



<https://jrl.ui.ac.ir/?lang=en>

Journal of Researches in Linguistics

E-ISSN: 2322-3413

14(1), 25-48

Received: 11.06.2022 Accepted: 12.09.2022

Research Paper

Intersemiotic Analysis of Ekphrastic Painting "Destiny" by Mehdi Zamani

Mohammad Hatefi* 

Assistant Professor, Department of Language and Literature Institute for Humanities and Cultural Studies, Group of Translation and Social Applications of Literature, Tehran, Iran
m.hatefi@ihcs.ac.ir

Abstract

In this research, based on socio-semiotic approach, an ekphrastic painting titled Destiny by Mehdi Zamani analyzed. The so called ekphrasis is a calligraphy painted as a representation of a poem by Rumi. The research method is functionalist visual grammar of Kress and Leeuwen (2006). For analyzing the verbal text (initial text), I used the Functional Linguistics of Halliday (1976, 2014). The results of the research show that in the ekphrastic representation, the meaning is not translated adaptively but as a structure and a metafunctional translation. The three metafunctions are translated non-adaptively to each other. Therefore, what the verbal text represents, for example, in the form of logical metafunction, is expressed by a different metafunction in the ekphrastic text; i. e. in an ideational or interactional metafunction. The complexity of logical metafunction has increased the metaphorical aspect of ekphrastic representation in the target text. The results show that a significant part of the meaning of the verbal text is represented beyond the self-awareness of the producer of the target text. Finally, the results demonstrate that contrary to intertextuality, which expands the borders of the "signified", the ekphrastic representation has expanded the borders of the "signifier".

Keywords: Ekphrasis, Mahdi Zamani, Intersemiotics, Calligraphy, Verbal Text, Visual Text, Representation

Introduction

Many researchers (Heffernan, 1993; Pop, 2010; Cluver, 1997, 1998: 40; Bruhn, 2001: 559; Yacobi, 1999: 28; Persin, 1997: 11; Sager Eid, 2001: 19-21; and Robillard, 1998: 53-72) have examined ekphrasis mostly from the point of view of classifying its types. They have not paid attention to how the meaning is represented from the source text to the destination text in an ekphrastic intersemiotic translation from the verbal to the visual text and how the meaning is transferred. Therefore, it is necessary to contrast the separate ways of the two semiotic systems for presenting meaning and making communication.

The ekphrastic method should not be confused with the traditional illustration. Unlike multimodal (verbal/visual) texts, in which meaning is born from the interaction of different modes (text and image), there are always two independent texts in ekphrasis, each of which has its own complete meaning.

By choosing a calligraphic painting by Mahdi Zaman, which was produced based on a poem that the painter attributed to Rumi, the present research put forward the following hypothesis based on the Functional Linguistics of Halliday (1976; 1994; Halliday & Matthiessen, 2014) and the Visual Grammar of Kress and Leeuwen (2006): Representing

*Corresponding author



This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



<https://doi.org/10.22108/jrl.2022.134040.1663>

verbal meaning in the visual mode requires that any intersemiotic mechanism be done in the form of translating two separate grammars to each other.

Materials and Methods

In this article, I intended to examine the ekphrastic painting (calligraphy) entitled "Destiny" from a functional perspective based on the Visual Grammar of Kress and Leeuwen (2006). In a verbal/visual intersemiotic relationship, each of the verbal and visual semiotic systems has its own grammar. Therefore, I used different theories for each source and destination text. In this way, to explain the mechanisms of representing meaning in the verbal mode, I used Halliday's Functional Linguistics, and for the visual text, I used Kress and Leeuwen's Visual Grammar Theory.

Discussion of Results and Conclusions

The source text, which was the basis of ekphrasis, was a verse of a poem that the artist attributed to Rumi. Of course, attribution of this verse to Rumi was not true, while it was taken from the following bi-verse poem, the composer of which was not known; thus, it had been wrongly attributed to Rumi in the virtual space:

"Every moment I surrender to my destiny, I am calmer than a deer and more fearless than a lion;

Every moment I try to plan my work, pain after pain and chain after chain comes to me".

Mahdi Zamani (painter) mentioned only the second stanza as the source text, while the title of the calligraphy (ekphrastic text), contained the verbal sign that was in the first stanza of the poem: "Destiny". Therefore, the scope of representation of the target text was beyond the source text that he specified.

The source text was beyond what the target text producer (painter) pointed to. The title of the painting, which was a verbal sign in the first stanza, was actually a metaphorical form of the verb "appreciation", which was a transitive verb and its explicit object was "destiny". Therefore, the opposition of destiny-appreciation was formed and it was necessary to see how the painter represented this structural opposition in his painting. The revelation of this contrast showed that much more abstract levels of meaning were also involved in the ekphrastic translation and it was necessary to pay attention to the ways of their transmissions.

The complex level of logical metafunction, which was revealed in the form of the logical relationship 'if... then...' in the relationship between destiny-appreciation (surrender and peace) was shown in the form of a metaphorical system in the ekphrastic (top/below (ideal/non-ideal) representation. This meant that the top was the place of the lack of chains and thus the place of peace and the bottom was the place of the chains in the composition system. It indicated that the chains appeared to be one continual when the actor tried to plan at all the moments.

The results of the analysis showed that in the intermodal and intersemiotic translations from the artistic text of the poem to the artistic text of the painting, the transmission of meaning and representation did not occur in a corresponding manner, but simultaneously within the framework of the grammatical system of each semiotic system. The meaning was rearranged according to the metafunctional tools of that system. Metafunctional correspondence did not exist in the intersemiotic translation, but each text created its own metafunctional system of representation. Of course, both of them took a full advantage of all the intellectual, interpersonal, textual, and logical metafunctions. A large part of the meaning was unconsciously transferred from the source text to the target text because contrary to the self-awareness of the painter (ekphrastic producer), the analysis of the text showed that more elements of the surroundings of the verbal text were represented in the target text.

References

- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Bruhn, S. (2001). A concert of paintings: Musical ekphrasis in the 20th century. *Poetics Today* 22(3), 551–605.
- Catford, J.C. (1974). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. edited by Ulla- Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling. Amsterdam and Atlanta: Rodopi. Pp. 19–33.
- Clüver, C. (1998). Quotation, enargeia, and the function of ekphrasis, in *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel, 35–52. Amsterdam: VU University Press.
- Dyachenko, T. A. (2018). The ancient persian engraving by V. Bryusov: The ekphrasis the lioness among the ruins. *Language Art* 3 (1), 97-105. [In Persian].
- Eco, U. (1997). *Semiotics of Film: Theories of the Aesthetics of Film*. Trans. Omid Nikfarjam. Tehran: Farabi. [In Persian].
- Eco, U. (2006). *The Cinematic Codes: Structuralism, Semiotics, Cinema*. Trans. Ala a Din Tabatabaei. Tehran: Hermes. [In Persian].
- Eco, U. (2008). *A Theory of Semiotics*. Trans. Pirouz Izadi. Tehran: Sales. [In Persian].



- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Edited by Thomas A. Sebeok. Bloomington. Indiana University Press.
- Eggins, S. (1994). *An Introduction to Systemic Functional Linguistics* (1st Edition). London: Pinter.
- Greimas, A. J., Perron, P., and Frank Collins, F. (1989). *New literary history*, Vol. 20, No. 3, *Gremasian Semiotics* (Spring 1989), PP. 627-649, The Johns Hopkins University Press.
- Hagh Shenas, A. M. (2001). *Persian Language and Literature in the Crossroads of Tradition and Modernity (Collected papers)*. Tehran: Agah. [In Persian].
- Hagh Shenas, A. M. (2003). *Persian Language and Literature in the Passage of Tradition and Modernity*. Tehran: Agah.
- Halliday, M. A. K. and Hassan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman Group Limited.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as Social Semiotic*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K., and Matthiessen, C. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed.). Oxon: Routledge.
- Hatefi, M., and Shairi, H.R. (2013). Phenomenological evolution of calligraphy in a semiotic point of view (Case Study of Five Texts), *Motaleate-e Tabighi-e Honar, (Comparative Art Studies, at Isfahan)* 3 (5), 33-46. [In Persian].
- Hatefi, M. (2009). *Semiotic Analysis of Word and Image Interaction in Literary Texts (Illustrated Book, Visual Poetry, Painting-Calligraphy)*, Ph.D. thesis, Tehran, Tarbiat Modares University, [In Persian].
- Hatefi, M. (2020). Reconciliation of contradictions in the sensory, perceptual and constructive system of postmodern texts (painting, photography and concrete poem). *Contemporary Persian Literature* 8(2), 245-264. [In Persian].
- Hatefi, M. (2021). Evolutionary visual-verbal relationship in the concrete poem of the train moved again. *Journal of Researches in Linguistics* 13(2), 1-20. [In Persian].
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Hodge, B., and Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity.
- Kress, G., and Leeuwen, T. V. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kress, G., and Leeuwen, T. V. (2018). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Trans. Sajjad Kabgani & Rahman Sahragard. [In Persian].
- Kress, G., and Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images; The Grammar of Visual Design*, London and New York: Rotledge Taylor & Francis Group. [In Persian].
- Kress, G., and Van Leeuwen, T. (1996/ 2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Leech, G. (1987). *Stylistics and Functionalism*, in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant and C. MacCabe (eds.). *The Linguistics of Writing*. Manchester: University Press
- Leeuwen, T. V. (2003). *A Multimodal Perspective on Composition*. In *Framing and Perspectivising in Discourse*, Ensink, Titus and Christoph Sauer (eds.), 23–61.
- Leeuwen, T. V. (2016). *Introducing Social Semiotics*. Trans. Mohsen Nobakht. Tehran: Elmi. [In Persian].
- Martin, J., and David, Rose, D. (2003). *Working with Discourse: Meaning beyond the Clause*. London & New York: Continuum.
- Martin, J. (1992). *English Text: System and Structure*. Amsterdam: John Benjamins.
- Mohajer, M., and Nabvi, M. (1997). *Linguistics of Poetry: A Functional Approach*. Tehran: Markaz. [In Persian].
- Mohājer, M. and Nabavi, M. (1997). *From Language to Poetry; An Introduction to the Application of Constructivist-Functional Linguistics in Reading Poems*. Third Symposium of Linguistics. Eds. Yahyā Modarresi & Mohammad Dabir Moqaddam. [In Persian].
- Nida, E. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden.
- Parvanehpour, M., and Binayemotlagh, S. (2018). The distinction between the philosophical rhetorical meanings of the two terms enargeia and energieia and their importance for understanding ekphrasis in word-image studies. *Knowledge* 79(1), 23-44. [In Persian].
- Persin, M. H. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth- Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP.
- Pop, D. (2010). The iconoclasm of the new romanian cinematography. In: *Ekphrasis: Images, Cinema, Theatre, Media* 4(2), 77-93.
- Radmanesh, S. (2013). A semiotic study on the title-painting relationship a study of the persistence of memory by salvador dali and scream by edvard munch. *LCQ* 6 (24), 7-30. [In Persian].
- Robillard, V. (1998). In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 53–72.




