

کارکرد روایی (مربع معنایی) در تابلوهای «نماز»، «مجنون»، «میثاق خون» و «حضرت علی اکبر» اثر خشایار قاضی زاده

علی عباسی *

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۹/۳۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۵/۲۰

چکیده

در تحلیل گفتمانی تابلوهای خشایار قاضی زاده تلاش بر این است تا از نشانه‌های منفرد، کلان نشانه‌ها، خرد نشانه‌ها و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها عبور کنیم تا بتوانیم به ورای نشانه‌ها یعنی آنجائی که نشانه‌ها با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند برسیم. تا بتوانیم به خوانشی گفتمانی دست یابیم. بدین منظور، علاقه‌مند به ظاهر شدن معنا در گفتمان‌های هنری، هدف این مقاله چگونگی ظاهر شدن معنا به کمک مقوله‌های بنیادین کلام یعنی «مربع معنایی» در این تابلوهاست؛ و در ادامه بومی‌سازی نظریه‌های تحلیل گفتمان در این حوزه است. می‌خواهیم بدانیم که گفته‌پرداز این تابلوها از چه ترفندهایی برای تولید معنا سود برده است و چگونه این نشانه‌های منفرد را به یک نظام منسجم معنایی تبدیل کرده که یک معنای واحد از آن تولید می‌گردد. نشانه-معناشناس بر این باور است که نشانه به‌تنهایی فاقد معناست و معنا از رابطه بین نشانه‌ها حاصل می‌شود. با این توصیف می‌توان به‌درستی گفت که نشانه-معناشناس به ظاهر شدن معنایی که از میان شکل‌های زبانی دریافت شده است علاقه نشان می‌دهد؛ و در واقع، می‌توان گفت که او به ظاهر شدن معنا از میان گفتمان‌های که معنی را ظاهر می‌کنند، از میان گفتمان‌های که معنی را انتقال می‌دهند و همکاری مبهمی را فراهم می‌کنند علاقه‌مند است. در حقیقت نشانه-معناشناسی تلاش دارد به‌صورت روشمند ابعاد کلام را مورد مطالعه قرار دهد. یکی از ابعاد کلام همان «مربع معنایی» در کلام است

واژگان کلیدی

مربع معنایی، فرهنگ، طبیعت، مرگ، زندگی، شهید

مقدمه

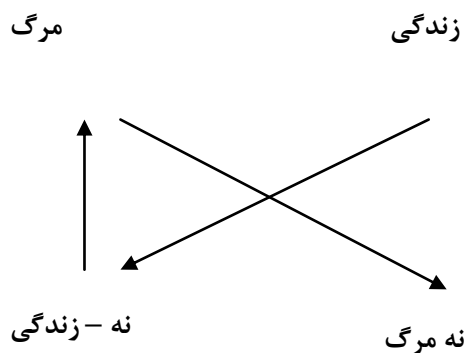
موضوع مطالعه نشانه - معناشناسی^۱ معنی^۲ است. این حوزه، حوزه بسیار وسیعی است که به مجموعه شاخه‌های علوم انسانی می‌پردازد، یعنی شاخه‌هایی که علوم انسانی را تشکیل می‌دهند: از فلسفه گرفته تا زبان‌شناسی، از قوم‌شناسی تا تاریخ، از روان‌شناسی تا جامعه‌شناختی. نشانه-معنا شناس، زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را مجموعه‌ای از ساختارهای معنایی به حساب می‌آورد، در واقع، موضوع اصلی برای نشانه-معناشناس نشانه نیست، بلکه روابط ساختاری پنهان و نهفته‌ای است که معنا را تولید می‌کند. این بدان معناست که نشانه-معناشناس بر این باور است که نشانه به تنهایی فاقد معناست و معنا از رابطه بین نشانه‌ها حاصل می‌شود. با این توصیف می‌توان به درستی گفت که نشانه - معناشناس به ظاهر شدن معنایی که از میان شکل‌های زبانی دریافت شده است علاقه نشان می‌دهد؛ و در واقع، می‌توان گفت که او به ظاهر شدن معنا از میان گفتمان‌های که معنی را ظاهر می‌کنند، از میان گفتمان‌های که معنی را انتقال می‌دهند و همکاری مبهمی را فراهم می‌کنند علاقه‌مند است. در حقیقت نشانه-معناشناسی تلاش دارد به صورت روشمند ابعاد کلام را مورد مطالعه قرار دهد. یکی از ابعاد کلام همان «مربع معنایی»^۳ در کلام است. با پیوند به یکی از حوزه‌های عملیاتی و مورد علاقه نشانه - معناشناسی که همان گفتمان هنری است، هدف و پرسش اصلی این مقاله ابتدا نشان دادن مقوله‌های بنیادین معنا سازی این تابلوها و در ادامه چگونگی ظاهر شدن معنا در لایه سطحی گفتمان از خلال این نشانه‌هاست؛ و در ادامه بومی‌سازی این نظریه‌ها یکی دیگر از دغدغه‌های فکری نگارنده در هنگام نگارش مقاله است. در واقع، می‌خواهیم بدانیم که گفته‌پرداز این تابلوها از چه ترفندهایی برای تولید معنا سود برده است و چگونه این نشانه‌های منفرد را به یک نظام منسجم معنایی تبدیل کرده که یک معنای واحد از آن تولید می‌گردد؛ و در واقع، می‌خواهیم ببینیم که گفته‌پرداز چگونه به گفته‌خوان این تابلوها «می‌باوراند»^۴ که واقعیت این است و نه چیز دیگر. بدین منظور این مقاله تلاش دارد با استفاده از یکی از رویکردهای علمی در حوزه تحلیل‌های گفتمانی (مکتب پاریس: گرماس، کورتز، فونتنی و ...) خوانشی از تابلوهای نقاشی خشایار قاضی‌زاده داشته

باشد. به همین خاطر در بخش اول این مقاله به بحث نظری مقوله‌های بنیادین کلام می‌پردازیم و در بخش دوم به تجزیه تحلیل این تابلوها خواهیم پرداخت. وانگهی، یادآوری این نکته لازم است که از مباحث گوناگون نشانه‌معناشناسی، نگارنده فقط به مبحث مربع معنایی این تابلوها خواهد پرداخت و نه دیگر.

