مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال دوازدهم، شماره‌ی چهل‌وششم، زمستان ۱۳۹۹، صص ۷۹ـ۵۳
(مقاله علمی ـ پژوهشی)

معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز (چاپ دستی: لینولئوم)

حمیده حرمتی[۱]، فرنوش شمیلی[۲]، صلاح الدین خضرنژاد[۳]

چکیده

«معنایابی» فرآوری متن در بازه‌ی دلالت‌گری رمزگان فرهنگی (یکی از پنج رمز روایی هرمنوتیک، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی) رولان بارت است که با اهداف دوگانه، ابتدا درصدد دستیابی به معانی صرفاً فرهنگی و سپس تعیین حدود و ثغور مراجع فرهنگی است. گفتنی است از یک سو متن از دید بارت محدود به متن ادبی نیست، بلکه آثار هنری نیز قابلیت متن‌بودگی را دارند و به همین دلیل می‌توانند به عنوان یک متن مورد معنایابی قرار گیرند و از سوی دیگر، مراجع فرهنگی نقش منابع معانی متن مورد بررسی را ایفا می‌کنند.

متن مورد بررسی «تابلوی لینوتراشی» از منصور قندریز در حوزه‌ی چاپ دستی است که موضوع آن به دلیل ارجاع به تمدن‌های کهن ایرانی و موضوعات اساطیری مشترک با دیگر فرهنگ‌ها، به‌خصوص از بُعد تزئین، در زمره‌ی آثار سقاخانه قرار گرفته است. وجه تزئین از یک سو عامل مسلط و از سوی دیگر مانع از برداشت صریح معانی شده که علاوه بر عدم درک بنیان‌های فرهنگی نقوش، موجبات چالش در خوانش متن مورد بررسی را فراهم کرده است. بر همین اساس، نگارنده‌ی پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به دو سؤال عمده بوده

۱. استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز(نویسنده‌ی مسئول)، hormati@tabriziau.ac.ir
۲. استادیار دانشگاه هنراسلامی تبریز، f.shamili@tabriziau.ac.ir
۳. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، wria62@gmail.com
تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۵/۱۷، تاریخ تأیید ۱۴۰۰/۶/۲۳

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]
[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

است. نخست آنکه چه روشی برای خوانش هر متن سقّاخانه و متن مورد بررسی وجود دارد؟ دوم، معانی برخاسته از نقوش تجریدیِ متن مورد بررسی کدام‌اند؟ به همین منظور در مقاله‌ی حاضر از روش کتابخانه‌ای برای گردآوری منابع بهره گرفته شده و با عنایت به رمزگان فرهنگی رولان بارت از رهیافت معنایابی، معانی عمده‌ای از قبیل عروج به عالم اعلا، مرگ، توسل به نیروهای ماورایی، باور به عوامل نمادین باروری، اعتقاد به تکامل و تطورانسان و همچنین برجستگی نقش مادرسالارانه در ساحت متنوع زنانه، فرآوری شده است.

واژه‌های کلیدی: معنایابی، رمزگان فرهنگی، رولان بارت، سقاخانه، منصور قندریز، چاپ دستی

مقدمه

شالوده‌ی مشترک تمام هنرهای ایرانی که در گذر زمان ثابت مانده، تزیین است (پوپ الف، ۱۳۸۷: ۱۳). تزیین، گاه چنان بر اثر هنری مسلط می‌شود که معنی و پیام اثر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و دریافت یا درک چیستی اثر هنری را با چالش مواجه می‌کند. سقاخانه مکتبی از هنر نوگرای ایرانی است که خوانش و دریافت معانی آثار آن در نتیجه‌ی برجسته‌شدن آرایه‌ی تزیین، همواره با چالش روبه‌رو بوده است. در این میان، منصور قندریز به دلیل توجّه وافر به نمودهای عنصر تزئین و با به وجود آوردن نوآوری‌های هنری در بیان مفاهیم و نیز ایرانیزه کردن اسلوب دیگر تمدن‌ها، آثاری خلق کرده که خوانش آنها نیازمند به کارگیری روش‌های خاصی است. خاصه در برخی آثار قندریز مانند متن مورد بررسی این مقاله، باید خاصیت رسانه‌ی هنری را نیز به عنوان عامل چالش خوانش بر آن افزود. سوال‌های پژوهش حاضر در ارتباط با چالش خوانش و برخاسته از ویژگی ذاتی متون سقاخانه و خاصه متن مورد بررسی است که عبارتند از: ۱. چه روشی برای خوانش هر متن سقاخانه و خاصه متن مورد بررسی وجود دارد؟ ۲. معانی برخاسته از نقوش تجریدی متن مورد بررسی کدامند؟

در پاسخ به سوال‌های پژوهش باید اشاره کرد که یکی از روش‌های خوانش آثار هنری، استفاده از رمزگان روایی رولان بارت است که مشتمل بر پنج رمزگان هرمنوتیکی،

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی است (barthes, 2002: 18-19). از بین پنج رمز مذکور، رمزگان فرهنگی در تناسب با دیگر رمزگان، بیشترین وجوه انطباقی را با متن سقاخانه دارد، زیرا ابعاد فرهنگی محدود به ارجاعات تاریخی هنر ایران، که هسته‌ی اصلی تزئین در هنر ایرانی، آثار سقاخانه و خاصه متن مورد بررسی است، عنصر مشترک مبنای نظری پژوهش حاضر بوده و با متن مورد بررسی به لحاظ ماهوی هم‌پوشانی دارند، در نتیجه، با توجه به آنچه بیان شد پژوهش حاضر مشتمل بر دو فرضیه است: ۱. رمزگان فرهنگی رولان بارت قابلیت خوانش آثار سقاخانه و متونی را دارد که با چالش خوانش و دریافت معانی مواجه‌اند.۲. معانی برخاسته از متن مورد بررسی، با ارجاعات فرهنگی حاملان معنایی با ویژگی‌های اساطیری، نمادین و بینامتنی فرهنگ‌ها متناسب است. در نتیجه، تحلیل متن مورد بررسی با دو هدف صورت می‌گیرد: الف. دستیابی به معنی یا معانی صرفاً فرهنگی. ب. تعیین حدود و ثغور مراجعی که به لحاظ فرهنگی، متن مورد بررسی به آنها رجوع و معانی خود را از آن مراجع استخراج می‌کند.

متن مورد بررسی اثری است که نماینده‌ی انحصاری هنر سقاخانه‌ایِ منصور قندریز به حساب می‌آید (شکل۱). اثر دارای وجوه انحصاری است، زیرا گاه سیاق قندریز در خلق یک اثر سقاخانه‌ای منحصر به شخص او است، برای مثال، متن مورد بررسی لینوتراش(چاپ دستی)[۱] است و اثر نهاییِ حاصل از آن به صورت چاپی قابلیت تکثیر دارد (شکل۱). سقاخانه‌ای بودن اثر انتخابی قندریز به این جهت است که برخی آثار وی قابلیت طبقه‌بندی در گروه سقاخانه ندارد، مانند تابلوی «سوار قوش به دست» (شکل۲) که به تناسب ویژگی‌های هنری آن، در زمره‌ی آثار سوررئال هنرمندان ایرانی قرار می‌گیرد، و یا حداقل به عنوان متنی سقاخانه‌ای طبقه‌بندی نمی‌شود.

لازم به ذکر است که سه عامل، مبنای انتخاب متن مورد مطالعه و عوامل چالش برانگیز خوانش متن و دلایلی بر ضررت انجام پژوهش حاضرند که عبارتند از: ۱. برجستگی آرایه‌های سقاخانه‌ای نظیر موتیف‌های[۲] بومی، ارجاع به مفاهیم باستانی، حفظ هوّیت ملی و ارزش‌های فرهنگی. ۲. هم‌پوشانی سبکی متن انتخابی با عمده آثار قندریز صرفاً در چارچوب هنرهای تجسمی سقاخانه. ۳. خصلت چاپی بودن متن انتخابی در تمایز با

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

رسانه‌هایی نظیر نقاشی (با خصلت رنگی).