- Sager Eidt, Laura, M. (2008). *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*. Editions. Amsterdam—New York: Rodopi B.V.
- Shairi, H. M. (1997). Visual semantics; rereading a work. *Modares* 2, 78-85. [In Persian].
- Shairi, H. M. (2006). Visual signs; from fluctuation to reproduction. *Research Journal of the Iranian Academy of Arts* 1, 33-45. [In Persian].
- Shairi, H. R. (2006). *Semiotic Analysis of the Discourse*, Tehran, Samat. [In Persian].
- Shairi, H. R., Qobadi, H. A., and Hatefi, M. (2009). Meaning in the interaction of text and image semantic & semiotics study of two concrete pems by Tahereh Saffarzadeh, *Pazhooheshha ye Adabi (Literary Researchs)* 6 (25), 39-70. [In Persian].
- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London, Routledge.
- Taverniers, M. (2003). *Grammatical Metaphor in SFL: A historiography of the Introduction and Initial Study of the Term*. In: Simon-Vandenberg, Taverniers & Ravelli (eds.) *Grammatical Metaphor: Views from systemic functional linguistics*. (Current Issues in Linguistic Theory, 236.). Amsterdam: Benjamins, 5-33.
- Thompson, G. (1996). *Introducing Functional Grammar*. New York: Arnold. USA: Indiana University Press.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London New York: Routledge
- Wilcox, Hemais, B. J. (2014). Word and image in academic writing: a study of verbal and visual meanings in marketing articles. *E.S.P Today: Journal of English for Specific Purposes at the Tertiary Level* 2(2), 113-133.
- Yacobi, T. (1999). *The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions*. Editions. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V.
- URL 1. <http://arthibition.net>
- URL 2. <http://www.ensafnews.com>



مقاله پژوهشی

تحلیل بینانشانه‌ای نقاشی اکفراسیتیک «تقدیر» از مهدی زمانی

محمد هاتفی * 

چکیده

ترجمه بیناوجهی و بینانشانه‌ای از بصری به کلامی، به طور سنتی، از دوره یونان، اکفراسیس نامیده شده است. با نظر به توسع انواع انتقال معنی از طریق ترجمه، اکفراسیس نیز تنوع و گستردگی یافته و امروزه انتقال معنی از بازنمود کلامی به بصری را نیز شامل می‌شود. پژوهش‌های موجود ترجمه بینانشانه‌ای کلامی-بصری را از منظر تفاوت ماهوی میان گسسته و پیوسته بودن دو نظام نشانه‌ای و یا از منظر تفاوت در رمزگان نگریسته‌اند. مسأله اصلی در این پژوهش این است که تولید کننده هر کدام از متن‌ها چگونه معنا را بازنمایی نموده و انتقال می‌دهد. در مقاله حاضر با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، مبتنی بر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی و گرامر بصری کرس و لیوون (2006)، اکفراسیس نقاشی خط از مهدی زمانی با عنوان «تقدیر» - که برگردان یک متن شعری (هنر کلامی) است - بررسی شده است. فرضیه تحقیق این است که بازنمایی و انتقال معنا در هر کدام از متن مبدأ و مقصد با تکیه به گرامر خاص هر کدام و با بهره‌گیری از ظرفیت‌های سطوح فرانشی رخ می‌دهد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد در برگردان از متن کلامی به بصری، معنی نه به صورت تطابقی بلکه به صورت سازواره‌ای از گرامر کلامی به بصری ترجمه شده و فرانش‌های سه‌گانه به صورت غیر تطابقی به یکدیگر ترجمه شده‌اند. ترجمه فرانش منطقی، دامنه استعاری ترجمه را در متن مقصد افزایش داده است.

واژگان کلیدی: ترجمه بیناوجهی، اکفراسیس، نقش‌گرایی، متن کلامی، متن بصری.



۱. مقدمه

از یونان باستان، به بازنمایی کلامی، بازنمود بصری اکفراسیس^۱ می‌گفته‌اند. در اکفراسیس شیوه غالب این بوده که متن مبدأ، بصری و متن مقصد، کلامی بوده است (برخلاف تصویرگری که متن مبدأ کلامی است). امروزه رویکرد پیچیده‌تری نسبت به این مقوله مشاهده می‌شود و برگردان هنری دیگر نه تنها به برگردان تصویر به متن کلامی (شعر) بلکه به برگردان هنری شعر به تصویر نیز قابل اطلاق است. مقاله حاضر بر نوعی از اکفراسیس تمرکز خواهد داشت که متن مبدأ کلامی (شعر) و متن مقصد تصویر (نقاشی) است. سوالی که رخ می‌دهد این است که سازوکارهای بینانشانه‌شناختی بازنمایی و انتقال معنا از شعر به تصویر در اکفراسیس کدامند؟ پژوهش حاضر با انتخاب یک نقاشی خط از مهدی زمانی که بر مبنای شعری تولید شده که نقاش آن را به مولوی منتسب دانسته، با تکیه به رویکرد نقشگرا، بر مبنای زبان‌شناسی نقشگرای هلیدی^۲ (Halliday & Matthiessen, 1994; 1985, 2014; Halliday & Hassan, 1976) و گرامر بصری^۳ کرس^۴ و لوون^۵ (2006) این فرضیه را پیش می‌کشد که در بازنمایی از متن کلامی به بصری و انتقال معنا، هر گونه سازوکار بینانشانه‌شناختی در قالب ترجمه دو گرامر مجزا به یکدیگر و در سه سطح فرانقشی رخ می‌دهد.

۲. پیشینه پژوهش

۲-۱. انواع اکفراسیس

هفرنان^۶ (1993) و پوپ^۷ (2010) اکفراسیس را بازنمایی کلامی بازنمود بصری (بازنمایی کلامی چیزی که پیشتر به صورت بصری بازنمایی شده) دانسته‌اند. پرسین^۸ (1997: 11) آن را به سیستم نشانه‌شناختی فراتر از ادبیات و نقاشی (کلامی و بصری) به فیلم، موسیقی، معماری و اشکال هنری غیرمتعارف مانند تلویزیون، عکاسی، کمیک و سینماتوگرافی تعمیم می‌دهد. کلاور^۹ (1997, 1998: 40) با حفظ جایگاه برگردان کلامی به عنوان متن هدف، دامنه متن مبدأ را به هر که در یک سیستم نشانه غیر کلامی تشکیل شده باشد، تعمیم می‌دهد. برون^{۱۰} (2001: 559) این تعریف را به بازنمایی بین دو رسانه گسترش می‌دهد و ساگرایت^{۱۱} (2001: 19-21) معتقد است «رسانه بازآفرینی همیشه نباید کلامی باشد» و چهار دسته اکفراسیس را پیشنهاد می‌کند: اسنادی^{۱۲}، تصویری^{۱۳}، تفسیری^{۱۴} و نمایشی^{۱۵}. یاکوبی^{۱۶} (1999: 28) از یک سو اکفراسیس را پدیده نشانه‌شناختی دو قطبی^{۱۷} می‌داند که به دو رسانه (کلامی-تصویری) یا دو شکل هنری (ادبی-گرافیک)

¹ Ekphrasis

² Halliday, M.K.

³ Visual Grammar

⁴ Kress

⁵ Leeuwen

⁶ Heffernan, J.A.w.

⁷ Pop, D.

⁸ Persin, M.H.

⁹ Cluver, C.

¹⁰ Bruhn, S.

¹¹ Sager Eidt, L. M.

¹² attributive

¹³ depictive

¹⁴ interpretive

¹⁵ dramatic

¹⁶ Yacobi, T.

¹⁷ by-polar

تعلق دارد و از سوی دیگر، حتی یک کنایه و اشاره جزئی به یک اثر هنری، سبک یا ژانر را برای تولید اکفراسیس کافی می‌داند. رولبیارد^۱ (1998: 53-72) متن‌های اکفراسیک را به دو گروه تقسیم می‌کند: الف) متن بصری ابژه، هنری را به تصویر کشیده و متن تداعی‌کننده و بازگوکننده آن را توصیف می‌کند؛ ب) متن بصری شیئی هنری را به طور صریح به تصویر کشیده، اما متنی که آن را بازگو می‌کند، به قراردادهای سبک‌ها یا ایده‌های مرتبط با هنرها اشاره داد. پروانه پور و بینای مطلق (۱۳۹۷) مفهوم اکفراسیس را در پیوند با سوابق بلاغی-فلسفی مفهوم انارگیا بررسی کرده‌اند که به معنای توصیف رسا و جاندار امور است به نحوی که احساس کنیم پیش چشمان ما جان گرفته‌اند. دیاچنکو^۲ (2018) به بررسی انعکاس ژانر معماری شرقی (به ویژه معماری ایران باستان) در شعر والرئ یا کلوویچ با عنوان «ماده شیر در میان خرابه‌ها» پرداخته و بازتاب روش‌های اصلی حکاکای در این اثر ادبی را تحلیل کرده است.

پژوهش‌های فوق‌الغلب به طبقه‌بندی شیوه‌های صوری دو متن بازنمودی در قالب اکفراسیس توجه کرده‌اند. مسئله اصلی که مغفول مانده، این است که در ترجمه بینانشانه‌ای اکفراستیک از کلامی به بصری و ...، معنا از متن مبدأ به مقصد چگونه بازنمایی می‌شود و معنا چگونه انتقال می‌یابد. بنابراین لازم است شیوه مجزای دو سیستم نشانه‌شناختی در طبقه‌بندی و ارائه معنا در مقابل یکدیگر قرار گیرد.

در پژوهش‌های مربوط به بررسی اکفراسیس مسائلی چون ترجمه بینانشانه‌ای^۳، نشانه‌شناسی دیداری^۴ و رابطه متن و تصویر^۵ مطرح می‌شود.

۲-۲. ترجمه بینانشانه‌ای

می‌توانیم نظریه یاکوبسن^۶ درباره ترجمه (2013) را یکی از کلاسیک‌ترین نظریه‌های مربوط به ترجمه بینانشانه‌ای بدانیم. یاکوبسن با دسته‌بندی ترجمه به انواع درون‌زبانی^۷، بین‌زبانی^۸ و بینانشانه‌ای^۹ نقطه عطفی را در مطالعات نشانه‌شناختی ترجمه سبب شد. در ترجمه درون‌زبانی کلمه‌ای به واسطه کلمه یا کلماتی دیگر از همان زبان توضیح داده می‌شود، همچنین تمام بازخوانی‌هایی که از متون درون یک فرهنگ انجام می‌شود، نوعی ترجمه درون‌زبانی است (Nida, 1969: 3). اما مصداق بارز ترجمه بینانشانه‌ای، اقتباس سینمایی است. یاکوبسن با تأکید بر نقش ارتباطی هر سیستم نشانه‌ای، بر مسأله انتقال معنی تأکید می‌کند و از نظر او انتقال و دریافت معنی (کدگذاری و کدشکنی) در هر حال منوط به آشنایی دو طرف ارتباط با رمزگان است. بنابراین سیستم کلامی و سیستم نشانه‌ای زمانی قابل تبدیل به یکدیگرند که مبدأ و مقصد محتوا نسبت به رمزگان آشنا باشند. بنابراین از نظر یاکوبسن همواره در مسیر ترجمه بخشی از معنا از دست می‌رود.

