ترجمه گرامری دو نظام بینانشانه‌ای کلامی و بصری در اکفراسیس

چکیده:
اکفراسیس (برگردان هنری) به‌طور سنتی به بازنمایی ابژه یک هنر در قالب هنر دیگر گفته شده است. این حوزه مطالعاتی اغلب با مطالعات کلمه-تصویر تداعی می‌شود؛ اما امروزه دایرهِ مفهومی آن گسترده شده و هر گونه برگردان بینانشانه‌ای را در بر می‌گیرد. پژوهش‌های حاضر اغلب به تعریف این اصطلاح و دامنه آن و یا به توصیف و طبقه‌بندی انواع بازنمایی‌ها توجه داشته‌اند. مقاله حاضر در نظر دارد، با رویکرد نقش‌گرا، دریابد در پدیدهِ بینانشانه‌ای اکفراسیس، از هنر بصری به کلامی و از کلامی به بصری، در برگردان نحوی دو نظام نشانه‌شناختی مذکور در سطوح فرانقشی چه اتفاقی رخ می‌دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد با توجه به استقلال نحوی دو نظام نشانه‌شناختی کلامی و بصری، عناصر فرانقشی این دو حوزه نشانه‌شناختی در اکفراسیس به صورت تطابقی و موازی برگردان نمی‌شوند؛ بلکه لایه‌های فرانقشی قابلیت برگردانی به یک‌دیگر را دارند. چنان‌که آن‌چه بازنمودی است در رسانه دیگر از طریق لایه متنی یا بینافردی قابل بازنمایی است و برعکس. افزون بر این، بسته به آن که متن مبدا و مقصد بصری باشد یا کلامی، متن مقصد در نسبت با متن مبدا، عناصر بازنمودی کم‌تر یا بیش‌تری را در خود جای می‌دهد. با توجه به ظرفیت نظام کلامی برای بیان انتزاعی در قالب اسامی و کلیات، متن بصری عناصر بازنمایی جزیی‌تری را بازنمایی می‌کند. از سوی دیگر، رابطهِ تعاملی کنش‌گران در متن کلامی نمایان‌تر بازگو شده است. قاب‌بندی، برجسته‌سازی، و ارزش اطلاعاتی، از عناصری هستند که متن بصری، از رهگذر آنها، معناهای ضمنی را بیان کرده است.

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

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶

محمد هاتفی
استادیار، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پژوهشکده تمدن اسلامی.
Email: M.Hatefi@ihcs.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.40415.1416

مقدمه

برگردان هنری (اکفراسیس)[1] از آغاز و به طور سنتی، در یونان باستان، برای توصیف کلامیِ آثار هنریِ بصری به کار می‌رفت و به بیان و توصیف کلامی چیزی اطلاق می‌شد که عموماً، به صورت بصری یا در قالب تصاویر بازنمایی شده بود؛ به بیان دیگر، به بازنمایی کلامی بازنمود بصری، اکفراسیس گفته می‌شد. در گذر زمان این رویکرد تغییر یافت و امروزه رهیافت پیچیده‌تری نسبت به این مقوله مشاهده می‌شود. زیرا به‌تدریج، آشکار شد که پدیده اکفراسیس جلوه‌های گوناگونی را می‌پذیرد. امروزه اکفراسیس (برگردان هنری) نه تنها نقاشی، فیلم، موسیقی یا معماری بلکه اشکال غیرکانون‌مندی چون تلویزیون، عکاسی، متون کمیک و سینما را نیز شامل می‌شود. برگردان هنری دیگر نه تنها به برگردان تصویر به متن کلامی (شعر) بلکه به برگردان هنری شعر به تصویر نیز قابل اطلاق است. پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد نقش‌گرا، زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی[2] و گرامر بصری[3] کرس و لیوون میکوشد شیوه‌های مختلف بازنمود، تعامل و تبدیل متن در اکفراسیس کلامی ویلیام کارلوس ویلیامز[4] از نقاشی منظره سقوط ایکاروس[5] و اکفراسیس نقاشی-خط مهدی زمانی با عنوان «عادت» از شعر علی اکبر رشیدی را بررسی کند. در اکفراسیس نخست، برگردان از نقاشی به شعر و در دیگری از شعر به نقاشی رخ داده است. پرسشی که پیش می‌آید این است که، در برگردان دو سویه بصری به کلامی و کلامی به بصری چه تفاوت‌هایی رخ می‌دهد؟ به‌عبارتی، سازوکارهای بینانشانه‌شناختی برگردانی از تصویر به شعر و از شعر به تصویر چگونه است؟

روش پژوهش

روش پژوهش در این تحقیق توصیفی-تحلیلی است به این صورت که نخست، با توصیف وجوه پدیداری زبانی و بصری متون، داده‌سازی شده و سپس، این داده‌ها به شیوه تطبیقی تجزیه و تحلیل خواهد شد. جمع‌آوری نمونه به صورت انتخابی است. ابزار گردآوری اطلاعات در بخش استنادی مقاله به صورت کتابخانه‌ای است و جامعه آماری منحصر به دو نمونه اکفراسیس کلامی و بصری است. روش نمونه‌گیری به صورت ترجیحی، یعنی بر اساس انتخاب اتفاقی و ترجیح محقق به تناسب ژانر متنی انجام شده و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات، زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی و گرامر بصری کرس و لیوون است که از افکار هلیدی الهام گرفته است. در تحلیل، ابتدا، متن مبدا و سپس، متن مقصد بررسی می‌شود. در اکفراسیس نقاشی منظره سقوط ایکاروس متن مبدا بصری و در اکفراسیس نقاشی-خط عادت متن مبدا کلامی است. برای تجزیه و تحلیل متن کلامی از زبان‌شناسی نقش‌گرایی هلیدی و برای تجزیه و تحلیل متن بصری از گرامر بصری کرس و لیوون استفاده شده است. بنابراین، بسته به نوع متن مبدا و مقصد، جای روش در متن مقاله جابه‌جا می‌شود.