بحث

اساس هر توصیف معنایی همان تضاد^۵ است. در واقع، «تضاد تمام دنیای معنایی را ساختاربندی می‌کند» (کلینکان برگ، ۱۲۹) و این تضاد همان پدیده‌ای است که نشانه-معناشناسان را وادار کرد تا روی اصل و سرچشمه معنا تفکر کنند.

یکی از بحث‌های بنیادی در معناشناسی روایت بحث مربوط به «مربع‌معناشناسی» (گرماس، کورتز، ۲۹ و ۳۳) می‌باشد. قبل از پرداختن به تحلیل این ساختار بنیادی معنایی در تابلوهای «نماز»، «مجنون»، «میثاق خون» و «حضرت علی اکبر» لازم است به نظریه‌ای که گرماس به آن پرداخته است اشاره شود. در معناشناسی بنیادی که ساختار زیر بنائی گفتمان محسوب می‌شود، به بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی ارزش فردی برمی‌خوریم که گرماس این مقوله‌ها را که در ارتباط «تضادی» با یکدیگر قرار دارند، مقوله زندگی و مرگ می‌داند: دو مقوله‌ای متضاد خوانده می‌شوند که اعتقاد به حضور یکی بر قبول دیگری استوار باشد (بی‌مفهوم زندگی، اعتقاد به مقوله مرگ غیرممکن است)؛ اما به غیر از این ارتباط تضادی، ارتباط دیگری وجود دارد که ارتباط «تناقضی» نام دارد. یعنی ارتباط یک مقوله با نفی آن: زندگی - نه زندگی، مرگ - نه مرگ. که البته ارتباط دیگری به نام ارتباط «ایجابی» که بین مثلاً زندگی و نه مرگ وجود دارد قابل تصور است: آنچه نه مرگ باشد (یعنی نفی مرگ) ایجاب می‌کند که به زندگی اشاره کند. در قسمت معناشناسی بنیادی، این مقوله‌ها مطرح می‌شوند و در نحو بنیادی به ارتباط آن‌ها با یکدیگر پرداخته می‌شود: مثلاً برای رفتن از یک متضاد به متضاد دیگر، نمی‌توان مسیری مستقیم را طی کرد، بلکه ابتدا باید مقوله‌ای نقض شود و سپس به متضاد دیگر رسید: بدین ترتیب، لازمه مرگ، نقض زندگی است، و لازمه زندگی، نقض مرگ. (کورتز، ۱۵۲)



در واقع، «مربع معناسازی نوعی بازنمود دیداری از مقوله معناساختی است؛ اما آنچه دستیابی به چنین بازنمودی را میسر می‌سازد، مطالعه همه‌جانبه فرایند پویای کلام است. (...) مربع معناساختی با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است. به بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت که تمام ساختار روبنایی گفتمان بر این ژرف‌ساخت که همان نقطه مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است. پس منطقی است اگر بگوییم مربع معناساختی قادر به فشردن و ساده کردن مباحث تجزیه و تحلیل کلام است. بی‌شک، آنچه به‌طور گسترده و بسیار جامع در بحث فرایند کلامی با ساختار روبنایی کلام موردبررسی قرار می‌گیرد، به کمک مربع معناسازی به ساختاری کلی و بسیار خلاصه تبدیل می‌شود که فقط قلب گفتمان را نشانه می‌رود.» (شعیری حمیدرضا: ۱۳۸۱، صص. ۱۲۶-۱۲۹).

در واقع در این لایه ژرف‌ساخت، ساختار زیربنایی گفتمان شکل می‌گیرد. «لایه معنایی - روایی، که لایه میانی به حساب می‌آید نیز شامل معناسازی روایتی و نحو روایتی است. در معناسازی روایتی، ارزش‌هایی انتزاعی و مقوله‌هایی که در معناسازی بنیادی و در ژرف‌ساخت یافتیم، به شکل نقش‌ها انتزاعی و ناب تجسم می‌یابند: مانند نقش موضوع ارزشی که در خود محتوای یک مقوله معناسازی را همراه دارد: مثلاً مقوله زندگی. در واقع در این سطح سروکار ما با نقش‌های مختلف روایتی است که

گرماس آن‌ها را به شش عدد تقلیل داد. (حال آنکه پروپ بالای ۳۰ نقش روایتی را مطرح کرده بود.)» (بابک معین، ۱۱۸)

«این نقش‌ها، نقش عامل مسبب^۱، نقش عامل فاعلی^۲، موضوع ارزشی^۳، گیرنده^۴، عامل یاری‌دهنده^۵ و عامل بازدارنده^۶ می‌باشند. در نحو روایتی، ارتباط این نقش‌ها با یکدیگر مطرح می‌شود. ارتباط عامل مسبب با عامل فاعل از نوع ترغیبی است، یعنی عامل مسبب، عامل فاعلی را وامی‌دارد که مثلاً به ارزش موضوع ارزشی واقف شود و برای رسیدن به آن دست به عمل بزند. در این سیر روایتی عامل یاری‌دهنده او را برای دستیابی به موضوعات ارزشی یاری می‌دهد، عامل بازدارنده، مانع پیوستگی عامل فاعلی با موضوع ارزشی می‌شود، و عامل گیرنده از این پیوستگی بهره می‌گیرد.

