

ترجمه گرامری دو نظام بینانشانه‌ای کلامی و بصری در اکفراسیسی

چکیده:

اکفراسیسی (برگردان هنری) به طور سنتی به بازنمایی ابژه یک هنر در قالب هنر دیگر گفته شده است. این حوزه مطالعاتی اغلب با مطالعات کلمه-تصویر تداعی می‌شود؛ اما امروزه دایره مفهومی آن گسترده شده و هرگونه برگردان بینانشانه‌ای را در بر می‌گیرد. پژوهش‌های حاضر اغلب به تعریف این اصطلاح و دامنه آن و یا به توصیف و طبقه‌بندی انواع بازنمایی‌ها توجه داشته‌اند. مقاله حاضر در نظر دارد، با رویکرد نقش‌گرا، دریابد در پدیده بینانشانه‌ای اکفراسیسی، از هنر بصری به کلامی و از کلامی به بصری، در برگردان نحوی دو نظام نشانه‌شناختی مذکور در سطوح فرانقشی چه اتفاقی رخ می‌دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد با توجه به استقلال نحوی دو نظام نشانه‌شناختی کلامی و بصری، عناصر فرانقشی این دو حوزه نشانه‌شناختی در اکفراسیسی به صورت تطابقی و موازی برگردان نمی‌شوند؛ بلکه لایه‌های فرانقشی قابلیت برگردانی به

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶
محمد هاتفی
استادیار، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پژوهشکده تمدن اسلامی.
Email: M.Hatefi@ihcs.ac.ir
DOI شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.40415.1416

یک دیگر را دارند. چنان‌که آن‌چه بازنمودی است در رسانه دیگر از طریق لایه متنی یا بینافردی قابل بازنمایی است و برعکس. افزون بر این، بسته به آن‌که متن مبدا و مقصد بصری باشد یا کلامی، متن مقصد در نسبت با متن مبدا، عناصر بازنمودی کم‌تر یا بیش‌تری را در خود جای می‌دهد. با توجه به ظرفیت نظام کلامی برای بیان انتزاعی در قالب اسامی و کلیات، متن بصری عناصر بازنمایی جزئی‌تری را بازنمایی می‌کند. از سوی دیگر، رابطه تعاملی کنش‌گران در متن کلامی نمایان‌تر بازگو شده است. قاب‌بندی، برجسته‌سازی، و ارزش اطلاعاتی، از عناصری هستند که متن بصری، از رهگذر آنها، معناهای ضمنی را بیان کرده است.

واژگان کلیدی: اکفراسیسی، فرانقش، متن کلامی، متن بصری

الهام گرفته است. در تحلیل، ابتدا، متن مبدا و سپس، متن مقصد بررسی می‌شود. در اکفراسیس نقاشی منظره سقوط ایکاروس متن مبدا بصری و در اکفراسیس نقاشی -خط عادت متن مبدا کلامی است. برای تجزیه و تحلیل متن کلامی از زبان شناسی نقش‌گرایی هلیدی و برای تجزیه و تحلیل متن بصری از گرامر بصری کرس و لیوون استفاده شده است. بنابراین، بسته به نوع متن مبدا و مقصد، جای روش در متن مقاله جابه‌جایی می‌شود.

پیشینه پژوهش

هفرنان (۱۹۹۳)، در کتاب «موزه کلمات: شعرهای اکفراسیک از هومر تا اشبری» اکفراسیس را «بازنمایی کلامی بازنموده بصری» تعریف کرده است. پوپ (۲۰۱۰)، در مقاله «شمایل‌شکنی در سینمای جدید رومانیایی» نیز اکفراسیس را بازنمایی کلامی چیزی می‌داند که پیش‌تر به صورت بصری بازنمایی شده است. پرسین (۱۹۹۷)، در کتاب «اخذ تصویر: اصول اکفراسیک در شعر اسپانیایی قرن بیستم» معتقد است، پیچیدگی پدیده به‌طور فزاینده‌ای محققان علاقمند به این موضوع را به اختلاف در مورد تعریف و ویژگی‌های آن سوق داده؛ زیرا تعریف هفرنان و پوپ همه واقعیت‌های مربوط به اکفراسیس را بیان نمی‌کند؛ از جمله این‌که اکفراسیس ممکن است چندین سیستم نشانه‌شناختی را دربر گیرد، پیکربندی‌های مختلفی داشته باشد، و در نتیجه، علاوه بر ادبیات، می‌تواند نه تنها به نقاشی، فیلم، موسیقی، و معماری، بلکه «اشکال هنری غیرمعارف مانند تلویزیون، عکاسی، متن‌های کمیک و سینماتوگرافی» را دربرگیرد. کلاور (۱۹۹۷)، در مقاله «نگاهی دوباره به اکفراسیس: بازنمایی‌های کلامی از متون غیرکلامی» و همو (۱۹۹۸)، در مقاله «نقل قول، انارگیا و کارکرد اکفراسیس» برگردان کلامی هرگفتمانی را که در یک سیستم نشانه غیرکلامی تشکیل شده باشد، اکفراسیس تلقی می‌کند و دامنه اکفراسیس را گسترش می‌دهد. کلاور با تلقی اکفراسیس فیلمی به صورت کلامی سازی متون واقعی یا هنری که در یک سیستم نشانه غیرکلامی تشکیل شده‌اند بر اهمیت کلامی سازی در اکفراسیس تاکید کرده است. برون (۲۰۰۱)، در مقاله «کنسرت نقاشی‌ها: اکفراسیس موزیکال در قرن بیستم» این تعریف را قدری بیش‌تر گسترش داده و آن را به صورت «بازنمایی یک متن واقعی یا ساختگی ساخته شده یک رسانه در رسانه دیگر» در نظر گرفته است.

مقدمه

برگردان هنری (اکفراسیس)^۱ از آغاز و به‌طور سنتی، در یونان باستان، برای توصیف کلامی آثار هنری بصری به‌کار می‌رفت و به بیان و توصیف کلامی چیزی اطلاق می‌شد که عموماً، به صورت بصری یا در قالب تصاویر بازنمایی شده بود؛ به بیان دیگر، به بازنمایی کلامی بازنمود بصری، اکفراسیس گفته می‌شد. در گذر زمان این رویکرد تغییر یافت و امروزه رهیافت پیچیده‌تری نسبت به این مقوله مشاهده می‌شود. زیرا به تدریج، آشکار شد که پدیده اکفراسیس جلوه‌های گوناگونی را می‌پذیرد. امروزه اکفراسیس (برگردان هنری) نه تنها نقاشی، فیلم، موسیقی یا معماری بلکه اشکال غیرکانون‌مندی چون تلویزیون، عکاسی، متون کمیک و سینما را نیز شامل می‌شود. برگردان هنری دیگر نه تنها به برگردان تصویر به متن کلامی (شعر) بلکه به برگردان هنری شعر به تصویر نیز قابل اطلاق است. پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد نقش‌گرا، زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی^۲ و گرامر بصری^۳ کرس و لیوون میکوشد شیوه‌های مختلف بازنمود، تعامل و تبدیل متن در اکفراسیس کلامی ویلیام کارلوس ویلیامز^۴ از نقاشی منظره سقوط ایکاروس^۵ و اکفراسیس نقاشی -خط مهدی زمانی با عنوان «عادت» از شعر علی اکبر رشیدی را بررسی کند. در اکفراسیس نخست، برگردان از نقاشی به شعر و در دیگری از شعر به نقاشی رخ داده است. پرسشی که پیش می‌آید این است که، در برگردان دو سویه بصری به کلامی و کلامی به بصری چه تفاوت‌هایی رخ می‌دهد؟ به عبارتی، سازوکارهای بینا نشانه‌شناختی برگردانی از تصویر به شعر و از شعر به تصویر چگونه است؟

روش پژوهش

روش پژوهش در این تحقیق توصیفی-تحلیلی است به این صورت که نخست، با توصیف وجوه پدیداری زبانی و بصری متون، داده‌سازی شده و سپس، این داده‌ها به شیوه تطبیقی تجزیه و تحلیل خواهد شد. جمع‌آوری نمونه به صورت انتخابی است. ابزار گردآوری اطلاعات در بخش استنادی مقاله به صورت کتابخانه‌ای است و جامعه آماری منحصر به دو نمونه اکفراسیس کلامی و بصری است. روش نمونه‌گیری به صورت ترجیحی، یعنی بر اساس انتخاب اتفاقی و ترجیح محقق به تناسب ژانر متنی انجام شده و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات، زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی و گرامر بصری کرس و لیوون است که از افکار هلیدی

