Journal of Visual Art Studies

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 Akuni[1] | **Mansour Hisami**[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 Akune, Habibeh, Last Name Initial Hisami, 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, *Journal of Visual Art Studies*, (2024), 1(2), 57-70.

DOI: 10.22111/jart.2025.49808.1063

© Roze khan Akune, Habibeh; Hisami, 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

تحلیل نشانه‌های تصویری دو نقاشی«دفن ساردین» و «صفوف شلاق زنان» از آثار فرانسیس دوگویا، بر مبنای رویکرد نشانه شناسی و با تاکید براندیشه‌هایِ رولان بارت

حبیبه روضه خوان آخونی [۱] | منصور حسامی [۲]✉

۱. فارغ التحصیل 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 کم نظیر در میراث هنری بشریت است که از یک سو جستجوی درونی انسانی و از جهتی کنشی در مقابل جهان پر آشوب بیرونی است. به همین منظور نقد و تحلیل دو اثر وی، دفن ساردین و نقاشی صفوف شلاق زنان با استفاده از ابزار تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی، مورد توجه این نوشتار قرار گرفت. در این راستا نظام نشانه‌شناسی و ویژگی‌های آن از منظر اندیشمندان این حوزه، و تاکید بر اندیشه‌های رولان بارت، مورد بررسی است. **هدف این نوشتار** بررسی، خوانش و تحلیل دو اثر مذکور با کاربست ابزار تحلیلی نظام نشانه‌شناسی است. **سوالات مطرح شده** عبارتند از: ۱. بررسی نشانه‌های تصویری و خوانش دو اثر مذکور با نگاهی ساختارگرایانه و متن‌محور به منظور دست یافتن به شیوه دلالت‌مندی و چگونگی تولید معانی و خوانش فرازمانی و فرامکانی در نظام نشانه‌شناسانه است **۲**. اگر تابلوهای نقاشی را گنجینه‌های معرفتی و شناختیِ منعکس کننده فضاهای عاطفی-روحی جوامع انسانی بدانیم پرسش مطرح شده این است که در ساختار شبکه‌ای این دو اثر چگونه تولید معنا و ارتباط با مخاطب ایجاد شده است؟ **دستاوردهای** این تحقیق نشان می دهد بررسی و تحلیل نشانه‌های تصویری آثار مذکور با در نظر گرفتن ابزار تحلیلی نشانه‌شناسی امکان دست یابی به ساختار شبکه‌ای متن تصویری، چند معنایی و سلسله معانی مورد نظر بارت را که نهفته در لایه‌های پنهان متن است میسر می‌نماید. همچنین مشخص می‌گردد شیوه نقاشی گویا در دو اثر مذکور به گونه‌ای است که می‌توان ساختار شبکه‌ای آن‌ها را مستقل از زمان و مکان مورد تحلیل و خوانش قرار داد. روش تحقیق بکار رفته در این مقاله توصیفی- تحلیلی متناسب با پیکره مطالعاتی مقاله بوده و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) است.

استناد: روضه خوان آخونی، حبیبه؛ حسامی، منصور. (۱۴۰۴). تحلیل نشانه‌های تصویری دو نقاشی«دفن ساردین» و «صفوف شلاق زنان» از آثار فرانسیس دوگویا، بر مبنای رویکرد نشانه شناسی و با تاکید براندیشه‌هایِ رولان بارت، *مطالعات هنرهای تجسمی*، ۱(۲)، ۵۷-۷۰.

DOI: 10.22111/jart.2025.49808.1063

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© روضه خوان آخونی، حبیبه؛ حسامی،منصور.

۱- مقدمه

نظر به این‌که انسان محاط در نظام‌های نشانه‌ای خود ساخته و دگرساخته‌ای است که چون تار و پودی تمام ابعاد زندگی او را در برگرفته است؛ ناگزیر به منظور قرار گرفتن در فضاهای ارتباطی، نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای چون ابزاری کار آمد امکان خوانش و ایجاد ارتباط را برای او فراهم می‌سازند، از جمله نظام نشانه‌ای تصویر که به جهت داشتن ویژگی‌های ساختاری خاص خود آکنده از انواع نشانه است. چنانچه نشانه‌ها را ابزاری برای پژوهش در نظام نشانه‌ای تصویری بدانیم قطعاً فرایند تولید نشانه درگرو نشانه‌پردازی است که توسط هنرمند صورت می‌گیرد، و اثر هنری به واسطه همین ویژگی‌های نظام نشانه، متنی ساختارمند پیدا می‌کند. لذا به منظور پژوهش و تحلیل باید به چگونگی نشانه پردازی تصویری و فرایند دلالت؛ مثلاً: توجه به نشانه‌های تقابلی، تداعی، محور هم‌نشینی، جانشینی، و غیره توسط هنرمند که می‌تواند راه‌گشا باشد بپردازیم. در این نوشتار به منظور خوانش، تفسیر و تحلیل تصویری دو اثر از فرانسیسکو دوگویا[1]: دفن ساردین و صفوف شلاق زنان ؛ با نگاهی روش‌شناسانه به رویکرد نشانه‌شناختی و استفاده از ابزار تحلیلی نظام نشانه‌ای، همچنین روش نشانه‌شناسی رولان بارت[2] که در جهت تئوری‌های زبان‌شناسی سوسور موجب بسط وگسترش علم نشانه‌شناسی به دیگر نظام‌های نشانه‌ای شد، اشاراتی مبذول گردید. **اهداف مورد نظر مقاله عبارتند: ۱**.بررسی نشانه‌های تصویری و خوانش دو اثر مذکور با نگاهی ساختارگرایانه و متن‌محور به منظور دست یافتن به شیوه دلالت‌مندی و چگونگی تولید معانی و خوانش فرازمانی و فرامکانی در نظام نشانه‌شناسانه است **۲**. اگر تابلوهای نقاشی را گنجینه‌های معرفتی و شناختیِ منعکس کننده فضاهای عاطفی-روحی جوامع انسانی بدانیم پرسش مطرح شده این است که در ساختار شبکه‌ای این دو اثر چگونه تولید معنا و ارتباط با مخاطب ایجاد شده است؟ در مطالعات و بررسی‌های انجام گرفته، گردآوری ابزار تحلیلی نظام نشانه‌ای در جدول شماره یک مورد توجه قرار گرفت، تا این ساز و کار، چون ابزاری کارآمد امکان خوانش و ایجاد ارتباط را برای مخاطب فراهم سازند، و شامل دو محور اساسی هم‌نشینی و جانشینی، همچنین نشانه‌های تقابلی، تداعی، خطابه، استعاره و مجاز، رمزپردازی رمزگشایی، دلالت مستقیم و ضمنی است. آنچه مورد توجه نقاش بوده، خُلق و خوی انسانی، باورها و تفکراتی است که کنش‌ها و رفتارهای متفاوت را موجب می‌گردند. چگونگی جایگزینی عناصر تصویری در محور هم‌نشینی و جانشینی، و استفاده از بلاغت‌های تصویری، نشانه‌های تقابلی و نشانه‌های غالب و مغلوب در هر کدام از آثار نامبرده، بیانگر این است که انسان‌ها هم به دنبال عقل و منطق در مناسبات رفتاری هستند، و هم به دنبال گریز از عقل و منطقی که نهایتاً اسارت جدیدی را به دنبال دارد. در هر دو اثر به صورت ضمنی کنترل شوندگان و کنترل کنندگان را می‌توان متوجه شد. شیوه نقاشی گویا در این دو اثر به گونه‌ای است که عناصر و اشکال کلی ترسیم شده، بازنمایی از عناصر جزئی و عینی خارج از تصویر نبوده، در نتیجه مخاطبان با استفاده از ویژگی‌ها، معانی و ساختاری که در اذهان و خاطره جمعی ریشه دارد، در هر زمان و مکان می‌توانند آن‌ها را مورد خوانش قرار دهند. بررسی و تحلیل دو اثر مذکور با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی بوده، و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است. پژوهش وکاوش صورت گرفته در دستگاه نشانه شناسی تنها از منظر خاص این رویکرد است.

