Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Norman Bryson's approach to painting as social practic and cultural sign

Sheyda Nasiri[1]✉ | Marziyeh Piravi Vanak[2]

1. Corresponding Author, Department of Art Research, Faculty of High art research and entrepreneurship, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: sheida.nasiri@yahoo.com
2., Department of Art Research, Faculty of High art research and entrepreneurship, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: mpiravivanak@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 22 April 2024
Received in revised form 22 April 2024
Accepted 11 May 2025
Published online 19 July 2025

Keywords:
Norman Bryson,
Ali Akbar Sadeghi,
painting,
social practic,
cultural sign.

ABSTRACT

William Norman Bryson is one of the second-generation cultural studies researchers who is concerned with revising the concept of art history. Focusing on the discussion of the image and its analysis, while criticizing the classic sociological and semiotic methodologies in the criticism of the image, he presents painting as a social practice and a cultural sign. In his opinion, if the painting analysis method is revised, the dimensions A wider scope of painting is opened and the nature of painting is clarified as a social practice or a cultural sign, which really makes painting a social formation, and from this point of view, the nature of art history itself is also revised. According to Bryson, the denotation process of painting is a kind of active production, and it appears from the heart of social interactions, and at the same time, it embodies social conflicts, and painting is a cultural being. The main question of the upcoming article is to explain Bryson's point of view on painting as a social practice and a cultural sign. From this point of view, painting is understood as a work intertwined with social formation, which shows some agency on the part of the painter. The action painting has a sign and implication, which, along with its impact on social conditions, plays an active role in the way these conditions are expressed, and even actively enters into the change of cultural approaches. The research method of this article is descriptive-analytical with a critical approach, which while describing Bryson's point of view, presents his critical analysis of classic sociological and semiotic analysis methods to painting as a result, painting as a social practice and cultural sign.

Cite this article: Nasiri, Sh; & Piravi Vanak, M. (2025) Norman Bryson's approach to painting as social practic and cultural sign , Sociology of Art and Literature (JSAL), 16 (2), 55-68.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.369540.666290

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.369540.666290

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

رویکرد نورمن برایسون به نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی (مطالعه موردی: ۵ نمونه از نقاشی های علی اکبر صادقی)

شیدا نصیری[۱]✉ | مرضیه پیراوی ونک[۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: sheida.nasiri@yahoo.com
۲. گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: mpiravivanak@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۰۴
تاریخ انتشار: **۱۴۰۳/۱۲/۲۵**

کلیدواژه‌ها:
نورمن برایسون، علی اکبر صادقی، نقاشی، پراتیک اجتماعی، نشانه فرهنگی.

چکیده

ویلیام نورمن برایسون از پژوهشگران مطالعات فرهنگ است که دغدغه بازنگری در مفهوم تاریخ هنر دارد. وی با تمرکز بر بحث تصویر و تحلیل آن ضمن نقد روش شناسی های جامعه شناختی و نشانه شناختی کلاسیک در نقد تصویر، نقاشی را به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی مطرح می کند. در نظر وی اگر روش تحلیل نقاشی مورد بازنگری قرار گیرد ابعاد وسیع تری از نقاشی گشوده می شود و ماهیت نقاشی به مثابه یک پراتیک اجتماعی یا نشانه فرهنگی روشن می گردد که حقیقتاً نقاشی را به جایگاه یک فرماسیون اجتماعی بر میکشد و از این رهگذر در ماهیت خود تاریخ هنر نیز بازنگری می شود. به باور برایسون فرآیند دلالتگری نقاشی نوعی تولید فعال است و از بطن تعاملات اجتماعی نمایان می شود و در عین حال تعارضات اجتماعی را نیز در خود مجسم می کند بنابراین می توان نقاشی را یک هستی فرهنگی در نظر گرفت. مقاله پیش رو بر تبیین نظرگاه برایسون مبنی بر در نظر گرفتن نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی است که با مطالعه موردی ۵ نقاشی از علی اکبر صادقی همراه خواهد بود.. روش تحقیق این مقاله توصیفی-تحلیلی با رویکرد انتقادی است که ضمن طرح نقد برایسون از روش های تحلیل جامعه شناسانه و نشانه شناسانه کلاسیک در حوزه نقاشی به عنوان نتیجه به طرح نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی می پردازد و این امر را بر نمونه موردی های انتخابی پیاده سازی می کند. یافته های پژوهش نشان می دهند نشانه های تکرارشونده به کار رفته در نقاشی های صادقی از بافتار فرهنگی هنرمند ناشی شده است و خود به یک نشانه فرهنگی بدل شده است. این نشانه های به بیان برایسون پراتیک اجتماعی هستند به این معنا که مسبوق به سابقه در بافت جامعه زیسته هنرمند هستند.

استناد: نصیری، شیدا؛ و پیراوی ونک، مرضیه (۱۴۰۳): رویکرد نورمن برایسون به نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی .... *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۶ (۲)، ۵۵-۶۸

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.369540.666290

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.369540.666290

مقدمه

ویلیام نورمن برایسون (۱۹۴۹) از جمله متفکران نسل دوم مطالعات فرهنگی به شمار می رود. مطالعات فرهنگی به عنوان حوزه ای میان رشته ای شناخته می شود که دغدغه مطالعات فرهنگ به ویژه فرهنگ عامه را دارد و انحصار فرهنگ در چنته نخبگان را مردود می دانست. سرعت و وسعت پیشرفت حوزه مطالعات فرهنگی در خلال دهه ۸۰ به اندازه ای بود که فرهنگ به عنوان بنیان اصلی تمرکز «چرخش فرهنگی» توسط متخصصان علوم اجتماعی و جامعه شناسی، جهت درک هویت، رویه های اجتماعی و تغییرات و تضادهای فرهنگی، مطرح شد. باید خاطر نشان نمود که مطالعات فرهنگی مفهومی بس پیچیده و غامض است. متون اولیه مطالعات فرهنگی توسط افرادی چون استوارت هال، ویلیام هوگارت و ریموند هنری ویلیامز به رشته تحریر در آمدند و به وسیله ارائه خوانشی دقیق از فرهنگ عامه با رویکردی اومانیستی–مارکسیستی به مقوله فرهنگ پرداختند.

