مطالعه نظام/همسازه نسخه مصور پندنامه لقمان حکیم بر اساس نظریات رولان بارت *

چکیده:

پندنامه لقمان حکیم، مانند بسیاری از نسخه‌های مصور ایرانی مرکب از دو همسازه زبانی و تصویری است. پرسش اول آن که، دو بخش اصلی پندنامه در ارتباط با هم، چه ویژگی‌هایی دارند؟ به نظر می‌رسد، این دو همسازه و متناظر با آن دو نوع محور هم‌نشینی، هم‌نشینی زمانی و مکانی، در رابطه‌ای دوسویه با یکدیگر قرار گرفته‌اند. مهم‌ترین ویژگی متون مرکب، از جمله پندنامه، تفاوت در خوانش نشانه‌های زبانی و تصویری است. علی‌رغم این تفاوت، در نسخه حاضر، خوانش زبان و به‌ویژه تصویر، با داشتن ویژگی‌هایی خاص، تا حدودی به یکدیگر نزدیک شده‌اند. پرسش دیگر آن است که، محور جانشینی(نظام) در ساختار دادن به اثر، چگونه عمل کرده است؟ و ارتباطش با همسازه چیست؟ متن نوشتاری پندنامه و همین‌طور تذهیب، در نگاره‌ها تداخل کرده و بخش‌هایی از آن را حذف کرده است. این غیاب، در ذهن مخاطب به صورت مجازی تکمیل می‌شود. این امر موجب می‌شود، دو محور جانشینی و هم‌نشینی، هم زمان متقاطع شوند و این برهم افتادگی، به نظام/همسازه‌ای خلاق شکل می‌دهد.

از آن‌جایی که، رولان بارت، از مباحث مربوط به علم زبان‌شناسی در خوانش متن‌های غیر زبانی یا ترکیبی، بهره گرفته است، این پژوهش، در نظر دارد با توصیف و تحلیل بخشی از اندیشه‌های او، از جمله نظام و همسازه و استفاده از آن‌ها در تحلیل متون غیر زبانی، ساختار مرکب و برهم نشین پندنامه را مورد بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی: نسخه مصور پندنامه لقمان حکیم، رولان بارت، نظام، همسازه

اعظم حکیم
(نویسنده مسئول)
دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی دانشگاه هنر اصفهان، دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنرهای تجسمی
Email: a.hakim@alzahra.ac.ir

اصغر جوانی
دانشیار دانشگاه هنر اصفهان. دانشکده هنرهای تجسمی
Email: a.javani@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۳۰

* این مقاله مستخرج از پایان نامه ارشد نویسنده اول با عنوان «متن از منظر رولان بارت و جایگاه آن در خلق و دریافت اثر تجسمی» می‌باشد که در سال ۱۳۹۰ در دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر اصفهان دفاع شده است.

مقدمه

بارت با نگاه ویژه خود نسبت به زبان و مباحث زبان‌شناسی، قاعده سوسور در رابطه با نسبت نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی را معکوس کرده است. از آن جایی که بارت، نشانه‌شناسی را بخشی از زبان‌شناسی می‌داند، به عقیده او، زبان در خوانش نشانه‌ها و متن، نقش میانجی را بازی می‌کند(بارت، ۱۳۷۰: ۱۴). منشأ این نظریه در تفکرات ساختارگرایان است که الگوی خوانش نظام‌های غیر زبانی، مانند تصویر را همان نشانه‌های زبان‌شناسانه می‌دانستند. برخی از قاعده‌های زبان‌شناسی، قابلیت بهره‌گیری در خوانش نشانه‌های دیداری دیگر به غیر از زبان و یا نظام‌های چند نشانه‌ای را دارند. هرچند به این شیوه مطالعه ساختاری، انتقاداتی وارد شده است؛ از آن جمله که، همه قواعد زبان‌شناسی برای مطالعه نظام‌های دیگر کارآمد نیست و این کار، موجب محدودیت تحلیل می‌شود. اما بارت، همواره در صدد یافتن شیوه‌ای برای غلبه بر محدودیت‌های دلالتی زبان است. همان‌گونه که معنای متن را گسترش بخشید، فهم تازه‌ای از زبان نیز ارائه داد و به بررسی نظام‌های نشانه‌شناسانه غیر کلامی در ارتباط با آن پرداخت.

در تاریخ نقاشی ایرانی، همواره بین نقاشی و ادبیات و تصویر و نوشتار رابطه بینانشانه‌ای برقرار بوده است. بیت‌هایی که کنار نگاره‌ها نوشته شده‌اند، نشان‌دهنده بخشی از این رابطه هستند. روایت در نقاشی، در بیش‌تر موارد، استوار به روایت کلامی بود. پندنامه لقمان حکیم به فرزندش به قلم میرعمادالحسنی مربوط به قرن‌های ۱۰ یا ۱۱ ه.ق.، یکی از نسخه‌های متفاوت خطی مصور در تاریخ نگارگری ایران است، که به رابطه بینانشانه‌ای تصویر و نوشته شکل می‌دهد. اگرچه، تاریخ مشخصی در این نسخه، ثبت نشده است؛ ولی کارشناسان تاریخ آن را حدود سال‌های ۹۶۱ ـ ۱۰۲۴ ه.ق.، یعنی سال‌های کمال هنری میرعماد، تخمین می‌زنند. نگاره‌های این نسخه، امضا نداشته و طبق مقدمه‌ای که در چاپ اول این نسخه، توسط مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» آمده است، بر اساس سبک‌شناختی نگاره‌ها، می‌تواند اثر هنرمندانی چون رضا عباسی یا شفیع عباسی باشد(حکیم، ۱۳۸۸). تأیید یا رد این نظر، خود مجال دیگری می‌طلبد، که در این مقاله نمی‌گنجد.

پیشینه پژوهش

رولان بارت در کتاب‌ها و مقالات متعددی در بررسی نظام‌های غیر زبانی، مانند خوراک، پوشاک و غیره و یا نظام‌های ترکیبی، از سطوح زبانی، مانند سطوح هم‌نشینی و جانشینی بهره گرفته است. چنین رویکرد و روش‌های مربوط به آن، ساختار پژوهش‌های بسیاری را تاکنون به‌وجود آورده است. به‌عنوان نمونه، فرزان سجودی(۱۳۸۸)، در کتاب «نشانه شناسی: نظریه و عمل» از روش‌های تحلیلی نشانه‌شناسانه در خوانش متون متفاوتی همچون متن‌های چند رسانه‌ای بهره برده است. مشابه چنین ساختاری در مقاله «ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام مفهومی» نیز قابل پیگیری است که نویسنده آن، لیلا صادقی(۱۳۹۲)، از نظریات زبان‌شناسی چون نظریه لنگر و بازپخش بارت در خوانش متون ادبی ترکیبی استفاده کرده است. در این مقاله، قواعد اصلی زبان‌شناسی هم‌نشینی و جانشینی بارت در مطالعه ساختار متون مرکب، نقشی نداشته‌اند و از سوی دیگر، این خوانش منحصر به متون ادبی بوده است. قابل ذکر است در بررسی‌های انجام شده، نگارندگان، به تحقیقی از این منظر با موضوع پندنامه، برخورد نکرده‌اند.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. این مقاله از مسیر مطالعات نشانه‌شناسانه بارت به موضوع خود، یعنی متن زبانی/تصویری پندنامه لقمان حکیم، می‌نگرد.

