Visual Art Studies of IRAN

Analysis of Visual Signs in Francisco de Goya's 'Burial of Sardines' and 'A Procession of Flagellants' Based on a Semiotic Approach with a Focus on Roland Barthes' Ideas

Habibeh Roze Khan Akhuni[1] | **Mansour Hesami**[2]✉

1. Master's degree in painting, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: habibeh.roze@gmail.com
2. Corresponding author: Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
13 September 2024
Received in revised form:
25 February 2025
Accepted:
21 April 2025

Keywords:
Semiotics
Barthes
Francisco Goya
Burial of Sardines
A Procession of Flagellants

ABSTRACT

The works of Francis Goya are a unique collection in the artistic heritage of humanity, which is on the one hand a human inner search and on the other hand an action in the face of the chaotic external world. For this purpose, this article focuses on the criticism and analysis of two of his works, Burial of Sardines and A Procession of Flagellants, using the analytical tools of the semiotic approach. In this regard, the semiotic system and its characteristics are examined from the perspective of scholars in this field, with an emphasis on the ideas of Roland Barthes. The aim of this article is to examine, read, and analyze the two aforementioned works using the analytical tools of the semiotic system. The questions raised are: 1. Examining the visual signs and reading of the two aforementioned works from a structuralist and text-oriented perspective in order to achieve the method of signification and how to produce meanings and readings that they are without time and place restriction in the semiotic system.2.If we consider paintings as epistemological and cognitive treasures that reflect the emotional-spiritual spaces of human societies, the question raised is how the production of meaning and connection with the audience is created in the network structure of these two works? The achievements of this research show that examining and analyzing the visual signs of the aforementioned works, taking into account the analytical tools of semiotics, makes it possible to achieve the network structure of the visual text, the polysemy, and the series of meanings intended by Barthes, which is hidden in the hidden layers of the text. It is also clear that the Goya painting method in the two aforementioned works is such that their network structure can be analyzed and read independently of time and place. The research method used in this article is descriptive-analytical, appropriate to the study body of the article, and the method of collecting information is documentary (library)

Cite this article Roze Khan Akhuni, Habibeh; Hesami, Mansour. Analysis of Visual Signs in Francisco de Goya's 'Burial of Sardines' and 'A Procession of Flagellants' Based on a Semiotic Approach with a Focus on Roland Barthes' Ideas, *Visual Art Studies of IRAN*, (2025), 2(1), 57-72.

© Roze Khan Akhuni, Habibeh; Hesami, Mansour.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/jart.2025.49808.1063

Extended Abstract

Francisco de Goya, a Spanish painter and printmaker, is recognized as one of the most distinguished artists of the 18th and 19th century in Europe. Throughout his artistic career, he reflected the historical transformations of his era. On one hand, he created personal works that expressed his inner emotions and societal criticisms; on the other hand, he engaged in taking orders for commissioned pieces for financial gain and income. Goya was a painter of deep anguish who, through his powerful emotional expression and profound social critique, left a significant impact on the history of art and European culture. This influence was later acknowledged by modernists, romantics, and expressionists, who focused on the techniques employed in his paintings and prints, as well as his actions, demeanor, and philosophical mindset. His works mirror the suffering and pain of individuals not only in his own era but throughout all ages, evoking a sense of turmoil and confusion in the contemporary world. He has depicted individuals trapped, helpless, and alienated from themselves, aiming to explore the depths of human introspection through visual signs while simultaneously raising awareness and provoking the consciousness of dormant humanity. De Goya's paintings create discursive spaces that do not solely seek to produce explicit and clear meanings; rather, they aim to generate numerous implicit significations, the analysis of which appears essential. Consequently, this paper focuses on a detailed examination of the two paintings, 'Burial of Sardines' and 'A Procession of Flagellants.' Utilizing the analytical tools and framework of semiotic analysis, with particular emphasis on the ideas of Roland Barthes, this research investigates the capacities and potentials of these artworks. In communicative contexts, especially concerning visual spaces, interactions and discourse types are generated that, in addition to receiving explicit meanings, require tools to explore the hidden layers of imagery to uncover implicit interpretations. The artworks and paintings themselves, as visual semiotic systems with their unique structural characteristics, are replete with various signs. Should we consider visual and pictorial signs as subjects for research within the visual semiotic system, certainly, the process of meaning production in paintings relies on the signification performed by the artist.

The objective of this paper is to examine, interpret, and analyze the two aforementioned works through the application of the analytical tools of the semiotic system. The research questions posed in this study are as follows: 1. To analyze the visual signs and interpret the two works from a structuralist and text-centered perspective in order to achieve an understanding of signification and the production of meanings beyond time and space within the semiotic framework. 2. If we regard paintings as repositories of knowledge and cognition that reflect the emotional and spiritual contexts of human societies, the question arises as to how meaning is produced and communicated to the audience within the networked structure of these two works. The findings of the present research are as follows: In the studies and analyses conducted, the collection of analytical tools of the semiotic system illustrated in Table 1 was noted to ensure that, as an effective tool, this framework facilitates interpretation and communication for the audience. It includes two fundamental axes of syntagmatic and paradigmatic relations, as well as oppositional signs, association, rhetoric, metaphor, metonymy, encoding and decoding, and direct and implicit signification. In the two aforementioned works, a balanced and purposeful composition is observable using primary elements of morphology, visual signs, as well as the rules of syntagmatic and paradigmatic relations. The expressive capabilities of both works have led to various significations and secondary meanings that evoke cognitive engagement from viewers by being situated in an interactive space, producing both direct and implicit meanings hidden within the structural layers. In the analysis conducted, utilizing the tools of semiotic analysis, a series of meanings embedded within the fabric of the images were extracted with a text-centered approach. Although the naming of the work by the artist inevitably guides the interpretation, the construction and encoding of the two works provide an appropriate basis for the generation of meanings by the visual text. The central focus in both works is on human society, from which different meanings of human actions emerge through varied structural relationships in each piece. De Goya's attention lies in the human temperament, beliefs, and thoughts that lead to diverse actions and behaviors. The manner in which visual elements are substituted in the axes of syntagmatic and paradigmatic relations, and the use of visual rhetoric, oppositional signs, and dominant and subordinate signs in each of the mentioned works, indicates that humans seek both rationality and logic in their behavioral relationships, while simultaneously striving to escape a rationality that ultimately leads to a new form of captivity. De Goya's artistic style in these two works is such that the elements and forms depicted do not represent external, detailed, or tangible elements outside the image. Consequently, the audience can engage with them through the meanings, features, and structures that are rooted in collective memory, allowing for readings relevant to any time and place. As previously noted, in the two works, De Goya has

employed the rules of syntagmatic and paradigmatic relations to encode and signify in such a way that Barthes' envisioned significations are generative in a sequential manner, enabling the production of implicit and concealed meanings within the depth of the relational network of visual elements, ultimately leading to the creation of new myths. This reproduction of meaning can occur across different contexts and times. Furthermore, attention to other cognitive dimensions is an unavoidable necessity. The research method utilized in this paper is qualitative; however, its approach involves the description and analysis of the two works through the application of the analytical tools of the semiotic system, with data collection conducted through documentary (library-based) and online resources.

