

جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوستره‌های عاشورایی^۱

سلمان بصائری*

کارشناس ارشد گرافیک، دانشگاه تربیت مدرس

محمد خزائی

دانشیار گرافیک، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

گفتمان دیداری در دنیای کنونی دیرزمانی است که به‌جای اشاره صریح به پیام تبلیغاتی، استفاده غیرمستقیم و ضمنی از مفهوم مورد نظر را برای موفقیت در هدف درپیش گرفته است. دلالت ضمنی به موضوع تبلیغ خوانشگر را با سطوح مختلف نظام نشانه‌ای دیداری مواجه می‌کند و موجب تعامل هرچه بیشتر او می‌شود. هدف این مقاله، بررسی کاربردها و جلوه‌های حضور استعاره در سطوح نظام‌های نشانه‌ای دیداری و درک قابلیت‌های آن برای معناآفرینی در پوستره‌های عاشورایی - که رسانه‌ای تبلیغاتی به‌شمار می‌رود - است. به همین منظور، نمونه‌های مختلفی از پوستره‌های عاشورایی سال‌های اخیر بررسی شده است. در این پژوهش سه سؤال اصلی مطرح شده است: پوستره‌های عاشورایی با کدام سطوح نظام نشانه‌ای دیداری در ارتباط هستند؟ آیا تحلیل سطوح مختلف نظام‌های نشانه‌ای دیداری در طراحی پوستره‌های عاشورایی کاربرد دارد؟ چگونه عناصر بصری، کلامی و نیز تعامل آن‌ها با یکدیگر سبب ظهور جلوه‌های مختلف استعاره در پوسترها به‌مثابه نظام نشانه‌ای دیداری می‌شوند؟ در بررسی‌های نگارندگان این نتیجه به‌دست آمد که استعاره در هر سه سطح نظام نشانه‌ای دیداری قابلیت ظهور دارد و کارکرد متفاوت استعاره در هریک از این سطوح که به‌دلیل نحوه چیدمان عناصر و ماهیت آنان شکل گرفته است، موجب نمایان شدن وجوه مختلفی از استعاره، ایجاد خوانش‌های گوناگون مخاطب در این ارتباط و بروز معانی مختلفی از گفتمان موجود در پوستره‌های عاشورایی می‌شود. درک هریک از این مفاهیم امکان قیاس بین جنبه‌های ظهور

* نویسنده مسئول: sbasaeri7@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۱۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۲۴

استعاره در سطوح مختلف نظام نشانه‌ای دیداری و بررسی قابلیت‌های هریک از این سطوح برای معنابخشی به اثر و گفتمان استعاری را فراهم می‌کند.
واژه‌های کلیدی: پوستره‌های عاشورایی، استعاره، سطوح نظام نشانه‌ای دیداری، نماد، معنا.

۱. مقدمه

با افزایش ارتباطات و گسترش روزافزون پیام‌های تبلیغاتی در زندگی روزمره، مبلغان دریافته‌اند که ارجاع مستقیم و ساده به موضوع مورد تبلیغ نه تنها برای خوانشگر جذابیتی ندارد؛ بلکه به سرعت فراموش خواهد شد. بنابراین، تبلیغات را می‌بایست با پیام‌های معماگونه، جذاب و بامفهوم ساخت و به این شکل پیام و موضوع مورد تبلیغ را در ذهن مخاطب ماندگار و باورپذیر کرد. پوسترها از مهم‌ترین زمینه‌های خلق گفتمان‌های تبلیغاتی در دنیای کنونی هستند و پوستره‌های فرهنگی - مذهبی مانند پوستره‌های حماسه عاشورا بخشی از این مجموعه را تشکیل می‌دهند.

آنچه در پوستره‌های فرهنگی و به‌ویژه مذهبی در خدمت بیان اختصاری و فشرده پیام قرار می‌گیرد، عناصر بصری و نمادهایی است که برگرفته از تاریخ، مذهب و هویت یک ملت است. اگر استفاده از این نمادها و مؤلفه‌های بصری ملی در طراحی پوستره‌های فرهنگی دارای بیان متناسب و مفهوم باشد، می‌تواند به خلق اثری منجر شود که در حوزه کشف و پرورش نمادهای فرهنگی تأثیرگذار و در حیطه ارتباط با مخاطب موفق عمل کند. یکی از راه‌های بیانی برای ایجاد این ارتباطها، استفاده از صنایع بلاغی مانند استعاره^۲ و مجاز در پرداختن به موضوع گفتمان است.

کاربرد استعاره در پیام‌های تبلیغاتی و به‌ویژه گفتمان فرهنگی تبلیغات می‌تواند سبب گشایش راه و نیز تأثیرگذاری و اختصار در طراحی پیام پوستر شود. همچنین، باعث افزایش غنای نمادهای بصری تاریخی، فرهنگی و مذهبی یک سرزمین خواهد شد.

