معنا شناسی تصویری؛
بازخوانی یک اثر

دکتر حمیدرضا شعیری ■
استادیار گروه آموزش زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس □

چکیده

تحلیل نقاشی، سخن از پرصداترین سکوتهاست. سؤالی که شاید همواره برای هر یک از ما در رویارویی با هر تصویر مطرح می‌شود، این است که چگونه آن تصویر را بخوانیم.

در نوشتار حاضر می‌کوشیم با تحلیل یک مینیاتور، مبتنی بر اصول معناشناختی،[1] به زبان مشترکی که می‌توان برای تحلیل همه هنرها به کار گرفت، نزدیک شویم؛ چه هر هنر را می‌توان به یک دنیا تشبیه کرد و هر دنیا زبان ویژه خود را داراست؛اما نقطه مشترکی که بین همه هنرها وجود دارد، این است که برای درک زبان آنها به اصولی همگانی نیازمندیم.

1. Greimas et courtés; Sémiotique, dictionnaire, raisonn de la thèorie du langage , Paris : Hachette , 1993 , p.339.

مقدمه

در نقاشی، منظومهٔ خطوط، رنگها و .... تصویر را می‌سازند و تصویر یعنی «صورت بیان»[1] (دال) و «صورت محتوا»[2] (مدلول)[3] معنا در «مدلول» نهفته است و برای استخراج آن نیازمند «دال» هستیم. آنچه بنیانهای «صورت بیان» و «صورت محتوا» را تشکیل می‌دهد فرهنگ عمومی و فردی جامعه‌ای است که هماره در تأثیر متقابل با دیگر

1. Forme de L'expression
2. Frome du contenu
3. Courtes , Analyse Sémiotique du discours, de l'ènonce a l'enonciation, Paris: Hachette , 1997, p.53.

فرهنگهاست. بدینسان، می‌توان گفت که در اغلب مواقع، کار هنرمند، شاعر یا نقاش، محدود به دگرگون ساختن صورتهای موجود جهت بنا کردن صورتی نو می‌باشد. هدف هر اثر هنری روبه رو ساختن مخاطب با شیوه تازه‌ای از ارائه فرهنگ(های) موجود است؛ بنابراین، عرضه یک اثر تازه نفی آثار موجود نیست، بلکه شیوه ارائه دیگری است.

در عرضه هر اثر، هنرمند می‌کوشد برای «جذابیت» بیشتر آن در نزد مخاطبان، در حد توان، از «بعد زیباسازی»[1] سود جوید. براساس نظر گِرمَس، بُعد زیباسازی « یک تجربه احساسی ـ ادراکی را برای فاعل دیداری پدید می‌آورد. در این حالت جدید، فاعل دیداری در مفعول مورد نظر خود حل یا ذوب می‌شود».[2] اینجاست که «سلیقه» مطرح می‌شود. پس قبل از هر چیز باید بدین پرسش که «سلیقه» چیست، پاسخ گفت. فرضیه ما این است که سلیقه نمی‌تواند چیزی جز ترکیب دو مصدر «دانستن» و «بودن» باشد، یا به دیگر سخن، «دانستن» جهت «بودن». «دانشِ بودن» نقاش در نقاشی او تجلی می‌یابد، همانگونه که «دانش بودن» راوی در کلام او. آنچه ما در اینجا مورد وارسی معناشناسانه قرار می‌دهیم، «دانش بودن» نقاش نیست، بلکه «دانش بودن» نقاشی اوست؛ چه از لحظه‌ای که به مطالعه معنای نقاشی می‌پردازیم، برای او جان قائل می‌شویم؛ به دیگر سخن، «معناشناسی تصویری جستجویی است جهت دستیابی به منطق پراحساس و جانداری که در پرده نقاشی، عکس یا اعلانات تبلیغاتی وجود دارد».[3]

نخستین گام برای معنایابی در هر نقاشی، استخراج اشکال ظاهری است که در نگاه اول به چشم هر بیننده‌ای می‌آید. نقاشی در نگاه اول بیانگر تلاقی دو دنیاست: دنیای بشری و دنیای طبیعی. حاصل این تلاقی، برخورد دو عنصر فرهنگ و طبیعت است : درخت، برگ، بوته‌ها و زمین جزء طبیعت محسوب می‌شوند و کتاب، جامهای شکسته، گیوه و لباس جزء فرهنگ به شمار می‌روند و فرهنگ نیز زیرمجموعهٔ دنیای بشری است.

این دنیای طبیعی، انسانی را در خود جای داده که او را «فاعل کنشی»[4] یا قهرمان نقاشی می‌خوانیم. وجود آن پیرمرد در نقاشی بیانگر ایجاد یک جریان بشری در درون دنیای طبیعی است؛ همینطور سرهایی که از زمین خارج شده‌اند، بیانگر اختلاط و ارتباط دنیای بشری و طبیعی است. از سوی دیگر، نگاهی به رنگها نشان می‌دهد که رنگ لباس

1. Dimension esthétique
2. Greimas, Del'imperfection, périgueux (France) , Pierre fanlac, 1987, p.76.
3. Floch, Les formes de l'empreinte, périgueux , pierre fanlac, 1986 , p. 25.
4. Le sujet de faire (Courtés ; op.cit., p.98).

پیرمرد، گیوه، کتاب، برگها، جام و تاحدی آسمان، به رنگ خاک است. برعکس، زمین، تنه و شاخه درخت، رنگی نزدیک به رنگ آسمانی طوفانی و خالی از نگاه خورشید را به خود گرفته است. گام دوم در بررسی این نقاشی، مطالعه خطوط و اشکال هندسی است که دقت بیشتری می‌خواهد. با نگاهی به دنیای انسانی مشخص می‌شود که دست چپ[۱]، پای چپ و صورت پیرمرد مثلثهای بسته‌ای را تشکیل می‌دهد. اشیای موجود، چون کتاب و جام نیز همین شکل را دارند. همینطور دست راست فاعل انسانی از شانه تا زمین نسبت به پایین کمر سازنده مثلث دیگری است. وجود همین مثلث را می‌توان در قسمت راست نقاشی، آنجا که ادامهٔ لباس فاعل بر روی زمین نقش بسته است، مشاهده کرد. وجود چنین مثلثهایی به گونه‌ای در طبیعت نیز، چون شاخ و برگ درختان، به چشم می‌خورد. از دیگر خطهای بارز نقاشی، خط کمانی یا منحنی است: خمیدگی تنه درخت، شاخه‌ها و همینطور طرز قرار گرفتن قهرمان نقاشی. در واقع، سه خمیدگی در فاعل مشهود است: از ناحیه گردن تا سر، از شانه تا کمر و از پایین کمر تا زانوی پای راست. خط دیگری که می‌توان در نظر گرفت، خطی است که نگاه فاعل را به کتاب متصل می‌کند (خط مورب).

۹. شایان ذکر است که چپ و راست هر تصویر با توجه به چپ و راست بیننده آن تصویر مشخص می‌شود.

10. Fontanille , Les espaces subjectifs , Paris: Hachette, 1989. pp. 87-88.

کاربرد اشکال و خطوط در بیان فن زیباسازی و معنای نهفته در نقاشی

براساس نظریه ژاک فونتنی، ارائه خطوط و اشکال مختلف در یک تصویر و سازماندهی آنها توسط گفته پرداز دیداری، یک میدان اطلاعاتی ایجاد می‌کند که نتیجه آن یک فضای شناختی قابل مشاهده برای فاعل مشاهده‌ای ـ ادراکی (بیننده) تصویر است.[۲] بنابراین، صورتها و خطوط موجود در نقاشی به ما کمک می‌کنند تا به بعد زیباشناختی و معنای نهفته در آن نزدیک شویم.

متضادها

دو دنیای طبیعی و انسانی، هریک در این پردهٔ نقاشی نماینده‌ای دارند: درخت نماینده طبیعت است، همانطور که فاعل انسانی نماینده جهان بشری است. یکی از چیزهایی که در این نقاشی نقش زیبا آفرینی را ایفا می‌کند، وجود متضادهاست. شاید بتوان گفت بهترین طریق معنا بخشیدن به یک دنیا، هر چند کوچک و بی‌اهمیت، این است که در آن از عوامل متضاد استفاده شود. در این نقاشی،ظرافت و کشیدگی بدن قهرمان نقاشی وجه مقابل و متضاد تنه زمخت، ضخیم، و کوتاه درخت است. بدین‌سان، دو گروه متضاد قابل تشخیص است:

زمخت ≠ ظریف

کوتاه ≠ بلند

یا $\frac{\text{زمخت}}{\text{کوتاه}} \neq \frac{\text{ظریف}}{\text{بلند}}$

گروه دیگری از متضادها در این ترسیم،پوشیدگی فاعل انسانی و عریانی فاعل طبیعی (درخت) است. در نتیجه، گروه عریان ≠ پوشیده را خواهیم داشت.

دسته دیگر از متضادها در این نقاشی، تضاد بین سبک و سنگین است. اگر فاعل انسانی به خاطر ظرافتش به آدمی احساس سبکی می‌دهد، ضخامت تنه درخت سنگینی آن را به دنبال دارد. بنابراین، گروه متضاد سبک ≠ سنگین را داریم.

دیگر تضاد نمایان در این تصویر، تضاد بین آرامش و اضطراب است. چهره پیرمرد، طرز نشستن او، نگاهش، حالت فکورانه وی و کنار گذاردن گیوه‌هایش، همه نشاندهنده آرامش اوست (خلوت با خود)، در حالی که درخت، طرز قرار گرفتن آن، رنگ و نوع شاخ و برگش، همگی نشانه اضطراب و عدم آرامش فاعل طبیعی است. براین اساس، گروه متضاد آرامش ≠ اضطراب را داریم.

شباهتهای موجود بین جهان طبیعی و جهان بشری

درخت و انسان هر دو به طرز عمودی استقرار یافته‌اند. هر دو کهنسال به نظر می‌آیند. آثار خستگی بر هر دو چهره نمایان است و نشاندهنده اینکه هر دو راهی طولانی پیموده‌اند. اگر درخت برگهای خود را از دست می‌دهد، پیرمرد نیز موهای سر خود را. هر دو خمیده‌اند، با این تفاوت جزئی که خمیدگی درخت بیش از خمیدگی انسان است. شباهت موجود دیگر در این نقاشی، شباهت رنگ لباس فاعل انسانی با رنگ برگهای درخت، جام، گیوه، کتاب و آسمان است. نکته دیگری که پیرمرد و درخت را به یکدیگر نزدیک می‌سازد این است که هیچ نشانه‌ای از آرایش و رسیدگی در موهای سر و محاسن پیرمردمشاهده نمی‌شود و این همان چیزی است که چهره او را طبیعی ساخته، با طبیعت همگام می‌سازد.

معناشناسی پویا یا تحولی[1]

رویداد اصلی این نقاشی «وصال»[2] انسان طبیعت‌جو با طبیعت است. انسان خسته از جامعه بشری خود را به طبیعت سپرده است. دو دنیای انسانی و طبیعی با یکدیگر پیوند خورده‌اند و قاعدتاً انسان است که راه وصال را پیموده است، بدین دلیل او را «فاعل» نامیده‌ایم. از آنجایی که طبیعت به این ندای طبیعت‌جوی انسان پاسخ گفته، او را به عنوان عضوی از خود پذیرفته و تکیه‌گاه وی شده (پیرمرد به درخت تکیه دارد)، درخت را نیز فاعل طبیعی نامیده‌ایم. در نتیجه، «ارزش» دنبال شده برای فاعل انسانی، پیوند با طبیعت است. بی شک انسان این نقاشی باید عارفی باشد از دنیا رسته. از نشانه‌های این عرفان، کتاب، جام، نگاه، شکل ظاهری و حالت پیرمرد است. مثلثهایی که پیشتر، از آنها سخن گفتیم، نشاندهنده حصارهایی هستند که عارف هنوز کاملاً از آنها رهایی نیافته است. مثلث نشاندهنده بستگی مکانی است، آنجا که گریز امکان ناپذیر می‌شود و امید رفتن به حداقل ممکن کاهش می‌یابد. آنچه اندیشه فاعل بشری را مشغول داشته، فکر شکستن حصار مثلثها و رفتن به سویی دیگر است؛ آنجا که

1.Sémiotique narrative (Greimas et Courtés; op.cit., p.242).
2. La conjonction

مثلثی و حصاری نیست. طبیعت نیز با همه آزادگی‌اش و شناختی که انسان از آن به عنوان محیط بی‌حصار دارد، حصارمند است. همه چیز نسبی است. مثلثهای نمایان در شاخه‌های درختان، تبلور این امرند. طبیعت با آغوش باز پیرمرد را به مهمانی خویش پذیرفته، اما اضطراب و دلهره خود را پنهان نکرده است. زمختی، سنگینی و کوتاهی درخت، همه نشانگان کمبودهایی است که در طبیعت وجود دارد. عارف تصویر که تمام سنگینی خود را (چون عقده‌ها، غرور، کینه‌ورزیها و جاه‌طلبیها) رها ساخته و بیوزن در میان طبیعت قرار گرفته، به راه پرواز می‌اندیشد و برای «پس چه باید کرد؟» به دنبال پاسخ است.

اگر چه نقاشی در ظاهر بیانگر یک وضعیت لحظه‌ای یا ایستاست، باید هماره برای آن گذشته و آینده‌ای وجود داشته باشد؛ گذشته‌ای که عارف از آن فاصله گرفته و راهی است که پیموده و آینده‌ای که در حال اندیشه بدان است. نخستین «دانش‌بودن» شکل گرفته، اما باید آن را کامل کرد.

عریانی طبیعت نشاندهنده یک پایان است. تبانی پیرمرد که در میانه راه و در میانه زمان واقع شده، با این انتها، همان چیزی است که بدین نقاشی توازن قوا می‌بخشد. نیروها به نحو احسن در این نقاشی هدایت شده‌اند. توقف یک حرکت (وصال پیرمرد با طبیعت) و نشستن (آغاز حرکت دیگر) را طوفان و ریختن برگهای درخت رقم می‌زنند. به نظر می‌رسد که طبیعت با همه عریانی و دلهره‌اش، درسی به فاعلی که در جستجوی وارستگی کامل است، می‌آموزد. درخت عریان به فاعل انسانی نقاشی درس پایان و سرانجام را می‌آموزد و قهرمان پیشاروی ما را در اندیشه گذری دیگر فرو می‌برد. در اینجاست که درمی‌یابیم «عوامل مختلف نقاشی جهت ترکیب با یکدیگر یک سلسله عملیات را ایجاب می‌کنند. این عملیات که همان قطع، بُرش و دوباره در کنار هم چیدن مجموعه‌ای عوامل دنیایی ـ فرهنگی است، آهنگی به روند پیوسته واقعیتهای بیرونی می‌بخشد؛ یعنی آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد، به آنها شکل و خطوط می‌بخشد و در نهایت، ایجاد نماد می‌کند».[1]

در تصویر مورد نظر ما، عوامل مختلف در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا نماد «گذر» را بسازند. اگر آمیختگی با طبیعت کمال نباشد، برای گذر لازم است. بنابراین، باید «غیر اینجا»ی دیگری وجود داشته باشد. سرانجامی عظیمتر از سرانجام طبیعت. در این هنگام است که لرزشی به وقوع می‌پیوندد. نشانه آن شکستگی جام است. سرهایی از زمین سر