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی ایران

تحلیل نشانه‌های تصویری دو نقاشی «دفن ساردین» و «صفوف شلاق زنان» از آثار فرانسیسکو دو گویا، برمبنای رویکرد نشانه‌شناسی و با تأکید بر اندیشه‌های رولان بارت

حبیبه روضه‌خوان آخونی[۱] | منصور حسامی[۲]✉

۱. فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد رشته نقاشی دانشگاه الزهرا(س). تهران. ایران. رایانامه: habibeh.roze@gmail.com

۲. نویسنده مسئول: دانشیار گروه نقاشی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا(س). تهران. ایران. رایانامه: m.hessami@alzahra.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۳

تاریخ ویرایش: ۱۴۰۳/۱۲/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱

واژه‌های کلیدی:

نشانه‌شناسی

رولان بارت

فرانسیسکو گویا

تابلوی صفوف شلاق‌زنان

تابلوی دفن ساردین

چکیده

آثار فرانسیس گویا، مجموعه‌ای کم‌نظیر در میراث هنری بشریت است که از یک سو جست‌وجوی درونی انسانی و از سوی دیگر، کنشی در مقابل جهان پرآشوب بیرونی است. به همین منظور، نقد و تحلیل دو اثر وی، «دفن ساردین» و «صفوف شلاق‌زنان»، با رویکرد نشانه‌شناسی مورد توجه این نوشتار قرار گرفته است. در این راستا در این نوشتار، نظام نشانه‌شناسی و ویژگی‌های آن، از منظر اندیشمندان این حوزه ازجمله فردینان دو سوسور و نیز با تأکید بر اندیشه‌های رولان بارت، بررسی شده است. هدف این مقاله بررسی نشانه‌های تصویری و خوانش دو اثر مذکور، با نگاهی ساختارگرایانه و متن‌محور و به‌منظور دست‌یافتن به شیوهٔ دلالتمندی و چگونگی نشانه‌پردازی است که معانی و خوانشی فرازَمانی و فرامکانی را درپی دارد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که بررسی و تحلیل نشانه‌های تصویری آثار مذکور با درنظرگرفتن شاخصه‌ها و ابزار نشانه‌شناسی، امکان دستیابی را به ساختار شبکه‌ای متن تصویری، چندمعنایی و سلسلهٔ معانی مورد نظر بارت –که نهفته در لایه‌های پنهان متن است– میسر می‌سازد. همچنین مشخص شد که شیوهٔ نقاشی گویا در دو اثر مذکور به‌گونه‌ای است که می‌توان ساختار شبکه‌ای آن‌ها را مستقل از زمان و مکان، مورد تحلیل و خوانش قرار داد. در این مقاله از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی متناسب با پیکرهٔ مطالعاتی مقاله استفاده شده و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) بوده است.

استناد: روضه‌خوان آخونی، حبیبه؛ حسامی، منصور. (۱۴۰۴). تحلیل نشانه‌های تصویری دو نقاشی «دفن ساردین» و «صفوف شلاق زنان» از آثار فرانسیسکو دوگویا، بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی و با تأکید بر اندیشه‌های رولان بارت، *مطالعات هنرهای تجسمی ایران*، ۲(۱)، ۵۷-۷۲.

DOI: 10.22111/jart.2025.49808.1063

© روضه‌خوان آخونی، حبیبه؛ حسامی، منصور.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

۱- مقدمه

باتوجه‌به اینکه انسان، محاط در نظام‌های نشانه‌ای خودساخته و دگرساخته‌ای است که همچون تاروپودی، تمام ابعاد زندگی او را دربر گرفته است، به‌منظور قرارگرفتن او در فضاهای ارتباطی، ناگزیر، نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای بسان ابزاری کارآمد، امکان خوانش و ایجاد ارتباط را برای او فراهم می‌سازند؛ ازجمله نظام نشانه‌ای تصویر که به‌دلیل داشتن ویژگی‌های ساختاری خاص خود، آکنده از انواع نشانه است؛ ازاین‌رو چنانچه نشانه‌ها را ابزاری برای پژوهش در نظام نشانه‌ای تصویری بدانیم، قطعاً فرایند تولید نشانه در گِروی نشانه‌پردازی خواهد بود که توسط هنرمند صورت می‌گیرد. اثر هنری به‌واسطهٔ همین ویژگی‌های نظام نشانه، متنی ساختارمند پیدا می‌کند؛ بنابراین به‌منظور پژوهش و تحلیل، باید به چگونگی به‌کارگیری نشانه‌پردازی تصویری و فرایند دلالت، ازجمله توجه به نشانه‌های تقابلی، تداعی، محور هم‌نشینی و جانشینی و... توسط هنرمند پرداخته شود.

در این مقاله نگارندگان به‌منظور خوانش، تفسیر و تحلیل تصویری دو اثر از فرانسیسکو دو گویا[۱]، یعنی «دفن ساردین[۲]» و «صفوف شلاق‌زنان[۳]»، با نگاهی روش‌شناختی به رویکرد نشانه‌شناسی و نیز چگونگی شکل‌گیری علم نشانه‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، توسط دو اندیشمند این حوزه، یعنی چارلز سندرس پیرس[4] و فردیناند دو سوسور[۵] پرداخته‌اند. همچنین در این مقاله به رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت[۶] که درجهت تئوری‌های زبان‌شناسی سوسور، موجب بسط و گسترش علم نشانه‌شناسی به دیگر نظام‌های نشانه‌ای شد، اشاراتی شده است. ازآنجاکه در این مقاله دو اثر مذکور با نگرشی متن‌محور و ساخت‌گرایانه، بدون درنظرگرفتن ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و جایگاه نقاش و سبک او بررسی می‌شود، این مسئله مطرح می‌شود که آیا این آثار، امکان تولید معنی و ایجاد ارتباط با مخاطب را دارند یا خیر.

مسئلهٔ دیگر این تحقیق آن است که چنانچه تابلوهای نقاشی به‌منزلهٔ گنجینه‌های معرفتی و شناختی که منعکس‌کنندهٔ فضاهای عاطفی و روحی، معرفتی و شناختی جوامع انسانی هستند، درنظر گرفته شوند، آیا نشانه‌پردازی در ساختار شبکه‌ای دو اثر یادشده به‌گونه‌ای بوده است که بتواند ارتباطی جهانی به‌صورت فرازمانی و فرامکانی داشته باشد؟ به‌نظر می‌رسد توجه به عناصر و نشانه‌های بنیادین تصویر که در اذهان و خاطرهٔ جمعی نهادینه است، اگر به نشانه‌های جزئی و خاص خارج از تصویر اشاره نداشته باشد، می‌تواند راه‌گشا قرار گیرد.

۲- روش تحقیق

در این پژوهش، تحلیل و بررسی دو اثر «دفن ساردین» و «صفوف شلاق‌زنان» از فرانسیکو گویا، با توصیف نظریات و مفاهیم رویکرد نشانه‌شناسی، با یک نگاه روش‌شناختی همراه شده است. در این راستا با استفاده از ابزار تحلیلی و امکانات نظام نشانه‌ای، در دو اثر یادشده، ارتباط شبکه‌ای بین عناصر بصری و نشانه‌های تصویری بررسی شده است تا از این طریق بتوان علاوه‌بر معانی صریح، به معانی ضمنی و پنهان مورد نظر بارت، در ژرفای شبکهٔ ارتباطی عناصر تصویری، پی برد. این پژوهش با به‌کارگیری روش توصیفی-تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات به‌طریق اسنادی (کتابخانه‌ای) انجام شده و تجزیه‌وتحلیل به‌صورت کیفی و محتوایی صورت گرفته است.

۳- پیشینهٔ پژوهش

مطابق با بررسی‌های انجام‌شده، درراستای استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی به‌منظور تحلیل، تفسیر و خوانش دو تابلوی فرانسیسکو گویا، به‌طور مشخص، پژوهشی یافت نشد؛ اما از پژوهش‌های هم‌راستا می‌توان به مقاله‌ای اشاره کرد از صدیقه احمدیان باغبادرانی (۱۳۹۷) با عنوان «بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد سیر زایشی معنا». احمدیان در مقالهٔ خود با استفاده از علم نشانه‌شناسی به‌دنبال شناخت مفاهیم نهفته در آثار هنری است که موجب شناخت بهتر جامعه و تحولات آن می‌شود.

فرنوش شمیلی (۱٤۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناختی»، نشانه‌های تصویری را به شش دسته طبقه‌بندی کرده و عناصر تصویری را بیشتر به‌صورت نمایه‌ای و نمادین یافته است.

پریسا ایران‌پور (۱٤۰۱) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مضمون مرگ در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم (مطالعهٔ موردی: نگارهٔ مرگ سیاوش در دو شاهنامهٔ بایسنقری و شاه‌طهماسب)»، به‌دنبال شناخت نشانه‌های زبانی مضمون مرگ بوده است.

شیدا حسامی (۱۳۹۸) در نوشتاری با نام «مطالعهٔ نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دههٔ اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی»، به بررسی چگونگی ارتباط میان موضوع پوسترهای مذکور و استفاده از عناصر نمادین و نقوش نگارگری ایرانی پرداخته است.

