# تحلیل الگوهای نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در دو اثر از هیرونیموس بوش[1]

**مریم خیری1، اشرف موسوی‌لر2، فرزان سجودی3**

1 *دانشجوی دکترا پژوهش هنر،دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران*
*آدرس پست الکترونیک: (E-mail:kheiry.maryam@gmail.com )*

2 *دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران*
*آدرس پست الکترونیک:(E-mail :a.mousavi925@gmail.com)*

3 *دانشیار دانشگاه هنر، تهران، ایران*
*آدرس پست الکترونیک:( E-mail: Fsojoodi@yahoo.com )*

**چکیده:**

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی می باشد که در پی ارائه الگوهایی مدوَن درباره‌ی منابع نشانه‌ای در تصاویر، است. این الگوها موجب به وجود آمدن معنا در آثار تصویری می‌شوند، که این معناها برگرفته از گفتمانهای اجتماعی و فرهنگی می‌باشد. در این مقاله با هدف اصلی تطابق این الگوها با منابع نشانه‌ای موجود در نقاشیهای هیرونیموس بوش نقاش فلاندری قرن پانزدهم، و چگونگی عملکرد فرآیندهای گفتمانی در این آثار، دو اثر با عنوانی مشابه اما متفاوت از نظر عملکردهای الگوهای نشانه‌ای، مورد مطالعه قرار خواهند گرفت. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی می باشد. نتایج بدست آمده در این تحلیل نمایانگر این مسئله است که الگوهای ذکر شده در آثار این هنرمند چگونه کارکردی دارند و نشان خواهد داد که انسان و فضاهای بکاررفته در این آثار چه گفتمانهای رایج و مسلطی را نشان می دهند.

**واژه های کلیدی:** نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، منابع نشانه‌ای، گفتمان، هیرونیموس بوش

[1] - Hieronymus Bosch



Archive of SID
www.SID.ir

# Investigating patterns of social semiology

# Of Image In works of Hieronymus Bosch

**Maryam Kheiri[1], Ashraf Mousavilar[2], Farzan Sojoodi[3]**

*PH.D. Student of Art Research, Art Faculty, AL Zahra University, Tehran, Iran*
*Email: Kheiry.maryam@gmail.com*

*2Associate Professor of Faculty of Art, AL Zahra University, Tehran, Iran*

*Email: a.mousavi925@gmail.com*
*[3] Associate Professor of Faculty of Art, Art University, Tehran Iran*

*Email: Fsojoodi@yahoo.com*

Archive of SID

## Abstract

Social Semiology of Image is one of the semiology branches which tries to present specific indexed patterns from sign sources in images. These patterns lead to meaning production in visual works, and this procedure of meaning production is derived from social-cultural dialogues. In this article, based on accommodation of these patterns with sign sources in paintings of Hieronymus Bosch, Flemish painter of 15th century, and quality of operation of dialogue procedure, two works with similar titles but different sign sources, will be investigated. Research method of the article is analytical-narrative by social semiology point of view. Results derived from this research shows that mentioned patterns have function in painting field and also it represents that human and spaces in artist's pieces of work are using common and current dialogues.

## Keywords

Social semiology of picture, sign source, dialogue, Hieronymus Bosch



www.SID.ir

**مقدمه**

نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه‌ی نظامهای نشانه‌ای می‌پردازد ( نظام زبانها، تصویر و ..). این نظام‌ها در کلیه تولیدات بشری، اعم از متون هنری، فکری و محصولات فرهنگی اعم از نوشتاری یا تصویری دخیل‌اند و به چگونگی تولید معنا در این متون شکل می‌دهند. نشانه‌شناسی در تلاش است که فرآیند شکل‌گیری این نظامهای دلالتی و ارتباطی، را شناسایی کند. مسلما در این راه تاثیرات گفتمانهای مختلفی نظیر فرهنگی، اجتماعی، اعتقاداتی و بسیاری دیگر نقش بسزایی در معناسازی و شکل‌گیری معنا خواهند داشت. بنابراین بیراه نیست اگر نشانه‌شناسی را دانشی میان‌رشته ای بدانیم که حوزه‌های مختلفی را در برمی‌گیرد. نشانه شناسی نه تنها حوزه ای بینارشته‌ای[2] است بلکه به یک ترارشته[3]نیز تبدیل شده است. (ساسانی،1379: 77) نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر نیز با بهره‌گیری از الگوهای زبان‌شناسی و متاثر از نظریات زبان‌شناسی هالیدی دست به ارائه الگوهایی برای تحلیل تصویر زده است. در آثار نقاشی جدا از کارکردهای دیداری عناصری نظیر رنگ، فرم، ترکیب‌بندی و غیره، عواملی مانند بافت موقعیتی (مکانی و زمانی) که آثار در آن شکل گرفته‌اند، تاثیرگذار می باشد. همچنین به نظر می‌رسد که روابط به وجود آمده در ترکیب عناصر دیداری استفاده شده در آثار نقاشی، میتواند منطبق با الگوهای نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر قلمداد گردند. بنابراین اگر این انطباق حاصل گردد، عرصه‌ی تابلوی نقاشی به میدانی برای کنش و واکنش کنشگران اجتماعی تبدیل خواهد شد. هیرونیموس بوش نقاش فلاندری 1450-1516م یکی از نقاشان تاثیرگذار در هنر سوررئالیسم است که به دلیل تصاویر عجیب و ذهنیت نامتعارف و همین طور کاربرد بیان تخیلی و نمادین در آثارش همواره مورد توجه پژوهشگران و محققان تاریخ هنر بوده است. آثار وی که برگرفته از نمادهای مذهبی نظیر شیطان، وسوسه، داستان آفرینش و همین طور عقوبت آخرالزمانی میباشد، سرشار از تصاویری وهم انگیز و تخیلی است. وی عضو برجسته ی انجمن اخوت *باکره‌ی مقدس* بوده و تا به امروز نیز هنوز سرچشمه ی هنر رازگونه و مستقل او که چندان وجه اشتراکی با نقاشان فلاندری و هلندی ندارد، روشن نیست. در حدود 40 نمونه ی اصل از نقاشیهای او در دست است، اما هیچ یک از آنها تاریخ ندارند. از این رو مسیر تحول کار وی را نمی‌توان دقیقاً معلوم کرد. محتملا، ترکیب‌بندی های سنتی مانند تصلیب از نخستین آثار او هستند. (پاکباز، 1378: 89) آنچه که امروزه از زندگی نامه ی او وجود دارد، دستنوشته هایی است که در شهرداری شهر هرتگن زادگاه او و همچنین نوشته‌هایی پیرامون او در یک کتاب به نام *برادران و بانوی ما* موجود می باشد. تاثیر فرقه‌ی *باکره مقدس* را در استفاده از نمادها و موضوعات نقاشی های بوش می‌توان دید. شهر هرتگن دارای یک مدرسه لاتین بود که در آن پنج رشته مهم علوم معانی و کلام تدریس می‌شد. به نظر می‌رسد که زندگی مذهبی در آن زمان به صورت ویژه‌ای رشد داشته است؛ چون صومعه ها و دیرهای زیادی در اطراف این شهر وجود داشت. ساختمانی مذهبی که توسط انجمن اخوت *باکره مقدس* احداث شده بود، نقش بسیار مهم و برجسته ای را در تجدید حیات مذهبی قرن 15 م ایفا می‌کرد. در واقع تا سال 1526م یعنی ده سال بعد از مرگ بوش، از هر 19 نفر که در شهر هرتگن زندگی می-کردند، یکی از آنها عضو هیئت‌های مذهبی بود که به تناسب افراد مذهبی سایر شهرهای هلند آن زمان این درصدی قابل توجه به شمار می‌رفت. ( بوسینگ.2006: 11) این انجمن یک فرقه مذهبی و محافظه‌کار سنتی متشکل از زنان و مردان مذهبی بود که

