

«به نام خدا»

۱۲
بهار ۱۳۸۸

هنر
فرهنگستان
پژوهشنامه

این شماره : تحلیل گفتمان هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

فصلنامه، سال سوم، شماره ۲

(شماره پیاپی ۱۲)، بهار ۱۳۸۸

شاپا: ۷۸۹۶ ۱۷۳۵ ISSN



دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر

فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق

سردبیر: منیژه کنگرانی

دبیر بخش موضوعی این شماره:

دکتر حمیدرضا شعیری

اعضای هیئت تحریریه: دکتر حسن بلخاری،

دکتر شهرام پازوکی، دکتر پروین پرتوی،

استاد مهدی حسینی، دکتر زهرا رهنورد،

دکتر فرزانه سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از: مهندس میرحسین موسوی

دکتر حمیدرضا شعیری، دکتر امیرعلی نجمیان،

علیرضا اسماعیلی، کاوه خورابه

اکرم بخشی

مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستار: علی تقوی

مسئول هماهنگی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شادرنک

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،

خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳،

فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)

تلفن: ۴ ۶۶۴۹۸۶۹۲

نمبر: ۶۶۹۵۱۶۶۲

نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

• پژوهشنامه فرهنگستان هنر به صورت فصلنامه و در زمینه های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و ... منتشر می شود.
• مقاله تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱ Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه مقاله)

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

رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و: ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا: همان مؤلف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) • / یا []: مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار (ان): eds • قبل از میلاد: B.C. همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد): ibid شماره های: nos. • شماره: no. ترجمه: transl • صفحه رو: r. • صفحات: pp. • صفحه: p. جلد های: vols. • جلد: vol. • صفحه پشت: v. به نقل از: cited in • فصل: ch • op cit: (در کنار نام مؤلف) همان اثر (در پی نوشت، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد) توضیحات:

• سندهایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارسی (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلاً «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

۵

سرآغاز

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

۷ دکتر محمدرضا آزاده‌فر / مبانی آهنگسازی و نقد کاربردی: بهره‌های مطالعات بین‌رشته‌ای در نقد موسیقی

۲۳ دکتر ژاله کهنمویی پور - دکتر سید خسرو خاوری / میخائیل باختین و نظام گفتمان ادبی

بخش دوم: نقدنامه

۳۷ درآمدی بر تحلیل گفتمان هنر

۵۴ دکتر حمیدرضا شعیری / مبانی نظری تحلیل گفتمان، رویکرد نشانه - معناشناختی

۷۳ دکتر بهمن نامور مطلق - منیژه کنگرانی / از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی

۹۵ دکتر آن بی‌یر ژیسلمن / تصویر وارونه، نظام نیمه نمادی و معنای مکانی: فراگفتمان

۱۱۲ دکتر فرزانه سجودی - فاطمه احمدی / تحلیل انتقادی گفتمان فیلم «روسی آبی»

۱۲۹ دکتر فرهاد ساسانی - مهراناز گیگاسری / بررسی پیوندهای بینامتنی در متون رادیویی؛ مطالعه موردی

برنامه رادیویی «جوونی آزاد»



سرآغاز

در این شماره پژوهشنامه فرهنگستان هنر هفت مقاله در دو بخش ارائه شده است. نخستین مقاله از بخش اول ضمن بررسی عوامل شکل‌دهندهٔ اثر موسیقی، به نقد یک اثر ایرانی با بهره‌گیری از مبانی و اصول طرح‌شده می‌پردازد. از نظر روش‌شناسی، این مطالعه پیوندی بین دو حوزهٔ آهنگ‌سازی و روان‌شناسی برقرار می‌کند. دیگر مقاله این بخش به بررسی گفتگومندی نزد میخائیل باختین، نظریه‌پردازی که زمینه‌ها و بسترهای شکل‌گیری گفتمان در دوره‌های پسین را فراهم آورد، می‌پردازد.

بخش دوم با یک مقدمه تفصیلی و پنج مقاله - بر خلاف شماره‌های پیشین که به رویکردهای نقد هنر می‌پرداخت - به تحلیل گفتمان در حوزه‌های مختلف هنری و ادبی اختصاص یافته است. تحلیل گفتمان به دلیل تفاوت برداشتها و معانی مختلف و میان‌رشته‌ای بودن آن، علی‌رغم قابلیت فراوان در خوانش و نقد آثار مختلف، کمتر مورد توجه پژوهشگران ایرانی قرار گرفته و آثار نوشته شده در این خصوص نیز عموماً به وجه انتقادی و آن هم اغلب به حوزه‌های سیاست و زبان‌شناسی توجه نموده است. در مقالات این بخش، ضمن معرفی مبانی نظری تحلیل گفتمان و ارتباط آن با سایر نظریه‌ها و علوم، به بررسی و خوانش آثار هنری در حوزه‌های مختلف چون نقاشی، سینما، عکس و ... پرداخته شد تا کارکرد تحلیل گفتمان در هنر بیشتر آشکار گردد.

پژوهشنامه

بخش اول

اصول و مبانی نقد و
پژوهش هنری

مبانی آهنگسازی و نقد کاربردی: بهره‌های مطالعات بین‌رشته‌ای در نقد موسیقی

دکتر محمدرضا آزادفر
استادیار دانشگاه هنر تهران
azadehfar@art.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۸۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۸۷

چکیده

نقد کاربردی کارکردهای بسیاری در امور عملی آفرینش و گسترش هنرها از یک سو و غنای بنیانهای نظری و علمی هنرها از سوی دیگر دارد. در پژوهش حاضر پس از بررسی عوامل شکل دهنده یک اثر موسیقی، به مطالعه موردی نقد یک اثر موسیقی ایرانی با بهره‌گیری از مبانی و اصول طرح شده پرداخته می‌شود. از نظر روش‌شناسی، این مطالعه پیوندی بین دو حوزه آهنگسازی و روانشناسی برقرار می‌کند. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد، زمینه قبلی اجتماعی و آموزشی در درک پاره‌ای از عوامل شکل دهنده موسیقی تأثیر قابل ملاحظه‌ای دارد، حال آنکه در عوامل دیگر، تأثیر چندانی ندارد. به عنوان مثال، میزان توقع گروه نوازندگان ایرانی مورد آزمایش در این مطالعه از غنای ملودی قطعه، بیشتر از میزان آن در نوازندگان سازهای غربی مورد آزمایش است؛ اما چنین تفاوتی، در ادراک عبارات موسیقی بین دو گروه دیده نمی‌شود. در این میان نقد ساختاری به شیوه‌های سنتی آن، مبتنی بر جهان‌بینی و ارزش‌های منتقد و دایره زیبایی‌شناسی اوست. در شیوه مورد استفاده در این مقاله، این مسئله با سنجش ساختار ظاهری^۱ قطعه از نظر علم موسیقی‌شناسی با مطالعات علم روانشناسی و تحقیق میدانی در دو جامعه آماری و ترکیب آن تا حدودی برطرف می‌شود.

واژگان کلیدی:

نقد کاربردی، مبانی آهنگسازی، مطالعه بین‌رشته‌ای، نقد ساختاری، روانشناسی درک و دریافت، تجزیه و تحلیل موسیقی ایرانی، موسیقی کاربردی، نقد موسیقی.

(Bresler, 1996: 5). مطالعه در هر یک از پنج منظر فوق دربرگیرنده شش پارامتر خواهد بود که عبارت‌اند از هدف، موضوع، آبشخور منطقی، نقش و جایگاه تئوری، زاویه دیدی که محقق از آن به موضوع می‌نگرد و ادبیاتی که محقق برای بیان و نگارش استفاده می‌کند.

در این قسمت عوامل متشکله

عوامل متشکله اثر موسیقی مورد مطالعه قرار

اثر موسیقی در می‌گیرند. این عوامل بر اساس

نقد کاربردی تأثیر مستقیم و کاربردی آنها

در شکل‌گیری قطعه و ساختار

اصلی اثر موسیقی و میزان اثرگذاری آنها طبقه‌بندی و

تشریح می‌شوند. این عوامل در دو مرحله اصلی قابل

بررسی‌اند: نخست مرحله شکل‌گیری اثر توسط خالق

قطعه یا آهنگساز و مرحله دوم دریافت و درک اثر توسط

مخاطب. این مطالعه مرحله دوم را در کانون توجه خود

قرار می‌دهد.

غناي ملودیک

ملودی توالی نت‌ها با کشش‌های معین است که بر اساس

حس زیبایی‌شناسی نغمه‌پرداز و قابل درک بودن توسط

شنونده ترکیب شده‌اند. ملودی جان اصلی موسیقی

را می‌سازد و در فرهنگ موسیقایی هند، ایران و عرب

از جایگاه رفیع‌تری نسبت به فرهنگ موسیقی اروپایی

برخوردار است. در واقع از قرن ۱۹

میلادی به بعد نگاه فرهنگ غرب به

ملودی به شکل «پوسته گروهای

هارمونیک» تغییر شکل داد. حال

تحقیقات کیفی و نقد کاربردی

کارکردهای بسیاری در امور

عملی آفرینش و گسترش هنرها از

یک سو و غنای بنیانهای نظری و

علمی هنرها از سوی دیگر دارند.

مطالعات از این دست، مسیری را در فراروی آفرینندگان

و مخاطبان آثار هنری می‌گشاید که موجب بالندگی هنر

به‌مثابه عامل واسطه هنرمند و مخاطب می‌شود.

از دیدگاه لیورا برسلا^۱ تحقیقات کیفی و نقد کاربردی

از پنج منظر قابل بسط و

گسترش‌اند: نقد آموزشی، تحقیقات

ساختاری، تحقیقات عملیاتی،

قوم‌نگاری و پدیدارشناسی بنیانی

1. Liora Bresler

هیچ تداخلی با ملودی اصلی پیدا نکنند (تصویر ۱).

غناي ملوديك در نظر شنونده حاصل تمامی عوامل ذکر شده فوق و تأثیرات بستر فرهنگی که وی در آن پرورش یافته، و پس زمینه شنیداری اوست. از این منظر شکل ارتباطی افراد با ملودی متفاوت می‌شود. این تفاوتها در نمونه مورد بررسی شده که در بخش پایانی خواهد آمد به وضوح قابل لمس است.

تکرارهای ملودی

تکرار در موسیقی نه تنها عاملی است که بنیان ارتباطات عناصر متشکله موسیقی را می‌سازد بلکه وسیله‌ای است که به این عناصر معنا می‌بخشد. اگرچه آوردن نغمات بدیع یکی پس از دیگری، امری خلاقانه به نظر می‌رسد، اما در دنیای واقع، داشتن موسیقی بدون تکرار اجزا در آن به مثابه نقشه‌ای است بدون هرگونه نشانه‌گذاری که نهایتاً به اغتشاش ذهن

2. geometric
 3. orchestration
 4. harmony
 5. Schumann
- ۶ Violoncello: ساز زهی آرشه‌ای
۷ Contrabass: ساز زهی آرشه‌ای
۸ Viola: ساز زهی آرشه‌ای

آنکه جایگاه آن در فرهنگ شرقی به هیچ روی تضعیف نشد.

ملودیه‌ها می‌توانند به صورتهای مختلفی از جمله ترکیب موتیفها به شکل ساده یا دگرگون شده و همچنین با دسته‌بندی تعداد محدودی از گروههای صوتی کوچک‌تر شکل گیرند. عناصر ملودی ساز معمولاً بنای خود را بر یک چارچوب بنا می‌کنند. این چارچوب تا حد زیادی شباهت به خطوط هندسی‌ای^۲ دارد که نقاشان در ابتدای کار برای مراعات پرسپکتیو بر روی بوم نقاشی ترسیم می‌کنند که در ادامه با افزوده شدن تدریجی عوامل بصری، در زیر تصاویر محو می‌شوند.

آهنگسازان به عنوان یک قاعده کلی، سعی در جلوگیری از تراحم عوامل دیگر به نفع ملودی دارند. به عبارت ساده‌تر آنها سعی می‌کنند عوامل دیگر موسیقایی مانند ارکستراسیون^۳ و هارمونی^۴ را به گونه‌ای سازماندهی کنند که منجر به کم فروغ شدن ملودی نشود. نمونه مقابل که بخش آغازین از موومان سوم از سمفونی شماره ۲ اثر شومان^۵ است (Alder, 1989: 125)، نشان می‌دهد که چگونه ملودی آرام افتتاحیه توسط زهیها سازماندهی می‌شود. نگاه کنید چگونه خط ویلن اول توسط ویلن دومها دوبله شده است تا بدنه ضخیم‌تری به ملودی بدهد. ویلنسلها^۶

و کنتراباسها^۷ تا حد زیادی پایین نگهداشته شده‌اند و ویولاها^۸ ریتمی متضاد را اجرا می‌کنند، به گونه‌ای که

تصویر ۲. قسمت آغازین موومان آخر از سمفونی شماره ۹ اثر بتهوون.



تکرار در دیگر هنرها نیز عنصری اصلی در تحکیم ساختار اثر به‌شمار می‌رود. به عنوان نمونه به‌کارگیری عنصر تکرار در بنای مسجد جامع شیراز (تصویر ۳) و چگونگی تأثیر آن در همبستگی عوامل متشکله ساختمان را بنگرید.

تصویر ۳. به‌کارگیری عنصر تکرار در ایجاد همبستگی بین اجزاء، مسجد جامع شیراز. عکس ۱۹۹۷، Irania.



تکرار در هنرها در موارد متعددی با تغییر یا دخل و تصرف هنرمند صورت می‌گیرد. عنصر تکرار شده، در این شرایط به اندازه کافی از لحاظ ظاهری به شکل اولیه وفادار می‌ماند تا مخاطب بتواند ارتباط میان آن دو را به راحتی درک یا با اندکی دقت دریافت نماید. در نمونه عکس ارائه شده (تصویر ۴)، اجراکننده با بهره‌گیری از عنصر تکرار شکل بلندگوی دستی خود در ابعادی چند برابر، توجه مخاطبین را از فواصل دور و نزدیک به خود معطوف می‌کند.

مشابه تکنیک فوق در موسیقی نیز

فرد می‌انجامد. ماری داوسون^۹ در این زمینه می‌گوید: «یک مصنف واقعی موسیقی کسی است که هدف‌اش آن باشد که آواز ساخته خود را به همه مردم جهان بیاموزد و به خاطر داشته باشد که مردم دنیا اکثراً غیرموسیقی‌دانند. شنوندگان در واقع، بیشتر به دنبال بازشنیدن عوامل آشنا هستند تا عوامل تازه‌تر، ملودی و شعری که بتوانند بخاطر بسپارند، زمزمه کنند و در حال دوش‌گرفتن در حمام آن را با سوت اجرا کنند. اگر تو به عنوان یک مصنف موسیقی از قدرت شگفت‌انگیز تکرار استفاده نکنی تا آواز خود را به شنونده بیاموزی، ممکن است سرانجام کارت به عنوان کسی که ایده‌های بدیع سراسر کارش را گرفته است در نشریه‌ای تخصصی ختم شود، در صفحاتی که هیچ‌گاه توسط مردم ورق نخواهد خورد» (Dawson, 2003: 1).

نوشته فوق در خاطر شنونده آوازهای محلی و کوچه و بازار را تداعی می‌کند. البته باید در نظر داشت که مفهوم اشاره شده بسیار گسترده‌تر از آوازهای محلی است. این خصوصیت بزرگ‌ترین آثار موسیقی و رمز جاودانگی آنهاست. شاید سرشناس‌ترین آهنگساز دنیا بتهوون^{۱۰} و در این میان آشنا‌ترین اثر وی موومان آخر سمفونی ۹ باشد؛ (تصویر ۲). این شکل نشان می‌دهد که چگونه عامل تکرار به عنوان عنصری ساختاری در این تم عمل می‌کند (تم تنها با تغییر بسیار مختصر که در شکل با علامت ستاره مشخص شده تکرار می‌شود) (Cambouropoulos and Tsou-gras, 2008: 3).

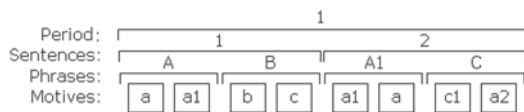
9. Mary Dawson
10. Ludwig van Beethoven

تصویر ۵. به کارگیری عنصر تکرار یا تغییر در ایجاد قطعه ارکسترال، اثر مؤلف.



حاصل می‌کند و در واقع آخرین عبارت جمله به گونه‌ای احساس پایانی قوی‌تری را به شنونده می‌دهد. عبارت موسیقایی^{۱۳} در تقسیم‌بندی عناصر متشکله موسیقی عنصری کوچک‌تر از جمله و بزرگ‌تر از موتیف^{۱۴} است. عبارت موسیقایی بخشی است که دارای استقلال نسبی بیانی است؛ البته این استقلال الزاماً ممکن است در خط نُت به راحتی دیده نشود، اما در عمل شنیده شود. استقلال به دست آمده می‌تواند از راه ارتباط نغمات یا از ارتباط ریتمیک بین نُت‌ها حاصل شود یا محصولی از مشارکت هر دو یا عوامل دیگری که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت باشد. از به هم پیوستن عبارات، جمله موسیقایی حاصل می‌شود و مرتبط شدن جملات به یکدیگر پریودها را تشکیل می‌دهند. تصویر شماره ۶ چگونگی و تناسب بین اجزا را نشان می‌دهد.

در این شکل موتیف a و تکرار تغییر یافته آن عبارت A



تصویر ۶. چگونگی و تناسب بین اجزا موسیقی از موتیف تا پریود.

را ایجاد کرده و ارتباط موتیف‌های b و c عبارت B را ساخته و از اتصال عبارت‌های A و B جمله اول حاصل

۱۱. Horn: سازی بادی برنجی
12. musical sentence
13. musical phrase
۱۴. motif: کوچکترین عنصر بیانی موسیقایی



تصویر ۴. به کارگیری عنصر تکرار یا تغییر در ایجاد برای ایجاد برجستگی. عکس Reuters, 2007

کاربرد فراوانی دارد؛ به گونه‌ای که یک جمله ملودیک می‌تواند به شکل فشرده یا کشیده شده در یک خط ملودیک یا در خطوط هم‌جوار تکرار شود. در این حالت شنونده نه تنها از همبستگی تکرار ملودی لذت می‌برد، بلکه از تنوع حاصل از تغییر اندازه آن نیز محظوظ می‌شود. نمونه کاربرد این تکنیک را می‌توان در تصویر شماره ۵ که قطعه‌ای ارکسترال از مؤلف است مشاهده نمود. در این قطعه خط ملودی اجرایی توسط ساز ترمپت به شکل فشرده شده و با تأخیر توسط هورن^{۱۱} تکرار می‌شود.

جمله موسیقایی^{۱۲} عبارت است از کوچک‌ترین بیان کامل که قادر به بیان حس یا حالتی در شنونده است. این جمله

معمولاً از دو یا

چند عبارت تشکیل می‌شود، که هر عبارت احساس موقتی از پایان را

تصویر ۸. نمایش گرافیکی شکل حرکت ملودی در گوشه زنگوله در بیات ترک.



کمک می‌کند. پیش‌یابی ذهنی ملودی در واقع یکی از اصلی‌ترین ارکان در ایجاد امکان درک و لذت موسیقی است. نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی موسیقی (Meyer, 1956) و درک و دریافت (Bruner & Postman, 1949 / Carlsen, 1969) نظرات خود را بر پیش‌یابی ذهنی ملودی نهادند، و معتقدند احساس اغنای شنونده از شنیدن موسیقی تا حد زیادی به میزان پاسخ‌گویی اثر به پیش‌یابی ذهنی ملودی وی مرتبط است. به عنوان مثال در یک حرکت ملودیک، آماده‌سازی عوامل صوتی برای ایجاد یک کادانس^{۱۷} کامل، انتظاری را برای شنونده رقم می‌زند که تنها با شنیدن آن کادانس به رضایت می‌رسد.

گستره صوتی در بنای ساختمان موسیقایی همان اندازه اهمیت دارد که کیفیت فواصل متشکله. به عبارت ساده‌تر در حوزه ذهنی شنونده در زمان برقراری ارتباط با موسیقی، کارکرد درجات موسیقی به صورت هم‌زمان در دو حیطه مورد ارزیابی ذهن قرار می‌گیرد که عبارت‌اند از، نخست کیفیت بین فاصله یک نت تا نتی که در ادامه می‌آید و به همین صورت نتهای بعدی، و دوم مرزهایی که نتهای از بم‌ترین تا زیرترین -خود را در آن محدود می‌نمایند و فرای آن حوزه حرکت نمی‌کنند. تصویر شماره ۹ گستره صوتی مثال قبلی را به نمایش می‌گذارد.

۱۵ period: حاصل ترکیب دو جمله کامل موسیقایی
16. melodic expectancy
17. cadence

شده است. این روند با تکرار تغییر یافته و از پی آمدن تکرار عینی a و تشکیل عبارت A1 و تکرار تغییر یافته موتیف c و گونه‌ای جدید از تکرار تغییر یافته‌ی a تداوم یافته، عبارت جدید را می‌سازد که در نهایت منجر به ایجاد جمله دوم می‌شود. حاصل جمع جمله اول و جمله دوم پریود^{۱۵} را می‌سازد.

کیفیت تسلسل نغمات با در
نمای حرکت نظر گرفتن ارتفاع صوتی آنها
ملودی و شکل حرکت ملودیک را تعیین
گستره می‌سازد. این حرکت ممکن است
صوتی با اصطلاحاتی مانند حرکت متصل، منفصل، پلکانی و پرشی توصیف شود.

ملودی در حرکت خود می‌تواند از ترکیبی از انواع حرکتها بهره جوید. تصویر شماره ۷ نمونه ملودی گوشه زنگوله در بیات ترک از ردیف میرزا عبدالله به



تصویر ۷. گوشه زنگوله در بیات ترک ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند.

روایت نورعلی برومند را نشان می‌دهد (دورینگ ۱۳۷۰: ۱۳۷). نمای کلی حرکت ملودیک در این گوشه در تصویر شماره ۸ به صورت گرافیکی به نمایش در آمده است. نمای پیش‌رفت ملودی به خاصیت «پیش‌یابی ذهنی ملودی»^{۱۶}



پیچیدگی ساختمان ریتمیک

ساختمان ریتمیک و پیچیدگیهای آن
از جمله موضوعاتی است که بر طرز
تلفی شنونده از اثر موسیقایی تأثیر
مستقیم می‌گذارد. اگر موسیقی را
هنر آرایش «زمان» با «اصوات»
بدانیم، از لحاظ وجه زمان به‌طور

کامل با مقوله ریتیم مرتبط است. در واقع، بستری که
موسیقی در آن موضوعیت می‌یابد پدیده زمان است. از
این منظر، یک هنر زمانمند مثل موسیقی تفاوت بنیادین
با هنرهای تجسمی به‌عنوان مهم‌ترین هنرهای مکانمند
می‌یابد، و در عین حال نزدیکی زیادی از جهت زمانمند
بودن به نمایش پیدا می‌کند. بازیگر اثر را در لحظه‌ها
با حرکات و گفتگوها خلق می‌کند و به نمایش می‌گذارد
و نوازنده در لحظه‌ها اصوات را می‌سازد و به گوش
می‌رساند. بنابراین در تعریفی ساده از ریتیم، می‌توان
آن را اتفاقات صوتی غیرمؤکد، که حول محور یک واقعه
صوتی مؤکد در بستر زمان، نظام‌مند می‌شوند به
گونه‌ای که نزد شنونده قابل درک باشند، دانست. این
اتفاقات صوتی - که محصول تضادهای گوناگونی از
جمله: بلندی و کوتاهی کشش، شدت و ضعف، زیری و
بمی و اختلافات حاصل از تنوع رنگ صوتی است - محور

اصلی حرکات ریتیم است و ریتیم نیز
موتور حرکت موسیقی محسوب
می‌شود. چگونگی سفر با این موتور

و پیچ و خمهای جاده، عامل اصلی ایجاد لذت در شنونده
است. بنابراین تناسب تُندا یا سرعت حرکت (تمپو)، پیچ
و خمها و فراز و نشیبهای راه و مدت زمان سفر تعادلی
است که توسط خالق اثر به آن توجه می‌شود. اگر
پیچیدگی ساختمان ریتمیک بیش از اندازه باشد، شنونده
در دنبال کردن اثر با مشکل مواجه می‌شود و چنانچه
کمتر از حد انتظار باشد برای شنونده ملال‌آور خواهد
شد.

پیچیدگیهای ریتمیک در یک اثر موسیقایی می‌تواند از
کوچک‌ترین عناصر بیانی یعنی موتیف آغاز و سپس
به ترتیب به عبارات و جملات پیچیده منجر شود.
به‌کارگیری تقسیمات نامتقارن ضرب مانند تریوله‌ها^{۱۸}،
سیکسوله‌ها^{۱۹} و تقسیماتی از این دست در ساختار
موتیف، ابتدایی‌ترین شیوه ایجاد پیچیدگی در ریتیم
است؛ به‌ویژه زمانی که این گونه تقسیمات در مجاورت
تقسیمات متقارن ارائه شوند.

هنر ترکیب صداهای سازها
استفاده از برای تشکیل ترکیبی متعادل
امکانات را ارکستراسیون می‌نامند
اجرائی سازهای (Kreitner, 2001). از آنجایی که
ارکستر همه انواع موسیقی متضمن واقع
شدن صداها در بستر پیش‌رونده زمان است، یکی از
مهم‌ترین مسائل پیش‌روی آهنگساز،
مهیاسازی بهترین بستر یا زمینه
صوتی برای تجلی و تبلور مواد
موسیقایی در آن است.

۱۸: Fr triolet اجرای سه نُت در زمان دو نُت
۱۹: Fr sextolet اجرای شش نُت در زمان چهار نُت

ضرورت اولیه در فرم موسیقی، فراهم‌آوری حرکت سیال و پیوسته‌شنونده از یک لحظه به لحظه دیگر اثر به شکل رضایت‌بخش است. بدین جهت، تناسب بین عوامل موسیقایی در حرکت افقی آنها حائز اهمیتی اساسی است. ایجاد پیوستگی از راههای گوناگونی قابل حصول است. یک صوت می‌تواند به صورت استدراجی استحاله یافته و تبدیل به صوتی دیگر شود، بدون آنکه شنونده به طور مستقیم متوجه این تغییر شود. آهنگساز می‌تواند در پی یافتن مشترکات بین اصوات باشد و با استفاده از آن مشترکات مواد موسیقی را یکی پس از دیگری به هم پیوند زند. یکی دیگر از ابزارها در دست آهنگساز در این زمینه، برخی تکنیکهای کنترپوان^{۲۰} است؛ مثلاً یک صوت روی یکی از خطوط می‌تواند تغییر کند، در حالی که بیان اجرایی در خط دیگر در حال تداوم است.

امکانات اجرایی سازهای ارکستر علاوه بر ایجاد بافت‌های متنوع و تنوع رنگ‌آمیزی، مهیاکننده هدف‌های دیگری نیز می‌باشد. بسط گستره صوتی، یکی از اصلی‌ترین این اهداف است. وجود سازهای متنوع با طیف صوتی بم و زیر، گستره فعالیتی را برای آهنگساز فراهم می‌آورد که قادر خواهد بود بوسیله آن به سهولت به ارائه بیان هنری خود در دامنه‌ای بسیار وسیع بپردازد.

بحث ارتباطات موسیقی و کلام

همانگی
کلام و
موسیقی

چه در حوزه
نظری و چه در
مباحث مرتبط
به شیوه‌های

عملی، توجه تعداد زیادی از اندیشمندان حوزه‌های موسیقی، ادبیات و زبان‌شناسی را به خود معطوف کرده است. در مقاله‌ای که توسط فیرتث^{۲۱} در سال ۱۹۵۷ منتشر شد به جنبه‌های موسیقایی زبان پرداخته شد. نظامی را که وی در این زمینه مورد مطالعه قرار داد، مشتمل است بر یافتن ارتباط ساختارشناسی هجاها (بخش آغازین، میانی و پایانی هجا)، تأکیدها، زیر بمی، و تعداد آنها در شکل‌گیری گروه‌های اصلی شکل‌دهنده عبارات و جملات. وی در این مطالعه در پی یافتن انطباقی بین ساختار زبان و نظریه‌های ملودی و ریتم در موسیقی است. اگر چه فیرتث توانست با نظریه خود دیدگاه‌های جدیدی را در حوزه ارتباط موسیقی و کلام پایه‌گذاری کند، مطالعات پس از وی نشان داد که در بررسی جنبه‌های متنوع ارتباط کلام و موسیقی، یافتن تشابهات ساختمان کلام و موسیقی ناکافی است. مشاهدات بعدی اندیشمندان^{۲۲} آشکار ساخت که ارتباط کلام و موسیقی یک ارتباط درونی است. بر این اساس ارتباط کلام و موسیقی به طور هم‌زمان از دو منظر قابل بررسی است: ۱. بهره‌برداری از الگوی متشابه؛ ۲. همنشینی و ترکیب.

۱. بهره‌برداری از الگوی متشابه

بهره‌برداری از الگوی متشابه به معنای استفاده از مشابهت‌های ساختاری است که بین اجزا متشکل کلام و موسیقی به صورت جزء به جزء وجود دارد مانند، زیر و بمی، کشش و تأکیدها.

20. counterpoint
21. Firth

22. Power, 1980/ Jakendoff and Lerdahl,
1980 and 1982/ Leuman, 1992/ Nketia,
2002

بشنو از نی چون حکایت می‌کند	وز جداییها شکایت می‌کند
	

→

۲. هم‌نشینی و ترکیب

هم‌نشینی و ترکیب کلام و موسیقی به معنای «نحو»ی آن -در مقابل انطباقات صرفی بررسی شده فوق - اشاره دارد. این نگاه به ارتباط دو سوی عوامل موسیقایی در مقابل عوامل کلامی مانند تناسب بین عبارتها و جملات می‌پردازد. در برقراری چنین ارتباطی کوچک‌ترین عنصر مستقل موسیقایی یعنی موتیف در مقابل اولین واحد ریتمیک کلامی -در شعر فارسی واحد افعیل عروضی در حال خواندن- قرار می‌گیرد و به همین ترتیب عبارت در مقابل عبارت، جمله در مقابل جمله و پریود در مقابل پریود هماهنگ می‌شود. نُت‌نگاری زیر به نمایش چگونگی انطباقهای گروههای ریتمیک در مقابل تقسیمات شعری مثال قبل به شکل فاعلاتن در مقابل موتیف یک میزانی، مصرع در مقابل عبارت ریتمیک و بیت در مقابل جمله ریتمیک می‌پردازد

(تصویر ۱۱).

۲۲. برای اطلاع بیشتر در خصوص چگونگی انطباق هجاهای کلام و موسیقی در نظامهای سه‌گانه فوق نك: Azadehfar, 2006: 50-66

هماهنگی این عناصر خُرد، گونه‌ای از حرکت همسو را در خطوط کلام و موسیقی فراهم می‌آورد. البته باید توجه داشت که اهمیت هماهنگی عناصر مختلف کلام و موسیقی در نزد فرهنگهای گوناگون متفاوت است. به‌عنوان مثال، در نزد ملل فارسی‌زبان، عرب‌زبان و یونانی‌زبان که سیستم زبانی آنها از نظام کمی (کوتاهی و بلندی هجاهای کلمات) پیروی می‌کند، به نسبت ملل انگلیس یا آلمانی‌زبان که سیستم زبانی آنها از نظام کیفی (تأکیدات فشار صوتی هجاهای کلمات) پیروی می‌کند، هماهنگی عناصر کشش و تأکیدها در کلام و موسیقی از اهمیت یکسانی برخوردار نیست. به عبارت ساده‌تر، در نزد مردمی که بنیاد زبان آنها مبتنی بر سیستم کمی کوتاهی و بلندی هجاهای کلمات است، تناسب کوتاهی و بلندی هجاهای کلام و موسیقی از اهمیت والاتری برخوردار است؛ حال آنکه در نزد مللی که بنیاد زبان آنها مبتنی بر سیستم کیفی تأکیدات فشار صوتی هجاهاست، اهمیت تشابه الگوی تأکیدات به‌دست آمده از عوامل دینامیکی کلام و موسیقی بیشتر است. این ویژگی برای برخی ملل آسیای شرقی که نظام زبان آنها مبتنی بر سیستم تفاوت تُنهای هجاهاست به هماهنگی زیر و بمی هجاهای کلام و موسیقی تغییر شکل می‌دهد.^{۲۳}

نمونه زیر نشان می‌دهد چگونه تناسب کوتاهی و بلندی هجاهای شعر فارسی قابل تبدیل به ارزشهای کششی موسیقی است: (تصویر ۱۰)



به عنوان جمع‌بندی نهایی، می‌توان گفت ارتباط موسیقی و کلام از یک یا مجموعه‌ای از راهها به شرح زیر حاصل می‌شود:

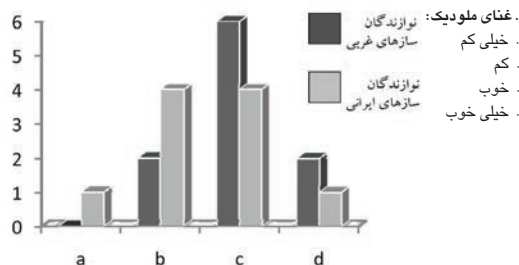
- الف. تناسب کوتاهی و بلندی هجاهای شعر و موسیقی؛
- ب. تناسب موتیفها، عبارات و جملات ریتمیک با افاعیل، مصرعها و ابیات شعری؛
- ج. تناسب ملودی به کار رفته و مضمون شعری؛
- د. تناسب مد به کار رفته و مضمون شعری.

در بخش پایانی این مقاله به
ارائه مطالعه موردی نقد یک اثر
موسیقی ایرانی با بهره‌گیری از
مبانی و اصول طرح شده فوق

پرداخته می‌شود. در این مطالعه،
یکی از قطعات آلبوم «فصل باران»
اثر مجید درخشانی تولید ۱۳۸۵ مورد بررسی قرار
می‌گیرد. از نظر روش‌شناسی، این مطالعه پیوندی بین
دو حوزه آهنگ‌سازی و روانشناسی برقرار می‌کند و
در این زمینه مبانی آهنگ‌سازی را با یک مطالعه میدانی
که در بررسی درک و دریافت دو جامعه آماری است،
پیوند می‌زند. بر این اساس با دیدگاه بین‌رشته‌ای،
پرسشنامه‌ای حاوی سؤالات مرتبط به درک و دریافت
مبانی آهنگ‌سازی تهیه شد. دو جامعه آماری مشتمل
بر ده نوازنده سازهای غربی و ده نوازنده سازهای
ایرانی با ترکیب نیمی زن و نیمی مرد بین سنین

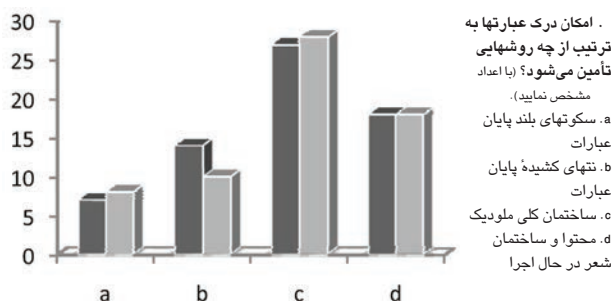
۲۴ ۱۸ سال که متوسط سابقه نوازندگی ۵ سال داشتند،
برای این مطالعه انتخاب شدند. پرسشنامه‌ای حاوی
۱۴ سؤال چهار گزینه‌ای تهیه شد که البته در برخی از
سؤالات پاسخ‌دهنده اجازه پاسخ دادن به بیش از یک
گزینه را داشت. در ابتدا، برای هر گروه نوازندگان
سازهای ایرانی و غربی قطعه‌ای مشابه از آلبوم فصل
باران (قطعه سوم) پخش گردید. سپس پرسشنامه در
اختیار آنها قرار گرفت و پاسخها جمع‌آوری شد. ذیلاً
سؤالات مورد مطالعه به همراه نمودار پاسخها مورد
بررسی قرار می‌گیرد.

سؤالات بخش مطالعه موردی به همراه بررسی نتایج نظر سنجیها



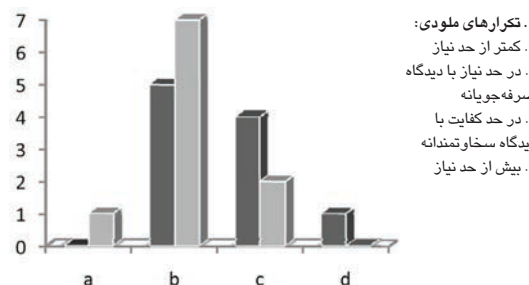
از آنجا که نوازندگان سازهای غربی بیشتر با گونه‌هایی
از موسیقی در تماس هستند که ملودی در آنها نسبت به
موسیقی آسیای غربی به‌ویژه ایران دارای غنای کمتری
است، موسیقی شنیده شده از لحاظ ملودی دارای غنای
بیشتری بوده است.

ساختمان عبارت و همچنین برقراری ارتباط بین آنها بوده‌اند. با وجود این پیچیدگی عبارات در نزد نوازندگان سازهای غربی کمتر از نوازندگان سازهای ایرانی بوده است.

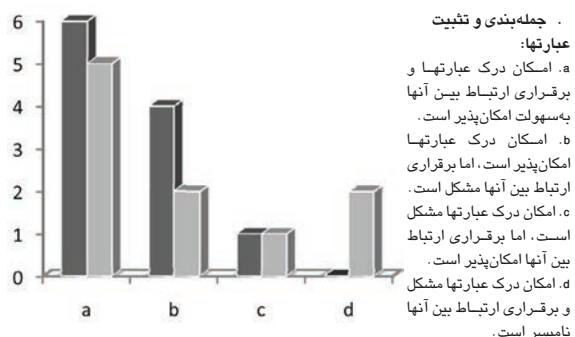


آهنگساز می‌تواند همزمان از یک یا چند عامل برای ایجاد مرز بین عبارات و یاری رساندن به شنونده در درک آنها استفاده نماید. بر این اساس، در پاسخ به پرسش فوق، پرسش شونده‌گان به نسبت کارکرد عامل تشخیص عبارت، عوامل مختلف ارائه شده در گزینه‌ها را به ترتیب اولویت انتخاب نموده‌اند. لذا گزینه‌ها صرفاً شیوه آهنگساز را بدون ارزش‌گذاری نشان می‌دهند. نکته جالب در نمودار فوق آن است که دیدگاه نوازندگان سازهای ایرانی و غربی در تشخیص استراتژی آهنگساز در نمایاندن عبارات بسیار مشترک می‌باشد.

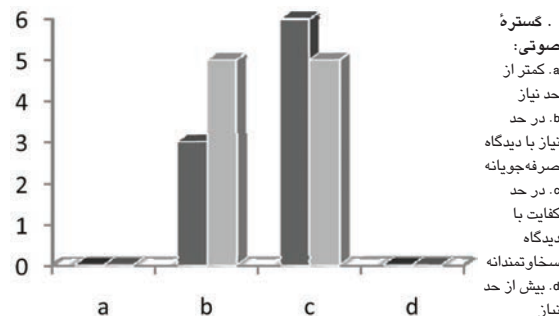
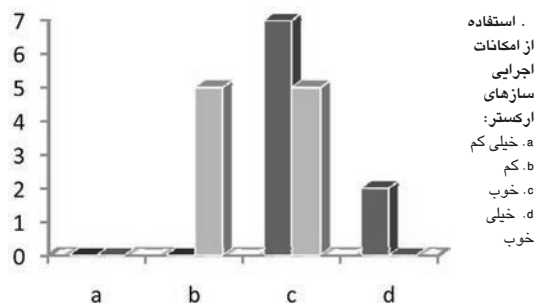
ترسیم و بهره‌برداری از گستره صوتی به عوامل زیادی بستگی دارد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از، بستر فرهنگی که موسیقی در آن شکل می‌گیرد و سبک



از آنجایی که تکرار در ملودیهایی موسیقی ایرانی به فراوانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، از نظر نوازندگان موسیقی ایرانی، آهنگساز در زمینه استفاده از ابزار تکرار دیدگاهی صرفه‌جویانه داشته است. با وجود این، انتخاب گزینه دوم و سوم توسط اغلب شرکت‌کنندگان در این مطالعه نشان می‌دهد که آهنگساز در زمینه استفاده از ابزار تکرار ملودی موفق عمل کرده است.

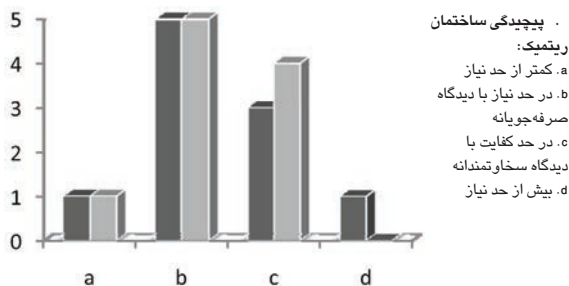
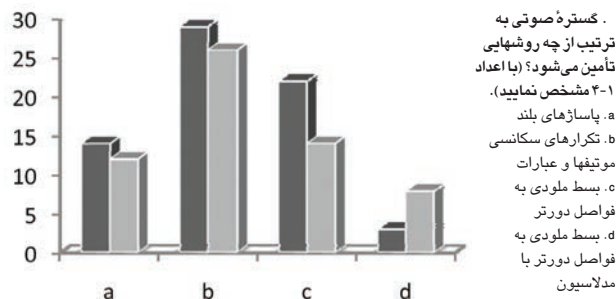
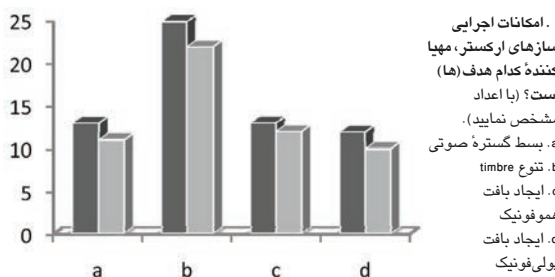


نتایج حاصل از بررسی چگونگی درک عبارات نشان می‌دهد که هر دو گروه، بدون سختی قادر به درک

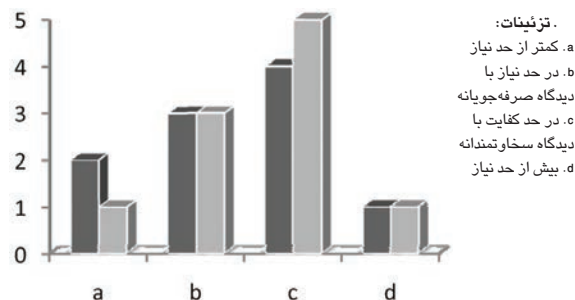
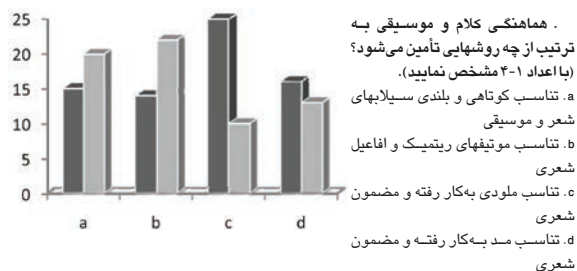
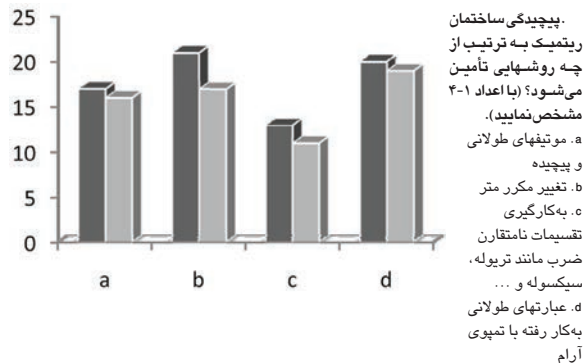
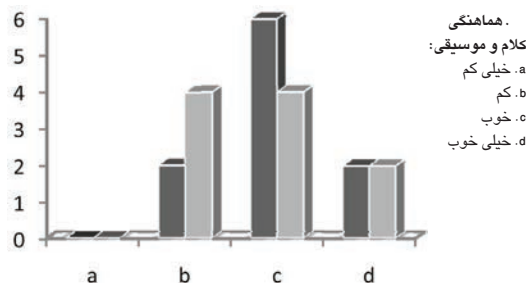


سازهای ایرانی اندازه این بهره‌برداری را کم تا خوب ارزیابی کرده‌اند. این ویژگی در انتخاب گزینه‌ها در سؤالات بعدی توسط نوازندگان ایرانی نیز به چشم می‌خورد.

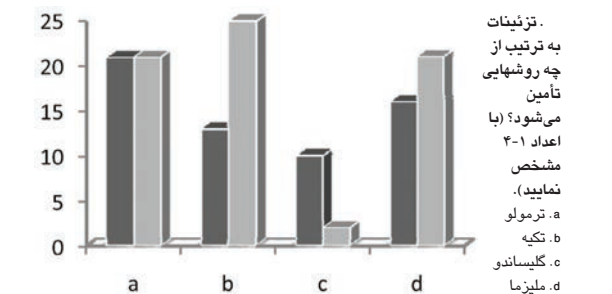
شخصی آهنگساز. بنابراین مهم آن است که این گستره از حد نیاز کمتر یا بیشتر نباشد. در بررسی این قطعه، شنوندگان بنا به بستر فرهنگی و سلیقه خود، استفاده از گستره صوتی را مناسب دانستند (نمودار ۵).

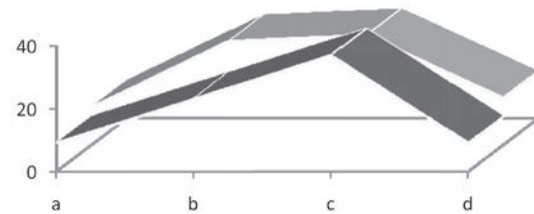


پاسخهای داده شده نشان می‌دهد میزان آشنایی حرفه‌ای با سازهای موسیقی توقع شنونده‌ها را در کاربرد آنها توسط آهنگساز افزایش می‌دهد. بر این اساس دیدگاه نوازندگان سازهای غربی در خصوص بهره‌برداری آهنگساز از امکانات اجرایی سازهای ارکستر خوب تا خیلی خوب بوده است؛ این در حالی است که نوازندگان



دریافت توفیق قطعه در کل با تجزیه و تحلیل داده‌ها در سؤالات چهارده‌گانه فوق، فرایند نسبتاً پیچیده آماری‌ای را نیازمند است که توضیح تمام مراحل آن در این مقاله نمی‌گنجد. با وجود این، برای ارائه یک جمع‌بندی کلی، نتیجه‌پردازش و تحلیل داده‌های پاسخهای جامعه آماری، در نمودار صفحه بعد به نمایش درمی‌آید. این نمودار نشان‌دهنده آن است که از دیدگاه هر دو گروه، این قطعه در به کارگیری عناصر موسیقی در ساختار خود نسبتاً موفق عمل کرده است.





توفیق قطعه بررسی شده در به‌کارگیری بهنگام عوامل موسیقایی، براساس جمع بندی پاسخها: a. تا حدودی نا موفق b. تا حدودی موفق c. موفق d. تا حد زیادی موفق

اگرچه نظام ارائه شده در این مقاله برای نقد یک اثر موسیقی بر پایه ساختار ظاهری آن، بنیانهای اولیه خود را از شیوه‌های مبتنی بر نقد فرمال گرفته است و در این زمینه ولادمیر پروپ^{۲۴} روسی کلود لوی استراوس^{۲۵} فرانسوی سازوکار این گونه از نقد را تحت عنوان نقد ساختارگرایانه در نقد ادبی و به طبع آن در زبان‌شناسی ساختاری استفاده کرده‌اند، اما مطالعه حاضر از دو جنبه حائز اهمیت است، نخست آنکه این شیوه نقد را به بررسی ساختاری موسیقی تعمیم می‌دهد و دوم آنکه در این بررسی، حوزه کاملاً متفاوتی را از خارج با عنوان «روانشناسی درک و دریافت» درگیر می‌کند.

نقد ساختار قطعه بر بنیان آهنگسازی، به معنی بررسی «نظام» موسیقایی آن است. در هر نظام،

تمام اجزاء به هم مرتبط است؛ و کل اجزاء، مانند یک ماشین مرکب کار می‌کند و کار هیچ جزئی بیرون از کار کل اجزاء نیست. در این شیوه از نقد، منتقد می‌کوشد اثر هنری را بر اساس اصول تثبیت شده آفرینش هنری بررسی و نقد کند. در این سبک، اثر هنری از نظر ترکیب‌بندی، هماهنگی، وزن و آهنگ و دیگر تناسبات ظاهری بررسی و توفیق فنی هنرمند در آفرینش اثر آشکار می‌شود. کلیه این مراحل مبتنی بر دیدگاه جهان‌بینی، و ارزشهای منتقد است؛ و دایره دانش و زیبایی‌شناسی وی میزان واقع می‌شود. در شیوه مورد استفاده در این مقاله، این چالش وارد شده به نگاه ساختارگرایانه به اثر تا حدودی با سنجش ساختار ظاهری قطعه از نظر علم موسیقی‌شناسی با مطالعات علم روانشناسی و تحقیق میدانی در دو جامعه آماری، برطرف شده است.

در پایان لازم است به این نکته اشاره شود که شیوه به‌کارگرفته شده در نقد اثر موسیقی مورد مطالعه در این مقاله نباید با شیوه‌ای که از آن به‌عنوان «ساختارگرایی روانشناسی» یاد می‌شود یکسان پنداشته شود، چرا که در شیوه‌های نقد ساختارگرایی روانشناسی، روابط ساختاری اثر را با رویدادهای زندگی فردی و ساختار روانی «خالق» آن می‌سنجند، نه با روانشناسی ادراک «مخاطب».

24. Vladimir Propp
25. Claude Lévi-Strauss

درخشانی، مجید. (۱۳۸۵)، *فصل باران*، با آواز علیرضا قربانی. تهران: سروش، لوح فشرده صوتی.
دورینگ، ژان. (۱۳۷۰)، *رذیف تار و سه تار میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند*، تهران، سروش.

- Adler, Samuel. (1989), *Workbook for The study of orchestration*, Second ed. New York, Norton.
- Azadehfar, Mohammad Reza. (2006), *Rhythmic Structure in Iranian Music*, Tehran, Tehran University of Art.
- Bresler, Liora. (1996), "Basic and Applied Qualitative Research in Music Education", *Research Studies in Music Education* 6 (1).
- Bruner, JS and Postman L. (1949), "On the perception of incongruity; a paradigm", *Journal of personality* 18 (2).
- Cambouropoulos, Emiliios and Costas Tsougras. (2008), "Influence of Musical Similarity on Melodic Segmentation: Representations and Algorithms", *Paper read at Conference on Interdisciplinary Musicology*, at Aristotle University of Thessaloniki.
- Carlsen, James C. (1969), "Developing Aural Perception of Music in Context", *J Res Music Educ* 17 (1).
- Dawson, Mary. (2003) "The Power of Repetition", *Writers Write*, June-July.
- Firth, J. R. (1957), "Sounds and prosodies", In *Papers in linguistics 1934-1951* London, Oxford University Press.
- Irania. (1997), *Irania: Documentary and Pictorial Source of Information, Education and Entertainment About the Iranian People, Historical Sites and Vistas*, Tehran, Tehran University, Multimedia CD.
- Jackendoff, Ray, and Fred Lerdahl. (1982), "A grammatical parallel between language and music", In *Music, mind, and brain: The neuropsychology of music*, edited by Clynes, Manfred New York, Plenum Press.
- Kreitner, Kenneth. (2001), "Instrumentation and orchestration", In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Sadie, Stanley. IXXX vols. Vol. XVIII. Macmillan Publishers LTD.
- Leuman, Byran G. (1992), "The genesis of music and language", *Ethnomusicology* 36.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press.
- Nketia, J. H. Kwabena. (2002), "Musicology and Linguistics: Integrating the Phraseology of Text and Tune in the Creative Process", *Black Music Research* 22 (2).
- Powers, Harold. (1980), "Language models and musical analysis", *Ethnomusicology*, 24 (1).



میخائیل باختین و نظام گفتمان ادبی

دکتر ژاله کهنمویی پور
استاد دانشگاه تهران
jkahnmoi@ut.ac.ir

دکتر سید خسرو خاوری
استادیار دانشگاه تهران
khavari@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵ ۱۰ ۸۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۲۳ ۱۱ ۸۷

چکیده

دیدگاه باختین^۱ در مورد شکلگیری رمان، نظام گفتمانی، کاربرد چندآوایی و نظریه‌اش در تقابل و گفتگو^۲ در دو کتاب معروف، مسائل آثار داستایوفسکی و بوطیقای داستایوفسکی^۳ به طور کامل بیان شده است که کتاب دوم در حقیقت بازنویسی شده کتاب نخست با برخی تغییرات و اضافات است. وی در مسائل آثار داستایوفسکی به طور کلی به طرح مسئله داستان و شخصیت‌پردازی نویسنده می‌پردازد و در بوطیقای داستایوفسکی در جست‌وجوی نوآوری‌های دیگری در آثار داستایوفسکی، او را پیشرو سنت شکنی در رمان، به کار برنده شیوه کارناوال‌سازی در فضای داستانی و به وجود آورنده انقلابی در داستان‌نویسی می‌داند. در این مقاله نخست به نقش ژولیا کریستوا^۴ و تودورف^۵ در شناساندن آثار برجسته باختین به منتقدین فرانسوی زبان خواهیم پرداخت و سپس نظریه‌های باختین را در مورد داستان، مکان زمانمند در داستان، تجزیه و تحلیل گفتمان، شخصیت‌پردازی و چندآوایی در داستان مطرح خواهیم کرد و در نهایت به بررسی رابطه بین چندآوایی و تقابل و گفتگو با بینامتنی، ابرمتنی و زیرمتنی خواهیم رسید.

واژگان کلیدی:

تقابل و گفتگو، چندآوایی، میخائیل باختین، کارناوال، «کلام دیگری»، داستایوفسکی.

- I. Bakhtine
- II. dialogisme
- III. la Poétique de Dostoïevsky
- IV. Kristeva
- V. Todorov

نویسنده را مد نظر دارد. در مقدمه کتاب دوم، باختین خود به این مسئله اشاره دارد و می‌نویسد: «می‌توان گفت که داستایوفسکی مفهوم جدیدی از ادبیات را ارائه می‌کند و آن چندآوایی است که در رمانهای وی کاملاً ملموس است و حتی از مرز خلاقیت داستانی داستایوفسکی تجاوز کرده، به برخی اصول بنیادی در زیباشناسی متون اروپایی ملحق می‌شود، به طوری که می‌شود گفت داستایوفسکی نوعی گونه هنری جدیدی را خلق کرده که در آن، بسیاری از لحظات اساسی قالب هنری سنتی متحمل تغییراتی گشته‌اند» (Bakhtin, 1970, *La poétique*...: 32)

از نظر باختین داستایوفسکی در قهرمانان خود یک کاراکتر، یک تیپ یا یک منش خاصی و به طور کلی یک شخصیت عینی را خلق نمی‌کند بلکه بیش از همه به کلام و گفتمان شخصیتش توجه دارد، گفتمانی که بیانگر نگرش او به خویش و به جهان اطرافش است. باختین می‌گوید: «قهرمانان داستایوفسکی یک شخصیت عینی نیستند بلکه یک کلام، یک صدا هستند، ما آنها را نمی‌توانیم در خیالمان مجسم کنیم بلکه صدایشان را می‌شنویم» (Ibid: 65)

اندیشه چند آوایی اولین بار توسط میخائیل باختین مطرح گشت. از نظر باختین هر گفته‌ای در ارتباط با گفته‌های دیگر است و همین گفته‌ها را در مجموع منطق تقابل و گفتگو می‌نامد. هر گفته‌ای در تقابل با گفته‌های بعدی و قبلی است و این ارتباط فقط در گفتمان ادبی نیست بلکه حتی در محاوره روزمره نیز کلام هر گوینده‌ای می‌تواند بازتابی از آواهای دیگر باشد و

میخائیل باختین که طبق گفته تزوتان تودوروف «بزرگترین متفکر روسی در زمینه علوم انسانی و برجسته‌ترین نظریه پرداز ادبیات معاصر است» (Todorov, 1981: 35) کتاب *مسائل*

مقدمه

آثار داستایوفسکی را در سال ۱۹۲۹م. منتشر کرد که در ۱۹۶۳م. توسط باختین بازنویسی شد و با تغییراتی تحت عنوان *بوطیقای داستایوفسکی* به چاپ رسید. این تغییر کلمه در عنوان کتاب بیانگر جنبه نشانه معنی‌شناسی روشی است که باختین در نقد آثار داستایوفسکی، به کار می‌برد. یعنی در بازنویسی کتاب، نقد او متوجه مسائل موجود در آثار داستایوفسکی نیست بلکه بوطیقای

در این میان ادبیات داستانی مناسب‌ترین زمینه را برای ایجاد چندآوایی آماده می‌سازد. منطق کلامی در ادبیات داستانی می‌تواند قالبهای متعددی را به خود بگیرد، از جمله اینکه یک گفتمان می‌تواند چه از طریق تمثیل و چه از طریق طنز در تضاد با گفتمان راوی باشد. در نقل‌قولهای مستقیم می‌توان متوجه آوایی شد که متفاوت از صدای راوی است و گاهی نیز صدای شخصیت داستان با صدای نویسنده یکی می‌شود. واژه تقابل یا گفتگو بسیار نزدیک به واژه دیالوگ^۱ یا گفتگو است.

