

شکل دهی به امر میان فردی: گامی به سوی چارچوبی نشانه‌شناختی - اجتماعی برای تحلیل معنای میان فردی در تندیس‌ها*

وندی ال بوشر**، جنیفر یامنگ لیانگ***
مترجم: زهرا بوداگی****

۱. دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته تاریخ هنر جهان اسلام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

پرسش بنیادین مقاله حاضر آن است که «تندیس‌ها چگونه معنای میان فردی را انتقال می‌دهند؟» نگارندگان به منظور پاسخ به این پرسش، چارچوب تحلیلی نشانه‌شناسی اجتماعی موجود برای مطالعه تندیس‌ها را به‌طور خلاصه و به‌شیوه‌ای انتقادی واکاوی کرده و چارچوبی بازنگری‌شده برای تحلیل معنای میان فردی تدوین کرده‌اند. در این چارچوب، مؤلفه‌هایی از اثر کرس^۱ و ون‌لوون^۲ با عنوان خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری^۳ و مؤلفه‌های منتخبی از چارچوب اتول^۴ در کتاب زبان هنر نمایش یافته^۵ (۲۰۱۱) برای تحلیل آثار مجسمه‌سازی با یکدیگر تلفیق شده‌اند. این مؤلفه‌ها همچنین با بهره‌گیری از یافته‌های پژوهشی در حوزه‌های حرکات بدن، زبان بدن و حالات چهره بسط یافته و یا تکمیل شده‌اند. افزون بر این، در راستای هم‌خوانی با پژوهش‌های متأثر از زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند^۶، از شبکه‌های نظام‌مند برای ترسیم ویژگی‌های مادی و معناشناختی (میان فردی) بالقوه تندیس‌های پیکره‌نما و نمایش پیکربندی‌های ممکن میان این ویژگی‌ها استفاده شده است. اگرچه تمرکز این مقاله بر معنای میان فردی است، نگارندگان اذعان دارند که در رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، وابستگی متقابلی میان معانی میان فردی، تجربی (بازنمودی) و متنی (ترکیبی) وجود دارد و این معانی در بافت موقعیتی خاص شکل می‌گیرند. مقاله حاضر چنین وابستگی متقابلی را صرفاً به‌صورت اجمالی مورد توجه قرار داده است، اما چارچوب پیشنهادی، نقطه آغازی برای تبیین نحوه پیکربندی مؤلفه‌های میان فردی و نموده‌های آن در تندیس‌ها با معانی بازنمودی و ترکیبی و نموده‌های آن‌ها فراهم می‌کند. در شرایطی که توجه جهانی به تندیس‌ها و معانی اجتماعی گاه مناقشه‌برانگیز آن‌ها معطوف شده است، مقاله حاضر فرصتی به‌هنگام در اختیار طیفی از کاربران، از جمله نشانه‌شناسان اجتماعی یا مربیان و دانشجویان هنر قرار می‌دهد تا از مسیر یک چارچوب تحلیلی نظام‌مند، نحوه ارتباط میان فردی تندیس‌ها با ناظران را بررسی کنند. این مقاله همچنین گامی کلیدی در راستای توجه به این مسئله برمی‌دارد که پیکربندی مؤلفه‌های میان فردی، بازنمودی و ترکیبی چگونه قادر است کشمکش‌های بافتی را در ارتباط با پیام کلی که به‌وسیله تندیس منتقل می‌شود معناپردازی کند.

واژگان کلیدی: معنای میان فردی، نشانه‌شناسی اجتماعی، تندیس‌ها.

* این مقاله با عنوان «Sculpting the Interpersonal: Towards a Social Semiotic Framework for Analysing Visual Communication in Statues» در سال ۲۰۲۲ م. در شماره ۴ از مجلد ۲۳ نشریه Visual Communication توسط SAGE Publications منتشر شده است (DOI:10.1177/14703572221094039).

** Wendy L. Bowcher; Sun Yat-sen University, China. Macquarie University, Australia.

*** Jennifer Yameng Liang; University of Science and Technology Beijing, China.

**** ایمیل مترجم: zboudaghi@ut.ac.ir

مقدمه

چاک کِلوز^۷ زمانی اظهار داشت: «مجسمه همانند ما فضای واقعی را اشغال می‌کند... می‌توان در اطراف آن قدم زد و تقریباً همچون شخص یا شیء دیگری با آن ارتباط برقرار کرد» [۱]. اما پرسش اینجاست که یک مجسمه چگونه ارتباط‌پذیر می‌شود؟ به منظور پاسخ به این پرسش مقاله حاضر بر نوعی خاص از مجسمه، یعنی تندیس‌ها، که به‌عنوان بازنمایی سه‌بعدی از شکل انسان‌ریخت تعریف شده‌اند، تمرکز دارد (Stewart, 2003, 17). در خصوص چگونگی ارتباط یک تندیس با بیننده، آشکار است که یکی از راه‌ها موضوعی است که تندیس بازنمایی می‌کند. برای نمونه می‌توان فشار فزاینده بر مقامات محلی و ایالتی برای تخریب تندیس‌های برده‌داران در جریان اعتراضات جان سیاه‌پوستان مهم/است^۸ در سال ۲۰۲۰، یا سرنگونی تندیس‌ها در دوران فروپاشی کمونیسم در اتحاد جماهیر شوروی و در پایان سلطهٔ صدام حسین در عراق را در نظر گرفت. در چنین موقعیت‌هایی واقعهٔ بازنمایی‌شده در پیوند با دانش پیشینی یا دیدگاه‌های سیاسی ناظران موضع‌گیری آن‌ها را به گونه‌ای خاص تعیین می‌کند. باین‌حال این موضع‌گیری متأثر از جنبه‌های دیگری نیز هست. برای مثال، در ژوئن سال ۲۰۲۰ تندیس فر/نک ریزو^۹، رئیس پلیس و شهردار فیلادلفیا در دههٔ ۱۹۷۰، برچیده شد. این اقدام صرفاً به دلیل سرکوب بی‌رحمانهٔ حقوق برابر اقلیت‌ها از سوی ریزو و مخالفت او با سیاست‌های رفع تبعیض نژادی در طول زندگی‌اش نبود، بلکه به این سبب بود که خود تندیس به‌نحوی خاص با ناظران تعامل می‌کرد. این تندیس با ارتفاعی بیش از ۲۰۷ متر (۹ فوت) و قرارگیری در موقعیتی شاخص و مرکزی بر پلکان ساختمان خدمات شهری و در مقابل شهرداری فیلادلفیا، به‌شکلی بحث‌برانگیز حس قدرت، احترام و تحسین را القا می‌کرد. به بیان دیگر، ترکیب چنین ویژگی‌هایی با واقعهٔ بازنمایی‌شده، نوعی تنش بافتی و در نهایت

واکنشی منفی را نسبت به تندیس معناپردازی می‌کند.

تمرکز این مقاله بر چگونگی ارتباط میان‌فردی تندیس‌ها با ناظران است. به عبارت دیگر، ادعا بر این است که حتی اگر ناظران از چپستی آنچه بازنمایی می‌شود آگاهی نداشته باشند، همچنان در موضعی قرار می‌گیرند که به‌نوعی با تندیس ارتباط میان‌فردی برقرار می‌کنند. این ارتباط میان‌فردی با نوع تعاملی که تندیس به تصویر می‌کشد، از جمله نوع ارتباط اجتماعی، فاصله و مناسبات قدرتی که بالقوه از سوی تندیس به بیننده منتقل می‌شود و همچنین درجهٔ حقیقت‌نمایی مرتبط با این تعامل در ارتباط است (Kress and van Leeuwen, 2006). هدف کلی این مقاله تدوین چارچوبی برای ردیابی نظام‌مند مؤلفه‌های میان‌فردی بالقوه در تندیس‌ها است.

در این راستا، مقاله حاضر از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی بهره می‌گیرد؛ رویکردی که با تاریخ هنر و تحلیل صوری تفاوت دارد. نشانه‌شناسی اجتماعی می‌کوشد میان عناصر قابل‌مشاهده در یک متن یا اثر هنری، معانی‌ای که از آن‌ها برداشت می‌شود و شرایط فرهنگی و موقعیتی شکل‌گیری این معانی، پیوند برقرار کند. این پژوهش متکی بر طیف گسترده‌ای از شاخص‌های تحلیلی شکل‌پایه و معناپایه است که از دو الگو با بیشترین ارتباط به تحلیل نشانه‌شناختی-اجتماعی آثار مجسمه‌سازی اخذ شده‌اند: الگوی تحلیل مجسمهٔ اتول و دستور زبان بصری کرس و ون‌لوون. از آنجا که موضوع این پژوهش تندیس‌های انسان‌ریخت یا پیکره‌نما است، مؤلفه‌های برآمده از چارچوب اتول و کرس و ون‌لوون با ادغام مؤلفه‌هایی از پژوهش‌های سایر حوزه‌ها همچون حرکات بدن (McNeill, 2015)، زبان بدن و حالات چهره (Pease and Pease, 2004) و (Witkower and Tracy, 2019) بسط یافته و یا تکمیل شده‌اند. علاوه‌بر این، در راستای هم‌خوانی با تحلیل‌های نشانه‌شناسی اجتماعی

تندیس به مثابه شیء نشانه‌شناختی: چارچوب تحلیلی اتول (۲۰۱۱)

سنت نشانه‌شناسی اجتماعی که برای تحلیل پدیده‌های غیرزبانی به کار می‌رود، در نظریه زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی^۱ ریشه دارد (Halliday, 1985). رویکرد رایج در میان پژوهشگرانی که از این نظریه بهره می‌گیرند آن است که از فرانش‌های این نظریه به‌عنوان راهبردی برای تفسیر و طبقه‌بندی انتخاب‌ها در نظام‌های نشانه‌ای گوناگون استفاده کنند. این فرانش‌ها شاخص‌هایی معناشناختی‌اند: تجربی (بیانگر نوعی فرایند، کنش یا حالت)، میان‌فردی (بیانگر تعامل‌های اجتماعی، نقش‌های اجتماعی، جایگاه‌ها و طرز برخورد) و متنی (سامان‌دهی عناصر در قالب متنی منسجم). این شاخص‌ها برای طبقه‌بندی معانی در نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی به کار رفته‌اند. هرچند بسته به موقعیت، تغییرات اصطلاح‌شناختی موردی، مانند بازنمودی به‌جای تجربی، یا ترکیبی به‌جای متنی نیز اعمال می‌شود (به ترتیب ر.ک. به Kress and van Leeuwen, 2006; O'Toole, 2011).

رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی همچنین تأکید دارد که نشانه‌ها مجزا نبوده و برای انتقال پیام مدنظر و در پاسخ به یک بافت موقعیتی خاص با سایر نشانه‌ها پیکربندی می‌شوند. در کاربرد این رویکرد برای مطالعه هنر، اثر هنری به‌مثابه یک شیء نشانه‌شناختی یا متن تلقی می‌شود که در آن طیفی از نشانه‌ها در کنار یکدیگر سامان می‌یابند تا واحدی معنادار بیافرینند؛ واحدی که در بافت موقعیتی خاص و درون بافت فرهنگی به‌عنوان شیء هنری بازشناخته می‌شود.

یکی از مطالعات پیشگام در حوزه نشانه‌شناسی اجتماعی هنر توسط اتول در سال ۲۰۱۱ صورت گرفته است. او برای تحلیل نقاشی و مجسمه، فرانش‌های زبانی نظریه نقش‌گرای نظام‌مند را این چنین بازتفسیر می‌کند:

۱. بازنمودی - موضوع اثر هنری (بازتفسیری از نقش تجربی)،

ملهم از زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند، از صرفه و کارآمدی شبکه‌های نظام‌مند (2021, 262 Butt et al) بهره گرفته شده تا نه تنها مؤلفه‌های مادی و معنایی بالقوه، بلکه پیکربندی‌های ممکن میان این مؤلفه‌ها نیز ارائه شوند. بدین ترتیب، برخلاف تحلیل‌هایی که فهرستی از شاخص‌های تحلیلی ارائه داده و ارتباط میان این شاخص‌ها را به عهده تحلیلگر می‌گذارند، شبکه‌های نظام‌مند تدابیری در سطوح مختلف ظرافت توصیفی برای انجام مقایسه‌ها و تمایزگذاری‌های موشکافانه میان پدیده‌های مورد مطالعه فراهم می‌آورند.

تندیس‌هایی که در فرایند تدوین این چارچوب به آن‌ها استناد می‌کنیم دامنه گسترده‌ای را دربرگرفته و شامل آثاری می‌شوند که بخشی از تجربه شخصی ما از سفر، بازدید از موزه‌ها یا مواجهه‌های روزمره بوده‌اند و یا شامل آثاری است که به‌واسطه علاقه‌مندی‌های شخصی و یا در جریان انجام این پژوهش به صورت برخط با آن‌ها روبه‌رو شده‌ایم. بنابراین، مجموعه داده‌ها به‌طور کلی نمایانگر انواع تندیس‌های انسان‌ریخت یا پیکره‌نمایی است که افراد در زندگی روزمره و یا به‌عنوان گردشگر یا مصرف‌کننده با آن‌ها مواجه می‌شوند. هرچند ممکن است انواع خاصی از تندیس‌ها وجود داشته باشد که با آن‌ها برخورد نکرده‌ایم، چارچوب پیش‌رو به‌گونه‌ای طراحی شده که امکان بسط برای توضیح آن موارد را نیز فراهم می‌کند.

این مقاله به این شرح سامان یافته است: ابتدا به‌اختصار به تحلیل‌های نشانه‌شناختی - اجتماعی پیشین در حوزه تندیس‌ها، از جمله چارچوب تحلیل مجسمه اتول و دستور زبان بصری کرس و ون‌لوون پرداخته می‌شود. سپس طرحی مقدماتی از مؤلفه‌های اصلی رویکرد حاضر ارائه و در ادامه، با ذکر مثال روشن می‌شود که شاخص‌های معناپایه چگونه می‌توانند به‌طور بالقوه توسط مؤلفه‌های مجسمه‌سازانه تحقق یافته و برای انتقال معنای میان‌فردی به کار گرفته شوند.

۲. تعاملی - شیوه تعامل اثر هنری با بیننده (بازتفسیری از نقش میان‌فردی)،

۳. ترکیبی - ترکیب یا ساختار اثر هنری (بازتفسیری از نقش متنی).

در کنار این شاخص‌های معناپایه، تندیس‌ها و سایر گونه‌های مجسمه بر اساس ساختار ترکیبی در سه رده اثر، پیکره و عضو نیز تحلیل می‌شوند. رده اثر به کل اثر هنری اشاره دارد که ممکن است از یک یا چند پیکره تشکیل شده باشد و هر پیکره نیز می‌تواند متشکل از یک یا چند عضو باشد. در یک تندیس پیکره‌نما، اعضا ممکن است بخش‌های بدن مانند گوش‌ها، دست‌ها، انگشتان پا و غیره را دربرگیرند.

