیبال الخاص و تلاش برای ارائهٔ خوانشی ارتباط‌دهنده بین این مضامین، از طرفی، ضرورت بحثِ تأویل و تفسیر را مطرح می‌کند و از سوی دیگر، لزوم بررسی متن‌هایی را ایجاب می‌کند که در محورهای همنشینی و جانشینی در این نقاشی‌ها، بر معنایابی و تأویل‌پذیری آن‌ها اثرگذار خواهد بود. این امر، پژوهش را به عرصهٔ رویکرد بینامتنیت می‌کشاند تا با اندیشیدن از منظر آن به مسئله، ابعاد تاریکش روشن‌تر شود. روش انتخاب نمونه‌ها هدفمند بوده است. تعدادی از نقاشی‌هایی که در ارتباط با پژوهش بوده، به‌صورت هدفمند انتخاب گردیده و سه نمونه از آن‌ها تحلیل شده است. روش به کار گرفته شده در این پژوهش، از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. در این پژوهش، برای تحلیل آثار، بینامتنیت خلقی ژولیا کریسوا و دیدگاه‌های او در خصوص فراوری و نوع متن و خوانش بینامتنی رولان بارت مدّنظر است. در خوانش آثار، بعد از توصیف پیکرهٔ مطالعاتی، مفاهیم اصلی مطرح در بینامتنیت با حوزهٔ مورد پژوهش (در اینجا حوزهٔ هنر و آثار هانیبال الخاص) مطابقت داده می‌شود. پس از آن، باید مسئلهٔ پژوهش در زمینهٔ طرز تلقی‌های رویکرد نظری بررسی گردد؛ یعنی از زاویه‌ای که طرز تلقی‌های بینامتنیت ارائه کرده‌اند، به مسئله نگریسته شود.

---

۱. Intertextuality
۲. Roland Barthes
۳. Julia Kristova
۴. Processing



نمودار ۱- مراحل خوانش اثر هنری با رویکرد بینامتنیت کریستوا و بارت (منبع: نگارندگان)

پیشینهٔ پژوهش

در کتاب بینامتنیت تألیف گراهام آلن (۱۳۹۷)، مباحثی مانند خاستگاه‌های بینامتنیت: سوسور[۱]، باختین[۲]، کریستوا، تفصیل بینامتنیت از دیدگاه بارت و رویکردهای ساختارگرا: ژنت[۳] و ریفاتر[۴]، تبیین نظرات بلوم[۵]، فمنیسم، پسااستعمارنگری و پسامدرن، به‌تفصیل بررسی شده است. خضرنژاد (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی رمزگان روایی رولان بارت در آثار سوررئال نقاشان ایرانی (هانیبال الخاص و وارتان واهرامیان)»، به بیان سبک سورئالیسم در آثار هانیبال الخاص و وارطان واهرامیان پرداخته است. قرق دردوست (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی آثار هانیبال الخاص با نقش‌برجسته‌های آشوری»، بیان می‌کند که در همهٔ آثار هانیبال الخاص توجه به تمدن و فرهنگ اصیل ایران بشتر از همه خود را نشان می‌دهد. خصوصیت اصلی این نقش‌برجسته‌ها حالت روایتگری و نمادپردازی است که دقیقاً در آثار الخاص به چشم می‌خورد. الماسی کهنه‌شهری (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل اجتماعی هنرمند، با بررسی آثار هانیبال الخاص»، تحلیلی از ورود جریان روشن‌فکری به ایران دارد. پس از آن، آثار برخی پیشگامان نقاشی مدرن ایران را نقد می‌کند و در انتها، به آثار و زندگی هنری هانیبال الخاص که یکی از هنرمندان پیش‌کسوت هنر اجتماعی در ایران است می‌پردازد. بهمن نامورمطلق (۱۳۹۰) در کتاب درآمدی بر بینامتنیت، به مباحث بینامتنیت با توجه به نظریه‌ها و کاربردهای آن پرداخته و در پایان، به دو نمونه از تحلیل‌های بینامتنی در آثار هنری اشاره دارد. تعدادی از پژوهش‌های پیشین، صرفاً در حوزهٔ بینامتنیت بوده و تعدادی نیز هنرمند را به‌لحاظ اجتماعی یا از منظر سبک هنری و آثارش را به‌لحاظ مطابقت با نقش‌برجسته‌های آشوری، تحلیل کرده‌اند؛ اما هیچ‌یک از پژوهش‌ها به تحلیل نقاشی‌های هنرمند از منظر بافت فرهنگی و رابطهٔ بینامتنی آن در معنامندی آثارش نپرداخته‌اند.

رهیافت نظری پژوهش

بینامتنیت از دیدگاه کریستوا

بینامتنیت در زبان‌شناسی سوسور ریشه دارد. زبان‌شناسی سوسور نگرش تازه‌ای را مطرح کرده و تصدیق می‌کند که همهٔ اعمال ارتباطی از گزینش‌های صورت‌گرفته نشئت می‌گیرند که موجودیتش مقدم بر هر گوینده‌ای است (آلن، ۱۳۹۲: ۲۱ و ۲۲). بینامتنیت همچنین ریشه در آرای نظریه‌پردازانی دارد که ظاهراً بیش از سوسور دغدغهٔ موجودیت زبان در موقعیت‌های اجتماعی مشخصی را داشته‌اند. دیدگاه‌های نظریه‌پرداز ادبی روس، میخائیل باختین و تأکید او بر دیگربودگی، همانند تأکیدات او بر چندآوایی، گفتمان دوآوایه،

۱. Ferdinand de Saussure
۲. Mikhail Bakhtin
۳. Gérard Genette
۴. Riffaterre
۵. Bloom

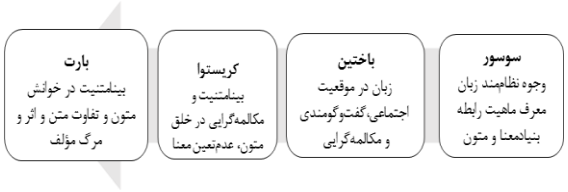
مکالمه‌گرایی[۱] و مجموعه‌ای از دیگر مفاهیم، همگی ناشی از این دریافت‌اند که زبان هرگز از آنِ ما نبوده و هیچ سوژهٔ انسانی واحدی وجود ندارد که بتواند ابژهٔ پژوهش روان‌شناختی باشد. همچنین هیچ تأویلی هرگز کامل نیست؛ چون هر کلام، پاسخی به کلام‌های پیشین بوده و پاسخ‌های بعدی را در پی می‌آورد. پس مهم‌ترین وجه گفته (متن) یا دست‌کم نادیده انگاشته‌ترین وجه آن، مکالمه‌گرایی آن، یعنی بُعد بینامتنی آن است (همان: ۴۷). از آنجا که سوسور و باختین هیچ‌کدام عملاً اصطلاح بینامتنیت را به کار نبرده‌اند، معمولاً اعتبار ابداع بینامتنیت، نصیب ژولیا کریستوا می‌شود. کریستوا عدم‌تعیّن معنا را در حضور چندگانهٔ عواملی می‌داند که در تولید متن دخالت دارند؛ به‌گونه‌ای که متن از انحصار صرف مؤلف خارج می‌شود... ارتباط متن با دیگر متن‌ها موجب می‌شود آن متن از یک معنای ثابت و بسته رهایی یابد و دارای معناهای گوناگون شود (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۴).

باختین معتقد بود که هر متن همچون معرقی از نقل‌قول‌ها ساخته می‌شود. هر متن جذب و دگرگون‌سازی متنی دیگر است (آلن، ۱۳۹۷: ۶۳). کریستوا در مقاله «متن بسته» می‌نویسد: «متن یک فرایند تولیدگرایانه است؛ بدان معنا که اولاً پیوندش با زبانی که در آن قرار می‌گیرد، پیوندی بازتولیدی است... متن همچنین تحول متن‌ها (بینامتنیت) است. در فضای یک متن، گفته‌های فراوانی برگرفته از متن‌های دیگر با یکدیگر تلاقی می‌یابند و همدیگر را خنثی می‌کنند (Kristeva,۱۹۶۹: ۵۲). کریستوا معتقد است که در بینامتنیت و جای‌گشت، متون نه‌تنها از متنی پیشین بهره گرفته، بلکه آن‌ها را دگرگون می‌کنند و موضع نهاده‌ای تازه به آن‌ها می‌بخشد. بارت می‌گوید: متن تنها در یک فعالیت فراوری[۱] به تجربه درمی‌آید (بارت،۱۹۷۷:۱۵۷). «در هر متن، متون دیگر در سطح متغیر و قابل‌شناسایی حضور دارند. متن‌هایی که می‌توانند به فرهنگ‌های پیشین متعلق باشند... اهمیت بینامتنیت در این است که نظام نشانه‌ای متون پیشین را نفی کرده، یک نظام نشانه‌ای جدید تأسیس می‌کند (Kristeva,۱۹۸٤: ۶۱-۶۰). منظور کریستوا از واژهٔ فراورندگی این است که متن‌ها معرّف معناهای صریح و ثابت نیستند، بلکه تجسم‌بخش تعارض مکالمه‌بنیاد جامعه بر سر معنای واژه‌ها هستند (آلن، ۱۳۹۴: ۵۸). بر اساس خوانش کریستوا، گفت‌وگومندی در درون متن، بین نویسنده و مخاطب اتفاق می‌افتد؛ ولی دوسویگی رابطهٔ متن با بیرون از آن (متن‌های دیگر) را در بر می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲۶).

بارت در کتاب *اثر تا متن*، بین اثر و متن تمایز قائل می‌شود. «اثر، پدیده‌ای مشخص و انضمامی است که بخشی از فضای کتابی (برای مثال، قسمتی از یک کتابخانه) را اشغال می‌کند؛ حال آنکه متن، عرصه یا میدانی روش‌شناختی است» (بارت، ۱۳۹۰: ۵۸). بارت یادآور شده، اگر معانی اصلی واژهٔ «متن» را در نظر آوریم، خود بر «یک بافته، یک بافت درهم‌تنیده» دلالت دارد (همان، ۱۹۷۷: ۱۵۹). بنا بر نظر بارت، ایدهٔ متن و ازاین‌رو بینامتنیت، وابسته به انگاره‌های شبکه، بافت و منسوجی (متنی) درهم‌تنیده از تاروپود «از پیش نوشته‌ها و از پیش خوانده‌ها» است. بنابراین، هر متنی، معنای خود را از رابطه‌اش با دیگر متون دارد. نقل‌قول‌هایی که متن را شکل می‌دهند، علی‌رغم اینکه پیش‌تر خوانده شده‌اند، ناشناخته و جدایی‌ناپذیرند و به همین دلیل، نقل‌قول‌هایی بدون گیومه هستند (barthes,۱۹۸٤: ۷٦). بارت در بحث

۱. Conversationalism

خود در نظریهٔ متن، معنازایی را با معنای ضمنی متن یکی می‌گیرد (بارت، ۱۹۸۱:۳۰). در نمودار ۱ روند تغییر تلقی در خصوص مفهوم بینامتنیت و کلیدی‌ترین نکات از دیدگاه سوسور، باختین، کریستوا و بارت آمده است. در این پژوهش، آثار هانیبال الخاص به‌مثابهٔ متن در نظر گرفته می‌شوند. با انطباق مفاهیم بینامتنیت خلقی کریستوا با اثر، تأثیر متون دیگر در خلق نقاشی‌های الخاص و با در نظر گرفتن دیدگاه بارت، معنامندی نقاشی‌های او بررسی خواهند شد.



