فصلنامه علمی «مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات»، زمستان ۱۳۹۹، سال بیست‌ویکم، شماره پنجاه‌ودوم/ ۲۵۰-۲۲۳
Scientific Quarterly of Culture Studies – Communication, January 2021, 223-250
http://www.jccs.ir DOI: 10.22083/jccs.2020.190328.2829

مقاله علمی ـ پژوهشی Scientific-Research Article

معناکاویِ اثر ورود مسیح به بروکسل: شمایل مسیحی یا سرپیچی از آن؟

فریده آفرین[۱]

چکیده

هدف پژوهش، مطالعهٔ اثر «ورود مسیح به بروکسل» بر اساس مؤلفه‌های نظری در تفکر ژولیا کریستوا است. به همین دلیل، مؤلفه‌هایی چون سرپیچی، امر نمادین، امر نشانه‌ای، تبادل امر نمادین، نشانه‌ای، معنازایی، بینامتنیت و فرایند معناکاوی بازخوانی می‌شوند. سؤال پژوهش این است: آیا اثر مذکور در زمرهٔ شمایل‌های مسیحی قرار می‌گیرد یا سرپیچی از آن محسوب می‌شود؟ برای پاسخ دادن به سؤال، با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی، ویژگی‌های بصری و معانی چندگانهٔ اثر بیرون کشیده می‌شود. بررسی انواع سرپیچی‌ها در اثر و تمرکز بر تبادل امر نشانه‌ای و نمادین، قابلیت‌های زبان بصری انسور در اثر «ورود مسیح به بروکسل» مانند شیوهٔ رنگ‌گذاری، نحوهٔ قاب‌بندی خاص او با پیروی از عکاسی، استفاده وافر از ماسک‌ها و نقاب‌ها را برجسته می‌کند. واکاوی در روابط بینامتنی اثر، تغییر جایگاه مسیح، جابجایی زمان ظهور او در سال ۱۸۸۹ و تعویض مکان نمایش در بروکسل سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم را نشان می‌دهد. معناکاوی اثر نشان می‌دهد نمایش اشباح در پیش‌زمینه در کارناوالی از مضمون تهی شده، بیشتر از آنکه بازنمایی کلام کتاب مقدس باشد، نمایش «خروج» و سرپیچی است. خروجی که تفسیر تازه از دین و اضطراب از سلطهٔ نقاب‌زدگان و ماسک‌داران یعنی اشباح بورژوازی و سلطه سرمایه‌داری را نشان می‌دهد. نتیجه اینکه به‌دلیل فاصلهٔ نقاشی مذکور از نص کتاب مقدس این اثر در راستای شمایل‌های مسیحی نیست و ضمن سرپیچی از آن‌ها، نوعی شمایل برای دوران مدرن بروکسل محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی

معناکاوی، جیمز انسور، شمایل مسیحی، کریستوا، سرپیچی.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۲/۱۹

۱. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه سمنان f.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

جیمز انسور متولد سال ۱۸۶۰ م در بندر اوستند[1] بلژیک، ابتدا به شیوهٔ امپرسیونیستی کار می‌کرد (حلیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۷). او با تأثیرپذیری از هنرمندان معروفی چون رامبرانت، گویا، رِدُن[2] و تصاویر پیتر پل بروگل، طنز آن دوران و درک باسمه‌های چوبی ژاپنی و نقاب‌های آفریقایی (لینتن، ۱۳۹۳: ۴۵۱)، خود را دل‌مشغول کیفیت‌های بیانگر خط، نور و رنگ، ویژگی‌های گروتسک[3]، طرح‌های ترسناک اسکلت‌ها و ماسک‌های کارناوال در نقاشی‌هایی عظیم یافت. مجموعه تجارب این دوره (۱۸۸۶-۱۸۸۵) به شکل‌گیری معروف‌ترین اثر این هنرمند از ماسک‌ها، یعنی *ورود مسیح به بروکسل*[4] منتهی شد که یکی از بهترین آثار او در تمام دوران کاری‌اش محسوب می‌شود. همچنین در حدود ۱۹۰۰ م. وی موردتوجه هنرمندان و منتقدان آلمانی قرار گرفت و از ۱۸۹۳م در فروش آثار خود، موفقیت‌هایی به دست آورد. بسیاری ازجمله پل کله، امیل نولده و ارنست لودویگ کیرشنر متوجه شدند که نقاشی او از ماسک‌ها، به شکل چالش‌برانگیزی ارزش‌ها و سنت‌های کلاسیک اروپای غربی را کنار زده و روند جدیدی به وجود آورده است. انسور علاوه‌بر نقاشی در نوشتن موسیقی برای اپرا، ایراد سخنرانی، نوشتن نطق‌های آتشین، نقدهای گزنده و جزوه‌هایی در محکومت نابودی محیط-زیست مهارت داشت[5] (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۴۵). نکتهٔ مهم اینکه بسیاری از مورخان اشاره کرده‌اند که او پس از موفقیت‌های اولیه دیگر نتوانست اثری همردهٔ دوره درخشش خلق کند و شکست‌خورده و مقهور موفقیت‌های خود شد. وی در سال ۱۹۴۹م، در حالی‌که قله‌های شهرت را فتح کرده بود، درگذشت. به نظر می‌رسد اثر ورود مسیح به بروکسل سرپیچی‌ها و انحراف‌هایی از شمایل‌های مسیحی یافته است. با این تأکید، پژوهش پیش‌رو بر این فرض شکل گرفته که نقاشی ***ورود مسیح به بروکسل در سال ۱۸۸۹***، با آن‌که در عنوان خود مضمونی مذهبی دارد، برخلاف سنت شمایل‌نگاری مسیحی، چه در فرم و محتوا نوعی سرپیچی از آن سنت محسوب می‌شود. این اثر زنجیرهٔ رابطه بازنمایانه متون مقدس یعنی انجیل متی را با

1. Ostend
2. Odilon Redon (born Bertrand Redon):
هنرمند فرانسوی که روش مواجهه جیمز انسور با واقعیت شبیه اوست.
3. Grotesque
4. The Entry of Christ into Brussels in the year 1889
۵. او در ۱۹۱۱ م، «اپرانامه»ای نوشت و برای رقص بالهٔ گامِ عشق (gamme d`amour) موسیقی ساخت و طراحی دکورش را نیز انجام داد. این اپرا در ۱۹۲۴ م در «خانه اپرای آنتورپ» اجرا شد.

خود می‌گسلد. گویا اثر بافاصله از سنت‌های شمایل‌های مسیحی از **شمایل‌های دوران مدرن** به‌حساب می‌آید. با این مقدمه پرسش‌های این پژوهش از قرار زیر است:

در اثر مذکور با توجه به چارچوب نظری آرای کریستوا چه سرپیچی‌هایی از سنت شمایل‌های مسیحی دیده می‌شود و چگونه قابل تفسیرند؟

پیشینه پژوهش

از میان پژوهش‌های در دسترس؛ مقاله‌های انگلیسی ذکر شده در فهرست منابع موردمطالعه قرار گرفته است. مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی که به زبان فارسی دربارهٔ انسور و آثارش نوشته‌شده، عبارت‌اند از:

موسوی، سیدتقی (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی پرتره در نقاشان اکسپرسیونیسم (ادوارد مونش، کته کلویتس، جیمز انسور) و کوبیسم (پابلو پیکاسو، خوان گری، فرنان لژه)؛ قویدل، زینب (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی ویژگی‌های اکسپرسیونیستی در آثار ادوارد مونش و جیمز انسور، هر دو در پایان‌نامه‌های مقطع ارشد خود از روش‌شناسی تطبیقی برای مقایسه آثار نقاش‌های اکسپرسیونیسم بهره جسته‌اند. جستجوی عناوین مقاله‌ها، پژوهشی از سلطان کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۳)، «مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز انسور»، در دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر شماره ۸ را نشان می‌دهد که به‌طور مستقیم به بررسی انواع ماسک‌های آفریقایی و تحلیل انواع آن در آثار انسور، پرداخته است. نتیجه اینکه عنوان این پژوهش با اهداف خاص آن مسبوق به پیشینه نیست.

مبانی نظری پژوهش

انواع سرپیچی

ژولیا کریستوا[1] متفکر بلغاری-فرانسوی متولد سال ۱۹۴۱م. برای بررسی اشکال جدید کردارهای زیباشناختی از اصطلاحی با عنوان سرپیچی بهره می‌برد. با توجه به طیف معانی آن

۱. مسیر فکری ژولیا کریستوا، از جریان فرمالیسم به ویژه اندیشه میخائیل باختین، به سمت ساختارگرایی و بعد انتقاد از آن، سوق یافت. او بعد از نوشتنِ انقلاب در زبان شاعرانه (۱۹۷۴) ثبات نمادین و نظام‌مند دلالت متون را بی‌اعتبار ساخت. او با فاصله از زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی با تلاطم انداختن در بکریت سوژه با تأکید بر سوژهٔ سخن‌گو و زبان از ورود روانکاوی و نظریه‌های فمینیستی استقبال کرد.

در زبان‌های فرانسوی[1] و لاتین[2] معانی تخطی، انحنا، چرخیدن، بازگشتن، بازگرداندن، ول‌گشتن، تعمیر کردن، مشورت کردن، بازخوانی همراه با بُعدی فکری و تفسیری را در برمی‌گیرد (برت، ۱۳۹۷: ۱۴۴-۱۴۳). با استناد به این معانی کریستوا، سه گونه سرپیچی در نظر می‌گیرد: تخطی از ممنوعیت، سرپیچی به‌منزله تکرار، درگیرشدن، حلاجی‌کردن و سوم به‌منزله جابجایی و بازی‌های ترکیبی. سرپیچی می‌تواند حرکتی از جانب یک امر خارجیِ غیرنمادین باشد که از تناقض‌های مادی یا ابژکتیو نیرو می‌گیرد. برای نمونه، در نقاشی به‌منزله فعالیتی مادی، تناقض‌های حاصل از تأثیرات پیش‌بینی‌ناپذیر یا تصادفی برآمده از فعل‌وانفعال مواد و ابزارهای بکاررفته در ساخت نقاشی، تأثیرگذارتر تلقی می‌شوند (برت، ۱۳۹۷: ۱۴۶). ضرورت سرپیچی هنگام کاهش میزان تأثیر یا پاداش، ثمرهٔ عصیان و تزلزل جایگاه قدرت در مکان‌شناسی‌های متغیر گفتمان‌های هنجارساز، از راه قربانی آیینی و نیز اشکال و حالت‌های نمادین‌سازی ایجاد می‌شود. هنر موقعیتی مشابه حکمِ قربانی‌کردن را بازنشانی می‌کند. جایگاه مقدس از طریق قدرت تصویری فعال می‌شود و نمونه‌ای از اشکال جدید عصیان در جامعه سکولار امروز به‌دست می‌آید. قدرت تصویر در خدمت یادآوریِ خاطره از دست رفته است. در نوع سوم سرپیچی می‌توان به بازی‌های زبانی یا راهبردهای کنار هم گذاشتن، چسباندن اشیاء، تلخیص‌ها، جابجایی‌ها، تصاحب و تخصیص یا از آن خودسازی، نقیضه و امتناع از معانی ثابت در فرآیند معناسازی اشاره کرد (برت، ۱۳۹۷: ۱۶۰).

