از کنش‌گری تا ناکنش‌گری: تحلیل نشانه‌معناشناختی فرایند فروپاشی سوژه در آثار نقاشی واقع‌گرای ایران معاصر در دو دهۀ اخیر*

ویدا قاسمی**
حمیدرضا شعیری***
مجید ضیائی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۵

چکیده

به دنبال تحولات سیاسی و اجتماعی ایران در میانۀ دهه هفتاد، هنرمندان جوان در پی خواسته‌های اجتماعی و فرهنگی تازه به خلق آثاری پرداختند که در آن‌ها رویکردی انتقادی نسبت به مسائل جامعه داشتند. در چنین عرصه‌ای، موضوع و مضمون آثار به سمت واقع‌گرایی بیشتری پیش رفت و نقاشی واقع‌گرای اجتماعی در هنر ایران دوباره شکل گرفت. اغلب این نقاشی‌ها نشان می‌دهد که سوژۀ انسانی با تردید و بازاندیشی در باورها و ارزش‌های اجتماعی القاشده به وی و واپس زدن آن‌ها از سوژگی خارج و دچار فروپاشی می‌شود. از این رو در پژوهش حاضر، با هدف بهره‌مندی از مفهوم «ناکنش‌گری» در رویکرد نشانه ـ معناشناسی به تحلیل فرایند فروپاشی سوژه در آثار نقاشی واقع‌گرای ایران در دهۀ هشتاد و دهۀ نود، پرداخته شده است. این پژوهش به شیوۀ توصیفی ـ تحلیلی و تحلیل آثار با استفاده از رویکرد نشانه ـ معناشناسی گفتمانی مکتب پاریس انجام شده است. بر این اساس، رابطه بین سطح بیان و سطح محتوا در شکل‌گیری «ناکنش‌گری اجتماعی» آثار نقاشی واقع‌گرای ایرانِ دو دهۀ اخیر و چگونگی تولید معنا بررسی شده است و نظام‌های گفتمانی دیداری در تبیین ناکنش‌گری اجتماعی در نقاشی‌ها، مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که در این آثار، هنرمند با تضعیف گفتمان کنشی از طریق فرایند حذف حضور کنشیِ سوژه و راهبردهای نشانه ـ معناشناختی دیداری از قبیل هنجارگریزی، خودکارگی سوژه، سوژۀ ناآگاه، به‌حاشیه ـ راندگی و تهدید سوژه، جایگاه کنش‌گران گفتمان هنری را تقلیل داده است؛ تا جایی که حضور ناکنش‌گر گفتمانی برجسته و سوژه دچار فروپاشی شده است. همچنین هنرمند با نشان دادن وضعیت فشاره‌ای و عاطفی سوژه در نظام گفتمانی ادراکی ـ حسی از طریق تمهیدات بصری همچون تاریکی، چروکیدگی، زخم‌خوردگی و غیره به نظام گفتمانیِ شَوشیِ اضطراب و تشویش دست می‌یابد که به تبیین ناکنش‌گری منجر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی معاصر ایران، نقاشی واقع‌گرا، فروپاشی سوژه، ناکنش‌گری گفتمانی، نشانه ـ معناشناسی گفتمانی

*. این مقاله برگرفته از رسالۀ دکتری ویدا قاسمی با عنوان « تحلیل ناکنش‌گری اجتماعی در آثار نقاشی واقع‌گرای ایرانِ دوران اصلاحات و پس از آن» به راهنمایی دکتر حمیدرضا شعیری و دکتر مجید ضیائی در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

**.دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Email: ghassemivida@gmail.com
***. استاد دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندۀ مسئول). Email: shairi@modares.ac.ir
****. استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Email: majidziaee@tabriziau.ac.ir

مقدمه

در میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ با شروع دورهٔ اصلاحات و بازگشایی مرزهای فرهنگی، حضور هنر ایران در خارج از مرزها گسترش یافت و هنرمندان جوان در پی خواسته‌های اجتماعی و فرهنگی تازه، به خلق آثاری پرداختند که در آن‌ها رویکردی انتقادی نسبت به مسائل اجتماعی و فرهنگی وجود داشت. به دنبال این نوع از رویکرد انتقادی، موضوع و مضمون آثار به سمت واقع‌گرایی بیشتری پیش رفت و نقاشی واقع‌گرای اجتماعی در عرصهٔ هنر ایران دوباره شکل گرفت که تاکنون ادامه دارد. در اغلب این آثار، هنرمند هر یک از افرادِ جامعه را به مثابه یک سوژهٔ اجتماعی در وضعیتی ترسیم می‌کند که در برابر گفتمان رسمی، قدرت تأثیرگذاری خود را در جامعه که می‌تواند بیانگر اراده و انعکاس او در یک رابطهٔ اجتماعی باشد، از دست می‌دهد. به بیان دیگر سوژه[1] با بازاندیشی در باورها و آن دسته از ارزش‌های اجتماعی که نهادهای رسمی به او القا کرده‌اند و واپس زدن آن‌ها؛ از سوژگی خارج و دچار فروپاشی و گسست می‌شود. در این صورت تعامل خود با جهان اجتماعی پیرامونی را از دست می‌دهد و توانایی پذیرش دیگری را ندارد. یعنی حضور دیگری اجتماعی آنقدر شدید و پررنگ است که سوژه منفعل می‌شود و وجه کنشی خود را از دست می‌دهد و به یک ناکنشگر[2] تبدیل می‌گردد. در واقع این آثار محل به چالش‌کشیده شدن سوژه‌هایی است که پیوسته با تردید و نفی حضور کنشی خود، در بافتار اجتماعی بر ما هویدا می‌شوند. این تردید مبنای نفی یک رابطه با یک ابژهٔ ارزشی (ارزش‌هایی که از طرف نهادهای رسمی اجتماعی و فرهنگی بر سوژه القا می‌شود) قرار می‌گیرد و سوژهٔ تن‌دار (کنش‌گر)[3] را در وضعیت ناکنش‌گری اجتماعی قرار می‌دهد. از آنجایی‌که در نقاشی‌های واقع‌گرای این دوره، هنرمندان در انتقاد از وضعیت موجود، کنش‌گر را طریق فرایند نفیِ گفتمانی و سازوکارهای گفتمان دیداری به ناکنش‌گری با حضور محو و به حاشیه‌رانده‌شده تبدیل کرده اند، در بررسی معناشناسی آثار، رویکرد نشانه ـ معناشناسی گفتمانی[4] به کار برده خواهد شد. نشانه ـ معناشناسی گفتمانی رویکردی است که معنا در آن از طریق بررسی نشانه‌ها در ارتباط با هم و سایر عناصر گفتمانی دریافت می‌شود. نحوهٔ این ارتباط و تعامل، نظام‌های گفتمانی گوناگونی را به وجود می‌آورد که نظام کُنشی[5]، نظام تَنشی[6] و نظام شَوِشی[7] از آن جمله‌اند. گفتمان کنشی بر اصل کنش‌گر، کنش و تصاحب ابژهٔ ارزشی متمرکز است. گفتمان شَوِشی بر اصل حضور و رابطه حسی ـ ادراکی و عاطفی شَوِشگر با دنیا، با خود و با دیگری بنا شده است. گفتمان تَنشی نیز بر اصل رابطهٔ سیال و نیز طیفی بین دو جریان «گستره‌ای[8]» و «فشاره‌ای[9]» استوار است (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۴). بر این اساس در بررسی نشانه ـ معناشناختی گفتمان دیداری تصویر و آشکار کردن چگونگی شکل‌گیری معنا، ابتدا مشخصهٔ گفتمان را نسبت به مؤلفه‌های ناکنش‌گری مشخص می‌کنیم و سپس با توجه به روابط بین سطوح بیانی و محتوایی تصویر، با به‌کارگیری روش فرایندی نشانه ـ معنایی به تحلیل عناصر مهم متن دیداری و کارکرد گفتمانی آن در تبیین شکل‌گیری ناکنش‌گری می‌پردازیم.

در این پژوهش هدف از مطالعهٔ نشانه ـ معناشناسی «ناکنش‌گر گفتمانی» این است که ببینیم، سوژه چگونه به شیوهٔ فرایندی و بر اساس کدام مؤلفه‌های نشانه ـ معناشناختی گفتمان دیداری از گفتمان «کنش‌گری» عبور کرده و به گفتمان «ناکنش‌گری»، «اضمحلال و فروپاشی» درون نظام اجتماعی شکل‌گرفته‌شده در تصویر می‌رسد. پرسش‌های مهم و اساسی در این پژوهش که با آن‌ها مواجه هستیم، عبارت‌اند از ۱. رابطهٔ بین سطح بیان و سطح محتوا در تبیین «ناکنش‌گری اجتماعی» آثار نقاشی واقع‌گرای چگونه به تولید معنا منجر می‌شود؟ ۲. چه نظام‌های گفتمانی، در تصویر، در شکل‌گیری ناکنش‌گری اجتماعی در نقاشی واقع‌گرای ایران ـ دو دههٔ اخیر ـ دخیل‌اند؟ نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد؛ رابطهٔ بین سطح بیان و سطح محتوا طی فرایند نشانه ـ معناشناختی با تضعیف گفتمان کنشی در آثار نقاشی، جایگاه عناصر و کنش‌گران گفتمان هنری را تقلیل می‌دهد؛ تا جایی که نوعی جبر گفتمانی شکل می‌گیرد و حضور ناکنش‌گر اجتماعی برجسته می‌شود. همچنین در این آثار هنرمند با نفی

حضور سوژۀ انسانی از ناحیۀ نهادهای رسمی، از طریق فرایند حذف شرایط کنشی و نیز ناکنش‌گری گفتمانی به شکل‌گیری نظام گفتمانی انفعالی و شَوِشی دست می‌یابد که به تبیین ناکنش‌گری منجر می‌شود. در نهایت، درک بهتر هنر نقاشی معاصر ایران با توجه به جریان کارکردی و محتوایی هنر امروز ایران برای آگاهی از چالش‌های جدید آن و فراهم کردن راه‌های نوین مواجهه با آن و امکان توسعۀ اجتماعی، ضرورت انجام این‌گونه مطالعات را بیان می‌کند.