در این مقاله هدف، بررسی دیدگاه باختین در شکل‌گیری رمان، در نظام گفتمانی و کاربرد چندآوایی در رمان به‌ویژه در آثار داستایوفسکی است.

دو اثر معروف باختین: *بوطیقای*
نقش ژولیا کریستوا در شناساندن باختین
داستایوفسکی و آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در دوره قرون وسطی و رنسانس در ۱۹۷۰ به زبان فرانسه ترجمه شد. پیش از آن نیز از وی مقاله «گزاره در رمان» در دسامبر ۱۹۶۸ در مجله *زبان*^۲ با ترجمه ژولیا کریستوا منتشر شده بود. مترجم در حاشیه^۳ این مقاله نوشت:

«این مقاله در شماره ۸ نشریه پرسشهای ادبی^۴ در ۱۹۶۵ به چاپ رسیده و بخشی از کتاب *انواع گزاره*^۵ است که باختین در حال

حاضر مشغول نگارش آن است. این کتاب مطالعاتی است درباره واژه‌های اختصاصی یا گونه‌هایی از زبان که در شرایط مختلف تعاملات شفاهی بین افراد به وجود می‌آید و در انواع گوناگون متون نوشتاری و حتی متون ادبی نیز به کار می‌رود» (Kristeva, 1968: 126)

در همین نشریه ژولیا کریستوا درباره باختین می‌نویسد: «درباره دوگانگی گفتار و گزاره‌ها به عنوان تصویر بنیادی رمان که او را در ارتباط با سنت شفاهی کارناوال قرار می‌دهد و بیانگر نوعی مکانیسم خنده و بازی ماسکهاست، بهترین توصیفات را می‌توان در نوشته‌های باختین یافت از جمله در کتاب *بوطیقای داستایوفسکی*» (Ibid). کریستوا همچنین در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «باختین، واژه، گفتگو و رمان» توضیح کاملی در مورد نظریه باختین درباره گفتمان در رمان می‌دهد (Kristeva, 1967)

کریستوا اولین کسی بود که به اهمیت متون نقد باختین اشاره کرد و او را به فرانسویان شناساند. در ماه آوریل سال ۱۹۶۸م. یک شماره از مجله معروف *نقد نو*^۶ به مجموعه مقالات همایش کلونی^۷ درباره «زبان‌شناسی و ادبیات» اختصاص داده شد. در این همایش که فیلیپ سولر^۷ و ژولیا کریستوا جزو گردانندگان همایش بودند، در آغاز کریستوا در یکی از سخنرانیهای خود به واژه idéologème اشاره کرد و گفت که این واژه را به نوعی، از نوشته‌های

1. dialogue
2. Languages
3. Voprosy literatouri
4. Les types d'enoncés
5. La Nouvelle Critique
6. Cluny
7. Philippe Sollers

باختین به عاریت گرفته است و مفهوم آن یعنی ارتباطی که بین ساختار عینی یک متن (نظیر رمان) و دیگر ساختارها (نظیر گفتمان علمی) در یک فضای بینامتنی وجود دارد.

در همایش بعدی که به سال ۱۹۷۰م. در کلونی برگزار شد، ژولیا کریستوا در سخنرانی خود درباره ادبیات و ایدئولوژی بیان داشت که «نشانه معنی‌شناسی از آن پس به نقد پساساختارگرا تمایل پیدا می‌کند» (Kristeva, 1970: 241). او گفت «از جمله بنیان‌گزاران این نقد پساساختارگرا باختین، ولوچینو^۸ و مدودو^۹ هستند. نوشته‌های اینان در فرانسه چندان شناخته شده نیست و فقط برخی نوشته‌های باختین به فرانسه ترجمه شده است» (Ibid). از جمله روندهای پساساختارگرا بررسی جنبه‌های ایدئولوژیکی در گفتمان است. این سخنرانی کریستوا درست قبل از انتشار کتاب *بوطیقای داستایوفسکی* در فرانسه منتشر شد. هم‌زمان با انتشار این کتاب، کریستوا نیز در معرفی کتاب، مقاله‌ای در نشریه *نقد*^{۱۰} منتشر کرد که در واقع تکمیل‌کننده مقاله قبلی او (۱۹۶۷م) درباره باختین بود و باختین را به عنوان یک منتقد پیشرو و پساساختارگرا در زمینه چندآوایی و خنده کارناوالی در داستان معرفی کرد. پس از کریستوا، تودوروف در ۱۹۸۱م.

کتاب *میخائیل باختین، اصل گفتمانی و چند نوشته از گروه باختین*^{۱۱} را منتشر ساخت. کتاب مزبور در

شناساندن باختین به خوانندگان فرانسوی زبان، پس از آثار کریستوا، نقش اساسی داشت به طوری که به سرعت ترجمه کتابهای باختین در دسترس دانشجویان قرار گرفت. بخش اول کتاب در معرفی باختین، زندگی‌نامه و افکار او و بخش دوم نوشته‌هایی از ولوچینو و مدودو و خود باختین بود.

آنچه که در این مقاله بیش از همه **زبان تجربه** نظر خواننده را به خود معطوف می‌سازد، **یک سلسله گزاره‌هاست** نویسنده یا شاعر با زبان و تسلط بر آن است. در واقع شاعر یا نویسنده کلمات را از محیط می‌گیرد و در طول زندگی خود در تعامل با محیط به آنها لحن خاصی را می‌بخشد. در طول آفرینش گزاره‌های متفاوت که حاصل تعاملات اجتماعی است، گویندگان و نویسندگانی به دنیا می‌آیند، زندگی می‌کنند و می‌میرند. زبان یک فرهنگ یا لغت‌نامه وابسته به دستور زبان نیست؛ زبان تجربه گزاره‌هاست، یک تجربه شخصی از ترکیب گزاره‌های موجود در جامعه. هر پرسشگر یا مخاطبی، در ساختن گزاره‌هایش، حساسیتی را نسبت به محیط گفتمانی خود نشان می‌دهد و درمی‌یابد که سخن گفتن مرتبط با ارزیابی محیطی که در آن سخن گفته می‌شود و متناسب با زمان و مکان است و به علاوه آنچه بیان می‌شود نیز در نهایت توسط یک ارزیابی کلی

8. Volochinov

9. Medvedev

10. Critique

11. Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique suivi des Ecrits du cercle de Bakhtine*

جامعه محک زده می‌شود. در اینجا کمی به آنچه فروید در مورد رویارویی بین «زبان برون» و «زبان درون» می‌گوید نزدیک می‌شویم، بدین مفهوم که سخنان یک گزاره‌گر فقط در ارتباط با درونش نیست بلکه در ارتباط با دنیای برون او نیز قرار می‌گیرد و کلام «دیگری» وارد کلام گزاره‌گر می‌شود و به کلام او گرایش جامعه‌شناختی می‌دهد. این کلام «دیگری» کلام یک یا چند نفر دیگر است. منبع این کلام در بیرون از گزاره‌گر قرار دارد و همچون کلاژ^{۱۲} در نقاشی است، به گونه‌ای که نقاش یک جسم بیرونی را به نقاشی بچسباند و آن جسم بیرونی خواه‌ناخواه در درک نقاشی توسط یک نظاره‌گر مؤثر خواهد بود. کلامی که از بیرون در کلام گزاره‌گر به صورت نقل‌قول، یا بیان عقیده دیگری گنجانده می‌شود نیز در درک مطلب توسط شنونده بی‌تأثیر نیست. به عبارت دیگر بیان جمله‌ای که متعلق به گزاره‌گر نیست ولی در کلام او جای می‌گیرد به نوعی دخالت این کلام در گفته گزاره‌گر و پیوند آن به کلام گزاره‌گر است. در اینجا است که می‌توان گفت یک متن ادبی که به عنوان اثر یک نویسنده شناخته می‌شود به نوعی به ایدئولوژی محیط اطراف آن نویسنده تعلق دارد و به این ترتیب در یک متن ادبی سه مقوله را باید تشخیص داد که پیوسته در حال تعامل اند:

۱. خود اثر به عنوان یک نوشته ادبی؛
۲. ایدئولوژی محیط اطراف آن نویسنده؛

۳. محیط اقتصادی اجتماعی که اثر در آن خلق شده است.

در این میان نویسنده، مجموعه‌ای از واژه‌ها را در حافظه دارد و از این مجموعه که برگرفته از گفتگوهای محیط زیست اوست گفتمان‌ش را می‌سازد. برای باختین، زبان یک نظام ارزشیابی اجتماعی است و هرچه این نظام غنی‌تر، متنوع‌تر و پیچیده‌تر باشد، اثر ادبی پرمعنی‌تر خواهد بود.

باختین در تمام دوران زندگی بیش از همه انواع ادبی به رمان و تحلیل رمان فراگیری کتاب دربارهٔ زیبایی‌شناسی خلاقیت

کلامی که در ۱۹۷۹م. منتشر و در ۱۹۸۴م. به زبان فرانسه ترجمه شد، در بخشی تحت عنوان «رمان فراگیری»^{۱۳} همهٔ نظریه‌های خود را دربارهٔ رمان مطرح می‌سازد. باختین در این اثر راجع به مکان زمانمند^{۱۴} در داستان می‌نویسد: «مکان زمانمند یعنی همان زمان و فضا و رابطه آن دو با یکدیگر. در مکان زمانمند ادبی ما شاهد نشانه‌های مکانی و زمانی هستیم که کاملاً عینی و قابل لمس اند. در یک جا می‌بینیم زمان فشرده می‌شود و کاملاً این فشردگی زمان را احساس می‌کنیم در حالی که مکان

و فضا گسترش می‌یابد و در حرکت زمان یا سوژه یا تاریخ بلعیده می‌شود» (Bakhtine, 1984: 237)

12. Collage

۱۲. رمان فراگیری (Le roman d'apprentissage) زمانی است که شخصیت رمان در طول آن طی طریق کرده، تجربه‌ای را فرا می‌گیرد.

۱۴ Chronotope. در ادبیات این واژه در واقع از ریاضی به عاریت گرفته شده ولی به عنوان یک استعاره به کار می‌رود.

باختین در بخشی از اثر مزبور دربارهٔ مکان زمانمند در رمان‌گونه، می‌نویسد: «در نزد گوته همه چیز در تناسب با زمان و مکان است و هیچیک از عوامل مربوط با آنها بدون هدف به‌کار برده نشده و همه چیز در ارتباط با کنش داستانی است» (Ibid). باختین بر این تأکید دارد که در رمان‌گونه مثل بسیاری از رمانهای دیگر تحول فراگیری شخصیت داستان به همراه تحول دنیای اطرافش صورت می‌گیرد؛ شخصیت داستان نشانگر تشکل تاریخی دنیاست، در واقع او شخصیتی است کامل نشده و نمایانگر تمام امکانات انسانی، انسانی که در بین آزادی و الزام قرار گرفته است؛ شخصیت داستان چهرهٔ انسان در حال تحول را، در دنیایی واقع‌گرا به تصویر می‌کشد. از نظر باختین رمان را نمی‌توان در بین طبقه‌بندی گونه‌های ادبی در جایگاه خاصی قرار داد چرا که رمان تنها نوع ادبی است که مدام ساختار، اصول، حتی هویت خود را زیر سؤال می‌برد. دیگر انواع ادبی ثابت و کدبندی شده‌اند ولی رمان چارچوبها را به هم می‌ریزد و چندقالبی و چندشکلی است به‌طوری‌که حتی می‌تواند خود را در بخشهایی از شعر و نمایش نیز جا دهد. «از آنجا که هرگز در این دنیا حرف آخر زده نشده و دنیا مدام در حال تغییر شکل است، رمان نیز که نمایانگر این دنیاست قالبی ثابت ندارد و مدام در حال شکل‌گیری است. هرگز کسی نتوانسته حرف آخر را برای رمان بزند» (Bakhtin, 1970, *La poétique*...: 195)

از نظر باختین رمان از سه جنبه با

حماسه تفاوت دارد:

۱. داستان زندگی قهرمان حماسی در گذشته‌ای بسیار دور از گذشتهٔ راوی یا خواننده داستان قرار دارد؛
۲. در حماسه گذشتهٔ مطلق بر اساس ارزشهای ثابت و غیرقابل تغییر بنا شده است؛
۳. شخصیتها و دنیای حماسی از دنیای امروز کاملاً به دور هستند.

اما در رمان این فاصله‌ها از بین رفته و در واقع رمان «خلاصه‌ای از همه چیز دنیاست» یعنی همان خلاصه‌ای که پل ریکور^{۱۵} نامش را «شبه‌دنیا» نهاده است (Ricoeur, 1983). باختین از نخستین نوشته‌هایش رمان را چون نمادی از واقعیت دنیا تلقی کرده است، واقعیتی که گفتگو با گذشته و آینده در آن صورت می‌گیرد، واقعیتی که با دیگر متون پیشین در تعامل است^{۱۶}. رمان از نظر باختین گفتمانی است که ما را به گفتمانهای پیشین ارجاع می‌دهد و رمان‌نویس نیز پیوسته در گفتگو با پیشینیان خود است.

نوآوری داستایوفسکی

در سال ۱۹۲۹م. باختین در کتاب *مسائل آثار داستایوفسکی* سعی کرد که نشان دهد چگونه داستایوفسکی در برابر اثرش یک رویه تازه پیش می‌گیرد و از نظر گفتمان، خلق شخصیتها، توصیف و روایت چه نوآوری را به ما ارائه می‌کند. در همان زمان باختین آرا نقد خود در مورد رمان را در کتابی تحت عنوان

15. Ricoeur

۱۶. آنچه که ژولیا کریستوا نامش را بینامتنی گذاشته در واقع واژه‌ای است که از گفته‌های باختین الهام گرفته است.

نویسنده و قهرمانش در روند زیباشناسی نوشت که این کتاب نخست بدون عنوان به صورت یادداشتهای پراکنده بود ولی ۵۰ سال بعد در ۱۹۷۹م. با عنوان بالا به چاپ رسید. این کتاب را نمی‌توان چندان متمایز از *مسائل آثار داستانیوفسکی* دانست چرا که در کتاب مزبور باختین به طور گسترده راجع به قهرمان رمان سخن می‌گوید و در حقیقت چهار فصل کتاب مربوط به جایگاه قهرمان اصلی و قهرمان فرعی رمان و یک فصل پایانی درباره نویسنده است. در این کتاب، باختین مسئله نویسنده همه‌چیزدان را مطرح می‌سازد و معتقد است که نویسنده به نسبت قهرمانانش و داستانی که روایت می‌کند دانای کل است و به هر نحوی که رمانش را به پایان برساند همیشه حاکم بر روایت، داستان و قهرمانانش می‌باشد و قهرمان داستان چیزی نیست جز یکی از مؤلفه‌های داستان. باختین می‌گوید: «افق دید من با افق دید کسی که در برابر دیدگانم ایستاده، متفاوت است یعنی آنچه را که در پشت سر او قرار دارد می‌بینیم و او نیز آنچه را که پشت سر من است مشاهده می‌کند، پس فضای دید و موضوع دید ما از یکدیگر متفاوت است، او مرا می‌بیند و من او را. در نتیجه نگاه او با نگاه من، متفاوت است: هر یک از ما یک تصویر کامل از دیگری را می‌بینیم ولی خودمان را به طور کامل مشاهده نمی‌کنیم، بدین معنی که هر یک از ما دیگری را از بیرون کامل می‌بیند ولی قادر به مشاهده تصویر کامل خودش نیست» (Bakhtine, 1979: 24). چرا که مثلاً هر یک از ما دست، پا، بدن خود را می‌بیند نه صورت خویش را، در حالی که کاملاً به آنچه در درونش

می‌گذرد آگاه است و از آنچه در درون دیگری می‌گذرد، کاملاً ناآگاه. این نگاه به دیگری که در مقابل ماست، در حقیقت همان جایگاه نویسنده است: نویسنده به نسبت شخصیت‌های داستانش و دنیای آنان، از بیرون به آنها می‌نگرد و می‌تواند از آنها یک تصویر کامل ببیند و آنها را در محیطی که کاملاً بر آن احاطه دارد تحول بخشد. نویسنده در طول رمانش به شخصیت داستانی‌اش امکان تجربه‌آموزی و فراگیری زندگی‌ای را می‌دهد که همراه با تحول این زندگی، شخصیت قهرمان داستان نیز تحول می‌یابد. در اینجا مسئله‌ای که مطرح می‌شود این است که قهرمانان داستان از بیرون توسط خالق خود یعنی نویسنده، به طور کامل رؤیت می‌شوند ولی درون آنان را چگونه می‌توان رؤیت کرد؟ باختین دو دنیای ممکن را تصویر می‌کند، یکی دنیای درونی قهرمان و دیگری فضای بیرونی او.

در مقابل این فضا، زمان هم وجود دارد یعنی همان‌گونه که باختین نظریه «فضا برای من» و «فضا برای دیگری» را مطرح می‌سازد، به نظریه زمان نیز توجه دارد و می‌گوید: «همان‌گونه که تصویر دیگری در فضای مقابل من قرار دارد، دنیای درونی او نیز در برابر من است و در زمان قرار می‌گیرد، بدین مفهوم که زمان باعث تحول آن دیگری می‌شود و دنیای درونی او در طی زمان داستان شکل می‌گیرد» (Ibid)

رابطه بین نویسنده و قهرمان را نوشتار مشخص می‌سازد و نویسنده می‌تواند با نوشتار، مفاهیم مختلف به روایت خود بدهد. به‌طوری‌که باختین می‌نویسد:

«این نوشتار می‌تواند بیانگر بازگشت به گذشته باشد، نوشتاری زندگی‌نامه‌ای باشد یا خود زندگی‌نامه‌ای و به نسبت آن قهرمان هم می‌تواند بیانگر چهره خود نویسنده باشد، یا نمادی باشد از شخصیت‌های بارز جامعه خود یا معرف تیپ و شخصیتی از قرن و دوره‌ای خاص» (Ibid) در کتاب *مسائل آثار داستایوفسکی* باختین همین رابطه بین نویسنده و قهرمان داستان را توضیح می‌دهد.

حال به متنی می‌پردازیم که با تغییراتی در عنوان و محتوای کتاب *مسائل آثار داستایوفسکی* در سال ۱۹۶۳م. با عنوان *بوطیقای داستایوفسکی* منتشر شد. باختین در آخرین سال‌های زندگی خود به نوآوری دیگری در زمینه نقد آثار داستایوفسکی اشاره می‌کند. وی در پیشگفتار کتاب مزبور به خصوص به این مسئله اشاره دارد که یکی از نوآفرینی‌های داستایوفسکی در آثارش، همین ایجاد چندآوایی در آنهاست. به نظر باختین داستایوفسکی کلام قهرمانانش را آزاد می‌کند؛ برخلاف تولستوی که قهرمانانش کلام نویسنده را تکرار می‌کنند و به نوعی سخنگوی نویسنده هستند. شخصیت‌های داستایوفسکی عینی نیستند ولی شخصیت‌هایی هستند که با قوت تمام صدایشان را به گوش ما می‌رسانند. ما آنها را نمی‌بینیم ولی صدایشان را می‌شنویم که درباره خود و درباره دنیا سخن می‌گویند. «نویسنده به کلام شخصیت داستانی‌اش توجه دارد. نویسنده در تمام داستان راجع به قهرمانش حرف نمی‌زد بلکه به همراه قهرمانش سخن می‌گوید، قهرمانش را مخاطب قرار می‌دهد و همه گفتمان همچون کلام یک شخص دوم است

نه سوم، یعنی نویسنده یک راوی نیست بلکه یک مخاطب است. کلام شخصیت داستان، کلام شخص دیگری غیر از نویسنده است؛ کلام قهرمان کلام خودش است نه کلام نویسنده که قهرمان داستان سخنگویش باشد» (Bakhtin, 1970, *La Poétique*...: 52). از این‌رو از دیدگاه باختین، داستایوفسکی با سنت شکنی خود، روایت داستان را از حالت تک‌گفتار خارج ساخته، انقلابی در نوشتار به وجود می‌آورد و تمام ادبیات را متحول می‌کند.

پیش از پرداختن به مسئله چندآوایی چندآوایی در آثار داستایوفسکی، باید به مفهوم کارناوال در شیوه داستانی داستایوفسکی مفهوم کارناوال را می‌دانیم: «شکلی از نمایش با ویژگی سنتی و فرهنگی، ولی کارناوال محلی است که در آن تعاملات زبانی، پرسش و پاسخها به صورت جشنواره رد و بدل می‌شود. این گفتمانها و گفت‌ووندها در زبان شخصیت‌های ادبی خودنمایی می‌کند و وارد زبان ادبی می‌شود. این انتقال کارناوال به زبان ادبی را کارناوالیزه شدن ادبیات می‌نامند» (Ibid: 209)

«در کارناوال حد و مرز بین گفتمان بازیگران و تماشاچیان حذف می‌شود؛ خنده و قهقهه بدون هیچ محدودیتی تکرار می‌شود؛ هیچ گفتگویی جدی نیست؛ مسخره‌بازی و طنز به وفور مشاهده می‌گردد؛ همه چیز را به تمسخر می‌گیرند و اصلاً نگرش به دنیا حالت طنز و تمسخر دارد. در آثار

ولتر، دیدرو، بالزاک، هوگو، ژرژساند، دیکنز، ادگار آلن پو، هوفمن و بخصوص در بوریس گودونوف^{۱۷} اثر پوشکین به کرات با آن مواجه می‌شویم» (Peytard, 1995: 67).

از ویژگیهای کارناوالیزه شدن متن این است که صداهای مختلف در یک جمله که ظاهراً از زبان یک گزاره‌گر به گوش می‌رسد، جلوه‌گر می‌شوند، بدین معنی که فقط صدای گزاره‌گر نیست که در گزاره شنیده می‌شود بلکه در این گزاره صدا یا صداهای دیگر که در حقیقت مخاطب گزاره‌گرند نیز منعکس است. به عنوان مثال گزاره‌گر در یک جمله ساده می‌گوید: «عجب احمقی هستم، ولی باید صبر کرد و دید!» در اینجا هم صدای گزاره‌گر منعکس است هم جواب احتمالی که از مخاطبش خواهد شنید ولی جمله توسط گزاره‌گر بیان شده است. همچنین در گفتگوی زیر:

- حالت خوب است؟

- هه، حالم خوب است... خیال می‌کنی؟

در جمله دوم که پاسخ به پرسش اول است در واقع صدای پرسشگر در درون جمله پاسخگو تکرار می‌شود.

بیشتر تجزیه و تحلیل‌های باختین از گفتمان در داستان بر صداهای دوگانه یا چندگانه متمرکز می‌شود. وی در کتاب *بوطیقای داستایوفسکی* می‌نویسد: «در زندگی روزمره، گفتمان ما پر از واژه‌هایی است که از دیگران

به عاریت می‌گیریم و در حقیقت تکرار گفتمان آنهاست، برخی از این واژه‌ها را به تصاحب خود درآورده و به حساب خودمان در گفتمان

خویش به کار می‌بریم بدون آنکه به خاطر داشته باشیم از چه کسی شنیده‌ایم، برخی دیگر را به کار می‌گیریم تا جمله‌هایمان را تکمیل کنیم با تصور اینکه این واژه به گفتمان خود ما تعلق دارد و بالاخره دسته سوم واژه‌هایی هستند که در بیان جملات خود به کار می‌گیریم ولی کاملاً با گفتمان همیشگی ما بیگانه و ناآشنااند» (Bakhtine, 1970, *La Poétique...*: 227)

در همه جا، چه در تک‌گفتار با خودمان، چه در بحث و گفتگوها، واژه‌ها و گفتمان دیگران در ما حضور دارد و این حضور در متون ادبی همان بینامتنی را تداعی می‌کند. اینکه باختین می‌گوید نوآوری داستایوفسکی چندآوایی در نوشتار اوست، در واقع همان حضور واژه‌ها و گفتمان دیگران در گفتارش است. شاید این پرسش مطرح شود که مگر نوشته‌های فلوربر^{۱۸} یا بسیاری دیگر از نویسندگان تکرار برخی واژه‌های «دیگران» نیست؟ از نظر باختین این تکرار، این حضور واژه‌های «دیگران» در آثار داستایوفسکی بسیار قوی‌تر است، به طوری که معتقد است: «در رمانها و داستانهای کوتاه داستایوفسکی هیچ واژه‌ای به کار گرفته نشده که نشانگر نگاه مؤلف به واژه «دیگری» نباشد، نگاهی که به تناوب انواع کلمه‌های گوناگون، تقلید آثار ادبی، نزاع قلمی، گفتگوی پنهان، سبک‌سازی، روایتهای طنزآمیز و بالاخره انواع گفتگوهای بارز را با شدت تمام مطرح می‌سازد[...]. این کلام یا واژه دیگری در نوشته‌های داستایوفسکی حضور بسیار

17. Boris Godounov
18. Flaubert

ادبی دیگر و تغییراتی که در این انتقال آشکار رخ می‌دهد»
(Ibid: 253)

گسترده‌ای دارد» (Ibid: 238). باختین در کتاب *بوطیقای
داستانیوفسکی*، به اصطلاح «زندگی یک واژه یا یک
کلام» بسیار اشاره می‌کند. منظور از «زندگی یک کلام»
چیست؟

در پاسخ به این پرسش باید گفت از نظر باختین یک کلام
در سه مقوله تعریف می‌شود:

۱. کلام «سریع و بی‌واسطه»^{۱۹} که همان گفتار راوی است
خطاب به خواننده یا قهرمان داستان؛

۲. کلام «روایت شده»^{۲۰} که همان نقل‌قول مستقیم
شخصیت داستانی است و به نسبت کلام مؤلف در
مرحله دوم قرار دارد و توسط مؤلف روایت می‌شود؛

۳. کلام «دو صدایی» که در آن مؤلف از جانب خود
سخن می‌گوید ولی به احتمال زیاد نگرش دیگری را نیز
در جمله‌اش به کار می‌گیرد. باختین می‌گوید:

«کلام هرگز تداعی‌کننده یک صدا نیست. زندگی یک کلام،
گذر این کلام از زبانی به زبان دیگر، از مفهومی به مفهوم
دیگر، از یک گروه اجتماعی به گروه اجتماعی دیگر و از
نسلی به نسل دیگر است. هر عضو یک گروه، کلام را
از صدای دیگری دریافت می‌کند، کلامی که دربردارنده
مفهومی است که آن دیگری برایش مشخص کرده، و به
نوبه خود آن کلام را به دیگری منتقل می‌کند. به همین

دلیل است که بررسی کلام

در انتقال از متنی به متن

دیگر اهمیتی خاص پیدا

می‌کند، بخصوص انتقال

آن از یک متن ادبی به متن

19. immédiat
20. représenté

گفتگو بین متون به وجود آورده‌اند به‌طوری‌که دیگر نمی‌دانیم چه کسی نویسنده این گزاره در متن ادبی است و چه کسی نقل‌قول‌کننده آن گزاره؛ دیگر مرز بین متن نقل‌قول‌کننده و متن بیان‌کننده کاملاً از بین رفته است و همین جاست که پیام باختین را در مورد اینکه حضور چندین صدا در یک گزاره ما را در شناسایی صاحبان هر یک از این صداها سر در گم می‌کند درمی‌یابیم.

با بررسی بوطیقای داستانیوفسکی، رابطه بین نظریه بینامتنی ژولیا کریستوا و نظریه تقابل و گفتگو نتیجه در نوشته‌های باختین آشکار می‌شود و درمی‌یابیم که چندآوایی در متن و تقابل و گفتگو در متن که دو واژه کلیدی در آثار باختین است به نوعی همان بینامتنی است و با آنچه ژرار ژنت^{۲۱} درباره ابرمتنی می‌گوید در ارتباط است: «هر رابطه‌ای که یک متن B (ابرمتن)^{۲۲} را در وابستگی با متنی پیشین یعنی A (زیرمتن)^{۲۳} قرار می‌دهد نشانگر آن است که متن B منتج از متن A با کمی تغییر و تحول است. به این ترتیب اودیسه هومر می‌تواند به همان اندازه برای *نه‌ئید* اثر ویرژیل^{۲۴} زیرمتن باشد که *ولیس* اثر جیمز جویس^{۲۵}» (Genette, 1982: 112). همچنین در آخرین جمله کتاب *الواح بازنوشتنی*^{۲۶} آنجاکه ژرار ژنت می‌نویسد: «ابرمتنی یکی از این عناوینی است که بیانگر چرخش متون از قرنی به قرن دیگر است، چرخشی که بدون آن ادبیات حتی یک لحظه نیز زنده نمی‌ماند» (Ibid: 453) بازتاب صدای باختین را می‌شنویم. و سرانجام هنگامی که در ۱۹۷۹ م. کتاب *دست‌دومها* یا *متون نقل‌قولی*^{۲۷} نوشته آنتوان کمپانیون^{۲۸} منتشر

می‌شود، می‌بینیم که از دوره باستان تا به امروز صداها یکی پس از دیگری از متنی به متن دیگر منتقل شده‌اند و نوعی تقابل و

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| 21. Genette | 26. Palimpsestes |
| 22. hypertexte | 27. Seconde Main ou Le |
| 23. hypotexte | Travail de la citation |
| 24. Eneide (Virgile) | 28. Antoine Compagnon |
| 25. Ulyss (James Joyce) | |

- Bakhtine, M. (1970), *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevsky*, publié en France, Paris, éd. Du Seuil.
- _____. (1970), *La poétique de Dostoïevsky*, publié en France, Paris, éd. Points.
- _____. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la Culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance*, publié en France, Paris, Gallimard.
- _____. (1979), *L'Auteur et le héros dans le processus esthétique*, Paris, Gallimard.
- _____. (1984), *Esthétique de la Création verbale*, Paris, Gallimard.
- Compagnon, A. (1979), *Seconde Main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- Kristeva, J. (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» in *Critique*, No. 239.
- _____. (1970), «Bakhtine et Dostoïevsky» in *Actes du Colloque: «Littérature et Idéologie»* Cluny-2, Avril.
- _____. (1968), «L'énoncé dans le roman» in *Langages*, décembre.
- Peytard, J. (1995), *Mikhaïl Bakhtine: dialogisme et analyse du discours*, éd. Bertrand-Lacoste, Paris.
- Ricoeur: (1983), *Temps et Récit*, Paris, Seuil.
- Todorov, T. (1981), *Le principe dialogique*, Paris, Seuil

بخش دوم ، نقدنامه

این شماره :
تحلیل گفتمان هنر



درآمدی بر تحلیل گفتمان

مقدمه

امروزه «تحلیل گفتمان»^۱ از رایج‌ترین عبارتهایی است که در حوزه‌های گوناگون علمی مورد استفاده قرار می‌گیرد. دانش‌هایی همچون زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، بلاغت، سیاست، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه و بسیاری دیگر از تحلیل گفتمانی برای تحقیق و پژوهش در پیکره مطالعاتی خود بهره می‌برند. در حقیقت، تحلیل گفتمان به رشته خاصی تعلق ندارد و یک نظریه و روش بینارشته‌ای محسوب می‌شود. همچنین تحلیل گفتمان به عنوان یک روش تحقیق در علوم انسانی از برخی روش‌ها همچون زبان‌شناسی هریس^۲ و بنونیست^۳، تبارشناسی فوکویی^۴، هرمنوتیک گادامری^۵ و بینامتنیت بارتی^۶ بهره می‌برد. به همین دلیل عبارت تحلیل گفتمان از بسامد فراوان و معناهای گوناگونی برخوردار است، چنان‌که هر دانش و گرایشی از این عبارت برداشت خاصی دارد. با این همه، اشتراکاتی نیز در مفهوم این عبارت وجود دارد که موجب نزدیکی و شباهت میان آنها شده است. در واقع، مطالعه و بررسی «تحلیل گفتمان» به دلیل دگرگونیهای در زمانی و هم‌زمانی دشوار است. اما اهمیت گفتمان و تحلیل آن موجب شده است که آثار فراوانی به

1. discourse analysis
2. Zellig Sabbetai Harris
3. Émile Benveniste
4. Paul Michel Foucault
5. Hans-Georg Gadamer
6. Roland Barthes

این موضوع اختصاص پیدا کنند و حتی چندین فرهنگنامه به صورت تخصصی به آن بپردازند. در این مقدمه کوشش می‌شود به بررسی تحلیل گفتمان در حوزه نقد هنری و ادبی پرداخته شود. اما از پیش مشخص است که تفکیک موضوع از دیگر حوزه‌های دانش ساده نیست و هیچ‌گاه به طور کامل نمی‌تواند این حوزه‌ها را از یکدیگر جدا کرد. لذا گاهی نیاز به اشاراتی از حوزه‌های دیگر نیز خواهد بود، با این حال تلاش می‌شود محور اصلی همواره نقد ادبی و هنری باقی بماند. در این نوشتار کوتاه نخست به تعریف «تحلیل گفتمان» و سپس به مطالعه نظریه و تاریخ آن پرداخته می‌شود.

معنای تحلیل و معنای گفتمان

تحلیل و گفتمان از واژگانی هستند که به دلیل استفاده فراوان به‌ویژه در دهه‌های اخیر دارای معانی متعددی شده‌اند، چنان‌که بدون توجه به آنها ممکن است هر سخن یا نوشتاری دچار تناقض گردد. به همین دلیل است که پیش از هر مطلب دیگری باید به بازتعریف آنها پرداخت. شایان ذکر است در اینجا گفتمان فقط از نظر معنای لغوی مورد بررسی قرار می‌گیرد و معنا یا معانی اصطلاحی آن در قسمتهای پسین مطالعه خواهد شد.

تحلیل: در مورد تحلیل می‌توان گفت با وجود اینکه مفهومی بسیار رایج و تأثیرگذار است اما به اندازه کافی در خصوص آن پژوهش نشده است. به عبارت دیگر، تحلیل موجب شناساندن و مطالعه دیگر مفاهیم است اما خود چنان‌که باید، مورد شناسایی و تبیین قرار نگرفته است. همچنین تحقیق و پژوهشهای چندانی برای شناسایی مرزهای آن با مفاهیم نزدیکی همچون نقد، شیوه، روش و رویکرد صورت نگرفته است. از این رو نظر به اهمیت مفهوم واژه «تحلیل» در بررسی «تحلیل گفتمان» تلاش می‌شود به این موضوع به اختصار هر چه تمام‌تر پرداخته شود.

تقریباً هر دانشی تعریف و تاریخچه خاصی از تحلیل ارائه می‌دهد. اما نکته مهم اینکه در اغلب دانشها، کاربرد تحلیل در دو معنای مکمل و از دیدگاهی متضاد است، زیرا تحلیل از یک سو به عنوان بررسی عناصر درون متنی با یکدیگر مورد توجه قرار گرفته و از سوی دیگر تحلیل به عنوان مطالعه کلیت یک متن با بافتار آن است. این دو تعریف که از دیدگاهی در مقابل هم قرار دارند در یک فرایند زمانی شکل گرفته‌اند. به طور مثال زمانی در زبان شناسی به مطالعات فرا جمله‌ای، تحلیل اطلاق می‌شد اما پس از مدتی که زبان شناسی توسعه یافت و امکان مطالعاتی آن گسترده گردید تحلیل برای مطالعه فرامتنی به کار گرفته شد. البته باید پذیرفت این فرایند تحول معنایی برای واژه تحلیل در همه دانشها به یک شکل نیست. مؤلف کتاب *تحلیل حکایت*، نخست به تمایز میان متن و برون متن می‌پردازد و سپس تحقیق خود را بر روی متن و درون متن بنا می‌کند. ایو روتر^۷ در بررسی و مطالعه روابط و عناصر درون حکایت، از مفهوم تحلیل درونی استفاده می‌کند. وی می‌نویسد: «دو اصل بنیادین بر تحلیل روایت شناسانه حاکم است: تأکید بر متن،

که همچون يك ماده کلامی مستقل در نظر گرفته شده و به نوعی روابط آن با دنیای بیرونی و با فعالیتهای تولیدی و دریافتی در داخل پرانتز گذاشته شده است، و تمایز کاملاً روش‌شناختی میان سطوح تحلیل درونی در متن. این دو اصل مفاهیم بنیادینی را مشخص می‌کند که هرگونه رویکرد درونی را ساختارمند می‌کند» (Reuter, 1997: 9). چنان‌که ملاحظه می‌شود در اینجا مؤلف به انواع تحلیل باور دارد که یکی از آنها تحلیل درونی است. در این نوع تحلیل به بررسی درون متنی پرداخته می‌شود و تمام کتاب یاد شده از این نوع تحلیل برای مطالعه حکایت بهره برده است.

از نظر گرمس و کورتز، در نشانه-معناشناسی، «تحلیل به مجموعه فرآیندی اطلاق می‌شود که از آن برای توصیف ابژه نشانه-معناشناختی استفاده می‌شود. در چنین فرآیندی، فرض اولیه بر این است که ابژه مورد مطالعه یک کلیت معنادار است که باید به بررسی ارتباط بین همه بخشهای آن و سپس بین بخشها و کل آن پرداخت. این بررسی تاجایی پیش می‌رود که کوچک‌ترین واحد آن یعنی واحدی که دیگر تقسیم‌ناپذیر است نیز شامل شود» (Greimas & Courtés, 1993: 14)

تحلیل از دیدگاه دیگر در مقابل ساختار قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر هنگامی که سخن از تحلیل گفتمان می‌شود، تحلیل جای ساختار را می‌گیرد تا تحولی در تحقیق پیکره مطالعاتی صورت گیرد. ژان ماری ماراندان^۷ در توضیح تحولات سه‌گانه تحلیل گفتمان، به همین مسئله اشاره می‌کند: «تحول از ساختار به تحلیل. تحلیل گفتمان به جای کشف ساختار يك یا چند متن، شناسایی يك نظام کاربردی در هر متنی...» (Marandin, 1993: 157). بنابراین تحلیل دارای معانی گوناگونی است و تقابلهای گوناگونی را نیز شکل می‌دهد.

گفتمان : Discourse مفهومی است که در فلسفه کلاسیک به کار رفته است. و در آن شناخت گفتمانی که بر اساس زنجیره‌ای استدلالی شکل گرفته، در تضاد با شناخت حسی قرار می‌گیرد. اما فراتر از زبان‌شناسی، گفتمان، واژه‌ای است که در بسیاری از شاخه‌ها و گرایشهای علمی و فکری مورد توجه قرار گرفته است. زبان‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، انسان‌شناسی و بسیاری از دیگر شاخه‌ها و همچنین بسیاری از شخصیتها همچون بنونیست، فوکو، فونتنی^۸ از این واژه استفاده کرده‌اند و معناهای خاصی را به آن داده‌اند. در زبان فارسی از معادلهای گوناگونی همچون کلام، گفتار، نقل قول، سخن و گفتمان استفاده شده است. بی‌شک این معادلهای به‌خوبی بیانگر معناهای این واژه نیست. در نوشتار

7. Yves Reuter
8. Jean-Marie Marandin
9. Fontanille

حاضر در برابر این واژه، واژه «گفتمان» را برگزیده‌ایم که امروزه رایج‌ترین معادل برای آن است. «واژه گفتمان را اولین بار، داریوش آشوری در یکی از مقاله‌های خود تحت عنوان «نظریه غرب‌زدگی و بحران تفکر در ایران» به کار برد...» (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۵). با این حال برای تشریح معانی این واژه در زبانهای لاتین همچون زبان فرانسه، به بررسی معانی اصلی و مهم آن از نظر لغوی پرداخته می‌شود:

- سخنرانی در مقابل حضار؛
- مجموعه سخنان و فعالیت‌های بیهوده (جنبه منفی)؛
- نحوه بیان تفکرات و عقاید؛
- جهت‌دهی تفکر و شیوه بیان؛
- گونه‌ای از گفته (در زبان‌شناسی)؛
- محصول زبانی از دیدگاه پیوستگی زبان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و ایدئولوژیک آن؛
- نقل‌قول مستقیم^{۱۰} و نقل‌قول غیر مستقیم در زبان؛
- مقوله دستور زبانی.

چنان‌که ملاحظه می‌شود گفتمان دارای معانی بسیار متعدد و متنوع و حتی گاهی متضاد است. بر همین اساس است که باری در این خصوص می‌نویسد: «به نظر می‌رسد هیچ واژه‌ای به اندازه گفتمان در حوزه زبان‌شناسی چندمعنایی نیست» (Barry, 2002: 3). به همین دلیل هر سخنران یا نویسنده‌ای که می‌خواهد در این خصوص مطالبی ارائه نماید نخست در مورد معنایی که در نظر گرفته است توضیح می‌دهد و مشخص می‌کند که کدام معنا از معانی گوناگون را در نظر دارد.

در فرهنگ تحلیل گفتمان درباره گفتمان آمده است: «گفتمان چیزی جز خود زبان نیست که همچون فعالیتی در بافت محسوب شده، معنا و رابطه اجتماعی تولید می‌نماید» (Charaudeau, 2002: 4). Discours در معنای اولیه به سخن شفاهی در مقابل مخاطبان اطلاق می‌شود که در اغلب موارد همراه با یک موضوع مهم و گاهی جنجالی است. این واژه همچنین در معنای سخنان هم‌گرا و گاهی گفتگو است. گاهی نیز از آن برای بیان سخنان بیهوده و یاوه استفاده شده است. این کلمه در گذشته بیشتر به عنوان یکی از اصطلاحات بلاغت شناخته می‌شد، اما رفته رفته دیگر معانی این واژه

10. discours direct

هم مورد توجه قرار گرفت و معانی نوینی بر آن اضافه شد.

معنای گفتمانی معنایی سیال و پویاست، یعنی همان عناصری که در شکل‌گیری گفتمان نقش دارد مانند زمان، مکان و سوژه موجب می‌شوند تا گفته در شرایط مختلف گفتمانی، معانی گوناگونی نیز به خود بگیرد. برای توضیح این مطلب مثالی از کورتز مناسب است. او می‌گوید «باله» يك گفته است اما هنگامی که همراه با زمان و مکان یا کنش مرتبط شود به گفتمان تبدیل می‌گردد. به طور مثال: باله دو ساعت طول کشید. یا باله در سالن بزرگ شهر برگزار می‌شود. یا باله دیشب به یاد ماندنی بود. به عبارت دیگر، هنگامی که يك گفته تعین مکانی، زمانی یا کنشی پیدا می‌کند به آن گفتمان اطلاق می‌شود. چنین گفتمانی را شاید بتوان به طور تناقض‌نمایی گفتمان متنی نیز نامید (Courtés, 1993)

باید گفت نشانه-معناشناسی مکتب پاریس به دلیل تعریف متفاوتی که از نشانه و معنا رایج کرده از همان ابتدا دارای رویکرد گفتمانی بوده است. از نظر این مکتب، نشانه‌شناسی به دنبال ایجاد تئوری مربوط به نظام معنا می‌باشد. به همین دلیل برخلاف مکتبهایی که نشانه را قبل از هر چیز یک موضوع قابل مشاهده می‌دانند، نشانه یک ابژه تولیدشده و شکل‌گرفته است. به همین دلیل، تحلیل گفتمان از نظر مکتب پاریس، قبل از هر چیز مطالعه و بررسی شرایط تولید و دریافت معناست. که این تعریف هم تا به امروز دچار تحولات فراوانی شده است. در نشانه-معناشناسی، مفهوم گفتمان با مفهوم فرآیند گره خورده است. فرایندی بودن گفتمان بر این نکته تأکید دارد، که شکل‌گیری آن تابع مجموعه عملیاتی است که از یکسو دربرگیرنده زنجیره‌های بزرگ زبانی است و از سوی دیگر، توانشهای زبانی و غیر زبانی (ژست، فعالیت‌های حسی-حرکتی ...) را هم شامل می‌شود.

بررسی مقایسه‌ای گفتمان

به دلیل اهمیت درک درست گفتمان، در ادامه به مقایسه آن با مهم‌ترین و اصلی‌ترین واژه‌های نزدیک و مشابه همچون زبان، متن، گفتگو‌مندی، گفته‌پردازی به اختصار پرداخته می‌شود.

گفتمان، زبان و گفتار: رابطه میان گفتمان و زبان از موضوعات اساسی و کانونی مبحث گفتمان است، تا جایی که برخی گفتمان را همان زبان یا بخش خاصی از آن پنداشته‌اند. زبان از مهم‌ترین موضوعات مطالعاتی در قرن بیستم بود که رفته‌رفته قوانین و قواعد خود را بر دیگر علوم به‌ویژه در عرصه علوم انسانی و اجتماعی گسترش داد. فرکلاف^{۱۱} اشاره

11. Fairclough

دارد که حتی برخی نهادهای اجتماعی را نیز بر اساس زبان از یکدیگر تفکیک و متمایز می‌کنند. وی می‌نویسد: «یک نهاد اجتماعی (گذشته از سایر چیزها) دستگاهی از تعامل کلامی، یا نظامی گفتمانی است. از این دیدگاه می‌توانیم یک نهاد را نوعی جامعه زبانی تلقی کنیم که ذخیره‌ای از رخدادهای گفتاری خاص خود دارد» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۴۳).

برخی از محققان نیز بیش از اینکه گفتمان را به زبان نسبت دهند با توجه به دوگانه سوسوری^{۱۲} آن را با گفتار شبیه یا یکی دانسته‌اند. زیرا گفتار در نزد سوسور کاربرد زبان توسط فرد است و گفتمان با کاربرد ارتباطی تنگاتنگ دارد. به نظر ما گفتمان نه زبان است و نه گفتار، زیرا با وجود برخی شباهتها، می‌توان به تفاوت‌های آن نیز اشاره کرد. گفتمان از این جهت از زبان متمایز می‌شود که زبان به ساختار و نظام گسترده و بسته‌ای اشاره دارد و به بیان دیگر بسیار گسترده و همگون تلقی می‌شود. همچنین از این جهت خود را از گفتار متمایز می‌شمارد که فراتر از کاربرد فردی محسوب می‌گردد. گفتمان به نوعی حد واسط میان زبان و گفتار است. معنای غالب گفتمان دربرگیرنده اجتماعی از کنشگران است که میان آنها ارتباطی ویژه وجود دارد.

گفتمان و متن: مقایسه گفتمان و متن دارای مشکلات بسیاری است زیرا نه تنها گفتمان یک واژه چندمعنایی است بلکه متن نیز چنین ویژگی‌ای را داراست. به همین دلیل گاهی این دو، متضاد هم و گاهی نیز مترادف هم تلقی می‌شود. به طور مثال باری در مورد فوش^{۱۳} می‌نویسد: «[وی] که تمایزی میان متن و گفتمان قائل نیست، چنین تعریفی را از گفتمان ارائه می‌دهد: «پدیده‌ای محسوس، محصولی در یک موقعیت معین شده، متأثر از شبکه‌ای پیچیده از تعیین‌کننده‌هایی فرازبان‌شناختی (اجتماعی، ایدئولوژیک)» (Barry, 2002: 3). به نظر بسیاری از محققان در نقد دوره نوین، گفتمان جایگزین متن می‌گردد. این موضوع تا آنجا جدی است که از نظر این عده می‌توان مطالعات در حوزه ادبی و هنری و به طور کلی علوم انسانی را به دو دوره متنی و گفتمانی تقسیم نمود.

موضوع دیگری که می‌تواند به عنوان تفاوتی برای این دو محسوب شود ماهیت فرایندی گفتمان نسبت به متن است. به عبارت دیگر، گفتمان با فرایند همراه است زیرا در آن گفته‌پردازی وجود دارد. یکی از موضوعات قابل توجه در این حوزه «تحلیل متنی» است، که می‌توان گفت تحلیل گفتمانی گسترده‌تر از تحلیل متنی است و آن را در برمی‌گیرد.

گفتمان و گفتگو‌مندی: گفتگو‌مندی که توسط میخائیل باختین^{۱۴} در نیمه نخست قرن بیستم مطرح شد برخاسته از نظریه‌ای منسجم همراه با برخی تعابیر دیگر همچون چندصدایی، آمیختگی، زمان-مکان است. با توجه به اینکه گفتگو‌مندی نظریه

12. Ferdinand de Saussure

13. Fuchs

14. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

خود را بر اساس روابط میان متن و موقعیت برون‌متنی به‌ویژه موقعیت اجتماعی آن بنا کرده است، می‌تواند یکی از زمینه‌ها و بسترهای شکل‌گیری گفتمان نیز محسوب شود. البته گفتگومندی در شکل‌گیری مباحث بینامتنی به‌ویژه بینامتنیت کریستوایی^{۱۵} نیز نقش تعیین‌کننده و ثابت‌شده‌ای دارد. گفتگومندی نیز بر گفتمان تأثیرات خاص خود را داشته است چنانکه سرفتی^{۱۶} در کتاب *عناصر تحلیل گفتمان* در فصلی با عنوان «بافتار گفتمان (گفتگومندی عمومی)» می‌نویسد: «بنابراین، گفتمان فقط یک واحد هم‌گرا نیست بلکه در معنای خاص خود یک واقعیت «غیریت» است (با حضور دیگری که واحد خود را در سطح رویین قرار می‌دهد). مضمون گفتگومندی به‌طور چندجانبه نظریه پردازان گفتمان را متأثر می‌کند» (Sarfati, 1997: 50)

در واقع رابطه میان گفتگومندی و گفتمان و بررسی مقایسه‌ای این دو بسیار پیچیده است، زیرا برخی گفتگومندی را پیش‌زمینه گفتمان فرض می‌کنند و برخی دیگر هیچ تفاوتی میان آن دو قائل نیستند. همچنین در بسیاری از موارد از ترکیب «گفتمان گفتگومند»^{۱۷} یا «گفتگومندی بیناگفتمانی»^{۱۸} استفاده شده است. مشکل هنگامی دوچندان می‌شود که بخواهیم به تمایزات این دو بپردازیم. واقعاً چه تفاوتی به غیر تفاوت تاریخی میان این دو مفهوم وجود دارد؟ هر دو به متن و همچنین فرامتن توجه دارند، هر دو وجود دیگری را به عنوان فاعل مستقل می‌پذیرند. هر دو به تکثر و چندصدایی باور دارند. چه چیز مهمی می‌تواند موجب تمایز این دو شود؟ گفتگومندی می‌تواند ویژگی و عنصری در اثر هنری و ادبی برای تحقیق باشد. می‌توان اثری را به‌واسطه حضور یا عدم حضور این ویژگی گفتگومندی و دلایل آن مورد مطالعه قرار داد. حتی می‌توان بر اساس آثار و نظریات باختین درباره گفتگومندی، به مطالعه گونه‌های ادبی و هنری پرداخت. اما گفتمان یک نگرش کلان‌تر به روابط متن و فرامتن است.

گفتمان و گفته‌پردازی^{۱۹}: از موضوعات مطرح دیگر، تفاوت میان گفتمان و گفته‌پردازی است. گفته‌پردازی که پس از متن‌پردازی مطرح شد، خود نوعی واکنش به ساختارگرایی محسوب می‌شود و به مطالعه بر گفته، گفته‌پرداز و گفته‌شنو می‌پردازد که خود بیانگر گذر از مطالعه صرف گفته یا متن به فراگفته‌هایی همچون گفته‌پرداز و گفته‌شنو است. نباید گفته‌پرداز را با مؤلف یکسان پنداشت، زیرا مؤلف به‌طور مستقل نسبت به اثرش مطرح است ولی گفته‌پرداز چنین وضعیتی را ندارد.

گفتمان نوعی ارتباط کلامی یا غیرکلامی است که ویژگی‌هایی خاص خود را دارد. مهم‌ترین ویژگی آن این است که گفتمان

15. Julia Kristeva

16. Sarfati

17. dialogisme discourse

18. dialogisme interdiscursif

19. enonciation

همواره در بافت و موقعیت متن مورد توجه و مطالعه قرار می‌گیرد. همچنین به دلیل وجود عناصر درون متن و برون متنی و روابط آنها، گفتمان همواره همچون يك فرایند تلقی می‌گردد. همین ویژگیها همچون بافتاری و فرایندی بودن گفتمان موجب می‌شود تا خصوصیات دیگری همانند پویایی، گشادگی، سیالی، بینامتنی، بینارشته‌ای و در بسیاری از مواقع بینافرهنگی و بینامدنی بودن را نیز داشته باشد. البته این ویژگیها به‌طور مشروح تر مورد مطالعه قرار خواهند گرفت.

تحلیل گفتمانی و تاریخچه آن

چنان‌که گفته شد واژه گفتمان و تحلیل به‌طور جداگانه از دیرباز وجود داشته‌اند. اما عبارت «تحلیل گفتمان» ترکیبی نسبتاً نو است. عبارت «تحلیل گفتمانی» در زبان انگلیسی برای نخستین بار توسط زیلک سابتای هریس به سال ۱۹۵۲ م. به‌کار برده شده است. مشهورترین شاگردش نوام چامسکی^{۲۰} و پیرو لئونارد بلومفیلد^{۲۱} است. تحلیل گفتمانی در فرانسه نیز توسط ژان دپوا^{۲۲} در سال ۱۹۶۸ م. مورد استفاده قرار گرفت.

تحلیل گفتمانی يك روش نقد در معنای خاص نیست بلکه رویکرد گسترده‌ای است که در آن می‌توان عناصری از روشهای نقادی گوناگونی را مشاهده کرد. این نکته بسیار مهم است زیرا می‌تواند تنوع و گوناگونی حاکم بر تحلیل گفتمانی را توجیه نماید، به همین دلیل است که نباید تحلیل گفتمانی را به يك دانش و دیدگاه خاصی تقلیل داد. تحلیل گفتمان در واقع تحلیل پیوندها و روابط متنی و مکان اجتماعی‌ای است که متن در آن تولید شده است. تحلیل گفتمانی چنانکه ملاحظه می‌شود بررسی و مطالعه متن در بافت خود همراه با عوامل تولیدکننده و دریافت‌کننده آن است. به عبارت دیگر، مطالعه زبان در موقعیت و شرایط تولید است.

نظریه تحلیل گفتمان بر این فرض استوار شده است که موقعیت و شرایط گفتمان در معناپردازی آن تأثیر قطعی و تعیین‌کننده‌ای دارد. به همین روی مطالعه زبان و متن بدون در نظر گرفتن موقعیت و شرایط آن موجب دگرگونی معنای آن خواهد شد. همچنین نظریه غالب بر این باور است که هر متنی بر پایه ایدئولوژی خاصی تولید شده است و تولیدکننده دارای پایگاه ایدئولوژیک خاصی است که متن حامل آن می‌باشد. از این‌رو به منظور شناخت بهتر آن، مناسب است موقعیت و عوامل متنی در يك تحلیل گفتمانی مورد مطالعه قرار گیرند. اما تحلیل گفتمان به مفهوم نوین آن پس از دهه‌های شصت رفته‌رفته ظهور و بروز کرد. از این دوره به بعد جریانات متعددی در اروپا و سپس سایر نقاط جهان با گرایش

- 20. Noam Chomsky
- 21. Leonard Bloomfield
- 22. Jean Dubois

به تحلیل گفتمان شکل گرفتند. گرچه این جریانات سراسر اروپا را پوشش دادند اما می‌توان چهار حوزه بزرگ را در این خصوص از یکدیگر متمایز کرد: حوزه روس-اسلاو، حوزه فرانسوی، حوزه آنگلساکسون و حوزه ژرمنی (آلمانی). گرچه بسیاری از محققان یا از حوزه روس-اسلاو یادی نمی‌کنند یا به صورت گذرا و نه يك حوزه قابل تأمل به آن اشاره می‌کنند اما از نظر ما این حوزه قابل توجه است. زیرا زمینه‌های مناسبی را برای مباحث گفتمانی فراهم کرده است. شخصیت‌هایی همچون باختین با طرح مباحثی مانند گفتگومندی عرصه نوینی در حوزه مطالعات ادبی و هنری فراهم کرد که یکی از مهم‌ترین زمینه‌های مباحث گفتمانی و تحلیل گفتمان محسوب می‌شود. همچنین باید از یوری لوتمان^{۲۳} یاد کرد که با سایبرنتیک^{۲۴} تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم قابل توجهی بر گفتمان و تحلیل گفتمانی داشته است.