---

[2] - Interdisciplinary

[3] - Transdiscipline (2006:1) بر اساس معادل سازی شاهدانی و اسماعیلی (1389) ترارشته ای به فرا رشته ای معادلسازی می شود و بنا بر نظر چویی و پاک رویکرد ترارشته ای با وصف کل‌نگر شناخته می شود و علوم طبیعی،اجتماعی و بهداشتی و غیره را در زمینه ای از علوم انسانی یکپارچه می سازد و مرزهای سنتی آنها را بسط می دهد.



www.SID.ir

اعضای خود را موظف می‌کرد تا در مراسم‌های مذهبی و فرهنگی شرکت کند. بنابراین به نظر می‌رسد که برخی از آثار بوش در راستای این فعالیتهای فرهنگی و هنری انجام شده باشد. در این پژوهش برای روشن شدن مباحث، ابتدا در مباحث نظری به معرفی الگوهای روایی، ترکیبی و مفهومی که در آراء ون لیوون[4] و گنترکرس[5] دو نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر مطرح شده، پرداخته میشود و سپس در پیکره ی مطالعاتی دو اثر از بوش مورد تحلیل عمکردهای این الگوها قرار خواهد گرفت.

## پیشینه پژوهش

در مطالعات تصویری نشانه‌شناسان اجتماعی تصویر که توسط ون لیوون و گونتر کرس انجام شده، بیشتر از نقاشی به حوزه‌ی عکاسی و تبلیغات توجه شده است. در کتاب خوانش تصویر[6] پیکرههای تصویری مطالعه شده بیشتر در حوزه های عکس و تبلیغات میباشند و در مواردی اندک به برخی از آثار نقاشی‌ها همچون آثار تئووان دوسبرگ[7] هنرمند هلندی و رهبر جنبش د استیل[8] (کرس و لیوون، 2006: 90) جان وان آیک و امیل نولده[9] نقاش اکسپرسیونیسم آلمان در قرن بیستم (همان.150) اشاره شده است. همچنین شعیری در کتاب نشانه- معناشناسی دیداری ضمن بررسی آثار تصویری همچون عکس در چند مورد به نقاشی نیز پرداخته است.( شعیری، 1391: 86) مانند آیینه دروغین اثر رنه مگریت.[10] البته لازم به ذکر است که رویکرد ایشان از منظر نشانه- معناشناسی دیداری می‌باشد. ولی در برخی موارد مطرح شده در رویکرد شعیری همچون زاویه دید، با قسمتهایی از الگوهای مطرح شده در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر تشابهاتی دارد. همچنین می‌توان به شمار زیادی از مقالات نشانه‌شناسی اشاره کرد که در آنها پیکره‌های مطالعاتی آثار نقاشی می باشد، اما در این دسته از مقالات نیز با رویکردهای متفاوت از این مقاله آثار نقاشی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

## روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله روش تحلیلی- توصیفی و نحوه‌ی گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی می‌باشد. این پژوهش در پی آن است که با توجه به نظریات نشانه‌شناسان اجتماعی دو اثر نقاشی از هنرمند مذکور را مورد مطالعه قرار دهد و تشابهات و تفاوتهای فرانقشهای نشانه‌ای را آنها نمایان سازد.

