

بازنمایی مؤلف در آثار وفا بلال و آرای رولان بارت^۱

چکیده:

در دوران معاصر، مخاطب، معنا و اثر هنری، ارزش یکسانی ندارند و ارزش مخاطب از همه بیشتر است؛ زیرا معناهای جدیدی در مواجهه با اثر می‌سازد. در دوران معاصر، مؤلف تقریباً به حاشیه رانده شده است. هنر در دنیای معاصر از رسانه‌های ارتباطی نوین برای تأثیر بیشتر بر مخاطب استفاده می‌کند. موضوع بدن در دوران معاصر، مورد توجه هنرمندان واقع شده است و به عنوان اثر هنری، از مهم‌ترین نوآوریها به‌شمار می‌آید. همچنین معانی و جایگاه بدن در هنر تغییر یافته است. مطالعه پیشرو به اثر نقشه عراق از وفا بلال، هنرمند معاصر عراقی می‌پردازد که به آمریکا مهاجرت کرده است. در اثر مؤلف محور او، متن و هنرمند یکی است و معنا از طریق نشانه‌های نوشتاری به مخاطب منتقل می‌شود. وفا از هنر دیجیتال و نت‌آرت بهره می‌گیرد و بدن خود را به عنوان ابزار اصلی برای خلق اثر انتخاب می‌کند. هنر اجرا بر بدن هنرمند، در حال ترویج گفتمان انتقادی جدیدی است که بر مبنای ارزش‌های جهان امروز شکل گرفته است. در این پژوهش، پس از بررسی نظریات بارت در مورد مؤلف، به اثر نقشه عراق بلال پرداخته شد که در آن، شهرهای مختلف به عنوان نشانه‌های روی بدن هنرمند به تصویر درآمده‌اند. این پژوهش به مطالعه معنای نوشتار در اثر بلال می‌پردازد که با محوریت بدن شکل گرفته است. مطابق نتایج، هنر بلال لایه‌های معنایی متنوعی دارد. همچنین نوشتار به عنوان نشانه‌ای اعتراضی روی بدنش، در اثر او به کار می‌رود و مؤلف و هنرمند در اثر او یکی می‌شود. نوشتار او جنبه نشانه‌ای دارد، به عنوان اعتراض روی بدن هنرمند اجرا می‌شود و جزئی از هنرمند به‌شمار می‌آید.

واژه‌های کلیدی: بارت، معنا، نشانه، نوشتار، وفا بلال، هنر معاصر.

۱- این مقاله حاصل از هسته پژوهشی با عنوان «جستجوی مولفه‌های هنر معاصر» تصویب شده در دانشگاه الزهرا می‌باشد.

الهه پنجه‌باشی

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا،
تهران، ایران. نویسنده مسئول

Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

منصور حسامی

دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا،
تهران، ایران.

Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

جمال عرب‌زاده

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی،
دانشگاه هنر، تهران، ایران.

Email: arabzadeh@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

DOI: 10.22051/pgj.2019.22199.1013

مقدمه

اجتماعی آن در دوران معاصر به صورت اعتراضی، از دستاوردهای این پژوهش است. در این میان، بلال از بدن خود به عنوان رسانه‌ای برای تأثیر گذاری بیشتر استفاده می‌کند.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهشگران زیادی به مسئله هنر در دوران معاصر پرداخته‌اند، از جمله سمیع آذر (۱۳۹۱)، مهدی زاده (۱۳۸۸)، حبیبی (۱۳۸۸)، اتحاد (۱۳۸۷) و بصیری (۱۳۹۴)، اما زندگی و آثار وفا بلال با وجود تأثیر زیاد در دوره معاصر و پرداختن به مسائلی مانند جنگ ایران و عراق و کشور عراق، در هیچ موردی به فارسی ترجمه نشده است. از این رو، برای استفاده از آثار این هنرمند، از سایت شخصی وی استفاده شد. از میان مطالعات خارجی، مصاحبه بلال با کاری لیدرسون (Bilal and Lyderson, 2011) مینای کار قرار گرفت. همچنین از کاتالوگ وفا بلال با عنوان ۱۶۸:۱ که در سال ۲۰۱۶ (Srimoyee) برای نمایشگاه او در تورنتو نوشته شده است، استفاده شد. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در آثار هنر معاصر با تمرکز بر بدن نیز مینای این مطالعه شدند.

روش پژوهش

پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر به صورت میان‌رشته‌ای انجام شده است و به آثار وفا بلال هنرمند معاصر می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات در آن اسنادی (کتابخانه‌ای) است و تصویر آثار از سایت شخصی بلال انتخاب شده است. مطالعاتی که درباره هنر دیجیتال و بدن هنرمند انجام شده‌اند، اغلب در یک مسیر حرکت می‌کنند. از این رو تاکنون به مسئله بدن و نوشتار در هنر معاصر به صورت موردی در آثار هنرمندی معاصر از شرق توجه نشده است. مؤلف از نشانه نوشتار برای رساندن مفهوم خود به مخاطب بهره می‌گیرد و برای این منظور از بدن به عنوان رسانه استفاده می‌کند. نقش و جایگاه بدن به عنوان مؤلف و اثر هنری، با هدف تبیین چگونگی تحول معانی نوشتاری در این پژوهش بررسی می‌شود.

نظریه مؤلف در آرای رولان بارت

زبان نظام ارتباطی بسیار کهن، و کهن‌الگوی بیانی فوق‌العاده روشنفکرانه است که از ابتدا توجه همه هنرمندان مفهومی را به خود جلب کرده است؛ تا آنجا که هنرمندان به استفاده از

به اعتقاد بارت، اثر هنری مانند یک متن است. متن نیز نشانه‌هایی دارد که این نشانه‌ها معنا را می‌سازند. به تعداد مخاطبان و خوانندگان اثر هنری معنا وجود دارد. در دوران معاصر، ارزش متن هنری و مؤلف کمتر از مخاطب است. همچنین در این دوره مؤلف تقریباً از خوانش متن و اثر هنری حذف شده است. در این دوران تنها متن و مخاطب مهم است و معنا در مرکز اثر هنری قرار دارد. متن هم ممکن است اثری هنری باشد. در دنیای امروز بخشی از اطلاع‌رسانی بر عهده رسانه‌های جدید است. از این میان، هنر دیجیتال در دنیای جدید بیشترین تأثیر را دارد. هنر در دوره معاصر ابزاری است که جایگزین کلام می‌شود. هنرمندان در هنر و دنیای جدید از ابزارهای متفاوتی برای خلق اثر استفاده می‌کنند. یکی از این ابزارها بدن و نوشتار است که «وفا بلال» هنرمند عراقی معاصر برای خلق آثار خود و مطالعه موردی در این پژوهش از آن‌ها استفاده کرد. ضرورت این پژوهش مطالعه جایگاه بدن (به عنوان اثر هنری) در اثر نقشه عراق بلال و مطالعه آن با آرای بارت است که درباره مؤلف بیان شده است.

در این پژوهش، اثر نقشه عراق از بلال بررسی و با نظریات رولان بارت در زمینه نشانه‌شناسی مقایسه می‌شود. بدن و هنر آن در این اثر، جنبه اعتراضی دارد و با نوشتار شهرهای عراق و تعداد کشته‌ها روی بدن وفا ایجاد می‌شود. پرسش اصلی پژوهش این است که مطالعه جایگاه نوشتار در آثار بلال چگونه معنا پیدا می‌کند. همچنین مؤلف که بدن خود را به اثری هنری تبدیل می‌کند، چگونه با نظریه مرگ مؤلف معنا می‌شود و مطابقت آن با آرای بارت صورت می‌گیرد.