جدول شماره ۱ بخشی از چارچوب اتول یعنی شاخص‌های او برای تحلیل معنای تعاملی (میان‌فردی) در مجسمه که بیشترین ارتباط را با هدف این مقاله دارد، نشان می‌دهد. همان‌طور که مشاهده می‌شود، هر رده، از شاخص‌های تحلیلی متفاوتی تشکیل شده است. اتول ادعا می‌کند این شاخص‌ها «واژگان جدیدی در اختیار تحلیلگران قرار می‌دهند که هرکس می‌تواند استفاده از آنها را بیاموزد» و ناظران را «قادر می‌سازند تا

برداشت خود را از اثر بیان کرده و آن را با اطمینان و احترام، با برداشت دیگران مقایسه کنند» (Abousnnouga and Machin, 2010). (همچنین ر.ک. به 130, Bowcher and Lian, 2014). (O'Toole, 2011). باین‌حال، دو مشکل اساسی در الگوی اتول وجود دارد که تحلیلگر را از انجام تحلیلی دقیق و قابل تکرار باز می‌دارد: یکی از اشکالات به شیوه ارائه بخش‌هایی از چارچوب و دیگری به مقیاس رده‌بندی^۱ تحلیلی پیشنهادی او مربوط می‌شود.

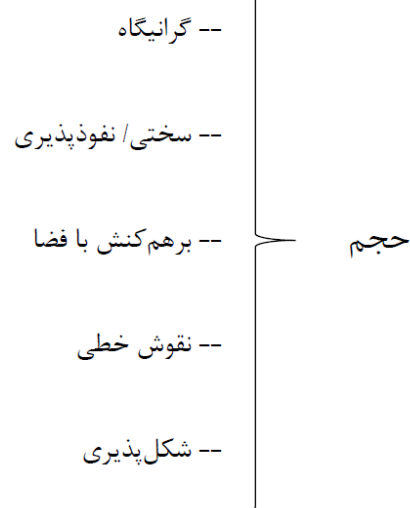
در ارتباط با نخستین مسئله، اتول (2011, 35) برای هر یک از شاخص‌های تحلیلی حجم، تعادل و کیفیت، نظامی از انتخاب‌ها ارائه می‌دهد. در الگوی او، مؤلفه‌های شاخص حجم با استفاده از قلاب نمایش داده شده‌اند که براساس قراردادهای زبان‌شناسی نقش‌گرایی نظام‌مند به صورت انتخاب‌های یا این/ یا آن تفسیر می‌شوند. باین‌حال، این خوانش با توضیح اتول از حجم به عنوان «ترکیبی از اجزاء» همخوانی ندارد؛ زیرا هر یک از این مؤلفه‌ها می‌تواند در یک مجسمه مصداق داشته باشد و بنابراین باید به عنوان گزینه‌هایی که به طور هم‌زمان عمل می‌کنند در نظر گرفته شوند. برای بازنمایی درست این خوانش می‌بایست

فرانقش تعاملی (معنای میان‌فردی)		
اثر	مقیاس (نسبت به انسان)	تعامل
	حجم	
	تعادل	
	قابل لمس بودن	پیام
	خطاب	
پیکره	مقیاس	شخصیت‌پردازی
	حجم	
	تعادل	بیان‌گری
	قابل لمس بودن	
	خطاب	جنب و جوش
	خط	
	سختی	
	نسبت با نور	
عضو	دقت تجسم (بر جزئیات) / چکیده‌پردازانه / دارای جزئیات کاهش یافته / انتزاعی	
	پرداخت‌نشده / پرداخت شده	
	عوامل تنش‌سازهای	

جدول شماره ۱: مؤلفه‌های تعامل در چارچوب اتول، منبع: (O'Toole, 2011, 34).

همان‌گونه که در شکل شماره ۱ نشان داده شده است، از آکولاد استفاده می‌شود. مشکلی مشابه نیز در رابطه با شاخص تعادل مشاهده می‌شود (ر.ک. به O'Toole, 2011, 36) که بحث او حاکی از انتخاب‌های هم‌زمان برای مؤلفه‌های «عمودیت» و «زمین‌گرایی» است، اما به صورت انتخاب‌های یا این/یا آن ارائه شده‌اند.

اگرچه این مسئله ممکن است کم‌اهمیت به نظر برسد، اما یک چارچوب تحلیلی خود نظامی نشانه‌ای از معانی درهم‌تنیده است (بنگرید به Halliday, 2009, 60) و هنگامی که در آن از قراردادهای نامناسب برای شبکه نظام‌های معنایی استفاده شود، چارچوب حاصل تاحدی مبهم و فاقد دقت علمی کافی خواهد بود. چارچوب پیشنهادی ارائه‌شده در این مقاله، با پایبندی به قراردادهای شبکه نظام‌های معنایی، در تلاش است تا از بروز هرگونه ابهام در روابط میان مؤلفه‌های تحلیلی اجتناب کند.



شکل شماره ۱: نسخه بازنگری‌شده از شبکه اتول (2011, 35) برای مؤلفه حجم از آکولاد برای نمایش هم‌زمانی گزینه‌ها استفاده شده است.

مسئله دیگر در مدل اتول، به رده‌های تحلیلی بازمی‌گردد. این رده‌ها که از مفهوم مقیاس

رده‌بندی در زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند (همچون در عبارت، گروه و واژه) اخذ شده‌اند، به عنوان واحدهای تحلیل در منابع غیرکلامی تا حدودی دل‌خواهی به نظر می‌رسند. برای مثال، در یک تندیس پیکره‌نما، تعیین آن که چه چیزی به رده عضو یا پیکره تعلق دارد، می‌تواند چالش‌برانگیز باشد. مثلاً آیا تنه، یک پیکره محسوب می‌شود یا یک عضو؟ اگر بازو یک عضو در نظر گرفته شود، دست یا انگشتان در چه رده‌ای جای می‌گیرند؟ همان‌گونه که /بوسنوگا^{۱۲} و میچن^{۱۳} (2010, 137) اشاره می‌کنند: «نمی‌توان اثبات کرد که [رده‌های تحلیلی] از درون خود اثر برآمده باشند.» از این‌رو، چارچوب پیشنهادی این مقاله تمایزی میان رده‌ها قائل نشده و بحث گسترده‌تر و دقیق‌تر در این زمینه را به فرصتی دیگر موکول می‌کند.

نکته پایانی در ارتباط با جدول شماره ۱ آن است که مؤلفه‌های فهرست‌شده در این جدول، عمدتاً مؤلفه‌های مادی هستند که معانی مجسمه‌ها و در این پژوهش، تندیس‌ها، باید براساس آنها تفسیر شود. با این حال، هدف این پژوهش ایجاد پیوندی نظام‌مند میان مؤلفه‌های مادی و نشانه‌شناختی در درون یک چارچوب واحد، برای تبیین روابط تحقق‌بخشی بالقوه میان آنهاست. از این‌رو، در ادامه برای خوانشی نظام‌مند از منابع معناشناختی که می‌توانند در تکمیل مجموعه شاخص‌های تحلیلی غنی چارچوب اتول به کار روند، به دستور زبان بصری کرس و ون‌لوون پرداخته می‌شود.

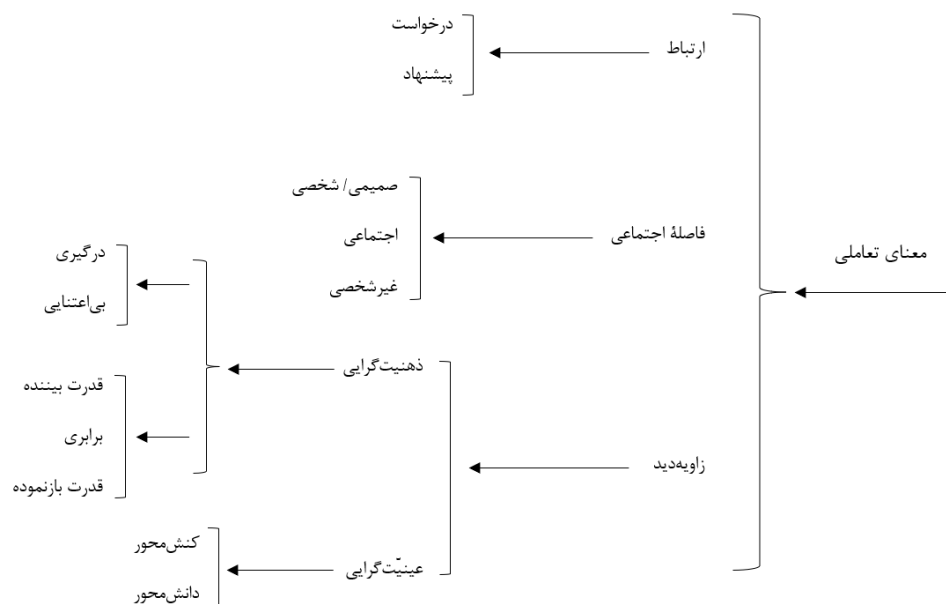
دستور زبان بصری کرس و ون‌لوون (۲۰۰۶)

مطالعه کرس و ون‌لوون در زمینه تصاویر نوعی دستور زبان را برای تبیین «عناصر و قواعدی که زمینه‌ساز شکل فرهنگی‌های از ارتباط دیداری هستند» پیشنهاد می‌کند (2006, 3). آن‌ها در

قرار می‌گیرند و اگر «بی‌اعتنا» باشند، در زاویه‌ای مایل نسبت به آن جایابی می‌شوند. قرار دادن بیننده «بالتر» از موضوع بازنمایی شده نیز به معنای اتخاذ موضع قدرت توسط بیننده، «پایین‌تر» به معنای قدرت کمتر و دید مستقیم، عموماً به معنای قدرت برابر است. منبعی دیگر در بررسی معنای میان‌فردی تصاویر، مجموعه پیوستارهای توصیفی کرس و ون‌لوون با عنوان کلی «تقید» است. این مجموعه به «قابلیت اعتماد» یا «درجه حقیقت‌نمایی» نسبی تصاویر بصری نسبت به آنچه بازنمایی می‌کنند، می‌پردازند. خلاصه‌ای از این پیوستارها در شکل شماره ۳ ارائه شده است.

علاوه‌بر تصاویر دوبعدی، کرس و ون‌لوون چارچوب خود را به‌طور مختصر به «بعد سوم» بسط داده و بحث اشیائی مانند مجسمه‌ها و اسباب‌بازی کودکان را مطرح می‌کنند. در ارتباط با معانی تعاملی، آن‌ها به‌طور ویژه اشاره می‌کنند که تفاوت اصلی میان مجسمه و تصاویر دوبعدی آن است که ناظران می‌توانند موقعیت‌های مختلفی نسبت به یک مجسمه اتخاذ کنند، درحالی‌که این امکان در تصویر دوبعدی وجود ندارد. آن‌ها

بعد میان‌فردی شبکه‌ای از «معانی تعاملی» را طراحی می‌کنند که هدف آن تبیین شیوه تعامل تصاویر با ناظران بر پایه الگویی متکی به تعامل زبانی چهره‌به‌چهره است (شکل شماره ۲). سه نظام اصلی این شبکه عبارت‌اند از: «ارتباط»، «فاصله اجتماعی» و «زاویه دید». کرس و ون‌لوون درباره مؤلفه ارتباط استدلال می‌کنند که تصاویر عمدتاً از طریق درخواست خدمت یا ارائه اطلاعات با بیننده ارتباط برقرار می‌کنند؛ درخواست شامل خطاب بصری مستقیم به بیننده و ارائه متضمن خطابی غیرمستقیم است. آن‌ها با استفاده از منابع تصویری همچون طول نما و اندازه قاب، چگونگی تحقق انواع مختلف فاصله اجتماعی را نشان می‌دهند؛ یک نمای بسته «صمیمی/ شخصی»، یک نمای میانه «اجتماعی» و یک نمای دور «غیرشخصی» در نظر گرفته می‌شود. کرس و ون‌لوون همچنین نشان می‌دهند که تصاویر قادر به بازنمایی چشم‌اندازها و زاویه دیدهای ذهنی هستند که از طریق چینش منابع تصویری در زوایای افقی و عمودی محقق می‌شود. به بیان دیگر، ناظران «درگیر» عموماً در موقعیت «روبه‌رو» با تصویر



شکل شماره ۲: اقتباس‌شده از شبکه معانی تعاملی در تصاویر، کرس و ون‌لوون (2006, 149). توضیح: پیکان ارتباط مؤلفه ذهنیت‌گرایانه با گزینه‌های آن در نسخه اصلی نمایش داده نشده بود.

قابلیت اعتماد / درجه حقیقت‌نمایی از طریق موارد زیر تحقق می‌یابد:

اشباع رنگ:	غیاب رنگ	تمام‌رنگی
تفکیک رنگ:	تک‌فام	تنوع بیشینه
نوسان رنگ:	یکنواخت	تدرّج یافته
زمینه‌مندی:	غیاب زمینه	زمینه با جزئیات دقیق
بازنمایی:	انتزاع بیشینه	جزئیات بصری بیشینه
عمق:	غیاب عمق	ژرف‌نمایی بیشینه
نورپردازی:	غیاب بازی با نور	بازی با نور بیشینه
روشنایی:	دو درجه روشنایی	روشنایی بیشینه

شکل شماره ۳: خلاصه‌ای از پیوستار تقیّد، پیشنهادشده توسط کرس و ون‌لوون (2006).

دارند (بنگرید به جدول شماره ۱). اتول سپس به بحث درباره انواع معناهایی می‌پردازد که چنین مؤلفه‌هایی می‌توانند بسازند. در مقابل، الگوی کرس و ون‌لوون از مفاهیم معناپایه مانند «ارتباط» و «فاصله اجتماعی» آغاز و بررسی می‌کند که این مفاهیم چگونه می‌توانند از طریق منابع مادی، نظیر طول نما، اندازه قاب و... تجسم یابند. در نگاهی کلی‌تر، تفاوت میان این دو رویکرد تا حدودی بازتاب نظریات زبان‌شناختی‌ای است که هر یک از آن سرچشمه گرفته‌اند: صورت در قامت سطح آواشناختی یا خط‌شناختی زبان و محتوا در قامت سطح معناشناختی زبان. بدین ترتیب، دغدغه‌های تحلیلی در چارچوب اتول و چارچوب کرس و ون‌لوون مکمل یکدیگرند. این ویژگی، دو چارچوب یادشده را برای تلفیق در یک چارچوب یکپارچه که امکان توصیف نظام‌مند مشخصه‌های مادی و نشانه‌شناختی تندیس‌ها و روابط میان این مشخصه‌ها را فراهم می‌کند، سازگار می‌سازد.

