تاریخ دریافت: ۹۹/۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۷

صدرالدین طاهری *

بلاغت دیداری در خودنگاره‌های فریدا کالو

چکیده

فریدا کالو سبکی شخصی، بومی و خام بر پایه الهام از فرهنگ عامیانه و سنت‌های کهنِ زادگاهش بنا کرد تا افکارش در زمینهٔ هویت، جنسیت، طبقه، نژاد و وضعیت پسااستعماری مکزیک را روایت کند. کارهای او، چندلایه، نمادین و بارور از مفاهیم پنهان هستند. از این‌رو، نمی‌توان با نگاهی گذرا به مفاهیم ضمنی آثارش دست یافت. پژوهش حاضر برای بازخوانی این لایه‌های دلالتی پنهان، از روش تحلیل بلاغت دیداری بهره گرفته و پژوهشی موردکاوی در حوزه نشانه‌شناسی دیداری با رویکرد توصیفی-تحلیلی و هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. از میان ۵۵ نمونه خودنگاره فریدا، ۸ اثر به روش نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شده‌اند تا برای کشف آرایه‌های بلاغی و شیوه‌های رمزگذاری او مورد تحلیل قرار گیرند. کنت بورک پرکاربردترین آرایه‌های بلاغی را چهار ارائه اصلی مانندگویی، مجاز، بخش‌گویی و طعنه می‌داند. از این میان، فریدا ارائه مانندگویی را در خودنگاره‌هایی همچون رویا و آهوی زخمی به‌کاربرده است. ارائه مجاز را در دو فریدا و اندیشیدن درباره مرگ می‌توان باز یافت. ارائه بخش‌گویی را می‌شود در خودنگاره در مرز مکزیک و ایالات‌متحده و نیز در نقاشی ریشه‌ها دید. همچنین ارائه طعنه در پیراهن من آنجا آویخته است و خاطره، مشاهده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی دیداری، بلاغت دیداری، آرایه‌های بلاغی، فریدا کالو، فرا واقع‌گرایی

* استادیار گروه پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
VAA.2020.2761.1426/10.30480

مقدمه

تصاویر واقعیت را ترسیم، مجسم یا بازنمایی می‌کنند، اما تصاویر خود حقیقت نیستند (Gitlin, 2001: 22). تصاویر معانی بیشتری را ازآنچه در ابتدا به چشم می‌آید، در خود نهان کرده‌اند و از توان بلاغی تأثیر نهادن بر ذهن بیننده برخوردارند (Beasley and Danesi, 2002: 8). هر تصویر معنا و جایگاهی فرهنگی دارد که برای فهمیدن آن باید روش رمزگشایی‌اش را بیاموزیم (Salinas, 2002: 188). آثار به‌جامانده از فریدا کالو[۶]، هنرمند مکزیکی و یکی از نامدارترین نقاشان دوران معاصر، از یک‌سو ترسیم‌گر داستان زندگانی او هستند و از سوی دیگر روایتی از شیوه زیست زنان هم‌میهن و هم‌عصرش. شمار بسیاری از نقاشی‌های فریدا خودنگاره هستند، بنابراین قهرمان آثارش اغلب خودش است و موضوع این آثار احساسات و شادی‌ها و ترس‌ها و غم‌هایش را شامل می‌شود. این شناخت عمیق از آنچه بازنمایی می‌کند، سبب شده حکایت پرفراز و نشیب رنج‌ها و نومیدی‌های فریدا آمیخته با عشق بی‌پایانی که به زندگی دارد، بیننده آثارش را مسحور سازد و برای کشف رازهای ناگفته در نقاشی به تکاپو بیفکند.

با آفرینش شمار بسیاری خودنگاره، فریدا خودش را به اسطوره مرکزی آثارش بدل ساخته است؛ به‌عنوان یک زن، یک مکزیکی و یک انسان رنج‌دیده. او البته قادر بوده هر یک از این سویه‌های شخصیت خویش را به نشانه‌ای بدل سازد برای بیان شکوه انسانیت و توان سترگ انسان برای ایستادگی (Cooey, 1994: 99). فریدا کارهای هنری خود را چندلایه، ژرف و بارور از مفاهیم پنهان آفریده است. از این‌رو، فهم پیام اثر در نگاهی گذرا امکان‌پذیر نیست. همچنین او بدون آموختن نقاشی آکادمیک و بدون آگاهی عمیق از تکنیک‌های رایج در محافل هنری مدرن، با بهره‌گیری از هوشی غریزی و چشمانی جستجوگر، توانسته نشانه‌ها و نمادهای بومی و کهن مکزیک را در قاب و چارچوبی از رمزگان‌های نو ارائه کند. این پژوهش تلاش دارد با بهره‌گیری از رویکردی نشانه‌شناختی، به شماری از نقاشی‌های این هنرمند نگاهی دوباره بیفکند و بخشی از معنای اثر را بر پایه آرایه‌هایی که فریدا به کار گرفته رمزگشایی کند. پرسش محوری بر این قرار دارد که چگونه کاربرد آرایه‌های بلاغی به روایت درونی آثار فریدا کالو ژرفا و توان بیشتری بخشیده است؟

روش پژوهش

این پژوهش یک موردکاوی در حوزه نشانه‌شناسی دیداری و به روش تحلیل بلاغت تصویر است. رویکرد این مقاله توصیفی -تحلیلی و هدف آن توسعه‌ای و داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. تحقیق توصیفی-تحلیلی علاوه بر تصویرسازی آنچه هست، به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی وضعیت مسئله و ابعاد آن می‌پردازد. پژوهشگر برای توجیه دلایل، نیاز به تکیه‌گاه استدلالی محکمی دارد. این تکیه‌گاه از طریق جستجو در ادبیات و مباحث نظری تحقیق و تدوین گزاره‌ها و قضایای کلی موجود نظیر قوانین و نظریه‌ها فراهم می‌شود (حافظنیا، ۱۳۹۳: ۷۱). در پژوهش توسعه‌ای تلاش می‌شود از طریق نقد، ارزیابی و نظریه‌پردازی، مرزهای دانش

گسترش یابد تا از این طریق بتوان شیوه‌های جدیدی برای بررسی پدیده‌ها و وقایع ارائه کرد، ابزارهای جدیدی برای تجزیه و تحلیل و روش‌های منطقی‌تری برای شناخت پیشنهاد کرد یا روش‌های موجود را بهبود بخشید (نظری، ۱۳۹۶: ۸۸). از ۱۴۳ نقاشی شناخته‌شده فریدا کالو، ۵۵ نمونه خودنگاره هستند. از این میان، در مقاله حاضر ۸ اثر به روش نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شده‌اند تا برای کشف آرایه‌های بلاغی و شیوه رمزگذاری در کار فریدا مورد تحلیل قرار گیرند. انتخاب هدفمندِ نمونه‌ها به این دلیل است که هدف تحقیق کیفی دست‌یابی به فهمی از ماهیت و شکل پدیده موردمطالعه در راستای بازگشایی معنا، توسعه توصیف‌های ضخیم و تولید ایده‌ها، مفاهیم و نظریه‌های مبتنی بر داده‌ها است. ازاین‌رو، نمونه‌ها لازم است گزینش شوند (محمدپور، ۱۳۹۲: ۳۴). آرایه‌های ویژه مدنظر نگارنده در این آثار پررنگ‌تر از سایر کارهای نقاش هستند، پس گزینش آن‌ها بر پایه تحلیل اولیه روایت درونی‌شان صورت گرفته تا بتوان شیوه بهره‌گیری فریدا از این آرایه‌ها را ردیابی کرد.

پیشینه پژوهش

رتوریکا اد هرمنیوم[۷] از نخستین کتاب‌های شناخته‌شده‌ای است که به یک دسته‌بندی ابتدایی از شیوه‌های بیان[۸] پرداخته است. این متن در حدود ۸۰پ.م توسط نویسنده‌ای ناشناس به لاتین نگاشته شده است. پس از آن در کتاب اینستیتوتیو اوراتوریا[۹] که توسط کوینتیلیان[۱۰] در حدود ۹۵م. با تفصیل بیشتری به آرایه‌های بلاغی و روش کاربردشان اشاره شده است. اکنون جز گزارش‌های پراکنده چیزی از کتاب‌هایی که در ایران پیش از اسلام درباره بلاغت یا آرایه‌های آن وجود داشته، در دست نیست. جاحظ بصری در البیان و التبیین، به کتاب پارسی کاروند اشاره می‌کند که موضوع آن دانش و فن بلاغت، شناخت ظرایف پنهانی زبان و چیره‌دستی در کلام بوده است. جاحظ این کتاب را در حدود ۲۴۰ق. نگارش و مشخص است که کاروند در دوران وی همچنان شناخته‌شده و در دسترس بوده است. ترجمان‌البلاغه اثر محمد بن عمر الرادویانی (ادیبی که در نیمه دوم سده پنجم هجری و در دوره غزنوی می‌زیسته)، کهن‌ترین کتاب کامل به زبان فارسی محسوب می‌شود که امروز درباره آرایه‌ها و صناعت‌های بلاغی در دست است. در نسخه دست‌نویس این کتاب به تاریخ ۵۰۷ق. در ۷۳ فصل مطالبی دربارهٔ محاسن کلام و فنون بلاغی و شرح هریک از این فنون ذکر شده است . پیش از او، بهرامی سرخسی، یوسف عروضی و ابوالعلاء شوشتری رسالاتی در زمینهٔ عروض نوشته بودند، اما ترجمان‌البلاغه احتمالاً نخستین کتاب فارسی در علم بدیع است (صفا، ۱۳۴۷: ۴۳۷). با تأثیر از این کتاب، رشیدالدین وطواط در اواسط سده ششم هجری کتابی به نام حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر نگاشت که با توجه به زمان تألیف و دربرداشتن تعداد فراوانی از آرایه‌های بلاغی، یکی از منابع مهم فن بدیع در زبان فارسی به شمار می‌رود. سپس در سده هفتم هجری المعجم فی معاییر اشعار العجم توسط شمس قیس رازی در زمینهٔ علم عروض، قافیه و نقد شعر نوشته شده است. در سده‌های بعد، از دیگر منابع مهم نگاشته‌شده به فارسی در باب آرایه‌های بلاغی

می‌توان حقایق‌الحدائق اثر رامی تبریزی و بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار اثر واعظ کاشفی سبزواری را نام برد.

