پیکره
دوره ۱۳، شماره۳۷، پاییز۱۴۰۳ صفحه ۵۸تا۷۵

مقاله پژوهشی

دلالت‌های معنایی بازنمایی اندام جدا از بدن در نقاشی پست‌مدرن ایران (پایان قرن چهاردهم خورشیدی)

سمیرا رویان[۱]؛ نیلوفر جلیلی[۲]

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: s.royan@modares.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳،۲،۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳،۵،۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳،۵،۳۰

چکیده

مقدمه: در هنر پست‌مدرن، بدن به‌عنوان موضوع، رسانه و ابزار آفرینش هنری و هم به‌عنوان مکان تجربه و ادراک اثر هنری، مورد توجه قرار گرفت. متفکران علوم انسانی تعاریف رایج از بدن را به‌چالش کشیدند و هنرمندان معادل بصری آن را به‌تصویر درآوردند. یکی از گونه‌های پست‌مدرنیستی بازنمایی بدن در نقاشی، تصویرگری بدن‌های تکه تکه شده و اندام‌های جدا از بدن است. هدف پژوهش حاضر تبیین خاستگاه نظری ظهور اندام‌های جدا از بدن در نقاشی‌های دهۀ پایانی قرن چهاردم خورشیدی ایران و دلالت‌های معنایی این گسست تصویری است. در این پژوهش سعی می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که مرجع تصویرگری اندام‌های بدون بدن در نقاشی‌های دهۀ نود ایران چیست و بازنمایی تصویری قطعه/ اندام در این آثار بر چه مضامینی دلالت دارد؟

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی است که به روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به داده‌های اسنادی انجام پذیرفته است. به این ترتیب از میان جامعۀ آماری- شامل نقاشی‌های هنرمندان ایرانی با موضوع بدن قطع شده یا اندام‌های جدا از بدن در دهۀ نود خورشیدی- نمونه‌هایی که مشخصۀ اصلی آن‌ها بازنمایی اندام‌های بدون بدن است، گزینش شده و براساس مبانی نظری پژوهش تحلیل شدند.

یافته‌ها: مرکزیت‌زدایی از تمامیت بدن، در نمونه‌های پژوهش، ارجاعی به معلولیت، رنج و مرگ فیزیکی ندارد، بلکه نشانه‌ایست دال بر مفاهیم انتزاعی مانند تغییر و دگردیسی، به‌چالش کشیدن تعاریف کلاسیک دربارۀ بدن، نقد اجتماعی، بیان حالات ذهنی و متافیزیکی انسان و یادآوری گذشتۀ از دست رفته‌ای که تنها در حافظه حاضر است.

نتیجه‌گیری: ظهور اندام‌های جدا از بدن در نقاشی دهۀ نود ایران متأثر از عقلانیت پست‌مدرنیستی و تغییر در نگرش انسان نسبت به جهان بیرون و درون است. نقاشان با آشنایی‌زدایی از شیوه‌های متعارف نمایش بدن فضایی برای نقد و به‌چالش کشیدن قالب‌های فکری ازپیش‌تعیین شده و خلق مفاهیم جدید ایجاد می‌کنند که بازتابی از وضعیت انسان در عصر حاضر است.

کلیدواژه

بازنمایی بدن، بدن بدون اندام، بدن قطعه قطعه، اندام جدا از بدن، نقاشی پست‌مدرن ایران

ارجاع به این مقاله: رویان، سمیرا و جلیلی، نیلوفر. (۱۴۰۳). دلالت‌های معنایی بازنمایی اندام جدا از بدن در نقاشی پست‌مدرن ایران (پایان قرن چهاردهم خورشیدی). پیکره، ۱۳(۳۷)، ۵۸-۷۵.
DOI: https://doi.org/10.22055/PYK.2024.19331

©2024 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

مقدمه و بیان مسئله

بازنمایی بدن در نقاشی نه‌تنها از تمایل دیرینهٔ انسان برای غلبه بر مرگ و نابودی ناشی می‌شود، بلکه به انواع مختلف می‌تواند بیانگر دیدگاه افراد نسبت به کارکردهای تن و رابطهٔ آن با نفس باشد. چگونگی تصویرگری بدن در ادوار مختلف با عقلانیت دوران پیوند گسست‌ناپذیر دارد؛ از فیگورهای انسانی کاملاً خلاصه‌سازی شده در نقاشی غارها تا پیکرنمایی ایده‌آلیستی نئوکلاسی‌سیسم، بازنمایی بدن همواره به‌عنوان نشانه‌ای تصویری برای ارجاع به مفهومی گسترده‌تر شناخته شده است. با ظهور مدرنیسم هنری (در آغاز سدهٔ بیستم میلادی) و گرایش به‌فرم ناب، بازنمایی تصویری بدن انسان به‌عنوان ابژه، برتری خود را از دست داد. با این حال از نیمهٔ سدهٔ بیستم، بدن هم به‌عنوان ابژه و هم به‌عنوان سوژهٔ دریافت‌کنندهٔ بازنمایی تصویری و هم به‌عنوان ابزار و رسانهٔ هنر به‌طور فزاینده و در موقعیت‌های جدید مورد توجه قرار گرفت. بدن در نقاشی معاصر/ پست‌مدرن به‌شیوه‌هایی بازنمایی می‌شود که تا پیش از این سابقه‌ای نداشت. از آن جمله می‌توان به بازنمایی بدن در حال فروپاشی و از هم‌گسیخته، بدن گروتسک، بدن بیمار و بدن قطعه قطعه شده اشاره کرد. وضعیت جدید بدن در هنر معاصر نشان‌دهندهٔ موقعیت کنونی انسان در جهان است، موقعیتی که نظریه‌پردازانی چون مرلوپونتی[۱]، فوکو[۲]، دلوز[۳] و ناکلین[۴] سعی در تبیین آن دارند. از میان گرایش‌های نوین در بازنمایی بدن، توسط نقاشان ایرانی، نمایش اندام بدن به‌صورت قطعات بریده شده و جدا افتاده تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است. لذا پژوهش حاضر قصد دارد دلالت‌های معنایی و زیبایی‌شناختی بازنمایی اندام جدا از بدن در نقاشی پست‌مدرن ایران را تبیین نماید. به این منظور، ضمن مروری بر پیشینهٔ نظری مرتبط با تعاریف بدن در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، منتخبی از جامعهٔ آماری پژوهش با معیار قرار دادن بازنمایی تصویری اندام‌های جدا از بدن مورد مطالعه قرار خواهند گرفت. در این پژوهش سعی می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که مرجع تصویرگری اندام‌های بدون بدن در نقاشی‌های دههٔ نود ایران چیست و بازنمایی تصویری قطعه/ اندام در این آثار بر چه مضامینی دلالت دارد؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی متکی به مبانی نظری است. تعاریف پست‌مدرنیستی بدن با تأکید بر آرای دلوز (دربارهٔ بدن بدون اندام) و ناکلین (دربارهٔ بدن تکه تکه شده) مبنای نظری این پژوهش هستند. روش انجام پژوهش توصیفی- تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات اسنادی[۵] است. به این منظور، با بررسی پایگاه‌های اطلاعاتی و آرشیوهای هنری آنلاین[۶]، نمایشگاه‌ها و آثار نقاشان ایرانی فعال در دههٔ نود مورد بررسی قرار گرفت. از میان هنرمندانی که بدن‌های تکه تکه شده و اندام‌های بدون بدن در آثارشان بازنمایی شده بود، آثار منتخبی از «سید امین باقری»، «ارغوان خسروی»، «فاخته شمسیان»، «ناصر بخشی» و «سمیرا عباسی» (که بیشترین همخوانی را با رویکرد پژوهش داشتند) به‌عنوان نمونه‌های پژوهش انتخاب شدند. رویکرد پژوهش در تحلیل داده‌ها ساخت‌گشایانه است؛ به این ترتیب با تمرکز بر مرکزیت‌زدایی از تمامیت بدن در نمونه‌های پژوهش، تلاش می‌شود مبانی نظری این سنت‌شکنی و دلالت‌های معنایی آن شناسایی شود.

