پژوهش‌های زبانی، سال ۹، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۷
(از ص ۵۹ تا ص ۷۸)

مطالعهٔ موردی نگاره‌های داستان ضحاک و سیاوش

(بر اساس نظریهٔ «دستور خوانش تصاویر» کرس و ون‌لیوون)

لادن جواهری[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه رازی
عامر قیطوری
دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه رازی،
کوروش صابری
استادیار زبان‌شناسی دانشگاه رازی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۰/۲۷؛ تاریخ پذیرش مقاله ۹۶/۱۲/۱۹

چکیده

نظریهٔ «دستور خوانش تصاویر[۲]»، در حوزهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی قرارگرفته و در رمزگشایی نشانه‌های تصویری به کار می‌رود. کرس و ون‌لیوون (۲۰۰۶)، با الهام از سه فرانقش معنایی هلیدی، ساختاری مشابه را برای خوانش معانیِ نشانه‌هایِ تصویری ابداع نموده و قائل به‌وجود سه معنای «بازنمودی»، «تعاملی» و «ترکیبی» در تصاویر هستند. هدف از انجام این پژوهش یافتن پاسخی مناسب به این پرسش‌ها است. آیا این نظریه در رمزگشایی معانی بازنمودی، تعاملی و ترکیبی، در نگاره‌ها موفق است؟ میزان توانایی این نظریه در یافتن الگوهای غالب دستوری و نشانه‌شناختی در نگاره‌ها تا چه حد است؟ و آیا این رویکرد قادر خواهد بود الگوهایی را بیابد که در شکل‌دهی سبک خاص نگاره‌ها نقش دارند؟ این تحقیق، بر روی دو نگاره منتخب از میان بیست‌وسه نگاره صورت گرفته است. این نگاره‌ها، بر اساس روایات «ضحاک» و «سیاوش»، برگرفته از شاهنامه شاه طهماسبی مصور گردیده و اثر سلطان محمد نگارگرند. روش انجام پژوهش تحلیلی بوده و مشتمل بر سه بخش است. نخست، مبانی نظری رویکرد «دستورخوانش تصاویر» بررسی‌شده است؛ سپس، موارد صدق مؤلفه‌های این رویکرد در نگاره‌ها واکاوی شده و در پایان، موارد متناقض با این نظریه در نگاره‌ها و علل وجود تباین‌های موجود را بررسی‌کرده‌ایم. نتایج حاصله گویای آن است که برخلاف نسخ متنی این روایات، نوعی حذف و تبعیض جنسیتی در ساختار نگاره‌ها مشهود بوده و نگارگر از به کار گرفتن مؤلفه‌هایی چون پرسپکتیو و وجه‌نمایی می‌پرهیزد. همچنین، ساختار پلکانی در نگارهٔ «ضحاک» مؤید وجود فواصل طبقاتی در جوامعی است که روایات برخاسته از آنانند.

واژه‌های کلیدی: نگاره، شاهنامه، دستور خوانش تصاویر، ضحاک، سیاوش

---

[۱]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ladanjavaheri0@gmail.com

[2]. The Grammar of Reading Images

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

پیشرفت‌های روزافزون فنّاوری در عصر حاضر، سبب پیدایش متونی پیچیده و چندرسانه‌ای شده که تولید معنا در آن‌ها وابسته به ترکیب چندین منبع نشانه‌شناختی از جمله نظام زبانی است. «دستورخوانش تصاویر»، رویکردی است که نگاهی متفاوت به تصاویر داشته و بر اساس سه فرانقش «اندیشگانی[۱]»، «بینافردی[۲]» و «متنی[۳]» هلیدی[۴] (۲۰۰۴)، زبان‌شناس نقش‌گرا، طراحی‌شده است. در رویکرد نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی، رابطهٔ بین معنا و عبارت‌پردازی، امری قراردادی نیست؛ بلکه صورت‌های دستوری به‌طور طبیعی با معانی رمزگذاری شده در ارتباط هستند. معنا در رویکرد نقش‌گرای هلیدی، از اهمیت و اولویت خاصی برخوردار بوده و اساس مدلی قرارمی‌گیرد که او برای فرانقش‌های زبانی طراحی کرده است. هلیدی، رویکرد نقش‌گرای نظام‌بنیاد خود را مبتنی بر سه فرانقش «اندیشگانی»، «بینافردی» و «متنی» می‌داند. در این نظام، فرانقش «اندیشگانی»، شامل مفاهیمی چون «فرآیند»، «بافت» و «شرکت‌کننده»، فرانقش «بینافردی» مشتمل بر مفاهیمی همچون «نمود»، «وجهیت»، «ارزیابی» و فرانقش «متنی»، دارای مؤلفه‌هایی چون «مبتدا»، «خبر» و «انسجام» است. کرس[۵] و ون‌لیوون[۶] (۲۰۰۶؛ ۱۹۹۶)، با الهام از این سه فرانقش، ساختاری مشابه را برای خوانش معانی تصاویر، ابداع کرده‌اند. آنان معتقدند که بازیابی معانی بازنمودی[۷]، تعاملی[۸] و ترکیبی[۹]، در تصاویر، بیننده را به درک معانی پنهان در آن‌ها رهنمون خواهد ساخت. این محققان، معتقدند که: «در تبادلات دیداری، اطلاعات و مفاهیم، به‌صورت بصری انتقال‌یافته و معانی به‌صورت تصویری متجلی می‌شوند» (کرس و ون‌لیوون، ۲۰۰۶). آنان در بخش معنای بازنمودی، مؤلفه‌هایی همچون «مشارکانِ بازنمودی»، روابطِ «کنشی، واکنشی، واسطه‌ای، غیر واسطه‌ای گذرا و ناگذرا، تک‌سویه و دوسویه» در بین این مشارکان را واکاوی نموده‌اند؛ همچنین، آنان مؤلفه‌هایی چون «تماس، فاصلهٔ

---

1. The Ideational Metafunction
2. The Interpersonal Metafunction
3. The Textual Metafunction
4. M.A.K. Halliday
5. G. Kress
6. T. Van Leeuwen
7. Representational meaning
8. Interpersonal meaning
9. Compositional meaning

Archive of SID

www.SID.ir

اجتماعی و زاویهٔ دید» را در سطح معنای تعاملی بازبینی کرده و در سطح معنای ترکیبی، به بررسی مؤلفه‌هایی چون «ارزش اطلاعی، برجستگی و قاب‌بندی» پرداخته‌اند. کرس و ون‌لیوون (۲۰۰۶) در آغاز کتاب «دستور طراحی بصری- خوانش تصاویر»، اذعان می‌دارند که:

> داده‌های موردبررسی در سنجش کاراییِ این رویکرد، عمدتاً به متون تصویری موجود در فرهنگ غرب و اشیایی که نقشی متن گونه در این فرهنگ دارند؛ محدودشده است...زبان تصویر، برخلاف آنچه پنداشته می‌شود، زبانی واضح نیست که در سرتاسر جهان تفهیم شده باشد؛ بلکه این زبان دارای ویژگی‌هایِ فرهنگیِ خاص است. (کرس و ون‌لیوون،۲۰۰۶: ۱۱).