راز چند منبع بصری خاص انتزاع کند. بنابراین، مواردی که یک ابژه هنری به طور مستقیم و صریح توصیف می‌شود، در طبقه بندی یاکوبی قرار نمی‌گیرد. اگرچه آن‌ها نیز به خودی خود بخشی از اکفراسیسی در نظر گرفته می‌شوند.^۴ رولیبارد (۱۹۹۸)، در کتاب «در جستجوی اکفراسیسی (رویکردی بینامتنی)، تصاویر در قالب کلمات: رویکردهای نظری و توصیفی به اکفراسیسی» متن‌های اکفراسیک را با نظر به میزان صریح بودن باز نمود کلامی ارزیاب شده از ابژه هنری، به دو گروه تقسیم می‌کند: الف) متن بصری ابژه هنری را به تصویر کشیده و متن تداعی کننده و بازگوکننده، آن را توصیف می‌کند؛ ب) متن بصری شیء هنری را به طور صریح به تصویر کشیده، اما متنی که آن را بازگو می‌کند، به قرار داده‌ها، سبک‌ها یا ایده‌های مرتبط با هنرها اشاره دارد. این طبقه بندی شامل متونی می‌شود که یکی دیگری را بازگو می‌کند؛ اما هم چنان میان متون مختلف اکفراسیک تفاوتی قابل نمی‌شود. پروانه پور و بینای مطلق (۱۳۹۷)، در مقاله «تمایز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیسی در مطالعات کلمه-تصویر» معتقدند تعریف اصطلاح اکفراسیسی که اغلب، به معنای توصیف کلامی یک امر دیداری درک شده و برای مطالعات کلمه-تصویر به کار برده شده درکی مطابق با درک کلاسیک از آن نیست. نگارندگان برای فهم مفهوم اکفراسیسی آن را در پیوند با سوابق بلاغی-فلسفی مفهوم انارگیا بررسی کرده‌اند که به معنای توصیف رسا و جاندار امور است. به نحوی که احساس کنیم در پیش چشمان ما جان گرفته‌اند. دی‌چنکو (۱۳۹۷)، در مقاله «سنگ نگاره‌های ایران باستان والری یا کلوویچ برسوف: اکفراسیسی شعر ماده شیر در میان خرابه‌ها» به بررسی انعکاس ژانر معماری در شعر والری یا کلوویچ با عنوان «ماده شیر در میان خرابه‌ها» پرداخته و بازتاب روش‌های اصلی حکاکی در این اثر ادبی را تحلیل کرده است. تمرکز اصلی یا کلوویچ در این اکفراسیسی کلامی از ابژه بصری معماری در نگاره معماری ایران، بر بیان شفاهی معماری شرقی (به ویژه، معماری ایران باستان) بوده است. پژوهش‌های موجود اغلب، به بررسی توصیفی شیوه‌های صوری ارتباط دو سیستم نشانه‌ای در قالب اکفراسیسی توجه داشته و یا به طبقه بندی این شیوه‌های تداعی پرداخته‌اند. تاکنون، پژوهشی که الگوی نشانه‌شناختی دو سیستم نشانه‌ای را در سطوح مختلف باز نمایی، تعامل و ترکیب نشان دهد و آن‌ها را به صورت دو نظام نشانه‌ای مجزا

ساگر ایت (۲۰۰۸)، در کتاب «نگارش و فیلم سازی از نقاشی: اکفراسیسی در ادبیات و فیلم» تعریف برون از اکفراسیسی را مورد بازبینی قرار داده است. زیرا در نظر می‌گیرد که: رسانه بازآفرینی همیشه نباید کلامی باشد، بلکه می‌تواند هر یک از اشکال هنری غیر از آن قالب هنری باشد که «متن» اولیه در آن ریخته می‌شود. جالب این که نمونه‌های انتخاب شده برون مواردی را نشان می‌دهند که در آن‌ها آن چه پیش تر در قالب کلامی باز نمایی شده، سپس، در قالب بصری باز نمایی گردیده است و بنابراین، به وضوح تعریف هفرنان از اکفراسیسی را وارونه می‌کند. ساگر ایت با تکیه بر طبقه بندی‌های موجود متون اکسفراسیک از یک سو و معیار رقابت میان رسانه اکفراسیک و منبع تصویری از سوی دیگر، چهار دسته اکفراسیسی را پیشنهاد می‌کند: اسنادی^۵، تصویری^۶، تفسیری^۷ و نمایشی^۸. یاکوبی (۱۹۹۹)، در کتاب «جلوه‌های اکفراسیک کلام: متن و وجه بصری: تعامل‌های متن و تصویر» با بررسی برخی شباهت‌های اکفراسیسی‌های زبانی در قالب تشبیه لفظی (تشبیه اکفراسیک) با شیوه اکفراسیک، دو نکته مهم را روشن می‌سازد: الف) اکفراسیسی عموماً یک پدیده نشانه‌شناختی دو قطبی^۹ است که به دو رسانه (کلامی-تصویری) یا دو شکل هنری (ادبی-گرافیک) تعلق دارد و ب) حتی یک کنایه اجمالی به یک اثر هنری، سبک یا ژانر می‌تواند مولد اکفراسیسی باشد و سبب شود به عنوان نمونه‌ای از اکفراسیسی طبقه بندی شود؛ زیرا هر گونه کنایه به یک شیء هنری بصری، هر قدر هم که مختصر باشد، شکلی از وجه نشانه‌ای کلامی را در ارجاع مقابل با امر بصری قرار می‌دهد و اصطلاحاً حوزه بینانشانه‌ای را به وجود می‌آورد. بنابراین، از دید یاکوبی برای این که اکفراسیسی رخ دهد لازم نیست حتماً دو متن از دو حوزه نشانه‌ای به طور کامل در برابر یک دیگر قرار گیرند؛ بلکه اشاره‌ای جزئی از یک حوزه نشانه‌ای به حوزه نشانه‌ای دیگر (مثلاً از بصری به کلامی یا از کلامی به بصری و از یک ژانر به ژانر دیگر) نیز کافی است. یاکوبی میان وجه^{۱۰} و وسیله^{۱۱} تناظر مستقیم برقرار می‌سازد. او بیش تر بر بررسی تفاوت‌های میان دو مقوله بلاغی (تشبیه اکفراسیک و شیوه اکفراسیک) تمرکز می‌کند و معتقد است تشبیه اکفراسیک کنایه‌ای بسیار کوتاه و اغلب «کنایه‌ای اجمالی به ابژه هنری بصری» است؛ اما شیوه اکفراسیک صرفاً، کنایه‌ای کوتاه به «یک شیوه یا ژانر بصری» است، که به یاری آن، متن می‌تواند تنها با بهره جستن از برخی اشارات یا تلمیحات غیرمستقیم، مضمونی

نیز ساخت اطلاعی^{۲۷} را در خود جای داده است (Halliday & Hassan, 1976: 4).

زمینه‌ای که فرانش‌ها در آن به ایفای نقش می‌پردازند، بند^{۲۸} است و از این رو باید «بند» را واحد کمینه در تجزیه و تحلیل متن در نظر گرفت. در هر بند هر سه فرانش هم‌زمان حضور دارند و در مجموع دستور زبان را تشکیل می‌دهند (Halliday, 1985: 158).

۲. گرامر بصری کرس و لیوون

کرس و لیوون (۱۳۹۸: ۱۵) با الگوگیری از افکار هلیدی و در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی^{۲۹}، در تحلیل بازنمود تصویری به وجود گرامری مستقل و متفاوت از گرامر زبان دست یافته‌اند. فرانش‌های هلیدی در گرامر بصری که کرس و لیوون (۱۳۹۸) ارایه داده‌اند، از اندیشگانی به معنای بازنمودی^{۳۰}، از بینا فردی به معنای تعاملی^{۳۱} و از متنی به معنای ترکیبی^{۳۲} تغییر یافته است (Wilcox, 2014: 113-133). بنابراین، طراحی بصری نیز مانند شیوه نشانه‌ای زبانی سه جلوه فرانشی دارد.

۲-۱ معنای بازنمودی

مطابق گرامر بصری کرس و لیوون، تصویر، آن چه را که در زبان به وسیله واژه و زیرمقوله «افعال کنشی» بیان می‌شود، به واسطه سازه‌هایی که بردار^{۳۳} نامیده می‌شود و آن چه را که در زبان با استفاده از «حروف اضافه مکانی» بیان می‌شود، به وسیله کنتراست پس‌زمینه و پیش‌زمینه، نمایش می‌دهد. با وجود این، هر آن چه را که به صورت زبانی بیان شدنی است، نمی‌توان در قالب تصویر نمایش داد و برعکس (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۷۰).

کرس و لیوون در هر فعالیت نشانه‌شناختی، دو عامل مشارکتی^{۳۴} را از هم تفکیک می‌کنند: شرکت‌کنندگان تعاملی^{۳۵} و شرکت‌کننده‌های بازنمود شده^{۳۶}. شرکت‌کننده‌های تعاملی در برقراری ارتباط سهیم هستند، صحبت می‌کنند، گوش می‌دهند... و تصاویر را می‌سازند یا نگاه می‌کنند. شرکت‌کننده‌های بازنمود شده موضوع ارتباطند و شامل افراد، مکان‌ها، مبحث‌های انتزاعی و... می‌شوند که در گفتار، نوشتار، و تصویر بازنمود می‌یابند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۷۲).

ساختارهای تصویری به دو شیوه روایی و مفهومی بازنمایی می‌شوند. ساختارهای مفهومی گرامر بصری با آن چه

بررسی کند و نشان دهد چه تحولات نشانه‌شناختی از یک سیستم نشانه‌ای به دیگری رخ داده، مشاهده نشده است. بنابراین، پرسش اصلی پژوهش این است که، در وضعیت بینا نشانه‌ای، چه جابه‌جایی‌هایی در سطوح فرانشی (بازنمایی، تعاملی و ترکیبی) رخ می‌دهد. به بیان دیگر، در اکفراسیس کلامی-بصری (از بصری به کلامی و از کلامی به بصری) شیوه برگردان دو نظام دستوری و نحوی کلامی و بصری به یک دیگر در سطوح فرانشی چگونه است؟ در واقع، مقاله حاضر اکفراسیس را به صورت برگردان دو نظام دستوری از دو نظام نشانه‌شناختی مورد توجه قرار می‌دهد.