پیشینۀ پژوهش

در این بخش، پژوهش‌های انجام‌شده در رابطه با جریان نقاشی ایران پس از میانۀ دهۀ هفتاد و شکل‌گیری هنر واقع‌گرای اجتماعی بررسی می‌شود.

نسیم نیل‌قاز در مقالۀ «نقاشی رئالیستی معاصر در ایران و شرایط اجتماعی ظهور آن» نشریۀ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات (۱۳۹۱) به شرایط ظهور نقاشی رئالیستی معاصر از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۸ در ایران پرداخته و با طرح یک مدل نظری ترکیبی، تحولات اجتماعی و فرهنگی ایران در دورۀ زمانی یادشده را بررسی کرده است. نویسنده نشان می‌دهد، فرم و محتوای محصولات هنری تحت تأثیر عواملی همچون «ماهیت بافت گفتمانی مسلط در جامعه»، «افق اجتماعی» و همچنین «منازعات گفتمانی درون میدان نقاشی» تعیین می‌شود. محمدرضا مریدی در مقالۀ «کشمکش‌های گفتمانی رئالیسم و ایده‌آلیسم در نقاشی ایران معاصر» (۱۳۹۵) پنج دورۀ پر فراز و نشیب تحت عنوان شکل‌گیری رئالیسم در دوران مشروطه؛ افول رئالیسم در برابر ایده‌آلیسم تاریخ‌گرا و اصالت‌گرای پهلوی؛ حیات کوتاه رئالیسم انقلابی؛ افول رئالیسم در برابر ایدهآلیسم مذهبی پس از انقلاب و بازگشت دوبارۀ رئالیسم انتقادی را مطالعه و بررسی کرده است. در میان رساله‌های دکتری، میثم یزدی (۱۳۹۶) نیز در رسالۀ خود در دانشگاه هنر اصفهان با عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی سازمانی نقاشی معاصر ایران پس از انقلاب اسلامی» به رویکردهای سازمانی متمرکز بر تولید آثار نقاشی دراین میدان‌ها پرداخته است. در کتاب هنر به‌مثابه کار جمعی: ساخت نظری جامعه هنری در نقاشی معاصر ایران (۱۳۹۲) نوشتۀ محمدرضا مریدی، نویسنده فعالیت‌هایی جمعی و نهادمند را در هنر مطالعه و بررسی کرده است و با طرح مفهوم «جامعۀ هنری» سازوکار فعالیت‌های جمعی را در هنر کاویده و به مطالعۀ فعالیت‌های جمعی در نقاشی معاصر ایران پرداخته است. کتاب *گفتمان‌های فرهنگی و جریان های هنری ایران* اثر محمدرضا مریدی (۱۳۹۵) با رویکرد جامعه‌شناسانه و با شیوۀ تحلیل گفتمان فوکویی به این امر می‌پردازد که چگونه نظام‌های قدرت، فراز و فرود جریان‌های هنری را جهت می‌دهند و هنرمندان خواسته و ناخواسته با هنر خود به بازتولید گفتمان‌های قدرت می‌پردازند.

بر این اساس، پژوهشی مبتنی بر تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمانی «ناکنش‌گری» در نقاشی واقع‌گرای معاصر رهیافت نویی در زمینه این تحقیقات است و لایه‌های جدیدی را از این گفتمان پیش روی پژوهش‌گران، مخاطبان حرفه‌ای نقاشی و هنرمندان معاصر ایران قرار می‌دهد.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی از نوع کیفی و بر اساس رویکرد نشانه‌معناشناختی گفتمانی است. پیکرۀ مطالعاتی در این پژوهش عبارت است از آثار نقاشی واقع‌گرایِ اجتماعیِ تولیدشده در دو دهۀ اخیر ایران که گفتمان ناکنش‌گری اجتماعی را در بر می‌گیرند. همچنین انتخاب آثار به‌عنوان جامعۀ مطالعاتی بر اساس اهمیت هنرمندان آن و آثارشان و میزان تأثیرگذاری آن‌ها در اینگونه گفتمان نقاشی اجتماعی در هنر ایران دو دهۀ اخیر بوده است. در ادامه، پس از شرح مبانی نظری تحقیق که مفاهیم اصلی، چارچوب نظری و رویکرد پژوهش را در بر می‌گیرد و سپس با به‌کارگیری شیوۀ نشانه ـ معناشناختی گفتمانی تصویر، روابط بین لایه‌های ساختاری و محتوایی آن و فرایند شکل‌گیری «ناکنش‌گری» را بر اساس مؤلفه‌های نشانه ـ معناشناسی دیداری۱۰ بررسی میکنیم.

چارچوب نظری

در این بخش به شرح مفهوم مهم سوژه، نظریه و روش تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمانی و همچنین روش تحلیل نشانه ـ معناشناسی و مؤلفه‌های ناکنشگری گفتمان دیداری که نمونه‌های مورد تحلیل پژوهش بر اساس آن مطالعه خواهد شد، می‌پردازیم.

سوژه، سوژهٔ اجتماعی

در این نوشتار از مفهوم سوژهٔ تندار یا کنشگر در نظام پساساختارگرایی و گفتمانی مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسی به‌عنوان مبانی نظری تحقیق استفاده شده است؛ از این رو به دلیل اهمیت مفهوم سوژه و درک بهتر مطلب، ابتدا به پیشینهٔ آن در تفکر مدرنیته و ساختارگرایی می‌پردازیم و سپس سوژهٔ پساساختارگرا و تندار و سوژهٔ اجتماعی را که خود سوژهای پساساختارگرا محسوب می‌شود و موضوع این تحقیق است، شرح می‌دهیم.

مفهوم سوژه در عصر نوزایی با طرح نظریهٔ کوجیتوی[11] دکارت «من می‌اندیشم پس هستم» از اهمیت ویژه‌ای در فلسفه برخوردار شد و اندیشه‌های هستی‌شناسانه دکارت، فلسفه نوین غرب را بر اساس این مفهوم بنیان نهاد. سوژهٔ دکارتی به‌عنوان فاعل شناسایی است که مستقل از نیروهای متافیزیکی توانایی اندیشیدن و کنش را داراست. این تفکر نو، در اصطلاح فلسفی به «سوبژکتیویته[12]» تعبیر می‌شود؛ به این معنی که انسان موجودی است دانا، شناسا، متمرکز و کامل که در واقع مرکز و مدار اصلی همه چیز است و قادر به شناخت همهٔ موجودات و قادر به معنا کردن آن‌هاست (احمدی، ۱۳۹۱: ۸۵). در اوایل قرن بیستم با پیدایش نظریهٔ ساختارگرایی، بحث از سوژهٔ انسانی و تقدم ساختار بر عاملیت به میان آمد. ساختارگرایی به‌شدت در برابر سوژه‌محوری موضع می‌گیرد و نمایندگان آن هر کدام به روش‌های مختلف به سوژه‌زدایی می‌پردازند. نقطه مشترک همهٔ نحله‌های ساختارگرایی، نفی سوژهٔ انسانی و اصالت دادن به ساختار به جای عاملیت است.

در تفکر پساساختارگرایانه، رویکرد پدیدارشناسی با مطالعهٔ ساختارهای آگاهی بار دیگر سوژه را در مرکز توجه قرار می‌دهد، اما این بار سوژه با تأکید بر موضوعاتی چون «تن»، «ادراک»، «امر حسی» و «حضور[13]» خود را احیا می‌کند و سوژهٔ تن‌دار مطرح می‌شود. موریس مرلوپونتی[14] پدیدارشناس فرانسوی بر این باور است که محتوای تجربهٔ ادراکی سوژه، بدون در نظر گرفتن اینکه سوژه در جهان هست و در مقابل موقعیت‌های پیرامون خود قرار گرفته است و تن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد، تشکیل نمی‌شود. در اندیشهٔ پساساختارگرا، سوژه‌گرایی انسانی به‌عنوان مفهومی سیال و پویا و دارای فرم‌های متنوع مطرح می‌شود که قابلیت جابه‌جایی از یک جایگاه به جایگاه دیگر را دارد و می‌تواند هویت‌های متنوع یا فرم‌های مختلفی را درون سیستم‌های گفتمان یا جایگاه‌های سوژه بیابد.

