تحلیل نشانه‌شناختی پرتره‌های زن در آثار علی‌اصغر معصومی بر اساس نظریه رمزگان ده‌گانه تصویری امبرتو اکو

اصغر کفشچیان‌مقدم[۱*]، مریم جعفرزاده[۲]، فهیمه پورقاسم[۳]

۱.دانشیار دانشکده هنرهای زیبا، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲.دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران،
۳.دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۵/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۸/۰۸]

چکیده

دانش نشانه‌شناسی، بر تشریح فرایند معناسازی در اثر متمرکز است. در آثاری که علی‌اصغر معصومی از پرتره‌های زن به تصویر کشیده‌است، نشانه‌های تصویری، گفتمانی را در متن و ذهن مخاطب ایجاد کرده‌اند که به شکل‌گیری معنا کمك می‌کند. مسئلهٔ مورد پژوهش در این مقاله، مطالعهٔ نشانه‌ها و تحلیل و تطبیق معانی آن‌ها به صورت لایه‌ای است. در این تحقیق تلاش شده‌است با استفاده از رویکرد نظری امبرتو اکو در کاربست هنر در جامعه آماری معین، به این‌که «نشانه‌ها چگونه در تعامل با یکدیگر گفتمان ایجاد کرده‌اند» و «تصاویر در لایه‌های زیرین معنایی خود، چه مناسباتی را بازگو می‌نماید» پاسخ داده شود. هدف از این تحقیق، فرایند شکل‌گیری معنا به‌واسطهٔ مطالعهٔ نشانه‌ها از طریق رمزگان تصویری اکو در آثار این نقاش است، که می‌توان بیان نمود که نقاشی‌ها در بازنمایی زن، نگاهی جنسیتی، شمایلی و توصیفی را متاثر و موکد بر ریشه‌های فرهنگی و سنتی ارائه داده‌اند. نشانه‌های لایه‌ای و رمزگان بصری امکان خوانش ویژه‌ای را برای مخاطب فراهم نموده که با قرار دادن نشانه‌ها در کنار یکدیگر، معنا را در این فرایند گفتمان ایجاد کند. مقاله حاضر از منظر شیوه انجام، تحلیلی-توصیفی است و گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای صورت گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی

نشانه‌شناسی، امبرتو اکو، زن، پرتره، علی‌اصغر معصومی.

*نویسنده مسوول، تلفن: ۰۹۱۲۳۵۴۱۸۵۱، ایمیل: kafshchi@ut.ac.ir

مقدمه

«نشانه‌شناسی[1] نظریه نشانه‌هاست. در یك تلقی ساده، نشانه چیزی است که چیز دیگری را بازنمایی می‌کند [...] می‌توان گفت نشانه به اشکال مختلفی همچون کلمات، تصاویر، اصوات، ایماها، اشیاء و حتی تصورات درمی‌آید. باید در نظر داشت که اگرچه هر شی‌ای به‌طور بالقوه می‌تواند یك نشانه قلمداد شود، دریافت چنین کارکردی منوط به تفسیر آن شی به‌عنوان نشانه است. نشانه‌ها تنها در صورتی نشانه تشخیص داده خواهند شد که کارکردی نشانه‌ای داشته باشند. کارکرد نشانه‌شناختی[2] برای بسیاری از مورخان هنر نمونه بینارشته‌ای از آیکونوگرافی[3] و آیکونولوژی[4] و راهی گسترده‌تر برای پرسش از معنای آثار هنری و چگونگی خلق و بیان این معانی توسط آن‌ها محسوب می‌گردد» (دآلوا، ۲۰۱۰: ۴۱-۴۰). نشانه‌شناسی زبانی متفاوت و بسیار دقیق و چارچوبی برای ادراك روابط چندوجهی میان تصویر و جامعه و تصویر و مخاطب فراهم می‌آورد و علاوه بر درك چیستی معنای آثار هنری، چگونگی فرآیند خلق آن معانی توسط هنرمند، مخاطب و فرهنگ در سطحی گسترده را نیز میسر می‌سازد (داگلاس، ۲۰۰۲: ۴۵-۴۴). نشانه‌شناسی بررسی معناشناختی متون است، که شامل متون هنری در شاخه‌های مختلف آن نیز می‌شود. در خوانش یك متن هنری (نقاشی به‌عنوان متن) همچون متون دیگر، نشانه‌ها را نه به‌عنوان عناصری مجزا از یکدیگر بلکه آن‌ها را به صورت تعاملی و تقابلی و در یك گفتمان با فضای درون و بیرون از متن در نظر می‌گیرند تا با مطالعه در زیرلایه‌ها و فرایند شکل‌گیری نشانه‌ها و در چالش قراردادن آن‌ها با یکدیگر به نشانه‌شناسی گفتمانی وارد شده و متن‌ها را مورد مطالعه قرار دهند. پس گفتمان نشانه‌ای می‌تواند ما را به معنا نزدیك کند و این عمل از طریق تحلیل نشانه‌ها و ارتباط بین آن‌ها به بهترین وجه صورت می‌گیرد. زیرا می‌توان در لایه‌های زیرین متن حرکت کرد و به لایه‌های عمیق‌تر متن پی برد. جامعهٔ آماری مقاله حاضر مجموعه آثاری است که علی‌اصغر معصومی از پرتره‌های زن ترسیم کرده‌است. این هنرمند تحت تاثیر مسائل فرهنگی و اجتماعی زمان خود نشانه‌های تصویری را به صورت بیانی و نشانه‌ای و با تکنیکی ترکیبی از سنت و فرهنگ ایرانی و هنر غرب در نقاشی خود استفاده کرده‌است. هدف این مقاله، تحلیل و بررسی آثار نقاش معاصر علی‌اصغر معصومی از پرتره‌های زن است که بر مبنای روش نشانه‌شناسی و رویکردی نظریه رمزگان تصویری امبرتو اکو[5] به این مسئله پرداخته شده‌است. با مطالعهٔ نحوهٔ ترسیم این پرتره‌ها در آثار نقاش نوگرای معاصر ایران و خوانش نشانه‌ها از طریق رمزگان تصویری می‌توان به لایه‌های درونی معنایی از آثار دست یافت. تلاش شده‌است با مطالعهٔ نشانه‌شناسی در این جامعهٔ آماری و همچنین با توجه به رمزگان تصویری به فرایند معناسازی و تولید معنا و نگاه گفتمان نشانه‌ها توجه شود. شایان ذکر است، تصاویر برگرفته در این مقاله از منابع اینترنتی تهیه شده‌است و به دلیل این‌که پایگاه موثق و جامعی از آثار هنرمندان معاصر موجود نیست و علی‌رغم تلاش نگارندگان، اطلاعات و جزئیاتی همچون سایز، سال دقیق اجرا، تکنیك یافت نشد، لذا صرفا به ذکر منبع اکتفا گردید.

روش تحقیق

این مقاله با روشی تحلیلی- توصیفی و روش مطالعه کتابخانه‌ای به بررسی نشانه‌های متن پرداخته‌است.

پیشینه تحقیق

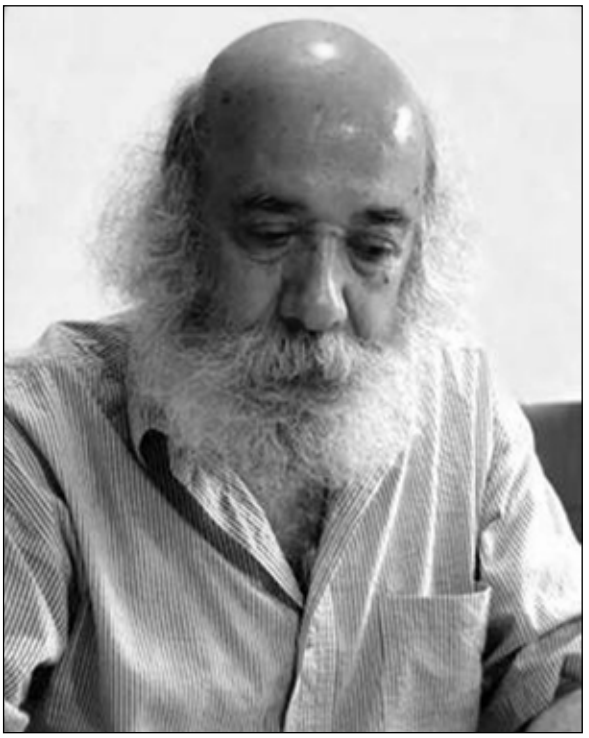
مقاله «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» که اعظم راودراد، محمدرضا مریدی و معصومه تقی‌زاده گردآورده‌اند، بر مطالعات فرهنگی تاکید دارد و به مقایسه ایدئولوژی پنهان در آثار نقاشان زن و مرد معاصر ایران پرداخته‌است. همچنین نویسندگان از مقاله‌هایی که در فرهنگستان هنر در مورد نشانه‌شناسی انجام‌شده، بهره برده‌اند:

سجودی، فرزان (۱۳۹۱)، «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری»، مجموعه مقالات هم‌اندیشی هنر، تهران: فرهنگستان‌هنر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۷)، «روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزه نشانه-معناشناسی»، مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

۱. نگاهی به زندگی هنرمند و آثارش

علی‌اصغر معصومی (تصویر ۱)، نقاش، تصویرساز و طراح گرافیك، در سال ۱۳۱۲ در شهر کنگاور استان کرمانشاه به دنیا آمد. معصومی در نوجوانی به تهران سفر کرد و در سال ۱۳۳۴ از هنرستان نقاشی کمال‌الملک فارغ‌التحصیل شد. وی سپس در هنرستان هنرهای تزئینی ایرانی ادامه تحصیل داد. معصومی مدتی همراه مرتضی ممیز[6] به پاریس رفت و پس


تصویر۱. علی‌اصغر معصومی (۱۳۱۲-۱۳۹۴).