در زمینهٔ رویکرد «دستور خوانش تصاویر» محققان دیگری نیز به پژوهش در ابعاد گوناگون این نظریه پرداخته‌اند. بل[1] (۲۰۰۱)، در زمینهٔ تحلیل محتوای تصاویر، استویان[2] (۲۰۱۵)، در بخش ابعاد فرهنگی، کولییِر و کولییِر[3] (۱۹۸۶)، در زمینه مطالعات مردم‌شناسی، دیِم ویله[4] (۲۰۰۱)، در حیطهٔ تجزیه‌وتحلیل روانی، پرایس[5] (۲۰۱۵)، در محدودهٔ فیلم و تلویزیون، جِویت و اویاما[6] (۲۰۰۱)، در زمینهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی، مطالعاتی را انجام داده‌اند. در این پژوهش قصد داریم که دامنهٔ اعمال رویکرد «دستور خوانش تصاویر» را در تصاویری بسنجیم که متعلق به جوامعی غیر از جوامع غربی بوده و ارزش‌های فرهنگی خاص خود را دارا می‌باشند؛ بدیهی است که صدق مؤلفه‌های این رویکرد در این تصاویر، منجر به تحکیم نظریه خواهد شد. در این راستا، بر آن شده‌ایم تا به مطالعه نگاره‌های ایرانی بر اساس رویکرد «دستور خوانش تصاویر» و از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی بپردازیم. این انتخاب از آن جهت صورت گرفته است که نگاره‌ها، دارای تقابل‌های فرهنگی و تأخیر زمانی با تصاویر جوامع غربی در عصر حاضر هستند؛ بنابراین، میزان دلالت این رویکرد در واکاوی معانی بازنمودی، تعاملی و ترکیبی در آن‌ها تأییدی بر قابلیت و گستردگی دامنه صدقِ این نظریه خواهد بود. بدیهی است که نتایج حاصله از این پژوهش، دال بر صدق و یا عدم کارایی این نظریه در تحلیل معانی نشانه‌ای در تصاویری خواهد بود که دارای تقابل‌های فرهنگی با تصاویری هستند که خاستگاهشان جوامع غربی است. تاکنون محققان بسیاری به پژوهش در زمینه

---

1. P. Bell
2. C. Stoian
3. J. Collier, M. Collier
4. G. Diem-Ville
5. D. Price
6. C. Jewitt, R. Oyama

Archive of SID

www.SID.ir

خوانش معانی نشانه‌ای در تصاویر گوناگون از جمله نگاره‌ها پرداخته‌اند که غالب این تحقیقات از مناظر زبانشناسی، ادبیات، تاریخ، هنر و... صورت گرفته است. نگرشی گذرا به این تحقیقات حاکی از آن است که واکاوی نگاره‌ها از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی و با استفاده از دستور خوانش تصاویر تاکنون چندان مورد اهتمام نبوده است. در ادامه به شرح برخی از این تحقیقات، به‌اختصار خواهیم‌پرداخت.

۲- پیشینه تحقیق

به دلیل وجود نقش محوری تصاویر در انتقال اطلاعات و معانی در دنیای امروز محققان بسیاری به مطالعهٔ چگونگی رمزگشایی نشانه‌ها در تصاویر و واکاوی معنا در آنان پرداخته‌اند. در این پژوهش به مطالعه منتخبی از این جستارها به اختصار پرداخته‌ایم. حقایق و سجودی (۱۳۹۳)، معتقدند که شاهنامه فردوسی بیش از هر اثر ادبی دیگری در تاریخ نگارگری ایران مصور شده است. آنان، گستره مطالعاتی بر روی نگاره‌های برگرفته از شاهنامه را به دو رویکرد عمده تقسیم کرده و معتقدند که در رویکرد نخست، آثار صرفاً به‌عنوان بازنمودی از متن مکتوب به شمار آمده و تمرکز این پژوهش‌ها بر فرم، فن‌های اجرا و دسته‌بندی‌های مکتبی این آثار بوده است. در رویکردی دیگر، مطالعات بر روی نگاره‌ها، در محدودهٔ معناشناسی و با هدف دست‌یافتن به دلالت‌های معنایی تصاویر، صورت گرفته است. این محققین معتقدند، نگاره‌هایی که در کنار روایت مکتوب از شاهنامه، قرارگرفته‌اند دارای استقلالی تألیفی بوده و در بازنمایی وجوه معنایی مستقل هستند. برخلاف نظر این دو محقق، نگارندگان بر این باورند که نگاره‌هایی که بر اساس روایات مصور شده‌اند، فاقد استقلال تألیفی و معنایی بوده و درک معانی نشانه‌ای در آنها، منوط به دانستن روندِ روایتی است که بر مبنای آن خلق گردیده‌اند؛ بنابراین، متن و تصویر عملکردی متناظر با یکدیگر داشته و تظاهر معانی نشانه‌ها در هر یک با کمک دیگری میسر خواهد شد. نتایج حاصله از پژوهش شریفی (۱۳۹۳)، در راستای یافته‌های نگارندگان است. وی چنین اذعان می‌دارد که ادبیات و نقاشی ایرانی از دیرباز در کنار یکدیگر و مکمل هم بوده‌اند و ادبیات ایران غنی‌ترین تأثیر را بر نقاشی ایران داشته است. بنی‌اسدی (۱۳۹۳)، نیز به بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک پرداخته و آثار موجود در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی را از دیدگاه تصویرسازی، بررسی نموده است. وی کوشیده تا میزان وفاداری نگارگران در انتقال مفاهیم بنیادین متن به تصویر و همچنین نحوه عملکرد آنان در آفرینش تصاویری هماهنگ و یکدست را بررسی کند.

Archive of SID

www.SID.ir

وی در ادامه چنین اظهار می‌دارد که تصویرگران شاهنامه، با احـترام به سنت و زیبایی‌شناسی رایج در دوران خویش، به این مهم دست‌یافته‌اند و مدعی است که هر نگاره جدا از آنکه می‌تواند اثری مستقل به شمار آید؛ حلقه‌ای از زنجیره‌ای تصویری است که متن مشخصی را بازنمایی می‌کند. در پژوهشی دیگر، مافی‌تبار (۱۳۸۸)، با بررسی تأثیر تمایل به کاربرد مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در پرداخت به موضوعی یگانه در ادوار متفاوت به ارزیابی میزان پایبندی نقاشان مکاتب متفاوت به متون توصـیف‌گر و اسـتـفاده از نـقش‌مایه‌های نمادین پرداخته است. در این راستا، وی به معرفی شماری از نگاره‌های مهجور گذر سیاوش بر آتش اقدام نموده و چنین نتیجه می‌گیرد که در هر دوره، علایق هنری و تصویری خاصی دنبال می‌شده که تصویرسازی متون ادبی، هم عصر خویش را متأثر می‌ساخته است. نگارندگان نیز تأثیر شرایط اجتماعی و فرهنگی را بر ساختار مفاهیم معنایی در نگاره‌ها مسلم دانسته و معتقدند که نگاره‌ها همسو با شرایط اجتماعی حاکم بر ذهنیت نگارگران مصور شده‌اند. خاتمی (۱۳۹۳)، یکی از ویژگی‌های برجسته و تمایزدهندهٔ نگارگری ایرانی، از سبک نقاشی غربی را وجود تشابه انکارناپذیر میان پیکره‌های زن و مرد می‌داند. وی معتقد است که این آثار، رابطه تنگاتنگی با شعر دارند. از این رو، تمرکز پژوهش او بر بررسی نگاره‌هایی است که در کنار اشعار و داستان‌های مردمی ایرانی دیده می‌شوند.

