

«به نام خدا»



بهمن و اسفند ۱۳۸۵

هنر

فرهنگستان پژوهشنامه

ویژه نشانه شناسی هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

دو ماهنامه، سال اول، شماره اول، بهمن و اسفند ۸۵
شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
دبیر تحریریه: منیژه کنگرانی

اعضای هیئت تحریریه:

دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی
دکتر پروین پرتوی، دکتر زهرا رهنورد
دکتر فرزانه سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از اعضای گروه نشانه شناسی
هنر فرهنگستان هنر:

دکتر احمد پاکتچی، دکتر فرهاد ساسانی
دکتر حمیدرضا شعیری، دکتر علی عباسی
دکتر امیر علی نجومیان، دکتر بابک معین

طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: افسر الملوك ملكی
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شاد رنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،
خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۴-۶۶۹۵۱۶۵۰

نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵-۶۶۹۵۱۶۶۳
نشانی سایت اینترنتی:

WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: Kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر:

خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی (ره)
نیش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵
تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸-۶۶۴۸۵۸۶۹ نمابر:

• پژوهشنامه فرهنگستان هنر به صورت دوماهنامه و در زمینه‌های مختلف پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر و ... منتشر می‌شود.
• مقاله‌تالیفی باید به یکی از نشانی‌های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت‌ها و نشانه‌ها (راهنمای مطالعه مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
• چ: چاپ • ح: حدود • حک: حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر-پ
: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی / عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات (ص): صلوات ... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها السلام، علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م: مترجم م: میلادی (بعد از عدد) • نك: نگاه کنید به /

رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و.: ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا: همان مؤلف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) • /: یا []: مشخص‌کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص‌کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار (ان): eds./ed. • قبل از میلاد: B.C. همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد): .ibid شماره‌های: .nos • شماره: .no ترجمه: transl • صفحه رو: r • صفحات: pp • صفحه: p. جلد‌های: vols • جلد: vol. صفحه پشت: v.



توضیحات:

• سنه‌هایی که با اعداد ترتیبی می‌آید و با خط فارسی (/) از هم جدا می‌شود به ترتیب، مربوط به تاریخ‌های هجری قمری و میلادی است؛ مثلاً «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

۵	سرآغاز
۷	ارزیابی نشانه‌شناسی روسیه در روی‌آورد به هنر (دکتر احمد پاکتچی)
۲۲	نشانه از نگاه دریدا (دکتر امیر علی نجومیان)
۳۳	نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر (دکتر حمیدرضا شعیری)
۴۶	نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری (دکتر فرزانه سجودی)
۶۵	زمان در فضای مجازی (دکتر فرهاد ساسانی)
۷۵	دورنمای روایتی (دکتر علی عباسی)
۹۲	نشانه‌شناسی و تبلیغات (دکتر مرتضی بابک معین)

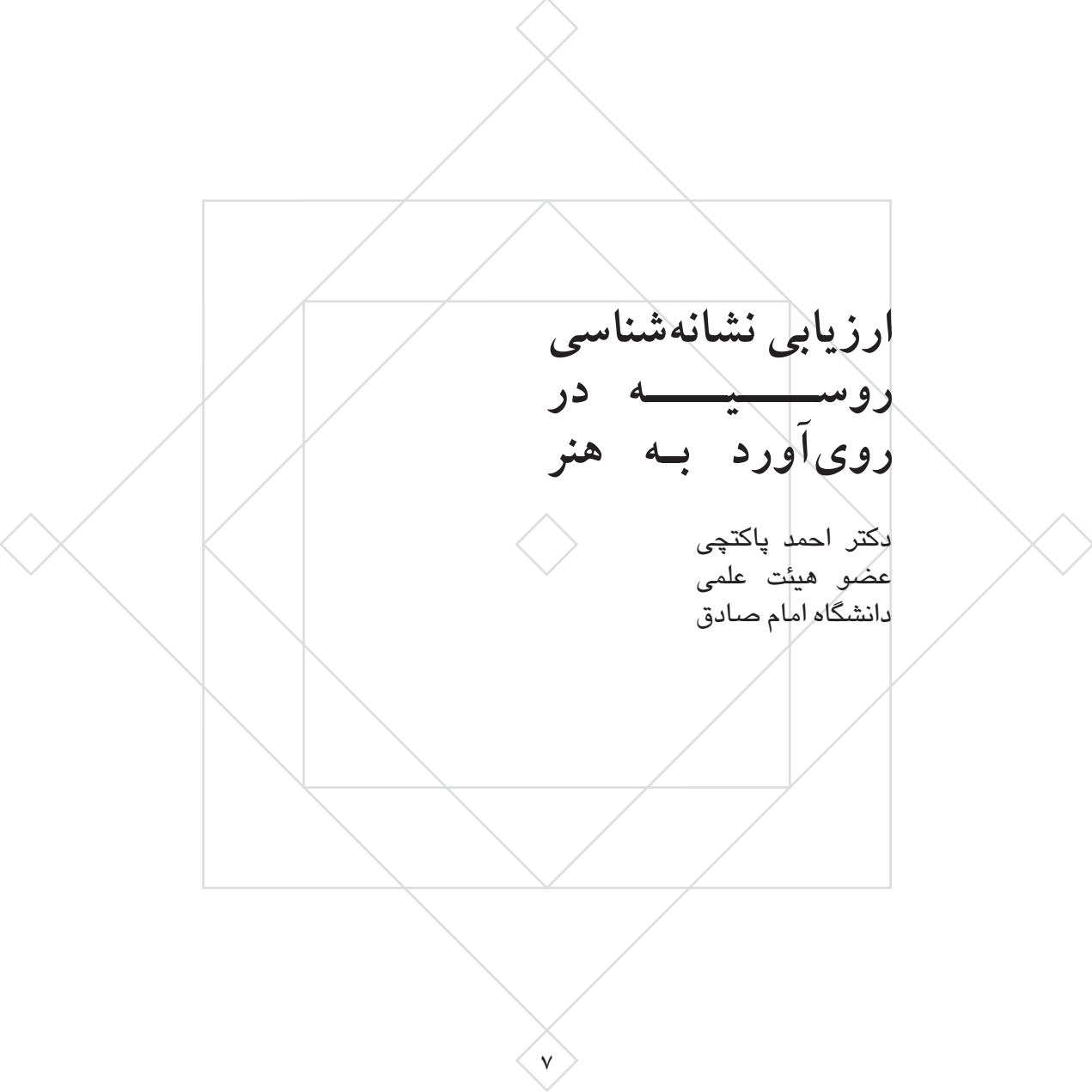


سرآغاز

با رشد پژوهش در سال های اخیر، خوشبختانه پژوهش هنری نیز رفته رفته اهمیت بیشتری می یابد. وجود واحدها و حتی رشته های پژوهش هنر و فلسفه هنر آینده امیدوارکننده ای در این عرصه را نوید می دهد، اما آن چه جامعه علمی-هنری ما بدان سخت نیازمند است، بازاندیشی بنیادین نسبت به خود پژوهش هنری می باشد. پژوهش هنری در کشور ما کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده است. تحقیقات هنری بسیاری انجام می شود، اما پژوهش درباره پژوهش هنر مقوله دیگری است و تا در این مورد مهم و اساسی فعالیت جدی نشود، نمی توان به پرسش هایی که هیچ گاه بدان پاسخ داده نشده، پاسخی در خور داد. از جمله مشکلاتی که همواره پژوهش هنری با آن مواجه است، همانا نگرش های کاملاً کمی و آماری به شیوه علوم پایه و فنی به مقوله پژوهش هنر است. این نگرش که همواره در عالی ترین سطح تصمیم گیری نهادهای پژوهشی کشور وجود داشته، موجب گردیده است تا پژوهش هنر هیچ گاه فرصت نیابد آن گونه که باید در این نهادهای تصمیم گیر تأثیر گذار باشد. این در صورتی است که پژوهش هنر بیش از سایر رشته ها و به طور تنگاتنگ با فرهنگ

یک جامعه مرتبط است. پژوهش هنر بر بنیان های فکری و فرهنگی استوار می شود، زیرا پیکره مطالعاتی آن پیکره های فرهنگی و آن هم بخش ویژه و تخیلی فرهنگ یک جامعه است. بنابراین ضمن شناخت عمیق و نه سطحی روش های پژوهشی جاری در کشورهای با سابقه، در این زمینه باید طرحی نو در خصوص پژوهش هنر افکند، طرحی که در آن ویژگی های هنری و فرهنگی ما مورد توجه قرار گیرد. این طرح عزم و اراده ای قوی و همکاری میان رشته ای و میان نهادی در حوزه های هنر، ادبیات، حکمت و فلسفه را می طلبد و نیاز روزافزون به ارتباطات و تبادلات علمی در این عرصه را ضروری تر می نماید. به همین دلیل، نیاز به مجلات پژوهشی همچنان در جامعه هنری و علمی احساس می شود تا تنوع و فراوانی در این حوزه را به سوی تخصصی تر شدن، رهنمون گردد و سیاستی کلان در تقسیم موضوعات طراحی شود. البته هنوز تا رسیدن به آن جایگاه شایسته فاصله بسیاری وجود دارد. این پژوهشنامه نیز می کوشد تا در کنار دیگر مجلات پژوهشی هنر حلقه مکتوبات هنری و پژوهش هنر را کامل تر کند. البته سعی بر آن است تا به بخش یا بخشهایی معین و مشخص بپردازد. پژوهشنامه حاضر در عین آن که بازتاب مقالات تألیفی گروه های پژوهشی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر است، از تمامی اندیشمندان و پژوهشگران گرامی برای همکاری در این عرصه دعوت می کند. چنانچه گفته شد، این مجله هم در موضوعاتی خاص به ارائه روشهای نقد نوین در جهان خواهد پرداخت و هم می کوشد تا ویرایش خاصی از پژوهش هنری در فرهنگ ایرانی-اسلامی را ارائه نماید. بنابراین عجیب نخواهد بود که گاهی این و گاهی آن موضوع محور اصلی این شماره و شماره های آینده را به خود اختصاص دهد.





ارزیابی نشانه‌شناسی روسایه در روی آورد به هنر

دکتر احمد پاکتچی
عضو هیئت علمی
دانشگاه امام صادق

چکیده

در حالی که نشانه‌شناسی فرانسوی و امریکایی از دامان زبان‌شناسی و منطق برآمده، در روسیه زمینه اصلی این دانش نقد ادبی و نقد هنر بوده است. برای پاسخ به این پرسش که نشانه‌شناسی تا چه حد این امکان را دارد تا ویژگی‌های هنر را دریابد و در مطالعات خود آن را لحاظ کند، نیازمند ژرف‌نگری در آموزه‌های مکاتب نشانه‌شناسی و خاستگاه آن‌ها، از جمله نشانه‌شناسی روس هستیم. آنچه در رویاورد یک دانش ساخت‌گرا به حوزه هنر، زمینه‌ساز نگرانی است، جنبه جبری ساختار و نادیده گرفته شدن جایگاه فرد به عنوان عامل خلاق است. در مرحله آغازین مؤثرترین نقش را نمادگرایان و صورت‌گرایان در نشانه‌شناسی روسیه ایفا کرده‌اند که موضوع اصلی مطالعه آنان یک حوزه هنری - یعنی ادبیات - و نه زبان بوده است. در مقطع پسین باید به نقش پراهمیت باختین و همفکران او اشاره کرد که با منطق گفتگویی خود اساساً ساخت‌گرایی را به نقد گرفته و جایگاه خلاقیت را در زبان و هنر مورد توجه ویژه قرار داده است. در مکتب مسکو - تارتو، یعنی در دوره ساخت‌یافتگی نشانه‌شناسی در روسیه نیز خلاقیت و حضور آن به عنوان یک ویژگی در هنر اهمیت یافته، و مواضع ساخت‌گرایانه ارتدوکس و انهاده شده است؛ این مکتب مسئله فرد در آفرینش را موضوع مطالعه جدی قرار داده و آن را با تکیه بر جایگاه فرد و خلاقیت در نظام فرهنگ، بسط داده است.

کلیدواژه

ساخت‌گرایی، خلاقیت، فرد، جبر ساختاری، نشانه‌شناسی هنر، نشانه‌شناسی ادبیات.

مقدمه

گسترده‌گی این باور که نشانه‌شناسی مولود دانش زبان‌شناسی است و این تعبیر تکرار شونده که نشانه‌شناس شاخه‌های هنر را به‌مثابه گونه‌های مختلف زبانی می‌نگرد، گاه در محافل اهل هنر این تأمل را به‌وجود می‌آورد که دانشی با این تبار و رویکرد، تا چه اندازه امکان انس یافتن با موضوعات هنری را خواهد داشت و تا چه اندازه می‌تواند خود را از بند روش‌های ریاضی‌وار که برای مطالعه زبان - به معنای محدود آن - نهاده شده است، رهایی بخشد. زبان برای قابل فهم بودن بر یادگیری استوار است و به‌شدت امری جمعی است و هنر، از آنجا که تجلی‌گاه خلاقیت هنرمند

است، همواره با نوآوری در جلوه‌دادن این خلاقیت مواجه است و ویژگی‌های فردی به‌قوت در آن دیده می‌شود. آنگاه که سخن از پیشینه نشانه‌شناسی در میان است و بحث از پای‌گیری این دانش در آغاز سده بیستم میلادی به میان می‌آید، بر پایه سنتی فراگیر، بنیاد این دانش به فردینان دو سوسور^۱ بازمی‌گردد که بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین نیز تلقی شده است. با وجود نقش مؤثر زبان‌شناسی و شخص سوسور، اگر این تأثیر در روند شکل‌گیری دانش نشانه‌شناسی به‌گونه‌ای مبالغه‌آمیز مورد تأکید قرار گیرد، تاریخ این دانش، از واقعیت فاصله خواهد گرفت. در واقع، باید توجه داشت که دانش نشانه‌شناسی در دهه‌های انتقال از سده نوزدهم به بیستم، به‌طور همزمان در قطب‌های مختلفی پای در مسیر شکل‌گیری نهاده است.

اگر نشانه‌شناسی فرانسوی از دامان زبان‌شناسی برآمده، نشانه‌شناسی امریکایی در حیطه مطالعات منطقی شکل گرفته، و در روسیه و اروپای شرقی سهم نقد ادبی و نقد هنر در تبار دانش نشانه‌شناسی بیش از هر شاخه دیگر از علم بوده است. دانش کنونی نشانه‌شناسی، برآیند دستاوردهای یکصدساله این حوزه‌های متنوع است. باید توجه داشت که نشانه‌شناسی به عنوان دانشی جهانی، به همان اندازه که در تبار خود با زبان‌شناسی خویشاوند است، با مطالعات ادبی و هنری نیز خویشاوندی دارد. بدیهی است برای مطالعه این خویشاوندی، مناسب است مطالعه در حوزه‌های

1. Ferdinand de Saussure

چون روسیه تمرکز یابد که بیشترین سهم مطالعات ادبی - هنری در پایگیری نشانه‌شناسی در آنجا دیده می‌شود، اما این بدان معنا نیست که در حوزه‌های دیگر نشانه‌شناسی، مطالعات ادبی - هنری در مراحل شکل‌گیری این دانش و به تعبیری در تبار آن، نقشی نداشته است.

به هر روی، در پاسخ به این پرسش که نشانه‌شناسی تا چه حد توفیق یافته است تا ویژگی‌های هنر را دریابد و در مطالعات خود آن را لحاظ کند، و اینکه زبان به معنای عامی که هنر را نیز دربرمی‌گیرد، با زبان به معنایی که موضوع زبان‌شناسی است، چه رابطه‌ای دارد، نیازمند ژرف‌نگری تاریخی و تحلیلی در آموزه‌های مکاتب نشانه‌شناسی است.

در این مقاله، با وجود حوزه محدود جغرافیایی، چنین مطالعه‌ای از زاویه دیدهای مختلف صورت خواهد گرفت؛ زوایایی چون رابطه نشانه‌شناسی روس با زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی، فردگرایی و رابطه زبان با نظام‌های نشانه‌ای هنر که ممکن است در تقسیم منطقی در عرض یکدیگر جای نگیرند، و از همین رو، مطالب یادشده ذیل نیز می‌تواند گاه دارای همپوشی باشد، اما این جابه‌جایی در نگریستن، امکان دست یافتن به تصویری دقیق‌تر از موضوع را فراهم خواهد آورد.

2. Moscow Linguistic Circle

نشانه‌شناسی روس و زبان‌شناسی در طی دهه‌های پایانی سده ۱۹ و نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، مراکز گوناگون علمی در روسیه شاهد پای‌گیری مکاتبی بوده که به گونه‌ای به دانش نشانه‌شناسی پرداخته است، اما در میان این محافل تنها مواردی نادر همچون «حلقه زبان‌شناسی مسکو»^۲ را می‌توان یافت که از موضعی زبان‌شناسانه به سوی نشانه‌شناسی روی آورده است؛ حتی در حلقه زبان‌شناسی مسکو نیز این محفل نخست به مطالعات ادبی - هنری روی آورده و سپس گام در مسیر نشانه‌شناسی نهاده است، به نحوی که هرگز نمی‌توان تحقیقات این محفل در حوزه نشانه‌شناسی ادبی و هنری را تعمیم الگوهای مطالعه زبان قلمداد کرد.

به‌طورکلی، نشانه‌شناسی روسیه و در سطحی عام‌تر شرق اروپا، در تبار خود به اندازه‌ای وامدار حوزه‌های ادبی - هنری است که اساساً نقش زبان‌شناسی یا منطق در تبار آن به حاشیه کشیده شده است. در حوزه نشانه‌شناسی روسیه در نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، نشانه‌شناسان را باید از نظر رویکرد در دو گروه اصلی طبقه‌بندی کرد: نخست گروهی که موضوع اصلی مطالعه آن‌ها هنر و ادبیات بود و دوم گروهی که مطالعه اصلی آنان موضوعی دیگر داشت، اما در بسط مطالعه، مباحث آنان به حوزه هنر و ادبیات کشیده می‌شد. در گروه نخست، برخی مکاتب و رویکردها



بنیادین آورده است: «روند ساخت‌گرایی زبان‌شناسی همگانی که در اواخر دهه^۳ ۱۹۲۰ و اوایل دهه^۴ ۱۹۳۰ ریشه گرفت، چنان‌که امروزه مجدداً ثابت شده نسبت به فلسفه^۵ بیگانه بوده است، درحالی‌که پیشگامان جهانی این جنبش به‌واقع رابطه^۶ مؤثر و نزدیکی با پدیدارشناسی هوسرل و اندیشه^۷ هگل داشته‌اند» (Jakobson, 1973).

در اوایل دهه^۸ ۱۹۶۰، نشانه‌شناسی روسیه وارد دوره جدیدی از حیات خود شد و مکتب پراهمیت مسکو - تارتو شکل گرفت؛ این مکتب در حوزه^۹ زبان با فرارفتن از مرزهای شوروی، دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور، حلقه^{۱۰} پراگ و مکتب کپنهاگ و حتی دریافت‌های چامسکی^{۱۱} را مبنای اندیشه^{۱۲} خود قرار داد و برخی مفاهیم مرکزی نشانه‌شناسی را از پیرس گرفت. اما هرگز نباید از نظر دور داشت که این مکتب، تمامی این اندیشه‌ها را در بافت آموزه‌های صورت‌گرایان روس، منطق گفتگویی باختین^{۱۳}، و روان - زبان‌شناسی ویگوتسکی^{۱۴} درک کرد و حاصل کار، اندیشه‌ای بود که زبان را سطحی از ارتباط، و دیگر نظام‌های نشانه‌ای را سطحی متفاوت با آن ارزیابی می‌کرد. با این حال، اندیشه^{۱۵} مکتب مسکو - تارتو به گونه‌ای بر یک بستر سایبرنتیک استوار است و پیرگیرو به‌درستی، آن را سنتی استوار بر سایبرنتیک و نظریه^{۱۶} اطلاعات شمرده

است (Guiraud, 1975).
درحالی‌که از دهه^{۱۷} ۱۹۷۰، شاخه تارتو از این مکتب و برخی از نمایندگان شاخه

چون نمادگرایان و صورت‌گرایان با مبانی اندیشه^{۱۸} خود متمایز می‌شدند و برخی از رویکردها چون رویکرد تئاترپژوهی میرهولد^{۱۹} یا شعرشناسی یاکوبینسکی^{۲۰} با شاخه هنری خاصی شناخته می‌شدند که اندیشمندان آن از دریچه^{۲۱} آن هنر به نشانه‌شناسی می‌نگریستند.

پاچیتسوف، در این شمار، به دیدگاه‌های لیتسباخ^{۲۲} در نشانه‌شناسی دیداری و کوگل^{۲۳} در نشانه‌شناسی نمایش نیز توجه کرده است (پاچیتسوف، ۱۹۸۸).

در گروه اخیر، باید به رویکردهایی چون رویکرد فرهنگ‌شناختی با شاخص بیتسیلی^{۲۴} و کارساوین^{۲۵}، رویکرد هرمنوتیک با شاخص اشپت^{۲۶} و رویکرد دین‌پژوهی با شاخص فلورنسکی^{۲۷} اشاره کرد. بدیهی است که گروه نخست نسبت به ویژگی هنر و تمایز متون هنری از غیر هنری هشیار بوده باشند، اما در این باره باید توضیح داده شود که حتی نشانه‌شناسان گروه دوم نیز در این باره از هشیاری درخوری برخوردار بوده‌اند.

در بازگشت به حوزه^{۲۸} محض زبان‌شناسی، باید گفت، زبان‌شناسی روس از همان آغاز اتکاء و ویژه‌ای به مبانی فلسفی - به‌خصوص پدیدارشناسی «هوسرل^{۲۹}» - داشته و همین امر، زمینه^{۳۰} هشیاری آن را درباره^{۳۱} ویژگی‌های فرهنگی زبان فراهم آورده

10. Pavel A. Florensky
11. Edmund Husserl
12. Roman Jakobson
13. Noam Chomsky
14. Mikhail Bakhtin
15. Lev S. Vygotsky

است. این همان نکته‌ای است که یاکوبسون^{۳۲} با عبارتی کوتاه و عمداً پیچیده در موضعی از رساله روندهای

مسکو چون اوسپنسکی^{۱۶} از مطالعات بیشتر نظری و شکلی با صبغه محسوس ساخت‌گرا - زبان‌شناسانه به مطالعه تاریخی درباره «فرهنگ به عنوان یک سیستم از سیستم‌های نشانه‌شناختی» گراییدند، شاخه‌ای دیگر در مسکو به پیشگامی ایوانف به شیوه پیشین مکتب پایبند ماندند و بیشتر در جهت نشانه‌شناسی به معنای ساخت‌گرایانه‌ترش گام نهادند. به‌هر روی، هرچه مکتب از زبان به سوی دیگر نظام‌های نشانه‌ای - «نظام‌های ثانوی» چنان‌که اوسپنسکی مصطلح کرده بود - حرکت می‌کرد، وابستگی به نظریه زبان‌شناختی ضعیف‌تر می‌شد (Todd, 1998).

در این محفل، با وجود آنکه برخی از بنیانگذاران آن چون اوسپنسکی از حوزه زبان‌شناسی برخاسته بودند، توجه به ویژگی‌های نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، از جمله حوزه‌های هنری مانند تئاتر، سینما و نقاشی به‌خوبی نشان می‌دهد که آنان مطالعه‌ای کاملاً میان‌رشته‌ای را شکل داده و با درکی ژرف‌نگرانه از ماهیت متون ادبی و هنری، الگوهایی که از الگوهای زبان‌شناسی گرفته‌برداری نشده‌اند برای مطالعه این نظام‌های نشانه‌ای ارائه کرده‌اند. البته، این بدان معنا نیست که این اندیشمندان از الگوهای زبان‌شناسی برای ساخت الگوهای مطالعه دیگر

نظام‌های نشانه‌ای بهره نگرفته‌اند. از جمله لوتمان^{۱۷} در مکتب تارتو، از ۱۹۶۴ به تألیف آثار مستقل درباره نشانه‌شناسی هنر

روی آورد و بخش مهمی از نظریه‌های عمومی خود در باب نشانه‌شناسی را در نوشته‌های کاربردی با عنوان «نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما» تبیین کرد (لوتمان، ۱۸۷۳).

مهم‌ترین ویژگی زبان‌شناسی ساخت‌گرایی سوسوری، ساخت‌گرایی آن است؛ و نشانه‌شناسی ویژگی‌ای که هم‌زمان در حوزه‌های روس دیگر دانش‌های انسانی نیز ریشه

گرفت و در جامعه‌شناسی دورکم^{۱۸}، انسان‌شناسی لوی استروس^{۱۹}، روان‌شناسی لاکان^{۲۰} و نشانه‌شناسی بارت^{۲۱} نمود یافت. ساخت‌گرایی یک مکتب، روش یا رویکرد نیست، بلکه یک شیوه اندیشه است که در آن «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» و نظام جمعی بر اراده فردی مقدم است (Jakobson, 1973; Harland, 1987) در دانشی متکی بر اندیشه ساخت‌گرا، موضوع انسانی همچون موضوع طبیعی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و قواعدی استوار تلقی می‌شود که تنها باید آنها را شناخت و با دانایی کنترل کرد.

زبان‌شناسی، هم از پیشتازان جریان ساخت‌گرایی بوده و هم به نحوی دیرپا بدان پایبند مانده است. با وجود آنکه

عنصر خلاقیت در زبان پیش از مطرح‌شدن ساخت‌گرایی از سوی کسانی چون فون هومبولت^{۲۲} و پسینیان او مورد توجه قرار دارد و در

16. Boris Uspensky
17. Yuri Lotman
18. Emile Durkheim
19. Claude Levi-Strauss
20. Jacques Lacan
21. Roland Barthes
22. Wilhelm von Humboldt

نیمهٔ اخیر سدهٔ ۲۰ میلادی، بار دیگر از سوی چامسکی در نظریهٔ زبان‌شناسی زایشی مورد توجه قرار گرفت، اما سخن از خلاقیت در حیطةٔ زبان، هرگز آن اندازه دامنه‌دار نبود که اساس جمع‌گرایی و پیشینگی صورت غیرمحقق را تحت الشعاع قرار دهد و مبانی ساخت‌گرایی در مطالعهٔ زبان را فروریزد.

طرز اندیشهٔ ساخت‌گرا همواره در تحلیل آنچه آفرینش خوانده می‌شود و به نقش ارادهٔ فردی بازمی‌گردد، با دشواری‌های جدی روبه‌روست. در محافل روسیه و محافل آنگلساکسون، در حیطةٔ نقد ادبی، به‌طور موازی موجی در سدهٔ ۲۰ میلادی برآمد که نوعی ساخت‌گرایی خاص را در نقد ادبی مطرح می‌کرد. محافل صورت‌گرایی روس و محافل نقد نوی آنگلساکسون، جایگاه فرم‌ها در ادبیات را به‌نحوی مورد مطالعه قرار دادند که دو ویژگی نگاه ساخت‌گرا، یعنی تقدم «صورت غیرمحقق» بر «صورت محقق» و تقدم نظام جمعی بر ارادهٔ فردی در آن تا حدودی دیده می‌شد؛ چنان‌که برخی به‌وضوح صورت‌گرایی روس را مقدمه ساخت‌گرایی انگاشته‌اند (به‌طور مثال، Gandelman; Schleifer, 1997). اما زایش ساخت‌گرایی در حوزهٔ نقد ادبی و امکان طولانی برای ادامه حیات آن،

نه مرهون مبنای فلسفی یادشده، بلکه مرهون نوعی خودآگاهی نسبت به فرم‌هاست که در حوزهٔ آفرینش ادبی پدید آمده و

این خودآگاهی نسبت به فرم‌ها، به‌شدت آفرینش‌های سدهٔ ۲۰ میلادی را تحت الشعاع قرار داده است. از همین‌روست که نقد ادبی معاصر - به‌ویژه در حوزهٔ روسیه و آنگلساکسون - به نحوی رشد کرده که بیشتر پاسخ‌گوی آفرینش‌های ادبی پدیدآمده در همین گفتمان است و کمتر برای نقد و تحلیل آفرینش‌های کلاسیک، یا آفرینش‌های معاصر غیرپایبند به این گفتمان کفایت نشان داده است. هم‌اکنون روست که «ریچارد هارلند» به‌درستی به‌هنگام بحث از «ابرساخت‌گرایی»^{۲۳} نقد ادبی صورت‌گرایی روس و نقد نوی آنگلساکسون را با همین استدلال از مباحث خود برکنار کرده است (Harland, 1987).

در يك نگاه بیرونی به نقد ادبی ساخت‌گرا در نیمهٔ نخست سدهٔ ۲۰ میلادی، باید توجه داشت که این حیطةٔ دانش، اگرچه از نظر روش کار و پیش‌فرض‌ها تحقیقی از ساخت‌گرایی بود، مبانی فلسفی ساخت‌گرایی را نداشت و آنگاه که در دهه‌های میانی سدهٔ ۲۰ میلادی، مرز میان دانش‌های انسانی کمرنگ می‌شد، قادر به پاسخ‌گویی روابط میان امر ادبی با دیگر امور انسانی نمی‌توانست بود. این‌گونه از ساخت‌گرایی یا در رویارویی با اندیشه‌های رقیب - مانند آنچه در روسیه رخ داده - فروپاشیده است، یا آن‌گونه که در حوزهٔ آنگلساکسون روی نموده، برای دیرزمانی بر حفظ مرزهای ادبیات نسبت به دیگر علوم انسانی

23. super-Structuralism

اصرار ورزیده است.

در سال‌های دهه ۱۹۶۰، درحالی‌که تودورف در فرانسه کوشش داشت تا بوطیقا یا شعرشناسی را به فهرست علوم ساخت‌گرا بیفزاید (Todorov, 1968)، لوتمان در تارتو تلاش داشت تا نشان دهد مفهوم ساختار در حوزه زبان‌شناسی، چه مرزهایی با مفهوم ساختار در ادبیات دارد (Lotmann, 1963).

ساخت‌گرایی حتی در این سطح که در حوزه ادبیات دیده می‌شد، در عمل هرگز نتوانست به دیگر حوزه‌های هنر گسترش یابد، بلکه در عمل تنها توانست تا اندازه‌ای نقد ادبی را از دیگر شاخه‌های نقد هنر دور سازد. با مروری گذرا بر تاریخ ساخت‌گرایی در سده ۲۰ میلادی، باید اذعان داشت که هیچ مکتبی در حوزه نقد هنر (فرای ادبیات) نتوانست با مبنای ساخت‌گرایی عرض اندام کند و نقشی مهم در تاریخ نقد هنر ایفاء نماید.

برای توضیح اینکه چرا ساخت‌گرایی در حیطه هنر رشد نیافته است، باید بر این نکته تأکید کرد که نگاهی ساخت‌گرا به هنر - اگر سخنی از ساخت‌گرایی ارتدوکس در میان باشد - موضوع هنری را در حد گزینشی از میان انتخاب‌هایی محدود با ارزشی از پیش معلوم تقلیل خواهد داد.

از اینجاست که ساخت‌گرایی به معنای وسیع کلمه، یا به تعبیر ریچارد هارلند ابرساخت‌گرایی، همواره در واردشدن به حیطه هنر با مشکلاتی روبه‌رو بوده است.

هنرمند، هم در آنچه بیان می‌کند،
و هم در سازوکار بیان، بدون آنکه
نگران باشد مخاطبان او مدلول
را قدری با فاصله از آنچه اراده
کرده است، دریابد تا حد بسیاری
آزادانه عمل می‌کند؛ برخلاف آنکه

در زبان علمی همواره این نگرانی وجود دارد و از همین روست که در هیچ کدام از دو حیطه، دانشمند دست‌کم در حد خودآگاه، آزادی عمل برای خود قائل نیست. همین ویژگی در زبان هنری است که آن را به سوی ابهام و ابهام سوق داده است. هر دو امر یادشده، تأکیدی بر نقش فرد و آفرینش فردی، به نحوی غیر قابل مقایسه با زبان روزمره، در هنر است.

اندیشمندان با طرز فکر تاریخی بالطبع در جایگاهی قرار گرفته‌اند که بیشترین فاصله را با ساخت‌گرایی حفظ کرده‌اند؛ این طیف از اندیشمندان که به خصوص در دهه‌های نخست سده بیستم میلادی در روسیه به موازات طیف‌هایی چون صورت‌گرایان حضور داشته‌اند، به اقتضای گرایش تاریخی خود، به موضوعات مورد مطالعه خود نگاهی در زمانی داشته‌اند و در سنجش با آنچه در اروپای غربی رخ داده، بیشتر با سنت ماقبل سوسوری و ماقبل ساخت‌گرایی سنخیت داشته‌اند. طرز فکر تاریخی را به‌ویژه باید در سه گروه جستجو کرد: شاخه رازگرا از مکتب نمادگرایان، مکتب فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ، اندیشمندان هرمنوتیک و اندیشمندان گفتگوگرا در نقد ادبی.

در بحث از نمادگرایان با رویکرد رازگرا، به خصوص ویچسلاو ایوانف^{۲۴} به بحث درباره جایگاه فرد در آفرینش هنری پرداخته است. ایوانف، آنگاه که به پیاده‌سازی نظریه نشانه‌شناختی خود در قالب گونه‌های مختلف هنر روی آورده، به تفاوت‌هایی اساسی میان گونه‌های هنر در قانون حاکم بر آنها توجه کرده است. او در ترسیم رابطه بین ویژگی‌های گونه‌ای^{۲۵} و فردی در هنر، بر آن است که هنرهایی چون نقاشی و مجسمه‌سازی، بیشتر بر ویژگی‌های فردی استوارند، درحالی‌که شعر، رمان و داستان، افزون بر ویژگی‌های فردی، ویژگی‌های گونه‌ای را نیز حمل می‌کنند (ایوانف، ۱۹۱۰).

همین باور ایوانف درباره تمثیلی بودن ویژگی‌های گونه‌ای، نشان می‌دهد که او در تفسیر نظام‌های نشانه‌ای، ویژگی‌های فردی را اصیل و ویژگی‌های غیرفردی را امری تمثیلی بر زبان هنر می‌دانسته است. بازگرداندن ویژگی‌های اصیل زبان هنر به ویژگی‌های فردی، ریشه از این باور ایوانف در فلسفه هنر دارد که هنر را «تجلی آیینی دینی» می‌داند که فرآورده عناصری قدسی است؛ عناصری فراتر از حقیقت‌های زمینی که به یاری «جادو، راز و نماد» تجلی می‌یابند. این افکار به‌وضوح متأثر از «هنر چیست»^{۲۶} تولستوی و افکار رمانتیست‌های آلمان چون شلینگ^{۲۷} بوده است (پاکتچی، ۱۳۸۳).

در مکتب فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ، به‌خصوص باید دیدگاه پیوتر بیتسیلی مورد بررسی قرار

گیرد. بیتسیلی مردم را به دو گروه انسان‌های متوسط و انسان‌های نخبه تقسیم کرده است که گروه اول را مقوم تمدن و گروه دوم را خلاق فرهنگ می‌داند. او از دو فضا سخن آورده که در آن میان، فضای فرهنگ را فضای خلاقیت آزاد شمرده، اما در سخن از فضای تمدن، بدون آنکه از اراده سامانمند دیگر سخنی به میان آید، آن را فضای ماند، پیروی از سنت و دوام وضع موجود، شمرده است (بیتسیلی، ۱۹۹۶). وی در تقابل فرهنگ و تمدن، در مقام ارزش‌گذاری، فرهنگ را به‌غایت شخصی و تمدن را به‌غایت جهانی گرفته است (پاچیتسوف، ۱۹۹۸).

بیتسیلی در یکی از مقالاتی که درباره داستایوفسکی نوشته، به‌وضوح درباره رابطه شخصیت و فرهنگ، و نقش شخصیت در ساخت فرهنگ، یا به تعبیری دیگر نمادها سخن گفته است. وی همچنین در مقاله‌ای دیگر که به لرمانتوف (شاعر نامی روس) پرداخته، با صراحت به این نکته اشاره کرده است که لرمانتوف زبان خاص خود و اندیشه خاص خود را دارد؛ اندیشه و زبانی که برخاسته از احساس او از جهان و خود است.... او نمادهای خاص خود را دارد (پاچیتسوف، همان).

از دیگر فرهنگ‌شناسان، لف کارساوین در مطالعه نقش فرد، اصطلاح شخصیت را از معنای معمول خود، یعنی شخصیت فردی انسان، بسط داده و مفهومی به‌عنوان شخصیت جمعی، را نیز پیشنهاد کرده است. مبنای اندیشه کارساوین، اثرگذاری متقابل شخصیت فردی بر

24. Vytacheslav Ivanov
25. typical

26. что Takoe uckyccTBo

27. Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854)



شخصیت جمعی است و از همین روست که وی در کتاب خود درباره شخصیت، درباره تأثیر رشد شخصیت اجتماعی بر رشد شخصیت فردی سخن را بسط داده است (همان). به عنوان برآیندی از آنچه کارساوین گفته است، باید اظهار داشت نزد او شخصیت‌ها، چه با تمایزهای «خود و دیگر» و چه با تمایزهای «در زمانی» میان مقاطع مختلف یک «خود» به گونه‌ای تودرتو به زندگی خود ادامه می‌دهند. بدین ترتیب، شخصیت در هر لحظه معین، نماد شخصیت‌های دیگر همان «خود» است (همان). در عین اینکه چهره‌هایی از شخصیت‌های دیگر را نیز در بردارد. همین نگاه زیربنای «نظریه شخصیت به مثابه نماد (نشانه)» نزد کارساوین است.