1. Arasse, Le dètail, pour une histoire rapprochèe de la poeinture , Paris: Hachette, 1992, p. 138.

برآورده‌اند. قهرمان ما به فتح نزدیک می‌شود. سرهای از خاک برآمده او را به سوی خود می‌خوانند. پیرمرد به دنیایی والاتر از دنیای بشری و طبیعی می‌اندیشد و بدین دلیل، تمام وجود او در این نقاشی سرشار از انعطاف است. پس حرکت برای او دشوار نیست. راه می‌خواهد. رهرو آماده است. طوفان در خدمت است تا در شکستن حصارها یاری رساند. مثلثهای بسته یکی پس از دیگری در هم خواهند شکست. وارستگی کامل در رهایی است و رهایی در انتخاب و انتخاب، خواستن! و خواستن نیرودهنده حرکت برای توانستن و به انجام رساندن. مجموعه اینها ست که «دانش بودن» را می‌سازد. سرهای انسانی بیرون آمده از خاک بیانگر دو معنی متضادند: تولّد و مرگ. بازگشت به خاک، همانگونه که از خاک شکل گرفته‌ایم. بدینسان، قهرمان این ترسیم به سه گونه قابل تعریف است:

الف) قهرمانی که دنیای پرهیاهوی بشری را ترک گفته (گذشته‌نقاشی)؛

ب) قهرمانی که در یافته وصال با طبیعت کمال مطلق نیست (حال نقاشی)؛

ج) قهرمانی که اندیشه راهیابی به دنیای والاتر را آغاز کرده، و از سویی، ندایی از خاک برآمده و او را بدین میهمانی فرا می‌خواند؛ چه وصال با دنیایی دیگر در کار است (آینده نقاشی).

طرز نشستن پیرمرد، نحوه قرار گرفتن دست چپش بر روی سر و مثلثی که بدین ترتیب شکل گرفته، معنای دیگری را نیز در بر دارد و آن «خلوت با خویشتن» است. صمیمی‌ترین لحظاتی که «خود» با «خود» به سر می‌برد. در تنهایی و خلوت با خویشتن است که انسان می‌تواند دور از نگاه همه شاهدان، نقاب از چهره خود بردارد؛ لحظه‌ای صمیمی که انسان به خاطر دیگران و زیر نگاه رسوا ساز آنان مجبور به پوست انداختن مکرر نیست. در تحول عرفان عارف، این لحظه، لحظه «شدن» است. «شدن»؟! در فعل «شدن».[1] یک مبدأ وجود دارد و یک مقصد. آنگاه که فاعل مقصدی را هدف قرار می‌دهد و از مبدئی که در آن قرار دارد خود را می‌کَنَد، او را فاعلی به دنبال «شدن» می‌نامیم. عارف این نقاشی در نیمه

1. Devenir (Fontanille, Le devenir, Limoges , PULIM, 1995).

راهِ «شدن»، در بین راه دو دنیا، دنیای بشری و اخروی، از قلم نقاش باریده است. بیهوده نیست که رنگ لباس قهرمان نقاشی، به رنگ خاک است. هدف او «خاکی» شدن است. بازگشت به ریشه. او انسانی است که چندگانگی با خود را ترک گفته، یکپارچگی «درون» و «برون» را می‌جوید. طبیعت این حرکت را به فال نیک می‌گیرد و برای پاداش به فاعل انسانی، برگهای خویش را که پوشاننده وجودش هستند، بر سر و روی او فرو می‌ریزد و بدینسان، زینت بخش او می‌شود.

نتیجه

می‌توان مجموع آنچه را گفته شد، در یک «مربع معناشناسی»[1] خلاصه‌کرد. دو قطب بالای این مربع را متضادها و دو قطب پایین آن را نفی متضادها تشکیل می‌دهد.

1. Carrè Sémiotique (Greimas et Courtes, op.cit., p.29).

براساس اصول این مربع، حرکت از یک قطب در این مربع، مثلاً از فرهنگ به طبیعت، به صورت مستقیم صورت نمی‌گیرد. برای چنین عبوری ابتدا باید به نفی یک متضاد پرداخت، یعنی مسیر مورب را پیمود و پس از نفی یک متضاد، به صورت مستقیم، به سوی مقصد حرکت کرد. بدین دلیل است که فاعل نقاشی مورد بررسی، به منظور وصال با طبیعت، به فرهنگ، «نه» گفته و سپس راه کمال را پی گرفته است.