درآمدی بر

نشانه شناسی هنر

محمد ضیمران

نشر قصه

درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر

نشر قصه

درآمدی بر
نشانه‌شناسی هنر

محمد ضیمران

نشر قصه
تهران، ۱۳۸۲

نشر قصه

درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر

نویسنده: دکتر محمد ضیمران
حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیّدکاظمی)
چاپ: احمدی
صحافی: کهنمویی‌زاده
نوبت چاپ: چاپ اوّل، ۱۳۸۲
شمارگان: ۱۵۰۰ جلد
شابک: ۱ـ۳۴ـ۵۷۷۶ـ۹۶۴
ISBN: 964-5776-34-1

نشر قصه: خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، مجتمع اداری-تجاری فروزنده، طبقهٔ همکف
تلفن و فکس: ۶۹۵۳۴۶۲
www.nashregheseh.com nashregheseh@hotmail.com

ضیمران، محمد، ۱۳۲۶ــ
درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر / محمد ضیمران. ــ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
۲۰۴ ص.
ISBN: 964-5776-34-1
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. نشانه‌شناسی. الف. عنوان.
۵ ن ۹ ض / P ۹۹ ۴۰۱ / ۴۱
محل نگهداری: ۴۹۵۵ ــ ۸۲ م

فهرست

۱. کلیات ــ تمهیدی بر نشانه‌شناسی ۷
۲. نشانه چیست؟ ۴۰
۳. مفهوم بازنمایی و تجسم ۵۹
۴. محور جانشینی و همنشینی ۷۸
۵. تحلیل متن به‌اعتبار محور جانشینی ۸۶
۶. تحلیل محور همسازگی یا همنشینی ۱۰۷
۷. معانی صریح و معانی ضمنی یا دلالت مطابقتی و دلالت التزامی ۱۱۹
۸. رمز چیست و رمزگان کدامند؟ ۱۳۲
۹. رمزپردازی و رمزگشایی ۱۵۱
۱۰. ترفندهای بلاغی ۱۵۷
۱۱. تجزیه زبانی ــ خطابیات ۱۶۶
۱۲. روش‌ها و روابط میان‌متنی ۱۷۳
۱۳. نشانه‌شناسی هنرهای تصویری ۱۸۱

□ نمایه ۲۰۱

۱

کلیات ــ تمهیدی بر نشانه‌شناسی

فهم و درک ادبیات و هنر معاصر، بدون احاطه بر عناصر زیبایی‌شناسی کاری است بس دشوار. اگر بخواهیم به‌زبان ساده معنای نشانه‌شناسی[1] را روشن کنیم، می‌توان آن‌را مطالعه منظم و سامانمند همهٔ مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و تأویل نشانه‌ها نامید. به دیگر سخن، نشانه‌شناسی دانشی است که آثار و نشانه‌ها را چون بخشی از زندگی اجتماعی مورد پژوهش قرار می‌دهد.

در ادوار کهن، در پاره‌ای از تمدن‌های دیرین، حکما، پزشکان و کیمیاگران، موفقیت خود را مرهون وحشت از مرگ بودند؛ مرگی که در اثر سوء معالجهٔ حکام و پادشاهان وقت را به‌کام خود می‌کشید. حکمای کهن بیماری‌ها را در عوارض آنها جستجو می‌کردند. به‌طور متعارف تشخیص هر نوع بیماری نخست از تغییر رنگ چهره و سپس، باری که بر روی زبانِ بیمار می‌نشست صورت می‌گرفت. بنابراین چنین رویکردی به‌تشخیص بیماری، زمینه عارضه‌شناسی را فراهم ساخت. و این امر را بایستی مقدمهٔ ظهور نشانه‌شناسی دانست. به‌همین اعتبار، می‌توان نشانه‌شناسی را نوعی دانش و درک و دریافت پدیده‌های جهان دانست که از طریق خوانش علائم و نشانه‌ها حاصل می‌آمد. در این چارچوب می‌توان جهان را منظومه‌ای از مناسبات تلقی نمود که واحد اصلی آنها را نشانه تشکیل می‌دهد. همان‌گونه که امبرتو اکو یادآور شده، نشانه

---

1. semiology

عبارت است از نوعی «دروغ»، یعنی چیزی را به جای خود یا دیگری جا زدن؛ پدیده‌ای را جای چیز دیگری قلمداد کردن.

درست در اوایل قرن بیستم دو اندیشمند از دو ماده متفاوت، یکی در امریکا و دیگری در سوئیس، میان دانش و نشانه پیوندی تازه برقرار نمودند. فردینان دوسوسور در لوزان سوئیس و چارلز ساندرز پیرس در دانشگاه شیکاگو اساس مطالعهٔ جدید نشانه‌ها را پایه‌ریزی نمودند. آنها مدعی شدند که مسألهٔ معرفت موکول به شناخت عناصر زبان است و زبان هم چیزی جز منظومه‌ای سامانمند از نشانه‌ها نیست. با این حال، رویکرد آنها پیرامون نشانه‌شناسی متفاوت بود. همان‌گونه که ذیلاً خواهد آمد سوسور کشش رسانه‌ای و ارتباطی را بر پایهٔ نشانه‌ها تحلیل کرد و از این رهگذر، بافت فرهنگ را مدّ نظر قرار داد. برعکس، دغدغهٔ اصلی پیرس در اطراف معرفت دور می‌زد. به نظر او رشد و گسترش نظام‌های زبانی در فهم و تحصیل معرفت نقشی حائز اهمیت ایفا می‌کند. نشانه‌شناسی پیرس بیشتر با توصیف دلالت‌ها و فرهنگ سروکار دارد. بدین اعتبار از نظر او، نشانه‌شناسی زمینه و اساس رشد و گسترش گونه‌ای تحلیل فرهنگی را فراهم می‌سازد.

۱. سوسور

فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی (۱۸۳۹ـ۱۹۱۴) استاد زبان‌شناسی دانشگاه لوزان در پی آن بود تا نظریه‌ای عمومی را در مورد «زبان طبیعی» تبیین کند. هرچند همهٔ زبان‌ها در صورت گفتاری خود واژه‌های متفاوتی را به‌کار می‌برند، با این حال همهٔ آنها برای افاده و دلالت بر پدیده‌هایی واحد وضع شده‌اند. سوسور واژهٔ نشانه را برای مطالعهٔ واحدهای زبانی به‌کار برد. به نظر او نشانه متشکل از دو عنصر مستقل دال و مدلول است. دال همان تصویر آوایی واژهٔ گفتاری است و مدلول یا معنا عبارت از آن چیزی است که

در ذهن مخاطب هنگام شنیدن دال خطور می‌کند. از این‌رو به‌گفتهٔ او نشانه به سه چیز دلالت دارد:

۱. دال ۲. مدلول ۳. وحدت میان دال و مدلول

در حقیقت آنچه میان دال و مدلول وحدت ایجاد می‌کند عامل فرهنگی است. به دیگر سخن، تخصیص یک دال مثلاً صندلی و یا میز برای چیزی خاص، موکول است به دریافت و قبول اعضاءِ یک جامعه. بنابراین وقتی کسی می‌گوید صندلی و مخاطب او مصنوعی ساخته‌شده از چوب را در نظر می‌آورد، صرفاً معلول تجویز فرهنگی خاص است. پس می‌توان گفت که نظام معانی و واژه‌های مربوطه، در چارچوب قواعد عام حاکم بر ترکیب و به‌کارگیری آنها زبان نام می‌گیرد. از این منظر زبان عبارت از بنیاد و ساختی است که واژه‌ها و معنای آنها را وضع می‌کند. سوسور این ساختار را که خارج از وجود فرد استقرار دارد «زبان»[1] نامید. هر کس در دوران کودکی زبان مادری خود را فرامی‌گیرد و در پرتو همین زبان، نیات و مقاصد ذهنی خود را در قالب الفاظ به مخاطب خویش منتقل می‌کند. زمانی که کنش بیان معانی و مقاصد جنبهٔ فردی به خود گرفت گفتار[2] نامیده می‌شود.

سوسور زبان را پدیده‌ای فرهنگی می‌دانست. همین امر نتایج خاصی را به دنبال داشت. نخست آنکه ساختار زبان قابل تجزیه دوگانه[3] است. یعنی معنا به دو صورت مجزا از طریق ساخت قابل انتقال می‌گردد. از طرف دیگر هر نوع بیان و گفتاری عبارت است از مجموعه کلماتی که در طول زمان سامان می‌پذیرد[4] و لذا در محور خاص همنشینی[5] قرار می‌گیرد. بدین معنا که هر واژه تنها در سایهٔ استقرار در کنار واژه‌های دیگر است که واجد معنا می‌شود. قواعدی که بر استقرار هر واژه در کنار واژه‌های دیگر اِعمال می‌شود نحو[6] نام دارد. در حقیقت معنایی که از قرار گرفتن در کنار واژه‌های دیگر به‌دست

---

1. la langue
2. la Parole
3. double articulation
4. diachronical
5. syntagmatic
6. syntax

می‌آید متضمن محور همنشینی است. به دیگر سخن، مجموعهٔ واژه‌ها وقتی واجد معنا می‌شوند که برحسب قواعد نحو ــ که ریشه در تاریخ و فرهنگ دارد ــ نظم و نسق پیدا کند.

افزون بر این، علاوه بر محور همنشینی و همسازی[1]، ما هر واژه را از میان انباشتی از واژه‌ها، برحسب مورد برمی‌گزینیم. مثلاً برای افاده رنج می‌توانیم از واژهٔ تعصب، زحمت، مشقّت، سختی، درد و نظایر آن استفاده کنیم. گزینش یک واژه و یا جانشین نمودن واژهٔ دیگر به‌جای آن، مستلزم فرض محور جانشینی[2] است. بدیهی است که استفاده صحیح و مناسب از واژه‌ها مستلزم احاطه داشتن بر «معناشناسی»[3] است. از نظر سوسور زبان به‌طور کلی براساس مناسبات شکل می‌گیرد. در ضمن مناسباتی در چارچوب امور متباین است که زمینهٔ ظهور محور همنشینی و جانشینی را فراهم می‌سازد. به‌دیگر سخن، زبان عبارت است از پدیده‌ای که بر مناسبات ساختاری و بخصوص اصل تباین استوار است. معنا نیز چه به‌صورت هم‌زمان و یا در زمان[4] بر پایهٔ همان مکانیسم یعنی تباین به‌وجود می‌آمد.

به‌طور کلی محورهای همنشینی و جانشینی، خود ساختار زبان را جهت می‌بخشند و حضور آنها، نظامی از دلالت‌ها را که ریشه در قواعد ترکیبی تداعی و تقابل دارند به‌وجود می‌آورد. این قواعد ترکیب که از لحاظ اجتماعی مناسب به‌نظر می‌رسند اما دارای ماهیتی ارتجالی هستند رمزگان نام می‌گیرد. از دیدگاه نشانه‌شناختی کلیهٔ پدیده‌های فرهنگی عبارتند از نظامی دلالتی که بر طبق ارتباط و تباین میان محورهای جانشینی و همنشینی به‌وجود می‌آیند. نشانه‌شناسی را می‌توان نظامی از دلالت‌ها تلقی نمود، زیرا که موجد ساختاری زبان‌گونه‌اند.

رویکرد سوسور بیشتر بر جنبه‌های ارتباطی متأثر از کنش گفتاری تکیه

---

1. syntagmatic 2. paradigmatics 3. semantics
4. synchronic / Diachronic

دارد. افزون بر این، پدیدهٔ زبان از نظر او نمودی از فرهنگ است، زیرا در کلیهٔ زبان‌ها، وحدت دال و مدلول قراردادی فرهنگی محسوب می‌شود. این وحدت در ذهن مخاطب است که متبلور می‌گردد. نشانه از نظر سوسور از فرایند فرهنگ تأثیر می‌پذیرد. یکی دیگر از جلوه‌های مهم زبان‌شناسی سوسور از ماهیت ارتجالی قراردادهای نشانه‌شناختی سرچشمه می‌گیرد. هیچ‌گونه علت استعلایی و کلی که دالی را به‌مدلولی پیوند دهد وجود ندارد. بلکه باید گفت که در زبان فراگرد اجتماعی، تعامل میان اعضاء جامعهٔ زبانی، دال‌های مناسب را برای هر مدلول تعیین می‌کنند. افزون بر این، همین پیوند اجتماعی است که گسترهٔ معناها را برای یک دال مشخص می‌سازد.

سرانجام، سوسور مدعی شد که فرهنگ پدیده‌ای است زبان‌شناختی، و نشانه‌شناسی شیوه‌ای است که در پرتو آن صورت‌های فرهنگی مورد تبیین قرار می‌گیرد. این صورت‌ها در معماری، آموزش و پرورش، هنر، اسطوره‌شناسی و غیره قابل بررسی است. به‌همین دلیل است که شاگردان او چون لوی‌ـاشتراوس و رولان بارت جلوه‌های گوناگون فرهنگ از جمله اسطوره و نظام پوشاک و مُد را مورد بررسی قرار داده‌اند.

۲. چارلز ساندرز پیرس

چارلز ساندرز پیرس در دورانی که فلسفهٔ پراگماتیستی به‌عنوان نیرویی تعیین‌کننده در نهادهای آموزشی امریکا مطرح شد، به‌عنوان فیلسوفی برجسته در دانشگاه شیکاگو به تدریس اشتغال داشت. چند ویژگی عمده کار پیرس با رویکرد سوسور واجد همسانی و مشابهت است. اما جالب این که او در آن روزگار از وجود اندیشه‌های سوسور بی‌اطلاع بود. او نیز چون سوسور به‌نظام نشانه‌ها در بحث‌های فلسفی خویش علاقه‌مند بود. امّا او همچون سوسور اندیشه‌های خویش را به‌صورتی سامانمند تدوین و منتشر نکرد. درهرحال آثار این دو اندیشمند، به‌صورت مجموعه مقالات و نوشته‌ها به‌دست ما رسیده است.

کتاب دورهٔ زبانشناسی عمومی سوسور در سال ۱۹۱۵ به چاپ رسید و نوشته‌های پیرس در شش مجلّد از سوی چارلز هارت شورن[1] و پل وایس[2] به تدریج در طی سال‌های ۱۹۳۱ـ۱۹۳۵ منتشر شد.

علی‌رغم این هم‌خوانی تصادفی میان این دو اندیشمند، میان آنها تفاوت‌های عمده‌ای وجود داشت. پیرس زبان‌شناس نبود، بلکه فیلسوفی بود سخت دلبسته به مفاهیم و مقولات پراگماتیستی. دغدغهٔ اصلی او نحوهٔ تفکر آدمیان بود. بخصوص، علاقهٔ او بیشتر معطوف به مفهوم حقیقت بود و لذا پس از اندکی دریافت که فهم مفهوم حقیقت متضمن داشتن درکی عمیق از زبان است. به همین جهت کوشید تا زبان را به عنوان نوعی افاده آگاهی[3] تلقی کند. او به هیچ‌وجه مانند سوسور، زبان را شیوهٔ تعامل و برخورد ارتباطی میان آدمیان برنمی‌شمرد. به همین دلیل، او کمتر به جنبه‌های اجتماعی زبان توجه داشت و در مقابل، عمده تأکیدش بر فرازبان تکامل‌های منطقی استوار بود.

به نظر پیرس ادعای صدق[4] و یا معنا در پرتو زبان، درست زمانی تحقق می‌یابد که مفهومی با چیز دیگری که در ذهن تفسیرکننده وجود دارد مرتبط شود. پرواضح است که تعریف او از صدق با آنچه سوسور مدلول می‌نامید مشابهت تام دارد. اما برخلاف سوسور، پیرس نشانه را در مناسبتی سه‌گانه مدّ نظر قرار داد. یکی ابزار و مَحْمِلی که یک مفهوم را به ذهن متبادر می‌کند ــ و پیرس، از آن به صورتِ نشانه یا دال[5] یاد می‌کند ــ، دوم، مفهومی که نشانه را تأویل می‌کند و او آن‌را مؤوِل و یا مدلول[6] می‌نامد و سوم، چیزی که نشانه‌ای بر آن ذلالت می‌کند و پیرس آن‌را موضوع و مرجع می‌خواند. به گفتهٔ پیرس، نشانه‌ای که دلالت بر چیزی می‌کند مفهومی را ایجاد می‌نماید و یا آن‌را تغییر می‌دهد. به دیگر سخن، نشانه به صورت گونه‌ای مَحْمِل و میانجی، مفهومی خارجی را به ذهن متبادر می‌کند.

---

1. Charles Hartshorne
2. Paul Weiss
3. mode of information
4. truth claim
5. representamen
6. interpretant

سوسور زبان را گونه‌ای ارتباط تلقی می‌کرد که در آن، جهان عینی نقشی کم‌رنگ داشت. در مقابل، پیرس به هیچ‌وجه جهان بیرونی را از نظر دور نمی‌داشت. به نظر پیرس، جهان واقعی تحققی بیرونی دارد و از نقشی انکارناپذیر پیرامون دلالت برخوردار است. به باور او، آنچه که خصلت اصلی علم را تشکیل می‌دهد فهم و شناخت جهان بیرونی است. چنین رهیافتی به‌واقعیت اساس نظریهٔ نشانه‌شناختی او را تشکیل می‌داد. او زبان را مسألهٔ اصلی و دغدغهٔ بنیادین جستجوی دانش قلمداد نمود. به همین جهت می‌کوشید تا زمینه و شرایط ضروری نیل به حقیقت را تبیین کند.

برای مثال پیرس مخالف دلالت و یا تولید و مصرف نشانه‌های فراگرد و جریانی ذهنی است. از این‌رو نمی‌توان جهان عینی را بخش اصلی و مستقیم نشانه نامید. مصداق این معنا را می‌توان در نشانه‌های تخیّلی از جمله سیمرغ و اسب شاخدار جستجو کرد. به‌گفتهٔ او نشانه‌شناسی جهان مادی همواره در فراگرد نشانه‌پردازی[1] امری مکتوم، تلویحی و لذا فرعی است. از این‌رو ما نشانهٔ سیمرغ و یا اسب شاخدار را تنها بدان جهت درک می‌کنیم و می‌شناسیم که پاره‌ای از جلوه‌های مادی آن‌را در آثار هنری و بخصوص هنرهای بصری مشاهده کرده‌ایم.

بنا بر آنچه که گفته شد سوسور راه ایدئالیسم را پیمود و پیش از آنکه جهان خارج و واقعیت عینی را مدّ نظر قرار دهد، به ساختار شعور و آگاهی پرداخت و همین عامل را زمینهٔ بحث‌های نشانه‌شناختی خود قرار داد. اما پیرس برعکس، نشانه‌پردازی را مناسبات معرفتی (شناختی) میان دال و مدلول تعریف نمود. به نظر او، مدلول و یا آنچه که مؤول قرار می‌گیرد رویدادی است روان‌شناختی، که در اعماق ذهن تأویل‌کننده تحقق می‌پذیرد. تفاوت دیگر نظام نشانه‌شناسی سوسور با رهیافت پیرس در این است که سوسور، وحدت دال و مدلول را نشانه می‌خواند و لذا، نشانه را امری می‌دانست واحد. اما

1. semiosis

پیرس به‌نُه جنبه از نشانه اشاره کرده است که سه صورت آن واجد اهمیت ویژه است: نماد[1]، نگاره[2] و نمایه[3]. در نظر پیرس، نمایه زمینهٔ انگیختن نشانه در قلمرو موجوداتی غیر انسانی را نیز فراهم می‌سازد. از منظر او نظام دلالتی که بر اساس نگاره‌ها و نمایه‌ها شکل گرفته الزاماً نظامی ارتباطی نیست. مثلاً در نظامی کارکردی چون شیوهٔ پوشاک، دلالت حاکم است، اما ممکن است ارتباطی در کار نباشد، زیرا در اکثر فرهنگ‌ها هدف و غرض اصلی پوشاک، حفظ و حفاظت تن از آسیب‌های بیرونی و طبیعی است. لذا نباید آن‌را ابزار و محملی برای افاده معنی تلقی نمود. به همین دلیل نمی‌توان مجموع نظام‌های فرهنگی را به‌پیروی از هواخواهان سوسور، زبان حقیقی تلقی نمود.

سوسور وحدت دال و مدلول را مکانیسمی فرهنگی برمی‌شمرد، اما سرانجام این قواعد و معیارها در رمزگانی فرهنگی پایه‌ریزی شد. به‌همین جهت سوسور آنها را زبان شمرده است. از همین‌رو باید ساختار آن‌را موجد نظامی از دلالت‌ها به حساب آورد. رمزگان را بایستی مهم‌ترین جنبهٔ نشانه‌پردازی به‌منظور ایجاد معنا از طریق نشانه‌ها قلمداد نمود. معیارهای انطباقی پیرس، تنها در مورد نمادها موجد عناصر و ابعاد فرهنگی است. پس معلوم است که کارکرد رمزگان اجتماعی در نظام نشانه‌شناختی پیرس چیست.

پیرس تحلیل‌گر فرهنگ نبود و لذا می‌توان توجه او به جهان واقعی را بیش از حدّ عمده جلوه داد. هرچند که نشانه‌شناسی او تا حدّی با تحلیل‌های فرهنگی ارتباط دارد، با این حال نمی‌توان نشانه‌شناسی اجتماعی را صرفاً بر پایهٔ استدلال‌های او استوار نمود. نظام نشانه‌شناختی سوسور در قلمرو فرهنگ و اجتماع واجد کاربردی وسیعی است. کوتاه‌سخن آنکه، نشانه‌شناسی پیرس می‌تواند کاستی‌های نظریهٔ سوسور را جبران نماید. چون توجه او به‌جهان عینی و گریز از آرمان‌گرایی افراطی، و سپس، تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ نشانه‌ها از منظر او، امکان تحلیل کلیهٔ نظام‌های دلالتی را فراهم می‌سازد.

---

1. Symbol 2. Icon 3. Index

بنابراین کلیهٔ صورت‌های فرهنگی واجد بنیاد ارزشی قابل کالبدشکافی و تبیین خواهد گردید. افزون بر این چون از دیدگاه او کلیهٔ نمادها در پرتو مفهوم و ایدهٔ دیگری قابل تفسیر می‌گردد و خود این ایده نشانهٔ دیگری را تشکیل می‌دهد، لذا هیچ‌گونه مدلول مشخصی با دال مشخص، واجد همبستگی ذاتی و ماهوی نبوده و بنابراین، معانی همواره فراگرد سیّال و پویای تفسیر را تحرک می‌بخشد. به همین دلیل است که نظریهٔ پیرس در اکثر موارد به راهبردهای اصلی ساختارشکنی و بنیان‌فکنی[1] مدد می‌رساند.

رولان بارت و نشانه‌شناسی

یکی از پرنفوذترین نوشته‌های بعد از جنگ دوم جهانی در مورد نشانه‌شناسی کتاب معروف عناصر نشانه‌شناسیِ رولان بارت است. این کتاب را می‌توان تعمیم و تبیین نوین نظریه نشانه‌شناسی سوسور به شمار آورد. بارت با تکیه بر دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور، مهمترین نظریه در حوزه نشانه‌ها را تدوین نمود. به‌نظر او نشانه ــ آن‌طور که سوسور در درس‌گفتارهای خود تشریح نمود ــ به‌طور عمده عبارت است از شکلی از دلالت و معنای صریح[2]. به‌طور کلی دلالت‌کننده یا به‌اصطلاح منطقیون دال، مستقیماً شیء و یا پدیده خاصی را مورد اشاره قرار می‌دهد. افزون بر این، نشانه‌ها خود به‌استلزامات خاص فرهنگی اشاره دارند. در چنین صورتی بارت از آنها با نام دلالت استلزامی[3] یاد نموده است که برای مثال واژه «تبر» به‌دست‌افزاری برای شکستن چوب دلالت دارد. داشتن تبر در بعضی از فرهنگ‌ها ممکن است بر شأن و پایگاهی رفیع در جامعه دلالت کند. بنابراین معنای اشیاء و ابزار در پاره‌ای موارد متضمن مراتب و شئون معناشناختی و دلالت‌های انتزاعی وسیع و پیچیده‌ای است که به‌روندهای فرهنگی وابسته است. بنابراین ما در اینجا به‌محدودیت برداشت سوسور که دلالت بر آنها را در قلمرو مطابقت دنبال

1. Deconstruction 2. denotation 3. Connotation

می‌کند پی می‌بریم. به‌نظر رولان بارت نشانه خود می‌تواند بـه دلالت‌کـننده تازه‌ای برای نشانه دیگر تبدیل شود. او این دلالت را نشانهٔ مرتبهٔ دوم می‌نامد. چنین نشانه‌ای خود، به‌ارزش فرهنگی تازه‌ای دلالت دارد. بدین اعتبار، نشانه به‌میانجی تازه‌ای که افاده‌کننده جنبه‌های التـزامـی فـرهنگ مـی‌گردد تـبدیل می‌شود. همان‌گونه که قبلاً نیز یادآور شدیم پوشاک بدواً به‌منظور حفظ انسان از آفات و آسیب‌های طبیعی به‌کار می‌رود یعنی دارای کاربردی حفاظتی است، اما در مرتبهٔ بعد همین لباس، خود، بر پایگاه و موقعیت فرد در جامعه دلالت نموده و در پاره‌ای موارد، معیاری برای تشخیص جنبه‌های ایدئولوژیک نظم اجتماعی، مثلاً، تفاوت‌های مقامی خواهد بود.

در نظر رولان بارت نظام نشانه‌ها خود مبین ارزش‌هـای فـرهنگی و یـا ایدئولوژی است. در اینجاست که نشانه مزبور متضمن معنای ضمنی خواهد بود. این‌گونه نظام‌ها خود، مـوجد بـنیادهای وسـیع‌تری از مـعناهاست و لذا محدودیت دلالت‌های سوسوری را بر ما آشکار مـی‌گردانـد. اهـمیت دلالت التزامی (مفهوم ضمنی) و یا نشانه‌های مرتبه دوم، نقش بسیار مـؤثری را در رهیافت‌های نشانه‌شناسی اجتماعی[1] ایـفا مـی‌کند. رولان بـارت بـخصوص توجّه محققین را به‌توانایی و قابلیت نشانه‌ها به‌ایـجاد مـراتب دوم، سـوم و چهارم تداعی جلب نمود. این همان‌چیزی است که پیرس از آن با نام تسلسل[2] یاد کرد. بدین اعتبار یک نشانه، خودْ به‌گوهر و مقوله‌ای بدل می‌شود که در دل خود یک دستگاه وسـیع ایـدئولوژیک را در یک واژه و یـا تـصویر مـجسم می‌سازد.

کتاب اسطوره‌شناسی رولان بارت درواقع بحث پیرامون مراتب متنوع و پیچیده دلالت را دامن زده و به‌صورت انگاره‌ای علمی برای تحلیل ایدئولوژی‌های حاکم به‌مثابه صورت‌های فرهنگی درآمد. در این نوشته، او به‌مفهوم اسطوره اشاره نموده و یادآور می‌شود همان‌گونه که یک نشانه و یا وحدت دال و مـدلول،

---

1. socio-semiotics 2. ex infinite rogress

خودْ به‌دلالت‌گری دیگر تبدیل می‌شود، مراتب مدلول‌های ضمنی و یا التزامی[1] دارای دامنه‌ای وسیع است. برای مثال وقتی تبر از مرحله دلالت مستقیم (مطابقی) گذشت رفته‌رفته در ایدئولوژی طبقه فرادست و سپس تکنولوژی، نوسازی، ترقی و پیشرفت، تحول اجتماعی، احاطه و سلطه بر تغییرات اجتماعی و نظایر آن تداعی خواهد گردید. در چنین موردی تبر می‌تواند نمایانگر اسطوره مدرنیته تلقی شود و خود این معنا، ما را به‌شناخت‌های دیگری چون صنعتی شدن، ثروت، امتیازات اجتماعی نیز رهنمون خواهد شد و کسی که مالک چنین دست‌افزاری است، واجد قدرت و احاطه بر آن اسطوره محسوب خواهد گردید.

وقتی اسطوره‌ها به‌نیروهای توانمندی در سازمان اجتماعی تبدیل شوند متوجه می‌شویم که اشیاء مادی صرفاً ابزار و پدیده‌هایی ساده نبوده بلکه وجودشان معناهای گسترده‌ای را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. بارت می‌گوید کلیه ایدئولوژی‌ها عبارتند از نظام‌هایی نمادین و واجد مراتب اجتماعی که هم ابزار و اشیاء را رمزآمیز می‌نمایند و هم کنش‌های اجتماعی را متضمن منزلت و پایگاه رفیع اجتماعی می‌گردانند.

این رویکرد بارت به‌معنا و نقش اسطوره در جامعه کنونی، زمینهٔ پژوهش‌های گسترده‌ای را در حوزهٔ نقد فرهنگی، غذا، پوشاک و تبلیغات در مورد اتومبیل و سایر وسایل تکنولوژیک فراهم نمود. برای نمونه بارت به‌تصویری بر روی جلد مجله پاری ماچ اشاره کرده که سربازی افریقایی در مقابل پرچم فرانسه ادای احترام می‌کند. این تصویر در بدو امر بر وفاداری نسبت به‌پرچم فرانسه دلالت دارد، اما در مراحل بعد به‌انضباط نظامی، وطن‌پرستی و نظایر آن دلالت می‌کند. بنابراین می‌توان در این تصویر ساده مراتب متعددی از معنا را تشخیص داد. رولان بارت در تفسیر این تصویر، فضای معناشناختی آن‌را به‌مفاهیمی چون تبعیت و عبودیت استعماری و

1. Connotative signified

امپریالیسم تسرّی داد. بنابراین ما، در این تصویر با نشانه‌ای روبرو هستیم که خود مؤدی به نشانه‌های دیگری است که او، این نشانه‌های بعدی را اسطوره می‌نامد. در این اسطوره ما با تجسم استعمار و انقیاد مردم افریقا در برابر حاکمیت دولت فرانسه به‌صورت عینی روبرو هستیم. همین تفسیر بارت کسانی چون ژان بودریار را بر آن داشت تا حتی واقعیت ملموس و عینی را هم در جامعه مورد پرسش قرار داده و مدعی شود که واقعیت آکنده از تصویرهایی با بار ایدئولوژی است.

آلن ژیرداس گریماس و نشانه‌شناسی

هرچند که گریماس در امریکا و ایران شناخته‌شده نیست اما در قلمرو نشانه‌شناسی باید او را سرآمد پژوهندگان این حوزه به شمار آورد. او در سال ۱۹۱۷ در لیتوانی متولد شد و در سال ۱۹۴۹ از دانشگاه سوربن به‌اخذ درجه دکترا نائل آمد. چندین سال در دانشگاه سوربن تدریس نمود و در سال ۱۹۹۲ بدرود حیات گفت. او نظریات سوسور را مورد بررسی و انتقاد قرار داد و ضمن مطالعه دقیق فلسفه ادراک و دریافت مرلوپونتی، نظریه نشانه‌شناختی خویش را تدوین نمود. او در سال ۱۹۵۶ مقاله‌ای جالب و پرطرفدار در مورد اندیشه‌های سوسور منتشر کرد. در این نوشتار نظریه‌های مرلوپونتی و کلود لوی‌ـاشتراوس نیز مورد بررسی و تبیین قرار گرفته‌اند. درست ده سال بعد، در سال ۱۹۶۶ در بحبوحه رواج ساختارگرایی، گریماس در معیت رولان بارت، دبوآ[1] و دیگران نشریه زبان را پایه‌ریزی کردند. در همین سال وی کتاب معنی‌شناسی ساختاری را به چاپ رساند.

سیر اندیشه گریماس را باید در تلاش او در تحلیل جنبه‌های گوناگون گفتمان جستجو کرد. به‌گفته او، علاوه بر گفتمان روایی، گفتمان‌های علوم اجتماعی و علوم انسانی نیز واجد اهمیت هستند. او سپس گفتمان حقوقی را

1. Dubois

هم مورد بررسی قرار داد و بخصوص، قوانین حاکم بر شرکت‌های تجاری را از لحاظ زبان و گفتمان تبیین نمود. به‌نظر او هر گفتمان حقوقی از لحاظ فرم خود، معلوم دستور زبان حقوقی است و این دستور را باید از دستور زبان طبیعی متمایز شمرد. به‌نظر او در هر اثر هنری و یا داستانی باید تعدادی از انگاره‌های کنشی شخصیت‌ها را کشف نموده و از ایجاد ارتباط میان این انگاره‌ها منطق نوشتار را به‌دست آورد. گریماس شش واحد را در عامل نحوی و معنایی خود مطرح نمود: ۱. فرستنده پیام ۲. گیرنده پیام ۳. موضوع پیام ۴. یاری‌دهنده ۵. مخالف ۶. قهرمان.

گریماس مدعی است که ما گاهی هر شش عنصر را در یک داستان به‌وضوح ملاحظه می‌کنیم. گفتنی است که گریماس در طرح نظریه خویش از ولادیمیر پراپ الهام پذیرفت. پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان به تبیین قواعد صوری حاکم بر قصه‌های پریان پرداخت و گفت که کار او چیزی جز وصف حکایات بر پایه واحدهای تشکیل‌دهنده این داستان‌ها و مناسبات حاکم بر این واحدهاست. پراپ بر پایه مطالعه یکصد قصه عامیانه و داستان‌های کودکان شخصیت‌های این داستان‌ها را به هفت گروه تقسیم کرد:

۱. قهرمان داستان که فراز و فرودهای زیادی در زندگی او وجود دارد، اما بالاخره پیروز خواهد شد.

۲. زنی نیکوکار و نیک‌سیرت که قهرمان داستان در پی او در تلاش است.

۳. پیشگو که در آغاز او را مورد آزمایش قرار می‌دهد، اما سرانجام یار و یاور او می‌شود.

۴. یاران و پشتیبانان قهرمان.

۵. فرستنده قهرمان به مأموریت خاص.

۶. شخصیت بدسگال که دشمن کام است و می‌کوشد قهرمان را به‌نابودی کشاند.

۷. شخصیت فریبکار و شیاد که خود را قهرمان واقعی تلقی می‌کند.

گریماس می‌کوشد تا با بررسی دستور زبان قصه‌ها به قاعده‌های اساسی حاکم بر اجزاء داستان پی برد. از این‌رو هفت گروه و یا عامل مورد بحث پراپ را به سه طیف تقابلی تقلیل دهد. معناشناسی مورد نظر گریماس به ما می‌آموزد که هر داستان از تعدادی قاعده و یا دستور تشکیل شده و هر قاعده نیز از تعدادی الگو که گریماس آنها را الگوی کنش[1] می‌نامد به وجود آمده است. اگر الگوهای کنش را با «فرستنده-ابژه-دریافت‌کننده» یا «یاری‌دهنده-سوژه-مخالف» مقایسه کنیم درمی‌یابیم که سه کار ویژه اصلی در چنین طرحی قابل بررسی است:

۱. فراگرد کنشی که به زمینه‌چینی، نقش‌ها و نظایر آن بازمی‌گردد.

۲. فراگرد قراردادی یا هدفمند که وضعیت داستان را به جانب هدفی خاص هدایت می‌کند، مثل میل به انجام یا اجتناب از انجام کاری.

۳. عامل تمایزبخش که تغییرات و حرکات را دربر می‌گیرد. درواقع عامل نخست یا فراگرد کنشی، طرح اصلی داستان را شکل می‌دهد و درواقع بنیاد روایی داستان بدان تکیه دارد. اما عامل دوم یعنی فراگرد قرارداد از عامل اول اهمیت بیشتری دارد، زیرا که نشان می‌دهد اعمال و وضعیت‌ها به خودی‌خود واجد اعتبار نیستند بلکه آنچه را وضعیت می‌شناسیم خودْ اساس قبول یا رد قرارداد قرار می‌گیرد. عامل سوم یعنی عامل تمایزبخش، خود یا متضمن ورود است و یا خروج. به دیگر سخن، عامل اول متضمن کنش‌ها و کوشش‌ها[2]، عامل دوم متضمن اجزاء نقض قرارداد و عامل سوم مستلزم ورود و یا خروج شخصیت‌هاست. گریماس مدعی بود که تقابل‌های یادشده زیربنای کلیه مضامین، اعمال و شخصیت‌های مورد روایت را تشکیل می‌دهند. این تقابل‌ها به شکل سوژه/اُبژه، فرستنده، دریافت‌کننده و یاور و حریف در داستان‌ها متجلی می‌شود. سوژه کسی است که در حال جستجو است. ابژه عبارت است از چیزی و یا شخصی که موضوع چنین کنکاشی قرار می‌گیرد. فرستنده کسی است

---

1. Actant 2. syntagm contractment

که چیزی را ارسال می‌کند و گیرنده کسی است که آن چیز را دریافت می‌کند. یاور عبارت است از شخصی که به‌کاری یا کسی مدد می‌رساند و حریف، کسی است که مانع ایجاد می‌کند. او قاعده دستور زبان یعنی فاعل-فعل-مفعول[1] را در مورد داستان نیز به‌کار می‌گیرد و مدعی است ساختار کلی داستان‌ها معمولاً از همین فرمول دستوری تبعیت می‌کند.

در اینجا باید گفت که بعضی از محققین از جمله جاناتان کالر روش‌شناسی گریماس را مورد انتقاد قرار داده و آن‌را قابل تعمیم به همه داستان‌ها و وضعیت‌ها نمی‌داند و مدعی است که الگوی پیشنهادی او واجد کاربردی عام و همگانی نیست. جالب اینجاست که اگر محققین منش‌ها و شخصیت‌ها را اساس سنجش خود قرار می‌دهند اما گریماس اعمال و کنش‌ها را ــ صرف نظر از فاعل آنها ــ مورد ارزیابی قرار می‌دهد. او انگاره تفسیری خود را در مورد ساختارهای کنش اجتماعی نیز به‌کار گرفت و کلیه ابعاد فرهنگ را در سایه همین رهیافت مورد بررسی قرار داد. به‌گفته او کنش طیفی از واکنش‌ها را در جامعه سبب می‌گردد که او آن‌را «روایت» می‌نامد. انگاره کنش عبارت است از نقشی صوری در توالی اعمال و یا روایت. از این‌رو می‌توان گفت که هر مجموعه، تابع دستور زبان کنشی است که خود معلول رمزگان مسلط اجتماعی است.

گریماس حتی فضاهای شهری را هم در ابعادی تقابلی مورد بحث قرار داده است. مثلاً گستره را در تقابل با محدوده و یا اینجا را در تقابل با آنجا و نظایر آن تبیین نموده است. از نظر او هر مکان یا فضا وقتی واجد معنا می‌شود که در تقابل با طیف مقابل خود معتبر گردد. می‌توان گفت این تقابل‌ها در حوزهٔ مکان زمینهٔ رشد و گسترش رمز را فراهم می‌سازد. گریماس نیز چون سوسور و لوی-اشتراوس در تحلیل خویش از ساختار گفتمان، تقابل‌های دوتایی را اساس قرار داده ولی خود را در چنبرهٔ جملات و گزاره‌ها محدود

1. subject + verb + object

ننموده و به حوزهٔ گفتمان[1] می‌پردازد. به نظر او گفتمان عبارت است از زبان اِعمال‌شده در قلمرو مناسبات اجتماعی. از این منظر گریماس بدواً به جنبهٔ گفتاری و مبادلهٔ زبان-گفتار[2] توجه نشان داده است.

با این حال او ساختار زبان را هم از نظر دور نداشته و لذا کوشیده است تا راهبردهای اصلی زبان را کشف و آنها را تبیین کند. به همین جهت است که او انگاره‌کنشی[3] را مطرح نموده است. به نظر او برای شناخت، چنین انگاره‌ای باید کنش را در قلمرو گفتمان مدّ نظر قرار داد و حتی فاعل گفتمان نیز در راستای گفتمان واجد اصالت و جهت می‌گردد. او در اینجا از واژهٔ جهت یا موجهیّت[4] بهره گرفته است. در حقیقت این اولین و مهم‌ترین اصطلاح فنی مورد بحث اوست. در منطق قدیم وقتی از جهت سخن به میان می‌آمد منظور آن ویژگی از گزاره بود که در چارچوب آن می‌توان ضرورت، امتناع و امکان را مطرح نمود. منظور گریماس از جهت یا موجهیت چیزی است که مسند، محمول یا خبر را در یک قضیه توصیف کند. در جملهٔ «علی مجبور بود درب را ببندد» محمول یا مسند متضمن وجهی التزام و اجبار است. در منطق امروز «وجه» یا جهت عبارت است از شیوه و حالتی که چیزی در آن قرار دارد و یا قرار ندارد، چیزی صادق است یا کاذب. وقتی می‌گوییم «او در سال ۱۳۴۵ دانش‌آموز بود» درواقع ما جهت زمانی را به‌دانش‌آموز بودن او نسبت می‌دهیم. باید گفت که گریماس واژه و جهت را بیشتر به‌معنای منطقی آن به‌کار می‌برد تا معنای زبان‌شناختی. زیرا در پی آن بود تا منزلتی موضوعی و بدیهی را برای این مفهوم اعتبار نماید. بنابراین در نظر او جهت‌مندی[5] عبارت است از آنچه که وضعیت خاصی را تعیّن می‌بخشد. از این‌رو «خواستن»، «توانستن»، «بایستن»، «بودن» و نظایر آن ارزش و اعتباری موجه و جهت‌مندی را به یک گزاره و یا گفتمان اعطا می‌کند. به تعبیری دیگر «جهت‌ها» معمولاً کنش را تعیّن می‌بخشند.

---

1. discourse
2. langue / parole
3. actant model
4. modality
5. modalization

واژهٔ دیگری که از سوی گریماس در بحث پیرامون نشانه‌شناسی به‌کار رفت ایزوتوپ است. در زبان علمی ایزوتوپ[1] عبارت است از یک یا چند اتم، که تعداد پروتون‌های آن در هسته برابر با عدد اتمی است امّا تعداد نوترون، متفاوت است. گریماس در کتاب معنی‌شناسی ساختاری این واژه را با تعبیر خاصی به‌کار برده است. مراد وی از ایزوتوپ عبارت است از سطوح متوازن معنا در یک گفتمان همگن اما منفرد. به‌تعبیر دیگر ایزوتوپ عبارت است از دوام و پایداری جلوه‌های قرینه‌ای در یک متن که تغییرات حادث در آن نه‌تنها به‌از میان رفتن واحد متن نمی‌انجامد بلکه وجود آن‌را مورد تأیید و تأکید قرار می‌دهد. جلوه‌های قرینه‌ای در یک متن هرچند زائد به‌نظر می‌رسند یعنی در سراسر متن تکرار می‌شوند، با این حال تضمین‌کنندهٔ انسجام و استواری آن به حساب می‌آیند. به‌گفتهٔ او دیده شده که در یک «متن» چندین ایزوتوپ وجود دارد و هر یک از آنها مؤدی به‌قرائت منسجم آن خواهد گردید.

از لحاظ کارکرد اگر ایزوتوپ‌های یک متن را مورد تحلیل قرار دهیم با مجموعه‌ای از واژه‌ها روبرو می‌شویم که دارای خصلت‌های قرینه‌ای مشترکی هستند. در حقیقت گریماس با طرح ایزوتوپ قادر گردید تا محور نشانه‌شناسی را از «جمله» به «گفتمان» تغییر دهد. مراد او از ایزوتوپ سطوح موازی معنا در چارچوب یک گفتمان واحد اما متجانس است. تأمل در مفهوم ایزوتوپ این امکان را به‌ما می‌دهد تا عناصر و عوامل مختلفی چون معناها، کنش‌ها و بیان‌ها را به‌گفتمانی مشخص مربوط سازیم. گریماس در تحلیل داستان کوتاه «دو دوست» گی‌دوموپاسان نشان می‌دهد که ایزوتوپ ممکن است متضمن کنش‌گری باشد. بنابراین وقتی گزاره‌ای جدا از هم به‌سوژه‌ای واحد مرجوع می‌گردند ما مصداق این گفتهٔ گریماس را به‌وضوح درمی‌یابیم. در پاره‌ای موارد ممکن است ایزوتوپ متضمن معناهای مجاز باشد، مثلاً یک متن

1. Isotopy

محملی برای تمثیل‌های متعدد و یا حکایات گوناگون قرار می‌گیرد. ایزوتوپ در بعضی دیگر موارد می‌تواند مستلزم مضمون و درون‌مایه[1] گردد. این در موردی است که یک متن دانشی است که فراسوی دانش روایی سیر می‌کند (مثلاً در داستان «دو دوست»، ماهیگیری و دوستی مصداق همین معنا است).

جالب اینجا است که گریماس حتی روش تقابلی فروید در «تعبیر رؤیا» را مورد انتقاد قرار داده و مدعی است که با به‌کارگیری راهبرد ایزوتوپ در مورد اثر فوق درمی‌یابیم که تمایز فروید میان درون‌مایه آشکار و بدیهی و مضمون پنهان و مکتوم رؤیا فاقد اعتبار است. زیرا که فروید به‌جای بررسی عناصر همگن و متوازن، همواره خود را به‌عناصر و پدیده‌های نامتجانس چون محتوای آشکار و پنهان رؤیا محدود نموده و کوشیده تا از این عناصر متنی متجانس ارائه دهد.[2]

گفتنی است که در این پیش‌گفتار نگارنده کوشیده است تا مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی را به‌اشاره مطرح نموده و ارتباط آنها را با هنر به‌طور عام و هنرهای تصویری به‌طور خاص روشن سازد. چه اینکه ادبیات نشانه‌شناختی در مورد هنرهای دیداری در زبان فارسی سخت ناچیز است و نگارندهٔ این سطور هیچ‌گونه پژوهش جامعی در این حوزه به‌زبان فارسی سراغ ندارد. لذا غرض اصلی و هدف در تألیف این رساله آشنا نمودن دانشجویان رشته‌های هنر و ادبیات با مفاهیم اصلی مورد نیاز در تفسیر و تأویل آثار هنری و ادبی است. درواقع می‌توان از انگاره‌های مورد بحث سوسور، پیرس، بارت و گریماس سود جسته و رمزگان هنری را در این‌گونه آثار کشف و آنها را مورد تحلیل قرار داد. اگر هنرها را به‌طور کلی فرانمود احساس و بازنمود واقعیت بدانیم، افق دلالت‌های زیبایی‌شناختی، خود متضمن حس و حالی است که در

---

1. thematic

2. John Lechte. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity.* (London, New York: Routledge, 1994, pp. 131–135).

برخورد با یک اثر هنری در مخاطب ایجاد می‌شود. هنر مؤدی به‌احساسی است که ما را برمی‌انگیزد و وجود ما را آکنده از شور و لذت و یا هیبت و هیمنه می‌گرداند. اگر هنر را دسترسی به سرچشمه‌های پوئسیس[1] و یا آفرینندگی بدانیم، هنرمند کسی است که در پرتو ذوق و استعداد درونی خویش نشانه‌هایی را ابداع می‌کند که در اغلب موارد با نشانه‌های قراردادی و متعارف فرق دارد. با توجه به اینکه اکثر نشانه‌ها ماهیتی اجتماعی و قراردادی دارد. اما تعریف هنر از گسترهٔ نشانه‌شناسی متعارف بیرون است. پی‌یر گیرو در کتاب نشانه‌شناسی[2] مدعی است که نشانه‌های زیبایی‌شناختی بر دو گونه‌اند: یکی نشانه‌های خطابی[3] و دیگر، نشانه‌های خلاق و هنری.[4] نشانه‌های خطابی که بیشتر در قلمرو گفتاری و نوشتاری متجلی می‌شوند دارای سامانی قراردادی هستند. اما نشانه‌های هنری قراردادهای متفاوت جامعه را در معرض چالش قرار می‌دهند. آنچه که ما در این نوشتار آن‌را بیشتر مورد تأکید قرار داده‌ایم نشانه‌هایی است که در دل خود، حاصل خلاقیت و آفرینندگی هنرمندان است. درواقع در حوزهٔ هنر مدلول‌هایی به‌وجود می‌آید که دارای معناهای چندلایه‌ای هستند و وظیفهٔ پژوهندهٔ نشانه‌ها این است که به ساحت دلالت‌های چندگانه دسترسی پیدا کرده و اسرار نهفته در آنها را کشف و تبیین نماید.

یکی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین صورت‌های هنری را می‌توان در روایات کهن و اسطوره‌ها جستجو کرد. اسطوره به‌طور کلی نیازهای عمیق دینی و اخلاقی انسان را برآورده می‌سازد. اسطوره را باید جزو لاینفک فرهنگ و تمدن بشری به شمار آورد. اسطوره متضمن نیرویی پویا و کارساز، در پیشبرد مقاصد و آرمان‌های اجتماعی و فرهنگی جوامع است. اسطوره در اکثر موارد

---

1. Poesis

2. Pierre Guiraud. *Semiology*, translated by George Gross, (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), chapter IV.

3. Signes rhetoriques 4. Signes poetiques

قادر است با به‌کارگیری تجربه‌های ملموس «مجردترین و انتزاعی‌ترین مفاهیم» را به تصویر درآورد.

کلود لوی‌ـاشتراوس، اسطوره‌شناس فرانسوی مدعی است که اسطوره‌ها را باید حکایات و داستان‌هایی تخیلی دانست که سعی دارند در پرتو منطقی خاص، تقابل میان فرهنگ و طبیعت را حل کنند. درواقع منطق اسطوره‌ای واژه‌ها و مفاهیم متضادی را که با هم سازشی دارند، سازگار می‌سازد و بنابراین فراگرد جانشینی و سازش آنقدر تکرار می‌شود تا آنکه تناقض بنیادین آنها مرتفع گردد. لوی‌ـاشتراوس در تحلیل اسطوره‌ای خود آنها را به ساختارهای بنیادین فروکاست. او به پیروی از ولادیمیر پراپ نشان داد که معناها در ساختار عناصر پایداری صوری یا بُن‌اسطوره‌ها[1] نهفته است. او بُن‌اسطوره‌ها یا عناصر روایت در اسطوره ادیپ شهریار را برحسب تناقض کیهان‌شناختی یونان مورد تأویل قرار داد. در تکوین کیهان از دید یونانیان خاستگاه اصلی انسان خاک بود. در تراژدی ادیپ شهریار تناقض خاکی به تقابلی دیگر تبدیل می‌شود. یعنی اعتبار روابط خونی (خویشاوندی) در تقابل با بی‌اعتباری آن مطرح می‌شود. ادیپ شهریار با مادرش ازدواج می‌کند و از این رهگذر، به مناسبت خونی خود والایی می‌بخشد. اما با قتل پدرش مناسبت خونی خویش را بی‌اعتبار می‌گرداند. آنتیگونه با نقض ممنوعیت، جسد برادرش پولی‌نیس را به خاک می‌سپارد و کادموس دنبال خواهرش اروپه می‌گردد که زئوس به‌او تجاوز کرد. هم آنتیگونه و هم کادموس به‌روابط خونی خویش والایی می‌بخشند. اما وقتی اِتئوکل برادرش پولی‌نیس را به قتل می‌رساند و اسپارتی‌ها یکدیگر را از میان می‌برند ما با کم‌بها دادن به خویشاوندی روبرو هستیم. در اینجا تقابل میان بها دادن به‌روابط خویشتن و کم‌ارزش نمودن خون خویشاوندان مطرح گردیده است.

---

1. mythemes

به‌طور کلی بعضی اندیشمندان چون نورتروپ فرای[1] منتقد کانادایی، اساطیر را آیین‌ها و مناسکی می‌دانند که برای ادامه و بقاء بارآوری و تولید حیات، نباتات و حیوانات به‌وجود آمده است. به‌نظر فرای هنرمندان و شاعران از گنجینه صور نوعی و نقش‌مایه‌های فرهنگی بهره گرفته و شخصیت‌های هنری و شاعرانهٔ خویش را به‌تبعیت از آنها می‌آفرینند. به‌گفتهٔ وی اساطیر نمود و نمادی از گردش فصول بوده و نشان از رشد و باروری و یا نازایی دارند. در همه اسطوره‌ها قهرمان یک خدای کشاورز است. این خدا یا قهرمان در خلال گردش سال از مراحل رشد و سقوط و مرگ یا بارآوری عبور می‌کند. هنر و ادبیات نیز از همین اسطوره سرچشمه می‌گیرد. تاریخ هنر و ادبیات را می‌توان پژواکی از گردش فصول به‌شمار آورد.

جالب اینجاست که فرای از حیث اسطوره به‌انواع ادبی و سبک‌ها پرداخته و می‌گوید با گردش فصول انواع و سبک‌های ادبی شکل می‌گیرد. درواقع قهرمان در ارتباط با انسان‌های عادی و متعارف در نوع‌های گوناگونی ظاهر می‌شود. مثلاً در رمانس[2] قهرمان از آدم‌های معمولی فراتر می‌رود و به‌خدایان نزدیک می‌شود، به‌همین جهت به‌کارهای شگفت‌انگیز دست می‌زند. در حماسه و تراژدی قهرمان از انسان‌های متعارف فراتر می‌رود، اما از محیط طبیعی برتر نیست. در آثار واقع‌گرایانه قهرمان با انسان‌های متعارف همسان و با محیط خویش نیز سازگار است. اما در طنز، قهرمان از حد یک انسان متعارف‌تر فروتر می‌افتد. یعنی فاقد عقل و درایت انسان معمولی است. انسان در سیر تاریخ، هنر و ادبیات را از مرحله اسطوره آغاز نموده و به‌عصر استیلای طنز می‌رسد. نورتروپ فرای می‌گوید اسطوره را می‌توان کوشش انسان در همانندسازی خویشتن با جهان فراانسانی قلمداد نمود. از این‌رو اساس داستان‌پردازی ادبی نشان از بیان اسطوره به‌صورتی دیگر دارد. امروزه اسطوره به‌شکل استعاره و مجاز و تمثیل در ادبیات حضوری کامل دارد. پس می‌توان اکثر داستان‌های ادبی را تکرار همان اساطیر کهن به‌شمار آورد.

---

1. Northrop Frye 2. Romance

به نظر او وجهی محاکات و تقلید میان قهرمانان، خدایان وجود دارد. بدین معنا که در اسطوره قهرمان ماهیتی الهی و مینوی پیدا می‌کند. اما در تراژدی یا حماسه، قهرمان به‌صورت رهبر متجلی می‌گردد. قهرمانانی که به شیوه انسان‌های متعارف و معمولی مجسم شده‌اند وجهی «محاکات فرودست» بر وجود و شخصیت آنها حاکم می‌گردد. اما بر رفتار و شخصیت قهرمانان اسطوره‌ای وجهی محاکات والا و استعلایی حاکم است.

فرای به‌طور کلی حرکت دورانی تمدن را در بحث خود پیرامون سیر اسطوره به جانب طنز مطرح می‌کند و این حرکت دورانی را هماهنگ با فصول سال می‌شناسد و برای اثبات مدعای خویش به‌اسطوره آدونیس[1] معشوقه آفرودیته اشاره می‌کند که پس از کشته شدن در شکار، به درخواست آفرودیته اجازه می‌یابد تا سالی چهار ماه از آغاز بهار زنده شده و به زمین بازگردد و لذا باید او را نشانه تجدید حیات طبیعت و هستی به شمار آورد و یا پروسه‌پی‌پنا[2] ایزدبانوی یونانی در ابتدا رب‌النوع کشاورزی بود اما با پرسه‌فونه[3] یکی شد. هادس او را ربود و در جهان زیرین با او ازدواج کرد و لذا مقرر شد که هشت ماه از سال را در زمین و چهار ماه بقیه را در جهان زیرین بسر برد. بنابراین هشت‌ماهی را که در زمین است رستنی‌ها شکوفان می‌شوند. فرای مدعی است که چهره‌های اساطیری اغلب با گردش فصول و حرکات طبیعت هم‌آهنگند. به همین جهت می‌توان در تبیین انواع ادبی نیز بر همین گردش متکی بود. درواقع همین الگوها و انگاره‌های اساطیری است که فرم‌های هنری و ادبی را به‌وجود می‌آورند. لذا برای فهم این تحولات باید از نظریه جابه‌جایی[4] فروید بهره گرفت. در ارتباط خدایان و قهرمانان اساطیری و ادبی وجهی جابه‌جایی حاکم می‌شود. کوتاه‌سخن، آنکه فرای آثار هنری و ادبی را صورت و روایت دگرگون‌شده‌ای از اسطوره و آیین می‌شمارد.

---

1. Adonis 2. Prosepina 3. Persephone
4. displacement

در پایان می‌توان گفت که با احاطه به‌اصول و قواعد نشانه‌شناسی، قادر خواهیم بود ــ کلیه پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی، از جمله هنر و ادبیات را از منظر نشانه‌ها و دلالت‌ها مورد بررسی قرار دهیم. زیرا که به‌اعتباری کلیه پدیده‌های فرهنگی، خودْ نظامی از نشانه‌ها محسوب می‌شوند، زیرا وقتی که ما از پدیده‌ها سخن به میان می‌آوریم به ناگزیر با مسأله ارتباط و تفهیم و تفاهم روبرو می‌شویم. امبرتو اکو مدعی است که حقایق و امور فرهنگی جملگی مسأله ارتباط را مطرح می‌کنند. وقتی سخن از ارتباط به میان آمد بلافاصله باید از ساختار ابتدایی و بنیادی ارتباط پرسش نمود. اگر بگوییم مراد از ارتباط انتقال اطلاعات بین دو فرد است، در این صورت ما بدواً با نشانه‌ها و علائم سر و کار پیدا می‌کنیم. این نشانه‌ها در قلمرو هنر گاهی در تصاویر قابل جستجو است. بنابراین اگر خلاقیت هنری را یک کنش ارتباطی تلقی کنیم، در این صورت خواهیم توانست تجربه هنری را در کارکرد ارتباطی آن مورد بررسی قرار دهیم. در این چارچوب است که هنرمند به‌عنوان فرستنده پیام برای مخاطب خویش، پیامی را ارسال می‌دارد و وظیفه مخاطب رمزگشایی از پیام رمزوار ارسالی است. در حوزه هنرهای دیداری این کنش ارتباطی در قالب تصویر انجام می‌شود. جالب اینجاست که از قرن نوزدهم بعضی از متفکران اروپا از جمله گوستاو لوبن[1] مدعی بوده‌اند که تصویر گاهی در جهت ایجاد توهم در مخاطب به‌کار رفته است. وی در «روانشناسی توده‌ها» مدعی است که «توده‌ها، صرفاً به‌مدد تصاویر می‌توانند بیاندیشند و لذا از طریق تصویر است که می‌توان بر ذهن آنها چیره شد. تنها تصویر است که به ما امکان می‌دهد آنها را مرعوب و یا متقاعد کنیم.»