در حوزه هرمنوتیک، گوستاو اشپت در بحثی که درباره رابطه مؤلف با اثر ادبی دارد، شخصیت مؤلف را همپایه سخن دارای ارزش معنایی می‌داند و به صراحت آن را «همسان سخن» می‌پندارد. او در تعبیری چنین بیان داشته که شخصیت همچون سخن است و معنای خود را در بردارد (پاچیتسوف، همان). او در کتاب *شکل ررونی سخن*، شخصیت مؤلف را «امری اجتماعی» شمرده و با تأکید بر اینکه نباید آن را تنها یک «وسیله» شمرده، همچون دیگر نشانه‌ها، نشانه‌ای معنادار شمرده است.

اشپت در اثر دیگرش «*قطعات زیبایی‌شناختی*»، می‌گوید: «با هر سخن نویسنده، ما صدای او را می‌شنویم، افکار او را حدس

می‌زنیم و روش او را زیر نظر می‌گیریم. سخن، تمام معنای خود را حفظ می‌کند، اما آنچه برای ما جالب است اندیشه‌ای ویژه و خصوصی است که دارای شکل‌های خصوصی خود نیز باشد. گویی معنای [اصلی] سخن، با طیفی از معنای همراه^{۲۸} قرین گشته است» (همان).

سرانجام، در سخن از اندیشمندان گفتگوگرا در نقد ادبی نخست باید از یوری تینیانف^{۲۹} (۱۹۴۳-۱۸۹۴)، یاد کرد که به تسامح یکی از وابستگان به مکتب صورت‌گرای سنت پترزبورگ شناخته می‌شود. از نظر تینیانف، در حوزه مطالعات ادبی، دو گونه اساسی مطالعه را می‌توان از یکدیگر تمایز داد: مطالعه آفرینش پدیده‌های ادبی و مطالعه تغییرات ادبی، یعنی مطالعه تحول مجموعه ادبیات. او در خلال مباحث خود در باب نظریه نقیضه^{۳۰}، نشان داد که فهم کامل یک متن از داستایفسکی، بدون یافتن ارتباط‌های آن با متنی از گوگل که پیش از آن نوشته شده، امکان‌پذیر نیست (تینیانف، ۱۹۲۷). این گونه‌ای از اندیشه میان‌متنی^{۳۱} و گفتگویی^{۳۲} بود و به دنبال همین نظر تینیانف بود که پژوهش در باب آنچه بعدها سیاق چندارزشی^{۳۳} (یا گفتگویی) کلام نامیده شد، آغاز گشت (Todorov, 1987).

شکل متکامل‌تر از منطق گفتگویی که در نوشته‌های میخائیل باختین دیده می‌شود، به وضوح سعی کرده است نقش فرد را در شرکت فعالانه در گفتگو و نقش جمع را در کنترل و

28. co-значеніе / so- znachenіe

29. Yu. n. tynyanov

30. parody

31. intertextual

32. dialogic

33. polyvalent

جهت‌دهی به گفتگو دنبال نماید (همان).

برای آنان که به موضوع هنر و ادبیات تاریخی نمی‌نگریستند، جایگاه فرد نیز به شدت کم‌اهمیت شده است؛ در این میان باید از طیف‌های روان‌شناسی و متمرکز بر نشانه در میان نمادگرایان، و از جریان اصلی صورت‌گرایان یاد کرد. تا آن اندازه که به نمادگرایان بازمی‌گردد، افکار آنان ریشه در آموزه‌های شلینگ و اندیشه‌های نزدیک به آن دارد که هنر را فرمانود امر متعالی می‌دانسته‌اند؛ از نگاه آنان هنر امری فردی نیست، بلکه به کاربردن یک زبان سنتی و به تعبیر خاص «اندیشیدن با تصاویر» است. شلینگ و هم‌نمادگرایان روس، ابداع هنری را نتیجه نزدیک‌شدن و اتحاد دو قطب صیوررت، یعنی نفس و جسم، نامتناهی و متناهی و قانون و آزادی می‌دانستند (Planty-Bonjour, 1974).

صورت‌گرایان که در مقابل نمادگرایان برخاسته بودند، اگرچه با رویکردی شبه‌ساخت‌گرا به موضوع مطالعه خود می‌نگریستند و مبنای آنان نگرشی هم‌زمانی به متن بود، آن‌گونه که انتظار می‌رفت، می‌بایست اهمیت شخص در تولید متن را کاهش می‌دادند. پیوستگان به این مکتب، با اینکه مؤلف را در مطالعات ادبی خود نادیده می‌گرفتند، اما آنگاه که به بررسی شگردها می‌پرداختند، عملاً با مسئله خلاقیت درگیر بودند. آنچه اشکوفسکی^{۳۴} با عنوان «بیگانه‌سازی» از آن سخن آورده، به هر روی ناظر به شگردی است که توسط مؤلفی همچون تولستوی از آن استفاده شده است (اشکوفسکی، ۱۹۱۷).

اساساً نوع نگاه اشکوفسکی به مسئله خودکارشدگی و بیگانه‌سازی، نوعی بازخوانی روزمرگی و نوآوری در اندیشه فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ و دیگر اندیشمندان غیرصورت‌نگرای روسیه است.

در مکتب مسکو-تارتو، بار دیگر خلاقیت و حضور آن به‌عنوان یک ویژگی در هنر اهمیت یافته و مواضع ساخت‌گرایانه ارتدوکس و انهاده شده است؛ از جمله لوتمان این موضوع را در کتاب خود با عنوان مسئله منشأ هنر و زندگی در پرتو رویکرد «ساخت‌گرا» به بحث نهاده است.

او در این اثر تأکید دارد که هنر جهان را صرفاً با خودگردانی یا خودکارشدگی بی‌روح یک آینه عرضه نمی‌دارد. وی در اشاره به سینما به‌عنوان نمونه یادآور می‌شود که تمامی تاریخ سینما را باید سلسله کشفیاتی دانست که هدف آن‌ها بیرون راندن خودکارشدگی از عناصری است که بتوانند موضوع بررسی هنری قرار گیرند و بتوان از معنای آن‌ها پرسش کرد. به باور او، تقابل دائمی میان راست‌نمایی و خلق‌بودگی، توهّم واقعیت در عین آگاهی به عدم واقعیت، از ویژگی‌های سینماست (لوتمان، ۱۹۶۲).

وی سال‌ها بعد، در اثری مستقل، مسئله فرد در آفرینش را موضوع مطالعه‌ای مستقل قرار داده و در اثری با عنوان «راه فردی آفرینش و گونه‌شناسی رمزگان‌های فرهنگی» به مطالعه ابعاد این مسئله و جایگاه فرد در نظام فرهنگ پرداخته است (لوتمان و مینتس، ۱۹۷۳).

34. Victor B. Shklovsky

نخستین نموده‌های جداسازی نظام نشانه‌ای هنر از نظام زبان را می‌توان در اندیشه فرهنگ‌پژوهان سنت پترزبورگ بازجست. ایوان گریفس^{۳۵} بنیانگذار این مکتب، با تکیه بر تقابل فرهنگ و تمدن، آن دو را حاصل دو امر «خرد خلاق» و «اراده سامانمند» می‌داند؛ در دیدگاه او خرد خلاق ناظر به آفرینش و نوآوری بود و اراده سامانمند، ناظر به روزمرگی. گریفس، با مطرح کردن اینکه امور تکرارشونده زندگی موجب شناخت در انسان می‌گردند، به این نکته توجه داده است که قرارگرفتن در معرض امور غیر روزمره، انسان را از بار روزمرگی رها خواهد ساخت (واخرامیوا، ۲۰۰۱) و همین نشان‌دهنده اهمیت هنر در دیدگاه گریفس است. از پیروان او لف کارساوین، تقابل خرد و گزینه را با تقابل خلاقیت و روزمرگی پیوند زده، و بدین ترتیب، زمینه مساعدی برای بسط نظریه روزمرگی و خلاقیت را فراهم آورده است. کارساوین خود به این نکته تصریح کرده که گزینه عامل اصلی حرکت برای اکثریت افراد، و خرد عامل اصلی حرکت برای اقلیت است (پاچیتسوف، ۱۹۹۸).

تمایز زبان روزمره از زبان خلاق، در محافل صورت‌گرایان نیز مورد توجه بود و نمودی از آن را می‌توان در نوشته‌های اشکوفسکی بازیافت. او در بیان تفاوت میان شعر و

کلام روزمره، یکی از مهمترین وجوه این تفاوت را «دشوارسازی» موجود در کلام هنری می‌دانست و معتقد بود که زبان شعر، زبانی است که عامدانه در آن عناصر دشواری ساز و غریب به کار گرفته می‌شود. این دیدگاه زمانی ارزش لازم به عنوان پایه‌ای برای مطالعه تاریخ ادبیات را می‌یافت که عنصر زمان و عنصر پدیداری کلام هنری به میان می‌آمد.

اشکوفسکی در همین راستا، در بخشی از سخنان خود می‌گوید: «زبان شعری معمول هم‌عصران پوشکین سبک زیبایی در ژاوین^{۳۶} بود، ولی سبک پوشکین، چون در آن زمان کم‌مایه تلقی می‌شد، به سبب دور از انتظار بودن، در فهم نیز دشوار بود. باید هراس هم‌عصران پوشکین از عامیانه بودن عبارات او را به خاطر داشت... اکنون امری خاص‌تر از این در کار است. زبان ادبی روسی، که از پایه برای روسیه بیگانه بود، چنان در زبان مردم نفوذ کرده است که زبان محاوره بدان درآمخته است. از دیگرسو، ادبیات نیز اکنون به کاربرد گویش‌ها و بربرگرایی گرایش یافته است. اخیراً ماکسیم گورگی تلاش کرده است زبان بیان خود را از زبان ادبی پیشین تغییر داده به زبان محاوره به کار گرفته شده توسط لسکوف^{۳۷} روی آورد» (اشکوفسکی، ۱۹۱۷).

اینکه یاکوبسون شعرشناسی را به عنوان یکی از شاخه‌های زبان‌شناسی مطرح ساخته است (Jakobson, 1987)، نباید اندیشه‌ای متعلق به محفل صورت‌گرایان روس تلقی گردد.

35. Ivan M. Grevs
36. Derzhavin
37. Nilolay Leskov

گوستاو اشیپت با تکیه بر این اصل که «سخن» می‌تواند کارکرد هر نشانه دل‌خواه دیگر را داشته باشد و هر نشانه دل‌خواه نیز می‌تواند کارکرد سخن را داشته باشد (پاچیتسوف، ۱۹۹۸)، زبان را در یک سطح و دیگر نظام‌های نشانه‌ای - از جمله ادبیات و هنر - را در سطحی دیگر قرار داده است.

توجه اشیپت به نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی، زمینه‌ای را فراهم آورده است تا وی به برخی از ویژگی‌های این نظام‌ها نیز بپردازد. از جمله ملاحظات اشیپت در این رابطه توجه او به این نکته است که بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای دیگر جز سخن، همانند سخن از چینی‌های خطی، پیروی نمی‌کنند. تقسیم‌چینش نشانه‌ها به خطی و فضایی و تحلیلی که در دوره‌های پسین در منابع نشانه‌شناسی معمول گشته است (Guiraud, 1975)، تلویحاً در یادکردهای اشیپت نیز دیده می‌شود. او در مقایسه‌ای میان ادبیات و تئاتر می‌گوید: «در اثر ادبی، می‌توان تصویر قهرمان را در اواسط اثر یا در پایان اثر به دست آورد، اما در درام، هنرپیشه ناچار است تمامی چهره قهرمان را در آن ارائه دهد» (پاچیتسوف، ۱۹۹۸). آنچه اشیپت در نیمه نخست سده مطرح ساخته، در نیمه پسین به صورت نظام‌های نشانه‌ای اولیه و ثانویه در آموزه‌های مکتب مسکو - تارتو راه یافته است. اصطلاح نظام‌های نشانه‌ای اولیه و ثانویه

که توسط اوسپنسکی و لوتمان بنیانگذاران مکتب ساخته شد، ناظر به این دیدگاه بود که در میان

نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، زبان نظام نشانه‌ای اولیه و دیگر نظام‌ها مانند ادبیات، هنر و ... نظام‌های نشانه‌ای ثانویه‌اند.

این اندیشه که زبان نظام مرکزی نشانه‌هاست و در پیرامون آن نظام‌های نشانه‌ای دیگر جای گرفته‌اند، اغلب در آغاز به ارنست کاسیرر^{۳۸} نسبت داده شده است، کاسیرر در کتاب *فلسفه اشکال‌نمادین*^{۳۹} که جلد نخست آن در ۱۹۲۳ در برلین انتشار یافت، این اندیشه‌محوری را مطرح ساخت که «زبان هر چند نظام مرکزی و نخستین نمادهاست، اما تنها نظام نمادی نیست». این دیدگاه کاسیرر در حلقه پراگ بسیار تأثیرگذار بود و به‌ویژه در موکارژوفسکی^{۴۰} تأثیری عمیق نهاد (Mukarovsky, 1976; Erlich, 1981, p. 159). اما باید توجه داشت که اشیپت میانی این اندیشه را در آثار پیش از ۱۹۲۳ خود مطرح ساخته بود و در این باره اندیشه او باید موازی کاسیرر و نه متأثر از آن تلقی گردد، ضمن آنکه اشیپت به نحو قابل ملاحظه‌ای فراتر از کاسیرر پیش رفته بود.

در بازگشت به نظریه مکتب مسکو - تارتو، باید گفت، بر اساس دیدگاه آنان، نظام‌های نشانه‌ای ثانوی، نظامی متشکل از دلالت‌های قابل انتظار و برهم‌زدن آن‌ها هستند. در تبیین این نظریه، مکتب یادشده از نظریه موضوع و محمول^{۴۱} از ساخت‌گرایان پراگ و آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روس بهره‌ای وافر

برده است. هر اظهاری برای کسی که از پیش آن حقیقت را می‌داند، هیچ آگاهی‌ای به همراه نمی‌آورد؛ آگاهی

38. Ernst, Cassirer, (1874-1945)
39. Philosophie der symbolischen Formen
40. J. Mukařovský
41. theme & rheme

نتیجه

نقطه مقابل حالت خودبه‌خودی است (لوتمان، ۱۹۶۲).
به عنوان نتیجه‌گیری، باید گفت محافل نشانه‌شناسی روسیه در نیمه نخست سده ۲۰ میلادی، به طور محسوس از محافل زبان‌شناسی مستقل بوده‌اند؛ تنها در مورد مکتب صورت‌گرایان روس می‌توان نقد ادبی را در کنار زبان‌شناسی بازجست، درحالی که بی‌تردید، صورت‌گرایان روس روش‌های مطالعه زبان را به روش‌های نقد ادبی و به طبع نقد هنر تعمیم نداده‌اند. در نیمه اخیر نیز، با همراهی نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی در مکتب مسکو-تارتو، تنها مقوله الهام‌گیری از زبان‌شناسی مطرح است؛ درحالی که این

مکتب از بسیاری رشته‌های دیگر علوم انسانی نیز الهام گرفته و اساساً زبان‌شناسی در بوته مطالعات آن‌ها، در حوزه‌ای محدود بوده است.
دوری از ساخت‌گرایی (به معنای ارتدوکس) و تکیه بر نقش خلاقیت فرد در حوزه نشانه‌ها، از جمله ویژگی‌هایی است که به طور عام در مکاتب روسی دیده می‌شود؛ تنها مکاتب روسی که شائبه دوری از این ویژگی‌ها در آن‌ها وجود دارد، یعنی مکتب صورت‌گرا در نیمه نخست سده ۲۰ و مکتب مسکو-تارتو در نیمه اخیر سده نیز با وجود قرابتی که به مکاتب ساخت‌گرای غربی دارند، هرگز تا آن اندازه به آنان نزدیک نشده‌اند که بتوان آن‌ها را ساخت‌گرای ارتدوکس به‌شمار آورد و خلاقیت فردی را در آن‌ها کم‌اهمیت یافت.

پاکتچی، احمد. نشانه‌شناسی در واپسین حلقه‌های نمادگرایی روسیه، *مجله بیناب*، شماره ۵ و ۶، اردیبهشت ۱۳۸۳.

Erllich, V., *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven & London, 1981.

Gandelman, Claude and Marc Tsirlin, *Formalism*, International Dictionary of Literary Terms, ed. JeanMarie Grassin, web-published, www.ditl.info/index.php.

Guiraud, Pierre, *Semiology*, trans. George Gross, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

Harland, Richard, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*, 1987, London, Routledge, 1994.

Jakobson, Roman, 'Linguistics and Poetics', *Language in Literature*, ed. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, Cambridge, Belknap Press, 1987, pp. 62-94.

_____, *Main Trends in the Science of Language*, London, George Allen & Unwin, 1973.

Mukařovský, J., '*Art as a Semiotic Fact*', English edition in: *Semiotics of Art*, ed. L. Matejka & I.R. Titunik, Cambridge MA, 1976.

Planty- Bonjour, G., *Hegel et la pensée philosophique en Russie 1830-1917*, La Haye, 1974.

Schleifer, Ronald, Structuralism, *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. M. Groden & M. Kreiswirth, web-published, 1997.

Todd, William Mills, 'Moscow- Tartu School', in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Version 1.0, London, Routledge, 1998.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968; 2nd edition 1973.

Бицилли, П., *Место ренессанса в истории культуры*, Санкт Петербург, 1996.

Вахромеева, О.Б., Профессор Иван Михайлович Гревс на пути к «религиоведению», web-published 2001, www.History.pu.ru/struct/cathed/region/prof/research/vah6.htm.

Иванов, В., 'Заветы символизма', *Аполлон*, No. 8, 1910.

Лотман, Юрий М., <О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры>, *Вопросы языкознания*, No. 3, 1963, pp. 44-52.

_____, <Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода>, *Тез. докл. 1-й науч. Регион. сессии.*, Горький, 1962, pp. 92-102.

_____, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин, 1973.

_____, и З. Г. Минц, <Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов>, *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1973.

Почепцов, Г., *История русской семиотики до и после 1917 года*, Москва, Лабиринт, 1998.

Тынянов, Ю.Н., 1927, *О литературной эволюции*, в: *Поэтика*, История литературы, Кино, Москва, 1977.

Шкловский, В.Б., 1917, 'Искусство как приём', в кн. *О теории Прозы*, Москва, 1983.



نشانه از نگاه دریدا

دکتر امیر علی نجومیان
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

«سرشت نشانه زبان‌شناختی» به تعبیری مهم‌ترین بخش از نظریات فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوییسی، است. این مقاله با بررسی نظام دلالت از دیدگاه سوسور زمینه اصلی بحث را فراهم می‌کند. معرفی نشانه‌شناسی سوسور مقدمه لازم جهت بحث و بررسی دیدگاه و خوانش ژاک دریدا، متفکر فرانسوی، از نظام نشانه‌ای سوسور را فراهم می‌کند. بر این اساس، به مفاهیم دال و مدلول، رابطه این دو، کلام-خرد محوری، مدلول متعالی، و بازنمایی پرداخته می‌شود و گسست خوانش و اساس‌پساخت‌گرا از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا به نمایش گذاشته می‌شود.

کلیدواژه

نشانه زبان‌شناختی، وسازی، بازنمایی، دلالت، کلام - خرد محوری، مدلول متعالی، پساخت‌گرایی، سوسور، دریدا.

۲. چگونه سوسور از سویی ادامه دهنده سنت «کلام - خردمحوری» و حفظ «مدلول متعالی» است و از سوی دیگر راه را بر واسازی دریدا می‌گشاید؟
۳. موضع دریدا در برابر نظریهٔ بازنمایی در زبان چیست؟
۴. دریدا به تقابل/ تمایز دال و مدلول معتقد است یا وحدت؟
۵. نگاه دریدا به نشانه چه ارتباطی با خوانش واسازی دارد؟

واژگان سوسوری از سال‌های ۱. سوسور و آغازین قرن بیستم بر بحث زبان سرشت نشانه^۱ مسلط بوده است. از آنجا که بحث زبان‌شناختی^۲ دریدا دربارهٔ نشانه هم با خوانش او از نشانهٔ سوسوری آغاز می‌شود، من بخش اول مقالهٔ خود را به سوسور و مفهوم نشانه اختصاص دادم. جالب است که سوسور در درس‌نامه زبان شناسی عمومی خود بحث «سرشت نشانهٔ زبان‌شناختی» را با نقدی از نظریهٔ «نام» آغاز می‌کند: «برخی زبان را، وقتی به عناصرش تقلیل یابد، تنها فرایند نام‌گذاری می‌دانند- یعنی فهرستی از کلمات که هر یک به چیزی که نام نهاده‌اند مرتبط‌اند» (Saussure, 1986, p. 148). اما سوسور این نظریه را بر اساس این تفسیر رد می‌کند:

فرایند نام‌گذاری بر این فرضیه استوار است که مفاهیمی از پیش ساخته شده پیش از کلمات وجود دارند... [این

مقاله حاضر در سه بخش تنظیم شده است. در آغاز «سرشت نشانه زبان‌شناختی» از دید فردینان دو سوسور^۱ به‌طور خلاصه مطرح می‌شود. سپس «خوانش دریدا از سوسور» با تفسیر نگارنده ارائه خواهد شد و قسمت سوم به «استراتژی واسازی^۲ و نقش نشانه‌ها در آن» اختصاص دارد که به شکلی نتیجه‌گیری‌ها و پاسخ به سؤال‌های مطرح شده در آغاز، در این بخش می‌گنجد. سؤال‌های اصلی تحقیق حاضر از این قرارند:

۱. نشانه نزد سوسور چگونه شکل می‌گیرد و دال و مدلول به‌طور مستقل و در ارتباط با یکدیگر چگونه سرشتی دارند؟

1. Ferdinand de Saussure
2. deconstruction

نظریه [به ما نمی‌گوید که آیا نام در سرشت خود صوتی است یا روان شناختی ... و سرانجام به ما چنین می‌نمایاند که اتصال نام و چیز سازوکار بسیار ساده‌ای دارد و این فرضی است بسیار اشتباه (Ibid).

در برابر این نظریه، سوسور فرض جدیدی را ارائه می‌دهد: «نشانهٔ زبان شناختی، یک چیز را با یک نام به هم نمی‌پیوندد، بلکه یک مفهوم را با یک صوت - تصویر متحد می‌کند» (Saussure, 1986, p. 149). درون نشانه، از دید سوسور، یک شکل (نشان/ علامت) وجود دارد که دلالت می‌کند «دال ۲» و مفهومی که دلالتی بر آن می‌شود «مدلول ۳». این «دو صورت» با یکدیگر متحد شده و نشانه را می‌سازند که این نشانه خود به «مرجع بیرونی ۴» یا آنچه «جهان»، «واقعیت» یا «چیزها» می‌خوانیم ارجاع دارد. بنابراین، می‌بینیم که سوسور مفهوم یا ایده را درون نظام زبان شناختی می‌بیند و آن را وجودی مستقل و خودگردان نمی‌داند.

آنگاه سوسور «اصل اول» نشانه یعنی «سرشت اختیاری (اتفاقی/ تصادفی ۵)» را مطرح می‌کند. براساس این اصل، هیچ رابطهٔ طبیعی‌ای بین دال و مدلول وجود ندارد (Sau- 1986, p. 150). البته سوسور به سرعت ما را از این نتیجه‌گیری برحذر می‌کند که «انتخاب دال به تمامی به گوینده واگذار شده است». او به این موضوع آگاه است که عناصر بسیاری در این

انتخاب دخیل‌اند و یک نشانه بدون مقاومت تغییر پذیر نیست. آنچه او از اصطلاح «اختیاری» منظور دارد

این است که دال «بی‌انگیزه [بی‌علت] است یعنی در واقع هیچ رابطهٔ طبیعی‌ای با مدلول ندارد» (Saussure, 1986, p. 151). به بیان دیگر، صوت/ تصویر کلام به‌طور تصادفی با مفهومی همراه شده است. باید در اینجا یادآور شد که براساس این فرمول، که خود اصل اول نظریهٔ ساختاری زبان سوسور است، به قول هرمان پارت ۶ «تقابل (شکلی)» بین دال و مدلول به جا مانده است (Parret, 1975, p. 118).

این بحث که سرشت نشانه اختیاری است، فرضیه جدیدی نبوده است و سوسور هم اولین کسی نیست که آن را مطرح کرده باشد. او خود با قبول این مسئله می‌گوید: «هیچ‌کس با اصل سرشت اختیاری نشانه مخالف نیست، اما اغلب ساده‌تر است که حقیقتی را کشف کنیم تا اینکه جایگاه واقعی آن حقیقت را مشخص نماییم» (Saussure, 1986, p. 150). اهمیت نظریهٔ سوسور در این حقیقت نهفته است که او این فرضیه را در چارچوب‌های نظری پیچیده‌تری قرار می‌دهد که در نتیجه به بیان خودش «پیامدهای (نتیجه‌گیری‌های) آن بی‌شمار است» (Ibid). حال این نتیجه‌گیری‌ها چیست؟

سوسور در دفاع از این اصل، می‌گوید، که مفاهیم از پیش موجود نیستند. او می‌گوید مدلول‌ها در زبان‌های مختلف یکی نیستند و مثال‌های بسیاری ارائه می‌دهد و آنگاه به این نتیجه می‌رسد:

«اگر کلمات به جای مفاهیم از پیش موجود قرار می‌گرفتند، آنگاه باید معادل دقیقی در معنی در همه

3. signifier
4. signified
5. referent
6. arbitrary
7. Herman Parret

زبان‌ها داشته باشند که این چنین نیست» (Saussure, 1986, p. 164). بنابراین، نظریهٔ اختیاری بودن نشانه، ما را به این حقیقت هدایت می‌کند که ما نه تنها دال‌های اختیاری برای مدلول‌ها می‌گزینیم، بلکه انتخاب مدلول‌ها هم اختیاری است. بنابراین، ما با مفاهیم مشخص اولیه از پیش موجود مواجه نیستیم. این یکی از مهم‌ترین نتیجه‌گیری‌های نشانه‌شناسی سوسور است.

اینجاست که می‌بینیم به بیان جان‌اتان کالر^۸: «هر زبان جهان را به شکل متفاوتی بیان یا نظم می‌دهد. زبان‌ها تنها برمقوله‌های موجود نام نمی‌گذارند، این زبان‌ها مقوله‌های خود را بیان می‌کنند» (Culler, 1976, p. 22).

بنابراین نظریه، سوسور می‌گوید که دال‌ها و مدلول‌ها خود اختیاری هستند و در رابطهٔ نسبی یا افتراقی قرار دارند. مدلول‌ها و دال‌ها انتخاب می‌شوند تنها به این دلیل که «آن‌ها مدلول یا دال‌های دیگری نیستند» (Culler, 1976, p. 26). یعنی آن‌ها را به دلیل تفاوت‌شان از مدلول‌ها و دال‌های دیگر برمی‌گزینیم. بنابراین، زبان «روش اختیاری برای سازماندهی مفاهیم و مقوله‌های عالم دارد» (Culler, 1976, p. 23).

نکتهٔ آخر در این قسمت این است که گرچه سوسور می‌گوید: «مدلول‌ها و دال‌ها هر دو زمانی که جداگانه بررسی می‌شوند کاملاً افتراقی و سلبی هستند، اما او سرانجام می‌پذیرد که ترکیب این دو واقعیتی مثبت است» (Saussure, 1986, p. 167). دلیل این امر این است که برای سوسور – با

اینکه دال‌ها و مدلول‌ها اختیاری هستند – هنگامی که درون نشانه به هم متصل می‌شوند، وحدت و رابطهٔ محکمی ایجاد می‌کنند. به اعتقاد او آنها دوسوی «یک برگ کاغذ» هستند (Saussure, 1986, p. 160).

برای ورود به این بحث، از

۲. خوانش مقولهٔ «لوگوسنتریسم» (کلام-
دریدا از خردمحوری) شروع می‌کنم. دریدا
سوسور در اینجا نگاهی پیچیده و دوسویه
 به سوسور دارد. کالر به درستی
 می‌گوید که:

برای دریدا، خوانش سوسور نقشی اساسی دارد، چرا که نمونه‌های کلاسیکی از کلام- خردمحوری را در برمی‌گیرد، اما همچنین [این خوانش] نمونه‌هایی از اصولی را به نمایش می‌گذارد که کلام - خردمحوری را شکافته یا واژگون کرده و آن‌ها را به عنوان ساختارها یا تحمیل‌هایی^۹ نمایان می‌سازند (Culler, 1976, p. 122).

همان‌طور که می‌بینیم سوسور هم در اثبات کلام- خردمحوری به یاری دریدا می‌آید و هم در بیان و اساسی این کلام - خردمحوری به کار دریدا می‌آید. حال سؤال این است که چگونه چنین چیزی ممکن است؟ همان‌طور که گفتم، سوسور بر این نکته پافشاری می‌کند که دال‌ها و مدلول‌ها وجودهایی خودگردان نیستند. در اینجاست که سوسور، به اعتقاد دریدا «نقشی کاملاً مهم و اساسی»

8. Jonathan Culler
 9. Logocentrism
 10. impositions



دریدا درباره نقش افتراقی مطرح شده از سوی سوسور چیست؟ دریدا خود «نقش افتراقی و شکلی کارکرد نشانه‌شناختی» سوسور را مورد تأکید قرار می‌دهد (Derrida, 1987a, p. 18) و این به دلیل این است که این نقش حرکتی در برابر کلام - خردمحوری محسوب می‌شود.

اما اصل حرف دریدا درباره سوسور این است که اگر دال و مدلول هر دو وجودهایی «افتراقی» یا «نسبی» هستند، در نتیجه رابطه بین این دو هم آن‌چنان «تمایز» نخواهد بود. بنابراین، جاناتان کالر براساس بحث دریدا به این مسئله چنین پاسخ می‌دهد که رابطه بین دال و مدلول «کاملاً کاربردی» است:

دال هر چیزی است که وعده دلالت می‌دهد، اما مدلول هم در زمان مناسب می‌تواند نقش دال را ایفا کند چنان‌که وقتی واژه‌ای را در فرهنگ لغت جست و جو می‌کنیم تا معنی آن را دریابیم البته کلمه دیگری را خواهیم یافت که خود می‌تواند در این فرهنگ [دالی باشد] که معنی آن را پیدا کنیم. (Culler, 1976, p. 124)

به‌طور خلاصه، علی‌رغم تأکید سوسور بر سرشت افتراقی زبان، دریدا بر این عقیده است که سوسور «تمایز محکم» بین دال و مدلول را حفظ می‌کند که این «تمایز اصلی»، راه را برای این امکان می‌گشاید که «مدلولی (مفهومی) را به مثابه خودش و حاضر در تفکر، مستقل از رابطه با زبان، یعنی رابطه با نظام دال متصور شویم» (Derrida, 1987a, p. 19).

در این فرضیه بازی می‌کند که دال‌ها و مدلول‌ها متمایز هستند و در عین حال «وحدتی دوسویه» (Derrida, 1987a, p. 18) دارند. دریدا در کتاب مواضع می‌گوید این نظریه سوسور در تضاد مستقیم با این سنت فکری است که تقابل مفهوم و تصویر را مثلاً در استعاره «روح و بدن» حفظ می‌کند. (Ibid) او اضافه می‌کند: «نشانه‌شناسی سوسور برخلاف سنت، نشان داده است که مدلول از دال قابل جدا شدن نیست و اینکه مدلول و دال دوسوی یک ساختار هستند» (Ibid).

اما سوسور این سنت‌شکنی را به تمامی دنبال نمی‌کند چرا که سرانجام تقابل را حفظ می‌کند. نقطه جداشدن سوسور از دریدا در این حقیقت نهفته است که نظریه سوسور هنوز هم به طور محکمی بر تقابل بین شکل و معنی یا محسوس^{۱۱} و نامحسوس^{۱۲} تأکید دارد که این خود متعلق به «کلام- خردمحوری تفکر غرب» (Culler, 1976, p. 113) است، و همچنین پایه دیدگاه بازنمایی^{۱۳} (نظریه افلاطون که عالم محسوس تنها بازنمایی عالم غیرمحسوس است یا فیزیک بهانه‌ای برای متافیزیک) محسوب می‌شود.

انتقاد دریدا به این تقابل تنها از این جهت نیست که این تقابل رویکردی کلام- خردمحور است، بلکه به این دلیل است که تمایز بین دال و مدلول برای او چیزی مبهم و پیچیده است. این تمایز «مبهم و پیچیده» تا حدی هم از تعریف خود سوسور در نقش افتراقی دال و مدلول ناشی می‌شود. اما دیدگاه

11. sensible
12. intelligible
13. representationalist

اینجاست که مفهوم متافیزیکی «مدلول متعالی» مطرح می‌شود که «به نوبه خود، در اساس، به هیچ دالی ارجاع ندارد، زنجیره نشانه‌ها را گسترش می‌دهد، و هیچ‌گاه به عنوان دال کاربرد ندارد». (Derrida, 1987a, pp. 19- 20) بنا بر این، به گونه‌ای که سوسور رابطه بین دال و مدلول را پیچیده می‌کند، نقطه مهمی برای دریدا است تا فهم خود را از مقوله «بازنمایی» مطرح نماید. دریدا به نظر با احتیاط به بحث اتلاق دو مقوله متقابل یعنی «بازنمایی» یا «تجلی»^{۱۴} (در تجلی شکل و معنی در یک کلمه نمود پیدا می‌کنند و کلمه همان معنا است) به زبان می‌پردازد و در نتیجه فضای میانه‌ای را بین این دو پیشنهاد می‌کند. این نتیجه‌گیری ما را به بخش سوم بحث رهنمون می‌شود.

به اعتقاد من، و اساسی دریدا بسیار

۳. و اساسی و وامدار نظریه سوسور است. فکر نشانه می‌کنم مبهم‌ترین نکته در تفکر دریدا، مفهوم نشانه و رابطه آن با بازنمایی و دلالت باشد. در اینجا سعی می‌کنم به روشی ساده آنچه دریدا درباره جایگاه نشانه و معنا در متن می‌انگارد را بیان کنم. در اینجاست که نتیجه‌گیری خود را در مورد «پارادکس بازنمایی» هم مطرح خواهم کرد. در اینجا هفت گزاره را که باید روایت گونه هم خوانده شوند برای فهم مسئله مطرح می‌کنم:

۱. هیچ‌گونه گریزی از نظام متافیزیکی بازنمایی وجود ندارد. اما

بازنمایی به این مفهوم که دالی مدلولی را بازنمایی نماید نیز غیرممکن است.

۲. دلیل گزاره اول این است که حد و مرزهای بین دال‌ها و مدلول‌ها متمایز نیستند و آن‌ها وجودهایی خودگردان نیستند.

۳. متن، بافتی از دال‌هاست.

۴. دال‌ها از طریق تداعی آزاد نظام بازنمایی را متزلزل می‌کنند.

۵. نشانه به‌طور پارادکسی تنها گریز از نظام بازنمایی است.

۶. نشانه‌ها معنی را ممکن و متکثر می‌کنند.

۷. نشانه‌ها سلطه معنی را و اساسی می‌نمایند.

بارها چنین بحث شده است که دیدگاه دریدا درباره بازنمایی و نشانه در انتقاد او از زبردستی دال‌ها نسبت به مدلول ریشه می‌گیرد (Ward, 1995, pp. 212-3).

گرچه به اعتقاد من این انتقاد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، فکر می‌کنم منطق پارادکسی بیشتر به یاری دریدا در بیان نگاهش نسبت به نشانه می‌آید. به‌طور خلاصه،

بحث دریدا درباره بازنمایی دو وجه دارد. دریدا امکان وجود هیچ نظامی را بیرون از نظام بازنمایی نمی‌پذیرد.

او می‌گوید چیزی جز نشانه‌ها و بازنمایی وجود ندارد. اما به سرعت اعلام می‌کند که بازنمایی در عمل ناممکن است.

دریدا می‌گوید تنها دال‌ها در

زنجیری قرار گرفته‌اند و در نتیجه ما

تنها بازنمایی داریم، اما این بازنمایی

اگر به این معناست که دال، نشان

14. manifestation

(علامت) مدلول است، چیزی ناممکن است چرا که هیچ مدلول خودگردانی (مدلول متعالی) وجود ندارد. بگذارید این پارادکس را دقیق‌تر بررسی کنم. از سویی، مدلول‌ها به جای دال‌ها نقش بازی می‌کنند. به عبارت دیگر، هر مفهومی به جای خود، نشانه‌ای از مفهومی دیگر است. بنابراین، ما همیشه با سازوکار بازنمایانه درون زبان مواجهیم که به‌طور مرتب دسترسی ما را به مدلول یا معنی به تعویق می‌اندازد. اما، علی‌رغم آنچه به تکرار درباره‌ی دریدا گفته شده است، من معتقدم که این بدین معنی نیست که تفاوت بین دال و مدلول را بتوان درون نظام متافیزیکی پاک کرد. دریدا نمی‌گوید دال‌ها به سادگی جایگزین مدلول‌ها می‌شوند. اگر این تفاوت زوده شود، آن‌گاه «این خود کلمهٔ «دال» است که باید از مفهوم متافیزیکی خارج شود» (Derrida, 1987b, p. 125).