تفاوت زمینهٔ پژوهشی مقالهٔ حاضر با سایر پژوهش‌های انجام‌گرفته، در نوع به‌کارگیری رویکرد نشانه‌شناسی است؛ از آن جهت که دو اثر مذکور از فرانسیسکو گویا با نگاهی ساخت‌گرایانه و متن‌محور و با تأکید بر اندیشه‌های رولان بارت مورد تحلیل قرار گرفته است.

٤- ابزار تحلیلی و تکنیک‌های نشانه‌شناسی

بیشتر نشانه‌شناسان از این نکته آغاز کرده‌اند که نشانه‌شناسی، نظریه‌ای کلی در شناخت‌شناسی است؛ اما در ادامهٔ بررسی‌های خود، از آن همچون روش بررسی یاد کرده‌اند. کریستین متز[۷] در کتابی به‌نام «تصویر و آموزش»، تأکید کرده است که نشانه‌شناسی، گونه‌ای «روش و ابزار مناسب برای پژوهش است» (احمدی، ۱۳۹۹: ۱۲). انسان، محیط پیرامون خود را توسط نشانه‌ها و سمبل‌ها می‌شناسد و به‌کمک نشانه‌ها و علایم، با دیگران ارتباط برقرار کرده یا از دیگران متمایز شناخته می‌شود (نبی‌زاده، ۱۳۹۹: ۸۹). بدون شک امروزه به‌سبب توسعهٔ ارتباطات گروهی، حوزهٔ گستردهٔ معنا وابستگی ویژه‌ای به رسانه پیدا کرده است؛ درست همان‌طور که موفقیت زمینه‌هایی مانند زبان‌شناسی، نظریهٔ اطلاعات، منطق صوری و مردم‌شناسیِ ساخت‌گرا موجب شده است که ابزارهای تازه‌ای در اختیار تحلیل معناشناختی قرار بگیرد. بارت در این باره معتقد است که در حال حاضر نوعی تقاضا برای نشانه‌شناسی وجود دارد، اما نه از جانب چند پژوهشگر با گرایش‌های گذرا؛ بلکه آن نیازی است برآمده از خود تاریخ جهان مدرن (بارت، ۱۳۹۹: ۱۰).

٥- محور هم‌نشینی و جانشینی

محور هم‌نشینی به چگونگی قرارگرفتن عناصر در کنار یکدیگر و محور جانشینی به چگونگی جایگزینی عناصر به‌جای یکدیگر اشاره دارد. هم‌نشینی، ترکیبی است از نشانه‌هایی که از فضا به‌عنوان پشتیبان بهره می‌برند. در زبان گفتاری یا نوشتاری، این فضا خطی و غیر قابل‌بازگشت است که هر واژه در آن، ارزش خود را در تقابل با آنچه قبل و بعد از آن می‌آید، به‌دست می‌آورد.

در سطح دوم، محور جانشینی، متداعی‌ها معنا پیدا می‌کنند؛ یعنی واژه‌های دارای اشتراکات، در ذهن تداعی می‌شوند و بنابراین، گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که درون آن‌ها انواع روابط یافت می‌شود. هر گروه، یک مجموعهٔ متداعی بالقوه تشکیل می‌دهد. برخلاف آنچه در سطح هم‌نشینی اتفاق می‌افتد، تعابیر در این سطح، غیاباً به هم مرتبط هستند و فعالیت تحلیلی مرتبط با متداعی‌ها، نوعی فعالیت دسته‌بندی است (بارت، ۱۳۹۹: ٦٥).

٦- تقابل‌ها

ساختارگرایان بر اهمیت تقابل‌های معنایی در محور جانشینی تأکید کرده‌اند. تحت‌تأثیر نظریات یاکوبسن، بسیاری از نشانه‌شناسان ساختارگرا در مراحل اولیهٔ تحلیل‌های خود، از روش‌هایی بهره گرفتند که شامل شناسایی تقابل‌های معنایی دوتایی یا قطبی (مانند ما/ایشان، عمومی/خصوصی) در متون و فرایندهای دلالتی بود. چنین تحلیل‌هایی برپایهٔ نوعی

«دوگانه‌انگاری» هستند. به‌نظر می‌آید چنین دوگانه‌انگاری‌ای ریشه‌های عمیقی در پیشرفت بشر داشته باشد. تقابل‌های دوتایی که در فرایندهای فرهنگی به‌کار گرفته می‌شوند، امکانی فراهم می‌آورند که بتوان پیچیدگی تجربیات را به نظم درآورد (چندلر، ۱٤۰۰: ۱۵۸).

۷- خطابه، مجازها و استعاره

خطابه، مجازها و استعاره، بلاغت‌هایی هستندکه به‌دلیل اقناع مخاطب، کاربرد بسیاری در زبان و نشانه‌شناسی دارند. ازآنجاکه متن تصویری نیز زبان خاص خود را دارد، در یک ارتباط میان‌متنی و با تأسی از نظام زبانی و نظام نشانه‌شناسی، خطابه، مجاز و استعاره می‌توانند مورد توجه متون تصویری نیز باشند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱٦۳). ارسطو برای خطابه سه وظیفهٔ عمده درنظر گرفته است: نخست، بازگویی به‌عنوان صورتی ویژه از رویدادهای گذشته. دوم، اقناع مخاطب در کارایی پاره‌ای از کنش‌های آینده و سوم، تهییج مخاطب برای ستایش یا نکوهش یک شخص یا موضوع (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵۹).

۸- دلالت مستقیم یا مطابقتی و دلالت ضمنی یا التزامی

بااینکه تمایز میان زبان ملفوظ و زبان مجازی در سطح دالّ مطرح است، عملکرد تمایز میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی، در سطح مدلول‌ها است. روشن است که هر واژهٔ خاص، فراسوی معنای ملفوظ خود (دلالت مستقیم)، می‌تواند دلالت‌های ضمنی نیز داشته باشد. در دلالت مستقیم، ارائهٔ معنای معیّن، ملفوظ، آشکار و مطابق عقل سلیم برای نشانه وجود دارد؛ ازجمله در نشانه‌های زبانی، آن به‌صورت تعریفی است که از هر واژه در لغت‌نامه‌ها یافت می‌شود. اروین پانوفسکی، مورخ هنر، اعتقاد دارد که برای یک تصویر بصری، دلالت مستقیم همان است که همهٔ بینندگان آن، از هر فرهنگی و در هر زمانی که باشند، در تصویر تشخیص می‌دهند (چندلر، ۱٤۰۰:۲۱۰). در سوی دیگر، دلالت ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی‌ای است که به‌واسطهٔ صورت و کارکرد نشانه، به آن منسوب می‌شوند: یک واژهٔ عامیانه، شاعرانه، علمی و... یا یک کلام مزورانه یا احساسی، دلالت ضمنی به مدلول خود دارند (گیرو، ۱۳۸۷: ٤۷).

۹- اشاره‌ای به آرای رولان بارت

رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰)، نظریه‌پرداز فرانسوی، چهره‌ای برجسته و از بسیاری جهات، بی‌نظیر در عرصهٔ نقادی و نظریه‌پردازی ادبی، هنری و فرهنگی است. دامنهٔ تأملات او چنان گسترده است که دشوار می‌توان عرصه‌ای از عرصه‌های گوناگون فرهنگ معاصر را یافت که در آثار او مورد بحث و بررسی قرار نگرفته باشد. از سوی دیگر، تأثیرگذاری او بر پژوهش‌های فرهنگی گوناگون، تقریباً در تمام عرصه‌ها از زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی گرفته تا ساختارگرایی و پساساختارگرایی، از اهمیت بسیار بالایی برخوردار بوده است (بارت، ۱٤۰۰: ۷).

رولان بارت در بسط و گسترش زبان‌شناسی سوسور، نشانه‌شناسی را به نظام‌های فرازبانی دیگر -که سرشار از نظام‌های نشانه‌ای هستند- سوق داد. او ابعادی مانند بُعد اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی را که ماهیت ارتباطی دارند، قابل‌تحلیل با رویکرد نشانه‌شناسی یافت. بارت باتکیه‌بر دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور، مهم‌ترین نظریه در حوزهٔ نشانه‌ها را تدوین کرد. به‌نظر او نشانه -آن‌طور که سوسور در درس‌گفتارهای خود تشریح کرده- به‌طور عمده عبارت است از شکلی از دلالت و معنای صریح. افزون بر این، نشانه‌ها خود به استلزام‌های خاص فرهنگی اشاره دارند که در چنین صورتی، بارت از آن‌ها با نام دلالت استلزامی یاد کرده است (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵).

