

معنا در تعامل متن و تصویر

مطالعه نشانه - معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده

دکتر حمیدرضا شعیری

دانشیار معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حسینعلی قبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

محمد هاتفی*

چکیده

در این مقاله بر اساس رویکرد نشانه - معناشناختی تحلیل گفتمان، فرضیه اساسی این است که عناصر کلامی و تصویری متن جز در فضایی گفتمانی نمی‌توانند با یکدیگر تعامل معنادار ایجاد کنند. بنا به این فرض می‌توان گفت این رابطه نوعی رابطه تنشی خواهد بود که عناصر و نیز کنشگران متن، جایگاه گفتمانی «خود» را در مقابل «دیگری» و در فضای جبر گفتمانی و بیناذهنی باز خواهند یافت.

مهمترین دستاورد این مقاله به‌کارگیری نظریه نظامهای گفتمانی لاندوفسکی در زمینه مطالعاتی جدید و ارائه طرحواره‌ای نشانه - معناشناختی از نظام گفتمانی تحت عنوان «نظام گفتمانی مرامی» بود که فرایندهای آن از درون متنها استخراج و روی محور تنشی ارائه شد. همچنین در بررسی جوانب متعدد رابطه میان عناصر کلامی و تصویری، ملاحظه گردید که در عبور از متن نوشتاری یا کلامی به تصویر، ما با اتفاقاتی نشانه- معناشناختی به این ترتیب روبه‌رو می‌شویم: تغییر کارکرد روایی به نمادین و اسطوره‌ای و برعکس، تغییر کارکرد مرامی به روایی و برعکس، ادغام نظامهای نشانه‌ای: کلام و

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۱۰/۲۸

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۶/۲۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

تصویر، فرصت تجلی نمادین برای مدلولها و ارزش‌سازی از طریق رابطه تنشی، تکثر دالهای هم شکل در نظامی هندسی، ایجاد فرصت خوانش چند جهتی یا چند سویه، تجلی لایه‌های زیرین در رو ساخت متن به طوری که مدلولها کارکردی صوری بیابند. .

کلید واژه‌ها: نشانه - معنانشناسی، تحلیل گفتمان، شعر دیداری، رابطه متن نوشتاری و تصویر.

مقدمه

گفتمان^۱ نتیجه به کارگیری کنشی فردی است که ما را از «زبان»^۲ به چیزی فراتر از آن سوق می‌دهد و گفته‌پردازی^۳ به جریانی اطلاق می‌شود که طی رفتاری، محصولات کاربردی زبان را برای استفاده گفتمان فرا می‌خواند. نکته مهم این است که این فراخوانی همواره با تغییر این محصولات به محصولاتی جدید همراه است. این مسئله نشان می‌دهد که پیش از شکل‌گیری گفتمان، معنیهایی در زبان وجود دارد که می‌تواند به صورت مواد خام در اختیار گفته‌پرداز قرار گیرد. گفته‌پرداز هنگام تولید فردی گفتمان یا این معنیهای زبان را فراخوانده، بالقوه می‌سازد و دوباره به کار می‌گیرد یا آنها را رد، دگرگون و بازسازی می‌کند. *مجموعه تحقیقات کلامی و علوم ادبی*

این مقاله که در صدد است چگونگی معنادار شدن دو شعر دیداری یا کانکریت^۴ از طاهره صفارزاده را با تمرکز بر رابطه میان عناصر نوشتاری و تصویری مورد بررسی قرار دهد با این سؤال روبه‌رو است که این رابطه تابع چه راهبردهایی است؛ به عبارتی، مسئله اصلی در تحلیل این شعرها این است که عناصر نوشتاری و تصویری متن چگونه و در چه وضعیتی با یکدیگر در راستای تولید معنا آمیزش می‌یابد.

متن نوشتاری- تصویری، نظامی نشانه‌ای است که دارای یک سطح بیان و یک سطح محتوا خواهد بود. طبعاً این دو سطح را نمی‌توان از یکدیگر جدا، و چگونگی تناظر میان آنها را باید بنا به فضای گفتمانی توجیه کرد. از این رو در بررسی رابطه میان عناصر نوشتاری و تصویری در متن ناگزیر از بررسی نظامهای گفتمانی و نحوه تجلی این نظامها در سطحهای بیان و محتوای متن خواهیم بود؛ به عبارتی، هرگونه تغییر در فضای گفتمانی با تغییر در ترکیب عناصر، تغییر در برونه و درونه جسمانه^۵ (مرکز اصلی شکل‌گیری نظام حسی و عاطفی) و تغییر در رابطه میان عناصر نوشتاری و

تصویری همراه خواهد بود. فرض بر این است که هر فضای گفتمانی با جابه‌جایی عناصر زبانی، ایجاد رابطه‌ای تنشی (گستره‌ای و فشاره‌ای)، تکیه بر تجربه زیستی و دخل و تصرف در سطوحهای زبانی (بیان و محتوا)... عناصر نوشتاری و تصویری را در ارتباط با یکدیگر قرار خواهد داد.

هدف این بررسی علاوه بر مطالعه دقیق این ارتباط، نشان دادن این موضوع مهم است که چگونه عناصر نوشتاری و تصویری متن در ارتباط با یکدیگر قادر به تغییر کارکردهای نشانه - معنایی، خلق معناهای جدید و ایجاد نظامهای گفتمانی متفاوت و خاص هستند.

شعر دیداری

شعر دیداری گونه‌ای از ادبیات معاصر است که گفته‌پرداز آن با نیم‌نگاهی به هنر گرافیک و با استفاده از «هنجارگریزی نوشتاری» (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۴) به نگارش نقاشانه شعر دست می‌زند.

در شعر دیداری یا کانکریت، خطوط در شکل خاصی روی صفحه به شیوه‌ای معنادار تنظیم می‌شود. سابقه این شعر به قرن‌ها می‌رسد. «موزاییکها»^۶ جزو اولین نمونه‌های این شعرها هستند (Danet, 2001, pp.197-202). می‌توان گفت در شعرهای کانکریت به نوعی، صفحه‌بندی فضایی حائز اهمیت و معنادار است. با این همه از اصطلاح شعر کانکریت معمولاً برای شعرهایی استفاده می‌شود که در آنها شکل بصری برجسته است «به‌گونه‌ای که آنها معنای کلامی را به گونه‌ای بصری باز تقویت می‌کنند یا به مثابه شریک معنایی برای آن عمل می‌کنند» (Crystal, 1987:75). گیلیام آپولینر^۷ (۱۸۸۰-۱۹۱۸) شاعر فرانسوی عموماً شناخته شده‌ترین تولیدکننده این گونه هنری شناخته می‌شود که او به آنها کالیگرام^۸ اطلاق کرد. جورج هربرت^۹، شاعر انگلیسی (۱۵۹۳-۱۶۳۳) نیز شعرهای کانکریت می‌سرود که معروفترین آنها «بالهای شرقی» نام دارد که پس از مرگ وی در سال ۱۶۳۳ منتشر شد.

در ایران، موج نو مهمترین جریانی بود که تا اندازه زیادی به سرودن شعرهای تصویری و دیداری کمک کرد. موج نو با انتشار مجموعه‌ای از اشعار احمد رضا احمدی به نام «طرح» در سال ۱۳۴۱ آغاز شد (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۹۶).

نظام‌های گفتمانی

سوسور زبان را، اجتماعی و بالقوه و گفتار را امری فردی می‌داند که در اثر تحقیق زبان و بالفعل شدن آن پدید می‌آید. در بحث گفتمان نیز ما با دو مسئله توانشها- آنچه سوسور «زبان می‌نامد- و تحقق آنها (گفتمان)- که سوسور آن را گفتار می‌خواند- روبه‌رو هستیم (شعیری، ۱۳۸۱: ۴۶).

بنویست گفتمان را «به کارگیری زبان به واسطه عمل استعمال فردی» (نقل از شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳) تعریف می‌کند؛ یعنی ۱- برای گفتمان، نقش کارکردی قائل است که در به کارگیری زبانی تجلی می‌یابد؛ ۲- به حضوری «فردی» قائل است که به واسطه عمل زبانی تحقق می‌یابد؛ ۳- برای زبان به جنبه‌ای کاربردی قائل است که می‌توان آن را نوعی جستجو در انباشته‌ها و حافظه‌های جمعی و فرهنگی دانست که به واسطه همان عمل زبانی، فردی می‌گردند.

همین کاربرد فردی زبان است که چنانکه ویگو براندال^{۱۴} می‌گوید به کاربرد زبان، وجهی «بازگشت‌ناپذیر»^{۱۵} (یوهانسن، ۱۳۸۵: ۱۳۰) می‌بخشد؛ یعنی هر نوع کاربرد زبانی،

شاعران این گونه اشعار برای ایجاد تصاویر و شکل‌های مورد نظر از شیوه‌های گوناگونی بهره گرفته‌اند که احمد رضی مهمترین آنها را چنین برمی‌شمارد: «تجزیه و جدانویسی واحدهای شعری، گونه‌گون‌نویسی مصراعها، کم و زیاد کردن تعداد هجاهای هر مصراع برای دستیابی به شکل‌های مورد نظر، بهره‌گیری از هنر خوشنویسی و فن صفحه‌آرایی، بهره‌گیری از نقاشی در کنار نوشتار، تکرار و...» (رضی، ۲۰۰۹).

اگرچه می‌توان شباهتهایی میان این شعرها و نمونه‌هایی از صنعت توشیح در آثار پیشینیان پیدا کرد» (همان)، شعر دیداری «اغلب تحت تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم^{۱۱} و کشیده شدن دامنه کویسیم^{۱۲} به عرصه ادبیات رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت (همان).

با توجه به آنچه در خصوص رابطه میان این شعرها و کویسیم، ایماژیسم گفته شد، آشکار است که این شعرها را باید ذیل جریان پست مدرنیسم قرار داد که طی آن تولیدکننده متن سعی می‌کند با به کارگیری شگردهایی ظاهری و بعضاً همراه کردن وجوه بصری و واژگانی و ترکیب‌بندی خاص آنها، «وجه ساختگی بودن متن را برای خواننده آشکار نماید و کلیت و وحدت متن را به گونه‌ای خودآگاهانه نقض کند» (Martin and Ringham, 2006: 118).

بسط کاربرد دیگری است که بر آن تفسیر می‌گذارد؛ آن را بسط می‌دهد؛ نسبت به آن بازتاب نشان می‌دهد و یا تعلیقی بر آن به شمار می‌رود؛ به عبارتی ما هرگز یک چیز را دوبار نمی‌توانیم بگوییم بلکه هر بار گفتن یک چیز، گفتنی جدید است که از دیدگاهی نو در فرایند کلامی ریخته می‌شود.

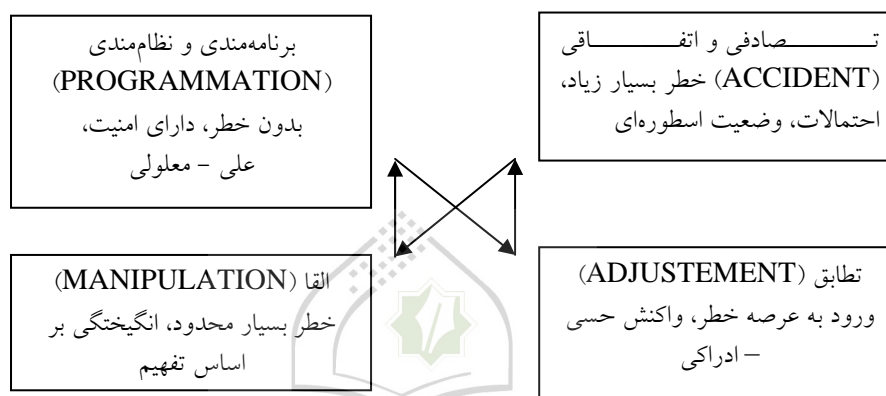
این پدیده بازگشت‌ناپذیری به منطق صوری مربوط نمی‌شود بلکه حاصل گفتمانی است که زبان را در راستای موضوع یا ابژه‌ای که در مورد آن مطلبی بیان می‌شود، سمت و سو می‌بخشد. براندال بر این عقیده است که گفتمان، نظام زبانی را به نوعی هدفمندی^{۱۶} مجهز می‌کند تا بتوانیم چیزی را بیان، و از طریق عناصر زبانی به آنها اشاره کنیم (همان).