اما از سوی دیگر، دریدا توضیح می‌دهد که طرح نقد «مدلول متعالی» بدین معنی است که مفهوم «نشانه» را به تمامی رد کنیم: «به محضی که تلاش کنیم تا به این روش نشان دهیم که هیچ مدلول متعالی یا ممتازی وجود ندارد و اینکه حوزه یا بازی دلالت از این رو هیچ محدودیتی ندارد، باید حتی مفهوم و کلمهٔ «نشانه» را خود رد کنیم» (Ibid). دریدا در همین جا می‌گوید این: «دقیقاً همان چیزی است که ممکن نیست» (Ibid).

بنابراین، فهم من این است که نقد نشانهٔ دریدا همچنان اثبات بازنمایی

را حفظ می‌کند. آنچه دریدا از آغاز مطرح کردن استراتژی و ساززی به آن علاقه‌مند بود و در یکی از اولین مقاله‌های خود، «ساختار، نشانه و بازی»، مطرح کرد و ساززی تمایز بین دال و مدلول بود. اما او با اشتباه خواندن رد هرگونه افتراق، در مقابل، رابطهٔ بین این دو را پیچیده می‌کند و با رابطهٔ سلسله‌مراتبی هم مخالف است.

همان‌طور که گفته شد، دریدا می‌گوید: اگر تمایز بین دال و مدلول را بپذیریم، جا برای امکان «مدلول متعالی» به عنوان مفهومی خودگردان و مستقل از نظام دال‌ها به وجود خواهد آمد. دریدا این امکان را نمی‌پذیرد و می‌گوید «هر مدلولی همچنین در وضعیت یک دال می‌تواند قرار گیرد» (Derrida, 1987a, p. 20) و هیچ مدلولی نمی‌تواند بیرون از این نظام به‌طور «متعالی» عمل کند. در مصاحبه‌ای با ژولیا کریستیوا^{۱۵}، دریدا در توضیح این نظریه می‌گوید:

بازی تفاوت‌ها، در عمل، این نتیجه و ارجاع را فرض می‌گیرد که در هر لحظه، یا در هر معنا، یک عنصر ساده نمی‌تواند قائم به ذات خود و برای خود، تنها به خود ارجاع داشته باشد. چه در گفتمان‌گفتاری و چه در نوشتاری، هیچ عنصری نمی‌تواند بدون ارجاع به عنصر دیگری که خود حاضر نیست، کاربردی داشته باشد. (Derrida, 1987a, p. 26)

او از این بحث چنین نتیجه می‌گیرد که «تمایز بین مدلول و دال از ریشه دارای اشکال است» (Ibid). دریدا پیشنهاد می‌کند که این تمایز به جای اینکه «جوهری (ذاتی)» باشد «کاربردی»

15. Julia Kristeva

و «مشروط» است (Culler, 1976, p. 125). به عبارت دیگر، مدلول به‌طور مشروط به عنوان دال کاربرد دارد. در نتیجه، وقتی دریدا می‌نویسد که تفاوت بین دال و مدلول هیچ است (Derrida, 1974, p. 23)، منظور او وضعیت متحدی نیست. در عوض، او تأکید می‌کند که مدلول به جای دال در موقعیت مشخصی با دیگر دال‌ها عمل می‌کند.

همان‌طور که قبلاً نشان دادم، دریدا تقابل بین دال و مدلول را در قلب تفکر متافیزیکی می‌بیند و سیر آن را از تفکر یونانی تا نشانه‌شناسی سوسور دنبال می‌کند. در دو فصل اول کتاب *درباره گراماتولوژی* (نوشتارشناسی)^۶ زمانی که دریدا بحث خود را درباره نوشتار و گفتار بیان می‌کند، هم چنین توضیح می‌دهد که او نشانه را تنها یک ظرف برای دال و مدلول نمی‌بیند. او می‌گوید این فرض همگانی که محسوس، بازنمایی غیر محسوس است یک ساده‌انگاری بیش نیست.

دریدا می‌گوید دو «راه متفاوت برای از بین بردن تفاوت بین دال و مدلول» متصور است. یکی «راه کلاسیک» که در آن نشانه «تسلیم» فکر می‌شود و دال «تقلیل می‌یابد». در پایان مدلولی باقی می‌ماند که در آن دال حل شده است. به عبارت دیگر، عالم محسوس تنها بهانه‌ای برای عالم غیرمحسوس می‌شود. روش دوم برای حذف تقابل دال و مدلول که دریدا آن را می‌پذیرد، عکس روش اول است. برای انجام این حذف دریدا می‌گوید «اول از همه» باید تقابل بین «محسوس و

غیر محسوس» را مورد سؤال قرار داد. در مصاحبه‌ای که با عنوان «نشانه‌شناسی و گراماتولوژی»^۷ با دریدا انجام می‌شود، او به تفصیل در باره نگاه خود به نشانه سخن می‌گوید. او با این پیش‌فرض که نشانه «در تمام جنبه‌ها» متافیزیکی است، مخالف است (Derrida, 1987a, p. 17). او می‌گوید نشانه در حالی که به نظام متافیزیک متعلق است در عمل در همان زمان «حدود این نظام» را نشان می‌دهد و متزلزل می‌کند (Ibid). بنابراین، ما با «برداشته شدن نشانه از خاک خود» مواجهیم (Ibid) در اینجا من سه کنش درون متن را که به واسازی متن می‌انجامد یادآور می‌شوم:

۱. فراوانی و انتشار نشانه‌ها

۲. ارتباط متزلزل و اختیاری دال و مدلول

۳. تعویق دائم مدلول متعالی

به اعتقاد من، زمانی که ما از استراتژی واسازی به عنوان فرایندی که همیشه درون متن در کار است (و نه روشی برای اعمال از بیرون به متن) سخن می‌گوییم، در واقع داریم به نقش واساز نشانه در زبان اشاره می‌کنیم. به بیان دیگر، ماهیت واساز درون متن شبیه حالتی است که نشانه‌ها کاربرد خود را در متن واسازی می‌کند. بنابراین، هیچ روش واسازی برای نقد متن وجود ندارد. در عوض، ما با دنبال کردن سرخ‌هایی که از طریق آن‌ها نشانه‌ها برای و علیه ساختار زبان‌شناختی درکارند، در عمل متن

16. Of Grammatology

17. "Semiology and Grammatology"

را واسازی می‌کنیم.

موقعیت دریدا در قبال نشانه‌ها زمانی روشن‌تر می‌شود که او ایدئوگرام‌های (حرف‌های اندیشه‌نگار) چینی را با زبان الفبایی مقایسه می‌کند. علی‌رغم ارتباط بین ایدئوگرام‌های چینی و بی‌واسطگی زبانی که سعی در از بین بردن فاصله بین نشانه و معنی دارد، دریدا می‌گوید ایدئوگرام‌ها هم در معرض «انتشار»^{۱۸} هستند. به بیان دیگر، این شکل زبانی هم‌چنان بخشی از نظام بازنمایی زبان است: «گفتمان چینی خود درگیر انتشار معناها و لهجه‌هاست» (Derrida, 1982, p. 104).

دریدا در مقاله «نوشتن (نوشتار- قدرت)»^{۱۹} به روشنی نظر شخصی خود را مبنی بر برتری زبان الفبایی در برابر زبان ایدئوگراماتیک نشان می‌دهد. به اعتقاد او زبان الفبایی در واقع «قدرتمندتر» از زبان ایدئوگراماتیک یا هیروگلیفیک (خط تصویری) است، چرا که حوزه معنای آن تنگ نیست. جابه‌جایی هیروگلیف‌ها با الفبا باعث شده است که نشان^{۲۰} قدرتمند شود چرا که انتزاع باعث شده از نشان دور شویم و به چیزی که دلالت می‌شود نزدیک‌تر شویم (Derrida, 1998, pp. 64, 65, 67, 70). این دیدگاه ما را به فهم بهتری از نقش بازنمایی برای دریدا رهنمون می‌سازد، دریدا در تلاش نیست که متافیزیک زبان را از طریق نفی نشانه‌ها و دال‌ها واسازی کند. در برابر، برای دریدا، فراوانی نشانه‌ها - چنانکه در زبان الفبایی می‌بینیم - با ارتباط متزلزل آن‌ها با معناها، به‌طور پارادکس‌واری متن را از متافیزیک تا حدی می‌رهاند.

نتیجه

بگذارید نقل قولی از سوسور را به یاد بیاورم: «زبان به‌طور جدی برای دفاع از خود در برابر نیروهایی که هر لحظه رابطه بین دال و مدلول را جابه‌جا می‌کنند، بی‌قدرت است. این یکی از عواقب سرشت اختیاری نشانه است» (Benveniste, 1987, p. 80). این بحث دریدا که سرشت اختیاری الفبا، نشان را قدرتمندتر می‌سازد، یادآور حرفی است که از سوسور نقل کردم. سوسور و دریدا در اینکه دال و مدلول رابطه‌ای پیچیده دارند در توافقند، اما دریدا قدم بالاتری برداشته و می‌گوید این حرکتی مثبت به سوی تولید معناست. نشانه‌ها، به شکل پارادکس‌واری متن را قادر می‌سازند تا در برابر رابطه مستقیم نشانه‌ها با معانی مشخصی مقاومت کند. آن‌ها متن را آزاد می‌سازند تا معنا به تعویق افتد و این به نوبه خود مفهوم نظام نشانه‌ای را واسازی می‌کند.



18. dissemination

19. "Scribble (writing-power)"

20. mark

Benveniste, Emile, "The Nature of the Linguistic Sign," trans. Mary Elizabeth Meek, in Rick Rylance, ed., *Debating Texts: A Reader in 20th. Century Literary Theory and Method*, Milton Keynes: Open University Press, 1987, pp. 77-81.

Culler, Jonathan, "Saussure", London: Fontana, 1976.

Derrida, Jacques, "Scribble (writing-power)," trans. Cary Plotkin, in *The Derrida Reader: Writing Performances*, ed. Julian Wolfreys, Edinburgh University Press, 1998, pp. 50-73.

_____, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences," trans. Alan Bass, in Rick Rylance, ed., *Debating Texts: A Reader in 20th. Century Literary Theory and Method*, Milton Keynes: Open University Press, 1987b, pp. 123-136.

_____, "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology," in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Sussex: The Harvester Press, 1982.

_____, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

_____, *Positions*, trans. Alan Bass, London: The Athlone Press, 1987a.

Parret, Herman, "Grammatology and Linguistics: A Note on Derrida's Interpretation of Linguistic Theories," *Poetics*, 4:1(13) (March 1975), pp. 107-27.

Saussure, Ferdinand de, "Course in General Linguistics," trans. Wade Baskin, in Mark C. Taylor, ed., *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, pp. 141-168.

Ward, Graham, "Barth, Derrida and Language of Theology", Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر

دکتر حمیدرضا شعیری
عضو هیئت علمی
دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

نشانه، آن‌گونه که امروز مطرح است، به عنوان عنصری فعال، پویا و زاینده عمل می‌کند. این امر عبور از یک نشانه به نشانه‌ای جدید و متفاوت را ممکن می‌سازد. همین نکته است که ما را با دو گونه نشانه - معنایی فشاره و گستره^۱ مواجه می‌سازد. از یک سو نشانه متمرکز یا منقبض قابلیت گشایش درهای خود به روی نشانه دیگر را دارد و از سوی دیگر می‌تواند با بسته‌ماندن به روی نشانه‌های دیگر، ایجاد جریانی رقابتی شود. در صورتی که نشانه راه را به سوی ایجاد نشانه‌ای دیگر باز نگذارد، ما با آنچه می‌توان آن را دوگانگی یا تکثیر زبانی نامید، مواجه می‌شویم. در هر حال، باز بودن یک نشانه بر روی نشانه‌های دیگر (چه این نشانه‌ها در چالش و چه در تبانی با نشانه مادر باشند) نشان‌دهنده این امر مهم است که هر نشانه توانایی تولید و پذیرش بی‌نهایت نشانه مهمان را دارد. به همین دلیل است که از فشاره (قبض) تا گستره (بسط)، از کمینه تا بیشینه^۲، از سکون تا حرکت، از حضور تا غیاب، از معمولی تا عالی، از عادی تا غیر منتظره، از پوسته تا عمق، از انزوا تا جسارت، ... نشانه تصویری در نوسان است. در واقع، هدف از ارائه این مقاله مقایسه سه نمایه ثابت، در حال تثبیت و موقت، جهت نشان‌دادن این موضوع است که چگونه نوسانات نشانه‌ای در تصویر بروز می‌نمایند و به چه ترتیب، همین نوسانات نشانه‌ای اسباب ناپایداری نشانه‌های تصویری را فراهم می‌آورند و در نهایت همین ناپایداری به محلی برای تکثیر گونه‌های نشانه‌ای یا اسطوره‌پروری و اسطوره‌گریزی تبدیل می‌شود.

کلیدواژه

نشانه، تصویر، تکثیر، نوسان، اسطوره‌پروری، اسطوره‌گریزی.

بر این اساس تصویر تبلیغاتی LG (ت ۱) که این مقاله سعی در تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی آن دارد، هم دارای جنبه فرایندی است (بروز زنجیره حواس در کنار یکدیگر) و هم بر شیوه حضور هر نمایه استوار است. در حقیقت، ما هم با گونه‌ای شناختی سر و کار داریم که حکایت از نحوه شکل‌گیری و چینش نشانه‌ها و ترکیب آن‌ها با یکدیگر جهت تحقق نشانه‌ای ویژه را دارد و هم با گونه‌ای حسی - ادراکی و عاطفی که تأکید بر چگونگی حضور یک نمایه دارد.

به همین دلیل و با توجه به همین پیچیدگی‌های نشانه‌ای است که در این مطالعه، ما با شناسایی سه نمایه ثابت (مادر) در حال تثبیت (همواره در رقابت) و موقت (رخدادی) سعی خواهیم کرد تا نشان دهیم چگونه نشانه‌ها راهی از نوسان تا تکثیر را می‌پیمایند. همچنین مشخص خواهیم نمود که در همین نوسان و تکثیر است که نشانه‌ها یا به اسطوره‌گریزی تن می‌دهند یا به اسطوره‌پروری.

تصویر مورد نظر گونه‌ای است

ویژگی‌های نظام متشکل از سه نمایه:

تصویری LG ۱. نمایه ثابت (مادر) که برگرفته

از زبان طبیعی می‌باشد و به همان شکل زبانی خود، یعنی حروف تثبیت شده L و G نشان داده شده است. ۲. نمایه تقلیدی که با تقلید از نمایه مادر، نمایه جدیدی را شکل داده است که می‌توان آن را نمایه

1. intensité et extensité
2. du minimal au maximal

هرگاه در یک تصویر گونه‌های نمایه‌ای به صورت زنجیره‌ای در کنار یکدیگر قرار گیرند، می‌توان انتظار داشت که جریان‌ی روایی را سازماندهی کنند، یا اینکه زنجیره‌ها به‌طور تکمیلی یکدیگر را دنبال کنند تا اینکه در جایی بسته شوند و ما را متوجه نقطه پایانی یا سرانجامی سازند. اما گاهی نیز اتفاق می‌افتد که حضور نمایه‌ها در یک تصویر در کنار یکدیگر فقط دال بر ارائه نظامی با ساختار روایی نیست، بلکه هدف اصلی آن‌ها در کنار هم قرار گرفتن، به نمایش گذاشتن چگونگی تولید و تکثیر نشانه می‌باشد. آنچه در چنین حالتی اهمیتی می‌یابد، نوع حضور هر نمایه در حین ارتباط با نمایه‌های دیگر می‌باشد. به دیگر سخن، هر نمایه به دنبال تثبیت جایگاه خود در کنار نمایه‌های دیگر می‌باشد.



تلفیق، تصویر، و تبلیغاتی LG

نشانه‌ای است که در مرکز تصویر قرار گرفته است. نمایهٔ خلاق، نه تنها از نوعی مرکزیت نسبت به دو نمایهٔ دیگر برخوردار است، بلکه بیشترین قسمت از فضای نشانه‌ای را به خود اختصاص داده است. به همین دلیل است که در این تصویر، دو نمایهٔ مادر و تقلیدی به نحوی تحت الشعاع نمایهٔ باز نمودی قرار گرفته‌اند. چراکه حجم بسیار کمی از فضا را به خود اختصاص داده‌اند. اما شاید آنچه این دو نمایه را علی‌رغم در حاشیه یا در حوالی قرار گرفتن بارز نموده است، در رأس یا بالا قرار گرفتن آن‌ها در فضای تصویری می‌باشد. بدین ترتیب، رابطه‌ای تحت عنوان بالا/پایین شکل می‌گیرد که در چرخهٔ تعاملات نشانه‌ای و با توجه به ویژگی‌های تصویری مورد نظر سبب شکل‌گیری گونه‌ای نشانه‌ای می‌شود که می‌توان آن را ترانشانه^۳ نامید؛ زیرا در حرکتی که از بالا به پایین صورت گرفته، هر نمایهٔ حجمی از حضور خود را در نمایهٔ دیگر حفظ نموده است. هرچه از نمایهٔ مادر دور و به مرکز تصویر نزدیک می‌شویم، بر حجم نمایهٔ خلاق افزوده می‌شود تا جایی که تعادل حضور نمایه‌های اصلی و فرعی به هم می‌ریزد: آنچه موقت و فرعی محسوب می‌گردد، از بیشترین و برجسته‌ترین نوع حضور (حضور در مرکز با حجمی بسیار بالا) برخوردار بوده و آنچه اصلی و مادر محسوب می‌شود از کمترین و کم‌رنگ‌ترین نوع حضور (حضور در حاشیه و با حجمی بسیار کم) برخوردار است. این دو شیوهٔ حضور خود چندین

3. trans-sémiotique

در حال تثبیت نامید. علت در حال تثبیت بودن این نمایه این است که در معرض تعامل، دریافت، کشش، جذب، دفع، تناقض و... قرار دارد که همه این‌ها حکایت از جنبه رقابتی بودن آن دارد و تا زمانی که این رقابت ادامه دارد فقط می‌توان از نمایه در حال تثبیت سخن گفت و نه تثبیت‌یافته. ۳. نمایهٔ موقت، باز نمودی یا خلاق که با توجه به نمایهٔ مادر و تقلیدی، نمایهٔ جدید و متفاوتی را رقم زده است. این نمایه که خود برگرفته از دو عالم طبیعی و تکنولوژی (تمدن) می‌باشد، نوعی تلفیق به‌شمار می‌رود. این تلفیق که دو عنصر ابزاری و خوراکی را در آشتی و تبابی با یکدیگر قرار داده،



اگر به شکل فرایندی به مسئله مطالعه فرایند عبور از نمایه‌ای ثابت به نمایه‌ای حسی - ادراکی خلاق نگاه کنیم، درمی‌یابیم که نمایه تقلیدی دارای یک چشم است که گونه حسی دیداری را تداعی می‌کند و از یک بینی به شکل L بهره‌مند می‌باشد که گونه حسی بویایی را تجلی می‌بخشد. اینک می‌توان به راحتی دریافت که چرا طی فعالیتی ترانسانه‌ای که عبور و گذر از نمایه‌ای به نمایه‌ای دیگر را ممکن ساخته است، عملیات تغییر و تبدیل نشانه‌ای به شکلی انجام می‌پذیرد که نمایه جدید دربرگیرنده حواس دیگری باشد که در نمایه قبلی حضور ندارند. به همین دلیل است که ترانسانه به شکلی فرایندی عمل می‌کند. در حقیقت نمایه جدید متشکل از سه گونه حسی شنوایی، چشایی و لامسه می‌باشد. شاید این پرسش مطرح باشد که چه چیزی نشان‌دهنده بروز این سه گونه حسی در نمایه خلاق است؟ بی‌شک، تماس گوشی با لایه یا پوسته دال حکایت از فعالیت حسی لامسه و شنوایی دارد و همچنین بازبودن دهان، رنگ و شکل آن که آمادگی پذیرایی از هر عنصر مهمان را می‌رساند، تجلی‌گونه حسی چشایی است.

از این دیدگاه حسی، می‌توان به نمایه‌های موجود در این تصویر عنوان نمایه‌های تکمیلی را داد. چراکه از ابتدا تا انتها به شیوه‌ای بسیار زیرکانه حضور انواع حواس و تجلی آن‌ها در تصویر تضمین شده است. اما فرایند این دیدگاه حسی که

گونه تقابلی را به وجود می‌آورد که عبارت‌اند از: نزدیک/ دور، برجسته/کم‌رنگ، مرکز/حاشیه، بزرگ/کوچک، بارز/پنهان. همه این تقابل‌ها نشان می‌دهند تا چه اندازه می‌توان برای حضور، میزان و حجم تعریف کرد. هرمان پارت^۴ نشانه معنائشناس فرانسوی (Parret, 2001, p. 23) نیز بر این نکته تأکید دارد که «حضور جریانی است که آبشخور اصلی آن را درجه و کیفیت» تشکیل می‌دهد. درواقع، حضور پر، قاطع، برجسته و اغراق‌آمیز نمایه خلاق سبب می‌شود تا این نمایه از نظر کیفی در اوج قرار گیرد و حتی سبب خیرگی بیننده شود.

با کمی دقت، می‌توان دریافت که تصویر مورد مطالعه بر دو اصل مهم استوار است؛ یکی اصل همسانی، هم‌ترازی و تشابه که بین نمایه مادر و نمایه تقلیدی برقرار است و دیگری اصل دگرسانی و گزینشی که بین دو نمایه اول و نمایه بازنمودی برقرار می‌باشد. اصل همسانی نمایه‌ها به گونه‌ای شکل گرفته که همجواری آن‌ها را نیز شامل شده است. درحالی‌که گذر از دو نمایه مبتنی بر تشابه به نمایه گزینشی اصل همجواری را برهم ریخته و سبب وسعت دایره حضور نشانه‌ای می‌گردد تا جایی که ما را از قبض به بسط نشانه‌ای هدایت نموده و اصل جهان‌شمولی را جایگزین اصل همجواری می‌سازد. این جهان‌شمولی به دلیل تالاقی دو بعد طبیعت و فرهنگ یا تمدن (ابزار صوتی) صورت می‌پذیرد. علاوه بر این، شکل کروی هندوانه و پوسته دالی آن، یادآور کره زمین یا نقشه جغرافیایی آن است.

4. H. Parret

برای نمایه‌ها در نظر می‌گیریم به‌هیچ‌عنوان به معنای نفی جریان فعال تغییر و تحول نمایه‌ها نیست؛ زیرا همان‌گونه که «ژاک فونتنی» معتقد است، کارکرد نمادین گونه‌های حسی - ادراکی در تغییر و تبدیل از سطحی به سطح دیگر تحقق می‌یابد. «این تغییر به معنای تولید بعدی کاملاً نو و متفاوت که نوعی استقلال و هویت است بروز می‌یابد» (Fontanille, 1999, p. 21). ژاک فونتنی^۵ این تغییر هویت را همان «انفصال گفتمانی»^۶ می‌خواند. این انفصال همان چیزی است که درهای گفتمانی را به روی تخیل یا عناصر بیرونی می‌گشاید و راه را برای نوعی رهایی گفتمانی از خود باز می‌کند. همین فعالیت رهاساز «انفصال یا برش گفتمانی» (Shairi, 2001, p. 57) است که سبب عبور از گونه‌نمایه‌ای در حال تثبیت یا تکراری «به گونه‌» جدیدی که فراتر از تکرار می‌رود و گونه‌خلاق یا بازنمودی است را ایجاد می‌کند.

آنچه ما آن را تبانی نشانه‌ای می‌نامیم، همین تلاش و عملیاتی است که در نتیجه آن، همه گونه‌های حسی - ادراکی می‌توانند در کنار یکدیگر و در راستای هدفمندی معنایی که می‌توان آن را تحت عنوان توانش و کنش^۷ ارتباطی تعبیر نمود، بروز نمایند. پس نمایه‌ها به گونه‌ای چیده شده‌اند که می‌توان از توالی حسی - ادراکی آن‌ها که

در حین عبور از حاشیه به متن تکمیل می‌گردد، سخن گفت. اما نکته بسیار مهمی که در این توالی اتفاق می‌افتد، ویژگی حسی -

ادراکی دوگانه‌ای است که در نمایه خلاق وجود دارد و باید از آن سخن گفت. همان‌طور که می‌دانیم، هرگونه حسی - ادراکی دارای یک منبع تولید می‌باشد و بی‌شک هدفی را نشانه می‌رود. به دیگر سخن، در فعالیت حسی - ادراکی هر یک از حواس یک مبدأ وجود دارد که همان سرچشمه یا منبع تولید است و یک مقصد که همان سیبل^۸ مورد هدف یک گونه حسی است. در نمایه حسی - ادراکی خلاق، ما هم مبدأ را داریم که گوشی تولیدکننده صداست و هم مقصد یا سیبل را که هندوانه یعنی دریافت‌کننده صداست. این تجمع مبدأ و مقصد در یک گونه‌نمایه‌ای، خود ما را با نوعی تراکم، فشردگی یا قبض حسی - ادراکی مواجه می‌سازد؛ یعنی، همین نمایه خلاقی که ما آن را نوعی بسط یا گستره نمایه‌ای در رابطه با دو نمایه دیگر خواندیم، از نظر حسی - ادراکی خود نوعی فشاره یا قبض^۹ به‌شمار می‌رود. نکته جالب دیگری که در همین فعالیت حسی - ادراکی پدیدار می‌گردد، این است که مقصد یا سیبل دریافت صدا خود می‌تواند منبع یا مبدأ تولید صدا نیز باشد. پس، هندوانه در اینجا از نظر فعالیت حسی - ادراکی نقشی دوگانه را ایفا می‌کند. هم مبدأ است و هم مقصد. در نتیجه، هندوانه عاملی است حسی - ادراکی با دو نقش فاعلی و مفعولی. شاید به دلیل همین مجموع نقش‌ها است که نمایه خلاق به صورت نمایه‌ای هم‌زیست، تعاملی، منسجم، برگشت‌پذیر و بالاخره با توان انعکاسی

5. J. Fontanille

6. débrayage énonciatif

7. compétence et performance communicatives

8. cible

9. intensité et extensité



جلوه می‌نماید. در واقع، همه چیز به گونه‌ای شکل گرفته است که ما فرایندی تحت عنوان تولید، پخش و دریافت را در يك جا و يك نمایه داشته باشیم. به همین دلیل است که نمایه خلاق، علاوه بر همه ویژگی‌هایی که برای آن برشمرديم، نمایه‌ای است استوار بر محور هم‌زمانی. در هر حال، فرایند حسی - ادراکی که در این تصویر به بررسی آن پرداختیم، فرایندی است که خلأ تولید و دریافت را پر می‌کند و زنجیره‌ای کامل از فعالیت حسی - ادراکی را ارائه می‌دهد. به عنوان مثال، اگر دقت کنیم درمی‌یابیم که نمایه تقلیدی دارای يك چشم در سمت چپ و فاقد چشم در سمت راست می‌باشد. آیا باید در اینجا از نوعی تك‌نگاهی یا نگاه ناقص سخن گفت؟ آیا گونه حسی - ادراکی دیداری گونه‌ای تکامل نیافته است؟ به هر شکل، به نظر می‌رسد که جهت برقراری توازن راهی جز عاریت بخشیدن يك چشم و يك نگاه بدین گونه نمایه‌ای تقلیدی باقی نمی‌ماند و چه کسی شایسته‌تر از بیننده یا گفته‌یاب برای شرکت در این تعامل؟ بدین ترتیب، LG به‌خودی‌خود دعوتی برای مشارکت است. حتی گاهی برای پیدا کردن تعادل و توازن، بیننده راهی جز قرار گرفتن در سطح گفته و تبدیل به عضوی از پیکره LG شدن ندارد. با توجه به این استدلال، بیننده گونه نمایه‌ای تقلیدی LG، هم مقصد نگاه است و هم منبع نگاه؛ هم دریافت‌کننده است و هم فرستنده؛ هم تأثیرگذار است و هم تأثیرپذیر؛ و در يك کلمه، مخاطب این‌گونه نمایه‌ای بودن یعنی شريك گفتمانی

LG بودن. به همین دلیل است که در هر دو گونه نمایه‌ای تقلیدی و خلاق نوعی پویایی و دینامیزم حاکم است که تضمین‌کننده حیات پرنشاط آن می‌باشد.

با توجه به این نکته که گونه نمایه‌ای تقلیدی راهی است به سوی «دیگری» و شرکت‌دادن او در گفتمان به‌عنوان عضوی دیداری، باید به جنبه تقلیدی آن تا حدی تردید نمود. البته، تقلید هیچ‌گاه نمونه‌ای از اصل نیست. با توجه به همین خلأ نگاه و در نظر گرفتن جایگاهی دیداری برای بیننده است که گفتمان LG استعمال زبانی رایج و بسیار شناخته‌شده G و L را بر هم می‌ریزد و به قول ژان ماری فلوش^{۱۰} رقم‌زننده «فرایندی شناخته‌شده، اما بسیار هدفمند است که به عناصر استعمالی زبان معنا و پویایی می‌بخشد» (Floch, 1995, p. 171). چنین فرایندی گفتمانه^{۱۱} خوانده می‌شود.

اگر بخواهیم کمی دقیق‌تر خلأ دیداری را که در نمایه تقلیدی به وجود آمده است مطالعه کنیم، باید بگوییم که بیننده چنین نمایه‌ای تابع سه عملیات مهم نشانه - معناشناختی است:

۱. از نظر پدیدارشناختی، او با عاریت بخشیدن نگاه خود به تصویر و قرار دادن آن در جایگاهی که خالی از نگاه است به جبران خلأ دیداری و نقصان تصویری می‌پردازد و بدین ترتیب، غیاب را به حضور تبدیل ساخته و عملیات دیداری را کامل می‌کند.

۲. از نظر زبان‌شناختی، او با جابه‌جایی تنها نگاه موجود (يك چشم) در تصویر امکان برداشتن و

10. Floch
11. praxis énonciative

قراردادن آن در جایگاهی که خالی از نگاه است، وارد نوعی پارادایم یا عملیات جاننشینی دیداری می‌شود که هم نوعی تحرك دیداری و هم تغییر زاویه دید محسوب می‌گردد.

۳. و بالاخره از نظر نشانه - معناشناختی، بیننده با قراردادن نگاه خود در جایگاه خالی از نگاه در فرایند شکل‌گیری گفتمان مشارکت می‌نماید و به عنصری از گفتمان تبدیل می‌شود. این مشارکت، ضمن تکمیل نمودن روند شکل‌گیری نشانه شرایط خودی‌شدن بیننده را در حوزه ارتباطی LG فراهم می‌سازد.

با توجه به این داده‌ها و شرایط شکل‌گیری نگاه در این تصویر، همان‌طور که شعیری و فوننتی (Shairi, et Fontanille, 2001, p. 99) تأکید دارند، ما با نوعی «تفویض اختیار گفتمانی یا نماینده‌پذیری گفتمانی مواجه هستیم که به علت ایجاد انفصال گفتمانی، پذیرش عواملی غیر از عوامل گفته‌ای در گفتمان، مثل نگاهی خارج از نگاه مطرح در تصویر، سبب ارجاع گفته به بیرون از خود و در نتیجه گریز از حوزه محدود و محصور گفته‌ای و تعامل با دنیای

مطالعه فرایند بیرون می‌گردد».

جسمانه‌ای و جابه‌جایی نگاه در نمایه تصویری، تحرك نمایه امکان پرنمودن خلأ دیداری توسط هر نوع بیننده تصویری، شرکت در گفتمان از طریق انفصال گفتمانی و عاریت نگاه، مجموعه عناصری هستند که امکان حضور جسمانه‌ای و تحرك جسمی را در این رابطه فراهم می‌سازند. در واقع،

عناصر و عواملی در مجموعه این سه نمایه معرفی شده وجود دارند که نه تنها با یکدیگر در تعامل می‌باشند، بلکه امکان تعامل با دیگری و به‌ویژه با گفته‌یاب یا بیننده را فراهم می‌سازند. این همان چیزی است که قبلاً آن را تعامل نامیدیم. چنین تعاملی مدیون نوعی فعالیت حسی چند گونه نیز می‌باشد.

اینک باید اشاره نمود که فعالیت چندحسی موجود در گفتمان تصویری LG که قبلاً نیز به آن اشاره کردیم و در نمایه‌ها به ثبت رسیده‌اند، از نوع دیداری، بویایی، شنوایی، چشایی و لامسه می‌باشند. اما تعامل بین این حواس خود مدیون آن چیزی است که می‌توان آن را «پوسته دیداری» نامید، چراکه خلأ نگاه سبب فرورفتگی می‌گردد به همان میزان که حضور نگاه، نمایه را برجسته می‌سازد. برجستگی و فرورفتگی در تعامل با یکدیگر سبب برهم‌ریختگی توازن نمایه‌ای و به وجود آمدن حس عدم توازن می‌شود. پس ما، هم تعامل دیداری در سطح گفته و هم در سطح گفتمان (بین گفته و گفته‌بین) را داریم. در نمایه خلاق نیز از يك سو پوسته داریم و از سوی دیگر عمق؛ عمق که در اینجا در قالب دهان باز هندوانه تجلی می‌یابد مانند اژدهایی عمل می‌کند که نگاه را می‌بلعد و امکان قورت‌دادن آن را دارد. بنابراین، LG در دو نمایه متفاوت مانند يك چشم غایب و يك دهان باز عمل می‌کند که بیننده را به سمت خود می‌کشد. اما نمایه خلاق تنها دارای پوسته و عمق نیست، بلکه دارای دو برآمدگی در دو سمت چپ و راست می‌باشد که دارای جنس و عملکردی متفاوت از عملکرد طبیعی است. بالاین حال، نمی‌توان تعامل دیداری را فقط به جنبه حسی

- ادراکی محدود کرد؛ چراکه همین تعامل دارای بعدی حرکتی نیز می‌باشد. به دیگر سخن، تعامل مورد اشاره دارای سیر حرکت نیز می‌باشد. این حرکات عبارتند از: حرکت به جلو که از مسیر چشم بیننده تا مسیر خلأ چشم جاری می‌باشد؛ حرکت به عمق که حرکت بیننده را در انتها و گستره دهان هندوانه تجلی می‌بخشد؛ حرکت جانبی که توسط خطی نیم‌دایره، دو سر گوشی را به دو پهلوی هندوانه متصل می‌سازد. حرکت افقی که در مسیر لب‌های هندوانه جریان دارد. حرکت عمودی که مانند لکه‌هایی سفیدرنگ در مسیری از بالا به پایین بر روی پوسته هندوانه در جریان است. یکی از دلایل مهم استنباط حرکت در این است که نگاه از مجموعه عناصر بدن جدا نیست و هر گاه که نگاه به حرکت درمی‌آید، بدن را نیز به دنبال خود می‌کشد. این همان چیزی است که تحقق بخش تعامل حرکتی نیز می‌باشد. و علت دیگر تلقی حرکت در این نکته نهفته است که خطوط یکدیگر را به نوعی تعقیب می‌کنند تا در جایی به یکدیگر متصل شوند؛ خطی که دو سر گوشی را به یکدیگر متصل می‌کند؛ دو خطی که لب‌ها را در تماس با پوسته هندوانه قرار می‌دهند و خطوط لکه‌ای یا ابری‌مانند که یکدیگر را دنبال می‌کنند و فقط توسط دهان باز از یکدیگر جدا شده‌اند، اما دورتادور پوسته هندوانه را پوشش می‌دهند. همین تعامل حرکت رقم‌زننده گونه‌ای حسی - ادراکی است که می‌توان آن را گونه تعامل اجتماعی نامید. همان طور که مشاهده می‌کنیم، بیننده نمایه تقلیدی LG عاملی است که امکان مبادله با این گفته و قرارگرفتن در جایگاه خالی نگاه را

دارد. در حقیقت، هر بیننده‌ای از این پتانسیل برخوردار است؛ چراکه نگاه خالی را می‌توان فراخوان یا دعوتی برای حضور در آن جایگاه تعبیر نمود. به همین دلیل است که نگاه طراحی شده در LG نگاهی کاملاً اجتماعی است و تعامل مورد نظر تعاملی جمعی است. LG محل مبادله و مشارکت همه افراد يك جامعه است.