نمودار ۲- روند تغییر تلقی مفهوم بینامتنیت (منبع: نگارندگان)

یافته‌های پژوهش

تحلیل اثر هانیبال الخاص از دیدگاه بینامتنیت

تصویر ۱- بدون عنوان (نقاشی-های-هانیبال-الخاص/www.100honar.com/Info)

مرحلهٔ اول: توصیف ابتدای اثر

اثر (تصویر ۱) دارای ساختار هندسی خاصی است و با قاب‌بندی ویژه و ترکیب‌بندی چندلایه‌ای، کادر اصلی نقاشی را به چند قاب مجزای دایره، مربع و مستعطیل نامساوی تقسیم کرده است. اثر با خطوط افقی به‌صورت پلکانی، به پنج بخش تقسیم شده که هرکدام به قاب‌های مختلف‌الشکل تقسیم می‌شود. بالاترین سطح تابلو با خطی منحنی شبیه خط افق، از سه‌چهارم زیرین جدا شده و همین خط منحنی و نیز حضور فیگورهای مختلف که قاب را در لایه‌های پایین سنگین‌تر کرده، نگاه مخاطب را از پایین کادر به بالا می‌کشاند. در پایین‌ترین بخش تابلو، سه قاب قرار دارد: از راست به چپ، به‌ترتیب، یک کادر مستطیل با شمایل مردی شبیه سردیس‌های بین‌النهرینی، قاب گنبدی میانی، مردی نیمه‌برهنه در حال کتابت، مشابه مجسمه‌های مصری، دو چهرهٔ نیم‌رخ با کبوتری در میان آن‌ها و در طبقهٔ زیرین آن‌ها دو پیکر انسانی ایستاده. در قاب دایره‌ای و ماندالایی سمت چپ، تک‌چهرهٔ انسانی با ابروهای پیوسته و چشمان درشت که یادآور پیکره‌های سومری است، با خطوطی الفبایی یا تصاویر کوچکی همچون خطوط هیروگلیف قرار دارد. در لایهٔ بالاتر، کادر مستطیلی افقی بسیار کم‌عرض با تک‌چهره‌های کوچک دایره‌ای در قاب‌های مربع قرار گرفته‌اند. در بخش میانی؛ چهرهٔ بزرگ زنی که به روبه‌رو می‌نگرد، با دست‌های صلیب‌وار که هرکدام در یک سمت قرار گرفته و تسبیحی دارند، مرکزیت تابلو را از آنِ خود کرده است. گردن بلند زن، یادآور آثار مودیلیانی است. زمینهٔ همین کادر صلیبی‌شکل نیز با فیگورهایی سیال و محو پوشانده شده است. در هرکدام از کادرهای مستطیل سمت راست و چپ تک‌چهرهٔ مرکزی، دو چهرهٔ دیگر که به فیگور مرکزی می‌نگرند، قرار دارد.

مرحلهٔ دوم: انطباق مفاهیم بینامتنیت با اثر

الف. فراوری

متن این اثر نیز از دگرگونی و جذب متون پیشین، ازجمله متون هنری بین‌النهرین، سومر، آشور، مصر، هند، چین و ایران، در قاب‌های جداگانه بهره گرفته و به آن‌ها موضع نهاده‌ای تازه‌ای داده است. درواقع، بینامتنیت گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه‌ای دیگر است که متضمّن تغییر در موضع نهاده‌ای، تخریب موضع قدیمی و شکل‌دهی یک موضع جدید است. کاربست رنگ‌های شفاف و تند برای بروز هیجانات، فرم و ترکیب‌بندی خاص و پلکانی قاب‌ها، استفاده از فیگورها در شکل غیرمعمول، تغییراتی هستند که هنرمند روی متن‌های پیشین انجام داده است. متون قبلی که در این اثر جذب و دگرگون شده‌اند، از پایین به بالا، در زیر آمده است.

جدول ۱- متن‌های اثر

بخشی از اثر بدون عنوان (منبع:نگارندگان)	سردیس زن وارکا سومری (گاردنر، ۱۳۸۱:۵۱)	ماندالای هند و بودا (www.danesheyoga.com/article/۳۶۰)

اختراع خط در بین‌النهرین، چندصدسال پیش از اختراع خط در مصر صورت گرفته بود و احتمال دارد کل تمدن مصری و تکامل آن، پیامد تأثیرات تمدن بین‌النهرین باشد (گاردنر[۱]، ۱۳۸۷: ۴۵). همنشینی عناصر زن، دایره، خطوط مواج زمینهٔ تصویر زن، باهم بر این اندیشه که زن مرکز هستی، آغاز پیدایش انسان و شایستهٔ ستایش است، دلالت دارد. این قاب، استعاره‌ای از یک گفتمان ایدئولوژیک مذهبی و فرهنگی است (جدول ۱).

در مجسمه‌های برجای‌مانده از سلسله‌های اولیهٔ مصر، نوعی آرامش ایستا به چشم می‌خورد. نخستین تندیس‌های سبک مصری در اواخر سلسلهٔ دوم پدیدار شدند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۸۸۶). مجسمهٔ کاتب نشستهٔ مصر باستان متعلق به دورهٔ پادشاهی کهن واقع در موزهٔ لوور پاریس است. موضع جدیدی که سبب دگرگونی تصویر کاتب شده، گنبدی است که اضافه شده، نیم‌رخ دو زن، یک مجسمهٔ کامل در زیر آن و دو نفر دیگر که در لایهٔ پایین‌تر قرار دارند. معنای ضمنی همنشینی این متون، مذهب پرستش روح و آسمانی‌شدن خدایان در این دورهٔ تاریخی است. این قاب، استعاره‌ای از گفتمان فرهنگی و مذهبی است (جدول ۲).

در تصویر سردیس قاب بعد، بیننده بی‌درنگ متوجه بزرگی بی‌تناسب چشم‌ها می‌شود. این ویژگی گروه بزرگی از پیکره‌هایی است که از تل‌اسمر به دست آمده‌اند. موضع جدیدی که متن سردیس گرفته است، کاربست رنگ‌های شفاف و قرارگرفتن بر پس‌زمینه‌ای با خطوط عمودی است. همنشینی این عناصر در این قاب، دلالت بر نمایندهٔ عقل و هوشیاری و مقدس‌بودن خدایان دارد. این قاب، استعاره‌ای از ایدئولوژی مذهبی و فرهنگ ستایش عقل و منطق است (جدول ۲).

[۱]. Gardner

جدول ۲- متن‌های اثر

بخشی از اثر بدون عنوان (منبع: نگارندگان)	مجسمهٔ کاتب نشسته (هنر-مصر/tamadonema.ir)	بخشی از اثر بدون عنوان (منبع: نگارندگان)	سردیس ابوی خدا از تل اسمر (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۲)

جدول ۳- متن‌های اثر

بخش‌هایی از اثر بدون عنوان (منبع: نگارندگان)

در قاب میانی اثر، زنی با گردن و دستان و انگشتانی کشیده تصویر شده که به‌لحاظ صوری، شبیه آثار مدلیانی است. مدلیانی از پیشگامان هنر مدرن است که «بسیاری از جلوه‌های مجسمه‌ای، ازجمله کشیدگی گردن و سر و برجسته‌نمایی بینی را در نقاشی‌های خود به کار گرفت. او عمدتاً به چهره‌نگاری از بدن برهنهٔ زنان پرداخت و مضمون‌های غم و تنهایی را به طرزی لطیف و شاعرانه در آثارش نشان داد... تحریف‌های صوری و خط‌های شکل‌ساز منحنی و نرم را بدان سبب به کار می‌برد که احساس خویش را نسبت به موضوع بهتر بیان کند» (پاکباز، ۱۳۹۵: ۵۲۷).

جدول ۴- متن‌های اثر

اثر مدلیان (www.banotv.com/Blog/ بررسی-آثار-مودیلیانی-نقاشی)	تصلیب مسیح (www. nooriato.com/۸٤۰۳۱/پولیپتیک-درد-و-رنج-ماتیاس-گرون)
بخشی از اثر بدون عنوان (منبع: نگارندگان)	سربازان گارد جاویدان کاخ آپادانا شوش (WWW://amordadnews.com/٤١١٢٦)

در سمت چپ زن، دو نفر قرار دارند که خصوصیات ظاهری آن‌ها شبیه نقاشی‌های یونانی دورهٔ کلاسیک است. سمت راست او، دو نفر دیده می‌شوند که چهره و لباسشان مشابه نقاشی‌های روم است (جدول ۳). این قاب، استعاره‌ای از گفتمان ایدئولوژیکی مذهب مسیحیت آغازین و فرهنگی است که مسیحیت با خود به ارمغان آورده است. در اثر بررسی‌شده، تصویر سربازان هخامنشی در حال رژه با همان ویژگی‌های صوری‌که در نقش برجسته وجود دارد، آمده است؛ اما موضع نهاده‌ای جدید آن‌ها دگرگونی جزئی در شفاف‌ترشدن رنگ‌ها و غالب‌شدن رنگ‌های نارنجی و قرمز بر دیگر رنگ‌هاست. این قاب، استعاره‌ای از گفتمان ایدئولوژیکی پرستش شاه خدا و نگهبانی از او و فرهنگ ایرانی است (جدول ۴).

جدول ۵- متن‌های اثر

بخشی از اثر بدون عنوان (منبع: نگارندگان)	منشور نبوکد نصر دوم (www.avvaltarh.ir/product)	منشور کوروش (www.tarikhema.org/ancient/iran/achaemenid)

در اثر بررسی‌شده، خطوط نوشتاری از لوح منشور نبوکد نصر دوم، از پادشاهان بابل گرفته شده، همراه با علائمی تصویری که بر یک لوح استوانه‌ای قرار گرفته‌اند. دلالت ضمنی بر سلطنت و فرهنگ بابلی دارد. نوشته‌های این لوح در شرح کشورگشایی کوروش و پیروزی او بر بابل به دستور خدایان است. این قاب، استعاره‌ای از گفتمان ایدئولوژیک مذهبی سلطنتی و فرهنگ ایرانی است (جدول ۵).

جدول ۶- متن‌های اثر

بخشی از اثر بدون عنوان (منبع: نگارندگان)	ظرف مینایی، دو دلداده در کنار هم (پوپ، ۱۳۸۷: ۶۵۲)

مانویان آسیای میانه نیز بر جریان هنر دورهٔ اسلامی تأثیر گذاشتند. حتی برخی پژوهشگران، نقاشی مانوی را پایهٔ نگارگری ایرانی-اسلامی می‌دانند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۴۳). موضع نهاده‌ای جدیدی که تصویر بشقاب در این اثر گرفته، بشقاب به‌صورت کامل است، اما با هالهٔ دورش که در مرکز تصویری از درختان و پرنده‌ها قرار گرفته است (جدول۶). این قاب، استعاره‌ای از گفتمانی ایدئولوژیکی و فرهنگی در دورهٔ سلجوقی است. در قسمت بالایی اثر، بر خط منحنی که نمودار کرهٔ زمین و جهان هستی است، صفی از درختان با

فاصلهٔ مساوی قرار دارند. درختان نشانهٔ رویش و زندگی‌اند. رویشی که تا انتهای بالای تابلو و به آسمان پیش می‌رود. این طرح صف‌کردن عناصر، از نقش‌برجسته‌های آشوری و هخامنشی گرفته شده است. هریک از این عناصر، متونی هستند که با کنار هم قرار گرفتن، به هم آمیختن و فراوری (به‌زعم کریستوا)، این متن تازه را شکل داده‌اند و همان‌طور که گفته شد، فهم این متن مبتنی بر داشتن فهمی از آن متون است. هرکدام از این قاب‌های تصویری، استعاره‌ای از فرهنگی بزرگ در منطقهٔ خاورمیانه و یک نوع جهان‌نگری و ایدئولوژی خاص است. هر قاب، نمایانگر یک نگرش خاص به جهان است که در طول تاریخ خاورمیانه تا دورهٔ معاصر متفاوت بوده است. این اثر هنری به‌دلیل همنشینی گفتمان‌های فکری متفاوت، دارای پولیفونی است. واژهٔ فرهنگ دارای معانی تاریخی و انباشتی از معانی در موقعیت‌های تاریخی متفاوت است. این اثر، کارناوالی از تسلسل و تحول درزمانی فرهنگ در جوامع خاورمیانه است. همان‌طور که در نقل‌قول مستقیم، استفاده از گیومه سبب بیگانه‌شدن عنصر نقل‌شده از متن می‌شود، در این اثر نیز استفاده از قاب‌های جداگانه برای هر متن هنری، سبب ایجاد تمایز بین متون و نمایانگر نقل‌قول مستقیم و گفت‌وگوی آشکار بین متون شده است.