از آنجایی که در این پژوهش مسئلهٔ اصلی «ناکنش‌گری» انسان معاصر در نقاشی‌های با مضمون اجتماعی است، انسان به‌عنوان سوژهٔ اجتماعی در محیط گفتمانی پساساختارگرایی بررسی می‌شود. بنابراین در سطور پیش‌رو به تعریف کوتاهی از سوژهٔ اجتماعی می‌پردازیم. دنیل چندلر[15] بر این باور است که سوژهٔ اجتماعی (که سوژه‌ای تن‌دار محسوب می‌شود) عبارت است از «مجموعهٔ نقش‌هایی که توسط ارزش‌های ایدئولوژیک و فرهنگی غالب به‌عنوان مثال بر مبنای طبقه اجتماعی، سن، جنسیت و قومیت ایجاد می‌شوند» (چندلر، ۱۳۷۸: ۲۶۳) و این ارزش‌های غالب، نقش یک نوع گفتمان تأثیرگذار بر کنش سوژه را دارند. در واقع سوژهٔ اجتماعی، انسانی است که از توان و قدرت بیشتری نسبت به سرنوشت جمعی خویش برخوردار است و مسیر زندگی اجتماعی خویش را در بیشترین موارد در اختیار خود دارد. از این رو، می‌تواند گه‌گاه تغییراتی بر اساس جایگاه و موقعیتش در نهادها و جامعه به وجود بیاورد. در یک رابطه اجتماع «ناکنش‌گر» یا «ناکنش‌گر اجتماعی»، سوژه‌ای است تندار که از سویی افکار و رفتارش بیشتر متأثر از نهادهای اجتماعی و کلیت جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند؛ یعنی اختیار کمی از سرنوشت جمعی زندگی‌اش دارد و از سوی دیگر، کمتر قدرت و توان دستکاری، دخالت و تغییر در قوانین، هنجارها، ارزش‌ها و آداب و رسوم نهادها و جامعه

را دارد و از این رو در تعامل با نهادها و جامعه قرار نمی‌گیرد. ناکنش‌گر فردی است منفعل که چهار فعل مهم خواستن، بایستن، توانسن و دانستن در او به‌شدت تضعیف می‌شود و به همین دلیل دچار خاموشی است که مانع از بالقوه و سپس بالفعل شدن او می‌شود. هرچه بیشتر این افعال در وجود سوژه کارایی خود را از دست دهند ما به وجهی افراطی از ناکنش‌گری می‌رسیم. حالا اگر این ناکنش‌گری به شیوه‌ای باشد که نهادهای اجتماعی تصمیم‌گیرندۀ مطلق به جای سوژه باشند و او فقط به شکلی مکانیکی و خودکار اعمالی را انجام دهد، ما با ناکنش‌گر اجتماعی یا جمعی مواجه می‌شویم.

کنش‌گر گفتمانی در نظام کنشی مبتنی بر رویکرد نشانه ـ معناشناسی

کنش‌گر در نشانه ـ معناشناسی نظام کنشی، سوژه تن‌داری است که به دنبال نقصانی که در زندگی خود می‌یابد، برای تغییر وضعیت خود در پی دستیابی و تصاحب ابژۀ ارزشی برمی‌آید. ارزش تصاحب‌شده بیرون از کنش‌گر قرار دارد و با دستیابی به آن گفتمان به نتیجۀ نهایی خود نزدیک می‌شود. از نظر ژان کلود کوکه[۱۶]، زبان‌شناس فرانسوی، کنشگر کسی است که وارد عمل بازنگرانه می‌شود. عمل بازنگرانه یعنی اینکه کنش‌گر به‌طور ارادی وارد بازی زبانی می‌شود و از طریق آن قدرت نقد و ارزیابی و قضاوت خود را نیز به صحنه می‌کشد؛ «کسی که می‌گوید من و پای این من بودن می‌ایستد، یعنی اینکه قدرت ایجابی خود را از طریق زبان نشان می‌دهد» (coquet, 1997: 152). در این نظام، کنش‌گر براساس برنامه و منطق مشخصی عمل می‌کند و کنش محور اصلی آن را تشکیل می‌دهد. شیوۀ حضور کنشی هر کنش‌گر ارتباط مستقیم با افعال مؤثر[۱۷] یا افعال مُدال در گفتمان دارد. در نظام کنشی گفتمان افعال مؤثر افعالی هستند که بر سر فعل «انجام دادن» می‌آیند و عبارتاند از: «خواستن»، «بایستن»، «توانستن»، «دانستن» و «باور داشتن». بر این اساس سوژه با توسل به توانش‌های مُدالی که افعال مؤثر در او ایجاد می‌کند، توصیف می‌شود. «خواستن» کنش‌گر را در آستانۀ کنش قرار می‌دهد و «بایستن» به‌عنوان جبری از درون یا از بیرون، کنش‌گر را وارد فضای کنشی می‌کند. همچنین توانستن و دانستن؛ یعنی کنش‌گر با کسب توانش و دانش و شناخت، آمادۀ ورود به کنش و انجام آن است و در نهایت باور به کنش، همۀ تردیدهای کنش‌گر را از بین می‌برد و ارادۀ او را در انجام کنش، قطعی می‌کند. پس از طی این مراحل کنش‌گر وارد مرحلۀ نهایی که انجام کنش است، می‌شود و حضور کنشگ ر، تحقق می‌یابد (شعیری، ۱۳۹۵: ۲۷). اگر سوژه فقط آنچه می‌داند و از قبل آموخته است تکرار کند؛ کنش‌گر نیست و فقط دارای حضوری مکانیکی است. کنش‌گر واقعی قدرت دخالت، تصمیم‌گیری، نقد، ارزیابی و دخالت در روند امور دارد. او می‌تواند جهت یا مسیر جریان‌های کنشی را براساس شناخت و توانایی خود تغییر دهد.

ناکنش‌گر گفتمانی در نظام غیرکنشی مبتنی بر رویکرد نشانه ـ معناشناسی

در مبحث قبلی اشاره شد که برای تحقق کنش، سوژه مراحلی از شیوۀ حضور را طی می‌کند که با افعال مؤثر گره خورده است. در وضعیتی که کنش‌گر در هر مرحله از شیوۀ حضور تا رسیدن به کنش، هر یک از توانش‌های مُدالی (که با افعال مؤثر در ارتباط است) خود را از دست بدهد و وارد کنش نشود، به ناکنش‌گر تبدیل می‌شود. منظور از افعال مدال یا مؤثر همان چهار فعلی است که پیشتر از آن‌ها سخن گفتیم. البته در پایان حتماً فعل پنجم باور داشتن نیز اضافه می‌شود که مهر تأییدی بر کنش سوژه است. دو فعل خواستن و بایستن، سوژه را در وضعیت فلسفی سوژۀ مقدماتی قرار می‌دهند. دو فعل خواستن و توانستن سوژه را در وضعیت فلسفی سوژۀ بالقوه قرار می‌دهند. فعل باور داشتن، حضور سوژه را به حضور پتانسیل تغییر می‌دهد. و بالاخره اگر کنش تحقق یابد سوژه در وضعیت فلسفی بالفعل قرار می‌گیرد. حالا اگر سوژه از این افعال مؤثر تخلیه شود، کارکرد کنشی او خنثی میشود و در شرایط ناکنش‌گری یا فروپاشی قرار می‌گیرد. نمونۀ بسیار بارز این ناکارآمدی افعال مُدال را در سوژه‌هایی که به خودکشی روی می‌آورند، می‌بینیم. به بیانی دیگر، با از

دست رفتن کارکرد افعال مؤثر، کنش‌گر در وضعیت سلبی[۱۸] قرار می‌گیرد و تعامل خود را با دنیای بیرون یا دیگری از دست می‌دهد. در این وضعیت سلبی، قدرت ایجابی[۱۹] و تأییدیِ کنش‌گر از بین می‌رود و کنش‌گر تحت اراده و سلطهٔ آن دیگری (جهان پیرامون) قرار می‌گیرد. در این صورت افعال خواستن و توانستن کارکرد خود را از دست می‌دهند و ناکنش‌گر گفتمانی شکل می‌گیرد. همچنین هرگاه فعل بایستن بر اثر جبر و تحمیل از سوی دیگری، سوژه را به تکرار مکانیکی کنش وادار کند، سوژه در این صورت به ناکنش‌گری سوق می‌یابد. ژان کلود کوکه معتقد است، زمانی که کنش‌گر ارادهای برای انجام کار ندارد و فقط به‌طور خودکار درسی را که آموخته تکرار میکند، به «ناکنش‌گر» تبدیل می‌شود (coquet, 2014: 4). عدم شناخت و ناآگاهی سوژه نسبت به دنیای بیرونی خود نیز، کارکرد فعل دانستن را مختل می‌کند و تردید سوژه در باورها و ارزش‌ها، فعل باور داشتن در سوژه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در نتیجه «سوژهٔ زبانی همهٔ بعد واقعیت حضوری خود را از دست می‌دهد و به یک پوسته تبدیل می‌گردد که فقط به اصل ذاتگرایی زبان وابسته است. به این ترتیب ناکنش گر زبانی جای کنش‌گر زبانی را می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۵: ۲۷).

شَوِش‌گر گفتمانی مبتنی بر رویکرد نشانه ـ معناشناسی

هرگاه جای تغییر در وضعیت گفتمان، در احساس و ادراکِ عوامل گفتمانی تغییر رخ دهد، با وضعیتی شَوِشی روبه‌رو هستیم. شوش‌گر در رابطهٔ پدیدارشناختی با معنا قرار می‌گیرد که مبتنی بر حضوری حسی ـ ادراکی و عاطفی است و سوژه تحت تأثیر شرایط بیرونی به تولید گفته می‌پردازد. در واقع حضورِ سوژه، وابسته به تجربهٔ حضور حسی ـ ادراکی او از دنیای بیرون است و با توجه به این تجربه وارد عرصهٔ گفتمانی می‌شود. تجربهٔ بیرونی، سوژه را دچار احساسی می‌کند که از حالت قبلی‌اش متمایز می‌شود؛ به‌طوری‌که وارد فرایند شوشی می‌گردد. در واقع شوش‌گر گفتمانی برخلاف کنش‌گر وارد عرصهٔ کنشی نمی‌شود و هیچ عملی را انجام نمی‌دهد. او فقط در پیوند با دنیای بیرون در «آنی» دچار تغییر حالت می‌شود و به دنبال این تغییر، سوژه دچار نقصان حضور می‌شود (شعیری، ۱۳۹۵: ۹۰). احساس نقصان در «حضور» سبب التفات معناشناختی سوژه به پدیده‌ها، برای پر کردن فاصله بین آنچه ظاهری بیش از چیزها نیست و اصل پنهان و دست‌نیافتنی آن‌ها می‌شود و فعالیتی حسی ـ ادراکی را در سوژه به وجود می‌آورد (همان: ۱۰۰-۱۰۲). در واقع، سوژهٔ شوِشی در وضعیت آنِ حضور و تحت رابطهٔ ادراکی با جهان، تجربه‌ای از هستی می‌یابد که او را در وضعیت دریافتی خاص قرار می‌دهد. به دیگر سخن، سوژه دچار نوعی تشعشع درونی می‌شود که وابسته به آنِ حضور اوست؛ به‌طوری‌که از درون دگرگون می‌گردد.