مطابق نتایج، مؤلف در خلق این آثار به معنا توجه می‌کند. همچنین در آثار خود، نشانه نوشتار را به کار می‌گیرد و به وسیله آن، معنا را به مخاطب انتقال می‌دهد. در اثر نقشه عراق، مؤلف همان اثر هنری است که نشانه‌ها در او معنا پیدا می‌کند و با هربار دیدن مخاطب، دوباره متولد می‌شود. در این پژوهش پس از تشریح آرای بارت، اثر نقشه عراق بلال معرفی می‌شود و در پایان نوشتار، تحلیل اثر بلال با نظریات رولان بارت صورت می‌گیرد. تحلیل معناشناسی مقوله بدن و جایگاه آن در هنر معاصر، تطبیق این مقوله با نظریات بارت و مطالعه اثر بلال به عنوان هنرمند و اثر، یافته‌های پژوهش هستند. باید توجه داشت که تبیین ویژگی‌های نمایشی بدن در آثار بلال و جایگاه سیاسی و

منتقدان، اثر هنری مجموعه‌ای است که جزء آن با پدیده‌ای کلی سنجیده می‌شود؛ یعنی هر پدیده جزئی از ساختار کلی مؤثر است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷). در دوران معاصر، منتقدان سعی می‌کنند با تحلیل ساختار یک اثر هنری، معنای آن را برای مخاطبان آشکار کنند. بیشترین تأکید ساختارگرایی بر دید هم‌زمان است و به علل و عوامل یک اثر توجه ندارد. همچنین هدف آن تجزیه و تحلیل پیام ادبی و هنری یک اثر هنری بر مبنای ساختار آن است. ساختار اثر هنری دو وجه معنا و صورت را دربرمی‌گیرد. ساختارگرایان معتقدند هر دال اثر هنری و ادبی، معلولی قراردادی دارد، اما از نظر پساساختارگرایان، دال ممکن است به چند مدلول دلالت کند. براساس این نظریه، معنی مطلق و معینی برای یک اثر هنری وجود ندارد و بین دال و مدلول رابطه مطلقی دیده نمی‌شود (همان: ۱۸۶-۱۸۵). به اعتقاد بارت، اثر، نشانه‌عامی است که رام، نهادینه و متمدن شده محسوب می‌شود. از سوی دیگر، متن در برابر کوشش‌های تنظیمی یا مبسوط برای تعیین معنای خویش ایستادگی می‌کند. باید توجه داشت که متن، کنایی و اساساً نمادین است. اگر رسانه متن زبان نباشد، رسانه‌ای مانند زبان وجود دارد که در آن، متن بدون مرکز یا محدوده‌ای بنا می‌شود؛ درست همان‌گونه که متن مفهوم روش را به پرسش می‌کشد و به واری‌انتقادی استعاره‌مندی ساختار آن منجر می‌شود (پین، ۱۳۷۹: ۱۳).

فرم معنا را نمی‌زداید، فقط آن را دور می‌کند و سامان می‌بخشد. در این صورت گمان می‌کنیم که معنا روبه‌مرگ است، اما مرگی مهلت‌دار تا دوباره معنا شود (بارت، ۱۳۸۶: ۴۲) با توجه به این نظریه، به‌اندازه مخاطبان و خوانندگان اثر هنری، معنا وجود دارد. ارزش متن اثر هنری و مؤلف اثر، از مخاطب و نظر او کمتر است. در دوران معاصر، ساختارگرایان اهمیت سه شاخصه متن، فرامتن و مؤلف را تغییر دادند و مؤلف را به تدریج از این شاخصه‌ها حذف کردند (موسوی‌لر، ۱۳۹۰: ۸). در این دوران، تنها متن و فرامتن یا مخاطب اهمیت دارد و مؤلف پس از آفرینش اثر به حاشیه رانده می‌شود.

با توجه به آرای بارت، تولد خواننده در گرو مرگ مؤلف و برداشت اوست. فرایند این مرگ ممکن است در آثار خودنگاره که جزئی از اثر به حساب می‌آید، تکمیلی بر نظر ساختارگرایان باشد. مؤلف در مرکز اثر هنری قرار دارد و سرچشمه اصلی قالب معناست. متن هم ظرفی است که مؤلف معناها را در آن می‌ریزد؛ بنابراین، زبان صرفاً معنا را منتقل می‌کند. نقش

الگوی نظری حوزه‌های دیگر مانند ادبیات و فلسفه در ارائه آثارشان مصمم بودند و نیل به این هدف را با کاربست زبان میسر می‌دانستند. هنر مفهومی از حیث نظری، تأثیر زیادی از پوزیتیویسم منطقی و فلسفه زبانشناسی ویتگنشتاین و تحلیل ساختارهای متنی در نوشته‌های رولان بارت پذیرفته است. درک ساختار زبان و چگونگی شکل‌گیری معنا به وسیله چرخه اجزای زبانی، به‌شدت بر هنرمندان مفهومی تأثیر گذاشته است. در این میان، مسئله‌ای که سبب ترندهای زیادی در باره صحت و صداقت ساختار زبانی (متن یا تصویر) شد، این بود که معنا در پدیده‌های زبانی به‌هیچ‌وجه ذاتی نیست، بلکه کاملاً ساختنی و قراردادی است؛ به این معنا که بیان ادبی یا هنری معادل ثابتی ندارد و هر معنایی می‌تواند از شرایط فکری و فرهنگی تأثیر بپذیرد. درک لایه‌های مختلف معنا در یک متن، بستر فهم پیچیدگی‌های موجود در تحلیل و تأویل آن را فراهم کرد. بخش اعظم این تحولات نظری در آمریکا در سال ۱۹۶۷ میلادی و از زمان ترجمه دو نوشتار تکان‌دهنده عناصر نشانه‌شناسی و مرگ مؤلف رولان بارت آغاز شد. پس از انتشار این نظریات، کانسپچوالیسم انتقادی به‌سوی آگاهی عمیق‌تری از هنر و کاربست گسترده‌تری از تصاویر عاریتی حرکت کرد و در این مسیر به نوعی تولید اجتماعی مفاهیم و بازتولید معنا پرداخت. کشف معانی و درک دلالت‌ها، به‌ویژه در عرصه‌هایی مانند هنر، همچنین نقد نشانه‌شناختی و درک دلالت‌ها در این عرصه‌ها همواره با حدس و گمان میسر است. البته با نقد نشانه‌شناسی می‌توان به نظام رمزگان آثار و درک آن‌ها دست یافت، اما در نهایت هر مخاطب می‌تواند در مجموعه نشانه‌های یک اثر هنری، تفسیر خاص خود را داشته باشد که لزوماً با برداشت خود هنرمند یکسان نخواهد بود. در این نقطه، مفهوم و معنا در اثر هنری به پس‌زمینه‌ای ارتباط داده می‌شود که هنرمند و مخاطبان‌ش را در موضع متفاوتی از درک اثر هنری قرار می‌دهد. در این دیدگاه، نشانه‌شناسی در جایگاهی متقدم از زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد. کیفیت زیبایی تنها در یک قلمرو مشخص نشانه‌شناختی قابل درک است و شاید در قلمروهای دیگر متعلق به شرایط متفاوت تاریخی، اجتماعی و روان‌شناختی چنین نباشد. در این میان، دال و مدلول هر دو ماهیتی مفهومی دارند. (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۶۴-۶۲).

رولان بارت یکی از منتقدان پساساختارگراست که ریشه تفکر او در فرمالیسم، مکتب پراگ و فوتورالیسم است. از نظر این

هستند که معنا را از متن به مخاطب منتقل می‌کنند و معنا سازی می‌کنند.

زندگی و آثار وفابلال

وفابلال هنرمند عراقی-آمریکایی در سال ۱۹۸۱ میلادی در شهر نجف عراق متولد شد و این روزها به‌عنوان هنرمند و مخترع، مخاطبان مختلفی از سطح جهان دارد. توجه وفابلال به بدنش به‌عنوان ابزاری پویا و بعد رسانه‌های دیجیتال و اینترنت، او را صاحب سبک ویژه‌ای در عرصه هنرهای دیجیتال کرده است. آثار او تأثیر مستقیمی از جنگ در عراق و سیاست‌های موجود آن پذیرفته است؛ جنگی که از نظر او تمام نشده است و آثارش تا سال‌ها و قرن‌ها بر پیکره عراق باقی می‌ماند. وی هنرمند هنر مفهومی، هنر رسانه‌ای و اجرا، و استاد یار هنر در دانشگاه نیویورک است. وفابلال امروز بیشتر به‌دلیل فعالیت در هنر رسانه‌ای، اجراهای آنلاین و آثار تعاملی برانگیزاننده گفتمان در رابطه با سیاست‌های بین‌المللی شهرت یافته است؛ هنرمند معترضی که از بدنش به‌مثابه ابزاری پویا استفاده می‌کند.