مبنای نظری

در توصیف و تحلیل متن کلامی از زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی و در توصیف و تحلیل متن بصری از گرامر بصری کرس و لیوون استفاده شده است.

۱. زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی

از منظر نقش‌گرایان، زبان، نظامی^{۳۵} برای برقراری ارتباط است. مطابق دستور نقش‌گرای نظام‌مند^{۳۶} صورت و ساخت در خدمت نقش ارتباطی^{۳۷} قرار دارند و هر چیز با ارجاع به نقش ارتباطی و کاربردی^{۳۸} زبان تبیین می‌شود (Halliday, 1994: xiii).

این رویکرد زبان‌رانه به عنوان یک نظام قراردادی^{۳۹} بلکه نظامی از معانی^{۴۰} (Halliday & Matthiessen, 2014: 3-4) در نظر می‌گیرد که به عنوان محصول جامعه در تعاملات اجتماعی^{۴۱} و به تناسب نیازهای انسان (Leech, 1987: 76) شکل می‌گیرد. معنا در این رویکرد بر ساخته از سه بخش متمایز و در عین حال، مرتبط با عنوان فرانش^{۴۲} است: الف) فرانش اندیشگانی^{۴۳}، ب) فرانش بینا فردی^{۴۴}، ج) فرانش متنی^{۴۵} (Halliday, 1985: 158). نقش اندیشگانی، یعنی نقشی که به بازنمایی رویدادها و پدیده‌های جهان بیرون و درون ما می‌پردازد و نقش بینا فردی، یعنی نقشی که تعاملات اجتماعی را به روابط اجتماعی میان افراد مبدل می‌سازد. افزون بر این، همه متن‌ها می‌کوشند پیامی منسجم را ارایه دهند. از این رو، به باور هلیدی هر شیوه نشانه‌شناختی باید دارای نقشی متنی نیز باشد؛ نقشی که بر اساس آن، همه عناصر متن، هم با یک دیگر و هم با محیط بیرون از خود ارتباطی منسجم برقرار کنند (Halliday, 1985: 158). فرانش متنی علاوه بر انسجام بخشی، ساختار مبتدایی^{۴۶} و

ارتباط با شرکت‌کنندگان دریافت می‌کند و در کل، این تعامل در تصاویر در قالب دو شیوه نگاه مستقیم و غیرمستقیم پرداخته می‌شود. در نوع نخست، شرکت‌کننده بازنمود شده به طور مستقیم به بیننده نگاه می‌کند و برداری مسیر نگاه شرکت‌کننده بازنمود شده را به بیننده متصل می‌سازد؛ ولی در نوع دوم چنین نیست. نخستین کارکرد نگاه مستقیم این است که، بیننده را به طور مستقیم خطاب قرار می‌دهد و حضور مخاطب را تأیید می‌کند. این شیوه نگاه بصری، به معنای زبانی «تو» ترجمه می‌گردد. دومین کارکرد آن، ایجاد کنش تصویری است که انجام عملی را بازنمایی می‌کند که هدف آن بیننده است. در شیوه نگاه غیرمستقیم هیچ ارتباط چشمی میان بیننده و شرکت‌کننده بازنمود شده شکل نمی‌گیرد و کارکرد آن این است که، بیننده را غیرمستقیم خطاب قرار می‌دهد. این نوع تصاویر شرکت‌کنندگان بازنمود شده را به مثابه منبعی اطلاعاتی یا موضوعی برای برانگیختن تفکر به بیننده ارایه می‌دهد. کرس و لیوون به پیروی از هلیدی (۱۹۸۵)، تصاویر دارای نگاه مستقیم را تقاضا^{۴۸} و تصاویر دارای نگاه غیرمستقیم را عرضه^{۴۹} نامیده‌اند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۱۶۵-۱۶۷).

۲-۲-۲ فاصله اجتماعی

هر فرد، مرزبندی‌های نامرئی حسی دارد که تنها به افراد خاصی اجازه ورود می‌دهد. (Hall, 1966: 20-110) قاب تصویر نیز نوعی مرزبندی بصری است که به واسطه آن عناصر موجود در تصویر و بینندگان در تعامل قرار می‌گیرند. نمای تصویر، شامل نمای بسته^{۵۰}، متوسط^{۵۱} و باز^{۵۲} عاملی است که تعیین می‌کند چه معانی ایجاد شود و رابطه میان شرکت‌کنندگان درون تصویر و بیننده نیز از این طریق شکل می‌گیرد. بسته به نما، ممکن است معنای صمیمی بودن، نداشتن رابطه، رابطه خنثی و... بین شرکت‌کنندگان درون و بیرون متن به وجود آید. به عنوان مثال، در رابطه صمیمی، قاب تصویر از نمای نزدیک و در رابطه دور تمام بدن و محیط اطراف یک یا چند نفر به صورت عمومی مشاهده می‌شود. اندازه قاب می‌تواند نوع رابطه اجتماعی میان بیننده و شیء، ساختمان، چشم‌انداز و دیگر پدیده‌ها را بازنمایی کند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۱۷۴).

۲-۲-۳ نگرش (چشم‌انداز)

چشم‌انداز سبب پیوند میان شرکت‌کننده‌های بازنمود شده،

هلیدی ذیل فرانش اندیشگانی زبان، فرایندهای وجودی و رابطه‌ای می‌نامد، اشتراکاتی دارد (Halliday, 1985: 112). ساختار روایی، شرکت‌کنندگان در تصویر را از طریق «بردار» به هم مرتبط می‌سازد و در رویدادی که به تصویر میکشد، کنش و تغییر وجود دارد؛ بنابراین، کنش و واکنش دو فرایند اصلی در این ساختار است؛ اما در الگوی مفهومی^{۳۷}، شرکت‌کنندگان به سه شیوه دسته‌بندی^{۳۸}، تحلیلی^{۳۹}، نمادین^{۴۰} در ابعاد کلی و به صورت کم و بیش پایدار و ثبات بازنمایی می‌گردند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۸۷). در تصاویر یا نمودارهای دارای یک شرکت‌کننده، این شرکت‌کننده معمولاً کنش‌گر است و به آن ساختار ناگذرا^{۴۱} گفته می‌شود. در ساختارهای روایی دو شرکت‌کننده یکی کنش‌گر^{۴۲} و دیگری هدف^{۴۳} وجود دارد و چنین ساختاری گذرا^{۴۴} نامیده می‌شود. چنین فرایندی را می‌توانیم معادل فعل متعدی^{۴۵} در نظر بگیریم. کنشی که در یک فرایند ناگذرا رخ می‌دهد، فاقد هدف است. به بازنمایی کنش‌های هدفمند که تنها یک کنش‌گر دارد، رویداد^{۴۶} گفته می‌شود که طی آن، اتفاقاتی برای کسی رخ می‌دهد؛ ولی تصویر به گونه‌ای است که شخص یا شیء عامل اتفاق قابل مشاهده نیست (همان: ۹۳-۹۵).

۲-۲-۲ معنای تعاملی

ارتباط تصویری، نوع خاصی از تعامل را میان تولیدکننده و بیننده متن (تصویر) شکل می‌دهد. در گرامر بصری، در کل سه نوع ارتباط میان شرکت‌کننده‌های بازنمود شده و شرکت‌کننده‌های گذرا رخ می‌دهد: ۱- ارتباط میان شرکت‌کننده‌های بازنمود شده، ۲- ارتباط میان شرکت‌کننده‌های بازنمود شده و شرکت‌کنندگان گذرا (شیوه نگرش شرکت‌کنندگان گذرا به شرکت‌کنندگان بازنمود شده)، ۳- ارتباط میان شرکت‌کنندگان گذرا (کارهایی که شرکت‌کنندگان با استفاده از تصاویر انجام می‌دهند). تصاویر، روابط و تعاملات اجتماعی میان شرکت‌کنندگان را با استفاده از سه سازوکار تماس (فاصله چشمی)، فاصله اجتماعی و نگرش (چشم‌انداز)^{۴۷} بازنمایی می‌کنند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۲۰۹-۲۴۲).

۲-۲-۱ تماس (فاصله چشمی)

ارتباط و تعامل میان شرکت‌کنندگان بازنمود شده در تصویر و بیننده تصویر در قالب تماس (چشمی) رخ می‌دهد. بیننده اطلاعات مد نظر تصویر را از این طریق و به واسطه

سازوکارهای ترکیبی، نه تنها در ارتباط با تصاویر، بلکه در جاهایی که متن نوشتاری با تصویر همراه می شود نیز کاربرد دارند. محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر (چپ/راست، بالا/پایین، حاشیه/مرکز) دارای ارزش اطلاعاتی (معلوم - جدید؛ آرمانی - واقعی؛ مهم - غیرمهم)^{۵۸} است و بر مفهوم تصویر تاثیر می گذارد؛ میزان جلب توجه عناصر درون تصویر برای بیننده (بسته به قرارگرفتن آن در پس زمینه یا پیش زمینه، اندازه آن و کنتراست/وضوح)، سطح برجستگی آن را نشان می دهد؛ و حضور یا فقدان ابزار قاب بندی، عناصر درون تصویر را به یک دیگر مرتبط یا از هم جدا می سازد. قرارگرفتن عناصر مختلف درون یک قاب می تواند به معنای تعلق آن ها به یک گروه، گونه، جنس و... دلالت داشته باشد (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۲۴۴-۲۸۵).