پیشینه پژوهش

بدن همواره از موضوعات اصلی بازنمایی در آثار هنرمندان بوده و از این جهت مطالعات قابل توجهی دربارهٔ تصویرگری بدن در هنرهای تجسمی انجام شده است. با این حال، ظهور بدن‌های دفرمه، از هم‌گسیخته و قطعه قطعه شده در هنر، محصول مدرنیته دانسته شده است. شاید بیشترین تأثیر مدرنیته بر بازنمایی بدن را بتوان در تصویرسازی بدن‌های «گروتسک» مشاهده کرد. «باختین» بدن گروتسک را استعارهٔ بصری از جهانی ناتمام و همواره در حال تغییر می‌داند. بدن گروتسک از طریق منافذ و روزنه‌هایش به‌جهان گشوده می‌شود؛ از این‌رو برخلاف زیبایی‌شناسی کلاسیک که بدن را سطحی یکپارچه و دارای تمامیت در خود می‌دانست، زشت و عجیب به‌نظر می‌رسد (Bakhtin, 1984, 317). «فان»[۷] (۲۰۱۶) در مقالهٔ «استعارهٔ بیماری در نقاشی معاصر اروپا»[۸] تمایل نقاشان معاصر اروپا به بازنمایی بدن‌های بیمار را توجه به مسألهٔ بیماری نمی‌داند؛ از نظر او، در آثار این هنرمندان بدن بیمار استعاره ایست از آنچه در جوامع معاصر زندگی انسان را تحت‌تأثیر قرار داده است. «امامی و کامرانی» (۱۳۹۸) در «بررسی ویژگی‌های بدن گروتسک در چهار نقاش معاصر ایران» گروتسک را یکی از قالب‌هایی در نظر گرفته‌اند که هنر معاصر برای نمایش پیکره و آلام آن به‌کار گرفته است. در این آثار، انسجام و تمامیت بدن از میان‌رفته و آشنایی‌زدایی از آن کوششی برای ایجاد شوک در تصویر است. «امامی، کامرانی و نصری» (۱۳۹۹) در «تحلیل آثار وحید چمانی برمبنای مفهوم بدن گروتسک در اندیشهٔ میخائیل باختین» نیز به بررسی سه ایدهٔ وارونگی، کارناوال و مرگ در آثار این نقاش معاصرپرداخته‌اند. بدن‌های گروتسک چمانی با داشتن ماسکی بر چهره، حالتی مسخ‌یافته دارند که قلمروهای ناشناخته و نگرشی جدید به زندگی اجتماعی را بازمی‌نمایانند. «چابک‌سوار و فرخ‌فر» (۱۴۰۲) در «کابوس‌نمایی یک واقعیت یا واقع‌نمایی یک کابوس؛ بررسی نشانه‌شناختی عناصر گروتسک در پیکرهٔ انسان؛ مورد پژوهش: آثار نقاشی مهرنوش بادپر» نشان داده‌اند که در آثار این هنرمند اضافه شدن عناصر غیرانسانی به پیکر انسان وجه گروتسکی به آن می‌دهند و امر واقعی را به نمایشی خیالی بدل می‌سازد. «بدن بدون اندام»[۹] که از مفاهیم بنیادین در فلسفهٔ «دلوز» و پست‌مدرنیسم است، از دیگر رویکردهای متداول در بازنمایی بدن در هنر معاصر به‌شمار می‌رود. هنرمندان در آستانه سدهٔ بیستم میلادی به پیروی از این دریافت جدید، تصاویری از نقص بدن را اجرا یا تولید می‌کنند. تولید و دریافت این آثار حول محور بدن از دست رفته یا بدن ممنوعه می‌چرخد (نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۲۳۵-۲۳۶). «اردلانی، سلیمی، اکبری و گودرزی» (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «تجسم احساس در اندیشهٔ ژیل دلوز؛ بررسی نقاشی‌های فرانسیس بیکن»، با تأکید بر این واقعیت که واژگان در ادبیات و رنگ‌ها در نقاشی پیش از ذهن باید با بدن دریافت شوند و هنر باید از طریق بدن احساس گردد، به این نتیجه دست یافتند که آثار هنری صرفاً بازنمایی صحنه‌ای در رابطه با بودن نیستند، بلکه با هستندگی در ارتباط‌اند. «فیضی‌مقدم و اردلانی» (۱۳۹۷) در«خوانش آثار آنیش کاپور با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دُلوز» نیز با بررسی مجسمه‌های کاپور- هنرمند مطرح پست مدرن- به این نتیجه رسیده‌اند که وی علاوه‌بر مفاهیم معماری و مجسمه‌سازی تحت‌تأثیر اندیشهٔ دلوز و مفهوم بدن بدون اندام بوده است. آثار وی نوعی عدم قطعیت و حالتی بین بالفعل و بالقوه هستند و با خاصیت تنوع زیستی خاص خود در عین نمایش جسمی بی‌جان، حالتی زنده را القا می‌کنند. «خوانش بدن در نقاشی‌های پیکاسو با مفاهیم فلسفی دلوز» نوشتهٔ «چوبک، اکوان و رهبرنیا» (۱۳۹۹) پژوهشی است که نشان داده است بدن‌ها در نقاشی‌های پیکاسو در حال صیرورت و شدن‌اند و در نمایشی از حضور در لحظه‌اند که مؤید رویکرد دلوز است. «خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز» نوشتهٔ «حسین‌پور و اردلانی» (۱۴۰۰)، نیز مقاله‌ای دیگر است که با

هدف پاسخ به اینکه چه مؤلفه‌هایی سبب می‌شود تا بتوان آثار «ری کاواکوبو» را در قالب پست‌مدرن گنجاند، به بررسی آثار این هنرمند پرداخته است. نتیجه حاکی از آن است که در طراحی‌های او می‌توان به مفهوم بدن با اندام نامعین که دائماً در فرآیند تأثیرپذیری از نیروها، فشار فضای پیرامون و تجربهٔ مدام آن‌هاست، پی‌برد. «ناکلین» (۱۳۹۹) در کتاب «بدن تکه تکه شده: قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته»، با بررسی آثار هنرمندان سدهٔ نوزدهم قطعه قطعه سازی، مثله کردن و تخریب را استعاره‌های بیان بصری مدرنیسم به‌شمار می‌آورد. بر این اساس به‌نظر می‌رسد که مدرنیته در آثار این هنرمندان به‌عنوان فقدانی بازگشت‌ناپذیر، افسوسی جانکاه برای کلیت از دست رفته و تمامیتی تباه شده به‌تصویر درآمده است. در نهایت ناکلین تأکید کرده است که، بدن قطعه قطعه شده در حوزهٔ بازنمایی بصری باید در مقام مجموعه‌ای از موقعیت‌های متمایز و تعمیم‌ناپذیر مورد بررسی قرارگیرد. «لارسن»[۱۰] (۲۰۰۰) در مقالهٔ «بدن قطعه شده: مطالعه‌ای بر برخی از دلالت‌های زیبایی‌شناختی قطعات بدن در نقاشی‌های تئودور ژریکو»[۱۱] ضمن اینکه دلایل بازنمایی بدن قطعه قطعه شده در برخی آثار ژریکو را از دیدگاه‌های مختلف زندگی‌نامه‌ای، تاریخی و زیبایی‌شناختی تحلیل کرده است، دلیل اهمیت این مطالعه را توسعهٔ تمایل به بازنمایی قطعات بدن در هنر معاصر می‌داند. وی می‌گوید نه‌تنها برخی از نظریه‌های معاصر به روشن شدن وضعیت آثار هنری در موضعی مشخص کمک می‌کنند، بلکه برخی از آثار هنر معاصر نیز با نمونه‌های مشابه پیش از خود تبیین می‌شوند. مروری بر پیشینهٔ مطالعات مرتبط با تغییر در شیوه‌های بازنمایی بدن در نقاشی معاصر ایران نشان می‌دهد که پژوهشگران به تصاویر بدن گروتسک بیش از بدن بدون اندام -و البته اندام‌های بدون بدن- توجه نشان داده‌اند. از آنجا که بازنمایی اندام‌های جدا از بدن در نقاشی ایران -به‌شیوه‌ای که مدنظر این پژوهش است- حاصل جهانی شدن و توسعهٔ ارتباطات بینافرهنگی در سطح افراد است، پژوهش به دههٔ پایانی سدهٔ چهاردهم خورشیدی محدود شد. این پژوهش در دو سطح از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌شود: اول در حیطهٔ مبانی نظری که تأکیدش بر اندام بدون بدن است و دوم در بازهٔ زمانی و جغرافیایی جامعهٔ آماری.

مبانی نظری

بازنمایی بدن انسان و اعضای آن قرن‌ها موضوع هنر بوده و همچنان در مرکز توجه رویکردهای هنری است (Baruch Blich, 2010, 108). از این‌رو بازنمایی بدن در هر عصر تبیین‌کنندهٔ مفهوم کمال و نقص در ارتباط با بدن و اعضای آن است؛ «میرزوئف» تمایل به بازنمایی بدن در هنر را ناشی از تمایل به کمال و برطرف ساختن نقصی می‌داند که منجر به از دست رفتن یکپارچگی بدن بازنموده می‌شود (Mirzoeff, 1995, 21). در جهان اسطوره‌ای، نه‌تنها میان بدن و روح، بلکه میان بدن و جهان یکپارچگی و یگانگی وجود داشت. «فیثاغورث» و پیروان او اعتقاد داشتند نفس چیزی متمایز و مجزا از بدن و اجزای آن نیست؛ درواقع دوپاره شدن وجود انسان به روح و تن میراث افلاطون است. از آن پس تن در جایگاه فرومایه‌ای نسبت به نفس/ روح قرار گرفت و این تقابل تا امروز ادامه یافته است (زرقانی؛ آقابابایی خوزانی؛ ایزانلو؛ جهانپور، خادمی؛ شرفایی؛ فرخ‌فر، ۱۳۹۷، ۴۳-۴۴). تعریف افلاطون از بدن به‌مثابهٔ «محیط بیرونی روح» در جدایی دکارتی ذهن و بدن بازتاب می‌یابد. «دکارت» در تکمیل گفتهٔ معروفش «می‌اندیشم، پس هستم»، اضافه می‌کند که «روح، که چیستی مرا می‌سازد، یکسره از بدن جداست» (Descartes, 1938, 86-87؛ نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۲۱۹). به این ترتیب، در اندیشهٔ غربی و تقریباً در تمامی آموزه‌های دینی غیرغربی، بدن در جایگاهی پایین‌تر از روح قرار دارد؛ بدن دارای نقصی است که بازنمایی به‌دنبال کامل کردن آن است. ایده‌آلیسمی که تا پیش از مدرنیسم رویکرد غالب در بازنمایی بدن به‌شمار می‌رفت،

تأیید کنندهٔ این تفکر است. هنرمندان تمام تلاششان را می‌کردند تا فیگورها برای رسیدن به زیبایی خدای‌گونه که ناشی از تناسبات دقیق بود، عاری از نقصان باشند (وگیازاکی و کروکوسکی، ۱۳۹۹، ۱۱۶). در تفکر کلاسیک، روح اسیر تن بود، به‌گونه‌ای که نتیجهٔ اعمال تن بر روح تحمیل می‌شد (میلز، ۱۳۸۹، ۱۵۵). به‌نظر می‌رسد که این نگره، در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی متأثر از آرای «نیچه»، جایگاه برترش را از دست داد. نیچه بدن را بیشتر به شیوه‌ای مادی و با استفاده از اصطلاحات زیست‌شناختی تعریف می‌کند. او در «خواست قدرت» می‌گوید: شاید کل تکامل روح موضوعی مربوط به بدن باشد؛ این تاریخ پیشرفت بدنی عالی‌تر است (Nietzsche, 1968, 385).