وفابلال با استفاده از رسانه‌های دیجیتال و اینترنت، صاحب سبکی ویژه در عرصه هنرهای دیجیتال شده است. او در اثر و شمارش در سال ۲۰۱۰ میلادی، از بدنش به‌عنوان سطح اثر پذیر در کار هنری خود برای حک نقشه عراق و ۱۰۵،۰۰۰ نقطه استفاده کرد و این نقشه را به‌صورت خال کوبی روی پشتش به تصویر کشید. از این میان، پنج هزار نقطه نماد نیروهای آمریکایی و صد هزار نقطه دیگر نماد شهروندان عراقی است که در جریان جنگ کشته شدند (تصویر ۴). در پروژه دیگری به نام 3rdi، مینی‌دوربینی از طریق عمل جراحی روی پشت سرش نصب شد تا بتواند در هر دقیقه یک عکس از آنچه گذشته است - اما در وجودش همچنان ادامه دارد - بگیرد و آن را ثبت کند (تصویر ۲). تمامی آثار این هنرمند به شکل نمایشگاهی آنلاین در اینترنت قرار دارد و او می‌تواند هر روز با مخاطبان زیادی از سراسر جهان بحث و گفت‌وگو کند.

وفابلال دو سال در کمپ آوارگان عراقی در عربستان زندگی می‌کرد. پس از آن به آمریکا رفت و توانست در رشته هنر تحصیل کند. او در سال ۲۰۰۷ با تأثیرپذیری عمیق از کشته‌شدن برادرش در حمله‌ای انتحاری در عراق و تجربیات زندگی شخصی‌اش، نخستین پروژه مهم خود را در عراق، با عنوان تیرباران شروع کرد. پس از آن توجه خود را از موضوعات شخصی به حقوق بشر سوق

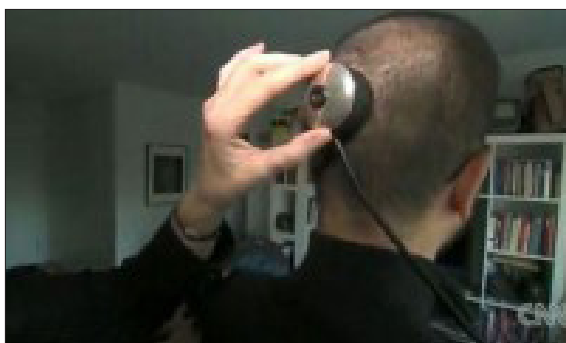
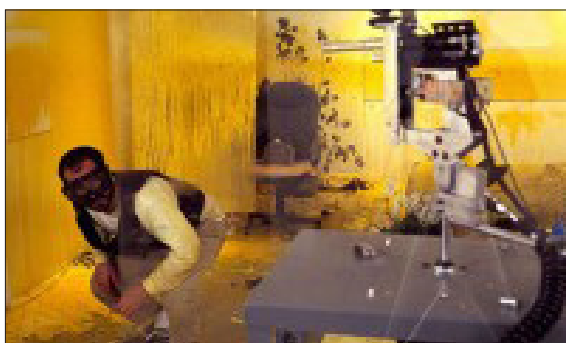
مخاطب به‌عنوان مفسر متن، دریافت معناست نه خلق آن، اما بارت به ما یادآوری می‌کند که هر متنی می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی وجود داشته باشد که وقتی مؤلف برای اولین بار آن را می‌نوشت نمی‌توانست آن‌ها را پیش‌بینی کند. متن در طول تاریخ، فرهنگ و جغرافیا حرکت می‌کند. این مسیر پیوسته معانی جدیدی می‌یابد و معانی قدیمی را بازنگری می‌کند (وارد، ۱۳۸۹: ۲۱۵). متن که از تناقض‌ها تشکیل شده است، دیگر به یک تعبیر واحد، هماهنگ و موثق گردن نمی‌گذارد و به مقوله‌ای متکثر و گشوده درمقابل قرائت مجدد تبدیل می‌شود. همچنین برای مصرف منفعلانه نیست، بلکه موضوعی است که خواننده می‌تواند در آن به تولید معنا بپردازد (بلزی، ۱۳۸۴: ۱۳۸). به نظر بارت، هدف اثر ادبی و هنری این نیست که خواننده مصرف‌کننده باشد، بلکه هدف این است که متن را تولید کند (گات، ۱۳۸۹: ۱۲۱). از نظر بارت، این ایده که معنا چگونه تأثیرگذار است، سه مرحله را شامل می‌شود: نخست اینکه در ذهن مؤلف یک ایده یا تجربه یا حس یا حالت روحی مستقل از هرگونه زبان کلامی یا تصویری وجود دارد. این ایده هنوز هیچ معنایی ندارد؛ فقط وجود دارد. این شبیه آن چیزی است که ما آن را لحظه الهام می‌نامیم. دوم اینکه مؤلف این الهام را با بکارگرفتن یک رسانه خاص به شکل معنا در می‌آورد. به عبارت دیگر الهام مؤلف به صورت نشانه‌ها یعنی واژه‌ها و تصاویرها در می‌آید مرحله سوم این است که این نشانه‌ها معنای مورد نظر مؤلف را منتقل می‌کنند و مخاطب می‌تواند آنها را بخواند. از طریق نشانه‌ها می‌توان به معنایی که در ذهن مؤلف شکل می‌گیرد دست یافت. این الگوی معنا فرض می‌کند مؤلف در مرکز اثر قرار دارد و سرچشمه اصلی قالب معناست. متن مثل ظرفی است که مؤلف معناها را داخل آن می‌ریزد. بنابراین زبان صرفاً «معنا را منتقل می‌کند. نقش خواننده به عنوان مفسر متن اساساً» دریافت معناست نه خلق آن. هر متنی می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی وجود داشته باشد که وقتی مؤلف برای اولین بار آن متن را می‌نوشت نمی‌توانست آنها را پیش‌بینی کند. متن در طول تاریخ و فرهنگ و جغرافیا حرکت می‌کند و در این مسیر دائماً معانی جدیدی می‌یابد و معانی قدیمی را بازنگری می‌کند (وارد، ۱۳۹۳: ۲۱۵). بنابراین متن اثر هنری را می‌توان به صورت باز در نظر گرفت که در هر زمان می‌توان با خوانش جدید معیارهای جدیدی را از آن استنباط کرد. نشانه‌ها

داد. تمرکز او بیشتر به سبک جنگ عراق و گفت و گو در باب جنگ با مخاطبان در بیان معضلات هنری مربوط به آن بود. برای این منظور، فضای اینترنت را وارد گالری کرد و با خلق نوعی گالری مجازی توانست محدودیت فضای هنری را در هم بشکند و وسعت بیشتری به ارتباطات ببخشد. همچنین در پروژه جدیدی به عنوان تنش خانگی به مدت یک ماه در اتاقی به مساحت ۱۵×۳۲ فوت زندگی کرد که با صفحات شیشه‌ای از فضای گالری مجزا می‌شد. این نوع تفکر درباره پویایی اثر هنری، در کارهای متأخر هنرمندی مانند آلن کاپرو با عنوان اتفاق وجود دارد. بلال منطبق با نظریه این هنرمند مبنی بر پویایی اجرا و غیر تکراری شدن آن در اجرای خود عمل می‌کند. او بدون سازماندهی و برنامه‌ریزی قبلی به اجرا می‌پردازد که این موضوع بر پویاتر شدن کار او می‌افزاید. او معتقد است بدون حضور مخاطبان که در تعامل مستقیم با هنرمند قرار دارند و بدنه اصلی کار را تشکیل می‌دهند، پروژه از دست می‌رود. بلال در اثر چیدمان خود با عنوان ۱۶۸:۱ که در سال ۲۰۱۶ در گالری هنر وینزور در انتاریو کانادا به نمایش درآمد، با ساختن حدود هزار جلد کتاب کاملاً سفید و قرار دادن آن‌ها در کتابخانه ۲۲ متری دست‌ساخته خود، با هدف کمک به بازآفرینی و احیای کتابخانه دانشکده هنرهای معاصر دانشگاه بغداد، به ویرانی کتابخانه به دست مغولان اشاره کرد. او با فروش هر یک جلد کتاب به مبلغ ۲۵ دلار، یک جلد کتاب به کتابخانه بغداد تقدیم کرد. کتابخانه کالج هنرهای زیبای دانشگاه بغداد، تا پیش از حمله غارتگران و آتش گرفتن در سال ۲۰۰۳، حدود ۷۰,۰۰۰ عنوان کتاب داشت. در این زمان، ساختمان کتابخانه بغداد بازسازی شد، اما تعداد معدودی کتاب در آن یافت می‌شد. این کتابخانه یکی از بهترین منابع هنری در خاورمیانه است. عنوان اثر برگرفته از افسانه‌ای تاریخی است که به تخریب «سرای تاریخی کتابخانه خرد» (بزرگ‌ترین کتابخانه قرن ۱۳ میلادی در جهان) اشاره دارد. براساس افسانه، مغولان پس از تخریب کتابخانه باریختن تمامی کتاب‌ها به رودخانه دجله، پلی برای عبور از این رودخانه ساختند. کتاب‌ها نیز حدود ۷ روز و به عبارت دیگر ۱۶۸:۱ ساعت در آب بود. بلال از عدد یک، به عنوان نمادی برای یک ثانیه جهت نابودی یک کتاب نام می‌برد و می‌گوید: یک نشان‌دهنده همان یک ثانیه‌ای است که در تصور خود شاهد بودم. اینکه کتاب‌ها چگونه سفید و تهی از اندیشه در خود خالی شدند و دانش هم به زیر آب رفت (تصویر ۱).