موارد مطالعه

۱- تحلیل متن مبدا: تحلیل فرانقشی بازنمایی اکفراسیس

نقاشی منظره سقوط ایکاروس

در بررسی برگردان اکفراسیس تابلوی سقوط ایکاروس، از آن جاکه متن بصری (نقاشی) مبدا و متن کلامی مقصد است، نخست لایه های فرانقشی متن نقاشی را تجزیه و تحلیل خواهیم کرد. از جنبه طراحی بصری بر پایه روش

بیننده و بازنمود برداشت های شخصی از شرکت کنندگان بازنمود شده است. بر این اساس، دو نوع تصویر وجود دارد: تصویر شخصی (ذهنی)^{۵۳} که تفکر خاصی را بازنمایی می کند و تصویر غیرشخصی (عینی)^{۵۴} که به تفکر خاصی بستگی ندارد. تصویر شخصی، بیننده را در جایگاهی قرار می دهد که به تصویر تنها از زاویه خاصی نگاه کند؛ اما در تصاویر غیرشخصی بیننده می تواند همه آنچه را که درباره شرکت کنندگان درون تصویر بازنمایی شده مشاهده کند. نماها، نقشه ها و نمودارها بارزترین نمونه های تصاویر غیرشخصی هستند که با ارایه نگرشی عینی، بیننده را از زاویه ای مستقیم و روبه رو و از طریق زاویه قائم و از بالا به پایین در مواجهه با متن قرار می دهند. زاویه مورب به معنی وجود رابطه میان تولیدکننده تصویر و بیننده با شرکت کننده بازنمود شده است و زاویه مستقیم به معنای عدم وجود رابطه (همان: ۱۸۲-۲۰۵).

۳. معنای ترکیبی

ترکیب بندی عناصر در متن، کامل کننده معنای تعاملی و بازنمودی است و به ساختاری گفته می شود که با استفاده از سه سازوکار ارزش اطلاعاتی^{۵۵}، برجستگی^{۵۶} و قاب بندی^{۵۷}، میان عناصر بازنمودی و گذرا ارتباط برقرار می سازد. این



تصویر (۱) - نقاشی منظره سقوط ایکاروس^{۵۹} (URL1).

نمی‌توان چوپان را به علت این که در مرکز تصویر است، عنصر کانونی در نظر گرفت.

- برجستگی: کشاورز و زمین کشاورزی در پیش زمینه قرار گرفته و مرد در حال غرق شدن در پس زمینه و با کم‌ترین ظرفیت جلب توجه.

- قاب بندی: تمامی عناصر متن در یک قاب ارایه شده‌اند که فضایی ساحلی را در نیمروز نشان می‌دهد.

۲- تحلیل متن مقصد: تحلیل فرآینقی برگردان کلامی ویلیامز کارلوس ویلیامز از نقاشی سقوط ایکاروس

متن اکفراسیسی (برگردان کلامی) ویلیامز کارلوس ویلیامز از نقاشی سقوط ایکاروس (ترجمه فارسی شعر از نگارنده است):

a farmer was ploughing his field the whole pageantry	یک کشاورز شخم می‌زد مزرعه‌اش را بسیار باشکوه
of the year was awakentingling near	نزدیک بود گزگز بیداری سال
the edge of the sea concerned with itself	لبه دریا بود به حال خویش
sweating in the sun that melted the wings' wax	عرق ریزان در آفتابی که آب می‌کرد موم بال‌ها را
unsignificantly off the coast there was	بی‌اهمیت آن سوتر از ساحل رخ داد
a splash quite unnoticed this was Icarus drowning (Williams, 1962, from URL1). ⁶⁰	شلپ شلپ آبی که جلب نکرد توجهی را این چنین بود غرق شدن ایکاروس

عناصر فرآینقی متن عبارتند از:

الف) عناصر فرآینقی اندیشگانی: اسامی و افعال در این فرآینق می‌گنجند:

- عناصر اسمی: گفته، بروگل، ایکاروس، بهار، کشاورز، مزرعه، باشکوه، گزگز، بیداری، سال، لبه، دریا، حال، عرق، آفتابی، موم، بال‌ها، ساحل، شلپ شلپ، آب، توجه، غرق شدن

Brueghel, Icarus, spring, a farmer, field, pageantry, year, the edge, awake tingling, the sea, sweating, the sun, the wing, wax, the coast, a splash, Icarus, drowning

- عناصر فعلی: سقوط کرد، بود، شخم می‌زد، بود، آب

و نظریه کرس و لیوون (۱۳۹۸)، سه فرآینقش بازنمودی، تعاملی، و ترکیبی را مورد بررسی قرار خواهیم داد. درک معنای بازنمودی در بازنمودهای روایی، کنش‌ها (ساختار گذرا و ناگذرا)، واکنش‌ها و نیز در بازنمودهای مفهومی، شرکت‌کنندگان در ابعاد کلی، در بخش معنای تعاملی رابطه تصویر با بیننده و دیگر کنش‌گران از منظر تماس (تماس چشمی)، قاب بندی و فاصله اجتماعی، هم چنین چیدمان، ارزش اطلاعاتی، برجستگی و رابطه متن (عنوان) و تصویر و هم‌پوشانی آن دودر راستای انتقال معنی را مورد توجه و کاوش قرار خواهیم داد.

لایه بازنمودی: کشاورز، گاو، خیش، زمین، شیارهای شخم، بوته‌ها، درختان، برگ‌های تنک و کوچک درختان (اوایل بهار)، دریا، ساحل، کشتی، صخره‌ها، چوپان، سگ، گوسفندان، شهر، یک مرد، پای یک انسان، آفتاب.

لایه تعاملی: تماس (فاصله چشمی): کشاورز به خیش نگاه می‌کند، چوپان به منظره روبه‌روی خود و روبه بالا می‌نگرد، مرد کنار ساحل به روی آب خم شده است (هیچ یک با دیگری و از جمله با مردی که درون آب غوطه خورده تماس چشمی ندارد).

- فاصله اجتماعی: کشاورز و چوپان و مرد کنار ساحل و افراد داخل کشتی هر یک به طبقه اجتماعی مجزا تعلق دارند (هر کدام فعل خاصی انجام می‌دهد: شخم زدن، چوپانی، آب برداشتن، حرکت با کشتی و...)

- نگرش (چشم‌انداز): تصاویر متن، شخصی هستند و نگرش تولیدکننده متن به شرکت‌کننده‌های بازنمایی شده را بازنمایی می‌کنند. هیچ‌کدام از عناصر بازنمودشده (کنش‌گران درون متن) با یکدیگر تعامل ندارند. شرکت‌کنندگان بازنمودشده به مثابه منبعی اطلاعاتی یا موضوعی برای برانگیختن تفکر به بیننده ارایه شده‌اند. شیوه نگاه غیرمستقیم است و تولیدکننده اطلاعاتی را به بیننده «عرضه» کرده است.

لایه متنی (ترکیبی): ترتیب قرارگیری عناصر درون متن از چپ به راست چنین است: کشاورز و متعلقات او، چوپان و متعلقات او، مرد کنار ساحل، مرد غوطه‌ور در آب. بنابراین، باید غرق شدن در آب را اطلاعات نو در نظر گرفت؛ زیرا در منتهی الیه سمت راست قرار گرفته و مطابق خوانش فرهنگی لاتین، سمت راست دارای ارزش اطلاعاتی نو می‌باشد. از آن‌جا که نحوه چینش عناصر از چپ به راست به صورت طولی است، بنابراین، مرکز و حاشیه معنی‌دار نیست و

است؛ یعنی، نقاشی، کنش‌گران بازنمود شده را به مثابه موجوداتی که هستند، بیان کرده است؛ از این رو، باید تصویر را محلی برای بازتاب زاویه دید تولیدکننده متن (نقاش) بر کنش‌گران بازنمود شده تلقی کرد. شخم زدن در تصویر به عنوان موضوع اطلاعاتی ارایه شده و بنابراین، در نسبت میان بیننده و کنش‌گر بازنمود شده، فرایندی ربطی و وجودی را نشان می‌دهد؛ اما در متن کلامی در ذیل فرایند مادی قرار گرفته است. عنصر بازنمودی مهم در متن تصویری که سقوط ایکاروس است، از طریق همراهی متن کلامی، یعنی از طریق عنوان نقاشی ارایه شده است. زیرا تنها با نگاه به تصویر نمی‌توانیم دریابیم که فردی در حال غرق شدن است و اگر هم پای او را در آب ببینیم، نمی‌دانیم که آیا قبلاً در آب بوده یا به تازگی به درون آب سقوط کرده است. گرچه حالت رو به بالای پای فرد نشان می‌دهد که او از بالا به درون آب افتاده؛ زیرا اگر در آب شنا می‌کرد و غرق می‌شد، باید دودست او بر روی آب می‌بود؛ اما در آن نزدیکی صحنه‌ای مانند یک صخره یا پرتگاه که نشان دهد از آن جا به درون آب افتاده مشاهده نمی‌شود؛ وانگهی، پای شرکت‌کننده بازنمود شده (ایکاروس) به قدری در پس زمینه مبهم جای گرفته که امکان توجه بیننده به آن بسیار ضعیف و دشوار است. بنابراین، می‌توان رابطه عنوان نقاشی و نقاشی را از نوع «شرح» دانست. زیرا عنوان کنش‌گر بازنمود شده را به ما می‌شناساند.