مؤلفه‌های نشانه ـ معناشناختی سوژهٔ ناکنش‌گر در نظام غیرکنشی تصویر

حضور سلب‌شدهٔ کنش‌گر که به ناکنش‌گری می‌انجامد، در یک تصویر با نشانه‌های دیداری و روابط میان آن‌ها و تمامی عوامل گفتمان دیداری، نشان داده می‌شود. در ادامه، ویژگی‌های دیداری ناکنش‌گر گفتمانی و نشانه‌ها و عناصر بیانی آن در تصویر بیان می‌شود.

تن[۲۰] و سوژهٔ دیداری

تن سوژه به عنوان یک بستر نشانه‌شناختی به واسطهٔ وجوه گفتمانی همچون حرکت و حالات تنی سوژه؛ پوشش‌های بدنی؛ چهرهٔ سوژه؛ نحوهٔ تعامل بدن سوژه با فضا، مکان و بافت زمینه‌ای آن، در تصویر بازنمایی می‌شود. سوژهٔ تندار نسبت خود با دنیای بیرون را از طریق تجربهٔ بدنی مواجهه با جهان تعریف می‌کند. در یک گفتمان دیداری هرگاه بازنمودهٔ[۲۱] تن سوژه در مواجهه با دنیای بیرون به نفی حضور سوژه بپردازد و حس بی‌تحرکی و سکون را در تن او القا کند و به گونه‌ای توانش‌های مدالی سوژه را تکذیب کند، آن سوژه نقش کنش‌گری خود را از دست می‌دهد (کرس ون لیوون، ۱۳۹۸: ۶۸) و ناکنش‌گر است. در این صورت ارتباط کنشی دو یا چند سویه میان عناصر گفتمانی در تصویر که به واسطهٔ عناصر برداری[۲۲] نمایش داده می‌شود،

تصویر ۱. احمد مرشدلو، از مجموعۀ بی‌نام، ۱۳۹۷،
(https://ahmadmorshedloo.com)

تصویر ۲. معصومه مظفری، از مجموعۀ گرمازدگی، ۱۳۸۸،
(http://azadart.gallery)

وجود ندارد. همچنین ارتباط سوژه با جهان بیرون از طریق وضوح تصویر، درجۀ اشباع رنگ و هم‌پوشانی تن دیداری سوژه در نسبت با سایر عناصر و فاصلۀ او از بیننده و جهان بیرون قابل بررسی است (همان: ۷۰). بر این اساس هرچه اصول دیداری برجستگیِ بازنمودۀ سوژه در تصویر را تقلیل دهند، سوژه به سمت ناکنش‌گری بیشتر سوق داده می‌شود.

چهرۀ سوژه از نشانه‌هایی است که وضعیت و حالت درونی سوژه از طریق آن ادراک می‌شود. شعیری معتقد است، هنگامی که ما با چهره‌ای مواجه هستیم که از شباهت‌پذیری گریزان است و بیشتر درصدد بیان نحوۀ حضور یا اثر حضور فرد است، در این صورت چهره از اصلِ معنایی گستره و فشاره تبعیت می‌کند. در نظام گستره‌ای، چهره به شکل کمی در فضا یا قاب امتداد پیدا می‌کند، پخش می‌شود و فاصلۀ ما از آن افزایش می‌یابد، اما در وضعیت فشارهای، چهره در خود جمع و منقبض می‌شود و با انرژی متمرکز، در یک نقطۀ مرکزی، خود را بر بیننده نمایان می‌کند و فاصلۀ آن با بیننده کم می‌شود (شعیری، ۱۴۰۰: ۳۶). در وضعیت گستره‌ای و در فاصلۀ زیاد سوژه با جهان بیرون، ابهام در چهرۀ سوژه و در وضعیت فشاره‌ای و در فاصلۀ بسیار نزدیک سوژه با جهان بیرون؛ تسلط وجه عاطفی، سوژه را به سمت ناکنش‌گری گفتمانی سوق می‌دهد. دوندرو در کتاب *زبان‌های تصویر*، به نوعی از چهره اشاره می‌کند که نفی‌کنندۀ کنش در سوژۀ آن است. چنانچه چهره با پس‌زمینه خود کنتراست رنگی کافی نداشته باشد و دارای ابهام باشد و همچنین اگر چهره و بدن سوژه از فاصلۀ دور تصویر شود، به گونه‌ای که همچنان ابهام آن ادامه داشته باشد، حضور کاربردی سوژه تضعیف می‌شود و سوژۀ ناکنش‌گر شکل می‌گیرد (Dondero, 2020: 14). نگاه نیز به‌عنوان پدیدهای نشانه ـ معناشناختی، وضعیت حضور سوژه را آشکار می‌کند. نگاه ایجادکنندۀ تعامل است و نوعی شیوۀ بودن و عمل کردن ایجاد می‌کند که نه تنها تابع نظام‌های ارزش اجتماعی و فرهنگی است، که به نقش‌هایی بستگی دارد که هر یک از این افراد باید در بطن یک جامعه و یک فرهنگ به عهده گیرند (شعیری، ۱۳۹۳: ۱۴۲). همچنین «نگاه» با «آگاهی» در نظریات مرلوپونتی تلازم دارد؛ به این معنا که نگاه، حیث وجودی و آگاهی می‌دهد. حذف نگاه سوژه در نظام دیداری، فعل مدال «دانستن» را که جریان اندیشه و آگاهی را در گفتمان راهبری می‌کند، تحت تأثیر قرار می‌دهد و دلالت بر ناکنش‌گری گفتمانی دارد.

تکرار و عادت در سوژه

تکرار و از سرگیری امور روزمره سبب معنازدایی و ارزش‌زدایی از چیزها می‌شود. از این رو، تکرار و عادت سبب یخزدگی ارتباط ما با انسان‌ها و چیزها می‌شود. تکرار و عادت‌ها و به‌ویژه عادت‌های تحمیلی، ویژگی خودکارگی انسان را تقویت می‌کند و به همین دلیل لذت بهره بردن از چیزها را از میان می‌برد و ویژگی

سوژه بودن را نیز کمرنگ می‌کند. فضای برنامه‌مدار و عادتی‌شده آنگونه که حرکات انسان را به سوی خودکارگی و اندیشه‌های او را در قالب کلیشه‌ای و به احساسات او ویژگی خنثی و بی‌تفاوتی بدهد، سبب معنازدایی می‌شود و این فضای عادتی به دلیل تکرار پیدرپی یک کنش بدون اندیشه، در قالب گونه‌های متفاوتِ وضعیت ناکنش‌گری در اعمال روزانه آشکار می‌شود (بابک معین، ۱۳۹۴: ۱۷۲-۱۷۵). بر این اساس در یک نظام دیداری، تکرار در تن سوژه او را در وضعیت خودکارگی و مکانیکی قرار می‌دهد و از عاملیت سوژه می‌کاهد. همچنین تکرار و همسان‌سازی در ساختار تن سوژه و همچنین در ابژه‌هایی که در امتداد حضور سوژه هستند، می‌تواند او را به‌عنوان یک ناکنش‌گر نشان دهند.

ابهام و به حاشیه رانده‌شدگی سوژه

وجود غیریت در مقابل سوژه نیز می‌تواند موقعیت سوژه را معین کند. اریک لاندوفسکی[۲۳] غیریتِ دیگری را چیزی نسبی می‌داند که از زاویهٔ دید یک سوژهٔ مرجع شکل می‌گیرد. در واقع از نقطه‌نظر این سوژه، «دیگری» به‌مثابهٔ آن چیزی است که در مقابل آن مقاومت می‌کند و هستی مستقلی دارد (همان: ۵۲). در واقع، هر چه سوژه از از خودبودگی فاصله بگیرد و دچار غیریتی شود که امکان ارائهٔ تصویری روشن از خود در آن وجود ندارد، امکان به حاشیه رانده شدن نیز افزایش می‌یابد. سوژهٔ به حاشیه رانده‌شده کسی است که امکان ایجاد و ارائهٔ تصویری منسجم از خود را ندارد و به همین دلیل به تنی پراکنده یا دچار گسست تبدیل می‌شود. پس، یکی از علت‌های مهم به حاشیه رانده شدن، همین گسست بیرونی و درونی سوژه است؛ تنی که قادر نیست به تنی یکپارچه و منسجم تبدیل شود. در هر گفتمان سعی می‌شود، هویت «خودی» سوژه از طریق «برجسته‌سازی» در قالب زبان مطرح و برجسته شود و هویت «نا ـ خودی» یا «غیر» از طریق «به حاشیه‌رانی» و به واسطهٔ مؤلفه‌های زبانی طرد و به حاشیه رانده شود. بر این اساس عناصر دیداری که در ارتباط با حضور کنشی سوژه هستند، این حضور را به حاشیه می‌رانند و در ابهام قرار می‌دهند یا عوامل دیداری که برجستگی سوژه در آن‌ها نفی شده است، سوژه را به سمت ناکنش‌گری سوق می‌دهند. همچنین در یک متن تصویری، برجستگی یک نشانه متأثر از تعامل پیچیده‌ای از چندین عامل دیداری است؛ همچون عوامل خاص فرهنگی که می‌توانند عامل برجستگی باشند. نفی و گسست در هر یک از این عوامل باعث ابهام و حاشیه‌راندگی در نشانهٔ مورد نظر می‌شود.

