تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۱۱/۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹٤/۱۲/۱۸

مریم خیری[۱]، اشرف موسوی‌لر[۲]، فرزان سجودی[۳]

نگاه، به‌مثابه یک منبع نشانه‌ای در نگارگری ایرانی (تا اواسط دوران صفوی)[٤]

چکیده
نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که منابع نشانه‌ای را در تصاویر فهرست‌بندی می‌کند و از طریق این فهرست‌بندی به شناسایی ابعاد چندگانه منابع نشانه‌ای و تاثیرات گفتمان‌های اجتماعی - فرهنگی بر آن‌ها می‌پردازد. تئودور ون‌لوون و گونتر کرس با استفاده از نظریات هالیدی الگوهایی را برای تصاویر تدوین کرده‌اند. در این پژوهش ضمن معرفی این الگوها در تصاویر، به این مطلب پرداخته خواهد شد که آیا در آثار نگارگری ایرانی، نگاه ردوبدل‌شده میان پیکره‌ها قابلیت تبدیل‌شدن به یک منبع نشانه‌ای را دارد و این منبع چه ابعاد معنایی و چه گفتمان‌هایی را در خود نشان می‌دهد؟ بدین منظور هفت اثر نگارگری ایرانی تا اواسط دوران صفویه انتخاب شده است تا منبع نشانه‌ای نگاه در آن‌ها با رویکرد تحلیلی - توصیفی ارزیابی شود. روش گردآوری اطلاعات در این پژوهش استفاده از منابع مکتوب و آثار تصویری است. نتیجه این پژوهش انطباق نمونه‌های تصویری با الگوهای نشانه‌ای و شناسایی منبع نشانه‌ای نگاه در نگارگری ایرانی است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، منبع نشانه‌ای نگاه، گفتمان، تئودور ون‌لوون، گونتر کرس

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران
E-mail: kheiry.maryam@gmail. com
۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران
E-mail: a.mousavi925@gmail. com
۳. دانشیار گروه تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: Fsojoodi@yahoo. com
٤. این مقاله از رساله دکتری پژوهش هنر نگارنده اول در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا(س) با عنوان «خوانش نشانه‌شناختی نگاه در هنر نقاشی با تاکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار» استخراج شده است.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

یکی از مباحث مهم در حوزه نشانه‌شناسی تصویر، الگوهایی است که دو نشانه‌شناس اجتماعی به نام‌های تئودور ون‌لوون[۱] و گونترکرس[۲] با توجه به نظریات هالیدی[۳]، نشانه‌شناس نقش‌گرا، درباره تصاویر مطرح کرده‌اند. در مباحث مطرح‌شـــده این دو نشانه‌شناس به نقش منابع نشانه‌ای در شـــکل‌دهی و تولید معنا اشـــاره شده است. این منابع نشـــانه‌ای می‌توانند در قالب تصویر، در حوزه عکس، آگهی‌ها، تبلیغات تجاری و همچنین هنرهای تجســـمی مانند نقاشی ارزیابی شوند. در گام نخســـت فهرست‌بندی و گردآوری این منابع نشـــانه‌ای، ما را در شناسایی آن‌ها یاری می‌کند. همچنین عواملی چون گفتمان‌ها در شـــکل‌گیری این منابع نقش ویـــژه‌ای ایفا می‌کنند. در الگوهای ارائه‌شـــده به‌وسیله نشانه‌شناسان اجتماعی، منابع تصویری بی‌شماری ذکر شده است. در مطالعه یک اثر نقاشـــی، به‌ویژه آثاری که دارای پیکره‌های انسانی‌اند، نگاه‌کردن را می‌توان کنشی در نظر گرفت که دارای بار معنایی اســـت؛ بنابراین نگاه ردوبدل‌شده درون اثر یا نگاه پیکره یا پیکره‌ها به بیرون اثر می‌تواند یک منبع نشـــانه‌ای قلمداد شـــود. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که به یاری الگوهـــای نشانه‌شناســـان اجتماعی تصویر، نگاه به مثابه یک منبع نشـــانه‌ای و یک کنش اجتماعی در نقاشـــی، به‌ویژه نگارگری ایرانی، وجود دارد. همچنین به اســـتناد این فرضیه می‌توان به نقش منبع نشـــانه‌ای نگاه در ســـاختار و ترکیب‌بندی اثر و تاثیر گفتمان‌های مسلط اجتماعی و فرهنگی در شـــکل‌گیری این منبع در نقاشـــی پرداخت. در آغاز این مقاله به معرفی الگوهای نشانه‌شناسی اجتماعـــی تصویر و در پیکره مطالعاتی مقاله به تحلیل منبع نشـــانه‌ای نگاه پرداخته می‌شـــود که مشتمل بر تحلیل هفت نگاره از آثار نگارگری ایرانی است.