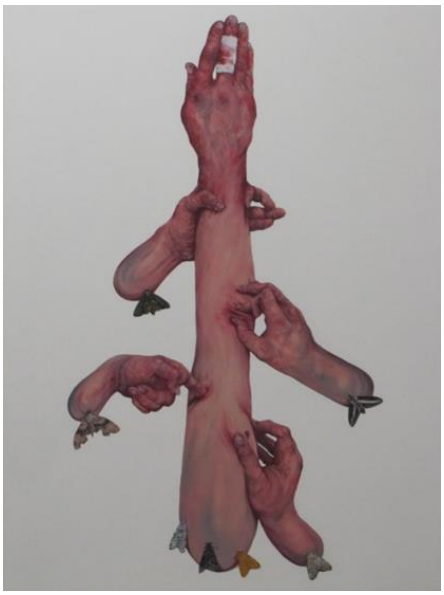
از نظر «نیچه» (برخلاف دکارت) دانش تابع بدن است. درواقع او مهمترین عضو بدن انسان را توانایی به‌دست آوردن دانش می‌داند (لش، ۱۳۸۳، ۱۱۰). این تغییر زاویهٔ دید نسبت به بدن بیشترین تأثیر را بر پدیدارشناسی تن محور مرلوپونتی و نظریهٔ بدن بدون اندام دلوز داشت- که زیربنای فلسفی بازنمایی بدن در هنر معاصر/ پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد. «مرلوپونتی» می‌گوید بدن فصل مشترک ما با جهان است، اما صرفاً یک ظرف یا سطح نیست ... بدن جسمی است گشوده به‌دیگران و اشیای دیگر. نه بدن ما و نه بدن شخص دیگر هیچ‌گاه ثابت و پایدار نیست ... بدن همواره در حال تغییر است ... هم سوژه است و هم ابژه (Merleau-Ponty, 1995, 167؛ نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۲۳۰-۲۳۱). رویکرد «دلوز» به بدن، در این باور اساسی که بدن همواره در حال تغییر است با «مرلوپونتی» مشترک است. هرچند، به‌نظر «فوکو»، مرلوپونتی از این جهت که ارتباط بدن/ ارگانیسم با جهان را از طریق شبکه‌ای از دلالت‌های نخستین می‌داند که حاصل ادراک حسی است در قطب مخالف دلوز قرار می‌گیرد[۱۲] (لش، ۱۳۸۳، ۱۰۴). البته دلوز و فوکو در این دیدگاه که بدن زیستمند را بدنی بدون اعضا می‌دانند نیز با مرلوپونتی اشتراک دارند (Dreyfus & Rabinow, 1982, 111-112؛ لش، ۱۳۸۳، ۱۰۵). «دلوز و گتاری» «بدن بی‌اندام» را در معنای گسترده برای وجه بالقوهٔ واقعیت به‌طور کلی که «پهنهٔ انسجام» یا «پهنهٔ درون‌بودگی»[۱۳] نیز نامیده می‌شود به‌کار می‌برند. مثلاً از بدن بی‌اندام زمین سخن گفته می‌شود که سرشار از مواد شکل‌نیافته و غیرثابت و جریان‌هایی در همه جهات است (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۹۳). منظور «دلوز و گتاری» از بدن بدون اندام این است که ما نمی‌توانیم و نباید بدن خود را از طریق سازمان زیست‌شناختی آن درک کنیم (Deleuze, 1981؛ لش، ۱۳۸۳، ۱۰۹). بدن بدون اندام صرفاً بیان‌گر فقدان ارگان‌ها نیست، بلکه بر فقدان ارگانیسم تأکید می‌کند. به این معنا که سازمان‌بندی به‌معنای عام خود در اینجا جایی ندارد و نوعی سازمان‌بندی خاص توسط اندام‌های نامعین صورت می‌گیرد (پورکسمایی، نادعلیان و مراثی، ۱۳۹۹). دلوز بدن بدون اندام را همچون ماشینی می‌داند که مقابل تولید در یک مسیر و سازمان است. در نتیجه می‌توان گفت ضد تولید است و با انهدام ارگانیسم مشخص و یکنواخت امکان ایجاد اشکال جدید ارگانیسم را به‌وجود می‌آورد (صدرالحافظی و ریخته‌گران، ۱۳۹۷). به این ترتیب، بدن بدون اندام بدنی است که دائماً در حال تغییر یا شدن است و هرگز نمی‌تواند باشد، بلکه همیشه می‌شود (حسین‌پور و اردلانی، ۱۴۰۰). وی حیات را حد واسطی می‌داند بین دو امر بالفعل و بالقوه. امری که پویاست و ثباتی در آن وجود ندارد. این امر هر لحظه در حال تغییر و شدن است- هرچند که ما آن را زمانی درک می‌کنیم که بالفعل شده است و حقیقت را به‌اشتباه تعبیر می‌کنیم. او هستی یک جسم را در تغییر آن می‌بیند و عقیده دارد زیستی که طبق هنجارهای از پیش‌تعیین شده شکل بگیرد، دیگر جاری نیست (کولبروک، ۱۳۸۷، ۱۰۶). ناپایداری بدن در تعریف دلوزی آن نمایانگر جوهرهٔ دوران معاصر است؛ چنانچه «اسمیت» در «هنر معاصر: جریان‌های جهانی»، درک تغییر به‌عنوان اصل سازمان‌دهندهٔ جهان را اصل بنیادین تغییر از مدرن به معاصر در هنر بیان می‌کند (Smith, 2011, 8). مفهوم بدن نزد مرلوپونتی و دلوز به‌شکل معناداری در پیوند با

تجربهٔ مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در هنر است. مرلوپونتی بدن را به‌واسطهٔ همپوشانی‌اش با نمود خود قابل قیاس با اثر هنری می‌داند (محجل و اصغری، ۱۴۰۱)؛ از این منظر بدن مرکز معناهای زنده است نه مفاهیم ثابت (Merleau-Ponty, 1995, 150). دلوز در اظهار نظری مشابه -ولی درجهت معکوس- می‌گوید ما باید با هنر همانگونه مواجه شویم که فرد هیستریک بدن خود را درک می‌کند. یعنی وقتی مثلاً به موسیقی گوش می‌دهیم، گوش باید به‌صورت عضوی چندظرفیتی درآید؛ عضوی که نه‌تنها می‌شنود، بلکه می‌بیند و حس می‌کند (Deleuze, 1981؛ لش، ۱۳۸۳، ۱۱۰). به این ترتیب، می‌توان گفت همانطور که انکار بدن و واپس راندن آن منجربه غیاب بدن از گفتمان غالب هنر مدرنیسم شد، در گفتمان هنر پست‌مدرن (از حدود ۱۹۶۰ به‌بعد) بدن به‌نحو فزاینده‌ای پدیدار می‌گردد (Smith, 2011, 46). رویکرد نیچه به بدن -که در آن امر ناخودآگاه به اصل سازمان‌دهندهٔ مسلط تبدیل شده است- پیش‌درآمد پست‌مدرنیسم در هنر است (لش، ۱۳۸۳، ۱۲۰). در هنر معاصر/ پست‌مدرن بدن، به‌مکانی برای دخل و تصرف، هم‌ذات‌انگاری، فرافکنی و نمایش بدل شد (نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۲۲۵-۲۲۴). هنر معاصر -به‌طور خاص نقاشی معاصر با تمایل دوباره و مضاعف به بازنمایی بدن- به عرصهٔ تصویرسازی نظریه‌های بدن تبدیل شد. دلوز و گتاری کارکردهای ثابت و از پیش‌تعیین شدهٔ ارگان‌های بدن را ساخت‌گشایی می‌کنند. آن‌ها می‌گویند چرا دست از دیدن با چشم، تنفس با ریه و تکلم با دهان برنداریم؛ چرا روی سر راه نرویم، با سینوس‌هایمان آواز نخوانیم، با پوست خود نبینیم و با شکم تنفس نکنیم؟ (Smith, 2017, 12). این رویکرد منجربه بازنمایی بدن و اندام‌های آن در وضعیت‌هایی شد که تا پیش از این سابقه‌ای نداشت؛ از آن جمله می‌توان به‌نمایش اندام‌های جدا از بدن در نقاشی معاصر اشاره کرد. اندام‌های جدا از بدن، با کارکردها آشنایی‌زدایی‌شده به نشانه‌هایی برای بیان معانی ضمنی در هنر معاصر بدل شدند. ناکلین پیشینهٔ تمایل به بازنمایی بدن قطعه قطعه شده را به اواخر سدهٔ هجدهم بازمی‌گرداند. او با اشاره به آثار هنرمندانی چون، «هنری فوسلی»[۱۵]؛ «جیمز گیلاری»[۱۶] و «تئودور ژریکو»[۱۷] ادعا کرده است که در آن دوره رواج گستردهٔ فرم قطعه -به اشکال مختلف و با طیف گسترده‌ای از دلالت‌های ممکن- به بازنمایی بصری انقلاب فرانسه مربوط می‌شد؛ انقلابی که در موقعیت بینابینی تخریب یک تمدن پیش از خلق تمدنی جدید گرفتار آمده بود. «ناکلین» کانون این شمایل‌نگاری تخریب را به گیوتین سپردن قربانیان در عصر وحشت می‌داند (ناکلین، ۱۳۹۹، ۳۸-۳۹). «گرمر» نیز ابداع و استفاده از گیوتین و هراس ناشی از آن را از دلایل نمایش بدن قطعه قطعه شده در نقاشی‌های ژریکو ذکر کرده است (Germer, 1999). به این ترتیب بازنمایی بدن قطعه قطعه شده همواره کارکرد استعاری ندارد و گاه به‌عنوان یک واقعیت تاریخی جلوه‌گر می‌شود (ناکلین، ۱۳۹۹، ۴۹). مشخص است که ناکلین قصد ندارد نظریه‌ای جامع و فراگیر دربارهٔ بازنمایی بدن تکه تکه شده ارائه کند، او می‌گوید: «عنصر قطعه در حوزهٔ بازنمایی بصری باید در مقام مجموعه‌ای از موقعیت‌های متمایز و تعمیم‌ناپذیر بررسی شود» (ناکلین، ۱۳۹۹، ۱۲۱). به این ترتیب، همانطور که به‌سخنان «مارکس» در مانیفست کمونیست اشاره می‌کند و بر آن اساس نقاش زندگی مدرن را نقاش لحظه‌های گذرا و نامتناهی می‌داند (ناکلین، ۱۳۹۹، ۶۱)، با این حال ریشهٔ نمایش بدن‌های شهری از هم‌گسیخته در آثار هنرمندان امپرسیونیست را در«سرچشمهٔ اولیهٔ فرهنگ بصری مدرن، یعنی عکاسی» بیان می‌کند (ناکلین، ۱۳۹۹، ۶۳). او به‌همین منوال بازنمایی بخش‌هایی از بدن و بدن‌های ناتمام در آثار دگا را صرفاً به ملاحضات فرمی ربط می‌دهد (ناکلین، ۱۳۹۹، ۱۰۱). با توجه به اجتناب از نظریه‌پردازی‌های پوزیتیویستی نزد متفکران پسامدرن مشخص است که نه دلوز و نه ناکلین نظریهٔ روش‌مندی برای تحلیل معناشناسانه یا تبارشناسانهٔ شیوه‌های بازنمود بدن در هنر معاصر ارائه نداده‌اند، ولی مفاهیم ارائه شده و رویکرد ساخت‌گشایانه در تحلیل‌های آن‌ها الهام‌بخش