این هدفمندی همان چیزی است که به نظر تودوروف نوعی «جبرگفتمانی» را در تقابل با «جبر زبانی» (Todorov, 1973: 156) بر فضای گفتمان حاکم می‌کند.

این جبر گفتمانی، جهت‌مندی گفتار است؛ انرژی‌هایی که تولید زبانی گفته‌پرداز را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ دامنه دید، چشم‌اندازی که بر اساس آن تولید زبانی شکل می‌گیرد؛ چالش‌های یا تبانی زبانی که تعیین‌کننده میزان تنش در تولیدات زبانی است؛ تصویری که هر لحظه گفته‌پرداز از خود، شریک یا رقیب گفتمانی خود دارد و دائماً در حال تغییر است؛ روش یا شیوه فردی سخن که بر اساس پیشینه‌های فرهنگی و اجتماعی، قابلیت‌های زبانی، زمانی، و مکانی و... شکل می‌گیرد و در نهایت موقعیت‌های شناختی^{۱۸}، عاطفی^{۱۹}، زیباشناختی^{۲۰}، حسی - ادراکی^{۲۱}، کنشی^{۲۲}، مجموعه عواملی است که فرایند گفتمان همواره تحت تأثیر آنها قرار دارد (شعیری، همان: ۱۵).

بنا به نظریه اریک لاندوفسکی^{۲۳}، هر گفتمانی با توجه به چهار ویژگی نظام‌مندی، جهت‌مداری، هدفمندی و کلان‌زبانی تعریف می‌شود. نظام‌های گفتمانی را می‌توان با توجه به ویژگی‌های نشانه - معنایی حاکم بر آنها به سه دسته کلی هوشمند یا برنامه‌مدار، احساسی یا تعاملی و رخدادی یا تصادفی تقسیم کرد. نظام گفتمانی هوشمند نظامی است که در آن بروز معنا بر اساس شرایط شناختی، تابع برنامه‌ریزی و مبتنی بر اهداف از پیش تعیین شده است. در نظام گفتمانی احساسی، بروز معنا تابع سه جریان تنشی - عاطفی^{۲۴}، حسی - ادراکی و زیباشناختی است. در چنین نظامی، گفتمان دارای ویژگی‌های مثل هم‌ترازی حسی^{۲۵}، پدیدارشناختی^{۲۶} و هم‌حضور^{۲۷} است و بالاخره در نظام گفتمانی رخدادی بروز معنا جنبه غیرمنتظره و خارج از اراده بشری و مستقل دارد. در ذیل این نظام گفتمانی با سه گونه گفتمانی با ویژگی‌های تقدیر و اقبال، مشیت الهی و

تصادفی روبه‌رو هستیم (Landowski, 2005: 43). اعتقاد لاندوفسکی، نظام گفتمانی تصادفی منتهی‌الیه فرایندی است که از وضعیت برنامه‌مدار با ویژگی‌های منطقی، برنامه‌ریزی و کنترل (فاقد خطر) آغاز می‌شود و با عبور از وضعیت احساسی و تنشی (ورود به عرصه خطر)، نهایتاً به وضعیت تصادفی (خطر مطلق) می‌رسد؛ به عبارتی از وضعیت محافظه‌کار به وضعیت ماجراجویانه می‌رسد که در آن همه‌چیز بر تصادف و احتمال مبتنی است (ibid:27) که صورت خلاصه شده آن در نمودار ۱ ارائه می‌شود:



نمودار ۱- نظام‌های گفتمانی سه گانه لاندوفسکی

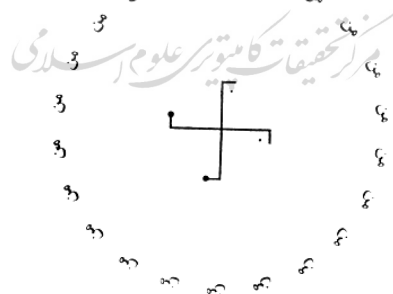
لازم به ذکر است در نظام‌های گفتمانی احساسی در گونه تنشی - عاطفی، فشاره عاطفی که به شیوه‌های مختلفی تحقق می‌یابد به طور مستقیم بر شریک گفتمانی اثر گذاشته، توانش او را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ به عنوان مثال، وقتی کنشگری در اثر عصبانیت متقبض می‌شود، ما با بروز جسمانه‌ای روبه‌رو هستیم؛ برافروختگی یا سرخ شدن چهره. این برافروختگی حضور جسمانه‌ای است و حکایت از فشاره‌ای عاطفی دارد. پس جسمیت پایگاهی برای جسمانه به شمار می‌رود. به عقیده فونتنی، «جسمیت پایگاه اصلی جریانهای حسی حرکتی است که براساس آن تمام هدفگیریها و دریافتهای نشانه - معنایی تعیین می‌گردند» (Fontanille, 2004: 37).

جدا کردن دو وجه صوری و محتوایی عناصر نوشتاری و تصویری

لوئی یلمزلف با جایگزینی «دو سطح بیان و سطح محتوا» (Martin and Ringham, 2004: 236) به جای دال و مدلول سوسور، ضمن قائل شدن به رابطه انفکاک‌ناپذیر میان

این دو «سطح» برای هر کدام از آنها دو بعد قائل است: ماده و صورت (ماده بیان/ صورت بیان و ماده محتوا/ صورت محتوا). یلمزلف برخلاف سوسور، که رابطه میان دال و مدلول را منجمد در نظر می‌گرفت برای این دو سطح به رابطه‌ای فرایندی قائل شد. علاوه بر این یلمزلف نوعی رابطه مقوله‌ای یا «نیمه نمادین»^{۲۸} (ibid) را میان دو سطح بیان و محتوا برقرار کرد که در آن به عنوان مثال، مقوله محتوایی شادی / غم در تناظر با مقوله بیانی بالا/ پایین یا خنده/ گریه قرار می‌گیرد. طبعاً ما نیز در اینجا ناچاریم باری هر کدام از عناصر نوشتاری و تصویری متن به دو سطح بیان و سطح محتوا قائل شویم.

یکی از اهداف مهم نشانه - معناشناسی، نقد ارزشهای نهفته در زیر تمامی اعمال دلالت‌کننده است. در رویارویی با نمونه‌های مورد بررسی (نمونه ۱ و نمونه ۲) اگر بخواهیم به طور زیربنایی به مطالعه گفتمان بپردازیم، تنها راه چاره، تجزیه آن است؛ زیرا از طریق این تجزیه است که می‌توان به مواد تشکیل دهنده آن پی برد و به معرفی دقیق آن دست یافت. برای این کار «ابتدا باید لایه‌های متنی متفاوت را از یکدیگر جدا کرد که خود حاصل رمزگانه‌های متفاوت است» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۶۲).



نمونه ۱- شعر کانکریت با عنوان «میزگرد مروت» (صفارزاده، ۱۳۸۶: ۳۶ و ۳۷)

به اعتقاد سجودی «متن، مفهومی تکریری است. هر لایه متنی، خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های دیگر (افقهای دیگر) دامنه متن بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند، باز و بی‌پایان است» (همان). «هر یک از لایه‌های درونی، خود دارای ساختاری درونی است که متأثر از دیگر لایه‌های متنی است» (همان).

در تجزیه صورت نمونه‌های ۱ و ۲، این شعرها در تقسیم‌بندی اولیه از دو لایه عمده و در تقسیم‌بندی ثانویه از سه لایه تشکیل یافته‌اند و باز هر کدام از این لایه‌ها می‌توانند به لایه‌های جزئی‌تر تقسیم شوند.

در اولین تفکیک لایه‌ای، ما در هر دو نمونه با دو لایه «عمده» روبه‌رو هستیم که قبل از هر چیز توجه را به خود جلب می‌کند: ۱- لایه نخست: عنوان شعر ۲- لایه دوم: لایه مرکزی شعر که عموماً از آن با عنوان متن شعر یاد می‌گردد.

در نگاهی جزئی‌نگرتر، می‌توان لایه مرکزی را نیز به دو لایه تقسیم کرد: ۱- لایه مرکز ۲- لایه حاشیه. سپس هر کدام از لایه‌های حاشیه‌ای را نیز می‌توان به لایه‌های دیگری تقسیم کرد؛ مثلاً در نمونه ۲ لایه حاشیه‌ای را می‌توان به دو لایه «بالا» و «پایین» و نیز لایه‌های «چپ» و «راست» در لایه پایین تقسیم نمود.



نمونه ۲- شعر کانکریت با عنوان «استحاله» (صفارزاده، ۱۳۸۶: ۳۴ و ۳۵)

آنچه ذکر شد در خصوص جدا کردن لایه‌های بصری متن بود اما می‌توان لایه‌های کلامی نمونه‌ها را نیز به همین ترتیب استخراج کرد. در نمونه ۱، لایه عنوان از دو کلمه «میز گرد» و «مروت» و لایه مرکزی از ۲۲ کلمه «من» در حاشیه و دو کلمه «من» در مرکز تشکیل شده است.

در نمونه ۱، کلمه «میز گرد» قابل تقسیم به دو لایه «میز» و «گرد» است که احتمال دارد این جداسازی لایه‌ای در فرایند معناداری متن از سوی گفته‌پرداز به مثابه عامل

ممیز عمل کند؛ آن گونه که کلمه «میز» در لایه عنوان ما را متوجه این نکته می‌کند که دو «من» وارونه واقع در مرکز متن در عین حال صورت بیانی یک میز است که بنا به الحاق صفت «گرد» به آن در لایه عنوان و تشکیل کلمه میز گرد، دارای دلالت ضمنی و ثانویه‌ای است مبنی بر اینکه ما با فضایی گفتگویی و حضوری بیش از یک نفر (چندین صدا) روبه‌رو هستیم؛ چنانکه بعداً خواهیم گفت، «میز» در لایه مرکزی نقض «جسمانه» را ایفا می‌کند.

همان‌طور که کرس و لوون نشان داده‌اند، ترکیب‌بندی برخی تصاویر بصری نه بر اساس ساختار چپ / راست یا بالا / پایین بلکه بر پایه غلبه مرکز بر حاشیه بنا شده است و آنچه در مرکز قرار دارد به عنوان «هسته اطلاعات» ارائه می‌شود که تمام عناصر دیگر تابع آن هستند (Kress and Leeuan, 2004: 182-211). طبعاً در این صورت، عناصری که در حواشی تصویر قرار دارند، فرعی و وابسته تلقی می‌شوند.