امر نشانه‌ای و امر نمادین

کریستوا در نظریهٔ زبان خود به مفاهیمی چون امر نمادین[3] و امر نشانه‌ای[4] اشاره دارد که مطالبی را جهت مطالعه این دو وجه در کتب *نشانه‌شناسی: پژوهش‌هایی در راستای معناکاوی* (۱۹۶۹) و *انقلاب در زبان شاعرانه* (۱۹۷۴) تبیین کرده است. به نظر او امر نشانه‌ای و نمادین تقابل‌های دوگانه نیستند، بلکه دو ساحت ناهمگون هستند که باهم پیوند درونی دارند (برت، ۱۳۹۷: ۳۰). کریستوا کارکرد ظاهری زبان با ویژگی‌هایی قاعده‌مند و واضح را متعلق به حوزهٔ نمادین دانسته است. هدف آن بیان شفاف و صریحِ امور و چیزها است. بررسی امر نمادین به‌صورت مجزا در اندیشهٔ کریستوا ما را متقاعد می‌سازد که عواملی چون فرهنگ، ذهن، خودآگاهی و عقل را متعلق به این حوزه بدانیم؛ اما عرصه نمادین، خود به یک نظام

1. Volevere
2. Revolver
3. Symbolic
4. Semiotic

نشانه‌ای اطلاق می‌شود که بر دستور زبان، قاعده و نحو زبان آن مبتنی است. سوژه‌های سخن‌گو[1] با استفاده از وجه نمادین به رفع ابهام در معنا توفیق می‌یابند (مک‌آفی، ۱۳۸۴: ۳۵-۲۹). کریستوا در تطابق امر نمادین با رشد کودک می‌گوید: قلمرو نمادین با قرار دادنِ افراد در موقعیت‌های خود، اجازه می‌دهد که زمینه‌های شکل‌گیری هویت فراهم شود (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۰ - ۱۷۹). سوژه پیش از فراگرفتن نحو و قاعده‌های امر نمادین؛ بیان خود را به‌واسطهٔ الحان و اطواری خاص یا تقلیدهایی از طبیعت و فضای اطراف بروز می‌دهد؛ کریستوا این نوع بیان را نشانه‌ای دانسته است. او معتقد است وجه نشانه‌ای دلالت، مربوط به «زیر سطح» موجود سخن‌گو است. در تن سوژه انرژی‌هایی منفصل وجود دارد که در موجود سخن‌گوی تکامل نیافته، جریان می‌یابد. آن‌ها در طول رشد به‌واسطهٔ شرایط و حدود گوناگون که از سوی ساختارهای اجتماعی یا خانواده شکل گرفته‌اند؛ سازماندهی می‌شوند و به شکل خاصی تبدیل می‌گردند (مک‌آفی، ۱۳۸۴: ۳۷). قلمرو نشانه‌ای کریستوا معرفت حسی و جسمانی است که از نامیدنِ ابژه‌ها و توصیف صحنه‌ها فراتر می‌رود. آنچه بیرون از دامنهٔ دال یا امر نمادین است نه حفره یا فضایی خالی بلکه عرصهٔ پیش‌تمایزیافته‌ای از ارزش‌ها و معانی مکتوم یا احتمالی است (برت، ۱۳۹۷: ۳۰). رابطهٔ امر نمادین و نشانه‌ای به بافت تکه‌پارچه متشکل از دو رشته نخ شباهت دارد. آن رشته‌هایی که با سائق[2]های جسمانی و حسیات بافته شده‌اند به نظم نشانه‌ای زبان و جنبه‌ای که به متن زایشی معروف است، تعلق دارند. برخی از ترکیبات حروف و صداهای خاص نیز صرف‌نظر از معنای کلمات بر متن زایشی[3] دلالت دارند. در مقابل آن دسته از عناصر زبان که از دل قیود اجتماعی، فرهنگی، قواعد نحوی و سایر قواعد پدیدارمی‌شوند، نظم نمادین یا همان متن ظاهری[4] را آشکار می‌سازند (برت، ۱۳۹۷: ۲۲). کریستوا در مباحث زیباشناختی از تمایز تأثر، احساس و تفکر خودآگاه بحث می‌کند. تأثر را در قالب جنبه‌ای از فرآیندهای پیشاکلامی موجود در تجربه زیباشناختی در نظر می‌گیرد که به‌منزلهٔ علائم ابتدایی هنوز به بند قالب‌های نمادین کشیده نشده‌اند. در این حال اما نیروگذاری انرژی آن‌ها در قالب نشانه‌های کلامی یا نشانه‌های دیگر یکپارچه می‌شوند. تأثر، حالت یا مرحله‌ای از ظهور است که امر نشانه‌ای را ثبت می‌کند. امر نشانه‌ای و تأثر امکان قاعده‌مند شدن ندارد با نام گذاشتن آن را تا سطحِ فهم نشانه بالا می‌آوریم. در این صورت امر نشانه‌ای به‌منزله بنیاد و بستری برای ثبت کردن امرِ نمادین آشکار می‌شود. مراد از تأثر در تجربه زیباشناختی

1. Speaking Subjects
2. Drives
3. Genotext
4. Phenotext

برای نمونه چیزی است که قدرت هنر را برای ایجاد احساس و عملی متفاوت تأیید می‌کند و فرمی از عاملیت را به‌وجود می‌آورد (برت، ۱۳۹۷: ۸۰-۷۹).

معنازایی؛ انواع روابط بینامتنی و معناکاوی

معنازایی[1] اصطلاحی است که کریستوا به‌طور ویژه برابر دلالت یا معنادهی بکار می‌گیرد و معنای عام‌تری دارد (مک‌آفی، ۱۳۸۴: ۶۷). معنازایی کنشی است که توسط روال‌های امر نشانه‌ای و امر نمادین شکل گرفته و تنها به‌واسطه قلمرو نمادین صورت نیافته است (مک‌آفی، ۱۳۸۴: ۱۰۶). هنگامی‌که میان امر نشانه‌ای و نمادین ارتباط نباشد، زبان، ارتباط و ازاین‌رو پیوندهای اجتماعی، معنا و ارزش خود را از دست می‌دهد (برت، ۱۳۹۷: ۸۱). ازاین‌رو، معنازایی که گستره وسیع‌تری از دلالت دارد به نظم ناهمگون زبان اشاره دارد و فرصت دلالتِ متن بر چیزی فراتر از زبان ارتباطی روزمره را فراهم می‌کند. معنازایی و بینامتنیت به معناکاوی[2] منجر می‌شود. رابطه آن‌ها در اثر به همراه کردار تفسیر، معناهای چندگانه تولید می‌کند. کریستوا در بحث بینامتنیت تفسیر و معناکاوی معطوف به تحلیل زبان‌شناختی و تلفیق نظریات فردینان دو سوسور در باب ماهیت رابطه‌بنیادِ معنا و آرای میخائیل باختین در بابِ منطق گفت‌وگویی است (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳). افزون‌براین مفهوم بینامتنیت ساختار ادبی یا هنری را در بستر اجتماعی که آن‌هم ماهیتی متن‌گونه دارد جای می‌دهد و متون را با دلالت‌های اجتماعی، تاریخی و در تعامل با عناصری چون: رمزگان، گفتمان‌ها و صداها پیوند می‌دهد (کریستوا، ۱۳۸۸: ۷۴ - ۷۲). تحلیل انواع روابط اثر به‌صورت طولی و عرضی، رابطه اثر با آثار مشابه، تفسیرهای مربوط به اثر، انتقادها، متون و عوامل حاشیه‌ای مربوط به آن‌ها با تأکید بر عنوان و گونه اثر، انواع ویژه روابط بینامتنی را می‌سازد که در واژگان ژرار ژنت به ترامتنیت[3] تعبیر می‌شود. بینامتنیت تنها وابسته به ذهنیت هنرمند نیست، بلکه به متون دیگر و به تجربهٔ ادبی دوران و رابطهٔ مخاطب با آن بستگی دارد (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۲۷-۳۲۶). معناکاوی به معنیِ ترکیب نشانه‌شناسی و روان‌کاوی است. کردار تفسیر از نظر وی با سوبژکتیویته هنرمند در

1. Signifiance
2. Semananalysis

۳. بیش‌متنیت، پیش‌متنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت، ... از انواع رابطه ترامتنی است. پیرامتنیت رابطهٔ میان خود متن و متن‌های موازی یعنی شرح‌ها و تفسیرهای فرعی را می‌گویند. فرامتنیت، به رابطهٔ انتقادی میان یک متن و متون دیگر به دو صورت تلویحی و آشکار گفته می‌شود. بیش‌متنیت به رابطهٔ طولی میان یک اثر و گونه‌ای که متن به آن تعلق دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۳) دلالت می‌کند. پیش‌متنیت رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری است که یکی از روی دیگری برداشت شده باشد.

ساخت اثر و نیز با فرآیندهای سوبژکتیو «خواننده/تفسیرگر» قوام می‌گیرد (برت، ۱۳۹۷: ٤٧)؛ بنابراین معناکاوی به‌عنوان روش تفسیری، از نشانه‌شناسیِ زبان‌بنیاد به معناهایی در ناخودآگاه زبان (متن یا اثر) نظر می‌کند که از قواعد نظام دلالتی بیرون می‌ماند و بر جاهایی متمرکز می‌شود که اثر به واژگون ساختنِ گفتمان و ابرازِ بیانِ جهش‌یافته مبادرت می‌کند. کریستوا نظم نمادینِ زبان را خودآگاه می‌خواند و ما می‌توانیم به امر نشانه‌ای به‌منزله ناخودآگاه زبان فکر کنیم. تحلیل و تفسیر هم از نظر کریستوا می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای روشن‌سازیِ پویاییِ ممنوعیت و تخطی بکار می‌رود.