اما همین مبادله اجتماعی در فرایند حسی - حرکتی جای خود را به گونه‌ای کاملاً فردی داده است. به دیگر سخن، نگاه در فرایند تبدیل به صدا و شکل‌گیری نمایه خلاق راهی است که از «دیگری» به «خود» منتهی می‌شود. در واقع، استفاده از گوشی صوتی نوعی رفتار شخصی است که ارتباط شنیداری را محدود به يك فرد می‌سازد، به گونه‌ای که او را به خود محدود ساخته و از پخش صدا و مزاحمت برای دیگران جلوگیری می‌کند. فعالیت شنیداری معرفی‌شده توسط LG فعالیتی است منحصر به فرد؛ چراکه گوشی صوتی راهی است جهت ایجاد مرز و حصار در حین حضور در اجتماع. به همین دلیل است که می‌توان از حضور اجتماعی فردی‌شده یا حضور اجتماعی مرزپذیر سخن گفت. پس، تصویر مورد نظر، هم بر حضور اجتماعی و هم بر حضور فردی تأکید دارد. فردی که در حین حضور در اجتماع، می‌تواند حضور انحصاری اش را نیز حفظ نماید. اگر بخواهیم همین امر را با اصطلاحات نشانه - معناشناختی بیان کنیم، باید بگوییم که در تصویر مورد بررسی، نگاه انفصالی (گریز از چارچوب بسته خود) گفتمان LG در نمایه خلاق تبدیل به رابطه‌ای غیرانفصالی و اتصالی

دنیای خود) می‌شود؛ یعنی اینکه ما از گونه‌گفتمانی انحصالی به سوی گونه‌گفتمانی اتصالی سوق می‌یابیم. در رابطه با همین تعامل ارتباطی در تصویر، بارت (Barthes, 1980, pp. 48-49) ما را با دو ریتم متفاوت گفتمانی آشنا می‌سازد: این دو ریتم که تحت عنوان «آرام و تند» معرفی شده‌اند دو شیوه‌ راهبردی ارتباط دیداری در یک تصویر می‌باشند. ریتم آرام مانند فرایندی جافتاده، به شیوه‌ای کاملاً مطمئن، بدون هیچ شتابی ما را وارد دنیای تصویر می‌سازد. گویا جسم ما فرصت می‌یابد تا آن‌گونه که می‌خواهد خود را در دنیای تصویر جای دهد و خود را از بار معنایی لازم اغنا سازد. این حالت را می‌توان تحت عنوان رابطه‌ای کاملاً شناختی که منجر به دریافت اطلاعات و هضم به موقع آن می‌شود معنا کرد. چنین ریتمی را می‌توان در نمایه‌ تقلیدی LG که به دنبال جایگزین ساختن چشم بیننده به جای چشم غایب است، یافت.

اما ریتم تند برخلاف ریتم آرام تصویری، ریتمی است کوبنده که در آن عناصر تصویری به جای فراخواندن ما به سوی خود، با شتاب فراوان به سوی ما می‌آیند. این گونه‌ریتمی همان چیزی است که می‌توان آن را گونه‌رخدادی نامید. همه چیز به صورت فلسفی عمل می‌کند که با شتاب به سوی بیننده حرکت نموده و در او نفوذ می‌نماید. در این حالت، گونه‌شناختی جای خود را به گونه‌عاطفی و هیجانی می‌دهد و تصویر کارکردی کاملاً تنشی می‌یابد. گویا که در این تصویر تبلیغاتی نمایه‌خلاق با کارکرد ریتمی تند و شتاب‌زده در پی

مواجه ساختن ما با واقعه یا رخدادی است که با همه حجم حضور خود بر ما تجلی می‌کند و فرصت هر گونه‌اندیشه، شناخت، تحلیل و انتخاب را از ما می‌گیرد. در چنین رابطه‌ای تصویر به شکلی حقه‌جانب خود را بر ما تحمیل می‌کند، به گونه‌ای که فرصت هر نوع گریز را از ما می‌گیرد. شاید به همین دلیل است که نمایه‌خلاق در برابر نمایه‌ تقلیدی چند برابر حجیم‌تر، بزرگ‌تر و در مرکز قرار گرفته است. کروی بودن آن نیز حکایت تویی را دارد که با حرکت رو به جلو به سمت ما می‌آید و ما را در هاله خود قرار می‌دهد. پس، LG نه تنها تکثیر شده است، بلکه در گذر از گونه‌ تقلیدی به گونه‌خلاق چند برابر بزرگ‌تر و توان‌تر نیز شده است. با توجه به این رابطه می‌توان نتیجه گرفت، همان‌گونه که فونتتی و زیلبربرگ (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 118) در کتاب *تنش و معنا* مشخص می‌کنند، ما در این تصویر با دو نوع جریان نشانه - معنایی تنشی مواجه هستیم: یکی همان چیزی که می‌توان آن را حضور نشانه - معناشناختی شتاب‌زده یا ناگهانی نامید و دیگری آنچه حضور نشانه - معناشناختی آرام، تحکم‌یافته یا جافتاده را به خود می‌گیرد.

نگاهی جست‌وجوگر به تصویر
اسطوره‌گریزی و تبلیغاتی LG نشان می‌دهد که نمایه
اسطوره‌پردازی تقلیدی نوعی کنار هم گذاشتن
در گفتمان و سرهم‌بندی نشانه‌ای به شمار
تبلیغاتی LG می‌رود. این امر نشان می‌دهد که
هنر همیشه به معنای خلق نمایه

یا گونه گفتمانی کاملاً متفاوت نیست، بلکه در بسیاری از مواقع سازماندهی مجدد نشانه‌ها و عناصر موجود یا به عاریت گرفته شده برای ایجاد نشانه‌ای دیگر می‌باشد. بدین ترتیب، همان‌طور که لوی استروس (Levi-Strauss, 1962, pp. 26-33) تأکید دارد، سرهم‌بندی هنری نیز نوعی تولید معناست و سرهم‌بند کسی است که تعدادی از کلیشه‌های از قبل به‌ثبت‌رسیده را جمع‌آوری نموده و با به کارگرفتن و کنارهم گذاشتن آن‌ها، ساختاری معنادار را به وجود می‌آورد. در واقع، گفته‌پرداز سرهم‌بند کسی است که همواره می‌تواند به یافته‌های خود که از آن‌ها مجموعه نشانه‌ای را پدید آورده است، رجوع کند و با برهم‌ریختن، ترکیب مجدد و قراردادن بعضی از عناصر جمع‌آوری‌شده در کنار یکدیگر ساختاری نظام‌مند را شکل دهد. اما با این حال، نمی‌توان این نکته را کتمان نمود که در بازسازی نمایی ثابت و تحقق نمایی تقلیدی، سازماندهی گفتمانی به شکلی است که ما با عناصر نشانه - معنایی تحت عنوان عرضه نگاه و تقاضای آن در همان نمایه مواجه می‌باشیم. با این وجود، چه کسی می‌تواند این نکته را نفی کند که نگاه ارائه‌شده در نمایی تقلیدی خود نقطه‌ای متعلق به کارکرد نوشتاری زبان بوده است. پس می‌توان ادعا نمود که این نقطه نیز از مجموعه نشانه‌های جمع‌آوری‌شده توسط گفته‌پرداز سرهم‌بند خارج گردیده تا در ترکیب با دو نشانه دیگر یعنی L و G قرار گیرد. ژان ماری فلوش این راهکار را نوعی چشم‌پوشی از اسطوره یعنی اسطوره‌گریزی می‌نامد. در این حالت، تولید معنا تابع

شرایطی است که می‌توان آن را تحت عنوان برداشت از ذخیره نشانه‌ای یا از آرشیو نشانه‌ها تعبیر نمود. به همین دلیل است که نمایی تقلیدی به دنبال بسط، توسعه، تجدد و تکامل نشانه نمی‌باشد، بلکه می‌کوشد تا ساختاری نظام‌مند از نشانه‌های جمع‌آوری‌شده ارائه کند.

اما تصویر مورد نظر، همان‌گونه که شاهد هستیم به همین جا ختم نمی‌شود؛ چراکه یک بار دیگر از ساختار نشانه - معنایی نمایی تقلیدی به نمایی جدید با ابعادی وسیع و غافل‌گیرکننده می‌رسد. غافل‌گیر نمودن در اینجا به معنی تلاقی، آشتی و ازدواج دو دنیای طبیعی و الکترونیکی می‌باشد. طبیعت و تمدن در تباری با یکدیگر نشانه غیرمنتظره و رخدادی را به وجود آورده‌اند که نمی‌توان بر آن نامی جز نشانه اسطوره‌ای یا شاعرانه اطلاق نمود. بدین ترتیب است که در شکل‌گیری گفتمان در گفتمان، با حضوری غیرمنتظره از نشانه روبه‌رو می‌شویم که با هیچ‌گونه نشانه‌ای از پیش تعیین‌شده همخوانی ندارد و ما را با دنیایی جدید و متفاوت مواجه می‌سازد.

ژاک فوننتی (Fontanille, 1999, p. 227) این نوع اسطوره‌پروری را «بینش اسطوره‌ای» می‌خواند و از آن تحت عنوان «استعاره گسترده» تعبیر می‌کند. استعاره گسترده یعنی برداشتن مرزها و شکستن حصارهای نشانه‌ای. در این حالت است که دیگر ساختارهای تثبیت‌شده یا از قبل تعیین‌شده نمی‌توانند پاسخ‌گوی انتظارات و نیازهایی که نسبت به یک گفتمان خلاق وجود

دارد، باشند. به این ترتیب، نمایه خلاق LG طغیانی نشانه‌ای است. سرکشی نشانه از حدود خود همان چیزی است که آن را گفتمان غافل‌گیرکننده نامیدیم. این غافل‌گیری همان‌طور که تأکید نمودیم، نتیجه حضور، ریتم، حرکت، ترکیب، رنگ، تنش، تفاوت، چالش و گریز از معمول و... می‌باشد.

تصویر تبلیغاتی LG که در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفت، ما **نتیجه** را با سه نمایه نشانه - معنایی تحت عنوان نمایه ثابت یا مادر، در حال تثبیت یا تقلیدی و موقت یا خلاق مواجه می‌سازد. نمایه ثابت نمایه‌ای است که موجودیت خود را مدیون گونه جهان‌شمولی زبانی است، یعنی اینکه حضوری مقدم بر گفتمان خاص LG دارد و چه LG بماند و چه نماند، L و G همواره جایگاه زبانی خود را دارا خواهند بود. به همین دلیل این نشانه نمایه‌ای را ثابت و پایدار خواندیم.

نمایه در حال تثبیت یا تقلیدی نمایه‌ای است که از تلاقی دو عنصر L و G حاصل می‌گردد. این نمایه که به نوعی بر مشارکت همه بینندگان یا مخاطبین LG تأکید دارد به گونه‌ای منطقی شیوه حضوری را رقم زده است که ما آن را حضور آرام و جاافتاده خواندیم. چنین حضوری یعنی همان گونه اجتماعی مشارکت، عرضه و تقاضا، تعامل، احترام به حفظ توازن قوا (نگاه درون‌گفته‌ای و برون‌گفته‌ای)، پرهیز از هر گونه تنش و تسلط بر خود. اما همان‌طور که دیدیم در کنار این دو نوع حضور،

حضور دیگری وجود دارد که برگرفته از نمایه خلاق یا موقت می‌باشد. این حضور که ما آن را شتاب‌زده و رخدادی خواندیم، توازن قوا را در صحنه تعاملی نمایه‌ها برهم ریخته و در پی ایجاد نمایه‌ای فاصله‌دار از نمایه‌های دیگر به علت بزرگی، مرکزیت، حجم بالا، گستردگی، پیش‌قراولی و حضور جسورانه می‌باشد. به همین دلیل است که نمایه موقت در این گفتمان تصویری، نمایه‌ای رخدادی، هیجانی، عاطفی، تنش‌ی و غافل‌گیرکننده به نظر رسیده و ما را با بینشی اسطوره‌ای از نشانه مواجه می‌سازد. این بینش اسطوره‌ای محاسبات نشانه‌ای از قبل تعیین‌شده را برهم ریخته و گونه متفاوتی از نشانه را رقم می‌زند که چیزی جز حضور زیبایی‌شناختی نیست. بدین ترتیب، نشانه‌ها با تکثیر و توزیع در سطح گفتمان تصویری، نمایه‌های متفاوتی را به وجود می‌آورند که از پایدار تا موقت در نوسان می‌باشند. چنین نوسانی خود راهی است به سوی حضور اسطوره‌ای و زیبایی‌شناختی نشانه‌ها.



- Barthes, R., "*La chambre claire*", Paris, Seuil, 1980.
- Floch, J.M., "*Identité visuelle*", Paris, PUF, 1995.
- Floch, J.M., "Quel est le statut énonciatif de la création?" Et comment l'énoncer?" in *Atelier de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004.
- Fontanille, J., et Zilberberg CL., "*Tension et signification*", Hayen, Mardaga, 1998.
- Fontanille, J., "Mode du sensible et syntaxe figurative", in *Nouveaux actes sémiotiques*, n61-62-62-63, Limoges, Pulim, 1999.
- Fontanille, J., "*Sémiotique et littérature*", Paris, PUF, 1999.
- Levi-Strauss CL., "*La pensée sauvage*", Paris, Plon, 1962.
- Parret, H., "Présence", in *Nouveaux actes sémiotiques*, n 76-77-78, Limoges, Pulim, 2001.
- Shairi, H.R., et Fontanille, J., "Approche sémiotique du regard photographique", in *Nouveaux actes sémiotiques: Dynamiques visuelles*, n 73-74-75, Limoges, Pulim, 2001.



نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری

دکتر فرزانه سجودی
عضو هیئت علمی
دانشگاه هنر

چکیده

مسئلهٔ زمان، گذر زمان، چگونگی مفهوم‌سازی و بیان زبان پیوسته مورد توجه فیلسوفان و از منظری دیگر نشانه‌شناسان بوده است و آن‌ها را به مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری مفهوم زمان و گذر آن در متون مختلف جلب کرده است. در این مقاله، ابتدا به کلیات موضوع پرداخته شده، سپس دیدگاه‌های لیکاف، نظریه پرداز معنی‌شناسی شناخت‌گرا مطرح می‌شود و آن‌گاه با بررسی تطبیقی زمان و چگونگی تحقق بیانی آن در متون مختلف -از جمله متون کلامی و تصویری- به این پرسش پاسخ داده می‌شود که نقاشی که از وجوه بسیار، بخصوص در امکانات صوری بیان، با متون کلامی متفاوت است، چگونه قادر به مفهوم‌سازی زمان و گذر آن می‌باشد.

کلیدواژه

زمان، گذر زمان، نشانه‌شناسی زمان، نقاشی، نگارگری و نشانه‌شناسی متون دیداری (بصری).

وجه چهارمی برای مسئلهٔ زمان مطرح خواهد شد و آن وجهی است که به نشانه‌شناسی مربوط می‌شود و سؤالش این است که زمان چگونه امکان بازنمود پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، از منظری معتقد است که شناخت در درون نظام‌های نشانه‌ایِ صوری، و از همه مهم‌تر زبان، محقق می‌شود و آن چیزی به عرصهٔ شناخت و معرفت انسان وارد می‌شود که امکان بیان بیابد. همچنین در پی پاسخ به این سؤال هستیم که زمان چطور بیان متنی -متن به مفهوم فراگیر کلمه و نه صرفاً متن کلامی- (سجودی، ۱۳۸۲، صص ۱۶۶-۱۵۲) پیدا می‌کند؟ به بیان دیگر، نشانه‌های زمان و گذر زمان چه هستند و چگونه عمل می‌کنند که به شکل‌گیری مختصه زمان و دریافت گذر آن می‌انجامد؟ بی‌تردید سؤال مورد نظر نگارنده سؤالی هستی‌شناختی نیست، اما می‌تواند در مسئلهٔ وجودی زمان نیز پیامدهایی داشته باشد. در این مقاله، بحث فوق به طور مشخص در متونی که با برجسب اثر هنری شناخته شده‌اند پی گرفته می‌شود و بررسی گفتمان‌های دیگر، هرچند به همان اندازه از این جهت شایسته بررسی‌اند به فرصت دیگری وا گذاشته می‌شود.

برای ورود به بحث اجازه بدهید ابتدا به دیدگاه نظریه‌پردازان معنی‌شناسی شناخت‌گرا، دربارهٔ زمان، نگاهی هرچند موجز بیندازیم.

الکساندر در مقدمهٔ کتاب *مکاتبات لایب‌نیتس و کلارک* دربارهٔ مسئلهٔ زمان نوشته است: «در آنچه معمولاً مسئلهٔ زمان و مکان نامیده شده است، حداقل سه مسئلهٔ متفاوت قابل تمیز است: مسئلهٔ وضع وجودی زمان و مکان یا به بیانی ساده‌تر اینکه زمان و مکان چیست‌اند؟ مسئلهٔ علمی دربارهٔ اینکه کدام یک از دو مفهوم زمان و مکان در فیزیک مفیدترند و سومین مسئله -که به شناخت‌شناسی یا شاید روان‌شناسی مربوط است- اینکه ما چگونه در مورد زمان و مکان شناخت پیدا می‌کنیم... لایب‌نیتس و کلارک به طور عمده به مسئلهٔ اول، نیوتن به مسئلهٔ دوم و کانت نیز برای نخستین بار به طور جدی به مسئلهٔ سوم پرداخته‌اند» (کلارک، ۱۳۸۱، ص ۴۹). در این مقاله

جورج لیکاف^۱ در مقاله بسیار
 زمان از دیدگاه اثرگذار خود به نام «نظریه معاصر
 معنی‌شناسی استعاره» (لیکاف، ۱۳۸۳) نظریه
 شناخت‌گرا کلاسیک استعاره را به چالش
 می‌طلبد و معتقد است باید در این
 فرض‌ها که «زبان روزمره عاری از
 استعاره است»، و «استعاره شیوه بیان بدیع و شاعرانه
 می‌باشد» و استعاره «موضوعی زبانی است» (همان،
 ص ۱۹۶) تردید کرد. او معتقد است که استعاره‌ها «نه
 فقط در شیوه بیان بدیع شاعرانه که در زبان روزمره
 نیز دخیل‌اند» (همان، ص ۱۹۷) و استعاره‌ها در واقع
 «نگاشت‌های^۲ کلی در قلمروهای مفهومی‌اند» (همان، ص
 ۱۹۶) و سرانجام آنکه «جایگاه استعاره به کلی در زبان
 نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی
 یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (همان،
 ص ۱۹۷) و سرانجام اینکه «استعاره یعنی نگاشت بین
 قلمروها در نظام مفهومی. عبارت بیان استعاری به
 نوعی به بیان کلامی اشاره دارد (واژه، عبارت یا جمله)،
 که تحقق سطحی نگاشت بین قلمروهاست» (همان،
 ص ۹۷). طبق دیدگاه لیکاف برای مثال اگر بگوییم
 «تا رسیدن به روز فارغ‌التحصیلی راه درازی در پیش
 داری» در واقع یک موفقیت تحصیلی (قلمرو مفهومی
 مقصد) را بر حسب یک قلمرو مفهومی
 دیگر یعنی پیمودن راه و رسیدن
 به مقصد (قلمرو مفهومی مبدأ)
 مفهوم‌سازی کرده‌ایم. او بر اساس

نمونه‌های مشابه این به تعمیم‌هایی از جمله
 «زندگی هدفمند یک سفر است» دست پیدا می‌کند
 (همان، ص ۲۳۷).

بر همین اساس، درباره زمان می‌گوید: «اغلب گفته شده
 است که زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود...
 زمان را بر حسب چیزهای مادی (اشیاء و مکان‌ها) و
 حرکت درک می‌کنیم. زمان حال در همان مکانی قرار
 دارد که مشاهده‌گر متعارف قرار دارد» (همان، ص
 ۲۲۴). و سپس اجزاء این نگاشت را برمی‌شمرد که
 عبارتند از: «۱. زمان چیز است. ۲. گذر زمان حرکت
 است. ۳. زمان‌های آینده در جلوی (روی) مشاهده‌گر
 قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس روی او هستند. ۴.
 چیزی حرکت می‌کند و چیز دیگری ایستاست؛ آن چیز
 ایستا مرکز اشاری^۳ است» (همان، ص ۲۲۴). سپس به
 این استلزام می‌رسد «از آنجا که حرکت پیوسته است و
 تک‌بعدی، گذر زمان پیوسته و تک‌بعدی است» (همان).
 لیکاف موارد خاص این بحث را نیز مطرح می‌کند و مثال
 می‌زند. مورد اول آن است که مشاهده‌گر ثابت و زمان
 در حکم چیزی مادی نسبت به مشاهده‌گر در حرکت است
 و زمان‌ها از نظر جهت حرکت‌اشان رو به جلو هستند. در
 مورد خاص دوم زمان‌ها مکان‌هایی ثابت‌اند و مشاهده‌گر
 نسبت به آن‌ها در حرکت است (همان، صص ۲۲۴-۲۲۵).

به عنوان مثال، برای مورد خاص
 اول، می‌توان به جمله «کو تا عید
 نوروز برسد» اشاره کرد که در آن
 عید نوروز چیزی در حرکت است

1. George Lakoff
2. mappings
3. deictic

و مشاهده‌گر ثابت می‌باشد. به عنوان نمونه‌ای برای مورد دوم می‌توان جمله «تعطیلات تابستانی در راه است و حتماً به سفر خواهیم رفت» را مثال آورد. در هر دو مورد مفهوم‌سازی زمان وابسته به آن است که بر اساس نگاشتی از قلمرو تجربه اولیه، زمان را چیز مادی یا مکان بیندازیم و اینکه گذر زمان به حرکت مرتبط است یا حرکت مشاهده‌گر به سوی زمان مورد نظر (که در حکم یک مکان مفهوم‌سازی شده است) یا حرکت زمان مورد نظر به سوی مشاهده‌گر (که زمان در حکم چیزی در حال حرکت مفهوم‌سازی شده است). بدین ترتیب، به تعمیم‌هایی «چون زمان مکان است»، «گذر زمان حرکت است»، «گذر زمان حرکت یک شیء است»، می‌رسیم. اجازه بدهید بپذیریم که در سطح مفهومی زمان به عنوان مکان یا شیء (که بی‌تردید واجد مکان است) و گذر زمان در قالب حرکت مفهوم‌سازی می‌شود. [هرچند نگارنده به جداسازی این سطح مفهومی و شناختی از سطح بیانی و زبانی معتقد نیست، اما این بحث خارج از حوصله این مقاله است] و با عبارات و افعالی چون رسیدن، در راه بودن، گذرکردن (مثلاً در «دو هفته گذشت و من هنوز موفق به دیدنش نشدم») و مشابه آن بیان می‌شود. مطلب دیگری که در معنی‌شناسی شناخت‌گرا مطرح می‌شود و ذکر آن در اینجا ضروری به نظر می‌رسد، بحث طرح‌واره‌ها^۴ است. در معنی‌شناسی شناخت‌گرا طرح‌واره‌ها از جمله مهم‌ترین شکل‌های ساختار مفهومی به

حساب می‌آیند. در واقع، استدلال اصلی این دسته از نظریه‌پردازان این است که به دلیل تجربه فیزیکی امان از زندگی و کنش در جهان، قادریم به ساختارهای مفهومی شکل بدهیم که از طریق آن‌ها شناخت قلمروهای انتزاعی‌تر ممکن می‌شود. مارک جانسون^۵ (۱۹۸۷) معتقد است که این طرح‌واره‌ها سطح بنیادی ساختارشناختی‌ای هستند که زیربنای استعاره است و بدین ترتیب، ارتباطی بین تجربه جسمانی و قلمروهای شناختی رفیع‌تر، مثل زبان برقرار می‌کنند (Saeed, 1997, p. 308). لیکاف (۱۳۸۳) و جانسون (۱۹۸۷) مواردی از این طرح‌واره‌ها را بررسی می‌کنند؛ از جمله طرح‌واره‌های ظرف، راه و نیرو. در اینجا فقط به شرح جانسون (Saeed, 1997, pp. 301-311) از طرح‌واره راه بسنده می‌کنیم؛ چراکه در بحث مربوط به زمان به کار می‌آید. جانسون ادعا می‌کند که طرح‌واره راه (شکل بعد) منعکس‌کننده تجربه روزمره ما از حرکت در اطراف جهان و تجربه حرکت هستند‌های دیگر است. سفرهای ما اصولاً دارای یک مبدأ و یک مقصد و زنجیره‌ای از مکان‌ها و جهت‌اند. بر اساس چنین تجربه‌ای، طرح‌واره راه دارای یک نقطه آغاز (نقطه الف) و یک نقطه پایان (نقطه ب) است و مجموعه‌ای از نقاط مکانی مجاور که این دو نقطه را به هم می‌پیوندند (و با پیکان نشان داده شده‌اند).

4. image schemes
5. Mark Johnson
6. entities

الف ————— < ب

طرح‌وارهٔ راه

این طرح‌واره مستلزم نکات زیر است:

الف. از آنجا که الف و ب با مجموعه‌ای از نقاط مجاور به هم وصل شده‌اند، رفتن از الف به ب مستلزم گذر از این نقاط میانی است،

ب. راه‌ها اصولاً جهت دارند: یعنی حرکت در آن‌ها جهت‌دار است مثلاً: از الف به ب.

پ. مسئلهٔ زمان هم مطرح است. چون پشت سر گذاشتن يك راه مستلزم صرف زمان است، نقاط روی راه با توالی زمانی نیز مرتبط‌اند. پیامد این بحث آن است که هرچه يك هستند در راهی پیش‌تر برود، زمان بیشتری سپری شده است. نمونه زیر نشان می‌دهد که چطور این استلزامات در بسط استعاره‌ی طرح‌واره در قلمروهای انتزاعی نمود پیدا می‌کند. به عنوان مثال:

قرار بود تا پایان ترم از رسالهٔ دکتریش دفاع کند اما دائم بیراهه می‌رود.

در ادامهٔ مطلب خواهیم دید که رابطهٔ بین طرح‌وارهٔ راه و بسط استعاره‌ی آن در بیان قلمرویی انتزاعی زمان چیست.

همان‌طور که دیدیم بحث‌های شناخت‌گرایان عموماً با سطح مفهومی و ساختار مفهومی شناخت مرتبط بود، اما سطح دیگری نیز مطرح است که سطح صوری بیان است و در تحلیل

ساختاری متن مطرح می‌شود. نگارنده نشان خواهد داد که استعارهٔ گذر زمان حرکت است و طرح‌وارهٔ راه نه فقط در سطح مفهومی، بلکه در سطح تحلیل ساختاری و امکانات متنی بیان زمان و گذر

امکانات ساختاری آن صادق است.

و صوری متن در چندلر، فصلی از کتاب مقدمات بیان زمان و گذر نشانه‌شناسی را به تحلیل

آن

ساختارها اختصاص داده است که بخشی از آن به تحلیل بعد

همنشینی می‌پردازد (Chandler, 2002, pp. 79-98). او

سه نوع رابطهٔ متمایز را در روابط همنشینی^۷ تشخیص می‌دهد که عبارت‌اند از: رابطهٔ مفهومی، مکانی، توالی

(زمانی). رابطهٔ مفهومی که در متون تشریحی^۸ دیده می‌شود و ساختار عمومی مقدمه، بدنه و نتیجه‌گیری را

در این نوع متون موجب می‌شود، که خارج از بحث مورد نظر ماست. اما اشاره به روابط مکانی و توالی (زمانی)

و متونی که به‌لحاظ امکانات ساختاری محل تجلی این روابط هستند به بسط موضوع این مقاله کمک می‌کند.

چندلر می‌نویسد: «سازدهای همنشین^۹ معمولاً به گونه‌ای کلام‌محورانه صرفاً در حکم زنجیره‌های متوالی

یا زمانی تعریف شده‌اند، اما روابط مکانی نیز از نوع روابط همنشینی هستند... برخلاف روابط همنشینی

متوالی که اساساً با قبل و بعد سروکار دارند، روابط همنشینی

مکانی عبارت‌اند از: بالا - پایین، جلو - عقب، نزدیک - دور، چپ - راست

7. syntagmatic dimension

8. expository

9. syntagms



(که البته ممکن است در روابط توالی نیز اهمیت داشته باشد) شمال - جنوب - شرق - غرب و درون - بیرون (یا مرکز - حاشیه)» (همان، ص ۸۷). بر این اساس، اجازه دهید فعلاً بپذیریم که در قلمرو متون کلامی با رابطهٔ همنشینی متوالی یا خطی روبه‌رو هستیم و در متون تصویری ساختار صوری متن حاصل روابط همنشینی مکانی است. در متون چند رسانه‌ای مانند سینما، تلویزیون، صفحات اینترنتی و تابلوهای تبلیغاتی که همزمان از کلام و تصویر استفاده می‌کنند نیز شاهد عملکرد هر دو دسته روابط همنشینی مکانی و متوالی یا خطی هستیم. هرچند در ادامهٔ مطلب به این فرض بازخواهیم‌گشت.

اشاره کردیم که معنی‌شناسان شناخت‌گرا معتقدند زمان چیز است؛ گذر زمان حرکت است؛ زمان‌های آینده در برابر مشاهده‌گر قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس روی او هستند؛ چیزی حرکت می‌کند و چیز دیگری ایستاست؛ آن چیز ایستا مرکز اشاری است و سپس از آنجا که حرکت پیوسته است و تک‌بعدی، گذر زمان پیوسته و تک‌بعدی است. همچنین گفتیم، شناخت‌گرایان معتقدند که استعاره در سطح مفهومی اتفاق می‌افتد و به همین دلیل در سطح مفهومی، زمان از طریق مکان و حرکت مفهوم‌سازی می‌شود و با افعالی چون رسیدن، گذرکردن و مشابه آن بیان می‌شود. در ادامه گفتیم که نگارنده معتقد است نه تنها در سطح مفهومی که حتی در سطح ساختار صوری نیز زمان و گذر آن از طریق

رسانه‌یی امکان بیان می‌یابد که ویژگی تک‌بعدی و توالی را داشته باشد. این بخش را به این بحث اختصاص داده‌ایم.

مهم‌ترین نظامی که در تحقق بخشیدن به خود، وابسته به یک نظام خطی و تک‌بعدی می‌باشد، زبان است. جز در مواردی که مواد زبانی علاوه بر کارکرد زبانی خود در نقشی فرازبانی یا غیرزبانی نیز به کار گرفته می‌شوند، مانند جنبه‌های تصویری نوشتار در برخی متون چندرسانه‌ای، متن کلامی پیوسته وابسته به روابط همنشینی متوالی و خطی است و به عبارت دیگر، هر چند نظام زبان پیوسته حاضر است و در کارکرد نظام‌بنیاد خود خطی نیست، بلکه هم‌زمانی است، متن کلامی دارای ویژگی در زمانی است و اگر اولین نشانه زبانی را در یک جمله تحقق‌یافته در T۱ بدانیم کلمه بعدی در T۲ و کلمه بعد در T۳ محقق می‌شوند و به همین ترتیب تا Tn.

خواندن متن کلامی وابسته به ماهیت خطی آن است و در حقیقت، هنگام خواندن، خواننده روی یک مسیر خطی و با گذر زمان پیش می‌رود و همان‌طور که گفته شد جز در موارد کاربردهای گرافیکی هیچ نوع رابطهٔ بالا-پایین (به جز در خط‌چینی که در آن رابطهٔ بالا-پایین ماهیتاً رابطه‌ای خطی است فقط جهت از بالا به پایین است)، پس‌زمینه - پیش‌زمینه، نزدیک - دور و مشابه آن در متن کلامی وجود ندارد و در شیوهٔ نگارش فارسی تنها رابطهٔ موجود رابطهٔ راست به چپ و در خطوط لاتینی چپ به راست است. به عبارت دیگر، همان‌طور که در بحث طرح‌وارهٔ راه به نقل از معنی‌شناسان شناخت‌گرا ذکر کردیم، به نظر

می‌رسد اتفاق خواندن و سیر روی خطوط نوشتاری مانند گذر از يك راه است، و گذر از این راه یعنی رفتن از الف به ب، مستلزم گذر از همه نقاط میانی است و این گذر جهت‌دار است. مثلاً متن فارسی را نمی‌توان از چپ به راست یا از آخر به آغاز خواند و در ارتباط با بحث ما از همه مهم‌تر مسئلهٔ زمان است و چون پشت سر گذاشتن يك راه مستلزم صرف زمان است، نقاط روی راه با توالی زمانی نیز مرتبط‌اند. متن کلامی که به‌لحاظ ساختار صوری ماهیتاً خطی است، برای بیان مفهوم زمان و گذر آن - که طبق مباحث شناخت‌گرایان با بسط استعاری مفاهیم مکان، حرکت و طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شود - مناسب‌ترین ساختار صوری را ارائه می‌کند. به عبارت دیگر، استعاره‌های مفهومی جسم‌پنداری زمان، حرکت و طرح‌وارهٔ راه نه صرفاً در سطح مفهومی و از طریق بیان استعاری در قالب افعالی چون رسیدن و گذرکردن و مشابه آن، بلکه در سطح ساختاری نیز در ساختار خطی متن کلامی متجلی می‌شود که همچون راهی امکان بیان گذر زمان را فراهم می‌کند. حال ممکن است گفته شود که وضعیت گفتار چگونه است. گفتار نیز از این بحث مستثنی نیست؛ یعنی گفتار نیز دارای ماهیتی خطی است و «می‌گذرد» و این ماهیت خطی کاملاً دیده می‌شود، زیرا در گفتار واژه در آنی گفته می‌شود، و چون آن لحظه به گذشته می‌پیوندد، آن واژه نیز متعلق به گذشته و دست‌نیافتنی است.

در نوشتار به دلیل آنکه زبان شیوهٔ بیان تصویری می‌یابد، کماکان خواندن و رابطهٔ بین نشانه‌های نوشتاری خطی است، ولی کلیت نوشتار بعد مکانی یافته است و امکان بازگشت در راه و بازبینی وجود دارد. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم از روش‌های بحث شناخت‌گرایان در مورد زمان استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم، نمونهٔ گفتار مانند نمونه‌ای است که در آن ناظر (اینجا مخاطب کلام گفتاری) ثابت است و زمان در حرکت و نمونهٔ نوشتار مانند موردی است که در آن ناظر در حرکت و زمان مانند طرح‌وارهٔ راه عمل می‌کند و مقصد مکانی در انتظار رسیدن است. پس، در هر دو مورد با وجود تفاوت در ساختار صوری، با گذر زمان و ساختار توالی خطی روبه‌رو هستیم. به نظر می‌رسد هر نوع روایت با گذر زمان سروکار دارد و برای بیان نیازمند رسانه‌ای با ساختار توالی خطی است.

حال به مواردی مانند سینما، تئاتر و کمیک‌استریپ^{۱۰} برخورد می‌کنیم که مجموعه‌ای از قاب‌های متوالی هستند. پس، از يك سو دارای ویژگی‌های قاب تصویری هستند که در يك قاب با مجموعه‌ای از مناسبات همنشینی مکانی - که الزاماً متوالی نیستند - روبه‌روست و روابط بین نشانه‌های تصویری از جمله روابط بالا-پایین، پس‌زمینه - پیش‌زمینه، عقب - جلو و مشابه آن در آن‌ها برقرار است (بحث میزانشن^{۱۱} در سینما و مشابه آن) و از طرف دیگر قاب‌ها در توالی در پی هم می‌آیند و در نتیجه امکان روایتگری، بیان

10. comic strip
11. mise en scène

زمان و گذر آن را پیدا می‌کنند. پس بیان گذر زمان در این گونه رسانه‌ها نیز وابسته به ساختار متوالی خطی قاب‌های تصویر است. اما در عکس یا نقاشی وضع چگونه است؟ آیا عکس یا نقاشی که به شکل متعارف در يك قاب اتفاق می‌افتد، می‌تواند با بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی خود به بیان مفهوم گذر زمان بپردازد؟ به نظر می‌رسد لازم است در اینجا به مفهوم دنیا‌های ممکن و همچنین تمایز بین مفاهیم زمان و بیان آن از يك سو و مسئله گذر زمان از دیگر سو به اختصار اشاره کنیم. وقتی به تماشای تئاتری نشستیم به جهانی دیگر می‌نگریم که «به لحاظ زمانی و مکانی يك جای دیگر است که باز نموده می‌شود» (الام، ص ۱۲۴). ما وجود چنین جهانی را به مثابه يك جهان ممکن فرض می‌کنیم و سپس با توسل به دانش پیشینی که با خود داریم برای درک مناسبات آن می‌کوشیم. همین مسئله در مورد ادبیات داستانی، سینما و مشابه آن نیز صادق است. حال وقتی به تماشای يك تابلوی نقاشی (فیگوراتیو^{۱۲}) می‌ایستیم، آیا باز به تماشای يك جهان ممکن ایستاده‌ایم که به لحاظ زمانی و مکانی يك جای دیگر است؟ به نظر می‌رسد پاسخ آری است. در هر حال، هر قاب تصویری آنی از زمان را در دنیا‌ی ممکن خود به تصویر می‌کشد و عناصر درون قاب در آن لحظه از زمان، مختصاتی مکانی نیز دارند؛ یعنی گویی بدون مختصات زمان و مکان نمی‌توان لحظه درون قاب را متصور شد. حال با توجه به بحثی که درباره روابط همنشینی مکانی

تابلوی نقاشی

و متوالی [زمانی] مطرح شد و با توجه به اینکه زمان حتی وقتی در قالب لحظه‌ای ایستا متصور شود، بدون حرکت متوالی بی‌معنی است، یعنی تصور زمان وابسته به جریان یافتن زمان است، چطور می‌توان آن لحظه منجمد شده از زمان را در قاب تصویر متصور شد؟ برای مثال، به تابلوی نقاشی اثر ساکو نگاه کنید (ت ۱). درون قاب يك دنیا‌ی ممکن شکل گرفته که ممکن است هیچ مابه‌ازایی در دنیا‌ی خارج نداشته باشد، اما تجربه و دانش پیشین ما کمک می‌کند تا مختصات مکانی و زمانی برای آن منظور کنیم. قاب فوق يك لحظه ایستاست که آنی از زمان فرضی را منجمد کرده است و



خود قاب و عناصر درون آن قادر به بیان گذر زمان نیست، به دلیل آنکه از مناسبات همنشینی متوالی بهره نمی‌برد. اما مخاطب با منظور کردن

12. figurative

قاب‌های نامرئی پس و پیش می‌تواند حرکت و در نتیجه گذر زمان را متصور شود و مثلاً بگوید که لحظه‌ای پیشتر دست زن پایین بوده است و بعد نقاب صورتش شده است. یا بر اساس موقعیت ایستادن و نگاه به دریا بگوید که کسی قبلاً به دریا رفته و اینان در انتظارند که او (بعد) بازگردد.