بلال در مجموعه آثار خاکسترها که پیش از ۱۶۸:۱ اجرا شده

بود، به بیان تخریب در عراق پرداخت. این اثر مجموعه عکسی در ده فریم از چیدمانی است که به عقیده هنرمند، نوعی بازسازی مینیاتوری از صحنه‌هاست که در مطبوعات به تصویر درآمد. به عقیده بلال، خاکسترها ترسیم‌کننده رنج ناشی از جنگ از گذرگاه تظاهر عاطفی انسانی نیست، بلکه تجسیدی از خلال زندگانی در سرپناه‌های اشغال شده آن‌ها محسوب می‌شود که به تأثیر تخریب در حریم خصوصی و درونی انسان در تصاویر رسانه‌ای و جنگی توجه دارد. او با قرار دادن اشیاء و لوازمی زیبا و شیک مانند لوستر، پیانو و میل که نمادی از خانه در میان مخروبه‌هاست، در صدد نمایش زیبایی‌شناسی و تخریب در دنیای معاصر بود. این اثر نمایانگر تلاش او به منظور شناسایی فضای تخریب و آرامش پس از فرونشاندن خاکسترهاست (www.wafaabillal.com). وفا بلال همیشه در حال آموزش است و آموزش او برای مهارت‌های عملی و هنری است که بتواند افکار خود را به گونه‌ای شکل دهد تا در عرصه عمومی قرار بگیرند. او با کار خود منعکس‌کننده موقعیت پیچیده خود است. هر عملی می‌تواند به عنوان بخشی از کار هنری و زندگی او درک شود. کار اصلی زندگی او این بود که مخاطبان را در گفت‌وگویی جدی درگیر کند. او نگران نیست که آثارش سبب پریشانی یا ناراحتی شود، بلکه تنها به این نکته اهمیت می‌دهد که حق خود را برای بیان دیدگاه خود در هر فرم مناسب داشته باشد؛ به طوری که آنچه سرکوب و نابود می‌شود، می‌تواند آشکار شود؛ همچنین مسائلی که او معتقد است با اهمیت دادن و توجه به خواسته‌های عمومی افراد می‌تواند در عرصه عمومی و مجازی برای بحث قرار بگیرد. همه این مداخله‌ها برای وفا بلال در عمل خود به عنوان یک هنرمند، تعبیه شده است؛ بنابراین باید برای بحث و گفت‌وگو قابل قبول باشد (-Bill al and Lyderson, 2008: part 1:3). او هدف نهایی پروژه‌های هنری خود را نشان دادن تنش‌های داخلی عراق و غفلت عمومی مردم آمریکا از رنج دیگران می‌داند. او از زمانی که وارد آمریکا شد (۱۹۹۰) سعی داشت اینترنت و ظرفیت‌های آن را به کار بگیرد و مشارکتی فعال با مخاطبان داشته باشد. همچنین توانست طیف وسیعی از افکار عمومی را درگیر کند (جنگ در عراق، هواپیماهای بی‌سرنشین، پناهندگان، مهاجران و...).

مردم با بازدید از آثار او، از همه حوزها به این آثار دست می‌یافتند. دیدگاه‌های خود را ابراز می‌کردند و با جنگ عراق آشنا می‌شدند. وفا بلال هنرمند آغازگر ایده‌ها و مخاطبان اینترنتی در رابطه با جنگ عراق بود. او اعتقاد داشت بدون مشارکت و فعال‌سازی



تصاویر ۲. پروژه 3di، وفا بلال (www.wafaabillal.com)

اجرای ایده‌ها و مفاهیم، همچنین به اشتراک گذاشتن آن‌ها برای دخل و تصرف مخاطب، جوهره پرداختن به هنر دیجیتال شده است و تولید و مصرف را شامل می‌شود. هنر دیجیتال همواره در معرض و دسترس مصرف‌کننده است که هم اثر هنری را تأویل می‌کند و هم با دخل و تصرف



تصویر ۱. کتاب‌های خرد از مجموعه چیدمان خاکسترها، وفا بلال (www.wafaabillal.com)

مخاطب در فضای اینترنت، این امر ممکن نیست؛ زیرا او با مخاطبانش تبادل نظر داشت و سایتش به‌عنوان یک «رویداد» در نظر گرفته می‌شد. بلال همواره گفته است که «دو منزل دارد؛ منزلی امن در آمریکا و منزلی در عراق و منطقه جنگ و خانواده‌اش. در این میان، او از آمریکا یعنی کشوری که منزل دیگر او را خراب کرده است، مانند یک سرباز برای عراق می‌جنگد.» براساس اعتقاد او درباره استفاده از فضای مجازی برای آثارش، فناوری نه تنها به ما اجازه می‌دهد تا دسترسی به هنر دموکراتیزه شود، بلکه به طبیعت تولید هنر کمک می‌کند و به همکاری هنرمند و مخاطب بار عاطفی می‌دهد. همچنین تجربه‌ای شناختی است که مدام از طریق آیینه‌ای نامرئی بازسازی می‌شود. (Srimoyee, 2016: 21)

هنرنت آرت

مهم‌ترین ویژگی وضعیت جدید که مبنای تعاریف بسیاری از پژوهشگران شده است، تغییر در بافت فرهنگی جوامع است. آدمی در عصر اطلاعات در جامعه‌ای پر از رسانه‌ها زندگی می‌کند. نگاهی کوتاه به رسانه‌های اطرافمان گواه این مدعا است که تمام وسایل ارتباط جمعی، پیام‌هایی را منتشر می‌کنند که در مجموع محیط اطلاعاتی اطراف ما را شکل می‌دهند. در زندگی روزمره، بخش زیادی از افکار و احساسات ما را رسانه‌ها می‌سازند. در دهه‌های اخیر، کثرت و تنوع لایه‌های معنایی نشانه‌ها، ویرانی معنا را به دنبال داشته است. ما در دوره پسامدرن در سردرگمی نشانه‌ها گرفتار شده‌ایم؛ به‌طوری که اهمیت معانی از میان رفته است. با این تحولات، ناگزیر تعریف هنر، اثر هنری و زیبایی‌شناسی دچار تغییرات شگرفی شده است؛ به‌گونه‌ای که هنر به صرف تجربه زیبایی‌شناسانه تقلیل یافته و اثر هنری ساختاری سیال پیدا کرده است؛ یعنی چگونگی شکل‌گیری و

حال حاضر، بستری در اینترنت فراهم شده است برای آن چیزی که در هنر به شکل سنتی یا معاصر وجود دارد. هر روز هم بر این گستره افزوده می‌شود. همچنین به دلیل تمامی امکانات تازه‌ای که اینترنت را از مدیوم‌های هم‌عصرش جدا می‌کند، این قابلیت به وجود می‌آید که به کمک فناوری‌های نوین، اشکال تازه‌ای از هنر ارائه می‌شود.

