
کاربرد بلاغت دیداری برای رمزگذاری پیام نشانه‌ای در کلاژهای باربارا کروگر

صدرالدین طاهری*

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۶

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱/۲۵

چکیده

به‌کارگیری تصویر در کنار متن، یکی از راهکارهای هنرمندان پسامدرن برای انتقال پیام هنری است. باربارا کروگر هنرمند مفهومی فمینیست، بیشتر آثارش را با ترکیبی از نشانه‌های تصویری/ادبی به‌روش تکه‌چسبانی آفریده است. آثار او پیام‌های نیرومند اجتماعی‌اش درباره فرهنگ، قدرت، هویت و جنسیت را به مخاطبان پرشماری منتقل کرده‌اند. هدف اصلی این مقاله تحلیل شماری از کلاژهای وی برپایه آرایه‌های بلاغی موجود در آنها و صورت‌بندی شیوه‌های رمزگذاری پیام توسط او است. پژوهش حاضر یک موردکاوی در حوزه نشانه‌شناسی دیداری است که با رویکرد توصیفی - تحلیلی به انجام رسیده است. این نوشتار آشکار می‌سازد که کروگر آرایه‌های بلاغی (به ویژه چهار آرایه اصلی مانند گویی، مجاز، بخش‌گویی و طعنه) را آگاهانه و با هدف رمزگذاری پیام اثر به‌کار گرفته است. او در کلاژهای‌اش با بهره‌گیری از این آرایه‌ها مسایلی همچون آرمان‌گرایی کور، مردمحوری، کنش‌پذیری زنان، مصرف‌گرایی، کالایی‌شدگی، افول روابط رو در روی انسانی و... را به زبان هنر نقد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی دیداری، بلاغت دیداری، آرایه‌های بلاغی، هنر فمینیستی، باربارا کروگر

مقدمه

به‌طور تاریخی، تصویر تابع یا فرودست نوشتار تصور شده است، در حالی که متن‌های تشکیل‌یافته از تصاویر همان اندازه ارزشمندند، و همان میزان توان انتقال معنا را دارند که متن‌های تشکیل‌شده از واژگان (Rosner, 2001: 392; Portewig, 2004: 32). همچون متون نوشتاری، در پس هر تصویر نیز تصمیماتی راهبردی و هدفمند نهفته است که ما در صورت نادیده گرفتن آنها فهم خود از اثر هنری را محدود ساخته‌ایم (Salinas, 2002: 166). نه تنها تصویر و نوشتار جایگاهی یکسان برای انتقال پیام دارند، بلکه بهره‌گیری از هر دو آنها در کنار یکدیگر بر قدرت پیام می‌افزاید (Salinas, 2002: 189). هنگامی که تصویر در کنار متن به‌کار می‌رود، ارتباط دیداری بر ارتباط زبانی تاثیر می‌نهد و نتیجه این امر می‌تواند شکل‌گیری دستاوردهای بلاغی برای پیام اثر باشد (Ventsel, 2014: 55).

به‌کارگیری واژه‌ها در کنار تصاویر (در نقاشی، عکس، طراحی گرافیکی و...) یکی از شناسه‌های مهم سبک‌های هنری مدرن و پسامدرن است. این واژه‌ها گاه با معنای نشانه‌ای و گاه صرفاً به‌عنوان فرم زیبایی‌شناختی مورد استفاده قرار گرفته‌اند و حامل بخشی از پیام اثر شده‌اند. از سده نوزدهم م. تا امروز یکی از شاخصه‌های اساسی جریان‌های تحول‌گرای فرهنگی در سرتاسر جهان همسویی با تلاش‌های برابری‌خواهانه بانوان بوده است. خواسته‌هایی همچون حق تحصیل، حق رأی، مالکیت بر بدن خود، حق کار، دستمزد برابر، مالکیت اقتصادی و مشارکت در قراردادهای قانونی، حقوق برابر در ازدواج و طلاق، حق سرپرستی فرزندان، امنیت در برابر آزار و خشونت و... به‌ویژه در جوامع مردم‌محور طی این دوران از سوی جنبش‌های گوناگونی پی گرفته شده است. هنرمندان نیز از میانه سده بیستم م. به این جریان پیوسته‌اند و نقش مؤثری در بالابردن آگاهی جوامع درباره وضعیت زنان ایفا نموده‌اند (طاهری، ۱۳۹۷: ۳۳۴). از پیشروان هنر فمینیستی می‌توان به یوکو اونو^۱، جودی شیکاگو^۲، میریام شاپیرو^۳، مارینا آبرامویچ^۴ و باربارا کروگر^۵ اشاره کرد. هنر فمینیستی بیش از آن که به‌عنوان یک مکتب چارچوب‌مند شناخته شود، گونه‌ای

سامانه ارزش‌گذاری، یک راهبرد انقلابی یا یک سبک زندگی است.

باربارا کروگر از جمله هنرمندانی است که آثار هنری خود را با ترکیبی از توان نشانه‌ای تصویر و کلام خلق کرده است. این آثار مفهومی، که بیشتر به روش تکه‌چسبانی کار شده، توانسته‌اند طی نیم قرن آفرینش هنری (از حدود سال ۱۹۷۰ م. تا امروز) پیام‌های نیرومند اجتماعی وی را درباره فرهنگ، قدرت، هویت و جنسیت به مخاطبان پرشماری در سراسر جهان منتقل کنند. پژوهش حاضر تلاش دارد، با نگاهی نشانه‌شناختی شماری از این کلاژها را برپایه آرایه‌های بلاغی موجود در آنها تحلیل نموده و از این رهگذر به صورت‌بندی شیوه‌های رمزگذاری پیام توسط این هنرمند اشاره کند.

پیشینه

یکی از نخستین نوشتارهایی که امروز در دست داریم و در آن به یک بخش‌بندی پایه‌ای از شیوه‌های بیان^۶ پرداخته شده، متن *رتوریکا* اد هرمنیوم^۷ به زبان لاتین است (Book V, 21-29). این کتاب در دهه ۸۰ پ.م به‌دست یک نویسنده ناشناس نگاشته شده است. از آنجایی که علم بلاغت و آرایه‌های آن در رم باستان اهمیت چشمگیری داشته، در حدود سال ۹۵ م. کوینتیلیان^۸ کتاب دیگری نوشته به نام *اینستیتوتیو اوراتوریا*^۹ که در آن با گستردگی بیشتری درباره دسته‌های گوناگون آرایه‌های بلاغی، تأثیری که هر یک بر شنونده می‌نهند و روش کاربردشان صحبت شده است (Books VIII and IX). از نوشتارهایی که در ایران پیش از اسلام در باب بلاغت و آرایه‌های آن وجود داشته، اکنون جز گزارشات پراکنده چیزی در دست نیست. برپایه نوشته جاحظ بصری در کتاب *البیان و التبیین* (جلد سوم، ص ۱۴)، پارسیان کتابی به زبان پهلوی داشته‌اند به نام کاروند که درباره علم و صناعت بلاغت و شناخت ظرایف پنهانی زبان و چیره‌دستی در کلام بوده است. از آنجایی که جاحظ این کتاب را در حدود سال‌های ۲۴۰ ه.ق نوشته، آشکار است که کاروند همچنان در دوران وی شناخته‌شده و برای فهم یا یادگیری آرایه‌های ادبی در دسترس بوده است.

بلاغت دیداری را می‌توان شیوه‌ای از انتقال پیام نشانه‌ای دانست که در آن از کاربرد نمادین تصاویر برای آفرینش معنا، شکل دادن به یک استدلال، اقناع مخاطب یا تاثیر نهادن بر وی استفاده شده است. در این شیوه، تصویر (با تمام جنبه‌های دیداریش همچون خط، رنگ، بافت، تباین، حرکت و...) ممکن است به تنهایی یا همراه با متن نوشتاری به کار گرفته شود.

