پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال‌الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت

چکیده

معنایابی، صورت فاعلی معنا و به معنای کاوش و یافتن معنا در پسِ فرآیند تأویلی گذار از دال به مدلول و بنابراین وابَسته به روایت است. روایت نیز در کل مفهومی زبانی برای دست‌یابی به نظام حاکم بر متن و به ویژه شناسایی واحدهای عملکردی حاکم بر کارکردهای روایی متن (و هر اثر هنری به مثابه متن) برای تحقق معنا بوده که ابتدا ساختارگرایان با مطالعه صورت و ساختار متن پیرامونِ آن نظریه‌پردازی نمودند. رولان بارت از جمله نخستیَن نظریه‌پردازان ساختارگرا بود که با بنیان نهادن نظریه «رمزگان روایی» مشتمل بر پنج رمز (به ترتیب) هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی خوانش معناهای ممکن متن را روشمند ساخت. در همین راستا، هدف مقاله حاضر تعمیم روش خوانش مذکور به حوزه نقاشی و اتکا به رمزگان روایی برای معنایابی تابلوی «لوح» هانیبال الخاص(۱۳۱۹- ۱۳۸۹ هش) است. الخاص از زمره نقاشان نوگرای ایرانی بوده که به طور کلی آثارش مبتنی بر روایت و به طور ویژه تابلوی «لوح» وی دارای خصیصه‌هایی صوری مانند دو لته بودن، وجود نقش‌مایه‌های نمادین و عناصر فرهنگی است که معانی آن از رهیافت تحلیلی امکان‌پذیر است بنابراین می‌طلبد به روش توصیفی و با توجه به منابع کتابخانه‌ای به معنایابی آن پرداخت. در نتیجه، معنایابی پژوهش حاضر مضمون‌های معنایی همچون جاودانگی، آرمانگرایی و تکامل و موارد مشابه قابل دست‌یابی است.

واژه‌های کلیدی: معنایابی، روایت، تابلوی لوح، هانیبال الخاص، رمزگان روایی، رولان بارت

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد صلاح الدین خضرنژاد با عنوان: « بررسی رمزگان روایی رولان بارت در آثار سوررئال نقاشان ایرانی(هانیبال الخاص و وارتان واهرامیان)» است.

صلاح الدین خضرنژاد
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی ، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.

wria62@ymail.com

حمیده حرمتی
استادیار گروه چند رسانه‌ی، دانشکده چند رسانه‌ای، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

hormati@tabriziau.ac.ir

فرنوش شمیلی
دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

f.shamili@tabriziau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۱۰-۰۵

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41485.1163

مقدمه

معنایابی، جستجوی مدلول نهایی در پس متن یا کاوش مایه معنایی هر متن در ساحت فَرآوری (نه فرآوَرده) است. از منظر فرآوری، متن محدود به بازه‌ای از معنا یا معناهای جزم‌گرایانه نیست بلکه موقعیتی است که خواننده طی فرآیند خوانش می‌تواند در تولید معنا یا معناها سهیم باشد. بنابراین، در رویکرد فرآورانه به متن از یک‌سو خواننده در جایگاه فاعل شناسای معنا شناخته شده و از سوی دیگر متن به عنوان بستر معنا فقط در صورت وجود روایت، فراورانه انگاشته می‌شود. به همین سبب، متن بر پایه روایت استوار است و روایت واحدهای عملکردی حاکم بر کارکردهای روایی نظامی از نشانه‌ها است. شناسایی نظام نشانه‌ایِ متن‌ها و دست‌یابی به بنیان‌های روایت عمدتاً به وسیلهٔ نظریه‌پردازان ساختارگرا در نیمه دوم قرن بیستم میلادی انجام گرفته که در این میان نظریه رمزگان روایی رولان بارت به دلیل جامعیت نگرش در تناسب با دیگر نظریه‌های نشانه‌شناسانه ساختارگراها مبنای معنایابی تابلوی «لوح» هانیبال الخاص قرار گرفت.

هانیبال الخاص از نقاشان نوگرای ایرانی و آغازگر طراحی فیگوراتیو در نقاشی نوگرا است که دارای آثار متعددی بوده‌است. تابلوی «لوح» (تصویر ۱) وی به سبب برجسته نمودن زبان شخصی و متمایز الخاص نسبت به سایر هنرمندان نوگرا و نیز به دلیل برخورداری از ویژگی‌هایی که بازنمایاننده مشخصه‌های هنری کار الخاص بوده، به عنوان نماینده سایر آثار الخاص انتخاب و مورد بررسی قرار گرفت. از ویژگی‌های تابلوی «لوح» باید به دوتکه بودن، حضور نقش‌مایه‌های نمادین، توجه به بن‌مایه‌های اساطیری و وجود عناصر فرهنگی اشاره نمود که از رهیافت اهتمام ویژه به عناصر فرمی خاصه عنصر «سطح» به دست آمده‌است.

هدف مقاله حاضر دست‌یابی به روایت صورت بصری تابلوی «لوح» هانیبال الخاص و تحقق معنا یا معانی ممکن متن موردِ بررسی از رهیافت نظریه رمزگان روایی رولان بارت اَست. رمزگان روایی مشتمل بر پنج رمز هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی بوده که رولان بارت طی تحلیل داستان «سارازین[1]» اونوره دوبالزاک در سال ۱۹۷۰ میلادی به آن دست یافت (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸). این نظریه به موازات دیگر آرای بارت نسبت به متن، اجازه می‌دهد تا به نقاشی نیز به مثابه متن نگریسته شود زیرا کیفیت هرکدام از رمزگان روایی به عنوان مبنایی برای فرآوری معنای متن محدود به ادبیات نیست، بلکه هر کاری که طبیعت نمادین آن قابل تصور، باور و دریافت باشد متن است (بودریار و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۸۳). به طور خلاصه، این پژوهش در نظر دارد ساحتی تجسمی را از منظر بنیانی زبان‌شناسانه مورد بررسی قرار دهد. بنابراین، به تناسب هدف پیش‌گفته پژوهش حاضر، در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش پی‌درپی برآمده‌است: ۱) معادل فرمی رمزگان روایی رولان بارت در متن مورد بررسی کدام اند؟ و ۲) معنا یا معانی صورت‌های بصری رمزگان روایی رولان بارت در تابلوی «لوح» کدام هستند؟ در این راستا، روش توصیفی – تحلیلی، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، پژوهش پیرامونِ تابلوی «لوح» را امکان‌پذیر ساخته و مخاطب را به‌َ سوی دست‌یابی به مضمون‌های معنایی مانند جاودانگی، آرمان‌گرایی و تکامل رهنمون می‌سازد.

پیشینه پژوهش

از جمله آخرین پژوهش‌ها در حوزه معنایابی مقالهٔ حمیده حرمتی، فرنوش شمیلی و صلاح الدین خضرنژاد (۱۳۹۹) با عنوان «معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز» است. هرچند مقاله موردِ اشاره با هدف معنایابی یک متن تجسمی انجام یافته و دلالت‌های فرهنگی و ارجاعات بینامتنی و تاریخی آن متن به صورت برجسته‌ای نمایان شده‌است ولی به سبب اینکه از میان پنج رمزگان روایی صرفاً رمزگان فرهنگی رولان بارت مبنای آن پژوهش قرار گرفته، پژوهش موردِ اشاره، نتوانسته جامعیت معنایی رمزگان روایی را در متن مورد بررسی پوشش داده و فرآوری نماید. همچنین، حمیده حرمتی و صلاح الدین خضرنژاد (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «معنازایی در تابلوی گذر از سنت هانیبال الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت» نظریه رمزگان روایی بارت را به صورت کامل در یک متن تجسمی مورد بررسی قرار داده و به معانی بازآفرینی‌شده کاملی از متن تابلوی «گذر از سنت» دست یافته‌اند. ولی در پژوهش موردِ اشاره معادل فرمی-تجسمی رمزگان روایی مبنای تعیین خط روایت صورت تصویری متن مورد بررسی قرار نگرفته است. در پژوهش حاضر، موارد اصلاحی موردِ اشاره از بین رفته‌اند. از دیگر پژوهش‌های قابل اشاره در پیوند با به‌کارگیری رمزگان روایی باید به مقاله «بررسی تکثر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی بر اساس نظام رمزگان روایی رولان بارت» از ایوب مرادی و سارا چالاک (۱۳۹۹) اشاره نمود که اساساً از جنبهٔ موضوعی در حوزه تجسمی قابل طبقه‌بندی نبوده، بلکه فقط محدود به ادبیات است.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی، استدلالی و استنتاجی

بر آن است تا با تکیه بر روش رمزگان روایی رولان بارت، روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص را مورد معنایابی قرار دهد. در این راستا، نخست کلیت متن تحلیل می‌شود تا واحدهای عملکردی روایت آن استخراج شود. شناسایی واحدهای عملکردی روایت همان دکوپاژ (برش‌سازی) است. به تعبیر بارت دکوپاژ (Lexie)، عمل تفکیک لایه‌های دلالتی متن به واحدهای قابل خوانش است. سپس، به تناسب کیفیت هر یک از پنج رمزگان روایی (هرمنوتیک، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی) معادل فرمی-تجسمی تابلوی «لوح» هانیبال الخاص به صورت استدلالی شناسایی می‌شود تا در نهایت معنای برخاسته از صورت فرآوری شده متن مورد بررسی استنتاج شود.