حوزه فرانسوی مهم‌ترین حوزه گفتمان و مطالعات گفتمانی محسوب می‌شود. این حوزه خود دارای چندین گرایش جدی و اصلی است. نخستین و معروف‌ترین گرایش آن به نام «مکتب فرانسوی تحلیل گفتمان» شناخته شده است. این مکتب که با افرادی همچون آلتوسر^{۲۵}، پشو^{۲۶}، فوکو و لاکان^{۲۷} شکل گرفته است دارای گرایشهای فلسفی و فرهنگی است. مکتب دیگری که به نام «مکتب پاریس» معروف است به طور عمده توسط نشانه‌شناسانی همچون گرمس^{۲۸}، کورتز^{۲۹}، فونتنی و... شکل گرفته است. این جریان نشانه‌شناسی، امروزه در دانشگاه لیموژ^{۳۰} بسیار فعال است. البته جریانهایی دیگری همچون زبان‌شناسی و نیز افرادی همچون بنونیست و منگتو^{۳۱} که «مکتب پاریس» با آنها در تعامل بود دارای اهمیت بسیاری در این حوزه هستند. مکتب فرانسوی تحلیل گفتمان همچنین به داشتن گرایشهای پساساختارگرایانه نیز شهرت دارد. در واقع، زمینه‌های پساساختارگرایی به واسطه همین جریان یعنی نوع توجه به گفتمان و به‌کارگیری تحلیل گفتمان فراهم شد.

حوزه آنگلساکسون در گفتمان و تحلیل گفتمان ترکیبی از پراگماتیسم آمریکایی و فلسفه تحلیلی انگلیسی است. به همین دلیل نظریه «کنش زبانی» و به‌ویژه بنیانگذارش، اوستن^{۳۲} در این گونه از تحلیل گفتمان جایگاه مهمی را دارند. بنابراین برخلاف مباحث مطرح شده به‌ویژه در مکتب پاریس که گفتمان را به سوی گفته‌پردازی سوق داده است، گرایش امریکایی حوزه آنگلساکسون به کنشهای زبانی در يك موقعیت ارتباطاتی داده شده توجه می‌کند. گرایش انگلیسی با زبان‌شناسان برجسته‌ای همچون هالیدی^{۳۳} توانست تحلیل گفتمانی را به‌سوی مطالعه کاربرد زبان و متن در جامعه سوق دهد. به‌طور کلی حوزه آنگلساکسون قابلیت‌های زیادی را در کاربردی کردن مبحث تحلیل گفتمان به‌ویژه با روشهای

- | | |
|--|-------------------------------|
| 23. Yuri Lotman | 26. Pêcheux |
| 24. Cybertnetics, سایبرنتیک در شاخه‌های مختلف دانش بشری با معانی متفاوت به کار رفته است. موضوع اصلی سایبرنتیک بررسی ماهیت کنترل در انسان است. شاید بهترین معادلی که در فارسی می‌توان برای آن برگزید علم هدایت و کنترل یا خود فرمایی است. | 27. Jacques-Marie-Émile Lacan |
| 25. Louis Pierre Althusser | 28. Greimas |
| | 29. courtes |
| | 30. Université de Limoges |
| | 31. Dominique maingueneau |
| | 32. Austin |

میدانی و تجربی از خود نشان می‌دهد.

حوزه آلمانی‌گفتمان بیش از اینکه به مطالعات روش‌شناسانه درباره گفتمان بپردازد به مطالعات نظری در این خصوص پرداخته است. با این حال یکی از گرایشهای مهم گفتمان یعنی گفتمان انتقادی به‌طور مستقیم متأثر از نظریه‌پردازان آلمانی بخصوص هابرماس^{۳۴} است. این گرایش ریشه در مکتب فرانکفورت دارد که در عین حال زمینه شکل‌گیری مطالعات فرهنگی و گفتمانی را به‌ویژه در انگلستان فراهم کرده است.

در مورد تاریخچه مباحث مربوط به گفتمان و تحلیل گفتمانی می‌توان بر اساس هدف مورد نظر این نوشتار آن را به سه دوره اصلی تقسیم کرد: پیش‌اساختارگرایی، ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی.

دوره پیش‌اساختارگرایی دوره‌ای بسیار طولانی است یعنی از طرح نخستین مباحث در خصوص گفتمان در علم بلاغت شروع می‌شود و تا نیمه اول قرن بیستم تداوم می‌یابد. گفتمان در دوره باستانی، میانی و حتی بخش گسترده‌ای از دوره مدرن بیشتر به جنبه‌های بلاغی و زبانی معطوف بوده است. در این دوره طولانی گفتمان بیشتر به‌عنوان بیان مورد استفاده قرار می‌گرفت چنان‌که برای صنعت‌های بیانی از این واژه استفاده می‌کردند.

بر خلاف دوره نخست، دوره دوم که عصر ساختارگرایی محسوب می‌گردد بسیار کوتاه است و به بیان دقیق‌تر از نیمه نخست تا اواسط نیمه دوم قرن بیستم به طول می‌انجامد. با این حال دوره ساختارگرایی از اهمیت فراوانی برخوردار است، زیرا نه فقط واسطه میان دو دوره مهم و اصلی است بلکه بسیاری از مسائل اصلی گفتمان همچون وضع عبارت ترکیبی «تحلیل گفتمانی» و مقدمات رویکرد گفتمانی در همین دوره انجام می‌گیرد.

گفتمان در دوره ساختارگرایی توسط زبان‌شناسان معنا و مفهوم نوینی یافت که به‌طور تنگاتنگ با الگوی ساختارگرایی ارتباط دارد. واضع عبارت «تحلیل گفتمان» همچون زلیک هریس زبان‌شناس انگلیسی که در دوره ساختارگرایی به طرح این عبارت پرداخت نگاهی ساختارگرایانه به آن داشت. همچنین در فرانسه امیل بنویست که برای نخستین بار پژوهش‌های ارزنده‌ای را در خصوص گفتمان انجام داد به همین شکل گفتمان را با نگاهی ساختارگرایانه مورد توجه و مطالعه قرار می‌دهد. گفتمان در این دوره با وجود گرایش‌هایی هر چند اولیه همگی به نوعی از الگوی ساختارگرایی تبعیت می‌کنند. در آمریکا هریس به ساختار نحوی زبان و در فرانسه پس از چندی گرمس به ساختار معنایی آن می‌پردازند. هر دو گرایش علاوه بر به‌کارگیری واژه گفتمان در اینکه مطالعه ساختار معنایی و ساختار نحوی فراجمله‌ای است با

33. Halliday
34. Jürgen Habermas

یکدیگر اشتراك دارند. در واقع، وجه اصلی گفتمان زبانی در این دوره عبور از جمله و نائل آمدن به مطالعات فراجمله‌ای است. در نتیجه آن چیزی که گفتمان را از غیر خود متمایز می‌سازد فراجمله‌ای بودن آن است و در اینجا است که میان متن و گفتمان شباهت‌های زیادی دیده می‌شود تا جایی که در این دوره می‌توان آنها را یکی فرض کرد.

دوره اصلی گفتمان و تحلیل گفتمانی در دورهٔ پیاساختارگرایی اتفاق می‌افتد. زیرا گفتمان در این دوره نیز دارای معانی گوناگونی می‌شود و شخصیت‌های بزرگی همچون فوکو به آن می‌پردازند. در حوزهٔ زبانی دیگر گفتمان تحقیق فراجمله‌ای و متنی محسوب نمی‌شود بلکه مطالعات گفتمانی از حوزهٔ متن نیز فراتر می‌رود و بافت را نیز دربرمی‌گیرد. در اینجا تحلیل گفتمانی از تحلیل متنی متمایز می‌شود یا به تعبیر دیگر تحلیل برون‌گفتمانی ظهور می‌کند و خود را از تحلیل درون‌گفتمانی جدا می‌نماید. گفتمان در این دوره خود را بیش از پیش از مطالعات صرفاً زبانی رها نموده و متأثر از رشته‌های دیگری همچون فلسفه و علوم اجتماعی می‌شود. موضوع گفتمان دیگر مانند دورهٔ ساختارگرایی و به‌ویژه دورهٔ پیاساختارگرایی بر اساس محور زبان شکل نمی‌گیرد بلکه به عنوان نوعی نگرش و شیوه‌ای خاص در نقد و تحقیق مورد استفاده همهٔ علوم انسانی قرار می‌گیرد.

البته نوع دیگری از مرحله‌بندی و زمان‌بندی مرتبط با گفتمان نیز وجود دارد. به عبارت دقیق‌تر می‌توان این مباحث را در سه مرحله تقسیم کرد: زبان همچون يك نظام، زبان همچون يك بیان فردی و زبان همچون کنش و تعامل اجتماعی و فرهنگی. در مرحلهٔ نخست که به ساختارگرایی به‌ویژه ساختارگرایی کلاسیک همچون سوسوری مربوط می‌شود، زبان نظامی است ساختارمند و از پیش معین. این همان است که سوسور به عنوان لانگ^{۳۵} از آن یاد می‌کند. مرحله دوم بر اساس توجه به زبان فردی انجام می‌گیرد، زبانی که يك فرد از آن استفاده می‌کند و سوسور و پیروانش از آن با نام پارول^{۳۶} یاد می‌کنند. مرحله سوم نیز که بر اساس توجه به جنبه‌های اجتماعی صورت می‌گیرد همان دورهٔ گفتمان است.

انواع تحلیل گفتمان

امروزه تحلیل گفتمان نه فقط دارای تألیفات و آثار گوناگونی است بلکه گرایش‌های متفاوتی نیز از آن ظهور کرده‌اند. این تنوع و گوناگونی در اشکال تحلیل گفتمان نظر بسیاری از محققان را به خود جلب کرده است. به‌طور مثال سرفتی در این خصوص می‌نویسد: «گوناگونی و تنوع پذیرفته شده در شاخه‌های متفاوت زبان‌شناسی عاملی است که باید به ما

35. Langue
36. Parole

در بهتر شدن ویژگی پویایی تحلیل گفتمان کمک کند. یک تحلیل گفتمان وجود ندارد بلکه تحلیل گفتمانهایی وجود دارد یا به طور دقیق تر، تحلیل گفتمان خود را در اهداف و راههای درونی گوناگون ترکیب می‌کند» (Ibid: 16). این گرایشها هر یک بر عنصر یا عناصری تأکید می‌ورزند و ضمن داشتن اشتراکاتی با یکدیگر، دارای ویژگیهای خاص خود نیز هستند. موضوع در اینجا به نوعی گونه‌شناسی گفتمان و تحلیل گفتمان است. پیش از هر چیز باید یادآور شد که انواع گونه‌شناسی و تقسیم‌بندی گفتمان و تحلیل گفتمان وجود دارد و هر یک از دیدگاهی به این تقسیم‌بندی پرداخته‌اند. در اینجا به مهم‌ترین نوع گونه‌شناسی گفتمان و تحلیل گفتمانی پرداخته می‌شود که عبارت‌اند از: گفتمان توصیفی، گفتمان انتقادی و گفتمان اقناعی.

توصیفی: گفتمان می‌تواند بدون موضع‌گیری خاصی از سوی تحلیل‌گر باشد و صرفاً به توصیف بپردازد. شاید با مطالبی که در خصوص تعریف و تبیین گفتمان ارائه شد تصور گفتمان صرفاً توصیفی قدری مشکل باشد، اما هنگامی که به توصیف متن در شرایط و موقعیت تولید و دریافت آن اشاره شود در این صورت یک گفتمان توصیفی تلقی می‌گردد. فرکلاف از گفتمان توصیفی سخن می‌گوید و می‌کوشد آن را از گفتمان انتقادی متمایز کند. وی در این خصوص می‌نویسد: «با استفاده از واژه «توصیفی» می‌خواهم عمدتاً به ترسیم ویژگی آن دسته از رویکردها در تحلیل گفتمان بپردازم که اهدافشان یا اصلاً غیرتبیینی‌اند یا فقط در محدوده‌های «موضعی» حالت تبیینی پیدا می‌کنند و با اهداف تبیینی کلی، که ویژه تحلیل انتقادی گفتمان هستند [...] تضاد دارند» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۵۲). گفتمان توصیفی که بیشتر در گروه‌های زبان‌شناسی و سپس نشانه‌شناسی کلاسیک ظاهر شد توجه چندانی به موضوعات اجتماعی و سیاسی ندارد. پیرو این گرایش، تحلیل توصیفی گفتمان نیز بیشتر بر عناصر زبانی و نشانه‌ای تأکید دارد تا عناصر اجتماعی و سیاسی. با این حال هنگامی که به تعاریف گوناگون و مکاتب متفاوت مرتبط با گفتمان توجه شود مشخص می‌گردد که می‌توان گفتمانی را فرض کرد که در آن گفتمان‌کاوه در جست‌وجوی علت‌های بنیادین اجتماعی و ایدئولوژیک بلکه در حال تشریح و توصیف روابط و عناصر گفتمانی باشد.

انتقادی: مهم‌ترین گرایش به وجود آمده در حوزه گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی است. برخلاف گفتمان توصیفی، عده‌ای حتی ماهیت تحلیل گفتمان را انتقادی می‌دانند و تحلیل گفتمان انتقادی را معادل خود تحلیل گفتمان فرض کرده‌اند. از نظر عده دیگری که به نظر درست‌تر می‌آید تحلیل گفتمان انتقادی یکی از گرایشهای تحلیل گفتمان است، همانطوری که به طور مثال هرمنوتیک انتقادی یکی از انواع هرمنوتیک می‌باشد. همچنین می‌توان گفت که بسیاری از نشانه‌شناسانی که به تحلیل گفتمان می‌پردازند و در این خصوص مرجع محسوب می‌شوند رویکرد انتقادی ندارند. در واقع، تحلیل گفتمان انتقادی تلاقی میان تحلیل گفتمان از یک سو و مطالعات انتقادی از سوی دیگر است. البته تحلیل گفتمان دارای گرایشها و

تلاقیهای دیگری نیز هست.

تئون ای. ون دایک^{۳۷} در توصیف تحلیل انتقادی گفتمان می‌نویسد: «گفتمان‌کاوان ممکن است به نحو فعالانه‌تری درگیر موضوع مورد بررسی‌شان بشوند، مثلاً وقتی فرد به بررسی موضوعاتی از قبیل سوءاستفاده از قدرت، سلطه و نابرابری که در گفتمان نمود پیدا می‌کنند یا بازتولید می‌شوند می‌پردازد، ممکن است (آگاهانه یا ناآگاهانه) عملاً درگیر این مسائل شود. گفتمان‌کاوان انتقادی موضع سیاسی و اجتماعی خود را به صراحت بیان می‌کنند؛ آنها از یکی از طرفین جانبداری می‌کنند و از طریق تحلیلهای گفتمانی‌شان فعالانه در جریان این کنش اجتماعی شرکت می‌کنند تا از روابط سلطه پرده بردارند و یا آن را به چالش بکشند» (ون دایک، ۱۳۸۷: ۵۴، ۵۳). نورمن فرکلاف نیز در کتاب خود با عنوان *تحلیل/انتقادی گفتمان* دربارهٔ رویکرد انتقادی می‌نویسد: «رویکرد انتقادی مدعی است که گزاره‌های تلویحی طبیعی شده که منشی ایدئولوژیک دارند در گفتمان فراوان یافت می‌شوند و در تعیین جایگاه مردم به عنوان فاعلان اجتماعی، نقش ایفا می‌کنند» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۲۰).

استدلالی و اقناعی: استدلالی و اقناعی بودن گفتمان می‌تواند یک ویژگی برای گفتمان باشد اما گاهی این موضوع چنان مهم تلقی می‌شود که به عنوان یک گرایش در گفتمان نیز محسوب می‌شود. این ویژگی به معنای بلاغی گفتمان بسیار نزدیک می‌شود. بر این اساس در اغلب موارد گفتمان شکل ساده و توصیفی ندارد بلکه همواره در کنار گفتمان نوعی اقناع و استدلال نیز وجود دارد. این موضوع با چند ویژگی گفتمان همچون موضع‌گیری و ایدئولوژی نزدیک است. بنویست در این رابطه می‌نویسد: «هر گفته‌پردازی دارای گفته‌پرداز و گفته‌شنو است که نخستین آنها قصد تأثیرگذاری بر دیگری به هر نحو ممکن را دارد» (Amossy, 2006: 2). با توجه به تعریفی که بنویست از گفتمان می‌دهد و آن را از حکایت متمایز می‌کند، این وجه اقناعی بیشتر خود را آشکار می‌سازد.

گونه‌شناسی گفتمان و تحلیل گفتمانی به شکلی که در بالا از آن یاد شد محدود نمی‌شود، بلکه صورتهای دیگر تقسیم‌بندی گفتمانی نیز ارائه شده است. گفتمان‌گاهی بر اساس موضوع آن شناسایی و طبقه‌بندی می‌شود، به همین دلیل گفتمان اجتماعی، گفتمان سیاسی، گفتمان دینی و غیره قابل تصور می‌گردد. گفتمان همچنین گاهی بر اساس گفته‌پردازان آن نام‌گذاری و طبقه‌بندی می‌شود، به همین روی نیز گفتمان جوانان، گفتمان زنانه، گفتمان اقلیتها و غیره وجود دارد. برخی دیگر از گفتمانها نیز بر اساس رابطه با قدرت و مشروعیت گونه‌شناسی می‌شود. به‌طور مثال گفتمان رسمی و گفتمان غیررسمی از

این نوع محسوب می‌شوند. گاهی بر اساس گونه‌های ادبی و هنری این گونه‌شناسی انجام می‌گیرد. در این صورت می‌توان به گفتمان تراژیک یا کمیک اشاره کرد. ژان -مارک دفایس^{۳۸} و لورانس روزیر^{۳۹} کتابی با عنوان *رویکردهای گفتمان کمیک*^{۴۰} نوشته‌اند که از مراجع قابل توجه در این خصوص محسوب می‌گردد. همچنین تحلیل گفتمان بر اساس فرهنگها و کشورها نیز قابل تقسیم هستند، چنان‌که به‌طور مثال تحلیل گفتمان فرانسوی و تحلیل گفتمان انگلیسی و امریکایی وجود دارد.

تحلیل گفتمان در حوزه هنر

با توجه به اینکه موضوع اصلی این نوشتار تحلیل گفتمان هنری است مناسب است پس از مطالبی که در بالا برای تبیین گفتمان، تحلیل گفتمان، تاریخچه و گرایشهای آن مطرح شد، اینک به تحلیل گفتمان در حوزه هنر پرداخته شود. تحلیل گفتمان در عرصه هنر هم به عنوان یک روش مطالعه مورد توجه است هم به عنوان یک نگرش نظری به هنر و خلق و دریافت آن. پیش از هر چیز یادآوری می‌شود که تحلیل گفتمان در حوزه نقد هنری بسیار کمتر از برخی دیگر همچون زبانی -ادبی، اجتماعی و فلسفی مورد توجه قرار گرفته است. یکی از دلایل آن برداشتی است که از سرشت گفتمان می‌شود و در بسیاری از مواقع آن را مترادف کلام و سخن می‌پندارند. به همین دلیل تحلیل گفتمان در نظامهای کلامی بیشتر به کار گرفته شده است. در واقع، ارتباط تنگاتنگ لغوی و برداشتهای گوناگون صورت گرفته از گفتمان موجب شده است تا برخی گفتمان را فقط در نظام کلامی مورد توجه و بررسی قرار دهند. به همین دلیل در اینجا دو پرسش قابل طرح است: نخست رابطه گفتمان با هنرهای کلامی چیست؟ دوم رابطه گفتمان با نظامهای غیرکلامی هنر چگونه است؟

پاره‌ای نکات گفتمان بسترهای مناسبی را برای مطالعه نظامهای غیرکلامی به‌ویژه در هنرهای گوناگونی همچون دیداری، شنیداری و حرکتی فراهم می‌آورد. در این خصوص یادآوری می‌گردد که مباحث مربوط به گفتمان در هنرهای کلامی همانند تئاتر، سینما و موسیقی کلامی به دلیل اینکه از جنس کلام هستند به گفتمان ادبی و زبانی بسیار شبیه می‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان مبانی مطالعات گفتمانی صورت گرفته در حوزه‌های ادبی و زبانی را مورد استفاده قرار داد. پرسش مهم‌تر و حساس‌تر برای نوشتار حاضر ارتباط میان گفتمان و هنرهای غیرکلامی همانند تجسمی و معماری است. آیا می‌توان از واژه گفتمان برای آثار یاد شده استفاده کرد؟ آیا می‌توان واژه گفتمان را برای آثاری که به هیچ شکل در آنها از عناصر کلامی استفاده نشده به کار گرفت؟ پرسشهای بالا را می‌توان به دو طریق پاسخ داد. نخست

38. Jean-Marc Defays

39. Laurence Rosier

40. *Approches du discours comique*

می‌توان بررسی کرد که آیا تجربه‌ها و سنتهایی که در این حوزه وجود دارد از واژهٔ گفتمان برای چنین کاربردی استفاده کرده‌اند؟ دوم ظرفیتهای نظری گفتمان با چنین کاربردی منطبق است یا نه؟

می‌توان ادعا کرد که موضوع گفتمان هنری به‌طور تنگاتنگ با موضوع روابط بینانشانه‌ای نیز مرتبط است. زیرا هنر برخلاف ادبیات از نظامهای گوناگون نشانه‌ای بهره می‌برد و در برخی موارد این نظامهای گوناگون را درهم می‌آمیزد و متن‌ها و گفتمانهای چندنظامی را خلق می‌کند. همچنین از مهم‌ترین شکلهای روابط میان گفتمانها همین روابط بینانشانه‌ای است. با چنین امکانی است که ادبیات می‌تواند با هنرهای تجسمی یا نمایشی و سینمایی پیوند برقرار کند یا انواع هنرها با یکدیگر مرتبط شوند. به‌طور مثال یک مضمون تجسمی به مضمونی موسیقایی یا سینمایی تبدیل شود. در همین راستا محققان گفتمانی همچون دومینیک منگنو در آثار خود بخشی را به بینانشانه اختصاص می‌دهند.

علاوه بر نظامهای نشانه‌ای، یکی دیگر از مسائلی که هنر را با موضوع گفتمان بیش از پیش مرتبط می‌کند گفتمان به‌مثابهٔ یک گونه است. به‌طور مثال هنگامی که گفته می‌شود «گفتمان کمدی»، در آن سخن از گفتمانی است که مرز کلامی و غیرکلامی را درمی‌نوردد. به همین دلیل است که در کتاب *رویکردهای گفتمان کمدی* بخش قابل توجهی به موضوع کمدی غیرکلامی و فراکلامی و عناصر غیرکلامی و فراکلامی در کمدی اختصاص یافته است (Defays & Rosier, 1999: 45) در ایران خوشبختانه «تحلیل گفتمان» عبارت ناشناخته‌ای نیست و در دانشهای گوناگون به‌ویژه علوم اجتماعی و زبان‌شناسی از آن برای مطالعهٔ پیکره‌های مطالعاتی خود استفاده کرده و می‌کنند. کتابها و مقالاتی متعدد در این خصوص تألیف و ترجمه شده است.

یکی از ویژگیهای مبحث تحلیل گفتمان در ایران این است که بیش از بسیاری از فرهنگها و کشورها بر تحلیل گفتمان انتقادی تأکید دارد. این موضوع خود قابل تأمل است که چرا در برخی از جوامع همچون جامعهٔ ما، این گرایش خاص توجه بیشتری را به خود معطوف ساخته است؟ با وجود این با توجه به گستردگی و گوناگونی آن، هنوز مجموعهٔ این آثار منطبق با بضاعتها و قابلیت‌های تحلیل گفتمان نیست.

در خصوص مقالات این شماره

این شماره از پژوهشنامه کوشیده است تا با ارائه مقالاتی، گامی هر چند کوچک در شناساندن موضوعی مهم و گسترده بردارد. به همین منظور تلاش شده است تا مقالاتی انتخاب شوند که بتوانند به شکل مناسب‌تر و متنوع‌تری این موضوع گسترده را تبیین کنند.

نخستین مقاله این بخش با عنوان «مبانی نظری تحلیل گفتمان، رویکرد نشانه-معناشناختی» توسط دکتر حمیدرضا شعیری دبیر تخصصی این شماره و یکی از شخصیت‌های شناخته شده در حوزه مطالعات مربوط به مکتب پاریس نوشته

شده است که منطبق با «تحلیل گفتمان» براساس نظریه و کاربرد مکتب پاریس است. دیگر مقاله این بخش با عنوان «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی» به‌طور مشترک توسط دکتر بهمن نامور مطلق و خانم منیژه کنگرانی نوشته شده است. مقاله سوم، از خانم دکتر آن‌بی‌یر ژیس‌لن با عنوان «تصویر وارونه، نظام نیمه نمادی و معنای مکانی: فراگفتمان» است که برای این شماره پژوهشنامه تألیف و ترجمه شده و همراه با اصل آن به چاپ می‌رسد. دیگر مقاله این بخش تحقیق مشترک دکتر فرزانه سجودی و خانم فاطمه احمدی با عنوان «تحلیل انتقادی گفتمان فیلم روسری آبی» است که مطالعه‌ای کاربردی در حوزه تحلیل گفتمان است. آخرین مقاله این بخش با عنوان «بررسی پیوندهای بینامتنی در متون رادیویی» توسط دکتر ساسانی و خانم مهرناز گیگاسری به صورت کاربردی به بررسی و تحلیل برنامه‌های رادیویی می‌پردازد.

پژوهشنامه

- آقاگل زاده، فردوس. (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان/انتقادی*، انتشارات علمی فرهنگی.
- شعیری، حمید رضا. (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*، تهران، سمت.
- عضدائلو، حمید. (۱۳۸۰)، *گفتمان و جامعه*، تهران، نشر نی.
- فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، گروه مترجمین، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- لرونس، باردن. (۱۳۷۵)، *تحلیل محتوا*، ترجمه ملیحه آشتیانی، محمد یمنی دوزی سرخابی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- مکدائل، دایان. (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه حسینعلی نوزری، تهران، فرهنگ گفتمان.
- میلز، سارا. (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان، نشر هزاره سوم.
- ون دایک، تئون ای. (۱۳۸۷)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*، *از دستور متن تا گفتمان‌کاوی/انتقادی*، گروه مترجمان، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- Amossy, Ruth. (2008), *Argumentation et analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires*, aad.revues.org.
- Barry, Alpha Ousmane. (2002), *Les bases théoriques en analyse du discours*, Chaire de recherche du Canada en Mondialisation. www.chaire-med.ca/
- Charaudeau, Patrick. (2002), Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil.
- Courtés, Joseph. (1993), *Sémiotique Narrative et Discursive*, Hachette.
- Defays, Jean-Marc & Laurence Rosier. (1999), *Approches du discours comique*, Mardaga.
- Dufour, Françoise. (2007), *Dialogisme et inter discours: des discours coloniaux aux discours du développement*, Cahiers de Praxématique.
- Fontanille, Jacques. (1998), *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges.
- Greimas, A.J. & J. Courtés. (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette.
- Joly, Martine. (2005), *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (2005), *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Armand Colin.
- Marandain, Jean-Marie. (1993), *Syntaxe, Discours*, Du point de vue de l'analyse du discours, Histoire Epistémologie Langage
- Maingueneau, Dominique. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod.
- Reuter, Yves. (1997), *L'analyse du récit*, Dunod.
- Sarfati, Georges-Elia. (1997), *Eléments d'analyse du discours*, Armand Colin.

مبانی نظری تحلیل گفتمان رویکرد نشانه - معناشناختی

دکتر حمید رضا شعیری
دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
shairi@modares.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷ ۱۱ ۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷ ۱۲ ۲

چکیده

کنش گفتمانی را می‌توان حضوری زنده و نوعی موضع‌گیری گفتمانی دانست که به‌عنوان واسطه‌ای بین دو طرح زبانی یعنی صورت بیان و صورت محتوا قرار می‌گیرد و زمینه را فراهم می‌آورد تا این دو طرح بتوانند در موقعیتهای خاص در استقلال کامل عمل کرده، معناهای تازه و متفاوتی را تولید کنند. پس گفتمان، فرایندی است جهت‌مدار که با دخل و تصرف، گزینش، جابه‌جایی و بسط و توسعه رابطه بین طرحهای زبانی، منجر به تولید معنا می‌شود. لازمه چنین تولیدی استفاده از مواد خامی است که زبان تحت عنوان معنی در اختیار گفتمان قرار می‌دهد. کنش گفتمانی با استفاده از معنی‌های مشترک موجود در زبان شرایط تولید معنا را به وجود می‌آورد. چنین کنشی بدون رجوع به بنیانهای تجربی و حسی-ادراکی فاقد کارایی لازم است، چرا که گفتمان حضوری است زنده که همواره از تجربه‌ای زیستی بهره‌مند می‌باشد. به همین دلیل است که باید به دنیایی پیشاگفتمانی اعتقاد داشت که بستر را برای شکل‌گیری گفتمان فراهم می‌سازد. علاوه بر همه این ویژگیها، کنش گفتمانی می‌تواند به مرکز گفتمان نزدیک یا از آن دور گردد. چگونه گفتمان می‌تواند با عبور از خود راه را برای رشد و توسعه معنا هموار سازد؟ هدف ما از این بررسی، علاوه بر پاسخ به پرسش مزبور، طرح ویژگیهای کنش گفتمانی و مبانی نظری گفتمان، مطالعه نقش آن در معناسازی و ایجاد ارتباط پویا و سیال بین طرحهای زبان می‌باشد.

واژگان کلیدی:

گفتمان، معنی، معنا، موضع‌گیری گفتمانی، طرحهای زبانی، نشانه - معناسازی.

اصطلاحات، واژگان و در مجموع آثار غیر فردی گفتمانی را فراخوانده است. این فراخوانی توسط گفته‌پردازِ فردی در هنگام گفته‌پردازی صورت می‌پذیرد. بنونیست^۱ معتقد است که «هر گاه فردی طی کنشی گفتمانی و در شرایطی تعاملی که تنها عامل ارتباط زبانی است، زبان را مورد استفاده فردی خود قرار دهد به تولید گفتمان پرداخته است» (Benveniste, 1966: 266)

اگر بخواهیم به‌طور زیربنایی به مطالعه گفتمان بپردازیم تنها راه چاره، تجزیه آن است؛ زیرا از طریق این تجزیه است که می‌توانیم به مواد تشکیل‌دهنده آن پی برده و به معرفی دقیق آن نائل آییم. عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده گفتمان کدامند؟ نقش واسطه‌ای گفتمان در تولید معنا چیست؟ چرا هر گفتمانی دارای بنیادی پیشاگفتمانی است؟ چگونه گفتمان قادر است دو طرح زبانی (صورت بیان و صورت محتوا) را به یکدیگر مرتبط ساخته و در جهت رشد معنا حرکت کند؟ در واقع، هدف از ارائه این مقاله بررسی بنیادی نظریه تحلیل گفتمان با رویکردی نشانه-معناشناختی و تبیین جایگاه آن نسبت به شرایط تولید معنا است.

هر گفتمانی به دلیل استعمال داده‌های از پیش تعیین‌شده زبانی از معنی^۲ استفاده می‌کند. معنی نوعی تعیین جهت است. به عنوان مثال، استفاده از داده زبانی مانند واژه «شیر» می‌تواند به گفتمان سه جهت مختلف بدهد: شیر آب، شیر

**معنی
و معنا**

1. Benveniste
2. sense/meaning

گفتمان واژه‌ای چند بُعدی و چند معنایی است که شاید نتوان از دیدگاه زبانی به راحتی آن را تعریف نمود، ولی باید دانست که هرگاه فرایند نشانه-معنایی تحقق یافته و در کنشی زبانی که حاصل آن متن است تجلی یابد، ما با گفتمان مواجه‌ایم. به‌طور کلی، از دیدگاه زبان‌شناختی، برای اینکه گفتمان داشته باشیم، سه شرط اساسی لازم است: الف. گفته‌پردازِ یا گفته‌آرایی؛ ب. تعامل یا کنش زبانی که همان تحقق زبان با تأثیر بر گفته‌پرداز است؛ ج. استعمال زبانی که محصولات گفتمانی مانند ژانرها، متن‌ها، گونه‌های زبانی، جملات،

خوراکی، شیر درنده. فونتنی^۳ معتقد است که هر گاه بگویم «چیزی یا موقعیتی معنی دارد، یعنی معتقدیم که آن چیز یا آن موقعیت به سویی متمایل است» (Fontanille, 1998: 21) به این ترتیب زمانی که واژه شیر به یکی از سه جهت ذکر شده متمایل می‌گردد، معنی‌دار می‌شود.

اما این معنی‌دار شدن ماده خامی بیش نیست که خود می‌تواند در خدمت کنش گفتمانی قرار گیرد. اینک این فرایند گفتمانی است که باید این ماده خام به کار گرفته شده را سازماندهی نموده و بالاخره هوشمند سازد. شرایط کمینه لازم برای اینکه ماده خامی بتواند تولید معنا^۴ کند یا در بستر گفتمانی به مثابه گونه‌ای نشانه-معنایی عمل کند، این است که تحت کنترل آنچه که باید آن را روی آورده گفتمانی خواند، قرار گیرد. این روی آورد همان جهت‌گیری، قصد یا نیت داشتن است. به این ترتیب، با روی آورد به آب، خوراکی یا درندگی، شیر شناسه‌ای معنی‌دار به خود می‌گیرد. البته فراموش نکنیم که واژه شیر به تنهایی هم ماده خامی است که کمینه‌ای زبانی برای گفتمان محسوب می‌گردد. این کمینه زبانی در گفته‌ای مانند «یک پاکت شیر بخر» به شناسه‌ای واضح و کامل‌تر تبدیل می‌شود که دارای بافتی مشخص‌تر نیز است. این نکته نشان می‌دهد که کمینه‌های زبانی دارای درجات متفاوتی از شناسه معنایی هستند. «شیر» در اینجا ماده خامی است که یک «پاکت شیر بخر» را معنادار

نموده است. اما همین گفته می‌تواند در بافتی بزرگ‌تر قرار گرفته و فقط ماده خامی برای آن به‌شمار آید. به دیگر سخن، خود واژه شیر یک جهت‌گیری است. اما این جهت‌گیری با ترکیب شیر آب کامل‌تر می‌شود تا اینکه به تدریج در نظام گفتمانی به فرایندی واضح تبدیل گردد. با توجه به همه این توضیحات می‌توان ادعا کرد که معنی مقدمه معناست و در گفتمان است که معنا شکل می‌گیرد. در تقابل با معنی که ماده بی‌شکل یا خام گفتمان است، معنا مفصل‌بندی می‌شود. به همین دلیل بر نظام‌مند و فرایندی بودن آن تأکید شده است. معنا از طریق رابطه واحدهایی از گفتمان با واحدهایی دیگر قابل دریافت است. با توجه به همین اصل است که معنا فرایندی تلقی می‌شود، چرا که کارکرد آن سبب می‌شود تا معنی‌های مختلف موجود در زبان هوشمند گشته، سپس در فرایندی نظام‌مند قرار گیرند و پیش بروند. این هوشمندی سبب می‌شود تا ما فرصت‌گریز از آشوب را بیابیم. «ما فقط قدری نظم می‌خواهیم تا بتوانیم در مقابل آشوب از خود محافظت نماییم» (Deleuze & Guattari, 1991: 189). معنی بیشتر با حواس مرتبط است. ما حس می‌کنیم که چیزی معنی دارد. وقتی این حس قوت و قدرت تمایز می‌یابد، یعنی اینکه به معنا تبدیل شده است. پس معنا چیزی است که معنی‌های مبهم را آشکار و روشن می‌سازد. در واقع، «معنی هسته تاریک معناست» (Genin, 2006: 124)

3. Fontanille
4. signification
5. intention

ما نسبت به معنی و حسی که به آن داریم یکسان و مشترک هستیم. در واقع معنی متعلق به حوزه دریافتهای عمومی است. در حالی که معنا آنچه را که معنی مشترک است به نوعی دریافت متفاوت تبدیل می‌کند. بر این اساس، هر گفتمان جریانی است که به واسطه آن معنی‌های مشترک و یکسان به معناهای خاص، متفاوت، غیرمنتظره و بدیع تبدیل می‌گردند. از این دیدگاه معنا سبب انحراف و بسط معنی می‌شود. تحقق این انحراف وابسته به عواملی مانند حذف، جذب، افزایش، کاهش، جابه‌جایی، سبقت، نشستی و بالاخره تغییر است. همه نشستی‌های معنی‌کنشی گفتمانی است که شرایط یکسان و عمومی معنی را به فرایندی ویژه و خاص تبدیل می‌کند. در این میان گفتمان مسئول مستقیم چنین تبدیلی است و بدون حضور گفتمانی، معنی قابلیت تبدیل به معنا را ندارد. همین تبدیل معنی به معنا به واسطه دخالت گفتمانی است که سبب می‌شود تا ماگریت^۶ در زیر تصویر یک پیپ بنویسد: «این یک پیپ نیست» (تصویر ۱).

با توجه به همین مثال می‌توان ادعا کرد که معنا پویاست و همواره به دنبال تولید پرسپکتیو است. معنا جریان مداوم شدن است. در تقابل با معنی که تثبیت شده و منجمد است، مهم‌ترین ویژگی معنا پویایی آن است. اما بدون کنش گفتمانی چگونه می‌توان دینامیسم معنایی را تضمین نمود.

تصویر پیپ در اینجا همان معنی خام یا منجمد موجود در زبان دیداری است، اما گفتمان آن را از زبان به عاریت گرفته، سپس تحت کنترل خود

در می‌آورد تا بتواند با نفی آن، فرایند معنا را ایجاد نماید. به این ترتیب، پیپ به جریان باز استعاره می‌پیوندد تا از خود بگریزد و آن روی سکه را در تخیل پویای گفتمانی زنده کند. گفتمان ماگریتی آمده است تا داده منجمد زبانی را به جریان زنده حضور تبدیل کند. درست زمانی که معنی دچار نشستی می‌شود و از مسیر از پیش تعیین‌شده خود منحرف می‌شود، گفتمانی شکل می‌گیرد که پیپ را در پیپ بودن خود دچار تردید می‌کند. پس باید یخ معنی ذوب شود تا بتواند در فرصتی جدید به معنا تبدیل گردد. آنچه که سبب شکسته شدن انجماد معنی می‌شود همان کنش گفتمانی است. «این یک پیپ نیست» آمده است تا نشان دهد که کنش گفتمانی یعنی حضور چیزها نه آن‌گونه که هستند بلکه آن‌گونه که ما می‌خواهیم که باشند و آنها را می‌فهمیم. از همان زمانی که گرمس^۷ به

رابطه سوژه جایگاه کنشگر گفتمانی و نقش
(کنشگر) / **ابژه** او در تولیدات زبانی پرداخت،
(کنش پذیر) دیگر محدودیتهای مطالعات زبانی
مربوط به دیدگاه ساختگرایی که

زبان را ابژه‌ای بیش نمی‌دانست، پایان یافت. گرمس در این دیدگاه نوین خود به این موضوع مهم اشاره دارد که «یا گفته‌پردازی، کنشی غیر زبان‌شناختی است و به این ترتیب از حوزه مطالعات نشانه‌شناختی خارج است، یا اینکه چنین کنشی به هر شکل لازمه تولید متن زبانی است و در این صورت گفته‌پردازی را می‌توان به گفته‌ای

6. René Magritte
7. Greimas



از نوع ویژه یعنی گفته‌ای گفته‌پردازی شده تعبیر نمود. چرا که می‌توانیم، گفته را ابژه گفته‌پردازی بدانیم ...» (Greimas, 1972: 20). این عبارت آشکار می‌سازد که هر تولید زبانی نیازمند یک سوژه در مقام گفته‌پرداز و یک ابژه که همان گفته یا متن زبانی است، می‌باشد. بر این اساس، گفتمان عملی است که به واسطه آن گفته‌پرداز و گفته با یکدیگر مرتبط می‌گردند.

اما گفتمان به دلیل پویایی و دینامیک بودن آن همواره ما را با نوعی موضع‌گیری گفتمانی، بسط روابط، تعامل بین نیروهای همسو یا هم‌گرا و ناهمسو یا واگرا درگیر می‌کند. این تنش گفتمانی سبب ایجاد فشارها و گستره‌هایی می‌گردد که گفتمان را به کنشی زنده و دارای حیات تبدیل می‌کند. پس در طول گفتمان است که کنش گفتمانی شکل

می‌گیرد و کنشگر با تولید معنا خود را بیش از پیش به ما می‌شناساند. حتی گرمس در کتاب *معناشناسی ساختاری* خود هم بر این نکته تأکید دارد که «دنیای انسانی دنیایی است که فقط به واسطه معنادار بودن آن قابل توصیف است. اگر می‌توان دنیا را انسانی نامید فقط به این دلیل است که دارای معنایی است» (Greimas, 1986: 5). این دیدگاه گرمس نشان‌دهنده تفکر غیرساختاری اوست، چرا که انسان، دنیا و معنا به هم گره خورده‌اند و جریانی زنده را رقم زده‌اند. گفتمان جایگاهی است که سه عنصر مزبور در آن تجلی می‌یابند.

دنی برتران^۸ معتقد است که «کنشگر گفتمانی را باید شیوه حضوری در حال شکل‌گیری دانست. حضوری همواره ناقص، قطعیت نیافته، جزئی و تغییرپذیر. حضوری که در جای‌جای گفتمان، به محض تحقق آن، قابل دریافت است» (Bertrand, 2000: 53). با توجه به همه این توضیحات، حضور کنشگری که در مبدأ گفته قرار دارد یکی از شرایط اساسی شکل‌گیری گفتمانی است. اگر گفته یا متن، ابژه زبانی است، حضور هیچ ابژه‌ای بدون در نظر گرفتن کنشگر (سوژه) تولیدکننده آن اعتبار ندارد. پس حاصل فعالیت گفتمانی شکل‌گیری گفته‌ای است که در رأس آن گفته‌پردازی قرار دارد که همواره آن را فعال نموده، به پیش می‌برد و رد پای خود را در آن به‌جامی‌گذارد.

8. Denis Bertrand

گفتمان محل نزاع، تبانی، هم‌پوشی، همسویی، تفکیک، ترکیب، تقابل و تعامل نشانه‌ها با یکدیگر است. به همین دلیل گفتمان راهکارهایی را ایجاد می‌کند که راه را برای شکل‌گیری این ویژگی‌ها هموار می‌سازند. این راهکارها را می‌توان به نقش واسطه‌ای گفتمان تشبیه کرد. در واقع، برای اینکه عملیات تولید معنا بتواند به بهترین وجه ممکن تحقق یابد، باید شرایط عبور از آنچه که می‌توان آن را روستاخت یا صورتهای بیان دانست به سمت ژرف‌ساخت یعنی آنچه که محتوا یا درونه‌های بیان نامیده می‌شود، فراهم گردد. چه عاملی می‌تواند ساختارهای برونه‌ای را به سوی ساختارهای درونه‌ای هدایت نماید؟ بی‌شک، گفتمان یا فعالیت گفتمانی عاملی است که این ساختارها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. این کارکرد را می‌توان به نقش واسطه‌ای گفتمان تعبیر نمود. کنش گفتمانی ساختارهای ابتدایی، اولیه و نحوی را که در حافظه زبانی ذخیره شده‌اند به ساختارهای گفتمانی (معنایی و محتوایی) تغییر می‌دهد. پس کنشگر گفتمانی در تلاقی جبر نحوی با جبر معنایی قرار دارد. به عنوان مثال، در گفتمانی از نوع روایی، ساختارهای نحوی با دخالت گفتمانی، شرایط عبور به ژرف‌ساخت و معنا را پیدا می‌کنند. اینک باید دانست که راهبردهای گفتمانی که ما را از سطح زبانی به عمق آن هدایت می‌کنند، کدامند؟ به عنوان

مثال، در گفتمانهای روایی، عواملی مانند «پرسپکتیو» (آنچه که باعث می‌شود تا در ساختاری نزاعی، روایت از منظرهای مختلف مانند دزد، پلیس، رئیس، مجرم، قاضی و ... به ما منتقل گردد)، «زاویه دید» (شعیری، ۱۳۸۵: ۸۴، ۷۵)، (با توجه به جایگاه، موقعیت و موضع راوی و شاهد ماجرا: زاویه دید دانای کل، جهان‌شمول، جزءنگر ...) و «حربه‌های گفتمانی» (حذف، جابه‌جایی، گستره و فشاره) تعیین‌کننده شکل و نوع گفتمان هستند.

فعالیت‌های گفتمانی که در اینجا نقش واسطه بین اشکال منجمد و تثبیت شده زبانی و اشکال پویا، متغیر و سیال ایفا می‌کند، کنشی است که سبب تولید مکانها، زمانها و کنشگرانی جدید و در نتیجه معناهای متفاوت در زبان می‌گردد. در داستان پیل مثنوی مولوی با توجه به گزینش پرسپکتیوی که همه چیز را از منظر دیگری به نمایش می‌گذارد، با زاویه دیدی کمی و متغیر و موضع گفتمانی انبساطی و گسترده‌ای مواجه‌ایم که با برشهای متفاوت در شکلی واحد از گونه‌ای نشانه‌ای آن را متکثر نموده، نشانه واحد را به نشانه‌ای متعدد با لایه‌های متفاوت تغییر می‌دهد. به همین دلیل است که پیل به بادبزن، تخت، ستون، ناودان و ... تبدیل می‌گردد. کارکرد واسطه‌ای گفتمان است که با دخالت در امر نشانه‌ای کارکرد آن را تغییر می‌دهد و آن را قطعه‌قطعه می‌کند تا عمق معنایی آن را تغییر دهد. به این ترتیب نشانه‌ای بیشینه‌ای^۹ به نشانه‌ای کمینه‌ای^{۱۰} تبدیل می‌گردد.

9. maximal
10. minimal

استعمال و بازپردازی

هیچ گفتمانی نمی‌تواند مستقل و جدا از گفتمانهای جمعی که قبل از آن شکل گرفته و وجود داشته‌اند، عمل کند. به همین دلیل است که استعمال زبان جایگاه ویژه‌ای را در مطالعات نشانه-معناشناختی به خود اختصاص داده است. در واقع، استعمال زبان به مجموعه کاربردهای زبانی جوامعی اطلاق می‌شود که در طول زمان شکل گرفته و به عادات زبانی تبدیل شده‌اند. این عادات زبانی را که حافظه فرهنگی و جمعی جوامع زبانی را تشکیل می‌دهند، می‌توان به گفتمانهای جمعی تعبیر کرد. بدون وجود این گفتمانهای جمعی تصور شکل‌گیری آنچه که آن را گفتمان خلاق و فردی می‌نامیم غیر ممکن است.

استعمال زبانی به کارگیری کلیشه‌هایی است که بر اثر استفاده و عادت تثبیت، در زبان حفظ شدند و آماده برای استفاده هستند. اما این گفتمان است که کلیشه‌های زبانی ایجاد شده بر اثر استعمال را فراخوانده، بازسازی کرده، جانی دوباره به آنها می‌بخشد و دوباره ارائه می‌نماید. گفتمان می‌تواند به واسطه عمل فردی و تولیدات منحصر به فرد زبانی، آثاری بدیع و نو از خود به جای بگذارد. در این حالت، فردی متعهد می‌گردد تا در شرایطی بیناکنتشی و بیناگفتمانی مسئولیت ایجاد ارتباط زبانی را برعهده گیرد. به این ترتیب، استعمال زبانی که با عادت و کلیشه گره خورده است جای خود را به

خلاقیت، بازپردازی، تجدید و تغییر می‌دهد. گفتمان مانند کانالی عمل می‌کند که همواره از ناحیه استعمالات زبانی تغذیه شده و سپس با قرار دادن فیلتری شخصی در برابر جریان سیل آسای این استعمالات، آنها را پالایش می‌کند و با عمل حذف، افزودگی، جابه‌جایی، تغییر، تلخیص، قبض و بسط، آنها را بازپروری می‌کند تا منجر به خلق گفتمانی شود.

بنابراین گفتمان را می‌توان واسطه‌ای بین نظام اجتماعی زبان و کنشی فردی دانست که منجر به رابطه‌ای تعاملی و ارتباط با دیگری می‌شود. بر این اساس، تولیدات زبانی جمعی و استعمال زبانی منشأ اصلی گفتمان ادبی، هنری، استعاره‌ای و خلاق هستند. این موضوع به خوبی آشکار می‌سازد که گفتمان نمی‌تواند فقط به استفاده از داده‌های تثبیت شده نظام زبانی یا رمزگان از پیش تعیین‌شده بسنده کند. «گفتمان همواره در پی ابداع اشکال جدید، تغییر شکل و بازپردازی نظام زبانی است که گفتمانهای پیشین در ایجاد آن نقش داشته‌اند» (Fontanille, 1998: 82).

قبل از ورود به فعالیت گفتمانی، همواره در دنیای پیشاگفتمانی^{۱۱} و پیشازبانی^{۱۲} به سر می‌بریم. در همین دنیاست که ما با تجربه حسی-ادراکی^{۱۳} خود با چیزها ارتباط برقرار می‌کنیم. پس هر گفتمانی یک مبنای پیشاگفتمانی دارد که جرقه‌های اولیه موضوع‌گیری

تفاوت و ارزش

11. prédiscursif
12. antéprédictatif
13. expérience discursive

گفتمانی در آنجا زده می‌شود. مهم‌ترین ویژگی این دنیای پیشاگفتمانی این است که سبب فعالیت حسی- ادراکی ما می‌شود. ژاک فونتنی معتقد است که هرگاه با رنگ قرمز مواجه شویم، نمی‌توانیم ادعا کنیم که به تجربه‌ی کاملی از قرمز دست یافته‌ایم، چرا که رنگی که ما با آن مواجه‌ایم، قرمز مطلق نیست، بلکه نوعی از قرمز است که ما را با درجه‌ای از قرمز بودن مواجه می‌کند (Ibid: 38). در اینجا قرمز هنوز معنادار نشده است و فقط می‌توان آن را دارای معنی یعنی ماده‌ی خامی برای شکل‌گیری معنا دانست. برای اینکه قرمزی که نظر ما را به خود جلب نموده، بتواند تولید معنا کند، باید ابتدا قادر به ایجاد «تفاوت»^{۱۴} باشد. به عنوان مثال، لازم است به مقایسه‌ی دو رنگ قرمز با درجات متفاوتی از قرمز بودن پرداخت. در اینجا با جایگاهی از قرمز بودن مواجه‌ایم که در آن هر رنگ قرمز دلالت بر گونه‌ای از قرمز بودن دارد. اما باز هم معنا ناقص است، چرا که این گونه‌های قرمز فقط ایجاد تفاوت می‌کنند و هنوز منجر به تولید ارزش نشده‌اند. فرایند معنا زمانی رشد و توسعه می‌یابد که این دو درجه‌ی قرمز بتوانند ما را در نظامی ارزشی قرار دهند. بر این اساس لازم است که دو درجه‌ی متفاوت از قرمز که احساس و ادراکی دیداری است، بتوانند با دو درجه‌ی متفاوت از احساس و ادراکی دیگر مرتبط شوند. به عنوان مثال، اگر حس چشایی بتواند در اینجا در ارتباط با حس دیداری قرار گیرد، ما با دو درجه‌ی متفاوت چشایی نیز

مواجه می‌شویم: میوه‌هایی مثل سیب، هلو یا هندوانه را می‌توان در مقایسه با یکدیگر و با توجه به درجه‌ی سرخی آنها متفاوت، یعنی شیرین‌تر، رسیده‌تر و بی‌مزه‌تر دانست. در اینجا رسیده یا شیرین بودن نوعی ارزش است که کمک می‌کند تا فرایند معنا کامل شود. اگر دقت کنیم، درمی‌یابیم که علی‌رغم حضور رنگ قرمز و ادراک درجات متفاوتی از آن، مادامی که بین این متغیر و متغیرهای دیگر حسی- ادراکی (حس چشایی) ارتباط برقرار نشود، دنیایی که با آن مواجه‌ایم برای ما معنادار نیست. به محض اینکه حس دیداری ما نسبت به یک چیز با حسی دیگر مثل لامسه مرتبط شود، ارزشهایی تحت عنوان نرم/زبر، برجسته/فرورفته یا ظریف/زخت شکل می‌گیرد. یا زمانی که درجاتی از حس دیداری با درجات متفاوتی از فاصله مثل دور/نزدیک در ارتباط قرار گیرند، ارزشهایی مثل عقب/جلو، عمیق/سطحی و گم/پیدا یا حاضر/غایب پدیدار می‌شوند. بر این اساس، آنچه که احساس و ادراکی بیش نیست هوشمند می‌شود و در ارتباط با متغیری دیگر، سازه‌هایی از حضور معنادار را ایجاد می‌کند که قابلیت گفتمانی دارند، به گونه‌ای که گفتمان آنها را می‌پروراند و گواهی است بر حضور و تغییراتی که به وجود می‌آورند. در نتیجه می‌توان گفت که هر دنیای گفتمانی نیازمند دنیایی پیشاگفتمانی است. دنیای پیشاگفتمانی دنیایی است که در آن تفاوتها و ارزشها پایه‌گذاری می‌شوند و سپس به واسطه‌ی فعالیت



تصویر ۲

می‌گیرند. این امر موجب تولید شناختی جدید و متفاوت از شناخت‌های قبلی می‌گردد که می‌توان در اینجا آن را به فرایندی تفسیر کرد که منجر به پدیده‌ای ضدکنشی (چتر و لیوان کنش‌هایی متضاد دارند، یکی آب را به درون جذب می‌کند و دیگری دفع) در عین هم‌کنشی (چتر به پایگاهی برای حضور لیوان تبدیل می‌شود)، فشارهای (لیوان به عنوان پدیده‌ای که سبب قبض و فشرده‌گی حضور می‌گردد) یا گسترده‌ای بودن (چتر به عنوان پدیده‌ای که موجب بسط حضور است) می‌شود. در واقع همین شناخت‌ها هستند که در بستر گفتمانی

15. visée
16. saisie

گفتمانی به حوزه زبان راه می‌یابند. نظام ارزشی نظامی است که خود مبتنی بر رابطه بین یک نشانه‌روی^{۱۵} و یک دریافت^{۱۶} است. با عمل نشانه‌روی به اولین تغییری که توجه ما را به خود معطوف ساخته است پی می‌بریم و با عمل دریافت بین این متغیر با تغییری دیگر ارتباط برقرار می‌کنیم، که این ارتباط منجر به تولید ارزش، شناخت و در نهایت ورود به عرصه گفتمان می‌گردد. طرح‌واره زیر نشان‌دهنده عبور از پیشاگفتمان به گفتمان



است.

برای نمونه می‌توان به اثری از ماگريت اشاره کرد (تصویر ۲) که در آن گفته‌پرداز با انتخاب دو متغیر از دنیای پیشاگفتمانی (چتر و لیوان آب) و مرتبط کردن آنها با یکدیگر ارزش‌هایی تحت عنوان تهی/پر و بسته/باز را ایجاد می‌کند که همین ارزش‌ها می‌توانند به شناختی جدید از چیزها منجر شوند، شناختی که خود آغازی است برای راه پر پیچ و خم گفتمان. در اینجا درجات متفاوتی از حس دیداری بالا/پایین، دور/نزدیک، بیرون/درون و سطح/عمق با درجات متفاوتی از حس لامسه مرطوب/خشک، سخت/نرم، برجسته/صاف در ارتباط قرار

قرار می‌گیرند و جریان معنا را به وجود می‌آورند. آیا فشاره و گستره رابطه هسته و پیرامون را شکل می‌دهند؟ آیا این رابطه یعنی تلاقی دو دنیایی که یکی انرژی را به درون خود و دیگری به بیرون از خود هدایت می‌کند؟ آیا این هدایت در ارتباط تنگاتنگ با تجربهٔ اگزیستانسیالیستی پیوستهٔ انسان مدرن که همواره خود را در معرض پر و تهی شدن، حضور و غیاب یا افزایش و کاهش می‌یابد، نیست؟ حتی اگر بگوییم که این تصویر هیچ چیز نیست، به هیچ وجه نمی‌توانیم منکر رابطه به وجود آمده، شویم و با این اعتقاد باز در مسیر شکل‌گیری گفتمانیم.