بلاغت دیداری روشی از پژوهش است که به یاری آن می‌توان به تصاویر و متن‌های بصری به‌دید ساختارهای بلاغی نگریست و بر این اساس آنها را تحلیل کرد. بلاغت دیداری حاصل برهم‌کنش دو شاخه از دانش به‌شمار می‌رود؛ یکی نشانه‌شناسی دیداری (مطالعه معنای نشانه‌های تصویری درون یک بافت فرهنگی) و دیگری روان‌شناسی تفکر بصری (در برابر تفکر کلامی؛ دانش توانایی استخراج معنا از متن تصویری) (Danesi, 2017: 1). برای گسترش تئوری‌های دانش بلاغت و فهم تجربیات چندبعدی انسان، پژوهشگران به یافتن نشانه‌های بلاغت دیداری همت می‌گمارند. در این راستا، آنان به تحلیل عکس‌ها و نقاشی‌ها، نمودارها و جداول، آثار معماری و طراحی داخلی، تندیسگری، تصاویر اینترنتی، فیلم‌ها و... می‌پردازند (Foss, 2004: 303). برای آن که اثری دارای گونه‌ای بلاغت دیداری گردد، سه ویژگی لازم است: بافتی نمادین داشته باشد، با مداخله انسانی آفریده شده باشد، و با هدف انتقال پیام به مخاطبان آرایه گردیده باشد (Foss, 2004: 305).

تفکر تصویری، زنجیره‌ای از توانایی‌های ذهن را از ساده‌ترین آنها (همچون نامیدن آنچه می‌بینیم) تا پیچیده‌ترین تفاسیر بافت‌محور، استعاری و فلسفی در بر می‌گیرد. بسیاری از سویه‌های شناخت مانند همیاری شخصی، پرسشگری، حدس زدن، تحلیل، درستی‌سنجی و رسته‌بندی در این راستا به کار گرفته می‌شوند. محور این سواد دیداری، درک عینی است؛ اما جنبه‌های ذهنی تفکر نیز در آن اهمیتی همسان دارند (Yenawine, 1997: 845). پژوهش‌های ژان پیازه^{۱۲} و لو ویگوتسکی^{۱۳} در حوزه روان‌شناسی، ثابت نموده که کودکان پیش از فراگیری سواد، داده‌های اطلاعاتی دریافت‌شده از دنیای پیرامون خود را با بهره‌گیری از تجسم دیداری پردازش

کهن‌ترین کتاب کاملی که اکنون به زبان فارسی در باب آرایه‌های بلاغی در دست داریم، ترجمان البلاغه است که محمد بن عمر الرادویانی در نیمه دوم سده پنجم هجری و در دوره غزنوی به نگارش در آورده. نسخه دست‌نویس این کتاب به تاریخ ۵۰۷ ه.ق، شامل مطالبی درباره فنون بلاغی در ۷۳ فصل است (الرادویانی، ۱۳۶۲).

بلاغت دیداری^{۱۰} که شاخه‌ای از دانش نشانه‌شناسی (زیرمجموعه نشانه‌شناسی دیداری) است و به کشف کاربردهای آرایه‌های بلاغی در هنرهای بصری می‌پردازد، در ایران هنوز مورد توجه قرار نگرفته؛ اما طی دو دهه اخیر این رویکرد در جهان دستمایه پژوهش‌های بسیاری در راستای تحلیل آثار هنری بوده است.

شماری از پژوهشگران (همچون: Hariman & Lu, 2016; Tomlinson, 2016; caites, 2001) این روش پژوهش را برای تحقیق در حوزه آموزش، ارتباطات و مطالعات فرهنگی به کار گرفته‌اند.

برخی دیگر (مثل: Phillips & McQuarrie, 2004; Oliver, 2006 - Bulmer & Buchanan) از این رویکرد در راستای تحلیل تبلیغات و شیوه‌های تاثیرگذاری تبلیغاتی بر ذهن مخاطبان استفاده نموده‌اند.

برخی پژوهشگران نیز از این روش تحقیق، برای تفسیر آثار هنری و تلاش برای کشف معناهای پنهان متن‌های دیداری بهره برده‌اند (مانند: Kimball, 2006; Ben-Aryeh Debby, 2012; Ferens, 2015; Gries, 2015).

چارچوب نظری

فن و هنر بلاغت توسط ارسطو در کتاب هنر بلاغت^{۱۱} (B I, Ch II)، چنین تعریف شده است: «استعداد به کار گرفتن هر گونه‌ای از راهکارها برای ترغیب و تاثیر نهادن بر دیگران».

تا پیش از دوران مدرن، بلاغت و کاربرد آرایه‌های بلاغی معمولاً دانشی مرتبط با قلمرو ادبیات و سامانه‌های نشانه‌ای زبانی پنداشته می‌شده است؛ اما امروز از بلاغت دیداری سخن گفته می‌شود که توسط هنرمندان یا تفسیرگران نظام‌های نشانه‌ای دیداری نیز کاربرد دارد.

می‌کنند (Piaget, 1923; Vygotsky, 1931).

تحلیل شیوه پردازش بصری ذهن به یاری دانش نشانه‌شناسی، نخست در مقاله محوری رولان بارت^{۱۴} به نام بلاغت تصویر^{۱۵} (۱۹۶۴) مطرح گردید. بارت در این مقاله بر اهمیت تلاش برای رمزگشایی از دلالت‌های ضمنی^{۱۶} متن دیداری تأکید دارد. کتاب رودولف آرنهیم^{۱۷} به نام تفکر تصویری^{۱۸} (۱۹۶۹) و نیز کتاب جان برجر^{۱۹} با عنوان شیوه‌های دیدن^{۲۰} (۱۹۷۲) پس از مقاله بارت، جایگاه مهم اندیشه دیداری در ارتباطات انسانی را آشکارتر ساختند.

گرایش به تحلیل نشانه‌شناختی تصاویر در دهه ۱۹۷۰ م. گروهی از پژوهشگران مرکز تحقیقات ادبی دانشگاه لیژ بلژیک را به خود جذب نمود که با نام مستعار گروه مو^{۲۱} (نخستین حرف واژه متافور در زبان یونانی) پژوهش‌های ارزشمندی را در باب شکل‌گیری آرایه‌های بلاغی و راهبردهای انتقال معنا توسط کلام یا تصویر منتشر نمودند. از آثار این گروه می‌توان کلیات بلاغت^{۲۲} (۱۹۷۰) و رساله در باب نشانه‌های دیداری: بلاغت تصویر^{۲۳} (۱۹۹۲) را نام برد.

نشانه‌شناسی دیداری^{۲۴} در دهه ۱۹۹۰ م. بر پایه هم‌افزایی پژوهش‌های یادشده بنیان نهاده شد که اکنون شاخه پرکاربرد از دانش نشانه‌شناسی است. کتاب‌ها و مقالاتی که در ادامه ذکر شده برخی از نوشتارهای اصلی این رشته هستند: در باب رده‌بندی نشانه‌های دیداری (۱۹۸۸) اثر ماریا سانتائلا براگا،^{۲۵} مفاهیم تصویری، تحقیق در باب میراث نشانه‌شناسی و ارتباط آن با تحلیل جهان دیداری (۱۹۸۹) اثر گوران سونسون،^{۲۶} نشانه‌شناسی زبان تصویری (۱۹۹۰) اثر فرنانده سن مارتین،^{۲۷} پیشروی در نشانه‌شناسی دیداری (۱۹۹۴) اثر توماس سئوک^{۲۸} و جین اومیکر-سئوک^{۲۹} و خواندن تصاویر (۱۹۹۶) اثر پیتر تریفوناس.^{۳۰}

پس از سال ۲۰۰۰ م. نیز نوشتارهای پرشماری درباره نشانه‌شناسی هنرهای دیداری منتشر شده است (همچون: Bogdan, 2002; Kress & Van Leeuwen, 2006; Tomaselli, 2009; Crow, 2010).

بلاغت دیداری به‌عنوان یک چارچوب نظری سودمند برای پژوهش در فرهنگ و هنر طی دهه گذشته پذیرش

عام یافته و نوشتارهای گوناگونی در گسترش، نقد یا بررسی این رویکرد منتشر گردیده است (از جمله: Handa, 2004; Finnegan, 2004; Schilperoord et al, 2009; Ortiz, 2010).

از پژوهش‌هایی که در زبان فارسی، به آثار باربارا کروگر پرداخته‌اند می‌توان به توصیف نشانه‌های تصویری در آثار باربارا کروگر (دشتی، ۱۳۸۳)، اندیشه و جایگاه زن در عرصه هنر جدید با نظری بر آثار باربارا کروگر و عکاسی تالیفی (بهارلو و همکاران، ۱۳۹۰) و بازخوانش مفهوم بازنمایی در عکاسی مفهومی با تأکید بر آثار سیندی شرم و باربارا کروگر (نتاج مجد و میرزایی، ۱۳۹۸) اشاره نمود. درباره کاربرد بلاغت دیداری در هنرهای بصری تاکنون پژوهشی به زبان فارسی منتشر نشده است.