بارت اشاره می‌کند که سوسور در نظرات خود نهایتاً به واژه‌های دالّ و مدلول رسید که نشانه از پیوند این دو حاصل می‌شود. اهمیت این موضوع را باید همواره درنظر داشت؛ زیرا همیشه احتمال اشتباه‌گرفتن نشانه با دالّ وجود دارد؛ درحالی‌که نشانه هویت دورُویه‌ای شبیه ژانوس[۸] دارد. پیامد مهم آن این است که درنظر سوسور، لویی یلمسف[۹] و فرای[۱۰]، مدلول هم جزئی از نشانه است و معناشناسی هم باید بخشی از زبان‌شناسی ساختارگرا تلقی شود (بارت، ۱۳۹۹: ٤٤).

بارت این دیدگاه لویی یلمسف را پذیرفت که مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. مرتبهٔ اول، دلالت مستقیم است. در این سطح، نشانه شامل یک دالّ و مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبهٔ دلالتی است که نشانه‌های دالّ و مدلول، مستقیماً به‌عنوان دالّ خود درنظر گرفته شده و یک مدلول اضافی به آن متصل می‌شود. در این چارچوب، دلالت ضمنی، یک نشانه است که از دالّ یک نشانه با دلالت مستقیم مشتق می‌شود (باقری خلیلی، ۱۳۹۳: ۳۰).

بارت همچنین مطرح می‌کند که هرچند اشیا و تصاویر و الگوهای رفتاری، دلالتمند هستند و دلالتمندی آن‌ها در سطحی کلان مطرح است، آن‌ها هرگز مستقل از زبان نبوده‌اند؛ بلکه هر نظام نشانه‌شناختی به‌نوعی با زبان آمیخته است؛ برای مثال، جایی که با محتوای تصویری مواجه هستیم، معنا با پیام زبان‌شناختی تصدیق می‌شود؛ امری که به‌ویژه در سینما، تبلیغات، عکاسی مطبوعاتی و... مشاهده می‌شود؛ بنابراین، بخشی از پیام آیکونیک (شمایلی) یا در نسبت با ساختار زبانی، حشو به‌نظر می‌رسد یا در نظام زبانی، مستحیل می‌شود. دربارهٔ مجموعهٔ اشیا نیز زمانی می‌توان از آن‌ها به‌عنوان نظام یاد کرد که این مجموعه از ساحت زبان عبور کرده باشد؛ زبانی که دالّ‌ها را از میان نام‌های ممکن انتخاب می‌کند و مدلول‌ها را براساس کارکرد یا علت، نام‌گذاری می‌کند.

به‌رغم گسترش انواع بازنمودهای تصویری، اکنون ما حتی بیش از پیش به یک تمدن وابسته به نوشتار گرفتار آمده‌ایم. درنتیجه تصور یک نظام تصویری و ابژه‌هایی که مدلول‌های مستقل از زبان داشته باشند، هرچه بیشتر ناممکن می‌نماید. برای درک دلالت‌های محتوا، ناچار به فردی‌کردن زبان هستیم؛ زیرا هیچ معنایی بدون تعین زبانی، امکان ظهور ندارد و جهان مدلول‌ها، چیزی جدا از جهان زبان نیست؛ ازاین‌رو در بدو برخورد با محتوای غیرزبانی، نشانه‌شناسی، دیر یا زود در مسیر خود ناچار به یافتن یک زبان (به‌معنای عام کلمه) است تا هم نقش الگو را ایفا کند و هم اجزای سازنده و تقویت‌کننده یا مدلول آن را فراهم کند (بارت، ۱۳۹۹: ۱۱).

موضوع معناآفرینی یک اثر برای مخاطب با ادراک متفاوت مخاطبان از اثر و همچنین نظریهٔ مرگ مؤلف که رولان بارت مطرح کرد، در تحلیل نظام‌های نشانه‌ای ازجمله هنر، با دیدی متن‌محور، به مخاطب آثار هنری، اهمیت ویژه‌ای بخشید و برای هنرمند و نویسنده به‌دلیل آنکه مقابل اثر خود ایستاده‌اند و در تعامل با آن هستند، جایگاهی مخاطب‌گونه درنظر گرفت.

بارت، عنصر نویسنده و هنرمند را به این دلیل که در اجتماع و فضای زبانی خاصی به دنیا آمده، زندگی می‌کنند و در این باره چندان حق انتخابی ندارند، متأثر از این محدودیت جبری در حوزهٔ فعالیت آن‌ها دانسته است. درارتباط‌با سبک هنرمند نیز به همین صورت، بارت اشاره می‌کند که سبک، به امیال، خواست‌ها، درونیات و ذوق نویسنده و هنرمند مربوط می‌شود؛ درحالی‌که متن، آن شکل از آزادی عمل مؤلف است که منجربه خلق یک اثر با ارادهٔ مؤلف می‌شود. پس در ظاهرِ هر اثر، معنایی ثانویه نهفته است که قابلیت ساماندهی را دارد؛ زیرا معنای اثر به‌تنهایی شکل نمی‌گیرد و مؤلف، تنها فرضیه‌های معنایی و صورت‌های مختلف معنا را تولید می‌کند (بازرگانی دیلمقانی، ۱۳۸۸: ۱۹).

عمل خواندن، رمزگشایی حروف، واژه‌ها، معنی‌ها و ساختارهاست؛ اما از انباشت این رمزگشایی‌ها و محدودنکردن آن‌ها، خواننده در یک واژگونی دیالکتیکی قرار می‌گیرد و نهایتاً دیگر رمزگشایی نمی‌کند؛ بلکه رمزافزایی و تولید رمز می‌کند و معنی‌های متعددی به آن معنای اولیه می‌افزاید (کهنمویی، ۱۳۸٦: ۱۳۳). در تماشای یک تابلو همان‌طور که نظاره‌گر، رمزگشایی می‌کند، او رمزگذاری نیز می‌کند؛ ازاین‌رو تابلویی که با نشانه‌های نوشتاری همراه است، به این معنی است که نقاش می‌خواهد دامنه معناها را محدود کند. این کانالیزه‌کردن، نشان از آن دارد که نقاش می‌داند که تابلویش معانی متعدد دارد (همان: ۱۳۳).

رولان بارت در همه‌جا در جست‌وجوی معنا بود و بعد از سفرش به ژاپن، توجهش به هنرهای تجسمی که ترکیبی از نشانه‌هاست، جلب شد. او بالغبر بیست مقاله بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۰ دربارهٔ انواع هنرهای دیداری نوشت و در هشت سال پایانی زندگی خود، به‌مراتب بیشتر دربارهٔ نقاشی مقاله نوشت (کهنمویی، ۱۳۸٦: ۱۳۲).

بارت، عکس را که «پیام بدون رمزگان» است، نقطهٔ مقابل نقاشی می‌دانست که نقاشی حتی اگر معنای صریحی منتقل کند، باز هم پیامی رمزگانی است. سرشت رمزگانی نقاشی در سه سطح جلوه‌گر می‌شود: نخست آنکه تکثیر یک آبژه یا صحنه به‌واسطهٔ نقاشی، مستلزم مجموعه‌ای از تبدیل‌ها و تغییر صورت‌بندی‌ها به‌شکلی قاعده‌مند و منتظم است. دوم، عمل نقاشی (رمزگذاری)، بی‌درنگ ایجاد تفکیکی میان امر بامعنا و امر بی‌معنا را ضروری می‌سازد. سوم آنکه همچون همهٔ رمزگان‌ها، نقاشی نیز مستلزم کارآموزی و فراگیری است (سوسور برای این پدیدهٔ نشانه‌شناختی، اهمیت زیادی قائل بود) (بارت، ۱۴۰۰: ۴۸).