۳- دستور خوانش تصاویر

در رویکرد «دستور خوانش تصاویر»، معنای بازنمودی معادلی برای فرانقش «اندیشگانی» در زبان است. در تبیین این معنا چنین آمده است که هنگامی مشارکان در تصویر از طریق بردار به یکدیگر متصل می‌شوند؛ در حال انجام عملی بر یکدیگر یا برای یکدیگر هستند (کرس و ون‌لیوون،۲۰۰۶: ۸۸). معنای بازنمودی، خود، به دو گونهٔ ساختارهای «روایی» و «مفهومی» تقسیم می‌شود. وجه تمایز این دو ساختار در وجود و یا عدم وجود بردار است؛ بدین‌صورت که ساختارهای روایی دارای بردار و ساختارهای مفهومی فاقد بردارند. بردارها، خطوط موربی هستند که در اغلب موارد، مانند خطوط متقاطع در اشکال هندسی دارای ضخامت‌اند. در بحث معنای بازنمودی، الگوهای روایی به ارائهٔ کنش‌ها، رویدادها، فرآیندهایِ متغیر و نیز ترکـیـب‌بـنـدی‌هایِ مـکانی گـذرا می‌پردازند. این الگوها، خود، به فرآیندهای واسطه‌ای و غیر واسطه‌ای تقسیم می‌شوند. تصاویری که کل یک گزاره تصویری یا کلامی را به‌عنوان مضمون خویش برمی‌گزینند،

Archive of SID

www.SID.ir

واسطه‌ای و در غیر این صورت، غیر واسطه‌ای خواهند بود. فرآیندهای غیر واسطه‌ای، خود، به دو دستهٔ کنش‌های گذرا و ناگذرا تقسیم می‌شوند. کنش‌های غیر واسطه‌ای گذرا، کنش‌هایی هستند که در آنان برداری که از سوی شرکت‌کننده «واکنشگر» منشعب می‌شود به شرکت‌کنندهٔ دیگر یعنی «پدیده[۱]»، متصل شود. این‌گونه از کنش‌ها را می‌توان به دو دستهٔ: الف) کنش‌های گذرای تک‌سویه[۲] و ب) کنش‌های گذرای دوسویه[۳]، تقسیم کرد. در این تقسیم‌بندی، گزینهٔ نخست شامل کنش‌هایی هستند که حاوی بردار یا خطوطی جهت‌دارند که یک‌سر داشته و دو شرکت‌کننده (کنش و هدف) را به یکدیگر متصل می‌سازد. دومین گزینه، کنش‌هایی هستند که حاوی بردار یا خط جهت‌داری با دو سر ساختاریِ مورب و قطر مانند بوده و «مشارکان تعاملی» را به یکدیگر متصل می‌سازند. در واکنش‌های غیر واسطه‌ای ناگذرا، برداری که از کنشگر منشعب می‌شود به مشارک دیگری متصل نخواهد شد (کرس و ون‌لیوون،۲۰۰۶: ۱۰۷). در بخش معنای بازنمودی، کنشگر[۴]، به مشارک فعالی گفته می‌شود که در فرآیندی کنشی شرکت دارد و واکنشگر[۵]، مشارکی است که فعالانه در فرآیندی واکنشی شرکت کرده است. مشارک منفعل در فرآیند «واکنشی» را «پدیده» و این مشارک را در فرآیندهای «کنشی»، «هدف[۶]» می‌نامند. در بخش معنای بازنمودی، شاهد حضور دو گونه از مشارکان هستیم. «مشارکان تعاملی[۷]»، عناصری هستند که در فرآیند «کنش تعاملی»، حضور دارند و «مشارکان بازنمودی[۸]» افراد، مکان‌ها، مباحث انتزاعی و اشیایی را شامل می‌شوند که در گفتار و نوشتار و تصویر بازنمود شده و فرآیند ارتباط را شکل می‌دهند. در بحث معنای تعاملی، تصاویر و دیگر گونه‌های بصری، دو نوع مشارک را در برمی‌گیرند که شامل: (۱) «مشارکان بازنمودی» و (۲) «مشارکان گذرا» خواهند بود. مشارکان بازنمودی، مشتمل بر افراد، اماکن و اشیایی هستند که در تصویر به نمایش گذاشته‌شده‌اند و مشارکان گذرا، تولیدکننده و بینندگانی را شامل خواهند شد که به‌واسطهٔ وجود تصویر به یکدیگر مرتبط می‌شوند. این دو طیف از مشارکان، سه گونهٔ

---

1. Phenomenon
2. Unidirectional Transactional Action
3. Bidirectional Transactional Action
4. Actor
5. Reacter
6. Goal
7. Phenomenon
8. Represented Participants

Archive of SID

www.SID.ir

متفاوت از ارتباط را برقرار می‌کنند: (۱) ارتباط میان مشارکان بازنمودی؛ (۲) ارتباط میان مشارکان بازنمود شده و مشارکان گذرا (نحوه برداشت مشارکان گذرا از مشارکان بازنمودی)؛ (۳) ارتباط میان مشارکان گذرا (کارهایی که مشارکان گذرا برای یکدیگر از طریق تصاویر انجام می‌دهند). مشارکانِ گذرا، انسان‌های واقعی هستند که در نهادهای اجتماعی تصاویر را تولید و تفسیر می‌کنند. این نهادها قادر خواهند بود که به درجات گوناگون و نیز شیوه‌های مختلف، بر آنچه به‌واسطهٔ تصاویر بیان می‌شود و همچنین بر چگونگی تفسیر آنان نظارت کرده و حتی در آنان بنا به مقتضیات اجتماعی، دخل و تصرف نمایند. گاه این تعامل می‌تواند مستقیم و بدون واسطه و گاه نیز غیرمستقیم و به‌واسطه وجود چیزی شکل گیرد. هنگامی‌که تولیدکننده و بیننده یکدیگر را می‌شناسند و به‌صورت رودررو وارد تعامل می‌شوند، تعامل از نوع بدون واسطه و زمانی که تولیدکننده و بیننده با یکدیگر آشنا نبوده و شناخت ویژه‌ای از یکدیگر نداشته باشند تعامل از نوع باواسطه خواهد بود (کرس و ون‌لیوون، ۲۰۰۶: ۱۶۰). آنان برای بررسی معنای تعاملی، به بررسی مؤلفه‌های ۱- تماس ۲- فاصلهٔ اجتماعی و ۳- زاویهٔ دید در تصاویر می‌پردازند. مؤلفهٔ تماس بیانگر کار گفت تصویر بوده و به دو بخش ارائه‌دهنده (ارائه اطلاعات) و فراخواننده (تقاضای خدمات یا کالا) تقسیم می‌شود. نوع نگاه در این بخش می‌تواند مستقیم (روبرو) و یا غیرمستقیم (نیم‌رخ، سه‌رخ) باشد. فاصلهٔ اجتماعی در مبحث معنای تعاملی، به‌وسیله اندازه قاب سنجیده می‌شود. در این رهگذر، اندازه قاب با توجه به وضعیت نمای تصویر، تحلیل می‌شود. صورت این نماها از این قرارند؛ نمایِ بسیار بسته (کمتر از سر و شانه، شخصی، صمیمی)، نمایِ بسته (سر و شانه‌های موضوع، شخصی، دوستانه)، نمایِ متوسطِ نزدیک (از کمر به بالا، اجتماعی، نزدیک)، نمایِ متوسط (از زانو به بالا، اجتماعی نیمه نزدیک)، نمای نیمه‌باز (کل بدن، اجتماعی دور)، نمایِ باز (اشغال نیمی از ارتفاع تصویر توسط موضوع، عمومی و غیرشخصی)، نمایِ بسیار باز (هر چیزی فراتر و گسترده‌تر از نیمهٔ ارتفاع، بدون هیچ رابطهٔ اجتماعی) (رویس،۱۹۹۹: ۷۶). مؤلفهٔ زاویهٔ دید در این بخش، خود، شامل دو بخش تصویر ذهنی (زاویه دید افقی «همسانی»، زاویه دید عمودی «اعطای قدرت به بیننده و مشارکان») و تصویر بی‌طرف (جهت کنش «زاویه از روبرو»، جهت اطلاعات «زاویه بالا به پایین») است. آنچه در بخش معنای ترکیبی مورد بررسی قرار می‌گیرد، ترکیب‌بندی است. منظور از ترکیب‌بندی یا چیدمان، همان ساختاری است که عامل ایجاد ارتباط، میان