از بازگشت در سال ۱۳۴۲ همراه با فرشید مثقالی[۷] و مرتضی ممیز شرکتی تبلیغاتی تأسیس کرد. معصومی اولین نمایشگاه انفرادی خود را در گالری «هنر جدید» به سال ۱۳۴۳ برپا کرد. حضور در حیطهٔ فعالیت‌های مربوط به گرافیک، او را به جمع زیادی از حاضران و فعالان عرصهٔ گرافیک آشنا کرد. وی که دستی در فیلم‌سازی داشت، شش فیلم انیمیشن برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، شرکت ملی گاز ایران، شرکت خوراک، کفش ملی و سون‌آپ تولید کرد. معصومی در سال ۱۳۴۶ در یک کار گروهی بزرگ با دیگر هنرمندان برای انتشار کتاب شاهنامه فردوسی به‌عنوان تصویرساز مشارکت کرد. دومین نمایشگاه انفرادی آثار وی، ۱۲ سال بعد، ابتدا در گالری سیحون و سپس در نگارخانه تهران اتفاق افتاد. او که تحت تاثیر استادانی چون سیمین دانشور[۸]، جلال آل‌احمد[۹]، پرویز مرزبان[۱۰]، شکوه ریاضی[۱۱] بود که در آن زمان در هنرستان دروس تئوریک را تدریس می‌کردند، به این نتیجه رسیده بود که نگارگری به سیاق گذشته مناسب نیست و باید راهی تازه جست، به این باور رسید که چاره کار تلفیق آموزه‌هایش در هنرستان هنرهای تزیینی با دستاوردهای تجسمی هنر غرب است. در زمینه گرافیک، علاوه بر همکاری در تصویرسازی کتاب‌های درسی و همکاری با انتشارات فرانکلین، ۲۵۰ طرح سیاه و سفید برای شاهنامه‌ای کشید که با تصحیح محمدجعفر محجوب[۱۲]، خوشنویسی جواد شریفی[۱۳]، صفحه‌آرایی محمد احصایی[۱۴] و تصویرسازی رنگی محمد بهرامی[۱۵] در سال ۱۳۵۰ منتشر شد. معصومی یکی از پیش‌گامان هنر معاصر ایران بود که با وجود رها نکردن رشته سنت، مثل تنی چند از نقاشان هم‌نسل خود و شاید خیلی زودتر، بعد از انقلاب، ابتدا در سال ۱۳۶۲ به اسپانیا رفت و سپس همراه خانواده به کانادا مهاجرت کرد. او بیش از ۳۰ سال بیرون از زادگاهش زندگی کرد، اما شگفت این‌که رشتهٔ سنت نه تنها گسسته نشد، بلکه به نوعی به تداوم هنر فاخر نگارگری منجر شد. بعد از مهاجرت، در سال ۱۳۷۴ پس از ۲۰ سال، نمایشگاه‌های شایانی در گالری‌های سیحون و دی برپا کرد. همچنین در کالیفرنیا نیز نمایشگاه‌های موفقی برگزار نمود. کفترباز فیلم داستانی به سفارش مرکز تحقیق تلویزیون، از مهم‌ترین آثار این نقاش است (URL1).

به نقل از پایگاه اینترنتی آرشیو روزنامه‌ای- مگ ایران، در روزنامه شرق ۱۳۹۷ به نقل از علی‌اصغر معصومی آمده‌است که آثارش را به پنج دوره تقسیم کرده‌است:

«۱- بازنمود کیفیات شاعرانه طبیعت: طبیعت الگوی هنرمند است. او شاعرانگی اثرش را از طریق کم و محوکردن فاصله تیرگی‌ها و روشنایی‌ها، به‌کار بردن خاکستری‌های فامدار و لحظه‌ای که از طبیعت برگزیده‌است، ارایه می‌دهد.

۲- دورهٔ صفویه و قاجاریه: وی به استفاده از الگوها و مضامین و ترکیب‌های به‌کار برده‌شده در دیوارنگاری‌ها و تک‌پیکره‌های مکتب اصفهان در دوره صفویه و «پیکرنگاری درباری» قاجاریه می‌پردازد؛ «از ترکیب‌ها استفاده می‌کنم، ولی کارهای من از نظر ساختمان، ربطی با کارهای این دوره‌ها ندارد. روی طراحی و رنگ آثارم، بسیار کار شد و با دانش آکادمیک من همراه شده‌است. لباس‌ها و حرکات بر اساس الگوهای این دوره است اول چیزهای خلاف انتظار را کنار می‌گذارم. در عوض سعی می‌کنم آن‌ها را به جلو ببرم و تکامل بخشم در عین‌حال مثلاً در دستی که می‌سازم، به آناتومی آن کاری ندارم. بلکه به ترکیب و ساختمان آن توجه می‌کنم. آن ساختار اصلی که در نقاشی‌های صفویه و قاجار هست را دست‌کاری نکرده، بلکه سعی می‌کنم تا در جهت خواسته خودم حرکتش دهم».

۳- کارهای گل و مرغ: بر اساس نقاشی‌های گل و مرغ در اواخر دورهٔ صفویه و دوره‌های زند و قاجاریه شکل گرفته‌اند.» مصرف این نقاشی‌ها در گذشته، بیشتر برای

قلمدان‌ها، جلد کتاب، صفحات قرآن و جلد آینه استفاده داشته‌است. اما من وقتی به گل و مرغ پرداختم سعی کردم مصرف آن را عوض کنم. آن را به طبیعت بی‌جان تبدیل کردم. برای این منظور از تکنیک‌های مختلفی بهره بردم. وقتی این موضوع را به صورت طبیعت بیجان به‌کار بردم، کار بزرگ شد . دیگر امکان نداشت آن را به‌صورت گذشته اجرا کرد و می‌بایستی از پرسپکتیو در رنگ نیز استفاده شود. از آن‌جایی که از دورهٔ قاجاریه، نقاشی نیم حجمی پیدا کرده بود، من نیز به آن نیم حجمی داده و با حفظ فضا و ترکیب‌بندی جدید، و با ساخت و ساز و اجرایی متفاوت آن‌ها را کار کردم».

۴- کارهای ترکیبی (درهم): در این دسته از کارها، معصومی به استفاده ترکیباتی از شیوه‌های صفویه و قاجاریه و سطح انتزاعی، بافت‌دار و خط (نگارش) پرداخته‌است. «یکی از جنبه‌های اصلی کار من مینیاتور ایرانی است. سعی می‌کنم با دنبال کردن ارکان مینیاتور و تلفیق آن‌ها با هنر مدرن، ضمن حفظ بررسی و شناسایی هویت خودمان، از دنیای مدرن معاصر هم جا نمانم»» (URL2).

وی در اوایل دهۀ ۱۳۴۰ همکاری خود را با روزنامه کیهان در بخش روابط عمومی (گرافیك و آگهی) آغاز نمود. نقل قول ذیل به استناد مطلبی است که در دوران بیماری این هنرمند و قدردانی این روزنامه از یك همکار قدیمی و هنرمند معاصر تاثیرگذار، درج گردیده:

«علی‌اصغر معصومی در خاطره‌ای که در تابستان ۱۳۹۴ در مجله تندیس منتشر شد، چنین می‌نویسد: "من در کرمانشاه و در نوجوانی با کارهای روبنس[۱۶]، رامبرانت[۱۷] و تی‌سین[۱۸] از راه مشاهده کتاب آثارشان آشنا شده بودم و کار کردن با رنگ روغن را بدون معلم خودم شروع کردم. بعدها (۱۳۲۹) در تهران به‌وسیلۀ شخصی که از دوستان خانوادگی ما بود به استاد حسین بهزاد[۱۹] معرفی شدم و او مرا به مدرسه کمال‌الملک فرستاد که در آن‌جا اصول نقاشی سه بعدی- کلاسیک غربی را زیر نظر استادان حسین خان شیخ[۲۰]، محمود اولیا[۲۱] و رفیع حالتی[۲۲] کار می‌کردم. در هنرستان کمال‌الملک دروس نظری معمول نبود، من به اتفاق دو تن از دوستانم، جهت جبران این کمبود یک گروه تحقیق تشکیل دادیم تا مبانی نظری هنر غرب را مطالعه کنیم و سوال‌ها و تکه‌های افتاده این پازل را در فضای هنری ایران آن روز پیدا کنیم". او در زمینه آشنایی خود با رشته‌های بومی هنر نقاشی چنین توضیح می‌دهد: "اوایل دهۀ ۱۳۳۰ در مدرسه هنرهای تزیینی تهران اسم‌نویسی کردم و با فنون و ظرایف هنرهای مینیاتور، تذهیب، نقشه قالی، کاشی و سایر رشته‌های ضمیمه این هنرها آشنا شدم و از تجربه‌ها و نظریات طیف وسیعی از استادکارهای برگزیده ایرانی بهره بردم". او در ادامه می‌نویسد: "نیمۀ دوم دهه ۱۳۳۰ در نمایشگاه هنرستان که با حضور آقای مهرداد پهلبد[۲۳]، برگزار گردید، یک بورس تحصیلی چهار ساله انگلستان به من تعلق گرفت. گفته شده بود که کارهای من شباهتی به نمونه‌های تعلیمی و سنتی هنرستان ندارد و موضوع آن‌ها کار روزمره، چهره‌های مردم کردستان و نحوه زیست سادۀ آن استان بوده‌است". معصومی در ادامه با طنز به بازی سرنوشت و غضب استاد می‌پردازد و می‌نویسد: "در آن نمایشگاه به‌طور هم‌زمان من هم تشویق شدم و هم توبیخ! از این قرار که: اول بورس اهدایی را به واسطه گرفتاری‌های زندگی داخلی‌ام نتوانستم استفاده کنم و دوم این‌که استاد بهزاد به خاطر تمرد من از کپی کارهایش، مرا یک سال از تحصیل محروم کرد. گفته بود: در این مدرسه یا جای من است یا معصومی". علی‌اصغر معصومی در ادامه تعریف می‌کند: "خانم دانشور و آقای آل‌احمد به من دل‌داری می‌دادند و می‌گفتند باید چند روزی صبر کرد [...] چند ماه گذشت، در یک بعد از ظهر پاییزی آقای آل‌احمد گفت: قراره با سیمین وساطت کنیم و از پیرمرد بخواهیم بروی سر درس و مشق‌ات، رییس!"» (URL3).

معصومی پس از انقلاب و پیش از سفرش به اروپا، با تکیه بر اسلوب خود به نقاشی از موضوعات مربوط به آن سال‌ها پرداخت. مهم‌ترین اثر او در بحبوحۀ جنگ، تابلویی با رنگ روغن با نام فتح‌المبین است که بی‌شباهت به پرده‌نگاری‌های نقاشان قهوه‌خانه نیست. این نقاش نوگرای ایرانی در سن ۸۲ سالگی، ۴ بهمن ۱۳۹۴ در بیمارستانی در مونترال بر اثر ابتلا به سرطان خون درگذشت (URL4).

فروغ میرتهماسب[۲۴] در یادداشتی برای سومین سال‌مرگ او در مجله آنلاین مداد مونترال کانادا، نوشته است: «علی‌اصغر معصومی از شاگردان مکتب استاد بهزاد بود. در سبک نقاشی خود استادی مسلم و بی‌همتا. او در سیر تحول نقاشی در ایران، جایگاه خاصی دارد. انسانی شریف، متواضع، شوخ‌طبع و بی‌نیاز بود. او با خلق آثاری بی‌بدیل، در تاریخ هنر ایرانی

و با وجود ۴۰ سال دوری از وطن، جاودانه باقی خواهد ماند. روحش‌شاد» (URL5). برخی از آثار وی در موزه‌های ایران مانند موزه هنرهای معاصر تهران و موزه کرمان نگهداری می‌شوند و بسیاری از آن‌ها در کلکسیون‌های خصوصی در سیدنی، بمبی، تهران، مادرید، لیسبون، استکهلم، فرایبورگ، لندن، مونترال، تورنتو، ونکوور، لس‌آنجلس، سان فرانسیسکو، واشنگتن و نیویورک جای گرفته‌اند. در خصوص زندگی شخصی او باید بیان شود که همسر وی یك خانم غیرایرانی است و دو فرزند به نام ترگل و بابك دارد که بابك نیز در زمینهٔ تصویرسازی فعالیت دارد و با کیهان لندن همکاری مستمر دارد. به همت روزنامه اعتماد آنلاین فیلم مستند کوتاهی در تجلیل از این هنرمند (پس از مرگش) در سال ۲۰۱۹، بر مبنای مصاحبه با افرادی همچون آیدین آغداشلو[۲۵]، هادی هزاوه‌ای[۲۶]، فرشید مثقالی، قباد شیوا[۲۷]، پرویز تناولی[۲۸] و علی‌اکبرصادقی[۲۹] نیز تهیه شده‌است (URL6).