اما نکته‌ای را نباید فراموش کرد و اینکه تصور گذر زمان از امکانات قاب منفرد نقاشی نیست و در این نمونه قاب نقاشی و امکانات نشانه‌شناختی آن به دلیل فقدان امکان توالی قاب‌ها قادر به بیان مفهوم گذر زمان نیست، اما مفهوم آنی از آنات زمان را در دنیایی ممکن بیان می‌کند. پس چون هر آن از آنات ممکن زمان وابسته به گذر زمان است، ما با ساختن قاب‌های نامرئی پس و پیش و نه از طریق امکانات بیانی و نشانه‌شناختی خود رسانه به گذر زمان شکل می‌دهیم؛ هرچند در بیان نقاشانه (در این مورد بخصوص) گذر زمان امکان بیان نیافته است.

لازم به ذکر است که در اینجا می‌توان به بحث‌های مربوط به انواع زمان از جمله زمان تاریخی، تقویمی و غیره نیز پرداخت که به نظر نگارنده خارج از حوصله این مقاله است (برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به الام، صص ۱۵۰-۱۴۹). بنابراین، از آنجا که روایت وابسته به گذر زمان است، به نظر می‌رسد نقاشی تک‌قاب‌ی که عناصر آن فاقد روابط هم‌نشینی متوالی هستند، نمی‌تواند در خود و با اتکاء به امکانات نشانه‌شناختی و بیانی نقاشی روایتگر باشد و فقط با گذر از قاب و عبور از نقاشی ممکن است در ذهن مخاطب پس و پیش روایی بیابد. حال این گذر از

قاب فقط از نوع عبور از قاب به فعالیت‌های ذهنی مخاطب بر اساس دانش و تجربه پیشین نیست و ممکن است ناشی از گذر به یک رمزگان دیگر، مثلاً زبان، در درون یا بیرون از قاب باشد. نام یک تابلو می‌تواند آن را به روایتی متصل کند. در این حالت نیز امکانات بیانی تابلو نیست که گذر زمان را بیان می‌کند، بلکه اتصال عناصری از تابلو از طریق زبان به روایتی است که موجب جریان یافتن زمان باز هم در بیرون از قاب می‌شود. کماکان به نظر می‌رسد بیان زمان فقط با استعاره حرکت چیزی در راهی ممکن است. در کلیه این موارد بررسی شده حرکت و در نتیجه زمان نه در درون قاب بلکه از گذر به بیرون قاب و توسل به یک لایهٔ متنی دیگر و بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی رمزگانی دیگر، مثلاً زبان، و تداعی‌هایی که به واسطه زبان و در زنجیره‌ای متوالی بیان‌شدنی هستند، امکان تجلی بیانی می‌یابد. نمونه بارز چنین حالتی نقشی است که ساختار تودرتوی عناوین، از عنوان نمایشگاه گرفته تا عنوان تابلو، در خوانش روایت‌وار نقاشی بازی می‌کند. برای نمونه، در تابلوی بعدی (ت ۲) کسی گله‌ای گوسفند را می‌چراند. هاله‌ای دور سر این فرد است که نشان می‌دهد او از قدیسان است چون بسیاری پیامبران پیشه شبانی داشته‌اند، اطلاعاتی که از تصویر به دست می‌آوریم، در همین جا متوقف می‌شود. آنی از زمان به تصویر کشیده شده است و باز به تصویرکشیدن جریان زمان در توان قاب واحد تصویر نیست. اما در این مورد نیز با گذر از قاب و ورود به لایهٔ متنی دیگر یعنی عنوان تابلو که محصول

عملکرد رمزگانی دیگر یعنی زبان است، تداعی روایتی و جریان زمان ممکن می‌شود. در زیر تابلو نوشته شده است: «یوسف در هنگام شبانی» (دوره محمدشاه قاجار)، (رهنورد، ۲۰۰۲، ص ۲۷) و با این عنوان و گذر از رمزگان نقاشانه درون قاب و ورود به رمزگان کلامی عنوان و تعامل بین این دو لایه متنی حرکت زمان و روایت صرفاً تداعی می‌شود، هرچند کماکان بیان متنی نیافته است.

در همه مواردی که تا اینجا گفته شد، روابط عناصر درون قاب از نوع روابط همنشینی مکانی بوده است و نه از نوع زنجیره متوالی که امکان بیان حرکت زمان را ممکن می‌کند. اگر مفهوم زمان بیان شده، یا آنی از آنات زمان بوده یا از طریق گذر از قاب به بیرون و روابط بین رمزگانی ممکن شده است.



تابلوی «یوسف در هنگام شبانی» (دوره محمدشاه قاجار)

حال اجازه بدهید نمونه‌هایی از نگارگری ایرانی را بررسی کنیم که دارای ویژگی خاصی هستند. یعنی از يك سو محصور در يك قاب هستند و از سوی دیگر عناصر درون قاب دارای نوعی رابطه توالی با یکدیگرند که امکان بیان گذر زمان را فراهم می‌کند. مسئله ما این است که چطور در حالی که به نظر می‌رسد به لحاظ ساختاری با زنجیره متوالی مواجه نیستیم، چنین امری ممکن است.

درنگاره دیگر (ت ۳) همه وقایع داستان یعنی تقدیم قربانی توسط پسران آدم به درگاه الهی و پذیرفته نشدن قربانی قابیل از جانب خداوند، کشته شدن هابیل توسط قابیل و آموزش کلاغ به قابیل برای دفن جسد برادرش در خاک، در کنار هم و به صورت هم‌زمان و هم‌مکان به تصویر درآمده است (کاظم، ۱۳۸۴). کاظم به نقل از فروردین (۱۳۸۲) می‌نویسد: «در این تصاویر زیبا میان گذشته، حال و آینده فاصله‌ای احساس نمی‌شود. گویی این صحنه‌ها فراتر از زمان هستند و زمان در اینجا دوره‌ها و مرزهای خود را از دست داده است.» و خود در ادامه می‌نویسد: «چنین خصوصیت منحصر به فردی می‌تواند شرایط ایده‌آلی را برای نقاشانی پدید آورد که همیشه با مشکل تصویرسازی سیر خطی زمانی و مکانی يك داستان، آن هم در يك قالب تصویری روبه‌رو هستند. اما به نظر می‌آید این خاصیت فراتر از زمان و درگیر نبودن قصص قرآنی با زمان خطی این اجازه را به نگارگران قصه‌های قرآنی داده است تا مرزهای محدود زمان و مکان را به هم بریزند و در قابی واحد تمام مراحل سیر خطی داستان را به تصویر بکشند و بدین ترتیب،



تصویر ۳. قابیل از کلاغی می‌آموزد که چگونه جسد برادرش را به خاک بسپارد. نسخه قصص الانبیا، موزه توپکاپی، استانبول

به‌لحاظ شکلی و ساختاری نیز برقرار است و زنجیرهٔ متوالی - که یادآور طرح‌وارهٔ راه است - ساختار مناسب بیان زمان و گذر آن است. مواردی که تا اینجا مطالعه شدند نیز نشان دادند که گذر زمان در درون قاب تصویر به دلیل فقدان روابط متوالی، امکان بیان نمی‌یابد، و در مواردی که گذر زمان دریافت شده است، ناشی از گذر از قاب و عبور به روابط بین لایه‌های متنی و بخصوص گذر از تصویر به رمزگان زبان بوده است. حال با ادعایی در مورد قصص قرآنی روبه‌رو هستیم که معتقد است: این خاصیت «فراتر از زمان و درگیر نبودن قصص قرآنی با زمان خطی» می‌باشد که به نگارگر اجازه داده است «در قابی واحد، تمام مراحل سیر خطی داستان را به تصویر بکشد» (همان).

نگارنده با این دیدگاه موافق نیست و کماکان به دلایلی که خواهد آمد، به صدق فرض بنیادی این مقاله به شرحی که گفته شد، معتقد است. نخست، همان‌طور که در خود مقالهٔ کاظم، به نقل از حسینی (۱۳۷۷، ص ۵۳) آمده است «ترتیب طبیعی زمانی در همه قصه‌های قرآن، حتی قصه‌های دارای امتداد و تعدد حوادث مختلف، لحاظ شده است» (همان). یعنی، سرانجام قصه‌های قرآن به شکلی که ما می‌خوانیم متونی هستند زبانی که در شکل نوشتاری (و همچنین گفتاری) دارای ساختار خطی متوالی‌اند و قادر به مفهوم‌سازی زمان و همچنین بیان خطی زمان و دارای ساختار روایتند. حال اگر در یک قاب با حوادث مختلفی روبه‌رو هستیم که دارای تقدم و تأخر زمانی است، باید دست به تبیین دیگری بزنیم، زیرا گفتن

تجربه‌ای اصیل و تأثیرگذار از زمان و مکان یک روایت داستانی را به مخاطب عرضه نمایند» (همان).

در ابتدای مقاله، در شرح فرض این مقاله گفته شد که براساس دستاوردهای معنی‌شناسی شناخت‌گرا زمان چیز و گذر زمان حرکت است و با بسط استعاری طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شود. در ادامه یادآوری کردیم که این فرآیند استعاری درک زمان و گذر آن

آنکه این قصه‌ها فراتر از زمان‌اند پشتوانه روش‌شناختی محکمی ندارد، زیرا این قصه‌ها اتفاقاً به‌لحاظ ساختاری دارای خط متوالی زمانی‌اند؛ (هرچند ممکن است به زمان تاریخی خاصی تعلق نداشته باشند که موضوع بحث ما نیست).

به نظر نگارنده، در این موارد با ساختار خطی تصویر در درون قاب روبه‌رو هستیم. یعنی کماکان زنجیرهٔ متوالی خطی به کار رفته است، اما در درون یک قاب. در سینما، یا در کمیک‌استریپ همین اتفاق در قاب‌های متوالی می‌افتد. در اینجا توالی خطی در درون یک قاب اتفاق افتاده است؛ یعنی کماکان مسیری را می‌توان در درون قاب تعیین کرد که مسیر گذر زمان و رویداد حوادث است (طرح‌وارهٔ راه را یادآوری می‌کنم). اما تشخیص این مسیر در درون قاب وابسته به روایت کلامی است که حکم زبرمتن این تابلو را بازی می‌کند (و این تابلو به عبارتی زیرمتن آن روایت است). ردپای آن روایت کلامی به صورت نوشتار در بالا و پایین قاب دیده می‌شود. به‌علاوه، این تصویر و تصویرهای مشابه آن، استقلال متنی ندارند و به عنوان لایه تصویر یک متن نوشتاری و برای تصویرگری داستان در درون کتابی قرار دارند که خود دارای ساختار خطی و متوالی است. بدین ترتیب، به موجب رابطه‌ای بینامتنی، با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی و در هر حال گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر ممکن می‌شود و کماکان در اینجا نیز گذر زمان فقط در ساختاری خطی

و متوالی که به واسطه روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است امکان بیان می‌یابد. پیش‌صحنه: «آدم گفت: «بروید و هر دو قربان کنید! هر که خدای قربان وی بپذیرد اقلیما را به وی دهم.» هر دو برفتند تا قربان کنند» (نیشابوری، ۱۳۸۰، ص ۱۶). صحنه ۱: «و علامت قبول صدقه و قربان آن وقت آن بود که آتشی درآمدی از هوا و آن را بربودی. آتش فرو آمد و گوسفند هابیل ببرد... قابیل خجل شد و کین در دل گرفت و مر هابیل را گفت: «من تو را بکشم»» (همان، ص ۱۶). صحنه ۲: «قابیل سنگی بزرگ برگرفت و سر هابیل را به آن بکوفت و او را بکشت... قابیل از پدر بترسید و هابیل را گرد جهان برمی‌آورد.» (همان، ص ۱۷). صحنه ۳: «روزی دو کلاغ را دید که درآمدند و یکی مر دیگری را بکشت و به منقار گور فروکند، آن کشته را در آن گور پنهان کرد.» (همان). پس‌صحنه: «قابیل از وی بیاموخت، هابیل را دفن کرد» (همان).

حال مشاهده می‌شود که قطعات ظاهراً هم‌زمان در قاب تابلو، در واقع هم‌زمان نیستند و نسبت زمانی و تقدم و تأخر دارند و به واسطه روایت زمانی دریافت می‌شوند و شکاف‌های خالی در نقاشی را نیز روایت کلامی پر می‌کند. حرکت خطی است از بیرون قاب (روایت) به قطعه ۱، سپس قطعه ۲ و سرانجام قطعه ۳ و این حرکت خطی (طرح‌وارهٔ راه) همسوی با اصولی که شناخت‌گرایان مطرح کردند جهت‌دار است (ت. ۴) و نمی‌توان مثلاً از ۳ به ۱ و بعد به ۲ حرکت کرد. پس کل قاب عالم است که در آن زمان جریان دارد و این جریان خطی و جهت‌دار است و



از نظریه پردازان هنر مدرنیستی می نویسد: «هنر فقط با اثبات آنکه نوع تجربه‌ای که ارائه می‌کند، قائم به خود ارزشمند است نباید از فعالیتی دیگر کسب شود، می‌توانست خود را از این نزول و افول نجات دهد... هر هنری باید در چارچوب مناسبات خود، این نکته را نشان می‌داد... هر هنری باید از طریق روش‌ها و

13. abstract
14. Clement Greenberg

امکان خوانش آن ناشی از واقعیت روابط بینامتنی است و اینکه نقاشی در واقع تصویرگر کتاب است.

گفتیم کاظم معتقد است: این امکان ناشی از ویژگی فرا زمانی قصص قرآن است و سپس نشان دادیم که کماکان رابطه خطی، هم در روایت کلامی و هم در تصویر برقرار است. اما نکته دیگر اینکه در نگارگری ایرانی، در مواردی که قصه‌هایی جز قصه‌های قرآن تصویر شده نیز از این شیوه بهره گرفته شده است. برای نمونه، توجه شما را به نگاره بهرام و آزاده جلب می‌کنم (ت ۵). این تصویر در واقع ترکیبی از دو قاب است که بر هم فرافکنده شده‌اند. قاب نخست (۱) آزاده را در حالی که پشت بهرام بر استر نشسته است نشان می‌دهد و قاب بعدی (۲) آزاده را که در زیر سم استر انداخته شده است. دو قاب، در یک قاب. رابطه بین این دو قاب رابطه توالی است و در واقع ابتدا (۱) و سپس (۲) می‌آید و کشف رمز زمانی تصویر نیز وابسته به متن کلامی است که این تصویر از آن الهام گرفته است.

در کلیه این موارد کماکان بیان گذر زمان وابسته به روابط همنشینی متوالی است و در مواردی که عناصر متوالی در یک قاب آمده‌اند، این روایت کلامی است که رمز توالی آن‌ها را به خواننده - بیننده می‌دهد. مفهوم زمان و گذر آن کماکان از طریق حرکت و طرح‌واره راه امکان بیان می‌یابد.

اما آیا همیشه این گونه است؟
در باره نقاشی انتزاعی^{۱۳} (آبستره)
چه می‌توان گفت؟ کلمنت گرینبرگ^{۱۴}



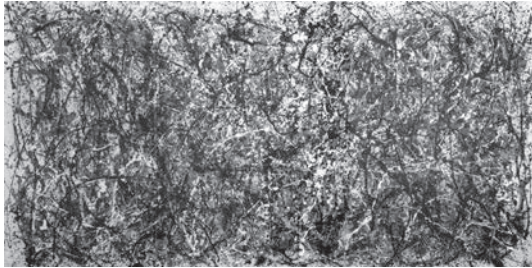
حوزه‌های دیگر هنر نیز می‌افتد؛ مانند رقص مدرنیستی که فقط بر حرکت ناب تأکید می‌کند و نه داستان‌گویی دراماتیک و مجسمه‌سازی که فقط حجم را به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر، همان طور که گرینبرگ گفته است هر هنری بر امکانات خود تأکید می‌کند تا توجه را به خود معطوف کند و از هر نوع و هم‌آفرینی کاذب (مثلاً فضای سه‌بعدی در نقاشی) اجتناب می‌کند. با این مقدمه، ببینیم مسئله زمان در نمونه موردنظر ما که نقاشی اکسپرسیونیستی^{۱۵} انتزاعی است و دارای خصوصیات که گرینبرگ برای هنر مدرنیستی برشمرده نیز هست، اصولاً وجود دارد یا نه و اگر موضوع زمان مطرح است چگونه امکان بیان یافته است؟

نمونه‌هایی که تا اینجا بررسی کردیم به نوعی متأثر از فضایی غیرنقاشانه و بیرون از قاب بودند و هر گاه در قاب نیز گذر زمان بیان شده بود، به لحاظ ساختاری شکلی خطی به خود گرفته بود و خواندن آن شکل خطی گذر زمان وابسته به امری بیرون از قاب و تقریباً در غالب موارد روایتی کلامی است. حال با گونه‌ای از نقاشی روبه‌رو هستیم، همان‌طور که به نقل از یکی از نظریه‌پردازان اصلی مدرنیسم گفتیم، ویژگی‌اش خلوص و نیالوده بودن آن به «رسانه هنر دیگر» و حذف تأثیراتی است که احتمالاً از «رسانه هنری دیگر گرفته است». پس بنابر چنین بحثی باید با نقاشی‌ای خودارجاع روبه‌رو بشویم که قبل از هر چیز به نقاشی ارجاع می‌دهد و به گونه‌ای ناب نقاشانه است؛ یعنی

15. abstract expressionism

عملیات خاص خود، تأثیرات خاص و منحصر به خود را تعیین کند» (گرینبرگ، ۱۳۸۲، ص ۱۳۹). و در ادامه یادآوری می‌کند: «هدف نقد خود آن است که هر تأثیری را که احتمالاً از رسانه هنر دیگری به عاریت گرفته، از تأثیرات آن حوزه هنر حذف کند. بدین ترتیب، هر هنری در حوزه خود به نوعی "خلوص" دست می‌یابد» (همان، ص ۱۴۰).

پیرو این ناب‌گرایی در هنر است که نقاشی مدرنیستی، خود را به کلی از وهم حجم رها می‌کند و به سطح و فضای دوبعدی و تأکید بر این امکانات و نه پنهان کردن کاذب آن‌ها رو می‌آورد. و همین اتفاق در



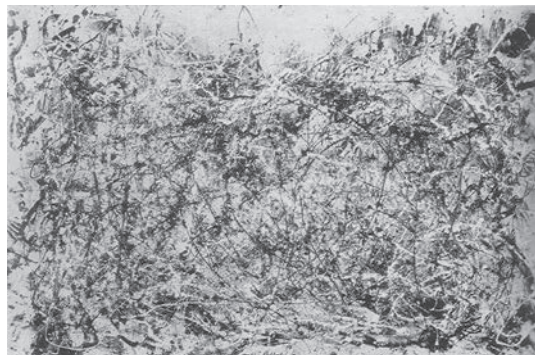
تصویر ۶. جکسون پولاک، نقره‌ای روی سیاه سفید، زرد و قرمز، ۸۰×۶۱ سانتی‌متر، ۱۹۵۱. ژرد و قرمز

رنگ دیگر است. زمان و گذر آن اصولاً مطرح نیست. حال این بحث چه کمکی در راستای تأیید فرض ما می‌کند؟ فرض ما این بود که زمان و گذر آن از طریق حرکت و طرح‌واره راه مفهوم‌سازی می‌شود و به‌لحاظ ساختاری نیز با روابط همنشینی متوالی و زنجیره‌ای امکان بیان می‌یابد. در کلیه کارهایی که قبلاً بررسی کردیم، صحت این فرض را نشان دادیم و مشاهده کردید که حرکت و گذر زمان در همه حال از طریق گذر به بیرون قاب و روابط بینامتنی و در هر حال به واسطه ساختارهای همنشین متوالی امکان بیان می‌یابد. این مورد آخر، یعنی نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی نیز که اصولاً گذر زمان را بیان نمی‌کند، همسوی با فرض ماست، زیرا اتفاقاً در این سبک نقاشی، اصرار بر عدم گذر از قاب به بیرون قاب و خلوص نقاشانه است. وقتی پای ناب‌گرایی نقاشانه پیش می‌آید، از آنجا که قاب نقاشی محل همنشینی مکانی است و نه متوالی و فقط به واسطه روابط بینامتنی می‌تواند زنجیره متوالی را بیان کند، در این مورد که خلوص مطرح است، زمان و گذر آن دیگر امکان بیان نمی‌یابند و در دنیای

16. Jackson Pollock

صرفاً وابسته به امکانات نقاشی است؛ یعنی تأکید بر سطح و رنگ داد. نخستین چیزی که به ذهن می‌رسد آن است که این نقاشی نباید هیچ تأثیری از زبان و روایت بپذیرد و هیچ الزامی به بازنمایی «واقعیت‌نمای» جهان نداشته باشد. به عبارت دیگر، دنیای ممکن در قاب این گونه نقاشی دنیایی نقاشانه است. آیا در چنین دنیایی زمان به‌جز آن لحظه آفرینش اثر، وجود دارد و حرکت می‌یابد یا آنکه اگر زمان و حرکت زمان مطرح شود، به‌ناچار باید به رمزگانی دیگر، از جمله زبان و ساختارهایی که بیان گذر زمان را ممکن می‌کنند یعنی توالی زنجیره‌ای رو آورد که در هر دو مورد نقض اصول می‌شود؛ چراکه گفتیم اصل را خلوص و نیالودگی به رسانه‌ای دیگر تشکیل می‌دهد.

اجازه بدهید به اثری از جکسون پولاک^{۱۶} بنگریم (ت ۶) عنوانی که برای این نقاشی آمده است و کماکان زبان در شکل یک لایه بیرون قاب در متن حضور دارد «نقره‌ای روی سیاه، سفید، زرد و قرمز» است. درون قاب نقاشی، به‌واقع با خلوص نقاشانه روبه‌رو هستیم، که از قضا همسوی با فرض مورد نظر ما غیرروایی است و در نتیجه الزامی به بیان مفهوم زمان و گذر آن ندارد. عنوانی که از رمزگان زبان برگرفته شده است نیز از قضا خود را با آرمان این گونه نقاشی همسو کرده است و این بار زبان است که نقاشانه شده، و نه آنکه نقاشی به‌لحاظ مفهومی و ساختاری زبانی باشد. عنوان بیان توصیفی حضور یک رنگ روی سه



نقاشی ناب‌گرای مدرنیستی جایی ندارند. این نتیجه نیز همسو با فرض بنیادی ماست و آن را تأیید می‌کند. البته، در این سبک نقاشی نیز نمونه‌هایی هستند که در آنها برخلاف موارد فوق عنوان به‌مثابه لایه زبانی متن نقاشی، نقاشانه نیست و اشاره به بیرون از قاب و تجربه‌های پیشین مخاطب دارد که با توجه به اصول نظری پیش‌تر گفته شده نوعی نقض غرض است. از قضا برخی عناوین با مفهوم زمان ارتباط دارند؛ از جمله نمونه دیگر که باز اثری است از جکسون پولاک (ت ۷) تحت عنوان ریتم پاییزی که در آن به پاییز به‌مثابه یک شاخص زمانی اشاره می‌شود، اما نخست آنکه این فقط یک شاخص زمانی است و گذر زمان نه در لایه زبانی بیان شده است و نه در نقاشی. دوم آنکه به هر حال این لایه زبانی است که همین وجه ایستای زمانی یعنی پاییزبودن را به تابلو می‌دهد و اتفاقاً چون تابلو با الزامات نظری پیش‌تر گفته شده یعنی خلوص نقاشانه همسوست، خود به‌تنهایی فقط به نقاشی دلالت می‌کند نه به پاییز و نه به گذر زمان. این زبان است که شاخص

زمانی پاییز را وارد دلالت‌های این مجموعه یعنی تابلو و عنوانش می‌کند.

بر اساس بحث فوق می‌توان نتایج زیر را مطرح کرد:

نتیجه

۱. نظر معنی‌شناسان شناخت‌گرا این است که زمان بر اساس مکان، چیزبودن، و طرح‌واره راه و بسط استعاری آن مفهوم‌سازی می‌شود و به قلمرو شناخت درمی‌آید. در این مقاله نشان دادیم که نه تنها در سطح مفهومی، بلکه در سطح ساختاری بیان نیز روابط همنشینی متوالی که یادآور طرح‌واره راه است و در زبان به بهترین نحو و در نوار صوتی، نوار فیلم و کمیک‌استریپ و مشابه آن مشاهده می‌شود، تجلی بیانی مفهوم گذر زمان و بسط استعاری طرح‌واره راه در سطح ساختار بیان است.

۲. گفتیم که در سطح ساختاری با سه نوع روابط همنشینی مفهومی، مکانی و متوالی سروکار داریم. مورد اول به بحث این مقاله مربوط نمی‌شود. زبان از روابط همنشینی متوالی بهره می‌گیرد. فیلم (تصویر متحرک)، تئاتر و کمیک‌استریپ و مشابه آن از هر دو امکان روابط همنشینی مکانی و متوالی استفاده می‌کنند و به نظر می‌رسد که عکس و نقاشی فقط از روابط مکانی بهره می‌گیرند. سپس بحث کردیم که اگر فرض ما درست باشد و بیان زمان و گذر آن وابسته به ساختار خطی متوالی باشد، پس در نقاشی (و ما به عکس نپرداختیم و آن را به مجالی دیگر وامی‌گذاریم) زمان و گذر آن

چگونه امکان بیان می‌یابد. با بررسی مواردی به این نتیجه رسیدیم که بیان گذر زمان در نقاشی نیز یا از طریق گذر از قاب نقاشی به تجربه شناختی مخاطب و شکل‌دادن به قاب‌های نامرئی پسین و پیشین است، یا به واسطه عنوان تابلو، مخاطب تابلو را با روایتی زبانی که بخشی از دانسته‌های پیشینی او را تشکیل می‌دهد، پیوند می‌زند و از طریق روابط بینامتنی به پس و پیش روایی آن پی می‌برد.

موردی که بیش از همه جالب بود، نمونه‌هایی از نگارگری بود که در آن‌ها در يك قاب چند زمان متفاوت حضور داشتند. دیدیم که نخست بدون وجود رابطه قوی بینامتنی بین این نگاره‌ها که روایتی را به تصویر می‌کشیدند دریافت روابط زمانی بین اجزای نگاره ممکن نبود و دوم آنکه هرچند اجزا در يك قاب به تصویر کشیده شده بودند، رابطه متوالی خطی جهت‌دار بین آن‌ها برقرار بود که تشخیص آن وابسته به روایت کلامی است.

سرانجام نمونه‌هایی از نقاشی مدرنیستی را بررسی کردیم (دو نمونه از آثار جکسون پولاک) و دیدیم که مسئله زمان در این آثار نیز با فرض بنیادی ما همسوست و چون طبق نظریه پردازی نقاشی مدرنیستی بناست این نقاشی قبل از هر چیز ارجاع به خود عالم نقاشانه داشته باشد و از تأثیر رسانه‌های دیگر در امان بماند، اصولاً زمان و گذر آن در این نوع نقاشی مطرح نیست، چون امکانات ناب نقاشانه قادر به ایجاد روابط متوالی و خطی که ساختار متناسب بیان مفهوم گذر زمان‌اند، نیستند. سرانجام به نظر می‌رسد این فرض معناشناسان

شناخت‌گرا که زمان از طریق مکان، حرکت، چیزبودن (جسم‌پنداری زمان) و طرح‌واره راه مفهوم‌سازی می‌شود و این فرض ما که نه تنها در سطح مفهومی که در سطح ساختار بیان نیز ساختار خطی روابط همنشینی متوالی قادر به بیان زمان و گذر آن است، فرض قابل دفاعی می‌باشد.



- الام، کر. *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه فرزانه سجودی. تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳.
- سجودی، فرزانه. *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران، نشر قصه، ۱۳۸۲.
- کاظم، مژگان. *بازتاب تصویری صور خیال در قصص قرآن*. مقاله منتشر نشده (مقاله نزد نویسنده موجود می باشد) ۱۳۸۴.
- کلارک، ساموئل. *مکاتبات لایب‌نیتس و کلارک*، با مقدمه اچ. جی. آلكساندر، ترجمه علی ارشد ریاحی. قم، مؤسسه بوستان کتاب، ۱۳۸۱.
- گرینبرگ، کلمنت. «نقاشی مدرنیستی» در *هنر و اندیشه‌های اهل هنر*، چارلز هریسون و پل وود (گردآورندگان)، ترجمه فرزانه سجودی. تهران، انتشارات فرهنگ کاوش، ج ۶، ۱۳۸۲.
- لیکاف، جرج. «نظریه معاصر استعاره»، ترجمه فرزانه سجودی. *در استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، نشر سوره مهر، ۱۳۸۳.
- نیشابوری، ابوبکر عتیق ابن محمد (معروف به سورآبادی). *تفسیر عتیق نیشابوری*، ویراستار: جعفر مدرس صادقی. تهران، بنیاد آفرینش‌های هنری نیوران، ۱۳۸۰.
- Chandler, Daniel, *Semiotics: the Basics*. London: Routledge, 2002.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Rahnavard Zahra, *Contemporary Iranian Art & The Islamic World*. Tehran: Al-Zahra University, 2002.
- Saeed John I. *Semantics*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.



زمان در فضای مجازی

دکتر فرهاد ساسانی
عضو هیئت علمی
دانشگاه الزهرا

چگونه

زمان در متن‌های دیجیتال - خواه در فضاهاى محدود لوح‌های فشرده، خواه در فضاهاى اینترنتی که به لحاظ نظری می‌توان آن‌ها را نامحدود انگاشت - ساختارهای متفاوتی به خود می‌گیرد، و به همین منوال، تفسیرهای مختلفی نیز از آن ارائه می‌شود. به بیان دیگر، می‌توان از جهات مختلف، برداشت‌های متفاوتی از ساختار زمانی فضاهاى مجازى ارائه کرد: ۱. زمان درونی (که شامل زمان برنامه دیجیتال، زمان شبکه، و انواع دیگری از زمان‌های احتمالی می‌شود)؛ و ۲. زمان برونی. نمود نیز که معمولاً همراه با زمان مطرح می‌شود، به پنج شاخه تقسیم می‌شود: ۱. ایستا؛ ۲. نیمه‌ایستا؛ ۳. پویا؛ ۴. چندگانه آشکار؛ و ۵. چندگانه پنهان. در این جُستار، مقایسه‌ای تطبیقی نیز میان زمان در فضای مجازی با زمان در زبان انجام خواهد گرفت.

کلیدواژه

زمان، نمود، فضای مجازی، لوح فشرده، فضای شبکه‌ای، دنیای واقعی، خیال.

نیز دربارهٔ دیگر جنبه‌های زمان وجود دارد؛ از قبیل اینکه آیا جهت زمان از پیش به پس است یا از آینده به اکنون و به گذشته امتداد می‌یابد؟ آیا زمان پیوسته است یا اینکه مجموعه‌ای است از نقطه‌ها و لحظه‌ها، آن‌هایی که یک‌به‌یک کنار هم قرار می‌گیرند اما از هم متمایزند.

نیوتن زمان را «مطلق» می‌انگاشت، چنان‌که انگار زمان وابسته به خود و قائم‌به‌ذات است و با چیزی بیرونی ارتباط ندارد. اما اینشتین زمان را نسبی پنداشته و برابر هر رخداد مکان‌مندی، سه قاب مختلف در نظر می‌گیرد: قاب ماندی که در آن، رخدادها هم‌زمان‌اند؛ قابی که رخداد نخست پیش‌تر از آن قرار می‌گیرد؛ و قاب سومی که رخداد دوم پیشتر از آن است.

(Earman & Gale, 1995, p.805)

بدین ترتیب، شاید بتوان زمان را استعاره‌ای از مکان دانست. (ساسانی، ۱۳۸۱، صص ۱۹۸-۲۰۲) به عبارت دیگر، ما زمان را بر مبنای مکان درک و بر حسب موقعیت‌های مکانی تصور می‌کنیم. میخائیل باختین (Bakhtin, 1937/8, pp.83,4) تعبیر کروئوتوپ (زمکان یا زمان‌مکان)^۱ را در مقالهٔ صورت‌های زمان و زمکان در زمان (Ibid) معرفی کرده است. او زمان و مکان در رمان را ذاتاً به‌هم‌پیوسته می‌انگارد، زیرا زمکان «به زمان در مکان مادیت می‌بخشد» (Stam, 2000, p.204)^۲

این برداشت باختین از زمان و مکان به‌نوعی بر وابستگی زمان و مکان به یکدیگر صحنه می‌گذارد. این موضوع بر مبنای نظریهٔ

برای زمان تعریف‌های مختلفی ارائه

۱. زمان: شده است. افلاطون آن را «تصویر

زمان در زبان متحرکی از جاودانگی» تعریف

می‌کند. فلوطین زمان را «زندگی

و روح حرکت» می‌انگارد چنان‌که

از یک مرحلهٔ عمل یا تجربه به مرحله‌ای دیگر از عمل یا

تجربه‌ای دیگر گذر شود. آگوستین زمان را «کنونه‌ای

از چیزهای گذشته، خاطره، کنونه‌ای از چیزهای اکنون،

رؤیت، و کنونه‌ای از چیزهای آینده، انتظار» توصیف

می‌کند. (Earman & Gale, 1995, p. 803)

دو تعریف نخست، زمان را بر مبنای

حرکت، و تعریف سوم آن را بر

اساس معیار «کنونگی» و پس و پیش

آن توصیف می‌کند. بحث‌هایی دیگر

1. chronotope

۲. این کتاب به فارسی ترجمه شده است: استم، رابرت، مقدمه‌ای بر

نظریهٔ فیلم، به کوشش احسان نوروزی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و

هنر اسلامی، انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۳

زبان‌شناختی جورج لیکاف و مارک جانسون نیز قابل تبیین است (Lakoff & Jahnson, 1980). لیکاف در مقاله «نظریه معاصر در باب استعاره» (Lakoff, 1992/3, p. 12)^۳ و در اثبات اینکه ما استعاری می‌فهمیم می‌گوید: در زبان انگلیسی، زمان اغلب «بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود». او می‌افزاید: زمان بر حسب چیزهای مادی (یعنی اشیاء و مکان‌ها) و حرکت فهمیده می‌شود و شرط لازم آن را این‌گونه بیان می‌کند: زمان حال در همان مکانی است که معمولاً مشاهده‌گر متعارف قرار دارد. لیکاف این مفهوم‌سازی را بر اساس «نگاشت»^۴ زیر تبیین می‌کند:

- زمان‌ها چیزند.

- گذر زمان حرکت است.

- زمان‌های آینده جلوی مشاهده‌گر قرار دارند؛ زمان‌های گذشته در پس او قرار می‌گیرند.

- چیزی حرکت می‌کند و چیزی دیگر ایستاست؛ آن چیز ایستا مبنای اشاره قرار می‌گیرد.

برای روشن‌تر شدن بحث، می‌توان جمله‌های فارسی زیر را نمونه آورد:

۱. سرِ موقع آمد.

۲. ظرفِ مدتِ دو سال مدرکش را خواهد گرفت.

۳. ماندنش در آنجا سال‌ها

طول کشید.

در مثال ۱، مشاهده

می‌کنیم فعل «آمدن»، هم

به‌صورت مکانی و هم

به‌صورت زمانی به کار رفته و مسئله زمان، به‌ویژه در عبارت «سرِ موقع»، به‌ویژه با وجود واژه «سر»، کاملاً صورت مکانی به خود گرفته‌است. در نمونه ۲ نیز واژه زمانی «مدت» با تعبیری مکانی و همراه با واژه مکانی «ظرف» به کار رفته‌است. در مثال ۳، به خوبی می‌بینیم زمان، مانند مثال‌های بالا، دارای پهنه و گستره است و گذر زمان در یک محیط شکل می‌گیرد.

در کل، می‌توان گفت ما با سه گونه زمان روبه‌رویم: حال یا اکنون، گذشته و آینده. به نظر می‌رسد حال، همچون نقطه ایستادن، پایه و مبنای محاسبه گذشته و آینده است و سنجیدن پس و پیش یا جلو و عقب «نسبت» به آن انجام می‌گیرد. بدین ترتیب، گویی گذشته به معنای پشت سر و پیش از حال و نقطه ایستادن است و آینده به معنای پیش رو و نقطه مقابل.