پرسش‌های پژوهش

اولین پرسشی که مقاله حاضر در راستای پاسخ گویی به آن می‌باشد، آن است که دو بخش اصلی پندنامه، یعنی همسازه زبانی و تصویری در ارتباط با هم، چه ویژگی‌هایی دارند؟ هم‌چنین، محور جانشینی(نظام) در ساختار دادن به اثر، چگونه عمل کرده است و ارتباطش با همسازه چیست؟

فرضیه‌های پژوهش

در ارتباط با پرسش اول مقاله به نظر می‌رسد، دو همسازه زبانی و تصویری و متناظر با آن دو نوع محور هم‌نشینی- هم‌نشینی زمانی و مکانی- در رابطه‌ای دوسویه با یکدیگر قرار

گرفته‌اند. مهم‌ترین ویژگی متون مرکب، از جمله پندنامه، تفاوت در خوانش نشانه‌های زبانی و تصویری است. علی‌رغم این تفاوت، در نسخه حاضر، خوانش زبان و به‌ویژه تصویر، با داشتن ویژگی‌هایی خاص، تا حدودی به یکدیگر نزدیک شده‌اند.

متن نوشتاری پندنامه و همین‌طور تذهیب، در نگاره‌ها تداخل کرده و بخش‌هایی از آن را حذف کرده است. به این ترتیب، به‌نظر می‌رسد این غیاب، روی محور جانشینی، در ذهن مخاطب به صورت مجازی تکمیل می‌شود و در نتیجه، دو محور جانشینی و هم‌نشینی، هم‌زمان متقاطع می‌شوند.

اهداف پژوهش

در این پژوهش، به بررسی دو قاعده همسازه(هم‌نشینی) و نظام(جانشینی) از منظر بارت می‌پردازیم؛ تا به یاری خوانش‌های وی از نظام‌های گوناگون، به راهنماهایی برای خوانش نظام مختلط نوشتاری/تصویری پندنامه لقمان حکیم دست یابیم.

بررسی دو قاعده همسازه(هم‌نشینی) و نظام(جانشینی) از منظر بارت

نظام هم‌نشینی/جانشینی

نکته مهمی که سوسور، در اندیشه زبان‌شناسی خود مطرح کرد، این است که در هر زبان، مناسبات میان عناصر زبانی در یکی از دو راستا یا ساحت بنیادینی، جای می‌گیرند، که در ساختار هم زمان آن زبان، یافت می‌شوند. این دو ساحت، مشهورند به ساحت‌های هم‌نشینی و جانشینی. در واقع، این ساحت‌ها، بسیار جامعند و به روابط بنیادین اندیشه، مربوط می‌شوند و یا به‌عبارتی، «دو صورت از فعالیت ذهن ما» به‌شمار می‌روند(سوسور، ۱۳۷۸: ۱۷۶). بارت در کتاب «عناصر نشانه شناسی»، این دو محور زبان را به تفصیل تعریف می‌کند؛ محورهایی که بر اساس ارتباطات هم‌نشینی و ارتباطات مبتنی بر پیوستگی یا جانشینی شکل گرفته‌اند. در ادامه، به بررسی این روابط از منظر بارت خواهیم پرداخت.

سطح اول، که متعلق به همسازه‌ها[1] (Syntagma) می‌شود، عبارت است از: «ترکیب نشانه‌ها که فضایی را به‌عنوان تکیه‌گاه واجد است. این فضا در زبان ملفوظ، خطی و برگشت ناپذیر است. دو جز را نمی‌توان در آن واحد، تلفظ کرد و هر یک از تعابیر، ارزش خود را از تقابل با آنچه قبل و بعد از آن می‌آید، اخذ می‌کنند. اما سطح دوم، متعلق به پیوستگی‌هاست. در کنار وجه حاضر(سطح هم‌نشینی)، واحدهایی که دارای امری مشترک هستند، در حافظه به هم پیوند می‌خورند و بدین ترتیب، گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که درون آن، ارتباطات گوناگونی را می‌توان یافت»(بارت، ۱۳۷۰: ۷۹-۸۰). بارت در ادامه، برای توضیح نظام[2] (سطح جانشینی)، مثالی می‌آورد:[3] «تعلیم و تربیت(Edu-cation) را می‌توان از طریق معنای آن به رشد دادن(Up-bringing) و تربیت(Training) و از طریق صدای آن به تعلیم و تربیت یافتن(educate)، متعلم(educator) یا به کاربرد(application) پیوند زد. هر گروه، یک مجموعه از حافظه‌های بالقوه یا ذخیره‌های حافظه‌ای تشکیل می‌دهند(همان: ۸۰).

در مقایسه این دو محور، می‌توان چنین گفت که: «هم‌نشینی، بر اساس ترکیب و افزایش استوار است(واحدی به واحدهای دیگر افزوده می‌شود)؛ اما جایگزینی، براساس گزینش و جانشینی استوار است(واحدی به جای واحدی دیگر می‌نشیند). می‌توان گفت که نظام، از مجموعه عناصری شکل می‌گیرد که می‌توانند جایگزین عناصر یک پیام شوند و پیام، هم‌چنان بامعنا باقی بماند و همسازه، از عناصری شکل می‌گیرد که در تولید یک پیام، در مسیری خطی پی در پی می‌آیند»(احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱). بنابراین، نظام به شکل مجموعه‌ای از قلمروهای به هم پیوسته است و این پیوستگی، به علت شباهت و نزدیکی صدا در گروهی و یا به علت شباهت در معنای گروهی دیگر، تعیین می‌شود. هر یک از قلمروها، انباری است از تعابیر بالقوه؛ اگرچه فقط تعدادی از آن‌ها، به‌صورت بالفعل درآمده باشند.

همان‌طور که دیده شد، نکته مهم دیگری که بارت آن را از اندیشه سوسور وام گرفته است، وجه حاضر و غایب همسازه و نظام است. بارت نیز معتقد است، واحدهای معنایی در ساحت همسازه در وجه حاضر و در ساحت نظام در وجه غایب گرد هم می‌آیند. «سوسور اشاره می‌کند که الگوهای جانشینی، واژه‌ها را غیابا(In absentia) به یکدیگر پیوند می‌دهند؛ زیرا آن‌ها در واقع، به‌صورت زبانی یا نظام بالقوه‌ای تعلق دارند که هر کاربر زبان در حافظه خود دارد. در مقابل، روابط هم‌نشینی

عبارت است از پیوندهایی حاضر(In presentia) بین واژه‌ها، یعنی آن‌ها، جزیی از یک زنجیره حقیقی هستند»(دینه سن، ۱۳۸۰: ۳۲). عناصر بر محور همسازه در طول زمان تولید و یا دریافت می‌شوند؛ اما روابط نظام، می‌توانند عناصر هم‌زمان را به یکدیگر پیوند دهند. «حاضر بودن روابط هم‌نشینی، به این معنی است که، آن‌ها از دیدگاه زمان تحقق یافته -یا در جریان‌هایی آشکارند- و تابع یک نظم زمانی هستند؛ درحالی که روابط جانشینی، مجازی(Virtual) و بالقوه‌اند؛ در واقع، زمانی نیستند؛ بلکه مکانی(Spatial) هستند»(همان: ۳۳). به این ترتیب، الگوی نظام، دارای وجوه بالقوه، مجازی، غیابی و در زمانی و برعکس؛ الگوی همسازه، دارای وجوه بالفعل، حقیقی، حاضر و هم زمانی است. در بخش بعد، چگونگی به‌کارگیری این دو سطح زبان و اهمیت این وجوه را در تحلیل نشانه‌های غیر زبانی صورت غذا از منظر بارت نشان خواهیم داد.

