# معنازایی در تابلوی «گذر از سنت» هانی بال الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت

**حمیده حرمتی**
(نویسنده مسئول)
استادیار دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
Email: hormati@tabriziau.ac.ir

**صلاح‌الدین خضرنژاد**
کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
Email: wria62@ymail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۵

**چکیده:**

«معنازایی» زایش معنای هر متن است که در آن، مخاطب از طریق به‌کارگیری رمزگان روایی پنج‌گانه رولان بارت(هرمنوتیک، کنشی، نمادین، معنایی و فرهنگی)، درصدد آفرینش معناهای تلویحی و مازاد بر معانی صریح هر اثر هنری، به‌مثابه «متن» است. از منظر بارت، متن محدود به متن ادبی نبوده، بلکه آثار هنری نیز قابلیت متن بودگی را دارند و می‌توانند به‌عنوان یک متن، مورد معنازایی قرار گیرند. متن مورد بررسی در پژوهش حاضر، تابلوی «گذر از سنت» اثر هانی‌بال الخاص(۱۳۱۹-۱۳۸۹)، نقاش نوگرای ایرانی است که به‌دلیل برخورداری از عناصری متمایز نسبت به آثار سایر نقاشان نوگرا، همچون دولته‌بودن، به‌کارگیری نقش‌مایه‌ها و عناصر نمادین و به‌طور مشخص فیگورهای بین‌النهرین و ایران، از میان دیگر آثار وی، انتخاب و موضوع بحث قرار گرفت؛ تا از طریق رمزگان روایی بارت، مورد معنازایی قرار گیرد. هدف این پژوهش، سنجش توانایی رمزگان روایی بارت در حوزه هنرهای تجسمی(متون غیر نوشتاری)، جهت دست‌یابی به معادل‌های معنایی رمزگان روایی است. به‌همین‌منظور، تحقیق حاضر، به‌روش توصیفی و با عنایت به معادل‌های بصری-بیانیِ رمزگان روایی در حوزه هنرهای تجسمی، از قبیل اصل مجاورت، ریتم، نماد، تفکیک زمان بر اساس عناصر فرمی(نقطه، خط، سطح، حجم و شکل) و نیز ارجاع‌های وارمتنی، کوشیده است به مضمون‌های معنایی، همچون خطی از هنجارهای عام و پذیرفته شده، تطور و تکامل، خلوص و شکست شر، گذر از گذشته و پذیرش باور روز و تردید در روایت‌های جزم‌گرایانه دست یابد.

**واژگان کلیدی:** معنازایی، گذر از سنت، رمزگان روایی، هانی‌بال الخاص، رولان بارت

## مقدمه

شـــکل بیانگری هنر نوگرای ایران در حوزه نقاشـــی، به‌نحو چشـــم‌گیری، از قالب‌های اصیل و ســـنتی آن فاصله گرفته است؛ به همین سبب دریافت معانی موجود در آن، دیگر مانند مکاتب نگارگری، به‌ســـهولت انجام نمی‌گیرد. هرچند، هنوز هم ردپایی از موتیف‌ها[1]، روایات، عناصر نمادین و بازگشـــت به فرهنگ اصیل ایرانی در آن مشـــاهده می‌شود؛ اما گرایش به تکنیک‌های معاصر بیان در نقاشـــی، مانع از افشای صریح معانی آن شـــده و در مقابل، بر معانی دور و نهـــان آن، افزوده است. هانی‌بال الخاص، از جمله نقاشان نوگرای ایران است که مفهوم فوق را می‌توان در آثار او، مشـــاهده نمود. زیرا معنای تلویحی آثـــار او بر معنای صریـــح آن‌ها، تفـــوق دارد. در این پژوهش، سعی خواهد شد تا از یک‌سو، معناهای تابلوی گذر از سنت هانی‌بال الخاص بازآفرینی شود و از دیگرسو، به‌صورت غیرمستقیم و هم‌سو با هدف نخســـت، به این پرسش، پاسخ داده شود که: چگونه می‌توان از رمزگان روایی برخاسته از یک متن نوشتاری در خوانش نقاشی -که متنی بصری است- بهره جست؟ به عبارت دیگر، پژوهش حاضر، درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که، معناهای برخاسته از متن مورد بررسی کدامند و رمـــزگان روایی، چگونه قابلیـــت معنازایی هر نوع نقاشی به مثابه متن را فراهم می‌کند.

رمـــزگان روایی، برآمده از تحلیل متن فرانســـوی داســـتان سارازین[2]، اثر انوره دوبالزاک اســـت که رولان بارت، در سال ۱۹۷۰ میلادی به آن، دســـت یافت(مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸). نظریه رمزگان روایی بارت، هم‌سو با نگرش کلی وی نسبت به متن، این امکان را فراهم می‌کند، تا به نقاشی -که یک پدیده بصری است- به‌مثابه متن نگریسته شود؛ از آن‌جا که خوانش متن از رهیافت رمزگان روایـــی، در نهایت به بازآفرینی متن می‌انجامد، لذا، می‌توان انتظار داشت رمزگان روایی، منجر به زایش معنا در تابلوی «گذر از سنت» گردد.

## روش پژوهش

در این پژوهش بـــا رویکرد به رمزگان روایـــی رولان بارت و با هدف معنازایی، ابتدا، هر یـــک از پنج رمزگان روایی -که خود اساسا شبکه‌ای از معانی را به وجود می‌آورند- به صورت مجزا، تعریف می‌شود؛ ســـپس، ویژگی‌های آن‌ها ارائه می‌گردد؛ تا خواســـته تک‌تک رمزگان از متنِ مورد بررسی، تعیین شود و در نهایت، معناهای مرتبـــط با هرکدام از رمـــزگان روایی هرمنوتیک، کنشـــی، نمادین، معنایی و فرهنگی بازآفرینی شود.

## پیشینه پژوهش

در پهنه پژوهش هنر ایران، مطالعات حوزه نوشـــتار محدود به تطبیـــق متون ادبی بـــا هنرهای تجســـمی، خاصه حوزه نگارگری اســـت؛ که از آن جمله، می‌توان به مقاله «وضعیت شبه گفتمانی: نشانه-معناشـــناختی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مردم معمولی» اشـــاره کرد که در آن، محمد هاتفی و حمیدرضـــا شـــعیری(۱۳۹۰)، با هدف مخـــدوش نمودن مرز گفتمان و غیرگفتمان و ایجاد وضعیت شـــبه‌گفتمانی، تعامل متن و تصویر را در قالب تداخل و هم‌زیســـتی ژانرها، بررسی می‌کنند. مهدی لونی، محمدعلی رجبی و حبیب‌الله آیت‌اللهی(۱۳۹۳)، در مقاله «مطالعه تطبیقی اشـــعار جامی بر تصویرگری نگاره نجات یوســـف از چـــاه در هفت اورنگ» اشـــعار جامی را با نگاره‌های ســـلطان ابراهیم میرزا تطبیق نموده‌اند. محمدعلی بنی اسدی(۱۳۹۳)، در مقاله «بررسی نگاره‌های مرتبط با ضحاک در شـــاهنامه شـــاه طهماسبی از منظر تصویرســـازی»، میزان وفاداری نگارگـــران را مورد سنجش قرار می‌دهد؛ تا دریابد، چه اندازه نگارگران در انتقال اندیشه بنیادین متن به تصویر دســـت یازیده‌اند. همان‌گونه که پیدا است، از طرفی، تحقیقات به‌عمل آمده فوق، به‌لحاظ موضوعی، هنر نوگرا را پوشـــش نـــداده و از چارچوب نگاره فراتر نرفته‌انـــد؛ از طرف دیگر، مبنای نظری بـــه کار رفته در پژوهش‌های فوق، اولا، جامعیت رمزگان روایی بارت را ندارند و دوما، هدف مبانی آن‌ها، معنازایی نبوده، بلکه با این نگرش، انجام شده‌اند که معنا از قبل در متن موجود است.