نسل دوم متفکران این حوزه چون نورمن برایسون، ژیلیان رز، گوردون فایف و جان لا با بهره گیری از دستاوردهای بنیانگذارن این حوزه سعی در پیاده سازی اصول و مبانی آن و بهره گیری از نگاه آن در تبیین نگاه خود داشته اند. برایسون فیلسوفی است که دستاوردهای این حوزه نوپیدای مطالعاتی را به عرصه هنر داخل کرد. پروژه برایسون یک طرح وسیع است و در نهایت سودای بازنگری در تاریخ هنر را دارد و بحث تحلیل تصویر زیرمجموعه ای از این پروژه عظیم است. در این راستا وی نقاشی را تصویری ترین هنر می داند و بر آن متمرکز شده و اذغان می دارد کج فهمی های موجود از مفهوم تاریخ هنر به دلیل کج روی هایی است که روش شناسی های تحلیل تصویر بر پیکره نقاشی وارد کرده اند و ماهیت نقاشی را به روگرفت برداری از طبیعت یا صرف صورت آن فرو کاسته اند که این امر به قیمت انفکاک آن از ریشه های فرهنگی و اجتماعی است در نتیجه اگر روش تحلیل نقاشی مورد بازنگری قرار گیرد ابعاد وسیع تری از نقاشی گشوده می شود و ماهیت نقاشی به مثابه یک پراتیک اجتماعی یا نشانه فرهنگی روشن می گردد که نقاشی را به جایگاه یک فرماسیون اجتماعی بر میکشد و از این رهگذر در ماهیت خود تاریخ هنر نیز بازنگری می شود. این تمرکز برایسون بر بحث نقاشی و لزوم بازنگری در روش های تحلیل آن می تواند به عنوان محوری بسیار کاربردی برای مطالعات انواع نقاشی ها به کار گرفته شود چرا که از گام بندی دقیقی برخوردار است.

ادبیات موضوع و پیشینهٔ پژوهش

نورمن برایسون علی رغم دستاوردهای فراوان در بحث تصویر، نقد روش شناسی های موجود و تبیین ناکارآمدی آنها در انکشاف وجوه مختلف تصویر در ایران شناخته شده نیست و به جز یک کتاب از وی تحت عنوان نگاه و نقاشی–منطق نگاه خیره– آثار دیگر وی به فارسی برگردانده نشده اند. من جمله کتاب تئوری دیداری وی که به طرزی خلاقانه بحث نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی را طرح می کند و قصد بازنمایی در مفهوم تاریخ هنر را دارد. این مقاله نخستین گام در باز کردن مسیر مطالعاتی در اندیشه های این فیلسوف است که به طور مستقیم از خود کتابهای برایسون استخراج شده و بر ترجمه دقیق متن اصلی نوشته های وی مبتنی است. در ادامه تعدادی از منابع که به موضوع تحقیق از جهتی نزدیک هستند آورده شده است:

دآلوا (۱۳۹۴) در کتاب روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر ضمن طرح نظریه‌های موجود در این حوزه به روش‌های انتقادی مطرح شده توسط نظریه‌پردازان معاصر و نیز نورمن برایسون می‌پردازد.

کهوند (۱۳۹۹) در کتاب فرهنگ دیداری و روش‌شناسی تحلیل تصویر که مأخوذ از پایان‌نامه دکتری نگارنده است به مطالعه و تحلیل تصویر هنری به کمک چارچوب‌های نظری وجود در حوزه روش‌شناسی فرهنگ دیداری می‌پردازد.

صالحی (۱۳۹۴) در مقاله روش‌شناسی تحقیق بصری با عطف توجه به لزوم تمرکز بر تأویل تصویر در دنیای معاصر، تصاویر بصری را تنها دریچه‌ای به‌سوی جهان نمی‌داند، بلکه آنان را خود دیدگاهی خلق شده تصور می‌نماید. وی با تکیه بر کتاب

روش‌شناسی تحلیل تصویر ژیلیان رز و شرح نظریات متفکران مطالعات فرهنگ لزوم اتخاذ نگرشی انتقادی در تحلیل تصویر را امری ضروری قلمداد می‌نماید.

ایمانیان (۱۳۹۰) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان بررسی هم‌زمانی و هم‌مکانی در نقاشی معاصر ایران؛ کودکی، در میان هنرمندان معاصر بخشی را به علی‌اکبر صادقی اختصاص داده است و آثار وی را مورد تحلیل قرار داده است. در این پروژه تحلیل مستقل آثار صادقی از منظر یک نظریه‌پرداز خاص موردنظر نبوده است که کار را از پژوهش حاضر متمایز می‌کند.

دلشادی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان تحلیل نشانه معناشناختی تصویر زن در نقاشی‌های معاصر ایران از ادغام دو روش نشانه‌شناسی و معناشناسی در ارائه تأویلی از تصویر زن در نقاشی‌های معاصر ایران بهره برده است و با ترکیب این دو روش سعی در کشف لایه‌های مختلف تصاویر با این مضمون دارد. این پایان‌نامه از جهت به‌کارگیری روش نشانه‌شناسی و معناشناسی که به نحوی در تحلیل برایسون موردتوجه واقع شده‌اند به‌عنوان پیشینه مقاله حاضر در نظر گرفته شده است.

قاسم‌پور (۱۳۹۵) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان بررسی انسان و فضا در آثار نقاشان سه دهه‌ی اخیر ایران پروژه عملی: "هم‌زیستی عناصر غریب" به تبیین این عناصر در آثار علی‌اکبر صادقی پرداخته است.

همائی فر (۱۳۹۵) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان تحلیل عوامل مؤثر بر نگرش خیال محور در آثار نقاشان معاصر ایران (مطالعه موردی دهه ۷۰ و ۸۰ هـ . ش ایران) با رویکردی-توصیفی تحلیلی سعی در بررسی و تحلیل عوامل مؤثر بر نگرش خیال محور در آثار نقاشان را داشته است و در میان هنرمندان این دوره به آثار علی‌اکبر صادقی نیز نگاهی انداخته است.

شهره (۱۳۹۷) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان تحلیل نشانه معناشناختی شناسی تصویر مادر در سینمای ایران به طریقی مشابه به تحلیل تصویر مادر در بعد دیگری از تصویر – سینما- می‌پردازد.

سرخوش (۱۳۹۷) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد تحت عنوان بررسی نظام چیدمان اشیاء در نقاشی طبیعت بی‌جان به تبیین رویکرد انتقادی نورمن برایسون در حوزه نقاشی طبیعت بی‌جان به‌عنوان یکی از آرای مطرح شده توسط این نظریه‌پرداز می‌پردازد که میان انواع نقاشی‌های طبیعت بی‌جان تمایز قائل شده و قراردادن تمام آنها در ذیل یک عنوان را مردود می‌داند چرا که این امر موجب از دست رفتن تفاوت‌ها و وجوه مختلف فرهنگی- تاریخی این نقاشی‌ها می‌گردد.

مستوفیان (۱۳۹۹) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان مطالعه چگونگی تأثیر نقاشی سنتی ایرانی بر صحنه‌آرایی و فضاسازی آثار انیمیشن علی‌اکبر صادقی علاوه بر تحلیل نقاشی‌های ایرانی، شاخصه‌های فرمی و فرهنگی آثار علی‌اکبر صادقی را بررسی می‌کند.