ب. نوع متن

از نظر کریستوا، یک متن جای‌گشت متون و بینامتنی در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون با هم مصادف شده‌اند (آلن، ۱۳۹۷: ۵۹). در این اثر، معنای صریحی که الخاص در ارتباط با بیننده در اثر گنجانده است، همان معانی آشکار قاب‌های هنری در گذر تاریخ است. معنای آشکار متن قاب‌ها، همان متن ظاهری و نمادین اثر است. سردیس زن سومری، کاتب نشستهٔ مصری، سردیس خدای ابو، تصویر زن به حالت تصلیب و مشاهده‌گران آن، سربازان گارد جاویدان هخامنشی، کتیبهٔ گلی، بشقاب سلجوقی و صفی از درختان در مقابل خورشید، به تعبیر لاکان، بخش نمادین و به عقیدهٔ بارت، پدیداری متن هستند. از آنجایی که قلمرو نمادین افراد را در موقعیت‌های خود قرار داده و اجازه می‌دهد زمینه‌های شکل‌گیری هویت فراهم شود، سبک عام هنرمند برای تشخیص موقعیت و اهداف و جهت‌گیری فکری و عملی‌اش امری نمادین است. روابط بین اجزای اثر که در کل مجموعه‌ای برای القای معانی مدّنظر طراح هستند و در سلسله قوانین مشخص به کار می‌روند، در حوزهٔ نمادین قرار دارند. در این اثر، روابط ترکیب‌بندی هماهنگ، تقارن، تناسب و تعادل اموری نمادین هستند. تکرار باقاعدهٔ اجزا که امکان درک آن‌ها را به‌صورت یک مجموعهٔ واحد و کیفیتی نظم‌یافته فراهم می‌کند، سبب ایجاد ریتم و وحدت‌بخشی می‌شود. در این اثر نیز تکرار قاب، پلان‌بندی و تصویر درختان در حوزهٔ نمادین قرار دارند.خط افق موازی با نگاه مخاطب و زاویهٔ دید از روبه‌رو نیز امور نمادین این اثر هستند. متن در ارتباط با متن‌های پیشین است و شامل دلالت‌های ضمنی یا به تعبیر بارت، دلالت‌پردازی و معنازدایی بخش‌هایی از اثر است که از متن‌های قبل از خود گرفته شده است. بخش زایشی متن به‌ترتیب شامل دلالت ضمنی قرارگرفتن تصویر زن در مرکز دایره، کاتب نشسته در میان طاق گنبدی، تصویرکردن یکی از خدایان با پس‌زمینهٔ خطوط افقی، زنی با گردن و انگشتان کشیده و تسبیح در دست و زنانی که به او می‌نگرند، تصویر دو سرباز در بالای اثر، لوحی استوانه‌ای بالای

تصویر زن، یک قاب دایره‌ای از تصویر دو نفر با هالهٔ نور دورش در میان درختان و پرندگان، درختان صف‌کشیده بالای تصویر که جلوی خورشید قرار دارند، است. سبک خاص هنرمند به‌دلیل نشان‌دادن تمایز بارز هنرمند و سبک خلاقانهٔ او، امری نشانه‌ای است. ویژگی‌های سبکی اکسپرسیونیستی اثر، مانند مبالغه، بغرنج‌بودن، تنوع، انحراف از واقع و از بین بردن تناسبات اندازهٔ گردن و دست زن، در حوزهٔ نشانه‌ای قرار دارند.

مرحلهٔ سوم: معنای اثر

معنای این متن، با رمزگشایی و کشف مضامین مختلف و روابط بین آن‌ها توسط خواننده ممکن می‌شود. در خوانش اثر، ابتدا چشم متوجه کاربرد رنگ‌های گرم پایین و رنگ‌های سرد بالای اثر و خط منحنی می‌شود که آن‌ها را از هم جدا کرده است. در مرکز اثر، تصویر زنی به حالت صلیب و تسبیح در دستان او، خوانش اثر را متوجه مضمونی مذهبی می‌کند. صلیب از روزگاران کهن و برای اولین‌بار، با قربانی‌شدن حضرت عیسی به‌خاطر بخشوده‌شدن گناهان مردم، نماد مسیحیت شده است. در قرن دوم میلادی، صلیب نماد ایمان مسیحی شد (یاحقی، ۱۳۹۴ :۵۴۳). تسبیح، استعاره‌ای از تسلسل این مضمون است. ارتباط این دو متن، معنای اثر را به‌سمت دو فضای کاملاً مستقل از هم سوق می‌دهد. توالی و پیوستگی صحنه‌ها، حالت روایتگری، ایجاد نوارهای تزیینی و مصور، تقارن ایستا و بی‌پایان، تقسیم سطوح به بخش‌های مجزا، فرم بدن پیکره‌ها، استعاره‌هایی از هنر آشوری هستند. تقسیم سطوح در قاب‌های جداگانه، توالی صحنه‌ها و حالت روایتگری، دلالت ضمنی بر کنش‌های پی‌آمدی دارد. همنشینی این قاب‌ها در مجاورت تسبیح، ذهن را در جهت روایتگری مضمون مذهب در این قاب‌ها هدایت می‌کند. میل به حرکت در فضای دوبُعدی، استعاره‌ای از هنر بین‌النهرین است. طبقه‌بندی سطوح، نمایانگر زیگورات‌های بین‌النهرین است و در اثر ارتباط با متون قبل، هرکدام از قاب‌های نمودار یکی از ایدئولوژی‌های مذهبی در بین‌النهرین خوانش می‌شوند.

نخستین قوم بزرگ و پایداری که در بین‌النهرین جنوبی مستقر شدند، سومریان بودند. با قراینی، چنین برمی‌آید که از نواحی شرقی‌تر آسیا (هند یا ایران) وارد آن سرزمین شده بودند. سومریان در میانهٔ هزارهٔ چهارم قبل از میلاد، خط میخی را اختراع کردند و به‌وسیلهٔ آن، دین و فرهنگ و هنر خود را به نواحی مجاور گسترش دادند (خصوصاً به آشوریان و هخامنشیان) (مرزبان، ۱۳۹۵: ۱۰). طرح مربع درون دایره، طرح ماندالای هندی است. دایره، نماد آسمان و مربع، نماد زمین، مادّه، تجسم و حدود است. (بلخاری، ۱۳۸۲: ۴۸). در خطوط تصویری میخی، در زمینه‌ای که زن بر آن واقع شده، خطوط مواج به نشانهٔ آب و ماهی نشانهٔ زندگی است، وجود دارد. مارپیچ، نماد پیچیده‌ای است که از عصر حجر به کار رفته است. این نقش هم مظهر نیروهای شمسی و هم قمری است. مظهر هوا، آب‌ها، تندر چرخان و آذرخش، گرداب، قوّهٔ آفرینندهٔ بزرگ و فیض نیز هست (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۳۶). عناصر زنانه، پذیرنده و حفاظت‌کننده هستند که این ویژگی در آب نیز دیده می‌شود. دایره، نماد آب‌های محاط است؛ بنابراین دارای اصل مادرانهٔ مؤنث است (همان: ۱۴۰). هم‌زمان با ظهور سومریان و آغاز تاریخ مدون، جادوی کهن، جای خود را به دین خدایان نیک‌خواه و بدخواهی داد که تجسمی از نیروهای طبیعت بودند. دین سومریان بر محور خدایان طبیعت

می‌چرخید (گاردنر، ۱۳۸۱: ۴۹). همان‌گونه که روح شاعرانهٔ انسان اولیه، سرّی الهی در نمود گیاه می‌دید، باردارشدن، جنین زن و ولادت را نیز از تأثیر موجودی برتر از طبیعت می‌شناخت (دورانت، ۱۳۷۸: ۵۶). مجسمهٔ زن سومری در مرکز دایره و مربع و در رابطهٔ هم‌نشست این متون باهم، معنای این بخش را جهت جایگاه مقدس زن خدا و نقش زن به‌عنوان خالق هدایت می‌کند. این قاب به تمثیلی از یکی از مذاهب منطقهٔ بین‌النهرین، یعنی توتم‌پرستی و فرهنگ تقدس زن هدایت می‌کند.

آنان (مصریان) با ساختن مجسمه یا تصویری از یک فرعون، قالبی برای سکونت «کا» یا روح او در دنیای پس از مرگ تدارک می‌دیدند. با تدارک مناسک مذهبی، آسایش جاودانی خدایان را تأمین می‌کردند و حتی با ثبت رویدادهای تاریخی، استمرار قدرت فرعون و عظمت مصر را منظور داشتند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۸۸۲). به گفتهٔ هرودوت، انسان مصری به حد افراط مذهبی بود و علاقه‌اش به جاودانگی، او را تا مرز شیفتگی و وسواس فکری پیش می‌برد. توجه کلی او به زندگی در این جهان، فقط برای تأمین سعادت در آن جهان بود (گاردنر، ۱۳۸۱: ۷۳). خدایان مصری و بابلی که صورت انسان و تنهٔ حیوان دارند، مرحلهٔ انتقال عالم حیوانی به عالم انسانی را نشان می‌دهند (دورانت، ۱۳۷۸: ۵۷). خدایان حیوانی در میان مصریان، بیش از خدایان گیاهی رواج داشت (همان: ۲۰۶). ارتباط این قاب با قاب قبلی، این معنا را که «بشر پس از پرستش نیروهای مبهم و اسرارآمیز، متوجه قوای آسمانی و نباتی و جنسی گردیده و بعد از حیوانات، در آخر زمان نیاپرستی (روح کا در تمدن مصر) رسیده است» (همان: ۵۸)، به ذهن متبادر می‌کند. این قاب نیز تمثیلی از فرهنگ و مذهب مصری است. چشم بزرگ مجسمهٔ خدای ابو سومری، نشانهٔ هوشیاری ابدی اوست. این قاب در ارتباط با قاب‌های قبل، تمثیلی از مضمون مذهبی پرستش خدایان انسان‌گونه و فرهنگ بابلی در بین‌النهرین است. معنای آن در امتداد قاب‌های مذهبی قبل، این است که: «پرستش خدایان متعدد اولیه به‌صورت پرستش ملائکه و قدیسان و نیز به‌صورت «ترافیم» یا بت‌های کوچک قابل‌حمل‌ونقل درآمده بود» (همان، ۱۳۸۱: ۳۰۹).

نواری از صورتک‌های فلزی کوچک، سه قاب سطر پایین را از سطرهای بعدی جدا کرده است. وجود این صورتک‌ها در ارتباط با مضامین مذهبی، برای متمایزکردن مذاهب کهن بین‌النهرین از مسیحیت و مذاهب بعد از آن، تفسیر می‌شود.

قرارگرفتن تصویر زن در مرکز اثر، نشانهٔ اهمیت آن و تأکید بر آن است. چلیپا را نماد خورشید دانسته و مفاهیمی مانند روشنایی و حاصلخیزی و خوشبختی را برای آن بیان کرده‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۵). همهٔ این مفاهیم، نشان‌دهندهٔ ارتباط نقش‌مایهٔ چلیپا و سواستیکا با مفهوم رشد و باروری است (شوالیه، ۱۳۸۵: ۵۵۷). معنای ضمنی تصویر چلیپایی زن، ارتباط او با رشد و باروری است. مسیح(ع) در سرزمینی متولد شد که زیر یوغ رومیان بود. «مسیحیت همانند بسیاری از کیش‌های خاورزمین، دینی بود که ادعای نجات بشر را داشت. مسیحیان چون از به رسمیت شناختن دین دولتی یا کیش امپراتوری سر باز می زدند، خراب‌کار سیاسی به شمار می‌رفتند؛ ولی وقتی کنستانتین در سال ۳۲۵م به مسیحیت گروید و آن را دین رسمی اعلام کرد، امپراتوری رم برای مسیحیان به ارث گذاشته شد. امپراتوری بیزانس با محافظه‌کاری شرقی‌اش که تا اندازه‌ای تمدن‌های خاور نزدیک را به یاد می‌آورد، تا

مدت هزار سال، یونانی ارتدوکس می‌ماند» (گاردنر، ۲۲۰:۱۳۸۱). تصویر زن صلیب‌وار با تسبیح، در ارتباط با متون قبلی، معنای پیدایش دین مسیحیت در قسطنطنیه و جداشدن روم شرقی و غربی را از هم، به ذهن متبادر می‌کند. در زمان حاکمیت کنستانتین، امپراتوری روم پسین فروپاشید و روم به دو بخش شرقی و غربی تفکیک شد. تسبیح در دستان زن، دلالت بر تسلسل و پیوند میان ادیان دارد. قاب میانی، معنای ضمنی دین مسیحیت و تمثیلی از یک مضمون مذهبی و فرهنگی است.

تنوع رنگ در قاب سربازان هخامنشی، نشان از تنوع هنر و شکوه پادشاهی دورهٔ هخامنشی دارد. قرارگرفتن تصویر سربازان در بالای اثر، دلالت بر نگهبانی ایرانیان از میراث کهن تاریخ و تفکر عمیق انسانی است. کاربست رنگ‌های گرم در آن، سبب تحرک و پویایی آن شده و تمثیلی از هنر شرقی است. «الواح و آثار موجود عصر هخامنشیان، حکایت از این دارد که مذهب غالب این عصر، آیین زرتشت یا تعالیم مشابه آن بوده است. در عین حال، همین الواح و کتیبه‌ها نشان می‌دهند که مذهب مهرپرستی نیز رایج بوده است. در عصر هخامنشی آزادی مذهبی وجود داشته و هرکس هر مذهبی را که می‌خواسته، عامل بوده است. پادشاهان این سلسله در امور مذهب، با رعایا هماهنگی داشته‌اند» (مبلغی آبادانی، ۱۲۰:۱۳۸۵).