Archive of SID

www.SID.ir

عناصر بازنمودی و گذرا می‌گردد و در نهایت، این دو الگو را در غالب عناصری معنادار، در هم می‌آمیزد. ترکیب‌بندی می‌تواند معانی بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوه با یکدیگر مرتبط سازد. این شیوه‌ها عبارت‌اند از: ۱- ارزش اطلاعی[1]: محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر سبب می‌شود تا هر یک از عناصر بنابر محل استقرار خویش دارای ارزش اطلاعی خاصی باشند. چنانچه عناصر در سمت چپ، راست، بالا، پایین، حاشیه و یا مرکز قرار گیرند، می‌توانند بر مفهوم تصویر تأثیرگذار باشند؛ ۲- برجستگی[2]: عناصر درون تصویر، به‌گونه‌ای در تصویر ظاهر می‌شوند که به درجات گوناگون توجه بینندگان را به خود جلب می‌کنند. در این صورت، عناصر می‌توانند در پیش‌زمینه و یا پس‌زمینه قرار گیرند، دارای اندازه‌های گوناگون بوده با کنتراست‌های متفاوت و یا با درجات متفاوت وضوح نمایش داده شوند؛ ۳- قاب‌بندی[3]: حضور و یا عدم حضور ابزار-های مناسب قاب‌بندی، می‌تواند عناصر درون تصویر را با یکدیگر مرتبط ساخته و یا از هم جدا سازد. با این عمل، تصاویر گویای این مسئله هستند که عناصر به یک گروه تعلق داشته و یا متعلق به مقولات متفاوت‌اند.

۴- بررسی نگاره‌های «پیدایش مار بر دوش ضحاک» و «گذر سیاوش از آتش» بر اساس معنای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی

هر دو نگاره به‌واسطهٔ استفاده کاربردی از بردارها، دارای ساختاری روایی هستند. در نگارهٔ «پیدایش مار بر دوش ضحاک»، نمای بیرونی و درونی عمارت، هم‌زمان، در معرض دید بیننده قرارمی‌گیرند. این دو فضا، مؤید وجود «ارتباطی مکانی»، بین «مشارکان بازنمودی و تعاملی» بوده و این دو گروه از مشارکان، به‌واسطهٔ وضوح تصویر، یکدیگر را همپوشانی می‌کنند. نگارگر، با رسم ستونی باریک، فضای اندرونی کاخ را از فضای بیرونی جدا ساخته است. در بخش مرکزی تصویر، ضحاک مصور شده است. افراد حاضر در مجلس با توجه به مقام، جایگاه اجتماعی و ارزش طبقاتیشان، در تصویر قرارگرفته‌اند. عناصر بازنمودی در طبقه اشراف و امیران بزرگ‌تر از این عناصر در طبقات اجتماعی دیگر ترسیم شده‌اند و تنها دو تن از آنان در فاصلهٔ نزدیکی از ضحاک قرارگرفته و با وی در یک کنش تعاملی شرکت کرده‌اند. با رسم بردارهایی می‌توان چنین استنباط کرد که

[1]. Information Value
[2]. Salience
[3]. Framing

Archive of SID

www.SID.ir

ضحاک (کنشگر)، با یکی از این سه تن (هدف)، وارد رابطهٔ «تعاملیِ کنشی، واسطه‌ای» شده است. سه تنِ دیگر از عناصر بازنمودی، در سطح دوم قرارگرفته و با یکدیگر سخن می‌گویند. با رسم بردارها می‌توان چنین نتیجه گرفت که دو تن از آنان با هم رابطهٔ «کنشی-واکنشی، واسطه‌ای، گذرا و دوسویه» داشته و نفر سوم، در یک رابطهٔ واکنشی ایفاگر نقش «پدیده» است. در فاصله‌ای نزدیک به خط زیرینِ قابِ تصویر، مردی تنها در حالت نشسته ترسیم‌شده و بردارهای منشعب شده از نگاه وی، در یک رابطهٔ «کنشیِ غیر واسطه‌ای گذرایِ تک‌سویه»، به سه شرکت‌کنندهٔ (هدف) که در فضای بیرونی مشغول کارند؛ می‌پیوندد. در این نگاره، شاهد «حذف عامل مجهول»، ابلیس، بوده و از وی تنها شواهدی چون رویش ماران بر شانه ضحاک، بر عاملیت وی در این روایت صحه گذاشته است. فرآیند حذف عامل مجهول، با ساختار «جملات مجهول»، در زبان یکسان است. قاب نگاره، دارای نمای نیمه‌باز و فاصلهٔ اجتماعی شرکت‌کنندگان بازنمودی در تصویر، به‌واسطهٔ نمایش کل هیکل و اندام آنان، نشانگر فاصلهٔ اجتماعی دور است. عناصر بازنمودی در تصویر، به‌واسطه وجود ساختار پلکانی، در فواصل مختلفی از یکدیگر قرار دارند که این خود مؤید وجود اختلاف طبقاتی حاکم در بین این عناصر است. زاویهٔ دید ضحاک، از بالا به پایین و مورب بوده؛ نمایانگر قدرت و حاکمیت وی بر دیگر مشارکان بازنمودی در تصویر است. زاویهٔ دید دو تن دیگر از عناصر شرکت‌کننده در این سطح نسبت به یکدیگر هم‌سطح، از روبرو و منطبق بر محور افقی است. این زاویه دید، بیانگر همدلی و هم‌طرازی آنان با یکدیگر است؛ اما زاویه دید این مشارکان نسبت به بیننده نیمرخ بوده گویایِ بیگانگی آنان با اوست. از آن چه بحث شد می‌توان چنین استنتاج کرد که تصویر دارای مشخصهٔ ارائه‌دهندگی بوده و فراخواننده نیست. در این نگاره، نگارگر، استفاده شایان توجهی از نقطهٔ مرکزی تصویر نموده و با قرار دادن «عنصر مرکزی»، ضحاک، در این نقطه و جاگذاری «عناصر حاشیه‌ای» در گرداگرد او ساختارِ ارزش اطلاعی مرکز / حاشیه را برای ترسیم نگارهٔ خویش، برگزیده است. ضحاک، به دلیل قرارگیری در مرکز تصویر، حامل هستهٔ اطلاعاتی پیام بوده و دیگر عناصر بازنمودی، حول این محور در چینشی ناهمگون، مصور شده‌اند. این عناصر حاشیه‌ای، بسیار نزدیک به هم و یا کاملاً شبیه به یکدیگرند، نتیجتاً، افتراقی که در میان عناصر «آرمانی» و «واقعی» در ساختار ارزش اطلاعی بالا / پایین دیده می‌شود؛ در میان این عناصر مشهود نیست. در این نگاره، ساختار دورانی، به‌صورت تدریجی و مطبق، سبب

Archive of SID

www.SID.ir

ایجاد تمایز میان عناصر حاشیه‌ای شده و میزان حاشیه‌ای بودن آنان، وابسته به‌اندازه و برجستگی عنصر مرکزی، «ضحاک»، تعیین‌شده است. به‌واسطه وجود متن در بخش فوقانی نگاره، شاهد وجود ساختار اطلاعی بالا / پایین نیز در تصویر هستیم. در این نگاره، متن به‌واسطه جایگاهی که در آن قرارگرفته است نقش اصلی ارائه اطلاعات را به‌صورت ایدئولوژیک عهده‌دار است و تصویر به‌منظور تثبیت و تأیید نقش کلیدی متن در ارائهٔ اطلاعات، به دنبال آن قرارداد. تقابل موجود در بین عناصر «آرمانی» و «واقعی» را نیز می‌توان در روابط حاکم میان متن و تصویر جستجو کرد. در این نگاره، ضحاک، تظاهری به‌مثابه عنصر آرمانی دارد؛ زیرا مشخصه‌های رویش ماران بر کتف‌های وی و صدرنشینی او در تصویر، دارای بارزترین نمود است؛ عناصر بازنمودی در سطوح پایین‌تر از ضحاک، تجلی‌گر عناصر واقعی هستند؛ بنابراین می‌توان چنین استنباط نمود که در این نگاره، دو ساختار اطلاعی بالا / پایین و مرکز / حاشیه، با یکدیگر ادغام‌شده‌اند. از آن رو که کاربرد رمزگان یکپارچه‌ساز، مانند ترکیب‌بندی، از نوع «متنی» است؛ این رمزگان، عناصر معنادار را در قالب مجموعه‌ای منسجم، در کنار یکدیگر قرار داده و در بین آنان، ایجاد همبستگی می‌کنند.