کت‌فورد زبانشناس انگلیسی، با اعمال دستور نظام‌مند هیلیدی بر نظریه ترجمه، مراتب و سطوح انتقال میان دو زبان را طبقه‌بندی کرده است. او محدودیت‌های بیشتری برای ترجمه قائل است. کت‌فورد همچنان نشان می‌دهد که علاوه بر سدهای زبانی، سدهای فرهنگی نیز سر راه ترجمه وجود دارد (Catford, 1974: 96-99).

¹ Robillard, V.

² Dyachenko, T. A.

³ Intersemiotic translation

⁴ visual semiotics

⁵ visual-verbal interaction

⁶ Jakobson

⁷ intralingual translation or rewarding

⁸ interlingual translation or translation paper

⁹ intersemiotic translation or transmutation

۲-۳. نشانه‌شناسی دیداری

در خصوص نشانه‌شناسی دیداری، پژوهش‌ها از زمانی اهمیت می‌یابد که برای تصویر، نظام معنایی و نشانه‌شناختی مستقل در نظر گرفته می‌شود، زیرا تا پیش از این رویکرد، تصویر اغلب به مثابه یک نشانه و یا نظام نشانه‌ای مستقل در نظر گرفته نمی‌شد، بلکه همواره کلام بر تصویر غلبه داده می‌شد و گویی وظیفه تصویر این بود که در خدمت متن کلامی باشد. بنابراین زمانی که از متن سخن گفته می‌شد، منظور متن کلامی بود و برای تصویر به متنیّت مستقل قائل نبودند. سردمدار حرکت پژوهشی جدید در قالب نشانه‌شناسی دیداری را می‌توان رولان بارت^۱ دانست که در مقاله بلاغت تصویر دو معنای نمادین و رمزگان را از یکدیگر تفکیک کرد (Barthes, 1977: 41). پژوهش مهم دیگر را اکو^۲ (1976) انجام داد و برای تصویر به طور مستقل به عنوان متن نگاه کرد و اعلام کرد که نشانه تصویری نیز همچون هر نشانه دیگری مطابق قرارداد فرهنگی و بر اساس زمینه متنی معنادار می‌شود ولو آنکه نشانه بصری با موضوع خود شباهت داشته باشد، زیرا این شباهت به نوبه خود مبتنی بر گزینش برخی مشخصه‌ها بر اساس رمزگان قراردادی صورت می‌پذیرد (اکو، ۱۳۷۶، ۱۳۸۵، ۱۳۸۷: ۴۰-۴۴). گرمس و همکاران^۳ (1989) از مهم‌ترین نظریه پردازان نشانه‌شناس هستند که بر تصویر به عنوان واحد مستقل نشانه‌شناختی تأکید کردند. نقطه عطف و کامل‌کننده این نظریات، پژوهش‌های کرس و لیوون دو نشانه‌شناسی هلندی است که در کتاب خوانش تصویر و مقالات و کتاب‌های دیگر برای دو نظام نشانه‌شناختی کلامی و بصری به گرامرهای مستقل قائلند (کرس و لیوون، ۱۳۹۸؛ لیوون، ۱۳۹۵ و کرس، ۱۳۹۷). در پژوهش‌های ایرانی پژوهش‌های متعددی در خصوص نشانه‌شناسی دیداری انجام شده است (شعیری، ۱۳۷۶، ۱۳۸۵). با وجود این باید در نظر داشت که نشانه‌شناسی دیداری که در قالب مکتب پاریس صورت می‌گیرد مبتنی بر تحلیل گفتمانی است که به دو سطح ژرف ساخت و روساخت قائل است و تجزیه و تحلیل متن را از ساخت انتزاعی و شناسایی تقابلی‌ها آغاز می‌کند. در نشانه‌شناسی دیداری کرس و لیوون (2006) چنین تقابلی انتزاعی وجود ندارد. برای پرهیز از اختلاط روشی و نظری در این پژوهش از نشانه‌شناسی دیداری کرس و لیوون (2006) استفاده خواهیم کرد.

۲-۴. رابطه متن و تصویر

نباید شیوه اکفراستیکی را با تصویرگری که از گذشته رایج بوده اشتباه گرفت. برخلاف تصویرگری و نیز متن‌های دو وجهی کلامی/بصری که معنا از تعامل متن و تصویر زاییده می‌شود، در اکفراسیس همواره دو متن مستقل وجود دارد که هر کدام به تنهایی معنای کامل خود را دارد. علاوه بر این، اکفراسیس (برگردان هنری) علاوه بر نقاشی، فیلم، موسیقی یا معماری اشکال غیر کانونمندی چون تلویزیون، عکاسی، کمیک‌ها و سینما را نیز شامل می‌شود.

در خصوص رابطه متن کلامی و تصویر پژوهش‌های متعددی انجام شده (شعیری و همکاران، ۱۳۸۸؛ هاتفی، ۱۳۸۸، ۱۴۰۱؛ رادمنش و شعیری، ۱۳۹۲) و در خصوص این رابطه در نقاشی خط نیز می‌توان پژوهش‌هایی را آورد (هاتفی و شعیری، ۱۳۹۲) این رابطه چنانکه گفته شد ذیل مسأله متنیّت قرار می‌گیرد و با اکفراسیس که مبتنی بر ترجمه بینانسانه‌ای است در مسأله پژوهش ماهیتاً متفاوت است. نشانه‌شناسی دیداری که در این پژوهش‌ها انجام شده، به تبع رویکرد گرمس (1989) نشانه بصری را ماهیتاً مستقل و مجزا از متن کلامی مد نظر قرار می‌دهد و رابطه متن و تصویر را در قالب متنیّت و بینامتنیّت قرار می‌دهد، یعنی این رابطه را تنها زمانی به عنوان رابطه بررسی می‌کند که این دو وجه نشانه‌شناختی، متنیّت واحدی را شکل دهند. در مقوله اکفراسیس، مسأله فراتر از رابطه متن و تصویر و یا نشانه‌شناسی دیداری

¹ Roland Barthes

² Eco, U.

³ Greimas et al.

است. در اکفراسیس، مسأله مرکزی ترجمه بینانشانه‌ای است که هر کدام از نظام کلامی و بصری، یکی مبدأ و دیگری مقصد قرار می‌گیرد. با این وجود ممکن است متن مقصد، خود متنی ترکیبی و دو یا چندوجهی باشد، چنانکه در پژوهش حاضر متن مقصد یک نقاشی - خط است. نقاشی - خط یک متن دوجوهی و مشتمل بر عناصر متنی-نشانه‌ای کلامی و بصری است. در درون متن نقاشی-خط هیچکدام از دو نشانه کلامی و بصری مستقل نیستند و به صورت ترکیبی معنادار می‌شوند. بنابراین دو مقوله را باید مجزا کرد: از جهت اکفراستیکی، مسأله پژوهش مبتنی بر ترجمه است، در حالی که از جهت رابطه متن و تصویر مسأله پژوهش مبتنی بر بینامتنیت خواهد بود (که مطمح نظر این مقاله نیست). در اکفراسیس، ماهیت متن مقصد لزوماً محدود به متن تک وجهی نیست و بنابراین دوجوهی (کلامی-بصری) بودن متن مقصد (نقاشی - خط) لزوماً مقاله حاضر را به پژوهشی در خصوص رابطه متن کلامی و تصویر تبدیل نمی‌کند، بلکه مسأله همچنان ترجمه بینانشانه‌ای است و نظریه‌های مبنایی تحلیل متناسب با این مسأله طراحی خواهد شد.

۳. مبانی نظری

بر مبنای نظریه کرس و لیوون، هر کدام از دو نظام نشانه‌شناختی کلامی و بصری گرامر خاص خود را دارند. بنابراین برای هر کدام از متن مبدأ و مقصد باید از نظریات متفاوتی استفاده کنیم. به این صورت که برای تبیین سازوکار انتقال معنا در متن کلامی باید از نظریه زبانشناسی نقشگرایی هلیدی (Halliday & Hassan, 1976; Halliday & Matthiessen, 2014; Halliday, 1994; Halliday, 1985) و برای متن بصری از نظریه گرامر بصری^۱ کرس و لیوون (Kress & Leeuwen, 2006) استفاده کنیم. از این رو در ادامه این دو نظریه و ابزار آن‌ها را معرفی خواهیم کرد.

۳-۱-۳ زبانشناسی نقشگرایی هلیدی

مطابق دستور نقشگرایی نظام‌مند^۲، صورت و ساخت در خدمت نقش ارتباطی^۳ قرار دارند و هر چیز با ارجاع به نقش ارتباطی و کاربردی^۴ زبان تبیین می‌شود (Halliday, 1994: xiii). رویکرد نقشگرا، زبان را نظامی از معانی^۵ (Halliday & Matthiessen, 2014: 3-4) در نظر می‌گیرد که به عنوان محصول جامعه در تعاملات اجتماعی^۶ و به تناسب نیازهای انسان (Leech, 1987: 76) شکل می‌گیرد. معنا در این رویکرد بر ساخته از سه بخش متمایز و در عین حال مرتبط با عنوان «فرانقش»^۷ است: الف) فرانقش اندیشگانی^۸، ب) فرانقش بینافردی^۹، ج) فرانقش متنی^{۱۰} (Halliday, 1985: 158).

۳-۱-۱-۳ فرانقش‌ها و فرایندها

نقش اندیشگانی به بازنمایی رویدادها و پدیده‌های جهان بیرون و درون ما می‌پردازد و نقش بینافردی یعنی نقشی که تعاملات اجتماعی را تبدیل به روابط اجتماعی میان افراد می‌کند. افزون بر این، هر شیوه نشانه‌شناختی باید دارای نقشی متنی نیز باشد تا بر اساس آن، همه عناصر

¹ Visual Grammar

² systemic functional grammar

³ relational

⁴ functional

⁵ a system of meaning

⁶ Social interactions

⁷ metafunction

⁸ ideational metafunction

⁹ interpersonal metafunction

¹⁰ textual metafunction

متن، با یکدیگر و با محیط بیرون ارتباطی منسجم برقرار کنند (Halliday, 1985: 158). علاوه بر انسجام‌بخشی، ساختار مبتدایی^۱ و نیز ساخت اطلاعاتی نیز در ذیل فرانش متن بررسی می‌شود (Halliday & Hassan, 1976: 4). در تجزیه و تحلیل متن کلامی، هلیدی «بند»^۲ را واحد کمینه در نظر می‌گیرد. در هر بند سه فرانش همزمان حضور دارند و در مجموع دستور زبان را تشکیل می‌دهند (Halliday, 1985: 158).

در رویکرد نقشگرا وظیفه‌بازنمایی تجربه ما از جهان را فرانش‌اندیشگانی بر عهده دارد و این وظیفه را در قالب سه فرایند اصلی مادی^۳، ذهنی^۴، ربطی^۵ و سه فرایند فرعی رفتاری^۶، لفظی^۷ و وجودی^۸ انجام می‌دهد (Halliday, 1985: 39, 101-102). امکان و قابلیت دستوری برای بازنمایی تجربه در زبان، نظام گذرایی نامیده می‌شود. گذرایی در چارچوب دستور نقشگرا به شیوه بازنمایی انواع فرایندها و معانی در جمله اطلاق می‌شود (Simpson, 2004: 11). نظام گذرایی بیانگر رخداد، رابطه، حالت، اندیشه، احساس، رفتار و وجود پدیده‌های جهان است که هر یک از این‌ها را «فرایند» می‌خوانیم (Halliday and Hassan, 1976: 36-37).