تحلیل بارت از صورت غذای رستوران بر اساس محور هم‌نشینی و جانشینی

بارت از دو محور زبان -که درباره آن‌ها توضیح داده شد- در تحلیل «نشانه-کارکرد»[۴] صورت غذای یک رستوران بهره برده است. او در تحلیل ساختار این نشانه، چنین می‌نویسد: «اگر به صورت غذای یک رستوران، به گونه‌ای عمودی بنگریم، با نظم هم‌نشینی رو به‌رو می‌شویم. نخست سوپ، سپس به ترتیب، پیش غذا، غذای اصلی همراه با سالاد و دسر. اکنون، اگر به صورت افقی بنگریم، در پی عنوان سوپ، انواع آن آمده‌اند. می‌توانیم سوپ جو، سوپ گوجه فرنگی و... یکی را انتخاب کنیم. هم‌چنین، میان انواع پیش غذا و سپس، میان انواع غذا، سپس سالاد، نوشابه، دسر؛ حتی در مورد میزان پخت گوشت در غذای اصلی امکان گزینش داریم. این‌جا با نظم جانشینی روبه‌رو هستیم»(احمدی، ۱۳۸۶: ۲۱۹-۲۲۰). پس به طور کلی، سطح هم‌نشینی(همسازه) و جانشینی(نظام)، در نظام غذایی به این شرح است: «نظام مجموعه‌ای از مواد غذایی است که قرابت‌ها و تفاوت‌هایی دارند، که یک فرد، در محدوده آن‌ها و در پناه یک مفهوم مشخص به انتخاب یک بشقاب آن، می‌پردازد: انواع اولین غذاهای ارائه شده در سفره، سرخ کردنی‌ها یا شیرینی‌ها؛ همسازه: تعاقب واقعی بشقاب‌ها است که در طی یک وعده غذا انتخاب می‌شوند. پس، خواندن افقی عناوین پیش غذاها، به‌عنوان نمونه، با نظام غذایی مطابق است و خواندن عمودی صورت غذا، به همسازه مربوط می‌شود»(بارت، ۱۳۷۰: ۸۷). از دیدگاه همسازه، صورت غذا بر اساس نظم پیاپی در کنش خوردن غذاها و از دیدگاه نظام، بر اساس همانندی‌های خود نظم یافته‌اند؛ بخشی شامل «قواعد پیوستگی‌ها و تداعی‌هاست که هم‌زمان -درسطح یک بشقاب یا سفره- یا متعاقب -در سطح یک فهرست غذا- هستند»(همان: ۳۸)؛ در حقیقت، این مخاطب یا مصرف‌کننده است که با گزینش و ترکیب آزادانه خود، همراه با آزادی و نیت فردی و شاید تا حدودی تصادفی، این نظام بالقوه و بنیادین را بالفعل می‌کند و موجب شکل‌گیری گفتار غذایی می‌شود. بارت، برای تحلیل نشانه‌های دیگری از جمله پوشاک، مبلمان و معماری نیز از قاعده‌ها و اصول اصلی زبان‌شناسی استفاده می‌کند.[۵] در بخش بعد، با استفاده از چارچوب نظری و اندیشه‌هایی که بارت، در استفاده از اصول زبان‌شناسی در اختیار ما قرار داده است، قصد داریم به تحلیل ساختار متن چند وجهی و چند نشانه‌ای پندنامه لقمان حکیم بپردازیم.

مطالعه نظام/همسازه پندنامه لقمان حکیم

اجزا اصلی تشکیل دهنده نسخه پندنامه

در نشانه‌شناسی تصویر هم مانند زبان، نظم هم‌نشینی، مهم‌ترین نکته در مجموعه عوامل تعیین کننده معناست. به عنوان مثال، یک نقاشی به عنوان نظامی غیر زبانی، متشکل از هم‌نشینی نشانه‌ها و لایه‌های مختلف در کنار هم است. بنابراین، شارح یک متن هنری، پیش از هر چیز، باید اجزا آن را تشخیص دهد، تا بررسی چگونگی ارتباط آن‌ها، میسر گردد. برای این کار، باید همسازه‌ای که ساختار کلی متن را به‌وجود آورده است، تقسیم کرد. در این‌جا، بارت یکی دیگر از قواعد زبان‌شناسی را در تحلیل متن‌های مختلف پیشنهاد می‌دهد: مشخص کردن واحدهای هم‌نشین یا همسازه از طریق آزمون تبدیل(Commutation)؛ «آزمون تبدیل در زبان‌شناسی، شامل است بر معرفی لفظی از یک تغییر در سطح بیان(دال)، و مشاهده این‌که، آیا این تغییر، اصلاح و تغییری همبسته در سطح محتوا(مدلول‌ها) به‌وجود خواهد آورد یا خیر [...]؛ در یک نظام نشانه‌شناسی تصویری، با تبدیل یک نشانه یا حذف آن در همان زمان، از به دست آوردن یک واحد هم‌نشین در بخشی از همسازه- که به لباس متن در آمده -می‌توان

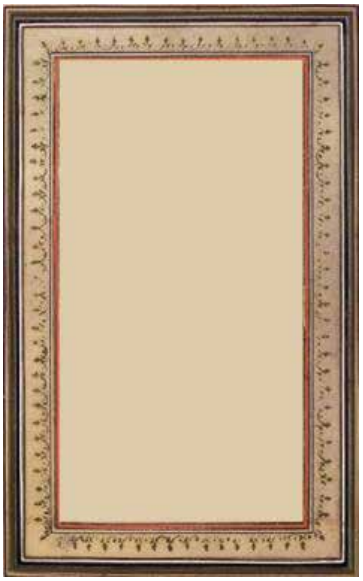
تصویر ۱: صفحه هشتم(آخر) پند نامه- اندازه بدون قاب حدود ۶،۵ در ۷ سانتی متر.