سجادیان (۱۴۰۰) در پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد خود تحت عنوان مطالعه تطبیقی سوررئالیسم در آثار رنه ماگریت و علی‌اکبر صادقی علاوه بر مطالعه تطبیقی آثار سوررئال ماگریت و صادقی آثار این دو هنرمند را از سویه فرمی و زیبایی‌شناختی مورد تحلیل قرار می‌دهد.

بلیون (۲۰۱۲) در مقاله دیدن و امر دیداری، مفهوم فرم را مورد تأمل قرار داده و با مطالعه موردی هنر بیزانس به‌ویژه دیوارنگاره‌های غیرمذهبی به بررسی امکان‌های مختلف نقد و بررسی می‌پردازد. وی ضمن ریشه‌شناسی واژه فرم و ارائه تعابیر مختلف آن می‌پرسد آیا هنر بیزانس تنها در فرم مذهبی قابل بازشناسایی است و از آن فراتر این هنر با تمام ایستایی که به نظر می‌رسد در فرم آن دیده می‌شود از چه زوایایی می‌تواند راهگشای شناخت فرهنگ پس‌زمینه‌ای آن باشد. دلیل

انتخاب نگاره‌های غیرمذهبی نیز همین امر است که از مفاهیم و فرم‌های رایج هنر بیزانس فرا روی شود و مجاری فرهنگ در این هنر جستجو شود.

چاپلین (۲۰۱۳) در مقاله پیمان‌نامه توضیحات تصویر: رهاسازی امر دیداری به‌دام‌افتاده، از اهمیت پرداختن به تأویل تصاویر بحث می‌کند و معتقد است رهاسازی مفهوم نهفته در تصویر تنها از طریق همراه ساختن آن با جملات و کلمات امکان‌پذیر نخواهد بود و روش دیگری برای این مهم باید در نظر گرفته شود تا بر کلیت تصویر اشراف داشته و بتواند ابعاد مختلف آن را مورد تحلیل قرار دهد.

تامسون و دیگران (۲۰۲۱) در مقاله واکاوی امر دیداری، ضمن طرح محتوا و ریشه‌های تحلیل تصویر بر لزوم تحلیل تصویر در دنیای امروز و برقراری ارتباطات دیداری تأکید دارد و محتوای این تحلیل و تأویل را تشریح می‌کند.

بحث

جهت ورود به بحث اصلی مقاله و تبیین مفهوم نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی در اندیشه نورمن برایسون ابتدا لازم است به نقد جامعه شناختی و نقد نشانه شناختی کلاسیک پرداخته شود و مبانی این دو نقد به طور خلاصه تبیین گردد تا نقد برایسون بر این دو نقد تشریح شود. از این رهگذر روشن می شود که هدف برایسون از طرح نشانه فرهنگی و پراتیک اجتماعی چیست و چه تفاوت هایی با نظرگاه نقد های جامعه شناختی و نشانه شناسی کلاسیک دارد.

نقد و بررسی روش تحلیل جامعه شناختی در نقد نقاشی

روش تحلیل مبتنی بر جامعه شناسی ریشه در نقد مارکسیستی جامعه دارد و همواره متن(نوشتاری و بصری) را دارای بعد سیاسی در نظر میگیرد، به این معنا که بررسی متون همواره باید در راستان کشف محتوای سیاسی و موضع گیری آن در قبال مسائلی چون طبقات اجتماعی، استثمار، جنسیت و نژاد باشد. البته که خود نقد مارکسیستی با تاکید بر وجه تفاوت طبقاتی و استثمار طبقه کارگر به تحلیل محتوایی آثار می نشیند و متون را همواره از طریق آنچه می گویند یا آنچه نمی گویند در دارای موضع گیری در این مورد در نظر می آورد. اما در تحلیل های جامعه شناسانه متاخر مقولاتی چون نقد بر پایه نژاد و جنسیت در تحلیل های جامعه شناسانه داخل شده اند و حتی از ادغام مقولات نقدهایی چون فمنیسم سیاه پوست نیز ساخته و پرداخته می شود. آنچه اهمیت دارد تاکید نقد جامعه شناسانه و روش های برآمده از آن بر محتوای اجتماعی- سیاسی اثر است که مقوله فرم و ویژگی های فرمی اثر را نادیده گرفته و به طرز روتین و مکانیکی به دنبال گره گاه های ایدئولوژیکی است که تفاوت های طبقاتی، جنسیتی و نژادی از خلال متون سر بر می کشند. تحلیل های جامعه شناسانه در اصل هرگز مدعی چنین مطالعه خطی و مکانیکی از متون نبوده اند و حتی در نقد های جدیدتر چون نقد پسااستعماری تلاش بر آن بوده است که تمایز های فرمی نیز در خدمت محتوا و در جهت ارائه تحلیل جامع تری از متن به کار گرفته شود، به عنوان مثال توجه به زبان و لهجه به کار رفته در متون نوشتاری نویسندگان کشورهای تحت استعمار مورد توجه واقع شده است (برتنر، ۱۳۹۶: ۱۴۲-۱۵۲)

در عمل محققان هنگام ورود به تحلیل های جامعه شناسانه به طرزی از پیش تعیین شده محتوای اجتماعی-سیاسی مورد نظر و اندیشه خود را در متن مفروض گرفته و با این دید وارد تحلیل متون می شوند که توجه به ویژگی های منحصر به فرد فرمی و تفاوت های تاریخی-فرهنگی را نایده می گیرد. چنین تحلیل هایی به منزله یک ادراک مغفول مانده هستند که خصلت واقعی اجتماعی تصویر را نادیده می انگارند و با تقلیل آن به یک روبنا که بر یک زیربنا بنیان نهاده شده، هنر را تنها به منزله بازتاب یک ایدئولوژی در نظر می آورند. نقد جامعه شناختی هنر عملا خود را مقید به یک بافتار اجتماعی و تاریخی از پیش تعیین شده می داند و مفروضاتی را در ذهن دارد و از این دریچه به نقد تصویر داخل می شود. میتوان گفت علی رغم اینکه نقد جامعه شناسانه در بطن خود چنین قصدی در تقلیل تصویر نداشته اما در عمل تصویر را به مثابه بازنمایی ایدئولوژیک جامعه در