پیشینه پژوهش

هفرنان (۱۹۹۳)، در کتاب «موزه کلمات: شعرهای اکفراسیک از هومر تا اشبری» اکفراسیس را «بازنمایی کلامیِ بازنمودهٔ بصری» تعریف کرده است. پوپ (۲۰۱۰)، در مقاله «شمایل‌شکنی در سینمای جدید رومانیایی» نیز اکفراسیس را بازنمایی کلامیِ چیزی می‌داند که پیش‌تر به صورت بصری بازنمایی شده است. پرسین (۱۹۹۷)، در کتاب «اخذ تصویر: اصول اکفراسیک در شعر اسپانیایی قرن بیستم» معتقد است، پیچیدگی پدیده به‌طور فزاینده‌ای محققان علاقمند به این موضوع را به اختلاف در مورد تعریف و ویژگی‌های آن سوق داده؛ زیرا تعریف هفرنان و پوپ همه واقعیت‌های مربوط به اکفراسیس را بیان نمی‌کند؛ از جمله این که اکفراسیس ممکن است چندین سیستم نشانه‌شناختی را دربر گیرد، پیکربندی‌های مختلفی داشته باشد، و در نتیجه، علاوه بر ادبیات، می‌تواند نه تنها به نقاشی، فیلم، موسیقی، و معماری، بلکه «اشکال هنری غیرمتعارف مانند تلویزیون، عکاسی، متن‌های کمیک و سینماتوگرافی» را دربر گیرد. کلاور (۱۹۹۷)، در مقاله «نگاهی دوباره به اکفراسیس: بازنمایی‌های کلامی از متون غیرکلامی» و همو (۱۹۹۸)، در مقاله «نقل قول، انارگیا و کارکرد اکفراسیس» برگردان کلامی هر گفتمانی را که در یک سیستم نشانه غیرکلامی تشکیل شده باشد، اکفراسیس تلقی می‌کند و دامنه اکفراسیس را گسترش می‌دهد. کلاور با تلقی اکفراسیس فیلمی به صورت کلامی‌سازی متون واقعی یا هنری که در یک سیستم نشانه غیرکلامی تشکیل شده‌اند[6] بر اهمیت کلامی‌سازی در اکفراسیس تاکید کرده است. برون (۲۰۰۱)، در مقاله «کنسرت نقاشی‌ها: اکفراسیس موزیکال در قرن بیستم» این تعریف را قدری بیش‌تر گسترش داده و آن را به صورت «بازنمایی یک متن واقعی یا ساختگی ساخته‌شده یک رسانه در رسانه دیگر» در نظر گرفته است.