روش پژوهش

این پژوهش یک موردکاوی در حوزه نشانه‌شناسی دیداری است که با رویکرد توصیفی - تحلیلی و با هدف توسعه‌ای به انجام رسیده. داده‌های کیفی این تحقیق به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند.

پژوهشگر در تحقیقات توصیفی ویژگی‌ها و صفات، ماهیت، فرآیندها و روندها را مطالعه و در صورت لزوم ارتباط بین متغیرها را بررسی می‌نماید (حافظ‌نیا، ۱۳۹۳: ۶۹). پژوهش توسعه‌ای تلاش می‌کند از طریق نقد، ارزیابی و نظریه‌پردازی، مرزهای دانش را گسترش دهد تا از این طریق بتوان شیوه‌های جدیدی برای بررسی پدیده‌ها و وقایع ارایه کرد، ابزارهای تازه‌ای برای تجزیه و تحلیل و روش‌های منطقی‌تری برای شناخت پیشنهاد نمود یا روش‌های موجود را بهبود بخشید (نظری، ۱۳۹۶: ۸۸). در استراتژی پژوهش استقرایی، نظریه شامل تعمیم‌هایی است که به‌وسیله استقراء از داده‌ها به‌دست می‌آیند. بنابراین پژوهش به ساختن و پرداختن نظریه‌ای مربوط می‌شود که از گردآوری داده‌ها آغاز و با توصیف‌های انتزاعی از الگوهای موجود در داده‌ها (تعمیم‌ها) به پایان می‌رسد (بلیکی، ۱۳۸۴: ۲۳۱). بر این پایه، نخست کارهای برگزیده کروگر توصیف شده‌اند و سپس با استفاده از مرزبندی بورک

تصاویر و واژه‌ها کار می‌کنم، زیرا این نشانه‌ها توان آن را دارند که تعیین کنند ما چه کسی هستیم و نیز چه کسی نیستیم» (Kruger, 2010). «پیام کار من برای بینندگان قابل دستیابی است. سعی کرده‌ام اندیشه‌های پیچیده را با زبانی سراسر بیان کنم تا توان ارتباطی بیشتری بیابند» (Drohojowska-Philp, 1999).

کروگر کارهایش را با آگاهی از این حقیقت هنر پسامدرن سامان می‌دهد، که تصاویر و نشانه‌ها نیروی سازنده برای تاثیرگذاری ژرف بر ذهن و باور مخاطبان دارند. آثار هنری وی تلاش دارند شیوه‌های شکل‌گیری اندیشه‌ها، گرایش‌ها و آرزوهای فرد را تحت سیطره قدرت اجتماع پی‌جویی و آشکار سازند (Kruger & Linker, 1990: 5). او درباره‌ی بازنمایی گرایش‌ها خود در کارهایش می‌گوید: «آثار من تا حد زیادی درباره‌ی قدرت هستند. اما مگر قدرت همه‌جا نیست؟ از تالار یک موزه گرفته تا اتاق هیئت رئیسه‌ی یک شرکت تجاری. هنر خودم را سیاسی یا فمینیستی نمی‌نامم، زیرا این بخش‌بندی‌ها حقیقت آنچه خلق می‌شود را محدود می‌کنند» (Drohojowska-Philp, 1999).

در کنار این کلاژها او به طراحی چیدمان‌های بزرگی از کارهایش در گالری‌ها، موزه‌ها، تالارهای شهری، ایستگاه‌های قطار، پارک‌ها و فضاهای عمومی در نقاط گوناگون جهان دست زده تا پیامش را در محدوده‌ای گسترده‌تر منتشر سازد. در برخی از این چیدمان‌ها، واژه‌ها و تصاویر تمام دیوارها، کف و سقف را می‌پوشانند و بیننده را در خود فرو می‌کشند.

آثار او بارها توسط منتقدین و بنیادهای هنری مورد تحسین قرار گرفته‌اند. از این جمله می‌توان به انتخاب او به‌عنوان زن هنرمند برگزیده‌ی سال توسط موزه هنرهای معاصر لس‌آنجلس^{۳۴} در سال ۲۰۰۱ م. (Ginsberg, 2010) و دریافت جایزه شیر طلا^{۳۵} از بینال ونیز در سال ۲۰۰۵ م. برای دستاوردهای یک عمر (Vogel, 2005) اشاره نمود.

آرایه‌های بلاغی و شیوه‌های رمزگذاری در کلاژهای باربارا کروگر

در حوزه‌ی ارتباطات فرهنگی و اجتماعی، و برای

درباره‌ی چهار آرایه اصلی و نیز با بهره‌گیری از ابزارهای نشانه‌شناسی دیداری، آنچه از تفسیر این آثار به‌دست آمده، روش کروگر برای رمزگذاری پیام نشانه‌ای نامیده شده است.

برخلاف تحقیقات کمی، تحقیق کیفی مبتنی بر نمونه‌گیری غیراحتمالی است که معمولاً آن را نمونه‌گیری معیارمحور یا هدفمند می‌خوانند. نمونه‌گیری هدفمند دقیقاً همان چیزی است که عنوان آن دلالت می‌کند، یعنی اعضا یا واحدهای نمونه از روی هدف، برای بازنمایی یک معیار کلیدی خاص انتخاب می‌شوند (محمدپور، ۱۳۹۲: ۲۷). در راستای دسته‌بندی شیوه‌های کاربرد آرایه‌های بلاغی توسط باربارا کروگر، پژوهشگر هشت اثر این هنرمند را با نمونه‌گیری هدفمند برگزیده و از دیدگاهی نشانه‌شناختی و با تاکید بر ارتباط و هم‌افزایی تصویر و کلام تحلیل نموده است.

باربارا کروگر

باربارا کروگر به‌عنوان یکی از هنرمندان ستوده‌شده دوران پسامدرن، اکنون در دهه‌ی هشتم زندگی پرربار خویش در رشته ژانرهای نو در دانشکده هنر و معماری دانشگاه لس‌آنجلس^{۳۱} مشغول به تدریس است. سبک ویژه‌ای که کروگر بدان شناخته می‌شود، تکه‌چسبانی عکس‌هایش معمولاً در سه رنگ سیاه، قرمز و سفید با نوشتارهای اعلان‌گونه موجز و تکان‌دهنده است. وی در این آثار دیدگاه‌های انتقادی را در باب هویت، جنسیت، ساختارهای قدرت، چارچوب‌های اجتماعی، مصرف‌گرایی، حقوق فردی و... بیان می‌کند.

گرچه کروگر تجربه‌ی بلندمدتی در عکاسی و طراحی گرافیکی دارد، اما معمولاً ترجیح داده عکس‌های مورد استفاده‌اش را از مجلات قدیمی برگزیند و پس از آماده‌سازی و تغییر، آنها را با عبارت‌های کوتاهی ترکیب کند که ذهن بیننده را به چالش می‌کشند. استفاده از فونت ضخیم فوتورا^{۳۲} که برای وی به یک امضای هنری بدل شده، به دوران کسب تجربه‌ی طراحی گرافیکی به‌عنوان مدیر هنری نشریه مادموازل^{۳۳} در دهه ۱۹۶۰ م. بر می‌گردد (Kruger, 2000: 112).

او خود درباره‌ی ترکیب تصویر و کلام می‌گوید: «من با

همچون: رمزگان‌های اجتماعی (گفتاری، بدنی، کالایی و رفتاری)، رمزگان‌های متنی (علمی، زیبایی‌شناختی، ژانری/سبکی و رسانه‌ای)، و رمزگان‌های تفسیری (ادراکی و ایدئولوژیک) (Chandler, 2004: 149).

کنت بورک^{۴۰} در مقاله «چهار آرایه اصلی»^{۴۱} (۱۹۴۱) مهم‌ترین و پرکاربردترین آرایه‌های بلاغی را مانند گویی^{۴۲} مجاز،^{۴۳} بخش‌گویی^{۴۴} و طعنه^{۴۵} می‌داند؛ نه تنها به دلیل کاربرد تلویحی و رمزیشان، بلکه به سبب نقش آنها در کشف یا توصیف حقیقت. هنگام تفسیر این ابزارها نباید اشتراکات و همپوشانی‌ها را از یاد برد، زیرا این آرایه‌ها مرزی کمرنگ میان کنایه و حقیقت می‌نهند، و از سوی خود آنها نیز گاه بر گستره مفهومی یکدیگر سایه می‌افکنند (Burke, 1941: 421). در ادامه آثار برگزیدهٔ باربارا کروگر، با محور قرار دادن این دسته‌بندی چهارگانه بورک مورد تحلیل قرار خواهند گرفت.