پیشینه تحقیق

امروزه بسیاری از پژوهش‌های نظری هنر به حوزه نشانه‌شناسی تصویر تعلق دارند و کتاب‌های بســـیاری نیز در این زمینه تالیف و ترجمه شده‌اند. در بیشتر مقالات نشانه‌شناسی تصویر، حوزه عکس و تبلیغات بیش از حوزه نقاشی مورد تحلیل نشانه‌ای قرار گرفته است. در میان پژوهش‌های صورت‌گرفتـــه، اعم از کتاب‌ها، مقالات و یافته‌های اینترنتی، در مبحث کنش نگاه به‌عنوان یک منبع نشـــانه‌ای در نقاشـــی، به‌ویژه نگارگری ایرانی موردی مشاهده نشـــد. در حوزه نگارگری ایرانی پژوهش‌های نشانه‌ایِ انجام‌گرفته بیشتر در حوزه بررسی بینامتنیت و مباحث دیگر نشانه‌شناسی مانند نشانه‌شناســـیِ لایه‌ای (ن.ک. سجودی) است و در حوزه نشانه-معناشناسی (ن.ک. شعیری) نیز نویســـنده در مباحث خود از آثار نقاشـــی به‌عنوان نمونه بهره برده است؛ ولی بررسی وی از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی تصویری نیست و حوزه مباحث نشانه-معناشناسی را دربرمی‌گیرد.

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

یکی از نکات مهم در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، کاربرد دو واژه کلیدی است: واژه «منبع» که به‌جای رمزگان به‌کارمی‌رود و واژه «مشارکت‌کنندگان». به‌کارگیری واژه «منبع» به‌جای «رمزگان» نشـــان‌دهنده این است که یک منبع نشـــانه‌ای می‌تواند از قوانین اجتماعی، فرهنگی یا فکری برآمده باشد؛ بنابراین منابع نشانه‌ای در وهله اول، تولیداتی فرهنگی-اجتماعی و منابعی شناختی‌اند که در خلق معانی، چه در تولید و چه در تفسیر پیام‌های بصری، می‌توان از آن‌ها بهره برد. «ساختارهای بصری به‌ســـادگی ســـاختارهای واقعیت را بازتولید نمی‌کنند؛ بلکه در مقابل، به خلق تصاویری از

Archive of SID

www.SID.ir

واقعیت دســت می‌زنند که با علایق ســنت‌های اجتماعی – که تصاویر در درون آن‌ها خلق شــده، جریان یافته و خوانده می‌شوند – گره خورده‌اند. آنان ایدئولوژیک هستند. سازه‌های بصری هرگز صرفا صوری (ظاهری) نیستند. آن‌ها دارای یک بعد معنایی عمیقا مهم هستند(Van Leeuwen and Kress، 2006، 47)». بنابراین منبع نشــانه‌ای تاثیرات ســاختارهای اجتماعی و فرهنگی را در خود دارا اســت. یکی دیگر از اصطلاحات مهم که ســبب می‌شود بر کنش اجتماعی تصاویر تاکید شود، واژه «مشارکت‌کنندگان» به‌جای واژه «اشیا» یا «عناصر تصویری» است. این واژه دربردارنده این معنا اســت که مشــارکت‌کنندگان کنش‌گران اجتماعی‌اند که می‌توانند فاعل یا مفعول قلمداد شوند؛ یعنی روی آن‌ها کنشــی انجام گیرد یا خود کنش‌گر باشند. درواقع کلیت ساختاری نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از این دو اصطلاح شــکل گرفته اســت. این رویکرد (نشانه‌شناختی اجتماعی) بر چند فرض بنا نهاده شده است:

۱. نشانه‌ها همیشه به گونه‌ای بدیع در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند.
۲. ارتباط میان نشانه‌ها ارتباطی آزاد و بی‌قید بین معنی و شکل نیست، بلکه ماهیتی انگیزشی دارد.
۳. این ارتباط انگیزشی نشئت‌گرفته از علایق سازندگان نشانه‌ها است.
٤. نشانه‌ها در تعاملات اجتماعی تولید می‌شوند و درنهایت بخشی از فرهنگ محیطی می‌شوند که در آن تولید شده‌اند. (کرس، ۱۳۹۲، ٦٦)

الگوهای مطرح‌شــده برای تصاویر به‌وســیله ون‌لوون و کرس بر پایه سه فرانقش هالیدی بنا شــده‌اند. هالیدی، نشانه‌شناس نقش‌گرا، برای نشــانه در حوزه زبان، سه فرانقش قائل شده است: فرانقش اندیشــگانی[٤]، فرانقش بین فردی[٥] و فرانقش متنی[٦]. کرس و ون‌لوون بر اســاس این ســه فرانقش، سه فرانقش بازنمودی[۷]، تعاملی[۸] و ترکیبی[۹] را برای تصاویر پیشنهاد کرده‌اند. (جدول ۱)

جدول ۱. الگوی پیشنهادی منابع نشانه‌ای تصویر

بازنمودی (اندیشگانی)		تعاملی (بین فردی)	ترکیبی (متنی)
الگوی روایی	الگوی مفهومی		
دارای بردار حرکتی: الف: گذرا ب: ناگذرا	بدون بردار حرکتی: الف: تحلیلی ب: طبقه‌بندی ج: نمادین	الف: زاویه‌دید ب: تماس ج: فاصله	الف: ارزش اطلاعاتی ب: قاب‌بندی ج: برجسته‌سازی