روش تحقیق

تحلیل و بررسی دو اثر« دفن ساردین» و «صفوف شلاق زنان» از فرانسیکو گویا، با توصیف نظریات و مفاهیم رویکرد نشانه‌شناسی در یک نگاه روش‌شناسانه به این دانش همراه است. لذا با استفاده از ابزار تحلیلی و امکانات نظام نشانه‌ای، ارتباط شبکه‌ای بین عناصر بصری و نشانه‌های تصویری را در دو اثر مذکور بررسی کرده تا بتوان خوانشی مطلوب را انجام داد تا علاوه بر معانی صریح به معانی ضمنی و پنهان مورد نظر بارت، در ژرفای شبکه ارتباطی عناصر تصویری پی برد. شیوه پژوهش در این مقاله به صورت کیفی بوده اما رویکرد آن توصیف و تحلیل دو اثر مذکور با استفاده از ابزار تحلیلی نظام نشانه‌ای است و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و اینترنتی است.

پیشینه پژوهش

با بررسی‌های انجام شده در راستای استفاده از رویکرد نشانه‌شناختی به منظور تحلیل، تفسیر و خوانش دو تابلویِ فرانسیس گویا به طور مشخص پژوهشی یافت نشد؛ ولی از پژوهش‌های هم‌راستا می‌توان به مقاله صدیقه احمدیان باغبادرانی (۱۳۹۷) با عنوان« بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد سیر زایشی معنا» اشاره کرد که با استفاده از علم نشانه‌شناسی

به دنبال شناخت مفایم نهفته در آثار هنری است که موجب شناخت بهتر جامعه و تحولات آن می‌شود. فرنوش شمیلی(۱۴۰۱) با عنوان «تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناختی» نشانه‌های تصویری را به ٦ دسته طبقه‌بندی کرده و عناصر تصویری را بیشتر به صورت نمایه‌ای و نمادین یافتند. پریسا ایران‌پور(۱۴۰۱) مقاله‌ای با عنوان « تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مضمون مرگ در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم(مطالعه موردی: نگاره مرگ سیاوش در دو شاهنامه بایسنقری و شاه طهماسب)» که به دنبال شناخت نشانه‌های زبانی مضمون مرگ می‌باشد. شیدا حسامی(۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان« مطالعه نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تاکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی» به بررسی چگونگی ارتباط میان موضوع پوسترهای اخیر و استفاده از عناصر نمادین و نقوش نگارگری ایرانی پرداخته است. تفاوت زمینه پژوهشی این مقاله با سایر پژوهش‌های انجام گرفته در نوع بکارگیری رویکرد نشانه‌شناسی است، از آن جهت که دو اثر مذکور از فرانسیس گویا با نگاهی ساخت‌گرایانه و متن‌محور با تاکید بر اندیشه‌های رولات بارت مورد تحلیل قرار گرفته است.

ابزار تحلیلی و تکنیک‌های نشانه‌شناسی

بیشتر نشانه‌شناسان از این نکته آغاز کرده‌اند که نشانه‌شناسی نظریه‌ای کلی در شناخت شناسی است؛ اما در ادامه بررسی‌هایِ خود از آن همچون روش بررسی یاد کرده‌اند، کریستین متز[۳] در کتاب به نام «تصویر و آموزش» تاکید کرده که نشانه‌شناسی گونه‌ای «روش و ابزار مناسب برای پژوهش است» (احمدی،۱۳۹۹: ۱۲). ما محیط پیرامون خود را به وسیله نشانه‌ها سمبل‌ها می‌شناسیم همچنین به کمک نشانه‌ها و علائم با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنیم یا از هم متمایز می‌شویم (نبی‌زاده،۱۳۹۹:۸۹). امروزه شکی نیست که به سبب توسعه ارتباطات گروهی، حوزه گسترده معنا به رسانه وابستگی ویژه‌ای پیدا کرده، درست همانطور که موفقیت رشته‌هایی مثل زبان‌شناسی، نظریه اطلاعات، منطق صوری و مردم‌شناسیِ ساخت‌گرا موجب شده است ابزارهای تازه‌ای در اختیار تحلیل معناشناختی قرار بگیرد. در حال حاضر نیز نوعی تقاضا برای نشانه‌شناسی وجود دارد، اما نه از جانب چند پژوهشگر با گرایش‌های گذرا، بلکه نیازی است برآمده از خود تاریخ جهان مدرن (بارت، ۱۳۹۹، ۱۰) . ابزارهای تحلیلی گردآوری شده درجدول ۱ به قرار زیر است.

محور همنشینی و جانشینی

محور همنشینی چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم و محور جانشینی چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم است. هم‌نشینی ترکیبی است از نشانه‌ها که از فضا به عنوان پشتیبان بهره می‌برند. در زبان ادا شده، این فضا خطی و غیر قابل بازگشت است ، هر واژه در اینجا ارزش خود را در تقابل با آنچه قبل و بعد از آن می‌آید به دست می‌آورد، سطح دوم متداعی‌ها است واژه‌های دارای اشتراکات، در ذهن تداعی می‌شوند و بنابر این، گروهایی تشکیل می‌دهند که درون آن‌ها انواع روابط را می‌توان یافت. هر گروه یک مجموعه متداعی بالقوه تشکیل می‌دهند برخلاف آن‌چه در سطح هم‌نشینی اتفاق می‌افتد، تعابیر غیاباً به هم وصل هستند وفعالیت تحلیلی مرتبط با متداعی‌ها نوعی فعالیت دسته‌بندی است(بارت، ۱۳۹۹، ٦٥).