نظر میگیرد که منفعلانه چون آینه ای تمام نما به بازنمایی یا به عبارت بهتر بازسازی جامعه می پردازد و محقق در مسیری وارونه باید با انکشاف تصویر به کشف روابط درون–ایدئولوژیک جامعه دست یابد. این بازشناسی مستلزم آشنایی با گزاره های محدودی است که در درک و دریافت مفهوم تصویر الزام و بایستگی دارند. (برایسون: ۱۳۹۹:۹۶) این نظرگاه همان نظریه بازنمودی را می ماند که هنر را بازنمود امری در دنیای فنومنال در نظر میگیرد و آنرا از محتوای نومنال تهی می کند. با این توضیح که در اینجا هنر بازنمایی ایدئولوژیک جامعه است. به نظر می رسد در تحلیل جامعه شناختی سنتی هنر به مثابه رو بنا یکبار و برای همیشه از طریق قالب زیر بنا شکل گرفته است. (برایسون، ۱۳۹۹:۲۶۴)

نقد و بررسی روش تحلیل نشانه نشاسی کلاسیک در نقد نقاشی

روش نشانه شناسی که گاه به نام سمیوتیک نیز خوانده می شود به دنبال کشف چگونگی به وجود آمدن معنا توسط تصاویر است. این تفسیر به طور صرف به توصیف ترکیب بندی اثر یا ویژگی های صوری نمی پردازد و چون روش تحلیل محتوا لزوما بر داده های کمی تکیه ندارد. روش نشانه شناسی به دنبال ارائه تحلیلی از تصویر است که نحوه تولید معنا و ارتباط معنا با نظام های گسترده تر معنا در جامعه را نوید می دهد. در نشانه شناسی کلاسیک رمزگشایی از آگهی های تبلیغاتی می پردازد که در بین نظریه پردازان آن می توان به لوئی آلتوسر رولان بارت و والتر بنیامین اشاره کرد. (رز، ۱۳۹۷:۱۴۴)

نشانه شناسی بنا به تعریف ارائه شده توسط نظریه پردازان آن علم مطالعه نشانه هاست. البته که باید در نظر داشت نشانه شناسان متکی بر تعریفی از علم هستند که دانش علمی را از ایدئولوژی متمایز می کند. میکه بال و نورمن برایسون در دفاع از روش نشانه شناسی می نویسند: «فرهنگ انسان از نشانه هایی تشکیل شده است که هر یک از آنها مظهر چیزی غیر از خود هستند و انسان سکنی گزیده در فرهنگ کارش معنا دادن به این نشانه هاست. به باور نشانه شناسان تولید معنا در یک تصویر از طریق خود آن تصویر به دست می آید و با دقت در محتوای اثر و کشف نشانه های تصویری می توان به معنای آن تصویر پی برد. (رز، ۱۳۹۷:۱۴۶)

حال باید دید به کارگیری نشانه شناسی کلاسیک که در پی یافتن نشانه های در متن تصویر است تا به محتوای معنایی اثر راه ببرد در این مسیر از چه دامچاله هایی رنج می برد. یکی از مهمترین دامچاله های پیش روی روش نشانه شناسی کلاسیک حرکت به سمت ثبوت و یکتایی بخشیدن معنایی به نشانه ها است که اگر چه در ابتدا مورد ادعای نشانه شناسان نبوده است اما در عمل در کار محققان این حوزه به چنین سرنوشتی گرفتار آمده است. حال آنکه خود نشانه شناسی نوید شناخت نشانه ها در نظام های گسترده تر معنا و نحوه تولید معنا را داده بود. (پورزین، ۱۳۹۲:۸۰)

برایسون ضمن نقد روش نشانه شناسی کلاسیک می گوید نشانه چیزی بیش از نقش مهر زیربنا بر روبنا است. اینطور که نیست نشانه بی هیچ انحرافی از همان طرح آغازین تبعیت کند و اثر و نقش زیر بنای خود را بر خود بگیرد. تصور این سرشت راکد و ساده یاب برای نشانه بزرگترین مانع بر سر راه تحلیل نشانه شناسی کلاسیک است. نوآوری مستقل در روند تولید نشانه ناممکن نیست. چنین نیست که جهان زاینده کلماتی بر سطح خود باشد که سپس آنجا خوانده شوند چنانکه گویی خود ماده از موهبت فصاحت برخوردار شده باشد بلکه نشانه در فرماسیون اجتماعی پدید می آید. (برایسون، ۱۳۹۹:۲۴۶)

نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی

نزد برایسون نقد تلقی نقاشی در مقام رونوشتی از طبیعت یا جامعه رابطه ای ضروری با فهم آن به منزله نشانه و ماحصل یک عمل مادی دارد. از این جهت نقاشی به منزله کاری در هم تنیده با فرماسیون اجتماعی فهمیده می شود که نشان دهنده قسمی از عاملیت از جانب نقاش است. نقاشی کردار نشانه ای و دلالت پذیری دارد که ضمن اثر پذیری اش از شرایط اجتماعی در نحوه بیان این شرایط نقشی فعال دارد و حتی در تغییر رویکرد های فرهنگی فعالانه داخل می شود. رهیافت جامعه شناسی سنتی که

هنر را به مثابه روبنای یک زیربنا و صرفا در محل بازنمایی ایدئولوژی می انگارد آنرا در مقام یک امر منفعلانه که مشغول بازسازی و بازنمایش است در نظر می گیرد. در حقیقت نقد جامعه شناختی هنر در قالب کلاسیک آن با این پیش فرض که باید ردپای زیربنای اقتصادی(به بیان مارکس)، فرم مهرگونه یک قالب زیرین(به بیان مار)، تسکین دردهای بازخواستی(به بیان آلتوسر) را در هنر جستجو کرد وارد تحلیل می شود که این امر هنر را در انفکاک و انزوا از جامعه و شرایط واقعی متبلور در هستی اجتماعی در نظر می آورد و تحلیل معنای اثر را به صرف جستجوی این عوامل تقلیل می دهد. این قسم خودآئینی کاذب که این گونه نقد برای نقاشی متصور میشود به بهای نادیده گرفتن پیوند های آن با فرماسیون اجتماعی و بیرون گذاشتن آن از تاریخ خواهد بود. این دیدگاه، نقاشی را از عاملیتش در فرماسیون اجتماعی محروم می کند حال آنکه هنر در معنای عام و نقاشی در معنای خاص به هیچ وجه منفعلانه عمل نمی کند و به طرزی فعال به مثابه یک پراتیک اجتماعی در فرماسیون جامعه نقش دارد. (برایسون، ۱۹۹۸:۱۹۰و برایسون ۱۳۹۹:۲۴۸)