الف) مانندگویی (استعاره): مانندگویی به معنای کاربرد چیزی (یک واژه، نشانه، یا عبارت) به جای چیزی دیگر برای شباهت بین آنها است. آرایهٔ مانندگویی دربارهٔ موضوع الف چیزی به ما می‌گوید، از زاویه دید موضوع ب و برپایه همسانیش با آن (Burke, 1941: 422). مانندگویی در واقع گونه‌ای از تشبیه است که یکی از دو سویه تشبیه (مشبه یا مشبه‌به) در آن ذکر نشده باشد.

یکی از آثار کروگر که می‌توان آن را غنی از آرایه مانندگویی دانست، نگاه خیرهٔ تو صورتم را آزار می‌دهد (۱۹۸۱)^{۴۶} است (ت ۱). زنی که در این اثر به تصویر در آمده، می‌تواند خود هنرمند باشد، یا نشانگر همهٔ زنان. کروگر به بیننده‌اش دربارهٔ پدیده‌ای هشدار می‌دهد که هنر فمینیستی از ابتدا با آن به مقابله برخاسته؛ سلطه نگاه سوژه‌وار مردانه و تقلیل زن به ابژه‌ای محدود در چارچوب بدنش. نگاهی که مرد را در مرکز و زن را در حاشیه می‌نشانند و برآمده از بافت فرهنگی دیرینه‌پای جوامع مردم‌محور است.

عبارت نگاه خیرهٔ مردانه را نخستین بار منتقد فمینیست سینما لورا مولوی^{۴۷} به کار برد (Mulvey, 1975: 6). زاویه دید ریشه‌بسته در نگاه خیرهٔ مردانه به سه شیوه پیاده می‌شود: از سوی هنرمند، از سوی

شکل‌گیری ارتباط نشانه‌ای میان انسان‌ها، فرآیندهای رمزگذاری و رمزگشایی نقشی بسیار محوری دارند. رمزگان^{۴۸} در نشانه‌شناسی به یک مجموعه قراردادی از نشانه‌ها گفته می‌شود که برای انتقال معنا کاربرد دارد (طاهری، ۱۳۹۷ الف: ۱۷۸). رمزگان چارچوبی فراهم می‌کند که نشانه‌ها درون آن معنا می‌یابند، از این رو مفهوم یک نشانه به رمزگانی که آن را احاطه کرده وابسته است. خوانش یک متن نیازمند رویارو شدن با رمزگان پیرامون آن است. میزان استحکام رمزگان‌ها در برابر خوانش‌های چندگانه یکسان نیست؛ می‌شود به طیفی از رمزگان‌های کاملاً منطقی، قانون‌مند و مستحکم (مثل رمزگان‌های رایانه‌ای) تا رمزگان‌های تفسیرپذیر، گشوده و شناور (مثل رمزگان‌های شاعرانه) اشاره نمود. رومن یاکوبسن^{۴۹} رمزگان (با کارکرد فرازبانی) را یکی از عوامل تعیین‌کننده برای شکل‌گیری ارتباط نشانه‌ای می‌داند (Jakobsón, 1987: 66). از دید وی فرستنده باید معنا را در یک قالب پذیرفته‌شده رمزگذاری کند و گیرنده باید آن را دریافت، رمزگشایی و خوانش نماید تا به معنا دست یابد. رمزگان قراردادی که پیام درون آن قرار گرفته، چارچوبی را می‌سازد که نشانه در درون آن معنا می‌یابد. کارآمدترین شیوهٔ ارتباط نشانه‌ای هنگامی رخ می‌دهد که فرستنده و گیرنده هر دو با رمزگان مورد بهره‌آشنایی کامل داشته باشند. این رمزگان‌ها گاه جهان‌شمول و گاه ملی یا محلی هستند. استوارت هال^{۴۸} در الگوی رمزگذاری/رمزگشایی^{۴۹} خود جبرگرایی متنی را رد کرده و نشان می‌دهد که رمزگشایی به‌ضرورت از رمزگذاری پیروی نمی‌کند. او تفاوت میان فهم مؤلف و مخاطب از معنا را چنین شرح می‌دهد: «معنای هر متن جایی بین آفرینشگر و خوانشگر آن ایستاده است. پدیدآورنده متن را به روش ویژهٔ خود رمزگذاری می‌کند، و مخاطب آن را در ساختی متفاوت به‌شیوهٔ ویژه خود رمزگشایی می‌نماید» (Hall, 1973: 1). هال این تفاوت را حاشیهٔ فهم نام نهاد.

رمزگان‌های ارتباطی را از زوایای گوناگونی می‌توان دید و دسته‌بندی نمود. از اشاره به تمایزهای بنیادین میان رمزگان‌های پیوسته با گسسته؛ یا رمزگان‌های کلامی با غیرکلامی گرفته تا بخش‌بندی‌های دقیق‌تر

سنگیش نمی‌دود.

بدن تو میدان نبرد است (۱۹۸۹)^{۴۸} اثر دیگری از کروگر است که بافتی استعاری دارد (ت ۲). این ماندگویی در عنوان که پل ورود به جهان اثر است خودنمایی می‌کند. در این جمله، میدان نبرد استعاره‌ای است از بدن زن؛ مکانی که از دیرباز آوردگاه جدال جنسیتی و هویتی، و جنگی دیرپا بر سر قدرت تصمیم‌گیری و مالکیت بوده است.

یک سازوکار محوری هنر در گذار تاریخ، ایجاد بستری برای نگاه مردانه به‌قصد لذت مردانه بوده، از این‌رو بدن به مسئله‌ای اساسی در هنر فمینیستی بدل می‌شود. تفاوت‌های زیستی بین دو جنس، همواره دستمایه‌ای برای مشروعیت‌بخشی به نابرابری جنسیتی بوده است. تأکید میشل فوکو^{۴۹} بر اهمیت تاریخی کنترل بدن، برای اندیشمندان فمینیست الهام‌بخش بوده است؛ از دید وی گسترش قدرت، ارتباط سرراستی با بدن‌ها، مفاهیم همبسته با آنها، فرایندهای زیستی، احساسات و لذت‌ها دارد. بدن واسطه‌ای است که از طریق آن نهادها، قدرت و نظارت خود را بر سوژه برقرار می‌سازند (Foucault, 1978: 151). به بیان دیگر با پرورش بدن، انضباط و پیروی از قدرت در فرد درونی می‌شود (مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۱۹۲).

شخصیت‌های بازنمایی‌شده درون اثر، و از سوی تماشاگر (Devereaux, 1995: 126). چنین نظرگاهی، زن را از هویت انسانی خود فرو کشیده و به شیئی بدل می‌سازد که به‌سبب کاربردش برای لذت‌بخشی به مردان تحسین می‌شود. وقتی زن ابژه لذت زیباشناسانه باشد، مشاهده‌گر برای برخورداری از این لذت باید بر او سیطره یابد و این خواسته‌ای ماهیتاً مردانه است.

آنچه به این اثر معنایی استعاری می‌بخشد، بهره‌گیری از یک سردیس مرمرین کلاسیک به جای یک چهره زنده و واقعی زنانه است. مجسمه‌ای که از یک سو بر پایه عطش مردانه به زیبایی ایدئال تراش خورده، و از سوی دیگر چیزی نیست جز تکه سنگی بی‌تحرك و منفعل؛ زنی کامل و بی‌نقص، و همزمان صامت و بی‌جان. این تکه سنگ لطیف و خوش‌تراش اما ناتوان، استعاره‌ای است که او به جای زن نهاده، هنگامی که گرفتار در قواعد زیبایی‌شناختی مردان، به کالایی برای عرضه بدل می‌شود. تیرگی سایه‌افکننده بر گونه این زن پیام هنرمند را نیرومندتر می‌سازد، گویی نگاه خیره مردانه توانسته چهره او را زخمی یا کبود کند. انتخاب این سردیس مرمری همچنین به بیننده یادآوری می‌کند که تصویر ذهنی او درباره کمال و زیبایی یک خیال است؛ حقیقت ندارد، نفس نمی‌کشد و گرمای زندگی زیر پوسته

۲۹



ت ۲. بدن تو میدان نبرد است (۱۹۸۹) (موزه براود، لوس‌آنجلس).



ت ۱. نگاه خیره تو صورتم را آزار می‌دهد (۱۹۸۱) (گالری ملی هنر، واشنگتن).