پاره‌ای از منتقدین جدید رسانه‌های همگانی نیز زوال عصر استدلال کلامی و جانشینی رسانه‌های دیداری را تأسف‌بار خوانده‌اند و مدعی هستند که غرق شدن مردم در رسانه‌های تصویری سبب درگیری عاطفی غیرقابل

1. Gustav Lebon, Psychology of Masses (1895)

کنترل و لگام‌گسیخته مخاطب خواهد گردید. جالب اینکه قدرت فراگیر پیامهای تصویری از توانایی درونی آنها در ایجاد توهم و پندار و لاجرم انتقال دروغ ناشی می‌شود. بدین معنا که امروزه تولید و انتشار گزاره‌های تصویری غیرواقعی در جهت فریب توده‌ها به‌کار می‌رود. امبرتو اکو در کتاب نظریه نشانه‌شناسی خود صریحاً اعلام می‌کند که نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزاری مؤثر گاهی در نشر و گسترش و رواج دروغ به‌کار می‌رود. به‌گفته او آنچه که در جهت بیان دروغ قابل بهره‌برداری نیست نمی‌تواند موضوع پژوهش‌های نشانه‌شناختی قرار گیرد. تردیدی نیست که در پاره‌ای موارد تصویرها بر چیزی دلالت دارد که در جهان خارج وجود ندارد و بنابراین می‌توان گفت که پیام آنها مبتنی است بر پندار و دروغ[1]. مکتب سوررئالیسم در حوزه نقاشی موجب خلق آثاری گردیده است که با جهان واقع ارتباط مستقیمی ندارد. نقاشی‌های سالوادر دالی از جمله سرسختی حافظه[2] و یا زرافه شعله‌ور[3] به پدیده‌هایی اشاره دارد که بدان‌گونه از تجسم نمود، در جهان خارج وجود ندارد. در تابلوی زرافه شعله‌ور زنی بیگانه تصویر گردیده، که کشوهای میز از میان پاهای او بیرون آمده است. هرچند که ما نقاش این تابلو یعنی دالی را دروغزن نمی‌شماریم اما در عین حال نمی‌توانیم تجسمات مزبور را قرین واقعیت تلقی کنیم. یا وقتی با تابلوی معروف رنه مارگریت «این یک چپق نیست» مواجه می‌شویم جمله اخیر در ذیل یک چپق ما را حیرت‌زده می‌کند. اما با دقت در این تابلو متوجه می‌شویم که مارگریت کوشیده به‌مخاطب بگوید که تصویر با واقعیت فاصله دارد.

به‌طور کلی مسأله حقیقت و دروغ در تصویر واجد سه جنبه معنایی، نحوی و عملی است. از دیدگاه معناشناسی یک تصویر واقعی با موضوع مورد

---

1. Umberto Eco, *Theory of Semitics* (Bloomington, Indiana University Press, 1976), p. 7.
2. Persistence of Memory
3. Burning Giraffe

تجسم انطباق تام دارد. از دیدگاه نحوی[1] تصویر مزبور متضمن تجسم چیزی است و لذا واجد حمل و اسنادی خاص در مورد آن است. اما از منظر عملی[2] باید قصدی از ناحیه فاعل افاده‌کننده پیام تصویری مبنی بر فریب مخاطب وجود داشته باشد. می‌توان گفت عکس در واقع نمونه عالی[3] پیام‌های دیداری حقیقی است، زیرا که متضمن تحقق انطباق کامل با واقعیت بیرونی است. حتی در پاره‌ای از نظام‌های قضایی عکس به‌عنوان مدرک قانونی قابل اقامه در محاکم محسوب می‌شود و ممکن است در پاره‌ای موارد نیز جانشین معاینه محل و یا گواهی شفاهی قرار گیرد. مصداق همین معنا در مورد وضعیت حقوقی عکس گذرنامه قابل ملاحظه است. معمولاً مقامات اجرایی هویت واقعی افراد را براساس گذرنامه عکس‌دار آنها احراز می‌کنند. از نقطه‌نظر حقوقی، حقیقت به‌معنای انطباق دال و مدلول از همین عکس الصاقی به‌گذرنامه قابل احراز است. رولان بارت در کتاب معروف خویش اتاق روشن[4] یادآور می‌شود که عکس چیزی نیست جز صدور و تراوش واقعیت گذشته. عکس هیچ‌گاه یا دست‌کم بی‌واسطه از مدلول خود جدا نیست. عکس‌های خانوادگی که یادآور موقعیت‌ها و شرایط حقیقی در زندگی گذشته ما هستند و یا عکس‌های مطبوعاتی که رویدادی تاریخی را تصویر می‌کنند (برای مثال عکس روزولت، چرچیل و استالین که در کنفرانس تهران در سال ۱۹۴۳ گرفته شد) و یا عکس‌های علمی، همگی مصادیق چیزی هستند که چارلز ساندرز پیرس تحت عنوان انطباق نگارین میان شیء و نشانهٔ آن مطرح نموده است.

با این حال بر کسی پوشیده نیست که حتی انطباق تصویری را هم می‌توان تحریف کرد. بدین معنا که با دستکاری در عکس می‌توان چیزی را نشان داد

---

1. Syntatic 2. pragmatic 3. prototype

4. Roland Barthes, *Camera lucida: Reflections on Photography* (London: Cape 1980), p. 5.

که در دنیای خارج وجود ندارد. این تغییر در عکس از طریق تکنیک‌های خاص عکاسی امکان‌پذیر است. امروزه با تکنیک مونتاژ می‌توان چیزی را در عکس حذف یا اضافه نمود. بخصوص از طریق ترفندها و شگردهای موجود در فضای رایانه‌ای این کار با سهولت بیشتری همراه است. همین‌گونه شگردها است که امبرتو اکو را واداشته تا صریحاً اعلام کند که عکس هم می‌تواند به ما دروغ بگوید. بنابراین از نقطه‌نظر معناشناسی می‌توان به امکان دیداری دروغ اشاره کرد. عکس‌های دستکاری‌شده دارای پیام‌های دیداری خاصی هستند که با حقیقت بیرونی مطابقتی ندارند.

در قلمرو زبان تنها جمله و یا گزاره است که می‌تواند صادق یا کاذب باشد. اما واژه‌ها به تنهایی می‌توانند صادق یا کاذب محسوب شوند. جملهٔ «گربه روی تخت خوابیده» می‌تواند صادق یا کاذب باشد. بنابراین ارزش صدق و کذب را تنها می‌توان از قضایا و یا جملات به‌دست آورد. در ضمن قضایایی موضوع از طریق رابطه به‌محمول می‌پیوندد. حال پرسش این است که آیا می‌توان در تصویر چنین ارتباطی را میان نشانه‌های دیداری ایجاد کرد؟ به‌دیگر سخن، آیا در نشانه‌های تصویری هم می‌توان قائل به‌محمول و موضوع گردید؟ و آیا در تصویر هم نحو قابل تصور است یا خیر؟ به‌تعبیر دیگر، می‌توان در تصویر علاوه بر تجسم اشیاء، ارتباطی را هم به‌گونه حمل و اسناد[1] میان آنها برقرار کرد؟ نظریهٔ بازنمایی تصویری به‌این‌گونه پرسش‌ها به‌دلیل ناتمام بودن زمینه و بافت متن[2] پاسخ منفی داده است.

ارنست گمبریچ اولین اندیشمندی است که به‌این نکته یعنی ناکامل بودن بافت اشاره کرده است. به‌نظر او تصویر نمی‌تواند به‌تنهایی متضمن صدق و کذب گردد. بلکه وقتی که تصویری با شرح و زیرنویسی همراه گردید، در این صورت پیام ناشی از آن متضمن صدق و کذب خواهد بود. شرح تصاویر و عکس‌های مطبوعاتی در ذیل آنها نمونه و مصداق این معنا است. مثال بارز

1. Predication 2. contextnal incompleteness

این معنا را در آثار رنه مارگریت از جمله میز، اقیانوس و میوه به‌وضوح می‌توان مشاهده نمود. او کلمه میز را به تصویر یک «برگ سبز» و یا میوه را به تصویر یک «تُنگ» الصاق نموده است. در این نشانه‌های دیداری تصویر به تنهایی واجد قضیه نیست، بلکه بخش مکمل پیام را تشکیل می‌دهد. به همین جهت جان بنت مدعی است که تصویر نمی‌تواند خودْ حاصل صدق و کذب قلمداد شود، بلکه بخشی از پدیده‌ای را تشکیل می‌دهد که صادق یا کاذب است.[1]

ماکن‌هاپت در کتاب معروف خود متن و تصویر[2] با نظریهٔ بنت موافق است و در تصویر، موضوع ناکامل بودن بافت تصویر را مطرح می‌کند و مدعی است که تصویر در یک بافت تصویری-متنی به هیچ‌وجه به عنوان محمول و مسند قابل تفسیر نیست بلکه می‌توان آن‌را استدلال در متن یک قضیه تلقی کرد. برای مثال تصویر یک اتومبیل در عکس‌هایی که پلیس در جاده‌ها به‌طور اتوماتیک از متخلفین تهیه می‌کند متضمن محمولی کلامی است، زیرا که در آن شماره و سرعت اتومبیل به عدد ذکر شده است. درواقع شمارهٔ پلاک اتومبیل و سرعت آن، به‌صورت برهان در این تصویر قابل تعبیر است. می‌توان در چنین مواردی تصویر را متضمن پیام مضمونی ناقص تلقی نمود که وقتی با عدد و رقم و کلمات همراه گردید در این صورت معنای آن کامل می‌شود.

امّا کسانی چون امبرتو اکو و رنه ژورنا[3] در بازنمایی «معرفت و نمادها در ذهن»، میان شعور دیداری (تصویری) و رمزگذاری محمولی در ذهن قائل به ارتباط گردیده‌اند. به نظر آنها در تصویر هم امکان طرح گزاره وجود دارد. اما کسانی چون ارنست گمبریچ چنین ادعایی را به چالش گرفته، مدعی هستند که تصاویر توان و امکان طرح جمله و یا گزاره را نداشته و لذا پیام‌های صادق

1. John Bennet. «Depiction and Convention». In *Monist* (1974), pp. 255–268.
2. Manfrod Muchenhaupt. *Text und Bild*, (Tubingen: Narr, 1986), p. 88.
3. Rene Jorna

و کاذب از آنها قابل استنتاج نیست. استدلال اصلی او این است که در تصویر عامل ابهام وجود دارد ولی در یک جمله چنین ابهامی موجود نیست. مثلاً تفاوت میان تصویری که در آن «گربه‌ای روی حصیری نشسته» با گزاره‌ای که همین مفهوم را افاده می‌کند یکی نیست. به نظر گمبریچ تصویر نمی‌تواند افادهٔ گزاره و یا قضیه صادق یا کاذبی باشد.[1] جری فودور نیز همین نظر را به صورت دیگری مطرح نموده و مدعی است که اگر تصویری از علی داشته باشیم که در آن علی دیده می‌شود، اگر گفته شود «علی چاق است» و ما همین وصف را در تصویر ملاحظه کنیم یعنی وی را با شکمی برآمده مشاهده کنیم و در همین زمان کسی دیگر بگوید «علی بلندقامت است»، حال در رؤیت این تصویر کدام‌یک از این دو وصف «چاقی و بلندی قامت» واجد اهمیت بیشتری است؟ مراد فودور از طرح این بحث این است که تصویر دارای دال‌های متعددی است. لذا باید به‌ابهام در دلالت‌ها در یک تصویر اذعان نمود.[2] بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که افق دلالت‌های معنایی در تصویر وسیع‌تر از گزاره‌های بیانی است.

با توجه به جنبه‌های عملی[3] حقیقت تصویر، باید پرسید که آیا تصاویر قادرند حقیقتی را بیان کنند یا نه؟ مسألهٔ اصلی این است که آیا پیام‌های کاذبی که در یک تصویر دروغ و نادرست تلقی می‌شوند آیا در وجه اخباری بیان شده و یا تجسّم یافته‌اند؟ زیرا که کذب و دروغ، متضمن گزاره‌ای است که در آن موضوع و محمولی وجود دارد و موضوع، از طریق نسبت حکمیه به محمول پیوند یافته است. در چنین موردی دروغ یا کذب عبارت است از گزاره‌ای که در آن گوینده به قصد فریب و اغوای مخاطب خویش، واقعیت را مغلوب جلوه داده است. بنابراین چیزی را نمی‌توان نادرست و کاذب خواند

---

1. Ernest Gombrich. *Symbolic Images*. (Edinburgh: Phaidon 1972), p. 82.

2. Jerry Fodor. «Imagistic Representation» in *Imagery* (ed.) Ned Block, (Cambridge MA: MIT, Press, 1981), p. 66–67.

3. Pragmatic

اگر آن چیز به‌وجه امکان[1]، تخیل، تمثیل، مجاز[2]، اسطوره‌ای و یا پرسشی مطرح شده باشد. بنابراین اگر به‌لوحهٔ رنگی خوان‌میرو مرسوم به «کارناوال دلقک»، که در نگارخانه بوفالو در نیویورک موجود است نگاه کنیم نمی‌توانیم به درستی به صدق و کذب این تصویر حکم کنیم. زیرا که هرچند در این لوحه پنجره‌ای به‌آسمان شبانگاه باز شده و در داخل اتاقی، اشیاء و چیزهای گوناگون در کنار هم قرار گرفته، در این اتاق نردبان همراه با چشم و گوش در اطراف آن و انواع جانوران در جای‌جای آن دیده می‌شود. اما اگر به دنبال صدور حکم مبنی بر صدق و کذب در مورد این موجودات باشیم راه به جایی نمی‌بریم. بنابراین آیا می‌توان گفت که مخاطب با مشاهدهٔ این اثر می‌تواند گزاره‌ای حملی را از آن استخراج کند؟ پاسخ منفی است. بنابراین از نظر عملی نمی‌توان صدق و کذب را به‌اشیاء و موجودات داخل این تصویر حمل نمود. آنچه وجود دارد حالتی است از عدم تعیّن[3]، خلاقیت، تخیل، تمثیل و مجاز.

ویتگنشتاین در کتاب پژوهش‌های فلسفی به‌طرح مثال جالبی در این زمینه مبادرت نموده است. او می‌گوید تصویری را در نظر آورید که در آن یک قهرمان بوکس در وضعیت خاصی ایستاده است. حال ممکن است چنین تصویری حالت ایستادن یک بوکس‌باز را آموزش دهد. یعنی به‌او بگوید در هنگام برخورد چگونه قرار گیرد و یا فرد خاصی در محلی مخصوص و زمان ویژه به‌کیفیتی خاص استقرار یافته بوده و نظایر آن. ویتگنشتاین می‌گوید در این تصویر اگر زبان شیمی را به‌کار گیریم می‌توان آن‌را از لحاظ قضیه رادیکال به‌شمار آورد.

به‌نظر ویتگنشتاین کارکرد عملی تصویر می‌تواند در معرض تفسیرهای متعددی قرار گیرد. از این‌رو می‌توان گفت که تصویر در گسترهٔ عدم تعیّن قرار دارد. وی در این زمینه صریحاً به‌امکان گزاره‌ای نشانه‌های تصویری اشاره کرده است و به‌همین جهت آنها را از منظر قضایا رادیکال تلقی نموده است. گفتنی است که رادیکال در زبان علم شیمی به‌معنای آزادبنیاد است. بدین معنا

1. Possibility 2. fictional 3. Indeterminacy

که یک تصویر ممکن است در معرض گزاره‌های متعددی قرار گیرد. این درست همان پدیده‌ای است که چارلز ساندرز پیرس آن‌را کارکرد نمایه‌ای[1] تصویر نامیده است. یعنی مثلاً عکس روی پاسپورت، خود نشانه‌ای نمایه‌ای است. به‌گفتهٔ او نمایهٔ خود مبیّن چیزی نیست بلکه صرفاً چشم ما را به‌طرف چیزی معطوف می‌دارد و بس. حال می‌توان گفت اگر همین تصویر مورد بهره‌برداری خاصی قرار گیرد در این صورت ممکن است متضمن گزاره‌ای خاص قرار گیرد، یعنی کارکردی زبانی را ایفا کند. مثلاً عکس‌هایی که در اختیار پلیس قرار دارد و یا تصویرهای علمی در کتب و مقالات تحقیقی، هر یک وضعیتی واقعی را بیان می‌دارند. به‌همین جهت مثلاً عکسی که از کسی در اختیار پلیس قرار دارد ممکن است به‌عنوان یک سند قضایی، مبین حقیقتی خاص قلمداد شود و یا تصویری را که محققی در یک مقالهٔ علمی بازتاب می‌دهد، خود متضمن دلیلی علمی و حقیقتی پژوهشی است. برای مثال ممکن است تصویر عکس خاصی از صحنهٔ ارتکاب جنایت در دادگاهی به‌عنوان مستند حقیقت اقامه گردد. بنابراین می‌توان چنین نتیجه‌گیری نمود که یک نشانه ممکن است به‌منظور بیان یک حقیقت ارائه گردیده و یا در جهت قلب و تحریف حقیقت به‌کار رود. مثلاً عکسی که در روزنامه‌ای در کنار خبری قرار گرفته خود بیانگر واقعیت صحنهٔ مورد بحث است.

حال می‌توان گفت که تفاوت میان بیان‌های گفتاری و تصویری در این است که نشانه‌های راهنما در یک بیان گفتاری را باید در قالبی زبانی افاده نمود ولی در بیان‌های تصویری چنین امکانی وجود ندارد. برای مثال افراد به‌منظور تحکیم منطقی و زبانی استدلال خویش به‌افعال و عباراتی چون «قسم می‌خورم که...» یا «اعلام می‌کنم که...» یا «ثابت می‌کنم که...» استفاده می‌جویند و ادعای خود را در سایهٔ چنین عباراتی بیان می‌دارند. این‌گونه ابزار فرازبانی[2] در تصویر وجود ندارد.

در پایان ذکر این نکته ضروری است که مسألهٔ حقیقت در تصویر، در

1. Indexical 2. Illocutionary

قلمرو فلسفه دارای سابقه‌ای طولانی است. از دوران افلاطون همواره مناسبت تصویر و حقیقت موضوع بحث‌های طولانی قرار می‌گرفته است. بخصوص در جمهوری افلاطون، کتاب دهم، بحث از نقاشی و تصویر به میان آمده و لذا سقراط مدعی است که هنر نقاشی و تصویرگری تنها ظاهر را مورد محاکات و تقلید[1] قرار می‌دهد. و چون قبلاً گفته شد ماهیت تقلید از وجود حقیقت به‌دور است. بنابراین نقاشی و تصویرگری همچون وجهی محاکات و تقلید محسوب می‌شود. بنابراین باید آن‌را از حقیقت فاصله‌دار تلقی نمود.[2] افلاطون بر این باور بود که تصویرها جملگی سایه و ظل پدیده‌های ملموس به شمار می‌روند و او برای روشن نمودن منظور خویش در کتاب دهم جمهوری سه نوع تختخواب را به‌عنوان مثال مطرح نمود و گفت تختخواب بر سه نوع است: یکی تخت آرمانی است که آن‌را ایزد ساخته است، دوم تختی است که درودگر می‌سازد و تخت سومی هم وجود دارد که نقاش آن‌را می‌سازد. بنابراین ایزد، درودگر و نقاش سه نوع تخت ساخته‌اند. خداوند بیش از یک تخت نساخته است و نخواهد ساخت. این تخت حقیقی است. تخت دوم تقلید از تخت نخست و تخت سوم، تقلید از تقلید تخت دوم است. افلاطون از این‌رو نقاش را سه مرحله از حقیقت (یعنی تخت نخست) دور می‌داند.

امروزه بحث حقیقت در ارتباط با تصویر از ناحیهٔ کسانی چون دریدا مطرح شده است. دریدا در جایْ‌جایِ نوشته‌های خود کوشیده است ثابت کند که فلسفهٔ غرب همواره حقیقت را در کلام، و لاجرم خِرَد مندرج در آن جسته است. جالب اینکه واژهٔ یونانی لوگوس به هر دو معنای کلام و خِرَد به‌کار می‌رفته است. وی باور به حضور حقیقت و معنا در کلام و خِرَد را تحت عنوان متافیزیک حضور مورد بحث قرار داده و مدعی است که خِرَد فلسفی غرب، حقیقت را همیشه در چارچوب طیف‌های تقابلی متمایز قرار داده و لذا یکی

---

1. mimesis

۲. جمهوری، ۵۹۸ ب.

از دو طیف را بر دیگری اولویت بخشیده است. مثلاً گفتار را بر نوشتار، لوگوس را بر میتوس، حقیقت را بر مجاز، مرد را بر زن و روح را بر جسم برتری داده است.

می‌توان گفت در نظر او برتری گفتار بر نوشتار در فلسفهٔ غرب، از دوران افلاطون و به‌ویژه در مکالمهٔ فایدروس مبیّن نکات بسیاری است. از زبان افلاطون نوشتار همواره صورت نازل و حقیر گفتار و حتی در پاره‌ای موارد جانشین و زائدهٔ آن تلقی شده است، زیرا که در گفتار همواره گوینده حاضر است و شنونده نیز با حضور خویش امکان مکالمه و گفتگو را فراهم می‌ساخته است و در همین گفت و شنود حقیقت آشکار می‌گردیده است. افلاطون در گفتگوی فایدروس یادآور گردیده است که نوشتار چیزی نیست جز تذکر و یادآوری چیزی که قبلاً مورد شناسایی قرار گرفته است. به‌همین دلیل گاهی نوشتار موجب فتور و سُستی ذهن می‌گردد. متن مکتوب قادر به‌پاسخگویی به‌نیازهای فلسفی ما نیست، بلکه تکرار چیزی است که قبلاً ماهیت و منش گفتاری داشته است. در گفتار موضوع در لوح روان شنونده حک گردیده و لذا امکان دفاع برای آن وجود خواهد داشت. در گفتار، حقیقت در لباس معنا حضور می‌یابد، اما در نوشتار چنین حقیقتی یا پنهان است و یا اصلاً غائب. در نوشتار دلالت بر غیاب معنا و حقیقت تکیه دارد. به‌نظر دریدا دال همواره نمودی است از غیاب مدلول و معنا. جالب اینجاست که چارلز ساندرز پیرس قبل از دریدا به‌این نکته اشاره کرده بود. او نشانه‌پردازی ناکرانمندی[1] را به‌منظور افادهٔ همین معنا مطرح نمود. به‌گفتهٔ او، مدلول هر نشانه، خود موجد نشانه‌ای جدید است که به‌نوبهٔ خود مدلول نشانهٔ دیگر خواهد بود و این فراگرد تا بی‌نهایت تداوم خواهد یافت. به‌این ترتیب معنای نشانه‌ها مشخص و قابل شناخت نیست.

دریدا برای افادهٔ این معنا گفته بود: «چیزی خارج از متن وجود ندارد». در

1. unlimited semiosis

اینجا متن دارای معنایی استعاری است و می‌تواند همهٔ امور عالَم را دربر گیرد و بنابراین وقتی همهٔ هستی به‌متن تأویل گردید در این صورت امکان خوانش و قرائت تا بی‌نهایت امکان‌پذیر خواهد بود و لذا دیگر حضور معنا امری بدیهی محسوب نگردیده و اولین معنا تأمل و پژوهش را متوقف ننموده و زمینهٔ تداوم در جستجو را هرچه بیشتر سرعت می‌بخشد. در این چارچوب است که بحث «مرگ مؤلف» و پدیدآورندهٔ اثر مطرح گردیده و با منتفی شدن مدلول قطعی نیت مؤلف نیز مشمول همین حکم گردیده و لذا بیشتر بر افسون متن تأکید خواهد گردید. در اینجا است که متن پدیدآورنده را به‌دنبال خود سرگشته[1] خواهد نمود.

در پایان ذکر این نکته ضروری است که نگارنده، نشانه‌شناسی را رویکردی گسترده، جامع و چندساحتی می‌شمارد که نه‌تنها به‌موضوعاتی چون معنا و شناخت معطوف می‌گردد بلکه کلیهٔ پدیده‌های فرهنگی و به‌طور کلی زیستْ‌فردی و اجتماعی انسان را نیز دربر می‌گیرد. نشانه‌شناسی در این معنا نه‌تنها دغدغهٔ زبان‌شناسان را تشکیل می‌دهد بلکه در حوزهٔ فلسفه، روانشناسی، مردم‌شناسی، هنر و مطالعات فرهنگی نیز کاربردی وسیع دارد. اما از همه مهم‌تر رویکرد دانیل چندلر در یادداشت‌های اینترنتی و بخصوص کتاب اخیر او موسوم به‌مقدمات و مبادی نشانه‌شناسی بهره‌ها برده‌ام و چارچوب بحث‌ها را به تأسی از این پژوهنده تنظیم نموده‌ام. در اینجا ذکر این نکته را بر خود لازم می‌دانم:[2] که این نوشتار بر پایهٔ درس‌هایی فراهم‌شده که نگارنده در دورهٔ دکترای پژوهش هنر ایراد نموده و بحث‌ها و گفتگوهای دانشجویان در غنا بخشیدن به‌مطالب این نوشتار مؤثر افتاده و دغدغه‌های نگارنده را هرچه بیشتر تعمیق بخشیده است. امید است که رهیافت‌های بدیع نشانه‌شناسی راهگشای بحث‌ها و معماهای پیچیدهٔ هنر معاصر ایران چه در حوزهٔ فلسفه و جامعه‌شناسی و چه در قلمرو نقد قرار گیرد.

---

1. Aporia

2. *Semiotics: The Basics*. (London: Routledge: 2002).

۲

نشانه چیست؟

بعضی از اندیشمندان انسان را حیوان دلالت‌گر[1] تعریف کرده‌اند. درواقع آدمیان از طریق خلق، ابداع و تفسیر نشانه‌ها و آیات و نمادها معنا می‌آفرینند. به‌گفتهٔ چارلز ساندرز پیرس تنها در پرتو نشانه‌ها است که می‌توان اندیشید. تفکر بدون نشانه امکان‌پذیر نیست. نشانه‌ها ممکن است منش کلامی، تصویری یا آوایی و یا بساوایی و نظایر آن‌را به خود گیرد. اما آنچه بدیهی است اینکه این امور به تنهایی دارای معنا نیستند بلکه معنا چیزی است که ما بر آنها می‌افزاییم. پیرس می‌گوید در صورتی چیزی به نشانه تبدیل می‌شود که شخصی چنان دلالتی را بر آن هموار کند. معمولاً افزودن معنا به نشانه‌ها در سایهٔ قرارداد صورت می‌پذیرد. همان‌گونه که در پیش‌گفتار نیز اشاره رفت اندیشمندانی چون فردینان دوسوسور و چارلز ساندرز پیرس به تأویل نشانه پرداختند. سوسور انگاره‌ای بعدی را در مورد نشانه مطرح نمود. او گفت که نشانه مرکب است از یک دال (دلالت‌کننده) و یک مدلول (دلالت‌شده). دال صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول، معنا و مفهومی است که نشانه بر آن دلالت دارد. سوسور در کتاب درس‌گفتارهایی در مورد زبان‌شناسی عمومی یادآور شده که مناسبت میان دال و مدلول دلالت نام دارد. از این‌رو هر نشانه‌ای دارای دو طیف است: یکی دال و دیگری مدلول. به تعبیر دیگر، دال

---

1. homo significan

صورت مادی نشانه و مدلول، درون‌مایه و معنای نشانه را افاده می‌کند. دال چیزی است که می‌توان آن‌را دید، شنید، بویید، چشید و یا لمس کرد. به‌نظر سوسور، هم دال و هم مدلول دارای منش و ماهیتی صرفاً روانشناختی هستند.[۱]

سوسور مدعی بود که زبان انسان پدیده‌ای است بسیار دشوار و نامتجانس. حتی یک کنش گفتاری بسیار ساده، خودْ متضمن منظومه‌ای بسیار غامض از عوامل گوناگون است. این امر سبب می‌شود تا افراد از دیدگاه‌های مختلف و حتی متناقض آن‌را مورد بررسی قرار دهند. زبان‌شناسی در برابر چشم‌اندازها و نظرگاه‌های گوناگون باید این نکته را روشن سازد که او به‌دنبال چیست. خلاصه آنکه زبان و به‌طور کلی نشانه چیست؟

پاسخ سوسور به‌این پرسش حائز کمال اهمیت است، زیرا او صریحاً اعلام می‌دارد که زبان عبارت است از نظامی از نشانه‌ها. آواها زمانی معنایی زبانی پیدا می‌کنند که برای بیان اندیشه یا انتقال ایده‌ای به‌کار روند. برای آنکه آواها و صداها بیانگر و دلالت‌کننده بر فکر باشند باید در منظومه‌ای قراردادی مورد توجه قرار گیرند. در این منظومه آواها به‌تصورات پیوند داده می‌شوند.

همان‌گونه که گفتیم نشانه اتحاد صورت دلالت‌کننده (دال) با مفهوم و تصوری است که به‌آن دلالت می‌کند، او مقولهٔ اخیر را مدلول نامیده است. به‌طور کلی در نظر سوسور نشانهٔ زبانی امری کاملاً انتزاعی و غیرمادی است، بدین معنا که واژه‌ها به‌خودی خود دارای ارزش نیستند. سوسور می‌گوید فلز در یک سکه ارزش آن‌را تعیین نمی‌کند، بلکه قرارداد است که میزان ارزش آن‌را مشخص می‌کند و این، ارزش ماهیتی نشانه‌شناختی به‌خود می‌گیرد. بنابراین منش و خصوصیت مادی سکه نیست که ارزش و اعتبار آن‌را تعیین می‌کند.

---

۱. درس گفتارهایی در مورد زبان‌شناسی عمومی، سوسور، ص ۶۶.

جالب است یادآور شویم که لویی همسلوف اصطلاح بیان[1] و محتوا[2] را در بحث از دال و مدلول به‌کار برده است.[3] درواقع می‌توان دوگانگی میان دال و مدلول را در حکم «صورت و محتوا» تلقی نمود. در این چارچوب دال به‌عنوان فرم یا صورت نشانه و مدلول، محتوا یا درون‌مایه محسوب می‌شود. درهرحال استعارهٔ فرم به‌عنوان ظرف، خود سؤال‌برانگیز است. بدین معنا که مترادف شمردن محتوا به‌عنوان معنا خود متضمن این حقیقت است که معنا را نمی‌توان بدون توسل به‌فرایند تفسیر استخراج نمود و فرم، به تنهایی واجد معنا نیست.

سوسور مدعی است که نشانه‌ها تنها در صورتی واجد معنا می‌شوند که بخشی از نظام انتزاعی و تعمیم‌یافتهٔ خاصی تلقی شوند. دریافت او از معنا دارای منش و ماهیتی صرفاً ساختاری است و در رابطه تضایفی[4] قرار دارد. به‌همین اعتبار باید اولویت را در این عرصه به‌مناسبات داد و نه به‌اشیاء و پدیده‌ها. بدین جهت معنای نشانه‌ها از نظر سوسور در مناسبت میان امور قابل ملاحظه است و نباید آنها را در زمرهٔ ویژگی‌های ذاتی دال قلمداد نمود.

سوسور نشانه را برحسب جوهر و ماهیت درونی آن مورد مطالعه قرار نمی‌دهد. در نظر او نشانه‌ها بدواً و قبل از هر چیز به یکدیگر ارجاع داده می‌شوند. در چارچوب نظام زبانی، هر چیز براساس مناسبات قوام می‌یابد.[5] به‌تعبیر دیگر هیچ نشانه‌ای به تنهایی واجد معنا نمی‌گردد بلکه در ارتباط با سایر نشانه‌ها معنی‌دار می‌شود. پس باید گفت که هم دال و هم مدلول دارای وجودی تضایفی و همبسته هستند.[6] در اینجا سوسور متذکر می‌شود که در حیطهٔ زبان دو عرصه وجود دارد: یکی عرصهٔ دال و دیگر عرصهٔ مدلول. لویی

---

1. Expression 2. Content

۳. همسلوف، ۱۹۶۱.

4. Relational

۵. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۲۲. ۶. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۲۰.

یلمسلوف بعدها گفت دو گستره وجود دارد: یکی گسترهٔ بیان و گفتار و دیگر، گسترهٔ محتوا.[۱] سوسور در جایی دیگر این ساحت را به سپهر آوایی و سپهر اندیشه تعبیر کرد و گفت میان این دو رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. از این‌رو می‌توان زبان را مجموعه‌ای از تقسیمات مرتبط با یکدیگر شناخت که در یک زمان، بر صحیفه اندیشهٔ مبهم و بی‌شکل نقش می‌زنند.[۲]

بدیهی است که میان این دو حوزه ارتباطی فرایندی وجود دارد. سوسور برای روشن نمودن مراد خویش بازی شطرنج را مثال می‌زند و مدعی است که ارزش هر مهره موضع و محلی است که آن مهره در آنجا قرار می‌گیرد. به همین قیاس، ارزش هر نشانه به مناسبتی بستگی دارد که در چارچوب یک نظام با سایر نشانه‌ها دارد.[۳]

سوسور مدعی است که زبان عبارت است از نظامی از تفاوت‌ها و تقابل‌های کارکردی. به دیگر سخن، آنچه در یک زبان باعث تمایز یک نشانه است گوهر آن‌را تعیّن می‌بخشد. زبان چیزی نیست جز تفاوت در مفاهیم و تفاوت در آواها. به محض آنکه نشانه را در تمامیّتش در نظر گیریم خویشتن را در برابر چیزی می‌یابیم که در شأن مربوطه‌اش مثبت است. نظام زبانی منظومه‌ای از تفاوت‌های آوایی است که به رشته‌ای از تفاوت‌های معنایی مرتبط می‌شود. درواقع وجهی توازی میان دو رشته تفاوت، دال را به مدلول یا صورت را به محتوا، و ماده را با صورت و واژه را با معنا مرتبط می‌سازد.

استاروک در کتاب ساختارگرایی و بعد از آن[۴] یادآور می‌شود که فرض زبانی که دارای یک واژه است امری است ممتنع، زیرا که یک واژه به هر چیزی می‌تواند اطلاق شود و از این نظر می‌توان چیزی را از سایر پدیده‌ها تفکیک

---

۱. یلمسلو، ۱۹۶۱، ص ۶۰.
۲. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۱۲.
۳. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۱۴.
4. John Sturrock. *Structuralism and Since*, (Oxford University Press, 1979), p. 10.

کرد. درواقع برداشت سوسور در مورد هویت تضایفی نشانه‌ها، محور و اساس نظریهٔ ساختارگرایانه را شکل می‌دهد. بدین معنا که تحلیل ساختاری همواره بر مناسبات ساختاری که در نظام دلالتی در برهه‌ای از تاریخ تکیه دارد متمرکز است. به‌عبارتی مناسبات میان نشانه‌ها تبیین‌کنندهٔ تباین میان معناها است.

اشارهٔ سوسور در اینجا به تقابل‌های دوتایی چون طبیعت و فرهنگ، مرگ و زندگی، جوهر و عرض، گفتار و نوشتار و نظایر آن است. سوسور مدعی است که مفاهیم را نباید به‌صورتی مثبت تقویت نمود بلکه باید آنها را در تباین با سایر آحاد در همان نظام تعریف کرد. هر چیزی با مفهوم مقابل خود تبیین می‌شود. بدین معنا که هر چیزی به‌اعتبار ویژگی‌هایی که در آن وجود ندارد تعریف می‌شود. می‌توان این نظریه را آموزهٔ تباین منفی نام داد. مثلاً اگر بخواهیم برای کسی که زبان فارسی را نمی‌داند واژهٔ «سفید» را تعریف کنیم خواهیم کوشید تا آن‌را با مفهوم مقابلش که سیاه است معرفی کنیم. یا وقتی که می‌خواهیم «زن» را تعریف کنیم او را در تقابل با مرد تعریف خواهیم کرد.

ارتجالی بودن نشانه‌ها

یکی از اصول مهم نظریهٔ سوسور به‌ماهیت اصلی نشانه‌ها مربوط می‌شود. وی صریحاً اعلام می‌کند که نشانه در زبان امری است ارتجالی و خود به‌خودی. بدین معنا که مناسبت میان دال و مدلول از منش و کیفیتی خود به‌خودی و ارتجالی برخوردار است. اگر این مفهوم به‌درستی فهمیده شود تحلیل نشانه‌شناختی سوسور از سهولت خاصی برخوردار خواهد بود. سوسور می‌گوید هیچ‌گونه مناسبت ذاتی، قهری و ضروری میان دال و مدلول وجود ندارد، بلکه گونه‌ای ارتجال میان این دو حاکمیت دارد. آنچه که دال را به‌مدلول پیوند می‌دهد منطق، یا ضرورت نیست و باید پرسید که مراد سوسور از ارتجالی بودن مناسبت میان دال و مدلول چیست؟ پاسخ به‌این سؤال از یک

لحاظ تا حدی ساده می‌نماید. باید گفت هیچ رابطهٔ طبیعی و قهری میان این دو وجود ندارد. مثلاً وقتی در زبان فارسی واژهٔ «سگ» را به زبان می‌آوریم مراد ما حیوانی است پستاندار و از راستهٔ سگ‌سانان. در زبان فارسی هیچ دلیلی وجود ندارد که چرا واژهٔ سگ و نه چیز دیگری برای این حیوان به‌کار می‌رود. یعنی هیچ‌گونه پیوند منطقی و طبیعی میان دال (سگ) و حیوان مورد نظر وجود ندارد. بلکه مناسبت میان دال و مدلول امری صرفاً ارتجالی است. بدین اعتبار هر دالی می‌تواند در مقابل هر مدلولی به‌کار رود.[1] به‌گفتهٔ سوسور، هیچ‌گونه دالی به‌طور طبیعی و منطقی برای مدلول خاصی اعتبار نشده است. تفاوت میان زبان‌های مختلف در تنوع ارجاع آنها به مدلول مشخص می‌شود.

در واقع سوسور اولین اندیشمندی است که به ارتجالی بودن مناسبت میان دال و مدلول اشاره کرده است. قبل از او نیز ارسطو در مورد خود به‌خودی بودن این پیوند اشاره کرده بود. افلاطون نیز در کراتیلوس از زبان هرموگنیس خطاب به سقراط یادآور شده است که: «هر نامی که به چیزی دادی، آن نام درست است، و اگر آن نام را رها کردی و نام دیگری به همان چیز دادی، نام اخیر به هیچ‌وجه نامناسب نیست. درست همان‌گونه که نام غلام خویش را تغییر می‌دهی». شکسپیر نیز گفت آنچه را که گل سرخ می‌نامیم اگر نام دیگری بر آن بنهیم بوی گل مزبور تغییر نخواهد کرد. به‌استناد همین برداشت است که بعضی گفته‌اند زبان در شکل دادن به‌واقعیت نقشی غیر قابل انکار ایفاء می‌کند.

اگر بپذیریم که مناسبت میان دال و مدلول امری است ارتجالی در این صورت می‌توان نتیجه گرفت که مدلول را دال تعیّن می‌بخشد، یعنی دال است که ماهیت و منش مدلول را جهت می‌دهد. همین معنا را ژاک لاکان در تأویل نظریهٔ سوسور در حوزهٔ روانکاوی به‌کار گرفت و مدعی شد که مناسبت دال و مدلول را باید در معادله‌ای جبری قرار داد و دال را به عنوان صورت و مدلول

1. Jonathan Culler. *Saussure.* (London: Fontana, 1985), p. 16.

را به‌عنوان مخرج کسر ($\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$) نشاند. بخصوص که او واژهٔ فرانسوی دال را با S بزرگ نوشت اما s مدلول را با حرف کوچک مشخص نمود. بر پایهٔ همین معادله است که لاکان صریحاً گفته است زبان بازتاب‌دهندهٔ واقعیت نیست بلکه سازندهٔ آن است. ما می‌توانیم زبان را به‌منظور گفتن آنچه در این جهان وجود دارد یا وجود ندارد به‌کار گیریم. از طرفی نظر به‌اینکه ما جهان را در پرتو زبان مادری خویش می‌شناسیم، لذا طبیعی است که مدعی شویم زبان تعیّن‌بخش واقعیت است و نه برعکس.

با توجه به‌مطالب بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که هیچ‌گونه پیوند تک‌خطی میان دال و مدلول وجود ندارد، بلکه نشانه دارای افق معنایی متکثری است. مثلاً در قلمرو یک زبان ممکن است یک دال مشخص به تعداد نامحدودی مدلول دلالت نماید و یا برعکس، یک مدلول مشخص به‌دال‌های متعددی دلالت نماید. بحث مترادفات همین معنا را برای ما افاده می‌کند. سوسور اعلام نموده است که نظام زبانی بر پایهٔ اصولی خردستیز استوار گردیده است و به‌همین جهت است که در نشانه ما به‌ماهیتی ارتجالی برمی‌خوریم. اما این بدان معنا نیست که نظام‌های دلالتی از لحاظ اجتماعی و تاریخی خود به‌خودی و ارتجالی هستند، بلکه بدین معنا که زبان‌های طبیعی به‌هیچ‌وجه به‌صورت اختیاری و خود به‌خودی ایجاد نشده‌اند. افزون بر این، ماهیت خود به‌خودی نشانهٔ آن‌را از لحاظ اجتماعی خنثی نمی‌گرداند. مثلاً در زبان اروپایی واژهٔ «سفید» از لحاظ دلالت دارای جایگاهی ممتاز است.

بدیهی است که ارتجالی بودن نشانه‌ها ما را به‌قراردادی بودن مناسبت میان دال و مدلول رهنمون می‌گردد. بدین معنا که پیوند میان دال و مدلول معلول میثاق‌های فرهنگی-اجتماعی است. سوسور مدعی بود که نشانه‌هایی که جملگی ارتجالی هستند خود بیانگر فراگرد ایده‌آل نشانه‌شناختی هستند. مراد او این است که زبان گنجینه واژه‌ها نیست و به‌همین جهت مدلول‌هایش را نباید مفاهیم از پیش‌ساخته به‌شمار آورد، بلکه آنها مفاهیمی دگرگون‌شونده‌اند که این دگرگونی نیز در بستر جامعه و فرهنگ متحقق می‌گردد.

نشانه‌شناسی پیرس

گفته شد درست در زمانی که سوسور به‌طرح و تبیین انگارهٔ نشانه‌شناختی خویش مشغول بود آن‌سوی اقیانوس اطلس فیلسوف پراگماتیست امریکایی، چارلز ساندرز پیرس نشانه‌شناسی خاص خود را تدوین نمود. پیرس برخلاف سوسور که انگارهٔ نشانه‌شناختی خود را بر پایهٔ دو طیف شکل داد مدل سه‌ضلعی را مطرح نمود. او نخست از صورتی که نشانه به‌خود می‌گیرد تحت عنوان صورت بازنمودی[1] نام برد. سپس از مفهوم و معنایی که از نشانه به‌دست می‌آید تحت عنوان عامل تفسیر[2] یاد کرد و نهایتاً، از شیء یا موضوع[3] که نشانه برای ارجاع پیدا می‌کند سخن به‌میان آورد.

پیرس در یکی از نوشته‌های خود در مجموعه آثارش گفت که نشانه در لباسِ صورت بازنمودی چیزی است که نزد شخص چیزی را افاده می‌کند. درواقع این صورت بازنمودی در ذهن شخص، نشانه‌ای معادل و یا گسترده‌تر از آن‌را به‌وجود می‌آورد. می‌توان گفت این صورت بازنمودی تا حدی معادل دال سوسوری است. پیرس نشانه‌ای که صورت بازنمودی را به‌وجود می‌آورد عامل تفسیر نشانهٔ نخست می‌نامد. نشانه خود بر چیزی دلالت می‌کند و آن چیز را موضوع نشانه می‌نامد. مناسبت میان صورت بازنمودی، عامل تفسیری و موضوع را سامان نشانه‌شناختی می‌داند. در چارچوب انگارهٔ نشانه‌شناختی پیرس، چراغ راهنما برای توقف اتومبیل، خود، متضمن چراغ قرمزی است که صورت بازنمودی را تشکیل می‌دهد. اتومبیل‌هایی که توقف می‌کنند موضوع یا متعلق نشانه نامیده می‌شوند و این واقعیت که چراغ قرمز مستلزم توقف اتومبیل‌ها است عنصر تفسیری خوانده می‌شود.

پیرس مدعی بود که اندیشه همواره در پرتو نشانه‌ها است که شکل می‌گیرد. به‌گمان او نشانه به‌منطق مربوط می‌گردد، زیرا می‌تواند محمل اندیشه قرار گیرد. به‌گفتهٔ او یگانه اندیشه‌ای که امکان بازشناخت پیدا می‌کند اندیشهٔ

---

1. Representamen 2. Interpretant 3. Object

قرار گیرد. به گفتهٔ او یگانه اندیشه‌ای که امکان بازشناخت پیدا می‌کند اندیشهٔ متضمن نشانه است. اما اندیشه‌ای که همراه با نشانه‌ای نباشد قابل شناخت نیست. پس هر اندیشه‌ای باید به صورت نشانه‌ای قابل بیان گردد. به نظر او فلسفه هم به طور کلی از بیان و تفسیر نشانه‌ها بی‌نیاز نیست. به ساده‌ترین شکل می‌توان نظر پیرس را این‌گونه خلاصه کرد که نشانه در عام‌ترین شکل خود چیزی است که چیز دیگری را به کسی بنمایاند. همان‌طور که پیش از این گفتیم نشانهٔ «الف» واقعیت «ب»، (موضوع) را به وساطت تفسیرکنندهٔ «ج» به ما می‌نمایاند. پس نشانه هیچ‌گاه موجودیتی منفرد نیست بلکه همیشه سه وجه دارد: یکی خود نشانه که در آغاز مطرح می‌شود، دوم موضوع آن یعنی عامل دوم و تفسیرکننده یعنی عامل سوم. درواقع تفسیرکننده عامل نخست یعنی دال را به مدلول مرتبط می‌سازد. به طور کلی عامل تفسیر می‌تواند مدلول را به‌گونه‌های مختلف مورد تأویل و تفسیر قرار دهد یعنی دو عامل تفسیری به دفعات ممکن است موجب ارجاعات گوناگونی شود. یعنی مدلول خود ممکن است ماهیت دال را به خود بگیرد. پیرس نشانه‌انگاری را فراگردی می‌شمارد که در تقابل با نظریه هم‌زمان ساختارهای سوسوری قرار دارد. به زعم پیرس، اندیشه به طور کلی دارای ماهیت و صورتی دیالوگی است. این درست همان نظریه‌ای است که میخائیل باختین آن‌را به صورتی مفصل در کتاب تخیل دیالوگی مطرح کرد.[1] یکی از بارزترین جلوه‌های این نظریه منش اجتماعی و فرهنگی است. پیرس به مثلث نشانه‌شناختی خود سخت دلبسته بود و لذا مدعی شد که نشانه، خود ضلع نخستین در این مثلث محسوب می‌شود. موضوعِ نشانه ضلع دوم و عامل تفسیری ضلع سوم را تشکیل می‌دهد. آگدن و ریچاردز در سال ۱۹۲۳ کتاب معنای معنا[2] را منتشر کردند. در

1. Mikhail Bakhtin. *The Dialogue Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981).

2. Charles K. Ogden and I. A. Richards. *The Meaning of Meaning*, London: Routledge and Kegan Paul, 1923.

این کتاب همین رویکرد را به‌گونه‌ای دیگر مطرح نمودند. آنها: الف. نماد، ب. اندیشه یا ارجاع[1] و ج نشانگر یا موضوع[2] را به‌کار بردند. در حقیقت آنچه که در نظام پیرس و آگدن وجود دارد ولی در انگارهٔ سوسور موجود نیست همان عامل ج یا نشانگر و موضوع است. در واقع مناسبت میان نماد، اندیشه و نشانگر را تحت عنوان کارکرد نشانه مورد بحث قرار می‌دهند. همان‌گونه که کارکرد نشانه در یک مثلث قابل طرح است. به‌نظر پیرس انواع و سنخ‌های نشانه نیز مثلثی دیگر را تشکیل می‌دهند. این سه عنصر عبارتند از:

۱. سمبل / سمبولیک (نماد-نمادین): مراد او از سمبل یا نماد عبارت است از انگاره‌ای که در آن دلالت‌کننده به هیچ‌وجه شباهتی با مدلول ندارد. بلکه دارای منشی ارتجالی و صرفاً قراردادی است. به‌نحوی که مناسبت آنها را باید فراگرفت؛ مثلاً زبان به‌طور کلی، اعداد، چراغ راهنمایی، پرچم ملی، رمز هوش و نظایر آن.

۲. تصویر و تصویری[3] یا نگارین[4] عبارت است از انگاره‌ای که در آن دال مشابه و همسان با مدلول تلقی شده و از آن تقلید می‌کند (مثلاً چهره قابل تشخیص).

۳. نمایه[5] عبارت است از انگاره‌ای که در آن دال ارتجالی نبوده اما مستقیماً و به‌نحوی با مدلول مرتبط می‌شود. این پیوند قابل رؤیت بوده و می‌توان آن‌را استنتاج کرد. برای مثال نشانه‌های طبیعی چون دود، تندر و صاعقه، جای پای حیوانات، پژواک صدا، طعم و بو و نظایر آن مصادیق این حالت نمایه‌ای محسوب می‌شوند. جالب اینجا است که منطق قدیم دلالت طبیعی اعم از لفظی و یا غیر لفظی تا حدی همین معنا را افاده می‌کردند. مثلاً در دلالت لفظی طبیعی سرفه دلیل بر سینه‌درد، آه، دلالت بر افسردگی، آخ، دلالت بر درد، وای،

---

1. reference 2. referent 3. Iconical
4. Iconic 5. Indexical

دلالت بر تأثر و نظایر آن محسوب می‌شد. اما در دلالت طبیعی غیر لفظی، پریدن رنگ چهره دلالت بر ترس و یا بالا رفتن درجه حرارت بدن دلالت بر تب و نظایر آن‌را داشت.

پیرس بر این باور است که این سه صورت دلالت از لحاظ قراردادی بودن، نسبت به یکدیگر دارای مراتب نازلی هستند. مثلاً نشانه‌های نمادین مثل زبان، از همهٔ انواع نشانه‌ها قراردادی‌تر است. نشانه‌های نگارین (تصویری) تا حد خاصی قراردادی است. اما نشانه‌های نمایه‌ای خود به‌خودی و قراردادی نبوده بلکه به‌طور طبیعی توجه را به‌طور جبری به‌چیزی خاص معطوف می‌دارد. می‌توان گفت دال‌های نگارین و نمایه‌ای کمتر در معرض محدودیت‌های مدلول ارجاعی[1] هستند. در حالی که در نشانه‌های نمادین، مدلول بیشتر در معرض محدودیت و تعیّن دال قرار دارد.

بعضی از پژوهندگان اندیشه‌های پیرس از جمله هاج و کرس مدعی هستند که دلالت نمایه‌ای بر پایهٔ داوری و استنتاج قرار دارد. در حالی که نشانهٔ نگارین متکی به‌ادراک مستقیم است. گفتنی است که هم سوسور و هم پیرس از واژهٔ سمبل یا نماد سود جستند امّا برداشت آنها در مورد این واژه متفاوت بود. امروزه بیشتر نظریه‌پردازان، زبان را نظام نشانه‌های نمادین تلقی می‌کنند، اما سوسور نشانه‌های زبانی را سمبل یا نماد محسوب نمی‌کرد، زیرا که کاربرد روزمرهٔ این واژه بیشتر به‌مصادیقی مثل ترازو و نظایر آن دلالت می‌کند. به‌نظر او این‌گونه نشانه‌ها به‌هیچ‌روی ارتجالی نیستند.

در نظر پیرس یک سمبل عبارت است از نشانه‌ای که به‌چیزی دلالت می‌کند تا در پرتو قانون یا حکمی، چنین دلالتی را امکان‌پذیر می‌سازد. بدیهی است که ما سمبل‌ها را برحسب قاعده و یا ارتباطی معرفی و یا عادتی تفسیر می‌کنیم. سمبل از طریق ایدهٔ به‌کاربرندهٔ آن به‌موضوعش ارجاع می‌گردد. بدیهی است که اگر تفسیرکننده‌ای وجود نداشت، نشانه خصوصیت و معنای

1. Referential signifieral

خود را از دست می‌داد. می‌توان گفت که سمبل عبارت از نشانه‌ای قراردادی یا متکی به ملکه طبیعی و یا اکتسابی انسان است. همهٔ واژه‌ها، جملات، کتاب‌ها، و سایر نشانه‌های قراردادی خود نماد یا سمبل محسوب می‌شوند. به‌نظر پیرس نشانه‌های زبانی برحسب عامل قراردادی قابل فهمند. به‌طول کلی سمبل عبارت از نشانه‌ای است که اهمیت و مناسبت آن برحسب عادت و یا تمایل به تفسیر آن مشخص می‌شود. برای مثال اگر ما واژهٔ «زن» را در نظر بگیریم، این دو حرف به‌هیچ‌وجه به‌انسان مؤنثی که در تقابل با جنس مرد قرار دارد شباهتی ندارد. از این رو یک سمبل قطع نظر از شباهت با موضوع خود و صرفاً به‌علت میل به تفسیر آن، به‌عنوان نشانه در زبان وظیفهٔ خود را ایفا می‌کند.

پیرس در بحث نشانه‌های نگارین یادآور می‌شود که این نشانه‌ها برحسب مشابهت و همسانی بر موضوع خود دلالت می‌کنند. نشانه وقتی ماهیت و منش نگارین به‌خود می‌گیرد که با موضوع خود شباهت پیدا کند. پیرس می‌گوید هر تصویری خودْ یک نگاره محسوب می‌شود. نگاره‌ها دارای خصوصیاتی است که با موضوع خویش دارای مشابهت است. یعنی احساسی قیاسی و تطبیقی را در درون انسان زنده می‌کنند. نگاره برعکس نمایه دارای مناسبت پویا با موضوع خود است. سوزان لانگر فیلسوف امریکایی مدعی است که تصویر، خود ضرورتاً یک نماد است و نباید آن‌را روگرفتی از اصل دانست. زیرا که تصویر تنها از پاره‌ای جهات با موضوع خود مشابهت دارد ولی عین آن نیست. آنچه باعث می‌شود که ما چیزی را تصویر چیزی دیگر بدانیم تناسب اجزا با کل است. حتی دقیق‌ترین عکس هم روگرفت عینی و یکسان با اصل محسوب نمی‌شود و تنها اجزای آن تصویر در ارتباط با کل آن است که ما را به مشابهت میان اصل و بدل رهنمون می‌شود. مثلاً کمتر اتفاق می‌افتد که ما عکس را با اصل اشتباه کنیم.

نشانه‌شناسان معمولاً چنین ادعا می‌کنند که هیچ‌گونه تصویر و نگاره ناب

و خالصی وجود ندارد، بلکه همواره عنصری از قرارداد فرهنگی در آن ملاحظه می‌شود. پیرس ادعا می‌کرد هرچند که هر تصویر عینی مثل یک تابلوی نقاشی ممکن است ظاهراً شبیه موضوع خود جلوه کند، اما نباید از عنصر قراردادی در آن غافل ماند. به‌طور کلی وقتی ما با عکس کسی مواجه می‌شویم اگر صاحب عکس را قبلاً ندیده باشیم چنین تصور می‌کنیم که اگر با خود او روبرو شویم از روی عکس می‌توانیم چهرهٔ او را تشخیص دهیم، زیرا که تصویر او در حکم یک نگاره است.

گای کوک[1] در کتاب گفتمان تبلیغات تجاری می‌پرسد که آیا نشانهٔ نگارین[2] بر روی درب دستشویی رستوران بیشتر شبیه مردان است یا زنان؟ او در پاسخ می‌گوید برای کسی که قبلاً معنای این نشانهٔ نگارین را نداند مشکل است تشخیص دهد که کدام نشانه به‌زنان و کدام به‌مردان تعلق دارد؟ درواقع مشابهت نشانه با اصل وقتی بر ما معلوم است که قبلاً معنای آن‌را بدانیم. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که حتی واقعی‌ترین عکس دارای ماهیت و منشی نمادین است. یعنی بیش از آنکه جنبهٔ نگارین داشته باشد دارای وجهی سمبولیک است.

به‌طور کلی نشانه‌های نگارین و نمایه‌ای بیش از نشانه‌های نمادین طبیعی به‌نظر می‌رسند. یعنی وقتی که مناسبت میان دال و مدلول ملکه ما گردید، این دو نشانه برای ما طبیعی می‌گردند. دال‌های نگارین ممکن است بیش از حدّ تجسّم‌بخش چیزی باشند. کِنت گریسون در مقالهٔ معروف خود «نگاره‌های تحقیقات مصرفی، به‌کارگیری نشانه‌ها به‌منظور تجسم بخشیدن به‌واقعیت مصرفی»[3] یادآور می‌شود که «نظر به‌اینکه ما شیء را در نشانه ملاحظه

---

1. Guy Cook. *The Discourse of Advertising* (London: Routledge, 1992).

2. Iconic sign

3. Kent Grayson. «The Icons of Consumer Research: Using Signs to Represent Consumer Reality» in *Stern*, pp. 27–43.

می‌کنیم، در اغلب موارد ناچاریم قبول کنیم که نگاره ما را به حقیقت نزدیک‌تر کرده است تا نمایه و یا نماد». او می‌افزاید که تجربهٔ نگارین به‌صورتی ناخودآگاه ما را وامی‌دارد تا کاستی‌های تجسم و بازنمایی را نادیده انگاریم و فکر کنیم هیچ‌گونه نقص یا عدم تطابقی در آن وجود ندارد. این شکل اصلی تجسم و تصویر است. درست وقتی که ما فکر می‌کنیم یک نگاره به‌صورت مؤثری نقش خود را ایفا می‌کند، دچار لغزش شده‌ایم.