دو کلمه «من» در لایه مرکز، خود به لایه‌های سه‌گانه تقسیم می‌شوند: ۱- نقطه ۲- حرف «م» ۳- خط شکسته میانی. این در حالی است که «من»‌های لایه حاشیه از دو لایه: حرف «م» و حرف «ن» تشکیل شده‌اند و «نقطه» در این کلمه‌ها امکان تجزیه به صورت یک لایه تمیزدهنده معنایی را ندارد. همین تفکیک پدیداری لایه‌ها است که به گفته‌پرداز اجازه می‌دهد بتواند با گزینش هر کدام از لایه‌ها از محور جانشینی و ترکیب گوناگون آنها در محور همنشینی به خلق معناهای متفاوت دست بزند و کلمه «من» در لایه مرکز در عین حال بخشی از صلیب شکسته یا علامت نازیم باشد؛ اما در نمونه ۲ در کل با سه عنصر کلامی («استحاله»، «ما» و «او») و یک عنصر بصری (دایره واقع در مرکز) روبه‌رو هستیم. این دایره برعکس لایه مرکزی نمونه ۱، همانند فیلتری عمل می‌کند که دو طرف بالا و پایین را به جای اینکه در خود جذب کند و حول محور خود در یک حرکت دورانی قرار دهد از خود عبور می‌دهد. بنابراین بسته به اینکه متن شعر را از بالا به پایین یا از پایین به بالا بخوانیم با دو حرکت کاملاً مخالف مواجه خواهیم بود که بسته به هر کدام از آنها، نقش مرکز نیز تغییر خواهد نمود. بنابراین در اینجا نیز همچون نمونه ۱ با دو صورت بیانی روبه‌رو می‌شویم که یکی زبانی و دیگری ناشی از وجه بصری متن است: کلمه «استحاله» (به معنی طلب «تحول» یا «دگرگونی») در لایه عنوان، که در درون خود محمل دو تحول و حرکت متعارض است (تحول از مثبت به منفی و برعکس) با دو صورت بیانی وجه بصری در قالب بالا / پایین و پایین / بالا

تناظر و همخوانی دارد؛ چنانکه کرس و لوون با بهره‌گیری از نظریه استعاره‌های شناختی لیکاف و جانسون نشان داده‌اند (ibid)، این دو جهت خطی عمودی به لحاظ فرهنگی دارای معناهای کلیشه‌ای مبنی بر نسبت دادن وجوه مثبت و متعالی (نظیر ایده‌آل، خوبی، روشنی، پیشرفت، زیبایی و بهبودی و...) به بالا و نسبت دادن وجوه منفی (تنزل، پسرفت، تاریکی، زشتی و ضعف و...) به پایین‌ترین شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت این صورتهای بیانی با مدلولها یا محتواهایی در سطح محتوایی تناظر می‌یابند که با توجه به این معناهای کلیشه‌ای جهات، امکان نوعی ارزشگذاری به هر کدام از فرایندهای بالا/پایین و پایین/بالا را نیز برای ما فراهم می‌کنند.

در نمونه ۲ در یک سطح جزئی‌تر می‌توان «ما» و «او» را به حروف تشکیل‌دهنده آنها تقسیم نمود. اهمیت این تفکیک زمانی معلوم می‌شود که می‌بینیم با آرایش این عناصر زبانی در یک وجه بصری، نوعی معناسازی بنیانی رخ داده که بویژه در سطح محتوا اهمیت خود را نشان می‌دهد. حروف «الف» در هر دو سوی متن در لایه پایین به گونه‌ای منظم پشت سر هم، ردیف شده است که در وضعیتی انعطاف‌ناپذیر از دو جهت به سوی یک نقطه تلاقی در مرکز پیش می‌رود؛ اما این وضعیت در لایه بالا با متناوب شدن و قرار گرفتن هر کدام از «الف»ها در یکی از سمتها، وضعیتی را ترسیم کرده است که مسیر در عین خطی بودن (پیشرفت) و جوهی از انعطاف و زیگزآگی بودن را در خود دارد؛ چنانکه یک در میان می‌توان نوعی راه خروج از تنگنای مسیر را در هر کدام از طرفین ملاحظه کرد.

در نمونه ۲ وقتی از پایین به بالا بخوانیم در هر دو طرف پایین، هر کدام از عوامل گفتمانی «ما» و «او» از خودشان شروع می‌کنند و در یک فرایند خطی مدام تکرار و جانشین خودشان می‌شوند اما در قسمت بالای متن در آغاز ورود و نیز در منتهی‌الیه آن با کلمه «او» روبه‌رو هستیم که هم برای «ما» و هم برای «او»، یک «او» یا یک «دیگری» تلقی می‌شود.

بالطبع، مطابق اصطلاحات بارت، نظام نشانه‌ای کلامی مثل کلمات «من»، «میزگرد»، «مروت» (در نمونه ۱) و «استحاله»، «ما» و «او» (در نمونه ۲) نوعی نقش «لنگر»^{۳۰} (Barthes, 1977: 38) یا هدایت‌کننده را برای لایه مرکزی به عهده دارد^{۳۱} بویژه لایه عنوان، بنا به اینکه فقط از نشانه‌های کلامی تشکیل شده، می‌تواند این نقش هدایت‌کننده را نسبت به کل متن شعر ایفا کند و از این رو می‌توان لایه عنوان را دارای

اصلی‌ترین نقش تعیین‌کننده در تشخیص جهت‌مندی گفته، و از این رو «لایه اصلی» به حساب آورد.

در سطح محتوا، می‌توانیم تقابلهایی را در متن شناسایی کنیم. در نمونه ۲ «ما» در مقابل «او» خودنمایی می‌کند اما در نمونه ۱ با اینکه «من» می‌تواند یک نقطه مقابل را در قالب «دیگری» نشان دهد، این «دیگری» در صورت متن جایگاه حضور ندارد و غایب است. این وضعیت می‌تواند حکایت از «غایب‌سازی غایب»، و «توهمی نمودن دیگری» داشته به تبع آن، حاکی از نوعی «نظام سلطه» باشد؛ به عبارتی در هر دو نمونه می‌توان میان مقوله‌های سطح بیانی (من / او یا من / دیگری) با مقوله‌های سطح محتوا (حاضر / غایب و یا در سطحی عمیق‌تر زندگی / مرگ) رابطه‌ای نیمه نمادین برقرار کرد.

مجاورت مکانی به مثابه سرمنشأ و نقطه آغاز تعامل

اولین شرط گفتگو را اگر به تبع دیدگاه گفتگویی باختین، «چند صدایی» (همان: ۶۶) بدانیم، باید گفت لازمه چند صدایی این است که واقعا چندین صدا به لحاظ عینی و مادی دارای حضور مجسم در متن گفتمان باشند. چند صدایی واقعی زمانی رخ می‌دهد که «دیگری» با ویژگیهای خاص خود در فضای نشانه‌ای (سمیوسفر^{۳۲} یا سپهرنشانه) قرار گیرد و نمایه عینی و مادی و مجسم داشته باشد؛ یعنی «دیگری» باید عملاً و عیناً در نوعی ارتباط همنشینی با دیگر عوامل گفتمانی قرار گیرد؛ یعنی حضور او در سپهرنشانه، باید از حضور مکانی در کنار دیگر عوامل برخوردار باشد تا امکان گفتگو نیز فراهم شود.

در نمونه ۲ ما با یک دایره سیاه (معادل سپهر نشانه‌ای دوم) در مرکز و کانون متن روبه‌رو هستیم که در آن «ما» و «او» فرصت می‌یابند در یکدیگر ادغام شوند و در صورت پذیرش یکدیگر، نوع رابطه آنها به رابطه همنشینی و مجاورت و پیشرفت همگام، هم‌تراز و تعاملی (استحاله مثبت) می‌انجامد و در صورت عدم پذیرش یکدیگر، هر دو از هم جدا می‌شوند (استحاله منفی) و این جدایی به گونه‌ای نمایه‌ای، توسط عناصر بصری متن در سطح متن آشکار و عینی شده است.

از دیدگاه سپهرنشانه‌شناسی، این گفتمان ترسیم‌کننده سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر رابطه‌ای تراسپهری (ترانسوفرماسیون یا انتقال سپهرها به یکدیگر) را می‌سازند که می‌توان آن را - آن‌گونه که لوتمان باور دارد - محل «گفت‌وگویی»

(Lotman, 1999: 38) پایان‌ناپذیر دانست. در واقع، «ما» و «او» در نمونه ۲ هر کدام به طور انفرادی متعلق به سپهری عمومی و همگانی هستند که در آن زندگی روزمره جاری است (در قسمت پایین متن، هر کدام از «ما» و «او»، در لایه مربوط به خود به گونه‌ای تکراری و این همانی جایگزین عنصر غایب یا «دیگری» می‌شوند. این گونه، گویی که هیچ تغییری در زندگیشان رخ نمی‌دهد و هر روز تکرار دیروز است) در حالی که برای تغییر حتما باید یک عنصر غیر این همان به گونه‌ای همنشین در رابطه عینی در فضای نشانه‌ها و در بستر گفتمان قرار گیرد. از این رو در غیاب تغییر، مکان مذکور، همان کیهان بنیادی و مکانی مادی تلقی می‌شود که معرف ارزشهای کمی است. به همین دلیل است که «ما» و «او» به دنبال مرزگشایی و گسترده‌گی سپهری هستند که خود را در آن زندانی حس می‌کنند (هر کدام از «ما» و «او» به گونه‌ای مایل و در حرکتی مورب خود را به سمت بالا و به سمت یک نقطه عمومی و محل تلاقی می‌کشند) و به این ترتیب مکان زندگی قبلی (زندگی جانشینی) را بتدریج ترک می‌کنند. در چنین وضعیتی، مکان خودی به مکانی خصمانه تبدیل می‌شود (جایی که در آن همه چیز تکراری است) و همین امر سبب گریز از آن، ترسیم مرزهای جدید و وارد شدن به کنش و واکنش با افراد جدید (خطرپذیری) می‌گردد و از این طریق مرزهای مکانی خود را نیز توسعه می‌دهد.

حوزه نشانه - معنایی دومی، که «ما» و «او» در آن جای می‌گیرند، مرزی است که بین مکان خاص و مکان عمومی قرار دارد؛ یعنی مکان «شدن» را از مکان تکرارهای بی‌معنا و بی‌نشان جدا می‌کند (دایره سیاه واقع در مرکز). به عقیده لوتمان «حرکت و جابه‌جایی به سوی نقطه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد که راز موفقیت نظامهای نشانه - معنایی در گرو آن است» (Ibid:37). از این رو، این مکان، مکانی تراسپهری است که بین دو سپهر یا دو فضای نشانه‌ای و گفتمانی متفاوت قرار گرفته است (شکل‌گیری وضعیت بیناسپهری که دارای ویژگی دو سویه است و با توجه به اینکه هر سپهر معرف یک نظام گفتمانی است، می‌توان آن را وضعیت بیناگفتمانی و تراگفتمانی نیز تلقی کرد). در هر حال در این مکان یا سمیوسفر جدید، «ما» و «او» در مرزی استقرار می‌یابند که همانند فلشی دو سر است: یک سر آن به سوی دنیای روزمرگی و عادت و سر دیگر آن به سوی تعالی و گشودگی است (استحاله مثبت). ما چنین مکانی که عبور از ارزش مادی را به ارزشی اسطوره‌ای میسر می‌سازد، مکانی تراارزشی نیز می‌خوانیم:

پشت سر «ما» و «او» دنیای عادت (کلیشه) و جلوی رویشان دنیای تغییر (معنا) قرار دارد - مسیر پهن و رو به بالایی که افق بی‌انتهای متن را در فضای بیکران نشانه رفته، و «ما» و «او» بر جاده آن قرار و استقرار یافته‌اند. این حوزه سوم (خط پهن و رو به بالا در قسمت بالای متن)، سپهری متعالی است که معرف ارزشهای کیفی و نوین و متفاوت است. در چنین مکانی است که «ما» و «او» به تعادل و تعالی می‌رسند. در این سپهر نشانه‌ای است که زایش رخ می‌دهد و آفرینش صورت می‌پذیرد («ما» و «او» بر خلاف قلم نازک در قسمت پایین که نشانه ضعف آنها در وضعیت پیشین است با قلم درشت ترسیم شده‌اند که نشانگر بزرگ شدن، عظمت یافتن و رخداد زایش و کسب قدرت و موقعیتی بهتر است). اتفاق مهمی که در کل این فرایند سه مرحله‌ای رخ داد، این بود که سپهر بی‌کنشی اول در مرحله میانی به سپهری کنشی و سپس در مرحله سوم به سپهر شوشی تبدیل گردید: «ما» و «او» از مرحله کنش نیز عبور می‌کنند و با گام نهادن در عرصه خطر پذیرفتن «دیگری» و آغوش باز کردن به روی ناشناخته‌ها، خود به شوش گرانی تبدیل می‌شوند که از همنشینی آنها، سپهری متعالی شکل می‌گیرد که مرکز آفرینش و تجدید حیات است. این در حالی است که در مکان نخست یا در مکان بی‌کنشی، کنش‌گران آن خنثی هستند؛ چرا که به قول ژان کلد ککه فقط نقش زنده‌بودنشان را ایفا می‌کنند؛ اما با ورود به سپهر کنشی (سپهر دوم)، کنش‌گری ظاهر می‌شود که «قادر است تجربه زیستی خود را مورد ارزیابی و نقد قرار دهد» (Coquet, 1997: 8).