(ت ۳). جمله‌ای که او برای عنوان این اثر برگزیده در اصل اشاره دارد به این گفته فرانتس فانون^{۵۱} که: «آرمان‌گرایی کور ارتجاعی^{۵۲} است» (Chan, 2010: 18). جمله فانون یادآور این حقیقت است که باورهای سیاسی و مذهبی، ناشی از اقلیم و فرهنگی هستند که فرد در آن زاده شده و رشد می‌کند، و نه ریشه‌گرفته از ماهیت ذات خود او.

آرمان‌گرایی کور در همه دوران‌ها ابزاری نیرومند برای کنترل توده بوده است، و رسانه‌های پسامدرن نیز از آن برای برساخت واقعیت در خدمت قدرت بهره برده‌اند. ژان بودریار^{۵۳} این واقعیت برساخته را «وانموده»^{۵۴} می‌خواند (Baudrillard, 1981). نظمی که در سطح قانون ساختاری ارزش‌ها، که قلمرو رمزها است عمل می‌کند. جایی که دیگر تقابلی بین بدل و واقعیت وجود ندارد، زیرا بدل جایگزین واقعیت شده است.

عینک‌های سیاهی که در این تصویر همچون چشم‌بندی سیمای انسان‌ها را پوشانده، مجاز از نابینایی آنها است؛ رسانه اکنون می‌تواند هر خوراکی را به ذهن آنها قالب کند. پرده سینما نیز مجاز از واقعیت برساخته‌ای است که رسانه‌ها پیش چشم این افراد ترسیم می‌کنند. کروگر البته هوشمندانه از نشان دادن

خطی در میانه این تصویر، چهره زن را به دو بخش قسمت می‌کند. یک نیمه نگاتیو است، شاید نشانگر زنی که بازگونه شده، زن کلیشه‌ای، زن گرفتار مردمحوری. نیمه دیگر اما روشن، زنده و نیرومند است. به نظر می‌رسد این دوگان، نشانه کشمکش دیرپایی است بر سر ذات و هویت زن، که هم جوامع انسانی و هم فرد زن به درازای تاریخ بدان مشغول بوده‌اند. در اصل این اثر را کروگر در انتقاد از تصمیم‌گیری سیاست‌مداران و قضات مرد در باب حق سقط جنین زنان خلق کرد، و در پشتیبانی از زنانی که قصد داشتند در واشنگتن یک گردهمایی اعتراضی برگزار کنند. اما پیام اثر، نه به این لحظه خاص، بلکه به تمام تاریخ مالکیت مردان بر بدن زنان گره خورده است.

(ب) مجاز: هنگامی مجاز آفریده می‌شود که نشانه‌ای غیرمادی یا ناملموس را به واسطه نشانه‌ای مادی یا ملموس نقل می‌کنیم، مثلاً کاربرد قلب به جای احساسات (Burke, 1941: 424). میان دو نشانه‌ای که در این آرایه جانشین یکدیگر می‌شوند، گونه‌ای پیوند (یا علاقه، مثلاً علاقه محلیه، سببیه، لازمی، آلیه و...) برقرار است.

آرمان‌گرایی کور، مرگ‌آور است (۲۰۰۰)^{۵۵} اثری از کروگر است که می‌توان آرایه مجاز را در آن باز یافت



ت ۴. این را بپذیره سبز (۲۰۰۲)
(گالری مک کلین، هیوستون).



ت ۳. آرمان‌گرایی کور، مرگ‌آور است (۲۰۰۲)
(مجموعه خصوصی).

می‌شود مجاز با علاقه کلیه یا جزیه دانست، در ادب فارسی بدان مجاز مرسل نیز گفته می‌شود. دو اثری که با هدف پی‌جویی آرایه‌بخش‌گویی در هنر باربارا کروگر برگزیده شده‌اند، را می‌توان دو روی یک سکه به‌شمار آورد. *آرامش تو بسته به سکوت من است* (۱۹۸۱)^{۵۸} تصویر یک مرد است، که چهره‌اش در سایه پنهان مانده و انگشت اشاره‌اش را به علامت سکوت بر لب نهاده (ت ۵). به ما دستور داده شده بی‌حرکت بمانیم (۱۹۸۲)^{۵۹} نیز زنی را بازنمایی می‌کند که سر خم نموده و از روی خط محیطی بدنش به پس‌زمینه سنجاق شده است (ت ۶).

آنچه این دو اثر بدان معترضند، اقتدارگرایی نظام اجتماعی مردم‌محور^{۶۰} است که در آن مردان در کنار قدرت سیاسی و مدیریتی، اختیار صورت‌بندی قواعد قانونی، اخلاقی و عرفی را نیز در دست دارند. مردانی که هنجارهای اجتماعی وابسته به رفتار زنان را تعیین می‌کنند و از این رهگذر آنان را در کنترل خود نگه می‌دارند.

در گذر تاریخ، مردم‌محوری در حوزه‌های اجتماعی، قانونی، سیاسی، مذهبی و اقتصادی در فرهنگ‌های گوناگونی در سراسر جهان رواج داشته است. حتی بسیاری از جوامع معاصر نیز هنوز به این ساختار پایبندند، گرچه ممکن است به این مسئله آشکارا در قوانین آنها اشاره نشده باشد (Pateman, 2016: 3). در چنین ساختاری، مردان از راه زور یا فشار و یا به‌طور غیرمستقیم از راه آیین، سنت، قانون، زبان، آداب و رسوم، مقررات، آموزش یا تقسیم کار، تعیین می‌کنند زنان چه باید و چه نباید بکنند (Rich, 1976: 41). تجاوز، قانون، خانواده و مذهب عمده‌ترین ابزارهای تسلط مردان بر زنان هستند. در جامعه مردم‌محور، زنان ارزش‌های برگزیده توسط مردان را درونی می‌کنند. بدین‌سان آنها به قربانیانی راغب، همکار و تسلیم بدل می‌شوند (Mirkin, 1984: 44).

جملاتی که کروگر بر پیشانی این دو کلاژ نشانده، هر دو از زبان زن گفته شده‌اند؛ یک زن کنش‌پذیر^{۶۱} (منفعل، تسلیم، مطیع). اما نه مرد تصویر نخست چهره یا شناسه‌ای دارد و نه زن تصویر دوم. کروگر ماهیت

پرده سینما به ما خودداری نموده است. چهره مسخ‌شده این همه تماشاگر و تن میخکوب‌شده آنها بر صندلی، بیننده این اثر را مشتاق می‌کند تا بفهمد آنها به چه می‌نگرند. کروگر اما قصد ندارد با برگزیدن یک پرده از داستان تعصب و ایمان کور بشر، مرزهای پیامش را محدود کند. هر روایت ایدئولوژیکی که پیروانش را برگزیده و برتر می‌خواند و به آنها درس خودتأییدگری، نفی دیگران و پیروی کورکورانه می‌دهد، در ذهن مخاطب می‌تواند بر پرده ناپیدای این سینما بنشیند.

این را بپذیر، سبز (۲۰۰۷)^{۵۵} کلاژی است که به مجموعه‌ای با همین نام (این را بپذیر، یا باهانش روبرو شو) تعلق دارد (ت ۴). پس از آن که بیننده توانست از لایه نخست اثر که با اندازه درشت خود گویی در حال فریاد زدن بر سر مخاطب است عبور کند، نوشته بسیار کوچک‌تری را خواهد دید که حامل پیام اصلی اثر است، با این مضمون: «این پوشاک فاخر، تو را غنی یا زیبا نخواهد کرد». هشدار می‌دهد که انسان در همه اعصار نیاز داشته و امروز بیشتر از همیشه. پارچه گرانبها در این اثر مجاز از توانگری یا زیبایی است، این مجاز البته نه در ذهنیت هنرمند، بلکه نزد مخاطبان او رواج دارد.

همان‌گونه که کارل پولانی^{۵۶} (Polanyi, 1944: 71) اشاره نموده، کالایی کردن^{۵۷} روشی است که اقتصاد سرمایه‌داری به کار می‌گیرد تا کلیت یک جامعه را تابع قوانین بازار سازد. مخاطب این اثر جامعه‌ای است که اعضایش از نشانه‌های دارای رمزگان کالایی (پوشاک نفیس، خانه لوکس، خودروی گران‌قیمت و...) برای پوشاندن کاستی‌های خود بهره می‌گیرند. برخلاف اثر پیشین که در آن هنرمند تلاش داشت پیامش را نهفته در لفافه مجاز انتقال دهد، در این تصویر هدف او شکستن یک مجاز پذیرفته‌شده است. مجاز نشانه‌ای مادی است که جانشین مفهومی غیرمادی می‌شود؛ و از دید او پوشاک مجلل، یا هر امر کالایی‌شده دیگر، نمی‌تواند جایگزین صفات ارزشمند انسانی گردد.