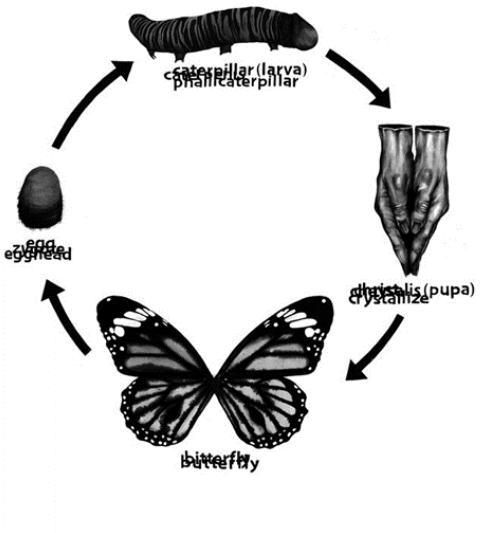
پژوهش حاضر است. ساخت‌گشایی/ واسازی[۱۸] اصطلاحی است که «دریدا»[۱۹] اولین‌بار آن را به معنای نوعی تحلیل دقیق شامل از هم باز کردن و از نوساختن برای فهم چگونگی قوام‌یافتگی یک متن به‌کار برد. ساخت‌گشایی روش تحلیل یک متن نیست، بلکه زمانی اتفاق می‌افتد که منطق تفکر مسلط در یک متن (در این مقاله بازنمایی تجسمی) به بن‌بست می‌رسد و امکان تفکر خلاقانه و نو را می‌گشاید (امرلینگ، ۱۴۰۰، ۱۳۶-۱۳۷). در این پژوهش نیز سعی می‌شود با در نظر گرفتن بازنمایی اندام‌های بدون بدن به‌عنوان نشانهٔ مرکزیت‌زدایی از تمامیت بدن، به مبانی نظری و امکان‌های معنایی این سنت‌شکنی تصویری پرداخته شود.

وضعیت اندام جدا از بدن در نقاشی دهه ۹۰ ایران

بدن در نقاشی معاصر ایران به‌شیوه‌های مختلفی بازنمایی شده است؛ از ایده آلیسم مبتنی‌بر نقاشی سنتی ایران گرفته تا واقع‌گرایی اجتماعی، واقع‌گرایی عینی و فراواقع‌گرایی. به‌همین منوال دلالت‌های معنایی بدن به‌مثابهٔ نشانه نیز نزد هنرمندان مختلف متفاوت است. در این راستا می‌توان به بدن نمادین و ایدئولوژیک در آثار نقاشان حوزهٔ هنری (نصری و سعیدزاده، ۱۳۹۷) تا بدن گروتسک و متلاشی شده در آثار نسل جدیدی از هنرمندان پست‌مدرنیست (امامی و کامرانی، ۱۳۹۸) اشاره کرد. آنچه بازنمایی اندام جدا از بدن (قطعه) را از سایر انواع بازنمایی بدن در نقاشی دههٔ ۹۰ ایران متمایز می‌کند، بی‌سابقه بودن این موضوع در پیشینهٔ تاریخ هنر ایران است. البته بدن‌های زخمی، سر و اندام جدا از بدن در تصویرگری صحنه‌های جنگ مرسوم بوده، ولی اندام‌های جدا از بدن در نمونه‌های این پژوهش به‌شیوه‌ای کاملاً متفاوت بازنمایی شده‌اند که می‌تواند نشان‌دهندهٔ تغییر در مفهوم بدن و کارکردهای آن باشد. مروری بر آثار «سید امین باقری» نشان می‌دهد که بدن موضوع اصلی آثار اوست، بدن‌های گروتسک، صورت‌های مخدوش شده و هولناک، آدم‌های چند دست و چند سر و بدن‌هایی در تلفیق با چیزهای دیگر. باقری در مجموعهٔ آثارش دیدگاهی نوین و شخصی‌سازی‌شده به‌موضوعات متداول زندگی انسان را به‌نمایش می‌گذارد[۲۰]. توجه به کارکرد نشانه‌ای کلمات و به‌چالش کشیدن ادراک انسان از عناوینی که وی به‌مجموعه‌هایش می‌دهد، مشخص است. او در مجموعه‌ای به‌نام MAPipulation -ترکیب کلمات Manipulation و MAP- تصاویری از تلفیق بدن انسان و کرهٔ زمین خلق کرده است[۲۱]. اهمیت عنوان نمایشگاه در تفسیر نقاشی‌های باقری زمانی دوچندان می‌شود که هنرمند ادعا می‌کند مجموعه‌هایش از نامگذاری شروع می‌شوند. وسط کبیر (تصویر ۱) قطعه‌ای است از مجموعهٔ «BITTERFLY» که در سال ۱۳۹۲ به‌نمایش درآمد. «بیترفلای» تداعی‌گر کلمهٔ butterfly (به‌معنای پروانه) است، اما خود آن نیست و مرجع مشخصی در جهان واقعی ندارد (علیها، ۱۳۹۳). از طرفی Bitter به‌معنای تلخ و ناگوار است و در ترکیب با Fly به‌معنی پرواز، دال جدیدی را می‌سازد که صرفاً بر یک مفهوم ذهنی دلالت می‌کند. آثار این مجموعه اشکال مختلفی از «دست‌ها» در ترکیب با «پروانه‌ها» را دربر می‌گیرند. باقری معتقد است دست‌ها پس از چهره عناصری مهم و جهان‌شمول برای بیان افکار و احساسات هستند. او همچنین پروانه را نماد زیبایی ناپایدار هستی می‌داند. وی در بیانیهٔ منتشر شده برای این مجموعه اشاره می‌کند که ما در حال تخریب بی‌رحمانه و انتقام‌جویانهٔ زیبایی کلاسیک هستیم، اما ایدئولوژی‌های مرسوم بازدارندهٔ این امر هستند. او تلاش‌های بی‌ثمر انسان برای ساخت تصویری بی‌نقص و کامل را مشوش‌کنندهٔ دنیای خیالی و آزادانهٔ خود می‌داند و اصرار دارد فواصل جدایی‌انداز میان خیال، وهم، خاطره، زندگی و خلق کردن را از میان بردارد و بتواند نقاشی رها برای آفرینش‌هایش باشد، آفرینش‌هایی کافی با پوست و گوشت و خون! (علیها، ۱۳۹۳)



تصویر ۱. سید امین باقری، «وسط کبیر»، مجموعه BITTERFLY، ۱۳۹۲. منبع:
http://seyedaminbagheri.com/Gallery.aspx?Id=10#lg=1&slide=17



تصویر ۲. سید امین باقری، «چرخهٔ حیات بیترفلای»، مجموعه BITTERFLY، ۱۳۹۲. منبع:
http://seyedaminbagheri.com/Gallery.aspx?Id=10#lg=1&slide=1

در نقاشی «وسط کبیر»، دست بزرگ مرکز و نقطهٔ عطف تصویر است. از فرم منقبض شدهٔ انگشتان می‌توان میل به‌رشد و تعالی -علیرغم وجود زخم‌ها- را دریافت؛ هرچند تعدادی دست که تقریباً از مچ قطع شده‌اند، در تلاش برای آسیب رساندن و ممانعت از حرکت آن هستند. دست‌ها رنگ کبود دارند و دست بالایی در نهایت در حال خفه کردن دست بزرگ است و آخرین تقلاهای دردناک دست وسط کبیر برای بقا مشاهده می‌گردد. دست‌های قطع‌شده در نقاشی باقری می‌تواند نمادی از بدنی باشد که غایب است؛ نوعی از رابطهٔ دال و مدلول که در نشانه‌شناسی «هم‌دریافت»[۲۲]نامیده می‌شود. این نشانهٔ بخشی از یک کل است که همهٔ آن کل را نمایندگی می‌کند (رز، ۱۳۹۷، ۱۶۳). هم عنوان مجموعه و هم قرار گرفتن پروانه روی دست‌ها اشاره به دگردیسی دارد. شاید این دگردیسی از طریق رنج ممکن می‌شود. نه‌تنها پروانه به‌خاطر مراحل بلوغش از پیله به کرم و از کرم به پروانه، نماد دگردیسی است، بلکه باقری در یکی دیگر از نقاشی‌های این مجموعه، چرخهٔ حیات «بیترفلای» را به‌تصویر کشیده است (تصویر ۲). قطعات بدن در نقاشی‌های باقری در حرکت و تغییرند؛ تغییری که در چرخهٔ حیات بر آن تأکید شده است. باقری نه‌تنها می‌خواهد زیبایی‌شناسی کلاسیک را به‌چالش بکشد، بلکه سعی دارد از کارکرد متداول اندام بدن (و در عین حال از تمامیت آن) آشنایی‌زدایی کند. هم قطعات بدن در این نقاشی‌ها از سکون می‌گریزند و هم تمرکز مخاطب دائماً از امر حاضر و مرئی به آنچه غایب و نامرئی است، تغییر می‌کند. «ارغوان خسروی» -نقاش ایرانی مقیم آمریکا- از دیگر هنرمندان معاصر ایران است که برش و قطعات بدن از بن‌مایه‌های اصلی آثارش به‌شمار می‌روند. مهاجرت خسروی از ایران، نقطه عطف شکل‌گیری سبک هنری خاص او محسوب می‌شود. مشکلات مهاجران آمریکایی باعث شد خسروی تصویرهایی را روی پاسپورت‌های منقضی شدهٔ خود بکشد و بعدها این سبک را در کارهایش ادامه دهد. او همچنین با تصویر کردن نقاشی‌های شرقی روی اسکناس آمریکایی به‌نمایش تضادهای ایدئولوژیکی و اجتماعی از طریق نشان دادن تمایز تصویری می‌پردازد (رستمیان، ۲۰۱۹).

