«به نام خدا»

۱۲
بهار ۱۳۸۸

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

این شماره : تحلیل گفتمان هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
فصلنامه، سال سوم، شمارهٔ ۲
(شمارهٔ 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 فرزان سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از: مهندس میرحسین موسوی
دکتر حمیدرضا شعیری، دکتر امیرعلی نجومیان،
علیرضا اسماعیلی، کاوه خورابه
اکرم بخشی

مترجم و ویراستار خلاصهٔ انگلیسی: محسن فخری
طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: علی تقوی
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شادرنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،
خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳،
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن: ۴ ۶۶۴۹۸۶۹۲
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۶۲
نشانی سایت اینترنتی: www honar ac ir pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar ac ir

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

۱. Pajoheshnameh@honar ac ir

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

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ 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 ا... 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 مولف، 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.
جلدهای : 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:

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

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

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

بخش دوم: نقدنامه

درآمدی بر تحلیل گفتمان هنر ۳۷

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

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

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

دکتر فرزان سجودی - فاطمه احمدی / تحلیل انتقادی گفتمان فیلم «روسری آبی» ۱۱۲

دکتر فرهاد ساسانی - مهرناز گیگاسری / بررسی پیوندهای بینامتنی در متون رادیویی؛ مطالعه موردی برنامهٔ رادیویی «جوونی آزاد» ۱۲۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سرآغاز

در این شـمارهٔ پژوهشـنامه فرهنگسـتان هنر هفت مقاله در دو بخش ارائه شده است. نخسـتین مقاله از بخش اول ضمن بررسـی عوامل شـکل‌دهندهٔ یك اثر موسیقی، به نقد یک اثر ایرانی با بهره‌گیری از مبانی و اصولِ طرح‌شده می‌پردازد. از نظر روش‌شناسی، این مطالعه پیوندی بین دو حوزهٔ آهنگسازی و روان‌شناسی برقرار می‌کند. دیگر مقاله این بخش به بررسـی گفتگومندی نزد میخائیل باختین، نظریه‌پردازی که زمینه‌ها و بسـترهای شکل‌گیری گفتمان در دوره‌های پسین را فراهم آورد، می پردازد.

بخـش دوم بـا یك مقدمه تفصیلی و پنج مقاله - بر خلاف شـماره‌های پیشـین که به رویکردهای نقـد هنر می‌پرداخت - به تحلیل گفتمان در حوزه‌های مختلف هنری و ادبی اختصاص یافته اسـت. تحلیل گفتمان به دلیل تفاوت برداشـتها و معانی مختلف و میان‌رشـته‌ای بودن آن، علی‌رغم قابلیت فراوان در خوانش و نقد آثار مختلف، کمتر مورد توجه پژوهشـگران ایرانی قرار گرفته و آثار نوشـته شـده در این خصوص نیز عموماً به وجه انتقادی و آن هم اغلب به حوزه‌های سیاسـت و زبان‌شناسـی توجه نموده اسـت. در مقالات این بخش، ضمن معرفی مبانی نظری تحلیل گفتمان و ارتباط آن با سـایر نظریه‌ها و علوم، به بررسـی و خوانش آثار هنری در حوزه‌های مختلف چون نقاشـی، سینما، عکس و ... پرداخته شد تا کارکرد تحلیل گفتمان در هنر بیشتر آشکار گردد.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بخش اول

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

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

تاریخ دریافت مقاله: ۲۳ ۱۰ ۸۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۳ ۱۲ ۸۷

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

نقد کاربردی کارکردهای بسیاری در امور عملیِ 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 شکل‌دهندهٔ یك اثر موسیقی، به مطالعه موردیِ نقد یک اثر موسیقی ایرانی با بهره‌گیری از مبانی و اصولِ طرح‌شده پرداخته می‌شود. از نظر روش‌شناسی، این مطالعه پیوندی بین دو حوزهٔ آهنگسازی و روانشناسی برقرار می‌کند. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد، زمینهٔ قبلی اجتماعی و آموزشی در درک پاره‌ای از عوامل شکل‌دهندهٔ موسیقی تأثیر قابل ملاحظه‌ای دارد، حال آنکه در عوامل دیگر، تأثیر چندانی ندارد. به‌عنوان 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 دایرهٔ زیبایی‌شناسی اوست. در شیوهٔ مورد استفاده در این مقاله، این مسئله با سنجش ساختار ظاهری[1] قطعه از نظر علم موسیقی‌شناسی با مطالعات علم روانشناسی و تحقیق میدانی در دو جامعهٔ 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.

I. formal

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تحقیقات کیفی و نقد کاربردی کارکردهای بسیاری در امور عملیِ 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 به‌مثابهٔ عامل واسطهٔ هنرمند و مخاطب می‌شود.

از دیدگاه لیورا برسلر[1] تحقیقات کیفی و نقد کاربردی از پنج منظر قابل بسط و گسترش‌اند: نقد آموزشی، تحقیقات ساختاری، تحقیقات عملیاتی، قوم‌نگاری و پدیدارشناسی بنیانی (Bresler, 1996: 5). مطالعه در هر یک از پنج منظر فوق دربرگیرندهٔ شش پارامتر خواهد بود که عبارت‌اند از هدف، موضوع، آبشخور منطقی، نقش و جایگاه تئوری، زاویهٔ دیدی که محقق از آن به موضوع می‌نگرد و ادبیاتی که محقق برای بیان و نگارش استفاده می‌کند.

1. Liora Bresler

عوامل متشکله اثر موسیقی در نقد کاربردی

در این قسمت عوامل متشکله اثر موسیقی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. این عوامل بر اساس 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 مرحلهٔ اصلی قابل بررسی‌اند: نخست مرحلهٔ شکل‌گیری اثر توسط خالق قطعه یا آهنگساز و مرحلهٔ دوم دریافت و درک اثر توسط مخاطب. این مطالعه مرحلهٔ دوم را در کانون توجه خود قرار می‌دهد.

غنای ملودیک
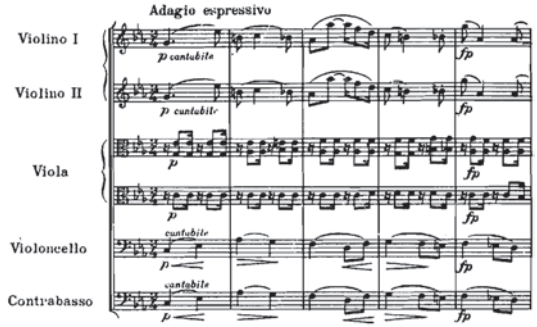
ملودی توالی نُتها با کششهای معین است که بر اساس حس زیبایی‌شناسی نغمه‌پرداز و قابل درک بودن توسط شنونده ترکیب شده‌اند. ملودی جان اصلی موسیقی را می‌سازد و در فرهنگ موسیقایی هند، ایران و عرب از جایگاه رفیع‌تری نسبت به فرهنگ موسیقی اروپایی برخوردار است. در واقع از قرن ۱۹ میلادی به بعد نگاه فرهنگ غرب به ملودی به شکل «پوستهٔ گروههای هارمونیک» تغییر شکل داد. حال

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

آنکـه جایگاه آن در فرهنگ شـرقی به هیچ روی تضعیف نشد.

ملودیها می‌توانند به صورتهـای مختلفی از جمله ترکیب موتیفها به شـکل سـاده یـا دگرگون شـده و همچنین با دسته‌بندی تعداد محدودی از گروههای صوتی کوچک‌تر شـکل گیرند. عناصر ملودی‌ساز معمولاً بنای خود را بر یک چارچـوب بنا می‌کننـد. این چارچوب تـا حد زیادی شـباهت به خطوط هندسی‌ای[2] دارد که نقاشان در ابتدای کار برای مراعات پرسـپکتیو بر روی بومِ نقاشی ترسیم می‌کننـد کـه در ادامه بـا افزوده شـدن تدریجـی عوامل بصری، در زیر تصاویر محو می‌شوند.

آهنگسـازان به‌عنوان یک قاعده کلی، سعی در جلوگیری از تزاحـم عوامـل دیگر به نفـع ملودی دارنـد. به عبارت ساده‌تر آنها سـعی می‌کنند عوامل دیگر موسیقایی مانند ارکستراسـیون[3] و هارمونی[4] را به گونه‌ای سـازماندهی کننـد که منجـر به کم فروغ شـدن ملودی نشـود. نمونهٔ مقابـل که بخـش آغازین از موومان سـوم از سـمفونی شـماره ۲ اثر شومان[5] است (Alder, 1989: 125)، نشان می‌دهـد کـه چگونه ملـودی آرام افتتاحیه توسـط زهیها سـازماندهی می‌شـود. نگاه کنید چگونه خـط ویلن اول توسـط ویلن دومها دوبله شده اسـت تا بدنهٔ ضخیم‌تری به ملودی بدهد. ویلنسـلها[6] و کنترابـاسها[7] تا حد زیادی پایین نگهداشـته شـده‌اند و ویولاها[8] ریتمـی متضاد را اجرا می‌کنند، به گونه‌ای که هیچ تداخلی با ملودی اصلی پیدا نکنند (تصویر ۱).



تصویر ۱. موومان سوم از سمفونی شماره ۲ اثر شومان، میزانهای اول تا پنجم

غنای ملودیک در نظر شـنونده حاصل تمامی عوامل ذکر شدهٔ فوق و تأثیرات بستر فرهنگی که وی در آن پرورش یافته، و پس‌زمینهٔ شـنیداری اوسـت. از این منظر شکل ارتباطی افراد با ملودی متفاوت می‌شـود. این تفاوتها در نمونهٔ موردیِ بررسـی شـده که در بخش پایانی خواهد آمد به وضوح قابل لمس است.

تکرارهای ملودی

تکرار در موسـیقی نه تنها عاملی است که بنیان ارتباطات عناصر متشکله موسیقی را می‌سازد بلکه وسیله‌ای است که بـه این عناصر معنا می‌بخشـد. اگرچه آوردن نغمات بدیع یکی پس از دیگری، امری خلاقانه به‌نظر می‌رسـد، امـا در دنیای واقع، داشـتن موسـیقی بدون تکرار اجزا در آن به‌مثابهٔ نقشه‌ای است بدون هرگونه نشـانه‌گذاری کـه نهایتاً به اغتشـاش ذهن
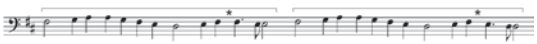
2. geometric
3. orchestration
4. harmony
5. Schumann
۶ Violoncello: ساز زهی آرشه‌ای
۷ Contrabass : ساز زهی آرشه‌ای
۸ Viola: ساز زهی آرشه‌ای

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فرد می‌انجامد. ماری داوسون[9] در این زمینه می‌گوید:

«یک مصنّف واقعی موسیقی کسی است که هدف‌اش آن باشد که آواز ساختهٔ خود را به همهٔ مردم جهان بیاموزد و به خاطر داشته باشد که مردم دنیا اکثراً غیرموسیقی‌دانند. شنوندگان در واقع، بیشتر به‌دنبال 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 به‌عنوان یک مصنف موسیقی از قدرت شگفت‌انگیز تکرار استفاده نکنی تا آواز خود را به شنونده بیاموزی، ممکن است سرانجام کارت به‌عنوان 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).

نوشتهٔ 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[10] و در این میان آشناترین اثر وی موومان آخر سمفونی ۹ باشد؛ (تصویر ۲). این شکل نشان می‌دهد که چگونه عامل تکرار به‌عنوان 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 Tsougras, 2008: 3).



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 Irania, 1997

تکرار در هنرها در موارد متعددی با تغییر یا دخل و تصرف هنرمند صورت می‌گیرد. عنصر تکرار شده، در این شرایط به اندازهٔ 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

9. Mary Dawson
10. Ludwig van Beethoven

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]
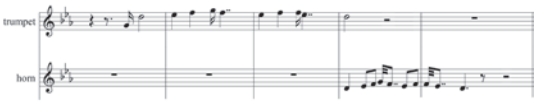


تصویر ۴. به‌کارگیری عنصر تکرار با تغییر در ابعاد برای ایجاد برجستگی. عکس Reuters, 2007

کاربـرد فراوانـی دارد؛ به گونه‌ای که یـک جملهٔ ملودیک می‌توانـد به شـکل فشـرده یا کشـیده شـده در یک خط ملودیک یا در خطوط هم‌جوار تکرار شـود. در این حالت شـنونده نه تنها از همبسـتگی تکرار ملودی لذت می‌برد، بلکـه از تنـوع حاصـل از تغییر انـدازهٔ آن نیـز محظوظ می‌شود. نمونهٔ کاربرد این تکنیک را می‌توان در تصویر شـمارهٔ ۵ که قطعه‌ای ارکسـترال از مؤلف است مشاهده نمـود. در ایـن قطعه خـط ملودی اجرایی توسـط سـاز ترمپت به شـکل فشرده شـده و با تأخیر توسط هورن[11] تکرار می‌شود.

جمله‌بندی و تثبیت عبارتها

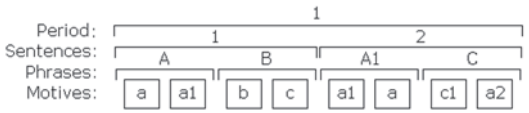
جملهٔ موسـیقایی[12] عبارت است از کوچک‌تریـن بیـان کامـل کـه قادر بـه بیان حس یا حالتی در شـنونده است. این جمله معمولاً از دو یا چند عبارت تشـکیل می‌شود، که هر عبارت احسـاس موقتـی از پایان را حاصل می‌کند و در واقع آخرین عبارتِ جمله به گونه‌ای احسـاس پایانی قوی‌تری را به شـنونده می‌دهد.



تصویر ۵. به‌کارگیری عنصر تکرار با تغییر در ابعاد در یک قطعه ارکستر ال. اثر مؤلف.

عبـارت موسـیقایی[13] در تقسـیم‌بندی عناصر متشـکله موسـیقی عنصـری کوچک‌تـر از جملـه و بزرگ‌تـر از موتیـف[14] اسـت. عبارت موسـیقایی بخشـی اسـت که دارای اسـتقلال نسـبی بیانی اسـت؛ البته این اسـتقلال الزاماً ممکن اسـت در خط نُت به راحتی دیده نشود، اما در عمل شـنیده شود. استقلال به‌دست آمده می‌تواند از راه ارتبـاط نغمات یا از ارتبـاط ریتمیک بین نُتها حاصل شـود یا محصولی از مشـارکت هر دو یا عوامل دیگری کـه در ادامه بـه آنها خواهیـم پرداخت باشـد. از به هم پیوسـتن عبـارات، جملـهٔ موسـیقایی حاصل می‌شـود و مرتبـط شـدن جملات بـه یکدیگر پریودها را تشـکیل می‌دهند. تصویر شـمارهٔ ۶ چگونگی و تناسب بین اجزا رانشـان می‌دهد.

در این شـکل موتیفa و تکـرار تغییر یافتهٔ آن عبارت A را ایجاد کـرده و ارتباط موتیفهای b و c عبارت B را سـاخته و از اتصال عبارتهـای A و B جملـهٔ اول حاصل



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

۱۱ Horn: سازی بادی برنجی
12. musical sentence
13. musical phrase
۱۴ motif: کوچکترین عنصر بیانی موسیقایی
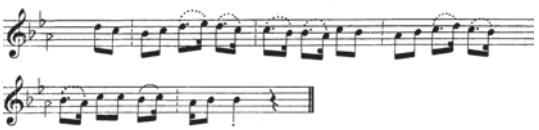
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـده اسـت. این روند با تکرار تغییر یافته و از پی آمدن تکـرار عینی a و تشـکیل عبارت A1 و تکـرار تغییر یافتهٔ موتیف c و گونـه‌ای جدید از تکرار تغییر یافته‌ی a تداوم یافتـه، عبارت جدید را می‌سـازد که در نهایـت منجر به ایجاد جملهٔ دوم می‌شود. حاصل جمع جملهٔ اول و جملهٔ دوم پریود[15] را می‌سازد.

نمای حرکت ملودی و گسترهٔ صوتی

کیفیـت تسلسـل نغمـات بـا در نظـر گرفتـن ارتفـاع صوتـی آنهـا شـکل حرکـت ملودیـک را تعییـن می‌سـازد. این حرکت ممکن اسـت بـا اصطلاحاتـی ماننـد حرکـت متصـل، منفصل، پلکانی و پرشـی توصیف شود.

ملـودی در حرکـت خـود می‌توانـد از ترکیبـی از انـواع حرکتهـا بهره جویـد. تصویر شـمارهٔ ۷ نمونـهٔ ملودی گوشـهٔ زنگوله در بیات تـرک از ردیف میـرزا عبداله به



تصویر ۷. گوشهٔ زنگوله در بیات ترک ردیف میرزا عبداله به روایت نورعلی برومند.

روایت نورعلی برومند را نشان می‌دهد (دورینگ ۱۳۷۰: ۱۳۷). نمای کلی حرکت ملودیک در این گوشه در تصویر شـمارهٔ ۸ به‌صـورت گرافیکـی بـه نمایش در آمده است.

نمـای پیشـرفت ملودی بـه خاصیت «پیش‌یابـی ذهنـی مـلـــودی»[16] کمـک می‌کنـد. پیش‌یابـی ذهنـی ملـودی در واقـع یکی از اصلی‌تریـن ارکان در ایجـاد امـکان درک و لـذت موسـیقی اسـت. نظریه‌پـردازان زیبایی‌شناسـی موسـیقی (Meyer, 1956) و درک و دریافـت (Bruner & Postman, 1949 / Carlsen, 1969) مبنـای نظـرات خـود را بـر پیش‌یابی ذهنـی ملـودی نهادند، و معتقدند احساس اغنای شنونده از شنیدن موسیقی تا حد زیادی به میزان پاسخ‌گویی اثر به پیش‌یابی ذهنی ملودی وی مرتبط اسـت. به‌عنوان مثال در یک حرکت ملودیک، آماده‌سـازی عوامـل صوتی بـرای ایجاد یـک کادانس[17] کامـل، انتظاری را برای شـنونده رقم می‌زنـد که تنها با شنیدن آن کادانس به رضایت می‌رسد.
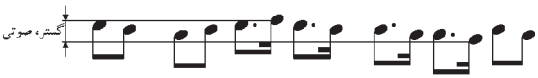


تصویر ۸. نمایش گرافیکی شکل حرکت ملودی در گوشهٔ زنگوله در بیات ترک.

گسـترهٔ صوتـی در بنـای سـاختمان موسـیقایی همان اندازه اهمیت دارد که کیفیت فواصل متشـکله. به عبارت سـاده‌تر در حـوزهٔ ذهنـی شـنونده در زمـان برقراری ارتباط با موسـیقی، کارکرد درجات موسیقی به صورت هم‌زمـان در دو حیطه مورد ارزیابـی ذهن قرار می‌گیرد که عبارت‌اند از، نخسـت کیفیت بین فاصله یک نُت تا نتی کـه در ادامه می‌آیـد و به همین صورت نُتهـای بعدی، و دوم مرزهایـی که نُتها-از بم‌ترین تا زیرترین -خود را در آن محدود می‌نمایند و فـرای آن حوزه حرکت نمی‌کنند. تصویـر شـمارهٔ ۹ گسـترهٔ صوتی مثال قبلی را به نمایش می‌گذارد.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۹. نمایش گسترهٔ صوتی ملودی در گوشهٔ زنگوله در بیات ترک.