منتخبی از آثار: با توجه به موضوعیت مقاله حاضر در خصوص پرتره زن و همچنین کمبود یا بعضا عدم وجود منابع معتبر یا پایگاهی در گردآوری مطالب و نمونه آثار هنرمندان معاصر، لذا در این‌جا صرفا نمونه آثاری از هنرمند که با موضوع مقاله مطابقت داشتند، گردآوری شده‌است، اما متاسفانه اطلاعات دقیقی در خصوص سال، ابعاد، تکنیك و محل نگهداری این آثار موجود نیست.

عزیز معتضدی[۳۰]، نویسنده و منتقد هنری، در مصاحبه خود با بی.بی.سی فارسی آورده‌است: «علی‌اصغر معصومی از نسل نقاش‌های نوگرای ایرانی بود که در دهۀ ۴۰ شمسی به میدان آمدند و به جنبشی که برای به‌وجود آوردن هنری ملی با ویژگی‌های جهانی در هنرهای تجسمی هم‌زمان با شعر و داستان و تئاتر و سینما پا گرفته بود پر و بال دادند [...] تلاش غالب این هنرمندان بخشیدن هویتی ایرانی به آثار خود به نحوی بود که بتواند با مخاطب جهانی هم ارتباط برقرار کند. مکتب سقاخانه در همان سال‌ها از دل این جنبش بیرون آمد» (URL7).

۲. نشانه‌شناسی

دانشی است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد و با هر چیزی که بتواند یك نشانه قلمداد شود سروکار دارد. هدف آن ارائه خوانشی دقیق از عناصر موجود در متن و کشف و بیان روابط میان نشانه‌های درون متن است. نشانه‌شناسی صرفا تحلیل و خوانش خود را از اثر مورد نقد ارائه و از اعلام قضاوت و حکم در این باره پرهیز می‌کند و هر کدام از دال‌ها[۱۳] و عناصر موجود در متن را به‌عنوان یك لایه متنی در نظر گرفته و معنایی که هر نشانه در رابطه با نشانه‌های دیگر تولید می‌کند، بررسی و فرایند ساخته‌شدن آن معانی را مطرح می‌کند. این تحلیل باید متکی بر عناصر موجود در متن باشد. نشانه روابط ساختاری میان دال و مدلول[۳۲] است، که معنای صریح و ضمنی را می‌سازد که باید از طریق هم‌نشینی لایه‌های متفاوت نشانه‌ای، دلالت‌های متعدد ضمنی القاشده مورد تاکید قرار گیرد. بنیان‌گذاران اصلی این علم، فردینان دو سوسور[۳۳] زبان‌شناس سوئیسی و چارلز سندرس پیرس[۳۴]، فیلسوف آمریکایی هستند که به طور هم‌زمان نظریاتی در مورد نشانه‌شناسی ارائه دادند. «سوسور الگویی دو وجهی یا دو قسمتی از نشانه‌ها را مطرح کرد، و بر این‌که نشانه از دو قسمت دال و مدلول تشکیل شده‌است، تاکید داشت» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۲). سوسور نشانه‌های زبانی را در ابتدا مطرح کرد و رابطۀ بین تصور صوتی و مفهوم را دلالت خواند در واقع دال، صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول، معنایی است که آن را بازنمایی می‌کند (دآلوا، ۲۰۱۰: ۴۲). او رابطۀ تنگاتنگی بین دال و مدلول قائل بود و بر این که هر کدام دیگری را راه می‌اندازد، تاکید داشت. از آن جا که نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌کند که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است سوسور بر این‌که هیچ نشانه‌ای منفرد و مجزایی قائم به ذات خود نیست تاکید می‌کند و ویژگی ذاتی هر نشانه را در ارجاع به دیگر نشانه‌ها در نظر می‌گیرد.

پیرس متفکر دیگری است که ساختار نشانه‌ها را به روش دیگری تشریح نمود. رشتۀ مطالعاتی که پیرس نشانه‌شناسی می‌نامید، نظریۀ صوری نشانه‌ها بود که با منطق ارتباط نزدیکی داشت. او انسان را مهم‌تر از هر موجودی معناساز می‌دانست و معتقد است ما معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها به‌وجود می‌آوریم و هیچ چیزی نشانه نیست مگر این‌که به‌عنوان نشانه تفسیرش کنیم. او بر این‌که نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای به موضوعات‌شان مقید و نشانه‌های نمادین قراردادی هستند، تاکید می‌کند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۵۰). از سوی دیگر نشانه‌شناسی بررسی معناشناختی متن‌هاست

که شامل متون هنری در شاخه‌های مختلف آن نیز می‌شود. یك اثر هنری بدون نشانه‌ها شکل نمی‌گیرد در واقع نشانه یك واحد معنادار است که به‌عنوان اشاره‌گر بر چیزی جز خودش تفسیر می‌شود. به همین خاطر «نقاشی نوعی ساختن است چون می‌تواند نشانه‌ها را بیافریند و جهانی را با آن‌ها باز نمایی کند. هنرمند کسی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند» (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۵). «نشانه‌شناسان معاصر، نشانه‌ها را نه به شکلی مجزا، بلکه همچون بخشی از "نظام نشانه"، و گروهی از نشانه‌ها که در تعامل با یکدیگر معنا را تولیدکرده و به ساخت و حفظ واقعیت می‌پردازند، مورد مطالعه قرار می‌دهند. مفهوم رمزگان مفهومی اساسی در نشانه‌شناسی است. سوسور تاکید می‌کند که نشانه‌ها به‌طور مجزا و جدا از هم دارای معنا نبوده و تنها در صورتی معنادار خواهند بود که در ارتباط با یکدیگر مورد تاویل قرار گیرند. رمزگان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در هر جامعه به‌خصوصی به جریان می‌افتد» (دآلوا، ۲۰۱۰: ۴۵). در واقع نقاشی را می‌توان «نظام بیان زیبایی‌شناسی دانست که در آن نشانه‌های دیداری روی سطحی صاف که بیشتر پرده سفید است، ثبت می‌شود. نسبت هم‌نشینی این نشانه‌های ساکن می‌تواند تجریدی باشد یا فیگوراتیو که در این حالت از سویه توصیفی یا روایی نظام دلالت یاد می‌کنیم. نقاشی فیگوراتیو دارای دلالت معنایی مستقیم است. معنای هر پرده نقاشی خواه فیگوراتیو، خواه تجریدی با نظام نسبت‌های درونی نشانه‌ها دانسته می‌شود نه با موضوعی که پرده بدان دلالت دارد» (احمدی، ۱۳۹۴: ۷۴). نقاش در این راستا دانسته یا نادانسته داشته‌های فرهنگی خود را در درون متن و تصویر می‌آورد، و از آن‌جا که چیزی به‌عنوان معنای ثابت و از پیش تعیین‌شده و همگن وجود ندارد می‌توان با تحلیل نشانه‌ها در متن به صورت لایه‌ای به این تفاوت معناها و مفاهیم دست یافت.

گفتمانِ نشانه‌ای یکی از ابزارهایی است که ما را به معانی نزدیك می‌کند. این عمل از طریق خوانش متن و به‌واسطهٔ درك نشانه‌ها صورت می‌گیرد، زیرا هم سطح زیرین و عمیق متن را آشکار می‌کند و هم ما را از لایه نخست به لایه دوم راهنمایی می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم معنای هر تصویر بر مبنای نشانه‌های موجود در آن تصویر ایجاد می‌شود و ما برای این‌که به معنا در متن برسیم باید نشانه‌ها را در کنار نشانه‌های دیگر قرار دهیم و آن‌ها را در تعامل و تقابل یکدیگر مطالعه کنیم و معنایی که در فرایند گفتمان این نشانه‌ها صورت می‌گیرد را مد نظر قرار دهیم. همچنین باید به نحوهٔ به‌کارگیری نشانه‌هایی که به معنا می‌انجامد، نه معناهایی که از پیش ساخته شده‌است، دقت کنیم. چون این مخاطب است که با به‌کارگیری مفاهیم و نشانه‌ها معنا را برمی‌سازد. «این دنیای مادی نیست که باعث برانگیختن معنا می‌شود، بلکه نظام زبانی یا هر نظام دیگری که ما برای بیان مفاهیم مورد نظرمان به کار می‌بریم آن را تولید می‌کند» (کرس و فون‌لیون، ۲۰۰۶: ۲۵). بنابراین، در بحث نشانه‌شناسی در پی یافتن معنی در درون یك اثر نیستیم، بلکه کار نشانه‌شناسی تشریح فرایند معناسازی در اثر است. در واقع از نگاه نشانه‌شناسی هر تصویری از قطعات و تکه‌هایی تشکیل شده‌است که در سطح نشر و پخش شده‌اند که به این سطح متن می‌گویند و کار نشانه‌شناس ایجاد ارتباط بین این قطعات است. «این تولید معنا به جریانی گفته می‌شود که در آن هر نشانه معانی دارد و می‌تواند بر اساس شرایط تولیدی که در آن قرار دارد ترکیباتی داشته باشد که از ساده‌ترین شکل به پیچیده‌ترین شکل از انتزاعی‌ترین حالت به ملموس‌ترین حالت در رفت و آمد باشد به این ترتیب چنین فرایندی ساختارهای نشانه روایی و ساختاری گفتمانی دارد» (شعیری،۱۱۷:۱۳۸۷). اکو معتقد است که در نشانه‌شناسی نه از نشانه‌ها، بلکه از نقش نشانه‌ای باید سخن گفت و نقش نشانه‌ای رابطه‌ای است قراردادی میان بیان و محتوا (اکو، ۹:۱۳۹۵). در ادامه به تفسیر دیدگاه اکو پرداخته می‌شود.

