



www.piadero.ir

خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قندریز

ترنم تقوی

محبوبه پهلوان

چکیده

بنا بر تعریف بینامتنیت، هر متن با بازآفرینی معانی گذشته، صورت متحول شده متون پیش از خود است. رولان بارت با طرح بینامتنیت خوانشی و توجه به مخاطب، گستره نوینی را به روی تاویل معنا و خوانش چندباره آثار هنری و ادبی گشود.

در این نوشتار سه اثر از مجموعه آثار فیگوراتیو منصور قندریز، به روش توصیفی-تحلیلی، توسط نویسندگان و جامعه آماری منتخب وی، مورد خوانش بینامتنی قرار گرفته است. هدف اصلی در این پژوهش، اول: امکان کاربرد روش بینامتنی در خوانش آثاری بدون امکانات ارجاعی مختلف (نوشتار، رنگ و...) و دوم: شناخت میزان و چگونگی بهره‌برداری از روابط بینامتنی (همچون ارجاع صریح به متن‌های دیگر) توسط مخاطبینی با جامعه آماری متفاوت است.

بنا بر نتیجه الف) با وجود آنکه این آثار، از وجوه شاخص خوانش آثار تجسمی به روش بینامتنی، همچون کلاژ و نوشتار و گاه رنگ و بافت بهره نبرده‌اند، اما به دلیل وجود فضای سورالیستی حاکم بر تصویر، خوانش‌های متفاوتی را پذیرا هستند. ب) بسیاری از مخاطبین، با خوانشی ترکیبی، بطور همزمان از انواع شیوه متنی، بینامتنی و بافتاری بهره برده‌اند ج) تحلیل خوانش‌ها مشخص نمود که ارتباط نزدیکی میان شناخت و پیش‌متن‌های ذهنی هر فرد با خوانش بینامتنی وی وجود دارد.

کلمات کلیدی: خوانش بینامتنی، خوانش فرامتنی، خوانش متنی، قندریز، اسطوره باروری

مقدمه

وجود ویژگی‌های بصری و محتوایی منحصر به فرد در ذهن و اندیشه مولف و مخاطب؛ سبب خلق اثر و از سویی، خوانش مکرر و متفاوت آثار هنری توسط مخاطب می‌شود. بینامتنیت خوانشی با تمرکز بر مخاطب، رویکردی است که توسط رولان بارت، نشانه‌شناس و نظریه پرداز مطالعات فرهنگی، مطرح گردید و آن را وارد حوزه جدیدی از دریافت معنا کرد؛ بدین صورت که به جای بررسی و معرفی متن‌هایی که در زمان خلق اثر در ایجاد آن نقش داشته‌اند، به بررسی متن‌هایی می‌پردازد که در خوانش آن توسط مخاطب نقش دارند.

در این نوشتار بر مبنای بینامتنیت خوانشی بارت، سه اثر از مجموعه آثار فیگوراتیو منصور قندریز، که با رویکردی به دور از واقعیت عینی و با ذهنیتی اسطوره‌ای به خلق آن پرداخته، مورد خوانش قرار گرفته است. این مجموعه از آثار قندریز، بر مبنای اطلاعات نویسنده، هرگز مورد بررسی دقیق قرار نگرفته و عموم، هنرمند را با مجموعه آثار تبریز (با مردمانی در جامه روستایی) و از همه پررنگ‌تر با مجموعه آثار به اصطلاح سقاخانه‌ای وی می‌شناسند. خوانش هر تصویر، به کمک کشف شالوده تصاویر و بازگرداندن آن به ساختار عناصر اولیه و شناخت مضمون و محتوای درونی و آرایه پیش‌متن‌های موجود در آثار، بر اساس دیدگاه نویسنده و جامعه آماری منتخب نویسنده می‌باشد. در واقع آنچه در اینجا حائز اهمیت است نه پیش‌متن شکل دهنده آثار بر اساس دیدگاه خالق اثر، بلکه پیش‌متن ذهنی مخاطبان است که بر اساس آن به خوانش آثار می‌پردازند.

هدف اصلی در این پژوهش، بررسی امکان کاربرد روش بینامتنی در خوانش آثاری بدون امکانات ارجاعی مختلف نظیر نوشتار، رنگ، کلاژ و ... و شناخت میزان و چگونگی بهره‌برداری از روابط بینامتنی، توسط مخاطبینی با جامعه آماری متفاوت در خوانش آثار است؛ بدین معنا که چه تعداد از مخاطبین، به خوانش تصویری (تجسمی و شمایی) و چه تعداد به خوانش محتوایی (نمادین) یا هر دو، با ارجاع مستقیم به متون دیگر (بینامتنی)، پرداخته‌اند. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد بینامتنیت خوانشی انجام گرفته است. روش گردآوری اطلاعات شامل پژوهش‌های کتابخانه‌ای و تحقیق میدانی است.

شیوه خوانش آثار

رولان بارت با مطرح کردن تئوری "مرگ مولف" توجه خود را متوجه متن و پس از آن یکسره معطوف به مخاطب نمود. ساختار شکنی با فرض قرار دادن مدلول‌های بی‌شمار برای هر دال و با رد معانی مسلم و تردید در دلالت‌های قطعی، طلیعه‌ای از تفکر پساساختارگرا بود. در واقع «شالوده شکنی کار خود را با شوراندن خرد علیه خود، برای نشان دادن وابستگی تلویحی خرد به یک سطح معنای سرکوب شده یا به رسمیت نشناخته دیگر آغاز می‌کند. (نوریس، 1385، 107) بارت معنای اراده نویسنده در ایجاد متن را بی اثر می‌داند و معتقد است که یک متن از نوشته‌های متعدد ساخته شده، از بسیاری از فرهنگ‌ها نشأت گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه و هجو و مجادله می‌شود، اما جایگاهی وجود دارد که گرایگاه این چندگانگی است و این جایگاه خواننده است، نه چنان که تا کنون گفته شده مولف. (آلن، 1389، 122) با دگرگونی محور مطالعه بینامتنی از مولف به مخاطب «بینامتنیت عملی ذهنی و شخصی می‌شود؛ چنانکه یک متن می‌تواند دارای فرایندهای مختلف بینامتنی نزد افراد و اشخاص گوناگون باشد. روابط بینامتنی همه در ذهن خواننده صورت می‌پذیرد، اما بر اساس نظر بارت، متن در اینجا بی‌تاثیر نیست زیرا می‌تواند با نوع بیان، سبک، موضوع و مضمون خود، قابلیت بالقوه بینامتن را در خوانش افزایش دهد. (نامور مطلق، 1394، 166) بنا بر این آراء، در همه نقدها و روش‌های خوانشی،

اهمیت بر خوانش خود متن بدون حضور مولف است. این خوانش متنی یا برای کشف دلالت‌پردازی خود متن یا واسطه‌ای برای دریافت برون‌متن یا بافت متن مورد نظر می‌باشد.^۱ مخاطبین متنی واحد بر مبنای پیش‌متن‌های خود، خوانش‌های متفاوتی از متن مورد نظر بیان می‌دارند و حتی با هربار خوانش یک متن، متن‌های تازه‌ای توسط یک مخاطب خلق می‌گردد. نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد آن است که با وجودی که بارت مرگ مولف را در خوانش آثار اعلام می‌کند اما تأکید می‌کند که این مساله به معنی انکار تمامیت مولف از اثر نیست بلکه عوامل شکل دهنده به بافت اجتماعی، فرهنگی و مذهبی مولف که در شکل‌گیری او مؤثرند در خوانش متن اهمیت دارند. بنا بر نظر بارت «هستند کسانی که خواهان متنی (یک اثر هنری، یک تابلوی نقاشی) بی‌سایه و فارغ از ایدئولوژی مسلط‌اند. اما چنین خواستی به معنی خواستن متنی بدون باروری، بدون زاینده‌گی، و تنی سترون خواهد بود. متن محتاج سایه خویش است؛ این سایه اندکی ایدئولوژی، اندکی بازنمایی و اندکی سوژه است. (بارت، 1386، 53)