منبع: ون‌لوون، Reading Images

در فرانقــش بازنمودی، این که تصاویر چه چیزهایی را بازنمایی می‌کنند، بررســی می‌شــود؛ بنابراین با نحو بصری سروکار خواهیم داشت که باید برای آن از الگوی روایی یا الگوی مفهومی اســتفاده شــود. در الگوی روایی تصاویــر دارای بردارند؛ بنابراین کنش‌گــر و کنش‌پذیر در این تصاویر وجود خواهند داشت. بردار، خطی فرضی است که به شکل مورب، افقی یا عمودی اجزای تصویــر را به یکدیگر مربــوط می‌کند و حالتی کنش‌گر به اجــزای درون تصاویر می‌دهد. «ممکن اســت این بردارها به‌وسیله بدن‌ها یا اعضا یا ابزارها شکل داده شوند؛ لکن راه‌های بسیاری برای تبدیــل عناصر بصری به خط مــورب بردار وجود دارد. برای مثال جاده‌ای که به‌صورت اریب در

Archive of SID

www.SID.ir

یک فضای تصویری گسترده شده، می‌تواند یک بردار محسوب شود(Van Leeuwen and Kress، 2006، 59).»

این بردارها می‌توانند اقدامی دوجانبه یا یک‌طرفه باشند. «مسیر نگاه، جهت خیره‌شدن فیگورها (تاجایی‌که مستقیم به سمت بیننده نباشد)، نوع خاصی از بردار است که به‌جای کنش، واکنشی را ایجاد می‌کند. باز هم چنین واکنشی را می‌توان دوجانبه یا غیردوجانبه دانست؛ به این دلیل که، برای مثال، در یک تصویر هم دو پیکره‌ای که در حال نگاه‌کردن هستند و هم موضوعی که به آن خیره شده‌اند، بازنمایی شده است. این یک اقدام دوجانبه است؛ اما اگر در تصویر تنها شخصی را در حال نگاه‌کردن مشاهده کنیم و آن‌چه او در حال نگاه‌کردن به آن است، نشان داده نشده باشد، این اقدامی یک‌جانبه محسوب می‌شود (غیردوجانبه) (Van Leeuwen and Jewitt، 2008، 10).»

در الگوهای روایی این‌که چه کسی به چه چیزی یا به چه کسی نگاه می‌کند از پرسش‌های اصلی است. در پاسخ به این پرسش‌ها، تحلیل این موضوع که چه کسی یا چه چیزی محل کنش نگاه‌کردن قرار می‌گیرد، نقش کنش‌گر و کنش‌پذیر، فاعل و مفعول، از مباحث بنیادینی است که در مباحث فمنیست‌ها نیز مطرح شده و کاربرد زیادی دارد. همچنین این مباحث نشان‌گر تسلط گفتمان‌های مردانه بر الگوی این تصاویر است. چنان‌چه در مبحث نگاه خیره نیز مباحثی نظیر چه کسی به زنان نگاه می‌کند (فاعل، کنش‌گر) و چه کسی مورد نگاه خیره قرار می‌گیرد (مفعول، کنش‌پذیر) در گفتمان‌های قدرت بررسی می‌شود. در کارکرد تعاملی، سه عامل نقش کلیدی بازی می‌کنند: فاصله، تماس و زاویه‌دید. این عوامل به همراه یکدیگر رابطه پیچیده و ظریفی را میان اثر و بیننده ایجاد می‌کنند. «کیفیت‌های بصری همچون ساختارهای هندسی در تصویر با تغییر زاویه‌دید، تغییر می‌کند؛ به‌طور مثال جابه‌جایی و تغییر جهت خط افق در کادر یا حذف آن تصویر را دچار دگرگونی معنا می‌کند. این تغییرات بار معنایی متفاوتی همچون سکون، سنگینی، سادگی، عمق و تحرک را در پی دارد و تمام این عوامل می‌تواند هماهنگ یا در تضاد با یکدیگر به تقویت یا تضعیف مفاهیم خاص منجر شود که در معنای بصری پیام تصویر تاثیر فراوان دارند و ناخودآگاه بیننده را برمی‌انگیزند.» (صدیقی، ۱۳۹۰: ۱۲) در نمودار ۳ این دسته‌بندی‌ها درباره زاویه‌دیدهای متفاوت، مباحث تماس و فاصله، متاثر از مقاله معنای بصری اثر کری جوییت در کتاب *Handbook of Visual of Analysis* شکل گرفته است:

جدول ۲.الگوی پیشنهادی منابع نشانه‌ای تصویر در فرانقش تعاملی

منابع نشانه‌ای تصویر در فرانقش تعاملی	زاویه دید	سلطه بر بیننده زاویه از بالا به پایین
		برابر با بیننده زاویه از روبه‌رو
		سلطه بیننده زاویه پایین به بالا
	تماس	نشان‌دهنده مشارکت حداکثری جلو (پیشانی/روبه‌رو)
		نشان‌دهنده جداسازی (نیم‌رخ)
		نشان دهنده مشارکت و جداسازی/ حالت بینابینی (سه‌رخ)
	فاصله	پیوستاری از نمای نزدیک تا نمای دور شامل سه نقطه فرضی نمای دور، نمای متوسط، نمای نزدیک و مابین این نقاط نمای متوسط دور، نمای متوسط نزدیک و غیره است.