یکی از ویژگیهای مهم زبان توانایی آن در مقوله‌سازی بر اساس **مقوله سازی** عناصر موجود در دنیا است. هیچ زبانی را نمی‌توان یافت که قادر به مقوله‌سازی و تفکیک عناصر دنیا از یکدیگر با توجه به نوع‌شناسی آنها نباشد. آنچه که زبان اعم از تصویری و کلامی شناسایی و استفادهٔ عمومی آن را ترویج نموده است، نوع می‌نامیم. به عنوان مثال، میز کار یا صندلی اداری بر نوع میز با قابلیت تعمیم دلالت دارد. اما گفتمان از میان همهٔ میزهای اداری میز یا صندلی مخصوصی را که در دفتر مشخصی وجود دارد انتخاب کرده، مورد استفادهٔ خود قرار می‌دهد. در اینجا با نوع خاصی از میز یا صندلی مواجه هستیم که گفتمان فراخوانده و صحنه‌پردازی کرده است. در واقع، نوع‌شناسی در زبان نام دیگر مقوله‌سازی زبانی است. نوع‌شناسی و

مقوله‌سازی زبانی از این جهت دارای اهمیت هستند که در کنش گفتمانی از آنها به عنوان شگردهایی که فرایند معنا را تغذیه می‌کنند، استفاده می‌شود. اینک می‌توان به ارائهٔ انواع مقوله‌هایی که در زبان شکل گرفته، سپس در اختیار گفتمان قرار می‌گیرند، به ترتیب زیر اشاره کرد: (۱) مقولهٔ سریالی: مقوله‌هایی که دارای یک یا چند نقطهٔ اشتراک هستند و به دلیل همین نقطهٔ اشتراک، زبان این انواع متفاوت را کنار هم قرار می‌دهد و تحت یک عنوان یا نام مشترک ارائه می‌نماید. به عنوان مثال، خانه، آپارتمان، ویلا، کلبه به دلیل داشتن نقطهٔ اشتراک محل سکونت، مقولهٔ منزل یا مسکن را که یک فهرست را در بر می‌گیرد تشکیل می‌دهند.

(۲) مقولهٔ شبکه‌ای: بدون اینکه نقاط اشتراک به طور منطقی و مساوی بین اعضای مختلف شبکه تقسیم شوند، این اعضا همه با یکدیگر به دلیل نوعی رابطه (کاری، سیاسی، اقتصادی، ایدئولوژیکی ...) مرتبط می‌گردند. به عنوان مثال، در یک شبکهٔ قاچاق سلاح، کلیهٔ اعضای شبکه اعم از خریداران سلاح، توزیع‌کنندگان، واردکنندگان، کارپردازان مالی، واسطه‌های خریدار و ... به یکدیگر مرتبط هستند، بدون اینکه نقطهٔ اشتراک همهٔ آنها که قاچاق سلاح است به طور مساوی بین همهٔ اعضا تقسیم شده باشد. گاهی ممکن است که همهٔ اعضای شبکه دارای همان نقطهٔ اشتراک نباشند. بعضی از افراد سود بیشتر، بعضی‌ها دستیابی به سلاح و بعضی دیگر ارتقاء قدرت نظامی را دنبال می‌کنند. (۳) مقولهٔ نمایه‌ای (گزینشی): در این مورد مقوله بر اساس

انتخاب کامل‌ترین نمونه که بتواند نماینده و معرف همه نمونه‌های دیگر آن مقوله باشد، شکل می‌گیرد. گویا یک نمونه جایگزین یا نماینده همه گونه‌های یک مقوله است. در اینجا مقوله مانند ویرینی عمل می‌کند که بهترین و کامل‌ترین نمونه از یک نوع کالا را انتخاب و به نمایش گذاشته است. به دیگر سخن همه اعضای یک مقوله قادر نیستند به طور جداگانه همه خصوصیات و ویژگیهای آن نمونه گزینش شده را داشته باشند و هر کدام فقط یک یا تعدادی از ویژگیهای آن را دارا هستند. به همین دلیل، گونه نمایه شده، گونه‌ای است که همه ویژگیهای دیگر گونه‌های از نوع خود را به صورت توأمان داراست. به عنوان مثال، زمانی که به کسی لقب رستم دستان یا پهلوان را می‌دهیم با مقوله نمایه‌ای مواجه‌ایم.

۴) مقوله بنیادی: گونه انتخاب شده ویژگیهای مشترک بسیار اندکی از گونه‌های هم‌ردیف خود را داراست. گاهی این نقاط اشتراک به قدری ضعیف و ناچیز هستند که وجوه اشتراک آن گونه با گونه‌های هم‌نوع دیگر خود را خنثی می‌کند. به عنوان مثال، وقتی از کسی می‌پرسیم: وسیله داری و منظورمان این است که او پیاده نیست و می‌تواند با دوچرخه، موتور یا ماشین آمده باشد، با مقوله‌ای بنیادی سر و کار داریم که انواع وسیله نقلیه را در بر می‌گیرد. و همچنین وقتی به همه ابزار و یراق عنوان آچار را می‌دهیم، یعنی اینکه از میان همه ویژگیهای مشترک بین ابزار، بنیادی‌ترین آن را در نظر گرفته‌ایم که خنثی‌ترین وجه مشترک را تشکیل می‌دهد. آگاهی و شناخت نسبت به این مقوله‌های زبانی سبب

می‌شود تا بتوانیم در هر کنش گفتمانی این مقوله‌ها را بازسازی نموده، بسط و توسعه داده و بر اساس آنها مقوله‌های جدیدی را تولید نماییم. همین امر سبب می‌گردد تا نظامهای ارزشی جدیدی در گفتمانها شکل گیرند. اما این نظامهای ارزشی همواره تحت کنترل فعالیتهای حسی-ادراکی قرار دارند. همین فعالیتهای حسی-ادراکی هستند که به مقوله‌های زبانی سبک و سیاق خاصی می‌دهند. به عنوان مثال، مقوله سریالی یا مقوله شبکه‌ای دو مقوله‌ای هستند که فعالیت حسی-ادراکی ما، بر اساس نگرشی گسترده‌ای از مقوله-که گونه‌های بسیاری را در خود جای می‌دهد-می‌سازد. در حالی که دو مقوله گزینشی و بنیادی، نگرشی فشاره‌ای نسبت به مقوله دارند، یعنی از میان همه گونه‌های موجود، خود را به یک گونه محدود می‌کنند.

نکته دیگر آنکه در شکل‌گیری این گونه‌ها برشهای فرهنگی نقش مهمی ایفا می‌کنند. در واقع، گفتمان با استفاده از نگرش فرهنگی از مقوله‌های زبانی استفاده می‌کند تا به این ترتیب ارزشهای جدیدی را در درون خود ایجاد کند. به عنوان مثال، میراسدالله در کتاب *خوی و آبرو ریوها* با گزینش دفترچه (تصویر ۳) از میان همه گونه‌هایی که می‌توانند پایگاه ارائه شعر او را تشکیل دهند، نظام ارزشی جدیدی را ایجاد می‌کند که می‌توان آن را به دفترچه-کتاب، کتاب-مدرسه، کودک-شعر یا شعر-خاطره تعبیر نمود. طرح‌واره زیر نشان‌دهنده فرایند حرکت از مقوله‌های زبانی به سوی گفتمان است: *مقوله‌های زبانی* $\Rightarrow$ *فعالیت حسی-ادراکی* $\Rightarrow$ *نظام ارزشی* $\Rightarrow$ *گفتمان*



۳۰

پیش از این نیز بر این موضوع که
گفتمان یک کنش است تأکید شد. اما
منظور از کنش مجموعه عملیاتیایی
است که کنشگران عهده دار انجام
آن می گردند. پس باید اذعان
داشت که تا عملیات و کنشی شکل
نگیرد نمی توان از کنشگر سخن گفت. کنشگر به واسطه
کنش شکل می گیرد، اما اینکه این کنش چگونه تعریف
می شود، پرسشی است که باید به
آن پاسخ گفت. کنش چیزی است
که منجر به تولید کارکرد نشانه-
معنایی^{۱۷} یعنی ارتباط دوجانبه

بین صورت بیان و صورت محتوا می شود. در هنگام
شکل گیری کارکرد نشانه-معنایی لازم است که کنش
گفتمانی با دو دنیای بیرون و درون رابطه برقرار
کند. دنیای بیرون رابطه ای حسی-ادراکی با عناصر
بیرون از خود است که سطح برونه ای کارکرد نشانه-
معنایی را تغذیه می کند. به همین ترتیب، دنیای درون
رابطه ای حسی-ادراکی با عناصر مربوط به خود است
که سطح درونه ای کارکرد نشانه-معنایی به آن تعلق
دارد. بنابراین کنش گفتمانی را می شود به حضوری
تعبیر کرد که مانند پلی ارتباطی بین دو دنیای بیرون و
درون قرار گرفته است. به دلیل همین حضور واسطه ای
است که کنش گفتمانی به نوعی موضع گیری گفتمانی،
و گفته پردازی به اعلام موضع اطلاق می شود و این امر
زمانی تحقق می یابد که کنش گفتمانی از حضور بهره مند
باشد. به قول ژاک فوننتی «گفته پردازی یعنی چیزی را
به کمک زبان حاضر نمودن» (Fontanille, 1998: 92)
کنش گفتمانی تحقق بخش فرایند حاضر سازی است. این
فرایند را می توان در طرح واره^{۱۸} زیر نشان داد:
کنش گفتمانی = کارکرد نشانه-معنایی = دنیای برونه ای و
درونه ای = موضع گیر گفتمانی = حاضر سازی

گرمس و کورتز در تکمیل طرح زبانی یلمسلف^{۱۹}، طرح
صورت بیان (دال) را برون-نشانه^{۲۰} و طرح صورت
محتوا (مدلول) را درون-نشانه^{۲۱}

و موضع گیری انتزاعی سوژه
(موضع گیری حضور جسمی تخیلی
است و نه جسمی واقعی) در ارتباط

17. fonction sémiotique
18. L. Hjelmslev
19. extéroceptivité
20. intéroceptivité

با این دو نشانه را جسم-نشانه^{۲۱} یعنی جسمانه می‌نامند (Greimas et Courtés, 1993: 191, 299). جسمانه پایگاهی است که احساس و ادراک سوژه بر آن استوار است و از آنجاست که مرزهای معنایی جابه‌جا می‌شوند. از آنجا که اولین کنش گفتمانی کنش حاضرسازی است، چنین کنشی بدون وجود جسمانه‌ای که نسبت به این حضور از حساسیت برخوردار باشد، غیرممکن است. بر این اساس، کنشگر گفتمانی قبل از هر چیز جسمانه‌ای است که می‌توان او را شکل اولیه و مبهم از گفته‌پرداز همانند مرکز حساس ارجاعی عمل می‌کند که به همه آنچه که در پیرامون او قرار دارند واکنش نشان می‌دهد. با توجه به این مرکزیت دیگر نمی‌توان این شکل اولیه و مبهم گفته‌پردازی را فقط یک شکل دانست، بلکه باید آن را تجربه‌ای دانست که دارای احساس و ادراک و عواطف است. پس جسمانه حضوری است که می‌توان آن را به تجربه‌ای حسی-ادراکی و عاطفی تعبیر نمود که نسبت به عناصر پیرامون خود به دو شیوه فشارهای و گسترده‌ای یعنی تنشی واکنش نشان می‌دهد. این واکنش همان چیزی است که آن را موضع‌گیری نامیدیم. اگر این موضع‌گیری به شکل فشارهای بروز نماید، در رابطه‌ای انقباضی با چیزها قرار می‌گیریم و گویی آنها را نشانه می‌گیریم. اما اگر این موضع‌گیری به شیوه گسترده‌ای بروز نماید،

در رابطه‌ای انبساطی با چیزها قرار می‌گیریم و در این حالت آنها را دریافت می‌کنیم. به همین دلیل، موضع‌گیری فشارهای از نوع عاطفی و موضع‌گیری گسترده‌ای از نوع شناختی است (کریمی‌مقدم ۱۳۸۷: ۲۲۹). در کاریکاتوری که صحنه‌ای از شهرنشینی را به تصویر می‌کشد، با موضع‌گیری فشارهای و ایجاد جریانی انقباضی چیزها به گونه‌ای در ارتباط با یکدیگر و نزدیک به هم قرار می‌گیرد که گویی ماه را نشانه رفته‌ایم و با این نشانه‌روی توانسته‌ایم او را به آغوش بکشیم (تصویر ۴). این نشانه‌روی رابطه‌ای عاطفی را ثبت می‌کند که شاید بدون حضور جسمانه‌ای کم‌رنگ و یا خنثی می‌شد. در واقع، در رابطه‌ای انقباضی و به واسطه حضور جسمانه‌ای (رخت‌آویز که نمایه‌ای از حضور انسانی است)، دو برون-نشانه ماه و برج آن قدر به یکدیگر نزدیک شده‌اند که سبب خلق درون-نشانه‌ای تحت عنوانهایی مانند: ماه من، تو مال منی، به هم رسیدیم، فاصله برداشته شد و ... می‌گردد. در اینجا، جریان تنشی و انقباضی برج‌نشینی، و جریان خشک تمدن شهری را به رابطه‌ای عاطفی تبدیل می‌کند تا فرهنگ با طبیعت گره خورده و هم‌ساز با آن شود. شاید همین رابطه عاطفی است که مسکنی برای کاهش درد شهرنشینی را به همراه می‌آورد.

دومین کنش گفتمانی کنش اتصالی/انفصالی^{۲۲} است. با تکیه بر این کنش می‌توانیم اولین موضع‌گیری گفتمانی را پشت سر گذاشته و به

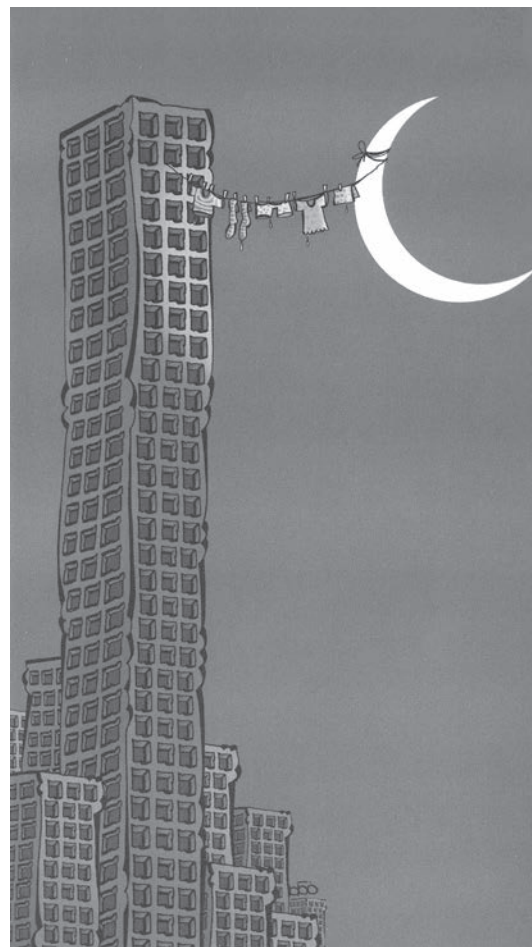
21. proprioceptivité
22. Enonciation embrayée/enonciation débrayée

مرتبط می‌گردد.

کنش انفصالی تکرگرا و چند بُعدی است. به همین دلیل آن را کنش باز و نامحدود می‌نامند. اما در مقابل، کنش گفتمانی اتصالی راه را بر پرسپکتیوهای جدید می‌بندد. این نوع کنش بازگشت به وضعیت اولیه یعنی بازگشت به اولین موضع‌گیری گفتمانی است. اما از آنجایی که چنین بازگشتی به دلیل فاصله گرفتن از آن احساسات ابتدایی و اولیه غیرممکن است، فقط می‌توان شاهد شبه‌نمایه‌ای از آن بود. این وجه شبه‌نمایه‌ای تحت کنترل عوامل مؤلفه‌ای مثل اینجا، اکنون، من، تو قرار دارد. به همین دلیل، کنش گفتمانی اتصالی کاملاً چسبیده به مرکز تولید گفتمان (گفته‌پرداز) عمل می‌کند. در این حالت، موضع‌گیری اتصالی بسته، محدود و بدون پرسپکتیو عمل می‌کند. در نظامهای دیداری می‌توان اتوپرتره یا حتی پرتره (چهره‌پردازی) را به دلیل چسبیده بودن آن به مرکز تولید گفتمان و محدودیت قابی کنش گفتمانی اتصالی نامید. تابلوی برون‌تسینو^{۲۳} (تصویر ۵) نمونه‌ای از گفتمان اتصالی است که کاملاً متصل به مرکز گفته‌پردازی عمل نموده، راه را بر هر نوع تخیل می‌بندد.

اما در تابلوی دلاکروا^{۲۴} (تصویر ۶) به دلیل ایجاد فاصله با مرکز تولید گفتمانی (برگرداندن سر و نگاه به سمت راست، داشتن طرحی در پشت سر، محو نمودن یک دست و ...) با کنش گفتمانی

23. Agnolo Bronzino
24. Eugène Delacroix



سوی موضع‌گیریهای بعدی هدایت شویم. با کنش انفصالی، گفتمان از پرسپکتیوهای جدیدی بهره‌مند و با زمانها، مکانها و کنشگران جدیدی



و موقعیت، فاقد ارزش گفتمانی هستند؛
 - دارای کارکرد فرایندی است؛ یعنی رابطه‌ای هم‌نشینی
 و حرکتی پیش‌رونده دارد و این حرکت بیش‌تر
 کمال‌گراست؛
 - ملتقای زبان، انسان و دنیا است. زبان طبیعی، دنیای
 طبیعی و انسان با یکدیگر گره خورده و فرایند نشانه‌ای
 را رقم می‌زنند؛
 - شرایط عبور از جبر نحوی به معناهای گسترده و باز را
 فراهم می‌سازد و همین امر سبب می‌شود تا ساختارهای
 اولیه‌ی ذخیره شده در حافظه‌ی زبانی به ساختارهای تحول
 یافته، منحصر به فرد و ویژه تغییر یابد؛



انفصال‌ی مواجه‌ایم. این کنش راه را بر تخیل باز و امکان
 گریز از مرکز گفته‌پردازی را ایجاد می‌کند و همین گریز
 است که سبب تحقق گفتمانی رها از خود یا از حصارهای
 بسته خود می‌شود.
 اینک با توجه به مبانی ذکر شده در باب تحلیل گفتمان
 می‌توان به دسته‌بندی همه‌ی ویژگی‌هایی که سبب می‌شوند
 تا ما نظام نشانه‌ای را گفتمانی تلقی کنیم، پرداخت. بر
 این اساس نظام گفتمانی:
 - به مجموعه‌های بزرگ معنادار اطلاق می‌شود.
 نشانه‌های زبانی بریده شده، منقطع و جدا افتاده از بافت

- نظام اجتماعی زبان را به سوی کنشی فردی هدایت می‌کند؛
 - دارای کارکردی انتزاعی و ذهنی است؛
 - ساختارهای دو قطبی را به ساختارهای متکثر و پویا تبدیل می‌کند؛
 - با گسترش دامنه ارتباطات درون زبانی، دارای کارکرد بافتی، موقعیتی و چارچوب زمانی-مکانی است؛
 - تعاملی است و بر اساس کنش و واکنش متقابل بین گفته‌پرداز، کنش‌گران و مخاطب عمل می‌کند؛
 - دارای دامنه وسیعی است که سبب می‌گردد تا فرازبانی، فرانسانه‌ای، فراموقعیتی و فرابافتی نیز عمل کند؛
 - برای نشانه، سطوح (برونه‌ای، درونه‌ای و جسمانه‌ای) و ابعاد مختلف و متفاوتی (روایی، کنشی، شناختی، پدیداری، عاطفی، تنشی و...) قائل است؛
 - از موضع‌گیری، جهت‌مداری و هدف‌مندی یا روی آورد بهره‌مند است؛
 - کنشی مشتق است. یعنی کنش گفتمانی به واسطه نقش فعال نظامهای قراردادی خاص هر جامعه همواره جهت یافته است؛
 - بیناکنشی است. یعنی اینکه کنشی را به کنشی دیگر منتقل نموده، سبب تأثیرپذیری یا تأثیرگذاری آن گشته و در نهایت با تحول آن کنشی جدید را به وجود می‌آورد؛
 - تولیدکننده نظام ارزشی است که بر اساس بافت و موقعیت به گونه‌ای سیال تحول می‌یابد؛
 - دارای ویژگی اتصالی و انفصالی است؛
 - همواره دارای کارکردی تنشی است؛
 - سبب تولید زاویه‌های دید گوناگون و چرخش آنها

بین کنش‌گران و گفته‌پرداز می‌شود تا جایی که همین چرخش زاویه دید می‌تواند موجب تغییر پرسپکتیو و جابه‌جایی آن شوند؛
 - سبب تعامل دو نظام جانشینی و هم‌نشینی می‌گردد؛
 به گونه‌ای که این دو نظام بتوانند در کنار یکدیگر موجب بسط و توسعه معنا شوند؛
 - می‌تواند فضایی را خلق کند که همه اشکال بیانی بتوانند در آن حضور یافته، در رقابت بایکدیگر و با اثبات برتری خود از دیگر رقبا سبقت بگیرند؛
 - به دلیل همین فضای رقابتی، چرخش زاویه دید، تغییر پرسپکتیو و مشتق بودن از نظامهای اجتماعی خاص هر جامعه، تحقق گفتمان تحت تأثیر ویژگیهای فرهنگی قرار دارد.
 اینک با توجه به همه این ویژگیها شاید بتوان گفتمان را از دیدگاه نشانه-معناشناختی این گونه تعریف نمود: گفتمان عملیات گفته‌پردازی است که نه تنها به واسطه آن، شکلهای عظیم معنا ساز خلق شده یا فرصت بازتولید و بازپروری می‌یابند، بلکه حجم عظیمی از تولیدات زبانی، متنی و نشانه‌ای انباشته و متورم در حافظه جمعی (که به قول ژاک فونتنی می‌توان آن را «نوعی حافظه در انتظار که توسط گفتمانهای قبلی و اصل بینامتنیت تغذیه شده است» (Fontanille, 2008: 79)، نیز نامید) فرا خوانده شده، زنده گشته و در رقابت با یکدیگر قرار می‌گیرند تا با ایجاد پرسپکتیوی جدید منجر به تولید، بسط و توسعه معنایی نو، بدیع و غیرمنتظره شوند.

نتیجه

با توجه به همه ویژگیهای کنش
گفتمانی که در این جستار به آن
پرداختیم، پرسپکتیو جدیدی به
روی مطالعات معنا گشوده می شود
که بر اساس آن دیگر نمی توان با
نشانه ها به عنوان گونه های منفک، واحدهای کمینه ای
جدا افتاده و عناصر منقطع و در تقابل با عناصر دیگر
برخورد نمود. بلکه باید اعتراف کرد که در دیدگاه
گفتمانی، معنا با تکیه بر مواد خامی که معنی نامیدیم
جریانی زنده و همواره در حال شکل گیری است. چنین
دیدگاهی دو ویژگی بسیار مهم دارد: اول اینکه کنش
گفتمانی را تابع نظامی فرایندی (پروسه ای) می داند. در
چنین نظامی عواملی مانند کنش، کنشگران، تعامل بین
آنها، رابطه بین درونه و برونه، بافت و موقعیتی که
در آن کنش شکل و تحول می یابد، نیروهای بازدارنده
و معین، روی آورد، فعالیت حسی-ادراکی، حضور
جسمانه ای و جز آنها همه و همه دست به دست هم
داده، سبب تحقق جریان نشانه-معنایی می شوند؛ و
دوم اینکه چنین کنشی سبب تولید مجموعه های بزرگ
معنایی می شود که همواره از موضعی گفتمانی که دارای
ویژگیهای وجودشناختی، پدیداری، فرهنگی، عاطفی
و سیال است، بهره مند می باشد. در واقع، نشانه ها بر
اساس رابطه آنها با کل مجموعه نشانه ای، و پیوندی
که در بافت گفتمانی بین آنها ایجاد می گردد، معنادار
می شوند. بر این اساس دیگر نمی توان تولید معنا را به
رابطه بین واحدهای نشانه ای از نوع تقابلی محدود کرد

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*، تهران، سمت.

کریمی مقدم، علیرضا. (۱۳۸۷)، *هشتمین دوسالانه بین‌المللی کاریکاتور تهران*، تهران، مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.

میراسدالله، علیرضا. (۱۳۸۴)، *خوی وارونه دیوها*، تهران، نشر مرکز.

Benveniste, E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

Bertrand, D. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

Deleuze, G. et Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.

Fontanille, J. (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.

_____. (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

Genin, Ch. (2006), "Homobulla est", in *L'image entre sens et signification*, Paris, Sorbonne.

Greimas, A.J. (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.

_____. (1986), *Sémantique structurale*, Paris, PUF.

Greimas, A.J. et Courtés J. (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی

دکتر بهمن نامور مطلق
عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی
bnmotlagh@yahoo.fr

منیژه کنگرانی
فرهنگستان هنر
kangarani@honar.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷ ۱۰ ۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷ ۱۲ ۳

چکیده

بینامتنیت و بیناگفتمان بازتاب نظریه‌ها و رویکردهای مطالعاتی خاصی هستند که در دهه‌های اخیر شکل گرفته و مورد استفاده بسیاری از محققان در عرصه مطالعات ادبی و هنری و دیگر حوزه‌های علوم انسانی قرار گرفته‌اند. امروزه هر یک از این نظریه‌ها و رویکردها دارای تاریخچه و دسته‌بندیهای مخصوص به خود هستند و از آنها در مطالعات گوناگون بهره برده می‌شود. با وجود آنکه این دو مقوله به ویژه بینامتنیت موضوع آثار بسیاری بوده‌اند، اما تحقیقات بایسته‌ای به ویژه در ایران درخصوص مقایسه این دو و نوع ارتباط آنها انجام نگرفته است. مقاله حاضر به بررسی چگونگی رابطه میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی، عناصر مشترک و متفاوت میان آنها می‌پردازد. برای این منظور نخست به نکات مشترکی همچون «تحلیل» و «بینا» و سپس به تفاوتها همچون «متن» و «گفتمان» خواهیم پرداخت. در نوشتار حاضر همچنین نقش بینامتنیت در شکل‌گیری بیناگفتمانی نیز بررسی شده است. در پایان هم مطالب نظری ارائه شده با مثالهایی هنری مورد بررسی کاربردی قرار گرفته‌اند.

واژگان کلیدی:

بیناگفتمان، بینامتنیت، تحلیل، متن، هنر.

مقدمه

تحلیلهای بینامتنی و بیناگفتمانی از تحلیلهایی هستند که امروزه در مراکز دانشگاهی با شدت و ضعف مورد استفاده قرار می‌گیرند و پایان‌نامه‌ها و تألیفات بسیاری با رویکردهای بینامتنی و بیناگفتمانی انجام می‌پذیرند. پیش از مقایسه این دو مناسب است هر يك به تنهایی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرند اما از آنجاییکه این مهم در مقالات و کتابهای دیگری مورد توجه قرار گرفته یا باید بگیرد در این مختصر فقط به مطالعه مقایسه‌ای این دو بسنده می‌شود. مقایسه این دو نه فقط نوع ارتباط آنها را مشخص و

معین می‌کند بلکه در شناخت بهتر و عمیق‌تر هر يك از این دو گونه تحلیل نیز كمك شایانی خواهد کرد. البته این بررسی می‌توانست با مفاهیم دیگری همچون گفتگو‌مندی^۱ یا گفته‌پردازی^۲ نیز همراه شود. با این حال به نظر ما رابطه میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی دارای ویژگیهای خاصی برای چنین پژوهش مقایسه‌ای است. شاید این پرسش مطرح شود که آیا بررسی مقایسه‌ای میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی مورد توجه محققان بوده است؟ به بیان دیگر، پیشینه این تحقیق چگونه است و چه پژوهشهایی در این رابطه انجام شده است؟ در پاسخ به این پرسشها می‌توان گفت که متأسفانه میزان پژوهشها در این خصوص حتی در کشورهای اروپایی زیاد نیست و در کشور ما نیز تقریباً هیچ پژوهش جدی در این خصوص صورت نگرفته است. با این حال می‌توان اندك پژوهشهایی را شناسایی و مورد استفاده قرار داد. برخی از آثار برجسته بینامتنیت اشاراتی هر چند کوتاه به بیناگفتمان داشته‌اند و بر عکس برخی از آثار گفتمانی و بیناگفتمانی نیز اشاراتی به بینامتنیت کرده‌اند که مهم‌ترین منابع نوشتار حاضر تلقی می‌شوند.

در بررسی چگونگی رابطه میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی این پرسشها مطرح است: چه نوع ارتباطی میان این دو وجود دارد؟ چه وجوه مشترکی این دو را به یکدیگر نزدیک و شبیه می‌کنند؟ چه ویژگیهایی این

1. dialogisme
2. enonciation

دو را از یکدیگر متمایز و متفاوت می‌کنند؟ آیا در مقابل هم قرار می‌گیرند یا دو مرحله‌ی فرایند واحد از دو دوره تلقی می‌شوند؟ اینها برخی از پرسشهایی است که این نوشتار می‌کوشد به آنها پاسخ دهد. در ادامه نخست به وجوه اشتراك میان این دو نوع تحلیل پرداخته می‌شود و سپس به ویژگیهای متمایز کننده آنها اشاره خواهد شد. قسمت پایانی نیز به جمع بندی این دو رویکرد اختصاص پیدا خواهد کرد.

تحلیل از عناصر مورد استفاده در هر دو ترکیب «تحلیل بینامتنی» و تحلیل و بینا «تحلیل بیناگفتمانی» است و به عنوان یک عنصر مشترک برای این نوشتار اهمیت دارد. در واقع، «تحلیل» از واژه‌هایی است که برای مطالعه خاصی از پدیده مورد استفاده قرار می‌گیرد. به طور مسلم قرار گرفتن واژه «تحلیل» در کنار بینامتنیت و به‌ویژه بیناگفتمانی به طور تصادفی نیست و ترکیبی که ساخته می‌شود دارای ویژگی خاصی است. به عبارت دیگر، همنشینی واژه تحلیل با واژه‌هایی مانند بینامتنیت و بیناگفتمانی خود موجب معناپردازی خاصی می‌گردد. برای روشن‌تر شدن معنا و مفهوم تحلیل مناسب است آن را با نقد که آن هم نوعی خاص از مطالعه است مورد بررسی قرار داد. گرمس و کورتز توضیح بسیار مختصری در خصوص تحلیل ارائه می‌دهند و با اشاره به معناهای گوناگون آن، تأکید می‌کنند تحلیل در نشانه‌شناسی

به‌ویژه نزد یلمسلف^۳ و پس از آن، بیشتر به مجموعه فرایندهای به‌کارگرفته شده در توصیف یک موضوع نشانه‌معناشناسی اطلاق می‌شود، موضوعی که به عنوان یک کل معناپردازی شده، تلقی می‌شود و برقراری روابط میان عناصر این موضوع با یکدیگر از یک سو و با کل از سوی دیگر را تبیین می‌نماید و این فرایند تا کوچک‌ترین واحد غیرقابل تجزیه پیش می‌رود (Greimas & Courtes, 1993: 14).

تحلیل همچنین یک فرایند است چنان‌که ژولای در کتاب *درآمدی بر تحلیل تصویر* می‌نویسد: «تحلیل همواره یک فعالیت است، فعالیتی که زمان می‌طلبد و نمی‌تواند به‌طور دفعی انجام پذیرد» (Joly, 2005: 39). فرایندی بودن تحلیل در معناپردازی موضوع مورد بحث تأثیرات تعیین‌کننده‌ای می‌گذارد.

با این حال تحلیل به عنوان روشی خاص برای مطالعه همانند بیشتر واژه‌ها، چندمعنایی است که کار محققان را دشوار می‌سازد. زیرا از یک سو تحلیل جزو نخستین اصطلاحاتی است که برای مطالعه عناصر یک اثر و روابط درون اثری مورد استفاده قرار می‌گرفته است و در این راستا معنایی نزدیک به نقد می‌یابد و از سوی دیگر تحلیل واژه‌ای است که در دوره‌های بعد به‌ویژه پس‌اساختارگرایی بیشتر برای مطالعه یک متن با برون آن مورد استفاده قرار می‌گیرد. بر همین اساس معانی گوناگون تحلیل گاهی به صورت معناهای متضاد و حتی در مقابل هم نیز قرار می‌گیرند. این امر

3. Hjelmslev

باعث می‌شود که گاهی تحلیل را به دو گونه «تحلیل درون‌متنی» و «تحلیل برون‌متنی» تقسیم می‌کنند. تحلیلی که در ترکیبات با بینامتنی و بیناگفتمانی مورد استفاده قرار می‌گیرد دارای وجه مشترکی است که آن هم بررسی و مطالعه مقایسه‌ای است. حال یا این بررسی تطبیقی، درون‌گفتمانی خواهد بود و یا برون‌گفتمانی.

از دیگر عناصر مشترک میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی، پیشوند «بینا» است. پیشوند «بینا» یکی از رایج‌ترین پیشوندها در دهه‌های اخیر محسوب می‌شود که خود بیانگر تحول در فضای فکری و تحقیقاتی دانشگاهها و جوامع گوناگون است. واژه‌های زیادی با پیشوند «بینا» ساخته شده است که پرداختن به همه آنها نیاز به مبحثی مستقل دارد، واژه‌هایی همچون بینارشته‌ای و بینا فرهنگی نمونه‌هایی از آنها محسوب می‌شوند.

میان همه بیناها اشتراکاتی وجود دارد. این بیناها بیانگر نوعی نگرش و بینش خاصی هستند که دارای ویژگیهای مرتبط می‌باشند. یکی از این ویژگیها این است که بیناها موجب برهم خوردن تقابلهای دوتایی می‌شوند. این اندیشه دوتایی که اغلب در غرب به اندیشه مانوی‌گری مشهور است می‌کوشد تا با تقسیم‌های دوتایی به اندیشیدن و تحلیل بپردازد. البته در کنار آن و بر اساس سه‌گانه‌های آریایی و سپس مسیحی می‌توان شاهد گونه‌های دیگر تقسیم‌بندی نیز بود.

با این حال بینا موجب شکستن تقابل دوتایی می‌شود که همواره مورد توجه غرب قرار داشته است. برخی از فیلسوفان پساساختارگرا همچون دریدا تلاش زیادی برای تشریح و انکار چنین نظام دوگانه‌ای کردند. شاید یکی از بسترهایی که دریدا و پیروانش امکان بحث و نفی این دوگانه‌ها را ممکن ساخت همین رایج شدن اندیشه و به‌دنبال آن پیشوند «بینا» بوده است. در همین رابطه، کارکرد دیگر «بینا» که کارکردی ایجابی است، پیوند دادن عناصر گسسته است. به عبارت دیگر، «بینا» علاوه بر اینکه به نفی دوگانه‌ها می‌پردازد آنها را با یکدیگر آشتی نیز می‌دهد. این پیشوند موجب ارتباط و پیوند دو واحدی می‌شود که پیش‌تر از یکدیگر جدا بوده‌اند. به طور مثال هنگامی که گفته می‌شود روابط بینا فرهنگی، این گفته در مقابل روابط غیربینا فرهنگی یا روابط صرفاً درون فرهنگی با حفظ فاصله‌ها قرار می‌گیرد. بنابراین، کاربرد بینا برای رهایی از تقابلهایی همچون دوگانه‌ها و برای ایجاد پیوستگی و ارتباط است. به همین روی، اگر بینامتنیت و بیناگفتمانی از این پیشوند بهره می‌جوید برای هدف مشترکی است که همانا ایجاد ارتباط میان واحدهای مرتبط با آنهاست.

با افزوده شدن بینا به متنتیت، متن دیگر به صورت منفرد و مجزا مورد بررسی قرار نمی‌گیرد بلکه در پرتو ارتباط با متنهای دیگر به آن توجه می‌شود. زیرا در نظریه بینامتنیت بر خلاف نظریه متنتیت معنا در خلال روابط بینامتنی تولید می‌شود. در مورد بیناگفتمانی

4. Derrida

نیز می‌توان گفت که با وجود پیشوند بینا، معناسازی گفتمانی نیز در فرایند تعاملی میان گفتمانها حاصل می‌شود. موضوع معناسازی بینامتنی و بیناگفتمانی خود موضوعی مهم و پیچیده است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

پیش از به پایان بردن بحث لازم است توضیح داده شود که فقط «بیناها» در مقابل دوگانگی و تک‌گانگی یاد شده قرار نمی‌گیرند بلکه پیشوندها و ترکیبات دیگری نیز در طی این دهه‌ها بیانگر چنین تقابلی بوده‌اند. مجموعه عبارتهایی که از پیشوند «ترا» و «چند» ساخته شده‌اند همچون ترامتنی، ترافرهنگی، چندرسانه‌ای، چندفرهنگی، چندملیتی و... همگی از یک فضای فکری و فرهنگی تغذیه می‌کنند.

در بررسی تفاوت‌های بینامتنیت و بیناگفتمانی، تا حد زیادی بحث درباره متن و گفتمان خواهد بود. **بینامتنیت و بیناگفتمان** زیرا در میان دو عبارت «تحلیل بینامتنی» و «تحلیل بیناگفتمانی» این واژگان متنی و گفتمانی است که با یکدیگر متفاوت‌اند و دیگر عناصر یکی هستند. بنابراین مهم‌ترین عنصر متمایزکننده میان این دو نوع تحلیل متن و گفتمان است و بخش مهم این نوشتار نیز به تعریف و سپس تأکید بر تفاوت‌های آنها بنا می‌شود. البته این دو واژه از واژه‌های چندمعنایی می‌باشند که بررسی آنها در هر تحقیقی به‌ویژه پژوهشی مانند

نوشتار حاضر بسیار دشوار خواهد بود. **متن:** متن در گذشته گاهی به نوشتار اطلاق می‌شد و در همین خصوص متن به معنای نسخه به‌ویژه نسخه‌های اصلی و دست‌نوشته در نظر گرفته می‌شد. متن همچنین به معنای کالبد یا رسانه اثر مورد توجه قرار گرفت و سپس به بخش اصلی یک اثر نیز اطلاق شده است. معنایی که بارت^۵ برای متن قائل است تحول زیادی در برداشت از این واژه ایجاد کرده است. از دیدگاه بارت متن در مقابل اثر قرار می‌گیرد. متن برعکس برخی از معناهای گذشته محتوای غیرکالبدی اثر است. این متن نسبت به کالبد و نسبت به مؤلف دارای هویتی مستقل است. همین برداشت معنا از متن بود که محور اصلی پژوهشهای ساختارگرایانه قرار گرفت. متن دارای ابعاد گسترده‌ای شد و هر پیکره مطالعاتی به‌ویژه در علوم انسانی متن تلقی شد. بر اساس این باور، جامعه و اجتماع نیز متن محسوب می‌شوند. کریستوا^۶ و بارت نگرش نوینی را نسبت به متن ارائه نمودند که بر پایه آن هر متنی دارای روابط میان‌متنی است و بر اساس همین نوع روابط امکان تولید پیدا می‌کند. بنابراین متن همواره دارای ردپایی از متنهای دیگر می‌باشد و همواره در یک روابط میان‌متنی است که متن نوین خلق می‌شود.

بینامتنیت: بینامتنیت به‌عنوان یکی از دو عنصر مهم این نوشتار، موضوعی بسیار گسترده می‌باشد که خوشبختانه آثاری در این زمینه تألیف شده است. همانطوری‌که که پیشتر اشاره شد متن با

5. Barthes
6. Kristeva

ساختارگرایی معنا و مفهوم نوینی پیدا کرد. در این معنا و مفهوم نوین متن دارای استقلال بسیاری نسبت به بافت و به‌ویژه مؤلف شد. اما همین استقلال کامل مسائل و مشکلات بسیاری را به‌وجود آورد و در مقابل آن تردیدها و پرسش‌هایی مطرح گردید. یکی از پاسخ‌های جدی ارائه شده و طرح‌های ارائه شده برای رفع مشکلات یاد شده، بینامتنیت بود. بینامتنیت با زمینه‌هایی همچون گفتگومندی باختینی^۷، توسط کریستوا مطرح شد و توسط برخی همچون بارت و سولر^۸ گسترش یافت. نظریه بینامتنیت بر این باور است که هر متنی بر پایه متنتهای پیشین خود شکل می‌گیرد. هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتی دریافت گردد. بنابراین در تولید و دریافت يك متن همواره پیش‌متنها نقش اساسی ایفاء می‌کنند. به بیان دیگر، بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود. البته نسبت به منابع و مراجع متنها نزد نظریه‌پردازان بینامتنی دو نظریه اصلی وجود دارد: نخست کسانی که يك متن را متشکل از متنتهای دیگر می‌دانند و جست‌وجوی منابع آنها را بی‌فایده تلقی می‌کنند؛ دوم آنهایی که مصمم هستند تا ردپا و عناصر متنتهای دیگر را در متن نوین بیابند.

نظریه‌پردازان بینامتنی را می‌توان از دیدگاه دیگر به تولیدی و دریافتی نیز تقسیم کرد. یعنی آنهایی که بر محور تولید متن متمرکز شده‌اند و آنهایی که تأکید بر چگونگی نقش بینامتنیت

بر دریافت و خوانش متنی دارند. بینامتنیت نزد نخستین نسل به‌ویژه کریستوا صرفاً نظری است اما در نسلهای پسین به‌طور مثال نزد لوران ژنی^۹ و میکائیل ریفاتر^{۱۰} تا عرصه‌های کاربردی گسترش می‌یابد. به عبارت دیگر، بینامتنیت هم يك نظریه و هم يك نقد تلقی می‌شود.

گفتمان: گفتمان دارای معانی گوناگون و حتی گاه از جنبه‌هایی متضاد همدیگر است که تعریف واحدی از آن بسیار دشوار است. گفتمان در يك فرایند تاریخی معانی خود را دگرگون کرده است. زمانی دارای معنای بلاغی بود و زمانی نیز به بررسی و مطالعه فراجمله‌ای يك متن اشاره می‌کرد. اما گفتمان در دوره پساساختارگرایی دارای معنای متفاوتی شد و مکاتب مختلفی در حوزه‌هایی همچون فلسفه، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی به تعاریف گوناگونی از آن پرداختند. گاهی گفتمان را بر اساس موضوع آن به گفتمان سیاسی یا اجتماعی، گاهی بر اساس روش و رویکرد به گفتمان علمی یا فلسفی و گاهی نیز بر پایه گفته‌پرداز آن به گفتمان جوانان یا اقلیتها دسته‌بندی و مورد بررسی قرار دادند. اما آنچه که در این میان مشترک است گذر از متن و توجه به فرامتن در گفتمان است. فرانسوا راستیر^{۱۱} گفتمان را جمع گفته و موقعیت ارتباطاتی یا گفته‌پردازی دانسته است. و در مقاله‌ای

با عنوان «گفتمان و متن» فرمول زیر را مطرح می‌کند: گفته + موقعیت ارتباطاتی: گفتمان. اما

7. Bakhtin
8. Sollers
9. Jenny
10. Riffaterre
11. François Rastier

برخی از نظریه‌ها و نظریه‌پردازان دیگر ویژگی‌هایی برای گفتمان قائل هستند که آن را متمایز می‌کند، ویژگی‌هایی همچون فرایندی و ایدئولوژیک بودن.

متن و گفتمان در تعریف همدیگر نیز مؤثر هستند. آدام^{۱۲} این اختلاط معنایی را به شکل فرمول زیر نشان می‌دهد: «گفتمان : متن + بافت»

متن : گفتمان + بافت» (Fontanille, 1998: 87)

چنان‌که ملاحظه می‌شود گفتمان و متن گاهی جای همدیگر می‌نشینند و به این ترتیب مشکل واژگانی را چند برابر می‌کنند. البته همیشه رابطه معنایی آنها به این شکل نزد همه محققان مورد نظر نبوده است. میلز^{۱۳} به نقل از اسمیت در خصوص گفتمان و مصداق‌های آن می‌نویسد: «مفهوم گفتمان تحلیل را به جای متن به مثابه چیزی که از نویسنده یا متفکر منشأ گرفته است، بر خود گفتمان به مثابه يك فرایند بینامتنی ساری و جاری، متمرکز می‌کند. در بافت دیرینه‌شناسی فوکو^{۱۴} مفهوم گفتمان از بخشی از همان نیرویی برخوردار است که ساختارگرایی در برکنار کردن سوژه یا تقلیل او به حامل صرف فرایندهای نظامداری که نسبت به او بیرونی هستند، دارد» (میلز، ۱۳۸۲: ۱۰۹) با طرح گفتمان به شکل نوین و پس‌اساختارگرایانه معناهای متن و گفتمان هم‌تغییراتی به خود دید زیرا این دو به بازتعریف یکدیگر می‌پردازند.

بیناگفتمان:

که یکی از دو موضوع اصلی این نوشتار است نیز دارای تعریف قطعی

و یگانه‌ای نیست، و تعاریف مختلفی از آن شده است. منگنو^{۱۵} از محققان برجسته و زبان‌شناس فرانسوی در تعریف بیناگفتمان می‌نویسد: «مجموعه واحدهای گفتمانی (خواه گفتمانهای پیشین همین گونه یا گفتمان معاصر از گونه‌ای دیگر و...) که يك گفتمان خاص با آنها به صورت صریح یا ضمنی ارتباط برقرار می‌کند».

(Fontanille, 1998: 2) برس نیز در تعریف بیناگفتمان می‌نویسد: «مجموعه صورت‌پردازیهایی که گفته به صورت صریح یا غیرصریح، آگاهانه یا ناآگاهانه به آنها ارجاع می‌دهد، بر آن مسلط است و از طریق آن معنا شکل می‌گیرد» (Ibid). بنابراین بیناگفتمان یعنی مجموعه گفتمانهایی که یا بر اساس محور در زمانی یا بر اساس محور هم‌زمانی با یکدیگر پیوند خورده‌اند.

در سطور بالا به بینامتنیت و بیناگفتمان به صورت جداگانه پرداخته شد در اینجا کوشش می‌شود به تعامل این دو توجه شود. البته وجود رابطه و تعامل میان بینامتنیت و بیناگفتمان موضوع جدید و ادعای این نوشته نیست و خوشبختانه بسیاری از آثار مهم درباره بینامتنیت یا بیناگفتمان به این موضوع اشاره کرده‌اند. همچنین ارجاع میان بینامتنیت و تحلیل گفتمانی ارجاعی دو سویه است. زیرا همان‌طوری که برخی از محققان بینامتنیت به تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی پرداخته‌اند به همان شکل

نیز بعضی از محققان تحلیل گفتمانی در مباحث خود از بینامتنیت و تحلیل بینامتنی سخن گفته‌اند. به‌طور مثال

12. Adam
13. Sara Mills
14. Foucault
15. Maingueneau

اگر ناتالی پیرو-گرو^{۱۶} در کتاب *مقدمه‌ای بر بینامتنیت* به گفتمان می‌پردازد از سوی دیگر محققانی همچون نورمن فرکلاف^{۱۷} و ژرژ-الیا سرفتی^{۱۸} در آثار خود درباره تحلیل گفتمان به موضوع بینامتنیت نیز پرداخته‌اند. دومینیک منگنو در خصوص بینامتن و بیناگفتمان می‌نویسد: «کاربرد عمومی گرایش به این دارد که از بینامتن هنگامی استفاده کند که موضوع روابط متنها مشخص (مانند نقل قول، پارودی^{۱۹} و...) باشد و هنگامی از بیناگفتمان استفاده کند که منظور مجموعه‌ای با ابهام بیشتری است» (Mangueneau, 1995: 329) البته همان‌طوری که منگنو اشاره دارد موضوع کاربرد عمومی است در غیر این صورت هر یک از این مفاهیم با وجود چندمعنایی بودن دارای تعریف و تاریخ خاص خود می‌باشند.

رابطه میان بینامتنیت و بیناگفتمان رابطه‌ای پیچیده است. نقش هر یک نقش بینامتنیت در شکل‌گیری دیگری، یکی را اصل در بیناگفتمان و دیگری را تابع آن قرار دادن و بسیاری آراء دیگر موجب می‌شود تا مطالعه رابطه این دو دشوار و مهم تلقی گردد. در اینجا کوشش می‌شود به دلیل اهمیت این موضوع به بررسی نقش بینامتنیت در بیناگفتمانی پرداخته شود. گفتمان‌ها می‌توانند از نظر صورت بیان (دالی) یا صورت محتوایی وارد ارتباط شوند و بیناگفتمانی می‌تواند در

سبک یا شکل با دیگر گفتمان‌ها تعامل کند و یا گفتمان‌های دیگر را به کار گیرد. به عبارتی بیناگفتمان،

گفتمانهای متعددی است که متن آنها را در کنار هم قرار داده و یا از جمع آنها فراتر رفته است. هنگامی یک تحلیل و مطالعه بیناگفتمانی ممکن و میسر می‌شود که دو یا چند گفتمان دارای ویژگی‌هایی باشند. این ویژگی‌ها به دو دسته کلی تقسیم‌پذیرند، نخست تأثیرات و ارتباطات مستقیم و دوم وجود برخی شباهتها بدون اینکه ارتباطی مستقیم وجود داشته باشد. در دانشهای تطبیقی به شکل نخست، تأثیر و تأثر و به شکل دوم توارد می‌گویند. بنابراین نوع رابطه‌ای که دو متن با یکدیگر برقرار می‌کنند مهم و مؤثر هستند. موضوع مهم دیگر در رابطه میان بینامتنیت و بیناگفتمان تأثیری است که روابط بینامتنی بر روابط بیناگفتمانی دارد. به عبارت دیگر، وجود روابط بینامتنی از عناصری است که به واسطه آن، روابط بیناگفتمانی ممکن می‌گردد. حضور متن یا متنهای دیگر در یک متن جدید می‌تواند بستر روابط بیناگفتمانی را فراهم نماید و تحلیل بیناگفتمانی را نیز میسر سازد. این موضوع توجه برخی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان گفتمان را به خود معطوف ساخته است.

نورمن فرکلاف از محققان برجسته در حوزه گفتمان توجه خاصی نیز به موضوع بینامتنیت و رابطه آن با گفتمان دارد. وی در این خصوص به تحقیقات دیگران هم ارجاع می‌دهد و بر آنها تحلیلهای نوینی می‌افزاید. او می‌نویسد: «استراتژیهای گفتمانی از طریق تحلیل

محتوا شناخته شده‌اند. نظر من این است که تحلیلهای بینامتنی و زبان‌شناختی متنها زمینه‌ی تحلیلی

16. Nathalie Piégay-Gros
17. Norman Fairclough
18. Georges-Elia Sarfati
19. parody

تمام و کمال‌تر و ملموس‌تری را برای تشخیص اقدامات و استراتژی‌ها فراهم می‌کند» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۴۴). هکر و همکاران وی در سال ۱۹۹۱م. در مجموعه پژوهش‌های خود درباره دریافت رسانه‌ای، چندین مصاحبه انجام می‌دهند که یکی از آنها مربوط به جانبداری رسانه‌ها به دلیل وابستگی مالیشان به برخی از حامیان است (۱). و در تحلیل این مصاحبه می‌نویسند: «بیننده درباره بیان جانبدارانه خود توضیح نمی‌دهد و آگاه نیست تا اینکه پژوهشگر برایش روشن می‌کند که او در واقع چه می‌خواسته بگوید. توضیح بث در این مورد ممکن است نتیجه ساخت‌شکنی خودش از اخبار باشد یا نباشد. البته، احتمال دارد که او گفتمان‌اش را با گفتمان پژوهشگر انطباق داده باشد. از طرف دیگر، ممکن است که بث به شکلی از ایدئولوژی در اخبار پی برده باشد، اما هرگز چنین زمینه‌ای برای بیان دریافت‌هایش نداشته باشد» (همان: ۱۳۸). فرکلاف از زاویه‌ای دیگر یعنی بیشتر بینامتنی به این موضوع می‌نگرد و در توصیف نقش تحلیل بینامتنی در تحلیل گفتمان با اشاره به این مصاحبه رسانه‌ای می‌نویسد: «من فکر می‌کنم تحلیل بینامتنی به روشن شدن این نکته که آیا بث حقیقتاً خودش اخبار را ساخت‌شکنی می‌کند یا اینکه خودش را با گفتمان پژوهشگر تطبیق می‌دهد کمک کند. به خصوص این که بث گزاره‌های ساخت‌شکنانه‌اش را از میان رشته‌ای از گفتمان‌های زیست‌جهان بر می‌گزیند، یعنی گفتمان‌هایی که در تعامل‌های عادی قلمرو خصوصی جریان

دارد و نه در قلمرو عمومی یا عرصه‌های نهادی شده» (همان). وی در تحلیل بینامتنی و تأثیر آن در گفتمان نتیجه می‌گیرد که «تحلیلهای بینامتنی نقش واسطه مهمی در به هم پیوستن متن و بافت دارند. تحلیلهای بینامتنی مرکز توجه را به عمل گفتمانی تولیدکنندگان و مفسران متن معطوف می‌کنند که ویژگیهای آن به ماهیت عمل اجتماعی-فرهنگی بستگی دارد و این ویژگیها در منتهای که نسبتاً ناهمگون‌اند متجلی می‌شود» (همان: ۱۵۸). تئون ای. ون دایک^{۲۰} نیز همانند فرکلاف از محققان سرشناس در حوزه گفتمان است. او در کتاب *مطالعاتی در تحلیل گفتمان* بر نقش بینامتنیت در تحلیل گفتمانی تأکید می‌ورزد و بینامتنیت و روابط بینامتنی را به عنوان یکی از عناصر درک و تحلیل گفتمان تلقی می‌کند و می‌نویسد: «به محض آنکه با دقت بیش‌تر به واقعیت روزمره گفتمان بنگریم، با مسائلی روبه‌رو می‌شویم که با درک عامیانه از گفتمان قادر به حل آنها نخواهیم بود. در این حالت، ما احتیاج به مفاهیم نظری داریم، مفاهیمی که آغاز و پایان یک گفت‌وگو یا متن، وحدت یا انسجام آنها، روابط بینامتنی میان گفتمانهای مختلف، نیت‌های سخن‌گویان یا نویسندگان، فضای ارتباط، زمان، مکان و سایر جنبه‌های زمینه‌ای ارتباط را تعیین کند» (ون دایک، ۱۳۸۷: ۲۲).

بینامتنیت فقط در چگونگی شکل‌گیری گفتمان نقش ندارد بلکه در دریافت گفتمان نیز تأثیرگذار است. این تأثیر را بینامتن برای متن نیز به جای گذاشته بود. اما

20. T.A. Van Dijk

نکته مهم دیگر اینکه به واسطه همین تأثیرات گوناگون بینامتنها بر دریافت افراد گوناگون، گفتمان دارای ویژگی نسبی‌گرایی نیز می‌شود. به عبارت دیگر، اگر بپذیریم که هر پیش‌متنی در دریافت پیش‌متن مؤثر است در نتیجه پذیرفته‌ایم که دریافت متنها با توجه به نسبیتی که با این پیش‌متنها برقرار می‌کنند متفاوت می‌شوند. از دیدگاه فرکلاف نیز بینامتنیت موجب می‌شود تا گفتمان ماهیت گفتمانی خود یعنی ارتباط با بافت را شکل دهد. «گفتمانها و متون آنها خود دارای تاریخ‌اند و متعلق به مجموعه‌های تاریخی هستند و تفسیر بینامتنی به این نوع موضوع بستگی دارد که متن را متعلق به کدام مجموعه بدانیم و در نتیجه چه چیز را میان مشارکین، زمینه‌ی مشترک و مفروض بخوانیم» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۲۳۰).

ژرژ-الیا سرفتی به چند ویژگی گفتمان اشاره می‌کند که یکی از آنها بینامتنیت است. «یک گفتمان دارای سه ویژگی است: موقعیت جامعه‌شناسانه‌اش نسبت به یک گروه اجتماعی (موقعیتی)، کیفیت انتقال رسانه‌ای (ثبت)، و سرانجام نظامی که پیوندها و ارتباطات را سامان می‌دهد که متنهایی که در آن جریان دارند بین آنها یا با دیگر متنهایی از یک گونه دیگر گفتمان تعامل دارند (بینامتنیت)» (Sarfati, 2005: 16). بر اساس نظر سرفتی و برخی دیگر ویژگی بینامتنی نه فقط برای وضعیت بیناگفتمانی بلکه برای حتی خود گفتمان نیز لازم و ضروری است.