ج) بخش‌گویی: در آرایه بخش‌گویی، یک بخش جایگزین کل (یک گونه جایگزین رده)، یا یک کل جایگزین بخش (یک رده جایگزین گونه) می‌شود (Burke, 1941: 426). از آنجایی که بخش‌گویی را



ت ۶. به ما دستور داده شده بی حرکت بمانیم (۲۸۹۱)
(موزه هنر معاصر، لس آنجلس).



ت ۵. آرامش تو بسته به سکوت من است (۱۹۸۱)
(گالری ملی هنر، واشنگتن).

است، از این رو آن را در بسیاری از آثار کروگر نیز می توان باز یافت. از جمله در خرید می کنم، پس هستم (۱۹۸۷)^{۶۲} که یکی از کارهای مشهور او به شمار می رود (ت ۷). نام اثر یک بازی آیرونیک با این جمله مشهور رنه دکارت^{۶۳} است: «می اندیشم، پس هستم»^{۶۴} (Descartes, 1644, Part 1, Article 7). این عبارت که گاه به طور خلاصه کوگیتو خوانده می شود، بنیاد بخش مهمی از فلسفه دکارتی و حتی فلسفه غرب است؛ زیرا پایه ای برای دانش و مرزی برای شک فلسفی فراهم می سازد. انسان ممکن است به هر چیزی شک کند، جز بودن خودش؛ زیرا او نهاد تفکر است، هموست که در آن لحظه دارد اندیشه می کند.

دکارت در این قضیه منطقی، اصالت را به خردورزی و سوژه گی انسان می دهد؛ پس، از این نظرگاه، انسان می تواند ابژه های گرداگرد خودش را درک و توصیف کند. عقل انسان را قادر ساخته در باب ماهیت پدیده ها اندیشه کند، بنابراین او به فاعل شناسا یا سوژه بدل می شود و جهان پیرامونش، همه به ابژه یا موضوع شناسایی او.

برخی از تحلیل گران (از جمله: Sturken & Cartwright, 2001: 279) اشاره نموده اند که در ساختار

شخصی آنها را در سایه نهاده تا جنسیتشان را پررنگ سازد. هر کدام از آنها یک بخش گویی برای جنس خود به شمار می روند.

با سایه کلاه، نگاه از بالا و تنومندی دستانش، کروگر در تصویر نخست مردی متکبر و خشن را نقش کرده؛ او نماینده همه مردان برتری طلب است که به درازای تاریخ زنی را پس از پایمال شدن حقش، آزردهی روحش یا تعرض به جسمش مقصر خوانده یا به سکوت و تسلیم دعوت نموده اند. در برابر او، اثر دوم زنی را بازنمایی می کند که با سر خمیده، شانه های فرو افتاده، دستان نهاده بر زانو و پاهای چسبیده به هم، در حال تعظیم به قانون مردمحور است. او نیز نماینده همه زنان کنش پذیری است که سرنوشت محتومشان را پذیرفته اند و هیچگاه از محدوده یک مشت سنجاقی که محیط شخصیتشان را ترسیم می کرده، پا بیرون نهاده اند.

(د) **طعنه**: آرایه طعنه هنگامی شکل می گیرد که آنچه در رو بنای متن پدیدار شده، با معنای اصلی متن تضاد و تناقض داشته باشد (Burke, 1941: 426). طعنه می تواند با انکار حقیقت، یا بیان خلاف حقیقت بر نیروی پیام بیفزاید.

این آرایه، جزیی حذف ناشدنی از هنر پسامدرن



ت. ۸. اشک‌ها (۲۰۰۲)
(گالری ماروانی مرسیه، بروکسل).



ت. ۷. خرید می‌کنم، پس هستم (۷۸۹۱)
(موزه هیرشهورن، واشنگتن).

۳۳

توانمندیش خرید کالاهای گوناگون است و چارچوب شخصیت خود را بر این اساس بنیان می‌نهد. او و مجموعه اشخاص همفکرش جامعه‌ای را می‌سازند که افرادی نه با توانایی اندیشیدن، بلکه با آنچه در تملک دارند شناخته می‌شوند.

اشک‌ها (۲۰۱۲)^{۶۷} اثر دیگری از باربارا کروگر است که ردپای آرایه طعنه را در آن می‌توان یافت. موضوع محوری این تصویر، جایگزین شدن روابط نزدیک و رو در روی انسانی با ارتباطات مجازی است. عکس اصلی، سیمای اندوهگین بانوی آراسته و جوانی را از نمای نزدیک به تصویر می‌کشد که اشک از دیدگانش جاری است. روی تصویر را یک اموتیکون^{۶۸} یا شکلک خنده به رنگ سرخ پوشانده که ذهن تماشاگر را در رویارویی با این دوگانگی دیداری آشفته می‌کند. ناسازگاری احساس واقعی زن با شکلکی که احتمالاً دارد در یک گفتگوی مجازی از آن بهره می‌برد، برای بیننده آزاردهنده است. عکس از میانه شکافته شده که می‌تواند نمایانگر زخمی عمیق در روح این زن باشد. این خط اریب را از یک نگاه دیگر می‌شود شکستگی ایجاد شده بر چهره یک عروسک گچی خوانش نمود؛ عروسکی که از بیان احساسات واقعی خود ناتوان است. شگرد چشم‌گیر دیگری که هنرمند در این اثر به کار

اجتماعی - اقتصادی مصرف‌گرا^{۶۹} رقابتی ایجاد می‌شود برای برگزیدن یک محصول ویژه از میان مجموعه‌ای از محصولات همسان؛ تا به فرد خریدار حسی از خاص بودن یا بی‌نظیر بودن القا شود. بسیاری از شرکت‌های تجاری در تبلیغات خود ادعا می‌کنند که کالایشان یگانه و منحصر به فرد است. آنها مشتریان خود را متفاوت از دیگران یا متعلق به یک گروه خاص (یک باشگاه جهانی از خریداران باسلیقه آن محصول) قلمداد می‌کنند؛ در حالی که در اصل نه چنین تفاوت یا تمایزی صرفاً با خرید یک شیء در ذات انسان پدید خواهد آمد و نه آن گروه خاص واقعیت بیرونی دارند. این‌گونه از تبلیغات، خریداران یک کالا را دچار این توهم می‌سازد که در حال رشد دادن یا ساختن شخصیتی ویژه هستند. آجرهای بنای این شخصیت، نه اندیشه یا توانایی فردی، بلکه عطشی پایان‌ناپذیر برای خرید و انبوهی از کالاهای تلنبار شده پیرامون فرد است. نیروی توانمند این تبلیغات، مشتری نیازمند به کسب عزت نفس را طعمه صنایع مصرف‌گرا می‌سازد. گونه افراطی این رفتار ممکن است به یک اختلال روانی بدل شود که آن را جنون خرید^{۶۶} نامیده‌اند. اکنون بهتر می‌توان به تحلیل معنای جمله کروگر پرداخت. انسانی که به‌واسطه اندیشه‌گری خود را به جایگاه سوژه‌گی رسانده بود، اکنون بزرگ‌ترین

خطاب قرار می‌دهد؛ پر احساس، نیرومند، موجز و سرراست.

از دید فوکو، بدن همواره به‌طور مستقیم توسط «زیست‌قدرت» و «زیست‌سیاست» هدف قرار گرفته و شکل‌دهی شده است. این روند اعمال انضباط و تفکیک موشکافانه بدن افراد به عنوان محمل قدرت، در نهایت به انقیاد و تابعیت فرد می‌انجامد. کروگر در بسیاری از آثارش این جدال بر سر مالکیت و هویت بدن را دستمایه قرار داده و به‌ویژه نوک پیکان انتقادش را به‌سوی مردمحوری دیرینه‌سالی نشانه رفته که قدرت تصمیم‌گیری برای خود را از زنان سلب کرده است. در این راستا، او هم به اقتدارگرایی مردان برتری‌طلب و هم به انفعال زنان کنش‌پذیر یورش می‌برد.