۳. اندکی دربارهٔ اکو و نظریهٔ رمزگان تصویری

امبرتو اکو، نشانه‌شناس و رمان‌نویس، در سال ۱۹۳۲ در ایتالیا متولد شد. او از معدود اندیشمندانی است که هم در نظریه‌پردازی و هم در اجرا چیره‌دست است. «اکو تصور خوانش‌های بی‌شمار متن (یا نشانه) را بیشتر فرضی می‌داند تا واقعی. او با تکیه بر نظریات پیرس استدلال می‌کند اگرچه معناهای ممکن ایجادشده توسط نشانه، از لحاظ فرضی نامحدود است، اما این معناها در حقیقت توسط زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی محصور می‌گردد [...] آگاهی یا عدم آگاهی، گسترهٔ تفسیرهای ممکن را محدود می‌کند. هم‌زمان در سطحی نازل‌تر، نیز ممکن است نشانه‌پردازی به دلیل (عدم) کفایت و مهارت تفسیرگر با محدودیت مواجه

شود که این امر به گسترهٔ آگاهی او از رمزگان‌های مرتبط برای دخیل‌کردن آن‌ها در تفسیر بستگی دارد. آن واقعیت فرهنگی‌ای که نشانه‌پردازی را محدود می‌کند مخلوق اجتماع بوده یا ممکن است دل‌بخواهی و حتی واقعیتی کاذب باشد، اما تاثیر قدرت‌مند آن را به هیچ‌وجه نمی‌توان نادیده گرفت» (دآلوا، ۲۰۱۰: ۴۶). اکو، شیوهٔ تولید نشانه‌ها را توضیح می‌دهد و طبقه‌بندی تازه‌ای از آن‌ها ارائه می‌کند. نظریهٔ اکو به رابطهٔ صورت بیان و صورت محتوا می‌پردازد که بر اساس قرارداد شکل می‌گیرد. در نظریهٔ او نقش نشانه‌ای مفهومی محوری است. اکو بر این باور است که به جای نشانه باید از نقش نشانه‌ای سخن گفت. او نقش نشانه‌ای را در یك رابطهٔ قراردادی می‌داند که میان بیان و محتوا برقرار می‌شود. از نظر اکو ویژگی‌های نشانهٔ تصویری که منجر به بازشناسی آن می‌شود این‌گونه بیان می‌شود: نشانه‌های تصویری برخی از شرایط دریافت حس را مانندسازی می‌کنند که با کدهای ادراکی عادی هم‌بسته‌اند. هر نشانه به‌واسطهٔ نظام پیچیده‌ای تحت عنوان رمزگان، در ذهن گیرنده معنا می‌یابد. در واقع هیچ نشانه‌ای خارج از رمزگان وجود ندارد و معنا به‌واسطهٔ آگاهی گیرنده از سیستم رمزگان خاصی که نشانه در آن قرار می‌گیرد، حاصل می‌شود. «رمزگان در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که به تعدیل، تعیین و از همه مهم‌تر به تولید معنا می‌پردازد» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۴۴). رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کنند و بدین‌ترتیب باعث ایجاد رابطهٔ دال و مدلول می‌شوند (چندلر، ۱۳۹۷: ۳۲۱).

به‌عبارت دیگر، ما تصاویر را به مثابه پیامی مرتبط با رمزگانی خاص دریافت می‌داریم. اما کلیهٔ کنش‌هایمان در جهت شناخت، تابع رمزگان ادراکی عادی است. پس باید توجه داشت که نشانهٔ تصویری صرفا برخی از شرایط دریافت حسی را مانندسازی می‌کند. یکی از مهم‌ترین رمزگانی که اکو در تعریف و ادراك نشانه‌ای تصویری از آن یاد می‌کند رمزگان بازشناسی است. نشانه‌شناسی با تمام چیزهایی سروکار دارد که می‌تواند یك نشانه به حساب بیاید. به بیان دیگر، یك نشانه هر آن چیزی است که می‌تواند به صورت دلالت‌مند جایگزین چیز دیگری شود.

رمزگان ده‌گانه امبرتو اکو

این رمزگان ده‌گانه به شرح ذیل است:

رمزگان حسی:

این رمزگان وابسته به روان‌شناسی ادراك است که با توجه به آن ادراك می‌شود. کیفیاتی چون رنگ،اندازه، جنس، یا میزان نور در یك تصویر از این دست است.

رمزگان شناسایی:

رمزگان شناسایی از طریق ارجاع به مجموعه شرایط ادراك حسی می‌سنجند، شناخت این کدها وابسته به روان‌شناسی هوش و خاطره است (اکو، ۱۹۸۸: ۲۰۹) .

رمزگان انتقالی:

زمینهٔ لازم را برای ادراك حسی تصویر فراهم می‌سازد که می‌توان بافت یا زمینه‌ای تلقی کنیم، که تصویر بر آن یا به‌واسطهٔ آن ایجاد می‌شود. بافت بر کیفیت پیام اثر می‌گذارد و تولید لحن می‌کند «اگر بافتی بر کیفیت تصویر تاثیرگذار باشد لحن خاصی که ایجاد می‌کند، دلالت‌های ضمنی و واسطه‌ای برای انتقال معنا خواهند بود» (همان).

رمزگان لحن:

کدهایی آفرینندهٔ تصورات و احساسات هستند، مانند تصور سنگینی و احساس بخشندگی. این رمزگان در نظام دلالت‌های ضمنی نیز جای می‌گیرد. این احساس و تصورها همچون اجزایی مکمل به درك نشانه‌های شمایلی یاری می‌رسانند (همان: ۲۱۰).

رمزگان شمایلی:

از مهم‌ترین رمزگان شمایلی، واحدهای نشانه‌ای هستند، که در کاربرد متداول تصویر نامیده شده‌اند. عبارت نشانه‌های شمایلی را می‌توان به‌عنوان معادلی دقیق‌تر برای واحدهای نشانه‌ای در نظر گرفت. نکته‌های اصلی و مرکزی در پیام تصویری به‌واسطهٔ همین واحدهای نشانه‌ای یا نشانه‌های شمایلی منتقل می‌شوند (همان: ۲۱۱). این گروه از رمزگان بیشتر به کار آثار تصویری فیگوراتیو می‌آیند. به‌نظر می‌رسد رمزگان شمایلی اکو، به نوعی با توصیف شمایلی مرتبط باشد که در اغلب رویکردهای نقد اثر تصویری اولین گام به حساب می‌آیند. این به معنای دریافت ابتدایی معنا از اشکال ایجادشده توسط عناصر بصری است. ضمن این‌که به ترکیب‌بندی و انتظام رنگی تصویر نیز هم زمان توجه می‌کند. نشانه‌های شمایلی برخی از شرایط ادراك را که مرتبط با رمزگان ادراکی عادی است باز تولید می‌کند. در واقع، ما تصویر را پیاپی درمی‌یابیم که به رمزگان معین اشاره دارد. لیکن باید توجه داشت که نشانهٔ تصویری صرفا برخی از شرایط دریافت حسی را مانندسازی می‌کند.

رمزگان شمایل‌نگارانه:

مدلول‌های رمزگان شمایلی هستند یا به بیان دیگر نشانه‌های شمایلی را به دال تبدیل می‌کنند و هدف‌شان این است که، واحدهای نشانه‌ای پیچیده‌تر و فرهنگی‌تری بسازد (همان:۲۱۳).

رمزگان سلیقه و حساسیت:

دلالت‌های ضمنی برآمده از واحدهای نشانه‌ای پیشین یا نشانه‌های شمایلی را تثبیت می‌کند (همان: ۲۱۴).

رمزگان مربوط به نظریهٔ بیان:

این رمزگان، اول بر اساس قراردادهای تازه شکل می‌گیرد، سپس کاربردی اجتماعی می‌یابد درست همچون مجازهای نظریهٔ بیان (همان: ۲۱۵).

رمزگان مربوط به سبك:

رمزگان مربوط به سبك، بر مختصات ویژه یا ژانر هنرمند دلالت دارد (همان: ۲۱۶).

رمزگان ناآگاهی:

«می‌توانند در هر یك از اشکال شمایلی، شمایل‌نگارانه یا نظریه بیانی وجود داشته باشند و بنا به قرارداد انگیزش، آگاهی یا واکنش را در مخاطب ایجاد کنند. این دسته از رمزگان مانند دلالت ضمنی، معنایی جز معنای صریح ابتدایی حاصل می‌کنند» (همان: ۲۱۶).

پس رمزگان در تحلیل نشانه‌شناسی جایگاهی محوری دارد، تنها با بررسی نشانه‌های موجود در نظام رمزگانی تشکیل‌دهندهٔ متون است که می‌توان از فرایند تولید و ادراك معنا در آن آگاهی یافت و این همان کمال مطلوب نشانه‌شناسی است. در حقیقت تحلیل نشانه‌شناختی هر متن یا فرایند شامل در نظر گرفتن چندین رمزگان روابط میان آن‌ها در متن است.

۴. مطالعهٔ تطبیقی آثار انتخابی علی‌اصغر معصومی بر مبنای رمزگان ده‌گانه اکو

در ابتدا تلاش می‌شود توصیفی از آثار ارائه شود: در تصویر ۲ در وسط و قسمت بالای کادر دو چهره زن دیده می‌شود سمت راست نیم‌رخ و سمت چپ سه‌رخ است. پشت سر این زن شکلی دایره به رنگ قهوه‌ای روشن کشیده شده‌است و در وسط کادر و پایین دایره کبوتری روی دست زن دیده می‌شود. در پایین کادر، شکل‌های هندسی و غیرهندسی به رنگ تیره کشیده شده‌است و پس‌زمینه نیز از رنگ‌های

تصویر ۲. (URL9).

تخت بهره گرفته‌است. نگاه زن سمت چپ به سمت راست و کمی پایین است و لبخندی بر لبان زن نقش بسته‌است. نگاه زن سمت راست، خیره به سمت چپ است. موهای زنان از آرایش مشابهی برخوردار است و جواهرات تزیینی مثل گوشواره و سنجاق سر دیده می‌شود.

در تصویر ۳ زن از کمر به بالا و متمایل به سمت چپ ترسیم شده‌است. سر او به سمت چپ متمایل و نگاه او به سمت پایین است و لبخندی بر لب دارد. در دست راست او اناری است و دست چپش روی شانه‌اش قرار گرفته و موهایش روی شانه چپش کشیده شده‌است. روبه‌روی او در سمت پایین کاسه‌ای دیده می‌شود و یك دوم پایین کادر در پشت فیگور زن مستطیلی به رنگ طلایی و همچنین مربع و مستطیل‌هایی به رنگ آبی و سیاه و سبز دیده می‌شود. در زیر آرنج دست راست زن شکلی شبیه نماد چشم زخم دیده می‌شود و در سمت چپ او درخت سروی نمادین به تصویر در آمده‌است. نقوش بته جقه روی لباس زن ترسیم شده و هارمونی و هماهنگی با رنگ‌های اطرافش ایجاد کرده‌است.

در تصویر ۴ قرص صورت زن در قسمت چپ بالای کادر کشیده شده‌است که مانند چهره خورشید است. پرنده‌ای

تصویر ۳. ۲۰۱۲ (URL 10).

به رنگ قهوه‌ای در سمت چپ و کنار زن به تصویر درآمده‌است در سمت راست چهره او دایره‌ای بزرگ با دایره‌ای کوچك‌تر در درونش است که بر پشت طاووسی قرار گرفته‌است. همچنین دو تصویر درخت سرو در پایین کادر دیده می‌شود. تصویری شبیه قاب عکس در پایین کادر سمت راست وجود دارد و پس‌زمینه با بافتی که شبیه نقوش تریینی است، ترسیم شده‌است.

در تصویر ۵ تصویر زن در وسط کادر به سمت چپ متمایل است این تصویر بسیار با المان‌های تصاویر زنان شرقی مطابقت می‌کند. ابروها پیوسته، چشم‌های درشت و مشکی و بینی قلمی در حالتی که بر مخده‌ای تکیه‌زده، کشیده شده‌است. این تابلو زن و طوطی نام دارد و در موزه هنرهای معاصر نگهداری می‌شود.

در تصویر ۶ زن در وسط کادر و بدنش به سمت چپ متمایل است مانند بقیه آثار این هنرمند زن چشم‌های خمار و ابروان کشیده و لبخندی بر لب دارد. از شانه به پایین بدن زن به صورت هندسی قطع شده‌است و در دست راست و چپ او گل صورتی قرار گرفته‌است. موهای او کوتاه است و به شانه‌اش نمی‌رسد و اشکالی مانند نیم‌دایره و مستطیل و ترکیبی از آن‌ها در پایین اثر و پشت سر زن دیده می‌شود. استفاده از رنگ‌های سبز، قرمز، کرم و خاکستری روشن و نقوشی مانند خط بر روی لباس زن دیده می‌شود.