ادمون کروس نیز به نوبه خود رابطه میان بینامتنیت و بیناگفتمانی را رابطه میان دو محور طولی و عرضی

برای خلق گفتمان می‌داند. از نظر وی بیناگفتمانی در رابطه طولی سبب شکل‌گیری مسائلی همچون ایدئولوژی و شاکله اجتماعی گفتمان می‌شود. اما بینامتنیت در یک محور عرضی و بیشتر به شکل بیانی همچون تصویرسازیها و اسطوره صورت‌بندی می‌شود. با تلفیق این دو محور محتوا و شکل بیان گفتمان ظاهر می‌شود (Cros, 2003: 58)

بنابراین روابط بینامتنی را می‌توان از دیدگاهی شرط لازم برای تحقق روابط بیناگفتمانی پنداشت چنان‌که بدون روابط بینامتنی وجود بیناگفتمانی میسر نمی‌شود. البته چنان‌که اشاره شد شرط لازم و نه کافی برای تحقق آن است، زیرا علاوه بر روابط بینامتنی می‌باید عناصر دیگری همچون روابط بافتاری یا بینابافتاری نیز به آن افزوده شود.

موضوع بینامتنیت و بیناگفتمانی به‌طور تنگاتنگ با موضوعهائی **بینامتنیت و بیناگفتمانی و** همچون بینانشانه‌ای، بینارسانه‌ای، **بیناهای دیگر** بینارشته‌ای، بینافرهنگی، بینامدنی، بینازبانی، بینازمانی، بیناذهنی و... در ارتباط است. در واقع، بینامتنیت و بیناگفتمان با این بیناهای دیگر غنی و متنوع می‌شوند. بررسی همه این روابط کاری دشوار و برای این نوشتار مختصر امری محال خواهد بود. به همین دلیل فقط بر یکی از انواع این بیناها یعنی بینانشانه‌ای تأکید خواهد شد. در واقع، بخش گسترده و متنوعی از روابط بینامتنی و

بیناگفتمانی به همین نوع یعنی روابط بینانشانه‌ای تعلق دارد. متن‌ها و گفتمان‌ها از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای استفاده می‌کنند. این نظام‌های نشانه‌ای گوناگون با رمزگان خود امکان ارتباط و انتقال پیام‌ها را میسر می‌سازند. اگر چنین قابلیت وجود نداشت بسیاری از آثار انسانی نمی‌توانست خلق شود. اگر هر نظام نشانه‌ای به عنوان نظامی بسته و غیرقابل انتقال و ترجمه به نظامی دیگر عمل می‌کرد همانا تمدن بشری در بسیاری از موارد هنوز بدوی و ابتدایی بود. هر نظام نشانه‌ای دارای متنهایی مخصوص به خود است و هر نظام نشانه‌ای می‌تواند به عنوان یک گفتمان عمل کند. به‌طور مثال نظام نشانه‌ای موسیقایی موجب شده است تا اجتماعی به نام اجتماع موسیقایی اعم از موسیقی نواز، موسیقی‌دان و حتی علاقه‌مندان آن شکل گیرد. این اجتماع دارای علائق، متن‌ها، تاریخچه و حتی رفتارهای مشابهی هستند. به همین دلیل، گفتمانی را شکل می‌دهند که در صورت ارتباط با گفتمانهای دیگر روابط بیناگفتمانی ایجاد می‌شود. مطالعه چنین روابطی نیز توسط تحلیل بیناگفتمانی صورت می‌گیرد.

روابط بینانشانه‌ای به خصوص در پاره‌ای از موارد همچون روابط بیناهنری بسیار مهم و اساسی است، زیرا برخلاف ادبیات که فقط از نظام کلامی بهره می‌جوید، هنرها دارای نظام‌های نشانه‌ای بسیاری هستند. به بیان دیگر، ارتباط میان متن‌ها و گفتمان‌ها همواره در یک نظام خاص نشانه‌ای انجام نمی‌گیرد بلکه در موارد بسیاری متن‌ها و گفتمان‌ها یا از چندین نظام نشانه‌ای

به‌طور هم‌زمان بهره می‌برند و دارای ماهیتی چند نظامی هستند؛ یا اینکه متن‌ها و گفتمانهای مرتبط دارای نظام‌های گوناگون نشانه‌ای هستند. انتقال از یک نظام نشانه‌ای به یک نظام دیگر موجب می‌شود تا ماهیت روابط بینامنتی یا بیناگفتمانی در عین حال بینانشانه‌ای نیز باشد. به‌طور مثال اقتباس‌های بینانشانه‌ای یکی از موارد رایج در این حوزه محسوب می‌گردند. اقتباس سینمایی از ادبیات و ادبیات از نقاشی یا موسیقی، و نمایش از شعر همگی از این گونه روابط بینانشانه‌ای می‌باشند.

هر یک از این بیناها علاوه بر متنوع و غنی کردن گفتمان موجب ناهمگونی آن نیز می‌شوند. بیناها موجب فرو ریختن مرزهای گفتمان می‌شوند و موقعیت بیناگفتمانی و چندگفتمانی را فراهم می‌آورند. به‌طور مثال هنگامی که فیلم و نمایش و پویانمایی با هم وضعیت جدیدی را به‌وجود می‌آورند آن را بینارسانه‌ای، بینانشانه‌ای و بیناگفتمانی می‌نامند. برخی از هنرها همچون سینما نیز هنری چندنشانه‌ای و چندگفتمانی است. زیرا در آن از نشانه‌های کلامی، تصویری و موسیقایی استفاده شده است.

گونه‌های ادبی و هنری تنوع زیادی دارند و به شکلهای متفاوتی نیز تقسیم و دسته‌بندی شده‌اند. با توجه به موضوع بینامنتیت و بیناگفتمانی نیز می‌توان به نوعی گونه‌شناسی دست زد. بر همین اساس باید گفت برخی از گونه‌های ادبی و هنری به‌طور

بینامنتیت، بیناگفتمانی و گونه‌شناسی ادبی و هنری

اساسی بر پایه روابط بینامتنی و بیناگفتمانی شکل می‌گیرند. از این میان می‌توان به دو گونه اساسی آن یعنی پاستیش^{۲۱} و پارودی اشاره کرد. این دو گونه بر این اصل استوار شده‌اند که یک اثر نوین بر پایه اثر یا آثاری پیشین و در ارتباط با آنها تولید شوند. به بیان دیگر، امکان وجود اثر جدید بر اساس طنزپردازی اثر یا آثار پیشین است.

ارتباط میان دو اثر در روابط پارودیک می‌تواند در عین حال موضوع تحلیل گفتمانی یا تحلیل بیناگفتمانی قرار گیرد. حتی می‌توان مدعی بود که در اکثر موارد آثار پارودیک به وضعیت گفتمانی بیشتر وابسته هستند. به‌ویژه اینکه موضوع یا موضوعات اصلی اثر پارودیک وابسته به مسائل اجتماعی یا سیاسی باشد. به همین دلیل است که اغلب این آثار به‌ویژه آثار تلویزیونی و روزنامه‌ای فقط در شرایط زمانی و مکانی تولید شده قابل دریافت هستند. البته وضعیت پاستیش متفاوت است زیرا در پاستیش قرار است عین اثر پیشین خلق شود یعنی همان متن در دو بافت کم یا بیش متفاوت. حال با توجه به میزان تفاوت بافتاری متن نوین کارکردهای گوناگونی نیز به خود می‌گیرد.

در نتیجه برخی از گونه‌های ادبی یا هنری رابطه‌ای ویژه با بینامتنیت و بیناگفتمان دارند چنان‌که بدون این نوع رابطه امکان تولید آنها ممکن و میسر نیست. این موضوع و انواع گونه‌های ادبی و هنری می‌تواند موضوع قابل توجهی برای تحقیقی مستقل باشد.

21. pastiche

با وجود مباحث بالا این پرسش هنوز مطرح است که آیا تفاوت میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی تفاوتی هستی‌شناختی است یا شناخت‌شناختی؟ به عبارت دیگر، آیا موضوع تحلیل تفاوتی ماهوی با موضوع تحلیل گفتمانی دارد؟ یا اینکه نگاه به یک موضوع واحد با دو نگرش و دو پارادایم گوناگون است؟ در این خصوص می‌توان گفت که هر دو صورت مفروض است یعنی در برخی موارد گفتمان نسبت به متن تغییر ماهیت پیدا کرده است و در برخی موارد این تغییر صرفاً شناختی است. همین وجه دوگانه رابطه میان متن و گفتمان موجب پیچیدگی مقایسه تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی شده است. برای آشکار شدن مسئله بهتر است توضیح بیشتری درباره این دوگانه داده شود.

گفتمان به دلیل اینکه واژه‌ای چندمعنایی است در میان معناهای گوناگون آن گاهی تفاوت‌های هستی‌شناختی و مفهومی هستی‌شناختی جدی و مشخصی دیده می‌شود. در این صورت واژه گفتمان موجب اشتراك لفظی میان پدیده‌های کم و بیش متفاوت شده است. چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، گفتمان از نظر عده‌ای دارای ویژگی‌هایی است که در متن یافت نمی‌شود. به‌طور مثال مواضع ایدئولوژیک، لازمه گفتمان محسوب می‌شود. در این صورت

تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی

بسیاری از متون همچون اغلب متون علمی از نظر این عده گفتمان محسوب نمی‌شود. همچنین از دیدگاه برخی شخصیتها و برخی مکاتب تحلیل گفتمان بعضی از موضوعات همچون موضوعات سیاسی و اجتماعی اولویت بیشتری دارند. همچنین می‌توان گفت که ماهیت موضوع تحلیل گفتمان از آنجا که گسترده‌تر از موضوع تحلیل متنی و بینامتنی است متغییر و متفاوت است. زیرا در تحلیل متنی فقط به متن اکتفاء می‌شود و در تحلیل بینامتنی به چندین متن اما همواره توجه به دنیای متون است. البته موضوع و پیکره مطالعاتی تحلیل گفتمان از متن و بینامتن به بافت نیز گسترش می‌یابد.

بر خلاف نظر نخست یا متنی برخی معتقد به تفاوت میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی در سطح شناخت‌شناسی هستند نه هستی‌شناختی. به عبارت دیگر، برای این عده آنچه که تغییر کرده و دگرگون شده است نقطه دید و نظریه و نگرش به موضوع مطالعاتی است. به همین دلیل می‌توان همان موضوعهایی که پیش‌تر با تحلیل بینامتنیت مورد مطالعه قرار گرفته‌اند از نو توسط تحلیل گفتمانی مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند. بنابراین برای این عده موضوع دگرگون نشده بلکه نوع نگرش و رویکرد به یک موضوع واحد دگرگون شده است. از این‌رو موضوع گفتمانی همان موضوع متنی است که در بررسی به بافت آن نیز توجه می‌شود. بنابراین تفاوت

تحلیل بینامتنیت و تحلیل گفتمان با توجه به معانی گوناگونی که دارند هم از وجه هستی‌شناختی است و هم

شناخت‌شناختی. زیرا می‌توان از دیدگاهی بر تفاوت‌های هستی‌شناختی و از دیدگاهی دیگر بیشتر بر تفاوت‌های شناخت‌شناختی آن تأکید کرد.

با توجه به مطالب پیش گفته درباره تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی، مناسب است برای نمونه و روشن‌تر شدن بحث با یک مثال به تحلیل یک اثر نقاشی بپردازیم. برای این منظور یک اثر نقاشی از هنرمند معاصر ایرانی، مرتضی کاتوزیان، با عنوان «به یاد شهیدان» انتخاب شده است. این اثر که کانون مطالعه کاربردی ما را به خود اختصاص می‌دهد برگرفته از مجسمه پییتا^{۲۲} شاهکار میکل آنژ^{۲۳} است. به بیان دقیق‌تر، مجسمه پییتا پیش‌متن صریح نقاشی «به یاد شهیدان» است. البته در این برگرفتنی دگرگونیهای بسیاری نیز انجام پذیرفته که به آنها اشاره خواهد شد. پیش از تحلیل این آثار به ویژگیهای متنی و گفتمانی هر یک از آنها به اختصار پرداخته می‌شود.

۱. به یاد شهیدان

به یاد شهیدان، اثری نقاشی با رنگ روغن بر روی بوم و در اندازه‌های ۷۴ × ۱۰۰ است. (تصویر ۱) ساختار و هندسه اصلی این اثر فرمی مثلثی شکل است که دو پیکره در آن تصویر شده‌اند و تقریباً تمامی فضای کادر نقاشی را به خود اختصاص داده‌اند. پیکره اصلی مجسمه‌ای از بانویی است

22. Pieta
23. Michelangelo

افق تابلو صحنه‌ای از آخرین لحظات غروب خورشید و حاکمیت تاریکی به نمایش در آمده است. در پیش پای پیکره زن گلوله‌ای تصویر شده و پایین تر از آن عبارت «سوره نساء» نوشته شده است. و به موازات آن در سمت راست نام اثر (بیاد شهیدان)، نام هنرمند و تاریخ خلق اثر با عبارت کاتوزیان-م-۶۳ همراه با امضای هنرمند دیده می‌شود.

۲. پییتا

مجسمه پییتا که با عنوان «سوک مریم» هم نامیده می‌شود (تصویر ۲) مجسمه‌ای است از سنگ مرمر به ارتفاع یک متر و ۷۴ سانتیمتر. این اثر امروزه در پیش‌زمینه‌ای از سنگ مرمر چند رنگی در نمازخانه قدیمی سن پیترو^{۲۴} در رم نصب شده است. این مجسمه در قالبی تقریباً هرمی شکل قرار می‌گیرد که سر مریم در بالای آن و بدن مسیح در میانه هرم متصور می‌شود. بلندی زیاد مجسمه باعث شده است که آن را با تیرکی سیمانی به جلو خم کنند تا برای بیننده قابل دیدن باشد. در این اثر مریم بر سکویی نشسته پیکر مسیح را بر زانو گرفته است به گونه‌ای که بازو و دست وی شانه و سر مسیح را بالاتر از بدن وی نگاه داشته است. سر مسیح رو به بالا و با اندکی پیش به سوی بیننده متمایل شده است. حفره ایجاد شده بر دست و پای مسیح نشان از به صلیب کشیدن وی است. هر دو پیکره داری زیبایی خیره کننده‌ای هستند. و چین و شکن لباس حضرت مریم و تن پوش مسیح به زیبایی و با دقت فراوان و رعایت



تصویر ۱. به یاد شهیدان اثر مرتضی کاتوزیان

نشسته بر سکویی که قطرات اشکی بر صورت دارد و غمگانه بر پیکره مرد جوانی که بر زانو و دست وی قرار گرفته، می‌نگرد. پیکره زن به گونه‌ای نقاشی شده که جنسی از سنگ را نمایان می‌کند حال آنکه پیکره جوان جسمی از گوشت و پوست انسانی دارد. هنرمند دقت زیادی در بازنمایی جنسیت مورد نظر داشته است و با ساخت‌وساز دقیق به شبیه‌سازی حتی چین و شکن لباسها هم توجه داشته است. پس زمینه کار و در

24. San Pietro



تصویر ۲. مجسمه پینتا اثر میکل آنژ

می آورد که باید چندین سال در سبک وی باقی بماند مثلاً چین و شکنهای سبیل و ریش مسیح بر سطح مرمر حک شده‌اند. هیچ نشانه‌ای از درد و رنج در چهره مشهود نیست و به زحمت و دشواری می توان زخمها را دید» (هارت، ۱۳۸۶: ۴۶۳). از طرفی گوشت و عضلات و رگ و پی پیکر بی جان مسیح چنان از زیر پوست پیداست که بیننده مسیح را زنده می‌پندارد و از سوی دیگر به سبب رها شدگی و احساس خاصی که در بدنش نهفته شده، چنین می‌نماید که هیچ پیکر بی جانی به این اندازه مرده نبوده است. «یکی از شاعران هم‌زمان میکل آنژ اندوه وصف‌ناپذیر و زندگی نهفته در این پیکره را چنین توصیف می‌کند: خوبی و زیبایی، درد و اندوه، زنده در مرمر مرده...» (لتس، ۱۳۸۶: ۷۸۹). مریم در اینجا حتی جوان‌تر از مسیح به نظر می‌آید و این باعث شد که برخی از منتقدان بر میکل آنژ خرده گرفتند. اما برخی معتقدند که میکل آنژ نماد زیبایی روح را مجسم می‌کند نه واقعیتی جسمانی و زمینی را به همین دلیل قدیسه او علی‌رغم اینکه ۱۸ سال از مسیح مسن‌تر است جوان‌تر از مسیح تصویر شده است. «پس بازنمایی وی بهره‌ای از آموزه‌ای جاودانی دارد و مریم عذرا به منزله ظرف فناپذیر رحمت الهی نشان داده می‌شود، اندامی که الوهیت از طریق آن جسم انسانی پذیرفت و مسئله سن از میان برداشته شد» (همان: ۲۶۳). لازم به ذکر است نواری که بر سینه مریم نصب شده دربردارنده نام هنرمند با عنوان «میکل آنجلو بوناروتی»^{۲۴} است که مجسمه‌ساز مدتی پس از

جزئیات دقیق ساخته شده است و به خوبی جنسیت پارچه را نشان می‌دهد. افزون بر آن جنسیت پیکره‌های انسانی نیز با دقت فراوان در سنگ بازنمایی شده. دشوار بتوان اثری را یافت که با این دقت و مهارت از سنگ سخت تراشیده شده باشد. فردریک هارت^{۲۵} در کتاب *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا* می‌نویسد: «او [میکل آنژ] ظرافت و لطافت را هرگز به اندازه‌ای که در ضرب‌آهنگهای پیچیده جامه‌پردازی یا نیم‌تنه بی‌نقص و تمام شده و دستها و پاها ی مسیح به درجه اعلا نرسانده. در نقطه‌های تعیین‌کننده خط گویی به جسم مرمری فرو رفته است به‌ویژه در چهره مسیح و مریم و از این طریق تعارضی میان فرم و خطوط کناره نما پدید

25. Frederick Hartt

ساخت مجسمه نام خود را به لاتین حکاکی نموده است. یادآوری می‌شود که مضمون پیتا، مضمونی رایج در فرانسه و آلمان اما ناشناخته در ایتالیا بود و کاردینال فرانسوی ژان لاگرویل در سال ۱۴۹۸ این مضمون را به میکل‌آنژ که بیست و سه ساله بود، سفارش داد.

در اینجا برای تبیین تمایزات و همچنین بیان ارتباطات میان تحلیل **تحلیل بینامتنی** / بینامتنی و بیناگفتمانی نخست **بیناگفتمانی** به مطالعه تطبیقی این آثار از دیدگاه‌های یاد شده و سپس به جمع‌بندی تطبیقی آنها پرداخته می‌شود. بی‌شک امکان تشریح داده‌ها و فرایند تحلیلها در این مختصر نمی‌گنجد و به همین دلیل در اینجا فقط به نتایج آنها بسنده می‌شود.

۱. تحلیل بینامتنی

تحلیل بینامتنی این آثار بر چگونگی روابط میان دو اثر یاد شده متمرکز و محدود می‌شود. چنانکه در شرح آثار اشاره شده و در نگاهی هر چند گذرا به آنها مشهود است اثر «به یاد شهیدان» بدون هیچ تردیدی دارای رابطه مستقیم یا غیرمستقیم با اثر پیتا است. عناصر موضوعی اثر و فضاسازی بیاد شهیدان این برگرفتگی را نشان می‌دهد. وجود دو شخصیت حضرت مریم و حضرت مسیح به ویژه در حالت‌های مشابه بیانگر آن است که به یاد شهیدان نمی‌خواهد برگرفتگی خود را

پنهان نماید. این مهم به خصوص با توضیحی که هنرمند درباره کار ارائه می‌کند مورد تأکید قرار خواهد

گرفت. اما این دو متن از جهات گوناگون با یکدیگر تفاوت دارند.

دگرگونی بینارسانه‌ای: تغییر از مجسمه به نقاشی از هنر حجمی به هنر تصویری. از سنگ به دیگر جنسیتها چون، پارچه و...، از سه بعدی به دو بُعدی و تکرنگی به چندرنگی.

دگرگونی شخصیت‌پردازانه: تغییر در جنسیت سنگی مسیح در مجسمه و جنسیت بدن انسانی حضرت مسیح با پیکره‌ای از پوست، گوشت و عضلات و... نقاش با افزودن رنگ و ساخت و ساز دقیق، آن را از جنسیت سنگی حضرت مریم متمایز نموده است.

دگرگونی بینا فرهنگی و بینا مذهبی: اثر زخم حاصل از میخهایی که مسیح را با آنها به صلیب کشیده بودند و در مجسمه مشهود است در اثر نقاشی مشاهده نمی‌شود. همچنین افزودن متن فارسی و ارجاع به قرآن نیز تأکید بر این مسئله است.

دگرگونی زمانی: افزوده شدن گلوله‌ای به صورت ایستاده در جلوی پای حضرت مریم که تغییری ترازمانی را نشان می‌دهد. همچنین پس زمینه‌ای از غروب خورشید در نقاشی افزوده شده است.

دگرگونی پیرامنتی: تغییر عنوان اثر از «پیتا» به «به یاد شهیدان».

افزودن نظامهای کلامی جدید: عربی-فارسی.

بنابراین علی‌رغم شباهتهای بسیار می‌توان دگرگونیهای متعددی را نیز مشاهده کرد که به برخی از آنها در

26. Michelangelo Buonarroti

بالا اشاره شد. نتایج این تحلیل تأییدکننده برگرفتی تابلوی «به یاد شهیدان» از پیتاست اما این برگرفتی تقلیدی و همانگونه نیست بلکه همراه با تراگونگی است. همین مسئله شرایط را برای یک تحلیل بیناگفتمانی مهیا می‌کند.

۲. تحلیل گفتمانی

چنانکه اشاره شد «به یاد شهیدان» بیش‌متنی است که بر پیش‌متن پیتا استوار شده است و در این گذر از پیش‌متن به بیش‌متن دگرگونیها و تراگونگیهای انجام شده است که تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی به بررسی آن می‌پردازد. محقق در تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی ضمن توجه به عناصر برون‌متنی، بستر فرهنگی متن و مؤلف و جامعه را نیز مورد مطالعه قرار دهد.

در دو اثر یاد شده مخاطب دست‌کم با دو گفتمان گوناگون، گفتمان پیتا و گفتمان به یاد شهیدان روبه‌روست. هرگفتمانی برای خود عناصری دارند مانند زمان، فرهنگ، مؤلف، مکان، هنر، دین، ایدئولوژی، حاکمیت سیاسی و اجتماعی، و... را دارد که برخی از آنها با هم هم‌پوشانی دارند. گفتمان پیتایی به فرهنگ مسیحی اروپایی (رنسانس پیشرفته در ایتالیا) در قرن پانزدهم تعلق دارد. دوره‌ای که دگرگونیهای عظیمی در دین، سیاست و جامعه رخ داد و توجه به فرهنگ کلاسیک یونان و رم و نهضت انسان‌گرایی به‌ویژه در نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری مطرح شد. در این دوره هنرمند رها از قید و بندهای اتحادیه‌های صنفی از سطح صنعت‌کار به فردی شاعر و فاضل ارتقا یافته موقعیت اجتماعی تازه‌ای بدست می‌آورد و چون

انسانی والا برخوردار از موهبت نبوغ ستایش می‌شود و با حفظ حق بیان شخصی، تحت حمایت روحانیان و طبقه بورژوا قرار می‌گیرد. سفارش دهندگان در این دوره در کار هنرمندان دخالت نمی‌کنند و تنها با پرداخت هزینه‌های کار موضوع آن را سفارش می‌دهند و هنرمند با خلاقیت و شم هنری خود آزادانه به کار می‌پردازد. در مقابل هنر به‌منزله یک وسیله تبلیغ، افکار و ایده‌هایی را که برتری معنوی و دنیوی نیروهای اجتماعی عصر رنسانس بر آن استوار بودند به نمایش در آورد و به وظیفه اجتماعی خود عمل کرد. میکل‌آنژ در این دوره توانست از نظم رایج دوره رنسانس جدا شود. وی با پرداختن به جنبه‌های قهرمانی و انسان‌گرایی، مجسمه‌سازی را به جایگاهی برتر از دوران گذشته رساند و جان تازه‌ای به آن بخشید. گفتمان به یاد شهیدان نیز به فرهنگ ایرانی-اسلامی به سالهای پس از انقلاب اسلامی به زمان جنگ تحمیلی تعلق دارد. کاتوزیان نقاشی مورد توجه این نوشتار را در سال ۱۳۶۳ یعنی اوج دوره جنگ ایران و عراق به پایان رسانده است. زمانی که التهاب جنگ بر جامعه سایه انداخته و تمامی امور کشور برای دفاع از ارزشهای انقلاب اسلامی و پیروزی در این جنگ ساماندهی شده بود. به عبارتی جنگ گفتمان غالب بود. هنر نیز در این دوران تحت‌تأثیر شرایط جنگ قرار گرفته بود. نقاشان انقلابی که با فاصله کوتاهی از انقلاب با مسئله جدیدی به اسم جنگ روبه‌رو شده بودند، کم‌کم به سوی بیان مفاهیمی کلی همچون جهاد، ایثار، شهادت، مقاومت می‌پردازند. با وجود این همچنان نمادگرایی و رئالیسم در قالب یک ترکیب‌بندی

روایی با کنار هم نشانیدن چندین صحنه مختلف ادامه می‌باید. هنرمندانی همچون ناصر پلنگی، حبیب‌الله صادقی، کاظم چلیپا، مرتضی کاتوزیان، حسین خسروجردی، محمدعلی رجبی، ابوالفضل عالی، حسین صدری که در ابتدای انقلاب، هسته نخستین گروه طراحان و نقاشان انقلاب را شکل داده بودند در کنار هنرمندان دیگری از جمله مصطفی گودرزی، ایرج اسکندری، محمدعلی ترقی جاه، علی وزیریان، غلامعلی طاهری، مرتضی اسدی به نقاشی از جنگ و بیان دیدگاه‌های خود می‌پردازند. در این میان کاتوزیان به سبک‌های سوررئالیسم و رئالیسم گرایش پیدا می‌کند. اگرچه وی خود درباره سبک آثارش می‌نویسد: «اعتقاد به سبک از پیش تعیین شده در نقاشی ندارم کارهایم زمانی به سوررئال شبیه بود آرام آرام با دور شدن از دنیای گرافیک نقاشی‌هایم به شیوه رئالیسم نزدیک شد از علل اصلی آن می‌توان توجه به آثار جاویدان این بزرگان هنر و به تصویر کشیدن پاره‌ای از مسائل اجتماعی و انسانی با رعایت موازین زیبا شناسی دانست» (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۶۶) انسان و آلام و رنج‌های او موضوع مورد توجه نقاش است. انسان‌هایی متعلق به اجتماع و زمانه‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند، کودکان فقیر و زباله گرد، پیرمردان و پیرزنان که رنج گذر زمانه را بر چهره دارند، انسان‌های منتظر و ... وی خود در مورد موضوعات آثارش می‌نویسد: تابلوهایم را تحت تأثیر محیط اجتماعی خود می‌سازم موسیقی سرزمینم - قصه‌های کودکی - اخلاق اجتماعی - فرهنگ ملی - فرهنگ مذهب و ... هنگام کار به ندای درونم گوش می‌دهم. (همان: ۵۹)

روابط بیناگفتمانی: بی‌شک در هر رابطه بینامتنی گونه‌ای از رابطه بیناگفتمانی موجود است. این اصل که پیش از رابطه بینامتنی وجود رابطه بیناگفتمانی ضروری است غیر قابل انکار می‌باشد. بنابراین در خلق «به یاد شهیدان» و حتی پیش از آن رابطه بیناگفتمانی شکل گرفته است. مهمترین رابطه بیناگفتمانی مفهوم شهید است که سبب پیوند این دو گفتمان شده است. به عبارتی رابطه گفتمانی براساس محتوای مشترک سخن و فرآیند مشترک ذهنی و انتخاب بیان انجام شده است. تغییر جنسیت مسیح از سنگ به جنس انسانی که تغییر در سبک و گونه هنری را باعث شده باعث عبور از گفتمانی به گفتمان دیگر یا به عبارتی جریان گفتمانی جدید را باعث شده است. این رابطه بیناگفتمانی بر روی برخی عناصر تأکید بیشتری دارد که به آنها اشاره می‌شود:

- بیناگفتمان‌های هنری: یکی از مهمترین و شاید طبیعی‌ترین رابطه برقرار شده همانا رابطه بینا هنری میان این دو اثر است. مؤلفان هر دو اثر هنرمند هستند و این برگرفتگی یک برگرفتگی درون هنری است. این رابطه بینامؤلفی درون هنری نکته‌ای است که کاتوزیان بارها بر آن تأکید می‌ورزد و به علاقه و توجهی که مدتها به این شاهکار میکال آنژ داشته است، اشاره می‌کند. اثر میکال آنژ پیش‌متنی است تا این هنرمند ایرانی به تبیین احساسات خویش از یک حادثه اجتماعی دست زند.
- بیناگفتمان‌های دینی: دین اسلام امکان برقراری گفتمان با دین مسیحیت را می‌دهد. قرآن خود بارها روایت‌هایی از دیگر ادیان بیان کرده است که شامل ارجاع به داستان‌های

مسیحیت نیز می شود. حضرت مریم و مصائب مسیح، بخشی از فرهنگ ایشان شده است. اما میان برخی روایتها تفاوتهایی است. تابلوی «به یاد شهیدان» یکی از همین تفاوتها را آشکار کرده است. مسیحیان بر خلاف مسلمانان بر این باورند که مسیح مصلوب شده است. یکی از مهمترین تفاوتهای میان این دو اثر از همین دو گونه باور متفاوت ناشی می شود. اثر زخم میخی که بر دستان مسیح در اثر پییتاست در دست مسیح «به یاد شهیدان» دیده نمی شود. تمایزی که میان واقع‌نمایی مسیح نسبت به حضرت مریم انجام شده است نیز تأییدی بر زنده بودن مسیح و تأکیدی دیگر بر این تفاوت گفتمانهای دینی دارد. این موضوع بار دیگر با ذکر نام سوره نساء در تابلوی نقاشی که بیننده را به قرآن و موضوع مسیح در آن ارجاع می دهد به شکل صریح تر مشخص می گردد. در این رابطه کاتوزیان در توضیحی راجع به نقاشی خود نوشته است: «با اندیشیدن به آیه فوق عشق و احترامی که سالیان دراز نسبت به شاهکار میکل آنژ در وجودم رخنه کرده بود در ضمیرم بیدار گشت. عیسی را دیدم به صورت انسانی مظلوم و ازگوشه و خون، جداگشته از پیکره سنگی و آگاه از سرنوشت خویش در آغوش مریم که همچنان سنگ و نمودار مادران مقاوم در تمامی دوران تاریخ. بنظرم آمد که قطره اشکی بر گونه سنگی مریم چکید و فضای تیره خونین گشت پایین تندیس فشنگی دیدم به جای صلیب، مسیح من تنها دیگر مسیح مصلوب گذشته نیست انسانی است واقعی، فریادی است از همه مظلومان، قربانیان و ستم دیدگان تاریخ» (همان: ۸۹).

• زمان و فرهنگ: وجود گلوله در پای تصویر «به یاد شهیدان»

اطلاعات دیگری از ویژگیهای گفتمانی این اثر می دهد که آنرا از گفتمان پییتا جدا می سازد. گلوله نماد جنگ است و با مراجعه به بافت اثر می توان به وضوح اعلام کرد نشان جنگ میان ایران و عراق است. بدین ترتیب می توان کل اثر «به یاد شهیدان» را از نو خوانش کرد. در همین رابطه می توان گفت که مسیح نماد شهیدان زنده این جنگ و مریم نماد تمام مادران دلسوخته آنهاست که در عین تقدیم فرزندانشان، اشکی سرد بر گونه دارند. در پییتا عنصر مشخصی که بخواد به زمان خودش ارجاع دهد نداریم و اثر يك اسطوره دینی و يك واقعه مذهبی نزد مسیحیان را بازگو می کند. البته با عناصری همچون نوع زبان کلامی و پوشاک و به ویژه سبك هنرمند می توان به خوانش زمان مند اثر رسید اما این موضوع همچون گلوله در «به یاد شهیدان» هدفمند نیست. در نتیجه رابطه بیناگفتمانی نه تنها فقط کاتوزیان و اثر نقاشی اش را با میکل آنژ و اثرش در يك فرایند ترامتنی مرتبط می کند و رابطه بیش متنی و بینامتنی بین آن دو برقرار می کند بلکه سبب دگرگونیهای در دو اثر نیز می شود. رابطه میان بینامتنیت و بیناگفتمانی به عوامل متعددی بستگی دارد که مهم ترین آن همانا تعریف ارائه شده از آنهاست. زیرا بینامتنیت و بیناگفتمان دارای تعاریف گوناگونی است که با توجه به آنها روابط میان این دو نیز مشخص و معین می شود. از مطالب بیان شده می توان نتایج گوناگونی گرفت که در ادامه به برخی از آنها اشاره می شود:

نتیجه

• بیناگفتمانی می‌تواند از دیدگاهی ادامه بینامتنیت در دوره نوین یعنی پس‌اساختارگرایی و پست‌مدرنیسم محسوب شود. دوره‌ای که در آن دیگر به متن همانند یک واحد کاملاً مستقل و خودبسنده دیده نمی‌شود. حتی فراتر از آن، جهانهای گوناگون بر یکدیگر تأثیر دارند؛ جهان ادبی و جهان زبان‌شناسی متأثر از جهان اجتماعی و غیره است. • بیناگفتمانی دارای تفاوت هستی‌شناسی با بینامتنیت است، زیرا هم از جهت ابعاد و گستردگی و هم از جهت تنوع متفاوت است. باید گفت بیناگفتمان در عین حال متن، بینامتن، بافت و بینابافت را در برمی‌گیرد. به همین دلیل ماهیت بیناگفتمان با ماهیت بینامتنیت متفاوت است. • بینامتنیت از نظر شناخت‌شناسی نیز با بیناگفتمان تفاوت دارد، زیرا بینامتنیت موضوع مورد مطالعه را با توجه به روابط میان‌متنی مورد بررسی قرار می‌دهد اما تحلیل گفتمانی همان موضوع را در ارتباط با روابط بینامتنی و همچنین بینابافتاری مورد مطالعه قرار می‌دهد. • بیناگفتمانی نسبت به بینامتنیت، امکان مطالعات گسترده در خصوص نظامهای نشانه‌ای غیرکلامی را به شکل بهتری فراهم می‌آورد. به بیان دیگر، بینامتنیت نسبت به بیناگفتمانی تعلق و وابستگی بیشتری به نظام کلامی دارد. در روابط بیناگفتمانی وجود ناهم‌گونی نظام نشانه‌ای دست کم در کاربردها بیشتر مورد پذیرش قرار می‌گیرد. • بیناگفتمان با توجه به عناصری که مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد عمق بیشتری از پیکره مطالعاتی را کاوش می‌کند. به بیان دیگر، مطالعه بیناگفتمانی قابلیت بیشتری برای مطالعه سطح زیرین موضوع مطالعاتی دارد.

در پایان باید گفت گرچه بیناگفتمانی در یک فرایند زمانی و گسترش روش‌شناختی پس از بینامتنیت قرار می‌گیرد و برای شکل‌گیری از بینامتنیت بهره می‌برد اما این بدان معنا نیست که دیگر بینامتنیت اهمیت خود را از دست داده است. در یک فرایند علمی هیچ‌گاه چنین اتفاقی نمی‌افتد بلکه بینامتنیت و تحلیل بینامتنی هنوز دارای اهمیت ویژه‌ای است. این هدف و موضوع تحقیق است که می‌تواند محقق را در به‌کارگیری و انتخاب تحلیل بینامتنی یا تحلیل بیناگفتمانی راهنمایی کند.

(۱) بخشی از مصاحبه عبارت است از:

پی‌نوشت «بث: خب، باید داشته باشند، احتمالاً باید ارتباطی بین این دو باشد، چون که لابد آنها تعهداتی در قابل نگاههایی که از آنها حمایت می‌کنند دارند و اگر یک چیزهایی برای یک نگاه در یک کشور دیگر اتفاق بیفتد، شما که می‌دونی، شما نمی‌توانید، آنها نمی‌توانند جنبه بد قضیه را نشان بدهند. فکر نمی‌کنم. چون که داد آن نگاه در خواهد آمد، مثل فریاد. می‌دانید، حمایت‌شان را قطع می‌کنند. پژوهشگر: پس فکر می‌کنید ارتباطی وجود دارد. بث: او هووم. پژوهشگر: بین صاحبان نگاه‌های خبری و شاید آنچه آنها بر سر محتوا می‌آورند. بث: آره، تقریباً مثل این است که نگاه‌ها صاحب اخبارند، مثل اینکه آنها رئیس هستند و شما باید مطیع حرفهای رئیس باشید. کلاً می‌توان قضیه را این طوری دید» (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۱۳۸).

فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، گروه مترجمین، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها
 کاتوزیان، مرتضی. (۱۳۷۷)، *برگزیده آثار استاد مرتضی کاتوزیان*، چاپ اول، تهران، یساوی.
 لئس، رزا ماریا. (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر*، ترجمه حسن افشار، تهران، نشر مرکز.
 میلز، سارا. (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی. تهران نشر هزاره سوم.
 ون‌دایک، تئون‌ای. (۱۳۸۷)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*، از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی، گروه مترجمان، تهران،
 دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
 هارت، فردریک. (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا*، ویراستار هرمز ریاحی، چاپ اول، تهران، کتابسرای تندیس.

Cros, Edmond. (2003), *Sociocritique*, L'Harmattan.
 Diaz, Montserrat Lopez. (2003), Publicité, intra discours et inter discours, In *Intertextualité*, Fontanille,
 Jacques. (1998), *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges.
 Greimas, A.J. & J. Courtes. (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette.
 Joly, Martine. (2005), *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin
 Maingueneau, Dominique. (1995), *Genèses du discours*, Editions Margada.
 Piégay-Gros, Nathalie. (2002), *Introduction à l'intertextualité*, Nathan.
 Pierre Marillaud, Robert Gauthier, Université de Toulouse-le Mirail.
 Sarfati, Georges-Elia. (2005), *Eléments d'analyse du discours*, Armand Colin.

تصویر وارونه نظام نیمه نمادی و معنای مکانی : فراگفتمان

دکتر آن بی‌یر ژیسلن
دانشیار دانشگاه لیموژ فرانسه
anne.geslin87@orange.fr
مترجم : امیر بیگری

تاریخ دریافت مقاله : ۸۷ ۱۰ ۴
تاریخ پذیرش نهایی : ۸۷ ۱۱ ۱۹

چکیده

نظام نیمه‌نمادی در پی تبیین چگونگی سازماندهی معنا در گفتمانهاست. این نظام مبتنی بر همانندی بین طرح صورت بیان دنیای طبیعی (دالهای شکل گرفته به واسطه دنیای بیرون) و طرح صورت محتوای زبانهای طبیعی (مدلولهای شکل گرفته به واسطه زبان) است. از این رو چنین نظامی توجه ویژه‌ای به مطالعه گفتمانهای تصویری دارد. اما این توجه می‌تواند پنهان‌کننده برخی از مقاومت‌هایی باشد که بدون تضمین کارآیی نظام تحلیلی، امکان ارائه راه حل مناسبی را که بتواند فراتر از تضادهای زبانی بیندیشد و در جست‌وجوی همانندی و هم‌پوشانی بین آنها باشد، نادیده می‌گیرد. بررسی «تصویر وارونه» ما را به چنین مباحثی هدایت می‌کند و نشان می‌دهد که اگرچه به نظر برخی، اثرگذاریهایی انگیزه متقابل دو طرح صورت و محتوا (طرحهای نشانه-معناشناختی زبان)، در رابطه نشانه-معنایی، مستلزم سازماندهی گفتمانی معناست، توضیح و توجیه چنین سازماندهی به هیچ وجه کار ساده‌ای نیست.

واژگان کلیدی:

گفتمان، فراگفتمان، نماد، مکان، تصویر وارونه.

سازماندهی گفتمان می‌تواند مبتنی بر همانندی بین دو طرح صورت و محتوا باشد که این امر نظامی نیمه‌نمادی^۱ را به وجود می‌آورد. این نظام نیمه‌نمادی سبب توالی قاعده‌مند نظام‌های معنایی می‌گردد. از آنجایی که مقوله‌های توپولوژیک^۲ (مکان شناسانه)، سبب می‌شوند تا بتوانیم مکان را نظامی از ارجاعات ناپیوسته تلقی کنیم، پس این مقوله‌ها ابزاری ممتاز برای نظام نیمه‌نمادین به شمار می‌روند که دسترسی مستقیم به معناهای مکانی

را میسر می‌سازد. افزون بر این مقوله‌های توپولوژیک جهت بخشیدن به مکان را امکان‌پذیر می‌سازند، اما اجازه دستیابی به معناهای مکانی که همواره مستلزم داده‌های پیچیده‌تر، کاملاً متنی و تعیین شده توسط ژانر و نوع تصویر هستند، نمی‌دهند.

ما می‌توانیم به این پرسش کلی راجع به معنای مکان از طریق بررسی تصویر وارونه پاسخ دهیم. با تبیین مفاهیمی مانند موضع‌گیری و جهت‌مداری خواهیم دید که معنا در این گونه تصویر، با مفهوم «ژست زیبایی‌شناختی» هم‌پوشانی دارد. این امر، سلطه و اقتدار نحوه و شرایط تولید آثار هنری و اجتماعی بر متنیت را نشان می‌دهد. با تبیین پیچیدگیهای مربوط به شرایط معنای مکانی، آشکار می‌شود که بهره‌مندی از محتوا، نه تنها شکل‌گیری نظام نیمه‌نمادی را تضمین می‌کند، بلکه رابطه نشانه-معنایی مستلزم تحقق نوعی «نظم معنایی» است که لااقل در مورد این تصاویر، بیش از هر چیز به تضاد صوری/انتزاعی مرتبط است.

نظام تقلیدی (بازنمایانه) پیش از گرایش و هر چیز از طریق همگون‌سازی گونه‌های مقوله‌های مکانی تصویر با تصویری موضوع تقلید (شیء مورد بازنمایی)، میسر می‌شود. به‌عنوان مثال یک پرتره با توجه به ابعاد «چهره» نوعی مقوله‌سازی مکانی عمودی را در تصویر

۱. semi symbolique. نظام نیمه‌نمادی به نظامی گفته می‌شود که برخلاف نظام نمادی که به رابطه یک واژه با واژه دیگر توجه نشان می‌دهد، به رابطه بین یک مقوله با مقوله دیگر مرتبط می‌پردازد. به عنوان مثال «بالا» و «پایین» که هر دو متعلق به صورت بیان هستند، مقوله‌ای می‌باشند که با مقوله دیگر متعلق به صورت محتوا یعنی «فرهنگ» و «طبیعت» مرتبط می‌شوند. این نوع ارتباط بین دو مقوله را نظام نیمه نمادی می‌نامند.

2. topologiques

ایجاب می‌کند اما یک منظره طبیعت بر اساس الگوگیری از شکل خود طبیعت، مقوله‌سازی مکانی تابلو را به گونه‌ای افقی سامان می‌دهد. همین «منظره» می‌تواند با تغییر ابعاد به صورت کشیده‌تر ظاهر شده، به «تابلویی با موضوع دریا» تبدیل شود.

پرتره و منظره، با عینیت یافتن در این اشکال و ابعاد، بر تفاوت هستی‌شناختی بین منظره و چهره صحنه می‌گذارند و این امر تنها با رها شدن از شباهتها و نزدیکیهای بی‌وقفه تصویری‌ای ممکن می‌شود که دلوز^۲ و گاتاری^۳ را بر آن داشت تا دو «دستگاه انتزاعی چهره‌ای بودن و منظره بودن» (Deleuze, 1980: 211) را در موازات یکدیگر قرار دهند. در مجموع، اگر شمایل‌شناسی با شیوه‌های مطالعه چهره و منظره مرتبط است، بررسی اشکال و ابعاد نیز با مسئله مقوله‌سازی پیوند خورده است. اما ارتباط بین چهره و منظره پیچیده‌تر از این به نظر می‌رسد، چرا که جذابیت شمایل‌شناسی مانع حذف متقابل ژانرها نمی‌شود، به این دلیل که تنها امکان هم‌زیستی پرتره و منظره، در درجه‌بندی طرح‌هاست و این امر به معنی فرایند استفاده شده برای آثار هنری قبل از استقلال گونه‌های تصویری در قرن پانزدهم

میلادی است. بر اساس

تعلیمات نویسندگانی مانند

استویچیتا^۴ یا گمبریج^۵

(Stoichita, 1999: 75)،

به نظر می‌رسد که صورت

بیان بر معنا تقدم دارد. (۱) به این علت چهره در قسمت جلوی تابلو قرار گرفته است و منظره را به عقب‌ترین قسمت تابلو می‌راند. (۲).

ادامه توصیف روابط ویژه دو ژانر بزرگ تاریخ هنر با یکدیگر ثمربخش نیست. در این دو ژانر وزن مقوله‌ها جذابیت تصویری را تعدیل می‌کند. آنچه در بررسی ما اهمیت دارد، توصیف پرتره به عنوان شکلی عمودی است که معنای آن باید در ارتباط با معنای منظره بررسی شود. این عمودی بودن با معیار عمق مرتبط است که به اعتقاد مرلو پونتی^۶ به عنوان بُعد تعیین‌کننده، حجم تصویر یا همان قامت انسانی و بنابراین جایگاه «شخص» (۳) را کنترل می‌کند. از سوی دیگر، شرایط حضور پرتره نیز مورد مطالعه قرار گرفته، بی‌شک بهترین برآیند برای این سؤالات را دیدی‌هویرمن^۷ ارائه کرده است. در واقع، مشاهده حضور انسانی در مجسمه مینی‌مالیستی به شرط اینکه شش پا ارتفاع داشته باشد^۸، به او اجازه می‌دهد تا نگاه معطوف به آن را به بیننده متوجه سازد و اسباب نوعی وارونگی پرسپکتیو را فراهم سازد. این همان چیزی است که اوسپنسکی^۹ نیز در شمایل‌روسی مشاهده می‌کند. به این ترتیب برداری بودن یک اثر در ترکیب با معیار ارتفاع سبب می‌شود تا

نظام زیبایی‌شناختی به

نظام اخلاقی^{۱۰} تبدیل شود.

3. Deleuze
4. Guattari
5. Stoichita
6. Gombrich
7. Merleau-Ponty
8. Didi-Huberman

۹. نویسنده توضیح می‌دهد که ضرورت داشت که انسان با «مسئله» مواجه می‌شد و نه با باز نمود تصویری قامت خودش. (Didi-Huberman, 1992)
10. Leonid Ouspenski
11. éthique



بر طرح اول منظره است، قرینه‌ای را می‌سازند. در اینجا علاوه بر قافیه دیداری (که دو تابلویی را که پشت سر هم نگاه می‌کنیم، در یکجا جمع می‌کند)، با یک مبادله دیداری روبرو می‌شویم که موجب گسترش معنای ناهنجاری در منظره می‌شود. به عبارتی بدن در قوس دریاچه‌ای قرار گرفته که شکل متوفی را در خود جای داده است. بدین‌سان با انتقال اثر معنایی ناهنجاری که تعیین‌کننده است و بر هر

12. Thierry de Cordier
13. Un homme, une maison et un paysage
برخی تابلوهای مارلن دوما (Marlène Dumas).
نقاش و عکاسی که اساساً دل‌مشغول به تصویر کشیدن بدن است، شهادی بر همان نوع «افقی کردن بدن» هستند.

با پذیرفتن عمودی بودن پرتره، یک ایراد به قوت خود باقی می‌ماند. در واقع پرتره می‌تواند در چارچوب منظره وارد شود و شکل عمودی جای خود را به شکل افقی بدهد. در این صورت اثر معنایی بیمارگونه‌ای تولید می‌شود. مجموعه طراحی‌های تیری دو کوردیه^{۱۲} به نام «یک مرد، یک خانه و یک منظره»^{۱۳}، (تصویر ۱) به این بازی موضع‌دار و نظام ارزشی تن می‌دهد و خانه مذکور تبدیل به شکلی افقی با ظاهر یک تابوت محو شده در فلاندر^{۱۴} می‌شود (۴).

گرایش بدن به سوی مرگ نیز با شدت بارزتری در آثار نقاش سمبولیست سوییسی، فردیناند هدرل^{۱۵}، تجلی می‌یابد. وی که نقاشیهایی از دوست بیماراش ولانتین^{۱۶} را به تصویر کشیده بود، آن را در مجموعه‌ای از مناظر ادامه می‌دهد که در آنها خط کوهها آن قدر پایین می‌آیند که به باریکه‌هایی قرار گرفته بر روی هم کاهش می‌یابند. به بیان دقیق‌تر یک دیالکتیک بین دو تابلوی نقاشی با ابعاد مشابه ایجاد می‌شود: «ولانتین در بستر مرگش»^{۱۷} و «دریاچه ژنو و رشته کوه من‌بلان»^{۱۸} (Goldberg, 2008: 108-111). در این تابلوها منحنی

به سختی قابل رؤیت بدن متوفی که پاها و سرش اندکی بالا آمده‌اند، با باریکه‌ای که اندکی به راست مایل شده و منطبق

14. Flandres
15. Ferdinand Hodler (1853-1918)
16. Valentine
17. Valentine sur son lit de mort (1915), 65 X 81 cm

اثر معنایی دیگری برتری دارد، بدن به موجب حضوری غیرمنتظره در حافظه متنی ثبت می‌شود. در واقع معنای بیمارگونگی از کاربرد شکل بدن متوفی به عنوان شکلی افقی که ساختار بخش منظره و مبنای ساختاری تابلو است، ناشی می‌شود و همین اثر معنایی، تعیین‌کننده ابعاد هندسی تابلو نیز می‌باشد.

پیشنهادهای تجسمی دو کوردیه و هدلر به ارائه طرح نظام نیمه‌نمادی ساده و کارآمدی می‌انجامد که به جهت مند بودن بدن مفهومی ارزشی می‌بخشد.

بدن عمودی ≠ بدن افقی زندگی ≠ مرگ

این ملاحظات اولیه آشکار می‌سازند که مقوله جهت نمی‌تواند مستقل از مسیری که نشانه-معناشناسی دیداری از آن غافل مانده است، مورد بررسی قرار گیرد. بی‌شک چنین نتیجه‌گیری‌ای اصل اولیه نظام تقلیدی (بازنمایانه) است، چرا که اثر هنری با محسوس کردن دنیای احساسی، تجربه نیروی جاذبه را بازسازی می‌کند. نیروی جاذبه تأیید این امر است که چهره انسان ضرورتاً با قرار گرفتن سر در بالا و پاها در پایین ترسیم می‌شود، مگر

آنکه بر زمین افتاده باشد یا دقیق‌تر آنکه مرده باشد. از این منظر مفهوم مسیر، اثر هنری را با بدن که از لحاظ وزن بررسی می‌شود، مواجه می‌سازد. این مواجهه مقدمه‌ای بر تجزیه و تحلیل تصاویر است، و همه رشته‌هایی که به مطالعه حوزه دیداری می‌پردازند، از روانشناسی گرفته تا علوم شناختی، زیبایی‌شناسی یا نشانه-معناشناسی، آن را پذیرفته‌اند^{۱۸}. به عنوان مثال، کاسیر^{۲۰} معتقد است «هیچ موجودی، حادثه‌ای، چیزی، فرایندی، عنصری از طبیعت یا کنش انسانی وجود ندارد که از نظر مکانی تثبیت شده و از پیش تعیین شده نباشد». (Cassirer, 1995: 110) اظهاراتی از این دست را می‌توان نزد ماچ^{۲۱} (Mach, 1996: 164)، ولفلین^{۲۲} یا سیمل^{۲۳} نیز یافت. سیمل از آن، موضوع نبردی واقعی بین «قانون فیزیکی نیروی جاذبه که ما را به سمت پایین می‌کشد و جنب‌وجوش روانی و فیزیولوژیکی که مدام در حال منحرف ساختن یا جبران جاذبه بدن است»، می‌سازد. به باور وی حرکت‌های ما «خود این مبارزه هستند» (Simmel, 2003 : 20).

مسئله جاذبه می‌تواند با مفاهیم بالا
مقوله‌های و پایین مورد بررسی قرار گیرد.
مکان‌شناسانه این مفاهیم توسط نویسندگانی
(توپولوژیک) چون لوتمان^{۲۴} مستدل شده‌اند:
«ارتباط بین وزن متوسط یک انسان، نیروی جاذبه و وضعیت عمودی بدن، مفهومی جهانی و همه‌گیر در تمام فرهنگ‌های

18. Lac de Genève et chaîne du Mont-Blanc (1916-1918), 61 X 90 cm
۱۹. اصل موضوع را می‌توان نزد ژان پیازه یافت: (Piaget, 1995)
20. Cassirer
21. Ernst Mach

22. Heinrich Wölfflin
«شکل‌های بدنی نمی‌توانند ماهیتی داشته باشند، جز به این دلیل که خود ما مالک بدن هستیم (...). از آنجا که برخوردار از یک بدن هستیم که به ما می‌آموزد که بدانیم جاذبه، انقباض، نیرو و غیره چیست، در خود تجربیاتی را جمع می‌کنیم که به تنهایی ما را قادر

انسانی را ایجاد کرده است: تضاد بین بالا و پایین» (Lotman, 1999: 22). با وجود این مقوله عمودی بودن زمانی جالب توجه می‌شود که با مقوله افقی بودن (راست/چپ) در ارتباط قرار گیرد. در واقع راست و چپ نیز همچون بالا و پایین تابلو معنای برابر ندارند. این موضوع مورد تأیید نویسندگانی چون آرنه‌ایم^{۲۵} و ولفلین (Wolfflin, 1982: 116-125) و شاپیرو^{۲۶} است. آنها این عدم تقارن را در آثار دیداری متفاوت (نقاشی، مجسمه سه‌بعدی سر در کلیساهای قرون وسطایی) و بر اساس هدفی کم و بیش عمومی بررسی می‌کنند. وارونه کردن راست و چپ مبتنی بر جابه‌جایی خطوط ساختاری رو به بالا یا رو به پایین است و به عنوان «یک صعود یا سقوط تجربه شده است» (Ibid: 117) و بنابراین با تغییر شرایط نورپردازی یا برهم زدن تعادل، حامل شرایط روحی روانی مثبت یا منفی هستند. به این ترتیب رامبراند^{۲۷} در یک لعاب رنگ‌کاری، با تکیه بر وجهی نمودی، نشان می‌دهد که سمت راست تابلو، می‌تواند نقطه پایانی اثر باشد. نینیو^{۲۸} پیشنهاد متفاوتی را ارائه می‌کند که بدون ترس از یک تعمیم شتاب‌زده، نوعی کانون ارزشی را در سمت چپ و در بالای تابلو جای می‌دهد (Ibid)

بی‌شک چگونگی ارتباط مقوله عمودی و افقی با ارجاع به نظریه‌های گشتالتی^{۲۹}

قابلیت بررسی دقیق‌تری می‌یابد. در این مطالعه، آنچه اهمیت دارد، بازسازی این نظریه‌ها در

نظام ارجاعات حوزه دیداری است که طبق شرح شاپیرو «تفاوت‌های کیفی گویا بین پهن و باریک، بالا و پایین، چپ و راست، میانی و پیرامونی، گوشه‌ها و دیگر قسمت‌های مکان» (Schapiro, 1999: 15) را بیان می‌کند. گرمس^{۳۰} نیز این نظام را این گونه توصیف می‌کند: «یک تابلوی توپولوژیک تابلویی است که به شیوه‌ای مجازی، ژرف‌ساختی را که مبنای شرایط رو ساخت است و در خوانش مورد استفاده قرار می‌گیرد، ارائه می‌کند» (Greimas, 1984: 14-15) در واقع، مقوله‌های به اصطلاح توپولوژیک تضادهای بنیادی مبحث مکان را که بر اساس نظامی خطی (بالا و پایین، راست و چپ) یا منحنی (حاشیه/مرکز و محیط /محاط) شکل گرفته است مورد بررسی قرار می‌دهد.

این مفاهیم که مورد تأیید اکثر آشکار ساختن کلیشه‌ها نظریه‌پردازان هستند، کاملاً شناخته شده‌اند و تردید در مورد آنها حاصلی جز سردرگمی هنگام تحلیل نشانه - معنا، برای دریافت معنای مکانی ندارد. آنچه ما را در مطالعه معنای پرتره وارونه هدایت می‌کند، دغدغه ایجاد ارتباط بین حوزه تصویر و حوزه مکان است.