ورثرغنه یا سربازان جاویدان، نام یکی از واحدهای ارتش ایران است که دارای اهمیت خاصی در دوران هخامنشیان بوده و کوروش مبتکر آن است. در دورهٔ هخامنشی، پادشاهان، نمایندگان خدا بر زمین بودند و سربازان، نگهبان جان شاهنشاه. ورثرغنه، خدای پیروزی و استقامت، از خدایان اساطیر مشترک ایران و هند بوده است. در مجموع، این قاب، تمثیلی از فرهنگ دورهٔ هخامنشی ایران و مذهب پرستش شاه خداست. لوح استوانه‌ای میانی، لوح نبونید، آخرین شاه در سنت پادشاهی بابل است که پس از شکست از کوروش هخامنشی، به پادشاهی پایان داده می‌شود. در بابل، شاه از لحاظ قانونی عنوان وکیل خدای شهر را داشت. این شاید علامت آن بود که سلطنت، ریشهٔ دینی و آسمانی داشته است (دورانت، ۱۳۸۱: ۲۳۹). منشور نبونید، علاوه بر اهمیت تاریخی، کهن‌ترین منبعی است که در آن، از کوروش نام برده شده و حاوی گزارش فتح بابل توسط کوروش بزرگ، با گزارشی از مردوک، خدای بابلی است. این قاب، تمثیلی از مضمونی دینی در بابل و فرهنگ ایرانی است. وجود هاله بر گرداگرد شخصیت‌ها نه به‌معنای تقدس، بلکه برای جداسازی پیکره از زمینه به کار می‌رفته و کاملاً تأثیرات هنر مانوی را نشان می‌دهد. چهره‌ها طبق الگویی خاص، همچون ماه با چشمانی بادامی و لبانی غنچه مصور شده‌اند (نماز علیزاده، ۱۳۹۱: ۹۰). نزد مانویان، نقاشی امری مذهبی و دینی تلقی می‌شد. مانی، عناصر گوناگون سنت‌های اساطیری ایران باستان و شرق را به شیوه‌های بسیار نو و هنرمندانه، بر اساس افکار فلسفی خویش به کار برد تا به تبلیغ و ترویج آیین خود بپردازد (پوپ، ۳۰:۱۳۸۷). دورهٔ فرمانروایی سلجوقیان، یکی از مهم‌ترین ادوار تاریخی هنر اسلامی و ادبیات فارسی بود (پاکباز، ۱۳۹۲: ۵۵). از نقاشی‌های روی سفالینه‌ها، به‌خصوص ظروف موسوم به مینایی می‌توان به خصوصیات هنر تصویری عهد سلجوقی پی برد (همان). این قاب، تمثیلی از مضامین فرهنگی و مذهبی در دورهٔ اسلامی سلجوقی است.

«کریستوا از واژهٔ دوسویگی برای مطالعهٔ محورهای همنشینی متکی بر مجاز و جانشینی متکی بر استعاره

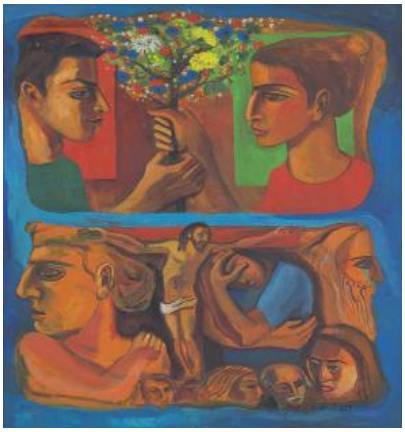
استفاده می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۹۴:۱۲۶). این دوسویگی، همان رابطهٔ متن با بیرون، یعنی بینامتنیت است که در معنامندی و تفسیر اثر نقش دارند. سبک نقاشی و کاربست رنگ‌های تند و بی‌پروا در آن، تجریدی و فیگوراتیوبودن استعاره‌هایی از سبک نقاشی اکسپرسیونیسم است. «برجسته‌ترین بخش مجتمع معبد در دورهٔ بین‌النهرین، زیگورات نامیده می‌شد. بعضی‌ها این ساختمان‌ها را پلکان‌هایی از آسمان توصیف کرده و وجودشان را به این اعتقاد در جهان باستان که نوک قلل رفیع را جایگاه خدایان می‌دانست مربوط دانسته‌اند (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۰). مردم بین‌النهرین شهر را جایی می‌دانستند که در آن می‌توانستند با ملکوت روبه‌رو شوند. شهر تقریباً بازآفرینی بهشت گمشده بود. زیگورات جایگزین کوه در مرکز جهان بود که به نخستین انسان‌ها امکان داده بود از آنجا به دنیای خدایان صعود کنند (آرمسترانگ، ۱۳۹۲: ۴۴). زیگورات‌ها پلکان‌هایی از معبد خدایان بودند. همنشینی پلکانی مضامینی از فرهنگ‌های بزرگ بین‌النهرین از دورهٔ کهن تا ایران اسلامی، در اثر روابط بینامتنی متون قبلی، این‌طور تفسیر می‌شود که این پله‌ها نیز پلکان‌هایی مخصوص انسان برای دستیابی به خدا هستند.

با در نظر گرفتن متأثرشدن الخاص از متن هنری لوح پیروزی نارامسین و جای‌گشت متن فرهنگی و هنری آشوری در هم‌نشست متون قاب‌ها، معنای ضمنی دیگری از تصاویر به ذهن می‌رسد. در این لوح پادشاه در حال بالارفتن از کوه برای دستیابی به ستارهٔ خوشبختی خود بوده که به‌شکل خورشید و نمادی از خدای شمش در فرهنگ آشوری است. روابط بین‌متنی این متن با متون قبل، سیر هم‌نشست قاب‌هایی از تمدن‌های بزرگ خاورمیانه، پیروزی و شکوفایی هر تمدن بر دیگری در روند تاریخی خوانش می‌شود. در محور استعاره، بالارفتن از کوه در این اثر، برای رسیدن به خورشید و خوشبختی است. الخاص هویت ایرانی آثارش را با تبعیت از طرز قصه‌نگاری نقاشان بزرگ تاریخ هنر ایران استحکام می‌بخشد (لاله‌ئی، ۱۳۸۷: ۵). زیبایی‌شناسی شرقی پرده‌های الخاص، بر همهٔ دانش و تجربه‌ای که او از هنر معاصر جهانی اندوخته، سایه می‌افکند. نقاشی‌های الخاص بیشتر به کتیبه‌ها و نقش‌برجسته‌های سنگی شباهت دارند. حتی آداب طرح‌های دیده‌شده بر نقش‌برجسته‌های تاریخ آشور و ایران نیز به‌نوعی در نقاشی‌های الخاص رعایت شده است (منوچهریان، ۱۳۹۵: ۹۸).

معنای ضمنی کاربرد رنگ‌های سرد و شدید، فضای غم‌آلود، اضطراب و نگرانی است. در سبک اکسپرسیونیسم، هنرمند به‌منظور بیان عواطف یا حالات درونی، دست به کژنمایی واقعیت می‌زند و اغراق در صور طبیعی و توجه به امکانات بیانی خط، شکل و رنگ، مشخصهٔ کار چنین هنرمندی است (پاکباز، ۱۳۹۵: ۳۷). الخاص تمایل دارد در یک تابلو، موضوعات گوناگون یا زمان‌های گوناگون را از احوالات بشر به تصویر بکشد. مانند تاریخ مصوری که همه‌چیز را در یک آن، بیننده تماشا کند (الماسی کهنه‌شهری، ۱۳۹۴: ۱۱۴). این‌طور به نظر می‌رسد که فلسفهٔ تفکر هنرمند بر پایهٔ علاقهٔ او به سرنوشت بشر و اینکه بشر به کجا خواهد رفت، استوار است و موضوعاتش جهان‌شمول و مربوط به تمام انسان‌هاست (همان: ۱۲۵). منظور از صف درختان و فیگورهای انسانی در قاب‌ها، صف زندگی، تاریخ و نسل‌هاست. خود انسان، تاریخش ایستا نیست و حرکتی است از زمان به زمان. این صف‌ها آرام و ساده، گاهی غم یا نوستالژی برای گذشته را بیان می‌کند (قرق دردوست، ۱۳۹۵: ۵۷).

این صف‌ها استعاره‌ای از نقش‌برجستهٔ آشوری‌اند. خط منحنی بالای تصویر، نمودار کرهٔ زمین و درختان روی آن، استعارهٔ انسان‌هاست. انسان‌هایی که صف‌کشیده در انتظار دستیابی به چیزی هستند. این قسمت از تصویر، به‌دلیل سبک طراحی مدرن و در ارتباط با متون پایین خط، دوران معاصر هنرمند را بازنمایی کرده است. فریزر معتقد است: دین یعنی نیروی تسکین‌دهندهٔ فوق انسانی که رفتار و زندگی انسان را تحت نظم درمی‌آورد. اعتقاد به نیروهای منظبط‌کننده، اساس دین را تشکیل می‌دهند. دین، حالت آرامش خاطر و اطمینان قلب در انسان به وجود می‌آورد. دین، ذاتی ذهن انسان و مکمل طبیعت بشری است. شاید همه‌چیز تحلیل رود؛ ولی اعتقاد به خدا که اصل نهایی همهٔ ادیان است، بر جای خواهد ماند. ادیان همه از سرزمین مقدس ذهن انسانی سرچشمه گرفته و از یک روح، جان یافته‌اند. کارکرد تمثیلی مضامین در ارتباط با هم، معنای این نگرانی از سرنوشت بشر را که با از بین رفتن مضامین فرهنگی و مذهبی کهن در دورهٔ معاصر، فلسفه و حقیقت زندگی از بین رفته، به ذهن می‌رساند. علی‌رغم وجود فرهنگ‌های بزرگ و مذاهب مختلف، در دورهٔ مدرن همه از بین رفته‌اند و انسان مدرن که تفکراتش ریشه در انباشتی از این گفتمان‌های فرهنگی و مذهبی دارد، کماکان در جست‌وجوی حقیقیت و معنای زندگی است و این ناپایدار و نامعلوم‌بودن سرنوشت، او را دچار اضطراب و نگرانی می‌کند. در این اثر، فرهنگ‌های مختلف در قالب متون متفاوت و متأثر از هنر و فرهنگ آشوری، در فرم و محتوای آن نمود پیدا کرده است.

تحلیل اثر از مجموعهٔ اسیران



تصویر ۲- از مجموعهٔ اسیران (قرق دردوست، ۱۳۹۵: ۸۰)

مرحلهٔ اول: توصیف ابتدای اثر

فضای تابلو (تصویر۲) به دو بخش تقریباً مساوی که روی زمینهٔ آبی‌رنگ قرار گرفته‌اند، تقسیم شده است. در بالا، پیکرهٔ زن و مردی جوان به حالت نیم‌رخ دیده می‌شود که درختی را در دست گرفته‌اند و دستان زن، تنهٔ درخت را محکم گرفته، اما دستان مرد هنوز دور درخت حلقه نشده است. درخت پر از شکوفه و برگ است. چهرهٔ زن در یک قاب سبز قرار گرفته و پیراهن مرد نیز سبزرنگ است. همچنین رنگ لباس زن و قاب پشت مرد، هر دو قرمز هستند. با این کار، تعادل بصری غیرقرینه‌ای را در قرینگی به وجود آورده است. در نیمهٔ پایین، نخستین تصویری که نگاه بیننده را به‌طرف خود جلب می‌کند، مسیح مصلوب میانی است که تمام‌قد و نیمه‌برهنه ایستاده و دست‌ها را صلیب‌وار گشوده است. انتهای دست‌هایی که از هم گشوده شده و در طرفین قرار گرفته، به نیم‌رخ بزرگ دو مرد منتهی می‌شوند که هر دو رو به بیرون دارند. در سمت چپ او مردی است که سرش را به بیرون تابلو چرخانده، اما دستش به‌سمت داخل است. در سمت راست، فردی است که از ناراحتی، سرش را در گریبان فروبرده و نیم‌رخ مرد کهن‌سالی با ریش بلند قرار داد

که به بیرون تابلو می‌نگرد. در پایین آن، تصاویری از چهار مرد و زن قرار دارد که از راست به چپ کوچک‌تر می‌شوند و همگی به بیرون تابلو نگاه می‌کنند. اثر، ترکیب‌بندی متقارن و هماهنگ و منسجمی دارد. رنگ غالب در اثر، نارنجی است که در زمینهٔ آبی قرار گرفته است. شاهد تضاد رنگ‌های مکمل هستیم. در این اثر، از کنتراست رنگ‌های گرم و سرد با بیشترین خلوص بهره گرفته شده و روح اندیشهٔ شرقی را در خود دارند.کاربست رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی، تعادل رنگی خوبی به اثر داده است.