پیچیدگی ساختمان ریتمیک

ساختمان ریتمیک و پیچیدگیهای آن از جمله موضوعاتی است که بر طرز تلقی شنونده از اثر موسیقایی تأثیر مستقیم می‌گذارد. اگر موسیقی را هنر آرایش «زمان» با «اصوات» بدانیم، از لحاظ وجه زمان به‌طور کامل با مقولهٔ ریتم مرتبط است. در واقع، بستری که موسیقی در آن موضوعیت می‌یابد پدیدهٔ زمان است. از این منظر، یك 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 ریتم، می‌توان آن‌را اتفاقات صوتیِ غیرمؤکد، که حول محور یک واقعهٔ صوتیِ مؤکد در بستر زمان، نظام‌مند می‌شوند به گونه‌ای که نزدِ شنونده قابل درک باشند، دانست. این اتفاقات صوتی -که محصول تضادهای گوناگونی از جمله: بلندی و کوتاهی کشش، شدت و ضعف، زیری و بمی واختلافات حاصل از تنوع رنگ صوتی است -محور اصلی تحرکات ریتم است و ریتم نیز موتور حرکت موسیقی محسوب می‌شود. چگونگی سفر با این موتور و پیچ وخمهای جاده، عامل اصلی ایجاد لذت در شنونده است. بنابراین تناسب تُندا یا سرعت حرکت (تِمپو)، پیچ وخمها 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 شیوهٔ ایجاد پیچیدگی در ریتم است؛ به‌ویژه زمانی که این گونه تقسیمات در مجاورت تقسیمات متقارن ارائه شوند.

استفاده از امکانات اجرائی سازهای ارکستر

هنر ترکیب صداهای سازها برای تشکیلِ ترکیبی متعادل را ارکستراسیون می‌نامند (Kreitner, 2001). از آنجایی که همهٔ انواع موسیقی متضمن واقع شدن صداها در بستر پیش‌روندهٔ زمان است، یکی از مهم‌ترین مسائل پیش‌روی آهنگساز، مهیاسازی بهترین بستر یا زمینهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ضروریت اولیه در فرم موسیقی، فراهم‌آوری حرکت سیال و پیوستهٔ شنونده از یک لحظه به لحظهٔ 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 به‌صورت استدراجی استحاله یافته و تبدیل به صوتی دیگر شود، بدون آنکه شنونده به‌طور 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[20] 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، مهیاکنندهٔ هدفهای دیگری نیز می‌باشد. بسط گسترهٔ صوتی، یکی از اصلی‌ترین این اهداف است. وجود سازهای متنوع با طیف صوتی بم و زیر، گسترهٔ فعالیتی را برای آهنگساز فراهم می‌آورد که قادر خواهد بود بوسیلهٔ آن به سهولت به ارائهٔ بیان هنری خود در دامنه‌ای بسیار وسیع بپردازد.

هماهنگی کلام و موسیقی

بحث ارتباطات موسیقی و کلام چه در حوزهٔ 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[21] 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 ساختارشناسیِ 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 حوزهٔ 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[22] 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
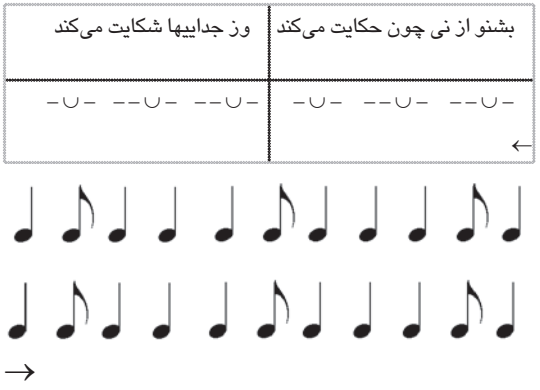
بهره‌برداری از الگوی متشابه به معنای استفاده از مشابهتهای ساختاری است که بین اجزا متشکل کلام و موسیقی به‌صورت جزء به جزء وجود دارد مانند، زیر و بمی، کشش و تأکیدها.

20. counterpoint
21. Firth
22. Power, 1980/ Jakendoff and Lerdahl, 1980 and 1982/ Leuman, 1992/ Nketia, 2002

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هماهنگـی این عناصر خُرد، گونه‌ای از حرکت همسـو را در خطـوط کلام و موسـیقی فراهم مـی‌آورد. البته باید توجه داشـت که اهمیـت هماهنگی عناصـر مختلف کلام و موسـیقی در نـزد فرهنگهای گوناگون متفاوت اسـت. به‌عنوان مثـال، در نزد ملـل فارسـی‌زبان، عرب‌زبان و یونانی‌زبان که سیسـتم زبانی آنها از نظام کمیّ (کوتاهی و بلندی هجاهـای کلمات) پیروی می‌کند، به نسـبت ملل انگلیس یا آلمانی‌زبان که سیستم زبانی آنها از نظام کیفی (تأکیدات فشـار صوتی هجاهای کلمات) پیروی می‌کند، هماهنگی عناصر کشـش و تأکیدها در کلام و موسـیقی از اهمیت یکسـانی برخوردار نیست. به عبارت ساده‌تر، در نزد مردمی که بنیاد زبان آنها مبتنی بر سیسـتم کمیِّ کوتاهی و بلندی هجاهای کلمات اسـت، تناسـب کوتاهی و بلنـدی هجاهـای کلام و موسـیقی از اهمیـت والاتری برخوردار است؛ حال آنکه در نزد مللی که بنیاد زبان آنها مبتنی بر سیستم کیفیِ تأکیدات فشار صوتی هجاهاست، اهمیت تشـابه الگـوی تأکیدات به‌دسـت آمـده از عوامل دینامیکی کلام و موسـیقی بیشتر است. این ویژگی برای برخی ملل آسـیای شـرقی که نظام زبان آنهـا مبتنی بر سیسـتم تفاوت تُنهای هجاهاست به هماهنگی زیر و بمی هجاهای کلام و موسیقی تغییر شکل می‌دهد.[۲۳]

نمونهٔ زیر نشـان می‌دهد چگونه تناسب کوتاهی و بلندی هجاهای شـعر فارسـی قابل تبدیل به ارزشهای کششی موسیقی است: (تصویر ۱۰)
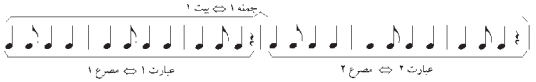


تصویر ۱۰. نمونهٔ چگونه تبدیل کوتاهی و بلندی هجاهای شعر فارسی به ارزشهای کششی موسیقی

۲. هم‌نشینی و ترکیب

هم‌نشینی و ترکیب کلام و موسیقی به معنای «نحو»یِ آن -در مقابل انطباقات صَرفی بررسـی شـدهٔ فوق - اشاره دارد. این نگاه به ارتباط دو سـویِ عوامل موسیقایی در مقابـل عوامل کلامی مانند تناسـب بین عبارتها و جملات می‌پـردازد. در برقـراری چنیـن ارتباطـی کوچک‌تریـن عنصر مسـتقل موسـیقایی یعنی موتیف در مقابل اولین واحـد ریتمیـک کلامی -در شـعر فارسـی واحـد افاعیل عروضی در حال خواندن -قرار می‌گیرد و به همین ترتیب عبارت در مقابل عبارت، جمله در مقابل جمله و پریود در مقابل پریود هماهنگ می‌شـود. نُت‌نگاری زیر به نمایش چگونگی انطباقهای گروههای ریتمیک در مقابل تقسیمات شـعری مثال قبل به شـکل فاعِلاتن در مقابل موتیفِ یک میزانـی، مصـرع در مقابـل عبـارت ریتمیـک و بیت در مقابـل جملـهٔ ریتمیـک می‌پـردازد (تصویر ۱۱).

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۱۱. نمایش چگونگی انطباقهای گروههای ریتمیک در مقابل تقسیمات شعری

به‌عنوان 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؛

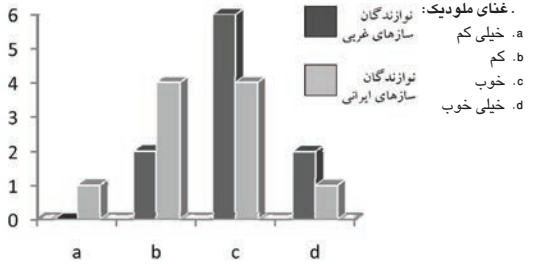
ج. تناسب ملودی به‌کار رفته و مضمون شعری؛

د. تناسب مد به‌کار رفته و مضمون شعری.

مطالعهٔ موردی

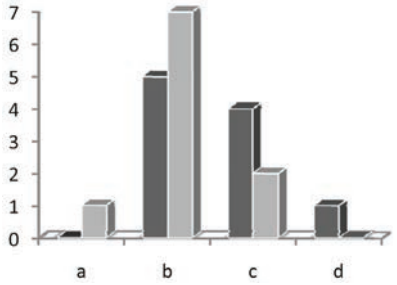
در بخش پایانی این مقاله به ارائهٔ مطالعهٔ موردیِ نقد یک اثر موسیقی ایرانی با بهره‌گیری از مبانی و اصولِ طرح شدهٔ فوق پرداخته می‌شود. در این مطالعه، یکی از قطعات آلبوم «فصل باران» اثر مجید درخشانی تولید ۱۳۸۵ مورد بررسی قرار می‌گیرد. از نظر روش‌شناسی، این مطالعه پیوندی بین دو حوزهٔ آهنگ‌سازی و روانشناسی برقرار می‌کند و در این زمینه مبانی آهنگ‌سازی را با یک مطالعهٔ میدانی که در بررسی درک و دریافت دو جامعهٔ آماری است، پیوند می‌زند. بر این اساس با دیدگاه بین‌رشته‌ای، پرسشنامه‌ای حاوی سؤالات مرتبط به درک و دریافت مبانی آهنگ‌سازی تهیه شد. دو جامعهٔ آماری مشتمل بر ده نوازندهٔ سازهای غربی و ده نوازندهٔ سازهای ایرانی با ترکیب نیمی زن و نیمی مرد بین سنین ۱۸ ۲۴ سال که متوسط سابقهٔ نوازندگی ۵ سال داشتند، برای این مطالعه انتخاب شدند. پرسشنامه‌ای حاوی ۱۴ سؤالِ چهار گزینه‌ای تهیه شد که البته در برخی از سؤالات پاسخ‌دهنده اجازهٔ 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 (قطعهٔ 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 مطالعهٔ موردی به همراه بررسی نتایج نظرسنجیها



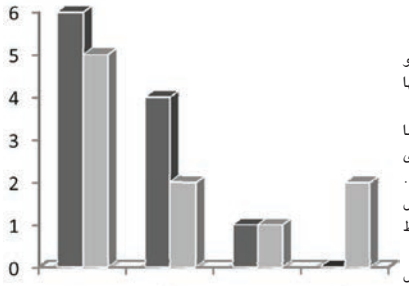
از آنجا که نوازندگان سازهای غربی بیشتر با گونه‌هایی از موسیقی در تماس هستند که ملودی در آنها نسبت به موسیقی آسیای غربی به‌ویژه ایران دارای غنای کمتری است، موسیقی شنیده شده از لحاظ ملودی دارای غنای بیشتری بوده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



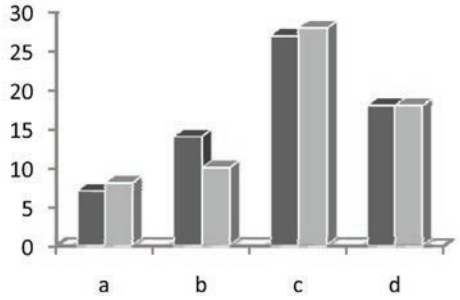
. تکرارهای ملودی:
a. کمتر از حد نیاز
b. در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
c. در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه
d. بیش از حد نیاز

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



. جمله‌بندی و تثبیت عبارتها:
a. امکان درک عبارتها و برقراری ارتباط بین آنها به‌سهولت امکان‌پذیر است.
b. امکان درک عبارتها امکان‌پذیر است، اما برقراری ارتباط بین آنها مشکل است.
c. امکان درک عبارتها مشکل است، اما برقراری ارتباط بین آنها امکان‌پذیر است.
d. امکان درک عبارتها مشکل و برقراری ارتباط بین آنها نامیسر است.

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

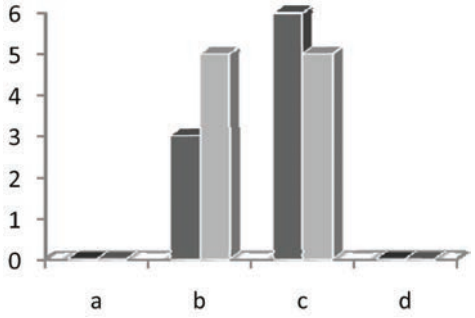


. امکان درک عبارتها به ترتیب از چه روشهایی تأمین می‌شود؟ (با اعداد مشخص نمایید).
a. سکوتهای بلند پایان عبارات
b. نتهای کشیدهٔ پایان عبارات
c. ساختمان کلی ملودیک
d. محتوا و ساختمان شعر در حال اجرا

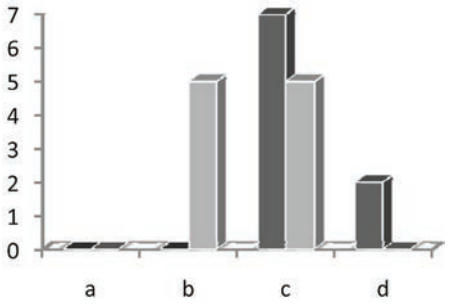
آهنگساز می‌تواند همزمان از یک یا چند عامل برای ایجاد مرز بین عبارات و یاری رساندن به شنونده در درک آنها استفاده نماید. بر این اساس، در پاسخ به پرسش فوق، پرسش شوندگان به نسبت کارکرد عامل تشخیص عبارت، عوامل مختلف ارائه شده در گزینه‌ها را به ترتیب اولویت انتخاب نموده‌اند. لذا گزینه‌ها صرفاً شیوهٔ آهنگساز را بدون ارزش‌گذاری نشان می‌دهند. نکتهٔ 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 گسترهٔ صوتی به عوامل زیادی بستگی دارد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از، بستر فرهنگی که موسیقی در آن شکل می‌گیرد و سبک

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



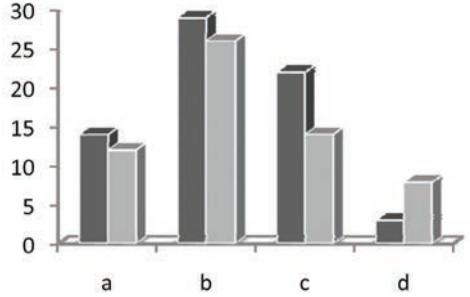
. گسترهٔ صوتی:
a. کمتر از حد نیاز
b. در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
c. در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه
d. بیش از حد نیاز



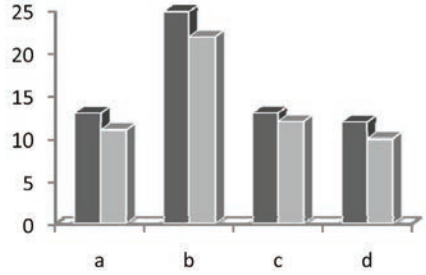
. استفاده از امکانات اجرایی سازهای ارکستر:
a. خیلی کم
b. کم
c. خوب
d. خیلی خوب

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 گسترهٔ صوتی را مناسب دانستند(نمودار ۵).

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

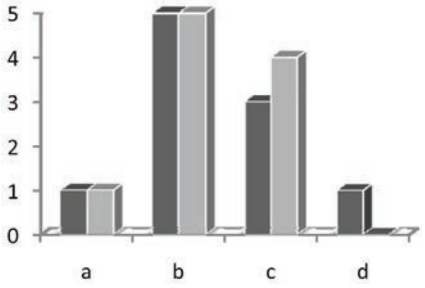


. گسترهٔ صوتی به ترتیب از چه روشهایی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-۴ مشخص نمایید).
a. پاساژهای بلند
b. تکرارهای سکانسی موتیفها و عبارات
c. بسط ملودی به فواصل دورتر
d. بسط ملودی به فواصل دورتر با مدلاسیون



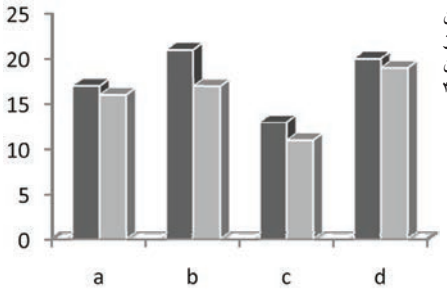
. امکانات اجرایی سازهای ارکستر، مهیا کنندهٔ کدام هدف(ها) است؟ (با اعداد مشخص نمایید).
a. بسط گسترهٔ صوتی
b. تنوع timbre
c. ایجاد بافت هموفونیک
d. ایجاد بافت پولی‌فونیک

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 درحالی است که نوازندگان



. پیچیدگی ساختمان ریتمیک:
a. کمتر از حد نیاز
b. در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه
c. در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه
d. بیش از حد نیاز

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



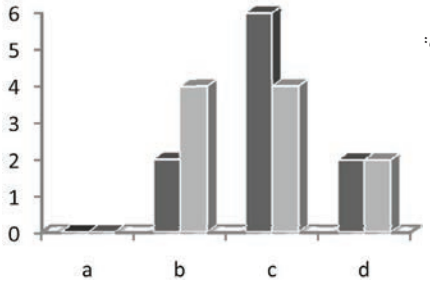
. پیچیدگی ساختمان ریتمیک به ترتیب از چه روشهایی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-۴ مشخص نمایید).

a. موتیفهای طولانی و پیچیده

b. تغییر مکرر متر

c. به‌کارگیری تقسیمات نامتقارن ضرب مانند تریوله، سیکسوله و ...

d. عبارتهای طولانی به‌کار رفته با تمپوی آرام



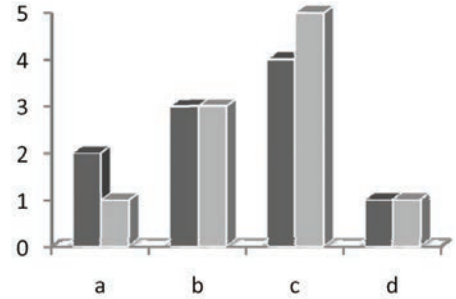
. هماهنگی کلام و موسیقی:

a. خیلی کم

b. کم

c. خوب

d. خیلی خوب



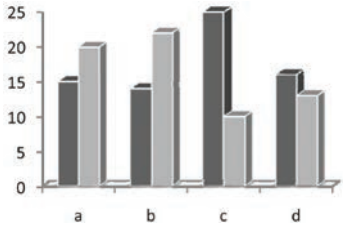
. تزئینات:

a. کمتر از حد نیاز

b. در حد نیاز با دیدگاه صرفه‌جویانه

c. در حد کفایت با دیدگاه سخاوتمندانه

d. بیش از حد نیاز



. هماهنگی کلام و موسیقی به ترتیب از چه روشهایی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-۴ مشخص نمایید).