[4] - Theo Van Leeuwen
[5] - Gunther Kress
[6] - Reading Images
[7] - Theo van Doesburg
[8]- De Stijl
[9] - Emil Nolde
[10] - **René** Magritte



Archive of SID
www.SID.ir

## مبانی نظری

دو نشانه‌شناس اجتماعی تصویر، ون‌لوون و گنترکرس با توجه به نظریات هالیدی[11]زبان‌شناس نقشگرا، الگوهایی نشانه-شناسانه درباره‌ی تصاویر ارائه دادند. هالیدی سه نوع نقش فراکارکردی در زبان برای نشانه قائل می‌شود: فرانقش اندیشگانی[12] ، فرانقش بین فردی[13]و فرانقش متنی[14]ون‌لوون و کرس سه فرانقش" بازنمودی به جای اندیشگانی، تعاملی به جای بین‌فردی و ترکیبی به جای متنی را در تصاویر پیشنهاد دادند. این دو معتقدند هر یک از این فرانقشها می توانند امکاناتی را مهیا کنند تا به یاری این الگوها منابع نشانه‌ای در هر تصویر شناخته شود و بر اساس این منابع حضور تاثیرات گفتمانهای بر آنها نیز مشخص گردد. بنابراین منابع نشانه‌شناسی در وهله اول، تولیداتی فرهنگی و منابعی شناختی هستند که در خلق معانی، چه در تولید و چه در تفسیر پیامهای بصری از آنها میتوان استفاده کرد.

## فرانقش بازنمودی

این فرانقش به این سئوال مهم پاسخ خواهد داد که تصاویر چه چیزهایی را بازنمایی می کنند. در این خصوص، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر چیز زیادی به کار نشانه‌شناسان و پیکره‌نگاران ساختارگرا نمی‌افزاید و بر ترکیب همنوای تصاویر به عنوان منبعی از معنای نمایشی- باز نمودی تأکید دارد. در حالتهای نشانه‌شناسی مبتنی بر زمان، مانند زبان و موسیقی، ترکیب همنوا به عنوان نظم در توالی مطرح است (برای مثال نظم کلمات). در حالتهای نشانه‌شناسی مبتنی بر فضا مانند تصاویر و معماری، مسأله روابط فضایی مطرح می شود، اینکه آیا از طریق خط به یکدیگر متصل می‌شوند یا از طریق «ریتمهای» بصری رنگ، شکل و مانند آن با هم در ارتباطند." (لوون و جوییت. 2001: 8). در واقع در اینجا ما با الگوهایی تدوین شده برای رابطه‌ی تقابلی بین نشانه های تصویری و چگونگی کنار هم قرار گیری آنها در کنار یکدیگر روبرو هستم. در این زمینه دو الگوی نحو بصری وجود دارد: الگوی روایتی و الگوی مفهومی. در الگوی روایی، شرکت کنندگان را در قالب «انجام کار» و «رخداد»، رویدادها یا فرآیندهای تغییری پنهان در اثر به یکدیگر ربط می‌دهد و الگوهای مفهومی، شرکت کنندگان را در قالب «عناصر» تعمیم یافته‌تر، پایدارتر یا بی‌انتهاتر ارائه می‌کند. این الگوها افراد را به عنوان کسانی که کاری را انجام داده‌اند معرفی نمی‌کنند، بلکه به عنوان چیزی بودن یا معنای چیزی را دادن یا متعلق بودن به گروهی خاص یا داشتن مشخصات یا اجزاء خاص نشان می دهد. (لوون و جوییت. 2001: 10) در الگوی روایی بردار نقش مهمی را در روایت تصویری ایفا می کند. بردار در واقع خطی فرضی است که یا به شکل مورب، افقی و یا عمودی اجزاء تصویر را بهم مربوط میکند و حالت کنشگر بودن به اجزاء داخل تصاویر می‌دهند. فیگورهایی که کنشگر هستند، عبارتند از شرکت کنندگانی که از سمت آنها بردار نشانه گرفته می شود یا کسانی هستند که خود، بردار را تشکیل می دهند.(لوون و جوییت. 2001:.9) این بردارها می توانند اقدامی دوجانبه یا یک طرفه داشته باشند. مسیر نگاه، جهت خیره شدن پیکرهها (تا

[11] - Halliday
[12] - Ideational Metafunctions
[13] - Inter-personal Metafunctions
[14] - Textual Metafunctions



www.SID.ir

جائیکه مستقیم به سمت بیننده نباشد)، نوع خاصی از بردار است که به جای کنش، واکنشی را ایجاد می کند. باز هم چنین واکنشی را می‌توان دو جانبه یا یک جانبه دانست. اگر هر دو پیکره را که در حال نگاه کردن به هم هستند و یا موضوعی که به آن خیره شده‌اند، را بیننده مشاهده کند این اقدامی دو جانبه است. اما اگر تنها شخصی که در حال نگاه کردن است و آنچه او در حال نگاه کردن به آن میباشد، نشان داده نشده باشد، این یک اقدام یک جانبه می باشد.(لوون و جوییت. 2001: 10) در تجزیه و تحلیل روایی عمل، عکس‌العمل‌ها که دوجانبه و یا یک جانبه است، می تواند از جمله خصیصه هایی باشد که معنا را در متون بصری جهت می‌بخشد. کمک به طرح سئوالاتی مانند اینکه در متون تصویری و پیکرههای نمایش داده شده چه کسانی نقشهای فعال کنشگر را بازی می‌کنند، این پیکره ها آیا در حال نگاه کردن هستند و چه کسی در این میان نقشهای منفعل را بازی می-کند، اینها در حوزه ی الگوی روایی به تجزیه و تحلیل آثار تصویری کمک می‌کنند. اما آن دسته از تصاویر که دارای بردار نیستند و به واسطه‌ی ساختار های طبقه‌بندی و سمبولیک، المانهای تصویری را در تصویر جای داده و تجزیه و تحلیل می‌کنند، ساختارهای مفهومی هستند. (جدول شماره 1)

| بازنمودی (اندیشگانی) | | تعاملی (بین فردی) | ترکیبی (متنی) |
|---|---|---|---|
| الگوی روایی | الگوی مفهومی | الف: زاویه دید<br>ب: تماس<br>ج: فاصله | الف: ارزش اطلاعاتی<br>ب: قاب بندی<br>ج: برجسته سازی |
| دارای بردار حرکتی:<br>الف: گذرا<br>ب: ناگذرا | بدون بردار حرکتی:<br>الف: تحلیلی<br>ب: طبقه بندی<br>ج: نمادین | | |