سرپیچی و مؤلفه‌های زیباشناختی

رنگ در هنرهای تجسمی در هر سه نوع سرپیچی مد نظر کریستوا عنصر بسیار مهمی تلقی می‌شود. کریستوا در مقاله لذت جوتو[1] بر کاربرد جدید رنگ توسط او بسیار تأکید می‌کند. جوتو نقاش دیواری فلورانسی قرن ۱۴ با زیرپاگذاشتن قوانین بازنمایانهٔ تعیین‌شده توسط هنر بیزانسی، هنر رنسانس را در غرب پایه‌گذاری کرد. ازنظر کریستوا، امر نمادین در نقاشی (بیزانس) شمایل‌نگارانه، روایت‌گونه و به‌طورخلاصه مطابق قوانین[2] پذیرفتهٔ هنرمندانه است؛ اما در مقابل امر نشانه‌ای بدون کنار گذاشتن کلیِ امر نمادین با فراروی از اصول و محدودیت‌های آن، به‌وسیله رنگ و بازنمایی فضا در نقاشی، خود را نشان می‌دهد (برت، ۱۳۹۷: ۲۷). در آثار هنری، بنیاد و مبادیِ امر نشانه‌ای (با اشاره به حضور سائق‌های واپس‌رانده‌شده، میل و تکانه‌ها) از قوانین معمول می‌گریزد و بیننده را ترغیب می‌کند. رنگ در آثار جوتو مانند عروج مسیح به بهشت، ورود مسیح به اورشلیم و نیز سوگواری بر پیکر مسیح، نشانگر رهایی از دلالتگریِ سنتی (در الهیات کاتولیک)، به معنای (کنار گذاشتن) روایت‌گونگی و بازنمایی‌های متشرعانه و قانون‌مدار است. به نظر کریستوا تکیه به لذت اضافه و سرریز وجه نشانه‌ایِ رنگ توسط جوتو است که می‌تواند عبور کردن او از موضوع‌های الهیات کاتولیک و شمایل‌نگاری را نشان دهد (Emerling, 2005: 181). تحلیل انواع سرپیچی و تأثیرگذاری رنگ بدون تردید در آثار دوران مدرن نیز می‌تواند بیانگر واژگون‌سازی گفتمان و ابراز بیان‌های جهش‌یافته باشد. در کنار سرپیچی از قواعد مسلط دوران رنسانس، چشم‌انداز و زاویای دید غیرعرفی، رنگ‌گذاری در اکسپرسیونیسم، موجب تفویض سلطنت مطلقه به نظم نشانه‌ای زبان بصری می‌شود. از این حیث بیننده درگیر فرآیندهای تأثربرانگیز و تولیدگری

1. Giotto’s Joy
2. Canon

می‌شود که موجب شکل‌گیری معانی چندگانه و خاصیت چندآوایی هنر مدرنیستی می‌گردد (برت، ۱۳۹۷: ۲۹ و ۵۷).

روش پژوهش

روش تحقیق تحلیل محتوای کیفی است. زبان بصری ناظر به سه کارکرد وجهی[1]، بازنمایانه[2] و ترکیبی[3] است؛ بر این اساس متغیرهای موردمطالعه در یک اثر بصری بیشتر با عطف نظر به سه کارکرد و تمرکز بر مواردی چون کثرث سطوح، همپوشانی و توزیع بصری آن‌ها، تنوع رنگ‌ها و نحوهٔ رنگ‌گذاری، پلان‌بندی، تنش‌های فضایی، عناصر برجسته پلان‌ها، تناسب طلایی، پرسپکتیو و خط افق، سبک عام و خاص تعیین می‌شوند. زبان بصری با مؤلفه‌های نظریه زبان کریستوا، تطبیق داده می‌شود. درنهایت، مطالعه انواع روابط برون‌متنی و واژگون‌ساز، پیگیریِ فرایند معناکاوی در اثر موردمطالعه را ممکن می‌کند. با توجه به انواع مؤلفه‌های زبان و انواع سرپیچی ازنظر کریستوا به خوانش و تطبیق این مؤلفه‌ها با متغیرها در اثر مذکور پرداخته می‌شود.

جدول ۱. ارتباط مؤلفه‌های زیباشناختی در یک اثر با مؤلفه‌های کریستوایی و سرپیچی

مؤلفه های درونی و بصری اثر	مؤلفه‌های نظری کریستوا	نوع سرپیچی ا ز نظر کریستوا
خطوط و سطوح	۱.توزیع متقارن و متوازن انواع خطوط و سطوح = امر نمادین ۲.توزیع نامتوازن آن‌ها =امر نشانه‌ای	۱. سرپیچی ندارد. ۲. ممنوعیت و تکرار
تنش‌های فضایی و پلان-بندی	۱.تنظیم پلان‌ها باهماهنگی زیاد و کاهش تنش‌های فضایی آن‌ها= امر نمادین ۲.تنظیم پلان‌ها با تأکید بر تنش‌های فضایی هر پلان به نحوی که اثر چندان وحدت‌بخش به نظر نرسد = امر نشانه‌ای	۱. سرپیچی ندارد. ۲.ممنوعیت

1. Modal Function — چگونگی برانگیختن و جهت دادن به نگاه بیننده

2. Representaiol Function — ارتباط پیکره‌ها، کنش‌ها و صحنه‌ها با محتوای انتقال‌پذیر

3. Compositional Function — برهم‌کنش و تعامل عناصر صوری و فرمی مانند بخش‌های عمودی، افقی و نیز خطوط مورب و آهنگ رنگ و نور

ادامهٔ جدول ۱. ارتباط مؤلفه‌های زیباشناختی در یک اثر با مؤلفه‌های کریستوایی و سرپیچی

مؤلفه های درونی و بصری اثر	مؤلفه‌های نظری کریستوا	نوع سرپیچی ا ز نظر کریستوا
نوشتار در اثر با کارکردهای مختلف (وجهی، بازنمایانه و ترکیبی)	۱.مبتنی بر قاعده و قانون و تعیین موقعیت و مسیر= امر نمادین ۲.کارکرد متفاوت نوشتار، ایفای نقش فراتر از انتظار مخاطب، فعال‌سازی قوه خیال و ایجاد ابهام در اثر = امر نشانه‌ای	۱. سرپیچی ندارد. ۲.نوع دوم و سوم: تکرار و حلاجی کردن، جابجایی، ترکیب و بازی‌های زبانی
تناسب طلایی، خط افق و پرسپکتیو	۱.مبتنی بر قاعده =امر نمادین ۲.سرپیچی از قاعده و فراتر از انتظار مخاطب = امر نشانه‌ای ۳.خط افق مطابق بادید مخاطب و رعایت انواع پرسپکتیو = امر نمادین ۴.فراتر از انتظار مخاطب و عدم رعایت پرسپکتیو = امر نشانه‌ای	۱. سرپیچی ندارد. ۲.ممنوعیت ۳.سرپیچی ندارد. ۴.جابجایی
نقاط مبهم	۱.اثر گذاری بر سایر عناصر بصری به صورت پنهان = امر نشانه‌ای	۱. تجربه- تأثر و چیزی ناشناخته ۲.نیرو
عناصر برجسته و غالب	۱.اجزا برجسته موجود در اغلب آثار اکسپرسیونیسم = امر نمادین ۲.متمایز ساختن اثر با دیگر آثار، ایجاد فی‌البداهگی در اثر، آشنایی‌زدایی = امر	۱. سرپیچی ندارد. ۲. تکرار و حلاجی کردن، جابجایی
رنگ و شیوه رنگ گذاری	۱.رنگ‌های به قاعده و متناسب با سبک‌های غالب =امر نمادین ۲.تأثر رنگ‌ها و خارج از عرف سبک‌های غالب =امر نشانه‌ای	۱. سرپیچی ندارد. ۲.ممنوعیت و کردار خلاقانه
اصول ترکیب‌بندی	۱.متناسب، متقارن و دارای وحدت=امر نمادین ۲.نامتقارن، نامتوازن و مهیج =امر نشانه‌ای	۱.سرپیچی ندارد. ۲. ممنوعیت
سبک عام و خاص	۱.سبک عام: اجزا برجسته موجود در اغلب آثار اکسپرسیونیسم =امر نمادین ۲.سبک خاص: برجسته‌سازی ویژگی‌های منحصر به فرد در اثر، متفاوت ساختن یک اثر از آثار مشابه =امر نشانه‌ای	۱. سرپیچی ندارد. ۲. ممنوعیت و بازیگوشی، جابجایی

جدول ۲. روابط برون متنی و ارتباط با مؤلفه‌های نظری کریستوا

روابط برون متنی اثر	مولفه های نظری کریستوا	انواع سرپیچی
بیرون از قاب اثر و ارتباط افقی با سایر آثار هنرمند	۱.ارتباط مستقیم با پیرامتن‌ها = امر نمادین	۱. سرپیچی ندارد.
بیرون از قاب اثر و ارتباط عمودی با آثار مشابه تاریخی از لحاظ گونه و ژانر	۲. سرپیچی از ارتباط مستقیم و صریح با دیگر آثار = امر نشانه‌ای	۲. سرپیچی ندارد.
رابطه اقتباسی یا برگرفتن از روی آثار	۳.بیش‌متنیت: در ارتباط با تاریخ و گونه تاریخی برگرفته اثر (با صراحت) = نمادین	۳. سرپیچی ندارد.
رابطه انتقادی با مسائل اجتماعی و فرهنگی	٤.پیش‌متنیت: رابطه مصرح اقتباسی با آثار مشابه = امر نمادین	٤. تکرار و حلاجی کردن
	٥.فرامتنیت: سرپیچی از ارتباط مستقیم با اجتماع (زمان و مکان حاضر) انتقاد از آن و پیش‌بینی آینده = امر نشانه‌ای	٥. بازیگوشی و نقد گفتمان-های هنجارساز آثار هنری

یافته‌های پژوهش

تحلیل اثر ورود مسیح به بروکسل

اثر ورود مسیح به بروکسل با تکنیک رنگ روغن روی بوم، در سال ۱۸۸۸-۱۸۸۹ نقاشی شده است. در حال حاضر در موزهٔ «پل‌گتی » نگهداری می‌شود؛ اما پیش از این در «موزه سلطنتی هنرهای زیبا[1] » آنتورپ (بین سال‌های ۱۹۸۳-۱۹۴۷)، «خانه هنر زوریخ[2]» (سال‌های ۱۹۸۷-۱۹۸۳)، «موسسه هنر شیکاگو» و «موزه سالمون آر گوگنهایم[3]» (سال‌های ۱۹۷۷-۱۹۷۶) نمایش داده شده است.

1. Musee Royal des Beaux-Arts, Antwerp
2. Kunsthaus,Zurich
3. Chicago Art Institute and The Salomon R. Guggenheim Museum

تصویر ۱. ورود مسیح به بروکسل در سال ۱۸۸۹، جیمز انسور، ۱۸۸۹ – ۱۸۸۸، رنگ و روغن روی بوم، ۴۳۰/۵*۲۵۲/۷ سانتیمتر، موزه پل گتی (آدرس سایت: URL 1).