هدف این مقاله بررسی کاربرد استعاره و جلوه‌های آن در سطوح نظام‌های نشانه‌ای دیداری^۳ است. به همین منظور، نمونه‌های مختلفی از پوستره‌های عاشورایی که از عناصر نمادین برای رساندن مفهوم بهره برده‌اند، بررسی شدند تا چگونگی خلق

استعاره در جریان به‌کارگیری عناصر مورد نظر در طراحی پوسترها روشن شود. در این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود: استعاره‌ها چگونه و با کدام‌یک از سطوح نظام‌های نشانه‌ای دیداری مرتبط هستند؟ جلوه‌های مختلف ظهور استعاره‌های بصری و نوشتاری در سطوح مختلف نظام نشانه‌ای دیداری پوستره‌های عاشورایی به چه صورت است؟ چگونه می‌توان مخاطب- از هر نوع آن- را وارد تعامل با این پوسترها کرد؟

۲. مفهوم استعاره

«استعاره در لغت به معنای عاریه خواستن لغتی به جای لغت دیگر است.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۵۴) و در علم بیان به کار بردن واژه‌ای است به جای واژه دیگر با علاقه شباهت و وجود قرینه. شمیسا گفته است:

استعاره‌ها می‌توانند با نمایش دلالت‌های ضمنی موجود در یک گفتمان و خلق معانی مترادف و همسو با آن، به بلاغت و تأثیرگذاری گفتمان منجر شوند. سیسرون استعاره را یکی از ابزارهای لازم برای بخشیدن تأثیر مناسب به کلام می‌داند. او عقیده دارد استعاره صورت کوتاه‌شده تشبیه است. در استعاره واژه‌ای را در جایی قرار می‌دهیم که به آن تعلق ندارد و این عدم تعلق و عدم تناسب باعث زیبایی کلام می‌شود (همان، ۵۸).

در مفهوم استعاره، چه به عنوان صنعت ادبی چه به عنوان ابزاری برای انتقال معنا و یا ابزاری برای بیان، با عنصر تشبیه روبه‌رویم. کار اصلی استعاره یافتن و بیان وجه تشابه بین دو موضوع است. هاوکس (۱۳۸۰: ۱۱) نیز می‌گوید استعاره فرایندی است که در آن، جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرابرده یا منتقل می‌شود؛ به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است. رومن یاکوبسن^۴ در این باره می‌نویسد:

شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است برحسب شباهت یا به واسطه مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش

مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب در استعاره و مجاز می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

«به‌کارگیری فنون بلاغی صرفاً مختص به شعر و آثار ادبی نیست؛ بلکه به سطحی بسیار گسترده‌تر ارتقا پیدا کرده است و به سازوکار بنیادی در شکل‌گیری گفتمان و همچنین در شناخت ما از جهان تبدیل شده است.» (سجودی، ۱۳۸۷: ۶۰). سجودی (همان، ۶۳) بر این باور است که شناخت‌گرایان علاوه بر اینکه معتقدند استعاره بخشی متعارف از زبان است، بر این نکته نیز تأکید می‌کنند که استعاره فراتر از سطح زبان عمل می‌کند، محدود به زبان نیست و مبنای نظام فکری یا مفهوم‌سازی انسان است. او به نقل از لیکاف^۵، از زبان‌شناسان شناخت‌گرا، می‌گوید: «جایگاه استعاری به‌کلی در زبان نیست؛ بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی برحسب قلمرو ذهنی دیگر یافت.»^۶ (همان‌جا).

بخش زیادی از استعاره‌ها فرهنگ‌بنیاد هستند؛ به این معنا که استفاده از آن‌ها در هر فرهنگی ویژگی‌های خاص خود را دارد؛ از این‌رو معنایی که از یک واژه یا نماد بصری در یک فرهنگ به ذهن می‌رسد، الزاماً همان معنایی نیست که در سایر فرهنگ‌ها و بین دیگر اقوام از آن واژه یا نماد بصری درک می‌شود. از این جمله، نمادهای مذهبی و تاریخی هستند که در پوستره‌های عاشورایی مورد بحث به استعاره تبدیل می‌شوند. اغلب آن‌ها استعاره‌هایی هستند که در فرهنگ مذهبی و ملی ایرانیان قابل فهم و دارای معنایند و عناصر شکل‌دهنده هریک از آن‌ها ممکن است در فرهنگ‌های دیگر معانی متفاوتی داشته باشد.

۳. سطوح مختلف نظام نشانه‌ای دیداری

برای بررسی جلوه‌های استعاره در پوستره‌های عاشورایی در این مقاله سطوح مختلف نظام‌های دیداری را نیز باید بشناسیم. هریک از این سطوح می‌توانند راهی به سوی خوانش لایه‌های مختلف یک اثر در نظام نشانه‌ای دیداری باشند. چنان‌که گرن^۷ (2007: 11- 12) می‌گوید، پانوفسکی^۸ در *مطالعاتی در شمایل‌شناسی: درآمدی بر مطالعه هنر رنسانس*^۹ - که اولین بار در سال ۱۹۳۸م منتشر شد- سه سطح یا مرحله ممکن در