نمایه چیست؟

می‌توان گفت نمایه یا شاخص یکی از غامض‌ترین مفاهیمی است که پیرس در نشانه‌شناسی خود به‌کار گرفته است. او برای روشن شدن مقصودش به معیارها و نشانه‌های مختلفی اشاره می‌کند. به‌گفتهٔ او نمایه عبارت است از چیزی که بر چیزی دلالت نماید. برای مثال، یک ساعت آفتابی و یا ساعت معمولی، اوقات روز را برای ما روشن می‌نماید. وی در اینجا به مناسبت اصلی میان نشانه و موضوعی که به‌آن معطوف است اشاره داشته و می‌گوید چنین نسبتی به هیچ‌وجه به ذهن تفسیرکننده نیازی ندارد. بدین معنا که موضوع خود ضرورتاً واجد وجودی مستقل است. نمایه به‌طور طبیعی با موضوع خود مرتبط است. یعنی علاقه و مناسبتی حقیقی بین آنها وجود دارد. به تعبیری می‌توان گفت که یک نشانهٔ نمایه‌ای، درست مثل قطعه‌ای است که از یک شیء کنده شده باشد. برعکس نگاره (که موضوعش می‌تواند مجازی باشد) نمایه به‌طور قطعی و بدون هیچ‌گونه قید و شرطی به چیزی دلالت دارد. بدین معنا که دال از مدلول به‌صورتی حقیقی تأثیر می‌پذیرد. یعنی علاقه بین نشانه و موضوعش از نوع مشابهت نیست. پس نمایه چیزی است که توجه آدمی را به خود جلب می‌کند و به اعتباری، هر چیزی که آدمی را تکان دهد نمایه است. به همین دلیل پیرس مدعی می‌شود که نشانه‌های نمایه‌ای جداً توجه فرد را به خود مشغول می‌دارد. یعنی کنش نمایه از لحاظ روایی موکول به پیوند از طریق مجاورت است و نه پیوند از طریق مشابهت و یا کارکردهای فکری.

گفتنی است که عکس در اثر پیوند بصری و دیداری آن با واقع یا موضوع خود دلیلی است بر اینکه نمود یا پدیدار با واقع مطابقت دارد. اما در عین حال همین عکس ماهیت نمایه‌ای هم دارد، زیرا که تأثیر نور بر امولسیون فراگرد نمایه‌ای را ایجاد می‌کند. از سوی دیگر ممکن است در اثر مشابهت همین عکس وجهی نگارین به خود بگیرد و یا در عکس ملاحظه کنیم که پاره‌ای از عناصر عکس با موضوع آن دارای هیچ‌گونه شباهتی نیستند. اینجا است که این سه نشانه ممکن است در یک زمان و در یک پدیدهٔ تصویری یا کلامی ملاحظه شوند. بدین معنا می‌توان گفت آنها ناقض یکدیگر نیستند. یک نشانه ممکن است هم نگارین، هم نمادین و هم نمایه‌ای باشد. مثلاً در نقشهٔ جغرافیایی نمایه وجود دارد و به وسیلهٔ همین نمایه‌ها محل چیزها مشخص می‌شود. اما همین نقشه دارای نشانه‌های نگارین هم هست، یعنی جهت و مسافت میان نشانه‌های مرزی مشخص گردیده و در همین نقشه ما سمبل‌ها و نمادهایی قراردادی را ملاحظه می‌کنیم. گفته می‌شود فیلم سینمایی و به طور کلی تلویزیون از هر سه نشانه بهره می‌گیرد. نگاره (چون صدا و تصویر)، سمبل (چون گفتار و نوشتار) و نمایه (تأثیر آنچه که به صورت فیلم درآمده) در برنامه‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی به‌وضوح دیده و شنیده می‌شود. در وهلهٔ اول نشانه‌های نگارین به صورتی مسلط نظر را به خود جلب می‌کنند. اما رفته‌رفته مشخص می‌گردد که وجهی ارتجالی در آنها حاکم است.

ترنس هاوکز در فصل چهارم اثر معروف خود ساختارگرایی و نشانه‌شناسی[1] یادآور گردیده که سه وجه یادشده همواره به‌صورت سلسله‌مراتب با هم در تعاملند. اما در هر حادثه‌ای ممکن است یکی از آنها بر دو نشانهٔ دیگر چیره شود. رومن یاکوبسن مدعی است که ممکن است ما با نگاره‌های نمادین[2] و یا نمادهای نگارین[3] مواجه شویم. بنابراین چیرگی یک نشانه بر دیگری بسته

---

1. Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley: University of California Press, 1977, p. 129).
2. Symbolic icons
3. Iconic symbols

به‌اوضاع غالب دارد. بنابراین در یک فیلم ممکن است بوق اتومبیل بر احساس امنیت یا رفع خطر دلالت نماید. امّا خارج از چنین قرینه‌ای، بوق اتومبیل در بیشتر موارد بر خطر و گاهی بر فاجعه دلالت می‌نماید. به همین جهت می‌توان گفت نحوهٔ به‌کارگیری یک نشانه ماهیت و منش آن‌را شکل می‌دهد. مثلاً یک دال در جاهای متفاوت ممکن است به‌صورت‌های مختلفی به‌کار رود. در یک جا به‌صورت نگارین، در جای دیگر به‌صورت نمادین و در موضعی دیگر به‌صورت نمایه‌ای منظور گردد. از سوی دیگر، یک نشانه ممکن است از سوی کسی نگارین و همان نشانه در نظر دیگری نمادین جلوه نماید. به‌نظر کنت گریسون وقتی از نگاره، نماد و یا نمایه سخن می‌گوییم ما به‌کیفیات عینی نشانه نمی‌پردازیم، بلکه تجربه مخاطب را در مورد نشانه مدّ نظر قرار می‌دهیم. به‌تعبیری دیگر، باید گفت که ارجاع به‌هر یک از این سه وجه، بستگی به‌ذهنیت و نوع برداشت مخاطب دارد. جاناتان کالر می‌گوید اتومبیل رولزرویس ممکن است در نظر کسی نمودار ثروت باشد، اما در نظر شخصی دیگر نمود صنعت ملی یک کشور چون انگلستان تلقی شود.

پیرس مدعی است که انسان‌های اولیه خط هیروگلیف را که ماهیتی تصویری و نگارین داشت برای افاده اغراض خود به‌کار می‌بردند. اما رفته‌رفته خط به‌وجود آمد و واژه‌ها ماهیتی نمادین به‌خود گرفتند. از این‌رو در مرحلهٔ ابتدایی سیر تمدن نوشتار، قابلیتی نگارین داشت و از پدیده‌های مختلف طبیعت تبعیت می‌کرد. اما رفته‌رفته ماهیت نمادین و لذا قراردادی به‌خود گرفت. باستان‌شناسان امروزه مدعی هستند که الفبا در زبان‌های مختلف، از شکل‌های نگارین سرچشمه گرفته و تصویرنویسی رفته‌رفته جای خود را به‌نمادنویسی داده است. به‌زعم آنها این تغییر در خط ممکن است معلول محدودیت در شکل‌دهی به‌ابزار نویسندگی از جمله قلم‌تراش و قلم‌مو بوده باشد.[1] به‌طور کلی نمادها از لحاظ نشانه‌شناسی انعطاف‌پذیرتر و کارآمدتر از نگاره‌ها و نمایه‌ها بوده است.

---

1. Colin Cherry. *On Human Communication* (Cambridge: MIT. Press, 1966), p. 33.

جالب اینجا است که طرفداران نظریهٔ روانکاوی فروید و بخصوص هواخواهان جدید او چون ژاک لاکان از رویکرد سوسور در بحث‌های خویش بهره گرفته‌اند. فروید در بحث تعبیر خواب یادآور شد که دختر جوانی که آمادهٔ ازدواج گردیده و مراسم نامزدی او برپا شده، شب خواب می‌بیند که گل بنفشه و یا سوسن در دست اوست. در نمادشناسی متداول، بنفشه و سوسن نمادی است از پاکدامنی دختر. اما فروید پس از تحقیقات در این زمینه دریافت که دختر با خواب دیدن واژهٔ بنفشه[1] آن‌را با واژهٔ تجاوز کردن[2] در ناخودآگاه خود مرتبط نموده است. زیرا که در اعماق وجود او ترس از ازالهٔ بکارت وجود داشته است. فروید در تعبیر خواب خود مدعی بود که مدلول همواره در موضع تصرف و تعیّن دال قرار دارد و با یک عمل جابجایی، چیزی را به چیز دیگری تبدیل می‌کند. در رؤیای یادشده، واژهٔ بنفشه به عنوان دال با واژهٔ تجاوز کردن جابجا شده است.[3] و در فراگرد چگالی و فشردگی[4] دو دال در هم آمیخته و با یک معنا و مدلول پیوند می‌یابند. گفتنی است که در جریان فشردگی و میعان چندفکر به یک نماد تبدیل می‌شوند و در جریان جابجایی، یک میل ناخودآگاه به نمادی ظاهراً کم‌اهمیت بدل می‌شود.

نظریه‌پردازان پساساختارگرا همواره کوشیده‌اند تا دلالت‌کننده یا دال را ماهیت و قابلیتی تازه بخشند. بنابراین وقتی کسی چون دریدا مدعی می‌شود که سوسور وقتی می‌گوید علم زبان‌شناسی واژگان گفتاری و نوشتاری نبوده بلکه شکل گفتار موضوع اصلی زبان‌شناسی است خود را عملاً در کلام‌مداری و آوامحوری محبوس نموده است. سوسور می‌گفت نوشتار شکل فرعی و جانشین گفتار است. دریدا به بخش‌هایی از نوشته‌های سوسور استناد جسته و می‌گوید که نوشتار شکلی ثانوی و غیر اصلی محسوب می‌شود و واقعیت اولیه گفتار و مبنای بحث سوسور را تشکیل می‌دهد. دریدا مدعی است این

---

1. Violet 2. Violate 3. Displacement
4. condensation

رویکرد سوسور وی را در چنگال مغالطه قرار می‌دهد. درواقع دو نظریه او یعنی ماهیت ارتجالی نشانه و نیز منش تباینی دلالت، هردو نتایجی را به‌دست می‌دهند که درست مقابل نظریه اولویت گفتار قرار می‌گیرد. سوسور بر این باور است که میان دال‌ها و مدلول‌ها گونه‌ای پیوند طبیعی وجود دارد. اما این پیوند ارتجالی است و انگیزه‌ای در پشت آن وجود ندارد. بنابراین عدم وجود انگیزه در هر نشانه ضرورتاً مؤدی به منش قراردادی دلالت است. زیرا اگر قرار است که تفهیم و تفاهم و ارتباطی برقرار شود باید معنایی را اعتبار نمود. این درست چیزی است که دریدا آن‌را با نوشتار پیوند می‌دهد. نوشتار خود متضمن امکان تکرار و اعتبار نمودن مجموعه‌ای از جلوه‌های تفکیکی است که به‌صورتی قراردادی پدیدار می‌شوند. همهٔ این عوامل در تقابل با اسطورهٔ حضور مطلق قرار می‌گیرد. بدین معنا که نمی‌توان فرض نمود اگر دال و مدلول دارای مناسبتی ارتجالی هستند، گفتار از عوامل یادشده برکنار بماند. به‌تعبیری نشانه را نمی‌توان در همهٔ موارد به‌تصویر تشبیه کرد. افزون بر این، نوشتار را نمی‌توان تصویری از گفتار قلمداد نمود. زیرا که عناصر گوناگونی چون تکیه کلام، طنین و نظایر آن در کلام وجود دارد که قابل تحریر نیست. در نوشتار نیز عواملی وجود دارد که (مثل فاصله میان واژه‌ها، نقطه‌گذاری و غیره) که قابل ترجمه به‌گفتار نیست. بنابراین باید گفت که نوشتار و گفتار، از نظر ماهوی آنقدر با هم فرق دارند که نمی‌توان نوشتار را مشتق از گفتار دانست. اما برعکس می‌توان گفت نوشتار و گفتار دارای اشتراکاتی هستند که در اغلب موارد با نوشتار پیوند دارد و بنابراین، جنبهٔ تحریری زبان نوشتاری امکان تداوم نشانه را فراهم می‌سازد.

دریدا در کتاب نوشتارشناسی به‌بحث پیرامون اولویت واژهٔ عینی می‌پردازد و به‌طور کلی، بُعد مادی کلمه را مطرح ساخته و می‌گوید: مادیت واژه‌ها را نمی‌توان به‌زبانی دیگر بیان کرد. مادیت و عینیت در واژه‌ها درست همان چیزی است که ترجمه از عهدهٔ آن برنمی‌آید. رولان بارت نیز در همین راستا

درصدد احیای نقش اساسی دال در کنش نوشتار برآمد و مدعی شد که در نوشتار ادبی کلاسیک نویسنده همواره از مدلول به‌سوی دال حرکت می‌کرد یعنی از محتوا به جانب فرم سیر می‌کند. این درست نقطهٔ مقابل شیوه‌ای است که بارت آن‌را کنش نوشتن نامیده است. در نظر او نوشتن عبارت است از پرداختن به‌دال و رها کردن مدلول. سایر نظریه‌پردازان نیز همواره کوشیده‌اند تا بُعد عینی و مادی نشانه‌های زبانی را مورد تأکید قرار دهند. به‌نظر آنها واژه‌ها چیزهایی هستند عینی و ملموس و به‌طور کلی متون خود بخشی از جهان ملموس و عینی را تشکیل می‌دهند.[1]

1. Coward R. & Ellis, J., *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of The Subject* (London: Routledge and Regan Paul, 1977).

۳

مفهوم بازنمایی و تجسم

در اینجا باید گفت که نشانه‌شناسی در برخورد با متن به ناچار باید موضوع بازنمایی و تجسّم را نیز مد نظر قرار دهد. به زعم نظریه‌پردازان واقعیت نشانه‌ها همواره با تجسم و بازنمایی سر و کار دارد. یکی از ویژگی‌های اصلی نشانه بحث دلالت و بازنمایی امور و پدیده‌ها است. به زبان بسیار ساده و عامیانه، واژه‌ها آیینهٔ تمام‌نمای پدیده‌های عینی جهان ملموسند. به دیگر سخن واژه‌ها نام‌هایی هستند که برای اشاره به پدیده‌ها به‌کار می‌روند. در چنین چارچوبی میان دال و مدلول یا واژه و مفهوم نوعی انطباق وجود دارد. در این معنا، زبان چیزی است جز فهرست نام‌هایی که به اشیاء و اعیان امور تعلق می‌گیرد. زبان در معنای اولیه خود بیشتر متشکل است از اسماء خاص که به چیزها دلالت می‌کند. اما وقتی از مرحلهٔ ابتدایی زبان درگذریم می‌بینیم که عناصر و ارکان زبان به سادگی قابل تأویل نیست. به طور کلی تفهیم و تفاهم و ایجاد ارتباط مستلزم خروج از جزئیات و افراد و ورود به حیطهٔ کلیات، مقوله‌ها و انگاره‌ها است: چه کسی است که بتواند با انگشت به جانب مفاهیمی چون تاریخ، فرهنگ، ذهن و نظایر آن اشاره کرده آنها را نشان دهد؟ به همین جهت باید گفت که قسمت اعظم واژه‌های یک زبان، از لحاظ مدلول در قلمرو انتزاعات و مجردات قرار دارند. در حقیقت اشاره به انواع و اجناس در طبقه‌بندی اشیاء عینی ما را به عرصهٔ معقولاتی هدایت می‌کند که دیگر با

اشیاء و امور عینی سر و کار ندارد. به همین اعتبار زبان را نمی‌توان به نامگذاری اشیاء و چیزهای محسوس محدود ساخت.

مهم‌ترین کارکرد زبان در حوزهٔ مفاهیم، مقولات و امور معقول است. وقتی زبان را به‌کار می‌گیریم انواع مختلف نشانه‌های آن در ارتباطی بسیار پیچیده با هم پیوند می‌یابند و به همین جهت است که، زبان را نمی‌توان صرفاً نوعی نامگذاری قلمداد نمود. نامگذاری ساده‌ترین کارکرد زبان را تشکیل می‌دهد. کارکرد دلالتی زبان[1] ابتدایی‌ترین نقش آن‌را ایفا می‌کند. امروزه ثابت شده که شرط ضروری نشانه در این نیست که حتماً و الزاماً به مدلول و مرجعی دلالت کند. این توهم را رولان بارت تحت عنوان پندار دلالتی[2] نامیده است[3] و مایکل ریفاتر[4] از آن با نام سفسطهٔ ولایی[5] نام برده است.

پاره‌ای از مخالفان مکتب واقع‌گرا در زبان‌شناسی یادآور می‌شوند که چیزی خارج از نظام نشانه‌ها وجود ندارد و آنچه که واقعیت یا حقیقت نام دارد عبارت است از چیزی که در بستر زبان شکل می‌گیرد. زبان صرفاً مقولات پیشین‌بنیاد را نامگذاری نمی‌کند. یعنی در عالَم واقع مقوله‌ای وجود ندارد. بلکه در بستر زبان است که این‌گونه مقولات متولد می‌شوند. به تعبیر دیگر، ساختار واژگانی زبان بازتاب‌دهندهٔ ساختار واقعیت خارجی نیست. اگر به‌قول سوسور واژه‌ها نام‌هایی بود که برای اشیاء و پدیده‌ها وضع شده بود، در این صورت ترجمه از یک زبان به‌زبان دیگر کاری بس ساده می‌نمود.[6] در حالی که زبان‌ها در مقوله‌بندی جهان با هم متفاوتند. بدین معنا که مدلولی در یک زبانی با مدلول‌های موجود در زبان دیگر متفاوت است.

---

1. Referential function 2. Refcrential illusion

۳. بارت، ۱۹۵۷.

4. Michael Riffaterre. Describing Poetic Structure: Two Approaches to Baudelaire's «Les Chat» in J. Ehrmann (ed.) *Structuralism* (Garden City: Anchor Books 1970). 5. Referential fallacy

۶. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۱۶.

مثلاً در یک زبان ممکن است چند واژه مختلف به یک چیز دلالت نماید اما جنبه‌های مختلف آن‌را بازتاب دهد. در یک زبان ممکن است آن چیزی که مدلول یک واژه را تشکیل می‌دهد، خود دستخوش دگرگونی‌های عمیق تاریخی قرار گرفته باشد. از این‌رو است که می‌گوییم واقعیت یا سپهرْزیستْگاه خود معلول و پیامد کارکردهای زبانی است. چنین موضعی بر تقدم و اولویت دال تأکید می‌کند، حتی اگر ما موضع رادیکال اخیر را هم نپذیریم، باید اذعان کنیم که چیزهایی در جهان تجربه وجود دارد که ما واژه‌ای برای بیان آنها سراغ نداریم. به دیگر سخن اکثر واژه‌ها با اشیاء و پدیده‌های موجود در عالَم واقع تطبیق نمی‌کنند. بنابراین می‌توان گفت واژه‌ها عبارتند از انتزاعاتی که گاهی با واقعیات عالَم ملموس سازگار نیستند. در اینجا است که رویکرد پاره‌ای از زبان‌شناسان واقع‌گرا با تجربه‌های زبانی گوناگون همخوان نیست. شاید بهتر آن باشد که به‌واقعیت زبانی اذعان نمود و آن‌را شکل‌دهندهٔ واقعیت فرازبانی به شمار آورد.

مدل سوسور در مورد نشانه به‌هیچ‌وجه مؤدی به‌مناسبت بلاواسطه با واقعیت نیست، بلکه بیشتر در گسترهٔ نشانه‌ها است که واجد معنا می‌گردد. بدیهی است که چنین برداشت به‌هیچ‌روی نافی واقعیت فرازبانی نیست بلکه پژواکی است از برداشت و فهم او از حوزهٔ زبان‌شناسی. سوسور می‌پذیرفت که در اغلب حوزه‌های علمی، موضوعات تحقیق از پیش تدوین گردیده و جدای از نظرگاه محقق واجد تقریر است. اما به‌نظر وی در حوزهٔ زبان‌شناسی این برداشت و رویکرد آدمی است که موضوع تحقیق را شکل می‌دهد.[۱]

در نظر او مدلول تنها یک مفهوم ذهنی است و به‌طور کلی، مفاهیم[۲] عبارتند از ساختارهای ذهنی و نه موضوعات خارجی و عینی. به‌گفتهٔ او مدلول‌ها اموری متمایز و مستقل و خودپاینده در جهان عینی محسوب

---

۱. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۸.

2. concepts

نمی‌شوند و نمی‌توان آنها را ماهیتی ثابت و غیر قابل تغییر تعریف نمود. سوسور در تقابل با مکتب اصالت ماهیت و اعیان ثابته، اندیشه‌های زبان‌شناختی خود را شکل داد. به‌نظر او مدلول‌ها نیز چون دال‌ها بخشی از نظام نشانه‌ها محسوب می‌شوند و به‌طور کلی مدلول، پدیده‌ای است که در قلمرو جامعه شکل گرفته و رفته‌رفته تکوین می‌یابد.

بنا بر نظر ساپیر و ورف[1] مدلول به‌طور کلی محصول بی‌چون و چرای نحوهٔ نگاه و شیوه فهم و ادراک و موضع آگاهی یک فرهنگ است. در حقیقت رویکرد سوسور در تقابل با نظرگاه کسانی قرار می‌گیرد که زبان را مجموعه‌ای از نام‌ها می‌شمارند که بر اشیاء عالَم عینی دلالت دارد. به‌نظر او این جهان عینی و عالَم واقع نیست که سامان زبان را تکوین می‌بخشد، بلکه این زبان است که نظم جهان را جهت می‌دهد.[2]

پیرس برعکس سوسور بیشتر به‌مدلول و مصداق و مرجع[3] توجه کرده است تا به‌نشانه. با این حال او به‌تأویل و مفهوم نشانه[4] نیز توجه نموده است. به‌زعم او، همین عامل تأویل و مفهوم نشانه است که خود به‌منظومه ناکرانمندی از نشانه‌ها می‌انجامد. با این وجود باید در نظر داشت که انگاره پیرس مستلزم استقلال نشانه‌ها و مدلول‌ها است. به‌اعتقاد وی واقعیت را تنها در پرتو نشانه می‌توان بازشناخت و به‌چند و چون آن پی برد. بنابراین اگر فرض کنیم که بازنمایی[5] و تجسّم تنها راه دسترسی ما به‌واقعیت را فراهم می‌سازد در این صورت تشخیص صحت آن از اهمیت خاصی برخوردار است.

پیرس از قلمرو منطق، مفهوم «جهت[6]» را به‌منظور اشاره به‌ارزش صدق نشانه‌ها برگزیده و مدعی شد که جهت دارای سه وجه است: واقعیت،

---

1. Whorf

۲. استاروک، ۱۹۸۶، ص ۱۷.

3. Referent 4. Interpretant 5. Representation

6. modality

ضرورت و امکان. افزون بر این، به‌گفتهٔ او طبقه‌بندی نشانه‌ها برحسب شیوهٔ مناسبت نشانه به‌مدلول، خود نمودی است از جهت منطقی آن. پیرس یادآور شد که دلالت از لحاظ منطقی خود بخشی از حقیقت و صدق را افاده می‌کند زیرا که اگر همهٔ حقیقت را بازمی‌نمود در این صورت با وحدت یافتن با موضوع خویش نافی وجود خویش می‌گردید.[۱]

اندیشمندانی که جانب ایده‌آلیسم افراطی را می‌گیرند و مدعی می‌شوند که واقعیت امری است صرفاً ذهنی و در به‌کارگیری نشانه‌ها شکل می‌گیرد، انگاره سوسور را موافق موضع خویش می‌دانند. به‌قول جاناتان کالر در کتاب معروفش سوسور وی اندیشمندی است ایده‌آلیست.[۲] اما کسانی که جانب رئالیسم فلسفی را می‌گیرند و مدعی هستند که واقعیت عینی خارج از وجود ما تحقق می‌پذیرد چنین رویکردی را به چالش می‌کشند. به‌نظر آنها هرچند که واقعیت ممکن است در اکثر رسانه‌ها و ابزار ادراکی منقلب شود، اما این ابزار و رسانه‌ها نقشی در تکوین عالَم ایفا نمی‌کنند. به‌عبارتی جهان همان‌گونه است که باید باشد، حتی آنها که حد فاصل میان این دو موضع را منطقی می‌انگارند و مدعی هستند که زبان و سایر رسانه‌ها نقشی انکارناپذیر در شکل‌گیری جهان ایفا می‌کنند، با این حال به‌بی‌اعتنایی سوسور به‌واقعیت خارجی خرده می‌گیرند. افزون بر این، ماده‌باوران مارکسیست نیز به‌خاطر نادیده گرفتن اهمیت شرایط عینی وجود از ناحیهٔ سوسور، افکار و زبان او را گمراه‌کننده و حتی نادرست می‌انگارند. امبرتو اکو مدعی است که «نشانه‌شناسی» در اصل وسیله‌ای برای مطالعه و پژوهش پیرامون هر چیزی است که جهت دروغ گفتن به‌کار می‌رود.[۳]

---

1. K. Grayson. The Icons of Consumer Research: (1998), p. 40.

۲. کالر، ۱۹۸۵، ص ۱۱۷.

3. Umberto Eco. *Theory of semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), p. 7.

از دیدگاه «نشانه‌شناسان اجتماعی» نیز نظریهٔ زبان‌شناختی سوسور با اِشکالات متعددی روبرو است. صرف‌نظر از رویکردها و مواضع فلسفی، هرکس براساس دریافت خاصی از حقیقت رفتار می‌کند و این رفتار او، معلول اولویت بخشیدنش بر یک موضع در تقابل با سایر مواضع و رویکردها است. گانتر کرس و تئو وان لیوون بر این باورند که هیچ‌یک از نظریه‌های نشانه‌شناختی حقیقت نمی‌تواند مدعی اثبات حقانیت یا عدم حقانیت بازنمایی‌ها و تجسمات خاص خود باشد، بلکه می‌تواند ادعا کند که یک قضیه خاص حقیقی یا غیر حقیقی جلوه می‌کند. حقیقت از نقطه‌نظر نشانه‌شناسی اجتماعی عبارت است از ساختار یک نظام نشانه‌شناختی و بنابراین چنین حقیقتی تنها به‌گروه خاصی تعلق دارد و لاغیر، زیرا که از ارزش‌ها، اعتقادات و باورها و سنت‌های همان گروه نشأت می‌گیرد.[1]

واقعیت بدین اعتبار خود دارای فاعل و پدیدآورنده است. به همین جهت واقعیات متکثری در عالَم وجود دارد و نباید قول عینی‌گرایان را پذیرفت که تنها یک واقعیت وجود دارد. این همان مناسبتی است که طرفداران نظریه ورف میان زبان و واقعیت قائلند. طرفداران نظریهٔ تعاملی[2] حقیقت بر این باورند که واقعیت‌ها نامحدود و لذا فردی نیستند بلکه باید آنها را محصول تعاریف اجتماعی غیر برابر دانست. واقعیات اموری متنازع‌فیه بوده و به‌طور کلی بازنمودهای متنی آنها خود عرصهٔ چالش و ستیزمندی پایدار بوده است.

جهت عبارت است از وضع و شأن واقعیتی که از دل نشانه به‌متن و یا سبک بیرون می‌زند. رابرت هاج و گانتر کرس اعلام نموده‌اند که جهت به‌وضعیت، مقام و اعتبار یک پیام بازمی‌گردد و ارزش آن‌را مشخص می‌سازد. هرکس در برخورد با یک متن قهراً به‌صدور حکم جهت‌مدار[3] می‌پردازد. یعنی با تکیه بر دانش خود از جهان و واسطه و رسانه مورد بحث چنین

---

1. Gunther Kress, L. Theo Van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Designs.* (London: Routledge, 1996). p. 159.

2. Constructivism 3. Modality Judgmeant

حکمی را صادر می‌کند. و واقعیت یک متن بعضاً به‌ابزار و واسطه‌ای که در آن به‌کار رفته مربوط می‌شود. برای مثال، نوشتار دارای جهت محدودتری است تا مثلاً فیلم و یا تلویزیون. چارلز ساندرز پیرس مدعی است که در تأمل با یک تابلوی نقاشی، لحظه‌ای پیش می‌آید که ما آگاهی و هوشیاری خود را در مورد حقیقتی یا مجازی بودن آن از دست می‌دهیم و فرق میان اصل و فرع را مورد غفلت قرار می‌دهیم. جالب اینجا است که وقتی ما عکس یک دست را با کارتون همان دست مقایسه می‌کنیم عکس را از کارتون واقعی‌تر می‌شناسیم. اما اکثر آدم‌ها تصویر یک دست به‌صورت کارتون را زودتر از عکس آن می‌شناسند. بنابراین در اینجا است که ما به‌اهمیت رمزگان ادراکی در ساختن و انشای واقعیت پی می‌بریم. امبرتو اکو مدعی است که یک دال نگارین[1] در پرتو آشنایی ما بر مدلول آن اولویت دارد. بدین معنا که در پاره‌ای موارد تصویر نگارین گاهی از تجربهٔ واقعی یک شیء حقیقی‌تر به‌نظر می‌رسد. به‌عبارت دیگر ما تصویر را حقیقی‌تر از موضوع تصویر می‌انگاریم. بدین اعتبار آدمیان بیشتر از طریق قراردادهای نگارین به‌امور و اشیاء عالَم می‌نگرند.

نشانه‌ها و اشاره‌های مبتنی بر جهت در یک متن نیز متضمن جلوه‌های شکلی ابزار و هم خصوصیات مفهومی و محتوایی آن است. جلوه‌های شکلی عبارتند از بُعد در مقابل سطح، مفصل در مقابل مجمل، رنگی در مقابل تک‌رنگ، ویراستاری‌شده در مقابل ویراستاری‌نشده، سیار در مقابل ساکن، قابل استماع در مقابل خاموش. خصوصیات محتوایی نیز عبارتند از ممکن در مقابل ممتنع، آشنا در مقابل غریبه، جاری در مقابل گذشته و نظایر آن. رسانه‌های تصویری چنانچه منش و کیفیت عکس را داشته باشند از هر چیزی واقعی‌تر به‌نظر می‌رسند. مثلاً فیلم سینمایی و به‌طور کلی تلویزیون ملموس‌ترین رسانه از لحاظ نزدیکی به‌واقعیت محسوب می‌شوند. جیمز موناکو مدعی است که دال‌ها و مدلول‌ها در یک فیلم تقریباً یک چیزند، یعنی

1. Iconic signifier

فاصله‌ای میان آنها مفروض نیست. در زبان به‌طور کلی تفاوت اساسی میان دال و مدلول قدرت و استواری آن‌را به‌معرض نمایش می‌گذارد. اما در سینما قدرت آن در یگانگی و وحدت میان دال و مدلول تجلی می‌یابد.[۱] این چیزی است که کریستین متز از آن با نام «دال خیالی[۲]» نام برد و مدعی شد که عموماً دال سینمایی دارای منشی خیالی است. به‌همین جهت می‌توان چنین گفت که چون سینما، تلویزیون و عکس به‌طور کلی کمتر به‌نشانه‌های نمادین تکیه می‌کنند از این‌رو در آنها شکاف میان دال و مدلول کمتر است. به‌همین دلیل است که گاه آدمی گمان می‌کند که در سینما واقعیت بیشتر پژواک می‌یابد.

به‌طور کلی همهٔ متون رسانه‌ای هر چقدر هم که به‌واقعیت نزدیک باشند چیزی جز نمایش و تمثال واقعیت نیستند و بنابراین نمی‌توان آنها را بازآفرینی واقعیت محسوب داشت. رودویک[۳] نظریه‌پرداز سینما مدعی است که رسانهٔ سینما به‌جای آنکه واقعیت را به‌صورتی خود به‌خودی بازآفرینی کند برحسب جریان گزینش و محدود نمودن طیف‌های نامحدود واقعیت آنها را از صافی گذرانده و به‌همین جهت، تصویرها را که مواد خام آن است دگرگون می‌سازد.[۴]

آندره بازن[۵] مدعی است که در سینما بازنمودها را نمی‌توان نسخه و گرتهٔ بی‌چون و چرای واقعیت قلمداد کرد. همان‌گونه که یادآور شدیم احکام مبتنی بر جهت از تجربه‌های روزمره به‌دست می‌آیند و بنابراین بر تجربهٔ ما از جهان و رسانه خاصی که با آن سروکار داریم متکی است. دیوید تریت در پژوهش نشانه‌شناسانهٔ خویش در مورد کودکان و برخوردشان با تلویزیون، بحث صدور احکام مبتنی بر جهت را در ذهن آنها تحلیل می‌نمود. یعنی قضایایی را

---

۱. موناکو، ۱۹۸۱، صص ۱۲۷ـ۱۲۸.

2. Imaginary signifier

3. David N. Rodowick

۴. رودویک، ۱۹۹۴، ص ۷۷.

5. Andre Bazin

که کودکان در برخورد با تلویزیون مطرح می‌کنند از لحاظ ضرورت، امتناع و امکان مورد پی‌جویی قرار داده است.

یکی دیگر از محققین تلویزیون با مطالعهٔ دقیق سریال‌های تلویزیونی موسوم به Soap Opera، واقعیات روانی و عاطفی بینندگان را در مرتبهٔ دلالت‌ها و مفاهیم ضمنی مورد مطالعه قرار داده است. به نظر او اکثر مخاطبان تلویزیون بعضی از فرانمودهای تلویزیونی را از نظر عاطفی-روانی، حقیقی و منطقی با زندگی روزمره قلمداد می‌کنند. به طور کلی سریال‌های تلویزیونی بلندمدت در طول زمان و رفته‌رفته، جزو لاینفک زندگی بینندگان درآمده و مردم، به نوعی با چهره‌ها و تجربه‌های آنان زندگی می‌کنند. درواقع داوری بینندگان چنین برنامه‌هایی بیشتر در چارچوب سپهرزیست همان سریال‌ها شکل می‌گیرد و ارتباط آن با دنیای خارج بسیار محدود و غیر قابل توجه است. درواقع سپهرزیستی که در یک سریال تکوین می‌یابد دارای کیفیات، منش و ویژگی‌های خاص خویش است. قواعد حاکم بر چنین سپهری با قواعد متداول عالَم واقع متفاوت است. درواقع این وضعیت چیزی است که کالریج آن‌را «تعلیق ارادی ناباوری[1]» نامیده است و به طور کلی اساس نمایش‌هایی از نوع فوق، خود مستلزم تعلیق و کنار نهادن ناباوری و عدم اعتقاد است.[2]

رابرت هاج و گانتر کرس نیز اعلام نموده‌اند که سبک‌ها و نوع‌های مختلف اعم از کمدی، کارتون، فیلم، تلویزیون یا نقاشی و یا فیلم‌ها و نوشته‌های وسترن یا داستان‌های علمی-تخیلی، نوشته‌های عاشقانه و یا اخبار، خود مستلزم یک‌سلسله نشانه‌های مبتنی بر جهت هستند. باید گفت اگر ما قضیه و یا گزاره‌ای را برحسب جهت مدّ نظر قرار دهیم چگونگی

1. Willing suspension unbelief

2. Ien Ang. *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination* (London: Methuen, 1985).

ارتباط میان محمول و موضوع مد نظر است. علمای منطق رابطه موضوع و محمول را درواقع و نفس امر مورد توجه قرار می‌دهند. به‌طور کلی رابطه هر محمول با موضوع از سه صورت بیرون نیست؛ گاهی به‌صورت وجوب و ضرورت و زمانی به‌صورت امتناع و گاهی نیز به‌صورت امکان مورد توجه قرار می‌گیرد. در صورت اول محمول برای موضوع ضرورت دارد مانند اینکه بگوییم: آب در صد درجه به‌جوش می‌آید. در صورت دوم محمول برای موضوع ممتنع است مانند آنکه بگوییم انسان در زمرهٔ خزندگان است و در صورت سوم، محمول برای موضوعِ خود نه ضرورت دارد و نه امتناع مثل آنکه گفته شود «حسن نویسنده است» در این قضیه محمول نه ممتنع است و نه ضروری. به‌طور کلی قضایای علمی در اغلب موارد دارای منشی ضروری است، همین‌طور قضایای هندسی. مثلاً وقتی می‌گوییم مثلث از سه زاویه تشکیل یافته، این سه زاویهٔ محمولی ضروری است. چون اگر گفته شود که مثلث از چهار زاویه تشکیل شده این، امر ممتنع است و در دنیای هنر گاهی امور ممتنع، واقع و حتی ضروری قلمداد می‌شوند و گاه نیز امور ضروری ممتنع، یعنی دال گاهی عین مدلول قلمداد می‌شود و گاه برعکس.

برای مثال می‌توان تابلوی رنه مارگریت نقاش معروف بلژیکی موسوم به «فریب تصویرها[1]» را به‌عنوان نمونه‌ای قابل توجه مورد بحث قرار داد. در این تابلو ما با تصویر یک چپق روبرو هستیم که در ذیل آن به‌زبان فرانسه نوشته شده است: «این یک چپق نیست». در اینجا ما با عکس چپقی روبرو هستیم که میان چپق واقعی و نگارینه آن علاقه مشابهت وجود دارد. اما بلافاصله در ذیل آن نوشته‌ای ظاهراً معارض با تصویر را ملاحظه می‌کنیم. چگونه می‌توان این تعارض آشکار را حل کرد؟ در اینجا تصویر از لحاظ ارتباطش با جهان خارج متضمن وجهی حقیقی است امّا در ذیل آن با قضیه‌ای ممتنع به‌اعتبار تصویر مواجه می‌شویم.

1. Betrayal of Images

مراد رنه مارگریت چیست؟ هرچند که پاسخ مستقیم و بی‌چون و چرا به‌این پرسش امری است ممتنع. درواقع ضمیر اشاره «این» می‌تواند کلید تفسیر تابلوی مورد بحث قرار گیرد. آیا مراد از «این» در جمله «این یک چپق نیست!» چیست؟ آنتونی وایلدن در کتاب معروف خود مقررات بازی نیست: راهبرد ارتباط چند تفسیر مختلف را در این رابطه مطرح نموده است[1]:

ـ این (چپق) یک چپق نیست.
ـ این (تصویر) یک چپق نیست.
ـ این (نقاشی) چپق نیست.
ـ این (جمله) یک چپق نیست.
ـ (این) یک چپق نیست.

در اینجا به‌هیچ‌وجه هدف اصلی رنه مارگریت مدّ نظر نیست، بلکه می‌توان اذعان نمود که نقاشی مورد بحث مدعی این معنا است که نمایش یک پدیده با خود پدیده متفاوت است. به‌عبارتی بازنمود یک واقعیّت خارجی با خود واقعیت تفاوتی آشکار دارد. به‌زبان فلسفی، تماثل نمی‌تواند عین اصل قلمداد شود. به‌دیگر سخن تصویر یک چپق تنها یک تصویر است و ما نمی‌توانیم این تصویر را در معرض استفادهٔ عملی قرار دهیم. به‌طور کلی هر نوع تجسّم، تصویر یا تماثل (چیزی) فراتر از بازتولید واقعیت سیر می‌کند. زیرا که چنین تصویری خود مؤدی به‌انشای نوعی از واقعیت است. حتی فتورئالیسم هم قادر نیست واقعیت را به‌عینه بازتاب دهد. به‌دیگر سخن می‌توان گفت تصویر چپق ممکن است مفهوم چپق را تجسّم بخشد، امّا به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند مصداق چپق عینی قرار گیرد. می‌توان گفت تابلوی نقاشی رنه مارگریت خودْگونه‌ای آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود. به‌طور کلی

1. Anthony Wilden. *The Rules Are No Game*: The Strategy of Communication, (London: Routledge & Kegan Paul, 1987), p. 245.

ما آدمیان عادت کرده‌ایم که به‌محض دیدن چیزی آن‌را با نامی خاص پیوند داده و طبقه‌بندی کنیم و از این رهگذر از ابعاد عمیق آن درگذریم. یکی از کارها و ویژگی‌های اساسی هنر و بخصوص هنر سوررئال عجیب جلوه دادن اشیاء و پدیده‌های آشنا است.

آلفرد کورزیبسکی[1] بنیان‌گذار «معنی‌شناسی عمومی[2]» اعلام نمود که «نقشهٔ جغرافیایی را نباید سرزمین قلمداد کرد و واژه را نباید با عین خود شیء تلقی نمود». از این‌رو دوگانگی میان دال و مدلول و نشانه و شیء یکی از اصول نظریه‌های مهم سوسور محسوب می‌شود. هرچند که انگارهٔ نظری سوسور دارای ماهیتی واقعیت‌ستیز است اما «معنی‌شناسان عمومی» برعکس مدعی هستند که زبانْ میان ما و جهان خارج قرار می‌گیرد و باید رفتار زبانی خویش را به‌صورتی تعدیل کنیم که از تحریف زبان‌شناختی واقعیت جلوگیری کند. به‌نظر آنها یکی از دلایلی که باعث خلط میان دال و مدلول می‌گردد این است که ما اجازه می‌دهیم زبان ما را به‌قله‌های انتزاع و تجرید هدایت کند. آنها در اینجا به تصویر یک گاو موسوم به بِسی[3] اشاره می‌کنند و بحث انتزاعات زبانی را به میان می‌آورند.

۱. گاو در چارچوب استنتاج دانشمندان علوم عبارت است از مجموعه‌ای از اتم‌ها و الکترون‌ها و غیره.

۲. گاوی را که ما به‌مدد ادراک حسی خود ملاحظه می‌کنیم واژه نیست، بلکه متعلق به تجربهٔ ما است که از طریق انتزاع دستگاه عصبی ما به‌دست می‌آید.

۳. واژهٔ بِسی عبارت است از نامی که ما به‌متعلق ادراک در مرتبهٔ دوم می‌دهیم. نام را نباید با شیء اشتباه کرد بلکه نام به‌شیء دلالت می‌کند و باعث می‌شود که ما اکثر خصوصیات آن شیء را حذف کنیم.

۴. واژهٔ «گاو» دلالت می‌کند بر خصوصیاتی که از وجود گاوها انتزاع

---

1. Alfred Korzybski
2. General Semantics
3. Bessie

کرده‌ایم، بنابراین ویژگی‌های مخصوص به‌گاوهای خاص حذف شده است.

۵. وقتی ما بِسی را در زمرهٔ «دام» قلمداد می‌کنیم تنها آن خصوصیاتی را که میان گوسفند، بز، بره، میش و نظایر آن مشترک است در نظر آورده‌ایم.

۶. وقتی بِسی به‌عنوان اموال مزرعه تلقی شود در واقع به‌اقلام قابل معامله در مزرعه اشاره دارد.

۷. وقتی بِسی به‌عنوان مال قلمداد شد بسیاری از خصوصیات آن نادیده انگاشته می‌شود.

۸. واژهٔ «ثروت» یکی از مراتب بالای انتزاع محسوب می‌شود، که در آن انتزاع، تقریباً تمام دلالت‌های قابل اطلاق به‌آن مورد غفلت قرار گرفته است.

سرچشمهٔ مثال بالا را باید در نوشته‌های کورزیبسکی جستجو کرد. او در کتابی موسوم به علم و سلامت عقل: مقدمه‌ای بر نظام‌های غیر ارسطویی و معنی‌شناسی عمومی بحث انتزاعات زبانی را مطرح نمود و کوشید تا ثابت نماید که هر چقدر مراتب انتزاع تشدید شود از عینیت مفهوم کاسته می‌شود.[1]

به‌طور کلی می‌توان گفت که انتزاع دارای مراتبی است که هر چه در آن بالاتر رویم، از حوزهٔ عینیت فاصله گرفته‌ایم. یعنی در انتزاع، ما از جزئیات به‌کلیات و از مصادیق به‌مفاهیم سیر می‌کنیم. بنابراین می‌توان گفت یک نقشهٔ جغرافیایی خود انتزاعی است که از سرزمین و یا محیطی خاص استخراج شده است. بدیهی است که ما با دیدار از یک شهر بهتر می‌توانیم به‌کم و کیف آن آشنا شویم تا خود را به‌مطالعهٔ نقشهٔ شهر محدود سازیم. همان‌گونه که رؤیت عکس یک فرد نمی‌تواند جای برخورد با او را بگیرد. جالب است که لوی-اشتراوس در کتاب گرمسیریان اندوهگین یادآور شد که فهم عبارت است

---

1. A. Korzybski. *Science and Sanity*: An Introduction to Non-Aristoteliant *Systems and General Semantics* (Lancaster, PA: Science Press, 1933).

از تقلیل یک نوع واقعیت به نوعی دیگر.[۱] آلن ژیرداس گریماس گفت که دلالت عبارت است از انتقال از یک مرتبهٔ زبانی به مرتبه‌ای دیگر یا از یک زبان به زبانی متفاوت، و نیز، معنا چیزی نیست جز امکان تغییر یک رمز به رمزی دیگر.

کلود لوی‌ـاشتراوس مردم‌شناس معروف فرانسوی مدعی شد که اقوام فرهنگ‌های بدوی، میان نام‌ها و اشیاء متعلق به آنها تفکیکی قائل نمی‌شدند، یعنی آنها دال‌ها را جزو لاینفک مدلول‌ها قلمداد می‌کردند. حتی در پاره‌ای از مراسم جادویی نیز همین فراگرد ملاحظه گردیده که جادوگران در جریان افسون، به دال ارزش مدلول را بخشیده‌اند و با آن برخوردی عینی کرده و مثلاً طلسم را در مورد نام به کار برده‌اند.

دیوید اولسون در کتاب معروف خود جهان بر روی کاغذ، پیامدهای مفهومی و معرفتی نوشتار و خواندن یادآور گردید که با اختراع خط و گسترش نوشتار و لاجرم تکوین متون رفته‌رفته شکاف میان دال و مدلول روز به روز بیشتر و عمیق‌تر شد. از این رو بود که واژه‌ها دارای وجودی زبان‌شناختی قلمداد گردید.[۲] از این زبان رفته‌رفته انسان به عصر پایان «افسون واژه‌ها» قدم نهاد. یعنی انسان‌ها واژه را صرفاً دالی قلمداد نمودند که فاقد کیفیات و خصوصیات مدلول شناخته شد. حتی در سده‌های میانه هم، میان دال و مدلول و یا اسم و مرجع اسم، نوعی پیوند ذاتی و طبیعی مفروض بود. به قول میشل فوکو در کتاب معروفش نظم اشیاء یا واژه‌ها و چیزها از قرن هفدهم بود که میان دال و مدلول بازنمود حاکم شد.

اولسون می‌گوید وقتی تمایز میان دال و مدلول محرز گردید راه برای

---

۱. لوی‌ـاشتراوس، ۱۹۶۱، ص ۶۱.

2. David Olson. *The World On Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

صدور حکم مبتنی بر جهت هموار گردید. امروزه در سایهٔ همین سیر دوگانگی میان دال و مدلول است که جستجوی بی‌طرفی، عینیت و حقیقت‌یابی شدت یافته است. امروزه معلوم شده که هیچ‌گونه بازنمود و تجسمی بدون غرض و لاجرم، بدون تأویل و تفسیر امکان‌پذیر نیست.

جالب اینجا است که پاره‌ای از اندیشمندان پست‌مدرن ارتباط میان دال و مدلول را مورد انکار قرار می‌دهند و مدعی هستند که تنها می‌توان به دالی شناور تکیه کرد. مفهوم دال شناور نزد هرکدام از آنان دارای معنای متفاوتی است و می‌توان آنها را به هر مدلولی ربط داد. یعنی هر مفسری خودش این اختیار را دارد تا هر مدلولی را که می‌خواهد به دال مورد بحث پیوند دهد. جاناتان کالر مدعی است که نظریه‌پردازان پست‌مدرن به دال میان‌تهی باور دارند.

دریدا صریحاً اعلام نموده که دال، ضرورتاً ما را به مدلول خاصی مرتبط نمی‌سازد. به عبارتی، مناسبت دال و مدلول را نبایستی مناسبت آیینه و جسم منعکس در آن تلقی نمود، زیرا هیچ‌گونه مطابقت عینی و مستقیمی میان دال و مدلول وجود ندارد. امروزه میان دال‌ها و مدلول‌ها شکافی عمیق ایجاد شده است. یعنی با انحلال مناسبت دیرین میان دال و مدلول، دال‌های مختلف با مدلول‌های گوناگون در برخوردی نادیرپا قرار دارند. به‌نظر او انگارهٔ سوسوری با اِشکالات عدیده‌ای روبرو است و نمی‌توان گفت که دال و مدلول در یک نشانه دو روی یک سکه هستند. حتی وقتی که کسی معنای یک واژه را در فرهنگ لغت جستجو می‌کند، درواقع با معانی مترادفی روبرو می‌شود که در مقابل یک واژه قرار دارد، و این خود متضمن دال‌های تازه‌ای است. بنابراین، می‌توان این جریان را تا بی‌نهایت ادامه داد و در این جریان، فرد به مدلول قطعی برای یک دال نخواهد رسید.

به دیگر سخن دریدا مدعی است که معنا به‌صورتی بلاواسطه در نشانه حلولی ندارد. زیرا که معنای یک نشانه متضمن این امر است که نشانه چه

چیزی نیست. برخلاف سوسور که می‌خواست ثابت کند نشانه چیست دریدا می‌کوشد تا ثابت کند نشانه چه چیزی نیست. در حقیقت، معنای یک نشانه در گسترهٔ دال‌های گوناگون گسترده و پراکنده است.[1] و به همین جهت نمی‌توان آن‌را به‌وضوح مشخص نمود، یعنی معنا در نشانه حضور ندارد. در قلمرو دال معنا همواره در حیطهٔ حضور و غیاب قرار دارد. خواندن یک متن بیشتر شبیه به‌پی‌گیری و جستجوی نور سوسوزن شمع معناها است. دریدا اضافه می‌کند که ساختار نشانهٔ موکول متکی است به‌اثری که مؤثر آن در حیطهٔ غیاب قرار دارد. او این پدیدهٔ غیابی را «دیگری» می‌نامد. این دیگری خودْ به سایر دیگرها پیوند می‌یابد و همچون زنجیره‌ای این دیگرها که خود متضمن نشانه‌اند تا بی‌نهایت تداوم دارند. بدین معنا که هر دالی ما را به‌دال دیگر رهنمون می‌شود.

دریدا برای توجیه نظریهٔ خویش واژهٔ جدیدی را از differance ساخت. او به‌جای e بعد از r حرف a را قرار داد difference. یکی از معانی این واژه به‌تعلیق و تعویق انداختن است. به‌گفتهٔ او معناها تا بی‌نهایت به تعویق می‌افتند و در بوتهٔ تعلیق قرار می‌گیرند. دریدا صریحاً اعلام نمود که، در جهان چیزی جز متن وجود ندارد. به‌عبارتی ما در این عالَم با چیزی جز دلالت‌ها سر و کاری نداریم. به‌تعبیر دیگر، در این عالَم چیزی جز نوشتار نیست، حتی گفتار هم وجهی از نوشتار است.

جالب است که دانیل بورستین در کتاب معروف خود ایماژ یا تصویر به‌نظریهٔ جالبی اشاره کرد و آن‌را «رویدادهای دروغین[2]» نامید. مراد او از رویدادهای دروغین عبارت است از واقعه‌هایی که به‌منظور تهیه گزارش‌های مطبوعاتی و تلویزیونی تحقق یافته‌اند. در نظر او هر رویدادی یک «ساختار اجتماعی» است. در حقیقت حوادث بسته‌بندی‌شده تلویزیونی ممکن است فاقد وجود عینی باشند و به‌همین جهت است که در زبان انگلیسی به‌رویدادهای

1. dissemination 2. Pseudoevents

خبری قصه می‌گویند، زیرا که ماهیت آنها بیش از آنکه با جهان عینی پیوند داشته باشد مفعول تجربیاتی است که در سپهرزیست رسانه‌ای تحقق می‌پذیرد.[۱]

در خاتمه جا دارد به نظریهٔ نشانه‌شناختی چارلز ساندرز پیرس اشاره کنیم. وی شکل‌گیری نشانه را در سه پویه مورد توجه قرار داده است:

۱. مرحلهٔ نمایه‌ای که در آن میان دال و مرجع ارتباطی مستقیم وجود دارد.

۲. مرحلهٔ نگارین که در آن، دال به هیچ‌روی بخشی از مرجع محسوب نمی‌شود اما آن‌را آشکارا تصویر می‌کند.

۳. مرحلهٔ نمادین که در آن، دال کاملاً ارتجالی می‌نماید و بلکه صرفاً به‌نشانه‌های دیگر دلالت می‌کند.

این شکل‌بندی نشانه‌شناختی، همسانی‌های متعددی با نظریهٔ نشانه‌شناختی بودریار دارد. ژان بودریار اکثر تجسمات و تصویرها را وسیله‌ای برای مکتوم داشتن غیبت واقعیت تفسیر می‌کند. او این‌گونه بازنمودها را وانمودگی[۲] (نسخه بدون اصل) می‌نامد.[۳] به زعم وی نوعی تطور و دگرگونی زوال‌پذیر در شیوه‌های بازنمایی وجود دارد که در راستای آن نشانه‌ها همواره از معنا تهی می‌شوند. بودریار می‌گوید مراحل متوالی تصویر به شرح زیر است:

۱. تصویر خودْ بازتاب واقعیت اصلی است.

۲. تصویر واقعیت را در پشت صورتکی قرار داده و آن‌را منحرف می‌سازد.

۳. تصویر غیابِ واقعیت را پنهان می‌سازد.

۴. تصویر هیچ‌گونه مناسبت و ارتباطی با واقعیت ندارد. بلکه هر چه هست وانمودگی است.[۴]

---

1. Daniel J. Boorstin. *The Image, or What Happened to the American Dream.* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1961). 2. Simulacra

۳. بودریار، ۱۹۸۴. ۴. بودریار، ۱۹۸۸، ص ۱۷۰.

بودریار مدعی است که وقتی گفتار و نوشتار به‌وجودآمده نشانه‌ها نیز به‌منظور دلالت بر واقعیت‌های مادی یا اجتماعی به‌وجود آمدند. اما پیوند میان دال و مدلول رفته‌رفته دستخوش زوال گردید و به‌محض اینکه تبلیغات و پیام‌های بازرگانی رواج یافت و فراگرد کالاشدگی به‌اوج خود رسید، نشانه هم به‌منظور پنهان ساختن واقعیت به‌کار گرفته شد. در عصر استیلای واقعیت مجازی یا واقعیت اغراق‌آمیز[1]، پندارها و توهمات جانشین واقعیت گردید، به‌طوری که همواره رسانه‌های ارتباطی آنها را واقعی جلوه می‌دهند. در این شرایط است که نشانه‌ها غیاب واقعیت را پنهان ساخته و به‌معنایی دلالت می‌کنند که میان‌تهی است. در نظر بودریار وانمودگی در مرحلهٔ سرمایه‌سالاری واپسین به‌سه شکل ظاهر می‌شود:

۱. مرحلهٔ تقلید و جعل که در آن میان دال و مدلول ارتباطی مستقیم وجود دارد.

۲. تولید (پندار): در این مرحله میان دال و مدلول پیوندی غیرمستقیم وجود دارد.

۳. مرحلهٔ وانمودگی (قلابی و بدلی) در این مرحله دال‌ها صرفاً در پیوند با دال‌های دیگر قرار می‌گیرند و هیچ‌گونه ارتباطی با واقعیت خارجی ندارند.

جالب است که داگلاس کلنر بودریار را ایده‌آلیست نشانه‌شناس[2] نامیده است و می‌گوید او مادیت تولید نشانه را نادیده می‌انگارد. شاید علت چنین ایرادی مقالهٔ معروف بودریار است که در آن مدعی شد جنگ خلیج فارس هرگز اتفاق نیفتاد.[3]

به‌طور کلی این‌گونه برداشت‌ها مستلزم نوعی مصادره به‌مطلوب است. وقتی پرسیده شود «نشانه چیست؟» به‌طور کلی موضع نشانه‌شناسانه‌ای که واقعیت را مسألهٔ اصلی قلمداد می‌کند و بیشتر بر رسانه یا قرارداد تأکید

---

1. Hyperreality 2. Semiological idealist

3. Robert Stam. *Film Theory* (Oxford: Blackwell, 2000), p. 306.

می‌ورزد، خود را در تالاب گونه‌ای «نسبیت‌باوری فرهنگی» اسیر می‌گرداند. با این حال حتی واقع‌گرایان فلسفی نیز اذعان دارند که بخش اعظم دانش و معرفت ما راجع به عالَم و آدم دارای ماهیتی غیرمستقیم است. امروزه اکثر اموری را که ما تجربه می‌کنیم معلول تصویر و بازنمودی است که رسانه‌های گروهی به ما عرضه می‌کنند. افزون بر این، چون هر تصویر و بازنمودی از واقعیت نمی‌تواند روگرفت بی‌چون و چرا و دقیق موضوع خود باشند، در این صورت نمی‌توان آنها را شفاف و بی‌غل و غش قلمداد نمود. همان‌گونه که جودیت باتلو در کتاب مشکل جنسیت: فمینیسم و واژگونی هویت می‌پرسد شفافیت چه چیزی را در پردهٔ ابهام قرار می‌دهد؟ در حقیقت نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد تا تصویرها و بازنمودها را بازتاب واقعیت قلمداد نکنیم بلکه با رمزگشایی به موضوع اصلی آنها پی ببریم.[1]

1. Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge; 1999), p. XTX.

۴

محور جانشینی و همنشینی

یکی از مهمترین دست‌آوردهای زبان‌شناسانهٔ سوسور ــ همان‌گونه که در صفحات پیشین نیز یادآور شدیم ــ بحث ارتجالی بودن نظام نشانه‌ها و ابتناء آنها بر قرارداد است. سوسور می‌گوید چون ارتباطی طبیعی و ساده میان نشانه‌ها و واقعیت وجود ندارد لذا ما باید معناها را از دل نشانه‌ها استخراج کنیم. به‌نظر او، ما آدمیان موجوداتی مفهوم‌سازیم. نظام نشانه‌ها یا رمزگانی که ما در زبان به‌کار می‌گیریم خودْ زمینهٔ تحقق معناها را فراهم می‌آورد. درواقع ما در چارچوب رمزگان معناها را فعال می‌کنیم.