## مبنای نظری

### معنازایی

معنازایـــی(signifiance) در مقابـــل معنادهـــی، به معنایی اشـــاره دارد که باید توسط مخاطب، خلق شـــود. تعبیر بارت از معنازایی و به‌کارگیری چنیـــن مفهومی در رابطه با تحلیل متن، عملا بر این نگرش پایه‌ریزی شده است که متن را یک امر در حال فرآوری بپنداریم؛ بدیـــن معنا که مخاطب نیز به تناســـب زبان متن در فرآوری یا بازتولید معنای متن، دخیل

باشد(آلن، ۱۳۹۲: ۱۳۳). زیرا شرط اساسی کار ادبی و هنری، تبدیل خواننده نه بـــه مصرف کننده، بلکه بـــه تولیدکننده متن اســـت(بارت، ۱۳۹۴: ۱۴). البته بارت در بحث معنازایی و تقابل آن با معنادهی(signification)، یادآور می‌شـــود که مخاطب، نباید از مرزهای دلالت‌گـــری فراتر برود؛ بدین معنا که او، شـــناخت حدود معنایی ناشـــی از دلالت‌گری را تحت عنوان معناداری(signifiose)، پیش شرط لازم برای معنازایی می‌داند. در صورت وجود و پذیرش چنین شـــرطی است که معنازایی، رویکردی فرآورانه به متن است؛ یعنی معنای متن، با توجه به نشـــانه‌ها و زبان متن، بازآفریده می‌شود. در چنین فضایی، مسیرهای معانی محتمل متعددی به هم می‌رسند؛ و لذا، متن در یک بافت شبکه‌ای، تکثر می‌یابد. بافت شبکه‌ایِ مذکور در واقـــع، تارهای درهم تنیده روایت اســـت و روایت، از رهیافت سه ســـطح توصیف یعنی کارکرد، کنش و روایت پدید می‌آید(بارت، ۱۳۹۲: ۲۰). طی این فرآیند، باید ســـطح کارکردها -که بخش عمده زنجیره روایت را فراهم می‌آورد- به وسیله ســـطح کنش‌ها پوشانده شـــود. این پوشش، عملا توسط شخصیت‌ها و اعمالشـــان انجام می‌گیرد؛ تا در نهایت، سطح کنش نیز در یک گفتمان و در قالب رمزگان که توضیح آن به‌وسیله راوی و خواننده‌ای که سرتاســـر روایت را معنی می‌بخشد، پوشانده شود. در واقع، از دید بارت، رمزگان روایی شکل‌ها و صورت‌هایی هســـتند با محتوای روایت. در نهایت، بارت، ضمن تاکید بـــر ارتباط روایـــی و هم‌چنین، چگونگی شکل‌گیری روایت، چنین می‌اندیشـــد که معناها در روایت، چگونه باید زاده شوند؟ یعنی متن، چگونه باید تحلیل شود، تا معناهای متنوع، متصور و ممکن آن ظهور یابد؟ با توجه به آنچه بیان شد، جستجوی معنای متن و دست‌یابی به روایت متن، جـــز از راه تحلیل رمزگان، ممکن نیســـت. طی چنین فرآیندی است که بارت، به رمزگان روایی دست یازیده و نظریه خوانش متن وی، شـــکل می‌گیرد. در واقع، معنا از رهیافت رمزگان روایی حاصل می‌شود.

**رمزگان روایی**

رمزگان روایی، مشـــتمل بر پنج رمز هرمنوتیک، کنشـــی، نمادین، معنایی و فرهنگی می‌باشـــد؛ که هـــدف آن، به‌طور مشخص، نه اســـتخراج معنا از متن، بلکه زایش آن، به یاری مجموعه‌ای از رمزگان موجود در هر متن اســـت؛ زیرا از دید بارت، معنا پدیده‌ای از قبل موجود و مستقل در متن نیست؛ بلکه معنا، پتانســـیل بالقوه‌ای در متن اســـت، که در نتیجه ســـایش و تعامل مخاطب با متن، از دریچه رمـــزگان روایی، صورت بالفعل آن آفریده می‌شود.[۳]

در این مقطع، درک کلمه «متن» در فهم آراء بارت، ضروری می‌نماید. بارت، با نگرشـــی تقابلی به خصوصیات «متن»، در برابر «اثر»، پرداخته است و به هر پدیده‌ای -که قصد بررسی آن را داشته باشد- در چارچوب متن نگریسته و آن را چنین تعریف می‌کند: متن، پدیده‌ای کیفی و قابل بازآفرینی است،[۴] که از راه نشانه، می‌توان آن را تجربه کرد. متن، چندگانگی معنا را محقق می‌کند. زیرا متن، یک شبکه نظام‌مند است که هر خواننده با خوانش آن، متن را می‌ســـازد و مالک آن می‌شود؛ یعنی چنین نیست که متن در برهه‌ای تمام شود؛ بلکه متن همچون بازی، همواره قابل تولید است و لذا، همواره منتهی به لذت می‌شـــود(بودریار و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۷۹-۱۸۸). لازم به ذکر است که بارت، در بیان شـــبکه‌ای بودن متن و قابلیت بازتولید آن با هر خوانش توســـط مخاطب، در واقع، به نظریه «تئوری دریافت» اشـــاره دارد که ابتدا، توسط هانس روبرت یاس، در مقالـــه‌ای با عنوان «تاریخ ادبـــی در چالش با نظریه ادبی»، طی سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۷۱ میلادی مطرح شد(داد، ۱۳۹۲: ۴۶۷). اکنون، با توجه به وصف متن درمی‌یابیم، اصول خوانشی رمزگان روایی -که مربوط به نوشتار(متن) هستند- قابلیت استفاده در هر اثر هنری به‌مثابه متن را دارند و با توجه به تعریف و بیان خصیصه درونی هرکدام از رمزگان، می‌توان به معنازایی متن پرداخت و به‌عبارتی، معنای متن را بازآفرید. حال با نظر به توصیفات فوق، تعریف هرکدام از رمزگان روایی، به شرح زیر ارائه می‌گردد:

**رمـــزگان هرمنوتیـــک(Hermeneutic Code)**: رمـــزگان هرمنوتیک، واحدهایی از معنا را جمـــع‌آوری می‌کنند که از رهیافت طرح و حل یک یا چند مساله حاصل می‌شود. «آن‌چه معنابخش این نوع از رمزگان است، تمایز صوری میان عبارات متفاوت است؛ عباراتی که به خواستشان، رمزی شکل گرفته، مرکزیت یافته، به نظم در آمده، بـــه تعویق افتاده و در نهایت، آشکار شده است(بارت، ۱۳۹۴: ۳۲). برای مثال بارت، حرف Z، در اسم زامبینلا(Zambinella) و ارتباط آینه‌وار و معکوس گرافیکی آن را با حرف S، در اسم سارازین(Sarrasine)، رمزی هرمنوتیکی برمی‌شمارد(همان: ۱۴۲). چون رفتار سارازین انعکاســـی از خصیصه‌های اخلاقی زامبینلا اســـت. هرچند،

متون به فراخور فضا و عناصر سازنده‌ای که دارند، می‌توانند دربردارنده انواع تفسیر تمایزات رمزی باشند؛ اما توجه به آرایه تضاد و ارتباط آینه‌وار شکل دو حرف در مثال بارت، برای دست‌یابی به چیستی رمزگان هرمنوتیک موثر بوده و در تفهیم توضیحات و تعریف وی راهگشا است.

**رمزگان کنشی(Proairetice Code):** این دسته از رمزگان، معانی صریح ناشی از کنش و روابط عناصر سازنده متن را پوشش می‌دهند؛ که اساسا، از رهیافت توصیف قابل تحصیل هستند. بارت، مباحث مربوط به کنش را در «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها» مطرح می‌نماید. وی معتقد است، توصیف، دارای سه سطح کارکردها، کنش‌ها و روایت است(بارت، ۱۳۹۲: ۲۰). «کارکرد از دیدگاه زبان‌شناسی، آشکارا یک واحد محتوای معنا است»(همان: ۲۳)؛ مانند عنوان «زن سی ساله» رمانی از بالزاک. محتوای معنایی از طریق هم‌نشینی در یک زنجیره، موجب کنش می‌شوند(همان: ۲۶). در نهایت، از مجموع کنش‌ها، روایت پدید می‌آید. پس، رمزگان کنشی در واقع، همان سطح کنش بوده و دومین سطح توصیف در روایت است؛ که معطوف به کنش شخصیت‌ها یا عامل‌های کنش و اثرات ناشی از آن‌ها است. «این رمزگان، کنش شخصیت‌ها را به‌صورت پی‌رفت‌های[۵] روایی(متوالی) سازمان می‌دهد»(مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸). «رمزگان کنشی در توالی‌هایی متنوع نظم یافته... و توالی کنشی چیزی نیست، مگر تأثیر نیرنگِ خوانش(بارت، ۱۳۹۴: ۳۲). به‌طور خلاصه، رمزگان کنشی به وصف روایت واضحی می‌پردازد که در برداشت اول از متن، حاصل شده و بازگو کننده خط روایت موجود در متن است.

**رمزگان نمادین(Symbolic Code):** هم‌چنان که، از نام این رمزگان برمی‌آید، خصلت نمادین است که نقش‌مایه‌ها، اشخاص، رنگ‌ها و حتی رویدادهای خاص را به مفاهیم مجرد و آشنا برای عام پیوند می‌زند و از این طریق، به نوعی، تضادها و تقابل آرایه‌های درون متن را برجسته می‌سازد و به همین جهت است که ارزش‌های متنوع هرکدام از عناصر درون متن، نمود یافته و موجب معناهای متعدد با بار ارزشی متنوعی خواهد شد؛ که گاه، فراتر از آگاهی شناسای فاعل متن است. در نتیجه، «چنین حوزه‌ای از رمزگان، مکانی است خاص از چندارزشی، ژرف و رازآمیز»(همان: ۳۲). این رمزگان، شاید محکم‌ترین دلیل بر چندگانگی معنا و لذا، زایش متعدد معنای متن باشند؛ چراکه حضور چنین رمزگانی در ساختار متن، موجبات چندمعنایی را فراهم می‌آورد؛ در نتیجه، این رمزگان پایدارترین معانی را تولید می‌کنند؛ مگر دیدگاه اجتماع نسبت به حقوقی که برایش قائل است، تغییر یابد(بارت، ۱۳۸۵: ۶۰). مثلا رنگ سرخ از دیدگاه اسلامی، بیان نمادین شهادت بوده؛ درحالی‌که، معمولا در نظام‌های اجتماعی غرب، رنگ سرخ نمادی از انقلاب‌های کارگری است.