تحلیل نقاشی رنسانس را متناظر با سه «لایه» معنایی ممکن، از هم جدا می‌کند. رحیمی جعفری (۱۳۹۰: ۵۷-۵۸) در تحلیل شمایل‌شناسی در سینما می‌نویسد: پانوفسکی بعدها سه سطح معنایی را در سینما دنبال کرد و سپس لارنس الووی آن را پی گرفت. شعیری و رحیمی جعفری (۱۳۹۰) این سه سطح را صورتانه^{۱۰}، تجسمانه^{۱۱} و مفهومانه^{۱۲} نامیده‌اند. سطح صورتانه وضعیتی است که در آن تصویر با استفاده از مجموعه‌ای از عناصر که تحت کنترل گفته‌پردازی درون‌متنی هستند، شکل می‌گیرد. در سطح تجسمانه عناصر و عوامل صورت‌یافته می‌توانند ساختاری منحصر به خود ایجاد کنند و به حضوری مستقل دست یابند. سطح تجسمانه شناسایی و توصیف چیزی را شامل می‌شود که انگاره- معنای ثانوی یا قراردادی که از طریق نقش‌مایه‌ها منتقل می‌شود- خوانده می‌شود. سطح مفهومانه تفسیر همان انگاره‌ها و به‌نوعی فراسطح یا فراگفتمان^{۱۳} نظام نشانه‌ای دیداری است که خود از ترکیب دو سطح قبلی حاصل می‌شود و سپس از آن‌ها فاصله می‌گیرد. در سطح مفهومانه چیزی به صورت و تجسم اضافه می‌شود که معنایی منحصر به فرد و الگویی خودیافته است که معادلات ذهنی مخاطب را برهم می‌ریزد تا به این ترتیب با عملی آشنایی‌زدایانه، دریچه‌ای را به روی مفاهیم جدید بگشاید. حال پس از معرفی سه سطح مختلف نظام نشانه‌ای دیداری به بررسی ویژگی‌های استعاره در این سه سطح در نظام نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی می‌پردازیم.

۴. استفاده از استعاره به‌مثابه آرایه‌ای بصری در نظام نشانه‌ای دیداری

اطهاری نیک‌عزم (۱۳۹۱) در مبحث نشانه‌شناسی دیداری به مسئله «چگونه نشان دادن» و «چگونه فهماندن» بسیار اهمیت می‌دهد. قدرت زبان انسان در بیان بسیاری از مفاهیم در حوزه هنر با نظام‌های نشانه‌ای دیداری محدود می‌شود و درک و فهم اثر را پیچیده‌تر می‌کند. در واقع، می‌توان ترکیب و معنای گفتمان‌های دیداری را به ارزش‌های نشانه‌ای دنیای دیداری محدود کرد.

نشانه‌شناسی دیداری نخستین‌بار در اروپا، به‌ویژه در فرانسه از دهه شصت میلادی و با رولان بارت^{۱۴} آغاز شد. بارت اولین کسی بود که نشانه‌شناسی تصویری یا

آیکونیک^{۱۵} را مطرح کرد و مدل‌هایی برای تجزیه و تحلیل تصاویر و اشیاء به کار گرفت که بعدها مبنای نظریات دیگری با نام نشانه‌های اجتماعی^{۱۶} شد. در سال ۱۹۹۵م، ژاک فونتنی،^{۱۷} از نشانه‌شناسان مکتب پاریس، کتابی با نام *نشانه‌شناسی دیداری*^{۱۸} نگاشت و در این کتاب نشان داد که دریافت، تجسم، عواطف و شناخت به‌نوعی با مسئله نور در ارتباط‌اند. پس از آن، ماری کارانی،^{۱۹} نشانه‌شناس کانادایی، در سال ۱۹۹۸م مسائل نظری دیگری را در این حوزه مطرح کرد؛ نظریاتی مربوط به دریافت و شناخت از طریق تصاویر که مورد توجه او قرار گرفت.

در این پژوهش، این بررسی‌ها درباره پوسترهای عاشورایی انجام شده و آنچه در این پوسترها مورد خوانش قرار می‌گیرد، عناصر بصری و کلامی است که سبب شکل‌گیری استعاره‌ها و معناآفرینی آن‌ها می‌شود. در این میان، نحوه قرارگیری این عناصر در کنار یکدیگر، طرز استفاده از آن‌ها و ماهیتشان موجب درک و خوانش آنان در سطوح سه‌گانه نظام نشانه‌ای دیداری می‌شود.

استعاره از مهم‌ترین و پرمفهوم‌ترین صناعات بصری است که در گفتمان پوسترهای فرهنگی و مذهبی حضوری فعال دارد. در استعاره‌هایی که در این پوسترها به کار برده می‌شود (به‌جای ارجاع و جانشینی لغت‌ها و واژه‌ها در محل یکدیگر) معنا از طریق ایجاد کدهای بصری - که ممکن است شامل رنگ، خط، فرم یا ایماژها باشد - به‌شکلی نمادگونه، شاعرانه و یا رمزگونه نزد مخاطب شکل می‌گیرد و با ایجاد شگفتی‌آفرینی، جذابیت و یا طرح معماگونه پیام، مخاطب را به کشف معنا و توجه به پیام تبلیغی مورد نظر دعوت می‌کند. باوجود این، در واژه‌های تبلیغی که شامل شعار یا متن پیام تبلیغ می‌شود نیز استعاره می‌تواند کاربرد داشته باشد و معنا را از طریق واژه‌ها و عبارت‌های شاعرانه انتقال دهد.