مرحلهٔ دوم: انطباق مفاهیم بینامتنیت با اثر

الف. فراوری

بینامتنیت گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه‌ای دیگر است که متضمّن تغییر در موضع نهاده‌ای، تخریب موضع قدیمی و شکل‌دهی یک موضع جدید است. در بالای تابلو، یک زن و مرد، درختی را به‌صورت نمادین در دست دارند. نوع پرداخت جزئیات درخت و تناسبی که با پیکره‌های انسانی دارد، گویای نوعی تردید و دودلی است و کاملاً بر بنیان تمثیل‌گرایی شکل گرفته است. سه‌گانهٔ زن، مرد و درخت، به‌خوبی کهن‌الگوی «گناه نخستین» را در ذهن مخاطب یادآوری می‌کند. «خدای تعالی حوا را از پهلوی چپ او (آدم) بیافرید و گفت گِرد این درخت مگردید. به روایت تورات، خدا اندیشه کرد که مبادا به درخت حیات دست‌درازی کنند. حوا به وسوسهٔ ابلیس، چند دانه از آن میوهٔ ممنوع بخورد و به آدم نیز داد... آنگاه ندا آمد از بهشت بیرون روید» (یاحقی، ۱۳۹۴: ۲۹). «در این که درختی که آدم و حوا بخوردند و از بهشت رانده شدند، چه بود، حرف‌ها بسیار است. قران مجید از آن، تنها به‌نام درخت (شجره) یاد می‌کند. تورات آن را درخت حیات و جاودانگی و درخت معرفت نیک و بد دانسته است» (همان: ۸۰۹). این بخش اثر، نمادی از وسوسهٔ آغازین در دل حوا و فریفتن آدم است که در انجیل نیز آمده است. او به این ترتیب، گناه نخستین آدم و حوا را به‌صورت کاملاً نمادین به تصویر درمی‌آورد و متنی مذهبی را در موضع نهاده‌ای جدید با استفاده از طرح و نقش و رنگ به تصویر می‌کشد.

در قسمت پایین اثر، هنرمند تلاش کرده روایت مذهبی زندگی مسیح و مصلوب‌شدن او را در قالبی نو مجسم کند. تصویر زیر در سنت و آیین مسیحیت، نقاشی روز مصلوب‌کردن مسیح بر تپه گلگتا در اطراف شهر اورشلیم است. در سمت چپ مسیح، مریم و خواهرش قرار دارند و در سمت راست او شاگرد محبوب مسیح، سنت‌جان که با ناراحتی زیاد سر در گریبان برده است. هنرمند یک متن تصویری از هنر مسیحیت در روسیه را با استفاده از سبک شخصی و رنگ‌های متفاوت (رنگ‌های درخشان که بازتاب هنر شرقی‌اند) در موضع جدیدی قرار داده است (جدول ۶).

جدول ۶- متن های اثر

نقاشی تصلیب (نقاشی-مسیح-و-یوفو/www. http://ufo.blogfa.com/tag)	بخشی از اثر از مجموعهٔ اسیران (منبع: نگارندگان)

هنر مسیحی از همان آغاز، عمیقاً نمادین بود و این نمادگرایی فقط ویژگی منحصر به این دوره از حیات مسیحی نبود. نمادگرایی جزء جدایی‌ناپذیر هنر مسیحی است؛ زیرا واقعیت روحانی را که این هنر به تصویر می‌کشد، نمی‌توان جز از طریق نمادها، از راهی دیگر انتقال داد. با این حال در سده‌های اولیهٔ مسیحیت، این نمادگرایی اغلب شمایل‌نگارانه است؛ یعنی با یک موضوع مرتبط است (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸: ۳۷). در نشان‌دادن مسیح، نه طبیعت الهی او را به تصویر می‌کشیم و نه طبیعت انسانی او را؛ بلکه شخص او را ترسیم می‌کنیم که در آن، هر دوی این طبایع درآمیخته‌اند. شخص او را به تصویر می‌کشیم؛ زیرا شمایل فقط می‌تواند تصویری شخصی و آمیخته از عناصر الهی و انسانی باشد؛ درحالی‌که طبیعت یا ذات، هیچ وجود مستقلی ندارد و فقط در اشخاص دیده می‌شود (همان: ۴۵).

جدول ۷- متن های اثر

مجسمه داوود (گاردنر ، ۱۳۸۱: ۴۳۱)	بخشی از اثر از مجموعهٔ اسیران (منبع: نگارندگان)
امپراتور اکد (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۵)	بخشی از اثر از مجموعهٔ اسیران (منبع: نگارندگان)

در سمت راست مسیح، تصویری از داوود پیامبر قرار دارد که از مجسمهٔ داوود پیامبر، اثر میکل‌آنژ[۱] اقتباس شده است. هنرمند، تصویر مجسمه را با سبک مدرن و رنگ‌های جدید در موضع جدید قرار داده است. گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر با تغییر مواد، سبک و رنگ، از مجسمه به نقاشی بوده است. «میکل‌آنژ با ژرف‌نگری مطمئنی در ماهیت سنگ و شناخت آن و اطمینان مغرورانه‌ای که در آن سنین نوجوانی به قدرت خویش در ادراک «مثال» با چهرهٔ آن سنگ داشت، با تراشیدن پیکرهٔ داوود که امروز نیز چون گذشته، مایهٔ حیرت آدمی است، بر شهرت جهانگیر خود افزود» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۴۳۱). مکان قرارگیری این تصویر در اثر، یعنی چپ، دلالت ضمنی بر غرب و اروپا (مکان خلق مجسمه توسط میکل‌آنژ) دارد. این تصویر، تمثیلی از هنر مذهبی دورهٔ رنسانس است. در سمت چپ مسیح، تصویر مرد کهن‌سال با ریش بلند، امپراتور آکد است که هنرمند، تصویر مجسمه را با حذف کلاه و تغییرات کمی با رنگ‌های نارنجی و زرد در کنار تصاویر دیگر، در موضع جدید نهاده‌ای قرار داده است. مکان قرارگیری این تصویر در سمت راست مسیح، دلالت ضمنی به خاور نزدیک دارد. گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر

۱. Michel-Ange

با تغییر مواد، سبک و رنگ، از مجسمه به نقاشی بوده است (جدول ۷).

جدول ۸- متن های اثر

فروغ (www.forougham.persiangig.com/foroughfarrokhzad/photogallery)	نیما یوشیج (http://www.nimayooshij.com/fullcontent/Persian)	احمد شاملو (www. tabnak.ir/fa/news/334017/ زندگی- و زمانه- احمد- شاملو- به روایت-تصویر)	بخشی از اثر از مجموعهٔ اسیران (منبع: نگارندگان)

در پایین اثر، تصویر سه شاعر معاصر ایران، فروغ فرخزاد، نیما یوشیج و احمد شاملو با رنگ‌های قهوه‌ای و نارنجی در کنار هم قرار گرفته است. این افراد، نماینده‌هایی از فرهنگ و ادب معاصر ایران هستند و تصویرشان نمایه‌هایی به متون ادبی ایران معاصرند. «هانیبال الخاص خود شاعر بوده است و شعرهایی به زبان آشوری به سبک هایکو می‌سروده است. به شعرای فارسی‌زبان و نویسندگان نیز علاقه بسیاری داشته است. تصویر جلال آل‌احمد، نویسندهٔ معاصر، فروغ فرخزاد، شاعر پارسی زبان، نیما و بسیاری دیگر را نقاشی کرده است» (قرق دردوست، ۱۳۹۵: ۷۳). «آثار او شامل تک‌چهره‌های بیانگر (نیما، آل‌احمد و شاملو) و نقاشی‌های تمثیلی‌اند که اغلب در ساختاری بسیار فشرده با انبوه نقش‌مایه‌های انسانی، نماد و نشانه‌های طبیعی و انتزاعی شکل یافته‌اند. جدول (۸)

نادیده‌گرفتن قواعد آکادمیک و گرایش به طراحی و رنگ‌آمیزی خام‌دستانه، همراه با فرم‌های ساده‌شدهٔ انسانی، حالت‌های اغراق‌آمیز و نیز رنگ‌های غنی و غیرطبیعی، ویژگی‌هایی هستند که آثار پرده‌ای و دیواری او را گاه به اکسپرسیونیسم و نئواکسپرسیونیسم و گاه به دیوارنگاری مکزیکی نزدیک می‌کنند. علاوه بر سبک اکسپرسیونیسم، برخی آثار دوبُعدی و غالب اجراها و چیدمان‌های مفهومی او در دههٔ چهل خورشیدی، به‌لحاظ انتخاب موضوع‌های روز و انتقاد هجوآمیز از هنرمندان و شاعران، از رویکرد هنر پاپ تأثیر گرفته بودند» (بقراطی، ۱۳۹۵: ۳۴۳ و ۳۴۴).

ب. نوع متن

بنا بر عقیدهٔ کریستوا، یک متن جای‌گشت متون و بینامتنی در فضای یک متن مفروض است که در آن، گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون باهم مصادف شده‌اند. بر همین اساس، متن حاضر نیز از همنشینی متنی مذهبی از روایت هبوط آدم، متنی از هنر مسیحیت روسیه، هنر مذهبی دورهٔ رنسانس و هنر بین‌النهرین (آکد) که با یکدیگر مصادف شده‌اند، تشکیل شده است. در این اثر، معنای صریحی که الخاص در ارتباط با بیننده در اثر گنجانده است، همان معانی آشکار تصاویر و بخش پدیداری متن است. ترکیب‌بندی متقارن، هماهنگی، تناسبات، انسجام و زاویه دید روبه‌رو، اموری هستند که سبب ایجاد نظم و وحدت بین عناصر شده‌اند و در حوزهٔ نمادین قرار دارند؛ اما بخش زایشی این متن، شامل معناهای ضمنی روایت هبوط آدم، متون مسیحیت، متون مذهبی بین‌النهرین و هم‌نشست آن‌هاست. از بین

رفتن تناسبات در اندازهٔ فیگورها، تضاد رنگ‌ها، مبالغه و انحراف از واقع در این اثر و سبک شخصی او، در حوزهٔ نشانه‌ای قرار دارند. این تابلوی متنی، متن خواندنی نیست که یک موضوع صرف داشته باشد و با یک بار خواندن مصرف شود. این متن از نوع نوشتنی است و مانند متن زایشی، در هر خوانش تازه‌ای از نو خلق شده، معناهای ضمنی جدیدی به وجود می‌آورد.

مرحلهٔ سوم: معنای اثر

معناهای ضمنی متفاوتی که از متن به ذهن مخاطب می‌رسد، همان معنازایی مدّنظر بارت است. در نگاه اول، دو قسمت بودن فضای تابلو، بیانگر دو فضای مجزا، با در نظر گرفتن روایت‌پردازی هنرمند، دو روایت مجزا یا به تصویر کشیدن یک مضمون در دو بخش است. «چگونه سطح کار را به تکه‌های مختلف یک قصه تقسیم می‌کنند یا حتی بدون آنکه تکه‌های قصهٔ معیّنی را تعریف کنند، حادثه را تکه‌تکه در مضامین مختلف مجسم می‌کنند. این روش در آثار استادان دورهٔ رنسانس، از ساندرو بوتیچلی[۱] و لوکا سینیورلی[۲] گرفته تا میکل‌آنژ دیده می‌شود. این روش تا زمان ال گرکو[۳] و بعدها هم ادامه پیدا می‌کند و می‌بینیم که حادثه را در قسمت‌های مجزا و در عین حال در کنار هم و یکپارچه نقل می‌کنند. یکی دیگر از ریشه‌های مجالس الخاص، همین ال گرکوی یونانی‌الاصل اسپانیامکان است. تصویرگر گروه‌های ایستاده و چسبیده به همِ آدم‌ها با اندام‌های کشیده و دستان بسیاربلند و فروافتاده و صورت‌های اندوهگین و رفتار موقّری که همیشه تصویرگر قدوسیت و فاجعه و شهادت‌اند تا لحظه های شادمانهٔ زندگی» (آغداشلو، ۱۳۹۴: ۲۱۴ و ۲۱۵).