تصویر ۲: همان صفحه بعد از حذف نگارنده

اطمینان حاصل کرد»(بارت، ۱۳۷۰: ۸۹). پندنامه با هشت برگ، یک متن مرکب از همسازه تصویر و نوشتار به صورت هم زمان است(تصویر ۱). این دو، از اجزا و عناصر اصلی شکل‌دهنده متن هستند، که با حذف یا تغییر در سطح هر یک از این دو لایه، تغییرات عمده‌ای در سطح دلالت‌های متن به‌وجود خواهد آمد(تصویر ۲). هر یک از همسازه‌ها نیز خود به واحدهای تشکیل‌دهنده تقسیم می‌شوند. نوشتار، از جمله‌ها، کلمات و حروف، و تصاویر، از واحدهای خطی، فرمی، رنگی و ... تشکیل شده‌اند. ترکیب این واحدهای کوچک با یکدیگر، نوشتار و تصاویر و ترکیب این دو بخش، متن مرکب پندنامه را شکل می‌دهند.

نشانه‌های تصویری

از طرف دیگر، بخش زبانی پندنامه، ویژگی‌های غیر زبانی و تصویری در قالب خوشنویسی، یافته است؛ همین‌طور به غیر از نگاره‌ها، تذهیب نیز از بخش‌های تصویری نسخه است، که با نگاره‌ها و نشانه‌های زبانی پندنامه، رابطه برقرار می‌کند. به غیر از تذهیب اصلی در سطح متن، تذهیبی در حاشیه همه



تصویر ۳: قاب مذهب مشترک در تمام صفحات. صفحه اول، حدود ۱۹ در ۱۰ سانتی‌متر، بقیه صفحات حدود ۱۵ در ۹ سانتی‌متر.

تصویر ۴: قاب اصلی تمام صفحات. حدود ۲۶ در ۱۶ سانتی‌متر.

تصویر ۵: بخشی از صفحه ششم پند نامه. اندازه اصلی بدون در نظر گرفتن قاب مذهب، حدود ۱۲ در ۶ سانتی‌متر.

تصویر۶: صفحه چهارم پندنامه حدود ۱۵ در ۹ سانتی‌متر

تصویر۷: صفحه سوم پندنامه حدود ۱۵ در ۹ سانتی‌متر

صفحات، به‌صورت قاب مشترک قرار گرفته (تصویر۳)، و این قاب مذهب، خود در صفحه قاب شـــده دیگری نشانده شده اســـت(تصویر ۴). بنابراین، نگاره‌هـــا، تذهیب‌ها و جدول‌ها و همین‌طور ویژگی‌های بصری نوشتار و شیوه صحافی پندنامه -که در بخش‌های بعدی، به ایـــن دو مورد خواهیم پرداخت- نشانه‌های تصویری نسخه را به‌وجود می‌آورند.

بر اساس شـــواهد تصویری، به نظر می‌رســـد نگاره‌ها، پس از خوشنویسی و حتی پس از تذهیب بین خطوط، کار شده است و نگارگر، ماهرانه طرحش را لابه‌لای خطوط و در هماهنگی با خط و تذهیب، ترسیم کرده اســـت. تصویر ۵، یک بخش از صفحات پندنامه، زن جوانی را نشان می‌دهد، که پرنده‌ای روی دستانش دارد. این تصویر، نشـــان می‌دهد که نگاره‌ها بعد از خوشنویسی و تذهیب، به متن اضافه شده است. این امر، باعث شده است که متون زبانی و تصویری این نسخه، در شفافیتی چندگانه قرار گیرند.

بیش‌تر نگاره‌هـــای ایرانی، تصویرســـازی داســـتان‌هایی از شـــاهنامه فردوســـی، خمســـه نظامی و دیگر متـــون ادبی می‌باشـــند. برخی از این نگاره‌ها، مانند ترجمه یک متن به زبانی دیگر، عمل می‌کنند، که می‌توانند جایگزین متن اول شـــوند؛ و در بخش دیگر از نگاره‌ها، تصاویـــر به صورت نیمه مستقل نسبت به متن زبانی عمل می‌کنند. در مورد ارتباط دو جزو اصلی پندنامه نیز باید گفت، نگاره‌های این نســـخه، شـــرح و توصیف تمام عیار متن زبانی یا به عبارتی، بازگوی صرف زبانی نیستند. یکی از علت‌ها، شاید گونه ویژه پندنامه اســـت، که آن را از دیگر نســـخه‌هایی که، در سنت تصویری ایرانی رایج اســـت، متمایز می‌کند؛ اما نمی‌توان به‌کل، متن تصویری و نوشتاری این نسخه را با یکدیگر بی‌ارتباط دانست. به‌عنوان مثال، در صفحات سه و چهار -که با غنیمت دانستن جوانی و کار در این دوران آغاز می‌شـــود- تصویر پیرمردی فرتوت، در تقابل با جوانی، که گویا از شـــکار برگشته، تصویر شـــده اســـت(تصویر ۶و ۷) . به‌طور کلی، انتخاب پیکره‌های انســـانی در حالت‌ها، ســـن‌ها و جنســـیت متفـــاوت برای

تصویر۸: بخشی از صفحات ۵ و ۶.

تصویر ۹: بخشی از صفحه ۲ به صورت افقی.

تصویر ۱۰: بخشی از صفحه ۷ به صورت افقی.

مصورسازی این نسخه، خود نشـــان‌دهنده ارتباط بین قالب این نسخه و نگاره‌هاست. پندهای لقمان، نه تنها به پسرش، بلکه در سطحی وسیع‌تر برای همه انسان‌ها، کاربرد دارد.

نگاره‌ها دو بـــه دو، رو در روی هم قـــرار گرفته‌اند. تصویر۸، بخشـــی از صفحات پنجم و ششم پندنامه اســـت؛ دو پیکره مرد و زن جوان، مانند بقیه صفحـــات، آینه‌وار قرار گرفته‌اند. بخش اصلی نگاره‌ها به‌صورت عمودی نقش شـــده‌اند که با جهت خوانش بالا به پایین متن نوشتاری هماهنگ هستند؛ به غیر از نگاره‌های صفحـــات دوم و هفتم، که در جهت افقی مصور شده‌اند و موجب تحرک بیش‌تر این دو صفحه نسبت به بقیه نگاره‌ها شده اســـت. این تحرک تصویری در ارتباط با موضـــوع این نگاره‌هاســـت. صفحه دوم(تصویـــر ۹)، گویا فرشته‌ای را نشان می‌دهد در حالی که، بال‌هایش را باز کرده و تعدادی پرنده که در حال پرواز و حرکت هستند؛ و صفحه هفتم(تصویر ۱۰)، مردی سوار بر اسب، در حال شکار است.