بارت معتقد است که در تابلوی نقاشی و نوشتار خطی، ما شاهد ذهنیت خالق متن نیستیم؛ بلکه شاهد عملکرد دست آن خالق هستیم؛ دستی که فعال است، نه منفعل. دستی که حرکت می‌کند، مبدأ نقاشی و نوشتار است. با حرکت دست، عملی انجام می‌پذیرد و به‌نظر بارت، حرکت با عمل متفاوت است. عمل دراصل، هدفی شناخته‌شده پیش‌روی داشته و سعی دارد به این هدف برسد. هدف، همان بیان معنی است که خواننده باید آن را درک کند؛ اما حرکت، آن چیزی است که بارت آن را متمم عمل می‌داند که هدفی به‌دنبال ندارد. دست، حرکت می‌کند و هدف، اندیشه را بر کاغذ می‌آورد. در نقاشی، حرکت، قوی‌تر از عمل است و گاهی هدف، آن را تغییر می‌دهد. نقاشی ازنظر بارت نوعی سمیوگرافی است (لبیبی، ۱۳۸۷: ۳۱).

به باور بارت، تصویر، نه موضوعی واقعی است، نه تخیلی. البته هویت آنچه به نمایش درآمده، به‌طور دائم به تعویق افتاده است؛ مدلول همواره جایگزین و بیرون رانده می‌شود (مانند فرهنگ لغات که تنها شامل یک گروه معرفی‌ها است). تصویر، بیان یک رمز نیست؛ تنوع یک اثر رمزپردازی است (بارت، ۱۳۷۹: ۱۴۸).

نمودار ۱- ابزار تحلیلی و امکانات نظام نشانه‌شناسی، مأخذ: نویسندگان

۱۰- خوانش و تحلیل نشانه‌های تصویری نقاشی دفن ساردین

تابلوی دفن ساردین (تصویر شمارهٔ ۱)، به جشن و کارنوال سه‌روزهٔ مردم اسپانیا با مضامین مرگ اشاره دارد. این اثر در ابعاد ۶۲×۸۲/۵ سانتی‌متر، با تکنیک نقاشی رنگ روغن روی چوب، در سال‌های ۱۸۱۹-۱۸۱۲ کار شده است (URL1).

استفاده از واژه، زبان و متن در تحلیل این اثر به‌واسطهٔ معنای گسترش‌یافته و عام آن‌ها است؛ ازاین‌رو تحلیل این اثر با نگاهی متن‌محور و ساخت‌گرایانه، بدون درنظرگرفتن ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و شخصیتیِ هنرمند خواهد بود؛ هرچند نقاش به‌واسطهٔ عنوان اثر، مبادرت به نشان‌دارکردن اثر کرده است. نقاشی دفن ساردین باتوجه‌به ابزار و امکان‌های نظام نشانه‌شناسی (نمودار ۱) به‌لحاظ ساختاری و ترکیب‌بندی مورد تحلیل قرار گرفته و چگونگی نشانه‌پردازی آن به‌منظور یافتن سلسلهٔ معانی نهفته در متن بررسی می‌شود.

در این تابلو، در محور هم‌نشینی، عناصر و نشانه‌های بصری (ریخت‌شناسی) که شامل انواع خط، رنگ، فرم، بافت، نقطه، رنگ‌سایه، تعادل، ریتم، حرکت و... است، در یک هم‌نشینی مکانی با تقویت جایگاه معنایی خود و دیگر عناصر، شکل ظاهری تصویر را می‌سازند. آن‌ها کنار هم با هماهنگی و همیاری، زایش پی‌درپی معنا، جنبش و حرکت را القا می‌کنند؛ چنانکه گویی ایستایی در آن بی‌معنی است. عناصر فرمی با استفاده از ویژگی‌های بیانی خود، تصویر را به دو قسمت پس‌زمینه و پیش‌زمینه تقسیم کرده‌اند تا دو فضا و جهان‌بینی متفاوت را که نمی‌توانند از هم جدا باشند، القا کنند. این عناصر و نشانه‌ها دست در دست هم، در یک ارتباط درون‌متنی، مفهوم مراسم جشن و شادی را به مخاطب می‌رسانند که دلالتی آشکار است. در این دلالت آشکار نیز در محور جانشینی، جشن و شادی، جمع‌گرایی، حرکت، زندگی و... به‌واسطهٔ نشانه‌های بیرون تصویر و بنابر اصل تقابل، دراثر تقابل با غم و اندوه، فردگرایی، ایستایی، مرگ و... معنا و اعتبار پیدا می‌کنند.

انبوهی از انسان‌ها با صورتک‌هایی به‌بهانه‌ای در یک شادی مفرط‌گونه و در حرکتی دایره‌وار، مخاطب را به جمع خود دعوت می‌کنند. تیرگی و محوگونگی درختان در افق تصویر که فضای گرفته و ابری را تداعی می‌کند، در تقابل با فضاهای درخشان و آفتابی، حزن و اندوهی را القا می‌کند که دراثر آن، مخاطب در یک لحظه دو حس و معنای متفاوت را دریافت می‌کند. وجود بیرق تیره و تیرگی پایین صفحه، همچنین سفیدی پیراهن دو فیگور زن، نگاه مخاطب را در یک‌سوم پایین تصویر متمرکز کرده و کادر مستطیلی اثر، همراه با کشیدگی تک درخت تا بیرون از بالای تصویر، همسو با حس آشکار تصویر، رهایی و آزادی مقطعی را نمایانگر است. پرتره روی بیرق با یک خندهٔ مضحک و غیرمعمول، گویی به مخاطب تصویر می‌فهماند که این یک شادی ساختگی و لحظه‌ای است.

فیگورهای انسانی در شکل‌ها، حرکات و لباس‌هایی متفاوت و رنگارنگ، با جایگاهی خاص در یک ارتباط درون‌متنی، به‌دنبال تولید سلسلهٔ معانی هستند که در بافت تصویری نهفته است. فیگورها به موارد جزئی و خاصِ بیرون از تصویر اشاره ندارند؛ بنابراین می‌توان از محور جانشینی که یکی از محورهای اساسی در ساختار نظام نشانه‌شناسی است، بهره جست و با همین ترکیب‌بندی، فیگورهایی با مشخصه‌های متفاوت جایگزین کرد. این نقاشی و دیگر آثاری که چنین ویژگی‌ای دارند، به موارد جزئی و خاص بیرون از تصویر اشاره‌ای ندارند و علی‌رغم نظریات بارت، می‌توانند باتکیه‌بر عناصر و نشانه‌های تصویری که مفاهیم کلی (مانند تصویر انسان، درخت، ساختمان و...) را یدک می‌کشند و ریشه در اذهان و خاطرهٔ جمعی دارند، در هر زمان و مکانی مورد خوانش قرار گیرند، برعکس نظام نوشتاری. ارتباط بین دالّ و مدلول در نظام نشانه‌ای زبان‌شناسی، از یک ماهیت قراردادی -آنگونه که سوسور می‌گوید- برخوردار است؛ درحالی‌که در نظام نشانه‌ای تصویر، ارتباط بین دالّ و مدلول از یک ماهیت ذاتی و طبیعی برخوردار است؛ برای مثال، تصویر انسان به‌جهت بازنمایی و به‌واسطهٔ قراردادی بنیادی که در درون و ذات خود دارد که تغییر نمی‌کند، به‌صورت طبیعی موجب ارتباط با مخاطب می‌شود، برعکس نظام نوشتاری. همین نکته خوانش در هر زمان و مکانی را ممکن می‌کند.