تصویر (۱). الف پیدایش مار بر دوش ضحاک تصویر (۱) ب، پیدایش مار بر دوش ضحاک

www.SID.ir

همین قاعده در خصوص ساختارهای «آرمانی- واقعی» و «مرکز- حاشیه»، نیز به چشم می‌خورد. فرآیند غالب ترکیب‌بندی در تصویر، عناصر شرکت‌کننده را با نظم خاصی در کنار یکدیگر قرار داده و برخی از آنان را با توسل جستن به نمایش وزن عناصر، جایگاه آنان در زمینهٔ تصویر، کنتراست میان رنگ‌های سفید و سیاه و کنتراست‌های رنگی، برجسته‌تر می‌سازد. گاه نیز نگارگر با توسل جستن به باورهای فرهنگی، عنصری از عناصر شرکت‌کننده در تصویر را برجسته‌تر کرده و وظیفه ارائه اطلاعات نو را بر عهده وی می‌گذارد. در این نگاره، عناصر فعال در سطح اول (ضحاک و دو تن از درباریان)، در بخش مرکزی تصویر قرارگرفته‌اند، وجود کنتراست اشباع بین رنگ‌های آبی و قرمز، در لباس ضحاک و یکی از طرفین گفتگو و نیز وجود کنتراست بین دو رنگ سیاه‌وسفید (رنگ سفید کلاه و رنگ سیاه شنل)، در لباس عنصر دیگر و اندازه این عناصر، در ذهن بیننده تداعی‌گر برجستگی آنان است؛ همچنین بار فرهنگی مشخصه‌های تمایزدهنده در ضحاک، (رویش مار بر کتف وی که مؤید ارتباط او با نیروهای اهریمنی است)، سبب برجستگی این عنصر شده و وی را در جایگاه کانونی توجه مخاطب، قرار می‌دهد. این نگاره، به‌واسطه وجود چهار ستون «متنی» در بخش فوقانی تصویر و دو ستون «متنی»، در بخش زیرین، به سه بخش عمده تقسیم می‌شود. این سه بخش هر یک گویای سطوح مختلف طبقاتی و میزان درگیری آنان در روایت هستند. اولین ستون «متنی» فوقانی، فضای بیرونی و طبقهٔ عامه را از فضای کاخ (کانون رخداد اصلی) و طبقهٔ نجبا، جدا می‌سازد. آنچنان که در تصویر مشهود است، عناصر دخیل در بخش بیرونی، بکار خویش مشغول بوده و فاقد هر گونه رابطه تعاملی با عناصرحاضر، در فضای کاخ هستند. سه ستون عمودیِ «متنی» دیگر در بخش فوقانی، ضحاک و عناصر شرکت‌کننده در گفتگو را در نخستین سطح افقی از دیگر عناصر بازنمودی، مجزا کرده و آنان را در کانون ارائه اطلاعات نو قرار می‌دهند. دو ستون عمودی «متنی» در بخش زیرین تصویر، در امتداد دو ستون «متنی» فوقانی واقع شده‌اند. تقسیمات این ستون‌ها، بازنمایی رابطه تعاملیِ غیرمستقیمِ شرکت‌کنندگان بازنمودی در سطح دوم طبقاتی، با شرکت‌کنندگان سطح نخست را بر عهده دارند. چنانچه در نگاره مشهود است؛ عناصر حاضر در سطح دوم، مجوز رایزنی و یا اتخاذ تصمیمات مقتضی در امور حکومتی را ندارند؛ اما به‌صورت غیرمستقیم، در جریان حوادث قرارمی‌گیرند. در گوشهٔ سمت راستِ فضای درونی کاخ، در سطح سوم مردی ملبس به لباس نارنجی مصور شده که متعلق به طبقه عوام و از

Archive of SID

www.SID.ir

خدام کاخ است. چنانچه در تقسیمات انجام‌شده بر روی تصویر و بر اساس تقسیمات «متنی» مشهود است. این عنصر، در کاخ، فاقد هرگونه جایگاه تعاملی بوده و تنها با افراد حاضر در فضای بیرونی، دارای رابطه کنشی غیر واسطه‌ای و گذرای تک‌سویه هست.

در نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش»، مشارکان انسانی بازنمودی، با سیاوش دارای رابطه «کنشی، غیر واسطه‌ای، ناگذرا و تک‌سویه» هستند و بردارهای منشعب از نگاه آنان، به سیاوش (هدف)، منتهی می‌شوند. بردارهای منشعب از نگاه سودابه و کاووس شاه، در نقطه‌ای یکدیگر را قطع کرده و سپس به سیاوش می‌رسند. حرکت چرخان شعله‌های آتش، همسو با حرکت مواجِ بدن سیاوش بوده و سبب «همپوشانی» این دو عنصر بازنمودی، شده است. در این نگاره، سیاوش تنها با کاووس‌شاه، رابطهٔ کنشی- واکنشی، گذرایِ واسطه‌ای دارد. در رابطهٔ کنشی، کاووس‌شاه «هدف» و در رابطه واکنشی، سیاوش، «پدیده» است. واسطه‌ای بودن این رابطه بدان جهت است که نگاره، کل گزاره تصویریِ «گذر سیاوش از میان آتش، به‌منظور اثبات بی‌گناهی خویش» را به‌عنوان مضمون خویش برگزیده است. چنین به نظر می‌رسد که علت وجود این رابطهٔ دوسویه در نگاره، آن باشد که سیاوش تنها به‌دلیل برائت خویش از گناه و اثبات آن به پدر، اجرای آزمایش ورگرم (عبور از میان آتش) را پذیرفته است. از آن جهت که عناصر بازنمودی در نگاره، تنها روی به یکدیگر دارند؛ نگاره دارای حالت «ارائه‌دهندگی» بوده و «فراخواننده» نیست. در این نگاره، فرآیندِ «حذف عامل مجهول»، وجود نداشته و سودابه به‌عنوان «عاملِ برپاکنندهٔ بلوا»، در تصویر حاضر است. تمامی مشارکان در شکل‌گیری این روایت تصویری، دارای زاویهٔ دید سه‌رخ و یا نیم‌رخ نسبت به بیننده و تمام‌رخ و سه‌رخ نسبت به یکدیگرند؛ زین سبب، این عناصر با یکدیگر، رابطهٔ تعاملیِ مستقیم و یا غیرمستقیم برقرار کرده و با بیننده رابطهٔ تعاملیِ غیرمستقیم دارند؛ همچنین، حالت بدن، نوع حرکت و زاویه دید آنان، به‌گونه‌ای است که تنها ارائه‌دهنده روایت بوده و از برقراری ارتباط مستقیم با بیننده احتراز می‌جویند. این نوع ارتباط غیرمستقیم با مخاطب سبب می‌شود که بینندگان، تفاسیر متعدد و متنوعی از متن داشته و گاهی، این تفاسیر با یکدیگر همسو و در یک راستا نباشند. شرکت‌کنندگان بازنمود شده در این نگاره، به سه صورت تمام‌تنه، در نمای نیمه‌باز (کاووس‌شاه، ملازمان وی و سیاوش)، از کمر به بالا، در نمای نیم‌بسته (سودابه و زنان ناظر در قاب پنجرهٔ کاخ) و سر و شانه، در نمای بسته (طبقه عوام و مردم کوچه و بازار)، ظاهرشده‌اند. حضور