۳-۱-۲ استعاره دستوری

جایگزینی یک صورت دستوری با صورت دستوری دیگر، استعاره دستوری نامیده می‌شود (Halliday & Martin, 1993: 7). کاربرد اصطلاح استعاره به معنای اصلی و کانونی آن یعنی تغییر و تحول در شیوه بیان نشانه‌شناختی است (Halliday, 1994: 190-191). هلیدی (1994: 4) مفهوم استعاره دستوری را در مقابل مفهوم متجانس و بازنمایی بی‌نشان به کار می‌برد. در استعاره دستوری فرض می‌شود که دو لایه دستوری وجود دارد: لایه معنا که لایه بالا است و لایه صورت که لایه پایین است. در لایه صورت، با دو صورت متجانس و استعاری مواجهیم. استعاره دستوری، لایه معنا (لایه بالا) را در برابر صورت استعاری لایه پایین قرار می‌دهد (برخلاف استعاره واژگانی که لایه صورت یا لفظ را در مقابل دو معنای لفظی و استعاری قرار می‌دهد) (Halliday, 1994: 342). کاربرد نامتجانس باعث برجسته شدن بخشی از پیام می‌شود و معنی دار است (Taverniers, 2003: 15).

۳-۲ گرامر بصری کرس و لیوون

کرس و لیوون (Kress & Leeuwen, 2006) با الگوگیری از افکار هلیدی (1994) و در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی، در تحلیل بازنمود تصویری به وجود گرامری مستقل و متفاوت از گرامر زبان دست یافته‌اند. فرانش‌های هلیدی در گرامر بصری که کرس و لیوون ارائه داده‌اند، از اندیشگانی به «معنای بازنمودی»^۹، از بینا فردی به «معنای تعاملی»^{۱۰} و از متنی به «معنای ترکیبی»^{۱۱} تغییر یافته است (Wilcox, 2014: 116-117). بنابراین طراحی بصری نیز مانند شیوه نشانه‌ای زبانی سه جلوه فرانشی دارد.

¹ Thematic structure

² clause

³ material

⁴ mental

⁵ relational

⁶ behavioral

⁷ verbal

⁸ existential

⁹ Representational meaning

¹⁰ Interactional meaning

¹¹ Compounded (textual) meaning

۳-۲-۱ معنای باز نمودی

مطابق گرامر بصری کرس و لوون، تصویر آنچه را که در زبان به وسیله واژه و زیرمقوله «افعال کنشی» بیان می‌شود، به واسطه سازه‌هایی که «بردار»^۱ نامیده می‌شود و آنچه را که در زبان با استفاده از «حروف اضافه مکانی» بیان می‌شود، به وسیله کنتراست پس‌زمینه و پیش‌زمینه نمایش می‌دهد. با وجود این، هر آنچه را که به صورت زبانی بیان‌شدنی است، نمی‌توان در قالب تصویر نمایش داد و برعکس (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۷۰).

کرس و لوون در هر فعالیت نشانه‌شناختی، دو عامل مشارکتی^۲ را از هم تفکیک می‌کنند: «شرکت‌کنندگان تعاملی»^۳ و «شرکت‌کننده‌های باز نمودشده»^۴. (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۷۲).

در تصاویر یا نمودارهای دارای یک شرکت‌کننده، این شرکت‌کننده معمولاً کنش‌گر است و به آن ساختار «ناگذرا»^۵ گفته می‌شود. در ساختارهای روایی دارای دو شرکت‌کننده یکی کنش‌گر^۶ و دیگری هدف^۷ است و به چنین ساختاری «گذرا»^۸ گفته می‌شود. چنین فرایندی را می‌توانیم معادل فعل متعدی^۹ در نظر بگیریم. کنشی که در یک فرایند ناگذرا رخ می‌دهد، فاقد هدف است. به بازنمایی کنش‌های هدفمند که تنها یک کنشگر دارد، «رویداد»^{۱۰} گفته می‌شود که طی آن، اتفاقاتی برای کسی رخ می‌دهد ولی تصویر به گونه‌ای است که شخص یا شیء عامل اتفاق قابل مشاهده نیست (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۹۳-۹۵).

۳-۲-۲ معنای تعاملی

تصاویر، روابط و تعاملات اجتماعی میان شرکت‌کنندگان را با استفاده از سه سازوکار تماس (فاصله چشمی)، فاصله اجتماعی و نگرش (چشم انداز)^{۱۱} بازنمایی می‌کنند. (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۲۰۹-۲۴۲)

۳-۲-۲-۱ تماس (فاصله چشمی)

تعامل در تصاویر در قالب دو شیوه نگاه مستقیم و غیرمستقیم پرداخته می‌شود. در نوع نخست، شرکت‌کننده باز نمودشده به طور مستقیم به بیننده نگاه می‌کند و برداری مسیر نگاه شرکت‌کننده باز نمودشده را به بیننده متصل می‌سازد ولی در شیوه نگاه غیرمستقیم هیچ ارتباط چشمی میان بیننده و شرکت‌کننده باز نمودشده شکل نمی‌گیرد و کارکرد آن این است که بیننده را غیرمستقیم خطاب قرار می‌دهد. این نوع تصاویر، شرکت‌کنندگان باز نمودشده را به مثابه منبعی اطلاعاتی یا موضوعی برای برانگیختن تفکر به بیننده ارائه می‌دهند. کرس و لوون به پیروی از هلیدی (۱۹۸۵) تصاویر دارای نگاه مستقیم را «تقاضا»^{۱۲} و تصاویر دارای نگاه غیرمستقیم را «عرضه»^{۱۳} نامیده‌اند (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۱۶۵-۱۶۷).

¹ vector

² participants

³ interactive participants

⁴ represented participants

⁵ non-transactional

⁶ actor

⁷ goal

⁸ transactional

⁹ transitive verb

¹⁰ event

¹¹ perspective

¹² demand

¹³ offer

۳-۲-۲-۲-۲ فاصله اجتماعی

قاب تصویر نیز نوعی مرزبندی بصری است که به واسطه آن عناصر موجود در تصویر و بینندگان در تعامل قرار می‌گیرند. در رابطه صمیمی از نمای نزدیک و در رابطه دور، تمام بدن و محیط اطراف یک یا چند نفر به صورت عمومی مشاهده می‌شود. اندازه قاب می‌تواند نوع رابطه اجتماعی میان بیننده و شیء، ساختمان، چشم‌انداز و دیگر پدیده‌ها را بازنمایی کند (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۱۷۴).

۳-۲-۲-۳ نگرش (چشم‌انداز)

چشم‌انداز سبب پیوند میان شرکت‌کننده‌های بازنمودشده، بیننده و بازنمود برداشت‌های شخصی از شرکت‌کنندگان بازنمودشده است. از این لحاظ، دو نوع تصویر وجود دارد: تصاویر شخصی (ذهنی)^۱ که تفکر خاصی را بازنمایی می‌کنند و تصاویر غیرشخصی (عینی)^۲ که به تفکر خاصی بستگی ندارد. زاویه مورب به معنی وجود رابطه میان تولیدکننده تصویر و بیننده با شرکت‌کننده بازنمودشده است و زاویه مستقیم به معنای عدم وجود رابطه (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۱۸۲-۲۰۵).

۳-۲-۳ معنای ترکیبی

ترکیب بندی عناصر در متن، معنای تعاملی و بازنمودی را تکمیل می‌کند و به ساختاری گفته می‌شود که با استفاده از سه سازوکار ارزش اطلاعاتی^۳، برجستگی^۴ و قاب‌بندی^۵ میان عناصر بازنمودی و گذرا ارتباط برقرار می‌سازد. محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر (چپ/راست، بالا/پایین، حاشیه/مرکز) دارای ارزش اطلاعاتی (معلوم - جدید؛ آرمانی-واقعی؛ مهم-غیرمهم)^۶ است و بر مفهوم تصویر تاثیر می‌گذارد؛ میزان جلب توجه عناصر درون تصویر برای بیننده (بسته به قرار گرفتن آن در پس زمینه یا پیش زمینه، اندازه آن و کنتراست/وضوح)، سطح برجستگی آن را نشان می‌دهد و حضور یا فقدان ابزار قاب‌بندی عناصر درون تصویر را به یک دیگر مرتبط یا از هم جدا می‌سازد. قرار گرفتن عناصر مختلف درون یک قاب می‌تواند به معنی تعلق آن‌ها به یک گروه، گونه، جنس و ... دلالت داشته باشد (کرس و لیون، ۱۳۹۸: ۲۴۴-۲۸۵).

۴- یافته‌های تحقیق

۴-۱ تحلیل متن مبدأ: تحلیل فرآینقی متن کلامی

متن مبدأ که مبنای اکفراسیس واقع شده، بیتی از شعری است که نقاش آن را منتسب به مولانا دانسته:

«این اثر و اکثر آثار بنده بر مبنای برداشتی تخیلی و احساسی از اشعار شعرای ایرانی شکل گرفته که در این اثر، بنده از اشعار مولانا الهام گرفته‌ام. شعری با عنوان «هر لحظه که می‌کوشم در کار کنم تدبیر، رنج از پی رنج آید زنجیر پی زنجیر» یکی از آثار مولاناست که در این اثر سعی کردم با برداشتی نوگرایانه‌تر از نقاشی و خوشنویسی و ترکیبی از این دو هنر و متفاوت از نقاشی خط مرسوم حال حاضر عمل کنم و افکار و حالات روحی شخصی خودم رو اینگونه تجسم نمایم» (URL1)

البته انتساب این بیت به مولانا صحت ندارد بلکه برگرفته از قطعه دو بیتی زیر است که سراینده آن شناخته نیست اما در فضای مجازی به

¹ Subjective images

² Objective images

³ information value

⁴ salience

⁵ framing

⁶ given-new; ideal-real; center-peripheral

نادرست به مولانا منتسب شده است:

هر لحظه که تسلیمم در کارگه تقدیر
آرام تر از آهویی باک‌ترم از شیر
هر لحظه که می‌کوشم در کارکنم تدبیر
رنج از پی رنج آید زنجیر پی زنجیر

هم‌قافیه بودن دو بیت باعث شده این تلفی شکل گیرد که این دو بیت مثنوی‌اند، اما اغلب در غزل و قصاید و قطعه و ... است که قافیه ایات یکسان است. قطعه نیز نیست، زیرا در قطعه، مصرع سوم قافیه متفاوت است. در مثنوی مولوی مولودی که دو بیت پشت سر هم هم‌قافیه باشند، مشاهده نمی‌شود و در غزل اگر هم دو بیت نخست غزل می‌بود باید مصرع سوم متفاوت می‌بود. بنابراین به لحاظ فنون ادبی نیز آشکار است که این دو بیت از مولانا نیست. اما برای این که متنی مبدأ برای تولید اکفراستیک واقع شود، عدم صحت انتساب آن مانعی نیست. اما چنانکه در تحلیل متن اکفراستیک (متن مقصد: نقاشی - خط) خواهیم دید تصور انتساب آن به مولانا باعث شده برخی ایات مولانا نیز فراتر از ظرفیت معنایی دو بیت فوق در بازنمایی اکفراستیک مشاهده شود. از جمله بیت زیر از مولانا به صراحت بر اساس تناظر بازنمودی نشانه‌های تصویری با کلامی (تناظر نشانه بصری زنگار و آینه در متن مقصد با نشانه‌های کلامی بیت زیر) در متن مقصد آشکار است:

آینت دانی چرا غماز نیست زانکه زنگار از رخس ممتاز نیست

مهدی زمانی (نقاش) تنها بیت دوم را به عنوان متن مبدأ ذکر کرده است در حالی که که عنوان نقاشی خط دربردارنده نشانه کلامی‌ای است که در بیت نخست شعر مد نظر او قرار دارد. بنابراین دامنه بازنمایی متن مقصد فراتر از متن مبدأیی است که او به آن تصریح کرده است.