در این نوشتار منظور از متن، تمامی نشانه‌های تصویریست که در دایره خوانش مخاطب قرار می‌گیرند. مشخصات تصویر، خطوط، رنگ‌ها، پیکره‌ها، متضمن متنی بصری است و از طریق قواعد معنایی قابل خوانش است. در این میان خوانش هر مخاطب خود پیامد جریانی است که از فیلتر دغدغه‌ها و مسائل شخصی و پیش‌متن‌های ذهنی وی می‌گذرد. نکته حایز اهمیت آن است که آثار هنری، بر خلاف آثار ادبی که تنها از نظام کلامی بهره می‌برند، دارای نظام‌های نشانه‌ای بسیاری هستند و می‌توانند بطور همزمان چند نظام نشانه‌ای را در لایه‌های متفاوت خود داشته باشند. در واقع در خوانش آثار آنچه بیش از لایه بصری، موجب دلالت‌های متفاوت می‌گردد، لایه زیرین و محتوایی آثار است که به دلیل وجود مخاطبینی با لایه‌های بینشی، فرهنگی و اجتماعی گوناگون، مورد تفاسیر متفاوت قرار می‌گیرد و هر مخاطب می‌تواند، بینامتنی مخصوص به خود، در خوانش یک متن واحد داشته باشد. متون مورد مطالعه ما آثار تجسمی صرف هستند که تنها از نظام تصویری (تجسمی و شمایی) بهره برده‌اند. بنابراین مبنای خوانش آثار تنها نقوش و محتوای مستتر در آن است. این متون حتی از لایه‌های مختلف تصویری (همچون کولاژ) بی‌بهره بوده و هیچ نظام کلامی را یدک نمی‌کشند با این وجود به دلیل فضای خاص تصویر، امکان خوانشی چندباره را برای مخاطبین خود فراهم می‌نمایند. در مطالعه این آثار به نشانه‌های تجسمی همچون نقطه، خط، سطح، رنگ، نور و نشانه‌های شمایی همچون فیگورها و اشیای موجود در تصویر توجه شده و در کنار آن به کشف لایه‌های معنایی مستتر در پس هر تصویر پرداخته می‌شود. در واقع بر مبنای این نوشتار، هر یک از نشانه‌های تجسمی و شمایی برای بیان چیزی فراتر از خود (پیام‌های نمادین) در متن تصویری حضور دارند. «نشانه‌های شمایی بیشتر منش "خصلت نما" دارند، یعنی منش اصلی موضوع را نشان می‌دهند و البته دلالت‌های ضمنی را نیز به همراه دارند. (احمدی، 1392، 44) تا آنجا که به عقیده پیرس تاویل از راه تبدیل هر نشانه به نشانه‌ای شمایی امکان پذیر است. (احمدی، 1382، 26)

تحلیل و تفسیر پیام‌های مستتر در نشانه‌های تجسمی و شمایی و مطالعه تاثیر متقابل هر نشانه بر نشانه دیگر، موجب دریافت دلالت‌های صریح و ضمنی و در نهایت خوانش کامل اثر خواهد شد. به طور کلی در این آثار با سه نوع خوانش در دو فضای تجسمی و شمایی مواجه هستیم: 1) خوانش متنی: خوانشی است که می‌کوشد فقط با استفاده از متن به خوانش بپردازد. صاحبان این خوانش کسانی هستند که با هنرهای تجسمی آشنایی دارند و اثر را از جنبه فرمالیستی (شکل، رنگ، ترکیب بندی) مورد بررسی قرار می‌دهند: 2) خوانش بینامتنی: در این نوع خوانش، مخاطب اثر را به نقاشان یا مکاتبی که از نظر وی می‌تواند با متن مورد بررسی مرتبط باشد ارجاع می‌دهد و گاه به متنی ادبی و اسطوره‌ای اشاره دارد.

3) خوانش فرامتنی: که به مسائل مولفی، اجتماعی و بافتاری اشاره دارند. این خوانش خود به گونه‌های متفاوتی تقسیم می‌شود که در اینجا تنها دو گونه آن یعنی خوانش مولفی (که به خود هنرمند به عنوان مولف اشاره دارد) و خوانش بافتاری (محیط و بافت اجتماعی یا سیاسی و خوانش‌های انتقادی مخاطبان) اشاره می‌شود.^۲

در این نوشتار علاوه بر خوانش نویسنده، بیش از سی خوانش از سوی دانشجویان و فارغ التحصیلان کارشناسی ارشد و دکتری هنر و ادبیات و جامعه‌شناسی و تاریخ جمع‌آوری شده است که پس از خوانش هر تصویر توسط نویسنده، از نظریاتشان (با اعلام شماره مخاطب و گرایش تحصیلی) بهره برده خواهد شد. در خوانش نظریات مخاطبین می‌توان خوانش‌های بینامتنی را که هدف اصلی نوشتار هستند مورد بررسی و مطالعه تطبیقی قرار داد.

پیکره مطالعاتی

منصور قندریز، در باور بسیاری از نظریه‌پردازان هنر، به عنوان یکی از بنیانگذاران مکتب سقاخانه شناخته می‌شود، اما آثار فیگوراتیو وی، پیش از گرایش به سبک انتزاعی، بخش غالب آثار او را در برگرفته بود. قندریز سبک‌های متفاوتی از ناتورالیسم تا امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و سورالیسم را آزمود و در نهایت به انتزاع هندسی نقاشی‌های به اصطلاح سقاخانه‌ای خود رسید؛ هرچند که همیشه خود را نقاشی فیگوراتیو می‌دانست. به عقیده رویین پاکباز «هرچند که در آثار قندریز عناصر پیکرنا جای به صور هندسی ساده‌تر و صریح‌تر می‌دهند، ولی ندرتا نقاشی او به مرز انتزاع مطلق می‌رسد. (پاکباز، 1383، 214) وی چندین دوره کاری را آزمود؛ در زمان اقامتش در تبریز پیکرک‌های منریسمی در جامگان روستایی را که حاکی از پیوند آشکار او با طبیعت بود، بر سطح بوم نشانند، اما خیلی زود این آثار وارد وادی تاریک جهان اساطیری با فضایی سورآل شد و پس از چندی با گذر از این وادی به آثار انتزاعی خود رسید؛ اما هیچگاه از بخش اسطوره‌ساز ناخودآگاه ذهن خود رها نشد. مضامین رازآمیزی که در اوایل اقامت قندریز در تهران بر پرده نقاشی‌های او ثبت می‌شود به اضطراب و نگرانی انسان برای تداوم زندگی و چرخه زایش و مرگ بازمی‌گردد. شاید ترک تبریز و دوری از طبیعت روستاهای آن و سکونت در شهری همانند تهران او را از فضای سبز و روستایی آثارش به فضایی تاریک و اسطوره‌ای کوچ می‌دهد. پیکره زن در این دوره از آثار قندریز حضوری پررنگ دارد. فیگورهایی که نمایشی از صور آرمانی موجودات واقعی هستند. ترکیبی از واقعیت و خیال در پیوند میان انسان و طبیعت. آثاری که در تمامیت خود نوعی ناتمامی را یک می‌کشند و گویی اتودهایی برای خلق اثری کامل هستند؛ اثری که هیچگاه خلق نگردید یا فرصت خلق آن به هنرمند داده نشد. دلیل انتخاب این دوره کاری هنرمند، فضای سوررالیستی حاکم بر آن است؛ زیرا هر دو مقوله ساختارشکنی و سورالیسم، باور به معانی صلب و قطعیت‌گرا را به چالش کشیده و انگاشت‌های قطعی را به تعلیق درآورده و معتقدانده که گستره بی پایان معنی را نمی‌توان به رابطه تعریف شده و معین مفاهیم متقابل محدود کرد. از نظر بارت، سورالیسم تقدس‌زدایی از تصویر مولف را با پیشنهاد بی‌وقفه‌اش برای تخریب ناگهانی انتظارات معنایی (همان مفهوم مشهور "تکان" در سورالیسم) با اعطای وظیفه نوشتن تا سر حد امکان تند-آنچه که ذهن خود از آن بی‌خبر است، یعنی نوشتن خود به خودی-با دست و با پذیرش اصل و تجربه مبنی بر نگارش همزمان توسط چند نفر به انجام رساند. (بارت، 1373، 379) این مساله در نقاشی نیز خود را به مدد تداعی معانی و تصاویر ذهنی و رویاپردازی، در قالب نوعی اندیشه‌نگاری بی‌واسطه از لایه‌های ناخودآگاه ذهن، نمایان می‌سازد. قندریز، خود بارها به کارکرد جنبه ناخودآگاه ذهن خویش، در زمان خلق اثر اشاره کرده است. او درباره آخرین کارش یادداشتی دارد که فضای خلق آثارش را تصویر می‌کند: "من مثل گاو سپیدی دور بوم