او روایت‌های ایدئولوژیکی را که به پیروانشان خودتأییدگری، نفی دیگران و پیروی کورکورانه می‌آموزند، مورد حمله قرار می‌دهد و مرگ‌آور می‌خواند. همچنین توهم رایج دربارهٔ رشد دادن یا ساختن شخصیتی ویژه از طریق خرید کالاها را که زادهٔ فرهنگ مصرف‌گرا است، با زبان طعنه به تمسخر می‌گیرد. در کارهای اخیرش، کروگر به جایگزین شدن روابط رو در روی انسانی با ارتباطات مجازی و نیز منسوخ شدن تدریجی زبان همپای ارتباطات مستقیم انسانی، اشاره می‌کند که آفت‌هایی زادهٔ رسانه‌های پسامدرن هستند. کروگر نه تنها از واژه‌ها برای افزودن بر قدرت تصاویر بهره می‌برد، بلکه آرایه‌های بلاغی را نیز با همین هدف به‌کار می‌گیرد. به ویژه چهار آرایهٔ اصلی مانند گویی، مجاز، بخش‌گویی و طعنه. این ابزارها که پیش از دوران مدرن بیشتر در خدمت ادبیات بودند، از سوی کروگر و هم‌عصرانش آگاهانه برای شکل بخشیدن به بافت معنایی هنرهای دیداری مورد بهره قرار می‌گیرند. او به یاری این آرایه‌ها در شکل دادن به استدلال‌هایش، برانگیختن مخاطبان‌ش و تأثیر نهادن بر جامعه خود توانمند گردیده است.

برده، جانشینی اموتیکون لبخند با عبارات یا واژگانی است که کروگر همواره بر پیشانی آثار خود نقش می‌زد. در دههٔ دوم هزاره جدید، در عصر سیطرهٔ فناوری‌های دیجیتال، او دارد به مخاطبان‌ش یادآوری می‌کند که زبان نیز همپای ارتباطات مستقیم انسانی دارد به کناری نهاده می‌شود. کلماتی که می‌توانستند مهرآمیز، عمیق، تکان‌دهنده و نیرومند باشند، در گفتگوهای این نسل رو به فراموشی می‌روند و جای آنها را نمادهای تصویری محدود و ساده‌ای می‌گیرد که نه در توان تاثیرگذاری و برانگیزش احساس با ادبیات قابل مقایسه‌اند، نه در غنا و ژرفا و گستردگی.

نتیجه‌گیری

باربارا کروگر با سبک ویژهٔ هنری خودش از ترکیب نشانه‌های تصویری و کلامی شناخته می‌شود. در این راستا، او با بهره‌گیری از سه رنگ غالب سیاه، سفید و قرمز، جملات تکان‌دهنده و موجزی را بر روی عکس‌هایی می‌نشانند که از مجلات قدیمی برگزیده و آماده‌سازی کرده. این شیوه را کروگر با استفاده از تجربیات پرورش به‌عنوان طراح گرافیک و مدیر هنری در مجلات گوناگون برگزیده و شخصی نموده است. این پیشینه، همچنین او را توانا ساخته تا آگاهانه سازماندهی پنهان ترفندهای تبلیغاتی در مجلات پرطرفدار و سایر رسانه‌های مدرن را مورد انتقاد قرار دهد. کروگر در کارهایش زبانی تصویری/ کلامی را توسعه بخشیده که پیام‌های تبلیغاتی مجلات ترویج‌گر مد و سبک زندگی مصرف‌گرا را با بهره‌گیری از شگردهای رایج در همان مجلات به چالش می‌کشد. این نشریات لوکس، تصاویر زنان تحت نورپردازی فریبنده را با تیرهای درشت ترکیب می‌کنند تا موجودی آرمانی برای جامعهٔ مشتریان آنها باشد و محصول مدنظر آنها را بفروشد؛ و این ترکیب همان ابزاری است که کروگر بدان مسلح شده. او با کاربرد همان ترفندها تصور بینندگان‌ش از جنسیت، هویت و قدرت را به پرسش می‌گیرد و ناچارشان می‌کند دربارهٔ علایق و نیازهایشان دوباره بیندیشند. کروگر رسانه‌هایی را که برای جهت‌بخشی به اجتماع سیاست‌گذاری می‌کنند و به امیال و اندیشه‌های مردم شکل می‌دهند، با زبان ابداعی خودشان مورد

34. MOCA
35. Leone d'Oro
35. Semiotic Code
36. Roman Jakobson (1896-1982)
37. Stuart Hall (1932-2014)
38. Encoding/Decoding.
39. Kenneth Burke (1897-1993)
40. Four master tropes (1941)
41. Metaphor, from the Greek metaphorō: to carry over, to transfer
42. Metonymy, from the Greek metōnymía: a change of name
43. Synecdoche, from the Greek synekdochē: lit. simultaneous understanding
44. Irony, from the Greek eirōneía: dissimulation
45. Your gaze hits the side of my face (1981)
46. Laura Mulvey (b. 1941)
47. Your body is a battleground (1989)
48. Paul Michel Foucault (1926-1984)
49. Blind Idealism is deadly (2000)
50. Frantz Omar Fanon (1925- 1961)
51. Reactionary
52. Jean Baudrillard (1929-2007)
53. Simulacra
54. Face it, Green (2007)
55. Karl Polanyi (1886-1964)
56. Commodify
57. Your comfort is my silence (1981)
58. We have received orders not to move (1982)
59. Patriarchy
60. The passive female
61. I shop therefore I am (1987)
62. René Descartes (1596-1650)
63. Cogito, ergo sum
64. Consumerism
65. Shopaholism
66. Tears (2012)
67. Emoticon

پی‌نوشت‌ها

1. Yoko Ono (b. 1933).
2. Judy Chicago (b. 1939).
3. Miriam Schapiro (1923-2015).
4. Marina Abramović (b. 1946).
5. Barbara Kruger (b. 1945).
6. Figures of speech
7. Rhetorica ad Herennium
8. Marcus Fabius Quintilianus (c. 35-c. 100 AD)
9. Institutio Oratoria
10. Visual rhetoric
11. The Art of Rhetoric
12. Jean Piaget (1896-1980)
13. Lev Vygotsky (1896-1934)
14. Roland Barthes (1915-1980)
15. The Rhetoric of the Image (1964)
16. Connotation
17. Rudolf Arnheim (1904-2007)
18. Visual Thinking (1969)
19. John Peter Berger (1926-2017)
20. Ways of Seeing (1972)
21. Group μ (including: Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon and Philippe Minguet)
22. A general rhetoric (1970)
23. Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image (1992)
24. Visual semiotics
25. Maria Lucia Santaella Braga (b. 1944)
26. Goran Sonesson (b. 1951)
27. Fernande Saint-Martin (1927-2019)
28. Thomas Albert Sebeok (1920-2001)
29. Jean Umiker-Sebeok (b. 1946)
30. Peter Pericles Trifonas (b. 1960)
31. New Genres at the UCLA School of the Arts and Architecture
32. Futura,
در اسپانیولی به معنای آینده، فونتی که پل رنر در سال ۱۹۲۷
م. طراحی کرد
33. Mademoiselle

University of California Press.

Barthes, R. (1964/2004). "Rhetoric of the Image".

In: C. Handa (Ed.), *Visual Rhetoric in a Visual World: A Critical Sourcebook*. New York: Bedford/St. Martin's.

Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et Simulation*, Paris: Éditions Galilée.

Ben-Aryeh Debby, Nirit (2012). "Visual Rhetoric: Images of Saracens in Florentine churches", *Anuario de Estudios Medievales*, 42(1), pp. 7-28.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin.

Bogdan, C. (2002). *The Semiotics of Visual Languages*. New York: Columbia University Press.

Bulmer, Sandy & Buchanan Oliver, Margo (2006). "Visual Rhetoric and Global Advertising Imagery", *Journal of Marketing Communications*, 12:1, pp. 49-61.

Burke, Kenneth (1941). "Four Master Tropes", *The Kenyon Review*, Vol. 3, No. 4, pp. 421-438.

Chan, Stephen (2010). *The End of Certainty: Towards a New Internationalism*, London: Zed Books.

Chandler, Daniel (2004), *Semiotics: The Basics*, Hove: Psychology Press.

Crow, D. (2010). *Visible Signs: Introduction to Semiotics in the Visual Arts*. New York: Ava.

Danesi, M. (2017). "Visual Rhetoric and Semiotic". *Oxford Research Encyclopedias*, www.Oxfordre.com, Retrieved: May 6, 2020.

Descartes, René (1644/1983) *Principia philosophiae (Principles of Philosophy)*. Valentine Rodger & Reese P. Miller (Transl. with explanatory notes). Dordrecht: Reidel.