متن مبدأ کلامی است و بنابراین در تحلیل شیوه بازنمایی و انتقال معنا در متن مبدأ از زبانشناسی نقشگرا بهره خواهیم گرفت و از آنجا که واحد تحلیل در زبانشناسی نقشگرا، بند است ابتدا بندهای بیت (واحد‌های کلامی متن مبدأ) را تفکیک خواهیم کرد.

بیت از چهار بند تشکیل شده است:

الف) هر لحظه که می‌کوشم (فرایند مادی، گذرا: دارای مفعول صریح)

ب) در کارکنم تدبیر (فرایند ذهنی: تدبیر کردن. کاربرد استعاری فعل. گذرا: دارای متمم یا مفعول غیر صریح)

ج) رنج از پی رنج آید (فرایند مادی، ناگذرا)

د) زنجیر [از] پی زنجیر [آید] (فرایند مادی، ناگذرا)

برای این که نحوه بازنمایی در این بندها را دریابیم، لازم است فرایندهای (مادی، ذهنی، ربطی، رفتاری، لفظی و وجودی) در هر بند را بررسی کنیم. این فرایندها در واقع وضعیت گذرایی فعل را معلوم می‌کنند (Halliday, 1985: 39, 101-102). گذرایی در چارچوب دستور نقشگرا به شیوه بازنمایی انواع فرایندها و معانی در جمله اطلاق می‌شود (Simpson, 2004: 11). نظام گذرایی بیانگر رخداد، رابطه، حالت، اندیشه، احساس، رفتار و وجود پدیده‌های جهان است که هر یک از این‌ها را «فرایند» می‌خوانیم.

در بند الف فرایند مادی گذرا وجود دارد. این فرایند از این لحاظ گذرا است که فعل دارای مفعول صریح است. این فرایند به فعالیت‌های کنشی مبنی بر انجام یک کار فیزیکی مانند خوردن، گرفتن، افتادن و ... دلالت دارد (Halliday and Hassan, 1976: 36). «کوشیدن» فعلی کنشی است که در آن کنشگر کاری (تدبیر کردن) را انجام می‌دهد. در بند دوم فرایند ذهنی بر فعل (تدبیر کردن) حاکم است. این فرایند نیز گذرا است و فعل دارای مفعول غیر صریح یا متمم است. مسئله‌ای که در این بند مهم است این است که گوینده فعل را به صورت غیرمتجانس و استعاری به کار برده است، زیرا به جای «تدبیر کردن» که صورت متجانس کاربرد این فعل است از «در کار کردن»

تدبیر» استفاده کرده است. استعاره دستوری یک انتقال است که یک ابزار دستوری را با دیگری جایگزین می‌کند؛ ولی معنای مشابهی دارد. به عبارت دیگر، جایگزینی یک صورت دستوری با صورت دستوری دیگر، استعاره دستوری نامیده می‌شود (Halliday & Martin, 1993: 7). هلیدی مفهوم استعاره دستوری را در مقابل مفهوم متجانس و بازنمایی بی‌نشان به کار می‌برد (Halliday, 1994: 4). بنابراین باید دید آیا در بازنمایی از متن مبدأ به مقصد (از نشانه کلامی به بصری) کاربرد نامتجانس متن مبدأ چه تاثیری در بازنمایی در متن مقصد دارد. و اما در دو بند سوم و چهارم، که فعل هر دو بند «آید» می‌باشد با فرایند مادی ناگذرا مواجهیم که در بند اخیر، با شگرد متنی حذف به کار رفته است.

علاوه بر این، چنانکه گفته شد متن مبدأ فراتر از آن چیزی است که تولید کننده متن مقصد (نقاش) به آن اشاره کرده است. عنوان نقاشی که نشانه‌ای کلامی است، در بیت نخست قرار دارد و به عنوان صفت مشبیه، در واقع صورت استعاری فعل «تقدیر کردن» است که فعلی گذراست و مفعول صریح آن «سرنوشت» است. «سرنوشت» در متن بیت وجود ندارد، اما به عنوان لازمه معنای فعل گذرا می‌توان آن را در نظر گرفت. از این رو، تقابل سرنوشت - تدبیر شکل می‌گیرد و باید دید در نقاشی، نقاش چگونه این تقابل ژرف ساختی را بازنمایی می‌کند. این تقابل نشان می‌دهد در برگردان اکفراستیکی، دو ترجمه بینانسانه‌ای و بینافرهنگی به صورت همزمان رخ می‌دهد. این شیوه نشان می‌دهد سطوح بسیار انتزاعی تری از معنا نیز در ترجمه اکفراستیکی دخیلند که لازم است به شیوه انتقال آن توجه کرد.

از منظر رابطه متن و تصویر، رابطه عنوان و تصویر در اکفراستیس «تقدیر» فراتر از دو رابطه لنگر^۱ و بازپخش (relay) در نظریه بارت (Barthes, 1977: 41) می‌رود زیرا عنوان، ضمن این که معنای نقاشی - خط را بر مدار «تقدیر» تثبیت می‌کند، از طریق ارجاع بینامتنی با پیرامتن‌های متن مبدأ، دایره متنتی متن مبدأ را نیز گسترش می‌دهد. در بازپخش، متن کلامی (عنوان) باعث گسترش مدلول می‌شود، اما در اینجا باعث گسترش حوزه دال می‌گردد.

و اما به نظر می‌رسد سطح پیچیده‌تر بازنمایی در متن به بازنمایی بندها در سطح فرانقش منطقی اختصاص داشته باشد که نظام علی - معلولی حاکم بر روابط میان بندها را مشخص می‌کند. بنابراین می‌توان گفت در سطح منطقی، نسبت میان رنج زیاد و تدبیرگری به واسطه زنجیرهای پی در پی بازنمایی می‌شود. بند نخست (هر لحظه که می‌کوشم) نسبت به بند دوم (بند الحاقی) جایگاه وجهیت را دارد. بنابراین می‌توانیم دو بیت نخست را چنین بازنویسی کنیم:

- بدون تردید، تدبیرگری، ...

بنابراین رابطه منطقی و علی - معلولی تدبیرگری به عنوان یک فرایند ذهنی، با رنج و زنجیر مشخص می‌شود:

تدبیرگری (P) ← رنج و زنجیر (استعاره واژگانی از گرفتاری) (Q)

پس می‌توانیم با اسم سازی از فعل دارای فرایند ذهنی، محتوای بیت را به صورت زیر بیان کنیم:

- تدبیرگری، سبب رنج و گرفتاری می‌شود.

از آنجا که یکی از استعاره‌های دستوری جایجایی قطبیت‌های مثبت و منفی در بند است، می‌توانیم بگوییم:

- نه - تدبیرگری سبب رنج و گرفتاری نمی‌شود.

این بیان استعاری، در واقع همان مفهوم بیت نخست است که در مقابل تدبیرگری، «تسلیم» را پیشنهاد می‌کند:

¹ anchorage

هر لحظه که تسلیمم در کارگه تقدیر
آرام تر از آهو بی باک ترم از شیر^۱
در سطح فرانش منطقی، بیت فوق را نیز به صورت زیر می‌توانیم بازنویسی علی-معلولی کنیم:
تسلیم (P) ← آرامش و بی‌باکی (Q)

بیت فوق با افزودن عنصر فرانشی «تقدیر» در گروه حرف اضافه‌ای «در کارگه تقدیر» که می‌توان آن را به صورت بند «تقدیر کارگاه دارد» بازنویسی کرد، برای تقدیر به کنشگری قائل شده است. بنابراین آنچه به عنوان رابطه علی-معلولی در سطح فرانش منطقی شناسایی کردیم، از سوی شاعر (گوینده) معادل تقدیر دانسته شده است.

اینک باید دید در برگردان هنری (اکفراستیک) از متن کلامی به متن بصری (نقاشی-خط) این عناصر کلامی چگونه بازنمایی شده‌اند. چنانکه گفتیم، تناظر نشانه‌ای نشان می‌دهد بیت زیر نیز از مولوی به عنوان متن مبدأ مد نظر تولیدکننده متن اکفراستیک بوده است:

آینت دانی چرا غماز نیست
زانکه زنگار از رخس ممتاز نیست

این بیت نیز دارای سه بند است با فعل‌های «دانی»، «نیست» و «نیست». بند نخست دارای فرایند ذهنی است. این فرایند به امور ذهنی، حسی و فکری مانند دانستن، دوست داشتن، فکر کردن، خوشایند بودن، و ... مربوط است (Halliday and Hassan, 1976: 36). وجه فعل «دانی» در بند، پرسشی است. بنابراین فرایند ذهنی در قالب فرایند لفظی بیان شده است که نوعی کاربرد استعاری فرایند است و سطحی پیچیده‌تر از استعاره است. فرایند لفظی، فرایندی است که عمل گفتن را در بر دارد مانند گفتن، پرسیدن، اعلان کردن، فریاد زدن، و ... (Halliday and Hassan, 1976: 36). گوینده متن کلامی (مولوی) مخاطب خود را مورد پرسش قرار می‌دهد و پرسش او جنبه ذهنی دارد. بنابراین نوعی تنبه در آن وجود دارد که نشان می‌دهد گوینده جایگاهی بالاتر از مخاطب از منظر ذهنی برای خود در نظر دارد. علاوه بر استعاره‌سازی فرایند لفظی در بند، کاربرد فعل «دانی» در بیت به لحاظ وجه مثبت-منفی فعل نیز استعاری است، زیرا در واقع مولوی می‌خواهد به مخاطب خود بگوید که «نمی‌دانی» و سپس در قالب عامل ربطی «زانکه» علت غماز نبودن آینه را به او توضیح می‌دهد. در اینجا مولوی فراتر از فرانش‌های سه‌گانه، در واقع با استفاده از عناصر فرانش منطقی، ربطی را میان بندها نیز ایجاد می‌کند. بنابراین باید دید آیا در متن اکفراستیک نیز، فرانش منطقی قابل بازنمایی است و کاربرد دارد. فرانش منطقی سطح پیچیده‌تری از بازنمایی را در متن وارد می‌کند بنابراین بازنمایی اکفراستیک نیز به همین صورت باید پیچیده شود.