تقابل‌ها

ساختارگراها بر اهمیت تقابل‌های جانشینی تاکید داشته‌اند. و تحت تاثیر یاکوبسن[٤]، روش‌های تحلیلی اولیه‌ای که توسط بسیاری از نشانه‌شناسانِ ساختارگرا بکار گرفته شد، شامل تعیین تقابل‌های معنایی دوتایی یا قطبی (مانند ما- ایشان، عمومی–خصوصی) در متون یا فرآیندهای دلالتی بود. چنین جست‌وجوهایی بر پایه نوعی «دوگانه‌انگاری» قرار دارد به نظر می‌آید دوگانه‌انگاری ریشه‌های عمیقی در پیشرفت بشر داشته است. تقابل‌های دوتایی که در فرایندهای فرهنگی به کار گرفته می‌شوند به ما کمک می‌کنند تا پیچیدگی تجربیات را به نظم درآوریم (چندلر[٥]، ۱٤۰۰: ۱٥۸).

خطابه، مجازها و استعاره

خطابه، مجازها و استعاره بلاغت‌هایی هستندکه به جهت اقناع مخاطب، کاربرد بسیاری در زبان و نشانه‌شناسی دارند و از آن‌جایی که متن تصویری نیز زبان خاص خود را دارد در یک ارتباط میان متنی و با تاسی از نظام زبانی و نظام نشانه‌شناسی، خطابه، مجاز، استعاره می‌توانند مورد توجه متون تصویری نیز باشند (ضیمران، ۱۳۸۲: ١٦٣). ارسطو که برای خطابه سه وظیفه عمده در نظر گرفته قابل بررسی است: اولین بازگویی صورتی ویژه از رویدادهای گذشته، است. دومین اقناع مخاطب در مورد کارایی پاره‌ای از کنش‌های آینده و سوم تهییج مخاطب در جهت ستایش و یا نکوهش شخص و یا موضوع است (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱٥۹).

دلالت مستقیم یا مطابقتی و دلالت ضمنی یا التزامی

با اینکه تمایز میان زبان ملفوظ و زبان مجازی در سطح دال عمل می‌کند، عملکرد تمایز میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی در سطح مدلول‌ها است. همه ما می‌دانیم که هر کلمه خاص فراسوی معنای ملفوظ خود (دلالت مستقیم) می‌تواند دلالت‌های ضمنی نیز داشته باشد.. در«دلالت مستقیم» ارائه معنای معین، ملفوظ، آشکار، مطابق عقل سلیم برای نشانه وجود دارد. در نشانه‌های زبانی همان که در لغت‌نامه‌ها وجود دارد. اروین پانوفسکی[۶] مورخ هنر، اعتقاد دارد که برای یک تصویر بصری دلالت مستقیم همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگی و در هر زمانی که باشند در تصویر تشخیص می‌دهند (چندلر،۱٤۰۰:۲۱۰) و اما دلالت ضمنی بیانگر ارزش ذهنی‌ای هستند که به واسطه صورت و کارکرد نشانه به آن منصوب می‌شوند: یک واژه‌ی عامیانه، شاعرانه، علمی و غیره و نیز یک کلام مزورانه، احساسی دلالت ضمنی به مدلول خود دارند (گیرو[۷]، ۱۳۸۷، ٤۷).

جدول ۱، ابزار تحلیلی و امکانات نظام نشانه‌شناسی، مأخذ: نویسندگان

اشاره‌ای به آراء رولان بارت

«رولان بارت» (۱۹۱۵–۱۹۸۰) نظریه‌پرداز فرانسوی؛ چهره‌ای برجسته و از بسیاری جهات بی‌نظیر در عرصه نقادی و نظریه‌پردازی ادبی، هنری، فرهنگی است. از یک سو دامنه تاملات 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؛ و از سوی دیگر، تاثیر گذاری او بر پژوهش‌های فرهنگی گوناگون تقریبا در تمام عرصه‌های این‌چنینی–از زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی گرفته تا ساختارگرایی و پساساختارگرایی از اهمیتی تعیین کننده برخوردار بوده است (بارت،۱٤۰۰: ۷).

بارت اشاره می‌کند که سوسور نهایتاً به واژه‌های دال و مدلول رسید که نشانه از پیوند این دو حاصل می‌شود این قضیه مهمی است که باید همواره به خاطر داشت؛ چون همیشه احتمال اشتباه گرفتن نشانه با دال هست، در حالی که (نشانه) هویت دو رویه‌ای شبیه ژانوس[۸] دارد. پیامد مهم آن‌که در نظر 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). رولان بارت این دیدگاه «لویی یلمسف» را پذیرفت که مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. مرتبه اول دلالت مستقیم است. دراین سطح، نشانه شامل یک دال و مدلول است. دلالت ضمنی دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول) مستقیماً به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آن الصاق می‌کند. در این چهار چوب

دلالت ضمنی یک نشانه است که از دال یک نشانه با دلالت مستقیم مشتق می‌شود(باقری خلیلی،۱۳۹۳، ۳۰).

بارت همچنین مطرح می‌کند درست است که اشیاء و تصاویر و الگوهای رفتاری دلالت‌مند هستند و دلالت‌مندی آن‌ها در سطحی کلان مطرح است؛ اما هرگز مستقل نبوده‌اند؛ بلکه هر نظام نشانه شناختی به نوعی با زبان آمیخته است مثلاً جایی که با محتوای تصویری مواجه هستیم معنا با پیام زبان‌شناختی تصدیق می‌شود (که معمولا در سینما، تبلیغات، عکاسی مطبوعاتی، وغیره ... اتفاق می‌افتد) بنابراین، بخشی از پیام ایکونیک یا شمایلی از منظر روابط ساختاری یا حشو می‌شود و یا در نظام زبانی مستحیل می‌شود، در مورد مجموعه اشیاء هم تا زمانی می‌توان آن‌ها را نظام برشمرد که از ساحت زبان عبور کرده باشند؛ زبانی که دال‌ها را (از میان فهرست نام‌ها) برگزیند و به مدلول‌ها (بر اساس کارکرد یا علت) نامی عطا کند: به رغم توسعه بازنمودهای تصویری، اکنون ما حتی بیش از پیش به یک تمدن وابسته به نوشتار دچاریم و سرانجام آن‌که در یک نظام تصویری و ابژه‌هایی که مدلول‌های مستقل از زبان داشته باشند هر چه بیشتر ناممکن می‌شود. برای درک دلالت‌های محتوا ناچار از فردی کردن زبان هستیم و هیچ معنایی که تعین یافته نباشد امکان وجود ندارد و جهان مدلول‌ها، چیزی جدا از جهان زبان نیست. پس در بدو برخورد با محتوای غیر زبانی، نشانه‌شناسی دیر یا زود در مسیر خود ناچار به یافتن یک زبان (مفهوم عام کلمه) است تا هم نقش الگو را ایفاء کند و هم اجزای سازنده، تقویت، یا مدلول آن را فراهم کند(بارت،۱۳۹۹، ۱۱).