منبع: نگارندگان

Archive of SID
www.SID.ir

همان‌طور که مشـــاهده می‌شـــود در این نمودار برای هر زاویه‌دید، تماس و فاصله، معانی و حالت‌هایی فرض شـــده است که به شـــکل منابع نشـــانه‌ای در تصاویر از آن‌ها نام برده می‌شود و مشـــارکت‌کنندگان را در یک یا چند وضعیت گفتمانی نشـــان می‌دهـــد. در جدول ۱ به دو الگوی مفهومی و ترکیبی نیز اشـــاره شده است. ســـاختارهای مفهومی آن دسته از ساختارها هستند که بردار حرکتی ندارند و با اســـتفاده از سه ســـاختار طبقه‌بندی، تحلیلی و نمادین عناصر تصویری را تجزیه و تحلیل می‌کنند. در الگوهای ارائه‌شـــده در جـــدول ۱، فرانقش بازنمودی و تعاملی جزء آن دســـته از الگوهایی هستند که قابلیت گنجاندن منبع نشانه‌ای نگاه در آن‌ها وجود دارد. بنابراین در ایـــن مقاله از ذکر دو الگـــوی دیگر (مفهومی و ترکیبی) برای اجتناب از پراکندگی و زیاده‌گویی، پرهیز می‌شود. در ادامه مشاهده می‌شود که چگونه می‌توان از طریق این الگوها به شناسایی منبع نشانه‌ای نگاه در نگارگری ایرانی پرداخت و این منبع در نگارگری ایرانی از چه گفتمان‌هایی سود می‌جوید.

نگاه به‌عنوان یک منبع نشانه‌ای در نگارگری ایرانی

بیشتر منابع نشانه‌ای موجود در آثار نگارگری ایرانی دارای الگوی روایی و الگوی تعاملی‌اند؛ بدین معنا که در بیشتر این نگاره‌ها، منابع نشانه‌ای در تعامل و هارمونی با یکدیگر ترکیب‌بندی شده‌اند و گاه این منابع در ساختار و ترکیب‌بندی اثر نیز نقشی ویژه ایفا می‌کند. برای مثال منبع نشانه‌ای نگاه در بیشتر این آثار از الگویی روایی و تعاملی سود می‌جوید تا ترکیب‌بندی هندسی و منظمی را به‌وسیله بردارهای حرکتی ایجاد کند. این بردارهای حرکتی سبب چرخش چشم مخاطب و هدایت وی به دیدن همه نقاط اثر می‌شـــود. «در نقاشـــی‌های اولیه ایرانی نقاش از طریق راهنمایی چشـــم بیننده به‌وسیله نگاه‌های خیره پیکره‌ها به یکدیگر، ترکیب‌بندی تصویر را شکل می‌بخشد یا با تاکید زاویه نگاه به نقطه مرکزی تصویر که عموما شخصیت اصلی و مهم در تصویرسازی است، به این مهم دســـت می‌یابد. نگاه‌های ردوبدل‌شده یک شبکه قابل‌شناسایی را برای بیننده شکل می‌بخشند که ممکن اســـت به ساختارهای هندســـی مختلف مانند شـــش‌ضلعی، الگوهای ستاره‌ای (شعاعی) یا ســـاختارهای مرتبه‌ای تبدیل شـــود.» (Minissale، 2006، 57) در تصاویر ۱ و ۲ همان‌طور که مشاهده می‌شـــود، نگاه ردوبدل‌شده میان مشارکت‌کنندگان، به ســـاختار و ترکیب‌بندی اثر شکل بخشـــیده است. در تصویر ۱ نگاه ردوبدل‌شده یک ســـاختار مارپیچ به وجود می‌آورد و درنهایت با بردار حرکتی که به‌وســـیله کنش نگاه‌کردن مشـــارکت‌کنندگان به سمت ماه به وجود آمده است، کامل می‌شود.

این بردار حرکتی عملی دوجانبه اســـت. کنش نگاه از مشارکت‌کنندگان به سمت ماه و همچنین بردار حرکتی که به‌وســـیله دست درازشده و اشاره یکی از مشـــارکت‌کنندگان به سمت ماه شکل گرفته اســـت، در تطابق کامل با موضوع اثر یعنی جشـــن عید فطر است. در تصویر ۲ نیز نگاه‌های ردوبدل‌شده و حالت بدن و دست، شبکه‌ای ارتباطی و برداری را شکل می‌بخشند که به ترکیب‌بندی اثر می‌انجامد. همچنین به‌وســـیله نگاه مشـــارکت‌کنندگان در بخش پایینی اثـــر که در حال نگاه به داخل بنا هســـتند نیز برداری از پایین به بالا شکل می‌گیرد که در بخش زاویه‌دید در الگوی روایی نگاه از پایین به بالا، به پذیرش گفتمان قدرت و ســـلطه بالادســـت به فرودســـت اشـــاره دارد. در نگاره‌های ایرانی می‌توان این شـــکل از منبع نشـــانه‌ای نگاه را به‌وفور دید. نگاه از پایین به بالای رعایـــا و درباریان و برعکس نگاه ناظر از بالا به پایین شـــاه یا پیکـــره اصلی دارای مقام، در آثار