می‌دانیم آن مقوله‌های ارزش معنایی بنیادی که در ژرف‌ساخت از آن‌ها صحبت شد و این نقش‌ها همه مفاهیم انتزاعی هست و هنوز به صورت عینی تجلی نکرده‌اند. تنها در روساخت گفتمان و کلام است که این داده‌های انتزاعی جلوه‌ای عینی و صوری پیدا می‌کنند: در این لایه سطحی نیز دو بحث سمانتیک گفتمانی و نحو گفتمانی مطرح می‌شود: در سمانتیک گفتمانی آن ارزش‌ها و مقوله‌های بنیادی معنایی به صورت مفاهیم غیرصریح و ضمنی (یعنی تم) مطرح می‌شود. برای اینکه این مفاهیم غیرصریح به مفاهیم کاملاً عینی و صریح تبدیل شوند باید در بستر زمانی، مکانی قرار گرفته و جنبه‌ای عینی و ملموس پیدا کنند: در نحو گفتمانی این بسترهای زمانی، مکانی و عاملی ظاهر می‌شوند و با ظاهر شدن خود آن داده‌های انتزاعی را به داده‌هایی عینی و صوری تبدیل می‌کنند.» (بابک معین، ۱۱۸)

چنانچه این لایه رویی و سطحی گفتمان نباشد، آن ارزش‌ها و مفاهیم انتزاعی که در ژرف‌ساخت ظاهر گشت، و آن نقش‌های ناب کاملاً انتزاعی، به صورت عینی و صوری متصور نخواهند شد و لذا تولید معنا به اتمام نخواهد رسید.

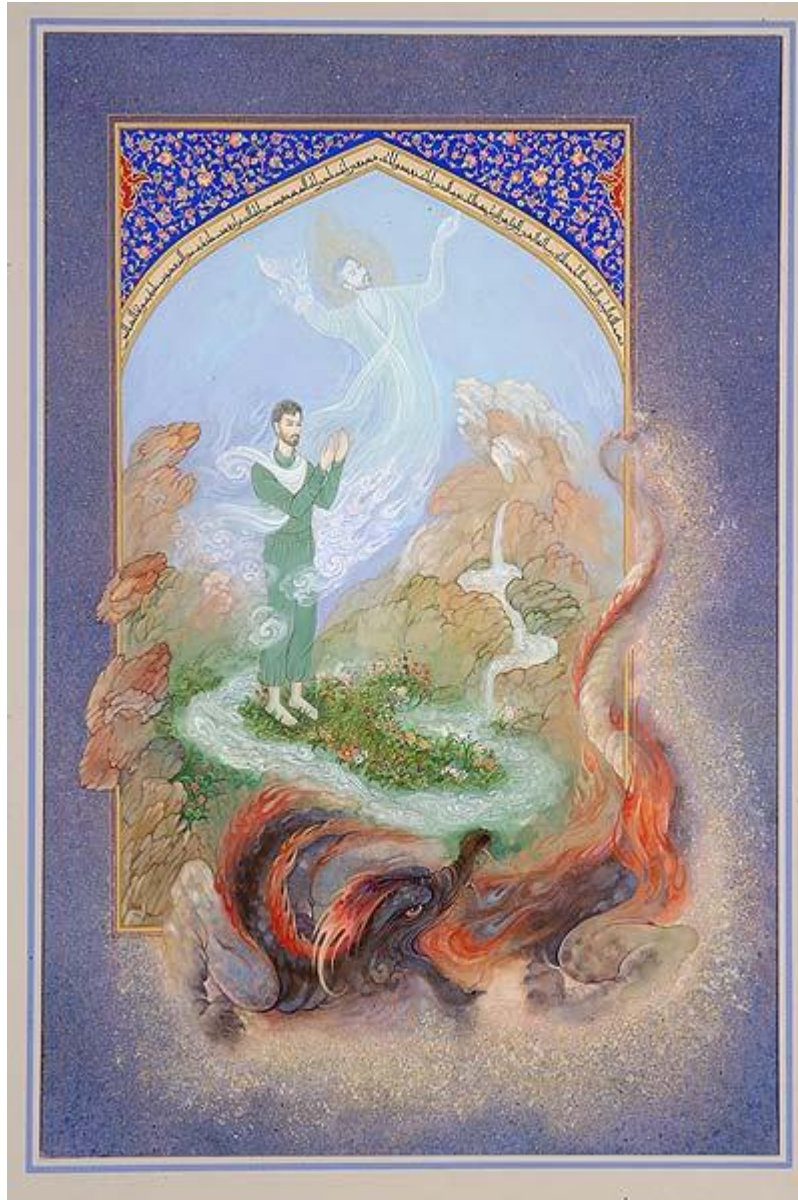
برای مثال، برای توصیف یک گفتمان علمی کافی نیست بگوییم این گفتمان بر اساس ارتباط تضادی دو مقوله ارزش «حقیقت علمی» و مقوله متضاد آن «اشتباه علمی» بنا شده است (یعنی همان مقوله‌های سمانتیک معنایی) و یا حتی کافی نخواهد بود که سیر تحول نحوی و روایتی مثلاً اشتباه علمی به «حقیقت علمی» را عنوان کنیم، بلکه

باید به جلوه‌های عینی و ملموس و صوری که این مفاهیم انتزاعی را واضح و آشکار می‌کند پرداخت تا کلیت معنایی گفتمان حاصل شود: مثلاً این حقیقت علمی در سمانتیک گفتمانی به صورت «ارائه دانشمند» به تم یا همان صورت ضمنی مبدل می‌شود و در سمانتیک نحوی با فراهم آوردن بستر زمانی و مکانی و عاملی که روایت در آن جاری است جلوه‌ای عینی و صریح به خود می‌گیرد.