گرچه فردیناند دو سوسور[11] در پایه‌ریزی تئوریک دانش نشانه‌شناسی تحلیل‌هایش را بر نشانه‌های ادبی متمرکز نمود، اما نقش و جایگاهی که او برای دال و مدلول و روابط جانشینی و همنشینی میان نشانه‌ها و تحلیل در زمان شکل‌گیری آن‌ها ارائه نمود، بعدها برای تفسیر نشانه‌های دیداری نیز کاربرد یافت. گسترش یافتن دیدگاه‌های چارلز سندرس پیرس[12] به‌ویژه تعریفش از فرآیند نشانگی[13] و دسته‌بندی سه‌بخشی نشانه‌ها به نمایه، شمایل و نماد نیز تأثیر ژرفی بر پژوهشگران حوزه نقد هنرهای تجسمی نهاد، اما بنیاد تحلیل نشانه‌شناختی شیوه پردازش بصری ذهن را باید در مقاله محوری رولان بارت[14] به نام بلاغت تصویر[15] (۱۹۶۴م.) بازجست که بر اهمیت تلاش برای گشایش معانی ضمنی متن دیداری تأکید دارد.

پس از آن، انتشار کتاب رودولف آرنهایم[16] با عنوان تفکر تصویری[17] (۱۹۶۹م.) و نیز کتاب جان برجر[18] به نام شیوه‌های دیدن[19] (۱۹۷۲م.) جایگاه مهم اندیشیدن دیداری را در ارتباطات انسانی آشکارتر ساخت. این گرایش در دهه ۱۹۷۰م. گروهی از نشانه‌شناسان بلژیکی را در مرکز تحقیقات ادبی دانشگاه لیژ به خود جذب نمود.

آن‌ها با نام مستعار گروه مو[20] (برگرفته از نخستین حرف واژه متافور در زبان یونانی) به پژوهش درباره چگونگی شکل‌گیری آرایه‌های بلاغی و راهبردهای انتقال معنا توسط کلام یا تصویر پرداختند. از آثار پربار منتشرشده به دست این گروه می‌توان به کلیات بلاغت[21] (۱۹۷۰م.) و رساله در باب نشانه‌های دیداری: بلاغت تصویر[22] (۱۹۹۲م.) اشاره داشت.

بر پایه هم‌افزایی این پژوهش‌ها در دهه ۱۹۹۰م. نشانه‌شناسی دیداری[23] بنیان نهاده شد که اکنون شاخه جوان و پرکاربردی از دانش نشانه‌شناسی به شمار می‌رود. ازجمله متون اصلی این گرایش می‌توان به کتاب‌ها و مقالاتی همچون: در باب رده‌بندی نشانه‌های دیداری (۱۹۸۸م.) اثر ماریا سانتائلا براگا[24]، مفاهیم تصویری، تحقیق در باب میراث نشانه‌شناسی و ارتباط آن با تحلیل جهان دیداری (۱۹۸۹م.) اثر گوران سونسون[25]، نشانه‌شناسی زبان تصویری (۱۹۹۰م.) اثر فرناندہ سن مارتین[26]، پیشروی در نشانه‌شناسی دیداری (۱۹۹۴م.) اثر توماس سبئوک[27] و جین اومیکر-سبئوک[28] و خواندن تصاویر (۱۹۹۶م.) اثر پیتر تریفوناس[29] اشاره نمود.

بلاغت دیداری[30] که امروزه شاخه نوینی از دانش نشانه‌شناسی و زیرمجموعه‌ای از نشانه‌شناسی دیداری به شمار می‌رود، به کشف کاربردهای آرایه‌های بلاغی در هنرهای بصری می‌پردازد. این روش تحقیق که در ایران هنوز موردتوجه قرار نگرفته، طی دو دهه اخیر به پایه‌ای برای پژوهش با هدف تحلیل آثار هنری بدل شده است. شماری از پژوهشگران (Olson et al, 2008; Ventsel, 2014) این روش را برای پژوهش در حوزه ارتباطات و مطالعات فرهنگی و آموزشی به کار گرفته‌اند. برخی (McQuarrie and Mick, 1999; Bulmer and Buchanan-Oliver, 2006) از آن برای بررسی تبلیغات

و متدهـای تأثیرگـذاری تبلیغاتـی بـر ذهـن مخاطبـان اسـتفاده نموده‌انـد. پژوهشـگران دیگـری نیـز از ایـن رویکـرد در راسـتای تفسـیر اثـر هنـری و تـلاش بـرای کشـف معناهـای پنهـان متـن بهـره برده‌انـد (Savage, 2011; Benson, 2015; Ponnivalavan, 2015; Gries, 2015).

چارچوب نظری

ارسـطو در کتـاب هنـر بلاغـت[۳۱]، فـن و هنـر بلاغـت را چنیـن تعریـف می‌کنـد: «اسـتعداد بـه کار گرفتـن هرگونـه‌ای از راهکارهـا بـرای ترغیـب و تأثیـر نهـادن بـر دیگـران» (B I, Ch II). دانـش بلاغـت و کاربـرد آن در قالـب آرایه‌هـای بلاغـی تـا پیـش از دوران مـدرن در قلمـرو ادبیـات و سـامانه‌های نشـانه‌ای کلامـی قـرار می‌گرفـت، امـا امـروز می‌تـوان از بلاغـت دیـداری سـخن گفـت کـه گسـتره‌اش همـه هنرهـای همبسـته بـا دیـدن (نقاشـی، تندیس‌گـری، معمـاری، سـینما، گرافیـک، طراحـی مطبوعاتـی، فیلم‌هـا و تصاویـر تبلیغاتـی، طراحـی سـاختار دیـداری تارنماهـای اینترنتـی و شـبکه‌های مجـازی و غیـره) را در برمی‌گیـرد. بلاغـت دیـداری، در چارچـوب علـم بلاغـت بـا دو معنـای متفـاوت بـه کار مـی‌رود: گاه بـرای اشـاره بـه یـک اثـر هنـری و گاه بـرای اشـاره بـه یـک زاویـه دیـد در مطالعـه داده‌هـای دیـداری. بلاغـت دیـداری در معنـای نخسـت، محصـول تـلاش هنرمنـدی اسـت کـه از نشـانه‌های دیـداری بـرای برقـراری ارتبـاط بهـره می‌بـرد. در معنـای دوم، ایـن عبـارت بـه چشـم‌اندازی اشـاره دارد کـه تفسـیرگر برمی‌گزینـد تـا بـر فراینـد نمادینـی کـه طـی آن ارتبـاط میـان اثـر هنـری بـا مخاطـب برقـرار می‌شـود، تمرکـز کنـد (Foss, 2004: 304). بلاغـت دیـداری، روش فرگشـایی سـودمندی اسـت کـه در شـاخه‌های گوناگونـی از پژوهش‌هـای هنـری، روان‌شـناختی و انسان‌شـناختی بـرای کشـف پیوندهـای پنهـان تصاویـر بـا سـامانه‌های نشـانه‌ای و نمادیـن بـه کار مـی‌رود (Danesi, 2017: 2). اثـری کـه به‌عنـوان حامـل بلاغـت دیـداری توصیـف می‌شـود، نیـاز بـه سـه ویژگـی دارد: بافتـی نمادیـن داشـته باشـد، بـا مداخلـه انسـانی آفریـده شـده باشـد و بـا هـدف انتقـال پیـام بـه یـک مخاطـب ارائـه گردیـده باشـد (Foss, 2004: 305).

دلالـت ضمنـی[۳۲] بـا سـاختارهای بلاغـی پیونـد دارد. از ایـن‌رو، ممکـن اسـت به‌واسـطه ابزارهـای شـناختی همچـون اسـتعاره، مجـاز یـا کنایـه (چـه در بیـان کلامـی و چـه در تجلـی دیـداری) ارائـه گـردد. تصویـر یـک شـیر در میانـه لوگـوی یـک تولیدکننـده پوشـاک مردانـه، دیگـر اشـاره‌ای بـه یـک گربه‌سـان گوشـت‌خوار بزرگ‌جثـه نیسـت، بلکـه قصـد دارد صفاتـی همچـون دلاوری، بی‌باکـی، جنـگ‌آوری یـا مردانگـی را بازتـاب دهـد و بـا بهره‌گیـری از معانـی ضمنـی و بلاغـی، پیـام سـازندگان را بـه مشـتری ابـلاغ کنـد. نشـانه‌های تصویـری نیـز همچـون نشـانه‌های کلامـی و حتـی بـا تـوان بیشـتری، از نیـروی تأثیرگـذاری و ترغیب‌گـری برخوردارنـد. پـس از ۲۰۰۰م.