در تصویر ۷ زن در وسط کادر در پایین تابلو کشیده شده‌است. بدن زن در سمت راست با موهایی کوتاه که به تقلید از زنان غربی روی پیشانی به صورت چتری ترسیم شده‌است، پرنده‌ای روی کلاه او نشسته و لباسش به رنگ بنفش است. روی شانه راست او تصویری به صورت در یا پنجره‌ای قدیمی قرار گرفته‌است و روی شانه چپش تصویری مانند کاشی ترسیم شده‌است. در کنار سر او در سمت راست نیز شکلی نمادین به رنگ سبز آبی قرار دارد و در پشت سر زن دایره، نیم‌دایره، مستطیل و مربع‌هایی با رنگ‌های از سبز روشن تا کرم تیره دیده می‌شود.

در تصویر ۸ تصویر زن و مرد در وسط کادر قرار دارد که مرد از پشت، زن را بغل کرده‌است، این تصویر بسیار با تصاویر هنر غرب شباهت دارد. تصویر زن ترکیبی است از زن غربی و شرقی، مدل موها و نوع فیگور نسبت زیادی با هنر غرب دارد، اما شکل ابروها و لباس با طرح سنتی به زنان شرقی شبیه است. چهرهٔ زن تمام‌رخ و چهرهٔ مرد نیم‌رخ به تصویر کشیده شده‌است. مرد کلاهی قاجاری چون شاهزادگان و زن تاجی گوهرنشان بر سر دارد. معماری پس‌زمینه سنتی و ایرانی است و کاسه‌ای از انار روی طاقچه قرار دارد. در پایین تصویر، پشت سر فیگورها نیز طرحی از منبت‌کاری و نقش حاشیه فرش دیده می‌شود که همه حاکی از معماری و تزیین‌های ایرانی است.

در تصویر ۹ چهرهٔ زن تا گردن در سمت چپ کادر و بالای کادر قرار دارد. زن موهای تیره و چشم‌های خمار به سمت پایین و لبخندی بر لب دارد. اشکال هندسی و خط اطراف او را احاطه کرده و رنگ‌های سرد بیشتر استفاده شده‌است.

در تصاویر انتخابی از هنرمند، برای رسیدن به معنا از تحلیل نشانه‌شناختی و بر پایه و مبنای رمزگان ده‌گانه اکو استفاده شده‌است چون «در یك نظام نشانه‌شناسی، دال‌ها به علت روابط تقابلی دارای معنا می‌شوند، مفاهیم صرفا بر اساس تقابل‌شان با دیگر مفاهیم تعریف می‌شوند نه بر اساس محتوای ذاتی آن‌ها» (چندلر، ۱۳۹۷: ۳۱۵).

تصویر ۴. ۲۰۱۳ (URL10).

رمزگان حسی:

همان‌گونه که بیان شد این رمزگان وابسته به روان‌شناسی ادراك است و بر کیفیت‌هایی چون رنگ، اندازه، جنس، یا میزان نور در یك تصویر مبتنی است.

رنگ: به‌طور کلی ترکیب رنگ سفید با دیگر رنگ‌ها در پس‌زمینه و عناصر دیگر تصویر مشاهده می‌شود. استفاده از رنگ سبز و نارنجی در کنار یکدیگر و رنگ طلایی نیز بسیار دیده می‌شود (تصاویر ۳، ۴ و ۶). ترکیب رنگ زرد با سفید و دیگر رنگ‌های اصلی و همچنین رنگ طلایی در این تابلوها بسیار بارز است و به‌طور کلی رنگ‌های گرم به‌خصوص از خانوادهٔ زرد و قرمز حاکمیت بیشتری دارد. زمینهٔ تابلوها با رنگ روشن و کرم نشان‌دهندهٔ نور و روشنایی است. همچنین در کلیت آثار نیم‌دایره و دایره و از این نمونه شکل‌ها در پشت سر فیگور زن‌ها دیده می‌شود که اکثرا با رنگی از طلایی و یا خاکستری گرم رنگ آمیزی شده‌اند. مثلا در تصویر شمارهٔ ۳ هاله نوری که به‌صورت نیم‌دایره به رنگ زرد در پشت‌سر زن کشیده شده، یادآور فرّ ایزدی است که در نقوش دوره ساسانی و سامانی در سنگ‌نگاره‌ها و سفالینه‌ها مشاهده می‌شود، همچنین به نوعی به نقاشی‌های دوره بیزانسی شبیه است. یا استفاده از رنگ آبی در لباس زن نشان‌گر پاکی و آرامشی است که در چهرهٔ زن دیده می‌شود. رنگ آبی استفاده‌شده در بسیاری از آثار و دوره‌ها به‌عنوان رنگی رسمی و اشرافی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است.

نور: در این تصاویر مانند نگارگری، نور پخش است و هیچ‌گونه سایه، تیرگی و روشنی دیده نمی‌شود و منبع نور مشخصی ندارد و نور به صورت یك‌سان در کل اثر وجود دارد.

بافت: از لحاظ بافت صوری می‌توان به بافت موها و پوست زن‌ها اشاره کرد (تصاویر ۲، ۳، ۵، ۷، ۸ و ۹). همچنین بافت لباس پرتره‌ها و تزیینات موجود در نقوش سنتی را می‌توان

دید مانند تصاویر شمارهٔ ۳ و ۸، از نظر بافت لمسی، از بافت بسیار کمی برخوردار بوده و مسطح است.
جنس اشیاء: این را می‌توان حس کرد. همچنین جنس پارچهٔ لباس زن‌ها نیز در برخی از آثار به خوبی حس می‌شود. جنس مخملی موهای زن‌ها و لطافت پوست نیز نمایان است (تصاویر ۲، ۵، ۷، ۸ و ۹).

رمزگان شناسایی:

این دسته از رمزگان در این پرترها بر نشانه‌هایی که به شناساندن فضا و چیدمان وسایل به مخاطب کمك می‌کنند، دلالت دارند.
وضعیت پرتره‌ها: فیگور زن در اکثر کارها در قسمت وسط کادر قرار گرفته و بدن و سرشان به سمت راست یا چپ متمایل است. همچنین بدن زن‌ها از کمر به بالا کشیده شده است که اصول کلاسیك تناسبات پرتره را دارد.
جهت نگاه‌ها: نگاه همهٔ پرتره‌ها به سمت پایین است به غیر از تصاویر شماره ۴ و ۸ که نگاهی خیره دارد و این نشان‌گر منفعل‌بودن و به نوعی حجب و حیای کلیشه‌ای القاشده به زن در فرهنگ ایرانی است. همچنین به‌نظر می‌رسد نگاه فاقد احساس است.
لباس‌های پرتره‌ها: زن‌ها بیشتر با لباسی رسمی به نمایش درآمده و بیشتر حالتی نمایشی دارند. در این آثار بیشتر زن اسطوره‌ای و تمثیلی ارائه شده‌است تا زنان واقعی. تزییناتی که در تصویر استفاده‌شده فضایی بهشت‌گون را به نمایش گذاشته‌است. لباس‌ها دارای نقوش سنتی است که به لباس‌های سنتی ایرانی اشاره می‌کند.

تصویر ۵. زن لمیده و طوطی، ۱۹۷۵-۱۹۷۷، ابعاد ۸۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، محل نگهاری: موزه هنرهای معاصر تهران (URL 11).

تصویر ۶. ۲۰۰۶ (URL 12).

المان‌ها و نشانه‌ها: از نشانه‌هایی همچون سرو، انار، آب، کاسه ، چشم‌نظر و المان‌های معماری سنتی ایرانی استفاده شده‌است (تصاویر ۳ و ۸) که به‌نظر می‌رسد اشاره به اسطوره‌های فرهنگ و هویت ایرانی دارد. درخت سرو از دیرباز تاکنون پیوندی جدانشدنی از باغ‌های بهشت‌گون ایرانی است که یادگار آن باغ‌های بهشتی هنوز بر روی سنگ‌نگاره‌های شهر پارسه (تخت جمشید) و نمونه‌های برجای مانده از نیایش‌گاه‌های مهری و نقش‌های ابریشمی قالی‌های باغی و بسیاری دیگر از کارهای هنری ادوار تاریخی از گبه، گلیم و ترمه گرفته تا مینیاتور، کاشی‌کاری و منبت‌کاری... در نماها، سازه‌ها و ساختمان‌های گوناگون بسیاری برجای مانده است (تصاویر ۳، ۷ و ۸). همچنین حوض که در معماری معابد، مساجد و باغ‌ها و در ذهن و هنر ایرانی جاری شده اشاره به آب دارد (تصویر ۳).

رمزگان انتقالی:

نظریهٔ اکو بر آن بود که بافت بر کیفیت پیام اثر می‌گذارد و تولید لحن می‌نماید، لذا واسطه‌ای برای انتقال معنا نیز خواهد شد. همان‌طور که در رمزگان حسی یا ادراکی بیان شد، لطافت بافت پوست و موی زن‌ها حسی از زیبایی، شادابی و جنسی آن‌ها را نشان می‌دهد.

رمزگان لحن:

با مشاهده در این پرتره‌ها تصوراتی همچون ظرافت، لطافت و به نوعی نگاه جنسیتی در ذهن بیننده شکل می‌گیرد.

تزئینات و جزئیات: نقاش به نوعی فضایی تغزلی در آثار ایجاد کرده‌است و لحنی لطیف دارند. ترسیم شکل‌های هندسی و غیرهندسی در کنار و بر روی یکدیگر، فضای معماری سنتی ایرانی را ایجاد کرده‌است. لباس زن‌ها و رنگی‌هایی که در نقوش لباس‌ها به‌کار برده شده‌است، آن درون مایه تغزلی را بیشتر روایت می‌کند. تم این تصاویر را، شاید بتوان آن زن دل‌خواهی را متصور شد که نقاش در نظر داشته و بسیار از زن واقعی روزگار خود دور است (تصاویر ۲، ۳، ۵، ۶، ۷، ۸ و ۹).

ترکیب‌بندی: متعادل و عمودی است که استحکام وجود زن را در این فضا تشدید می‌کند. فیگور زن‌ها تمام قد به‌نظر می‌رسد. تعادل و ارتباط اجزای مختلف آثار با استفاده از رنگ‌های هم‌خانواده و اشکال هندسی و غیرهندسی ایجاد شده‌است.

فضای معماری: استفاده از شکل‌های نمادین مانند نیم‌دایره که تداعی از طاقچه‌های ایرانی را می‌نماید (تصویر ۸) و دیگر اشکال که شباهتی با المان‌های معماری سنتی ایرانی دارند. به طور مثال در تصویر ۳ مستطیل‌های آبی، یادآور حوض در خانه‌های سنتی است، که به‌عنوان نماد و المانی از معماری ایرانی در این تصویر بازنمایی شده‌است.