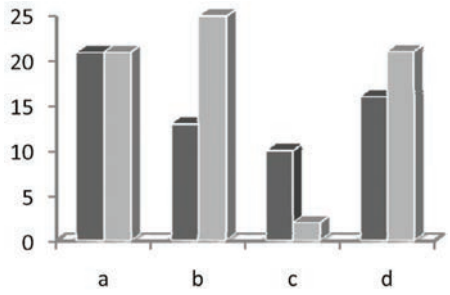
a. تناسب کوتاهی و بلندی سیلابهای شعر و موسیقی

b. تناسب موتیفهای ریتمیک و افاعیل شعری

c. تناسب ملودی به‌کار رفته و مضمون شعری

d. تناسب مد به‌کار رفته و مضمون شعری

دریافت توفیق قطعه در کلّ با تجزیه و تحلیل داده‌ها در سؤالات چهاردهگانه فوق، فرایند نسبتاً پیچیدهٔ آماری‌ای را نیازمند است که توضیح تمام مراحل آن در این مقاله نمی‌گنجد. با وجود این، برای ارائهٔ یک جمع‌بندی کلّی، نتیجهٔ پردازش و تحلیل داده‌های پاسخهای جامعهٔ آماری، در نمودار صفحه بعد به نمایش درمی‌آید. این نمودار نشان‌دهندهٔ آن است که از دیدگاه هر دو گروه، این قطعه در به‌کارگیری عناصر موسیقی در ساختار خود نسبتاً موفق عمل کرده است.



. تزئینات به ترتیب از چه روشهایی تأمین می‌شود؟ (با اعداد ۱-۴ مشخص نمایید).

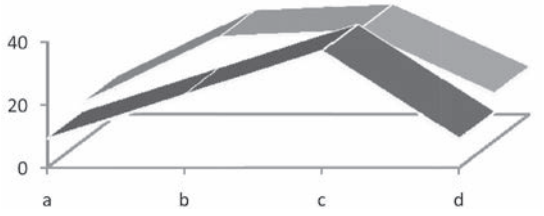
a. ترمولو

b. تکیه

c. گلیساندو

d. ملیزما

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



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

نتیجه و بحث

اگرچه نظام ارائه شده در این مقاله برای نقدِ یک اثر موسیقی بر پایهٔ ساختار ظاهری آن، بنیانهای اولیهٔ خود را از شیوه‌های مبتنی بر نقد فرمال گرفته است و در این زمینه ولادمیر پراپ[۲۴] روسی کلود لوی‌استراوس[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 مطالعهٔ حاضر از دو جنبه حائز اهمیت است، نخست آنکه این شیوهٔ نقد را به بررسی ساختاری موسیقی تعمیم می‌دهد و دوم آنکه در این بررسی، حوزهٔ کاملاً متفاوتی را از خارج با عنوان «روانشناسی درک و دریافت» درگیر می‌کند.

نقد ساختار قطعه بر بنیانِ آهنگسازی، به معنی بررسی «نظامِ» موسیقایی آن است. در هر نظام، تمام اجزاء به هم مرتبط است؛ و کل اجزاء، مانند یك 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 تثبیت‌شدهٔ آفرینش هنری بررسی و نقد کند. در این سبك، اثر هنری از نظر ترکیب‌بندی، هماهنگی، وزن و آهنگ و دیگر تناسبات ظاهری بررسی و توفیق فنی هنرمند در آفرینش اثر آشکار می‌شود. کلیهٔ این مراحل مبتنی بر دیدگاه، جهان‌بینی، و ارزشهای منتقد است؛ و دایرهٔ دانش و زیبایی‌شناسی وی میزان واقع می‌شود. در شیوهٔ 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 جامعهٔ آماری، برطرف شده است.

در پایان لازم است به این نکته اشاره شود که شیوهٔ 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 «خالقِ» آن می‌سنجند، نه با روانشناسی ادراک «مخاطب».

24. Vladimir Propp
25. Claude Lévi-Strauss

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

درخشانی، مجید. (۱۳۸۵)، *فصل باران*، با آواز علیرضا قربانی. تهران: سروش، لوح فشردهٔ صوتی.

دورینگ، ژان. (۱۳۷۰)، *ردیف 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, Emilios 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).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

دیدگاه باختین[1] در مورد شکلگیری رمان، نظام گفتمانی، کاربرد چندآوایی و نظریهاش در تقابل و گفتگو[2] در دو کتاب معروف، مسائل آثار داستایوفسکی و بوطیقای داستایوفسکی[3] به طور کامل بیان شده است که کتاب دوم در حقیقت بازنویسیشدهٔ 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 سنتشکنی در رمان، بهکار برنده شیوهٔ کارناوالسازی در فضای داستانی و بهوجودآورندهٔ انقلابی در داستاننویسی میداند.

در این مقاله نخست به نقش ژولیا کریستوا[4] و تودورف[5] در شناساندن آثار برجسته باختین به منتقدین فرانسویزبان 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

میخائیل باختین که طبق گفتهٔ تزوتان تودوروف «بزرگترین متفکر روسی در زمینهٔ علوم انسانی و برجسته‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات معاصر است» (Todorov, 1981: 35) کتاب *مسائل 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، به‌کار می‌برد. یعنی در بازنویسی کتاب، نقد او متوجه مسائل موجود در آثار داستایوفسکی نیست بلکه بوطیقای نویسنده را مد نظر دارد. در مقدمهٔ 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 طوری‌که می‌شود گفت داستایوفسکی نوعی گونهٔ 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 خویشتن 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)

اندیشهٔ 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 محاورهٔ روزمره نیز کلام هر گوینده‌ای می‌تواند بازتابی از آواهای دیگر باشد و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در ایـن میـان ادبیـات داسـتانی مناسـب‌ترین زمینه را برای ایجاد چندآوایی آماده می‌سـازد. منطق کلامی در ادبیات داسـتانی می‌توانـد قالبهای متعـددی را به خود بگیـرد، از جمله اینکه یک گفتمـان می‌تواند چه از طریق تمثیـل و چـه از طریـق طنـز در تضاد با گفتمـان راوی باشـد. در نقل‌قولهای مسـتقیم می‌توان متوجه آواهایی شد که متفاوت از صدای راوی است و گاهی نیز صدای شـخصیت داسـتان با صدای نویسـنده یکی می‌شـود. واژه تقابـل یا گفتگو بسـیار نزدیک بـه واژه دیالوگ[1] یا گفتگو است.

در این مقاله هدف، بررسی دیدگاه باختین در شکل‌گیری رمـان، در نظام گفتمانـی و کاربرد چندآوایـی در رمان به‌ویژه در آثار داستایوفسکی است.

نقش ژولیا کریستوا در شناساندن باختین

دو اثر معـروف باختیـن: *بوطیقای داستایوفسـکی* و *آثار فرانسوا رابله و فرهنـگ مردمـی در دوره قـرون وسـطی و رنسـانس* در ۱۹۷۰ بـه زبان فرانسه ترجمه شد. پیش از آن نیـز از وی مقاله «گـزاره در رمان» در دسامبر ۱۹۶۸ در مجله *زبان*[2] با ترجمهٔ ژولیا کریستوا منتشـر شـده بود. مترجم در حاشـیهٔ این مقاله نوشت: «ایـن مقالـه در شـمارهٔ ۸ نشـریهٔ *پرسشـهای ادبـی*[3] در ۱۹۶۵ به چاپ رسـیده و بخشـی از کتاب *انواع گزاره*[4] اسـت کـه باختیـن در حال حاضر مشـغول نگارش آن اسـت. این کتـاب مطالعاتی اسـت دربارهٔ واژه‌های اختصاصی یا گونه‌هایی از زبان که در شرایط مختلف تعاملات شفاهی بین افراد به‌وجود می‌آید و در انواع گوناگون متون نوشتاری و حتی متون ادبی نیز به‌کار می‌رود» (Kristeva, 1968: 126)

در همیـن نشـریه ژولیـا کریسـتوا دربـارهٔ باختیـن می‌نویسـد: «دربارهٔ دوگانگی گفتار و گزاره‌ها به عنوان تصویر بنیادی رمان که او را در ارتباط با سـنت شفاهی کارناوال قـرار می‌دهد و بیانگر نوعی مکانیسـم خنده و بـازی ماسکهاسـت، بهتریـن توصیفـات را می‌توان در نوشـته‌های باختیـن یافـت از جملـه در کتـاب *بوطیقای داستایوفسـکی*» (Ibid). کریسـتوا همچنیـن در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «باختین، واژه، گفتگو و رمان» توضیح کاملی در مـورد نظریه باختین دربـارهٔ گفتمان در رمان می‌دهد (Kristeva, 1967)

کریستوا اولین کسـی بود که به اهمیت متون نقد باختین اشاره کرد و او را به فرانسویان شناساند. در ماه آوریل سـال ۱۹۶۸م. یـک شـماره از مجله معروف *نقـد نو*[5] به مجموعه مقـالات همایش کلونی[6] درباره «زبان‌شناسـی و ادبیـات» اختصاص داده شـد. در این همایش که فیلیپ سولر[7] و ژولیا کریستوا جزو گردانندگان همایش بودند، در آغـاز کریسـتوا در یکی از سـخنرانیهای خـود بـه واژه idéologème اشـاره کـرد و گفت که ایـن واژه را بـه نوعـی، از نوشـته‌های

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 دربارهٔ 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[8] و مدودوو[9] 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 نشریهٔ *نقد*[10] منتشر کرد که در واقع تکمیل‌کنندهٔ مقالهٔ قبلی او (۱۹۶۷م) دربارهٔ 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*[11] را منتشر ساخت. کتاب مزبور در شناساندن باختین به خوانندگان فرانسوی‌زبان، پس از آثار کریستوا، نقش اساسی داشت به طوری‌که به سرعت ترجمهٔ کتابهای باختین در دسترس دانشجویان قرار گرفت. بخش اول کتاب در معرفی باختین، زندگی‌نامه و افکار او و بخش دوم نوشته‌هایی از ولوچینو و مدودوو و خود باختین بود.

زبان تجربهٔ یک سلسله گزاره‌هاست

آنچه که در این مقاله بیش از همه نظر خواننده را به خود معطوف می‌سازد، چگونگی مواجههٔ 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 لغت‌نامهٔ وابسته به دستور زبان نیست؛ زبان تجربهٔ گزاره‌هاست، یک تجربهٔ 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*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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[12] 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 عقیدهٔ 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 اینجاست 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 درحال تعامل‌اند:

۱. خود اثر به عنوان یک نوشتهٔ 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 و رمان فراگیری

باختین در تمام دوران زندگی بیش از همه انواع ادبی به رمان و تحلیل آن توجه ویژه‌ای داشت. وی در کتاب دربارهٔ *زیباشناسی خلاقیت کلامی* که در ۱۹۷۹م. منتشر و در ۱۹۸۴م. به زبان فرانسه ترجمه شد، در بخشی تحت عنوان «رمان فراگیری»[13] همهٔ نظریه‌های خود را دربارهٔ رمان مطرح می‌سازد. باختین در این اثر راجع به مکان زمانمند[14] 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 لمس‌اند. در یک جا می‌بینیم زمان فشرده می‌شود و کاملاً این فشردگی زمان را احساس می‌کنیم در حالی‌که مکان و فضا گسترش می‌یابد و در حرکت زمان یا سوژه یا تاریخ بلعیده می‌شود» (Bakhtine, 1984: 237)

12. Collage

۱۳. رمان فراگیری (Le roman d'apprentissage)رمانی 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 به‌کار می‌رود.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

باختین در بخشی از اثر مزبور دربارهٔ مکان زمانمند در رمان *گوته*، 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 رمان *گوته* 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 رمان

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 داستایوفسکی* 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 مسئلهٔ نویسندهٔ 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 می‌بنید ولی قادر به مشاهده تصویر کامل خودش نیست» (Bakhtine ,1979: 24). چرا که مثلاً هر یك از ما دست، پا، بدن خود را می‌بیند نه صورت خویش را، در حالی‌که 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 می نویسد:

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

«این نوشـتار می‌تواند بیانگر بازگشـت 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 جامعهٔ خود یا معرف تیپ و شخصیتی از قرن و دوره‌ای خاص» (Ibid) در کتاب *مسـائل آثار داستایوفسکی* باختین همین رابطه بین نویسنده و قهرمان داستان را توضیح می‌دهد.

حـال بـه متنـی می‌پردازیم کـه بـا تغییراتـی در عنوان و محتـوای کتاب *مسـائل آثار داستایوفسـکی* در سـال ۱۹۶۳م. با عنوان *بوطیقای داستایوفسـکی* منتشـر شد. باختین در آخرین سالهای زندگی خود به نوآوری دیگری در زمینه نقد آثار داستایوفسـکی اشـاره می‌کند. وی در پیشـگفتار کتاب مزبور به خصوص به این مسئله اشاره دارد که یکی از نوآفرینیهای داستایوفسـکی در آثارش، همیـن ایجـاد چندآوایـی در آنهاسـت. بـه نظـر باختین داستایوفسکی کلام قهرمانانش را آزاد می‌کند؛ برخلاف تولسـتوی که قهرمانانش کلام نویسنده را تکرار می‌کنند و به نوعی سـخنگوی نویسـنده هسـتند. شـخصیتهای داستایوفسـکی عینی نیسـتند ولی شـخصیتهایی هستند که با قوت تمام صدایشـان را به گوش ما می‌رسانند. ما آنها را نمی‌بینیم ولی صدایشـان را می‌شنویم که دربارهٔ خود و دربارهٔ دنیا سـخن می‌گویند. «نویسـنده به کلام شـخصیت داسـتانی‌اش توجـه دارد. نویسـنده در تمام داسـتان راجع به قهرمانش حرف نمـی‌زد بلکه به همراه قهرمانـش سـخن می‌گویـد، قهرمانـش را مخاطب قرار می‌دهد و همهٔ گفتمان همچون کلام یک شخص دوم است نه سوم، یعنی نویسنده یک راوی نیست بلکه یک مخاطب اسـت. کلام شـخصیت داسـتان، کلام شـخص دیگری غیر از نویسـنده اسـت؛ کلام قهرمان کلام خودش است نه کلام نویسـنده که قهرمان داسـتان سخنگویش باشد» (Bakhtin, 1970, *La Poétique*…: 52). از ایـن‌رو از دیـدگاه باختیـن، داستایوفسـکی بـا سنت‌شـکنی خود، روایت داستان را از حالت تک‌گفتار خارج‌ساخته، انقلابی در نوشـتار به وجود می‌آورد و تمـام ادبیات را متحول می‌کند.

چندآوایی در آثار داستایوفسکی

پیش از پرداختن به مسئلهٔ چندآوایی در آثـار داستایوفسـکی، بایـد بـه مفهوم کارناوال در شـیوهٔ داستانی داستایوفسـکی توجه شود. همه ما مفهوم کارناوال را می‌دانیم: «شکلی از نمایـش بـا ویژگـی سـنتی و فرهنگی، ولـی کارناوال محلی اسـت که در آن تعاملات زبانی، پرسش و پاسخها به صورت جشـنواره رد و بدل می‌شـود. ایـن گفتمانها و گفت‌وشـنودها در زبان شـخصیتهای ادبی خودنمایی می‌کند و وارد زبان ادبی می‌شـود. ایـن انتقال کارناوال بـه زبـان ادبـی را کارناوالیزه شـدن ادبیـات می‌نامند» (Ibid: 209)

«در کارنـاوال حد و مرز بین گفتمان بازیگران و تماشـاچیان حذف می‌شـود؛ خنده و قهقهه بدون هیچ محدودیتی تکرار می‌شـود؛ هیچ گفتگویی جدی نیسـت؛ مسـخره‌بازی و طنز به وفور مشـاهده می‌گردد؛ همه چیز را به تمسـخر می‌گیرند و اصـلاً نگـرش به دنیا حالـت طنز و تمسـخر دارد. در آثار

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ولتر، دیدرو، بالزاک، هوگو، ژرژ ساند، دیکنز، ادگار آلن پو، هوفمن و بخصوص در بوریس گودونو[17] *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 به‌کار می‌بریم بدون آنکه به خاطر داشته باشیم از چه کسی شنیده‌ایم، برخی دیگر را به‌کار 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 به‌کار 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 فلوبر[18] 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 طوری‌که معتقد است: «در رمانها و داستانهای کوتاه داستایوفسکی هیچ واژه‌ای به‌کار گرفته نشده که نشانگر نگاه مؤلف به واژهٔ «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 واژهٔ دیگری در نوشته‌های داستایوفسکی حضور بسیار

17. Boris Godounov
18. Flaubert

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گسترده‌ای دارد» (Ibid: 238). باختین در کتاب *بوطیقای داستایوفسکی*، 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»[19] که همان گفتار راوی است خطاب به خواننده یا قهرمان داستان؛

۲. کلام «روایت شده»[20] 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 به‌کار می‌گیرد. باختین می‌گوید:

«کلام هرگز تداعی‌کنندهٔ 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 دربردارندهٔ مفهومی است که آن دیگری برایش مشخص کرده، و به نوبهٔ 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 ادبی دیگر و تغییراتی که در این انتقال آشکار رخ‌می‌دهد» (Ibid: 253)

19. inmmédiat
20. représenté

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نتیجه

با بررسی *بوطیقای داستایوفسکی*، رابطه بین نظریهٔ بینامتنی ژولیا کریستوا و نظریه تقابل و گفتگو 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 اودیسهٔ هومر می‌تواند به همان اندازه برای *انه‌ئید* اثر ویژیل[۲۴] زیرمتن باشد که *اولیس* اثر جیمز جویس[۲۵]» (Genette, 1982: 112). همچنین در آخرین جملهٔ 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 هنگامی‌که در ۱۹۷۹م. کتاب *دست‌دومها یا متون نقل‌قولی*[۲۷] نوشتهٔ آنتوان کمپانیون[۲۸] منتشر می‌شود، می‌بینیم که از دورهٔ باستان تا به امروز صداها یکی پس از دیگری از متنی به متن دیگر منتقل شده‌اند و نوعی تقابل و گفتگو بین متون به وجود آورده‌اند به‌طوری‌که دیگر نمی‌دانیم چه کسی نویسنده این گزاره در متن ادبی است و چه کسی نقل‌قول‌کنندهٔ 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.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بخش دوم، نقدنامه

این شماره:

تحلیل گفتمان هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

درآمدی بر تحلیل گفتمان

مقدمه

امروزه «تحلیل گفتمان»[1] 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 پیکرهٔ مطالعاتی خود بهره می‌برند. در حقیقت، تحلیل گفتمان به رشتهٔ خاصی تعلق ندارد و یك نظریه و روش بینارشته‌ای محسوب می‌شود. همچنین تحلیل گفتمان به‌عنوان یك روش تحقیق در علوم انسانی از برخی روشها همچون زبان‌شناسی هریس[2] و بنونیست[3]، تبارشناسی فوکویی[4]، هرمنوتیك گادامری[5] و بینامتنیت بارتی[6] بهره می‌برد. به‌همین 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 درزمانی 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 حوزهٔ 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 مطالعهٔ نظریه و تاریخ آن پرداخته می‌شود.