ساگرایت (۲۰۰۸)، در کتاب «نگارش و فیلم‌سازی از نقاشی: اکفراستیس در ادبیات و فیلم» تعریف برون از اکفراسیس را مورد بازبینی قرار داده است. زیرا در نظر می‌گیرد که: رسانه بازآفرینی همیشه نباید کلامی باشد، بلکه می‌تواند هر یک از اشکال هنری غیر از آن قالب هنری باشد که «متن» اولیه در آن ریخته می‌شود. جالب این که نمونه‌های انتخاب‌شدهِ برون مواردی را نشان می‌دهند که در آن‌ها آن‌چه پیش‌تر در قالب کلامی بازنمایی شده، سپس، در قالب بصری بازنمایی گردیده است و بنابراین، به وضوح تعریف هفرنان از اکفراسیس را وارونه می‌کند. ساگرایت با تکیه بر طبقه‌بندی‌های موجود متون اکسفراسیک از یک سو و معیار رقابت میان رسانه اکفراسیک و منبع تصویری از سوی دیگر، چهار دسته اِکفراسیس را پیشنهاد می‌کند: اسنادی[۷]، تصویری[۸]، تفسیری[۹] و نمایشی.[۱۰] یاکوبی (۱۹۹۹)، در کتاب «جلوه‌های اکفراسیک کلام: متن و وجه بصری: تعامل‌های متن و تصویر» با بررسی برخی شباهت‌های اکفراسیس‌های زبانی در قالب تشبیه لفظی (تشبیه اکفراسیک) با شیوه اکفراسیک، دو نکته مهم را روشن می‌سازد: الف) اکفراسیس عموماً یک پدیده نشانه‌شناختی دو قطبی[۱۱] است که به دو رسانه (کلامی-تصویری) یا دو شکل هنری (ادبی-گرافیک) تعلق دارد و ب) حتی یک کنایه اجمالی به یک اثر هنری، سبک یا ژانر می‌تواند مولد اکفراسیس باشد و سبب شود به‌عنوان نمونه‌ای از اِکفراسیس طبقه‌بندی شود؛ زیرا هر گونه کنایه به یک شئ هنری بصری، هر قدر هم که مختصر باشد، شکلی از وجه نشانه‌ای کلامی را در ارجاع مقابل با امر بصری قرار می‌دهد و اصطلاحاً حوزه بینانشانه‌ای را به‌وجود می‌آورد. بنابراین، از دید یاکوبی برای این که اکفراسیس رخ دهد لازم نیست حتما دو متن از دو حوزه نشانه‌ای به طور کامل در برابر یک دیگر قرار گیرند؛ بلکه اشاره‌ای جزیی از یک حوزه نشانه‌ای به حوزه نشانه‌ای دیگر (مثلاً از بصری به کلامی یا از کلامی به بصری و از یک ژانر به ژانر دیگر) نیز کافی است. یاکوبی میان وجه[۱۲] و وسیله[۱۳] تناظر مستقیم برقرار می‌سازد. او بیش‌تر بر بررسی تفاوت‌های میان دو مقوله بلاغی (تشبیه اکفراسیک و شیوه اکفراسیک) تمرکز می‌کند و معتقد است تشبیه اکفراسیک کنایه‌ای بسیار کوتاه و اغلب «کنایه‌ای اجمالی به ابژه هنری بصری» است؛ اما شیوه اکفراسیک صرفاً، کنایه‌ای کوتاه به «یک شیوه یا ژانر بصری» است، که به یاری آن، متن می‌تواند تنها با بهره جستن از برخی اشارات یا تلمیحات غیرمستقیم، مضمونی را از چند منبع بصری خاص انتزاع کند. بنابراین، مواردی که یک ابژه هنری به طور مستقیم و صریح توصیف می‌شود، در طبقه‌بندی یاکوبی قرار نمی‌گیرد. اگرچه آن‌ها نیز به خودی خود بخشی از اکفراسیس در نظر گرفته می‌شوند.[۱۴] رولیبارد (۱۹۹۸)، در کتاب «در جستجوی اکفراسیس (رویکردی بینامتنی)، تصاویر در قالب کلمات: رویکردهای نظری و توصیفی به اکفراسیس» متن‌های اکفراسیک را با نظر به میزان صریح بودن بازنمود کلامی ارایه‌شده از ابژه هنری، به دو گروه تقسیم می‌کند: الف) متن بصری ابژه هنری را به‌تصویر کشیده و متن تداعی‌کننده و بازگوکننده، آن را توصیف می‌کند؛ ب) متن بصری شئِ هنری را به‌طور صریح به تصویر کشیده، اما متنی که آن را بازگو می‌کند، به قراردادها، سبک‌ها یا ایده‌های مرتبط با هنرها اشاره دارد. این طبقه‌بندی شامل متونی می‌شود که یکی دیگری را بازگو می‌کند؛ اما هم‌چنان میان متون مختلف اکفراسیک تفاوتی قایل نمی‌شود. پروانه‌پور و بینای مطلق (۱۳۹۷)، در مقاله «تمایز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیس در مطالعات کلمه-تصویر» معتقدند تعریف اصطلاح اکفراسیس که اغلب، به معنای توصیف کلامی یک امر دیداری درک شده و برای مطالعات کلمه-تصویر به‌کار برده شده درکی مطابق با درک کلاسیک از آن نیست. نگارندگان برای فهم مفهوم اکفراسیس آن را در پیوند با سوابق بلاغی-فلسفی مفهوم انارگیا بررسی کرده‌اند که به معنای توصیف رسا و جاندار امور است، به نحوی که احساس کنیم در پیش چشمان ما جان گرفته‌اند. دیاچنکو (۱۳۹۷)، در مقاله «سنگ‌نگاره‌های ایران باستان والری یاکلوویچ برسوف: اکفراسیس شعر ماده شیر در میان خرابه‌ها» به بررسی انعکاس ژانر معماری در شعر والری یاکلوویچ با عنوان «ماده شیر در میان خرابه‌ها» پرداخته و بازتاب روش‌های اصلی حکاکی در این اثر ادبی را تحلیل کرده است. تمرکز اصلی یاکلوویچ در این اکفراسیس کلامی از ابژه بصری معماری در نگاره معماری ایران، بر بیان شفاهی معماری شرقی (به‌ویژه، معماری ایران باستان) بوده است. پژوهش‌های موجود اغلب، به بررسی توصیفی شیوه‌های صوری ارتباط دو سیستم نشانه‌ای در قالب اکفراسیس توجه داشته و یا به طبقه‌بندی این شیوه‌های تداعی پرداخته‌اند. تاکنون، پژوهشی که الگوی نشانه‌شناختی دو سیستم نشانه‌ای را در سطوح مختلف بازنمایی، تعامل و ترکیب نشان دهد و آن‌ها را به صورت دو نظام نشانه‌ای مجزا

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

مبانی نظری

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

۱. زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی

از منظر نقش‌گرایان، زبان، نظامی[۱۵] برای برقراری ارتباط است. مطابق دستور نقش‌گرای نظام‌مند[۱۶] صورت و ساخت در خدمت نقش ارتباطی[۱۷] قرار دارند و هر چیز با ارجاع به نقش ارتباطی و کاربردی[۱۸] زبان تبیین می‌شود (Halliday, 1994: xiii).