نوشـتارهای گوناگونـی در زمینـهٔ نشانه‌شناسـی هنرهـای دیـداری منتشـر شـد (ازجملـه: Bogdan, 2002; Kress and Van Leeuwen, 2006; tomaselli, 2009; Crow, 2010). بلاغـت دیـداری نیـز به‌عنـوان یـک چارچـوب نظـری رایـج بـرای پژوهـش در حـوزه فرهنـگ و هنـر، به‌ویـژه بـرای تحلیـل نشـانه‌های بصـری، طـی دهـه گذشـته موردپذیـرش قرارگرفتـه و کتاب‌هـا و مقالاتـی در گسـترش، نقـد یـا بررسـی ایـن رویکـرد ارائـه شـده اسـت (همچون: Hill and Helmers, 2004; Foss, 2005; Maes and Schilperoord, 2008; Jenkins, 2014).

سبک فریدا کالو

فریدا کالو که یکی از برجسته‌ترین زنان هنرمند معاصر خوانده‌شده، برای خودنگاره‌ها، پرتره‌ها و بازنمایی‌های موشکافانه‌اش از طبیعت و تمدن مکزیک شهرت دارد (Weidemann, 2008: 119). آثار او اغلب واقعیت و خیال را به هم می‌آمیزند. از این‌رو، سبک کارش را فرا واقع‌گرایی و واقع‌گرایی جادویی نیز توصیف کرده‌اند (Rosenthal, 2015: 117). آندره برتون[۳۳] نویسنده بیانیه فرا واقع‌گرایی[۳۴] سبک او را با عباراتی همچون «نیرویی زنانه درون جنبش فرا واقع‌گرایی» و «به طرز شگفت‌آوری ایستاده در نقطه تقاطع میان سیاست، فلسفه و هنر» توصیف می‌کند (Durozoi, 2002: 356). هرچند او خود هرگز تعلق به یکی از این مکتب‌ها یا هرگونه دیگری از هنر بورژوازی را نپذیرفته است.

مکزیک در آن دوران قلمرو رویارویی تضادها بود. مدرن، اما پیشاکلمبی، نوگرا، اما دارای تاریخی کهن، بی‌دین، اما همچنان وابسته به سنت‌های کاتولیک، غربی، اما برآمده از فرهنگ قاره‌ای، درحال‌توسعه، اما همچنان توسعه‌نیافته، مستقل، اما گرفتار در استعمار، دورگه، اما نه واقعاً اسپانیایی و نه کاملاً بومی (Bakewell, 1993: 169). بیشتر اساطیر جهان از تقابل‌ها شکل گرفته‌اند و بازتاب رویارویی گروه پرشماری از دوگان‌ها هستند. این تقابل‌ها پایه فهم ما از معنای نشانه‌ها را تعیین می‌کنند (طاهری، ۱۳۹۷الف: ۱۵۱). بخش مهمی از اسطوره‌های باستانی آزتک‌ها نیز بر پایه دوگان‌ها بنا شده است. این دوگان‌های متناقض و هم‌آورد در بسیاری از آثار فریدا پدیدار می‌شوند و در ذهن و تن هنرمند به نبردی بی‌پایان برمی‌خیزند.

سبک شخصی فریدا را مردم و اندیشمندان آمریکای لاتین مظهر آیین‌ها و سنت‌های ملی و بومی منطقه دانسته‌اند و منتقدان فمینیست به‌واسطه بازگویی تجربیات جسمی و روحی زنی سازش‌ناپذیر ستایش نموده‌اند (Broude and Garrard, 1992: 399). پیوند با فرهنگ کهن آزتک، غوطه‌وری در فاصله میان واقعیت با خیال، ترسیم شخصیت‌ها با خطوط کناره‌نمای آشکار و بهره‌گیری از چشم‌اندازهای مسطح و رنگ‌های روشن از مشخصات آثار او به شمار می‌روند (Dexter, 2005: 21). فریدا نیز همچون دیگر نقاشان مکزیکیِ هم‌عصرش، تحت تأثیر جریان ملی‌گرایانه و رمانتیک مکزیکانیداد[۳۵] بود که پس از انقلاب و استقلال مکزیک پا گرفت (Helland, 1991: 8). این نهضت که توانست بسیاری از هنرمندان و ادیبان را گرد هم آورد، به مقابله با تحقیر پیشین فرهنگ بومی مکزیک توسط اسپانیایی‌ها و گرایش اشراف جامعه به سبک زندگی اروپایی برخاست و بازنمایی آیین‌های کهن و فرهنگ‌عامه را هدف محوری خود قرار داد.

فریدا زمان زیادی از عمرش را برای ترمیم دردها و زخم‌های ناشی از تصادف در سن ۱۸ سالگی در بیمارستان‌ها گذراند؛ تصادفی که ستون فقرات، دنده‌ها، لگن، پای راست و شکم او را آسیب رساند. بدین سبب او در بسیاری از خودنگاره‌هایش زخمی یا در حال خون‌ریزی بازنموده شده است. یکی از اندام‌های آسیب‌دیده او در این تصادف رحمش بود که باعث شد در سن ۲۶ سالگی جنین نورسش را سقط کند و تا زمان مرگ در حسرت فرزند باقی بماند. حس گناه از زنده ماندن خودش و مرگ جنین و نیز بی‌فرزندی‌اش در جامعه سنت‌مدار مکزیک، منشاء اندوهی است که در بسیاری از

آثـارش دیـده می‌شـود.

یکـی از ویژگی‌هـای پایـدار خودنگاره‌هـای فریـدا شـیوه نگریسـتن او بـه بیننـده اسـت. زنـان در تاریـخ هنـر غـرب معمـولاً ابـژه نگریسـتن بوده‌انـد. از ایـن‌رو، غالـب شـخصیت‌های زن در نقاشـی‌های کلاسـیک بـه سـویی نـگاه می‌کننـد، چشـم‌های خـود را فـرو افکنده‌انـد، یـا اگـر قـرار اسـت بـا بیننـده اثـر تمـاس چشـمی داشـته باشـند، نـگاه آن‌هـا شـرمگین و از سـر ناچـاری اسـت؛ بدین‌سـان زن در نقاشـی بـه بیننـدگان عرضـه می‌شـود. برخـلاف مـردان کـه چـه به‌عنـوان شـخصیت اثـر و چـه در جایـگاه مؤلـف یـا مخاطـب هنـر معمـولاً بـه آن‌هـا قـدرت نـگاه خیـره[۳۶] هبـه شـده اسـت. فریـدا در تقابـل بـا ایـن سـنت برخاسـته از مردمحـوری، همـواره در خودنگاره‌هایـش بـا نگاهـی نافـذ و نیرومنـد بـه مخاطـب اثـر خیـره شـده و گویـا لایه‌هـای پنهـان روح او را پـس می‌زنـد و وا مـی‌کاود.

بااینکـه بسـیاری از کارهـای فریـدا خودنـگاره هسـتند، امـا فهـم آن‌هـا حتـی بـرای کسـی کـه بـا زندگی‌نامـه هنرمنـد آشـنا باشـد، کار سـاده‌ای نیسـت، زیـرا فریـدا تنهـا بـه روایـت رخدادهـا یـا تجربیـات شـخصی‌اش اکتفـا نمی‌کنـد و لایه‌هـای نمادیـن آثـارش اغلـب بـه سـاختار سیاسـی مکزیـک، تمـدن کهـن ایـن کشـور و یـا مجـادلات هویتـی، جنسـیتی و طبقاتـی آن دوران اشـاره دارنـد. بنابرایـن بـرای تفسـیر ایـن آثـار، لازم اسـت ایـن لایه‌هـای پنهـان بررسـی و راهـی بـرای گشـایش رمزهایشـان جسـتجو شـود.

گونه‌شناسی آرایه‌های بلاغی در خودنگاره‌های فریدا کالو

هنگامی‌کـه از زبـان تمثیلـی، تلویحـی یـا اسـتعاری اسـتفاده می‌کنیـم تـا بـه یـاری واژه، عبـارت یـا تصویـر دسـت بـه آفرینـش مفهومـی هنـری بزنیـم یـا مطلبـی را به‌طـور غیرمسـتقیم بیـان کنیـم، ارائـه بلاغـی[۳۷] شـکل می‌گیـرد (Miller, 1990: 9). زبـان تمثیلـی، نشـانه‌ها، واژگان و عبـارات را از معنـای پذیرفته‌شـدۀ خـود دور می‌سـازد تـا پیـام متـن را پیچیـده و ژرف گردانـد و تأثیـر آن بـر مخاطـب را بیفزایـد. فهـم چنیـن پیامـی نیازمنـد آگاهـی پیشـین از زوایـای بافـت فرهنگـی خلـق اثـر و چیره‌دسـتی در کشـف رمزگان‌هـای معنایـی اسـت. در ایـن راسـتا فرآینـد کشـف پیـام، لـذت زیبایی‌شـناختی فـرد خوانشـگر را دوچنـدان می‌سـازد. بهره‌گیـری از آرایه‌هـای بلاغـی قدمتـی به‌انـدازه تاریـخ ادبیـات بشـر دارد و از نخسـتین لوحه‌هـای نوشـتاری به‌جامانـده تـا انبـوه تولیـدات رسـانه‌ای امـروزی، همـواره می‌تـوان تـلاش انسـان بـرای پیچیـدن معنـا در لفافـه‌ای از جلوه‌هـا یـا آرایه‌هـا را بـاز یافـت.