Archive of SID

www.SID.ir

این عناصر در سه نمای نیمه‌باز، نیم‌بسته و بسته، گویایِ فاصلهٔ اجتماعی آنان از یکدیگر است. هستهٔ اصلی تصویر، روایتگر حادثه‌ای است که جریان داستان حول آن می‌چرخد؛ رونمایی این هسته در نمای نیمه‌باز، مخاطب را درگیر جریان واقعه کرده و مؤید وجود رابطهٔ اجتماعی دور با بیننده است. در نمای نیم‌بسته، عناصری ظاهر می‌شوند که کنشگران نیمه منفعل بوده و جریان روایت را پیگیری می‌کنند. از آنجا که توجه به این عناصر در درجهٔ دوم اهمیت قرارداد؛ بنابراین، این عناصر دارای فاصلهٔ شخصی دور با یکدیگر و نیز با بیننده هستند. عوام و مردم عادی، در فاصلهٔ عمومی از دیگر عناصر بازنمود شده در تصویر و نیز مخاطب قرارگرفته‌اند؛ بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که:

> فواصلِ موجود در میان افراد، منوط به نوع رابطهٔ اجتماعی آنان با یکدیگر است؛ حال ممکن است که این روابط از نوع روابط با ثبات و همیشگی بوده و یا رابطه‌ای موقتی باشند که در پی الزاماتِ تعاملیِ اجتماعی پدید آمده است. این روابط، عموماً صورتی گذرا داشته و حتی ممکن است به‌دلیل گذرا بودن میان آشنایان و بیگانگان، در فاصله‌ای عمومی شکل گیرد. در ژانرهای تصویری، می‌توان به الگوهایی که تعیین‌کننده فواصل هستند، قالبی مرسوم بخشیده و یا به دیگر سخن، هر یک از فواصل تعریف‌شده را معرف موضوعی خاص دانست (کرس و ون‌لیوون، ۲۰۰۶: ۱۷۴).

نگاره «گذر سیاوش از آتش»، دارای ارزش اطلاعی راست / چپ است. در این گونهٔ ترکیب‌بندی، سمت چپ تصویر، حاوی اطلاعات کلیدی روایت و نیز پیامی است که باید به‌صورت تأکیدی مورد توجه بیننده قرار گیرد. این پیام می‌تواند اسبابِ همزاد پنداری مخاطب با الگویی ارزشمند و فرهنگی را فراهم آورد. این رویکرد، بر این ظَن استوار است که آنچه در سمت راست تصویر مصورشده، بخشی از فرهنگ بیننده و یا فرهنگی دیگر است که وی بر ترویج و گسترش آن اهتمام می‌ورزد. بر اساس آنچه تاکنون ذکر شد؛ سمت راست، حاوی اطلاعات معلومی است که در تقابل با اطلاعات جدید و یا مجهول قرارخواهندگرفت. در تصویر، کاووس‌شاه، ملازمان وی و نیز سودابه، در سمت راست قرار دارند. چینش این عناصر، بیانگر روند وقوع روایت، از آغاز تاکنون است. در سمت چپ تصویر، سیاوش در حال گذر از میان شعله‌های سوزاننده مصور شده است. در این بخش، اطلاعات نو و نیز مجهول مطرح می‌شوند. بیننده و دیگر عناصر بازنمود شده در تصویر، چشم به سرانجام کار دوخته‌اند. بی‌گناهی سیاوش و برائت وی از اتهام، در زمره اطلاعات جدیدی است که در اختیار همگان قرارخواهندگرفت. فرآیند ترکیب‌بندی در تصویر، محل استقرار عناصر بازنمود شده را بر اساس سلسله‌مراتب ارزشی خاص

Archive of SID

www.SID.ir

مشخص می‌کند. به این ترتیب، برخی از عناصر نسبت به دیگری برتری یافته و ارزشمندتر می‌نمایند. بر اساس آنچه گفته شد؛ عنصر معلوم نمودی بارزتر از عنصر جدید خواهد داشت. در مواردی عکس این مسئله نیز صادق بوده و گاهی، این دو عنصر به یک اندازه برجسته می‌شوند. در این صورت، تشخیص میزان برجستگی، با استناد به سرنخ‌های تصویری امکان‌پذیر است. ترکیب‌بندی‌های مکانی، قادر به سنجش وزن عناصر هستند؛ چنانچه، وزن عنصری افزون‌تر باشد؛ برجسته‌تر خواهد بود. در این نگاره سیاوش، جایگاهی خاص در تصویر دارد؛ زیرا روایت گذری بر زندگی تلخ وی داشته و به نقل مظلومیت او می‌پردازد. نگارگر در روایتی تصویری، وی را در جایگاهی مصور ساخته که اوج داستان، در حال وقوع است. به این دلیل، سیاوش بزرگ‌تر از تمامی عناصر بازنمودی مصورشده و از آنان سنگین‌تر است.

تصویر (۲) الف. گذشتن سیاوش از آتش تصویر (۲) ب. گذشتن سیاوش از آتش

بنابراین، سیاوش برجسته‌ترین عضو بازنمودی در این نگاره بوده و دارای ارزش اطلاعی جدید است. دومین عنصر، برجسته و سنگین در تصویر، کاووس‌شاه است که در مقابل سیاوش، ایفای نقش می‌کند. او عاملیت ارائه اطلاعات معلوم را برعهده دارد. از دیگر عوامل برجسته کنندهٔ سیاوش، استفاده از کنتراست تیرگی و روشنی در

www.SID.ir

تصویرسازی این عنصر است. نگارگر به‌عمد، از تقابل رنگ سفید (تن‌پوش سیاوش) و سیاه (اسب)، بهره جسته و سیاوش را برجسته‌تر می‌کند. به‌کارگیری کنتراست رنگی، ترفند دیگری است که نگارگر در شاخص ساختن موقعیت سیاوش، به کار می‌بندد. رنگ زردِ شعله‌هایِ آتش در زمینهٔ تپه‌های نیلی‌رنگ، در این ترکیب‌بندی مکانی، مؤید برجستگی، این بخش از نگاره است. همچنین، استفاده از رنگ‌های نارنجی و آبی و نیز زرد و نیلی در لباس کاووس‌شاه، با توسل جستن به تقابل این رنگ‌ها، زمینه برجستگی این عنصر بازنمود شده را فراهم می‌آورد. افزون بر موارد یادشده، سیاوش عنصری برخاسته از بطنِ توده تحتِ سلطه بوده و مبارزه او با زشتی و ستم، نماد ستیز نیروهای خیر و شر در جهان است. بدیهی است که نمایه شدن سیاوش به‌مثابهٔ عنصری فرهنگی و اعتقادی نیز سبب برجستگی وی در نگاره شده است. این نگاره را می‌توان از طول به دو قاب با اندازه‌های مساوی تقسیم کرد. در قاب اول، کاووس‌شاه سوار بر اسب، ملازمان وی، سودابه، زنان درباری، مشارکانی از طبقه عوام و نمای بیرونی کاخ، بازنمود شده‌اند.