معنای تحلیل و معنای گفتمان

تحلیل و گفتمان از واژگانی هستند که به دلیل استفادهٔ 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 اندازهٔ کافی در خصوص آن پژوهش نشده است. به عبارت دیگر، تحلیل موجب شناساندن و مطالعهٔ 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 این‌رو نظر به اهمیت مفهوم واژهٔ «تحلیل» در بررسی «تحلیل گفتمان» تلاش می‌شود به این موضوع به اختصار هر چه تمام‌تر پرداخته شود.
تقریباً هر دانشی تعریف و تاریخچهٔ 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 یک‌سو به‌عنوان بررسی عناصر درون‌متنی با یکدیگر مورد توجه قرار گرفته و از سوی دیگر تحلیل به‌عنوان 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 زبان‌شناسی به مطالعات فراجمله‌ای، تحلیل اطلاق می‌شد اما پس از مدتی که زبان‌شناسی توسعه یافت و امکان مطالعاتی آن گسترده گردید تحلیل برای مطالعهٔ فرامتنی به‌کار گرفته شد. البته باید پذیرفت این فرایند تحول معنایی برای واژهٔ تحلیل در همهٔ دانشها به یک شکل نیست.
مؤلف کتاب *تحلیل حکایت*، نخست به تمایز میان متن و برون‌متن 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 روایت‌شناسانه حاکم است: تأکید بر متن،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کـه همچـون یـك مـاده کلامـی مسـتقل در نظر گرفتـه شـده و به نوعـی روابـط آن با دنیـای بیرونـی و بـا فعالیتهای تولیـدی و دریافتـی در داخـل پرانتز گذاشـته شـده اسـت، و تمایـز کاملاً روش‌شـناختی میان سـطوح تحلیـل درونی در متـن. ایـن دو اصـل مفاهیـم بنیادینـی را مشـخص می‌کنـد کـه هرگونـه رویکـرد درونـی را سـاختارمند 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 بررسـی درون متنی پرداخته می‌شـود و تمام کتاب یاد شـده از این نوع تحلیل برای مطالعهٔ حکایت بهره برده است.

از نظـر گرمس و کورتز، در نشـانه- معناشناسـی، «تحلیل به مجموعه فرآیندی اطلاق می‌شـود کـه از آن برای توصیف ابژه نشـانه- معناشـناختی اسـتفاده می‌شـود. در چنیـن فرآیندی، فـرض اولیه بر این اسـت که ابژه مـورد مطالعه یک کلیـت معنـادار اسـت کـه باید به بررسـی ارتبـاط بین همه بخشـهای آن وسـپس بیـن بخشـها و کل آن پرداخـت. این بررسـی تاجایـی پیـش می‌رود کـه کوچک‌تریـن واحد آن یعنی واحدی که دیگر تقسـیم‌ناپذیر اسـت نیز شـامل شـود» (Greimas & Courtés, 1993: 14)

تحلیل از دیدگاه دیگر در مقابل سـاختار قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر هنگامی که سـخن از تحلیل گفتمان می‌شود، تحلیل جـای سـاختار را می‌گیرد تا تحولـی در تحقیق پیکرهٔ مطالعاتی صـورت گیرد. ژان‌ماری مارانـدان[8] در توضیح تحولات سـه‌گانهٔ تحلیل گفتمان، به همین مسـئله اشاره می‌کند: «تحول از ساختار به تحلیل. تحلیل گفتمان به‌جای کشف ساختار یـك یا چند متن، شناسـایی یك نظـام کاربردی در هر متنـی...» (Marandin, 1993: 157). بنابرایـن تحلیل دارای معانی گوناگونی است و تقابلهای گوناگونی را نیز شکل می‌دهد.

گفتمـان: Discourse مفهومـی اسـت که در فلسـفه کلاسـیک به‌کار رفته اسـت. و در آن شـناخت گفتمانی که بر اسـاس زنجیره‌ای اسـتدلالی شـکل گرفته، در تضاد با شـناخت حسـی قرار می‌گیرد. اما فراتر از زبان‌شناسی، گفتمان، واژه‌ای اسـت که در بسیاری از شاخه‌ها و گرایشهای علمی و فکری مورد توجه قرار گرفته است. زبان‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، انسان‌شناسـی و بسـیاری از دیگر شاخه‌ها و همچنین بسـیاری از شخصیتها همچون بنونیسـت، فوکو، فونتنی[9] از این واژه اسـتفاده کرده‌اند و معناهای خاصی را به آن داده‌اند. در زبان فارسـی از معادلهای گوناگونی همچون کلام، گفتار، نقل‌قول، سـخن و گفتمان اسـتفاده شده اسـت. بی‌شـك این معادلها به‌خوبی بیانگر معناهای این واژه نیست. در نوشتار

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

حاضر در برابر این واژه، واژهٔ «گفتمان» را برگزیده‌ایم که امروزه رایج‌ترین معادل برای آن است. «واژهٔ گفتمان را اولین بـار، داریوش آشـوری در یکی از مقاله‌های خود تحت عنوان «نظریـهٔ 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 (جنبهٔ منفی)؛
- نحوهٔ بیان تفکرات و عقاید؛
- جهت‌دهی تفکر و شیوهٔ بیان؛
- گونه‌ای از گفته (در زبان‌شناسی)؛
- محصول زبانی از دیدگاه پیوستگی زبان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و ایدئولوژیك آن؛
- نقل‌قول مستقیم[10] و نقل‌قول غیر مستقیم در زبان؛
- مقوله دستور زبانی.

چنان‌که ملاحظه می‌شـود گفتمان دارای معانی بسـیار متعدد و متنوع و حتی گاهی متضاد اسـت. بر همین اسـاس است که باری در این خصوص می‌نویسـد: «به نظر می‌رسـد هیچ واژه‌ای به اندازهٔ گفتمان در حوزهٔ زبان‌شناسـی چندمعنایی نیسـت» (Barry, 2002: 3). به همین دلیل هر سـخنران یا نویسـنده‌ای که می‌خواهد در این خصوص مطالبی ارائه نماید نخسـت در مورد معنایی که در نظر گرفته اسـت توضیح می‌دهد و مشخص می‌کند که کدام معنا از معانی گوناگون را در نظر دارد.

در فرهنـگ تحلیـل گفتمان دربارهٔ گفتمان آمده‌اسـت: «گفتمان چیزی جز خود زبان نیسـت که همچـون فعالیتی در بافت محسـوب شـده، معنـا و رابطهٔ اجتماعی تولیـد می‌نمایـد» (Charaudeau, 2002: 4). Discours در معنای اولیه به سـخن شـفاهی در مقابل مخاطبان اطلاق می‌شـود که در اغلب موارد همراه با یك موضوع مهم و گاهی جنجالی اسـت. این واژه همچنین در معنای سـخنان هم‌گرا و گاهی گفتگو اسـت. گاهی نیز از آن برای بیان سـخنان بیهوده و یاوه اسـتفاده شده اسـت. این کلمه در گذشته بیشـتر به‌عنوان یکی از اصطلاحات بلاغت شناخته می‌شد، اما رفته رفته دیگر معانی این واژه

10. discours direct

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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» یك گفته است اما هنگامی که همراه با زمان و مکان یا کنش مرتبط شود به گفتمان تبدیل می‌گردد. به‌طور 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 یك گفته تعیّن مکانی، زمانی یا کنشی پیدا می‌کند به آن گفتمان اطلاق می‌شود. چنین گفتمانی را شاید بتوان به‌طور تناقض‌نمایی گفتمان متنی نیز نامید (Courtés, 1993)
باید گفت نشانه- معناشناسی مکتب پاریس به دلیل تعریف متفاوتی که از نشانه و معنا ارایه 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 دربرگیرندهٔ 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 درك درست گفتمان، در ادامه به مقایسهٔ آن با مهم‌ترین و اصلی‌ترین واژه‌های نزدیك و مشابه همچون زبان، متن، گفتگومندی، گفته‌پردازی به اختصار پرداخته می‌شود.
گفتمان، زبان و گفتار: رابطهٔ میان گفتمان و زبان از موضوعات اساسی و کانونی مبحث گفتمان است، تا جایی‌که 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 عرصهٔ علوم انسانی و اجتماعی گسترش داد. فرکلاف[11] اشاره

11. Fairclough

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دارد که حتی برخی نهادهای اجتماعی را نیز بر اســاس زبان از یکدیگر تفکیك و متمایز می‌کنند. وی می‌نویســد: «یك نهاد اجتماعی (گذشــته از سایر چیزها) دســتگاهی از تعامل کلامی، یا نظمی گفتمانی است. از این دیدگاه می‌توانیم یك نهاد را نوعی جامعهٔ زبانی تلقی کنیم که ذخیره‌ای از رخدادهای گفتاری خاص خود دارد» (فرکلاف، ۱۳۸۷ ۴۳).

برخــی از محققــان نیز بیش از اینکه گفتمان را به زبان نســبت دهند با توجه به دوگانهٔ سوســوری[۱۲] آن را با گفتار شــبیه یا یکی دانسته‌اند. زیرا گفتار در نزد سوسور کاربرد زبان توسط فرد است و گفتمان با کاربرد ارتباطی تنگاتنگ دارد.

بــه نظــر ما گفتمان نه زبان اســت و نه گفتــار، زیرا با وجود برخی شــباهتها، می‌تــوان به تفاوتهای آن نیز اشــاره کرد. گفتمان از این جهت از زبان متمایز می‌شــود که زبان به ســاختار و نظام گســترده و بسته‌ای اشــاره 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 محســوب می‌گردد. گفتمان به نوعی حد واســط میان زبان و گفتار اســت. معنای غالب گفتمــان دربرگیرندهٔ اجتماعی از کنشگران است که میان آنها ارتباطی ویژه وجود دارد.

گفتمان و متن: مقایســهٔ گفتمان و متن دارای مشــکلات بسیاری اســت زیرا نه تنها گفتمان یك واژهٔ چندمعنایی است بلکه متن نیز چنین ویژگی‌ای را داراست. به همین دلیل گاهی این دو، متضاد هم و گاهی نیز مترادف هم تلقی می‌شود. به‌طور مثــال بــاری در مورد فوش[۱۳] می‌نویســد: «[وی] که تمایزی میان متن و گفتمان قائل نیســت، چنیــن تعریفی را از گفتمان ارائه می‌دهد: «پدیده‌ای محســوس، محصولی در یك موقعیت معین شــده، متأثر از شــبکه‌ای پیچیده از تعیین‌کننده‌هایی فرازبان‌شــناختی (اجتماعــی، ایدئولوژیــك)» (Barry, 2002: 3). به نظر بســیاری از محققان در نقــد دورهٔ نوین، گفتمان جایگزیــن متــن می‌گردد. این موضوع تا آنجا جدی اســت که از نظر این عده می‌توان مطالعــات در حوزهٔ ادبی و هنری و به‌طور کلی علوم انسانی را به دو دورهٔ متنی و گفتمانی تقسیم نمود.

موضوع دیگری که می‌تواند به‌عنوان تفاوتی برای این دو محســوب شــود 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 نیمهٔ 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 نظریهٔ

12. Ferdinand de Saussure
13. Fuchs
14. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خـود را بر اسـاس روابط میان متـن و موقعیت برون‌متنـی به‌ویژه موقعیت اجتماعـی آن بنا کرده اسـت، می‌تواند یکی از زمینه‌ها و بسـترهای شـکل‌گیری گفتمان نیز محسوب شود. البته گفتگومندی در شـکل‌گیری مباحث بینامتنی به‌ویژه بینامتنیـت کریسـتوایی[15] نیز نقـش تعیین‌کننده و ثابت‌شـده‌ای دارد. گفتگومنـدی نیز بر گفتمان تأثیـرات خاص خود را داشـته اسـت چنانکه سـرفتی[16] در کتاب *عناصر تحلیل گفتمان* در فصلی با عنوان «بافتار گفتمان (گفتگومندی عمومی)» می‌نویسـد: «*بنابراین، گفتمان فقط یك واحد هم‌گرا نیسـت بلکه در معنای خاص خود یك واقعیت «غیریت» اسـت (با حضور دیگری که واحد خود را در سطح رویین قرار می‌دهد). مضمون گفتگومندی به‌طور چندجانبه نظریه‌پردازان گفتمان را متأثر می‌کند*»
(Sarfati, 1997: 50)

در واقع رابطهٔ میان گفتگومندی و گفتمان و بررسـی مقایسـه‌ای این دو بسـیار پیچیده اسـت، زیرا برخی گفتگومندی را پیش‌زمینـهٔ گفتمـان فرض می‌کننـد و برخی دیگر هیـچ تفاوتی میان آن دو قائل نیسـتند. همچنین در بسـیاری از موارد از ترکیب «گفتمان گفتگومند»[17] یا «گفتگومندی بیناگفتمانی»[18] اسـتفاده شـده است. مشـکل هنگامی دوچندان می‌شود که بخواهیـم بـه تمایزات این دو بپردازیم. واقعاً چه تفاوتی به غیر تفـاوت 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 به‌واسطهٔ حضور یا عدم حضور این ویژگی گفتگومندی و دلایل آن مورد مطالعه قرار داد. حتـی می‌توان بر اسـاس آثار و نظریات باختین دربارهٔ گفتگومندی، به مطالعـهٔ گونه‌های ادبی و هنری پرداخت. اما گفتمان یك نگرش کلان‌تر به روابط متن و فرامتن است.

گفتمـان و گفته‌پـردازی[19]: از موضوعـات مطرح دیگـر، تفاوت میان گفتمـان و گفته‌پردازی اسـت. گفته‌پردازی که پس از متن‌پـردازی مطرح شـد، خود نوعی واکنش به سـاختارگرایی محسـوب می‌شـود و به مطالعهٔ بر گفتـه، گفته‌پرداز و گفته‌شنو می‌پردازد که خود بیانگر گذر از مطالعهٔ صرف گفته یا متن به فراگفته‌هایی همچون گفته‌پرداز و گفته‌شنو است. نباید گفته‌پرداز را با مؤلف یکسـان پنداشـت، 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

همواره در بافت و موقعیت متن مورد توجه و مطالعه قرار می‌گیرد. همچنین به دلیل وجود عناصر درون‌متن و برون‌متنی و روابـط آنها، گفتمان همواره همچون یك فرایند تلقی می‌گـردد. همین ویژگیها همچون بافتاری و فرایندی بودن گفتمان موجب می‌شـود تا خصوصیات دیگری همانند پویایی، گشـادگی، سـیالی، بینامتنی، بینارشته‌ای و در بسیاری از مواقع بینافرهنگی و بیناتمدنی بودن را نیز داشته باشد. البته این ویژگیها به‌طور مشروح تر مورد مطالعه قرار خواهند گرفت.

تحلیل گفتمانی و تاریخچهٔ آن

چنان‌که گفته شد واژهٔ 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 زیلك سابتای هریس به سال ۱۹۵۲م. به‌کار برده شـده اسـت. مشهورترین شاگردش نوام چامسـکی[۲۰] و پیرو لئونارد بلومفیلد[۲۱] است. تحلیل گفتمانی در فرانسه نیز توسط ژان دبوا[۲۲] در سال ۱۹۶۸م. مورد استفاده قرار گرفت.

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

نظریـهٔ تحلیل گفتمان بر این فرض اسـتوار شـده اسـت که موقعیت و شـرایط گفتمان در معناپـردازی آن تأثیر قطعی و تعیین‌کننده‌ای دارد. به همین روی مطالعهٔ 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 پایهٔ ایدئولوژی خاصی تولید شده است و تولیدکننده دارای پایگاه ایدئولوژیك خاصی اسـت که متن حامل آن می‌باشـد. از این‌رو به منظور شـناخت بهتر آن، مناسـب اسـت موقعیت و عوامل متنی در یك تحلیل گفتمانی مورد مطالعه قرار گیرند. اما تحلیل گفتمان به مفهوم نوین آن پس از دهه‌های شـصت رفته‌رفته ظهور و بروز کرد. از این دوره به بعد جریانات متعددی در اروپا و سـپس سـایر نقاط جهان با گرایش

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به تحلیل گفتمان شکل گرفتند. گرچه این جریانات سراسر اروپا را پوشش دادند اما می‌توان چهار حوزهٔ بزرگ را در این خصوص از یکدیگر متمایز کرد: حوزهٔ روس - اسلاو، حوزهٔ فرانسوی، حوزهٔ آنگلوساکسون و حوزه ژرمنی (آلمانی). گرچه بسیاری از محققان یا از حوزهٔ روس ـ اسلاو یادی نمی‌کنند یا به صورت گذرا و نه یك حوزهٔ 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 عرصهٔ نوینی در حوزهٔ 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 سایبرنتیك[۲۴] تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم قابل توجهی بر گفتمان و تحلیل گفتمانی داشته است.

حوزهٔ فرانسوی مهم‌ترین حوزهٔ 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 به‌طور 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 جریانهای دیگری همچون زبان‌شناسی و نیز افرادی همچون بنونیست و منگنو[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 واسطهٔ همین جریان یعنی نوع توجه به گفتمان و به‌کارگیری تحلیل گفتمان فراهم شد.

حوزهٔ انگلوساکسون در گفتمان و تحلیل گفتمان ترکیبی از پراگماتیسم آمریکایی و فلسفهٔ 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 حوزهٔ انگلوساکسون به کنشهای زبانی در یك موقعیت ارتباطاتی داده شده توجه می‌کند. گرایش انگلیسی با زبان‌شناسان برجسته‌ای همچون هالیدی[۳۳] توانست تحلیل گفتمانی را به‌سوی مطالعهٔ کاربرد زبان و متن در جامعه سوق دهد. به‌طور کلی حوزهٔ انگلوساکسون قابلیتهای زیادی را در کاربردی کردن مبحث تحلیل گفتمان به‌ویژه با روشهای

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

میدانی و تجربی از خود نشان می‌دهد.
حوزهٔ آلمانی گفتمان بیش از اینکه به مطالعات روش‌شناسانه دربارهٔ 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 زمینهٔ شکل‌گیری مطالعات فرهنگی و گفتمانی را به‌ویژه در انگلستان فراهم کرده است.
در مورد تاریخچهٔ مباحث مربوط به گفتمان و تحلیل گفتمانی می‌توان بر اساس هدف مورد نظر این نوشتار آن را به سه دورهٔ اصلی تقسیم کرد: پیشاساختارگرایی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی.
دورهٔ پیشاساختارگرایی دوره‌ای بسیار طولانی است یعنی از طرح نخستین مباحث در خصوص گفتمان در علم بلاغت شروع می‌شود و تا نیمهٔ اول قرن بیستم تداوم می‌یابد. گفتمان در دورهٔ باستانی، میانی و حتی بخش گسترده‌ای از دورهٔ مدرن بیشتر به جنبه‌های بلاغی و زبانی معطوف بوده است. در این دورهٔ طولانی گفتمان بیشتر به‌عنوان بیان مورد استفاده قرار می‌گرفت چنان‌که برای صنعتهای بیانی از این واژه استفاده می‌کردند.
بر خلاف دورهٔ نخست، دورهٔ دوم که عصر ساختارگرایی محسوب می‌گردد بسیار کوتاه است و به بیان دقیق‌تر از نیمهٔ نخست تا اواسط نیمهٔ دوم قرن بیستم به طول می‌انجامد. با این حال دورهٔ ساختارگرایی از اهمیت فراوانی برخوردار است، زیرا نه فقط واسطهٔ میان دو دورهٔ 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 دورهٔ ساختارگرایی توسط زبان‌شناسان معنا و مفهوم نوینی یافت که به‌طور تنگاتنگ با الگوی ساختارگرایی ارتباط دارد. واضع عبارت «تحلیل گفتمان» همچون زلیك هریس زبان‌شناس انگلیسی که در دورهٔ ساختارگرایی به طرح این عبارت پرداخت نگاهی ساختارگرایانه به آن داشت. همچنین در فرانسه امیل بنونیست 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 امریکا هریس به ساختار نحوی زبان و در فرانسه پس از چندی گرمس به ساختار معنایی آن می‌پردازند.
هر دو گرایش علاوه بر به‌کارگیری واژهٔ گفتمان در اینکه مطالعه ساختار معنایی و ساختار نحوی فراجمله‌ای است با

33. Halliday
34. Jürgen Habermas

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 اینجاست که میان متن و گفتمان شباهتهای زیادی دیده می‌شود تا جایی که در این دوره می‌توان آنها را یکی فرض کرد.