متـن[۳۸] (شـامل هـر نوشـتار، گفتـار یـا کـردار انسـانی) در درون یـک بافـت[۳۹] شـکل می‌گیـرد. بافـت می‌توانـد سـه لایـه زبانـی (رمـزگان)، مکانـی (محیـط شـکل‌گیری متـن) و فرهنگـی (پیشـینه معرفتـی و فرهنگـی) داشـته باشـد (Halliday and Hasan, 1985: 45). متـن یـک فـرآوری اسـت نـه یـک فـرآورده، زیـرا همـواره معنایـی شـناور دارد و پی‌درپـی مرزهـای رابطـه خـود را بـا بافتـی کـه در آن خلق‌شـده بازتعریـف می‌کنـد. میـان متـن و بافـت رابطـه‌ای دوسـویه برقـرار اسـت، زیـرا هیچ‌یـک محـدوده قطعـی ندارنـد و از یکدیگـر تأثیـر می‌پذیرنـد؛ بـدان معنـا کـه گرچـه متـن درون چارچوب‌هـای بافـت خلق‌شـده، امـا می‌توانـد ایـن چارچوب‌هـا را تغییـر داده، فـرو بریـزد و از نـو مسـتقر سـازد (طاهـری، ۱۳۹۷ب: ۳۳۵).

کنت بورک[۴۰] نظریه‌پرداز ادبی آمریکایی بر این باور است که مانندگویی[۴۱]، مجاز[۴۲]، بخش‌گویی[۴۳] و طعنه[۴۴] مهم‌ترین و پرکاربردترین آرایه‌های بلاغی هستند؛ نه‌تنها به سبب کاربرد رمزی و تلویحی، بلکه به دلیل نقشی که در کشف یا توصیف حقیقت دارند (Burke, 1941: 421). او این ابزارهای بلاغی را چهار ارائه اصلی[۴۵] نامیده است. میان تعریف رایج از این آرایه‌ها در هنر و فرهنگ غربی، با تعریف آن‌ها در ادبیات فارسی و عربی، تفاوت‌های اندکی وجود دارد. هنگام تفسیر این ابزارهای نمادین نباید اشتراکات و همسانی‌های آن‌ها فراموش شود. این آرایه‌ها مرزی کمرنگ میان کنایه و حقیقت می‌نهند و گستره مفهومی خود آن‌ها نیز گاه با یکدیگر همپوشانی دارد. هنگامی‌که این چهار ارائه را به کار می‌بندیم، در اصل یک نشانه را حذف کرده و نشانه‌ای دیگر را به‌جای آن نهاده‌ایم. رابطه این دو نشانه جایگزین یکدیگر در مانندگویی بر اساس قیاس یا شباهت ضمنی، در مجاز بر اساس وجود مناسبت یا علاقه، در بخش‌گویی بر اساس وجود علاقه جزییه یا کلیه و در طعنه بر اساس تضاد و ناهمگونی است. ازآنجایی‌که این آرایه‌های شناخته‌شده هم در ادبیات و هم در هنرهای دیداری کاربرد دارند، در ادامه همزمان با تحلیل نشانه‌شناختی هشت خودنگاره برگزیده از فریدا، شیوه بهره‌گیری او از این چهار ارائه اصلی بررسی خواهد شد.

مانندگویی (استعاره)

این ارائه به معنای کاربرد چیزی (یک واژه، نشانه، یا عبارت) به‌جای چیزی دیگر بر پایه شباهت بین آن‌ها است (Burke, 1941: 422). مانندگویی را می‌توان گونه‌ای از تشبیه دانست که یکی از دوسویه آن (مشبه یا مشبه‌به) حذف شده باشد. مانندگویی آرایه‌ای پرکاربرد در هنرهای گوناگون است و فریدا نیز در بسیاری از آثار خویش از این ابزار بلاغی بهره گرفته است. یکی از این نمونه‌ها اثری است به نام رویا (۱۹۴۰م.)[۴۶]. برخلاف بسیاری دیگر از کشورهای جهان، مردمان مکزیک برای درگذشتگان خویش سوگواری نمی‌کنند، بلکه هرساله در فستیوال بزرگ روز مردگان یاد آن‌ها را جشن می‌گیرند. تفکر اسطوره‌ای آن‌ها مرگ و زندگی را پایاپای هم و تنیده در سرشتی یگانه می‌داند. در این اثر، فریدا بر بستری شناور در آسمانِ نیمه‌ابری به‌آرامی خوابیده است، درحالی‌که یک اسکلت روی سایبان تختش لم‌داده و با چشمانی تهی، اما هوشیار به او می‌نگرد. در نیمه بالایی این اثر، همه نشانه‌ها مانندگویی از مرگ هستند، خودِ اسکلت، دینامیت‌هایی که به بدنش بسته‌شده و گویا هرلحظه آماده انفجارند و حتی دسته‌گلی که بر سینه دارد و انگار خویشاوندی بر گورش نهاده است. نیمه زیرین اثر، اما سرشار از اشتیاق زیستن است. آسودگی فریدای خفته، سبزینگی پتویی که بر خود کشیده، شاخه‌های پربرگی که احاطه‌اش کرده‌اند و ریشه‌های شتابان به‌سوی خاک، هرکدام می‌توانند مانندگویی از زندگی به شمار بروند. این نقاشی میدان نبرد دوگان‌ها است؛ جسمیت تخت≠سبکی ابرها، گرمای حیات در بستر فریدا≠برودت مرگ در بالای سایبان، وزن زن زنده که در بالش‌ها فرو رفته≠پوچی اندام مرده و به‌گونه‌ای نقیضه‌وار، بی‌تحرکی و سکون فریدا≠بیداری و هشیاری اسکلت. گویا هنرمند قصد دارد به خودش و به ما یادآوری کند که مرگ، آماده و مهیای عمل در همین نزدیکی به تماشا کمین کرده است (تصویر ۱).

تصویر۱: رویا (۱۹۴۰م.) (مأخذ: مجموعه نسوهی ارتگون، نیویورک)

در اثری با نام آهوی زخمی (۱۹۴۶م.)[۴۷] فریدا در فضای موهوم جنگلی مرده، آهویی را تصویر نموده که بدنش از برخورد تیرهای پرشمار به خون نشسته است. قرارگیری سیمای هنرمند بر سر آهو پیام اصلی اثر را منتقل می‌کند؛ آهوی زخم‌خورده، مانندگویی از خود فریدا است. در قامت رنجور و چهره اندوهگین این آهو دردهای جسمی و گره‌های روحی نقاش به تصویر درآمده است. پای راست آهو کوچک‌تر کشیده شده و دست راستش را نیز چنان‌که دردی در آن پیچیده باشد، قدری بالاگرفته است. فریدا در ۶ سالگی گرفتار فلج اطفال شد و اثر این بیماری همیشه بر پای راستش باقی ماند. سمت راست بدنش بعدها در تصادف هم آسیب دید و هنگام خلق این اثر راه رفتن برای او دشوار بود. چند سال بعد، پای راست او به سبب عفونت از زانو قطع شد.

بنا بر تقویم مکزیکی فریدا در روز نهم ماه زاده شده است، عدد نه همچنین با جهان پس از مرگ همبسته است که نه طبقه دارد (Grimberg, 2008: 26). این عدد بدشگون، در این اثر بازتاب چشمگیری یافته است. نه درختی که روبه‌روی آهو قرار گرفته‌اند، لخت و خشک و تیره هستند، شاخ‌های آهو نه شعبه دارد و تن او نیز از برخورد نه پیکان زخمی شده است. تکرار این عدد می‌تواند اشاره به سرنوشت مختومی باشد که از زمان تولد برای او رقم خورده. این مفهوم با دیدن واژه کارما در پای اثر و کنار امضای هنرمند تشدید می‌شود. به‌جز نمادهای پیشاکلمبی و بودایی یادشده، این

نقاشی ارجاعاتی نیز به تیرباران و مرگ قدیسین مسیحی (ازجمله سن سباستین[۴۸]) دارد.

این اثر در دورانی کشیده شده که پس از یک عمل جراحی ناموفق روی ستون فقراتش، نقاش ناچار شد حدود یک سال در بستر بماند. طی این مدت، بدن فریدا با یک حفاظ فلزی پوشانده شده بود (Herrera, 1993: 191). شاخه شکسته در پیش‌زمینه که اشاره به سنت مکزیکی نهادن شاخه درخت بر گور درگذشتگان دارد، شاید اشاره‌ای به افول تدریجی تندرستی او باشد (Chicago & Borzello: 2012: 238). شاخ‌هایی که فریدا در این خودنگاره بر سر دارد متعلق به آهوی نر است (Grimberg, 2008: 27)، بنابراین شخصیت اصلی این اثر نه‌تنها موجودی برساخته از انسان و جانور، بلکه همچنین ترکیبی از زنانگی و مردانگی است (تصویر ۲). فریدا نقاشی‌های دیگری نیز از خود با موی کوتاه یا پوشاک مردانه به‌جا نهاده که می‌تواند تلاشی برای برهم زدن ارزش‌گذاری‌های جنسیتی رایج باشد.

تصویر ۲: آهوی زخمی (۱۹۴۶م.) (مأخذ: مجموعه کارولین فارب، هیوستون)

مجاز

ارائه مجاز بدین معنا است که نشانه‌ای ناملموس یا غیرمادی را به‌واسطه نشانه‌ای ملموس یا مادی نقل کنیم، مثلاً بهره‌گیری از قلب به‌جای احساسات (Burke, ۱۹۴۱: ۴۲۴). میان دو نشانه‌ای که در این ارائه جانشین یکدیگر می‌شوند، گونه‌ای پیوند (علاقه،

مثلاً علاقه محلیه، سببیه، لازمیه، آلیه و غیره) برقرار است. مجاز نیز همچون مانندگویی، برای صورت‌بندی لایه‌های نمادین آثار هنری کاربرد بسیار دارد. در بخش‌های گوناگونی از تابلوی دو فریدا (۱۹۳۹م.)[۴۹] این ارائه را می‌توان باز یافت. مثلاً در این اثر پوشاک اروپایی مجاز از مدرنیته، تیهوانا[۵۰] تن‌پوش زنانه مکزیکی مجاز از سنت و قیچی مجاز از مردمحوری است. هر سه این موارد مجاز با علاقه آلیه هستند، زیرا هنرمند آلت یا ابزاری را به‌جای امری که این آلت وسیله آن است به کار برده است.