**رمزگان معنایی(Code of semes):** معنای برخاسته از این رمزگان، ناشی از انتخاب نمودن(به اختیار) تمام دلالت‌هایی است که به‌طور ضمنی، واحدهای متنی(شخصیت‌های درون متن)، آن را در جای‌جای متن شکل می‌دهند؛ لذا، رمزگان معنایی به‌صورت پراکنده و ناپایدار، درخششی دور از معنا را موجب می‌شوند؛ زیرا «لازم نیست برای شکل‌گیری یک حوزه موضوعی میان آن‌ها، نظم و ترتیبی برقرار نمود»(بارت، ۱۳۹۴: ۳۲). به‌طور خلاصه، این دسته از رمزگان، به معناهای ضمنی موجود در متن نظر دارند؛ برای مثال در بخشی از متن داستان، «سارازین در مدرسه، به جای آن‌که عناصر اولیه زبان یونانی را بیاموزد، تصویر پدر روحانی را طراحی می‌کند»، به نظر بارت، این تصویر از متن، دلالت‌گر این معنا است که سارازین به طراحی علاقه‌مند است(همان: ۱۲۵).

**رمزگان فرهنگی(Cultural Code):** این دسته از رمزگان، مخاطب را به تمام دانش و علومی که خارج از متن وجود دارند، سوق می‌دهند؛ تا بر اساس روایاتی که در متون مرجع نهفته هستند، بر معنای متن بیفزایند. به همین سبب، این رمزگان «ارجاعاتی از حکمت و خرد هستند و با شناسایی آن‌ها، خود را به‌گونه‌ای از دانش محدود می‌کنیم»(همان: ۳۳).

حال، با توجه به شرح فوق و نظر به این‌که نقاشی نوگرای ایران، عملا شبکه‌ای از عناصر فرمی(نقطه، خط، سطح، حجم و شکل) است که نوع آمیختگی آن‌ها، شکلی غیرعادی و حتی رمزی و چندمعنایی به اثر هنری می‌بخشد؛ و این نوع نقاشی، علی‌رغم نوگرا بودنش، پیوندی ناگسستنی با ادبیات و اشکال متنوع روایت دارد؛ به نظر می‌رسد، رمزگان روایی، توانایی معنازایی متن مورد بحث را دارند؛ زیرا به باور بارت، رمزگان مذکور، شکل‌دهنده فضای شبکه‌ای هستند که از خلالشان تمام متن جریان می‌یابد(همان). کوتاه سخن این‌که، با گذر از رمزگان روایی است که متن شکل می‌گیرد؛ به همین جهت،

رمزگان روایی در آفریدن معناهای متصور و متعدد نقاشی نوگرای ایران، می‌توانند سهم به‌سزایی داشته باشند.

## نقاشی نوگرای ایران

هرچند تحول در نقاشی ایرانی، ریشه در عهد صفوی و جریان فرنگی‌سازی دارد؛ اما به‌لحاظ تاریخی، گسست نقاشی ایرانی از مینیاتورسازی سنتی و طبیعت‌گرایی کمال‌الملک با تاسیس دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران آغاز شد و برگزاری اولین نمایشگاه هنرهای زیبای ایران، به سال ۱۳۲۵هجری شمسی در تهران و تداوم آن در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، مهر تأییدی بود بر تقبل چنین ساحت جدیدی از هنر، که توسط حسین کاظمی، مهدی ویشکائی، جواد حمیدی و جلیل ضیاءپور به صحه اجرا گذارده شد(گودرزی، ۱۳۸۵: ۶-۱۱).

جلیل ضیاپور -که یکی از متولیان نوگرایی در نقاشی ایران است- کلیات نوگرایی در نقاشی ایران را چنین بر می‌شمارد:

۱- نقاشی باید روی رنگ، طرح و یک نوع فرم و کمپوزیسیون غیرعادی دور فعالیت نماید.

۲- هر قدر مضمون نقاشی غیرعادی‌تر باشد، به همان میزان، نقاشی کامل‌تر و دارای ارزش علمی و تخصصی است.[۶]

۳- نقاشی نباید به‌سادگی مضمون خود را به‌دست دهد؛ بلکه باید از رهیافت اندیشه در دلالت‌های دور، واجد معنا گردد.

۴- هنرمندان نقاش، هر اندازه از صور طبیعی دوری گزینند، بیش‌تر می‌توانند به زیبایی و لذت منحصر به خود دست یابند.

۵- نقاشی باید با ادبیات(وقایع توصیفی) اختلاط بسیار نزدیکی داشته باشد(حریری، ۱۳۷۸: ۲۷-۲۸).

لازم به ذکر است، آنچه بر صلاحیت رمزگان روایی در خوانش و تحلیل نقاشی، به‌عنوان هنر بصری صحه می‌گذارد، انطباق آراء نظریه‌پردازان نقاشی نوگرای ایرانی با ویژگی‌های ماهوی رمزگان روایی بارت است؛ بدین معنا که: الف) توجه به طرح و فرم و کمپوزیسیون، به‌معنای توجه به رمزگان هرمنوتیک است؛ ب) بایستگی وقایع توصیفی، به‌صراحت دلالتی بر رمزگان کنشی است؛ ج) فعالیت بر روی رنگ، به رمزگان نمادین نظر دارد؛ د) دوری گزیدن از صور طبیعی و تاکید بر مضمون غیر عادی و تاکید بر اندیشه، عملا در راستای بازیابی معانی دور و برجسته‌سازی رمزگان معنایی است. در نهایت، هـ) اختلاط ادبیات با نقاشی، مصداق کامل رمزگان فرهنگی است. از جمله آثار هنرمندان نوگرای ایرانی -که تمام مبانی فوق را عملا و به صورت موشکافانه می‌توان بر آن پیاده نمود- تابلوی «گذر از سنت» هانی‌بال الخاص است.

**هانی‌بال الخاص: تابلوی «گذر از سنت»**

متن مورد بررسی، تابلوی گذر از سنت در اندازه ۸۰*۸۳ سانتی‌متر، اثر هانی‌بال الخاص است که در سال ۱۳۷۲هجری شمسی، نقاشی شده است(شکل ۱). هانی‌بال الخاص(۱۳۱۹-۱۳۸۹) از جمله نقاشان نوگرای ایرانی است که گفته‌های او، بیانگر اعتقادات او به حفظ هویت ملی در نقاشی معاصر بوده است: «برای من طرح‌های فرشچیان یا هر مینیاتوریست خوب دیگر را با طرح‌های خوب دالی و پیکاسو مقایسه کردن تعجب‌آور نیست»(گودرزی، ۱۳۸۵: ۲۵۱).

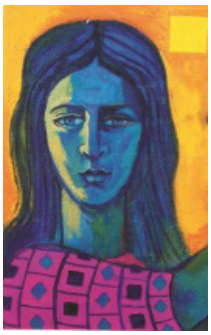
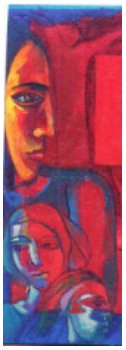
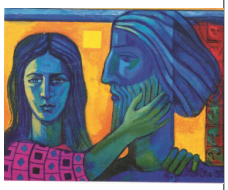
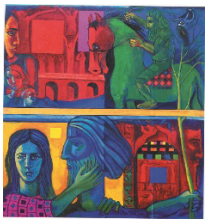
ویژگی‌های آثار الخاص از طرفی، بیانگر وفاداری او و آثارش به ارزش‌های هنر سنتی ایران و از طرف دیگر، وجود خصیصه‌هایی چون الف) دولته بودن متن؛ ب) تاکید بر قدرت بیانی و کنش‌گرانه رنگ و نقش متنوع خط، به‌عنوان یک عنصر فرمی؛ ج) برجسته نمودن نمادها؛ د) بازنمایی تصوری(ضمنی) موتیف‌های باستانی ایران و بین‌النهرین در راستای معناهایی فراتر از شکل پذیرفته شده آنان؛ هـ) توجه به متون نوشتاری کهن، به‌منظور زایش معنای نو از رهیافت تردید در مضامین و غیرعادی نمودن آن‌ها و به عبارتی، ویران کردن صورت‌های طبیعی؛ در مجموع مصداقی عملی برای نوگرا بودن آثار او از جمله تابلوی گذر از سنت می‌باشد؛ که از یک طرف، هم‌سو با آراء جلیل ضیاپور بوده و از طرف دیگر، منطبق با نظریه رمزگان روایی رولان بارت است؛ به طوری که: بند الف) معادل رمزگان هرمنوتیک؛ بند ب) معادل رمزگان کنشی؛ بند ج) معادل رمزگان نمادین؛ بند د) معادل رمزگان معنایی و بند هـ) معادل رمزگان فرهنگی می‌باشد(شکل ۱).