رمزگان شمایلی:

در اکثر این تصاویر، تصویر زن سه‌چهارم تابلو را دربرگرفته و زن محور اصلی تابلو است. عناصر موجود در تصاویر، نشان از فضایی آرمانی و بهشت‌گون دارد. چهرهٔ زن عروسک‌گون ترسیم شده‌است. گونه‌های قرمز، ابروهای کمانی، چشمان خمار و بینی قلمی مطابق الگوی نقاشی مینیاتور ایرانی است، اما نکته جالب این است که در اکثر آثار رنگ موها، ابروان و چشم‌ها، سیاه قراردادی در نگارگری ایرانی نیست بلکه قهوه‌ای روشن به مانند رنگ استفاده‌شده در نقاشی‌ها و زنان سبك پیشارافائلی است (همه به غیر از تصویر ۹). المان‌هایی چون سرو، انار و پرنده در این آثار دیده می‌شود.

انتظام رنگی: به‌طور کلی رنگ‌های زرد، سبز، قرمز و ترکیب آن‌ها با سفید، حاکمیت دارد. استفاده از رنگ‌های سرد مانند آبی، سبز و خاکستری در پلان‌های اولیهٔ تصاویر باعث دوبُعدی بودن و نداشتن عمق آثار است (همه به غیر از

تصویر ۷. ۲۰۱۲ (URL 10).

تصویر ۲). این تکنیك در آثار نگارگری ایرانی و شمایل‌نگاری بیزانسی نیز به خوبی دیده می‌شود. رنگ‌ها در سطوح، اکثرا به شکل مسطح و بدون بافت چشم‌گیری کشیده شده‌است.

رمزگان شمایل‌نگارانه:

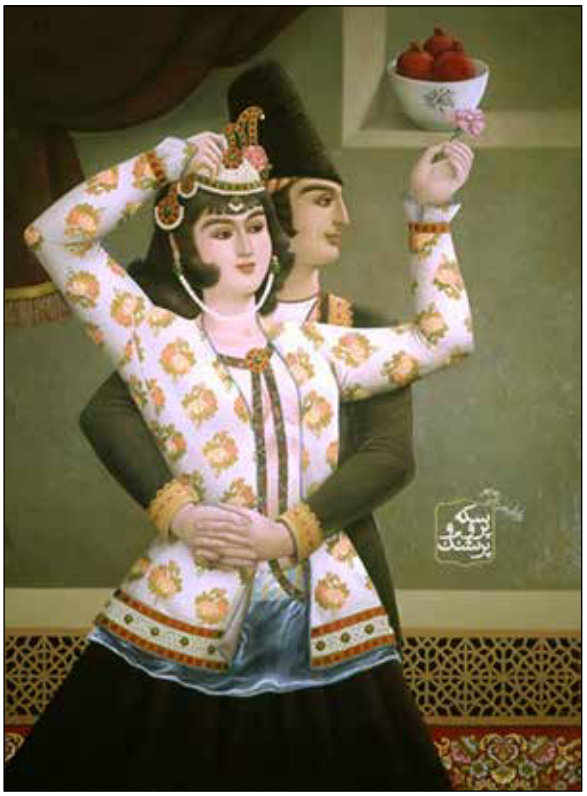
نشانه‌های شمایلی در این‌جا خود را بنابر قراردادهایی می‌پذیرند. این قراردادها ممکن است برای جامعهٔ فرهنگی بدیهی باشند، اما در این تصاویر باید برای دریافت موضوع به متنی که تصاویر بر اساس آن ایجاد شده‌است، بازگشت. در غیر این صورت، مخاطب هیچ‌گاه از سطح ادراك ابتدایی نشانه‌های شمایلی فراتر نخواهد رفت. در این نقاشی‌ها از رنگ و ساختاری استفاده‌شده که به‌صورت نشانه در درون متن خوانش‌هایی را برای مخاطب ایجاد می‌کند. از آن‌جا که پرتره‌نگاری را می‌توان به مثابه یك کنش اجتماعی در نظر گرفت در آثار این هنرمند نیز نوعی گفتمان مسلط به‌واسطهٔ تاثیرات فرهنگی از ماهیت نقش زنان وجود دارد، که نمی‌شود آن را نادیده انگاشت. زیرا «هر متنی را باید در رابطه با شبکه‌های سایر متون و در رابطه با بستر اجتماعی فهمید» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۴۷). به نوعی توجه نقاش به زیبایی ظاهری زن بوده برای همین صورت زنان تصنعی و عروسك‌گون است، که خاصیت شی‌واره به نقاشی داده‌است. فضاها بسیار خیالی و بهشت‌مانند است. ترکیب‌بندی‌ها

متنوع و گرم و سرزنده است. زن منطبق بر انتظارات و چشم‌داشت‌های جنسیتی در فضای اجتماعی و فکری آن دوران ترسیم شده‌است. نگاه زنان نگاهی مات و غیرمتمرکز است. زنان بیشتر منفعل و همراه با طنازی ترسیم شده‌اند و تصویری واضح، متقارن و منظم از زن نشان داده شده‌است. زن بیشتر با لباسی رسمی به نمایش درآمده‌است و بیشتر حالتی نمایشی دارد همچنین زنی اسطوره‌ای و تمثیلی ترسیم‌شده تا زنی واقعی.

رمزگان سلیقه و حساسیت:

در کلیت این آثار می‌توان نگاه جنسیتی به زن را دریافت کرد، همهٔ المان‌ها سعی دارند زنی حوری‌وش و آرمانی را به نمایش بگذارند، این پرتره‌ها از یك طرف به زنان آرمانی و آسمانی تصاویر مینیاتوری شبیه است و از طرف دیگر زن غربی را تداعی می‌کند، موهای رنگی، لب‌ها و بینی که بیشتر شبیه الگوی زنان و نقاشی‌های غربی به تصویر درآمده‌است.

همان‌طور که دیده می‌شود، در جای‌جای این مقاله نماد و دلالت‌های متعددی انار، کاسه ، مثلث برعکس، رنگ طلایی و آبی سلطنتی و مستطیل‌های رنگی اشاره شده است.



تصویر ۸. (URL 13).

رمزگان مربوط به نظریهٔ بیان:

در این پرتره ترکیبی از عناصری وجود دارد که معنای مجازی را القا می‌نمایند.

چشم‌زخم: اقوام ایرانی از دیرباز به چشم‌زخم و تاثیرات مخرب آن در زندگی اعتقاد زیادی داشته‌اند و این باور را فراتر از یک اعتقاد دینی می‌دانند (تصاویر ۳ و ۶). برای اثبات این قدمت، می‌توان به این بیت از شاهنامه استناد نمود: «چنان گشت ابرش که هر شب سپند/ همی سوختندش ز بیم گزند» (دبیرسیاقی، ۱۳۸۱: ۳۰۵). این بیت، سوختن سپند یا اسفند، امری مهم در پیش‌گیری از چشم‌زخم شمرده شده‌است.

انار: میوهٔ انار، نزد قدیمیان به‌عنوان سمبل تولید مثل و عشق شمرده می‌شد. همچنین به خاطر دانه‌های فراوان و بر اساس باورهای اساطیری و عامیانه، انار سمبل باروری، باززایی و جاودانگی است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۶۶) (تصاویر ۳، ۷ و ۸). هر جا که زندگی است، انار نیز جایی برای خود باز کرده‌است، انار گویای نوعی قداست است تا حدی که گاه آن را به مقام الوهیت نیز می‌رساند.

درخت سرو: «از سه سرو یاد شده است؛ سرو آزاد، سرو سهی و سرو ناز [...] درختان سرو و زیتون را که همیشه سرسبزند، درختان بهشتی می‌نامند [...] سرو رمز جاودانگی و نامیرایی است، برکت عمر طولانی و همیشه سبز بودن [...] در میان بسیاری از اقوام درخت زندگی نام گرفته و در بین درختان، جنبه اساطیری قدرتمندی دارد [...] در اندیشهٔ یونانیان و رومیان سرو در ارتباط با خدایان دوزخ است، به همین جهت برای تزیین گورستان‌ها به کار می‌رود» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۶۳-۱۶۱) (تصاویر ۳، ۴ و ۷).

حوض: هنرمندان بزرگ ایران از هر نقش و عنصری جهت بیان مفاهیم آثار و نشان‌دادن فرهنگ در دورهٔ خود به بهترین وجه استفاده کرده‌اند. نقش حوض علاوه بر بار فرهنگی و معنایی در اثر، گنجایش هم‌وزن‌شدن با دیگر عناصر را از جنبه تزیین، رنگ و فرم دارد. ایرانیان آب را مقدس می‌شمردند و آلوده‌کردن آن را گناهی بزرگ می‌دانستند و حوض بهانه‌ای بود برای حضور آب در بنا، که علاوه بر زیبایی سبب ایجاد هماهنگی با فضای بیرون درختان و باغچه‌های اطراف می‌شد (همان: ۳۰) (تصویر ۳).

کاسه: کاسهٔ سفالین نیز چون دربردارندهٔ آب است دارای اهمیت زیادی در فرهنگ ایرانی بوده‌است (تصاویر ۳ و ۸).

پرنده: کبوتر نشان‌دهندهٔ عشق و صلح است. نقش خروس نیز

که در تصویر ۴ آمده‌است در آیین میترایسم (آیین مهرپرستی)، نماد مهر است و از مقام بالایی برخوردار بوده و در مراسم مذهبی خروس سفید به میترا پیشکش و هدیه می‌شد، همچنین خروس را پیك خورشید می‌دانستند (همان: ۱۲۳).

رمزگان مربوط به سبك:

معصومی جزء نخستین نقاشان نوگرای ایران محسوب می‌شود، اگرچه متاثر از سبك‌های غربی است، همچنان نگاه به فرهنگ ایرانی را نیز مد نظر داشته‌است. در این تصاویر المان‌های متاثر از نگارگری و نقاشی ایرانی و همچنین نقاشی‌های دوره بیزانس قابل مشاهده است.

در این آثار تعدادی از قراردادهای صوری نگارگری مانند نور منتشر و تخت‌بودن آثار همراه با قراردادهای نمادین و معنایی ایرانی با قراردادهای تجسمی و تصویری نقاشی غربی ترکیب شده‌است.

رمزگان ناآگاهی:

شاید رنگ‌های شاد و زنده در این پرتره‌ها و ایجاد شکلی به مانند هالهٔ نور در پشت سر بعضی از زنان به نوعی تلاش برای ایجاد تقدس برای عنصر زن بوده یا به نوعی او را عنصری فارغ از خصلت‌های مادی و جسمانی دانسته و عنصر معنوی زن را در فضایی خیال‌گون به تصویر کشیده‌است (تصاویر ۲، ۳، ۴، ۶، ۷ و ۹).

نشانه‌های استفاده‌شده در این آثار به درك معنایی مخاطب کمك می‌کند تا زمینه‌های جنسیتی، فرهنگی، اجتماعی، زمانی و تاریخی و حتی زیباشناسانه آثار را بررسی کند. زیرا «رمزگان فرهنگی در هر پرده آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از پرده و حتی خارج از هنر نقاشی و نگارگری، به معنای کلی آن به‌دست می‌آورند. کاربرد عناصر زندگی اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوه لباس پوشیدن و آرایش موها تا نشانه‌هایی از آداب رفتاری، معماری، موسیقی، گل‌آرایی، نظم عناصر تصویری و پس‌زمینه‌هایی که به‌ویژه به مناسبات اجتماعی مرتبط می‌شود همه کدهای فرهنگی محسوب می‌شود» (احمدی، ۱۳۹۴: ۷۵). این مناسبات فرهنگی در المان‌های به تصویر درآمده در آثار و نوع پوشش زنان به خوبی مشاهده می‌شود.