اولین دشواری برای فرد علاقه‌مند به معنای مکانی پرتره این است که او همواره در پرتره‌ها سر را در بالا دیده است و در نتیجه جهت برای وی دیگر به‌عنوان معیاری معنادار به حساب

می‌سازند تا وضعیت شکل‌هایی که خارج از ما هستند را با دیگران تقسیم و تجربه کنیم» (Wolfflin, 1996: 26)
23. Simmel
24. Youri Lotman
25. Arnheim
26. Schapiro

27. Rembrandt
28. Ninio
29. Gestalt
30. Greimas تحلیل‌های مختلفی پیشنهاد شده‌اند، به ویژه توسط نشانه‌شناسی توپولوژیک که مفهوم پلان بدیع کاندینسکی را بهبود بخشیده است. به‌ویژه نک: (Saint-Martin, 1987)

نمی‌آید (معنا طبیعی شده است). افزون بر این به نظر می‌رسد که در نظر گرفتن نیروی جاذبه، تفکر را در یک کلیشه دیداری قرار می‌دهد که مانع پویایی معنا می‌شود. از آنجا که این کلیشه بی‌شک توجهی را به خود معطوف نمی‌سازد^{۳۱}، تنها با متضاد آنها می‌توان به دریافت معنایشان پرداخت، یعنی می‌توان با پرتره وارونه که از برهانی خلف استفاده می‌کند، کلیشه را تعریف کرد. در این مورد، اگر هنرمندانی چون ماکس بکمان^{۳۲}، بروس نیومن^{۳۳}، گلن براون^{۳۴} یا گئورگ بازلتس^{۳۵} به بازتولید پرتره با استفاده از کارکردهای فرهنگی نپرداخته و به توسعه نقش نگارگونه آن در طول قرن بیست همت نمی‌کردند، دستاوردهای اولیه پرتره اهمیت خود را از دست می‌داد.^{۳۶} ویژگی الزاماً «چند صدایی»^{۳۷} این نقش و نگارها که دارای شکلهای گوناگونی هستند ما را با خطر محدود سازی فضای پرتره به دو دنیای نشانه-معناشناختی مواجه می‌کند.

پرتره وارونه می‌تواند نمایش بازنمود تصویری باشد که سر در پایین قرار گرفته است و به تصویر یک شهید اشاره داشته باشد. همان‌طور که در شمایل سن پییر مقدس^{۳۸} و مصلوب می‌بینیم. در این مورد، برقراری رابطه نشانه-معنایی با مشکلی دوگانه مواجه می‌شود.

اولین مشکل، عدم امکان

عبور از تضاد مرگ/زندگی

است، آن‌گونه که افقی

کردن این تضاد را برای

بازسازی یک اثر معنایی

دردناک آشکار می‌کند: کدام مقوله محتوایی می‌تواند رنج مربوط به شهادت را آن‌گونه که باید نشان دهد؟ اما مشکل دومی نیز پدیدار می‌شود، زیرا مقوله شادی ≠ غم را نمی‌توان به‌عنوان طرح محتوا (مدلول) برای مقوله رو به بالا ≠ رو به پایین، به عنوان طرح صورت (دال)، به کار برد، چرا که غم می‌تواند قطعاً مشخصه چهره رو به پایین باشد، اما شادی متناسب با پرتره رو به بالا نیست، مگر در تقابل با پرتره رو به پایین (تصویر وارونه می‌توانست در حالت عادی قرار گیرد). خلاصه آنکه تمام مشکل ناشی از این می‌شود که ما تصویری را که سرش در پایین قرار دارد با محتوای آن مرتبط می‌دانیم.

کارکرد نگارگونه پرتره، تصویر وارونه را به‌عنوان یک فراگفتان جلوه می‌دهد، تصویری که به گفتمانی در مورد خود پرتره یا به‌طور کلی تابلو تبدیل می‌گردد. بی‌شک خاص‌ترین مورد، تابلوی گلن براون است (تصویر ۲) که یک پرتره معروف از فراگنار^{۳۹} را وارونه می‌سازد. کودک نمایش داده شده هیچ‌گاه سر در پایین نداشته است و هیچ سند دیداری که بتواند با تغییر شکل خطوط صورت این کودک، انحراف قدرت جاذبه را تأیید کند، در دست نیست. تابلو بیشتر درصدد نشان دادن چگونگی شکل‌گیری من دوم پرتره است نه نشان دادن شخصیتی کاملاً متفاوت. علاوه بر

این، تفسیرهایی از این قبیل

به آثار دیگر براون نیز قابل

تعمیم است و این هنرمند

در آنها با روی‌آوردی

۳۱. در این باره نک: Schapiro, 1999: 7-34 et spec pp. 16-17

32. Max Beckman

33. Bruce Nauman

34. Glenn Brown

35. Georg Baselitz

۳۶. به نقل از پانوفسکی نک:

(Panofsky, 1967)

۳۷. «طرح چند صدایی است، عنصری

از یک ملودی که در توسعه یک ملودی

دیگر نقش دارد و عامل توازن است»

(Deleuze, 1991: 180)

38. Saint-Pierre

39. Fragonard



از خود ژست وارونگی است، بلکه به خصوص، این ژست ارزشی به ژست ارزشی دیگری که حکایت از سوزاندن پرتره‌های پادشاهان می‌شود، شباهت زیادی دارد. چنین مثالی‌های آشکار می‌سازد که اهمیت بالا و پایین ناشی از کارکرد ارجاعی آنهاست. چنین ارجاعی فاصله نسبتاً به هنجاری را که معنا را منجمد می‌کند، به نمایش در می‌آورد. با

خاص، شاهکارهای مختلفی از نقاشیهای خود را با تغییرات شمایی و متنی ارائه می‌دهد. این امر با آمیختن «شیوه‌های» هنری مختلف و با بازی ابتذال^{۴۰} فرهنگی تحقق می‌یابد. به این ترتیب، همانند اتوپرتره‌ای^{۴۱} از رامبراند، پرتره‌های «بازپردازی» شده توسط براون می‌توانند از جعبه شکلاتی ناشی شوند یا مانند پرتره اوارپاچ^{۴۲}، به تغییر شکل نرم‌افزاری پردازش تصویر تن داده، سپس دوباره به تصویر کشیده شوند (۵). به این معنا، وارونگی، کارکردی ارزشی دارد و به پرسشگری از ارزشهای تاریخ هنر مربوط می‌شود.

در هر حال مثال براون تفسیرهای متعددی را برمی‌انگیزد. ابتدا می‌توان به این نکته اشاره کرد که تثبیت تصویر در مسیر رو به پایین دارای ارزش معنایی محدودتری نسبت به خود وارونگی است. به عبارت دیگر، متنیت یک صحنه راهبردی ویژه را می‌طلبد و ما را به سرچشمه تولید هنری ارجاع می‌دهد. به ویژه، این که صحنه گفتمانی خاص، ژست را با عناصر دیگری تلفیق نموده، با استفاده از «ژستهای» ارزشی دیگری کوشش می‌کند تا این پرتره‌ها را به دورترین نقطه از خود سوق دهد.

عکسی از روزنامه لوموند^{۴۳} که در آن تصویر خانواده سلطنتی وارونه تصویر شده یادآور همان مطالب است؛ نه تنها اگر پادشاه یا ملکه اسپانیا وارونه یا سر به پایین باشند کم اهمیت‌تر

۴۰. این واژه در معنای معمولی به کار رفته است، معنایی که یک نظام ارزشی را به میان می‌آورد، و نه در معنای وسیع‌تری که ژانرت (Yves Jeanneret) به آن داده است و بیان‌گر جنبش مولد فرهنگ رسانه‌ای است.

41. autoportrait

42. Auerbach

43. Le Monde

ایجاد فضایی تنشی بین دو وقوع متنی - متن تصویری بازپردازی شده و متن تصویری سنتی به انجماد در آمده، - وارونگی سبب به جریان افتادن معنا و تضمین حضور زنده آن می شود. بنابراین، فضای تنشی و جریان زنده معنا، (در مقایسه با معناهای مقرر و از پیش تعیین شده)، اهمیت بیشتری نسبت به واژه های حوزه مقوله های مکان شناسانه (بالا و پایین) دارند.

وارونگی تصویری با دامنه از متنیت تا فراگفتمانی که دارد، جالب توجه تولید است؛ به ویژه اگر از سطح متنیت گفتمانی که صرفاً نشان دهنده اختلاف وقوع متنی با هنجارهای گونه پرتره است،

عبور کنیم و وارونگی را به تولید گفتمان هنری مرتبط سازیم. با این تلقی، موقعیت گفتمانی و کنش هنری هنرمند را می توان آن چنان که گرمس باور دارد به «ژستی زیبا» (Greimas, 1993: 21-35) تعبیر نمود؛ چرا که تولید هنری فردی که همان وارونه سازی تصویری است منجر به خلق مجدد رابطه نشانه - معنایی می شود و در تقابل با تولید هنری جمعی که کارکردی کلیشه ای دارد، قرار می گیرد. به عقیده گرمس توجه نشانه - معناشناسی دیداری به آنچه که می توان آن را «حادثه عظیم نشانه -

معناشناختی» و منشأ اصلی آن را ژست زیبا نامید، پدیدآورنده برخی تغییرات معرفت شناختی است. ژست زیبا ضابطه های

مربوط به بعضی موضوعهای مورد توجه گرمس یعنی «اصول گفتمانی» را منسوخ می کند^{۴۴}. با وجود این باید افزود که ژست زیبا با عینیت یافتن در گفتمان دیداری، ارتباط بین اخلاق و زیبایی شناسی را به واضح ترین شکل بازسازی می کند. در واقع ژست زیبا یک «نمایش بیناذهنی» (Ibid: 31) کاملی است که گفته پرداز توسط آن با تغییر کانون توجه (تصویر سر در بالا) یا ایجاد کانون توجه جدید (تصویر سر در پایین)، نوعی انفصال و قطع رابطه با واقعه از پیش آشنا را نشان می دهد. بدین سان ژست زیبا هنجار مکان شناسانه را به تعلیق درمی آورد و ارزشهای به کار گرفته شده را انکار می نماید. این امر شکل گیری نظام ارزشی جدید و حرکت رو به جلوی آن را تضمین می کند. با این حال، این مخاطب است که باید از بیان جدید بهره جوید و آن را مفهوم سازی نموده، معنا را دوباره سامان دهد. در این حالت، گفته پرداز خود را ملزم به گردآوری شرایط انشعاب معنایی می داند و گفتمان جدیدی را پدید می آورد که مخاطب را به بازتوزیع ارزشها با بهره مندی از آزادی تفسیر فرامی خواند. بنابراین وارونگی تصویر، روگردانی از معنای مقرر و منجمد است؛ به طور دقیق تر، یک ابداع به شیوه نفی است که کلیشه ای بی نام^{۴۵} را با گنجاندن در تضادی مقوله ای مبتنی بر نفی تعریف می کند.

«کلیشه سر در بالا» با نفی خود فراخوانده می شود. در نتیجه وارونگی اجازه می دهد که به آنچه که

۴۴. به این ترتیب احتمالاً معیار نمودی در بعضی مطالعات نشانه - معناشناختی کارآیی خود را از دست می دهد.
۴۵. چهره وارونه غالباً به عنوان یک «وارونگی» یا یک «دنیای وارونه» توصیف شده است. در حالی که کلیشه، هیچگاه مشاهده نشده و نامی ندارد.

غیرقابل مفهوم‌سازی به نظر می‌رسید، اندیشیده شود. وارونه‌سازی پرتره «بازخوانی» جدیدی از کلیشه را میسر می‌سازد، آن را می‌شکند و بازپردازی آن را تضمین می‌کند. بدین‌سان، کلیشه‌تصویری از معنا تهی می‌شود تا دوباره معناسازی شود. تصویر جدید در صدد است تا با خلق معناهای جدید، با دوباره هدایت کردن معنا به وسیله یک جابه‌جایی ارزشی به تولید معنای جدیدی منجر شود که به این ترتیب جریان ارزشی را می‌آفریند. با وجود این، حرکت مزبور برای شناخت مشکلات مخاطب در ساختن رابطه‌نشانه - معنایی کفایت می‌کند. کدام نظام نیمه‌نمادی قادر به بازسازی چنین گشایش معنایی است؟ خوانش متن گرمس، ما را به سوی بیانی جدید از نظام نیمه‌نمادی و تغییر موضوع بحث رهنمون می‌سازد. ما دیگر در صدد تطابق مقوله‌های صورت و محتوا نیستیم، بلکه بیشتر در صدد تغییر وزن هر یک از سطوح بیان هستیم. نشانه - معناشناس در واقع کارکرد معنایی حرکت زیبا را به یک عدم تقارن دو سطح بیان رابطه‌نشانه - معنایی پیوند می‌دهد. وقتی که حرکت زیبا در کلیشه تردید روا می‌دارد، آشکار می‌کند که یک سطح صوری پربار به یک سطح محتوایی تهی از معنا مرتبط است. گرمس درمی‌یابد که مؤثرترین ژست زیبا، ژستی است که بر روی سطح صورت (دال) حداقلی که اجازه گسترش حداکثری را به سطح محتوا (مدلول) می‌دهد، بنا شده است. به این ترتیب، ایجاد رابطه‌نشانه‌معنایی با وارونه کردن تناسب بین دو سطح صورت بیان (دال) صورت می‌پذیرد. با این اوصاف، وارونگی عکس زوج سلطنتی اسپانیا

توسط فراگنار، به علت اختصار در بیان و ویژگی صریح و طنزآلودشان، به عنوان ژستهای زیبا تلقی می‌شوند. این ویژگی بزرگ‌ترین گشایش معنایی را با به‌کارگیری وارونگی ارزشی ممکن می‌سازد، بدون اینکه هرگز به هیچ کدام از آنها اشاره کند. در واقع وارونگی تصویر زوج سلطنتی اسپانیا در نظام استبدادی تردید روا می‌دارد و وارونگی فراگنار در ارزشهای متعلق به یک پرتره، یک تابلو و تمام تاریخ هنر را زیر سوال می‌برد.

اگر چه کارکرد ارزشی ژست زیبا به وضوح قابل مشاهده است، اما
ژست زیبا و جامعه‌شناسی
 ارتباط آن با بافت جامعه‌شناختی نیاز به تأکید بیشتر دارد. در

حقیقت، وارونه‌سازی واکنش هنرمند در برابر نوعی «نظم تثبیت‌یافته» است. در مقایسه با همین نظم است که وارونه‌سازی جلب توجه می‌کند. اما می‌توان آن را به گونه‌ای دیگر نیز بیان کرد، زیرا اگر بتوان وارونه‌سازی را به نوعی ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌ای تعبیر نمود، به این دلیل با تکرار آن، ما با نوعی کاربرد گفتمانی جمعی مواجه می‌شویم. وارونه‌سازی، شکل زندگی جدیدی را نسبت به شکل زندگی رایج و همگانی را آشکار می‌سازد و در صدد است تا با بیرون کشیدن مؤلفه ارزشی این شکل حاکم، آن را مشخصاً به عنوان یک ایدئولوژی توصیف نماید.

مشاهده آثار هنری سه لته‌ای ماکس بکمان که از سال ۱۹۳۳م. به بعد، در آنها تصاویر وارونه بسیار یافت می‌شود مهر تأییدی بر این تفسیر جامعه‌شناختی است

و ارائه مؤلفه ارزشی ژست زیبا در بُعد جمعی و سیاسی را امکان‌پذیر می‌سازد. وارونگی به‌ویژه در تابلویی به‌نام تود^{۴۶} پدیدار می‌شود (تصویر ۳). این وارونگی به شکل مجموعه‌ای از خوانندگان کر^{۴۷} و شخصیت‌هایی با دو بخش نامتجانس که حلقه‌ای را به دور یک صحنه خاک‌سپاری تشکیل داده‌اند، تجلی یافته است. این صحنه نظامی دوار را در درون ساختار دوقطبی زندگی/مرگ جا داده است. گاندلمن^{۴۸} تصاویر وارونه بکمان را به عنوان «تمثیلهای سیاسی» که بازسازی «واقعیت غیر قابل نمایش هیتلری» هستند، توصیف کرده است. وی خاطر نشان می‌سازد که نقاش توصیه می‌کند تا تابلوهایش را، قبل از آنکه نشانه‌ای تحقق‌یافته بدانیم، وارونه کنیم^{۴۹}. این یعنی «ژستی تصویری» (Gandelman, 1984: 9-14) (۶) که به‌منزله هشدار به مخاطب است و او را در جهت وارونه نمودن معنای یک دنیای وارونه برمی‌انگیزد.

اگر چه این آثار توصیف ژست زیبا از هنر صوری به‌عنوان محرک ارزشی را امکان‌پذیر می‌سازند، اما چنین نتیجه‌ای هنر انتزاعی قابل تعمیم در همه آثار نیست زیرا در مواردی دیگر، چنین ژستی شرایط گذر از یک نظم معنایی به نظم معنایی دیگر و

رهایی از هم‌سازی و هم‌گامی با دنیای طبیعی را امکان‌پذیر می‌سازد. چنین فرضیه‌ای با توجه به آثار گئورگ بازلیتس که بی‌شک

خاص‌ترین نقاشیهای قرن بیست را خلق نموده است، استحکام می‌یابد، چرا که اکثر تابلوهایش از ۱۹۶۹م. به بعد - پرتره، منظره یا حیوانات (خوکها، یک سر اسب، یک عقاب، ...) - وارونه شده‌اند. بیشتر اوقات، نقد هنری می‌کوشد تا این تابلوها را با توجه به شرایط کشور آلمان و تجزیه آن ارائه کند. این تجزیه، مستعد ارجاع تفسیر به مدل دوم تصویر وارونه، یعنی نوع فراگفت‌مان است. اگر چه به علت اتحاد مجدد دو بخش آلمان، چنین تفسیری غیرموجه به نظر می‌رسد، با وجود این همین نگاه در برابر تفسیرهای هنرمند پایدار است. چرا که هنرمند بیشتر به کشف کاندینسکی^{۵۰} تکیه می‌کند، یعنی زمانیکه کاندینسکی بر حسب اتفاق در کارگاهش یکی از آثارش را که به پهلوی گذاشته شده بود دید^{۵۱}. طبق این روایت معروف که صحنه اسطوره‌ای اولین نقاشی آبرنگ انتزاعی را توضیح می‌دهد این تابلو که «شکلهای و رنگها» را یک جا جمع می‌کرد، ناگهان «زیبایی وصف‌ناپذیری» یافت^{۵۲}. با روش‌مند کردن این اجرا توسط نقاشان مدرن^{۵۳}، بازلیتس می‌کوشید تا راه هنر انتزاعی را از سرگیرد^{۵۴}. او می‌گوید: «نقاشی با برگرداندن نقشها ادامه می‌یابد. با این روش، خلق یک تابلوی انتزاعی ممکن می‌شود» (Mason, 2006: 16)

به نظر ما، برگردان نمودن تصویر، سبب انتزاعی شدن نقشیهای صوری نمی‌شود، چرا که پرتره برگردانده شده انسان یا حیوان هم

46. Tod, 1938

۴۷. این خوانندگان کر با کت و شلوار سیاه و سفید که به‌ویژه در مجسمه‌های بالکن هل حضور دارند، مانند خوانندگان کر در اپرا، می‌توانند نمایان‌گر جامعه باشند.

48. Claude Gandelman

۴۹. بکمان می‌گوید: «تابلوهای من را آن‌گونه که هستند در نظر نگیرید! آنها را برعکس کنید! با تیتراهای من اصلاً همراه نشوید! بنفشه فرنگی من یک بنفشه فرنگی نیست، پرومته من یک پرومته نیست، شاهان من [...] شاه نیستند».



جدی نگرفته‌اند، به شکلی متفاوت احساس می‌شوند. در این میان نقاشی متحرک بیش از هر اثر دیگری به دلیل حذف معنای جسمانه‌ای موفق به ارایه معنای مکانی شده است.

این گفتار بی‌شک به تفاوت‌های ظریف بسیاری که به ویژگی‌های مکانی و روایی تابلوها و گونه‌ها بر می‌گردد، مرتبط است، اما ما را با نوعی ابهام نیز مواجه می‌سازد، چرا که حتی اگر ادراک یک مثلث وارونه همچون ادراک یک شخصیت وارونه، جسمانه‌ای شده نیست، با این حال این دو تجربه دیداری بر یک تجربه جسمانی از نیروی جاذبه استوار است. آیا تجربه‌های جسمانه‌ای متفاوتی وجود دارند؟

عمودی بودن، رو به بالا یا رو به پایین بودن مثلث را باید به کدام محتوا مرتبط دانست؟ به یک محتوای

50. Kandinsky

۵۱. تابلوی کاندینسکی وارونه نبود، بلکه به پهلو گذاشته شده بود.

۵۲. برای تفصیل این حکایت نک: (Roque, 2003) برای شناخت آغاز هنر انتزاعی، نک: (Seuphor, 1949)

مثل خودشان هستند. از آنجا که این تابلوها به شخص خاصی مربوط نمی‌شود با هیچ مشکل ژانری روبه‌رو نیستیم و هیچ مسئله‌ای هم از نظر هویت گونه‌ای که توسط پرتره وارونه شکل گرفته است، به عنوان شباهت خود به خود، نداریم (۷). با وجود این تصویر وارونه بازلیتس طبق گفته او «در خود رویداد تجسمی از خود فاصله گرفته است» (Ibid) و به این ترتیب قابل توصیف به واژه پیچیده‌ای است که فضای تنشی بین هنر تصویری و هنر انتزاعی را تشدید می‌کند. بدین سان، وارونه‌سازی موقعیت بینابینی را میان هنر صوری و هنر انتزاعی فراهم می‌سازد و فاصله ایجاد شده بین متنیت و گونه تابلو به معنا حمله می‌کند و در آن تردید روا می‌دارد. نقاشیهای بازلیتس با گشودن راه هنر انتزاعی و با رعایت جانب احتیاط، یک راه تحقیق بنیادی را ترسیم می‌کند؛ چرا که وارونه کردن یک شخصیت یا یک مثلث نه ما را به سوی همان نظم معنایی ارجاع می‌دهد و نه به همان معنا. به اعتقاد ولفلین، همان‌طور که تفاوت بین چپ و راست در معماری معتبر نیست، تفاوت بین بالا و پایین نیز احساس نمی‌شود.^{۵۵} در نقاشیهای سقفی، ادراک وارونگی، معنای خود را از دست می‌دهد و پیش از هر نوع قطعیت مکانی، به وضعیت بیننده اثر مربوط است.

در موارد مختلف، بالا و

پایین در آثار گروتسک^{۵۶}،

در نقاشی انتزاعی یا

نقاشی متحرک و گونه‌ای

که تحلیلهای دیداری، آن را

۵۳. نقاشان مدرن «تابلو را اغلب وارونه می‌کنند تا روابط شکلها و رنگها و تعادل و توازن آنها را، بدون ارجاع به اشیاء ترسیم کنند» (Schapiro, idem: 16)

۵۴. «تابلو با یک وارونگی خشن و ناموزون از زینت‌آلات، سازمان‌بندی بسیار منظمی دارد، با تزلزل در هماهنگی مرز جدیدی آشکار شده

ارزشی زندگی/مرگ یا به یک مقوله روحی-روانی مثبت یا منفی؟ تنها محتوای قابل قبول در این مورد معنایی ضرب آهنگی است که با کنترل و تنظیم آثار انقباضی و انبساطی معنا می‌یابد. همین اثرگذارها سبب انعکاس تنشهای فشارهای و گسترده‌ای و در نهایت موجب شکل‌گیری ویژگیهای مکان دیداری نقاشی به مثابه یک کل می‌شوند.

این پژوهش با طرح بسیار تلویحی، کارکرد آزادکننده و رهایی‌بخش ژست وارونه‌سازی گفتمانی در تصاویر و نظامهای دیداری، پرسشهای بی‌شماری را بدون پاسخ می‌گذارد. با وجود این، فرصتی را فراهم آورد تا دریابیم که کارآیی نظام نیمه‌نمادی همواره مستلزم ارجاع به نوعی نظم معنایی از پیش تعیین شده است، چرا که محتوای مرتبط با یک تصویر وارونه بر حسب اینکه متنیت از گفتمان یا از فراگفتمان تصویری ایجاد می‌شود متفاوت جلوه می‌کند. این بدان معناست که این محتوا، متناسب با سطح زبانی و با توجه به ارتباط ایجاد شده با دنیای طبیعی، یعنی متناسب با نظام بازنمودی که برای تابلو و عکس، از هنر

صوری یا انتزاعی اقتباس می‌کند، نیز تغییر می‌کند. کنش گفتمانی که به متنیت شکل می‌بخشد، مفهوم رابطه نشانه-معناشناختی

را تغییر می‌دهد و پویایی نظام نیمه‌نمادی را امکان‌پذیر می‌سازد. با تحقق این امر، موضوع تطابق و همسویی مقوله‌های معنایی به اثری آونگی تغییر می‌یابد که رابطه بین طرح صورت و طرح محتوا را بر هم می‌زند. نظام نیمه‌نمادی که به واسطه ژست زیبا بازپردازی شده است، با متمرکز کردن معنا بر طرح محتوا، این امکان را فراهم می‌سازد تا معنا دوباره بر ارزش متمرکز شود و در نهایت تحرک ارزشی را به عهده بیننده ناظر می‌گذارد.

(۱). استویچیتا خاطر نشان می‌سازد

که بنیان نهادن تابلو در اواخر دوره

رنسانس به نوعی با روند مستقل

شدن گونه‌ها تقارن دارد. منظره

ایجاد شده، پیش از شکل فعلی

آن، یک زمینه با یک پنجره بریده

شده بود که به آن شخصیت‌هایی در عقب و گاهی یک

طبیعت مرده در جلو اضافه می‌شد. در این مورد نک:

(Stoichita, 1999: 75) برای همان توصیف می‌توان رجوع

کرد به (Gombrich, 1990)

(۲). منظره و صورت ناسازگارند. یک صورت را در یک

منظره قرار دهید به محض اینکه منظره به عقب تابلو می‌رود

و به یک دکور صرف برای صحنه تنزل می‌یابد، چهره فوراً

تمام تابلو را پر می‌کند. ظهور

منظره در نقاشی صورت

نمی‌پذیرد مگر به زیان صورت

(Farasse, 1996: 164).

(۳). «یک بدن زنده که از

پی‌نوشتها

است. کیمیا را یافته‌ام. نقاشی در تغییر رویه نقاشها دنبال می‌شود. با این روش، خلق یک تابلوی انتزاعی ممکن می‌شود» (Mason, 2006: 16)
۵۵. ولفلین توضیح می‌دهد که در معماری، تفاوت بین راست و چپ هیچ نقشی ایفا نمی‌کند و در «هنر تصویری» نیز معتبر نمی‌شود مگر از طریق نوعی تحول. (Wolfflin, 1982: 125)
56. grotesques

Gandelman. Nous avons traduit.. in: Claude Gandelman, « Das symbol der «verkehrten Welt» im Werk Max Beckmans » texte de la conférence prononcée lors du symposium Max Beckman organisé par la ville de Cologne, les 15 et 16 mai (۷). ژاک نینیو (Jacques Ninio) اهمیت محور عمودی با سر در بالا را برای تشخیص صورت ملاحظه می‌کند: «صورتی که در یک عکس ترسیم شده، چانه به سمت بالا و موها در پایین غیرقابل تشخیص است. آیا همچون یادگیری نگارش، تأثیر آموزش است؟ یک صورت به‌ویژه با حالات خطوط صورت که به آن جان می‌دهد شناخته می‌شود، و برای تفسیر آنها، محور عمودی ضروری است. حرکت‌های ابروها و گوشه لبها با توجه به حرکتشان به سمت بالا یا پایین دربردارنده معناهای متفاوتی هستند» (Odile, 1996: 138-139).

خیلی نزدیک دیده می‌شود و بدون هیچ زمینه‌ای که آن را متمایز کند، دیگر یک بدن زنده نیست بلکه یک توده مادی است و همان‌قدر عجیب است که منظره‌های مربوط به ماه [...] اگر از خیلی دور دیده شود، باز هم ارزش زنده بودن را از دست می‌دهد، دیگر چیزی نیست جز یک عروسک یا یک دستگاه خودکار. بدن زنده زمانی ظاهر می‌شود که نه خیلی زیاد قابل مشاهده باشد نه خیلی کم و این لحظه شکل و اندازه واقعی آن را نیز تعیین می‌کند» (Merleau-Ponty, 1945: 349).

(۴). نک:

Anne Beyaert, «Paysage et catégories topologiques: De Cordier et Rothko», actes du colloque *Paysage et valeurs : de la représentation à la simulation* (F. Boumédienne et N. Couegnas dir.), Nouveaux actes sémiotiques en ligne <<http://revues.unilim.fr/nas>>.

حد و مرز بازنمود منظره و چشم‌انداز نک: (Beyaert, 2005: 69-79).

(۵). برای تحلیلی عمیق تراز اثر براون، نک:

Anne Beyaert, «Glenn Brown: la compagnie des monstres», site *imagesanalyses*, Centre images et cognitions de Paris 1 (Panthéon-sorbonne), <<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr>>

(۶).

«Das Zeichen der «Verkehrung» (ist) ein richtiges «performativ», eine Art «Bild-Akt», note

Beyaert-Geslin, Anne. (2005), «Le panorama, au bout du parcours », dans *Protée*, vol. 33, n° 2, Le sens du parcours (A.Beyaert dir.).

_____. (2005), «Modernité et synesthésie», Visible n° 1, Limoges, PULIM.

_____. «Paysage et catégories topologiques: De Cordier et Rothko», actes du colloque *Paysage et valeurs: de la représentation à la simulation* (F. Boumédienne et N. Couegnas dir.), Nouveaux actes sémiotiques en ligne <<http://revues.unilim.fr/nas>>.

_____. «Glenn Brown: la compagnie des monstres», site imagesanalyses, Centre images et cognitions de Paris 1 (Panthéon-sorbonne), <<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr>>

Cassirer, Ernst. (1995), «Espace mythique, espace esthétique et espace théorique», *Ecrits sur l'art*, Editions du Cerf, Paris.

Caliandro, S. (2001), «Le projet inachevé d'Heinrich Wölfflin», *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 73-74-75, *Dynamiques visuelles*.

Deleuze, Gilles et Guattari Félix. (1980), *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Gallimard.

De Cordier, Thierry. (1997), *J'aime quand la cheminée fume*, 2004 et *Une maison d'hiver*. Paris, Centre Pompidou.

Thierry de Cordier, (2004), *Un homme, une maison et un paysage*, catalogue de l'exposition du cabinet d'art graphique, Centre national d'art moderne Georges Pompidou, 19 octobre 2004-31 janvier 2005

Didi-Huberman, Georges. (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit.

Durand, Gilbert. (1969), (la « dominante de position horizontal/vertical ») dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Farasse, Gérard. (1996), «Profil perdu», *Faire visage*, Revue des sciences humaines, Lille, Presses de l'université de Lille III.

Gandelman, Claude. (1984). «Das symbol der «verkehrten Welt» im Werk Max Beckmans» texte de la conférence prononcée lors du symposium Max Beckman organisé par la ville de Cologne.

Glenn, Brown. (2002), *Domaine de Kerguéhennec*, Bignan.

Gombrich, Ernst. (1990) 1972, *Histoire de l'art*, trad. française de J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion.

Goldberg, Itzhak. (2008), «Ferdinand Hodler, Valentine sur son lit de mort», *Beaux arts*, magazine n° 283.

Greimas, Algirdas-Julien, (Jacques Fontanille), (1993), « Le beau geste », *RSSI* vol. 13 n°s 1-2.

Hodler, Ferdinand. (2008), *catalogue de l'exposition du musée d'Orsay*, Serge Lemoine et Sylvie Patry dir, Paris, Musée d'Orsay-RMN.



- Lhote, André. (1999)-1985, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset.
- Lotman. (1999), *La sémiotique*, trad. française d'Anka Ledenko, Limoges, PULIM.
- Mach, Ernst. (1996), *L'analyse des sensations, Le rapport du physique au psychique*, trad. franç., Jacqueline Chambon éd.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1993)-1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Ninio, Jacques, 1996 (1989), *L'empreinte de sens, Perception, mémoire et langage*, Paris, Editions Odile Jacob.
- Ouspensky, Leonid et Vladimir Lossky. (2003), *Le sens des icônes*, traduction française, éditions du Cerf.
- Piaget, Jean. (1995)-1987, (les « matrices d'assimilation ») dans *Six études de psychologie*, Denoël,
- Panofsky, Erwin. (1967), *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduction française, Gallimard.
- Rainer, Michael Mason. (2006), *Baselitz, une seule passion, la peinture*. Lausanne, Fondation de l'Hermitage.
- Roque, Georges. (2003), *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Folio.
- Schapiro, M. (1999), « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, traduction française.
- Saint-Martin, Fernande. (1988)-1987, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'université du Québec.
- Simmel, Georg. (2003), « Esthétique de la pesanteur », *Le cadre et autres essais*, trad. française, Gallimard-Le Promeneur.
- Stoichita, Victor. (1999), *L'instauration du tableau*, Genève, Droz.
- Seuphor, Michel. (1949), *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght
- Stoichita, Victor. (1999), *L'instauration du tableau*, Genève, Droz.
- Tisseron, Serge. (1997), *Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au virtuel*, Dunod.
- Wölfflin, Heinrich. (1996)-1982, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, traduction française, Paris, Editions Carré.
- Wölfflin, Heinrich. (1982), « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau » (1928) et *Réflexions sur l'histoire de l'art* (traduction française), Paris, Klincksieck.

تحلیل انتقادی گفتمان فیلم «روسی آبی»

فرزان سجودی
استادیار دانشگاه هنر
fsojoodi@yahoo.com

فاطمه احمدی
کارشناس ارشد زبان‌شناسی
Ahmadi_fateme@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷ ۱۰ ۲۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷ ۱۱ ۲۹

چکیده

هدف اصلی این مقاله، بررسی تحلیل انتقادی گفتمان فیلم روسری آبی، ساخته سینماگر مؤلف ایرانی، رخشان بنی اعتماد، است. در راستای پاسخ به پرسشهایی همچون نظام مردسالارانه، به مثابه یک گفتمان^۲، چه نظام معنایی بصری را ایجاد کرده است؟ این نظام در بطن خود دربرگیرنده چه نشانه‌هایی است و برای به حاشیه راندن گفتمان رقیب، از چه ابزارهایی بهره می‌گیرد؟ مقاله حاضر گفتمان مردسالارانه را گفتمانی با کارکردی ایدئولوژیک مطرح می‌کند که از یک سو به عنوان گفتمان حاکم، خرده‌گفتمانهایی را در درون خود دارد و از سوی دیگر مانع از آن می‌شود که واقعیات فرهنگی و اجتماعی و حتی زیستی پیرامون آن، بی‌طرفانه بازنمایی شود.

داده‌ها، از طریق اسنادی و با بررسی و تحلیل نظام نوشتاری فیلم (فیلمنامه) گردآوری شده است. تحلیل و تبیین اثر در مرحله خوانش متن فیلمنامه، با توجه به رویکرد فرکلاف^۳ و دستور نظام مند نقش‌گرایی هلیدی^۴ انجام شده است. به نظر می‌رسد که با وجود تأکید همیشگی بر زن محور بودن سینمایی که مؤلف در آن زن است، به دلیل انتقال بی‌واسطه^۵ سلطه سینمایی و شکل‌گیری گفتمان روایی حاکم بر این اساس، فیلمساز زن نیز ناخودآگاه از منظری مردانه به مسائل ایدئولوژیک نهفته در زبان، جنسیت، طبقه و فرهنگ می‌نگرد؛ نگرشی که محصول فرایند طبیعی‌سازی و رسوب الگوهای قالبی و از پیش تعیین شده به وسیله گفتمان غالب است.

واژگان کلیدی:

گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی، بافت فرهنگی و اجتماعی.

- I. critical discourse analysis
- II. discourse
- III. N. Fairclough
- IV. M. Halliday
- V. hegemonic

عنصری اساسی در استراتژی قدرت است بنابراین عمده‌ترین هدف تحلیل گفتمان انتقادی کشف راهبردها و ابزارهای گفتمان‌مداری است که منجر به ایجاد سلطه و نابرابری در جامعه و تبلور این نابرابری در زبان می‌شود.

از نظر فرکلاف نیز، اصولاً مفهوم گفتمان با مفهوم هر نوع تبعیض و سلطه عجین است؛ «مفهوم گفتمان، امروزه به صورت یکی از مفاهیم کلیدی و پرکاربرد در تفکر فلسفی، اجتماعی و سیاسی مغرب‌زمین درآمده و با مفاهیمی چون سلطه، زور، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض جنسیتی، نابرابری قومی و غیره عجین گشته است» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۰).

مفهوم جنسیت- به معنای مجموعه‌ای از صفات و رفتارها که به زن یا مرد نسبت داده می‌شود و ساخته و پرداخته جامعه است- در مقابل جنس، که امری صرفاً زیستی و واقعی است و فقط معنای زیست‌شناختی دارد (نجم عراقی و دیگران، ۱۳۷۶: ۲۰۸) - یادآور این نکته است که اصولاً، فرهنگ مردسالار، «زن» و ماهیت خاص او را پدید آورده است تا بتواند به سلطه^۲ گفتمان مردانه تداوم ببخشد (باقری، ۱۳۸۲: ۸۰).
براین اساس و متأثر از تلقی فوکو^۳ تحلیل گفتمان جنسیت، در واقع گونه‌ای تبارشناسی^۴ قدرت است و هر گونه پژوهشی در این حوزه به دو اصل اساسی باز خواهد گشت: ۱- تلقی زبانی از جنسیت ۲- تلقی تبارشناسانه از قدرت (فوکو، ۱۳۸۳: ۸۷).

1. power
2. dominance
3. Michel Foucault
4. genealogy

در تحلیل گفتمان انتقادی، فرض ۱. مقدمه: بر این است که زبان، آن آیین گفتمان و شفاف نیست که حقایق را به نابرابری اجتماعی تمامی باز می‌نماید بلکه شیشه‌ماتی است که حقایق را معوج و تحریف‌شده نمایش می‌دهد و این تحریف و چگونگی رخداد آن، برآمده از اعمال قدرت^۱ آشکار و نهان نهادهای اجتماعی و تاریخی است (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: Fairclough, 1989). حتی هویت جنسیتی و تفاوت‌های رفتاری و زبانی حاصل از آن در میان زنان و مردان که در نگرش سنتی، مفهومی کاملاً زیستی محسوب می‌شود در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان،

۲. مطالعات جنسیتی گفتمان

سارا میلز^۵ با تأکید بر نگاه فوکو به گفتمان، معتقد است که ساخت گفتمان به واسطه مفاهیم و دیدگاههای منظم، چگونگی فکر و عمل کردن در درون یک بافت مشخص و همچنین به واسطه تأثیر رفتارها می‌تواند به وجود آید (Mills, 1997: 18). از این منظر می‌توان فرض کرد که سلسله‌ای از گفتمانها به جنس زن یا جنس مرد تعلق دارند، چرا که زنان و مردان وقتی که خود را شخص دارای جنسیت می‌پندارند، براساس رشته‌ای از متغیرهای خاص، رفتار می‌کنند. این چارچوب گفتمانی مرزهای موجود در درون جامعه را تعیین می‌کند و به این ترتیب، گروهی جنس زن و گروهی جنس مرد نامیده می‌شوند. این چارچوب جنسیت است که تعیین می‌کند مثلاً جنس مرد چه لباسی را برای پوشیدن انتخاب کند و چگونه ببندیشد و درباره دیگران چگونه قضاوت کند و همه این امور در ارتباط با قدرت است که معنی می‌یابد. فلاسفه در بحث از ماهیت آدمی، به عنوان یکی از مسائل بنیادین فلسفه، پیوسته در پی صورت‌بندی ویژگیهای مردان یا ماهیت مردانگی بوده‌اند. «آنچه آنان تحت عنوان ماهیت آدمی مطرح می‌کردند، نه تنها زنان را در برنمی‌گرفته، بلکه در عمل، آنان را از صحنه اندیشه و تأمل فلسفی خارج می‌ساخته است» (باقری، ۱۳۸۲: ۶۸). حتی عقلانیت، که ظاهراً،

مفهومی بی‌طرف و خنثی است، دارای تاریخی مشحون از غلبه عقل مذکر است (لوید، ۱۳۸۱). بوداین دو دلیل عمده نادیده گرفته شدن مطالعات جنسیتی گفتمان را چنین بیان می‌کند: «۱. انسان‌شناسان به ویژگیهایی از صحبت زنان و مردان توجه می‌کردند که فقط توسط یک جنس مورد استفاده قرار می‌گرفتند، یعنی منحصر به یک جنس بودند و از آنجایی که این مسئله در زبانهای اروپایی به صورت نقادانه مورد بررسی قرار نگرفته بود پس ارتباط بین جنسیت و گفتمان در زبان محققان جالب به نظر نمی‌رسید. ۲ محققان بیشتر تمایل داشتند که تفاوت‌های گفتاری زنان نسبت به مردان را بدیهی فرض کنند، پس دیگر نیازی به بررسی گفتمان و جنسیت در زبانهای اروپایی حس نمی‌شد» (نوروزی، ۱۳۸۴: ۱۱).

در دهه هفتاد، بررسی تفاوت‌های گفتاری زنان و مردان بخش عظیمی از تحقیقات درباره جنسیت و گفتمان را به خود اختصاص داد و احتمالاً همین مسئله موجب انقلابی در تحقیقات گفتمان و جنسیت شد (همان). «جنیفر کتز»^۶ (۱۹۸۶) و «دبورا کمرون»^۷ (۱۹۹۲) نیز تفاوت‌های گفتار زنان و مردان را مورد بررسی قرار داده‌اند؛ این مطالعات به نوشته‌های لیکاف^۸ (۱۹۷۵) و آتو یسپرسن^۹ (۱۹۲۲) شبیه هستند.

یسپرسن به شدت گفتار زنان را «حقیر» و «ضعیف» می‌شمرد و معتقد بود زنان از توانایی کمتری در

5. Sara Mills
6. Jennifer Katz
7. Deborah Cameron
8. George Lakoff
9. Otto Jespersen

تولید ساختارهای پیچیده نحوی مانند جملات ناهمپایه یا درونه‌ای برخوردارند. کمرون نحو و واج‌شناسی را حوزه‌هایی می‌داند که متأثر از فمینیسم یا مسائل مربوط به جنسیت نبوده‌اند» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳، ۶۹، ۶۵). در چنین مواردی، زبان زنان، گونه‌ی انحرافی از زبان مردان یا از دیدگاه فوکویی «زبان غیر» نامیده می‌شود؛ به بیان دیگر، گفتار زنان در چنین جامعه‌ای در طبقه «زبان عاری از قدرت» جای می‌گیرد (Fairclough, 1989: 10) و ن دایک^{۱۰} معتقد است با وجود تغییرات مهمی که جایگاه اجتماعی زنان به خود دیده است و نیز با توجه به کوششهای موفق و ناموفقی که در این زمینه صورت گرفته، هنوز بسیاری از گفتمانهای جنسیت حاکی از نابرابری و سلطه مردان بر زنان است؛ اعمال قدرتی که بسیار ظریف رخ می‌دهد. او، همچنین اعلام می‌کند که شاید بتوان آثار فمینیستی را در زمره بهترین تحقیقاتی به شمار آورد که در زمینه تحلیل گفتمان انتقادی و در ارتباط با جنسیت انجام شده‌اند (Van Dijk, 1998: 358)

۳. جنسیت
به مثابه
ابزار سلطه

زنان به دلیل مراقبت دائمی
گفتمان غالب از آنها، تدریجاً
به موجوداتی تبدیل می‌شوند
که خود سلطه مردان را بر
خود اعمال می‌کنند. کسی که

زن می‌شود کسی است که این
آگاهی را به دست می‌آورد که او
موجودی است که همیشه دیده

می‌شود. در چنین شرایطی مناسبات قدرت راه خود را به زیرکی و فارغ از اراده زن در اندرون روانش باز می‌کند. زن دیگر کسی نیست که در مقابل قدرت قرار داشته باشد، بلکه او خود مناسبات قدرت را بازتولید می‌کند. او هم‌زمان به کسی که قدرت را اعمال می‌کند و کسی که قدرت را می‌پذیرد تبدیل می‌شود. او هم‌زمان به فاعل قدرت و مفعول قدرت دگردیسی می‌یابد. زن دیگر موجودی نیست که آگاهانه آزادی خود را سرکوب کند، او در تقویت این ساز و کار قدرت، فاقد هرگونه اراده و روشن‌بینی می‌شود (اباذری، ۱۳۸۳، ۱۹۴).

دانون معتقد است که به دلیل سیطره مردسالاری در فرهنگ و ادبیات، زنان غالباً به صورت تابعی از امیال مردان تصویر شده‌اند. از این دیدگاه، نقد فمینیستی دارای ماهیتی اخلاقی است زیرا از نظر دور نمی‌دارد که یکی از مسائل اصلی ادبیات غرب این است که در بسیاری از آثار ادبی، زنان انسان تلقی نشده‌اند و بیشتر حکم اشیائی برای تسهیل، توجیه و حمایت از خواسته‌های مردان را داشته‌اند او همچنین معتقد است در ادبیاتی که مردان می‌نویسند، زنان عمدتاً «غیر» تلقی می‌شوند و اشیائی به شمار می‌روند که میزان اهمیت‌شان بستگی به این دارد که تا چه حد اهداف شخصیت اصلی مرد را محقق می‌کنند و یا آن اهداف را نادیده می‌گیرند (پاینده، ۱۳۸۲، ۱۴۳ و ۱۴۶).

ساختارهای کلان اجتماعی مانند
مردسالاری به زنان اجازه نمی‌دهد

10. T. Van Dijk

در کنش متقابل اجتماعی به گونه‌ای برابر و همانند شرکت کنند. زنان به گونه‌ای اجتماعی می‌شوند که خودشان را از چشم مردها ببینند.

«تحلیل انتقادی گفتمان را شاید

۴. فرکلاف و بتوان مرحله سوم پیشرفت تحلیل گفتمان در حوزه زبان‌شناسی انتقادی دانست. این نگرش تحت تأثیر

تحولاتی که خارج از حوزه

زبان‌شناسی در دهه شصت و عمدتاً در دهه هفتاد میلادی در حال وقوع بود و با تکیه بر زبان‌شناسی نقش‌گرا به بافت معنایی گسترده‌تر بخشید و برای دستیابی به تبیینی عمیق‌تر برای کاربرد زبان، مفهوم بافت را به کل حوزه اجتماع تعمیم داد» (سلطانی، ۱۳۸۷: ۱۰۲). فرکلاف واژه انتقادی را مربوط به آن دسته از مطالعاتی می‌داند که هدفشان آشکار ساختن ارتباطاتی است که از چشم افراد جامعه دور نگه داشته شده‌اند، مثل روابط میان زبان، قدرت و ایدئولوژی (Fairclough, 1989: 69). گفتمان از دید او، کارکردی اجتماعی دارد و در بازسازی ساختارهای اجتماعی دخیل است. سه عنصر اصلی گفتمان در الگویی که فرکلاف برای تحلیل گفتمان، ارائه می‌دهد عبارت است از: متن، کنش گفتمانی و کنش اجتماعی (Fairclough, 1995: 56)

فرکلاف، در بخش تحلیل متن از دستور نقش‌گرای نظام‌مند^{۱۱} مایکل هلیدی استفاده می‌کند تا کارکردهای

معنایی هر جمله را در ارتباط با متن دریابد. در دستور هلیدی، تمام زبان‌ها براساس سه فرانقش^{۱۲} عمده عمل می‌کنند و هر جمله دارای سه لایه معنایی است که عبارت‌اند از: فرانقش بینافردي^{۱۳}، فرانقش متنی^{۱۴} و فرانقش تجربی^{۱۵} (Thompson, 2004: 38). در این مقاله با توجه به اهمیت جملات در تعیین نابرابری در روابط جنسیتی، به فرانقش بینافردي پرداخته می‌شود.

۱-۱-۵. داستان فیلم

۱-۵. بررسی کلی فیلمنامه «رسول رحمانی»، مالک یک مزرعه گوجه‌فرنگی است و کارخانه‌ای هم در کنار آن دارد. او چند سال پیش همسرش را از دست داده است و سه دختر دارد که محبوب‌ترین آنها در خارج از ایران زندگی می‌کند. دو دختر دیگر و شوهر و فرزندان‌شان، همواره نگران حال پدر هستند که تنها در خانه قدیمی‌اش زندگی می‌کند. «نوبر کردانی» زنی است که به همراه چند زن دیگر در مزرعه او کار می‌کند و سرپرستی خانواده خود را به عهده دارد. مادر نوبر معتاد است و برادر نوجوان او نیز، به ناچار وارد جریان خرید و فروش مواد مخدر می‌شود. رسول که از شرایط سخت زندگی نوبر آگاه می‌شود، سعی می‌کند به زندگی نوبر سر و سامان بدهد. برادرش را با ضمانت، آزاد می‌کند و خانه‌ای هم

برایشان فراهم می‌کند. رسول سعی می‌کند نوبر را شوهر دهد اما نوبر نمی‌پذیرد. در این میان رسول هم

11. systemic functional grammar
12. metafunction
13. interpersonal
14. textual
15. experiential

به او ابراز علاقه می‌کند و پیشنهاد می‌دهد که پنهانی ازدواج کنند و نوب‌ر هم می‌پذیرد. از این به بعد نوب‌ر از کار در مزرعه منع می‌شود و پس از آن که دختران رسول از ازدواج پنهانی او و پدرشان مطلع می‌شوند، مانع حضور او در خانه پدری می‌شوند. رسول زندگی مرفه و اموالش را رها می‌کند و با ترك خانواده می‌رود تا با نوب‌ر زندگی کند^{۱۶}

۵-۲. شخصیت‌های (اصلی و فرعی) فیلم

مردان:

رسول رحمانی

اصغر (کارگزار رسول رحمانی)

فرهاد (داماد رسول رحمانی)

عباس (داماد رسول رحمانی)

رضا (جوان عاشق نوب‌ر)

رحیم (کارگزار رسول رحمانی)

ناصر (برادر نوب‌ر)

زنان:

نوب‌ر کردانی

کبوتر (کارگزار رسول رحمانی)

انسی (دختر رسول رحمانی)

فروغ (دختر رسول رحمانی)

افتخار (دختر رسول رحمانی)

زهرا (کارگزار رسول رحمانی)

مادر و صنوبر (خواهر نوب‌ر)

از آنجا که محل وقوع رویدادها در این فیلمنامه، عمدتاً در کارخانه و مزرعه است زنان و مردان بسیاری به عنوان کارگر در فیلم حضور دارند. زنان هم پابه پای مردانی که در کارخانه کار می‌کنند، در مزرعه گوجه‌فرنگی می‌چینند و کارگران رسول رحمانی محسوب می‌شوند. بنابراین، براساس شمار زنان یا مردان نمی‌توان گفت حضور فیزیکی کدام یک بیشتر است. در نتیجه، نمی‌توان تعداد شخصیت‌های زن یا مرد را متضمن معنایی خاصی به نفع یک جنسیت دانست.

۵-۳. کنش‌های گفتمانی

کنش‌های اصلی و عینی فیلمنامه، فارغ از گفتمانی بودن یا نبودنشان، در این جا فهرست می‌شوند. شمار کنش‌های هر فرد، صرف‌نظر از نوع آنها (اغلب زنانه یا مردانه بودن هر یک) نشان‌دهنده میزان فعال بودن هر شخصیت است و به‌ویژه میزان اهمیت شخصیت را در نظر مؤلف یا نویسنده تعیین می‌کند. جدول شماره ۱، تعداد کنش‌های هر یک از شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد. شواهد نشان‌دهنده این نکته است که میزان کنش‌های رسول رحمانی، ۱۹۸ مورد است و شخصیت زن مقابل یعنی نوب‌ر کردانی، شخصیت بسیار فعال‌تری است؛ کنش‌های شخصیت‌های مرد نیز در مجموع نسبت به شخصیت‌های زن، بیشتر است و زنان منفعل‌تر تصویر شده‌اند.

۱۶. برای اطلاعات بیشتر راجع به فیلم‌شناسی نک: www.sourehcinema.com

نام شخصیت	فراوانی کنش	درصد
رسول رحمانی	۴۹	۱۹,۸
نوبیر کردانی	۳۵	۱۴,۱
اصغر	۳۴	۱۳,۷
کیوتر	۲۳	۹,۳
انسی	۲۱	۸,۵
فرهاد	۷	۲,۸
فروغ	۱۱	۴,۴
عباس	۱۳	۵,۲
افتخار	۳	۱,۲
مادر نوبیر	۹	۳,۶
رضا	۶	۲,۴
ناصر	۱۳	۵,۲
صنوبر	۱۰	۴
زهرا	۶	۲,۴
رحیم	۸	۳,۲
جمع	۲۴۸	۱۰۰

۵-۴. کنش جنسیتی در گفتمانهای زنانه و مردانه

گفتمان مردانه، شبکه‌ای از نشانه‌ها و ویژگیهای مردانه است و معانی در آن حول دو محور قدرت و خشونت شکل می‌گیرد. شبکه گفتمان زنانه نیز به همین نسبت از نشانه‌ها و ویژگیهای زنانه تشکیل شده است که برجسته‌ترین ویژگیهای آن ظرافت و اطاعت است و تمامی معانی در گفتمان زنانه در ارتباط با این دو ویژگی موجودیت می‌یابند (رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳). بر همین اساس می‌توان کنشهای مختلف زنان و مردان فیلمنامه

را براساس فضاها و گفتگوها برشمرد. جدول شماره ۲ کنشها و کنشگران هر کنش را نشان می‌دهد.

انواع کنشهای مردانه و زنانه

• پختن غذا در دیگهای بزرگ، بلند کردن دیگ غذا، کار روی دستگاههای کارخانه، حمل بار: (کارگران مرد)

• سر بردن گوسفند: (رحیم)

• رانندگی ماشین: (رسول، اصغر)

• انتخاب کارگراها، نظارت بر انجام درست کارها در

کارخانه: (اصغر، رسول، کیوتر)

• نظارت بر کار کارگران در خانه: (انسی، اصغر، زهرا)

• دعوا و نزاع: (اصغر در محل کار با رحیم و مسئولان

بار، رسول با دخترانش، فرهاد و عباس با زنانشان،

زنان فقط با خودشان)

• انجام کارهای خانه: (نوبیر، کیوتر، فروغ، انسی، زهرا)

• نگهداری از بچه‌ها: (نوبیر، افتخار، انسی، فروغ، مادر

نوبیر، فرهاد)

• ابراز نگرانی: (انسی، فروغ، افتخار، مادر نوبیر، نوبیر،

صنوبر، اصغر)

• زمینه‌سازی ازدواج افراد مجرد: (خانم اخباری)

• تجمل‌گرایی: (فروغ و انسی در صحبت با پدر، برگزاری

مراسم سالگرد با تأکید روی چینی گل‌سرخ، برگزاری

جلسه پادرمیانی، برگزاری مهمانی سلامتی)

• کتک زدن: (نوبیر، انسی، کیوتر)

• غش کردن: (فروغ)

• حمله عصبی: (رسول)

• صحبت از پول: (رسول با نوبیر، عباس با رسول،

عباس با نوبر

• دروغ گفتن: (عباس درباره نبودنش در خانه، اصغر درباره رسول، رسول درباره کار) در ادامه به عنوان نمونه به کنش ابراز نگرانی بیشتر پرداخته خواهد شد، کنشی که عموماً کنشی زنانه است و کاراکترهای زن روسری آبی به مراتب بیشتر از مردان به شکلی بیرونی، ابراز نگرانی می کنند.

ابراز نگرانی زنان فیلم به شکل زیر مشاهده می شود: انسی: دو بار پیغام تلفنی، یک بار سراسیمه آمدن به خانه پدر و گریه، دعوا با شوهرش، فرهاد به خاطر نگرانیهای مکررش برای پدر، ملاقات صبح هنگام با پدر پس از نیامدن او به مهمانی، اقامت شبانه در خانه پدر به خاطر نگرانی از نبودن او، نگرانی از نیامدن پدر از بیمارستان.

فروغ: ملاقات صبح هنگام با پدر پس از نیامدن او به مهمانی، اقامت شبانه در خانه پدر به خاطر نگرانی از نبودن او، پیغام تلفنی، ابراز نگرانی به خاطر راست بودن شایعات.

نوبر: گریه به خاطر رسول (۲ بار)، تماس با رسول و ابراز نگرانی، نگرانی برای صنوبر، نگرانی برای ناصر. مادر نوبر: نگرانی برای ناصر، نگرانی برای صنوبر. افتخار: تماس مکرر با منزل پدری به خاطر نگرانی از گم شدن پدر، تعریف خواب برای پدر درباره نگرانی مادر مرحومش برای او.

صنوبر: نگرانی برای مادر، نگرانی برای رسول، نگرانی از برخورد دختر و داماد رسول با نوبر.