## تجزیه و تحلیل

**رمزگان هرمنوتیک(HermeneuticCode)**

همان‌طور که اشاره شد، کارکرد این رمزگان، طرح پرسش و پاسخ آن است؛ بر همین اساس، پرسش قابل طرح در متن مورد بررسی از منظر این رمزگان، آن است که با وجود تقسیم واضح و آشکار متن از طریق خط حایل افقی زرد رنگ به دو بخش تحتانی و فوقانی از یک‌سو، و تقسیم کل متن توسط کلیت رنگ به چهار بخش از سوی دیگر، می‌توان روایت

جدول ۱. نقاشی گذر از سنت و شکل‌های تفکیکی آن (ماخذ: پریشان‌زاده، ۱۳۸۵: ۲۶۸).

| تصویر۲ | تصویر۳ | تصویر۴ | تصویر۵ | تصویر۶ |
|---|---|---|---|---|
|  نقش زن: دعوت مخاطب به متن | مرد آرکائیک | درخت | طاق با نقوش تجریدی و درخت هوم | مرد اسب سوار |
| **تصویر۷** | **تصویر۸** | **تصویر۹** | **تصویر۱۰** | **تصویر۱** |
| فضای تجریدی |  کاراکترهای انسانی |  جفت زن و مرد | جفت حیوانی |  تصویر کامل تابلو |

منسجمی را در متن شناسایی کرد؟ در پاسخ باید اشاره کرد، که هرچند متن به‌لحاظ بصری، مصرانه بر تفکیک خود پافشاری می‌کند، اما به علت وجود ارتباط روایی ناشی از هم‌جواری عناصر درون متن، هیچ‌گونه خللی در انسجام روایت آن وجود ندارد. انسجام روایت متن در خلال خوانش متن، بیش‌تر خودنمایی می‌کند. پس، پرسش قابل طرح چنین است: نقطه شروع خوانش کجاست و روایت در نهایت، به کجا ختم می‌شود؟ در نگاه نخست، که مخاطب به متن می‌نگرد، متوجه نقش‌مایه‌های انسانی متعدد می‌شود؛ در این میان، عاملی که به‌لحاظ روانی در اجتماعات انسانی، تداعی‌گر دعوت به گفتگو و ابراز وجود و توجه می‌باشد، نگاه است. تنها نگاه از روبه‌رو و دقیق زن به مخاطب، در این متن، عملا نوعی دعوت به درون متن و لذا، شروع خوانش از او است. زیرا نگاه از روبه‌روی یک فیگور بصری به مخاطب، به معنای زبان دوم شخص مفرد در روایت و زبانی با کیفیت خطابی است(شکل ۲). به‌محض تعیین منطقی شروع خوانش، آن‌چه پیگیری روایت را مقدور می‌سازد، مجاورت عناصر است. «چشم مایل است، عناصری را بسته‌بندی کند که به یکدیگر نزدیک هستند و آن‌هایی را که دورتر از سایرین هستند، مجزا کند؛ این اصل را اصل «مجاورت» می‌گویند و این امکان را به وجود می‌آورد که اتصالی میان عناصر یک اثر برقرار شود»(مایس، ۱۳۸۶: ۴۲)؛ در واقع، نگاه مخاطب در برخورد با نگاه زن(شکل ۲)، شروع می‌شود و به ترتیب، از او به مرد آرکائیک(شکل ۳)، درخت(شکل ۴) و طاق آراسته به نقوش تجریدی(شکل ۵)، مرد اسب سوار(شکل ۶) و در نهایت، فضای تجریدی قرمز رنگ(شکل ۷) و کاراکترهای انسانی موجود در منتهی‌الیه سطح فوقانی سمت چپ(شکل ۸) هدایت می‌شود. لازم به ذکر است، مجاورت عناصر، موجب سیر انتقالی نگاه از عنصری به عنصر دیگر و هدایت نگاه، موجب جهت‌دهی و تعیین خط روایت شده است. خط روایت تابلوی گذر از سنت در جهت عکس عقربه‌های ساعت حرکت می‌کند؛ تا رویدادی را در

فضاهای متنوع رنگی بازآفرینی نماید. این خط روایت -که در کل تاکیدی است- در برجسته نمودن روش خوانش متن، از رهیافت تخطی از اصول‌های متعارفی، چون روش بازتاب آینه‌ای، درصدد است از طریق روش مجاورت-که به عاملی «جهت»ساز در انسجام روایت این متن تبدیل شده- نظم را به وجود آورد. لازم به ذکر است، روش بازتاب آینه‌ای متعلق به هاینریش ولفلین است که بر مبنای قطر اصلی و فرعی صورت می‌گیرد(آرنهایم، ۱۳۹۱: ۴۶).

**رمزگان کنشی (Proairetice Code)**

رمزگان کنشی، همان پی‌رفت‌های روایی ناشی از کنش شخصیت‌ها می‌باشند که هرکدام از آن‌ها، از طریق اصطلاح عامی -که کارکرد راهبردیِ آن را نشان می‌دهد- قابل شناسایی هستند. به عبارتی دیگر، پی‌رفت‌ها، منطبق با سطح کنش و کنش‌ها، اساسا در عناصر فاعلی متن نهفته هستند. از عمده خصیصه رمزگان کنشی، توالی است و توالی به خودی خود حرکت و حرکت، چه دربرگیرنده کردار یک عنصر به‌عنوان فاعل و چه دربرگیرنده تعاملات عناصر با هم‌دیگر باشد، متضمن شروع و پایان است؛ این در حالی است که در طی حرکت از شروع به پایان، رفتار عناصر بر هم‌دیگر، متضمن بیان کنش می‌باشد. کنش(رخداد) بیان شده در متن و نهایتا معنای آن، هرچند به ظاهر، از طریق نقش‌مایه‌های ثابت، مانند درخت(شکل۴) و نقش‌مایه‌های متغیر، مانند اشکال انسانی موجود در متن حاصل می‌شود، اما در واقع، توالی اشیا و نوع قرارگیری آن‌ها، از طریق کیفیت «تشابه» و تناظر دوبه‌دوی ناشی از کشش درونی و پیوستگی عرفی عناصری، چون جفت زن و مرد(شکل۹)، جفت پرندگان(شکل۱۰)، تداوم جفت انسانی(شکل۹) در جفت حیوانی(شکل۱۰) و هم‌چنین، از طریق «مجاورت» عناصر و ارتباط فیزیکی-بصری آن‌ها، خود نوعی توالی رخداد، و در نتیجه، نوعی روایت را در گذر زمان موجب می‌شود. به عبارتی، مجاورت و تشابه و تناظر دو به دو موجب حرکت، و حرکت موجب القای کنش می‌شود. القای کنش از نقطه‌نظر کشش درونی اشکال نیز حاصل می‌شود. از جمله کشش‌های درون عناصر، اشکال و تداوم ریتمیک آن در متن است؛ برای مثال، تداوم نقوش پیراهن زن(شکل۲) با نقوش زین اسب(شکل۶). درهرحال، با توجه به توالی عناصرحرکتی و کشش درونی اشکال و هم‌چنین، نیروهای‌درونی هر نقش‌مایه، متن، به شرح زیر مورد معنازایی قرار می‌گیرد.

در بخش تحتانی متن، دست چپ زن بر شانه مردی باستانی و هم‌چنین، دست راست او بر صورت مرد مذکور قرار دارد(شکل۹). این در حالی است که، جهت نگاه مرد باستانی به زن می‌باشد و زن نیز با نگاهی تمام‌رخ و مملو از پرسش به مخاطب روبه‌روی خود نظر دارد. پرسشی که در ادامه حرکت و توالی کنش، به موضوع درخت و متعلقات آن(پرندگان) اشاره دارد. بر درخت خشک بی‌برگی -که در دست چپ مرد قرار دارد- یک جفت پرنده در تاریکی نشسته‌اند. تنه درخت سبز(شکل۴)، و هم‌رنگ مرد اسب سوار(شکل۶) بوده و لذا، علتی بر تداوم حرکت، در نتیجه، پرسش و کشش بالقوه موجود در نگاه زن(شکل۲) است. به بیان دیگر، موضوع نهفته در نگاه زن در مسیر حرکت متن و توالی روایت متن، تنیده شده است. مرد اسب سوار که هم خود و هم اسب او به رنگ سبز -رنگی مقدس- هستند، در حال حرکت به فضایی می‌باشند که رنگ سر اسب را تغییر داده است(شکل۷)، در منتهی‌الیه مسیری که مرد اسب سوار رو به سوی آن دارد، کاراکترهای ساکت، بر نگرانی و تردید موجود در فضای متن می‌افزایند(شکل۸). با توجه به آن‌چه بیان شد، می‌توان متوجه یک ارتباط علت و معلولی میان کردار کاراکترهای کنش‌زای متن شد؛ بدین شرح که موضوع هرچه باشد، گذر مرد اسب سوار(شکل۶)، از یک فضای تاریک به فضایی که رنگ آن را تغییر می‌دهد،[۷] ناشی از علت اول، یعنی زن(شکل۲) است و در این میان، موضوع جفت بودگی پرندگان(شکل۱۰) در تاریکی، که تداوم ریتمیک زن و مرد(شکل۹) در نقطه شروع روایت است، محوریت دارد. ماحصل این رمزگان، معنای گذر و تطور برخاسته از توالی به عنوان معادل رمزگان کنشی است.