ابژه[۲۴] و تهدید سوژه

از دیگر موقعیت‌هایی که تن سوژه را دچار چالش می‌کند، وجود ابژه است. ابژه با حضور کنش‌گران گره خورده است و تعیین‌کنندهٔ نحوهٔ حضور سوژه کنش‌گر و در نتیجه تعامل این حضور با حضور دیگری است. ابژه ما را با یک چالش و تناقض اساسی نیز مواجه می‌کند که می‌توان آن را از یک سو پیوست با آنچه موجودیتی تثبیت‌شده دارد و از سوی دیگر آشوب علیه همین موجودیت و در نتیجه گسست از آن دانست. این پیوست و گسست در ارتباط با تن کنش‌گر تحقق می‌یابد. به همین دلیل است که ابژه می‌تواند در جهت تضعیف یا تقویت حضور سوژه از طریق سلب و ایجاب حرکت و او را به کنش‌گر یا ناکنش‌گر تبدیل کند. در نظام غیرکنشی تصویر، ابژه با تهدید و تسلط بر سوژه به واسطه تمهیدات بصری علیه سوژه آشوب می‌کند و او را به حاشیه می‌راند. با آشوب علیه سوژه به وسیلهٔ عناصر دیداری، نشانه ـ معناهای تصویری که دلالت بر توانش‌های مدالی و افعال مؤثر در گفتمان را دارند، در سوژه سلب می‌شوند و او را به سمت ناکنش‌گری سوق می‌دهند.

مکان و تسلط بر سوژه

هیچ مکانی نیست که به نحوی به هویت سوژه مرتبط نباشد و هر مکان هویتی به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان، مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، حسی ـ ادراکی و غیره (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۲). مکان به سوژهٔ کنش‌گر امکان گزینش، تفکیک و جداسازی می‌دهد. بنابراین، جنس مکان، انفصالی و تفکیک‌پذیر است و

همین امر سبب تسلط کنش‌گر بر آن مکان می‌شود. اما فضا، بر خلاف مکان، کمتر به کنش‌گر امکان تفکیک و برش می‌دهد، زیرا بر او تسلط دارد و محدوده و مرز ندارد. در مکان پدیداری (مکان غیرکنشی) امکان جداسازی مکان خاصی از محیط پیرامون نیست و سوژه هیچگونه تسلطی بر مکان ندارد و مکان و فضا در هم ادغام شده‌اند. در این وضعیت ما با یک ناکنش‌گر روبه‌رو هستیم که بر مکان تسلط ندارد و این مکان است که سوژه را در احاطۀ خود دارد و آن را تهدید می‌کند.

زمان ناپیوستار و گسست سوژه

در رابطه با بحث زمان و حضور، از نظر ژان کلودکوکه (Coquet, 1997: 81-103) زمان عینی، قابل شمارش و قابل ثبت، زمان کنشی است و زمان انتزاعی، زمانِ تجربۀ منحصربه‌فرد کنش‌گری است که بدون حرکتی شمارشی و جابه‌جا شدن تقویمی، پدیدار می‌شود و زمانی شَوِشی است؛ زیرا مربوط به شوش‌گر و دریافت آنی و پدیداری او از چیزهاست. هنرمند چنین زمانی را از طریق برجسته‌سازی که لحظه‌ساز است و ویژگی آنی دارد خلق می‌کند و زمان پیوستاری را که سوژه در آن قرار دارد به زمان ناپیوستار تغییر می‌دهد. زمان ناپیوستار که القاکنندۀ گسست سوژه از همۀ سطوح «حضور» است، در یک نظام غیرکنشی، گذشته، حال و آینده کاملاً درهم می‌آمیزد و تقدّم و تأخر زمانی بی‌معنا می‌شود. بدین منظور تراکم و انباشتِ درهم‌تنیدۀ رخدادها جایگزین ترتیب و توالی منظم زمان در یک نظام گفتمانیِ کنشی می‌شود.

بحث و تحلیل

در این بخش تلاش بر این است که به تبیین کنش‌گری تا ناکنش‌گری در سوژۀ اجتماعی و در پی آن چگونگی شکل‌گیری شَوِش‌گر در گفتمان دیداری آثار منتخب پرداخته شود.

سوژۀ ناکنش‌گر: فروپاشی سوژه در آثار نقاشی واقع‌گرای اجتماعی دهۀ هشتاد و نود

همان‌گونه که در سطور پیشین اشاره شد، در نشانه ـ معناشناسی کنشی، کنش‌گران بر اساس توانش‌های مدالی خود مبتنی بر افعال موثر وارد کنش می‌شوند تا با رفع نقصان، معنای زندگی خود را به معنای مطلوب و کامل تغییر دهند. به نظر می‌رسد، در نقاشی‌های واقع‌گرای دهۀ هشتاد و نود، ما با نوعی نظام نشانه ـ معناشناسی دیگر مواجه می‌شویم که این توانش‌های مدالی از سوژه سلب شده است و سوژه در این آثار نمونۀ بارزی از یک ناکنش‌گر اجتماعی درون گفتمان دیداری است و در تعامل با دنیای بیرون از خود، به سانِ شَوِش‌گر ظاهر می‌شود. بررسی نقاشی‌های واقع‌گرای این دوره نشان می‌دهد که این آثار را می‌توان در دو بخش آثار فیگوراتیو که بدن سوژه را در مرکز توجه اثر قرار می‌دهد و آثار غیرفیگوراتیو مطالعه کرد. در آثار نقاشی فیگوراتیو، بدن بازنمودهای است که به‌عنوان حائل گفتمانی میان سوژه و دنیای بیرون قرار می‌گیرد. در این آثار بدن به‌عنوان نشانه ـ معنا در رابطۀ تنگاتنگ با جهان خارج قرار گرفته و به امری اجتماعی تبدیل شده است. بازنمودۀ بدن در این آثار، ناکنش‌گری را از طریق نشانه ـ تن ترسیم می‌کند. در نقاشی‌های غیرفیگوراتیو با ابژه‌هایی مواجه هستیم که تداوم نحوۀ حضور سوژه هستند و در ارتباط با او قرار دارند و عناصر روزمره به گونه‌ای بازنمایی شده‌اند که نشان‌دهندۀ ناکنش‌گری سوژه در یک گفتمان دیداری و اجتماعی هستند. در ادامه به تحلیل چگونگی عبور سوژه از کنش‌گری تا ناکنش‌گری از طریق مؤلفه‌های نشانه ـ معنایی دیداری و بررسی حضور شَوِشی سوژه در تبیین ناکنش‌گری، در آثار می‌پردازیم.

تن نابهنجار و سوژۀ هنجارگریز

تن نابهنجار به‌عنوان یک نشانه ـ معنا می‌تواند مصداقی بر ناکنش‌گری سوژه باشد. بدن‌های نابهنجار با برهم زدن نظم اجتماعی که در آن قرار دارند، از هنجارهایی که ساختار قدرت و نظام ایدئولوژیک جامعه اعمال می‌کنند، فاصله می‌گیرند و به آن پشت می‌کنند. مارکس معتقد است عامل اصلی هنجارگریزی در یک جامعه نابرابری‌های اجتماعی است و هنگامی که سوژه چنین احساسی داشته باشد سعی در مقابله با وضعیت حاکم بر جامعه می‌نماید (گرب، ۱۳۸۱: ۹۶). از سویی

دیگر ساختارهای قدرت نیز برای تثبیت شکل به‌نجار، شکل‌های نابهنجار را شناسایی، طرد، انکار و حذف می‌کنند و به حاشیه می‌رانند. از دیدگاه نشانه ـ معناشناسی، در واقع سوژه با دوری گزیدن از هنجارها، از جهان اجتماعی پیرامون خود فاصله می‌گیرد و با از دست دادن توانش‌های مُدالی که ریشه در ارزش‌ها و باورهای او دارد، به نفی کنش در خود می‌پردازد و در برابر قدرت و هنجارهای تعیین‌شده به وسیلهٔ آن مقاومت می‌کند و به سوژهای هنجارگریز بدل می‌شود. به‌این‌ترتیب سوژه از وضعیت کنش‌گری عبور می‌کند، وارد فرایند سَلبی می‌شود و به ناکنشگری می‌رسد. در تصویر (۱) اثری از احمد مرشدلو، تصاویری از آدم‌های معمولی و مردانی با تنهای نیمه‌عریان دیده می‌شود که بی‌رمق و مستأصل در کادر بستهٔ تصویر به‌هم فشرده شده‌اند. کنش‌ها حذف شده و پیکره‌ها برخلاف الگوی کنشی و تعاملی تصویر هیچ بردار کنشی و حرکتی را مبتنی بر هنجارهای جامعه ایجاد نمی‌کنند و ساکن و بی‌تحرک به نظر می‌رسند. در واقع سوژه با نیمه‌عریانی خویش در یک فضای عمومی، به نوعی هنجارگریزی دست زده است و با از دست دادن توانش‌های مدالی خواستن و توانستن، کنش خود را بر اساس هنجارهای اجتماعی تحمیل‌شده نفی می‌کند و تعامل خود را با جهان بیرون برهم می‌زند و بدین ترتیب در وضعیت سلبی قرار می‌گیرد و ناکنش‌گر می‌شود. همچنین فشردگی و درهم‌تنیدگی پیکره‌ها شرایط شناختی سوژه را از بین می‌برد و نشان می‌دهد که سوژه با قرار گرفتن در وضعیت نه ـ خود در فشاره بالایی از شرایط عاطفی قرار می‌گیرد و دچار انقباض درونی می‌شود که در جسمانه تن به صورت تشویش و اضطراب بروز می‌یابد. به عقیدهٔ ژاک فونتنی «جسمانه[۲۵] اولین پایگاه تنشی و مرکز مقاومتی است که همهٔ کنش‌های دخیل در تغییر وضعیت چیزها بر آن استوار است» (fontan-ille, 2004: 22). این تنش و فشارهٔ عاطفی از طریق کنتراست رنگ، بیرنگشدگی، دفرمه‌شدگی به واسطه اغراق در خطوط طراحی و همچنین تراکم پیکره‌ها در بازنمودهٔ تنِ سوژه بروز می‌یابد و گفتمانی شَوشی مبتنی بر اضطراب را در اثر به وجود می‌آورد که ناکنش‌گر گفتمانی را به شوش‌گر تبدیل می‌کند.