سوسور مدعی است که ارزش و اعتبار نشانه‌ها قابلیتی است فرهنگی. مثلاً واژهٔ فرانسوی **mouton** ممکن است در زبان انگلیسی به **sheep** و در زبان فارسی به‌گوسفند ترجمه شود، اما این واژه‌ها دارای ارزش یکسانی نیستند. زیرا که در زبان انگلیسی هم واژهٔ **mutton** وجود دارد و هم **sheep**، که ارزش یکسانی ندارند. اما در زبان فرانسه چنین تفکیکی وجود ندارد. سوسور می‌گوید نشانه‌ها ارزش خود را از مناسبتشان با سایر ارزش‌ها کسب می‌کنند بدون چنین مناسبت‌هایی دلالت اصلاً معنا پیدا نمی‌کند.

گاجا سیلورمان در کتاب موضوع نشانه‌شناسی یاداور این نکته شده که سوسور این مناسبت‌ها را در سه پویه مورد بحث قرار داده است: نخست مناسبت میان دال و مدلول. دیگری، مناسبتِ میان نشانه و کلیهٔ عناصر دیگر

در نظام و سرانجام مناسبت میان نشانه و عناصری که آن‌را در وضعیت دلالت‌گر عینی احاطه می‌نمایند.[۱]

به‌گفتهٔ او، معنا از تفاوت میان دال‌ها نشأت می‌گیرد. تفاوت میان دال‌ها خود بر دوگونه است: یکی تفاوت ناشی از هم‌سازگی یا همنشینی[۲] و دیگر، تفاوت حاصل از محور جانشینی[۳]. سوسور تفاوت نوع اخیر را مناسبت تداعی نامید.[۴]

به‌طور کلی اختلاف میان این دو، اساس تحلیل نشانه‌شناسی ساختاری را تشکیل می‌دهد. معمولاً در اصطلاح نشانه‌شناسی این دو بُعد به‌دو محور در زبان معروف است که یکی را محور افقی و دیگری را محور عمودی می‌شناسند. محور افقی ماهیت بُعد همنشینی را تشکیل می‌دهد، اما محور عمودی وضع بُعد جانشینی را مشخص می‌گرداند. گسترهٔ همنشینی یا هم‌سازگی بیشتر عبارتست از ترکیب واژه‌ها در جمله. در حالی که گسترهٔ جانشینی عبارتست از وضعیت گزینش میان واژه‌ها. به‌دیگر سخن، روابط همنشینی متضمن امکان ترکیب است. در حالی که مناسبت جانشینی بر پایهٔ تباین کارکردی یا تفکیک differentiation استوار است. از لحاظ زمانی، مناسبات همنشینی در داخل یک متن به‌دال‌های دیگری که در داخل یک متن هستند مرجوع می‌گردد. در حالی که روابط جانشینی به‌دال‌هایی برمی‌گردد که در متن حضور ندارند.[۵]سوسور می‌گوید: «واژه‌ها در گفتار به‌دلیل توالی‌شان، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر پایهٔ ویژگی خطی و یک‌بُعدی زبان تکیه دارد. این ویژگی امکان تلفظ دو عنصر را در آن واحد ناممکن می‌سازد. به‌همین جهت این عناصر یکی پس از دیگری بر روی زنجیرهٔ گفتار سامان می‌پذیرند».[۶] به‌طور کلی روابط جانشینی، تباین موجود میان عناصری است

---

1. Kaja Silverman, *The Subject de Semiotics*, (N.Y.: Oxford University Press, 1983), p. 10. 2. syntagm 3. paradigms

۴. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۲۲. ۵. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۲۳. ۶. همان.

که ممکن است به‌جای هم به‌کار روند. ارزش یک نشانه را هم روابط همنشینی و هم مناسبات جانشینی تعیین می‌کند. از دیدگاه زبان‌شناسی محورهای همنشینی و جانشینی زمینه‌ای را فراهم می‌سازند تا نشانه‌ها بتوانند معناپذیر شوند. به دیگر سخن، در گسترهٔ محورهای همنشینی و جانشینی است که نشانه‌ها به رمز تبدیل می‌شوند.

ممکن است مناسبات جانشینی هم در سطح دال و هم در مرتبهٔ مدلول و در پاره‌ای موارد در هر دو سطح شکل گیرد.[۱] پارادایم یا محور جانشینی عبارتست از مجموعه‌ای از دال‌های مرتبط و یا مدلول‌های مرتبط، که همگی اعضاء یک مقولهٔ خاص هستند. اما در هر مقوله هرکدام از آنها از نظر مفهومی متفاوت است: به‌طور کلی روابط جانشینی عبارت از مناسبت‌هایی است که برحسب نقش ویژه‌شان در یک منظومه قرار می‌گیرند. برای مثال یک نشانه وقتی وارد روابط جانشینی با سایر نشانه‌ها گردید چنین وضعی ممکن است در یک گسترهٔ خاص تحقق پذیرد، اما نباید آن‌را هم زمان فرض کرد.[۲] بنابراین در یک متن خاص، یکی از اعضاء به‌نحوی در یک جمله قابل تغییر و جانشینی با واحدهای دیگر است. نشانه‌ها آن‌گاه در روابط جانشینی قرار می‌گیرند که گزینش یک نشانه موجب حذف گزینش دیگری گردد.

به همین جهت همان‌گونه که در بالا یادآور شدیم، روابط جانشینی دارای ماهیتی متباین است. نظریهٔ سوسور پیرامون روابط متداعی[۳] شباهت‌ها در فرم را که در اصول به‌اصل اشتراک معروف است[۴] و نیز معنا را که به‌اصل ترادف موسوم است مد نظر قرار داده است. مراد از اشتراک آن است که یک واژه دارای چند معنا باشد. مثلاً لفظ شیر که در فارسی هم به‌معنای حیوان درنده

---

۱. همان، صص ۲۳ـ۱۲۶.

2. Varda Langholz Leymore, *Hidden Myth: Structure and Symbolism in Advertising* (New York: Basic Books, 1975), p. 8.

3. Associative Relations 4. homophone

است، هم مایعی که از پستان حیوانات پستاندار بیرون می‌آید و نیز، وسیله‌ای برای کنترل نشت آب هم هست. اما ترادف عبارتست از اینکه چند واژه دارای یک معنا باشند مثل واژهٔ انسان، بشر و آدم که هر سه به یک معناست. سوسور می‌گوید که ذهن آدمی از طریق تداعی قادر است در برخورد به‌واژه‌های مشترک و یا مترادف، آنها را در کنار هم قرار دهد.

نمودار ذیل مناسبت میان محور جانشینی و محور همنشینی را به‌وضوح نشان می‌دهد:

محور همنشینی

او	می‌تواند	برود
من	ممکن است	بیایم
تو	ممکن بود	بروی
ما	باید	عزیمت کنیم
مبارزان	آزادی	توانستند پیروز شوند
تروریست‌ها		سرزمین خود را آزاد کردند
چریک‌ها		به‌آزادی دست یافتند
واحدهای فعال نظامی		حمله را شروع کردند
واحدهای شبه‌نظامی		این سرزمین را اشغال کردند
سوارکار	بر روی اسب	چهار نعل
اسب‌سوار	بر روی قاطری که	پُله می‌رفت
دختری	بر روی الاغی ساکن	نشسته بود

محور جانشینی

محور جانشینی

وقتی یک خبرنگار می‌گوید: «مبارزان آزادی توانستند به‌پیروزی دست یابند» او می‌تواند از میان چند واژه یا نشانه، مطلوب‌ترین آنها را به‌انتخابِ خود برگزیند. حتی می‌تواند به‌جای گزاره مبارزانِ آزادی بگوید تروریست‌ها، یا چریک‌ها، یا واحدهای فعال نظامی، یا شبه‌نظامیان. وقتی‌که ما این امکانات را در گزینش واژه مورد توجه قرار می‌دهیم با محور جانشینی سر و کار داریم.

همان‌گونه که گفتیم محور همنشینی یا همسازگی عبارتست از زنجیره‌ای افقی که واحدهای زبان در آن آرایش یافته‌اند. به‌دیگر سخن، در گسترهٔ همنشینی گزاره‌ای شکل می‌گیرد که در آن نشانه‌ها به‌گونه‌ای منطقی با هم

ترکیب شده باشند. مثلاً علائم راهنمایی و رانندگی را در زمره محورهای همنشینی به شمار آورد. زبان در محور همنشینی ماهیتی خطی به خود می‌گیرد و بنابراین، آوایی بعد از آوای دیگر قرار می‌گیرد و واژه‌ها، به صورتی متوالی در کنار یکدیگر می‌نشینند. مثلاً در جمله «او می‌تواند برود» و یا «من ممکن است بیایم» و یا «تو ممکن بود عزیمت کنی» ملاحظه می‌شود که نشانه‌ها برحسب معنایشان در کنار هم قرار می‌گیرند و ارتباط آنها در یک خط افقی شکل می‌گیرد.

در همهٔ حوزه‌ها و رسانه‌ها این دو محور قابل تشخیص است. گیلی‌گان دایر در کتاب تبلیغات به‌عنوان وجهی از تباط مثال نشانه‌ای تصویری را مطرح می‌کند. مثلاً به‌کارگیری یک اسب روی پاکت سیگار مالبرو. در این عکس اگر محور جانشینی را در نظر گیریم به جای اسب می‌توان الاغ، قاطر، مادیان و نظایر آن‌را در نظر گرفت و هر یک از آنها را جانشین اسب نمود. دایر می‌گوید مفهوم ضمنی اسب بر دانش فرهنگ مخاطب متکی است که اسب را با احساس آزادی و رهایی، مردانگی، فردیت و مفاهیم مشابه تداعی می‌کند. حال سؤال این است که اگر سیگار مالبرو پیام دیگری را جانشین اسب می‌کرد چه تفاوتی ایجاد می‌شد؟ این بحثی است که امروزه طراحان پیام‌های بازرگانی در طرح‌های خود در نظر می‌گیرند.

در فیلم، سینما و تلویزیون نیز ممکن است محور جانشینی به‌صورت تغییر پلان، کات، فید[1] و یا تغییر صحنه عارض گردد. در مورد محور همنشینی می‌توان گفت که یک آگهی چاپی به‌خودی خود نمودی است از همسازگی دال‌های دیداری (تصویری). مناسبات همنشینی عبارتند از راه‌های گوناگونی که طی آن عواملی در یک متن با هم پیوند می‌یابند. بنابراین زمانی روابط همنشینی ایجاد می‌شود که دال‌های گوناگون در کنار هم قرار گیرند و متحداً قضیه‌ای را به‌وجود آورند. معمولاً در جملات و گزاره‌های

1. fade

زبانی مناسبت این همنشینی را دستور زبان تعیین می‌کند. از این‌رو می‌توان روابط همنشینی را برحسب مناسبت اجزاء با کل سنجید. سوسور تأکید نمود که کل خود متکی به‌اجزاء و اجزاء نیز به‌کل وابسته‌اند.[۱]

به‌تعبیری محورهای همنشینی اغلب برحسب توالی زمانی تعریف می‌شوند. اما در دل آنها مناسبتی مکانی تحقق می‌پذیرد.[۲] سوسور برای روشن نمودن منظور خویش، دال‌های آوایی (صوتی) را مطرح ساخته و گفت، آنها یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند و زنجیری را تشکیل می‌دهند. با این حال یادآور گردید که دال‌های تصویری (دیداری) همچون پرچم‌های نیروی دریایی، ممکن است بیش از یک بُعد را در یک زمان به‌کار گیرند.[۳] روابط همنشینی مکانمند بیشتر در طراحی، نقاشی و عکس به‌کار می‌رود. اکثر نظام‌های نشانه‌شناسی مثل نمایش، سینما و تلویزیون و نیز اینترنت هر دو جلوه، زمانی-مکانی همنشینی را به‌کار می‌گیرند.

جاناتان کالبر نویسندهٔ کتاب فردینان دو سوسور برای روشن نمودن روابط همنشینی و مغایرت جانشینی به‌فهرست غذا در رستوران‌های غربی اشاره نموده و می‌گوید: در ترکیب غذاهای اصلی همواره محور همنشینی حاکم است. در کنار هر غذای اصلی یک سلسله غذای فرعی قرار می‌گیرد. مثلاً گوشت گاو همراه با برنج یا سیب‌زمینی پخته و یا سیب‌زمینی سرخ‌کرده سرو می‌شود، اما هیچ‌گاه گوشت بیفتکی گاو همراه با گوشت گوسفند سرو نمی‌شود. یعنی در بخش اول روابط همنشینی حاکم است اما در مثال دوم محور جانشینی قابل اعمال است درواقع ارتباط میان گوشت گاو با گوشت گوسفند و ماهی عمودی است، یعنی در این ارتباط محور جانشینی حاکم است. اما در نظام تغذیهٔ فرانسه، نخست سوپ و سپس به‌ترتیب پیش‌غذا،

---

۱. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۲۸.

2. Spatial Relationship

۳. سوسور، ۱۹۷۴، ص ۷۰.

غذای اصلی همراه با سالاد و دسر و سپس قهوه سفارش داده می‌شود. این توالی محور همنشینی را تشکیل می‌دهد. در پی عنوان سوپ، انواع آن نیز ذکر شده است. به‌عبارتی مشتری می‌تواند میان سوپ کرم‌دار، سوپ گوجه‌فرنگی، سوپ لپه و یا سوپ قارچ، یکی را انتخاب کند. همچنین میان انواع پیش‌غذا و سس سالاد، نوشابه و دسر امکان گزینش وجود دارد. در اینجا ما با روابط جانشینی سر و کار داریم.

رولان بارت در کتاب درجهٔ صفر نوشتار، عناصر جانشینی و همنشینی را در نظام پوشاک مورد تحلیل قرار داد. او معتقد است که نظام جانشینی ایجاب می‌کند لباس‌های خاص به‌طور همزمان پوشیده نشود (کفش، شلوار و کلاه). اما در بُعدِ همنشینی، عناصر مختلف در یک زمان قابل استفاده است. سوزان اسپیگل[1] همین بحث بارت را به تفصیل در کتاب ایجاد قالب و روایت: از متن تا متن مجازی، در مورد دختری که تی‌شرت، شلوار جین و کفش صندل به پا کرده.

دختر مورد مطالعه برای پوشش بالاتنه خود با سه گزینه روبروست، بلوز، تی‌شرت و ژاکت پشمی، که او باید از این سه گزینه یکی را انتخاب کند. هرچند که این سه نوع پوشش دارای ساختاری مشابهند، اما او می‌تواند تنها یکی از آنها را برگزیند. درواقع اصل مشابهت آنها را به هم نزدیک نموده است و او نیز براساس همین اصل، شلوار و کفش خویش را با یکدیگر هماهنگ می‌کند.

قاعدهٔ ترکیب و همنشینی ایجاب می‌کند که وی تی‌شرت را با کفش صندل هماهنگ کند و نمی‌تواند با وجود تی‌شرت از کفش پاشنه‌بلند استفاده نماید. او یا می‌تواند بلوز را بپوشد و یا تی‌شرت را بر تن کند که درهرحال هرکدام از

---

1. Susan Spiggle, *Creating the Frame and Narrative*: From Text. To Hypertext. In *Stern*: The Representing Consumers: Voices, Views and Visions (London: Routledge, 1998), p. 159.

آنها دارای پیام متفاوتی است. به طور کلی ترکیب لباس و کفش خود جمله‌ای را شکل می‌دهد که حاوی پیام خاصی است.

در دنیای سینما محور همنشینی بر پایهٔ **مونتاژ** نماها صورت می‌پذیرد. همچنین گاه نیز همسازگی و همنشینی ماهیت مکانی به‌خود می‌گیرد. در تصویرهای عکاسی این همنشینی اجزاء به‌وضوح ملاحظه می‌گردد.

به‌طور کلی هم تحلیل عمودی و هم تحلیل افقی، نشانه‌ها را بخشی از یک نظام می‌شناسد و بنابراین کارکرد آنها را در چارچوب رمزگان و رمزگان‌های فرعی مورد واکاوی قرار می‌دهد. هرچند که ما در اینجا روابط همنشینی و جانشینی را جدای از هم مورد بحث قرار دادیم، امّا نباید فراموش کرد که تحلیل یک متن به‌طور کلی متضمن بررسی نظام در کلیّت آن است. بنابراین دو جنبهٔ یادشده نباید مستقل از یکدیگر مدّ نظر قرار گیرند. به‌نظر سوسور نظام را باید منظومه‌ای متحد دانست که در پرتو تجزیه و تحلیل می‌توان عناصرشان را تفکیک و روابط آنها را به‌دقت وارسی نمود. با این‌همه باید این دو رهیافت یعنی بحث همنشینی و جانشینی را در ارتباطی متقابل قرار دهیم تا تصویر جامع از یک پدیدهٔ نشانه‌شناختی به‌دست آوریم.

۵

تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی

همان‌گونه که در فصل پیشین یادآور شدیم محور همنشینی و همسازی ساختار ظاهری و سطحی متن را مورد تحلیل قرار می‌دهد، و حال آنکه محور جانشینی بیشتر به‌جانب مفاهیم ضمنی هر یک از دال‌ها معطوف است. این جنبه از تحلیل ساختاری متضمن بررسی مفاهیم مثبت و منفی است.

نشانه‌شناسان همواره این پرسش را مطرح می‌کنند که چرا یک دال خاص در یک متن به‌کاررفته و دال‌های دیگر بجای آن به‌کار نرفته است. سوسور مدعی بود که یکی از خصلت‌های روابط متداعی (که همان محور جانشینی است) در این است که این‌گونه مناسبات در غیاب تحقق می‌پذیرند. یعنی در غیاب متن خاصی از دال‌های بدیل از یک انگارهٔ خاص. به‌نظر وی نشانه‌ها ارزش خود را در چارچوب نظامی زبان‌شناختی از چیزی اخذ می‌کنند که حضور ندارد. مثلاً اگر کسی در اداره‌اش کت و شلوار رسمی بپوشد آدمی متوجه می‌شود که او هنجارهای اداری را رعایت می‌کند. این نکته در مورد کنش‌های فرهنگی هم صادق است. مثلاً اگر روزی همین شخص با لباس غیررسمی، یعنی پیراهن بر روی شلوار یا کفش ورزشی، وارد اداره شود این خود برای ما حامل پیامی خاصی است. تحلیل غیاب متنی به ما مدد می‌رساند تا بفهمیم که مصالح چه کسی در اثر ترک کنش خاصی برآورده می‌شود. این‌گونه تحلیل‌ها ما را به جانب رویکرد جانشینی هدایت می‌کند. به‌طور کلی

تحلیل مبتنی بر عامل جانشینی متضمن قیاس، تطبیق و بررسی ناهمانندی هر یک از دال‌های حاضر در متن، با دال‌های غایی که در شرایط واحد قابل گزینش بوده‌اند می‌باشد. می‌توان این تحلیل را در هر سطح نشانه‌شناختی، از واژه‌ها گرفته تا آواها، تصاویر، سبک، نوع و ابزار به‌کار گرفت. بنابراین به‌کارگیری یک دال بجای دال دیگر از همان انگاره، بر پایهٔ عواملی چون محدودیت‌های فنی، رمزها (مثلاً سبک و نوع) قراردادها، دلالت‌های ضمنی، غایات بیانی و نیز محدودیت‌های ناشی از گنجینهٔ معلومات فرد و نظایر آن متکی است. تحلیل روابط جانشینی به‌ما یاری می‌دهد تا ارزش پاره‌ای از عناصر در یک متن را مشخص کنیم.

نشانه‌شناسان همواره به‌آزمون جانشینی در مورد شناسایی دال‌های خاصی اشاره می‌کنند و اهمیت آنها را در تغییر از یک دال به‌دال دیگر مورد ارزیابی قرار می‌دهند و این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا تغییر در دال به تغییر در مدلول منجر می‌شود؟ رومن یاکوبسن و سایر ساختارگرایان حلقهٔ پراگ این آزمون را در زبان به‌کار گرفتند. آنها در ساختار آوایی واژه تغییراتی را ایجاد کردند تا معلوم سازند که در چه نقطه‌ای یک واژه به‌واژه‌ای کاملاً متفاوت تبدیل می‌شود. همین آزمون جانشینی رفته‌رفته تبدیل به‌صورتی ذهنی در تحلیل متن شد. رولان بارت همین آزمون جانشینی را برای تقسیم متن به‌واحدهای معنایی کوچکتر قبل از دسته‌بندی آنها به‌طبقه‌ای انگاره‌ای به‌کار گرفت.[۱] او به‌منظور اعمال این، آزمون دال خاص را در یک متن برگزید و سپس بدیل‌ها و جانشین‌هایی را برای آن در نظر گرفت و سپس تأثیر هر یک از بدیل‌ها را برحسب تغییر در معنای یک نشانه مورد بررسی قرار داد. مثلاً در یک تصویر یا عکس کلوزآپ، و یا تغییر در سن و سال و جنسیت و طبقه و قومیت و نیز سایر اشیاء و نیز تغییر در زیرنوشت را آزمایش نمود. سپس تأثیر جابجایی دو دال موجود در متن را از لحاظ تغییر در روابط آنها مورد بررسی قرار داد. بعد تأثیر این تغییرات را بر معنای اصلی در نظر گرفت.[۲] آزمون

۱. بارت، ۱۹۶۷، ص ۴۸.
۲. بارت، ۱۹۸۵، صص ۱۹ـ۲۰.

جانشینی به‌ما یاری می‌دهد تا مجموعه‌ها (انگاره‌ها) و رمزهایی را که دال‌ها به‌آنان تعلق می‌گیرد روشن شود. برای مثال چنانچه فضا و صحنه در یک پیام بازرگانی تغییر کند و همین تغییر باعث دگرگونی در معنا گردد می‌توان گفت که صحنه و پیش‌زمینه یکی از انگاره‌های مهم در محور جانشینی است. مثلاً، ورود به یک مهمانی با اتومبیل پیکان و جانشین کردن آن با اتومبیل مرسدس بنز آخرین سیستم حاوی دو پیام مختلف است. حاضر شدن در یک جلسه مصاحبهٔ شغلی با لباس غیررسمی و کفش کتانی حاوی یک پیام است. اما رفتن بر سر مصاحبه با لباس مرتب و رسمی پیام دیگری را به‌مخاطب انتقال می‌دهد و قطعاً تأثیر متفاوت بر ذهن و لاجرم داوری مصاحبه‌کننده بر جای خواهد گذارد.

آزمون جانشینی ممکن است متضمن چنان تغییری اساسی گردد که بعضی از آنها ممکن است در نحو یا محور همنشینی تغییراتی را ایجاد کند. درهرحال، در پاره‌ای موارد تغییر در نحو یا محور همنشینی ممکن است متضمن تغییر در محور جانشینی گردد.

دگرگونی‌های جانشینی:[1]

۱. جایگزینی[2]

۲. جابجایی[3]

دگرگونی‌های همنشینی:[4]

۱. افزایش

۲. حذف

این چهار فراگرد اصلی به‌عنوان جلوه‌های مهم دریافت و تذکار از ناحیهٔ آلپورت و پست‌من معرفی شد.[5]

---

1. Paradigmatic transformation 2. substitution

3. transposition 4. syntagmatic transformation

5. Gordon Allport and Leo J. Postman «The Basic Psychology of Rumour in *Readings in Social Psychology*» (London: Methuen, 1959).

این تغییرات درست با چهار مقولهٔ کلی که کوئیسلین آنها را انحراف از زبانِ تحت‌اللفظ نامید قابل قیاس است. به دیگر سخن می‌توان گفت که چهار مقولهٔ اصلی در معانی بیان با این چهار درجه قابل تطبیق است.

ساختارگرایان به طور کلی اهمیت مناسبات ناشی از تقابل‌های جانشینی را مورد بحث قرار داده‌اند. یکی از روش‌های تحلیلی مهم که از سوی نشانه‌شناسان به‌کار گرفته می‌شود متضمن شناسایی تقابل‌های قطبی یا دوتایی مثل ما و آنها، جمع و فرد و عمومی و خصوصی در متن می‌باشد. به‌طور کلی مقولهٔ دوگانگی و تقویت چیزی است که در مقوله‌بندی‌های ذهنی آدمی وجود دارد. یاکوبسن و هال مدعی هستند که تقابل‌های دوتایی اولین عمل ذهنی است که کودک به‌آنها توسل می‌جوید. درواقع کودک با به‌کارگیری این تقابل‌های دوتایی می‌کوشد تا به‌تجربه‌های پراکنده خویش نظم ببخشد. کودک در مراحل اولیه رشد خویش به ناچار باید به‌منظور ادامهٔ حیات خود میان همسانان و غیر همسانان تفکیک قائل شود؛ خودی را از بیگانه و دوست را از دشمن بازشناسد و خودی و غیرخودی را تشخیص دهد و آنچه‌راکه خوردنی است از آنچه راکه خوردنی نیست جداکند. حتی پاره‌ای از این تفکیک‌ها میان حیوانات هم ملاحظه می‌شود. همین گرایش است که منجر به‌طبقه‌بندی امور می‌شود.[1] زبان به تدریج چنین امکانی را به‌کودک می‌دهد. ادموند لیچ مردم‌شناس معروف انگلیسی ضمن تحقیقات خویش دریافته است که یک میمونِ فاقدِ زبان، قادر است میان «من» و «دیگری» تمیز قائل شده و حتی، میان «ما» و «آنها» نیز تفکیک قائل گردد. همین تفکیک است که در مراحل بعدی رشد زبان به تفکیک میان طبیعی و فراطبیعی یا انسان و خدا منجر می‌شود. این همان دوگانگی است که لاکان تحت عنوان واقعی و خیالی مطرح نموده است. ادموند لیچ این گرایش به فهم دوگانگی‌های مختلف را از ویژگی‌های انسان می‌شناسد.

---

۱. ادموند لیچ، ۱۹۷۰، ص ۳۹.

انسان‌ها از گذشته تاکنون، در فرهنگ‌های مختلف همواره به خصوصیت مهم و اساسی دوگانگی‌ها و تقابل‌های دوتایی توجه نموده‌اند. برای مثال، ارسطو در کتاب متافیزیک میان ماده و صورت، طبیعی و غیرطبیعی، فعال و منفعل، کل و جزء، وحدت و کثرت، قبل و بعد، هستی و نیستی تفکیک قائل شد. در کتاب سماع طبیعی[1] ارسطو چهار عنصر خاک، هوا و آب و آتش را به صورت دو جفت متقابل مورد تحلیل قرار داد. در حدود دوهزار سال تمام این دو جفت، به عنوان ساختار اصلی واقعیت ملموس قلمداد شد. به همین جهت نظریهٔ عناصر تا عصر رابرت بویل[2] یعنی قرن هفدهم مورد قبول اندیشمندان قرار داشت و آنها، مجموعهٔ هستی را بر مبنای این چهار عنصر تحلیل می‌کردند.

این عناصر در ترکیبات مختلفی قرار می‌گرفت و صورت‌های تغییریافتهٔ آنها معلول عوامل و علت‌های خاصی محسوب می‌شد. این برداشت قرن‌ها اساس بحث‌های علمی را تشکیل می‌داد.

لیونز مدعی است که تقابل‌های دوتایی از اصول مهم حاکم بر ساختار زبان تلقی می‌شود. لیونز این بحث را در کتاب معروف خود معناشناسی[3] (جلد اول) مطرح نمود. سوسور هم در مورد اختلاف میان نشانه‌ها بحث کرده و آن‌را مهمترین مشابهت‌ها می‌داند. به نظر او واژه‌های تقابلی (متضادها) دارای کارکردی عملی در زبان محسوب می‌شوند، زیرا که این تقابل‌ها زمینهٔ تفکیک و طبقه‌بندی را فراهم می‌سازد. رومن یاکوبسن ضمن تأسی از اندیشه‌های سوسور، مدعی شد که واحدهای زبانی در چارچوب نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم می‌پیوندد. این‌گونه تقابل‌ها برای افادهٔ امری ضروری محسوب می‌شود. مثلاً معنای «تاریک» با معنای «روشن» مرتبط است و فرم با

---

1. *physica* 2. Robert Boyle (1627–91)

3. John Lyons, *Semantics*, Vol. 1, (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).

عنصر	کیفیت	خلط	مایعات	اندام	فصل‌ها	چهار جهت اصلی	بروج دوازده‌گانه
هوا	گرم و مرطوب	دموی، فعال و پرشور	خون	قلب	بهار	جنوب	جوزا، میزان، دلو
آتش	گرم و خشک	صفراوی، دمدمی و عصبانی	زرد صفرا	کبد	تابستان	شرق	حَمَل، اسد، قوس
خاک	سرد و خشک	سودایی، افسرده	صفرای سیاه	طحال	پاییز	شمال	ثور، سنبله، جدی
آب	سرد و مرطوب	بلغمی، بی‌خیال	بلغم	مغز	زمستان	غرب	سرطان، عقرب، حوت

درون‌مایه ارتباطی نزدیک دارد. حال معلوم نیست که گرایش ما به تفکر در چارچوب تقابل‌ها، ناشی از اولویت این تقابل‌ها در زبان است یا اینکه زبان، خود صرفاً بازتاب‌دهندهٔ خصوصیات عمومی و کلی بشر است؟

بدیهی است که امروزه میان انواع تقابل درجات و مراتبی وجود دارد. مثلاً در واژه‌های متضادی چون «مرده» و «زنده» درجات و مراتب قابل تصور نیست. حال آنکه در تقابل میان «بد» و «خوب» مراتب و درجاتی از خوبی و بدی را می‌توان در نظر گرفت در غرب این دو تمایز را به‌دوگونه تقسیم کرده‌اند: تقابل‌های رقمی[1] و تقابل‌های غیررقمی[2]. به‌طور کلی تقابل‌های رقمی را می‌توان «میان این یا آن» فرض کرد، اما تقابل‌های غیررقمی دارای مراتبی است که می‌توان «کمتر یا بیشتر» را در مورد آنها به‌کار گرفت.

در زبان انگلیسی و همین‌طور در زبان فارسی، می‌توان ریخت واژگانی را ضمن به‌کارگیری یک پیشوند، و یا پسوند به مفهوم مقابل آن تغییر داد. مثلاً در زبان فارسی با به‌کار بردن پیشوند «نا» در مقابل «مرد» می‌توان مفهوم مقابل واژهٔ اخیر یعنی نامرد را به‌دست آورد و یا در زبان انگلیسی با پیشوند un و in و یا im می‌توان مثلاً formal یعنی رسمی را به informal به‌معنی غیررسمی تبدیل کرد. اما تقابل‌های «خوب و بد» دارای خصلتی خودبه‌خودی و ارتجالی هستند. بعضی از زبان‌شناسان چون جان لیونز مدعی هستند که به‌کارگیری صورت‌های غیرمرتبط برای افاده تقابل در زبان به‌خاطر ماهیت معناشناختی آنهاست.

به‌طور کلی یکی از جلوه‌های مهم و برجستهٔ هر فرهنگ در طبیعی بودن تقابل‌های دوتایی است. اکثر مفاهیم تقابلی چون زن و مرد، جسم و روح و نظایر آن دارای زمینه‌های مهم روانی-زبانی است.[3] ژاک لاکان روانشناس نوفرویدی در سال ۱۹۵۷ یادآور شد که ساحت ناخودآگاه دارای ساختاری زبانی است. بدین معنا که ذهن وجهی قالب را بر جریان پویای تجربهٔ درونی

1. digital 2. Analogue 3. psycholinguistic

تحمیل می‌کند و این قالب، از طریق مشخص کردن «خود» در رابطه با «دیگری» است. در قلمرو ابتدایی واقعیت (که در آن غیاب، فقدان و حرمانی وجود ندارد) کودک به هیچ‌وجه هنوز محور هویت خود را مشخص ننموده و لذا در تجربه‌های او، مرزی میان خود و جهان خارج وجود ندارد.

کودک در ماه‌های ششم تا هشتم رفته‌رفته از مرحلهٔ واقعیت به ساحت خیال قدم می‌گذارد. در این حیطه است که به تدریج جریان تکوین فردیت و یا خود آغاز می‌شود. به‌طور کلی رسیدگی کودک به‌آستانهٔ زبان‌آوری مقارن است با جدایی او از مادرش، یعنی کودک از مادرش جدا می‌شود و مادر به‌صورت ابژه‌ای قابل تجربه برای کودک درمی‌آید. امر واقع یا واقعیت در جهان لاکان مرحلهٔ تکامل‌یافته‌ای است که کودک در سایه آن قادر است پدیده‌های عینی را آن‌گونه که در عالم خارج عارض می‌شود مورد داوری قرار دهد. اما پیش‌زمینه چنین برخوردی با واقعیت مستلزم گذار از مرحلهٔ خیال به‌مرحلهٔ نمادین و سپس، دریافت واقعیت است. این نظریه را می‌توان با دیدگان ژان پیاژه دربارهٔ سیر رشد اندیشه و شخصیت کودک قیاس نمود. به‌نظر لاکان رشد ذهنی از مرحلهٔ خیال آغاز شده و سرانجام به‌خود واقعیت می‌انجامد. آنچه میان خیال و واقعیت پیوند برقرار می‌کند همانا گستره نمادین است. درواقع ما نمی‌توانیم با جدایی از گسترهٔ خیال و گسترهٔ نماد، به‌گسترهٔ واقعیت برسیم، چراکه این سه در یک رابطه سازواره با یکدیگرند.

به‌محض اینکه کودک به‌نظم نمادین (یعنی حیطهٔ عمومی زبان ملفوظ) دست یافت، همین زبان به‌او کمک می‌کند تا «خودآگاه» خویش را دریابد. بدیهی است که این فردیت و خود، هرچند از استقلال برخوردار است، اما این استقلال موجب نمی‌شود که فرد به‌محدودیت‌های ناشی از قراردادهای زبانی تن ندهد. به‌تعبیری او به‌صورت دالی سیال و پرتکاپو درمی‌آید و با سایر دال‌ها در مناسبتی خاص قرار می‌گیرد. در اینجا باید گفت ذهنیت رفته‌رفته در راستای گفتمان شکل می‌گیرد. امیل بنونیست[1] مدعی است که زبان تنها بدان

1. Emile Benvenist

علت تحقق عینی پیدا می‌کند که فرد خود را به‌عنوان فاعل شناسنده مطرح نموده و در بیان، خویشتن را «من» خطاب می‌کند. به‌همین جهت است که «من» شخص دیگری را نزد خود اعتبار می‌کند که از «من» فاصله دارد. درواقع این دیگری به‌صورت بازتاب من به‌صورت «تو» مورد خطاب قرار می‌گیرد. بنابراین «تو» بدون فرض دیگری در تقابل با من امکان طرح نمی‌یابد. از این‌رو «من و تو» را باید مکمل یکدیگر محسوب داشت. بدیهی است که این دو واژه قابل تبدیل به یکدیگر می‌گردند.[۱]

فروید ورود به حیطهٔ نمادین را در کتاب فراسوی اصل لذت به‌گونه‌ای جالب تشریح کرد. در فرهنگ آلمانی بازی جالبی به نام Fort-da مرسوم است. فورت Fort در زبان آلمانی یعنی «رفت، غیب شد» و da به‌معنای «آنجاست». نوهٔ فروید در سن هیجده‌ماهگی یک قرقره نخ را به‌این طرف و آن طرف پرتاب می‌کرد و می‌گفت «گرفت» و بعد آن‌را پیدا می‌کرد و می‌گفت «آنجاست». فروید می‌گوید این بازی در ذهن ناخودآگاه کودک صورت روایی وضعی است که در آن کودک احساس می‌کند مادر خود را از دست داده است و «آنجاست» نمود تمثیلی است از اینکه مادر بازگشته است. درواقع بازی حضور و غیاب خود نمودی است از تناوب میان محور همنشینی و جانشینی. بنابراین اندیشمندان رمانتیک دوران کودکی را متضمن جدایی از اصل خود یعنی رحم مادر می‌شمارند. مثلاً روسو مدعی بود که تولید ابزار از سوی انسان‌های اولیه نمودی است از احساس دور شدن از وحدت اولیه با طبیعت. این‌گونه برداشت همواره متضمن وحدت میان عاقل و معقول، عالم و معلوم، شناسنده و شناخته بوده است. کودکی و یا تجربهٔ اولیهٔ فرد خود متضمن رها شدن از وحدت نخستین و کشف هویت در تقابل با غیر است.

اندیشمندانی چون گاجا سیلورمان یادآور شده‌اند که رمزهای فرهنگی عبارتند از نظام‌های مفهومی (عقلی) که پیرامون تقابل‌ها و معادلات اساسی

---

۱. بنونیست، ۱۹۷۱، ص ۲۲۵.

شکل می‌گیرد. مثلاً واژه «زن» در تقابل با واژهٔ «مرد» تعریف می‌شود. به‌طور کلی هر یک از این دو واژه با طیف گسترده‌ای از اوصاف نمادین همراه است.[۱]

کلود لوی‌ـاشتراوس نیز همین موضوع را در قالب مناسبات تمثیلی مطرح نموده و مدعی است که چنین روابطی نظامی از معناها را در بافتی از طبقه‌بندی به‌وجود می‌آورد. به‌زعم او تقابل‌های دوتایی اساس نظام‌های معقولی را در فرهنگ شکل می‌دهند و این نظام‌ها، بر پایهٔ استعاره و مجاز استوارند. او تقابل‌های مفهومی را در کنش‌های فرهنگی، به‌خصوص در حوزهٔ اسطوره و قواعد خویشاوندی مطالعه کرد. به‌طور کلی اسطوره‌ها و رویه‌های فرهنگی فردی را تنها می‌توان در چارچوب نظام تقابل و تباین مورد توجه قرار داده در این صورت بازتاب مناسبت میان طبیعت و فرهنگ در ژرفای این روابط قابل ملاحظه است. تقابل و تباین‌های مزبور برحسب روابط میان انسان و سایر موجودات اعم از حیوانات، گیاهان و موجودات فراطبیعی، اجرام سماوی، انواع غذاها و غیره قابل تبیین می‌گردد. منبعی از طیف‌های تقابلی که بر اساس اشکال کالبد انسانی شکل گرفته‌اند ماهیتی کلی و اساسی دارند، در این خصوص می‌توان «نر و ماده»، «چپ و راست» و نظایر آن را مثال زد. این‌گونه طیف‌های طبیعی متضمن دلالت‌های فرهنگی خاص است. یعنی همواره این‌گونه تقابل‌ها آکنده از نمادهای نیک و بد و مجاز و ممنوع هستند.

[۱] لوی‌ـاشتراوس مدعی است که اسطوره عبارتست از حل تناقض‌ها و بحران‌های فرهنگی به‌صورتی رؤیایی و در قالب طیف‌های تقابلی. رشد و گسترش اسطوره متضمن بازسازی تکراری این منش در گسترهٔ تقابل‌های زوجی است، که خود آنها، خود نمودی از استحالهٔ زوج اولیه هستند. کلود لوی‌ـاشتراوس ثابت نموده است که چگونه آشپزی طبیعت را به فرهنگ

---

1. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press. 1983), p. 36.

تبدیل می‌کند. اسطوره‌های امریکای جنوبی «خام» را در تقابل با «پخته» قرار می‌دهند. این موضوع را لوی-اشتراوس در مسافرت‌های خود به امریکای جنوبی دریافت و آنها را در کتاب معروف خود موسوم به خام و پخته بازتاب داد. به‌گفتهٔ او به‌منظور تدوین نظام اسطوره‌ای در مورد آشپزی مجبور شدیم تقابل میان واژه‌ها را، که از ادراکات حسی ناشی شده بود به‌کار بریم. برای مثال خام و پخته و تازه و فاسد در زمرهٔ همین تقابل‌ها به‌شمار می‌رفت. در دومین قدم این تحلیل به‌ما نشان داد واژه‌هایی که به‌صورت زوج در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند مثل خالی و پر، محتوی و محتوا، داخلی و خارجی، جامع و مانع و نظایر آن از لحاظ منطق حاکم بر فرم درخور توجهند.

جالب اینجاست که لوی-اشتراوس به‌منظور اثبات مدعای خویش به‌رمزگان متنی در ادبیات پرداخت. او یکی از سروده‌های شارل بودلر را با همکاری رومن یاکوبسن تحلیل نمود. وی در این شعر تقابل میان اجزاء جمله چون صورت‌های شعری و جلوه‌های معناشناختی را به‌دقت تحلیل نمود.

بیا ای گربهٔ زیبای من و بر دل عاشقانهٔ من بیارام
چنگال‌هایت را به‌درون فراچین،
و بگذار تا در چشمان زیبایت
که ترکیبی از فلز و عقیق‌اند، غوطه‌ور شوم
هنگامی که سرپنجه تو، آرام‌آرام نوازش می‌کند
سر تو را و پشت نرم تو را
و دست من از سوده شدن بر بدن برق‌زای تو
مست لذت می‌شوم؛
بدان هنگام، زن خود را در عالم خیال می‌بینم
نگاهش چون نگاه تو ای حیوان آرام
ژرف و سرد؛ برنده و شکافنده چون نیزه‌ای

* * *

و از پای تا سر
نفحه‌ای لطیف، عطر خطرناک
گرد بدن سیاه چرده‌اش شناور است[۱]

لوی-اشتراوس و یاکوبسن مدعی هستند که عوامل گوناگونی از لحاظ توانشناسی، نحو، عروض و معناشناسی را می‌توان در این شعر استخراج نمود. به نظر آنها همهٔ این عوامل در این شعر در هم تنیده‌اند. در این شعر گربه دارای جنسیت مؤنث است. اسم‌های معنا که در این شعر به کار رفته همگی از لحاظ جنس مؤنث هستند. به نظر لوی-اشتراوس و یاکوبسن تصویر گربه به صورتی واضح با زن پیوند یافته است. به طور کلی در این شعر وجهی تقابل دوتایی میان خصلت‌های زن در قیاس با مرد آمده است که لوی-اشتراوس آنها را در زبان فرانسه در جدولی طبقه‌بندی کرده است.[۲]

گفتنی است که در جنبش‌های زیبایی‌شناسانه می‌توان خصلت و طیف‌های تقابلی را به خوبی ملاحظه نمود. هر یک از این جنبش‌ها برحسب نقطهٔ اتکای اصلی‌شان قابل طبقه‌بندی هستند. مثلاً مکتب رئالیسم بیشتر به جانب جهان و طبیعت معطوف بوده و نئوکلاسیسم بر متن متمرکز گردیده است. مکتب رمانتیک بیشتر به جانب پدیدآورنده و هنرمند متمرکز است. این‌گونه هدف‌های کلی و گسترده، ارزش‌های همبسته‌ای را نیز بازتاب می‌دهد. در چارچوب یک جنبش تقابل‌های متعددی وجود دارد که امکانات گسترده‌ای را در اختیار نظریه‌پردازان و نقادان قرار می‌دهد. برای مثال، رمزگان رمانتیسیسم به صورت مستقیم یا ضمنی تقابل‌هایی چون تقابل‌های عاطفی / ابزاری، احساس / عقل، عاطفه / فکر، صرافت طبع / تأمل و تدبر، هیجان / دوراندیشی و تأمل؛ الهام /

---

۱. شارل بودلر: ملال پاریس و گل‌های بدی، ترجمهٔ دکتر اسلامی ندوشن، تهران، انتشارات یزدان، چاپ سوم، سال ۱۳۷۲، صص ۲۲۲ـ۲۲۳.

2. Michael Lane (ed.) Structuralism: A Reader (London: Jonathan Cape, 1970).

تلاش، نبوغ / روش، تعجیل / تأمل، حدس و شهود / حکم و داوری عقلی، غریزه / قصد و غرض، ناخودآگاه / طرح و توطئه، اصالت / متعارف بودن، تخیل خلاق / آموزش و یادگیری منظم، طبیعی / مصنوعی، طبیعی / مکانیکی را مطرح می‌سازد.

از جمله می‌توان گفت رمانتیک‌ها مدعی هستند که تأمل و تدّبر، بازتاب‌دهندهٔ عنصر عدم صداقت و نادرستی است. آنها صرافت طبع در نوشتار و به‌طور کلی در اثر هنری را نشانه‌ای از صداقت و صمیمیت می‌شمارند و حقیقت را در چنین صرافتی جستجو می‌کنند. به‌طور کلی هر یک از این تقابل‌ها نظام ارزشی خاصی را شکل می‌دهد. به‌گفتهٔ سوسور هر یک از جنبش‌های زیبایی‌شناسانه نه برحسب آنچه هست، بلکه برپایهٔ آنچه نیست خود را معرفی می‌کنند و هویت خویش را بر پایهٔ غیاب پاره‌ای از اوصاف متکی می‌شمارند. درواقع سیر و تطور جنبش‌های زیبایی‌شناسانهٔ مزبور برحسب اتخاذ موضع در مقابل یک طیف از این تقابل‌هاست و به‌همین اعتبار، در چارچوب تحلیل متن می‌توان گفت ساختار یک متن خاص (مثلاً اسطوره) در جهت موضع‌گیری و اولویت بخشیدن به یک‌سلسله از ارزش‌ها و معانی در تقابل با ارزش‌های متباین کالبدشکافی می‌گردد. در پاره‌ای موارد، این‌گونه تقابل‌ها منبع ایدئولوژی حاکم مرتفع می‌گردد. با این حال پساساختارگرایان مدعی هستند که تنش میان طیف‌های تقابلی هیچ‌گاه برطرف نمی‌شود.

برای مثال، جنبش سوررئالیسم همواره می‌کوشد تا این تقابل‌ها را رفع نماید. چارلز فورس‌ویل[1] در کتاب استعاره تصویری در پیام‌های بازرگانی یادآور می‌شود که یکی از مضامین اصلی سوررئالیسم عبارت بود از اینکه سرانجام همهٔ تقابل‌ها اعم از احساس در برابر عقل، زیبایی در برابر زشتی و نظایر آن، ماهیتی صوری داشتند و همهٔ آنها ظاهری است. در تحلیل نهایی

1. Charles Forceville, *Pictorial Metaphors* in *Advertising* (London: Routledge, 1996), p. 59.

هر یک از دو «برابر نهاد» خود جنبه‌های وحدت ژرفتری است و سوررئالیست‌ها وظیفهٔ خود می‌دانستند تا این وحدت را به منصهٔ ظهور برسانند. از این نقطه‌نظر جای هیچ‌گونه شگفتی نیست اگر استعاره نقش آشتی‌دهنده میان تقابل‌های آشتی‌ناپذیر را برعهده گیرد.

همان‌گونه که بعداً توضیح خواهیم داد این رسالت سوررئالیست‌ها با هدف اصلی پساساختارگرایان هم خواصی دارد.

باید گفت که امروزه تحلیل محور جانشینی در مورد فرهنگ عامه نیز به‌کار می‌رود. جیم کیتس در کتاب افق‌های غرب[1] ژانر فیلم‌های وسترن را در رابطه با این تقابل‌ها تحلیل نموده و مدعی است که در این‌گونه فیلم‌ها فرد در برابر اجتماع، طبیعت در برابر فرهنگ، قانون در برابر اسلحه، گوسفند در برابر گله ساختار اصلی فیلم‌ها را جهت می‌بخشد. جان فیسک همین نکته را در رسانه‌های گروهی تحلیل می‌کند. او در کتاب فرهنگ تلویزیون به مطالعهٔ این تقابل‌های دوتایی پرداخته و ساختار محور جانشینی را در این ارتباط مورد تحلیل قرار می‌دهد. اومبرتو اکو داستان جیمز باند را برحسب مجموعه‌ای از این تقابل‌ها از جمله جیمز باند در برابر چهرهٔ منفی فیلم، غرب در برابر اتحاد جماهیر شوروی، انگلوساکس در برابر سایر فرهنگ‌ها، آرمان‌ها در برابر هوس‌ها، تصادفات در برابر طراحی منطقی، اعتدال در برابر افراط، انحراف در برابر بیگناهی، وفاداری و وطن‌پرستی در برابر خیانت و فریب مورد مطالعهٔ قرار داد.[2]

به‌طور کلی تقابل‌های دوتایی را می‌توان در تصویرها نیز جستجو کرد. ژان ماری فلوک علامت تجارتی دو شرکت کامپیوتری آی‌بی‌ام و اَپِل را با هم قیاس کرد و اختلاف آنها را در یک سلسله تقابل‌های دوتایی جستجو نمود.

---

1. Jim Kitses, *Horizons West* (London: Secker/Warburg, 1970).
2. Umberto Eco, *The Bond Affairs* (London: Macdonald, 1966).

وی در کتاب هویت‌های دیداری[1] آورده است که علامت تجارتی اپل درست در تقابل با علامت تجاری آی‌بی‌ام طراحی شده است.

	آی‌بی‌ام	اَپل
ساختار	تکرار	عدم تکرار
	خطوط غیرپیوسته	خطوط پیوسته
رنگ	رنگ واحد	چندرنگی
	سرد	گرم
فرم‌ها	ماسه «درشت»	
	خطوط مستقیم	منحنی

یکی از مدیران سابق بخش محصولات اپل گفته بود که علامت تجاری ما دارای اسراری عظیم است. می‌توان این علامت را نماد لذت و معرفت به شمار آورد. بخشی از این سیب خورده‌شده و رنگین‌کمان را بازمی‌نماید. در این علامت لذت و معرفت، امید و بی‌سروری متجلی است. سیب گازخورده هم نمودی است از اسطورهٔ درخت معرفت در بهشت عدن بنا به روایت کتاب مقدس و همچنین ارتباط آی‌بی‌ام با ساحل شرقی امریکا و به خصوص شهر نیویورک را هم تداعی می‌کند. زیرا که در زبان انگلیسی ـ امریکایی، شهر نیویورک را «سیب بزرگ»[2] می‌نامند. افزون بر این رنگین‌کمان با رنگ‌های سبز، زرد، نارنجی، قرمز، بنفش و آبی خود یادآور دوران رواج هیپی‌گری در غرب امریکا در دههٔ ۱۹۶۰ است و بنابراین، آرمانگرایی آن زمان را مجسم می‌کند. همچنین باید در نظر داشت که سیب و رنگین‌کمان آن، بر مردود شمردن تقابل‌گرایی سیاه و سفید در علامت آی بی ام دلالت دارد.

در حوزهٔ فلسفه می‌توان، رنه دکارت را بنیانگذار رویکردی در فلسفه به شمار آورد که واقعیت را برحسب ثنویت میان ذهن و جسم تبیین کرد.

1. Jean-Marie Floch, *Visual Identities* (London: Continuum, 2000).

2. Big Apple

به دیگر سخن او جهان خارج را در تقابل با جهان ذهن مورد مطالعه قرار داد و مدعی شد که جهان خارج واجد گوهری مادی است، اما جهان ذهن متضمن ماهیتی غیرمادی است. او در همین راستا ذهنیت[1] را در تقابل با عینیت[2] مطرح نمود. بدیهی است که او در بحث خود از این دو ساحت، ذهن را بر عین یا جهان خارج اولویت بخشید. به دیگر سخن، او ذهن شناسنده را در استقلال از موضوع و متعلق خود اعتبار نمود و زمینهٔ تسری این تقابل به‌اموری چون عقل و احساس، زن و مرد، صادق و کاذب، حقیقت و مجاز، خصوصی و عمومی، خود و دیگری، انسان و حیوان فراهم نمود.

امروزه نظریه‌پردازان فمینیست (زن‌باور) دکارت را به خاطر فراهم نمودن گفتمان مردسالارانه مورد نکوهش قرار می‌دهند و مدعی هستند که او بود که زمینهٔ چنین گرایشی را به‌وجود آورد و سنگ‌بنای تبعیض میان زن و مرد را گذاشت.

گفتنی است که راهبرد ژاک دریدا در بنیان‌فکنی و ساختارشکنی چالش در برابر اولویت بخشیدن به گفتار بر نوشتار در تمدن غربی است. به دیگر سخن، او در جای‌جای نوشته‌های خود کوشیده است تا ثابت کند که تقابل دیرین میان گفتار و نوشتار، به‌کژفهمی‌های متعددی در راستای اندیشهٔ فلسفی-اجتماعی انجامیده است. افزون بر این، دریدا تقدم مدلول بر دال را نیز معلول همین کژتابی می‌شناسد و مدعی است که چنین تقدمی ریشه در تقابل میان ماده و روح یا جوهر و اندیشه دارد. او می‌کوشید تا این ثنویت و دوگانگی میان دال و مدلول را مورد تردید قرار دهد. به نظر او در اکثر موارد مدلول همواره به عنوان دال نقش خود را ایفا می‌کند. ناگفته نماند که او تقابل‌های دیگری چون حضور و غیاب، طبیعت و فرهنگ، مرد و زن، حقیقی و مجازی را نیز با تردید روبرو می‌سازد.

پس از دریدا کسانی چون رابرت هاج و گانتر کرس کوشیده‌اند تا بر اساس

---

1. subjectivity 2. objectivity

نظریهٔ زبان‌شناختی سوسور نموداری تصویری از انگارهٔ نشانه‌شناختی وی، بر پایهٔ تقابل‌های صریح عرضه دارند. کتاب معروف آنها که در سال ۱۹۸۶ منتشر شد نشانه‌شناسی اجتماعی[1] نام دارد. در این نمودار واژه‌هایی که در سمت راست قرار گرفته، در قیاس با واژه‌های سمت چپ، در اولویت قرار دارند. هاج و کرس کوشیده‌اند تا ارزش‌گذاری سوسور را دگرگون نموده و چارچوب اجتماعی-عینی نوینی برای نشانه‌شناسی اعتبار نمایند. طرح آنها ارائهٔ بدیلی مبتنی بر موارد زیر است[2]:

۱. فرهنگ، جامعه و سیاست به‌عنوان اموری ذاتی و درونی برای نشانه‌شناسی

۲. سایر نظام‌های نشانه‌شناختی در عرض زبان ملفوظ

۳. گفتار (پارول) و کنش‌های دلالتی عینی در سایر رمزگان

۴. در زمانی، زمان و تاریخ و همچنین فراگرد و تغییر

۵. جریان دلالت و تعامل میان نظام‌های دلالتی و ساختار چنین دلالت‌هایی

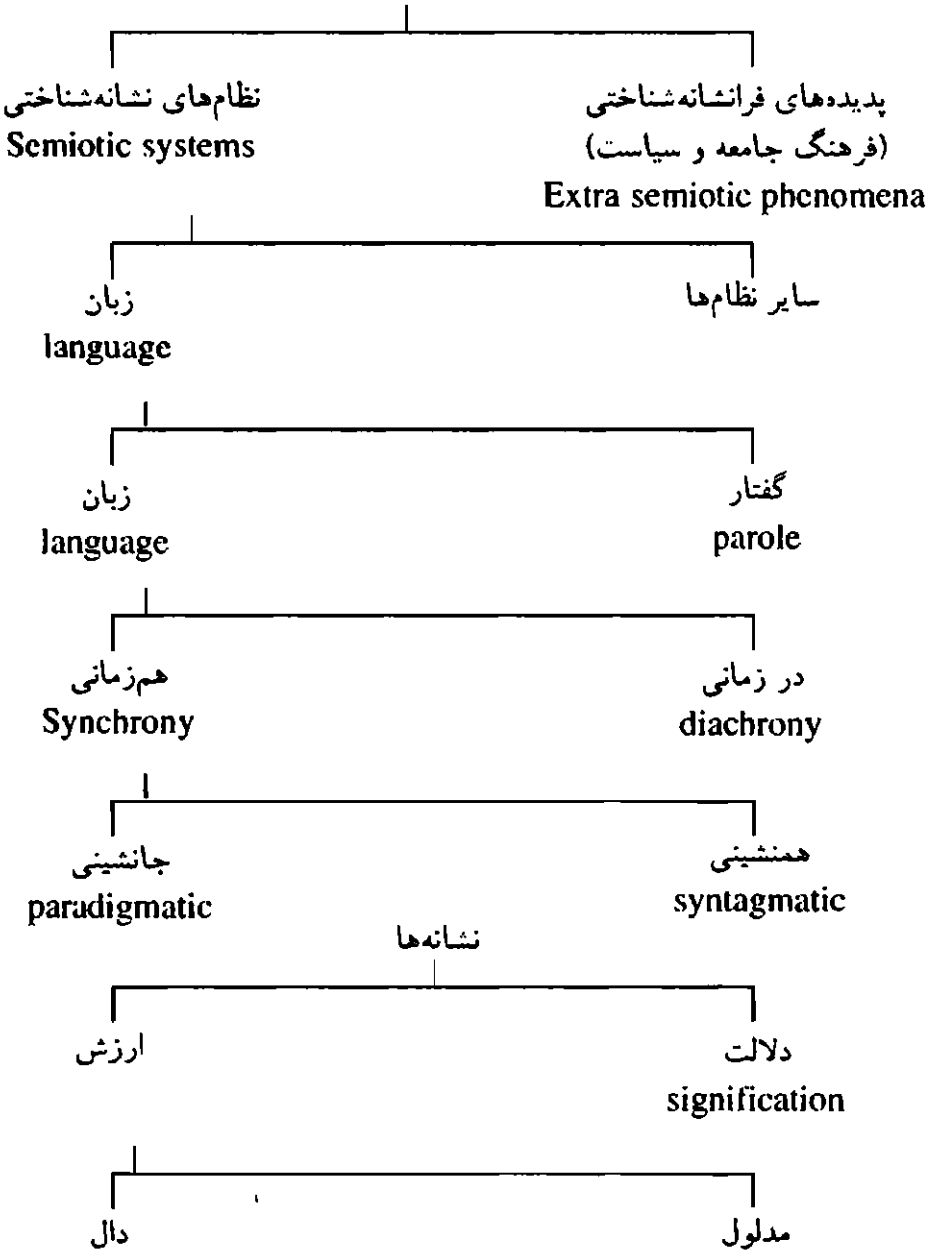
۶. ساختار مدلول

۷. ماهیت مادی نشانه‌ها

مفهوم آشکارگی یا برجستگی[3] که برای اولین‌بار از سوی رومن یاکوبسن به‌کار رفت، معمولاً در مورد واژه‌های زوج در محور جانشینی به‌کار می‌رود. معمولاً گزینشِ صورت برجسته و آشکار در متن، خود پیام خاصی را افاده می‌کند. در مواردی که متنی از حیطهٔ چشمداشت‌ها و انتظارات متعارف خارج می‌شود، آن‌را آشکار یا برجسته می‌نامند. برعکس، یک متن متعارف که از فرمول‌های جاری تبعیت می‌کند فاقد برجستگی است. در صورتی که یک متن غیرمتعارف، واجد خصوصیت برجستگی است. از این‌رو چنین متنی

---

1. Robert Hodge and Gunther Kress, *Social Semiotics* (Cambridge: Polity, 1986). 2. *Ibid*, p. 17. 3. markedness



به تأویل نیازمند است. به طور کلی یک دال بارز و برجسته[1] دارای خصلت‌های نشانه‌شناختی ویژه‌ای است.