افعال دو بند دوم و سوم بیت فوق، «نیست» از نوع فرایند وجودی هستند. فرایند وجودی با وجود داشتن یا اتفاق افتادن یک چیز در ارتباط است. به طور کلی هر فعلی که معنای وجود داشتن را در بر داشته باشد، جزء این فرایند محسوب می‌گردد.

«ممتاز نبودن زنگار» کاربرد استعاری «وجود داشتن زنگار» است. بنابراین دارای فرایند وجودی است. فرایند وجودی با وجود داشتن یا اتفاق افتادن یک چیز در ارتباط است. به طور کلی هر فعلی که معنای وجود داشتن را در بر داشته باشد، جزء این فرایند محسوب می‌گردد. علاوه بر فرایندهای فوق، فرایند رفتاری را نیز در متن مبدأ (در بیت نخست) می‌توان جست. «آرام بودن» که کاربرد استعاری فعل «آرامیدن» است، بر فعلی رفتاری دلالت دارد. فرایند رفتاری به عنوان حد وسط فرایندهای فکری و جسمانی، رفتارهایی نظیر «تنفس کردن، آه کشیدن، لبخند زدن، گریه کردن و ...» را در بر می‌گیرد (Halliday and Hassan, 1976: 37)

بنابراین در یک جمع بندی می‌توان عناصر فرانشی مواد بازنمودی متن مبدأ را به صورت زیر تفکیک کرد:

^۱ اسماعیل امینی، شاعر، مدرس دانشگاه و عضو کمیته مبارزه با نشر جعلیات در واکنش به این ماجرا نوشته است: «شعر جعلی و پرت و پلا بافتن مجری مدعی» پیش‌تر، در سال ۱۳۹۹ نیز دکتر سید محمود انوشه، در قسمتی از برنامه تلویزیونی «دورهمی»، با خواندن همین بیت‌ها، آن‌ها را منتسب به مولانا معرفی کرد و گفت که بنای زندگی‌اش را تغییر داده و همچنین تا کنون به هر کسی که می‌توانسته توصیه کرده است (URL 2).

عناصر فرانشی اندیشگانی (اسامی و افعال):

- عناصر اسمی: من («م»)، تدبیر، رنج، آرام، تسلیم، زنجیر، آینه، زنگار
 - عناصر فعلی: کوشیدن، در کار کردن، از پی هم آمدن، از پی هم آمدن (محدوف به قرینه لفظی)، دانست، وجود داشتن
- عناصر فرانشی بیناسوژگانی: هر لحظه
- عناصر فرانشی متنی: عامل ربطی «که» (محدوف پس از فعل «می کوشم»); عامل ربطی «که»; حرف ربط همپایگی «و» که به قرینه لفظی حذف شده است.
- عناصر فرانشی منطقی: آنگاه، زانکه

۲-۴ تحلیل متن مقصد (متن اکفراستیک): تحلیل نقاشی خط «تقدیر»

در تحلیل متن بصری (نقاشی) ابتدا لایه‌های فرانشی متن نقاشی را تجزیه و تحلیل خواهیم کرد. از جنبه طراحی بصری بر پایه نظریه کرس و لوون (2006) سه فرانشی بازنمودی، تعاملی و ترکیبی را مورد بررسی قرار خواهیم داد.



شکل ۱- خط-نقاشی با عنوان «تقدیر» از مهدی زمانی

Fig 1- Calligraphic ekphrasis titled " Destination" by Mehi Zamani

۴-۲-۱ لایه بازنمودی

این اثر به لحاظ این که عنوان گذاری دارد، درواقع دو لایه اصلی دارد: لایه عنوان که کلامی است، و لایه اصلی که نقاشی است و خود ترکیبی از عناصر کلامی و بصری است. عناصر بازنمایی دو لایه به صورت زیر است:

الف) لایه عنوان: عنوان نقاشی «تقدیر» است. تقدیر درواقع فعل «تقدیر کردن» است که با حذف عنصر اسمی به صورت اسمی درآمده و جنبه بی نشان خود را از دست داده و امروزه به عنوان اسم به کار می‌رود.

ب) لایه اصلی: ۱. حروف و کلمات (که برخی قابل خواندند و از این میان سه کلمه تقریباً قابل تشخیصند: هر، لحظه، تقدیر، کار). لایه‌ای از حروف در این سوی و لایه‌ای در آن سوی و در پس زمینه قرار دارند. این حروف همزمان بازنماینده شاخه‌های درختچه یا گیاه‌اند که دیوارها را می‌پوشانند؛ ۲. زنجیرهای فلزی؛ ۳. نور؛ ۴. سایه؛ ۵. دیوار؛ ۶. سوراخ‌های داخل دیوار؛ ۷. لایه سبز زنگاری روی دیواره حایل؛ ۸. آثار تحلیل رفتگی لایه زنگاری بر اثر آب باران؛ ۹. بردارهای زنجیری که از سوراخ دیوار به آن سو عبور کرده‌اند و نشان می‌دهند هر دو طرف دیوار پوشیده از این لایه‌های گیاهی است. بنابراین این بردارها هم از این سو به آن سو می‌روند و هم از آن سو به این سو می‌آیند.

۴-۲-۲ لایه تعاملی

تماس (فاصله چشمی): کنشگران بازنمود شده در تصویر، حروف و گیاه و نور هستند. نقاش هیچ عنصری که دربردارنده نگاه باشد، تصویر نکرده است. اما در هم تشدیدگی زنجیرها و حروف و مایل شدن آن‌ها به سوی یکدیگر، تراکم آن‌ها در پایین متن را باید نوعی از بردار در نظر گرفت که نشان دهنده نزدیکی-دوری کنشگران متن از لحاظ تماس است. روشنایی لایه فوقانی در برابر تیرگی لایه پایینی و خاکستری بودن لایه میانی، نشان دهنده عدم نزدیکی و نداشتن تماس میان عناصر درون متن است. هر لایه درواقع سطحی از انقطاع تماس میان کنشگران را بازنمایی می‌کند.

فاصله اجتماعی: بین دو بازنمود این سو و آن سوی لایه حائل (زنگار) فاصله وجود دارد. هر دو سوی دیوار، عناصر بازنمایی مشابه و کم و بیش یکسانی دارند، زیرا به هم از طریق سوراخ‌های دیوار متصلند، اما لایه زنگاری حائل مانع از این می‌شود که وجه مشابهت و یکسانی آنها دیده شود. بنابراین در لایه پایینی تصویر نیز باید وجود عناصر بازنمود را فرض گرفت که در زیر آن لایه پوشیده شده‌اند و مشاهده نمی‌شوند. درواقع اگر باران زنگار لایه بالای تصویر را نمی‌شست متوجه نمی‌شدیم که در زیر آن لایه نیز همچون این سوی دیوار نقش‌هایی مشابه لایه بیرونی برای مشاهده وجود دارد.

نگرش (چشم انداز): نقاش بازنمودها را به مثابه موضوع خوانش یا نگاه برای کسب اطلاعات به بیننده عرضه کرده است. بنابراین نقاشی به طور کامل موضوعی برای عرضه اطلاعات و فراخوانی برای تفکر درباره آنهاست. بنابراین می‌توان معادل «دانی ... در متن کلامی را در نوع زاویه دید تولیدکننده نقاشی مشاهده کرد. نقاش با اتخاذ زاویه دید غیرشخصی درواقع موضوع نقاشی را یک فضای اطلاعات و مشاهده و تفکر (دانستن) برای مخاطب در نظر گرفته است.

۴-۲-۳ لایه متنی (ترکیبی)

الف) ارزش اطلاعاتی: ترتیب قرارگیری عناصر درون متن به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد باید آن را بیشتر بر اساس نگاه بالا/پایین خوانش کرد. لایه پایین در این سوی دیوار به صورت یک لایه ضخیم و فشرده خاکستری رنگ است. خطوط برداری را به سوی بالا ترسیم می‌کنند اما در میانه راه دوباره بازگشت می‌کنند یا به بیرون از قاب و یا به آن سوی دیوار هدایت می‌شوند. لایه بالای تصویر، جایگاه امر ایده آل و روشنایی است. زنجیر آویزان از بالای تصویر برخلاف زنجیرهای پایین به صورت شفاف بر روی دیوار بازنمایی شده و بنابراین می‌توان بالا را جایگاه اطلاعات نو در نظر گرفت. علت شفافیت تصاویر در بالا این است که باران، لایه زنگاری روی آن‌ها را شسته و لایه روشن زیرین را آشکار کرده است، اما در پایین به علت حائل شدن لایه زنگاری، گیاه‌ها بر روی دیوار، سایه انداخته‌اند. با توجه به شفاف شدن لایه بالا، بردار زنجیری که از بالای تصویر به پایین آویزان شده، سایه رقیق‌تری بر روی دیوار انداخته است، چنانکه در آنجا می‌توان دیوار را آینه‌گون در نظر گرفت که قابلیت بازنمایی دارد.

ب) برجستگی: حجم حروف و گیاه‌ها و تیرگی در لایه پایین بسیار زیاد است. بنابراین غلبه این لایه در بافت مشاهده می‌شود.

ج) قاب‌بندی: تمامی عناصر متن در یک قاب ارائه شده‌اند. با توجه به خارج شدن بردارها و تداوم تصویر در بیرون از قاب، می‌توان گفت جهان متن بیرون از قاب نیز ادامه دارد. قاب‌شکنی عناصر متن در بیرون از قاب نشان‌دهنده این است که معنای متن گسترده‌تر از حجم عناصر بازنمودی است و نقاشی، معنایی بیشتر از آنچه قابل مشاهده است، عرضه می‌دارد و می‌توان به گستره آن اندیشید. با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان کنشگران اصلی را چنین برشمرد: دیوار، زنگار، گیاهان (کلمات)، زنجیر. گیاهان از آنجا که همزمان کلمه نیز هستند، بنابراین کاربرد استعاری پیدا کرده‌اند و می‌توان آن‌ها را بازنمود وجه ذهنی دانست، زیرا کلمات صرفاً از ذهن بیرون می‌آیند. بنابراین تقابل ذهنی و عینی نیز قابل استخراج است.

از آنجا که زنجیرها پس از مدتی که حروف تداوم می‌یابند، ظهور می‌کنند می‌توان گفت فرایند ذهنی پس از مدتی، با لایه‌هایی از عینیت‌های اسیرکننده و محدود کننده مواجه می‌شوند. بنابراین زنجیرها در سطحی استعاری، بازنمود قلب ماهیت ذهنی به عینی در تداوم فرایند پدیداری هستند.

عامل کنشگر در این قلب ماهیت را باید دو کنشگر دیگر، یعنی زنگار و دیوار در نظر گرفت. رابطه علی-معلولی میان این کنشگران و قلب ماهیت در امر ذهنی به محدودیت عینی واضح نیست، اما هر چه هست این لایه مانع از این می‌شود که امر ذهنی با بازتاب خود در لایه دیوار که یک لایه عینی است، مواجه شود. دیوار یک لایه عینی است اما این سوی دیوار که محل قرارگیری کلمات و زنجیرهاست و فضای باز را تشکیل می‌دهد، امر ذهنی است.