زنان، مهاجرت و هویت موضوعات اصلی آثار خسروی هستند؛ او در آثارش نقش محوری و قهرمانانه را به‌زنان می‌دهد. قطعات بدن در نقاشی‌های خسروی نیز به‌عنوان نشانه‌هایی برای بیان مضامین همیشگی‌اش به‌کار می‌روند. پاهای زنانه به‌عنوان پلکانی برای صعود مردان رسم می‌شوند، دست‌ها گاه به‌صورت بریده یا بسته شده در تابلویی نوری را در آغوش می‌گیرند و به سینه می‌فشرند که انگار خاطره و امیدی را زنده نگه داشته‌اند و در تابلویی دیگر چمدانی از پرندگان فراخبال و سروهایی پرطراوت را حمل می‌کنند که سرزمین پر از زیبایی هنرمند هستند.

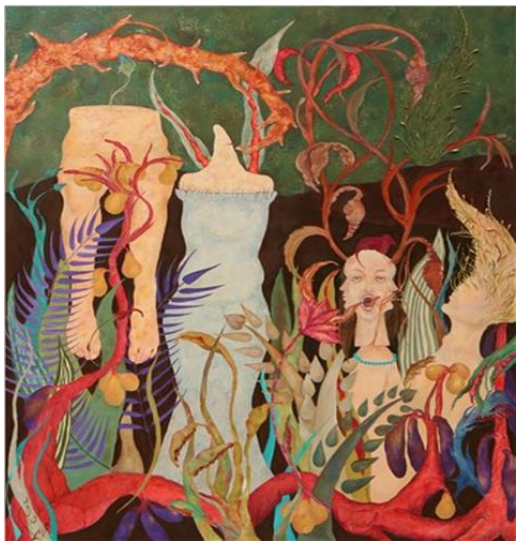
تصویر ۳. ارغوان خسروی، «جعبهٔ سیاه»، ۱۴۰۱. منبع: https://darz.art/fa/artists/arghavan-khosravi/artworks/71438

تصویر ۴. ارغوان خسروی، باغ، «ترکیب مواد»، ۱۴۰۰. منبع: https://darz.art/fa/artists/arghavan-khosravi/artworks/57854

در تصویر ۳، نیم‌تنهٔ زنی نشان داده شده است که از شانه و کمر به‌وسیلهٔ قاب تصویر برش خورده است. این اثر بخشی از یک چیدمان است که در قسمت بالای آن جعبهٔ سیاهی سر زن را پوشانده است و در قسمت پایین بندهایی که به‌مچ دست‌ها بسته شده به گوی سنگینی متصل شده‌اند. در این نقاشی هم برش تصویری بدن دیده می‌شود و هم اندام بدون بدن. ناکلین دربارهٔ برش تصویری بدن میان دو تأویل متضاد رخدادگی تمام عیار (که آن را متأثر از رئالیسم قرن نوزدهم در ادبیات و توسعهٔ رسانهٔ عکاسی در قرن بیستم می‌داند) و تعین‌بخشی تمام‌عیار، که مبتنی‌بر خواست آگاهانه و گزینش زیباشناختی هنرمند است، تمایز قایل می‌شود (ناکلین، ۱۳۹۹، ۸۶). در تصویر ۳، هنرمند عامدانه سر و گردن را بیرون از قاب نقاشی قرار داده است تا هم بر موقعیت مرکزی دست‌ها به‌عنوان نشانه‌ای از کل تأکید کند و هم بر مسألهٔ اجتناب‌ناپذیر حضور و غیاب (مرگ و زندگی) در بازنمایی تصویری. پیکر بازنمایی شده درون قاب نقاشی مشخصاً زنانه است- استفاده از رنگ صورتی به‌گونه‌ای تأکید مضاعف بر جنسیت نیم‌تنه بازنمایی‌شده محسوب می‌شود. فیگور زن هم از چارچوب محدودکنندهٔ بدنش بیرن زده و هم از کادر نقاشی؛ گویی هم‌زمان از تهاجم دست‌های سنگی و نگاه خیرهٔ مخاطب می‌گریزد. در هم پیچیدگی سنت و مدرنیته در آثار خسروی، نه‌تنها با ترکیب شیوه‌های تصویرگری مدرن و سنتی، بلکه با استفاده از نشانه‌های ابداعی هنرمند بازنمایی شده است. به‌بند کشیده شدن و رها شدن زنان از موضوعات پرتکرار آثار ارغوان خسروی است. در اینجا دست‌های سنگی نمادی از سنت‌های انعطاف‌ناپذیر مردسالارانه است. بندهای سیاهی که دور مچ دست‌های سنگی است، همان بندی است که در دیگر آثار هنرمند برای بستن دست‌ها یا دهان زنان به‌کار رفته است. ارغوان خسروی برای نشان دادن این منظور از نخ‌های واقعی استفاده می‌کند. نخ‌هایی که

هدفمند در تصویر می‌چرخند، لب‌ها را به‌هم می‌دوزند (تصویر۴)، دست‌ها را به‌هم گره می‌زنند یا اجزا را به‌هم مرتبط می‌سازند، گاهی به‌طبیعت منتهی می‌شوند و حس رهایی را تداعی می‌کنند و گاهی به گوی‌های سنگین و سیاهی می‌رسند که تداعی‌کنندهٔ اسارت است. همانطور که ناکلین در مطالعهٔ آثار مانه، برش‌های بدن را به‌عنوان استعاره‌ای از کل و نماد نوعی فتیشیسم[۲۳] بیان می‌کند (ناکلین ۱۳۹۹، ۸۹)، برش بدن در نقاشی‌های خسروی نیز تأکیدی مضاعف بر هویت جنسی است. در اینجا نیز قطعه نمایندهٔ کل است، ولی کلی که فراتر از بدن فیزیکی است. نیم‌تنهٔ برش‌خوردهٔ تصویر ۳ هم ارجاع به زنانگی به‌عنوان یک مفهوم قراردادی دارد و هم تقابل‌های نهادینه شده در این مفهوم(نرم و سخت؛ رها و دربند؛ روشن و تیره) را واسازی می‌کند. برخلاف کارکرد نمادین بازنمایی اندام جدا از بدن در نقاشی‌های سید امین باقری و ارغوان خسروی، «فاخته شمسیان» در مجموعهٔ «درخت باژگون» که در بهمن ۱۳۹۹ در گالری «آران» به‌نمایش درآمد، رویکردی ساخت‌گشایانه به بازنمایی بدن دارد. هنرمند در بیانیهٔ این مجموعه گفته است: درخت باژگون در اساطیر درختی‌ست که ریشه‌هاش در آسمان می‌روید و نوک و شاخه‌هاش در دل زمین. استحاله‌ای از پژواک آواهایی که در دل باد ابدی شده‌اند و اشاره به این که «زمین و آسمان نخست سخت به‌هم نزدیک بودند» (گالری اینفو، ۱۳۹۹). او می‌گوید در این مجموعه به بررسی این مسأله پرداخته است که زیبایی‌شناسی چقدر تحت‌تأثیر مسائلی مانند مردن و آسیب دیدن است. به‌عنوان مثال، تصویری از یک بدن مثله شده بسیار هولناک است، اما دیدن یک گیاه قطعه قطعه شده چنین حسی را ایجاد نمی‌کند. شمسیان نگاهی پدیدارشناسانه به بدن دارد و می‌خواهد با فاصله گرفتن از پیش‌فرض‌های موجود دربارهٔ بدن، این مسأله را مورد تأکید قرار دهد که اگر ما درد را حس نمی‌کردیم و میرا نبودیم چه اتفاقی برای این جنس زیبایی‌شناسی می‌افتاد (هنر آنلاین، ۱۳۹۹). در نقاشی «باغی از انسان نابوده» (تصویر ۵)، چشم‌اندازی شبیه به‌جنگل‌های انبوه مشاهده می‌شود که در آن به‌جای گیاهان اندام‌های بدن انسان از زمین روییده است؛ اندام‌هایی که میان انسانی بودن و گیاهی بودن در نوسانند. از آنجا که بازنمایی بدن معلول یا به‌هر نوعی متفاوت می‌تواند استعارهٔ فیزیکی مفاهیم انتزاعی باشد که نشان‌دهندهٔ موقعیت انسان به‌عنوان یک گونهٔ خاص در جهان یا محدوده‌ای مشخص است، یک متن(در معنای عام) هم به‌مادیت بدن وابسته است و هم از آن سود می‌برد (Mitchell & Snyder, 2000, 50). شمسیان نیز با قرار دادن اندام بدن در وضعیت گیاهان توانسته است وضعیتی را ایجاد کند که پیش‌فرض‌های مخاطب از محدودیت و رنج‌های بدن را به‌چالش می‌کشد. هراس قطع عضو و از دست دادن تمامیت بدن برای انسان با امکان رویش و رشد مجدد اندام‌ها از بین می‌رود. این رویکرد در نقاشی حیوانات شکوفا (تصویر ۶) به بهترین نحو به‌تصویر کشیده شده است. شمسیان تصاویر هولناک را به چشم‌اندازی رنگین مبدل ساخته است. نقاشی‌های این مجموعه هم ذوق زیبایی‌شناسی مخاطب را برمی‌انگیزد و هم رویکردش به قطع عضو و مثله شدن بدن را به‌پرسش می‌گیرد.