در تاریخچه کوتاه چندساله، اشکال بسیار متنوعی از هنر امکان تحقق یافتند، اما عمده‌ترین تلاش در روند شکل‌دهی نت‌آرت به‌عنوان گونه‌ای هنری، حرکت کاربری ابزارهای غیرهنری به‌سوی ذات هنر، و تغییر برخی مفاهیم ثبت‌شده در دایره واژگانی هنر بود تا تعامل دوسویه میان هنر و ابزار فناورانه فراهم شود. در حال حاضر نت‌آرت چنان در بطن اینترنت حل شده است که تفکیک کردن آن دشوار است؛ تا آنجا که در اغلب متون هنری، از ترکیب نت‌آرت به‌جای اینترنت استفاده می‌شود و این تأویل تازه پایانی برای سنت ابزارمدار است (اتحاد، ۱۳۸۷: ۲۹۳).

مهم‌ترین نکته در عصر فناوری اطلاعات، تغییر در مفاهیم و معانی جهان نوین، مانند زمان و مکان است که پیرامون فضای سایبرنتیک شکل می‌یابد. سامانه‌های ارتباطی جدید، مکان حضور را به امری تبدیل می‌کند که همه‌جا حاضر است. پراکندگی در عین تمرکز هم‌زمان، از خصوصیات فناوری‌های ارتباطی جدید است. تعامل میان مکان‌ها، الگوهای مکانی و فضا را به شبکه‌ای سیال از مبادلات تبدیل می‌کند که زمینه ظهور نوع جدیدی از فضا به نام فضای جریان‌ها را فراهم می‌کند. برخلاف بیشتر نظریه‌های فیزیک کلاسیک که فرض را بر تسلط زمان و مکان می‌دانست یا نظریه‌های فیزیک مدرن که به نسبی بودن زمان و مکان معتقد بود، در شرایط جدید ممکن است زمان در جامعه شبکه‌ای سازمان داده شود؛ فضای جریان‌ها با برهم‌زدن توالی رخدادها و زمان زیستی و ساعتی بودن که مختص جوامع مدرن بود، هم‌زمان ساختن آن‌ها را از بین می‌برد. از دیگر ویژگی‌های تحول جدید در هنر تغییر، معنای زیبایی‌شناسی هنر سنتی و مدرن است. تا آنجا که فرم (یکی از مؤلفه‌های اساسی زیبایی‌شناسی سنتی) به شکل اتفاقی، بی‌دوام و ناپایدار تقلیل یافت. در هنر مفهومی تنها چیزی که اهمیت دارد، ایده و مفهوم است نه فرم و شکل ثابت. این نمود، طلایع اتفاق‌های جدیدی است که در هنر دیجیتال رخ داده است (گلستان حبیبی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). بازدید هر روزه مخاطب

در اثر، به وجود آورنده ثانوی اثر می‌شود. اصل اثر هنری، نسخه تکثیر شده و باز‌نمایی شده‌ای است که ناظر به نیت مؤلف یا منظور هنرمند نیست، بلکه پیوسته در مسیر تبدیل شدن به شیء یا فرد با درخواست مصرف‌کننده است. هنری که با فناوری دیجیتال ساخته می‌شود، عمیقاً زمان و مکان را به چالش می‌کشد و روندهای ادراک کلاسیک و حتی مدرن را برهم می‌زند. بدین ترتیب، ایده سنتی هنر به‌منزله وجود کمابیش ثابت زمان با ساختار سیال آثار هنری سایبرنتیک تداخل پیدا می‌کند. امروزه وقایع در زمان دیجیتال رخ می‌دهند و بدون آنکه افقی بر آنها متصور باشد، جرقه زمان و مکان را که در حوزه فیزیک قرار دارد می‌شکند. از این‌رو زندگی در فضای حقیقت مجازی و در مسیر دیجیتالی که عاری از هماهنگی و افق است حرکت می‌کند. مهم‌ترین نکته در عرصه فناوری اطلاعات، تغییر مفاهیم و معانی جهان نوین مانند زمان و مکان است که پیرامون فضای سایبرنتیک شکل می‌یابد (گلستان حبیبی، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

در آثار هنری دیجیتال، شاهد تداخل جهان متن با جهان واقع و پیرامون هستیم. جهان متن هنری گفتمان و قواعد خاص خود را دارد و با جهان واقع درمی‌آمیزد. از سوی دیگر، شیء هنری و نظام زیبایی‌شناسی آن کنار گذاشته می‌شود. نفی شیء و طرد زیبایی اثر هنری، از اصول چالش‌برانگیز هنر مفهومی در مقابل هنر مدرن است. زیبایی عنصر ضروری اثر هنری نیست، بلکه آنچه سازنده شیء هنری به‌شمار می‌آید، قصد و نیت هنرمند است و نه ارزش‌های زیبایی‌شناختی و زبان هنر. این اعتقادات و بینش‌ها در مورد چیستی اثر هنری، بیانگر هم‌صدایی با نظریه نهادی در حوزه هنر است. یکی از ویژگی‌های هنر پسامدرن نگاه تکثرگراست؛ بنابراین، فضای آثار هنر مفهومی، بر اساس اصل تکثر معنایی پسامدرنیسم و رد معنای نهایی و قطعی فضای سیال و متکثر است. فضای خلق‌شده فضایی برای ایجاد حساسیت، پرسش کردن و نه تحمیل و نظر قطعی است. دوران پسامدرن به تفکرات محلی و منطقه‌ای بها می‌دهد و به برتری هیچ تمدن و فرهنگ و هنری بر سایر فرهنگ‌ها قائل نیست. همچنین مرکزی برای هنر متصور نمی‌شود که اصول و قوانین هنر را موج‌وار به کل دنیا پراکنده سازد. هنر جدید برخلاف هنر مدرن به‌هیچ‌عنوان در صدد جهانی کردن فکر و روش هنری نیست. گسترش حوزه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی در عرصه هنرهای تجسمی، امکانات تازه‌ای برای درک عمیق‌تر و جامع‌تر تحولات هنری فراهم می‌کند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۸-۲۰). در

در مجموع این هنر از همان ابتدا در پیوند و التزام به رسانه‌های دیگر پدیدار شد. در حال حاضر، بیشتر تصاویر عکاسانه یا ویدیویی، جلوه عام یافته است. همین رسانه‌ها سبب نمایش گسترده‌تر این تجربیات فراتر از جمعی محدود و در یک زمان مشخص شد و نفوذ آن‌ها به تاریخ هنر را میسر کرد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۱۱۹).

در هنر دهه ۱۹۶۰ به بعد، معنا در تعاملی میان ابژه هنری و بدن بیننده تقویت شد و در هر برخورد مفصل‌بندی معنای ابژه هنری بار دیگر صورت گرفت. در این صورت، ابژه هنری معنای هنری را بیان نمی‌کند، بلکه تجربیات در برابر ما مانند تجربه‌ای زیبایی‌شناختی حاضر می‌شود (بصیری، ۱۳۹۴: ۵۰). از دهه ۱۹۶۰ در آمریکا و اروپا از کنش‌های نمادین بدنی و دلالت‌های هویتی گسترده آن، به صورت ناخودآگاه و انتقادی در سطح اجتماع استفاده شد. بدن، تجسم‌بخش سوژه و واضح‌ترین مرزی است که با گسست پیوندهای اجتماعی و ارزش‌ها از کنشگر، از دیگران متمایز می‌شود.

استفاده از کلام و رویکرد بینامتنی در هنر مفهومی

هدف عمده هنر مفهومی زبان محور، رسیدن به شکلی خاص‌تر و تحلیلی‌تر به آفرینشی نظری بود که در آن ایده‌های اولیه زبانی، وجه دیگری از هنر و کاملاً هم‌سنگ با آن قلمداد می‌شوند. بر این اساس، خواندن با نگاه کردن و نزدیکی بیشتر به اندیشیدن، هم‌تراز است و در برابر خیال کردن قرار می‌گیرد که به قلمرو ادراکی مورد علاقه زیبایی‌شناسی مدرنیستی نزدیک‌تر است. در تعقیب این هدف، گزاره‌های کلامی به سرعت جای تصویر را گرفتند یا در کنار آن پدیدار شدند؛ بنابراین، تصویر حذف شد یا به صورت نماد درآمد و طبیعتاً خاصیت زیبایی‌شناختی خود را از دست داد.