در سطح بینافردی، نقاشی، بی‌توجهی دیگران به سقوط و غرق شدن ایکاروس را از رهگذر لایه تعاملی و ترکیبی بیان کرده است؛ یعنی از طریق جهت‌های نگاه شرکت‌کنندگان بازنمود شده (کشاورز، چوپان، مرد کنار ساحل، ساکنان کشتی) که هیچ برداری آن‌ها را به یک‌دیگر و به محل غرق ایکاروس متصل نساخته است. میان کنش‌گران نگاهی رد و بدل نمی‌شود و گرنه قاعدتاً باید همه‌ای شکل می‌گرفت. گرچه رابطه هر کدام از کشاورز، چوپان و مرد کنار آب نسبت به موضوع شغلی خاص خودشان گذراست (کشاورز به خیش می‌نگرد، چوپان به طبیعت، و مرد کنار آب به آب)، اما رابطه بینافردی آنان ناگذرا و صرفاً بازنمودی است. قرار دادن محل غرق ایکاروس در پس‌زمینه تصویر و کوچک نشان دادن پای ایکاروس به گونه‌ای که بیننده به زحمت و چه بسا به یاری لایه عنوان باید متوجه آن شود، در هر دو سطح تعاملی (تعامل کنش‌گران بازنمود شده با یک‌دیگر و تعامل بیننده با شرکت‌کنندگان بازنمود شده) مانع تعامل شده است. از

می‌کرد، رخ داد، جلب نکرد، بود

Fell, was, was ploughing, was, concerned, melted, was, was

ب) عناصر فرانش بیناسوزگانی:

وقتی، بسیار، نزدیک، به حال خویش، عرق‌ریزان، بی‌اهمیت، آن سوتر از

When, the whole pageantry, awake tingling, near, sweating, unsignificantly, off the coast, quite unnoticed

ج) عناصر فرانش متنی:

According to, it, his, itself, that, there, this

۱-۲ تحلیل بینانشانه‌ای (مقایسه متن بصری و شعر برگردان شده)

در مقایسه میان متن کلامی و تصویر نقاشی، عناصر بازنمودی زیر مشترک است:

spring, a farmer, field, the edge, the sea, the sun, the coast, drowning

از آن جا که نقاشی عنوان دارد، بخشی از وظیفه بازنمایی بر عهده عنوان گذاشته شده است:

Landscape with the Fall of Icarus

بنابراین، به یاری عنوان شعر در سطح معنای بازنمودی در میابیم کسی که در آب است سقوط کرده است (سقوط) و ایکاروس است.

در سطح بازنمودی، تصویر دارای عناصر بازنمودی دیگری است که در متن کلامی نیست:

گاو، خیش، شیارهای شخم، بوته‌ها، درختان، برگ‌های تنک و کوچک درختان (اوایل بهار)، کشتی، صخره‌ها، چوپان، سگ، گوسفندان، شهر، یک مرد

و به همین شیوه عناصر اندیشگانی در متن کلامی هست که در تصویر و عنوان آن نیست:

Brueghel, spring, pageantry, year, the edge, awake tingling, sweating, the wing, wax

در سطح فعلی، فعل‌های زیر بین متن کلامی و تصویر مشترک است:

Fell, was, was ploughing, was, was, was

Fell در هر دو متن از طریق لایه کلامی بازنمایی شده است. was به عنوان یک فعل ربطی و وجودی، در تصویر از طریق زاویه غیرمستقیم بیننده در قالب «عرضه» بازنمایی شده

- تعداد نسخه موجود اثر: یک عدد

در مورد عادت

این اثر بر اساس شعری است از شاعر معاصر علی اکبر رشیدی با مضمون جا برای من گنجشک زیاد است، ولی به درختان خیابان تو عادت کردم. این اثر بیش تر برداشتی خیالی و نقاشی گونه و با نگاهی به فرم پذیری خط شکسته نستعلیق شکل گرفته»

در مراجعه به شعر علی اکبر رشیدی، درمی یابیم این مضمون از بیتهی از غزل زیر (بیت دوم) برگرفته شده است:

با همین دست به دستان تو عادت کردم / این گناه است ولی
جان تو عادت کردم

جا برای من گنجشک زیاد است ولی / به درختان خیابان تو
عادت کردم

گرچه گلدان من از خشک شدن می ترسد / به ته خالی لیوان
تو عادت کردم

دستم اندازه یک لمس بهاری سبز است / بس که بی پرده به
دستان تو عادت کردم

مانده ام آخرین شعر چه باشد انگار / به ندانستن پایان تو
عادت کردم

از آن جا که مهدی زمانی برخلاف متن پیشین حرکتی خوانشی از متن کلامی به تصویر انجام داده است، نخست، متن کلامی (متن مبدا) و سپس، نقاشی (متن مقصد) را تحلیل خواهیم کرد.

۳-۱ تحلیل متن مبدا: تحلیل فرانقشی شعر علی اکبر

رشیدی

بیت مورد استناد مهدی زمانی برای انجام اکفراسیسی، بیت دوم غزل است:

جا برای من گنجشک زیاد است ولی / به درختان خیابان تو
عادت کردم

واحد پایه تحلیل بند است و این بیت از دو بند تشکیل شده است:

- جا برای من زیاد است

- به درختان خیابان تو عادت کردم

فرانقش های سه گانه در این دو بند عبارتند از:

الف) فرانقش اندیشگانی:

- عناصر بازنمایی:

اسم: جا، من، درختان، خیابان، تو

فعل: است، عادت کردم

آن جا که کنش گران درون تصویر نه به محل غرق شدن و نه به یک دیگر نگاه می کنند، می توان فضای ساحل را با توجه به وضعیت حضور کنش گران چنین خواند: هر کسی به کار خود مشغول بود. فقدان تعامل بینافردی، در متن کلامی با فعل «متوجه نشدن» بیان شده است که در فرایند ذهنی قرار می گیرد. بنابراین، آن چه را تصویر در قالب لایه تعاملی بازنمایی کرده، متن کلامی در لایه فرانقش اندیشگانی و با فرایند ذهنی بیان کرده است.

در متن کلامی بندهای «a splash» و «when Icarus fell» و «quite unnoticed this was Icarus drowning» و «un-significantly off the coast there was» بیان گر سقوط ایکاروس، بی اهمیتی آن، غرق شدن او، و متوجه نشدن دیگران است. بنابراین، قید زمان، بند ربطی، و قید کیفیت سه عنصر ساختاری کلامی هستند، که این بازنمایی را انجام داده اند. متن نقاشی، مفهوم سقوط را از طریق لایه «عنوان» بیان کرده که کانون به شمار می رود، و متوجه نشدن دیگران را به یاری زاویه دید و نگرش و بی اهمیتی آن را از راه ترکیب بندی و قرار دادن ایکاروس در پس زمینه، از این رو، عناصر وجهی و کلامی «بی اهمیت» و «بی توجهی» را از رهگذر دو عنصر ترکیب بندی (نگرش و پس زمینه) بازنمایی کرده است؛ به این معنا که بی اهمیتی را از طریق قرار دادن محل غرق ایکاروس در پس زمینه و بی توجهی را به یاری معنای تعاملی عدم نگاه کنش گران به یک دیگر و نگاه نکردن به محل غرق شدن ایکاروس بازنمایی کرده است.

۳-۲ تحلیل فرانقشی اکفراسیسی بصری مهدی زمانی در

قالب نقاشی - خط با عنوان «عادت» از شعر علی اکبر رشیدی

مهدی زمانی در صفحه آرتیبیشن آثار نقاشی خط خود را جهت فروش، به معرض نمایش گذاشته است. یکی از این آثار، تابلو نقاشی خط با عنوان «عادت» است. وی در توضیح این اثر اطلاعات زیر را ارائه داده است:

عادت

- کد اثر: ۰۷۱۲۰۵۵۵۶

- رشته: نقاشی

- تکنیک: اکریلیک

- متریک: بوم

- تاریخ خلق اثر به سال شمسی: ۱۳۹۸

- ابعاد: ۱۰۰ * ۵۰

نشستن نه یک بار، که بارها رخ داده است. تکرار در سطح فرانقش متنی از راه تکرار واژه صورت می‌پذیرد و سبب انسجام متن می‌شود؛ اما در این جا از طریق واژه انتزاعی «عادت» بیان شده است. بنابراین، «عادت دارم» گذشته از نقش فعلی، دارای کارکرد انسجامی در سطح فرانقش متنی است و مفهوم تکرار را نیز می‌رساند.

به لحاظ فرانقش متنی، کلمهٔ ربطی «ولی» بند دوم را به بند استثنایی بدل کرده است. استثنا همواره، از یک قاعده جدا می‌شود و در نتیجه، در نسبت با قاعده ارزش اطلاعاتی بیش تری دارد. در صورت متن کلامی نیز، در خوانش از راست به چپ (مطابق خوانش فرهنگی زبان فارسی) بند دوم در جایگاه اطلاعات نو قرار گرفته و از این رو، بند کانونی بیت است. از دیگر سو، در درون بند، فعل (خبر) در بردارندهٔ اطلاعات نو است و «عادت دارم» خبر برای مبتدای «من» می‌باشد. بنابراین، باید گفت در فعل «عادت داشتن»، دو جایگاه اطلاعاتی کانون و اطلاعات نو جمع شده است.

چنان که می‌بینیم استعاره دستوری به یاری شاعر آمده است؛ تا تبادل هم‌زمان معنا را سازمان دهی کند و میان بازنماییهای اندیشگانی و وجوه بینافردی هم‌پوشانی‌های جدید برقرار سازد (Halliday & Matthiessen, 2014: 646). افزون بر این، کشف رابطه علی-معلولی، در سطحی فراتر از بند، و در رابطه بین دو بند (در بند مرکب)، نشان دهنده سطحی فرانقشی است؛ که هلیدی با عنوان فرانقش منطقی، فراتر از متن و به عنوان بازنمایی معنایی بندهای مرکب در نظر دارد و عمدتاً به اتصالات میان پیام‌ها مربوط می‌شود (Thompson, 1996: 35).