صورت‌ها و صورتک‌ها، پرسپکتیو و خط افق: سرپیچی، تکرار و ممنوعیت

در اثر ورود مسیح به بروکسل، سطوح گرد، بیضی و بسته، اما کوچک در صورت‌ها؛ صورتک‌ها و هاله دور سر مسیح بکار رفته است. سطوح مستطیلی و بسته در سکو، صفه و مربع پرچم‌ها و نیز اشکال انتهای تصویر که حاکی از آپارتمان‌ها هستند؛ دیوارهای افقی که به فضای یک خیابان طویل یا بازار شکل می‌دهند، کاملاً زوایا و نوع خطوط را متفاوت می‌کند. دیوارهای افقی به‌صورت پیچان در سطح تصویر عقب می‌رود و بستری برای صف‌آرایی مردم یا تماشاگران رژه‌های کارناوال فراهم می‌کند. همین تمهیدات، مدام سطح تصویر را خُرد و به فضاهای کوچکتری تقسیم می‌کند. به نظر می‌رسد که هر دو هم خطوط و سطوح در شکل‌دهی انسان‌ها، اشخاص، اشیا و محل‌های استقرار فضایی آن‌ها شرکت دارند، اما نکته پراهمیت اینکه خود محدوده رنگ‌گذاری است که خطوط کناری خیل کثیری از چیزها را مشخص می‌کند.

کارکرد بازنمایانه اثر در پلان جلویی اقشار خاصی را نشان می‌دهد که با توجه به نوع کلاه و صورتک یا در غیاب صورتک می‌توان تعلق آنها به مراتبِ اقشار یا طبقات مختلف را تشخیص داد. افراد با صورتک، جمجمه (مرگ)، با ماسک حیوانات، صورتکی با بینی‌های دراز، دلقک‌ها، از طرفی نمایشی بودن این رژه را القا می‌کنند. از طرف دیگر گروه نوازندگان، نظامی‌ها، ژاندارم‌ها، زنان، اقشار رده بالا از روشنفکر، فرهنگی، وکیل، قاضی، فرماندار، شهردار و سیاستمدار گرفته تا کارخانه‌دار و سرمایه‌دار نشانگر اقشار حاضر در بروکسل آن زمان هستند. در این اثر مواقعی که تشخیص افراد ممکن می‌شود، امر نمادین جلوه می‌کند.

برای نمونه جلوی تصویر مردی که دنبال لذت‌جویی از فرد دیگری است را مارکی دوساد خوانده‌اند؛ اما جایی‌که نمایش افراد به واسطه تنوع صورتک‌ها، نقاب‌ها، ماسک‌ها و ابهام در شخصیت شبح‌وار آن‌ها غیرممکن است حاکی از امر نشانه‌ای است. در پلان میانی مسیح در آخرین نقاط مستطیل اصلی تناسبات طلایی بعد از ژاندارم‌ها جلوه کرده است. در آخرین پلان هم انبوه جمعیت یا خلایق دیده می‌شود. با وجود پلان خلوت میانی و تضاد رنگ‌های آن با سایر پلان‌ها کلیت تصویر و انسجام عناصر آن بر اساس تنوع پلان‌ها و تکرار رنگ‌ها به وجود آمده است. در کل می‌توان مشاهده کرد که ترکیب‌بندی تصویر از تعادل نامتقارن برخوردار است. اثر از پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای به صورت ناقص[1] بهره می‌برد. هم‌پوشانی انبوه مردم و تقدم و تأخر جمعیت خود قسمت اعظم فضای اثر را به پیش‌زمینه، پلان میانی، پس‌زمینه تقسیم کرده و در عین حال به درک عمق‌نمایی و ایجاد توهم فضا کمک شایانی نموده است. درک پرسپکتیو بواسطهٔ ردیف‌های همپوشان جمعیت از طرفی و سکوی بزرگی که در طرف راست تصویر و عمود بر خط افق قرار گرفته، ممکن می‌شود. نقطه پرسپکتیو در قسمت انتهایی پلان آخر به جمع‌کردن خطوط همگرا منجر شده است. در اثر موردمطالعه با آن‌که نشانه‌ای از آسمان مشاهده نمی‌شود، اما طیف رنگ‌های روشنی که به خصوص از پلان میانی تصویر تا انتهای آن قرارگرفته، توانایی تشخیص و مشاهده اجزای پلان‌های مختلف را فراهم می‌کند؛ بنابراین نشان‌گر روشنی روز است. ویژگی بارز اینکه خط افق به شدت محو و پوشیده شده است و به راحتی قابل تشخیص نیست، اما به دلیل پرسپکتیوی عقب‌رونده در عمق نقطه‌گریز در انتهای پلان پس‌زمینه درک می‌شود. به دلیل کیفیت لمسی رنگ‌ها و حجم‌آفرینی با رنگ در هر یک از پلان‌ها، اثر خطی نیست و نقاشانه است.

رنگ‌ها و نحوه رنگ‌گذاری: تکرار تأثر و ممنوعیت

کاربرد رنگ‌ها در پرچم‌ها به رنگ‌های مختلف زرد و قرمز- قهوه‌ای دیده می‌شوند و رنگ آن‌ها به صورت نمادین نشان یک فرهنگ و یا شعارهای مربوط به یک فرهنگ و کشور است. کاربرد رنگ‌ها در لباس‌ها و تنوع کلاه افراد به صورت کلاهخود، کلاه‌پر، کلاه کج، کلاه نظامی و کلاه سیلندری در هر فرهنگی به صورت نمادین برگرفته از فرهنگ همان کشور است. انواع رنگ‌ها در کلاه‌های متفاوت (سیاه و قرمز) کاربردی نمادین دارد که البته بعد از مدتی استفاده و کاربرد مکرر، تبدیل به مؤلفه‌ای برای تیپ‌شناسی افراد در یک جامعه می‌شود. رنگ‌های برجسته‌تر کل

۱. همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌شود پرسپکتیو اثر به طور بی‌نقص اجرا نشده ست. این نکته را مارک لئونارد در مقاله‌اش تأیید می‌کند. بنگرید به: (Leonard & Lippincott, 1995: 18-27)

تصویر، رنگ سبز و قرمز هستند و همراه رنگ زرد در مقیاس کمتر در پلان‌های سه‌گانه تصویر تکرار می‌شود. بدین‌ترتیب، از تنش‌های فضایی هر یک از پلان‌ها و واپس‌زدن پلان‌های قبلی یا بعدی جلوگیری می‌کند. تنها پلان میانی میزان کمتری از رنگ سبز و قرمز را در خود دارد. این پلان از رنگ‌های سفید و سفیدآمیخت مانند کِرِمی و بنفش بیشترین بهره را جسته شده است. با وجود این، پلان جلویی همچنان به دلیل وضوح و تمایز، بیشتر به نظر می‌آید.

در قیاس با رنگ‌های یکدست، تلاش هنرمند بر بافت‌دارکردن و ضخامت رنگی است که ممکن است بعد از کاردک‌گذاری رنگ روی آن با انواع قلم‌موها کار شده یا حتی از پارچه رنگی برای مواج کردن و پخش‌کردن رنگ استفاده شده باشد. «رنگ تابلوهای انسور سخت گیج‌کننده، نقطه نقطه [منقطع] و همچون نوای بدآهنگ است و با صدای ازدحام زننده جور در می‌آید» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۶۰۳). رنگ‌گذاری، سرپیچی از نحوه سامان‌دادن رنگ‌ها مطابق با واقعیت جهان پیرامونی را نشان می‌دهد. برخی از ترکیبات رنگی در این اثر گاهی گوشخراش و پرسروصدا هستند، زیرا ادراک‌های خام و احساس‌های ما بیشتر از طریق هم‌انگیزی حسی[1] عمل می‌کنند تا فرایندهای حسی مجزا (برت، ۱۳۹۷: ۳۰). نقاش، هر فردی را با رنگ‌هایی حس می‌کند و از هم‌انگیزی حسی رنگ‌ها بهره می‌جوید. به‌نحوی‌که تبعیتی ضروری در پیروی این رنگ‌ها از واقعیت موجودشان وجود ندارد. در این اثر، عمکلرد تأثراتی که رنگ، علائم بصری و عناصر صوری ایجاد کرده‌اند جملگی مستقل از پیکره‌بندی شمایل‌نگاری عمل می‌کنند.

پلان‌ها، تنش‌های فضایی و قاب‌بندی: ممنوعیت، بازی‌ها و جابجایی‌ها

در بخش پیش‌زمینه، انسان‌ها، نقاب‌ها، ماسک‌ها و صورتک‌هایی که بر چهره دارند، به خوبی قابل مشاهده و تشخیص هستند. از میانه‌های تصویر، یعنی بخش مربوط به مسیح سوار بر الاغ، به سوی پس‌زمینه فقط اشکالی قرار گرفته که تداعی‌کننده جمعیت و ازدحام مردم است. درک این نکته در گرو نیرویی است که «عنوان»، همراستایِ فهم گشتالتی ادراک ما برای جستجوی کل‌های منسجم و الگوها هنگام مواجهه با سطوح، رنگ‌ها و ... وارد می‌کند. با توجه به عنوان اثر و شمایل‌های مسیحی، با آنکه انتظار می‌رود «مسیح» سوژه اصلی باشد، اما از نظر مقام نه‌تنها از بقیهٔ سوژه‌ها متفاوت نیست، بلکه کم‌اهمیت‌تر از سایر افراد است. در حالی‌که در اکثر شمایل‌های مسیحی، او حین ورود به اورشلیم از نیم‌رخ و با ردای سورمه‌ای و هاله مدور چلیپادار ترسیم شده، در نقاشی انسور از روبرو و با ردای بنفش و هاله‌ای مدور

1. Synesthesia

نقاشی شده است. پیرامون مسیح به جای مردمِ خوش‌آمدگویِ اورشلیم مشتی دلقک نقاب‌دار حضور دارند. تصویر از نظام الگوشناسی بازنمایانه و روایی مسیحی فاصله می‌گیرد. شاید پراکندگی عناصر و رنگ‌های روشن اطراف او و فضای تهی علتِ این فاصله باشد. بر اساس کارکرد وجهی عدم گیرایی این پلان به سرعت توجه را به سمت انبوه عناصر درهم و مبهم در پس‌زمینه و به پیش‌زمینه جلب می‌کند. به این دلیل‌که پلان میانی از لحاظ توانِ بصری رنگ‌ها و گیرایی جزییات قابل مقایسه با پلان پیش‌زمینه نیست. از این نظر در قیاس با جایگاه شخصیت مهم تاریخی در پلان اصلی، سرپیچی دیده می‌شود. افزون‌براین، در اثر مذکور، پلان پیش‌زمینه از زاویه دید یا ویزور دوربین عکاسی و حتی فیلم‌برداری برخوردار است[۱]. دوربین میان جمعیت، به پیش می‌رود و البته از زاویه بالاتر[۲] از میانگین دید کانونی افراد عمق صحنه را ثبت و ضبط می‌کند. به دلیل درک ناقصِ پرسپکتیو انتخاب این زاویه به نقاشی جلوه‌ای داده که در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان هم قابل مشاهده است[۳].از آنجا که هنوز با پیدایش سینمای اکسپرسیونیستی آلمان فاصله وجود دارد، می‌توان از تأثیر قاب‌بندی عکاسی بر هنرمند سخن راند. قاب‌بندی مطابق قاعده نه تنها ابژه‌ها را در معرض دید قرار می‌دهد بلکه مانند مکانیسمی سرکوبگر عمل می‌کند که از نمایش آن‌چه بیرون از قاب جای گرفته نیز سرباز می‌زند (برت، ۱۳۹۷: ۶۲). به نظر می‌رسد قاب‌بندی انسور با ویژگی‌های خاص خود نوعی ممنوعیت از یک بازنمایی واقع‌گرایانه جهت ایجاد واقع‌گرایی جدید به شمار می‌آید.