می‌گردم. گویی سفیدی بوم نقاشی، گردابی از معماست. خطوط نامحسوس شبیه امواج الکتریسیته را حس میکنم که در فاصله مغز من تا سفیدی بوم در حرکتند. ایده‌هایم در مغزم جولان می‌کنند - کدام یک از ایده‌هایم به بیرون خواهد جهید؟ کدام یک؟ فرصت دهید... فرصتی کوتاه تا در یک لحظه مناسب چشم‌هایم گشوده شود. آه! آینه پیدا کردم، یک فرم بزرگ - دایره - مادر فرم‌ها. دیگر بیش از این مغزم کار نمی‌کند. یک فرم دایره بزرگ، بزرگ چون آفتاب. با چه رنگی شروع کنم. قوطی‌های رنگ کجا هستند؟ بی‌اختیار به طرف آبی، رنگ آبی، آبی‌تر از همه آبی‌ها، نه قرمز!" (براهنی، 1393، 202)

خوانش آثار

خوانش آثار در دو بعد تجسمی و شمایی:



تصویر شماره 1: مادر و کودک، مداد روی کاغذ، 1340

ماخذ: (<http://tavoosonline.com>)

توضیح: قسمتهایی از تصویر به دلیل رعایت موازین نشریه با کادری سیاه

پوشانده شده است

عناصر تجسمی	خوانش‌های ممکن	خوانش‌های ممکن نمادین
ترکیب بندی	دوار، متقارن، پویا	بی‌وزنی، معلق بودن، حرکت دوار مرگ و زندگی، رجعتی به رحم مادری، نمادی از جاودانگی، تناسخ، ابدیت
رنگ	سیاه و سفید	طراحی به صورت سیاه و سفید بر کاغذ انجام شده اما این بی‌رنگی خود موجب جریان ذهن به سمت عالم خیال است. رنگ آغاز خلقت، عدم
نور	پیکره‌های مونث و نیم‌تنه اسب تخت و بدون سایه / سایه پردازی در فیگور جانوری سمت چپ و دو کودک	خلا، ماوراء
تضاد (کنتراست)	تاریکی و روشنایی به شکل خفیف با تمرکز نور بر پیکره‌های انسانی	دوگانه همیشگی نور و تاریکی و خیر و شر، معصومیت، بیرنگی
سطح (فضای تصویر)	حالت تخت و دوبعدی پیکره‌های انسانی همانند نگارگری ایرانی، دورگیری خطوط و القای حجم در پیکره جانوری	عدم نمایش پرسپکتیو برای القای فضایی دیگر جهانی و فراواقعگرا، عالم خیال

جدول شماره 1- خوانش تجسمی و نمادین تصویر شماره 1 منبع: نویسندگان

عناصر شمایی	خوانش‌های ممکن	خوانش‌های ممکن نمادین
فیگور انسانی	-پیکره‌های مونث فربه در حالت معلق و بی‌وزن -دو کودک یکی در حالت جنینی و دیگری در آغوش مادر	پیکرک‌های باروری، زایش، تولد، مرگ، اسطوره خلقت، رهایی، قدرت زنانگی، افسانه حوا، دور تسلسل زندگی، تناسخ
فیگور جانوری	دو اسب یکی در حالت معلق و دیگری تلفیق شده با بدن فیگور مونث بالای تصویر و بیرون آمده از حجمی تیره (خورشید؟)	-دوگانه انسان-اسب (قنطورس)، شهوت، جنس مذکر -فرشته گردونه خدای خورشید، نمادی از پیوند طبیعت و انسان، هوش، نماد روان ناخودآگاه، آزادی، پایداری، سرعت، سرسختی و غرور، چالاکی
میوه	سیب یا انار- دو عدد در دست پیکره‌های مونث و دیگری نقش بسته بر پشت اسب	افسانه‌ها و اسطوره‌های تولد و زایش با خوردن میوه حیات، هبوط انسان، زایش از گیاه، جاودانگی، زندگی دوباره، رحم طبیعت، درخت زندگی، مراسم آیینی
چهره	بدون جزئیات و نقش پردازی، بدون حالت	مسخ، تکرار
پوشش	برهنه و بدون پوشش	ابدیت، سرشت اولیه و آغازین، بدویت

جدول شماره 2- خوانش شمایی و نمادین تصویر شماره 1 منبع: نویسندگان

در تصویر شماره 1، هنرمند کادری مستطیل شکل و افقی را انتخاب کرده است؛ یک هشتم فضای تصویر به نمایش زمین اختصاص داده شده و مابقی فضایی بیکرانه را نمایان می‌سازد. در خوانشی بینامتنی، دورگیری طرح‌ها با خطوطی نرم و روان و ظریف، گردش دوار چشم بر روی نقوش و نوعی توازن و تقارن پنهان در اثر، یادآور نقاشی ایرانی بوده و تصویرسازی اسب‌ها، با دمی رقصان، به نوعی تصویر کاریکاتور شده اسب در مرقعات مکتب اصفهان را به ذهن متبادر می‌کند و در عین حال چونان انیمیشنی متحرک، سرشار از تکاپوست. به نظر می‌رسد که هنرمند در تصویرسازی فیگورهای انسانی خود، تحت تاثیر فضای آثار پیکاسو و ماتیس بوده و برهنگی پیکره‌ها را از هنر نقاشی غرب وام می‌گیرد؛ اما در نهایت آثار خود را با ترکیبی هوشمندانه با زبان شخصی خود بیان می‌دارد. تیرگی اختصاص داده شده برای نمایش زمین در بالاترین قسمت تابلو، در سمت چپ متمایل به میانه اثر، به شکل توده‌ای سیاه نمایش داده شده و فضای آسمان را مخدوش نموده است. دنیایی آمیخته از واقعیت و خیال، با فیگورهایی بی‌وزن و معلق با گردشی دوار، حول نقطه‌ای مرکزی، که خلخال پای اسب می‌باشد، به نوعی تکرار و تسلسل ماجرای را به ذهن متبادر می‌کند و در عین حال یادآور آثار سورالیستی در لحظه‌ای از انجماد زمان، در سرزمین رویاهاست. ادغام تصاویر در یکدیگر به گونه‌ای است که گویی هر تصویر در پی تکمیل تصویر دیگر است و همه اشکال قابلیت تبدیل شدن به یکدیگر را دارا بوده و به یک اندازه در تکامل چرخه طبیعت دست دارند: تبدیل انسان به حیوان، حیوان به گیاه و گیاه به انسان و الی آخر... همه چیز در این تصویر به نوعی بدوی و ابتدایی است و گویی موجودات حاضر در صحنه، شناور در فضایی لایتناهی هستند. این اثر به احتمال زیاد از نمونه آثار تمرینی هنرمند است که با قلم بر کاغذ طراحی شده و عاری از هرگونه رنگ‌گذاری است؛ نبود رنگ در این اثر، به جنبه ابهام آمیز بودن و فضای اسطوره‌ای آن دامن زده است. سیاه و سفید رنگ آغاز خلقت و فرم دوار، رجعتی به رحم مادری و نمادی از جاودانگی، بی‌نهایت و تکرار آفرینش کیهانی، که اسطوره‌های خلقت را نمایان می‌سازد. به عقیده بارت ویژگی اصلی اسطوره‌ها نیز همین است. اسطوره‌ها همواره مفهوم و معنا را تبدیل به فرم و شکل می‌کنند تا قابل فهم و درک باشند. (بارت، 1386، 58) در نگاهی بینامتنی، دو پیکره مونث حاضر در صحنه، یادآور پیکرک‌های فربه باروری دوران کهن است. پیکرک‌هایی که میوه‌هایی آیینی را به نشانه حاصلخیزی و باروری در دستان خود نگه داشته‌اند. این نماد آیینی، پیوند خود را با افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه باروری و تولد، به سبب خوردن میوه سحرآمیز (انار و نارنج و سیب) آشکار می‌سازد و از پیوند نزدیک انسان با طبیعت سخن می‌گوید. دیگر دلیل خوانش اسطوره‌ای این اثر، حضور زنی است که بنا بر ادامه خطوط و عدم تقطیع آن، با وجود پاهای انسانی، بدن یک اسب را یدک می‌کشد. دو گانه انسان -اسب (قنطورس)

در اسطوره‌های کهن، نمادی از شهوت و غرایز حیوانی بشر است. حضور اسبی دیگر در صحنه، در حالت معلق، در حالی که دستان و سر خود را بر زمین نهاده و بدن خود را به عنوان تکیه‌گاهی برای زن سمت چپ تصویر - که گویی در حال زایمانی مقدس است و دست‌ها را از شدت درد بر پیشانی نهاده - قرار داده است، ذهنیت مذکر بودن آن را پررنگ نموده و می‌تواند استعاره‌ای از طبیعت جسمانی مرد باشد. همچنین از نگاه اسطوره‌ای، اسب نماد خورشید است، گردونه او را کشیده و برای خدایان خورشید قربانی می‌شود. بیرون آمدن اسب از دایره سیاه بالای تصویر - که می‌تواند نمایانگر خورشیدی اساطیری باشد - خوانش اسطوره‌ای اثر را غنی‌تر می‌نماید. همچنین اسب الگویی ازلی است که در اساطیر، مرگ و زندگی را بر پشت خود حمل می‌کند. کودکی بر روی کفل اسب به حالت جنینی معلق بوده و گویی در همین لحظه به دنیا آمده است. کودکی دیگر با چهره‌ای مخدوش شبیه به جانوری همانند میمون، نیمی سفید نیمی سیاه، در آغوش زن سمت راست تصویر قرار گرفته و دست خود را برای گرفتن فرم دایره شکلی - که احتمالاً تکرار میوه موجود در دست زن سمت چپ تصویر و میوه نقش بسته بر کفل اسب بالای تصویر می‌باشد - دراز نموده است. در نگاهی دایره‌وار، گویی تصویر دو زن، یکی بوده و نقاشی در حال نمایش دو برهه از زمان در یک فریم است. کودکی در حالت جنینی و کودکی رشد یافته در آغوش زن، که سعی در گرفتن میوه حیات از دست وی برای چرخش دور تسلسل زندگی دارد.