این ترکیب‌بندی دارای منطق مکانی بوده و تمامی عناصر بازنمودی در آن بر اساس موقعیت و جایگاه خاص خود و به طور هم‌زمان در یک مجموعه قرارمی‌گیرند. این قاب دارای ترکیب‌بندی خطی است و عناصر بازنمود شده در آن هم‌راستا و بر خطوطی پیوسته استقراریافته‌اند که این خود از استحکام ترکیب‌بندی کاسته و سبب می‌شود که نتوان عناصر شرکت‌کننده را به‌مثابهٔ واحدهای خبری مستقل برشمرد. از سویی دیگر، مشارکان حاضر در این قاب، در گروه‌هایی منفصل از یکدیگر نمایه شده‌اند که این امر، شاهدی بر تعلق آنان به اقشار و طبقات گوناگون است. از دیگر دلایلِ عدم پیوستگی عناصر ارائه‌شده در این قاب، همچنین می‌توان به فقدان بردارهایی اشاره‌کرده که به‌واسطه وجود آنان، این عناصر با یکدیگر درمی‌آمیزند. چنان‌که در این بخش مشهود است، بردارهایی که مشارکان حاضر در این قاب را به یکدیگر پیوند دهد وجود نداشته و بردارهای منشعب از نگاه آنان همگی سیاوش را هدف قرار داده و به وی می‌رسند. در قاب دوم از تصویر، سیاوش سوار بر اسب سیاه خویش، شعله‌های پیچان آتش، تپه‌های نیلی‌رنگ و نیز بخشی از مردم، عناصر بازنمود شده در تصویر هستند. ترکیب قاب‌بندی مکانی در این بخش به‌گونه‌ای است که عناصر نمایه شده را به یکدیگر متصل ساخته و به آنها انسجام می‌بخشد؛ بنابراین، مشارکان بازنمودی، هریک به‌عنوان یک واحد اطلاعی مستقل معرفی می‌شوند. سیاوش و اسب وی در میان شعله‌های آتش و نیز تپه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

مصورشده در پس‌زمینه دارای ترکیب‌بندی هرمی بوده و با یکدیگر همخوانند. نگارگر، با بهره گرفتن از کنتراست تیرگی و روشنی و نیز کنتراست رنگ‌های اشباع، سبب پر رنگ‌تر جلوه‌کردن سیاوش در بافت شده و وی را به‌عنوان واحد اطلاعی جدید و مستقل معرفی می‌کند. پیوستگی عناصر در بافت، می‌تواند با استفاده از دنبال کردن مسیر بردارها نیز محقق گردد. در این قاب، سیاوش در رابطه‌ای واکنشی با کاووس‌شاه، ایفاگر نقش «پدیده» است. وجود بردارهای دوسویه در رابطهٔ واکنشی، بین سیاوش و کاووس-شاه و نیز بردارهای تک‌سویه که از سوی مردم (به‌مثابهٔ کنشگر)، به‌سوی سیاوش (هدف) گسیل شده‌اند همگی سبب انسجام ترکیب‌بندی در این قاب هستند. همچنین، وجود دو ستون «متنی» در بخش فوقانی و پایانی نگاره، سبب همپوشی تصویر و متن شده و قاب را به‌عنوان پدیده‌ای واحد، تمامیت می‌بخشد.

۵- نتیجه

بر اساس نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل نگاره‌ها، چنین استنباط می‌شود که «مشارکان بازنمودی انسانی»، موضوعات غالب در نگاره‌ها بوده و روایات تصویری، حول محور روابط تعاملی ایشان با یکدیگر رقم‌می‌خورد. تصاویر بر اصلِ خصلتِ حماسیِ متنِ شاهنامه تأکید داشته و مشارکان بازنمودی انسانی در تصاویر، الگویی منطبق با کنش‌ها، روابط تعاملی و نگرش‌های اجتماعیِ مردمان عصر خویش را بازسازی کرده‌اند. بهره جستن از ساختار پلکانی، در نگاره «روییدن مار بر دوش ضحاک»، مؤید وجود فواصل طبقاتی در جوامعی است که روایات برخاسته از آنها هستند. در تصاویر، شاهد آنیم که برقراری روابط تعاملی، کنشی، واسطه‌ای و گذرای دوسویه و نیز رابطهٔ واکنشی، تنها در بین مشارکان تعاملی متعلق به یک طبقهٔ واحد امکان‌پذیر بوده و این افراد با اعضای طبقات فرودست، تنها روابطِ کنشیِ ناگذرایِ یک‌سویه برقرار کرده‌اند. در تصاویر اشیا بازنمود شده نیز نمایانگر فواصل طبقاتی هستند. البسه زربفت با ترکیب‌های رنگی خاص، ظروف زرین، فرش و مخده‌های گران‌بها، تنها در بخش فوقانی ساختار پلکانی (طبقه اشراف)، مصورشده‌اند. خطوط جداسازی مانند خط دیوار کاخ که فضای اندرونی و بیرونی را از یکدیگر مجزا می‌سازد نشانگر عدم وجود روابط تعاملی بین اعضای متعلق به طبقات مختلف است. در نگاره‌های مورد بحث، زنان به‌مثابهٔ واکنشگران منفعل، از برقراری روابط تعاملی و کنش‌های ارتباطی منع‌شده‌اند؛ اما زنان در روایات شاهنامه، دارای نقشی پویا و اثرگذارند. عدم تطابق متن با تصویر، نشأت‌گرفته از عدم تقارن زمانیِ پیدایش

Archive of SID

www.SID.ir

داستان‌هایِ شاهنامه با دورهٔ ترسیم نگاره‌هاست. سلطان‌محمد، نگارگر مکتب تبریز دوم بوده و در عصر حکومت صفویان می‌زیسته است؛ بنابراین، تصویر زن و نقش او در نگاره-ها منتج از باورهای دینی و مناسبات اجتماعی موجود در زمان خلق اثر است. نگاره‌ها جملگی دارای حالت ارائه‌دهندگی بوده و هیچ یک فراخواننده نیستند. مشارکان بازنمودی در نگاره‌ها، از نگاه مستقیم به مخاطب و نیز برقراری تماس مستقیم با یکدیگر می‌گریزند؛ همچنین، تصاویر در «نمایی نیم‌باز» مصورشده و عناصر بازنمودی در آن‌ها با «فاصلهٔ اجتماعی دور» و یا نزدیک از بیننده و «فواصل شخصی صمیمی» و «فاصله عمومی» از یکدیگر قرار دارند. در این نگاره‌ها، کنشگران اصلی و واکنشگران آنان عموماً دارای فاصلهٔ اجتماعی دور از یکدیگرند؛ از سویی دیگر، عناصر بازنمود شده‌ای که به طبقهٔ اجتماعیِ «عوام» متعلق هستند؛ در «فواصل شخصی صمیمی» و یا «نزدیک»، بازنمایی شده‌اند. عناصر نمایه شده در این طبقات، هنگام تعامل با افراد طبقات فرادست خود، دارای «فاصله اجتماعی نزدیک» و یا «عمومی» هستند. زاویهٔ دید مشارکان بازنمود شده در اکثر نگاره‌ها، «سه‌رخِ مایل به تمام‌رخ» و یا «نیم‌رخ» است. در برخی از تصاویر، زاویهٔ دید «عمودی و از بالا به پایین» بوده و یا «عمودی و مایل» است. چنین زاویه‌ای، از آن صاحبان قدرت بوده و نشانگر استیلای قدرت نظاره‌گر بر مخاطب خویش است نوع ترکیب‌بندی بر اساس ارزش اطلاعی، در نگارهٔ «روییدن مار بر کتف ضحاک»، «مرکز / حاشیه و بالا / پایین» و در نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش»، «راست / چپ»، است. چینش مشارکان بازنمودی بر اساس ارزش اطلاعی «مرکز / حاشیه و بالا / پایین»، نشانگر تمایل نگارگر به اعطای نقش ارائه‌کننده اطلاعات معلوم به عنصر مرکزی و آرمانی بوده و گویای رغبت وی به برجسته‌سازی این عنصر در تصویر است. همچنین، نگارگر ایفای نقش عنصر برجسته در روایت را بر عهدهٔ همان عنصر (آرمانی، مرکزی)، در تصویر گذاشته و با توسل به ترفندهایی چون به‌کارگیری «کنتراست تیرگی و روشنی»، «کنتراست رنگی»، نمایش «وجوه فرهنگیِ» پنهان در آنان و نیز مصور کردن این عناصر در مقیاس‌هایی «بزرگ‌تر از دیگر عناصر»، آنان را برجسته ساخته است؛ همچنین، به‌دلیل وجود متن، در بخش‌های فوقانی و زیرین نگاره‌ها و همپوشانی این بخش‌ها با تصاویر، نگاره‌ها جملگی دارای «قاب‌بندی» بوده و گاهی به‌واسطه وجود خطوط جداسازی چون خط محیطی تپه‌ها، خط جداساز بنای اندرونی کاخ از فضای بیرونی و خطوط افقی اشیایی چون فرش‌های گسترده در اتاق، به چند قاب متصل به