در نمونه ۱ نیز با توجه به حضور جسمانه در مرکز، قطعا با این سپهرهای سه‌گانه روبه‌رو خواهیم بود. این گفتمان نیز ترسیم‌کننده سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر می‌توانند رابطه‌ای تراسپهری و یک محل «گفت و گویی» پایان‌ناپذیر را رقم زنند اما از آنجا که همه فرایندهای گفتمانی لزوماً به طور کامل طی نمی‌شوند، این فضا آشکارا فضایی نیست که در نمونه ۲ ترسیم گردید. در واقع در این نمونه، لایه مرکزی متن (میز) همان کیهان بنیادی و مکانی مادی (حوزه نشانه - معنایی اول) است که قرار است به گونه‌ای میان «من»ها مشترک باشد. از آنجا که «اشتراک» جز با تعدد کنش‌گران میسر و معنادار نمی‌شود، «من» در اصلی‌ترین مکان استقرار خود دچار پاشیدگی، شکست، وارونگی و تجزیه شده است. آنچه من را در این فضای مکانی به چالش وامی‌دارد، حوزه نشانه - معنایی دوم («میز گرد» واقع در مرکز) است که به مثابه مرز بین

مکان خاص و مکان عمومی قرار دارد؛ یعنی مکان تکرارهای بی‌معنا و بی‌نشان را از مکان «شدن» جدا می‌کند. در اینجا ما با نوعی حضور بیناسپهری روبه‌رو هستیم که باید در نقشی دوگانه بین حوزه فردی و عمومی نقش حائل را ایفا کند. میز در اینجا به مثابه یک جسمانه، مکانی تراسپهری است که بین دو حوزه گفتمانی متفاوت قرار گرفته است. تمام حرکتهای به سمت این نقطه مرکزی شکل می‌گیرد که بدون آن، عملاً تغییر معنایی رخ نخواهد داد. اما در این لایه با حوزه سوم که باید سپهری متعالی و معرف ارزشهای کیفی و نوین و متفاوت باشد، یعنی با سپهر شوشی روبه‌رو نیستیم. از این نقطه است که لایه عنوان («میز گرد مروت») نقش اساسی خود را ایفا می‌کند؛ یعنی در لایه مرکزی با شکست «من»ها در مرکز روبه‌رو هستیم و این آستانه ورود به مرحله سوم است. این فضای سوم از طریق اطلاعاتی که لایه عنوان در قالب یک استعاره تهکمی در اختیار ما می‌گذارد، قابل شناسایی است؛ یعنی فضایی که «من» و «دیگری» در آن می‌توانند به گونه‌ای جوانمردانه با یکدیگر حول میز به گفتگو پردازند. در واقع، سه سپهر نشانه- معنایی عنوان (میز گرد مروت)، تصویر (میز) و کلام (من) در چالش با یکدیگر قرار گرفته‌اند. روایت مسلط روایت «من» است که به دلیل تکرار به ورطه بی‌خاصیتی و کلیشه کشیده شده است. ما در بن‌بست روایتی به سر می‌بریم که ادامه آن راهی جز سقوط به حوضی ارزشی نیست. راه برونرفت از این بن‌بست، پشت سر گذاشتن روایت من‌محور و پیوند با گفتمان دیگرگرا و تکثیرباور است که لایه عنوان پیشنهاد می‌کند. در واقع، «میز» در چالش با «من»، «میزگرد» در چالش با «میز» و «میزگرد مروت» در چالش با «میزگرد» قرار دارد. تنها یک راه حل مرامی مبتنی بر مروت (رک: ادامه مقاله) می‌تواند به این چالش پایان داده، سبب ایجاد وضعیت تعادل شود.

طنز تلخ نهفته در استعاره تهکمی‌ای که از سوی لایه عنوان در نسبت با لایه مرکز مشاهده می‌گردد در این است که ذات میزگرد اقتضای حضور متکثرانه صداهای گوناگون را دارد در حالی که عملاً بر مرکز و پیرامون میزگرد، تنها یک «من» نشسته است- «من»های لاغر و نحیف پیرامون و «من» مسخ شده و از شکل افتاده مرکز- که نمایانگر تراژدی تک قطبی بودن، خودمحوری و تک صدایی است.

با توجه به آنچه گفته شد، لایه عنوان، اصلی‌ترین لایه متن را تشکیل می‌دهد و نقش لنگر را ایفا می‌کند. در نتیجه باید گفت هم نقطه مبدأ و هم تعیین‌کننده نظام ارزشی و

نهایی متن را باید در این لایه عنوان جست؛ یعنی لایه عنوان نوعی مأموریت گفتمانی را به لایه مرکز واگذار می‌کند که اگر در لایه مرکز به طور موفقیت‌آمیز پردازش شد (نمونه ۲)، عنوان نیز بر آن صحنه می‌گذارد و تأیید می‌کند؛ اما اگر لایه مرکز ناتوان از این مأموریت بود (نمونه ۱)، لایه عنوان مجدداً از لایه مرکز سلب اختیار می‌کند و خود قضاوت نهایی را انجام می‌دهد.

این واگذاری اختیار، گفتمان زنده یا در کنش^{۳۳} را تأیید می‌کند و نه گفتمان بسته (گفتمانی که همه چیز آن از قبل مشخص باشد)؛ به عبارتی معنای این گفتمان باز است و همزمان با خوانش بیننده شکل می‌گیرد. واگذاری اختیار گفتمانی باعث می‌شود چارچوبهای ساختاری کاملاً شکسته شود. این‌گونه، ارجاع متن در خود «جهان متن»^{۳۴} (Semion, 1997:1) قرار می‌گیرد و وجه ارجاع بیرونی تضعیف می‌شود.

نظام جانشینی و همنشینی

در نمونه ۱ نوعی «فرایند جانشینی»^{۳۵} در کار است؛ به دیگر سخن در اینجا گفته‌پرداز نوعی نظام «یا... یا» را به کار می‌گیرد. «چنین نظامی را می‌توان به مجموعه عواملی تشبیه کرد که ارتباط بین آنها از نوع انفصالی است و قادرند در یک بافت به جای یکدیگر بنشینند» (Greimas et Courtes, 1993: 267). این ویژگی نظام «یا... یا» است که در آن می‌توان عاملی را به جای عامل دیگر (در اینجا «من» را به جای «تو» یا «او») به کار گرفت و به همین دلیل به این نظام زبانی، «نظام جانشینی» گفته می‌شود.

گفتمان فرایند دیگری نیز دارد که آن را «فرایند همنشینی»^{۳۶} می‌نامیم. «در این حالت، نظام حاکم بر زبان، نظام «و... و» است؛ یعنی عوامل دخیل در گفتمان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و امکان حذف یکی و جانشینی دیگری وجود ندارد. در اینجا فرایند گفتمان، فرایندی پویا و حرکتی رو به جلو را به نمایش می‌گذارد» (ibid).

همان‌طور که در نمونه ۲ ملاحظه می‌شود در قسمت پایین شعر، نظام جانشینی حاکم است. طرفین گفتگو هر کدام در لایه مربوط به خود به علت این همان بودن عناصر «ما»، می‌توانند جانشین عنصر غایب («دیگری» یا «او») شوند و از این رو در یک نظام «یا... یا» قرار دارند (یا «او» یا «ما») ولی در قسمت بالای متن، عوامل گفتمانی «ما» و «او» وارد نظام همنشینی یا نظام «و... و» می‌شوند. این عناصر در یک وضعیت حضورمدار در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و حرکتی پویا، پرننگ و رو به ترقی را به

نمایش می‌گذارند که کامل‌کننده است. این ترقی به لحاظ نمایه‌ای خود را در قلم سیاه یا درشت (bold) به نمایش گذاشته است. ضمناً با توجه به نظام استعاره‌ای شناختی (Kress and Leuuvan, ibid) از آنجا که محور نمایانگر وضعیت همنشینی در قسمت بالای تصویر یا متن قرار گرفته به لحاظ ارزشگذاری فرهنگی با گفتمان عالی، مترقی و مثبت روبه‌رو هستیم. برعکس در پایین متن با جایگاهی تنزلی، تفرقه‌آمیز و از دیدگاه فرهنگی منفور روبه‌رو هستیم.

«در نظام همنشینی برخلاف نظام جانشینی، ارتباط بین عوامل زبانی از نوع ترکیبی یا پیوسته است» (Greimas et. Courtes, ibid:377). هر عامل در کنار عامل دیگر قرار می‌گیرد و سبب تکمیل آن می‌شود. به همین دلیل در فرایند همنشینی زبانی، حضور همه عوامل زبانی در کنار یکدیگر ضروری است. همین ترکیب است که حرکتی رو به جلو را سبب می‌شود. در فرایند همنشینی امکان حذف هیچ یک از عوامل زبانی وجود ندارد.

نظام تنشی گفتمان نوشتاری - تصویری

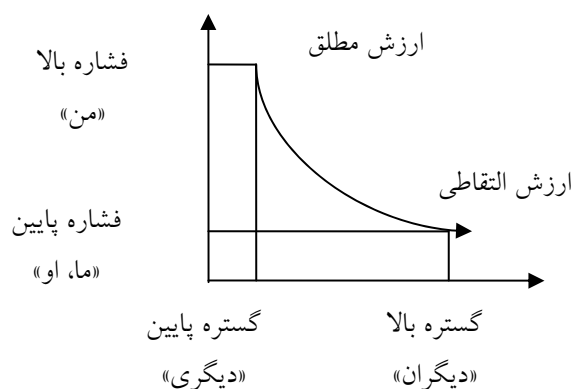
وقتی پای نظام گفتمانی به میان می‌آید، دیگر معنا فقط زاینده تفاوتها و تقابلها نیست بلکه زاینده تغییر معنای اولیه به معنای ثانوی است؛ به عنوان مثال، معنا فقط تابع رابطه تقابلی «من» / «دیگری»، «ما» / «او»، «بالا» / «پایین»، حضور / غیاب و مرگ / زندگی نیست بلکه زاینده تغییر معنای خودمحوری و محافظه‌کاری (که «من» با آن روبه‌رو است) به معنای دگرمحوری و خطرپذیری بر اساس فرایندی روایی - کنشی - تنشی است؛ یعنی دو نوع عملیات پویا و مرحله‌ای دست به دست یکدیگر می‌دهند تا در گفتمان از معنای اولیه که خودمحوری و محافظه‌کاری است به معنای ثانوی که دگرمحوری و خطرپذیری است، برسیم. به این ترتیب، علاوه بر تقابل، فرایند و کنش نیز ایفای نقش می‌کند که در نهایت به تغییر معنای اولیه ثانوی منجر می‌شود (عبور از نظام روایی به نظام تنشی).