چارچوب پیشنهادی نگارندگان این مقاله، چارچوبی دولایه است که نقطه آغاز خود را دسته‌بندی کرس و ون‌لوون از معانی تعاملی بصری در قالب «ارتباط»، «فاصله اجتماعی»، «زاویه دید» و «درجه حقیقت‌نمایی» (مؤلفه آخر در پیوستار «تقیّد») قرار می‌دهد. این چارچوب در گام بعد از مجموعه گسترده منابع موجود در

همچنین اشاره می‌کند که پیوستارهای مختلف تقیّد کم و بیش در آثار هنری سه‌بعدی کاربردپذیر است. برخی از پیوستارها، مانند میزان جزئیات و دقت طبیعت‌گرایانه به‌طور مستقیم با آثار هنری سه‌بعدی مرتبط است، درحالی‌که برخی دیگر-همچون بازنمایی عمق، نور و سایه که در آثار نقاشی و عکاسی یافت می‌شود- به‌طور ذاتی در تندیس موجود است یا از طریق جای‌گذاری هدفمند آن حاصل می‌شود (2006, 255). بنابراین، مرتبط‌ترین مؤلفه‌های پیوستارهای تقیّد برای ارزیابی چگونگی ارتباط تندیس‌ها با ناظران از نظر «درجه حقیقت‌نمایی» آن‌ها، مؤلفه‌های مرتبط با «رنگ» و «بازنمایی» یا جزئیات است.

تلفیق چارچوب‌های اتول (۲۰۱۱) و کرس و ون‌لوون (۲۰۰۶)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، چارچوب اتول و چارچوب کرس و ون‌لوون هر دو درصدد تبیین چگونگی خلق معنا در گونه‌های غیرکلامی‌اند. باین‌حال، هر یک از این چارچوب‌ها از واحدهای تحلیلی متفاوتی بهره می‌گیرند و در نتیجه، دیدگاه‌های مکملی ارائه می‌دهند. الگوی اتول با رده‌های اثر، پیکره و عضو آغاز می‌شود که همراه با مؤلفه‌های تحلیلی‌شان، به‌عنوان اجزای ساختار ترکیبی، ماهیتی عمدتاً مادی

در الگوی تحلیلی اُتول برای مجسمه بهره می‌گیرد (بنگرید به جدول شماره ۱). افزون بر این، از آنجا که در اغلب مجسمه‌ها، حالت بدن، حرکات بدن و حالات چهره دیده می‌شود، مجموعه‌ای از شاخص‌های برگرفته از پژوهش‌های مربوط به ارتباط غیرکلامی، مانند زبان بدن، حرکات بدن و حالات چهره نیز به‌عنوان گزینه‌های ممکن برای گنجاندن در این چارچوب در نظر گرفته شده‌اند. جدول شماره ۲ شاخص‌های تحلیلی بنیادین را، شامل شاخص‌های معناپایه و در کنار آن‌ها، شاخص‌های تجسم‌بخشی بالقوه که مختص تندیس‌ها هستند، نمایش می‌دهد. جزئیات بیشتر این چارچوب در ادامه مقاله، همراه با شبکه‌های تحلیلی به تفصیل بسط یافته و در پایان بخش پنجم، شبکه‌ای خلاصه‌شده از کل چارچوب ارائه خواهد شد (بنگرید به شکل شماره ۱۸).

تجسم معنای میان‌فردی در تندیس‌ها

۱. ارتباط

نخستین شاخص اصلی در چارچوب کرس و ون‌لوون (بنگرید به شکل شماره ۲) که مشخص می‌کند آیا تصویر نوعی «درخواست» یا «پیشنهاد» را نمایش می‌دهد، «ارتباط» است. این امر از طریق بررسی بُردارهای شکل گرفته میان چشمان سوژه بازنمایی‌شده و بیننده تعیین می‌شود. هنگامی که بُردارها به سمت بیننده جهت‌گیری شده باشند، تصویر حاوی یک

درخواست و هنگامی که نگاه به نقطه‌ای دیگر معطوف باشد، تصویر به‌عنوان یک پیشنهاد تلقی می‌شود. در اینجا مفهوم «ارتباط» مشابه مفهوم «خطاب» در الگوی اُتول است. الگوی اُتول طیف گسترده‌تری از منابع معنا ساز را که به‌طور خاص با شیوه مورد خطاب واقع شدن بیننده از سوی تندیس در ارتباط‌اند، از جمله حالات بدنی و رفتارهایی که «ارائه» اطلاعات یا «درخواست» خدمات را به تصویر می‌کشند، در نظر می‌گیرد. مقاله حاضر این دو انگاره را تلفیق کرده و با تکیه بر مطالعات مرتبط در حوزه ارتباط غیرکلامی چهار نوع اصلی از نشانه‌ها را که نمایانگر ارتباط میان تندیس و بیننده هستند ارائه می‌دهد: نگاه، حالت چهره، حرکات بدن و حالت بدن. هر یک از این موارد در بخش‌های بعدی به تفصیل مورد بحث و نمایش قرار خواهد گرفت.

۱- **انگاه:** نگاه یا تماس چشمی اساسی‌ترین سنج در شاخص «ارتباط» یا «خطاب» است. انسان‌ها به‌طور معمول مجذوب چهره‌ها و به‌ویژه به چشم‌ها می‌شوند (Otsuka, 2011)، چرا که «برقراری تماس چشمی نیرومندترین شیوه ایجاد پیوند ارتباطی میان انسان‌هاست» (9602 Farroni et al., 2002). بنابراین، باینکه بیننده می‌تواند حول تندیس حرکت کرده و از مسیر بُردار تشکیل‌شده توسط چشم‌ها (در صورت وجود) دور شود، تنها زمانی در «موقعیت ارتباط» قرار خواهد گرفت که در معرض نگاه بازنمایی‌شده یک تندیس انسان‌ریخت قرار گیرد؛ هرچند محل استقرار تندیس چشم‌اندازهای متفاوتی

شاخص‌های معناپایه		شاخص‌های تجسم‌بخشی در تندیس‌ها	
ارتباط		بدن: نگاه؛ حالات چهره؛ حرکات بدن؛ حالت بدن	
فاصله اجتماعی		دست‌رسی: اندازه؛ برافراستگی؛ حریم	
زاویه دید	ذهنیت‌گرایی	درگیری، قدرت	چشم‌انداز: زاویه افقی؛ زاویه عمودی؛ زمین‌گرایی
	عینیت‌گرایی	کنش، دانش	
تقید		واقع‌نمایی: جزئیات؛ رنگ	

جدول شماره ۲: شاخص‌های کلی برای تحلیل معنای میان‌فردی در تندیس‌ها.

برای مشاهده آن فراهم کند.

اگر چشم‌های تندیس به گونه‌ای ساخته شده باشند که مستقیماً به بیننده نگاه کنند، در این صورت می‌توان ارتباط را «مستقیم» دانست. در چنین حالتی، بردارهای فرضی از چشم‌های تندیس نشأت گرفته و به سمت بیننده جهت یافته‌اند. این امر در تندیس جیمز جویس^{۱۴} در تریسته، ایتالیا مشهود است (شکل شماره ۴، الف) همچنین بنگرید به نیم‌تنه کُری دیوید^{۱۵} در شکل شماره ۷ (ب)).

بسته باشد یا مجسمه‌ساز ترجیح دهد چشم‌ها یا صورت را کاملاً بپوشاند (شکل شماره ۴ (ج)). این موارد «نگاه درونی» محسوب می‌شود. در نمونه‌هایی دیگر، مانند تندیس «قهرمانان نور» از ایگور میتورای^{۱۶} اصلاً چشمی وجود ندارد زیرا بخش فوقانی سر بازنمایی نشده است (شکل شماره ۴ (د)). این حالت، «نگاه ناموجود» نامیده می‌شود. بنابراین، شکل شماره ۴ (الف) نمونه‌ای از «درخواست» است، در حالی که شکل‌های ۴، (ب) (ج) و (د) به‌عنوان «پیشنهاد» تفسیر می‌شوند،



(د) نگاه ناموجود



(ج) نگاه درونی



(ب) نگاه غیرمستقیم



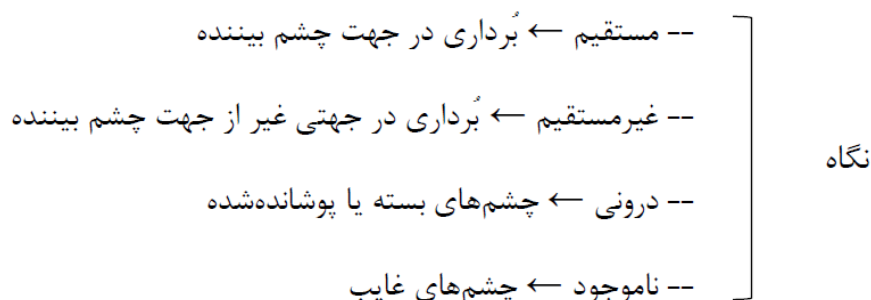
(الف) نگاه مستقیم

شکل شماره ۴: چهار شیوه مختلف که یک تندیس ممکن است با بیننده تماس چشمی برقرار کند یا نکند. (الف و ب) عکاس: دابلیو ال بوش^{۱۷}؛ (ج) برشی از «ایمان کورکورانه»، ۲۰۰۸ م. اثر ریچارد مک‌دانلد (تصویر کامل در این پیوند موجود است: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blind_Faith_Halfa.jpg) مشاهده شده در ۹ دسامبر ۲۰۲۱ م.؛ (د) «قهرمانان نور» از ایگور میتورای، ۱۹۸۶ م. که در سال ۲۰۰۴ م. در پارک مجسمه یورکشایر به نمایش در آمد. عکاس: اندرو دان^{۱۸}، ۲۰۰۴ م. (تصویر در این پیوند موجود است: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Igor_Mitoraj_HerosDeLumiere_1986.jpg) مشاهده شده در ۶ جولای ۲۰۲۱ م.).

گرچه یک تندیس ممکن است از زوایای مختلف چند نوع نگاه را القا کند، اما این چهار نوع نگاه براساس پیش‌فرض مورد استفاده در فرایند تحلیل، یعنی زاویه دید مستقیم و روبه‌رو از سوی بیننده تفسیر می‌شوند. شبکه نظام‌مند مربوط به نگاه، در شکل شماره ۵ ارائه شده است.

۲-۱-۱ حالات چهره: حالات چهره، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباط غیرکلامی، وضعیت هیجانی گویندگان و شنوندگان را در لحظه تعامل آشکار می‌سازند. پژوهش‌های پیشین شش حالت چهره «پیش‌نمونی»^{۱۹} و جهان‌شمول را شناسایی کرده‌اند: انزجار، وحشت، شادمانی، شگفتی، اندوه

بااین‌حال، ممکن است برقراری تماس چشمی از هیچ‌یک از زوایا مورد نظر مجسمه‌ساز نبوده باشد. بنابراین، در تقابل با نگاه مستقیم، ممکن است هیچ بردار جهت‌یافته‌ای به سمت بیننده وجود نداشته باشد و در نتیجه، نوعی ارتباط غیرمستقیم شکل بگیرد. نمونه‌ای از این حالت را می‌توان در تندیس دیگری از جیمز جویس در دوبلین، ایرلند مشاهده کرد (شکل شماره ۴ (ب)). در این اثر، جویس در حال نگرستن به دوردست‌ها تصویر شده و بیننده بدون هیچ‌گونه حس درگیری فردی، صرفاً نظاره‌گر است. در برخی تندیس‌ها، مانند اثر ریچارد مک‌دانلد^{۱۸} با عنوان «ایمان کورکورانه»^{۱۹} ممکن است چشم‌ها



شکل شماره ۵: نظام نگاه در تندیس‌ها (موقعیت پیش‌فرض بیننده «روبه‌رو» در نظر گرفته می‌شود). تذکر: پیکان‌ها به معنای «توسط... محقق می‌شود» است.

را در آنها برانگیزند (Machemer و 2020). نمونه اخیر این امر، تفسیر حالت چهره تندیس شاهدخت دایانا^{۳۳} است که در دوم جولای ۲۰۲۱ رونمایی شد و «نسبتاً عبوس» توصیف گردید. از این‌رو، این تندیس نتوانست آن نوع «آشناپنداری» را که مردم معمولاً با شخصیت او پیوند می‌دادند، منتقل کند (McDonald, 2021).

درحالی‌که پژوهش‌های پیشین نشانه‌شناسی اجتماعی به حالات چهره چنان می‌نگرند که گویی تفسیر آن بی‌چون‌وچرا امکان‌پذیر است (بنگرید به Abousnnouga and Machin, 2010)، چارچوب حاضر با بهره‌گیری از پژوهش‌های انجام‌شده درباره حالات چهره (Tian et al, 2005)، شواهدی مجسمه‌پردازانه برای تفسیر حالات چهره در تندیس‌ها ارائه داده و مجموعه‌ای از شاخص‌های پایه و گزینه‌های ساختارمند را برای تحلیل حالات چهره پیکره تجسم‌شده پیشنهاد می‌کند (بنگرید به شکل شماره ۶).

گزینه‌های بسیار جزئی‌تری مانند میزان نمایان بودن دندان‌ها را نیز می‌توان در این نظام گنجانده؛ اما گزینه‌های ارائه‌شده در شکل شماره ۶ طیفی از مؤلفه‌های بیانی چهره در مجسمه‌ها را نشان می‌دهد که می‌تواند در کنار دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی، به‌منزله بازنمایی بالقوه نوعی هیجان تفسیر شوند. برای نشان دادن کاربرد این نظام، از دو تندیس نیم‌تنه استفاده شده است. در شکل ۷ (الف) مشاهده می‌شود که با وجود حالت خنثی تا نسبتاً رو به بالای لب‌ها و چرخش

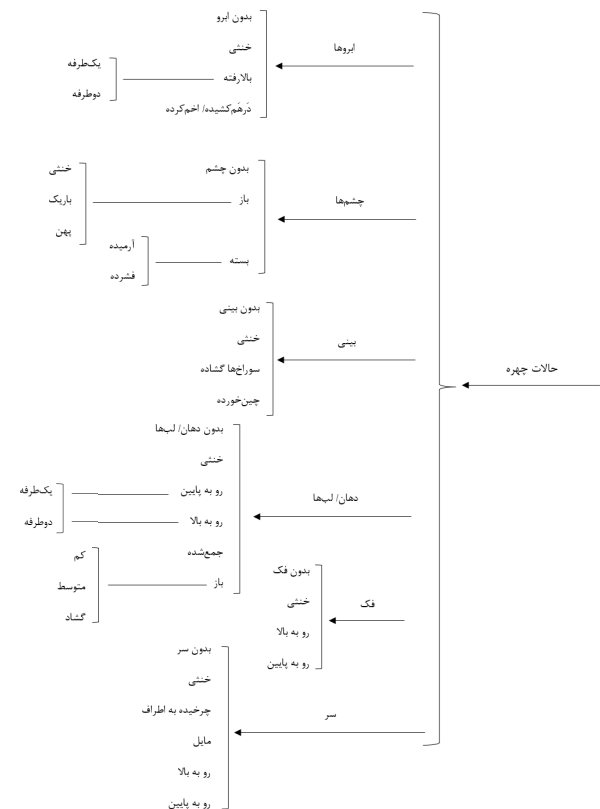
و خشم (Ekman and Friesen, 2003, 26-23). این حالات می‌توانند واکنش‌های متفاوتی را در ناظران برانگیخته و بدین ترتیب نوعی حس «آشناپنداری» ایجاد کنند. برای نمونه، یک چهره خندان می‌تواند شادمانی را برانگیزد، درحالی‌که یک چهره خشمگین ممکن است وحشت ایجاد کند (Ekman, 2007). در برخی موارد، حالات چهره حتی می‌توانند «معنایی هم‌ارز با گفتار زبانی منتقل کنند» (2000, 151) (Wierzbicka,). برای مثال، در حرفه پزشکی امر پذیرفته‌شده آن است که بیمارانی که از لحاظ اجتماعی امکان واکنش ندارند، در هنگام درد ابروهای خود را درهم می‌کشند تا پرستارهای خود را به تجویز داروهای تسکین‌دهنده ترغیب کنند (Prkachin, 2009)؛ همچنین بنگرید به Hassan et al, 2021).