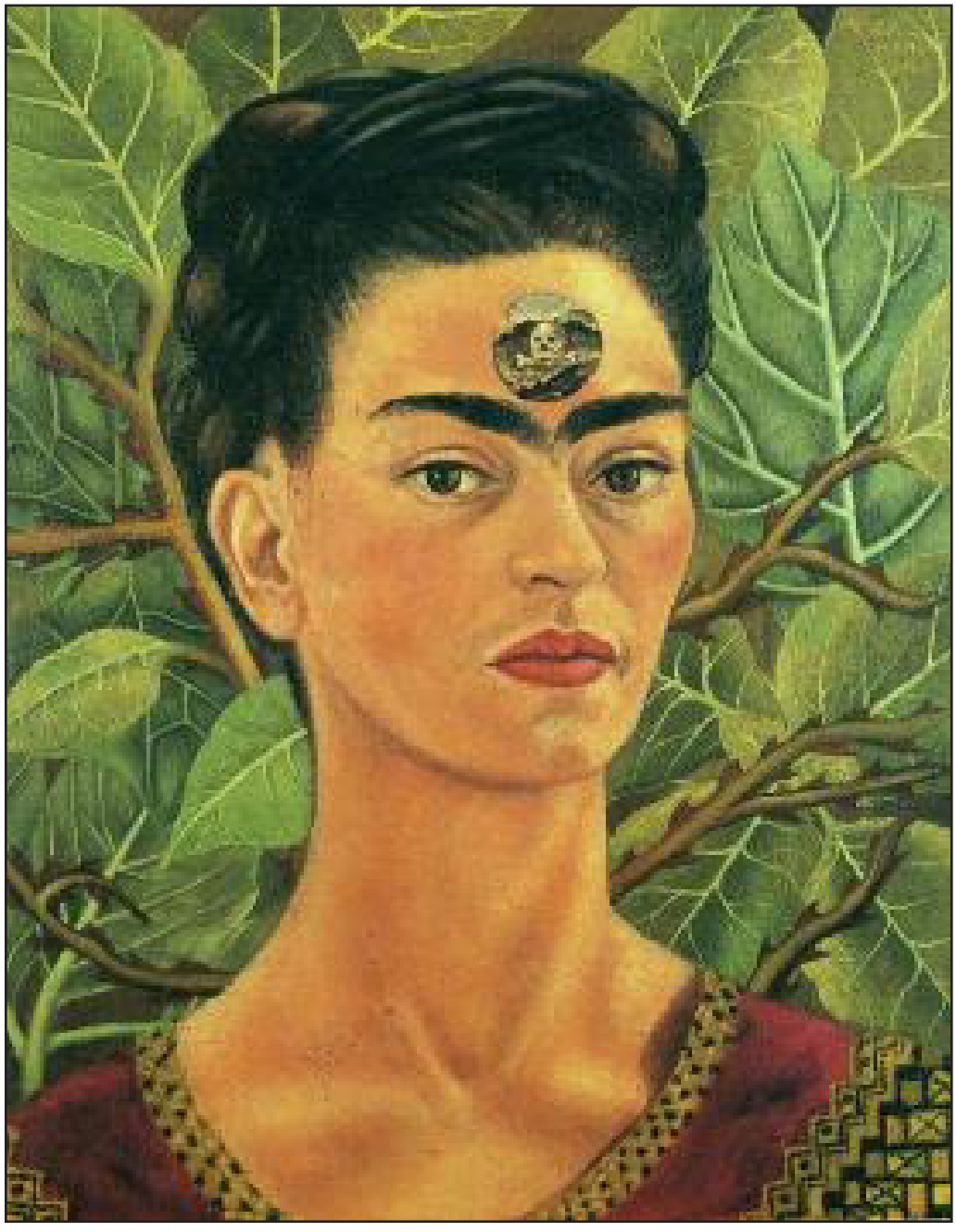
قیچی در آثار فریدا اغلب اشاره به سویه شرور مردانگی دارد که در چارچوب نیروی پدرمحور، زنان را به آزردن یا بریدن گیسوان و رگ‌هایشان تهدید می‌کند (Friis, 2004: 56). به حس خودبرترپنداری مردانه یا تکبر به جنسیت مردانه در زبان اسپانیولی ماچیزمو[۵۱] گفته می‌شود (Arciniega et al, 2008: 19). این حس مبتنی بر مردمحوری که در مکزیک نیز رواج داشت، فریدا را در طول زندگی‌اش بسیار آزار داده است. فریدا در ۱۹۲۹م. و در ۲۲ سالگی با دیه‌گو ریورا[۵۲] دیگر نقاش برجسته مکزیکی ازدواج نمود که تقریباً دو برابر او سن داشت و پیش از آن دو بار ازدواج و جدایی را تجربه نموده بود. اگرچه زندگی مشترک آن‌ها فراز و فرودهای بسیار داشت، اما یکی از نکات بارز آن را باید آزردگی فریدا از بی‌وفایی و خیانتگری مداوم ریورا دانست. در ۱۹۴۰م. آن‌ها دوباره با یکدیگر ازدواج کردند، اما این پیوند نیز برای آن دو دورانی بود سرشار از حسادت و درگیری (Drucker, 1991: 105).

فریدا این نقاشی را پس از جدایی از ریورا کشید، درحالی‌که رفتارهای وی و شرایط محنت‌بار زندگی مشترکشان از سال‌ها پیش او را آزار داده بود. این تصویر دو شخصیت متفاوت فریدا را بازنمایی می‌کند، درحالی‌که قلب هر دو نمایان و رگ‌هایشان به یکدیگر پیوسته است. فریدای وابسته به سنت کهن مکزیکی در سمت راست، یک تیهوانا پوشیده و فریدای مدرن ملبس به پیراهن سفید اروپایی است. این دوگان از یک‌سو به ریشه‌های نیاکانی او اشاره دارد (به پدر آلمانی و مادر دورگه اسپانیایی–بومی) و از سوی دیگر به کشمکش باورها و فرهنگ‌های سنتی و مدرن در ذهن او. فریدای سنتی شمایل کوچکی از ریورا را در دست دارد، گویی هنوز نتوانسته از او دل بکند، اما فریدای مدرن رگش را به دست قیچی سپرده و اجازه داده تا خون پیراهنش را سرخ کند؛ بریدن رگ (استعاره‌ای از خویشاوندی) می‌تواند اشاره‌ای به پایان یافتن پیوند همسری برای او باشد. ابرهای خروشان و آسمان تیره پس‌زمینه بر طوفانی که در ذهن او جاری است، دلالت دارد (تصویر ۳).

تصویر ۳: دو فریدا (۱۹۳۹م.) (مأخذ: موزه هنر مدرن، مکزیکوسیتی)

اندیشیدن درباره مرگ (۱۹۴۳م.)[۵۳] خودنگاره دیگری است که کاربرد مجاز را در آن می‌توان بازشناخت. پیشانی در این اثر، مجاز از اندیشه است، مجازی که علاقه محلیه دارد، زیرا سر محل اندیشیدن و اراده است. جمجمه تصویرشده بر روی پیشانی نیز مجاز از مرگ است، مجازی با علاقه لازمیه، زیرا مرگ لازمه بدل شدن سر به جمجمه است. رنجوری جسمی فریدا سبب شده بیماری و مرگ در بسیاری از آثار او بازتاب یابند. این اثر زمانی آفریده‌شده که شهرت فریدا از مرزهای مکزیک فراتر رفته بود و آثارش در موزه‌ها و نمایشگاه‌های بین‌المللی تحسین می‌شد. همچنین او در همین سال دعوت کالج هنری ازمرالدا[۵۴] را برای تدریس پذیرفته بود، اما این خودنگاره نشان می‌دهد که مرگ در آن دوران نیز همچنان ذهن او را در تصرف داشته است. در چهره هنرمند البته نشانه‌ای از اندوه یا هراس نمی‌توان یافت. برعکس، نگاه نافذ و سیمای آرامش در کنار ظرافت تیهوانای خوش‌رنگی که به تن دارد و گیاهان شاداب و سرزنده

پس‌زمینه تصویر همه بیانگر شور زیستن هستند. جمجمه جزئی ناهمخوان در این ترکیب به شمار می‌رود و آشکار است که نزدیکی مرگ نتوانسته شوق عشق‌ورزی به زندگی را از فریدا بگیرد (تصویر ۴).