تصویر ۵. فاخته شمسیان، «باغی از انسان نابوده»، ۱۳۹۸. منبع: https://darz.art/fa/artists/faxteh-shamsian/artworks/34801



تصویر ۶. فاخته شمسیان، «حیوانات شکوفا»، ۱۳۹۸. منبع: https://darz.art/fa/artists/faxteh-shamsian/artworks/34802

در مجموعهٔ درخت باژگون، هنرمند چنان پیوند عمیقی میان انسان و گیاه ایجاد کرده است که گاه تمیز این دو دشوار است و همین امر موجب همراهی مخاطب در دنیای گیاه‌محور نقاش می‌شود. ترکیب رگ و ریشهٔ انسانی و گیاهی و گره زدن این دو نوع زندگی درکنار استفاده از رنگ‌های شاد، التیام‌دهندهٔ رنج و وحشت انسانی است و عقیدهٔ نهایی شمسیان را به‌همراه دارد که «می‌توان بی‌رنج بود و پروای مرگ نداشت» (درز آرت، ۱۳۹۹). شمسیان آثارش را مطالعاتی دربارهٔ وضعیت‌های ممکن زیبایی‌شناسی می‌داند، بر این اساس می‌توان گفت مجموعهٔ «درخت باژگون» تأکیدی است بر «بازنمایی قطعه و زیبایی‌شناسی امر مبهم و ناتمام در هنر رومانتیسیزم» (Larsen, 2000). اندام جدا از بدن در نقاشی‌های شمسیان تداعی‌گر رنج و تباهی نیستند، بلکه معادل بصری است برای این توصیهٔ دلوز که باید رویکردمان به اندام‌های بدن به‌عنوان ارگان‌های ثابت و با کارکرد از پیش تعیین شده را تغییر دهیم. حیوانات شکوفا (تصویر ۶) اندام انسان را در وضعیتی نشان می‌دهد که به اعتقاد دلوز «حدی واسط است میان بالقوه و بالفعل» (کولبروک، ۱۳۸۷، ۱۰۶). «ناکلین» عکاسی را یکی از سرچشمه‌های اصلی نقاشان امپرسیونیست برای نمایش سیالیت، بخارگونگی، ساختار قطعه قطعه و ضربه قلم‌های آزادانه در بازنمایی بدن‌های شهری از هم‌گسیخته می‌داند (ناکلین، ۱۳۹۹، ۶۳). نه‌تنها برش زدن جهان از طریق عکاسی پیش‌درآمد برداشت‌های قطعه قطعه از جهان شد، بلکه خود عکس به‌عنوان نمایه‌ای از واقعیت در جایگاهی بین مرگ و تکثیر و حیات مجدد جای می‌گیرد. از این منظر، تاریخ تحولات فن‌آوری عکاسی را می‌توان از میل به‌خلق تصویر بدن در تمامیت و حقیقت آن دانست (نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۲۲۶). عکاسی علی‌رغم آنکه از میل ما برای پیشگیری از نابودی/ مرگ و میل به‌شناخت چیزها از طریق تصویر بازتولید شدهٔ آن‌ها نشأت می‌گیرد، ولی با ثبت چیزهایی که در گذشته وجود داشته، در نهایت به‌نشانهٔ میرایی تبدیل می‌شود (نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۲۲۸-۲۲۹). این همان رویکردی است که در بازنمایی اندام‌های بدن در آثار «ناصر بخشی» مشاهده می‌شود. بخشی برای اجرای آثارش محدودیتی ندارد و علاوه‌بر بوم از مواد مختلفی چون جعبه‌های قدیمی استفاده می‌کند که با تلفیق نقاشی

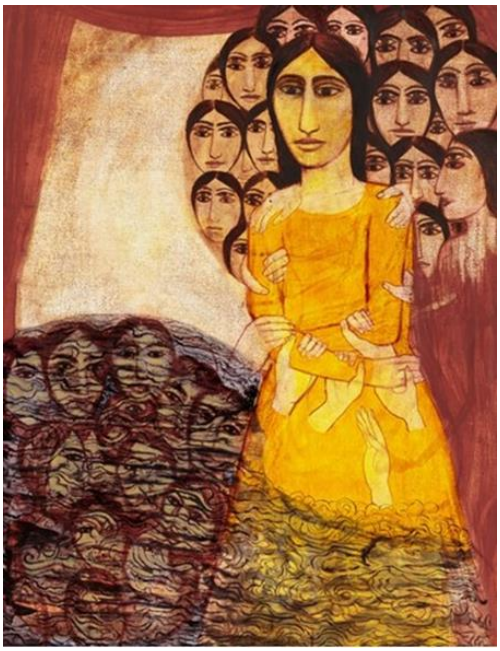
تبدیل به دفترچهٔ خاطراتی می‌شوند برای تعریف داستانی از گذشته (تصویر۷). نقاشی‌های او رئالیسم افراطی عکس‌گونه‌ای دارند که با نحوهٔ چیدمان آن‌ها در کنار جعبه‌ها به‌عنوان چیزهایی به‌جا مانده از گذشته همخوانی دارد. به‌عقیدهٔ بخشی، کلیت هر انسان آن چیزی است که در حافظه‌هاست (رمضانی، ۱۳۹۵)، ترسیم بدن‌های تکه تکه در مجموعه‌های او می‌تواند یادآور تکه‌هایی از خاطرات یا بازتابی از حافظهٔ انسان باشد. اگر عمیق‌تر به‌گذشتهٔ خود نگاه کنیم و سعی در یادآوری لحظه‌ها و اتفاقات داشته باشیم ممکن است از یک خاطره فقط دستی را ببینیم در حال ظرف شستن، چشمی را ببینیم در حال صحبت کردن و لب و دندانی در حال خنده- همانند نسبت عکاسی با واقعیت. ناصر بخشی در تابلوی نقاشی مربوط به چیدمان «رویای نیمه‌تمام» (تصویر ۸) چشم‌های از کاسه درآمده‌ای را درون جعبه‌ها نشان می‌دهد. چشم‌ها هرکدام داستان خود را دارند، همانند اشیای قدیمی که درون جعبه‌های کوچک نگهداری می‌شوند، می‌توانند بر خاطرات فردی و لحظه‌های گذرای زندگی هنرمند دلالت کنند یا همانند مجموعه‌ای از مستندات آرشیو شده مربوط به یک رویداد اجتماعی، بیانگر تمایل انسان برای ثبت لحظه‌ای از واقعیت باشند که در نهایت به قطعه قطعه شدن واقعیت و از دست رفتن تمامیت آن منجر می‌شود.

تصویر ۷. ناصر بخشی، «ارتعاش»، ۱۳۹۸.
منبع: https://darz.art/fa/artists/nasser-bakhshi/artworks/40034

تصویر ۸. ناصر بخشی، «رویای نیمه‌تمام»، ۱۳۹۹. منبع: https://darz.art/fa/shows/8687/artworks/45433

«سمیرا عباسی» از دیگر هنرمندانی است که بازنمایی قطع و ترکیب اعضای بدن از مشخصات بارز آثار اوست. عباسی به‌عنوان هنرمند مهاجر از تلفیق فرهنگ‌های مختلف ایرانی (قاجار)، غربی و هندو در آثارش بهره گرفته است. در اغلب آثار او سرها و دست‌های قطع شده و تکثر اندام دیده می‌شود (تصویر ۹). هنرمند در توضیح آثارش بیان کرده است که چگونگی نمایش مشخصه‌های متافیزیکی در بازنمایی فیزیکی بدن موضوع اصلی نقاشی‌های اوست (Abbassy, 2024). عباسی در نقاشی عشق و مهمات ۲ (تصویر ۱۰)، از قطعات بدن به‌عنوان زیورآلات یا اندام‌های افزوده به بدن و از ترکیب انسان و حیوان برای نمایش حالات درونی، چون شادی یا غم، عشق و گناه بهره برده است. او می‌گوید، راز فیگورهای نقاشی‌هایش در این جملهٔ دانته دربارهٔ دوزخ نهفته است که «بدن‌ها براساس گناهانشان تغییر شکل می‌دهند» (Abbassy, 2024). هنرمند این افکار را با فیگورهای چند سر و چند

چشم یا قطع ارگان‌ها و تکرار آن‌ها و همچنین پیوندشان با گیاهان، پرندگان یا حیواناتی مانند اسب و گرگ نشان داده است. استفاده از سنت‌های تصویری و نمادهای هنر هندو، مسیحی و اسلامی از مؤلفه‌های آثار عباسی محسوب می‌شود. تکثر اعضای بدن در نقاشی‌های عباسی یادآور خدایان چند سر و چند دست هندوست و تلفیق انسان و حیوان از توصیفات دانته از برزخ و دوزخ در «کمدی الهی» الهام گرفته است (Abbassy, 2024). به این ترتیب، اندام‌های بدون بدن در نقاشی‌های این هنرمند ایرانی‌الاصل ساکن لندن و نیویورک، هم به ریشه‌های شرقی هنرمند و جدایی از سرزمین مادری دلالت دارد و هم نشانه‌ای عینی است برای ویژگی‌های نادیدنی انسان است که از اسطوره الهام می‌گیرد. در نهایت می‌توان گفت سمیرا عباسی در نقاشی‌هایش بدن‌هایی را بازنمایی می‌کند که مرجع عینی ندارند، بلکه یک نشانهٔ تصویری است که عیان‌کنندهٔ نفس است.