در خودنگارهای از معصومه مظفری (تصویر ۲)، سوژه با چهره‌ای عبوس که به خون آغشته شده، به تصویر کشیده شده است. این پرتره در تضاد با تعریف هنجارهای رسمی از سوژهٔ زنِ کنش‌گر است که بدنش را در محدودهٔ هنجارهای اجتماعی به نمایش می‌گذارد. با اینکه پرتره به روبه‌رو نگاه می‌کند اما بدن هنجارگریز سوژه، دلالت بر عدم پذیرش دیگری و نفی خواستِ کنش سوژه براساس هنجارهای اجتماعی و تردید در باور به آن است و به نوعی نظم اجتماعی را بر هم می‌زند. این هنجارگریزی، افعال مؤثرِ خواستن و باور داشتن را تحت تأثیر قرار داده و درون سازش‌گریز سوژه را نشان می‌دهد که از نقش نمایشی خود در جامعه می‌گریزد. بر این اساس سوژه را وارد فرایند سلبی و در نتیجه ناکنش‌گری می‌کند. برتون معتقد است که در جامعهٔ نمایش، همهٔ افراد باید دیده شوند، بی‌آنکه در نگاه دیگران تنشی ایجاد کنند (لو برتون، ۱۴۰۰: ۱۱۴). سازش‌ناپذیری اجتماعی و طردشدگی سوژه، تنش را درون او ایجاد کرده؛ به‌طوری‌که حالات عاطفی ناشی از آن در چهرهٔ سوژه به صورت عصبانیت، خشم و خون‌آلودگی دیده می‌شود. در واقع سوژه منفعل است و فقط در نقش یک سوژهٔ شَوِشی ظاهر می‌شود، تحت فشار قرار می‌گیرد، مقاومت می‌کند و حالت‌های عاطفی مختلف را نشان می‌دهد.

تکرار، عادت و خودکارگی سوژه

تکرار و عادت‌های تحمیلی انسان، ویژگی خودکارگی او را تقویت و کنش‌گری سوژه را کمرنگ می‌کنند؛ بنابراین سوژه نمی‌تواند هویت خودی مستقل را در گفتمان تثبیت کند. همچنین «عادت‌واره[۲۶]» که مفهومی درتفکر پیر بوردیو است، به کنش‌هایی اشاره دارد که در مناسبات بیرونی (مناسبات اجتماعی قدرت) برای سوژه، درونی شده است و خودآگاهی او را مورد تردید قرار داده است. بوردیو عقیده دارد که «عادت‌واره» را می‌توان محصول تاریخی و فرهنگی کنش فردی دانست که در سطح ناخودآگاه معنا می‌یابد (Bourdieu, 1984: 171) و در قالب وضعیت‌های متفاوت در اعمال زندگی روزمره آشکار می‌شود. در نقاشی‌های مورد بررسی این بخش

تصویر ۳. شهره مهران، مجموعۀ باد، ۱۳۹۵،
(https://darz.art)

تصویر ۴. داریوش قره‌زاده، بدون عنوان، ۱۳۹۲، (ibid)

(تصاویر ۳، ۴ و ۵)، تکرار و هم‌سانی پرسوناژها و تکرار در عادت‌های تحمیلی بر آن‌ها، دلالت بر کنشِ پیدرپی و بدون اندیشه و منطق درونی سوژه دارد و ویژگی خودکارگی سوژه را پررنگ و او را به ناکنش‌گر تبدیل می‌کند. به بیانی دیگر، در این وضعیت سوژه با قرار گرفتن در نوسان شناختی، تعامل خود با جهان پیرامونی را از دست می‌دهد و در نتیجه، هرگونه انتخاب، کنش و تثبیت وضعیت از او سلب می‌شود و به ناکنش‌گری می‌رسد.

در تصویر (۳) از مجموعۀ باد اثر شهره مهران، استقلال سوژۀ انسانی از طریق تکرار و همسان‌سازی پوششی که بدن پرسوناژها را دربرگرفته و حالت‌های‌شان، تحت استیلا قرار گرفته است و سوژه از فاعل مختار و فعال به سوژۀ مسحورشده و آشفته با اندیشه‌های کلیشه‌ای بدل شده است. این نوع از پوشش با توجه به نظریۀ بوردیو می‌تواند ناشی از عادت‌واره‌ای باشد که به

تصویر ۵. سمیرا علی‌خان‌زاده، *فرش ایرانی*، ۱۳۹۲، (ibid)

وسیلۀ ساختار اجتماعی و ایدئولوژیک پدید آمده است و اساس انجام کنشِ خودکار در سوژه را ایجاد کرده است. در این صورت سوژه، به سوژه‌ای مکانیکی که ناآگاه است و کنش او از منطق درونی‌اش برنمی‌آید، تبدیل می‌شود. در تصویر، حذف سرِ سوژه و در نتیجه حذف نگاه و چهرۀ سوژه، می‌تواند تعامل او را با جهان بیرون بر هم زند و دلالت بر ناآگاهی سوژه داشته باشد. مرلوپونتی می‌گوید: «دیدن به معنای ورود به جهان چیزها و موجوداتی است که خودشان را بر ما ارزانی می‌دارند. نگاه کردن به یک ابژه یعنی خود را در آن حاضر دیدن، یعنی درک و تملک آن‌ها بر اساس وجهی از خود که به سوی ما گشوده می‌شود» (Merlo-ponty, 1964: 82). در واقع گفتمان‌های قدرت با تأکید بر بایستن‌ها، هر گونه کنش بر مبنای اراده را از سوژۀ ناآگاه می‌گیرند و باعث می‌شوند سوژه به ناکنش‌گر تبدیل شود و فقط حضوری مکانیکی داشته باشد. تسلط بر سوژه از ناحیۀ دیگری (گفتمان‌های قدرت) و ایجاد تنش ناشی از آن به تغییرات لحظه‌ای در وضعیت حسی ـ ادراکی سوژه منجر شده و باعث شدت گرفتن فشاره عاطفی در سوژه می‌شود که نشان‌دهندۀ تغییر وضعیت او به وضعیت شَوِش است. نمود بصری این فشاره و تغییر وضعیت آنی را می‌توان به واسطۀ اشباع بیش از اندازۀ کادر نقاشی و پارچه‌های چروک‌خوردۀ لباسِ پرسوناژها و ایجاد حرکت در آنها بر

اثر وزش باد، مشاهده کرد. همچنین رنگ‌های سرد، خاکستری‌فام و غیراشباع، نقاشی فِسردگی ناشی از این شوش را در سوژه نشان می‌دهد. در تصویر (۴) اثری از داریوش قرهزاده پرسوناژها به‌ندرت به‌طور فردی مورد تأکید و تمایز قرار می‌گیرند. تکرار، فردیت سوژه را نادیده می‌گیرد و امکان ظهور قهرمان و سوژه را به حاشیه می‌راند و سوژه را به سمت ناکنش‌گری پیش می‌برد. تصویر (۵) اثری از سمیرا علی‌خان‌زاده با تکرار پرسوناژهای تاریخی بر فراموشی سوژه در لایه‌های قدرت تأکید دارد و بر ناکنش‌گری او در تعریف هویت تاریخی خود صحّه می‌گذارد. بر این اساس می‌توان گفت تکرار و خودکارگی در تن سوژه، فقط می‌تواند تکرار در چیزی باشد که نمود تشویش و تلاطم حضور سوژه است و آن‌چنان‌که ژان کلود کوکه معتقد است کنش‌گر ارادهٔ خود را برای انجام کار از دست می‌دهد و فقط به طور خودکار درسِ آموخته‌شده را تکرار می‌کند که او را به سوی ناکنش‌گری سوق می‌دهد.