در مباحثات کرس و ون‌لوون درباره معانی تعاملی بصری، حالات چهره به‌اختصار در راستای تبیین این نکته بررسی می‌شوند که ناظران ملزم به واکنش به لبخند یا نگاه فرد بازنمایی‌شده در تصویر نیستند (116, 2006). از این‌رو، آن‌ها نتیجه می‌گیرند که این تعامل صرفاً خیالی است. در رابطه با تندیس‌ها، تردیدی نیست که حالات چهره از طریق نمایش وضعیت هیجانی پیکره مجسم‌شده، به‌طور معناداری بر نحوه «ارتباط» تندیس با ناظران تأثیر می‌گذارد و می‌تواند احساسات و دریافت‌های عمیقی

ارتباط برقرار کنند. در پیکره‌های تجسیم‌شده، حرکات بدن در کنار حالات چهره اغلب به‌منظور درگیر کردن کامل حواس بیننده در لحظه تعامل به کار می‌روند. برای نمونه، «حرکت دستی که مخاطب را با اشاره فرامی‌خواند، همراه با چهره‌ای بی‌لبخند» می‌تواند نوعی «احضار» را محقق سازد، درحالی‌که «همان حرکت دست با چهره‌ای خندان» به‌صورت «دعوت» جلوه می‌کند (Kress and van Leeuwen, 2006).

حرکات بدن از چند مرحله تشکیل می‌شوند، از جمله آمادگی، وقفه‌ها (وقفه پیش حرکت و وقفه پس حرکت)، حرکت و انقباض (Kendon, 2004)، که در این میان «حرکت» به‌عنوان هسته یا مؤلفه تعریف‌کننده در حرکات بدن شناخته می‌شود. در ادبیات مربوط به حرکات، سه دسته‌بندی اصلی وجود دارد که برای این چارچوب تحلیلی مفیدند: حرکات بیانی، حرکات اشاره‌ای و حرکات قراردادی (Kendon, 2004 ; McNeill, 2015). حرکات بیانی معمولاً حین سخن گفتن اجرا می‌شوند (بنگرید به McNeill, 2015) و بازنمایی آن‌ها به‌ویژه در یک تندیس دشوار است، زیرا در تندیس مشابه عکسی از فردی در حال سخن گفتن و یا تصویری ثابت از شرکت‌کننده‌ای در جلسه برخط که اتصال اینترنتی او قطع شده، ممکن است معنای هر یک از مراحل حرکت زمانی که در قالب مجسمه «تثبیت» می‌شود، کاملاً از میان برود. با این وجود، به نظر می‌رسد که هنرمندان تلاش می‌کنند تا حرکات بیانی را به تصویر بکشند. برای نمونه، شکل شماره ۸ (الف) تندیس دکتر سان یات‌سن^{۲۴} در پردیس جنوبی دانشگاه سان یات‌سن (گوانگژو، چین) لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که این انقلابی در حال ایراد نطق عمومی بوده و بازو و کف دستش را رو به پایین گسترده است. حرکت «ثبت‌شده» حاصل، نوعی «برکت دادن» به رهگذران را تداعی می‌کند، که خوانشی مثبت اما بسیار غیرمحتمل از حرکت اصلی است.

شکل شماره ۸ (ب) نمونه دیگری از تندیس است که در آن حرکت دست حین سخنرانی به تصویر



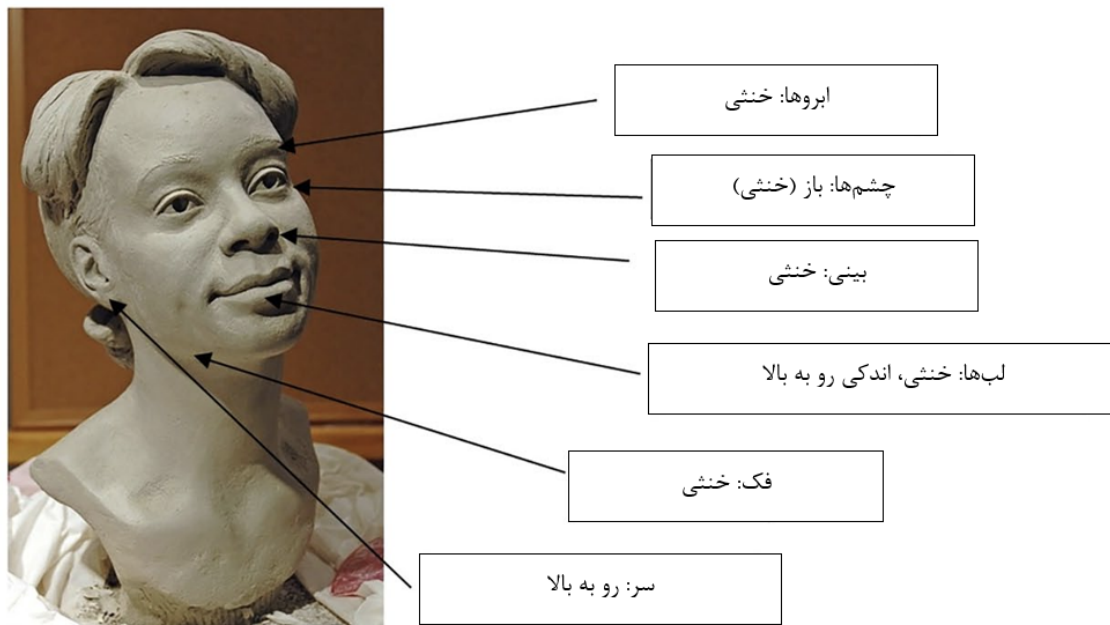
شکل شماره ۶: شاخص‌های تحلیلی و مؤلفه‌های معنای حالات چهره.

سر در جهتی رو به بالا، تقریباً تمامی ویژگی‌های چهره خنثی‌اند. این پیکربندی، حالتی آرام و خوشایند از چهره به دست می‌دهد که برای بیننده غیرتهدیدآمیز تلقی می‌شود (بنگرید به Tian et al., 2005). از سوی دیگر، شکل شماره ۷ (ب) بدین صورت پیکربندی شده است: چشم‌های باز (خنثی) + بینی (خنثی)، ابروها (درهم کشیده)، دهان/ لب‌ها (رو به پایین و جمع شده)، فک (خنثی) و سر (خنثی). این ترکیب را می‌توان بیانگر نوعی احساس نارضایتی دانست.

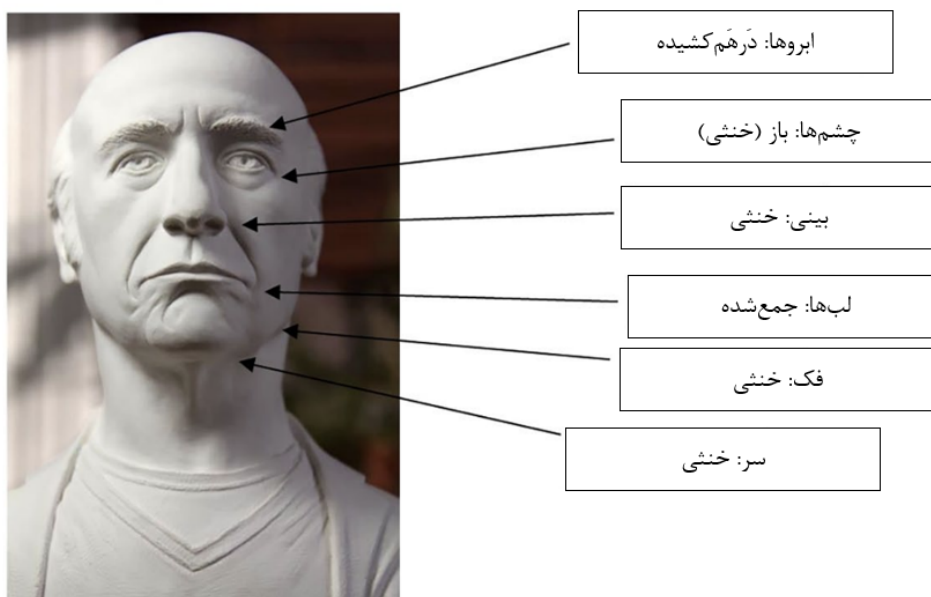
انتظار می‌رود با انجام تحلیل‌های بیشتر روی تندیس‌های پیکره‌نما، فهرست مؤلفه‌های بالقوه تصحیح شده و پیکربندی‌های پیش‌فرض احتمالی شکل گیرد که بازتاب‌دهنده انواع معانی ممکن منتقل شده از طریق ویژگی‌های چهره‌پردازانه مجسمه باشند.

۳-۱ حرکات بدن: تندیس‌ها همچنین می‌توانند از طریق بازنمایی حرکات دست و یا بازو با بیننده

شکل‌دهی به امر میان‌فردی: گامی به سوی چارچوبی نشانه‌شناختی-اجتماعی برای تحلیل معنای میان‌فردی در تندیس‌ها



(الف)



(ب)

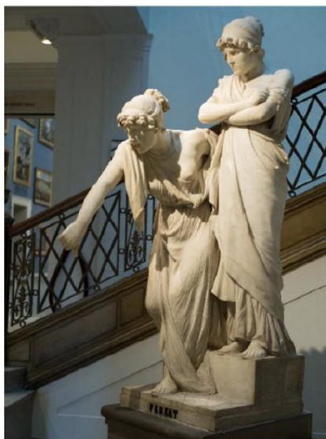
شکل شماره ۷: (الف) تصویری از نیم‌تنه «آتنا»^{۳۵} اثر هایدی مایرز^{۳۶} پیش از پخت در کوره (artwanted.com، مشاهده‌شده در ۶ آپریل ۲۰۲۱ م.)؛
(ب) نیم‌تنه کلاسیک کریستوفر جنوویز^{۳۷} اثر لری دیوید (CG-imagerydevianart.com).

کشیده شده است. این بار تندیس مربوط به *برایان مک‌ماهون*^{۲۸}، نویسنده ایرلندی اهل بخش *کری*^{۲۹} است. حرکت مک‌ماهون را می‌توان حرکتی اشاره‌ای نیز دانست، گویی به شخصی در میان حضار اشاره می‌کند؛ هرچند نه از فاصله‌ای دور، زیرا بازوی او به‌طور کامل کشیده نشده است، که این خود ویژگی معمول حرکات اشاره‌ای است.

حرکات اشاره‌ای یا جهت‌نما به سادگی قابل تشخیص‌اند و از آنجاکه معانی‌شان عموماً وابستگی بالایی به بافت دارد، در این پژوهش به‌طور جداگانه دسته‌بندی شده‌اند. برای مثال، تندیس *تایکی*^{۳۰} در جزیره یومیتان در اوکیناوا (Japan Update, 2014) پیکره‌ای را نشان می‌دهد که به‌سوی غرب و احتمالاً به‌سوی چین اشاره می‌کند، زیرا او در سال ۱۳۷۲ میلادی «نخستین سفیر اعزامی برای دیدار خراج‌گزارانه به چین» بود (Yomitan, nd). حرکات اشاره‌ای بیننده را با توجه به اینکه سوژه به چه چیزی و چرا اشاره می‌کند فرامی‌خوانند؛ از این‌رو، حس ارتباط‌گیری و شاید کنجکاوی ناظران را نیز برمی‌انگیزند. همچنین حرکاتی وجود دارند که بر معانی

قراردادی خاصی دلالت داشته و اغلب توسط فرهنگ تعیین می‌شوند. این حرکات ممکن است شامل بالا بردن شست (به معنی «خوب») یا قرار دادن دست در کنار گوش برای نشان دادن اینکه کسی بلندتر یا نزدیک‌تر صحبت کند، باشند. شکل شماره ۸ (ج) تندیس از دو زن رومی را نشان می‌دهد که یکی شست خود را رو به پایین گرفته و دیگری دست به سینه ایستاده است؛ این احتمالاً به معنای محکوم کردن یک گلا دیاتور به مرگ است. حرکت شست رو به پایین، یک حرکت قراردادی است که بسته به بافتی که در آن اجرا می‌شود، به‌طور معمول و قابل فهم نشان‌دهنده رد، محکومیت یا عدم تأیید ادراک می‌شود.

علاوه بر این حرکات قراردادی که به‌طور معمول قابل فهم‌اند، حرکاتی که حامل معنایی معنوی یا آیینی هستند نیز وجود دارند. به‌عنوان مثال، تندیس‌های بودایی طیفی از حرکات دست نمادین را نشان می‌دهند که موقعیت کف دست و یا انگشتان در آن‌ها دارای معانی مشخصی است. نمونه‌ای از این حرکات، حرکت تدریس یا بحث موسوم به مودرای^{۳۵} ویتارکا^{۳۶} است که نوک



(ج)



(ب)



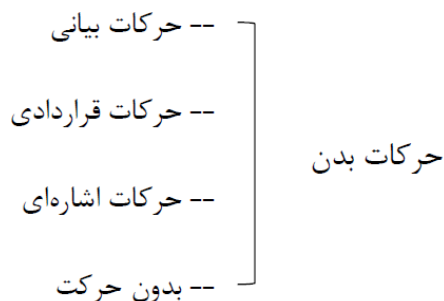
(الف)

شکل ۸. (الف) مجسمه سان یات‌سن در حال حرکت دست. عکاس: دابلیو ال بوش؛

(ب) مجسمه برایان مک‌ماهون در حال حرکت دست، ۲۰۰۵ م. اثر هیو هنرتی^{۳۱} در قلعه لیستول، بخش کری، ایرلند. عکاس: دابلیو پی کومز^{۳۲}؛

(ج) «بگذار هلاک شود»^{۳۳} ۱۸۹۲ م. اثر اوراتسیو اندرونی^{۳۴}. موزه هنر وادزورث، هارتفورد، کنتیکت، ایالات متحده آمریکا. عکاس: دابلیو پی کومز.