روش تحقیق

روش تحقیق حاضر، تحلیلی، استدلالی و استنتاجی است. بدین شرح که ابتدا اساس رمزگان فرهنگی به عنوان یکی از پنج رمزگان روایی بارت، تعریف می‌شود. سپس معادل بصری رمزگان فرهنگی، استدلال و با بنیان‌های مراجع خود مقایسه و مطابقه خواهند شد تا از این رهیافت معناهای برخاسته از ابعاد فرهنگی رمزگان استنتاج شود. در این کار، انجام دادن عمل دکوپاژ (برش‌سازی) اجتناب ناپذیر است. دکوپاژ (Lexie)، عمل جداسازی و تکه‌تکه کردن توده‌های دلالتی متن به واحدهای قابل خوانش است (Barthes, 2002: 13). از این رو، برای رسیدن به واحدهای عملکردی حاکم بر کارکرد روایی رمزگان فرهنگی، جزئیات دقیق تصویر از هم تجزیه شده و به صورت تفکیکی معنایابی می‌شود.

پیشینه‌ی تحقیق

از جمله آخرین پژوهش‌ها در حوزه‌ی هنر سقاخانه با موضوع آثار قندریز، مقاله‌ی اصغر کفشچیان و عاطفه گروسی (۱۴۰۰) با عنوان «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی؛ منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی» است. این مقاله با هدف تطبیق نظریه‌ی آشنایی‌زدایی با رویکرد هنرمندان سقاخانه انجام شده و بدون هرتحلیلی، صرفاً به بازخوانی آثار پرداخته است. پژوهش پیش‌گفته، محدود به رهگیری نظریه‌ای فرمالیستی در آثار هنرمندان سقاخانه بوده و در نهایت به این نتیجه رسیده که فعالیت نقاشان سقاخانه در چارچوب نظریه‌ی آشنایی‌زدایی شکلوفسکی قابل بررسی است.

مبانی نظری

۱. معنایابی

معنایابی، فرآوری معنی متن و معادل معنازایی (significance) در مقابل معنادهی (signification) است. به تعبیر بارت، معنازایی یعنی متن را امری در حال فرآوری

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

بپنداریم؛ بدین معنی که مخاطب نیز در فرآوری یا بازتولید معنی متن مداخله کند، زیرا هدف کار هنری تبدیل مخاطب نه به مصرف‌کننده، بلکه به تولیدکننده‌ی متن است (بارت،۱۳۹۴: ۱۴). ذکر دو نکته در این باره الزامی است: ۱. از دید بارت، متن پدیده‌ای کیفی و قابل بازآفرینی است که از راه نشانه تجربه‌پذیر می‌شود و همچون بازی که همواره قابل بازتولید و منتهی به لذت است، چندگانگی معنی را محقق می‌کند (بودریار و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۷۹ـ۱۸۸).۲) تقابل معنازایی و معنادهی نباید از مرز دلالت‌گری یعنی شناختن حدود معناداری (signifiose)، فراتر رود. حدود معناداری در بحث حاضر، به تعریف رمزگان فرهنگی محدود است، بدین شرح که معنازایی زایش معنی در بستر مجموع رمزگان روایی است، اما معنایابی فرآوری معنی فقط در محدوده‌ی رمزگان فرهنگی است، زیرا در معنازایی به واسطه‌ی دیگر رمزگان روایی به جز رمزگان فرهنگی، مخاطب خود قائل است به: تفسیر متن (ویژگی رمزگان هرمنوتیک)، تحمیل دلالت ضمنی به متن (ویژگی رمزگان معنایی)، دریافت معناهای نمادین از متن با توجه به فرهنگ‌ها و آیین‌های انسانی (ویژگی رمزگان نمادین) و برداشت مصرف‌گرایانه‌ی معناهای جزمی از متن (ویژگی رمزگان کنشی). در حالی که معنایابی بازتولید معنی متن در بستر ارجاعات فرهنگی رمزگان متن مورد بررسی است؛ یعنی مخاطب آن‌گونه که در دیگر رمزگان روایی به فرآوری معنی می‌پردازد، در معنایابی نمی‌تواند خود بازتولید معنی کند، بلکه مخاطب در محدوده‌ی آن بخش از دانش که رمزگان فرهنگیِ متن به آن ارجاع می‌شود، قادر به بازآفرینی معنی است. از این رو، تعریف رمزگان روایی و خاصه رمزگان فرهنگی به عنوان مبنای نظری پژوهش حاضر لازم است.

۲. رمزگان روایی

رمزگان هرمنوتیک (Hermeneutic Code): این رمزگان درصدد بیان چیستی و تبیین کلیت اثر است، بنابراین خصلت تفسیری دارد و با تمایزگذاری میان عبارات متفاوتی که به خواستشان یک رمز شکل می‌گیرد، مرکزیت می‌یابد، به نظم درمی‌آید و نهایتاً آشکار می‌شود (Barthes, 2002: 19).

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

رمزگان معنایی (Code of Semes): این رمزگان تمام دلالت‌هایی را شامل می‌شود که صورت ضمنی کنش‌ها را بیان می‌کند (Allen, 2003: 87).

رمزگان نمادین (Symbolic Code): این رمزگان موجودات و رخدادهای خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌زند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸) چون «همواره این تمایل در میان است که نماد چیزی جز ملک خصوصی تخیل نباشد» (بارت، ۱۳۸۵: ۶۵).

رمزگان کنشی (Proairetice Code): رمزگان کنشی رمزگانی است که متضمن کنش‌های گوناگونی بوده که در قالب پی‌رفت‌هایی[۳] با یکدیگر تلفیق می‌شوند (آلن، ۱۳۸۹: ۱۲۵). خلاصه این رمزگان دلالت‌های صریحی‌اند که برای عامه‌ی مخاطبان قابل دریافت است.

رمزگان فرهنگی(Cultural Code): «رمزگان فرهنگی مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی است.» (احمدی،۱۳۹۱: ۲۴۰)، و یا به عبارت بهتر «ارجاعاتی از حکمت و خرد هستند که شناسایی آن‌ها منوط به تحدید گونه‌ای از دانش است.» (Barthes, 2002: 20) بنابراین معنای حاصل از متن مورد بررسی منوط به شناخت مرجعی است که متن به آن ارجاع داده می‌شود.

رمزگان فوق حاصل تحقیق رولان بارت درباره‌ی معناکاوی و دستیابی به معناهای متصور و ممکن داستان «سارازین» اثر نویسنده‌ی فرانسوی انوره دو بالزاک[۴] است. وی نتایج حاصل از تحقیق مذکور را طی کتاب«اس/زد» به سال ۱۹۷۰ میلادی منتشر کرد (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۸). با استفاده از نظریه‌ی رمزگان روایی، خاصه نظریه‌ی رمزگان فرهنگی رولان بارت و همسو با نگرش کلی وی به متن، می‌توان متن را به عنوان یک پدیده بصری به لحاظ معنایی بازآفرینی کرد. بنابراین انتظار می‌رود که در بستر ارجاعات رمزگان فرهنگی به مرجع‌های متن مورد بررسی، زایش معنی یک اثر سقاخانه‌ای انجام شود.

۳. هنرسقاخانه

هنرسقاخانه را ابتدا کریم امامی نام‌گذاری کرد (گودرزی، ۱۳۸۵: ۱۴۱)، افرادی نظیر

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

ضیاءپور آن را نظریه‌پردازی و هنرمندانی چون زنده‌رودی آغاز کردند (همان، ۱۴۴) و در نهایت، افرادی چون اویسی، تباتبایی، قندریز و... به ثمر نشاندند. ثمربخشی هنر سقاخانه از بنیان‌های نظری محکم و دلیل‌مندی چون ارجاع به فرهنگ‌های کهن نشأت می‌گیرد و ریشه‌های آن با اشاعه توسط هنرمندان دانشگاهی‌ای چون قندریز و جودت تحکیم شد.

هنر سقاخانه با به کارگیری عواملی چون: ارجاع به فرهنگ باستان و توجّه به عناصر اساطیری ایران زمین از قبیل اسب و شیر و...، برجسته کردن خط‌نوشته‌ها در نقاشی و پدید آمدن نوعی نقاشی به نام «نقاشیخط» و نیز فراتر از اینها اهتمام به رویدادهای آئینی از قبیل واقعه‌ی کربلا و هر عنصر بصری که یادآور آن واقعه باشد، مانند مکان سقاخانه (نمادی که به صراحت ذهن مخاطب را به حماسه‌ی کربلا ارجاع می‌دهد)، وجوهی کاملاً خیالی را از هنر نوگرای ایرانی به اجرا گذاشت که گاه مانند آثار قندریز به انتزاع کامل می‌گراید و همین امر موجب دور شدن محتوای اثر از جهان واقع می‌شود. این موضوع، ادراک و دریافت اثر سقاخانه را با چالش خوانش مواجه می‌کند. بنابراین کاربرد ابزارهای نظری برای خوانش آثار سقاخانه ضروت دارد. به همین دلیل استفاده از رمزگان فرهنگی رولان بارت به عنوان ابزاری با قابلیت معنایابی آثار ادبی و هنری، موقعیتی فراهم کرده است که متن اثری از منصور قندریز یکی از بنیانگذاران هنر سقاخانه را همچون بخشی از هنر نوگرای ایران تحلیل کنیم.

۴. منصور قندریز

منصور قندریز (۱۳۱۴ـ۱۳۴۴ش) هنرمند متولد تبریز، در سال ۱۳۳۹هجری‌شمسی به هنرکده‌ی هنرهای تزئینی وارد شد. در اردیبهشت ۱۳۴۳هجری شمسی، با همراهی محمدرضا جودت و به منظور فعالیت در زمینه‌ی هنرهای تجسمی، تالار ایران را راه‌اندازی کرد که هدف آن بازیابی اصالت و هوّیت ملی و بومی بود. او کوشید از صورتگری محض دوری کند (مهاجر،۱۳۹۱: ۲۰۱). قندریز مراحل تجربه‌اندوزی آکادمیک و تقلید از شیوه‌های غربی شبیه سوررئالیسم را به سرعت پیمود و با رسم تابلوهای «اسب‌ها»، به سبک شخصی دست یافت. در آخرین آثارش، عناصر پیکرنما جای خود را به صورت‌های

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

هندسی ساده و صریحی دادند که گاه به مرز انتزاع مطلق می‌رسید.

تجزیه و تحلیل

پیش از شروع تحلیل روش رمزگان روایی در تحلیل داده‌ها، لازم است اثر مورد بررسی ابتدا دکوپاژ و سپس تحلیل معنایی شود.

همان‌گونه که در نشانه‌شناسی فرهنگی، متن مفهومی وسیع‌تر از نشانه‌های گفتاری یا نوشتاری دارد و دربرگیرنده‌ی تمام مصنوعات تولید و مصرف‌شده در هر فرهنگ است (میردهقان،۱۳۹۲: ۵)، از نظر بارت هم مفهوم متن، جامع آثار هنری بوده و حتی جهان را در بر می‌گیرد (Barthes (a), 1986: 54). پژوهش حاضر با پذیرش دو فرض برخاسته از روش بارت در کتاب *اس/ زد*، به تحلیل متن مورد بررسی می‌پردازد و در کل می‌پذیرد که هر اثر هنری به مثابه‌ی یک متن، از راه کشف خطوط روایت معنی می‌گیرد و در جزء برای شناخت روایت، باید منابعی را شناخت که در خلق آنها (خاصه عوامل فرهنگی) دخیل بوده‌اند. به عبارتی باید نشانه‌های فرهنگی روایت را شناخت و این مهم با دقّت در رمزگان فرهنگی رولان بارت حاصل می‌شود.

همان‌طور که بیان شد رمزگان فرهنگی، ارجاع متن مورد بررسی به متون مرجعی است که به دانش خاصی محدودند. یعنی چنین رمزگانی خصلتی بینامتنی دارند و عملاً بین متن مورد بررسی و متن مرجع ارتباط برقرار می‌کنند، زیرا بارت «این رمزگان را به آن عناصری محدود می‌کند که مستقیماً به مراجع فرهنگی و تفکر جمعی رجوع می‌کنند.» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۲۵) از آنجا که تفکر جمعی می‌تواند معادل مفهومی «ضمیر ناخودآگاه جمعی» منسوب به کارل گوستاو یونگ باشد و با توجه به اینکه «در اسطوره، معنا عنصر غالب است» (Strauss, 1978: 24)، می‌توان حوزه‌های اساطیری و دلالت‌های نمادین و هم‌چنین معنی‌های بخشی از روان‌شناسی را که در امتداد روانکاوی فرویدی قرار دارد، به عنوان حاملان معنایی برای معنایابی فرهنگی قلمداد کرد. به این ترتیب، ویژگی‌های رمزگان فرهنگی خصلت اساطیری و خصلت روانشناسانه‌ی منسوب به ضمیر جمعی‌اند که در هر دو خصلت وجوه نمادین، نقش بسترسازی معنی را دارند. حال با توجه به شرحی که

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

در باب تحلیل از نظر گذشت معنایابی اثر مورد بررسی (شکل۱) آغاز می‌شود.

شکل۱. تابلوی مورد بررسی
عنوان: بدون عنوان
هر طرف ۳۱*۵۶ سانتی‌متر، در مجموع ۶۲*۵۶ سانتی‌متر
(www.tehranauction.com)

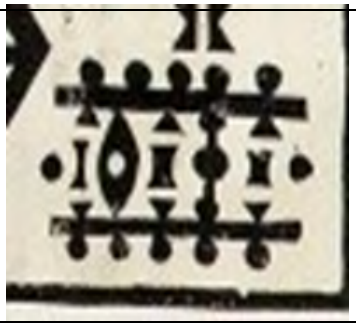
شکل۲. سوار قوش به دست
عنوان: سوار قوش به دست
اندازه: نامعلوم
(Http:// herfeh-honarmand.com)

متن سقاخانه‌ای حاضر به صراحت اندام‌های تجریدی انسانی را با برجسته کردن جنبه‌های تزئینی به نمایش درآورده است؛ به طوری که وجوه نمادین آنها بر دیگر وجوه غلبه می‌کند تا از این طریق خصلت فرهنگی هنری را بیان کند که ریشه‌ی ژرفی در بطن جامعه ایرانی دارد و از رهیافت نماد قابل ارائه است. در متن حاضر نمادها عاجل‌ترین تجربه‌ها را بی‌پروا نشان می‌دهند و نظرها را به سوی آسمانی بودن کاراکترها جلب می‌کنند. حال عمل دکوپاژ بر اساس استقلال بصری هرکدام از نقوش موجود در متن مورد بررسی به شرح زیر انجام می‌شود:

دو نقش‌مایه‌ی نردبانی‌شکل در وضعیت‌های متضاد (شکل۳ و شکل۴) و چهار کاراکتر تجریدی از انسان (شکل‌های ۵، ۶، ۷،۸) در حالت‌های مختلف، همراه با علائمی متمایز از هم و متناسب با موقعیتی که نماینده‌ی آنند، کلیت اثر انتخابی را تشکیل داده است.

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]



شکل۳. نردبان افقی یا تابوت

شکل۴. نردبان عمودی

انسان اول

شکل۵. شخصیت جانبی سمت چپ ـ دوران کودکی

انسان دوم

شکل۶. شخصیت جانبی سمت راست ـ دوران بلوغ

انسان سوم

شکل۷. شخصیت مرکزی ـ دوران تکامل

انسان چهارم

شکل۸. شخصیت تحتانی ـ دوران کهنسالی

هرچند بارت در کتاب *اس/زد* به صراحت اشاره می‌کند عمل دکوپاژ امری اختیاری است که زیربار هیچ نوع مسئولیت روش‌شناختی نمی‌رود (Barthes, 2002: 13)، کاربرد روشِ شناسایی واحدهای خوانش برای پذیرش سیر تطوری اشکال چهارگانه‌ی انسانی موجود در متن مورد بررسی لازم است، زیرا تطور مذکور به یک نقطه‌ی شروع نیاز دارد. دستیابی به چنین نقطه‌ای ممکن نخواهد بود مگر اینکه هسته‌های تطور یافته و موجد تداوم اشکال انسانی را بازیابیم که در متن حاضر عبارتند از: الف. خصیصه‌های کیفی هرکدام از اشکال که ناشی از سیر تکامل جسمانی نقوش انسانی است. ب. کیفیت فرمی اشکال تزئینی

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

هرکدام از نقوش. هسته‌های مذکور (خصیصه‌های کیفی نقوش انسانی و کیفیت فرمی اشکال تزئینی هرکدام از نقوش) همسو با هم، در پذیرش ترتیب انسانی نقش‌مایه‌ها قانع‌کننده می‌نماید، اگرچه در خوانش آثار هنری به منظور دستیابی به وفور معنی نیاز به روشی خاص نیست، زیرا معنی در پایان روایت، کارگذاری نشده بلکه در سراسر متن جاری است (بارت،۱۳۹۲: ۱۹).

انسان اول یا جانبی‌ترین نقش‌مایه‌ی سمت چپ اثر، صورتی گرد و تبسمی کودکانه دارد و نسبت به سایر نقش‌مایه‌ها آرایش بالهوسانه، موهای تزئین‌شده‌ی آویزان و چشمانی نزدیک‌تر به دهان دارد که از اصول اولیه‌ی ترسیم نقوش کودکانه در طراحی پرتره است (شکل۵). نیم‌تنه‌ی او نشانه‌های زنانه ندارد. ضمناً فاصله‌ی سر از شانه، طولانی‌تر از سایر نقش‌مایه‌ها و دلالتی بر کودکانگی نقش‌مایه است. او جامی بر سر دارد که در موقعیتی بسته قرار گرفته است و همین عنصر، تعلق تمام نقوش متن حاضر را به جهان واقع مانع شده است و آنها را در زمره‌ی نقوش طلسم‌گونه قرار می‌دهد. از آنجا که طلسم‌ها دربرگیرنده‌ی اتکای انسان سنتیِ جوامع بدوی به کارکرد نوعی از نقش‌مایه‌ها است، باید به رهگیری مصداق‌های خارجی متن حاضر در میان قبایل بدوی و آثار هنری تمدن‌های نخستین پرداخت؛ تمدن‌هایی که از طریق اشیاء هنری کنده‌کاری و رنگ‌آمیزی‌شده مانند ماسک‌ها و شمایل‌ها، آئین‌های مذهبی و تشریفات دنیوی خود را انجام داده‌اند. ماسک‌های سمبولیزه‌شده‌ی تمدن‌های کهنی نظیر بومیان افریقا، امریکای لاتین، ایران و مصر و... که اساساً دارای مفاهیمی مذهبی‌اند، از این دست به شمار می‌آیند.

در این بخش ذکر دو نکته لازم است، نکته‌ی اول اینکه تشابه مرجع و مرجوع در چارچوب فرم معناپذیر است، بدین معنی که فرم اشکال، مبنای تشابه مدنظر است، زیرا هیچ دو متنی به نظر نمی‌رسد به غیر از فرم، در کیفیت‌هایی شبیه اندازه، حجم، رنگ، شکل و حتی بافت و... تشابه داشته باشند، لذا اگر غیر از فرم، کیفیت دیگری مبنای ارجاع بینامتنی رمزگان فرهنگی قرار گیرد، منطقاً به معنی یا معانی قابل قبولی هم به لحاظ کیفیت و هم به لحاظ کمّی دست نمی‌یابد. بایستی اشاره شود فرم، بیان و بازنمایی بخشی از محتوای اثر هنری و ویژگی‌های وحدت و فردیت آن اثر را تشکیل می‌دهد تا موجب شود

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

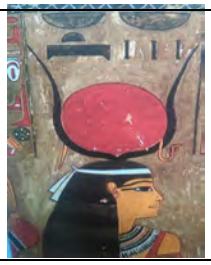
به صورت یک ابژه درآمده و تجربه حسی را القا کند (هاسپرز، ۱۳۸۵: ۱۰۲). در کل فرم سازمان (ساختار و چارچوب) مشخص از شکلی است که توانایی تحریک حسی و معنوی را داشته باشد (کالیر، ۱۳۸۶: ۷۲) نکته‌ی دوم اینکه، ارجاع متن حاضر به دلیل شباهت فرمی اشکال به متون آئینی خارج از خود به طریقی پذیرش معنای متن مرجع در رابطه با متن حاضر است، لذا معنی طلسم‌ها و افسون‌ها که به دلیل نظم ریاضی خاص خود مانند تقارن، توجه به اعداد در آرایه‌های تکرارپذیر و... نماینده‌ی محسوسی از قدرت یا نیرو هستند، قابلیت تسرّی به متن مورد بررسی را می‌یابند. بر همین اساس موارد زیر به عنوان مراجع بینامتنی نقش‌مایه‌ی انسان اول ارائه می‌شود (شکل‌های۱۱، ۱۲، ۱۳و۱۴). ماسک نیوبریتانیا (شکل۹) به رنگ‌های زنده سبز، قرمز، زرد، سیاه و سفید رنگ‌آمیزی شده است و ارائه‌دهنده‌ی ارواح فوق طبیعی جنگل بوده و اغلب با آئین‌های تشریفاتی مربوط به حیوانات استفاده شده است (Upjohn, 1958: 556). تشابه شاخ‌های ماسک نامبرده با شاخ شخصیت‌های اساطیری ایران (شکل۱۰)، دلالتی نمادین به آب است که هم معنی طلب رحمت از نیروهای آسمانی و هم معنی باروری دارد. به همین ترتیب مرجع‌های مصری (شکل۱۱ و شکل۱۲) نیز با نمایش ماه در میان شاخ‌ها به منظور سهیم شدن در خصیصه‌های عناصری که خود را از رهیافت بیان بصری آنان به نمایش می‌گذاشتند (گاردنر، ۱۳۹۲: ۸۳)، درصدد بیان اندیشه‌های خود برآمده‌اند. جام بالای سر کودک عملاً او را در تشابه نقوش اساطیری، به تجسمی از حیوانات شاخ‌دار بدل کرده است که دارای نیروی جاودانگی و حیات‌اند. جوانب جام را که به صورت در بسته مصور شده، ماهی‌هایی انتزاعی گرفته‌اند. ماهی به تنهایی می‌تواند نماد فراوانی و ثروت باشد، زیرا عنصری است که به وفور یافت می‌شود، و یا حداقل این استعداد را دارد که به وفور یافت شود و نیز خاص یک تمدن نیست همان‌طور که آب و نمادهای وابسته به آن خاص یک تمدن نیستند. حال اگر با توجه به نشانه‌ها و حداقل به دلیل نبود ذکوریت بپذیریم که نقش‌مایه مورد بحث به بازنمایی تجریدی دخترانگی می‌پردازد، عملاً می‌توان باکرگی را از طریق بسته بودن جام واقع بر سر او دریافت. جام نماد مخزن آب و بسته بودن آن نماد دست نخوردگی است. ماهی‌های جوانب جام به عنوان نمادهایی وابسته به آب، مخزن آب بودن جام و معنای نمادین عاملی را به نمایش می‌گذارد که پتانسیل باروری دارد.

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

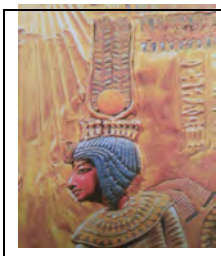
[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

شکل۹. ماسک نیوبریتانیا (Upjohn, 1958: 557)

شکل۱۰. بخشی از اثر: خسرو اول (پوپ ج، ۱۳۸۷: ۲۱۳)



شکل۱۱. بخشی از اثر: دیوار مقبره‌ی هرم حب (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۶۸)



شکل۱۲. بخشی از اثر: همسر توتان خامون (گامبریچ،۱۳۹۰: ۵۷)

انسان دوم یا جانبی‌ترین نقش‌مایه‌ی سمت راست (شکل۶)، شانه‌ها و دست‌هایی آویزان همراه با موهای گردشده‌ای شبیه دو شاخ دارد. ستونی که بر سر او قرار گرفته است، در نهایت به شکل جامی ختم می‌شود که عملاً حاوی نقش پیچ یا میخ مانندی است که فاصله میان پاهای او را شکل داده است. نشانه‌ای بر روی جام قرار گرفته که موقعیت هنوز تکامل نیافته و تداومی نقش‌مایه‌ی انسان دوم را ضمن سیر رشد او نسبت به انسان اول (شکل۵) نشان می‌دهد. فاصله‌ی بین سر و جام در انسان دوم (شکل۶) با انسان اول (شکل۵)، فاصله انسان دوم را از دوران کودکی نشان می‌دهد. حال اگر به صورت مقایسه‌ای انسان دوم (شکل۶) را با انسان قبل و بعد از خود بررسی کنیم متوجه می‌شویم از یکسو نقش‌مایه مذکور در کیفیت میانی اندام و نیم‌تنه بالا، شکل چشمان، وجود جامی بر سر، وجود چینش تزئینی و آرایشی موهای آویزان، با انسان اول (شکل۵) مشابهت دارد از طرف دیگر انسان دوم در مقایسه با انسان سوم(شکل۷) که شکلی تکامل یافته‌تر است دارای وجوهی شبیه به هم هستند مانند شکل پاهای لوزی‌شکل، وجود دستانی کاملاً آویزان و نیز وجود لبانی که کاملاً متمایز از سایرین بوده تأکید شده است. به همین جهت می‌توان نقش‌مایه انسان دوم(شکل۶) را حد فاصل زنانگی انسان سوم (شکل۷) و انسان اول (شکل۵) دانست.

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

در ادامه باید گفت به دلیل وجود نشانه‌هایی رمزی و نیز عدم وجود رنگ یا هـر نـوع عاملی که متن مورد بررسی را از حالت رمزی و طلسم‌گونگی رها سازد، منطقی‌ترین حوزه برای ارجاع متن، ساحت هنرهای بدوی و هنر اقوامی معتقد به نیروهای فراواقع مـی‌باشـد. در بـاب نقـش انـسان دوم (شـکل۶) مـی‌تـوان بـه تـشابه آن بـا برخـی آثـار افریقـای غربی(شکل۱۳)، تاهیتی (شکل۱۴) و افریقای مرکزی (شکل۱۵) اشاره کرد.

شکل۱۳. فیگور هاوایی
(Upjohn, 1958: 560)

شکل۱۴. دسته مگس‌پران تاهیتی
(Upjohn, 1958: 559)

شکل۱۵. بت قبیله سنگای
(گاردنر، ۱۳۹۲: ۷۶۹)

فیگور چوبی هاوایی، نشان‌دهنده‌ی خدایانی است که فعالیت‌های عمومی مثل جنـگ و کشاورزی را اداره می‌کنند و در کل بیان‌کننده اهدافی است که ظاهر پیکره گویای آن است. ولی در تاهیتی افراد طبقه‌ی مافوق، از مگس‌پران بیشتر برای بیان پرستیژ[۵] بهره مـی‌برنـد. چنین آثاری از تعلق افراد به صـورت‌هـای تـوتمی آنـان حکایـت دارد. مگـس‌پـران‌هـا قسمت‌های مختلف بدن را به شکلی بریده، به حالت سه‌گوشه‌هـای کـروی دراز و نیـز بـا چشمانی بسته به نمایش می‌گـذارد کـه اساسـاً هـیچ رنگـی در آن بـه کـار نرفتـه اسـت (Upjohn, 1958, 560). تشابه آثار ارائه‌شده با نقش انسان دوم (شـکل۶)، بـا توجّـه بـه تأکیدی که جملگی بر ارتفاع و وجه عمودی و ایستایی اشکال دارند، منطقاً مصداق بصری مناسبی برای متن حاضرند، لذا می‌تـوان معناهـای قابـل تعمـیم آنـان را چنـین برشـمرد: «حفاظت در جنگ، تقویت باروری آدمیـان و نباتـات، شـفای بیمـاران و پایـان دادن بـه خشکسالی.» (گاردنر، ۱۳۹۲: ۷۶۸)

در رابطه با وجوه نمادین انسان دوم (شکل۶) و بیان متعلقات فرهنگی نقش‌مایه‌ی مورد

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

بررسی، مجدداً باید به جام بالای سر توجه کرد که به نظر می‌رسد ورود نیروهایی از جام سرشخصیتی که یک مرحله قبل از او قرار دارد، از تمام پیکره‌ی او گذشته و در نقش نردبانِ بر کف‌افتاده‌ی زیر پای او نقش شده است. موقعیت نقش مذکور در بیان مراحل تکامل انسانی می‌تواند دارای معنای نمادین عادت‌های ماهانه زنان باشد. این معنی زمانی قابل پذیرش است که تمام نشانه‌های موجود در جام‌های سر دختران را در نقش نردبان بر کف‌افتاده پیگیری و به باورهای ثبت شده‌ی اساطیری تمدن‌هایی چون سیامی‌ها توجه کنیم. سیامی‌ها بر این باورند که نخستین قاعدگی، نتیجه‌ی ازاله‌ی بکارت دختر توسط یکی از ارواح سرگردان در هوا است و روحی که این زخم را پدید آورده است از آن پس هر ماه آن را تجدید می‌کند (فریزر، ۱۳۸۳: ۷۰۸). به هر حال رؤیاهای نامشخصی که انسان دوم (شکل۶) در جام سر خود می‌پروراند، به صورت سه نقطه بیان شده است و نردبانی که در اثر نقش شده، هفت طبقه است (شکل۴). نردبان نمادی از صعود و عروج انسان به طبقات اعلی است و این به نوعی بیان‌کننده‌ی گذار انسان اول و دوم (اشکال۵ و۶) به مرحله‌ای دیگر از زیست خود با کیفیتی متمایز است و به عبارت بهتر سیر تطوری و تکاملی انسان را از مرحله‌ای به مرحله دیگر تا مقطع بهره‌وری به نمایش گذاشته است. نقش‌مایه‌ی نردبان به عنوان ابزار تطور، متناسب با طبقات آن حاوی معانی زیر است: پله‌ی اول، شکل «ن»، از طرفی نماد نطفه در زهدان بوده و از طرف دیگر چنین نقشی بیان تجریدی یک شئ در گود و بیان ضمنی مرگ و تدفین است. پله‌ی دوم که شکلی صلیب‌گونه دارد، دلالت نمادینی بر ازدیاد و باروری است. پله سوم، نقشی شبیه نوک نیزه می‌باشد که با توجه به یافته‌های پوپ، دلالتی نمادین از آسمان است (پوپ الف، ۱۳۸۷: ۱۰۳۵) ضمناً هم معنی خانه و هم معنی صعود و عروج را می‌توان برداشت نمود. پله‌ی چهارم، پرنده است. پرنده نمادی از پرواز است هرچند که شکل نشسته آن ارائه شده باشد. این نقش به صورت بالقوه، پتانسیل معنی پرواز را در خود دارد پله‌ی پنجم، برخورد نوک دو پیکان همچون دو نیروی افقی و به معنی برخورد دو نیروی مخالف است که به علت بیان غیرواقعگرایانه متن حاضر، از فرض بال‌گشودن پرنده معنی پرواز استنباط می‌شود. پله‌ی ششم، یک نقطه سیاه که شبیه به نقوش تجریدی انارهای موجود در متن است، عملاً یک و وحدانیت را در حین

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

پتانسیل تکثر نشان می‌دهد. علاوه بر این، چنین نقطه‌ای در امتداد نقوش پیش‌گفته، معنای دور شدن پرنده را در برمی‌گیرد به طوری‌که فقط یک نقطه از آن پیدا است. البته اگر به ترتیب و توالی و تطور نقوش حواشی انسان‌های اول و دوم توجه کنیم که جای ماهی‌های جوانب جام انسان اول را در انسان دوم نقطه فراگرفته است، می‌توان معنای دور اندیشه و تفهم را از طریق عدم بیان صریح ماهی و زبانگردانی آن به نقطه، در نقش انسان دوم دریافت. پله‌ی هفتم، ماهی است که نمادی از وفور و وجوه انبوه نوع است. ضمناً بنا به خصیصه ذاتی، ماهی حیوانی است که به محض تولد، بدون هیچ‌گونه تعلق خاطری به والدین، به زندگی خود ادامه می‌دهد. نقش ماهی در بطن نردبان همسو با نقوش ماهی در جوانب جام سر انسان اول، معنای تداوم زندگی دارد و ادامه و دوره‌ی گذار بدون تأمل کودکی است.

در امتداد همین بحث باید اشاره کرد که وضعیت قرارگیری نقوش نردبانی‌شکل به صورت عمودی یا افقی، به ترتیب تعیین‌کننده‌ی پذیرش آن به عنوان نردبان یا تابوت است. لذا نردبان افقی منقوش در سمت راست اثر، نماد تابوت است که پیوندی ناگسستنی با مرگ دارد (شکل۳). تابوت مذکور حاوی تمام نشانه‌هایی است که در جام سر دختران وجود دارد، پس می‌توان گفت: گذار از این مرحله به مراحل آتی به قیمت مرگ دخترانگی است. معنای تابوت به عنوان معنای نمادین مرگ دخترانگی (عادات ماهانه) در نسبت با انسان دوم، زمانی پذیرفتنی است که ابتدا به وضعیت درهم‌ریخته‌ی اشکال درون پله‌ها و سپس به وضعیت بسته‌ی نیمه‌تحتانی دو دیگر نقش‌مایه‌ی زنانه‌ای توجه کرد که وارد ساحت زنانگی شده‌اند. از جمله آن نقوش انسان سوم (شکل۷) است. وی دارای لب‌هایی است که حسی خنثی را القا می‌کند. بدین معنی که اجازه نمی‌دهد به شادی یا اندوه آن پی برد. به همین جهت وقاری به نقش بخشیده است که همسو با تمایز نوع چشمان او با سایر نقش‌مایه‌ها است. چشمان بزرگ و دست‌های مشت‌کرده‌ی او و موهایی که به شکل تجریدی آرایش و تزئین شده، مخاطب را به سرعت به اثر جذب می‌کند. اگر به عناصری مانند زنانگی او توجه کنیم؛ وضعیت سینه‌ها، آرایش چشم‌ها، توازن ناشی از فشار وارده و فشار صادره از شانه‌های او، کاراکتر را در وضعیتی متعادل و کاملاً تکامل یافته‌تر از

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

دیگران قرار می‌دهد. علاوه بر اینها نقش‌مایه‌ی مذکور، بیشتر از تمام نقش‌مایه‌ها علامت و نقوش نمادین دارد؛ به طوری که تا این مقطع در یک فرآیند تکاملی نقش زنانه، جانبی‌ترین نقش‌مایه‌ی سمت چپ؛ انسان اول (شکل۵) مقدم بر جانبی‌ترین نقش‌مایه‌ی سمت راست؛ انسان دوم(شکل۶) و او نیز به لحاظ تکامل زنانه بر نقش‌مایه‌ی بزرگنمایی‌شده و مرکزی متن؛ انسان سوم(شکل۷) تقدم دارد.

رهگیری معنی انسان سوم (شکل۷) از رهیافت ارتباط بینامتنی، با توجه به وضعیت رازآلود نقوش و تأکید بر عنصر فرمی خط در بیان بصری آنان، به پذیرش شرایطی ایجابی در تعیین حدود مراجع فرهنگی منجر می‌شود، لذا در چنین وضعیتی بر اساس تشابه بصری نزدیک‌ترین منبع معنایی که متن بدان مراجعه می‌کند، تمثال‌های افریقایی بوده که موارد زیر نمونه‌هایی از آن هستند (شکل۱۶، شکل۱۷و شکل۱۸).

شکل۱۶. فیگور قبیله یوروبا (Upjohn, 1958: 550)

شکل۱۷. فیگور قبیله بالوبا (مرزبان، ۱۳۹۱: ۳۰۳)

شکل۱۸. ماسک قبیله ایبو (Upjohn, 1958: 551)

همان‌طورکه پیداست، فیگور قبیله‌ی یوروبا (شکل۱۶) به شیوه‌ای طبیعت‌گرایانه تراشیده وحجم و جثه‌داری و مدور بودن فرم‌ها در آن برجسته و بر جزئیات آن تأکید شده است. این نوع از هنر اقوام بدوی، به صراحت بر کارکردگرایی تمثال‌ها دلالت دارد، به‌گونه‌ای که از جلوه‌ی برجسته‌ی اندام‌های شیردهی پیکره و ظرفی که قرار است شیر در آن ریخته شود، معنای باروری را می‌توان دریافت که همسو با آن، فیگور زن زانوزده‌ی قبیله‌ی بالوبا در کنگو (شکل۱۷)، مرجع دیگری برای معنای باروری است. در مقابل با

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

دقیق شدن در اشکال و خطوط ماسک قبیله‌ی ایبو (شکل۱۸) می‌توان از شیوه‌ی زبان تجسمی و غیرتوضیحی آن پی برد که پیکره‌ی مذکور طلسمی برای طلب باران بر شمسه‌هایی است که هر کدام بیان‌کننده‌ی محیط جغرافیایی و منطقه‌ای خاص‌اند که عملاً چنین معنایی همسو با معنای برخاسته از دو شکل پیش‌گفته است.

علاوه بر موارد معنایی فوق که دقیقاً برگرفته از متون مرجع‌اند، اگر ارتباط بینامتنی داده‌های انسان سوم (شکل۷) با متون بیرون از آن را بررسیم، باید به بیان نمادین شکل لوزی توجه کنیم که معمولاً در تمام تمدن‌ها وجود دارد. در نظر بودائیان لوزی نمادی از نیروی الهی و یکی از اشکال صاعقه است، اما در فرهنگ ایرانی لوزی نماینده‌ی صلیب مالتی و نماد ماه است که ماهیت تربیعی (چهارگانگی یا چهار هفتگی) آن در اندیشه‌ی انسان ایرانی، ارتباطی محکم با عدد چهار دارد. در هر صورت، لوزی نمادی از باروری است و ارتباط انسان سوم را با آب برقرار می‌کند (پوپ الف، ۱۳۸۷: ۱۰۷۳). دستان مشت شده‌ی انسان سوم (شکل۷)، بیانی نمادین از عزمیت جزم‌های انسانی در تناسب با شکل حیوانی آن است. مشت‌های گره کرده نوعی زبان بصری در بیان تفکر و اندیشه است. این نوع بیان بصری تحول و تغییر کیفی از هویت حیوانی به هویت انسانی است که به صورت فرمی سمبولیک نمایان می‌شود. به منظور اثبات این ادعا کاسیرر نیز اشاره می‌کند: «ابروهای گره کرده یا دستان مشت کرده پاسخ‌های سمبولیک انسانی و واکنش‌های وی در برابر کنش هستند... درست همانگونه که یک جانور در برابر دشمن خود چنگ و دندانش را نشان می‌دهد» (مهرگان، ۱۳۷۷: ۱۹)

چشمان بزرگ نقش‌مایه‌ی مورد بحث، یادآور چشمان درشت پیکره‌های سومری و بین‌النهرینی است که ماهیت تشریفاتی آن‌ها همسو با اهداف دینی بود. چشمان درشت پیکره‌های مذکور، بیان نمادین جایگاه آسمانی اشخاصی بوده که به نوعی فرمانروای روحانی دولتشهرها بر روی زمین شمرده می‌شدند (شکل۱۹).

در رابطه با انسان سوم، شمسه‌های در سه ردیف چهارتایی (شکل۲۰) قرار گرفته است که عملاً نمادی از ماه‌های سال هستند. نقش‌مایه‌ی تجریدی ساعت (شکل۲۱) نمادی از زمان است که به صراحت گویا نیست. ناگویایی زمان یعنی تصور هر زمانی قابل پذیرش

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

است، زیرا تعیین نکردن یک نقطه زمانی به معنای فراهم‌سازی هر نقطه‌ای از زمان برای روایت متن حاضر و خاصه نقش مورد بحث است. طرحی که نقش چلیپایی (شکل۲۲) در آن قرار دارد، باز دلالتی نمادین بر حرکت و گذر است که در پرچم تداوم می‌یابد. این تداوم و چرخش ساعتگرد، همسو و منطبق با دوازده ماه بیان‌شده به صورت شمسه‌های دوازده عددی است که دال بر معنای تکامل است و این به منزله‌ی استعداد باروری است که در آخرین نقش‌مایه‌ی انسانی (شکل۸) محقق می‌شود.

شکل۱۹.پیکره‌های تل اسمر (مرزبان، ۱۳۹۱، ۱۳)	**شکل۲۰. شمسه‌ها بخشی از انسان چهارم**	**شکل۲۱. ساعت بخشی از انسان چهارم**	**شکل۲۲. چلیپا بخشی از انسان چهارم**

از دیگر عناصر مرتبط با انسان سوم (شکل۷) پرچم است. پرچم‌ها در طول تاریخ ایران به این دلیل اهمیّت داشتند که مظهر تفکر مذهبی یا سیاسی بوده‌اند، هم‌چنین به عنوان پس‌زمینه‌های فرهنگی که باورها را بازنمایی می‌کنند حاوی معنی بوده و هستند. اهمّیت پرچم‌ها بستگی به نقوش و علائم روی آنها و نیز رنگ آنها دارد؛ علائم پرچم‌ها معمولاً نمادین یا نشانی خانوادگی‌اند، و یا از تفکری تاریخی یا سنّتی برگرفته شده‌اند و رنگ نیز مفهومی ضمنی در خود نهفته دارد (پوپ ب، ۱۳۸۷: ۳۲۱۳) به طوری که قدیمی‌ترین پرچم‌ها اساساً نمادین و تقریباً به طور حتم جنبه‌ی تعویذ و دفع شیاطین را داشتند که بعدها به صورت نمادی از آسمان به کار رفتند. در ابتدا پرچم‌ها، نیزه‌هایی معمولی یا میله‌ای معمولی بودند که در نوک آن نمادی اخترانی از قبیل خورشید پرتو افشان، هلال ماه یا ستاره وجود داشت (پوپ ب، ۱۳۸۷: ۳۲۱۳) با مقایسه‌ی متن مورد بررسی با گفته‌های پوپ، پی می‌بریم متن حاضر مصداق بامعنای یافته‌های نظری آرتور پوپ در باب بیرق‌ها و پرچم‌ها است. پرچم حاضر در متن مورد بررسی، نقش علمداری و پیش‌آهنگی را چونان

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

هسته‌های معنادار به انسان سوم (شکل۷) بخشیده و وی را نسبت به دیگر نقوش انسانی برجسته کرده است. وجود پرچم مذکور در تعیین سیر خوانش متن، حول گردش ساعت و تثبیت و انطباق معنی حضور پرچم با روش خوانش متن حاضر و جهت تطور هسته‌های موجد تداوم اشکال انسانی حائز اهمیت است. حال در ادامه تعقیب روال خوانش نوبت به انسان چهارم (شکل۸) می‌رسد.

انسان چهارم (شکل۸)، آخرین نقش‌مایه‌ای است که به لحاظ موقعیت متنی به موازات نردبانِ ایستاده قرار گرفته است؛ دارای دستانی از شانه به بالا برآمده که فاقد نیم‌تنه بالا بوده و نیم‌تنه پایین او کاملاً انتزاعی و به شکل دایره‌ای سیاه است که به نظر می‌رسد تداوم همان نقش‌هایی باشد که شبیه به انار بوده و بر بالای سر او نقش بسته‌اند (شکل۲۳). نقش‌مایه‌ی مذکور، چهار مثلث سفید موجود در نیم‌تنه‌ی پایین نقش‌مایه مرکزی را در جهت‌های هدایت به بیرون، بالای سر دارد که از آن‌ها انارهایی روئیده است. این نقش‌ها نشان می‌دهد که زنانگی در این مرحله به نهایی‌ترین مرحله خود در تناسب با دیگر نقش‌ها رسیده است، لذا در مقام مقایسه، نقش‌مایه‌ی مورد بحث (شکل۸) آخرین حلقه‌ی نقش‌ها است. به این ترتیب می‌توان ادعا کرد قرارگیری نقوش انسانی به شرح زیر و از راست به چپ (به ترتیب) تحت عناوین انسان اول تا چهارم به معنای سیر تکاملی زنانگی از کودکی به کهنسالی است. بنا به روال دیگر نقوش، مرجعی که همسو با نقش انسان چهارم (شکل۸) می‌باشد ماسکی از کامرون (شکل۲۴) است.

شکل۲۳. انارها
بخشی از اثر، مربوط به انسان چهارم

شکل۲۴. ماسک کامرون
(Upjohn, 1958: 552)

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

ماسک کامرون قدرت طبیعت‌گرایانه را با قوت دراماتیک ترکیب کرده و فرم منبسطی از اشکال موزون و یکسان را به نمایش می‌گذارد که بیان‌کننده‌ی حالت رقص و حرکت است (Upjohn, 1958: 551). چنین ماسکی بیان‌کننده‌ی اعمال انسانی برای طلب باروری و ازدیاد انواع است که قابل تسری به نقش‌مایه‌ی انسان چهارم می‌باشد، زیرا معنی‌های حاصل از رمزگان فرهنگی عملاً معانی متون مرجع‌اند که به دلیل تشابه و تداعی میان دو متن (تکثیر اشکال بالای صورت)، قابل تسری به متن مورد بررسی است. به شرح توضیحات و اسناد فوق و از رهیافت تشابه اشکال متن مبدأ با متون مقصد، معنی‌های فراطبیعی و توسل به جهان ماورالطبیعه و نیروهای فرامادی که بیشتر دارای وجوه آئینی بوده‌اند، رساننده این معنی است که متن حاضر نیز همسو با اعتقاد به باورهای آئینی در کل متبادرکننده‌ی معنای باروری است. حتی زمانی که اتکای معنی اثر بر عناصری در درون اثر است که بنا به دلایل روان‌شناسانه و مباحث مربوط به ضمیر ناخوداگاه یا به دلیل وجود بنیان‌های اساطیری و کیهان‌شناختی و یا به هر دلیلی که متکی به اصل علیت نیست؛ بلکه صرفاً از روی قرارداد معنای برخاسته دارای ارزش و بار معنایی است در واقع جنبه‌های نمادین معنا برجسته شده و نمود می‌یابد که باز هم در پذیرش آن رویکرد جمعی وجود دارد و بدین گونه متن به طور غیرمستقیم با جهانی بیرون از خود ارتباط می‌یابد. حال در امتداد معنایابی انسان چهارم (شکل۸) که تا حد بیشتری نسبت به دیگر نقوش انسانی، تجریدی شده است، شکل انار قبل از دیگر داده‌ها جلب توجه می‌نماید. اگر آراء پوپ را بپذیریم، می‌توان بیان نامتعارف انار را به جای خورشید به واسطه‌ی گرد بودن آن و نیز در تأیید و اثبات به بهره نشستن و باروری مدنظر در متن حاضر، فرض قابل قبول پنداشت، زیرا «زمانی که خورشید در آئین باروری عامل مؤثری می‌گردد نگاره انار ظاهر می‌شود چرا که تأثیر دانه‌های انار همان‌گونه که در متن مورد بررسی نیز شاهد آن هستیم القای مفهوم باروری را معتبر می‌سازد.» (پوپ الف، ۱۳۸۷: ۱۰۵۶) ارتباط انار را با خورشید و تعلق خورشید را به آسمان ـ در کلیتی تجسمی بر بالای سر شخصیت مورد بحث ـ به راحتی می‌توان درک کرد، زیرا نقش‌مایه‌ی مثلث آن‌گونه که در متن حاضر ارائه شده، مصداق مناسبی برای الگوی سه‌گانه‌ی پوپ در رابطه با آسمان است. پوپ معتقد است

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

«آسمان سه پاره‌ی طلوع، اوج نیمروز و غروب خورشید است.» (پوپ الف، ۱۳۸۷: ۱۰۵۶) بدین ترتیب آخرین شکل تجریدی انسان، معنای به بار نشستن، تولید مثل و باروری را به صورت نمادین بیان کرده است.

نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی فرهنگی رمزگان رولان بارت، مدخلی برای ورود به جهان بینامتنی، اساطیری و نمادین معانی نهفته در پس‌زمینه تزئینی[۶] و آرایشی متن مورد بررسی فراهم کرد تا از رهیافت آن به شرح زیر (جدول۱) اهداف پژوهش حاضر محقق شود. همان‌طورکه از صورت تلخیصی جدول زیر پیداست عمده معانی برخاسته از متن مورد بررسی، اعتقاد به تکامل و تطور انسان و برجستگی نقش مادرسالارانه در قالب نقوش زنانه‌ی متنوع با تأکید بر تکثیر و باروری است که به لحاظ کیفیت تزئین، بیشترین مرجع را از تمدن‌های افریقایی دارد. این امر نشانه‌ی همسویی باورهای انسانی در تمدن‌های گوناگون است و بر بنیادی بودن مفاهیم کلی از قبیل باروری و ازدیاد انواع دلالت دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

جدول۱. صورت تلخیصی اشکال و معانی اجزاء پدیدآورنده‌ی متن مورد بررسی

اشکال تفکیکی متن	حدود و ثغور مراجع فرهنگی	شکل مربوطه در متن و معانی برخاسته از منظر رمزگان فرهنگی
انسان اول (دوران کودکی)	– تمدن ایران کهن – تمدن افریقایی – تمدن مصر	– شکل جام: مخزن آب و نماد باروری – شکل ماهی: نماد آب و مظهر باروری و فراوانی
انسان دوم (دوران بلوغ)	– تمدن افریقایی	– شکل سر: تأکید بر وجه ارتفاع و بیان باور به تربیع – شکل جام: تأکید بر نقاط و باور به تثلیث
انسان سوم (دوران تکامل)	– تمدن ایرانی – تمدن افریقایی	– شکل سینه: تکامل – شکل لوزی: باروری، جلوس و بر کرسی اعتبار نشستن – شکل شمسه‌ها: باور به زمان طبیعی چهارفصل، تکامل – شکل ساعت: تأکید بر زمان – شکل چلیپا: نماد چرخ و حرکت یا گذر زمان – شکل پرچم: نماد جهت گردش زمان، بیان تفکر آئینی
انسان چهارم (دوران کهنسالی)	– تمدن افریقایی	– شکل انار(خورشید): تکثیر و باروری – شکل مثلث: باور به تثلیث، نماد آسمان
نردبان		– شکل ن: زهدان، مرگ – شکل صلیب: باروری – شکل نیزه: آسمان، خانه، عروج – شکل پرنده: پرواز، آسمان – شکل پیکان‌های روبرو: برخورد نیروها، ضدیت – شکل نقطه: انار، وحدانیت – شکل ماهی: فراوانی، تداوم و دوره زیست بدون تأمل
تابوت		مرگ

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

پی‌نوشت‌ها

۱. چاپ دستی یا چاپ هنری به معنی عام، عمل با فن نقش‌برگردانی و تکثیر نقش است که عمدتاً مشتمل بر چهار نوع، برآمده (ریلیف)، گود (اینتالیو)، همسطح (پلانوگرافیک) و استنسیل است که چوبتراش، چوبکند، لینوتراش از نوع برآمده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

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

۳. پی‌رفت (Sequence) مجموع چند کارکرد یا واحد محتوایی- بیانی است که در نهایت یک کنش را شکل می‌دهد. کنش مذبور 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).