افزون‌براین، در قاب‌بندی انسور نوشته‌ها و بازی با زبان هم دیده می‌شود. در میان نقاشی و در بالاترین قسمت آن، روی پارچه قرمز رنگی با رنگ آبی شعار «زنده‌باد اجتماع[۴]» نوشته شده است. سمت چپ در یک سوم تصویر، درجهت پیش‌زمینه بیرقی لوزی شکل قرار دارد. روی بیرق عبارت «جانبداری "آموزه‌ای ـ مکتبی" دایم التوفیق باد[۵]» دیده می‌شود. سمت راست و در جلوی پلان تصویر در کنار راستای بیرونی عمودی تابلو روی سطح قرمز بیرقی با رنگ آبی عبارت «زنده باد مسیح[۶]» نوشته شده است. نوشته‌ها تأییدکننده شرایط دینی، اجتماعی و نظامی جدیدی است که به نام لئوپولد سوم مدیریت می‌شود. تقویت نظامی‌گری، شعار

---

۱. عکس‌های ارنست روسو دستمایه خلق بسیاری از آثار جیمز انسور شده‌اند.

2. High angle

۳. اجرای نادرست پرسپکتیو در این اثر مانند زاویه دید کج یا داچ انگل Dutch angle در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان است.

4. Vive La Sociale

5. Fanfares Doctrinaires Toujours Reussies

6. Vive Jesus

جمع‌گرایی و دفاع از اجتماع، به همراه تفسیر تازه و برداشت‌های متفاوت از اناجیل و گاه دخل و تصرف در آن در قالب پروتستانیسم و به نفع سرمایه‌داری القائاتی است که نوشته‌های این اثر القاء می‌کند.

امضای جیمز انسور به رنگ قرمز روی سطوح عمودی سبز سکو، سمت راست نقش بسته است. امضاء روی قسمتی است که از لحاظ وسعت از سایر رنگ‌ها گستردگی یکدست‌تری دارد و درخشندگی و شدت اشباع رنگ سبز از سایر رنگ‌های این تابلو بیشتر است. امضاء و محل امضاء در تصویر نشانگرِ جایگاهِ احتمالی حضور هنرمند در میان جمعیت است که به‌طور آشکار قابل مشاهده نیست. هنرمند به واسطه امضای خود می‌تواند عصیان زمانه برعلیه هنرمند و تزلزل مقام او در جایگاه‌های قدرت را از راه قربانی‌کردن یا نمایش‌ندادن مستقیم خود در اثر پاسخ گوید. بهره از امضا، به نیتِ طلبِ جایگاه مقدس برای هنرمند در سینه سکو منجر می‌شود و به جایگاه او در میان جماعت و بر سکوی مهم شهر بروکسل رسمیت می‌دهد. در مجموع در اثر مذکور با وجود اینکه نوشته‌ها مستقیماً در راستای امر نمادین به القای شعار و پیام پرداخته‌اند، اما به هر حال استفاده از برخی از شعارهای اجتماعی به جای بازگویی متن کتب/انجیل مقدس یا سرنهادن به سنت شمایل‌های دوره دوم سبک بیزانس، مبنی بر درج کردن اسامی قدیسان در پس‌زمینه با رنگ قرمز در اینجا نوعی سرپیچی محسوب می‌شود. موارد مذکور نوعی از اشکال سرپیچی در کردار زیباشناختیِ انسور به شمار می‌آید.

سبک عام و سبک خاص

اغراق در فیگورها، انگیختگی و هیجان سراسیمه رنگ‌هایی ملتهب، پرهیب چهره‌ها حاکی از ویژگی بیانگرانه ویژه جنبش اکسپرسیونیسم است. جابجایی در مکان، زمان و برهم زدن تسلسل رویدادهای یک روایت مذهبی، رگه‌هایی از سوررئالیسم را در خود دارد که با سمبولیسم پیوند خورده است. سبک عام هنرمند به صورت نمادین او را در یک جنبش یا جنبش‌های نامبرده قرار می‌دهد، اما سبک خاص هنرمند به دلیل تصویرسازی ماسک‌ها و نقاب‌داران نوعی طنز سیاه را القاء می‌کند که از تضاد میان اسطوره و واقعیت، معصومیت و گناه، تکرار متفاوت گذشته در حال، رویارویی گرایش کاتولیک مسیحیت و تمایل‌های سرمایه‌داری با اتکا به پروتستانیسم حاصل می‌شود. طنزی که ظاهراً از جنس ترس از زوال دین راستین و اضطراب از سلطه نقاب‌داران روی برگردانده از گرایش‌های پیشین مسیحیت و سلطهٔ اشباح بورژوازی و سرمایه‌داری است. نحوه رنگ‌گذاری منقطع، بریده بریده و استفاده از روش‌های تکمیلی رنگ‌پردازی امپرسیونیست‌ها یعنی بهره از فام‌های رنگی درخشان و نورانی به هذیان کامل اشباح یا نمودهای بیرونی واقعیت تبدیل شده‌اند (Ruhrberg &

Fricke, Christiane & Klaus Honnef, 1998: 34 & Schneckenburger). رنگ‌گذاری هذیان‌آلود انسور در این اثر، حاکی از شکل‌گیری واقع‌گرایی جدیدی بوده و مشابه تأکیدی است که کریستوا خود بر پتانسیل خلاق سرپیچانه رنگ در اثر جوتو می‌گذارد. در حقیقت انسور فراتر از واقع‌گرایی رنسانسی یک واقع‌گرایی جدید خلق کرده که امتداد این سبک در نقاشیِ ماسک‌دارانِ کارل هوفر[1]، نقاشی‌های مذهبی امیل نولده[2] و تجلی نیروهای غیرانسانی در سبک گرافیکی آلفرد کوئن[3] دیده می‌شود (Ibid: 33-34).

معناکاوی اثر ورود مسیح به بروکسل

معنازایی و سرپیچی از محدوده قاب

پیشتر گفتیم که معنا از تبادل امر نشانه‌ای و نمادین تولید می‌شود. به نظر کریستوا انواع رابطه میان ژانر و اثر، رابطه انتقادی اثر با آثار مورد نظر در آن سبک، رابطه متن با متون تفسیری به طور موازی، رابطه متون اولیه با اثر، رابطه اقتباس بین دو یا چند اثر، در شکل‌دهی به معانی چندگانه نقش دارد. ارتباط امور نمادین با هم به صورت حاضر و قابل مشاهده انجام می‌شود، اما امر نشانه‌ای به صورت غایب بر امور نمادین تأثیر می‌گذارد. معنا در حاضر کردن امر غایب یا با اثرگذاری امر نشانه‌ای جلوه می‌کند. معنا جایی شکل می‌گیرد که امر نشانه‌ای به صورت نادیدنی بر امور دیدنی تابلو اثر می‌گذارد و امر نمادین را تغییر و یا گسترش می‌دهد. گفتیم یکی از نقاط مبهم در اثر به عنوان امر نشانه‌ای جایگاه هنرمند در اثر است. از آنجا که هنرمند در آثار دیگری چون تصویر ۲ خود را در میانه صحنه با یک کلاه پرطمطراق کشیده است، شاید متوقع باشیم که یک فرد با همان کلاه را نزدیک امضای قرمز رنگ در تابلوی ورود مسیح... هم تشخیص بدهیم. غایب بودن هنرمند حاکی از جایگاه مبهم او است. با توجه به جای امضا در اثر می‌توانیم بگوییم هنرمند در آثاری مانند *مسیح در میان خردەگیران* ۱۸۹۲، *خودنگاره با ماسک‌ها* ۱۸۹۹ قصد نداشته بر خودش به طور واضح تأکید کند، بلکه این برجسته‌سازی به صورت ضمنی یا القایی انجام شده است. فراتر از ارتباط جای امضا و محل استقرار هنرمند با توسل به نشانه‌های دیگری، می‌توان موقعیت مسیح را همانند وضعیت انسور در نظر گرفت. مسیح با اینکه شخصیت برجسته‌ای دارد، اما از سوی جامعه آن زمان درک ناشده باقی مانده است. دین در بروکسل سال ۱۸۸۹ م. به سرعت در حال رنگ عوض‌کردن است و شتاب حرکت شرکت‌کننده‌های کارناوال، حجم ماسک‌ها و نقاب‌ها به حدی است که

1. Karl Hofer
2. Emile Nolde
3. Alfred Kubin

مسیح به عنوان تنها پیکری که نقاب ندارد چندان به چشم نمی‌آید. او آنقدر کوچک کشیده شده که عظمت جسمی و حتی معنوی‌اش در برابر حجم گسترده شرکت‌کنندگان در رژه هیچ است. همچنین محل قرارگیری مسیح، یعنی در بخشی از پرسپکتیو تصویر که چشم را به سمت پس‌زمینه هدایت می‌کند همگی از اهمیت سوژه مسیح/انسور می‌کاهد. هنرمند در اثر دیگری به نام *خودنگاره با ماسک‌ها در سال ۱۸۹۹* دقیقاً یک دهه بعد برای خود این جایگاه رستاخیزگونه مسیح را قائل شده است. ارتباط این دو تابلو که از لحاظ زمانی یک دهه با هم فاصله دارند، حاکی از این است که رستاخیز مسیح، در کسوت انسان–هنرمندی نقاب از چهره بر انداخته صورت می‌گیرد تا نقاب‌های دیگران را عیان کند؛ نقاب‌هایی که چون مانعی بر سر درک روابط، موقعیت‌ها و جایگاه و شأن اجتماعی واقعی افراد و عامل فردیت‌زدایی در سایه اشباح و ارواح ماسک‌دار و نقاب‌پوش قرار می‌گیرد. نقاب‌ها و ماسک‌هایی که به جای محافظت افراد از «شر» که بیرونی است خود به ابزاری برای تسلیم‌شدن به «شر» درونی تبدیل می‌شود. مسیح/انسور خواهان حفظ فردیت و شخصیت هر یک از افراد در عین جامعه‌پذیری آنهاست. چگونه مسیح/انسور در این آخرالزمان می‌تواند مردم را متوجه نمایش ساختگی پیش رویشان کند؟ نمایش سایه‌واری که این‌بار به جای پشت دیوار غار افلاطون روبروی چشم ناآگاه خلایق و بر کف خیابان‌های شهری جدید روی می‌دهد. صورت‌های ماسک‌گونه افرادِ پیش زمینه، حاکی از شعار دروغ و انحرافی زنده باد اجتماع روی پرچم‌هاست. همچنین زنده باد مسیح نیز یکی از آن شعارهای کاذب به نظر می‌رسد، زیرا مسیح زنده در میان خلایق است، اما غفلت موجب نادیده انگاشتن او می‌شود. اندازه و جهت حرکت، هاله دور سر، دست بالا آمده و رنگ‌های پیرامون مسیح/انسور حاکی از معصومیت، وضوح و حق به جانب بودنِ او است که با بی‌تفاوتی توده‌وارِ اشباح، نقاب‌داران و ماسک‌پوشان روبرو شده. او در تقابل با هیجان، حرکت و شور کاذبِ اقشار و افراد پلان جلویی بی‌جلوه می‌نماید. بنابر آموزه‌های دینی به دلیل روی دادن شر اولیه، همبستگی شر و گناه با زندگی انسان اجتناب‌ناپذیر است. زمانی که بشر به سمت حد انفجاری از گناه و شر پیش رود مسیح ظهور می‌کند. به باور هنرمند بروکسل آن زمان زمینه بروز حد نهایی شر و فساد شده است و ماسک‌داران، خود به لشکر شر پیوسته‌اند.