در مرحلهٔ بعد، چشم متوجه تنوع رنگ‌ها در بخش بالایی تابلو می‌شود. تضاد رنگ‌های سبز و قرمز با عناصر مرد و زن و اطمینان و تردیدی که در آن‌ها وجود دارد، متناسب بوده و سبب برجستگی بخش بالایی تابلو شده است. تفاوت رنگ‌ها در آثار الخاص به‌دلیل تفاوت مضامین است. کوچک‌نمایی و بزرگ‌نمایی پیکره‌ها در اثر، بر اساس اهمیت آن پیکره و مضمون مرتبط با آن است. دراین تصویر، چهره‌های هم‌گرا نشان از عشقی خودمحور دارند. سه‌گانهٔ مرد، زن و درخت در میان آن‌ها، بیان نمادینی از روایت دینی آدم و حوا و هبوط آدم است که با در نظر گرفتن مسیح به‌صلیب‌کشیده در بخش پایین، معنای ضمنی این بخش را متوجه این روایت در دین مسیحیت می‌کند. آیاتی از باب دوم و سوم سفر پیدایش(تکوین)، به این موضوع اختصاص یافته است که طبق آن‌ها خلقت آدم را در باغ عدن گذشت. در آیات ۱۶ و ۱۷ باب اول، به او امر فرمود:«از همهٔ درختان باغ، بی‌ممانعت بخور؛ اما از درخت معرفت نیک و بد زنهار نخوری؛ زیرا روزی که از آن خوردی، هر آیینه خواهی مرد» (یاحقی، ۱۳۹۱: ۹۵). در آیهٔ ۱تا ۸ از باب سوم آمده: «هر آیینه از خوردن میوهٔ آن درخت نخواهید مرد، بلکه خدا می‌داند در روزی که از آن بخورید، چشم شما باز شود و مانند خدا عارف نیک و بد خواهید بودد. حوا به وسوسهٔ ابلیس... چند دانه از آن میوهٔ ممنوعه بخورد و به آدم نیز داد» (همان: ۲۹). «به‌سبب خوردن میوهٔ آن درخت بود که آدم ملعون شد و باید با رنج و مشقت در روی زمین بزید... آدم از بهشت اخراج شد و به زمین هبوط کرد» (همان: ۸۰۹). هرچند هنرمند در تجسم چهرهٔ زن و مرد، از

۱. Sandro Botticelli
۲. Luca Signorelli
۳. EL Greco

هر نوع پرداخت مذهبی پرهیز کرده و به نوعی تقدس‌زدایی تعمدی دست زده است، معنای این قاب در اثر همنشینی با قاب پایین، تمثیلی نمادین از بهشت و ماجرای گناه نخستین است.

ترکیب‌بندی شمایل، همیشه فضایی است و همواره یک عمق مشخص دارد. این ترکیب‌بندی، سه‌بُعدی است؛ اما این سه بُعد هرگز از سطح صفحه فراتر نمی‌روند. فراتررفتن از سطح، هرقدر هم که جزئی باشد، معنای شمایل را نابود می‌کند. پرسپکتیو معکوس به حفظ واقعیت سطح کمک می کند. نقطهٔ مرکز این پرسپکتیو در عمق تصویر نیست، بلکه در جلوی تصویر است؛ یعنی در خود مخاطب. مخاطب در آغاز مسیری ایستاده است که تمرکز آن مسیر در نقطه‌ای در عمق تصویر نیست، بلکه با همهٔ گستردگی، خود را در مقابل مخاطب باز می‌کند. پرسپکتیو معکوس، چشم مخاطب را به درون تصویر نمی‌کشد، بلکه برعکس چشم او را عقب نگه می‌دارد و از امکان دخول چشم مخاطب به عمق تصویر جلوگیری می‌کند و تمرکز را روی خود تصویر نگه می‌دارد (اوسپنسکی، لوسکی، ۱۳۸۸: ۵۸). با رهاکردن این مرکزیت است که الخاص یک قصهٔ معیّن را رها می‌کند و نظر به کلیت و عمومیتی می‌اندازد که حادثه را به حادثات می‌گستراند و یک رویداد معیّن تاریخی را با گستردگی تاریخی و اسطوره‌ای تاخت می‌زند تا بتواند به موقعیت انسانی برسد و با اشاره‌ای اندوهگین و تلخ، به انسان مضطرب و تنها و خاطره‌پرداز و درانتظارماندهٔ همهٔ اعصار و قرون برسد (آغداشلو، ۱۳۹۴: ۲۱۵). ترکیب فیگورها در این اثر، به گونه‌ای است که در فضایی دوبُعدی و در پرسپکتیو معکوس، کلیتی از یک روایت را به وجود می‌آورند. در این تابلو که به دو بخش تقسیم شده، با توجه به متون مسیحیت، قاب بالا تمثیلی از بهشت و قاب پایین به‌دلیل وجود مسیح و تصلیب او، تمثیلی از زمین است. معنای اثر به‌سبب همنشینی این قاب‌ها و روایات مسیحیت، کلیتی از روایت گناه نخستین، هبوط آدم از بهشت و پیامدهای آن در زمین است.

در کتاب حکمت یشوع‌بن‌سیرا که یکی از کتاب های آپوکریفایی عهد قدیم است، آمده: «گناه با زن آغاز گشت و به‌سبب اوست که جملگی می‌میریم» (ملایوسفی، ۱۳۹۰: ۱۰۷). در مکاشفهٔ موسی (قرن اول میلادی) آمده است که آدم به حوا چنین بیان می‌کند:« چرا تباهی را در میان ما پراکنده‌ای و برایمان خشمی عظیم را به بارآورده‌ای که آن مرگی باشد که بر تمامی نسلمان غلبه می‌یابد؟» (همان: ۱۰۸). در مکاشفات باروک می‌خوانیم: هنگامی که آدم مرتکب گناه شد و حکم به مرگ کسانی داده شد که قرار بود به دنیا بیایند، تعداد کسانی که تولد می‌یافتند، ازدیاد یافت.» همچنین در آن آمده است: «نخستین‌بار، آدم مرتکب گناه گشت و مرگ را برای همهٔ کسانی به بار آورد که در زمان او نبودند.» همچنین می‌خوانیم: «زیرا هنگامی که آدم خطا کرد، به‌یک‌باره مرگ پا به عرصهٔ هستی گذاشت» (همان). از بررسی این متون، این برداشت تلقی می‌شود که نتیجه و پیامد گناه آدم و حوا، مرگ انسان‌هاست. آگوستین[۱] که مهم‌ترین نظریه‌پرداز در الهیات مسیحی است، نخست در کتاب در باب ارادهٔ آزاد به طرح و تبیین آموزهٔ گناه نخستین می‌پردازد. سپس در تفسیرش بر سفر پیدایش، به گسترش نظریه‌اش پرداخته است. از نظر او، گناه نخستین آدم، یک رویداد صرف نیست، بلکه یک وضعیت است. وضعیتی که خداوند به‌عنوان مجازات آدم و حوا به‌خاطر

۱. Augustinus

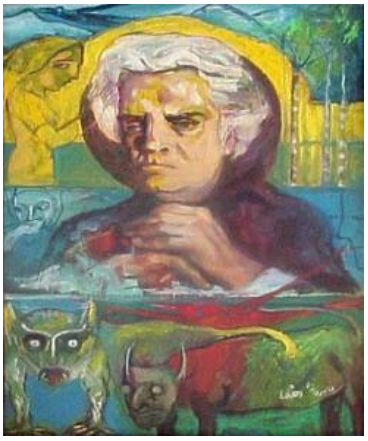
سرپیچی‌شان تحمیل کرده است. این وضعیت شامل از دست دادن بهشت، جاودانگی، قابلیت ادراک رنج جسمانی و فرسودگی است. این وضعیت موروثی بوده و درنتیجه، هر نسلی از انسان را بیماری و شهوت آلوده می‌سازد (همان: ۱۱۱). او می‌گوید هر انسانی از لحظهٔ زاده‌شدن، این گناه را به ارث می‌برد و این دلیل آلودگی روح و جسم انسان‌ها و محکومیت آنان به مرگ است. (هانس کونگ، ۱۳۸۶: ۱۰۶). از نظر آگوستین، متفکر بزرگ مسیحیت، تکبر آغاز هر گناهی است و آغاز تکبر، زمانی است که انسان از خدا بِبُرد. با توجه به این متون مسیحی، آدم در اثر گناه نخستین از بهشت رانده شده و به زمین آمده است و مرگ و رنج روحی و جسمی، شهوت و گناه (تکبر و...) که از پیامدهای کار او هستند، در زمین به وجود آمده و برای نسل انسان‌ها به ارمغان گذاشته است. بر همین اساس، عناصر انسانی که در قاب پایین قرار دارند، نمونه‌هایی از این رنج‌ها و گناه‌ها هستند: مسیح به‌صلیب‌کشیده، تمثیلی از مرگ و فردی که در کنارش سر در گریبان فروبرده، تمثیلی از اندوه فراوان است. «داوود این بار نه پس از پیروزی و پانهادن بر سر بریدهٔ جالوت، بلکه در حالی شبیه‌سازی شده که سرش را به چپ گردانده و سخت مراقب نزدیک‌شدن خصم است. سراسر بدن عضلانی و چهرهٔ او سرشار از نیروی انباشته است. حالت آرام داوود که به «فعالیت آرمیده» مشهور است، تا وقتی به آنچه در رگ و پی و رنج و کشمکش روحی ژرف وی نهفته است، پی نبرده‌ایم حالتی گمراه‌کننده خواهد بود... این عضلات و اندام‌ها با نمایش فعالشان، به حالت روانی و انتظار سخت او جان می‌دمند» (گاردنر، ۱۳۸۱:۴۳۱). تصویر داوود در سمت چپ، تمثیلی از کشکمش روحی ژرف و انتظار سخت است. تصویر پیرمرد سمت راست، چهرهٔ باابهتی است که از یک پادشاه نینوا به جای مانده است. در اینجا آن وحدت عنصر صوری را با عنصر طبیعی که در هنر بین‌النهرین رواج فراوان داشت، به‌شکل خاصی می‌بینیم. تقارن سر و شکل موهای به‌هم‌بافته‌اش با فرافکنی شخصیت او (شخصیتی پرتوان و سلطه‌جو)، با حالتی متفکرانه و آرام، همساز است» (همان:۵۵). تصویر مرد کهن‌سال از اهالی نینوا در کنار تصویر پیامبران دیگر (داوود و عیسی)، یکی از پیامبران نینوا، یعنی حضرت ابراهیم خوانش می‌شود. درواقع، هنرمند برای به تصویر کشیدن پیامدهای گناه نخستین و نشان‌دادن رنج‌ها و گناهانی که در زمین برای نسل‌های بعد از آدم و حوا به ارمغان گذاشته شده، از متون هنری تاریخی و شخصیت‌های انسانی آن بهره برده است. معنای ضمنی تابلو این است که پیامدهای گناه نخستین آدم و حوا به فرزندان آنان (پیامبران بین‌النهرین) رسیده و رهایی از گناه نخستین، با دردی همیشگی برای انسان‌ها همراه خواهد بود که مصائب مسیح را درک کرده‌اند. هنرمند در دو قاب مجزا دو نوع عشق را به تصویر کشیده است. با در نظر گرفتن رمزگان‌های موجود در لایهٔ همنشین عنوان (اسیران)، فیگورهای اثر، اسیران عشق و پیامدهای آن هستند. در قاب بالا با توجه به جهت نگاه آدم و حوا، عشق خودمحور نخستین که منجر به نافرمانی از دستور خداوند شده است و در قاب پایین، فرزندان آدم و حوا که پیامبران الهی‌اند، با نگاه به بیرون، ذهن را متوجه عشق به دیگری (خداوند) می‌کنند. داوود به‌دلیل عشق به خداوند، برادرش، حضرت عیسی جان خودش و حضرت ابراهیم پسرش را در راه عشق خداوند و فرمان او قربانی می‌کنند. در ردیف پایین‌تر، شاعران معاصر، فرزندانی از

هزارهٔ بعد، فروغ فرخزاد ، نیما یوشیج و احمد شاملو، نمایندهٔ عشق زمینی، عشق به انسان و جامعه هستند. «مضامین شعر فروغ، همان مضامین ثلاثهٔ جاودانی هستند؛ یعنی عشق، زیبایی و مرگ. این مضامین از دوران مادرسالاری انسان ابتدایی تاکنون، به‌مقتضای زمان و مکان، شکل‌های مختلف گرفته‌اند؛ ولی در اصل و معنای سابق مانده‌اند» (اسماعیلی، ۱۳۴۷: ۳۳). او منتقدی اجتماعی است که در اشعارش بر مفاهیمی مثل عشق و زیبایی و مرگ و نقش زن در جامعه تأکید می‌کند. «نیما شاعری انتقادی‌اجتماعی است و اشعار او آکنده از مفاهیم اجتماعی، ازجمله ناآگاهی مردم، بی‌اعتنایی آن‌ها نسبت به هم و گمراهی آن‌ها در جامعه‌ای نابسامان است. نمونه اشعار انتقادی او شعر داروگ و آی آدم‌هاست. «شعر آی آدم‌ها، انتقادی از خودمداری و بی‌اعتنایی آحاد جامعه به یکدیگر است. در این جامعهٔ متشکل از انسان‌های خودمدار، هرکس صرفاً به منافع خود می اندیشد و حاضر نیست از محنت دیگران بکاهد» (پاینده، ۱۳۸۷:۱۱۲).