تصویر ۴: اندیشیدن درباره مرگ (۱۹۴۳م.) (مأخذ: مجموعه دولورس اولمدو، مکزیکوسیتی)

بخش‌گویی

در ارائـه بخش‌گویـی، یـک بخـش یـا جـزء جایگزیـن کل (یک‌گونـه جایگزیـن رده)، یـا یـک کل جایگزیـن جـزء (یـک رده جایگزیـن گونـه) می‌شـود (Burke, 1941: 426). بخش‌گویـی را می‌تـوان گونـه‌ای از مجـاز (بـا علاقـه کلیـه یـا جزییه) برشـمرد. از ایـن‌رو، در ادبیـات فارسـی آن را مجاز مرسـل نیـز نامیده‌انـد. خودنـگاره در مـرز مکزیـک و ایالات‌متحـده (۱۹۳۲م.)[۵۵] اثـری اسـت کـه فریـدا در آن از ارائـه بخش‌گویـی بهـره گرفتـه اسـت. فریـدا و ریـورا از ۱۹۳۰م. تـا ۱۹۳۴م. در آمریـکا سـاکن بودنـد. برخـلاف ریـورا کـه آمریـکا را سـتایش می‌کـرد و قراردادهایـی بـرای دیوارنـگاری در ایـن کشـور داشـت؛ مشـاهده تفاوت‌هـای طبقاتـی، تعارضـات نـژادی و تمایـل فـراوان آمریکایی‌هـا بـه سـرمایه‌داری سـبب شـده بـود فریـدا به‌اجبـار، مانـدن در ایـن کشـور را تحمـل کنـد و معاشـرت بـا مردمـان آن را خسـته‌کننده بیابـد (Zamora, 1990: 42-43). خلـق ایـن اثـر در سـالی رخ‌داده کـه بـارداری بی‌فرجـام و مـرگ جنیـن بـه بسـتری شـدن فریـدا در بیمارسـتان دیترویـت منتهـی شـد. تمایـل فریـدا بـرای بازگشـت بـه زادگاهـش و بازیابـی ریشـه‌های فرهنگـی‌اش در ایـن خودنـگاره بازتابـی نمادیـن یافتـه اسـت. او خـود را ایسـتاده بـر سـنگ مـرزی میـان دو کشـور یـا دو جهـان بازنمایـی کـرده اسـت. عناصـر دیـداری به‌کاررفتـه در دو سـوی ایـن تصویـر بخش‌گویـی از ایـن دو کشـور یـا دو جهـان هسـتند. مجموعـه اتومبیل‌سـازی فـورد، آسـمان‌خراش‌ها، تولیـدات صنعتـی و پرچـم هرکـدام می‌تواننـد بخش‌گویـی از کشـور آمریـکا و جهـان مـدرن باشـند. در نیمـه دیگـر تصویـر، عناصـری قـرار دارنـد کـه بخش‌گویـی از کشـور مکزیـک یـا جهـان پیشـامدرن بـه شـمار می‌رونـد: یـک نیایشـگاه آزتکـی، پیکره‌هـای بـاروری باسـتانی و طبیعـت بکـر. دوگان‌هـای تصویرشـده در ایـن نقاشـی را می‌تـوان از بـالا بـه پاییـن چنیـن برشـمرد: خورشـید و مـاه و ابـر و آذرخـش بـر فـراز مکزیـک≠ دود کارخانـه کـه بـه‌دور پرچـم آمریـکا حلقـه زده اسـت، زیگـورات باسـتانی≠ کارخانـه صنعتـی، آسـمان‌خراش‌ها≠ کومـه‌ای از قلوه‌سـنگ، جمجمـه و ظرف‌هـای آیینـی کهـن≠ لوله‌هـا و دودکش‌هـا، گیاهـان اسـتوایی شـاداب بـا گلبرگ‌هـا و ریشـه‌های روشـن≠ ابزارهـای ماشـینی بـا سـیم‌های سـیاه. اگرچـه فریـدا در میانـه ایـن دو دنیـا ایسـتاده اسـت، امـا در گزینـش او میـان ایـن دو شـکی نیسـت؛ چرخـش سـر وی به‌سـوی مکزیـک و پرچـم ایـن کشـور در دسـتش آشـکار می‌سـازد کـه او دلتنـگ زادگاه خویـش و آن مـکان را در ایـن رویارویـی برتـری بخشـیده اسـت (تصویـر ۵).

تصویر ۵: خودنگاره در مرز مکزیک و ایالات‌متحده (۱۹۳۲م.) (مأخذ: مجموعه ماریا رودریگز، نیویورک).

فریدا در بسیاری از نقاشی‌هایش ریشه‌هایی را ترسیم کرده که از بدنش روییده‌اند و او را به زمین متصل می‌کنند. این ریشه‌ها گاه معنای مثبت رشد، سبزینگی و بالیدن را دارند، گاه معنای منفی گرفتاری و اسارت در مکان، زمان یا وضعیتی خاص و گاه معنای استواری رابطه با گذشته و تأثیر خاطرات پیشین بر امروز (Friis, 2004: 55). ریشه‌ها (۱۹۴۳م.)[۵۶] یکی از این آثار است که در آن تکه زمین محل خفتن فریدا را می‌توان بخش‌گویی از میهن و زادبوم دانست؛ جایی که او با ریشه‌هایی ناگسستنی بدان پیوند دارد. جز این، کاربرد ارائه مانندگویی نیز در این اثر مشهود است. سینه و شکم فریدا همچون پنجره‌ای گشوده شده و درخت تاکی از آن سر زده که شاخه‌هایش بر خاک خزیده‌اند. این تاک‌بن می‌تواند استعاره از فرزندی باشد که او هرگز برای میهنش به دنیا نیاورد. رگ‌های فریدا که از تنش بیرون آمده و به دور ساقه‌های نورس تاک حلقه‌زده و آن را سیراب می‌کنند، درنهایت به ریشه‌هایی بدل می‌شود که در خاک فرو رفته‌اند. فریدا در این خودنگاره به گیاه زندگی بدل شده است. همچنین خودخواسته قربان شدن او و پیشکش خونش به درخت انگور برای تبدیل به شراب، می‌تواند دلالت ضمنی دیگری باشد که این اثر را به روایت‌های اسطوره‌ای مرگ مسیح متصل می‌کند (تصویر ۶).

تصویر ۶: ریشه‌ها (۱۹۴۳م.) (مأخذ: مجموعه خصوصی).

طعنه

ارائـه طعنـه هنگامـی بـه کار مـی‌رود کـه آنچـه در روبنـای یـک متـن پدیـدار شـده، بـا معنـای اصلـی آن تناقـض و تضـاد داشـته باشـد (Burke, 1941: 426). طعنـه بـا انـکار حقیقـت، یـا بیـان عکـس حقیقـت می‌توانـد بـر نیـروی پیـام بیفزایـد. برندگـی قدرتمنـد طعنـه را در اثـری از فریـدا بـه نـام پیراهـن مـن آنجـا آویختـه اسـت[۵۷] (۱۹۳۳م.) می‌تـوان شـاهد بـود. اگرچـه بـدن یـا چهره فریـدا در ایـن نقاشـی بازنمایـی نشـده، امـا بـه سـبب بـازی آیرونیـک حضـور/ غیـاب هنرمنـد، ایـن اثـر را نیـز می‌تـوان یکـی از خودنگاره‌هـای او بـه شـمار آورد. ریـورا در آن دوران مشـغول خلـق دیوارنـگاره پهنـاوری در سـتایش حکمرانـی انسـان مـدرن برجهـان، بـرای مرکـز فرهنگـی راکفلـر[۵۸] بـود. در تقابـل بـا کار ریـورا، فریـدا کـه پـس از سـه سـال دوری بی‌تـاب بازگشـت بـه زادگاهـش بـود، در ایـن نقاشـی بـه هجـو نشـانه‌های فرهنگـی ایالات‌متحـده پرداخـت. در نـگاه نخسـت، ایـن نقاشـی ارزش‌هـا و نمادهایـی را کنـار هـم ردیـف می‌کنـد کـه مایـه فخـر آمریـکا هسـتند: تندیـس آزادی، برج‌هـای سـرکش نیویـورک، کارخانه‌هـای عظیـم، ترکیـب معمـاری کلاسـیک بـا انبوه‌سـازی شـهری، سـینما، کلیسـا و غیـره، امـا کاوش در گوشـه و کنـار اثـر، زوایـای تـازه‌ای از روایـت نقـاش را آشـکار می‌سـازد. بـر روی پنجـره‌ای در میانـه دیـوار خاکسـتری کلیسـا، علامـت دلار بـه‌دور صلیـب پیچیـده و در سـویی دیگـر کومـه‌ای از پوشـاک مـد روز در یـک سـطل آشـغال تل‌انبـار شـده اسـت. دو سـتون یونانـی در پیش‌زمینـه قـرار دارنـد کـه روی یکـی جـام افتخـار و روی دیگـری یـک توالـت قـرار گرفتـه. یـک دودکـش صنعتـی همچـون ناظـری متکبـر از بـالا بـه شـهر نـگاه می‌کنـد و در گوشـه‌ای دیگـر شـعله‌های آتـش زبانـه می‌کشـند. آمیختگـی ایـن نشـانه‌ها اکنـون بـا نگاهـی ژرف‌تـر، معنایـی کنایـی یافتـه و فروپاشـی اجتماعـی، ظاهرسـازی، ازخودبیگانگـی و افـول

انسـان در پـس توهـم پیشـرفت را یـادآوری می‌کنـد. در ایـن آشـفتگی کـه دیگـر بـرای بیننـده سرسـام‌آور شـده، تنهـا یـک نقطـه آرامش‌بخـش دیـده می‌شـود: پیراهـن فریـدا کـه بـر بنـدی آویـزان اسـت مجـاز از خـود فریـدا کـه دارد در ایـن شـهر زندگـی می‌کنـد. تیهوانـا پوشـاک بومـی زنـان زاپوتـک[۵۹] اسـت کـه جامعـه‌ای مادرمرکـز دارنـد. ایـن لبـاس را کـه نمـاد قـدرت زنانـه و اسـتواری پیونـد بـا فرهنـگ کهـن اسـت، فریـدا در آثـارش بـه نشـانه‌ای از حضـور، هویـت و برماندهـای تاریخـی خـود بـدل کـرده اسـت. بااین‌وجـود، پیراهـن تنهـای آویختـه در میانـه ایـن شـهر شـلوغ، تهـی از پیکـر نقـاش اسـت. اگرچـه پیراهـن در محاصـره ایـن هـرج و مـرج گرفتـار شـده، امـا روح فریـدا از ایـن مـکان هجـرت کـرده اسـت (تصویـر ۷).