**جدول شماره (1). الگوی پیشنهادی منابع نشانه ای تصویر، مأخذ: ون لوون. Reading Images**

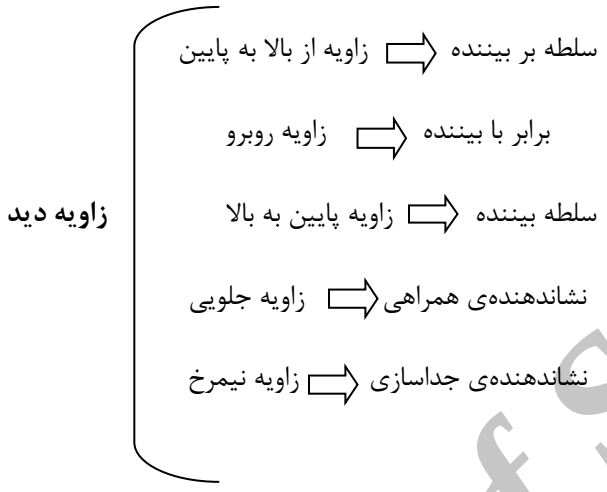
## فرانقش تعاملی و ترکیبی

در الگوی تعاملی ارتباط بین کارکردهای اجتماعی، بین فردی و همین طور رابطه ی تعاملی بین بیننده و تصاویر، بررسی می‌شود. همانطور که در جدول شماره 1 مشاهده می شود، سه عامل نقش کلیدی را در تفهیم این معانی بازی می‌کنند: فاصله، تماس و زاویه دید. این عوامل به همراه یکدیگر رابطه‌ی پیچیده و ظریفی را میان آثار و بیننده ایجاد می‌کنند. به طور مثال زاویه دید مبحثی است که در آثار تصویری از آن به عنوان یکی از منابع تصویری در جهت انتقال معنا و تعامل بین بیننده و تصاویر می



www.SID.ir

توان سود جست. زاویه دیدهای متفاوت دارای معانی کلی و مشخصی در این مبحث می‌باشند که در نمودار شماره 1 به اختصار به آن اشاره شده است:




**نمودار شماره1- مأخذ: ون لوون. Reading Images**

همچنین فاصله به عنوان یکی از این راه ها می‌تواند با نمایش افراد، اماکن، اشیاء به نسبت دوری و نزدیکی آنها با بیننده از ارتباط جلوگیری کند یا باعث ارتباط بهتر شود. ادوارد هال[15] (1964) می‌گوید: در فاصله ی خودمانی، ما تنها صورت یا سر را می بینیم و در فاصله ی شخصی نزدیک، سر و شانه ها را درک می‌کنیم. در فاصله ی شخصی دور، فرد را از کمر به بالا می‌بینیم. در فاصله‌ی اجتماعی نزدیک، کل هیکل را می‌بینیم. در فاصله اجتماعی دور، کل هیکل شخص را با فضای اطراف آن می‌بینیم و در فاصله‌ی عمومی، می‌توانیم نیم تنه ی حداقل چهار یا پنج نفر را ببینیم. واضح است که این میدان دیدها، تا حد زیادی با تعاریف سنتی اندازه‌ی قاب در فیلم و تلویزیون رابطه دارد؛ به عبارت دیگر، اینکه سیستم بصری اندازه قاب، از شناخت طرز استفاده‌ی افراد از جا و فضا در تعاملات رو در روی روزمره، سرچشمه می‌گیرد.(کرس و وان لوون. 2006: 125) نکته ی دیگر به عنوان تماس مطرح شده است، نگاه پیکره یا پیکره‌ها است که می تواند باعث یک رابطه بین آنها و بینندگان شود. که به پیروی از هالیدی تقاضا و پیشنهاد نام گذاری شده‌اند. نگاه خیره به بیننده حالت تقاضا را از او برای یک رابطه ی خیالی مد نظر دارد. دیگر تصاویر، ما را به صورت غیرمستقیم مورد خطاب قرار می‌دهند. در این مورد، بیننده هدف دیدن نیست بلکه موضوع دیدن است، و تصاویر نمایش داده شده هدف بررسی بی طرفانه‌ی بیننده است. هیچ ارتباطی برقرار نمی‌شود. نقش بیننده، نقش یک ناظر نامرئی است. همه‌ی تصاویری که به صورت مستقیم به بیننده نگاه نمی‌کنند، از این نوع هستند. به همین دلیل، مجددا به پیروی از هلیدی (1985)، این تصویر را یک پیشنهاد نامیدیم – که تصاویر نمایش داده شده را به بیننده به عنوان اقلام اطلاعاتی و موضوعاتی برای تفکر

[15] - Edward Hall



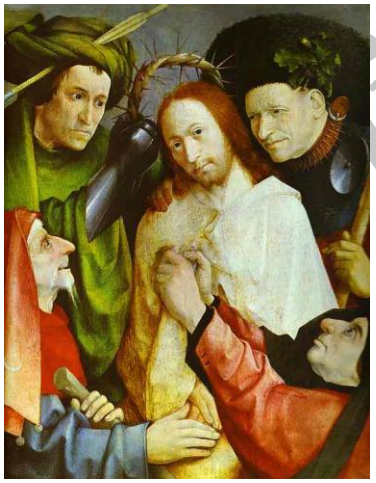
Archive of SID
www.SID.ir

پیشنهاد می‌کند. (کرس و وان لوون. 2006: 119) در کارکرد ترکیبی نیز با سه منبع : ارزش اطلاعات، قاب بندی و برجستگی می توان به تجزیه و تحلیل نشانه های بصری در آثاری که ساختارهای ترکیبی دارند مانند: صفحات مجله، کتابهای عکس دار و مانند آن پرداخت. لذا برای شناخت نقش این الگوها در تحلیل نشانه‌شناختی تصاویر ، به تحلیل عملکرد هریک در دو اثر از هیرونیموس بوش می‌پردازیم.