اصغر: نگرانی برای رسول (۴ بار).

در مقابل، رانندگی عموماً کنشی مردانه به شمار می رود و بر همین اساس هیچ زنی در فیلم رانندگی نمی کند، حتی دختران رسول که تمکن مالی دارند و متعلق به طبقه بالای اجتماع هستند.

نوع کنش	مردان	درصد	زنان	درصد
انجام کارهای فیزیکی سنگین	۱۵	۳۴،۱	۲	۲،۸
سر بردن گوسفند	۲	۴،۵	۰	۰
رانندگی ماشین	۲	۴،۵	۰	۰
دروغ گفتن	۳	۶،۸	۰	۰
صحبت از پول	۳	۶،۸	۱	۱،۴
حمله عصبی	۱	۲،۳	۰	۰
غش کردن	۰	۰	۱	۱،۴
تجمل گرایی	۰	۰	۶	۸،۷
ابراز نگرانی	۴	۹،۱	۲۳	۳۳،۳
نگهداری از بچه ها	۱	۲،۳	۶	۸،۷
انجام کارهای خانه	۱	۲،۳	۵	۱۲،۸
دعوا و نزاع	۹	۲۰،۴	۱۴	۲۰،۲
مدیریت امور خانه	۱	۲،۳	۲	۲،۸
مدیریت امور کارخانه	۲	۴،۵	۱	۱،۴
کتک زدن	۰	۰	۳	۴،۳
فحش دادن	۰	۰	۴	۵،۸
جمع	۴۴	۱۰۰	۶۹	۱۰۰

جدول ۲. کنشهای گفتاری زنانه و مردانه در فیلم روسری آبی

۵-۱-۵. تقسیم کار (مشاغل) براساس جنسیت

براساس تقسیم کار جنسیتی و شرایط اجتماعی زنان و مردان، می‌توان گفت که تمام زنان در این فیلم از هر طبقه اجتماعی (چه فروغ و انسی، دختران رسول، که متمولند و متعلق به طبقه بالای اجتماع و چه نوبر و کبوتر که شأن اجتماعی پایینی دارند، حتی افتخار که خارج از ایران زندگی می‌کند و ظاهراً مجبور نیست تابع شرایط اجتماعی ایران باشد) به طور سنتی به خانه‌داری و تربیت فرزند می‌پردازند؛ به عنوان نمونه، به گفتگوی میان افتخار و رسول توجه کنید:

«رسول: (حسام) اذیت می‌کنه؟

افتخار: کاش اذیت می‌کرد. اون زندگی خودشو می‌کنه منم سرم به بچه‌ها گرمه».

و یا به نمونه زیر که فروغ به شکل سنتی، در فکر پیدا کردن «زن خوب فرمانبر پارسا»یی است تا کارهای خانه پدر را انجام دهد و او را از تنهایی درآورد:

«فروغ: آگه زیر بار می‌رفت که..

انسی: که چی کار کنه؟

فروغ: یه عاقله زن متدین با شخصیت پیدا کنیم و صیغه محرمیت بخونیم، هم از تنهایی در می‌اومد، هم به کاراش می‌رسید».

تقسیم کار جنسیتی در مناسبات پدرسالارانه اساساً مبتنی بر کار خانگی برای زنان و کار بیرون از خانه برای مردان است. گفتگوی تلفنی انسی و اصغر این مسئله را نشان می‌دهد:

«اصغر: اگر تا فردا نیومدن بگین عباس آقا و فرهادخان بیان

اینجا ... فردا من نمی‌تونم جوابگو باشم».

اصغر در غیاب رسول از دختران او نمی‌خواهد که به مسائل کارخانه و پیامدهای غیاب رسول رسیدگی کنند بلکه از آنها می‌خواهد که شوهرانشان را بفرستند.

۵-۲-۱. معرفی واحد تحلیلی

۵-۲. بررسی واحد تحلیل در تحلیل گفتمان متن، گفتمانی متن فراتر از کلمه است که برحسب فیلمنامه موضوع مورد بررسی و برحسب متغیرها و شاخصهای تحقیق، واحد تحلیل می‌تواند یک عبارت، جمله، بند، پاراگراف، صفحه، سرمقاله، مقاله، سخنرانی و ... باشد. براساس الگوی فرکلاف، که از دستور نظام‌مند نقش‌گرایی هلیدی استفاده می‌کند، واحد تحلیلی بند است.

۵-۲-۲. بازنمایی قدرت در گفتگوها

سنجش قدرت هر فرد، با توجه به توانایی او در رسیدن به خواسته‌هایش سنجیده می‌شود. شاخصهای این توانایی در روابط دو جنس شامل توانایی تصمیم‌گیری و قدرت ستیزه کردن با دیگری است. این شاخص دربرگیرنده طیفی از رفتارهای فردی همچون سکوت و اطاعت، مقاومت و اعمال خشونت و سرپیچی در جریان ستیزه با دیگری است. در این میان، روابط مبتنی بر سلطه میان دو جنس به عنوان یکی از ابعاد روابط قدرت برای پژوهش مهم است. سلطه در اینجا توانایی اعمال قدرت بر دیگری و وادار کردن او به انجام برخی کارهاست. این حکمرانی و سلطه ممکن است از طریق پذیرش اجباری یا غیراجباری طرف مقابل اعمال شود

(رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳).

در ادامه، سازوکارهای قدرت و سلطه در گفتگوهای فیلمنامه، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۵-۲-۱. اشاره، خطاب، نسبت‌دهی

در این بخش به انواع مختلف اشاره، خطاب و نسبت‌دهی و شمار هر یک در ارتباط با جنسیت شخصیتها و این که زنان و مردان یکدیگر را چگونه مورد خطاب یا اشاره قرار می‌دهند پرداخته می‌شود.

همان گونه که در جدول شماره ۳ می‌توان دید، فارغ از جنسیت افراد، خانواده رسول رحمانی به واسطه تمکن مالی و ثروتی که دارند، همواره با احترام مورد خطاب یا اشاره قرار می‌گیرند و افراد دیگر، از آنجا که برای این خانواده کار می‌کنند، حتی گاهی به گونه‌ای توهین آمیز، مورد خطاب قرار می‌گیرند. در طبقه فرودست نیز، با وجود اینکه هیچ یک از طرفین برتری موقعیتی یا مالی نسبت به یکدیگر ندارند، در گفتگوی مرد و زن، نوعی سلطه و تخاطب سلسله‌مراتبی دیده می‌شود. مثلاً اصغر، همیشه کبوتر و نوبر یا زهرا را به نام کوچک یا صورتهای خنثی از نظر احترام، مورد خطاب قرار می‌دهد. یک بار از شاخص خانم به دنبال اسم زهرا استفاده می‌کند و آن هم تنها وقتی است که در غیاب او با رئیس خود، رسول رحمانی، صحبت می‌کند. رحیم، یکی دیگر از کارکنان مزرعه، از تعبیر کاملاً نامؤدبانه برای خطاب به کبوتر استفاده می‌کند.

رسول رحمانی ظاهراً رفتاری عادلانه‌تر با زنان، چه در خانواده و چه در میان کارگران دارد اما همچنان اعمال

سلطه به شکل ناخودآگاه در خطابهایی که او برای زنان انتخاب می‌کند قابل مشاهده است. او پیش از ازدواج با نوبر، او را با نام خانوادگی به عنوان کارگرش خطاب می‌کند و پس از ازدواج او را «بچه» و دو بار هم «خانوم» صدا می‌کند؛ به نظر می‌رسد که عنوان «خانمی» پس از ازدواج با رسول، به نوبر تفویض شده است. پس از ازدواج کبوتر و اصغر هم، دیگر کسی کبوتر را قدرت صدا نمی‌کند؛ حتی اصغر و رسول رحمانی. این نگاه سلطه‌گر در رابطه رسول با دخترانش و حتی در پایان فیلم، در صحبت نهایی او با خانواده‌اش، خودنمایی می‌کند. رسول اعلام می‌کند که قصد دارد کنار «نوبر کردانی، یه دختر غربتی پاپتی بی‌کس و کار» بماند و هیچ سعی نمی‌کند که با لحن مؤدبانه‌تری از او یاد کند. گفتگوی میان نوبر و مادرش درباره رسول تا حد زیادی روحیه رسول را نشان می‌دهد:

«مادر نوبر: حالا کی هست؟

نوبر: یه آدم.

مادر نوبر: می‌خواد بگیردت؟

نوبر [با گریه]: می‌خواد شوهرم بده».

دامادهای رسول هم اگرچه ظاهراً با خانواده رسول در یک سطح اجتماعی هستند ولی با همسرانشان از موضع بالا حرف می‌زنند؛ به عنوان نمونه به گفتگوهای انسی و فرهاد توجه کنید:

«فرهاد: من نمی‌دونم فایده اینجا موندن ما چیه. آگه بخواد زنگ بزنه به خونه ما می‌زنه نه اینجا. بریم... بریم که این بچه‌ام داره اذیت می‌شه.

فرد	نویزگردانی	انسی	فروغ	افتخار	کبوتر	زهرا	رسول رحمانی	عباس	فرهاد	اصغر	رحیم
رسول رحمانی	کردانی/ دختره/ نویز/ نویزگردانی خانوم/ بچه	شیطون/ انسی خانوم/	فروغ/ فروغ/ خانوم/ خانوم	افتخارم/ افتخار	قدرت/ کبوتر	-	رسول رحمانی	عباس آقا	فرهاد خان	اصغر/ اصغر آقا	رحیم
عباس	جانم	-	-	افتخار جان/ افتخار	-	-	آقا جون/ عباس	-	-	-	-
فرهاد	-	خانوم/ بچه ننه/ عزیز دردونه	خانوم	-	-	-	آقا جون	-	-	-	-
اصغر	دختره/ کردانی/ نویز	انسی خانوم/ خانوم	فروغ خانوم	خانوم	قدرت/ کبوتر	زهرا/ خانوم/ زهرا	آقا	عباس آقا	فرهاد خان	-	رحیم
رحیم	-	-	-	-	قدرت/ آقا قدرت/ اسمال/ یه کف	-	حاج آقا/ آقا/ رسول رحمانی/ آقا	-	-	اصغر آقا	-
نویز کردانی	-	-	-	-	قدرت/ کبوتر	زهرا	آقا/ رسول	-	-	-	-
انسی	دختره/ کردانی/ نویز/ دختره غربتی	-	-	عزیز بابا	قدرت جان	زهرا	آقا جون/ بابایی/ بدقول/ بابا جونم/ بابا	عباس آقا	فرهاد	اصغر/ مارمولک/	-
فروغ	-	-	-	-	-	زهرا	آقا جون	عباس	فرهاد خان	اصغر آقا	-
افتخار	-	-	-	-	-	-	بابایی/ آقا جون	-	-	اصغر آقا	-
کبوتر	دختر جان	خانوم جان	-	-	-	زهرا/ جان	آقا	-	-	اصغر آقا/ اصغر	رحیم نمکی

انسی: نمی دونم.

فرهاد: [با پوزخند] نمی دونم. چیو نمی دونی؟ [پرخاش] همه کارات افراطه خانوم...».

«فرهاد: من هم دارم می رم. خواستی بیا، نخواستی تا هر وقت دلت خواست همین جا بمون...»

انسی: بچه رو کجا می بری؟».

در هر دو سطح اجتماعی، در گفتگوی میان زنان و مردان، از جانب مردان نوعی اعمال سلطه دیده می شود. نمونه ای از گفتگوی اصغر و کبوتر:

«نویز: حال کی شیرینی می دی؟»

کبوتر: به من باشه همین فردا... اما اصغر آقا می گه حالا تا هفته دیگه...».

گفتگوی زیر نشان می دهد نوع برخورد ذکر شده، تنها

وجه مردان	خبری	امری	پرسشی	ندایی	تعجبی
رسول رحمانی	۱۴۷	۴۸	۷۷	۱۱	۴
اصغر	۷۷	۲۱	۱۹	۱۴	۱
رحیم	۱۲	۲	۲	-	-
ناصر	۳	-	۲	۱	-
رضا	۹	۱	۴	-	-
عباس	۳۹	۲۴	۹	۸	-
فرهاد	۱۱	۵	۴	-	-

همان‌گونه که در جدولهای شماره ۴ و ۵ می‌توان دید، بیشترین تعداد بند امری متعلق به رسول رحمانی است؛ ۴۸ بند. از میان زنان، بیشترین میزان بند امری (۲۲بند) از آن انسی دختر رسول است. نکته قابل توجه در اینجا، فراوانی بندهای امری انسی نسبت به سایر مردان، به جز پدر است؛ این آمار تأثیر طبقه اجتماعی را تا حد زیادی نشان می‌دهد. تعداد بندهای امری نوبر نیز در میان زنان قابل توجه است (هر چند این جملات بیشتر در روابط او با خواهر و برادر کوچک‌ترش ادا شده است). سایر وجوه (پرسشی، ندایی و خبری هم) در تحلیل پردازش شخصیتها، بسیار کارآمد است. مثلاً از تعداد زیاد جملات ندایی کبوتر و انسی در میان زنان و اصغر و رسول در میان مردان می‌توان نتیجه گرفت شخصیت آنها در راستای سپردن مسئولیت کارها به دیگران و به عبارت دیگر مدیریت امور خانه، مزرعه یا کارخانه شکل گرفته است. از این رو این افراد پیوسته دیگران را

منحصر به طبقه اجتماعی خاصی نیست، بلکه بیانگر نگرش جنسیتی و مردسالارانه شخصیتهای مرد گفتمان فیلم روسری آبی است.

«رسول [به دامادانش]: تقصیر شماهاست که زناتونو این قد لوس و نر بار می‌آرین.
عباس: آره واقعاً، آقا جون».

۵-۲-۲-۲. بررسی وجوه فرانش بینافردی در متن فیلمنامه

فرانش بینافردی، همان‌گونه که در بخش پیشین ذکر شد، به کارکرد و قابلیت زبان در ارتباط بین افراد توجه دارد. به‌عنوان مثال بر مبنای تعداد جملات (بندهای) امری، که نشان‌دهنده قدرت گوینده است، می‌توان دریافت که از دیدگاه نویسندۀ فیلمنامه، کدام شخصیت فیلم با چه جنسیتی قدرت بیشتری دارد. در این بخش، کارکرد وجوه مختلف جمله‌ها، به دلیل آنکه نشان‌دهنده اقتدار گوینده و برتری او نسبت به شنونده است، از میان سایر کارکردهای فرانش بینافردی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

زنان	خبری	امری	پرسشی	ندایی	تعجبی
نوبر کردانی	۶۸	۲۰	۳۰	۴	-
کبوتر	۶۶	۱۷	۱۸	۱۲	۱
مادر نوبر	۱۰	۹	۱۰	۶	۱
صنوبر	۱۵	۱	۱	-	-
زهرا	۸	۴	۲	۱	-
انسی	۴۹	۲۲	۲۳	۱۵	۲
فروغ	۲۹	۷	۶	۶	-
افتخار	۲۱	-	-	۲	-

مورد خطاب قرار می‌دهند. تعداد بندهای خبری، همچون بندهای امری، به مراتب در میان مردان بیشتر است؛ این نکته تا حد زیادی نشان‌دهنده این است که شخصیت‌های مرد فیلمنامه، پرحرف‌تر از زنان هستند و نیز درباره امور مختلف، بیشتر اظهار نظر می‌کنند. وجه پرسشی بندها نیز، می‌تواند تا حد زیادی، تردیدها یا پرسش‌های مکرر شخصیت‌ها درباره امور را نشان دهد. این نکته دست‌کم در مورد شخصیت رسول صادق است که تعداد بندهای پرسشی‌اش، بسیار بالاست یعنی ۷۷ بند. او در تمام فیلمنامه، فردی جست‌وجوگر و تا حدی سردرگم تصویر شده است.

از نتایج حاصل از مقاله، این است که مؤلف زن لزوماً فیلم زنانه ۶. تبیین و نتیجه‌گیری نمی‌سازد. دست‌کم فیلم روسری آبی، سینمای بنی اعتماد را وارث سنت‌های سینمایی مردانه یا نابرابر

در مقوله جنسیت، معرفی می‌کند. مرد اول فیلم، رسول رحمانی، نجات‌دهنده است؛ او در ابتدای آشنایی خود با نوبر سعی می‌کند که برای او شوهر پیدا کند و به این ترتیب به زندگی او سروسامان دهد. اصغر، هم دلش برای نوبر می‌سوزد اما برای کمک به زندگی کیوتر، با او ازدواج می‌کند. زنان در این فیلم کاملاً پذیرای شرایطی هستند که مردان به آنها تحمیل می‌کنند. نوبر خواستگارش را نمی‌پذیرد و حاضر است همسر پنهانی رسول باشد و تحقیرهای

دختران او را بپذیرد چون رسول از نظر او «یک آدم» است. شأن کیوتر هم با ازدواج با یک مرد افزایش می‌یابد و پس از آن است که دیگر از سوی مردان مزرعه تمسخر نمی‌شود.

همچنین، می‌توان به تبیین نمایش طبیعی رفتارهای نابرابر در گفتمان فیلم روسری آبی پرداخت. باید به یاد داشت که سازوکارهای اجتماعی گفتمان، در راستای طبیعی‌سازی^{۱۷} فعالیت می‌کنند، بنابراین صرف اینکه تأکید صریح بر یک کنش صورت نمی‌گیرد می‌تواند متضمن این باشد که طبیعی‌سازی و تطابق با عقل سلیم، موجد این شرایط بوده و شگرد خود را با موفقیت انجام داده است. مثلاً دعوا لزوماً کنشی زنانه یا مردانه نیست اما زنان فیلم روسری آبی، به‌طور غیرمستقیم آدم‌های عصبانی‌تری تصویر شده‌اند و پیوسته در حال دعوا و حتی گاه با خشونت فیزیکی نمایش داده شده‌اند (جدول شماره ۲).

رووسری آبی، اگرچه درباره مشکلات زنی جوان و بی‌سرپرست است، اما فضای فیلم به هیچ‌وجه، بر اساس داده‌ها، زنانه نیست بلکه در خدمت بیان مشکلات مردی مسن، ثروتمند و با اعتبار است که عاشق دختر بی‌سرپرست و فقیری شده است و مشکلی به مشکلاتش، به این معنا، اضافه شده است. همه چیز برای توضیح وضعیت رسول رحمانی و مشکلاتی است که قبل و بعد از مرگ همسرش و ازدواج پنهانی‌اش با نوبر برای او به وجود آمده است.

17. naturalization

آنچه در روسری آبی قابل توجه است، اجماع عمومی بر شبکه‌های معنایی قالبی و تثبیت شده است. به نظر مادر نوبر طبیعی است که مردی که صاحب‌کار نوبر است و به آزادی برادر نوبر کمک کرده است بخواهد نوبر را «بگیرد». به نظر اصغر و کبوتر هم، مرد (رسول) حق دارد که نوبر را «شوهر دهد». به نظر انسی، مادرش هرگز جرأت نکرده است نام کوچک همسرش، رسول رحمانی، را صدا بزند و نوبر هم حق چنین کاری را ندارد. دامادهای رسول طبیعی است که بر سر دختران او فریاد بزنند و خود رسول هم ایده‌های دخترانش را پیوسته تحقیر می‌کند. او لزومی به برگزاری مراسم پرخرج نمی‌بیند و معتقد است برای مراسم سالگرد درگذشت همسرش، همین که «زنان فامیل» دور هم جمع شوند و فاتحه بخوانند کافی است. او حاضر نیست «افسارش را دست دخترانش بدهد».

یکی دیگر از شواهد اجماع عمومی بر معانی سنتی و قالبی، در شخصیت پردازی کبوتر خود را نشان می‌دهد. در ساختار جامعهٔ مردسالار، وجود باورهای غلط علیه زنان امری بدیهی و طبیعی قلمداد می‌شود؛ کبوتر در فیلم، زنی با قدرت است که تأثیرش بر کارگران مزرعه و کارخانه، کمتر از مدیران کارخانه نیست. با وجود این، شخصیت او در میانهٔ راه زن و مرد ترسیم شده است؛ حتی ظاهر، صورت پر موی او و خواندن او به نام قدرت تا پیش از ازدواج با اصغر، تأکیدی بر همین وجهه چندان زنانهٔ اوست. کارگران مرد کارخانه، او را مسخره می‌کنند و او برای اثبات قدرت خود، مردانه‌تر رفتار

می‌کند و حتی یکی از آنها را با چوب می‌زند؛ او در واقع معاون اصغر محسوب می‌شود. تلاش او برای رهایی از چارچوب تعیین‌شدهٔ جنسیتی برای زنان است. از یک زن انتظار نمی‌رود که هیبت مردانه داشته باشد؛ اگرچه اصغر را دوست دارد ولی وقتی رسول به اصغر پیشنهاد می‌دهد که با نوبر ازدواج کند کبوتر فقط می‌تواند سکوت کند و اجازه دهد که اصغر میان او و نوبر یکی را انتخاب کند. پس از ازدواج با اصغر رفتارهایی کاملاً زنانه پیش می‌گیرد؛ او را دیگر قدرت صدا نمی‌کنند. می‌تواند از شادی اینکه «اصغر آقا» از او خواستگاری کرده و قرار است عروس شود، لباس نوی زنانه بپوشد و صبر کند تا چند وقت بعد، به خواست اصغر آقا، شیرینی عروسی به نوبر و دیگران بدهد. در واقع شخصیت کبوتر، بیانگر همین نابرابری جنسیتی است. او یا «قدرت» است که در این صورت با کارگران مرد سرشاخ می‌شود و از خودش دفاع می‌کند یا «کبوتر» است که در این صورت عروس است و باید برای انتخاب شدن به قصد ازدواج و برگزاری جشن و... منتظر تصمیم همسر خود بماند. این چارچوب گفتمانی سلطه‌محور است که برای کار کردن در یک مزرعه، او را به سمت «قدرت» بودن یا زیر سایهٔ یک مرد بودن سوق می‌دهد.

مؤلفه‌های جنسیتی شرکت‌کننده در یک گفتمان روایی، زاینده‌الگوهای کلیشه‌ای است که در چارچوب گفتمان غالب و سنتی، از جنسیت به‌عنوان ابزار سلطه و به بندکشییدن انسان و به‌ویژه زنان استفاده می‌کند. این گفتمان غالب، مشروعیت خود را در گفتمان روایی، از

طریق طبیعی سازی و به کارگیری ابزارهای نامحسوس ایدئولوژیک به دست می آورد. گفتمان سنتهای سینمایی غالب نیز چنان در راستای بازنمایی سلطه روابط قدرت در گفتمان جنسیت قوی عمل می کند که حتی مؤلف زن نیز، ناخودآگاه، از منظری مردانه به مسائل ایدئولوژیک نهفته در زبان، جنسیت و فرهنگ می نگرد.

درنهایت این که، گفتمان مردسالارانه، به عنوان گفتمان غالب در روابط جنسیتی این دو فیلم، نظام معنایی بصری ویژه ای دارد و از آن برای به حاشیه راندن گفتمان رقیب، گفتمان برابری یا گفتمان زن سالار استفاده می کند. واقعیات فرهنگی و اجتماعی و حتی زیستی در گفتمان جنسیتی، متأثر از الگوهای مشروع و هژمونیک است و به این ترتیب می تواند مانع از بازنمایی بی طرفانه روابط شخصیتها در گفتمان شود.

ون دایک معتقد است: «به دلیل

سوگیری زبان شناسی سنتی به

۷. پیشنهاد جانب زبان گفتاری، غالباً ابعاد

بصری گفتمان، مورد بی توجهی

مطالعات گفتمانی بوده است اما

در چارچوب نشانه شناسی که خواهر زبان شناسی است، خصوصاً در این دوران ارتباطات چندرسانه ای، نشان داده شده است که تجزیه و تحلیل ابعاد بصری گفتمان ضروری است. مطالعه تبلیغات، کتابهای درسی یا برنامه های تلویزیونی، آشکارا به چنین تجزیه و تحلیل بینارسانه ای یا چندوجهی نیاز دارند. در گفتمان شفاهی، آواها به تنهایی عمل نمی کنند. اغلب

انواع گوناگونی از کنشهای غیرکلامی، مانند ایما و اشاره، حرکات صورت، طرز قرار گرفتن بدن، فاصله سخن گویند، تشویق و خنده، به شکلی مربوط و معنادار سخن را همراهی می کنند و بنابراین باید به مثابه بخشی از کل رخداد ارتباطی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند. این حوزه گفتمان کاوی، حوزه ای است که نسبتاً بکر و نامکشوف مانده است» (ون دایک، ۱۳۸۲: ۲۵).

از این نظر که مناسبات جنسیتی نابرابر، تنها در درام و شخصیت پردازی یک فیلم جلوه پیدا نمی کند و نمود اصلی نگاه نابرابر در نحوه به کارگیری دوربین و میزانشن دهی از سوی مؤلف است، پیشنهاد این مقاله در نظر گرفتن ابعاد نشانه ای آثار سینمایی، در کنار بررسی زبانی متن است.

پیشنهاد دیگر در این راستا، بررسی تأثیر طبقه اجتماعی در شکل گیری روابط نابرابر زنان و مردان است. به نظر می رسد که طبقه، گاه معادلات معمول میان زنان و مردان را بر هم می زند و به عنوان یک متغیر اجتماعی، تأثیر فراوانی بر مناسبات جنسیتی زنان و مردان دارد.

- آقاگل زاده، فردوس. (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ابابزری، آرش. (۱۳۸۳)، «چگونه زنان در جوامع مردسالار مسخ می شوند؟»، *فصل زنان (مجموعه آراء و دیدگاههای فمینیستی)*، جلد چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- باقری، خسرو. (۱۳۸۲)، *مبانی فلسفی فمینیسم*، تهران، وزارت علوم تحقیقات و فناوری، دفتر برنامه ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*، تهران، روزنگار.
- جینکز، ویلیام. (۱۳۸۱)، *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم/انسانی*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ سوم، تهران، سروش (انتشارات صدا و سیما).
- خالقی، احمد. (۱۳۸۵)، *قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی-سیاسی معاصر*، چاپ دوم، تهران، گام نو.
- رحمتی، مهدی و سلطانی، مهدی. (۱۳۸۲)، «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دوره دوم، شماره ۳.
- سلطانی، سید علی اصغر. (۱۳۸۷)، *قدرت، گفتمان و زبان*، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- سلطانی گردفرامری، مهدی. (۱۳۸۵)، «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، *نشریه پژوهش زنان*، دوره چهارم شماره ۲ و ۱.
- فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، چاپ دوم، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۳)، *ارابه به ناستن*، ترجمه افشین جهان‌دیده و نیکو سرخوش، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- کشاوری، ناهید. (۱۳۸۳)، «نگاه زن ایرانی به خود در گذار از سنتی به مدرن»، *فصل زنان (مجموعه آراء و دیدگاههای فمینیستی)*، جلد چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- گرین، کیت و جیل لیپهان. (۱۳۸۳)، *درسنامه نظری و نقد ادبی*، ترجمه لیلا بهرامی محمدی و دیگران، تهران، روزنگار.
- لوید، ژنویو. (۱۳۸۱)، *عقل منکر: مربانگی و زنانگی در فلسفه غرب*، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران، نشر نی.
- نجم عراقی، منیژه و دیگران. (۱۳۷۶)، *سلسله پژوهشهای نظری درباره مسائل زنان*، دفتر اول، *زن و سینما*، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- نوروزی، فاطمه. (۱۳۸۴)، *بازنمایی شخصیت زن در متون روایی با توجه به دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی*، مطالعه موردی *روی رمان رقصندگان*. پایان نامه کارشناسی ارشد در آموزش زبان فارسی به غیرفارسی زبانان، دانشگاه شیراز.
- ون دایک، تئون ای. (۱۳۸۲)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی*، ترجمه گروه مترجمان، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

Fairclough, N. (1989), *Language and Power*, 2nd Ed. London, Longman.

_____. (1995), *Media Discourse*, London, Edward Arnold.

Mills, Sara. (1997), *Discourse*, United state of America, Routledge.

Thompson, Geoff. (2004), *Introducing Functional Grammar*, London, Arnold.

Van Dijk, T.A. (1998), "Critical Discourse Analysis" in Schifffrin, Deborah. Tannen, Deborah and JHamilton, Heide. (Eds.). *Handbook of Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell.

بررسی پیوندهای بینامتنی در متون رادیویی

مطالعه موردی برنامه رادیویی «جوونی آزاد»

فرهاد ساسانی

عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا

Fsasani49@yahoo.com

مهرناز گیگاسری

کارشناس ارشد زبان‌شناسی

Mz_Gigasary@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۱۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۸۷/۱۲/۷

چکیده

جستار حاضر با توجه به گونه گفتمانی رادیویی، به بررسی ارجاعهای بینامتنی در متنهای مرتبط با آن می‌پردازد و سعی می‌شود نوعی طبقه‌بندی کاربردی از ارجاعها یا پیوندهای بینامتنی در این زمینه ارائه گردد. از همین روست که از یک سو با مفهوم متن و بینامتن مواجه خواهیم بود و از سوی دیگر با مفهوم گفتمان^۱ رادیویی و بینامتنیت^۲. برنامه رادیویی «جوونی آزاد» با به کارگیری نوعی گفتمان محاوره‌ای و روزمره، به بررسی خبرهای روز و مسائل فرهنگی و اجتماعی ایران می‌پردازد. در بررسی این برنامه، ضمن توجه به دیدگاههای نظریه پردازان اصلی حوزه بینامتنیت (به ویژه کریستوا^۳ و باختین^۴)، بر اهمیت «فاعل» یا «کنشگر» در دنیای معنا و نظامهای نشانه‌ای تأکید می‌شود. پرسش اصلی این مقاله این بوده است که در خصوص بینامتنهای گفتمان رادیویی چه طبقه‌بندی خاصی را می‌توان پیشنهاد داد؟ و آیا این طبقه‌بندی قادر به بررسی کاربردی بینامتنهای این نوع گفتمان است؟

واژگان کلیدی:

گفتمان، بینامتنیت، رادیو، کریستوا، باختین.

- I. discourse
- II. intertextualité
- III. Julia Kristeva
- IV. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

متن بیش‌تر باشد و وظیفه بخشی از معناها را بر عهده آن بینامتنها بگذارد، بار معنایی یا چگالی معنایی آن بیش‌تر می‌شود.

بنابراین بررسی بینامتنیت در حوزه تحلیل گفتمان اهمیت فراوانی دارد. برای مثال، نورمن فرکلاف^۱ در کتاب *تحلیل گفتمان تحلیلهای متنی برای مطالعات اجتماعی*، ضمن اختصاص فصلی به «بینامتنیت و مفروضات»^۲، افزون بر روابط درونی متن، بر روابط برون‌ی آن، تأکید می‌کند و این روابط برون‌ی یا بینامتنی را «روابط میان یک متن و دیگر متنهایی که «بیرون» یا، خارج آن‌اند و در عین حال به طریقی به درون آن کشانده می‌شوند» می‌داند (Fairclough, 2003: 40). گفتنی است عموماً مسئله بینامتنیت در حوزه تحلیل گفتمان برگرفته از اندیشه «گفتگومندی» باختین و کریستواست^۳ که در ادامه بر اساس اندیشه‌های این دو، تلاش خواهد شد تا مسئله پیوندهای بینامتنی در یکی از برنامه‌های رادیویی «جوونی آزاد» تحلیل و بررسی شود.

۲. باختین: همان‌گونه که تزوتان تودوروف^۴ اشاره می‌کند، باختین، نظریه پرداز روس، خاصیت نشانه‌شناختی گفته را دلالت‌گری اجتماعی و تاریخی آن می‌داند. او معتقد است مطالعه زبانی، ترازبان‌شناسی^۵ گفتمان را مورد مطالعه قرار می‌دهد و البته مفهوم گفته^۶ و گفتمان

مسئله پیوندهای یک متن با متنهایی دیگر در فرایند معناسازی آن متن از اهمیت بسزایی برخوردار است. در واقع گاه بدون دریافتن ارجاع متن به متنهایی دیگر و بازشناسی آن متنها، نمی‌توان برداشت مناسبی از متن مورد نظر داشت. به نظر می‌رسد هر چه متن کمینه‌تر و فشرده‌تر باشد، نقش پیوندهای بینامتنی بیش‌تر می‌شود و این وظیفه خواننده متن است که به کشف آن پیوندهای بینامتنی بپردازد. در نتیجه هر چه پیوندهای بینامتنی

۱. مقدمه

1. Norman Fairclough
2. intertextuality and assumptions
۳. برای توضیح بیشتر نک: Johnstone, 2008: 164-170
4. Tzvetan Todorov
5. translinguistics
6. utterance

را یکی می‌انگارد (تودوروف، ۱۳۷۰: ۵۹، ۵۸). سارا میلز^۷ به این نکته می‌پردازد که گفتمان در آثار باختین در برابر واژه روسی slovo (اسلوو) آمده که در این زبان هم به معنای کلمه و هم گفتمان است، او گاهی از این واژه در مفهوم گفتمان و گاهی به عنوان روش استفاده از واژه‌هایی که معنایی مستقل دارند، استفاده کرده است (Mills, 1997: 7-8)

اجتماع یکی از مفهومی‌های کلیدی در دیدگاه‌های باختین است. گراهام آلن^۸ بر این باور است که باختین گفته را زاینده روابط اجتماعی دو کنشگر می‌داند که در غیاب مخاطب نیز با پیش‌فرض حضور اوست که شکل می‌گیرد. گفته کنشی دو سویه است که در آن «دیگری» به اندازه خود کلام در آفرینش معنا تعیین‌کننده است (آلن، ۱۳۸۰: ۳۷).

از سوی دیگر، تودوروف معتقد است باختین گفته را نه تنها حاصل فرایندهای زبانی بلکه حاصل «زمینه منحصر به فرد تاریخی، اجتماعی و فرهنگی» می‌شمارد که به محض ادای گفته به آن راه می‌یابد، و این اجتماع است که همواره با ایجاد این زمینه به بازآفرینی گفته می‌پردازد. به این ترتیب، تصور معنایی ثابت برای گفته‌ها مردود است و واژه‌ها واحدهایی گفت‌وگویی‌اند که در هر لحظه بار تاریخی خاصی دارند (تودوروف، ۱۳۷۰: ۵۹).

7. Sara Mills
8. Graham Allan

اندیشه‌های باختین در دهه شصت
۳. کریستوا: سده بیستم در اروپا تقریباً
بینامتنیت، ناشناخته بود و حتی بسیاری
دالهای متکثر، از کتابهای او هنوز منتشر نشده
تاریخ بود. از کسانی که او را به دنیای
غرب شناساند یولیا کریستوای
بلغاری الاصل فرانسوی بود. کریستوا با جستارهای
پیوسته خود نه تنها اصطلاح بینامتنیت را وضع کرد
بلکه به معرفی باختین پرداخت تا بدانجا که او را یکی
از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ادبی سده بیستم لقب داده‌اند.
کریستوا با ارجاع به افکار باختین، واژه ادبی را محل
تلاقی سطحهای مختلف متنی و نه نقطه‌ای با معنای ثابت،
به عنوان مکالمه‌ای بین چندین نوشته: نوشته نویسنده،
مخاطب (یا شخصیت) و بافت فرهنگی معاصر یا پیشین
معرفی می‌کند. او به نوعی این دیدگاه سوسوری و
ساخت‌گرایانه را که ثبات مدلولها را در یک نظام دال و
مدلولی هم‌زمانی مورد بررسی قرار می‌دهد نمی‌پذیرد،
چرا که در دیدگاه پساساخت‌گرایانه واقعیت وجود
دالهای متکثر و دارای معنای تاریخی که زنجیروار نه
فقط به مدلول‌های ثابت، بلکه به دالهای دیگر می‌رسند،
نقشی اساسی دارد (Kristeva, 1980: 65)

از سوی دیگر، وجود
موجود سخنگوی انسانی
مفهوم دیگری است که در
دیدگاه‌های پیشین مورد
بی‌توجهی قرار گرفته بود.

در راستای همین اندیشه‌هاست که کریستوا متن‌ها را همواره در حال تولید و نه محصولاتی فوری معرفی می‌کند. او این شیوه جدید نشانه‌شناسی را معناکاوی^۹ می‌خواند. با ارائه این مفهوم، متن را نه بسان غذایی آماده بلکه چون موادی پیوسته در حال تولید در نظر می‌گیرد و خواننده را نیز همواره در حال تولید و در فرایند (سوژه در فرایند)^{۱۰} می‌انگارد و معتقد است که متن تنها يك باز‌نمایی نیست بلکه خود خواننده نیز در مسیر معنائایی با متن هم‌گام است. کریستوا می‌کوشد از فروکاستن بینامتنیت به تصورات سنتی، یعنی از تأثیرپذیری از مطالعه منشأها و بررسی زمینه‌های آشکار الهام‌گیری بپرهیزد و به همین جهت است که بعدها اصطلاح «جای‌گشت»^{۱۱} را به جای بینامتنیت اختیار می‌کند تا بر این نکته تأکید کند که بینامتنیت همان «گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است» (آلن، ۱۳۸۰: ۸۲ نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۸۱-۱۷۹)^{۱۲} کریستوا متن را عملکرد و فرآوردگی می‌خواند^{۱۳}، به این معنا که رابطه آن با زبانی که در آن واقع شده بازتوزیع‌پذیر^{۱۴} است. هر متنی جای‌گشتی از متن‌های دیگر و یک بینامتن است: در فضای هر متن، گفته‌های متعددی که از متن‌های دیگر برگرفته شده‌اند با هم مصادف می‌شوند و هر یک دیگری را خنثی می‌کند (Kristeva, 1969: 128-129)

به تعبیر آلن، متن نمایانگر سازه‌ای از کلامها و گفته‌هایی است که پیش از این وجود داشته اما

فقط به این مفاهیم از پیش موجود ختم نمی‌شود بلکه ساخت آن پس از ادا شدن نیز همچنان ادامه می‌یابد (آلن، ۱۳۸۱: ۵۹)

۴. برخی دیدگاه‌های دیگر در حوزه پیوندهای بینامتنی
در این جستار، هدف آن است تا بر پایه نظریه بینامتنیت کریستوا و باختین، به بررسی نوعی متن رادیویی نزدیک به گونه زبانی روزمره پرداخته و سپس طبقه‌بندی‌ای از پیوندهای بینامتنی ارائه شود. پیش از این نیز نظریه پردازان و پژوهشگران طبقه‌بندی‌هایی را ارائه کردند که برای مثال به چند نمونه اشاره می‌شود: در طبقه‌بندی ارائه شده توسط ساسانی ارجاع‌های برون‌متنی بررسی می‌شود (ساسانی، ۱۳۸۴: ۴۷-۵۵). او آنها را به دو گروه اصلی «ارجاع متن به متن» و «ارجاع متن به شناخته‌ها» تقسیم می‌کند:

• ارجاع متن به متن دربرگیرنده ارجاع متن به متن‌های دیگر (شامل يك عبارت، يك جمله يا يك كتاب، و يا شامل نقل‌قول و مواردی از تلمیح و ارجاع رسانه به رسانه) است. این ارجاع خود شامل دو نوع زیرطبقه است: ارجاع آشکار (ارجاع مستقیم و صریح يك متن به متن دیگر) و ارجاع پنهان (ارجاع به متن دیگر بدون ذکر آشکار از آن).

• در ارجاع متن به شناخته‌ها، متن به فرد، مکان یا رخداد خاصی اشاره می‌کند که معروف

9. sémanalyse
10. le sujet en procès
11. transposition
۱۲. البته دکتر نامورمطلق واژه «جای‌گشت» را برای permutation و «ترامکانیت» را در برابر

transposition به‌کار می‌برد (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۱۸۶).
۱۳. در ترجمه کتاب بینامتنیت، معادل واژگان practice و productivity به ترتیب «کردار» و «فرآوردگی» آمده است (آلن، ۱۳۸۰).
14. redistributive

باشد. در این نوع ارجاع، متن از دانش دائرةالمعارفی خواننده کمک می‌گیرد و نداشتن این دانش دائرةالمعارفی یا برخورداری از میزان کم آن سبب می‌شود خوانشهای متفاوتی نزد خوانندگان حاصل شود (ساسانی، ۱۳۸۳، ۱۸۰، ۱۳۸۴، ۵۱، ۵۰).

ژرار ژنت^{۱۵} نیز در مطالعات خود در خصوص متون ادبی، به دسته‌بندی انواع ارجاعهای بینامتنی پرداخته است. با وجود آنکه دیدگاه او دقیقاً با دیدگاههای باخنین و کریستوا (و در نتیجه دیدگاههای این مقاله) همسان نیست ولی اشاره کوتاهی به آن بی‌فایده نخواهد بود. او در ارجاعات بینامتنی به طور کلی مقوله «ترامنتیت»^{۱۶} را با مفهومی گسترده تعریف می‌کند و تحت این عنوان پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت متنها نقش دارند به شرح زیر از هم جدا می‌کند:

- دسته اول: بینامتنیت به معنای کاربرد آگاهانه یک متن در متنی دیگر. نقل قولها، سرقت ادبی، اشاره‌های کنایه‌آمیز، نقل به معنا در این دسته جای می‌گیرند.
- دسته دوم: پیرامنتیت^{۱۷} که مسئله مهم در آن شکل نوشتاری متنها و به‌ویژه شکل کتاب است. در این باره مواردی چون اندازه کتاب، طرح روی جلد، حروف، جمله‌های پشت جلد در معرفی کتاب در پذیرش متن از سوی خواننده تأثیرگذار است.

- دسته سوم: فرامنتیت^{۱۸} که معمولاً تفسیری است و متن را به متن دیگر وابسته

می‌کند، خواه به عنوان مرجع، خواه بدون ذکر آن. از نظر ژنت، بهترین شکل این مناسبات را می‌توان «تفسیر نقادانه» نامید و اساساً «تاریخ نقدنویسی» خود گونه‌ای فرامنتی است.

- دسته چهارم: سرمنتیت^{۱۹} به معنای کلی جای‌گرفتن متن در کلیتی از متنها و به معنای خاص شناختن ژانرهای ادبی.

- دسته پنجم: زیرمنتیت^{۲۰} که رابطه متنی متأخر (زیرمتن) و متنی متقدم (زیرمتن) است؛ این مناسبت، بازگفت و نقل قول هم نیست بلکه به‌گونه‌ای تکرار «زیرمتن» است (Genette, 1982)

بهمین نامور مطلق نیز در مقاله‌ای با عنوان «پیرامنتیت یا متتهای ماهواره‌ای»، با دیدگاه ژنتی به تشریح پیرامنتها یا متتهای ماهواره‌ای کلامی و غیرکلامی مختلف، به‌ویژه متتهای هنری پرداخته است. او بر پایه تقسیم‌بندی ژنت، این پیرامنتیت را به دو دسته بزرگ «درون‌متنیت» و «برون‌متنیت» تقسیم می‌کند و سپس بر اساس همان تقسیم‌بندی، به بررسی گونه‌های «درون‌متن ناشری» (اندازه اثر، مجموعه‌سازی، جلد و نمایه‌ها)، «درون‌متن مؤلفی» (نام مؤلف، عنوانها، پیشکش‌نامه، تبرک‌نامه و روش‌نامه، یادداشتها)، و «درون‌متن شخص دیگر» (شخص دیگری غیر از

نویسنده یا ناشر، پیرامنتی را به وجود می‌آورد و در جایگاه یکی از فرستندگان قرار می‌گیرد) می‌پردازد.

15. Gerard Genette
16. transtextualité
17. paratextualité
18. metatextualité
19. architextualité
20. hypertextualité

او سپس برون‌متنها را نیز به سه دسته «برون‌متن ناشری»، «برون‌متن مؤلفی» و «برون‌متن شخص دیگر» تقسیم می‌کند. برون‌متن ناشری شامل مسائل مربوط به ناشر است که به صورت غیرمستقیم با متن در ارتباط است، مسائلی چون تبلیغات و شرکت در نمایشگاه‌ها. برون‌متن مؤلفی که خود شامل دو نوع خصوصی و عمومی است، جایی است که مؤلف یا همه مخاطبان احتمالی را مورد خطاب قرار می‌دهد (عمومی) یا فقط فرد یا گروه خاصی را مورد خطاب قرار می‌دهد (خصوصی). برون‌متن شخص دیگر هم زمانی است که به غیر از خود مؤلف یا ناشر، شخص دیگری در متن تأثیرگذار می‌شود؛ به عنوان مثال می‌توان به شخص سومی چون منتقد اثر اشاره کرد (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۲۱۲-۱۹۵).

۵. پیوندهای بینامتنی در رادیو

اکنون با بهره‌گیری از این طبقه‌بندیها سعی می‌شود، نوعی دسته‌بندی کاربردی فراگیرتر ارائه شود. دسته‌بندی پیشنهادی در این‌جا بر اساس دو دوقطبی پیوستار و یک دوقطبی ساده ارائه شده است: (۱) ارجاع/پیوند آشکار تا پنهان به متنهای دیگر، (۲) ارجاع/پیوند ماندگار تا گذرا، و (۳) ارجاع/پیوند ساده یا طرح‌واره‌ای. بر این اساس، پیوندهای بینامتنی از یک سو بر روی پیوستاری میان آشکاری تا پنهانی و از سوی دیگر بر روی پیوستاری میان ماندگاری تا گذرایی قرار دارند؛ همچنین از جهتی دیگر نوع پیوند برقرار شده یا ساده

و متن مورد اشاره مشخص است، یا به متن مشخصی اشاره نمی‌شود بلکه به طرح‌واره‌ای از ویژگیهای خاص به مثابه یک الگو اشاره می‌شود.

برای توضیح هر یک از موارد یاد شده، در ادامه به بررسی دو برنامه از مجموعه برنامه‌های رادیویی «جوونی آزاد» از شبکه جوان در تاریخ ۰۷/۰۹/۱۳۸۶ و ۰۹/۰۹/۱۳۸۶، پرداخته خواهد شد.

۱-۵. پیوندهای بینامتنی آشکار تا پنهان

پیوندها یا ارجاعهای بینامتنی را می‌توان از جهت آشکاری یا پوشیدگی به پیوستاری میان دو قطب آشکار و پنهان تقسیم کرد. در این‌جا برای سادگی، به نمونه‌هایی از دو قطب آن اشاره می‌شود، اگر چه در واقعیت، هر پیوند یا ارجاعی در نقطه‌ای از پیوستار میان دو قطب یاد شده قرار می‌گیرد.

ارجاع پنهان، ارجاع به متنی دیگر خارج از بافت بلافصل و بدون ذکر آشکار از آن است، به گونه‌ای که خواننده یا شنونده، و به تعبیر ساسانی «فهمنده» (ساسانی، ۱۳۸۱) به راحتی آن را درمی‌یابد و میان متن موجود و آن متن پیوند برقرار می‌کند. در زیر به چند نمونه اشاره می‌شود:

۱. چرا اسم‌هاشونو جلوی بدها و خوبها می‌نویسن روی تخته؟ ... باید اسمشونو بنویسی روی تخته، چهارتا ضربدر هم بذاری جلوش ... این مبصرتون کیه؟

مثال بالا ارجاعی است به تخته مجلس شورای اسلامی که تعداد حاضران در صحن را نشان می‌دهد و بنا به دستور رئیس مجلس در صورت غیبت تعداد زیادی

از نمایندگان، نام غایبان روی تخته درج می‌شود. این مطلب همچنین به تخته‌سیاه مدرسه و درج نام بدها و خوبها روی آن توسط مبصر کلاس ارجاع می‌دهد. این ارجاع نیز بدون اشاره صریح به مجلس یا مدرسه به هر دوی آنها ارجاع می‌دهد.

۲. ولی ترسم از اینه که کم‌کم بگن این کتیه مال عرباست، چون تو خارك پیدا شده؛ چه می‌دونم نزدیک عمانه. درسته که کتیه زبان ایرانی باستانه؛ آخه شعرهای مولانا هم به فارسیه اما ترکیه می‌گه مولانا مال منه.

ارجاع به ادعای مالکیت عربها نسبت به جزیره ابوموسی و تنب بزرگ و کوچک و همچنین معرفی خلیج فارس به نام خلیج عرب و همچنین ارجاع به اقداماتی که ترکیه با اتکا به محل دفن مولانا در قونیه ترکیه، برای اثبات ترک بودن مولانا انجام داده است.

۳. ما آگه یکی خدای نکرده سرش رو بذاره زمین بمیره، خوب بلدیم ازش تجلیل کنیم... اشتباه نشود، من خدای نکرده منظورم این نبود که ما مرده پرستیم.

ارجاع به بزرگداشت‌هایی که تنها پس از درگذشت بزرگانی چون ممیز، قیصر امین‌پور و ... صورت گرفت.

۴. نگاه آدمای پشت کنکوری که هر سال در کنکور شرکت می‌کنن مثل نگاه ادیسون به کشف برق می‌مونه؛ هر سالی که کنکور قبول نشنن يك راه قبول نشدن در کنکور رو کشف کردن.

ارجاع به سخن معروف ادیسون پس از ناکامیهایش در اختراع لامپ است که گفت: «من شکست نخوردم بلکه راههایی رو که به اختراع لامپ ختم نمی‌شد، کشف کردم».

با توجه به مثالهای پیش‌گفته، آشکاربودگی یا پنهان‌بودگی ارجاع تا حد زیادی مبتنی بر گذر زمان و تازه بودن رخ‌دادهای مورد اشاره و به‌ویژه آشنایی مخاطب متن است. از این رو، بر دو نکته یاد شده باید تأکید بسیاری داشت.

ارجاعهای آشکار که ارجاع مستقیم و صریح يك متن به متن دیگر است، ارجاعهایی را شامل می‌شود که به قسمتی از متن حاضر اشاره می‌کند:

۵. فردا دومین سالگرد سقوط هواپیمای C130 است، ... ما همکاران زیادی را در سازمان صدا و سیما از دست دادیم. مثال بالا با ارجاعی آشکار به «از دست دادن همکاران در صدا و سیما»، صریحاً به حادثه سقوط هواپیمای C130 ارجاع می‌دهد.

۶. ژاپنی‌ها، اولاً لین‌چان و هوسان نیانگ تربیت می‌کردن و روانه جامعه می‌کردن.

ارجاع آشکار به قهرمانان سریال ژاپنی «جنگجویان کوهستان» که خود برگرفته از حماسه‌ها و اسطوره‌های مبارزان چینی بودند.

۷. ... البته اون وسطا، ای‌کی‌یو سان یا استاد بزرگی هم پیدا می‌شد.

ارجاع به کارتون ژاپنی ای‌کی‌یو سان: اسم این شخصیت کارتونی باهوش خود به IQ ارجاع می‌دهد که معیار سنجش هوشمندی است.

۸. اصول آشپزی یانگوم، یانگوم يك دقیقه‌ای. اشاره به سریال یانگوم و قهرمان آن که پزشک دربار بود و با استفاده از آشپزی صحیح به پیشگیری و درمان

بیماریها می پرداخت.

۹. بعدش هم یه چن تایی اوشین و هانیکو تربیت شدن. اشاره به قهرمان سریالهای ژاپنی سالهای دور از خانه، (اوشین) و سالهای زندگی، (هانیکو):

همان گونه که گفته شد، این طبقه بندی در واقع پیوستاری است. در مواقعی، ارجاع به متن اولیه با اشاره صریح و مستقیم برقرار نمی شود ولی کاملاً پنهان نیز نیست:

۱۰. نگرانیم از این که این کتیبه تازه کشف شده در خارك هم مثل سر سرباز هخامنشی شیراز یهو از خارك سر از حراجی کریستی در بیاره.

ارجاع به خبر خبرگزاری میراث فرهنگی که گزارش داد: یکی از عوامل گروه فیلم برداری که به تازگی در تخت جمشید مشغول ساخت يك فیلم بلند بودند، با ابزار فلزی سر دو سرباز هخامنشی و نقش هدیه آورندگان بلوکهای کاخ H، منسوب به کاخ اردشیر را جدا کرده است. این مثال همچنین به خانه حراج کریستی ارجاع می دهد که در لندن و در سال ۱۷۶۶م. توسط شخصی به نام جیمز کریستی تأسیس شد و یکی از مراکز مهم برای مبادلات هنری است و در حال حاضر ۸۵ شعبه در ۴۳ کشور جهان دارد. این متن همچنین ارجاعی است به مجسمه سر سرباز هخامنشی که در سال ۱۹۳۳م. در حفاریهای باستان شناسی تخت جمشید کشف شد ولی پس از آن به سرقت رفت. سازمان میراث فرهنگی و گردشگری نیز با

طرح شکایت از مالک اثر در دادگاهی

در لندن تلاش کرد این اثر را به ایران بازگرداند اما دادگاه این شکایت را

به این دلیل که نقش سنگ تراشی شده پیش تر در حراجی نیویورک معامله شده است، وارد دانست و نهایتاً این اثر تاریخی در آبان ماه ۱۳۸۶ در حراجی کریستی لندن فروخته شد. در این مثال، از آن جا که داستان سر سرباز هخامنشی به صورت ضمنی آمده و به جزئیات داستان اشاره نشده است، با ارجاعی نیمه آشکار-نیمه پنهان مواجه ایم.

۵-۲. پیوندهای بینامتنی ماندگار تا گذرا

این دسته بندی به ماندگاری متن مرجع (یا همان زیرمتن)^{۲۱} در ذهن فهمنده یا به طور کلی جامعه در طول زمان اشاره دارد، به این معنا که گاه متن مرجع به متنی معاصر و متأخر که هنوز ماندگاری آن مشخص نیست، و گاه به متنی ماندگار که با وجود گذشت زمان در ذهن جامعه یا بخش خاصی از آن که فهمنده متن می تواند جزئی از آن باشد، اشاره دارد. در این پژوهش شاهد نمونه هایی با درجات متفاوتی از این ماندگاری هستیم. ماندگاری یا گذرای ارجاع بینامتنی به صورت پیوستار در نمودار زیر آمده است:

ماندگار		ماندگاری		ماندگاری		گذرا
.....	بلندمدت		کوتاه مدت			

در تعریف هر يك از موارد بالا باید

گفت:

• **ماندگار:** پیوندی بینامتنی است که

برگرفته از مفهوم «زیرمتن» (hypertext) ژرار ژنت و به معنای متنی مقدم بر متن متأخر است که متن متأخر به آن ارجاع می دهد.

زیرمتن آن دست‌کم یک سده پیش از سدهٔ متن حاضر تولید شده است. این نوع بینامتنی در طول سالیان سال خاصیت ارجاعی خود را حفظ کرده است و به نظر می‌رسد ریشه‌ای عمیق در فرهنگ و تاریخ دارد. در این باره می‌توان به شعر کسانی چون حافظ یا ابعد مختلف قیام امام حسین (ع) اشاره کرد. در مثالهای موجود در برنامهٔ «جوونی آزاد» نیز می‌توان بار دیگر به مثال شمارهٔ ۱۰ توجه کرد: این متن با اشاره به خانهٔ حراج کریستی که قدمت آن به سال ۱۷۶۶ م. باز می‌گردد، به ارجاعی ماندگار اشاره دارد که بیش از یک سده از زایش آن می‌گذرد.

• **ماندگاری بلندمدت:** پیوندی بینامتنی است که زیرمتن آن بیش‌تر از نیم‌سده قدمت دارد. این نوع متن‌ها ممکن است با حفظ میزان ارجاع خود و کسب اقبال در میان کاربران زبان به مرور زمان به بینامتنی ماندگار تبدیل شوند. در این باره می‌توان به شعر بزرگانی چون سهراب سپهری اشاره کرد. در مثالهای موجود در برنامهٔ «جوونی آزاد» نیز می‌توان بار دیگر به همان مثال شمارهٔ ۱۰ توجه کرد: از آنجا که این متن به متنی مربوط به سال ۱۹۳۳ (دزدیده شدن سر سرباز هخامنشی) ارجاع می‌دهد، پس با بینامتنیتی با قدمت بیش از نیم‌سده (و کم‌تر از یک سده) مواجه‌ایم که در این پژوهش ارجاعی با ماندگاری بلندمدت خوانده شده است.

• **ماندگاری کوتاه‌مدت:** پیوندی بینامتنی است که زیرمتن آن کم‌تر از ربع سده قدمت دارد. دربارهٔ

تبدیل شدن این متن‌ها به متن‌هایی با ماندگاری طولانی مدت هیچ پیش‌بینی‌ای ممکن نیست. در مورد این نوع بینامتن می‌توان به مثال شمارهٔ ۵ اشاره کرد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، این خبر به سقوط هواپیمای C130 ارجاع می‌دهد که حدود سه سال پیش از این اتفاق افتاده است. این ارجاع دیگر به خبرهای روز ارجاع نمی‌دهد و شاید در ذهن جامعه نیز تازگی نداشته باشد.