تصویر ۷: پیراهن من آنجا آویخته است (۱۹۳۳م.) (مأخذ: گالری هوور، سان‌فرانسیسکو)

خاطـره (۱۹۳۷م.)[۶۰] خودنـگاره دیگـری اسـت کـه فریـدا در آن از بیـان طعنـه‌وار بهـره بـرده اسـت. ایـن نقاشـی حاصـل آگاهـی فریـدا از رابطـه ریـورا بـا خواهـر کوچک‌تـر او کریسـتینا بـود کـه بیـش از هـر خیانـت دیگـری بـه او آسـیب زد و سـبب جدایـی آن‌هـا شـد. کیوپیـد[۶۱]، فرزنـد آفرودیـت و نمـاد عشـق و مهـر و جذبـه در اسـاطیر یونانـی، نشـانه‌ای اسـت کـه در ایـن اثـر بـا معنـای آیرونیـک به‌کاررفتـه اسـت. کیوپیـد در نقاشـی کلاسـیک همـواره در کنـار

عشـاق و معمـولاً در تصاویـر همبسـته بـا ازدواج یـا وصـال بازنمایـی می‌شـود. در ایـن اثـر، امـا قلـبِ هنـوز تپنـده فریـدا بـر خـاک افتـاده و از جـای خالـی آن در سـینه‌اش میلـه‌ای فلـزی عبـور کـرده کـه دو کیوپیـد در دو سـوی آن بـه بـازی نشسـته‌اند. یـک پـای او در خـاک و پـای دیگـرش در آب اسـت کـه شـاید نشـانی از دودلـی میـان مانـدن و رفتـن باشـد. به‌جـز قلبـش، نقـاش جـای دو دسـتش را نیـز تهـی نهـاده کـه گویـای ناتوانـی و بی‌پناهـی او اسـت. ایـن کار، روایتـی غم‌بـار و سـیاه دارد. بااین‌وجـود، فریـدا اینجـا نیـز در نومیـدی غرقـه نشـده اسـت. در دورانـی کـه رسـانه‌های ادبـی و سـینمایی، مـردان را تنهـا تکیـه‌گاه زنـان در سـختی و رنـج معرفـی می‌نمودنـد، فریـدا بـه خـودش پنـاه بـرده اسـت. در دو سـوی تابلـو یـک تیهوانـا (قـدرت زنانـه و پیشـینه نیاکانـی) و یـک پیراهـن مدرسـه‌ای دخترانـه (گذشـته و خاطـرات نوجوانـی) تصویـر شـده کـه هرکـدام صاحـب یـک بـازوی فریـدا هسـتند. دسـت‌های فریـدای جـوان و فریـدای باسـتانی دراز شـده‌اند تـا آسـتین‌های خالـی فریـدای زخمـی و مغمـوم را بگیرنـد و یـاری‌اش دهنـد تـا همچنـان اسـتوار بـر پـا بمانـد و نـگاه نافـذش را تـا ابـد بـه چشـمان انسـان بـدوزد (تصویـر ۸).

تصویر ۸: خاطره (۱۹۳۷م.) (مأخذ: مجموعه میشل پتیتیان، پاریس)

نتیجه‌گیری

فریدا کالو، هنرمند برجسته مکزیکی با الهام از فرهنگ عامیانه و سنت‌های محلی مردم زادگاهش، سبکی شخصی، بومی و خام ایجاد نمود تا دغدغه‌هایش درباره هویت، جنسیت، طبقه، نژاد و وضعیت پسااستعماری کشورش را مصور سازد. آثار او از یک‌سو داستان زندگی او را ترسیم می‌کنند و از دیگر سو روایتگر شیوه زیست زنان هم‌وطن و هم‌عصرش هستند. فریدا نقاشی‌هایش را ژرف، چندلایه، نمادین و بارور از مفاهیم پنهان آفریده است. از این‌رو، نمی‌توان با نگاهی گذرا و بدون آگاهی از بافت فرهنگی پیرامونش و تجربه زیسته‌اش به مفاهیم ضمنی آثارش دست‌یافت. نگارنده برای دستیابی به معنای این لایه‌های دلالتی پنهان، از روش تحلیل بلاغت دیداری بهره گرفته است. این چشم‌انداز پژوهشی، روش سودمندی برای فرگشایی از پیوندهای پنهان تصاویر با سامانه‌های نشانه‌ای است و بر فرایند نمادینی تمرکز دارد که طی آن ارتباط میان اثر هنری با مخاطب برقرار می‌شود. فریدا به جریان فکری مکزیکانیداد باور داشت که جنبشی ملی‌گرایانه و رمانتیک برای مقابله با تحقیر فرهنگ و سنت‌های بومی مکزیک توسط اسپانیایی‌ها بود. از این‌رو، او در بسیاری از آثارش به بازنمایی آیین‌های کهن، اسطوره‌های آزتک و فرهنگ‌عامه می‌پردازد. در کنار آن دلبستگی به اندیشه‌های شرقی و برماند مضامین مسیحی در ذهنش نیز بنیادهایی برای شکل‌گیری یک بافت اساطیری غنی و ترکیبی در کار او فراهم آورده‌اند. یکی از نمونه‌های آشکار این تأثیرات، بهره‌گیری از دوگان‌های متناقض و هم‌آورد است که از بنیادهای اسطوره‌های باستانی آزتک‌ها است. فریدا در تقابل با سنت ابژه‌سازی زن در اثر هنری که ریشه در مردمحوری حاکم بر تاریخ هنر دارد، در خودنگاره‌هایش همواره با نگاهی نافذ، نیرومند و کاوشگر به بیننده اثر خیره شده است.

بر پایه دیدگاه کنت بورک، مهم‌ترین و پرکاربردترین آرایه‌های بلاغی، چهار ارائه اصلی مانندگویی، مجاز، بخش‌گویی و طعنه هستند. از این میان، فریدا ارائه مانندگویی را در خودنگاره‌هایی همچون رویا (۱۹۴۰م.) به کار برده است. در این اثر، اسکلت و آنچه در پیرامونش نقش شده مانندگویی از مرگ است و خود فریدا مانندگویی از زندگی. در نقاشی دیگری به نام آهوی زخمی (۱۹۴۶م.) نیز فریدا آهو را برای مانندگویی از خودش تصویر نموده است. ارائه مجاز را در اثری با نام دو فریدا (۱۹۳۹م.) می‌توان باز یافت. در این نقاشی پوشاک اروپایی مجاز از مدرنیته، تیهوانا تن‌پوش زنانه مکزیکی مجاز از سنت و قیچی مجاز از مردمحوری است. هر سه این موارد مجاز با علاقه آلیه هستند. همچنین در اثری به نام اندیشیدن درباره مرگ (۱۹۴۳م.) پیشانی مجاز از اندیشه است، مجازی که علاقه محلیه دارد و جمجمه مجاز از مرگ، مجازی با علاقه لازمیه. ارائه بخش‌گویی را می‌توان در خودنگاره در مرز مکزیک و ایالات‌متحده (۱۹۳۲م.) مشاهده کرد. مجموعه اتومبیل‌سازی فورد، آسمان‌خراش‌ها، تولیدات صنعتی و پرچم هرکدام می‌توانند بخش‌گویی از کشور آمریکا و جهان مدرن باشند. درحالی‌که نیایشگاه آزتکی، پیکره‌های باروری باستانی و طبیعتِ بکر، بخش‌گویی از کشور مکزیک یا جهان پیشامدرن به شمار می‌روند. همچنین در اثر دیگری به نام ریشه‌ها (۱۹۴۳م.)

تکـه زمیـن محـل خفتـن فریـدا را می‌شـود بخش‌گویـی از میهـن و زادبـوم دانسـت. ارائـه طعنـه را در اثـری بـا عنـوان پیراهـن مـن آنجـا آویختـه اسـت (۱۹۳۳م.) می‌تـوان بـاز یافـت. فریـدا در ایـن نقاشـی ارزش‌هـا و نمادهایـی کـه مایـه فخـر آمریـکا هسـتند را کنـار یکدیگـر قرار می‌دهـد، امـا در اصـل او به‌گونـه‌ای کنایـی در حـال هجـو نشـانه‌های فرهنگـی ایالات‌متحـده اسـت. خاطـره (۱۹۳۷م.) خودنـگاره دیگـری اسـت کـه فریـدا در آن از بیـان طعنـه‌وار بهـره می‌بـرد. کیوپیـد، نمـاد یونانـی عشـق و مهـر و جذبـه، نشـانه‌ای اسـت کـه در ایـن اثـر بـا معنـای آیرونیـک و بـرای تصویـر کـردن رنـج و عشـق بی‌فرجـام به‌کاررفتـه اسـت.