Archive of SID

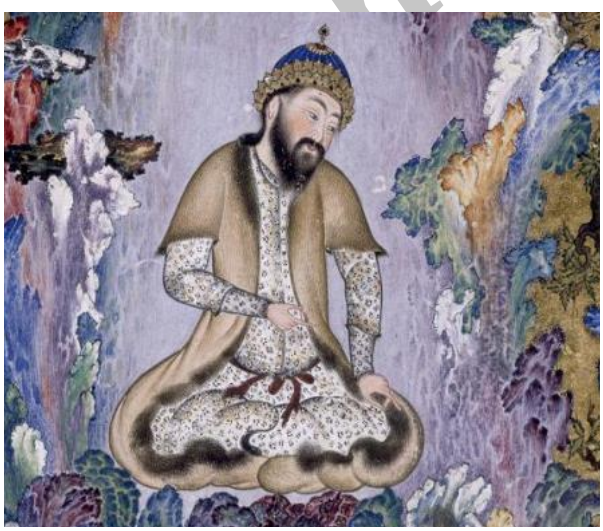
www.SID.ir

پرشـــماری به‌کرات دیده می‌شود. در بیشتر این نگاره‌ها شـــخصی، برای مثال پادشاه، مورد نگاه دیگر پیکره‌های اثر قرار می‌گیرد و خود نیز درعین‌حال به‌عنوان ناظر قدرتمند به رعایای خود نگاه می‌کند. (تصویر ۳ و ٤)

تصویر۱. جشـــن عید، ســـلطان‌محمد، دیوان حافظ کارتیه، مکتب تبریز، **منبـــع**: گالری هنری فاگ، دانشـــگاه هاروارد، واشنگتن

تصویر۲. پذیرایی از خســـرو و شیرین، خمسه امیرخسرو دهلـــوی، **منبـــع**: The Dynamics of the Gaze in Moghul Painting

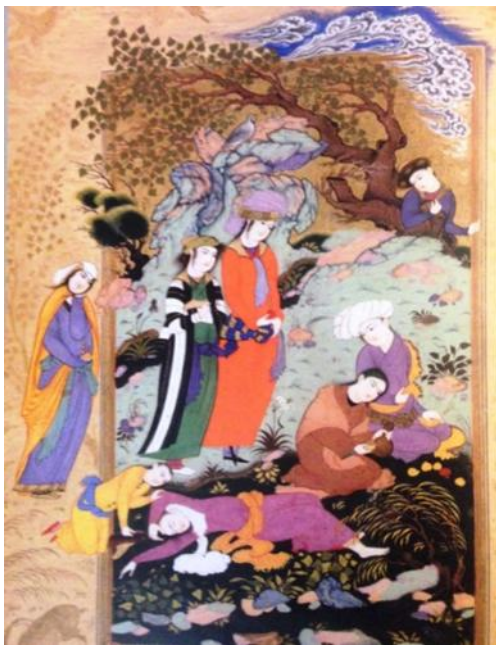
تصویر۳. بارگاه کیومرث، شاهنامه شاه طهماسب، سلطان محمد، **منبع**: مروری بر نگارگری ایرانی