خوانش مخاطبین

در اینجا با در نظر گرفتن سه خوانش متنی، فرامتنی (بافتاری) و بینامتنی به بررسی خوانش مخاطبینی با جامعه آماری متفاوت و گاه مشابه خواهیم پرداخت. به دلیل آنکه در بسیاری از موارد مخاطبین از خوانش ترکیبی استفاده نموده‌اند، از تفکیک هر بخش خودداری نموده و در ابتدای هر خوانش شیوه آن را مشخص می‌نماییم.

مخاطب شماره 7 با تحصیلات دکترای پژوهش هنر، در خوانشی بینامتنی و با رجوع به متون اساطیری و آیینی، معتقد است که تصویر شماره 1، با ترکیبی اسطوره‌ای از زن و مینوتور، نمایشی از بدن جسمانی و عقلی فرامادی ارائه می‌دهد. میوه، که به سبب شباهت دارد، می‌تواند نشانه‌ای از لحظه هبوط انسان باشد. قرار گرفتن میوه در دست زن، اشاره‌ای بینامتنی به داستان آفرینش و محکوم کردن این خالق بارور در کتب مقدسی چون تورات است. زن به عنوان نمادی از زمین بارور با برداشتن میوه ممنوعه در امتداد زایش زمین قرار می‌گیرد و در چرخشی دایره‌وار می‌آفریند و می‌میرد و دوباره زاده می‌شود. اثر به همان اندازه که از مادیت جسمی برخوردار است، به همان اندازه اشارات مذهبی دارد. اشارات تلویحی به زن به عنوان عنصر زایش و آفریننده، حرکت دایره وار هستی با گردش دایره‌وار پیکره‌ها ترکیبی مبهم با معناهای نمادین بسیار می‌سازد. مخاطب شماره 8 با تحصیلات ارشد گرافیک اثر را با نگاهی بینامتنی اما بدون اشاره به متنی مشخص، چنین خوانش می‌کند: بدن‌هایی برهنه با فیگورهای اکسپرسیو و بی اعتنا به جاذبه زمین، با حضور المان‌هایی همچون سیب، گل، اسب و خورشید از یک زمان و جغرافیای معین جدا می‌شوند؛ گویی که این انسان‌ها از افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه برآمده‌اند و در جهانی بدوی و عاری از تمدن زیست می‌کنند. مخاطب شماره 4 با تحصیلات دکترای پژوهش هنر با خوانشی متنی چنین می‌نویسد: در فضای سورالیستی اثر، پیکره‌ها از بستر معمول خود جدا شده و در فضایی نامحتمل جفت و جور می‌شوند و گاه خاصیت چیزهای دیگر را اخذ می‌کنند. مشخص نیست این حرکت سیال در کدام نقطه آغاز شده و کجا به پایان می‌رسد. در خوانشی متنی، برای مخاطب شماره 2 با تحصیلات ارشد نقاشی، از نظر دریافت معنایی و فضایی، اثر یادآور عالم اوهام و

خیال، بالاخص رویای کودکی است. رنگ‌های خاکستری و سفید زمینه، حس فضای غیرمادی را تقویت می‌کند. خط‌های نرم و فرم‌های دایره‌ای رمزآلود بودن و پیچیدگی فضایی اساطیری را تداعی می‌کنند و دوگانگی تصویر (مجزا کردن فضای پشت از فضای جلو و قاب بندی متفاوت آنها) چند بعدی بودن عالم خیال را یادآور می‌شود. مخاطب شماره 22 با مدرک دکترای پژوهش هنر که با آثار هنرمند و شخصیت وی تا حدودی آشنایی دارد، با توجه به بافت و جغرافیای زندگی هنرمند و زیست تجربی او به خوانش فرامتنی آثار می‌پردازد: احساس توازن و تقارن موجود در آثار قندریز، به دلیل علاقه و تاثیر او از زندگی و هنر روستاییان آذربایجان است که ناخودآگاه در هنر خود، قرینه‌سازی را به اجرا می‌گذاشتند. نوستالژی دوران کودکی در هنرمند، سبب ایجاد انگیزه‌ای پنهان در بازگشت به وضعیت نخستین است؛ اولین اسطوره‌های خلقت. از منظر مخاطب شماره 18 با تحصیلات ارشد معماری با خوانشی جامعه‌گرایانه با نگاهی فرامتنی، که به نوعی به اضطراب و تشویش انسان ابتدایی برای زندگی و زایش اشاره دارد، در تصویر شماره 1 تقابل دو لحظه از دگردیسی ارتباط چهار المان دیده می‌شود. اتفاق نخست در سمت چپ به تصویر کشیده شده است: جنینی در شکم اسب و میوه‌ای در دست زن. در اتفاق دوم فرزند به دنیا آمده در آغوش مادر، و میوه‌ای در شکم اسب. در اتفاق اول ماهیت حیوانی به عنوان وجود همزاد با انسان مونث، به شکل استواری واضح و مجزاست و در اتفاق دوم اختلاط میان انسان مونث و حیوان افزون‌تر و فاصله ماهیتی‌شان نزدیک‌تر است. در اتفاق دوم پرداخت تیرگی در پیکره فرزند به چشم می‌خورد. هدف شاید به تصویر کشیدن زایشی نارس و نامبارک است. به نظر میرسد اگر میوه را نماد هوس بدانیم این تصویر بیانی جامعه‌شناسانه از زایش نامبارک جوامع انسانی به جهت تشدید امیال و نفسانیات فردی است. همزاد بودن انسان و حیوان، یک ماهیت در دو پیکر، به جهت اشاره به همین موضوع صورت گرفته است. در اتفاق دوم، میوه بلعیده شده و فرزند نارس به دنیا آمده است. بدین معنا که هوس و غریزه‌های نابالغ انسانی، تولید نقصان و زوال اجتماعی را به دنبال خواهد داشت. به عقیده مخاطب شماره 6 با تحصیلات ارشد گرافیک با خوانشی ترکیبی (فرامتنی، بینامتنی)، میل به گناهی طبیعی و اولیه با در دست داشتن سیب‌ها، کودکانی به شکل جنین یا در حال تغذیه از مادران، زایش و اجتناب ناپذیر بودن تداوم هستی را به ذهن متبادر می‌کند؛ گویی که هنرمند با اجرایی ساده و بی‌پرده، دغدغه‌هایش در ماهیت زندگی و درون‌مایه بی‌پیرایه هستی و آزادی بی‌قید و شرط انسانی را به نمایش گذاشته است. برای مخاطب شماره 12 دارای تحصیلات ارشد گرافیک در خوانشی فرامتنی، اثر حس توهم و شلوغی و ترس و بی‌خانمانی را در بیننده ایجاد می‌کند. حس جنگ؛ جنگی که هیچگاه تمامی ندارد. نبردی که در آن زن‌ها سعی در نجات جان کودکان‌شان دارند و امیدی برای نجات و رستگاری نیست. بر خلاف نظر مخاطب شماره 12، مخاطب شماره 15 با مدرک دکترای جامعه‌شناسی اثر را با نگاهی بینامتنی و فرامتنی چنین خوانش می‌کند: در تصویر شماره 1 آهویی با انسانی در می‌آمیزد و طفلی را از انسان باردار می‌شود. انسانی با سیبی در دست که انگار حواست. انسان‌ها برخی بدنی زیبا چون غزال دارند و سری و فکری چون حیوانات وحشی، نه اما درنده خوی. چنین به نظر می‌رسد که زنان عامل زایشند در دیگری. برخی دیگر انگار اندامی چون اسبان سپید زیبا دارند و نیم تنی دیگر میمون وار. و اما امید همیشه هست؛ اگر بارداری انسانی نشد بارداری گلی. اگر زندگی بسته به شیری باشد از شیره جان سینه زنی معلق و غوطه‌ور در رویایی.