## تحلیل دو اثر از هیرونیموس بوش بر اساس الگوهای ارائه شده

هیرونیموس بوش یا آنگونه که فرانسویان و اسپانیایی ها آن را ژرم بوش نامیده‌اند، یکی از نقاشان معروف فلاندری در اواخر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم می‌باشد که شهرت خود را مدیون خلاقیت و مهارت خویش در خلق بصری کشمکش ها و تعارضات بشری و به تصویر کشیدن حضور تاریکی و آن جهانی شیطان در زندگی آدمی می‌باشد. این حضور تاریک از طریق وسوسه ی ذهن و جان آدمی، زندگی وی را تبدیل به نبردی مداوم میان خیر و شر کرده است.( آیت اللهی و دیگران. 1386: 5) در برابر آثار گروتسک‌وار و نمادینی که بوش نقاشی کرده، دو اثر به نام مسیح *با تاج خار*، به نظر خالی از این موجودات اعجاب انگیز و فضاهای توهمی می‌آید. (تصاویر شماره1-2)

**1- مسیح با تاج خار. هیرونیموس بوش، 1477م.**



**2- مسیح با تاج خار. هیرونیموس بوش، 1500-1495م**

منبع: **The Complete Paintings Bosch, Bosing.2006**



www.SID.ir

آثاری که نشاندهنده ی حضور مداوم شیاطین و نیروهای شر در این جهان و تاثیر آنها در اتفاقاتی است که یا در حال وقوع

می‌باشد و یا به صورت پیشگویی به تصویر درآمده اند. با این حال این دو اثر نیز برآمده از تفکرات مذهبی بوش نسبت به رنج مسیح و مردمانی است که گاه با جهالت و گاه با شرارت خود عامدانه به آزار وی پرداخته‌اند و حضور نیروهای شیطانی و وسوسه آنها موجب رنج مسیح و شکنجه او می‌گردد. فرای خوسه دو سیگوئنسا که در کاخ فیلیپ دوم شاه اسپانیا کتابدار بود، درباره ی آثار بوش می‌گوید: به گمان من دشواری در این است که میان نقاشی های این مرد (بوش) و نقاشی های دیگران این تفاوت است که دیگران انسان را چنانچه که می نمایند، نقاشی می‌کنند ولی او این جسارت را داشت که انسان را آنچنان که در درون است نقاشی کند. (جنسن، 1388: 488) دو اثر مورد ذکر هر دو صحنه ی گذاشتن خار بر روی سر مسیح توسط اشخاصی گمراه شده، را نشان می‌دهد. در تصویر شماره 1 در کارکرد بازنمودی ما با ترکیب همنوایی شش پیکره و در تصویر شماره 2 با پنج پیکره که در فضا ترکیب شده اند، روبرو هستیم. این پیکره ها که همگی نیم تنه بالای آنها بازنمایی شده است، به واسطه‌ی حضور مرکزی پیکره‌ی مسیح و همین طور رنگ روشن لباس او و بردارهای خطی که از دستان پیکره ها به سمت مسیح در حرکت است، ترکیب-بندی شده‌اند. در تصویر شماره 2 مسیح سفید پوش در زمینه‌ی خاکستری- آبی که با نهایت سادگی بازنمایی شده، توسط چهار شکنجه گرش محاصره شده است. یک سرباز تاج خار را بالای سر مسیح نگه داشته، دیگری لباس بلند و گشاد مسیح را می‌کشد و شخص سوم نیز دست های مسیح را با یک ژست مسخره لمس می‌کند. این کنش ها در تصاویری که بوش از مسیح در حال حمل صلیب نشان می‌دهد، توامان با نگاه آرام و با آرامش مسیح به بیننده است که آزارکنندگان و شکنجه گران خود را نادیده می‌انگارد. (بوسینگ.2006: 76) در اینجا پیکره‌ی سرباز بالای سر مسیح پیکره‌ای کنش‌گر است، که حرکت دست او که تاج خار را گرفته یک بردار محسوب می‌شود و چشم را مستقیما به سر مسیح هدایت می‌کند. مسیر نگاه پیکره های پایین مسیح نیز بردار دیگری را تشکیل می‌دهند که توجه را به نقطه ی تلاقی این بردارها یعنی پیکره‌ی مسیح جلب می‌کند. هر دوی این پیکرهها کنش‌گر هستند. در واقع مسیر نگاه هر چهار پیکره برداری را تشکیل می‌دهد که دوجانبه است یعنی موضوع مورد نگاه به واسطه ی این بردارهای حرکتی به مرکزی برای هدف قرار گرفتن نگاه بیننده تبدیل می‌شود. در اینجا این پیکره ها فعال و مسیح دارای پیکره ای منفعل و کنش پذیر بازنمایی شده است. در بیشتر تابلوهایی که از مسیح کشیده می‌شود، مسیح حالتی منفعل دارد و واکنشی نسبت به کنشهایی که بر روی او انجام می‌شود، نمی‌دهد. گویی او به راستی همان برّه ای است که به حالت تسلیم در حال قربانی شدن است. در اینجا توسط بردارها و کنشها می توان به مفهوم آموزه های مسیحیت درباره ی قربانی بودن برای همه ی بشریت رسید. همانطور که گفته شد که در کارکرد تعاملی ما با سه نوع الگوی کلیدی که باعث تعامل بین تصاویر و بینندگان می‌شود، روبرو هستیم. تماس، زاویه دید، فاصله. در بسیاری از تصاویر، افراد از درون قاب تصویر مستقیماً به بیننده نگاه می‌کنند. به این روش، این افراد تماسی را با بینندگان برقرار کرده و رابطه (خیالی) را با آنها ایجاد می‌کنند. کرس و وان لوون (1996) چنین تصاویری را تصاویر درخواست نامیده‌اند که افراد حاضر در عکس، به صورت سمبولیک چیزی را از بیننده درخواست می‌کنند و پس از آن، حالت چهره و بدن دقیقاً آنچه را که آنها درخواست می‌کنند، را تشریح می‌کند: ممکن است آنها درخواست احترام داشته باشند، یا با نگاه خیره از بالا به بینندگان یا با نگاه از سمت پایین به آنها درخواست ترحم داشته باشند و نیز می‌توانند با لبخندی، لطف و توجه بیننده را به خود جلب کنند یا با نگاه خیره نافذی آنها را ناراحت کنند. (لوون و جوییت. 2001: 12) در هر دو این