بحث معنا آفرینی اثر نزد مخاطب با ادراک متفاوت مخاطبان از اثر و همچنین نظریه مرگ مؤلف که رولان بارت مطرح کرد؛ در تحلیل نظام‌های نشانه‌ای از جمله هنر با دیدی متن محور به مخاطبِ آثار هنری اهمیت ویژه‌ای بخشید، هنرمند و نویسنده را از آن جهت که مقابل اثر خود ایستاده‌اند و در تعامل با آن هستند جایگاهی مخاطب گونه در نظرگرفت. بارت نویسنده و هنرمند را از آن جهت که در اجتماع و فضای زبانی خاصی به دنیا می‌آید و زندگی می‌کند حق انتخابی ندارد، لذا محدودیتی برای او به صورت ناخوداگاه در حوزه فعالیتی اعمال می‌شود، در ارتباط با سبک هنرمند نیز به همین صورت، بارت اشاره می‌کند سبک به امیال، خواست‌ها و درونیات، ذوقیات نویسنده و هنرمند مربوط می‌شود در حالی که متن آن شکل از آزادی عمل مؤلف است که اثر را خلق می‌کند با اراده خودش، پس در ظاهر هر اثری معنایی ثانویه نهفته است که قابلیت ساماندهی را دارد. چرا که معنای اثر به تنهایی شکل نمی‌گیرد، مؤلف تنها فرضیه‌های معنایی و صورت‌های مختلف معنا را تولید می‌کند(بازرگانی دیلمقانی،۱۳۸۸، ۱۹).

همه ما پذیرفتیم خواندن: رمزگشایی حروف، واژه‌ها، معنی‌ها، ساختارها، ولی با انباشتن این رمزگشایی‌ها، محدود نکردن آن‌ها، خواننده در یک واژگونی دیالکتیکی قرار می‌گیرد و نهایتاً دیگر رمزگشایی نمی‌کند؛ بلکه رمزافزایی می‌کند او رمز را نمی‌گشاید بلکه رمز را تولید می‌کند و معنی‌های متعددی به آن معنای اولیه می‌افزاید (کهنمویی،۱۳۸٦، ۱۳۳). در تماشایِ یک تابلو همانطورکه نظاره‌گر، رمزگشایی می‌کند رمزگذاری هم می‌کند و تابلویی که با نشانه‌های نوشتاری همراه است یعنی نقاش می‌خواهد دامنه معناها را محدود کند، و این کانالیزه کردن نشان از آن دارد که نقاش می‌داند تابلویش معانی متعدد دارد. (همان، ص۱۳۳) رولان بارت در همه جا در جستجوی معنا بود بعد از سفرش به ژاپن توجهش به هنرهای تجسمی که ترکیبی از نشانه‌ها است جلب شد، او بالغ بر ۲۰ مقاله بین سال‌های (۱۹۷۳_۱۹۸۰) در باره انواع هنرهای دیداری نوشت ودر ۸ سال پایان زندگی خود به مراتب بیشتر مقاله در باره نقاشی نوشت (کهنمویی،۱۳۸٦، ۱۳۲).

بارت عکس را که «پیام بدون رمزگان» است نقطه مقابل نقاشی می‌داند که نقاشی حتی اگر معنای صریحی منتقل کند؛ باز هم پیامی رمزگان‌مند است. سرشت رمزگان‌مندِ نقاشی در سه سطح جلوه‌گر می‌شود: نخست آن‌که، تکثیر یک آبژه یا صحنه به واسطهِ نقاشی، مستلزمِ مجموعه‌ای از تبدیل‌ها و تغییر صورت‌بندی‌ها به شکلی قاعده‌مند و منتظم است، دوم آن‌که، عمل نقاشی(رمزگذاری) بی‌درنگ ایجاد تفکیکی میان امرِ با معنا و امر بی‌معنا را ضروری می‌سازد، سوم آن‌که همچون همه رمزگان‌ها، نقاشی نیز مستلزم کارآموزی و فراگیری است (سوسور برای این پدیده نشانه‌شناسانه اهمیت زیادی قائل بود)، (بارت، ۱٤۰۰، ٤۸).

بارت معتقد است که درتابلوی 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 به نظر بارت حرکت با عمل متفاوت است، عمل در اصل، هدفی شناخته شده پیش روی دارد، می‌کوشد به این هدف برسد و هدفش همان بیان معنی است که خواننده باید آن را درک کند ولی حرکت آن چیزی است که بارت آن را متمم عمل می‌داند و هدفی به دنبال ندارد دست حرکت می‌کند و هدف اندیشه را بر روی کاغذ می‌آورد. در نقاشی، حرکت قوی‌تر از عمل است و گاهی هدف آن را تغییر

می‌دهد نقاشی برای بارت نوعی سمیوگرافی است (لبیبی،۱۳۸۷، ۳۱).

از نظر بارت تصویر نه موضوعی واقعی است نه تخیلی..... البته هویت آنچه به نمایش در آمده به طور دائم به تعویق افتاده است، مدلول همواره جایگزین و بیرون رانده می‌شود. (مثل فرهنگ لغات، تنها شامل یک گروه معرفی‌ها است) این تحلیل بی‌پایان است: اما این‌رخنه؛ این بی‌کرانگی زبان دقیقاً همان سیستم تصویر است: تصویر بیان یک رمز نیست؛ تنوع یک اثر رمزپردازی است (بارت،۱۹۹۱، ۱٤۸).