Devereaux, Mary (1995), "Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The New Aesthetics", In: Peggy Zeglin Brand, Carolyn Korsmeyer, *Feminism and tradition in aesthetics, Pennsylvania: Penn State*

کتابنامه

الجاحظ، ابی عثمان عمرو بن البحر (۱۴۱۸ ق). *البيان والتبيين*، به تحقیق عبدالسلام محمد هارون، قاهره: مکتبه الخانجی. الرادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان البلاغه*، به کوشش، تصحیح و اهتمام احمد آتش، تهران: اساطیر. بلیکی، نورمن (۱۳۸۴). *طراحی پژوهش‌های اجتماعی*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نی.

بهارلو، علیرضا؛ آقایی، صدیقه؛ داور، ابوالقاسم (۱۳۹۰). «اندیشه و جایگاه زن در عرصه هنر جدید با نظری بر آثار باربارا کروگر و عکاسی تالیفی»، *زن در فرهنگ و هنر*، ش ۲. صص. ۳۸-۲۵.

حافظنیا، محمدرضا (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران: سمت.

دشتی، گوهر (۱۳۸۳). «توصیف نشانه‌های تصویری در آثار باربارا کروگر»، *تندیس*، ش ۳۸، صص. ۱۷-۱۹.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۷ الف). «تحلیل نشانه‌شناختی شیوه‌های رمزگذاری در آثار رنه مگریت»، *مطالعات فرهنگ ارتباطات*، دوره ۱۹، ش ۴۱، صص. ۱۷۷-۱۹۴.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۷ ب). «تحلیل نشانه‌شناختی روایت اقلیت دوچندان در هنر لورنا سیمپسون»، *زن در فرهنگ و هنر*، دوره ۱۰، ش ۳، صص. ۳۳۳-۳۵۰.

محمدپور، احمد (۱۳۹۲). *روش تحقیق کیفی، ضد روش*. تهران: جامعه‌شناسان.

مک‌دائل، دیان (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه حسین علی نودری، تهران: فرهنگ گفتمان.

نتاج مجد، عطیه؛ میرزایی، نرگس (۱۳۹۸). «بازخوانش مفهوم بازنمایی در عکاسی مفهومی با تاکید بر آثار سیندی شرم و باربارا کروگر»، *دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*، ش ۱۷، صص. ۹۷-۱۱۵.

نظری، علی‌اشرف (۱۳۹۶). *روش پژوهش و نگارش علمی: راهنمای عملی*. تهران: دانشگاه تهران.

وطواط (کاتب بلخی)، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲). *حدایق السحر فی دقائق الشعر*، تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: سنایی و طهوری.

Aristotle (1992), *The Art of Rhetoric*, Hugh Lawson-Tancred (Trans.), London: Penguin Classics.

Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley:

- Rudy (Eds.), *Language in Literature*, Cambridge: Belknap Press.
- Kimball, Miles A. (2006). "London Through Rose-Colored Graphics: Visual Rhetoric and Information Graphic Design in Charles Booth's Maps of London Poverty", *Journal of Technical Writing and Communication*, 36 (4): pp. 353-381.
- Kress, Gunther R.; Van Leeuwen, Theo (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Kruger, Barbara & Linker, Kate (1990). *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*, New York: H.N. Abrams.
- Kruger, Barbara (2000). *Thinking of You*. Cumberland: MIT press.
- Kruger, Barbara (2010). "Barbara Kruger. Circus", SCHIRN, www.schirn.de, Retrieved: May 4, 2020.
- Mirkin, Harris (1984). "The Passive Female the Theory of Patriarchy", *American Studies*, Vol. 25, No. 2, pp. 39-57.
- Mulvey, Laura (1975), "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen, Oxford Journals*, 16 (3): pp. 6-18.
- Ortiz, Maria J. (2010). "Visual Rhetoric: Primary Metaphors and Symmetric Object Alignment", *Metaphor and Symbol*, 25: 3, pp. 162-180.
- Pateman, Carole (2016). *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, Singapore: John Wiley & Sons.
- Phillips, B. J., & Mc Quarrie, E. F. (2004). "Beyond Visual Metaphor: A new Typology of Visual Rhetoric in Advertising". *Marketing Theory*, 4, pp. 113-136.
- Piaget, J. (1923). *Le langage et la pensée chez l'enfant*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Polanyi, K. (1944). *The Great Transformation*. Foreword by Robert M. MacIver. New York: Farrar & Rinehart.
- University Press.
- Drohojowska-Philp, Hunter (1999). "She Has a Way with Words", *Los Angeles Times*, www.latimes.com, Retrieved: May 8, 2020.
- Ferens, Mateusz J. (2015). *Dionysius of Fourn, Artistic Identity Through Visual Rhetoric*, Riverside: University of California.
- Finnegan, Cara A. (2004). "Visual Studies and Visual Rhetoric", *Quarterly Journal of Speech*, 90, no. 2: pp. 234-236.
- Foss, S. K. (2004). "Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory". In: Charles A. Hill & Marguerite Helmers (Eds.), *Defining Visual Rhetorics*, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 303-313.
- Foucault, M., (1978), *The History of Sexuality*, R. Hurley, (Trans). London: Penguin Books.
- Ginsberg, Merle (2012). "MOCA's Distinguished Women in the Arts Luncheon to Include Akris Fall Fashion Show", *Hollywood Reporter*, www.hollywoodreporter.com, Retrieved: May 4, 2020.
- Gries, L. (2015). *Still Life With Rhetoric: A new materialist approach for visual rhetorics*. Logan: Utah State University Press.
- Group μ (1970). *A General Rhetoric*. Paris: Larousse.
- Group μ (1992). *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Hall, Stuart (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Handa, C. (2004). *Visual Rhetoric in a Digital World: A Critical Sourcebook*. New York: Bedford/St. Martin's.
- Hariman, Robert & John Louis Lucaites (2001). "Visual Rhetoric, Photojournalism, and Democratic Public Culture". *Rhetoric Review*, 20 (1/2). pp. 37-42.
- Jakobsón, Roman (1987), "Linguistics and Poetics", In: Krystyna Pomorska and Stephen

- Sonesson, G. (1989). *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Lund: Lund University Press.
- Sturken, Marita & Cartwright, Lisa (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Tomaselli, K. (2009). *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation*. Høbjerg: Intervention Press.
- Tomlinson, Kaitlyn J. (2016) "Visual Rhetoric: A Case for Visual Literacy in the Classroom" *Channels: Where Disciplines Meet*, Vol. 1, No. 1, pp. 59-69.
- Trifonas, P. (1996). *Reading Images*. London: Icon Books.
- Ventzel, Andreas (2014). "Hegemonic Signification from perspective of Visual Rhetoric", *Semiotica*, 199. pp.175-192.
- Vogel, Carol (2005). "Subdued Biennale Forgoes Shock Factor", *The New York Times*, www.nytimes.com, Retrieved: May 5, 2020.
- Vygotsky, L. S. (1931). *Storia dello Sviluppo delle funzioni Psichiche Superiori*. Firenze: Giunti-Barbèra.
- Yenawine, P. (1997). "Thoughts on Visual Literacy". In: J. Flood, S. B. Heath, & D. Lapp (Eds.), *Handbook of Research on Teaching Literacy Through the Communicative and Visual Arts*, pp. 845-847.
- Portewig, Tiffany Craft (2004). "Making Sense of the Visual in Technical Communication: A Visual Literacy Approach to Pedagogy", *Journal of Technical Writing and Communication*, 34 (1&2), pp. 31-42.
- Quintilian, (2006). *Institutio Oratoria*, Reinhardt Tobias & Michael Winterbottom (Transl.), Oxford: Oxford University Press.
- Rhetorica ad Herennium* (1954). Harry Caplan (Trans.), Cambridge: Harvard University Press.
- Rich, Adrienne (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: Norton.
- Rosner, Mary (2001). "Theories of Visual Rhetoric: Looking at the Human Genome", *Journal of Technical Writing and Communication*, 31 (4), pp. 391-413.
- Saint-Martin, F. (1990). *Semiotics of Visual language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Salinas, Carlos (2002). "Technical Rhetoricians and the Art of Configuring Images", *Technical Communication Quarterly*, 11 (2), pp. 165-183.
- Santaella-Braga, M. L. (1988). "For a Classification of Visual Signs". *Semiotica*, 70, pp. 59-78.
- Schilperoord, J., Maes, A., & Ferdinandusse, H. (2009). "Perceptual and conceptual Visual Rhetoric: The Case of Symmetric Object Alignment". *Metaphor and Symbol*, 24, pp. 155-173.
- Sebeok, T. A., & Umiker-Sebeok, J. (Eds.). (1994). *Advances in Visual Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.