دورهٔ اصلی گفتمان و تحلیل گفتمانی در دورهٔ پساساختارگرایی 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 پیشاساختارگرایی بر اساس محور زبان شکل نمی‌گیرد بلکه به عنوان نوعی نگرش و شیوه‌ای خاص در نقد و تحقیق مورد استفادهٔ 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 یك نظام، زبان همچون یك بیان فردی و زبان همچون کنش و تعامل اجتماعی و فرهنگی. در مرحلهٔ نخست که به ساختارگرایی به‌ویژه ساختارگرایی کلاسیك 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 یك فرد از آن استفاده می‌کند و سوسور و پیروانش از آن با نام پارول[۳۶] یاد می‌کنند. مرحلهٔ سوم نیز که بر اساس توجه به جنبه های 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در بهتـر شـدن ویژگی پویایی تحلیل گفتمـان کمك کند. یك تحلیل گفتمان وجود ندارد بلکـه تحلیل گفتمانهایی وجود دارد یـا به‌طور دقیق‌تـر، تحلیل گفتمان خود را در اهداف و راههای درونی گوناگون ترکیب می‌کند» (Ibid: 16). این گرایشـها هـر یك بـر عنصر یا عناصری تأکید می‌ورزند و ضمن داشـتن اشـتراکاتی با یکدیگر، دارای ویژگیهـای خاص خود نیز هسـتند. موضوع در اینجا به نوعی گونه‌شناسـی گفتمان و تحلیل گفتمان اسـت. پیش از هر چیز باید یادآور شد که انواع گونه‌شناسـی و تقسـیم‌بندی گفتمان و تحلیل گفتمان وجود دارد و هر یك از دیدگاهی به این تقسـیم‌بندی پرداخته‌اند. در اینجا به مهم‌ترین نوع گونه‌شناسـی گفتمان و تحلیل گفتمانی پرداخته می‌شـود که عبارت‌اند از: گفتمان توصیفی، گفتمان انتقادی و گفتمان اقناعی.

توصیفـی: گفتمـان می‌تواند بدون موضع‌گیری خاصی از سـوی تحلیل‌گر باشـد و صرفاً به توصیف بپردازد. شـاید 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 یك گفتمان توصیفی تلقی می‌گردد. فـرکلاف از گفتمـان توصیفی سـخن می‌گویـد و می‌کوشـد آن را از گفتمان انتقـادی متمایز کنـد. وی در این خصوص می‌نویسـد: «با اسـتفاده از واژهٔ «توصیفی» می‌خواهم عمدتاً به ترسـیم ویژگی آن دسـته از رویکردها در تحلیل گفتمان بپردازم که اهدافشان یا اصلاً غیرتبیینی‌اند یا فقط در محدوده‌های «موضعی» حالت تبیینی پیدا می‌کنند و با اهداف تبیینی کلـی، کـه ویژهٔ تحلیل انتقـادی گفتمان هسـتند [...] تضاد دارند» (فـرکلاك، ۱۳۸۷ ۵۲). گفتمان توصیفی که بیشـتر 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 شـود مشـخص می‌گردد که می‌توان گفتمانی را فرض کرد که در آن گفتمان‌کاو نه در جست‌وجوی علتهای بنیادین اجتماعی و ایدئولوژیك بلکه در حال تشریح و توصیف روابط و عناصر گفتمانی باشد.

انتقـادی: مهم‌تریـن گرایش به وجود آمـده در حوزهٔ گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی اسـت. برخـلاف گفتمان توصیفی، عده‌ای حتی ماهیت تحلیل گفتمان را انتقادی می‌دانند و تحلیل گفتمان انتقادی را معادل خود تحلیل گفتمان فرض کرده‌اند. از نظر عدهٔ دیگری که به نظر درست‌تر می‌آید تحلیل گفتمان انتقادی یکی از گرایشهای تحلیل گفتمان است، همانطوری‌که به‌طور مثال هرمنوتیك انتقادی یکی از انواع هرمنوتیك می‌باشـد. 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 یك‌سـو و مطالعات انتقادی از سـوی دیگر است. البته تحلیل گفتمان دارای گرایشها و

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

تلاقیهای دیگری نیز هست.

تئون ای. ون دایك[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» (ون‌دایك، 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 طبیعی‌شده که منشی ایدئولوژیك دارند در گفتمان فراوان یافت می‌شوند و در تعیین جایگاه مردم به‌عنوان فاعلان اجتماعی، نقش ایفا می‌کنند» (فرکلاف، ۱۳۸۷ ۲۰).

استدلالی و اقناعی: استدلالی و اقناعی بودن گفتمان می‌تواند یك ویژگی برای گفتمان باشد اما گاهی این موضوع چنان مهم تلقی می‌شود که به‌عنوان یك گرایش در گفتمان نیز محسوب می‌شود. این ویژگی به معنای بلاغی گفتمان بسیار نزدیك 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 نزدیك است. بنونیست 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 بنونیست 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. گفتمان گاهی براساس موضوع آن شناسایی و طبقه‌بندی می‌شود، به همین دلیل گفتمان اجتماعی، گفتمان سیاسی، گفتمان دینی و غیره قابل تصور می‌گردد. گفتمان همچنین گاهی براساس 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

37. Teun Adrianus Van Dijk

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این نوع محسوب می‌شوند. گاهی بر اساس گونه‌های ادبی و هنری این گونه‌شناسی انجام می‌گیرد. در این صورت می‌توان به گفتمان تراژیك یا کمیك اشاره کرد. ژان ـ مارك دفایس[۳۸] و لورانس روزیر[۳۹] کتابی با عنوان *رویکردهای گفتمان کمیك*[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 حوزهٔ 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، اینك به تحلیل گفتمان در حوزهٔ هنر پرداخته شود. تحلیل گفتمان در عرصهٔ هنر هم به‌عنوان یك روش مطالعه مورد توجه است هم به‌عنوان یك نگرش نظری به هنر و خلق و دریافت آن. پیش از هر چیز یادآوری می‌شود که تحلیل گفتمان در حوزهٔ نقد هنری بسیار کمتر از برخی دیگر همچون زبانی ـ 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 به‌کار 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 رابطهٔ 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 صورت‌گرفته 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 واژهٔ گفتمان برای آثار یاد شده استفاده کرد؟ آیا می‌توان واژهٔ گفتمان را برای آثاری که به هیچ شکل در آنها از عناصر کلامی استفاده نشده به‌کار گرفت؟ پرسشهای بالا را می‌توان به دو طریق پاسخ داد. نخست

38. Jean-Marc Defays
39. Laurence Rosier
40. *Approches du discours comique*

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

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 یك مضمون تجسمی به مضمونی موسیقایی یا سینمایی تبدیل شود. در همین راستا محققان گفتمانی همچون دومینیك 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 یك 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 کوچك 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 نشانه‌ـ‌معناشناختی» توسط دکتر حمیدرضا شعیری دبیر تخصصی این شماره و یکی از شخصیتهای شناخته شدهٔ در حوزه مطالعات مربوط به مکتب پاریس نوشته

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 نامورمطلق 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 شمارهٔ پژوهشنامه تألیف و ترجمه شده و همراه با اصل آن به چاپ می‌رسد
دیگر مقاله این بخش تحقیق مشترک دکتر فرزان سجودی و خانم فاطمه احمدی با عنوان «تحلیل انتقادی گفتمان فیلم روسری آبی» است که مطالعه‌ای کاربردی در حوزهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، انتشارات علمی فرهنگی.

شعیری، حمید رضا. (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*، تهران، سمت.

عضدانلو، حمید. (۱۳۸۰)، *گفتمان و جامعه*، تهران، نشر نی.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، گروه مترجمین، تهران، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

لرونس، باردن. (۱۳۷۵)، *تحلیل محتوا*، ترجمهٔ ملیحه آشتیانی، محمد یمنی‌دوزی سرخابی، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

مکدانل، دایان. (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران، فرهنگ گفتمان.

میلز، سارا. (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان، نشر هزارهٔ سوم.

ون‌دایك، 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 Mainguenau. 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مبانی نظری تحلیل گفتمان رویکرد نشانه ـ معناشناختی

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

تاریخ دریافت مقاله: ۹ ۱۱ ۸۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۳ ۱۲ ۸۷

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 توسعهٔ رابطهٔ بین طرحهای زبانی، منجر به تولید معنا می‌شود. لازمهٔ 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 همهٔ 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 توسعهٔ معنا هموار سازد؟ هدف ما از این بررسی، علاوه بر پاسخ به پرسش مزبور، طرح ویژگیهای کنش گفتمانی و مبانی نظری گفتمان، مطالعهٔ نقش آن در معناسازی و ایجاد ارتباط پویا و سیال بین طرحهای زبان می‌باشد.

واژگان کلیدی:
گفتمان، معنی، معنا، موضع‌گیری گفتمانی، طرحهای زبانی، نشانه ـ معناشناسی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گفتمـان واژه‌ای چنـد بُعـدی و چنـد معنایی است که شاید نتوان از دیدگاه زبانی به راحتـی آن را تعریف نمود، ولی باید دانست که هرگاه فرایند نشانه‌ـ معنایی تحقق یافته و در کنشی زبانی که حاصل آن متن است تجلی یابد، ما با گفتمان مواجه‌ایم. به‌طور کلی، از دیدگاه زبان‌شـناختی، برای اینکه گفتمان داشـته باشیم، سه شـرط اساسی لازم اسـت: الف. گفته‌پـردازی یا گفته‌آرایـی؛ ب. تعامل یا کنش زبانـی که همان تحقق زبان با تأثیر بر گفته‌پرداز اسـت؛ ج. اسـتعمال زبانی که محصولات گفتمانـی مانند ژانرها، متنهـا، گونه‌هـای زبانـی، جمـلات، اصطلاحـات، واژگان و در مجموع آثار غیر فردی گفتمانی را فراخوانده است. این فراخوانی توسط گفته‌پردازی فردی در هنگام گفته‌پردازی صورت می‌پذیرد. بنونیسـت[1] معتقد اسـت که «هر گاه فردی طی کنشـی گفتمانی و در شرایطی تعاملـی که تنها عامـل ارتباط زبانی اسـت، زبـان را مورد استفادهٔ فردی خود قرار دهد به تولید گفتمان پرداخته است» (Benveniste, 1966: 266)

اگر بخواهیم به‌طور زیربنایی به مطالعهٔ گفتمان بپردازیم تنها راه چاره، تجزیهٔ آن اسـت؛ زیرا از طریق این تجزیه اسـت که می‌توانیم به مواد تشکیل‌دهندهٔ آن پی برده و به معرفی دقیق آن نائل آییم. عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ گفتمـان کدامند؟ نقش واسـطه‌ای گفتمـان در تولید معنا چیسـت؟ چرا هـر گفتمانـی دارای بنیادی پیشـاگفتمانی اسـت؟ چگونه گفتمان قادر است دو طرح زبانی (صورت بیان و صورت محتوا) را به یکدیگر مرتبط سـاخته و در جهت رشد معنا حرکت کند؟

در واقـع، هدف از ارائهٔ این مقاله بررسـی بنیادی نظریهٔ تحلیل گفتمان با رویکردی نشـانه‌ـ معناشناختی و تبیین جایگاه آن نسبت به شرایط تولید معنا است.

معنی و معنا

هـر گفتمانـی بـه دلیـل اسـتعمال داده‌های از پیش تعیین‌شـدهٔ زبانی از معنـی[2] اسـتفاده می‌کنـد. معنی نوعـی تعیین جهت اسـت. به‌عنوان مثـال، اسـتفاده از دادهٔ زبانی مانند واژهٔ «شـیر» می‌تواند به گفتمان سه جهت مختلف بدهد: شـیر آب، شـیر

1. Benveniste
2. sense/meaning

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خوراکی، شـیر درنـده. فونتنی[3] معتقد اسـت که هر گاه بگوییم «چیـزی یا موقعیتـی معنی دارد، یعنـی معتقدیم کـه آن چیـز یـا آن موقعیـت بـه سـویی متمایل اسـت» (Fontanille, 1998: 21) بـه ایـن ترتیب زمانی که واژهٔ شـیر به یکی از سـه جهت ذکر شـده متمایـل می‌گردد، معنی‌دار می‌شود.

امـا این معنی‌دار شـدن مادهٔ خامی بیش نیسـت که خود می‌توانـد در خدمت کنـش گفتمانی قرار گیـرد. اینک این فرایند گفتمانی اسـت که باید این مـادهٔ خام به کار گرفته شـده را سـازماندهی نموده و بالاخره هوشـمند سازد. شـرایط کمینهٔ لازم بـرای اینکه مادهٔ خامـی بتواند تولید معنا[4] کنـد یا در بسـتر گفتمانی به‌مثابهٔ گونه‌ای نشـانه‌ـ معنایـی عمل کنـد، این اسـت که تحـت کنتـرل آنچه که بایـد آن را روی‌آورد[5] گفتمانـی خواند، قـرار گیرد. این روی‌آورد همان جهت‌گیری، قصد یا نیت داشـتن اسـت. به این ترتیب، بـا روی‌آورد به آب، خوراکی یا درندگی، شـیر شناسه‌ای معنی‌دار به خود می‌گیرد. البته فراموش نکنیـم که واژهٔ شـیر بـه تنهایی هم مادهٔ خامی اسـت که کمینـه‌ای زبانی بـرای گفتمان محسـوب می‌گـردد. این کمینـهٔ زبانی در گفتـه‌ای مانند «یک پاکت شـیر بخر» به شناسـه‌ای واضـح و کامل‌تر تبدیل می‌شـود کـه دارای بافتی مشـخص‌تر نیز اسـت. این نکته نشـان می‌دهد که کمینه‌هـای زبانـی دارای درجـات متفاوتی از شناسـهٔ معنایی هسـتند. «شـیر» در اینجـا مادهٔ خامی اسـت که یک «پاکت شـیر بخـر» را معنادار نموده اسـت. اما همین گفته می‌توانـد در بافتی بزرگ‌تر قرار گرفتـه و فقط مادهٔ خامی برای آن به‌شـمار آید. به دیگر سخن، خود واژهٔ شیر یک جهت‌گیری است. اما این جهت‌گیـری با ترکیب شـیر آب کامل‌تر می‌شـود تا اینکه به‌تدریج در نظام گفتمانی به فرایندی واضح تبدیل گردد. با توجه به همهٔ این توضیحات می‌توان ادعا کرد که معنی مقدمهٔ معناست و در گفتمان است که معنا شکل می‌گیرد. در تقابـل بـا معنـی که مـادهٔ بی‌شـکل یـا خـام گفتمان اسـت، معنـا مفصل‌بنـدی می‌شـود. بـه همیـن دلیل بر نظام‌منـد و فرایندی بودن آن تأکید شـده اسـت. معنا از طریـق رابطـهٔ واحدهایـی از گفتمان بـا واحدهایی دیگر قابـل دریافت اسـت. بـا توجه بـه همین اصل اسـت که معنـا فراینـدی تلقی می‌شـود، چرا که کارکرد آن سـبب می‌شـود تا معنی‌های مختلف موجود در زبان هوشـمند گشـته، سـپس در فراینـدی نظام‌مند قرارگیرنـد و پیش بروند. این هوشـمندی سـبب می‌شود تا ما فرصت گریز از آشـوب را بیابیـم. «مـا فقـط قـدری نظـم می‌خواهیم تـا بتوانیـم در مقابل آشـوب از خـود محافظـت نماییم» (Deleuze & Guattari, 1991: 189). معنـی بیشـتر بـا حواس مرتبط اسـت. ما حـس می‌کنیم کـه چیزی معنی دارد. وقتـی ایـن حـس قـوت و قـدرت تمایـز می‌یابـد، یعنـی اینکه به معنا تبدیل شـده اسـت. پـس معنا چیزی اسـت که معنی‌های مبهم را آشـکار و روشـن می‌سـازد. در واقـع، «معنـی هسـتهٔ تاریـک معناسـت» (Genin, 2006: 124)

3. Fontanille
4. signification
5. intention

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ما نسبت به معنی و حسی که به آن داریم یکسان و مشترک هستیم. در واقع معنی متعلق به حوزهٔ 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 به‌واسطهٔ 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، نشتی و بالاخره تغییر است. همهٔ نشتی‌های معنی کنشی 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 واسطهٔ دخالت گفتمانی است که سبب می‌شود تا ماگریت[6] 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 متداوم 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 دادهٔ منجمد زبانی را به جریان زندهٔ حضور تبدیل کند. درست زمانی که معنی دچار نشتی می‌شود و از مسیر از پیش تعیین‌شدهٔ 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.

رابطهٔ سوژه (کنشگر)/ ابژه (کنش‌پذیر)

از همان زمانی که گرمس[7] به جایگاه کنشگر گفتمانی و نقش او در تولیدات زبانی پرداخت، 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 حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناختی خارج است، یا اینکه چنین کنشی به هر شکل لازمهٔ تولید متن زبانی است و در این صورت گفته‌پردازی را می‌توان به گفته‌ای

6. René Magritte
7. Greimas

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۱

از نوع ویژه یعنی گفته‌ای گفته‌پردازی شده تعبیر نمود. چرا که می‌توانیم، گفته را ابژهٔ 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 به‌واسطهٔ 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 فشاره‌ها 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 به‌واسطهٔ 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 نشان‌دهندهٔ 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[8] معتقد است که «کنشگر گفتمانی را باید شیوهٔ 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 همهٔ این توضیحات، حضور کنشگری که در مبدأ گفته قرار دارد یکی از شرایط اساسی شکل‌گیری گفتمانی است. اگر گفته یا متن، ابژهٔ زبانی است، حضور هیچ ابژه‌ای بدون در نظر گرفتن کنشگر (سوژه) تولیدکنندهٔ 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 خودرادرآن‌به‌جامی‌گذارد.

8. Denis Bertrand

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تعامل نشانه و معنا

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 روساخت 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 حافظهٔ 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)، «زاویهٔ دید» (شعیری، ۱۳۸۵ ۸۴ ۷۵)، (با توجه به جایگاه، موقعیت و موضع راوی و شاهد ماجرا: زاویهٔ دید دانای کل، جهان‌شمول، جزءنگر ...) و «حربه‌های گفتمانی» (حذف، جابه‌جایی، گستره و فشاره) تعیین‌کنندهٔ شکل و نوع گفتمان هستند.

فعالیتهای گفتمانی که در اینجا نقش واسطه بین اشکال منجمد و تثبیت شدهٔ 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 زاویهٔ 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، نشانهٔ واحد را به نشانه‌ای متعدد با لایه‌های متفاوت تغییر می‌دهد. به همین دلیل است که پیل به بادبیزن، 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[9] به نشانه‌ای کمینه‌ای[10] تبدیل می‌گردد.

9. maximal
10. minimal

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 مجموعهٔ کاربردهای زبانی جوامعی اطلاق می‌شود که در طول زمان شکل گرفته و به عادات زبانی تبدیل شده‌اند. این عادات زبانی را که حافظهٔ فرهنگی و جمعی جوامع زبانی را تشکیل می‌دهند، می‌توان به گفتمانهایی جمعی تعبیر کرد. بدون وجود این گفتمانهای جمعی تصور شکل‌گیری آنچه که آن را گفتمان خلاق و فردی می‌نامیم غیر ممکن است.