خوانش و تحلیل نشانه‌های تصویری تابلو نقاشیِ دفن ساردین

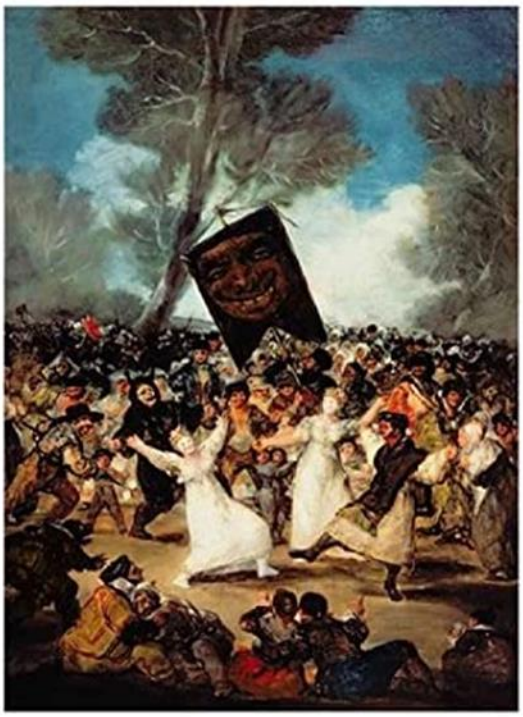
تابلوی دفن ساردین (تصویر شماره۱) به جشن و کارنوال سه روزه مردم اسپانیا که به مضامین مرگ اشاره دارد، درابعاد (۸۲.۵×٦۲) سانتی متر با تکنیک نقاشی رنگ روغن روی چوب به سال ۱۸۱۹-۱۸۱۲ کار شده است. (URL 1)

استفاده از واژه زبان و متن در این تحلیل به واسطه معنای گسترش یافته و عام آن‌ها است، لذا تحلیل این اثر با نگاهی متن‌محور و ساخت‌گرایانه، بدون در نظر گرفتن ویژگی های فرهنگی، اجتماعی، شخصیتی هنرمند خواهد بود؛ هرچند نقاش به واسطه عنوان اثر به نشان‌دار کردن آن مبادرت نموده است. نقاشی دفن ساردین، با درنظر گرفتن ابزار تحلیلی نظام نشانه‌شناسی (جدول شماره۱) به لحاظ ساختاری و ترکیب بندی، در محور همنشینی: عناصر و نشانه‌های بصری(ریخت‌شناسی) یعنی انواع خط، رنگ، فرم، بافت، نقطه، رنگسایه، تعادل، ریتم و حرکت را شامل است. عناصر تصویر در یک همنشینی مکانی با تقویت جایگاهِ معنایی خود –از آن جهت که بیانگر هستند– نشانه‌هایی همچون عنصر انسانی را ایجاد، و شکل ظاهری اثر را تشکیل می‌دهند. آن‌ها کنار هم با هماهنگی و همیاری، زایش پی درپی معنا را موجب گشته و جنبش و حرکت را القاء می‌کنند که 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 القاء بکنند، پیش‌زمینه به مراسم جشن و شادی دلالت دارد، که می‌شود، معانی ضمنی: جمع‌گرایی، حرکت، زندگی، مستی و ازخود بیخودشدگی و غیره را دریافت کرد. در عین حال با استفاده از محور جانشینی، به واسطه نشانه‌های بیرون تصویر، بنابر اصل تقابل و تداعی: مفاهیم غم و اندوه، فردگرایی، ایستایی، تنهایی، سرگشتگی، مرگ و غیره را در پس این پرده دریافت کرد. انبوهی از انسان‌هایِ بی‌اعتنا به مخاطب با صورتک‌های ماسک گونه و حرکتی دایره‌وار، جمع‌شدگی که در نهایت پراکندگی را به همراه دارد به نمایش گذاشته‌اند. این از خود بیخودشدگی افراطی انسان، در حالی‌که، پرتره روی بیرق با خنده مضحک و بیانگر خود، چشم در چشم مخاطب او را به درون تصویر می‌خواند، پریشانی و سردرگمی انسان عصر خود را باز می‌نمایاند. در پس زمینه، تیرگی و محوگونگی درختان در افق و فضای گرفته و ابری: حزن و اندوه را دلالت‌گر است که در تقابل با فضاهای درخشان و آفتابی می‌باشد. 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 یک سوم پایین تصویر متمرکز کرده و کادر مستطیلی اثر همراه با کشیدگی تک درخت، تا بیرون بالای تصویر هم‌سو با حس آشکار تصویر، معنای ضمنی رهایی و آزادی مقطعی را بیانگر است.

فیگورهای انسانی در شکل‌ها، حرکات و لباس‌هایی متفاوت و رنگارنگ، با جایگاهی خاص در یک ارتباط درون متنی به دنبال تولید سلسله معانی هستند، آن‌ها به موارد جزئی و خاصِ بیرون از تصویر اشاره ندارند: بنابراین می‌توان از محورجانشینی که یکی از محورهای اساسی در ساختار نظام نشانه‌شناسی است بهره جست و با همین ترکیب بندی فیگورهایی با مشخصه‌های متفاوت جایگزین کرد، ویژگی خاص این نقاشی و دیگر آثاری که چنین ویژگی دارند، به موارد جزئی و خاص بیرون از تصویر اشاره‌ای ندارند و علارغم نظریات بارت، می‌توانند با تکیه بر عناصر و نشانه‌های تصویری که مفاهیم کلی (مثلاً: تصویر انسان، درخت، ساختمان، ....) را یدک می‌کشند و ریشه در اذهان و خاطره جمعی دارند در هر زمان و مکانی مورد خوانش قرار گیرند، بر عکس نظام نوشتاری. ارتباط بین دال و مدلول در نظام نشانه‌ای زبان‌شناسی، از یک ماهیت قراردادی آن‌گونه که سوسور می‌گوید برخوردارند، در حالی که در نظام نشانه‌ای تصویر، ارتباط بین دال و مدلول از یک ارتباط ذاتی و طبیعی برخوردار است، مثلاً تصویر انسان به جهت بازنمایی به صورت طبیعی موجب ارتباط با مخاطب می‌شود، و همین نکته خوانش در هر زمان و مکانی را ممکن می‌سازد.