وجود صورت‌های بارز و برجسته را نباید جلوهٔ ساختاری نظام‌های نشانه‌شناختی به شمار آورد. کاترین وودوارْدْ در کتاب هویت و غیریت[2] مدعی

1. marked signifier

2. Kathlyn Woodward, *Identity and Difference* (London: Sage Open University, 1997), p. 33.

است که نظم اجتماعی از طریق بارز نمودن و برجسته کردن تفاوت‌ها ایجاد شده، و به‌حیات خود ادامه می‌دهد. صورت‌های غیربرجسته و ناآشکار، نمودی از طبیعی شدن ارزش‌های فرهنگی هستند. هلن سیزو[1] بر خصوصیت جنسی تقابل‌های دوتایی تأکید می‌کند که در اغلب موارد به‌نفع جنس مذکر سنجیده می‌شود.

ترور میلیوم مدعی است ضوابطی که انسان‌ها به‌طور هتک و جوامع و افراد به‌طور خاص به‌سنجش ارزش مرد و زن پرداخته‌اند بی‌طرفانه و عینی نیست، بلکه همان‌گونه که زیمل می‌گوید این ضوابط عموماً دارای منش و ماهیتی مردسالارند. به‌تعبیری، مرد بودن یعنی نوعی بهنجار بودن و زن بودن، متضمن خصوصیاتی متفاوت است که با هنجارهای معقول فاصله دارد. یعنی زن به‌گونه‌ای ضمنی موجودی نابهنجار تلقی می‌شود.[2]

به‌طور کلی اندیشه تقابلی، بیشتر تعریف‌شدهٔ میل شدید افرادی است که می‌کوشند هر چیزی را به‌دو مقوله تقسیم نمایند. ضرب‌المثل جالبی در زبان انگلیسی وجود دارد بدین مضمون که: مردم عالم دو دسته‌اند؛ نخستْ کسانی که مردم را به‌دو دسته تقسیم می‌کنند و دیگر، آنهایی که چنین تقسیمی را باور ندارند. معمولاً سودمندی تأویلی این‌گونه تقابل و دوگانه‌باوری‌ها از ناحیهٔ بعضی از اندیشمندان مورد انتقاد قرار گرفته، با فرض ادعا که باید حیات و متن را رشته‌ای متداوم دانست تا مجموعه‌ای از تقابل‌های دوتایی. آلن ژیرداس گریماس[3] «مستطیل مربع نشانه‌شناختی» خود را مطرح نمود و در این رهگذر، زوج‌های تقابلی را در چارچوب آن تحلیل نمود.

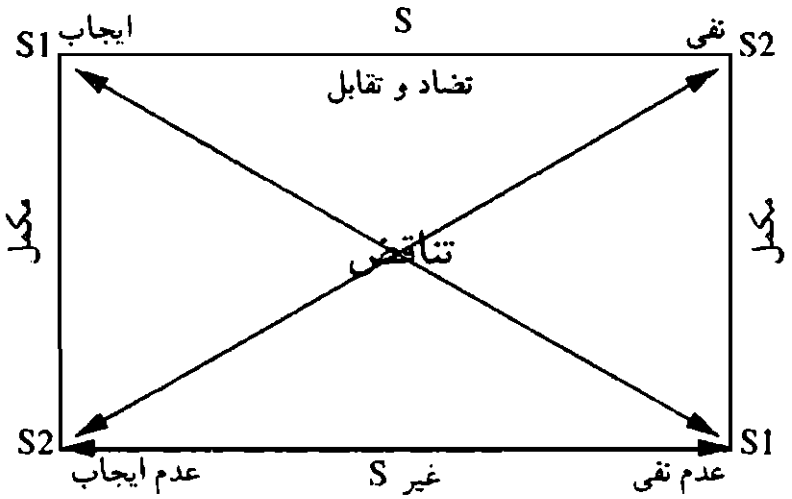
این مستطیل درواقع پیوستگی و ناپیوستگی‌های منطقی یک متن را مشخص می‌کند. فردریک جیمسون بر این باور است که این مکانیسم از

---

1. Helen Cixous

2. T. Millum, *Images of Women: Advertising in Women's Magazines* (London: Chatto and Windus, 1975).

3. Algirdas Greimas



تقابل‌های ابتدایی، حداقل موضوع قابل فرض را برمی‌شمارد. گریماس کوشید ثابت کند که امکانات دلالتی در یک نظامِ نشانه‌شناختی، گسترده‌تر از منطق تباینی «این» یا «آن» است.

نماد S1، S2 و همچنین غیر S1 و غیر S2، مواضعی را در یک نظام معرفی می‌کنند که می‌توان آنها را در چارچوبی انتزاعی مد نظر قرار داد. در رأس مستطیل گریماس، تقابل میان S1 و S2 معرفی می‌شود (مثلاً سفید و سیاه) و در قاعدهٔ مستطیل، مواضعی مدّ نظر است که در تقابل‌های دوتایی ساده غیر S2 و غیر S1 (غیرسفید و غیرسیاه) قابل فرض نیست. بدین معنا که غیر S1 چیزی بیشتر از S2 است (مثلاً آنچه سفید نیست ضرورتاً سیاه هم نیست). در مناسبات افقی میان هر یک از واژه‌های دست چپ (S1 و غیر S2) و جفت دستِ راست آن (غیر S1 و S2) تقابل وجود دارد. واژه‌های رأس مستطیل (S1 و S2) نیز دلالت بر حضور دارند، حال آنکه واژه‌های مجاور آنها (غیر S1 و غیر S2) نمودار غیاب است. مناسبات عمودی، ترکیبی مفهومی اما متباین از S1 و غیر S2 و یا S2 با غیر S1 عرضه می‌دارد (یعنی سفید با غیرسیاه و سیاه با غیرسفید). گریماس مناسبت میان چهار موضع را تضاد یا تعامل[1] (S2/S1) مکمل یا استلزامی (S1/ غیر S1 و S2/ غیر S2) و متناقض (S1/ غیر S1 و S2/

1. contrariely or opposition

غیر S2) نامیده است. لیمور در کتاب اسطورهٔ پنهان: ساختار و نمادگرایی در پیام‌های بازرگانی[1] مصداقی عینی از ارتباط واژه‌هایی چون «زیبا» و «زشت» را عرضه می‌دارد. در مستطیل نشانه‌شناختی چهار واژه مرتبط (در جهت حرکت ساعت) عبارتست از «زیبا»، «زشت» «غیرزیبا»، «غیرزشت». جفت اول به هیچ‌وجه نمی‌توانند تقابل دوتایی را تشکیل دهند، زیرا چیزی که زیبا نیست نمی‌تواند ضرورتاً زشت باشد و چیزی هم که زشت نیست نمی‌تواند ضرورتاً زیبا به حساب آید. همین قاعده را می‌توان در مورد جفت‌هایی چون «چاق و لاغر» و نظایر آن اعمال نمود. بنابراین همین چارچوب در مورد سایر نشانه‌ها هم جاری است. مثلاً همین مستطیل نشانه‌شناختی را فردریک جیمسون در مورد رمان چارلز دیکنز موسوم به ایام دشوار[2] اعمال کرده است.

به طور کلی جیمسون در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ انگلیسی گریماس موسوم به معناشناسی ساختاری[3] نوشته مدعی است که، هر تحلیل‌گری باید کلیهٔ مفاهیم را در فهرستی قرار دهد و صرفاً به مفاهیم تقابلی اکتفا نکند. بدیهی است که تحلیل‌گر بایستی در مرحلهٔ نخست تقابل‌های صریح را مشخص کند و سپس گسترهٔ معنایی هر واژه را مدّ نظر قرار دهد و معلوم دارد که این گستره از لحاظ ترادفات تا چه حد قابل تعمیم است. در این صورت است که می‌بینیم هر واژه می‌تواند در نظام چهارگانهٔ خاص خویش قرار گیرد. باید افزود که محدود نمودن تحلیل به تقابل‌های دوتایی، ما را از فهم گسترهٔ معناهای دیگر بازمی‌دارد.

---

1. Varda, Langholz Leymore, *Hidden Myth: Structure and Symbolism* (New York: Basic Books, 1975), p. 29. 2. *Hard times*

3. Algirdas Greimas, *Structura/Semantics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983) p. XV–XVI.

۶

تحلیل محور همسازگی یا همنشینی

سوسور برای نخستین‌بار ارتباط میان نشانه‌ها را در کتاب دورهٔ زبان‌شناسی عمومی مطرح نمود و یادآور شد که تنها، به‌کارگیری نشانه‌ها و یا واژه‌ها برای انتقال مفاهیم و مقصود به‌مخاطب کافی نیست، بلکه گروهی از واژه‌ها کنار هم قرار گرفته، معنایی را افاده می‌کنند. بدیهی است که تک‌تک واژه‌ها مصداق اولیهٔ نشانه محسوب می‌شوند. آنچه که میان واژه‌ها ربط منطقی برقرار می‌کند نظام حاکم بر زبان حاکم است. سوسور در فصل پنجم کتاب خود، منظور از معنای همسازگی و یا همنشینی را روشن نموده است. در این فصل ما به تحلیل محور همنشینی می‌پردازیم. هرچند در فصل‌های پیشین معنای همسازگی و همنشینی را روشن نمودیم، اما در اینجا به‌اختصار یادآور می‌شویم که واژه‌ها در گفتار به دلیل توالی و پی‌آیی، مناسباتی را ایجاد می‌کنند که مُتکی بر ویژگی خطی و یک‌بُعدی زبان است. این عناصر یکی پس از دیگری بر روی یک زنجیرهٔ گفتاری، چون دانه‌های تسبیح، کنار هم قرار می‌گیرند و زنجیرهٔ مزبور از چند واحد بیانی شکل می‌گیرد. یک عنصر تنها زمانی ارزش خود را به‌دست می‌آورد که در تقابل با عناصر قبل و بعد از خود قرار گیرد. این به‌این مفهوم است که رابطه همسازگی و زنجیره‌ای رابطه‌ای حضوری است، به‌عبارتی رابطهٔ دو یا چند عنصر، با حضور رشته‌ای از عناصر قابل تعریف است.

بنابراین وقتی ما سخن از تحلیل محور همسازگی و همنشینی به‌میان می‌آوریم منظورمان این است که ساختار یک متن را مورد تحلیل قرار داده و اجزاء آن‌را در مناسبت با یکدیگر بشناسیم. این اصلی کلی است که ساختارگرایان می‌کوشند تا اجزاء و عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک متن را بشناسند. این برخورد را برخورد همنشینی می‌نامند. در مطالعهٔ همنشینی، هستهٔ توجه، قراردادها یا قواعد حاکم بر ترکیب نشانه‌ها است. به‌بیانی دیگر، وقتی دستور زبان یک گزاره مورد توجه واقع می‌شود سوسور آن‌را مطالعه محور همنشینی می‌داند. عموماً وقتی ساختار همنشینی خاصی در متن به‌کار می‌رود لاجرم معنا نیز از آن متأثر می‌گردد. در اینجا قبل از آنکه به‌بحث پیرامون روایت بپردازیم جا دارد متذکر شویم که صورت‌های هم‌سازی و همنشینی دیگری هم قابل فرض است. باید گفت که روایت بر پایهٔ نوعی مناسبت متوالی و علیّ استوار است (مثلاً در فیلم‌های سینمایی، تلویزیونی، توالی روایی حاکم است). با این حال نباید فراموش کرد که تحقق‌پذیری صورت‌های هم‌ساز و همنشین بر پایهٔ مناسبات مکانی چیزی دور از انتظار نیست، همان‌طور که مونتاژ در عکس و پوستر می‌تواند آرایش همنشینی را جهت دهد. اما بایستی توجه داشت که این همسازی و همنشینی محدود به‌زبان و مکان نمی‌شود، بلکه مناسبات مفهومی را نیز به‌وجود می‌آورد. مصداق این معنا را می‌توان در بحث‌ها و یا شرح و تفسیرها ملاحظه نمود. نمی‌توان به‌وضوح تفاوت میان شیوه‌های روایت، توصیف، شرح و تفصیل و استدلال را نمی‌توان به‌وضوح روشن ساخت. در آن متون شاید دو یا چند شیوه در ساختار همسازی به‌کار رود. با این حال ممکن است یکی از این شیوه‌ها بر دیگری اولویت پیدا کند.

شرح و تفصیل[1] بیشتر به‌ساختار مفهومی استدلال و یا توصیف تکیه دارد. آندرو تولسون در سال ۱۹۹۶ کتابی به‌نام واسطه‌ها: متن و گفتمان در مطالعات رسانه‌ها[2]

---

1. exposition

2. Andrew Tolson, *Mediations: Text and Discourse in Media Studies* (London: Arnold), pp. 29–33.

نوشت. وی در این کتاب مدعی شد که ساختار یک بحث، هم واجد ساختاری خطی و هم مبتنی بر سلسله‌مراتب است. در ساختار مورد نظر او می‌توان سه عامل را جستجو کرد:

۱. قضیه یا مجموعه‌ای از قضایا

۲. دلیل و حجت

۳. توجیهات

شیوه‌های نثر تفسیری در زبان‌های اروپایی و نیز فارسی به‌گونه‌ای است که نخست، یک موضوع خاص و محدود مورد توجه مفسر قرار می‌گیرد. سپس در یک مقدمه، به تلخیص هدف‌های مرتبط با آن موضوع مورد بحث قرار می‌گیرد. در چنین نثری بندها روالی منطقی را دنبال می‌کنند. به طور کلی پیکرهٔ نوشتار به تجزیه و تحلیل تفصیلی موضوع می‌پردازد و سرانجام، نثر مزبور با نتیجه‌گیری مختصری به پایان می‌رسد. نویسنده در نتیجه‌گیری خود به خواننده می‌گوید که به دنبال چه چیزی بوده و چگونه توانسته است بحث خود را با تکیه بر دلایل و براهین به‌اثبات رساند. در چنین نوشته‌ای هیچ‌گونه انحراف از اصل موضوع مجاز نیست. زیرا که وحدت مضمون و موضوع باید سرلوحهٔ رویکرد نگارنده قرار گیرد.[1]

پاره‌ای از نظریه‌پردازان طرفدار مکتب فمینیسم[2] مدعی هستند که چنین نظمی در نگارش نمودار بارزی است از گفتمان مردسالارانه و لذا، از گفتمان زن‌باورانه سخت به دور است. مارسیا گودمن در کتابی موسوم به ژرف‌بینی‌ها و بازنگری‌ها: در تحقیق برای آموزگاران نویسنده[3] در پی آن است تا کاستی‌های این‌گونه رویکرد به نثر را به‌اثبات برساند. بزعم او چنین نثری دارای ساختاری خطی و برهان‌هایی منطقی است. بنابراین هیچ‌گونه حاشیه‌روی و دور شدن از

1. *Ibid*, p. 33. 2. feminism

3. Marcia Goodman, *Visions and Revisions: Research for Writing Teachers* (1990).

موضوع در آن مجاز نیست. به‌نظر او این‌گونه نگارش جنبهٔ تدافعی داشته و صرفاً برای اعراض از انتقادات آکادمیک تدوین شده است. این شیوهٔ نگارش دارای منش و ماهیتی مردسالارانه است و به‌هیچ‌وجه حاوی رویکرد زنانه به‌واقعیت نیست، حتی اگر استدلال اخیر را هم با تردید بنگریم، شکی نیست که این‌گونه نثرها وجه خاصی از گفتمان را سهولت بخشیده و وجوه دیگر را نادیده می‌انگارد.

یکی از جلوه‌هایی که آنتونی ایست‌هوپ[1] به‌عنوان ساخت مردسالارانه نثر تلقی می‌کند دغدغهٔ رعایت وحدت یکپارچه حاکم بر متن است. او در کتاب انسان باید چه کند؟ یادآور می‌شود که عموماً در نوشتار رسمی سعی بر پرهیز از هر نوع ایهام و ابهام است. آنچه که در این‌گونه نوشتار مد نظر قرار می‌گیرد ایجاد وحدت و انسجام در کلام است. اکثر آموزگاران انشاء و نثرنویسی از شاگردان خود می‌خواهند که از هرگونه اطناب و تعقید لفظی بپرهیزند و کلمات را به‌گونه‌ای در کنار هم قرار دهند که شائبهٔ هر نوع ابهام و چندپهلو بودن را برطرف سازند. درواقع به‌قولی اکثر نوشته‌های آکادمیک به‌تک‌گویی و حدیث نفس شبیه است و انسان با خواندن آنها احساس می‌کند که نویسنده حرف آخر را زده و دیگر چیزی فراسوی متن قابل طرح شدن نیست. به‌اعتباری می‌توان گفت متون آکادمیک در عصر حاضر بیشتر میل به‌جانب انسداد دارد. یعنی به‌هیچ‌وجه راهگشا نیست و همواره، خواننده را در بن‌بستی فکری و کلامی قرار می‌دهد. درواقع سپهر زیستی را که نگارنده پیش روی خواننده می‌گستراند جهانی است مکانیکی، عینی، بی‌تحرک و پیش‌ساخته. بنابراین تخطی از قواعد حاکم بر آن لغزش محسوب می‌شود.

حال که بحث کلامی در مورد محور همنشینی تا حدی روشن شد جا دارد که این محور را در مورد هنرهای دیداری نیز به‌کار گیریم. در حالی که محور همنشینی در کلام، اغلب برحسب زنجیره‌ای صرفاً متوالی یا زمانی تلقی

1. Anthony Easthope

می‌شود، در هنرهای دیداری چنین مناسباتی می‌تواند ماهیت و منشی مکانی به‌خود گیرد. معمولاً در توالی زمانی ناشی از محور همنشینی، قید «قبل و یا بعد» به‌کار می‌رود. در مناسبات همنشینی مکانی، قید مکان‌هایی چون بالا، پایین، جلو، عقب، دور، نزدیک، چپ، راست، شمال، جنوب، شرق، غرب و داخل و خارج به‌کار می‌رود. بعضی از محققین در حوزهٔ هنرهای دیداری مدعی‌اند که در متون دیداری، معمولاً ابعاد مکانی به‌صورت چپ، راست، بالا و پایین، با مرکز و پیرامون به‌کار می‌رود. پاره‌ای از پژوهندگان مدعی هستند که در فرهنگ‌های اروپایی کلام مکتوب معمولاً در محور افقی از چپ به‌راست جریان می‌یابد. برعکس، در زبان‌های فارسی یا عربی و چینی، قرائت تصویر از چپ به‌راست تصویرهای مزبور مورد قرائت و تحلیل قرار می‌گیرند. جالب اینجاست که این جهت‌گیری، معمولاً موضوعات و مطالب تجسم‌یافته در سمت چپ را مسلّم و بدیهی فرض می‌کند اما تجسمات سمت راست را پدیده‌هایی نوظهور، جالب و قابل بحث تلقی می‌کند. از نظر آنها آنچه در سمت چپ قرار گرفته معلوم، مشخص، آشکار و غیرقابل بحث است، اما آنچه از مرکز به‌طرف راست جلوه‌گر می‌شود متضمن غور و دقت و لاجرم، شناخت و تأویل است.[1]

دو زبان‌شناس معروف لاکوف و جانسون مدعی هستند که محورهای عمودی در زبان انگلیسی، علاوه بر معنای صریح در زبان، دارای دلالت‌های ضمنی نیز هستند. مثلاً واژهٔ بالا up همواره با «بیشتر» و «پایین» با «کمتر» هم‌سو و هم‌معناست. آنها تداعی معانی در قیدهای مکانی را به‌این شرح توضیح می‌دهند و یادآور می‌شوند که در زبان انگلیسی واژهٔ up همواره نیکی، فضیلت، سعادت، آگاهی، سلامت، زندگی، آینده، شأن والا و تسلط همراه با خردورزی را در ذهن خواننده و شنونده تداعی می‌کند.

---

1. Kress & van Leeuwen, Reading Images, *The Grammar of Visual Design*, (London: Routledge, 1996), pp. 186–192.

قید down همواره با بدی، انحطاط، فساد، مرض، مرگ، حضیض و تسلط‌پذیری و احساسات دور از عقل تداعی می‌گردد.[1] به دیگر سخن وقتی دالی بر فراز دال دیگری قرار می‌گیرد این صرفاً به‌معنای موضع‌گیری مکانی نیست، بلکه از لحاظ مدلول دارای سمت و سویی ارزش‌محور است. یکی از منابع کلاسیک در این حوزه، کتاب تبلیغ جنسی نوشته ایروینگ گافمن است. وی در این کتاب مدعی است که در تبلیغات صفحات داخلی مجلات و نشریات معمولاً چهرهٔ مرد در بالای صفحه و زن، در ذیل او تصویر می‌شود که این خود پایگاه زن و مرد را در جامعه بازتاب می‌دهد. کرس و وان لوین در پژوهش‌های خود ثابت نموده‌اند که قرار گرفتن یک چهره در خط عمودی یک تصویر، در تقابل با سایر چهره‌های بالا و پایین تقابل میان معقول و محسوس، عینی و ذهنی، واقعی و ایده‌آل را مجسم می‌گرداند. به همین جهت آنچه در قسمت بالای تصویر به چشم می‌آید بر احتمالات ایده‌آل دلالت داشته و آنچه در ذیل آن تجسم یافته، بیشتر به‌امور واقعی، روزمره و عملی دلالت دارد.[2]

یکی دیگر از ابعاد مهم مکانی، مناسبت میان مرکز و پیرامون است. مناسبت دیگری که در یک تصویر می‌توان مورد توجه قرار داد نه چهار جهت اصلی چپ، راست، بالا و پایین، که ارتباط میان محور و پیرامون یک تصویر است. پدیده‌ای که در یک تصویر در مرکز قرار می‌گیرد هستهٔ اصلی تصویر را تجسم می‌بخشد و سایر ارکان تصویر در اطراف آن جای می‌گیرند. عناصر پیرامونی معمولاً فرعی، جانبی، غیراصلی و وابسته تلقی می‌شوند. به تعبیر دیگر در اینجا مناسبت میان اصل و حاشیه[3] مطرح است. چهرهٔ اصلی در یک

---

1. Lakoff & Johnson, *Metaphors We Live By*, (Chicago: University of Chicago Press, 1980), Chapter 4.

2. Gunther Kress & Theo van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (London: Routladge, 1996), pp. 193–196.

3. Figure and graund

تصویر در مرکز قرار می‌گیرد و سایر چهره‌ها حاشیه‌ای قلمداد می‌شوند؛ در اکثر تصویرها چنین رابطه‌ای حاکم است.[۱]

روایت چیست؟

به طور کلی وقتی‌که سخن از محور همنشینی به میان می‌آید ناگزیر باید روایت را نیز مورد بحث قرار دهیم. در روایت، توالی حوادث نوعی همسازی میان وقایع را ایجاد می‌کند، به‌طوری که وقایع در زنجیره‌ای علّی به هم پیوند می‌یابند. ارسطو در کتاب بوطیقا یادآور شده که تراژدی دارای پیرنگی[۲] مشخص است. پیرنگ در داستان به معنای روایت حوادث داستان، با تأکید بر رابطهٔ علیّت به‌کار می‌رود. در واقع پیرنگ متضمن طرح منسجم و همبسته‌ای است که از جایی شروع شده و به جایی ختم می‌گردد. امروزه روایت[۳] در ادبیات تقریباً دارای چنین معنایی است. کریستین متز[۴] بر این باور است که روایت، خود دارای مقدمه، نتیجه است. اگر روایتی وجود نداشته باشد به تصور رویداد تقریباً ممتنع می‌گردد. در مجموع می‌توان آغاز، میانه و پایان یک داستان را روایت نامید. بدین معنا که رویدادهای نخستین یک داستان موجب بروز رویدادهای میانی و رویدادهای اخیر سبب بروز حوادث پایانی در یک داستان خواهد گردید. تقریباً اکثر فیلم‌های هالیوودی نیز از همین الگوی روایت تبعیت نموده‌اند. ژان لوک گُدار بر آن بود که فیلم باید آغاز، بخش میانی و لاجرم، پایان داشته باشد. هرچند که این نظم نباید ضرورتاً صورتی خطی به خود بگیرد، امّا در فیلم‌های کلاسیک این مناسبت خطی وجود دارد. به عبارتی داستان از جایی آغاز شده و سرانجام، در نقطه‌ای به پایان می‌رسد. پاره‌ای از اندیشمندان مدعی هستند که ترجمهٔ تجربیات شخصی به روایتی خاص را باید یکی از خصوصیات بارز آن در جهت ایجاد

---

1. *Ibid*, pp. 196–198.
2. plot
3. narrative
4. Christian Metz

معنی تلقی نمود. به‌دیگر سخن، به‌نظر آنها انسان موجودی است قصه‌گو و داستان‌پرداز. به‌همین جهت می‌کوشد تا تجربیات خود را در قالب روایت بیان کند. حتی مورخین نیز در برخورد با رویدادها و حوادث پراکنده، می‌کوشند تا بر مدار حدس و گمان، میان رویدادها پیوندی برقرار نموده و روایتی را از آنها به‌دست دهند. بنابراین آنچه که میان رویدادها پیوند برقرار می‌کند چیزی نیست جز روایت آنها در قالبی متداوم و ناگسسته.

آلن ژیرداس گریماس ساختارگرای لیتوانیایی «دستور زبان روایت» را مطرح ساخت و مدعی شد که وقتی ما به‌افسانه‌های مورد تحقیق ولادیمیر پراپ نگاه می‌کنیم در میان آنها به‌هفت نقش برجسته در سه نوع همنشینی روایی برمی‌خوریم: یکی همنشینی اجرایی[1] یعنی وظایف و کوشش‌ها، دوم همنشینی قراردادی[2] مانند ایجاد قرارداد و میثاق و تخطی از آنها و سوم، همنشینی انفصالی[3] مثل ورود و خروج. در نظر گریماس این سه گونه تقابل درون‌مایه همهٔ روایت‌ها را شکل می‌دهد. افزون بر این روایت عمل و کردار و نیز نوع شخصیت‌ها را نیز مشخص می‌گرداند. درواقع گریماس و پراپ می‌کوشند تا از نحو جمله یعنی فاعل، فعل و مفعول اجزاء و ارکان روایت را استخراج کنند. در هر جمله فاعل نقش عمل‌کننده و کنش‌گر را ایفا می‌کند و مفعول، از اثرات کنش فاعل برخوردار می‌شود. به‌عبارتی وجود او موکول به‌کنش فاعل خواهد بود. به‌گفتهٔ گریماس می‌توان روایت‌ها را به‌نحو گزاره‌های زبانی قیاس کرد. حتی پیرنگ و روایت یک داستان نیز تقریباً دارای چنین ساختی است. گفتنی است که ولادیمیر پراپ حوزهٔ کنش‌های رواقی را در افسانه‌ها به‌هفت دسته تقسیم نمود:

۱. چهرهٔ منفی داستان

۲. تأمین‌کننده

۳. مساعدت‌کننده

---

1. performancials 2. contractual 3. disjonctionnals

۴. شخص گمشده و یا قربانی
۵. اعزام‌کننده یا فرستاده
۶. قهرمان
۷. قهرمان دروغین.

گریماس این هفت چهره را به سه جفت کنش‌گر فروکاست یعنی همه را به فاعل و فعل و مفعول جمله تقلیل داد. او در نخستین گام قهرمان داستان را فاعل معرفی نمود و قربانی را مفعول، و فاعل و مفعول را در مقابل یکدیگر قرار داد. سپس ارسال‌کننده را در مقابل دریافت‌کننده مطرح نمود و بعد از آن، مساعدت‌کننده را با عنصر معاند و چهرهٔ منفی داستان روبرو ساخت. به نظر او مجموعهٔ این عوامل روایت را در داستان تشکیل می‌دهند. درواقع، مناسبت میان این سه زوج، خود ایجادکنندهٔ کنش‌های اساسی است که همگی مبتنی بر انفصال و اتصال یا جدایی و سپس پیوستگی است.[1]

تزوتان تودوروف نیز در کتاب دستور زبان دکامرون به دستور زبان روایت اشاره کرده است. در نظر او واحد اصلی روایت عبارتست از قضایا و گزاره‌هایی که می‌توان آنها را به خطی متوالی سازمان داد (مثلاً می‌گوییم «حسن به مریم عشق ورزید»). یک قضیه یا گزاره از ترکیب شخصیت (فاعل) با خصوصیت و وصفی خاص[2] (صفت) و یا کنش به‌وجودآمده است. در داستان دکامرون، اوصاف و خصوصیات عبارتند از حالات و کیفیات درونی و شرایط بیرونی. در این داستان سه کنش اصلی وجود دارد (تغییر یک وضعیت، تخطی و پادافره). توالی[3] بر مناسبات و روابط زمانی، منطقی و مکانی استوار است. هر داستان در دکامرون جمله‌ای است گسترده که به‌گونه‌های مختلف این سه عنصر را با هم ترکیب می‌کند.

امبرتو اکو نیز به منظور طرح مسألهٔ روایت در داستان به تحلیل فیلم جیمز

---

1. Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (London: Routledge), 1992, p. 90. 2. attribute 3. sequences

باند می‌پردازد. به‌گفتهٔ او «ام» وظیفه‌ای را به‌باند محول می‌کند. چهرهٔ منفی داستان وارد صحنه می‌شود و باند از وجود او مطلع می‌گردد. جیمز باند اولین‌بار با چهرهٔ مزبور مواجه می‌شود و ضرب شستی به‌او نشان می‌دهد. او نیز ضرب شستی به‌باند نشان می‌دهد. زن زیبایی با جیمز باند مواجه می‌شود و با طنازی از او دل می‌رباید. باند هم با او وارد روابط عاشقانه شده و با او نرد عشق می‌بازد. چهرهٔ منفی داستان باند را فریب می‌دهد و او را به‌دام می‌اندازد و سپس او را شکنجه می‌دهد. جیمز باند سپس از دست او رها شده و او را مغلوب خویش می‌سازد. جیمز باند پس از خلاص شدن از شرّ او به‌عشق‌بازی با زن می‌پردازد. اما سرانجام او را از دست می‌دهد.[۱]

در اینجا باید گفت امبرتو اکو خود را از محدودیت‌های ساختارگرایی رها نموده و طرحی جامع‌تر جهت تحلیل روایت به‌دست می‌دهد. به‌طور کلی می‌توان گفت تحلیل محورهای همنشینی نه‌تنها در مورد متون ادبی، که در مورد هنرهای سمعی بصری نیز قابل اعمال است. در فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی، تحلیل محورهای همنشینی خود مستلزم آن است که معلوم داریم کدام فریم، پلان، صحنه و سکانس به‌سایر فریم‌ها، پلان‌ها، صحنه‌ها و یا سکانس‌ها مربوط می‌شود. نظر به‌اینکه در فیلم‌های سینمایی، در هر ثانیه باید بیست و چهار فریم یا قاب از جلوی ذره‌بین عبور کند، از این‌رو کوچکترین واحد فیلم سینمایی را یک قاب و یا فریم می‌گویند. پلان برش بعدی فیلم نامیده می‌شود. صحنه مجموعه‌ای است از پلان‌ها در یک زمان و مکان. سکانس متضمن بیش از یک زمان و مکان است، اما از لحاظ منطقی دارای وحدت مضمون می‌باشد. نشانه‌شناسان می‌کوشند تا رسانه‌های سمعی بصری را با انگارهٔ زبان‌شناسی مورد تحلیل قرار دهند. در نشانه‌شناسی فیلم معمولاً اصطلاحات و مفاهیم زبان‌شناختی جهت بررسی و تحلیل نشانه‌های سینمایی به‌کار می‌رود. مثلاً یک قاب (فریم) معادل تک‌واژهٔ morpheme به‌کار

---

۱. اکو، ۱۹۶۶، ص ۵۲.

می‌رود. پلان را در حکم یک جمله می‌شمارند. صحنه تقریباً معادل یک بند در نوشتار است. و سکانس، همچون فصل در کتاب تلقی می‌شود.

کریستین متز در مورد فیلم‌های روایی مقولات همنشینی گسترده‌ای را مطرح نمود. در نظر او، عناصر همنشینی مانند جملات در نظام گفتاری است. به‌گفتهٔ وی با توجه به شیوهٔ انتظام زمان و مکان هشت صورت همنشینی در فیلم‌های سینمایی قابل بررسی است: ۱. پلان‌ها یا نمای مستقل[۱] ۲. همنشینی متوازی (مونتاژ نقش‌مایه‌ها) ۳. همنشینی ناشی از نماهای کوتاه (مونتاژ نماهای کوتاه) ۴. همنشینی توصیفی (سکانسی که یک لحظه را توضیح می‌دهد) ۵. همنشینی متناوب[۲] (دو سکانس متناوب) ۶. صحنه (نماهایی که متضمن تداوم زمانی هستند) سکانس جزءجزء[۳] (عدم تداوم نماها) ۷. سکانس عادی (زمان فشرده).[۴]

«نظام همنشینی کلان»[۵] مورد بحث کریستین متز نزد عده‌ای از کارشناسان، قابل اعمال در مورد همهٔ فیلم‌ها نیست. هاج و تریپ در کتابی موسوم به کودکان و تلویزیون محورهای همنشینی را به چهار دسته تقسیم می‌کنند: عناصر همنشینی در یک زمان (همزمانی[۶])، عناصر همنشینی در زمان‌های مختلف[۷]، عناصر همنشینی در یک مکان[۸]، عناصر همنشینی در مکان‌های مختلف[۹].

۱. در یک زمان و مکان معین[۱۰]

۲. در یک مکان، اما در طول زمان‌های مختلف[۱۱]

---

1. autonomous shots 2. alternating syntagm
3. episodic sequence
4. Christian Metz, *Film language: A Semiotics of Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974), Chapter 5. 5. grande syntagmatique
6. synchronic 7. diachronic 8. syntopic
9. diatopic 10. synchronic / synoptic
11. diachronic / synoptic

۳. در مکان‌های مختلف، امّا در یک زمان[1]

۴. در مکان‌ها و زمان‌های مختلف با نماهایی که تنها در موضوع با هم وحدت دارند[2]

به‌نظر آنها عناصر همنشینی ممکن است متداوم باشد که در یک نما یا نماهای متوالی جای گیرد. اما گاهی محور همنشینی دارای خصوصیتی ناپیوسته است.[3] در چنین حالتی نماهای مرتبط توسط نماهای دیگر از هم جدا می‌شوند. کوتاه‌سخن آنکه فراسوی تفکیک قاب، نما، صحنه و سکانس، نظریه‌پردازان سینما از لحاظ تفسیر فیلم به‌ترفندهای متنوعی توسل می‌جویند. از این‌رو نمی‌توان به معناشناسی مشترکی دست یافت.

1. synchronic / diatopic
2. diachronic / diatopic
3. discontinuous syntagrm

۷

معانی صریح و معانی ضمنی
یا دلالت مطابقتی و دلالت التزامی

هر واژه بدواً دارای معنایی صریح و در مرتبهٔ بعد ضمنی، غیرمستقیم و استنباطی است. در مرتبهٔ نخست، واژه در چارچوبی مفهومی یا مصداقی به‌کار می‌رود، یعنی در مرتبهٔ نخست چارچوب مفهومی واژه واضح و صریح است. مثلاً مراد از «مادر» زنی است که دارای فرزند است. اما وقتی می‌گوییم «مادر» و عواطف عمیق مادری، از جمله عشق مفرط به‌فرزند و ازخودگذشتگی را مراد می‌کنیم درواقع، با معناهای ضمنی واژه سر و کار داریم. در نشانه‌شناسی دلالت صریح یا مطابقی و دلالت ضمنی یا التزامی، به‌طور کلی مناسبت میان دال و مدلول را دربر می‌گیرند. دلالت صریح یا معنای صریح، به‌منظور و معنای مستقیم و عامه‌فهم واژه یا عبارت و گزارهٔ مربوط می‌شود. به‌دیگر سخن معناهایی که در فرهنگ لغات در برابر واژه‌ها قرار دارد اغلب متضمن دلالت صریح واژه‌های مزبور به‌شمار می‌رود. از جمله اروین پانوفسکی[1]، محقق تاریخ هنر اروپا مدعی است که دلالت صریح در تصاویر و به‌طور کلی هنرهای تجسمی، همان معنا و دریافتی است که همهٔ افراد در برخورد با آن اثر در ذهنشان نقش می‌بندد.[2] واژه دلالت ضمنی یا معنای

---

1. Erwin Panofky

۲. پانوفسکی، ۱۹۷۰، ص ۵۱ـ۵۳.

التزامی بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی-اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد. بدیهی است که سن و سال مخاطب، طبقه، جنسیت و پایگاه فرهنگی او در فهم و افاده معنای ضمنی پدیده‌های هنری نقشی انکارناپذیر ایفا می‌کند.

از این‌رو می‌توان گفت که نشانه‌ها بیشتر دارای ماهیت و منشی چندمعنایی[1] هستند. به‌عبارتی می‌توان آنها را در معرض تفسیر و تعبیرهای متعددی قرار داد. در اینجاست که نقش دلالت و معنای ضمنی یا التزامی پدیده‌ها مطرح می‌گردد. بعضی مدعی هستند که دلالت و معنای صریح با رمز کمّی[2] و دلالت ضمنی با رمز قیاسی[3] سر و کار دارد.

رولان بارت مدعی است که زبان‌شناسی سوسور بیش از هر چیز بر جنبه‌هایی مستقیم و غیرضمنی دلالت سر و کار داشت و لذا مرتبهٔ دلالت‌ها و معانی ضمنی و تلویحی را نادیده انگاشت. بارت می‌گوید که پروژهٔ تحقیقات او بیشتر با این جنبه از دلالت سر و کار دارد. او در کتاب عناصر نشانه‌شناسی کوشیده تا این بعد دلالتی را مورد تبیین قرار دهد. او در پیام تصویری (۱۹۶۱) و نیز معنای تصویر[4] (۱۹۶۴) اعلام نمود که در عکاسی و به‌طور کلی عکس، دلالت‌ها و معانی ضمنی را می‌توان از دلالت‌های صریح و بلاواسطه بازشناخت. همان‌گونه که فیسک گفته است در عکس دلالت صریح همان است که دیده می‌شود. دلالت و معنای ضمنی بر چگونگی تصویربرداری از واقعیت دلالت دارد. او در کتاب معروف خود مقدمه‌ای بر مطالعات رسانه‌ای[5] یادآور شده که عکس در ظاهر چیزی را بر ما معلوم می‌دارد که در جهان واقع نیز ما با آن روبرو بوده‌ایم. اما هنر عکاس در این است که با ابتکار و هنر خویش، جلوه‌هایی را در عکس بازتاب دهد که ظاهراً مشهود نیست. به‌گفتهٔ رولان بارت، می‌توان رمزگان را در مرتبه‌ای فراسوی دلالت‌های صریح کشف نمود.

---

1. polysemic 2. digital code 3. analogue code
4. *The Rhetoric of the Image*
5. John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, p. 91.

به‌نظر او دلالت صریح در هر متن پندار و توهمی است که با ورود به‌مرحلهٔ تلویحی و غیرصریح بر ما روشن می‌شود، یعنی ما در هر برخورد خویش با یک متن گمان می‌کنیم که معنای آن‌را دریافته‌ایم اما با تأمل بیشتر درمی‌یابیم که معنای صریح و دلالت مستقیم ناشی از دال چیزی جز پندار نبوده است. او در نوشته‌های بعدی خود مدعی شد که دلالت صریح متضمن معنای اصلی و اولیهٔ متن نیست، بلکه می‌توان گفت معنای مزبور آخرین دلالت ضمنی است. شاید بتوان گفت که دلالت ضمنی یا التزامی قابلیتی است در زبان، که معنای صریح را در خود دارد. به‌عبارتی دلالت ضمنی، توهم دلالت صریح را در ما ایجاد می‌کند. درواقع دلالت صریح ما را با این انگاره روبرو می‌سازد که مدلول عین دال و با آن یگانه است. دلالت ضمنی به‌ما می‌گوید که زبان پدیده‌ای است غیرشفاف. حال آنکه دلالت صریح ما را به‌شفافیت دلالت معطوف می‌دارد. از این منظر می‌توان گفت دلالت و معنای صریح چیزی جز معنای طبیعی یک پدیده نیست. یعنی دلالت مزبور در مرتبهٔ لفظی و کلی قرار دارد و لذا، به‌هیچ‌وجه دارای معنای ایدئولوژیک و اسطوره‌ای نیست.

نشانه‌شناسان مدعی هستند که هیچ نشانه‌ای متضمن معنایی صرفاً صریح نیست، بلکه همواره معنای صریح دلالت‌ها ما را به‌ساحت ضمنی التزامی یا تلویحی راهبری می‌کنند. والنتین ولوشینوف تأکید نمود که ما نمی‌توانیم میان دلالت صریح و معنای ضمنی پدیده‌ها مرزی ترسیم کنیم، چون معانی به‌طور کلی از ارزش داوری ما تأثیر می‌پذیرند. یعنی در هیچ مورد نمی‌توان به‌توصیف عینی و فارغ از انشاء ارزش در مورد پدیده‌ها دست یافت. بدین معنا تفکیک میان دلالت صریح و ضمنی کاری است بس دشوار و کوشش در این زمینه در اکثر موارد با ناکامی همراه است، چراکه فهم، دریافت و تفسیر را نمی‌توان از یکدیگر متمایز نمود، چون این دو همواره پابه‌پای هم در ذهن ما شکل می‌گیرند.[1]

---

1. Valentin Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, (New York: Seminar Press. 1973), p. 105.

دلالت صریح و ضمنی در نظر اکثر نشانه‌شناسان متضمن به‌کارگیری رمزگان است. نشانه‌شناسان ساختارگرا مدعی هستند که دال‌ها دارای ماهیتی ارتجالی هستند، اما نشانه‌شناسان اجتماعی به تنوع تفسیرها و اهمیت عوامل اجتماعی-فرهنگی و تاریخی اشاره نموده و به همین جهت صریحاً اعلام می‌دارند که قبول معنای صریح زبان امری است دشوار. به دیگر سخن دلالت و معنای صریح متضمن وفاق و همزبانی وسیع‌تر اجتماعی است. مثلاً معنای صریح یک نشانه از جانب اکثریت اعضای یک فرهنگ مورد قبول است. اما در مورد معنای ضمنی و تلویحی دال‌ها نمی‌توان فهرست جامعی تدوین نمود، چون که این امر بستگی به ذوق و دریافت فرد داشته و همواره در حال تغییر است. به عبارتی، در قلمرو دلالت غیرصریح ما با ذهنیت افراد سر و کار داریم. بدیهی است که نباید دلالت‌های ضمنی را امری صرفاً فردی پنداشت، زیرا برخوردهای بیناذهنی در شکل‌گیری آن نقشی بسیار مؤثر ایفاء می‌کند. مثلاً همه می‌دانند که در فرهنگ غرب اتومبیل خود به طور ضمنی بر آزادی و قدرت و مردانگی دلالت دارد.

می‌توان گفت که مناسبت میان دلالت اول و دلالت‌های بعدی مراتب گسترده معناها را بر ما روشن می‌سازد. رولان بارت از لویی یلمسلوف[1] آموخت که دلالت در حالت کلی متضمن سلسله‌مراتبی است؛ مرتبهٔ اول دلالت همان دلالت صریح و بلاواسطه است. در این مرتبه نشانه دارای دال و مدلولی فرض می‌شود. معنای ضمنی در مرتبهٔ دوم دلالت قرار می‌گیرد. بدین معنای که با به‌کارگیری نشانهٔ صریح به عنوان دال، مدلول‌های دیگری را به‌آن پیوند می‌دهد. در این چارچوب است که معنای ضمنی به معنای صریح می‌پیوندد و زنجیره‌ای از مدلول‌های تازه را به وجود می‌آورد. در این مرحله میان دال و مدلول آنچنان همبستگی ایجاد می‌شود که تشخیص ماهیت آنها در

1. Louis Hjelmslev

پاره‌ای موارد به دشواری امکان‌پذیر است. یعنی در یک زنجیرهٔ خاصِ دلالتی، یک مدلول در مرتبهٔ بعد به دال تبدیل می‌شود. از این‌رو یک نشانه ممکن است بر چیزی دلالت کند اما در عین حال همین چیز خود مشحون از معانی دیگری باشد.

حال پرسش آن است که معناهای ضمنی متضمن محور جانشینی هستند یا خیر؟ به عبارتی به قول سوسور این معناها الزاماً تداعی‌گر معناهای دیگری هم هستند یا خیر؟ در حالی که دال‌های غیابی که به یک دال می‌پیوندند خود عامل اصلی ایجاد معناهای ضمنی دیگری می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت که سلسله این دال‌ها، خود محور همنشینی را نیز در ذهن ما تداعی می‌کنند. بدیهی است که محدود ساختن این بحث در چارچوب زبان و تناوب محور همنشینی و جانشینی، ما را در قلمرو عامل همزمانی محدود می‌کند. اما بحث دلالت‌ها در چارچوب عوامل و متغیرهای اجتماعی-فرهنگی و نیز تاریخی این امکان را فراهم می‌سازند تا ما از محدودهٔ زبان به خارج از قلمرو آن قدم گذاشته و عامل زمان، تغییر، تحول و تکامل را نیز مدّ نظر قرار دهیم. برای مثال وقتی نشانه‌ای به گروه‌های فرودست و محروم اجتماعی بازمی‌گردد، می‌توان دلالت‌های ضمنی منفی را از آن استنباط نمود. نمونهٔ این مقوله را می‌توان در مباحثِ مربوط به زنان و بردگان و به طور کلی رنگین‌پوستان در کشورهای سفیدپوست غرب مرور کرد. فیسک یادآور می‌شود که در اکثر موارد می‌توان ارزش‌های ضمنی و تلویحی را به عنوان حقایق قطعی و صریح تلقی نمود. به همین جهت در مورد دلالت‌های صریح نشانه‌ها ما باید احتیاط به خرج دهیم و آنها را حقایقی بدیهی تلقی نکنیم. تحلیل نشانه‌شناختی می‌تواند ما را در این امر یاری داده، باورهای کهنه اما خطرناک را در معرض پرسش قرار دهد.

نکتهٔ جالب دیگری را که رولان بارت در نشانه‌شناسی خود مطرح نموده است بحث اسطوره[1] است. در اغلب موارد ما اسطوره‌ها را با افسانه‌های

1. myth

قدیمی پیرامون خدایان و قهرمانان تداعی می‌کنیم. اما بارت صریحاً اعلام می‌کند که می‌توان اسطوره‌ها را ایدئولوژی‌های مسلط دوران معاصر به شمار آورد. به گفتهٔ او مراتب دلالت یعنی معناهای صریح و ضمنی با هم جمع شده و ایدئولوژی را به وجود می‌آورند. او شکل‌گیری ایدئولوژی را مرحلهٔ سوم دلالت تلقی می‌کند. بارت در کتاب اسطوره‌های امروزی به هیچ‌وجه به اسطوره به معنای کلاسیک آن کاری ندارد، بلکه او به اسطوره‌هایی می‌پردازد که می‌توان آنها را در روزنامه‌ها، مجلات، آگهی‌ها، عکس‌ها، کاباره‌ها و میدان‌های ورزشی مشاهده کرد. فرضیهٔ اصلی او این است که اسطوره همواره در کار تبدیل تاریخ به «طبیعت» است. او در اینجا تصویر جوان سیاهپوستی را بر روی جلد مجلهٔ پاری ماچ[1] مثال می‌آورد که پیشتر به آن اشاره شد، این جوان لباس ارتشی‌های فرانسه را به تن دارد. و نگاهش رو به بالاست و به پرچم فرانسه که خارج از چارچوب تصویر قرار گرفته سلام نظامی می‌دهد.

بارت در اینجا خاطرنشان می‌سازد که پیام تصویر این است که فرانسه امپراتوری بزرگی است که همهٔ فرزندان آن، بی‌توجه به رنگ پوستشان، با ایمانی عمیق زیر پرچم آن خدمت می‌کنند و پاسخی بهتر از این برای یاوه‌گویان ضد فرانسوی که دم از استعمار فرانسه می‌زنند نیست. این تصویر بیانگر شور و شوق سیاهپوستی است که در خدمت نظام دموکراتیک فرانسه است. در اینجا بارت ما را با نظام نشانه‌شناختی مهمی روبرو می‌سازد. ما در اینجا با دال و مدلولی روبرو هستیم؛ دال سرباز سیاهپوستی است که سلام نظامی می‌دهد و مدلول، عبارت است از ترکیب فرانسوی بودن و خدمت در لباس مقدس نظام. در ضمن ما حضور مدلولی در گستره دال را نیز ملاحظه می‌کنیم. در اسطوره به طور کلی دال در قلمرو نشانه‌های زبانی شکل می‌گیرد. در اینجا اسطوره دارای دو نقش عمده است، بدین معنا که چیزی را به ما گوشزد می‌کند و ما را وامی‌دارد تا آن‌را درک کرده، سپس آن‌را بر ما تحمیل

---

1. *Pary-mach*

می‌کند. اسطوره ایدئولوژی سیاسی را طبیعی و بدیهی جلوه می‌دهد و تلویحاً به ما می‌آموزد که چنین اسطوره‌ای فارغ از هر نوع حرف و حدیثی قرار دارد. جوانی که به پرچم فرانسه سلام نظامی می‌دهد نمادِ امپراتوری فرانسه نیست، بلکه تصویری است از موجودی که فرانسوی بحث و جدل، انسانی است با تجربه، بدون تظاهر، صمیمی و صادق. در اینجا می‌توان اسطوره را در سایه چیستی و غایتش تعریف کرد، لذا نباید به‌مرتبهٔ اول دلالت آن دل خوش داشت. در اسطوره حاصل از این تصویر، ما با امپراتوری قدرقدرت و قوی‌شوکت فرانسه روبرو هستیم که حتی دیگران یعنی سیاهپوستان نیز قداست آن‌را به‌رسمیت می‌شناسند. در اینجا ما با یک اخطار و نیز بیان حقیقت روبروییم. امپراتوری فرانسه سرباز سپاهپوست را محکوم می‌کند تا به‌عنوان دالی ابزاری، به‌نام امپراتوری فرانسه ادای احترام کند. اما همین سلام نظامی از ناحیهٔ یک اقلیت، به‌دلالتی سرمدی تبدیل می‌شود تا نظام امپراتوری فرانسه را برای همیشه لایتغیر و لاجرم احترام‌برانگیز ترسیم کند. در اینجاست که تاریخ به‌طبیعت تبدیل می‌شود. یعنی سرباز سیاه‌پوست یک حقیقت تاریخی را ــ که استعمار فرانسه است ــ به‌حقیقتی طبیعی و غیرقابل تغییر تبدیل می‌کند. او قطعی و بدیهی بودن وضع موجود را با حرکت خویش به‌اثبات می‌رساند. در حقیقت در اینجا یک واقعهٔ تاریخی در سایهٔ اسطورهٔ فوق به‌ماهیتی ثابت و عینی ثابت بدل شده است.[۱]

رولان بارت مدعی است که اسطوره‌ها در جریان استقرار در جامعهٔ خود به‌پدیده‌ای طبیعی تبدیل می‌شوند. وظیفهٔ اصلی اسطوره عبارتست از طبیعی نمودن پدیده‌های فرهنگی. به‌دیگر سخن اسطوره ارزش‌های مسلط تاریخی-فرهنگی را به‌اموری غیرقابل تغییر، بدیهی، طبیعی و جاودانه تبدیل می‌کند. به‌نظر او اسطوره عموماً تأمین‌کنندهٔ منافع ایدئولوژیک طبقهٔ بورژوا محسوب می‌شود. ایدئولوژی بورژوایی فرهنگ را به‌طبیعت تبدیل می‌کند. در واقع اسطوره‌ها در

---

۱. بارت، اسطوره‌ها، ۱۹۸۷.

پنهان نمودن کارکرد ایدئولوژیکِ نشانه‌ها و رمزها نقشی انکارناپذیر دارند. قدرت اسطوره‌ها در این است که بدیهی جلوه می‌کنند و کسی نیازی به رمزگشایی و آشکار ساختن معنای آنها احساس نمی‌کند.

در اینجا باید گفت که تفاوت میان سه مرتبه دلالت قطعی و روشن نیست، اما می‌توان گفت که مرتبهٔ نخست دلالت یعنی معنای صریح و اصلی دال‌ها، بدواً ناظر به تجسم و بازنمایی بلاواسطه و بدیهی دال‌هاست. در مرتبهٔ دوم یعنی معناهای غیرصریح و ضمنی دال‌ها، می‌توان ارزش فرهنگی نشانه‌ها را بازشناخت. اما در مرتبهٔ سوم دلالت، ما با نشانه‌هایی روبرو هستیم که نمودار مفاهیم متغیر فرهنگی هستند، بنابراین خود مستلزم نوعی جهان‌بینی محسوب می‌شوند. برای مثال ما با مفاهیم، مردانگی، زنانگی، آزادی، فردیت، عینیت و ملیت و غیره روبرو هستیم. در اینجاست که نقش اسطوره و ایدئولوژی روشن می‌شود. سوزان هیوارد برای روشن ساختن نمودن سه وجه دلالت یادشده به عکس مریلین مونرو اشاره می‌کند و می‌گوید در مرتبهٔ اول یعنی وجه مستقیم دلالت، ما با عکسی از یک ستارهٔ سینما به نام مریلین مونرو روبرو هستیم. اما در مرحلهٔ بعد صاحب عکس را ستاره‌ای سینمایی تلقی می‌کنیم که دارای جذابیت، زیبایی و درخششی خاص است. این در صورتی است که عکس مزبور در دورهٔ شکوفایی او در هالیوود گرفته شده باشد. اما اگر عکس به‌اواخر عمرش مربوط شود، ما با حالت روانی افسردگی، اعتیاد و سرانجام مرگ ناگهانی او روبرو هستیم. در مرحله اسطوره‌ای ما این عکس را می‌توانیم به عنوان نشانه‌ای از اسطورهٔ هالیوود قلمداد کنیم که در آن چهره‌ها به‌اوج شهرت و محبوبیت و موقعیت صعود می‌کنند، اما بلافاصله رؤیای هالیوود به‌کابوسی بدل شد و همین ستارگان در اوج شهرت و محبوبیت، دچار سرنوشتی تراژیک گردیده و سرانجام به‌کام مرگ درمی‌غلتند.[1]

1. Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies* (London: Routledge: 1996), p. 310.

تحلیل نشانه‌شناختی اسطوره‌های فرهنگی مستلزم ساختارشکنی رمزگان تجلی یافته در چارچوب یک متن است. در این چارچوب می‌توان دریافت که چگونه بعضی از ارزش‌ها، اعتقادات و جهان‌بینی‌ها مورد استناد قرار گرفته، و مقبول قلمداد می‌شوند و چگونه پاره‌ای دیگر از همین ارزش‌ها مردود می‌گرداند. درواقع رمزگشایی از این‌گونه مفروضات فرهنگی، برای کسانی که خود عنصر این فرهنگ هستند کاری است بس دشوار، چون وقتی خود نشانه عضو محصول یک فرهنگ است چگونه می‌تواند اندیشه‌ها و ایده‌های مسلط و بدیهی جامعه و فرهنگ خویش را در معرض پرسش قرار دهد؟ با این حال نباید چنین وضعی را مستمسک برای عدم فعالیت معرفتی قرار داد، چه اینکه هرکس می‌تواند عناصر فرهنگی حاکم بر زندگیش را در سایهٔ تأمل و بازبینی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و نقش مایه‌های آن‌را عمیقاً شناسایی کند و تفاوت آن‌را با فرهنگ‌های دیگر مشخص نماید. به‌دیگر سخن از درون نیز می‌توان به پیکر فرهنگ خود نگاه کرد و جلوه‌های مهم و سرنوشت‌ساز آن‌را بازشناخت و اسرار و رموز مکتوم در آن‌را شناسایی نمود.

در بحث تفاوت و تمایز میان معنای صریح و ضمنی، به‌طور کلی چهار مکتب در نشانه‌شناسی وجود دارد: یکی مکتب منطقی که در آن معنای ضمنی با محتوا یگانه انگاشته می‌شود و معنای صریح، اصطلاح دیگری است برای مرجع یا مدلول[1]. تفاوت سبکی[2] وجه دیگری است که در آن معنای صریح بخشی از محتوا را تشکیل می‌دهد و میان دال و مدلول نوعی مطابقت عینی حاکم است و معنای ضمنی عبارتست از آن بخش از محتوا که وقتی معنای صریح را جدا کردیم آن بخش دیگر تمایزی است که یلمسلوف مورد بحث قرار داد و آن‌را تمایز نشانه‌شناختی نامید. به‌نظر او معنای صریح مستلزم مناسبتی است میان فرانمود یا بیان[3] و محتوا، و معنای ضمنی دو نشانه را با هم پیوند می‌دهد، یعنی دو واجد بیانی و محتوا را به‌وجهی خاص مرتبط می‌سازد.

---

1. reterent 2. stylistic 3. expression

و سرانجام تمایز مورد بحث امبرتو اکوست فقط او معنای ضمنی با معنای صریح برحسب درجات غیرمستقیم بودن بیان با محتوا مشخص می‌شود.