تحلیل آثار

اکنون بر اساس این پایه نظری تلاش داریم فرایند پویای کلام را در این تابلوها بررسی کنیم. تحلیل خود را با تابلوی «نماز» آغاز می‌کنیم. قبل از نشان دادن ساختار روایی این تابلو، ابتدا عناصر تشکیل‌دهنده آن را نشان می‌دهیم: تصویر مرد نمازگزار، کوه، رودخانه و اژدها تماماً در قاب مستطیل شکل سرمه‌ای‌رنگی ترسیم شده‌اند. در دل این قاب، تصویر محرابی ترسیم شده است که از میان آن می‌توان تصویر مردی نمازگزار، عروج‌کننده، رودخانه و دیگر عناصر تشکیل‌دهنده تابلو را مشاهده نمود. قسمت بالای محراب کاملاً کادربندی شده و منظم است، اما قسمت پائین آن دارای چنین نظمی نیست. پائین محراب با تصویر دو اژدها نمایان است. این دو اژدها تقریباً تمام خطوط مربوط به قاب تابلو را پوشانده‌اند و یک نوع حرکت بی‌نظمی را به وجود آورده‌اند. بر این اساس می‌توان گفت که پائین تابلو با عنصر «طبیعت» و قسمت بالای آن با عنصر «فرهنگ» در پیوند است. این امر فرهنگی در حد کمال خود ارائه شده است یعنی خطوط مقدس. بر این اساس، حرکتی از طرف پائین به بالا قابل مشاهده است. این حرکت خود را با جدا شدن روح از بدن نمازگزار به خوبی نشان می‌دهد. نکته قابل توجه اینکه، بین دو قطب بالا و پائین تابلو جدایی کاملاً میسر نیست، یعنی نمی‌توان گفت که اژدها صد در صد به قطب پائین تعلق دارد: قسمتی از بدن اژدهای از بالا به طرف پائین در حال حرکت است. این بدان معناست که اژدها حرکتی را از بالا به طرف پائین انجام داده است؛ و جدائی بین دو قطب معنا ندارد، بلکه حرکتی چرخه‌ای از بالا به پائین و از پائین به بالا قابل درک است؛ و وسط تابلو محل برخورد دو قطب است. به همین خاطر می‌توان در وسط تابلو کنشگر نمازگزار را مشاهده نمود. این

ترکیبی از روحانیت و مادیت است. در زیر پای این کنشگر نمازگزار، مکان سرسبزی قابل مشاهده است که دورتادور آن را رودخانه‌ای در برگرفته است که از کوه‌های سمت چپ نمازگزار سرچشمه می‌گیرد. در این حالت حرکت دیگری برای این تابلو می‌توان متصور شد: حرکتی از سمت چپ تابلو (نسبت خواننده به تابلو) آغاز شده و با برخورد به نمازگزار به طرف بالا حرکت می‌کند. حرکت موج‌دار روح کنشگر نمازگزار به‌خوبی این معنا را القاء می‌کند. در واقع، حرکت افقی با کنش نمازگزار به حرکت عمودی رو به بالا تبدیل می‌شود. به همین خاطر می‌توان ادعا کرد که نمازگزار محل برخورد تمام حرکت‌ها در تابلو و محل تلاقی پائین و بالاست؛ و در حقیقت، این تبدیل شدن حرکت افقی به عمودی نشان دهنده نظام ارزشی این تابلو است: هر چه از پائین به طرف بالای تابلو حرکت می‌کنیم به سبکی، به بی‌وزنی و در نهایت به نظم می‌رسیم؛ به عکس، هر چه از بالا به پائین تابلو حرکت می‌کنیم به سنگینی و بی‌نظمی و فشردگی می‌رسیم. تصویر دو اژدها به‌خوبی این القاء معنایی را نشان می‌دهند. این حس سنگینی با رنگ‌های سرمه‌ای و قرمز پیوند برقرار کرده است؛ و می‌توان گفت که رنگ سبز و آبی کم‌رنگ با رنگ سرمه‌ای تقابلی را به وجود می‌آورند. وانگهی، هر چه فشردگی تصاویر در پائین تابلو زیاد است در وسط از حجم فشردگی کاسته و در بالا به حداقل می‌رسد، به‌نوعی که روح کنشگر نمازگزار به سبکی اتر و شعله شمع درمی‌آید (سر روح نمازگزار به شعله شمع مانند شده است).



تصویر شماره ۱ (تابلوی نماز)

بر این اساس، اکنون می‌توان به ترسیم مقوله‌های بنیادین معنا در این تابلو پرداخت. مقوله‌های معناساز این تابلو را می‌توان به دو فضای بالا و پائین تقسیم نمود. قسمت بالایی تابلو در ارتباط با قطب «معنوی» و قسمت پائین آن با قطب «مادی» در پیوند است. در واقع، با متمایز ساختن بالا و پائین، نظام ارزشی این تابلو شکل می‌گیرد. با قطب «معنوی» حرکت، گستردگی و بازشدگی و بی‌کرانگی در پیوند است؛ درحالی‌که با قطب «مادی» (قسمت پائین تابلو، خصوصاً آنجائی که تصویر ازدها دیده می‌شود) ایستائی، فشردگی و توهم رفتگی در ارتباط است. آزادی حرکت و انبساط خود را با تصویر روح کنشگر نمازگزار نشان می‌دهد. فضای مرکزی تابلو یعنی همان‌جایی که کنشگر نمازگزار قرار گرفته است با قطب «نه-زندگی» مربع معنایی پیوند خورده است. وانگهی، اگر ازدها را تجلی غرایز انسانی و کلمات مقدس نوشته شده بر روی محراب را تجلی معنویت و روحانیت انسانی در نظر بگیریم؛ آنگاه، دو قطب اصلی این تابلو یا مقوله‌های بنیادی این تابلو را می‌توان به قطب معنوی و قطب مادی یا غریزی تقسیم نمود؛ و بر این اساس، کنشگران تابلو نظام ارزشی خود را تعریف می‌کنند.