تأثیر سرخوردگی‌های نقاش از فضای هنری هم تمامی نداشته است. به این‌دلیل‌که در سال‌های پایانی قرن نوزدهم یعنی در سال ۱۸۸۴ م. آثار خیال‌پرداز و افراطی انسور از طرف داوران سالن بروکسل رد شده بود. حتی افراد گروه «لسور» که آزاداندیش‌تر از سایر داوران بودند، اکسپرسیونیسم سنت‌شکنِ او را که در رنگ‌های تند، هیجانی و خطوط زمخت نقاشی‌ها و مضامین بعضاً آزاردهنده‌اش متجلی می‌شد، تاب نیاورند. از این‌رو، این پیکرهای هیولاوار جمعی می‌تواند نمودِ منتقدان، نویسندگان و دوستان کذایی وی باشند که آثار او را رد می‌کردند

(بکولا، ۱۳۸۷: ۱۴۴). گویا هنرمند در میان خیل شعارهای ظاهرا اجتماعی در جامعه‌اش به شدت از شبکه هم‌انسانی نقاب‌داران خارج مانده است و این مضمون را ارتباط بینامتنی با اثر *مسیح و خرده‌گیران* ۱۸۹۱ م. و *خودنگاره در میان ماسک‌ها* ۱۸۹۹ م. هر چه بیشتر تقویت می‌کند. در تصویر ۲، نقاش خلاف جهت ماسک‌داران حرکت می‌کند و لحظه‌ای صورتش را برگردانده و با کلاه شاهپر خاصش تماشاگر را مطمئن و بی‌نقاب نگاه می‌کند. با اینکه تنها فردی است که چهره و هویت مشخصی دارد، اما نوع نگاه ویژه‌اش به اجتماع که آن‌را کوشمر یا کابوس می‌خواند (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳: ۲۴)، عیان‌کننده نوع جماعتی است که گِرد او را فراگرفته‌اند.

تصویر ۲. سلف پرتره با ماسک‌ها، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۹۹، ۱۲۰*۸۰ سانتی متر، محفوظ در موزهٔ هنری مِنارد، کُماکی، ژاپن (آدرس سایت: URL 2).

زمینه‌های فرهنگی و تاریخی: تخطی و جابجایی در مکان و زمان

در این مرحله در ارتباط اثر با سایر آثار هنری، فرهنگی، شرایط تاریخی و اجتماعی مرتبط جستجو می‌شود. این جستجو به برجسته‌سازیِ نوع سوم سرپیچی یعنی جابجایی و بازی‌های ترکیبی منجر می‌شود. «عنوان» علاوه بر کارکرد وجهی و بازنمایه در اثر می‌تواند سازنده یک آیکون یا شمایل مسیحی باشد؛ اما قبل از بحث در این باره بهتر است بدانیم آیکون چیست و به لحاظ ارتباط‌های برون‌متنی و زمینه‌های اجتماعی، سابقه این اثر تا چه تاریخ و متونی پیش

می‌رود. واژه یونانی آیکون[1] و معادل لاتین آن یعنی ایماژ[2]، بر نحوه‌ای از شباهت دلالت می‌کند. ایماژ بر اساس تحلیل معناشناختی هم‌بسته معنای ایده یونانی است. می‌توان گفت ایماژ به شکل یا تصویر حسی صرف قابل تقلیل نیست، چرا که از پشتوانه‌ای ادراکی، فکری و فرهنگی (نمادین) برخوردار است و امکان دخل و تصرف آزاد را از آن دور می‌سازد (پیراوی ونک، ۱۳۹۰: ۴۹).

شمایل‌نگاری از قدیم‌ترین زمان‌ها تا روزگار کنونی در ادیان باستانی و میان مردمان بدوی کاربرد داشته است. استفاده از شماره متنوعی از شمایل‌ها به دلایل متعددی انجام می‌شده، مردمان بدوی از شمایل‌نگاری برای دفع اشرار و به عنوان حامی یک قبیله یا قوم بهره می‌بردند. در ادیان و تمدن‌های باستانی برای مشروعیت‌بخشی سیاسی، اجتماعی و دینی از آن استفاده می‌کردند. به واسطه کاربردهای عمیق موجد شمایل‌ها انعکاسی از سنت‌های ماقبل یا موجود در سرزمین تحت اختیار یا سکونت کاربران آن بود (نصری، ۱۳۹۷: ۲۶-۲۵)؛ اما «شمایل» به معنای مذهبی آن، متعلق به کلیسای ارتدوکس است که روی زمینه مختلفی ازجمله فرسک، موزائیک، فلز، کاغذ، بوم، سنگ و ... ساخته (تصویر) می‌شد. در سنت مسیحیت شرقی، موضوع شمایل‌ها، بازنمایی بخش‌های مختلف زندگی مسیح (از ولادت تا مصلوب شدن)، قدیسان و وقایع مقدس است که طبق اعتقاد آنان این بازنمایی، فرد را با آن‌چه که وصف‌ناشدنی است، مواجه می‌کند. از این منظر، شمایل‌نگاری مذهبی، در رابطه با متن مکتوب معنا و مفهوم می‌یابد و براین اساس برخلاف نظام زبان، معانی را یک‌باره و البته بدون واسطه به مخاطب منتقل می‌کند؛ در نتیجه هر تصویری به نوعی تفسیری از آن متن (مقدس) درنظر گرفته می‌شود (نصری، ۱۳۹۷: ۳۵ ـ ۲۷). می‌توان گفت شمایل‌ها نقش مهمی در تحکیم کلیسای (ارتدوکس) و باورهای مردم مسیحی داشته‌اند. برای نمونه از قرن دهم با رسمی شدن مسیحیت در روسیه، سنت شمایل‌نگاری در فرهنگ و هنر روسیه نقشی مهم و پرحرارتی به خود گرفت. بزرگترین نقاش شمایل روس، آندره روبلف (قرن ۱۴ و ۱۵) راهبی هنرمند بود (وایلدر، ۱۳۹۵: ۱۲۵). تصاویر شمایل‌نگارانه در روسیه، نه تنها در کلیساها، بلکه در مکان‌های عمومی و درون حفاظ‌هایی در پیاده‌روها قرار می‌گرفت. این شمایل‌ها حتی درون خانه‌های معتقدان به مذهب ارتدوکس روسی نصب می‌شد (پوک و نیوال، ۱۳۹۵: ۱۲۶).

شمایل‌نگار با توسل به سنت و الگوهای از پیش تعیین‌شده همراه با عبادت و تهذیب نفس با نادیده گرفتنِ فردیتش به تصویرکردن شمایل می‌پرداخت. برای نشان‌دادن جنبه فرامادی شخصیت‌ها از خطوط مرزنما و رنگ‌ها بدون سایه‌پردازی استفاده می‌کرد، فیگورها را لاغر و

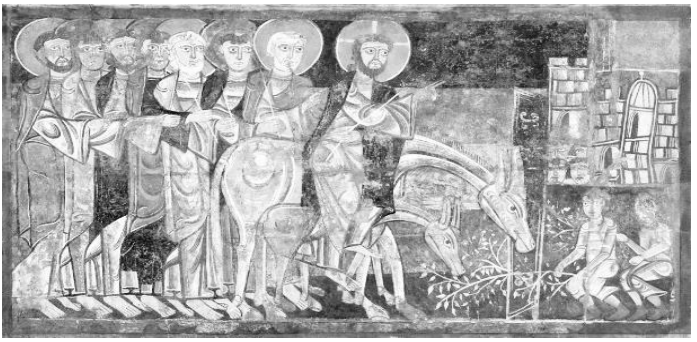
1. ikon
2. Image

موقر با سری کوچک و به نشان خضوع یا عبادت ترسیم می‌نمود. افزون‌براین، انسان در مرکز و نقطه ثقل تصویر بود و بقیه مخلوقات در کنار انسان قرار می‌گرفتند. عدم وجود منبع نور مشخص، عدم استفاده از عمق توهم‌نما، ترکیب‌بندی سلسله‌مراتبی و استفاده از نوشتار در پایین یا (پس زمینه) تصاویر نیز از ویژگی‌های ظاهری شمایل‌ها به شمار می‌آمدند (نصری، ۱۳۹۷: ۴۷-۴۵). با این زمینه، به عنوان اثر ورود مسیح به بروکسل، برمی‌گردیم که یادآور بخشی از اناجیل چهارگانه با عنوان «ورود ظفرمندانه عیسی به اورشلیم» است که بر اساس آن، چهار نفر ازحواریون (نویسندگان اناجیل: متی، مرقس، لوقا و یوحنا) ورود مسیح به شهر اورشلیم و پیش از مصلوب شدن و رستاخیز وی را روایت کرده‌اند، چرا ورود مسیح به اورشلیم باید اینقدر برای شمایل‌پردازان مهم باشد؟ اورشلیم در زبان عبری یروشلاییم و در زبان عربی به قدس معروف است. اورشلیم از دو بخش اور و شلیم تشکیل شده که اولی در زبان عبری به معنی شهر و دومی صلح و دوستی است. شهر قدیمی اورشلیم قلب بیت‌المقدس در بردارنده، محله مسیحی‌ها به باور مسیحیانِ جهان، خانهٔ کلیسای مقبره مقدس یعنی بنایِ دربردارنده قبر مسیح است. مکان مذکور برای همه مسیحی‌های جهان مهم است، زیرا از نظر آنان داستان زندگی عیسی از مصلوب‌شدن تا مرگ و رستاخیز نزدیك اینجا روی داده است. آن‌طور که در اکثر روایت‌های مسیحی آمده، عیسی را در جلجتا یا تپه کال‌وری، به صلیب کشیدند.