استفاده از متن یا نوشتار در کنار تصویر، بسیار بیشتر از جریان هنر مفهومی، در سال‌های پایانی دهه ۱۹۶۰ صورت گرفت، اما آنچه این جریان را در نقطه پیشگامی قرار داد، جایگزینی کامل عبارات‌های کلامی به جای تصویر و شکل بود. بخش اعظمی از کارهای مفهومی در این سال‌ها، در اصل چیزی جز یک جمله یا پاراگراف روی کاغذ، مقوا، بوم یا زمینه‌ای سیاه و سفید درج شده نبود. شاخص‌ترین نمونه‌ها در میان آثار تری اکینسون و مایکل بالدوین از اعضای گروه انگلیسی هنر و زبان، و آثار همتایان آمریکایی آن‌ها لارنس وینر، رابرت بری، جان بالدساری و جوزف

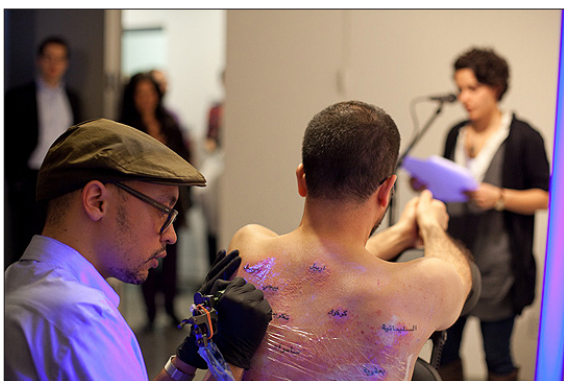
از آثار هنری، جنبه جدیدی در تفسیر معنای هنری گشوده است. در این میان، گالری بدون مرزی برای نمایش آثار هنری وجود دارد. همچنین بر جنبه جهانی اثر هنری تأکید می‌شود. تحول معنای فرم و جریان‌داشتن آن در فضای مجازی در دوره معاصر، شرایط جدیدی برای انتقال معنا به مخاطب فراهم کرده است. هنر بدنی به عنوان مجموعه‌ای از کنش‌های اجرایی، از طریق بدن و در ترکیب با رسانه‌های دیگر به واسطه انگاره‌ها و سامانه خودارجاع هنر مدرنیستی می‌پردازد. می‌توان گفت با مشخص شدن تأثیرات بدن به عنوان ترکیبی کامل از نمایش مادی هویت، هنرمندان با اجراگری وجوه متکثر و سال هویت (جنسیت، نژاد، قومیت و...) ایده نبوغ هنری سوژه خودبنیاد غرب را به چالش می‌کشند (اریاب‌زاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۳). به نظر می‌رسد در سال‌های اخیر، هنرمندان معاصر کنش‌های هنری را با مطالبات خود درآمیختند و از بدن خود برای اعتراض کردن استفاده کردند.

بدن وسیله‌ای برای بازنمایی اثر هنری در دوران معاصر

سال‌های دهه ۱۹۶۰ برای بسیاری از هنرمندان، هنگامه جست‌وجوی فردیت و بازشناسی ضمیر خود بود. آنان به موازات طرح چالش‌های عملی و نظری در ساختار هنر، کنکاش‌های گوناگونی در خودشناسی کردند که بخش زیادی از آن بر موضوع بدن متمرکز بود. هدف این کند و کاوها نیل به معرفت تازه‌ای از کالبد خویش بود که هرگز در آفرینش پیکره‌ها در سراسر تاریخ هنرهای تجسمی بررسی نشد. حاصل این تجربیات چالشی، ژانر جدیدی از هنر مفهومی بود که بدن را ماده کار هنری قرار داد و از این رو تحت عنوان هنر بدنی شهرت یافت. بارزترین وجه مفهومی این هنر، نفی رسانه نقاشی و طرد ساختار است؛ نگاه تحلیلی به بدن و توانایی‌ها و محدودیت آن، همچنین مطالعه هویت جسمی و کارکردی اجزای بدن، به نحوی که در تجربیات هنری پیشین هرگز سابقه‌ای نداشته است. هنر بدنی، کمتر در هیبت هنری انتقادی و معترض ظاهر شد و بیشتر در مسیر رویکرد تجربی تازه و بدعتی رسانه‌ای در هنر پیش رفت. بخش مهمی از تجربیات اولیه به صورت پرفورمانس و به‌طور زنده در برابر تماشاگران اجرا می‌شد، اما اجراهای بعدی اغلب با استفاده از رسانه‌های واسطه‌ای مانند عکس، فیلم و ویدیو یا با ارائه پیکره‌های عروسکی در معرض تماشای عمومی قرار می‌گرفت.



کوسوت مشاهده می‌شود. آن‌ها در این سال‌ها، مبنای کار خود را بر نفی مطلق تصویر و ارائه متن یا عبارت کلامی قرار دادند و تجربه‌ای رادیکالی برای عبور از نقاشی به‌عنوان هنری متکی بر شکل و نشانه‌های بصری رقم زدند. راهبرد محوری جنبش هنر مفهومی، شکستن انحصار تصویر و کار بست متن و کلام به‌طور کامل، به‌جای تصویر یا رابطه‌ای بینامتنی با آن بود (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۸۷).



مطالعه تحلیلی اثر وفا بلال با موضوعیت بدن و نوشتار و بازنمایی مؤلف

در این پژوهش، آثار وفا بلال با نظریات بارت تطبیق داده شد. در آثار بلال، متن و مؤلف یکی است، نوشتار روی بدن مؤلف حک می‌شود و هنرمند، قدرت، جنسیت، جنگ و مرگ را بر بدن خود به‌عنوان اثر هنری به‌تصویر می‌کشد. در این مجموعه، تمرکز هنرمند بر شیوه دلالت‌پذیری کلمات و واقعیتی است که در ورای آن‌ها وجود دارد. آثار او بر جنگ‌های عراق، شرایط سیاسی و اجتماعی و رخداد‌های عراق در سال‌های اخیر اشاره دارد. بدن، نوشتار و فضای مجازی شاخصه‌های اصلی در آثار این هنرمند است. در ادامه، اثر نقشه عراق او تحلیل و بررسی می‌شود.



نقشه عراق

بلال در سال ۲۰۱۰ نقشه عراق را طی اجرای ۲۴ ساعته به‌صورت آنلاین روی پشت خود بازسازی کرد. هر نقطه تلفات نظامی یا غیرنظامی جنگ عراق را نشان می‌داد و به تشکیل نقشه مرزی از درگیری دو نیروی جنگ می‌پرداخت.

بلال معتقد بود که جنگ در بدن او آرشیو شده است و می‌خواست با این کار نشان دهد که در نزدیکی هر شهر تعداد زیادی از افراد کشته شده‌اند، اما دیده نشده‌اند. سربازان عراقی ۵ هزار نفر و افراد غیر نظامی عراقی ۵ هزار و ۹ فرد بودند. وی امید داشت که با این پروژه اعداد را از حوزه انتزاعی نجات دهد تا کشته‌شدگان عراقی فراتر از یک عدد دیده شوند. در این اثر، جوهر قرمز برای سربازان آمریکایی و جوهر بنفش برای شهروندان عراقی بود که نامرئی بودند و تنها زیر نور سیاه مشاهده می‌شدند؛ زیرا عراقی‌ها و مرگ آن‌ها دیده نشد و برای جهان اهمیتی نداشت. این کار او برای جهان و رسانه‌های خبری جنبه اعتراضی داشت. بلال درباره این پروژه معتقد بود که "بدن، زبان خود را دارد. من درد را احساس می‌کنم و جنگ

تصاویر ۴. حک کردن نقشه عراق، وفا بلال (www.wafaabillal.com)

و درد را با خود حمل می‌کنم." در گالری تماشاگران، نام مرده‌ها را می‌خواندند و با هر نام، نقطه‌ای

جدول ۱. تحلیل اثر نقشه عراق روی بدن بلال و تطبیق آن با نظریه مؤلف بارت منبع: نگارندگان.