**رمزگان نمادین (Symbolic Code)**

رمزگان نمادین به‌نوعی از شیوه بیان می‌پردازد که مبنای آن، نشانه‌شناسانه است؛ بدین معنا که نماد خود، نشانه‌ای می‌باشد که هم به صورت اختیاری و هم به صورت قراردادی، نماینده مرجع خود است. «نشانه‌ای، نماد خوانده می‌شود، که بین دال و مصداقش، نه شباهت و نه مجاورت، بلکه تنها رابطه‌ای قراردادی برقرار باشد»(سیبیاک، ۱۳۹۱: ۱۰۷)؛ و در عمل، معنای آن در چارچوب قراردادی فرهنگی، تاریخی، یا... حاصل شود و «به واسطه یک قانون، به موضوع

ارجاع می‌یابد»(چندلـــر، ۱۳۸۷: ۶۸). در واقع، نماد علامتی اســـت با قابلیت تحلیل معنایی؛ علامتی قابل درک معنوی، که محتوایی فراتر از تاثیرات صریح و آشـــکار خـــود دارد؛ در حقیقت، نماد وسیله‌ای برای عینیت بخشیدن به یک محتوای ذهنی می‌باشد.

از آن‌جا که فرم‌های ساده‌ای مانند دایره و مربع نیز می‌توانند نمودار حرکت ابدی و بدون آغاز و انجام باشند(گروتر، ۱۳۹۰: ۵۱۰-۵۱۱)، اولیـــن مصداق‌های بصری رمـــزگان نمادین، شکل مربع و رنگ آن است.[۸] شـــکل مربع، به دلیل ایستایی و نداشـــتن جهتی غالب، خنثی، بی‌طرف و نمادی از خلوص و منطق می‌باشـــد(چینگ، ۱۳۸۸: ۴۱). سه رنگ زرد، آبی و قرمز، نماد تکامل هســـتند؛ زیرا تمام رنگ‌ها در تعامل نسبی با سه رنگ شناخته شـــده اصلی پدید می‌آیند. دلالت‌مندی شکل مربع را باید با معلوم نبودن زمان، به معنای فصلی از سال مرتبط دانســـت؛ که کنش‌های متن در آن، روی داده‌اند. زیرا هیچ فصلی از ســـال برای این روایت، قابل تشخیص نیست؛ پس مربع با سه رنگ پایه آن، به معنای جامع تمام فصول، هر فصلی از سال را برای روایت این اثر، دلالت‌پذیر می‌کند. علاوه بر این، مربع از این جهت دارای ارزش نمادین است که چهار جهت دارد و عدد چهار، گویای چهار جهت زمین و چهار فصل سال است و به همین دلیل، عدد چهار و مربع از منظر نمادین، ارزشـــمند اســـت. مربع چهار محور تقارن دارد که به هنگام قرینه، هیچ جهتی بر دیگری غلبـــه نمی‌کند(گروتر، ۱۳۹۰: ۳۲۱). در ضمن، هم‌سویی شکل کلی متن -که مربع است- با تقسیم آن به چهار بخش مربعی بر روایتی منسجم تاکید دارد. شکل مربع، اگر بر روی یکی از راس‌هایش قرار بگیرد، حالتی پویا را نشان می‌دهد(چینگ، ۱۳۸۸: ۴۱). اشکال مربع بر راس ایستاده، منقوش بر زین اسب -که بر راس خود قرار گرفته‌اند- بیانگر حـــس پویایی و تکاپو هســـتند که با تکاپوی اســـب و سوارکارش هم‌سو است(شـــکل ۶). نوع دیگر این اشکال را در نقوش پیراهن زن در بخش تحتانی اثر می‌بینیم(شـــکل ۲)؛ که هم‌چنان به برقراری هم‌ســـویی معنا و شکل تاکید دارد. بدین معنا که نقش‌مایه مزبور دارای پیراهنی است که نقوش روی آن جـــدای از دلالت‌گـــری، بر تکاپـــوی او(عامل اصلی کنش) اشـــاره دارد؛ ضمنا ریتم ناشـــی از تکرار شکل بر راس ایســـتاده مربع‌ها، بر ارتباط موضوعی میان دو نقش‌مایه مرد اسب سوار(شـــکل ۶) و زنی دلالت دارد که از روبه‌رو به بیننده می‌نگرد(شکل ۲). علاوه بر موارد اشاره شده فوق، رنگ نقوش پیراهن زن -که سیاه و آبی هستند- به ترتیب، دلالت‌هایی بر فلاکت و تیرگی در مقابل امید می‌باشند.

در تشریح معنای نمادین رنگ، مربع آبی(شکل ۵)، همچون روزنه‌ای رو به بیرون، به معنای امید اســـت؛ زیـــرا رنگ آبی القاگر حس آرامش است. این معنا، ســـازگار با غوغای نقوش تجریدی فضایی اســـت که مربع آبی در آن، قـــرار دارد. رنگ زرد، نمادی از روشـــنایی و نور بوده و لذا، به معنی پاکی است. اختصاص یک مربع زرد بر زمینـــه‌ای زرد نیز در عمل تاکید بر رنگ زرد و جلب توجـــه به آن و به موضـــوع موجود در آن زمینه می‌باشد. موضوع موجود در زمینه زرد، تعامل فیزیکی زن و مردی باستانی است(شکل ۹). رنگ قرمز در مجموع نماد خون، آتش و به‌صورت انحصاری، نماد انقلاب‌های کارگری در غرب می‌باشد. قرمز، رنگی است که با احساس قوی در رابطه است و به همین جهت است فضاهای طراحی شده در دو لکه قرمز، یادآور دوران کهـــن ایران و به‌نحوی تجریدی، بازنمایی حجاری‌های بیستون و نقش رستم است. رنگ قرمز، به لحاظ نظری، دارای خصلتی متناقض اســـت. از طرفـــی، این رنگ، به معنای اتحاد اســـت؛ همان‌گونه که در این متن، شـــباهت لکه‌های رنگی قرمز و موضوعات مورد بازنمایی آن‌ها هم‌ســـو هســـتند و از طرف دیگر، همان‌گونه که لکه قرمز رنگ بخش فوقانی اثر(شکل ۷)، می‌تواند تداعی‌کننده آتش باشد، نمادی برای حالت خطر است(می‌یر، ۱۳۹۲: ۷۸). هرچند شعله آتش ترکیبی از سرخ، نارنجی و زرد با تونالیته‌های متنوع است، اما بازتاب آن بر ســـه چهره منتهی‌الیه سمت چپ بخش فوقانی اثر(شـــکل ۸)، به‌صراحت، بر خطرناک بودن فضـــای آن و بر آتش بودن رنگ قرمز، دلالت دارد. بـــا این توصیف، می‌توان گفت محیط آتشـــی، موجب شـــده است رنگ ســـر اسب، تغییر یابد. به عبارتی، اسب در آســـتانه ورود به محیط آتشی است(شکل ۷). عبور اسب ســـبز از آتش قرمز، باید به خنثی شدن رنگ قرمز(آتش) بیانجامد؛ اما آنچه متن بیان می‌کند، عدم عملکرد ذاتی رنگ‌ها اســـت. زیرا «رنگ ســـبز که عمده خصلت آن، توانایی خنثی نمودن رنگ قرمز اســـت»(همان: ۷۹)، دیگر به غریزه خود عمل نمی‌کند؛ لـــذا، عدم وقوع این امر، خود می‌تواند مقدمه دلالت‌هایی فراتـــر از معنای روانی رنگ باشد؛ بدین معنا که وقتی در یک فضا، رنگ‌ها به غریزه خود عمل نمی‌کنند و از شکل طبیعی خود منحرف می‌شوند

و تاثیـــر آن‌ها بر هم‌دیگر بـــه نتایج باژگونی ختم می‌شـــود، انتظار می‌رود، معنا نیز دستخوش باژگونی گردد؛ لذا، در این حالت که آتش ســـرخ -عامل نابودگر- منجر به نیستی رنگ سبز(سرزندگی) می‌شود، عبور اســـب از آتش نیز موفق‌آمیز نخواهد بود. این معنا، زمانی بیش‌تر برجسته می‌گردد که در ادبیات کهن ایرانی به عبور اسب از آتش، به عنوان فعلی توجه نماییم که تعیین کننده اثبات یا رد گناه شـــخص مظنون به گناه(اسب سوار) است.