«شاملو، شعر وی سرگذشت مهر و کین، یأس و امید، عشق و نفرت، غم و شادی، درد و دریغ و حمله و گریز است؛ اما محور تمام این عواطف، اجتماع است و مردمش... شاملو در قلب معرکهٔ زندگی حضور دائم دارد و به همین جهت، نبض شعرهای او با نبض اجتماع می‌زند و شعر او صدای ضربه‌های یک زندگی اجتماعی و یک درگیری وسیع با رویدادهاست» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۸۳). او در باب زمینهٔ اصلی شعر خود می‌گوید: «بی‌عدالتی دغدغهٔ همیشگی من بوده است» (همان: ۸۴).

«شعر مؤثر است و بر اکثر نفوس به‌سبب برانگیختن عاطفه و ایجاد شگفتی و لذت، تأثیر بیشتری نسبت به کلام عادی یا علمی دارد» (همان: ۱۲). در این تابلو هنرمند بر نفوذ کلام شاعر و تعهد او به انسان‌ها تأکید دارد. در این تصویر، شاعران انسان‌های دانایی در جامعه‌اند که در پی آگاهی‌دادن به مردم از دردها و رنج‌های بشری هستند. تصویر شاعرانی چون فروغ فرخزاد، نیما یوشیج و احمد شاملو در کنار انسان‌هایی با درد و رنج، تمثیلی از افراد آگاهی است که در بین دردها و رنج‌های انسانی زندگی می‌کنند و هدف از نگاه شاعران به بیرون از تابلو (مخاطب)، در عین داشتن حس عشق به مردم، برای آگاهی و گوشزدکردن این دردهای بشری به بیننده است. در این اثر، فرهنگ آشوری، هم در قالب فرم (پلان‌بندی مضمون و تصویر) و هم در قالب محتوا (مضمونی مذهبی از مسیحیت) نمود پیدا کرده است.

تحلیل اثر شاملو



تصویر ۳- شاملو (معرفی- هنرمند/www.poshtebammag.ir/۱٦٤۹٤/news)

مرحلهٔ اول: توصیف ابتدای اثر

فضای تابو به سه قسمت نامساوی تقسیم شده و در مرکز آن، تصویر شاعر معاصر ایرانی، احمد شاملو قرار گرفته است. تصویر احمد شاملو در مرکز تابلو، حالت رئالیستی و عکس‌گونه دارد و رنگ‌های این بخش کاملاً طبیعی‌اند. شاملو دستان خود را روی هم نهاده و

با چهره‌ای مصمم و در عین حال، نگران به نقطه‌ای دور نظر افکنده است. در قسمت پایین، تصاویری حیوانی با صورت انسان‌گونه، با شاخ و دم و دندان وجود دارند. در قسمت بالایی، فرشته‌ای به رنگ طلایی در کنار صورت شاملو همراه با تصاویر درخت، کوه و آسمان قرار دارند. همنشینی رنگ‌های مکمل سبز و قرمز و زرد و بنفش، جلوهٔ خوبی به اثر داده است (تصویر ۳).

مرحلهٔ دوم: انطباق مفاهیم بینامتنیت با اثر

الف. فراوری

بینامتنیت، گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه‌ای دیگر است، در صورتی که موضع آن تغییر کند. در این اثر متنی از اساطیر ایران در موضع تصویری در فضای بین‌نشانه‌ای از نظام نشانه‌ای کلامی به نظام نشانه‌ای تصویر تبدیل شده است. تصویر شاملو در موضع مرکز تابلو، حالت عکس‌گون و واقعی، اما در قسمت بالایی، حالت انتزاعی قرار گرفته است. نقش فرشته و تصویر دیوها در موضع بالا و پایین اثر و در حالت انتزاعی، با رنگ‌های متفاوت تصویر شده‌اند.

ب. نوع متن

گفته‌های متعدد برگرفته از متون مختلف، در فضای متن مفروض قرار گرفته و با جای‌گشت آن‌ها متن جدید حاصل می‌شود. فضای سه‌طبقهٔ تابلو می‌تواند نشانگر تفکر وجود سه جهان متفاوت در اساطیر ایران باشد. در این تابلو، متن تصویری پرترهٔ احمد شاملو و متون اساطیری ایران در اثر روابط بینامتنی، متن اثر را ساخته‌اند. در این اثر، معنای صریحی که الخاص در ارتباط با بیننده در اثر گنجانده، بخش ظاهری و پدیداری اثر، یعنی تصویر فرشته، احمد شاملو و دیوهاست. ترکیب‌بندی و پلان‌بندی اثر، سبب ایجاد کیفیتی نظم‌یافته در اثر شده و در حوزهٔ نمادین قرار دارند. بخش زایشی متن، شامل معنای ضمنی پرترهٔ شاملو و متون اساطیری و روابط آن‌ها باهم است. فیگورهای نامتعارف از شاملو و فرشته و موجودات غیرواقعی، مبالغه و اغراق در تصاویر و رنگ‌ها در حوزهٔ نشانه‌ای قرار دارند. متن اثر، خواندنی نیست و با یک بار خواندن مصرف نمی‌شود، بلکه در هر بار قرائت اثر، معناهای ضمنی متفاوتی از آن درک می‌شود که این خود معنازایی اثر است.

مرحلهٔ سوم: معنای اثر

اولین چیزی که چشم در تابلو متوجه آن می‌شود، شمایلی از احمد شاملو است و پس از آن، متوجه سه‌طبقه‌بودن فضای قاب می‌شود. از ویژگی‌های آثار الخاص، قسمت‌کردن فضای اثر و روایت آن به چند بخش است. به‌دلیل روابط بینامتنی و همنشینی پرترهٔ شاملو و سه‌طبقه‌بودن فضای اثر، با در نظر گرفتن ایرانی‌بودن شاملو، معنای آن در جهت تفکر وجود سه جهان در اساطیر ایران باستان هدایت می‌شود. در متون اساطیری ایران دربارهٔ چگونگی آفرینش و حوادث پس از آن گفته شده سه جهان وجود دارد: نخست، جهان برین و روشنیِ بی‌کران (نامحدود) است که جایگاه هرمزد و آفریدگان اوست. این جهان، ازلی و ابدی است و هرمزد از ازل در این جهان بوده است و خواهد بود. دوم، جهان زیرین و تاریکیِ بی‌کران (نامحدود) است که جایگاه اهریمن و آفریدگان اوست. سوم، فضای میان این دو جهان روشنی و تاریکی است که در ادبیات پهلوی، «تهیگی» (خلأ) نامیده شده است (بندهش، ۱۳۶۹: ۳۳؛ بهار، ۱۳۷۵: ۳۲). اهریمن در کتاب‌های پهلوی این‌گونه توصیف می‌شود: در

تاریکی بی‌کران، در پستی. سرشت و شخصیت او پتیارگی است (بهار، ۱۳۷۵: ۳۲ و ۳۳). در بندهشن، عمر جهان نُه‌هزار سال است که شامل سه دورهٔ مینویی، آمیختگی و یگانه‌سازی است (دادگی، ۱۳۸۰ :۳۵-۳۳). در ایران، دو گروه خدایان خیر در هزارهٔ اول پیش از میلاد به دو گروه خدایان خیر (اهورامزدا) و خدای شر (دیو و اهریمن) تبدیل شده‌اند (بهار، ۱۳۸۱ :۳۹۸-۳۹۶).

«رنگ‌ها برای الخاص، نماد شخصی دارند. او برخلاف بعضی باورها که رنگ زرد را نماد مریضی یا تنفر می‌دانند، آن را در تابلوهایش نماد روشنایی و نور قرار می‌دهد. سرخ معنای سیاسی دارد. سبز محیط اجتماعی و همچنین خرمی را بیان می‌کند. زمینهٔ آبی را برای کشیدن اشعار در نظر می‌گیرد. نارنجی نیز برای گرمی به کار می‌رود. گاهی از نمادهای زردشتی استفاده می‌کند. روشنایی، محبت، دست به دست یکدیگر را نماد سپاه اهورامزدا، پیروزی نهایی را از برای اهورامزدا، یعنی پاکی و روشنایی می‌داند» (الماسی کهنه‌شهری، ۱۳۹۴: ۱۱۷). «وقتی مردم آرزوی عروجی را در سر می‌پروردند که آسمان آن را نمایندگی می‌کرد، احساس می‌کردند که می‌توانند از ضعف شرایط انسانی بگریزند و به قلمروهای فراسو گام نهند. به همین دلیل است که در اساطیر، کوه‌ها غالباً مقدس‌اند... اسطوره‌های مربوط به پرواز و عروج که در همهٔ فرهنگ‌ها دیده می‌شوند، بیانگر میلی همگانی به بالارفتن و رهاشدن از قید شرایط انسانی‌اند (آرمسترانگ، ۱۳۹۲: ۱۶ و ۱۷).

در این اثر، در طبقهٔ بالا به‌دلیل وجود رنگ‌های زرد که نماد نور است و وجود فرشته و عناصر کوه و آسمان، ارجاعی به ملکوت است. ترسیم انتزاعی صورت شاملو در طبقهٔ بالا نیز رهاشدن از حالت انسانی و واقعی را تأیید می‌کند. قسمت پایین با تصاویر حیوانی با چهره‌ای انسان‌گونه با شاخ و دندان، نشان‌دهندهٔ جهان زیرین و اهریمن و دنیای مردگان است. طبقهٔ میانی که تصویر شاملو حالت رئالیستی و عکس‌گونه دارد و رنگ‌ها کاملاً طبیعی هستند، ارجاعی به جهان هستی است.

توجه به عناصر متضاد و دوگانه در دو طبقهٔ بالا و پایین تابلو و متون اساطیری، ذهن را در جهت تقابل‌های نور و تاریکی، خیر و شر، و اسطورهٔ ثنویت (دوگانگی) هدایت می‌کند. «ثنویت و نزاع میان روشنایی و تاریکی، آموزه‌ای است که قدمتش به دوران زندگانی مشترک اقوام آریایی و هند و اروپایی و هند و ایرانی می‌رسد... اما در اساطیر مزدیسنا این ثنویت ساختارمند و تنظیم‌یافته‌تر است... جوهرهٔ ثنویت نه‌تنها در اساطیر، بلکه در دین و تاریخ و معتقدات ایرانیان نیز نقش بسته است» (ستاری، ۱۳۹۵: ۹۵). «ایران، میهن اصلی دوگانه‌گرایی دینی است. درواقع، اگر در همهٔ ادیان عالم، مسئلهٔ شر به درجات مختلف مطرح شده و موجودات شروری چون دیوان، خداستیزان و هیولاهایی بدوی، دست به کارهایی می‌زنند و اگر در همهٔ اساطیر، ستیز میان اضداد یافت می‌شود، حقیقت این است که موارد تضاد آغازین، در ابتدای جهان، میان دو ذات متضاد اصلی، یعنی نیک و بد، در تاریخ ادیان نسبتاً نادر است و تحقیقاً در ایران است که چنین بینشی نخستین‌بار با کمال بصیرت و آگاهی گسترش یافته است... و خاصه در کتب پهلوی تألیف‌یافته در عهد ساسانیان و در قرون اولیهٔ اسلام، بر دوگانه‌بینی تأکید رفته است» (همان، ۱۳۹۴: ۲۸). در اندیشهٔ زرتشتیان، ثنویت وجود دارد. سپنتا به‌معنای پاک و افزاینده و سودرسان است و ناگره به‌معنای ناپاک و کاهش‌دهنده و ویرانگر. واژهٔ مینو نیز به‌معنای

اندیشه و روح و نیرو است: اندیشه یا نیروی پاک و اندیشه یا نیروی ناپاک (آذرگشسب، ۱۶:۱۳۶۱). انگره‌مینو در برابر سپنتامینو است، نه در برابر اهورامزدا. این دو نیرو صرفاً در عالم تصورند و از حیث اندیشه و آموزش و اراده با هم در تضادند و پیروان راستی باید سپنتامینو را برگزینند، نه انگره‌مینو را (همان:۱۷). خدا هرچه را آفریده، نیک و لازم و ملزوم یکدیگر آفریده است (خورشیدیان، ۵۲:۱۳۸۷). انگره‌من به‌معنای اندیشهٔ بد و پلید و تباه‌کننده است و وجود خارجی ندارد تا در برابر خداوند باشد یا نباشد. او تنها در برابر سپنته‌من قرار دارد که در اندیشهٔ انسان‌ها موجود و پاک و راست و سازنده است و ما توان آن را داریم که با آن‌ها مبارزه کنیم و به یاری اهورامزدا، حتماً پیروز شده و خواهیم شد (شهزادی، ۲۴:۱۳۶۴). در آفرینش، بنا به مصلحت ازلی و ابدی پروردگار دانا، دو نیروی متضاد و هم‌بستار دخالت دارند که در اثر فعل و انفعالات آن‌ها، هستی برقرار است و ادامه دارد. وجود یکی بدون دیگری ممکن نیست و هر دو همزاد و هم‌زیست‌اند. یکی سبب زایش و افزایش و پرورش هستی‌هاست و دیگری سبب کاهش و شکست و نابودی موجودات (همان: ۱۷ و ۱۸). اسطورهٔ اخلاقی، نبرد تاریکی و روشنایی، بدی و نیکی هم در درون هرکس و هم در زندگانی هرروزینه و هم در گسترهٔ طبیعت و هم در سراسر تاریخ، شاخص‌ترین اسطورهٔ ایرانی و الگوی بازخورد فرهنگی و صورت مثالی سلوک ما از دوران پیش‌تاریخی تاکنون است (ستاری، ۱۳۹۴: ۲۳).