الف. تمایز منطقی: معنا یا دلالت صریح یا دلالت مستقیم همان چیزی است که در منطق و فلسفه، مصداق[1] نام دارد. یعنی مجموعهٔ اشیاء و پدیده‌هایی که در ذیل یک مفهوم قرار می‌گیرند. دلالت ضمنی چیزی است که در فلسفه، مفهوم[2] نامیده می‌شود. گاهی آن‌را دریافت و فهم[3] نیز می‌گویند. «مفهوم» مستلزم کلیه خصوصیات و ویژگی‌هایی است که در آن وجود دارد و یا، تنها آن خصوصیاتی که شرط لازم و ضروری برای انتساب یک شییء به‌آن مفهوم محسوب می‌شود.

ادموند هوسرل و نیز آرون گورویچ مدعی شدند که مفهوم conceptual noema کلیهٔ عناصری را که در یک شییء وجود دارد دربر می‌گیرد، اما هر بار آن‌را به‌صورت موضوعی مرتب می‌کند. مثلاً در مورد فیل می‌گویند حیوانی دارای دست و پا و خرطوم است که بین دو جدار بینی و لب فوقانی او قرار گرفته است. همچنین می‌توان گفت حیوانی است پستاندار و خاک‌زی با دندان‌های پیشین بلند. یعنی هربار به یک ترتیب مورد توصیف قرار می‌گیرد و یکی از خصوصیات او مورد تأکید قرار می‌گیرد.

ب. تمایز سبکی: سرچشمه تمایز سبکی را باید در نوشته‌های مکتب زبان‌شناسی پورت رویال[4] جستجو کرد. آنها میان معنای ریشه‌ای یک واژه و معناهای فرعی آن تفکیک قائل شده‌اند و یادآور گردیده‌اند که معنای اصلی و ریشه‌ای یک واژه دارای ماهیتی معرفتی و شناختی و معنای ضمنی و فرعی آن، دارای خصوصیتی عاطفی است.[5] بدیهی است که به زعم آنها، معنای اصلی واژه از اهمیت بیشتری برخوردار است تا معنای ضمنی و عاطفی آن.

ج. تمایز نشانه‌شناختی: تمایز نشانه‌شناختی را لویی یلمسلوف مطرح نمود

---

1. extension
2. intension
3. comprehensive
4. Port Royal
5. Emotive

و گفت معنای ضمنی عبارتست از شکل‌بندی خاصی از زبان که در تقابل با معنای اصلی و صریح آن قرار می‌گیرد. به‌این تعبیر زبان غیرصریح و تلویحی عبارتست از نظامی از نشانه‌ها که گسترهٔ بیانی آن، زبانی دیگر را تشکیل می‌دهد. اما زبان صریح عبارتست از زبانی که هیچ‌یک از گستره‌های آن متضمن زبانی دیگر نیست. از این‌رو می‌توان گفت دلالت صریح عبارتست از مناسبتی که بیان را به‌محتوای نشانه مرتبط می‌سازد، حال آنکه دلالت غیرصریح و ضمنی دو نظام نشانه‌ای مختلف را با هم پیوند می‌دهد که هرکدام از آن دو گستره، دارای بیان و محتوای خاص خویش است.

صرف‌نظر از تعاریف، یلمسلوف مثال‌های متعددی را پیرامون معنای ضمنی عرضه می‌دارد و آنها را در چارچوب سبک‌ها، لهجه‌ها و زبان‌ها و آواهای قومی و محلی بررسی می‌کند. مثلاً می‌گوید کسی که به‌زبان خارجی تکلم می‌کند لهجهٔ او ــ حتی به‌صورتی ضمنی ــ بر خارجی بودن و غیراهل زبان بودن وی دلالت دارد.

پاره‌ای از بحث یلمسلوف در مورد دلالت‌های ضمنی با مثال‌های بلوم‌فیلد[1] قیاس گردیده است. فیلد مدعی است که همین دلالت‌ها به‌عواملی چون زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و جغرافیایی گوینده متکی است. یلمسلوف بر این باور است که ارزش‌های «اجتماعی و قدسی» محمول در زبان غیرمستقیم و تلویحی، در چارچوب نظریهٔ مضمون[2] مورد بحث قرار گرفته است. افزون بر این نیز خاطرنشان می‌سازد که در پاره‌ای از موارد نشانه‌های احساسی (عاطفی) آکنده از معناهای ضمنی است. مطالعهٔ دقیق نوشته‌های یلمسلوف در مورد دلالت‌های ضمنی معطوف به‌این معنا است که نظریهٔ معناهای ضمنی پیچیده‌تر از آن است که در بدو آن به‌نظر می‌رسد. شاید بتوان گفت که زبان دلالت‌های ضمنی آیینه تمام‌نمای وجهی فرازبان[3] محسوب می‌شود.

د. تمایز مورد بحث امبراتو اکو: هرچند که امبرتو اکو مدعی است که بحث

---

1. Bloomfield 2. Theory of substance 3. Metalanguage

وی پیرامون دلالت‌های ضمنی ریشه در نظریه‌های یلمسلوف دارد، با این حال باید اذعان نمود که او از نظریهٔ یلمسلوف مفهوم تازه‌ای عرضه داشته است. او فهرست ناهمگونی از پدیده‌ها را در کنار هم قرار داده و مدعی است که همهٔ آنها در نزد مخاطب می‌دانند افاده‌کننده معناهای تلویحی، ضمنی و کنایه‌آمیز باشند. بدیهی است که او مفهوم کنایه‌آمیز منطقی[1] را در کنار دلالت ضمنی سبکی و نظایر آن قرار داده و مدعی است که این‌گونه معانی در گستره پدیده‌های فرهنگی است که ابعاد چندگانه پیدا می‌کنند. او در تعریف معنای کنایی و ضمنی می‌گوید: چنین معنایی عبارتست از دلالتی که از دل دلالت دیگری که مقدم بر آن است بیرون می‌آید. شاید بتوان گفت این همان چیزی است که منطقیون از آن با نام استلزام قرینه‌ای[2] یاد کرده‌اند. اکو در نوشته‌های اخیر خود یادآور گردیده که به‌طور کلی، آنچه را که او مرتبهٔ دوم نظام دلالت ضمنی می‌نامد بر پایهٔ استنتاج شکل می‌گیرد.

اکو برای روشن نمودن منظور خود یادآور می‌شود که اگر ما دیوارهٔ سدی را در نظر گیریم که بر روی آن حرف الف ــ ب بر خط سیل دلالت کند و الف ــ دال بر پایین بودن سطح آب، در اینجا وقتی خطر احساس می‌شود که آب از سطح معینی بالاتر رود. در حالی که اگر آب از خطی خاص پایین‌تر رود این امر دلالت بر ناکافی بودن حجم آب است. در مورد اول بالا بودن آب دلالت بر خطر داشته که در این صورت باید مقداری آب از مجرایی خاص تخلیه شود، اما خط الف ــ دال به‌ما می‌گوید که باید آب بیشتری را در پشت سد قرار داد. اکو می‌گوید نشانهٔ الف ــ ب بر خط دلالت مستقیم دارد و به طور ضمنی تخلیه آب را ایجاب می‌کند. حال آنکه نشانهٔ الف ــ دال بر ناکافی بودن آب دلالت دارد، اما دلالت ضمنی متضمن وارد نمودن آب در جایگاه سد است. همه این معناها صرفاً در قلمرو سدّ معنا پیدا می‌کنند و همین نشانه‌ها شاید در خارج از حریم و شعاع مؤثر سدّ معناهای دیگری را متبادر سازد.

---

1. logical connotation 2. contextual implication

هـ. فرازبان: حال که بحث به اینجا رسید ما باید از اصطلاح دیگری موسوم به فرازبان در زمینهٔ دلالت مطابقی و التزامی نام ببریم. مراد از فرازبان، زبانی است که برای بحث پیرامون زبان موضوعی[1] به کار می‌رود. بعضی از زبان اولیه و زبان ثانویه یاد کرده‌اند. زبان اولیه زبانی است که مرجوع به موضوع خود است، حال آنکه زبان ثانویه زبانی است که زبان اولیه را توصیف می‌کند.

کارناپ، تارسکی و موریس هر یک به‌طرح و تدوین وجهی فرازبان در بحث از تحلیل زبانی مبادرت نموده‌اند. امروزه فرازبان به هر نظام دلالتی که خود بر نظامی دیگر دلالت کند اطلاق می‌شود. تنها یک زبان طبیعی می‌تواند نظام دیگری را تبیین کند. برای مثال، چنین زبانی برای نظام‌های هنری و با رمزهای راهنمایی و رانندگی، وجهی فرازبان محسوب می‌شود. و یا در ترجمهٔ زبان ریاضیات، منطق و یا علوم کامپیوتری نیز ما با چنین زبانی روبرو هستیم، ناگفته نماند که دستور زبان نیز خود فرازبان محسوب می‌شود، زیرا که زبان طبیعی را توصیف می‌کند.

1. object language

۸

رمز چیست و رمزگان کدامند؟

تاریخچهٔ واژه رمز

واژهٔ رمز[1] اولین‌بار از سوی فردینان دوسوسور در سومین درس‌گفتارهایش در دانشگاه ژنو در تاریخ ۲۸ آوریل ۱۹۱۱ به‌کار رفت. این واژه در هر چهار دست‌نوشته بجا مانده از دانشجویان او موجود است. او واژه رمز را مرادف زبان[2] به‌کار برد. رمز در معنای کلی آن در منظومه نشانه‌ها قرار می‌گیرد. یاکوبسن زبان‌شناس روسی مدعی شد که رمز به‌گونه‌ای که در نظریهٔ اطلاعات به‌کار می‌رود بیشتر با زبان پیوند دارد. او گفت رمزگان عبارتند از مجموعه نشانه‌هایی که میان ارسال‌کنندهٔ پیام و دریافت‌کننده آن پیوند برقرار می‌کند. او رمز را در تقابل با پیام[3] به‌کار برد و گفت پیام متضمن گفتاری است که با واژهٔ parrole در فرانسه افاده می‌شود.

در اصطلاح نشانه‌شناسی کد عبارتست از وضعیتی خاص در سیر تاریخی مجموعه نمایه‌ها و یا نشانه‌ها، که به‌منظور تحلیل همزمان[4] مشخص گردیده است. یاکوبسن مدعی است که ایجاد و تفسیر متن متکی به‌برخورداری از رمزگان و یا قراردادهایی برای ایجاد ارتباط است.[5] از آن‌رو که معنای یک

---

1. code 2. language 3. message
4. synchronic

۵. یاکوبسن ۱۹۷۱.

نشانه متکی به رمزی است که در آن نهفته، لذا رمز چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها واجد معنا می‌شوند. در واقع ما نمی‌توانیم چیزی را که در قلمرو رمزگان نقشی ندارد نشانه بنامیم. حال، چنانچه روابط میان دال و مدلول را ارتجالی تلقی کنیم، معلوم می‌گردد که تفسیر معنای قراردادی یک نشانه، مستلزم آشنایی با مجموعه‌ای از قراردادهای خاص است، به تعبیری دیگر قرائت یک متن متضمن مرتبط ساختن آن با مجموعه‌ای از رمزگان خاص است. حتی یک نشانهٔ نگارین چون عکس، خود متضمن ترجمه سه بعد در گستره‌ای دوبعدی است و انسان‌شناسان ثابت کرده‌اند که حتی اندک مردمان قبایل ابتدایی، در برخورد با تصویر و یا فیلم خود دچار سردرگمی و گیجی می‌شده‌اند. گمبریچ در کتاب تصویر و چشم، مطالعه در روانشناسی بازنمایی تصویری یادآور گردیده که حتی در قرن گذشته، تماشاگران غربی در مواجهه با عکس فوری ناگهان مبهوت و حیرت‌زده روبرو می‌شدند، زیرا که با تصویر ساکن و ثابت پدیده‌های متحرک آشنا نبودند و مدتی طول کشید تا با چنین پدیدهٔ نوظهوری آشنا شوند.[1] آنچه را که ما به طور متعارف در طبیعت به چشم خود می‌بینیم به هیچ‌وجه مشابهتی با توالی قاب‌های مستطیل‌شکل و یا عکس دوربین ندارد. ما وقتی به اطراف نگاه می‌کنیم چشمان ما به ما این امکان را می‌دهد تا با گردش سر خود به عمق فضای سه‌بُعدی پی بریم و برای روشن‌تر دیدن اشیاء، ما عدسی‌های چشمان خود را بر روی آنها متمرکز کنیم. اما در برخورد با یک تصویر عکاسی چنین امکانی وجود ندارد. بلکه ما ناچاریم که پاره‌ای از نشانه‌ها و علائم را از حوزهٔ رمز خارج کنیم. نشانه‌شناسان مدعی هستند که هرچند ما در اثر برخورد متعارف با زبان تصویری کم‌کم با آن آشنا می‌شویم و بعضاً آنها را طبیعی تلقی می‌کنیم، اما در هر مورد ناچاریم که با نحو قرائت متون تصویری و یا شنیداری آشنا شویم و آن‌را بیاموزیم.

---

1. E. Gombrich, *Image and Eye: Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon, 1982), pp. 160–273.

بعضی نظریه‌پردازان برآنند که حتی ادراک ما نسبت به جهان اطراف خود متضمن برخورد و قرائت رمزگان است. فردریک جیمسون اعلام نموده که باید کلیهٔ نظام‌های ادراکی را زبان‌هایی مستقل به شمار آورد. همان‌گونه که دریدا متذکر گردید، ادراک همواره مستلزم بازنمایی، تجسم و تصویر است؛ ادراک متکی است به رمزگونه شدن جهان به صورت نشانه‌های نگارین که در ذهن ما تجسّم پیدا می‌کند. روانشناسان هیئت‌نگر (گشتالت) از جمله ماکس ورت‌هایمر[1]، ولفگانگ کوهلر[2] و کورت کافکا[3] بر این باورند که پاره‌ای از خصلت‌های کلی در ادارک بصری وجود دارد که می‌توان آنها را رمز ادراکی محسوب داشت. یکی از مهمترین دستاوردهای روانشناسان مزبور تفکیک میان پس‌زمینه[4] و پیش‌زمینه[5] در تصاویر است. از جمله ادگار روبن[6] روانشناس دانمارکی این موضوع را در تصویر ذیل مورد بحث قرار داده است:

در تصویرهایی چون تصویر فوق نوعی ابهام میان پس‌زمینه و پیش‌زمینه وجود دارد؛ آیا پیش‌زمینه در این تصویر یک گلدان و یا جام شراب است و یا نیم‌رخ دو نفر در مقابل یکدیگر؟ معلوم نیست که کدام‌یک پس‌زمینه و کدام زمینهٔ این تصویر محسوب می‌شود. طرفداران روانشناسی هیئت‌نگر چندین اصل اساسی و کلی را در مورد سازمان ادراک مطرح نموده و آنها را قانون نامیده‌اند. در این مقوله قوانین یا اصول اصلی عبارتند از: اصل مجاورت[7]، مشابهت، تداوم، انسداد، محاط بودن، تقارن و غیره. (این اصول با اشکال خاص در متون روانشناسی آورده شده که طرح آنها در اینجا ضروری به نظر نمی‌رسد).

به طور کلی رمزها را نباید صرفاً قرارداد ارتباطی قلمداد کرد، بلکه می‌توان

---

1. Max Wertheimer
2. Wolfgang Kohler
3. Kurt Kaffka
4. background
5. foreground
6. Edgar Ruben
7. proximity

آنها را نظام‌های شکلی قراردادهای مرتبط به‌حساب آورد. رمزها معمولاً نشانه‌ها را به سیستم‌های معنادار تبدیل می‌کنند که در چارچوب آنها میان دال و مدلول نوعی همبستگی ایجاد می‌شود. به‌همین جهت می‌توان گفت رمزها از مرز متون فراتر رفته و میان متن‌ها گونه‌ای پیوند برقرار می‌کنند و به‌همین علت زمینهٔ تفسیر آنها فراهم می‌شود. استفن هیس[1] در نوشتهٔ خود در کتاب معروف سینما و نشانه‌شناسی صریحاً اعلام می‌کند که هر رمزی خود یک نظام است، اما هر نظام یک رمز نیست. زیرا رمز دارای ضبط و ربط، همگونگی و نظام‌مندی است، هرچند که پیام دارای عدم تجانس بوده و خود متضمن چندین رمز باشد.[2]

می‌توان گفت رمزگان عبارتند از قالب‌های تفسیری که از سوی تولیدکنندگان آنها و مفسرین متن به‌کار می‌روند. رمزها در ساده کردن پدیده‌ها به‌منظور ایجاد ارتباط با مخاطب به‌کار می‌روند. در قرائت هر متن ما ناچاریم که نشانه‌ها را با توجه به‌رمزگان مناسب تفسیر کنیم. به‌تعبیر دیگر، نشانه‌ها و علایم در یک متن را می‌توان راهگشای رمزها به‌شمار آورد. پی‌یر گیرو[3] در کتاب نشانه‌شناسی اعلام می‌کند قاب یک تابلوی نقاشی و یا جلد کتاب تا حدی ماهیت رمزها را روشن می‌کند. عنوان یک اثر هنری بیشتر به‌رمزی خاص اشاره دارد تا به‌محتوای پیام. به‌همین دلیل است که ما در اغلب موارد محتوای کتاب را برحسب جلد آن مورد سنجش قرار می‌دهیم. برای مثال، ما در صورتی کتابی را علمی و دانشگاهی قلمداد می‌کنیم که اصول و قواعد خاصی چون پیشگفتار، فهرست مندرجات، نمودارها، زیرنویس‌ها، ارجاعات، پیوست‌ها و کتابشناسی را به‌صورتی دقیق رعایت کرده باشد. درواقع این موارد نشانه‌ای است بر ماهیت علمی کتاب.

---

1. Stephen Heath

2. Mick Eaton, *Cinema and Semiotics*, (London: Society for Education in Film and Television, 1981). p. 130.

3. Pierre Guireut

نشانه‌شناسان به‌طور کلی رمزگان را به‌چند دسته تقسیم کرده‌اند: بعضی آنها را برحسب ضرورت یا غایت تقسیم کرده‌اند. پاره‌ای از نظریه‌پردازان برحسب تقسیم‌بندی کلامی و غیرکلامی آنها را گروه‌بندی نموده‌اند. عده‌ای دیگر آنها را به‌دو دسته گفتاری و نوشتاری قابل تقسیم دانسته‌اند. ما نیز در ذیل از روش مطالعات فرهنگی و علوم رسانه‌ای بهره جسته و رمزگان را به‌گونه‌های ذیل طبقه‌بندی می‌کنیم:

۱. **رمزگان اجتماعی**: (در مفهوم وسیع کلمه رمزگان نشانه‌شناختی را باید رمزگان اجتماعی نامید).

الف. زبان کلامی (آواشناختی، نحوی، واژه‌ای، فرازبانی)

ب. رمزگان اندامی (برخورد جسمی، نزدیکی، جهت جسمی، ظاهر، حالات چهره، نگاه، حرکات سر، اشارات و حالت تن)

ج. رمزگان کالا محور (مد، لباس، اتومبیل)

د. رمزگان رفتاری (مراسم، بازی‌ها، ایفای نقش، تشریفات)

۲. **رمزگان متنی**: (رمزگان بازنمودی)

الف. رمزگان علمی از جمله ریاضیات

ب. رمزگان زیبایی‌شناختی در چارچوب هنرهای بیانی (مثل شعر، نمایشنامه، نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی و غیره).

ج. رمزگان سبکی، خطابی، بلاغی، مانند روایت، (پیرنگ، شخصیت بازیگری، گفتگوها، طراحی صحنه) تبیین و استدلال و غیره.

رمزگان داخل رسانه‌ها از جمله رمزگان تصویری، تلویزیونی، سینمایی، رادیو، مطبوعات و مجله‌ها (هم از لحاظ فنی و هم قراردادی)

۳. **رمزگان تفسیری**: (در این مورد توافق و همسویی کمتر از رمزگان نشانه‌شناختی وجود دارد)

الف. رمزگان ادراکی، مثل ادراک بصری

ب. رمزگان ایدئولوژیک، به‌طور کلی این‌گونه رمزگانی شامل رمزگان

مسلط و یا تهاجمی و با توافق‌محور هم می‌شود. در اینجا می‌توان از مکتب‌هایی چون فردگرایی، لیبرالیسم، زن‌محوری، نژادپرستی[1]، ماده‌گرایی، سرمایه‌داری، محافظه‌کاری، سوسیالیسم، عینی‌گرایی، مصرف‌گرایی و غیره نام برد.

این سه گروه رمز با سه گونه معرفت در یک متن مطابقت دارد. ۱. معرفت در مورد جهان (معرفت اجتماعی) ۲. معرفت رسانه‌ای و سبکی (معرفت متنی) و ۳. معرفت در مورد مناسبت میان گروه اول و گروه دوم که خود احکام موجه[2] را تشکیل می‌دهد. به‌طور کلی پی‌یر گیرو فصل سوم کتاب نشانه‌شناسی خود را به رمزگان منطقی، و فصل چهارم را به رمزگان زیبایی‌شناختی و فصل پنجم را به رمزگان اجتماعی تخصیص داده است. به‌طور کلی وی مدعی است که دلالت همواره در چارچوب رمزگان شکل می‌گیرد. در پاره‌ای موارد نظام‌های دلالتی آن‌قدر آشکار هستند که به‌کارگیری رمز در مورد آنها ما را با مشکل مواجه می‌سازد و در این صورت باید آنها را نظامی هرمنوتیک نامید. به‌گفته پی‌یر گیرو یک رمز عبارتست از نظامی از قراردادهای اجتماعی بدیهی. در حالی که هرمنوتیک عبارتست از نظامی از نشانه‌های تلویحی، غیرصریح و مبهم.

وی در مورد رمز یک پیام اعلام می‌کند که فرستنده مرز آن‌را به‌طور واضح در اختیار گیرنده قرار می‌دهد. حال آنکه در مورد هرمنوتیک چنین نیست. در بحث هرمنوتیک، مخاطب به‌دلیل ابهام پیام ناچار است از ابزار تفسیری خود بهره گرفته و متن مورد نظر را در چارچوب آن تحلیل کند.

گیرو مدعی است که ما در انتقال پیام‌ها از الفبای گوناگون استفاده می‌کنیم مثلاً خط الفبایی، مورس، خط بریل، پرچم‌های دریایی، الفبای کرولال‌ها و انواع نظام‌های کوبه‌ای، همگی نظام‌های رمزی است که در انتقال پیام‌ها به‌کار می‌رود. همهٔ این نظام‌ها جانشین زبان ملفوظ هستند.

---

1. racism 2. modality

موارد دیگری از رمزپردازی غیرملفوظ وجود دارد مثل، حالات چهره و ایماء و اشاره و نیز آهنگ گفتار که همگی کارکردی میانی دارند. برای مثال بالا انداختن شانه‌ها و یا بالا انداختن ابروان و حرکات سر در فرهنگ‌های مختلف معناهای متعددی را افاده می‌کنند و حاصل پیام‌های مختلفی هستند. مثلاً در فرهنگ ایتالیایی حرکات دست نقش بسیار مؤثری در انتقال پیام ایفاء می‌کند. در آیین‌های مذهبی نیز حرکات دست و پا و سر و گردن و غیره هر یک رمزهایی است که متضمن معناهای ویژه‌ای است. برای مثال یونانی‌ها به علامت نفی سرشان را از پایین به بالا تکان می‌دهند و بنابراین هر فرهنگ دارای سلسله‌ای از حرکات و اشارات است که پیام‌های خاصی را به مخاطب منتقل می‌کند.

در زمرهٔ رمزها می‌توان از علایم راهنمایی و رانندگی نام برد. نظام نشانه‌شناسی راهنمایی از آن جهت مهم است که شهروندان در بخش عمده‌ای از فعالیت‌های جانبی از باید آنها را رعایت کنند. در فرانسه ۸۷ تابلو علایم رانندگی به پنج مقوله عمده اختصاص دارد: ۱. خط عبور ۲. توقف ۳. ممنوعیت ۴. حکم ۵. پارک اتومبیل. در حدود بیست و پنج تا سی علامت با چراغ مشخص می‌شود: چراغ قرمز، سبز، زرد، چراغ راهنما، چراغ ترمز، چراغ دنده‌عقب، چراغ تعویض خط، چراغ شب، چراغ مخصوص حمل کاروان، چراغ مخصوص خودروهای سنگین و مانند آن. در گذرگاه‌ها نیز حدود بیست نوع خط کشی وجود دارد: گذرگاه عابر پیاده، خطوط زرد یا قرمز مربوط به محل پارک اتومبیل یا بارگیری. پنج علامت نیز در مورد نوعِ وسیله نقلیه وجود دارد.

ژرژ مونن یادآور می‌شود که یک رانندهٔ اتومبیل در هر صد کیلومتر از مسیر حرکت خود در جاده‌های محلی، به طور متوسط با دویست تا دویست و پنجاه علامت و در شاهراه‌های با بار ترافیکی سنگین، سیصد تا چهارصد علامت در هر صد کیلومتر رانندگی روبروست.[۱]

---

۱. پی‌یر گیرو، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران نشر آگه، چاپ اول، زمستان ۱۳۸۰، صص ۷۷ـ۷۸.

در قلمرو علم نیز علایم و نشانه‌هایی جهت افادهٔ معنا به‌کار می‌رود. بدیهی است هر حوزهٔ علمی خاص دارای نظام رمزی خاص خویش است. آنچه که وجه اشتراک در همهٔ علوم محسوب می‌شود ماهیت قراردادی چنین رمزهایی است. به‌طور کلی رمزگان علمی دو نقش عمده را ایفا می‌کنند: یکی مقوله‌بندی و دیگر محاسبه .بنابراین می‌توان گفت که رمزگان دارای دو کارکرد اساسی هستند:

الف) کارکرد طبقه‌بندی

ب) کارکردی عملیاتی

جالب اینجاست که در پاره‌ای موارد نام افراد به‌عنوان نماد و رمز جهت تعیین واحد خاصی به‌کار می‌رود. از آن جمله‌اند: ولت، ژول، وات، پاسکال، آمپر، اُهْمْ، کالری و نظایر آن.

می‌توان گفت غذا نمونهٔ اساسی تغییرپذیری فرهنگی رمزگان به‌شمار می‌رود. لوی-اشتراوس مردم‌شناس ساختارگرای فرانسوی در کتاب خام و پخته مدعی شد که غذا نمودی است بدیهی از تعامل طبیعت و فرهنگ. غذا از آن نظر طبیعی است که همهٔ جانوران، از جمله انسان ناچارند آن‌را مصرف کنند. اما شیوه‌ای که انسان‌ها برای مصرف غذا برگزیده‌اند ریشه در ویژگی‌های فرهنگی دارد. همان‌گونه که ادموند لیچ متذکر گردیده، پخت و پز به‌طور کلی ابزاری است که در سایهٔ آن، طبیعت به‌فرهنگ تبدیل می‌شود.[1] اما انسان به‌هیچ‌وجه مجبور به پختن غذا نیست و اگر به چنین کاری دست می‌زند بر آن است تا به‌صورتی نمادین ثابت کند که از سایر حیوانات متمایز است.[2] بنابراین آتش و پخت و پز نمادهایی اساسی هستند که در پرتو آنها فرهنگ از طبیعت بازشناخته می‌شود. ادموند لیچ می‌افزاید که انسان برخلاف حیوانات از قواعد و قراردادهایی اجتماعی تبعیت می‌کند که در آنها خوراکی‌ها از

---

۱. ادموند لیچ، لوی استروس، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، انتشارات خوارزمی.

2. Edmund Leach, *Lévi-Straus* (Fontana Modern Masters, 1970), p. 34.

غیرخوراکی‌ها تفکیک شده است. از این‌رو باید گفت در فرهنگ‌های گوناگون خوردن بعضی از غذاها برای مردان یا زنان و یا کودکان منع گردیده است. به همین جهت می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که مقولات غذایی خود ریشه در تفکیک اجتماعی دارند. لوی‌ـاشتراوس این مقوله‌بندی را واجد اهمیت خاص می‌شمارد. وی در بحث «توتم‌گرایی»[1] یادآور می‌شود که نظام‌های طبقه‌بندی در فرهنگ‌ها متضمن رمزگانی است که نمودار تفاوت‌های اجتماعی محسوب می‌شود. سپس می‌گوید چنین نظام‌هایی در حکم شبکه‌هایی تفسیری است و بر پایهٔ خصوصیات تفکیک‌کننده به‌وجود آمده‌اند، بنابراین می‌توان آنها را از محتوا جدا نمود. به همین دلیل می‌توان آنها را رمزهایی تلقی نمود که برای انتقال پیام‌های قابل تبدیل به‌کار می‌رود. این‌گونه رمزها شیوه‌ای را برای جذب و تحلیل محتوای خاص در اختیار ما قرار می‌دهند. همین رمزهاست که میان طبیعت و فرهنگ پیوند برقرار می‌کرده و سرانجام طبیعت را به‌فرهنگ بدل می‌کنند. در مقابل ممکن است پدیده‌ای فرهنگی نیز به‌جریانی طبیعی مبدل شود. به‌نظر لوی‌ـاشتراوس نحوهٔ بازنمایی توتمی در پیوند با ممنوعیت‌های غذایی از یک‌سو و قواعد حاکم بر برون همسری[2] از سوی دیگر، بیانگر چنین تعاملی میان طبیعت و فرهنگ محسوب می‌شود.

لی تایر در مقالهٔ خود موسوم به «طبیعت بشری در ارتباطات ساختارگرایی و نشانه‌شناسی» (که در نشریهٔ شمارهٔ ۴۱ نشانه‌شناسی[3] منتشر شده است) یادآور می‌شود که: «آنچه ما می‌آموزیم جهان هستی و عالم و آدم نیست، بلکه رمزهایی است که جهان در چارچوب آن شکل گرفته است. به همین جهت ما می‌توانیم تجربهٔ خود از جهان را با همنوعان خویش مبادله کنیم».[4] پاره‌ای از

---

1. totemism 2. exogamy 3. *Semiotica*

4. Lee Thayer, «Human Nature: Of Communication, of Structuralism, of Semiotics», *Semiotica*, 41 (1/4, 1988), pp. 25-40.

نظریه‌پردازان زبانی بر این باورند که رمزگان زبانی نقش واجد اهمیتی در شکل‌گیری و تداوم واقعیات اجتماعی ایفا می‌کنند.

در اینجا باید از فرضیهٔ ساپیر و ورف نام برد. به‌طور کلی فرضیهٔ آنها به‌نوعی موجبیت زبان‌شناختی[1] از یک‌سو و نسبیت‌باوری زبان‌شناختی[2] مؤدی است. ورف بر این باور است که نحوهٔ به‌کارگیری زبان از لحاظ آوایی، دستور، و معناشناختی، در شکل‌گیری برداشت‌ها و به‌طور کلی جهان‌بینی افراد نقش مؤثری ایفا می‌کند. ساپیر در کتاب فرهنگ، زبان و شخصیت (که در سال ۱۹۵۸ منتشر شد) صریحاً مدعی شده است که افراد بشر در جهاتی صرفاً عینی زندگی نمی‌کنند، بلکه مستقیماً در معرض ساختارهای زبانی قرار دارند که وسیله تکلم آنها در جامعه است. بدیهی است که اگر بگوییم انسان می‌تواند بدون به‌کارگیری زبان خود را با محیط تطبیق دهد و یا، زبان ابزاری است تصادفی که در حل مسائل مربوط به تأمل و تفهیم و تفاهم به‌کار می‌آید سخن به‌گزاف نگفته‌ایم. حقیقت این است که جهان واقعی به‌صورتی ناخودآگاه بر پایهٔ عادات زبانی ما شکل گرفته است. بنابراین هیچ دو زبانی به‌طور کامل قادر به تجسم و تصویر جهان به‌صورتی یکسان نیستند، چون گستره‌هایی که جوامع مختلف در آنها زیست می‌کنند جهان‌هایی متفاوت‌اند.[3]

همین استدلال از سوی دانشجوی ساپیر یعنی ورف مطرح شد. به‌گفتهٔ او ما طبیعت را در راستای خطوطی که زبان بومی در اختیار ما می‌گذارد مورد موشکافی قرار می‌دهیم. مقولات و سنخ‌هایی که ما در اثر مشاهدهٔ جهان پدیده‌ها به‌دست می‌آوریم به‌هیچ‌وجه جنبهٔ عینی ندارند، بلکه در چارچوب نظام زبانی، به‌مجموعه تأثراتی که ذهن ما دریافت می‌کند سامان می‌بخشد. بنابراین ما طبیعت را تجربه کرده و آن‌را به‌مفاهیم تبدیل می‌کنیم. بدیهی است

---

1. linguistic Determinism 2. linguistic relativism

3. Edward Sapir, *Culture, Language and Personality* (Berkeley: University of California Press, 1958), pp. 64.

که اهمیت اشیاء در سایهٔ قراردادهای اجتماعی شکل می‌گیرند و قراردادهای مزبور به‌صورت رمزگان در انگاره‌های زبانی ما پدیدار می‌شود.

صورت رادیکال اندیشه‌های ورف و ساپیر مورد تردید و انتقاد زبان‌شناسان قرار دارد. به‌نظر آنها ما تفاوت میان جهان‌بینی افراد مختلف را نمی‌توانیم صرفاً به تفاوت میان ساختارهای زبانی منتسب سازیم. امروزه صورت معتدل نظریهٔ ورف و ساپیر برای عدهٔ قلیلی پژوهشگر زبان‌شناسی مورد قبول است. آنها به استناد بحث‌های این دو مدعی هستند که شیوه نگاه ما به جهان متأثر از زبانی است که آن‌را به‌کار می‌گیریم.[1]

بهترین و مناسب‌ترین نمونه تنوع فرهنگی مقولات کلامی و مفهومی را می‌توان در برداشت اسکیموها در مورد انواع برف مورد توجه قرار داد.

به‌طور کلی در هر فرهنگ، تفکیک اجتماعی در پرتو رمزگان اجتماعی صورت می‌گیرد. ما معمولاً هویت اجتماعی خود را از طریق فعالیت‌هایی چون: شیوه راه رفتن، پوشش، عادت، تغذیه، دارایی، محیط خانگی، شغل و چیزهایی از این قبیل به دیگران منتقل می‌کنیم. افزون بر این، نحوه به‌کارگیری زبان نیز در تعیین هویت اجتماعی ما مؤثر است. واژه‌هایی را که طبقات بالای جامعه به‌کار می‌برند با مجموعه کلماتی که افراد طبقات پایین جامعه استعمال می‌کنند تفاوتی کلی دارد. بنابراین گزینش واژه‌ها و شیوهٔ تلفظ آنها همچون رمزی حاوی پیام‌هایی خاص نزد مخاطب است. از این‌رو می‌توان گفت رمزهای زبانی نه‌تنها نموداری است بر طبقهٔ اجتماعی فرد، بلکه خواست‌ها و گرایش‌های درونی او را نیز متجلی می‌سازد.

افزون بر این نحوه، پوشش فرد نیز نشانگر زمینهٔ اجتماعی و تعلقات فرهنگی او است. در این حوزه تحقیقات متعددی انجام شده که از آن جمله می‌توان به یافته‌های استوارت هال و تونی جفرسون در کتاب مقاومت از طریق

---

1. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, MA: MIT Press, 1956), pp. 213–214.

مناسک اشاره داشت که نوع و مد پوشش جوانان انگلستان را از دیدگاه رمزشناسی مورد تحقیق قرار داده‌اند و فرهنگ عمومی جوانان این کشور پس از جنگ جهانی دوم را، از همین منظر بررسی کرده‌اند.[۱] همچنین مارسل دانسی مطالعه خرد فرهنگ‌های جوان در کانادا را مورد تحلیل قرار داده است.[۲]

رمزهای غیرکلامی در گسترهٔ فرهنگ از اهمیت خاصی برخوردارند. در این چارچوب رمزهای تلویحی و کنایی نگاه همواره مورد بررسی و تحقیق پژوهندگان در طیف‌های مختلفی علمی قرار داشته است. گفتنی است که کودکان از مراحل اولیهٔ رشد می‌آموزند که چگونه به بزرگترها نگاه کنند و یا مجازند به چه قسمت‌هایی از اندام نگاه کرده و یا به چه قسمت‌هایی نگاه نکنند. نگاه مؤدبانه و نگاه متهورانه چه تفاوت‌هایی دارد. مثلاً در یکی از قصه‌های کنیا فرد از نگاه به مادرزن خویش منع شده است. در نیجریه نباید به بلندپایه‌گان نگاه کرد. در میان سرخپوستان امریکای جنوبی نیز رسم بر این است که در خلال بحث و گفتگو به صورت یکدیگر خیره نگاه نمی‌کنند. در ژاپن نیز عقیده بر این است که حین مکالمه باید به گردن مخاطب نگاه کرد و از نگاه به چهرهٔ او خودداری نمود.[۳]

طول مدت نگاه در فرهنگ‌های مختلف نیز متفاوت است. مثلاً در میان اعراب و مردم امریکای لاتین و ساکنان اروپای جنوبی، نگاه مستقیم به‌مخاطب مرسوم است. در این‌گونه فرهنگ‌ها چشم برگرفتن از مخاطب نشانهٔ عدم صداقت و علم صمیمیت تلقی می‌شود، اما در فرهنگ‌های امریکای شمالی و انگلستان ــ به خصوص در میان سفیدپوستان ــ نگاه خیره به‌مخاطب در پاره‌ای موارد جسارت‌آمیز، بی‌ادبانه و تهدیدآمیز محسوب می‌شود. در چارچوب قراردادهای فرهنگی در بعضی جوامع خودداری از نگاه به صورت

---

1. Stuart Hall, Tony Jefferson, *Resistanc, through Rituals: Youth* Subculture in Post-war Britain (London: Hutchinson, 1978).

2. Marcel Danesi, *Cool: The Signs and Meanings of Adolescence* (Toronto: Toronto University Press, 1994).

3. Michael Argyle, *Bodily Communication* (London: Methuen, 1988), p. 158.

و چشمان مخاطب می‌تواند نشانهٔ عصبانیت و عدم اعتماد به‌نفس تلقی شود. همچنین نگاه ممتد به چشمان مخاطب دلیل مودّت، دوستی و صمیمیت قلمداد می‌گردد. در امریکای قبل از دههٔ شصت، نگاه خیرهٔ سفیدپوستان به‌سرتاپای سیاه‌ها حاکی از تحقیر، خوار شمردن و ابراز انزجار خیره‌شوندگان تلقی می‌شد.

رمزگان نگاه در ارتباط با تفکیک جنسی از اهمیت خاصی برخوردار است. ریچارد دایر در کتاب معروف خود موسوم به تنها سرگرمی و تفریح یادآور شد که یکی از مصاحبه‌شوندگان زن به‌وی گفته بود که: «چیزی که مرا در مورد مردان آزار می‌دهد حقی است که آنها در مورد نگاه کردن به‌زن برای خود قائل هستند. به‌گفتهٔ او مردان در مکان‌های عمومی آزاد و مختارند که بی‌هیچ‌گونه قید و بندی به‌زنان نگاه کنند اما زنان، برعکس ناچارند که به‌صورتی مرموز و مخفیانه و با گوشهٔ چشم به‌مرد مورد نظر خود بنگرند».[1]

علاوه بر رمزهای نگاه، رمزگان لمس کردن نیز وجود دارد. این رمزها از فرهنگی به‌فرهنگ دیگر متفاوت است. بدین معنا که هنجارهای حاکم بر شیوه لمس نمودن مخاطب از نقطه‌نظر رمزپردازی در فرهنگ‌های مختلف با هم تفاوت دارد. قسمت‌های قابل لمس اندام نیز در فرهنگ‌های مختلف متفاوت است. پژوهش انجام‌شده به‌توسط ژورارد در سال ۱۹۶۶ نشان می‌دهد که دانش‌آموزان معتقدند آنها بیشتر از ناحیهٔ مادر و دوستان جنس مخالفشان به‌علامت مودت و احساس در معرض تماس و لمس قرار می‌گرفته و پدرانشان، به‌ندرت آنها را لمس می‌کردند. افزون بر این باید گفت که کثرت و تکرار برخورد جسمی در فرهنگ‌های مختلف با هم تفاوت دارد. ژورارد مدعی شد که در هر ساعت در شهرهای ذیل چند بار چنین برخورد و تماسی صورت می‌گیرد. مثلاً در سن‌خوان (پرترویکو) ۱۸۰ بار، در پاریس ۱۱۰ بار، در گینزویل (فلوریدا) دو بار و در لندن هیچ.[2]

---

1. Richard Dyer, *Only Entertainment* (London: Routledge, 1992), p. 103.

2. S. M. Jourard, *A Exploratory Study of Body Accessibility*, British Journal of Psychology, Volume 5, (1966), pp. 221–231.

برخورد ما با جهان خارج همواره در چارچوب رمزگان و قراردادهایی صورت می‌پذیرد که بر قلمرو یک فرهنگ خاص مسلط‌اند صورت می‌پذیرد. ما در جریان اخذ شیوه نگاهی خاص هویت خویش را هم شکل می‌دهیم. درواقع استوارترین و پایدارترین عاملی که درک ما را از واقعیت قوام می‌بخشد عبارت است از فهم ما از کیستی خود در تقابل با کیستی دیگری. دریافت ما از خود را می‌توان معلول ساخت و کاری اجتماعی تلقی نمود، که متأثر از عوامل و مجموعه‌ای از رمزگان است. نقش‌ها، قراردادها، رویکردها و به‌طور کلی وقتی زبان درونی گردید و زمینهٔ تکرار آنها به وسیلهٔ فرد فراهم شد این منظومه چیزی را تکوین می‌بخشد که «خود» یا «هویت» نام دارد. ما معمولاً پایگاه و موقعیت خود را به‌عنوان افرادی مستقل یا شخصیتی منحصر به‌فرد و یگانه بدیهی فرض می‌کنیم. افزون بر این باید این نکته را در نظر داشت که جامعه متکی به اسطوره‌ها، رمزگان و افسانه‌هایی است که بنیاد آن‌را توجیه می‌کند، اما اعضای چنین جامعه‌ای از نقش مؤثر این عوامل غافلند و یا آنها را اموری عادی و طبیعی قلمداد می‌کنند. پاره‌ای از رمزگان ممکن است در یک جامعهٔ زبانی یا فرهنگی خاص پراکنده باشد و افراد در اوان کودکی آنها را ناخواسته بیاموزند. به همین دلیل است که گاهی آنها چنین عناصری را طبیعی و غیر تکوینی می‌شمارند. فراگرفتن این رمزگان مستلزم اخذ ارزش‌ها، مفروضات و جهان‌بینی‌هایی است که در درون آنها مکتوم است و عضو جامعه از آنها غافل است. وجود چنین رمزهایی در ارتباط با تفسیر متن‌ها بدیهی به‌نظر می‌رسد. این امر وقتی چشمگیر می‌شود که متنی در یک فرهنگ به‌وجود آمده و قرار است آن‌را در فرهنگی دیگر به‌کار گیرند. نمونهٔ این امر را می‌توان در تهیهٔ یک نوع پیام بازرگانی برای محصولی خاص جهت کشورها و فرهنگ‌های گوناگون ارائه نمود. در اینجا است که درونی کردن پیام مزبور مستلزم احاطه بر هنجارهای فرهنگی کشور میزبان است. بنابراین همین

رمزگان گاهی در حوزهٔ ناخودآگاه جمعی جامعه جای می‌گیرد و افراد بدون آگاهی از چند و چون چنین رمزی آن‌را به‌کار می‌گیرند.

به‌طور کلی هر متنی خود متضمن مجموعه‌ای از نشانه‌ها است که برحسب رمزها و خرده‌رمزهایی شکل گرفته و بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌ها، گرایش‌ها، اعتقادات، مفروضات و رویه‌های خاصی است. رمزهای داخل یک متن معنای متن را مشخص نمی‌کنند، بلکه رمزگان مسلط تا حدی آنها را محدود می‌کنند. قراردادهای اجتماعی عموماً نشانه‌ها را در چارچوب معناشناختی خاصی قرار می‌دهند. از این‌رو شخص نمی‌تواند به صرافت طبع، معناهای خاصی را به نشانه‌های مزبور تحمیل کند. به‌طور کلی هر نشانه‌ای متضمن رمزی خاص است و در مرحلهٔ دلالت التزامی می‌توان مدلول‌هایی را مورد بررسی قرار داد که در مرحلهٔ دلالت مطابقی قابل بحث نیست. پیرس مدعی است که ما در بحث نشانه‌ها در عکس، با نمایه‌ها سر و کار داریم. هرچند که بدواً ما در عکس نگاره‌ها را ملاحظه می‌کنیم. بدین معنا که در عکس میان دال و مدلول نوعی وحدت وجود دارد. جان برگر[1] یادآور شد که عکس گونه‌ای ثبت مکانیکی از آنچه دیده می‌شود است، به همین جهت نمی‌توان مدعی زبان خاص آن گردید. رولان بارت نیز گفته که عکس عبارت است از پیامی بدون رمز.[2] او در بلاغت تصویر[3] یادآور می‌شود که ارتباط میان دال و مدلول در عکس خود به‌خودی ارتجالی نیست، بلکه مناسبت میان این دو ماهیتی عینی دارد، زیرا که واقعه‌ای خارجی را ثبت می‌کند. درواقع در جریان عکاسی ما با دو فراگرد تقلیل[4] و مداخله[5] سر و کار داریم. در عکس رنگی، اندازه و ژرفانمایی متضمن گونه‌ای تقلیل واقعیت است. اما این تقلیل با مداخله انسان از لحاظ گزینش موضوع، ترکیب، فاصله، زاویه دید، نور،

---

1. John Berger

۲. بارت، ۱۹۷۷، ص ۱۷.

3. Rhetoric of images 4. reduction 5. Intervention

تمرکز ذره‌بین، سرعت نور و نوع چاپ عکس همراه است. به همین جهت است که در عکس، ما با اسطوره عینیت روبرو هستیم.[۱] عکس برخلاف طرح و یا نقاشی هر چیزی را بازتولید می‌کند. به همین اعتبار میان شیء و تصویر آن در عکس هیچ‌گونه رمز میانجی وجود ندارد. از همین‌رو است که ما نمی‌توانیم تصویر عکاسی را به واژه‌ها تقلیل دهیم.

با این حال اکثر نشانه‌شناسان مدعی هستند که عکس نیز متضمن رمزگان دیداری است. به علاوه فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی هم دارای رمزگان بصری و هم رمزگان شنیداری هستند. جان تاگ در کتاب بار بازنمایی: مقالاتی در مورد عکس و تاریخ مدعی شده است که دوربین عکاسی و سینما هیچ‌گاه خنثی نیست و فرانمود ناشی از عکس خود دارای رمزگان خاص خویش است. رمزهای تلویزیونی و سینمایی متضمن ژانر، حرکت دوربین و لنز، زاویه، ترکیب و گزینش لنز است. افزون بر این نور و صدا و رنگ و روایت همگی در ایجاد رمزهای مختلف نقشی حائز اهمیت ایفا می‌کنند.[۲]

کوتاه‌سخن آنکه در هر متن رمزگان مختلفی قابل کشف است. نظریه‌پردازان در تقسیم‌بندی رمزگان با هم متفق‌القول نیستند. رولان بارت در کتاب معروف خود اس / زِد پنج رمز مختلف را در متون ادبی مورد بحث قرار داده است:

۱. رمز هرمنوتیک (که مستلزم نقاط عطف روائی است).
۲. کنش‌های اصلی روایی.[۳]
۳. رمزگان فرهنگی[۴] (معرفت اجتماعی اولیه).
۴. رمزگان معنایی[۵] (رمزگان رسانه‌ای).
۵. رمزگان نمادین (مضمونی)[۶].

---

1. Roland Barthes: Image–Music–Text (London: Fontana, 1977).

2. John Tagg. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Basingstoke: Macmillan, 1988), pp. 63–64.

3. Proairetic 4. Cultural 5. Semic

6. Roland Barthes, *S/Z.* (London: Cape, 1974).

یوری لاتمن نیز در کتاب تحلیل متن شعری بر این باور است که یک شعر عبارت است از نظامی از واژگان، صرف، نحو، وزن، آواها و غیره که ارتباط میان این نظام‌ها موجد تأثیر ادبی بسیار توانمندی است. هر رمز انتظاراتی را به‌وجود می‌آورد که موجب عدول از رمزهای دیگر خواهد گردید. برای مثال یک دلالت‌کننده ممکن است نقش خود را در رمزهای مختلفی ایفا کند. معنای متون ادبی ممکن است در معرض دستبرد رمزگان متعددی قرار گیرد. همان‌گونه که نشانه‌ها را باید در ارتباط با دیگر نشانه‌ها تحلیل کرد، رمزگان نیز در مناسبت با سایر رمزگان قابل تأویل است. بنابراین، آگاهی از نقش متقابل رمزها مستلزم جریان فراگشت و قرائت مجدد است.[1]

همان‌گونه که قبلاً نیز یادآور شدیم پی‌یر گیرو در کتاب خود نشانه‌شناسی، رمزگان را به سه دسته منطقی، زیبایی‌شناختی و اجتماعی تقسیم کرده است. امبرتو اکو در شکل‌گیری تصویر به ده رمز اساسی اشاره کرده است:

۱. رمزگان ادراک
۲. رمزگان انتقال
۳. رمزگان بازشناختی
۴. رمزگان صوتی[2]
۵. رمزگان‌نگاری
۶. رمزگان ایکونوگرافیک[3]
۷. رمزگان ذوقی[4]
۸. رمزگان بلاغی[5]
۹. رمزگان سبکی
۱۰. رمزگان ناخودآگاه.

---

1. Yuri Lotman. *Analysis of Poetic Text* (Ann Arbor: Michigan University Press, 1976). 2. Fonal 3. Iconographic 4. Taste 5. Rheorical

ارزش هر یک از مقوله‌بندی‌های فوق برحسب کاربرد آنها در تحلیل پدیده‌های هنری-ادبی مشخص می‌شود.

در اینجا باید گفت که در مورد نشانه‌های هنرهای نمایشی تکلیف چیست؟ برای مثال رقص، اُپرا، تئاتر و نظایر آن برخلاف نشانه‌های تصویری در نقاشی، عکاسی و سینما که معمولاً بر صفحه‌ای ضبط گردیده، جایی ثبت نمی‌شود. با این حال باید گفت ما در «سپهرمتن» قرار می‌گیریم. از جمله رولان بارت تئاتر را در زمرهٔ هنرهای تجسمی(فیگوراتیو) جای داده و می‌گوید پا به پای سینما، نقاشی و عکاسی باید آنها را نیز در این حوزه مورد تأمل قرار داد. افزون بر این، او در زندگینامهٔ خویش (کتابی به نام) رولان بارت می‌گوید تئاتر تنها هنری است که کالبد را به معرض نمایش می‌گذارد و نه تصویر یا کلام آن‌را. به‌گفتهٔ او کالبد در تئاتر نوعی حضور سحرانگیز دارد که مستلزم شوری نوستالژیک است.[1] در حالی که رقص فرانمود کالبد و فیلم‌سینمایی تصویر آن است. جالب اینجا است که با ظهور رادیو و تلویزیون، رمزگان رسانه‌های شنیداری و دیداری و درونی شدن آنها فرهنگ جدیدی را به‌وجود آورده است. کسانی که در عصر استیلای رادیو چشم به جهان گشوده‌اند واقعیت این جهان را به‌نسبت آنهایی که در عصر چیرگی تلویزیون به دنیا آمده‌اند متفاوت می‌بینند. گری گمپرت و روبرت کت‌کارت در رسالهٔ دستور زبان رسانه‌ها، نسل‌ها و شکاف رسانه‌ای[2] آورده‌اند که برخورد با نوع رسانه فرهنگ خاص آن‌را در انسان‌ها شکل می‌دهد و لذا، عادت فرد خود معلول برخورد با رسانه‌های ویژه است. در اینجا باید از پدیدارشناسی ظریف و پیچیده رسانه‌های جدید نام برد و اهمیت آنها را از نظر دور نداشت. بنابراین وقتی ما با رسانه‌ای خاص روبرو هستیم تسلط، عملکرد خاص و فهم و

---

1. Roland Barthes. *Barthes.* Paris, 1975, p. 86.

2. Gary Gumpert and Robert Cathcart. Media Grammars, Generations and Media Gaps, *Critical Studies in Mass Communication*, (1985), pp. 23–35.

شناخت عمیق رمزگان بازتولیدی آن رسانه ــ هرچند که ممکن است بدیهی و طبیعی به‌نظر برسد ــ به سهولت امکان‌پذیر نیست. نشانه‌شناسان همواره کوشیده‌اند تا کارکرد طبیعی این رمزگان را از طریق شناسایی قراردادهای تلویحی حاکم بر آنها تحلیل کنند. نشانه‌شناسی این امکان را برای مخاطب خود فراهم می‌کند تا رمزهای مندرج در یک متن را در کلیهٔ رسانه‌ها شناسایی و حجاب از چهرهٔ آنها برگیرند و به تعبیر دیگر، آنها را رمزگشایی کنند.

۹

رمزپردازی و رمزگشایی

نشانه‌شناسان ساختارگرا عموماً بر ساختار درونی متن تأکید می‌ورزند تا فراگرد شکل‌گیری و یا تفسیر آن. کسانی چون ویمست[1] و ام. سی. بردزلی[2] در کتاب زیبایی‌شناسی یادآور گردیده‌اند که معنا در گسترهٔ متن قرار دارد و آنهایی که معنای یک متن را در برخورد ذهنی مخاطب با آن تلقی می‌کنند دستخوش نوعی سفسطه و خطای انفعالی[3] می‌شمارند و مدعی هستند که در چنین خطایی میان شعر و نتیجهٔ آن گونه‌ای خلط مبحث وجود دارد. به عبارتی آنها چیستی شعر را با کار کرد آن اشتباه می‌گیرند.[4] لذا معتقدند آنها که با چنین رویکردی به متن روبرو می‌شوند، در دام گونه‌ای موجبیت نوشتاری[5] اسیر می‌شوند. سوسور معتقد است که این دست از نظریه‌های تک‌ساحتی نقش نشانه‌ها را به عنوان بخشی از حیات اجتماعی نادیده می‌انگارند.

نشانه‌شناسان معاصر، فراگرد خلق و تفسیر متن را به ترتیب، رمزپردازی و رمزگشایی می‌نامند. درواقع این تعریف بیشتر بر اهمیت رمزگان نشانه‌شناختی تأکید می‌نهد و در این راستا بر عوامل اجتماعی تکیه می‌کند. در نظر نشانه‌شناسان هیچ‌گونه پیام فارغ از رمز وجود ندارد. از این‌رو آنها همهٔ تجربه را

---

1. Whimsat
2. M. C. Beardsley
3. Affective fallacy
4. Monroe Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism Indianapolis*; Hacket Pub, 1981 .
5. Textual determinism

متضمن فراگرد رمزوارگی می‌دانند. در همین چارچوب است که رمزگشایی نه‌تنها مستلزم شناخت و فهم و درک متن که تفسیر و ارزیابی و داوری در مورد آن را نیز دربر می‌گیرد. چنین شناخت و فهم و درکی معطوف به حوزهٔ رمزگان است.

برخی گفته‌اند که میان فهم، شناخت، تفسیر و داوری هیچ‌گونه فاصله‌ای وجود ندارد بلکه باید آنها را در یک جریان و پویه‌ای معرفتی خلاصه کرد. بنابراین می‌توان ارجاعات روزمره به‌ارتباطات را بر پایهٔ انگارهٔ انتقال[1] قابل تبیین دانست. بدین معنا وقتی که کسی پیامی را در قالب نامه برای مخاطب خویش ارسال می‌کند، مخاطب با مجموعه‌ای از رمزگان مواجه می‌شود که برای فهم مقصود و غرض درست خویش از آن باید دست به رمزگشایی زند. درواقع رمزگشایی اصطلاحی است که برای فهم و درک و تفسیر به‌کار رفته است. بدیهی است که در چنین برخوردی ارتباط به هیچ‌وجه یک‌طرفه نیست، بلکه گونه‌ای کنش ارتباطی متقابل بین آنها وجود دارد.

از این‌رو می‌توان گفت انگارهٔ انتقال وافی به مقصود نیست: در سال ۱۹۶۰ رومن یاکوبسن انگارهٔ ارتباط متقابل را مطرح و نظریهٔ خویش را فراسوی مدل انتقال صِرف مطرح نمود. او به‌اهمیت رمزگان و زمینه‌های اجتماعی اشاره نموده و یادآور شد، که کارآمدی رویداد گفتار متضمن به‌کارگیری رمزگانی است که نزد ارسال‌کننده و دریافت‌کننده مشترک است. او گفت در هر کنش ارتباطی (در گفتار) شش عامل وجود دارد: نخست **ارسال‌کننده**[2] **پیامی** را برای **گیرنده**[3] ارسال می‌کند. برای آنکه پیام قابل دریافت گردد باید **زمینه‌ای**[4] قابل دریافت و فهم از ناحیهٔ گیرنده وجود داشته باشد. باید رمزی[5] مشترک میان گیرنده و فرستنده باشد، یعنی میان رمزپرداز و رمزگشا نوعی اشتراک وجود داشته باشد، و سرانجام تماس[6] یا کانالی فیزیکی و روانی میان فرستنده و گیرنده آنها را قادر به‌ارتباط با یکدیگر کند.[7]

---

1. transmission Model 2. Addresser 3. Addressee
4. Context 5. Code 6. Contact
7. Roman Jakobson: *Closing* Statement: *Linguistics and Poetics.* In T. Sebeok (ed). A. *Style in Language* (Cambridge, MA: MIT Press, 1960).