نشانه شناسی که داعیه پاسخ دادن به معضلاتی است که روش نقد جامعه شناختی سنتی با آن روبروست، خود نیز در دامچاله های فراوانی گرفتار می آید. نشانه شناسی در ابتدا و در چارچوب نقادی اش قصد ادراک نشانه ها را دارد اما به این امر بی توجه است که ماهیت نشانه زبانی که بر کلام قابل اطلاق است با نشانه تصویری تفاوت فاحشی دارد و ادراک نقاشی در مقام نشانه تنها از طریق فهم نقاشی به مثابه یک نشانه فرهنگی امکان پذیر است؛ نشانه ای که در ارتباط مستقیم با فرهنگ است، هم در مقام برون دادی از فرهنگ عمل می کند و هم در برساخت فرهنگی نقشی فعال دارد. فرآیند های تولید معنا در حیات اجتماعی و فرهنگی از طرق مختلفی قابل انجام است که یکی از مهمترین آنها به باور برایسون تصویر و به ویژه نقاشی است. در این مقام فرآیند دلالتگری نقاشی نوعی تولید فعال است و از بطن تعاملات اجتماعی نمایان می شود و در عین حال تعارضات اجتماعی را نیز در خود مجسم می کند و نقاشی یک هستی فرهنگی است. نشانه آن طور که در نشانه شناسی کلاسیک که مبتنی بر زبان شناسی است، دانسته می شود نه واحد پایه یک سیستم انتزاعی بلکه عنصری از عمل و پراتیک اجتماعی است و به عنوان بخشی از فرایند دلالت، شکل انضمامی اش را از خلال نقش آفرینی در هستی اجتماعی کسب می کند. نشانه صرفا موقعیتی را که در آن به ظهور می رسد بازنمایی نمی کند بلکه به عنوان یک مولفه فعال در آن موقعیت مداخله می کند و می تواند سهمی در تغییر آن داشته باشد. .(برایسون،۲۰۰۱:۲۰۱)

علی اکبر صادقی

علی اکبر صادقی هنرمندی چند ساحتی است و در تمام ساحت های هنری اش از نقاشی و گرافیک تا انیمیشن سازی، بیان منحصر به فرد و دنیای خاص او به چشم می خورد. (مجابی،۱۳۷۷:۱۷) صادقی را شاید از این نظر بتوان یکی از گزینه های مناسب برای بررسی از منظر برایسون در نظر داشت چرا که به نظر می رسد او تمام آنچه برایسون به زبان تئوری در پی گفتن آن است در عملی هنرمندانه متجلی ساخته است. صادقی، خویشتن را از تک ساحتی بودن بر حذر می داند و همواره بر لزوم چند وجهی بودن هنرمند و نیز چند وجهی بودن آثار وی تاکید دارد. صادقی معتقد است ورود به چند ساحت هنری نه تنها هنرمند را از اصالت هنری به دور نمیدارد بلکه هر ساحت هنری کمک رسان ساحت های دیگر خواهد بود و در تعمیق و گسترش افق دید هنرمند هنگام خلق اثر هنری واحد نیز تأثیر شگرفی خواهد داشت. به عبارت بهتر هنرمندی که در زمینه های مختلف هنری قلمفرسایی می کند هر کدام از آثار هنری وی به صورت تکی هم دارای ساحت های چندگانه خواهند بود.(صادقی، ۱۳۷۲: ۲۴)

تحلیل نمونه های موردی

جهت برون رفت از بن بست طرح شده توسط برایسون در نقد های نشانه شناسانه و جامعه شناسانه در مفهوم کلاسیک می توان به یک روش تحلیل چند وجهی متوسل شد که همزمان و به شکل گام بندی شده تمام وجوه نقاشی را در بر می گیرد و با ارائه

تحلیلی چند مرحله ای از تمام وجوه نقاشی تلاش می کند نقش سازنده تمام ساحت های نقاشی از فرم و محتوا تا نشانه های به کار رفته و اتکا به پس زمینه تاریخی و فرهنگی را رصد کند.

تصویر شماره ۱ – تقسیم (۱۳۵۶)، مجابی (۱۳۷۷)-گالری شخصی هنرمند

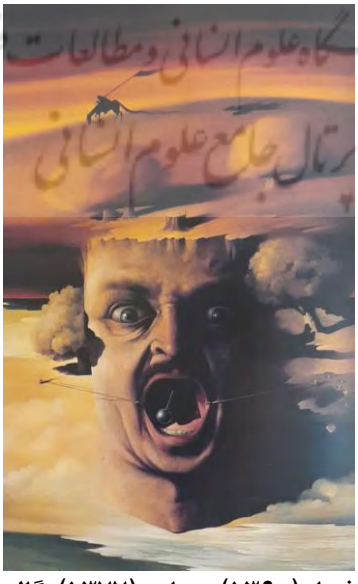
پیچیدگی و تناقض دنیای پیرامون انسان مدرن و سکوت تحمیل شده بر او یکی از محتواهای بازنمودی مورد علاقه صادقی است. صادقی در نقاشی‌های خود تلاش می‌کند از دنیای مدرن با تمام تناقضات و پیچیدگی هایش راه گریزی بیابد و به ابر واقعیتی پناه ببرد که رنگ و بویی از گذشته دارد. انسان مدرن در اندیشه صادقی در محاصره بمباران پدیده هایی است که برای او بیگانه اند و مجال سخن گفتن با خود و دیگری را از او در می ربایند. گویی مهر سکوت تحمیلی بر لبان او زده شده است و چون برده ای رام و تسلیم شده در برابر تمام این تناقضات و تاریکی ها سر خم کرده است. این مضمون در آثار زیادی از صادقی نمایانده شده است.

در پرده تقسیم با جنگجویی روبرو هستیم که در حال فریاد زدن است؛ اما دستی با یک شمشیر نه‌تنها زبان بلکه کل سر او را شکافته است و این شکاف به حدی عمیق است که تا حاشیه بالایی تصویر هم کشیده شده است و گویی کل دنیای او را به دو نیم کرده است.

شمشیر در بین سلاح های کشنده معمولا با مفاهیمی چون عدالت و خون خواهی در ارتباط بوده است که پس از اسلام بار مذهبی مثبتی به‌واسطه ذوالفقار نیز بر آن افزوده شده است. این نشانه در نقاشی‌های صادقی به کرات مورد استفاده قرار گرفته است؛ اما همیشه در این معنای ذکر شده به کار نرفته است. در برخی نقاشی‌ها بر برندگی صرف آن و توانایی دو نیم کردن از میان تأکید شده است و در برخی دیگر به‌مثابه سلاحی برای برقراری عدالت به کار گرفته شده است. اما ازآنجاکه خود نقاش از هرگونه سلاح که منجر به کشتن یک انسان شود بیزار است فلذا شمشیر نیز از بار معنایی مثبت خود تهی شده و همواره به‌عنوان یک آلت قتاله در نظر گرفته شده است. بدن تکه‌تکه شده و اعضای بدن قطع شده نیز که در نقاشی‌های صادقی به وفور به‌کاررفته اند می‌توانند نشانه ای از در کار نشاندن مفهوم تکه‌تکه شدن روان و اندیشه انسان در جهان مدرن باشد که به این صورت نمود و ظهور یافته است.