تصویر۴. مروری بر نگارگری ایرانی
منبع: مروری بر نگارگری ایرانی

www.SID.ir

تصویر۵. معراج نامه، سلطان محمد
منبع: مروری بر نگارگری ایرانی



تصویر۶. گلگشت با اشراف‌زاده، رضا عباسی
منبع: اصلاح‌گر سرکش رضا عباسی

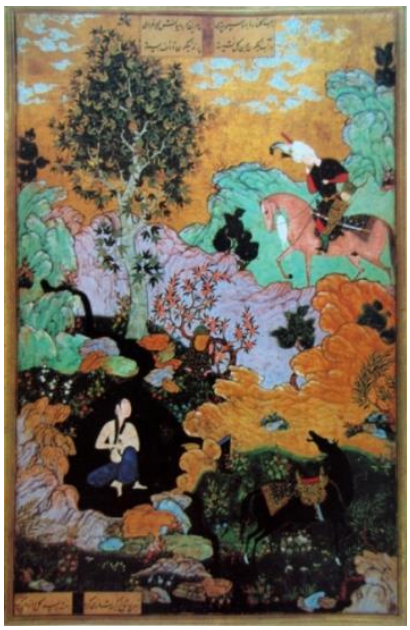
فردی قدرتمند از جایگاه قدرت و مقام خود به‌عنوان ناظر به همه نگاه می‌کند (گفتمان قدرت) و از آن طرف مورد نگاه خیره و ستایش‌گر دیگران قرار می‌گیرد (گفتمان فرهنگی) – یعنی پذیرش این برتری و سلطه از سوی پایین‌دستان در جامعه. بردارهای حرکتی در این تصویر به‌وسیله مشارکت‌کنندگان در پایین بیشتر به بالا، یعنی مشارکت‌کننده مورد توجه، کشیده شده است؛ بنابراین برخلاف تصاویر ۱ و ۲، این بردارهای حرکتی شکل‌گرفته از منبع نشانه‌ای نگاه، بیش از آن‌که در ترکیب‌بندی اثر تاثیرگذار باشند، بردار از پایین به بالا قلمداد می‌شوند. از دیگر مواردی که از طریق منبع نشانه‌ای نگاه در نگارگری ایرانی شکل گرفته است، مرکزگرایی در ترکیب‌بندی آثار است. در بیشتر این نگاره‌ها شخصی مذهبی مورد نگاه و احترام دیگر پیکره‌ها قرار می‌گیرد، برای مثال در تصویر ۵ پیامبر(ص) به‌عنوان مرکز، مورد توجه بردارهای شکل‌گرفته به‌وسیله مسیرهای نگاه و حالت حرکات دست‌ها و بدن‌های فرشتگان است. درواقع جای‌گیری پیامبر(ص) در ترکیب‌بندی این تصویر، مرکزی نیست؛ اما بردارهای شکل‌گرفته در دایره بالایی تصویر پیامبر(ص) را در مرکز توجه قرار می‌دهد. این در حالی است که در بخش پایین تصویر فرشتگان در حال نگاه به یکدیگر یا در حال عبورند و به‌وسیله حالت و حرکت بدن به سمت جبرئیل (فرشته راهنمای پیامبر(ص)) برداری را شکل داده‌اند و البته در این‌جا چشم مخاطب به‌وسیله نگاه به‌عقب‌برگشته این مشارکت‌کننده (جبرئیل) دوباره به سمت رویدادِ در حال وقوع و پیامبر(ص) بازمی‌گردد. به نظر می‌رسد تا پیش از به‌وجودآمدن تک‌چهره‌ها و پیکره‌های دونفره هنرمندان اواسط دوران صفویه، به‌ویژه رضا عباسی، بیشتر این گفتمان‌های قدرت و گفتمان‌های مذهبی است که سبب ایجاد منبع نشانه‌ای نگاه عمودی (از پایین به بالا) یا نگاه‌های مرکزی می‌شود.

از دیگر پدیده‌های ناشی از منبع نشانه‌ای نگاه در نگارگری ایرانی که تا مدت‌ها به شکل قراردادی از آن استفاده می‌شد، نگاه شاهد یا راوی است. این نوع نگاه نشان‌گر استفاده از الگوی

Archive of SID

www.SID.ir

روایی در اثر است. در تصویر ٦ همان‌طور که مشاهده می‌شود، عناصر نمایش‌داده‌شده که در اصطلاح نشانه‌شناسی تصویری اجتماعی «شرکت‌کنندگان» قلمداد می‌شوند، در حال انجام کار یا در حال نمایش یک رویداد بازنمایی شده‌اند و به‌وسیله بردار نگاه شاهد سمت راست، مورد نگاهی پنهانی یا نگاهی چشم‌چران قرار گرفته‌اند. در نگاگری‌های ایرانی همواره کسی وجود دارد که در حال نگاه‌کردن به ماجراست. این مشارکت‌کننده می‌تواند یک چشم‌چران باشد یا یک ناظر (شاهد). بردار حرکتی که از این نگاه شکل می‌گیرد، به سوی کل ماجرای درحال‌وقوع نشانه می‌رود و عملی دوجانبه صورت می‌پذیرد.



تصویر۷. نگاه‌کردن خسرو به شیرین به هنگام آب‌تنی، خمسه نظامی، سلطان محمد، مکتب دوم تبریز **منبع:** کتابخانه بریتانیا، لندن

شبکه ارتباطی (برداری) دیگری از نگاه خیره و نگاه از گوشه چشم نیز در نگاره‌های ایرانی وجود دارد. این نوع نگاه خیره، گاهی رک و برهنه و گاه پنهان است که از گفتمان‌های جنسیتی و قدرتی مردانه ناشی می‌شود. «یکی از مهم‌ترین شیوه‌های معنادار تصویری در نگارگری مغول و طومارهای تصویری در ایران نمایش شبکه‌ای از نگاه‌های خیره بین پیکره‌ها است. تمام نگاره‌ها به‌وسیله مسیر یک نگاه خیره از یک پیکره به پیکره بعدی، سازماندهی شده است. که این شبکه ارتباطی یک ترکیب و بازی هوس‌آلودی را در کل تصویر ایجاد می‌کند.» (Minissale، 2006، 50) این شبکه نگاه‌های ردوبدل‌شده می‌توانند مرکزگرا نیز باشند. برای مثال در تصویر ٥ مسیر نگاه را به سوی شخص پیامبر(ص) مشاهده می‌کنید؛ اما در تصویر ٧ بردار حرکتی که میان نگاه این دو پیکره وجود دارد، بحث عرضه و تقاضا را پیش می‌کشد و خط بردار در این نوع نگاه از طرف مرد (فاعل، عاشق) به طرف زن (معشوق، مفعول) روایتی را شکل می‌دهد که از گفتمان قدرت و جنسیت در جامعه مردانه حکایت دارد. در تصویر ٧، نگاه‌کردن خسرو به شیرین به هنگام آب‌تنی، اثر رضا عباسی می‌توان این نوع نگاه را شناسایی کرد.