یاکوبسن یادآور شد که هر یک از این شش عنصر یکی از کارکردهای زبان را جهت می‌بخشد. به‌نظر او در هر وضعیت خاص یکی، از این عوامل بر سایر عوامل چیره می‌گردد و این کارکرد مسلط بر خصوصیت عام پیام اثر می‌گذارد. برای مثال کارکرد شاعرانه زبان مناسبت طبیعی و شفاف میان دال و مدلول را متزلزل نموده و گونه‌ای ایهام را میان آنها حاکم می‌گرداند. یاکوبسن مدعی است که نمی‌توان پیام‌ها و معانی را از عوامل سازنده و شرایط حاکم بر آنها جدا نمود. انگاره یاکوبسن با نظریهٔ ساختارگرایان ــ از این جهت که مدعی هستند سوژه در جریان شکل‌گیری گفتمان تکامل می‌یابد ــ سازگار است.

استوارت هال جامعه‌شناس انگلیسی در مقاله‌ای موسوم به‌رمزپردازی و رمزگشایی (که در سال ۱۹۷۳ به‌چاپ رسید) به‌اهمیت تفسیر فعال در چارچوب رمزگان تأکید کرده و مدعی شد که هر طرح به‌عنوان گفتمانی واجد معنا، مستلزم رمزپردازی در قالب ساختار معانی است؛ ساختاری متشکل از چارچوب‌های معرفتی، روابط تولید و زیرساخت فنی که رمزگشایی آن نیز به‌نوبهٔ خود، مستلزم وجود ساختارهای معنایی استوار بر چارچوب‌های معرفتی، روابط تولید و زیرساخت‌های فنی است.

طرح به‌عنوان گفتمان واجد معنا

جریان رمزپردازی
(ساختار معنایی ۱)
چارچوب‌های معرفتی
روابط تولید
زیرساخت فنی

جریان رمزگشایی
(ساختار معنایی ۲)
چارچوب معرفتی
روابط تولید
زیرساخت فنی

انگاره هال با تکیه بر رمزپردازی و رمزگشایی به‌عنوان فراگردهایی دلالتی بیش از هر چیز رهیافتی نشانه‌شناختی است. هال بر عنصر انسانی در جریان

رمزپردازی و رمزگشایی تأکید نهاد. او به مراتب و پویه‌های رمزگشایی و رمزپردازی اشاره کرده و آنها را «لحظه‌های» ارتباطی نامید.[۱]

جان کورنر در رسالهٔ متن‌وارگی، ارتباطات و قدرت تعریف جالبی از همین انگاره عرضه داشته و مدعی است که می‌توان لحظه‌های یادشده را در سه وجه خلاصه کرد:[۲]

۱. لحظه رمزپردازی که بر رویه‌ها، عملکردها و شرایط نهادی، سازمانی و نیز رویه‌های تولیدی معطوف است.

۲. لحظه متن که عبارت است از ساخت نمادین، آرایش و شاید اجرای فرم و محتوای آنچه به چاپ می‌رسد، منتشر شده و یا پخش می‌گردد.

۳. لحظه رمزگشایی که عبارت است از لحظه دریافت یا مصرف از سوی خوانندد، شنونده و بیننده‌ای که نقشی فعال در بازگشایی معناها و پیام‌ها ایفاء می‌کند. لذا نباید او را دریافت‌کننده‌ای منفعل تلقی کرد.

هال به چند لحظه متمایز امّا پیوسته یعنی تولید، پخش، توزیع، مصرف و بازتولید به عنوان مدار و مسیر ارتباطات اشاره کرد. به نظر کورنر نباید مراحل ارسال و دریافت را فراگردهایی مکانیکی و انفعالی قلمداد نمود، بلکه در این دو پویه خلاقیت نقشی غیر قابل انکار ایفاء می‌کند.

به طور کلی رمزگان در رسانه‌های همگانی گاهی هویتی اجتماعی را به مخاطبان خویش عرضه نموده و آنها نیز همین‌گونه هویت را برای خویش می‌پذیرند. امبرتو اکو مدعی است در پاره‌ای از موارد، رمزگشایی مستلزم معناهایی است که مورد نظر رمزپرداز نبوده است، یعنی اشتراک مورد نظر در

---

1. Stuart Hall. «Encoding/decoding». *In Center for Contemporary Cultural Studies* (ed.) *Culture, Media, Language*: Working Papers in Cultural *Studies*, 1972–1979, (London: Hutchinson), 1980, pp. 128–38.

2. John Corner. «*Textuality, Communication* and Power», in (Davis and Walton eds., Op.cit.) pp. 266–281.

تعامل میان رمزپردازی و رمزگشایی از میان می‌رود و به همین جهت، اکو این رمزگشایی را انحرافی[1] می‌خواند. به نظر او در متن‌های رسانه‌ای معمولاً با مخاطبان نامتجانسی روبرو هستیم و به همین جهت در متن مورد نظر با رمزگشایی‌های متنوع و گاهی متفاوت مواجه می‌شویم.

استوارت هال بر نقش موقعیت اجتماعی در تفسیر متون رسانه‌ای از سوی گروه‌های مختلف اجتماعی اشاره کرده و یادآور شده که پایگاه و شأن اجتماعی افراد در تفسیر آنها از یک متن تأثیری انکارناپذیر دارد. او در تبیین این رویکرد به سه نوع قرائت یا خوانش اشاره کرده است:

۱. **قرائت مسلط**[2]: در این نوع قرائت خواننده با رمزگان متن هم‌داستان است و قرائت مورد ترجیح را می‌پذیرد و مجدداً همان را عرضه می‌دارد. در چنین وصفی رمزگان مزبور طبیعی و شفاف به نظر می‌رسد.

۲. **قرائت مورد توافق**[3]: خواننده در این وضع بعضاً با رمزگان متن موافق است و کلاً قرائت ترجیحی را می‌پذیرد، اما در پاره‌ای موارد قرائت مزبور را به میل خود اصلاح می‌کند و در آن موضع تجربیات و مصالح خویش را نیز منعکس می‌سازد. این موضع متضمن تناقض است.

۳. **قرائت مخالف**[4]: خواننده در شرایط اجتماعی خاصی است که در تقابل با رمزگان مسلط قرار می‌گیرد اگرچه قرائت مورد ترجیح را درک می‌کند اما وقتی مثلاً به برنامه‌های تلویزیونی یا رادیویی توجه می‌کند، می‌کوشد تا معنای داوریِ خاص خویش (چون فمینیسم، رادیکالیسم، مارکسیسم یا لیبرالیسم) را در مورد آن اِعمال نماید.

دیوید مورلی نیز انگارهٔ استوارت هال را تعمیم داده و در ضمن پژوهشی میدانی، تفسیر متنوع گروه‌های اجتماعی متفاوت در مورد یک برنامه تلویزیونی را ثبت نموده است. مورلی تأکید نموده است که او از اتخاذ

---

1. aberrant
2. Hegemonic / dominat reading
3. negotiated reading
4. Oppositional reading

موضعی جبری در مورد عوامل اجتماعی اجتناب ورزید و لذا برخلاف بعضی از طرفداران مارکسیسم خود را به نقش عوامل طبقاتی در رمزگشایی از متون مختلف محدود ننمود.[1] وی مدعی شد که هر فرد یا گروه ممکن است در شرایط و موضوعات مختلف به راهبردهای متفاوتی در رمزگشایی متوسل شود. برای مثال یک شخص واحد ممکن است یک متن را در دو قرائت به صورتی معارض تفسیر کند. یک مرتبه به قرائت مخالف متوسل گردد و بار دیگر قرائت مسلط را بپذیرد. بنابراین در چنین شرایطی باید به موقعیت استنباط و عامل لذت و نیز مناسبت توجه نمود. از این‌رو تفسیر نشانه‌ها از منظر نشانه‌شناسی در سه مرحله قابل ملاحظه است:

۱. از دیدگاه نحوی[2] باید یک نشانه را در ارتباط با سایر نشانه‌ها مدّ نظر قرار دهیم.

۲. از لحاظ معناشناسی[3] باید فهم معنای مورد نظر نگارنده را مورد توجه قرار دهیم.

۳. از لحاظ کاربرد[4] تفسیر یک نشانه را باید برحسب مناسبت عملی آن بسنجیم.[5]

به طور کلی یکی از مهم‌ترین راهبردهای تفسیری مستلزم کشف معنای صریح یک نشانه است (دلالت مطابقی) و این امر، خود ضرورت گونه‌ای آشنایی با رسانه و رمزگان تجسمی را چشمگیر می‌سازد. افزون بر این باید توجه داشت که فهم یک رمز مستلزم توجه به دلالت مطابقی و تفسیر آن متضمن عنایت به دلالت التزامی یک رمز است.

---

1. David Morely. *The Nation Wide Audience Structure and Decoding* (London: 1980, BFI). 2. Syntastic 3. Semantic
4. Pragmatic
5. Charles W. Morris. *Foundations of the Theory of Signs* (Chicago University Press, 1970).

۱۰

ترفندهای بلاغی

قبلاً باید گفت از دوران یونان باستان مجموعه علوم معانی و بیان در ذیل بلاغت و خطابه مورد توجه قرار می‌گرفته است. فلاسفهٔ یونان باستان بلاغت[1] را در ارتباط با فن بیان و ایراد خطابه و نطق مورد توجه قرار داده‌اند و اصول آن‌را به شرح ذیل تبیین کرده‌اند:

۱. بدعت به معنی کشف و فهم مطالب و موضوعاتی است که با هم مرتبط هستند. بخصوص وقتی در علم بدیع، شاعر و یا نویسنده‌ای مضمون تازه و معنای بدیعی را در نوشته و یا شعر خود می‌آورد، آن‌را بدعت می‌نامند. این دست از بدایع بر دو نوعند: صنایع لفظی و معنوی.

۲. آرایش به معنای سر و سامان دادن به موضوع در قالب و ساختار متناسب با موضوع.

۳. سبک به معنای انتخاب شیوهٔ متناسب با موضوع.

۴. حافظه که دربرگیرندهٔ راهنماییهای لازم برای حفظ کردن مطلب مورد خطابه است.

۵. اجرای سخنرانی و خطابه که شگردهای لازم را دربر می‌گیرد.

می‌توان گفت که موضوع اصلی رشتهٔ خطابه یا بلاغت در عهد یونان

---

1. Rhetoric

باستان بیشتر به نشانه‌شناسی اقناع و ترغیب[1] محدود بود. اما در دهه‌های اخیر این اصطلاح دامنهٔ وسیعی پیدا کرده و به نشانه‌شناسی ارتباطات تعبیر شده است. در میان سال‌های ۱۶۰۰ـ۱۸۰۰ این رشته تنها به نشانه‌شناسی سبکْ محدود بود. از سال‌های ۱۸۰۰ـ۱۹۵۰ خطابه[2] به نشانه‌شناسی تحریف[3] تنزل یافت. ارسطو اولین اندیشمندی است که تعریفی جامع و دقیق از آن عرضه داشت. او یادآور شد که: خطابه عبارت است از درک عناصر اقناعی متناسب با هر مورد.[4] با این تعبیر ارسطو خطابه را نه مجموعه‌ای معرفتی، که صناعت[5] یا روش و شگرد وصول به‌حقیقت تلقی کرد. ماهیت حقیقی‌ای که خطابه به‌دنبال آن بود قابل اثبات از طریق برهان علمی نبود، بلکه حقیقتی بود که در توصیف و تشریح موضوع مورد بحث مدّ نظر قرار می‌گرفت. بنابراین موضع خطابه در برخورد اندیشه‌ها و وصول به‌فصلِ مشترک میان گوینده و شنونده قابل جستجو بود. اساس و شالودهٔ خطابه در این امر خلاصه می‌شد که حقیقتْ امری است اعتباری و ذهن آدمی همواره در پی آن است تا نسبیّت و اعتبار را به یقین تبدیل کند.

گفته می‌شود که فنِ خطابه در قرن پنجم پیش از میلاد به‌منظور دفاع از دعاوی در دادگاه‌های سیسیل به‌کار می‌رفت و در این سرزمین بود که متخصصان این رشته تجربه‌های مهمی را کسب کرده و در موقع اضمحلال جباران سیسیل، به‌آتن مهاجرت کردند. افزون بر این، در گرماگرم رشد و تکامل نظام سیاسی و قضایی، این رشته از اهمیت بی‌سابقه‌ای برخوردار شد. به‌طوری که می‌توان گفت فن خطابه فرزند خلف دموکراسی کهن یونان محسوب می‌شود.

رشد و تکامل فن خطابه دارای دو پیامد تاریخی بود: نخست آنکه در

---

1. Persuasion 2. Rhetoric 3. Falsification

4. to idein ta hyparchonta pithana peri hekaston (فن خطابه، ۵۵، ۱۳ ب ۱۰).

5. techne

نظام‌های دموکراتیک فنون و شگردهای گفتمان اقناعی به منظور واژگون نمودن اصول اخلاقی حاکم بر آزادی بیان به‌کار می‌رفت. یعنی در چنین شرایطی بود که بلاغت گاهی به‌انهدام فن خطابه می‌انجامید. دوم آنکه دغدغهٔ ایجاد و گسترش فن خطابه در مواقعی ضرورت می‌یافت که آزادی بیان در معرض تهدید قرار می‌گرفت. به همین جهت رسالهٔ ارسطو، سیسرون و کوئینلین در شرایطی تدوین شد که دموکراسی یونان و روم رفته‌رفته از سوی نظام‌های الیگارشی و دیکتاتوری به مخاطره افتاده بود.

اولین اندیشمندی که این فن را به باد انتقاد گرفت افلاطون بود. اوسوفیست‌هایی چون گورگیاس، هیپاس، لیزیاس و پروتاگوراس را سرزنش می‌کرد که به‌خاطر فریب مردم و گریز از حقیقت می‌کوشیدند تا از ترفندهای بلاغی بهره گیرند. به‌طور کلی سوفیست‌ها شاگردان خود را برای دفاع در دادگاه و بحث و مجادله در میان جمعیت‌های اجتماعی-سیاسی آماده می‌کردند و در این راستا شگردهای خطابی را به‌آنها می‌آموختند. اولین اصل آموزشی سوفیست‌ها این بود که هرکس که به‌فنون و صناعات بلاغی تسلط یابد، قادر خواهد بود که هر موضوعی را برای مخاطبان خود به‌صورتی جالب و دلپذیر مطرح نماید. به‌گمان آنها فنون و صناعات گفتمان اقناعی در همهٔ مسائل و موضوعات قابل اِعمال است. افلاطون برعکس کوشید تا فلسفهٔ زبان خود را در جهت کشف حقیقت از طریق دیالکتیک شکل دهد. مراد او از دیالکتیک، برقراری گفتگو میان دو ذهن جوینده در راه یافتن حقیقت بود.

ارسطو شاگرد افلاطون کوشید تا میان خطابه و دیالکتیک ارتباط برقرار نماید. به‌همین جهت مدعی شد که هریک از این دو طیف مکمل دیگری است. او سه وظیفهٔ عمده را برای خطابه برشمرد:

۱. بازگویی صورتی ویژه از رویدادهای گذشته

۲. اقناع مخاطب در مورد کارایی پاره‌ای از کنش‌های آینده (خطابه تأملی)

۳. تهییج مخاطب در جهت ستایش یا نکوهش شخص یا موضوع خاص.

ارسطو خطابه را در کنار دیالکتیک، اخلاق، و سیاست قرار داد و مدعی شد که خطابه، بخشی از طیف گسترده هنرهای زبانی است که دو قطب اصلی آن عبارتند از منطق و شعر (هنر[1]). گسترهٔ اصلی خطابه چون منطق عبارت است از حل و رفع شک، که این غایت از طریق اِعمال قیاس امکان‌پذیر است. با این حال حقیقت خطابه قابل اثبات از طریق برهان نیست، بلکه مقدمات آن از اعتقادات تشکیل یافته است، از این‌رو باید ماهیت آنها را اعتباری و امکانی دانست. ارسطو میان قیاسات منطقی و قیاسات خطابی قائل به تفکیک شده و مدعی است که نوع اخیر متضمن مقدمات مضمر است.[2] به‌نظر ارسطو در خطابه منابع زیبایی‌شناختی زبان و به‌طور کلی صنایع بدیعی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. افزون بر این نوعی ارتباط هنری نیز میان خطابه و شعر وجود دارد، چون هر دو از صنایع بدیعی بهرهٔ می‌گیرند.

حال می‌توان گفت که به‌کارگیری ابعاد زیبایی‌شناختی زبان در خطابه، به‌اقناع هرچه بیشتر مخاطب مدد می‌رساند. البته خطابه در طول تاریخ همواره ابزاری تردیدآمیز تلقی شده است، زیرا در پاره‌ای موارد، در جهت پوشاندن حقیقت و یا مخدوش نمودن دلایل به‌کار رفته است.

در عصر حاضر احیای خطابه و واژه‌های خطابی بیشتر ابعادی سیاسی-اجتماعی به‌خود گرفته است. خطابه از سال‌های ۱۹۰۰ به‌بعد به‌عنوان ابزاری مؤثر در جهت فهم، تحلیل و تبیین شکل‌هایی از رفتار زبانی که در حوزه‌های علمی مورد غفلت واقع شده به‌کار رفته است.

بعضی گفته‌اند افلاطون واژهٔ ریطوریک[3] را به‌منظور متمایز نمودن فلسفه از صنایع بدیعی و بلاغت به‌کار گرفت، زیرا که هم فلسفه و هم خطابه (ایطوریک) داعیهٔ حقیقت داشتند. از اینکه هردو حوزه در پی قدرت بخشیدن به‌خود بودند، هم متحد و هم حریف یکدیگر محسوب می‌شدند. به‌عبارتی، در حالی که فلسفه می‌کوشید در سایهٔ آگاهی نسبت به‌ذهن و

1. Poetics 2. enthymeme 3. Rhetoric

هستی به معرفت نایل آید، خطابه نیز درصدد بود تا با شناخت کیفیات حاکم بر زبان بر گفتار و رفتار تسلط یابد.

سیسرون کوشید تا شکاف میان فلسفه و خطابه را ــ که میراث اندیشهٔ افلاطونی بود ــ از میان بردارد. او در کتاب صناعت بلاغت[1] درست اندیشیدن و درست گفتن را به شاگردان خود آموخت.

به طور کلی اهمیت خطابه در قلمرو فلسفه در دوران‌هایی احساس شده که شرایط فرهنگی و سیاسی زمینهٔ تکثرگرایی را فراهم نموده است. مثلاً در دورهٔ بسط امپراتوری روم و گسترش رنسانس ــ و حتی امروزه که نیروهای معارض در صحنهٔ سیاست و اجتماع نقشی اساسی دارند ــ خطابه از اهمیت خاصی برخوردار است. به دیگر سخن، در روزگار جدید برخورد و تعامل میان فلسفه، حقوق و زبان به طور فزاینده‌ای چشمگیر شده است. در دوران حاضر که فلسفه راه تخصص را در پیش گرفته و به همین جهت، امکان برآوردن نیازهای مردم را منتفی ساخته، خطابه راه را بر بازگشت فلسفه به صحنه‌های فرهنگی-اجتماعی فراهم نموده است. با این حال باید اذعان نمود که خطابه از دوران افلاطون تا زمان حاضر، همچون فلسفه، جملگی تقریرات و حاشیه‌نویس‌هایی بر نوشته‌های افلاطون است. زیرا او بود که چند و چون بحث‌های خطابه را در گفتگوی گورگیاس، پروتاگوراس، فایدروس و چند گفتگوی دیگر مورد تحلیل قرار داد و طرح تقابل فلسفه و خطابه را در برخورد سقراطَ با سوفیست‌ها ریخت.

به طور کلی خطابه چیزی نیست جز ارتباط اقناعی خاصه در قلمرو سیاسی. حال پرسش این است که آیا خطابه می‌تواند موضوع بحث‌های فلسفی قرار گیرد یا خیر؟ پاسخ به این پرسش بستگی به این دارد که ما اقناع را حوزه‌ای مستقل و خودپاینده بدانیم و یا آن‌را در ارتباط با منطق، اخلاق و روانشناسی مطرح نماییم؟ اگر گفته شود که متقاعد نمودن و اقناع آدمیان هیچ

---

1. *de oratore*

ربطی به انسجام منطقی و مسئولیت اخلاقی ندارد، در این صورت باید خطابه را از قلمرو فلسفه بیرون فرض کرد. اما اگر میان استحکام منطقی و اقناع خطابی پیوندی نزدیک برقرار کنیم و بگوییم که وقتی ما صاحب کلامی را واجد مسئولیت اخلاقی می‌شماریم و زیبایی کلام او را آرایش و زینت صِرف تلقی نمی‌کنیم، در این صورت خطابه را می‌توان موضوعی برای فلسفه قلمداد نمود. جالب اینجا است که رسالهٔ معروف ارسطو موسوم به خطابه (ریطوریقا) تأثیر اندکی بر سیر فلسفه و خطابه غرب برجای گذاشته است. او در این رساله صریحاً اعلام نموده که، خطابه یکی از شاخه‌های دیالکتیک و سیاست محسوب می‌شود. به نظر او سه غایت بر خطابه قابل حمل است: یکی غایت سیاسی یا غایت تأملی (که بیشتر به عمل و کاربرد معطوف است)، غایت حقوقی[1] که ناظر بر استقرار عدالت است و سوم غایت برهانی که معطوف به شایستگی و یا عدم شایستگی امور است.

ارسطو مدعی است که اقناع دارای سه خاستگاه متمایز در خطابه محسوب می‌شود: یکی شخصیت[2] گویندهٔ کلام، دوم شور و شوق مخاطب و سوم گفتاری[3] که در پی اثبات یا رد مطلبی خاص به‌کار می‌رود. در حقیقت افلاطون در سه‌گانه‌های خود یعنی خطابه و منطق، خطابه و اخلاق و خطابه و شعر همین چارچوب را مدّ نظر قرار داد، امّا ارسطو چارچوبی نظام‌مند را برای این مناسبت‌ها برگزید. به‌گفتهٔ او خطابه، بالقوه در مورد هر موضوعی که قابل انتقال باشد به‌کار می‌رود.[4]

امروزه همین برداشت به‌گونه‌های متنوعی مطرح شده است. آستین[5] مدعی است که خطابه در همه حوزه‌های دانش بشری قابل اِعمال است. یعنی می‌توان خطابه را مترادف گفتار به‌کار برد. و در حوزه‌های اجتماعی، حقوقی،

---

1. Forensic 2. Ethos 3. Logos

4. *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (1998), Vol, 8. pp. 305-309.

5. Austin

سیاسی، اخلاقی، فرهنگی، ادبی و... مورد بهره‌برداری قرار داد. برخی خطابه را محدود به گسترهٔ سیاسی دانسته و آن‌را در حوزه‌های دیگر قابل اِعمال نمی‌دانند. ارسطو در تعریف خطابه می‌گفت، خطابه عبارت است از هنر یافتن ابزار مناسب در جهت اقناع مخاطب. اندیشمندان بعدی خطابه را دارای پنج جزء قلمداد نموده‌اند؛ ابداع[1]، داوری یا ترتیب و نظم، سبک، حافظه و تذکار و ایراد خطابه. امروزه برخی ابداع را در قلمرو روش علمی قرار داده و آن‌را از حیطهٔ خطابه خارج می‌دانند. اکثر نشانه‌شناسان معاصر خطابه را در این حوزه مورد بحث قرار داده‌اند. از جمله وین فرید نورث در کتاب راهنمای نشانه‌شناسی آورده است که هنر اقناع را باید در قلمرو نشانه‌شناسی مورد بحث قرار داد.[2] باید گفت که خطابه و اجزای آن یعنی بلاغت و به طور کلی صنایع بدیعی در بحث پیرامون نظریهٔ نشانه‌شناسی از اهمیت خاصی برخوردار است. از این‌رو تحلیل عناصر نشانه‌شناسی بدون توجه و فهم خطابه امری است ممتنع.

گفتنی است که توجه به خطابه از دیدگاه معرفت‌شناسی از نیمهٔ دوم قرن بیستم از اهمیت خاصی برخوردار گردیده است، بخصوص که پاره‌ای از زبان‌شناسان ساختارگرا از جمله کلود لوی‌ـاشتراوس و رومن یاکوبسن و نیز هایدن وایت[3] و این اواخر، پساساختارگرایانی چون ژاک دریدا و ژاک لاکان توجه خاصی به مسألهٔ خطابه و به طور کلی بلاغت مبذول داشته و حتی تا جایی پیش رفته‌اند که باید از آن با نام «انقلاب بلاغی یا خطابی[4]» یاد کرد. آنها مدعی‌اند که صورت‌های خطابی همواره در شکل‌گیری واقعیت نقشی انکارناپذیر ایفاء کرده است. از این‌رو زبان را نباید صرفاً ابزاری عینی و خنثی

---

1. Heuresis inventio

2. Winfried North. *Handbook of Semiotics* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990), p. 338.

3. Hayden White

4. Rhetorical turn

قلمداد نمود، بلکه باید آن‌را دارای منش و ماهیتی اقناعی دانست. به همین جهت، خطابه را نباید صرفاً آرایه‌ای لفظی قلمداد نمود بلکه باید نقش آن‌را در جهت‌بخشی به نحوهٔ تفکر مورد تأکید قرار داد. حقایق خود فاقد زبانند و این ما هستیم که از طریق زبان به وجود آنها اذعان داریم. نحوهٔ آرایهٔ معارف و دانش‌ها ریشه در کارآمدی خطابه دارد. از این‌رو تحلیل دقیق خطابه ما را در ریشه‌شناسی انواع گفتمان‌ها مدد می‌رساند.

ترنس هاوکز[1] عقیده دارد که زبان استعاری زبانی است که آنچه در آن گفته می‌شود با آنچه مراد گوینده است تفاوت دارد؛ استفاده از زبان به معنای غیرحقیقی آن. درواقع زبان استعاری در تقابل با زبان حقیقی به‌کار می‌رود. در زبان استعاری دلالت التزامی حاکم است، حال آنکه در زبان حقیقی دلالت مطابقی مدّ نظر است. به‌طور کلی طرفداران فلسفه پساساختارگرایی به زبان استعاری توجه ویژه‌ای مبذول می‌دارند. بدین معنا که گفتمان خطابی (بلاغی) همواره از دلالت التزامی بهره گرفته است. به‌اعتباری زبان استعاری همواره از رمزگان خطابی بهره می‌گیرد و فهم این رمزگان، خودْ مستلزم ورود به قبیلهٔ فرهنگی مورد نظر است. زبان استعاری همچون سایر رمزگان، بخشی از نظام حفظ و حراست از واقعیت موجود در یک فرهنگ به شمار می‌رود. ما به‌طور روزمره استعارات، مجازها و ایهام و تلمیح‌های بی‌شماری را در بحث‌های خود به‌کار می‌گیریم، بدون آنکه چند و چون و تاریخچهٔ آنها مورد توجه ما باشد. درواقع رمز پیوند ما با شیوه‌های مسلط اندیشه در جامعه سهولت در به‌کارگیری همین ابزار کلامی است. بدین معنا که به‌کارگیری چنین ترکیبات زبانی، ما را با پیش‌انگاره‌های مقبول جامعه مأنوس ساخته و به‌صورت جواز ورود به حوزهٔ فرهنگ خودی درمی‌آوَرَد.[2]

---

1. Terence Hawkes

2. George Lakoff and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*, (Chicago: Chicago University Press, 1980).

همین صنایع بدیعی است که صورت خیال را در ذهن مخاطب زنده می‌کند و او را از فضای دلالت صریح بیرون برده و به‌قلمرو دلالت‌های تلویحی و کنایی رهنمون می‌گردد. امروزه ثابت شده که صنایع بدیعی صرفاً به حوزهٔ شعر محدود نیست و کسانی چون تری ایگلتون نیز مدعی است که امروزه بیش از همیشه استعاره در ارتباطات رواج دارد.[1]

رومن یاکوبسن نیز تأکید نموده که استعاره و مجاز را باید دو وجهٔ اساسی ارتباط و انتقال مفاهیم به‌شمار آورد. جورج لاکوف و مارک جانسون نیز مدعی هستند که این ترفندهای زبانی زمینهٔ اصلی فهم و شناخت ما از روابط اجتماعی در زندگی روزمره را تشکیل می‌دهد.

1. Terry Eagleton. *Literary Theory; An Inroduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983), p. 6.

۱۱

تجزیهٔ زبانی ــ خطابیات

مفهوم تجزیه[1] متضمن این است که هر کلام (یا جمله‌ای) از اجزاء کوچکتر تشکیل شده است. واژه تجزیه در سده‌های میانی برای بیان انحاء دلالت[2] به‌کار می‌رفت. اما آندره مارتینه زبان‌شناس معاصر فرانسوی آن‌را در نوشته‌های خود احیاء کرد.[3] به‌گفتهٔ او، هر زبان در دو سطح قابل تجزیه است. در نخستین تجزیه[4] واحدهایی که کلام و یا گفتاری را به‌صورت خطی و پیاپی به‌وجود می‌آورند نشانه نامیده می‌شوند و نشانه‌ها، از تک‌واژه‌ها[5] تشکیل شده‌اند. هر یک از این واحدهای تجزیه، نخستْ دارای معنی و صورت آوایی خاصی هستند. در تجزیهٔ دوم واحدهای کوچکتر یا واج[6] که نشانه نیستند تشکیل یافته و لذا نقشی دلالتی را ایفاء نمی‌کنند.

بنابراین در مرحلهٔ دوم با تعداد کمتری واحد ما می‌توانیم تعداد بیشماری واحد را در مرتبه اول به‌دست دهیم. در حقیقت تجزیه دوگانه به‌صرفه‌جویی زبانی مدد می‌رساند. افزون بر این، چون واج یا واحد آوایی پیوند مستقیمی با معنی ندارد در این چارچوب است که ارتجالی بودن نشانهٔ زبانی حاصل

---

1. articulation 2. modes of signifying

3. Andre Martinet, *Elements de Linguistique Generale*, Armand Colin, 1996.
برگردان دکتر هرمز میلانیان، مبانی زبان‌شناسی عمومی، تهران، نشر هرمس، سال ۱۳۸۰، ص ۱۶.

4. premiere articulation 5. moneme 6. phonemes

می‌آید. پی‌یر گیرو معتقد است که موضوع «ساختار» با «تجزیه» ارتباط می‌یابد. به‌عبارتی هر پیام، هنگامی که قابل تقسیم به عناصر معنادار شد، آن‌را پیام تجزیه‌پذیر[1] می‌نامند. با این حال «معنادار بودن» شرط ضروری هر پدیده نشانه‌شناختی است. بدین ترتیب در علائم راهنمایی و رانندگی، کامیون را می‌توان به عناصر و اجزایی نظیر چرخ‌ها، شاسی و بدنه تجزیه کرد، اما حضور یا غیاب این اجزاء ارزش نشانه را تغییر نمی‌دهد. حال آنکه مثلاً در حوزه پوشاک، غیاب مثلاً کت و یا عوض کردن جای آن با پیراهن، معنایی را که شیوهٔ لباس پوشیدن شخص دارد تغییر می‌دهد.

از این منظر، زبانْ به‌واسطهٔ تجزیه دوگانه[2] خود دارای خصلتی منحصر به‌فرد در میان نظام‌های نشانه‌شناختی است. در حقیقت می‌توان پیام را نخست به تکواژه‌ها[3] (یعنی ریشه‌ها، وندها، پایانه‌ها) تجزیه کرد. این تکواژه‌ها هر یک مدلول خاص خود را دارند. سپس می‌توان این تکواژه‌ها را به‌واج تقسیم کرد. گفتنی است که تغییر هر یک از واج‌ها به تغییر در معنا می‌انجامد (مثلاً داس / دام، تماس / تمام، دست / مست و غیره). اما چنان‌که در این نمونه‌ها دقت کنیم، تقابل میان «س» و «م» در داس و دام با تقابل معنایی مشخصی سازگار نیست. حال آنکه تقابل میان امدادگر و رفوگر یا ستم‌گر و دادگر از یک‌سو و امداد و رفو و ستم و داد از سوی دیگر، دارای نوعی تقابل معناشناختی است.

در تجزیه نخست می‌توان سطوح مختلفی را از هم تفکیک نمود، یعنی مثلاً جمله، گروه، زنجیره، واژه، و تکواژ را از هم جدا کرد. اما در تجزیهٔ دوم، این عناصر معنایی دیگر حضور ندارند. واج‌ها وظیفه ایجاد تمایز میان تکواژها را به عهده دارند، امّا به خودی‌خود واجد هیچ معنایی نیستند.[4]

---

1. articulable 2. double articulation 3. morphemes

4. Pierre Guiraud, *Semiology* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975). Chapter II, p. 32.

به‌طور کلی تجزیه دوگانه را نباید صرفاً به حوزه زبان ملفوظ محدود نمود، بلکه می‌توان آن‌را در حوزه‌های دیگری چون رمزگان هنری به‌کار گرفت. پی‌یر گیرو مدعی است که رمزگان و علائم موسیقایی را نیز می‌توان برحسب تجزیه دوگانه فوق مورد بررسی قرار داد.

در مرتبه تجزیه هر نظام نخستْ متشکل است از واحدهای معنادار کوچک. در زبان ملفوظ ــ همان‌گونه که گفته شد ــ این مرتبه را پویه دستوری[1] می‌نامند. واحدهای معنادار در این مرتبه از نشانه‌های کامل تشکیل شده‌اند. هر نشانه ترکیبی است از دال و مدلول. در مواردی که رمزگان دارای واحدهای معنادار مکرر باشند (مثلاً تصاویر ورزشی المپیک)، باید آنها را در مرتبه نخست تجزیه قلمداد نمود. در نظام‌هایی که دارای تجزیه دوگانه هستند، این نشانه‌ها از عناصری که در مرتبه دوم تجزیه هستند سرچشمه گرفته‌اند.

در مرتبه دوم تجزیه، یک رمز نشانه‌شناختی قابل تقسیم به‌واحدهای کارکردی است، و خودْ به تنهایی واجد معنا نیستند؛ مثل واج‌ها در گفتار. این واحدهای ساختاری متمایز از هم را باید جلوه‌های تکرارشونده در نظام رمز به حساب آورد. آنها به‌خودی‌خود نشانه نیستند. بدین معنا که هر رمز، خودْ متضمن تجزیه مرتبه اول است. این واحدهای کوچکتر، عناصر نشانه‌شناختی غیردلالت‌گر محسوب می‌شوند. در رمزی که شامل هردو مرتبه تجزیه است کارکرد واحدهای کوچکتر در تفکیک حداقل واحدهای معنایی خلاصه می‌شود. همان‌گونه که در بالا یادآور شدیم واج س /م در داس / دام را باید عناصر تجزیهٔ دوم به حساب آورد و وظیفه آنها، تفکیک و تمایز میان واژه‌های دام و داس است. اما خود واژه‌های داس و دام را باید عناصر تجزیه نخست زبان قلمداد کرد. بدین اعتبار می‌توان مرتبه دوم تجزیه را سطح آواشناختی[2] و واجی زبان برشمرد.

---

1. grammatical level 2. Phonological

گاهی رمزهای نشانه‌شناختی دارای تجزیه واحد و زمانی دوگانه، و بعضی اوقاتْ فاقد امکان تجربه‌اند. تجزیه دوگانه این امکان را برای یک رمز فراهم می‌کند که تعداد نامحدودی از ترکیبات معنادار را از طریق به‌کارگیری واحدهای کوچکتر مهیا سازد. این همان چیزی است که کسانی چون مارتینه از آن به صرفه‌جویی نشانه‌شناسی یاد کرده است.

همین تجزیه دوگانه است که زمینهٔ صرفه‌جویی خلاق در زبان را نیز فراهم می‌سازد. زبان عبارت است از نظامی نشانه‌شناختی که با به‌کارگیری حداقل نشانه‌ها، ارتباط و تفهیم و تفاهم میّسر می‌شود. افزون بر این، صرفه‌جویی زبانی زمینهٔ فراگیری و تذکار را هم فراهم می‌کند. از لحاظ خلاقیت نیز زبان دارای توانایی نامحدودی است. در زبان انگلیسی مثلاً تنها در حدود چهل یا پنجاه عنصر تجزیه دوم یعنی واجی وجود دارد. اما همین تعداد واج صدهاهزار واژه را به‌وجود می‌آورد. افزون بر این، تنها به‌استناد تعداد معدودی واژه، قادر به ساختن تعداد بی‌شماری گزاره هستیم. همان‌گونه که نوآم چامسکی یادآور شده، اقتصاد خلاق زبانی به ما امکان می‌دهد تا به‌ساختن جملات بی‌شماری دست یازیم. به‌عبارتی، با ترکیب واژه‌ها به‌صورتهای گوناگون می‌توانیم ویژگی‌های منحصر به‌فردی از تجربه را بر زبان آوریم.

رومن یاکوبسن مدعی است که در ترکیب واحدهای زبانی ما به‌آزادی فزاینده‌ای دست می‌یابیم. وقتی ما واج‌ها را به‌کلمات تبدیل می‌کنیم آزادی ما محدود است، اما با تشکیل جمله ما به‌آزادی بیشتری می‌رسیم. و سرانجام، با ترکیب جملات به‌صورت گفتار، رفته‌رفته از قید قوانین تعبّدی نحو رها شده و خواهیم توانست زمینه‌های شگفت و تازه‌ای را فراهم کنیم. در اینجاست که آزادی ما در بیان مفاهیم نو افزون می‌گردد.

زبان‌شناسان مدعی‌اند که تنها انسان‌ها هستند که می‌توانند تجربه دوگانه را در جریان ارتباط مفهومی به‌کار گیرند. به‌نظر نوت همین تجربه دوگانه است

که در کتابخانه‌ها، انبارهای کالا و سایر روشهای داده‌پردازی به‌کار می‌رود. سوزان لانگر[1] مدعی است که هرچند رسانه‌های تصویری چون عکاسی، نقاشی و طراحی واجد خط، رنگ، سایه‌روشن و شکل و اندازه و غیره هستند و این عناصر با هم ترکیب می‌شوند و لذا می‌توان آنها را تجزیه نمود، اما هر یک از آنها به تنهایی قابل تجزیه شدن به معناهای مستقل نیستند.[2] برای مثال، سمبولیسم با عناصر متنوعی که متضمن مناسبات گوناگونی است، قابل تقسیم به واحدهایی مستقل نیست. یعنی ما نمی‌توانیم کوچکترین نماد مستقل را استخراج کرده و هویت آن‌را در سایر متون و زمینه‌ها تشخیص دهیم. هرچند که می‌توان تکنیک تصویرگری اشیاء را کشف نمود اما قواعد حاکم بر این تکنیک را نمی‌توان نحو نامید، زیرا در تصویر و تصویرگری واحدی به نام واژه یا کلمه وجود ندارد.[3]

لانگر مدعی است که رسانه‌های غیرگفتاری دارای بافتی پیچیده‌تر از زبان گفتاری هستند. افزون بر این، ما نمی‌توانیم الگوهای زبانی را به سایر رسانه‌ها تحمیل کنیم، زیرا که قواعد حاکم بر تجزیه آنها با قواعد نحو حاکم بر زبان تفاوت دارد. به‌نظر او برخورد با رسانه‌های غیرگفتاری با ابزار گفتاری ما را گمراه می‌کند، زیرا که نمی‌توان به‌مدد قواعد زبانی به‌ترجمه و تفسیر آنها دست زد.[4]

بعضی از رمزها تنها دارای تجزیه اول هستند و نمی‌توان آنها را در معرض تجزیه نوع دوم قرار داد. یعنی نمی‌توان آنها را به‌اجزاء و واحدهای کوچکتر تقسیم کرد. همان‌طور که در بالا نیز یادآور شدیم در مواردی که واحد ساختاری و تکرارشونده در یک رمز واجد معنا باشد، رمز مزبور دارای تجزیه

---

1. Susanne Langer

2. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason*, Rite and Art (New York: Mentor, 1951), p. 86.

3. *Ibid*, p. 88. 4. *Ibid*, pp. 86–89.

از نوع اول است. اکثر نشانه‌شناسان مدعی هستند که ارتباطات غیرگفتاری تنها دارای تجزیه از نوع نخست محسوب می‌شوند. مثلاً در مورد شماره اطاق در هتل‌ها و ادارات، معمولاً عدد نخست حکایت از طبقه و عدد دوم شماره اطاق را در آن طبقه معرفی می‌کند. افزون بر این علائم راهنمایی و رانندگی همواره مستلزم تجزیه از نوع اول‌اند. امبرتو اکو و کریستین متز مدعی هستند که فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی فاقد تجزیه مرتبه دومند. به‌نظر متز در یک فیلم سینمایی ما نمی‌توانیم به تجزیه دال‌ها ــ بدون آنکه اجزاء مدلول آنها را جدا کنیم ــ دست زنیم.

بعضی از پژوهندگان در زبان گفتاری به بیش از دو تجزیه اشاره کرده‌اند. مثلاً پی‌یر گیرو مدعی است که تجزیه دوگانه را نباید برحسب نحو مورد ملاحظه قرار داد. درواقع در تجزیه نخست، ما می‌توانیم چندین مرتبه چون جمله، قضیه، زنجیره همنشینی، کلمه و تکواج را تشخیص دهیم. ناگفته نماند که هرکدام از این نشانه‌های مرکب، متضمن ترکیبی متوالی از نشانه‌های اصلی هستند، که در هر مرتبه واحدهای معنایی خاصی را افاده می‌کنند.[1]

امبرتو اکو نیز بر این باور بود که در سینما ما با تجزیه سه‌گانه روبرو هستیم. او از چهره‌های نگارین[2]، ترکیبی از چهره‌های نگارین موسوم به نشانه و جلوه‌های متحرک[3] یا ترکیبی از نشانه‌ها نام می‌برد.

به‌طور کلی مفهوم تجزیه ما را به شیوه تقسیم نظام نشانه‌شناختی به مراتب و مراحل اصلی می‌رساند. در مورد زبان گفتاری، می‌توان مراتب مورد بحث را به پویه آوایی و پویه معنایی[4] تقسیم کرد. این تقسیم ما را به تفکیک سوسور هدایت می‌کند. او هم نشانه را به‌دو جزء دال، تصویر آوایی و مدلول یا مفهوم تقسیم کرد. در یک نظام نشانه‌شناختی با تجزیهٔ دوگانه باید مراتب دال و مدلول را نسبتاً مستقل و خودپاینده تلقی نمود.

---

1. Pierre Guiraud, *Semiology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), p. 32.
2. iconic figures
3. kinemorph
4. sound & meaning

حال که بحث از مفهوم مراتب تجزیه در نظام نشانه‌شناسی به میان آمد جا دارد که از نظامهای انگاره‌پردازی[1] نیز یادی به میان آید. به‌طور کلی نظام انگاره‌پردازی ثانوی را می‌توان روبنایی فرض نمود که بر پایه نظام انگاره‌پردازی نخستین استوار شده است. بعضی از نظریه‌پردازان معاصر چون یوری لاتمن[2] زبان را برحسب همین دو وجه انگاره مورد بحث قرار داده‌اند. در این چارچوب نوشتار را باید انگاره‌ای ثانوی شمرد که بر پایه انگارهٔ اصلی و نخستین یعنی زبان گفتاری تدوین شده است. از این‌رو می‌توان انگاره‌های ثانوی را متضمن نشانه‌هایی که متکی بر نشانه‌های اصلی و یا تمثیل نشانه‌های نخستین تلقی نمود. سوسور همین موضوع را اتخاذ نمود و یادآور شد که زبان و وجه نوشتاری آن دو نظام نشانه‌شناختی مستقل را به‌وجود می‌آورند. بدین معنا که نظام نشانه‌شناختی زبان مکتوب خود نمودی است از نظام نشانه‌های زبان گفتاری. بنابراین سوسور به‌همین اعتبار زبان گفتاری را بر نظام نوشتاری اولویت بخشید. همین‌جاست که ژاک دریدا سوسور را به چالش گرفت و او را به آوامحوری[3] متهم نمود. اگر قبول کنیم که حتی ادراک نیز متضمن نوعی رمزپردازی است، در این صورت گفتار نیز همچون هر نظام نشانه‌شناختی دیگر، انگاره‌ای ثانوی محسوب می‌شود. بعضی همین انگاره‌پردازی دوگانه را در مورد سینما هم اعمال نموده و گفته‌اند متن سینمایی خود برمبنای زبان خطی و نگاره‌ای[4] شکل گرفته است و از این‌رو باید آن‌را در زمره نظام انگاره‌ای ثانوی به شمار آورد.[5]

---

1. Modelling systems
2. Yuri Lotman
3. phonocentrism
4. graphic language
5. Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI, 1999), p. 175.

۱۲

روش‌ها و روابط میان‌متنی

واژه میان‌متنی یا بینامتنی[1] هرچند که از لحاظ آهنگ در زبان فارسی خوش نمی‌آید، اما عجالتاً چون معادل دیگری برای آن سراغ نداریم از همین ترکیب بهره می‌جوییم. مراد از شیوه میان‌متنی روشی است که در خوانش یک متن در پرتو متن یا نوشته دیگری صورت می‌گیرد. در این چارچوب فرض بر این است که میان متون و نوشته‌ها نوعی علاقه و قرابت وجود دارد و می‌توان گفت که متن‌ها همواره با هم در حال گفتگو و تعامل‌اند. درواقع وقتی واژه «میان‌متن» به‌کار می‌رود مراد این است که ما در خوانش متون به سایر نوشته‌ها نظر داریم و می‌کوشیم تا مشابهت یا مغایرت میان آنها را کشف و استخراج کنیم. افزون بر این بعضی از پژوهندگان معاصر مدعی هستند که کلیه نوشته‌ها و به‌طور کلی متون بخشی از یک منظومه اجتماعی-فرهنگی-تاریخی محسوب می‌شوند که فهم هر یک از آنها مستلزم دسترسی به شبکه موجود در منظومه مزبور می‌باشد. افزون بر این شگرد، میان‌متنی می‌کوشد تا استقلال و خودپایندگی یک نوشته را به چالش گیرد. از این‌رو به زعم طرفداران این رویکرد، هیچ نوشته‌ای ــ قطع نظر از شبکه تاریخی-ایدئولوژیک خود ــ قابل فهم و استنباط نیست. قرائت میان‌متنی نیز از مرزهای تخصصی درگذشته و می‌کوشد تا نوعی رویکرد میان‌رشته‌ای[2] را بین پدیده‌های فرهنگی-اجتماعی مفروض دارد.

---

1. Intertextuality 2. Interdisciplinary

گفتنی است که قبل از ظهور مکتب پساساختارگرایی[1] هر نوشتهٔ ادبی، پدیده‌ای مستقل و منحصر به‌فرد تلقی می‌شد. به‌دیگر سخن، فرض بر این بود که هر متن، فراسوی تاریخ و ذهنیت پدیدآورنده سیر می‌کرد. رولان بارت و ژاک دریدا این خودپایندگی متنی را به‌چالش گرفتند. از این‌رو گذار از خودکفایی متن به ساحت میان‌متنی دارای چهار پی‌آمد عمده بود. نخست آنکه تمرکز بر اصالت متن جای خود را به‌عنایت به‌ماهیت ادبیات بخشید. دوم آنکه کنش قرائت از توجه به‌شرح حال پدیدآورندهٔ متن منصرف شد. سوم آنکه مرجعیت و اقتدار پدیدآورنده به‌خواننده تفویض گردید. چهارم آنکه متن و زمینهٔ ایدئولوژیک آن جانشین وحدت و اصالت متن گردید. همه این چهار حادثه در نوشته‌های رولان بارت و ژاک دریدا به‌وضوح مشهود است. به‌همین دلیل است که دریدا در یکی از نوشته‌های خود یادآور شد که هر متن، خود مقدمه‌ای است برای قرابت متن‌های بی‌شمار. دریدا می‌گوید که استقلال متن ادعایی است واهی، زیرا که فضای هر متن تداعی‌کنندهٔ متون پیشین و درآمدی به‌سوی متون دیگر است. درواقع ما متون را متضمن زنجیره‌ای از دال‌ها می‌شماریم که از گذشته به‌سوی آینده تداوم می‌یابند. رولان بارت نیز در کتاب اس ازد این نکته را به‌اثبات می‌رساند که یک متن، خود بر ارزش‌های تاریخی-فرهنگی دلالت دارد و این دلالت، از طریق تداعی سایر متون میسر می‌گردد. به‌تعبیری می‌توان گفت یک متن محصول نیروهای اجتماعی-تاریخی خاصی است و بنابراین باید آن‌را نشانه همین نیروها به‌حساب آورد. رولان بارت با قرائت قصه سارازین[2] عوامل تاریخی، هنری، و فرهنگی را به‌منظور کشف رمزگان ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی متن بالزاک مدّ نظر قرار می‌دهد و مدعی است که با دقت در بافت این متن در پرتو سایر متون، می‌توان به‌گوهر رمزگان یادشده پی برد.

به‌تعبیر ساده، شیوهٔ میان‌متنی را باید روشی در راه انتزاع متن از قلمرو

1. Poststructuralism 2. Sarrasine

دغدغه‌های تاریخی-اجتماعی به شمار آورد. یعنی در ترفند میان‌متنی کوشش بر آن است تا نوشتار، قرائت و اندیشه را در متن تاریخ مد نظر قرار دهد. از این‌رو می‌توان کلیه کنش‌های زبانی را در چارچوب تاریخی-ایدئولوژیک تأویل نمود. به دیگر سخن، وقتی ما متنی را در چارچوب رویکرد میان‌متنی قرار دادیم تلاش ما معطوف به این امر است که آن‌را در قلمرو تداعی امور، عوامل و پدیده‌های حاکم فرهنگی قرائت کنیم.

بعضی گفته‌اند این اصطلاح را اولین‌بار ژولیا کریستوا در بحث از مفهوم گفتگوی باختین به کار گرفت. او در رسالهٔ «متن قصه»[1] این اصطلاح را مطرح نمود و منظور آن وقتی بود که چند نظام نشانه‌شناختی مختلف با هم ترکیب و یا با یکدیگر مقایسه گردند. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که یک متن هیچ‌گاه نظامی مسدود و خودبسنده نیست، بلکه باید آن‌را فراروی پویا و پایان‌ناپذیر تلقی نمود. از این‌رو هیچ متنی را نمی‌توان کاری تمام و کمال دانست.

آنچه در اینجا باید مورد عنایت قرار گیرد رویکرد نشانه‌شناختی کریستوا به مفهوم «میان‌متنی» است. کریستوا متن را برحسب دو محور اساسی مورد بررسی قرار داد: یکی محور افقی[2] که پدیدآورنده را به خواننده متن پیوند می‌دهد و دیگر، محور عمودی که متن را با سایر متون مرتبط می‌گرداند.[3] آنچه که این دو محور را با هم پیوند می‌دهد همانا رمزگان مشترک است. هر متن و هر خوانش متکی به رمزگان متقدم است. کریستوا مدعی شد که هر متن از آغاز در سیطرهٔ سایر گفتمان‌هایی قرار دارد که سپهر ویژه‌ای را بر آن هموار می‌گرداند. به نظر او قبل از آنکه خود را به ساختار متن محدود سازیم، جا دارد که جریان شکل‌گیری ساختار[4] مزبور را مد نظر قرار دهیم. به عبارتی، چگونگی

---

1. Text of the Novel
2. horizontal axis
3. Julia Kristeva, *Desire Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980), p. 69.
4. structuration

تکوین آن‌را تبیین کنیم. چنین رویکردی مستلزم اعتبار نمودن متن در چارچوب متون هم‌زمان قبلی است. از این‌رو متن فعلی را باید نوعی دگردیسی در قلمرو متون پیشین تلقی نمود. بارت مدعی است که هر متن متضمن گستره‌ای است چندساحتی که انواع نوشتارها با هم ادغام گردیده و گاهی نیز در کشاکش با یکدیگر قرار می‌گیرند. از این‌رو نباید آن‌را اصیل قلمداد نمود. متن عبارت است از بافتی که نقل قول‌های نویسنده را در یکدیگر ادغام کرده و در پی ایجاد نظم و ترتیب میان نوشته‌های دیگر است. همان‌گونه که در بالا اشاره رفت بارت در تحلیل قصه کوتاه بالزاک موسوم به «سارازین» کوشید تا متن را اصالت‌زدایی نماید. به دیگر سخن تلاش اصلی او اثبات این نکته بود که متن مزبور بازتاب‌دهندهٔ آواها و آراء گوناگونی است. به‌گفته او آنها که نظر بالزاک را در این قصه جستجو می‌کنند راه به جایی نمی‌برند. به‌باور وی اگر فرض کنیم که بالزاک اندیشه‌های خود را در این قصه بازنموده است، در دام نوعی ایده‌آلیسم محض گرفتار می‌شویم. به‌نظر او نوشتار متضمن پویه‌ای ابزاری در جهت ثبت و انعکاس اندیشه‌های پیش‌ساخته مؤلف نیست، بلکه باید آن‌را بازی با دال‌هایی دانست که مدلولشان در خوانش تعیّن می‌پذیرند.[1]

می‌توان گفت فردینان دوسوسور ــ قبل از بارت ــ در درس گفتارهای خود موقعیت نسبی پدیدآورندهٔ متن را به چالش گرفت. جالب اینجا است که سوسور هنگام مرگ در سال ۱۹۱۳ کتاب خاصی را در مورد نظریات خود پیرامون نشانه‌شناسی و به‌طور کلی زبان‌شناسی عمومی به جا نگذاشت. بلکه دانشجویان او بعدها گفته‌های وی را جمع‌آوری و به چاپ رساندند. از این‌رو سوسور کتابی را که بعد از مرگش به‌نام او و تحت عنوان درس‌گفتارهای زبان‌شناسی عمومی به چاپ رسید شخصاً رویت نکرد.[2]

---

1. Roland Barthes, *S/Z* (London: Cape, 1974), p. 21.

2. Roland Barthes, *Image–Music–Text* (London: Fontana, 1977), p. 148.

به همین اعتبار بارت در سال ۱۹۶۸ «مرگ مؤلف» و تولد خواننده را اعلام نمود و گفت: وحدت متن به هیچ‌وجه در خاستگاه آن قابل جستجو نیست، بلکه باید آن‌را در پایانه آن جست. فردریک جیمسون نیز در همین راستا گفت متن‌ها قبلاً خوانده شده‌اند، فهم ما از این متون از طریق لایه‌های رسوبی تفسیرهای قبلی حاصل می‌آید. تری ایگلتون نیز در تأیید همین معنا گفت: متن‌های معروف خود حاوی تاریخچه‌ای از قرائت‌های گوناگون هستند. از این‌رو می‌توان گفت هر بار که متنی خوانده می‌شود خواننده یک بار دیگر آن‌را ناخودآگاه به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد.[1]

فوکو می‌گوید مرزهای یک کتاب هیچ‌گاه روشن و مشخص نیست. هر کتاب از اولین خط تا نقطهٔ پایان ــ قطع نظر از فرم و هیئت مستقل ــ مجموعه‌ای است از ارجاعات به کتاب‌ها، منابع، متون، گزاره‌ها و جملات دیگر. به عبارتی هر کتاب را می‌توان یک گره کوچک در بافتاری وسیع دانست. از این‌رو باید آن‌را وحدتی ظاهری در کثرتی وسیع به شمار آورد.[2]

همان‌گونه که از ریشه واژه Text (بافت) برمی‌آید این واژه در زبان لاتینی Textum به معنای تار و پود بافته به کار می‌رفته است. در زبان یونانی نیز Tekto به معنای بافته و متن بوده است. در اساطیر یونان باستان می‌توان سابقهٔ بافندگی میان آراکنه[3] و آتنا[4]، در دگردیسی اثر اوید[5] را، یکی از مصادیق همین معنا به شمار آورد. در این اسطوره آراکنه در سراسر یونان به مهارت در هنر بافندگی شهرت داشت و اتنا ایزدبانوی فرزانگی، جنگ و بافندگی، نسبت به هنر آراکنه رشک می‌ورزید و به همین جهت مسابقه‌ای را ترتیب داد. آراکنه هم بدسگالی‌های ایزدان یونان را بر پرده‌ای رنگین تجسم نمود. همین امر

---

1. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983).

2. Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (London: Tavistock, 1974), p. 23.

3. Arachne

4. Athena

5. Ovid

خشم آتنا را برانگیخت و به‌همین جهت وی نیز آراکنه را به‌صورت عنکبوتی درآورد که تا ابد تارهایش را به‌گِرد خویش بتند. از آن زمان او دیگر قادر نبود آنچه را که می‌خواهد تصویر کند او از ساحت انسانی و هنرمندی به‌حضیض حیوانی سقوط کرد. این روایت معنای هنری «بافتن» ــTektoــ را به‌وضوح تجسم می‌بخشد.

درواقع هر بافته‌ای خود گستره‌ای است که متون دیگر در چارچوب آن خلق می‌شوند. از این‌رو حد و مرزی در متن قابل تصور است و اگر هم ما حدودی را برای یک متن در نظر می‌گیریم، این حدود و مرزها همگی نسبی و اعتباری هستند.

ژرار ژنت واژهٔ Transtextnality یا متن‌گردانی را به‌جای میان‌متنی به‌کار برد و مدعی شد که متن‌گردانی یا چندمتنی اصطلاحی جامع‌تر و بیشتر وافی به‌مقصود است. او پنج زیرمجموعهٔ زیر را برای متن‌گردانی پیشنهاد کرد[1]:

۱. میان‌متنی[2]: که مصادیق آن‌را در نقل قول‌ها، سرقت ادبی[3] یا انتحال و تلمیح می‌توان جستجو نمود.

۲. پیرامتنی[4]: که عبارت است از پیوند و ارتباط میان یک متن و متن‌های پیرامونی که اطراف متن اولی را احاطه نمودند. او عنوان، سرفصل، پیش‌درآمد، حاشیه‌ها، اهداء و سپاس و تشکر در یک اثر را مصادیق همین معنا دانست.

۳. متن اصلی و یا سرمتن[5]: که عبارت است از تعیین یک متن به‌عنوان بخشی از ژانر و یا ژانرهای خاص.

۴. فرامتن[6]: که عبارت است از تفسیر نقادانه (صریح و یا ضمنی) یک متن به‌وسیلهٔ متن دیگر. درواقع نقد هر متن نوعی فرامتن محسوب می‌شود.