آرایه‌های بلاغی - از جمله استعاره که در این مقاله مورد نظر است - چندی است که مورد توجه پژوهشگران نظام‌های نشانه‌ای دیداری قرار گرفته است.^{۲۰} فرید یاحقی در پژوهشی با عنوان «جناس؛ آرایه ادبی، آرایه بصری مقایسه تطبیقی جناس‌های لفظی و بصری در انیمیشن»^{۲۱} به بررسی و مقایسه معادل‌های بصری و لفظی جناس در انیمیشن پرداخته است. همچنین، حسین پاینده (۱۳۸۵) در کتاب *قرائتی نقادانه از آگهی‌های*

تجاری در تلویزیون ایران ساختار آگهی‌های بازرگانی تلویزیون ایران را از نظر معناشناختی و فرهنگی بررسی کرده و گاهی نیز به حضور آرایه‌های بلاغی - از جمله استعاره - در ساختار این آگهی‌ها اشاره کرده است. پاینده این بررسی‌ها را در سطح شناخت معادل‌های بصری استعاره در ساختار این آگهی‌های تلویزیونی و معرفی آنان انجام داده است. در اغلب این پژوهش‌ها، آرایه‌های ادبی یا استعاره به‌عنوان رکنی بررسی شده است که در مفهوم‌سازی این نظام‌ها نقش مهمی دارد؛ اما نگارندگان این مقاله برآنند تا جلوه‌هایی از نمود این آرایه را در سطوح مختلف نظام نشانه‌ای دیداری بررسی کنند.

۵. استعاره در خوانشی از پوستره‌های عاشورایی

پوسترها رسانه‌ای تأثیرگذارند که در انتقال مفاهیم و اطلاع‌رسانی نقش مهمی برعهده دارند و از امکاناتی هم‌سطح با متون ادبی و حتی گاهی بالاتر از آنها نیز برخوردارند. محمدیان دربارهٔ ویژگی اطلاع‌رسانی به‌وسیلهٔ تصاویر نوشته است: «از آنجا که حافظهٔ تصویری افراد، قوی‌تر از حافظهٔ نوشتاری آنان است، اطلاعاتی که در قالب تصاویر کسب می‌شوند، بیشتر در ذهن باقی می‌مانند.» (۱۳۷۹: ۷۸). مفاهیمی را که واژه‌ها باید در چندین سطر شرح دهند، با یک تصویر یا نماد بصری در پوستر می‌توان انتقال داد و به فشرده‌سازی مفهوم و حجم پیام کمک کرد. به دلیل حجم وسیع تبلیغات و اطلاعات در دنیای کنونی، فضای کم (به لحاظ وسعت دید) و زمان کوتاه ارتباط مخاطبان با آگهی‌ها، اغلب پوستره‌های فرهنگی ساختاری بسیار فشرده دارند و در آنها از فنون و صناعات ادبی (از جمله استعاره) که به ایجاز کلام یاری می‌رسانند، فراوان استفاده می‌شود.

سجودی از لیکاف نقل می‌کند که در نظریه‌های کلاسیک زبان، استعاره موضوعی زبانی تلقی می‌شود نه موضوعی مربوط به اندیشه؛ اما امروزه استعاره دیگر فقط آرایهٔ ادبی نیست؛ بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر است و استعاره‌های مفهومی در درک زبان‌مند از مفاهیم نقش اساسی دارند (ساسانی، ۱۳۹۰: ۱۳۸). بنابراین، استعاره به تدریج به‌عنوان آرایه‌ای بصری نیز نزد خوانشگران نظام دیداری اهمیت یافته است.

درباره موضوع عاشورا و نهضت تاریخی امام حسین (ع) پوستره‌های زیادی طراحی شده است. به دلیل تاریخی و مذهبی بودن این واقعه، برای پرداختن به موضوع پوستر از نمادها و عناصر بصری بسیار استفاده شده است. از سوی دیگر، به دلیل در دسترس نبودن عناصر تصویری مربوط به آن دوران و نیز تقدس این نهضت، امکان استفاده از عکس‌ها یا شماییلی که دقیقاً شبیه به شخصیت‌های بزرگ این واقعه باشد، تقریباً غیرممکن است. استفاده از استعاره‌های بصری برای کمک به رساندن مفاهیم مورد نظر می‌تواند راهشگای این موضوعات شود. فتوحی در این باره نوشته است:

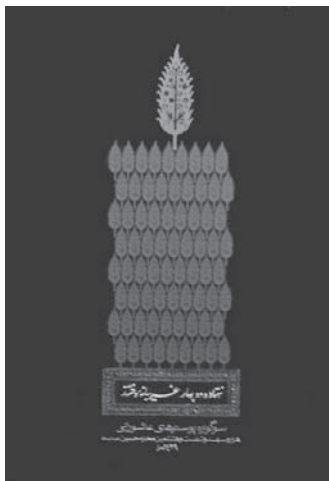
استعاره بیان آن دسته از تجربه‌هایی را که در ظرف زبان و دلالت‌های عادی نمی‌گنجد ممکن می‌سازد. استعاره به کمک فرایندهای تخیلی، شکل‌هایی از ادراک و زیست را وارد زبان می‌کند و این‌گونه زبان گسترش می‌یابد، تخیل و تفکر استعاری در واقع چیزی تازه می‌آفریند و این آفرینش امر تازه همراه خود صورت‌های زبانی تازه‌ای نیز می‌سازد (۱۳۹۰: ۳۴۲).

از این رو، استعاره‌های بصری نیز قابلیت ایجاد واژه‌های تصویری نوین حاوی معانی کهن یا تازه را دارند. در ادامه، آرایه استعاره را در سه سطح نظام نشانه‌ای دیداری بررسی می‌کنیم. در خوانشی که پژوهشگران در نظام‌های دیداری انجام داده‌اند، استعاره می‌تواند در هر سه سطح حائز اهمیت باشد و مخاطب را وارد گفتمانی تعاملی کند. برای رسیدن به نتیجه هرچه بهتر در این پژوهش، پوستره‌های عاشورایی مختلفی را مورد خوانش قرار داده‌ایم که از بین آن‌ها به تحلیل چند مورد می‌پردازیم. استعاره در هر سطح نظام نشانه‌ای که پدیدار شود، جلوه‌های مختلفی نشان خواهد داد.