در این اثر منبع نشانه‌ای نگاه، بردار حرکتی خود را از نگاه خیره مرد به زن آغاز کرده است؛ اما بردار حرکتی نگاه زن (به دلیل پیدانبودن چشم‌ها با توجه به حالت بدن و سر) به اسب سیاهِ گوشه سمت چپ تصویر است. پس نگاه یک‌طرفه مرد از سوی زن پاسخ داده نشده و تعاملی برقرار نشده است. برداری نیز از حرکت نگاه و چرخش سر اسب به سمت حضور دیگری (غریبه مرد) شکل گرفته است. این بردارهای حرکتی اول به دوم و دوم به سوم – به این معنا که نگاه از مرد شروع و به او ختم می‌شود – مرد را کنش‌گر (فاعل/ فعال) و زن را کنش‌پذیر(مفعول) قرار داده است. کنش‌گر مرد در این اثر از طریق مقوله‌بندی جنسی و جایگاه نظارتی که در خود دارد، گفتمانی قدرتی و مردانه را شکل می‌دهد. مرد نظاره‌گر از موضع قدرت به شیرین نگاه می‌کند، این موضع هم بالا است و هم کاملا آشکار. یعنی این نگاه از پشت یک درخت یا یک تپه به زن دوخته نشده است. درواقع گویی این‌جا حریمی خصوصی برای آب‌تنی زن، با آن‌که جایی خلوت به نظر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌رسد، وجود ندارد. مرد زن را مورد نگاه قرار می‌دهد و زن به اسب نگاه می‌کند و از طریق او متوجه این چشم‌چرانی می‌شود. رمز نگاه در نگارگری ایرانی بسیار مهم است. بیشتر نگارگری‌های کمابیش باکیفیت، با استفاده از مداری از نگاه‌ها که پیکره‌ها به هم می‌کنند، سازماندهی شده‌اند؛ نوعی نظربازی مشتاقانه و به‌هم‌بافته که مثل قلاب‌دوزی‌ها، به روابط اشخاص سازمان می‌دهند. (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۲۳) این نظربازی در خود فاعل‌بودن و آن کنش‌پذیری در خود منفعل‌بودن را نهفته دارد. همچنین نگاه خیره به بازتابی‌بودن میلی نیز اشاره می‌کند؛ بنابراین نگاه خیره، میل ناممکن را می‌نمایاند، یعنی سوژه ناخودآگاه و میل را نشان می‌دهد. (برون اوورلیان، ۱۳۸٤، ۱۱۲) هر فردی در زندگی خود ممکن است در برخورد با شیء، تصویر یا فردی (به اصطلاح دیگری) دچار این نگاه خیره شود. در نگاه خیره، بحث کنش‌های اجتماعی مسلط یا گفتمان‌های مسلط اجتماعی و فرهنگی پیش کشیده می‌شود. اما نگاه بین پیکره‌های مرد و زن در نگارگری ایرانی با آن‌که بحث عرضه و تقاضا (نگاه دلبرانه و گوشه چشم زنانه با ژست و خمیدگی اندک سر) را پیش می‌کشد، اما رنگ و لعابی عرفانی نیز به خود می‌گیرد. برخی از پژوهش‌گران آن را ترفندی پنهان از طرف هنرمند می‌دانند که دید انسانیش در تعارض با دید اعتقادی قرار نگیرد. هنگامی که خسرو جوان، سوار بر اسب زیبای خویش، شیرین را هنگام آب‌تنی در برکه‌ای کوچک می‌بیند و مسحور تن برهنه او می‌شود، این شیفتگی صرفا عملی نظربازانه نیست بلکه مومن از طریق بازنمایی عشق دنیوی و زن برهنه درون آب به نمایشی عرفانی دست می‌زند. (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۲۹) بااین‌حال از دوران صفویه به بعد، به دلایل مختلف از جمله حضور تاثیرات چشم‌گیر هنر غرب، ماهیت منبع نشانه‌ای نگاه تغییر می‌کند و به دلیل دنیوی‌ترشدن موضوعات نقاشی، منبع نشانه‌ای نگاه شکل دیگری به خود خواهد گرفت. در جدول ۲ نمونه‌ای از فهرست‌بندی منبع نشانه‌ای نگاه در نگارگری ایرانی تا اواسط دوران صفویه را می‌توان مشاهده کرد:

جدول ۱. الگوی پیشنهادی منابع نشانه‌ای تصویر

نگاه شاهد	نگاه دزدکی	نگاه مرتبه‌ای	نگاه شبکه‌ای	نگاه ناظر	نگاه معنوی	نگاه شعاعی	نگاه مرد به زن	نگاه زن به مرد
نگاه یک رویداد، دارای بردار (الگوی روایی)، نگاه تعاملی جهت‌دار، گفتمان مسلط: فرهنگی	نگاهی یک‌جانبه، بازتابی بودن، هوس‌آلود، غیرتعاملی، دارای بردار (الگوی روایی)، گفتمان مسلط: جنسیت	نگاهی ارتباطی، حاکی از اهمیت جایگاه، طبقه‌ی اجتماعی و مقام، دارای بردار، (الگوی روایی)، تعاملی یک‌جهته، گفتمان: پذیرش قدرت	تبادل نگاه بین چند شرکت کننده، ایجاد ساختار هندسی، بردار: حرکتی (الگوی روایی)، تعاملی چندجانبه گفتمان مسلط: زیبایی‌شناسی تصویری	نگاه از بالا به پایین، سلطه بر سوژه، جایگاه ناظربودن، دارای بردار عمودی (الگوی روایی)، گفتمان مسلط: قدرت	نگاه از پایین به بالا، تبدیل‌شدن به سوژه، دارای بردار عمودی (الگوی روایی)، گفتمان مسلط: معنوی و مذهبی	مرکزگرا، دارای بردار حرکتی مرکزی (الگوی روایی)، کنش تعاملی چندجهته، واکنشی دو یا چند جانبه گفتمان مسلط: فرهنگی و قدرت‌گرا	یک‌جانبه یا دوجانبه، سوژه‌کردن، فاعل‌بودن، بازتابی‌بودن، تقاضا، تعاملی دوجهته، دارای بردار (الگوی روایی)، گفتمان مسلط: قدرت و جنسیت	یک‌جانبه، سوژه‌شدن، منفعل‌بودن، ارتباطی، پیشنهاد، دارای بردار حرکتی (الگوی روایی)، تعاملی، گفتمان مسلط: پذیرش قدرت مردانه