در لایه بالا تنها یک زنجیر از درون دیوار وارد یا خارج شده است و این نشان‌دهنده آن است که لایه زنگار اگر از بین برود حجم زنجیرها کم می‌شود و خطوط ذهنی در تداوم خود به موانع کمتری برمی‌خورند. هیچ یک از حروف لایه بالا در تداوم خود زنجیری نشده‌اند و این نشان‌دهنده این است که می‌توان گفت بر اساس خوانش از پایین به بالا، جایگاه اطلاعات معلوم و اطلاعات جدید به دست می‌آید:

- به هر میزان که لایه زنگار که میان امر ذهنی و عینی فاصله می‌اندازد از بین برود، امکان ظهور زنجیرها کمتر است.

بنابراین می‌توان گفت سطح پیچیده فرانش منطقی که به صورت رابطه منطقی اگر ... آنگاه ... در نسبت میان تسلیم و آرامش از یک سو و تدبیر و زنجیر از سوی دیگر در متن مبدأ آشکار گردید، در اینجا در قالب نظام استعاری بالا/پایین (آرمانی/دون) نشان داده شده

است. به این معنا که بالا جایگاه فقدان زنجیر و در نتیجه جایگاه آرامش است و پایین که جایگاه دون در نظام ترکیب‌بندی متنی است، به معنای لحظه‌هایی است که کنشگر به تدبیرگری می‌کوشد و بنابراین زنجیرها پی در پی هم نمایان می‌گردند.

بالا جایگاه وجه متعالی معنا است و پایین جایگاه وجه منفی و دون. بنابراین آنچه در فرانش منطقی به عنوان پیام گوینده متن مبدأ بود (در پی تدبیر نباش، تسلیم باشد تا آرام باشی و رنج نبری و باید قلبت صاف باشد) در متن مقصد بر اساس نظام استعاری بالا/پایین به این صورت بازنمایی شده است که آرامش و بی‌رنجی و فقدان زنجیر در بالا و زنجیر و تدبیر و رنج در پایین قرار گرفته است. همچنین زنگار برای نشان دادن اهمیت آن در پیشانی متن نقاشی قرار گرفته و بی‌زنگاری در پس زمینه و این گونه بر پیام مخاطب تأکید شده است. برجسته‌سازی و تأکید در متن مقصد در راستای بازنمایی وجه پرسشی در متن کلامی قرار می‌گیرد که مولوی مخاطب را نسبت به امری ذهنی آگاه می‌سازد (متنبه می‌کند).

۳-۴ تحلیل بیناشانه‌ای (مقایسه متن بصری و شعر بر گردان شده)

در مقایسه میان متن کلامی مبدأ و تصویر نقاشی، اصلی‌ترین عنصر مشترک، «زنجیر» است که از نوع بازنمودی است. زنجیر یک عنصر عینی (برخلاف «رنج») است. فراوانی زنجیرها، معادل زنجیر پی زنجیر است. یعنی آنچه در متن کلامی به صورت قید حالت بیان شده در متن بصری به صورت بازنمایی مکرر (تکرار) بازنمایی شده است. زنجیرها در دو سوی دیوار به هم متصلند و از این رو می‌توانند بازنماینده این باشند که از پی هم می‌آیند و بنابراین تمام نشدنی‌اند. در بازنمایی کلامی، «از پی هم آمدن» صورت نامتجانس و استعاری فعل «متصل بودن» است. بنابراین تصویر در بازنمایی صورت استعاری فعل، عینیت‌سازی را بر مبنای صورت متجانس آن انجام می‌دهد.

اما عنصر مشترک اصلی در لایه عنوان نقاشی، عنصر کلامی و اسمی «تقدیر» با متن کلامی مشترک است که البته در بیت مورد اشاره نقاش منعکس نشده بلکه در بیت دیگر آمده است. بنابراین می‌توان گفت برخلاف آنچه نقاش گفته، وی فراتر از بیت مذکور بیت دیگر شعر را نیز در نظر داشته و با توجه به انعکاس کلمه «تقدیر» در بیت و عنوان نقاشی، می‌توان گفت نقاشی در واقع متمرکز بر بیتی طراحی شده که نقاش به عنوان متن مبدأ ذکر نکرده است. شاید علت این مسئله آن باشد که هر دو بیت، چنانکه دیدیم، در واقع بازنمایی متفاوت یک معنا هستند. بنابراین همان‌طور که در گرامر بصری می‌توانیم صورت مثبت و منفی را به عنوان دو ساخت زبانی به نحو استعاری به جای یکدیگر به کار ببریم تا معنای واحدی را منتقل کنیم، در گرامر بصری نیز می‌توانیم تقدیر را در قالب نفی تدبیر بیان کنیم. بنابراین در سطح ترکیب‌بندی بالا و پایین به مثابه دو ساخت دستوری نظام بصری هستند که گرچه مقابل همند اما در واقع دو صورت بیانی از یک معنای واحدند. لایه پایین می‌گوید اگر تدبیر کنی زنجیر خواهی داشت و لایه بالا می‌گوید اگر تسلیم شوی آرامش خواهی داشت. گرفتاری در قالب رنگ تیره و سیاه در لایه پایین و آرامش در قالب نور و رنگ آبی آسمانی در لایه بالا پردازش شده است. بردارهای منحنی نشان-دهنده فراگیری گرفتاری‌ها در همه سطوح متن اعم از درون و بیرون آن است. بنابراین می‌توانیم قیوک کلامی «هر لحظه» را به نحوی معادل بازنمود بردارهایی بدانیم که انحنا یافته و در هم فرورفته‌اند؛ هر لحظه به هر جا تبدیل شده است. بنابراین تلاقی زمانی و مکانی رخ داده است: اتفاقی که هر لحظه رخ می‌دهد هر جا هم رخ می‌دهد. تمام عرصه زمانی و مکانی متن بصری به مکانی برای کنشگری تقدیر تبدیل شده است.

اشتراک در کلمه تقدیر نشان می‌دهد فضای درون قاب نقاشی را باید یکجا معادل همان «کارگاه تقدیر» دانست.

اما مسئله مهم‌تر این است که در نقاشی عناصری بازنمایی شده‌اند که در متن کلامی وجود ندارند: زنگار، حایل و باران.

با توجه به این که نقاش در معرفی متن مبدأ، آن را شعری از مولوی معرفی کرده است و فراتر از بیت مورد اشاره‌اش از بیت دیگر نیز بهره گرفته، بنابراین امکان عاریه‌گیری عناصری از آثار مولوی فراتر از این دو بیت وجود دارد، گرچه انتساب این دو بیت به مولوی درست نیست.

با نگاهی به مثنوی مولوی، به راحتی بیت مشهور زیر را که معادل عنصر بازنمودی داخل نقاشی در آن با کارکرد کنشی مشابه است، می‌بینیم:

آینت دانی چرا غماز نیست زانک زنگار از رخس ممتاز نیست

بنابراین متوجه می‌شویم خاصیت آینه‌گون بودن دیوار نیز که در نقاشی بازنمود یافته، متأثر از این بیت باید باشد. رابطه منطقی زنگار و آینه و بازنمود درون آینه به صورت زیر است:

زنگاری بودن آینه (P) ← غماز نبودن آینه (ناپیدا بودن تصویر در آینه، عدم قابلیت آینه برای بازنمایی تصویر نگرنده) (Q)
در متن نقاشی، حروف و کلمات این سوی دیوار، به دلیل وجود لایه زنگار روی دیوار، نمی‌توانند معادل بازنمودی خود را در آن سوی لایه ببینند و متوجه شوند. بنابراین آن‌ها به جای مشاهده تصویر خود، لایه تیره سایه‌شان را نیز بر دیوار می‌اندازند. به این صورت، لایه حایل دوبرابر می‌شود: لایه زنگار + لایه سایه.

بنابراین در سطح بازنمودی، تصویر دارای عناصر بازنمودی‌ای است که در متن کلامی نیست، اما فرایند تحلیل به تدریج نشان می‌دهد که لایه‌های بازنمودی تصویر در یک خوانش پدیدار نمی‌شوند، بلکه در فرایند تحلیل و ایجاد پیوند میان متن مبدأ و مقصد، عناصر بازنمایی نهفته به تدریج در سطح متن قابل تفکیک می‌شوند. بنابراین خوانش نقاشی، یکباره رخ نمی‌دهد بلکه در فرایندی تحلیلی و چندمرحله‌ای ممکن می‌گردد.

تحلیل فرانقشی و مجزای شعر (متن کلامی) و نقاشی -خط (متن بصری) نشان داد در هر دو متن کلامی و بصری (شعر و نقاشی) علاوه بر فرانش‌های سه‌گانه اندیشگانی، بینافردی و متنی، فرانقش منطقی نیز در پردازش معنا دخالت دارد. معنای منطقی در متن کلامی از طریق تأویل روابط فرامتنی بند مرکب و در متن بصری از طریق جمع کردن معنای لایه‌های مختلف بصری به دست می‌آید. هر کدام از متن کلامی و متن بصری به هر دو صورت متجانس و نامتجانس به بازنمایی معنا در همه لایه‌های فرانقشی و معنایی می‌پردازند. در نقاشی، فرایند رفتاری منتظر بودن از طریق بردار نگاه کردن به بیرون از قاب و فرایند ذهنی «عادت داشتن» از طریق بازنمود منطقی (لایه فرامتنی) بازنمایی شده است. بنابراین آنچه در متن کلامی به صورت استعاره بازنمایی شده، در متن بصری به لایه‌های معنایی مختلف تجزیه شده و بنابراین باید معنای بازنمود را از طریق جمع معنای لایه‌های مختلف دریافت؛ به عبارتی تأثیر فشرده‌سازی معنا در متن کلامی از طریق استعاره - دستوری و در متن بصری از طریق بازنمایی معنا در لایه‌های مختلف آشکار می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

نتایج تحلیل نشان می‌دهد در ترجمه بیناوجهی و بینانشانه‌شناختی از متن هنری شعر به متن هنری نقاشی خط انتقال معنا و بازنمایی به صورت تناظری رخ نمی‌دهد، بلکه در این میان در چارچوب نظام گرامری، هر نظام نشانه‌شناختی معنا متناسب با ابزار فرانقشی آن نظام از نو بازآرایی و بازنمایی می‌شود. تناظر بینافرانقشی نیز در ترجمه بینانشانه‌ای وجود ندارد، بلکه هر متن از نو نظام فرانقشی خود را می‌آفریند و البته هر دو از همه فرانقش‌های اندیشگانی، بینافردی، متنی و منطقی کمال بهره را می‌برند. بخش زیادی از معنا به صورت ناخودآگاه، از متن

مبدأ به مقصد منتقل می‌گردد، زیرا برخلاف خودآگاهی نقاش (تولید کننده اکفراستیک) تحلیل متن نشان داد عناصر بیشتری از متن‌های پیرامونی در متن مقصد بازنمایی یافته است. با این همه تمامی عناصر بازنمودی در متن مقصد خواه ناخواه منشأ متنی داشتند و از این رو است که می‌توان آن‌ها را پیدا کرد، به عبارتی تحلیل نشان داد باید عناصر افزوده معنایی در متن مقصد را در هر حال دارای منشأ متنی در نظر گرفت ولو آنکه آن منشأ برای تحلیلگر قابل شناسایی نباشد. این نتیجه نشان می‌دهد تولید متن هیچگاه در خلأ رخ نمی‌دهد و در هر حال نشانه‌ها منشأ پدیداری دارند. هر کدام از متن مبدأ و متن مقصد نظام استعاری خاص خود را دارد. علاوه بر استعاره در کاربرد وجه فعل، استعاره در فرایندها نیز مشاهده گردید و این نشان می‌دهد تولید اکفراستیک می‌تواند پیچیدگی‌های مختلف متن مبدأ را نیز با ابزار خاص گرامر خود بازآفرینی کند. بازنمایی دلالت‌های فرانش متنی متن کلامی در متن مقصد در قالب نظام استعاری ترکیب‌بندی (بالا/پایین، پیش زمینه/پس زمینه، راست/چپ و ...) خود را نشان داد.