نکته شایان ذکر این است که مقوله‌های گذشته و آینده گستره بی‌کرانی دارند و می‌توانند به ترتیب از ازل تا اکنون و از اکنون تا ابد را شامل شوند. از این رو، ممکن است بتوان گذشته‌ها و آینده‌های متفاوتی را بازشناخت؛ گذشته‌هایی گذشته‌تر از گذشته پس‌تر دیگر و آینده‌هایی آینده‌تر از آینده پیش‌تر. می‌توان حتی گذشته‌ها و آینده‌هایی طولانی و کوتاه و طولانی‌تر و کوتاه‌تر را نیز در نظر گرفت. اما، حال

یا اکنون صرفاً «کنونه»

است که کنونگی آن ریشه

در ناپایداری‌اش و پیوسته

گذشته‌شدن و به آینده‌رفتن

۳. این مقاله به فارسی نیز چاپ شده است: جورج لیکاف، نظریه معاصر استعاره، ترجمه فرزانه سجودی، در فرهنگ ساسانی (گردآورنده)، استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۳، صص ۲۹۸-۱۹۵. در این مورد، ر. ک. صص ۲۴۷-۲۴۴

4. mapping

- دارد. برای نمونه، به مثال‌های زیر توجه کنید:
۴. پوشیدم (گذشته‌ای که تمام شده است).
 ۵. داشتم می‌پوشیدم (گذشته‌ای مستمر و رو به اکنون؛ با تأکید بر نمود استمراری).
 ۶. پوشیده بودم (گذشته‌ای گذشته‌تر از گذشته‌ای دیگر).
 ۷. دارم می‌پوشم (حالی که احتمالاً از گذشته آغاز شده و تا آینده ادامه می‌یابد؛ با تأکید بر نمود استمراری).
 ۸. می‌پوشم (حالی که احتمالاً از گذشته آغاز شده و تا آینده ادامه می‌یابد، یا صرفاً در آینده‌ای نزدیک آغاز می‌شود).
 ۹. خواهم پوشید (در آینده اتفاق خواهد افتاد).
 - گفتنی است فعل‌هایی چون «پوشیدن» اساساً فعل‌هایی «تداومی»‌اند، درحالی‌که برخی فعل‌ها لحظه‌ای‌اند^۵:
 ۱۰. از پنجره افتاد (افتادن در یک لحظه اتفاق افتاده و تمام شده است).
 - این اتفاق لحظه‌ای می‌تواند با ساختار فعل گروهی، یعنی فعلی هم‌کردی همراه با عناصر هم‌نشینی آن مشخص شود:
 ۱۱. خوابش برد (در مقابل مثلاً «همچنان خوابیده است» که تداوم عمل خوابیدن را نشان می‌دهند).
 - بدین ترتیب، مسئله‌ی زمان در زبان در ساختارهای مختلف به شکل مقوله‌های زمان دستوری^۶، نمود^۷ و وجه^۸ تجلی می‌یابد. در

اینجا، نمود به ساختار درونی زمان مربوط می‌شود: کامل، تام^۹ یا ناقص^{۱۰}. اولی می‌تواند لحظه‌ای^{۱۱} باشد، و دومی شامل استمراری^{۱۲}، عادی^{۱۳} و تکراری^{۱۴} می‌شود. نمود در واقع استعاره‌ای است از حرکت (که «توقف» به معنای عدم حرکت یا «ناحرکت» را نیز دربرمی‌گیرد). این حرکت می‌تواند از کندترین حالت، یعنی توقف و ایستایی کامل، آغاز و با بیشترین سرعت ادامه یابد. حرکت در واقع معادل نمود استمراری در زبان است. اما وجه حالت درونی است. در واقع، نگرش گوینده یا نویسنده را به میزان یا نوع واقعیت یک گزاره نشان می‌دهد؛ اینکه قطعیتی وجود دارد یا شرط و تردیدی در کار است.

نکته‌ی دیگر اینکه درباره‌ی واقعی بودن حال، آینده و گذشته نیز دیدگاه‌های متفاوتی مطرح شده است. برخی چون مایکل تولی زمان گذشته و حال را واقعی و آینده را غیرواقعی دانسته‌اند (Tooley, 2000) و کسانی چون کوئنتین اسمیت زمان حال و کنونگی را تنها موضوع جهانی در گزاره‌ها (قضیه‌ها)^{۱۵} می‌دانند و بنابراین، کل واقعیت در کنونگی یکپارچه شده است؛ از جمله چیزها و امور گذشته کنونی و آینده کنونی (Smith, 1993)^{۱۶}.

حال که به اجمال به بررسی وضعیت زمان در «دنیای واقعی» -که از طریق زبان بازتاب می‌یابد- پرداخته شد، اشاره مختصری نیز به مسئله‌ی زمان در «دنیای خیال» می‌شود تا زمینه‌ای برای بررسی زمان در «دنیای مجازی» فراهم شود.

۵. برای توضیح بیشتر، ر.ک: سیمین دخت جهان‌پناه تهرانی، «فعل‌های لحظه‌ای و تداومی در زبان فارسی امروز»، مجله زبان‌شناسی، س ۱، ش ۲، پیاپی ۲ (پاییز و زمستان ۱۳۶۳)، صص ۱۰۰-۶۴؛ و تقی وحیدیان کامیار، «فعل‌های لحظه‌ای، تداومی، لحظه‌ای-تداومی»، مجله زبان‌شناسی، س ۹، ش ۲، پیاپی ۱۸ (پاییز و زمستان ۱۳۷۱)، صص ۷۵-۷۰.

6. tense

7. aspect

۸. mood در قالب صیغان تصریفی فعل، و modality به شکلی عام و در تمام ساختارهای ممکن زبان مانند فعل‌های کمکی و قید. ر.ک: R. L., Trask, A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics (London/Ner Yok: Routledge, 1993), 174-5.

تخیل به نوعی زمینه هم‌کناری
 زمان‌ها و مکان‌های متفاوت گذشته،
۲. زمان در تخیل آینده و ناموجود را در کنونه فراهم
 می‌آورد؛ ناموجود به این معنی که
 در دنیای واقعی و بیرونی وجود
 ندارد. در اینجا با دو طبقه‌بندی نسبی متفاوت از زمان
 و مکان روبه‌رویم: ۱. زمان و مکان نسبت به بیرون،
 ۲. زمان و مکان درونی (درون دنیای خیال). در واقع،
 گذشته، حال و آینده نسبت به بیرون گذشته، حال و
 آینده‌اند. دنیای درون را می‌توان به «پس» و «پیش» و
 به عبارتی بهتر، به «پس‌ها» و «پیش‌ها» تقسیم کرد، زیرا
 همه چیز تقریباً بالقوه در تخیل ممکن و بلکه موجودشدنی
 (رو به آینده) است؛ همه چیز - اگر نه از پیش - اما به
 شکلی «کون‌فیکونی» و در حالت «حال» می‌تواند وجود
 داشته باشد. اما در خاطره و حافظه، برعکس، همه چیز
 نسبت به بیرون، گذشته است.

زمان مجازی همچون زمان
۳. زمان در بیرونی، به مکان وابستگی دارد.
فضای مجازی اما این وابستگی در این مورد
 خاص می‌تواند چندجانبه باشد،
 زیرا از یک سو با مکان و مکان‌های

مجازی درون فضای
 فرمانش‌شناختی/سایبرنتیک
 (یعنی صفحه‌های مختلف
 مجازی بر روی نمایش‌گر)
 روبه‌روست و از سوی

دیگر با مکان مادی و بیرونی ارتباط دارد و بر اساس
 این دو نوع مکان سنجیده می‌شود. بدین ترتیب، می‌توان
 دو نوع زمان را برای محیط مجازی در نظر گرفت: زمان
 درونی و زمان برونی.

نکته اینجاست که به هر تقدیر، زمان و مکان در دنیای
 مجازی نسبت به دنیای «واقعی» بیرونی مشخص می‌شود
 و تعیین می‌گردد. آناندا میترا و رائه لین شوآرتس
 (Mitra & Schwartz, 2001) در این باره می‌گویند:
 «فضای کاری» پیرامون ابزارها و تجهیزات جنبی
 رایانه‌ای معین می‌شود. لازم است کاربران اینترنت
 فضای زندگی واقعی‌ای را که باید در آن ساکن شوند تا در
 فضای سایبر [فرمانشی] اینترنت «زندگی» کنند، تصور
 و مفهوم‌سازی کنند». به باور آن‌ها، یکی از مؤلفه‌های
 رابطهٔ نوظهور فضای واقعی و سایبر [فرمانشی] ایجاد
 مجموعهٔ تازه‌ای از فضاهای ترکیبی است که گسترهٔ آن
 از واقعی‌ها تا مجازی‌هاست و هر دو در ظهور چیزی که
 فضای سایبرنتیک (فرمانش‌شناختی) می‌نامیم... مهم‌اند...
 گفتنی است آن‌ها میان «فضای سایبر» یا فضای فرمانشی
 و «فضای سایبرنتیک» یا فضای فرمانش‌شناختی تمایز
 قائل می‌شوند. فضای سایبر / فرمانشی به داستان‌های
 علمی تخیلی‌ای بازمی‌گردد که وجود دنیایی مجازی
 فارغ از این دنیای واقعی را
 ممکن می‌سازند؛ اما دنیای
 اینترنت نشان داد که این
 دنیای مجازی ریشه در
 واقعیت دارد. بنابراین،

9. perfective
10. imperfect
11. punctual
12. progressive
13. habitual
14. iterative
15. proposition

۱۶. به نقل از: Graham Nerlich, "Time as Spacetime", 1998, p. 119.



بیرون، بالقوه ممکن و موجودشدنی (رو به آینده) است. اما در بخش حافظه و برنامه‌های پیشینی (پیش‌گزیده، پیش‌فرض یا دیفالت) آن‌ها همه چیز نسبت به دنیای بیرون گذشته و از پیش موجود است.

در شبکه‌ها و عمدتاً شبکه جهان‌گستر اینترنت، عملاً همه چیز نسبت به دنیای بیرون گذشته و از پیش موجود است، مگر مواردی که پیوسته به شکلی نو وارد شبکه می‌شوند. اما در درون این شبکه‌ها، می‌توان پس و پیش و به عبارت دقیق‌تر، پس‌ها و پیش‌ها و پس‌ترها و پیش‌ترها را ملاحظه کرد که می‌توانیم آن‌ها را به نام «فرامتن» یا «پس‌متن^{۱۷}» و «پیش‌متن^{۱۸}» بشناسیم.

در مورد شبکه بینا شبکه/اینترنت، می‌توان زمان‌های مختلفی را بر اساس نسبت‌های مختلف در نظر گرفت که به‌اجمال به هر یک از آن‌ها اشاره خواهد شد. زمان در واقع امری است نسبی؛ یعنی باید آن را نسبت به یک پایه ثابت و مشخص سنجید. البته، می‌توان با تغییر دادن این پایه، زمان‌های نسبی متفاوتی به‌دست آورد که هر کدام بسته به معیار و پایه سنجش و نیز هدف موردنظر، کاربرد و «اعتبار» خاص خود را در فضای مورد استفاده دارد:

۱. «حال درون صفحه‌ای» که به دو شکل می‌تواند وجود داشته باشد: الف. «ایستا»، یعنی زمانی که صفحه قابل رؤیت بر روی صفحه نمایش‌گر بدون تغییر در هیچ یک از اجزای آن باقی

این دنیای مجازی واقعیت‌بنیاد را فضای سایبرنتیک یا فضای فرمانش‌شناختی می‌نامند که تلفیقی است سازگار با هر دو فضای مجازی و واقعی که «در هر دو تغییر ایجاد می‌کند و فضای سایبرنتیک (فرمانش‌شناختی) را می‌سازد که ترکیبی می‌شود از هر دو».

اکنون به ترتیب به زمان درونی و زمان برونی فضای مجازی پرداخته خواهد شد.

۱.۳. زمان درونی

در اینجا ما به زمان از درون فضای مجازی نگاه می‌کنیم. بدین ترتیب، در فضاهای مجازی غیر شبکه‌ای و مثلاً نرم‌افزارها که هر آینه و پیوسته با هر کنش کاربر، صفحه‌هایی اساساً و ماهیتاً تازه به‌وجود می‌آورند، زمان درونی هم گذشته و هم آینده دارد. اما درون فضای مجازی شبکه‌ها (از جمله اینترنت یا بینا شبکه)، زمان نسبت به فضای درون خودش، یعنی در نسبت هر صفحه با صفحه‌های بالقوه دیگر درون شبکه، شکل می‌گیرد.

فضای مجازی را می‌توان دو گونه دانست: ۱. فضای مجازی برنامه‌ای؛ ۲. فضای مجازی شبکه‌ای. فضای برنامه‌ای فضایی است مانند فضای نرم‌افزارها (فتوشاپ، فری‌هند، کورل، تری‌دی‌مکس) و برنامه‌های

پخش صوتی و تصویری (مدیا پلی‌یر، ری‌یل پلی‌یر، کوئیک‌تایم، پاور دی‌وی‌دی)، که در آن‌ها اغلب امور نسبت به دنیای

17. hypertext

18. hypotext

بماند؛ ب. «نیمه ایستا»، یعنی هنگامی که تنها جزئی از صفحه قابل رؤیت، تغییر داشته باشد و مابقی صفحه ثابت و ایستا بماند، یا صفحه ایستا بماند، اما به هر شکلی با پخش صوت همراه باشد، چون به هر تقدیر صوت (موسیقی، صدای انسانی یا صداهای دیگر) بر روی محور زمان همواره و در هر آن و لحظه به شکلی دیگر درمی آید و ثابت باقی نمی ماند.

۲. «حال بینا صفحه ای»: هنگامی است که ما زمان حال را به نسبت رابطه صفحه ای قابل رؤیت روی نمایشگر با دیگر صفحه های بالقوه حاضر شونده درون شبکه در نظر بگیریم. بدین ترتیب، حتی صفحه ای که بخشی از آن یا کل آن پوسته در حال تغییر است نیز نسبت به صفحه های دیگر حال و اکنون به حساب می آید، اما حال «شونده» و «آینده دار».

۳. «حال برون صفحه ای»: به نسبت میان صفحه قابل رؤیت با دنیای بیرون بازمی گردد. در این حالت، در واقع ما با «حال گذشته» روبه رو هستیم؛ چراکه همه صفحه های درون شبکه - چه حاضر چه غایب - نسبت به دنیای بیرون گذشته اند، مگر صفحه ای که واقعاً در حال شکل گیری و جدید باشد. این زمان را می توان از جهتی دیگر «گذشته ای در دسترس» نیز دانست، زیرا در نسبت میان صفحه موجود و ظاهر با دنیای بیرون، صفحه ظاهر، انتخابی است از میان گذشته های موجود در شبکه از نگاه کسی که در دنیای واقعی ایستاده است.

۴. «گذشته دیده»: موقعیتی است که صفحه یا صفحه هایی پیش تر بر روی نمایشگر ظاهر شده اند و مسیرشان در «تاریخچه» (هیستوری^{۱۹}) کاوشگر شبکه یا رایانه ضبط شده باشد. در اینجا، زمان بر اساس نسبت میان صفحه ها با هم سنجیده می شود. این زمان را می توان «گذشته بعید» نیز در نظر گرفت.

۵. «از پیش گذشته»: هنگامی است که تمام صفحه های بالقوه شبکه را نسبت به دنیای بیرون بسنجیم، به جز صفحه های در حال ورود جدید.

۶. «آینده در گذشته»: در صورتی است که صفحه های هنوز وارد نشده در شبکه، اما موجود در بیرون شبکه را نسبت به صفحه های بالقوه موجود بسنجیم.

۷. «آینده»: زمانی است که نسبت میان دنیای واقعی را با صفحه هایی در نظر بگیریم که در آینده ساخته و در شبکه راه اندازی خواهند شد. این زمان اگر نسبت به صفحه هایی که بعداً ساخته خواهند شد با شبکه در نظر گرفته شود، در واقع «آینده آینده» است؛ چون شبکه همواره نسبت به دنیای بیرونی گذشته است و از این رو، آینده برای آن به نوعی «آینده تر» می نماید.

۲.۳. زمان برونی

در اینجا، در واقع زمان درون فضای مجازی بر پایه فضای واقعی بیرونی سنجیده می شود. در این حالت، زمان همیشه گذشته است. کسی و در واقع کاربری که در بیرون از فضای مجازی ایستاده است، پیوسته در «زمان حال پیوسته آینده شونده»

19. history

قرار دارد. اما همهٔ صفحه‌های مجازی موجود در شبکه تا آن لحظه، که بالقوه وجود دارند و در شرایط عادی - بدون وجود دیوار آتش^{۲۰} - امکان دسترسی به آن‌ها با يك كليك يا نوشتن و ورود يك نشانی امکان‌پذیر است، همگی در زمان گذشته قرار دارند، چون نسبت به زمان کاربرد «از پیش موجود» ند.

۳.۳. نمود

نمود را می‌توان در فضای مجازی به چند حالت تقسیم کرد:

۱. نمود ایستا: زمانی که صفحه و همه اجزای درون آن ایستا و ثابت‌اند.

۲. نمود نیمه‌ایستا: زمانی که کلیت صفحه ایستا و ثابت است اما جزئی از آن پویا و متغیر و متحرك است؛ مثلاً زمانی که تصویر کوچکی به شکل پویانمایی در برنامه فلش یا هر برنامه دیگری نمایان می‌شود؛ یا فیلمی در گوشه‌ای پخش می‌شود، علامتی مانند «فرایبوند» یا «پیش‌پیوند»^{۲۱} چشمک می‌زند، یا موسیقی پخش می‌شود.

۳. پویا: زمانی که کل صفحه پویا، در حرکت و جریان، مستمر و متغیر است؛ مثل زمانی که کل تصویر فیلمی را پخش می‌کند.

۴. چندگانه آشکار: زمانی که چند صفحه همزمان باز است و هر کدام به شکل يك چهارم یا اندازه‌های دیگر در کنار صفحهٔ یا صفحه‌های دیگر روی صفحهٔ نمایشگر (مانیتور) به نمایش

درمی‌آیند؛ یا برای مثال زمانی که همراه با صفحه یا صفحه‌هایی که قابل رؤیت‌اند، از صفحه‌ای ناآشکار موسیقی پخش می‌شود.

۵. چندگانهٔ پنهان: زمانی که چند صفحه همزمان باز است، اما تنها یکی یا چند صفحه روی صفحهٔ نمایشگر قابل رؤیت است و صفحه یا صفحه‌هایی دیگر به شکلی غیر قابل رؤیت آماده دیدن است؛ در این حالت، نوار کوچک نشانگر آن صفحه یا صفحه‌ها - در صورت انتخاب این گزینه در رایانه - در نوار پایین صفحه نمایشگر دیده می‌شود.

بدین ترتیب، با توجه به مطالب یادشده، می‌توان مشاهده کرد که زمان کاملاً نسبی است و بر اساس معیار و پایه‌ای مفروض در دو سوی پیش و پس (گاه با نام‌های گذشته و آینده) سنجیده می‌شود. همچنین درک و فهم زمان به شدت به درک و فهم مکان وابسته است.



20 . firewall
21 . hyperlink

ساسانی، فرهاد، *عوامل مؤثر بر تفسیر و فهم متن*، رساله دکتری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۱.

Bakhtin, Mikhael, “*Forms of Time and Chronotope in the Novel*” [Formy vremeni i khronotopa v romane], trans. M. Holquist, in *The Dialogical Imagination: Four Essays*, ed. C. Emerson & M. Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981; originally 1937/8.

Earman. John & Richard M. Gale, “*Time*, in *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 1998.

Lakoff, George & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: Chicago University Press, 1980.

Lakoff, George, “*The Contemporary Theory of Metaphor*”, in www.bjklein.com, 1992/3.

Mitra. Ananda & Rae Lynn Schwartz, “*From Cyber Space to Cybernetic Space: Rethinking the Relationship between real and Virtual Spaces*”, *Journal of Computer-Mediated Communication (JCMC)*, 7:1 (October 2001): <http://jcmc.indiana.edu/vol7/issue1/mitra.html>.

Nerlich, Graham, “*Time as Spacetime*”, in *Questions of Time and Tense*, ed. Robin Le Poidevin (ed.) (Oxford: Clarendon Press, 1998.

Smith, Quentin, *Language and Time*, New York: Oxford University Press, 1993.

Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Malden, Mass/Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Tooley, Michael, *Time. Tense and Causation*, Oxford: 2000.

Trask, R. L., *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*, London/Ner Yok: Routledge, 1993.

منابع



دورنمای روایتی

دکتر علی عباسی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

چگونه

مقوله نقطه دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است و به کمک آن می‌توان به گفتمان روایی، ساختار داد. نقطه دید يك نظام متنی است که دسترسی خواننده یا بیننده يك تابلو را به معنا هدایت می‌کند. «نقطه دید» یکی از سازوکارهایی است که روی خواننده تأثیر می‌گذارد. با انتخاب این یا آن زاویه دید می‌توان عناصر تابلو، فیلم یا قصه را از زاویه‌های گوناگون مشاهده کرد و به گفته شکل متغیری داد. با روبه‌رو شدن با يك گفته یا يك متن، در اصل به دنبال يك ذهن شناسنده هستیم که این گفته را به وجود آورده است. شناخت این ذهن شناسنده و بررسی فن «نقطه دید» بسیار مهم است، پس بدین منظور در این مقاله تلاش می‌شود برای پرسش‌های زیر پاسخی پیدا کرد:

چگونه می‌توان این ذهن شناسنده یا ذهن‌های شناسنده در يك تابلو، يك فیلم یا در يك متن ادبی را کشف کرد؟

چه کسی یا کدام نظامی آن جهت‌گیری رفتاری بیننده را که راهنمای او در قرائت يك سکانس خاص است، فراهم می‌کند؟

آیا اصولاً می‌توان طبقه‌بندی از این نظام داشت؟

به‌همین خاطر، ابتدا رابطه عمل روایت با وجوه و سپس رابطه وجوه با دورنمای روایتی را مشخص می‌کنیم. سپس، جایگاه دورنمای روایتی یا نقطه دید را نشان خواهیم داد، و در پایان، به خود مسئله دورنمای روایتی می‌پردازیم.

کلیدواژه

نقطه دید، گفتمان روایی، معنا، گفته، متن، ذهن شناسنده.

از این فنون است. مقوله نقطه دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است و به کمک آن می‌توان به گفتمان روایی ساختار داد. نقطه دید يك نظام متنی است که دسترسی خواننده یا بیننده يك تابلو به معنا را هدایت می‌کند. «نقطه دید» یکی از سازوکارهایی است که روی خواننده تأثیر می‌گذارد. با انتخاب این یا آن زاویه دید می‌توان عناصر تابلو، فیلم یا قصه را از زاویه‌های گوناگون مشاهده نمود و به گفته شکل متغیری داد.

هدف این مقاله بررسی فن «نقطه دید» از دیدگاه ژاپ لینت ولت^۲ است. در روایت‌شناسی غالباً فنون نقطه دید را جدای از دیگر فنون بررسی می‌کنند. تمایز میان «کانون عمل روایت» (چه کسی می‌نویسد؟) و کانون شخصیت (چه کسی می‌بیند؟) یکی از مسائل بسیار مهم در روایت‌شناسی است. در حقیقت، مسئله نقطه دید، یکی از بزرگ‌ترین مشکلات در تحلیل تابلوهای نقاشی، فیلم یا يك متن است.

در گذشته مقوله نقطه دید، بر گستره بزرگی از کارکردها، از مفهوم تکنیکی نمای نقطه دید گرفته تا مفهوم کلی جهت‌گیری اثر از طریق پرسپکتیو يك شخصیت داستانی، تا «بینش» راوی تخیلی، جهان‌نگری نویسنده و واکنش عاطفی خواننده تخیلی متن یا بیننده و گستره شناخت او دلالت می‌کرد. به طوری که «ادوارد برانینگان» بر این باور است که مؤلف، راوی، شخصیت داستانی و بیننده، هر يك، نقطه دید خاصی دارند. وانگهی، تا ندانیم که وجه درونی اندیشه چه پیوندی با

توجه به نظریه‌های روایت، قسمتی از نهضت وسیعی است که در میدان علوم انسانی رخ داده است. در دهه‌های اخیر «روایت‌شناسی» به عنوان يك علم سعی کرده است تا به الگوهای روایتی روشنی دست یابد. البته شکل‌گرایان روس سهم مهمی را در این مورد به عهده داشته‌اند. شکل‌گرایان برای نظریه‌های هنری ارزش بسیاری قائل هستند. آن‌ها بر این باورند که هنر و ادبیات بدون نظریه‌ای مستقل معنا ندارد. شکل‌گرایان به آثار هنری و فنون در آن توجه خاصی داشته و به همین دلیل تلاش فراوان دارند که بر روی این فنون کار کنند. نقطه دید^۱ یا دورنمای روایتی^۲ یکی

1. Le point de vue
2. Perspective narrative
3. Jaap Lintvelt

کنش و واکنش موجود در تابلوی نقاشی، در فیلم و غیره دارد، نمی‌توانیم هدف از فنون نقطه دید را که اغلب جدای از دیگر فنون روایتی بررسی می‌شوند، دریابیم. برای اینکه اهمیت کارکردی نقطه دید را دریابیم باید گستره معنایی‌اش را توسعه دهیم. تا روابط میان شخصیت‌ها و نیز رابطه آنان را با راوی تخیلی مشخص نسازیم درک روشنی از نقطه دید نخواهیم داشت، زیرا هر شخصیت داستانی می‌تواند همچون راوی تخیلی، دیدگاهی برای کنش‌ها داشته باشد و آن دیدگاه را ارائه دهد. نقطه دید اساساً به این پرسش پاسخ می‌دهد که: چه کاری - توسط چه کسی - ماده را به معنا تبدیل می‌کند؟

روایت، از کنش اصلی‌ایی به نام عمل روایت تشکیل شده است و خود عمل روایت مربوط به سازمان‌دهی قصه^۴ در یک روایت^۵ است که این روایت قصه را نمایش می‌دهد و برای روایت‌کردن هر قصه باید یک وجه روایتی را انتخاب نمود. به همین خاطر، روایت‌شناسان با توجه به تقسیم‌بندی افلاطون و ارسطو دو وجه روایتی را از یکدیگر متمایز می‌سازند. این دو وجه روایتی دارای اهمیت هستند، زیرا انتخاب دورنماها در تابلوهای نقاشی، در فیلم‌ها و در رمان‌ها در رابطه با همین دو وجه هست. این دو وجه عبارتند از (Reuter Yves 1991, p. 59):

۱. وجه روایتی بازنمایی^۶ (داستانی)

۲. وجه روایتی محاکات^۷

در وجه روایتی بازنمایی، راوی تخیلی به نام خودش حرف می‌زند یا، حداقل، راوی تخیلی نشانه‌های حضور یا رد پایش را در متن پنهان نمی‌کند. خواننده می‌داند که داستان^۸ به واسطه یک یا چند ذهن بیان شده است. این وجه بیشتر در حماسه^۹ و در رمان دیده می‌شود. در وجه روایتی محاکات، داستان ظاهراً خودش بدون واسطه و بدون راوی تخیلی ظاهری بیان می‌شود. در این صورت، در قلمرو نشان‌دادن قرار می‌گیریم. این وجه را می‌توان بیشتر در هنرهای نمایشی همچون تئاتر، فیلم، تابلوهای نقاشی و نیز در بعضی از رمان‌های گفتگویی یا رمان‌های تک‌گویی شده^{۱۰} مشاهده کرد. وانگهی، این وجه را می‌توان در بعضی از روایت‌های «خنثی» هم دید.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، این دو وجه به دو گرایش از عمل روایت مربوط هستند و هر داستانی به واسطه زبان^{۱۱} روایت می‌شود. در حالت اول یعنی وجه بازنمایی موضوع کاملاً مشهود است، ولی، در حالت دوم، احساسی از یک حضور مستقیم و فوری دیده و حس می‌شود. بی‌شک، زمانی که گفته‌های شخصیت‌های داستانی را مستقیم و بدون واسطه می‌شنویم یا آن‌ها

4. fiction
5. récit
6. diégésis
7. mimésis
8. histoire

را می‌بینیم، تأثیر خیلی بیشتر و مؤثرتر است؛ البته به شرط اینکه تقلید^{۱۲}

9. épopée
10. monologuée
11. langage
12. mimétisme

بین گفتارهای قصه و گفتارهای «واقعیت» «واضح» تر از تقلید بین زبان روایتی و «واقعیت» فرازبانی باشد. انتخاب این یا آن وجه، هم وابسته به انتخاب زیبایی‌ها و هم وابسته به اخلاقیات است. برای نمونه، در تئاتر کلاسیک، سکس و خشونت به نمایش در نمی‌آید و فقط در گفته‌های شخصیت‌ها به آن‌ها اشاره می‌شود.

تقسیم‌بندی وجوه روایتی به دو دلیل دارای اهمیت است، زیرا از یک طرف جایگاه دورنمای روایتی در ساختار روایت را نشان می‌دهد و از طرفی دیگر این تقسیم‌بندی دووجهی با انتخاب چهار انتخاب روایتی دیگر متحقق می‌شود:

۱. صحنه ۲. خلاصه ۳. گفتارهای شخصیت‌ها ۴. انتخاب دورنماها. در واقع انتخاب دورنماها در ارتباط با وجه‌ها عمل می‌کند.

در وجه نمایشی (نشان‌دادنی)، تابلوهای نقاشی و رمان‌ها را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد:

۱. تابلوها یا رمان‌هایی که برانگیزنده این حس هستند که داستان با روشی بیرونی (عینی)^{۱۳} و بدون راوی ضبط شده‌اند. (برای نمونه، می‌توان به بعضی از رمان‌های همینگوی مانند «قاتلان» اشاره کرد و یا تابلوهایی که سعی در نشان دادن چیزی دارند؛ مثلاً، تابلوی نقاشی که یک یا چند شخصیت را در کنار کوهی نشان می‌دهند).

۲. تابلوها، فیلم‌ها یا رمان‌هایی که حسی کاملاً درونی (ذهنی)^{۱۴} را ایجاد می‌کنند، یعنی خواننده حس می‌کند که «در» درون

شخصیت‌هاست. البته در حالت تابلو و فیلم این مطلب کمی ظریف‌تر است. غالباً در بیشتر فیلم‌ها و تابلوها این حس است که شخصیت‌های داستانی فقط از بیرون به نمایش گذاشته شده‌اند، ولی می‌توان فیلم‌هایی را نام برد که درون شخصیت‌های داستانی را افشا می‌کند. این عمل می‌تواند از طریق گفتار خود شخصیت داستانی صورت گیرد. برای نمونه، می‌توان از فیلم «مهمان مامان» به کارگردانی داریوش مهرجویی نام برد. زمانی که مادر، یکی از شخصیت‌های فیلم، با خبر می‌شود که خواهرزاده‌اش به همراه همسرش به خانه آن‌ها خواهند آمد، آشفته‌حال و نگران می‌شود. این نگرانی از طریق حرف‌های خود شخصیت داستانی به بیننده انتقال می‌یابد. در واقع، دوربین با تعقیب کردن شخصیت داستانی، نه فقط تصویری دیداری از او به خواننده می‌دهد، بلکه تمام حرف‌های او را هم می‌شنود و انتقال می‌دهد. این گفتگوی با خود، به صورت غرزدن، دارای این ویژگی است که بیننده درون شخصیت داستانی یا بازیگر را بفهمد. شاید بتوان گفت در این صحنه زبان گفتاری به کمک زبان دیداری می‌آید تا ذهن شخصیت داستانی را برای بیننده افشا کند.

اکنون می‌توان گفت که در کنار پرسش وجهی که روش کم و بیش مستقیم و فوری را مشخص می‌کند - روشی که قصه به وسیله آن نشان داده می‌شود - پرسش راوی تخیلی مطرح می‌شود، به این دلیل که راوی تخیلی همیشه در یک متن وجود دارد

13. objective
14. subjectivité



همسان»)، ترکیبات اصلی این گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی را پس از این خواهیم دید. اما یادآوری این جمله لازم است که جدایی بین روایت داستان همسان و ناهمسان یکی از مسائل خیلی مهم است، زیرا بدین ترتیب، می‌توانیم شاهد حاکمیت یکی از دو شکل مهم از سازمان‌دهی پیام یعنی «روایت» یا «گفتمان»^{۱۵} در متن باشیم.

در «گفتمان»، گفته‌پردازی به کمک ضمایری چون من، تو، ما، شما و... صورت می‌گیرد؛ یعنی کسانی که در عمل ارتباط شرکت دارند. نشانه‌های فضا-زمانی آن با نشانه‌های فضا-زمان روایت متفاوت است. این نشانه‌ها به صورتی هستند که در ارتباط و در پیوند با زمان گفته‌پردازی هستند و اصطلاحاً به گفته‌پرداز چسبیده‌اند، براین اساس، زمان فعل‌های مورد استفاده، زمان حال ساده، آینده، ماضی نقلی و ماضی استمراری است. همچنین، برای نمونه نشانه‌های زمانی «امروز»، «فردا»، «دیروز»، «دو روز قبل»، «در همین ماه»، و... خواهد بود. در ضمن قید «اینجا» هم از نشانه‌های مکانی این گفتمان است. اما به عکس، در روایت، گفته‌پردازی پنهان شده است. انسان این احساس را دارد که در حضور یک گزارش بیرونی و ابژکتیو قرار گرفته است. در این شکل روایتی، ضمائر به شخصیت‌های داستانی که در داستان از آن‌ها نام برده می‌شود ارجاع می‌شوند و کسانی که درباره آن‌ها حرف می‌زنیم او و آن‌ها هستند. زمان غالباً زمان

و روایت تخیلی به آن کسی که داستان را روایت می‌کند ارجاع می‌دهد. این روایت تخیلی به دو شکل اساسی (Genette 1972, p. 256) دیده می‌شود:

۱. روایت دنیای داستان ناهمسان^{۱۵}

۲. روایت دنیای داستان همسان^{۱۶}

تقسیم‌بندی بالا بر اساس تقابل موجود بین روایت و کنشگر صورت گرفته است و گونه‌شناسی ژاپ لینت ولت هم بر تضاد عملی بین روایت و کنشگر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی بین روایت و کنشگر به ژاپ لینت ولت اجازه می‌دهد تا این دو شکل روایتی اصلی را که به ان اشاره شد، تشکیل دهد. ژاپ لینت ولت خود می‌گوید این دو کلمه را از ژرار ژنت به عاریه گرفته است. از این دیدگاه، روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمسان» است که روایت به عنوان کنشگر در دنیای روایت ظاهر نشود: روایت ≠ کنشگر. برعکس، در «روایت دنیای داستان همسان»، یک شخصیت داستانی دو نقش را به عهده می‌گیرد: از یک طرف، به عنوان روایت (من - روایت‌کننده)، وظیفه روایت‌کردن روایت را بر دوش دارد و از طرف دیگر، همچون کنشگر (من - روایت‌شده)، عهده‌دار نقشی در روایت است: شخصیت - روایت / شخصیت - کنشگر. تقابل بین روایت - کنشگر دارای این ویژگی است که مرکز جهت‌گیری^{۱۷} و زاویه دید خواننده را تعیین می‌کند و به کمک این تقابل

می‌توان در درون شکل‌های روایتی اصلی (یعنی «روایت دنیای داستان ناهمسان» و «روایت دنیای داستان

- 15. hétérodiégétique
- 16. homodiégétique
- 17. le centre d'orientation
- 18. discours

گذشته است و در کنار ماضی استمراری، ماضی بعید و ماضی ساده خواهد بود و همچنین نشانه‌های زمانی برای این نمونه بدین صورت است: «۱۳ آبان ماه»، «آن روز»، «شب قبل آن روز»، «روز بعد از آن»، «دو روز پیش از آن»، «آن ماه»، و غیره. به طور کلی با راوی ناهمسان، روایت غالب است و در راوی همسان که راوی یکی از شخصیت‌های داستانی و در حال روایت کردن است، گفتمان غالب می‌باشد. در حالت راوی ناهمسان رمان‌هایی را داریم که با «او» آغاز می‌شوند و در حالت دوم رمان‌هایی هستند که با «من» شروع می‌شوند. البته در فیلم یا تابلوی نقاشی هم می‌توان این دو گونه روایتی را مشاهده نمود.

اکنون زمان آن رسیده است که از دورنمای روایتی سخن بگوییم. اگر دو شکل اصلی راوی به این پرسش مهم پاسخ می‌گوید: «چه کسی در رمان روایت می‌کند؟»، دورنماهای روایتی (یا زاویه‌های دید)^{۱۹} پاسخ‌گوی این پرسش هستند: «چه کسی در رمان ادراک می‌کند؟». در واقع، وقتی خواننده به وسیله گفتمانی که قصه را روایت می‌کند داخل آن می‌شود، بر اساس دید و نگرشی یا بر اساس یک دورنمای ادراکی این قصه را درک می‌کند. این دورنمای ادراکی به صورتی است که می‌تواند اطلاعات داده‌شده را بر حسب یک مرکز جهت‌گیری تغییر دهد. این مرکز جهت‌گیری در حقیقت هرآنچه را که ادراک می‌شود، تعیین می‌کند. پس مهم است که عمل روایت و زاویه دید را با یکدیگر ادغام نسازیم. به

شکل سنتی سه دورنمای مهم را از یکدیگر می‌توان جدا کرد (Lintvelt.1989, pp.45-48)

۱. دورنمایی که توسط ذهن راوی می‌گذرد.
۲. دورنمایی که از طریق ذهن یک یا چند شخصیت داستانی بیان می‌شود.
۳. دورنمایی که به نظر بی‌طرف می‌آید یعنی دورنمایی که از ذهن هیچ کس عبور نمی‌کند.