رمزگان دیگری که در ساختار نظام نشانه‌ای تولید معنا را موجب می‌شود، مجازها، استعاره‌ها و خطابه است در این اثر نیز فیگورهایی با ماسک‌های ترسناک مشاهده می‌شوند که می‌تواند استعاره از خُلقیات درونی افراد باشد که نقاش به طور غیر مستقیم نشان می‌دهد، یا سرخوشی و شادی دلهره‌آور، استعاره از بعد احساسی انسان است که می‌تواند سرکش و غیر قابل کنترل شود. عناصر تصویر موجود

دربالا یعنی پس‌زمینه استعاره از ماوراء و ارزش‌های معنوی است و عناصر نشانه‌ای پایین اثر یعنی پیش‌زمینه، استعاره از این جهانی و ارزشهای مادی است(استعاره جهت). دو بانو با لباس سفید استعاره از زایش و زندگی و فردی با لباس سیاه و ماسکی ترسناک، مجاز از مرگ است که در تقابل با حیات است. درختان مجاز از طبیعت بوده و رهایی و معنویت را یاداور هستند. همچنین پرتره روی بیرق با نیشخندی تلخ در مرکز تصویر مجاز از شخصیت محوری بیرون از تصویر دارد. کل اثر نیز مجاز از رویدادی فرهنگی و اجتماعی است. و تابلو خود یک خطابه تصویری است که مخاطبین را ناخودآگاه وادار می‌کند به نظاره بنشینند تا خوانش، گرایش و کنشی هم‌سو با آن داشته و معانی را انگونه که او می‌خواهد دریافت کنند و یا با نگاهی متفاوت او را به نقد بکشند.



تصویر۱- نقاشی دفن ساردین، اثر فرانسیسکو گویا، تکنیک: رنگ روغن روی چوب، ابعاد (۸۲.۵×۶۲) سانتی‌متر (URL 1)

از دیگر ویژگی نظام‌های نشانه‌ای، نشانه های تقابلی هستند که در این اثر می‌توان به پرسپکتیو موجود در اثر که بنا به آراء مرلوپونتی و فلورنسکی اشاره به جهان‌بینی خاص و مورد نظر عصر رنسانس یعنی انسان محوری دارد–انبوه انسان‌ها نیز آن را تایید می‌کند.–در تقابل با آثاری بدون پرسپکتیو و فرازمینی است. 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 همه آنچه هست در ارتباط با او معنی پیدا می‌کند،گویی این چرخش منحنی‌وارِ انسانی، جهان هستی را هم سو با خود می‌بیند و شادی شور و مستی افراط‌گونه‌ای با خنده مرموز پرتره روی بیرق منیت و خودخواهی انسان را فریاد می‌زند. تجمع انسانی یا جمع‌گرایی درتقابل با فرد گرایی، اصالت دادن به اجتماع بیشتر از همه مد نظر بوده، از خود بیخود شدگی، سرکشی رمانتیستی مرموزگونه‌ای که این اجتماع انسانی با خود به همراه دارد به نظر می‌رسد در تقابل با فردگرایی و خردگرایی، کلاسیک حاکم بر قرن ۱۸و ۱۹ است. تقابل احساس و عقل به شکل دلالت ضمنی قابل دریافت است.. از تقابل‌های جهتی مانند: بالا و پایینِ تصویر، به آسمان و زمین اشاره کرد، با این‌که عمده نمود و محوریت در پایین تصویر با انسان است؛ اما وجود نشانه‌های طبیعی چون اسمان، درخت، ابر در حالتی خاموش و کم اهمیت در تقابل با انسانِ زمینی است. وجود نشانه های غالب و مغلوب در تصویر مانند: غلبه نشانه انسانی بر غیر انسانی، جنبه حسی بر جنبه عقلی، جمعی بر فردی، رنگ های گرم بر رنگ‌های سرد، در ایجاد فضای عاطفی، و تعاملی با مخاطب بسیار کمک کننده بودند

نتیجه آن‌که، حضور هم زمان همه عناصر و نشانه‌های تصویری درتابلوی دفن ساردین، ارتباط شبکه‌ای درون متنی و بینامتنی به

صورت مکانی با استفاده از انواع رمزگان: ساختار و ترکیب بندی منسجمی را به منظور رمزگذاری و نشانه‌پردازی در اثر مذکور ایجاد می‌کنند. معانی صریح در نگاه اول دریافت می‌گردد؛ اما با استفاده از ابزار تحلیلی، معانی ضمنی که اسطوره‌های مورد نظر بارت را پدید می‌اوردند، قابل دریافت است. این خوانش‌ها با توجه به افق دید مخاطبین ممکن است در جنبه هایی متفاوت باشد؛ اما بافت تصویری اثر و استفاده از ابزار نظام نشانه‌ای، تحلیل‌ها و خوانش مخاطبین را به هم نزدیک می‌کند .

خوانش و تحلیل نشانه‌های تصویری تابلو نقاشیِ صفوف زنجیر زنان

نقاشیِ صفوف زنجیر زنان، اشاره به راه‌پیمایی مذهبی دارد که گروهی به منظور پاکسازی در یک مراسم شروع به زدن شلاق به صورت ضربدری برپشت خود می‌کنند. این اثر در ابعاد (۷۳×٤٦) سانتی‌متر با تکنیک رنگ روغن روی بوم به سال ۱۸۱۹–۱۸۱۵ کار شده است.(URL 2)

اثر صفوفِ شلاق زنان (تصویر شماره ۲)، در تقابل با نقاشی دفن ساردین، دریافت حسی متفاوتی را به همراه دارد، در این اثر نیز با نگاهی ساخت‌گرایانه و متن‌محور با استفاده از ابزار تحلیلی نظام نشانه‌ای، تلاش گردیده تا چگونگی رمزگذاری و نشانه‌پردازی در متن تصویرِ اثر مورد بررسی قرارگیرد. عناصربصری و نشانه‌های تصویری در یک ارتباط درون متنیِ محور همنشینی، شبکه ارتباطی متفاوتی از تابلوی دفن ساردین بوجود آوردند، در واقع درون مایه هر دو اثر اشاره به اجتماع انسانی است؛ اما عناصر و نشانه‌ها بصری در جایگاهی متمایز، ساختار و ترکیب‌بندی متفاوتی با استفاده از محور هم‌نشینی و جانشینی برای تولید معنا ایجاد می‌کنند. سوسور می‌گوید نشانه‌ها ارزش خود را از مناسبتی که با سایر نشانه‌ها دارند کسب می‌کنند.