نیز علاوه بر تثبیت آن‌ها در لحظه‌ای خاص و بازنمایی هویت‌شان در طول زندگی (تجربی)، از طریق انتقال نقش اجتماعی آن‌ها به عنوان شخصیت‌های برجسته، کارکرد میان‌فردی نیز دارند که در کنار سایر مؤلفه‌ها مانند وضعیت بدن، حالات چهره، ارتفاع و تفکیک پیکربندی می‌شوند (بنگرید به بخش ۵، ۲). فاصله اجتماعی). شکل شماره ۹ مجموعه‌ای کلی از شاخص‌ها را نشان می‌دهد که تحلیلگران می‌توانند برای تفسیر کارکردی حرکات در موقعیت‌های خاص فرهنگی و بافتاری از آن بهره‌گیرند. بازنمایی‌های تجسیم‌شده حرکات به قدری متنوع‌اند که نمی‌توان همه را در شبکه گنجاند، اما مطالعه آن‌ها می‌تواند بصیرت‌های بسیار جالبی در مورد رابطه میان حرکت بازنمایی‌شده، سوژه تندیس، نحوه موقعیت‌یابی ناظران نسبت به حرکات و معانی میان‌فردی حاصل‌شده، ارائه دهد.



شکل شماره ۹: شاخص‌های کلی برای تحلیل حرکات بدن.

۴-۱ حالت بدن: درحالی که نحوه قرارگیری بازوها و دست‌ها در نظام «حرکات بدن» حاکی از حرکت است، وضعیت کلی بدن در نظام «حالت بدن» بر سکون دلالت دارد (Armit and, 2008). این امر فارغ از اینکه تندیس در حال حرکت، نشسته یا ایستاده بازنمایی شده باشد، صدق می‌کند. حالت بدن در کنار حالات چهره، انواع مختلفی از زبان بدن را نشان می‌دهد که «بازتاب بیرونی وضعیت هیجانی فرد است» (11 Pease and Pease, 2004) و در چگونگی ارتباط

انگشت شست و اشاره به هم می‌رسند (بنگرید به Ghori and Chung, 2007). اگرچه معانی آن‌ها همیشه یکسان نیست، حرکات دست مشابهی نیز در تندیس‌های مذهبی هندی قابل مشاهده است. برای مثال، همان حرکت دست که در سنت‌های یوگای هندی با دو دست اجرا می‌شود، *مودرای آبهی*^{۳۷} نام دارد. این حرکت به معنی «نترسید» یا «بی‌باک» و حرکت تک‌دست با خم کردن انگشت کوچک، به معنی «دُرنا» یا «موجودات پرنده» است (Carroll and, 2013). معانی حرکات قراردادی می‌تواند شامل اشکالی از دعوت، یا احساساتی چون یأس، سرکشی، پیروزی، پارسایی، تأمل، تأیید یا عدم تأیید باشد.

با حذف حرکات به عنوان بخشی از سوژه بازنمایی‌شده، تندیس‌ها ممکن است خشک، بی‌جان یا غیرانسانی به نظر برسند. ردیف تندیس‌های جزیره ایستر را در نظر بگیرید که بازوهایشان در کنار بدن قرار گرفته و ظاهری یکنواخت به آن‌ها بخشیده است. اگرچه این نوع از بازنمایی ممکن است تعمدی باشد، اما اگر در همه تندیس‌ها اعمال شود، بخش عمده‌ای از قابلیت «ارتباط‌پذیری» را از آن‌ها سلب می‌کند. در تقابل با تندیس‌های جزیره ایستر، حرکات متنوع تندیس‌هایی که روی سقف کلیسای سنت پیتر^{۳۸} در واتیکان قرار دارند، به هر یک حس فردیت و جذابیت بخشیده و به شناسایی تک‌تک آن‌ها کمک می‌کند.

تجسیم حرکات بدن به عنوان بخشی از تندیس، هم کارکرد تجربی و هم کارکرد میان‌فردی دارد. تندیس دو زن رومی بیننده را به لحظه‌ای خاص در زمان می‌کشاند، قضاوت تماشاگران درباره سرنوشت یک گلا دیاتور (کارکرد تجربی)، اما به عنوان ناظر این لحظه، بیننده نیز در موقعیت قضاوت درباره کنش این زنان قرار می‌گیرد؛ اینکه آیا این صحنه برای او تکان‌دهنده، خنده‌دار یا غم‌انگیز است. چنین امری میان‌فردی است. حرکات دست سان یات‌سن و برایان مک‌ماهون

پذیرفته است. گرچه حالت گرفتن^{۴۲} با مجسمه‌ها، به‌ویژه در مورد آثاری با مضامین سیاسی یا ارزش زیباشناختی بالا، گاه رفتاری نامناسب تلقی می‌شود، اما این عمل حاکی از درجه بالایی تعامل میان تندیس‌ها و ناظران است (شکل شماره ۱۰ (ج) و ۱۰ (د)).

حالت بدن در کنار مؤلفه‌های دیگر مانند حالات چهره، نگاه و حرکات بدن، نقش چشمگیری در ارائه کلی پیام میان‌فردی و برقراری ارتباط با بیننده ایفا می‌کند. به‌عنوان مثال، شکل شماره ۱۰ (ه) و ۱۰ (و) دو مجسمه از جیمز جویس را نمایش می‌دهند. در شکل شماره ۱۰ (ه)، بازوهای جویس نزدیک به بدنش تجسیم شده‌اند. دست چپ او در جیبش قرار دارد و هم‌زمان که در حال قدم‌زدن است، با بازوی راست کتابی را به پهلویش چسبانده است. سر کمی متمایل رو به جلو و شانه‌ها کمی خمیده‌اند. گرچه لب‌ها اندکی رو به پایین‌اند و نگاه او مستقیماً به سمت بیننده جهت دارد، حالت چهره خنثی است. هیچ‌چیز در این پیکره وجود ندارد که جیمز جویس را بیش از یک رهگذر معمولی که در خیابان‌های تریسته قدم می‌زند بنمایاند. در واقع، جویس در سال‌های اقامت خود در تریسته چندان مشهور نبود و زندگی نسبتاً بی‌سروصدایی داشت. در مقابل، در شکل شماره ۱۰ (و)، جویس در حالت ایستاده و مسن‌تر از مجسمه تریسته که دست‌کم با حضور عصا تأیید می‌شود، تصویر شده است. ابروهای او در هم کشیده و لب‌ها جمع شده‌اند. سر و فکش کمی متمایل به بالا، سینه کمی جلوآمده و نگاهش رو به دوردست، بالای سر ناظران خیره است. دست چپ او در جیب شلوارش فرو رفته و باعث شده که سمت چپ کتش به شیوه‌ای نمایشی‌تر از تندیس تریسته آشکار شود، پاهایش نیز به صورت ضربداری روی هم قرار گرفته‌اند. این مجموعه، حسی از غرور و اعتماد به نفس را معنای‌پردازی می‌کند. شاید حالت بدنی مطمئن و تاحدی «متکبرانه» و همچنین حالت چهره این تندیس

ناخودآگاه افراد با یکدیگر اهمیت اساسی دارد. به عبارت دیگر، حالتی که چه به صورت نشسته، چه ایستاده، چه در حال راه رفتن یا دویدن اتخاذ شود، معمولاً معنای مرسوم را (به همین دلیل از مفهوم «سکون» استفاده می‌شود) همچون اعتماد به نفس، ترس، کمرویی، درد، اضطراب یا وحشت منتقل می‌کند.

پژوهش‌های قابل‌توجهی در مورد حالت بدن و تأثیر حالات مختلف بدن بر ادراک احساسات انجام شده است. برای نمونه، دائل^{۴۳} و دیگران (۲۰۱۲) نوعی نظام کدگذاری کنش و حالت بدن^{۴۴} پیشنهاد کرده‌اند که شامل فهرستی نظام‌مند از مؤلفه‌های مرتبط با سر، تنه، کل بدن، بازوها و اندام‌هایی مانند زانوها و پاها است. پیکربندی این اجزا می‌تواند حالت‌های عاطفی خاصی مانند غرور، آسودگی، علاقه، خشم، ترس، یأس، اندوه و اضطراب را بازنمایی کند. به‌طور کلی، حالت بدنی باز، یعنی حالتی که در آن شانه‌ها رو به عقب، سینه رو به جلو و پشت صاف است، معنای مثبت‌گرایی، اعتماد به نفس، قدرت یا جایگاه اجتماعی بالا را می‌سازد؛ همچون تندیس /میر/تور کنستانتین^{۴۵} در یورک انگلستان (شکل شماره ۱۰ (الف)). در این تندیس بدن او باز و راست است، دست راستش به بیرون کشیده شده که این باز بودن را تشدید می‌کند، پشت صاف و سر نیز به‌صورت مستقیم و روبه‌رو قرار دارد. در مقابل، حالت بدنی که در آن شانه‌ها افتاده و مایل به جلو، سینه به داخل جمع‌شده، پشت خمیده و سر پایین افتاده باشد، منفی‌گرایی، فقدان اعتماد به نفس، عدم قدرت و جایگاه اجتماعی پایین‌تر را معنا می‌سازد.

افزون بر این، ناظران معمولاً از طریق حالت بدن است که می‌توانند با مجسمه‌ها وارد نوعی تعامل فیزیکی (و نه صرفاً «خیالی») شوند. یعنی حالت بدن مجسمه ممکن است نوعی دعوت به تعامل را القا کند. شکل شماره ۱۰ (ب) دختری در پارک بی‌های^{۴۶} پکن را نشان می‌دهد که دست راست پیکره را گرفته، گویی دعوت او را برای بازی



(ج)



(ب)



(الف)



(و)



(ه)



(د)

شکل شماره ۱۰: نمونه‌هایی از حالت‌های بدن در تندیس‌ها: (الف) مجسمه امپراتور روم، کنستانتین^{۴۴}، در یورک، بریتانیا. مجسمه‌ساز: فیلیپ جکسون^{۴۵}؛ عکاس: چارلز دریکو^{۴۶}، موجود در

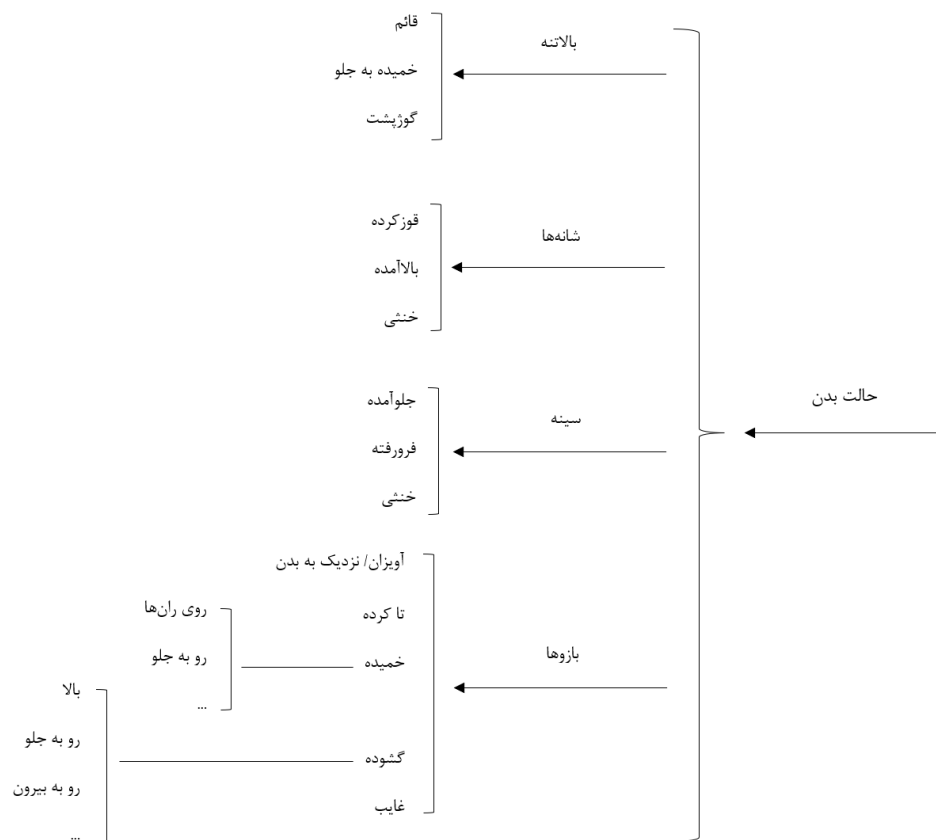
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6303969>.

تندیس‌هایی که از رهگذر حالت بدن، دعوت به تعامل می‌کنند: (ب) عکاس: جی وای لیانگ^{۴۷}؛ (ج) موجود در پایگاه‌هایی از جمله teleaf.com.uk و recreoviral.com؛ (د) موجود در پایگاه‌هایی از جمله creapills.com و thoughtco.com؛ (ه) و (و) مجسمه‌های جیمز جویس در تریسته و دوبلین. عکاس: دابلو ال بوشیر.

و حرکات بدن ترکیب یافته و توصیفی از کل بدن در تحقق یک زاویه‌دید یا هیجان، مانند حس اعتماد به نفس یا ناامنی، یا در بیان یک کنش و در نهایت در شیوه برقراری ارتباط تندیس با بیننده ارائه دهند. افزون بر این، گزینه‌های شکل شماره ۱۱ فارغ از اینکه تندیس در حالت نشسته یا ایستاده مجسم شده باشد، به کار می‌روند. همچون حرکات بدن، بازنمایی حالت بدن نیز هم‌زمان کارکرد میان‌فردی و تجربی دارد؛ برای نمونه، یک تندیس در حالت خمیده و قوز کرده

دلیلی باشد که ساکنان دوبلین با مهربانی آن را «مردک عصا به دست» می‌نامند. (the James Joyce Centre: <https://jamesjoyce.ie/visitus/tours>).

شکل شماره ۱۱ مجموعه‌ای از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های حالت بدن را نشان می‌دهد. پژوهشگران می‌توانند برای جزئیات بیشتر و بسته به نیازهای تحلیلی خود به توصیف‌هایی مانند آنچه در دائل و دیگران (۲۰۱۲) آمده مراجعه کنند. گزینه‌های شکل شماره ۱۱ به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که همراه با مؤلفه‌های دیگر، از جمله حالات چهره



شکل شماره ۱۱: مؤلفه‌های تحلیلی برای حالت بدن (استفاده از سه نقطه بدان معناست که سایر مؤلفه‌های ممکن در این دسته‌بندی پرشمارتر از آن است که در این ساختار جای بگیرد).