نظام تنشی گفتمان اداری دو وجه فشاره‌ای و گستره‌ای است. وجه فشاره‌ای سبب فشردگی عناصر و قبض آنها، و وجه گستره‌ای سبب گستردگی عناصر و بسط آنها می‌شود. هرچه عناصر گفتمانی فشرده و منقبض‌تر بروز کند، حکایت از شتاب بیشتر در تحقق کنش دارد و هرچه این عناصر منبسط‌تر و گسترده‌تر بروز نماید، سبب کندگی در

تحقق کنش می‌شود. علت این تفاوت عملکرد در این است که عناصر فشاره‌ای عناصری کیفی و عاطفی هستند که با حالا روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبط هستند در حالی که عناصر گستره‌ای عناصری کمی و شناختی هستند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمانی در ارتباط هستند. کلد زیلبربرگ بنیانگذار نظریه تنشی در نشانه معناشناسی معتقد است که:

هر متن محل تلاقی دو نوع ارزش است که عبارت است از ارزشهای مطلق و ارزشهای التقاطی. ارزشهای مطلق ارزشهایی است که از فشاره بسیار بالا و از گستره بسیار پایین برخوردار است و ارزشهای التقاطی ارزشهایی است که از فشاره بسیار پایین و از گستره بسیار بالا برخوردار است (Zilberberg, 2006: 27).

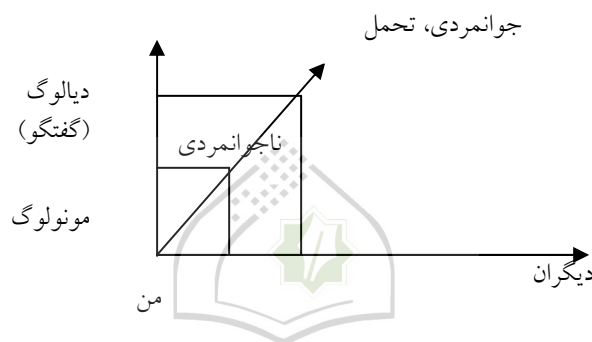
در نمونه ۱، چنانکه در لایه مرکزی «گفته» می‌بینیم، عامل گفته‌پرداز از میان تمامی عوامل ممکن برای دخالت در زمینه گفتگو و نشستن دور میز مذاکره، این لیاقت را فقط برای خود قائل شده و مشارکت افراد دیگر را در دستیابی به این ارزش یا بهره‌مندی از آن نفی نموده است. در این حالت است که ارزش جنبه همگانی بودن خود را از دست می‌دهد و به ارزش انحصاری تبدیل می‌شود. ژاک فونتنی و کلود زیلبربرگ معتقدند که این نظام ارزشی، «نظامی بسته» (Fontenille et Zilberberg, 1998: 39) است که در آن گزینش (نظام جانشینی) جای مشارکت را گرفته، نتیجه آن متمایز دانستن یکی از دیگران است.



نمودار ۲- وضعیت ارزشی نظامهای گفتمانی نمونه ۲

همان‌طور که روی محور تنشی^{۳۷} نمودار ۲ نیز ملاحظه می‌شود، لایه مرکزی شعر «میزگرد مروت» با توجه به ویژگیهای عنوان شده در آن از نظام گفتمانی برخوردار است

که به دلیل اینکه حاشیه و مرکز هر دو بسته هستند، نمی‌توان هیچ پرسپکتیوی به منظور گریز از فضای بسته «من» برای متن مورد نظر قائل شد و از این رو نظام گفتمانی حاکم بر لایه مرکز نظام گفتمانی برخوردار از ارزش مطلق یا بسته است. بنابراین با توجه به آنچه در خصوص نسبت تهکمی میان لایه عنوان و لایه مرکزی گفته شد، می‌توان گفت در یک نگاه کلی در این شعر در واقع با دو نوع گفتمان متفاوت و متضاد روبه‌رو هستیم: گفتمان جوانمردانه که از سوی لایه عنوان هدایت و نمایندگی می‌شود و گفتمان ناجوانمردانه که از سوی لایه مرکزی هدایت و نمایندگی می‌گردد. این وضعیت را می‌توان روی محور تنشی نمودار ۳ مشاهده کرد:



نمودار ۳- نظامهای گفتمانی دخیل در دو لایه عنوان و مرکزی نمونه ۲
این در واقع صحت دیدگاه ورف و سایپیر را در خصوص ارتباط میان زبان به کار گرفته شده توسط افراد و هویت اجتماعی آنها را نیز نشان می‌دهد. سایپیر - ورفی (دو زبان‌شناس امریکایی) در فرضیات خود با به کار بردن دو اصل مرتبط به هم، یعنی جبرگرایی زبانی و نسبت‌گرایی زبانی، نشان می‌دهند مردمی که به زیانهایی با آواها، دستور و تمایزهای معنایی متفاوت سخن می‌گویند، متفاوت از هم می‌اندیشند و ادراک می‌کنند. این بدان معنا است که جهان‌بینی هر فرد به زبانی که با آن سخن می‌گوید وابسته است. ورف و سایپیر می‌گویند شیوه نگاه ما به جهان متأثر از زبانی است که با آن سخن می‌گوییم» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۲۶)؛ به عبارتی «ما هویت اجتماعی خود را به واسطه کارهایی که انجام می‌دهیم، شیوه سخن گفتن، لباس پوشیدن، مدل مو، عادت غذا خوردن، محیط بومی، مالکیت، شیوه‌های استفاده از اوقات فراغت، آداب سفر کردن و غیره منتقل می‌کنیم و زبان همواره به عنوان نشانی کلیدی از هویت اجتماعی ما عمل می‌کند» (همان: ۲۲۶).

در نمونه ۲ در خوانش پایین به بالا، تصویر نه تنها توانسته است لایه‌های پنهان متن را آشکار کند، بلکه کشمکش و تنش بین دو نیروی مطرح «ما» و «او» را به نمایش گذاشته است. در واقع در عبور از متن نوشتاری به تصویر، انرژیهای متنی آزاد می‌شوند و در فضا جاگیری می‌کنند. سپس تصویر انرژیهای متن نوشتاری را در فضا سازماندهی می‌کند. در نتیجه همین سازماندهی است که ما از نظام جانشینی به نظام همنشینی هدایت می‌شویم و به نوعی تعادل گفتمانی (همسویی «ما» و «او») دست می‌یابیم. گویا تصویر از متن کلامی صحنه‌پردازی، و سپس آن را کارگردانی می‌کند تا نوعی «گفتمان گفتمانی شده» شکل گیرد.

در خوانش پایین به بالای نمونه ۲ با نظامی تعاملی روبه‌رو هستیم که علاوه بر ویژگی پویایی بر نوعی هم‌سویی یا هم‌ارتباطی مبتنی است. چنین ارتباط حسی که براساس حضور شکل می‌گیرد، ارتباطی حضوری است؛ به دیگر سخن، شیوه حضور هر یک از طرفین سبب تولید حسی مشابه در طرف دیگر و حرکت و کنشی مشابه در او می‌گردد. در چنین نظامی، همه چیز بر حسی مبتنی است که در لحظه رقم می‌خورد و هیچ چیز از قبل قابل پیش‌بینی نیست. در اینجا ما با عواملی مواجه هستیم که در شرایط مساوی نسبت به یکدیگر به سر می‌برند. در اینجا است که عوامل دخیل در تعامل براساس نوع همراهی و هماهنگی مبتنی بر حسی که به یکدیگر منتقل می‌کنند در جریان تعامل شرکت می‌کنند. به قول لاندوفسکی، آنچه برای دو طرف شرکت‌کننده در جریان تعاملی مهم است، این است که هر یک بتواند جایگاه خود را با توجه و نسبت به جایگاه دیگری «تراز» (Landowski, ibid:43) نماید و از این رو ما با یک نظام حسی - ادراکی از نوع هم‌ترازی روبه‌رو هستیم. اما در خوانش بالا به پایین نمونه ۲ ما با وضعیتی مواجه می‌شویم که نوعی عبور از وضعیت همنشینی (گفتگوی، اجتماعی، چند صدایی و...) به وضعیت جانشینی (تک‌گویی، عدم اجتماع، تک صدایی و انفراد و...) را به نمایش می‌گذارد و از این رو با وضعیت گفتمانی حاکم بر نمونه ۱ همخوانی و تشابه می‌یابد.

این مسئله نشان می‌دهد رابطه میان عناصر متن و نحوه تعامل و چیش این عناصر تابع چارچوبها و الگوهایی فراتر از تعاملات کلیشه‌ای میان این عناصر است و از سوی نظامهای گفتمانی هدایت می‌شود. از این رو بایسته است به تأثیر این نظامهای گفتمانی بر رابطه میان عناصر نوشتاری و تصویری پردازیم.

رابطه عناصر نوشتاری و تصویری در بستر نظامهای گفتمانی

با توجه به آنچه تاکنون در خصوص نمونه‌های ۱ و ۲ گفته شد، می‌توان گفت در کل، سه نظام گفتمانی را می‌توانیم در نمونه‌ها شناسایی کنیم:

الف- نظام گفتمانی برنامه‌مدار که بر اساس «رابطه بین دو کنش‌گر و برنامه‌ای از قبل تعیین شده» (Bertrand, 2000:175) معنا می‌دهد.

بی‌شک در چنین نظامی است که کنش‌گر حکم یک شیء را دارد؛ درست مثل ماشین و یا وسیله برقی که به آن برنامه‌ای را می‌دهند تا بر اساس آن عمل کند و یا مثل یک جارو برقی که بر اساس برنامه عمل می‌کند (شعیری، ۱۳۸۱: ص ۷۸).

در چنین نظامی یکی باید به برنامه دیگری تن دهد و براساس دستور صادر شده به اجرای برنامه از قبل تعیین شده بپردازد. ما به پیروی از لاندوفسکی چنین نظام تجویزی را که براساس رابطه‌ای یکطرفه بین امرکننده و کنش‌گر تنظیم می‌گردد، نظام منطقی، برنامه‌مدار و یا کنشی می‌نامیم.

در لایه مرکزی نمونه ۱ به علت بسته بودن «من»ها و عدم نفوذ خارجی با چنین نظام گفتمانی روبه‌رو هستیم و نیز در نمونه ۲ در خوانش از بالا به پایین که باعث می‌شود در یک سیر نزولی، «ما» و «او» از هم جدا شوند و هر کدام در لایه خود در وضعیتی بسته، خودمحور و محافظه‌کارانه قرار گیرند.

همان‌گونه که در تفکیک لایه‌ای نمونه ۲ ذکر شد در لایه پایین، الف‌های «ما» و «او» به گونه‌ای مایل به درون، همچون یک دیوار بسته به ردیف و منظم پشت سر هم قرار گرفته‌اند. این دو خط در عین حال مرزهای گفتمانی را بین گفتمانهای موجود در متن ترسیم می‌کنند و در یک سوگیری مایل به برخورد با جبهه گفتمانی مقابل در دو خط مورب در نهایت به تصادم و شاخ به شاخ شدن دو جبهه منجر می‌شود. این وضعیت به لحاظ محتوایی، تقارنی میان نظام گفتمانی برنامه‌محور و محافظه‌کار با نوعی آرایش نظامی را نشان می‌دهد که می‌خواهد مرزهای محدود حوزه «خود» را از طریق سرکوب و وادار کردن «دیگری» به پیروی از برنامه خود گسترش دهد. قطعا در این رویارویی، تعادل زمانی برقرار خواهد شد که هیچ کدام از نیروها نتواند دیگری را از صحنه خارج کند. در این صورت تعادل برقرار خواهد گردید و چنانکه در لایه بالای متن می‌توان صورت بیانی آن را مشاهده کرد، شرایط برای وضعیت تناوبی، نوبتی، و تعاملی فراهم می‌شود.