تصویر ۹. سمیرا عباسی، «آناستازیس»، ۱۴۰۰. منبع: https://darz.art/fa/artists/samira-abbassy/artworks/58226

تصویر ۱۰. سمیرا عباسی، «عشق و مهمات ۲»، ۱۳۹۳. منبع: https://darz.art/fa/artists/samira-abbassy/artworks/58224

بحث پیش از نتیجه‌گیری

بازنمایی فیگور انسان در نقاشی‌ها بدن را از یک ابژهٔ عینی به نشانه‌ای قراردادی تبدیل می‌کند. در بدن بازنمایی شده، همیشه ویژگی‌هایی وجود دارند که نمی‌توان آن‌ها را صرفاً از طریق ارجاعات عینی شناسایی کرد، یعنی تجربهٔ بدن فرهنگی با تجربهٔ جسمانی گوشت و خون متفاوت است (نصری و سعیدزاده، ۱۳۹۷، ۲۵). به این ترتیب، بازنمایی اندام‌های بدن در نمونه‌های این پژوهش متأثر از مبانی نظری مختلفی هستند که به‌نوعی فلسفهٔ هنر پست‌مدرن را تحت‌تأثیر قرار داده است. از طرف دیگر، در این نقاشی‌ها با مرکزیت‌زدایی از تمامیت و کمال بدن در دیدگاه کلاسیک، امکان خلق نشانهٔ تصویری جدیدی فراهم می‌آید که می‌تواند به مفاهیم خاص زندگی

انسان معاصر ارجاع دهد. برای خلاصه‌سازی یافته‌های پژوهش، چگونگی رابطهٔ واسازی دال مرکزی و تبیین مبانی نظری و دلالت‌های معنایی، تحلیل ۵ مورد از نمونه‌های پژوهش در جدول ۱ ارائه شده است.

جدول ۱. خلاصهٔ تحلیل ساخت‌گشایانهٔ نمونه‌های پژوهش. منبع: نگارندگان.

مشخصات اثر	دال مرکزی	مبانی نظری	دلالت معنایی
وسط کبیر سید امین باقری ۱۳۹۲	حیات و رشد اندام مستقل از بدن (در این اثر از وابستگی حیات اندام‌های بدن به پیوندشان با تن به زیر کشیده می‌شود).	تعریف دلوز از بدن بدون اندام به‌عنوان ارگانی بدون کارکردهای ثابت و از پیش تعیین شده و نفی ارگانیسم	دگردیسی در سختی (زیبایی‌شناسی رنج)
جعبهٔ سیاه ارغوان خسروی ۱۴۰۱	تقابل‌های جنسیتی (در این اثر اندام‌های جدا از بدن به نشانهٔ مفهوم جنسیت -نه جنس- بدل شده‌اند. نقش‌هایی که در جایگاه خودشان نهادینه شده‌اند.)	فمنیسم و آزادی‌خواهی زنان. نقد رابطهٔ بازنمایی و نگاه خیره	ضرورت بازنگری در رابطهٔ جنسیت با اسارت و رهایی (زیبایی‌شناسی فمنیستی)
حیوانات شکوفا فاخته شمسیان ۱۳۹۸	انسان نامیرا (نفی رابطهٔ قطع اندام‌های بدن و مرگ)	تعریف دلوز از بدن بدون اندام به‌عنوان ارگانی بدون کارکردهای ثابت و از پیش تعیین شده (فرض ارگانیسم گیاهی برای انسان)	زندگی شکوفا زندگی بدون پیش فرض است (زیبایی‌شناسی امر مبهم و ناتمام رمانتی‌سیسم)
رویای نیمه‌تمام ناصر بخشی ۱۳۹۹	واقعیت از دست رفته (در این اثر ناتوانی بازنمایی در ثبت واقعیت در تمامیتش دال مرکزی است).	جایگزینی کثرت و نسبیت به‌جای وحدت و تمامیت در مدرنیته	دسترس‌ناپذیر بودن خاطرات در تمامیتشان
عشق و مهمات ۲ سمیرا عباسی ۱۳۹۳	رؤیت‌پذیری نفس (در این اثر رؤیت‌پذیر بودن تن و نامرئی بودن نفس جابه‌جا شده است).	وحدت تن و نفس در اساطیر	حالات روحی و گناهان ویژگی‌های ظاهری تن را تغییر می‌دهد.

نتیجه‌گیری

بازنمایی تصویری از آغاز با گزینش و قطعه قطعه کردن همراه بود؛ چراکه رسانهٔ تصویری نمی‌تواند همهٔ وجوه واقعیت را نشان دهد و ناچار به انتخاب چشم‌انداز مشخص است. همین محدودیت بازنمایی است که آن را به‌حوزهٔ مناسبی برای مطالعهٔ رابطه انسان با خویشتن و جهان تبدیل کرده است. نقاشی از آن منظر که وابستگی کمتری به ماده دارد (در قیاس با سایر هنرهای تجسمی) و هم از آن‌رو که با حس بینایی سر و کار دارد، رسانهٔ مناسبی برای به‌تصویر کشیدن مفاهیمی است که واقعیت عینی ندارند. از این منظر، بازنمایی بدن انسان در نقاشی‌ها ارجاع صرف به پوستهٔ بیرونی تن نیست. بدن به‌عنوان یک رسانه و بازنمایی بدن به‌عنوان یک نشانهٔ تصویری برای ارجاع به مفاهیمی غیر از بدن در پست‌مدرنیسم بیش از هر زمان دیگری مورد توجه قرار گرفت. بازنمایی بدن‌های عجیب و زشت، بدن قطعه قطعه، متلاشی شده و بدون اندام در نقاشی پست‌مدرن لزوماً متأثر از آرای متفکرانی که در

باب این مفهوم نظریه‌پردازی کرده‌اند، نیست؛ بلکه هر تغییر در اندیشه و تألیفات هر دو دسته (نقاشان و فیلسوفان)، از تغییر در زندگی انسان امروز ناشی می‌شود. این تغییرات از مدرنیته و با توسعهٔ سریع تکنولوژی و جهانی شدن آغاز شد و در نهایت فضایی پدید آمد که در آن مرکزگریزی و تغییر دائم به تنها اصل تبیین‌کنندهٔ زمان حال مبدل گردید. بازنمایی اندام‌های جدا از بدن در نقاشی پست‌مدرن ایران حول دال مرکزی تمامیت‌زدایی از بدن و به‌چالش کشیدن پیش‌فرض‌های موجود دربارهٔ بدن و کارکردهایش شکل گرفته است. هرچند تحلیل نمونه‌های پژوهش نشان داد که اندام جدا از بدن در این نقاشی‌ها با ویژگی‌های متفاوتی به‌نمایش درآمده‌اند و مبانی نظری و دلالت‌های معنایی خاص خود را دارند، ولی در همهٔ نمونه‌ها، آشنایی‌زدایی از تصویر متداول بدن فضایی برای تأمل و تفکر فراهم آورده است. هنرمندان با به‌تصویر کشیدن بدن ناکامل و قطع ارگان‌ها، حیات را به بدن بازنمایی شده بازگرداندند و آن را به بدنی پویا و همچنین رسانه‌ای برای نشان دادن افکار و اهدافشان بدل ساختند. مطالعهٔ منتخبی از آثار نقاشان پست‌مدرن ایران که اندام جدا از بدن موضوع اصلی نقاشی‌هایشان بود، نشان داد که بازنمایی اندام‌های جدا از بدن به‌صورت عام می‌تواند عینیت یافتن تفکر تصویری دربارهٔ بدن یا رابطهٔ تن و روح باشد. در نمونه‌های پژوهش قطع و اندام جدا از بدن در جایی بر رنج و دگردیسی ناشی از آن (نقاشی‌های سید امین باقری) و در جای دیگر بر امکان رهایی از رنج با طرح رویکردی بدیع به بدن (در آثار فاخته شمسیان) دلالت دارند. بازنمایی اندام‌های قطع شده به ابژهٔ مشخصی در جهان واقع ارجاع ندارد، بلکه نشانه‌ای است برای بیان مفاهیم انتزاعی که فقط از طریق استعاره امکان بروز می‌یابند. نقاشان برای نمایش هویت‌های تکه تکه شده در عصر جهانی شدن (آثار ارغوان خسروی)، تأثیر جنگ بر زندگی انسان، مقابله با ضعف حافظه و فراموشی خاطرات (نقاشی‌های ناصر بخشی) و عینیت بخشیدن به‌ویژگی‌های روانی و ابعاد نامرئی وجود انسان (نقاشی‌های سمیرا عباسی) از بازنمایی اندام بدن به‌عنوان استعاره‌های تصویری بهره برده‌اند. حیات بخشیدن به اندام‌های جدا از بدن -که قابلیت ویژهٔ هنر است- مخاطب را در وضعیت دوگانهٔ پذیرش مرگ تن و بازآفرینی آن در چشم‌اندازی جدید قرار می‌دهد و امکان تصور بدن در موقعیت‌های پیش بینی‌نشده را فراهم می‌آورد. هنرمند با این ترفند فضایی خلق می‌کند که مخاطب را از زندگی روزمره جدا می‌سازد و به تأمل در حالت‌های ممکن بدن وامی‌دارد.

مشارکت‌های نویسنده

این پژوهش با مشارکت همه نویسندگان نوشته شده است. همه نویسندگان نتایج را مورد بحث قرار دادند و نسخه نهایی دست‌نوشته را بررسی و تایید کردند.

تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد قدردانی و تشکر است.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)
2. Michel Foucault (1926-1984)
3. Gilles Deleuze (1925-1995)
4. Linda Nochlin (1931-2017)
5. Xiaonan Fan
6. Metaphor of Diseases in Contemporary European Paintings
7. Body without Organs
8. Bernet Larsen
9. The Fragmented Body - A Study of some Aesthetic Implications of Theodore Gericault's Body Fragment Paintings

۱۰. برای برطرف ساختن برخی ابهامات پژوهش مکاتباتی با هنرمندان صورت گرفت که در نهایت به‌واسطهٔ همپوشانی با مستندات وبسایت شخصی هنرمندان در مقاله به مکاتبات استناد داده نشده است.