استعمال زبانی به‌کارگیری 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 واسطهٔ 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 بیناکنشی 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 ناحیهٔ استعمالات زبانی تغذیه شده و سپس با قرار دادن فیلتری شخصی در برابر جریان سیل‌آسای 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 شدهٔ 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).

تفاوت و ارزش

قبل از ورود به فعالیت گفتمانی، همواره در دنیای پیشاگفتمانی[11] و پیشازبانی[12] به سر می‌بریم. در همین دنیاست که ما با تجربهٔ حسی-ادراکی[13] خود با چیزها ارتباط برقرار می‌کنیم. پس هر گفتمانی یک مبنای پیشاگفتمانی دارد که جرقه‌های اولیهٔ موضع‌گیری

11. prédiscursif
12. antéprédicatif
13. expérience discursive

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

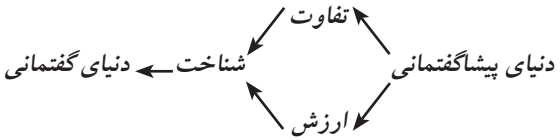
گفتمانی در آنجا زده می‌شود. مهم‌ترین ویژگی این دنیای پیشاگفتمانی این است که سبب فعالیت حسی-ادراکی ما می‌شود. ژاک فونتنی معتقد است که هرگاه با رنگ قرمز مواجه شویم، نمی‌توانیم ادعا کنیم که به تجربهٔ کاملی از قرمز دست یافته‌ایم، چرا که رنگی که ما با آن مواجه‌ایم، قرمز مطلق نیست، بلکه نوعی از قرمز است که 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 مادهٔ 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»[14] باشد. به عنوان مثال، لازم است به مقایسهٔ 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 درجهٔ قرمز بتوانند ما را در نظامی ارزشی قرار دهند. بر این اساس لازم است که دو درجهٔ متفاوت از قرمز که احساس و ادراکی دیداری است، بتوانند با دو درجهٔ 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 درجهٔ متفاوت چشایی نیز مواجه می‌شویم: میوه‌هایی مثل سیب، هلو یا هندوانه را می‌توان در مقایسه با یکدیگر و با توجه به درجهٔ 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 ادراك 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/زمخت 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 به‌واسطهٔ فعالیت

14. différence

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

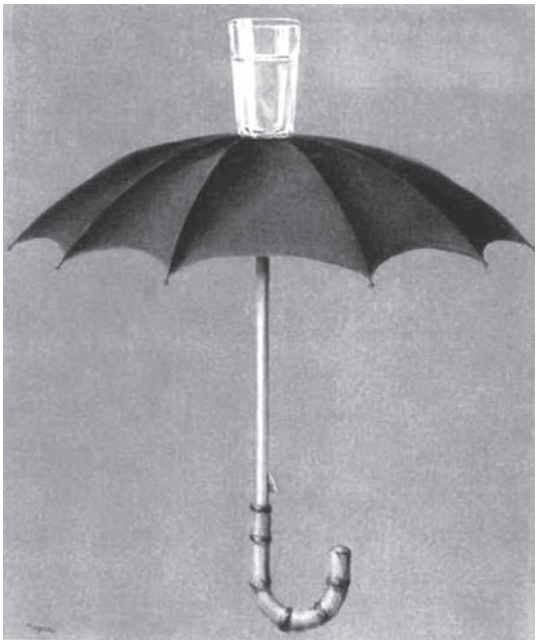
گفتمانی به حوزهٔ زبان راه می‌یابند. نظام ارزشی نظامی است که خود مبتنی بر رابطهٔ بین یک نشانه‌روی[15] و یک دریافت[16] است. با عمل نشانه‌روی به اولین متغیری که توجه ما را به خود معطوف ساخته است پی می‌بریم و با عمل دریافت بین این متغیر با متغیری دیگر ارتباط برقرار می‌کنیم، که این ارتباط منجر به تولید ارزش، شناخت و در نهایت ورود به عرصهٔ گفتمان می‌گردد. طرح‌وارهٔ زیر نشان‌دهندهٔ عبور از پیشاگفتمان به گفتمان



است.

برای نمونه می‌توان به اثری از ماگریت 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 لامسهٔ مرطوب/خشک، سخت/نرم، برجسته/صاف در ارتباط قرار



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 فشردگی حضور می‌گردد) یا گستره‌ای بودن (چتر به عنوان پدیده‌ای که موجب بسط حضور است) می‌شود. در واقع همین شناختها هستند که در بستر گفتمانی

15. visée
16. saisie

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

قـرار می‌گیرند و جریان معنـا را به‌وجـود می‌آورند. آیا فشاره و گستره رابطهٔ هسته و پیرامون را شکل می‌دهند؟ آیا ایـن رابطه یعنی تلاقی دو دنیایی کـه یکی انرژی را به درون خـود و دیگری به بیرون از خود هدایت می‌کند؟ آیا این هدایت در ارتباط تنگاتنگ با تجربهٔ اگزیستانسیالیستی پیوسـتهٔ انسـان مدرن که همواره خود را در معرض پر و تهی شـدن، حضور و غیاب یا افزایـش و کاهش می‌یابد، نیست؟ حتی اگر بگوییم که این تصویر هیچ چیز نیست، به هیچ‌وجه نمی‌توانیم منکر رابطه به‌وجود آمده، شویم و با این اعتقاد باز در مسیر شکل‌گیری گفتمانیم.

مقوله سازی

یکی از ویژگیهای مهم زبان توانایی آن در مقوله‌سـازی بـر اسـاس عناصـر موجود در دنیاسـت. هیچ زبانی را نمی‌تـوان یافت که قادر به مقوله‌سـازی و تفکیـک عناصر دنیا از یکدیگـر با توجه به نوع‌شناسـی آنها نباشـد. آنچـه که زبان اعـم از تصویـری و کلامی شناسـایی و اسـتفادهٔ عمومی آن را ترویج نموده است، نـوع می‌نامیم. به عنوان مثال، میـز کار یا صندلی اداری بـر نوع میـز با قابلیت تعمیـم دلالت دارد. امـا گفتمان از میـان همهٔ میزهای اداری میز یـا صندلی مخصوصی را که در دفتر مشـخصی وجود دارد انتخـاب کرده، مورد اسـتفادهٔ خود قرار می‌دهـد. در اینجا با نـوع خاصی از میـز یا صندلی مواجه هسـتیم کـه گفتمـان فراخوانده و صحنه‌پـردازی کـرده اسـت. در واقع، نوع‌شناسـی در زبان نام دیگر مقوله‌سـازی زبانی اسـت. نوع‌شناسی و مقوله‌سـازی زبانی از این جهت دارای اهمیت هسـتند که در کنـش گفتمانی از آنها به عنوان شـگردهایی 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 سـریالی: مقوله‌هایی که دارای یک یا چند نقطهٔ اشتراک هسـتند و به دلیل همین نقطهٔ اشتراک، زبان این انـواع متفاوت را کنار هم قـرار می‌دهد و تحت یک عنوان یا نام مشـترک ارائـه می‌نماید. بـه عنوان مثـال، خانه، آپارتمان، ویلا، کلبه به دلیل داشـتن نقطهٔ اشـتراک محل سکونت، مقولهٔ منزل یا مسکن را که یک فهرست را در بر می‌گیرد تشکیل می‌دهند.

۲) مقولـهٔ شـبکه‌ای: بـدون اینکه نقاط اشـتراک به طور منطقـی و مسـاوی بیـن اعضای مختلف شـبکه تقسـیم شـوند، این اعضـا همه با یکدیگـر به دلیـل نوعی رابطه (کاری، سیاسـی، اقتصـادی، ایدئولوژیکـی ...) مرتبط می‌گردند. به عنوان مثال، در یک شبکهٔ قاچاق سلاح، کلیهٔ اعضای شـبکه اعم از خریداران سـلاح، توزیع‌کنندگان، واردکنندگان، کارپردازان مالی، واسطه‌های خریدار و... به یکدیگر مرتبط هسـتند، بدون اینکه نقطهٔ اشتراک همهٔ آنها که قاچاق سلاح است به طور مساوی بین همهٔ اعضا تقسـیم شـده باشـد. گاهی ممکن اسـت که همهٔ اعضای شـبکه دارای همان نقطهٔ اشتراک نباشند. بعضی از افراد سـود بیشتر، بعضی‌ها دستیابی به سلاح و بعضی دیگر ارتقاء قدرت نظامی را دنبال می‌کنند.

۳) مقولهٔ نمایه‌ای (گزینشی): در این مورد مقوله بر اساس

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

انتخاب کامل‌ترین نمونه کـه بتواند نماینده و معرف همهٔ نمونه‌های دیگر آن مقوله باشـد، شکل می‌گیرد. گویا یک نمونه جایگزین یا نمایندهٔ همهٔ گونه‌های یک مقوله است. در اینجـا مقوله مانند ویترینی عمـل می‌کند که بهترین و کامل‌تریـن نمونـه از یک نوع کالا را انتخـاب و به نمایش گذاشته است. به دیگر سخن همهٔ اعضای یک مقوله قادر نیسـتند به طور جداگانه همهٔ خصوصیـات و ویژگیهای آن نمونهٔ گزینش شـده را داشـته باشـند و هر کدام فقط یک یا تعـدادی از ویژگیهای آن را دارا هسـتند. به همین دلیل، گونهٔ نمایه شـده، گونه‌ای است که همهٔ ویژگیهای دیگر گونه‌های از نوع خود را به‌صورت توأمان داراست. به عنوان مثال، زمانی که به کسـی لقب رسـتم دستان یا پهلوان را می‌دهیم با مقوله نمایه‌ای مواجه‌ایم.

۴) مقولهٔ بنیادی: گونهٔ انتخاب شـده ویژگیهای مشترک بسـیار اندکـی از گونه‌هـای هم‌ردیف خود را داراسـت. گاهی این نقاط اشـتراک 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: وسـیله داری و منظورمان این است که او پیاده نیست و می‌توانـد با دوچرخه، موتور یا ماشـین آمده باشـد، با مقولـه‌ای بنیادی سـر و کار داریم که انواع وسـیلهٔ نقلیه را در بـر می‌گیـرد. و همچنیـن وقتـی بـه همهٔ ابـزار و یـراق عنوان آچـار را می‌دهیم، یعنی اینکـه از میان همهٔ ویژگیهای مشـترک بین ابزار، بنیادی‌ترین آن را در نظر گرفته‌ایم که خنثی‌ترین وجه مشترک را تشکیل می‌دهد. آگاهی و شـناخت نسـبت به این مقوله‌های زبانی سـبب می‌شـود تا بتوانیـم در هر کنـش گفتمانی ایـن مقوله‌ها را بازسـازی نموده، بسـط و توسـعه داده و بر اسـاس آنهـا مقوله‌های جدیدی را تولید نماییم. همین امر سـبب می‌گردد تا نظامهای ارزشـی جدیدی در گفتمانها شـکل گیرنـد. اما ایـن نظامهای ارزشـی همواره تحـت کنترل فعالیتهای حسـی-ادراکی قـرار دارند. همیـن فعالیتهای حسـی-ادراکی هسـتند که بـه مقوله‌های زبانی سـبک و سـیاق خاصی می‌دهند. به عنوان مثال، مقولهٔ سـریالی یا مقولهٔ شـبکه‌ای دو مقوله‌ای هسـتند که فعالیت حسی-ادراکـی ما، بر اسـاس نگرشـی گسـتره‌ای از مقوله-که گونه‌های بسیاری را در خود جای می‌دهد-می‌سازد. در حالی که دو مقولهٔ گزینشـی و بنیادی، نگرشی فشاره‌ای نسـبت بـه مقولـه دارنـد، یعنی از میـان همـهٔ گونه‌های موجود، خود را به یک گونه محدود می‌کنند.

نکتـه دیگر آنکـه در شـکل‌گیری ایـن گونه‌ها برشـهای فرهنگـی نقش مهمـی ایفا می‌کننـد. در واقـع، گفتمان با اسـتفاده از نگرش فرهنگی از مقوله‌های زبانی اسـتفاده می‌کنـد تا به این ترتیب ارزشـهای جدیـدی را در درون خود ایجاد کند. به عنوان مثال، میراسدالله در کتاب *خوی وارونه دیوها* با گزینـش دفترچه (تصویر ۳) از میان همهٔ گونـه هایی که می‌توانند پایگاه ارائهٔ شـعر او را تشـکیل دهند، نظام ارزشـی جدیدی را ایجـاد می‌کند که می‌توان آن را به دفترچه-کتاب، کتاب-مدرسـه، کودک-شـعر یا شـعر-خاطره تعبیر نمود. طرح‌وارهٔ زیر نشان‌دهندهٔ فرایند حرکت از مقوله‌های زبانی به سوی گفتمان است:

مقوله‌های زبانی ⇐ فعالیت حسی-ادراکی ⇐ نظام ارزشی ⇐ گفتمان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۳

کنش گفتمانی

پیش از این نیز بر این موضوع که گفتمان یک کنش است تأکید شد. اما منظور از کنش مجموعهٔ عملیاتهایی است که کنشگران عهده‌دار انجام آن می‌گردند. پس باید اذعان داشت که تا عملیات و کنشی شکل نگیرد نمی‌توان از کنشگر سخن گفت. کنشگر به‌واسطهٔ کنش شکل می‌گیرد، اما اینکه این کنش چگونه تعریف می‌شود، پرسشی است که باید به آن پاسخ گفت. کنش چیزی است که منجر به تولید کارکرد نشانه‌ـ معنایی[۱۷] یعنی ارتباط دوجانبه بین صورت بیان و صورت محتوا می‌شود. در هنگام شکل‌گیری کارکرد نشانه‌ـ معنایی لازم است که کنش گفتمانی با دو دنیای بیرون و درون رابطه برقرار کند. دنیای بیرون رابطه‌ای حسی‌ـ ادراکی با عناصر بیرون از خود است که سطح برونه‌ای کارکرد نشانه‌ـ معنایی را تغذیه می‌کند. به همین ترتیب، دنیای درون رابطه‌ای حسی‌ـ ادراکی با عناصر مربوط به خود است که سطح درونه‌ای کارکرد نشانه‌ـ معنایی به آن تعلق دارد. بنابراین کنش گفتمانی را می‌شود به حضوری تعبیر کرد که مانند پلی ارتباطی بین دو دنیای بیرون و درون قرار گرفته است. به دلیل همین حضور واسطه‌ای است که کنش گفتمانی به نوعی موضع‌گیری گفتمانی، و گفته‌پردازی به اعلام موضع اطلاق می‌شود و این امر زمانی تحقق می‌یابد که کنش گفتمانی از حضور بهره‌مند باشد. به قول ژاک فونتنی «گفته‌پردازی یعنی چیزی را به کمک زبان حاضر نمودن» (Fontanille, 1998: 92) کنش گفتمانی تحقق‌بخش فرایند حاضرسازی است. این فرایند را می‌توان در طرح‌وارهٔ زیر نشان داد:

کنش گفتمانی ⇐ کارکرد نشانه‌ـ معنایی ⇐ دنیای برونه‌ای و درونه‌ای ⇐ موضع‌گیر گفتمانی ⇐ حاضرسازی

گرمس و کورتز در تکمیل طرح زبانی یلمسلف[۱۸]، طرح صورت بیان (دال) را برون‌ـ نشانه[۱۹] و طرح صورت محتوا (مدلول) را درون‌ـ نشانه[۲۰] و موضع‌گیری انتزاعی سوژه (موضع‌گیری حضور جسمی تخیلی است و نه جسمی واقعی) در ارتباط

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

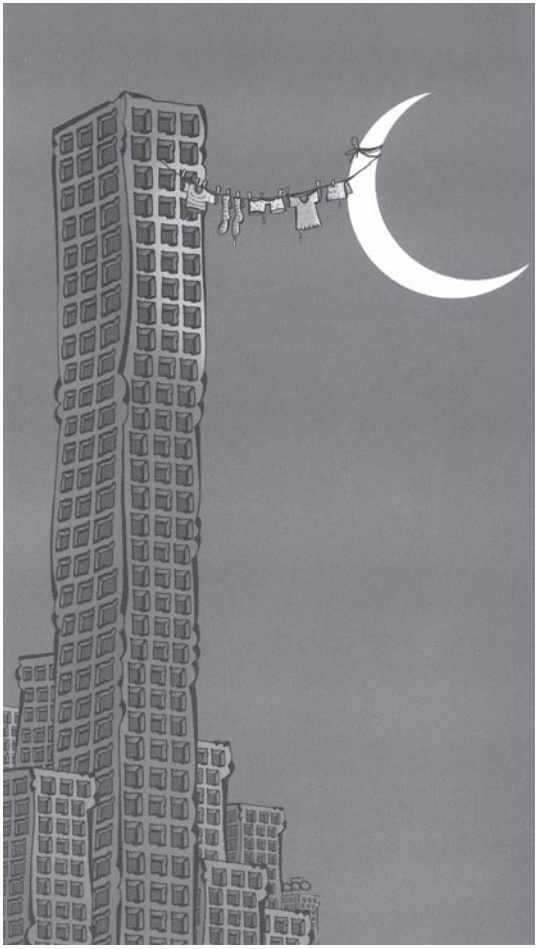
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

با این دو نشـانه را جسم‌ـنشانه[۲۱] یعنی جسمانه می‌نامند (Greimas et Courtés, 1993: 191, 299). جسـمانه پایگاهی است که احسـاس و ادراک سوژه بر آن استوار است و از آنجاست که مرزهای معنایی جابه‌جا می‌شوند. از آنجـا که اولیـن کنـش گفتمانی کنش حاضرسـازی اسـت، چنیـن کنشـی بـدون وجـود جسـمانه‌ای کـه نسـبت به این حضور از حساسـیت برخوردار باشـد، غیرممکـن اسـت. بر این اسـاس، کنشـگر گفتمانی قبل از هر چیز جسـمانه‌ای اسـت کـه می‌توان او را شـکل اولیه و مبهمی از گفته‌پرداز دانسـت. این شـکل اولیه و مبهـم از گفته‌پرداز همانند مرکز حسـاس ارجاعی عمل می‌کنـد که به همـهٔ آنچه که در پیرامـون او قرار دارند واکنش نشـان می‌دهد. بـا توجه به ایـن مرکزیت دیگر نمی‌توان این شـکل اولیـه و مبهم گفته‌پـردازی را فقط یک شـکل دانسـت، بلکه باید آن را تجربه‌ای دانست که دارای احسـاس و ادراک و عواطف است. پس جسمانه حضوری اسـت که می‌توان آن را به تجربه‌ای حسـی‌ـادراکـی و عاطفـی تعبیـر نمـود که نسـبت بـه عناصر پیرامـون خـود بـه دو شـیوهٔ فشـاره‌ای و گسـتره‌ای یعنی تنشـی واکنش نشـان می‌دهد. ایـن واکنش همان چیزی اسـت کـه آن را موضع‌گیری نامیدیـم. اگر این موضع‌گیـری بـه شـکل فشـاره‌ای بـروز نمایـد، در رابطـه‌ای انقباضـی بـا چیزها قرار می‌گیریـم و گویـی آنهـا را نشـانه می‌گیریـم. اما اگر این موضع‌گیری به شـیوهٔ گسـتره‌ای بـروز نماید، در رابطـه‌ای انبسـاطی بـا چیزها قـرار می‌گیریم و در ایـن حالت آنهـا را دریافـت می‌کنیـم. به همیـن دلیل، موضع‌گیری فشـاره‌ای از نوع عاطفـی و موضع‌گیری گسـتره‌ای از نوع شـناختی اسـت (کریمی‌مقدم ۱۳۸۷ ۲۲۹). در کاریکاتوری که صحنه‌ای از شهرنشـینی را به تصویر می‌کشـد، با موضع‌گیری فشـاره‌ای و ایجاد جریانی انقباضی چیزها به گونه‌ای در ارتباط با یکدیگر و نزدیـک بـه هم قرار می‌گیـرد که گویی ماه را نشـانه رفته‌ایم و با این نشـانه‌روی توانسته‌ایم او را به آغوش بکشیم (تصویر۴). این نشـانه‌روی رابطه‌ای عاطفی را ثبت می‌کند که شـاید بدون حضور جسـمانه‌ای کم‌رنگ و یـا خنثی می‌شـد. در واقع، در رابطـه‌ای انقباضی و به‌واسـطهٔ حضور جسـمانه‌ای (رخت‌آویز که نمایه‌ای از حضور انسـانی اسـت)، دو برون‌ـنشانهٔ ماه و برج آن‌قدر به یکدیگر نزدیک شـده‌اند که سـبب خلق درون‌ـنشـانه‌ای تحت عنوانهایی مانند: مـاه من، تو مال منی، به هم رسـیدیم، فاصله برداشته شد و ... می‌گردد. در اینجا، جریان تنشـی و انقباضی برج‌نشـینی، و جریان خشک تمدن شهری را به رابطه‌ای عاطفی تبدیل می‌کند تا فرهنگ با طبیعت گره خورده و هم‌سـاز با آن شـود. شـاید همین رابطهٔ عاطفی است که مسکنی برای کاهش درد شهرنشینی را به همراه می‌آورد.