ب- نظام گفتمانی تصادفی: در این گونه گفتمانی بی آنکه هیچ برنامه یا هدف خاصی مبنای تحقق عمل قرار گیرد، آن عمل به وقوع می‌پیوندد. به همین دلیل با وضعیتی روبه‌رو می‌شویم که هیچ تعاملی برای آن شکل نگرفته است. از این رو در این نظام، تعامل جای خود را به تکانه می‌دهد که از ویژگی مهم آن ناگهانی بودن آن است که سبب غافلگیر شدن می‌گردد. این وضعیت تصادفی و ناگهانی بودن وقایع و رخدادها تحت شرایط فشارهای بالا رخ می‌دهد.

در نمونه ۱ در مرکز دایره با دو من وارونه مواجه هستیم که از شکستن «من» در پایان فرایند خودمحور و دگرگریز او حکایت دارد. آنچه باعث می‌شود «من» علی‌رغم برنامه‌مندی در راستای حذف دیگری به این وضعیت برسد، حضور عنصر «میز» است که وجود «دیگری» را به عنوان پیش‌فرض وارد می‌کند و در نتیجه من در وضعیت تنشی تحت فشار قرار می‌گیرد. چنانکه می‌بینیم، ما دو نوع «من» داریم: «من»های واقع در کناره یا حاشیه که صورت اصلی خود را حفظ کرده‌اند و «من» وارونه شده» در مرکز که با صورت و لایه متفاوتی نسبت به «من» اصلی در متن ظاهر شده است. در نگاه اول سؤالی که شکل می‌گیرد این است که آیا این وارونه شدن «من» به علت نوعی تضاد با «من»های تکرار شده یا این «من» وارونه شده» نمادی اسطوره‌ای از آن «من»های تکرار شده است؛ یعنی نسبت به همه «من»هایی که در حاشیه تکرار شده‌اند، نیرو و قدرتی جدید (جسمانه) را به نمایش می‌گذارد. به علت وضعیت طنزآمیزی که به دلیل تضاد بین عنوان (میزگرد مروت) و آنچه گفتمان مرکزی درصدد پروراندن آن است (تک‌گویی و حذف دیگری) پیش آمده است، بیشتر به نظر می‌رسد که «من» وارونه»، نقطه شکست «من سلطه‌گر» را نشان می‌دهد؛ چرا که لایه مرکزی نشانه‌ای از ضربه‌پذیر بودن را در خود دارد: «من» شکستنی است، آن هم در مرکز و در جایی که خودش شکل‌دهنده گفتمان است. از این رو می‌توان گفت عنصر «میز» نوعی فضای خالی را بر «من» تحمیل نموده و باعث شده است «من» بالاجبار از نظام گفتمانی منطق‌مدار و کنشی به سمت نظام گفتمانی تصادفی حرکت کند.

در نمونه ۲ در حرکت از بالا به پایین با یک وضعیت گفتمانی عکس روبه‌رو هستیم: «ما» و «او» در عبور از یک وضعیت میانجی که باعث شکل‌گیری نوعی وضعیت تعاملی میان آنها می‌شود در سیر نزولی به سمت خودمحوری، برنامه‌مداری،

محافظه‌کاری و دگرگیزی (خطرگریزی) سوق می‌یابند و در همان حال در خوانش از پایین به بالا در جهتی مغایر با وضعیت پیشین با عبور از وضعیت میانجی، نوعی وضعیت «هم‌حسی» و «هم‌حضوری» میان آنها برقرار می‌شود و این‌گونه به سوی نظام تصادفی حرکت می‌کنند.

ج- وضعیت گفتمانی مرام‌مدار (اتیک): همان‌طور که بوردیو اشاره دارد، «مبنای هر اقدام یا حرکت نمادین را باید در توانایی یا در توانشی جست که روی دیگران، باورها و روی جسمشان تأثیر می‌گذارد» (Bourdieu, 1980: 116).

این قدرت تأثیر، خود از قدرتی جمعی ناشی می‌شود که با استفاده از ابزارهای گوناگون یا متنوع روی نحوه ترکیبات کلامی - حرکتی نهفته در عمق وجود اثر می‌گذارد و در تأثیرگذاری دوگانه، باعث می‌شود آنها خنثی گردند و یا مجدداً به حرکت واداشته شوند (همان).

بنابراین اتیک^{۳۸} یعنی همواره با جمع بودن و با دیگری؛ چرا که مرام یا اتیک معنایی جمعی دارد. اتیک جز در بودن میان جمع معنا ندارد و همواره در ارتباط با جمع و دیگری معنا و مفهوم می‌یابد. از همین نقطه می‌توان گفت تلقی‌ای که از اتیک یا مرام به مثابه اخلاق^{۳۹} (moral) وجود دارد، تلقی درستی نیست. مرام یا اتیک همان اخلاق نیست. برخلاف اتیک از اخلاق معنایی فردی متصور می‌گردد؛ یعنی هر کسی اعم از خوب و بد می‌تواند برای خود قائل به یک فلسفه و منش اخلاقی باشد. اخلاق می‌تواند فردی باشد و هرکس برای خود یک اخلاق دارد.

مسئله اتیک در مورد انسانی متعهد به کنش مطرح می‌گردد که کنش او صرفاً دارای آثاری باشد که هم خود او، هم کنش و هم اهداف او را پشت‌سر گذاشته و صرفاً به روی ایده‌آل دیگری متمرکز گردد؛ یعنی جریانی تعمیم‌پذیر را به وجود آورد (Fontanille, 2008: 239).

به عقیده شعیری اتیک تبیین‌کننده تفاهم، همسویی و همپوشانی جسمانه‌ها است که به لطف آن «همبستگی انسانی بر تمام کنشهای اخلاقی سایه می‌اندازد که هدفی همه‌گستر داشته و فراروش شناختی است» (Shairi, 2008: 490). اتیک معنی مشترکی را که مبنای همه کنشها است تشکیل می‌دهد. همپوشانی، همسویی و همبستگی بشری بر همین اصل مبتنی است.

در نمونه ۱ در نقطه مقابل نظامی گفتمانی توتالیتیر که از سوی لایه مرکزی ارائه می‌گردد، لایه عنوان «میرگرد مروت» نظام گفتمانی جدیدی (نظام گفتمانی «مروت»

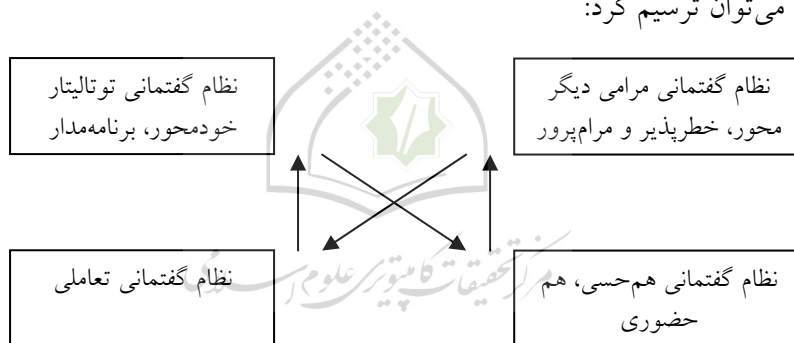
مدار) را به ما معرفی می‌کند که در اینجا از آن با عنوان «نظام گفتمانی مرامی» یاد می‌کنیم. با توجه به اینکه نظام گفتمانی «من» محور در لایه مرکزی با وارونه شدن و شکستن «من» خاتمه یافته است و پیش از این از تضاد میان لایه عنوان و لایه مرکزی سخن رفت، می‌توان گفت نقطه آغاز نظام گفتمانی مرامی را باید در پرهیز از نظام گفتمانی توتالیتیر خودمحور و محافظه‌کار، و عبور به یک نظام گفتمانی مرامی، و دیگر محور دانست. شرط تحقق نظامن گفتمانی مرام محور این است که «خود» با تقدم بخشیدن به «دیگری»، عملاً خودش را در وضعیت خطر قرار دهد.

در نظام مرامی، دو مفهوم بسیار مهم وجود دارد: «ایده آل» و «دیگری». در این حالت، مرام، ارزشی است که دارای فایده باشد. اگر برای دیگری همان جایگاه ارزشی را قائل باشیم که برای خود قائل هستیم و کنشهای ما در جهت خدمت به هم‌نوع و دفاع از ارزشی جمعی باشند، ما در نظام ارزشی مرامی قرار داریم. در این نظام، ارزش بر اساس دو محور جانشینی و هم‌نشینی عمل می‌کند. در واقع، کنش‌گر بر اساس محور جانشینی نوعی ارزش را که با مرام فردی یا اخلاق و باور اجتماعی او هماهنگی دارد، انتخاب نموده، سپس بر اساس محور هم‌نشینی زبانی که همان فرایند پویای تحقق بخشیدن به آن است، همه توانشهای خود را به کار می‌گیرد. ژاک فونتنی معتقد است که «در اولین گام، باید تعریف نظام مرامی را مبتنی بر دیدگاه روابط هم‌نشینی دانست که آفریننده کنشهای نشانه - معناشناختی است: این کنشها در خدمت جریانی است که زنجیره ارزشی در گفتمانها را رقم می‌زند» (Fontanille, ibid:13). پس برای تحقق نظام مرامی به کنش‌گری نیاز است که خود را متعهد به کنشی می‌یابد. چنین کنشی با توجه به ماهیت نظام مرامی در خدمت «ایده آل» و «دیگری» بوده و فایده‌ای جمعی دارد. بر این اساس در نظام مرامی، کنشی در خدمت خود بودن نیست، بلکه دفاع از ارزشی است که برای دیگران مفید است.

در متن ۲ چنانکه ملاحظه می‌شود هر کدام از «ما» و «او» باید ابتدا اندکی تمایل و عبور از خود به سوی دیگری نشان دهند (تمایل مورب دو خط به صورت یک مثلث که نیرویی را از پایین به بالا وارد می‌کند) تا ما با چنین وضعیتی روبه‌رو شویم.

این‌گونه گفتمانی (گفتمان اتیک یا مرام‌محور) با توجه به ویژگیهایی که برشمرده شد بر مبنای تعاملی صورت می‌گیرد که یکی از طرفین بر اساس اخلاقی فردی و یا فرهنگی - اجتماعی خود را موظف به عمل می‌داند. البته باز هم باور در کنش نقش

دارد. اما در اینجا با باوری روبه‌رو هستیم که در وجود کنش‌گر ریشه دوانده است. در برخی موارد مرام‌مداری به قدری قوی است که فرد بدون اینکه به کنش خواننده شود، فقط برحسب وظیفه معرفتی و یا مرامی خود به کنشی می‌پردازد؛ یعنی توانش او در روبه‌رو شدن با صحنه‌ای که حتی به او مرتبط نیست تحت تأثیر قرار می‌گیرد و در نتیجه کنش رخ می‌دهد. در سنت فرهنگی ایران، فتیان، عیاران، لوطیان و برخی گروه‌های دیگر (حاکمی، ۱۳۸۲: ۳۳) از جمله کنش‌گرانی هستند که برحسب مرام خود وارد کنش می‌گردند؛ به عبارتی می‌توان نظام مرامی را مبتنی بر نوعی وارد کردن خطر خودخواسته به وضعیت دانست که بتدریج به وضعیت مدیریت شده و نهایتاً به وضعیتی برنامه‌مدار می‌رسد که کاملاً از خطر خارج شده به وضعیت بدون خطر، علی - معلولی و روایی - منطقی تغییر می‌یابد. طرحواره نظام گفتمانی مرام‌مدار را به این صورت می‌توان ترسیم کرد:

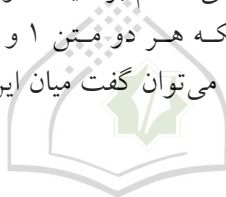


نمودار ۴- وضعیت نظام گفتمانی مرامی روی محور تنشی

چنانکه روی محورهای نمودار ۴ ملاحظه می‌شود، این فرایند می‌تواند در جهت عکس نیز رخ می‌دهد؛ یعنی حرکت از نظام گفتمانی تصادفی به سوی وضعیت گفتمانی برنامه‌مدار و محافظه‌کار را نیز نشان می‌دهد و این نشان از ناپایداری وضعیتهای گفتمانی بر اثر وضعیت ناپایدار سوژه و جسمانی بودن این رابطه دارد. رابطه تعاملی مدام در شرایط جدید و در معرض تغییر و تحول قرار می‌گیرد و این گونه، نظام معناداری پویا شکل می‌گیرد که طی آن مدام با وضعیتهای گفتمانی جدید روبه‌رو می‌شویم. در نتیجه، معنا همواره ناقص است و هیچ‌گاه پایان نمی‌پذیرد.