این رویکرد زبان را نه به‌عنوان یک نظام قراردادی[۱۹] بلکه نظامی از معانی[۲۰] (Halliday & Matthiessen, 2014: 3-4) در نظر می‌گیرد که به‌عنوان محصول جامعه در تعاملات اجتماعی[۲۱] و به تناسب نیازهای انسان (Leech, 1987: 76) شکل می‌گیرد. معنا در این رویکرد برساخته از سه بخش متمایز و در عین حال، مرتبط با عنوان فرانقش[۲۲] است: الف) فرانقش اندیشگانی[۲۳]، ب) فرانقش بینافردی[۲۴]، ج) فرانقش متنی[۲۵] (Halliday, 1985: 158). نقش اندیشگانی، یعنی نقشی که به بازنمایی رویدادها و پدیده‌های جهان بیرون و درون ما می‌پردازد و نقش بینافردی، یعنی نقشی که تعاملات اجتماعی را به روابط اجتماعی میان افراد مبدل می‌سازد. افزون بر این، همه متن‌ها می‌کوشند پیامی منسجم را ارایه دهند. از این رو، به باور هلیدی هر شیوه نشانه‌شناختی باید دارای نقشی متنی نیز باشد؛ نقشی که بر اساس آن، همه عناصر متن، هم با یک‌دیگر و هم با محیط بیرون از خود ارتباطی منسجم برقرار کنند (Halliday, 1985: 158). فرانقش متنی علاوه بر انسجام‌بخشی، ساختار مبتدایی[۲۶] و نیز ساخت اطلاعی[۲۷] را در خود جای داده است (Halliday & Hassan, 1976: 4).

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

۲. گرامر بصری کرس و لیوون

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

۲-۱ معنای بازنمودی

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

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

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

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

۲-۲ معنای تعاملی

ارتباط تصویری، نوع خاصی از تعامل را میان تولیدکننده و بیننده متن (تصویر) شکل می‌دهد. در گرامر بصری، در کل سه نوع ارتباط میان شرکت‌کننده‌های بازنمودشده و شرکت‌کننده‌های گذرا رخ می‌دهد: ۱- ارتباط میان شرکت‌کننده‌های بازنمودشده، ۲- ارتباط میان شرکت‌کننده‌های بازنمودشده و شرکت‌کنندگان گذرا(شیوه نگرش شرکت‌کنندگان گذرا به شرکت‌کنندگان بازنمودشده)، ۳- ارتباط میان شرکت‌کنندگان گذرا (کارهایی که شرکت‌کنندگان با استفاده از تصاویر انجام می‌دهند).

تصاویر، روابط و تعاملات اجتماعی میان شرکت‌کنندگان را با استفاده از سه سازوکار تماس (فاصله چشمی)، فاصله اجتماعی و نگرش (چشم انداز)[۴۷] بازنمایی می‌کنند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۲۰۹-۲۴۲).

۲-۲-۱ تماس (فاصله چشمی)

ارتباط و تعامل میان شرکت‌کنندگان بازنمودشده در تصویر و بیننده تصویر در قالب تماس (چشمی) رخ می‌دهد. بیننده اطلاعات مد نظر تصویر را از این طریق و به واسطهٔ ارتباط با شرکت‌کنندگان دریافت می‌کند و در کل، این تعامل در تصاویر در قالب دو شیوهٔ نگاه مستقیم و غیرمستقیم پرداخته می‌شود. در نوع نخست، شرکت‌کنندهٔ بازنمودشده به‌طور مستقیم به بیننده نگاه می‌کند و برداری مسیر نگاه شرکت‌کنندهٔ بازنمودشده را به بیننده متصل می‌سازد؛ ولی در نوع دوم چنین نیست. نخستین کارکرد نگاه مستقیم این است که، بیننده را به‌طور مستقیم خطاب قرار می‌دهد و حضور مخاطب را تایید می‌کند. این شیوهٔ نگاه بصری، به معنای زبانی «تو» ترجمه می‌گردد. دومین کارکرد آن، ایجاد کنش تصویری است که انجام عملی را بازنمایی می‌کند که هدف آن بیننده است. در شیوهٔ نگاه غیرمستقیم هیچ ارتباط چشمی میان بیننده و شرکت‌کنندهٔ بازنمودشده شکل نمی‌گیرد و کارکرد آن این است که، بیننده را غیرمستقیم خطاب قرار می‌دهد. این نوع تصاویر شرکت‌کنندگان بازنمودشده را به‌مثابهٔ منبعی اطلاعاتی یا موضوعی برای برانگیختن تفکر به بیننده ارایه می‌دهد. کرس و لیوون به پیروی از هلیدی (۱۹۸۵)، تصاویر دارای نگاه مستقیم را تقاضا[۴۸] و تصاویر دارای نگاه غیرمستقیم را عرضه[۴۹] نامیده‌اند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۱۶۵- ۱۶۷).