مبنای نظری

معنایابی

معنایابی به معنای کاوش معنا در بستری نشانه‌شناسانه و متکی بر نظام دال و مدلولی است که خواننده در جایگاه فاعل شناسای معنا اقدام به روایتگری متن می‌نماید. از دید بارت، روایتگری متن یا ارزیابی متن (بنابراین کاوش معنای متن و پژوهشگری) از رهیافت عمل بازنوشتن متن مورد بررسی امکان‌پذیر است. زیرا به باور بارت متن نوشتاری یا متنی که قابلیت بازنوشتن را دارد، از آن جهت ارزشمند است که طی آن خواننده نه به مصرف‌کننده، که به تولیدکننده تبدیل می‌شود (Barthes, ۲۰۰۲: ۴) به همین سبب، از یک‌سو عمل بازنویسندگی متن برای انطباق با فرآورندگی ارزش یافته و از سوی دیگر متن خواندنی به عنوان نقطه مقابل متن نوشتاری بی‌ارزش تلقی می‌گردد. گفتنی است بازنویسندگی متن نمی‌تواند انجام پذیرد، مگر اینکه متن موردِ بررسی دارای چنین قابلیتی باشد. بارت، چنین قابلیتی را در تأویل‌پذیری متن می‌یابد. بارت می‌نویسد: «تأویل یک متن، دادن معنا بدان نیست بلکه در مقابل تخمین میزان کثرتی است که یک متن از آن برخوردار است» (همان، ۵). با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان گفت متن نوشتاری متنی است که قابلیت تکثر داشته و به سبب همین ویژگی فرآورندگی، ارزشمند و فاعل کثرت آن نیز که از رهیافت «شبکه‌ای از دال‌ها» موجب فرآوری متن مورد بررسی می‌گردد، دست‌یابی به معانی با ارزش (یعنی آن دسته از معانی که از قبل وجود نداشته بلکه از رهیافت بازنویسی خلق شده‌اند) را ممکن می‌سازد. همانگونه‌که اشاره شد فاعل کثرت متن از رهیافت شبکه‌ای از دال‌ها قادر به فرآوری متن است، اکنون برای شناسایی و دست‌یابی به شبکه‌ای از دال‌ها لازم است از ابزارهایی بهره گرفت که بارت آن‌ها را به صورت رمزگان مطرح و شرح می‌دهد.

رمزگان روایی

رمزگان روایی تمهیدهایی برای روایت هستند به بیان دیگر، دست‌یابی به روایت از رهیافت رمزگان روایی انجام می‌گیرد (که مبتنی بر نظام دال و مدلولی بوده) و موجبات بازنوشتن فرآورانه متن موردِ بررسی را فراهم می‌نماید. بنابراین، تعریف رمزگان پنج‌گانه بارت که عبارتند از رمزگان هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی ضروری است. ولی پیش از تعریف آن‌ها لازم است اشاره شود «منظور از رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌ها است» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

رمزگان هرمنوتیک (Hermeneutic Code): آن دسته از رمزگان روایی را گویند که از رهیافت تمایزگذاری میان عبارات متفاوتی که به خواستشان یک رمز شکل می‌گیرد تا متعاقباً محوری شده و مرکزیت یافته، منظم گردیده و نهایتاً آشکار گردد (Barthes, ۲۰۰۲: ۱۹). این رمزگان در پیِ بیان چیستی و تبیین کلیت متن است. بنابراین، چنین رمزگانی دارای خصلتی تفسیری بوده و به بیان بهتر معناهای برخاسته از چنین رمزگانی برآمده از تفسیر متن هستند. برای نمونه، حرف(Z) در اسم (Zambinella) دارای ارتباط آینه‌واری با حرف (S) در اسم (Sarrasine) بوده و در اصطلاح دو حرف موردِ اشاره، معکوس گرافیکی همدیگر هستند. چنین ارتباطی نه فقط در ساحت ظاهری دو واژه بلکه در ارجاع مستقیم هر دو به شخصیت‌های داستان نیز وجود دارد. به گونه‌ای که رفتار سارازین انعکاسی از خصیصه‌های اخلاقی زامبینلا است و بارت برداشت چنین ارتباطی را در خانه رمزگان هرمنوتیکی طبقه‌بندی می‌نماید (Barthes, ۲۰۰۲: ۱۰۷).

رمزگان معنایی(Code of Semes): این رمزگان تمام دلالت‌هایی را شامل می‌شود که صورت ضمنی کنش‌ها را بیان می‌دارد (Allen, ۲۰۰۳: ۸۷). این دسته از رمزگان، به معناهای دور متن توجه دارند. برای نمونه، در بخشی از متن داستان بالزاک، «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 (Barthes, ۲۰۰۲: ۹۴).

رمزگان نمادین (Symbolic Code): این رمزگان موجودات و رخدادهای خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌دهد (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸) چون

«همواره این تمایل در میان است که نماد چیزی جز ملک خصوصی تخیل نباشد» (بارت، ۱۳۸۵: ۶۵). بنابراین، یک شکل یا رویداد در ساحت خیال، معانی کلی و گسترده‌تری را متبادر می‌سازد.

رمزگان کنشی (Proairetice Code): رمزگان کنشی رمزگانی است که متضمن کنش‌های گوناگونی بوده که در قالب پی‌رفت‌هایی[۲] با یکدیگر تلفیق می‌شوند (آلن، ۱۳۸۹: ۱۲۵). صورت تلخیصی این رمزگان دلالت‌های صریح و آشکاری است که متن به ساده‌ترین و واضح‌ترین وجه خود آن را بیان می‌کند و قابل دریافت عامه مخاطبان است. در عین حال این رمزگان تولیدکننده پایدارترین معانی هستند، مگر دیدگاه اجتماع به تناسب فرهنگی که از آن تغذیه می‌کند نسبت به حقوقی که برایش قائل است، تغییر یابد (بارت، ۱۳۸۵: ۶۰). برای نمونه، رنگ سرخ از دیدگاه اسلامی بیان نمادین شهادت بوده، در حالی که معمولاً در نظام‌های اجتماعی غرب رنگ سرخ نمادی از انقلاب‌های کارگری است.

رمزگان فرهنگی (Cultural Code): رمزگان فرهنگی در واقع به این نکته می‌پردازد که معنای برآمده از متن مورد بررسی وابسته به شاخت مرجعی است که متن به آن ارجاع داده می‌شود. زیرا «رمزگان فرهنگی مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی است» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۴۰). به طور خلاصه، این دسته از رمزگان متضمن رمزگان‌های متعدد دانش یا حکمتی هستند که متن پیوسته به آن‌ها رجوع یافته (آلن، ۱۳۸۹: ۲۵) یا به عبارت بهتر «ارجاعاتی از حکمت و خرد هستند که شناسایی آن‌ها منوط به تحدید گونه‌ای از دانش است» (Barthes, ۲۰۰۲: ۲۰).

روایت

روایت‌ها ابزاری برای ارتباط آگاهانه هستند و ارسطو نخستین کسی است که درباره روایت اظهارنظر نموده و آشکارا میان بازنمایی یک سرگذشت توسط روایت‌کننده یا راوی (degesis) و بازنمایی همان سرگذشت توسط شخصیت‌ها (mimesis) تمایز نهاده‌است (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۴۸). پس از ارسطو، در گذر تاریخ تعاریف و نگرش‌های گوناگون و متمایزی پیرامون بحث روایت وجود داشته که مهمترین آنان مربوط به ساختارگرایان قرن بیستم میلادی و در رأس آن‌ها رولان بارت است.

به باور بارت، روایت دارای ویژگی تبادل است یعنی روایت به عنوان موضوع ابتدا اساس ارتباط بوده‌است. بنابراین، وجود یک گیرنده و یک فرستنده الزامی است. در نتیجه، روایت بدون راوی و شنونده نمی‌تواند وجود داشته باشد. هر چند، انگیزه‌های راوی یا تأثیرات روایت بر خواننده مسئله اصلی نیست، بلکه توضیح رمزگان که اساساً سرتاسر روایت را معنی می‌بخشد، هدف اصلی نظریه ادبی در باب روایت است (بارت، ۱۳۹۲: ۴۷). به همین سبب، بارت معتقد است روایت به معنای دقیق کلمه، رمزگانی روایی مانند زبان است که از طریق نظام نشانه‌ها (نشانه‌شناسی) شناخته می‌شوند. در واقع نظام نشانه‌ها ابتدا در سطح کارکردها و کنش‌ها گرد آمده تا در نهایت در سطح روایت ارتباط بامعنایی را میان راوی و مخاطب برقرار نمایند.

بارت با ارائه سه سطح ۱-سطح کارکردها ۲- سطح کنش‌ها و ۳- سطح روایت، عملاً روشی جامع برای فرآوری معنا از متن ارائه می‌نماید. زیرا هیچ سطحی از سطح‌های موردِ اشاره، به تنهایی و مستقل از دیگر سطح‌ها دارای معنا نیست، یا به بیان بهتر هیچ سطحی به تنهایی توانایی تولید معنا را ندارد. این بدین معناست که تنها زمانی یک سطح می‌تواند دارای معنا باشد که با سطحی بالاتر ترکیب شود (بارت، ۱۳۹۲: ۱۷). بنابراین، برای تجزیه هر نظامی، نخست باید از روایت شروع کرد؛ در واقع، باید ابتدا قطعه‌های گفتمانِ روایی آن نظام را از رهیافت دکوپاژ که عملی اختیاری بوده، تعیین نمود. در تعیین واحدهای گفتمان روایی نیز نخست باید معنا ملاک باشد که آن نیز در طی کارکردها به دست می‌آید. به باور بارت، گوهر یک کارکرد، دانه‌ای است که در روایت کاشته شده‌است. از دیدگاه زبان‌شناسی، کارکرد، آشکارا یک واحد محتوایی است که ممکن است دال‌های متفاوت، مختلف و متنوعی را داشته باشد. کارکردها به دو گونه اصلی (هسته) و مکمل (کنش‌یار) گروه‌بندی می‌شوند (همان، ۲۷). در این تقسیم‌بندی، کارکردهای اصلی یا هسته‌ها دارای دو مشخصه اصلی هستند، آن‌ها هم متوالی و هم علّی هستند. این در حالی است که کنش‌یارها، فقط واحدهای متوالی بوده ولی الزاماً علّی نیستند (همان: ۲۸). در این راستا، نباید فراموش کرد کنش‌یارها الزاماً به وجود کارکرد اصلی که می‌توانند به کنش‌یار مربوط باشد، اشاره می‌کند اما برعکسِ آن امکان‌پذیر نیست (همان: ۳۲).