از منابعی است که عکاسان و نقاشان از آن برای قرار دادن بیننده‌ها در رابطه‌ای خاص یا «فاصله اجتماعی» با شیء یا فرد بازنمایی شده استفاده می‌کنند. کرس و ون‌لوون (۲۰۰۶) در شبکه خود برای عکس‌ها و نقاشی‌ها، سه نقطه اصلی را در امتداد پیوستار فاصله اجتماعی پیشنهاد می‌دهند: صمیمی / شخصی (نمای بسته)، اجتماعی (نمای میانه، احتمالاً نیم‌تنه یا تمام‌بدن با نمایش پس‌زمینه محدود) و غیرشخصی (نمای دور که در آن شیء «خارج از دسترس» نمایش داده می‌شود). از سویی، این شاخص‌ها کمابیش در مورد تندیس‌ها نیز قابل اعمال‌اند. برای نمونه، نیم‌تنه‌ای که سر، شانه‌ها و سینه یک شخص را نشان می‌دهد، معادل یک نمای بسته بوده و رابطه‌ای شخصی‌تر را القا می‌کند، در حالی که پیکره‌ای کامل ممکن است نشان‌دهنده رابطه‌ای غیرشخصی باشد. از سوی دیگر، برخی مؤلفه‌های

ممکن است در حال نمایش فعالیت‌هایی مانند نگاه کردن به یک کودک و نه نوعی عادت‌واره میان‌فردی به معنای عدم امنیت باشد. بنابراین، تحلیلگر باید براساس بافت، تفسیر مناسب را از حالت بدنی بازنمایی شده به‌دست آورد.

تمام نظام‌هایی که تاکنون مورد بحث قرار گرفتند (نگاه، حالات چهره، حرکات بدن و حالت بدن) به شیوه بازنمایی ویژگی‌های فیزیکی بدن مربوط می‌شوند. این موارد، ذیل نظام «بدن» به‌عنوان شبکه تحقق‌بخشی گزینه‌های بالقوه برای نظام نشانه‌شناختی ارتباط قرار می‌گیرند (بنگرید به شکل شماره ۱۸).

۲. فاصله اجتماعی

در این باره است که فرد چه اندازه در رابطه با دیگری احساس نزدیکی یا دوری می‌کند، یا در چه موقعیتی قرار می‌گیرد تا چنین احساسی را تجربه کند. در هنر دوبعدی، اندازه قاب یکی

مدرس یا سخنران از پشت تریبون بر روی صحنه است. اثر «برافراشتگی» فیزیکی، قرار دادن سوژه تجسیم‌شده در جایگاهی بالاتر از بیننده‌ها است تا آن‌ها را به احترام، ستایش و یا حتی ترس نسبت به سوژه وادارد.

در نهایت، حریم به ایجاد فاصله فیزیکی میان بیننده و تندیس مربوط می‌شود. تندیزی که درون هر نوع محوطه قرار گرفته باشد، مانند باغ، نرده، در میان یک برکه یا احاطه‌شده توسط آب مانند جوی، به‌صورت طبیعی از دسترس بیننده خارج شده و بنابراین از نظر اجتماعی دورتر جلوه می‌کند. شبکه نظام مربوط به حریم، شامل سه وضعیت است: بدون مرز، مرز باریک و مرز گشوده.

دو تندیس جویس در شکل‌های شماره ۱۰ (ه) و ۱۰ (و) را دوباره مقایسه کنید. تندیس تریسته در ارتفاع قرار نگرفته و طوری ساخته شده است که گویی هم‌سطح با سایر رهگذران قدم می‌زند. صرف تجسیم جویس به‌عنوان یک رهگذر، او را در جایگاه اجتماعی برابری با سایر رهگذران قرار داده و بنابراین از نظر فاصله اجتماعی «نزدیک» محسوب می‌شود. با دقت به تندیس جویس در دوبلین می‌توان دریافت که اندازه، برافراشتگی و حریم به‌گونه‌ای پیکربندی شده تا درجه متفاوتی از فاصله اجتماعی را محقق سازند. گرچه تندیس دوبلین از نظر اندازه نسبی در مقیاس ۱:۱ ظاهر شده، اما بر روی یک پایه مستقر است. همچنین هیچ مرزی پیرامون آن وجود نداشته و تندیس همچنان در دسترس بیننده‌ها قرار دارد. باوجود آنکه ارتفاع پایه تنها حدود دو فوت است، اثر ارتفاع باعث شده تا جویس در جایگاه اجتماعی بالاتری از اطرافیانش به تصویر کشیده شود، اما نه آنقدر متعالی که نتوان او را «یکی از ما» به شمار آورد. بنابراین، فاصله اجتماعی در این مورد «میان‌رده» در نظر گرفته می‌شود. «اندازه»، «برافراشتگی» و «حریم» در اصل به میزان دسترسی مربوط اند و بنابراین در کنار یکدیگر نظام «دسترسی» را شکل می‌دهند که نظام تحقق‌بخش فاصله اجتماعی است (شکل شماره ۱۳).

دیگر در تندیس‌ها می‌توانند باعث جای‌دهی بیننده در موقعیت نزدیک یا دور از نظر فاصله اجتماعی شوند. این مؤلفه‌ها شامل اندازه نسبی و بهره‌گیری از سازوکارهای ایجاد فاصله و ارتفاع، مانند پایه‌ها و نرده‌های حفاظتی است.

نخست، از نظر اندازه، تندیزی را که نسبت ۱:۱ با بیننده دارد، می‌توان در نزدیک‌ترین فاصله اجتماعی در نظر گرفت. یک تندیس کوچک مقیاس ممکن است به بیننده حس قدرت بخشیده یا حالتی تهدیدآمیز، دل‌فریب یا عجیب پیدا کند؛ مانند تندیس‌های کوچک مقیاس از ران میوئیک^۸ با عنوان «جوانی»^۹ (۲۰۰۹) و «پیرزن در بستر»^{۱۰} (۲۰۰۰) (بنگرید به Cranny-Francis, 2012). در مقابل، تندیزی با ابعادی بزرگ‌تر از اندازه طبیعی، فاصله اجتماعی بیشتری ایجاد کرده و می‌تواند حس شگفتی، هراس یا احترام را در بیننده برانگیزد، همان‌گونه که تندیس غول‌آسای بودا در لشان (چنگدو، چین) چنین می‌کند (شکل شماره ۱۲). حضور انسان‌هایی که بر لبه صخره کنار مجسمه ایستاده‌اند، مقیاس عظیم آن را در مقایسه با اندازه انسان نشان می‌دهد.



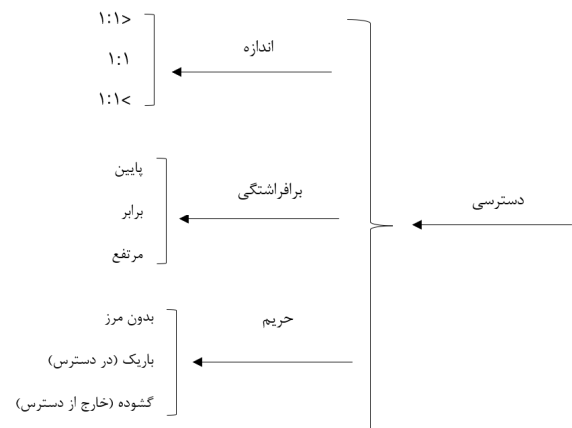
شکل شماره ۱۲: بودای غول‌آسا در لشان، چین.

در مورد نظام برافراشتگی، ممکن است یک تندیس با نسبت ۱:۱ در مقایسه با انسان ساخته شده باشد، اما هنگامی که بر روی پایه قرار می‌گیرد، ارتفاع یافته و در نتیجه از بیننده «جدا» شود. این وضعیت تاحدی شبیه به سخنرانی یک

نمای جانبی هر چهار پا را به تصویر کشیدند. در مجموع، این پیکره پنج پا دارد، اما بیننده می‌تواند بدون از دست دادن جزئیات، آن‌ها را هم از روبه‌رو و هم از پهلو ادراک کند.

از سوی دیگر، در تصاویر ذهنیت‌گرا «بیننده تنها از یک زاویه دید خاص می‌تواند آنچه را که قابل دیدن است، ببیند» (Kress and van Leeuwen, 2006, 130). چشم‌اندازهای متفاوت در امتداد زوایای افقی و عمودی، به ترتیب درگیری/عدم‌درگیری و نیز تقارن یا عدم‌تقارن قدرت میان شخصیت‌های بازنمایی‌شده و ناظران را محقق می‌سازند. برای مثال، زمانی که سوژه از زاویه مایل عکاسی یا نقاشی می‌شود، نوعی عدم‌درگیری با بیننده را القا می‌کند. همچنین هنگامی که از زاویه پایین به سوژه نگاه می‌شود، قدرت نمادین بیشتری به آن اعطا می‌شود. تعمیم این مفاهیم به تندیس‌ها، پدیده نسبتاً جالبی را آشکار می‌سازد. مجسمه‌ها، به عنوان آثار سه‌بعدی، می‌توانند زوایای دید عینیت‌گرا و ذهنیت‌گرا را هم‌زمان ارائه کنند؛ زیرا با حرکت ناظران در اطراف آن‌ها، قابلیت مشاهده چندگانه فراهم می‌شود.

در محور افقی، مجسمه می‌تواند از روبه‌رو، از پهلو یا از پشت دیده شود. برای نمونه، «مجسمه دوگانه مفیستوفلس و مارگارتا»^{۹۲} که در قرن ۱۹ م. ساخته شده، دو نمای «روبه‌رو» دارد؛ یکی متعلق به مفیستوفلس و دیگری متعلق به مارگارتا^{۹۳}. از دیگر آثار قابل توجه، مجسمه‌های وهم‌نما^{۹۴} یا هنر ادراکی^{۹۵} هستند که معنای خود را براساس تغییر موقعیت بیننده می‌سازند. از چندین زاویه، اثر صرفاً توده‌ای درهم‌وبرهم از قطعات به نظر می‌رسد، اما وقتی بیننده به نقطه خاصی حرکت می‌کند، همان قطعات، چهره، بدن یا هر شیء قابل تشخیص دیگری را آشکار می‌کنند. نمونه این مورد، تندیس سیمی باراک اوباما^{۹۶} اثر مایکل مورفی^{۹۷} است که از لایه‌های متعددی تشکیل شده و از زوایای گوناگون قابل مشاهده است، اما تنها از یک زاویه دید که معمولاً نمای



شکل شماره ۱۳: شبکه نظام‌مند دسترسی.

۳. زاویه دید

مفهوم «زاویه دید» در چارچوب تحلیلی کرس و ون‌لوون، نه صرفاً به «احساس» فرد درباره یک تصویر یا اثر هنری، بلکه به این که بیننده از کدام «زاویه دید» برای «دیدن» موقعیت‌مند می‌شود مرتبط است و براین اساس، در دو دسته عینیت‌گرا و ذهنیت‌گرا که از سوی جامعه تعیین یافته‌اند، وضع می‌شود. تصاویر دوبعدی با زاویه دید عینیت‌گرا، سوژه خود را از یک «زاویه دید نهاده‌شده» عرضه می‌کنند، مانند زمانی که تمامی اجزای یک گیاه در یک نقاشی گیاه‌شناسی بازنمایی می‌شوند؛ در چنین تصاویری، «قوانین بازنمایی طبیعی»، «نقض» می‌شوند (Kress and van Leeuwen, 2006, 130)، زیرا تصویر، ویژگی‌ها را به گونه‌ای نشان می‌دهد که در دنیای واقعی ممکن نیست، اما به گونه‌ای که اطلاعات یا جزئیاتی را برای پاسخگویی به نیازها یا دیدگاه‌های خاص فراهم می‌کند. در این زمینه، کرس و ون‌لوون به نمونه‌ای از یک پیکره با نگرش عینیت‌گرا اشاره می‌کنند: لاماسو^{۹۸} که در ورودی معابد باستانی آشوری قرار داشت. لاماسوها، که شیرها یا گاوهای بال‌دار با سر انسان هستند، به گونه‌ای حجاری شده‌اند که از نمای روبه‌رو، دو پای جلوی آنها دیده می‌شود. از آنجا که این تندیس‌ها نوعی نقش برجسته محسوب می‌شوند، در نمای جانبی یکی از پاهای جلو پنهان می‌شد. بنابراین پیکرترشان در



(ج) دو کارگر



(ب) بودای خوابیده



(الف) مرد و پگاسوس

شکل شماره ۱۴: نمونه‌هایی از انواع زمین‌گرایی^{۹۸}: (الف) مرد و پگاسوس (موزه هنر روباز هاگونه، ژاپن). عکاس: دابلویو
ال بوشیر؛ (ب) بودای خوابیده در دازو (چونگ‌کینگ، چین). عکاس: جی وای لیانگ؛ (ج) دو کارگر (پکن). عکاس: جی وای لیانگ.

شخصی با آن ارتباط برقرار کرد. شکل شماره ۱۴ (ب) بودا را به‌صورت درازکش و «مقیّد به زمین» در حالی به تصویر می‌کشد که واپسین لحظات زندگی خود را بر زمین و پیش از ورود به نیروانا سپری می‌کند. این حالت، همراه با عظمت پیکره بودا، او را به‌عنوان «دیگری» به تصویر می‌کشد که بخشی از جهان ما نیست. شکل شماره ۱۴ (ج) دو کارگر «ادغام‌شده با زمین» را نشان می‌دهد که در عین حال در حرکت‌اند. ظاهر «زیر سطح» آن‌ها حاکی از یک زاویه‌دید ذهنیت‌گراست؛ کارگران به شکلی عمیق با زمین یا سرزمین مادری پیوند خورده‌اند. این وابستگی به زمین، نوعی تعهد به کار و رنج را القا می‌کند تا بیننده دریابد که رفاه نسل‌های آینده بر پایه زحمت و فداکاری آن‌ها بنا شده است.

از آنجاکه تمامی منابع فوق به زاویه‌ای مربوط می‌شوند که بیننده‌ها از طریق آن با یک تندیس خاص ارتباط برقرار می‌کنند، در این نوشتار، نظامی که تندیس‌ها از طریق آن زاویه‌دید را محقق می‌سازند، «چشم‌انداز» نامیده می‌شود. شبکه نظام‌مند مربوط به چشم‌انداز با بهره‌گیری از الگوهای کرس و ون‌لوون (۲۰۰۶) و اتول (۲۰۱۱) در شکل شماره ۱۵ ارائه شده است.