www.SID.ir

آثار، چشمان مسیح مستقیما به بیننده نگاه می‌کند و با او وارد یک رابطه‌ی خیالی میشود. بدین ترتیب مسیح با نگاه خود تماسی را با بیننده برقرار می‌کند و درخواستی را مطرح می‌کند. نوع محاصره‌ی او در هر دو تابلو و نگاه او به بیننده می تواند حاوی درخواست او برای قضاوت کردن بر اعمالی باشد که بر روی او انجام شده است. یک جنبه ی بسیار متفاوت از هنر شگرف بوش در تصاویر تاج گذاری مسیح با خار آشکار می شود. این نقاشی به عنوان اثری تازه یعنی پس از سال 1500م انگاشته می شود. بی آنکه هیچ گونه آرایش زمینه ای وجود داشته باشد. در این فضا مسیح ایستاده است و اطرافش را چهار شکنجه گر گرفته اند که می‌کوشند روح او را بیشتر از جسمش بیآزارند. چهره های دقیق طراحی شده ما را به یاد چهره هایی می‌اندازد که در زندگی روزمره ما دیده می شوند. پیرمردی چروکیده که ستاره و هلال روی سربندش به او هویتی مذهبی می‌دهد. یک تیرانداز با تیری مختص کمان زنبورکی که در دستارش فرو رفته است. سربازی با قلاده های گل میخ دار و آدمی معمولی که لب زیرینش رو به پایین برگشته است، مسیح را که به طرز شگفت آوری موهای سرخ دارد- محاصره کرده‌اند و در همین گیر و دار تیرانداز تاج خار را بلند کرده تا بر سر مسیح قرار دهد. اما مسیح هیچ نشانه ای از رنج بروز نمی‌دهد- چشمان آبی و درخشان با نگاه ملامت باری آمیخته به کنجکاوی و نیز آرامش به ما دوخته است، انگار می گوید که گناهکار واقعی ما هستیم. نه این نگاه به آسانی فراموش خواهد شد نه ظرافت و شفافیت نورپردازی بوش و نه کیفیت حساس نقش آفرینی شگرف شخصی او. (هارت،1382: 675) تصویر شماره 2 نیز همان عنوان یعنی مسیح *با تاج خار* را دربر دارد. در اثر قبلی ترکیب بندی پیکرهها در یک زمینه ی دایره شکل و طلایی رنگ قرار گرفته است. مسیح روی یک سکو در پیش زمینه نشسته و چشمانش با بیننده درگیر شده اند. ابروانی چین خورده او به طور آشکاری رنج او را نشان می دهد، حرکات و اشارات فشارآور دستگیرکنندگان او نسبت به تصویر شماره ی 2 به حرکات خشونت آمیز تبدیل شده است. یک مرد عصبانی صورت موشی لباس مسیح را با یک مشت زره دار به پایین می‌کشد. همراهش یک مرد با پوزخندی بر لب یک پا را روی کتابی که بر روی سکو قرار دارد گذاشته، تا تاج خار را محکم تر به سر مسیح فشار دهد. در حالیکه مرد سوم مشتاقانه و دو نفر تماشاچی که در سمت چپ قرار دارند، به نگاه کردن خونسردانه خود ادامه می-دهند. بر روی زمینه طلایی این اثر فرشتگانی را در حال مبارزه نشان می دهد، که می تواند معنای عقوبت نهایی مردمان جهان در برابر آزار و اذیت مسیح، در آخر الزمان باشد. (بوسینگ.2006: 76) در تصویر شماره 1 همه ی این توصیفات در سطح بازنمودی این تصویر بازنمایی شده اند.

نوع بازنمایی بر طبق الگوی روایی پیش رفته است. پیکره ی پایین با حرکت دستش که در حال کشیدن لباس مسیح است، یک بردار خطی را ایجاد کرده و همین طور پیکره ی بالای سر مسیح نیز با در دست داشتن چوبی مورب که در حال محکم کردن تاج خار بر سر پیکره ی مسیح است، برداری دیگر را شکل داده است. اما نگاه خود مسیح همانند اثر اول به سمت بیننده است. این همان روش تماسی در کارکرد تعاملی است که در واقع از بیننده به شکل سمبولیک درخواستی دارد. حالت نگاه خود مسیح که از گوشه ی چشم بیننده را مورد خطاب قرار می دهد، برخلاف نگاه سرزنشگر و سری که اندکی خم شده در اثر اول(تصویر شماره2) نگاهی صریح و تیز می باشد. نکته ی دیگری که در هر دو اثر وجود دارد، ساختار ترکیبی شبیه به یکدیگر است. در واقع در مبحث کارکرد ترکیبی عناصر موجود در تصویر می توانند به شکلی اطلاعاتی را منتقل کنند که در نشانه شناسی اجتماعی تصویر به آنها ارزش اطلاعاتی می‌گویند. در واقع در این چنین تصاویر محل قرار گیری عناصر در تصویر می تواند نمودی از ساختارهای فرهنگی