تصویر شماره ۲– زاویه محاطی (۱۳۵۹)، مجابی (۱۳۷۷)-گالری شخصی هنرمند

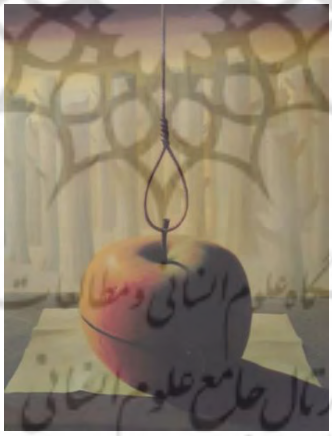
فرمول بندی های تحمیلی بر طبیعت و دور شدن از خود طبیعت در نقاشی زاویه محاطی غالب ترین محتوای بازنمودی است. بحث فرموله شدن زندگی و دوری از طبیعت و در مواردی تخریب طبیعت از موارد مورد علاقه صادقی است که در بسیار از نقاشی هایش تکرار شده است. این فرمول بندی تحمیلی که تفاوت گریز است و سعی در یکسان سازی تمام تفاوت ها و ایجاد شباهت یکدست و کاذب است روان انسان را می خراشد. مانند پرده زاویه محاطی که در آن با تصویر دلگیر ابرهایی روبرو هستیم که در یک قفس حبس شده‌اند. قفسی که به آسمان آویزان است؛ اما در عین این تعلیق، اجازه رفتن ابرها به جایگاه اصلیشان را نمی‌دهد. به دنبال فرمول بندی تحمیلی بر زندگی و طبیعت نتیجه حاصله مکانیکی شدن زندگی انسان و تسلط آهن و اتم بر طبیعت است. این موضوع به‌ویژه با ظهور بمب اتم تشدید شده که از مضامین پرتکرار در آثار صادقی است.



تصویر شماره ۳ – فصل (۱۳۶۰)، مجابی (۱۳۷۷)-گالری شخصی هنرمند

تنهایی انسان مدرن و از هم گسیختگی روانی او همواره از مضامین مورد توجه صادقی بوده است. ورود به دوران مدرن و مدرنیته ای که ایران را در بر گرفته و با سرعت زیادی، البته کمی عقب تر از غرب، زندگی انسان ایرانی را نیز همانند همتایان غربی اش در می نوردد برای او شرایط دشوار و پیچیده ای را فرا رو قرار می‌دهد. او همانند بسیار از متفکران و هنرمندان معاصر خود این شرایط جدید عصر آهن و اتم را بر نمی تابد و به تنهایی انسان مدرن معترض است. او از هم گسیختگی روان انسان مدرن را می‌بیند و در نقاشی‌های خود به کرات متجلی می‌سازد. بنابر این این مضمون را نیز می‌توان در زمره مضامین غالب در نقاشی‌های او به شمار آورد. به‌عنوان‌مثال در پرده فصل تصویر مردی را می بینیم که مانند اکثر کاراکتر های نقاشی‌های صادقی به خود شباهت دارد. دهان او به طنابهایی از دو طرف کشیده شده و تا مرز دریدن پیش رفته است. زبان کوچکش به گوی فلزی سنگینی مبدل شده که در رفت و آمد بی حاصل است و علی‌رغم فریادی که چهره مرد نشان می‌دهد، سنگینی گوی اجازه انتشار صدا را نمی‌دهد. کل تصویر فضای تاریکی دارد درختان خشکیده ای بر آن دیده می‌شوند که بی ارتباط با تنه بریده شده درخت روی سر مرد نیستند. روان مرد از هم گسیخته و در بالای تصویر دنیای افکارش را شاهد هستیم که در آن سواری خسته و شکست خورده با علم افتاده بر دوش نا امیدانه به سمت سرنوشت محتوم خود حرکت می‌کند: نیستی و فراموشی.

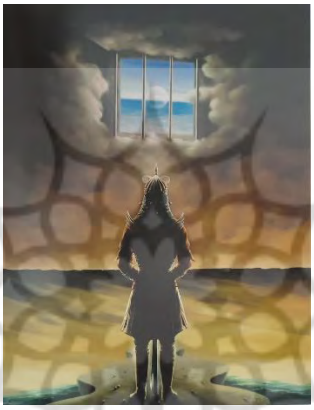
فلزات به‌طورکلی و آهن به طور خاص با مفاهیم سردی و خشونت و غیاب عاطفه و نیز تحمیل سکوت در ارتباط هستند. در نقاشی‌های صادقی نیز بهره‌گیری از سردی و سختی آهن در نقاشی‌ها به وفور دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه در نقاشی فصل زبان آهنین سوژه تحمیل سکوت و سنگینی وارد شده بر روان نوع بشر در دوران تسلط فلز و آهن را نشان می دهد که خود این امر می‌تواند نشانه ای از مرگ حماسه و اسطوره در دنیای مدرن باشد که هنرمند از آن دلزده است.



تصویر شماره ۴– دلتا (۱۳۶۴)، مجابی (۱۳۷۷)-گالری شخصی هنرمند

ذهن صادقی در گرو تضادی همیشگی است: تضاد مانوی بین خیر و شر که به باور او در جامعه مدرن بیش از پیش رخ نمایانده است. خود او معتقد است جهان و هستی را بستر گیر و دار دائمی نیروهای خیر و شر می‌بیند. مضمون تابلوهای او در درجه اول بر این تضاد تکیه دارد. گاهی این دوگانگی آشکار است؛ مانند تقابل مانند روز و شب، کویر و دریا، گل و سنگ، اسارت و رهایی؛ و گاه پنهان و استعاری است؛ مانند تجسم جسم در گذر زمان، رویش درگیر فرسایش، سیب در معرض نیمه شدن با چاقو. نکته اینجاست که در کارهای او غالباً شر غلبه دارد اما بارقه های امید نیز همواره در گوشه ای از تصویر جای گرفته اند که امید به وجود عشق و زندگی را نوید می دهند. پرده دلتا که در آن سیب سرخی است که درخشندگی اش در پیش روی گروهی از تنه های خشکیده درخت به دار آویخته می‌شود نمونه ای از جدال ازلی خیر و شر است که خشکی درختان پس زمینه با سرخی سیب به مثابه نماد عشق و امید در تعادل قرار گرفته است.