۵-۱. استعاره در سطح صورتانۀ پوستره‌های عاشورایی

در اغلب پوستره‌های عاشورایی شاهد تعامل نظام کلامی و تصویری هستیم. گاه کلام آن‌قدر پررنگ و صریح است که قابلیت‌ها و ویژگی‌های بصری را در همان سطح صورتانه عیان می‌کند- و دیگر خوانشگر به دنبال لایه‌های ضمنی نخواهد بود- و گاه این تعامل به کمترین حد خود می‌رسد. میزان این تعامل می‌تواند در یک محور مختصاتی و رابطه برعکس از میزان بار استعاری و نقش استعاری بکاهد. این جنبه را می‌توان در دو پوستر زیر مشاهده کرد.

۵- ۱- ۱. در پوستر شماره یک در سطح صورتانه با سروهای قرمز و سبز که شمعی را تشکیل داده‌اند، روبه‌روییم. ما برای خوانشِ دیگر ویژگی‌های معنایی این پوستر باید به سطح تجسمانه رجوع کنیم. در زیر شمعی که از سروها تشکیل شده، این عبارت آمده است: «هفتاد و دو بهار غریبانه سوختند». ما در این پوستر بیشترین میزان تعامل کلام و تصویر را مشاهده می‌کنیم و همان‌طور که گفتیم، هرگاه این تعامل به بیشترین حد خود برسد، از میزان بار استعاری کاسته می‌شود. در واقع در نقش‌های زبانی یاکوبسن،^{۲۲} هرگاه نقش ارجاعی^{۲۳} پیام پررنگ باشد، دیگر ما با قطب استعاره سروکار نداریم. رکن استعاری از بین خواهد رفت؛ زیرا کلام گویای تمام عناصری می‌شود که ممکن بود در سطوح دیگر ما را با خوانشی استعاری مواجه کنند. برای مثال در همین نمونه، سروها- که استعاره از حماسه و پایداری یاران امام حسین هستند- به مجاز تبدیل می‌شوند؛ زیرا «بهار» در پیام زیر تصویر، فقط تشبیهی از امام و یاران ایشان است و به دلیل رابطه ارجاعی که با عنصر «سرو» برقرار می‌کند، به غلبه قطب مجاز بر قطب استعاری منجر می‌شود و دراصل، تصویر هم‌نشین بار معنایی کلام و شکل‌دهنده بیشترین میزان تعامل می‌شود.



تصویر ۱

۵- ۱- ۲. گاه در سطح صورتانه، کلام توصیف تصویر نیست یا درکل، تعاملی با آن برقرار نمی‌کند. در چنین وجهی، ما با طرف مقابل آن محور در دستگاه مختصاتی روبه‌رویم که بار استعاری را بیشتر خواهد کرد. برای مثال در پوستر شماره دو، از کلمه حسین به‌روش تایپوگرافی حروف، تصویر یک قطره درآمده که علاوه‌بر جایگزینی کلمه «حسین» با اشک و زنده شدن واقعه کربلا، با آرایه ایهام نیز روبه‌رویم. این قطره استعاره از ماجرای تشنگی، آب و امام حسین(ع) است و در سوی دیگر، پدیدآورنده رابطه چندآوایی^{۲۴} با روایت‌هایی از امام حسین(ع) که هرگاه نام ایشان به‌یاد می‌آید، هم گوشه چشمان خیس می‌شود و هم مخاطب به‌یاد عطش می‌افتد. ایهام این تصویر نیز در مفهوم قطره‌اشکی است که از به‌یاد آوردن نام امام حسین(ع) سرازیر می‌شود و نیز قطره‌آبی که در نبرد ناجوانمردانه دشت کربلا از ایشان دریغ شده است. از سوی دیگر، شکل کلی تصویر یادآور نقوشی مانند بنه‌جقه پارچه‌های سنتی اصفهان است و از این نظر، استعاره کارکرد فرهنگی و تاریخی نیز می‌یابد.