کادر افقی اثر هم‌جهت با حسی که از آن دریافت می‌شود در صدد روایت کنش انسانی است. با توجه به محور همنشینی، ملاحظه می‌شود که عناصر بصری و نشانه‌ها در یک جایگزینیِ مکانی مناسب، در راستای اهداف معنایی تصویر، حکایت از مراسم آیینی دارند که مخاطبین تابلو را به مشارکت دعوت می‌کنند. همنشینی عناصر بصری و نشانه‌های تصویری با ویژگی‌های بیانی خود، معانی کنش نامعقول و غیرمعمول را به مخاطب می‌رسانند. در سمت چپ تصویر مجسمه‌ای با دست‌های گره کرده بر سینه و هاله نوری که به صورت خطوط تیز خودنمایی می‌کنند، بر دوش مردانی سفید پوش با چهره‌هایی درمانده در سطحی بالاتر از سایر پیکره‌ها با ایستایی کامل در حال ورود به تصویر هستند، در سمت راست تصویر علامت صلیب و در سمت چپ مسیح مصلوب، سه پیکره زن با لباس تیره و پشت به مخاطب– مفهوم انزوا و روگردانی از جهان مادی قابل دریافت است– در مقابل مجسمه زانو زده که اشاره به مراسمی آیینی و مذهبی است. سفیدی پوشش پیکره‌ها در پایین تصویر نگاه مخاطب را به مهم‌ترین مکان تصویرهدایت می‌کند، جایی که چند پیکره نیمه عریان با لباس سفید و کلاه قیفی بر سر و پشت های شلاق خورده، همگام با پیکره‌های سیاه‌پوش شیپور به‌دست، میان انبوهی از جمعیت با یک ترکیب‌بندی افقی بسته به همراه تیرگی بنای سمت چپ تصویر، فشار وگرفتگی مضاعفی را به فضای درونی تصویر تحمیل می‌کنند.

در محور همنشینی، رنگ‌های بسیار روشن و تیره در یک تقابل آشکار به دنبال زایش معانی پنهانی است که مخاطب می‌تواند با توصیف و تفسیر و استدلال، آن‌ها را دریافت کند مثل: تقابل خیر و شر، کنترل‌کننده‌ها و کنترل‌شونده‌ها. این اثر نیز همانندِ دفن ساردین از واحدهای انسانی تشکیل شده که علاوه بر داشتن معانی صریح در یک همنشینی مورد نظر ساختار تصویر، قابلیت تولید معانی سلسله واری را دارا است، عمده نمود در تصویر با نشانه های انسانی است و انسان محوری در این اثر نیز در تقابل با طبیعت و بنای معماری غالب است. عنصر انسانی در مفهوم کلی آن بدون اشاره به مصداق جزئی و خارج از تصویر، با انبوهی از واحدهای انسانی که هر کدام در کنشی متفاوت اما هم سو با دیگر پیکره‌ها، معنایی متفاوت از اثر دفن ساردین را افاده می‌کنند. پرسپکتیو حاکم بر آن انسان محوری را یاد آوری می‌کند. در محور جانشینی: جمعیت انبوه، حزن و اندوه، اضطراب و نگرانی– از کنش‌های انسانی دریافت می‌شود– رنگ‌های سرد و دلگیر، همه در یک ارتباط برون‌متنی، با توجه به اصل تقابل و تداعی، معانی: فرد و فردگرایی، شادی و سرور، رهاشدگی، سرخوشی و رنگ‌های گرم را یادآور هستند.

رمزگان بلاغت در این اثر، عبارتند از رنگ‌های تیره‌ای که استعاره از جهل، نادانی، ناپاکی و ظلم، و یا رنگ‌های روشن استعاره از خیر، پاکی و صداقت است. همینطور تصویر مجاز از مراسم آیینی و مذهبی، و کلاه‌های قیفی مجاز از جهل و نادانی است که در تصویر سعی می‌شود این ویژگی‌ها به فیگورها منتقل شود. کادر افقی استعاره از رشدنیافتگی معنوی، همچنین استعاره از دربند و اسارتِ جهل

و نادانی است. انبوه جمعیت استعاره از اتحاد و وحدت. همین‌طور تصویر به عنوان یک خطابه سعی دارد مخاطبین را با کنش و گرایش و اهداف آیینی خود هم‌سو سازد و یا تلنگری باشد .....

فیگورها در سمت پایین تصویر به واسطه پوشش روشن و پشت‌های شلاق خورده در جایگاهی متفاوت از پیکره‌های سیاه‌پوش هستند. نوع کنش، فرم و رنگ متفاوت فیگورها بیانگر نقش متفاوت آن‌ها در این ارتباط جمعی است. ارتباط فرمی کلاه‌های قیفی پیکره‌های سفید پوش، با کلاه‌های قیفی پیکره‌های سیاه پوش، دنباله‌روی تفریطی که تداعی‌گر اسارت و بردگی در طول تاریخ بشریت است را بیان می‌کنند. غل و زنجیری که نه بر دست وپای آن‌ها بلکه بر اندیشه و عقل آن‌ها هستند. فضای معناشناختی چون تبعیت و عبودیت آیینی قابل دریافت است.کلاه‌های قیفی در شکل نشانه‌های تصویری در یک پیوند زنجیره وار در دلالت‌های بعدی به معانی اشاره دارد که رولان بارت آنها را به واسطه زایش معانی سلسله وار اسطوره می‌نامد.

نشانه‌های تصویری به واسطه نوع پوشش وکنش و جایگاهی که در تصویر اختیار کرده‌اند متفاوت و جدا از هم به تقویت معنایی هم کمک کرده و تباین معنایی به شکلی همزمان در تصویر، امکان خوانش را فراهم می‌آورد.

با استفاده از ابزار تحلیلی نظام نشانه‌ای، ساختار شبکه‌ای دو اثر مذکور، به واسطه نشانه‌پردازی‌های صورت گرفته در روابط همنشینی و جانشینی و رمزگان زیبایی‌شناسی اثر، بررسی گردید.و مشخص شد که دلالت‌های مطابقتی و ضمنی به واسطه قواعد ترکیب‌بندی در محورهای همنشینی وجانشینی، تداعی، تقابل و مجازها، در پی زایش معنا و ایجاد ارتباط با نگاه و اندیشه مخاطب در پی تعاملی عمیق در زمان‌ها و مکان‌های مختلف است، تا با به چالش کشیدن کنش و منش انسانی زمینه ظهور اندیشه و باوری مترقی و نو را موجب گردد. ارتباط نقاشی به مثابه یک عکس صرفاً نوعی تقلید و تاسی به چیزی نیست که در غیاب آن یعنی صاحب عکس آنگونه که بارت می‌گوید ارزش و جایگاه پیدا کند و یا همانند: سینما و تلویزیون و دیگر رسانه‌های بصری به گذشته و آنجا بودگی و موارد جزئی و عینی خارج از تصویر اشاره داشته باشد؛ بلکه به واسطه استفاده از اشکال و نشانه‌های کلی که منطبق بر مفاهیم عام و کلی است، سوار بر توسن احساس، نقش‌آفرینی کرده و گذشته و حال و آینده را به هم متصل می‌سازد، تا ارتباط با مخاطب را در هر زمان و مکانی ممکن کند. از این رو تصاویر در نقاشی نه حامل معانی ضروری هستند و نه حامل معانی غیرممکن، بلکه حامل معانی ممکنی هستند که مخاطبین به واسطه افق دید خود آن را دریافت و تجزیه تحلیل می‌کنند و در نهایت به واسطه اشتراکاتی که در این تجزیه تحلیل وجود دارد به معانی هم‌سو دست پیدا می‌کنند. در بررسی آثار هنری به صورت متن محور تنها بعدی از ابعاد شناختی آن آشکار می‌شود در حالی که برای مطالعه و پژوهش همه جانبه آثار هنری باید تمام جوانب و ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و شخصیتی هنرمند را مورد بررسی قرار داد.