بالا: کلمات مقدس، بازشدگی

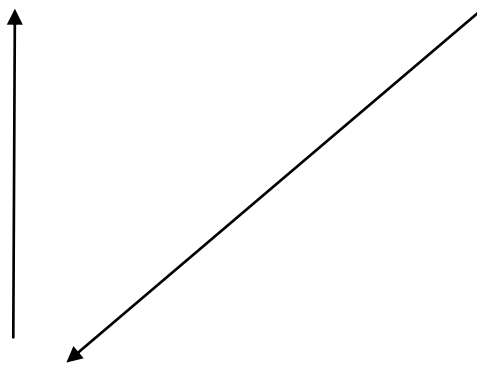
فضا، سبکی، رهاشدگی،

تبدیل شدن نشانه‌ها به

نشانه‌های متعالی

پائین: ازدها

فشردگی فضا، سنگینی



نه - پائین: وسط تابلو جایی

که نمازگزار قرار گرفته است

انسان، رودخانه، چمنزار،

کوه

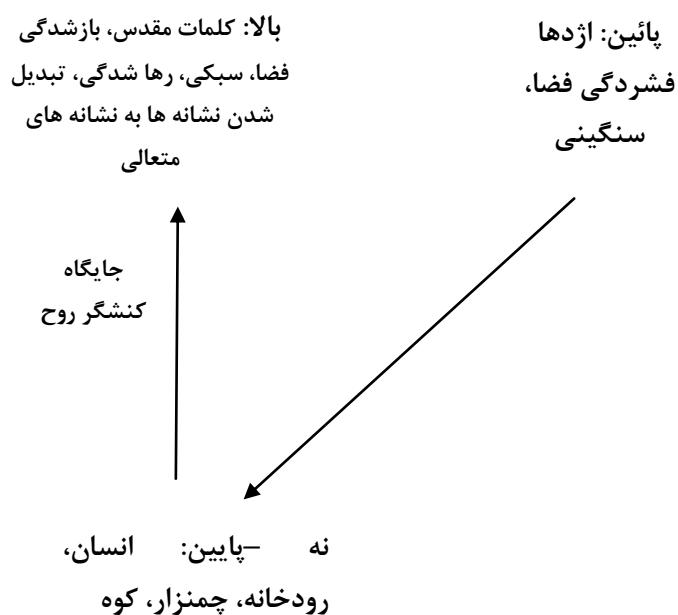
نه - بالا: ازدهایی

که در حال پائین

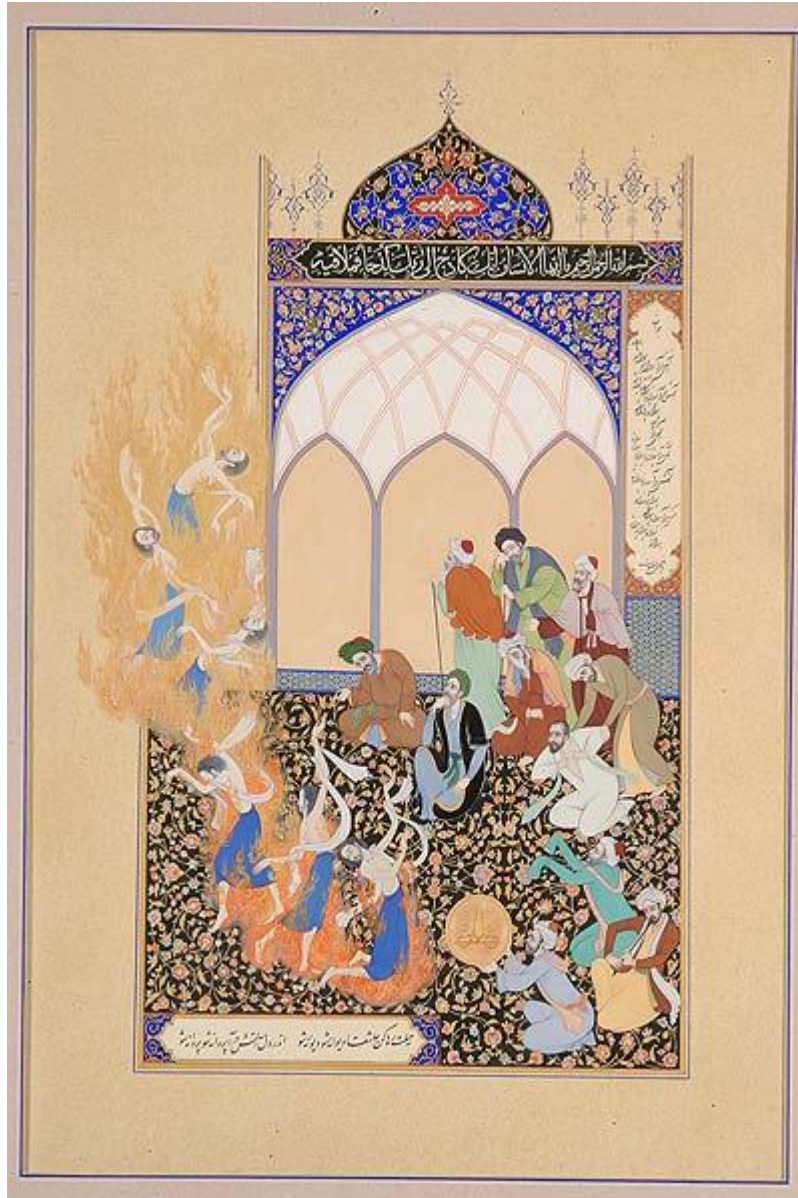
آمدن است

نکته اساسی این است که اهمیت حرکت در این تابلو از پائین به وضعیت میانه و از آنجا به وضعیت بالا در نظر گرفته شده است. این تابلو جهت حرکت از «بالا» به طرف وضعیت «نه-بالا» را نشان نداده است. جهت‌گیری‌های فلش‌ها به خوبی این مسیر حرکتی تابلو را نشان می‌دهند. وانگهی، بر اساس الگوی بالا، می‌توان نتیجه گرفت که کنشگر نمازگزار برای ترک کردن قطب «نه-پائین» و رفتن به طرف قطب «بالا» کنش نماز را برپا می‌دارد تا بتواند از بدن خود جدا شود و به «من» متعالی خود دست پیدا کند. این دستیابی به «من» متعالی در تصویر با روحی که از بدن او در حال

جدا شدن است قابل مشاهده است. در شکل زیر می‌توان به خوبی جایگاه این روح پرواز کننده را مشاهده نمود.