---

1. Gerard Genette, Palimpsestes (Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1997). 2. Intertextnality 3. Plagiarism
4. Paratextuality 5. Architextuality 6. Metatexnality

۵. پی‌متنی[1]: عبارت است از مناسبت میان یک متن و متون ماقبل آن. برای مثال یک متن ممکن است واکنش، بازتاب، اصلاح و یا تعمیم و تأویل متن دیگری قبل از خود قرار گیرد، همان‌گونه که خود ژرار ژنت از واژهٔ Hypotextuality بهره گرفته است.

امروزه متون کامپیوتری از لحاظ پیوند با متن‌های پیش از خود دارای چنین خصلتی هستند. دانیل چندلر جلوه‌های اصلی مناسبات میان متنی را به‌شرح ذیل خلاصه کرده است[2]:

۱. خصوصیت انعکاسی[3] یکی از جلوه‌های اصلی مناسبات میان‌متنی محسوب می‌شود.

۲. دگرگونی[4] یکی دیگر از ویژگی‌های روابط میان‌متنی به شمار می‌رود.

۳. صراحت[5] خصوصیت و صراحت منابع و ارجاعات به‌متن‌های دیگر (از جمله نقل قول مستقیم) نیز باید در زمرهٔ خصلت‌های اصلی مناسبات فوق تلقی شود.

۴. خودآگاهی نسبت به‌واقعیت میان‌متنی را باید از جلوه‌های بارز چنین مناسبتی به شمار آورد.

۵. ناکرانمندی ساختاری[6] در یک شبکهٔ نوشتاری متضمن این حقیقت است که هر متن خود بخش کوچکی از شبکهٔ وسیعی از متون محسوب می‌شود.

به‌طور کلی باید اذعان نمود که در چارچوب روابط میان‌متنی زندگی از هنر تأثیر می‌پذیرد. یعنی این زندگی است که از هنر تأسی می‌جوید و نه برعکس. معمولاً اندیشمندان رئالیست بر این باورند که زندگی روزمره است

---

1. Hypertextnality

2. Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners: Intertextuality*, www.Daniel Chandler.com.

3. Reflexivity

4. Alteration

5. Explicitness

6. Structural unboundedness

که موضوع کار هنری قرار می‌گیرد و هنر، از واقعیت زندگی تبعیت می‌کند. در قلمرو میان‌متنی موضوع به‌گونه‌ای دیگر است. اسکاروایلد روزگاری اعلام کرد که زندگی از هنر تقلید می‌کند. در اینجا متون و به طور کلی نوشته‌ها نه‌تنها زمینهٔ تولید نوشتارهای دیگری را فراهم می‌کنند بلکه تجربهٔ فردی و اجتماعی را نیز شکل می‌دهند. بیشتر آنچه راجع به جهان و پدیده‌های آن می‌دانیم معلول خوانده‌های ما در کتاب‌ها، مجلات، روزنامه‌ها و به طور کلی نشریات مختلف است. دانش ما از دیده‌های ما در تلویزیون و سینما و شنیده‌های ما در رادیو سرچشمه می‌گیرد، از این‌رو زندگی امروز همواره در قلمرو متن شکل می‌گیرد. اسکات لش گفت ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که ادراکات و دریافت‌های ما متأثر از تجسم واقعیت‌هاست تا خود واقعیت.[1] در حقیقت، پدیده‌های میان‌متنی فاصلهٔ میانِ متن و واقعیت را مخدوش می‌سازند. از این‌رو باید اذعان نمود که هیچ چیز مقدم بر متن در قلمرو تجربهٔ ما مفروض نیست. چه اینکه جهانی را که ما می‌شناسیم چیزی نیست جز تمثّل و تجسم تجربه‌ها.[2]

1. Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (London: Routledge: 1990), p. 24.

2. Representation of experience

۱۳

نشانه‌شناسی هنرهای تصویری

هرچند که تصویر با زبان گفتاری قبلاً از سوی اندیشمندانی چند مورد مقایسه قرار گرفته است و کسانی مثل لسینگ[1] و دِگراندو[2] در این زمینه به تفضیل داد سخن داده‌اند و با وجودی که سوسور قبل از چارلز سندرز پیرس بارها به نشانه‌های تصویری اشاره کرده با این حال این گستره را باید افقی جدید شمرد. با ظهور ساختارگرایی فرانسه منظومهٔ نظری تازه‌ای در شرح و بسط اصول کلی حاکم بر ساختار نشانهٔ تصویری پدیدار گردید.

دغدغهٔ نشانه‌شناسی تصویری بیش از هر چیز به تبیین و تحلیل تصویر در چارچوب نظام‌های دلالتی معطوف است. در نظر اکثر پیشکسوتان این رشته، تلاش نشانه‌شناسی تصویری، کشف شیوه‌های عملی در ترجمه تصاویر به زبان گفتار است. با این حال اکثر پژوهندگان علاقه‌مند به‌این رشته کوشیده‌اند تا روش‌های عینی را در تبیین تصویری به‌کار گیرند.

بارت را باید در زمرهٔ اولین نشانه‌شناسان تصویری به‌شمار آورد. او با چاپ مقاله کوتاهی موسوم به«بلاغت تصویر» یا «خطابه تصویر[3]» زمینهٔ رویکردی نوین به تصویر را فراهم نمود. این مقاله موجب ظهور گرایش‌هایی

---

1. Lessing 2. Degerando
3. L'a rhetorique del'image

معارض در حوزهٔ نشانه‌شناسی تصویری گردید. کسانی چون لویی مارن[1]، هوبرت دامیش[2] و ژان لویی شیفر[3] در زمرهٔ طیف مورد بحث به‌شمار می‌روند. بارت و پیروان او نیز کوشیدند تا با محدود ساختن گسترهٔ معنا به‌قلمرو زبان‌شناسی، انگارهٔ پیشنهادی زبان‌شناسان ساختارگرا را در این زمینه به‌کار گیرند. آنها در این تلاش خود اهمیت اکثر اصطلاحات زبان‌شناختی را نادیده گرفتند. بخصوص دامیش در نفی انگارهٔ زبانی در حوزهٔ نشانه‌شناسی، خوانندگان خویش را با دشواری‌های متعددی روبرو ساخت.

دومین چهرهٔ پرنفوذ در حوزهٔ نشانه‌شناسی تصویری امبرتو اکو است. او در کتاب موسوم به نظریهٔ نشانه‌شناسی[4] نظریهٔ خود در مورد نشانه‌های تصویری را تبیین نمود. به‌گفتهٔ او تصویرها نیز چون نشانه‌های زبانی دارای ماهیت و مشی قراردادی هستند. او با قیاس زبان گفتاری و تصویر یادآور شد که: هر تصویر را می‌توان برحسب نشانه‌های اولیه تحلیل کرد. لذا این نشانه‌ها دارای هیچ معنای حلولی و درون‌بود[5] نیستند. از این‌رو باید قراردادی که دال‌های تصویری را به مدلول‌شان مرتبط می‌سازند، در گسترهٔ جامعه و فرهنگ جستجو کرد. بعدها اکو این موضع افراطی خود را تعدیل نمود.

چهرهٔ دیگری که دارای شهرت بارت و اکو نیست اما نظراتش در قلمرو نشانه‌شناسی تصویری واجد اهمیت ویژه است رنه لیندکن نام دارد. او در دو اثر معروف خود موسوم به عناصری در نشانه‌شناسی تصویر عکاسی و عناصر نشانه‌شناسی دیداری[6] مبانی نظری رویکرد خویش را به‌تفصیل شرح داد. او در این دو اثر به‌قراردادی بودن نشانه‌های تصویری ــ با تکیه بر عکس‌های (عکاسی) ــ تأکید کرد. او نظرات یلمسلوف را با رهیافت‌های گریماس

---

1. Louis Marrin
2. Hubert Damisch
3. Jean Louis Schefer
4. *Theory of semiotics*
5. Immanent
6. Rene Lindekens, *Elements pour une semiotique de la photographie* (Paris, Bruxelles: Didier/Armor, 1971).

ترکیب نمود و کوشید تا با به‌کارگیری روش‌های روانشناسی گشتالت گونه‌ای تجربه را در تحلیل خویش به‌کار گیرد. لیندکن به‌منظور اثبات عنصر قراردادی نشانه‌های تصویری، به‌ساختار جلوه‌های تقابلی اشاره کرد و با تکیه بر یافته‌های تجربی و نیز دریافت عمومی، سعی داشت مبنای نشانه‌شناسی خود را، تقابل تصویری میان بخش‌های سایه‌دار و وجه مقابل آنها قرار دهد. درواقع لیندکن نیز از لحاظ تأکید بر عنصر قراردادی، راه اکو و بارت را دنبال کرد.

حال قبل از ورود به‌دستاوردهای دهۀ هشتاد و نود در قلمرو نشانه‌شناسی تصویری جا دارد که مقالۀ مهم بارت موسوم به‌بلاغت تصویر را مورد بحث قرار دهیم. او این مقاله را در سال ۱۹۶۴ منتشر کرد. این مقاله را باید نمود نخستین کوشش در راه به‌کارگیری انگاره‌ای ساده جهت کشف عناصر دلالت تصویری محسوب داشت. افزون بر این اهمیت این نوشتار را باید در تأثیر آن بر تحقیقات بعدی جستجو کرد. بعضی درون‌مایه‌های این اثر را دستاوردی مهم قلمداد نموده، همین راه را دنبال کردند. اما بعضی دیگر در تقابل با موضوع آن موضعی انتقادآمیز اتخاذ نموده و در پی ردّ آن برآمدند.

مضمون اصلی این مقاله به‌تصویری که تبلیغ نوعی اسپاگتی موسوم به پان‌زانی[1] را به‌عهده دارد تخصیص یافته است. این مقاله طیف گسترده‌ای از علاقه‌مندان را به‌خود جلب نمود. از یک‌سو طراحان آگهی‌های بازرگانی معنا و مفاد این اثر را تحلیل نمودند. از سوی دیگر مفسرین مارکسیست به‌منظور اثبات جنبه‌های ایدئولوژیک تبلیغات بازرگانی، این نوشته را مورد بازخوانی قرار دادند.

در این آگهی بازرگانی ما با تصویری که در آن تعدادی قوطی اسپاگتی، چند کنسرو سُس گوجه‌فرنگی، پیاز و فلفل و قارچ در کیسه‌ای توری قرار دارد مواجهیم. این تصویر بدواً گونه‌ای پیام را که دارای ماهیتی زبان‌شناختی است

1. Panzani

انتقال می‌دهد؛ رمزی که از این پیام دریافت می‌شود متأثر از زبان فرانسه است. تنها آگاهی لازم برای رمزگشایی از این نشانه سواد خواندن فرانسه است. درواقع این پیام را می‌توان به‌اجزایی ساده تجزیه کرد. زیرا که علامت پان‌زانی تنها نام یک شرکت نیست، بلکه در دل خود مدلول دیگری را افاده می‌کند که برحسب آهنگ کلمهٔ ماهیتی ایتالیایی دارد. در اینجا پیام زبانی دارای دو وجه است: یکی دلالت مستقیم و دیگر دلالت ضمنی و غیرصریح. صرف‌نظر از بیان زبانی، ما با یک تصویر صِرف نیز روبرو هستیم. این تصویر یک‌سلسله نشانه گسسته و نامرتبط را به‌ما القاء می‌کند. اول آنکه آنچه را که ما از این تصویر درمی‌یابیم متضمن بازگشت از بازار خرید است. در اینجا ما با مدلولی سر و کار داریم که به‌ما دو ارزش مثبت را القاء می‌کند: یکی تازگی محصولات خریداری‌شده و دوم مصالح اولیه برای طبخ خانگی. در اینجا ما با شیوه‌ای طبیعی در مورد خوراک سر و کار داریم، زیرا تمام وسایلی که در کیسهٔ توری قرار گرفته سبزیجات تازه و غیر یخ‌زده است. دومین نشانه متضمن دالی است که گوجه‌فرنگی، فلفل سبز و رنگ‌های زرد و سبز و قرمز را در این اعلان بازرگانی در کنار هم قرار داده که مدلول آن ایتالیا و به‌طور کلی فرهنگ خوراکی ایتالیا است. درواقع ما در اینجا هم با واژهٔ ایتالیایی پان‌زانی و هم سبزیجات ایتالیایی روبرو هستیم. دو نشانهٔ دیگر هم در این تصویر قابل رؤیت است: یکی مجموعه اشیاء و مصالح مختلف مؤدی به‌این مدلول است که ما باید در انتظار آشپزی ظریف و حرفه‌ای باشیم. زیرا که پان‌زانی نوعی غذای خوشمزه را به‌ما القاء می‌کند و از سوی دیگر، ما با فرهنگ طبخ ایتالیا در فرانسه روبروئیم و این، خودْ فرهنگ فرانسوی را از لحاظ قدرت اتخاذ بهترین عناصر فرهنگ بیگانه در موضعی فرهیخته قرار می‌دهد.[1]

در اینجا است که بارت پارادوکس معروف خود را مطرح می‌کند. بر طبق این پارادوکس، تصویر مزبور عبارت است از پیامی فاقد رمز. واژهٔ تصویر[2] در

---

1. Roland Barthes: *Image–Music–Text* (London: Fontana, 1977), p. 33.

2. Image

اینجا با واژهٔ عکس به صورتی مترادف به کار رفته است. گویی او این دو واژه را دارای مفهومی واحد می‌شمارد. امّا بلافاصله او عکس را در تقابل با نقاشی قرار می‌دهد. با این حال اکثر طرفداران بارت همین تعبیر را برای دفاع از مدعای معروف ــ یعنی غیرقابل تحلیل بودن نقاشی ــ به‌کار می‌برند. نه بارت و نه طرفداران او هیچ کوششی در جهت تحلیل تصویر به‌کار نمی‌برند. درواقع آنها بیشتر در مورد مرجع و یا مدلول یعنی صحنه مصور سخن می‌گویند.

لیندکن قبلاً به این واقعیت پی برده بود که در مقالهٔ پان‌زانی خطابهٔ مدلول[1] ــ و نه نشانهٔ تصویری ــ مورد نظر بوده است. یکی از عناصری که از مقالهٔ پان‌زانی بر رشد و گسترش نشانه‌شناسی تصویری اثر گذاشت این فرض است که تصویر قادر نیست تنها اطلاعاتی را افاده کند، بلکه مبنای آن باید همراه با یک پیام کلامی تحقق پیدا کند. قطع نظر از اینکه ما چه نوع تفسیری را برمی‌گزینیم، معنای تصویر متکی بر معناهای زبان‌شناسانه (کلامی) است. بدیهی است که تصاویر اغلب اطلاعات زبانی کمتری را در قیاس با نوشته‌ها بیان می‌کنند. البته تصاویری که حاوی کلمات و گزاره‌های کلامی است از این قاعده مستثنی هستند. به‌عبارتی می‌توان گفت که تصویر گونهٔ دیگری از مفاهیم و اطلاعات را عرضه می‌دارد و با آنچه در جهان ادراکی حضور دارد نزدیک است. نام تجارتی پان‌زانی درواقع نشانه‌ای نگارین‌ـدیداری محسوب می‌شود. رولان بارت هم در بخش تصویری و هم کلامی پیام‌های مستقیم و ضمنی را از هم تفکیک نموده است.

در اواخر دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد فصل جدیدی در نشانه‌شناسی تصویری گشوده شد. سه نحلهٔ مختلف در این دوره ظهور کرد. یکی از این مکاتب دیدگاه‌های گریماس را مدّ نظر خود قرار داد. از جمله طرفداران این مکتب می‌توان از ژان ماری فلوک[2] و فیلکس تورلماس[3] نام برد. این عده

1. Rheforic of referent
2. Jean Marie Flock
3. Thurlemans

پیش‌زمینه‌های نظریهٔ گریماس را اساس کار تحقیقی خویش قرار دادند و در همین راستا، از واژه‌ها و اصطلاحات سوسور، یلمسلوف و چامسکی در تشریح مواضع خویش بهره گرفتند. آنها نیز از مبانی زبانشناسی در فهم و تحلیل تصویر سود جستند. بدین معنا که حضور دو لایهٔ مهم دلالت را در رویکرد به عکس مورد استفاده قرار دادند. به‌نظر آنها تصویر در مرتبهٔ اول از لحاظ منش نگارین خود باید مورد مداقه قرار گیرد و در مرحلهٔ دوم، یعنی در ساحت تجسمی[1] خصوصیات و خصلت‌های فرانمودی در تصویر بیان‌کنندهٔ مفاهیم انتزاعی خواهند گردید.

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های کار فلاک در این امر خلاصه می‌شود که او معانی تصویری را در چارچوب واژگان تقابلی قرار می‌دهد. مثلاً یک بُعد خصوصیت انتزاعی تصویر است و در وضع مقابل خصوصیت انضمامی آن مورد تبیین قرار می‌گیرد.

گروه دیگر از این مکتب خود را لیژ[2] نامیدند. اعضای آن زبان‌شناسانی چون ژان‌ماری کلین کینبر[3] و ژان دولوا[4] و فرانسیس ادلین[5] و فیلیپ مینوئت[6] نام دارند. این عده نیز کار خود را بر پایهٔ نظریات گریماس استوار نمودند. با این حال آنها برخلاف گریماس از حوزهٔ زبان‌شناسی در برخورد با تصویر فراتر رفته و از روانشناسی و سایر علوم در این زمینه بهره گرفتند. اما برخلاف تأکید علوم بر کشف عناصر نظام‌مند مدعی شدند که آثار هنری دارای مشی و ماهیتی بی‌همتا هستند و به همین جهت نمی‌توان نظام‌مندی حاکم بر علم را در مورد آنها به‌کار بست.

امروزه پاره‌ای از پژوهندگان نشانه‌شناسی تصویری به‌این نکته اذعان دارند که وقتی ما نشانه‌شناسی را دانشی بدانیم که از اصول و قواعد سایر علوم

---

1. Plastic
2. Liege
3. Jean Marie Klin Kenber
4. Jacques Dubois
5. Francis Edeline
6. Philippe Minuet

تبعیت می‌کند از این‌رو در بحث از تصویر باید کلیت و عمومیت آن‌را از نظر دور نداشت. سن مارتین در سال ۱۹۸۷ در اثر معروف خود نشانه‌شناسی زبان دیداری یادآور شد که نشانه‌شناسی تصویری را باید دانش عمومی تصویر[1] به‌شمار آورد و بنابراین، تصویرهای بعدی را باید از لحاظ نشانه‌شناختی با سایر نشانه‌ها قیاس و تشابهات و تفاوت‌های آنها را تبیین نمود. یعنی باید آنها را در زمرهٔ نشانه‌های بصری قرار داد لذا باید آنها را در مرتبهٔ نگارین تحلیل نمود. به‌همین جهت باید نشانه‌های تصویری را از نقطه‌نظر قواعد حاکم بر تکوین‌شان مدّ نظر قرار دهیم.[2]

در همین راستا است که معنای تصویر باید به‌طور دقیق روشن شود. واژهٔ Image از کلمهٔ Imago لاتین به‌معنای تقلید کردن، گرته‌برداری و تصویر آمده است. می‌توان گفت این واژه با Imitatio به‌معنای تأسی، پیروی و تقلید هم‌ریشه است. رولان بارت می‌گوید توجه به‌معنای ریشهٔ این واژه ما را به‌عمیق‌ترین ابعاد بحث نشانه‌های تصویری هدایت می‌کند. بدین معنی که تصویر نوعی تقلید و تأسی به‌چیزی است که حضور آن در محاق غیاب قرار دارد. بدین معنا که علی‌القاعده صاحب تصویر همواره در غیاب جای دارد. به‌عبارتی حضور عکس و تصویر متضمن غیاب اصل است. به‌زبان فنی‌تر می‌توان گفت تصویر عبارت است از نشانه‌ای که به‌جانب حواس بصری (بینایی) ما معطوف است. لذا دارای ماهیتی نگارین است. زیرا همواره میان تصویر و صاحب آن گونه‌ای هم‌چندی و مشابهت وجود دارد. یعنی تصویر موجد پنداری است که نسبت به‌صاحب آن برای ما حاصل می‌آید. یعنی آنچه که در اینجا دال و مدلول را به‌همدیگر پیوند می‌دهد علاقه مشابهت است. جیمز گیبسون یکی از پیشروان نشانه‌شناسی تصویری مدعی است که مفهوم

---

1. Depiction

2. Saint Martin, *Semiologie du Language Visuel* (Quebec: Presse de l'Universite du Quebec, 1987).

تصویر یا نشانهٔ تصویری عبارت است از خطوط و علائمی که بر سطحی دوبُعدی نقش بسته و می‌توان آن‌را فرانمود صحنه‌هایی از جهان متعارفی که به‌ادراک ما درآمده محسوب داشت.

هرچند که این تعریف جامع و مانع نبوده و از پاره‌ای جهات گویای پدیده‌های هنری پس از ظهور مدرنیسم در قرن بیستم نیست، امّا می‌توان آن‌را بارزترین جلوهٔ تصویر به‌شمار آورد. در اینجا باید اذعان نمود که همهٔ نشانه‌هایی بصری و نگارین در حیطهٔ مفهوم تصویر نمی‌گنجند. بنابراین برای آنکه بتوان تصویر را تعریف کرد به‌چیزی بیش از این نیاز داریم. پیرس تصویر را برحسب خصوصیات و ویژگی‌های نمایشی آن و سوسور، برحسب ابعاد مکانی تعریف کرده است. هوسرل آگاهی تصویری را عبارت از چیزی می‌داند که از لحاظ ادراکی به‌تصور درآید.

سوسور مدعی است در حالی که زبان تک‌ساحتی است، نقاشی و عکس بر نظامی از ابعاد متعدد در قلمرو نشانه‌شناسی استوار است. این خصلت تنها به‌تصویر محدود نمی‌شود، کلمهٔ لباس نیز دارای دو بُعد ترکیبی یا محور همنشینی است. از این‌رو باید گفت ابعاد مکانی در نشانه‌های تصویری از اهمیت خاصی برخوردارند. بدین معنا که انعکاس محتوای سه‌بُعدی به‌گسترهٔ فرانمودی دوبُعدی یکی از ویژگی‌های مکانی تصویر محسوب می‌شود.

گرین‌لی[1] عنصر نمایشی[2] را یکی از ویژگی‌های نشانه‌های نگارین در تصویر معرفی کرد. ریچارد ولهایم[3] فیلسوف معاصر نیز تصویر را مصداق چیزی می‌داند که او آن‌را تجربهٔ دیداری خاص می‌نامد و در چارچوب همین تجربه است که حالت یا وضعی خاص مورد ملاحظه و رؤیت قرار می‌گیرد. همان‌گونه که در بالا نیز یادآور شدیم هوسرل همین تجربه را «شعور و آگاهی تصویری» می‌نامد و مدعی است که محتوای یک تصور از لحاظ ادراکی مورد تصور قرار می‌گیرد. جیمز گیبسون روانشناس معروف ادراک غیرمستقیم در

1. Greenlee 2. Exhibitive 3. Richard Wollheim

نگاه به تصویر را با ادراک مستقیم جهان خارج قیاس و این دو را در تقابل با هم قرار می‌دهد. در این معنا، نشانهٔ تصوری خود صورتی از نشانهٔ نگارین محسوب می‌شود که پندار و توهم جهان واقعی سه‌بُعدی را در سطحی دوبُعدی امکان‌پذیر می‌سازد.

امبرتو اکو مدعی بود که تصویر نسبت به جهان واقعی را می‌توان به‌مناسبت میان واج[1] و تکواژ[2] قیاس کرد. به‌نظر او، تصویر متضمن تجزیه دوگانه است و چهره[3] در تصور معادل واج است که به‌تکواژ تبدیل می‌شود.

جالب است گفته شود که قبل از ظهور نشانه‌شناسی تصویری، رویکرد دقیق به تصویر در مکتب نگاره‌شناسی[4] به‌دقت دنبال شده بود. اروین پانوفسکی[5] محقق و فیلسوف آلمانی[6] در تحقیقات تاریخی خود از روش نگاره‌شناسی سود جست. او سه پویه را در تحلیل و قرائت یک تصویر نام برد. در پویه نخست محسوس‌ترین جلوه‌های یک تصویر مورد بحث قرار می‌گیرد. مثلاً در تابلوی شام واپسین لئوناردو داوینچی سیزده نفر مرد پشت میزی که بر روی آن انواع غذاها قرار گرفته نشسته‌اند. او این مرحله را ادراک ابتدایی تصویر می‌نامد. در این مرحله تصویر مقدم بر ادبیات موجود[7] مورد بحث قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ دوم نگاه با پشتوانه‌ای از ادبیات موجود شکل می‌گیرد. در شام واپسین روایت انجیل‌های چهارگانه مورد توجه قرار می‌گیرد. یعنی موضوع تصویر لحظه و مکان تحقق روایت، نام افراد و بازیگران تاریخی و غیره تبیین می‌گردد. در واقع نگاره‌پردازی و یا نگاره‌شناسی مرحلهٔ سوم تحلیل را شکل می‌دهد. پانوفسکی این پویه را مرحلهٔ تحلیل عمیق نگاره‌ها نامید.

تفسیرگر در این مرحله خود را با درون‌مایه و معنای ذاتی تصویر مشغول

---

1. Phoneme
2. Morpheme
3. figurae
4. Iconology
5. Erwin Panofsky
۶. ۱۸۹۲_۱۹۶۸.
7. Preliterate period

می‌دارد. در این مرتبه، به‌منظور انکشاف معنای تصویر، محقق باید با گرایش‌های اصلی ذهن آدمی که ریشه در روانشناسی فردی و پیش‌زمینه‌های فرهنگی او دارد آشنا گردد. در این مرحله است که قرائت تصویر، با ابعاد ناخودآگاه معنا فراسوی مقصود و غایت هنرمند و پدیدآورنده اثر سیر می‌کند. به دیگر سخن، در این مرحله است که اصول و مبادی حاکم بر اثر مدّ نظر قرار می‌گیرد. از این‌رو شام واپسین را نباید صرفاً سندی حاکی از تراوشات ذهنی لئوناردو داوینچی به حساب آورد. بلکه باید آن‌را تکرار نمود جهان‌بینی عصر رنسانس ایتالیا محسوب داشت. در این مرحله تأویل دارای ماهیتی ترکیبی خواهد بود، یعنی یافته‌های مختلف از منابع متعدد در جهت تأویل یک اثر به‌کار می‌رود.

پانوفسکی روش خویش را در رساله‌ای موسوم به نگاره‌پردازی و نگاره‌شناسی تبیین کرد. همان‌گونه که در بالا نیز یادآور شدیم او معنای تصویر را در سه مرحله مورد تحلیل قرار داد. در مرحلهٔ نخست موضوع اولیه و طبیعی به‌دو بخش واقعی و فرانمودی[1] تقسیم می‌شود. در این مرحله کشف و شناسایی فرم‌های ناب مدّ نظر قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ دوم موضوع متعارف و ثانوی است، یعنی مایه‌ها و مضامین اثر و نیز ترکیب آنها مورد بحث قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ سوم موضوع گوهر و درون‌مایه‌ای که از رویکرد اساسی یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه می‌گیرد تبیین می‌گردد. به دیگر سخن، مرحلهٔ اول معنا متضمن کشف و شناسایی نقش‌مایه[2] و مرحلهٔ دوم شامل نگاره‌پردازی[3] و مرحلهٔ سوم، نگاره‌شناسی است. بعضی بر این باورند که پانوفسکی در روش خود از تحلیل صوری ارنست کاسیرر بهره گرفته است. پاره‌ای از نشانه‌شناسان بر این باورند که نگاره‌شناسی و نگاره‌پردازی درآمدی بر ظهور و گسترش نشانه‌شناسی جدید بود. بعضی گفته‌اند که ارنست گمبریچ میان نگاره‌شناسی و نشانه‌شناسی پلی ایجاد نمود

1. Expressive 2. Motif 3. Iconography

و به‌همین جهت او را پدر نشانه‌شناسی امروز می‌نامند. مفهوم و نظریهٔ اصلی گمبریچ عبارت است از کشف مناسبت میان بازنمایی و جهان واقعی. به‌نظر او این مناسبت دارای منش و گوهری پنداری و توهمی[1] است. نظریهٔ پندار او مبنا و شالودهٔ رویکردش به‌بازنمایی را شکل می‌دهد.[2]

به‌طور کلی هوبرت دامیش در رسالهٔ نشانه‌شناسی و نگاره‌شناسی که در نشانه سخن‌چین: بررسی نشانه‌شناسی به‌چاپ رساند مدعی شد که ریشه و خاستگاه نگاره‌شناسی را باید در متافیزیک نشانه‌ها[3] جستجو کرد. افزون بر این باید ریشه‌های این نگاه را در تعاریف کلاسیک محاکات از دوران افلاطون و ارسطو به‌بعد پی گرفت. در اینجا است که مناسبت میان می‌مسیس و تصویر[4] را هم می‌توان به‌روشنی تبیین نمود. جالب اینجا است که ریشه‌های نگاره‌شناسی را هم می‌توان در شمایل‌نگاری‌های سده‌های میانه به‌وضوح ملاحظه نمود. زیرا در این دوره بود که پیوندی نزدیک میان فرانمایی تصویری و تفسیر انجیلی برقرار شد. افزون بر این در همین قلمرو است که ارتباط و تفاوت میان نشانه‌شناسی و هرمنوتیک نیز روشن‌تر جلوه می‌کند. پانوفسکی مدعی بود که می‌توان این سه لایه معنایی را در مورد همهٔ تصاویر هنری به‌کار برد. یعنی نخست حضور ابتدایی و طبیعی که از ترکیب خطوط، رنگ‌ها و مواد و مصالح اصلی (رنگ و بافت و جنس و پرده) به‌دست آمده و سپس جهان صورت‌های ناب معنای ابتدایی و بلاواسطه را تبیین نمود و در مرحلهٔ دوم حضور قراردادی معناهای حاکم براثر را تشریح نمود. در تصویر شام واپسین، سیزده مرد راکه دور میزی نشسته‌اند و مرد لاغر و پرجذبه‌ای را در میان خود دارند ملاحظه می‌کنیم. در اینجا ما صورت‌ها را با

---

1. illusional

2. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanist, Themes in the Art of the Renaissance*, (New York: Reprint 1962).

3. Metaphysics of sign

4. Image

درون‌مایه‌های قراردادی پیوند می‌دهیم. در مرتبهٔ سوم حضور معانی عمیق‌تر و گسترده‌تر که دارای منشی ذاتی هستند مدّ نظر قرار می‌گیرد. در این پویه است که خصلت‌های قومی، طبقاتی، تاریخی، اخلاقی، آیینی و سرانجام فلسفی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. درواقع در مرتبهٔ سوم است که ما با دلالت‌های التزامی سروکار داریم، یعنی در این پویه بحث بیشتر پیرامون چیزی است که ظاهراً به هیچ‌وجه در خود اثر مشهود نیست. در اینجا تصویر به «ساحتی دیگر» مرتبط می‌شود. این «ساحت دیگر» هرمنوتیک را می‌طلبد. در سایهٔ هرمنوتیک است که مناسبت میان صورت‌های دیداری و اندیشه مورد بررسی قرار می‌گیرد. به‌نظر پانوفسکی نگاره‌شناسی روش تأویل است که از دقت و تأمل در هم‌نهادها به‌دست می‌آید نه صِرف تجزیه و تحلیل.[1] سروکار نگاره‌شناسی صرفاً با تصویر نیست بلکه با استعارات، تلمیحات، و حکایات است. بدیهی است که این صورت‌ها در دنیای نقاشی بازتاب یافته‌اند. پانوفسکی برای روشن نمودن اهمیت و دشواری نگاره‌شناسی پردهٔ نقاشی فرانچسکو مافه‌ای، نقاش ونیزی سدهٔ هفدهم را مثال می‌آورد. در این پرده، زنی جوان با شمشیری در یک دست و سینی زرینی در دست دیگر به چشم می‌خورد. در این سینی سر بریدهٔ مردی ملاحظه می‌شود. این زن کیست؟ در کتاب مقدس مسیحیان تنها دو زن را می‌توان یافت که سر بریدهٔ مردی را در اختیار داشتند، یکی سالومه است که در انجیل یوحنا آمده است. به‌موجب روایت انجیل مرقس سالومه در هنگام تصلیب عیسی مسیح حضور داشته است. در انجیل متی آمده است که او در دربار هرود[2] به رقص و پایکوبی شهرت داشت و چون هرود شیفتهٔ هنر او گردید از او خواست تا آنچه اراده کند برایش فراهم سازد. سالومه هم سر یوحنای تعمیددهنده را طلب کرد تا بر او بوسه زند، چون شیفتهٔ او بود.[3] دیگر جودیت یا یهودیت است که با شمشیر

---

1. Panosky, *Meaning in the Visual Arts* (London: 1983), p. 58.

2. Herod

۳. انجیل متی، باب چهاردهم، آیه‌های ۳ـ۱۱.

امیرلشکر دشمن را به‌قتل می‌رساند و سرش را از بدن جدا می‌کند. حال پرسش این است که زنی که در تصویر مافه‌ای، سینی و شمشیر را در دست دارد کیست؟ پانوفسکی مدعی است که با دقت در پردهٔ نقاشی سدهٔ شانزدهم ایتالیایی شمالی تصویرهایی مشابه آن‌را می‌توان یافت که در آنها جودیت را با سینی زرینی در دست به تصویر کشیده‌اند. اما هیچ تصویری وجود ندارد که شمشیری در دست سالومه را ترسیم کرده باشند. پانوفسکی در اینجا یادآور می‌شود که تأویل نگارشناسانه[1] از حیطهٔ آشنایی ما با مضامین و مفاهیم استخراج‌شده از متون ادبی فراتر می‌رود. او در واقع تصویر را متنی می‌دانست که در سایهٔ رمزگان موجود در آن، می‌توان آن‌را بازآفرینی نمود. شاید که تصویر جودیت و سر هولوفرن فرماندهٔ آشور کارآرمی ژیاجنیلسکی[2] نقاش قرن هفدهم باشد.

حال که از نشانه‌شناسی تصویری سخن به‌میان آمد جا دارد که از نقاشی هم به‌عنوان نوعی سامان نشانه‌شناختی یاد کنیم. جالب اینجا است که در غرب، نشانه‌شناسی در نقاشی هیچ‌گاه به‌اندازهٔ ادبیات، سینما و معماری مورد توجه قرار نگرفته است و یکی از دلایل عمده در عدم گسترش این گستره در نقاشی این است که تجزیهٔ نشانه‌های نگارین با مشکلات عدیده‌ای روبرو بوده است، بدین معنا که ما نمی‌توانیم نشانه‌های نگارین را همچون سایر انحای گفتاری مورد تجزیه قرار دهیم. عدم امکان تجزیه زبان تصویری کسی چون بنونیست را بر آن داشت تا اعلام نماید که نقاشی نمی‌تواند در نظام نشانه‌شناسی جای گیرد. همین ادعای بنونیست موجب کند شدن تحقیق در این باب گردید.

اما مکتب واربورگ[3] و مدرسهٔ شیکاگو به‌رونق نشانه‌شناسی نقاشی مدد رساند. فلسفه ارنست کاسیرر و بخصوص فرم‌های سمبولیک این راه را هموار نمود. در دهه‌های شصت و هفتاد سه مکتب عمده در نشانه‌شناسی

1. Iconologic 2. Gentileschi 3. Warburg

نقاشی پدیدار شد: مکتب نخست در فرانسه به‌صورت دو جناح ظاهر شد؛ یکی طرفداران رولان بارت و دیگری امیل بنونیست. همان‌گونه که در بالا نیز گفتیم بنونیست بحث نشانه‌شناسی نقاشی را به مطالعهٔ راهبردهای اعلامی[1] موکول کرد و مدعی شد که باید در تحلیل نظام‌های دلالتی از این راهبرد بهره گرفت و لذا کار را در مرحلهٔ تحلیل بیان متوقف نکنیم. کارهایی که در این حوزه انجام شده است یکی کتاب من هم در ارکادیا حاضرم[2] نوشتهٔ مارین است و دیگر رسالهٔ مدوسای کاراواژیو، نوشتهٔ دامیش که هر دو اثر مزبور مقیاس‌های نشانه‌شناختی را در مورد این دو تابلو اِعمال نموده‌اند. آنها کوشیده‌اند از راهبردهای اظهاری مورد بحث بنونیست بهره جویند و دلالت‌های موجود در این دو تابلو را تبیین کنند.

دومین مکتب و رویکرد از نظریه‌های امبرتو اکو الهام گرفته است اکو مفهوم نگاره‌انگاری[3] را سخت به‌باد انتقاد گرفت و در مورد خُرده‌نشانه‌شناسی هنرهای دیداری[4] گفت نباید خود را در محدودهٔ چنین رهیافتی گرفتار ساخت، بلکه او تلفیق رهیافت‌های منطقی، پدیدارشناختی و متنی را در برخورد با هنرهای دیداری تجویز کرد و نظریهٔ دائرةالمعارف[5] را در این چارچوب قابل توجه شناخت. او تابلوی گاری یونجه[6]، اثر بوش را با اِعمال چنین رویکردی تحلیل کرد. رویکرد دائرةالمعارفی در حقیقت با راهبردهای نگاره‌شناسی دارای مشابهت‌های زیادی است.

سومین مکتب مهم نشانه‌شناسی تصویری را لاتمن و اوس پنسکیج[7] پایه‌ریزی کردند. این دو اندیشمند روسی مدعی شدند که به جای تکیه بر یک اثر هنری، باید ساختارهای کلان معناها را ــ که دارای خصلت‌های مشترک با سایر آثار در یک فرهنگ خاص و زمانی معین هستند ــ مورد تبیین قرار داد.

---

1. Enunciative strategy
2. *In Arcadia I am present*
3. Iconism
4. Microsemiotics of visual Arts
5. Encyclopedia
6. Carriage of Hay
7. Uspenskij

به طور کلی تحلیل هر متن باید به شناخت سنخ‌شناسی فرهنگ مدد رساند. به دیگر سخن، آنها پاره‌ای از رهیافت‌های نگاره‌شناسی را پذیرفتند و نشانه‌شناسی را در گسترهٔ تاریخ و فرهنگ مدّ نظر قرار دادند.

اوس پنسکیج تنها اندیشمندی است که نظریهٔ پرسپکتیو پانوفسکی را از دیدگاه نشانه‌شناسی مورد بحث قرار داد. بدیهی است که نظریه‌های نشانه‌شناسی تصویری به این سه مکتب محدود نیست، بلکه نظریه‌ها و راهبردهای علمی مختلف در بحث از نشانه‌شناسی مزبور مورد بهره‌برداری قرار گرفته است.

گوران سونسون[1] که در دانشگاه لُند سوئد در رشتهٔ نشانه‌شناسی به تحقیق و تدریس اشتغال دارد دستاوردهای جالبی را در نوشته‌های خود بازتاب داده است. پژوهش‌های او در دائرةالمعارف اینترنتی نشانه‌شناسی درج گردیده است. او سیر نشانه‌شناسی تصویری و دیداری را در ذیل همین اصطلاح در دائرةالمعارف مزبور ثبت نموده است. سونسون مدعی است که چارلز ساندرز پیرس برای نخستین‌بار دسته‌بندی جالبی را در بحث خود مطرح نمود. همان‌گونه که در فصل‌های پیشین نیز یادآور شدیم او نشانه‌ها را به سه گروه عمدهٔ نگارین، نمایه‌ای و نمادین تقسیم کرد. به نظر او نشانه‌های نگارین یا شمایلی بر پایهٔ هم‌چندی و شباهت نشانه‌ها و مدلول‌شان شکل گرفته است. مثلاً تصویرهای نقاشی رئالیستی و نیز عکاسی را می‌توان نشانه‌های نگارین به حساب آورد. زیرا که بر اساس شباهت پیوند میان اجزای مدلول را تصویر می‌کند. اما نشانه‌های نمایه‌ای، نوعی پیوستگی معنایی یا درونی و وجودی را میان نشانه و موضوع خود برقرار می‌کند. مثلاً ساعت، نمایه‌ای از زمان محسوب می‌شود. یا تلوتلو خوردن فردی علامت مستی یا بیماری و عدم تعادل اوست، یا بادنما نیز نشانهٔ جهت باد و یا بخاری که از فنجان چای برمی‌خیزد نمایهٔ گرمای چای و تب نشانهٔ بیماری است. اما نشانه‌های نمادین یا سمبولیک بر پایهٔ قراردادهای نشانه‌شناسانه استوار گردیده‌اند. همهٔ نشانه‌های گفتاری و نوشتاری در زمرهٔ نشانه‌های نمادین هستند.

---

1. Goran Sonesson

گفته می‌شود که نقاشی ناتورالیستی، عکاسی و سینما بر نشانه‌های نگارین استوارند، اما با تحقیق بیشتر در این زمینه‌ها درمی‌یابیم که موضوع به‌این سادگی نیست. مثلاً در سینما هر سه قسم نشانه با هم ترکیب شده‌اند. به‌قول پیتر وولن، غنای موجود در زیبایی‌شناسی سینما از قابلیت ترکیب شدن ابعاد نشانه‌شناختی سرچشمه می‌گیرد. گاهی منتقدین یکی از این نشانه‌ها را مبنای نقد خود قرار داده و از بقیهٔ نشانه‌ها غافل مانده‌اند. این خود از کاستی‌های مهم دیگر منتقد محسوب می‌شود. به‌طور کلّی پیرس برخلاف سوسور هیچ‌گونه پیش‌داوری راجع به یکی از این ابعاد به‌ابعاد دیگر نداشت. حال آنکه سوسور تنها به‌جنبه‌های نمادین نشانه تأکید نمود. او با تأکید بر جنبه‌های قراردادی از سایر زمینه‌های نشانه‌شناسانه غافل بود.[۱]

پیتر وولن می‌گوید در سینما قدرتِ جنبه‌های نگارین و شمایلی، از جنبه‌های نمادین نیرومندتر است. به‌طور کلی جنبه‌های نمادین همواره محدود و در مقام فرعی و ثانوی مطرح می‌شود. با این حال وولن مدعی است که در سایهٔ معناهای ضمنی و نمادین است که می‌توان داستان بلند مارسل پروست را از کتاب آشپزی و یا فیلمی از ویسکونتی را از یک فیلم مستند پزشکی بازشناخت.[۲]

وولن مدعی است که تلاش‌های مداوم رومن یاکوبسن بار دیگر اندیشه‌های پیرس را در کانون توجه قرار داد و نظر افراطی سوسور را تا حدی تعدیل نمود. تصور سوسور بر آن بود که نشانه‌هایی که به‌تمامی ارتجالی و خود به‌خودی هستند، آرمان فراگرد نشانه‌شناسانه را بهتر از سایر نشانه‌ها تجسم می‌بخشند. پیرس بر این عقیده بود که در کامل‌ترین نشانه‌ها، آمیزه‌ای از جنبه‌های نگارین، نمایه‌ای و نمادین به‌نسبتی مساوی با یکدیگر وجود دارند.

---

1. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*

ترجمهٔ این کتاب به‌فارسی: پیتر وولن، نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری (تهران: انتشارات سروش، چاپ سوم، ۱۳۷۶)، ص ۱۴۱.

۲. همان کتاب، ص ۱۴۰.

بنا به این نظر می‌توان گفت تصویر به‌طور کلی واقعیت تازه‌ای را به‌وجود می‌آورد. از این رو نمی‌توان آن‌را تقلید صِرف دانست. تصویر جهانی هم‌سان با جهان واقعی نمی‌سازد. بلکه واقعیتی تازه را شکل می‌دهد. درواقع عناصر تصویر از سوی آفرینندهٔ آن برگزیده می‌شوند، پس می‌توان گفت تصویر لحظه‌ای است که هنرمند به‌دلخواه و برحسب استعداد هنری خویش برمی‌گزیند و آن‌را ثبت می‌کند. در تصویر ما واقعیت را از حرکت بازمی‌داریم و سکون را تداوم می‌بخشیم. به‌اعتباری می‌توان گفت تصویر عبارت است از قلب واقعیت و تعریف تصویر به‌بازنمایی و فرانمود جهان واقعی محمول بر نوعی تسامح است. پیرس مدعی است که هنرمند در تصویربرداری از واقعیت، به‌صورت‌شکنی دست می‌زند.

کریستین متز در مقالهٔ معروف خود موسوم به «عکاسی و بت‌وارگی» آورده است که نشانه‌های تصویری در عکاسی و سینما به‌قلمرو نمایه‌ها تعلق دارد و نباید آنها را به‌حوزهٔ نگارین محدود نمود. نشانه‌ها در عکاسی و سینما به‌هیچ‌وجه بر پایهٔ هم‌چندی با واقعیت شکل نمی‌گیرند، بلکه بر اساس وجهی مناسبت علت و معلولی با واقعیت تکوین می‌یابند. به‌همین علت باید آنها را نشانه‌های نمایه‌ای محسوب داشت. به‌گمان متز علت نمایه‌ای بودن نشانه در عکس و فیلم در نحوهٔ تولید تصویر مکتوم است. درواقع کریستین متز و یوری تیستانوف منتقد روسی، هردو بر این عقیده‌اند که در عکاسی و سینما نباید بیش از حد بر سیطرهٔ نشانه‌های نگارین تأکید نمود. زیرا که در فیلم و عکس، علائم و نشانه‌هایی بر غشایی از برومور نقره ایجاد می‌شود. لذا جنبهٔ نمایه‌ای هر تصویر در شیوهٔ تولید تصویر یا فیلم و نیز شگردهای فنی چون کادربندی، نورپردازی و نظایر آن تکوین می‌یابد.[1]

به‌هر تقدیر باید گفت از دوران استیلای نظریهٔ پیرس، نشانه‌شناسی

---

1. Christian Metz, *Photography and Fetish* in The Critical Image (Seattle: 1990), pp. 157–164.

عکاسی و سپس نشانه‌شناسی سینما رواج یافت. بعد از او در دههٔ پنجاه و شصت رولان بارت ضمن انتشار مقالات کوتاهی عکس‌های روی جلد نشریات را موضوع بحث‌های نشانه‌شناسی قرار داد و گفت در عکس ما با پیام چندمعنایی[1] روبرو هستیم که نیاز به تأویل و رمزگشایی دارد. به‌گفتهٔ او می‌توان عکس را مجازاً متضمن زبان شمرد، اما برخلاف زبان گفتاری نباید آن‌را در معنای دقیق خود واجد رمزگان شمرد.

هرچند که عکاسی از برخورد با واقعیت سرچشمه می‌گیرد اما در مرحلهٔ دوم است که واجد دلالت التزامی می‌گردد. در اینجا است که بحث نشانه‌های انگیخته[2] به میان می‌آید. یعنی آن نشانه‌هایی که صورت فرانمودی در پرتو فرم و یا محتوا انگیخته می‌شود. کریستین متز و پازولینی و امبرتو اکو نیز همین چارچوب را دنبال کردند.

لیندکن در دههٔ هفتاد نظریهٔ تازه‌ای را مطرح کرد و مدعی شد که در عکاسی صورتی از استقلال در قلمرو زبان قابل تصور است. به‌نظر او در عکاسی می‌توان هر عکس را با تکیه بر تجزیهٔ دوگانه تحلیل نمود. او گفت نخست باید واحدهای کوچک را در ارتباط تصویری کشف نمود. این واحدها هم در قلمرو فرم و هم محتوا قابل پیگیری است.

در مرحلهٔ فرم این واحدها به‌قلمرو تولید عکس تعلق دارند و عواملی چون دوربین، کاغذ، محلول‌های شیمیایی و نظایر آن‌را دربر می‌گیرد. به‌نظر او هر وضعیت تصویری دارای بُعدی نگارین است که باید آن‌را منظومهٔ نیگوراتیوی شمرد چون ممکن است مسطح به‌نظر رسد. از این‌رو است که در نقاشی و عکاسی ما این نگاره‌سازی را به‌سهولت می‌پذیریم. او مدعی است که می‌توان تصویر عکاسی را بر پایهٔ قرارداد تفسیر نمود. یعنی بنا به‌قاعده‌های قراردادی می‌توان عکاسی و نقاشی را به‌عنوان تصویرهایی مسطح و دوبُعدی شبیه به‌واقعیت فرض کرد.

---

1. Polysemic 2. Motivated sign

شباهت یک تابلوی نقاشی با موضوع آن یک امر قراردادی است و نه وجودی. میان تابلوی نقاشی و جسم آدمی رابطهٔ مستقیمی وجود ندارد. میان یک مدل نقاشی زنده و تصویر نقاشی فاصله‌ای عمیق وجود دارد. در اینجا است که ما به‌گفتهٔ جان تاگ پی می‌بریم وقتی که گفت تصویر عکاسی هیچ‌گونه سندیّتی ندارد. به همین دلیل نمی‌توان به قول بارت پذیرفت که تصویر عکاسی به ما می‌گوید که موضوع آن روزگاری وجود داشته است. چرا که می‌توان به یاری لنزهایی خاص و تعیین زاویهٔ دید مخصوص و ظهور فیلم به‌گونه‌ای خاص، همه‌چیز را دگرگون و متفاوت با واقعیت مجسم نمود.[1]

کوتاه‌سخن آنکه جای پای اسب بر روی برف نشانگر این واقعیت است که روزگاری نه‌چندان دور اسبی از این محل عبور کرده و با وجود اثر پای او بر روی برف دیگر حضور او مشهود نیست. همان‌گونه که در مورد جای پای اسب دیگر اثری از خود اسب وجود ندارد در مورد عکس نیز صاحب آن حاضر نیست. به دیگر سخن در حال حاضر دال جای مدلول را که روزگاری در اینجا حضور داشت گرفته است. تفاوت میان جای پای اسب و تصویر عکاسی در این است که جای پا از لحاظ اشغال مکان شباهت نزدیکتری با کف پای اسب دارد تا موضوع عکس در قیاس با واقعیت خارجی آن.

1. John Tagg, *The Burden of Representation* (London: 1988), p. 4.

نمایه

آگدن، چارلز ک. ۴۸، ۴۹
آلپورت، جوردن ۸۸

ادلین، فرانسیس ۱۸۶
اسپیگل، سوزان ۸۴
استاروک، جان ۴۳، ۶۲
افلاطون ۳۷، ۳۸، ۴۵، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۹۱
اکو، امبرتو ۷، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۶۳، ۶۵، ۹۹، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۴۸، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۸
اولسون، دیوید ۷۲
ایست‌هوپ، آنتونی ۱۱۰

باختین، میخائیل ۴۸، ۱۷۵
بارت، رولان ۱۱، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۴، ۳۱، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۸۴، ۸۷، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۴، ۱۹۸، ۱۹۹
بازن، آندره ۶۶
بالزاک، انوره دو ۱۷۴، ۱۷۶
بردزلی، ام. سی. ۱۵۱
برگر، جان ۱۴۶
بلوم‌فیلد ۱۲۹
بنونیست، امیل ۹۳، ۹۴، ۱۹۳، ۱۹۴
بودریار، ژان ۱۸، ۷۵، ۷۶
بودلر، شارل ۹۶، ۹۷
بورستین، دانیل ۷۴
بویل، رابرت ۹۰

پانوفسکی، اروین ۱۱۹، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵
پراپ، ولادیمیر ۱۹، ۲۰، ۲۶، ۱۱۴
پروتاگوراس ۱۵۹، ۱۶۱
پروست، مارسل ۱۹۶
پست‌من، لئو ز. ۸۸
پنسکیچ، اوس ۱۹۴، ۱۹۵

پیرس، چارلز ساندرس ۸، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۲۴، ۳۱، ۳۶، ۳۸، ۴۰، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۵، ۱۴۶، ۱۸۱، ۱۸۸، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷

تاگ، جان ۱۴۷، ۱۹۹
تایر، لی ۱۴۰
تری ایگلتون ۱۶۵، ۱۷۷
تودوروف، تزوتان ۱۱۵
تورلماس، فیلکس ۱۸۵
تولسون، آندرو ۱۰۸

جفرسون، تونی ۱۴۲
جیمسون، فردریک ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۳۴، ۱۷۷

چندلر، دانیل ۳۹، ۱۷۹

دالی، سالوادر ۱۱، ۳۰، ۴۵، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۹۳، ۱۱۲، ۱۲۵، ۱۸۴
دامیش، هوبرت ۱۸۲، ۱۹۱، ۱۹۴
دانسی، مارسل ۱۴۳
داوینچی، لئوناردو ۱۸۹، ۱۹۰
دایر، ریچارد ۱۴۴
دبوآ ۱۸
دریدا، ژاک ۳۷، ۳۸، ۵۶، ۵۷، ۷۳، ۷۴، ۱۰۱، ۱۳۴، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۷۴
دکارت، رنه ۱۰۰، ۱۰۱
دولوا، ژان ۱۸۶

روسو، ژان ژاک ۹۴
ریچاردز، ای. آ. ۴۸
ریفاتر، مایکل ۶۰

ژنت، ژرار ۱۷۸، ۱۷۹
ژورنا، رنه ۳۳
ژیاجنیلسکی، کارآرمی ۱۹۳

ساپیر، ادوارد ۶۲، ۱۴۱، ۱۴۲
سقراط ۳۷، ۴۵، ۱۶۱
سن مارتین ۱۸۷
سوسور، فردینان دو ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۱، ۲۴، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۶، ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۷۰، ۷۳، ۷۴، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۹۰، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۵۱، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۶
سونسون، گوران ۱۹۵
سیلورمان، گاجا ۷۸، ۹۴

فرای، نورتروپ ۲۷، ۲۸
فلوک، ژان ماری ۹۹، ۱۸۵

فودور، جری ۳۴
فورس‌ویل، چارلز ۹۸
فوکو، میشل ۷۲، ۱۷۷
فیسک، جان ۹۹، ۱۲۰، ۱۲۳

کارناپ، ردولف ۱۳۱
کاسیرر، ارنست ۱۹۰، ۱۹۳
کافکا، کورت ۱۳۴
کالر، جاناتان ۲۱، ۵۵، ۶۳، ۷۳
کرس، گانتر ۵۰، ۶۴، ۶۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۲
کلین کینبر، ژان ماری ۱۸۶
کورزیبسکی، آلفرد ۷۰، ۷۱
کورنر، جان ۱۵۴
کوک، گای ۵۲
کوهلر، ولفگانگ ۱۳۴
کیتس، جیم ۹۹

گافمن، ایروینگ ۱۱۲
گریسون، کِنت ۵۲، ۵۵
گریماس، آلن ژیرداس ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۷۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶
گمبریج، ارنست ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۱۹۰، ۱۹۱
گودمن، مارسیا ۱۰۹
گورگیاس ۱۵۹، ۱۶۱
گورویچ، آرون ۱۲۸
گیبسون، جیمز ۱۸۷، ۱۸۸
گیرو، پی‌یر ۲۵، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۸، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱

لاتمن، یوری ۱۴۸، ۱۷۲، ۱۹۴
لاکان، ژاک ۴۵، ۴۶، ۵۶، ۸۹، ۹۲، ۹۳، ۱۶۳
لانگر، سوزان ۵۱، ۱۷۰
لش، اسکات ۱۸۰
لوبن، گوستاو ۲۹
لوک گُوْدار، ژان ۱۱۳
لوی‌ـاشتراوس، کلود ۱۱، ۱۸، ۲۱، ۲۶، ۷۱، ۷۲، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۳
لویی، ژان ۱۸۲
لیچ، ادموند ۸۹، ۱۳۹
لیزیاس ۱۵۹
لیندکن، رنه ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۹۸
لیونز، جان ۹۰، ۹۲

مارتینه، آندره ۱۶۶، ۱۶۹
مارگریت، رنه ۳۰، ۳۳، ۶۸، ۶۹
مارن، لویی ۱۸۲
مافه‌ای، فرانچسکو ۱۹۲
ماکن‌هاپت ۳۳
متز، کریستین ۶۶، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۷۱، ۱۹۷، ۱۹۸

مرلوپونتی، موریس ۱۸
مورلی، دیوید ۱۵۵
موناکو، جیمز ۶۵، ۶۶
مونرو، مریلین ۱۲۶
میلیوم، ترور ۱۰۴
مینوئت، فیلیپ ۱۸۶

نورث، وین فرید ۱۶۳

وان لیوون، تئو ۶۴
وایت، هایدن ۱۶۳
وایس، پل ۱۲
ورت‌هایمر، ماکس ۱۳۴
ورف ۶۲، ۶۴، ۱۴۱، ۱۴۲
ولوشینوف، والنتین ۱۲۱
ولهایم، ریچارد ۱۸۸
وودوارڈ، کاترین ۱۰۳
وولن، پیتر ۱۹۶
ویتگنشتاین، لودویگ ۳۵
ویمست ۱۵۱

هاج، رابرت ۵۰، ۶۴، ۶۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۷
هارت شورن، چارلز ۱۲
هال، استوارت ۸۹، ۱۴۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵
هاوکز، ترنس ۵۴، ۱۶۴
همسلوف، لویی ۴۲
هوسرل، ادموند ۱۲۸، ۱۸۸
هیپاس ۱۵۹
هیس، استفن ۱۳۵
هیوارد، سوزان ۱۲۶

یاکوبسن، رومن ۵۴، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۶، ۹۷، ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۹۶
یلمسلوف، لویی ۴۳، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۸۲، ۱۸۶

نگارنده کوشیده است تا مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی را به‌اشاره مطرح نموده و ارتباط آنها را با هنر به‌طور عام و هنرهای تصویری به‌طور خاص روشن سازد. چه اینکه ادبیات نشانه‌شناختی در مورد هنرهای دیداری در زبان فارسی سخت ناچیز است و نگارندهٔ این سطور هیچ‌گونه پژوهش جامعی در این حوزه به‌زبان فارسی سراغ ندارد. لذا غرض اصلی و هدف در تألیف این رساله آشنا نمودن دانشجویان رشته‌های هنر و ادبیات با مفاهیم اصلی مورد نیاز در تفسیر و تأویل آثار هنری و ادبی است. در واقع می‌توان از انگاره‌های مورد بحث سوسور، پیرس، بارت و گریماس سود جسته و رمزگان هنری را در این‌گونه آثار کشف و آنها را مورد تحلیل قرار داد.

۱۷۰۰ تومان
ISBN ۹۶۴-۵۷۷۶-۳۴-۱
9789645776341
نشر قصه