بررسی ویژگی‌های همسازه زمانی و مکانی پندنامه در ارتباط با یکدیگر

بحث از ساختار یک اثر، بحث از رمزگان آن اثر است. رمزگان یک اثر، ممکن است متشکل از یک دستگاه نشانه شناسی یا ترکیبی از چند دستگاه مختلف باشد. بارت، در مورد نظام‌های پیچیده‌ای که، همسازه را به‌عنوان نقطه آغاز در خود ترکیب کرده‌اند، می‌نویسد: «یک نظام اشیا، مثل نظام غذا یا پوشش را می‌توان با یک نظام زبان شناختی مناسب، به‌دست داد؛ ما در این مورد، دارای یک همســـازه لباس یا غذا، و یک همسازه نوشتاری(سلســـله‌ای از عبارات ادا شـــده) که به سمت آن‌ها هدایت شـــده‌اند -لباس یا صورت غذا که توسط زبان گزارش شده- هستیم؛ واحدهای هر دو همســـازه ضرورتاً برخوردی ندارند»(بـــارت، ۱۳۷۰: ۹۲). پندنامه نیز نظـــام پیچیده‌ای است که دو دســـتگاه نشانه‌شناســـی اصلی، یعنی نوشتار و تصویر(نگاره) را ترکیب کرده اســـت. دو همســـازه نشانه‌ای زبانی و تصویری، دال‌های متفاوتی دارند؛ در یکی، نگاره‌ای و در دیگری، نگارشی. بنابراین، این دو متن مؤلفه‌های یکسانی ندارند و شیوه‌های متفاوتی از خوانش را به‌وجود می‌آورند.

«بُعد هم‌نشـــینی، معمولا به‌گونـــه‌ای کلام محورانه، صرفا در حکم زنجیره‌های متوالـــی یا زمانی تعریف شـــده‌اند، اما روابط مکانی نیز از نوع روابط هم‌نشـــینی هســـتند؛ برخلاف روابط هم‌نشـــینی متوالی -که با قبل و بعد ســـر و کار دارند- روابط هم‌نشـــین مکانی عبارتند از: بالا- پایین، جلو- عقب، نزدیک - دور، چپ - راست، شـــمال- جنوب، شرق- غرب و درون - بیرون یا مرکز- حاشـــیه»(Chandler, 2002: 87). با این توضیح، روابط هم‌نشین را می‌توانیم به دو گروه هم‌نشین زمانی و مکانی تقسیم کنیم. در نوشتار و گفتار با وجود تفاوت در ساختار صوری آن‌ها، با ساختار هم‌نشین زمانی و متوالی و در تصویر با ساختار هم‌نشین مکانی و غیر خطی مواجهیم. اما لازم به ذکر است که، ساختار هم‌نشین زمانی و مکانی مختص یک گروه مشخص از نشانه‌ها نیست. همان‌طور که نشانه‌های تصویـــری در برخی قالب‌هـــا، مثل داســـتان‌های مصور و یا عکس-رمان‌ها، ساختار هم‌نشینی زمانی می‌یابند، نشانه‌های نوشـــتاری نیز می‌توانند رابطه هم‌نشـــین مکانی بیابند. این

مربوط به زمانی است که نشانه‌های نوشتاری جنبه تصویری بیابند. یعنی، نه تنها جهت خواندن متن کلامی ضروری است، بلکه توجه به روابط مکانی نیز اهمیت می‌یابد.

بارت، این ویژگی را در تحلیل پوستر سلام نظامی سرباز سیاه پوست، نشان داده است. نوشته‌های پوستر می‌باید به‌صورت یک جهت -که ابتدا و انتهای مشخصی دارد- خوانده شود، تا معنا حاصل گردد. به این معنا که، نمی‌توان متن کلامی را از آخر به اول خواند. از طرف دیگر، نشانه‌های تصویری پوستر، شامل لباس نظامی سیاه‌پوست، سیاهی چهره‌اش، سلام نظامی و غیره، همگی در ساختاری مکانی- چند بعدی و نه زمانی- تک بعدی واقع شده‌اند؛ ساختاری که می‌تواند به‌صورت هم‌زمان دیده شود. «پس میان عناصر فرم، مناسبات جانشینی و هم‌جواری وجود دارد: نمای حضور فرم، فضایی است»(بارت، ۱۳۸۶: ۴۶). حضور واژه‌ها، خطی و حضور فرم‌ها، فضایی است(تصویر ۱۱).

بنابراین، رابطه هم‌نشینی در متن کلامی، خطی است و در متن تصویری، از نوع هم‌نشینی مکانی است. این رابطه هم‌نشینی لزوما متوالی نیست و تقدم و تاخری در خوانش اجزا تصویر، وجود ندارد. بنابراین، عناصر یک تصویر به صورت چند بعدی و فضایی دیده می‌شوند. اگرچه مولف متن تصویری، قادر است با استفاده از تمهیداتی خاص و در راستای هدفی مشخص، موجب شود یک و یا چند عنصر تصویری پیش از بقیه عناصر توسط مخاطب دیده شود.

سطوح دلالت در نوشتار متفاوت است. نوشتار «در سه سطح زبانی، پیرازبانی و غیر زبانی عمل می‌کند»(سجودی، ۱۳۸۸: ۲۹۷). نشانه‌های نوشتاری این نسخه نیز در سه بخش زبانی و پیرازبانی و همین‌طور غیر زبانی یا تصویری، قابل بررسی هستند. جملات پندنامه، به علت گونه حکمی و اخلاقی خود، قالبی گزین‌گویه دارند. به این ترتیب، مانند یک روایت، ابتدا و انتها و اوجی ندارد. ابتدای نسخه با عنوان آن و انتهای آن با رقم میرعماد مشخص می‌شود. اما به این علت که، از مجموعه جملات کوتاه تشکیل شده است، می‌توان از هر بخش، آغاز به خواندن کرد. اما از آن‌جایی که نوشتار، دلالت بر غیاب دارد، می‌تواند از دلالت‌های ذهن مولف فاصله بگیرد. در نتیجه، خوانش آن، متکی بر کارکرد لایه‌های متنی درونی و برونی نوشتار می‌شود؛ یعنی آن که، نشانه‌های نوشتاری در این شرایط و در تقابل با

تصویر ۱۱: عکس روی جلد مجله پاری ماچ. سلام نظامی سرباز سیاه پوست (ماخذ: URL1).

نشانه‌های دیگر، می‌تواند کارکرد دلالت‌گر بیابد، که ممکن است به غیر از دستگاه رمزگان زبان، از لایه‌های متنی دیگر نیز در دلالت‌زایی متن، بهره ببرد. از جمله ویژگی‌های تصویری نوشتار، که امکانات متنی را گسترش می‌بخشد.

در قیاس با زمانی که ویژگی‌های تصویری نوشتار پندنامه را در نظر نگیریم، مثلا آن را به عنوان یک متن چاپی کتابی در نظر بگیریم، خوش‌نویسی و قواعد مربوط به آن، تاحدودی، به روابط هم‌نشین مکانی یا بعد مکانی زبان، از طریق کم و زیاد کردن فواصل بین کلمات یا بالاتر قرار گرفتن برخی کلمات نسبت به خط زمینه و نکاتی از این دست، اعتبار بخشیده است. نوشتار، جنبه گرافیکی و تصویری زبان است و به آن، جنبه دیده شدن می‌بخشد. به طور قطع نوشتار در ادبیات، روزنامه، کتاب، با نوشتاری که کارکرد بصری یافته و امکانات دِلالی تازه نسبت به حالت محض خود و هم‌چنین نسبت به زبان یافته است، متفاوت خواهد بود. اگر جنبه‌های تصویری نوشتار، مثل نوع قلم، اندازه قلم، جهت و ترکیب فضایی و گرافیکی، از پندنامه حذف شود، در سطح معنایی آن، تغییری به‌وجود نخواهد آمد. تمام این ویژگی‌ها، هنگام دیده شدن معنامی‌یابند.