سیب نشانه پرتکراری در نقاشی‌های صادقی است. این نشانه همواره با مفاهیمی گره خورده است که نقاش نیز بدان ها واقف بوده و گاه به شکل خود آگاه و گاه ناخود آگاه در نقاشی هایش قرار داده است. این نماد عاشقانه و پر امید در نقاشی‌های او تکرار می‌شود و هر جا در هر نقاشی که نقاش بخواهد خبر از وجود کورسوی امید در پی تمام تاریکی ها و ستمگری ها، بدهد سیب به این نشانه حاضر است. این شاید وجه جلوه گری ناخود آگاه سیب باشد که چنان در ذهن صادقی ثبت و ضبط شده است که هر لحظه نیاز به تصویر گری امید احساس شود، سیب نخستین تصویری است که ترسیم می‌شود. در نقاشی دلتا این نشانه به نحوی معکوس به کار گرفته شده است و در مقام به دار آویخته مجسم شده است چرا که نقاش حسرت رخت بر بستن عشق، امید، حماسه و اسطوره از دنیای مدرن را دارد. او خود را جستجوگر عشق و امید می داند اما هر چه بیشتر می جوید آن را در زمانه معاصر کمتر می‌یابد. عشق و امیدی که در پی اش می‌آید و حماسه و اسطوره که حلقه ارتباطی بشر با دنیای گذشته هستند از جهان رخت بر بسته اند و این مضمون حسرت در نقاشی‌های صادقی به وفور دیده می‌شود.



تصویر شماره ۵ – میلیمتر (۱۳۷۱)، مجابی (۱۳۷۷)-گالری شخصی هنرمند

پرده میلیمتر نیز تجسم همان تضاد مانوی خیر و شر در اندیشه صادقی است که این نقاشی را به دیدگاه جامعه شناسانه نقاش پیوند می زند. در این نقاشی تصویر سلحشوری دیده می شود که دوران افول خود را با اسیر شدن در کویری برهوت احساس می‌کند؛ اما چشم امید به پنجره روشنی دارد که تصویر دریا در آن خودنمایی می‌کند. بال های او بریده شده اند اما روی جوانه های دو بال بر دو شانه جنگجو نشانگر حضور امید است.

نمایش همزمان چند افق دید که از تکنیک های فرمی مورد علاقه صادقی است در این نقاشی به وضوح دیده می شود که در راستای متجلی ساختن محتوای بازنمایانه تضاد مانوی خیر و شر است و گونه ای طنز اندیشی در رویارویی با واقعیت را نمایان می دارد و به شکلی به کار گرفته شده است تا ارتباط مخاطب با مفهوم نشانه شناسانه فرهنگی اثر را تحکیم کند. این تکنیک فرمی که غالباً به شکل چند افق های طبقه دار در جوار هم و به شکل همزمان دیده می‌شود به گفته خود صادقی از باور نقاش به طبقه طبقه بودن آسمان، بهشت، جهنم و اعتقادات و تصاویری حاصل شده است که در آن واحد بخش های مختلفی را نمایان می‌کنند. در پرده میلیمتر این تکنیک به خوبی قابل تشخیص است. در این پرده با جنگجویی روبرو هستیم که بر فراز تخته سنگی ایستاده و دریای آرامی در ارتفاع پایین تری از او دیده می‌شود. در دوردست آسمان با ابرهای در هم پیچیده دیده می‌شود که خبر از طوفانی سهمگین دارد و هم‌زمان پنجره ای در دل آسمان گشوده است که به نظر می‌رسد پنجره یک زندان است که از پس آن ماه دیده می‌شود که گویی اسیر شده است. جنگجو در نقاشی‌های صادقی در دو شکل متضاد به‌کاررفته است. در مفهومی مثبت و در مفهومی منفی. در تعدادی از نقاشی‌های او جنگجوی حماسی و دلاوری خیرخواه را می بینیم که در پی رستاخیزی برخواسته است تا در مقابل تاریکی قیام کند. اگرچه شمشیرش برندگی قبل را ندارد و مرگی که بر حماسه و

اسطوره در دوره مدرن تحمیل شده است بر شانه اش سنگینی می‌کند؛ اما امید همواره در قلبش حاضر است. یکی از درخشان ترین نقاشی‌های در این مورد نقاشی میلیمتر است.

نتیجه‌گیری

ویلیام نورمن برایسون به عنوان فیلسوفی از نسل دوم متفکران حوزه مطالعات فرهنگی تلاش می کند دستاورد های این حوزه نوپیدای دانش را به عرصه هنر و به ویژه بحث تصویر داخل کند. از نظر او تصویری ترین هنر همانا نقاشی است و او بر نقاشی متمرکز می شود. برایسون دغدغه بازنگری در مفهوم تاریخ هنر را دارد و معتقد است پرداختن به تاریخ هنر راهی است برای بازاندیشی در نفس تاریخ از رهگذر هنر که بازاندیشی در وضعیت کنونی را نیز به دنبال خواهد داشت و در نهایت به شناخت فرهنگ راه خواهد برد. به گفته برایسون اگر تاریخ هنر بخواهد به واقع نقش تاثیرگذاری در نسبت با شرایط امروزی فرهنگ داشته باشد باید از خلال پژوهش های انتقادی نسبت به گذشته خود بازنگری کند و به شیوه های بروز و تکوین تجربه های هنری به ویژه در بحث تصویر متوجه گردد. بنابراین برای بازنگری در مفهوم تاریخ هنر لازم است به هسته مرکزی آن یعنی تصویر پرداخته شود و شیوه نگرش به تصویر مورد ارزیابی مجدد قرار گیرد. از این رهگذر وی روش های نقد نقاشی را ارزیابی می کند. او ضمن نقد روش تحلیل جامعه شناختی سنتی و نشانه شناسی کلاسیک سعی در طرح کاستی های این دو روش در تحلیل نقاشی دارد و نتیجه می گیرد نقاشی را بایستی به مثابه یک پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی در نظر گرفت و از این منظر مورد نقد قرار داد تا وجوه مختلف آن آشکار گردد. برایسون معتقد است فرآیند های تولید معنا در حیات اجتماعی و فرهنگی از طرق مختلفی قابل انجام است که یکی از مهمترین آنها به باور برایسون تصویر و به ویژه نقاشی است. در این مقام فرآیند دلالتگری نقاشی نوعی تولید فعال است و از بطن تعاملات اجتماعی نمایان می شود و در عین حال تعارضات اجتماعی را نیز در خود مجسم می کندو نقاشی یک هستی فرهنگی است. در مقاله فوق ضمن پرداختن به نظرگاه برایسون در حوزه نقد روش تحلیل جامعه شناختی سنتی و نشانه شناسی کلاسیک در حوزه نقد هنر، مفهوم نقاشی به مثابه پراتیک اجتماعی و نشانه فرهنگی با تحلیل ۵ نمونه موردی از نقاشی های صادقی مورد بحث قرار گرفت. در نمونه های انتخابی تلاش شد محتوای بازنمودی و فرمی اثر و نیز نشانه های به کار رفته در آنها در راستای معنا سازی فرهنگی این نقاشی ها انجام گیرد.