تصویر شماره 2: بدون عنوان، مداد روی کاغذ، 1340

ماخذ: (رضایی اقدم، 1394 ، 115)

توضیح: قسمتی از تصویر به دلیل رعایت موازین نشریه با کادری سیاه پوشانده شده است.

خوانش‌های ممکن نقاشی در دو بعد تجسمی و شمایی:

عناصر تجسمی	خوانش‌های ممکن	خوانش‌های ممکن نمادین
ترکیب‌بندی	دوار، پویا، متقارن	تشویش، اضطراب، تعلیق، جنگ
رنگ	سیاه و سفید	رنگ آغاز خلقت، عدم
نور	متمرکز بر پیکره‌های انسانی، قسمت میانی بدن اسب در گودال و اسب سمت چپ تصویر	ایجاد دوگانگی (خوب و بد، درست و نادرست، خیر و شر)
تضاد	تضاد شدید تاریکی و روشنایی	دوگانه همیشگی نور و تاریکی، خیر و شر
سطح(فضای تصویر)	حالت تخت همراه با سایه پردازی مختصر، دورگیری خطوط	دیگر جهانی و فراواقع‌گرا

جدول شماره 3- خوانش تجسمی و نمادین تصویر شماره 2 منبع: نویسندگان

عناصر شمایی	خوانش‌های ممکن	خوانش‌های ممکن نمادین
فیگور انسانی	دوپیکره، یکی مونث در اسارت اسبی شاخدار و دیگری مذکر با دستی مسلح که به سه پنجه ختم می‌شود.	مردی با سه پنجه: اژدهایی سه سر ، اسطوره‌های قهرمانی، افسانه نجات دختر شاه پریان از چنگ اژدهای شاخدار. مبارزه و نبرد خیر و شر
فیگور جانوری	دو اسب یکی در گودالی تیره با دو شاخ و دیگری در کنار فیگور مذکر	تک شاخ اسطوره‌های یونانی، حامی، نگهبان میوه حیات و باروری، اژدها -چالاک، پیروزی، آزادی، حمایت و پایداری، اسب اساطیری (رخش)
میوه	سه سیب یا انار یکی بر سر شمشیر مرد، یکی در پایین پای اسب و دیگری بر روی سم اسب نشسته در گودال	اسطوره میوه حیات، هبوط، فریب، جاودانگی، تولد، زایش
چهره	چهره فیگور مذکر با خطوط مشخص با دهانی گشوده نمایش داده شده اما فیگور مونث با چند نقطه و خط حالت خواب را القا می‌کند	مرد: خشم، قدرت، شجاعت زن: شهوت، اسارت، مسخ
پوشش	برهنه و بدون پوشش	ابدیت، سرشت اولیه و آغازین، بدویت
اشیا	سه شمشیر افراشته بر هوا	نمادی از قدرت و نشانه خدایان و قهرمانان اساطیری، غلبه بر تاریکی

جدول شماره 4- خوانش شمایی و نمادین تصویر شماره 2 منبع: نویسندگان

تصویر شماره 2 دارای یک در هم پیچیدگی با بیانی اکسپرسیو است. در اینجا نیز با همان فیگورهای آشنای تصویر پیشین مواجه می‌شویم. حیوان و انسان و گیاه؛ سه یار دیرینه. اما فضای تصویر بر خلاف فضای تصویر پیشین، به صراحت صحنه نبردی سهمگین را به نمایش گذاشته و از فضای خیالی معلق در بیکرانه خارج شده و حتی با وجود موجودات اساطیری، فضایی زمینی را به نمایش می‌گذارد.

در سمت چپ تصویر مردی با سه پنجه، که اژدهایی سه سر را به ذهن متبادر می‌کند، سه شمشیر را بر هوا بلند نموده، که نمادی از قدرت و نشانه خدایان و قهرمانان اساطیری و نماد غلبه بر نیروهای تاریکی است. حالت مرد به گونه‌ای است که گویی نقاش، لحظه پیش از حمله نهایی را ثبت نموده است. نکته قابل توجه وجود دایره‌ای است که تقریباً نیمی از آن در پشت سر اسب پنهان گشته و ظاهراً به وسیله فرد شمشیر به دست حمل می‌شود. این دایره سفید نورانی می‌تواند نمایشی از یک سپر محافظ بوده و در عین حال می‌تواند نمادی از خورشید و منبع نور برای مبارزه با تاریکی باشد.

اسبی سفید در کنار مرد اساطیری، در حال یاری رساندن به او در مقابل اسب شاخدار سیاه و سفیدیست که در گودالی کم عمق، زنی را در آغوش خود به اسارت گرفته است. یک پای اسب از گودالی که در آن قرار گرفته، گویی به حالت اعلام صلح بالا آمده و بر روی آن میوه تولد و حیات قرار گرفته است. فیگور زن یادآور پیکره‌های برهنه پیکاسو است و چهره اسب نیز در این تصویر از فضای مینیاتورهای ایرانی خارج شده و تصویر اسب در آثار کوبیسم پیکاسو را به ذهن متبادر می‌کند؛ اما وجود دو شاخ بر فراز سر اسب و فضایی به دور از عالم واقعیت، تکرار افسانه‌ای قدیمی را مکرر می‌کند: افسانه نجات دختر شاه پریان از چنگال اژدهای شاخدار. با این تفاوت که در اینجا اژدها تبدیل به اسب شده است. دیگر خوانش پنهان در پس تصویر که ارتباط اثر را با فضای نگارگری ایرانی برقرار می‌سازد همخوانی فضای تصویر با نگاره نبرد رستم و دیو سفید است که در بسیاری از نگاره‌های ایرانی تصویر شده است.

همانطور که بیان گردید یکی از کلیدی‌ترین نقوش اساطیری این تصویر، اسب شاخداری است که به جای تک شاخ اسطوره‌های یونانی، دو شاخ بر سر دارد. حیوانی افسانه‌ای که در وجود خود تضادی درونی را نهفته دارد. جالب آنکه این موجود «در افسانه‌ها، مربوط به یک دوشیزه باکره بود و تنها دوشیزگان می‌توانستند آن را بگیرند ولی هنگامی که این جانور تسخیر می‌شد شهوت او از میان می‌رفت (هال، 1390، 28) و توسط شکارچیان شکار می‌شد. اسب شاخدار همچنین نماد طول عمر و شادی و امید داشتن خانواده‌ای پر فرزند است و گاهی به جای اژدها بصورت نگهبان ربع شرقی است. (همان، 29) آیا پیش متن این تصویر همان اسطوره همیشگی به دام افتادن اسب در دام سیب حوای دختر قصه است؟ (رجوعی به داستان آدم و حوا) اما نکته پر اهمیت در تصویر استفاده نمادپردازانه از عدد سه است که در اثر پیشین نیز تکرار شده بود: سه میوه مقدس در تصویر 1 و سه شمشیر در سه دست و تکرار سه میوه آیینی در تصویر شماره 2. در بسیاری از فرهنگ‌ها این عدد نشان دهنده سه مرحله مهم زندگی یعنی تولد، ازدواج و مرگ است. در نماد شناسی «عدد سه با مثلث تناظر دارد و می‌تواند یک سطح را پدید آورد. این عدد با نفس و سه صفت نباتی، حیوانی و عقلانی معرفی شده است. (اردلان، 1380، 26)

خوانش مخاطبین

به عقیده مخاطب شماره 11 با تحصیلات ارشد معماری با خوانشی فرامتنی، هر حیوان مظهر انسانی است که در سمت خویش دارد و وجود شاخ در فیگور حیوانی، نشان از ماهیت شیطانی و تاریک موجود مونث مرتبط با وی دارد. نوعی ستیز میان نفس خیر و شر که در نهایت به شکست شر می انجامد. اما مخاطب شماره 22 با تحصیلات دکترای پژوهش هنر در هر دو وجه شر را مشاهده می کند: یکی سکون، تیرگی، شهوت و دیگری خشم، شدت و تهی بودن.