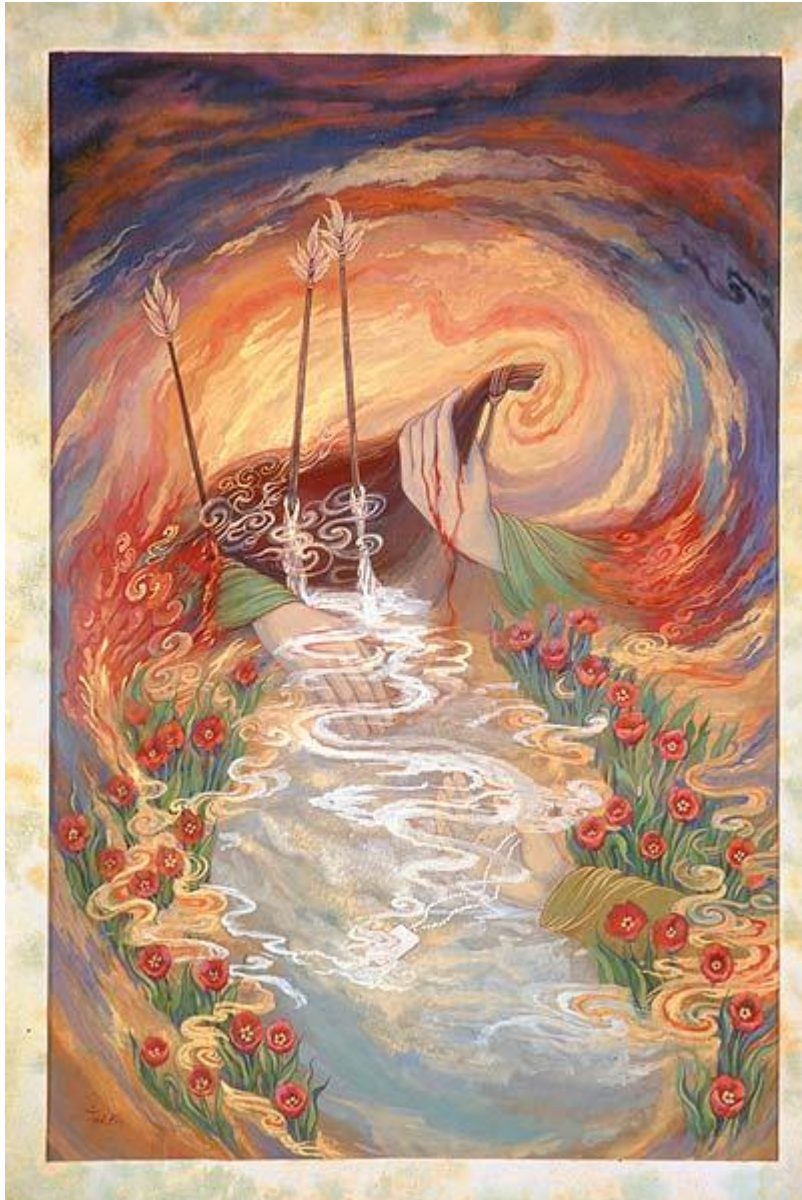


همین نظام روایی را می‌توان در تابلوی دیگری از خشایار قاضی‌زاده مشاهده نمود. نام این تابلو «مجنون» است. در وسط این تابلو دو نوع کنشگر دیده می‌شود: ۱- کنشگران با لباس ۲- کنشگرانی که بالاتنه آن‌ها بدون لباس است. نظام ارزشی این تابلو حرکت از پائین به طرف بالا است که تجلی این حرکت با کم کردن لباس‌ها بیان شده است. شاهد این ادعا در سمت راست تابلو دیده می‌شود. کنشگر تلاش دارد لباس‌های خود را از تن خارج سازد تا همچون کنشگران سمت راست تابلو حرکتی چرخ‌وار و رقص‌مانند را انجام دهد تا همچون آن‌ها از خود بیخود شوند. به همین خاطر است که کلمات مقدس در بالای تابلو و روی محراب نوشته شده‌اند.



تصویر شماره ۲ (تابلو مجنون)

در ادامه تحلیل‌های خود، این بار تابلوی «میثاق خون» را انتخاب می‌کنیم و به تحلیل آن می‌پردازیم. تابلوی «میثاق خون» تشکیل شده از دو قاب است: قاب اول و قاب دوم. قاب دوم بر روی قاب اول قرار گرفته است. در مرکز قاب دوم تصویر دو دست دیده می‌شود که در یکی از آن‌ها مشک آب سوراخ شده‌ای قرار دارد. در بالای دو دست که سطح فوقانی تابلو را تشکیل می‌دهد رنگ‌های قرمز و سرمه‌ای و ... به شکل چرخ‌وار دیده می‌شود؛ و در پائین این دو دست رودخانه‌ای ترسیم شده است که در کناره‌های آن گل‌های لاله روئیده است. در پائین رودخانه، یعنی دست راست خواننده تابلو، کنشگر دیگری مشاهده می‌شود که زنجیری ره‌اشده در دست دارد که احتمالاً باید نماد سرباز شهیدی باشد که در زمان «دفاع مقدس» به شهادت رسیده است. این دست که پائین رودخانه قرار گرفته است با دست کسی که مشک آبی را در دست دارد به کمک رنگ سفید رودخانه با یکدیگر در پیوند هستند که نشان از پیوستار بین قبل و بعد دارد. وانگهی، پیوند بین این دو کنشگر با دست راست صورت گرفته است. با برقراری پیوند بین این دو دست، می‌توان نتیجه گرفت که گفته‌پرداز این تابلو سرباز ایرانی را به اصل و اسطوره عاشورا پیوند داده است. به این معنا که «جنگ دفاع مقدس» ادامه‌دهنده همان حرکت آغازین است یعنی حرکت آزادیخواهی عاشورا!