۲-۲-۲ فاصله اجتماعی

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

۲-۲-۳ نگرش (چشم‌انداز)

چشم‌انداز سبب پیوند میان شرکت‌کننده‌های بازنمودشده،

بیننده و بازنمودِ برداشت‌های شخصی از شرکت‌کنندگانِ بازنمودشده است. بر این اساس، دو نوع تصویر وجود دارد: تصاویر شخصی (ذهنی)[۵۳] که تفکر خاصی را بازنمایی می‌کند و تصاویر غیرشخصی (عینی)[۵۴] که به تفکر خاصی بستگی ندارد. تصویر شخصی، بیننده را در جایگاهی قرار می‌دهد که به تصویر تنها از زاویهٔ خاصی نگاه کند؛ اما در تصاویر غیرشخصی بیننده می‌تواند همهٔ آنچه را که درباره شرکت‌کنندگان درون تصویر بازنمایی شده مشاهده کند. نماها، نقشه‌ها و نمودارها بارزترین نمونه‌های تصاویر غیرشخصی هستند که با ارایه نگرشی عینی، بیننده را از زاویه‌ای مستقیم و روبه‌رو و از طریق زاویه قائم و از بالا به پایین در مواجهه با متن قرار می‌دهند. زاویه مورب به معنی وجود رابطه میان تولیدکننده تصویر و بیننده با شرکت‌کنندهِ بازنمودشده است و زاویه مستقیم به معنای عدم وجود رابطه (همان: ۱۸۲-۲۰۵).

۳. معنای ترکیبی

ترکیب‌بندی عناصر در متن، کامل کننده معنای تعاملی و بازنمودی است و به ساختاری گفته می‌شود که با استفاده از سه سازوکار ارزش اطلاعاتی[۵۵]، برجستگی[۵۶] و قاب‌بندی[۵۷]، میان عناصر بازنمودی و گذرا ارتباط برقرار می‌سازد. این سازوکارهای ترکیبی، نه تنها در ارتباط با تصاویر، بلکه در جاهایی که متن نوشتاری با تصویر همراه می‌شود نیز کاربرد دارند. محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر (چپ/راست، بالا/پایین، حاشیه/مرکز) دارای ارزش اطلاعاتی (معلوم – جدید؛ آرمانی-واقعی؛ مهم-غیرمهم)[۵۸] است و بر مفهوم تصویر تاثیر می‌گذارد؛ میزان جلب توجه عناصر درون تصویر برای بیننده (بسته به قرارگرفتن آن در پس‌زمینه یا پیش‌زمینه، اندازه آن و کنتراست/وضوح)، سطح برجستگی آن را نشان می‌دهد؛ و حضور یا فقدان ابزار قاب‌بندی، عناصر درون تصویر را به یک‌دیگر مرتبط یا از هم جدا می‌سازد. قرارگرفتن عناصر مختلف درون یک قاب می‌تواند به معنای تعلق آن‌ها به یک گروه، گونه، جنس و ... دلالت داشته باشد (کرس و لیوون، ۱۳۹۸: ۲۴۴-۲۸۵).

موارد مطالعه

۱- تحلیل متن مبدا: تحلیل فرانقشی بازنمایی اکفراسیس نقاشی منظره سقوط ایکاروس

در بررسی برگردان اکفراسیس تابلوی سقوط ایکاروس، از آن‌جا که متن بصری (نقاشی) مبدا و متن کلامی مقصد است، نخست لایه‌های فرانقشی متن نقاشی را تجزیه و تحلیل خواهیم کرد. از جنبهٔ طراحی بصری بر پایهٔ روش

تصویر۱- نقاشی منظره سقوط ایکاروس[۵۹] (URL1).

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

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

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

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

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

لایه متنی (ترکیبی): ترتیب قرارگیری عناصر درون متن از چپ به راست چنین است: کشاورز و متعلقات او، چوپان و متعلقات او، مرد کنار ساحل، مرد غوطه‌ور در آب. بنابراین، باید غرق شدن در آب را اطلاعات نو در نظر گرفت؛ زیرا در منتهی‌الیه سمت راست قرار گرفته و مطابق خوانش فرهنگی لاتین، سمت راست دارای ارزش اطلاعات نو می‌باشد. از آن جا که نحوهٔ چینش عناصر از چپ به راست به صورت طولی است، بنابراین، مرکز و حاشیه معنی‌دار نیست و نمی‌توان چوپان را به علت این که در مرکز تصویر است، عنصر کانونی در نظر گرفت.

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

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

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

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

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

عناصر فرانقشی متن عبارتند از:

الف) عناصر فرانقش اندیشگانی: اسامی و افعال در این فرانقش می‌گنجند:

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

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

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

می‌کرد، رخ داد، جلب نکرد، بود

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

ب) عناصر فرانقش بیناسوژگانی:

وقتی، بسیار، نزدیک، به حال خویش، عرق‌ریزان، بی‌اهمیت، آن‌سوتر از

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

ج) عناصر فرانقش متنی:

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

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

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

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

از آن‌جاکه نقاشی عنوان دارد، بخشی از وظیفهٔ بازنمایی بر عهدهٔ عنوان گذاشته شده است:

Landscape with the Fall of Icarus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

آن جا که کنش‌گران درون تصویر نه به محل غرق شدن و نه به یک‌دیگر نگاه می‌کنند، می‌توان فضای ساحل را با توجه به وضعیت حضور کنش‌گران چنین خواند: هر کسی به‌کار خود مشغول بود. فقدان تعامل بینافردی، در متن کلامی با فعل «متوجه نشدن» بیان شده است که در فرایند ذهنی قرار می‌گیرد. بنابراین، آن چه را تصویر در قالب لایه تعاملی بازنمایی کرده، متن کلامی در لایه فرانقش اندیشگانی و با فرایند ذهنی بیان کرده است.