چهرهٔ بی‌نگاه و سوژهٔ ناآگاه

صورت‌های بی‌نگاه، چهره‌های نیمرخ و سرهای به زیر افکنده‌شده تبادل نگاه را با بیننده و جهان بیرون بر هم می‌زنند. در این حالت سوژه توانایی جلب دیگری را ندارد و این به معنی طرد و جداسازی اوست که باعث توقف گفت‌وگوی سوژه با جهان بیرون می‌شود. فوکو تقسیم‌بندی و جداسازی را یکی از شیوه‌های ابژه‌سازی سوژه می‌داند که سوژه یا در درون خود تقسیم می‌شود یا از دیگران جدا می‌شود (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۰۷). این نشانه‌ها، نفی کنش در سوژه را تأیید می‌کنند و او را در وضعیتی سلبی قرار می‌دهند و سوژه را به ناکنش‌گر گفتمانی تبدیل می‌کنند. بر این اساس می‌توان در این آثار نشانه‌هایی از بازاندیشی سوژه در هویت اجتماعی خود را در نظام ایدئولوژیک‌محور دید که مقاومتِ سوژه برای گسیختنِ روابط قدرت را نشان می‌دهند. در تصویر (۱) اثر مرشدلو، پیکره‌ها سرهای خود را به پایین افکنده و تمایلی به گفت‌وگو و تعامل ندارند و در آن «نگاه»، که از نشانه‌های آگاهی و شناخت است، پراکنده و در گریز و سرگردان است. کنش‌گران در این رابطه بسیار آسیب‌پذیر هستند و جهان بیرون و غیریت بر سوژه مسلط است. توانش مُدالیِ (توانش‌هایی در سوژه که تحت تأثیر افعال مؤثر یا افعال مُدال است) شناخت و آگاهی به واسطهٔ نگاه‌های گریزان و پراکندهٔ پیکره‌ها، از سوژه سلب شده و او را به سمت ناکنش‌گری سوق داده است. در تصویر (۶) نیز شهره مهران پرسوناژی را تصویر کرده است که صورت خود را به سمت پارچه‌ای قرمزرنگ در پس‌زمینهٔ تصویر، برگردانده و پشت به بیننده دارد. در نظریات مرلوپونتی «نگاه» با «آگاهی» تلازم دارد؛ به این معنا که نگاه، حیث وجودی[۲۷] و آگاهی می‌دهد. یعنی نگاه آگاهی‌ای است که جهان را ابژهٔ خود قرار می‌دهد و همان‌گونه که اشاره شد، نگاه گشودگی به جهان است که باعث ادراکِ آن در سوژه می‌شود (Mer-lo-ponty, 1964: 520). بنابراین در نقاشی مهران، سوژه با روی برگرداندن از بیننده و گرفتن نگاه خود از جهان بیرون، آگاهی خود را از دست می‌دهد. بر این اساس شناخت در سوژه دچار چالش می‌شود و با اختلال در وضعیت ایجابی تأیید حضور، سوژه در وضعیت سلبی قرار می‌گیرد و به سمت ناکنش‌گری سوق پیدا می‌کند. فشارهٔ عاطفی با تسلط رنگ قرمز که بیانگر شور و حرارت است و با توجه به رویکرد اجتماعی اثر می‌تواند تداعی‌کننده تشویشی زنانه در سوژه باشد، بروز می‌یابد و او را در وضعیت آنِ حضور قرار می‌دهد. همچنین چین و چروک‌های ایجادشده در پارچهٔ پس‌زمینه و نیز لباس زن حضور حسی ـ ادراکی سوژه را در تعامل با دنیای بیرون نشان می‌دهد و بر فضای تشویش و انزوای سوژه تأکید می‌کند و بدین ترتیب شوش‌گر گفتمانی شکل می‌گیرد. در تصویر (۷) اثری از لیلی رشیدی، پرترهٔ زنی را می‌بینیم که از فاصلهٔ بسیار نزدیک تصویر شده است. پرتره از فاصلهٔ بسیار نزدیک و از نمای روبه‌رو تصویر شده است، اما از طریق حذف نگاهِ پرتره، فاصله‌گذاری معنایی بین سوژه و جهان خارج از سوژه به وجود آمده است. حذف نگاه نشان می‌دهد که سوژه به دلیل ندانستن، نمی‌تواند با دنیای بیرون که او را احاطه کرده است، به تعامل برسد و با آن ارتباط برقرار کند؛ در نتیجه به ناکنش‌گری سوق پیدا می‌کند. پرترهٔ زن در وضعیت فشارهای در خود جمع و منقبض شده و با انرژی

تصویر ۶. شهره مهران، بدون عنوان، ۱۳۸۹، (ibid)

متمرکز در یک نقطۀ مرکزی، خود را بر بیننده نمایان کرده است. این انقباض درونی که برخاسته از انزوا و زوال‌یافتگی سوژه است، به صورت پارچه‌ای چروکیده در چهره ظاهر شده است.

تصویر ۷. لیلی رشیدی، مجموعۀ مستور، ۱۳۹۸، (ibid)

بدن مبهم و به‌حاشیه‌رانده

ساختارهای قدرت با شکل‌های متفاوت «غیریت» تنها در صورتی کنار می‌آیند که این شکل‌های غیریت، در حاشیه قرار داشته باشند. به تعبیر فوکو «در لاک خود فرو روند و به هویت دیگرگون خود مقید شوند» (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۱۳). از دیگاه فیلیپس مهم‌ترین خطر عبور از یک جایگاه سوژه‌ای، امکان طرد از سوی اجتماع و بنابراین یک نوع مرگ اجتماعی است (فیلیپس، ۲۰۰۶: ۳۱۶). فوکو تقسیم‌بندی، جداسازی و به حاشیه‌رانی را یکی از شیوه‌های ابژه‌سازی و تسلط بر سوژه می‌داند (فوکو، ۱۳۸۹: ۴۰۷). در یک گفتمان دیداری سوژه به حاشیه رانده‌شده، مبهم و ناواضح است و فاصلۀ معناداری با جهان بیرون از خود دارد. در این آثار سوژه به گونه‌ای نمایان شده است که در فضای اطراف خود محو شده است و ثبات و پایداری خود را از دست داده است و اثری از بازنمود کنشی سوژه نیست و وجوه بصری آن‌ها مبهم و به نوعی انتزاعی است. همچون نقاشی سمیرا علی‌خان‌زاده (تصویر ۸)، که سوژه‌ها دور، شبحوار و ناواضح است. جزئیات محو شده‌اند و آنچه وجود دارد فضای غبارآلودی است که دلالت بر ناپیدایی «خود» دارد و نشان از انقباض درونی اوست. در واقع سوژه از خودبودگی دور می‌شود و امکان ارائۀ تصویری روشن از خود را ندارد. به این واسطه، سوژه جایگاه حاشیه‌ای در تصویر می‌یابد، گسسته شده و به ناکنش‌گر تبدیل می‌شود. داریوش قره‌زاده (تصویر ۹)، با تصویر کردن سوژه‌ها از پشتِ سر و با مخدوش کردن تنِ آن‌ها، تمامیت درونی و بیرونی سوژه را به چالش می‌کشد و او را به حاشیه می‌راند. همچنین استفاده از رنگ تا حد زیادی تقلیل یافته است و این عمل ابهامِ وجود و عدم تعامل سوژه با جهان بیرون را نشان می‌دهد. در تصویر (۱۰) اثری از علی گنجوی، هنرمند تن سوژه را واضح و در دسترس قرار نمی‌دهد. بدن‌های محوشده در تاریکی زمینه فرو رفته‌اند و چهرۀ آن‌ها پنهان است. بر این اساس سوژه با نفی خودِ اکنون به ناکنش‌گر تبدیل می‌شود. در واقع با تقلیل گسترۀ شناختی تصویر و ایجاد تنش به واسطۀ فضای تاریک اثر و کنتراست رنگی شدید، فشارۀ عاطفی بالا رفته و شوش نقش مرکزی فضای گفتمانی را بر عهده گرفته است. دست‌های سرگردان سوژه با رنگ آبی درخشان از زمینه برجسته شده است و سوژه با نگاهی حیران در آن‌ها در پی بازنگری خود است. تنِ در اضمحلال یا در گسست، تنی است که قادر نیست به وضعیتی انسجام‌یافته از حضور خود دست یابد و به همین دلیل دچار محوشدگی

تصویر ۸. سمیرا علی‌خان‌زاده، قالیچه بورچالی، ۱۳۹۰، (ibid)

تصویر۹. داریوش قره‌زاده، بدون عنوان، ۱۳۹۴، (ibid)

می‌شود. یعنی با تنی مواجه هستیم که قدرت تجمیع وجودی ندارد و در وضعیتی ازهم‌گسیخته قرار می‌گیرد. البته همانطور که قبلاً توضیح دادیم، سوژه خالی از افعال مُدال است و تمایلی به ورود به عرصهٔ کنش ندارد. برای اینکه سوژه بتواند به کنش‌گری با ویژگی توانشی و کنشی تبدیل شود باید ابتدا تنی منسجم و یکپارچه داشته باشد. تنی که در گسست است قدرت بهره‌مندی از افعال کنشی و مدال را از دست می‌دهد و بالاخره دچار سقوط یا فروپاشی می‌شود.