رمزگان دیگری که در ساختار نظام نشانه‌ای، موجب تولید معنا می‌شود، مجازها، استعاره‌ها و خطابه است. در این اثر نیز فیگورهایی با ماسک‌های ترسناک مشاهده می‌شود و می‌تواند استعاره از خُلقیات درونی افراد باشد که نقاش آن را به‌طور غیرمستقیم نشان داده است. یا اینکه سرخوشی و شادی دلهره‌آور، استعاره از بُعد احساسی انسان است که می‌تواند سرکش و غیر قابل‌کنترل شود. پس‌زمینه، استعاره از ماورا و ارزش‌های معنوی است و پیش‌زمینه، استعاره از ارزش‌های

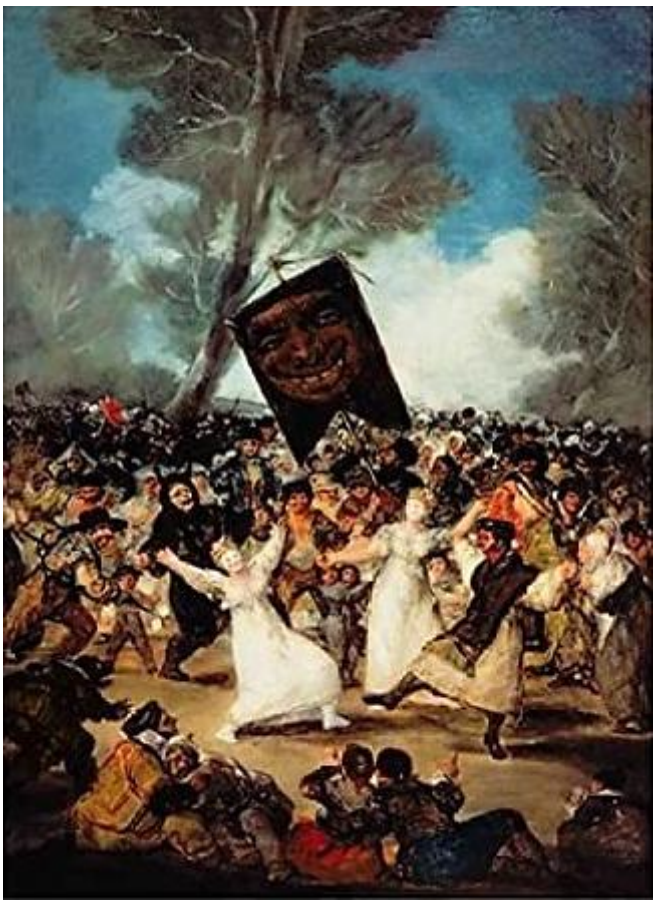
مادی و این جهانی (استعارهٔ جهت). دو بانو با لباس سفید، استعاره از زایش و زندگی هستند و فردی با لباس سیاه و ماسکی ترسناک، مجاز از مرگ بوده که در تقابل با حیات است. درختان، مجاز از طبیعت بوده و رهایی و معنویت را یادآور هستند. همچنین پرتره روی بیرق با نیشخندی تلخ در مرکز تصویر، مجاز از شخصیت محوری بیرون از تصویر است. کل اثر نیز مجاز از رویدادی فرهنگی و اجتماعی است. تابلو خود یک خطابهٔ تصویری است که مخاطب را ناخودآگاه وادار می‌کند به نظاره بنشیند تا خوانش، گرایش و کنشی همسو با آن داشته و معانی را آنگونه که نقاش می‌خواهد، دریافت کند یا با نگاهی متفاوت، او را به نقد بکشد.

از دیگر ویژگی نظام‌های نشانه‌ای، نشانه‌های تقابلی هستند که در این باره در این اثر می‌توان به پرسپکتیو موجود که بنابر آرای مرلوپونتی و فلورنسکی، اشاره به جهان‌بینی خاص و مورد نظر عصر رنسانس، یعنی انسان‌محوری دارد، اشاره کرد. همان‌گونه که از دلالت صریح تصویر در پیش‌زمینه پیدا است، نمود و محوریت با انسان است؛ انسانی که جهان را از منظر خود می‌بیند و همهٔ آنچه هست، درارتباطبا او معنی پیدا می‌کند. گویی آن چرخش منحنی‌وارِ انسانی، جهان هستی را همسو با خود می‌بیند و شادی، شور و مستی افراط‌گونه‌ای با خندهٔ مرموز پرترهٔ روی بیرق، خودمداری و خودخواهی انسان را فریاد می‌زند.

تجمع انسانی یا جمع‌گرایی در تقابل با فردگرایی و نیز اصالت‌دادن به اجتماع، بیشتر از همه در اثر، مورد تأکید قرار گرفته است. نوعی ازخودبی‌خودشدگی، سرکشی و رمانتیسم رازآلود در این اجتماع انسانی دیده می‌شود که در تقابل با فردگرایی و خردگراییِ کلاسیک حاکم بر قرون هجدهم و نوزدهم اروپا است. این تقابل احساس و عقل به‌شکل دلالت ضمنی قابل‌دریافت است. همچنین تقابل پوشش زن و مرد و چگونگی پوشش فیگورها، در برجسته‌سازی موقعیت و جایگاه واحدهای انسانی برای تولید معنا نقش ایفا می‌کند. از دیگر تقابل‌های بصری می‌توان به تضادهای جهتی همچون بالا و پایین تصویر، یا آسمان و زمین اشاره کرد.

هرچند ساختار تابلو نگاه مخاطب را در قسمت پایین تصویر به بند می‌کشد، عنصر درخت در افق و سمت چپ تصویر، در یک دلالت ضمنی، رهایی و گسست را به ارمغان می‌آورد. بااینکه تمرکز اصلی و محوریت در پایین تصویر بر انسان است، وجود نشانه‌های طبیعی چون آسمان، درخت و ابر در حالتی خاموش و کم‌اهمیت، در تقابل با انسان زمینی است. نشانه‌های حس شادی و حرکت و جنب‌وجوش موجود در تصویر، یک تقابل معنایی با غم، ایستایی و سکون به‌همراه دارد. همچنین تقابل رنگ‌های سرد و گرم به تولید معنا کمک کرده است. وجود نشانه‌های غالب و مغلوب در تصویر، مانند غلبهٔ نشانهٔ انسانی بر غیرانسانی، جنبهٔ حسی بر جنبهٔ عقلی، نشانهٔ جمعی بر فردی و رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد، در تولید معنا، رساندن پیام و ایجاد ارتباط با مخاطب، بسیار مؤثر بوده است.

بنابراین حضور هم‌زمان همهٔ عناصر و نشانه‌های تصویری در تابلوی دفن ساردین، یک ارتباط شبکه‌ای درون‌متنی و بینامتنی را به‌صورت مکانی و با استفاده از انواع رمزگان، ساختار و ترکیب‌بندی منسجم، به‌منظور رمزگذاری و نشانه‌پردازی، در اثر مذکور ایجاد کرده است؛ ازاین‌رو می‌توان با استفاده از ابزار و امکانات نظام نشانه‌شناسی و آرای بارت، متن تصویری را مورد خوانش و تحلیل قرار داد. علاوه‌بر معانی صریح که در نگاه اول قابل‌دریافت است، می‌توان با استفاده از امکانات نظام نشانه‌ای، متن را رمزگشایی کرده و به معانی ضمنی که به‌شکلی سلسله‌وار قابل‌دریافت است، دست یافت؛ یعنی معانی ضمنی که اسطوره‌های مورد نظر بارت را پدید می‌آوردند. این خوانش‌ها باتوجه‌به افق دید مخاطبان، ممکن است در جنبه‌هایی متفاوت باشد؛ اما بافت تصویری اثر و استفاده از ابزار نظام نشانه‌ای، تحلیل‌ها و خوانش مخاطبان را به هم نزدیک می‌کند.



تصویر ۱- نقاشی دفن ساردین، اثر فرانسیسکو گویا، تکنیک: رنگ روغن روی چوب، ابعاد: ۸۲/۵×۶۲ سانتی‌متر (URL1)

۱۱- خوانش و تحلیل نشانه‌های تصویری نقاشی صفوف شلاق‌زنان

نقاشی صفوف شلاق‌زنان، اشاره به راه‌پیمایی مذهبی‌ای دارد که در آن گروهی به‌منظور پاک‌سازی جان، درطی یک مراسم، شروع به زدن شلاق بر پشت خود به‌صورت ضربدری می‌کنند. این اثر در ابعاد ۷۳×٤٦ سانتی‌متر، با تکنیک رنگ روغن روی بوم در سال‌های ۱۸۱۹-۱۸۱۵ کار شده است (URL2).

اثر صفوف شلاق‌زنان (تصویر شمارهٔ ۲)، در تقابل با نقاشی دفن ساردین، دریافت حس متفاوتی را به‌همراه دارد. در تحلیل این اثر نیز با به‌کارگیری یک نگاه ساخت‌گرایانه و متن‌محور، با استفاده از امکانات نظام نشانه‌ای، سعی می‌شود که چگونگی رمزگذاری و نشانه‌پردازی در متن تصویر دریافت شود. عناصر بصری و نشانه‌های تصویری در یک ارتباط درون‌متنی بر محور هم‌نشینی، شبکهٔ ارتباطی متفاوتی نسبت‌به تابلوی دفن ساردین به‌وجود آورده‌اند. درواقع درون‌مایهٔ هردو اثر، اشاره به اجتماع انسانی است؛ اما عناصر و نشانه‌های بصری در ساختار و ترکیب‌بندی متفاوت در محور هم‌نشینی و جانشینی، جایگاهی متمایز و معنای متفاوتی تولید می‌کنند. به‌گفتهٔ سوسور آنچه مهم است، ماهیت رابطه‌ای نشانه‌ها است که نشانه‌ها ارزش خود را از مناسبتی که با سایر نشانه‌ها دارند، کسب می‌کنند.