اثر	مؤلف	هنر بدن	نوشتار	رسانه	هدف	بارت
اثر نقشه عراق؛ نوشتن اسامی شهرهای عراق روی بدن هنرمند	بلال-مؤلف و اثر یکی است و خود بدن ابزار هنری و رسانه محسوب می‌شود.	هنر در تعامل اصلی با مخاطب تأکید بر نوشتار و بازنمایی آن در بدن	نوشتار به صورت تتو بر روی بدن، تمرکز بر بدن، استفاده از بدن برای نوشتن، نوشتار در راستای بدن	بدن به عنوان اثر هنری بدن عامل پویا تعامل با مخاطب چالش دیداری مخاطب، بدن ماده بیانگر اثر هنری با مرکزیت بدن	نمایش و حضور بدن به عنوان کنش اصلی، بدن عامل پویا تعامل با مخاطب چالش دیداری مخاطب، بدن ماده بیانگر اثر هنری با مرکزیت بدن	مرگ مؤلف اتفاق نمی‌افتد. مؤلف و اثر یکی، و سوژه و ابژه هم یکی شده است.

رویی بدن بلال ثبت می‌شود. او می‌گوید: «در ایده‌هایم با ترکیب رسانه‌های مختلف، می‌توانم عقیده و نظرم را در هنر به نمایش بگذارم. در آن لحظه فهمیدم که تنها با ترکیب رسانه‌های مختلف می‌توان عقیده را در هنر به نمایش گذاشت و مخاطبان را درگیر کرد.» هدف بلال این بود که قدرت مطلق را در اختیار مخاطب بگذارد و مخاطب، زمانی برای برقراری ارتباط داشته باشد.

در اثر نقشه عراق بر بدن بلال، نقش محوری برعهده بدن است تا به مثابه بستری به عنوان متن باشد. او با تغییر رنگ بدن خود و استفاده از نوشتار روی آن به صورت خال کوبی، بدن را به عنوان بومی نقاشی شده از نقشه عراق در نظر می‌گیرد. در این اثر، جنبه هویتی و نشانه‌هایی که روی بدن پدیدار می‌شود، نمایه‌هایی موثق و واقعی و متأثر از زندگی شخصی هنرمند است. بلال این کار را بقایایی از سال‌های جنگ و تخریب در کشورش می‌داند و ارتباط با این رویداد را با تجربه بدنی نشان می‌دهد. او اعتقاد دارد هنر بدن قلمرویی بی‌انتهای هرگونه محدودیت است و اندیشه و احساسات آن برای همیشه باقی می‌ماند. البته این تجربه فیزیکی برای بلال سخت و آزاردهنده بود.

بلال شهرهای عراق را بر بدن خود خال کوبی کرد و این شهرها به صورت نشانه‌هایی نمادین با هدف و آگاهانه ثبت شدند. در این اثر بدن و ذهن او هم‌زمان به نوعی تعالی مفهومی رسید. در این فرایند، بدن اثری هنری و دارای جنبه‌ای نمادین است. همچنین جنبه مفهومی و رسانه‌ای بدن در این اثر قابل تعمق است. با توجه به موارد فوق، در تحلیل آثار بلال با نظریه بارت، اثر هنری به صورت یک متن است و زبان در متن قرار دارد. همچنین آثار هنری بلال به استعاره و ایجاد چالش در ذهن مخاطب می‌پردازد. آثار او معنا را سامان می‌بخشد. معنا می‌تواند بمیرد و دوباره در مخاطب بعدی زنده شود. باید توجه داشت که به اندازه تعداد مخاطبان و خوانندگان اثر هنری، معنا وجود دارد. در آثار بارت، ارزش مؤلف کمتر از مخاطب است، اما در آثار بلال، متن و مؤلف یکی می‌شود، مؤلف نمی‌میرد و دوباره با هر مخاطب متولد می‌شود. به اعتقاد بارت، مؤلف پس از آفرینش اثر در حاشیه قرار می‌گیرد، اما بلال اعتقاد دارد که مؤلف جزئی از اثر است، در مرکز آن قرار دارد و سرچشمه اصلی معنای اثر به شمار می‌آید. از نظر بلال، معناسازی بیشتر از خلق اثر اهمیت دارد. در آثار او جنبه‌های زیادی از تناقض دیده می‌شود. این آثار به صورت متنی گشوده در مقابل مردم جهان در فضای مجازی قرار دارد که می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های مختلف در تاریخ و فرهنگ و جغرافیای مختلف بازآفرینی شود و با هر بار دیده شدن، معنای جدیدی بیابد. ابزار هنری هنرمند برای معناسازی در متن، بدن هنرمند و مؤلف است. نوشته‌های روی بدن بلال، متنی به صورت نظام نشانه‌ای است که ثابت نیست و حرکت دارد. نوشتار در آثار بلال به صورت نمادین به کار گرفته می‌شود و به معناسازی در آثار او کمک می‌کند. همچنین جزئی از اثر برای خلق معنای جدید است. حضور متمایز بدن در آثار بلال طی این کنش‌ها، در مقایسه با آثار دیگر در ارتباط با بدن، گفتمانی جدید از بدن ارائه می‌کند که جنبه اعتراضی سیاسی و اجتماعی دارد. همچنین با توجه به

رویی بدن بلال ثبت می‌شود. او می‌گوید: «در ایده‌هایم با ترکیب رسانه‌های مختلف، می‌توانم عقیده و نظرم را در هنر به نمایش بگذارم. در آن لحظه فهمیدم که تنها با ترکیب رسانه‌های مختلف می‌توان عقیده را در هنر به نمایش گذاشت و مخاطبان را درگیر کرد.» هدف بلال این بود که قدرت مطلق را در اختیار مخاطب بگذارد و مخاطب، زمانی برای برقراری ارتباط داشته باشد.

در اثر نقشه عراق بر بدن بلال، نقش محوری برعهده بدن است تا به مثابه بستری به عنوان متن باشد. او با تغییر رنگ بدن خود و استفاده از نوشتار روی آن به صورت خال کوبی، بدن را به عنوان بومی نقاشی شده از نقشه عراق در نظر می‌گیرد. در این اثر، جنبه هویتی و نشانه‌هایی که روی بدن پدیدار می‌شود، نمایه‌هایی موثق و واقعی و متأثر از زندگی شخصی هنرمند است. بلال این کار را بقایایی از سال‌های جنگ و تخریب در کشورش می‌داند و ارتباط با این رویداد را با تجربه بدنی نشان می‌دهد. او اعتقاد دارد هنر بدن قلمرویی بی‌انتهای هرگونه محدودیت است و اندیشه و احساسات آن برای همیشه باقی می‌ماند. البته این تجربه فیزیکی برای بلال سخت و آزاردهنده بود.

بلال شهرهای عراق را بر بدن خود خال کوبی کرد و این شهرها به صورت نشانه‌هایی نمادین با هدف و آگاهانه ثبت شدند. در این اثر بدن و ذهن او هم‌زمان به نوعی تعالی مفهومی رسید. در این فرایند، بدن اثری هنری و دارای جنبه‌ای نمادین است. همچنین جنبه مفهومی و رسانه‌ای بدن در این اثر قابل تعمق است. با توجه به موارد فوق، در تحلیل آثار بلال با نظریه بارت، اثر