اینک باید دید این اطلاعات در نقاشی (در برگردان بیناشانه‌ای) به چه صورت بازنمایی شده است.

۲-۳ تحلیل متن مقصد: تحلیل فرانقشی نقاشی خط مهدی زمانی با عنوان «عادت»

الف) لایه باز نمودی:

- خطوط سبز و در هم پیچیده/شاخه‌های درخت
- آویزان شده از دیوار

- دیوار

- گنجشک

- لایه خشک شده درختان (بازمانده‌های درخت در سال‌های پیشین)

ب) لایه بینافردی:

ب) فرانقش تعاملی: قید مقدر «همیشه» و «گویی»

ج) فرانقش متنی: ولی.

فعل داشتن نوعی دیگر از بیان وجودی است اما در این جا این فعل به صورت استعاره فعلی به کار رفته است (Halliday, 1994: 344). استعارهٔ فعلی باعث تغییر فرایند فعل در بند، تغییر معنای آن، انتزاعی تر شدن معنا و نشاندار (نامتجانس) شدن فعل می‌شود (Ibid, 1985: 342). صورت متجانس و بی‌نشان بند به صورت زیر بوده است:

- من همیشه روی درختان خیابان تومی نشینم

بنابراین، بند دوم بیت، در واقع، دارای فعلی با فرایند مادی «نشستن» است.

در سطح بینافردی، دو کنش‌گر در متن حضور دارند: من و تو. «گنجشک» گرچه اسم است، اما از آن جا که به صورت ترکیب اضافی برای مضاف الیه «من» به کار رفته، نقش صفت را دارد (بیان استعاری و نامتجانس) و به معنی حقیر یا کوچک و ناچیز باید در نظر گرفته شود. شاعر خود را در نسبت با معشوق بسیار کوچک شمرده و از این طریق معشوق را بزرگ پنداشته است. بنابراین، می‌توان گفت این بند به صورت کنایی اشاره دارد که «تو بزرگ هستی». در سطح بینافردی، رابطه میان «من» و «تو» رابطه‌ای هم‌سطح نیست، بلکه مبتنی بر بالا/پایین است. بنابراین، «تو» در جایگاه ایده‌آل و آسمان قرار گرفته و «من» در جایگاه پایین و زمین. در نتیجه، در رابطه بینافردی با تفاوت ارزشی بین دو کنش‌گر مواجهیم. عامل ربطی «ولی» در سطح فرانقش متنی، بین دو بند انسجام برقرار می‌کند و دو حوزهٔ عمومی و خصوصی را از یک دیگر جدا می‌سازد:

حوزه عمومی: جاز یاد است

حوزه خصوصی: «فقط» درختان خیابان تو جای من است

بنابراین، متوجه رابطه علی-معلولی می‌شویم؛ یعنی من به این علت روی درختان خیابان تومی نشینم که به آن عادت کرده‌ام.

کشف این رابطه علی-معلولی به ما نشان می‌دهد که چرا شاعر از روی محور جانشینی به جای فعل متجانس «می‌نشینم» که فعلی مادی است، از صورت نامتجانس و نشان دار آن در قالب استعاره ذهنی «عادت داشتن» استفاده کرده است؛ زیرا از رهگذر این کاربرد استعاری، توانسته است اطلاعات بیش تری را در بند فشرده‌سازی و هم‌زمان دلیل نشستن را نیز بیان کند.

«عادت» مفهوم تکرار و همیشگی را در خود دارد. بنابراین،

در چینش اطلاعات از هر سه شیوه بالا/پایین، راست/چپ و حاشیه/مرکز استفاده شده است. بنابراین، هم معنای ایده‌آل، هم عنصر کانونی، و هم اطلاعات نورادر بر دارد؛ درختان و فضای بالا، فضای گفتمانی و ارزشی ایده‌آل است، گنجشک کنش‌گر اصلی و عنصر کانونی است و مطابق خوانش زبان فارسی، فضای چپ قرارگیری اطلاعات نو است.

- برجستگی: لایه سبز بر روی لایه سیاه شاخه‌ها قرار گرفته است؛ اما بیش‌تر بودن حجم لایه سیاه زیرین در نسبت با لایه سبز، برجسته‌سازی خاصی به آن بخشیده چنان‌که به‌رغم قرار گرفتن لایه سبز بر روی آن و در بیشانی متن، لایه سیاه تحت سیطره لایه سبز قرار نگرفته و فضای متنی زیادی را اشغال کرده است.

- قاب بندی: باز بودن قاب متن به سوی فضای گسترده بیرون از متن (دیوار و متن بیرون از قاب ادامه دارد).

تجزیه عناصر لایه متنی نشان می‌دهد این لایه، تنها نقش انسجامی ندارد، بلکه تا حد زیادی کارکرد بازنمایی را نیز انجام داده؛ چنان‌که می‌توان گفت تولیدکننده متن (نقاش) توانسته است، مفهوم گذر زمان را به خوبی از طریق برجسته‌سازی لایه سیاه (باقی مانده شاخه‌های سال قبل در پس زمینه تصویر) نشان دهد؛ هر ساله این شاخه‌ها بر این دیوار می‌روید. لایه سبز شاخه‌ها زمان کنونی را نشان می‌دهد. پس، به نظر می‌رسد گنجشک در سال‌های پیشین نیز بر روی این شاخه‌ها می‌نشسته است. بنابراین، می‌توان گفت در تاویل ثانویه، مفهوم «عادت» از ترکیب گذر سال‌ها و نشستن گنجشک به دست می‌آید. در واقع، آن چه را متن کلامی در قالب فرانش منطقی به صورت اتصالات پیامی بند مرکب بیان کرد، متن بصری (نقاشی) از طریق ترکیب معنای لایه‌های مختلف بازنمایی کرده است.

باز بودن قاب تصویر در جهات راست و چپ نشان دهنده این است که، دیوار و فضای بیرون، تداوم دارد و مکان موجود در قاب تصویر، بخشی از فضایی بزرگ است. بنابراین، مفهوم تقابلی فضای بزرگ و عمومی/ فضای محدود و خصوصی شکل می‌گیرد و نشستن گنجشک بر روی شاخه‌ها در بردارنده نوعی انتخاب است. در ترکیب دو مفهوم ثانوی عادت + انتخاب، گزاره‌های زیر (در قالب بند مرکب) به دست می‌آید:

- گنجشک سال‌ها است که روی این شاخه‌ها می‌نشیند.

بنابراین، می‌توان گفت دو گزاره «جا زیاد است» و «فقط



تصویر ۲- نقاشی خط با عنوان «عادت» از مهدی زمانی (۲ URL).

- گنجشکی که روی شاخه سبز نشسته و به سمت بیرونی متن، سمت چپ، مینگرد (نگاه گنجشک تعاملی نیست؛ یعنی بردار نگاه گنجشک به سوی بیننده نقاشی و یا به کنش‌گر خاصی نیست؛ بلکه مانند کنش‌گری منتظر است و به سویی در بیرون از متن می‌نگرد).

(ج) لایه متنی (ترکیبی):

- شاخه‌های سبز، بازمانده سیاه درختان سال‌های پیش، دیوار، گنجشک

- ترتیب قرارگیری عناصر درون متن از بالا به پایین، از حاشیه به مرکز، و از راست به چپ چنین است: قرار گرفتن شاخه‌های درخت در بالا و فضای خالی دیوار در پایین؛ قرار گرفتن گنجشک در مرکز (نگاه گنجشک از راست به چپ).

مختلف بصری به دست می آید. هر کدام از متن کلامی و متن بصری به هر دو صورت متجانس و نامتجانس به بازنمایی معنا در همه لایه‌های فرانقشی و معنایی می پردازند. در نقاشی، فرایند رفتاری منتظر بودن، از طریق بردار نگاه کردن به بیرون از قاب و فرایند ذهنی «عادت داشتن» از طریق بازنمود منطقی (لایه فرامتنی) بازنمایی شده است. بنابراین، آن چه در متن کلامی به صورت استعاری بازنمایی شده در متن بصری به لایه‌های معنایی مختلف تجزیه شده و در نتیجه، باید معنای بازنمود را از طریق جمع معنای لایه‌های مختلف دریافت؛ به عبارتی، تاثیر فشرده سازی معنا در متن کلامی از طریق استعاره دستوری، در متن بصری از طریق بازنمایی معنا در لایه‌های مختلف آشکار می شود.

نتیجه‌گیری

نتایج تحلیل مقایسه‌ای بازنمایی از طریق اکفراسیس، نشان داد ظرفیت کلی سازی و بیان انتزاعی نحو کلامی، موجب می شود عناصر بازنمودی کم تری در متن کلامی بازتاب یابد و گوینده متن کلامی می تواند عناصر مختلف درون متن کلامی را کلی سازی کند. مثلاً آب، صخره، کشتی و فضای آبی و... را یک جا در قالب کلمه «ساحل» بیان کند؛ اما از سوی دیگر، متن کلامی در سطوح تعاملی جزئیات دقیق تری را در نسبت با متن بصری ارایه می دهد.