الخاص به شعر ارادت خاصی دارد. شعر را وسیله‌ای می‌داند که انسان را به اصل خود برمی‌گرداند. مصورکردن شعر را یک هنر می‌داند و خود نیز آثاری را در این زمینه از شعرای قدیم و جدید خلق کرده است (الماسی‌کهنه‌شهری، ۱۳۹۴: ۱۱۸). «اسطوره‌ها در هر دوره‌ای برحسب شرایط و اوضاع خاص اجتماعی، می‌توانند بار معنایی جدید را بپذیرند و از طریق تأویلی جدید، سمبل بعضی افکار و حوادث نو در زمینهٔ رخدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه و عواطف شخصی گردند» (پورنامداریان، ۲۴۵:۱۳۷۴). «اسطوره متضمّن معانی‌ای پوشیده و پنهان است و ازاین‌رو بعضی از نویسندگان و هنرمندان، آن را برحسب منظور اصلی اسطوره، البته بنا به درک و دریافت خویش، تفسیر می‌کنند و طبیعتاً این تفاسیر از زندگانی معاصر تأثیر می‌پذیرد و بنابراین شرحی است بر مسائل زندگانی مردم هم‌عصر ما» (ستاری، ۲:۱۳۹۴).

دنیای ما و زندگی ما آمیزشی از روشنایی و تاریکی، شادی و غم، خوبی و بدی، زیبایی و زشتی، تندرستی و بیماری، زندگی و مرگ و دیگر صفات و اعمال متضاد است که لازم و ملزوم هم‌اند. دو نیروی خیر و شر نیز به همین واقعیت اشاره دارد (آذرگشسب، ۲۴:۱۳۶۱). «جهان آمیزه‌ای است از این دو گونه آفریدگان ناساز: مرگ و زندگی، تاریکی و روشنایی، خوش‌بویی و بویناکی، دروج و راستی» (ستاری، ۳۱:۱۳۹۴). این پیکار هم اساطیری است و هم انسانی، یعنی هم پیکار جاودانان نیکوکار با سردیوان است و هم پیکار همیشگی انسان با شرّ هزارچهره (همان). تصویر شاملو در مرکز تابلو (جهان مادّی) درحالی‌که دستان خود را روی هم نهاده و به نقطه‌ای دور نظر افکنده است و چهره‌ای مصمم، متفکر و در عین حال نگران دارد، همنشینی تصویر شاملو و متون آمده در بالا، این معنای نگرانی شاملو از سرنوشت بشر و تقابل و تضادهای موجود در ذهن و زندگی انسان‌ها است. به توجه به اینکه بدی و خوبی در اندیشهٔ انسان است،

قرارگرفتن سر شاملو در جهان برین، معنای وجود اندیشه‌های خوب و پاک در ذهن اوست که هنرمند اعتقاد به آن داشت. «پرداختن به مسائل و مباحث مختلفی که زندگی مردم ایران به نوعی به آن گره خورده است، از قبیل مسائل سیاسی و اجتماعی و انسان‌گرایی، ازجمله مواردی است که شعر احمد شاملو را به بهترین شکل برجسته و مهم کرده است» (بالال، ۱۷:۱۳۹۲). با در نظر گرفتن عنوان اثر (شاملو)، این قاب برای معرفی شاعر معاصر ایرانی، یعنی احمد شاملو است و تصویر شاعر، ارجاعی به تفکر و اندیشهٔ او نسبت به جامعه. با در نظر گرفتن تصویر شاملو به‌عنوان تمثیلی از انسان معاصر، معنای کلی قاب بنا بر روابط بینامتنی موجود در آن، نگرانی از تقابل‌های ذهنی و اضطراب انسان معاصر از سرنوشتش است. در این اثر، فرهنگ آشوری در فرم اثر و محتوای اسطوره‌ای آن تجلی پیدا کرده است.

نتیجه‌گیری

برای خوانش بینامتنی نقاشی‌های الخاص و کشف نقش مضامین در معنامندی آثار الخاص، ابتدا گفته‌های متعددی که در کنار یکدیگر، متن اثر را ساخته‌اند، شناسایی شد. این گفته‌ها هریک متون و مضامینی از پیش موجود بوده و در اثر روابط بینامتنی در متن نقاشی‌های الخاص معنای اثر را می‌سازند. این مضامین در اثر اول، کارکرد تمثیلی از فرهنگ و مذاهب گذشته داشته و هریک در موضع جدید، سبب معنازایی متن مفروض شده‌اند. بر اساس روابط همنشینی با یکدیگر، معنای اثر را در جهت سیر تاریخی تفکر مذهبی نبودِ چنین تفکری در دنیای ذهنی انسان معاصر و نگرانی و اضطراب در او هدایت می‌کند. در این اثر، فرهنگ‌های مختلف در قالب متون متفاوت و متأثر از هنر و فرهنگ آشوری در فرم و محتوای اثر نمود پیدا کرده است.

در اثر دوم، مضامینی از دین مسیحیت و در مراحل مختلف در موضعی متفاوت در اثر روابط بینامتنی با یکدیگر، سبب معنازایی اثر شده‌اند و معنای آن را در جهت متحمل‌شدن رنج و اضطراب انسان معاصر سوق می‌دهد. در این اثر، فرهنگ آشوری هم در قالب فرم (پلان‌بندی مضمون و تصویر) و هم در قالب محتوا (مضمونی مذهبی از مسیحیت) نمود یافته است.

در اثر سوم نیز مضامینی از اسطوره‌های ایران در کنار متن تصویری پرترهٔ شاملو، معنای اثر را در جهت القای حس ترس و نگرانی از سرنوشت بشر در دورهٔ معاصر هدایت کرده است. مضامین متعدد در هر سه اثر به‌دلیل روابط هم‌نشستی و بینامتنی، سبب تولید معناهای ضمنی اثر شده‌اند و این معناها در هر خوانشی متفاوت بوده که این همان معنازایی بارت است. در اثر سوم نیز فرهنگ آشوری در فرم و محتوای اسطوره‌ای آن تجلی پیدا کرده است. اندیشه و دیدگاه ویژهٔ الخاص، ریشه در فرهنگ آشوری داشته و در فرم و محتوای آثارش به شکل هم‌نشست متون فرهنگی پیشین نمود پیدا کرده است

پی‌نوشت:

۱. Processing

فهرست منابع

- اسماعیلی، امیر (۱۳۴۷)، جاودانه فروغ فرخزاد، تهران: مرجان.
- اوسپنسکی، لئونید و ولادیمیر لوسکی (۱۳۸۸)، معنای شمایل‌ها، چ۱، تهران: سورهٔ مهر.
- آذرگشسب، اردشیر (۱۳۶۱)، پاسخ به اتهامات دوگانه‌پرستی، آتش پرستی و ازدواج با محارم، تهران: فروهر.
- آرمسترانگ، کارن (۱۳۹۲)، تاریخ مختصر اسطوره، چ۲، تهران:نشر مرکز.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۹۴)، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، چ۱، تهران: کتاب آبان.
- آلن،گراهام (۱۳۹۷)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ۳، ویراست ۲، تهران: نشر مرکز.
- بالال، فرزاد، قدرت‌الله طاهری و غلامحسین غلامحسین‌زاده (۱۳۹۲)، بررسی و تحلیل نقدهای مربوط به شعر احمد شاملو، فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج، (۱۸)۶ :۲۸ -۱ .
- بقراطی، فائقه و همکاران (۱۳۹۷)، در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر، ج۲، تهران: حرفه هنرمند.
- بلخاری، حسن (۱۳۸۲)، سرگذشت هنر در تمدن اسلامی، تهران: سروش.
- بندهش (۱۳۶۹)، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگاه.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۲)، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، چ۱۱، تهران: زرین و سیمین.
- _____ (۱۳۹۵)، دایرةالمعارف هنر، چ۱۵، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاینده،حسین (۱۳۸۷)، نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی، نامهٔ فرهنگستان، (۱۱)۴ :۱۱۳ -۹۵ .
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۷۸)، سیر و صور نقاشی ایرانی، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، سفر در مه، تأملی در شعر شاملو، چ۱، تهران: زمستان.
- خورشیدیان، اردشیر (۱۳۸۷)، پاسخ به پرسش‌های دینی زرتشتیان، تهران: فروهر.
- دورانت، ویل (۱۳۷۸)، تاریخ تمدن، ترجمهٔ احمد بطحایی، ج۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چ۱، تهران: جیحون.
- شهزادی، رستم (۱۳۶۴)، زرتشتیان یکتاپرست هستند، تهران: فروهر.
- قرق دردوست، نفیسه (۱۳۹۵)، مطالعهٔ تطبیقی آثار هانیبال الخاص با نقش‌برجسته‌های آشوری، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.
- کوپر، جی سی (۱۳۸۶)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، چ۲، تهران: نشر نو.
- کونگ، هانس (۱۳۸۶)، متفکران بزرگ مسیحی، ترجمهٔ گروه مترجمان، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۱)، هنر در گذر زمان، با تجدیدنظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چ۵، تهران: نقش جهان.
- لاله‌ئی، نعمت (۱۳۸۷)، نقاشی‌های هانیبال الخاص، ۱۲۸ : ۲۵-۲۴ .
- الماسی کهنه‌شهری، فاطمه (۱۳۹۴)، تحلیل نقش اجتماعی هنرمند با بررسی آثار هانیبال الخاص، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشته نقاشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- مبلغی آبادانی، عبدالله (۱۳۸۵)، تاریخ ادیان و مذاهب جهان، منطق، ج۱، اصفهان: نشر دیجیتالی مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه.
- ملایوسفی، مجید (۱۳۹۰)، گناه نخستین از دیدگاه اسلام و مسیحیت، مجلهٔ ادیان و عرفان، (۲)۴۴ : ۱۰۱-۱۲۶ .
- منوچهریان، محمدحسین (۱۳۹۵)، بررسی و تحلیل وجوه اغراق در آثار بهمن محصص و هانیبال الخاص، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علم و فرهنگ.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها، چ۲، ویراست ۲، تهران: سخن.

- نماز علیزاده، سهیلا (۱۳۹۰-۱۳۹۱)، تأثیر آرای دینی و فلسفی قرون ۵ و ۶ه. ق/۱۱ و ۱۲م بر شمایل انسان در هنر سلجوقی (مطالعهٔ موردی: سفال)، رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا.
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمهٔ رقیه بهزادی، چ۱، تهران: فرهنگ معاصر.

- Bartes, Roland (۱۹۷۷), Roland Bartes by Roland Bartes, Richard howard (trans), New York: Hill and Wang,
- _____ (۱۹۸٤), bruissement du langage, Paris: Seuil
- Kristeva, Julia (۱۹۸٤), revalution in poetic language, Margaret waller (trans), laon s. roudiez (intro), New York: Columbia university press.
- _____ (۱۹٦۹), semeiotike, recherches pour une semanalyse. Paris: Seuil.
- - Website: فصلنامهٔ فرهنگی‌هنری پشت‌بام
- URL۱: https://www.poshtebammag.ir Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- - Website: شبکهٔ اجتماعی هنری ۱۰۰هنر
- URL ۲: https://www.۱۰۰honar.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: دانش یوگا
- URL ۳: https://www.danesheyoga.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: مطالعه و بررسی دانستنی‌های تاریخی
- URL٤: https://www. tarikhema.org Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: فـروشگاه اینترنتی اول طرح
- URL٥: https://www.avvaltarh.ir/product Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: گالری عکس فروغ فرخزاد
- URL ٦: https:// www.forougham.persiangig.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: پایگاه اطلاع‌رسانی تابناک
- URL ۷: https://www.tabnak.ir Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: تمدن ما تاریخ و تمدن ایران
- URL ۸: https://www.tamadonema.ir Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: رسانهٔ هنرهای تجسمی نوریاتو
- URL ۹: https://www. nooriato.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: وبلاگ بررسی نو از تئوری بیگانگان باستانی
- URL ۱۰: https://www. ufo.blogfa.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: تارنمای خبری زرتشتیان
- URL ۱۱: https://www.amordadnews.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳
- -website: نیما یوشیج
- URL ۱۲: https://www.nimayooshij.com Accessed at ۱٤۰۱/۰۳/۱۳