تصویر ۲

۵-۲. استعاره در سطح تجسمانه پوستره‌های عاشورایی

در پوسترهایی که استعاره در سطح تجسمانه بازشناسی می‌شوند، استعاره جلوه‌ای زیبایی‌شناختی دارد. در تصویر شماره سه در سطح صورتانه، خوانشگر فقط با پروانه‌های مختلفی روبه‌رو است که در یک ترکیب‌بندی ماریچج ترسیم شده‌اند. در سطح تجسمانه و سطحی که با انگاره‌ها روبه‌رویم، پروانه‌های مختلف به دور یک پروانه افراشته و قرمز رنگ قرار گرفته‌اند. این چرخش و حرکت به سوی مرکز، رابطه‌ای بین پروانه مرکزی و پروانه‌های اطراف به وجود آورده که بی‌شبهت به حلقه درویشان یا مریدان در ادبیات ایران نیست و از این حیث، به معنای استعاری پیام بار فرهنگی نیز افزون شده است. در دو قسمت با دو کلام روبه‌رو می‌شویم: «هفتاد و دو تن» و «عاشورا». بنابراین در سطح تجسمانه، پروانه‌ها روایت شهیدان عاشورا و اجتماع هفتاد و دو نفره یاران امام حسین (ع) به دور او (پروانه قرمز رنگ) را بازگو می‌کنند و به این ترتیب، استعاره‌هایی انسانی (و در مفهوم ضمنی دیگر فرازمینی) از آن واقعه شکل می‌گیرد. جانشین شدن پروانه‌ها- که خود زندگی تراژیکی دارند- به جای یاران امام حسین (ع) و نهضت ایشان فقط کارکردی زیبایی‌شناسانه دارد؛ از این رو برای درک مفهوم عناصر بصری و معنای استعاری آن‌ها نیازی به رجوع به سطح مفهومانه نیست. در واقع، سطح تجسمانه تجسم انگاره‌های خوانشگر از خطوط، شکل‌ها و به‌طور کل عناصر یک نظام دیداری است که ارتباط آن‌ها با یکدیگر بررسی خواهد شد و در این سطح در پوستره‌های عاشورایی، طبق نمونه‌های بررسی شده، با جلوه زیبایی‌شناسانه آن روبه‌رو هستیم.



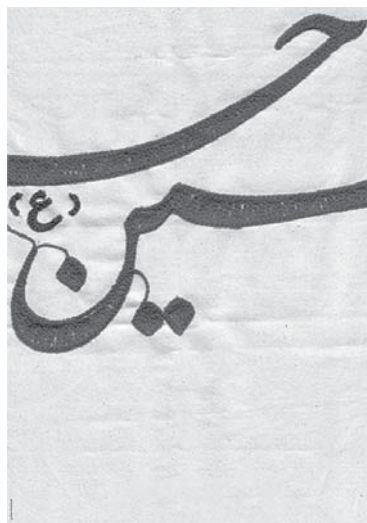
تصویر ۳

۵-۳. استعاره در سطح مفهومانۀ پوستره‌های عاشورایی

اگر استعاره در سطح صورتانه مشخص نباشد و در سطح تجسمانه خوانش‌ها به‌سمتی رود که مفهوم استعاره شکل گیرد، استعاره در سطح مفهومانۀ آشکار شده است. در سطح مفهومانۀ نظام دیداری با تفسیرها و خوانش‌هایی سروکار داریم که نتیجه دو سطح دیگر است. دراصل، روابط دیگر میان عناصر تصویری یا دلالت‌های صریح در اولین مواجهه ما را وارد تعامل با اثر نمی‌کنند؛ بلکه مفهوم‌ها و تفسیرهای مختلف نتیجه‌نهایی را رقم می‌زنند. برای مثال در پوستر شماره چهار، کلمات «سین»، «ع» و «ح» را در سطح صورتانه مشاهده می‌کنیم که روی پارچه‌ای با رنگ قرمز دوخته شده‌اند. در سطح تجسمانه می‌توان کلام حسین(ع) را بازشناخت که حرف «ح» از آن جدا شده است. این بازشناسایی می‌تواند نتیجه‌نمایۀ «ع» باشد که سبب می‌شود ما این حروف را به‌صورت حسین(ع) بخوانیم که حرف اول آن جدا شده است. از سوی دیگر، باوجود جدا بودن حروف، قرار گرفتن آن‌ها از محل جدا شدن در زیر یکدیگر، امکان خوانش مستندی از واژه حسین(ع) را امکان‌پذیر می‌کند. این عمل در سطح تجسمانه ممکن است مورد خوانش زیبایی‌شناسی باشد؛ اما با رابطه بینامتنی^{۲۵} که این متن با متن نهضت عاشورا برقرار می‌کند، در خوانش مفهومانۀ انگارۀ صورت‌ها از کلام حسین(ع) درمی‌یابیم حرف «ح» که ابتدای کلمه است، جانشین اسم‌ها شده و مفهوم جدایی سر امام حسین(ع) و واقعه شهادت در کربلا را زنده می‌کند.

به این ترتیب، حرف ابتدایی واژه حسین به‌لحاظ شباهت با سر انسان- که عضو مقدم بدن است- جانشین آن درنظر گرفته شده و بقیۀ واژه که همان عبارت «سین» است، جانشینی برای بدن امام حسین(ع). از سوی دیگر، این جدایی و گسست بین عناصر مفهوم رنج و ماتمی را که از پس آن به‌وجود خواهد آمد، بازگو می‌کند. بنابراین، مفاهیم این استعاره‌ها را فقط در سطح مفهومانۀ می‌توان مورد خوانش قرار داد. سطح مفهومانۀ بستری برای بروز بالاترین و ضمنی‌ترین سطح استعاره خواهد بود. پس از این، در مواجهه‌های اولیه و خوانش ارتباط عناصر یک اثر در نظام دیداری، استعاره جلوه بروز ندارد و استعاره در ضمنی‌ترین حالت خود شکل می‌گیرد.

درک جلوه‌های بروز استعاره در سطح مفهومانه باید با شناخت معنای عناصر به‌همراه تحلیل فضای پوستر و رابطه تصاویر با یکدیگر صورت گیرد. در سطح تجسمانه، معنای استعاره‌ها را می‌توان با درک معنای عناصر بصری کشف کرد. همچنین، رابطه میان عناصر کلامی و بصری در استعاره‌های پدیدآمده در سطح صورتانه نمود بیشتری دارد و به این ترتیب، از بار شاعرانه اثر کاسته می‌شود.