منبع: نگارندگان

Archive of SID
www.SID.ir

نتیجه‌گیری

بر اساس آن‌چه گفته شد، صورت‌بندی منابع نشانه‌ای تصویر در نشانه‌شناسی اجتماعی به‌وسیله دو نشانه‌شناس مطرح، تئودور ون‌لوون و گونتر کرس بر پایه نظریات هالیدی درباره فرانقش‌های زبانی شکل گرفته است. در این منابع نشانه‌ای، الگوی روایتی در کارکرد بازنمودی، و زاویه‌دید در کارکرد تعاملی در شکل‌بخشیدن به فهرست‌بندی منبع نشانه‌ای نگاه، نقش ویژه‌ای ایفا می‌کنند. همان‌طور که در این پژوهش اشاره شد، نگاه انواع و منظرهای مختلفی به خود می‌گیرد. آن‌چه در این پژوهش بررسی و مطالعه شد، نگاه‌های ردوبدل‌شده در آثار نگارگری ایرانی تا اواسط دوران صفویه است؛ زیرا در برخی آثار رضا عباسی که متعلق به اواخر دوران کاری وی است، در شکل گفتمان‌های مسلط و رایج آن دوران تغییراتی شکل گرفته که سبب تغییر در منبع نشانه‌ای نگاه نیز شده است. بااین‌حال در ارزیابی منبع نشانه‌ای نگاه در نگارگری ایرانی و با توجه به صورت‌بندی انجام‌شده در جدول‌های نمایه‌شده، می‌توان به این فرضیه دست یافت که این منبع، کنشی اجتماعی است که می‌تواند بین چند مشارکت‌کننده و واکنش‌گر به شکل تعاملی یا غیرتعاملی اتفاق افتد و بار معنایی خود را نیز از گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی مسلط در بستر جامعه به دست آورد. همچنین نگاه می‌تواند به شکل یک بردار حرکتی در نگارگری، نقش‌های زیادی به خود گیرد و شبکه‌ای ارتباطی شکل بخشد که در عوامل ایجاد ساختارهای هندسی و هدایت چشم مخاطب نیز تاثیرگذار باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Theo Van Leeuwen
۲. Gunther Kress
۳. Michael Halliday زبان‌شناس بریتانیایی و توسعه‌دهندی دستور زبان نقش‌گرای نظام‌مند
٤. Ideational Metafunctions
٥. Inter-personal Metafunctions
٦. Textual Metafunctions
۷. Representational
۸. Interactive
۹. Compositional

منابع

- برون اوورلیان، میکائیل (۱۳۸٤)، *چرا عکاسی نمی‌بیند*، ترجمه حمید سعیدعادل، مجله فارابی، شماره ۵۷.
- برجر، جان (۱۳۹۳)، *شیوه‌های دیدن*، ترجمه زیبا مغربی، شورآفرین، تهران.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی‌کاربردی*، نشر علم، تهران.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *نشانه-معناشناسی دیداری*، انتشارات سخن، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸٤)، *اصلاح‌گر سرکش رضا عباسی*، ترجمه یعقوب آژند، فرهنگستان هنر، تهران.
- صدیقی، مهرداد (۱۳۹۰)، *تغییرات زاویه‌دید و همبستگی آن با دگرگونی‌های معنایی در هنرهای دیداری*، هنرهای زیبا، شماره ٤٦.
- کرس، گونتر (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد*، ترجمه سجدکبگانی و رحمان صحراگرد، نشر مارلیک، تهران.
- گرابر اولگ (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران.
- Gregory Minissale (2006) . The Dynamics of the Gaze in Mughal Painting. *Marg* vol. 58, no. 2,December.

Archive of SID
www.SID.ir

- Kress. Gunther and Theo Van Leeuwen(2006) . *Reading Images: Narrative representations*. Second Edition. Routledge. Taylor & Francis e-Library. London.
- Van Leeuwen. Theo and Carey Jowett (2008) . *Handbook of Visual Analysis: Visual meaning: a social semiotic approach*. SAGE. London.
- Van Leeuwen. Theo(, Reprinted 2006) . *Introducing Social Semiotics*, Routledge, Landan and New York.

Archive of SID

www.SID.ir