در متن کلامی بندهای «a splash» و «when Icarus fell» و «un-quite unnoticed this was Icarus drowning» و «significantly off the coast there was» بیان‌گر سقوط ایکاروس، بی‌اهمیتی آن، غرق شدن او، و متوجه نشدن دیگران است. بنابراین، قید زمان، بند ربطی، و قید کیفیت سه عنصر ساختاری کلامی هستند، که این بازنمایی را انجام داده‌اند. متن نقاشی، مفهوم سقوط را از طریق لایه «عنوان» بیان کرده که کانون به‌شمار می‌رود، و متوجه نشدن دیگران را به‌یاری زاویه دید و نگرش و بی‌اهمیتی آن را از راه ترکیب‌بندی و قرار دادن ایکاروس در پس‌زمینه. از این رو، عناصر وجهی و کلامی «بی‌اهمیت» و «بی‌توجهی» را از رهگذر دو عنصر ترکیب‌بندی (نگرش و پس‌زمینه) بازنمایی کرده است؛ به این معنا که بی‌اهمیتی را از طریق قرار دادن محل غرق ایکاروس در پس زمینه و بی‌توجهی را به‌یاری معنای تعاملی عدم نگاه کنش‌گران به یک‌دیگر و نگاه نکردن به محل غرق شدن ایکاروس بازنمایی کرده است.

۳- تحلیل فرانقشی اکفراسیس بصری مهدی زمانی در قالب نقاشی – خط با عنوان «عادت» از شعر علی اکبر رشیدی

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

عادت

- کد اثر: ۰۵۵[۵۶]۰۷۱۲۰
- رشته: نقاشی
- تکنیک: اکریلیک
- متریال: بوم
- تاریخ خلق اثر به سال شمسی: ۱۳۹۸
- ابعاد: ۱۰۰ * ۵۰
- تعداد نسخه موجود اثر: یک عدد

در مورد عادت

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

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

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

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

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

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

مانده‌ام آخر این شعر چه باشد انگار/ به ندانستن پایان تو عادت کردم

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

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

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

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

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

- جا برای من زیاد است
- به درختان خیابان تو عادت کردم

فرانقش‌های سه‌گانه در این دو بند عبارتند از:

الف) فرانقش اندیشگانی:

- عناصر بازنمایی:

اسم: جا، من، درختان، خیابان، تو

فعل: است، عادت کردم

ب) فرانقش تعاملی: قید مقدر «همیشه» و «گویی»
ج) فرانقش متنی: ولی.

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

- من همیشه روی درختان خیابان تو می‌نشینم

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الف) لایه بازنمودی:

- خطوط سبز و در هم پیچیده/شاخه‌های درخت آویزان‌شده از دیوار
- دیوار
- گنجشک
- لایه خشک‌شده درختان (بازمانده‌های درخت در سال‌های پیشین)

ب) لایه بینافردی:

تصویر۲- نقاشی خط باعنوان «عادت» از مهدی زمانی (URL۲).

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

ج) لایه متنی (ترکیبی):

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

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

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

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

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

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

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

-گنجشک سال‌ها است که روی این شاخه‌ها می‌نشیند.

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

درختان خیابان تو جای من است» در نقاشی بازتاب یافته و بازنمایی شده است. اما با ابزار دستور بصری، تولیدکنندهِ متن بصری (نقاش) زیاد بودن جا را از طریق باز بودن قاب تصویر به فضای بیرون از خود، و مستثنی و انتخابی بودن بودن درختان به‌عنوان نشیمن‌گاه را از رهگذر قراردادن دو لایهٔ سبز و سیاه شاخه‌ها، در پیش‌زمینه و پس‌زمینه و برجسته‌سازی لایه سیاه در پس‌زمینه بازنمایی کرده است.

هیچ برداری نگاه گنجشک را با مخاطب بیرونی پیوند نمی‌زند بنابراین، گنجشک به‌عنوان سوژه اطلاعاتی و به‌عنوان موضوعی برای تفکر ارایه شده است. اما بردار نگاه گنجشک (کنش‌گر بازنمودشده) به بیرون از قاب (به سمت چپ - که جایگاه اطلاعات نو در متن است)، نشان‌دهندهِ وجه تعاملی گنجشک با فضایی است که انتظار دارد از آن جا اتفاقی رخ دهد. از این رو، در لایهٔ تعاملی، تنها می‌توان گفت گنجشک منتظر وقوع اتفاقی است. حالت گنجشک که بی هرگونه هراسی، آمادهٔ پرواز به سوی بردار نگاه است، نشان می‌دهد این اتفاق برای گنجشک مطلوب است. این بازنمایی بصری، آشکار می‌سازد نقاش فراتر از بیت مد نظر، از ابیات دیگر متن شعر نیز تاثیر پذیرفته و می‌توان این مفهوم تعاملی در متن کلامی را در بیت زیر جست:

مانده‌ام آخر این شعر چه باشد انگار
به ندانستن پایان تو عادت کردم

همان‌گونه که بردار نگاه گنجشک به سمت چپ (جایی که ممکن است اطلاعات نو رخ دهد)، تعامل تحقق یافته‌ای را بازنمایی نمی‌کند، متن کلامی نیز از ناآگاهی گفته‌پرداز شعر از پایان رابطه یک‌طرفه‌اش با معشوق خبر می‌دهد. هم‌چنان که «من» در متن شعر به رابطه یک‌طرفه با معشوق، بی‌آگاهی از سرنوشت این رابطه، ادامه می‌دهد، گنجشک درون نقاشی نیز هم‌چون یک منتظر امیدوار، به بیرون از قاب در سمت چپ می‌نگرد.