۱۱. علاوه‌بر صفحهٔ اینستاگرام هنرمندان، اصلی‌ترین پایگاه های آرشیو آثار هنری مورد استناد این پژوهش پلتفرم درز (Darz.ir)و گالری اینفو (galleryinfo.ir) هستند.

۱۲. از نظر دلوز اوهام سطح نفوذناپذیر و غیرجسمانی بدن را شکل می‌دهد و چیزی را به‌وجود می‌آورد که خود را به‌خطا همچون ارگانیسمی دارای مرکز عرضه می‌کند (Foucault, 1977, 170).

13. Plane of immanence
14. Catatonic
15. Henry Fuseli (1741-1825)
16. James Gillray (1757-1815)
17. Théodore Géricault (1791-1824)
18. Deconstruction
19. Jacques Derrida (1930-2004)

۲۰. به‌عنوان مثال، سید امین باقری در مجموعهٔ «زایمان سخت» (۱۴۰۰)، زایمان را به‌موضوعی برای نمایش بدن در وضعیتی خاص تبدیل کرده است. وضعیتی که تا پیش از دوران معاصر در معرض دید عموم قرار نمی‌گرفت. برای مشاهدهٔ این مجموعه می‌توانید به وبسایت شخصی هنرمند مراجعه کنید: http://seyedaminbagheri.com

۲۱. Manipulation به‌معنای «دستکاری کردن» و Map به معنای «نقشه» است.

۲۲. Synecdochal- مثلاً تصویر برج ایفل نشانه‌ای از پاریس به‌منزلهٔ یک کل است.

23. Fetishism

منابع

- اردلانی، حسین و حسین‌پور، غزال. (۱۴۰۰). خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام ازمنظر ژیل دلوز. *جلوه هنر*، ۱۳(۳)، ۳۱-۴۰. https://doi.org/10.22051/jjh.2021.36051.1641

- اردلانی، حسین، سلیمی، همایون ، اکبری، مجید و گودرزی، حجت. (۱۳۹۴). تجسم احساس در اندیشه ژیل دلوز؛ بررسی نقاشی‌های فرانسیس بیکن. *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۸(۱۶). ۲۳-۴۴. https://doi.org/10.30480/vaa.2016.305

- امامی، مونا و کامرانی، بهنام. (۱۳۹۸). بررسی ویژگی‌های بدن گروتسک در چهار نقاش معاصر ایران. *کیمیای هنر*، ۸(۳۳). ۲۱-۳۹.

- امامی، مونا، کامرانی، بهنام و نصری، امیر. (۱۳۹۹). تحلیل آثار وحید چمانی برمبنای مفهوم بدن گروتسک در اندیشهٔ میخائیل باختین. *جلوهٔ هنر*، ۱۲(۲)، ۴۷-۵۸. https://doi.org/10.22051/jjh.2020.27663.1435

- امرلینگ، یائه. (۱۴۰۰). *نظریه برای تاریخ هنر* (ترجمهٔ فریده آفرین). تهران: انتشارات حرفهٔ هنرمند.

- پورکسمایی، پویا، نادعلیان، احمد و مراثی، محسن. (۱۳۹۸). مفهوم بدن در پرفورمنس آرت براساس نظریات ژیل دلوز. *نشریهٔ هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۵ (۲)، ۱۵-۲۴. https://doi.org/10.22059/jfadram.2020.270598.615270

- چابک سوار، منصوره و فرخ فر، فرزانه. (۱۴۰۲). کابوس‌نمایی یک واقعیت یا واقع‌نمایی یک کابوس؛ بررسی نشانه‌شناختی عناصر گروتسک در پیکره انسان؛ مورد پژوهش: آثار نقاشی مهرنوش بادپر. *رهپویه هنرهای تجسمی* ۶(۲)، ۱۷-۲۸. https://doi.org/10.22034/ra.2023.1971434.
- چوبک، پریا، اکوان، محمد و رهبرنیا، محمدرضا. (۱۳۹۹). خوانش بدن در نقاشی‌های پیکاسو با مفاهیم فلسفی دلوز. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۵(۲)، ۴۲-۳۰. https://doi.org/10.22051/jtpva.2021.31002.1198
- درز آرت. (۱۳۹۹). https://darz.art/fa/shows/7339 (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰)
- رز، ژیلیان. (۱۳۹۳). *روش و روش شناسی تحلیل تصویر*، ترجمه سید جمال الدین اکبرزاده جهرمی، تهرا: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات/مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما
- رستمیان، سمیه. (۲۰۱۹). وبسایت یورونیوز فارسی. https://parsi.euronews.com/culture/2019/01/25/naghsh-and-nava-first-part-arghavan-khosravi (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰)
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.
- رمضانی، جاوید. (۱۳۹۵). نقد نمایشگاه ناصر بخشی |نامرئی و نامعین. https://avammag.com/24944/text-critic (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰)
- زرقانی، سید مهدی، آقابابایی خوزانی، زهرا، ایزانلو، امید، جهانپور، فاطمه، خادمی، حمید، شرفایی، محسن و فرخ‌فر، فرزانه. (۱۳۹۷). *تاریخ بدن در ادبیات*. تهران: نشر سخن.
- صدر الحافظی، سید علی و ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۹۷). دلوز: میل و بازگشت قانون در متافیزیکِ شدن. *نشریهٔ فلسفه*، ۴۶(۱). ۹۷-۱۱۵. https://doi.org/10.22059/jop.2019.224556.1006259
- علیها، کسری. (۱۳۹۳). گفت‌وگو با امین باقری. https://honargardi.com (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰)
- فیضی‌مقدم، الهه و اردلانی، حسین. (۱۳۹۷). بررسی آثار آنیش کاپور با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دُلوز. *همایش پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران* (مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران)، ۸۱-۷۲.
- کولبروک، کلر. (۱۳۸۷). *ژیل دلوز* (ترجمهٔ رضا سیروان). تهران: نشر مرکز.
- گالری اینفو. (۱۳۹۹). https://galleryinfo.ir/Event/fa/14475 (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰)
- لش، اسکات. (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم* (ترجمهٔ شاپور بهیان). تهران: نشر ققنوس.
- محجل، ندا و اصغری، محمد. (۱۴۰۱). پدیدارشناختی زیبایی‌شناسی تن‌محور مرلوپونتی. *نشریهٔ متافیزیک*، ۱۴(۱)، ۷۱-۸۷.
- میلز، سارا. (۱۳۸۹). *میشل فوکو* (ترجمهٔ داریوش نوری). تهران: نشر مرکز.
- ناکلین، لیندا. (۱۳۹۹). *بدن قطعه قطعه شده قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته* (ترجمهٔ مجید اخگر). تهران: نشر بیدگل.
- نصری، امیر و سعیدزاده، بهاره. (۱۳۹۷). بدن (نا)نمایی در بازنمایی بدن: بدن ایدئولوژیک در نقاشی‌های حوزه هنری (۱۳۵۸-۱۳۷۰)، کیمیای هنر، ۷ (۲۹)، ۲۰-۴۲.
- نلسون، رابرت و شیف، ریچارد. (۱۳۹۵). *مفاهیم بنیادی تاریخ هنر* (ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر). تهران: نشر مینوی خرد.
- نلسون، رابرت و شیف، ریچارد. (۱۳۹۵). *مفاهیم بنیادی تاریخ هنر* (ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر). تهران: نشر مینوی خرد.
- وگیازاکی، امانوئال و کروکوسکی، آرتور. (۱۳۹۹). *دلالت بدن در هنر معاصر* (ترجمهٔ راحیل صفوی). *مطالعات هنرهای زیبا*، ۱(۱)، ۱۱۵-۱۳۰.
- هنر آنلاین. (۱۳۹۹). انسان در قلمرو گیاهان/ روایت فاخته شمسیان از نمایشگاه «درخت بازگون» در گالری پروژه‌های آران. https://honaronline.ir (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰)

-Abbassy, S. (2024). https://samiraabbassy.com (Access date: 2/5/2024)
- Baruch Blich, B. (2010). Body representations in Art and Photography, in Johan Swinnen & Luc Deneulin (ed.), *The Weight of Photography: Photography History Theory and Criticism Introductory Reading*, ASP (Acad & Scientific Pub).
- Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais and his World*. tr. by H. Isowolsky, Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon, lagique de la Sensation*. Paris: Editions de la Difference.
- Deryfus, H. L. & Rabinow, P. (1982), *Michael Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester.
- Fan, X. (2016). Metaphor of Diseases in Contemporary European Paintings. *Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education*. https://doi.org/10.2991/icadce-16.2016.14
- Foucault, M. (1977). Theatrum Philosophicum, in D. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford: Blackwell.
- Germer, S. (1999). Pleasurable Fear: Gericault and the uncanny at the Opening of the Nineteenth Century. *Art History*, 22(2), 159-183. https://doi.org/10.1111/1467-8365.00148
- Larsen, B. (2000). The Fragmented Body - A Study of some Aesthetic Implications of Theodore Gericault's Body Fragment Paintings. *Nordic Journal of Aesthetics*, 12 (22), 51-71. https://doi.org/10.7146/nja.v12i22.3135
- Merleau-Ponty, M. (1995). *Phenomenology of perception*, Translated by Colin Smith. New York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (1995). *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal of Figure*. New York: Routledge.
- Mitchell, D.T., & Snyder, Sh.L. (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*. New York: Vintage.
- Smith, D. (2017). What is the body without organs? Machine and organism in Deleuze and Guattari. *Continental Philosophy Review*, 51(1), 95–110. doi: http://doi.org/ 10.1007/s11007-016-9406-0
- Smith, T. (2011). *Contemporary Art: World Currents*. Upper Saddle River [N.J.]. Prentice Hall.