مخاطب شماره 19 با مدرک دکترای تاریخ با نگاهی فرامتنی و بینامتنی چنین می نویسد: حضور اسب در این تصویر هم نشانه ای از طبیعت بیرونی و هم استعاره ای از نیروی سرکش طبیعت درون است. نوعی تمایل برای یکی شدن با طبیعت، در هم آمیزی زن و اسب قابل مشاهده است. نکته جالب توجه آن است که تقابل سفیدی و تیرگی که بطور معمول با خیر و شر در ترادف است در این تصویر حالتی معکوس یافته است. بدین معنا که با وجود غالب بودن رنگ سفید در فیگورهای سمت چپ تصویر و غلبه تیرگی در سمت راست، حس نیروی منفی در سمت راست تصویر بیشتر بوده و حالت تهاجمی دو فیگور موجود (مرد و اسب) نسبت به دو فیگور مقابل (اسب شاخدار و زن) قابل مشاهده است. گویی هر دو پیکره برای به دست آوردن گویی (شاید سیبی) که در دست اسب قرار گرفته و زنی که در پناه اسب قرار دارد، به سمت راست تصویر یورش برده اند و محتوای تصویر به نوعی یادآور داستان های عوام و افسانه های کهن خاورمیانه است.

در خوانشی بینامتنی مخاطب شماره 21 با تحصیلات دکترای ادیان چنین می نویسد: در نگاه نخست، نقاشی، تصویری از نبردهای پهلوانی و به ویژه نماهایی از شاهنامه را به ذهن می آورد. اسب سمت چپ شباهت هایی با گوشته خواران در چهره و خم کمر دارد؛ اگرچه که دم و سم او اسب است. در مجموع این وصف ها ذهن را به سوی تصاویر اساطیری تری از شاهنامه می کشاند. در خوانشی تقریباً مشابه و در نگاهی بینامتنی به عقیده مخاطب شماره 10 با تحصیلات ارشد ادبیات، اثر یادآور نگاره در چاه افتادن رخس و رستم در نگاره های ایرانی است.

مخاطب شماره 16 با تحصیلات ارشد گرافیک با اشاره مستقیم به مولف و دوران کاری وی، اثر را چنین خوانش می کند: اثر قندریز از محیط شرقی الهام گرفته شده و ظرافت هنر مینیاتور و نمایش اسب ها و دم های رقصان و پیچان آنها را تداعی می کند. این آثار بر نگاه بدوی پسندانه او گواهی می دهند و پیش متنی برای فیگورهای وی در آثار چاپی اش هستند. برای مخاطب شماره 12 با تحصیلات ارشد گرافیک فضای اثر یادآور نقاشی گرنیکا اثر پیکاسو است. فضای پر التهاب تصویر و فیگور اسب شاخدار که از نظر وی به طور مستقیم از این اثر اقتباس شده، خوانش بینامتنی این مخاطب است.



تصویر شماره 3: بدون عنوان، رنگ روغن روی بوم، 1340

ماخذ: (پاکباز، 1394، 91)

خوانش‌های ممکن نقاشی در دو بعد تجسمی و شمایی:

عناصر تجسمی	خوانش‌های ممکن	خوانش‌های ممکن نمادین
ترکیب بندی	مثلی، رو به بالا، پویا	بی‌وزنی، معلق بودن، کشش به سمت بالا، الوهیت، فضای خیالی
رنگ	قرمز(فیگور مذکر و پرنده)، سفید(فیگوری بی‌جنسیت معین و کودک)، سیاه(فیگور مونث)، تنالیت سبز در پس زمینه، آبی(فضای مشبک) زرد و نارنجی(خورشید)	رنگها به صورت نمادین به کار رفته‌اند. قرمز رنگ گرما و خورشید سیاه رنگ خاک و نمادی از باروری و حاصلخیزی، سفید رنگ الوهیت و پاکی و تقدس، سبز رنگ پاکی و بهشت و طبیعت بکر
نور	منتشر	خلا، ماوراء،
تضاد	تضاد پیکرها از پس زمینه تصویر و تضاد رنگی میان پیکرها	تضادی نمادین برای نمایش کارکرد هر پیکره
سطح(فضای تصویر)	تخت و دوبعدی	دیگر جهانی و فراواقعگرا

جدول شماره 5- خوانش تجسمی و نمادین تصویر شماره 3 منبع: نویسندگان

عناصر شمایی	خوانش‌های ممکن	خوانش‌های ممکن نمادین
فیگور انسانی	چهار پیکره انسانی: ۱) پیکره مذکر با دستانی افراشته که خورشیدی را نگه داشته ۲) پیکره‌ای بی‌جنسیت مشخص، که قفسی را بر فراز سر خود نگه داشته ۳) پیکره مونث که کودکی را بر پای خود نشاند و دستان خود را در ظرف میوه فرو برده است.	-خدای خورشید، نماد قدرت و پیروزی، اصل و مبدا زندگی، آدم -خدایی بدوی با پرنده‌ای سرخ بر فراز سرش، خدای روشنی، منبع حاصلخیزی، خدای نور و حیات -خدای بانوی باروری با کودکی آرام گرفته بر ران پا، حوا
فضای مشبک	دو فضای مشبک یکی بر فراز سر فیگور بی‌جنسیت با سری در ابعاد اغراق شده، چونان هاله‌ای مقدس و دیگری در دل زن	رجعتی به رحم مادری، اسارت، پنجره‌ای به جهان دیگر، آرایه‌های مرغ آمین در قفس، ضریح مقدس و فضای سقاخانه
میوه	انباشته در ظرفی پایه دار در کنار فیگور مونث	اسطوره میوه حیات، هبوط، فریب، زایش، تولد
چهره	بدون چهره پردازی مشخص	بی سایه، بی چهره، دیگر جهانی، فرامادی، الوهی
پوشش	برهنه و بدون پوشش	ابدیت، سرشت اولیه و آغازین
پرنده	پرنده‌ای سرخ در قفس بر فراز سر فیگور انسانی	مرغ آمین، نماد فرشتگان، روح یا جان انسان(مرغ جان)
خورشید	دایره‌ای خورشیدسان به رنگ زرد و نارنجی در دستان فیگور مذکر	روشنایی، گرما، نشانه حیات، سرچشمه نیروی انسان و کیهان، رستاخیز، بمرگی، عقل عالم(مرکز کیهان)

جدول شماره 6- خوانش شمایی و نمادین تصویر شماره 3 منبع: نویسندگان

چون من کسی برنگشت / چون دست من / دستی تهی نماند / بازوان خود را / بر افق‌ها گشودم / همچون مسیح / نه مرواریدی / بر گردن خواهرم / نه عروسی / برای مادرم / نه پرنده‌ای / برای خدا (براهنی، 1393، 193)

خوانش را با قطعه شعری از هنرمند آغاز نمودیم و چنین به نظر می‌رسد که در خوانشی فرامتنی (مولفی)، تصویر شماره 3، تحقق خیالی آرزوی نقاش، در سپهر رویایی دوردست است. در این اثر بر مبنای خوانشی متنی، بر خلاف دو تصویر پیشین، رنگ با نشانه‌های سمبلیک جلوه‌گر شده است. سیاه و قرمز و سفید، با خورشیدی درخشان بر فراز صحنه و پیرامونی در دایره رنگ سبز. تکرار همان خط‌های نرم و سیال، با فرم‌های ابتدایی و ساده، به دور از واقعیت دردناک زندگی. سه شخصیت اساطیری، بدون سایه، در فضایی درخشان. زنی به رنگ سیاه، با گیسوانی به اهتزاز درآمده، مردی سرخگون که خورشیدی درخشان را در دستان خود نگه داشته و شخصیتی بدون جنسیت معین به رنگ سفید و تکرار همین سفیدی در نمایش کودکی نشسته بر ران مادر. در نمادپردازی رنگ قرمز، نمایانگر خورشید، آتش، قدرت، پیروزی، جنگ و خشم، عشق و شادی، اصل و مبدا زندگی، عقل فعال و طلوع نور دل است. سفید رنگی آیینی و نمایانگر روز، روشنایی، رستگاری، پاکی، عالم خیال و ملکوت و زندگی پس از مرگ است. سفید نماد وجود و متحد کننده همه رنگ‌هاست. سبز نماد رستاخیز، جوانی، طراوت، خرمی، بهشت برین و روح قدسی است. سیاه نمادی از تاریکی، خاک، اندوه، سرگردانی، قدرت و جان جهان است. در تصویر شماره 3، با طبیعتی برهنه، آدم و حوایی به آرامش رسیده پیش از گناه نخستین، خدایی بدوی با پرنده‌ای سرخ بر فراز سرش و میوه‌ای این‌بار در فضای ملموس ظرفی پایه‌دار مواجه می‌شویم. دیگر خبری از معلق بودن در فضایی بیکران نیست، هرچند هنوز در دنیایی فراواقع‌گرا سیر می‌کنیم. فضایی مشبک در دو نقطه از تصویر شماره 3 تکرار شده است: بر فراز سر خدایی درخشان با سری در ابعاد اغراق شده، چنان‌حال‌ای مقدس و در دل زن. آنچه بر فراز سر خدا نقش بسته دو خوانش متفاوت را در ذهن متبادر می‌کند. در ابتدا قفسی که پرنده‌ای را در خود جای داده و موجود حاضر در صحنه را به خدای طبیعت پیوند می‌دهد. دیگری توری که دریایی را در خود نهان دارد و خطوط بیرون آمده از آن به رنگ آبی، سرریز آب را نمایش می‌دهد. به نظر می‌رسد هنرمند در ترسیم این نقش به آرایه‌های مرغ آمین در قفس و ضریح مقدس و فضای سقاخانه نظر داشته و سعی در تلفیق المان‌های سنتی در فضایی مدرن دارد. رنگ سبز مسلط بر فضای اثر، اتصال آن را با رنگ سبز در اماکن مذهبی برقرار می‌کند. در این نقاشی شخصیت مرکزی تصویر، نقشی کلیدی بر عهده دارد و به نوعی جای اسب را در تصویر شماره 1 پر کرده است. مرد خورشیدی که یک پای خود را تکیه‌گاه پای زن، که کودکی بر آن نشسته، نموده و با دستان خود، نگهدار خورشید، خدای روشنی، منبع حاصلخیزی و حیات است. به نظر می‌رسد پیش متن این اثر علاوه بر دو اثر پیشین، نگاه هنرمند به فرهنگ روستایی و قومی خویش و طبیعت خام و بکر با نگاهی شاعرانه است. اما در عین حال در آرایه فرم پیکره‌ها نگاه غربی را نیز با خود یدک می‌کشد؛ که بی‌شک حاصل خواست زمانه هنرمند و میل او در تلفیق نقشمایه‌های هنر شرق با هنر غربی است.