تحقیق حاضر نشان داد اکفراسیس، به دو صورت از تصویر به متن کلامی و از متن کلامی به تصویر رخ می دهد و در هر یک از دو ترجمه اکفراسیسی، بخشی از معنا بازنمایی می شود و بخشی به صورت اضافه در متن مبدا یا متن مقصد می ماند. در نقاشی منظره سقوط ایکاروس در متن نقاشی، عناصر بازنمودی بسیار زیادی وجود دارد که در متن کلامی (متن مقصد) بازتاب نیافته است و متن تصویری بخشی از متن کلامی را در خود بازنمایی کرده است؛ اما با ابزار نقاشی؛ به این صورت که آن چه در متن کلامی در قالب فرانش بازنمودی و بینافردی بیان شده در تصویر از طریق فرانش متنی کاربرد بازنمایانه یافته است. این نتیجه، نشان می دهد آن چه در هر یک از دو لایه کلامی یا بصری بازنمودی است در بازتاب فرانقشی می تواند از طریق لایه متنی بازنمایی شود. بنابراین، فرانش‌ها به رغم این که ابزار تحلیل هستند، نباید کلیشه‌ای در نظر گرفته شوند؛ بلکه هر سه فرانش می توانند عهده دار بازنمایی شوند و در سطح فرامتنی، فرانش منطقی نیز در هر دو بازنمایی کلامی و بصری به معنا سازی می پردازد. از این

درختان خیابان توجای من است» در نقاشی بازتاب یافته و بازنمایی شده است. اما با ابزار دستور بصری، تولیدکننده متن بصری (نقاش) زیاد بودن جا را از طریق باز بودن قاب تصویر به فضای بیرون از خود، و مستثنی و انتخابی بودن بودن درختان به عنوان نشیمن گاه را از رهگذر قراردادن دو لایه سبز و سیاه شاخه‌ها، در پیش زمینه و پس زمینه و برجسته سازی لایه سیاه در پس زمینه بازنمایی کرده است.

هیچ برداری نگاه گنجشک را با مخاطب بیرونی پیوند نمی زند بنابراین، گنجشک به عنوان سوژه اطلاعاتی و به عنوان موضوعی برای تفکر ارایه شده است. اما بردار نگاه گنجشک (کنش گر بازنمود شده) به بیرون از قاب (به سمت چپ - که جایگاه اطلاعات نو در متن است)، نشان دهنده وجه تعاملی گنجشک با فضایی است که انتظار دارد از آن جا اتفاقی رخ دهد. از این رو، در لایه تعاملی، تنها می توان گفت گنجشک منتظر وقوع اتفاقی است. حالت گنجشک که بی هرگونه هراسی، آماده پرواز به سوی بردار نگاه است، نشان می دهد این اتفاق برای گنجشک مطلوب است. این بازنمایی بصری، آشکار می سازد نقاش فراتر از بیت مد نظر، از ابیات دیگر متن شعر نیز تاثیر پذیرفته و می توان این مفهوم تعاملی در متن کلامی را در بیت زیر جست:

مانده ام آخرین شعر چه باشد انگار

به ندانستن پایان تو عادت کردم

همان گونه که بردار نگاه گنجشک به سمت چپ (جایی که ممکن است اطلاعات نورخ دهد)، تعامل تحقق یافته‌ای را بازنمایی نمی کند، متن کلامی نیز از ناآگاهی گفته پرداز شعر از پایان رابطه یک طرفه اش با معشوق خبر می دهد. هم چنان که «من» در متن شعر به رابطه یک طرفه با معشوق، بی آگاهی از سرنوشت این رابطه، ادامه می دهد، گنجشک درون نقاشی نیز هم چون یک منتظر امیدوار، به بیرون از قاب در سمت چپ می نگرد.

۳-۳ تحلیل بینانشانه‌ای (مقایسه متن بصری و شعر برگردان شده)

تحلیل فرانقشی و مجزای شعر (متن کلامی) و نقاشی - خط (متن بصری) نشان داد در هر دو متن کلامی و بصری (شعر و نقاشی) علاوه بر فرانش‌های سه گانه اندیشگانی، بینافردی و متنی، فرانش منطقی نیز در پردازش معنا دخالت دارد. معنای منطقی، در متن کلامی از طریق تاویل روابط فرامتنی بند مرکب و در متن بصری از طریق تجمیع معنای لایه‌های

کنش‌گری بازنمایی شده که مفهوم «گنجشک منتظر است» را بازنمایی می‌کند. در این جاگنجشک در جایگاه مبتدای بند قرار دارد و به جای فرایند ربطی، به بازنمایی فرایند ذهنی می‌پردازد. در دستور زبان، جمله بالا را اسناد معادله‌ای در نظر می‌گیرند و گنجشک را اسم. بنابراین، در یک جمع‌بندی می‌توان گفت آن چه در متن کلامی، استعاری و نامتجانس است، در بیان اکفراسیک می‌تواند عکس آن باشد.

رو، بازنمود منطقی در تصویر از طریق جمع معنای لایه‌های مختلف به دست می‌آید. ساخت اطلاعاتی عناصر از کلامی به بصری تغییر می‌یابد؛ چنان‌که آنچه در متن کلامی در جایگاه خبر قرار دارد در تصویر به صورت مبتدا-کانون جلوه‌گر می‌شود. به عنوان مثال، گنجشک در متن کلامی صفت است و «من گنجشک هستم» را بازنمایی می‌کند. در بند مزبور، «گنجشک» در جایگاه خبر بند قرار دارد. در نقاشی، گنجشک به صورت

پی‌نوشت

۱. اکفراسیس (Ekphrasis)، نگارنده در این مقاله معادل «برگردان هنری» را برای واژه ekphrasis به کار برده است. در متون فارسی برای این واژه تاکنون معادلی وضع نشده و همان اکفراسیس به کار رفته است.

۲. زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی (Halliday & Hassan, 1976; Halliday & Matthiessen, 2014; Halliday, 1985, 1994).

3. Visual Grammar (Kress & Leeuwen, 2006).

4. William Carlos Williams.

5. Landscape with the Fall of Icarus (c. 1555).

۶. نک. (Cluver, 1998: 40).

7. attributive.

8. depictive.

9. interpretive.

10. dramatic.

11. by-polar.

12. tenor.

13. vehicle.

۱۴. نک. (Yaqubi, 1999: 46-47).

15. a system.

16. systemic functional grammar.

17. relational.

18. functional.

19. contractual system.

20. a system of meaning.

21. social interactions.

22. metafunction.

23. ideational metafunction.

24. interpersonal metafunction.

25. textual metafunction.

26. thematic structure.

27. information structure.

28. clause.

۲۹. برای مطالعه بیش‌تر درباره نشانه‌شناسی اجتماعی نک. (ون لیوون، ۱۳۹۵) و (کرس، ۱۳۹۷).

30. representational meaning.

31. interactional meaning.

32. compounded (textual) meaning.

33. vector.

34. participants.

35. interactive participants.

36. represented participants.

37. conceptual.

38. classification.

39. analytical.

40. symbolic.

41. non-transactional.

42. actor.

43. goal.

44. transactional.
45. transitive verb.
46. event.
47. perspective.
48. demand.
49. offer.
50. close-up.
51. medium shot.
52. long shot.
53. subjective images.
54. objective images.
55. information value.
56. salience.
57. framing.
58. given-new; ideal-real; center-peripheral.
59. landscape with the Fall of Icarus (c. 1555).

۶۰. نقاشی سقوط ایکاروس یکی از نقاشی رنگ روغن مشهور است که نسخه اصلی آن توسط نقاش بلژیکی پیتر بروگل در سال ۱۵۵۸ به سبک رنسانس کشیده شده و هم‌اکنون در موزه هنرهای زیبا (Musées Royaux des Beaux) نگهداری می‌شود.

۶۱. ایکاروس (به یونانی: Ικαρος) نام شخصیتی افسانه‌ای در اساطیر یونانی است. او پسر دایدالوس مخترع هراتو بود و به همراه پدر تصمیم گرفت از زندان مینوس به کرت بگریزد. پدرش برای او بال‌هایی از جنس موم و پیرساخت تابان‌ها بگریزد و به او توصیه نمود، از تکبر و غرور بپرهیزد و از پرواز در ارتفاع خیلی پایین و خیلی بالادوری جوید. با وجود این، او توصیه پدر را نادیده انگاشت و به خورشید نزدیک شد، موم‌ها آب شدند و بال‌ها جداگشت و ایکاروس به دریا افتاد. این دریا به نام او ایکاریا نامیده می‌شود. عده‌ای خورشید را منبع آگاهی می‌دانند و سقوط ایکاروس به دریا را سمبل تلاش برای دست‌یابی به آگاهی فراتر از حد مجاز می‌پندارند. مقدونیان نیز به عطارد ایکارس می‌گفتند چون به خورشید نزدیک و گرم و سوزان بود (URL3).

62. From Collected Poems: 1939-1962, Volume II by William Carlos Williams, published by New Directions Publishing Corp. © 1962 by William Carlos Williams. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp (URL1).