بر اساس روایت‌های اناجیل (مرقس، ۱-۱۱: ۱۱ لوقا، ۲۸-۴۰: ۱۹، یوحنا،۱۲-۱۹: ۱۲ و متی، ۲۱-۱۱: ۱)، مسیح شاگردان خود را به روستایی فرستاد تا کره الاغی بیایند. آنان پس از یافتن چهارپایی با ویژگی‌های مورد تذکر مسیح، لباس‌های خود را بر چهارپا قرار دادند و ایشان سوار بر الاغ همراه حواریون و یاران وارد اورشلیم شد. مردم البسهٔ خود را جلوی پا او پهن کردند و حمد خداوند را گفتند. در حالی‌که به نشان خوشامد شاخه‌های درختان (نخل) در دست داشتند، از او و حواریون استقبال نمودند (نقل به مضمون انجیل متی،۱۲۸۰: ۲۱).

اطلاع از روایت اصلی ما را با چالشی اساسی روبرو می‌کند. تغییر در عنوان حاکی از جانشین شدن «بروکسل» با «اورشلیم» است که ذهن مخاطب را برای رفع تعارض‌های ذهنی‌اش به جستجویی مکاشفه‌انگیز در اثر تشویق می‌کند. این اثر نه تنها با انجیل مقدس متی ارتباط پیش‌متنی دارد بلکه با آیکون‌های چوبی کلیساهای ارتدوکس در یونان و روس و نقاشی‌های دیواری فرسک با همین موضوع در انواع کلیساها مانند بشارت اورشلیم، کلیسای

سنت آبوندیو در لومباردی ایتالیا؛ سنت پیتر مونت دُل فرانسه و نیز نقاشی‌های هنرمندانی مانند جوتو دی بوندونه[1]، دوچو و پیترو لورنتستی، سیمون بنینگ[2]، رابطه بیش‌متنی دارد.



تصویر ۳. نقاشی دیواری، قرن یازدهم، محل نگهداری: موزه ایندیانا پولیس (آدرس سایت: URL 3)

تصویر ۴. ورود مسیح به اورشلیم، جوتو، برگرفته از انجیل متی، قرن چهاردهم، نمازخانه پادوا در آرنا، (آدرس سایت: URL 4)

1. Giotto di Bondone
2. Simon Bening

تصویر ۵. ورود مسیح به اورشلیم، دوچو، قرن چهاردهم، تمپرا روی پنل، محل نگهداری: موزه دل اپرا دل دومو، فلورانس، (آدرس سایت: URL 5)

تصویر ۶. عیسی به اورشلیم بازمی‌گردد و مردم به او خوش آمد می‌گویند، پیترو لورنستی، قرن چهاردهم، فرسک آسیزی، (آدرس سایت: URL 6).

همان‌طور که در تصاویر ۳، ۴، ۵ و ۶ مشاهده می‌شود، هنرمندان مختلف در قرون وسطی و آغاز رنسانس و حتی بعد از آن، ضمنِ رعایت مضمون روایت «ورود مسیح به اورشلیم» در اناجیل چهارگانه به خصوص اناجیل هم‌نظر مانند مرقس، متی و یوحنا، این واقعه را به تصویر کشیده‌اند؛ به عبارت دیگر با وجود تفاوت‌هایی چون زاویه دید نقاش، فرم ارائه و شیوه بازنمایی متن بر اساس وابستگی به سبک یا روشی خاص مرتبط با سنت‌های هر منطقه یا کشور، شمایل‌ها جملگی از حیث محتوا، سعی بر بازنمایی روایت متن مقدس، داشته‌اند و این یکی از موارد مهمی است که یک اثر یا شمایل را در امتداد سنت شمایل‌پردازی قرار می‌دهد یا از آن منظومه آثار جدا می‌کند. با نگاهی گذرا به نقاشی «انسور» و در مقایسه‌ای سطحی در وهلهٔ اول این بی‌ارتباطی با متن مقدس قابل دریافت است. آنچنان‌که خوانش اثر انسور نشان می‌دهد

در بسیاری از قواعد رایج در اسلوب شمایل‌پردازی و افزون بر آن، سبکهای موردتوجه و استقبال زمانه نقاش هم سرپیچی صورت گرفته است. همین عوامل نمایانگر سلطه امر نشانه‌ای در تقابل با سنت‌های شمایل‌پردازی به‌منزله امر نمادین به شمار می‌آید؛ اما آیا اثر با این تفاسیر شمایل‌شکنانه است؟ مداقه در سنت شمایل‌شکنی نشان می‌دهد که از سوی امپراطور بیزانس لئوی سوم در قرن ۸ میلادی فرمانی مبنی بر منع بازنمایی تصویرهای دینی صادر شد و شعله آتش میان موافقان و مخالفان این دستور به مدت ۲۰۰ سال از سده ۹ تا ۱۱ میلادی زبانه کشید. از آنجاکه ایالت‌های غربی دستور شمایل‌شکنی امپراطور ایالت‌های شرقی را به جا نیاوردند، به همین‌ترتیب شمایل‌نگاری ادامه یافت (دیویس، دنی، جاکوبز، روبرتز و سیمون، ۱۳۸۸: ۲۶۲).

تغییر در عنوان یعنی بروکسل به جای اورشلیم نشان می‌دهد بروکسل پایتخت بلژیک از نظر مسافت نه تنها با اورشلیم فاصله داشته بلکه وجود مسیح در اثر باعث ابهام و گنگی در تشخیص زمان اثر می‌شود. مسیح به بروکسل اکنون در اینجای این نقاشی وارد شده، اما چرا مسیح بدون حواریون خود ترسیم شده است؟ تغییر در عنوان، مکان و زمان روایت نوعی بازیگوشی محسوب می‌شود. بازیگوشی که با روح جدیت پیوند دارد و پرسشگری و نقد گفتمان‌های هنجاری و هنجارساز در عرصه فرهنگی و اجتماعی را به عهده گرفته است. از این رو هنرمند با جابجایی و بازی‌های زبان بصری با سرپیچی عمل کرده است. به جای مردم استقبالگر در اورشلیم، اقشار مختلفی در کارناوال می‌بینیم که در دسته‌های گوناگونی نظیر کاردینال‌ها، نظامیان، وابستگان بورژوازی، دلقک‌ها و شعبده‌بازان در یک کارناوال سالیانه به عنوانی نمادی از یک نظام بی‌طبقه، شرکت جسته‌اند. البته مردم ناظرانی منفعل بیش نیستند. کارناوال با تم مذهبی به معنی حذف گوشت یا کسی است که از خوردن گوشت اجتناب می‌ورزد و حاکی از آیینی مسیحی با ریشه در جشن‌های پیشامسیحی است. تا رسیدن رستاخیز مسیح چهل روز از خوردن گوشت، غذاهای چرب و تخم‌مرغ جلوگیری به عمل می‌آمد. این روزها، روزهای چرب نامگذاری شده و با رژه‌های بزرگ همراه بوده است. همراه این اشاره می‌توان گفت محتملاً مسیح در یکی از رژه‌های کارناوالی با اصالت فلاندری زنده شده، اما آن‌قدر اقشار شبح‌زدهٔ بورژوازی درگیر مراسم آیینی از محتوا تهی شدهٔ کارناوال، هستند که او را نمی‌بینند و پشت سرمی‌گذارند.

همچنین امر نمادین موجود در اثر، یعنی نوشته‌هایی نامبرده روایتی آخرالزمانی[1] از رستاخیز مسیح در بروکسل آن زمان به جای اورشلیم را القاء می‌کند. به علاوه زمینه‌های

1. Apocaliptic

اجتماعی زمان خلق اثر را هم زنده می‌نماید. عطف به ماسبق، انقلاب ۱۸۳۰م. بلژیک موجب تثبیت استقلال کاتولیک‌ها و بی‌طرفی بلژیک تحت حکومتی موقتی شد. از زمان انتصاب لئوپولد اول به عنوان پادشاه در سال ۱۸۳۱م. بلژیک دارای یک نظام سلطنتی، قانون اساسی و دموکراسی پارلمانی گشت. در میان دوره استقلال و جنگ جهانی که این نقاشی به این زمان اختصاص دارد، سیستم دموکراتیک از حکومت معدودی از ثروتمندان با دو حزب اصلی مشخص برای اداره جامعه حاکم شد. کاتولیک‌ها و لیبرال‌ها، برای دستیابی به یک نظام هماهنگ که سومین حزب، یعنی حزب کارگری را شامل می‌شد و برای پررنگ‌کردن نقش قدرتمند اتحادیه بازرگانی تلاش کردند. در سال‌های ۱۸۸۵-۱۹۰۸م. کنگو به استعمار لئوپولد دوم در آمد و از آن دوره به وحشت کنگو یاد می‌کنند[1]. پس‌زمینه اجتماعی انقلاب ۱۸۴۸م.[2] جنگ فرانسه و پروس شکست فرانسه و به‌علاوه انقلاب کمون پاریس ۱۸۷۱ و شکست انقلاب و ترور و وحشتی که روبسپیر انقلابی بر شرایط حاکم کرد، به صورت القایی می‌گوید ظاهراً در این نقاشی هنرمند یک مراسم دینی و آینی را به مراسم سیاسی و اجتماعی و نتایج رویدادهای سیاسی سابق پیوند زده است. تصویر نشان می‌دهد چقدر سردمداران تازه با وجود شعار «زنده باد مسیح» از مسیح دورند و درصدد بهره‌کشی از دین راستین او برآمده‌اند. شعاربه‌دست‌ها، روشنفکرنماها، بورژواها، کاردینال‌ها، وکیل‌ها یا «اقلیت»، نمایشی هیاهویی جدای از مردم یا «اکثریت» و مسیح ترتیب داده‌اند. این اثر در بستر شمایل‌نگاری قابل درک و دریافت نیست، بلکه اتفاقاً سعی در سرپیچی از خواسته‌های موجود در اتوریته نهاد کلیسا دارد. نقاشی انسور، بیشتر از آنکه بازنمایی کلام کتاب مقدس باشد، نمایش «خروج» و سرپیچی است، خروجی که به معنای برهم زدن نظم موجود و ورود به دوران جدید است (Jonsson, 2001: 15). سرپیچی به معنای زوال دین و اضطراب از سلطه نقاب‌داران روی

۱. در این دوره به دلیل عواقب تجارت پرسود صادرات لاستیک طبیعی و اعمال سخت‌گیرانه قوانین کار، مجازات سنگین کارگران، قحطی؛ بیمارهای اپیدمیک و مسری چون بیماری خواب، آبله، آنفلولانزای خوکی و آمی‌بیاز در سال ۱۸۹۰ یعنی یک سال بعد از خلق اثر ورود مسیح به بروکسل خشم بین‌المللی علیه دولت آزاد کنگو برانگیخته شد. اشباح مرگبارِ خانواده سلطنتی و دولت بلژیک با مقاصد نمایشی خود بر تباهی یا نسل‌کشی کنگو سایه افکنده بودند.