خوانش مخاطبین

در خوانشی متنی، مخاطب شماره 17 با تحصیلات ارشد گرافیک، فضای تصویر را با دیدی تجسمی اینگونه تشریح می‌کند: گستره دو بعدی تصویر، تحت تاثیر نگارگری ایرانی با فضایی یک رنگ پوشانده شده و خط افق برای جدایی زمین و آسمان وجود ندارد، اما وجود پیکره‌ها با رنگ‌هایی درخشان، سبب ایجاد نوعی عمق‌نمایی در نقاشی شده است. در خوانشی متنی به عقیده مخاطب شماره 22 با مدرک دکترای پژوهش هنر، در این تصویر نیز با بی‌وزنی و عدم تعلق مواجه‌ایم و پیکره‌ها در هوا معلقند؛ پیکره‌هایی که در فضای بی‌شکل (لازمانی و لامکانی) می‌خرامند. به عقیده مخاطب شماره 8 با تحصیلات ارشد گرافیک، با خوانشی متنی و بینامتنی،

با وجود فیگوراتیو بودن نقاشی در این اثر، تناسب و جزئیات دقیق بدن انسان رعایت نشده است. حضور مرد خورشید به دست، حکایت از داستانی اسطوره‌ای داشته و برداشتی فرازمینی و ماورای زندگی روزمره به دست می‌دهد. در تصاویر پیشین با حذف رنگ به روایت و پی‌رنگ قصه مانند این مفاهیم تاکید بیشتری شده اما در این تصویر رنگ‌ها اصلی و نمادین هستند و فضای ازلی و مایه آفرینش را تشدید می‌کنند. شیوه خلق چهره‌ها بسیار ساده و بی حالت است و در آن توجهی به سنت نگارگری ایرانی حس می‌شود. مخاطب شماره 1 با تحصیلات دکترای ادبیات با خوانشی فرامتنی اثر را چنین تفسیر می‌کند: این نقاشی را «بهت بوی مرگ» می‌نامم. سایه‌هایی حامل، که می‌تواند حامل ماه باشد و یا هاله‌هایی که در مرگ قد کشیده‌اند. مخاطب شماره 21 با تحصیلات دکترای ادیان با خوانشی ترکیبی (متنی و فرامتنی) چنین می‌نویسد: در نگاه نخست، نمای زن پررنگ است و به "زن سالاری/فمینیسم" رهنمون است. در نگاهی دقیق‌تر توجه به مو و چیزی همچون زهدان که دست کودک بر آن است و مرد چراغ به دستی که گویی "از دامن زن به معراج" چراغ رفته و زن دیگری که توری همچون زهدان دست فرزند به سر دارد، رنگ زنانگی را در این نما پررنگ تر می‌سازد. از نظر مخاطب شماره 18 با تحصیلات ارشد معماری با نگاهی فرامتنی، در تصویر شماره 3 برخلاف تصاویر دیگر، نوعی رستگاری در امر زایش دیده می‌شود. بیانی ساده از هم‌نشینی تضاد و تکامل نور و تاریکی، شب و روز و پیوند معنویت و مادیات در ارتباط نور و میوه دیده می‌شود که حاصل آن نوعی رستگاری و سلامت در فرزندی است که بر پای پیوندی استوار رشد می‌یابد و شاید تصویر سمت راست را بتوان به جهت استفاده مجدد از رنگ سفید حاصل این پیوند موزون دانست. نظری مشابه با مخاطب شماره 20 با مدرک ارشد نقاشی با نگاهی بینامتنی و فرامتنی، که تصویر شماره 3 را نمایشی از پیوند دو عنصر آتش سرد (جسم زن) و آفتاب (مرد) می‌داند که به تولد آب ختم شده است. از نظر وی آب در سمت راست تصویر، نماد زاینده‌گی را از شکم زن گرفته و بر سر نهاده است. حضور مرد خورشیدی این معنا را می‌رساند که حتی اگر آتش جسم زن سرد و تاریک باشد به خاطر وجود درونی زاینده خودش اگر در کنار مردی پر مهر قرار بگیرد، می‌تواند تولید زایش و پاکی کند. مخاطب شماره 30 با تحصیلات ارشد نقاشی با نگاهی آگاهانه به مولف (فرامتنی)، اثر را خوانش می‌کند: قندریز در این مجموعه آثار، طبیعت را برهنه دیده و عناصر ابتدایی و ابدی طبیعت - مثل آفتاب، درخت، کوه، اسب، گیاه و پرند - در آثار او نمایان است. هنرمند با بینشی مطلقاً ابتدایی؛ ناخودآگاه اسطوره‌سازی کرده و این مساله را از علاقه بی پایان او به افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه می‌توان درک کرد. مخاطب شماره 25 با تحصیلات ارشد نقاشی با خوانشی ترکیبی (متنی، بینامتنی و فرامتنی) معتقد است با آنکه فضای ترکیبی اثر، فضای پرسپکتیوی نیست، ولی به شکلی واقعی می‌نماید. فیگور انسان در اثر با بیانی تغزلی به چشم می‌خورد و فیگورها اگرچه تقلیدی از نگارگری قدیم ایران هستند، اما حال و هوایی غربی گرفته‌اند. به نظر می‌رسد با توجه به آثار قبلی، قندریز موضوعی را گرفته و آن را بسط و گسترش داده است. خوانش را با نظر مخاطب شماره 15 با مدرک دکترای جامعه‌شناسی و خوانشی فرامتنی به پایان می‌بریم: در تصویر شماره 3 انسان‌ها معلق‌اند، مشغول بازی، پای در زمین و دستی بر آفتاب آسمان و خیال. موهایی رها در باد، که سخن آسمان است با زمین. آن دیگر خیال قدسی‌ای در سر و تنی بی‌رنگ، همچون نوزادی که او نیز با دستی بر قدسیت آمده است؛ بی فکری و خیالی در سر، بی‌رنگ زمینه‌ای.