www.SID.ir

یا اجتماعی باشد. به طور مثال اینکه آیا عناصر در سمت چپ قرار دارند یا راست، در مرکز یا در حاشیه، در بالا یا پایین تصویر جای گرفته اند. در جوامعی که از متون لاتین استفاده می‌شود، جهت خواندن متن (چپ به راست، از بالا به پایین) باعث می‌شود تا تصاویر دارای پیامی خاص از این ساختار فرهنگی استفاده کنند (لوون و جوییت. 2001: 14) در هر دوی این آثار پیکرههای سمت چپ با نگاه به مسیح چشم را به مسیح و داخل کادر هدایت می کنند. این حرکت وقتی به پیکرههای سمت راست می رسد، با نگاه به سمت مسیح که در مرکز قرار دارد، چشم بیننده را دوباره به داخل کادر می‌کشاند و به صورت تلویحی با این اطلاعات به مسیح و نگاه او هدایت می‌شویم بنابراین نگاه و بردارهای شکل گرفته توسط آن می‌تواند به برجسته سازی و هویت بخشی مسیح شکل دهد. چنانچه تهمیداتی دیگر نظیر رنگ روشن لباس و پوست مسیح نیز از جمله منابه نشانه‌ای است که به این برجسته سازی کمک شایان می‌کند. نکته آخر در اثر شماره 1 حضور قابی دایره ای بر روی قاب دیگر یعنی زمینه ی طلایی و طرح داری است که جدال فرشتگان را نشان می‌دهد. در حالیکه قاب تصویر شماره 2 کادری بسته و تنگ دارد، در اثر اول با حضور دو قاب می‌توان به مفهوم چهارچوب در کارکرد ترکیبی اشاره کرد. واژه *چارچوب‌بندی*[16]نشاندهنده عناصری از ترکیب است که یا هویتهای مجزایی را ارائه می‌کنند و یا متعلق به یکدیگر نشان داده می‌شوند. به عبارت دیگر، چارچوب‌بندی، عناصر را «به هم وصل می‌کند» یا «از هم جدا می‌سازد». جداسازی را می‌توان به روشهای زیادی انجام داد، از طریق خطوط قاب (که ممکن است ضخیم یا نازک باشند، در واقع درجات مختلفی برای چارچوب‌بندی وجود دارد)، از طریق فضای خالی میان عناصر و نیز از طریق تضاد رنگ و فرم یا هر ویژگی بصری دیگر نیز می‌توان این کار را انجام داد، به طور خلاصه، از طریق هر فرم تقطیعی، جداسازی یا تضاد که به صورت بصری معنادار باشد این کار انجام شدنی است. اتصال را می‌توان به روش کاملاً متضادی نیز ایجاد کرد، یعنی از طریق شباهتها و ریتمهای رنگ و فرم، از طریق بردارهایی که عناصر را به یکدیگر متصل می‌کنند و بدون شک از طریق نبود خطوط قاب یا فضای خالی میان عناصر. در هر مورد، تقطیع یا پیوستگی میان عناصر به یک مفهوم بیانگر این است که موضوع ارائه شده چه هست، یعنی عناصر از هم تفکیک می‌شوند یا به یکدیگر ملحق می‌شوند. این پتانسیل معنایی وسیع را می‌توان از طریق متن و نیز از طریق ابزارهای چارچوب‌بندی انتخاب شده، مختصر و مفیدتر ساخت.( لوون و جوییت. 2001: 16)

در تصویر شماره 1 مسیح و شکنجه گران وی در یک قاب دایره بر روی یک قاب مستطیل شکل قرار داده شده است. این قاب مستطیل شکل که تک رنگ است، با صحنه هایی از عذاب و جدال فرشتگان و اهریمنان پر شده است. وجود چنین چهارچوبی از دو صحنه ی مختلف بر روی یکدیگر که از طریق ارتباط نمادین به هم مربوط می شوند، نیز می‌تواند به ارزش اطلاعتی در کارکر ترکیبی اثر اشاره کند. در واقع تصویر نزدیک تر شفاف تر و صریح تر که با نگاه مسیح به بیننده، ارتباطی را شکل داده است، چیزی است که اول به چشم می آید و گویی زمان حال است. در حالیکه تصویر دوم که صحنه ی جدال است، کمرنگ تر و بی رنگ تر در سطح دورتر به نمایش درآمده است که میتواند نشان از عقوبت معاندان مسیح و اهریمنان در آینده ( زمانی دورتر از حال) باشد. در هر دو این آثار حضور بافت گفتمانی مذهبی به چشم می خورد. چیدمان افرادی که مسیح را احاطه کردند به وسیله ی نوع پوشش، کلاه و نشانه های روی آنها دارای هویت می‌گردند. در تصویر شماره 3 مردی که پایش را روی کتاب گذاشته نشانی از یک عقاب با بالاهای باز را بر لباس خود سنجاق کرده است. حضور کتاب و چوب یا قلمی که دست مسیح می باشد نیز تعلق کتاب را به مسیح

[16] - framing



www.SID.ir

(شاید انجیل باشد) را نشان میدهد. حضور دست مرد پشت مسیح در تصویر شماره 2 بر روی شانه مسیح و نگاه دردمندانه او به مسیح نیز نشان از همراهی حسی این پیکره با مسیح را نشان می دهد. حضور قاب جدال فرشتگان حضور مسلط گفتمان عقوبت گرایی (عقیده به نظام جزا و پاداش در آخرت) را در تفکرات اجتماعی و مذهبی آن دوران نشان میدهد. نگاه مسیح که نه دردمندانه است و نه باشکوه، بلکه نگاهی خیره به بیننده دارد، نیز از همین گفتمان عقوبت‌گرا نشأت می‌گیرد. در ادامه می‌توان بردارهای شکل گرفته در هر دو اثر را به تفکیک مشاهده کرد. (تصاویر شماره 4-3)