به‌عنوان مثال، در برخی قسمت‌های پندنامه، میرعماد به

تصویر۱۲: جنبه بصری علایم پیرازبانی

جای نقطه، از نشانه‌ای که ویژگی تصویری بیش‌تری نسبت به نقطه دارد، اســـتفاده کرده اســـت(تصویر ۱۲). نشانه‌های سجاوندی بخشی از دلالت‌های پیرازبانی می‌باشد(سجودی، ۱۳۸۸: ۲۹۸)؛ از جملـــه نقطه کـــه در چگونگی خوانش یک متن زبانی مؤثر اســـت، هرچند خود خوانده نمی‌شود. پس این علایم زبانی نیز ویژگی تصویری دارند. خوشنویســـی با بخشـــیدن وجه تصویری به واژه‌های پندنامه، در حقیقت، به روابط هم‌نشـــین مکانی زبان، اعتبار ویژه‌ای بخشیده است. بنابراین، رابطه هم‌نشـــین مکانی نوشتار در ایجاد دلالت‌های ضمنی آن نوشتار، مؤثر خواهد بود.

در صورتی که، هیچ یک از ویژگی‌های تصویری پندنامه را در نظر نگیریم، تنها با سطح زبانی آن، روبه‌رو هستیم که به حوزه بیان، ارجاع داده می‌شود. پندنامه را می‌توان جدا از این بافتی که اکنون در آن مطرح است، خواند و یا به چاپ رساند. با این کار، پندنامه لقمان حکیم با پیام‌های صریح و مشخص خود، هم‌چنان پندنامه باقی خواهد ماند و چیزی از آن کاسته یا بر آن افزوده نمی‌شود. اما با اضافه شدن ویژگی‌های تصویری به این نسخه، تاحدودی، قالب بسته و امری این نسخه، گشوده شده اســـت و مخاطب، می‌تواند ارتباط بیش‌تری با آن برقرار کند.

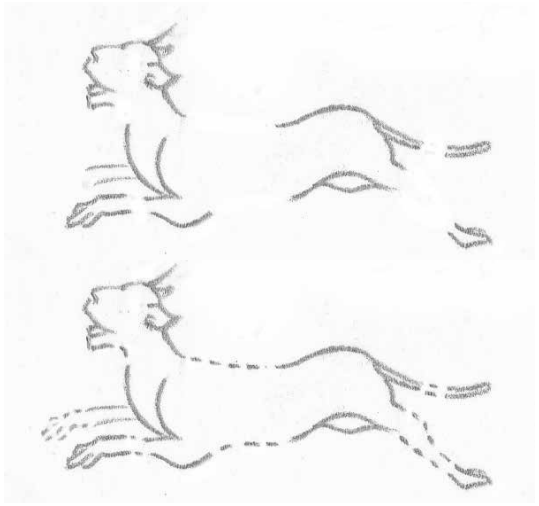
همان‌طور که گفته شد، شیوه صحافی نسخه نیز می‌تواند از نشانه‌های تصویری تشکیل‌دهنده این متن مرکب محسوب شود. نسخه پندنامه به شکل آکاردئون[۶]، صحافی شده است و این عامل، از این متن، متنی پیوســـته ساخته است که در آنِ واحد، می‌توان تمام هشـــت صفحـــه را یک‌جا ملاحظه کرد. این، به معنی تأکید بر شـــیوه خطی و زمانی خوانش زبان این نسخه است. درست اســـت که نگاره‌ها، به‌تنهایی منش هم‌نشـــین زمانی و تک بعدی ندارنـــد؛ ولی وقتی در

تصویر۱۳: صفحه اول و آخر پندنامه

ساختار کلی نسخه قرار گرفته‌اند، تابع ساختار زمان‌مند آن شده‌اند. به این ترتیب، که نگاره‌های اول و آخر فیگورِ زن در حالت نشســـته، در قاب‌هایی با تذهیب مضاعف، آینه‌وار رو در روی یکدیگر قرار گرفته‌اند(تصویر ۱۳). در این صورت، یک هیات نهایی دایره‌وار شکل می‌گیرد.

با توجه به آن چه شـــرح داده شـــد، می‌توان گفـــت یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های متن‌هایـــی مانند پندنامه -که از برهم نشـــینی لایه زبانی و تصویری به وجود می‌آیـــد- تفاوت در خوانش آن دو می‌باشد. در نوشـــتار، با نظام هم‌نشین زمانی و در تصویر، با نظام هم‌نشـــین مکانی مواجه‌ایم. در دریافت پیام‌های متـــن زبانی، جهـــت خوانش در اولویت اســـت و تصویر در یک لحظه و به‌صورت هم‌زمان دیده می‌شـــود. اما همان‌طور که تحلیل شد، در این نسخه مصور، زبان با توجه به ویژگی‌های تصویری خود، می‌تواند به مرزهای هم‌نشین مکانی نزدیک شـــود؛ و از طرف دیگر، تصاویر بر اساس شیوه ترکیب نگاره‌ها با یکدیگر، می‌توانند به مرزهای هم‌نشـــین زمانی نزدیک شوند.

تصویر ۱۴: بخشی از صفحه هفتم- تصویر یک غزال.



تصویر ۱۵: طرح خطی غزال و کامل شدن بخش‌های حذف شده در نسخه توسط نقطه‌چین.

برهم‌افتادگی نظام/همسازه در نسخه پندنامه

در بخش قبل، به توصیف و تحلیل دو همسازه زمانی و مکانی در نسخه پند نامه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر پرداخته شد. در این بخش، به چگونگی عملکرد نظام و ارتباط آن با همسازه در نسخه مصور پرداخته خواهد شد. کلمات در نوشتار و نقوش در تصویر، بر اساس محور جانشینی و از منبع بالقوه و مجازی نظام زبان و تصویر برگزیده شده‌اند. اساس محور جانشینی، بر گزینش و جانشین کردن استوار است و بدون آن، همسازه نوشتار و تصویر، قابلیت بسط نخواهد داشت. به جای هر حرف و هر نقش، می‌توانست حروف و نقوش دیگری جایگزین شود؛ ولی این گونه از جایگزینی، تنها از سمت مولف قابلیت اعمال خواهد داشت. در ادامه، خواهیم دید که محور جانشینی در این نسخه، به چه شکلی عمل می‌کند و ارتباط آن با محورهای هم‌نشینی چگونه تبیین می‌شود.