۴. تقیّد

تقیّد در زبان با «درجه احتمال یا الزام» آنچه گفته می‌شود سروکار داشته و از طریق افعال وجهی

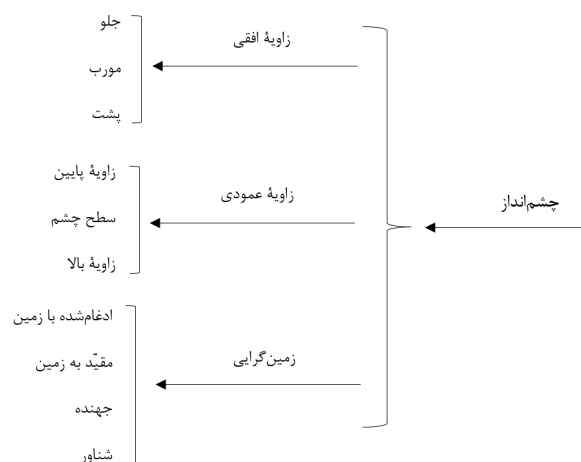
روبه‌روست، به‌وضوح دیده می‌شود. این همان زاویه‌ای است که بیشترین میزان درگیری یا ارتباط را میان اثر و بیننده ایجاد می‌کند.

زاویه عمودی نیز می‌تواند حاوی مناسبات پویای قدرت میان پیکره تجسیم‌شده و بیننده باشد. در مثال تندیس غول‌پیکر بودای لشان (شکل شماره ۱۲)، ناظران یا می‌توانند هنگام قایق‌سواری در رودخانه «به سوی بالا» بودا را نگاه کنند، یا از کوهی که تندیس در آن قرار گرفته پایین رفته تا به کنار پیکره برسند. در حالت دوم، زاویه‌دید بیننده از هم‌سطح به زاویه پایین تغییر می‌یابد که نشان‌دهنده جابجایی در مناسبات قدرت از حالت برابری (اگرچه بیننده تحت‌تأثیر اندازه عظیم تندیس قرار گرفته) به حالتی است که تندیس از قدرت بیشتری برخوردار خواهد بود.

زاویه‌دید همچنین می‌تواند با مفهوم «زمین‌گرایی» یا درجه وابستگی به زمین که در چارچوب اتول مطرح شده است، مرتبط باشد. این نظام از چهار گزینه تشکیل شده است: «ادغام‌شده با زمین»، «مقیّد به زمین»، «جهنده» و «شناور». در شکل شماره ۱۴ (الف)، تندیس «مرد و پگاسوس»^{۹۹} در موزه هنر فضای باز هاگونه یک مرد و اسب پرنده را در زاویه‌ای رو به بالا و در وضعیت شناور نمایش می‌دهد. غیرممکن بودن پرواز مستقل یک انسان و یا اسب، این موضوع را برای تماشاگر «غیرزمینی» جلوه می‌دهد؛ چیزی که با شگفتی به آن نگریسته می‌شود اما نمی‌توان در سطح

ادراک شده تندیس نقش ایفا کند. نور مناسب نه تنها جزئیات سوژه مانند ماهیچه‌ها یا چین و چروک‌های چهره را از میان نمی‌برد، بلکه سایه‌روشن‌های ظریفی بر مجسمه انداخته و در نتیجه، «درجه حقیقت‌نمایی» آن را تقویت می‌کند. در اثر تیم نوبل^{۶۲} و سوزان وبستر^{۶۳} با عنوان «رنج خودخواسته»^{۶۴} نیز جریان نور از میان توده درهم‌وبره‌می از قطعات تابیده شده و سایه‌ای را پدید آورده که سوژه را آشکار می‌سازد؛ درست مشابه تصاویر سایه‌ای که با بازی دادن دست‌ها در برابر چراغ‌قوه برای ایجاد تصویر خرگوش یا اردک روی دیوار، شکل می‌گیرند. با این حال، برخلاف نقاشی‌ها و عکس‌ها، نور و سایه ویژگی‌های بیرونی یک تندیس بوده و ممکن است با توجه به موقعیت قرارگیری آن دست‌کاری شوند. از همین رو، چارچوب حاضر نور و سایه را در مجموعه مؤلفه‌های تقید لحاظ نکرده و در عوض بر دو مؤلفه اصلی که ویژگی ذاتی تندیس‌ها هستند تمرکز می‌کند: رنگ و میزان جزئیات.

در چارچوب اتول، میزان جزئیات و در نتیجه میزان واقعیتی که بازنمایی می‌شود، به زیرمجموعه‌های زیر قابل تقسیم است: «شبه‌زنده»، «اغراق‌شده»، «کم‌بیان» و «انتزاعی» (O'Toole, 2011, 36). این زیرمجموعه‌ها عمدتاً به میزان جزئیات در اشکال بازنمایی شده، اعم از پوشاک، اجزای چهره، بدن، اشیایی که سوژه در دست دارد یا با آن‌ها مرتبط است، مربوط می‌شود. دو تندیس جیمز جویس در شکل‌های شماره ۱۰ (ه) و (و) که جزئیاتی مانند لوازم همراه و تاخوردگی لباس در آن‌ها به وضوح تجسیم شده‌اند را می‌توان به عنوان نمونه‌هایی از تندیس‌های «شبه‌زنده» یاد کرد. تندیس‌هایی از این قبیل همان چیزی را نمایش می‌دهند که کرس و ون‌لوون «جهت‌گیری رمزگذاری طبیعت‌گرا» می‌نامند؛ یعنی بازنمایی واقعیت شبیه آنچه که هست. تندیس‌های مدرن همچون آثار ران میوئک (بنگرید به 2012 Cranny-Francis) جزئیاتی حتی ظریف‌تر از



شکل شماره ۱۵: شبکه نظام‌مند چشم‌انداز.

(Halliday and Matthiessen, 2014, 144) مانند «بایستن» یا صفاتی مانند «ممکن» نمود می‌یابد. کرس و ون‌لوون مفهوم تقید را در ارتباط با هنر دوبعدی بازتفسیر و استدلال می‌کنند که این مفهوم با انگاره «درجه حقیقت‌نمایی» مرتبط است. در توصیف آن‌ها، نشانگرهای تقید شامل رنگ (اشباع رنگ، تفکیک و نوسان)، جزئیات پس‌زمینه، بازنمایی، عمق، نورپردازی و روشنایی است. چنین مؤلفه‌هایی در بیان میزان واقع‌نمایی (یا غیرواقع‌نمایی) یک تصویر برای بیننده نقش داشته و در نتیجه تعیین می‌کنند که آیا او می‌تواند یک تصویر را بخشی از جهان خود تلقی کند یا خیر. درحالی‌که کرس و ون‌لوون استدلال می‌کنند که نشانگرهای تقید، مانند نور و سایه در آثار سه‌بعدی کاربرد ندارند، اتول این موارد را در میان مؤلفه‌های معنای میان‌فردی در تندیس‌ها قرار می‌دهد. برای مثال، او اشاره می‌کند که چگونه «فلز شدیداً بازتابنده» در یادمان گاکارین^{۶۵} در مسکو «در نگاه نخست توجه را جلب می‌کند، زیرا از خاکستری-قهوه‌ای غم‌انگیز معماری پیرامون آن متمایز است؛ اما سپس [بیننده را] با روشنایی شدید و بازی حداقلی نور و سایه مایوس می‌سازد» (O'Toole, 2011, 41).

شیوه‌ای که یک مجسمه با روشنایی، نور و سایه در تعامل قرار می‌گیرد، می‌تواند توجه بیننده را جلب کرده و در «باورپذیری»

جمله پوست، منافذ، چین‌وچروک، ماهیچه و مو را به نمایش می‌گذارند. این جزئیات فراواقع‌گرا، پاسخ‌های حسی بیننده‌ها را برانگیخته و نوعی «جهت‌گیری رمزگذاری حسی» را محقق می‌سازند که در آن واقعیت از رهگذر بینایی، لامسه، بویایی و... معنا می‌یابد.

۱۶(ج) که در محوطه شرقی دانشگاه کشاورزی چین^{۷۶} در پکن قرار دارد، کاهش یافته است، به‌طوری که بیننده‌ها تنها می‌توانند نیم‌تنه دختری بالدار را تشخیص دهند. به‌عنوان نمونه^{۷۸} دیگری از مجسمه کم‌بیان می‌توان از «میوز» اثر کنستانتین برانکوزی^{۷۹} یاد کرد که چهره‌ای



(ج)



(ب)



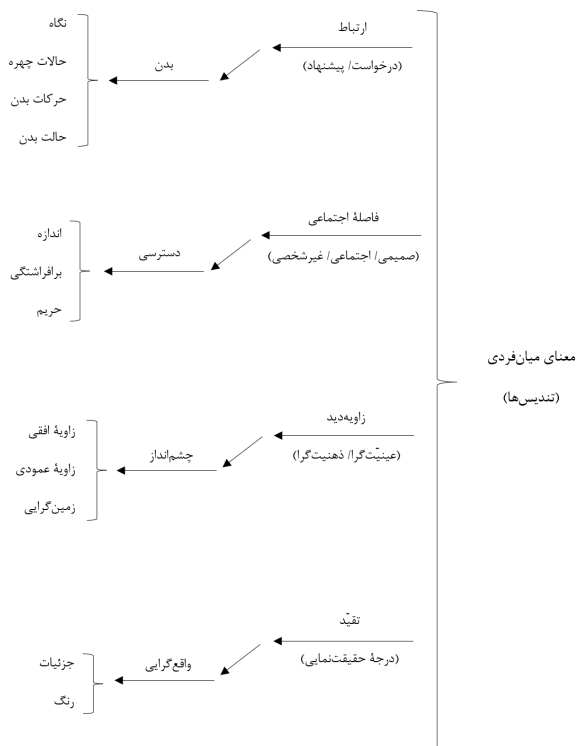
(الف)

شکل شماره ۱۶: تندیس‌هایی با درجه تقید «اغراق‌شده» و «کم‌بیان»؛ (الف و ج) عکاس: جی‌وی لیانگ؛ (ب) عکاس: دابلیو ال بوشِر.

قابل تشخیص اما با اجزای چکیده‌نگاری‌شده و انتزاعی همچون بینی بلند و باریک و دهانی کوچک را به نمایش می‌گذارد. در میان آثار کنستانتین برانکوزی، تندیس‌هایی با ماهیت «انتزاعی» نیز مشاهده می‌شود؛ مانند «بوسه»^{۷۰}، «نیم‌تنه دختر جوان»^{۷۱}، «شاهدخت ایکس»^{۷۲} و «نوزاد»^{۷۳}. «نوزاد» در اصل قطعه‌ای از مرمر به شکل تخم‌مرغ به‌عنوان سر نوزاد، با شیاری کنده‌کاری‌شده در بالا و بریدگی بیضی‌شکل در یک انتها است که ظاهراً دهانی باز را بازنمایی می‌کند. مجسمه‌هایی که تحت سلطه «جهت‌گیری رمزگذاری انتزاع‌گرا» قرار دارند، «فرد را به کلیت و عینیت را به جزئیات ضروری آن تقلیل می‌دهند» و از این‌رو از منظر «درجه حقیقت‌نمایی»، درجه پایینی از تقید را محقق می‌سازند (Kress and, 2006, 165). (van Leeuwen

موارد «اغراق‌شده» و «کم‌بیان» از «واقعیت» فاصله بیشتری داشته و میزان پایین‌تری از تقید را محقق می‌سازند؛ در نتیجه نسبت به مورد قبل، درجات متضادی از جزئیات را بازنمایی می‌کنند. شکل شماره ۱۶(الف)، تندیس‌های منطقه هنری ۷۹۸ پکن^{۷۴} را به تصویر می‌کشد که در آن سری که به‌طور نامتناسب بزرگ است، بر روی یک نیم‌تنه قرار گرفته. به‌طور مشابه، پیکره شکل شماره ۱۶(ب) با عنوان «دوشیزه قدرت سیاه»^{۷۵} که در موزه هنر فضای باز هاگونه نگهداری می‌شود نیز با سر کوچک اما بدنی عظیم، نامتناسب است. این جزئیات اغراق‌شده، غیرواقع‌گرایانه‌اند، اما با شاخص «اندازه» (شکل شماره ۱۳) پیکربندی شده‌اند و پیکره‌های تجسیم‌شده را به‌عنوان نماد توانایی و قدرت معرفی می‌کنند. به شیوه‌ای متفاوت، جزئیات بدن انسان در تندیس شکل شماره

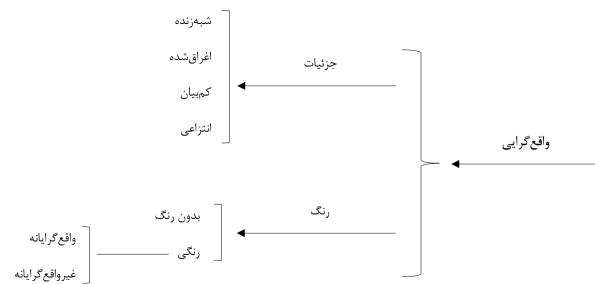
با «حالات چهره» است. از آنجاکه گزینه‌های مربوط به مؤلفه‌های موشکافانه‌تر این نظام‌ها در بخش‌های پیشین مقاله پوشش داده شده‌اند، در شکل شماره ۱۸ تکرار نمی‌شوند. این الگو برای تحلیلگران به‌منزله یک نقطه آغاز به‌سوی توصیفی نظام‌مند از معنای میان‌فردی در تندیس‌ها عمل کرده است و می‌توان برآن‌اساس، گزینه‌های بیشتری را بسط داده و یا اضافه کرد.



شکل شماره ۱۸. شبکه نظام‌مند تحلیل معانی میان‌فردی تندیس‌ها.

نتیجه

مقاله حاضر با پیروی از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل آثار هنری، چارچوبی پیشنهادی برای ارائه شواهد و توصیف نظام‌مند چگونگی شکل‌گیری ارتباط میان‌فردی بین تندیس‌های پیکره‌نما و بیننده‌ها مطرح کرده است. این چارچوب از دو لایه برای درک و ترسیم رابطه دوسویه میان معنا و صورت و میان نشانه و ماده بهره می‌برد. این الگو شاخص‌های نشانه‌شناختی کرس و ون‌لوون، یعنی ارتباط،



شکل شماره ۱۷: شبکه نظام‌مند واقع‌گرایی.

مؤلفه مهم دیگر تقلید در ارتباط با تندیس‌ها، رنگ است. درحالی‌که بسیاری از تندیس‌ها فاقد رنگ‌آمیزی‌اند، برخی دیگر رنگ دارند. سال‌ها چنین پنداشته می‌شد که تندیس‌های باستانی بدون رنگ به نمایش درمی‌آمده‌اند، اما پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهد که این تندیس‌ها رنگی بوده و همین رنگ، سطح مضاعفی از جزئیات و «واقعیت» فراهم می‌کرده است (بنگرید به Brinkmann et al, 2017). امروزه رنگ به‌طور گسترده در تندیس‌ها به کار می‌رود، مانند شکل شماره ۱۶ (ب) «دوشیزه قدرت سیاه» و تندیس‌های ران میوئک که رنگ‌هایشان از واقعیت تفکیک‌ناپذیر است.