نتیجه

در خوانش بینامتنی آثار قندریز، تلاش گردید تا آثار به عنوان متنی مستقل، بدون حضور هنرمند، مورد خوانش قرار بگیرند؛ اما به دلیل بررسی خوانش بینامتنی مخاطبان، گاه ناگزیر از توجه به هنرمند و زیست تجربی او بودیم. از آنجاییکه در خوانش این تصاویر تنها با نظام نشانه‌شناختی تصویری مواجه بودیم (عدم وجود نوشتار) خوانش مخاطبین محدود به خوانش متنی، بینامتنی و فرامتنی

بود. در ادامه روند کار، پیش‌متن‌های فرضی شکل دهنده آثار توسط نویسنده بیان گردید و پس از آن خوانش مخاطبین گوناگون در باب معنای هر تصویر ارایه شد تا تاییدی بر این سخن بارت باشد که به تعداد مخاطبین و بر مبنای پیش‌متنهای ذهنی آنها، برای هر اثر معنا وجود دارد، زیرا هر مخاطب مجموعه‌ایست از متون دیگر و با قبول این نگرش، وجود معنای صریح و اولیه، فریبی بیش نیست. در خوانش بینامتنی آثار، توسط نویسنده و مخاطبین، دنیای اساطیر، افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه و گاه مذهبی، همچون داستان آدم و حوا، هابیل و قابیل، قهرمان و دختر شاه پریان، میوه حیات، میوه هبوط، اسب شاخدار اسطوره‌ای، اسطوره تولد و باروری، داستان‌های شاهنامه (نبرد رستم و دیو سفید و رستم و شغاد) و همچنین تاثیر نقاشی ایرانی، نگارگری مکتب اصفهان، آثار هنرمندان غرب همچون ماتیس و پیکاسو و در نهایت المان‌های تزئینی اماکن مذهبی همچون سقاخانه (مرغ آمین و ضریح و رنگ سبز) به عنوان پیش متن خلق آثار بیان گردید. تصاویر مورد بررسی گاه یادآور برخی از آثار نقاشی یا شیوه کار برخی هنرمندان و مکاتب هنری (به ویژه فضای رویاگون سورالیسم) بودند. در خوانش متنی آثار، استفاده از فرم دوار و خطوط نرم و منحنی، نگاهی به نگارگری ایرانی در دورگیری نقوش و فضایی واقعی با وجود عدم پرسپکتیو، و فرم مستطیل افقی اثر مورد توجه قرار گرفت و در خوانش فرامتنی آثار نشانه‌های هرج و مرج و جنگ، امید و ناامیدی و در برخی موارد دیدگاه‌های اجتماعی و روانشناسی همچون فمینیسم، آزادی بی‌قید و شرط انسان، زایش نامبارک جوامع انسانی، اومانیزم، سانسور امیال انسانی، سوبه تاریک و روشن نفس انسانی، تناسخ و تسلسل و تداوم زندگی، و در نهایت سخن از انسان محض، مورد خوانش مخاطبین قرار گرفت. با وجود آنکه این آثار از دو وجه شاخص خوانش آثار به روش بینامتنی یعنی (کلاژ و نوشتار) بهره نبرده بودند؛ اما به دلیل وجود فضای سورالیستی حاکم بر صحنه، از خوانش‌های متفاوتی برخوردار شدند. بی‌تردید اگر سبک و فضای آثار به شیوه رئالیسم و بدور از جنبه خیال‌آفرین آن خلق شده بود، امکان خوانش بینامتنی آثار بسیار محدود می‌گردید. نکته قابل توجه این است که در بررسی درون مولفی آثار قندریز، میتوان رابطه‌ای بینامتنی را میان آثار هنرمند پیدا کرده و آن را چون مجموعه‌ای به هم پیوسته تصور کرد؛ گویی موضوعی معین، ذهن هنرمند را در دوره‌ای از کار هنری وی به خود مشغول داشته است. در تحلیل خوانش مخاطبین بسیاری از روش ترکیبی برای خوانش خود استفاده کرده و بطور همزمان از انواع شیوه متنی، بینامتنی و بافتاری بهره برده‌اند. شاید به این دلیل که اکثر مخاطبین پایبند به روش و رویکرد خاصی برای خوانش اثر نیستند. همچنین تعداد قابل توجهی از مخاطبان خوانش بینامتنی مستقیمی (ارجاع مستقیم به اثری دیگر) را ارایه نکردند و بیشتر به خوانش‌های متنی و فرامتنی پرداختند؛ بر این مبنا نمی‌توان مخاطبان را بطور قطعی به مخاطبان متنی، بینامتنی و بافتاری تقسیم نمود و میتوان گفت که خوانش متنی، خوانشی همگانی و خوانش بینامتنی مربوط به افرادی با شناخت و پیش‌متنهای ذهنی مشخص‌تر می‌باشد. این مساله مبین آن است که میان تحصیلات تخصصی و خوانش بینامتنی رابطه‌ای نسبتاً نزدیک وجود دارد؛ به بیانی دیگر میان میزان شناخت و پیش‌متن‌های ذهنی هر فرد با خوانش بینامتنی وی نسبت نزدیکی برقرار است.

سپاسگزاری: با سپاس فراوان از جناب آقای دکتر بهمن نامور مطلق که راهنمای نویسندگان در طول تدوین مقاله بودند

پانویس

¹ عناصر درون متنی عناصری هستند که در خود متن قرار دارند (مثل شکل، رنگ و ...) و عناصر برون متنی به مولف، جامعه و بافتی که اثر در آن قرار دارد بازمی‌گردد.

² برای مطالعه بیشتر: نامور مطلق، 1394، 328-348

منابع

- احمدی، بابک (1382) ساختار و تاویل متن، نشر مرکز، تهران.
- احمدی، بابک (1392) حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران.
- اردلان، نادر (1390) حس وحدت، علم معمار، تهران.
- آلن، گراهام (1389) بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، مرکز، تهران.
- بارت، رولان (1386) اسطوره امروز، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، مرکز، تهران.
- بارت، رولان (1373) مرگ نویسنده، ترجمه داریوش کریمی، فصلنامه هنر، تابستان 73، شماره 25، 377-381
- براهنی، رضا (1393) تاریخ مذکر، موسسه انتشارات نگاه، تهران.
- پاکباز، رویین (1383) نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
- پاکباز، رویین (1394) چهره‌ای از قندریز، مجله حرفه هنرمند، پاییز 94، شماره 57، 86-92
- رضایی اقدم، علیرضا (1394) منصور قندریز، مجله حرفه هنرمند، پاییز 94، شماره 57، 112-117
- نامور مطلق، بهمن (1394) درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، سخن، تهران.
- نوریس، کریستوفر (1385) شالوده شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، مرکز، تهران.
- هال، جیمز (1390) فرهنگ نگاره‌ای نمادهای سنتی شرق و غرب، فرهنگ معاصر، تهران.
- Barthes, r (1974) S/Z, r. Miller (trans) prefaced by Richard howard, London, Blackwell
- <http://tavoosonline.com/SelectedArtist/SpecialEn.aspx?src=295&Page=1>

Intertextual readings

Figurative works by Mansour Ghandriz

Abstract

The visual and content features in the treasure of the rules and cultural and social traditions that exist in the minds and minds of the author and the audience are pre-existing; creating the effect, and on the other hand, repeated reading of the works of art by the audience. Interpersonal reading by focusing on the audience is the approach put forward by Roland Barthes, a cognizant and theoretician of cultural studies, and introduced it into a new area of meanings; instead of examining and introducing texts that At the time of the creation of the work, they have played a role in creating it, looking at the texts that are involved in its reading.

In this essay, based on the interpersonal nature of Barthes's reading, three works from the compositions of Manusur Ghandriz's compositions, which have been dealt with a far-fetched, objective, and mythical mentality, have been read. This collection of Ghandriz's works, based on the author's information, has never been thoroughly examined, and the artist has been exposed by the collection of works of Tabriz (with people in rural clothing) and most notably with the collection of works of his so-called " Recognize that Reading each image is based on the writer's view and author's chosen statistical society by discovering the basis of the images and returning it to the structure of the elemental elements and recognizing the content and content of the original and presenting the pre-texts in the works. In fact, what matters here is not the pretext of creating works based on the views of the author and the creator of the work, but the preconception of the mindset of the audience, on the basis of which the readings are affected. The main purpose of this research is to first examine the possibility of using the intertextual method in reading works without any referential resources, and secondly, knowing how much and how to use intertextual relationships and explicit reference to other texts is different from the audience with the statistical community. As a result of this, although these works have not benefited from the two aspects of reading the visual effects in an intertextual way, namely, collage and text, sometimes color and texture, but because of the visual and symbolic features as well as the spherical space Ruling on the image, there are different readings. B) Many audiences, combined with syntax, simultaneously use a variety of textual, intertextual, and textual methods. C) Analysis of readings revealed that the close relationship between the cognition and the subtextual contours of each individual with his intertextual reading there is. Based on this, the audience cannot be categorically divided into textual, intertextual, and textual audiences, and it can be said that textual reading, universal reading, and intertextual reading relate to individuals with knowledge and mental pretexts. This suggests that there is a relatively close relationship between specialized education and intertextual reading; In other words, there is a proximity between the level of knowledge and the subjective preconceptions of each individual with his intertextual reading.

Keywords: intertextual readings, meta-reading readings, textual readings, qandrız, fertility myth