بارت، بر این باور است که در برخی زمینه‌ها، ممکن است دو محور زبان، تقاطع پیدا کنند. «برهم افتادگی محورهای زبان، تغییری آشکار در معنا را مطرح می‌کنند»(بارت، ۱۳۷۰: ۱۱۵). او، این برهم افتادگی را گونه‌ای تخلف به‌شمار می‌آورد، که هریک از این دو محور، نسبت به مختصات خود پیدا می‌کنند. بارت، در توضیح این نظام/همسازه‌ها می‌نویسد: «در این کشف، یک سطح با سطح دیگر، اشتراکاتی حاصل می‌کند، به طریقی که، اگر آن را با نسبت معمول نظام و همسازه مقایسه کنیم، عجیب به نظر خواهد آمد. چون گاهی اوقات وجه و شکل تلفظ این دو محور از مسیر خود خارج می‌شود و این محتملا، در حول و حوش این تخلف است که تعداد بی‌شماری از پدیده‌های خلاق در این‌جا، جای گرفته‌اند»(همان: ۱۱۴). او برای توضیح این پدیده‌های خلاق -که در آن، دو سطح زبان اشتراکاتی می‌یابند- نظم‌پردازی را معرفی می‌کند. «نظم‌پردازی و کار با قافیه‌ها، یک قلمرو و فضای پیوستگی در سطح صدا یا دال‌ها به وجود می‌آورد: الگوهایی از انواع نظم وجود دارد. کلام منظوم در ارتباط با این الگوها، آشکارا، از قسمتی از نظام ساخته شده که به یک همسازه بسط یافته است. بر طبق این مطلب، نظم‌پردازی با تخلف از قانون فاصله میان همسازه و نظام تعدی می‌کند، و به تنش عمدی و خلاق، میان شبیه و بی‌شباهت و نوعی رسوایی ساختی، مربوط می‌شود»(همان: ۱۱۶). ساختار کلی نظم، ساختار همسازه است و روابط آن، از دیدگاه زمانی تحقق می‌یابد؛ اما بارت، روابط بین قافیه‌ها را روابطی از جنس نظام محسوب می‌کند. بنابراین، شعر یا نظم -که با قافیه‌پردازی سروکار دارد- از تداخل دو سطح زبان به وجود می‌آید.

نظام‌های مرکب از نوشتار الفبایی و تصویری، در بیش‌تر موارد به نشانه‌های ناپیوسته‌ای شکل می‌دهند که از یکدیگر، متمایز هستند؛ تا به این روش، خوانش و ادراک سریع، مستقیم و بلافاصله شکل گیرد. نظام‌های نشانه‌ای تصویری، وقتی با نشانه‌های نوشتاری عجین می‌شوند، وجه ناپیوستگی -که ذاتا دارا نیستند- می‌یابند. در سنت نقاشی ایرانی نیز همواره گسست و ناپیوستگی میان تصویر و زبان وجود داشته است؛ به طوری که، این دو نظام نشانه‌ای، با یکدیگر تقاطع به‌وجود نمی‌آورند. به این ترتیب، یا تصویر بر متن حاکم است و یا متن حاکم بر تصویر است. اما پندنامه، بر این اصل استوار نیست؛ چراکه به علت حضور هم زمان تصویر و نوشتار، درجاتی از تقاطع به وجود آمده است. همان‌طور که گفته شد، نسبی بودن این تقاطع، به این علت است که مولفه‌های نوشتاری و

تصویری پندنامه مانند دیگـــر متن‌های مرکب، ناهمجنس و ناهمگون بوده و به‌طور کامل، قابل ترکیب یا تلفیق نیستند؛ در متن کلامی، محتوای پیام را واژه‌ها شکل می‌دهند و در متن تصویری، آن محتوا از خطوط، سطوح و... شکل می‌گیرد و هر یک از دو ساختار، فضای خاص خود را اشغال می‌کنند.

به علت حضور هم‌زمان کادر مذهـــب و نگاره‌ها و همین‌طور نشـــانه‌های زبانی، بخش‌هایی از نگاره‌ها حذف شـــده‌اند؛ با توجه به این کـــه، نحوه قرارگیری نگاره‌ها، به ســـاختار زبانی اثر، آسیبی نمی‌رســـاند و هردو، کاملاً قابل خوانش هستند. این بخش‌های حذف‌شـــده در کل کادر، وجود دارند و ارتباط خود را با بخش‌های موجود، از دســـت نداده‌اند؛ به این معنی که، شاهد برش‌های ناگهانی در تصویر نیستیم. از بخش‌های حذف شـــده، گویا تنها ردی باقی مانده اســـت که بر حضور غیرمادی بخش‌هـــای غایب، مبتنی اســـت. بنابراین، غیاب این بخش‌ها به‌صورت متناقضی، حاضر اســـت. این پیدایی ـ ناپیدایی، باعث ایجاد ابهامی می‌شود که به ذهن مخاطب در مرتفع کردن این ابهام، نقش ویژه‌ای بخشیده است. بخش‌های حاضر، به‌صورت بالقوه و طبیعتا به‌صورت غیرمادی، به یکدیگر ربط داده می‌شوند و در ذهن مخاطب، منسجم می‌گردند. این موضوع، یادآور یکی از موارد ادراکی گشتالت[۷] است. مقصود از گشتالت(ادراک ذهنی از جهان خارج)، تعبیری است که ذهن از اطلاعات مورد نظر بیان می‌کند. بر طبق این مورد، ادراکی که قاعده «بندش» نام دارد «در مواجهه با هر چیزی، الگوی آشنا را باز می‌شناسیم و بخش‌های حذف شده را در جایشان قرار می‌دهیم، تا کلیتی بی‌نقص بســـازیم»(مورتون، ۱۳۸۰: ۳۳۴- ۳۴۵). این امر، به معنی تاکید بـــر جنبه تداعی‌گرانه و زایای نشـــانه‌ها بر روی محور جانشینی اســـت. به عبارت دیگر، بخش‌های حذف شده بر اســـاس الگوهای جانشینی، بخش‌های موجـــود نگاره‌ها را غیابـــا پیونـــد زده و در ذهن مخاطب، به شیوه‌ای ناخودآگاه جایگزین و تکمیل می‌شود.

عناصر تشکیل‌دهنده نگاره‌ای این نســـخه، مانند هر تصویر دیگری بر اساس محور هم‌نشین مکانی، سازمان یافته‌اند؛ ولی به علت حذف بخش‌هایی از آن، و حضور این بخش‌های حذف شده، به صورت بالقوه و مجازی و آن هم در ذهن مخاطب، در حقیقت، با محور جانشینی تقاطع یافته است. بنابراین، عناصر شکل دهنده به نسخه مصور پندنامه، تنها و یا به صورت مجزا، در یکی از دو محور زبان، نمی‌گنجند و هر دو محور، به‌صورت هم‌زمان وجود دارند. بخش‌های حذف شده و ناپیدا، به ایجاد مناسبتی پویاتر میان متن و مخاطب می‌انجامد؛ چرا که ذهن مخاطب قســـمت‌های خالی را به صورت مجازی پر می‌کند. گشتالت نهایی و منســـجم نگاره، آن چیزی است که حاصل ترکیبات فردی و ذهنی کاربر نسخه مصور است(تصویر ۱۴ و ۱۵). بر اساس آنچه گفته شـــد، دو سطح بیانی در این نسخه، به‌گونه‌ای به هم اتصال یافته‌اند که همسازه تصویری، قابلیت رشـــد ندارد؛ مگر با فراخوانی متعاقـــب واحدهای جدید که از سطح پیوستگی، اخذ شـــده‌اند. بر اساس آن چه گفته شد، این متن هنری، می‌تواند یکی از نمونه‌های نظام‌های متخلف بارت، در حوزه‌ای بینانشانه‌ای به‌شمار آید.