تصویر۲- نقاشی صفوف شلاق زنان، اثر فرانسیسکو دوگویا، تکنیک: رنگ روغن، ابعاد (۷۳×٤٦)سانتی‌متر (URL 2)

نتیجه‌گیری:

دست‌یابی به شبکه ارتباطی عناصر بصری، نشانه‌های تصویری و چگونگی نشانه‌پردازی دو نقاشی«دفن ساردین» و «صفوف زنجیر زنان » اثر فرانسیسکو دوگویا، با بهره جستن از ابزار و شاخصه‌های نظام نشانه‌شناسی و تاکید بر اندیشه‌هایِ رولان بارت، با نگاهی متن‌محور و ساخت‌گرا، جهت تحلیل و خوانش دو اثر مذکور، منظور این نوشتار است. لذا با بررسی مبانی نظری، جدولی از امکانات و ابزار نظام نشانه‌ای که شامل: محور هم‌نشینی و جانشینی، اصل تقابل و تداعی، بلاغت‌ها از جمله انواع مجاز، استعاره، خطابه، دلالت مطابقتی و ضمنی، رمزگذاری و رمزگشایی بود، تهیه گردید و با تجزیه تحلیل ساختار دو اثر مذکور با استفاده از ابزار تحلیلی ذکر شده، معانی صریح و آشکار، همچنین سلسله معانی نهفته در بافت تصویری استخراج شد. در دو اثر مذکور محوریت با اجتماع انسانی است که به واسطه روابط ساختاری متفاوت در هر اثر، معانی متفاوتی ازکنش‌های انسان عرضه می‌نماید. آن‌چه مورد توجه نقاش بوده، خُلق و خوی انسانی، باورها و تفکراتی است که کنش‌ها و رفتارهای متفاوت را موجب می‌گردند. چگونگی جایگزینی عناصر تصویری در محور هم‌نشینی و جانشینی، و استفاده از بلاغت‌های تصویری، نشانه‌های تقابلی و نشانه‌های غالب و مغلوب در هر کدام از آثار نامبرده، بیانگر این است که انسان‌ها هم به دنبال عقل و منطق در مناسبات رفتاری هستند، و هم به دنبال گریز از عقل و منطقی که نهایتاً اسارت جدیدی را به دنبال دارد. همچنین هر کدام از تابلوها بیانگر افراط و تفریط‌های رفتاری است که نقاش سعی کرده با نشانه‌پردازی در ساختار شبکه‌ای هر اثر آن را به نمایش بگذارد. شیوه نقاشی گویا در این دو اثر به گونه‌ای است که عناصر و اشکال کلی ترسیم شده، بازنمایی از عناصر جزئی و عینی خارج از تصویر نبوده، در نتیجه مخاطبان با استفاده از ویژگی‌ها، معانی و ساختاری که در اذهان و خاطره جمعی ریشه دارد، در هر زمان و مکان می‌توانند آن‌ها را مورد خوانش قرار دهند. او هنرمندی است که با خلق تصاویری ساختارمند، در پی رمزپردازی و نشانه‌گذاری برای ایجاد ارتباط و گفتمانی نظام‌مند در هر زمان و مکانی است. در دو اثر مذکور همان‌گونه که ذکر شد نقاش با استفاده از قواعد همنشینی و جانشینی به گونه‌ای رمزگذاری و نشانه‌پردازی کرده که زایش‌های معنایی مورد نظر بارت را به صورت سلسله وار ممکن ساخته تا علاوه بر معانی صریح، معانی ضمنی و پنهان در ژرفای شبکه ارتباطی عناصر تصویر، تولید گردد، و نهایتاً اُسطوره‌زایی را موجب شود. این باز تولید معنی در هر زمان و مکانی میسر است. البته توجه به دیگر ابعاد شناختی، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. **روش تحقیق** بکار رفته در این مقاله به صورت کیفی بوده اما رویکرد آن توصیف و تحلیل دو اثر مذکور با استفاده از ابزار تحلیلی نظام نشانه‌ای است و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و اینترنتی است.

پی نوشت

[1] Francisco Jose de Goya
[2] Roland Barthes
[3] Christian Metz
[4] Roman Jakobson
[5] Daniel Chandler
[6] Erwin Panofsky
[7] Par Pierre Guiraud
[8] Ianus
[9] Louis Hjelmslev
[10] Northrop Frye

منابع ومآخذ

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، مجله علمی پژوهشی معماری وشهرسازی باغ نظر، شماره ۱۵ (٦۹)، ۷٦-٦۷

ایران‌پور، پریسا؛ متقی‌پور، مجیدرضا، (۱٤۰۱)، تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مضمون مرگ در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم(مطالعه موردی: نگاره مرگ سیاوش در دو شاهنامه بایسنقری و شاه طهماسب)، فصلنامه علمی نگره، شماره ٦٤، ۱۷۷-۱٦۱

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: ۱۹٦۷).

بارت، رولان،(۱٤۰۰)، پیام عکس، راز گلستانی فرد، مترجم، تهران، نشر مرکز، (سال انتشار اثر اصلی: (۱۹۸۰-۱۹۱۵).

بازرگانی دیلمقانی، نگین، (۱۳۸۸)، تحلیلی بر نظریات ادبی رولان بارت، دانش‌نامه (علوم تحقیقات)، شماره (۷٤)، ۱۷-۳۵

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

حسامی، شیدا؛ امامی‌فر، (۱۳۹۸)، نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دهه اخیر با تاکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی، شماره۲، ٤۳-۵۲

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

شمیلی، فرنوش؛ ملکی، قدریه، (۱٤۰۱)، تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب از صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناسی، نگاریه هنر اسلامی، شماره ٤۲،

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

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

گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی، مترجم: 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

-URL 1:https://en.wikipedia.org (access date:2022/1/27).
- URL 2:https://en.wikipedia.org (access date:2022/1/27).