دومین کنـش گفتمانی کنش اتصالی/ انفصالـی[۲۲] اسـت. بـا تکیـه بـر این کنـش می‌توانیم اولیـن موضع‌گیری گفتمانی را پشـت سـر گذاشـته و به

21. proprioceptivité
22. Enonciation embrayée/énonciation débrayée

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۴

سـوی موضع‌گیریهای بعدی هدایت شـویم. با کنش انفصالی، گفتمان از پرسپکتیوهای جدیدی بهره‌مند و با زمانها، مکانها و کنشـگران جدیدی مرتبط می‌گردد.

کنـش انفصالـی تکثرگـرا و چند بُعدی اسـت. به همین دلیـل آن را کنـش بـاز و نامحـدود می‌نامنـد. اما در مقابل، کنش گفتمانی اتصالی راه را بر پرسـپکتیوهای جدیـد می‌بندد. ایـن نوع کنش بازگشـت بـه وضعیت اولیـه یعنی بازگشـت بـه اولین موضع‌گیـری گفتمانی اسـت. اما از آنجایی که چنین بازگشتی به دلیل فاصله گرفتـن از آن احساسـات ابتدایـی و اولیـه غیرممکـن اسـت، فقط می‌توان شاهد شبه‌نمایه‌ای از آن بود. این وجـه شـبه‌نمایه‌ای تحت کنتـرل عوامل مؤلفـه‌ای مثل اینجا، اکنون، مـن، تو قرار دارد. به همین دلیل، کنش گفتمانی اتصالی کاملاً چسـبیده به مرکز تولید گفتمان (گفته‌پـرداز) عمل می‌کند. در ایـن حالت، موضع‌گیری اتصالـی بسـته، محـدود و بـدون پرسـپکتیو عمـل می‌کنـد. در نظامهـای دیـداری می‌تـوان اتوپرتـره یا حتـی پرتره (چهره‌پردازی) را به دلیل چسـبیده بودن آن بـه مرکـز تولیـد گفتمـان و محدودیـت قابی کنش گفتمانـی اتصالی نامید. تابلوی برونتسـینو[۲۳] (تصویر ۵) نمونـه‌ای از گفتمان اتصالی اسـت کـه کاملاً متصل بـه مرکز گفتهٔ‌پـردازی عمل نمـوده، راه را بر هر نوع تخیل می‌بندد.

امـا در تابلوی دلاکروا[۲۴] (تصویر ۶) به دلیل ایجاد فاصله با مرکـز تولید گفتمانـی (برگرداندن سـر و نگاه به سـمت راست، داشتن طرحی در پشـت سـر، محـو نمودن یـک دسـت و ...) بـا کنـش گفتمانی

23. Agnolo Bronzino
24. Eugène Delacroix

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۵

انفصالـی مواجه‌ایم. این کنش راه را بر تخیل باز و امکان گریـز از مرکز گفته‌پردازی را ایجاد می‌کند و همین گریز است که سبب تحقق گفتمانی رها از خود یا از حصارهای بستهٔ خود می‌شود.

اینـک با توجه به مبانی ذکر شـده در بـاب تحلیل گفتمان می‌توان به دسته‌بندی همهٔ ویژگیهایی که سبب می‌شوند تـا ما نظام نشـانه‌ای را گفتمانی تلقی کنیـم، پرداخت. بر این اساس نظام گفتمانی:

- بـه مجموعه‌هـای بـزرگ معنـادار اطـلاق می‌شـود. نشانه‌های زبانی بریده شده، منقطع و جدا افتاده از بافت



تصویر ۶

و موقعیت، فاقد ارزش گفتمانی هستند؛

- دارای کارکرد فرایندی اسـت؛ یعنی رابطه‌ای هم‌نشینی و حرکتـی پیش‌رونـده دارد و ایـن حرکـت بیش‌تـر کمال‌گراست؛

- ملتقای زبان، انسـان و دنیاسـت. زبان طبیعی، دنیای طبیعی و انسـان 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 اولیهٔ ذخیره شده در حافظهٔ زبانی به ساختارهای تحول یافته، منحصر به فرد و ویژه تغییر یابد؛

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

- 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 دامنهٔ 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 دامنهٔ وسیعی است که سبب می گردد تا فرازبانی، فرانشانه‌ای، 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، جهت‌داری و هدف‌مندی یا روی‌آورد بهره‌مند است؛
- کنشی مشتق است. یعنی کنش گفتمانی به واسطهٔ 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؛
- تولید کنندهٔ 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 زاویهٔ 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 توسعهٔ معنا شوند؛
- می تواند فضایی را خلق کند که همهٔ 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 زاویهٔ دید، تغییر پرسپکتیو و مشتق بودن از نظامهای اجتماعی خاص هر جامعه، تحقق گفتمان تحت تأثیر ویژگیهای فرهنگی قرار دارد.

اینک با توجه به همهٔ این ویژگیها شاید بتوان گفتمان را از دیدگاه نشانه- معناشناختی این گونه تعریف نمود: گفتمان عملیات گفته‌پردازی است که نه تنها به واسطهٔ آن، شکلهای عظیم معناساز خلق شده یا فرصت بازتولید و بازپروری می‌یابند، بلکه حجم عظیمی از تولیدات زبانی، متنی و نشانه‌ای انباشته و متورم در حافظهٔ جمعی (که به قول ژاک فونتنی می‌توان آن را «نوعی حافظهٔ 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 توسعهٔ معناهایی نو، بدیع و غیرمنتظره شوند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نتیجه

با توجـه به همـهٔ ویژگیهـای کنش گفتمانـی کـه در این جسـتار به آن پرداختیـم، پرسـپکتیو جدیـدی به روی مطالعات معنا گشوده می‌شود که بر اسـاس آن دیگـر نمی‌توان با نشـانه‌ها به عنوان گونه‌های منفـک، واحدهای کمینه‌ای جـدا افتـاده و عناصر منقطع و در تقابل بـا عناصر دیگر برخـورد نمـود. بلکه بایـد اعتراف کـرد کـه در دیدگاه گفتمانـی، معنا با تکیه بـر مواد خامی کـه معنی نامیدیم جریانی زنده و همواره در حال شـکل‌گیری است. چنین دیدگاهـی دو ویژگی بسـیار مهـم دارد: اول اینکه کنش گفتمانی را تابع نظامی فرایندی (پروسـه‌ای) می‌داند. در چنیـن نظامی عواملی مانند کنش، کنشـگران، تعامل بین آنهـا، رابطهٔ بیـن درونـه و برونه، بافـت و موقعیتی که در آن کنش شـکل و تحول می‌یابـد، نیروهای بازدارنده و معیـن، روی‌آورد، فعالیـت حسـی-ادراکـی، حضور جسـمانه‌ای و جـز آنهـا همه و همه دسـت به دسـت هم داده، سـبب تحقـق جریان نشـانه-معنایی می‌شـوند؛ و دوم اینکه چنین کنشـی سـبب تولید مجموعه‌های بزرگ معنایی می‌شود که همواره از موضعی گفتمانی که دارای ویژگیهـای وجودشـناختی، پدیـداری، فرهنگی، عاطفی و سیال اسـت، بهره‌مند می‌باشـد. در واقع، نشانه‌ها بر اسـاس رابطه آنها بـا کل مجموعهٔ نشـانه‌ای، و پیوندی که در بافـت گفتمانی بیـن آنها ایجاد می‌گـردد، معنادار می‌شـوند. بر این اسـاس دیگر نمی‌توان تولید معنا را به رابطهٔ بین واحدهای نشانه‌ای از نوع تقابلی محدود کرد

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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

کریمی‌مقدم، 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از تحلیـل بینامتنی تا تحلیـل بیناگفتمانـی

دکتر بهمن نامورمطلق
عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی
bnmotlagh@yahoo.fr
منیژه کنگرانی
فرهنگستان هنر
kangarani@honar.ac.ir

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

بینامتنیت و بیناگفتمان بازتاب نظریه‌ها و رویکردهای مطالعاتی خاصی هستند که در دهه‌های اخیر شکل گرفته و مورد استفادهٔ بسیاری از محققان در عرصهٔ مطالعات ادبی و هنری و دیگر حوزه‌های علوم انسانی قرار گرفته‌اند. امروزه هر یك 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 به‌ویژه در ایران درخصوص مقایسه این دو و نوع ارتباط آنها انجام نگرفته است.

مقالهٔ حاضر به بررسی چگونگی رابطه میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی، عناصر مشترك 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:
بینا گفتمان، بینامتنیت، تحلیل، متن، هنر.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

تحلیلهـای بینامتنـی و بیناگفتمانی از تحلیلهایـی هسـتند کـه امروزه در مراکـز دانشـگاهی بـا شـدت و ضعـف مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیرنـد و پایان‌نامه‌ها و تألیفات بسـیاری با رویکردهای بینامتنـی و بیناگفتمانی انجام می‌پذیرند. پیش از مقایسـهٔ این دو مناسب است هر یك به تنهایی مورد بررسـی و تجزیـه و تحلیل قرار گیرند امـا از آنجاییکه این مهم در مقـالات و کتابهای دیگری مـورد توجه قـرار گرفته یا باید بگیـرد در این مختصر فقـط بـه مطالعهٔ مقایسـه‌ای این دو بسنده می‌شـود. مقایسهٔ این دو نه فقط نوع ارتباط آنها را مشـخص و معیـن می‌کنـد بلکه در شـناخت بهتـر و عمیق‌تر هر یك از ایـن دو گونـه تحلیل نیـز کمك شـایانی خواهد کرد. البته این بررسـی می‌توانست با مفاهیم دیگری همچون گفتگومنـدی[1] یا گفته‌پـردازی[2] نیز همراه شـود. با این حال بـه نظر ما رابطـهٔ میان تحلیـل بینامتنـی و تحلیل بیناگفتمانـی دارای ویژگیهـای خاصـی بـرای چنیـن پژوهـش مقایسـه‌ای اسـت. شـاید این پرسـش مطرح شـود که آیا بررسـی مقایسـه‌ای میان تحلیل بینامتنی و تحلیـل بیناگفتمانی مورد توجه محققان بوده اسـت؟ بـه بیان دیگر، پیشـینهٔ ایـن تحقیق چگونه اسـت و چه پژوهشـهایی در این رابطه انجام شـده است؟ در پاسخ بـه ایـن پرسشـها می‌تـوان گفت کـه متأسـفانه میزان پژوهشها در این خصوص حتی در کشورهای اروپایی زیـاد نیسـت و در کشـور ما نیـز تقریباً هیـچ پژوهش جـدی در ایـن خصوص صـورت نگرفته اسـت. با این حـال می‌توان اندك پژوهشـهایی را شناسـایی و مورد اسـتفاده قـرار داد. برخی از آثـار برجسـتهٔ بینامتنیت اشـاراتی هـر چند کوتاه بـه بیناگفتمان داشـته‌اند و بر عکس برخی از آثار گفتمانی و بیناگفتمانی نیز اشاراتی به بینامتنیت کرده‌اند که مهم‌ترین منابع نوشـتار حاضر تلقی می‌شوند.

در بررسـی چگونگی رابطهٔ میان تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی این پرسشـها مطرح اسـت: چه نوع ارتباطی میان این دو وجـود دارد؟ چه وجوه مشـترکی این دو را به یکدیگر نزدیك و شـبیه می‌کنند؟ چه ویژگیهایی این

1. dialogisme
2. enonciation

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

دو را از یکدیگر متمایز و متفاوت می‌کنند؟ آیا در مقابل هم قرار می‌گیرند یا دو مرحلهٔ یك 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 کنندهٔ آنها اشاره خواهد شد. قسمت پایانی نیز به جمع بندی این دو رویکرد اختصاص پیدا خواهد کرد.

تحلیل و بینا

تحلیل از عناصر مورد استفاده در هر دو ترکیب «تحلیل بینامتنی» و «تحلیل بیناگفتمانی» است و به‌عنوان یك عنصر مشترك برای این نوشتار اهمیت دارد. در واقع، «تحلیل» از واژه‌هایی است که برای مطالعهٔ خاصی از پدیده مورد استفاده قرار می‌گیرد. به‌طور مسلم قرار گرفتن واژهٔ «تحلیل» در کنار بینامتنیت و به‌ویژه بیناگفتمانی به طور تصادفی نیست و ترکیبی که ساخته می‌شود دارای ویژگی خاصی است. به عبارت دیگر، همنشینی واژهٔ تحلیل با واژه‌هایی مانند بینامتنیت و بیناگفتمانی خود موجب معناپردازی خاصی می‌گردد. برای روشن‌تر شدن معنا و مفهوم تحلیل مناسب است آن‌را 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[3] و پس از آن ،بیشتر به مجموعه فرایندهای به‌کارگرفته شده در توصیف یك موضوع نشانه‌معناشناسی اطلاق می‌شود، موضوعی که به‌عنوان یك کل معناپردازی شده، تلقی می‌شود و برقراری روابط میان عناصر این موضوع با یکدیگر از یك‌سو و با کل از سوی دیگر را تبیین می‌نماید و این فرایند تا کوچك‌ترین واحد غیرقابل تجزیه پیش می‌رود (Greimas&Courtes, 1993: 14).

تحلیل همچنین یك فرایند است چنان‌که ژولای در کتاب *درآمدی بر تحلیل تصویر* می‌نویسد: «تحلیل همواره یك 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 به‌عنوان روشی خاص برای مطالعه همانند بیشتر واژه‌ها، چندمعنایی است که کار محققان را دشوار می‌سازد. زیرا از یك سو تحلیل جزو نخستین اصطلاحاتی است که برای مطالعه عناصر یك اثر و روابط درون اثری مورد استفاده قرار می‌گرفته است و در این راستا معنایی نزدیك به نقد می‌یابد و از سوی دیگر تحلیل واژه‌ای است که در دوره‌های بعد به‌ویژه پساساختارگرایی بیشتر برای مطالعه یك 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 مطالعهٔ مقایسه‌ای است. حال یا این بررسی تطبیقی، درون گفتمانی خواهد بود و یا برون‌گفتمانی.

از دیگر عناصر مشترك 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 همهٔ آنها نیاز به مبحثی مستقل دارد، واژه‌هایی همچون بینارشته‌ای و بینافرهنگی نمونه‌هایی از آنها محسوب می‌شوند.

میان همهٔ 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 اندیشهٔ مانوی‌گری مشهور است می‌کوشد تا با تقسیمهای دوتایی به اندیشدن 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[4] 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 بینافرهنگی، این گفته در مقابل روابط غیربینافرهنگی یا روابط صرفاً درون‌فرهنگی 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 متنیت، 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 متنیت معنا در خلال روابط بینامتنی تولید می‌شود. در مورد بیناگفتمانی

4. Derrida

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نیـز می‌توان گفت که با وجود پیشـوند بینا، معناسـازی گفتمانـی نیـز در فراینـد تعاملـی میـان گفتمانها حاصل می‌شـود. موضوع معناسـازی بینامتنـی و بیناگفتمانی خـود موضوعی مهم و پیچیده اسـت کـه در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

پیـش از بـه پایان بـردن بحث لازم اسـت توضیـح داده شـود که فقط «بیناها» در مقابل دوگانگی و تک‌گانگی یاد شـده قرار نمی‌گیرنـد بلکه پیشـوندها و ترکیبات دیگری نیـز در طـی ایـن دهه‌ها بیانگـر چنیـن تقابلـی بوده‌اند. مجموعهٔ عبارتهایی که از پیشـوند «ترا» و «چند» ساخته شـده‌اند همچون ترامتنـی، ترافرهنگی، چندرسـانه‌ای، چندفرهنگـی، چندملیتی و... همگـی از یك فضای فکری و فرهنگی تغذیه می‌کنند.

بینامتنیت و بیناگفتمان

در بررسـی تفاوتهـای بینامتنیت و بیناگفتمانـی، تـا حـد زیـادی بحث دربـارهٔ متن و گفتمـان خواهد بود. زیـرا در میـان دو عبـارت «تحلیـل بینامتنی» و «تحلیل بیناگفتمانی» این واژگان متنی و گفتمانی اسـت که با یکدیگر متفاوت‌اند و دیگر عناصر یکی هسـتند. بنابراین مهم‌ترین عنصر متمایزکننده میان این دو نوع تحلیل متن و گفتمـان اسـت و بخش مهم این نوشـتار نیز به تعریف و سـپس تأکید بر تفاوتهـای آنها بنا می‌شـود. البته این دو واژه از واژه‌هـای چندمعنایـی می‌باشـند کـه بررسـی آنهـا در هر تحقیقـی به‌ویـژه پژوهشـی ماننـد نوشتار حاضر بسیار دشوار خواهد بود.

متن: متن در گذشـته گاهی به نوشتار اطلاق می‌شد و در همین خصوص متن به معنای نسـخه به‌ویژه نسخه‌های اصلی و دست‌نوشت در نظر گرفته می‌شد. متن همچنین بـه معنای کالبد یا رسـانهٔ اثر مورد توجـه قرار گرفت و سـپس به بخـش اصلی یـك اثر نیز اطلاق شـده اسـت. معنایی کـه بارت[5] برای متن قائل اسـت تحول زیادی در برداشـت از این واژه ایجاد کرده اسـت. از دیدگاه بارت متن در مقابـل اثر قرار می‌گیرد. متـن برعکس برخی از معناهای گذشـته محتوای غیرکالبدی اثر اسـت. این متن نسـبت به کالبد و نسـبت به مؤلف دارای هویتی مسـتقل اسـت. همین برداشـت معنا از متن بود کـه محور اصلی پژوهشـهای سـاختارگرایانه قـرار گرفـت. متـن دارای ابعاد گسـترده‌ای شـد و هر پیکرهٔ مطالعاتـی به‌ویژه در علوم انسـانی متن تلقی شد. بر اسـاس این باور، جامعه و اجتماع نیز متن محسـوب می‌شوند. کریستوا[6] و بارت نگرش نوینی را نسـبت به متن ارائه نمودند که بر پایهٔ آن هر متنی دارای روابط میان‌متنی اسـت و بر اساس همین نوع روابط امکان تولید پیدا می‌کند. بنابراین متن همواره دارای ردپایی از متنهای دیگر می‌باشـد و همواره در یك روابط میان‌متنی است که متن نوین خلق می‌شود.