دورنمای اولی معمولاً به «نگاه از پشت» یا «زاویه دید صفر» معروف است. دورنمای دومی را «نگاه با» یا «نگاه به همراه» یا «زاویه دید درونی» می‌نامند و آخری را «نگاه از بیرون» یا «زاویه دید بیرونی» خطاب می‌کنند.

خاطر نشان سازیم که در اینجا، دورنما مقدار دانش ادراک شده (یا به بیان دیگر درجه عمق دانش) را تعیین می‌کند؛ یعنی اینکه چه مقدار اطلاعات به خواننده متن داده می‌شود. قلمرو دورنما نیز همان قلمرو درون و برون چیزها، جانداران و انسان است که بدین وسیله می‌توان از آن‌ها ادراک درونی و بیرونی داشت.

برای پیدا کردن زاویه دید نباید فقط به فعل دیدن در یک داستان اکتفا کرد، بلکه باید به عمل ادراک از جهان هم توجه داشت که این عمل به وسیله پنج حس اصلی صورت می‌گیرد و فعل دیدن، فقط یکی از این حس‌هاست. به همین دلیل لیت و لت سعی می‌کند که در ابتدا دورنمای روایتی را تعریف کند؛ زیرا با این کار او می‌تواند به طور دقیق یک گونه‌شناسی نسبتاً دقیق از زاویه دید داشته باشد. وانگهی، دورنمای

19. focalisations

روایتی مورد بحث لینت ولت در رابطه با فاعل ادراك است. لینت ولت از دورنمای روایتی تعریفی می‌دهد. به اعتقاد او، دورنمای روایتی مربوط به ادراك جهان داستان از طریق فاعل - ادراك کننده است. این فاعل - ادراك کننده راوی تخیلی یا کنشگر است. ادراك کنش شناختن و کنش درك کردن به كمك ذهن و حس‌ها تعریف شده است. دورنمای روایتی فقط به مرکز جهت‌گیری دیداری محدود نمی‌شود؛ یعنی دانستن این موضوع که در دنیای داستان «چه کسی نگاه می‌کند؟»، بلکه دورنمای روایتی با مرکز جهت‌گیری شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه در پیوند کامل و عمیق است. همان طوری که ادراك جهان داستان از صافی ذهن و مرکز جهت‌گیری می‌گذرد، پس دورنمای روایتی از روان ادراك کننده تأثیر گرفته است. معمولاً انتخاب دورنمای روایتی در سطح ادراکی - روانی، ویژگی‌های مناسب و شایسته و با تناسب منطقی را به همراه می‌آورد. این ویژگی‌های مناسب روی سطوح گوناگون هنری (ادبی) واقع می‌شوند. می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم نقطه دید یا دورنمای روایتی، اغلب در يك معنای گسترده، در معنای گونه‌ی روایی استفاده می‌شود. این معنای گسترده مجموعه‌ای از دلایل و شواهد را که در رابطه با چهار مقوله روایتی است داخل می‌کند.

به اعتقاد لینت ولت، مفهوم زاویه دید به دو معنی استفاده شده است:
 ۱. معنای صحیح آن که همان مشخص کردن پدیده‌های مربوط

به سطح ادراکی - روانی است، ۲. سطح دیگر که کاملاً ناصحیح است و در این باره «ژرار ژنت» در کتاب خود صحبت کرده که مربوط به سطح کلامی است. ژرار ژنت به خوبی و با دقت این مسئله را نشان داده و معتقد است که نباید «چه کسی حرف می‌زند؟» را با «چه کسی نگاه می‌کند؟» اشتباه گرفت. پس بر این اساس مفهوم دورنمای روایتی باید حتماً به سطح ادراکی - روانی محدود و هرگز نباید با دیگر عناصر روایتی ادغام شود، که این عناصر دیگر یا سطوح دیگر در طبقه بندی لینت ولت در جای دیگری قرار می‌گیرند.

حال بر اساس آنچه گذشت، می‌توان طبقه بندی لینت ولت را ارائه نمود. لینت ولت همچون ژرار ژنت بر این اعتقاد است که در روایت، مراحل ۲۰ هست که بین این مراحل جدایی وجود دارد و نمی‌توان از یکی به درون دیگری داخل شد. برای نمونه، مرحله‌ای که به راوی تخیلی و خواننده تخیلی اختصاص داده می‌شود، با مرحله مربوط به کنشگران یکی نیست. برای نمونه، یکی از این مراحل مرحله روایتی نام دارد. این مرحله روایتی از جداسازی بین دو شکل اصلی راوی (شکل راوی همسان و راوی ناهمسان) و هر سه دورنمای ممکن (ذهن راوی، ذهن شخصیت داستانی و ذهن بی طرف) ساخته شده است. بدین ترتیب، پنج ترکیب اصلی و نه شش ترکیب صورت می‌گیرد. در غیر این صورت، تناقضی صورت خواهد گرفت؛ یا به ترتیبی که این پرسش مطرح است: چگونه يك راوی داستان همسان

20. instances

با «من» سوژکتیو و یک دورنمای «بی‌طرف» و بدون حضور هیچ ذهنی با یکدیگر جمع می‌شوند؟
 لینت ولت از این تقابل بین راوی - کنشگر استفاده می‌کند؛ زیرا در نظر او، این تقابل مرکز جهت‌گیری و زاویه دید خواننده را مشخص می‌کند. وانگهی، به کمک این تقابل می‌توان در داخل شکل‌های روایتی اصلی یعنی «روایت دنیای داستان ناهمساز» و «روایت دنیای داستان همساز»، ترکیبات اصلی گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی از دیدگاه ژاپ لینت ولت در زیر می‌آید:

الف. «روایت دنیای داستان ناهمساز» به سه گونه تقسیم می‌شود:

۱. گونه روایتی متن‌نگار

۲. گونه روایتی کنشگر

۳. گونه روایتی بی‌طرف

ب. «روایت دنیای داستان همساز» به دو گونه تقسیم می‌شود:

۱. گونه روایتی متن‌نگار

۲. گونه روایتی کنشگر.

۱. گونه روایتی متن‌نگار (عمل

الف. روایت ناهمساز، متمرکز شده

دنیای داستان بر راوی): گونه روایتی زمانی

ناهمساز «متن‌نگار» است که مرکز

جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی

واقع شود و نه بر یکی از کنشگران. در این حالت

خواننده در جهان داستان به وسیله راوی که همچون

تشکیل‌دهنده روایت است، هدایت می‌شود.
 این عمل روایتی امکانات زیادی را به وجود می‌آورد و به اصطلاح دست راوی باز است. او می‌تواند تمام اطلاعات را تحت کنترل خودش درآورد، به طوری که راوی خیلی بیشتر از شخصیت‌های داستانی می‌داند. اطلاعات او در مورد شخصیت‌های داستانی، چه از لحاظ عمق درونی و چه از لحاظ عمق بیرونی، حد نمی‌شناسد. او همه جا حضور دارد و در همه زمان‌ها حاضر است. به همین دلیل، او می‌تواند کاملاً و با اطمینان بازگشت به عقب داشته باشد یا جلوتر از کنش‌های داستان حرکت کند. او به‌مانند خداست. به همین دلیل این راوی به دانای کل معروف است. در ضمن، این راوی به شرطی دانای کل است که نقطه دیدش محدود نباشد و زاویه دیدش با هیچ یک از شخصیت‌های داستانی پیوند نخورده باشد. این ترکیب در سنت کلاسیکی بسیار استفاده شده است و مؤلفان رمان‌های نام‌های از این روش سود برده‌اند. این عمل روایتی می‌تواند به صورت طنز یا هجوی هم استفاده شود که در این حالت هدف آن نشان‌دادن توانایی کامل راوی است.

تابلوی اول (ت ۱)، گونه روایتی متن‌نگار را به نمایش می‌گذارد:

تابلوی مورد بحث، محراب مسجدی را نشان می‌دهد که در درون آن روایتی جاری است. این روایت را می‌توان به دو قسمت زمینی و آسمانی تقسیم کرد. تصویر یک زن در وسط تابلو دیده می‌شود. این زن احتمالاً ارجاع به خارج از متن ندارد و احتمالاً تصویر یک زن نوعی

است. در پشت زن تصویر يك مرد روحانی - احتمالاً امام حسین (ع) - بر روی اسب دیده می‌شود. پشت او شمع‌هایی به صورت انسانی و به تعداد چهارده دیده می‌شود که احتمالاً یادآور نمادی می‌باشند. شمع‌ها در سه ردیف قرار گرفته‌اند که از ردیف اول به طرف بالا وضوح آن‌ها کمتر می‌شود. این شمع‌ها به صورت منحنی‌هایی درمی‌آیند که در انتها به يك دست ختم



تصویر ۱. اثر کاظم چلباشیان

می‌شود. تمام انگشت‌ها بسته هستند به جز انگشت سیبانه که عدد یک را نشان می‌دهد. درست در حالت قرینهٔ این انگشت واحد و در پایین‌ترین سطح تابلو می‌توان تصویر کعبه را بر روی زمینهٔ سبزرنگی مشاهده کرد. این زمینهٔ سبزرنگ، بر روی فرش قرار گرفته است که شبیه به جانماز است. کمی بالاتر از کعبه و در سمت راست تابلو تصویر مردان مسلحی دیده می‌شوند که در يك صف در حال راه رفتن به طرف جلو هستند. در مقابل این مردان مسلح و در قسمت چپ تابلو گل‌های لاله با جنینی درمیان آن‌ها دیده می‌شود. بالای سر این رزمندگان و گل‌های لاله تصاویر مردان اعدام‌شده نمایان است و در آخر درست در وسط تابلو زن، جسد مردی را که از بدن او خون می‌ریزد در میان دست‌هایش گرفته و به احتمال زیاد آن را از زمین بلند کرده است. در این حالت زن رابط جهان زمینی و آسمانی است.

این روایت مسلماً از ذهن کسی روایت می‌شود که در داستان نیست. يك نوع تفکر و اندیشه در این تابلو دیده می‌شود که می‌توان آن را به صورت زیر بیان کرد:

داستان زمینی این تابلو به این صورت روایت می‌شود که از آغاز تاریخ بشریت تا به امروز مبارزینی وجود داشته‌اند که همیشه در حال مبارزه بوده‌اند و این عمل را همیشه تکرار کرده‌اند. این حرکت تکرارشونده آن قدر ادامه داشته تا به يك مقطع زمانی خاص رسیده است و حرکت آن هنوز ادامه دارد و ادامه خواهد داشت؛ حرکت سربازان رو به جلو. در این راه سربازان کشته می‌شوند و دو نوع حرکت عمودی و موازی را آغاز می‌کنند. حرکت



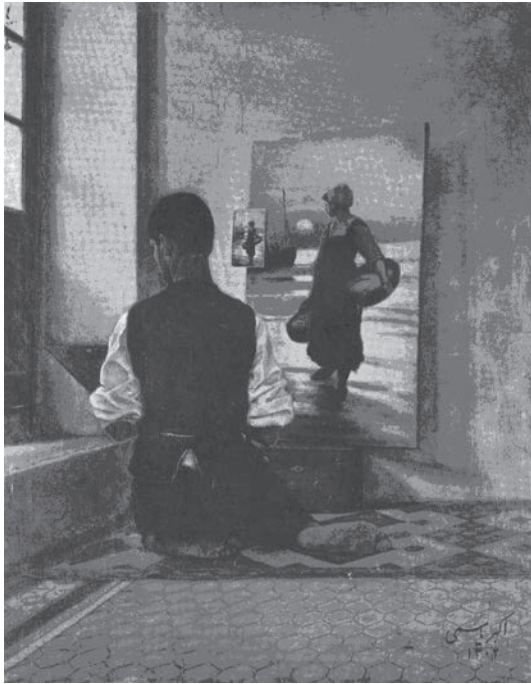
عمودی آن‌ها به صورتی است که به قسمت فوقانی تابلو یعنی جایی که بزرگان دین اسلام بعد از مرگ هستند می‌روند. این بزرگان در آن بالا زنده هستند و به صورت سلسله‌مراتبی بالا می‌روند تا به يك واحد منتهی شوند. از طرفی دیگر، با کشته‌شدن این رزمندگان، يك گل لاله سرخ که در درون آن جنینی قرار دارد درست می‌شود و این حرکت به موازات حرکت رزمندگان و به تعداد آن‌ها از روز اول وجود داشته است.

راوی، این اندیشه را با انتخاب گونه‌ی روایتی متن‌نگار بیان کرده است. راوی برای بیان این اندیشه سعی کرده است که با هیچ زاویه‌ی دیدی در پیوند نباشد یا به اصطلاح زاویه‌ی دید صفر را انتخاب نموده است. زاویه‌ی دید صفر است، زیرا راوی در همه جا حضور دارد. او از بی‌نهایت تاریخ باخبر و از سرنوشت کشته‌شدگان آگاه می‌باشد. او می‌داند زندگی بعد از مرگ چگونه است و در انتها زندگی انسان به کجا ختم می‌شود. او از همه چیز آگاه است. وانگهی برای کشیدن چنین تصویری می‌توان این پرسش را مطرح کرد: راوی تخیلی باید در کدام قسمت جهان قرار گیرد تا بتواند چنین تصویری را بکشد؟ این راوی در جایی است که می‌تواند هم زمینی‌ها را ببیند و هم آسمانی‌ها را!

۲. گونه‌ی روایتی کنشگر (عمل روایت ناهمسان، متمرکز شده بر کنشگر - شخصیت داستانی). گونه‌ی روایتی زمانی «کنشگر» است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود؛

بلکه درست برعکس، بر یکی از کنشگران انجام گیرد. این گونه‌ی روایتی بسیار محدودتر از روایت ناهمسانی است که بر راوی متمرکز شده است. این محدودیت به شرطی متحقق می‌شود که راوی فقط آنچه را که شخصیت داستانی می‌داند، بداند (منظور شخصیت داستانی است که زاویه‌ی دید را جهت‌دهی می‌کند). پس در این حال حالت، عمق داخلی یا بیرونی هم محدود شده است. در این گونه‌ی روایتی بازگشت به عقب امکان دارد، ولی حرکت رو به جلو یا جلوتر از کنش‌های داستانی حرکت کردن و در همه جا بودن به طور مطمئن امکان ندارد. بدین ترتیب، کارکرد راوی هم محدود می‌شود. بهترین مثال یکی از رمان‌های «هانری جیمز» به نام آنچه که مری می‌دانست، است. در این رمان جهان داستان از نگاه دختری کوچک مشاهده می‌شود. این دختر تحول‌های عاشقانه نزد بزرگسالان را می‌بیند، بدون اینکه کاملاً چیزی بفهمد. این ترکیب اجازه‌ی تغییرات جالبی را می‌دهد؛ زیرا زاویه‌ی دید می‌تواند روی يك شخصیت متمرکز شود؛ حتی اگر کنشگران دائماً تعویض شوند. برای این حالت می‌توان رمان مادام بسواری، اثر فلوربر را مثال آورد. در این رمان زاویه‌ی دید غالباً به مادام بسواری اختصاص دارد، ولی در بعضی از بخش‌ها به شارل، دیگر شخصیت داستان، اختصاص داده شده است. این تغییرات در نقطه‌ی دید را می‌تواند چندنگاهی^{۲۱} (نقطه‌ی دید از نگاه چند نفر به صورت محدود) و تک‌نگاهی^{۲۲} (نقطه‌ی دید از نگاه يك

21. polyscopique
22. monoscopique



تصویر
۲۰۲۳
آرمان
پلیسی

شخصیت داستانی) نامید که در مقابل يك نگاهی قرار می‌گیرد. تابلوی دوم (ت ۲) نمونه مناسبی برای این گونه روایتی است، زیرا گفته خوان می‌داند در اندیشه کسی که این تابلو را می‌کشد چه می‌گذرد. تجلی اندیشه گفته پردازی که تابلویی را می‌کشد به خوبی نمایان است.

۳. گونه روایتی بی‌طرف. گونه روایتی زمانی بی‌طرف است که نه راوی و نه حتی يك کنشگر، هیچ کدام در مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار نگیرند. در نتیجه، هیچ مرکز جهت‌گیری فردی برای نگاه خواننده وجود ندارد.

این گونه در دهه های اخیر به وجود آمده است و نسبت به دیگر گونه‌های روایتی کمتر دیده می‌شود. این گونه روایتی را رمان‌نویسان امریکایی (همینگوی، هامت و...) خصوصاً در رمان‌های پلیسی با روش رفتارگرایان^{۲۳} ارائه شده است. در روش رفتارگرایان تلاش بر این است که رفتار شخصیت‌های داستانی به تصویر کشیده شود و نه روانکاوی شخصیت‌های داستانی. در ضمن، تعداد زیادی از نویسندگان «رمان نو»^{۲۴} هم از این گونه روایتی استفاده می‌کنند. این گونه روایتی این حس را ایجاد می‌کند که حوادث داستانی خودشان به صورت عینی و نه ذهنی زیر نگاه يك دوربین جریان دارند. در حقیقت، این حوادث داستانی به هیچ وجه از صافی ذهن نمی‌گذرد. دیدگاه و وسعت دید در این گونه روایتی بسیار محدود است و خواننده کمتر از شخصیت‌های داستانی می‌داند. بازگشت به عقب بسیار کم اتفاق می‌افتد. حرکت رو به

جلو یا جلوتر از حوادث داستان رفتن، (به صورت مطمئن حوادث را پیش بینی کردن) یا در همه جا حضور داشتن غیرممکن است. همچنین، بیان کارکردی و تکمیل‌کننده راوی تخیلی در این گونه روایتی غیرممکن است. لازم به ذکر است که به طور کلی نشانه‌هایی (مانند علامت تعجب و...) که درون شخصیت‌های داستانی را نشان می‌دهند در گفتمان دیده نمی‌شود. این گونه روایتی حس و تأثیر نوعی سفتی، سختی و نبود عاطفه را بیان می‌کند. در این حالت، راوی فقط يك نقش

23. behavioriste
24. Nouveau Roman



رایت
 ۳
 مضمون
 در
 قریب
 پهبان
 ن

ساده یعنی نقش روایتی‌ای که به او تحمیل شده است، را به عهده می‌گیرد. با این عمل، به طور خودکار، عمل تفسیرکردن را از دست می‌دهد. از ذهنیت درونی راوی دیگر در این گونه روایتی اثری وجود ندارد. راوی در این مرحله، درباره شخصیت‌های داستان، نه قضاوت می‌کند و نه تفسیری انجام می‌دهد، بلکه حالتی خنثی را اتخاذ می‌کند. در حقیقت، او همچون دوربین است؛ فقط آنچه را که می‌بیند و می‌شنود بیان و یک حالت ابژکتیو یا بیرونی را اتخاذ می‌کند. در این گونه روایتی، عمل داستان به وسیله ذهن درون‌گرای راوی یا یک کنشگر تصفیه نمی‌شود، بلکه به نظر می‌رسد که این عمل با یک دوربین بیرونی ضبط شده است. مسلماً، در این گونه روایتی، راوی بعضی از صحنه‌ها را به سلیقه خود انتخاب می‌کند که این عمل مانع و مشکلی را ایجاد نمی‌کند.^{۲۵}

تابلوی بعدی (ت ۳) می‌تواند مثال مناسبی برای این گونه روایتی باشد:

ب. روایت ۱. گونه روایتی متن‌نگار (عمل دنیای داستان روایت همسان، متمرکز شده همسان بر راوی). گونه روایتی زمانی «متن‌نگار» است که جهان داستان

از طریق دورنمای روایتی

شخصیت - راوی (من) -

روایت‌کننده) و نه شخصیت

-کنشگر (من-روایت‌شده)

درک شود. درواقع،

شخصیت-راوی (من-روایت‌کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشته خود آنچه را که برایش پیش آمده است روایت می‌کند. این گونه روایتی، عملی است که در نوع‌های

ادبی خودسرگذشت نویسی

(اتوبیوگرافی) و اعترافات

دیده می‌شود. راوی تخیلی

همان کنشگر بوده و چون

از لحاظ زمانی این راوی

۲۵. البته در اینجا شخصاً با نظر ژاپ لیت و لت موافق نیستیم. این نوع انتخاب کردن از صحنه‌ها، خود یک نوع حالت درون‌گرا و تفسیری را به وجود می‌آورد؛ زیرا راوی از حالت خنثی بودن خارج می‌شود و دیگر همچون دوربین عمل نمی‌کند. آنچه را می‌خواهد نشان می‌دهد و آنچه را که مایل نیست و شاید هم مهم است رها می‌کند. یعنی اینکه در هر صورت خواننده تحت سیطره راوی است، زیرا اوست که تشخیص می‌دهد من چه چیز را ببینم و چه چیز را نه! در این کلام، حق انتخاب از خواننده گرفته شده است. خواننده در آخر امر همان چیزی را نتیجه می‌گیرد که راوی یا نویسنده در نظر داشته است. در این صورت محل قرارگرفتن این گونه‌های روایتی در کجای جدول پیشنهادی قرار می‌گیرد؟



تخیلی از کنشگری که سابقاً بوده جدا شده، به گونه‌ی روایتی متن‌نگار معروف است. راوی تخیلی با بازگشت به عقب از زندگی‌اش سخن می‌گوید. این حالت به راوی تخیلی این امکان را می‌دهد تا دانشی اضافی نسبت به گذشته، دیدی وسیع، نگاهی عمیق - چه به‌لحاظ درونی و چه به‌لحاظ بیرونی - نسبت به خود و به حوادث داشته باشد البته این وضعیت، این توانایی را ایجاد می‌کند تا بازگشت به عقب امکان داشته باشد (بازگشت به عقب روی چیزهایی که عمل روایت روی آن‌ها پایه‌ریزی شده است). همچنین حوادثی که در آینده پیش خواهد آمد با اطمینان روایت شود و حتی راوی تخیلی می‌تواند حوادثی را که مربوط به آینده داستان است، بیان کند. با این عمل روایتی راوی تخیلی می‌تواند از حوادث داستان جلوتر رود و جلوتر از شخصیت‌های داستانی کنش‌ها را ببیند. این راوی در ضمن اینکه کارکردهای گوناگون را به عهده می‌گیرد خودش را (اعترافات روسو بهترین نمونه است) از مداخله کردن در چیزها محروم نمی‌سازد. این گونه‌ی روایتی با اینکه نمی‌تواند در همه جا بوده و از درون تمام شخصیت‌های داستانی باخبر باشد، با این وجود بسیار توانا و قوی است.

۲. گونه‌ی روایتی کنشگر (عمل روایت همسان، متمرکز شده روی راوی). گونه‌ی روایتی زمانی «کنشگر» است که شخصیت - راوی (من - روایت‌کننده) با شخصیت - کنشگر (من - روایت‌شده) کاملاً یکی شود. بدین‌وسیله او می‌تواند دوباره

گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند و خواننده می‌تواند دورنمای روایتی شخصیت - کنشگر را درک کند. (Lintvelt.1989, p.86)

راوی تخیلی خودش را به گونه‌ای روایت می‌کند که انگار در «زمان روایت» جریان دارد. در این حالت توهمی از هم‌زمانی بین حوادث و روایت آن حوادث درست می‌کند. به همین دلیل، راوی تخیلی مجبور است از زمان حال، آینده و ماضی نقلی استفاده کند. بدین طریق، راوی از زمان حال جدا نمی‌شود و ادراکش محدود به همان جایی است که قرار دارد؛ یعنی نگاه و ادراکش شبیه به نگاه و ادراک شخصیت داستانی در زمان حادثه است. این موضوع به طور قابل توجهی عمق درون و بیرون چیزها و اشخاص را محدود می‌کند. این مسئله حتی کارکردهای راوی تخیلی را محدود می‌کند، به طوری که راوی با اطمینان نمی‌تواند حوادثی را که در آینده رخ خواهد داد بیان کند و جلوتر از آن‌ها برود. به نوعی که می‌توان گفت این حرکت رو به جلو کاملاً منتفی است. در اینجا می‌توان به رمان‌هایی اشاره کرد که از گفتگوی درونی مطلق استفاده می‌کنند. از پیشکسوتان این رمان‌ها، دو جاردین^{۲۶} است. رمان *بوته‌های برگ‌بو* بریده شدند یکی از رمان‌هایی است که از این فن استفاده کرده است. در ضمن، بعضی از آثار «ناتالی ساروت» با عنوان *مارترو*^{۲۷} یا *فهراین*^{۲۸} دارای چنین ویژگی‌ای هستند.

این طبقه‌بندی‌ها صرفاً فنی نیستند و بهتر است به صورتی دیگر به آن‌ها

26. E. Dujardin
27. Martereau
28. Fugues

نگریست و آن‌ها را بررسی کرد؛ یعنی از نگاه نویسندگان خواننده یا اینکه ببینیم این انتخاب یا آن انتخاب چه سودی برای نویسنده و خواننده دارد. برای نمونه، می‌توان ادعا کرد، در روایت داستان ناهمساز که عمل روایت بر راوی تخیلی متمرکز شده است توانایی ادامه روایت در هر شرایطی وجود دارد، حتی اگر شخصیت اصلی داستان عقلش را از دست بدهد یا حتی بمیرد. در واقع، این نوع روایت زمان‌های متمادی بسیار طولانی و همچنین مکان‌های گوناگونی را فراهم می‌کند. حال در کنار این گونه روایتی، روایت داستان همساز را که بر کنشگر متمرکز یافته است در نظر بگیریم این گونه روایتی این قدرت را دارد تا اطلاعات مربوط به شخصیت‌های داستانی، کنش‌های مربوط به آن‌ها و آنچه را که انجام می‌دهند و فکر می‌کنند، از خواننده پنهان سازد. بدین وسیله، یعنی با پنهان‌سازی می‌توان کنش‌های عجیب و غیرمترقبه را به وجود آورد. در انتها می‌توان یادآوری کرد که این طبقه‌بندی‌ها به انتخاب فلسفی و اخلاقی هم بستگی دارد. در حقیقت، «نبود» یک راوی دانای کل احساساتی همچون وجود مستقل شخصیت‌های داستانی یا حس پوچی را قوت می‌دهد؛ زیرا رابطه‌علیت‌روانی دیگر زنجیره کنش‌ها را بیان نمی‌کند.

نتیجه

بر اساس پرسش‌های مطرح‌شده در ابتدای مقاله تلاش شد تا نظامی را که جهت‌گیری رفتاری بیننده یا خواننده در خواندن یک گفتمان است نشان دهیم و آنگاه طبقه‌بندی از آن‌ها داشته باشیم. به همین دلیل، از نظریه‌های ژاپلینت‌ولت در حوزه دورنمای روایتی کمک گرفتیم. مهم‌ترین وجه ساختار روایی مقوله نقطه دید یا همان مقوله دورنمای روایتی است. لینت‌ولت در کارهای نظری‌اش تلاش کرد یک گونه‌شناسی از دورنمای روایتی ارائه دهد. این گونه‌شناسی بر تضاد بین راوی و کنشگر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی باعث شد که دو شکل روایتی اصلی شکل بگیرد: ۱. روایت دنیای داستان ناهمساز، ۲. روایت دنیای داستان همساز. بر اساس این تقسیم‌بندی، لینت‌ولت گونه‌های روایتی خود را شکل می‌دهد. او برای روایت دنیای داستان ناهمساز سه گونه روایتی متن‌نگار، کنشگر و خنثی را تشکیل می‌دهد و برای گونه روایت دنیای داستان همساز دو گونه روایتی (متن‌نگار و کنشگر) در نظر می‌گیرد. بر اساس این طبقه‌بندی، اختلاف بین لینت‌ولت و ژرار ژنت نمایان می‌شود. این اختلاف خود را در روایت دنیای داستان همساز نشان می‌دهد. بر اساس نظر ژرار ژنت، در روایت دنیای داستان همساز، می‌توان هر سه گونه روایتی را داشت، ولی لینت‌ولت معتقد است که زاویه دید بیرونی یا گونه روایتی خنثی برای راوی اول شخص امکان ندارد. به همین دلیل تقسیم‌بندی لینت‌ولت پنج تایی و ژرار ژنت شش تایی است.

اکنون در پایان مقاله می‌توان نتیجه گرفت که روایت‌شناسان غالباً دنیای داستان را به سه موقعیت راوی تخیلی، کنشگر و مخاطب تخیلی تقسیم می‌کنند و بر اساس این سه موقعیت، ابتدا یک گونه‌شناسی از روایت‌ها را تشکیل می‌دهند و آنگاه، سعی می‌کنند سه نوع مطالعه را دنبال کنند: ۱. بررسی راوی تخیلی و عمل روایت، ۲. بررسی تحلیل گونه‌های کنشگر و گونه‌های کنشی، ۳. بررسی مخاطب تخیلی.

بر این اساس، گونه‌شناسی روایتی بیشتر به مسئله عمل روایت می‌پردازد، ولی خود عمل روایت به طور خودکار به رابطه متضاد راوی تخیلی و مخاطب تخیلی هم خواهد پرداخت. البته مسئله عمل روایت در ارتباط با روایت و داستان هم در نظر گرفته می‌شود که در ادامه این کار رابطه کنشگران و عمل روایتی مطرح می‌شود.

حال، با این نتیجه‌گیری می‌توان هدف این مقاله را به اختصار بیان کرد: دورنمای روایتی در رابطه با ادراک جهان داستان از طریق یک فاعل - ادراک‌کننده (ذهن ادراک‌کننده) است و این فاعل - ادراک‌کننده می‌تواند راوی یا شخصیت داستانی باشد. اکنون پرسش این است: این ادغام نقطه دید و ذهن (ذهن ادراک‌کننده) برای چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت که این ادغام، قوه ادراک، روان‌شناسی و ایدئولوژی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. ولی هدف اصلی این استدلال این است که بیننده را به عنوان عامل سامان‌دهنده اصلی معرفی کند. یعنی ذهن اندیشنده‌ای را که محدودیت‌ها، اشارات و جابه‌جایی‌های بین سطوح مختلف فرم روایی را برای معنی‌کردن دنیای خیالی به کار

می‌گیرد. نظریه‌پردازان در ارتباط با نظریه روایی بر این باور هستند که مقوله نقطه دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است. نقطه دید، گفتمان یا ساز و کارهای متنی‌نما/نمای عکس، انطباق خط نگاه، حرکت‌های دوربین و غیره را به جهان داستان (جهان رویدادها، کاراکترها، فضا و زمان خیالی) پیوند می‌زند. این پیوند به نوبه خود گروه ممتازی از اشاره‌های به شدت معنادار را در اختیار بیننده قرار می‌دهد و شاخص‌های متنی بسیار پرباری تولید می‌کند. نقطه دید، یک نظام متنی است که دسترسی بیننده یا خواننده به معنا را هدایت می‌کند (گسترش می‌دهد، محدود می‌کند، تغییر می‌دهد).



احمدی، بابک. *ساختار و تاویل متن - نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۰.

اخوت، احمد. *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا. ۱۳۷۱.

برانیگان، ادوارد. *نقطه دید در سینما، نظریه روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*. مترجم: مجید محمدی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی. ۱۳۷۶.

عباسی، علی، *مقاله گونه های روایتی و دیدگاه... کاربرد آن روی نویسندگان ایرانی و فرانسوی (بهرام صادقی - محمد هادی محمدی - صمد بهرنگی - هوشنگ مرادی کرمانی - آلبرت کامو)* تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۳ سال ۱۳۸۱.

والاس، مارتین. *نظریه های روایت*. مترجم: محمد شهباز. تهران: نشر هرمس. ۱۳۸۲.

Adam, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse, 1979.

_____, *Le texte narratif. précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, 1985.

Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.

Genette, Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972.

Hamon, Philippe, *Analyse du récit : éléments pour un lexique*, *Le Français Modernes*, XLII, 2, p. 133 – 526.

Lintvelt, Jaap, *Essai de Typologie narrative le « point de vue »* Paris, Jose Corti., 1989.

Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Bordas, Paris, 1991, p. 59.



نشانه‌شناسی و تبلیغات

دکتر مرتضی بابک معین
عضو هیئت علمی
دانشگاه آزاد

چکیده

در نشانه‌شناسی مکتب پاریس که توسط گرماس پایه‌گذاری شده است، تئوری‌ها و روش‌های گوناگونی ارائه داده می‌شود که می‌توان آن‌ها را به منظور تجزیه و تحلیل بازار يك کالا یا يك گفتمان تبلیغاتی به کار برد. به عبارت دیگر، می‌توان این تئوری‌ها را به عنوان ابزاری جهت تجزیه و تحلیل نشانه‌شناسی يك گفتمان یا بررسی و مطالعه در خصوص بازار يك کالا به کار بست. از جمله این تئوری‌ها می‌توان به «مربع نشانه معناشناسی» اشاره کرد که در اضلاع این مربع مقوله‌های بنیادی معنایی جای می‌گیرند. تئوری دیگر که فشرده تئوری‌های گرماس به حساب می‌آید «سیرزایشی معنا» نام دارد که می‌توان با کمک آن به چگونگی ظاهرشدن معنا از ژرف ساخت گفتمان تا رویه سطحی گفتمان پرداخت. همچنین، می‌توان در تحلیل يك گفتمان به بررسی روابط تقابلی گوناگون موجود در آن پرداخت تا بتوان به دلالت‌های معنایی نظام نشانه‌ای آن پی برد. در مقاله حاضر، با بهره‌گیری از این ابزارها به تحلیل چند گفتمان تبلیغاتی پرداخته خواهد شد.

کلیدواژه

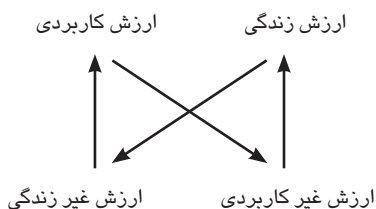
گرماس، مربع نشانه معناشناسی، سیرزایشی معنا.

مطرح نمود:

چگونه می‌توان با کمک معناشناسی به تجزیه و تحلیل تبلیغات يك کالا پرداخت؟

برای جواب‌دادن به سؤال مطرح‌شده می‌توان به کارهای «ژان مری فلوش»^۱ اشاره کرد. او در یکی از کارهای تحقیقاتی خود مربع نشانه معناشناسی^۲ مربوط به بازار لباس زیر مردانه را به بخش تولید کارخانه مربوطه ارائه می‌دهد، و بدین طریق، خصوصیت محصولات کارخانه‌های رقیب را ترسیم می‌کند تا بتواند اطلاعاتی همه‌جانبه در مورد وضعیت فضای رقابتی را در اختیار مدیران مسئول قرار دهد. او در رأس‌های این مربع، چهار ارزش کلی را که بر بازار محصول مورد نظر حاکم می‌باشد قرار داد. این ارزش‌ها عبارتند از:

ارزش کاربردی و بهره‌وری، ارزش زندگی، ارزش غیرکاربردی و ارزش قیمتی، و سپس خصوصیات جزئی هر يك از این ارزش‌ها را معرفی کرد. می‌توان مربع معناشناسی او را بدین ترتیب نشان داد:



1. Jean Marie Floch
2. carré sémiotique

شاید در نگاه اول نتوان ارتباط مستقیمی بین نشانه معناشناسی و تبلیغات و بازاریابی برقرار کرد، اما باید اذعان داشت که از حدود سال‌های ۱۹۶۰ مدیران و مسئولان تبلیغاتی و امر بازاریابی، این شاخه از علم زبان‌شناسی را برای تجزیه و تحلیل بازار يك کالا، ایجاد شرایط بهتر فروش آن، بررسی نقاط ضعف در تبلیغات يك کالا در رقابت با بازار کالاهای دیگر و دیگر منظورها به کار گرفتند. در حال حاضر، در غرب آژانس‌های تبلیغاتی با استخدام معناشناسان دانشگاهی جلوه‌ای کاملاً علمی به امر بازاریابی و تبلیغات داده‌اند و بدین طریق گامی در جهت هرچه بیشتر گرم‌کردن بازار کالاهای خود برداشته‌اند. برای شروع این بحث می‌توان سؤال بنیادی و مهم زیر را

ترسیم این مربع این امکان را فراهم می‌آورد که بازار کالای مورد نظر را در چارچوب محورهای ارزش‌های کلی مورد بررسی قرار دهیم. همچنین، این امکان فراهم می‌شود تا بازار مربوط به کالایی مشخص را به ارزش‌های بنیادی که عوامل انگیزه‌سازی خرید کالا به حساب می‌آیند تقسیم‌بندی کنیم. به همین ترتیب، مدیر تولید می‌تواند در صورت خالی‌بودن یکی از اضلاع مربع که اشاره به یک ارزش دارد، ایده‌های جدیدی را که سبب ارتقاء انگیزه خرید می‌شود، ارائه دهد.