• **گذرا:** پیوندی بینامتنی است که زیرمتن آن رخداد یا خبری به‌روز است که به نوعی در فضای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ... حاشیه‌ساز می‌شود. اغلب این متن‌ها به مرور زمان اهمیت خود را از دست می‌دهند و ارجاع بینامتنی آنها کم‌رنگ می‌شود. در این مورد می‌توان به مثال شماره ۱ که مربوط به خبرهای روز غیبت و حضور نمایندگان در مجلس بوده، اشاره کرد.

۳-۵. پیوندهای بینامتنی طرح‌واره‌ای و ساده

ارجاع‌های بینامتنی طرح‌واره‌ای، دسته‌ای از ارجاع‌هاست که حاصل به‌کارگیری تنها یک اشاره، واژه، عبارت و ... نیست بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها در کنار هم به صورت یک الگو، بینامتن را می‌آفریند. این طبقه‌بندی که یادآور مفهوم «آشنامایه»^{۲۲} اومبرتو اکو^{۲۳} است (ساسانی، ۱۳۸۴: ۴۶)، انتظار بینامتنی مخاطب است که بر اساس شناخت قبلی او از ژانر مربوط و در نتیجه شخصیت‌ها، وضعیت‌ها، رخدادها و عناصری از این دست به وجود می‌آید. این گروه از بینامتن‌ها به نوعی یادآور «سرمتن»^{۲۴} در تقسیم‌بندی ژنت است که به‌طور مستقیم یا

22. topos
23. Umberto Eco

غیرمستقیم به گونه‌ها (مانند شعر، فیلم، کارتون، موسیقی، داستان و غیره) اشاره دارد. ارجاعهای طرح‌واره‌ای همچنین یادآور آن چیزی است که هلیدی از آن با عنوان «هم‌آیی»^{۲۵} در قالب انسجام واژگانی^{۲۶} یاد می‌کند (Halliday, 1994: 330-334) در این باره می‌توان به نمونه شماره ۱ اشاره کرد. در این مثال، که درباره غیبت نمایندگان مجلس است، مجموعه‌ای از اشاره‌ها (بدها/ خوبها/ تخته/ چهارتا ضربدر/ مبصرتون) باعث ارجاع به متن زیرین یعنی کلاس و مدرسه می‌شود که در کنار هم به صورت یک الگو این ارجاع را برقرار می‌کند. در مقابل ارجاع طرح‌واره‌ای، ارجاع ساده قرار دارد که تنها یک واژه، جمله یا عبارت به صورت مستقل ارجاع بینامتنی را در ذهن برقرار می‌کند.

بدیهی است در طبقه‌بندی ارائه‌شده، مرز قاطع و مشخصی بین طبقه‌ها قابل تشخیص نیست و این طبقه‌ها غالباً در جایی با هم تداخل می‌کنند. همچنین این احتمال وجود دارد که هر ارجاعی در دو طبقه بینامتنی قرار بگیرد. از سوی دیگر طبقه‌بندی ارائه شده نوعی طبقه‌بندی پیوستاری خواهد بود و نه صفر و یک. در ضمن بازیابی نوع هر ارجاع و قراردادن آن در هر یک از این طبقه‌ها تا حدی ذهنی و فردی است و اظهار نظر مطلق و عینی در این باره امکان‌پذیر نیست.

۴-۵. بینامتنهای غیرکلامی

در برخی موارد، تنها یک سازه کلامی ارجاع‌دهنده بینامتنی نیست، بلکه در یک متن رادیویی، صدا و

موسیقی نیز پیونددهنده هستند که در زیر به نمونه‌ای از آنها اشاره می‌شود (برای نشان دادن آنها از علائم خاصی استفاده شده است).

❁ مواردی که لحن یا صدای گوینده به وضعیت متنی خاصی ارجاع می‌دهد

۱۲ ❁ در صورت مفقود شدن یا یهویی پیدا شدن کارت سوخت، همچنین بلافاصله‌ها، در اسرع وقت، اولین پلکو نزدی، دوباره یه کارت هوشمند جدید برات صادر می‌شه.

در این مثال با استفاده از لحن، پیوندی پنهان با شرایط سخت صدور کارتهای سوخت المثنی برقرار شده است.

۱۳ ❁ «جوونی آزاد! جوونی آزاد! جوونی آزاد بدم؟»
در اینجا، پیوند نیمه‌آشکار-نیمه‌پنهانی با لحن آشنای روزنامه‌فروشان تداعی می‌شود که با صدای بلند جلب مشتری می‌کنند.

۱۴ ❁ فکرشو بکن.

پیوندی است با لحن تکیه‌کلام یکی از بازیگران زن سریال طنز پاورچین به کارگردانی مهران مدیری.

❁: مواردی که موسیقی روی متن به وضعیت متنی خاصی ارجاع می‌دهد. مثل موسیقی غمگینی که در روزهای عزای متن به کار می‌رود. یا موسیقی غمگین روی متن گوینده (همنشینی موسیقی و متن) در اشاره به غم‌انگیز بودن حادثه سقوط هواپیمای C130 و در هنگام ذکر جمله‌ای که در مثال ۵ آمده بود.

24. architext
25. collocation
26. lexical cohesion

بررسی نمونه‌هایی از متن کلامی
و غیرکلامی (صوت و موسیقی)
۶. نتیجه در رادیو جوان، طبقه‌بندی‌ای
سه‌وجهی پیشنهاد شد: ۱. آشکار
تا پنهان، ۲. گذرا تا ماندگار، و
۳. طرح‌واره‌ای یا ساده. بسیاری از این ارجاع‌ها حالتی
پیوستاری مانند نیمه آشکار-نیمه پنهان، یا با ماندگاری
کوتاه‌مدت تا بلندمدت دارند. بررسی این نمونه‌ها
همچنین آشکار ساخت که متنهای رادیویی در استفاده
از ارجاعهای بینامتنی گروه اول، بیش‌تر از ارجاعهای
پنهان، از میان انواع ارجاعهای گروه دوم بیش‌تر از
ارجاعهای گذرا، و از میان انواع ارجاعهای گروه سوم
بیش‌تر از ارجاعهای ساده بهره برده‌اند.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.
 تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۰)، *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.
 جاهدی، مریم. (۱۳۸۴)، «بررسی روابط بینامتنی در دو نمونه از متون معاصر»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده زبانهای خارجی.
 ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۱)، «عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن: تفسیرگری پیوستاری»، رساله دکترا، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی.

_____ (۱۳۸۳)، «پیشینه و پسینه بینامتنیت»، *بیناب*، ش ۶ ۵.
 _____ (۱۳۸۴)، «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن»، *زبان و زبان‌شناسی: مجله‌ی انجمن زبان‌شناسی ایران*، س ۱، ش ۲.
 نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۵)، «پیرامتنیت یا متنهای ماهواره‌ای»، *مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، به کوشش حمیدرضا شعیری، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
 _____ (۱۳۸۷)، «بینامتنیت و ژولیا کریستوا: تولد و آغاز یک ماجرا»، *مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

Fairclough, Norman. (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London/ New York, Routledge, Taylor & Francis Group.

Genette, Gerard. (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

_____. (1997), *Seuils*, Paris, Seuil; trans. Into English as *Paratexts : Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambrige: Cambridge University Press.

Halliday, M.A. K. (1994), *An Introduction to Functional Grammar*, Routledge, London

Johnstone, Barbara. (2008), *Discourse Analysis*, 2nd ed. Malden, M.A./ Oxford/ Victoria: Blackwell Publishing.

Mills, Sara. (1997), *Discourse*, London/ New York, Routledge.

Kristeva, Julia. (1969), "Le texte clos", in *Recherches pour une Sémanalyse: Essais*, France, Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia. (1980), "Word, Dialogue and Novel", in *Desire in Language*, ed. L. S. Roudiez, Eng. trans. Thomas Gora, Alice Jardine & L. S. Roudiez, Columbia University press: New York.

mouvement, les deux expériences visuelles se fondent pourtant sur la même expérience corporelle de la gravité. Y aurait-il différentes expériences corporelles ? A quel contenu faut-il alors corrélérer la verticalité ascendante et descendante du triangle ? Ni un contenu axiologique vie/mort ni à la catégorie thymique euphorie/dysphorie ? Le seul contenu acceptable serait en ce cas un sens rythmique qui ménage les effets de contraction et de relâchement répercutant les tensions de l'intensité et de l'étendue caractéristiques de l'espace pictural d'un Klee par exemple.

Conclusion

En ébauchant de façon bien trop allusive la fonction libératrice du geste de renversement vis-à-vis des figures et de l'espace pictural, ce parcours laisse d'innombrables questions en suspens. Cependant, il permet de comprendre que l'opérativité du système semi-symbolique suppose toujours l'établissement préalable d'un certain *ordre de sens* car, si le contenu associée à une figure renversée diffère selon que la textualité ressortit d'un discours ou d'un métadiscours figuratif, c'est-à-dire en fonction du niveau de langage, il varie aussi en fonction du lien instauré avec le monde naturel, soit du système de représentation qui, pour le tableau et la photographie, emprunte au figuratif ou à l'abstrait. La pratique venant informer la textualité, elle modifie la conception de la sémiosis et permet de dynamiser le système semi-symbolique en déplaçant la question de la mise en concordance de catégories adéquates vers un effet de balancier modifiant le rapport entre l'expression et le contenu. En portant tout le poids de la signification sur le plan du contenu, le système semi-symbolique revisité par le beau geste permet de recentrer la signification sur la valeur et laisse finalement la provocation axiologique à l'interprétation de l'observateur.

Selon nous, le retournement ne permet pas certainement pas d'abstraire le motif figuratif qui reste identifiable, le portrait comme portrait, le cochon et la tête de cheval comme tels. L'inscription dans le genre n'est nullement compromise et la question de l'identité telle qu'elle est posée par le portrait comme ressemblance de soi à soi ne se pose pas parce que ceux-ci ne s'attachent pas à une personne en particulier⁴⁷. Néanmoins la figure renversée par Baselitz semble effectivement « *comme en retrait dans le fait plastique même* »⁴⁸, conformément à la formulation de l'artiste, et se laisse alors décrire comme un terme complexe accentuant la tension entre le figuratif et l'abstrait. Ainsi le renversement ménage-t-il un entre-deux entre le figuratif et l'abstrait, l'écart produit entre la textualité et le genre du tableau venant « attaquer » le sens et questionner la signification. En ouvrant la voie de l'abstraction avec les réserves que nous avons faites, les peintures de Baselitz esquissent donc une voie de recherche essentielle puisque retourner un personnage ou un triangle ne nous renvoie ni au même ordre de sens ni à la même signification. De même que la différence entre la gauche et la droite n'est pas pertinente en architecture, la différence entre le haut et le bas n'y est pas éprouvée de la même façon⁴⁹, comme l'a noté Wölfflin. Dans les peintures de plafond, la perception du renversement perd son sens et renvoie, avant toute détermination spatiale, à la position de l'observateur. Le haut et le bas sont éprouvés différemment dans les grotesques, dans la peinture abstraite ou, genre méprisé par les analyses visuelles alors qu'il pose mieux que nul autre la question de la signification spatiale en proposant une désomatization de la signification, le dessin d'animation.

La remarque accepte sans doute mille nuances qui ramènent aux spécificités spatiales et narratives des objets-supports et des genres mais laisse aussi sur une ambiguïté car, après tout, si la perception d'un triangle renversé n'est pas « somatisée » de la même façon que celle d'un personnage soumis au même

47. Jacques Ninio observe l'importance de l'axe vertical avec la tête en haut, pour l'identification du visage : « Un visage présenté sur une photographie, menton vers le haut et cheveux en bas est méconnaissable. Est-ce un effet de l'éducation, comme pour l'apprentissage de l'écriture ? (...). Un visage se reconnaît surtout aux expressions faciales qui l'animent, et pour les interpréter, l'axe vertical est essentiel. Les mouvements des sourcils ou des commissures des lèvres sont porteurs de sens différents selon qu'ils débute vers le haut ou vers le bas ». L'empreinte des sens, Perception, mémoire, langage, Odile Jacob, 1996 (1989), pp. 138-139.

48. Rainer Michael Mason, Baselitz, une seule passion, la peinture, idem, p. 160.

49. Dans l'architecture, la différence entre la droite et la gauche « ne joue aucun rôle » explique Wölfflin, et ne devient pertinente dans « l'art figuratif » qu'à « partir d'un certain stade de l'évolution ». Réflexions sur l'histoire de l'art traduction française, Paris, Klincksieck, 1982, p. 125.

Entre le figuratif et l'abstrait

Si de telles œuvres permettent de décrire le beau geste comme une provocation axiologique, un tel résultat ne saurait être généralisé car il apparaît dans d'autres cas comme un point de passage permettant de passer d'un ordre du sens à l'autre et de s'affranchir de la correspondance avec le monde naturel. Une telle hypothèse trouve consistance avec l'œuvre de Georg Baselitz, qui constitue sans doute le cas le plus exemplaire de la peinture du vingtième siècle puisque la plupart des tableaux peints depuis 1969 -portraits, paysages ou animaux (des cochons, une tête de cheval, un aigle..)- sont renversés... La plupart du temps, la critique y voit un commentaire de la situation de l'Allemagne depuis sa partition susceptible de le référer au second modèle de la figure renversée, soit au type métadiscursif. Si elle semble déjà compromise par la réunification des deux parties d'Allemagne séparées, une telle interprétation résiste pourtant aux commentaires de l'artiste qui se réfère plutôt à la découverte de Kandinsky lorsqu'il découvrit dans son atelier une de ses œuvres fortuitement posée sur le côté⁴³. Ce tableau qui assemblait « *des formes et des couleurs* » avait soudain acquis une « *beauté indescriptible* », explique la célèbre anecdote donnée comme scène mythique de la première aquarelle abstraite⁴⁴. En systématisant cette pratique aperçue par les peintres modernes⁴⁵, Baselitz s'efforcerait de reprendre la voie de l'abstraction ⁴⁶ : « *La peinture se poursuit dans le retournement des motifs*, dit-il. *Par cette méthode, il devient possible de produire un tableau abstrait* ».

43. La toile de Kandinsky n'était pas renversée mais posée sur le côté.

44. L'anecdote célèbre est relatée notamment dans Georges Roque, Qu'est-ce que l'art abstrait ?, Folio, 2003. Pour les débuts de l'abstraction, on se reportera à Michel Seuphor, L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres, Paris, Maeght, 1949. L'incidence de l'abstraction sur la catégorisation sensible est décrite dans Anne Beyaert-Geslin, « Modernité et synesthésie », Visible n° 1, Limoges, PULIM, pp. 25-35.

45. Les peintres modernes « renversent souvent le tableau afin d'en voir les rapports de formes et de couleurs, leur équilibre et leur harmonie, sans référence aux objets représentés », note de même Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », Style artiste et société, idem, p. 16.

46. « Au moyen d'une inversion agressive dissonante de l'ornementation, le tableau est méthodiquement organisé. L'harmonie se met à vaciller, une nouvelle frontière est atteinte. (...) J'ai trouvé la pierre philosophale. La peinture se poursuit dans le retournement des motifs. Par cette méthode, il devient possible de produire un tableau abstrait. La perfection de la mise sur la tête permet un tableau extraordinaire ». Cité dans Baselitz, une seule passion, la peinture (R.M. Mason dir.), Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2006, p. 36.

Beau geste et sociologie

Si la fonction axiologique du beau geste apparaît clairement, son rapport au contexte sociologique doit encore être souligné. Le renversement est en effet une réaction de l'artiste vis-à-vis d'un « ordre établi » sur lequel il attire attention. Mais on pourrait le dire autrement car, si le renversement se laisse décrire comme un motif, c'est qu'une récurrence l'inscrit dans une pratique collective. Il révèle une forme de vie alternative à la forme de vie ambiante et s'attache à dégager la composante axiologique de cette forme dominante pour la définir précisément comme une idéologie.

L'observation des grands triptyques de Max Beckman où les figures renversées sont fréquentes à partir de 1933 confirme cette interprétation sociologique et permet de replacer la composante axiologique du beau geste dans sa dimension collective et politique. Le renversement apparaît notamment dans *Tod*³⁷ sous la forme d'une frise de choristes³⁸ et de personnages hybrides qui, en encerclant une scène mortuaire centrale, introduit une organisation cyclique dans la structure binaire vie/mort. Gandelman³⁹ a décrit les figures renversées de Beckman comme des « *allégories politiques* » restituant « *l'irreprésentable réalité hitlérienne* »⁴⁰. Il note que le peintre recommande de retourner ses tableaux⁴¹, avant d'identifier la figure renversée de Beckman à un « *signe performatif* », une sorte de « *geste figuratif* »⁴² devant alerter l'observateur et l'amener à se soulever pour inverser le sens d'un monde inversé.

Max Beckman, *Tod*, 1938, 121 X 176, 5 cm.

37. *Tod*, 1938, huile sur toile, 121 X 176, 5 cm, National Galerie, Berlin. L'œuvre est reproduite dans Max Beckman, *Rétrospective*, Munich, Prestel ed., 1984.

38. Ces choristes en costume noir et blanc qu'on retrouve notamment dans les sculptures de Balkenhol, pourraient représenter la société, comme les choristes à l'opéra.

39. Claude Gandelman, « Das symbol der « verkehrten Welt » im Werk Max Beckmans » texte de la conférence prononcée lors du symposium Max Beckman organisé par la ville de Cologne, les 15 et 16 mai 1984, pp. 9-14.

40. Nous avons traduit. Le texte précise : « Dieses Zeichen der Umkehrung, ist keine „Repräsentation“, keine Darstellung, sondern die unrepräsentierbare hitlerische Wirklichkeit ».

41. « Ne prenez pas mes tableaux à la lettre ! Retournez-les ! Surtout ne vous laissez pas égarer par mes titres : mon Persée n'est pas un Persée, mon Prométhée n'est pas un Prométhée, mes rois (...) ne sont pas des rois ». Nous avons traduit.

42. « Das Zeichen der « Verkehrung » (ist) ein richtiges « performativ », eine Art « Bild-Akt », note Gandelman. Nous avons traduit.

laquelle l'observateur, sollicité pour redistribuer les valeurs, est renvoyé à sa liberté d'interprétation.

Le renversement de la figure est donc un reniement du sens convenu. Plus exactement, c'est une invention par négation qui définit le stéréotype sans nom³⁵ en l'intégrant à une opposition catégorielle fondée sur la contradiction. Le « *stéréotype de la tête en haut* » est convoqué par sa négation, le renversement permettant alors de penser ce qui échappait à la conceptualisation. Il impose une « relecture » *a posteriori* du stéréotype qui assure sa sommation et le re-énonce. Il révèle ainsi la désémantisation du stéréotype figuratif et entreprend de le resémantiser en le livrant à de nouveaux investissements, en « redirigeant » la signification par une inversion axiologique. Ainsi le beau geste libère-t-il le devenir axiologique.

Pourtant, ces prémices suffisent à mesurer les difficultés rencontrées par l'observateur sollicité pour inventer la sémiosis. Quel système semi-symbolique parviendrait à restituer pareille ouverture sémantique ?

La lecture du texte de Greimas amène à reformuler la question du semi-symbolisme et en déplacer l'enjeu, l'idée n'étant plus pour nous de mettre en concordance des catégories de l'expression et du contenu mais plutôt de faire varier les poids respectifs des deux plans. L'auteur³⁶ associe en effet le travail sémantique du beau geste à une asymétrie des deux plans de la sémiosis. Lorsque le beau geste met en cause le stéréotype, il révèle qu'un plan de l'expression pléthorique est associé à un plan du contenu vide de sens, dit-il. Greimas note alors que les beaux gestes les plus efficaces parient donc sur la plus grande économie de l'expression, qui autorise un élargissement maximum du plan du contenu. Ainsi l'invention de la sémiosis procéderait-elle par inversion de la proportion entre les deux plans.

A cette aune, la photographie du couple royal espagnol et le renversement du Fragonard se laissent décrire comme de très beaux gestes en raison de leur économie expressive et du caractère incisif de l'expression, qui autorise la plus grande ouverture sémantique en soumettant d'innombrables instances induites au renversement axiologique, sans jamais en mentionner aucune. Renverser le couple royal espagnol revient à mettre en cause le principe monarchique lui-même ; retourner un Fragonard, c'est mettre en cause les valeurs afférentes au portrait, au tableau, à l'histoire de l'art tout entière.

35. La figure renversée a été souvent décrite comme un « renversement » ou un « monde à l'envers », alors que le stéréotype, jamais aperçu, n'a pas de nom.

36. A.J. Greimas, « Le beau geste », idem, p. 30

le roi et la reine d'Espagne aient la tête en bas importe moins que le geste de renversement mais surtout, ce geste axiologique en rejoint un autre consistant à brûler les portraits royaux. De tels exemples montrent que le haut et le bas importent surtout en tant que système de références permettant de visualiser l'écart par rapport à une norme qui fige la signification. En instaurant une tension entre deux occurrences -la figure textuelle actualisée et la figure normative conservée selon un mode d'existence potentiel dans la mémoire du discours- le renversement assure la mise en mouvement de la signification. Autrement dit, plus que les termes de la catégorie topologique importe la tension, le mouvement du sens relativement au sens convenu.

De la textualité à la pratique

Ce renversement métadiscursif s'avère donc particulièrement intéressant, surtout si l'on dépasse le niveau de la textualité, qui témoigne seulement d'un écart de l'occurrence vis-à-vis de la norme du genre du portrait, pour associer le renversement à une pratique de l'artiste. Ainsi conçus, la situation prédictive et l'acte de l'artiste s'apparentent au beau geste décrit par Greimas³² parce qu'une pratique individuelle procédant au renversement s'oppose à une pratique collective stéréotypée pour réinventer la sémiotique. La prise en considération par la sémiotique visuelle de l'« événement sémiotique considérable » que constitue le beau geste selon Greimas suppose sans doute certains déplacements épistémologiques et rend caduques des critères afférents à la « moralité discursive » chers à cet auteur³³. Pourtant, il reste qu'en s'incarnant dans un énoncé visuel, le beau geste restitue de la façon la plus évidente l'articulation de l'éthique et de l'esthétique. En effet, le beau geste est bien un « spectacle intersubjectif »³⁴ par lequel un énonciateur donne à voir une rupture vis-à-vis de la norme en opérant par défocalisation (la figure tête en haut) et refocalisation (la figure tête en bas). Il suspend ainsi la norme topologique et nie les valeurs engagées, ce qui permet d'« ouvrir » le devenir axiologique. C'est cependant à l'observateur qu'il revient d'exploiter le nouveau plan de l'expression proposé pour conceptualiser la proposition et réagencer le sens. L'énonciateur se limite quant à lui à réunir les conditions d'une bifurcation du sens, d'une nouvelle énonciation dans

32. Algirdas-Julien Greimas (Jacques Fontanille), « Le beau geste », RSSI vol. 13 n°s 1-2, 1993, pp. 21-35.

33. Ainsi le critère aspectuel doit-il être vraisemblablement abandonné.

34. A.J. Greimas, « Le beau geste », idem, p. 31.

du tableau de Glenn Brown qui « retourne » un portrait célèbre de Fragonard²⁹. L'enfant représenté n'a évidemment jamais eu la tête en bas et aucune preuve plastique ne vient, en déformant les traits de son visage, attester d'une distorsion de la gravité. Le tableau entreprend plutôt de mettre en question l'altérité du portrait pour voir jusqu'à quel point un alter ego est admissible. Au demeurant, pareille interprétation serait conforme à une intentionnalité centrale dans l'œuvre de Brown qui soumet différents chefs d'œuvre de la peinture à des modifications iconiques et texturales en mêlant différentes « manières » artistiques au jeu de la trivialisation³⁰ culturelle. Ainsi, à l'instar d'un autoportrait de Rembrandt, les portraits « ré-énoncés » par Brown peuvent-ils provenir de boîte de chocolat ou, tel ce portrait d'Auerbach, être soumis aux déformations de logiciels de traitement d'images puis repeints³¹. En ce sens, le renversement est axiologique et renvoie à un questionnement des valeurs de l'histoire de l'art.

Glenn Brown, *The end of the twentieth century*
(after Fragonard and Baselitz), 1996, 79 X 57 cm.

L'exemple de Brown suscite en tout cas plusieurs commentaires. Tout d'abord, on pourrait avancer que la stabilisation de la figure dans une verticalité descendante semble moins significative que le renversement lui-même, le geste qui inverse l'axiologie. Autrement dit, la textualité convoque une scène stratégique particulière et renvoie à un « amont » de la pratique artistique. Surtout, cette scène énonciative particulière intègre le geste à d'autres interventions, à d'autres « gestes » axiologiques s'efforçant en l'occurrence d'amener ces portraits au plus loin d'eux-mêmes sur le principe de la trivialisation.

Cette photographie du journal *Le Monde* susciterait les mêmes remarques : non seulement, le fait que

29. Nous reportons au catalogue Cher Peintre... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia du Centre Pompidou, 2002, p.

92. Un autre catalogue de référence est Glenn Brown, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2000.

30. Le terme est employé dans un sens banal faisant intervenir une axiologie, non dans le sens plus vaste que lui a donné Jeanneret qui traduit ainsi le mouvement productif de la culture médiatique. Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Editions Hermès-Lavoisier, 2008.

31. Pour une analyse plus approfondie de l'œuvre de Brown, reportons à Anne Beyaert, « Glenn Brown : la compagnie des monstres », site imagesanalyses, Centre images et cognitions de Paris 1 (Panthéon-sorbonne), <<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr>>

a contrario et le définit du reste comme stéréotype. En l'occurrence, le prérequis directionnel du portrait échapperait à l'attention si des artistes tels Max Beckman, Bruce Nauman, Glenn Brown ou Georg Baselitz ne l'avaient thématisé tout au long du vingtième siècle, reproduisant cette figure avec les sédimentations sémantiques de la culture et la déployant en un motif²⁶. Le caractère nécessairement « polyphonique »²⁷ de ce motif qu'incarnent des versions multiples, construites sur un invariant acceptant d'infinies variations, risquerait de masquer son clivage en deux grands univers sémiotiques.

Tout d'abord, le portrait inversé peut être une représentation d'une figure disposée la tête en bas et renvoie alors à une figure de martyr telle qu'on en rencontre dans l'iconographie religieuse avec la Crucifixion de Saint-Pierre. Dans ce cas, établir la sémiotique bute sur une double difficulté. La première se comprend comme une impossibilité à dépasser l'opposition vie/mort telle que la manifeste l'horizontalisation pour restituer un effet de sens algique : quelle catégorie du contenu pourrait rendre compte de la souffrance liée au martyr ? Mais un second obstacle apparaît car, si la catégorie /euphorie vs dysphorie/ peut au demeurant servir de plan du contenu à la catégorie de l'expression /verticalité ascendante vs verticalité descendante/, elle reste boiteuse, la dysphorie pouvant certes caractériser la verticalité descendante mais l'euphorie ne convenant à la verticalité ascendante que par contraste avec la figure descendante, presque comme un effet de soulagement induisant une description aspectuelle (la figure renversée aurait été remise d'aplomb..). Bref, toute la difficulté est d'associer un contenu à la figure ayant la tête en bas.

Le second volet du motif envisage la figure renversée comme un métadiscours portant sur le portrait lui-même ou, plus généralement, sur la représentation²⁸. Le cas le plus exemplaire est sans doute celui

Style, artiste et société, traduction française, 1999, pp. 7-34 et spec pp. 16-17.

11. Je reformule les propositions d'Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduction française, Gallimard, 1967.

27. « Le motif est déjà polyphonique, un élément d'une mélodie intervenant dans le développement d'une autre et faisant contrepoint ». Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Gallimard, 1991, p.180.

28. Bien que le renversement concerne le paysage et non le portrait, une œuvre de Laurent Grasso doit être associée au modèle auquel elle apporte le contrepoint d'un commentaire historique de l'art. Pour Brane, présenté durant l'été 2008 au musée départemental de Rochechouart, Laurent Grasso fait entrer le spectateur dans un sténopé géant, cet ancêtre de l'appareil photographique étant reproduit dans un caisson cubique et noir. A l'intérieur, le spectateur découvre le paysage alentour projeté à l'envers, selon le principe d'inversion de la camera obscura.

Il serait sans doute utile d'examiner plus précisément comment concordent la catégorie de la verticalité à celle de l'horizontalité, en rappelant les différentes contributions des théoriciens de la Gestalt²¹. Pour notre étude, il importe surtout de resituer celles-ci dans le système de références du champ visuel qui, selon la description de Schapiro, traduisent « *les différences de qualité expressive entre large et étroit, haut et bas, gauche et droite, centrale et périphérie, les coins et le reste de l'espace* »²². Greimas²³ a décrit ce système tel une « *une grille topologique virtuellement sous-tendue à la surface offerte à la lecture* »²⁴ qui, en croisant les catégories plastiques, permet d'entreprendre l'analyse de la surface cadrée. Les catégories dites topologiques reprennent en fait les oppositions fondamentales de la spatialité réparties selon une organisation rectiligne (haut/bas et droite/gauche) ou curviligne (périphérique/central et cernant/cerné).

Révéler le stéréotype

Ces notions validées par le consensus le plus large sont bien connues et il n'est sans doute pas utile de s'y attarder sauf précisément pour s'étonner de la difficulté de la sémiotique à formuler la signification spatiale en dépit d'un cadre conceptuel aussi solide. Notre étude de la signification du portrait inversé sera donc guidée par le souci d'articuler figurativité et spatialité.

La première difficulté pour qui s'intéresse à la signification spatiale du portrait, c'est qu'à force de contempler des portraits ayant la tête en haut, la direction n'est plus tenue pour un critère significatif. Au demeurant, il semble que la prise en compte de la gravité immobilise la réflexion dans un stéréotype visuel éludant toute possibilité de mise en mouvement de la signification. Ce stéréotype restant nécessairement inaperçu²⁵, il ne peut être abordé que par son contraire, le portrait inversé qui l'argumente pour ainsi dire

moire et langage, Editions Odile Jacob, 1996 (1989).

21. Un excellent résumé de la question est donné par S. Caliendo, « Le projet inachevé d'Heinrich Wölfflin », Nouveaux actes sémiotiques n°s 73-74-75 Dynamiques visuelles, pp. 39-58.

22. M. Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », idem, p. 15.

23. Diverses formulations ont été proposées, notamment par la sémiologie topologique qui a rénové la notion de Plan Originel de Kandinsky. Voir notamment Fernande Saint-Martin, Sémiologie du langage visuel, Presses de l'université du Québec, 1988 (1987).

24. A.J. Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », Actes sémiotiques-documents, VI, 60, 1984, pp. 14-15

25. Voir à ce sujet « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques »,

combat entre « la loi physique de la pesanteur, qui nous tire vers le bas, et les impulsions, psychiques et physiologiques qui ne cessent de dévier et de compenser la pesanteur du corps ». Nos mouvements, ajoute-t-il « sont cette lutte même ».¹⁶

Les catégories topologiques

La question de la gravité peut être abordée par les notions de haut et de bas, argumentées par des auteurs tels Lotman : « La corrélation entre le poids moyen d'un être humain, la force de gravité et la position verticale du corps a produit un concept universel, présent dans toutes les cultures humaines : l'opposition du haut et du bas »¹⁷. Pourtant la catégorie de la verticalité ne se révèle véritablement intéressante qu'en étant appariée à la catégorie de l'horizontalité (droite/gauche). En effet, pas plus que le haut et le bas, la droite et la gauche du champ ne sont en effet équivalents, ce que constatent unanimement des auteurs tels Arnheim, Wölfflin¹⁸ et Shapiro qui envisagent cette anisotropie sur différents supports visuels (la peinture, la sculpture en ronde-bosse des frontons des églises médiévales) et selon une visée plus ou moins généraliste. Inverser la droite et la gauche revient à intervertir les lignes de construction ascendantes et descendantes « éprouvées comme une ascension ou une chute »¹⁹, donc porteuses d'euphorie et de dysphorie, en modifiant les effets d'éclairage et en produisant des ruptures d'équilibre. Ainsi dans une eau-forte de Rembrandt, cet auteur révèle-t-il une aspectualité sous-jacente qui associe à la partie droite un effet d'achèvement. Une proposition différente est faite par Ninio qui, sans craindre une généralisation hâtive, situe quant à lui une sorte de foyer axiologique dans la partie gauche et le haut du tableau²⁰.

formes qui nous sont extérieures ». Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, traduction française, Paris, Editions Carré, 1996 (1982), p. 26.

16. Georg Simmel, « Esthétique de la pesanteur », *Le cadre et autres essais*, trad. française, Gallimard-Le Promeneur, 2003, p. 20. Une merveilleuse illustration de cette lutte du corps pour résister à la gravité est donnée par les photographies de Philippe Ramette qui thématisent le contraste des formats figure et paysage.

17. Youri Lotman, *La sémiosphère*, trad. française d'Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999, p. 22. Voir de même Georg Simmel, « Esthétique de la pesanteur », *Le cadre et autres essais*, trad. française de Karine Winkelvoss, Gallimard-le Promeneur, 2003, p. 20.

18. Heinrich Wölfflin, « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau » (1928) et *Réflexions sur l'histoire de l'art* (traduction française), Paris, Klincksieck, 1982, pp. 116-125

19. H. Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, idem p. 117.

20. La question est envisagée relativement au déplacement du soleil. Jacques Ninio, *L'empreinte de sens, Perception, mé-*

Les propositions plastiques faites par De Cordier et Hodler permettent de poser un système semi-symbolique simple et efficace, donnant à l'orientation du corps un contenu axiologique.

/Corps vertical vs corps horizontal/

/Vie vs mort/

La direction et la gravité

Ces premières remarques tendent à montrer que la catégorie de l'orientation ne peut être considérée indépendamment de la direction, dimension pourtant négligée par la sémiotique visuelle. Une telle inférence est sans doute l'exigence séminale de la mimésis puisqu'en rendant sensible le monde sensible, la représentation doit restituer l'expérience de la gravité. La prise en compte de la gravité laisse supposer que la figure humaine est nécessairement représentée avec la tête en haut et les pieds en bas, à moins d'une chute, à moins précisément qu'elle ne soit morte...

De ce point de vue, la notion de direction confronte la représentation au corps considéré sous l'angle du poids. Cette confrontation est une prémisse à l'analyse des images admise par toutes les disciplines préoccupées par le visuel, de la psychologie aux sciences cognitives, à l'esthétique ou à la sémiotique¹². Cassirer, par exemple, observe qu'« *il n'y a pas d'être ni d'événement, pas de chose pas de processus, pas d'élément de la nature ni d'action humaine qui ne soient (..) spatialement fixés et prédéterminés* »¹³. Des formulations analogues apparaissent chez Mach¹⁴, Wölfflin¹⁵ ou Simmel qui en fait l'enjeu d'un véritable

12. Le principe se retrouve notamment chez Jean Piaget (les « matrices d'assimilation ») dans Six études de psychologie, Denoël, 1995 (1987) ; chez Gilbert Durand (la « dominante de position horizontal/verticale ») dans Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1969 et Serge Tisseron, Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au virtuel, Dunod, 1997, p. 24.

13. Ernst Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », Ecrits sur l'art, Editions du Cerf, Paris, 1995, p. 110.

14. « Si les sensations spatiales n'étaient pas orientées en fonction du corps, elles seraient dépourvues de toute valeur ». Ernst Mach, L'analyse des sensations, Le rapport du physique au psychique, trad. franç., Jacqueline Chambon éd., 1996, p. 164.

15. « Des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-même un corps (...) comme pourvus d'un corps, qui nous apprend à connaître ce qu'est la pesanteur, la contraction, la force, etc nous rassemblons en nous les expériences qui, seules, nous rendent capables de partager, d'éprouver l'état des

une forme horizontale aux allures de cercueil fondue dans le Plat pays⁹.

Thierry de Cordier, *J'aime quand la cheminée fume*, 2004 et *Une maison d'hiver*, 1997-2004.

Le glissement du corps vers la mort se manifeste avec une acuité plus saisissante encore dans l'œuvre du symboliste suisse Ferdinand Hodler¹⁰ qui prolonge des peintures représentant sa maîtresse Valentine malade par une série de paysages qui abaissent la ligne des montagnes en la réduisant à un dispositif de bandes superposées. Une dialectique s'instaure plus précisément entre deux tableaux aux formats voisins, *Valentine sur son lit de mort* et *Lac de Genève et chaîne du Mont-Blanc*¹¹ où la courbe à peine perceptible que forme le corps de la défunte dont les pieds et la tête sont légèrement relevés, fait pendant avec une bande à peine incurvée à droite, correspondant au premier plan du paysage. Au-delà de la rime plastique qui réunit les deux tableaux lorsque nous les voyons successivement, un jeu de confrontation et de négociations plastiques tend à prolonger l'effet de sens de morbidité dans le paysage. Le corps a pour ainsi dire glissé dans l'arc du lac, qui reste donc habité par la forme de la défunte. Il demeure ainsi dans la mémoire textuelle selon un mode d'existence potentiel, lui léguant un effet de morbidité qui détermine la signification et prévaut sur tout autre effet de sens. L'effet de sens de morbidité tient plus précisément à l'emploi du corps de la morte comme forme structurante du paysage, comme base de construction du tableau dont il détermine la signification jusque dans la topologie.

tre national d'art moderne Georges Pompidou, 19 octobre 2004-31 janvier 2005, Paris, Centre Pompidou, 2004. Certains tableaux de Marlène Dumas, peintre et photographe préoccupée essentiellement par la représentation du corps, témoignent d'une même « horizontalisation du corps ».

9. Nous reportons le lecteur à Anne Beyaert, « Paysage et catégories topologiques : De Cordier et Rothko », actes du colloque Paysage et valeurs : de la représentation à la simulation (F. Boumédienne et N. Couegnass dir.), Nouveaux actes sémiotiques en ligne <<http://revues.unilim.fr/nas>>. Les limites de la représentation du paysage et du panorama sont décrites dans Anne Beyaert, « Le panorama, au bout du parcours », dans Protée vol. 33 n° 2 Le sens du parcours (A. Beyaert dir.), pp. 69-79, 2005.

10. Ferdinand Hodler (1853-1918), catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, Serge Lemoine et Sylvie Patry dir, Paris, Musée d'Orsay-RMN, 2008.

11. *Valentine sur son lit de mort* (1915), 65 X 81 cm et *Lac de Genève et chaîne du Mont-Blanc* (1916-1918), 61 X 90 cm. Notre analyse s'inspire du commentaire d'Itzhak Goldberg, « Ferdinand Hodler, Valentine sur son lit de mort », Beaux arts magazine n° 283, janvier 2008, pp. 108-111.

plan sur le principe des tableaux de Friedrich⁴.

Il n'est pas utile de poursuivre la description des relations privilégiées qu'entretiennent les deux genres majeurs de l'histoire de l'art, où le poids des catégories vient tempérer l'attrance figurative. Pour notre étude, il importe surtout de décrire le portrait comme une forme verticale dont la signification doit être abordée relativement à celle du paysage. Cette verticalité croise le critère de la profondeur qui, en tant que dimension déterminante selon Merleau-Ponty, contrôle le volume de la figure, soit la stature humaine, et donc le statut de « personne »⁵. Si les conditions de la présence du portrait ont été elles aussi examinées par ailleurs, la meilleure synthèse de ces questions est sans doute donnée par Didi-Huberman lorsqu'il constate une présence anthropomorphe dans la sculpture minimaliste lui permettant, pourvu qu'elle mesure six pieds de haut⁶, de retourner le regard posé sur elle, une inversion de la perspective également observée par Ouspenski⁷ pour l'icône russe. En s'alliant ainsi au critère de la hauteur, la vectorialité assure ainsi la conversion d'une esthétique en éthique.

Le portrait horizontal

Cette prémisse de la verticalité admise, elle autorise tout de même une objection. Le portrait peut en effet « entrer » dans le paysage et la forme verticale s'affaïsser pour devenir horizontale, ce qui produit alors un effet de sens de morbidité. C'est à ce jeu de l'orientation et l'axiologie que se prête la série de dessins de Thierry de Cordier intitulée *Un homme, une maison et un paysage*⁸ où ladite maison se résoud à

4. « Paysage et visage sont incompatibles. Placez un visage dans un paysage : aussitôt ce dernier recule au fond du tableau pour se réduire à n'être que le décor d'une scène, la figure aussitôt l'emplit tout entier. L'assomption du paysage dans la peinture ne se fait qu'au détriment du visage ». Gérard Farasse, « Profil perdu », Faire visage, Revue des sciences humaines, Lille, Presses de l'université de Lille III, 1996, p. 164.

5. « Un corps vivant vu de trop près, et sans aucun fond sur lequel il se détache, n'est plus un corps vivant, mais une masse matérielle aussi étrange que les paysages lunaires (...) vu de trop loin, il perd encore la valeur de vivant, ce n'est plus qu'une poupée ou un automate. Le corps vivant apparaît quand sa microstructure n'est ni trop, ni trop peu visible, et ce moment détermine aussi sa forme et sa grandeur réelles ». Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1993 (1945), p. 349.

6. « Il fallait effectivement confronter l'homme avec le problème –et non la représentation figurative de sa propre stature », explique cet auteur. Georges Didi-Huberman, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Minuit, 1992.

7. Leonid Ouspensky et Vladimir Lossky, Le sens des icônes, traduction française, éditions du Cerf, 2003.

8. Thierry de Cordier, Un homme, une maison et un paysage, catalogue de l'exposition du cabinet d'art graphique, Cen-

renvoie surtout à l'opposition figuratif/abstrait.

Orientation et genres picturaux

La catégorie de la vectorialité gouverne la mimésis et, avant toute autre, détermine l'identification de figures en les assimilant à des formes. Ainsi, un portrait correspond-il à une forme verticale et au format de tableau appelé « figure » tandis que le paysage correspond à la forme horizontale convenant au format horizontal du « paysage », celui-ci pouvant, par une modification des proportions, se stabiliser dans le format plus allongé de la « marine ».

En s'incarnant dans ces formes et formats, le portrait et le paysage marquent donc la différence ontologique en s'acquittant des ressemblances et des incessants rapprochements figuratifs entre le paysage et le visage¹ qui ont amené Deleuze et Guattari à mettre en parallèle deux « *machines abstraites de visagété et de paysagété* »². En somme, s'il y a correspondance entre l'iconographie et les modes d'investigation du visage et du paysage, les formes et formats restaurent la catégorisation. Mais la relation s'avère plus complexe car l'attrance iconographique n'empêche pas une exclusion mutuelle des genres, la seule possibilité de cohabitation d'un portrait et d'un paysage résidant dans l'échelonnement des plans, procédé utilisé pour des œuvres composites, avant que ne s'autonomisent les genres picturaux au 15^e siècle. A suivre des auteurs tels Stoichita ou Gombrich³, il semble que les exigences des plans de l'expression respectifs induisent une préemption sur la signification qui amène le visage à « repousser » le paysage vers l'arrière-

1. Un intéressant rapprochement du visage et du paysage au cinéma est proposé par Jacques Aumont, « Image, visage, passage », dans *Passages de l'image*, Paris, Musée national d'art moderne, 1990, pp. 61-70, spec. p. 65.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Capitalisme et schizophrénie 2, Les éditions de Minuit, 1980, p. 211.

3. Stoichita rappelle que l'instauration du tableau à la fin de la Renaissance coïncide avec un processus d'autonomisation des genres. Avant de se laisser décrire comme paysage construit, celui-ci fut d'abord un simple arrière-plan découpé par une fenêtre, auquel s'ajoutaient des personnages à l'arrière et parfois une nature morte à l'avant. Voir à ce sujet Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 75. On se reportera pour la même description à Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, trad. française de J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion, 1990 (1972) Lhote s'attache plutôt à l'Art italien, à Bellini, Carpaccio et Mantegna, et évoque, plutôt qu'une juxtaposition des genres, une séparation de la composition en deux parties à peu près égales, l'une « réservée aux scènes qui lui étaient commandées, l'autre au paysage proprement dit ». André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1999 (1958), p. 16.



Modalité d'organisation discursive fondée sur une correspondance entre des catégories des plans de l'expression et du contenu, le système semi-symbolique établit une alternative systématique entre deux versions de la signification. Parce qu'elles permettent précisément de penser l'espace comme un système de références discrètes, on pourrait penser que les catégories topologiques constituent un outil privilégié pour le semi-symbolisme, susceptible d'offrir un accès direct à la signification spatiale. Or cette commodité ne résiste pas à l'examen. Au demeurant, les catégories topologiques permettent d'orienter l'espace mais elles ne livrent pas accès à une signification spatiale qui requiert toujours des données plus complexes, largement contextuelles, déterminées par le support et le genre de l'image.

Cette interrogation très générale sur la signification de la spatialité trouvera consistance avec une étude de la figure renversée limitée au lieux communs des images que sont le tableau et la photographie. En suivant les notions d'orientation et de direction, nous verrons que la signification de cette figure convoque la notion de *beau geste*, témoignant ainsi de l'emprise de la pratique artistique et sociale sur la textualité. En dénouant l'écheveau des conditions de la signification spatiale, on découvre que, non seulement, l'ouverture du plan du contenu hypothèque la mise en forme du système semi-symbolique mais que la sémiopsis suppose aussi la détermination d'un certain *ordre de sens* qui, au moins dans le cas de ces images,

La figure renversée. Semi-symbolisme et signification spatiale comme un méta-discours

Anne Beyaert-Geslin, CeReS,
Université de Limoges

**A Study of Intertextual References in Radio Texts:
A Case Study of Radio Program “Javani Azad”**

Farhad Sasani, Ph.D.
Alzahra University

Mehrnaz Gigasary
M.A of Linguistics

This research studies entertextual references in related texts by considering radio discourse and tries to present a practical taxonomy from these references, hence during this study from one hand we will encounter the concept of text and intertext and from the other hand we will be involved with the concept of radio discourse and intertextuality. “Javani Azad” is a radio program which uses everyday discourse to study news, cultural and social issues in Iran, to analyse this program, viewpoints of main theorists in intertextuality (specially Kristeva and Bakhtin) is being used and there will be an emphasis on “subject” or “actor” in the world of meaning and semiotic systems. So first we will study radio discourse with this question that what kind of taxonomy to be proposed for radio intertexts and then we will check with some examples if this taxonomy will really end to a practical study of intertexts in such a discourse. Discourse, Critical Discourse Analysis, Gender, Cultural and Social Context.

Key words:

Discourse, Intertextual, Kristeva, Radio, Bakhtin.

Critical Discourse Analysis of “Blue Scarf”

Farzan Sojoodi, Ph.D.

Associate Professor; Arts University

Fatemeh Ahmadi

M.A. of Linguistic

This paper is an attempt to study gender roles and the way they are represented in Blue Scarf, a movie by Rakhshan Bani Etemad, in a CDA framework. The authors will discuss how patriarchal system as a discourse benefits from visual system of representation to produce meaning and to marginalize the competitive “other”. The authors assume that the patriarchal discourse is constructed ideologically and as the dominant discourse from one hand, it includes some sub-discourses and on the other hand it is not innocent in representation of the cultural, social and even biological facts. The source of our data is the screen play. Halliday’s Functional Systematic Grammar and Fairclough’s approach in Critical Discourse Analysis are the bases of this analysis. Those elements which have had some direct or indirect correlations with unjust distribution of power will be analyzed. It is evident that visual signs also play a very significant role in naturalization of gender discrimination but here we only discuss the verbal aspects of the discourse. It seems that while it is assumed that movies made by female filmmakers should have a feminist approach and should have a critical look at the patriarchal discourse, this study shows that female filmmakers also may unconsciously have a masculine look because of immediate transition of hegemonic masculine traditions.

Key words:

Discourse, Critical Discourse Analysis, Gender, Cultural and Social Context.

Converse Image; Semi-Symbolic System and Place-Bound Meaning: Meta-Discourse

Anne Beyaert Geslin, Ph.D.

Member of Central Committee of Semiotics- Semantics; France

Associate Professor; Limoges University

The semi-symbolic system is to clarify how the meaning is systematized in the discourses. This system is based on the similarities between the ways the natural world is spoken (the signifier based on the outer world) and the ways the meaning is formed in the language (the signified formed via language). This is the reason why such a system is so concerned with the study of the pictorial discourse. But this curious concern is at the expense of concealing some resistance which ignores the possibility of moving beyond the contrasts and paradoxes; some resistance that ignores the similarity and correspondence between forms and meanings.

The study of “Converse Image” helps us approach such discussions, and indicates how difficult it is to clarify and justify the systematization of the relations between the form and meaning. However, some believe that the mutual effect of the form and meaning entirely depends on this systematization.

Key words:

Discourse, Meta Discourse, Symbol, Image, Converse Image.

From Intertextual Analysis to Interdiscursive Analysis

Bahman Namvar Motlagh, Ph.D.

Beheshti University

Manizheh Kangarani

Academy of Arts

Intertextuality and interdiscourse are the reflections of specific approaches and theories which have appeared in recent decades, and are by far applied by so many researchers to literary and artistic studies. Today, each of these theories and approaches enjoys its own history and classification. Although these two theories, especially intertextuality, have been a prevalent issue in many works, few proper studies have been done regarding the relation of these two approaches and their comparison and contract. The present article deals with the comparison and contrast of intertextuality and interdiscourse; to do so, it firstly studies the common characteristics such as “analysis”, “inter”, and then examines the differences such as “text” and “discourse”. The article also elaborates on the role of intertextuality in the emergence and creation of interdiscourse. In the end, the theoretical issues are exemplified by the artistic examples available.

Key words:

Inter Discourse, Intertextuality, Analysis, Art.

Theoretical Fundamentals of Discourse Analysis; Semiotic Approach

Hamid Reza Shairi, Ph. D.

Associate Professor; Tarbiat Modares University

Discursive action can be regarded as a dynamic presence of discourse and as a discursive attitude which stands as a connection between the two schemata of the language; surface and the meaning. The discursive action paves the way for these two schemata to act independently in specific situations, and create new and different meanings. As the result, discourse is an aimed process which creates meaning in the language through selection, intervention, displacement, and elaboration on the schemata of the language. In order to achieve such a production, the language provides the raw materials as meaning for discourse. The discursive action creates the conditions for the production of the meaning by the available common meanings. Such an action would stay infertile without a reference to the empirical and sensory-perceptive grounds, because discourse is a dynamic and alive presence which always ever enjoys a biological experience. Hence, one should believe in the *prediscursive* world that prepares the ground for the formation of the discourse. In addition to all the qualities mentioned so far, the discursive action is able to get close to or far from the center of the discourse. How can discourse pave the way for the growth and elaboration of meaning by passing beyond itself? The purpose of this article is to answer this question; moreover it is to study the characteristics of discursive action, the theoretical basics of discourse, the role of discursive action in creating meanings, and also to study the role of discursive action in making a dynamic relation between language forms.

Key words:

Discourse, Meaning, Discursive Attitude, Language Forms, Sign.

Bakhtin and System of Literary Discourse

Jaleh Kahnamouipour, Ph.D.

University of Tehran

Seyed Khosrow Khavari, Ph.D.

University of Tehran

Bakhtin's viewpoint concerning taking form in the novel, system of discourse, the application of polyphony, and his theory in the dialogism in his two famous books under the titles of *The problems in Dostoyevsky's Works* (1929) and *Dostoyevsky's Poetic* (1963) is fully expressed. But between these two books the second one is, in fact, the rewriting form of the first one with some changes and addenda. Their only difference is that in the first book the writer widely proposes the problems of novels and their characterization. In the second book, Bakhtin brings up some more innovations in Dostoyevsky's writings which causes him to be called not only as the pioneer in the act of breaking with tradition in the novel, but also the founder of the revolution in writing novels, also the avant-garde of the method of "carnavalisation" in the space of novels. In the present essay, we first embark on a career of Julia Kristeva in making known the great works of Bakhtin to the public, and then we bring up Bakhtin's views about time, place, characterization, discourse and polyphony in the novel. Finally, we try to carefully examine the relationship between polyphony and conversation with intertextuality, hypertextuality and hypotextuality .

Key words:

Dialogism, Polyphony, Bakhtin, Carnaval, "another word" , Dostoyevski.

Basic of Musical Composition and Applied Criticism: Benefits of Multidisciplinary Approaches in Music Criticism

Mohammad R. Azadehfar, Ph.D.

Assistance Professor, University of The Arts, Tehran

Qualitative researches and applied Criticism have several benefits on practical areas of artistic creativity. In addition, qualitative researches and applied critics improve the theoretical basis of aesthetics and the philosophy of arts. The current research benefits from a multidisciplinary approach on its basic issues. On the one hand, the enquiries consider the principles of musical elements in composition in which several factors including richness of melody, repetition, phrasing and musical sentences, melodic contour, melodic compass, rhythmic structure, orchestration, and the lyrical structure discussed. On the other hand, some psychological issues of music perception and cognition form a case study in which two groups of subjects are examined against an Iranian piece of music. The study exhibits the theoretical issues on composition when applied in reality to listeners from different musical background.

Iranian music, even though enjoys a long history, it lacks methodological studies particularly in recent times. The main concern of conservatories and music faculties has been training music performance and singing.

In the case study provided in this article 10 musicians playing Iranian instruments and 10 musicians playing Western instruments.

The result showed that the musical background and the familiarity of listeners play crucial rule in music perception in some musical elements while having little or no impact on perceiving some other elements. For instance, Iranian performers have a higher expectancy for melodic richness compare with the Western music performers. In spite of that the comprehending musical phrases were more or less similar in both performers groups.

Structural analysis of music most often have some limitations, on top of those is framing the outcome by the world view and the perception of the analyser him or herself. In current study, this limitation resolved by analysing the piece from the point of view of several listeners from different musical background and different genders. In addition, using a multidisciplinary approach brings the issue closer to the way human looks at the world through various angles.

Key words:

composition elements, music criticism, applied criticism, structural criticism, psychology of perception, Iranian music analysis, multidisciplinary studies

Preface

There are seven articles presented in two parts in this issue of Pazhouhesh Nameh. The first article of the first section, while elaborating on the factors involved in the creation of a music piece, criticizes an Iranian piece of music by taking into consideration the same given bases and principles. Psychologically speaking, this study creates a connection between two areas of composition and psychology. Another article of this section analyzes dialogism in the light of Bakhtin, the theoretician who has been influential in discourse studies in recent years.

The second part, including an elaborated introduction and five other articles, unlike previous issues which dealt with artistic approaches, is devoted to discourse analysis in different areas of art and literature. Because of the various understanding of the issue, multiple meanings, and interdisciplinary nature, discourse analysis has been less taken into consideration for reading and analyzing the works of art by the Iranian researchers. The works written in this area mostly deal with the critical and especially political and linguistic aspects of discourse analysis. It has been intended to choose those articles which firstly introduce the basics of discourse analysis, and its association with other theories, and secondly scrutinize the works of art in the area of painting, cinema, and photography from this perspective. This is to emphasize the function of discourse analysis in the area of art.

Contents

First Section:

Mohammad R. Azadehfar / Basic of Musical Composition and Applied Criticism: Benefits of Multidisciplinary Approaches in Music Criticism

Jaleh Kahnamouipour & Seyed Khosrow Khavari / Bakhtin and System of Literary Discourse

Second Section:

Hamid Reza Shairi / Theoretical Fundamentals of Discourse Analysis; Semiotic Approach

Bahman Namvar Motlagh & Manizheh Kangarani / From Intertextual Analysis to Interdiscursive Analysis

Anne Beyaert Geslin / Converse Image; Semi-Symbolic System and Place-Bound Meaning: Meta-Discourse

Farzan Sojoodi & Fatemeh Ahmadi / Critical Discourse Analysis of “Blue Scarf”

Farhad Sasani & Mehrnaz Gigasary / A Study of Intertextual References in Radio Texts: A Case Study of Radio Program “Javani Azad”

**Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar**

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

(Issue on Discourse Analysis of Art)

Volume 3, No.2, (Serial no.: 12), Spring 2009

ISSN 1735-7896

Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh

Editor-in Chief: Manizheh Kangarani

Guest Editor: Hamid R. Shairi

Editorial Board: Hasan Bolkhari,

Shahram Pazouki, Parvin Partovi,

Mehdi Hosaini, Zahra Rahnavard,

Farzan Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh.

With thanks to: Mir-Hossein Moosavi

Hamid R. Shairi, Amir Ali Nojournian

Ali Reza Esmaeili, Kaveh Khorabe

Akram Bakhshi

Logo Designer: Javad Pouyan

Graphic Designer: Sohrab Kalhornia

Editor: Ali Taqavi

Translator & Editor: Mohsen Fakhri



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

Tel: (+98 21) 66498692-94

Fax: (+98 21) 66951662

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

Email: kangarani@honar.ac.ir

12
Spring 2009

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e
Honar

Issue on Discourse Analysis of Art