در آثار مذکور تصویری که از زن به نمایش گذاشته‌شده،

تصویر ۹. ۲۰۰۶ (URL 14).

به نوعی تصویری شمایلی و توصیفی است. این آثار نشانه‌های کلیشه‌ای از زن را به نمایش گذاشته‌اند که به نوعی محدودیت‌های زن بودن را بیان می‌کند. همچنین توجه به خلق زیبایی ظاهری صورت و پیکر زن بیشتر مشهود می‌شود، به نوعی که کمتر با زنان واقعی شباهت دارند. صورت زنان عروسك‌گون و به نوعی خاصیتی شی‌وارگی دارند (راودراد، ۱۳۸۹: ۱۳۷-۱۳۶). ساختار روایتی و ترکیب‌بندی موجود در آثار مانند خطوط عمودی و افقی، اشیاء و سطح‌های موجود، جهت نگاه و سایر موارد ذکرشده، همه حاکی از روابط قدرت‌مندی است که در میان نشانه‌ها و المان‌ها ایجاد شده‌است و بر چگونگی نقش این نشانه‌ها بر دریافت و خوانش متن از طرف مخاطب تاکید می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشانه‌های تصویری از پرتره‌های زن در آثار علی‌اصغر معصومی بر مبنای نظریهٔ رمزگان ده‌گانهٔ تصویری اکو، مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفت. شیوهٔ پرداخت نقاش به آثار با بهره‌گیری از نشانه‌های تصویری در بازنمایی هویت زن، نوع ترکیب‌بندی و عناصر به‌کار رفته در تصاویر، سعی در ایجاد معنایی متفاوت در ذهن مخاطبان داشته‌است. در نگاهی کلی، می‌توان این‌گونه بیان نمود که نقاشی‌ها در

جدول ۱. نتایج انطباق رمزگان ده‌گانه اکو با جزییات تصاویر (نگارندگان).

نوع رمزگان	تعریف رمزگان	نمودهای رمزگان در پرتره
حسی	رمزگان با قابلیت ایجاد تاثیرپذیری حسی با توجه به روان‌شناسی ادراك قابل بررسی است.	۱-رنگ: رنگ‌های گرم به خصوص از خانواده زرد و قرمز حاکمیت بیشتری دارند (تصاویر ۳، ۴، ۵، ۶ و ۸). ۲-نور: نور به صورت یك‌سان در کل اثر وجود دارد. ۳-بافت: از لحاظ بافت صوری می‌توان به بافت مو توجه کرد (تصاویر ۲، ۳، ۵، ۷ و ۹). ۴-جنس: جنس پارچه لباس در برخی از آثار به خوبی حس می‌شود (تصاویر ۲، ۵، ۷، ۸ و ۹).
شناسایی	این دسته از رمزگان‌ها می‌توانند بر نشانه‌هایی که به شناساندن فضا و چیدمان وسایل به مخاطب کمك کنند، دلالت دارند.	۱-نوع پوشاك: زن‌ها بیشتر با لباسی رسمی به نمایش درآمده‌است و حالتی نمایشی دارند. ۲-جهت نگاه: نگاه همهٔ پرتره‌ها به سمت پایین است.
انتقالی	رمزگان انتقالی، زمینهٔ لازم را برای ادراك حسی تصویر فراهم می‌سازد که می‌توان بافت یا زمینه‌ای تلقی کنیم که تصویر بر آن با یه به‌واسطهٔ آن ایجاد می‌شود. بافت بر کیفیت پیام اثر می‌گذارد و تولید لحن می‌کند.	بافت آثار: لطافت بافت پوست و موی زن حسی از زیبایی، شادابی و جنسی وی را نشان می‌دهد (همهٔ تصاویر).
لحن	رمزگان لحن کدهایی آفریننده تصورات و احساسات هستند مانند تصور سنگینی و احساس بخشندگی این رمزگان در نظام دلالت‌های ضمنی نیز جای می‌گیرد.	پرتره‌ها به نوعی فضایی تغزلی در آثار ایجاد کرده و دارای لحن لطیف است.
شمایلی	از مهم‌ترین رمزگان شمایلی، واحدهای نشانه‌ای هستند که در کاربرد متداول تصویر نامیده شده‌اند. عبارت نشانه‌های شمایلی را می‌توان به‌عنوان معادلی دقیق‌تر برای واحدهای نشانه‌ای در نظر گرفت.	در این آثار تصویر زن، سه‌چهارم تابلو را دربرگرفته و محور اصلی است. عناصر روئیتی نشان از فضایی آرمانی و بهشت‌گون دارد. چهرهٔ زن عروسك‌گون ترسیم شده‌است .گونه‌ها قرمز، ابروهای کمانی، چشمان خمار و بینی قلمی مطابق الگوی نقاشی ایرانی (مینیاتور) است.
شمایل‌نگارانه	نشانه‌های شمایلی در این‌جا خود را بنابر قراردادهایی می‌پذیرند. این قراردادها ممکن است برای جامعهٔ فرهنگی بدیهی باشند، اما در این تصویر باید برای دریافت موضوع به متنی که تصویر بر اساس آن ایجاد شده‌است، بازگشت. در غیر این صورت مخاطب هیچ‌گاه از سطح ادراك ابتدایی نشانه‌های شمایلی فراتر نخواهد رفت.	به نوعی توجه نقاش به زیبایی ظاهری زن بوده‌است. صورت زن تصنعی و عروسك‌گون است که خاصیتی شی‌وارگی به نقاشی داده‌است. فضاها بسیار خیالی و بهشت‌مانند است. ترکیب‌بندی‌ها متنوع و گرم و سرزنده است. زن منطبق بر انتظارات و چشم‌داشت‌های جنسیتی در فضای اجتماعی و فکری آن دوران ترسیم شده‌است.
سلیقه و حساست	دلالت‌های ضمنی برآمده از واحدهای نشانه‌ای پیشین یا نشانه‌های شمایلی را تثبیت می‌کند.	در همهٔ این آثار می‌توان نگاه جنسیتی به زن را دریافت، همهٔ المان‌ها سعی دارند زنی حوری‌وش و آرمانی را به نمایش بگذارند.
نظریهٔ بیان	اول بر اساس قراردادهای تازه شکل می‌گیرد، سپس کاربردی اجتماعی می‌یابد؛ درست همچون مجازهای نظریهٔ بیان.	انار: میوهٔ انار به‌عنوان سمبل تولید مثل و عشق (تصاویر ۳ و ۶). سرو: سرو رمز جاودانگی و نامیرایی است و به برکت عمر طولانی و همیشه سبز بودن، در میان بسیاری از اقوام درخت زندگی نام گرفته‌است (تصاویر ۳، ۴ و ۷).
سبك	رمزگان مربوط به سبك بر مختصات ویژه یا ژانر هنرمند دلالت دارد.	در این آثار تعدادی از قراردادهای صوری نگارگری مانند نور منتشر و تخت‌بودن آثار همراه با قراردادهای نمادین و معنایی ایرانی با قراردادهای تجسمی و تصویری نقاشی غربی ترکیب شده‌است.
ناآگاهی	می‌توانند در هر یك از اشکال شمایلی، شمایل‌نگارانه یا نظریه بیانی وجود داشته باشند و بنا به قرارداد انگیزش، آگاهی یا واکنش را در مخاطب ایجاد کنند.	شاید به نوعی زنان در این پرتره‌ها فارغ از خصلت‌های مادی و جسمانی ترسیم شده‌اند و عنصر معنوی زن در فضایی خیال‌گون به تصویر کشیده شده‌است.

بازنمایی زن، نگاهی جنسیتی، شمایلی و توصیفی را متاثر و موکد بر ریشه‌های فرهنگی و سنتی ارائه داده‌اند. معناهای ضمنی نشانه‌ها در تصاویر، به درك تصویری مخاطب کمك نموده و نگاه گفتمانی را که این نشانه‌ها ارائه می‌دهند، بازگو می‌نماید. در این آثار توجه مرد به خلق زیبایی ظاهری صورت و پیکرهٔ زن است که هیچ شباهتی با زنان دنیای واقعی که در آن زندگی می‌کنند، نداشته و تصویری خیالی از زن ارائه شده‌است. همچنین بر زیبایی اغراق‌آمیز زن تاکید شده و فضای کلی اثر تغزلی و خیالی است. نقاشی دارای فرم‌های انتزاعی است که می‌توان تاثیر مکاتب غربی را در اثر به وضوح دید. فضاها بسیار خیالی و بهشت‌مانند است. ترکیب‌بندی گرم و سرزنده است. زن منطبق بر انتظارات و چشم‌داشت‌های جنسیتی در فضای اجتماعی و فکری آن دوران ترسیم شده‌است. همچنین زنان منفعل و همراه با طنازی به تصویر کشیده شده‌اند و تصویری واضح متقارن و منظم از زن ارائه شده‌است. زنان با لباسی رسمی به نمایش درآمده‌اند و بیشتر حالتی نمایشی و به‌گونه‌ای اسطوره‌ای و تمثیلی دارند تا یك موجود واقعی با هویت حقیقی. به‌نظر می‌رسد نشانه‌های لایه‌ای و رمزگان بصری که در این تصاویر به‌کار برده شده‌است، امکان خوانش ویژه‌ای را به مخاطب می‌دهند که با قراردادن نشانه‌ها در کنار یکدیگر، معنا را در این فرایند گفتمان ایجاد کند.