اساس کار تبلیغاتی غالب کارخانه‌های تولید ماشین در غرب را نیز می‌توان با این مربع ترسیم کرد. در ضلع مربوط به ارزش‌های کاربردی، خصوصیت رفاهی، امنیتی، استحکامی و سرعت ماشین مطرح می‌شود. در ضلعی که به ارزش‌های غیرکاربردی مربوط می‌شود، زیبایی و پرستیژ اجتماعی که به همراه می‌آورد جای می‌گیرد و در ضلع دیگر قیمت ماشین جدا از دیگر خصوصیات مطرح می‌شود. اما ضلعی که در مورد لباس‌های زیر مردانه جایگاه جذابیت و جذب جنسی را به خود اختصاص می‌داد، مدتها خالی بود. اما در دنیای مدرن غرب با واردکردن زن به عنوان یک عنصر ابزاری و نقش خاصی که در تبلیغات ایفا می‌کند، ماشین به عنوان کالایی که فریفتگی و کشش ایجاد می‌کند مطرح شد. و بدین ترتیب، چهار رأس مربع با جادادن یک ارزش کامل می‌شود. به منظور مطرح کردن خصوصیت کاربردی معناشناسی در مرحله

تجزیه و تحلیل يك آگهی تبلیغاتی می‌توان از تئوری‌های مختلف معناشناسی از جمله تئوری «سیر زایشی معنا»^۲ استفاده کرد. (Bertrand, 2000, p. 29) این تئوری که بیشتر در حوزه کلامی و نوشتاری به چگونگی تبلور معنا از زیرساخت متن به روساخت می‌پردازد، در حوزه‌های تصویری و آگهی‌های تبلیغاتی نیز به کار می‌آید. قبل از تجزیه و تحلیل آگهی‌های تبلیغاتی برای یافتن هویت بنیادی آن‌ها که در ژرف‌ساخت مطرح می‌شود، لازم است به توضیحی اجمالی در مورد «سیر زایشی معنا» که «گرماس»^۳ بنیان‌گذار مکتب پاریس آن را مطرح کرده، بپردازیم. (Klin Kenberg, 1996, p. 139) گرماس معتقد بود که معنا برای آنکه در روساخت متن ظاهر شود سیری را از ژرف‌ساخت به روساخت طی می‌کند. ژرف‌ساخت متن جایگاه بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی فردی می‌باشد که او این مقوله‌ها را مقوله زندگی و مرگ می‌داند که در ارتباط تضادی با یکدیگر قرار دارند. علاوه بر این ارتباط، ارتباط دیگری به نام ارتباط تناقضی نیز وجود دارد؛ یعنی ارتباط يك مقوله با نفی آن. مانند ارتباط زندگی با نه زندگی و مرگ با نه مرگ. اینجاست که مربع معناشناسی که در آن هویت‌های بنیادی و اصلی مطرح می‌شوند شکل می‌گیرد. این سطح از متن متعلق به مقوله‌های کاملاً انتزاعی است. در سطح بالاتر، یعنی سطح معناشناسی - روایتی، ارزش‌های انتزاعی و مقوله‌های بنیادی که در ژرف‌ساخت تجسم پیدا کردند به شکل نقش‌های

3. Parcours génératif du sens

4. Greimas



انتزاعی ظاهر می‌شوند؛ مانند نقش موضوع ارزشی^۵ که در خود محتوای يك مقوله معناشناسی را دارد (مثلاً مقوله زندگی). در این سطح از سیر زایشی سروکار ما با نقش‌های مختلف روایتی است که می‌توان آن‌ها را به شش دسته تقسیم کرد نقش عامل فاعلی^۶، موضوع ارزشی، عامل مسبب^۷، عامل گیرنده یا بهره‌برنده، عامل یاری‌دهنده^۸، و عامل بازدارنده^۹. در این سطح از ارتباط این نقش‌ها با یکدیگر مطرح می‌شود. این نقش‌ها هنوز نقش‌های ناب و انتزاعی می‌باشند که هنوز به داده‌های عینی و ملموس تبدیل نشده‌اند. فقط در روساخت متن است که این داده‌های انتزاعی جلوه‌های صوری و عینی پیدا می‌کنند. در واقع، در روساخت عامل فاعلی ممکن است پسری به اسم علی باشد که به دنبال موضوعی ارزشی است و به‌طور مثال، به شکل پول ظاهر می‌شود. علی و پول جلوه‌های عینی و صوری نقش‌های انتزاعی فاعلی و موضوعی ارزشی هستند. در سطوح زیرین و روایی داده‌ها به صورت ثابت می‌باشند، اما این در سطح رویه و سطحی است که داده‌های انتزاعی ثابت، و نمودهای عینی و صوری شکل متفاوت، پیدا می‌کنند.

با استفاده از این تئوری می‌توان به تحلیل ساختاری آگهی مربوط به يك مارک پرداخت و چگونگی شکل‌گیری

هویت آن را مورد بررسی قرار داد. به‌طور مثال، برای تجزیه و تحلیل سیر زایشی معنا در آگهی‌های تبلیغاتی می‌توان آگهی مربوط به

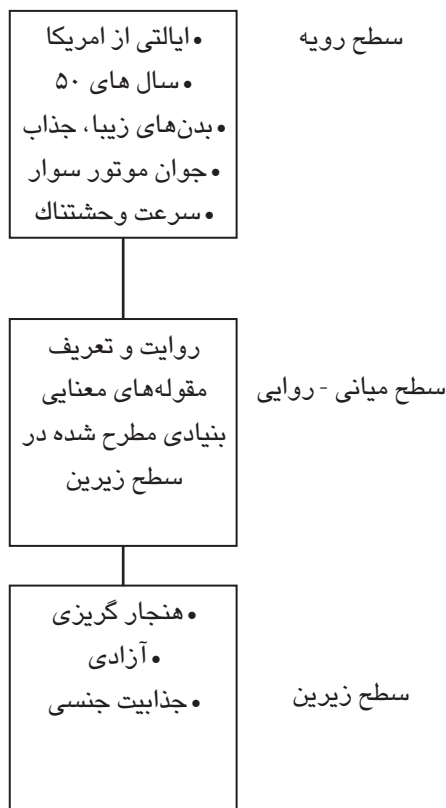
شلوار «لی‌وایز» را مطرح کرد. با نگاهی به اکثر تبلیغات این مارک به راحتی مشاهده می‌کنیم که نقش اصلی را جوان‌های لی‌وایز پوشی ایفا می‌کنند که بدن‌های قوی، ورزشی و جذابی دارند. آن‌ها با پوشیدن شلوار لی‌وایز نگاه‌ها را به خود معطوف می‌کنند. آن‌ها سرشار از انرژی هستند. یا سوار بر موتورند. یا بر روی اسب نشسته‌اند. همه این واقعیت‌های دیواری در سطح رویه متن ظاهر می‌شوند، جوان، شلوار، فضایی مشخص و زمان معلوم (جوان دهه^{۵۰} یا ۶۰ یا ...) واقعیت‌های صوری و ملموسی می‌باشند که در دنیای پیرامون ما وجود دارند و قابل درک‌اند. برای رسیدن به هویت اصلی و بنیادین این مارک باید در ساختارهای زیرین و انتزاعی فرورفت، ساختارهایی که در خود مفاهیم ارزشی، اجتماعی و هویتی يك مارک را دربرمی‌گیرند. برای مارک لی‌وایز، این ارزش‌های هویتی، ارزش‌هایی از قبیل آزادی، نیروی سرشار جوانی، سرکش بودن و لجام‌گسیختگی می‌باشد. در واقع، این مارک، ریشه هویتی خود را در این ارزش‌های بنیادین که همیشه مطرح بودن آن را در سیر زمان تضمین می‌کند، جستجو می‌نماید. به عبارت دیگر، این سطح انتزاعی که متشکل از تعداد محدودی از ارزش‌های متفاوت می‌باشد، تضمین‌کننده هویت این مارک در طول زمان بوده و همیشه در خاطر طرفداران آن باقی می‌ماند. سطح دوم همان سطح روایی است که به مارک این امکان را

5. object
6. sujet
7. adjuvant
8. opposant
9. énonciateur

می‌دهد تا ارزش‌های مطرح‌شده در سطح زیرین انتزاعی را با دادن غالب‌هایی روایی به سطح رویه نزدیک‌تر کند. در این سطح که عامل‌های کنشگر مختلف ظاهر می‌شدند، با برنامه‌های روایتی مختلف سروکار خواهیم داشت. ممکن است به عنوان مثال، عامل فاعلی تحت تأثیر يك عامل مسبب (که ممکن است حس آزادی‌طلبی باشد) به فروشگاه برود و شلوار مارک لی‌وایز (موضوعی ارزشی) بخرد. به هر حال، سطح روایی این امکان را به مارک مربوطه می‌دهد که ارزش‌های بنیادین سطح زیرین را شکلی روایی دهد، به طریقی که گذر از سطح زیرین به سطح روایی، گذر از سطح انتزاعی و مبهم به سطح اشکال روایتی صریح و روشن می‌باشد. اصولاً در دنیای لی‌وایز این قهرمان‌ها و اعمال آن‌ها هستند که هر بار به نحوی منشأ و سرچشمه ارزش‌هایی نظیر آزادی، سرکشی و... می‌شوند. بدین ترتیب، آگهی‌های تبلیغاتی لی‌وایز می‌تواند بسیار متنوع باشد؛ چراکه هر بار قهرمان لی‌وایزپوش می‌تواند با روش تازه‌ای حس آزادی‌خواهی و سرکشی خود را تعریف کند.

همه داده‌ها در سطح زیرین که ارزش‌های پایه‌ای هویت مارک را مشخص می‌کنند، مانند سطح روایی، انتزاعی هستند. اما در بالاترین سطح سیر زایشی هستند که همه آن داده‌های انتزاعی به صورتی صوری و ملموس آشکار می‌شوند. قهرمان‌ها که در سطح روایی تنها يك عامل کنشگر به حساب می‌آیند، در این سطح هویت مشخص، قیافه معین و در کل هویت عینی معینی پیدا کرده و در ظرف زمانی و مکانی معلوم قرار می‌گیرند.

مفاهیم ارزشی و ساختارهای ثابت و انتزاعی سطوح ژرف، در این سطح جلوه‌ها و نمودهای صوری متفاوت به خود می‌گیرند. قهرمان که تجسم ارزش‌های هویتی مطرح‌شده در سطح زیرین می‌باشد، در سطح رویه و بالایی می‌تواند جنسیت زن یا مرد داشته باشد؛ جوانی ورزشکار باشد؛ از یکی از ایالت‌های امریکا، یا اهل



پاریس، جوان سال‌های دهه ۵۰^۰ باشد یا جوان مدرن امروزی؛ سوار بر اسب یا موتورسوار حرفه‌ای. مدیر آگهی‌های تبلیغاتی می‌تواند با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی جلوه‌های عینی و صوری سطح روایی را تغییر دهد، تا ایجاد انگیزه کرده و انگیزه مصرف را به‌غایت بالا ببرد.

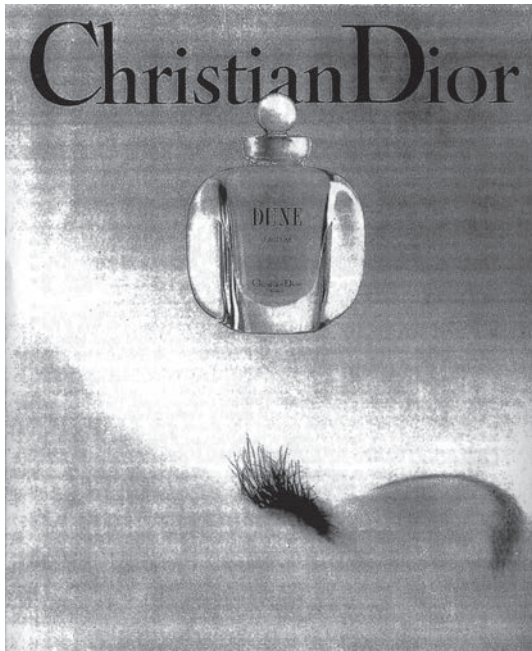
آنچه برای یک مدیر آگهی‌های تبلیغاتی بسیار حائز اهمیت است توجه به این مسئله است که مقوله‌های بنیادی معنایی مطرح‌شده در ژرف‌ساخت‌گفتمان هویت یک مارک محسوب می‌شوند، حال آنکه تصاویری صوری که در سطح بالایی وظیفه تجسم عینی بخشیدن به این ارزش‌ها را دارند، با توجه به زمان، سلیقه جامعه، عادات خرید مردم و شرایط اجتماعی و فرهنگی متفاوت می‌باشند.

اکنون در خصوص این ارزش‌های هویتی، مثالی از تبلیغات داخلی بیاوریم. در آگهی‌های مربوط به «بانک ملی» غالباً تصویر پیرمردی که در کنار نوه خود نشسته نشان داده می‌شود. در نگاه پیرمرد آرامش موج می‌زند و لبخند چاشنی این نگاه می‌شود. پیرمرد با نشان دادن دفترچه حساب پس‌انداز بانک ملی خبر از تضمین رفاه و آرامش آینده کودک می‌دهد. در پایان تصویری از بانک ملی نشان داده می‌شود: حضور مقتدرانه دو شیر و نگاه

دوربین از پایین به ستون‌های مرتفع بانک ملی در تصویر آخر به‌راحتی مشهود می‌باشد. آنچه در تصاویر شاهد آن می‌باشیم و در اولین نگاه

به دلیل شناخت دنیای پیرامون با آن ارتباط برقرار کرده و آن را می‌فهمیم، به سطح روایی و بالایی سیر زایش مربوط می‌شود. اما برای تجزیه و تحلیل ارزش‌های هویتی این بانک باید به سطح زیرین که جایگاه ارزش‌های بنیادی معنایی و تضمین‌کننده هویت اصلی بانک در طی دهه‌های مختلف می‌باشد، رجوع کنیم. قدمت و اصالت از جمله هویت‌های اصلی این بانک به حساب می‌آید، انگار در ذهن هر ایرانی واژه بانک با صنعت ملی تداعی می‌شود. این ارزش بنیادی در روساخت که جایگاه نمودهای صوری می‌باشد، با تصویر پیرمرد تداعی می‌شود. در بعضی از تبلیغات بانک ملی، این قدمت به دو گونه نشان داده می‌شود که می‌توان آن‌ها را شکل «هم‌زمانی»^{۱۰} و «درزمانی»^{۱۱} نام نهاد: تصویر پیرمرد زمانی که جوان کم‌سن‌وسالی بوده و در بانک حساب‌پس‌انداز باز می‌کند نشان داده می‌شود و بلافاصله تصویر همان جوان، البته دیگر تبدیل به پیرمردی سالخورده شده است به بیننده عرضه می‌شود. این ارتباط «درزمانی» تصویرها در سطح بالایی و صوری، بیان ریشه، قدمت و اصالت بانک می‌باشد. اما در روش «درزمانی»، تصویر پیرمرد در کنار کودک نشان داده می‌شود و این بار ارتباط نزدیک دو نسل متفاوت بیان صوری آن ارزش هویتی (قدمت) می‌شود. در واقع، در گونه «درزمانی»، تصویر یک نسل اما در سیر زمان بیان صوری این ارزش می‌شود، و در گونه «هم‌زمانی»، ارتباط دو نسل، اما در یک زمان مشخص تجلی، صوری این

10. synchrolique
11. diachronique



تصویر ۱. آگهی تبلیغاتی عطر دیور

تصویری روبه‌رو می‌شویم، که همین مسئله تصویری را به دو قسمت بالایی صریح و روشن و قسمت پایینی مبهم تقسیم می‌کند. با کمی دقت در قسمت پایینی، خطوط ستاره‌های پیچ و خم‌دار یک تپه نمایان می‌شود. با دقت بیشتر متوجه می‌شویم این خطوط به شکلی همزمان خطوط چهره یک زن می‌شد. بلافاصله فضایی استعاری ظاهر می‌شود. علاوه بر این خطوط که به حس دیداری عرضه می‌شوند، حس لامسه نیز نقش ایفا می‌کند. رنگ آبی در قسمت بالایی، رنگ سفید در قسمت میانی و رنگ نارنجی آن در قسمت پایینی

12. énonciataire
13. Dune

ارزش انتزاعی است. از جمله دیگر ارزش‌های هویتی این بانک، اقتدار و عظمت آن به‌شمار می‌رود، حال باید دید این ارزش بنیادی و هویتی چگونه به شکل عینی خود را در رویه و سطح بالای این سیر زایشی نشان می‌دهد. تصویر شیر در آخرین تصویری که از بانک ملی داده می‌شود، اشاره به حضور عینی این ارزش دارد. علاوه بر تصویر شیر، گفته‌پرداز^{۱۲} (کارگردان تبلیغاتی) برای دادن تصویر آخر، دوربین را در سطح پایینی ستون‌های بانک قرار داده است تا بدین ترتیب تصویری عمودی و از زیر به بالا به بیننده نشان داده شود. این زاویه دید که حرکت چشم از پایین به بالا را سبب می‌شود، به همراه تصویر شیر، دال‌هایی به‌شمار می‌روند که در خود مدلول‌های ارزشی و انتزاعی عظمت و شکوه را تداعی می‌کنند.

بعد از این آگهی، به تجزیه و تحلیل یکی از تصویرهای تبلیغاتی مربوط به عطر دون^{۱۳} (کریستین دیور) می‌پردازیم. برای تجزیه و تحلیل این تصویر(ت) به بررسی ارتباطات تضادی در محورهای عمودی و افقی پرداخته می‌شود.

همان‌طور که در تصویر دیده می‌شود، تنها نشانه نوشتاری و کلامی در کنار نشانه‌های تصویری، فقط نام «کریستین دیور» می‌باشد. نشانه‌های تصویری مختلفی در تصویر دیده می‌شوند:

تصویر جام عطر در قسمت بالا
به‌راحتی قابل تشخیص است. در
قسمت پایینی آگهی با نوعی ابهام

که چهره زن و تپه با آن نشان داده شده است، انگار بر روی پارچه‌ای نقش بسته‌اند و بدین ترتیب، سبب تحریک حس لامسه نیز می‌شوند. در این تصویر تبلیغاتی با یک سری ارتباطات تضادی مواجه هستیم: در قسمت بالای تصویر جام عطر دیده می‌شود، ساختاری بسته و تمام‌شده، صریح و روشن، حال آنکه در قسمت پایینی، تصویری با ماهیت سوررئالیستی وجود دارد؛ ساختاری باز، تمام‌نشده، مبهم و استعاری. در واقع، در بالای تصویر با دنیایی واقعی سروکار داریم و در پایین با دنیای فراواقعی. اما جدا از مونتاژ این دو حوزه تصویری متضاد، منطق نظاره‌گر منطقی است خطی که از پایین صفحه به بالا هدایت می‌شود.

ارتباط تضادی دیگر، ارتباط تضادی مکانی بالا - پایین و عمودی - افقی است. در بالای تصویر مقولاتی همچون وضوح، قطعیت، رئالیسم و فشرده‌گی به چشم می‌خورد، و در پایین تصویر با مقولاتی مانند ابهام استعاری، شناوری خطوط، عدم قطعیت و خصوصیت غیرمادی روبه‌رو می‌باشیم. به بیانی دیگر، در قسمت بالایی با تصویری مسطح و بدون عمق سروکار داریم و در قسمت پایین تصویر کاملاً بعد پیدا کرده و مفهومی استعاری یافته است. علاوه بر ارتباط تضادی بالا - پایین، ارتباط افقی - عمودی نیز مطرح می‌باشد. در محور عمودی، محصول کریستین دیور وجود دارد و در محور افقی، تصویر زن - تپه گسترده شده است. نوع دیگر ارتباط تضادی، بین

مقوله‌های فرهنگ و طبیعت برقرار می‌باشد. جام عطر در بالای تصویر اشاره به مقوله فرهنگ دارد و پایین صفحه به طبیعت (زن - تپه) و بدین ترتیب، خوانش استعاری از آگهی کامل می‌شود. عطر به خورشیدی می‌ماند که در محور عمودی واقع شده و بر زن - تپه که در محور افقی قرار دارد، تابیده است. عطر به عنوان کالایی فرهنگی به مقوله‌ای طبیعی تبدیل می‌شود و زن - تپه که به طبیعت اشاره دارد با سیر روایتی و به نحوی از پایین به بالا با الحاق به عطر، فرهنگی می‌شود. در واقع، نام این محصول (تپه) در درون خود خوانش استعاره‌ای برگرفته از کل آگهی را دارد. به عبارت دیگر، از نظر نظام نوشتاری، محصول نام «تپه شنی»^{۱۴} را دارد. از نظر واقعیت عینی و ملموس، با جام عطر که محصول کریستین دیور می‌باشد سروکار داریم و از منظر استعاری، این محصول خورشیدی است که بر تپه شنی بیابانی می‌تابد.

بحث مهمی که در این آگهی بدان اشاره شده، مسئله تلفیق درک حس‌های مختلف است. وجود بعد حسی در نشانه‌های دیداری که شامل نظام‌های نوشتاری، تصویری و... می‌باشد در تبلیغات و آگهی‌های مختلف جایگاه خاصی دارد. به مسئله مطالعه و تجزیه و تحلیل درک تلفیقی حس‌ها که از طریق خطوط، اشکال و خصوصاً رنگ‌ها صورت می‌گیرد، در این آگهی نگاهی اجمالی شد. آگهی مربوط به مارک «دون» مثالی عینی از کارکرد نشانه‌شناسی

14. Dune



غذایی و از طرف دیگر نشانه‌های پاک‌ی و بهداشت محصولات نگهدارنده می‌باشد.

گفته‌پردازانی که آگهی‌های مربوط به نوشابه‌های مختلف را طراحی می‌کنند، غالباً برای تأثیرگذاری بیشتر، از ارتباط تلفیق حسی بهره می‌گیرند، در این نوع از آگهی‌ها، حس دیداری، شنیداری و لامسه به شکلی ترکیبی عمل می‌کنند و گفته‌خوان با توجه به تجارب احساسی به رمزگشایی این مجموعه تلفیقی می‌پردازد. تصاویر مربوط به بطری‌ها و لیوان‌هایی که از نوشابه‌ها پر می‌شوند در غالب آگهی‌ها، فضای تصویری آگهی را به وجود می‌آورند. لیوان‌های پر از یخ با صدایی که اشاره به ریختن نوشابه در آن‌ها دارد پر می‌شوند. صدای برخورد نوشابه با یخ و تشکیل کف زیاد در قسمت بالایی لیوان، با تجربه حس شنوایی گفته‌خوان که از برخورد نوشابه با یخ و تشکیل کف زیاد حاصل می‌شود گره می‌خورد. علاوه بر تحریک حس شنوایی، حس لامسه نیز فعال می‌شود. قطره‌های آبی که به دلیل خنک بودن بدنه لیوان تشکیل می‌شوند و به بدنه لیوان می‌چسبند به شکلی همزمان تحریک‌کننده حس دیداری و لامسه به حساب می‌آیند. همچنین تئوری‌ها و بینش‌های روایی که توسط نشانه‌شناس‌های مکتب پاریس مطرح می‌شود را می‌توان در بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی دنبال کرد. کورتز در آغاز فصلی از کتاب خود به نام تجزیه و تحلیل نشانه‌شناسی گفت‌مان^{۱۵} که به اشکال و ساختارهای روایی می‌پردازد

15. Analyse Sémiotique du discours

تجسمی است که در آن شاهد وجود پدیده تلفیق حسی می‌باشیم. «فلوش» نشانه‌شناسی تجسمی را نوعی نشانه‌شناسی شاعرانه می‌داند. در نشانه‌شناسی تلفیقی احساس که تأثیر خود را از طریق مقوله‌های تجسمی و حسی از قبیل سردی/ گرمی، روشنی/ تیرگی، پویایی/ ثابت، شیرینی/ تلخی می‌گذارد، با بیان و ترجمان درک احساس‌های پنج‌گانه که از تجارب حسی و مستقیم انسانی نشأت می‌گیرد، سروکار داریم. امروزه می‌دانیم تا چه حد آگهی‌های تبلیغاتی برای اینکه تأثیر بیشتری داشته باشند، نیاز به به‌کارگیری این شاخه از نشانه‌شناسی دارند.

گفته‌پرداز آگهی‌های تبلیغاتی با بهره‌گیری از کارکرد نشانه‌شناسی تجسمی، گفته‌خوان را با گفته‌ای مواجه می‌کند که در آن علاوه بر حضور نشانه‌شناسی نوشتاری و تصویری، شاهد حضور ترکیبی حس‌های مختلف نیز می‌باشیم، لذا گفته‌خوان شناختی با بهره‌گیری از دانسته‌ها و شناخت خود از دنیای واقعی پیرامون خود و درک حسی آن به فهم و کشف آن دست می‌زند. آنچه ذکر آن بسیار حائز اهمیت است، این‌که درک و فهم از حس‌های مختلف، خصوصاً حس رنگ، می‌تواند بنابر فرهنگ‌های مختلف متفاوت باشد. به طور مثال، در ایتالیا، رنگ آبی به دلیل درک و فهم حس لامسه که از تماس با آب دریا تجربه می‌شود، حس تازگی، خنکی و همچنین پاک‌ی را القاء می‌کند. از طرفی، نشانه سبکی و تازگی در حوزه مواد

فضای گفتمانی مناسبی برای تجزیه و تحلیل‌های نشانه‌شناسی به حساب می‌آیند. فضای گفتمانی که در آن‌ها نظام‌های نشانه‌ای مختلف در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته و به معنایی دلالت می‌کنند. در مباحث نشانه‌شناسی مدرن که در حوزه تبلیغاتی انجام می‌شود، خود «کالا» نیز در حکم يك «کالا - نشانه» در نظر گرفته می‌شود. بحث در مورد «کالا - نشانه» در این فرصت نمی‌گنجد و باید مقاله‌ای دیگر را به بحث در این خصوص اختصاص داد.



اصولاً دریافت و درک ما از خود و دنیای اطرافمان را بر اساس تضاد بین مفاهیم «ثبات»^{۱۶} و «تغییر»^{۱۷} می‌داند. او معتقد است، داستان از جایی شروع می‌شود که ما با يك «تغییر» سروکار داریم. به عبارت دیگر، داستان در کوچک‌ترین بسط خود یعنی تغییر واقع‌شده بین دو موقعیت ابتدایی و انتهایی. (Courtés, 1991, p.72). لذا بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی را با توجه به این تعریف از داستان می‌توانیم يك داستان به حساب آوریم. در بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی که به تبلیغ يك مایع یا کالای تمیزکننده می‌پردازند، وجود يك موقعیت ابتدایی که به «کثیفی» اشاره دارد و يك موقعیت انتهایی که «تغییری» را نشان می‌دهد کاملاً بدیهی به نظر می‌رسد. گذر از موقعیت ابتدایی به موقعیت انتهایی توسط کالا یا مایع تمیزکننده که سبب تغییر شده است، میسر می‌شود.

موقعیت انتهایی تغییر حاصل شده موقعیت ابتدایی

—————>—————

تمیزی توسط مایع ظرفشویی کثیفی

در يك جمع بندی بایدگفت اصولاً از آن جایی که نشانه‌شناسی علم رویکردی است که به چگونگی دلالت معنایی می‌پردازد یا آن گونه که گرماس اعتقاد دارد «چگونگی ظاهر شدن معنا» را در يك گفتمان دنبال می‌کند، آگهی‌های تبلیغاتی

16. permanence
17. changement



Bertrand Denis, *précis de sémiotique littéraire*, Paris. Nathan, 2000.

Courtés, Joseph, *Analyse Sémiotique du discours*, De l'énoncé à l'énonciation, Paris, Hachette, 1991.

Klin Kenberg, Jean-Marié, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996.

Semiology and Advertisement

Morteza Babak Moein

Azad University

In Paris school semiology founded by Greimas, various theories and methods are presented which can be used to analyze the marketing of some publicity products or discourses. In other words, these theories may be used as a means for the analysis of the semiology for a discourse or a study of a particular marketing. One of these theories is called semiotic square introduced by Greimas. The sides of this square contain fundamental semantic categories. Another theory which is a condensation of the theories of Greimas is the generative process of signification, which can help explain the emergence of meaning from the deep structure of discourse up to the superficial structure. In the analysis of discourse, we can also see the contradictory relationship between the elements of the discourse in order to understand the significance of the semiotic system. This paper will analyze some publicity discourse using these various methods.

Keyword

Greimas; semiotic square; generative process of signification.

Narrative Perspective
Ali Abbasi
Shahid Beheshti University

The discussion of point of view is the most important aspect of narrative structure and can be contributed to the narrative discourse of structure. Point of view is a textual system which leads the reader or viewer of a painting to access the meaning. Point of view is one of the mechanisms which influences the reader. Through selecting various points of views, the elements of a painting, film and story can be considered from diverse positions and the discourse may be formed in another way.

As a matter of fact, when we face up to a discussion or text, we trace an identifying mind who has created such discussion. The appreciation of the identifying mind and considering the technique of «point of view» is absolutely significant. Therefore we try to find answers for the following questions:

How can one discover the identifying mind or minds in a painting, film or literary text? Who or what system can determine the attitude of viewer which guides him/her to read a specific sequence? Or can one basically classify such system? I try to explore some answers for these questions. Thus, at first the relation of narrative act with the aspects and then the relation of aspects with narrative perspective will be defined. Next, the position of narrative perspective or point of view will be illustrated and finally I will consider the issue of narrative perspective from the view of Lint Velt.

Keyword

Point of view; Narrative discourse; Meaning; Discussion; Text; Identifying mind.

Visual Signs: from Oscillation to Multiplication

Hamid Reza Shairi

Tarbiat Moddarres University

In its current implication, sign acts as an active, dynamic and generative element. This makes the passage from one sign to another possible. This point confronts us with two genres of sign-sémiotique, the intensive and extensive. On one hand, the intensive sign can open its door to the other signs and on the other it can initiate a competitive process with other signs through closing its door to other signs. If a sign gives way to the creation of another sign, we confront what is called duplicity or multiplicity of language. Nevertheless, the openness of a sign to other signs (regardless of their challenge or association with parent sign) shows that each sign can generate and accept infinite caller signs. That is why the caller sign always oscillates between intensive to extensive, minimum to maximum, static to moving, presence to absence, ordinary to extraordinary, usual to unexpected, from shell to core and isolation to transcendence

In fact through introducing this article, I intend to compare three indexes: fixed, variable, and provisional to indicate how sémiotique oscillations emerge in the image and how they make the visual signs unstable. Finally this instability will provide the ground for multiplicity of semiotic genres and mythopoeia or the opposite, de-mythicization.

Keyword

Sign; Image; Multiplicity; Oscillates; Mythopoeia; Demythicization.

Sign According to Derrida

Amir Ali Nojournian

Shahid Beheshti University

One could argue that the “nature of linguistic sign” is the most important aspect of Ferdinand de Saussure’s theories. This article, through presenting Saussurean system of signification, prepares the basic and necessary ground for the main argument. In other words, introducing Saussurean semiology is the first step towards presenting Jacques Derrida’s deconstructive reading of Saussure. In order to do this, the signifier and the signified, their relationship, logocentrism, transcendental signified, and representation are discussed and the point in which poststructuralist deconstructive reading separates itself from structuralist Saussurean semiology is presented.

Keyword

linguistic sign; deconstruction; representation; signification; logocentrism; transcendental signified; post-structuralism; Saussure; Derrida.

Time in Virtual Space

Farhad Sasani

Alzahra University

Time in digital texts – whether in limited spaces of CDs, or theoretically unlimited spaces of internets – has different structures, and accordingly various interpretations. To put it differently, temporal structure of virtual spaces might be construed from various viewpoints: 1- internal time (including digital-program time, and web time, yet a variety of times might be identified); and 2- external time. Aspect, usually coupled with time, also branches into: 1- static; 2- semi-static; 3- dynamic; 4- explicitly multi-aspectual; and 5- implicitly multi-aspectual. In this study, a comparison is also made between time in virtual space with time (including tense) in language and time in imagination.

Keyword

Time; Aspect; Virtual space; Compact Disk; Web spaces; Real world; Imagination.

The Semiotics of Time and Passage of Time: the Comparative Study of Verbal and Visual Artworks

Farzan Sojoodi

University of Arts

The issue of time, passage of time, conceptualization and expression of time has always been considered by philosophers, on the one hand, and semiologists, on the other, and has led both to study how the concept of time and passage of time in various texts is established. The present article initially observes the generalities of the issue, then we consider the views of Lakoff, one of the theorist of cognitive semantics. Next, through comparative study of time and the ways of its expression in various verbal and visual texts, we try to answer the question of whether painting which uses quite different means of expression and differs with verbal texts is able to make the concept of time and the passage of time and how.

Keyword

Time; passage of time; painting; the semiotics of visual (pictorial) texts; semiotics of tim.

Evaluation of Russian Semiotic Approach to the Art

Ahmad Pakatchi

Emam Sadegh University

While the French and American semiotics are grown up on the basis of linguistics and logic, the main ground for semiotics in Russia was literary criticism and art criticism. In order to answer the question that to what extent semiotics has abilities for explanation of artistic features, we should have an overview on teaching of Russian semiotics and its historical grounds. What is critical in the approach of a structural science to the art is the dominant structure and ignoring the place of individual as the creative factor.

In first steps, the most efficient role in the formation of Russian semiotics has been played by the symbolists and formalists whose main field of study was literature and not language. In the further steps, we should notice the important role of Bakhtin and his followers whose emphasis on Dialogism has criticized structuralism and paid special attention to the place of creativity in language and art.

In Moscow-Tartu school, in the stage of promotion of Russian semiotics, we can also realize the place of creativity as a key feature in artistic activity away from orthodox structuralism. They have discussed the issue of individual and creativity seriously and extended its place in the system of culture.

Keyword

Art Criticism; Creativity; Individual; Structuralism; Symbolism; Formalism; Dialogism; Tartu School.

Art research more than any other academic field is associated with and dependent upon the culture and ideology of any society. Art research is constructed on the cultural and ideological superstructures (institutions), as it celebrates the cultural and specifically the creative portion of a society as the body of its subject matter. Therefore a need to make a deep, rather than current superficial, understanding of the mainstream research methods of the countries who have outstanding background in this field is felt in order to come up with a novel design for our own art research – a kind of strategy which could take into account our own artistic and cultural characteristics. Such plan requires a firm belief, determination, and especially an interdisciplinary or inter-institutional collaboration between art, literature, and philosophy - an urgency that confirms our recent need for an interaction between different fields and exchange of ideas. Accordingly, a constant call for scholarly research journals all over our artistic and scientific community is felt so that the resulting variety and abundance of ideas in the field would direct us towards a more au fait standpoint and would finally provide better decision-makings on the priority of our cultural requirements. Nevertheless, there are ages of distance between our present position and that deferred ideal.

This research journal will thus attempt - beside other present art research journals – to supplement the current circle of artistic researches and publications with more specific and determined subjects. The present research journal reflects the articles of The Academy of Arts' research groups and at the same time calls for all researchers, scholars and intellectuals to collaborate in the research subjects that will be announced. As stated above, this journal tends to provide new critical approaches toward the study of specific subject matters; it also attempts to ideally present a new approach to art research within the Iranian-Islamic cultural context. Therefore it would not be surprising if it shifts from one subject to another as its basic concern in different journal issues.

Preface

Along with the growth of academic research in recent years, the arts research is fortunately given more significance. Whereas the emergence of numerous academic courses and even majors of art research or the philosophy of art promises a fruitful future, our academic community is presently in need of a more fundamental rethinking over the art research *per se*. For although plenty of artistic studies are being carried out in our country, the make-up of art research for itself has rarely been the subject of studies. In fact, what is of great significance nowadays is a research on art research and it is not possible to find an answer to the unanswered questions until a key agenda is set in order to fulfil such a demand. One set of these questions are those of research methods and strategies. Among the serious problems of art research in our country is the scientific-based quantitative and statistical approaches toward the category of art research. Such attitude whose base could be traced back to the supreme levels of decision-making research institutions has marginalized art research so much that it has never had the opportunity to be effective at the decision-making levels.

Index

Preface	5
Evaluation of Russian Semiotic Approach to the Art (Ahmad Pakatchi)	7
Sign According to Derrida (Amir ali nojournian)	22
Visual Signs: from Oscillation to Multiplication (Hamid Reza Shairi)	33
The Semiotics of Time and Passage of Time: the Competitive Study of Aural and Visual Artworks (Farzan Sojoodi)	46
Time in Virtual Space (Farhad Sasani)	65
Narrative Perspective (Ali Abbasi)	75
Semiology and Advertisement (Morteza Babak Moein)	92

**Pazhouhesh nameh-e
Farhangestan-e honar**

Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Special Issue on Semiotics of Arts)

First Year, No.1, Feb & Mar 2007

ISSN 1735-7896

Licence Holder : The Iranian Academy of Arts

Editorial Director : Bahman Namvar Motlagh

Editor-in Chief : Manizheh Kangarani

Editorial Board: Hasan Bolkhari, Shahram
Pazoki, Parvin Partoei, Zahra Rahnavard, Farzan
Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh

With thanks to: Ahmad Pakatchi, Farhad Sasani
Hamid Reza Shairi, Ali Abbasi, Amir Ali
Nojournian, Morteza Babak Moein

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: A.Maleki



Address: The Iranian Academy of the Arts, No.23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel:(+98 21) 66951650-54

Fax:(+98 21) 66951663-66951655

Web Site: WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh

Email: Kangarani@honar.ac.ir

1

Feb. & Mar. 2007

Pazhouhesh Nameh - e
Farhangestan - e
Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Special Issue on Semiotics of Arts