۶. منابع

- اکو، اومبرتو. (۱۳۷۶). *درباره سهم فیلم در نشانه‌شناسی، نظریه‌های زیبایی‌شناسی فیلم*. ترجمه امید نیک فرجام. انتشارات بنیاد سینمایی، فارابی، تهران.
- اکو، اومبرتو. (۱۳۸۵). *سطوح تجزیه رمزگان سینما، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*. گردآوری یلینکولز. ترجمه علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس، تهران.
- اکو، اومبرتو. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمه پیروز ایزدی. نشر ثالث. تهران: شپرد.
- پروانه پور، مجید. و بینای مطلق، سعید. (۱۳۹۷). *تمایز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراستیس در مطالعات کلمه-تصویر*. *دو فصلنامه فلسفی شناخت*، شماره ۷۹/۱، ص ۲۳-۴۳.
- رادمنش، شبنم السادات؛ شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *بررسی نشانه‌شناختی رابطه عنوان و نقاشی: مطالعه موردی تداوم خاطره اثر سالوادور دالی و جیج اثر ادوارد مونش*. *نقد ادبی*. سال ۶، ش ۲۴، ص ۷-۳۰.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۷۶). *معناشناسی تصویری؛ بازخوانی یک اثر*. *مدرس*. ش ۲، ص ۷۸-۸۵.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر*. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ش ۱، ص ۳۳-۴۵.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۷). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
- شعیری، حمیدرضا؛ قبادی، حسنعلی و هاتفی، محمد. (۱۳۸۸). *معنا در تعامل متن و تصویر*. *مطالعه نشانه-معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده*. *پژوهش‌های ادبی*. سال ۶، ش ۲۵، ص ۳۹-۷۰.
- کرس، گوتتر. (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد: بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر*. ترجمه سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد. تهران: مارلیک.
- کرس، گوتتر؛ لیوون، توفون. (۱۳۹۸). *خوانش تصاویر؛ دستور طراحی بصری*. ترجمه سجاد کبگانی. تهران: هنر نو.
- لوون، توفون. (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*. ترجمه محسن نوبخت. تهران: علمی.
- هاتفی، محمد. (۱۳۸۸). *بررسی و تحلیل نشانه‌شناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی (کتاب مصور، شعر دیداری، نقاشی-خط)*، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

- هاتفی، محمد. (۱۳۹۷). آشتی ناسازه‌ها در نظام حسی، ادراکی و کنشی متون پست مدرن (نقاشی، عکس و شعر دیداری، ادبیات پارسی معاصر، سال هشتم، شماره دوم، ص ۲۴۵-۲۶۴).
- هاتفی، محمد. (۱۴۰۱). دگر دیسی پدیداری گفتمانی در رابطه کلامی بصری با بررسی شعری دیداری. پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال ۱۳، شماره ۲، ص ۱-۲۰.
- هاتفی، محمد؛ شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). تحول پدیدارشناختی خط - نقاشی از منظر نشانه - معناشناختی با مطالعه موردی پنج اثر. *مطالعات تطبیقی هنر، بهار و تابستان، شماره ۵، ص ۳۳-۴۶*.

- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Bruhn, S. (2001). A concert of paintings: Musical ekphrasis in the 20th century. *Poetics Today* 22(3), 551-605.
- Catford, J.C. (1974). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. edited by Ulla- Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling. Amsterdam and Atlanta: Rodopi. Pp. 19-33.
- Clüver, C. (1998). Quotation, enargeia, and the function of ekphrasis, in *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel, 35-52. Amsterdam: VU University Press.
- Dyachenko, T. A. (2018). The ancient persian engraving by V. Bryusov: The ekphrasis the lioness among the ruins. *Language Art* 3 (1), 97-105. [In Persian].
- Eco, U. (19976). *Semiotics of Film: Theories of the Aesthetics of Film*. Trans. Omid Nikfarjam. Tehran: Farabi. [In Persian].
- Eco, U. (2006). *The Cinematic Codes: Structuralism, Semiotics, Cinema*. Trans. Ala a Din Tabatabaei. Tehran: Hermes. [In Persian].
- Eco, U. (2008). *A Theory of Semiotics*. Tras. Pirouz Izadi. Tehran: Sales. [In Persian].
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Edited by Thomas A. Sebeok. Bloomington. Indiana University Press.
- Eggsins, S. (1994). *An Introduction to Systemic Functional Linguistics* (1st Edition). London: Pinter.
- Greimas, A. J., Perron, P., and Frank Collins, F. (1989). *New lityerary history*, Vol. 20, No. 3, Greimasian Semiotics (Spring 1989), PP. 627-649, The Johns Hopkins University Press.
- Hagh Shenas, A. M. (2001). *Persian Language and Literature in the Crossroads of Tradition and Modernity (Collected papers)*. Tehran: Agah. [In Persian].
- Hagh Shenas, A. M. (2003). *Persian Language and Literature in the Passage of Tradition and Modernity*. Tehran: Agah.
- Halliday, M. A. K. and Hassan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman Group Limited.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as Social Semiotic*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K., and Matthiessen, C. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed.). Oxon: Routledge.
- Hatefi, M., and Shairi, H.R. (2013). Phenomenological evolution of calligraphy in a semiotic point of view (Case Study of Five Texts), *Motaleate-e Tatbighi-e Honar, (Comparative Art Studies, at Isfahan)* 3 (5), 33-46. [In Persian].
- Hatefi, M. (2009). *Semiotic Analysis of Word and Image Interaction in Literary Texts (Illustrated Book, Visual Poetry, Painting-Calligraphy)*, Ph.D. thesis, Tehran, Tarbiat Modares University, [In Persian].
- Hatefi, M. (2020). Reconciliation of contradictions in the sensory, perceptual and constructive system of postmodern texts (painting, photography and concrete poem). *Contemporary Persian Literature* 8(2), 245-264. [In Persian].

- Hatefi, M. (2021). Evolutionary visual-verbal relationship in the concrete poem of the train moved again. *Journal of Researches in Linguistics* 13(2), 1-20. [In Persian].
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Hodge, B., and Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity.
- Kress, G., and Leeuwen, T. V. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kress, G., and Leeuwen, T. V. (2018). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Trans. Sajjad Kabgani & Rahman Sahragard. [In Persian].
- Kress, G., and Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images; The Grammar of Visual Design*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group. [In Persian].
- Kress, G., and Van Leeuwen, T. (1996/ 2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Leech, G. (1987). *Stylistics and Functionalism*, in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant and C. MacCabe (eds.). *The Linguistics of Writing*. Manchester: University Press
- Leeuwen, T. V. (2003). *A Multimodal Perspective on Composition*. In Framing and Perspectivising in Discourse, Ensink, Titus and Christoph Sauer (eds.), 23–61.
- Leeuwen, T. V. (2016). *Introducing Social Semiotics*. Trans. Mohsen Nobakht. Tehran: Elmi. [In Persian].
- Martin, J., and David, Rose, D. (2003). *Working with Discourse: Meaning beyond the Clause*. London & New York: Continuum.
- Martin, J. (1992). *English Text: System and Structure*. Amsterdam: John Benjamins.
- Mohajer, M., and Nabvi, M. (1997). *Linguistics of Poetry: A Functional Approach*. Tehran: Markaz. [In Persian].
- Mohājer, M. and Nabavi, M. (1997). *From Language to Poetry; An Introduction to the Application of Constructivist-Functional Linguistics in Reading Poems*. Third Symposium of Linguistics. Eds. Yahyā Modarresi & Mohammad Dabir Moqaddam. [In Persian].
- Nida, E. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden.
- Parvanehpour, M., and Binayemotlagh, S. (2018). The distinction between the philosophical rhetorical meanings of the two terms enargeia and energeia and their importance for understanding ekphrasis in word-image studies. *Knowledge* 79(1), 23-44. [In Persian].
- Persin, M. H. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP.
- Pop, D. (2010). The iconoclasm of the new romanian cinematography. In: *Ekphrasis: Images, Cinema, Theatre, Media* 4(2), 77-93.
- Radmanesh, S. (2013). A semiotic study on the title-painting relationship a study of the persistence of memory by salvador dali and scream by edvard munch. *LCQ* 6 (24), 7-30. [In Persian].
- Robillard, V. (1998). In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. edited by Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 53–72.
- Sager Eidt, Laura, M. (2008). *Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film*. Editions. Amsterdam—New York: Rodopi B.V.
- Shairi, H. M. (1997). Visual semantics; rereading a work. *Modares* 2, 78-85. [In Persian].
- Shairi, H. M. (2006). Visual signs; from fluctuation to reproduction. *Research Journal of the Iranian Academy of Arts* 1, 33-45. [In Persian].
- Shairi, H. R. (2006). *Semiotic Analysis of the Discourse*, Tehran, Samat. [In Persian].
- Shairi, H. R., Qobadi, H. A., and Hatefi, M. (2009). Meaning in the interaction of text and image semantic & semiotics study of two concrete pems by Tahereh Saffarzadeh, *Pazhooheshha ye Adabi (Literary Researchs)* 6 (25), 39-70. [In Persian].

- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London, Routledge.
- Taverniers, M. (2003). *Grammatical Metaphor in SFL: A historiography of the Introduction and Initial Study of the Term*. In: Simon-Vandenberg, Taverniers & Ravelli (eds.) *Grammatical Metaphor: Views from systemic functional linguistics*. (Current Issues in Linguistic Theory, 236.). Amsterdam: Benjamins, 5-33.
- Thompson, G. (1996). *Introducing Functional Grammar*. New York: Arnold. USA: Indiana University Press.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London New York: Routledge
- Wilcox, Hemais, B. J. (2014). Word and image in academic writing: a study of verbal and visual meanings in marketing articles. *E.S.P Today: Journal of English for Specific Purposes at the Tertiary Level* 2(2), 113-133.
- Yacobi, T. (1999). *The Ekphrastic Figures of Speech: Text and Visuality: Word & Image Interactions*. Editions. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi B.V.
- URL 1. <http://arthibition.net>
- URL 2. <http://www.ensafnews.com>