تصویر ۱۰. علی گنجوی، از مجموعهٔ ناپیدا، ۱۳۹۹، (ibid)

ابژهٔ تهدیدکننده و گسست سوژه

در این آثار بازنمود سوژهٔ انسانی یا محو است یا وجود ندارد و اشیای روزمره، مکان و زمان، استعاره‌هایی از سوژه، حضور و وضعیت او در ساخت اجتماعی هستند. در این نقاشی‌ها استعاره‌های حضور کاربردی سوژه عناصر متنی نفی شده است و آشوب و بی‌نظمی در روزمرگی، گفتمانی مبتنی بر ناکنش‌گری و فروپاشی سوژه همچون آثار فیگوراتیو به وجود آورده است. تصویر (۱۱) اثری از معصومه مظفری با عنوان میز، شامل بازنمایی پارچه‌های سفید، خاکستری و چروک‌خوردهای است که روی میز لغزیده و از گوشهٔ آن آویزان شده‌اند. قاشق‌ها و چنگال‌های انبوه و درهم، در آستانهٔ فرو ریختن از میز به عمق تاریکی هستند. فضای تاریک و پرتعلیق و عدم تعامل در اثر، کنایه‌ای از بر هم زدن نظم و دلالت بر یک واگرایی اجتماعی و گسست دارد. این انفصال و واگرایی گفتمان را از حالت کنشی خارج و سوژه را به ناکنش‌گری سوق می‌دهد. آشفتگی و از هم‌گسیختگی نشاندهندهٔ ناسازگاری فرد با موقعیت خود است و این ناسازگاری احساس بی‌ثباتی، عدم تعلق خاطر و شتاب‌زدگی در سوژه‌ای است که به فضای تنشی و ادراکی ورود می‌یابد و به شوش‌گر بدل می‌شود. در نقاشی شهره مهران (تصویر ۱۲) ابژه‌های پوشیده‌ای می‌بینیم که ویژگی پنهان‌شدگی، آن‌ها را در وضعیت

تصویر ۱۱. معصومه مظفری، از مجموعۀ میز، ۱۳۸۸،
(https://www.honarmrooz.com)

تصویر ۱۲. شهره مهران، بدون عنوان، ۱۳۹۱،
(https://darz.art)

تصویر ۱۳. ایمان افسریان، ۱۳۸۹، بدون عنوان، (ibid)

تصویر ۱۴. جواد مدرسی، تولیدی لباس، ۱۳۹۹، (ibid)

ناشناخت‌های نسبت به سوژه قرار می‌دهد. بنابراین سوژه به دلیل عدم وجه شناختی ابژه و عدم تسلط بر آن دچار وضعیت سلبی می‌شود و توانش‌های مدالی خود از جمله دانستن را از دست می‌دهد. فضاهای بسته، خالی و گاهی تاریک نیز همچون نقاشی‌های ایمان افسریان (تصویر ۱۳) از آگاهی سوژه و مخاطب خارج می‌شود و شناخت سوژه را نسبت به مکان کاهش می‌دهد. در این وضعیت، سوژه وارد نه ـ مکان می‌شود که نسبت به آن آگاهی ندارد و همواره از سوی آن تهدید می‌شود. در این شرایط سوژه توانش‌های مدالی خود را برای وارد شدن در کنش از دست می‌دهد و دیگر نمی‌تواند به سانِ سوژه‌ای آگاه و با اراده تصمیم بگیرد. پوشیدگی، تاریکی و هر آنچه شناخت را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، نیز تنش‌برانگیز است و سوژه را وارد نظام شوشی می‌کند. جواد مدرسی نیز در نقاشی‌های خود، تفسیری انتقادی از نشانه‌ها و علائم در زندگی از خودبیگانه‌شدۀ روزمره می‌یابد که حاکی از توان‌های سرکوب‌شده و شناخته‌ای مخدوش سوژه است. در تصویر (۱۴) ویژگی‌های سکوت و خاموشی ساختمان و دیوارهای آن، باعث شده است نه ـ مکان یا دوگانه مکان ـ فضا شکل گیرد و بعد شناختی سوژه را نفی کند. رابطۀ سوژه با این مکان ـ فضا از نوع گسستگی است و سوژه به دلیل نداشتن تعامل و تعلق خاطر به این مکان به وضعیت سلبی ورود می‌یابد و ناکنش‌گر می‌شود. در واقع عدم تعامل بین سوژه و مکان باعث تنش در وضعیت شناختی سوژه می‌شود و او را در وضعیت شَوِشی قرار می‌دهد. در این وضعیت سوژه به نوعی خود را بیگانه حس می‌کند و

این بیگانگی به شکل فرسودگی، آشوب و بی‌نظمی در مکان، در نقاشی دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

در تحلیل نشانه ـ معناشناختی ناکنش‌گری در آثار نقاشی واقع‌گرای دو دهۀ هشتاد و نود ایران، با نظر به پرسش‌های پژوهش، می‌توان نتیجه گرفت که رابطۀ بین سطح بیان و سطح محتوا طی فرایند نشانه ـ معناشناختی با تضعیف گفتمان کنشی از طریق تمهیدات بصری در آثار نقاشی، جایگاه عناصر و کنش‌گران گفتمان هنری را تقلیل می‌دهد تا جایی که نوعی جبر گفتمانی شکل می‌گیرد و حضور ناکنش‌گر گفتمانی برجسته می‌شود. در گفتمان دیداری آثار نقاشی مورد بحث (این گفتمان دیداری، خود، دربرگیرندۀ نوعی گفتمان اجتماعی ـ انتقادی است) کنش‌گران با وارد شدن در فرایند سلبی، مقاومت سوژه را در برابر نظام‌های قدرت نشان می‌دهند. این فرایند سلبی از طریق نشانه ـ معناهای تن نابهنجار سوژه، تکرار و عادت‌های کنشی، حذف نگاه، ابهام در تن و ابژۀ تهدیدکنندۀ سوژه، به ناکنش‌گری سوژه در نظام دیداری می‌انجامد. سوژه از طریق این نشانه ـ معناها دچار آشفتگی توانش‌های مدالی در روابط گفتمانی می‌شود، حضور خود را در جهان تعامل نفی می‌کند و وارد جهان تهدید و تنش می‌شود. در واقع در این آثار هنرمند برای نفی حضور سوژه اجتماعی از ناحیه نهادهای رسمی، از طریق فرایند حذف شرایط کنشی به شکل‌گیری نظام گفتمانی انفعالی و شوِشی دست می‌یابد که به تبیین ناکنش‌گری منجر می‌شود. تنش ایجادشده در گسترۀ شناختی، باعث بالا رفتن انقباض درونی و فشارۀ عاطفی در سوژه می‌شود. این تنش گفتمانی در گفتمان دیداری آثار به واسطۀ تمهیداتی چون تاریکی، چروکیدگی، زخم‌خوردگی، بیرنگ و کمرنگ‌شدگی و فرسودگی نشان داده می‌شود که القاگر حس تشویش، تردید و اضطراب حضور در سوژه است و ناکنش‌گر را به شوش‌گر تبدیل می‌کند. همچنین با تردید در ارزش‌ها و گسست از آن، هر گونه کنش منطقی و شناختی از سوژه گرفته می‌شود و سوژه وارد فضای انفعالی و تنشی ـ شوشی می‌شود. این شرایط چنان بر گفتمان کنشی چیره میشود که سوژه به ناکنش‌گری مطلق تبدیل می‌گردد و با ایجاد ناحیۀ تنشی که محل شکل‌گیری مقاومت است، منجر به شکل‌گیری ساحت شوشی می‌شود. در نهایت سوژه قادر نیست از این بحران تنشی عبور کند و به کنشی تازه دست یابد؛ پس در وضعیت شوش باقی می‌ماند و گفتمان شوشیِ اضطراب و تشویش در تبیین ناکنش‌گری سوژه در این آثار شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Subject
2. Non-subject
۳. شایان ذکر است، در این پژوهش، کنش‌گر از نوع سوژۀ پساساختارگرا و تن‌دار است.
4. Discourse semiotice
5. Action system
6. tension system
7. passional system
8. Extensity
9. Intensity
10. Visual semiotice
11. Cogito
12. Subjectivism
13. Presence
14. Maurice Merleau-Ponty
15. Daniel Chandler
16. Jean-Claude Coquet
17. Modality verbes
18. Negative
19. assertion
20. body
21. Represented
22. vectorial elements
23. Eric landowski
24. Object
۲۵. جسمانۀ نشانه ـ معنایی نیروی هدایت‌کننده معنا و دخیل در فرایند معناسازی در گفتمان است (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۸۳).
26. Habitus
۲۷. Intentionality هوسرل معتقد بود که آگاهی ما همیشه

آگاهی از چیزی است و آن را حیث وجودی یا حیث التفاتی می‌نامید.

کتابنامه

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

بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۴)، *معنا به مثابۀ تجربه زیسته*، تهران: سخن.

چندلر، دانیل. (۱۳۷۸)، *مبانی نشانه شناسی*، ترجمۀ مهدی پارسا. چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵)، *تجزیه‌وتحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*، تهران: سمت.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱)، نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری، چاپ اول، تهران: سخن.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۵)، *نشانه ـ معناشناسی ادبیات*، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

ـــــــــــــ . (۱۴۰۰)، *راهی به سوی همآیی تصویر: مجموعه مقالات مروری بر زندگی و آثار مهدی سحابی*. تهران: موزۀ هنرهای معاصر تهران.

ضیمران، محمد. (۱۳۹۰)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس.

فوکو، میشل. (۱۳۸۹)، *سوژه و قدرت*، ترجمۀ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

کرس، گونر؛ ون لیوون، تئو. (۱۳۹۸)، *خوانش تصاویر، دستور طراحی بصری*، ترجمۀ سجاد کبگانی. تهران: هنر نو.

گرب، ادوارد ج. (۱۳۸۱)، *نابرابری اجتماعی*، ترجمۀ محمد سیاهپوش و احمدرضا غروی‌زاد، تهران: نشر معاصر.

گریماس، آلژیرداس. (۱۳۹۹)، *نقصان معنا*، ترجمۀ حمیدرضا شعیری. تهران: خاموش.

لو برتون، داوید. (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمۀ ناصر فکوهی. تهران: ثالث.

Bourdieu, pierre. (1984), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Cambridge: Harvard university press.

Coquet, Jean-Claude. (1997), *la quete du sens*, Paris: PUF.

Coquet, Jean-Claude. (2014), *Problématique du non-sujet*, limoge university: actes semiotiques.

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

Fontanille, J. (2004), *Séma et soma: les figures du corps*, Paris: Maisonneuve et Larose.

Merlo- Ponty, Maurice. (1964), *L'oeil et l'esprit*, Paris: Gallimard.

https://darz.art . View in history: 5 DEC 2021.

https://www.honarmrooz.com. View in history: 5 DEC 2021.

https://ahmadmorshedloo.com. View in history: 5 DEC 2021.

http://azadart.gallery. View in history: 5 DEC 2021.