کادر افقی اثر، هم‌جهت با حسی که از آن دریافت می‌شود، درصدد روایت‌کردن کنش انسانی است. به‌منظور بررسی شبکهٔ ارتباطی‌ای که عناصر بصری و نشانه‌های تصویری با هم دارند، ابتدا باتوجه‌به محور هم‌نشینی، ملاحظه می‌شود که عناصر بصری و نشانه‌ها در یک جایگزینیِ مکانی مناسب، درراستای اهداف معنایی تصویر، حکایت از مراسم آیینی‌ای دارد که مخاطبِ تصویر را به مشارکت دعوت می‌کند. عناصر بصری با ویژگی‌های بیانی خود، حس رفتاری نامعقول و غیرمعمول را به مخاطب می‌رسانند. در سمت چپ تصویر، مجسمه‌ای با دست‌های گره‌کرده بر سینه و هالهٔ نوری با

خطوط تیز در صورت او، خودنمایی می‌کند که این مجسمه بر دوش مردانی سفیدپوش با چهره‌هایی درمانده کـه در حـال ورود به تصویر هستند، حمل می‌شود. این مجسمه در سطحی بالاتر از سایر پیکره‌ها، با ایستایی کامل قرار گرفته است.

در سمت راست تصویر، علامت صلیب و در سمت چپ، پیکرهٔ مسیح مصلوب و سه پیکرهٔ زن با لباس تیـره و پشـت به بیننده، در مقابل مجسمه زانو زده‌اند که اشاره به مراسمی آیینی و مذهبی دارد. سفیدی پوشش پیکره‌ها در پایین تصـویر، نگاه مخاطب را به مهم‌ترین مکان تصویر هدایت می‌کند؛ جایی که چند پیکرهٔ نیمه‌عریان با لباس سفید و کلاه قیفی بر سـر و نیز پشت‌های شلاق‌خورده، همگام با پیکره‌هـای سـیاه‌پوش شیپوربه‌دسـت، میـان انبـوهی از جمعیـت و همچنـین یـک ترکیب‌بندی افقیِ بسته به‌همراه تیرگی بنای سمت چپ تصویر، فشار و گرفتگـی مضـاعفی را بـه فضـای درونـی تصـویر تحمیل می‌کنند.

در محور هم‌نشینی، رنگ‌های بسیار روشن و تیره در یک تقابل آشکار به‌دنبال زایش معانی پنهانی اسـت کـه مخاطـب می‌تواند با توصیف و تفسیر و استدلال، آن‌ها را دریافت کند؛ مانند تقابل خیر و شر یا کنترل‌کننده‌ها و کنترل‌شونده‌ها. ایـن اثر نیز همانند دفن ساردین، از واحدهای انسانی تشکیل شده که علاوه‌بر داشتن معنی در یک هم‌نشینی مورد نظـر سـاختار تصویر، قابلیت تولید معانی سلسله‌واری را داراست. عنصر برجستهٔ تصویر، نشانه‌های انسانی است و انسان‌محوری در ایـن اثر نیز در تقابل با طبیعت و بنای معماری غالب است. عنصر انسانی در مفهوم کلی آن بدون اشـاره بـه مصـداق جزئـی و خاص خارج از تصویر، با انبوهی از واحدهای انسانی –که هرکدام در کنشی متفاوت، اما همسـو بـا دیگـر پیکره‌هاسـت– معنایی متفاوت را نسبت‌به اثر دفن ساردین می‌رسانند. پرسپکتیو حاکم بر آن، انسان‌محوری را یادآوری می‌کند.

در محور جانشینی نیز جمعیت انبوه، حزن و اندوه، اضطراب و نگرانی –که از کنش‌های انسـانی دریافـت می‌شـود– و رنگ‌های سرد و گرفته، همه در یک ارتباط برون‌متنی و تقابلی با فرد و فردگرایـی، شـادی و سـرور، آرامـش و راحتـی و رنگ‌های گرم که بیرون از متن تصویری و در غیاب هستند، قرار گرفته‌اند.

رمزگان بلاغت در این اثر به‌گونه‌ای است که رنگ‌های تیره استعاره از جهل، نادانی، ناپاکی و ظلم و رنگ‌های روشـن، استعاره از خیر، پاکی و صداقت هستند. همچنین تصویر، مجاز از مراسم آیینی و مذهبی بوده و کلاه‌هـای قیفـی، مجـاز از جهل و نادانی است که در تصویر سعی می‌شود این ویژگی‌ها به فیگورها منتقل شود. کادر افقـی، اسـتعاره از رشـدنیافتگی معنوی، در بند و اسارت بودن، جهل و نادانی است. انبوه جمعیت نیز استعاره از اتحاد و وحدت اسـت. همچنـین تصـویر به‌عنوان یک خطابه سعی دارد مخاطب را با کنش و گرایش و اهداف آیینی خود، همسو سازد یا تلنگری در این باره باشد.

پیکره‌هایی که در قسمت پایین تصویر به‌واسطهٔ پوشش روشن و پشت‌های شلاق‌خورده دیده می‌شـوند، در جایگـاهی متفاوت از پیکره‌های سیاه‌پوش قرار می‌گیرند و به‌سبب نوع کنش، فرم و رنگ متفاوت، درپی ایفای نقش متفاوتی در ایـن ارتباط جمعی هستند. ارتباط فرمی کلاه‌های قیفی پیکره‌های سفیدپوش با کلاه‌های قیفی پیکره‌هـای سـیاه‌پوش، تـداعی‌گر اسارت و بردگی انسان‌هایی است که درطول تاریخ بشریت به غل و زنجیر کشیده شده‌اند؛ اما این بار زنجیرها نه بر دسـت و پا، بلکه بر اندیشه و عقل انسانی است که در حرکتی برده‌سان، اندیشه و خرد خویش را به حراج گذاشته اسـت. در ایـن اثر، فضای معناشناختی همچون تبعیت و عبودیت آیینی و مذهبی، قابل‌دریافت است. کلاه‌های قیفـی در شـکل نشـانه‌های تصویری، در یک پیوند زنجیره‌وار در دلالت‌های بَعدی، به معانی‌ای اشاره دارند که رولان بارت آن‌هـا را به‌واسـطهٔ زایـش معانی سلسله‌وار، اسطوره می‌نامد.

نشانه‌های تصویری به‌واسطهٔ نوع پوشش و کنش و جایگاهی که در تصویر اختیار کرده‌اند، متفاوت و جـدا از هـم، بـه تقویت معنایی یکدیگر کمک کرده و تباین معنایی به‌شکلی هم‌زمان، در تصویر، امکان خوانش را فراهم می‌آورد. تقابل‌های نشانه‌ای در دلالتی صریح همانند جمع‌گرایی و فردگرایی، احسـاس‌گرایی و عقـل‌گرایی، رنـگ سـیاه و سـفید، حرکـت و ایستایی و تقابل معنایی به‌صورت دلالت‌های ضمنی همچون حس درد و رنج و غـم و حـس شـادی و نشـاط، اسـارت و رهایی و آزادگی و نیز جهل و آگاهی، قابل مشاهده و دریافت است.