لازم به ذکر است با توجه به اینکه روی محور از هر دو منتهی‌الیه امکان حرکت به سوی قطب دیگر وجود دارد، امکان دارد نقطه آغاز از وضعیت مرامی شکل گیرد و

نقطه پایان به نظام برنامه‌محور و توتالیت‌ر ختم گردد و برعکس. این مسئله با ناپایدار بودن وضعیت‌های گفتمانی و نظام پویای معنا همخوانی دارد. در مقایسه‌ای تطبیقی میان دو نمونه ۱ و ۲، متن نمونه ۲ را اگر از بالا به پایین بخوانیم، این متن در سیر فرایند تنشی از وضعیت مرامی به وضعیتی توتالیت‌ر تحول می‌یابد و در نتیجه لایه مرکزی متن نمونه ۱ را می‌توانیم ادامه آن بدانیم اما اگر برعکس از پایین به بالا بخوانیم، فرایند گفتمانی، عبور از نظام گفتمانی توتالیت‌ر به مرامی را به نمایش خواهد گذاشت که در آن صورت، هر کدام از آنها به ترتیب با یکی از نظام‌های گفتمانی حاکم بر لایه عنوان و لایه مرکزی نمونه ۱ تطابق می‌یابند؛ یعنی نظام گفتمانی منطبق با خوانش از بالا به پایین در نمونه ۲ با نظام گفتمانی حاکم بر لایه مرکزی نمونه ۱ منطبق می‌شود (نظام گفتمانی توتالیت‌ر) و متقابلاً نظام گفتمانی حاکم بر خوانش از پایین به بالا در نمونه ۲ با نظام گفتمانی حاکم بر لایه عنوان نمونه ۱ (نظام گفتمانی مرامی) منطبق می‌شود. با توجه به اینکه هر دو متن ۱ و ۲ از سوی یک مؤلف یا گفته‌پرداز تهیه و گفته‌پردازی شده‌اند، می‌توان گفت میان این دو متن نوعی «وضعیت بینامتنی»^{۴۲} نیز قابل شناسایی است.



جمع‌بندی رابطه متن نوشتاری و تصویر

- در جمع‌بندی می‌توان گفت در عبور از متن به تصویر ما با اتفاقاتی نشانه - معناشناختی به ترتیب زیر روبه‌رو می‌شویم:
۱. تغییر کارکرد روایی به کارکردی نمادین و اسطوره‌ای
 ۲. ادغام نظام‌های نشانه‌ای: کلام و تصویر
 ۳. فرصت تجلی نمادین برای مدلولها و ارزش‌سازی از طریق رابطه تنشی
 ۴. تکثر دالهای هم شکل در نظام هندسی
 ۵. ایجاد فرصت خوانش چند جهتی یا چند سویه
 ۶. تجلی لایه‌های زیرین در رو ساخت متن به طوری که مدلولهای کارکردی صوری یابند.
 ۷. گفتمانی نمودن گفتمان؛ یعنی گفتمان جدید را بر مبنای گفتمانی دیگر یا پایه رقم زدن. «میزگرد مروت» گفتمانی است که در نظام تصویری موجب خلق گفتمانی

- انحرافی و «من» محور می‌گردد. استحاله گفتمانی است که در نظام تصویری موجب دوگانگی خوانش و خلق گفتمانی باز پویا می‌گردد.
۸. تعامل متن و تصویر استقبال از نوعی خطرپذیری است که با تکیه بر دیگری و عبور از «من» سبب ایجاد نظام گفتمانی خاصی از نوع مرامی می‌گردد.
۹. به چالش کشیدن سپهرهای نشانه - معنایی و تبیین الگوی عبور از بن‌بست روایی به واسطه پیوند با گفتمان مرام‌مدار
۱۰. ایجاد رابطه‌ای تنشی که به چالش کشیدن نظام ارزشی و جابه‌جایی ارزشها منجر می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی نشانه- معناشناختی دو شعر دیداری یا کانکریت از طاهره صفارزاده پرداخته شد. مسئله‌ای که در تحلیل این شعرها مطرح شد این بود که متن کلامی و تصویری چگونه و تحت در چه وضعیتی با یکدیگر در راستای معناداری آمیزش می‌یابند. بنا به این فرضیه اساسی که عناصر کلامی و تصویری متن در بستر نظامهای گفتمانی با یکدیگر تعامل معنادار ایجاد می‌کنند، ابتدا به تجزیه متن به لایه‌های مختلف و عناصر تشکیل‌دهنده هر لایه پرداختیم که سپس معلوم شد در تعامل میان این لایه‌ها، سمیوسفر یا فضای نشانه‌ای تحقق می‌یابد که در فضای آن، رابطه متن و تصویر به تناسب شگردهای گفتمانی متعدد نظیر همجواری مکانی، نظام جانشینی و همنشینی، اتصال و انفصال، رابطه خود - دیگری و شرایط تنشی و... تغییر می‌کند. این سمیوسفر، که در آن گفتمان اتیک یا مرام محور دارای اهمیت است، روابط تنشی یا چالشهای تنشی را به وجود می‌آورد که دارای این آثار و پیامدها است: دگرگونی ارزشها یا نظامهای ارزشی، روایت‌گریزی یا روایت‌شکنی، اسطوره‌پردازی، شکل‌گیری افقهای گفتمانی جدید، راه برای شکل‌گیری این افق گفتمانی جدید با تأکید بر گفتمان مرام‌مدار و خطرپذیر باز می‌شود، واگذاری اختیار گفتمانی: لایه عنوان («میزگرد مروت») به تصویر اختیار را واگذار می‌کند اما با توجه به ناتوانی تصویر در بازپرداخت گفتمان مرام محور، و شکل‌گیری گفتمانی متضاد تحت عنوان گفتمان توتالیتیر، مجدداً اختیار را از آن بازپس می‌گیرد و این‌گونه ارزش‌گذاری نهایی در لایه عنوان رخ می‌دهد. این تفویض اختیار، گفتمان زنده یا در کنش را تأیید می‌کند و نه گفتمان بسته

گفتمانی که همه چیز آن از قبل مشخص باشد؛ به عبارتی معنای این گفتمان باز است و همزمان با خوانش بیننده شکل می‌گیرد. واگذاری اختیار گفتمانی باعث می‌شود چارچوبهای ساختاری کاملاً شکسته شوند. این‌گونه، ارجاع متن در خود آن قرار می‌گیرد و وجه ارجاع بیرونی تضعیف می‌شود.

مهمترین دستاورد این مقاله به‌کارگیری نظریه نظامهای گفتمانی لاندوفسکی در زمینه مطالعاتی جدید* رابطه متن و تصویر) و ارائه یک طرحواره نشانه - معناشناختی از نظام گفتمانی تحت عنوان «نظام گفتمانی مرامی» بود که فرایندهای آن از درون متنها استخراج و روی محور تنشی ارائه شد.

همچنین در بررسی جوانب متعدد رابطه میان عناصر کلامی و تصویری، ملاحظه شد که در عبور از متن نوشتاری یا کلامی به تصویر با اتفاقاتی نشانه - معناشناختی به این ترتیب روبه‌رو می‌شویم: تغییر کارکرد روایی به نمادین و اسطوره‌ای و برعکس، تغییر کارکرد مرامی به روایی و برعکس، ادغام نظامهای نشانه‌ای: کلام و تصویر، فرصت تجلی نمادین برای مدلولها و ارزش‌سازی از طریق رابطه تنشی، تکثر دالهای هم‌شکل در نظام هندسی، ایجاد فرصت خوانش چند جهتی یا چند سویه، تجلی لایه‌های زیرین در روستاخت متن به طوری که مدلولها کارکردی صوری یابند.

پی‌نوشت

1. Discourse
2. Langue
3. Enonciation
4. Concrete Poem
5. Body (Corpos Proper)

۶. به عقیده ژاک فونتنی «جسمانه اولین پایگاه تنشی و مرکز مقاومتی است که همه کنشهای دخیل در تغییر وضعیت چیزها بر آن استوار است» (Fontanille, 2004: 22). بر این اساس، جسمانه فرایندی نشانه - معنایی است که به هویت دینامیک و شوشی (در حال شدن) حیات می‌بخشد و آن را هدایت می‌کند. به گفته شعیری برخلاف نشانه‌شناسی ساختارگرا که به نوعی رابطه مکانیکی میان دال و مدلول قائل بود، نگاه گفتمانی با اعتقاد به تأثیر گفتمان و فضای گفتمانی بر رابطه دال و مدلول، این رابطه را یک رابطه‌ای زنده و غیرمکانیکی می‌داند. آنچه به رابطه دال و مدلول چنین ویژگی می‌بخشد، حضور واسطه‌ای به نام جسمانه است که دارای دو حوزه درون و بیرون است و براساس تطابق میان این دو حوزه است که فرایند نشانه - معناشناختی شکل می‌گیرد. می‌توان حوزه درون را حوزه خودی جسمانه و حوزه بیرون را حوزه غیرخودی آن دانست و از این رو



هرگونه موضع‌گیری جسمانه، تعیین‌کننده دو حوزه درون و بیرون (خودی و غیرخودی) خواهد بود. لذا جسمانه همواره هویت در حال شدن یا در حال شکل‌گیری است. همین جسمانه دو حوزه بیرون و درون را به دو سطح بیان و محتوا تبدیل می‌کند. پس «جسمانه عامل سمیوزیس یا تحقق نشانه - معناها و همان پایگاهی است که سبب خلق کنشگران می‌گردد.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۱ و ۹۲ و ۲۱۴).

7. Mosaic
8. Guillaume Apollinaire
9. Calligrammes
10. George Herbert
11. Easter Wings
12. Imagism

در سال ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ جنبشی در شعر انگلستان و امریکا به وقوع پیوست که بر تصویرگرایی در شعر تأکید زیادی داشت. این جنبش، که ایماژیسم نام گرفت، اصرار داشت که تصویرآفرینی از اجزای تزیینی شعر نیست بلکه اساس شعر را تشکیل می‌دهد (حسینی، ۱۳۷۱: ۸۵).

13. Kubism

کوبیسم تقریباً همزمان با مکتب ایماژیسم ظهور کرد. در نقاشی کوبیسم «نقاش سعی می‌کند به جای دوباره‌سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای طبیعت، نخست عناصر تصویری را که می‌خواهد ترسیم کند، تجزیه کند و به صورت قطعات جدا جدا در آورد. سپس آنها را از نو به صورت ترکیبی تازه بسازد. نتیجه این روش آن است که شکل‌های طبیعی به وسیله نقاش به صورت اشکال هندسی در می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۲۲).