پی‌نوشت

1. Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954)
2. Rhetorica ad Herennium
3. Figures of speech
4. Institutio Oratoria
5. Marcus Fabius Quintilianus (c. 35-c. 100 AD)
6. Ferdinand de Saussure (1857-1913).
7. Charles Sanders Peirce (1839-1914)
8. Semiosis
9. Roland Barthes (1915-1980)
10. the Rhetoric of the Image (1964)
11. Rudolf Arnheim (1904-2007)
12. Visual thinking (1969)
13. John Peter Berger (1926-2017)
14. Ways of Seeing (1972)
15. Group μ
16. A general rhetoric (1970)
17. traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l’image (1992)
18. Visual semiotics
19. Maria Lucia Santaella Braga (b. 1944)
20. Goran Sonesson (b. 1951)
21. Fernande Saint-Martin (1927-2019)
22. thomas Albert Sebeok (1920-2001)
23. SebJean Umiker-Sebeok (b. 1946)
24. Peter Pericles trifonas (b. 1960)
25. Visual rhetoric
26. the Art of Rhetoric
27. Connotation

28. André Breton (1896-1966)
29. Manifeste du surréalisme (1924)
30. Mexicanidad
31. the male gaze
32. Rhetorical trope
33. text
34. Context
35. Kenneth Duva Burke (1897-1993)
36. Metaphor, from the Greek metapherō: به معنای حمل کردن، انتقال دادن
37. Metonymy, from the Greek metōnymía: به معنای تغییر دادن نام
38. Synecdoche, from the Greek synekdochē: تلویحاً به معنای درک همزمان
39. Irony, from the Greek eirōneía: به معنای پنهان کردن فکر
40. Four master tropes
41. the Dream (1940)
42. the Wounded Deer (1946)
43. Saint Sebastian
44. the two Fridas (1939)
45. tehuana
46. Machismo: from macho: male
47. Diego Rivera (1886-1957)
48. thinking about death (1943)
49. La Esmeralda
50. Self-Portrait Along the Borderline Between Mexico and the United States (1932)
51. Roots (1943)
52. My dress hangs there (1933)
53. Rockefeller Center
54. Zapotec
55. Memory (1937)
56. Cupid

فهرست منابع

الجاحظ، ابی‌عثمان عمرو. (۱۴۱۸). البیان و التبیین. تحقیق عبدالسلام محمد هارون. قاهره: مکتبه الخانجی.

الرادویانی، محمد بن عمر. (۱۳۶۲). ترجمان البلاغه. به‌کوشش احمد آتش. تهران: اساطیر.

حافظ‌نیا، محمدرضا. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. تهران: سمت.

رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی. تهران: زوار.

رامی‌تبریزی، شرف‌الدین حسن. (۱۳۸۵). حقایق الحدائق. تصحیح سید محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۴۷). تاریخ ادبیات در ایران. ج۱. تهران: فردوس.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۷الف). «تحلیل نشانه‌شناختی رویارویی دوگان‌ها در نگاره‌های نسخه رامایانای میوار». شبه‌قاره. (شماره ۸)، ۱۳۷ـ۱۵۳.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۷ب). «تحلیل نشانه‌شناختی روایت اقلیت دوچندان در هنر لورنا سیمپسون». زن در فرهنگ و هنر. (شماره ۳)، ۳۳۳ـ۳۵۰.

محمدپور، احمد. (۱۳۹۲). روش تحقیق کیفی، ضد روش. تهران: جامعه‌شناسان.

نظری، علی‌اشرف. (۱۳۹۶). روش پژوهش و نگارش علمی: راهنمای عملی. تهران: دانشگاه تهران.

واعظ‌کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار. ویراسته و گزارده میر جلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

وطواط، رشیدالدین محمد. (۱۳۶۲). حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر. تصحیح عباس اقبال. تهران: سنایی و طهوری.

Aristotle. (1992). the Art of Rhetoric. Hugh Lawson-tancred (transl.), London: Penguin Classics.

Arciniega, M. (2008). “toward a Fuller Conception of Machismo: Development of Machismo and Caballerismo Scale”. Journal of Counseling Psychology. (vol 55), 19-33.

Arnheim, R. (1969). Visual thinking. Berkeley: University of California Press.

Bachand, D. (1994). “the art of (in) advertising: From poetry to prophecy”. Mediating culture: the politics of representation, Montréal: Guernica.

Bakewell, Elizabeth (1993). “Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading”. Frontiers: A Journal of Women Studies. (vol 13), 165-189.

Barthes, R. (1964/2004). “Rhetoric of the image”. Visual rhetoric in a visual world: A critical sourcebook. New York: Bedford/St. Martin’s.

Beasley, R., and Danesi, M. (2002). Persuasive signs: the semiotics of advertising. Berlin: Mouton de Gruyter.

Benson, t. W. (2015). Posters for peace: Visual rhetoric and civic action. University Park: the Pennsylvania State University Press.

Berger, J. (1972). Ways of seeing. Harmondsworth: Penguin.

Bogdan, C. (2002). the semiotics of visual languages. New York: Columbia University Press.

Brasseur, Lee (2005). “Florence Nightingale’s Visual Rhetoric in the Rose Diagrams”. technical Communication Quarterly. (vol 14), 161-182.

Broude, Norma, and Mary Garrard. (1992). the Expanding Discourse: Feminism and Art History. New York: Icon Editions.

Bulmer, Sandy, and Margo Buchanan-Oliver. (2006). “Visual Rhetoric and Global Advertising Imagery”. Journal of Marketing Communications. (vol 12), 49-61.

Burke, Kenneth (1941). “Four Master tropes”. the Kenyon Review, (vol 3), 421-438.

Chicago, Judy, and Borzello Frances (2012). Frida Kahlo: Face to Face. New York: Prestel.

Cooey, Paula M. (1994). Religious Imagination and the Body: A Feminist Analysis. Oxford University Press.

Crow, D. (2010). Visible signs: Introduction to semiotics in the visual arts. New York: Ava.

Danesi, M. (2017). “Visual Rhetoric and Semiotic”. Oxford Research Encyclopedias, www.oxfordre.com, Retrieved: May 6, 2020.

Dexter, Emma (Ed.) (2005). Frida Kahlo. New York: Abrams.

Drucker, Malka (1991). Frida Kahlo: torment and triumph in her Life and Art. New York: Bantam Books.

Durozoi, Gerard (2002). History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press.

Friis, Ronald (2004). “the Fury and the Mire of Human Veins: Frida Kahlo and Rosario Castellanos”. Hispania. (vol 87), 53-61.

Foss, S. K. (2004). “Framing the Study of Visual Rhetoric: toward a transformation of Rhetorical theory”. Defining Visual Rhetorics. New Jersey: Lawrence Erlbaum.

Foss, S. K. (2005). “theory of visual rhetoric”. Handbook of visual communication: theory, methods, and media. London: Routledge.

Gitlin, t. (2001). Media unlimited: How the torrent of images and sounds overwhelms our lives. New York: Picador.

Gries, L. (2015). Still life with rhetoric: A new materialist approach for visual rhetorics. Logan: Utah State University Press.

Grimberg, Salomon. (2008). Frida Kahlo: Song of Herself. New York: Merrell.

Group µ. (1970). A general rhetoric. Paris: Larousse.

Group µ. (1992). traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l’image. Paris: Seuil.

Halliday, Michael A. K., and Ruqaiya Hasan. (1985). Language Context and text: Aspects of Language in a Social Semiotic Perspective. Victoria: Deakin University Press.

Helland, Janice. (1991). “Aztec Imagery in Frida Kahlo’s Paintings: Indigenity and Political Commitment”. Woman’s Art Journal. (vol 11), 8-13.

Herrera, Hayden. (1993). Frida Kahlo: the Paintings. New York: Harper Perennial.

Hill, C. A, and M. Helmers. (Eds.) (2004). Defining visual rhetorics. Mahwah: Lawrence Erlbaum.

Jenkins, Eric S. (2014). “the Modes of Visual Rhetoric: Circulating Memes as Expressions”. Quarterly Journal of Speech. (vol 100), 442-466.

Kress, G, and theo. van Leeuwen. (1996). Reading images: the grammar of visual design. London: Routledge.

Kress, G, and theo. van Leeuwen. (2006). Reading Images: the Grammar of Visual Design. New York: Routledge.

Maes, A, and J. Schilperoord. (2008). “Classifying visual rhetoric: Conceptual and structural heuristics in interpreting and classifying visual rhetoric”. Armonk: Sharpe.

McQuarrie, E, and D Mick. (1999). “Visual Rhetoric in Advertising: text-Interpretive, Experimental, and Reader-Response Analyses”. Journal of Consumer Research. (vol 26), 37-54.

Miller, Joseph Hillis. (1991). tropes, parables, performatives: essays on twentieth-century literature, Durham: Duke University Press.

Olson, Lester C. (2008). “Visual Rhetoric in Communication: Continuing Questions and Contemporary Issues”. Visual Rhetoric: A Reader in Communication and Visual Culture. thousand Oaks: Sage Publications.

Ponnivalavan, P. (2015). “A Study of Visual Rhetoric in Akku and India’s Daughter”. Language in India. (vol 15), 210-221.

Saint-Martin, F. (1990). Semiotics of visual language. Bloomington: Indiana University Press.

Peirce, C. S. (1931-1958). Collected papers of Charles Sanders Peirce, Vols. 1-8. Cambridge: Harvard University Press.

Rosenthal, Mark. (2015). Diego and Frida: High Drama in Detroit. Detroit: Detroit Institute of Arts.

Salinas, Carlos. (2002). “technical Rhetoricians and the Art of Configuring Images”. technical Communication Quarterly. (vol 11),165-183.

Santaella-Braga, M. L. (1988). “For a classification of visual signs”. Semiotica. (vol 70), 59-78.

Saussure, F. (1916). Cours de linguistique générale. Paris: Payot.

Savage, Shari L. (2011). “the Visual Rhetoric of Innocence: Lolitas in Popular Culture”. Visual Arts Research. (vol 37), 101-112.

Sebeok, t. A, and J. Umiker-Sebeok. (Eds.). (1994). Advances in visual semiotics. Berlin: Mouton de Gruyter.

Sonesson, G. (1989). Pictorial concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world. Lund: Lund University Press.

tomaselli, K. (2009). Appropriating images: the semiotics of visual representation. Højbjerg: Intervention Press.

trifonas, P. (1996). Reading images. London: Icon Books.

Weidemann, Christiane. (2008). 50 women artists you should know. Munich: Prestel.

Zamora, Martha. (1990). Frida Kahlo: the Brush of Anguish. San Francisco: Chronicle Books.