**تصاویر شماره4-3 بردارهای شکل گرفته در آثار. منبع: نویسندگان**

## نتیجه گیری

با توجه به مباحث مطرح شده و مطالعه‌ی دو اثر ذکر شده از هیرونیموس بوش، این دو اثر با الگوی روایی- ترکیبی مورد خوانش قرار گرفت. بردارهای خطی موجود در هر دو اثر، نمودار وجود چندین پیکره‌ی کنشگر در مقابل پیکره‌ی منفعل مسیح می-باشد. بر طبق الگوی روایی منابع نشانه‌ای موجود در دو اثر ذکر شده در خصوص تماس، فاصله، زاویه دید و همین طور در کارکرد ترکیبی با گزینه‌های ارزش اطلاعات و چهارچوب این دو اثر بررسی شد و مشخص گردید که نوع و جهت نگاه پیکرهها به مسیح بردار حرکتی را در تصاویر نشان داده که موجب حرکت چشم بیننده به درون اثر و مرکزیت به سمت مسیح می‌باشد. با اینحال جهت نگاه پیکره‌ی مسیح به بیننده است (خارج از قاب نقاشی) بنابراین از طریق چشمان مسیح تعامل با بیننده حاصل می‌گردد



www.SID.ir

درحالیکه همه ی بردارهای حرکتی به سمت مسیح شکل گرفته است، چشمان او به بیرون خیره شده‌اند. این مسئله رابطه‌ای خیالی را با بیننده برقرار می‌کند و مسئله‌ی تقاضا را در سطح تماسی به وجود می‌آورد. در این تقاضا از بیننده درخواست می‌شود که این ارتباط را برقرار و به نوعی راه تفسیر را برای بیننده باز میکند و از او می‌خواهد که نسبت به این نگاه بیاندیشد. این سطح تماس با بیننده در هر دو اثر وجود دارد اما در تصویر شماره 3 به دلیل منابع نشانه‌ای خاص مانند وجود بردارهای حرکتی مورب‌تر و در عین حال نگاه از گوشه‌ی مسیح تقاضا به شکلی بی پرده‌تر و صریح تر نسبت تصویر شماره 4 انجام پذیرفته است. همچنین ارزش اطلاعات در الگوی ترکیبی این دو اثر، با مسئله‌ی حرکت از چپ به راست پیکره ها در هر دو اثر مواجهه و این حرکت به سمت راست و دوباره برگشت به سوی پیکره‌ی اصلی یعنی مسیح انجام گرفته است. این چنین ترکیب‌بندی محوریت بودن مسیح را در هر دو اثر نشان می‌دهد. در هر دو اثر با پیکره‌هایی از نیم تنه روبرو هستیم که در موضوع فاصله‌گذاری، این وجه به رابطه‌ی اجتماعی نسبتا نزدیکی اشاره دارد (پیکره‌ها خیلی دور و یا به صورت تیپ نیستند) و با این فاصله‌گذاری در واقع بیننده به طور تلویحی می‌تواند خود را به جای تک تک پیکره‌های این صحنه‌ها فرض کند. اما در بافت موقعیتی این دواثر با هم تفاوتهایی را نشان می‌دهد قاب‌بندی دایره شکل تصویر شماره1 هم بازتر و هم دورتر از تصویر نمای نزدیک شماره2 است. چنانچه حضور قاب دوم یعنی صحنه‌ی آخرالزمانی مبارزه‌ی فرشتگان و اهریمنان نیز، آینده دور را بازنمایی می‌کند و اینگونه این اثر دو زمان متفاوت را نشان می‌دهد که یکی عقوبت گنهکاران در زمان آینده و دیگری صحنه‌ی شکل‌گیری گناه در زمان حال می‌باشد. بنابراین در این اثر حضور گفتمان مذهبی توأمان با زمینه‌های تفکرات عقوبت‌گرا موجب ایجاد منابع نشانه‌ای تاریک تر، مورب‌تر، صریح‌تر و خشن-تر شده است.

Archive of SID

## فهرست منابع:

[1] آیت اللهی، حبیب الله و خزائی، محمد و لطفی شمیرانی، میترا (1386)؛ «بازتاب مضمون وسوسه در آثار نقاشان آلمانی-فلاندری و نقاشان ایرانی»،دو فصلنامه مدرس هنر، دوره2، شماره2، تهران.

[2] پاکباز، روئین (1378)؛ دایره المعارف هنر، جلد اول. تهران: فرهنگ معاصر.

[3] دیویس- دنی و دیگران (1388)؛ تاریخ هنرجنسن، فرزان سجودی: جلد اول. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

[4] ساسانی، فرهاد (1389)؛ معناکاوری: به سوی نشانه شناسی اجتماعی، تهران: نشر علم.

[6] شعیری، حمیدرضا (1391)؛ نشانه-معناشناسی دیداری، تهران: انتشارات سخن.

[6] صادقی شاهدانی، مهدی و اسماعیلی، محمد رضا (1389)؛ «کاربرد رهیافتهای تلفیق در تبین الزامات اسلام‌شناختی در نظریه‌پردازی اقتصاد اسلامی»، فصلنامه‌ی مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره 2، شماره7، تهران.

[7] هارت، فردریک (1382)؛ سی و دو هزار سال تاریخ هنر، هرمز ریاحی: جلد اول. تهران: نشر پیکان.

[1] Bossing,Walter.(2006). **The Complete Paintings Bosch**, Taschen GmbH. Germany.

[2] Choi, B, & Pak, A. (2006). **Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity**



www.SID.ir

**in health research, services, education and policy: 1. Definitions, objectives, and evidence of effectiveness**, Clinical and investigative medicine. Medecine cliniqueet experimentale, 29(6).pp351-364.

[3] Kress, Gunther and Van Leeuven, Theo.(2006**). Reading Images**, Second Edition. Routledge, Taylor & Francis e-Libray. London.

[4] Van leuween ,Theo., & Jewitt. C. (2001).**Handbook of Visual Analysis**, SAGE. London.

Archive of SID



www.SID.ir