14. Presence
15. Vigo Brondal
16. Irreversible
17. Intention
18. Tezvetan Todorov
19. Cognitive
20. Emotional
21. Aesthetic
22. Sensitive- Perceptive
23. Actual
24. Eric Landowski
25. Tensive- Emotive
26. Sensitive co- Equilibrium
27. Co- Presence
28. Semi- Symbolic
29. Signifying Practices
30. Anchorage

۳۱. رولان بارت در مقاله «Rhetoric of the Image» (۱۹۷۷) و جاهای دیگر نظیر مقدمه Elements of Semiolog (۱۹۶۷) بحث می‌کند که تصاویر به خودی خود بسیار «کثیرالمعنی» (Polysemous) هستند و از این رو معنی تصاویر (و دیگر رمزگان نشانه‌شناختی نظیر لباس، غذا و...) همیشه به نوعی وابسته به متن نوشتاری است. او معتقد است تصاویر در مقابل طیف

گوناگونی از معانی ممکن، بسیار باز عمل می‌کنند. از این رو بارت می‌گوید «در هر جامعه‌ای شیوه‌های مختلفی برای تثبیت این زنجیرهای دلالتی تصویر به کار گرفته می‌شوند به گونه‌ای که بتوانند با این بی‌در و پیکری نشانه‌های غیرقطعی و وحشت ناشی از آنها رویارویی کنند. پیام زبانی یکی از این شیوه‌ها است» (Barthes, 1977: 39).

32. Semiosphere

مفهوم سمیوسفر را اولین بار یوری لوتمان (Yuri Lotman) وارد حوزه نشانه - معناشناسی کرد. لوتمان این اصطلاح را در مقاله «درباره سمیوسفر» (On Semiospher, 1984) معرفی نمود و سپس به طور مبسوط‌تر آن را در کتابهای جهان ذهن (Universe of the mind, 1990) و فرهنگ و برون‌ریزی (Culture and explosion, 1992) شرح و بسط داد. «مفهوم اصلی و اساسی این اصطلاح لوتمان این است که کوچکترین ساختار کارکردی در حوزه نشانه - معناشناختی، نه یک نشانه، متن و یا سیستم نشانه‌ای منفرد بلکه فضای نشانه - معناشناختی کامل و فراگیر است که ساختار درونی از دل آن برمی‌خیزد و این ساختار به واسطه فرایندهای نشانه‌ای چندگانه حفظ می‌شود؛ فرایندهای که در سطوح مختلف سیستم چند عاملی و چند سطحی ارتباط رخ می‌دهند» (K. Kotov, K. Kull, 2006: 194-195).

قابل توجه‌ترین بحث در ارتباط با سمیوسفر این است که در این فضای نشانه‌ای نوعی جبر ارتباط و تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری به واسطه نوعی هم‌نشینی مکانی حاکم است؛ یعنی «اگر دو حوزه فرهنگ و طبیعت داشته باشیم که در کنار یکدیگر قرار گیرند، اولاً این دو حوزه به نسبت یکدیگر تعریف می‌شوند؛ یعنی طبیعت از دیدگاه فرهنگ طبیعت تلقی می‌شود و نه به مثابه ابژه عینی. بگذریم از اینکه هرکسی با توجه به جایگاه خود امکان دارد خودش را فرهنگ و دیگری را طبیعت یا بربر، و یا برعکس، دیگری را در جایگاه فرهنگ و خودش را در جایگاه طبیعت قرار دهد؛ یعنی طبیعت از نظر یا از دیدگاه فرهنگ ساخته می‌شود و نه در مقابل و ضد آن. ثانیاً این دیدگاه نسبت به جایگاه «خود» و «دیگری» بر اساس قرار گرفتن در وضعیت مجاورت مکانی با دیگری یا فرهنگ دیگر تعیین می‌شود که در این فضا به تناسب ابزار قضاوتی عامل قضاوت‌کننده، این عامل خودش را در نسبت با دیگری در جایگاه فرهنگ یا طبیعت قرار خواهد داد» (Sonesson, 1997). هر دیدگاهی که از این زاویه دید انتخاب شود، نوعی هویت را نیز طبعاً به تبع خود برای او رقم خواهد زد؛ به عبارتی، «مهمترین عامل تثبیت‌کننده در درک ما از واقعیت، فهم ما از خودمان به عنوان شخص است. فهم ما از خود به عنوان موجود پایدار، محصولی اجتماعی است که از هم - کنش رمزگان در محدوده فرهنگ تأثیر می‌پذیرد» (برگر لاکمن، ۱۹۶۷؛ بور، ۱۹۹۵؛ در چندلر، همان: ۲۲۹).

33. Discoursr in act

34. Text world

35. Paradigmatic Process

36. Sintegmatic Process

۳۷. این طرحواره، که طرح مبنایی آن برای اولین بار در سال ۱۹۹۸ از سوی دو نشانه - معناشناس فرانسوی، ژاک فونتنی و کلد زیلبربرگ در کتاب «تنش و معنا» ارائه شد «برخلاف مربع معناشناختی که با مقوله‌های ثابت سروکار دارد با تلاش در راستای ارائه فرایندی واقعی از معنا که

طی آن معنا از حواس و ادراکات برمی‌خیزد» (Martin and Ringham, 2006:9)، مطالعات مربوط به حوزه معنا را از شکل تقابل، دو قطبی و ساختاری خارج نموده، به آن سیالیت می‌بخشد؛ چرا که دیگر معنا را تابع ساختاری قطعی - قالبی از پیش تعیین شده و بسته نمی‌دانند. در فرایند تنشی، معنا باز و سیال فرض شده است. براساس نظریه ژاک فونتنی، «طرحواره تنشی دارای دو بعد متفاوت است که در دو محور X و Y امکان ارائه شدن دارد. محور X به بعد فشارهای، عاطفی و احساسی و محور Y به بعد گستره‌شناختی اشاره دارد» (Fonanille, 1998:108-110). بعد فشارهای و عاطفی ویژگیهای کیفی، عمیقی، احساسی، نقشهای درونی، حالت‌های روحی و... را دربرمی‌گیرد حال اینکه بعد گستره‌ای و شناختی به ویژگیهای کمی، عددی، گستره زمانی، مکانی، شناختی و تحلیلی اشاره دارد (همان).

38. Ethic

39. Moral

۴۰. اغلب این گروه‌ها ریشه‌های این باورهای خود را مبنی بر فتوت، جوانمردی و مردانگی و... به بزرگان دین از جمله به حضرت علی (ع) می‌رسانند. شیخ عطار در فتوت‌نامه برای فتوت هفتاد و دو شرط برمی‌شمارد که مروت یکی از این شروط است. (چنین گفتند پیران مقدم/ که از مردی زدندی در میان دم/ که هفتاد و دو شرط است فتوت/ یکی زان شرطها باشد مروت) از جمله شروط دیگر می‌توان به راستی، وفاداری، پرهیز از بداندیشی، چشم و دامن پاک بودن، پرهیز از ربا، ترحم به دوست و دشمن، بد نکردن با کسی که در حق او بدی کرده و... عطار هدف از این منش رفتاری و هدف از مروت و فتوت را «نام نیک» می‌داند (دیوان عطار، تصحیح نفیسی، ص ۳۶۶؛ حاکمی، ۱۳۸۲: ۳۳).

41. Interdiscursive

42. Intertextuality

منابع

۱. انوشه، حسن؛ فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی ج ۲): تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.
۲. تودورف، تزوتان؛ منطق گفتگویی میخائیل باختین؛ ترجمه داریوش کریمی، تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
۳. چندلر، دانیل؛ مبانی نشانه‌شناسی؛ ترجمه حمید پارسانیا، تهران: نشر سوره، ۱۳۸۶.
۴. حاکمی، اسماعیل؛ «آیین فتوت و جوانمردی»؛ کیهان فرهنگی؛ تهران: تیرماه، ش ۲۰۱، ۱۳۸۲، ص ۲۸ تا ۳۳.
۵. حسینی، صالح؛ نیلوفر خاموش؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۱.
۶. رضی، احمد؛ «شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر ایران»؛ مجله‌الدراسه‌الادبیه؛ لبنان: جامعه لبنان، شماره پیاپی ۵۳-۶۵، (بهار ۱۳۸۴ - زمستان ۱۳۸۷/ ربیع ۲۰۰۶ - شتاء ۲۰۰۹) (آخرین دسترسی ۶ شهریور ۱۳۸۸)، ۱۳۸۷.

http://ispsp.ir/files/document/1938.doc/شعرهای تصویری

۷. سجودی، فرزانه؛ نشانه‌شناسی کاربردی؛ تهران: قسه، ۱۳۸۳.
۸. شعیری، حمیدرضا؛ تجزیه و تحلیل نشانه معناساختی گفتمان؛ تهران: سمت، ۱۳۸۵.
۹. _____؛ مبانی معناسازی نوین؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
۱۰. صفارزاده، طاهره؛ طنین در دلنا؛ تهران: هنر بیداری، ۱۳۸۶.
۱۱. صفوی، کورش؛ از زبان‌شناسی به ادبیات؛ ج ۱، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۰.
۱۲. _____؛ درآمدی بر معنی‌شناسی؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
۱۳. میرصادقی، میمنت؛ واژه‌نامه هنر شاعری؛ تهران: مهناز، ۱۳۷۳.
۱۴. یوهانس، یورگن دنیس؛ نشانه‌شناسی چیست؟؛ ترجمه دکتر علی میرعمادی؛ تهران: نشر ورجاوند، ۱۳۸۵.
15. Barthes, Roland, *Elements of Semiology* (trans. Annette Leavers & Colin Smith), London: Jonathan Cape, [1964] 1967.
16. -----, *Image-Music-Text*, London: Fontana, 1977.
17. Bronwen, Martin and Felizitas, Ringham, *Key Terms in Semiotics*, London: Continuum, 2006.
18. Bertrand, D. *Précis de sémiotique littéraire*, Paris: Nathan, 2000.
19. Bordieu, P., *le sens pratique*, Paris: Minuit, 2000.
20. Coquet J.Cl. *La quête du sens*, Paris: PUF, 1997.
21. Crystal, D. *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
22. Danet, B. *Cyberpl@y: communicating online*, Oxford, Berg, 2001.
23. Fontanille J. *Pratiques Sémiotiques*, Paris: PUF, 2004.
24. Fontanille J. "Pratique et éthique : la théorie du lien", in *Protée*, vol. 36, n° 2, Université du Québec à Chicoutimi, 2008.
25. Fontenille et Zilberberg, *Tension et signification*, Sprimont-Belgique: Pierre Mardaga, 1998.
26. Greimas AJ. & Courtés J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1993.
27. K. Kotov, K. Kull, Semiosphere versus Biosphere, *Encyclopedia of Language & Linguistics*, Pages, 2006, 194-199
28. Kress, Gunter & Leeuwen, Teo Van, *Reading Images; The Grammar of Visual Design*, London and New York: Rotledge Taylor & Francis Group, 2004.
29. Landowski, Eric, "Les interactions risquées", *Nouveaux Acts Semmiotiques*, 101, 102, 103, Limoges, Pulim, 2005.
30. Lotman, Youri. "On the Semiospher", Trans. By Wilma Clark, *Sign Systems Studies*, [1984]2005, 33. 1.
31. -----, *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, London & New York: Taurus & Co, Ltd, 1990.
32. -----, *La sémiosphère* (traduction française), Limoges, PULIM, 1999.
33. Semino, Elena. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London: Longman, 1997.

-
34. shairi, hamid Reza, "la base ethique de la didaction", in: *Ela*, No: 152, Paris: Didier Eroditiion and Klincksieck, 2008.
35. Sonesson, Göran, " The Limits of Nature and Culture in Cultural Semiotics", to appear in: *Papers from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies, Linköping University, December*, Richard Hirsch, ed. In, 1997:
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CultSem1.html>
36. Todorov, Tezvetan , "analyse du discours: L'exemple desdevinette" , *Journal de psychologie normale etpathologique*, vol. 7, Paris, 1973.
37. Zilberberg Cl., «Retour sur bonne pensée du matin de Rimbeau», *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 107, 108, Limoges : PULIM, 1993.



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی