

## پژوهشی در نقاشی‌های هنرمندان زن دهه نود ایران به میانجی مفهوم مازاد معنا در نظم نشانه‌ای ژولیا کریستوا

### چکیده:

ژولیا کریستوا با تبیین عملکرد امر نشانه‌ای و امر نمادین، حرکت توأمان این دو را برای بیان زبان هنر تشریح می‌کند. او با طرح سوپوزکتیویته به عنوان عنصری که فرهنگ، تاریخ و زبان بر او تاثیر می‌گذارند، ساختار سوژه در فرآیند را شرح داده و آن را در هنر مستقر می‌نماید. هنر از منظر او، تخلیه انرژی‌های رانه‌ای در زبان است که ژوئیسانس خلق را در روبنای نمادین به کار می‌گیرد تا تجلی یابد. از این‌رو، آن چه به مدد تاثیر سبب خلق اثر هنری می‌شود، می‌تواند معانی چندگانه را در پی داشته باشد و در این ساختار دو وجهی، بیننده در سویی دیگر ایستاده تا دست به تفسیر بزند. سوژه نگرنده به روند تولیدگری معنا وارد و عملکرد او منجر به ایجاد تفسیرهای متعدد می‌شود. آن چه از زیست عاطفی انسان به واسطه چیرگی گفتمان مسلط ستانده شده، توسط هنر بازتاب می‌یابد و این امر در عملکردهای نشانه‌ای به جهت تخطی از امر نمادین جریان یافته و تفسیرهای متعدد سوژه نگرنده از اثر به مثابه امری بازسازی کننده، حیات حسنی انسان را احیا می‌کند. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، با در نظر گرفتن مکانیزم تخطی گرایانه امر نشانه‌ای که مدام از امر نمادین سرپیچی می‌کند، نیروی هنر را در بازسازی و احیای سوژه مورد واکاوی قرار داده و آثار هنرمندان پیش‌رو دهه نود ایران را از این منظر، تحلیل خواهیم کرد و امکان هم‌سویی ایده هنرمندان دهه نود ایران، از سنین و اقلیم‌های مختلف در وجود کرداری دال بر تمایل به تخطی از ساختار نمادین مورد سنجش قرار می‌گیرد.

**واژگان کلیدی:** ژولیا کریستوا، نظم نشانه‌ای، مازاد معنا، امر نمادین، گسست نهاده‌ای

### نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۲

### نوید جامعی

گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران-ایران.

Email: navid\_jamei@yahoo.com

### محمد رضا شریف زاده

(نویسنده مسئول) دانشیار گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران-ایران.

Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

### سید مصطفی مختاباد امرئی

استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران-ایران.

Email: mokhtabm@modares.ac.ir

### شهاب الدین عادل

دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما، دانشگاه هنر، تهران-ایران.

Email: adel@art.ac.ir

## مقدمه

ژولیا کریستوا متفکری پساساختارگرا است و تعریفی که او از سوپژکتیویته<sup>۱</sup> ارائه می‌دهد، در تبیین مسیر او به فلسفه فرآیندی و صورت‌بندی او از سوژه‌ای که در فرآیند قرار می‌گیرد، موثر است. تمایز آرای او از لکان در عین استواری بر بن‌مایه ایده‌های لکان، کریستوا را به عنوان متفکری برجسته به همگان معرفی کرده است. برای تعریف سوپژکتیویته، ناگزیر از شرح مختصری پیرامون معنای «سوپژکتیویته» و تفاوت آن با «خود» هستیم. تمایز میان «خود» و «سوپژکتیویته» را باید در تعریف کریستوا از سوژه در فرآیند جستجو کرد و در این صورت می‌توان به تمایز مهم میان فلسفه جوهری، یعنی آن‌چه «خود» را عنصری مستقل و خود-ایستا می‌داند با سوپژکتیویته‌ای که در محل تقاطع تاریخ، فرهنگ و زبان قرار می‌گیرد تا هر بار بازسازی و احیا شود، پی برد. کریستوا پساساختارگرا مانند فروید، طبیعت و فرهنگ را دو عامل در هم‌تنیده می‌داند و سوپژکتیویته درست در همین نقطه معنا می‌یابد. کریستوا و سایر پساساختارگرایان معتقدند دگرگونی‌های آراء، رویدادها و تاریخ بر انسان تاثیر می‌گذارند. این موجود پویا - که بر ساخته از احوالات گذشته و حال است - موجودی نیست که خود بتواند به شکلی مطلوب سرنوشتش را رقم بزند. در واقع، او سوژه‌استعلایی نیست. «خود، اصطلاحی است که در اشاره به موجودی کاملاً آگاه از مقاصد<sup>۲</sup> خویش به کار می‌رود؛ موجودی کاملاً توانا به عمل و متکی به خود که با عقل و منطق خودش هدایت می‌شود» (McAfee, 2004:1). چنان‌چه بپذیریم که ژرفای مواجهه این «خود» با مسایل پیرامونش به اندازه تاریخ است، درمی‌یابیم که «خود»، قدرتی در مواجهه با دگرگونی‌هایی که برایش رخ می‌دهد، ندارد و چون هم تابعی از هستی پیرامونش است و هم از بسیاری احوالات آگاهی ندارد، دیگر «خود» نیست. «بنابراین، تجربه سوژه بودن به معنای آگاهی از خویش به عنوان یک «خود» نیست؛ بلکه تجربه داشتن هویتی<sup>۳</sup> است که به روش‌هایی که سوژه از آن‌ها آگاهی ندارد، شکل می‌گیرد» (Ibid: 2). اکنون که پذیرفته‌ایم «سوپژکتیویته» در مسیر تغییر و دگرگونی معنا می‌یابد و وجهی ثابت ندارد، بازسازی و احیای ابعاد شخصیتی وی را هم می‌پذیریم. پس سوژه مبتنی بر فرآیند «می‌تواند در آینده پیش رو سهیم باشد» (Kristeva, 1984: 215). یکی از مهم‌ترین ارکان اندیشه‌های کریستوا، تبیین امر نشانه‌ای<sup>۴</sup> و امر نمادین<sup>۵</sup> است. از منظر کریستوا، زبان که فرآیندی در حرکت و بهره‌مند از عنصر هم‌زمانی<sup>۶</sup> است، با

زبان نهادها و گفتمان‌های مسلط متفاوت است. قصد او نشان دادن کیفیت‌هایی در لایه‌های زیرین زبان است، آن‌چنان که از ساختار ادبیات رسمی تمایز یافته است. آن‌چه در شرح لکان از زنجیره دال‌ها و غیاب مدلول تبیین می‌شود، در تعبیر کریستوا با در نظر گرفتن میل به‌مثابه فقدان، تبدیل به زنجیره نمادینی می‌شود که در عمل احاطه، میل را می‌سازند و زنجیره دال‌های کریستوا، معنازایی و تولیدگری را در بر دارد. «تحولات زبانی، موجب دگرگونی در وضعیت سوژه می‌شوند؛ رابطه او با تن، دیگران و با ایزه‌ها» (Ibid: 15). وجه نشانه‌ای دلالت هم‌چون یک نیروی حیاتی، تخلیه انرژی‌های رانه‌ای در زبان را میسر می‌کند و ساحت نشانه‌ای که چون نیرویی مستتر، در سطح زیرین ساحت نمادین فعالیت می‌کند، بنابر عقیده کریستوا، می‌تواند عامل خلق اثر هنری یا عمل خلاقانه<sup>۷</sup> باشد. رویکرد او به زبان، آن‌گونه که سوژه سخن گو،<sup>۸</sup> آن‌را به کار می‌گیرد و در بافت آن ساخته و احیا می‌شود، عملکرد جدایی‌ناپذیر امر نشانه‌ای از امر نمادین را محرز می‌کند. «امر نشانه‌ای، عنصر زیست-اجتماعی زبان است که متقابلاً هم به‌وسیله امر نمادین پدید می‌آید و هم عامل پدید آمدن آن است حتی زمانی که از امر نمادین تخطی می‌کند» (Oliver, 1993: 96). زبان از منظر او، یک فرآیند پویا است که توسط سوژه سخن‌گو به کار گرفته می‌شود. جنبندگی نشانه‌ای در مرز میان تولید معنا و ساختارمند شدن آن، کارکرد هم‌زمان امر نشانه‌ای و امر نمادین را تضمین می‌کند. «امر نشانه‌ای می‌تواند به عنوان [امری] پیشا-نهاده‌ای<sup>۹</sup> مقدم بر تثبیت سوژه درک شود» (Kristeva, 1984: 36). معنازایی با فرآیند دلالتی زبان متفاوت و سبب تکثیر معنا می‌شود. ساحت نشانه‌ای که برهم‌زننده نظم موجود است، از طریق تکثیر معنا (معنازایی)، تماشاگر را از ساختار رایج دور می‌کند. کارکرد معنازایی، نوعی فراتر روی از گفتمان ساختارمند اثر در قالب ترکیب‌بندی است که به‌وسیله کم و کیف ارزش‌گذاری نمادین به تصویر کشیده و تحول معنایی را ویرای آن‌چه به نظر می‌رسد، بیان می‌کند. حرکت انرژی‌های رانه‌ای، به مدد تخلیه خود در زبان، امر نشانه‌ای را به جنبش واداشته و هم‌زمان، به‌وسیله آن خود را به بیان در می‌آورد. «به دلیل آن‌که جسم ضرورتاً در مواجهه ما با زبان نقش دارد، پس شاید بتوانیم «امر نشانه‌ای» را «رمزگان»<sup>۱۰</sup> بدیل زبان تلقی کنیم» (Barrett, 2011: 9). هر یک از عناصر برساننده اثر، چنان‌چه از کارکرد توصیفی خود خارج شوند، مقدمه ظهور معانی تفسیری دیگر را فراهم می‌کنند. امر نمادین است که با ذات ساختارمند خود، زیرسطحی از امر

نشانه‌ای را مستتر دارد و حاصل هم‌آمیختگی شگفت‌انگیز این دو، زبان را می‌سازد. کریستوا در شرح خود از مراحل رشد کودک، امر نهاده‌ای<sup>۱۰</sup> را به مثابه مرحله‌های پیشانمادین معرفی می‌کند که در آن، کودک دلالت‌ها را باز می‌شناسد و می‌تواند اُبژه را شناسایی کند. «عملکردها یا کارکردهای نشانه‌ای - که به واسطه رانه‌های زیست‌شناختی و تخلیه انرژی ظهور یافته‌اند - در ابتدا، حول تن مادر شکل می‌گیرند و در قالب کیفیت‌های غیرنمادینی که بر پیوندهای میان جسم و «دیگری» در سراسر زندگی سوژه عمل می‌کنند، به بقا ادامه می‌دهند» (Ibid: 9). در گسست نهاده‌ای است که هنوز به زبان (امر نمادین) قدم نگذاشته اما به واسطه شناسایی واج‌ها و آواها، دلالت‌ها را تشخیص می‌دهد. این همان چیزی است که سبب تفاوت کریستوا از لکان در تعریف امر نشانه‌ای (ساحت خیالی لکان) و امر نمادین (ورود به زبان و استقرار سوژه) می‌شود. همان‌گونه که کریستوا در تفسیر کارکرد گسست نهاده‌ای، ارتباط آن با هنر را در یک نظام دلالتی تشریح می‌کند، امر نهاده‌ای را باید به مثابه ساحتی توقف‌یابنده که در مرز میان امر نشانه‌ای و امر نمادین قرار گرفته، آستانه دلالت و درک دلالت‌مندی اُبژه‌ها از منظر سوژه در نظر گرفت. «باید اظهار کنیم گسست نهاده‌ای<sup>۱۱</sup> فرآیند دلالت، عمیق‌ترین ساختار امکان‌آظهار است، به بیان بهتر، امکان دلالت یا گزاره» (Kristeva, 1984: 44). از این رو، تفسیرپذیری هنر به سویه‌های گوناگون که سوژه کتیویته را در فرآیند قرار می‌دهد، او را کرات بازسازی و احیا می‌کند، همان‌گونه که مراجع<sup>۱۲</sup> در برابر روانکاو، از سوئی دیگر، وجود ساحت نشانه‌ای و تخلیه انرژی‌های رانه‌ای در زبان، یعنی دقیقاً آن چه در انتقال معنا از تاجر هنرمند به ساختار اثر و از آن جا به ذهن سوژه نگرنده عمل می‌کند، به مثابه «معرفتی جسمانی که به هر روی خود را در بازپخش‌های معنا - که در مناسبات اجتماعی آشکار می‌شوند - دخالت می‌دهد» (Barrett, 2011: 9). در این پژوهش با برقراری پیوند میان زبان از منظر کریستوا و ویژگی‌های آن با زبان بصری، کارکرد زبان بصری را به مثابه امری که سوژه را می‌سازد و احیا می‌کند، تشریح کرده و از سوئی دیگر، کارکرد تفسیر را به مثابه امری که مدام باز تولید می‌شود، و به واسطه مازاد معنا<sup>۱۳</sup> به وجود می‌آید، به مدد نظم نشانه‌ای<sup>۱۴</sup> کریستوا در کار زنان نقاش ایرانی دهه نود که از این منظر، واکنش آن‌ها به معضلات اجتماعی، تبعیض و خشونت به مثابه معنایی مازاد در آثارشان به نمایش درآمده و در تفسیر سوژه نگرنده درک و تحلیل می‌شوند، می‌پردازیم. هم‌سوئی ایده‌های نقاشان در این پژوهش ملاک سنجش

### روش پژوهش

عملکرد معنازایی در نظم نشانه‌ای و به جریان افتادن تفاسیر متعدد از درون معناکاو خواهد بود.

این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی و از طریق منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است. در این پژوهش، بخشی از نقاشی‌های دهه نود ایران به میانجی مفهوم مازاد معنا در نظم نشانه‌ای کریستوا که توسط سوژه نگرنده درک و در جریان تفسیر، سبب بازسازی و احیای سوژه می‌شوند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. در این پژوهش، آثار فرح اصولی، معصومه مظفری، آفرین ساجدی، سمیرا اسکندر فر، آهو حامدی، زهرا ابراهیمی، نسرين برکت و رزیتا نصرتی از منظر هم‌سوئی این هنرمندان در بیان اعتراض آن‌ها به تبعیض و خشونت در راستای تفاسیر متعددی که به واسطه مازاد معنا در نظم نشانه‌ای استخراج می‌شوند، مورد سنجش قرار می‌گیرد. لازم به توضیح است، آثار هنرمندانی که در انتهای آن، جمله «آرشیو شخصی هنرمند» درج شده، تصویر آثار توسط خود هنرمند برای نویسنده ارسال شده است.

### پیشینه پژوهش

در باره این موضوع تاکنون در ایران مقاله‌ای منتشر نشده است. مقاله‌ای با عنوان «مفهوم معناکاو در اندیشه ژولیا کریستوا» نوشته آریتا فیروزی و مجید اکبری (۱۳۹۱)، منتشر شده که تنها به توصیفات بدیهی از آرای کریستوا بسنده کرده و شرحی مرتبط با تفسیر هنری از منظر کریستوا در هنر و ادبیات ارائه نمی‌دهد. بسیاری دیگر از مقالاتی که درباره آرای کریستوا منتشر شده‌اند، غالباً در زمینه آلوده‌انگاری هستند که بیش تر آن‌ها متاسفانه مفهوم آلوده‌انگاری را درک نکرده و تنها در پی متصل کردن رویکرد کریستوا و مقوله طرد به موضوعاتی در مان ایرانی و شعر معاصر هستند. آلوده‌انگاری، یک مفهوم مجرد نیست. چگونه نویسنده‌ای می‌تواند بدون در نظر گرفتن تفاوت مهم لکان و کریستوا در تبیین کورا، گسست نهاده‌ای و وجوه دلالتی پیش‌ازبانی، به مفهوم آلوده‌انگاری و شرح آن در ادبیات و سینما پرداخته و بُعد اصلی آن - که در روان‌کاو و روابط سوژه کتیویته در گذرگاه تاریخ، فرهنگ و ساختار زبان حایز اهمیت است - از نظری مغفول بماند؟

### گسست نهاده‌ای، فرآیند دلالت و معنازایی

معنازایی<sup>۱۵</sup> متن را فعالانه برای خلق معانی متعدد توانا می‌سازد.

توازن میان زیرساختِ نشانه‌ای حاصل از جنبندگی انرژی‌های رانه‌ای با ساختار قاعده‌مندِ عناصر نحوی. همین تنیدگی که سازنده زبان است، به زبان بصری نیز تسری می‌یابد. دیدگاه کریستوا درباره معنازایی، با روشی که معنا را در زبان فراهم می‌آورد، متفاوت است. او به سویه‌ای از دلالت‌تلفات دارد که جنبندگی نشانه‌ای را در زیرساختی از سطح نمادین، فعالانه به سمت دلالت‌های معنایی هدایت می‌کند. «نظریه پردازي در باره تولید گری دوگانه زبان بر این امر است که چگونه سوپژکتیویته یا فهم خویش، از خلال درگیری تجسد یافته با زبان دایما با سازی و احیای ۱۶ می‌شود، درگیری که هم فرآیندهای خودآگاه و نیز جریان‌های ناخودآگاه را شامل می‌شود» (Barrett, 2011: 3).

باز نمودِ تأثر در عمل هنرمندان، به تداعی معانی گسترده‌تری نزد مخاطب به مثابه آنالیزان می‌انجامد. تکرر معنا در این فرآیند، کار هنری را از ساحت تک‌معنایی به سمت سوق یافتن به حالتی از تکثیر مفاهیم هدایت می‌کند. کریستوا در کتاب مشهور خود با عنوان انقلاب در زبان شاعرانه به تبیین عناصر سازنده‌ای پرداخته که در ساختار زبان به‌ویژه رمان‌های مدرن از پایان قرن نوزدهم به این سو نقش اصلی را عهده‌دار هستند: متن زایشی<sup>۱۷</sup> و متن ظاهری<sup>۱۸</sup>. با تعمیم این دو عنصر حیاتی از ادبیات به زبان بصری، می‌توانیم به رهیافت مناسبی در این پژوهش پیرامون عناصر نمادین و عناصر نشانه‌ای بر سازنده یک اثر هنری نایل گردیم. متن زایشی، حرکات مبتنی بر جنبش‌های نشانه‌ای میان کلمات است که در خلق متن (اثر هنری) نقشی ایفا می‌کنند، یعنی نوعی تخلیه انرژی‌های رانه‌ای در زبان به مدد جنبندگی‌های نشانه‌ای. متن ظاهری، به مثابه ساختار نحوی<sup>۱۹</sup> زبان، طوری که از کنار هم قرارگیری کلمات طبق دستور زبان و معنای عبارات به طرزیکه واجد معنای دستوری شوند. «آنچه می‌توانیم متن زایشی بنامیم، شامل فرآیندهای نشانه‌ای خواهد بود؛ اما هم‌چنین پیش‌درآمد نمادین نیز هست. اولی، شامل رانه‌ها، نظم رانه‌ها و جدایی آن‌ها از بدن به علاوه نظام درونی و اجتماعی که بدن را احاطه کرده، دومی، شامل ظهور اَبژه و سوژه و تشکل هسته معنا می‌شود: زمینه‌های معناشناسی<sup>۲۰</sup> و مقولی» (Kristeva, 1984: 86).

بازسازی سوژه، متضمن ایجاد اَبژه‌ی جدید است. کردار تفسیری از منظر کریستوا، از خلال معنازایی منجر به فرآیندهای متعدد و تفسیرهای چندگانه می‌شود که در عین فروپاشی سوژه، احیای آن و تعدد تفسیر را موجب می‌شود. ساختار معنای مازاد در سطحی از جنبندگی نشانه‌ای حرکت می‌کند که سوژه را ضمن قرار دادن در فرآیند بازسازی، اَبژه را نیز

دستخوش تغییر و زایش می‌کند. گسست اَبژه تولید شده در فرآیند تفسیری به مثابه باززایی اَبژه دیگر قلمداد می‌شود. فراروی از تفسیر رایج به چیزی مازاد، به معنایی ورای ترکیب‌بندی قابل مشاهده، تماشاگر را به آن چیزی که کریستوا معناکاوی<sup>۲۱</sup> می‌نامد، نزدیک می‌کند. «کریستوا معتقد است هم در کنش و هم در تفسیر، جنبندگی نشانه‌ای، تجربه فردی را کاملاً در بر می‌گیرد و مستقیماً آن را درون دلالت سرمایه‌گذاری می‌کند. این امر نشان‌گر قابلیت است برای انتقال تجربه فردی و خصوصی به مخاطب و از این جهت به فضای عمومی» (Barrett, 2011: 24).

آنچه از نمادین‌سازی هنر آوانگارد می‌توان دریافت، طرز بیان انقلابی آن در زایش معنای مازاد در تفسیر اثر هنری و دست‌یابی به معنای ورای معنای رایج است که این مهم از جنبش‌های نشانه‌ای جریان یافته و به تفسیر تماشاگر منتقل می‌شود. نخستین بارقه‌های شکل‌گیری معناکاوی در اندیشه کریستوا، بینامتنیت<sup>۲۲</sup> است. از منظر او، معناکاوی می‌تواند حد وسیعی از واژگان را ارائه نماید و در همین راستا، حد وسیعی از تفسیر از درون رابطه آن با اثر هنری پدید می‌آید و این را از باختمین به عاریه گرفته است. در معناکاوی، پایداری معنا متزلزل می‌شود و جریان تفسیری، اثر را از تک‌معنایی خارج می‌کند. آثار هنرمندانی که در یک راستا به خلق هنری می‌پردازند، در درجه نخست واجد معانی متعدد در آن مفهوم خواهد بود (خشونت، تبعیض، نابرابری و خواست برای کنار زدن گفتمان نمادین) و در درجه دوم، درک توسط سوژه‌های است که در همان ساختار نمادین زیست می‌کند و جریان تفسیری را به حرکت می‌اندازد. «همه نظام‌های دلالتی، ترکیبی از نظام‌های نشانه‌ای هستند و بنابراین، هیچ نظام نشانه‌ای نمی‌تواند معنای یک نشانه را محدود کند» (Oliver, 1993: 93). پس معنای مازاد در نظم نشانه‌ای به مدد تفسیرهای متعدد که اثر را از ساحتی تک‌بعدی خارج می‌کند، تولید می‌شود. شرح کریستوا از نظم نشانه‌ای، انهدام امر نمادین و بازسازی آن است که از خلال آن، معنای متعدد پدید می‌آیند. او کنش هنری را به مثابه امری می‌داند «که قانون نمادین را می‌پذیرد تا بتواند آن را در هم شکسته و بازسازی کند» (Kristeva, 1973: 29). کریستوا متون انقلابی را به مثابه ساختاری برای قرار گرفتن سوژه در فرآیند می‌داند و از این رو، زبان بصری همان کارکردی را دارد که متن زایشی به واسطه امر نشانه‌ای ایجاد می‌کند. معنازایی به عنوان کردار، هم نظم نمادین را خدشه‌دار می‌کند و هم آن را به کار می‌گیرد تا در ساختار آن به بیان درآید. در همین ساختار است که «معنا، فشردگی

ویژگی‌های معناشناختی به همان میزان که ناهمگونی رانه‌ای بازنمایی ناپذیر که آن‌ها را تحت سیطره خود بسط می‌دهد، فراتر رفته و از دست می‌رود» (Kristeva, 1983: 38). اثری که کنش‌های رایج را دچار سکون می‌کند و تفاسیر سراسر پیشین را مختل و تفسیرهای متعدد را پیش می‌نهد، اعتباری دیگر کسب کرده است. هنر آوانگارد با درهم شکستن گفتمان‌های رایج، بیانی واجد چند معنایی در ساختار تفسیری ارائه می‌کند. کریستوا با اشاره به بارت و نظریه او در باب کنش خلاقانه - که متضمن خلق اثر و چند معنایی است - معناکاوی را به مثابه شکافی که توسط امر نشانه‌ای و در بافت نمادین ایجاد می‌شود، در نظر می‌گیرد. کردار خلاقانه نیز در کنار امر نشانه‌ای کار می‌کند. «تلقی او [کریستوا] از هنر به مثابه ابزاری بالقوه برای تحقق و سامان‌بندی سوژه‌گتیویته‌های متفاوت درون شبکه گفتمان‌های نهادی است» (Barrett, 2011: 22). از منظر کریستوا، آن چه ورای تبیین لکانی ناخودآگاه به مثابه زبان، صورت‌بندی او از امر نشانه‌ای است که سبب تخریب عناصر نمادین می‌شود و این فروپاشی سبب شکل‌دهی دوباره نظم نمادین می‌شود و در این میان، معانی جدید خلق می‌شوند. ایده کریستوا از میل، حرکتی انگیزنده بر مسیر تولیدگری معناست، زیرا ساخت نشانه‌ای در زبان یا تفسیر اثر هنری (بصری)، یک ساخت پیشانمادین و امری مختل‌کننده تلقی می‌شود که می‌تواند معنا را بارها احیا و دگرگون کند. «نظریه زیبایی‌شناسی کریستوا نشان می‌دهد که عملکرد نشانه‌ای در کنش هنری، گفتمان موجود را از بین می‌برد تا از طریق کاری که هنر در برابر آن گفتمان انجام می‌دهد معانی جدید یا پیشانمادین را بیان کند» (Barrett, 2011: 24). کریستوا معتقد است، میل از یک سو، به مانند زنجیره دال‌ها، به روند تفسیر و در پی آن به معانی چندگانه پیوند خورده و از سویی دیگر، در اتصال خود به ساختی ادامه می‌یابد که امر نمادین قادر به شناخت آن نیست و این چیز «رانه‌های غریزی و خصوصیات تاریخی سوژه به مانند فرآیندهای مادی هستند» (Kristeva, 1980: 116). کنش خلاقانه هنری و تفسیر خلاقانه، از کشف چیز/چیزهایی خبر می‌دهد که توسط گفتمان‌های نظم نمادین سرکوب یا فراموش شده‌اند. از این رو، سوژه تفسیرکننده اثر هنری، یک سوژه سخن‌گو است که در فرآیند حضور دارد. میل، سبب یک تولیدگری خلاقانه می‌شود. در ایده لکان، دال که بر جای اُبژه می‌نشیند، ضمن غیاب اُبژه، زنجیره‌ای از معنا و زنجیره‌ای از دلالت را ایجاد می‌کند که در ایده کریستوا خروج اثر از تک‌معنایی و مازاد معنا را در بر می‌گیرد. «اگر بخواهیم فرآیند

تولید اثر را در نظر بگیریم، نیروهایی را باید مورد بررسی قرار دهیم که آن‌ها را به وجود آورده‌اند» (Roudiez, 1984: 7). حتی در مواجهه با اثر، بیننده خود به عنوان تفسیرگر، تحت تاثیر فضای نشان‌های بر سازنده اثر قرار می‌گیرد و شرح او از اثر، خود انتقال یافته از فضای رانه‌ای درون اثر است. کنش‌های هنرمندانه در هنر آوانگارد، سبب ایجاد موج‌هایی از کنش‌های سیاسی و اجتماعی می‌شوند. دلیل آن، سرکوب یا به حاشیه راندن عملکردهای سوژه است که سبب پیدایش نیروهای رانه‌ای در فضای گفتمانی موجود می‌شوند. از آن جایی که دال‌ها در یک زنجیره مداوم قرار می‌گیرند و مدلول از میان برداشته می‌شود، ما با مازاد معنا مواجه می‌شویم. پس معنا که از طریق این زنجیره، مدام در حال ساخته شدن است، هم سبب بی‌ثباتی و هم باعث تشکیل زنجیره معنایی در مسیر ایجاد تفسیرهای جدید می‌شود. در این جدال، سوژه در فرآیند/محکمه است و از این منظر، مدام بازسازی و احیا می‌شود. لکان با طرح اُبژه کوچک a24 و زنجیره دال‌های به هم پیوسته که از مدلول می‌گریزند، همواره قایل به چیزی است فراتر از آن چه به دست می‌آید؛ چیزی به مثابه ورای اصل لذت. از این منظر، کریستوا معنایی از درون نظم نشانه‌ای را مطرح می‌کند، همان تفسیری از اثر هنری که معنایی فراتر از ترکیب‌بندی رایج از آن مستفاد می‌شود. «این تابع اجازه می‌دهد که بیننده/تفسیرگر، وجه مشخصه کردار دلالتی خلاقانه را از منظر توان آن برای تخطی، واژگون کردن و بی‌ثبات ساختن خوانش‌های تثبیت شده عیان کند» (Barrett, 2011: 44). استل برت در کتاب ارزشمند خود با عنوان کریستوا در قابی دیگر آن معنای مازاد را تحت عنوان تابع  $X^{25}$  معرفی می‌کند، چیزی فراتر و مازاد بر ساختار معمول که این معنا را از کنش تفسیری کریستوا دایر بر نظم نشانه‌ای از خلال ساختی رانه‌ای و پیشانمادین، استخراج نموده است. از یک سو، در هم‌ریختن عناصر غالب در اثر هنری، به مثابه درگیر شدن امر نشانه‌ای در مرز میان فروپاشی گفتمان غالب و خلق معنای جدید، سبب ایجاد تفسیرهای متعدد می‌شود و از طرف دیگر، جنبندگی نشانه‌ای و انرژی‌های رانه‌ای ناخودآگاه هنرمند، سبب فروپاشی نظام مسلط در ترکیب‌بندی اثر هنری می‌شود. «در زبان بصری امر نشانه‌ای از مفصل‌بندی‌های واجی تشکیل شده که نظام را به سمت شالوده رانه‌محور ساخت بصری سوق می‌دهند» (Ibid: 20-21). از این رو، تفاسیر متعدد از اثر هنری گریزناپذیر و البته، به خلق نظام‌های متعدد معنایی کمک می‌کنند. هم‌چنین، نگاه بیننده بر عنوان آثار، حسی اولیه در او ایجاد می‌کند که بتواند برخی عناصر را - که بر کارکردهای دلالتی

چیزی و رای شکاف‌های نمادین یافت، معنا نمی‌یابد. کریستوا کار را فراتر می‌داند. ابزار بیان او، طرحی از تفسیر و معناکاوی است که از گفتمان، سرپیچی و یا قصد دارد آن را دگرگون سازد. او در کردار تفسیر، هم از پیوند با گفتمان‌های اجتماعی مرتبط فراتر می‌رود و هم خواستار تبیین رویکردهای جنبنده‌ای امر نشانه‌ای است که تفسیر را دگرگون و راه آن را برای بیان‌های انقلابی باز می‌کند. «چیزهایی از نظم، آرایش فرم‌ها و رنگ‌ها [متبادر می‌شود]، چیزهایی فراتر از انسجام ترکیبی که احساسات را ثبت می‌کنند» (Barrett, 2011: ۱۸). نیاز به وجه تفسیری که هم از بُعد نشانه‌شناختی که گفتمان‌های اجتماعی را مدنظر دارند، بهره‌مند شوند و هم متضمن فرآیندهای جنبندگی نشانه‌ای که بر سازنده کنش‌های تفسیری خلاقانه هستند، حاکی از کارکرد تفسیری به‌واسطه معنای مازاد در تفسیر اثر هنری است. در خلق اثر هنری، انتقال انرژی‌های رانه‌ای به یک ساختار بصری، در حکم تصعید در خلال ساحت از دست‌دادن اُبژه و ایجاد یک زبان است. از دست دادن خود، تنها در ولایتش است که به زبان بصری تبدیل می‌شود و هنرمند در این مسیر، خود را بازیابی و تماشاگر او نیز به‌مثابه سوژه، خود را بازیابی و احیا می‌کند. نفي ساختار نمادین، بیننده را به ساحتی باز می‌گرداند که خود بتواند نظم نمادین خودش را مستقر نماید و در این فرآیند، تفسیر آثاری که معترضان به فروپاشی گفتمان مسلط دست می‌زنند، ایده اصلی این پژوهش است. فرح اصولی متولد ۱۳۳۲ زنجان و از هنرمندان پیش‌رو ایران، در مجموعه گوش کن! صدای ظلمت را می‌شنوی؟ (۱۳۹۳)، در رمزگان نشانه‌ای خود، یک ساختار دو وجهی را به نحوی فعالانه مدنظر قرار داده است؛ بدین صورت که گفتمانی مولد بر ساخته از عناصر نشانه‌ای را در ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی متعلق به دوران صفویه جای داده و در ساحتی برگرفته از رویکرد «وفق دادن»<sup>۳۰</sup> عناصر نقاشی ایرانی را در بازخوانی فعالی از جریان امروز قرار داده و درست در بازگشتی که جایگاه امر نهاده‌ای است، یعنی جایی که از محتوای نقاشی دوران صفویه تخطی کرده، گفتمان نشانه‌ای خود را جای‌گزین کرده است. کار مهم او در بازگشت دوباره به سنت نقاشی صفویه و در عین حال، سرپیچی از آن، او را در وضعیتی پیشانمادین قرار می‌دهد که پس از عبور از امر نشانه‌ای، یعنی نفي، انجماد یافته است. «امر نهاده‌ای چیزی منحصر به فرد نیست: امر نشانه‌ای که مقدم بر آن است، در آن شکاف ایجاد می‌کند، و این تخطی<sup>۳۱</sup> باعث پدید آمدن تمام آن دگرگونی‌های متعدد کنش دلالتی می‌شود که «خلق»<sup>۳۲</sup> نام دارد» (Kristeva, 1984: 62). در واقع، تماشاگر،

مبتنی هستند- بشناسد؛ اما از سویی دیگر، آشکال بصری و ترکیب‌بندی خاص اثر - که در تفسیر مبتنی بر الگوی نشانه‌شناختی نمی‌گنجد- به‌وسیله خوانش اثر به میانجی معنای مازاد و تابع X، با در نظر گرفتن عنوان و آشکال باز نمودی مبتنی بر دلالت، حسی از تعارض در او ایجاد می‌کنند. از این‌رو، آثاری که به‌صورت بدون عنوان<sup>۳۴</sup> به نمایش در می‌آیند، به ایده تفسیرهای متعدد نزدیک‌تر هستند. «تابع X حاکی از<sup>۳۵</sup> لایه‌ای از معناست<sup>۳۸</sup> که از نظام صوری فراتر می‌رود و در راستای آن عمل می‌کند» (Ibid: 44). دست‌کاری عامدانه در قاب اثر، کژنمایی، به‌کارگیری عناصری که نقشی متمایز با آن چه به نظر می‌رسد ایفا می‌کنند، رنگ‌های تیره و فضاهای تنگ، استفاده از آثار برجسته تاریخ هنر در پیاده‌سازی ایده هنری، بریدگی پیکرها و تمامی عناصری که اثر را از تفسیرهای رایج و اولیه خارج و در فرآیند معناکاوی قرار می‌دهند، همگی می‌توانند «به رد و نقش‌های بیان‌پذیر واقعیتی تاثرانگیز و ادراک‌پذیر برای خواننده بدل شوند» (Kristeva, 1989: 22). از یک سو، نظم در ترکیب‌بندی به‌واسطه عناصر باز نمودی منسجم و از سویی دیگر، مختل شدن این ساختار به‌وسیله عدم توازن در اثر، کارکرد عدم تجانس<sup>۳۹</sup> میان عناصر باز نمودی با ترکیب‌بندی را تبیین می‌کند. «کنش [هنری] به مثابه درگیری با امر نمادین یا گفتمان‌ها و نقد آن‌ها، همانا پیمودن مسیر میان امر شناخته‌شده و امر ناشناخته را مفصل‌بندی می‌کند» (Barrett, 2011: 53). هنرمند به دلیل کششی که میان نیروهای جذب و دفع به‌وجود می‌آید، دست به ساختی پیوسته می‌زند. تفسیرگر نیز در مقام سوژه، در مسیر همان فرآیند، دست‌به‌معنازایی می‌زند.

### معنازایی و تفسیر، جریانی که سوژه را از نو می‌سازد

هنگامی که سوژه در فرآیند، در موقعیت تفسیر قرار می‌گیرد، گسست خود را از امر نمادین و حرکت خود از جنبندگی نشانه‌ای به سمت فضای تفسیری مداوم را آغاز می‌کند و این همان چیزی است که سوژه به‌واسطه آن، «این مرز را به مثابه معنای دسترسی به بیان و دلالت حفظ می‌کند؛ اما به جهت تثبیت خود درون آن، از آن تخطی می‌کند» (Kristeva, 1984: 221). شرح کریستوا از کنش تفسیر، چیزی فراتر از کارکرد نشانه‌شناختی تحلیلی با توجه به متن و نشانه‌شناسی متن است. در مدل نشانه‌شناختی مبتنی بر بافت اثر، آن دسته از رویکردهای اجتماعی و ساختاری که در تفسیر اثر استخراج می‌شوند، از جحیت داشته و چنان چه نتوان تفسیری در رابطه با رویکردهای اجتماعی و فرهنگی و یا

قفس و بندی تبیین کرده است. تصویر ۲، اثر دیگری از فرح اصولی با عنوان گُیا و من را نشان می‌دهد که اثر سوم ماه می (۱۸۰۸) متعلق به فرانسسکو گُیا را در ساختار نقاشی ایرانی گنجانده است.

صف افراد مسلح که سوژه را در محاصره قرار داده‌اند، گفتمان خشونت را در ترکیب‌بندی یک اثر برگرفته از سنت کلاسیک واجد تفاسیر متعدد کرده است. پرنده در حاشیه ترکیب‌بندی، در موقعیت گشودن بال، این بار مازاد معنا را در رهایی به بیننده تداعی و سوژه نگرنده، وقتی ساختار نمادین را کنار می‌زند، خود را احیا و بعد از بازسازی، تفسیرهای متعدد را تولید می‌کند و در هنگامی که خود را در این تنیدگی می‌بیند، از نو ساخته می‌شود. گفتمان نشانه‌ای نقاش، در جایی به عرصه می‌رسد که مازاد معنا، سعی دارد خشونت و تبعیض را در جامعه او به تصویر بکشد.



تصویر ۲- گُیا و من، ۱۳۹۳، گواش بر روی مقوا، ۶۵×۷۵ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی فرح اصولی).

معنای مازاد را در آن نظم نشانه‌ای درک می‌کند که او پیش‌تر، در برهم‌زدن قواعد نمادین آن را پدید آورده است. گرایش به بن‌فکنی نفی‌گونه ساختار روایی به‌وسیله خلق ترکیب‌بندی مبتنی بر جریان امروز در قالب نقاشی ایرانی، با مفهوم نشانه‌ای تبعیض و خشونت در روزگار هم‌عصر او، چیزی نیست جز میل به برهم‌زدن قوانین نمادینی که در تفسیر اولیه از نظر مخاطب او می‌گذرد و حاصلش تولد تفسیری است که ورای جریان به‌ظاهر اجتماع‌شده ترکیب‌بندی او به چشم می‌آید. در تابلوی مانه و من (تصویر ۱)، او از نقاشی المپیا (۱۸۶۳) ادوار دامانه الهام گرفته است.

در این اثر، سوژه روی تخت نشسته و مردی به دیدار او آمده است. عناصر نقاشانه به نحو چشم‌گیری فضای یک مینیاتور ایرانی را بازنمایی می‌کنند و تا این‌جا همه عناصر آماده بازنمایی یک نقاشی کلاسیک است. اما عناصری مثل قفس، شمشیر، تیر و



تصویر ۱- مانه و من، ۱۳۹۳، گواش بر روی مقوا، ۶۵×۵۵ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی فرح اصولی).

«متون خلاقانه پیش‌شرطی برای کنش اجتماعی سوژه‌ها یا مردمان آینده پدید می‌آورند. می‌توانیم این سوژه‌ها را نه فقط مخاطبان و دوستداران هنر، بلکه هنرمندانی بدانیم که آگاهانه در پی ابزارهای بصری و کلامی برای آشکار ساختن پدیده‌های پیش‌بینی نشده و غیرمنتظره در گفتمان‌های موجود بوده‌ و از این رو، در پی ایجاد امکان‌هایی برای عاملیت سیاسی و عقیده‌ناموافق هستند» (Barrett, 2011: 32). معصومه مظفری متولد ۱۳۳۷ تهران و از هنرمندان برجسته دوران معاصر است.

تصویر ۳، از مجموعه در حضور دیگران، گفتمان نشانه‌ای را در جایی میان قاب‌های بریده‌شده به حرکت درآورده و معنای مازاد درست در قاب‌بندی بریده‌شده، یعنی جایی که تماشاگر به دنبال ادامه داستان و معناهای دیگر می‌گردد، تا صورت ذهنی تفسیر

کمان و شکل آتش در اطراف سر پیکر مرد در صورتی که جای هاله مقدس را گرفته است، تخطی نقاش از امر نمادین را بارز می‌کند. ضمن آن که روایت به کلی دگرگون شده است. درست در همین لحظه است که تفسیر مازاد، پا به عرصه می‌گذارد. «پراکندگی نشانه‌ای متن در چنین رفتاری صورت می‌گیرد: وقتی ریتم غریزی، نهاده گذرا اما معین را پشت سر می‌گذارد، معنا تشکل می‌یابد؛ اما فوراً به‌وسیله آن چیزی که به نظر می‌آید خارج از معناست، فراتر می‌رود» (Kristeva, 1984: 100). نقاش قصد داشته تبیین خود از قانون نمادینی که دگرگون می‌شود، به تصویر بکشد و نگاه سوژه به سویی دیگر (غیر از جایی که مرد ایستاده)، این امر را تثبیت کرده است. نقاش با جای‌گزین کردن المان کبوتر به جای گربه، «نه» قاطع سوژه را برای رهایی او از هر

درون قاب، مازاد معنادار حرکت است. رمزگان دلالتی نقاش سبب به جریان افتادن مازاد معنا و در پی آن تفاسیر متعدد توسط سوژه نگرنده می‌شود که در مواجهه با اثر مدام احیا می‌شود. «هیچ جدایی ذاتی میان کنش [هنری] و نظریه-میان کنش‌های خلق هنر و کنش‌های تفسیر-وجود ندارد» (Ibid:93). تصویر ۴، اثری دیگر از معصومه مظفری را نشان می‌دهد که متعلق به ۱۳۹۲ و از مجموعه دویدن است.

با فرض این که بیننده نقاش را ندیده باشد و نتواند تشخیص دهد که این تصویر خود اوست، بر خورد او با اثر بدون پیش‌فرض خواهد بود. پس یکی از رهیافت‌های مهم نیز در همین نقطه محقق می‌شود به طوری که مازاد معنادار چنین شرایطی به جریان می‌افتد. سوژه نگرنده فوراً به سراغ کبودی روی چهره می‌رود و از



تصویر ۴- بدون عنوان، ۱۳۹۲، ترکیب مواد بر روی کاغذ، ۴۱\*۵۴ سانتی‌متر (ماخذ: آرشیو شخصی معصومه مظفری).

میان نگاه غمگین سوژه، تفسیر خود را آغاز می‌کند. این اثر، که هم‌زمان دو سنت از سنت‌های نقاشی کلاسیک را در خود دارد (استفاده از چهره خود نقاش در اثر و نیز نگاه خیره او به سوژه نگرنده)، به واسطه نگاه خیره، کبودی و نقاط ریزی که در سراسر ترکیب‌بندی مشاهده می‌شوند، مازاد معنادار برای بیننده به جریان تفسیر متصل می‌کند. چیزی اضافه‌تر، چیزی که ایده لکانی اُبژه کوچک را در تبیین کریستوا از تفسیر اثر هنری تشریح می‌کند. آن چیز اضافه، همان شرح نقاش از خشونت و تبعیض است، چیزی که خود را به درون ترکیب‌بندی کشانده و از مازاد معنا، در موقعیتی که سوژه نگرنده خود را جای نقاش می‌بیند، آفریده می‌شود. «مانده‌ها یا [معانی] مازاد تولید شده در کنش‌های ساخت و کنش‌های تفسیر گواه نظم نشانه‌ای یا عملکرد تابع X

خود را فراهم آورد، به وجود آمده است. در مسدودشدگی قاب بریده شده، امر نمادین از حرکت بازمانده و معناکاوی سوژه بیننده، تفاسیر رایج را در هم کوبیده تا بتواند از میان نیمه قاب، تفسیر خود را به واسطه معناکاوی که از جنبندگی نشانه‌ای نشأت می‌گیرد، به جریان بیاورد. «قاب‌بندی نه تنها اُبژه را در معرض دید قرار می‌دهد، بلکه به مانند مکانیسمی سرکوب‌گر عمل می‌کند که از نمایش آن چه بیرون از قاب قرار گرفته سر باز می‌زند» (Ibid: 49). وجه مهمی که در این اثر سبب باز تولید گفتمان نشانه‌ای می‌شود، چهره نگران سوژه در میان عناصر اجتماعی است که او را احاطه کرده‌اند. قاب اثر که بخشی از روایت را پنهان کرده، معنای مازاد را در همان قسمت می‌آفریند. تماشاگر درست در هنگامی که از خود می‌پرسد، چه چیزی در ادامه قاب است، آن جا خودش



تصویر ۳- بدون عنوان، ترکیب مواد روی کاغذ، ۱۳۹۱، ۷۳،۵\*۶۶ سانتی‌متر (ماخذ: آرشیو شخصی معصومه مظفری).

را می‌یابد و در همین لحظه خود را به فرآیند بازسازی می‌سپارد. نقاط ریزی که در گسترش خود در سراسر ترکیب‌بندی انجماد آن را تقویت کرده‌اند، در عین تیرگی، تصویر روشنی از سرانجام سوژه در محیط اجتماعی‌اش را به تصویر کشیده، همان چیزی که آن سوی قاب بریده شده، سوژه بیننده را به تولید معنا هدایت می‌کند. «معنازایی، یک فرآیند دلالتی جای‌گزین شونده<sup>۳۳</sup> و نتیجه عملکردهای ناهمگون زبان است که نظم نمادین و نظم نشانه‌ای را مفصل‌بندی می‌کند. این مفصل‌بندی دو گانه زبان موجب می‌شود، متن یا اثر هنری به آن چیزی دلالت کند که کارکرد ارتباطی یا باز نمودی اثر نمی‌تواند آن را به بیان درآورد» (Kristeva, 1980:18). پس در سویی که عناصر ترکیب‌بندی، تصویری عادی از سوژه را به نمایش گذاشته‌اند، سوی دیگرش،





تصویر ۶- بدون عنوان، ۱۳۹۲، رنگ روغن بر روی بوم، ۱۳۰\*۱۳۰ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی سمیرا اسکندر فر).

سمت، و توسط نظام تبادلی و مدافعان آن در حرکت است، سوژه و ساختارهای آن» (Kristeva, 1984: 17). تصویر ۶، دو پیکر را نشان می‌دهد که یکی در حال بریدن گلولی دیگری است. در نخستین نگاه، تماشاگر سعی دارد روایتی را دنبال کند که می‌بیند. ساختاری که داستان برای او ترسیم نموده، جریانی عادی را نشان می‌دهد؛ اما به محض مواجه شدن با چهره‌هایی که نمی‌بینند، تمام پیش‌فرض‌هایش دچار فروپاشی می‌شوند. بیننده در مقام آنالیزان، با امری روان‌کاوانه مواجه می‌شود که او را در مسیر بازسازی قرار می‌دهد. با فرض این که هر دوی این پیکرها یک تن واحد هستند، تماشاگر از میان مازاد معنایی دست به تفسیر و از آن رو، خودش را در جایگاه آن پیکرها می‌بیند. خودش که دارد گلولی خودش را می‌برد. وقتی با آن پیکری که کار در دست دارد مواجه می‌شود، عدم وجود تفسیری سر



تصویر ۷- و کیوم ۲، ۱۳۹۴، آکرلیک بر روی بوم، ۱۲۰\*۱۰۰ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی آفرین ساجدی).



تصویر ۵- بدون عنوان، ۱۳۹۸، رنگ روغن بر روی بوم، ۵۰\*۷۰ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی سمیرا اسکندر فر).

در ذات نظام‌های دلالتی اثر و در ساختارالگوی تفسیری هستند که این نشان می‌دهد، اثر فراتر از آن است که مستقیماً از طریق کاربست قواعد زبان بصری منتقل شود» (Barrett, 2011: 49). ضمن آن که، کسی دیگر نیز در ترکیب‌بندی وجود دارد که آن را از ساخت یک خودنگاره خارج کرده و وجود روایت را در ترکیب‌بندی قطعی می‌سازد. تصویر ۵، اثری از سمیرا اسکندر فر (۱۳۵۹-تهران) را نشان می‌دهد که از جهاتی بازگشت نقاش به یکی از سنت‌های رایج در نقاشی کلاسیک را در ساختاری از گفتمان امروز به بیان درآورده است.

اواز چهره خودش استفاده کرده و آن را درون یک مکعب قرار داده است. سوژه خود را محصور می‌بیند و به واسطه نظم نشانه‌ای است که تماشاگر می‌تواند میل به سرپیچی نقاش از قانون نمادین را آن گونه که خود را در حصار قرار داده تشخیص دهد. اثری که تنها به وسیله بازتولید گفتمان‌های درهم‌شکننده ساختار می‌تواند تفسیر شود و آن چه به کمک تفسیر می‌آید، معناکاوای است که سوژه نگرنده بارها و بارها آن را تولید می‌کند؛ تا خودش را به هیئت نقاش بباید که در آن فضا محصور گشته است. از طرفی دیگر، نقاش با رفت و آمد میان دو ساختار کلاسیک (خودنگارهای در یک ترکیب‌بندی)<sup>۳۴</sup> و مدرن، ساختار نمادین را شکننده و از خلال این تخطی، تماشاگر دست به تفسیر می‌زند. «هنرمند چهره خود را روی پیکر قدیس بار تولومئوی شکنجه شده قرار داده است. این امر واکنش شخصی او را نسبت به زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کرد، نشان می‌دهد» (هرش، ۱۳۹۷: ۳۲۲). ضمن این که المان‌های دیگری که در ترکیب‌بندی هستند، فرم گلی که به نظر می‌آید پژمرده، اما از حصار که سوژه خود را درون آن محصور کرده، کماکان رشد می‌کند، بر روند تولیدگری معنا تاکید می‌کنند. «آن چه ما معنازایی می‌نامیم، دقیقاً فرآیندی تولیدگر که نامحدود است، عمل بی‌وقفه رانه‌ها به سوی، و توسط زبان به

جایگاهی باشد که خود در آن موقعیت حضور دارد. سوپز کتیویته در حصار قرار گرفته که در انتهای این فرآیند، تسلط گفتمان نمادین، او را در مجرای از خشونت قرار داده که در برابر ابعاد آن ناتوان است. از این رو، بیننده در سمتی دیگر ایستاده که این معنا را باز تولید می‌کند. ماهی از این که در برابر خشونت قرار می‌گیرد، ناتوان است. «این گونه است که چندمعنایی<sup>۳۶</sup> هم‌چنین، می‌تواند به عنوان حاصل یک چند کارگی نشانه‌ای به مثابه اتکالی به انواع نظام‌های نشانه‌ها قلمداد شود» (Kristeva, 1984: 59-۶۰). تصویر ۸، با عنوان حیوان معاصر (۱۳۹۳) سوپز کتیویته را در نظامی مستقر ساخته که از منظر کریستوا، در فرآیند/محکمه است.

در فرآیند تولیدگری معنا، آهو در جایی واجد تفسیر شده که از کارکرد توصیفی در گریز است. معصومیت و ناتوانی در سیطره زیست طبیعی، او را به مظهری برای تسلیم شدن در برابر خشونت گفتمان مسلط و داشته و سوژه نگرنده در مواجهه با این اثر، خود را به فرآیندی می‌سپارد که او (بیننده) را به بیان در آورده است. «در فرآیند ساخت، تجربه یا تفسیر اثر هنری، مخاطب در جایگاه زبان قرار می‌گیرد؛ جایی که سوپز کتیویته از نو صورت‌بندی شده و به کمک تجربه زیباشناختی احیا می‌شود» (Barrett, 2011: ۲۵). تصویر ۹، از مجموعه رقصندگان اثری از زهرا ابراهیمی متولد ۱۳۶۵ اصفهان را نشان می‌دهد که سوپز کتیویته را در فضایی ملهم از کاشی‌های معماری سنتی ایرانی قرار داده است. سوپز کتیویته در بخش‌های مختلف اثر با ظاهرهایی متفاوت

راست، او را به سمت نیاز به ساختاری برای تفسیر، یک زبان ویژه سوق می‌دهد. «این تصویر از درگیری هنرمند برای مفصل‌بندی فرآیندهای سوپز کتیویته دخیل در کنش [هنری]، نشانه دیگری است از نیاز به فرا زبان تفسیر برای بازیابی منطق کنش حتی به صورت جزئی، که وقتی اثر در منطق امر نمادین و گفتمان‌های نهادی جای می‌گیرد، دچار فقدان می‌شود» (Barrett, 2011: 45). هر کسی می‌تواند در جایگاه آن پیکرها باشد، گلویش بریده شود و یاد مقام قانون، تسلط خود را تحمیل کند و یا ممکن است این خودش باشد که در حق خودش خشونت و تبعیض را اعمال می‌کند. رویکرد تخطی نه به مثابه تصویر، بلکه برای نشان دادن تضاد درونی در ساختاری که نیاز به بازسازی در آن احساس می‌شود. «به دلیل این که تسلط امر نمادین، حاکی از وحدت و خودمختاری آن است، نظم نشانه‌ای در زبان شاعرانه [بصری]، نظم نمادین را به جهت بازسازی نظم نمادین جدید، متزلزل<sup>۳۵</sup> می‌کند. از منظر کریستوا، این یعنی طبیعت معنازایی» (Oliver, 1993: 100). آفرین ساجدی متولد ۱۳۵۸ شیراز، در اثر و کیوم ۲ (۱۳۹۴)، توانسته رمزگان دلالتی را در استفاده از عناصر جاندار به طرز جالبی و رای آن چه به نظر می‌رسد، به کار بگیرد (تصویر ۷).

ماهی ممکن است نماد خشونت قلمداد شود، و این امر، اثر او را از ساحت یک ترکیب‌بندی نیم‌رخ که صرفاً به نمایش ابعاد چهره بسنده کرده باشد خارج و طرز قرارگیری ماهی در این اثر، بیننده را به گفتمانی نزدیک می‌کند که در میان معانی متعدد به دنبال



تصویر ۹- بدون عنوان، ۱۳۹۳، ترکیب مواد بر روی بوم، ۱۲۰\*۱۰۰ سانتی‌متر (ماخذ: URL).



تصویر ۸- حیوان معاصر، ۱۳۹۳، آکرلیک بر روی بوم، ۱۵۰\*۱۵۰ سانتی‌متر (ماخذ: آرشیو شخصی آفرین ساجدی).



تصویر ۱۱- بدون عنوان، ۱۳۹۶، مرکب بر روی کاغذ، ۵۰\*۷۰ سانتی‌متر (ماخذ: آرشیو شخصی آهو حامدی).



تصویر ۱۰- بدون عنوان، ۱۳۹۶، مرکب بر روی کاغذ، ۴۰\*۳۰ سانتی‌متر (ماخذ: آرشیو شخصی آهو حامدی).

ممکن است سایه‌ای که بر چهره سوژه (زندگی) به خاطر وجود عناصری که چهره را پوشانده‌اند، گفتمان مسلط را به بیننده یادآوری کنند. بیننده خود را در جایگاه سوژه قرار می‌دهد و از خلال عناصر روی چهره او می‌تواند دست به تفسیرهای متعدد بزند. عنصر حیات، می‌تواند رویای سوژه را بازنمایی کند (تصویر ۱۱). اما این یک باز نمود منفعل است و تن به تفسیر واحد نمی‌دهد. سوژه امید می‌پروراند و چهره به روزهایی دارد که انتظارش را می‌کشد. تعدد تفاسیر، هر سوژه نگرنده را در موقعیتی قرار می‌دهد که خود را باز یابد. «آن چه بیرون از اقلمروا دال یا امر نمادین قرار می‌گیرد، یک فضای تهی یا بیهوده نیست، بلکه عرصه‌ای بیش تمایز یافته از ارزش‌ها یا معناها بالقوه و ممکن است. به همین دلیل است که هر متن یا نقاشی، نظم نشانه‌ای قدرتمندی دارد که تفسیر و معنای چندگانه را می‌طلبد» (Barrett, 2011: 19). آن چه آثار او را واجد تفاسیر متعدد می‌کند، تصویری است که هنرمند از چهره ارائه داده و چهره در ساختاری معنا یافته که کنش روانی سوژه کتیویته را با فرآیندهای اجتماعی‌اش درگیر می‌کند. نسربین برکت متولد ۱۳۴۶ بهبهان در مجموعه زنان ایرانی، به فضایی دست یافته است که به خوبی، سوژه نگرنده را از تفسیر تک بُعدی باز می‌دارد (تصاویر ۱۲ و ۱۳). در هر دو اثر، سوژه با چهره‌ای که تشخیص داده نمی‌شود، فضا را منجمد ساخته و فقدان پیش فرض ذهنی، بیننده را وارد جریان تولید معنا می‌کند و هر آن چه در فرآیند مازاد معنا قرار می‌گیرد، همان ذهنیت سوژه نگرنده از حضور خودش درون

به تصویر کشیده شده که در هر موقعیتی مشغول انجام کاری است. نقاش از این فضا برای توصیف ساختار مسلط استفاده کرده و حالات سوژه کتیویته را به مثابه تخطی از نظم نمادین برشمارده است. معنای مازاد درست در همین لحظه مواجهه به جریان تفسیری می‌پیوندد. نگرنده‌ای که خود را درون اثر می‌یابد و فروریختن گفتمان مسلط را در کاشی‌هایی که در آن بخش از اثر جایشان خالی است، دنبال می‌کند. سوژه کتیویته از میان رمزگان‌های محصورکننده می‌خواهد در همان گسست نهادهای بماند تا بتواند قانون نمادین را تخریب و از آن تخطی کند و نظم نشانه‌ای خود را در زیر لایه‌های نظم نمادینی که خود را بازسازی می‌کنند، مستقر نماید و این همان چیزی است که از منظر کریستوا یعنی «نوعی از سرگیری خصیصه عملکردی کورای نشانه‌ای درون ابزار دلالتی زبان. این همان چیزی است که به طور خاص، عمل‌های هنری و زبان شاعرانه ثابت می‌کنند» (Kriste- va, 1982: 50). آهو حامدی متولد ۱۳۶۰ تهران، در مجموعه آدمک سرخ سوژه را در فضایی ترسیم کرده که هرگونه قضاوت اولیه از بیننده را سلب و او را به خلق تفاسیر متعدد واداشته است (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

آن چیزی که این دست آثار را متمایز می‌کند، گریز آن‌ها از هرگونه قضاوت سراسر است. این که بیننده نمی‌تواند یک معنا را از درون ترکیب بندی استخراج کند، تفاسیر چندگانه را به جریان می‌اندازد. سوژه به نظر می‌آید در محدوده‌ای از آرزوهای خود گرفتار شده است (عنصر پرنده با بال‌های گشوده). یا حتی



تصویر ۱۳- جستجو، ۱۳۹۰، ترکیب مواد بر روی بوم، ۸۰\*۸۰ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی نسرين برکت).

ذهن نگرنده را در فرآیند تولید معنا به سمت تفسیر هدایت می‌کند، غیابی است که به واسطه عناصر جای‌گزین توانسته حضور سوژه را قطعی کند (تصاویر ۱۴ و ۱۵).

در تصویر ۱۴، سوژه به واسطه غیابی که پیراهن او بر روی صندلی آن را بر ملا می‌کند، حضور قاطع یافته و در تصویر ۱۵، به واسطه وجود چاقو بر روی میز (خشونت). آن‌چه ذهن نگرنده را به سمت حضور سوژه کتیویته هدایت می‌کند، عناصر مرتبطی است که نشانه حضور او در خانه است. پیراهن زنانه، میز صبحانه، گلدانی که نشانه حیات است و ظروف خالی، همگی وجود کسی را به تصویر کشیده‌اند که اکنون در گفتمان مسلط نادیده گرفته شده؛ اما عناصر بر جای مانده، حضور فیزیکی او را نشان می‌دهند. معنا از درون ساختار به جایی که آن را مازاد می‌کند - ذهن نگرنده - منتقل می‌شود و هنگام استقرار سوژه درون اثر، او در فرآیند قرار می‌گیرد و بازسازی آغاز می‌شود؛ تا از این طریق نظم خود



تصویر ۱۵- بدون عنوان، ۱۳۹۸، پاستل و مرکب بر روی بوم، ۵۵\*۵۵ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی رزیتانصرتی).



تصویر ۱۲- زنان ایرانی، ۱۳۹۰، ترکیب مواد بر روی بوم، ۹۰\*۹۰ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی نسرين برکت).

اثر است. او خودش را باز یابی و به جریان تفسیری می‌سپارد که امر نمادین را کنار بزند و نظم خودش را برقرار سازد، نوعی تخطی، یا نافرمانی که سبب بازسازی سوژه در معرض می‌شود. «تشخیص نظم نشانه‌ای، در واقع، تشخیص تغییر در سوژه سخن گو است، ظرفیت او برای بازسازی در راستای آن چیزی است که به‌طور گریزناپذیری به آن رسیده است» (Kristeva, 1986: 29). چهره‌هایی که معنایی مشخص را به بیننده منتقل نمی‌کنند، گسست ابژه واقعی را برای بن‌فکنی ساختار مسلط در بر می‌گیرند. رزیتانصرتی متولد ۱۳۶۷ سقز در مجموعه گنج، رمزگان دلالتی را در غیاب سوژه به تصویر کشیده است. آن‌چه



تصویر ۱۴- بدون عنوان، ۱۳۹۸، پاستل و مرکب بر روی بوم، ۴۲\*۲۸ سانتی متر (ماخذ: آرشیو شخصی رزیتانصرتی).

را مستقر نماید، جایگاهی شبیه به نفي نمادین و تخطی از آن. «بنابراین، اگر هر بازنمایی و زبان می‌بایست برابر این کردار باشد، باید بازنمایی و زبان هنر بوده باشد؛ تنها در اجراگری آن‌ها است که پویایی بارهای رانه، مرزهای سوژه و جامعه را دچار فروپاشی کرده، به آن نفوذ می‌کند، تغییر شکل می‌دهد، دوباره شکل می‌دهد و آن را دچار دگرگونی می‌کند» (Kristeva, 1984: 103). اَبژه‌ای که گسست ایجاد می‌کند، بار دیگر در فرآیند تولید معنا غیاب سوژه را به حضوری قاطع در فرآیند تفسیری بیننده تبدیل، و از این رو، سوژه نگرنده را در جریان تفسیر، دچار بازسازی می‌کند. بیننده با تماشای اثر، خود را به سوژه‌ای تبدیل می‌کند که درون اثر است، منتهی در آثار نصرتی، حضور بیننده در غیاب سوژه کتیویته معنا می‌یابد. «تفسیر من سر به بی‌نهایت دارد؛ زیرا معنا توسط میل رو به بی‌نهایت دارد» (Kristeva, 1986: 312). هنرمند مسیری را پیموده که در سیر تفسیری بیننده، او را از هر پیش‌فرضی که منتهی به جهان تفسیری آثار طبیعت بی‌جان می‌کند، بر حذر دارد.

### نتیجه‌گیری

ایده ژولیا کریستوا در تشریح سوژه کتیویته، قرارگیری او در مسیر زبان، تاریخ و فرهنگ و سپس، اثرپذیری از آن‌ها و تغییر سوژه کتیویته را تبیین می‌کند. سوژه کتیویته از این منظر، در روندی قرار می‌گیرد که به طور مداوم بازسازی و احیا می‌شود و به همین منظور، کریستوا سوژه کتیویته را عنصری می‌داند که در فرآیند است. نفي برساخته از جنبندگی نشانه‌ای که در هنر تبلور می‌یابد، توانایی او را در برهم‌زدن ساحت گفتمان مسلط تضمین می‌کند. کریستوا معتقد است، انرژی‌های رانه‌ای در زبان تخلیه می‌شوند و همین امر، سبب به‌وجود آمدن آثار هنری فاخر گردیده که از یک سو، عملکرد جنبندگی نشانه‌ای سبب ایجاد زیرساختی برگرفته از نیروهای رانه‌ای می‌شود و از سویی دیگر، ساختار نمادین هم‌چون عرصه‌ای متشکل از قوانین و دستور زبان، آن را به بیان در می‌آورد. در این راستا، هنرمند با اثرپذیری از جامعه، سعی در خلق اثر هنری دارد که به‌واسطه تحركات نشانه‌ای به مدد تاجر، او را به تولید واداشته و هم‌زمان، به‌واسطه درک این معنا توسط بیننده، سوژه نگرنده به تفسیر می‌پردازد. بیننده در مواجهه با اثر هنری، خود را بازخوانی می‌کند و در معنای مازادی که از اثر دریافت می‌کند، به جریان بازسازی مداوم وارد

می‌شود. در این بازسازی و احیا، سوژه کتیویته قادر است تا نظم نمادین را - که همواره سعی داشته سوژه را در حصار گفتمان مسلط خود قرار دهد - متلاشی کند، و از خلال تفسیرهای چندگانه، نظم نمادین را به عرصه نوسازی هدایت کند؛ و این یعنی مستقر کردن نظم نمادینی که خود بنیان نهاده است. اثر هنری هم‌چون ساختاری که می‌تواند از گفتمان موجود عبور کند، توان ایجاد معنای فراتر را دارد که به‌واسطه سوژه نگرنده درک و تفسیر می‌شود. تحلیل آثار هنرمندان زن پیش‌رو در دهه نود ایران در این بررسی نشان داد که، تفسیر تماشاگر از اثر هنرمند برساخته از همان معنای مازادی است که می‌توان گفت به‌واسطه نظم نشانه‌ای در ترکیب‌بندی جای گرفته و به‌وسیله تاجر هنرمند در نظامی از تسلط ضمیر ناآگاه به‌واسطه درکی که از اوضاع اجتماعی داشته، در اثرش منعکس شده است. هنرمند در مقام عنصری پویا در فضای جامعه، بازتاب‌دهنده تألمات روزگاری است که مردم در آن ساختار از به بیان در آوردن آن‌ها ناتوانند و تنها در تفسیری که به‌واسطه حضور مازاد معنا خلق می‌کنند، به آن‌ها دست می‌یابند. در این پژوهش، نخست، به شرح دیدگاه‌های کریستوا پیرامون تعریف سوژه کتیویته پرداخته شد و عملکرد آن در مواجهه با تغییرات تاریخی و فرهنگی مورد بررسی قرار گرفت. سپس، به مدد تعریف مازاد معنادار نظم نشانه‌ای کریستوا، آثار برخی نقاشان دهه نود ایران از منظر هم‌سویی آن‌ها در برهم‌زدن نظم نمادین و نقش سوژه در مواجهه با اثر هنری به مثابه آنالیزان<sup>۳۷</sup> مقابل روان‌کاو مورد تحلیل قرار گرفت. از خلال تفاسیر متعددی که سوژه نگرنده از اثر استخراج می‌کند، بازسازی او را مورد تعریف و عملکرد هنر در جامعه در راستای احیای سوژه و برهم‌زدن نظم نمادین و نوسازی گفتمان مسلطی که ورای تعاریف گفتمانی رایج باشند، مورد واکاوی قرار گرفت. در این رهیافت، ایده هنرمندان دهه نود ایران، از سنن و اقلیم‌های مختلف، هم‌سویی کنش‌های هنرمندانه‌ای را نشان داد که از گفتمان هر کدام منحصر و به‌طور ویژه، وجود کرداری دال بر تمایل به تخطی از ساختار نمادین درک و دریافت، و این رویکرد، بنا به تعریف کریستوا از مازاد معنا که به‌واسطه سوژه بیننده کنکاش، و به جریان تفسیری هدایت می‌شود، در آثار هر یک از آنان تبلور یافته است.

پی‌نوشت

1. Subjectivity.
2. Intentions.

3. Identity.
4. The Semiotic.
5. The Symbolic.
6. Synchronic.
7. Creative Practice.
8. Speaking Subject.
9. Pre-thetic.
10. Thetic break.
11. Thetic Phase.
12. Analysand.
13. Excess of meaning.
14. Semiotic Disposition.
15. Signifiante.
16. Renewed.
17. Genotext.
18. Phenotext.
19. Syntax.
20. Semantic.
21. Categorical.
22. Semanalysis.
23. Intertextuality.
24. Object petita.
25. X Function.
26. Untitled.
27. Indicate.
28. Stratum of meaning.
29. Heterogeneity.
30. Appropriate .
31. Transgression.
32. Creation.
33. Alternative.

۳۴. سنتی که در نقاشی کلاسیک، نمونه‌های فراوان دارد. اما نمونه مهمی که نقاش در شرایط زمانه خود را در تنگنا می‌بیند، اثر درخشان «داوری واپسین» میکلائژ است که به جای تصویر قدیس بار تولومئو که پوست او را زنده زنده کنند، میکلائژ چهره خودش را نقاشی کرده تا بدین وسیله اعتراض خودش را نسبت به زمانه‌اش به تصویر بکشد.

35. Destabilize.
36. Polysemy.

۳۷. ترجمه آن «مُراجع» است.

#### منابع

- فیروزی، آریتا و اکبری، مجید (۱۳۹۱). «مفهوم معناکاوی در اندیشه ژولیا کریستوا»، شناخت، شماره ۶۷، ۱۱۱-۱۳۱.
- هرش، شارون لاتچا (۱۳۹۷). *رهیافت‌های مناسب در شناخت و تحلیل آثار برجسته هنری*، ترجمه و تالیف نوید جامعی، با مقدمه محمد ضمیران، تهران: علم و دانش.
- Barette, s2011). *Kristeva Reframed*, I.B.Tauris & Co.Ltd.
- Kristeva, j. (1984). *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, introd.
- Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J(1980). *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, Leon S. Roudiez (ed.), trans. Alice Jardine and Leon S. Roudiez,
- Kristeva, J.(1982). *Powers of Horror: An essay on abjection*, trans. Leon S.
- Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J.(1986). *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi, New York Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989) *Black Sun: Depression and melancholia*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- McAfee, N2004). *Julia, kristeva*, New York: Routledge.
- Oliver, K.1993). *Reading Kristeva*, Indiana University Press.
- Roudiez, L.S. (1984). 'Introduction', in *Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, introd. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, pp. 1-10.
- Histoires, d'. (1983). Paris: Denoël. Translated as *Tales of Love*, by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1973). *The system and the speaking subject*. A Critical and Cultural Theory Reader, 77-80.

- Firouzi, A; Akbari, M. (2013). The concept of semanalysis in Julia Kristeva s idea. *Shenakht* 67/1,111-131(Text in persian).
- Hirsh, Sh. L. (2018) *How to Look at and Understand Great Art*, Translated by Navid Jameie, Elmo Danesh Publication (Text in persian).

**URLs:**

- URL1. <https://www.vistaart.gallery/fa/Zahra-ebrahimi/> (access date:02/02/2021)

## A research in 90th decades paintings of women artists in mediation with Julia Kristeva's concept of exceed of meaning in semiotic disposition

### Abstract:

Explaining the function of the semiotics and the symbolism, Julia Kristeva describes the simultaneous movement of the both to express the language of art. By describing the subjectivity as an element influenced by culture, history, and language, she describes the structure of the subject in process/on trial and defines its position in art. In her view, art is the discharge of driving energies in language, which uses the jouissance of creation in the symbolic superstructure to epiphany. Hence, what creates a work of art with the help of the Impression, can have multiple meanings, and in this two-dimensional structure, the viewer stands on the other side to interpret. The viewer enters to the process of creating the meaning and his/her action leads to the creation of various interpretations. What is taken from human's emotional life under the dominance of symbolic discourse is reflected by art, and this action in semiotic functions revive the human's emotional life because of transgress of the symbolic flows and the various interpretations of the viewer of the work as a reconstructive action. This descriptive-analytical research, considering the transgressive mechanism of the semiotic that constantly disobeys the symbolic, analyzes the power of art in reconstruction and revival of the subject. In addition, the research analyzes the works of the leading Iranian artists in the 90th decade from this perspective and the possibility of aligning the ideas of these Iranian artists, from different ages and climates, in the presence of an action indicating a tendency to transgress the symbolic structure. Julia Kristeva is a poststructuralist thinker, and her definition of "subjectivity" is effective in explaining her path to processive philosophy and her formulation of the subject in process/on trial. The distinction of his views from Lacan, while being based on Lacan's ideas, has made Kristeva a prominent thinker. To define the subjectivity, we have to give a brief description of the meaning of "subjectivity" and its difference from "self". The distinction between "self" and "subjectivity" must be considered in Kristeva's definition of the subject in the process, with which one can distinguish between the essential philosophy of essence, which considers "self" as an independent and self-static element, from the subjectivity which is placed in the intersection of language, history and culture. Kristeva and other poststructuralist thinkers believe that changes in opinions, events, and history affect human beings. This dynamic being, created from

the past and present, is not such a creature that can determine its own destiny in a desirable way. For Kristeva, the language which is a process in motion and benefits from the element of synchronic, differs from the language of dominant institutions and discourses. Her intentionality is to show the qualities of the underlying layers of language, which is distinguished from the structure of formal literature. What is explained in Lacan's description of the chain of signifiers and the absence of meaning, in Kristeva's interpretation, considering desire as absence, becomes a symbolic chain that in practice surrounds desire. The chain of kristeva signs contain meaning and productivity. Kristeva's idea about semanalysis is different from the way it provides the meaning in language. Her idea to an aspect of signification actively directs the motility of signs in an infrastructure from the symbolic level to semantic significations. Reconstruction of the subject involves the creation of a new object. According to Kristeva, interpretive action through semanalysis, leads to multiple processes and multiple interpretations, in

### Document Types:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 12 June 2021

Accept Date: 03 July 2021

### Navid Jamei

Department of art research, Faculty of art, Central Tehran branch, Islamic azad university, Tehran-Iran  
Email: navid\_jamei@yahoo.com

### Mohammadreza Sharifzadeh

(Corresponding Author)

Associate professor, department of art research, central Tehran branch, Islamic azad university, Tehran-Iran  
Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

### Seyed Mostafa Mokhtabad Amrai

Department of dramatic literature, Tarbiat modares university, Tehran-Iran  
Email: mokhtabm@modares.ac.ir

### Shahabeddin Adel

Department of cinema, University of art, Tehran-Iran  
Email: adel@art.ac.ir



\* The paper is an excerpt of the first author's phd dissertations titled "An analysis in paintings and cinema s of 90<sup>th</sup> decade of Iran based on Julia Kristeva's ideas".



which, while the subject collapses, causes its revival and multiplicity of interpretations. The structure of excess of meaning moves at a level of semiotic motility that puts the subject in the process of reconstruction as well as the object undergoes the change and reproduction. The rupture of the object produced in the interpretive process is considered as the regeneration of another object. Going beyond the conventional interpretation to something superfluous, in a sense beyond the visible composition, brings the viewer closer to what Kristeva calls *semanalysis*. What can be deduced from the symbolization of avant-garde art is its revolutionary expression in the birth of creation of meanings in the interpretation of the work of art and the attainment of meanings beyond the common meaning, which is transferred from sign motilities to the interpreter. The first sparks of *semanalysis* formation in Kristeva's thought are intertextuality. In his view, *semanalysis* can provide a wide range of words, and in this regard, a wide range of interpretation arises from its relation to the work of art, and it has borrowed this from Bakhtin. In *semanalysis*, the stability of meaning is shaken and the interpretive flow takes the work out of monotony. The works of artists who create art in one direction will firstly have multiple meanings in that concept (violence, discrimination, inequality, and a desire to dismiss symbolic discourse) and secondly, perception by a subject within the same symbolic structure moves the flow of interpretation. So Excess of meaning, is produced in the semiotic disposition with the help of multiple interpretations that take the work out of the one-dimensional realm. Kristeva explains the symbolic order as its destruction and its reconstruction, through which multiple meanings emerge. A work that stagnates common practices, disrupts previous direct interpretations, and advances multiple interpretations, has gained new credibility. By breaking down common discourses, avant-garde art provides a multifaceted expression in interpretive structure. In this research, we first describe Kristeva's views on the definition of subjectivity and examine its function encounter to the historical and cultural changes, and then, by defining the Excess of meaning with her idea of the semiotic disposition, we analyzed the works by some Iranian painters of the 90th decade, in terms of their alignment in disrupting the symbolic order. We described the subject encounter to the work of art as analysts encounter to psychoanalyst. Through the various interpretations that the viewer derives from the work, we explain his reconstruction and analyze the function of art in society in order to revive the subject and disrupt the symbolic order and rebuilt the dominant discourse that is beyond the usual discourse definitions. Through the various interpretations that the viewer subject perceives from the work, his/her reconstruction was explained and the function of art in society in order to revive the subject and disrupt the symbolic order and modernize the dominant discourse that is beyond the common discourse definitions was analyzed. In this approach, the idea of Iranian artists of the 90th decade, from different ages and lands, showed an alignment of artistic actions in which existence of an action indicating a tendency to transgress the symbolic order could be perceived. This approach, According to Kristeva's definition from the Excess of meaning, has been manifested in the works these artists.

**Keywords:** Julia Kristeva, Semiotic Disposition, Semanalysis, Interpretation, Exceed of meaning, The symbolic, Thetic break

#### References:

- Barette, s2011) ). *Kristeva Reframed*, I.B.Tauris & Co.Ltd.
- Kristeva, j.(1984) . *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, introd.
- Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J(1980) ). *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, Leon S. Roudiez (ed.), trans. Alice Jardine and Leon S. Roudiez,
- Kristeva, J.(1982) ). *Powers of Horror: An essay on abjection*, trans. Leon S.
- Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J.(1986) ). *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi, New York Columbia University Press.
- Kristeva, J. .(1989) *Black Sun: Depression and melancholia*, trans. Leon S. Roudiez,
- New York: Columbia University Press.
- McAfee, N(2004) ). *Julia, kristeva*, New York: Routledge.
- Oliver, K.(1993) ). *Reading Kristeva*, Indiana University Press.
- Roudiez, L.S. (1984). 'Introduction', in *Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, introd. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, pp. 1–10.
- Histoires, d'. (1983). Paris: Denoël. Translated as *Tales of Love*, by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1973). *The system and the speaking subject*. A Critical and Cultural Theory Reader, 77-80.
- Firouzi, A; Akbari, M. (2013). The concept of *semanalysis* in Julia Kristeva's idea. *Shenakht* 67/1, 111-131 (Text in persian).
- Hirsh, Sh. L. (2018) *How to Look at and Understand Great Art*, Translated by Navid Jameie, Elmo Danesh Publication (Text in persian).

#### URLs:

- URL1. <https://www.vistaart.gallery/fa/Zahra-ebrahimi/> (access date:02/02/2021)