یافته های مقاله در جدول زیر(جدول شماره ۱) آورده شده است:

جدول ۱- یافته های پژوهش در راستای تبیین جایگاه فرهنگی نشانه ها در نقاشی صادقی منطبق بر اندیشه برایسون

محتوای بازنمایانه	تکنیک‌های فرمی مرتبط با خلق و انتقال محتوای بازنمایانه	نشانه‌های به‌کاررفته مرتبط با خلق و انتقال محتوای بازنمایانه	بستر فرهنگی و تاریخی نزدیک به محتوای بازنمایانه
تضاد مانوی بین خیر و شر	ترکیب‌بندی مرکزگرا نمایش هم‌زمان چند افق دید رنگ‌پردازی دقیق و نیز بهره‌گیری از تضاد رنگی بهره‌گیری فراوان از فرم سیب	سیب آب گیاه و درخت شمشیر	پس‌زمینه مذهبی پشتوانه‌های اسطوره‌ای پایبندی به اصل مبتنی بر سلوک عرفانی و روحانی بودن در نقاشی ایرانی
طنز اندیشی در رویارویی با واقعیت	اشباع نقاشی از شاخصه‌های تصویری نمایش هم‌زمان چند افق دید	جنگجوی حماسی شمشیر اعضای بدن قطع شده فلزات و آهن	آشنایی با تکنیک‌ها و سبک‌های هنری ایرانی آشنایی با پوشش‌های رزم و بزم تاریخی ایران
حسرت رخت‌بربستن عشق، امید، حماسه و اسطوره از دنیای مدرن	رنگ‌پردازی دقیق و نیز بهره‌گیری از تضاد رنگی	درخت	خانواده سنتی پشتوانه‌های اسطوره‌ای

محتوای بازنمایانه	تکنیک‌های فرمی مرتبط با خلق و انتقال محتوای بازنمایانه	نشانه‌های به‌کاررفته مرتبط با خلق و انتقال محتوای بازنمایانه	بستر فرهنگی و تاریخی نزدیک به محتوای بازنمایانه
	اشباع نقاشی از شاخصه‌های تصویری انتخاب یک بخش از یک نقاشی اشباع شده به‌عنوان یک نقاشی مجزا	شمشیر جنگجوی حماسی	آشنایی با پوشش‌های رزم و بزم
پیچیدگی و تناقض دنیای پیرامون انسان مدرن و سکوت تحمیل شده بر او	اتودزنی کامل استفاده از فنون مختلف شاخه‌های متفاوت هنری ترکیب‌بندی مرکزگرا	جنگجوی حماسی شمشیر اعضای بدن قطع شده فلزات و آهن	پس‌زمینه مذهبی خانواده سنتی آشنایی با تکنیک‌ها و سبک‌های هنری ایرانی آشنایی با پوشش‌های رزم و بزم تاریخی ایران
تنهایی انسان مدرن و ازهم‌گسیختگی روانی او	نمایش هم‌زمان چند افق دید ترکیب‌بندی مرکزگرا	اعضای بدن قطع شده فلز جنگجوی حماسی	خانواده سنتی پایبندی به اصل مبتنی بر سلوک عرفانی و روحانی بودن در نقاشی ایرانی
از دست رفتن هویت انسان در دوران مدرن و هویت چندتکه و پاره‌پاره	نمایش هم‌زمان چند افق دید استفاده از فنون مختلف شاخه‌های متفاوت هنری رنگ‌پردازی دقیق و نیز بهره‌گیری از تضاد رنگی	جنگجوی حماسی فلز اعضای بدن قطع شده	خانواده سنتی آشنایی با تکنیک‌ها و سبک‌های هنری ایرانی آشنایی با پوشش‌های رزم و بزم تاریخی ایران
ازدحام و شلوغی و انفجار زندگی	نمایش هم‌زمان چند افق دید استفاده از فنون مختلف شاخه‌های متفاوت هنری اشباع نقاشی از شاخصه‌های تصویری	جنگجوی حماسی فلز اعضای بدن قطع شده	آشنایی با تکنیک‌ها و سبک‌های هنری ایرانی آشنایی با پوشش‌های رزم و بزم تاریخی ایران
فرمول‌بندی‌های تحمیلی بر طبیعت و دورشدن از خود طبیعت	اتودزنی کامل ترکیب‌بندی مرکزگرا رنگ‌پردازی دقیق و نیز بهره‌گیری از تضاد رنگی	اسب فلز	پشتوانه‌های اسطوره‌ای آشنایی با تکنیک‌ها و سبک‌های هنری ایرانی پایبندی به اصل مبتنی بر سلوک عرفانی و روحانی بودن در نقاشی ایرانی
مکانیکی شدن زندگی انسان و سلطه آهن و اتم	نمایش هم‌زمان چند افق دید اتودزنی کامل ترکیب‌بندی مرکزگرا	اسب (به شکل در حال مرگ) شمشیر فلزات و آهن	خانواده سنتی پشتوانه‌های اسطوره‌ای پایبندی به اصل مبتنی بر سلوک عرفانی و روحانی بودن در نقاشی ایرانی

منابع

برایسون، نورمن(۱۳۹۹). نگاه و نقاشی؛ منطق نگاه خیره ، ترجمه‌ی مهدی حبیب‌زاده، تهران: نشر حرفه نویسنده.
برتنز، یوهانس ویلم(۱۳۹۶). نظریه ادبی:مقدمات، ترجمه: فرزان سجودی، تهران: نشر علم.
پورزین، رضا(۱۳۹۲).مطالعه تطبیقی نشانه های بصری در آینه کاری ایرانی و نقاشی اُپ آرت، مجله نگره: شماره ۲۷، صص ۷۵–۸۸.
رز، ژیلیان(۱۳۹۷). روش و روش شناسی تحلیل تصویر، ترجمه سید جمال الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات/ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.
صادقی، علی‌اکبر (۱۳۷۲). خاطره ها: نقاشی‌های آبرنگ، تهران: نشر گویا.
مجابی، جواد (۱۳۷۷). برگزیده آثار علی‌اکبر صادقی از ۱۳۵۶ تا ۱۳۷۶، به کوشش منیژه میرعمادی، تهران: نشر هنر ایران.

Bryson, Norman (1991). Semiotics and Art History. The Art Bulletin, Vol. 73, No. 2 (Jun., 1991), pp. 174-208Published by: College Art Association.
Bryson, Norman (2001). Text of still life, Critical Inquiry, Vol. 15, No. 2 (Winter, 1989), pp. 227-252Published by: The University of Chicago Press.
Bryson, Norman (1998). Intertextuality and visual poetics, Style, Vol 22, No.2, pp183-193.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی