

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال دوازدهم، شماره‌ی چهل‌وششم، زمستان ۱۳۹۹، صص ۷۹-۵۳
(مقاله علمی - پژوهشی)

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

حمیده حرمتی^۱، فرنوش شمیلی^۲، صلاح‌الدین 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 هنر اسلامی تبریز، f.shamili@tabriziau.ac.ir

۳. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، wria62@gmail.com

تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۵/۱۷، تاریخ تأیید ۱۴۰۰/۶/۲۳

است. نخست آنکه چه روشی برای خوانش هر متن سقاخانه و متن مورد بررسی وجود دارد؟ دوم، معانی برخاسته از نقوش تجریدی متن مورد بررسی کدامند؟ 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 نوگرایی 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 توجه وافر به نموده‌های عنصر تزیین 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،

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 سقاخانه‌ای منصور قندریز به حساب می‌آید (شکل ۱). اثر دارای وجوه انحصاری است، زیرا گاه سیاق قندریز در خلق یک اثر سقاخانه‌ای منحصر به شخص او است، برای مثال، متن مورد بررسی لیبوتراش (چاپ دستی)^(۱) است و اثر نهایی حاصل از آن به صورت چاپی قابلیت تکثیر دارد (شکل ۱). 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» (شکل ۲) 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 ضرورت انجام پژوهش حاضرند که عبارتند از: ۱. برجستگی آرایه‌های سقاخانه‌ای نظیر موتیف‌های^(۲) بومی، ارجاع به مفاهیم باستانی، حفظ هویت 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

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 مطابقت خواهند شد تا از این رهیافت معناهای برخاسته از ابعاد فرهنگی رمزگان استنتاج شود. در این کار، انجام دادن عمل دکویاژ (برش‌سازی) اجتناب ناپذیر است. دکویاژ (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 شکوفسکی؛ منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی» است. این مقاله با هدف تطبیق نظریه‌ی آشنایی‌زدایی با رویکرد هنرمندان سقاخانه انجام شده و بدون هر تحلیلی، 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 شکوفسکی قابل بررسی است.

مبانی نظری

۱. معنایابی

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

بینداریم؛ 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: ۱۷۹-۱۸۸). ۲. تقابل معنایابی 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 معنایابی زایش معنی در بستر مجموع رمزگان روایی است، اما معنایابی فرآوری معنی فقط در محدوده‌ی رمزگان فرهنگی است، زیرا در معنایابی 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 فرهنگی 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).

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: ۴۵).
رمزگان کنشی (Proairetic 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

ضیاء پور 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 توجه 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 ضرورت 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 (۱۳۱۴-۱۳۴۴ش) هنرمند متولد تبریز، در سال ۱۳۳۹ هجری شمسی به هنرکده‌ی هنرهای تزئینی وارد شد. در اردیبهشت ۱۳۴۳ هجری شمسی، با همراهی محمدرضا جودت و به منظور فعالیت در زمینه‌ی هنرهای تجسمی، تالار ایران را راه‌اندازی کرد که هدف آن بازیابی اصالت و هویت 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 پیکرنا جای خود را به صورت‌های

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 *س/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 دقت 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

در باب تحلیل از نظر گذشت معنایابی اثر مورد بررسی (شکل ۱) آغاز می‌شود.



شکل ۱. تابلوی مورد بررسی

عنوان: بدون عنوان

هر طرف ۳۱*۵۶ سانتی‌متر، در مجموع

۶۲*۵۶ سانتی‌متر

(www.tehranauction.com)

شکل ۲. سوار قوش به دست

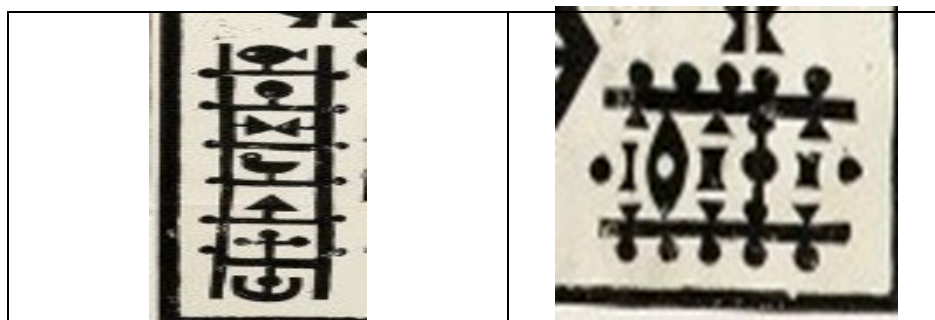
عنوان: سوار قوش به دست

اندازه: نامعلوم

(Http:// herfeh-honarmand.com)

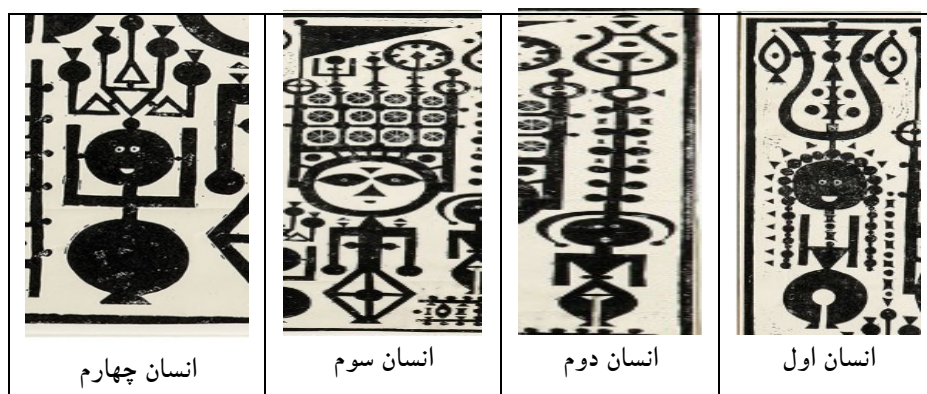
متن سقاخانه‌ای حاضر به صراحت اندام‌های تجربیدی انسانی را با برجسته کردن جنبه‌های تزئینی به نمایش درآورده است؛ به طوری که وجوه نمادین آنها بر دیگر وجوه غلبه می‌کند تا از این طریق خصلت فرهنگی هنری را بیان کند که ریشه‌ی ژرفی در بطن جامعه ایرانی دارد و از رهیافت نماد قابل ارائه است. در متن حاضر نمادها عاجل‌ترین 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 (شکل ۳ و شکل ۴) و چهار کاراکتر تجربیدی از انسان (شکل‌های ۵، ۶، ۷، ۸) در حالت‌های مختلف، همراه با علائمی متمایز از هم و متناسب با موقعیتی که نماینده‌ی آنها، کلیت اثر انتخابی را تشکیل داده است.



شکل ۴. نردبان عمودی

شکل ۳. نردبان افقی یا تابوت



انسان چهارم

انسان سوم

انسان دوم

انسان اول

شکل ۸. شخصیت

شکل ۷. شخصیت

شکل ۶. شخصیت

شکل ۵. شخصیت

تحتانی - دوران

مرکزی - دوران

جانبی سمت راست

جانبی سمت چپ -

کهنسالی

تکامل

- دوران بلوغ

دوران کودکی

هرچند بارت در کتاب *اس/س/زد* به صراحت اشاره می‌کند عمل دکویاژ امری اختیاری است که زیربار هیچ نوع مسئولیت روش‌شناختی نمی‌رود (Barthes, 2002: 13)، کاربرد روش‌شناسایی 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

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 (شکل ۵). 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 سنتی 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 آفریقا، 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 کمی 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

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 تسری به متن مورد بررسی را می‌یابند. بر همین اساس موارد زیر به عنوان مراجع بینامتنی نقش مایه‌ی انسان اول ارائه می‌شود (شکل‌های ۱۱، ۱۲، ۱۳ و ۱۴). ماسک نیوبریتانیا (شکل ۹) 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 (شکل ۱۰)، دلالتی نمادین به آب است که هم معنی طلب رحمت از نیروهای آسمانی و هم معنی باروری دارد. به همین ترتیب مرجع‌های مصری (شکل ۱۱ و شکل ۱۲) 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 نقش مایه مورد بحث به بازنمایی تجربیدی 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.



شکل ۹. ماسک نیوبریتانیا (Upjohn, 1958: 557)	شکل ۱۰. بخشی از اثر: خسرو اول (پوپ ج، ۱۳۸۷: ۲۱۳)	شکل ۱۱. بخشی از اثر: دیوار مقبره‌ی هرم حب (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۶۸)	شکل ۱۲. بخشی از اثر: همسر توتان خامون (گامبریچ، ۱۳۹۰: ۵۷)
---	--	---	---

انسان دوم یا جانبی‌ترین نقش‌مایه‌ی سمت راست (شکل ۶)، 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 ماندی 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 (شکل ۵) نشان می‌دهد. فاصله‌ی بین سر و جام در انسان دوم (شکل ۶) با انسان اول (شکل ۵)، فاصله انسان دوم را از دوران کودکی نشان می‌دهد. حال اگر به صورت مقایسه‌ای انسان دوم (شکل ۶) 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 (شکل ۵) مشابهت دارد از طرف دیگر انسان دوم در مقایسه با انسان سوم (شکل ۷) 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 (شکل ۶) را حد فاصل زنانگی انسان سوم (شکل ۷) و انسان اول (شکل ۵) دانست.

در ادامه باید گفت به دلیل وجود نشانه‌هایی رمزی و نیز عدم وجود رنگ یا هر نوع عاملی که متن مورد بررسی را از حالت رمزی و طلسم‌گونه‌گی رها سازد، منطقی‌ترین حوزه برای ارجاع متن، ساحت هنرهای بدوی و هنر اقوامی معتقد به نیروهای فراواقع می‌باشد. در باب نقش انسان دوم (شکل ۶) می‌توان به تشابه آن با برخی آثار افریقای غربی (شکل ۱۳)، تاهیتی (شکل ۱۴) و افریقای مرکزی (شکل ۱۵) اشاره کرد.



شکل ۱۳. فیگور هاوایی (Upjohn, 1958: 560)
 شکل ۱۴. دسته مگس پران تاهیتی (Upjohn, 1958: 559)
 شکل ۱۵. بت قبیله سنگای (گاردنر، ۱۳۹۲: ۷۶۹)

فیگور چوبی هاوایی، نشان‌دهنده‌ی خدایانی است که فعالیت‌های عمومی مثل جنگ و کشاورزی را اداره می‌کنند و در کل بیان‌کننده اهدافی است که ظاهر پیکره گویای آن است. ولی در تاهیتی افراد طبقه‌ی مافوق، از مگس پران بیشتر برای بیان پرستیژ^(۵) بهره می‌برند. چنین آثاری از تعلق افراد به صورت‌های توتمی آنان حکایت دارد. مگس پران‌ها قسمت‌های مختلف بدن را به شکلی بریده، به حالت سه‌گوشه‌های کروی دراز و نیز با چشمانی بسته به نمایش می‌گذارد که اساساً هیچ رنگی در آن به کار نرفته است (Upjohn, 1958, 560). تشابه آثار ارائه‌شده با نقش انسان دوم (شکل ۶)، با توجه به تأکیدی که جملگی بر ارتفاع و وجه عمودی و ایستایی اشکال دارند، منطقیاً مصداق بصری مناسبی برای متن حاضرند، لذا می‌توان معناهای قابل تعمیم آنان را چنین برشمرد: «حفاظت در جنگ، تقویت باروری آدمیان و نباتات، شفای بیماران و پایان دادن به خشکسالی.» (گاردنر، ۱۳۹۲: ۷۶۸)

در رابطه با وجوه نمادین انسان دوم (شکل ۶) و بیان متعلقات فرهنگی نقش مایه‌ی مورد

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 نردبان 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 (شکل ۶) در جام سر خود می‌پروراند، به صورت سه نقطه بیان شده است و نردبانی که در اثر نقش شده، هفت طبقه است (شکل ۴). نردبان نمادی از صعود و عروج انسان به طبقات اعلی است و این به نوعی بیان‌کننده‌ی گذار انسان اول و دوم (اشکال ۵ و ۶) 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. نقش مایه‌ی 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 شیء 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، بتانسیل 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

پتانسیل تکثر نشان می‌دهد. علاوه بر این، چنین نقطه‌ای در امتداد نقوش پیش‌گفته، معنای دور شدن پرنده را در برمی‌گیرد به طوری که 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 نردبانی شکل 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 (شکل ۳). 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 (شکل ۷) 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

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 (شکل ۵) مقدم بر جانبی‌ترین نقش‌مایه‌ی سمت راست؛ انسان دوم (شکل ۶) و او نیز به لحاظ تکامل زنانه بر نقش‌مایه‌ی بزرگنمایی شده و مرکزی متن؛ انسان سوم (شکل ۷) تقدم دارد.

رهگیری معنی انسان سوم (شکل ۷) 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 (شکل ۱۶، شکل ۱۷ و شکل ۱۸).



شکل ۱۸. ماسک قبیله ایبو
(Upjohn, 1958: 551)

شکل ۱۷. فیگور قبیله
بالوبا

شکل ۱۶. فیگور قبیله یوروبو
(Upjohn, 1958: 550)

(مرزبان، ۱۳۹۱: ۳۰۳)

همان‌طور که پیداست، فیگور قبیله‌ی یوروبو (شکل ۱۶) به شیوه‌ای طبیعت‌گرایانه تراشیده و حجم 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 (شکل ۱۷)، مرجع دیگری برای معنای باروری است. در مقابل با

دقیق شدن در اشکال و خطوط ماسک قبیله‌ی ایبو (شکل ۱۸) 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 (شکل ۷) با متون بیرون از آن را بررسی‌یم، 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 تریبعی (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 (شکل ۷)، 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 کاسیر 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 دندان 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 (شکل ۱۹).

در رابطه با انسان سوم، شمسه‌های در سه ردیف چهارتایی (شکل ۲۰) قرار گرفته است که عملاً نمادی از ماه‌های سال هستند. نقش‌مایه‌ی تجریدی ساعت (شکل ۲۱) نمادی از زمان است که به صراحت گویا نیست. ناگویایی زمان یعنی تصور هر زمانی قابل پذیرش

معنایابی رمزگان فرهنگی رولان بارت در متنی سقاخانه‌ای از منصور قندریز ... | ۷۱

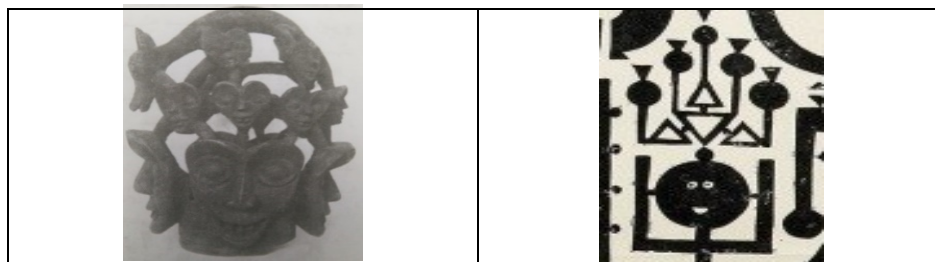
است، زیرا تعیین نکردن یک نقطه زمانی به معنای فراهم‌سازی هر نقطه‌ای از زمان برای روایت متن حاضر و خاصه نقش مورد بحث است. طرحی که نقش چلیپایی (شکل ۲۲) در آن قرار دارد، باز دلالتی نمادین بر حرکت و گذر است که در پرچم تداوم می‌یابد. این تداوم و چرخش ساعتگرد، همسو و منطبق با دوازده ماه بیان‌شده به صورت شمسه‌های دوازده عددی است که دال بر معنای تکامل است و این به منزله‌ی استعداد باروری است که در آخرین نقش مایه‌ی انسانی (شکل ۸) محقق می‌شود.

			
شکل ۲۲. چلیپا بخشی از انسان چهارم	شکل ۲۱. ساعت بخشی از انسان چهارم	شکل ۲۰. شمسه‌ها بخشی از انسان چهارم	شکل ۱۹. پیکره‌های تل اسمر (مرزبان، ۱۳۹۱، ۱۳)

از دیگر عناصر مرتبط با انسان سوم (شکل ۷) پرچم است. پرچم‌ها در طول تاریخ ایران به این دلیل اهمیت داشتند که مظهر تفکر مذهبی یا سیاسی بوده‌اند، هم‌چنین به عنوان پس‌زمینه‌های فرهنگی که باورها را بازنمایی می‌کنند حاوی معنی بوده و هستند. اهمیت 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 سنتی 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 اختراعی 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

هسته‌های معنادار به انسان سوم (شکل ۷) 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 (شکل ۸) می‌رسد.

انسان چهارم (شکل ۸)، آخرین نقش مایه‌ای است که به لحاظ موقعیت متنی به موازات نردبان 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 (شکل ۲۳). نقش مایه‌ی مذکور، چهار مثلث سفید موجود در نیم‌تنه‌ی پایین نقش مایه 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، نقش مایه‌ی مورد بحث (شکل ۸) 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 (شکل ۸) می‌باشد ماسکی از کامرون (شکل ۲۴) است.



شکل ۲۴. ماسک کامرون

(Upjohn, 1958: 552)

شکل ۲۳. انارها

بخشی از اثر، مربوط به انسان چهارم

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 ناخودآگاه 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 (شکل ۸) 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 بهره‌نشستن 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 - در کلیتی تجسمی بر بالای سر شخصیت مورد بحث - 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

«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 (جدول ۱) 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.

جدول ۱. 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 شمشه‌ها: 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

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 مذکور 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 ساگری»، «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).

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: رخداده 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)، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور ایهام الف (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ترجمه‌ی سیروس پرهام، جلد ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور ایهام ب (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ترجمه‌ی سیروس پرهام، جلد ۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور ایهام ج (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ترجمه‌ی سیروس پرهام، جلد ۷، تهران: علمی و فرهنگی.
- حبیب، 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 (زمستان ۱۳۹۹ و بهار ۱۴۰۰)، «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اوپسی، قندریز و تبریزی)»، پیکره، سال ۹، شماره‌ی ۲۲، صص ۵۹-۷۲.
- 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

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، فرزانه سجودی و حمید آقایی (۱۳۹۲)، «تحلیل مجموعه کتاب‌های «زبان فارسی» از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی»، *پژوهش‌نامه‌ی آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان*، سال ۲، شماره ۱، صص ۳۷-۶۸.

- 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).

List of sources with English handwriting

Sources in Persian

- Ahmadi, Bābak. (1391). *Sāktār va Ta'vīl Matn* (Text structure and interpretation. Vol. 14, Tehrān: Markaz.
- Allen, Graham. (1389). *Intertextuality*, Payām Yazdānjū, Third Edition, Tehrān: Markaz Publishing.
- Barthes, Roland. (1385). *Critique et verite*. Translated by Shīrīn Doktīyān. Third edition. Tehrān: Markaz Publishing.
- Barthes, Roland. (1392). *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, Translated by Moḥammad Rāgeb, Tehrān: Rokdād Nū.
- Barthes, Roland. (1394), S, Z, Translated by Sepīdeh Šokrīpūr. First edition, Tehrān: Afrāz.
- Baudrillard, Jean et al. (1389). *The aporia of signs a postmodern reader*, Translated by Mānī Haqīqī, 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*, 'Alī Rāmīn, Seventh edition. Tehrān: Ney.
- Goodarzi, Morteza. (1385), *Searching for identity in Iranian painting*. second edition, Tehrān: 'Elmī va Farhangī.
- Hayem, Soleīmān (1383), *English to Persian Dictionary*, eighth edition. Tehrān:Farhang Mo'āšer.
- Hospers, John and Roger Scratten. (1385). *Philosophy of art and a esthetics*. Yaqūb Āzand, Second edition, Tehrān: University of Tehran.
- Kafšīyān Moqaddam, Asḡar, Ātefe Garossī (1400). *Re-reading the artworks of Saqākhaneh painters from Shklovsky's defamiliarization perspective* (selected artworks of Oveysi, Qandrīz and Tabrizi), Volume 9, Issue 22, Winter 2021, Pages 59-72.
- Kānlārī, Zahrā (1375), *Farhang Adabīyāt-e jahān*, Frist edition, Tehrān: Kārazmī.
- Makārīk, Īrna Rīmā (1393), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Moḥammad Nabavī, Mehrān Mohājer. Fifth Edition, Tehrān: Āgah.
- Marzbān, Parvīz (1391), *Qolāše Tārīk Honar* (Summary of Art HistoryNineteenth edition, Tehrān: 'Elmī va Farhangī.
- Mehregān, Ārvīn. (1377). *Dīālektīk Mafāhīm* (Dialectic of concepts), First edition, Tehrān: Fardā.
- Mīr Dehqān, Mahīn Nāz, Farzān Sojūdī 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.
- Mohājer, Kāmran Afshar, (1391), *Honarmand Iranī va Modernīsm* (Iranian artist and modernism), second edition. Iran University of Arts, Tehrān.
- Pākbāz, Roūīn. (1390). *Dāyerato al-Ma'ārefe Honar* (Encyclopedia of Art), Eleventh edition, Tehrān: Farhang Mo'āšer.
- Pope, Arthur Opham (1387), *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present*. Frist edition, vol.7, Tehrān: 'Elmī va Farhangī.
- Pope, Arthur Opham (1387). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present*. Frist edition, vol.6, Tehrān: 'Elmī va Farhangī.
- Pope, Arthur Upham (1387), *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present*. Frist edition, vol.1, Tehrān: 'Elmī va Farhangī.