قدردانی

با سپاس از راهنمایی‌های بی‌دریغ استاد ارجمند، سرکار خانم دکتر مینو خانی، که در به انجام رسیدن این مقاله، سخاوت‌مندانه یاری نمودند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Semiotics
۲. Semiotic Drift
۳. Iconology ، سمبل‌شناسی
۴. Iconography، شمایل‌نگاری
۵. Umberto ECO (۱۹۳۲-۲۰۱۶)، نشانه‌شناس، فیلسوف، متخصص قرون وسطی، منتقد ادبی و رمان‌نویس ایتالیایی بود. اکو پس از گرفتن مدرک دکترا در دانشگاه تورینو، در دانشگاه‌های میلان، فلورانس، بولونیا و کولژ دو فرانس تدریس کرد.
۶. مرتضی ممیز (۱۳۱۵ -۱۳۸۴)، تهران. طراح گرافیک، تصویرگر و استاد دانشگاه بود. او را پدر هنر گرافیک معاصر ایران می‌نامند.
۷. فرشید مثقالی (۱۳۲۲)، اصفهان. تصویرگر کتاب‌های کودک و نوجوان و برنده ایرانی جایزه هانس کریستین آندرسن است. آثار مطرحی چون خروس زری، پیرهن پری و ماهی سیاه کوچولو برای نخستین بار به قلم این هنرمند تصویرگری شده‌اند.
۸. سیمین دانشور (۱۳۰۰-۱۳۹۰)، نویسنده و مترجم ایرانی، خالق اثر سووشون. وی همسر جلال آل‌احمد بود.
۹. جلال آل‌احمد (۱۳۰۲- ۱۳۴۸)، روشنفکر، نویسنده، منتقد ادبی و مترجم ایرانی. وی همسر سیمین دانشور بود.
۱۰. پرویز مرزبان (۱۲۹۶- ۱۳۹۲)، مترجم، مفسر هنری و مدرس هنر دانشگاه‌های ایران بود.
۱۱. شکوه‌الملك ریاضی (۱۳۰۰- ۱۳۴۱)، از پیش‌گامان هنر و نقاشی مدرن در ایران بود. وی نوگراترین زن نقاش ایرانی بود.
۱۲. محمدجعفر محجوب (۱۳۰۳- ۱۳۷۴)، نویسنده، محقق، مترجم، مصحح، فرهنگ‌نویس، فرهنگ‌پژوه ایرانی، استاد دانشگاه و صاحب‌نظر در فرهنگ و ادب عامه بود.
۱۳. جواد شریفی (۱۲۹۰ - ۱۳۶۲)، خوشنویس، از آثار وی خوشنویسی رباعیات خیام، رباعیات باباطاهر، غزلیات شمس تبریزی، کلیات سعدی، شاهنامه فردوسی و تألیف و تحریر رسم‌الخط مدارس است.
۱۴.محمد احصایی (۱۳۱۸)، از هنرمندان معاصر ایران در زمینه خوشنویسی، گرافیک و نقاشی است که آوازهٔ جهانی دارد. او فارغ‌التحصیل دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است و سال‌ها در همین دانشکده و دانشگاه الزهرا تدریس کرده‌است.
۱۵. محمد بهرامی (۱۳۰۵)، طراح، گرافیك، نگارگر و از پایه‌گذاران گرافیك نوین ایران.
۱۶. Sir Peter Paul RUBENS (۱۵۷۷-۱۶۴۰)، نقاش آلمانی مشهور سبك باروك در سده هفدهم میلادی. موضوع کارهای او بیشتر پرتره، منظره و صحنه‌های تاریخی –مذهبی است.
۱۷. Rembrandt HARMENSZOON VAN RIJN (۱۶۰۶-۱۶۶۹)، نقاش معروف هلندی، نماینده بارز مکتب و سبک نقاشی هلندی و استاد سایه و روشن در نقاشی است.
۱۸.Tiziano VECELLI or VECELLIO (۱۴۸۸-۱۵۷۶)، نقاش و نگارگر ایتالیایی سده شانزدهم میلادی، از معروف‌ترین اساتید و اعضای مکتب رنسانس است.
۱۹. حسین بهزاد (۱۲۷۳- ۱۳۴۷)، نقاش و استاد مینیاتور هنرستان هنرهای زیبای تهران.
۲۰. حسین شیخ (حسین احیاء) (۱۲۸۹- ۱۳۷۰)، از نقاشان ایرانی و آخرین شاگرد کمال‌الملك.
۲۱. محمود اولیاء (۱۳۴۰-۱۲۷۸)، نقاش و از شاگردان کمال‌الملک. شیوهٔ هنرآفرینی‌اش از نقاشان اوایل امپرسیونیسم نیز تأثیر داشت.
۲۲. رفیع حالتی (۱۲۷۸- ۱۳۶۰)، بازیگر، کارگردان، مترجم و نویسنده. حالتی اولین بار، بازیگری را در سال ۱۲۸۸ و با ایفای نقش در نمایش رستاخیز سلاطین تجربه کرد و در سال ۱۳۳۴ با بازی در فیلم برای تو وارد دنیای سینما شد.
۲۳. اولین وزیر فرهنگ و هنر ایران.
۲۴. فروغ میرتهماسب (۱۳۲۲)، نویسنده و پژوهشگر.
۲۵. فرامرز خبیری ملقب به آیدین آغداشلو (۱۳۱۹)، نقاش، گرافیست، نویسنده و منتقد فیلم.
۲۶. هادی هزاوه‌ای (۱۳۱۹)، نقاش ایرانی ساکن نیویورك.
۲۷. قباد شیوا (۱۳۱۹)، طراح و گرافیست.
۲۸. پرویز تناولی (۱۳۱۶)، مجسمه‌ساز، نقاش، پژوهشگر. از پیش‌گامان مکتب سقاخانه.
۲۹. علی‌اکبر صادقی (۱۳۱۶)، نقاش سبك سوررئالیسم، تصویرساز، کارگردان، پویانمایی.
۳۰. عزیز معتضدی (۱۳۲۹)، داستان‌نویس، منتقد هنری و مقاله‌نویس ایرانی ساکن کانادا.
۳۱. Signifier
۳۲. Signified
۳۳. Ferdinand De SAUSSUR (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی. وی با نگرش به ساختار زبان به‌عنوان اصل بنیادین در زبان‌شناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومی نشانه‌شناسی دانست. او یکی از بنیان‌گذاران زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی به‌شمار می‌رود.
۳۴. Charles SANDERS PIERCE (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، فیلسوف، منطق‌دان، ریاضی‌دان و دانشمند آمریکایی. او را از بنیان‌گذاران علم نشانه‌شناسی قلمداد می‌کنند.

فهرست منابع

الف/ فارسی

احمدی، بابك، (۱۳۹۴)، **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: نشر مرکز.

اکو، امبرتو، (۱۳۹۵)، **نشانه‌شناسی**، پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.

چندلر، دنیل، (۱۳۹۷)،**مبانی نشانه‌شناسی**، مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.

دآلوا، آن، (۲۰۱۰)، **روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر**، ترجمهٔ آناهیتا مقبلی و سعید حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات فخراکیا.

دبیرسیاقی، محمد، (۱۳۸۱)، **شاهنامه فردوسی**، جلد اول، تهران: نشر قطره.

راودراد، اعظم و دیگران، (۱۳۸۹)،«بازنمای زن در نقاشی معاصر ایران»، مجله زن در توسعه و سیاست، شماره ۱، صص ۱۴۱-۱۲۵.

سجودی، فرزان، (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ دوم، تهران: نشرقصه.

ـــــــــــــــــ، (۱۳۹۱)، «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری»، منتشر شده در مجموعه مقالات هم‌اندیشی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۷)،«روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزه نشانه-معناشناسی»، منتشر شده در مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

ضیمران، محمد، (۱۳۸۲)،**در آمدی بر نشانه‌شناسی**،تهران: نشر قصه.

نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۵)،**بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**، تهران: انتشارات سخن.

نامورمطلق، بهمن و گنگرانی، منیژه، (۱۳۹۴)، **فرهنگ مصور نمادهای ایرانی**، تهران: نشر شهر.

گیرو، پی‌یر، (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی**، محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادب فارسی**، تهران: انتشرات فرهنگ معاصر.

ب/ غیرفارسی

Eco, U., (1988), **La struture Abbsent : Introducion a Ia recherche semiotiqe**. Paris: Mercure de France.

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo, (2006). **Reading Images, the Grammer of Visual Design,**.2nd edition, New York: Routledge.

Douglas, Mary, (2002), »Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo«, New York: *Routledge*, 44-45.

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1: https://www.bbc.com/persian/arts/2016/01/160124_l51_masoumi_died_painting (Last visited on Dec. 3, 2020 4 AM).

URL2: https://www.magiran.com/article/3863820 (Last visited on Dec. 3, 2020 04:30 AM).

URL3: https://kayhan.london/fa/?p=33079 (Last visited on Dec. 3, 2020 04:05 AM).

URL4: http://www.etemadnewspaper.ir/fa/main/print/11855 (Last visited on Dec. 3, 2020 5:10 AM).

URL5:https://www.medad.ca/9131/%d-b%8c%d8%a7%d8%af%d-b%8c-%d8%a7%d8%b2-%d8%b9%d9%84%db%8c-%d8%a7%d8%b5%d8%ba%d8%b1-%d9%85%d8%b9%d8%b5%d9%88%d9%85%db%8c (Last visited on Dec. 3, 2020 5 AM).

URL6: https://www.youtube.com/watch?v=Yf3tCL5j0Zg (Last visited on Dec. 4, 2020 2 AM).

URL7: https://www.bbc.com/persian/arts/2016/01/160124_l51_masoumi_died_painting (Last visited on Dec. 4, 2020 2:30 AM).

د/ تصاویر

URL8: https://www.bbc.com/persian/arts/2016/01/160124_l51_masoumi_died_painting (Last visited on Dec. 5, 2020 1:30 AM).

URL9:http://www.honaronline.ir/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%AA%D8%AC%D8%B3%D9%85%D-B%8C-4/130014-%D9%85%D8%B1%D8%AF%D-B%8C-%DA%A9%D9%87-%D9%85%DA%A9%D8%AA%D8%A8-%D9%86%D9%88%DB%8C%D-9%86-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%D-B%8C-%D8%A8%D9%87-%D8%A7%D9%88-%D9%85%D8%AF%DB%8C%D9%88%D9%86-%D8%A7%D8%B3%D8%AA-%D8%B3%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%DA%AF-%D8%B9%D9%84%D-B%8C-%D8%A7%D8%B5%D8%BA%D8%B1%D9%85%D8%B9%D8%B5%D9%88%D9%85%D-B%8C-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4-%D9%86%D9%88%DA%AF%D8%B1%D8%A7%D-B%8C-%D8%A7%DB-%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C (Last visited on Dec. 5, 2020 1 AM).

URL10: https://dodi101.wixsite.com/copy-of-aliasghar-ma (Last visited on Dec. 5, 2020 1:05 AM).

URL11: http://www.aensiweb.net/AENSIWEB/aeb/aeb/Special%2015/245-252.pdf (Last visited on Dec. 5, 2020 1:07 AM).

URL12: https://dodi101.wixsite.com/copy-of-aliasghar-ma/gallery-?lightbox=imagejo5 (Last visited on Dec. 5, 2020 1:15 AM).

URL13: https://dodi101.wixsite.com/copy-of-aliasghar-ma/gallery-?lightbox=image6v5 (Last visited on Dec. 5, 2020 1:15 AM).

URL14: https://dodi101.wixsite.com/copy-of-aliasghar-ma/gallery-?lightbox=image1mu (Last visited on Dec. 5, 2020 1:10 AM).

A Semiotic Analysis of Female Portraits, by Ali Asghar Masoumi, Based on Umberto Eco's Theory of Visual Codes

Asghar Kafshchiyan Moghadam
Supplemental Instructor at School of visual Art, Coolege of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Maryam Jafarzadeh
Graduate student of Art Research, School of visual Art, Coolege of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Fahimeh Poorghasem
Graduate student of Art Research, School of visual Art, Coolege of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 03 July 2020, Accepted 29 October 2020)

Abstract
The knowledge of semiology is focused on the process of defining a composition. The female portraits represented by Ali Asghar Masoumi triggers the visual and discoursal demonstration in the observers' mind; leading to a deeper understanding of the paintings. This article investigates and analyzes the definition behind female portraits and adjusts the meanings accordingly. Based on Umberto Eco's theory, the research aims to respond to two main questions: "what conversations have the signs on these portraits started?" and "which instance the deepest signs in these portraits are being shared?" aiming to further analyze the signs implemented in Masoumi's work based on Eco's visual code theory. The research showcases the female portraits in a gendered, and iconographic spectrum, affected and engrained by cultural and traditional values. The layered semiotics and visual codding leads the onlooker to maintain a unique interpretation of the implementations. This article has been conducted by descriptive analysis and library research method.

Keywords
Semiotics, Semiology, Eco, Female, Portrait, Ali Asghar Masoumi.