کتابنامه

- پروانه‌پور، مجید و بینی‌ا مطلق، سعید (۱۳۹۷). «تمايز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیسیس در مطالعات کلمه-تصویر»، شناخت، دوره ۱۱، شماره ۲ (پیاپی ۷۹)، ۲۳-۴۴.
- دیاچنکو، تاتیانا آناتولیوونا (۱۳۹۷). «سنگ نگاره‌های ایران باستان والری یا کلوویچ بر سوف: اکفراسیسیس شعر «ماده شیر در میان خرابه‌ها»، هنر زبان، دوره ۳، شماره ۱، ۹۷-۱۰۵.
- کرس، گونتر (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد: باز نمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر، ترجمه سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد، تهران: مارلیک.
- کرس، گونتر و ون لیوون، تئو (۱۳۹۸). خوانش تصاویر؛ دستور طراحی بصری، ترجمه سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
- ون لیوون، تئو (۱۳۹۵). آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، ترجمه محسن نوبخت، تهران: علمی.
- Bruhn, S. (2001). A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the 20th Century. Poetics Today. September. 3. 551-605.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media. (Edited by U. Lagerroth, H. Lund, and E. Hedling). Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Clüver, C. (1998). Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis. in Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. (Edited by V. Robillard and E. Jongeneel). Amsterdam: VU University Press.
- Hall, E. (1966). The Hidden Dimension. New York: Doubleday.
- Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1976). Cohesion in English. London: Longman Group Limited.
- Halliday, M. A. K. (1985). Language as Social Semiotic. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1994). An Introduction to Functional Grammar. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. (2014). Halliday's Introduction to Functional Grammar. (4th ed.). Oxon: Routledge.
- Heffernan, J. A. W. (1993). Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (1996 [2006]). Reading images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Leech, G. (1987). Stylistics and functionalism. in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant and C. MacCabe (eds.). The Linguistics of Writing. Manchester: University Press
- Persin, M. H. (1997). Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP.
- Pop, D. (2010). The Iconoclasm of the New Romanian Cinematography. Ekphrasis: Images, Cinema, Theatre, Media. 4(2). 77-93.

- Robillard, V. (1998). In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. (Edited by V. Robillard and E. Jongeneel). Amsterdam: VU University Press.
- Sager Eidt, Laura M. (2008). Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film Editions. Amsterdam and New York: Rodopi B.V.
- Thompson, G. (1996). Introducing Functional Grammar. New York: Arnold.
- Van Leeuwen, T. (2005). Introducing Social Semiotics. London New York: Routledge
- Wilcox, Hemais, B. J. (2014). Word And Image in Academic Writing: A Study of Verbal and Visual Meanings in Marketing Articles. E.S.P Today: Journal of English for Specific Purposes at the Tertiary Level. Jan. 2. 113- 133.
- Yacobi, T. (1999). The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions. Editions. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V.

URLs:

- URL1. <https://arthibition.net/fa/mz557771/%D9%85%D9%87%D8%AF%DB%8C-%D8%B2%D9%85%D8%A7%D9%86%DB%8C>, date access: 1/5/2023
- URL2. <https://core100.columbia.edu/article/fall-icarus>, date access: 6/23/2023.
- URL3. <https://greekmythology.com/Myths/Mortals.Icarus>, date access: 6/5/2023.



Intersemiotic Grammatical Translation of Visual-Verbal Ekphrasis

Abstract:

Relying on the functional approach, Halliday's Functional Linguistics and the Visual Grammar of Kress and Leeuwen (2006), the present study examines two ekphrasis: William Carlos Williams' verbal ekphrasis from "Landscape with the Fall of Icarus" and visual ekphrasis of Mehdi Zamni from a poem by Ali Akbar Rashidi entitled "Habit". In the first ekphrasis, there was a reversal from visual (painting) to verbal (poem), and in another from verbal (poem) to painting (visual).

At the interactional layer, painting expresses the inattention of represented participants to the fall and drowning of Icarus through a nontransitive gaze; That is, through the non-interactive perspective of the represented participants (farmer, shepherd, man on the shore, the inhabitants of the ship) that no vector has connected them to each other and to the side which Icarus is sinking. There is no exchange of views between the represented participants, otherwise there should have been a commotion. The relationship between farmer, the shepherd, and the man on the shore is non-transitive so that everyone is doing his own job, in connected with his own particular subject matter (the farmer looks to the miner, the shepherd to nature, and the man on the shore is bent over the water on the beach). In fact, their figure in the painting is merely representational; something is represented for information and thinking.

Painter has located the place the Icarus is sinking in the background of the image and has minimized the Icarus foot so that the viewer hardly can see it, and perhaps only with the help of the title. Nontransitive perspective is dominant in both interactional layers (represented participants' interaction with each other and the viewer's interaction with the represented participants). Since the represented participants do not look at each other and to the place which Icarus is drowning, the beach space can be read according as this: Everyone was doing their own job. Lack of interaction is expressed in the verbal text with the mental process, with adjective "unnoticed". Therefore, what the image represents in the form of an interactional layer is expressed by the verbal text in the ideational metafunction and mental process.

In the verbal text, the constraint of time, the relative clause, and the constraint of quality are the three structural elements that have made interactional representation in the verses "when Icarus fell", "a splash quite unnoticed this was Icarus drowning" and "unsignificantly off the coast there were". These elements have indicated the fall of Icarus, its insignificance, his drowning, and the ignorance of others. The painting indicates the concept of falling through the layer of title, otherwise no one might attend to the side of Icarus just through his eyes (vector of looking). Also the painting has indicated the insignifi-

Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 16 May 2022

Revise Date: 17 August 2022

Accept Date: 28 August 2022

Mohammad Hatefi

Assistant Professor, Humanities and Cultural Studies Research Institute, Department of Civilization.

Email: M.Hatefi@ihcs.ac.ir

DOI:

10.22051/jtpva.2022.40415.1416



cance of Icarus' drowning through placing Icarus in the background. Thus, the visual text to represent verbal words "insignificance" and "inattention" the elements of composition (perspective and background); In other words, it represents insignificance by placing Icarus's sinking in the background and inattention through the represented participants not looking at each other and not looking at Icarus's sinking.

The comparative analysis showed that the verbal text can generalize different elements within the verbal text because it has the capacity for generalization and abstract expression; another words, verbal syntax causes less representational elements to be reflected in the text. For example, it expresses different objects as water, rocks, ships, water space, etc. only by the word "beach", at the same time, the verbal text provides more detailed details than the visual text at interactional layer.

The present study showed that ekphrasis occurs in two forms (visual-verbal and verbal-visual), and in each of them, part of the meaning is represented in target text (ekphrastic text) and part remains in the source text. In the painting "Landscape with the Fall of Icarus", there are many representational elements that are not reflected in the verbal text (ekphrastic text). In this way, what is represented in the image through representational layer, in the verbal text it is done in the form of ideational and interpersonal metafunction.

This result shows that what is represented in each ekphrasis is a metafunctional translation. Thus, metafunctions and layers of meaning, despite being tools of analysis, should not be considered as stereotypes, because all three metafunctions can do representation and make meaning, and at the level upper than the clause, logical metafunction also makes representation in both verbal and visual representations. Logical meaning in the image is obtained by adding the meaning of different layers. Examining Mehdi Zamani's Ekphrasis entitled "Habit", the informative structure is changed, as what is "given" in the verbal text appears "new" or the "canon" in the painting and vis versa. For example, sparrow is an adjective in the verbal text and represents "I am a sparrow" but in the painting, the sparrow is represented as an actor which represents the concept of "the sparrow is waiting". In the verbal text (poem) the sparrow is at the beginning of the clause (theme) and represents the mental process but in the painting it represents an interactional meaning.

References:

- Bruhn, S. (2001). A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the 20th Century. *Poetics Today*. September. 3. 551–605.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. (Edited by U. Lagerroth, H. Lund, and E. Hedling). Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Hall, E. (1966). *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman Group Limited.
- Halliday, M. A. K. (1985). *Language as Social Semiotic*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. (4th ed.). Oxon: Routledge.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2019). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. (Translated by S. Kabgani). Tehran: Honare No.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2018).
- Leech, G. (1987). Stylistics and functionalism. in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant and C. MacCabe (eds.). *The Linguistics of Writing*. Manchester: University Press
- Parvanehpour, M.; Binayemotlagh, S. (2018). The Distinction between the Philosophical Rhetorical Meanings of the Two Terms Enargeia and Energeia and their Importance for Understanding Ekphrasis in Word-Image Studies. *Knowledge*. March 79/1. 23-44.
- Persin, M. H. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP.
- Pop, D. (2010). The Iconoclasm of the New Romanian Cinematography. *Ekphrasis: Images, Cinema, Theatre, Media*. 4(2). 77-93.
- Robillard, V. (1998). In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. (Edited by V. Robillard and E. Jongeneel). Amsterdam: VU University Press.
- Sager Eidt, Laura M. (2008). *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film Editions*. Amsterdam and New York: Rodopi B.V.
- Tatiana, A. D. (2018). "The Ancient Persian Engraving" by V. Bryusov: The Ekphrasis "The Lioness among the Ruins. *Language Art*. February. 1. 97-105.
- Thompson, G. (1996). *Introducing Functional Grammar*. New York: Arnold.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. (Translated by M. Nobakht). Tehran: Elmi.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London New York: Routledge
- Wilcox, Hemais, B. J. (2014). *Word And Image in Academic Writing: A Study of Verbal and Visual Meanings in Marketing*

Articles. *E.S.P Today: Journal of English for Specific Purposes at the Tertiary Level*. Jan. 2. 113- 133.

- Yacobi, T. (1999). *The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions*. Editions. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V.

URLs:

- URL 1: <https://core100.columbia.edu/article/fall-icarus> LASTSEEN: 05/08/2022

- URL 2: <https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%DB%8C%DA%A9%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%B3> LAST SEEN: 05/08/2022

- URL 3: <https://core100.columbia.edu/article/fall-icarus>