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

تحلیل فرانقشی و مجزای شعر (متن کلامی) و نقاشی-خط (متن بصری) نشان داد در هر دو متن کلامی و بصری (شعر و نقاشی) علاوه بر فرانقش‌های سه‌گانهِ اندیشگانی، بینافردی و متنی، فرانقش منطقی نیز در پردازش معنا دخالت دارد. معنای منطقی، در متن کلامی از طریق تاویل روابط فرامتنی بند مرکب و در متن بصری از طریق تجمیع معنای لایه‌های مختلف بصری به دست می‌آید. هر کدام از متن کلامی و متن بصری به هر دو صورت متجانس و نامتجانس به بازنمایی معنا در همه لایه‌های فرانقشی و معنایی می‌پردازند. در نقاشی، فرایند رفتاری منتظر بودن، از طریق بردار نگاه کردن به بیرون از قاب و فرایند ذهنی «عادت داشتن» از طریق بازنمود منطقی (لایه فرامتنی) بازنمایی شده است. بنابراین، آن‌چه در متن کلامی به صورت استعاری بازنمایی شده در متن بصری به لایه‌های معنایی مختلف تجزیه شده و در نتیجه، باید معنای بازنمود را از طریق جمع معنای لایه‌های مختلف دریافت؛ به عبارتی، تاثیر فشرده‌سازی معنا در متن کلامی از طریق استعارهٔ دستوری، در متن بصری از طریق بازنمایی معنا در لایه‌های مختلف آشکار می‌شود.

نتیجه‌گیری

نتایج تحلیل مقایسه‌ای بازنمایی از طریق اکفراسیس، نشان داد ظرفیت کلی‌سازی و بیان انتزاعی نحو کلامی، موجب می‌شود عناصر بازنمودی کم‌تری در متن کلامی بازتاب یابد و گوینده متن کلامی می‌تواند عناصر مختلف درون متن کلامی را کلی‌سازی کند. مثلا آب، صخره، کشتی و فضای آبی و ... را یک‌جا در قالب کلمه «ساحل» بیان کند؛ اما از سوی دیگر، متن کلامی در سطوح تعاملی جزییات دقیق‌تری را در نسبت با متن بصری ارایه می‌دهد.

تحقیق حاضر نشان داد اکفراسیس، به دو صورت از تصویر به متن کلامی و از متن کلامی به تصویر رخ می‌دهد و در هر یک از دو ترجمه اکفراسیسی، بخشی از معنا بازنمایی می‌شود و بخشی به صورت اضافه در متن مبدا یا متن مقصد می‌ماند. در نقاشی منظره سقوط ایکاروس در متن نقاشی، عناصر بازنمودی بسیار زیادی وجود دارد که در متن کلامی (متن مقصد) بازتاب نیافته است و متن تصویری بخشی از متن کلامی را در خود بازنمایی کرده است؛ اما با ابزار نقاشی؛ به این صورت که آن‌چه در متن کلامی در قالب فرانقش بازنمودی و بینافردی بیان‌شده در تصویر از طریق فرانقش متنی کاربرد بازنمایانه یافته است. این نتیجه، نشان می‌دهد آن‌چه در هر یک از دو لایه کلامی یا بصری بازنمودی است در بازتاب فرانقشی می‌تواند از طریق لایه متنی بازنمایی شود. بنابراین، فرانقش‌ها به‌رغم این که ابزار تحلیل هستند، نباید کلیشه‌ای در نظر گرفته شوند؛ بلکه هر سه فرانقش می‌توانند عهده‌دار بازنمایی شوند و در سطح فرامتنی، فرانقش منطقی نیز در هر دو بازنمایی کلامی و بصری به معناسازی می‌پردازد. از این

رو، بازنمود منطقی در تصویر از طریق جمع معنای لایه‌های مختلف به دست می‌آید.

ساخت اطلاعی عناصر از کلامی به بصری تغییر می‌یابد؛ چنان‌که آنچه در متن کلامی در جایگاه خبر قرار دارد در تصویر به صورت مبتدا-کانون جلوه‌گر می‌شود. به‌عنوان مثال، گنجشک در متن کلامی صفت است و «من گنجشک هستم» را بازنمایی می‌کند. در بند مزبور، «گنجشک» در جایگاه خبر بند قرار دارد. در نقاشی، گنجشک به صورت کنش‌گری بازنمایی شده که مفهوم «گنجشک منتظر است» را بازنمایی می‌کند. در این جا گنجشک در جایگاه مبتدای بند قرار دارد و به جای فرایند ربطی، به بازنمایی فرایند ذهنی می‌پردازد. در دستور زبان، جمله بالا را اسناد معادله‌ای در نظر می‌گیرند و گنجشک را اسم.