در ادامه، درخت بی‌برگی -که بیش‌تر شبیه شاخه‌ای بیش نیست- معادل نمادین درخت زندگی است(شکل۴). آنچه در باور ایرانی به درخت زندگی تعبیر می‌شـــود، عبارتند از: ۱) امرداد؛ ۲) گوکرن؛ ۳) بس تخمک؛ ۴) مشـــی و مشیانه؛ ۵) برسم؛ ۶) هوم(طاهری و سلطان مرادی، ۱۳۹۲: ۴-۲). در میـــان گونه‌های متعدد درخت زندگـــی، مورد بازنمایی شـــده در تابلوی گذر از ســـنت، معادلی نمادین از «هوم» اســـت؛ زیرا رنگ درخت و پرندگان نشسته بر آن، مصداقی بارز از توصیف هوم در دینکرد است: «دو مرغ شاخه هوم را که امشاسپندان، فروهر زرتشت را در آنجا داده بودند، از کوه اسنوند برداشتند و آن را بر آشیانه خود نهادند. آن شاخه بر بالای درخت با آن پیوند خورده، همیشه سبز بود»(همان: ۱۵-۱). هوم(haoma)، نام ایزد گیاهی درمان‌بخش است که از طریق فشـــردن طی مناســـکی خاص از آن شیره‌ای مقدس گرفته می‌شده اســـت. در باور کهن ایرانی نوشیدن شیره هوم سبب شکســـت شر می‌شده اســـت.«در یکی از متن‌های قدیمی که در هنگام نیایش هوم خوانده می‌شـــد، از او می‌خواهنـــد که گرز خـــود را علیه اژدهـــا، تبهکاران، ستمکاران و زنان بدکاره بگرداند»(هینلز، ۱۳۹۱: ۵۱-۵۰). معنای نمادین و کارکرد هوم و چیستی آن با نقش درخت و موضوع روایت متن تابلوی گذر از سنت، که اثبات بی‌گناهی مرد اسب‌سوار(شـــکل۶) در بخش فوقانی نقاشی به جهت تعامل با زن موجـــود در بخش تحتانی نقاشی(شـــکل۲)، هم‌ســـو اســـت. در نهایت، اگر بپذیریم که ســـاختارهای نمادین و گسترش آن‌ها، ناشی از کاربرد مفاهیم اساطیری است(ریکور، ۱۳۹۰: ۱۰۴)، اسب را می‌توان شکل نمادین رهایی، با توجه به یادآوری گذر از آتش در بستر رویدادهای اساطیری(قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۷) و روح شخصیت اسب‌سوار در متن، تلقی کرد؛ این معنا حتی به شـــکل‌های تجریدی اسب در تابلوی گذر از سنت قابل تعمیم است.

**رمزگان معنایی(Code of semes)**

این دســـته از رمزگان، غباری از معناهای برخاسته از ارتباط درونی متن با خودش است و در واقع، بر ارتباط درونی عناصر متن با هم‌دیگر تاکید دارد. لذا، جهت معنازایی متن از منظر رمزگان معنایی، بایستی در ارتباط عناصر درونی و فضاهای درون متن دقیق شد. هم‌چنان‌که اشـــاره شد، کلیت متن را بخش‌های چهارگانه بصری به‌وجـــود آورده‌اند؛ آن‌گونه که از نشانه‌های هر بخش دریافت می‌شـــود، جهان‌های چهارگانه متن دارای کیفیت تقابل درونی هســـتند؛ یعنی بخش‌های چهارگانه متـــن، یک در میـــان، به دو زمان حال و گذشـــته تفکیک شده‌اند. تشخیص زمان‌های حال و گذشته بدین‌گونه اســـت که، هرجا عناصر معلوم و مشـــخص(غیرتجریدی) از خود کنشـــی به‌نمایش بگذارند، زمان حال است(شکل‌های ۶، ۸، ۹ و ۱۰)؛ و در ســـطحی همچون لکه‌هـــای رنگی قرمز، که در برگیرنـــده دال‌هایی چون نقوش تجریـــدی و تداعی لوحه‌هـــا و ابنیه‌های عهد کهن اســـت، و عناصر متن بیش‌تر نامعلوم، لذا، زمان آن گذشته است(شـــکل‌های ۵ و۷). حال که یکـــی از فضاهای قابل تشـــخیص هالـــه معنایی، فضای متوالی است(بارت، ۱۳۹۴: ۱۹)؛ الف) ابتدا، مسیر دست‌یابی به معادل‌های بصری این دســـته از رمزگان، مجددا خوانش می‌شود و ب) ســـپس، فقط معنای دو فضای قرمز رنگ ارائه می‌شود. زیرا از طرفی، رمزگان پیشـــین در راستای بیان آن بخش از معنای روایت تاکید ذاتی دارنـــد که مربوط به زمان حال است و از طرف دیگر، فضاهای زمان گذشته هستند که معنایی را صرفا برخاســـته از روابط درونی بازمی‌آفرینند؛ لذا، این رمزگان، فقط معنـــای موجود در دو لکـــه رنگی قرمز را مد نظر دارد(شـــکل‌های ۵ و۷)؛ که در تناسب با روایت‌های بخش‌های پیشین خود بازآفرینی می‌شود.

الف) با توجه به شرط شـــروع روایت از نگاه مستقیم زن، که دارای حالت زنده و فاعل است(شکل۲)، روایت در زمان حال شروع می‌شود و از طریق مجاورت مردی، که درختی در دست چپ خود دارد(شکل۳)، به فضایی از نقوش تجریدی و زمان گذشـــته انتقال می‌یابد؛ و باز از آن‌جا، خط روایت، به فضای کنش‌زای مرد اسب‌سوار(شکل۶) و زمان حال انتقال می‌یابد تا در نهایت، به گذشته(شـــکل۷) باز گردد. در کل روایت در مسیر قطر اصلی نقاشی، روایت در زمان حال و روایت در مسیر

قطر فرعی، روایت در زمان گذشـــته است. گردش این نیروها از حال به گذشته و برعکس، پیکره نظامی دیالکتیکی از معنا را بنا می‌نهد که در نهایت، به تداوم هستی می‌انجامد. از سفر هر زمان به زمـــان دیگر، می‌توان چنین معنایـــی را بازآفرید که زندگی، تماما سفر به معنای گذر اســـت و گذر از جهانی آتشین، محوریت موضوع آن اســـت. نکته قابل ذکر، اهمیت تکاملی روایت طی قطر اصلی و فرعی است؛ بدین معنا که در نیمه تحتانی متن، جریان‌های معنازای حک شده در فضای کتیبه‌گونه(زمان گذشته) در راســـتای روایت در زمان حال هستند و همین منوال در بخش فوقانی متن نیز صادق است.

ب) یک، معنای بازآفریده نقوش تجریدی در لوح قرمز رنگ بخش تحتانی(شکل۵)، چنین است که در سطحی‌ترین لایه آن، دو اســـب تجریدی برابر هم قرار دارند که سرهایشان را به عقب برگردانده‌انـــد؛ این دو کاراکتر، تمایلی به آشـــنایی ندارند. پنج نقش ســـر، در ردیف افقی بالای آن‌ها قرار دارد که ســـعی در نمایش میانی‌ترین صورت دارنـــد؛ هر طرف از شخصیت میانی را دو شخصیت متناظر فرا گرفته‌اند که از دو سو، به شخصیت تجریدی تمام رخ میان خود می‌نگرند. لایه نمایشی دیگر، روایت دو شـــخصیت نامعلوم در زیر شبستان مشبک به شیشه‌های منقوش است که در دو طرف یک مربع آبی رنگ -که می‌تواند نمایش تجریدی میز باشد- به معنای ملاقات، سر انگشتان هم‌دیگر را گرفته‌اند؛ آنان همان تداوم شـــخصیت‌های تقابلی ردیف‌های زیرین هســـتند که ابتدا، تمایلی به روبه‌رو شـــدن نداشـــتند و حال، هم‌دیگر را لمس می‌کنند. در نهایت، فوقانی‌ترین ردیف از کتیبه به بازنمایی دو شـــخصیت در حال فریاد، به معنـــای برملایی رویداد زیر طاق اختصاص یافته اســـت. کاراکترهایی که در یک ردیف عمودی به شکل ستون، تنها سرشـــان بازنمایی شده است، عموما یک شکل بوده و در یک حالت روحی، قرار دارند؛ لذا، به طور مشخص، معنای آن‌ها عدم جانبداری و بی‌طرفی است. چهره بزرگ اندازه‌ای کـــه رو به بیرون از متـــن دارد، دارای حالتی در چهره اســـت، که قادر به تشخیص رویداد و تعیین حکم نیست و به شـــخصی وامانده بر سر چند راهی می‌ماند، که قادر به تصمیم‌گیری نیســـت؛ اندازه بزرگش او را نسبت به ســـایرین حائز اهمیت و دارای جایگاهی والاتر از دیگران نموده است.