شکل شماره ۱۷ شبکه نظام‌مند تحلیل نحوه تحقق تقلید در تندیس‌ها را نشان می‌دهد. از آنجاکه تقلید با میزان نزدیکی به واقعیت مرتبط است، این نظام «واقع‌گرایی» نامگذاری شده است.

بر پایه تحلیل و بحث‌های پیشین، چارچوبی پیشنهادی برای تحلیل معانی میان‌فردی بالقوه در تندیس‌ها ارائه می‌شود (شکل شماره ۱۸). این چارچوب شامل مجموعه‌ای از نظام‌های اولیه با جهت‌گیری کارکردی است؛ یعنی «ارتباط»، «فاصله اجتماعی»، «زاویه دید» و «تقلید». منابعی که برای بیان این شاخص‌های معناپایه به کار می‌روند در سمت راست شکل نمایش داده شده‌اند. هر نظام نشانه‌ای و منابع آن به‌عنوان انتخابی هم‌زمان درون نظام مربوطه ارائه شده است. برای مثال، «ارتباط» انتخابی هم‌زمان با «فاصله اجتماعی»، «بدن» انتخابی هم‌زمان با «دسترسی» و «حرکات بدن» انتخابی هم‌زمان

فاصله اجتماعی، زاویه دید و تقید را به عنوان نقطه عزیمت خود در نظر گرفته است و از شاخص‌های الگوی اتول برای تحلیل مجسمه و همچنین پژوهش‌های مربوط به حالات چهره، حالت بدن و حرکات بدن در ارتباط غیرکلامی، به عنوان ابزارهای بالقوه تحقق شاخص‌های نشانه‌شناختی استفاده می‌کند. علاوه بر این، چارچوب حاضر با به کارگیری شبکه‌های نظام‌مند برای ترسیم صریح گزینه‌های بالقوه در معانی و صورت‌ها و پیکربندی‌های آن‌ها امکان ترکیب‌های ممکن را با توجه به اهداف تحلیلگران و نوع تندیس‌های مورد مطالعه فراهم می‌سازد. در این راستا، نگارندگان این نوشتار از نقد و پیشنهادهایی که بتواند این چارچوب را بهبود بخشد استقبال می‌کنند.

این چارچوب تحلیلی برای طیف گسترده‌ای از کاربران از جمله نشانه‌شناسان اجتماعی، مریان، دانشجویان هنر که به تحلیلی نظام‌مندتر برای درک چگونگی انتقال معنای میان‌فردی توسط آثار هنری و ویژگی‌هایشان علاقه‌مندند و یا برای منتقدان هنری که قصد ارزیابی تندیس‌ها را از حیث پیکربندی، میزان توجه به جزئیات و بیان عواطف از طریق حالت‌های بدنی یا حالات چهره دارند، حائز اهمیت است. افزون بر این، به کارگیری شبکه‌های نظام‌مند به عنوان مبنای تحلیل، ابزاری برای مقایسه و تقابل تندیس‌ها در سطح پیکربندی‌های کلی و موشکافانه فراهم آورده و در نتیجه، طبقه‌بندی آن‌ها را براساس شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری ممکن می‌سازد. برای مثال، ممکن است تندیس‌هایی با تشابه بالا نیازمند توصیفاتی در سطح بسیار موشکافانه باشند تا تمایز نامحسوس رابطه‌مندی‌شان با بیننده آشکار شود.

محدودیت اصلی این مقاله، تمرکز آن بر بررسی معنای میان‌فردی بدون تبیین چگونگی تعامل این معنا با معانی تجربی (بازنمودی) و متنی (ترکیبی) در پاسخ به محدودیت‌های بافت موقعیتی است. این مقاله صرفاً به‌طور گذرا به

این جنبه‌ها و روابط پرداخته است. با این حال، باید تأکید کرد که در رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، معانی میان‌فردی از معانی بازنمودی یا ترکیبی جدا نیستند و براساس بافت موقعیتی خاص با یکدیگر پیکربندی می‌شوند. این امر به‌ویژه در سال‌های اخیر و هنگامی که نحوه پیکربندی معانی بازنمودی تندیس‌ها با معانی میان‌فردی و ترکیبی آن‌ها موجب برانگیختن تنش‌های اجتماعی بافت‌مند و واکنش‌های هیجانی شدید می‌شود، آشکار شده که نمونه آن تندیس فرانک ریزو در فیلادلفیا است. در این رابطه، بررسی آن که تندیس یک چهره سیاسی بحث‌برانگیز در ابعاد بسیار کوچک و با حالت بدن اندوهگین ممکن است چه واکنشی را برانگیزد، جالب‌توجه خواهد بود. پژوهش‌های آتی به توسعه این چارچوب تحلیلی برای تبیین نحوه پیکربندی بالقوه ویژگی‌های میان‌فردی با ویژگی‌های بازنمودی و ترکیبی معطوف خواهد بود تا روابط آن‌ها در بافت‌های خاص، از جمله چگونگی برجسته‌سازی تنش‌های اجتماعی-سیاسی و یا فرهنگی در دوره‌های مختلف بررسی شود. چارچوب پیشنهادی این مقاله، نقطه نظام‌مندی برای آغاز انجام چنین پژوهش‌هایی فراهم می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Kress
2. van Leeuwen
3. Reading Images: The Grammar of Visual Design
4. O'Toole
5. The Language of Displayed Art
6. Systemic Functional Linguistics
7. Chuck Close
8. Black Lives Matter
9. Frank Rizzo
10. Halliday
11. rank scale
12. Abousnnouga
13. Machin
14. James Joyce
15. Larry David
16. WL Bowcher
17. Andrew Dunn
18. Richard MacDonald

- 65 798 Art District of Beijing
- 66. Miss Black Power
- 67. China Agricultural University
- 68. Une Muse
- 69. Constantin Brancuși
- 70. The Kiss
- 71. Torso of a Young Girl
- 72. Princess X
- 73. The Newborn

یادداشت

[۱] این نقل قول که به چاک کلوز نسبت داده شده است، به طور گسترده در اینترنت و در سایت های مختلف از جمله سایت های موزه های هنر، وبلاگ ها و... در دسترس است.

فهرست منابع

- Abousnnouga G and Machin D (2010) Analyzing the language of war monuments. Visual Communication 149-131 : (2)9.
- Armit I and Grant P (2008) Gesture politics and the art of ambiguity: The Iron Age statue from Hirschlanden. Antiquity 422-409 : (316)82.
- Bowcher WL and Liang JY (2014) Representing Chairman Mao: A social-semiotic analysis of two statues on a Red Tour. Visual Communication -3: (1)13 30.
- Brinkmann V, Dreyfus R and Koch-Brinkmann U (eds) (2017) Gods in Color: Polychromy in the Ancient World. San Francisco, CA: Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor.
- Butt DG et al (2021) The pragmatism of drawing context networks: Social hierarchy and social distance as dimensions of Tenor. Functions of Language 290-260 : (3)28.
- Carroll C and Carroll R (2013) Mudras of India: A Comprehensive Guide to the Hand Gestures of Yoga and Indian Dance. London: Singing Dragon.

- 19. Blind Faith
- 20. Héros de Lumiere
- 21. Igor Mitoraj
- 22. prototypical
- 23. Princess Diana
- 24. Athena
- 25. Heidi Maier
- 26. Christopher Genovese
- 27. Sun Yat-sen
- 28. Bryan McMahon
- 29. Kerry
- 30. Taiki
- 31. Hugh Hanratty
- 32. WP Coombs
- 33. PEREAT (Let Him Perish)
- 34. Orazio Anderoni

۳۵. مودرا (mudra) حرکتی نمادین در آیین هندو، جین و بودایی است که انواع مختلفی دارد-م.

- 36. vitarka mudra
 - 37. Abhaya Mudra
 - 38. St Peter's Basilica
 - 39. Dael
 - 40. BAP
 - 41. Emperor Constantine
 - 42. Beihai
 - 43. posing
 - 44. Constantine
 - 45. Phillip Jackson
 - 46. Charles Drakew
 - 47. JY Liang
 - 48. Ron Mueck
 - 49. Youth
 - 50. Old Woman in Bed
 - 51. Lamassu
 - 52. Chthonicity
 - 53. Double Statue of Mephistopheles and Margaretta
۵۴. این اثر هنگام نگارش این متن در موزه سالار جنگ در حیدرآباد هند قرار داشته است-م
- 55. illusion sculptures
 - 56. perceptual art
 - 57. Barack Obama
 - 58. Michael Murphy
 - 59. Man and Pegasus
 - 60. Hakone Outdoor Art Museum
 - 61. Gagarin Monument
 - 62. Tim Noble
 - 63. Susan Webster
 - 64. Self-imposed Misery

- as Utterance. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kress G and van Leeuwen T (2006) Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Machemer T (2020) What ancient sculptures reveal about universal facial expressions. Smithsonian Magazine, 27 August. Available at: [https:// www.smithsonianmag.com/smart-news/can-ancient-statues-reveal-universal-facial-expressions180975666-/](https://www.smithsonianmag.com/smart-news/can-ancient-statues-reveal-universal-facial-expressions180975666-/) (accessed 6 April 2021).
- McDonald J (2021) Stiff and Pompous: Why Diana bronze statue is all wrong. Sydney Morning Herald, 2 July. Available at: <https://headtopics.com/au/stiff-and-pompous-why-diana-bronze-statue-is-all-wrong20785911-> (accessed 2 July 2021)
- McNeill D (2015) Why We Gesture. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Toole M (2011) The Language of Displayed Art. London: Routledge.
- Otsuka Y (2014) Face recognition in infants: A review of behavioral and near-infrared spectroscopic studies. Japanese Psychological Research 90-76 :(1)56.
- Pease A and Pease B (2004) The Definitive Book on Body Language. Buderim, Queensland: Pease International.
- Prkachin KM (2009) Assessing pain by facial expression: Facial expression as nexus. Pain Research and Management 58-53 :(1)14.
- Stewart P (2003) Statues in Roman Society: Representation and Response. Oxford: Oxford University press.
- Tian JY, Kanade T and Cohn JF (2005) Facial expression analysis. In: Li SZ and Jain AK (eds) Handbook of Face Recognition. London: Springer, 275-247.
- Wierzbicka A (2000) The semantics of human facial expression. Pragmatics
- Cranny-Francis A (2012) Sculpture as deconstruction: The aesthetic practice of Ron Mueck. Visual Communication 25-3:(1)12.
- Dael N, Mortillaro M and Scherer KR (2012) The body action and posture coding system (BAP): Development and reliability. Journal of Nonverbal Behavior 121-97 :36.
- Ekman P (2007) Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life. New York, NY: Henry Holt and Company, LLC.
- Ekman P and Friesen WV (2003) Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues. Los Altos, CA: Malor Books.
- Farroni T et al. (2002) Eye contact detection in humans from birth. Proceedings of the National Academy of Sciences of the U.S.A., 9605-9602 :(14)99.
- Ghori AK and Chung KC (2007) Interpretation of hand signs in Buddhist art. Journal of Hand Surgery 922-918 :(6)32.
- Halliday MAK (1985) An Introduction to Functional Grammar. London: Arnold.
- Halliday MAK (2009) Methods techniques - problems. In: Halliday MAK and Webster J (eds) Continuum Companion to Systemic Functional Linguistics. London: Continuum, 86-59.
- Halliday MAK and Matthiessen C (2014) Halliday's Introduction to Functional Grammar. London: Routledge.
- Hassan T et al. (2021) Automatic detection of pain from facial expressions: A survey. IEEE Transactions on Software Engineering 1831-1815 :(6)43.
- Japan Update (2014) Taiki festival honors ancient envoy. Available at: [http:// www.japanupdate.com/01/2014/taiki-festival-honors-ancient-envoy/](http://www.japanupdate.com/01/2014/taiki-festival-honors-ancient-envoy/) (accessed 13 November 2020).
- Kendon A (2004) Gesture: Visible Action

فناوری پکن در چین است. علایق پژوهشی او شامل کاوش‌های نظری و کاربردهای عملی در زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند، به‌ویژه مفاهیم بافت و محیط زیست-اجتماعی و مطالعات چندرسانه‌ای/چندنشانه‌ای می‌شود.

نشانی: چین، پکن ۱۰۰۰۸۳، منطقه هایدیان، شماره ۳۰ خیابان شیویوان، دانشگاه علوم و فناوری پکن. (پست الکترونیک:

liangyameng@ustb.edu.cn)

University of Science and Technology Beijing,
No.30 Xueyuan Road, Haidian District, Beijing
100083, China.

and Cognition 183-147: (1)8.

Witkower Z and Tracy JL (2019) Bodily communication of emotion: Evidence for extrafacial behavioral expressions and available coding systems. *Emotion Review* 193-184:(2)11.

Yomitan (nd) Welcome to Yomitan Village, Okinawa Prefecture, Japan. Available at: <https://www.vill.yomitan.okinawa.jp/sections/introduction20%of20%yomitan20%vill.pdf> (accessed 13 November 2020).

قدردانی

ما از منتقدان ناشناسی که با ارائه نقدهای سازنده خود، برخی ناسازگاری‌ها را در نسخه پیشین این مقاله شناسایی کردند، سپاسگزاریم. مسئولیت نواقص باقی‌مانده به عهده ماست.

تأمین مالی

نگارندگان هیچ‌گونه حمایت مالی برای انجام این پژوهش، تألیف و انتشار آن دریافت نکرده و هیچ تعارض منافی وجود ندارد.

درباره نگارندگان

وندی ال بوشر استاد زبان‌شناسی، معاون مؤسسه زبان‌شناسی کاربردی و معاون مرکز مطالعات استرالیا در دانشگاه سان یات‌سن در گوانگژو، چین و همچنین استاد افتخاری در دانشگاه مک‌کواری استرالیا و استاد میهمان در دانشگاه علوم و فناوری پکن است. علایق پژوهشی او متنوع بوده و آثارش شامل نظریه زبان‌شناسی، تحلیل گفتمان چندوجهی، لحن، هنر کلامی، آموزش زبان و حرکات بدن می‌شود.

نشانی: چین، گوانگژو ۵۱۰۲۷۵، شین‌گانگ‌شی‌لو ۱۳۵، دانشگاه سان یات‌سن (پست الکترونیک:

wendylee@mail.sysu.edu.cn)

Sun Yat-sen University, 135 Xingangxilu, Guangzhou 510275, China.

جنیفر یامینگ لیانگ دانشیار دانشگاه علوم و

شکل دهی به امر میان فردی: گامی به سوی چارچوبی نشانه‌شناختی-اجتماعی برای تحلیل معنای
میان فردی در تندیس‌ها