تصویر ۴

۶. نتیجه‌گیری

استعاره آرایه‌ای بلاغی است که در فرایند شکل‌گیری معنای پوسترها (به‌مثابه آثار ادبی) نقش مؤثری ایفا می‌کند. این حضور و نحوه بروز آن موضوعی است که تاکنون چندان مورد بررسی قرار نگرفته است. هدف این مقاله، کشف لایه‌های مختلف ظهور استعاره به‌سبب ویژگی‌های چیدمانی و ذاتی عناصر بصری و کلامی در فضای پوستره‌های عاشورایی و نمایاندن تمایز آن‌ها در سطوح مختلف بروز معنای استعاری عناصر است. با توجه به سه سطح صورتانه، تجسمانه و مفهومانه در نظام نشانه‌ای دیداری، جلوه‌های

مختلفی از استعاره را در پوستره‌های عاشورایی می‌توان بازشناخت. در اغلب این پوسترها تعامل خاص میان نظام کلامی و نظام تصویری وجود دارد. هنگامی که این تعامل به بیشترین سطح خود در سطح صورتانه برسد و پیام در نقش ارجاعی‌اش باشد، نشانه‌هایی که ممکن است در محور جانشینی کارکرد داشته باشند، به محور هم‌نشینی منتقل می‌شوند و نقش مجاز پیدا می‌کنند؛ اما وقتی این تعامل به کمترین حد برسد، استعاره جلوه‌ای کاملاً مستقیم و صریح خواهد داشت. از دیگر جلوه‌های استعاره در این پوسترها، وجه زیبایی‌شناختی در طراحی است که در سطح تجسمانه بروز می‌یابد. در سطح مفهومانه و خوانش یک پوستر و نشانه‌ها، با چندآوایی روابط بینامتنی و نقد متن‌محوری می‌توان جلوه‌های دیگر از استعاره را مورد خوانش قرار داد. در سطح مفهومانه، یعنی سطحی که باید برای درک آن به تفسیر و تفهیم انگاره‌ها روی آورد، استعاره در بالاترین و ضمنی‌ترین حالت خود قرار دارد. در پوستره‌های عاشورایی هنگامی که نمادها و نشانه‌های شمایی و نمایه‌ها به استعاره تبدیل می‌شوند، جلوه‌های مختلفی خواهند داشت که به تأثیرگذاری آن‌ها در هر سطح ارتباط و خوانش کمک خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سلمان بصائری با عنوان بررسی روند سیر و تحول شیوه‌های تبلیغات و ویژگی‌های آن‌ها از آغاز عصر دیجیتال تا کنون است.

2. system of visual sign
3. metaphor
4. Roman Jakobson
5. George Lakoff
۶. در این پژوهش نیز استفاده از این تعریف‌ها و ویژگی برجسته استعاره (در اینجا نقش زبانی آن به‌مثابه یک آرایه بصری) که مورد توجه سجودی و زبان‌شناسان شناخت‌گراست، در اولویت است.
7. Barry Keith Grant
8. Erwin Panofsky
9. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*
10. figurative
11. plastique
12. figural

13. meta-discourse
14. Roland Barthes
15. iconic
16. social signs
17. Jack Fontanier
18. *Sémiotique du Visible*
19. Marie Carani

۲۰. در مقاله‌ها و کتاب‌های دیگری به آرایه‌های ادبی - همان‌طور که در ادبیات نقش دارند - در نظام‌های دیداری پرداخته شده است؛ از جمله کتاب *مشت در نمای درشت* که در آن نقش استعاره در مونتاژ سینمایی و حضور آن در این عرصه بیان شده است (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۵۵-۱۷۷).

۲۱. *فصلنامه نقد ادبی*، شماره ۵، بهار ۱۳۸۸

۲۲. یاکوبسن زبان را در قالب نقش‌های متفاوتش مورد بررسی قرار داده و شش عنصر سازنده را در هر رخداد زبانی برجسته کرده است. این شش نقش عبارت‌اند از: عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، همدلی، فرازبانی و شعری.

۲۳. استفاده از زبان برای صحبت درباره موضوعات خارج از زبان که اغلب نقش خبردهنده دارند (Jakobson, 1988: 123).

۲۴. چندآوایی (poliphony) از اصطلاحاتی است که میخائیل باختین، اندیشمند روس، آن را در رمان‌های داستایفسکی بررسی کرد. او معتقد بود زبان رمان نظامی از کنش‌های زبانی است که در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر درون دیالوگ شکل می‌گیرد (تودورف، ۱۳۷۷: ۷۳-۹۰) و همان‌طور که نامور مطلق (۱۳۸۷: ۳-۴) از ساموئل نقل می‌کند، این چندآوایی خود موجب گفت‌وگومندی می‌شود. مطالعات باختین بعدها در اغلب هنرها رایج شد؛ برای مثال هالکوئیست (1990: 122) نظر باختین درباره گفت‌وگومندی را به تمام گونه‌های ارتباط کلامی تعمیم داد.