محل تابلوی ۳ (میتاق خون)

اگر مرکز تابلو را آنجائی قرار دهیم که دو دست کنشگر ترسیم شده‌اند، آنگاه می‌توان تابلو را به دو قسمت تقسیم نمود: ۱- قسمت بالای دو دست و ۲- قسمت پائین دو دست. تمام تصاویری که در بالای تابلو ترسیم شده‌اند کاملاً انتزاعی هستند به‌نوعی که می‌توان گفت مدلول‌های بالای تابلو هنوز دال خود را پیدا نکرده‌اند؛ اما تصاویر پائین دو دست تماماً تصاویری هستند که می‌توان برای آن‌ها ارجاع بیرونی قائل شد. وانگهی، این تصاویر یا نشانه‌های پائین تابلو نه فقط یک معنای صریح، بلکه معناهای ضمنی‌ای را هم با خود دارند. به‌طوری که دیگر نمی‌توان گفت که این نشانه‌های پائین تابلو فقط نشانه‌های قراردادی هستند، بلکه باید اشاره کرد که این نشانه‌ها از شکل قراردادی خود خارج و به نشانه‌هایی که با پدیده یکی شده‌اند یا به نشانه‌های متعالی شده تبدیل شده‌اند تغییر ماهیت داده‌اند. در واقع، قسمت بالای تابلو خبر از چیزی می‌دهد که در حال شدن است و قسمت پائین خبر از شدن آن پدیده را می‌دهد. در ضمن، مرکز تابلو ترکیبی است از ویژگی‌های بالا و پائین تابلو: چیزی شده و چیزی در حال شدن است. وانگهی، با مقایسه رنگ‌های قسمت بالای تابلو و رنگ‌های به کار برده شده برای ترسیم دو اژدها در تابلوی «نماز»، احتمالاً می‌توان گفت که این رنگ‌ها دارای ارزش‌گذاری منفی در ذهن گفته‌پرداز این تابلوها هستند. از طرف دیگر، با ارزش‌گذاری منفی این رنگ‌ها، پارادوکسی در کلیت آثار خشایار قاضی‌زاده حاصل می‌شود: اگر این رنگ‌های سرمه‌ای تیره و همچنین قرمز تیره را با تابلوی «حضرت علی اکبر» (نگاه کنید به تصویر شماره ۴) از همین نگارگر مقایسه کنیم، آنگاه این پرسش مطرح است که چرا در تابلوی «حضرت علی اکبر» این رنگ‌ها دارای ارزش‌گذاری منفی نیستند؛ این رنگ‌ها در تابلوی نامبرده در ارتباط با فرشتگان هستند (تابلوی «حضرت علی اکبر» عروج حضرت محمد ص را در ذهن خواننده تداعی می‌کند)!

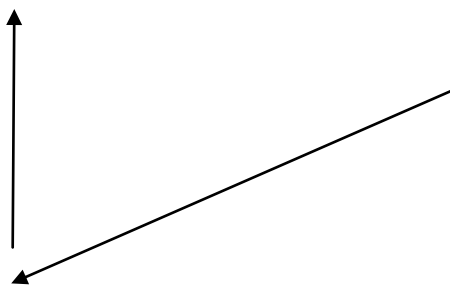


محل تصویر شماره ۴ (حضرت علی اکبر)

اکنون، می‌توان مقوله‌های اصلی و معنا ساز این تابلو را (تابلو میثاق خون) به دو قطب «مرگ» و «زندگی» تقسیم نمود. این دو قطب رابطه‌ای ویژه با یکدیگر برقرار می‌کنند: رابطه این دو قطب با یکدیگر از نوع طرد نیست، این دو قطب تکمیل‌کننده همدیگر هستند. بین این دو مقوله اصلی و دو مقوله دیگر که نفی این دو هستند حرکتی رفت‌وآمدی در جریان است. این حرکت چرخ‌وار با نوع خطوطی که در تابلو به کار برده شده است همخوان است. برای اثبات این حرکت رفت‌وآمدی، تابلو را از این نگاه می‌خوانیم: دو دست در وسط تابلو مربوط به وضعیت «نه-زندگی» هستند. وضعیت زندگی مربوط به زمانی که کنشگر هنوز زخمی نشده و در حال مبارزه کردن بوده است. به دلیل خصوصیت خاص این تابلو وضعیت مرگ کاملاً مشهود نیست، اما می‌توان گفت که تک دست رها شده در آب که مربوط به سرباز شهید دفاع مقدس است به این مرحله تعلق دارد. وانگهی، خونی که از دست جاری است تجلی مرگ است. این تصویر مرگ خود را با سه تیر کمان هم به نمایش می‌گذارد.

مرگ: خونی که از دست‌ها
جاری است؛ دست سرباز
پائین رودخانه

زندگی: زمانی که
کنشگر هنوز وارد کارزار
نشده است



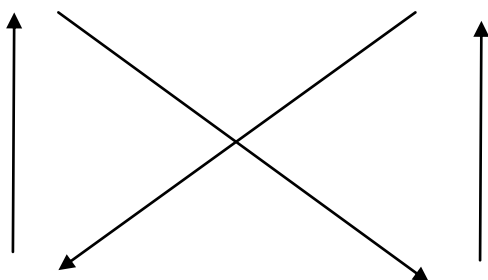
نه-زندگی: تصویر
دو دست که مشک
آب را در دست دارند

نه-مرگ:

با مرگ کنشگر همه چیز تمام نمی شود. دست چپ کنشگر وسط تابلو نقش خاصی را به عهده دارد. از ساعد دست چپ به بالا به رنگ‌ها قرمز برخورد می کنیم. این رنگ‌ها فقط نشانه‌ای صریح از رنگ قرمز نیست، بلکه به شکل ضمنی حرکتی را تداعی می کنند مبنی بر اینکه بعد از مرگ چیزی در حال شکل گیری و شدن است. اگر به صورت چرخ‌وار مسیر حرکت رنگ قرمز ساعد دست چپ را به صورت چرخه‌ای ادامه دهیم به دست راست کنشگر منتهی می شویم. این رنگ قرمز در حال تبدیل شدن به گل‌های لاله است. با تبدیل شدن رنگ قرمز به گل‌های لاله از وضعیت «نه-مرگ» به وضعیت «زندگی» بعد از مرگ که جاودانه است می رسیم. به همین خاطر تمام رودخانه و گل‌های لاله کنار آن و همچنین دست شهید پائین رودخانه به این وضعیت مربوط می شوند؛ و جالب اینکه دست پائین رودخانه از یک طرف تصویر مرگ است و از طرف دیگر تصویر جاودانگی؛ و این جاودانگی به خاطر آن پیوندی که بین این دست و دست بالای رودخانه واقع شده است میسر است؛ و حرکت نه فقط در تمام اجزاء تابلو جاری است، بلکه در مضمون آن هم وجود دارد.