بررسی و تحلیل ساختار شبکه‌ای دو اثر مذکور با بهره‌گیری از ابزارها و امکانات نظام نشانه‌ای ازطریق نشانه‌پردازی‌هایی که در چارچوب روابط هم‌نشینی و جانشینی و رمزگان زیبایی‌شناسی اثر شکل گرفته‌اند، در نظامی از دلالت‌های مطابقتی و ضمنی معنا می‌یابد. این نظام دلالتی به‌واسطهٔ قواعد ترکیب‌بندی، تداعی، تقابل و مجاز، درپی تولید معنا و ایجاد ارتباط، نگاه و اندیشهٔ مخاطب را برای تعاملی عمیق در هر زمان و مکان به چالش می‌کشد تا زمینهٔ ظهور اندیشه و باوری مترقی و نو را بیافریند. در این میان، نقاشی به‌عنوان یک تصویر، نه تقلیدی صرف از واقعیت است و نه همچون عکس، ارزش و اعتبار خود را از غیاب صاحب تصویر کسب می‌کند. همچنین برخلاف سینما و تلویزیون و دیگر رسانه‌های بصری، به گذشته و آنجابودگی و موارد جزئی و عینی خارج از تصویر اشاره ندارد؛ بلکه به‌واسطهٔ استفاده از اشکال و نشانه‌های کلی که منطبق بر مفاهیم عام و کلی است و بدون استفاده از فناوری‌های زمانهٔ خود، سوار بر توسن احساس –البته با داشتن چارچوب نظری خود– نقش‌آفرینی کرده، گذشته و حال و آینده را به هم متصل می‌کند و ارتباط با مخاطب را در هر زمان و مکانی ممکن می‌سازد؛ زیرا تصاویر در نقاشی نه حامل معانی ضروری هستند و نه حامل معانی غیرممکن؛ بلکه حامل معانی ممکنی هستند که مخاطبان به‌واسطهٔ افق دید خود، آن را دریافت و تجزیه‌وتحلیل می‌کنند که درنهایت به‌واسطهٔ اشتراکاتی که در این تجزیه‌وتحلیل وجود دارد، مخاطبان به معانی همسو دست پیدا می‌کنند. البته باید متذکر شد که در بررسی آثار هنری به‌صورت متن‌محور، تنها یک بُعدی از ابعاد شناختی آن آشکار می‌شود؛ درحالی‌که برای مطالعه و پژوهش همه‌جانبهٔ آثار هنری، باید تمام جوانب و ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و شخصیتی هنرمند را مورد بررسی قرار داد.

تصویر ۲- نقاشی صفوف شلاق‌زنان، اثر فرانسیسکو گویا، تکنیک: رنگ روغن، ابعاد: ۷۳×٤٦ سانتی‌متر (URL2)

۱۲- نتیجه‌گیری

هدف از این نوشتار، دستیابی به شبکهٔ ارتباطی عناصر بصری، نشانه‌های تصویری و چگونگی نشانه‌پردازی دو نقاشی «دفن ساردین» و «صفوف شلاق‌زنان» اثر فرانسیسکو دو گویا، با بهره‌جستن از ابزارها و شاخصه‌های نظام نشانه‌شناسی و تأکید بر اندیشه‌های رولان بارت، همراه با نگاهی متن‌محور و ساخت‌گرا برای تحلیل و خوانش دو اثر مذکور بوده است؛ ازاین‌رو با بررسی مبانی نظری، مجموعه‌ای از امکانات و ابزار نظام نشانه‌ای شامل محور هم‌نشینی و جانشینی، اصل تقابل و تداعی، بلاغت‌هایی مانند انواع مجاز، استعاره، خطابه و نیز دلالت مطابقتی و ضمنی و رمزگذاری و رمزگشایی تهیه شد.

با تجزیه‌وتحلیل ساختار دو اثر مذکور، با استفاده از شاخصه‌های یادشده، معانی صریح و آشکار، همچنین سلسلهٔ معانی نهفته در بافت تصویری استخراج شد.

در این دو اثر، محوریت با اجتماع انسانی بود که به‌واسطهٔ روابط ساختاری متفاوت در هر اثر، معانی متفاوتی از کنش‌های انسان دریافت شد. توجه به خُلق‌وخوی انسانی، باورها و تفکراتی که کنش‌ها و رفتارهای متفاوت را موجب می‌شوند، در متن مقاله به‌تفصیل مورد بررسی قرار گرفت. چگونگی جایگزینی عناصر تصویری در محور هم‌نشینی و جانشینی، بلاغت‌های تصویری، نشانه‌های تقابلی و نشانه‌های غالب و مغلوب، در هردو اثر در جست‌وجوی این است که آیا این آثار به‌دنبال عقل و منطق در مناسبات رفتاری هستند یا به‌دنبال گریز از عقل و منطقی که نهایتاً اسارت جدیدی را درپی خواهد داشت.

شیوهٔ نقاشی فرانسیسکو گویا به‌گونه‌ای است که عناصر و اشکال کلی ترسیم‌شده در دو اثر مذکور، بازنمایی‌شده از عناصر جزئی و عینی خارج از تصویر نیست؛ بنابراین ویژگی‌ها و معانی‌ای که ریشه در اذهان و خاطرهٔ جمعی دارند و استفاده از شاخصه‌های نظام نشانه‌ای، خوانش در هر زمان و مکانی را ممکن می‌سازد. در این دو اثر می‌توان نوعی از نشانه‌پردازی را مشاهده کرد که تولید چندمعنایی مورد نظر بارت را به‌صورت سلسله وار ممکن کرده و درنهایت اسطوره‌زایی را موجب می‌شود. این بازتولید معنی، در هر زمان و مکانی میسر است؛ البته توجه به دیگر ابعاد شناختی، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Francisco Jose de Goya
2. The Burial of the Sardine
3. Procession of the Flagellants
4. Charles Sanders Peirce
5. Ferdinand de Saussure
6. Roland Barthes
7. Christian Metz
8. Ianus
9. Louis Hjelmslev
10. Northrop Frye

منابع

احمدی، بابک، (۱۳۹۹)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز.

احمدیان باغبادرانی، صدیقه، (۱۳۹۷)، بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد سیر زایشی معنا، مجلهٔ علمی-پژوهشی معماری و شهرسازی باغ نظر، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ٦٩، صص ٧٦-٦٧.

ایران‌پور، پریسا؛ متقی‌پور، مجیدرضا، (١٤٠١)، تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مضمون مرگ در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم (مطالعهٔ موردی: نگارهٔ مرگ سیاوش در دو شاهنامهٔ بایسنقری و شاه طهماسب)، فصلنامهٔ علمی نگره، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ ٦٤، ١٧٧-١٦١.

بارت، رولان، (۱۳۷۹)، آیا نقاشی یک زبان است، ترجمه بهنام جلالی جعفری، زیبا شناخت بخار، شماره (۲و۳)، ۱٤۷-۱۵۰.

بارت، رولان، (۱۳۹۹)، مبانی نشانه‌شناسی رولان بارت، صادق رشیدی، فرزانه دوستی، مترجمان، تهران، علمی فرهنگی، (سال انتشار اثر اصلی: ١٩٦٧).

بارت، رولان، (١٤٠٠)، پیام عکس، راز گلستانی فرد، مترجم، تهران: نشر مرکز.

بازرگانی دیلمقانی، نگین، (۱۳۸۸)، تحلیلی بر نظریات ادبی رولان بارت، دانش‌نامه (علوم تحقیقات)، شمارهٔ ٤، صص ۱۷-۳۵.

باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ ذبیح‌پور، فاطمه، (۱۳۹۳)، تحلیل ساختاری تقابل نشانه‌ای در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نظریات رولان بارت، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۵، صص ۲۵-۵۳.

چندلر، دانیل، (۱٤۰۰)، مبانی نشانه‌شناسی، مهدی پارسا، تهران، انتشارات سورهٔ مهر.

حسامی، شیدا؛ امامی‌فر، سید نظام‌الدین، (۱۳۹۸)، مطالعهٔ نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دههٔ اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲، ٤۳-۵۲.

شمیلی، فرنوش؛ ملکی، قدریه، (۱٤۰۱)، تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب از صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناسی، نگارهٔ هنر اسلامی، دورهٔ نهم، شمارهٔ ٤۲، صص ۵-۲۸.

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

کهنمویی، ژاله، (۱۳۸٦)، رولان بارت و نشانه‌های تصویری، مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۲۷-۱۳٦.

گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

لبیبی، محمد مهدی، (۱۳۸۷)، زندگی و مرگ مؤلف «نگرشی انتقادی به آراء رولان بارت»، تهران: نشر افکار.

نبی‌زاده، آرزو (۱۳۹۹). ارتباط تصویری. چاپ چهارم، تهران، نشر ساکو