۲. جنبش‌ها یا انقلاب‌های سال ۱۸۴۸ به بهار مردم Printemps des Peuples معروف است. در اروپا، به انقلاب‌ها و شورش‌هایی گفته می‌شود که در سرتاسر اروپا در سال ۱۸۴۸، رخ داده‌است. از دامنه‌دارترین و گسترده‌ترین جنبش‌هایی است که تا این تاریخ اروپا به خود دیده است. دانشمندان هدف بنیادی این شورش‌های بورژوایی را نابودی پایه‌های نظام فئودالی در اروپا و همچنین از بین بردن سدهایی می‌دانند که جلوی رشد و شکوفایی سرمایه‌داری را گرفته بود.

برگردانده از اصل دین یا تسلط اشباح بورژوازی است که با شرکت در نمایش‌های اصولی بر صحنه دادوستدهای بازار که منطق انباشتِ سرمایه‌داری بر آن حاکم است، مشغول بازی‌اند. نجات‌دهنده آن‌ها هم نه «مسیح» که احتمالاً یک «دلقک» یا «دون کیشوت: نادانی تراژیک» است

(Ruhrberg & Schneckenburger & Fricke, Christiane & Klaus Honnef, 1998: 33-34).

پربیراه نیست که با این مقدمه حضور لئوپولد دوم را در میان رسته نظامیان یا بالای سکو متصور شویم که به نام مسیحیت و مبارزه با بردگی، در کنفرانس برلین، کنگوی آفریقا را به استثمار در آورد و از عواید آنجا بروکسلی مدرن با بناهای سلطنتی و بلوارهای جدید مشابه پاریس باشکوه ساخت. صدای بدآهنگ ازدحام اشباح، نقابداران و ماسک‌پوشان بروکسلی در عصر پیشواز سرمایه‌داری حاکی از آن است که آن‌ها به شیوه توهمی و خیالی[1] واقعیت را منحرف کرده‌اند. مسیحیت برای رسیدن به اهداف مطلوب بورژوازی در قالب رفورمیست‌های پروتستان مصادره شده است[2]. نتیجه مطالعه این اثر با توجه به فاصله از کتاب مقدس، قراردادهای تصویریِ شمایل‌های مسیحی به برجسته کردن ویژگی‌های منحصر به فرد آن، انواع سرپیچی مانند ممنوعیت و تکرار، عصیان و پیوند اجتماعی و بازسازی و یادآوری جایگاه هنرمند، سرپیچی به معنای بازیگوشی و نقد گفتمان‌های هنجارساز در عرصه فرهنگی و اجتماعی در آن زمان منجر شد. اثر مذکور بنا به دلایل مطرح شده در زمره شمایل‌های مسیحی (به ویژه ارتدوکس) نیست و با رگه‌هایی از شمایل‌شکنی و تمایل تازه به گرایش پروتستانیسم، از شمایل‌های دوران مدرن محسوب می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل مجموع مؤلفه‌های نظری نزد کریستوا مانند سرپیچی، امر نمادین، امر نشانه‌ای، معنازایی، بینامتنیت، معناکاوی در اثر ورود مسیح به بروکسل این نتیجه حاصل شد که امور نمادین به‌کاررفته در این اثر، متأثر از ورود و دخالت امر نشانه‌ای به‌منزله نقاط مبهم

1. Phantasmagorical

محصولات توهمی /بصری که به‌وسیله فانوس جادویی ایجاد شده و صرفاً در رویا یا تخیل قابل رویت است.

۲. طبق نظر مارکس وبر سرمایه‌داری در شمال اروپا هنگامی ظهور کرد که اخلاق پروتستانی و به‌طور خاص کالوینیسم، گروه‌های انبوهی از مردم را برای درگیرشدن با کار در جهانی عرفی، توسعه بنگاه‌های خودشان و پرداختن به تجارت و تجمیع ثروت برای سرمایه‌گذاری برانگیخت؛ که تحت عنوان اخلاق پروتستانی کار شناخته می‌شود.

تصویر، تنش‌های حل ناشده و نیز انحراف و سرپیچی از معیارهای شمایل‌نگاری است. امضای هنرمند با توجه به غیاب او در تصویر، گواه جایگاه مبهم هنرمند در جامعه‌ای است که به‌راحتی همین اثر او را در میان آثار نمایشگاه بروکسل به بهانه **کفرآمیزبودن** به نمایش نگذاشته‌اند. در حالی‌که اثر به شرح شرایط زمان خود یا پیش‌گویی آن می‌پردازد. موقعیت هنرمند/مسیح، شخص تک‌افتاده‌ای را جدای از دغدغه‌ها و دلمشغولی‌های سرمایه‌داری و پروتستان‌های متحد نشان می‌دهد که احتمالاً برنامه‌هایی هم برای کنترل و هدایت حزب کارگر دارند. قرارگیری مسیح با هالهٔ گِرد طلایی دور سر در پلان میانی و اندازه کوچک وی نشان‌دهنده بی‌توجهی دسته یا جماعت پیش‌زمینه در مقایسه با سایر شمایل‌های مسیحی است. جایگاه پیش‌پاافتاده او به‌همراهِ تعویض مکان و انتقال زمان یک روایت مسیحی یعنی از اورشلیم به عصر تازه بروکسل بستر اجتماعی این دوره در بلژیک را عیان می‌کند. با در نظر گرفتن زمینه اجتماعی، تاریخی و فرهنگی گذشته و حالِ اثر، می‌توان نتیجه گرفت حاکمیت سیاسی تازه یعنی دوران سلطنت **لئوپولد دوم** به‌جای رابطه مردم-رمه و چوپان بین مردم و مسیح، نه تنها رابطهٔ تجدیدآمیزی با حاکمیت مذهبی ندارد، بلکه بنیان‌های تازه ورود به عصر جدیدی را با شعبده‌بازی و نمایشی به راهنمایی یک دلقک یا دن کیشوت می‌سازد. نمایشی که نشان‌دهنده اقلیتی بر صحنه رقابت‌های بازار و نیازمند روایتی تازه از مسیحیت در قالب پروتستانیسم است. اگر مسیح با هالهٔ دور سر را هادی واقعی یا چوپان اصیل رمه‌ای بدانیم که بر پلان پس‌زمینه سلطه دارد این نقاشی به ما می‌گوید آرمانشهر بی‌طبقهٔ کارناوالی، دربروکسل آن زمان، نمایش و شعاری بیش نیست. بی‌توجهی به مسیح و خودداری از نمایش آسمان، خود حاکی از رنگ‌باختن آرمان‌های مسیحیت در جامعه‌ای است که درجه صفر شروع نقطهٔ تحول خود را از سر می‌گذارند. در نتیجه «ورود مسیح به بروکسل»، بیشتر از آنکه بازنمایی کلام کتاب مقدس باشد، نه تنها در ویژگی‌های اجرایی، بلکه در عرصه معنا، نمایش «خروج» انحراف و سرپیچی است. این اثر یادآورِ اشباحی در عصر سرمایه‌داری است که خلق آن‌ها به شیوه وهمی و خیالی صورت گرفته است. نتیجه اینکه به دلیل فاصله از کتاب مقدس و قراردادهای تصویری شمایل‌های مسیحی، تأکید بر ویژگی‌های مبهم، تأثرِ نحوهٔ رنگ‌گذاری و انواع سرپیچی، این اثر در راستای شمایل‌نگاری مسیحی با قراردادهای خاص خود قرار ندارد. اثر مذکور با توجه به مضامین ذکر شده و با رگه‌هایی از شمایل‌شکنی اگر بتوان گفت از شمایل‌های دوران مدرن محسوب می‌شود.

منابع و مأخذ

انجیل متی، فصل ۲۱-۲۷، آدرس سایت: URL 7

آلن، گراهام (۱۳۸۵). **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۹). **ساختار و تأویل متن**، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.

برت، استل (۱۳۹۷). **کریستوا در قابی دیگر**، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: شوند.

بکولا، ساندرو (۱۳۸۷). **هنر مدرنیسم**، ترجمهٔ: روئین پاکباز و همکاران، تهران: فرهنگ معاصر.

پوک، گرنت و نیوال، دیانا (۱۳۹۵). **مبانی تاریخ هنر**، ترجمهٔ هادی آذری، تهران: حرفه نویسنده.

پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۰). «تحلیل معناشناختی واژه‌ی «آیکون»»، **دوفصلنامه متافیزیک**، شماره ۱۱ و۱۲: ۵۸- ۴۹.

دیویس، دنی، جاکوبز، هفریچر، روبرتز و سیمون (۱۳۸۸). **تاریخ هنرجنسن**، سرمترجم گروه مترجمان: فرزان سجودی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو.

سلطان کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۳). «مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز انسور»، **دوفصلنامهٔ مطالعات تطبیقی هنر**، شماره ۸: ۳۰-۱۵.

حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۸). **شیوه‌های نقاشی (رنسانس تا مدرن)**، تهران: شرکت انتشارات احیا.

کریستوا، ژولیا (۱۳۸۸). **فردیت اشتراکی**، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: روزبهان.

گاردنر، هلن (۱۳۸۱). **هنر در گذر زمان**، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

لینتن، نوربرت (۱۳۹۳). **هنرمدرن**، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

مک‌آفی، نوئل (۱۳۸۴). **ژولیا کریستوا**، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: مرکز.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، **پژوهشنامه علوم انسانی** (دانشگاه شهید بهشتی)، شماره ۵: ۹۵-۸۳.

نصری، امیر (۱۳۹۷). **حکمت شمایل‌های مسیحی**، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.

وایلدر، جسی برایانت (۱۳۹۵). **تاریخ هنر**، ترجمهٔ صفورا برومند، تهران: آوند دانش.

Emerling, Jae (2005). **Theory for Art History**, New York, Taylor &Francis Group: Routledge.

Leonard, Mark & Lippincott, Louise (1995), James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889**"**, **Art Journal**, No.54:2, pp:18-27

Jonsson, Stefan (2001). "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor", **Representation**, No.75:1-32.

Ruhrberg, Karl, Schneckenburger & Fricke, Christiane & Klaus Honnef (1998). **Art of The 20Th Century**, Vol 1, Trans: John William Gabriel, Ed: Ingo F.Walther, Germany: TACHEN.

آدرس سایت‌ها:

URL1:http://www.getty.edu/art/collection/objects/811/james-ensor-christ%27s-entry-into-brussels-in-1889-belgian-1888/

URL2: http://www.artchive.com/web_gallery/J/James-Ensor/My-Portrait-Surrounded-by-Masks-(detail-2),-1899.html

URL3:https://en.wikipedia.org/wiki/Entry_of_Christ_into_Jerusalem_(Master_of_Ta%C3%BCll)

URL4:http://www.artway.eu/userfiles/Giotto%20Scenes_from_the_Life_of_Christ_-_10__Entry_into_Jerusalem.jpg

URL 5: https://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/verso_1/verso01.html

URL6
:https://en.wikipedia.org/wiki/Triumphal_entry_into_Jerusalem#/media/File:Assisi-frescoes-entry-into-jerusalem-pietro_lorenzetti.jpg

URL7:http://rcbi-resources.yolasite.com/resources/Dari%20Bible%20-%20New%20Testament.pdf