مرگ: خونی که از دست‌ها
جاری است؛ دست سرباز
پائین رودخانه

زندگی: تمام گل‌های لاله و آب رودخانه.
سرباز شهید پائین رودخانه (این مرحله
ابتدا و انتهای چرخه است؛ حرکت دائماً
در حال تکرار شدن است)



نه-زندگی: تصویر دو
دست که مشک آب را در
دست دارند

نه-مرگ: خون جاری از
دست‌ها؛ رنگ قرمز روی
ساعد دست چپ

بر اساس این مربع معنایی می‌توان نتیجه گرفت که قسمت بالای تابلو کاملاً چیزی را نشان می‌دهد که در حال شدن است و قسمت پائین تابلو کامل شدن و شدن کامل پدیده را نشان می‌دهد. قسمت پائین تابلو نه فقط زندگی زمینی را به نمایش گذاشته است بلکه زندگی آسمانی را قابل رؤیت کرده است. در یک کلام، بر اساس این نوع اندیشه می‌توان گفت که بالا و پائین؛ مرگ و زندگی؛ آسمان و زمین همه تکثری هستند در عین وحدت!

جمع بندی

این مقاله تلاش کرد با استفاده از یکی از رویکردهای علمی در تحلیل گفتمان (مکتب پاریس) خوانشی از تابلوهای نقاشی خشایار قاضی زاده داشته باشد. در تحلیل انجام گرفته دیدیم چگونه معنا از رویه زیرین که در آن مفاهیم بنیادی معنا (مربع معنایی) است شکل می‌گیرد به ساختارهای بالاتر که جایگاه ساختارهای روایی و سپس ساختارهای صوری است گذر می‌کند. به عبارت دیگر، به جای آنکه صرفاً به تحلیل معنا پرداخته باشیم بیشتر به تحلیل چگونگی ظاهر شدن معنا در سطح رویی متون که در اینجا ماهیت تصویری داشتند پرداختیم.

با دریافت شکل‌گیری و ظاهر شدن معنا از میان ساختارهای عمیق به این نتیجه رسیدیم که بر اساس تفکر گفته‌پرداز این تابلوها، اعتقاد مذهبی مبنی بر زنده بودن شهید (نگاه کنید به تابلوی میثاق خون) در واقع بیان فشردگی همان چهار مرحله مربع معنایی است که به صورت چرخ‌وار در حال تکرار شدن است؛ و شعار «شهیدان زنده‌اند» تبلور عینی این ساختار روایتی است. در واقع، در تفکر این گفته‌پردازان جدائی بین قطب‌ها و مقوله‌های اصلی تشکیل معنا وجود ندارد، بلکه پیوندی دائمی بین آنها برقرار است. این پیوند از نوع یخزده و مکانیکی آن نیست، به عکس از نوع پویای آن است. این نوع تفکر اعتقاد وحدت و کثرت دارد؛ وحدت و کثرتی که لازم و ملزوم یکدیگر هستند و یکی بدون دیگری معنا ندارد؛ و حرکت در درون این وحدت و کثرت تا بی‌نهایت صورت می‌گیرد؛ و در انتهای مقاله پرسشی مطرح می‌شود و خود می‌تواند بابتی باشد برای نگارش مقاله‌ای دیگر: آیا می‌توان این طرح کلی روایتی را

یا این مربع معنایی را در ساختارهای روایتی فرهنگی - مذهبی دیگری دنبال کرد؟ و یا در نگاره‌هایی که ظاهراً به بازنمایی شهید پرداخته‌اند؟ چگونه؟

یادداشت‌ها

1. sémiotique
2. sens
3. carré sémiotique
4. faire croire
5. opposition
6. destinateur
7. sujet
8. object de valeur
9. destinataire
10. adjuvant
11. opposant

کتابنامه

آلژیر داس ژولین گرمس، نقصان معنا، مترجم حمیدرضا شعیری، نشر علمی، چاپ اول، ۱۳۸۹. شعیری حمیدرضا. ۱۳۸۵. تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناسی گفتمان. تهران: سمت. شعیری حمیدرضا، ۱۳۸۱، مبانی نشانه‌شناسی نوین، تهران سمت. عباسی علی، ۱۳۹۱، ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی)، علمی فرهنگی، تهران. عباسی علی، ۱۳۹۳، روایت‌شناسی کاربردی (تحلیل زبان‌شناختی روایت: تحلیل کاربردی بر موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ، و نحو روایی در روایت‌ها)، دانشگاه شهید بهشتی، تهران.

محمودی، محمدهادی؛ عباسی، علی، ۱۳۸۰، صمد ساختار یک اسطوره، چیستا، تهران. مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری موسسه تنظیم و نشر آثار حضرت امام خمینی (ره)، ۱۳۷۸، تجدید میثاق، برگزیده مقالات، سخنرانی‌ها و گفتگوها به مناسبت نمایشگاه ۲۰ سال انقلاب اسلامی در نقاشی معاصر ایران. تهران.

Bertrand Denis, 2000, Précis de sémiotique littéraire, Ed. Nathan, Paris.
Courtés Joseph, 1991, Analyse Sémiotique du Discours de l'énoncé à l'énonciation, Ed. Hachette Supérieur.

- Genett, Gerard. (1972), Figures III, Editions du Seuil, Paris.
- Greimas Algirdas Julien, Courtés Joseph, 1993, Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris.
- Klinkenberg, Jean-Marie. (1996), Précis de Sémiotique générale, De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.
- Lintvelt, Jaap. (1989), Essai de Typologie narrative Le «point de vue», Paris, Jose Corti.