نتیجه‌گیری

نسخه خطی و مصور پندنامه لقمان حکیم، یک متن مرکب از دو متن نوشتاری و تصویری اســـت. متن تصویری نسخه، شـــامل نگاره‌هـــا و تذهیب‌ها(تذهیب‌های گســـترده درون متنی و قاب مذهب)، جدول‌ها، شـــیوه صحافی و هم‌چنین، ویژگی‌های تصویری و زیبایی‌شـــناختی نوشـــتار می‌باشد. یکی از ویژگی‌های متون مختلط زبانـــی و تصویری، تفاوت در خوانش آن‌ها اســـت. زبان، براساس روابط هم‌نشین زمانی و تصویر، براســـاس روابط هم‌نشین مکانی، بســـط یافته‌اند؛ هر چند در این نسخه، زبان نوشـــتاری با داشتن ویژگی‌های بصری، تاحدودی، به مرزهای هم‌نشین مکانی، نزدیک شده است؛ همین‌طور تصاویر با توجه به برخی از ویژگی‌ها، مانند شیوه صحافی آکاردئونی و شکل قرارگیری نگاره‌ها، ساختار هم‌نشین زمانی یافته‌اند.

نکته مهمی که نســـخه پندنامه را از سنت تصویری ایرانی در زمینه تلفیق نوشتار و تصویر، متمایز می‌کند؛ تداخل سه متن نوشـــتاری و تصویری نگاره‌ها و تذهیب داخل متن است. این امر، موجب حذف بخش‌هایی از نگاره‌ها شده است. بخش‌های حذف‌شـــده، ناخودآگاه در ذهن مخاطب شـــکل گرفته و به صورت مجازی، دیده یا احســـاس می‌شـــود. رولان بارت، از قواعد زبان‌شناسی هم‌نشینی(همســـازه) و جانشینی(نظام) در تحلیل متون غیر زبانی بهره برده اســـت؛ که در آن‌ها، این دو محور، به صورت مجزا از یکدیگر عمـــل می‌کنند. ولی او، نظام‌های متخلف خلاقانه‌ای را نام می‌برد که در آن‌ها، شاهد درجاتی از برهم افتادگـــی این محورها هســـتیم؛ و این امر،

موجب تفاوت‌هایی در خوانش می‌گردد. نسخه مصور پندنامه لقمان حکیم نیز با توجه به شـــفافیتی که در تداخل متن‌ها، ایجاد کرده اســـت، می‌تواند مثالی از این نمونه‌های متخلف خلاق به‌شمار آید.

پی‌نوشت

۱. همسازه و یا هم‌نشین.

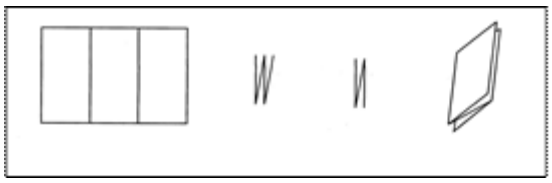
۲. System بارت «نظام» را به جای اصطلاح سوسوری «جانشینی»(pradigma)، پیشـــنهاد می‌دهد(Barthes, 1986: 58). در این جستار -که بر اساس نظریات بارت ساختار یافته است- کلمه نظام، در کنار جانشینی و به‌همان معنا به کار می‌رود.

۳. از آن‌جایـــی کـــه، معنـــای نظـــام از طریـــق مثال‌هـــا در نوشـــته‌های بـــارت شـــکل می‌گیـــرد، به‌ناچـــار واژه‌هـــای اصلـــی در متـــن آمده‌اند.

۴. بارت پیشنهاد می‌دهد که این نظام‌های نشانه شناختی کاربردی و کارکردی را «نشانه ـ کارکرد» بنامیم.

۵. بارت، دو سطح همسازه و نظام در زبان‌های معماری و پوشاک را نیز به دو بخش نظام و همسازه تقسیم می‌کند. نظام در معماری، شامل تغییراتی در سبک یک جز منفرد در ساختمان، گونه‌های متفاوت پشـــت بام، بالکن، هال و غیر آن‌ها می‌شود و همسازه تعاقب جزییات در ســـطح کل ساختمان. و اما نظام در پوشاک، مجموعه‌ای از تکه‌ها یا جزییات است که نمی‌توان آن‌ها را در یک زمان، بر یک قسمت خاص از بدن پوشانید و تغییرات آن با تغییر در مفهوم و معنی پوشش مطابق است: کلاه کوچک بی‌لبه، کلاه بی‌لبه زنانه، روســـری و غیر آن‌ها؛ و الحاق در همان نوع از لباس -که دارای اجزای گوناگون است- مثل دامن ـ پیراهن ـ ژاکت، همسازه را شکل می‌دهد(بارت، ۱۳۷۰: ۸۷).

۶. تای زیگزاگ: تصویر زیر، یک فرم چاپی را -که در ۶ و ۸ صفحه تا شده‌اند- نشان می‌دهد.



۷. روانشناسی گشتالت(Gestalt)، «اولین تلاش سامان یافته برای تقطیع و سازمان‌دهی ادراک محسوب می‌شود. گشتالت به معنی شکل، مجموعه‌ای از تأثیرات ناشی از ادراکات حسی می‌داند که کلیت واحدی را القا می‌کنند» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۴۵۴).

منابع

- احمدی، بابک(۱۳۸۶). ***ساختار و تأویل متن***، چ. نهم، تهران: مرکز.
- بارت، رولان(۱۳۷۰). ***عناصر نشانه شناسی***، ترجمه مجید محمدی، تهران: الهدی.
- بارت، رولان(۱۳۸۶). ***اسطوره، امروز***. ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چ. چهارم، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۵). ***دایرةالمعارف هنر***. چ. پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
- حکیم، لقمان(۱۳۸۸). ***پندنامه لقمان***، تهران: فرهنگستان هنر «متن».
- دینه سن، آنه ماری(۱۳۸۰). ***درآمدی بر نشانه شناسی***، ترجمه مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۸). ***نشانه شناسی: نظریه و عمل***، تهران: علم.
- سوسور، فردینان(۱۳۷۸). ***دوره زبان شناسی عمومی***، ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.
- صادقی، لیلا(۱۳۹۲). «***ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی بر اساس نظریه ادغام مفهومی***»، جستارهای زبانی، دوره ۴، شماره ۳، ۷۵-۱۰۳.
- مورتون، هانت(۱۳۸۰). ***تاریخچه روان‌شناسی از آغاز تا امروز***، ترجمه مهدی قراچه داغی و دیگران، تهران: پیکان.

- Barthes, R. (1986). *Elements of Semiology. (Majid Mohammadi*, Trans.). Tehran: Alhoda.
- Chandler, Daniel (2002) *Semiotics: the Basics*. London: Routledge.

URLs
- URL1. https://en.wikipedia.org/wiki/Mythologies_(book)#/media/File:Paris_Match_-_child_soldier_cover.jpg Retrieved at 22/3/2019