۲۵. یولیا کریستوا «بینامتنیت» (intertextuality) را از مبحث گفت‌وگومندی و چندآوایی باختین برگرفت. کریستوا (1980: 66-67) برای متون دیگر (در ایجاد مفهوم متن موجود) اهمیت خاصی قائل بود که چشم‌اندازی برای کلمه در فضای متن ایجاد می‌کنند. او معتقد بود هر واژه (متن) محل تلاقی واژگانی است که حداقل یک واژه (متن) دیگر در آن قابل خوانش باشد. بعدها میکائیل ریفاتر (1990: 56-78) بین بینامتنیت و بینامتن تمایز قائل شد.

منابع

- اطهری نیک‌عزم، مرضیه (۱۳۹۱). «یادداشت‌هایی درباره نشانه‌شناسی دیداری» در *پایگاه پژوهشی، تحلیلی و خبری آکادمی هنر*:

<http://academyhonar.com/branches/semiotics/1814-semiotique-du-visible.html>

- تودروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت و گویی*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- رحیمی جعفری، مجید (۱۳۹۰). *تحلیل روابط بینامتنی در سینمای دو دهه اخیر ایران*. پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۹۰). *استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی*. تهران: سوره مهر.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۸). *ساخت‌گرایی پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. و ۲. تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا و مجید رحیمی جعفری (۱۳۹۰). «بررسی نشانه - معناشناختی اشتباه: استعلا یا انحطاط سوژه: با تکیه بر فیلم‌های درباره‌ی الهی و جدایی نادر از سیمین» در *مجموعه مقالات اولین همایش ملی انسان‌شناسی و هنر*. دانشگاه هنر اصفهان (زیر چاپ).
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سیک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.
- محمدیان، محمود (۱۳۷۹). *مدیریت تبلیغات*. تهران: حروفیه.
- شمیس، سیروس (۱۳۸۳). *معانی و بیان*. ج ۲. تهران: فردوس.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷). «باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعه پیش‌بینامتنیت باختینی». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۷. صص ۱-۱۸.
- هاوکس، ترنس (۱۳۸۰). *استعاره*. ترجمه فرزانه طاهری. ج ۲. تهران: نشر مرکز.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴). *معانی بیان*. تهران: نشر هما.
- Grant, B.K. (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge.
- Jakobson, R. (1988). "Linguistics and Poetics" in K.M. Newton (Ed.). *Twentieth-Century Literary Theory*. London: Macmillan. Pp 119- 125.
- Kristéva, J. (1980). *Desire in Language*. Leon S. Roudiez (Ed.). Thomas Gora, Alice Jardine & L.S. Roudiez (Trans.). New York: Columbia University Press.
- Riffaterre, M. (1990). "Compulsory Reader Response: The Intertextual Driver" in Michael Worton & Judith Still (Eds.). *Intertextuality, Theories and Practices*. Manchester University Press.

ترجمه منابع فارسی

- Athari Nikazm, Marziyeh (2012). "Notes about Visual Semiotics" in **Academy Honars Research, Analysis and News Database**: <http://academyhonar.com/branches/semiotics/1814-semiotique-du-visible.html>.
- Fotouhi, Mahmoud (2012). **Stylistics of the Theories, Approaches and Methods (Sabkšenâsi-ye Nazariyehâ, Ruykardhâ va Ravešhâ)**. Tehran: Sokhan.
- Hawks, Terence (2001). **Metaphor**. Farzaneh Taheri (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Nashre Markaz.
- Homai, Jaleleddin (1995). **Rhetoric (Ma'âni Bayân)**. Tehran: Nashre Homa.
- Mohammadiyan, Mahmoud (2000). **Advertisement Management (Modiriyat-e Tabliqât)**. Tehran: Horoufiye.
- Namvar Motlagh, Bahman (2008). "Bakhtin, Intertextuality and Contrapuntal of Bakhtin Intertextuality Study". **Journal of Human Sciences (Pažuhešnâme-ye 'olul-e Ensâni)**. No. 57. Pp. 1- 18.
- Rahimi Jafari, Majid (2011). **Analysis of Intertextual Relations in the Last Two Decades of Iranian Cinema. Master's Thesis (Tahlil-e Ravâbet-e Beynâmatni dar Sinamâ-ye Do Dahe-ye Axir Irân)**. Tehran: Tarbiyat Modarres University, School of Arts and Architecture.
- Sasani, Farhad (2011). **Metaphor, Basis of Thinking and Tool of Beauty Making (Este'âre Mabnâ-ye Tafakkor va Abzâr-e zibâîâfarini)**. Tehran: Soureya Mehr.
- Sojoudi, Farzan (2009). **Constructivism, Post- Constructivism and Literary Studies (Sâxtgerâi Pasâsâxtgerâi va Motâle'ât-e Adabi)**. Tehran: Soureya Mehr.
- _____ (2008). **Applied Semiotics (Nešânešenâsi-ye Kârbordi)**. 2nd Ed. Tehran: Elm.
- Shairi, Hamid Reza & Majid Rahimi Jafari (2011). "Indications of Semantic Errors: Transcendence or Degeneration of the Subject: with Rely on Films about Eli and A Separation" in **Proceedings of the First National Congress of Anthropology and Art (Majmu'e Maqâlât-e Avvalin Hamâyeš-e Melli Ensânšenâsi va Honar)**. The Isfahan University of the Arts. (Printed below).
- Shamisa, Sîrous (2004). **Meaningsand Expression (Ma'âni va Bayân)**. Vol. 2. Tehran: Ferdows.
- Todorov, Tezutan (1998). **The Logic of Dialogue**. Daryoush Karimi (Trans.). Tehran: Nashre Markaz.