به طور خلاصه، بر مبنای آرای بارت از رهیافت نشانه‌شناسانه، واحدهای محتوایی (مدلول‌هایی که دال-/دال‌های متنوع و متمایز به آن دلالت می‌نمایند) در قالب هسته‌ها و کنش‌یارها به عنوان کارکرد شناسایی و در سطح کنش ترکیب تا در نهایت در سطح روایت بازنمایاننده کلیت متن و معنای گفتمانی غالب بر آن باشد. لازم به گفتن است رهیافت نشانه‌شناسانه پژوهش حاضر برای شناسایی کارکردها (به عنوان مقدمات معناساز شکل‌گیری

روایت) رمزگان روایی بوده که مبتنی بر نظام دال و مدلولی است.

تجزیه و تحلیل

معرفی تابلوی لوح

تصویر۱: متن مورد بررسی؛ تابلوی «لوح»

نام اثر: لوح اندازه: نامشخص
نقاش: هانیبال الخاص (دژم تباه، ۱۳۷۶: ۱۵۳)

تابلوی «لوح» دربرگیرنده عمده‌ترین ویژگی‌های نقاشی هانیبال الخاص یعنی چندتکه بودن است. متن حاضر را دو توده رنگ قرمز بر زمینه‌ای آبی رنگ شکل می‌دهد. تفکیک بخش‌ها به وسیله خط انجام نشده است، بلکه دو تکه مجزا از هم، گویی در کنار همدیگر قرار گرفته‌اند. نقش‌مایه‌های انسانی دارای بیشترین فراوانی هستند، به گونه‌ای‌که در این متن به جز یک دسته گل، نقش دیگری وجود ندارد. عدم بازنمایی هر شکلی به جز انسان می‌تواند اهمیت وجود آن را برجسته نماید. از طرفی، به جز یک مورد از نقش‌مایه‌های انسانی که در بخش زیرین متن پیراهن آبی بر تن دارد، هیچ نشانه‌ای برای دریافت نوع احساسات آن‌ها وجود ندارد. به گونه‌ای که حتی در رخسار عیسای مصلوب نیز هیچ حالتی از احساسات انسانی شبیه غم، شادی، نگرانی و عصبانیت نمی‌توان مشاهده نمود. در چنین شرایطی با توجه به رمزگان روایی رولان بارت در پی معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص برمی‌آییم.

تحلیل رمزگان هرمنوتیکی در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

به طور ویژه، هدف این رمزگان، طرح پرسش از کلیت یک متن هنری به لحاظ چیستی، ساختار و عبارات متشکله آن متن و یافتن پاسخ چیستی متن و نوع ارتباط میان عناصر سازنده آن است. آنچه در متن حاضر پیش از هر پرسش دیگری (و همچون واحدهای عملکرد روایی رمزگان هرمنوتیک) رخ می‌نماید، پرسش از ارتباط دو بخش متن (تصویر (۲) و (۳)) است؛ به بیان دیگر، چه ویژگی‌هایی در این بخش از مجموعه عناصر وجود دارد که آن‌ها را به هم مرتبط می‌سازد؟ و آیا این دو تکه از لکه‌های رنگی بر یک زمینه آبی، یک موضوع واحد را به نمایش می‌گذارند؟ در راستای پاسخ به این پرسش‌های همسو، باید چند نکته در پیوند با ادراک بصری هنرهای تجسمی را یادآور شد؛ عناصری که در درک یک کلیت بصری ایفای نقش می‌کنند مشتمل‌اند بر مجاورت، تعادل، شباهت یا همسانی و مواردی از این قبیل. مجاورت عناصر در چنین نوعی از متون هنری که اساساً تمام عناصر فرمی در نقش‌مایه‌های انسانی مجزا و جدا از همدیگر خلاصه شده‌اند شاید چندان قابل تأمل نباشد. زیرا از یک‌سو دوتکه بودن اثری که شبیه به دو تخته سنگ از دوران کهن است (و شاید به همین خاطر «لوح» نام نهاده شده‌است) و صرفاً دارای نقوشی انسانی است، مانع از دست‌یابی به معنا از طریق رابطه مجاورت می‌شود، از سوی دیگر یک جنسی بودن عناصر تشکیل‌دهنده متن به صورت غیرِ مستقیم چند خصیصه یا راهکار معنایابی را می‌طلبد. یعنی هنگامی‌که عناصر سازنده یک متن تک‌جنسی است، درک بصری عمدتاً از طریق شباهت و همسانی و تناظر و موارد مشابه به دست می‌آید. شباهت میان عناصر بیانگر ارتباط آن عناصر با هم است و تفاوت میان عناصر، منجر به برداشت‌هایی از قبیل تضاد می‌شود. رهیافتی که از منظر آن می‌توان به ارتباط یا انسجام میان عناصر این متن دست یافت؛ تناظر دوبه‌دوی عناصر سازنده متن است. به این شرح که دو شخصیت جانبی در طرفین بخش زیرین متن رو به بیرون دارند (تصویر۲)، حالت تناظر آن در بخش بالایی نیز دو شخصیت انسانی هستند که در تضاد با جهت کاراکترهای متناظر خود، رو به داخل دارند (تصویر۳). به این ترتیب، می‌توان به گفت‌وگوی دو بخش متن از طریق آرایه تضاد و تقابل (جهت‌های واگرا و همگرا) پی برد که همبستگی متقابل آنان می‌توانند از کشمکش ناشی‌شده از ویژگی‌های متضاد در «جهت» به دست آید. زیرا تقابل بر تفاوت‌ها

تأکید دارد و بنابراین، نوعی گفت‌وگو به وجود می‌آورد (مایس، ۱۳۸۶: ۵۲-۵۳). بنابراین، در پاسخ به پرسش‌های موردِ اشاره در بالا باید گفت دو بخش مجزای متن موردِ بررسی در راستای یک موضوع واحد بوده و عامل ارتباط آنان ویژگی تضاد در جهت است.

در بخش زیرین (تصویر۲) میان دو شخصیت جانبی، عیسای مصلوب (تصویر۱۳) قرار دارد که نقش متناظر آن در بخش بالایی متن (تصویر۳) به شکل دسته گل (تصویر۴) بیان شده‌است. در پیوند با روابط متناظر این دو بخش باید گفت که عمدتاً رابطه تضاد در میان دو بخش زیرین و بالایی برقرار است. همان گونه‌که بیان شد، شخصیت‌های جانبی هر دو دارای جهت‌هایی متفاوت با هم هستند. در بخش زیرین، دستان عیسی از طریق مجاورت دو شخصیت (تصویر (۷) و (۸)) را (هر چند رو به جهت‌های عکس دارند)، به هم مرتبط می‌سازد، در حالی‌که رابطه متناظر آن در بخش بالایی از طریق دستان دو شخصیت جانبی ایجاد می‌شود. در این تناظر جایگیری گل به جای عیسی و برعکس، بسیار اهمیت دارد. یکی از نکته‌ها، اهمیت رنگارنگ بودن دسته گل است. دسته گل انواع و اقسام گونه‌ها و رنگ‌های گل را در خود دارد. معنای دور این رابطه این است که عیسی متعلق به تمام رنگ‌ها است و رنگ‌ها خود می‌توانند باورهای گوناگون انسان‌ها باشد. پس این معنا از طریق عناصر متناظر به دست می‌آید که عیسی متعلق به تمام انسان‌ها با رنگ‌های متنوع است. پس با توجه به آن‌چه بیان شد این دو بخش جدا از همدیگر، در کل یک نقاشی منسجم را شکل داده‌اند که در میانِ توجه به عامل انسجام (تناظر) معنای تعلق عیسیَ به همه انسان‌ها با باورهای متنوع به دست می‌آید؛ در واقع، انسجام یک متن هنری می‌تواند منطق درونی خود را داشته باشد، به گونه‌ای‌که علم طبیعی توانایی شناخت آن را نداشته باشد، بلکه کل متن از طریق بررسی عواملی مانند تکرار، تشابه، مجاورت، تعادل و تقارن و موارد مشابه معنا یابد (مایس، ۱۳۸۶: ۳۹). افزون بر این، متن مورد بررسی عملاً مصداقی بر یافته‌های ولفگانگ کهلر روان‌شناس آلمانی (۱۸۸۷-۱۹۶۷) است که می‌نویسد «ما نمی‌توانیم بخش‌هایی از یک اثر را به طور مجزا از هم ببینیم چراکه شیوه به چشم آمدن هر بخشی از شی، نه تنها به تحرک موجود در آن قسمت بلکه به موقعیت بخش‌های دیگر نیز وابسته است» (کپس، ۱۳۹۰: ۲۰) این گفته کهلر در دفاع از این باور است، که یک شکل اندک نامنظم در معیار رجوعی به ابعاد کامل هندسی، به نظر بسیار نامنظم می‌آید - مانند متن پژوهش حاضر - ولی اگر در ارتباط با واحدی به شدت نامنظم نگریسته شود، منظم به نظر خواهد آمد.

معادل فرمی رمزگان هرمنوتیکی پرسش از انسجام، «بافت» و روابط بین بافت‌های شکلی متن مورد بررسی است. به بیان دیگر، «بافت» معادل فرمی رمزگان هرمنوتیکی بوده و معنای آن انسجام و اتحاد در حین وجود ضدیت و وجود نظم در بی‌نظمی است.

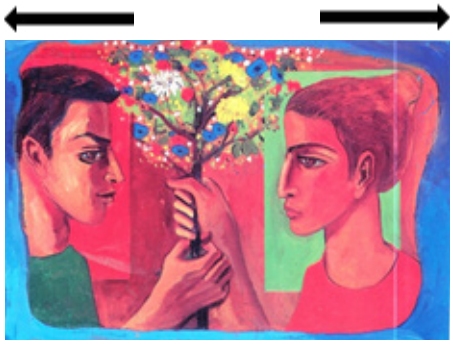
تحلیل رمزگان معنایی در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

رمزگان معنایی به دلالت‌های ضمنی و معانی دور اثر نظر دارند. بارت می‌گوید: «در پراکندگی و ناپایداری رمزگان باید ذراتی غبارگونه از معنا را جستجو کرد» (Barthes, ۲۰۰۲: ۱۹). از جمله واحدهای عملکرد روایی رمزگان معنایی دسته گل(تصویر ۴) است. در کل، تنوع رنگی دسته گل پس از فیگور عیسی (تصویر ۱۳) مهم‌ترین عنصری است که جلب توجه می‌نماید، ولی در جزء، عناصری در بخش زیرین

تصویر۲: جهت‌های واگرا- بخش زیرین

جزئیات بخش زیرین تابلوی «لوح»

تصویر۳: جهت‌های همگرا- بخش بالایی



جزئیات بخش بالایی تابلوی «لوح»

متن وجود دارند که از منظر نگاه بصری بخش بالایی فاقد آن است. این امر خود موجبات تنش را فراهم کرده‌است. تنش به معنی بی‌نظمی نیست، بلکه بین تنش و نظم ارتباطی خاص برقرار است. قانون کلی در پیوند با تنش این است که هرچه پیچیدگی و تضاد و نظم کمتر باشد، تنش بیشتر است (کورت گروتر، ۱۳۹۰: ۳۵۸). نکته مهم در باب تنش این است که تنش، فقط مسئله فرم و تناسب در وسعت کلی اثر نیست، بلکه از طریق تقابل غیر معمول دو عنصر متضاد یا نامرتبط نیز می‌تواند تنش به وجود آید. به طور خلاصه، «تنش همیشه جایی به وجود می‌آید که انحرافی باشد از آنچه که عادی محسوب می‌شود» (همان: ۳۵۹) با توجه به آن‌چه بیان شد نخستین عنصر تنش‌زای این متن، شخصیت محزونی است که دست بر پیشانی خود گذاشته‌است و پیراهنی آبی رنگ پوشیده‌است (تصویر ۵). تنش موجود با استفاده از رنگ آبی و اندازه تصویر به دست آمده‌است.

دیگر مورد تنش‌زا، که قرینه (تناظر دو به دو) متن را بر هم می‌زند، سر چهار شخصیتی است که در تناسب با سایر عناصر از اندازه کوچکتری برخوردارند (تصویر ۶). عناصر تنش‌زا جملگی با هم در ارتباط هستند. به این شرح که سکوت متفکرانه آن‌ها که از نگاه به نزدیک به دست می‌آید، همسو با نگرانی و ناراحتی شخصیت محزون و آبی‌پوش این بخش است. زیرا نگرانی در چهره هیچ‌یک از دیگر عناصر پیدا نیست. به بیانی، نگاه تمام عناصر دیگر به دوردستی خارج از متن است و به همین سبب، نمی‌توان معنایی برای آن‌ها یافت؛ برای نمونه، دو شخصیتِ کناری عیسی که به خارج از متن خیره شده‌اند (تصویر (۷) و (۸)) یا شخصیت‌های انسانی بخش بالایی متن (تصویر ۳)، به موضوع واحدی خیره شده‌اند که معنای آن مرتبط با درخت زندگی است (تصویر ۴)، پس تنها ارتباط ناشی از کشش درونی چهار شخصیت موردِ اشاره همسو با شخصیت آبی‌پوش است. اکنون، لازم است معنا یا معناهای ممکن و حاصل از تنش را بررسی نماییم. در کلِ متن، یک رویداد تصلیب عیسی در بخش زیرین و یک پیوند و شروع زندگی بالقوه در بخش بالایی اثر وجود دارد، اکنون، مرتبط دانستن نگرانی و اندوهِ شخصیت آبی‌پوش به جز دو کنش بیان شده، عملاً و با توجه به عناصر متن جایز نیست. زیرا رویداد دیگری برای دلالت بر اندوه وجود ندارد، پس معناهای ممکن تنش ناشی از شخصیت آبی‌پوش، ابتدا مصلوب شدن عیسی و دیگری شروع زندگی مشخص دو کاراکتر بالایی متن است. موضوع‌های بحث‌شده در رابطه با تنش و مصداق‌های بیانی کاراکترها دوباره ارتباط و انسجام دو بخش اثر را تأیید می‌کنند. تا این‌جا معادل فرمی رمزگان معنایی، سطح تصویر شخصیت محزون است.

در بخش زیرین متن دست‌های عیسی (تصویر ۱۳) در هنگام اشاره به طرفین؛ که همسو با هدایت نیروهای موجود در شخصیت‌های کناری (تصویر (۷) و (۸)) است، حسی انفصالی را برمی‌انگیزد. در عین حال، دستان عیسی در امتداد خط افقی صلیب که به طرفین باز شده‌است، به نوعی زیر بال و پر گرفتن عناصر این قطعه از متن است و حسی از گردآوری و اتصال را برمی‌انگیزاند. تنش موجود در این بخش فرآوردهٔ واگرایی دو کاراکتر زیاده‌نمایی شده طرفین است که در حین انفصال از جنبهٔ بصری (اندازه) به وسیله دستان عیسی نیز به هم‌دیگر پیوسته هستند. این پدیده مصداق نظر آرنهایم است که می‌نویسد تشابه اندازه، عناصر را با یکدیگر مرتبط می‌سازد (آرنهایم، ۱۳۹۱: ۲۴۳). اتصال شخصیت‌ها را می‌توان به خصلت دینی عیسی مرتبط کرد، یعنی با وجود اینکه هر انسانی به عنوان نماینده قوم یا ملت رو به سویی دارد، ولی در ارتباط بودن با عیسی و باور به وی و در راستای دستان او و هدایت او از یک سو به منزله پوشش در سایه‌سار رحمت او است و از سوی دیگر هم‌کیشی آن‌ها است.

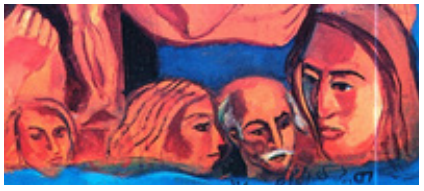
شخصیت محزون (تصویر ۵) در این قطعه از متن، دارای پیراهنی با آستین کوتاه است و از سوی دیگر طراحی او سه بُعدی است، می‌توان به امروزی بودن او پی برد. امروزی بودن این شخصیت به صورت غیر مستقیم تعلق زمانی سایر کاراکترها را به ذهن متبادر می‌سازد. امروزی بودن کاراکتر آبی رنگ، یعنی دور بودن از آن زمان‌های باستانی که دیگر شخصیت‌هایی چون مرد ریش‌دار (تصویر ۷) و عیسی به آن تعلق دارند. این دور بودن زمانی و در نتیجه آن، اندوه مرد آبی‌پوش را که از رهیافت کیفیت بیانی رنگ قابل درک است، به وسیلهٔ آرای کاندینسکی می‌توان اثبات و تأیید نمود. کاندینسکی بر این باور است یک توده زرد رنگ که حرکتی گسترش یابنده و رو به بیرون از خود نشان می‌دهد و دارای خصلت گریز از مرکز است، تقریباً به شکلی محسوس به بیننده نزدیک می‌شود. در حالیکه برعکس، توده آبی رنگ، حرکتی معطوف به مرکز و جمع‌شونده در عمق دارد که به صورت محسوسی از بیننده دور می‌شود (همان: ۴۶۰). عمق بودگی عنصر آبی رنگ را، به نوعی از شکل افتادگی آن، در تناسب با کل عناصر موجود در اثر بیان می‌کند. در واقع، از شکل افتادگی عامل کلیدی ادراک عمق به معنای چاله‌ای است که نگاه را به سوی خود می‌کشد و به بیانی، نگاه در چاله از شکل افتاده می‌افتد. زیرا از شکل افتادگی از یکسو سادگی

حوزه بصری را کاهش می‌دهد و از سوی دیگر موجب افزایش تنش در متن می‌شود. لازم به اشاره است که از شکل افتادگی همواره همانند این عنصر دگرگونی در شکل نیست، بلکه نوعی فشار یا کشش وارده به عنصر مدنظر باشد. برای نمونه، در عین سادگی، گویی شکل را کش آورده‌اند یا فشرده‌اند یا پیچانده یا خمانده‌اند. شکلِ از شکل افتاده به مثابه روایتی تحریف‌شده مشاهدَه می‌شود (همان: ۳۱۸). نمونه‌ای دیگر از عنصر از شکل افتاده، شخصیتی است که دست راست خود را بر دوش چپ خود گذارده‌است (تصویر ۸). این عنصر که گویی از روی شرم، اقدام به پوشاندن سینه خود نموده‌است و از جنبهٔ آناتومی نیم‌تنه آن از اندازه‌ای منطقی در تناسب با سر خود برخوردار نیست، موجب تنش در متن شده‌است. از سویی کیفیت بیانی این شکل با توجه به نوع قرارگیری دست بر روی دوش همسو با کیفیت بیانی دستان شخصیت آبی رنگ است، یعنی هر دو شخصیت جهت دستانشان تمایل به پیچش حول تنه خود دارند تا القای حس ناامیدی نمایند. حالت غم و اندوه فقط در انحصار دو شخصیت بیان‌شده نیست؛ نشانه غم را در تنها مرد ریش‌دار متن (تصویر ۷) نیز می‌توان مشاهده کرد، لکه‌ای رنگ آبی که از درون چشم بر صورت جاری است تداعی اشک می‌کند. امتداد این حالت را در چهره‌های اگر نتوان گفت ماتم زده، می‌توان گفت ناشاد ردیفی از شخصیت‌های خط زیرین متن (تصویر ۶) می‌توان مشاهده کرد.

حال در بخش بالایی متن، دسته‌گل (تصویر ۴) محوریت معنایی دارد. دسته گل که شبیه به درخت است، نقشی اساطیری در فرهنگ تمدن‌های ایرانی و بین‌النهرینی دارد. این نقش، با عنوان درخت زندگی شناخته می‌شود. روی هم رفته، از منظر بیشتر آیین‌ها و تمدن‌ها، در مباحث مربوط به آفرینش، همیشه پیش‌نمونه‌ای از گیتی ارائه شده‌است. برای نمونه، در حوزه اساطیر ایران پیش‌نمونه آب یک قطره است به وسعت همه آب‌های جهان، پیش نمونه چارپایان، گاو «ایوداد» یا «ایوکداد» به معنای گاو یکتا آفرید است و در خلال این موارد، «پیش نمونه گیاه، گیاهی است به صورت یک شاخه، دربرگیرنده همه گیاهان عالم» (آموزگار، ۱۳۹۲: ۴۹) درخت زندگی در تمدن‌های ایرانی نیز آن چنان بااهمیت بوده که بتوان نمونه‌هایی از آن را بیان کرد. برای نمونه، نقش درخت زندگی در هنر دوره ساسانی به صورت تزئینات سرستون تاق بستان (تصویر ۱۰) که مربوط به سده ششم میلادی است، خودنمایی می‌کند. اهمیت این نقش در خصلت قرینگی (قرینه بودن) آن است، خصیصه‌ای که شناسه هنر ساسانی است و در دوره اسلامی نیز امتداد می‌یابد (مرزبان، ۱۳۹۱: ۳۸-۳۹). شاید بتوان ادعا کرد هنر مانوی نیز که عمدتاً نقاشی بوده، بر محوریت درخت زندگی تأکید دارد. شخصیت‌های برگزیده مانوی بر اورنگی از گل نیلوفر آبی یا لوتوس (تصویر ۱۱) نشسته‌اند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۴۶). گل نیلوفر همچنین در تمدن مصر و هنر بودایی نیز پیوسته، نمایش داده شده‌است. معنای اساطیری درخت زندگی به تناسب تمدن‌های گوناگون مختلف است. در باور اساطیری ایران این درخت مبنای پدید آمدن جفت انسانی است. به این معنا که در باور ایرانیان باستان، نخستین جفت انسانی از گیاهی به نام مشی و مشیانه پدید آمده‌اند. با توجه به تابلوی مورد بررسی باید معانی دیگری در درخت زندگی جست؛ به این معنا که حضور درخت زندگی در میان دو کاراکتر جوان (تصویر ۳) به معنای کثرت در وحدت و یکی شدن دو جنس مختلف و شروع زندگی مشترک و امید به بارور شدن است. همان گونه که بیان شد از جمله خصیصه مهمی که از نمایش متنوع درخت زندگی مورد نظر بوده، قرینگی است. قرینگی مدنظر در این متن، نه فقط در تناظر کاراکترهای زن و مرد جوان در بخش بالایی متن موجود است، بلکه اگر در کل متن به خصلت قرینگی توجه داشته باشیم انطباق و هم‌پوشانی نقش عیسی و درخت زندگی برجسته می‌شود؛ بدین معنا که در بخش زیرین متن نیز عیسی در نقش درخت زندگی

تصویر۴: دسته گل

تصویر ۵: شخصیت محزون، مرد آبی‌پوش



تصویر ۶: شخصیت‌های لایه زیرین متن

تصویر ۷: مرد ریش‌دار

تصویر ۸: مرد محجوب

همان کاراکتر امید به زندگی است، او مایه رستگاری انسان‌ها است، برکت و باروری معنوی را در سایه‌سار توسل به او جستجو می‌کنند. جدا از معانی گفته شده باید از منظر هم‌پوشانی تولد عیسی و حضور درخت کاج در جشن کریسمس به نقش شاخه‌ی گل (=درخت زندگی) در این متن دقیق شد. یعنی یکی از معانی درخت زندگی در این متن اشاره به جشن کریسمس یا شروع سال تازه میلادی و تولد عیسی مسیح است که با شروع زندگی مشترک هم‌پوشانی دارد.

معادل فرمی رمزگان معنایی، «سطح» اشکال است که از عمده معانی برخاسته از سطوح شکلی باید به وصل و اتصال در حین انفصال ظاهری اشکالی مانند شخصیت‌های جانبی عیسی در بخش زیرین متن (تصویر ۶)، ازدواج، باروری، امید به زندگی و کثرت در وحدت در دسته گل میان نقوش انسانی بخش بالایی متن (تصویر ۳) اشاره نمود.

تحلیل رمزگان نمادین در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

بخشی از رمزگان روایی به نماد و در مجموع به نشانه‌هایی اشاره دارند که برقراری روابط دال و مدلولی میان آن‌ها ناشی از مبنای علت و معلولی نیست، بلکه حوزه‌ای برای کاوش پیرامونِ عناصر چندارزشی است.

در وهله نخست، دسته گل(تصویر ۴) در بخش بالایی متن بیانگر معنایی نمادین است، یعنی دلالتگری گل را باید در لکه‌های رنگی پدید آورنده آن جستجو کرد. بنابراین یکی از معادل‌های رمزگان نمادین در نگاه نخست نقطه‌های رنگی است. به طور ویژه، نقطه‌هایی که به صورت لکه‌های رنگی در یک محدوده متمرکز شده‌اند؛ شامل سه رنگ اصلی و دو رنگ خنثی هستند. اگر بپذیریم که گل به واسطه محل قرارگیری و نقشی که در قرینه‌سازی ایفا می‌کند، همان درخت زندگی است، طبیعتاً باید رنگ‌های آن، رنگ زندگی باشند. یعنی از آن جا که تمام رنگ‌ها از سه رنگ اصلی و دو رنگ خنثی به وجود می‌آیند، این گل (=درخت زندگی) به صورت بالقوه تمام رنگ‌های دیگر را در خود دارد (ارجاع به تکامل).

در امتداد بحث مربوط به نماد باید به سطوح مستطیلی قرمز و سبز در بخش بالایی متن اشاره کرد که نوعی ریتم با ضرب‌آهنگ را ایجاد می‌کنند. دو مستطیل اشاره شده که در واقع پس‌زمینه‌ای برای بهتر جلوه دادن دو کاراکتر بالا است در یک آهنگ مشخص و خنثایی قرار گرفته‌اند. به این شرح که وقتی رنگ پیراهن یکی سبز است، پس‌زمینه دیگری نیز (هرچند با نوسان) سبز است و وقتی شخصیت منقوش بر پس‌زمینه سبز دارای پیراهنی به رنگ قرمز است، پس‌زمینه شخصیت مقابل او نیز (هرچند با نوسان) قرمز می‌نماید. جدا از معنای جلب توجه، خون و آتش، باید تناسب رنگ قرمز را با رنگ سبز موردنظر قرار داد. جدا از معنای سرزندگی و نو شدن رنگ سبز باید به معنای ناشی از ویژگی خنثی‌سازی رنگ سبز نیز اشاره کرد. رنگ سبز به آسانی رنگ قرمز را در خود حل می‌کند و این معنا یعنی یکی شدن و خنثی شدن دو شخصیت در همدیگر. دو شخصیت مکمل که امید به بارور شدن آنان در نتیجه یکی شدن و در هم خنثی شدن است؛ همچون درختی که رنگ‌های زندگی را به صورت بالقوه، جملگی در خود دارد، زیرا رنگ‌های آن (آبی، زرد و قرمز به همراهِ دو رنگ خنثای سیاه و سفید) مبنای تمام رنگ‌هایِ عالم هستند.

در بخش زیرین متن اما رنگ آبی پیراهن شخصیت محزون (تصویر ۵) نیز می‌تواند دارای معنای نمادین باشد. هرچند رنگ آبی عمدتاً رنگ خونسردی و آرامی و آرامش است اما این معنا در تخالف با کنش این شخصیت است. به بیانی، دیگر عوامل معناساز و شواهد، معنای آرامش را رد می‌کنند ولی مرتبط شدن یا همسویی رنگ آبی پیراهن با پس‌زمینه متن در واقع این کاراکتر را متعلق به فضایی بیرون از روایت متن می‌سازد. همچنین، هم‌رنگی این عناصر با پس‌زمینه می‌تواند دلالتی بر نگرانی و نوعی تفکر و غلبه ناامیدی انسان امروزی در برخورد با رویدادهای مطرح شده در دو بخش این متن باشد. با توجه به آن‌چه بیان شد رنگ برجسته‌ترین صورت نمادین در متن مورد بررسی بود، بنابراین، معادل فرمی رمزگان نمادین «نقطه»، ویژۀ نقطه‌های رنگی است که در کل معانی تکامل (ناشی از وجود رنگ‌های اصلی و خنثی)، تطهیر (با ارجاع به خصیصه ذاتی رنگ سبز) و ناامیدی و نگرانی انسان امروزی نسبت بنیان‌های محوری متن را می‌توان برشمرد.

تحلیل رمزگان کنشی در معنایابی روایت تابلوی«لوح» هانیبال الخاص

این رمزگان به صورت مشخص به کنش شخصیت‌های موجود در متن می‌پردازد. کنش، همان کردار تأثیرگذار بر رویداد یا موجد رخداد در متن هنری است. رخداد نیز در نتیجه حرکت پدیدار می‌شود و نهایتاً حرکت، به وسیله خط نمودار می‌گردد. گفتنی است فرایند بیان‌شده (رخداد-حرکت-خط و لاجرم نقطه) که اساساً رویکردی قیاسی (از کل به جزء رفتن) است، جهت شرح و تفهیم نوع

برخورد این رمزگان با متن هنری (نقاشی) است ولی معنایابی متن عملاً از رهیافت استقرایی (از جزء به کل رسیدن) به دست می‌آید. در هنر نقاشی نیرویی وجود دارد که از نقطه به وجود می‌آید. به بیانی این نیرو وجودش از نقطه‌ای است که راهش را در سطح یافته، آن را حفر کرده یا توانسته است در یک یا چند جهت دیگر حرکت کند. در واقع، خط دارای همان ماهیت وجودی نقطه است که کشش آن را از مرکز خود خارج کرده‌است و در نتیجه متلاشی شدن نقطه و به وجود آمدن نوع دیگری از آن، با قوانین خاص خود به وجود آمده‌است (کاندینسکی، ۱۳۸۶: ۴۲).

کاندینسکی بر این باور است که حرکت اساس تمایز خط با نقطه است. او واژه کشش را جایگزین حرکت کرده‌است. از دید او کشش نیرویی است که در درون عناصر وجود دارد و حرکت بخشی از کشش را به نمایش می‌گذارد، نه تمام کشش را (همان: ۴۴)؛ بنابراین، با اتکا به آرای کاندینسکی در پیوند با حرکت و کشش خط می‌توان چنین برداشت کرد که وقتی سطح از خط پدید می‌آید جبراً نیروی (کشش) مورد بحث از طریق خطوط انتقال می‌یابد، پس اگر سطح یا خط جهتی نداشته باشد که بر حرکت دلالت کند مطمئناً کششی باز در درون خط یا سطح باقی خواهد ماند. این نکته بیشتر در پیوند با کاراکترهای انسانی ثابت و بدون حرکت صدق می‌کند که این اثر سرشار از آن‌ها است.

شخصیت‌های بالایی متن دو کاراکتر انسانی هستند که رو به هم و بدون هیچ حرکتی ایستاده‌اند (تصویر۳) و فقط به دسته گل یا درخت زندگی (تصویر ۴) خیره شده‌اند. هر چند نوع قرارگیری دست‌ها به گونه‌ای است که می‌توانند بر تعلق آن‌ها به هر دو شخصیت دلالت کند، ولی از آن جا که خطوط دست‌ها با تن دو کاراکتر عملاً در پیوند نیست، بنابراین، زبانی سوم شخص به خود گرفته‌است؛ به این معنا که انگار دست (راست) دو شخصیت دیگر در بیرون از متن به آن بخش وارد شده‌است. با این توضیحات، دو نوع کشش ثابت و متحرک را در بخش بالایی متن می‌توان دید. نخست، کشش یا حرکت ملموس ناشی از خطوط دست که فرقی ندارد آن دست‌ها متعلق به شخصیت‌های بازنمایی شده باشند یا نباشند و دوم، کشش ثابت که به صورت حرکت بالقوه‌ای در نگاه‌های آنان نهفته است. معنای این کنش‌ها همان معنایی است که طی سایر رمزگان توضیح داده شد و معناهای متصور و ممکن در رابطه با درخت زندگی و خصیصه‌های رنگی کاراکترها و موارد مشابه ارائه شدند که عبارت بودند از شروع زندگی و تشریک مساعی در زندگی با تمام رنگ‌های موجود (بالفعل) و همهٔ رنگ‌هایی که می‌توانند به صورت بالقوه به وجود بیایند.

در رابطه با خطوط کنش‌زای بخش زیرین متن باید ابتدا به نقش‌مایه عیسی (تصویر ۱۳) به عنوان پیکره تمام‌نمای انسانی اشاره کرد. تمام قد بودن او دال بر کامل بودن او در تناسب با سایر کاراکترهای موجود در این متن است. او در بالاترین خط افقی این بخش از اثر قرار گرفته‌است که دلالت بر تقدس او دارد. دست‌های به صلیب بسته او شکل رایج بازنمایی مسیح است که به دلیل بلندای محل قرارگیری او تمام کاراکترها در زیر سایه او قرار می‌گیرند که خود می‌توانند از طرفی دال بر احاطه دینی او بر جهانیان باشد و از طرفی نگاه از پایین می‌توانند به معنای مورد رحمت قرارگرفتن او باشد؛ نه فقط کشش بیرونی دست‌های او، بلکه کشش درونی نگاه او این معانی را تشدید می‌کند. در رابطه با شخصیت آبی‌پوش (تصویر ۵) این بخش از متن باید اشاره کرد که خطوط شکسته و خمیده دست و سر و گردن او، موجب جمع شدن و تمرکز نیروها یا کشش‌های حرکتی به درون خود شده‌است که هم‌سو با معنای درون‌گرایی اندیشیدن و ارجاع به درونیات خود است. از سوی دیگر، رنگ متناسب با خطوط سازنده این شکل یا کاراکتر (سطح) آبی است. همخوانی دقیق و جزء به جزء این شکل (سطح) یا کاراکتر با آموزه‌های واسیلی کاندینسکی که از مهم‌ترین معلمان مدرسه باوهاوس بوده‌است، جای تأمل دارد. کاندینسکی زوایای معنادار موجود در یک سطح صد و هشتاد درجه را که همان خط راست افقی است، به شش زاویه گروه‌بندی می‌کند که مشتمل اند بر ۱) زاویه سی درجه؛ ۲) زاویه شصت درجه؛ ۳) زاویه نود درجه؛ ۴) زاویه صد و بیست درجه؛ ۵) زاویه صد و پنجاه درجه؛ ۶) زاویه صد و هشتاد درجه. او بر این باور است که رنگ‌های بیان‌گر این زوایا به ترتیب مشتمل اند بر زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی و سیاه (جدول ۱).

در امتداد همین مباحث او معتقد است که سه شکل (فرم) اصلی مثلث؛ از سه زاویه شصت درجه و مربع؛

۳۰ درجه	۶۰ درجه	۹۰ درجه	۱۲۰ درجه	۱۵۰ درجه	۱۸۰ درجه
زرد	نارنجی	قرمز	بنفش	آبی	سیاه

جدول ۱: تناسب زوایا و رنگ از منظر کاندینسکی (نگارنده، ۱۴۰۱)

از چهار مربع نود درجه و دایره؛ از سه زاویه‌ی صد و بیست درجه پدید می‌آید. در میان سه شکل اصلی تنها دایره بر مرکز خود تأکید دارد و دارای خصلت نقطه یعنی گرایش به درون خود است، بنابراین، هر چه در درون خود متمرکزتر می‌شود رو به سیاهی می‌رود. کاندینسکی در ادامه برای هر سه شکل عمدتاً سه رنگ اصلی را به عنوان معادل تعیین می‌کند. وی می‌نویسد معادل مثلث، رنگ زرد و معادل مربع، رنگ قرمز و دست آخر معادل دایره، رنگ آبی است (همان: ۵۶-۵۷). در رابطه با معنای خطوط کنش‌زای کاراکتر آبی‌پوش همان گونه که در توضیحات مربوط به دیگر رمزگان نیز اشاره شد، دو روایت برای نگرانی و به فکر فرو رفتن یا پشیمانی، یا هر حالت دیگر وجود دارد و آن‌ها عبارت اند از شروع زندگی (روایت بخش بالایی) و تصلیبِ عیسی که عمده روایت بخش زیرین است و عملاً به لحاظ کنش در تضاد با هم‌دیگر قرار دارند. در کل تضاد در دو بخش زیرین (تصویر ۲) و بالایی (تصویر ۳) متن آشکارا پیداست؛ چه از منظر جهت که بحث شد و چه از منظر کیفیت بیانی کاراکترها. یعنی به همان میزان که عنصر انسانی با پیراهن آبی (تصویر۵) در بخش زیرین محزون است، به همان اندازه این ناراحتی در تناسب با شادی موجود در بخش بالایی (تصویر۳) تهاتر می‌شود. در واقع، وجود همین تهاترها است که اثر را در امتداد اثبات توضیحات رمز هرمنوتیکی این متن - به یک کلیت منسجم و متعادل تبدیل نموده‌است. این متن عملاً بیان می‌دارد که تضاد در بخش‌های یک متن هنری همیشه علت بر عدم انسجام نیست.

دیگر خطوط حرکت‌زای این بخش جانبی‌ترین کاراکتر سمت چپ بخش زیرین (تصویر ۸) است. او دست راست خود را بر دوش چپ خود گذاشته‌است. حالتی از رهایی و آزادی خیال که در نگاه او به بیرون از متن نهفته است. اندازه بزرگ سر او و عدم تناسب آن با جثه‌اش از طرفی دلالت بر فراواقع‌گرا بودن متن و از طرفی تأکید بر نگاه او است. اندازه بزرگ سر، معنای دست‌های او را تحت‌الشعاع قرار داده‌است. همین کشش درونی نگاه، به معنای نگاه خیره به بیرون متن، در مورد جانبی‌ترین کاراکتر سمت راست در بخش زیرین متن (تصویر ۷) نیز صادق است؛ در واقع نگاه دو کاراکتر بیان‌شده، نگاه به دوردست‌ها است. این در حالی است که چهار کاراکتری که از نظر اندازه کوچکتر هستند (تصویر ۶)، نگاهشان به نزدیک بوده و بنابراین، کشش درونی نگاه آن‌ها دال بر حالت اندیشیدن آن‌ها دارد. در واقع، نگاه نزدیک حالتی از روان فرد را به نمایش می‌گذارد که در حال ارجاع به خود است و این حالت دقیقاً همسو با حالت و کشش بیرونی خطوط دست شخصیت آبی‌پوش (تصویر ۵) است. بنابراین، رابطه موجه حالت‌های درونی آنان که ناشی از معنای کشش درونی و بیرونی خطوط کنش‌زای آنان است، موجد قرارگیری آن‌ها در یک خانه معنایی و موجد پیوند مفهومی آن‌ها است؛ همان گونه نگاه به دور خصیصه‌ای که کشش‌های درونی خط آن‌ها را فراهم آورده‌است موجب گردیده دو شخصیت جانبی بخش زیرین (تصویر (۷) و (۸)) در یک خانه معنایی قرار بگیرند. هرچند اتصال آنان به وسیله دست‌های نقش‌مایه عیسی (تصویر ۱۳) امکان یافته‌است. خصلت پیوندزای خط در مورد اخیر می‌تواند این معنا را به نگاه دور دو کاراکتر بیان شده ببخشد که آن‌ها عیسی را با تمام آرمان‌ها، مظلومیت و اندیشه‌اش به فضایی بیرون از کرانه خود پراکنده کنند.

با توجه به تحلیل بالا، «خط» به سبب بیانگری، حرکت و «سطح» به دلیل بیانگری اشکال ثابت، معادل فرمی رمزگان کنشی معرفی و معانی باروری، برگرفته از زندگی مشترک و پیوند کاراکترهای انسانی بخش بالایی (تصویر۳) و تبلیغ جاودانگی و ترویج اندیشه دینی خاصه عیسوی با نمایش تمام مظلومیت آن، برگرفته از پیکر عیسی (تصویر ۱۳) از «خط» و معانی آرمانگرایانه تکامل و تقدس، برگرفته از نوع بازنمایی عیسی و محل قرارگیری نقش آن (تصویر ۱۳) از «سطح» به عنوان معادل‌های فرمی رمزگان کنشی برداشت می‌شود.

تحلیل رمزگان فرهنگی در معنایابی روایت تابلوی «لوح» هانیبال الخاص

موضوع رمزگان فرهنگی رابطه بینامتنی و ارجاعات تاریخی، فرهنگی، اساطیری و موارد مشابه را در بر می‌گیرد که احتمال ارتباط با متن را دارند. در واقع، این رمزگان به مطالبی توجه دارند که متن در راستای بازنمایی یا بازآفرینی آنان با متون قبل از خود مشترک است. در بخش بالایی متن، فقط تکرار نقش درخت زندگی به عنوان یک نقش‌مایه اساطیری ارجاعی برای متن مورد بررسی به شمار می‌آید. یکی از قدیمی‌ترین یافته‌هایی که بر اهمیت درخت زندگی تأکید دارد، مجسمه‌ای متعلق به سومریان و ساخته شده از چوب، طلا و سنگ لاجورد است که با عنوان «پایه‌ی نذورات» شناخته شده است (تصویر ۹). این اثر در اور کشف شده و قدمت آن به ۲۶۰۰سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد (مرزبان، ۱۳۹۱: ۲۹). دیگر نقش‌مایه درخت زندگی به عنوان یک مبدأ معنایی برای ارجاع دسته گل، تزئینات سرستون دوره ساسانی در تاق‌بستان است

(تصویر ۱۰) که به سبب توازن ناشی از تقارن معنای پایداری زینت را به ذهن می‌رساند.
در پیوند با بخش زیرین، جز روایت به صلیب کشیده شدن عیسی (تصویر۱۳)، متن حاضر هیچ ارجاع تاریخی دیگری را در بر نمی‌گیرد. در ارتباط با تصلیب عیسی نیز شباهت فراوانی میان چگونگی بازنمایی عیسای مصلوب در تابلوی لوح (تصویر ۱۳) و تابلوی «مسیح زرد» اثر پل گوگن (تصویر ۱۲) وجود دارد.
تشابه نگاه و حسی که در چهره هر دو متن الخاص و گوگن وجود دارد، به اندازه‌ای است که در یک نگاه بیننده در تقلید جزء به جزء آن‌ها شک می‌کند. هر چند جهت نگاه عیسی و نوع بازنمایی کف پاهای مسیح، عمده تمایز دو متن است. در متن حاضر، کف پای راست برای پای چپ و برعکس قرار گرفته‌است که نوع قرارگیری کف پاهای مسیح در متن الخاص تأکید بر بازنمایی غیر واقع صورت مذهبی تصلیب و بیان نبویت عیسی بوده که این معنا در هر دو متن الخاص و گوگن مشترک است.
بر اساس آنچه بیان شد، عنصر فرمی «سطح»، معادل رمزگان فرهنگی در تابلوی «لوح» هانیبال الخاص بوده که با توجه به ارجاع بینامتنی هر دو بخش بالایی و زیرین تابلو به موضوع‌های مقدس (درخت زندگی و تصلیب عیسی) دلالت‌مندی تابلوی «لوح» به اموراتی همچون ازدواج و جاودانگی نبویت عیسی قابل استخراج است.

نتیجه‌گیری

تابلوی «لوح» هانیبال الخاص در ساحت یک متن تجسمی، از رهیافت رمزگان روایی رولان بارت که بر پایه نظام دال و مدلولی عمل می‌کند، به منظور دست‌یابی به معانی ممکن و متصور، مورد معنایابی قرار گرفت. طریقت معنایابی، نیازمند معادل‌یابی صورت‌های فرمی رمزگان روایی بود. بنابراین، کیفیت فرمی هر یک از رمزگان روایی تعیین گردید تا پاسخ پرسش نخست پژوهش به دست آید. طی فرآیند معادلی-یابی صورت‌های فرمیِ رمزگان روایی تعیین شد. معادل فرمی-تجسمی رمزِگان هرمنوتیک، بافت، معادل فرمی-تجسمی رمزگان معنایی، سطح، معادل فرمی-تجسمی رمزگان نمادین، نقطه، معادل فرمی-تجسمی رمزگان کنشی خط و معادل فرمی-تجسمی رمزگان فرهنگی، سطح بوده‌است. در راستای پاسخ به پرسش دوم پژوهش مشخص گردید به ترتیب رمزگان هرمنوتیک معانی انسجام، نظم و اتحاد، رمزگان معنایی معانی وصل، اتصال، ازدواج و باروری، کثرت در وحدت و امید به زندگی، رمزگان نمادین معانی تکامل و تطهیر، رمزگان کنشی معانی باروری و ترویج شریعت مسیحی، تکامل و تقدس و رمزگان فرهنگی معانی توجه به امورات مقدس، باروری، ازدواج و نبویت عیسی را صادر می‌نمایند.

پی‌نوشت

۱- Sarazine: سارازین عنوان داستان کوتاهی از نویسنده فرانسوی انوره دوبالزاک است که در ماه نوامبر ۱۸۳۰ میلادی در شهر پاریس نگاشته شده‌است (Barthes, ۲۰۰۲: ۲۵۴).
۲- پی‌رفت (Sequence): پی‌رفت مجموع چند کارکرد یا واحد محتوایی-بیانی است که در نهایت یک کنش را شکل می‌دهد. کنش موردِ اشاره 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).

تصویر۹: پایه نذورات، بین‌النهرین

(پاکباز، ۱۳۹۲: ۷۴)

تصویر۱۰: درخت زندگی

(مرزبان، ۱۳۹۱: ۸۳)

تصویر۱۱: گل نیلوفر یا لوتوس

(مرزبان،۱۳۹۱: ۹۲)

تصویر۱۲: مسیح زرد، پل گوگن

(آرناسن، ۱۳۸۹: ۷۶)

تصویر۱۳: بخشی از تابلوی لوح

(دژم تباه، ۱۳۷۶: ۱۵۳)

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۱). ***ساختار و تاویل متن*** (چاپ چهاردهم)، تهران: مرکز.
- آرناسن، یوروواردورهاروارد (۱۳۸۹). ***تاریخ هنر نوین***، ترجمه محمدتقی فرامرزی (چاپ اول)، تهران: نگاه.
- آرنهایم، رودلف (۱۳۹۱). ***هنر و ادراک بصری***، ترجمه مجید اخگر (چاپ چهارم)، تهران: سمت.
- آلن، گراهام (۱۳۸۹). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو (چاپ سوم)، تهران: مرکز.
- آموزگار، ژاله (۱۳۹۲). ***تاریخ اساطیری ایران*** (چاپ پانزدهم)، تهران: سمت
- بارت، رولان (۱۳۸۵). ***نقد و حقیقت***، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۹۲). ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه محمد راغب (چاپ دوم)، تهران: رخدادنو.
- بارت، رولان؛ بودریار، ژان؛ دریدا، ژاک؛ فوکو، میشل؛ کریستوا، ژولیوا (۱۳۸۹). ***سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن***، ویرایش مانی حقیقی (چاپ ششم)، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*** (چاپ یازدهم)، تهران: زرین و سیمین.
- حرمتی، حمیده؛ خضرنژاد، صلاح الدین (۱۳۹۸). معنازایی در تابلوی «گذر از سنت» هانی‌بال الخاص از منظر رمزگان روایی رولان بارت. ***مبانی هنرهای تجسمی***، ۴ (۷)، ۲۹-۴۱. Doi: ۱۰,۲۲۰۵۱/JTPVA.۱۰۶۳,۲۵۶۲۶,۲۰۱۹
- حرمتی، حمیده؛ شمیلی، فرنوش؛ خضرنژاد، صلاح‌الدین (۱۳۹۹). «معنایابی رمزگان روایی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز (چاپ دستی: لینولئوم)»، ***مطالعات تاریخ فرهنگی***، ۱۲ (۴۶)، ۵۳-۷۹. Doi: ۱۰,۲۹۲۵۲/chs.۶,۶۴۶,۱۲
- دژم تباه، فاطمه (۱۳۷۶). ***نقاشی معاصر ایران*** (چاپ اول)، تهران: انجمن هنرهای تجسمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). ***ارسطو و فن شعر*** (چاپ هشتم)، تهران: امیرکبیر.
- کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۶). ***نقطه، خط، سطح***، ترجمه پریسا محقق زاد (چاپ دوم)، تهران: مارلیک.
- کپس، جئورگی (۱۳۹۰). ***زبان تصویر***، ترجمه فیروزه مهاجر (چاپ دهم)، تهران: سروش.
- کورت گروتر، یورگ (۱۳۹۰). ***زیبایی‌شناسی در معماری***، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون (چاپ ششم)، تهران: دانشگاه شهید بهشتی .
- مایس، پیرفون (۱۳۸۶). ***عناصر معماری از فرم به مکان***، ترجمه مجتبی دولتخواه (چاپ دوم)، تهران: ملائک.
- مرادی، ایوب؛ چالاک، سارا (۱۳۹۹). «بررسی تکثر معنایی در حکایت «شاه و کنیز» مولوی بر اساس نظام رمزگان روایی رولان بارت». ***ادب عرفانی***. ۱۴ (۲)، ۱۸۹-۲۱۰. Doi: ۱۰,۲۲۱۰۸/JPLL.۱۵۳۹,۱۲۵۷۹۳,۲۰۲۱
- مرزبان، پرویز (۱۳۹۱). ***خلاصه تاریخ هنر*** (چاپ نوزدهم)، تهران: علمی و فرهنگی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر (چاپ پنجم)، تهران: آگه.

References

- Ahmadi, B. (2012). ***Text structure and interpretation***, (14nd ed.), Tehran: markaz, (Text in Persian).
- Allen, G. (2003). ***Roland Barthes***, Routledge: University of London press.
- Allen, G., (2010). ***Intertextuality***, Translated by Payam Yazdanjou (3nd ed.), Tehran: Markaz Press, (Text in Persian).