Archive of SID

www.SID.ir

هم تقسیم شده‌اند. نگارگر با استفاده از این شیوه و نیز با ایجاد ساختار پلکانی، موفق به نمایش مفاهیمی چون اختلاف طبقاتی، جدایی ارزش‌های اعتقادی و اجتماعی توده از سردمداران حکومت و تمایل فطری انسان به مبارزه با زشتی و پلیدی و گرایش او به نیکی و راستی شده است. نگارگران ایرانی، خویش را نیازمند استفاده از دانش پرسپکتیو در آثارشان نمی‌دانند. آنان خواستار دیدن پدیده‌ها، از مناظر گوناگون به‌طور همزمانند. عرفای اسلامی عالم وجود را به سه دسته عالم مجرد (معقول)، عالم مادی (محسوس) و عالم مثال (عالمی بین دو عالم معقول و محسوس) تقسیم می‌کنند. فضای نگارگری ایرانی، فضایِ عالم مثال است. در ترسیم این فضای مثالی، محدود نبودن به زمان و مکانِ مادی سبب می‌شود تا نگارگر قادر باشد هم‌زمان اشیاء و اماکن بازنمودی را از زوایای گوناگون رؤیت کند. گاه مطلق بودن زمان در این فضا به نگارگر اجازه می‌دهد که تمامی اوقات (حتی صحنه‌های شب) را در نوری یکدست و یکنواخت ترسیم کند. هدف اصلی نگارگر ایرانی تقلید و یا توصیف از طبیعت نیست؛ بلکه، وی قصد دارد که نمای خیال‌انگیز، شاعرانه و نمادین طبیعت و محیط خویش را مصور کند. نگارگر، چندان در پی بازنماییِ فضای سه‌بعدی و نمایش نور، سایه، شکل و رنگ واقعی اشیاء نبوده و در ترسیم جهان پیرامون خویش، با استفاده از ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگ‌ها، به صورتی موجز، عناصر بازنمودی در اثر خویش را نمایش می‌دهد؛ به این ترتیب، او می‌تواند جهان سه‌بعدی اطراف خویش را به دنیایی دوبعدی، تقلیل دهد. پیرو آنچه بحث شد، پرسپکتیو در نگاره‌های ایرانی، فاقد کاربرد بوده و تهی از معناست. از دید طبیعت‌گرایان، میزان واقع‌گرایی با توجه به میزان تطابق میان عناصر بازنمودی در تصویر با شکل معمول این عناصر در جهان خارج تعیین می‌شود؛ بنابراین، چنانچه در تصویر بیش از حدِ طبیعی، به جزئیاتی چون عمق و رنگ پرداخته شود، می‌توان آن را تصویری واقعی برشمرد. این استاندارد غالب میزان «واقع‌گرایی عکس» را مشخص می‌سازد؛ بنابراین، تصویری واقعی پنداشته می‌شود که درجه اشباع رنگ، مدولاسیون و روند بازنمایی جزئیات در آن مطابق با این خصایص در حالت معمول آن پدیده باشد؛ اما عدم اعتقاد نگارگر به تقلید صرف از طبیعت، از واقع‌گرایی عکسی می‌کاهد. او در رابطه با مفهوم زمان و مکان، نگاهی نشأت گرفته از عالم مثال، به طبیعت دارد؛ پس چون در نگاره‌ها، مؤلفه‌هایی چون اشباع، تفکیک‌پذیری و مودولاسیون رنگ همچنین،

Archive of SID

www.SID.ir

بافت‌سازی، بازنمود، عمق، نورپردازی و روشنایی، غیرقابل رؤیت هستند؛ پس نگاره‌ها فاقد مشخصه وجه‌نمایی بوده و مدل‌هایی از واقعیت برشمرده نمی‌شوند.

منابع

بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۹۳). «بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامه شاه طهماسبی از منظر تصویرسازی». *فصلنامه علمی-پژوهشی نگره*. شمارهٔ ۳۲.

حقایق، آذین و سجودی فرزان (۱۳۹۴). «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر». *نشریه هنرهای تجسمی-هنرهای زیبا*. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲.

خاتمی، نجمه (۱۳۹۳). *نگارگری ایرانی: پنجره‌ای تجسمی به‌سوی زبانی خالی از جنسیّت*، پاکستان: عالم نسوان، جلد ۲۰، شمارهٔ ۱.

شریفی، فائزه (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی متن شاهنامه با تصاویر صحنه‌های نبرد رستم در نگاره‌های شاهنامه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. گروه هنر و علوم انسانی. دانشکده هنر. دانشگاه شاهد.

مافی‌تبار، آمنه (۱۳۸۸). «تعامل نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنری مکاتب نگارگری ایرانی با نظری به نگاره‌های «گذر سیاوش از آتش». *دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. شمارهٔ دهم

Bell, P. 2001. *Content Analysis of Visual Images*, in Van Leeuwen, T. & C. Jewitt (eds), Handbook of Visual Analysis, London: Sage Publication, 10-34

Collier, J. & M. Collier, 1986. *Visual Anthropology: Photography as A Research Method.* Albuquerque, NM: University of New Mexico Press

Diem-Ville, G. 2001. A Therapeutic Perspective: *The use of drawing in child Psychoanalysis and Social Science*, in Van Leeuwen, T. & C. Jewitt (eds), Handbook of Visual Analysis, London: Sage Publication, 119-133.

Halliday, M.A.K. 2004. *Language as Social Semiotic*, London, Edward Arnold.

Kress, G. and Van Leeuwen, T. 1996. *Reading Images The*. *Grammar of Visual Design*, London, Routledge

_____. 2006 *Reading Images The Grammar of Visual Design*, London, Routledge

Jewitt, c. & R. Oyama, 2001.*Visual Meaning: A Social Semiotics Approach,* in Van Leeuwen, T. & C. Jewitt (eds), Handbook of Visual Analysis, London: Sage Publication, 134-156

Price, D. 2015. *Surveyors and Surveyed: Photography out and about* in L. Wells (ed), Photography: A Critical Introduction*:* (5th ed), London: Routledge, 75-133

Royce, T. 1999. Visual- Verbal intersemiotic complementarity in the economist magazine, A Thesis submitted in fulfilment of requirements for the degree of PHD. In Linguistic Science, for the University of Reading Centre for Applied Language Studied in the Faculty of Letters and Social Sciences.

Archive of SID

www.SID.ir

Stoian, C. 2015. *The Discourse of Tourism and National Heritage: A Contrastive Study from a Cultural Perspective*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publication.

Archive of SID

www.SID.ir