بنابراین، در یک جمع‌بندی می‌توان گفت آن چه در متن کلامی، استعاری و نامتجانس است، در بیان اکفراسیک می‌تواند عکس آن باشد.

پی‌نوشت

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

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

3. Visual Grammar (Kress & Leeuwen, 2006).
4. William Carlos Williams.
5. Landscape with the Fall of Icarus (c. 1555).

۶. نک. (Cluver, 1998: 40).

7. attributive.
8. depictive.
9. interpretive.
10. dramatic.
11. by-polar.
12. tenor.
13. vehicle.

۱۴. نک. (Yaqubi, 1999: 46-47).

15. a system.
16. systemic functional grammar.
17. relational.
18. functional.
19. contractual system.
20. a system of meaning.
21. social interactions.
22. metafunction.
23. ideational metafunction.
24. interpersonal metafunction.
25. textual metafunction.
26. thematic structure.
27. information structure.
28. clause.

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

30. representational meaning.
31. interactional meaning.
32. compounded (textual) meaning.
33. vector.
34. participants.
35. interactive participants.
36. represented participants.
37. conceptual.
38. classification.
39. analytical.
40. symbolic.
41. non-transactional.
42. actor.
43. goal.

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

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

۶۱. ایکاروس (به یونانی: Ικαρος) نام شخصیتی افسانه‌ای در اساطیر یونانی است. او پسر دایدالوس مخترع هزارتو بود و به همراه پدر تصمیم گرفت از زندان مینوس به کرت بگریزد. پدرش برای او بال هایی از جنس موم و پَر ساخت تا با آن ها بگریزد و به او توصیه نمود، از تکبر و غرور بپرهیزد و از پرواز در ارتفاع خیلی پایین و خیلی بالا دوری جوید. با وجود این، او توصیه پدر را نادیده انگاشت و به خورشید نزدیک شد، موم ها آب شدند و بال ها جدا گشت و ایکاروس به دریا افتاد. این دریا به نام او ایکاریا نامیده می شود. عده‌ای خورشید را منبع آگاهی می دانند و سقوط ایکاروس به دریا را سمبل تلاش برای دست یابی به آگاهی فراتر از حد مجاز می پندارند. مقدونیان نیز به عطارد ایکارس می گفتند چون به خورشید نزدیک و گرم و سوزان بود (URL3).

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

کتاب‌نامه

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

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

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

Intersemiotic Grammatical Translation of Visual–Verbal Ekphrasis

Abstract:
Relying on the functional approach, Halliday's Functional Linguistics and the Visual Grammar of Kress and Leeuwan (2006), the present study examines two ekphrasis: William Carlos Williams' verbal efrasis from " Landscape with the Fall of Icarus " and visual ekphrasis of Mehdi Zamni from a poem by Ali Akbar Rashidi entitled "Habit". In the first ekphrasis, there was a reversal from visual (painting) to verbal (poem), and in another from verbal (poem) to painting (visual).
At the interactional layer, painting expresses the inattention of represented participants to the fall and drowning of Icarus through a nontransitive gaze; That is, through the non-interactional perspective of the represented participants (farmer, shepherd, man on the shore, the inhabitants of the ship) that no vector has connected them to each other and to the side which Icarus is sinking. There is no exchange of views between the represented participants, otherwise there should have been a commotion. The relationship between farmer, the shepherd, and the man on the shore is non-transitive so that everyone is doing his own job, in connected with his own particular subject matter (the farmer looks to the miner, the shepherd to nature, and the man on the shore is bent over the water on the beach). In fact, their figure in the painting is merely representational; something is represented for information and thinking.
Painter has located the place the Icarus is sinking in the background of the image and has minimized the Icarus foot so that the viewer hardly can see it, and perhaps only with the help of the title. Nontransitive perspective is dominant in both interactional layers (represented participants' interaction with each other and the viewer's interaction with the represented participants). Since the represented participants do not look at each other and to the place which Icarus is drowning, the beach space can be read according as this: Everyone was doing their own job. Lack of interaction is expressed in the verbal text with the mental process, with adjective "unnoticed". Therefore, what the image represents in the form of an interactional layer is expressed by the verbal text in the ideational metafunction and mental process.
In the verbal text, the constraint of time, the relative clause, and the constraint of quality are the three structural elements that have made interctional representation in the verses "when Icarus fell", "a splash quite unnoticed this was Icarus drowning" and "unsignificantly off the coast there were". These elements have indicated the fall of Icarus, its insignificance, his drowning, and the ignorance of others. The painting indicates the concept of falling through the layer of title, otherwise no one might attend to the side of Icarus just through his eyes (vector of looking). Also the painting has indicated the insignifi-

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 16 May 2022
Revise Date: 17 August 2022
Accept Date: 28 August 2022

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

Email: M.Hatefi@ihcs.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2022.40415.1416

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

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

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

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

References:

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

Articles. ***E.S.P Today: Journal of English for Specific Purposes at the Tertiary Level***. Jan. 2. 113-133.
- Yacobi, T. (1999). ***The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions***. Editions. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V.

URLs:
- URL 1: https://core100.columbia.edu/article/fall-icarus LAST SEEN: 05/08/2022
- URL 2: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%DB%8C%DA%A9%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%B3 LAST SEEN: 05/08/2022
- URL 3: https://core100.columbia.edu/article/fall-icarus