دیدگاه بارت موجب تقویت استدلال گفتمان و معنا، و واسازی معنای نوشته‌ها روی بدن مؤلف از طریق بدن در این آثار می‌شود. در آثار بلال، بدن عاملی فعال در پیوند با مسائل فرهنگی - اجتماعی و به‌عنوان اعتراضی هویتی برای بلال است. نوشتار به‌صورت هنجاری دیداری بر بدن به‌نوعی در مؤلف ادامه پیدا می‌کند. هنر بدن و نوشتار روی آن در آثار بلال، بدن هنرمند در اثر حاضر است و بوم او محسوب می‌شود که روی آن شکل وجود دارد. در آثار بلال، مرز میان سوژه و ابژه، هنرمند و هنر، از بین رفته است، اما در این اثر (از دیدگاه بارت) مؤلف از بین نمی‌رود و با هر بازدید مخاطب بار دیگر با اثر هنری خلق می‌شود. بدن در آثار بلال واکنشی به شرایط سیاسی، تاریخی، اجتماعی و شخصی هنرمند به‌صورت پیامی اعتراضی است. دوگانگی بلال با آثار خود در ذهن مخاطب چالشی ایجاد می‌کند که مخاطب باید در مورد اثر هنری، بدن، هنرمند و مؤلف تجدیدنظر کند (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر مشخص شد که مفاهیمی مانند مؤلف و معنا در آثار بلال، پیوند نزدیکی با مقوله بدن هنرمند به‌عنوان مؤلف دارد. دلالت معنا و نشانه‌های متنی در آثار بلال، ذهنی و انتزاعی نیست و از جنبه ظاهری و بصری تبعیت می‌کند. هنرمند با استفاده از نوشتار به‌صورت استفاده از خال کوبی روی بدن به‌صورت مفهومی به رابطه معنای نوشتار اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه جنبه بیرونی یک کلمه به‌صورت نشانه، سبب ساخت معانی متفاوتی می‌شود. نشانه به نمود بصری خود در دلالت معنا اتکا دارد. در آثار بلال، مسائل اجتماعی، جنگ و اتفاقات سیاسی، مورد نظر هنرمند است. از نظر او عراق و جنگ تمام نشده است و این مسئله موضوع اصلی بیشتر آثار اوست. بلال تضاد فرم ظاهری و رویکرد مفهومی اثر و استفاده از نشانه‌ها را برای نشان دادن هویت فردی و اتفاقات جهانی به‌کار می‌برد. مخاطب با مشاهده آثار او، درک فضا، استفاده از نشانه نوشتار، تجربه بدنی و جنبه بیرونی و درونی نوشتار، تجربه عمیق تری را نشان می‌دهد. او هنرمندی است که از انواع شیوه‌ها، مواد و رسانه‌های مختلف هنری برای بیان استفاده می‌کند. وی با استفاده از رسانه‌های مختلف در آثار، موضوعات متنوع، آثاری با دلالت مؤلف و مخاطب و آشنا با تئوری‌های هنری، سعی دارد از ذهنیت هنری خود به‌عنوان هنرمندی با نقش

منابع

- اربابزاده، مؤگان، افضل طوسی، عفت السادات و دادور، کاتب (۱۳۹۶)، بازتعریف بدن در هنر فمینیستی دهه ۱۹۶۰-۱۹۷۰، باغ نظر، سال دهم، شماره ۵۵: ۴۷-۵۸.
- اتحاد، علی (۱۳۸۷)، اینترنت آرت، فصلنامه هنر، سال ۳، شماره ۷۶: ۲۷۰-۲۹۶.
- بارت، رولان (۱۳۸۶)، اتاق روشن، ترجمه نیلوفر معترف، تهران: چشمه.
- بارت، رولان (۱۳۸۶)، اسطوره امروز، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: مرکز.
- بلزی، کاترین (۱۳۸۴)، عمل نقد، ترجمه عباس مخبر، تهران: قصه.
- بصیری، مهرانگیز (۱۳۹۲)، بدن و حواس در رسانه‌های نوین هنری نگاهی از منظر پدیدارشناسی لوریس مرلو پونتی، کیمیای هنر، سال دوم، شماره ۹: ۲۴-۵۲.
- پین، مایکل (۱۳۷۹)، بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۱)، انقلاب مفهومی، ج ۲: تاریخ هنر معاصر جهان، تهران: نظر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
- گلستان حبیبی، مسعود (۱۳۸۸)، هنر در عصر فناوری ارتباطات، مجله جامعه‌شناسی هنر، سال دوازدهم، شماره ۱۳۷: ۱۰-۲۱.
- گات، بریس و آبورلوپس، مک (۱۳۸۹)، دانشنامه زیبایی‌شناسی، ترجمه صانعی و همکاران، تهران: فرهنگستان هنر.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۸۸)، هنر مفهومی، کتاب ماه هنر، سال دوازدهم، شماره ۱۳۷: ۱۰-۲۱.
- موسوی‌لر، اشرف السادات و کاظمیان مروی، سمانه (۱۳۹۰)، تحلیل خودنگاره بارویکرد انتقادی به نظریه رولان بارت، هنرهای زیبا، سال چهارم، شماره ۴۷: ۱۴-۵.
- وارد، گلن (۱۳۸۹)، پسامدرنیسم، ترجمه قادر، فخر رنجیری، ابوذر، کریمی، تهران: ماهی.
- Arbabzadeh, Afzal Tusi and Dadvar, Kateb (2017), Reformation in the Artist of the 1960s-1970s, pending, tenth, No. 55: 47-58.
- Alliance, Ali (2008), The Art Internet, Seasonal Calendar, Vol. 3, No. 76: 270-296.
- Bart, Roland (2007), Clear Room, Niloufar Matefar Translation, Tehran: Cheshmeh.
- Bart, Roland (2007), Mythology Today, Shirandekht Precursor Translation, Tehran: Center.
- Belzy, Catherine (2005), The Critique, Translation of Abbas Mokbar, Tehran: Gheseh.
- Basiri, Mehrangiz (2013), Sensations in the Enlightenment, From the Viewpoint of the Enlightenment, the Illusions of the Ponti, Kimia Art, Vol. 2, No. 9: 45-52.
- Bilal, W., and Lyderson, K. (2011), Drawing the Line, An Introduction to Shoo an Iraq: Art, Life and Resistance Under The Gun, Carl Becker.
- Golestan Habibi, Masoud (2009), The Art of Excellence in Communications, Journal of Society Studies, Vol. 7, No. 14: 126-133.
- Vard, Glenn (2010), Postmodernism, Translated by Ghader, FakhR Ranjbari, Abuzar, Karami, Tehran: Mahi.
- Gat, Briss, Anderson, Mac (2010), Encyclopedia of Practice, Translated by Sansi et al., Tehran: Art Academy.
- Mehdizadeh, Alireza (2009), Artisticism, Book of Books, Vol. 12, No. 137: 10-21.
- Mussavilar, Ashraf Sadat and Kazemiyan Maravi, Samaneh (2011), The Analysis of the Contemporary Approach to Theory of the Roland Barrett, Arts. Ziba, Vol. 4, No. 47: 5-14.
- Pin, Michael (2000), Barth, Foucault, Althusser, Translation of the Yazdanjou Paper, Tehran: Markaz.
- Samiyazar, Alireza (2012), Conceptual Revolution, c.2: The Contemporary World Art History, Tehran: Opinion.
- Shamisa, Sirius (2004), Literary critique, Tehran: Ferdowsi.
- Srimoyee, M (2016), Wafaa Bilal: 168: 01, Art Gallery of Windsor and the Authors, Windsor, Ontario n9a7ji.
- www.wafaabillal.com

Author's Representation in Works and Fables with Roland Barth's Theory

Abstract

In contemporary times, audience, meaning and artwork are not the same value, and the value of the audience is more and more important because it has new meanings in dealing with the effect. In the contemporary era, the author has been marginalized. The contemporary world artist uses modern communication media to influence the audience more effectively. The theme of the body in contemporary times has been of interest to artists, and as a work of art, it is one of the most important innovations. Also, the meanings and position of the body have changed in art. The pre-study study of the Iraqi plan looks like a contemporary Iraqi artist, Wafa Bilal, who has immigrated to the United States. In his authoritative work, the text and the artist are the same, and meaning is transmitted through the written signs to the audience. Wafa uses digital art and computer art and chooses his body as the main tool for creating the work. The art of acting on the body of the artist is promoting a new discourse based on the values of today's world. In this research, after examining Barthes's ideas about the author, the effect of the plan of Iraqi Bilal was discussed, in which various cities were referred to as the body of the artist. This research focuses on the study of the body of the text by Bilal. According to the results, the art of the ear has various semantic layers. Also, the text is used as a sign of protest on his body, and the author and artist are one of his works. His post is related to one another, as an objection to the artist's body, and is considered a part of the artist.

Keywords: Barth, Meaning, Sign, Writing, Wafa Bilal, Contemporary Art.



Elaheh Panjebashi

Assistant Prof. of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: e.panjebashi@alzahra.ac.ir

Mansur Hesami

Associate Prof. of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

Jamal Arabzadeh

Assistant Prof. of Painting, Visual Arts Faculty, Art University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: arabzadeh@art.ac.ir

.....
Date Received: 2018/9/10

Date Received: 2018/12/31

.....
DOI: 10.22051/pgr.2019.22199.1013