● Amoozgar, J. (2013). ***Mytological History of Iran*** (15nd ed.), Tehran: SAMT, (Text in persian).
● Arnason, H. H. (2020). ***A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture***. Translated by Mohamad taghi Faramarzi (1nd ed.), Tehran: Negah, (Text in persian).
● Arnheim, R. (2012). ***Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye***, Translated by Majid Akhgar (4nd ed.), Tehran: SAMT (Text in Persian).
● Barthes, R. (2002). ***S/Z***, Translated by Richard Miller, United Kingdom: Blackwell
● Barthes, R. (2006). ***Criticism and Truth***, Translated by Shirindokht Daghighyan (3nd ed.), Tehran: Markaz Press (Text in Persian).
● Barthes, R. (2010). ***An Introduction to the Structural Analysis of Narrative***, Translated by Mohammad Ragheb (2nd ed.), Tehran: Rokhdade Now Perss, (Text in Persian).
● Barthes, R., Baudrillard, J., Derrida, J., Foucault, M., Kristeva, J. (2010). ***The Disorder of Signs***, Edited by Mani Haghighi, (6nd ed.), Tehran: Markaz Press, (Text in Persian).
● Dezham Tabah, F. (1998). ***Contemporary Iranian Painting***, (1nd ed.), Tehran: Anjomane Honarhaye Tajassomi, (Text in Persian).
● Grütter, J. K. (2011). ***Aesthetics in Architecture***, Translated by Jahanshah Pakzad and Abdolreza Homayun, (1nd ed.), Tehran: Shahid Beheshti University Press, (Text in Persian).
● Hormati, H., Khezernezhad, S. (2019). "Meaning Production in Hannibal Alkhas's Getting Past the Tradition From the Visual Point of Roland Barthes Narrative Codes", ***Biquarterly, Scholarly Journal of Teorical Principales of Visual Art's***, 4(1), 29-41, Doi: 10.22051/JTPVA.2019.25626.1063, (Text in Persian).
● Hormati, H., Shamili, F., Khezernezhad, S. (2021) "Meaning of Roland Barthes cultural Codes in a Saqakhaneh text by Mansour Qandriz", ***Journal of Cultural History Studies (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh)***, 12(46), 53-79, Doi: 10.29252/chs.12.46.6, (Text in persian).
● Kandinesky, V. (2008). ***Point, Line, Surface***, Translated by Parisa Mohaghegh Zade, (2nd ed.), Tehran: Marlik, (Text in Persian).
● Kepse, G. (2011). ***Image of Language***, Translated by Firuze Mohajer, (10nd ed.), Tehran: Sorush, (Text in Persian).
● Makaryk, I R. (2014). ***Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars***, ***Terms***, Translated by Mohammad Nabawi and Mehran Mohajer, (5nd ed.), Tehran: Agah Press, (Text in Persian).
● Marzban, P. (2012). ***Summary of Art History***, (19nd ed.), Tehran: Elmi va Farhangi, (Text in Persian).
● Meiss, P. V. (2008). ***Elements of Architecture: From Form to Place***, Translated by Mojtaba Dowlatkhah, (2nd ed.), Tehran: Malaek Press, (Text in Persian).
● Moradi, A., chalak, S. (2020). "A Study of the Semantic Layers in Rumils Story of the King and the Maid based on Roland Barthes Code System", ***Research on Mystical Literature(Guhar-i-Guya)***, 14(2), 189-210, Doi: 10.22108/JPLL.2021.125793.1539, (Text in Persian).
● Pakbaz, R., (2012). ***Iranian Painting: From the Past to the Present Day***, (11nd ed.), Tehran: Zarin-o-Simin Press, (Text in Persian).
● Zarrinkub, A., (2012). ***Aristoteles and the Art of Poetry***, (8nd ed.), Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).

The Semantics of Hannibal Alkhas' Narrative of "Tablet" Tableau from the Perspective of Roland Barthes' Narrative Codes*

Abstract:

Semantics refers to searching for a final signified behind a text or exploring a semantic layer in each text in a process-oriented (rather than a product-oriented) framework. From a process-oriented point of view, a text is not limited to some deterministic meaning(s); instead, it involves a situation in which a reader can, during the reading, contribute to the production of meaning(s). Thus, in a process-oriented approach to the text, the reader is, on one hand, regarded as the subject of meaning, and the text is, on the other hand, as the context for the meaning only if there is a processed narrative. For this, a text is based on a narrative, which involves functional units governing systematic narrative functions of signs.

Throughout history, various definitions were introduced about narratives, the most important of which relates to twentieth-century structuralists and Roland Barthes in particular.

To Barthes, the narrative is characterized by exchange, i.e., narrative as the subject is the basis of communication; thus, a receiver and a sender are required. As a result, a narrative cannot exist without a narrator or a hearer. Although the narrator's motives or narrative effects on the reader are not the main issues, an explanation of codes that give meaning to the narrative is the main object of a literary theory on narrative. For this, Barthes argues that narrative is a narrative code such as language which is recognized through a system of signs (semiotics). The system of signs first comes together at the level of functions and actions to finally establish a meaningful semantic communication at the narrative level between the narrator and the reader.

*The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Salahaddin Khezernezhad, Entitled: "A studying narrative coding of Roland Barthes in Iranian surrealist painting artworks (Hannibal Alkhas and Vartan Wahramian)".

Salahaddin Khezernezhad
MA, Department of Research Art, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran, Corresponding Author.
wria62@ymail.com

Hamide Hormati
Assistant Professor, Department of Multimedia, Faculty of Multimedia, Tabriz Islamic Art University,Tabriz, Iran.
hormati@tabriziau.ac.ir

Farnoush Shamili
Associate Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
f.shamili@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2022-08-27
Date Received: 2022-12-26

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41485.1163

The identification of the textual system of signs and foundations of the narrative was mainly performed by structuralist theorists in the second half of the twentieth century. Among the structuralists, Roland Barthes' narrative codes theory was used as the basis for the semantics of Hannibal Alkhas' work "Tablet" due to its comprehensive attitude to narratives compared to other structuralists' semiotic theories.

Hannibal Alkhas (1930-2010) was a modernist Iranian painter and the pioneer of figurative design in modernist painting. He has numerous works, and his work of art, "Tablet," has been selected to be investigated for highlighting his distinctive and personal language compared to other modernist artists and characterizing his artistic features. Tablet is a two-part work of art involving symbolic motifs, attention to mythological motifs, and cultural elements, resulting from particular attention to formal elements, especially the element of "shape."

The goal of the present study is to gain the visual form of the work "Tablet" and realize possible meaning(s) of the text under investigation through Roland Barthes' narrative codes theory. Narrative codes include five codes of hermeneutic, connotative, symbolic, proairetic, and cultural, which Barthes found while analyzing the story "Sarrasine" by Honoré de Balzac in 1970.

Narrative codes refer to measures for our narrative. In other words, a narrative is realized through the narrative codes approach (based on a signifier and signified system), resulting in a process-oriented re-writing of the text under investigation. Therefore, it is critical to define Barthes' five narrative codes, which include hermeneutic, connotative, symbolic, proairetic, and cultural. However, before defining them, it is essential to say that by codes, "it is meant a system of signs that generates a certain meaning and includes a set of signs and rules that govern their combination."

Hermeneutic Codes: They refer to the codes formed out of differentiating different expressions that form a code to become axial, organized, and finally revealed. These codes seek to express and explain what it means to be a text in totality; thus, such codes are interpretive, and in other words, meanings arising from these codes result from interpreting texts. For example, the letter Z in the name Zambinella has a mirror relationship with the letter S in the name Sarrasine, with the two letters being graphically reversed. A relationship of this kind does exist not only in the apparent form of the two words but also in the direct reference of the two story characters, with Sarrasine's behavior mirroring Zambinella's moral attitudes. Here, Barthes classifies this relationship within the hermeneutic code.

Connotative (semantic) Codes: These codes include all the connotations that express the implicit forms of actions. This category of codes refers to distant textual meanings. For example, in a part of de Balzac's story, "Sarrasine portrays the image of a holy father at school, instead of learning the primary element of the Greek language." For Barthes, this image of the text connotes the meaning that Sarrasine is interested in drawing.

Symbolic Codes: These codes link special creatures and events to abstract and general concepts because "there is also the tendency that a symbol is no more than the private realm of imagination." For this, a form or an event represents a general or expanded meaning in the realm of imagination.

Proairetic Codes: Proairetic codes include various actions integrated into the form of sequences together. The summarized form of these codes is explicit and clear significations expressed by a text in its simplest terms and readers can generally perceive it. In the meantime, these codes are the most stable meanings unless society's perspective changes proportionate to the culture in which it arises; for example, the color red is, from an Islamic point of view,

a symbolic expression of martyrdom, while this color is usually a symbolic indication of labor revolutions in western social systems. Cultural Codes: Cultural codes suggest that the meaning arising from the text under investigation depends on understanding a reference to which the text has referred because "Cultural codes refer to a set of cultural significations". In sum, this class of codes involves various codes of knowledge or philosophy to which the text continuously refers, i.e. they are references of philosophy and wisdom whose identification depends on determining a kind of body of knowledge". In parallel with other Barthes' views on the text, this theory views painting like a text because the quality of each narrative code as a basis for processing the meaning of the text is not limited to literature; instead, each work that its symbolic nature is perceivable, imaginable, and believable is a text. In sum, this paper aims to study a visual domain from a linguistic perspective. Therefore, the study answers two following questions: 1) What is the formal equivalence of Roland Barthes' narrative codes in the text under investigation? 2) What are the meaning(s) of the visual forms of Roland Barthes' narrative codes in "The Tablet"?

Therefore, using library sources and Roland Barthes' narrative codes, the present study aims to use analytical, reasoning, and inferential methods to investigate the semantics of Hannibal Alkhas' "The Tablet". To do this, the totality of the text is first analyzed to extract the functional units of its narrative. The identification of functional units of a narrative is decoupage (Lexie). For Barthes, lexie refers to differentiating text signification layers into readable units. Then, proportionate to the quality of each of the narrative codes (hermeneutic, connotative, symbolic, proairetic, and cultural), the formal-visual equivalence of the artwork "The Tablet" was inferentially determined to finally extract a meaning based on the processed form of the text and to direct the reader to understand the semantic themes. Semantic themes were determined within the equivalence process of formal states of narrative codes. For this, the formal-visual equivalence of hermeneutic codes, i.e. texture; the formal-visual equivalence of connotative codes, i.e. level; the formal-visual equivalence of symbolic codes, i.e. point; the formal-visual equivalence of proairetic codes, i.e. lines; and the formal- visual equivalence of cultural codes, i.e. shapes were determined to answer the second research question. As a result, hermeneutic codes represented the meanings of cohesion, order, and unity; connotative codes represented the meanings of connection, linking, marriage and fertility, plurality in unity, and life expectancy; symbolic codes represented the meanings of perfection and purification; proairetic codes represented the meanings of fertility and promotion of Christian teachings, perfection and sanctity, and cultural codes represented the meanings of attention to religious affairs, fertility, marriage, and prophethood of Jesus.

Keywords: Semantics, Narrative, The Tablet, Hannibal Alkhas, Narrative codes, Roland Barthes