۴. انوره دو بالزاک (Honore de Balzac) رمان‌نویس واقعگرای فرانسوی(۱۷۹۹-۱۸۵۰)، نویسنده‌ی رمان‌های مشهوری چون «کمدی انسانی»، «چرم ساغری»، «شوان‌ها»، «زنبق دره»، «باباگوریو» و... که داستان کوتاه «سارازین» را در نوامبر ۱۸۳۰م به پایان رسانده است (خانلری، ۱۳۷۵: ۱۸۲-۱۸۵).

۵. پرستیژ (prestige): اعتبار، قدر و منزلت (حییم، ۱۳۸۳: ۵۰۱).

۶. تزئین (Decoration): یکی از سه وجوه هرم هنری هر متن بُعد آرایشی است که صورت ظاهر و سازمان خارجی هر متنی را شامل می‌شود. دیگر وجوه عبارتند از بُعد گویشی یا گویایی (Expression) و بُعد نمایشی یا محتوایی(Content) (Upjohn, 1958: 4-7).

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

منابع و مآخذ

- آلن، گراهام (۱۳۸۹)، *بینامتنیت*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۵)، *نقد و حقیقت*. ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: رخداد نو.
- بارت، رولان (۱۳۹۴)، *اس/ زد، ترجمه‌ی* سپیده شکری پور، تهران: افراز.
- بودریار، ژان و دیگران (۱۳۸۹)، *سرگشتگی نشانه‌ها*، ترجمه‌ی مانی حقیقی، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، *دایره المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور اپهام الف (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی سیروس پرهام، جلد۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور اپهام ب (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی سیروس پرهام، جلد۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور اپهام ج (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی سیروس پرهام، جلد۷، تهران: علمی و فرهنگی.
- حییم، سلیمان (۱۳۸۳)، *فرهنگ انگلیسی به فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- خانلری، زهرا (۱۳۷۵)، *فرهنگ ادبیات جهان*، تهران: خوارزمی.
- فریزر، جیمز (۱۳۸۳)، *شاخه‌ی زرین*، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- کالیر، گراهام (۱۳۸۶)، *دید، فرم، فضا*، ترجمه‌ی مریم مدنی، تهران: مارلیک.
- کفشچیان مقدم، اصغر و عاطفه گروسی (زمستان۱۳۹۹ و بهار۱۴۰۰)، «*بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)*»، پیکره، سال۹، شماره‌ی ۲۲، صص۵۹-۷۲.
- گاردنر، هلن (۱۳۹۲)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۹۰)، *تاریخ هنر*، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: نی.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵)، *جستجوی هویت در نقاشی ایرانی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- مرزبان، پرویز (۱۳۹۱)، *خلاصه تاریخ هنر*. تهران: علمی و فرهنگی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی محمد نبوی و مهران

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

مهاجر، تهران: آگه.
– مهاجر، کامران افشار (۱۳۹۱)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، دانشگاه هنر ایران، تهران.
– مهرگان، آروین (۱۳۷۷)، *دیالکتیک مفاهیم*، تهران: فردا.
– میردهقان، مهین ناز، فرزان سجودی و حمید آقایی (۱۳۹۲)، «تحلیل مجموعه کتاب‌های «زبان فارسی» از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی»، *پژوهش‌نامه‌ی آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان*، سال۲. شماره‌ی۱، صص۳۷–۶۸.
– هاسپرز، جان و راجر اسکراتن (۱۳۸۵)، *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران: دانشگاه تهران.
- Allen, Graham (2003), *Roland Barthes*, Routledge, University of London press.
- Barthes, Roland (2002), *S/Z*, trans: Richard Miller, United Kingdom: Blackwell
- Barthes, Roland a (1986), *The Rustle of Language*, trans: Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert and Jane Gaston Mahler (1958), *History of World Art*. Oxford University Press.
- Claude levi-Strauss (1978), *Myth and Meaning*, Routledge and Kegan Paul, London and New York.
- http://herfeh-honarmand.com/magazines (21september2019).
- http://tehranauction.com/auction/mansour-ghandriz- 1935-1965-2 (21september 2019).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]

List of sources with English handwriting

Sources in Persian

- Aḥmadī, Bābak. (1391). Sāḵtār va Ta'vīl Matn (Text structure and interpretation. Vol. 14, Tehrān: Markaz.
- Allen, Graham. (1389). Intertextuality, Payām Yazdānǰū, Third Edition, Tehrān: Markaz Publishing.
- Barthes, Roland. (1385). Critique et verite. Translated by Shīrīn Doḵtīyān. Third edition. Tehrān: Markaz Publishing.
- Barthes, Roland. (1392). Introduction to the Structural Analysis of Narratives, Translated by Moḥammad Rāḡeb, Tehrān: Roḵdād Nū.
- Barthes, Roland. (1394), S, Z, Translated by Sepīdeh Šokrīpūr. First edition, Tehrān: Afrāz.
- Baudrillard, Jean etal. (1389). The aporia of signs a postmodern reader, Translated by Mānī Ḥaqīqī, Sixth edition, Tehrān: Markaz.
- Collier, Graham (1386), form, Space, andvision; discorering desing through drawing, Maryam Madanī. Frist edition, Tehrān: Mārlīk.
- Frazer, James (1383), The Golden Bough. Frist editin, Tehrān: Āgah.
- Gardner, Helen (1392), Gardner's Art Through the Ages, Translated by Moḥammad Taqī Farāmarzī, Thirteenth edition, Tehrān: Negāh.
- Gombrich, E. H.(Ernst Hans), (1390), The story of Art, ʻAlī Rāmīn, Seventh edition. Tehrān: Ney.
- Goodarzi, Morteza. (1385), Searching for identity in Iranian painting. second edition, Tehrān: ʻElmī va Farhangī.
- Hayem, Soleīmān (1383), English to Persian Dictionary, eighth edition. Tehrān:Farhang Moʻāṣer.
- Hospers, John and Roger Scratten. (1385). Philosophy of art and a estheties. Yaqūb Āžand, Second edition, Tehrān: University of Tehran.
- Kafščīyān Moqaddam, Asḡar, Ātefe Garossī (1400). Re-reading the artworks of Saqakhaneh painters from Shklovsky's defamiliarization perspective (selected artworks of Oveysi, Qandriz and Tabrizi), Volume 9, Issue 22, Winter 2021, Pages 59-72.
- Ḵānlarī, Zahrā (1375), Farhang Adabīyāt-e ǰahān, Frist edition, Tehrān: Ḵārazmī.
- Makārīk, Īrna Rīmā (1393), Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, Moḥammad Nabavī, Mehrān Mohāǰer. Fifth Edition, Tehrān: Āgah.
- Marzbān, Parvīz (1391), Ḵolāṣe Tārīḵ Honar (Summary of Art HistoryNineteenth edition, Tehrān: ʻElmī va Farhangī.
- Mehregān, Ārvīn. (1377). Dīālektīk Mafāhīm (Dialectic of concepts), First edition, Tehrān: Fardā.
- Mīr Dehqān, Mahīn Nāz, Farzān Soǰūdī and Ḥamīd Āqāeī, (1392), Analysis of the collection of "Persian language" books from the perspective of cultural semiotics. Journal of Persian language teaching to non-Persian-speakers. Year 2, No.1, PP 37-68.
- Mohāǰer, Kāmrān Afshar, (1391), Honarmand Iranī va Modernīsm (Iranian artist and modernism), second edition. Iran University of Arts, Tehrān.
- Pākbāz, Roūīīn. (1390). Dāyerato al-Maʻārefe Honar (Encyclopedia of Art), Eleventh edition, Tehrān: Farhang Moʻāṣer.
- Pope, Arthur Opham (1387), A survey of Persian art, from prehistoric times to the present. Frist edition, vol.7, Tehrān: ʻElmī va Farhangī.
- Pope, Arthur Opham (1387). A survey of Persian art, from prehistoric times to the present. Frist edition, vol.6, Tehrān: ʻElmī va Farhangī.
- Pope, Arthur Upham (1387), A survey of Persian art, from prehistoric times to the present. Frist edition, vol.1, Tehrān: ʻElmī va Farhangī.

[Downloaded from chistorys.ir on 2022-02-09]

[DOI: 10.29252/chs.12.46.6]