ب) دو، در بخش فوقانی متن، مجددا فضای بازنمودی گذشته مرتبط با معنای کنش مرد اسب‌سوار است. مرد اسب‌سوار، که در جهانی سرد(رنگ آبی و سبز) واقع است(شکل۶)، در حال ورود به جهانی گرم(شکل۷) به رنگ قرمز است. کاراکترهای تجریدی منقوش در لوح قرمز رنگ فوقانی(شکل۷)، جملگی دســـتان خود را یا به معنای دعا و نیایش و یا به معنای یاری طلبیدن، رو به آسمان بلند کرده‌اند. موضوع طلب را می‌توان از طریق رنگ سر اســـب، به‌عنوان حلقه وصل آن‌ها به جهان اسب‌سوار بازآفرید؛ بدین شرح که، آنان برای عبور شخصیت اسب‌ســـوار از فضای خطر(رنـــگ قرمز)، دعـــا می‌کنند. در این میان، اما نـــگاه معنـــادار بزرگ‌ترین شـــکل از زن‌های منتهی‌الیه سمت چپ در بخش فوقانی(شکل۸)، که با دقت مرد اسب‌سوار(شـــکل۶) را می‌نگرد، یـــک ارتباط موضوعی میان آن‌ها برقرار می‌ســـازد؛ گویی گذر مرد اسب‌سوار تاثیر مســـتقیمی در اضطراب او دارد. دیگر زنان -که در پای او قرار گرفته‌اند- دلالتی بر هم‌سرایی آنان با نقش زن مافوق دارد.

**رمزگان فرهنگی(CulturalCode)**

هدف از رمزگان فرهنگی، معنازایـــی متن با اتکای بیش‌تر بر دانشـــی فراتر از درونیات متن و از رهیافت ارتباط فرامتنی به تعبیر ژرارژنت اســـت. فرامتنیت، تعبیری اســـت که ژنت در ازای بینامتنیت به‌کار می‌بـــرد؛ از دیـــد او، فرامتنیت جامع پنج رابطه(بینامتنیت، ورامتنیت، ســـرمتنیت، پیرامتنیت و زبرمتنیت) یک متن با ارجاعات خارج از خود اســـت(آلن، ۱۳۸۹: ۱۴۷-۱۵۶).

روایت «گذر از آتش» به منظور اثبات بی‌گناهی ســـیاوش در شاهنامه، رابطه ورامتنیت با تابلوی گذر از سنت دارد. منظور از ورامتنیت، زمانی اســـت که یک متن، در رابطه‌ای تفسیری با متنی دیگر قرار می‌گیرد. ورامتنیت، متن موجود را با متنی دیگر متحد می‌کند؛ به عبارتی، «متن موجود، در متنی دیگر، بدون هیچ اجباری در فراخواندن آن سخن می‌گوید»(همان: ۱۴۹). متنی که تابلوی گذر از ســـنت بدون هیچ اجباری در آن، سخن می‌گوید، نگاره گذر از آتش می‌باشد. نگاره مذکور، متعلق به شـــاهنامه محمدجوکی[۹] در اواخر عهد تیموری و حدود ســـال ۸۴۴ه.ق. است(شـــکل ۱۱). نگاره گذر از آتش، بازنمایی اثبات بی‌گناهی ســـیاوش در رابطه با سودابه همسر کیکاووس اســـت. طبق شاهنامه روایت بیان شـــده در مورد سیاوش و سودابه شامل هفت بخش اســـت: ۱) عاشق شدن سودابه بر سیاوش؛ ۲) آمدن سیاوش به نزدیک سودابه در سه

مرحله؛ ۳) فریب دادن سودابه کاوس را؛ ۴) چاره خواستن سودابه و زنی جادو؛ ۵) پرسیدن کاوس کار بچگان را؛ ۶) گذشتن سیاوش از آتش؛ ۷) بخشش جان سودابه خواستن سیاوش از پدر(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۰-۱۴۷).

ارتباط ورامتنیت میان تابلوی گذر از سنت و نگاره گذر از آتش در انطباق موضوع آن دو متن، نهفته است؛ اما آنچه دو متن را از هم‌دیگر متمایز می‌نماید، نتایج حاصل از فعل «گذشتن» است که در واقع، انعکاس نگرش هنرمندان خالق آن دو متن، نسبت به بنیان روایتی تعامل یک زوج انسانی می‌باشد. در رابطه با انطباق دو متن مذکور، ساختار هر کدام از دو متن، گواه این ادعا هستند که هر دو، درگیر روایتی داستانی با موضوع تعامل انسانی و خاصه داستان سیاوش و سودابه هستند. ساختار قرارگیری اجزای متن گذر از سنت، بنا به شرح سایر رمزگان -که ارائه گردید- موضوع تعامل انسانی را تایید می‌نماید. ساختار متن گذر از آتش نیز بنا به ابیاتی -که بخشی از تنه نگاره است- به‌صراحت، بیانگر موضوع تعامل انسانی بوده و به نوعی، مصداق بصری داستان سیاوش

تصویر ۱۱: نگاره گذر از آتش(ماخذ: Brend& Melville, 2010: 140).

و سودابه در شاهنامه است. در رابطه با تمایز دو متن، شکل ۶ و ۷ در متن گذر از سنت، اثبات این یافته است که در جان به در بردن شخصیت مظنون به گناه از آتش، باید تردید نمود؛ در حالی که در نگاره گذر از آتش، هم شکل بصری و هم نوشته بخش فوقانی نگاره، تردید در سلامت سیاوش را جایز نمی‌داند. به‌طور خلاصه، متن گذر از سنت، حکم به گناه‌کاری شخصیت اصلی را صادر می‌کند؛ در حالی که متن گذر از آتش، حکم بی‌گناهی سیاوش(شخصیت اصلی متن) را صادر می‌نماید. لازم به ذکر است، متن گذر از سنت، طی چهار بخش بصری، ابتدا، واقعه گذر از آتش سیاوش در شاهنامه را به عنوان هسته اصلی روایت -در دو بخش فوقانی- و سه مرحله قبل از آن را -در دو بخش تحتانی- که به‌ترتیب، شامل عاشق شدن سودابه بر سیاوش(شکل۹)، اتکای سیاوش به ایزدگیاه هوم، جهت شکست شر و رهایی از زن بدکاره(شکل۵) و برملا شدن واقعه می‌باشد، به‌عنوان کنش‌یارهای روایت بازنمایی می‌کند. نقاط محوری و اصلی روایت را -که در تابلوی گذر از سنت، شامل شکل ۶ و شکل ۷ می‌شود- «هسته» و دیگر کارکرد روایت را -که نقشی مکمل در راستای محوریت روایت دارد- «کنش‌یار» گویند(بارت، ۱۳۹۲: ۲۷)؛ به‌طور خلاصه، معادل رمزگان فرهنگی این متن به شرح زیر، تکرار منتخبی از روایت گذر از آتش با دو نتیجه متفاوت است.

پس زمینه زرد، تعامل سیاوش و سودابه را به‌نمایش می‌گذارد: رخش تنگ بگرفت و یک بوسه داد/ بدو کش نبود آگه از ترس و داد(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۴۳). درخت سبز بی‌برگی، نمادی از ایزدگیاه هوم -که سیاوش در دست گرفته است- به معنای رهایی از اهریمن(زن بدکاره) است: نه من با پدر بی‌وفایی کنم/ نه با اهرمن آشنایی کنم(همان). تمام عناصر منقوش بر لکه قرمز رنگ بخش تحتانی، روایت بازگفته را برملا می‌سازد؛ به همین جهت در بخش فوقانی، سیاوش در حال ورود به آتش، جهت گذر از آن است؛ نگاه زن روبه‌رو معادل نگاه سودابه است که: همی‌خواست کو را بد آید بروی... (همان: ۱۴۶). نقوش تجریدی موجود در لکه قرمز بخش فوقانی نیز هم‌سو با هسته اصلی روایت است؛ بدین معنا که رفتار کاراکترهای تجریدی آن بخش، بازنمایی دعا و نیایش است؛ لذا، آنان معادل این بیت از شاهنامه هستند: خروشی درآمد ز دشت و ز شهر/ غم آمد جهان را از آن کار بهر(همان).

نکته قابل ذکر در این متن، توجه به مرحله‌ای از روایت است

جدول ۲: معنازایی رمزگان در نقاشی «گذر از سنت»(ماخذ: نگارندگان).

| | تعریف رمزگان | عملکرد(نقش) رمزگان | معادل بیانی رمزگان | معنای بازآفرینی شده |
|---|---|---|---|---|
| **رمزگان هرمنوتیکی** | عباراتی که به خواستشان رمزی شکل گرفته است. | انسجام متن نقطه شروع و پایان روایت | اصل مجاورت و جهت | تخطی از هنجارها |
| **رمزگان کنشیص** | توالی عناصر کنش‌زا متن هستند | توالی و حرکت | نشانه‌های ریتمیک درون متن | تطور و تکامل ناشی از روایت در زمان حال |
| **رمزگان نمادین** | حوزه‌های چندارزشی متن هستند | بیانگری | رنگ مربع‌ها شکل مربع و لوزی، درخت و اسب | خطر، خلوص و پویایی، شکست شر و رهایی |
| **رمزگان معنایی** | ذراتی غبارگونه از معنا هستند. | تفکیک زمان حال و گذشته و اتکا بر روایت در زمان گذشته | نقوش تجریدی محدود به فضاهای قرمز رنگ | گذر از فضای (جهان) گذشته که منبع سنت است. |
| **رمزگان فرهنگی** | ارجاعاتی از حکمت و خرد هستند | ایجاد رابطه و رامتنیت | روایت«گذر از آتش» از متن شاهنامه | تردید در روایت جزم‌گرایانه |

که متن، آن را بازنمایی می‌کند. متن مورد بررسی، مرحله‌ای از روایت را بازنمایی نموده که هنوز فرجام کار سیاوش مشخص نیست؛ لذا، می‌توان با توجه به تغییر رنگ سر اسب سیاوش، در گذر او از آتش، تردید نمود و این‌گونه معنای متن را بازآفرید که گذر از سنت از رهیافت تردید در روایت‌های جزم‌گرایانه حاصل می‌شود.

## نتیجه‌گیری

طی فرآیند مشروح تجزیه و تحلیل بیان شد، قابلیت معنازایی رمزگان روایی به محک گذاشته شد؛ تا به این پرسش، پاسخ گویند که معانی متن مورد بررسی از منظر رمزگان روایی کدامند؛ حال، در معنازایی تابلوی گذر از سنت، پنج رمزگان پیشنهادی رولان بارت برای تحلیل متن، به‌ترتیب، موجب زایش معانی فرمی، تکاملی، نشانه‌شناسانه، تطبیقی و فرامتنی شده است. رمزگان هرمنوتیک با اتکا بر آرایه‌های فرمی«مجاورت» و «جهت»، به‌عنوان معادل‌های بصری، معنای حرکت در جهت عکس عقربه‌های ساعت و تخطی از هنجارها را بازآفرینی می‌کند. رمزگان کنشی معنای گذر در زمان حال، تطور و در نتیجه، تکامل را از طریق معادل‌هایی بصری، همچون نشانه‌های ریتمیک(جفت بودگی) را بازآفریده است. برخی از معناهای فرآوری شده از رمزگان نمادین، که از رهیافت معادل‌های نشانه‌شناسانه‌ای همچون رنگ و شکل‌های هندسی و فیگوراتیو حاصل شده است، عبارتند از: خطر، خلوص و پویایی، شکست شر و رهایی. رمزگان معنایی نیز از طریق اتکا به فضای منحصر به سنت -که از تقابل بصری زمان‌های حال و گذشته حاصل شده- معنای سفر از زمان گذشته را -که منبع سنت می‌باشد(نه تطور در یک زمان)- فرآوری نموده است. در نهایت، رمزگان فرهنگی نیز به منظور بازآفرینی معنای تردید در روایت‌های جزم‌گرایانه از طریق یک رابطه ورامتنی، بر مبنای شاهنامه، روایت گذر سیاوش از آتش را در نقاشی گذر از سنت جای داده است(جدول ۲).

**پی‌نوشت**

۱. موتیف(Motif) یا نقش‌مایه «مایه اصلی و بارز در یک اثر هنری، عنصر یا عناصر ترکیبی از عناصر بصری که در یک ترکیب‌بندی تکرار می‌شود»(پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۹۸).

۲. Sarrasine سارازین، عنوان داستانی کوتاه است از اونوره دو بالزاک که در ماه نوامبر ۱۸۳۰ میلادی در پاریس، نوشته شده است(بارت، ۱۳۹۴: ۳۳۰).

۳. برداشت نگارندگان از کل کتاب اس/زد است. نک. (بارت، ۱۳۹۴).

۴. متن، الزاماً همیشه منحصر به ادبیات نیست.

۵. پی‌رفت، مجموع چند کارکرد یا واحد محتوایی-بیانی است که در نهایت، یک کنش را شکل می‌دهد. کنش مزبور دارای یک هسته و یک یا چند کنش‌یار است. هسته‌ها در سطح کنش واحدهای اصلی و محوری بیان و کنش‌یارها واحدهای تکمیلی بیان و نقش مکمل هسته‌ها را دارند(بارت، ۱۳۹۲: ۲۳).

۶. از دید او، نقاشی خارج از سه صورت طبیعی، غیرطبیعی نزدیک و غیرطبیعی دور نیست. منظور از صور طبیعی، اشکال مانوس، صور غیرطبیعی نزدیک،

شکل‌هایی که تشابه نزدیک با اشـــکال مانوس دارند و در نهایت، صور غیرطبیعی دور نیز شکل‌هایی هســـتند که هرچند مشابه اشکال مانوس و غیرطبیعی نزدیک هستند، ولی علت وجودی آن‌ها در اثر، بر پایه تصور و تداعی معانی و نه بر پایه شکل از قبل پذیرفته شده آن‌هاست(حریری، ۱۳۷۸: ۲۸-۲۶).

۷. توجه به تغییر قسمتی از سر اسب.

۸. نک. به مربع‌های موجود در شکل‌های ۲، ۵و ۷.

۹. شاهنامه‌ای کوچک اندازه، فاقد رقم نگارگر مشخص و مربوط به پایان دوره تیموری و بعد از مرگ بایسنقر است که برای یکی از پسران شاهرخ تیموری به نام محمد جوکی، در حدود سال ۸۴۴ه.ق. مصور شده است. شاهنامه مذکور، در انجمن سلطنتی آسیایی لندن، نگه‌داری می‌شود(پاکباز، ۱۳۹۲: ۷۵).

---

**منابع**


- آرنهایم، رودلف(۱۳۹۱). ***هنر و ادراک بصری***، ترجمه مجید اخگر، چ. چهارم، تهران: سمت.
- آلن، گراهام(۱۳۸۹). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، چ. سوم، تهران: مرکز.
- آلن، گراهام(۱۳۹۲). ***رولان بارت***، ترجمه پیام یزدانجو، چ. دوم، تهران: مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۸۵). ***نقد و حقیقت***، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چ. سوم، تهران: مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۹۲). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه محمد راغب، چ. دوم، تهران: رخدادنو.
- بارت، رولان(۱۳۹۴). ***اس/زد***، ترجمه سپیده شکری پور، تهران: افراز.
- بنی‌اسدی، محمدعلی(۱۳۹۳). «***بررسی نگاره‌های مرتبط با ضحاک در شاهنامه شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی***»، نگره، دوره ۱۱، شماره ۳۲، ۴-۲۶.
- بودریار، ژان فرانسوا؛ دلوز، ژیل؛ کریستوا، ژولیا؛ دریدا، ژاک؛ بلانشو، موریس؛ بارت، رولان و دیگران(۱۳۸۹). ***سرگشتگی نشانه‌ها***، ترجمه مانی حقیقی، چ. ششم، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین(۱۳۹۰). ***دایرةالمعارف هنر***، چ. یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین(۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، چ. یازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- پریشان‌زاده، پیام(۱۳۸۵). ***جنبش هنر نوگرای ایران***، تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- چندلر، دانیل(۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، چ. سوم، تهران: سوره مهر.
- حریری، ناصر(۱۳۷۸). ***درباره هنر و ادبیات***، بابل: آویشن.
- چینگ، فرانسیس دی کی(۱۳۸۸). ***فرم، فضا، نظم***، ترجمه فرشید حسینی، تهران: مهرازان.
- داد، سیما(۱۳۹۲). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چ. ششم، تهران: مروارید.
- ریکور، پل(۱۳۹۰). ***زندگی در دنیای متن***، ترجمه بابک احمدی، چ. ششم، تهران: مرکز.
- سیبیاک، تامس آلبرت(۱۳۹۱). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی***، ترجمه محسن نوبخت، تهران: علمی.
- طاهری، صدرالدین و سلطان‌مرادی، زهره(۱۳۹۲). «***گیاه زندگی در ایران، میان رودان و مصر***»، هنرهای زیبا، دوره ۱۸، شماره ۲، ۱-۱۵.
- قلی‌زاده، خسرو(۱۳۹۲). ***دانش‌نامه اساطیری و اصطلاحات وابسته***، تهران: کتاب پارسه.
- گروتر، یورگ کورت(۱۳۹۰). ***زیبایی‌شناسی در معماری***، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، چ. ششم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۵). ***جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران***، چ. دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- لونی، مهدی؛ رجبی، محمدعلی و آیت‌اللهی، حبیـــب‌الله(۱۳۹۳). «***مطالعه تطبیقی اشعار جامی بر تصویرگری نگاره نجات یوسف از چاه در هفت اورنگ***»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره ۲. ۱۶۳-۱۹۰.
- مایس، پیرفون(۱۳۸۶). ***عناصر معماری از فرم به مکان***، ترجمه مجتبی دولتخواه، چ. دوم، تهران: ملائک.
- مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۹۳). ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، چ. پنجم، تهران: آگه.
- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۶). ***شاهنامه فردوسی***، به تصحیح ژول مل، چ. دهم، تهران: بهزاد.
- می‌یر، لوسین(۱۳۹۲). ***زیبایی‌شناسی بصری***، ترجمه عربعلی شروه، تهران: شباهنگ.
- هاتفی، محمد و شـــعیری، حمیدرضا(۱۳۹۰). «***وضعیت شبه گفتمانی: نشانه-معناشـــناختی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مردم معمولی***»، مطالعات تطبیقی هنر، دوره ۱، شماره ۲، ۴۱-۵۶.
- هینلز، جان(۱۳۹۱). شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چ. شانزدهم، تهران: چشمه.
- Brend, B., Melville, Ch. (2010). *Epic of the Persian Kings: The Art of Ferdowsi's Shahnameh*. I.B.Taurise and Co. Ltd.