بینامتنیـت: بینامتنیـت به‌عنوان یکـی از دو عنصر مهم این نوشـتار، موضوعی بسـیار گسـترده می‌باشـد که خوشـبختانه آثـاری در ایـن زمینـه تألیـف شـده اسـت. همانطوری‌کـه کـه پیشـتر اشـاره شـد متـن بـا

5. Barthes
6. Kristeva

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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[7]، توسط کریستوا مطرح شد و توسط برخی همچون بارت و سولر[8] گسترش یافت. نظریه بینامتنیت بر این باور است که هر متنی بر پایهٔ متنهای پیشین خود شکل می‌گیرد. هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتی دریافت گردد. بنابراین در تولید و دریافت یك 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 نظریهٔ اصلی وجود دارد: نخست کسانی که یك متن را متشکل از متنهای دیگر می‌دانند و جست‌وجوی منابع آنها را بی‌فایده تلقی می‌کنند؛ دوم آنهایی که مصمم هستند تا ردپا و عناصر متنهای 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[9] و میکائیل ریفاتر[10] تا عرصه‌های کاربردی گسترش می‌یابد. به عبارت دیگر، بینامتنیت هم یك نظریه و هم یك 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 یك فرایند تاریخی معانی خود را دگرگون کرده است. زمانی دارای معنای بلاغی بود و زمانی نیز به بررسی و مطالعه فراجمله‌ای یك متن اشاره می‌کرد. اما گفتمان در دورهٔ 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 پایهٔ گفته‌پرداز آن به گفتمان جوانان یا اقلیتها دسته‌بندی و مورد بررسی قرار دادند. اما آنچه که در این میان مشترك است گذر از متن و توجه به فرامتن در گفتمان است. فرانسوا راستیر[11] 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

متن و گفتمان در تعریف همدیگر نیز مؤثر هستند. آدام[12] 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 رابطهٔ معنایی آنها به این شکل نزد همهٔ محققان مورد نظر نبوده است. میلز[13] به نقل از اسمیت در خصوص گفتمان و مصداقهای آن می‌نویسد: «مفهوم گفتمان تحلیل را به جای متن به‌مثابهٔ چیزی که از نویسنده یا متفکر منشأ گرفته است، بر خود گفتمان به‌مثابهٔ یك فرایند بینامتنی ساری و جاری، متمرکز می‌کند. در بافت دیرینه‌شناسی فوکو[14] مفهوم گفتمان از بخشی از همان نیرویی برخوردار است که ساختارگرایی در بر کنار 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 هم تغییراتی به خود دید زیرا این دو به بازتعریف یکدیگر می‌پردازند.

بیناگفتمان: 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[15] از محققان برجسته و زبان‌شناس فرانسوی در تعریف بیناگفتمان می‌نویسد: «مجموعهٔ واحدهای گفتمانی (خواه گفتمانهای پیشین همین گونه یا گفتمان معاصر از گونه‌ای دیگر و...) که یك 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 درزمانی 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 دربارهٔ 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 گفته اند. به‌طور مثال

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اگـر ناتالی پیرو-گرو[16] در کتـاب *مقدمه‌ای بر بینامتنیت* به گفتمان می‌پردازد از سـوی دیگر محققانی همچون نورمن فرکلاف[17] و ژرژ-الیا سـرفتی[18] در آثار خود دربارهٔ تحلیل گفتمان بـه موضوع بینامتنیـت نیز پرداخته‌انـد. دومینیك منگنـو در خصـوص بینامتـن و بیناگفتمـان می‌نویسـد: «کاربرد عمومـی گرایش به این دارد که از بینامتن هنگامی اسـتفاده کند کـه موضوع روابـط متنها مشـخص (مانند نقل‌قـول، پـارودی[19] و...) باشـد و هنگامـی از بیناگفتمان اسـتفاده کند که منظور مجموعه‌ای با ابهام بیشتری است» (Maingueneau, 1995: 329) البتـه همان‌طوری‌کـه منگنو اشـاره دارد موضـوع کاربـرد عمومـی اسـت در غیر این صـورت هر یك از ایـن مفاهیم با وجـود چندمعنایی بودن دارای تعریف و تاریخ خاص خود می‌باشند.

نقش بینامتنیت در بیناگفتمان

رابطه میـان بینامتنیت و بیناگفتمان رابطه‌ای پیچیده اسـت. نقش هر یك در شکل‌گیری دیگری، یکی را اصل و دیگـری را تابـع آن قـرار دادن و بسـیاری آراء دیگر موجب می‌شود تـا مطالعـهٔ رابطهٔ این دو دشـوار و مهم تلقـی گردد. در اینجا کوشـش می‌شـود بـه دلیل اهمیت ایـن موضوع به بررسی نقش بینامتنیت در بیناگفتمانی پرداخته شود.

گفتمان ها می توانند از نظر صورت بیان (دالی) یا صورت محتوایـی وارد ارتباط شـوند و بیناگفتمانی می تواند در سـبک یا شـکل بـا دیگر گفتمـان ها تعامل کند و یا گفتمـان های دیگر را به کار گیـرد. به عبارتی بیناگفتمان، گفتمانهای متعددی اسـت که متن آنها را در کنار هم قرار داده و یا از جمع آنها فراتر رفته است.

هنگامی یـك تحلیل و مطالعهٔ بیناگفتمانی ممکن و میسـر می‌شـود که دو یا چند گفتمان دارای ویژگیهایی باشـند. ایـن ویژگیهـا به دو دسـتهٔ کلی تقسـیم‌پذیرند، نخسـت تأثیرات و ارتباطات مستقیم و دوم وجود برخی شباهتها بـدون اینکه ارتباطی مسـتقیم وجود داشـته باشـد. در دانشهای تطبیقی به شکل نخست، تأثیر و تأثر و به شکل دوم تـوارد می‌گویند. بنابراین نوع رابطـه‌ای که دو متن با یکدیگـر برقرار می‌کنند مهم و مؤثر هسـتند. موضوع مهم دیگر در رابطـهٔ میان بینامتنیت و بیناگفتمان تأثیری اسـت که روابط بینامتنی بر روابـط بیناگفتمانی دارد. به عبارت دیگر، وجود روابط بینامتنی از عناصری است که به‌واسطهٔ آن، روابط بیناگفتمانی ممکن می‌گردد. حضور متـن یـا متنهای دیگـر در یك متـن جدید می‌تواند بسـتر روابط بیناگفتمانی را فراهم نماید و تحلیل بیناگفتمانی را نیز میسـر سـازد. این موضوع توجه برخی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان گفتمان را به خود معطوف ساخته است.

نورمـن فرکلاف از محققان برجسـته در حـوزهٔ گفتمان توجـه خاصی نیز به موضـوع بینامتنیـت و رابطهٔ آن با گفتمـان دارد. وی در این خصوص بـه تحقیقات دیگران هـم ارجاع می‌دهد و بـر آنها تحلیلهای نوینـی می‌افزاید. او می‌نویسـد: «اسـتراتژیهای گفتمانـی از طریـق تحلیل محتـوا شـناخته شـده‌اند. نظـر من این اسـت کـه تحلیلهـای بینامتنی و زبان‌شـناختی متنها زمینه‌ی تحلیلی

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تمام و کمال‌تر و ملموس‌تری را برای تشـخیص اقدامات و استراتژیها فراهم می‌کند» (فرکلاف، ۱۳۸۷ ۱۴۴). هکر و همکاران وی در سال ۱۹۹۱م. در مجموعه پژوهشهای خود دربارهٔ دریافت رسـانه‌ای، چندیـن مصاحبه انجام می‌دهند که یکی از آنها مربوط به جانبداری رسـانه‌ها به دلیل وابسـتگی مالیشـان به برخی از حامیان اسـت (۱). و در تحلیـل ایـن مصاحبه می‌نویسـند: «بیننـده درباره بیـان جانبدارانه خـود توضیح نمی‌دهد و آگاه نیسـت تا اینکـه پژوهشـگر برایش روشـن می‌کند کـه او در واقع چه می‌خواسـته بگوید. توضیح بـث در این مورد ممکن اسـت نتیجـه ساخت‌شـکنی خـودش از اخبـار باشـد یا نباشـد. البته، احتمال دارد که او گفتمان‌اش را با گفتمان پژوهشـگر انطباق داده باشد. از طرف دیگر، ممکن است کـه بث به شـکلی از ایدئولوژی در اخبار پی‌برده باشـد، اما هرگز چنین زمینه‌ای برای بیان دریافت‌هایش نداشـته باشـد» (همـان: ۱۳۸). فـرکلاف از زاویـه‌ای دیگر یعنی بیشـتر بینامتنی به این موضوع می‌نگـرد و در توصیف نقـش تحلیل بینامتنـی در تحلیل گفتمان با اشـاره به این مصاحبهٔ رسـانه‌ای می‌نویسـد: «من فکـر می‌کنم تحلیل بینامتنی به روشن شدن این نکته که آیا بث حقیقتاً خودش اخبار را ساخت‌شکنی می‌کند یا اینکه خودش را با گفتمان پژوهشـگر تطبیق می‌دهد کمك کنـد. به خصوص این که بث گزاره‌های ساخت‌شـکنانه‌اش را از میان رشـته‌ای از گفتمانهای زیست‌جهان بر می‌گزیند، یعنـی گفتمانهایـی کـه در تعاملهای عـادی قلمـرو خصوصـی جریـان دارد و نـه در قلمرو عمومی یا عرصه‌های نهادی شـده» (همـان). وی در تحلیـل بینامتنی و تأثیـر آن در گفتمان نتیجه می‌گیرد که «تحلیلهای بینامتنی نقش واسـط مهمی در به‌هم پیوسـتن متن و بافت دارنـد. تحلیلهای بینامتنی مرکز توجه را به عمل گفتمانی تولیدکنندگان و مفسـران متـن معطوف می‌کنند کـه ویژگیهای آن بـه ماهیت عمل اجتماعی ـ فرهنگی بستگی دارد و این ویژگیها در متنهایی که نسبتاً ناهمگون‌اند متجلی می‌شود» (همان: ۱۵۸).

تئـون ای. ون دایـك[۲۰] نیـز هماننـد فـرکلاف از محققان سرشناس در حوزه گفتمان است. او در کتاب *مطالعاتی در تحلیل گفتمـان* بر نقش بینامتنیـت در تحلیل گفتمانی تأکید می‌ورزد و بینامتنیت و روابط بینامتنی را به‌عنوان یکـی از عناصـر درك و تحلیـل گفتمـان تلقـی می‌کند و می‌نویسـد: «بـه محض آنکه بـا دقت بیش‌تر بـه واقعیت روزمـره گفتمان بنگریم، با مسـائلی روبه‌رو می‌شـویم کـه بـا درك عامیانه از گفتمان قادر به حـل آنها نخواهیم بـود. در این حالت، مـا احتیاج به مفاهیم نظـری داریم، مفاهیمـی که آغاز و پایان یـك گفت‌وگو یا متن، وحدت یا انسـجام آنها، روابط بینامتنی میـان گفتمانهای مختلف، نیتهای سخن‌گویان یا نویسندگان، فضای ارتباط، زمان، مـکان و سـایر جنبه‌های زمینـه‌ی ارتبـاط را تعیین کند» (ون‌دایك، ۱۳۸۷ ۲۲).

بینامتنیت فقط در چگونگی شکل‌گیری گفتمان نقش ندارد بلکه در دریافت گفتمان نیز تأثیرگذار اسـت. ایـن تأثیـر را بینامتـن برای متـن نیـز به‌جای گذاشـته بـود. اما

20. T.A. Van Dijk

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نکتـهٔ مهم دیگر اینکه به‌واسـطه همیـن تأثیرات گوناگون بینامتنها بر دریافت افراد گوناگون، گفتمان دارای ویژگی نسبی‌گرایی نیز می‌شود. به عبارت دیگر، اگر بپذیریم که هـر پیش‌متنی در دریافت بیش‌متن مؤثر اسـت در نتیجه پذیرفته‌ایـم که دریافت متنها با توجه به نسـبتی که با این پیش‌متنها برقـرار می‌کنند متفاوت می‌شـوند. از دیدگاه فرکلاف نیز بینامتنیت موجب می‌شـود تا گفتمان ماهیت گفتمانی خود یعنی ارتباط با بافت را شکل دهد. «*گفتمانها و متـون آنها خـود دارای تاریخ‌اند و متعلـق به مجموعه‌های تاریخی هستند و تفسـیر بینامتنی به این نوع موضوع بستگی دارد کـه متن را متعلق به کدام مجموعه بدانیم و در نتیجه چه چیز را میان مشـارکین، زمینه‌ی مشـترك و مفروض بخوانیم*» (فرکلاف، ۱۳۸۷ ۲۳۰).

ژرژ-الیا سـرفتی به چنـد ویژگی گفتمان اشـاره می‌کند کـه یکی از آنها بینامتنیت اسـت. «یك گفتمان دارای سـه ویژگی اسـت: موقعیـت جامعه‌شناسـانه‌اش نسـبت به یـك گروه اجتماعـی (موقعیتی)، کیفیت انتقال رسـانه‌ای (ثبـت)، و سـرانجام نظامی کـه پیوندهـا و ارتباطات را سـامان می‌دهد کـه متنهایی که در آن جریـان دارند بین آنهـا یا با دیگـر متنهایی از یك گونه دیگـر گفتمان تعامل دارند (بینامتنیت)» (Sarfati, 2005: 16). بر اسـاس نظر سـرفتی و برخـی دیگـر ویژگـی بینامتنی نه فقـط برای وضعیـت بیناگفتمانی بلکـه برای حتی خـود گفتمان نیز لازم و ضروری است.

ادمون کـروس نیز به نوبـهٔ خود رابطهٔ میـان بینامتنیت و بیناگفتمانـی را رابطهٔ میـان دو محور طولی و عرضی بـرای خلق گفتمان می‌دانـد. از نظـر وی بیناگفتمانی در رابطهٔ طولی سبب شکل‌گیری مسائلی همچون ایدئولوژی و شـاکلهٔ اجتماعـی گفتمان می‌شـود. امـا بینامتنیت در یـك محـور عرضـی و بیشـتر به شـکل بیانـی همچون تصویرسـازیها و اسـطوره صورت‌بنـدی می‌شـود. با تلفیـق ایـن دو محور محتوا و شـکل بیـان گفتمان ظاهر می‌شود (Cros, 2003: 58)

بنابرایـن روابـط بینامتنی را می‌توان از دیدگاهی شـرط لازم بـرای تحقـق روابـط بیناگفتمانی پنداشـت چنان‌که بدون روابط بینامتنی وجود بیناگفتمانی میسر نمی‌شود. البته چنانکه اشـاره شد شرط لازم و نه کافی برای تحقق آن اسـت، زیرا علاوه بر روابط بینامتنی می‌باید عناصر دیگری همچون روابط بافتاری یـا بینابافتاری نیز به آن افزوده شود.

بینامتنیت، بیناگفتمانی و بیناهای دیگر

موضـوع بینامتنیـت و بیناگفتمانی به‌طـور تنگاتنـگ بـا موضوعهایی همچون بینانشانه‌ای، بینارسانه‌ای، بینارشـتـه‌ای، بینافرهنـگـی، بیناتمدنـی، بینازبانـی، بینازمانی، بیناذهنـی و... در ارتبـاط اسـت. در واقـع، بینامتنیت و بیناگفتمـان با این بیناهای دیگر غنی و متنوع می‌شـوند. بررسی همه این روابط کاری دشوار و برای این نوشتار مختصر امـری محال خواهد بود. به همیـن دلیل فقط بر یکـی از انواع ایـن بیناها یعنی بینانشـانه‌ای تأکید خواهد شد.

در واقع، بخش گسـترده و متنوعـی از روابط بینامتنی و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بیناگفتمانی به همین نوع یعنی روابط بینانشـانه‌ای تعلق دارد. متنهـا و گفتمانهـا از نظامهای گوناگون نشـانه‌ای اسـتفاده می‌کنند. ایـن نظامهـای نشـانه‌ای گوناگون با رمـزگان خـود امکان ارتبـاط و انتقـال پیامها را میسـر می‌سـازند. اگر چنیـن قابلیتی وجود نداشـت بسـیاری از آثار انسـانی نمی‌توانسـت خلق شـود. اگـر هر نظام نشـانه‌ای به عنـوان نظامـی بسـته و غیرقابـل انتقال و ترجمـه به نظامـی دیگر عمل می‌کرد همانا تمدن بشـری در بسـیاری از مـوارد هنـوز بـدوی و ابتدایـی بود. هر نظام نشـانه‌ای دارای متنهایی مخصوص به خود اسـت و هـر نظام نشـانه‌ای می‌تواند به‌عنوان یـك گفتمان عمل کنـد. به‌طـور مثـال نظـام نشـانه‌ای موسـیقایی موجب شـده اسـت تا اجتماعی به نام اجتماع موسـیقایی اعم از موسیقی‌نواز، موسـیقی‌دان و حتی علاقه‌مندان آن شکل گیـرد. این اجتماع دارای علائـق، متنها، تاریخچه و حتی رفتارهای مشـابهی هسـتند. به همین دلیـل، گفتمانی را شـکل می‌دهند که در صورت ارتباط بـا گفتمانهای دیگر روابط بیناگفتمانی ایجاد می‌شود. مطالعه چنین روابطی نیز توسط تحلیل بیناگفتمانی صورت می‌گیرد.

روابـط بینانشـانه‌ای به خصـوص در پـاره‌ای از موارد همچون روابط بیناهنری بسیار مهم و اساسی است، زیرا برخلاف ادبیـات که فقط از نظام کلامـی بهره می‌جوید، هنرهـا دارای نظامهـای نشـانه‌ای بسـیاری هسـتند. به بیـان دیگـر، ارتبـاط میان متنهـا و گفتمانها همـواره در یك نظام خاص نشـانه‌ای انجام نمی‌گیـرد بلکه در موارد بسـیاری متنهـا و گفتمانها یـا از چندین نظام نشـانه‌ای به‌طور هم‌زمان بهره می‌برند و دارای ماهیتی چند نظامی هستند؛ یا اینکه متنها و گفتمانهای مرتبط دارای نظامهای گوناگون نشـانه‌ای هستند. انتقال از یك نظام نشانه‌ای به یك نظام دیگر موجب می‌شـود تا ماهیت روابط بینامتنی یا بیناگفتمانی در عین حال بینانشانه‌ای نیز باشد. به‌طور مثال اقتباسـهای بینانشـانه‌ای یکی از موارد رایج در این حوزه محسـوب می‌گردند. اقتباس سینمایی از ادبیات و ادبیات از نقاشـی یا موسیقی، و نمایش از شعر همگی از این گونه روابط بینانشانه‌ای می‌باشند.

هر یـك از این بیناها علاوه بر متنوع و غنی کردن گفتمان موجـب ناهمگونی آن نیز می‌شـوند. بیناهـا موجب فرو ریختن مرزهای گفتمان می‌شـوند و موقعیت بیناگفتمانی و چندگفتمانـی را فراهم می‌آورنـد. به‌طور مثال هنگامی کـه فیلم و نمایش و پویانمایی بـا هم وضعیت جدیدی را به‌وجـود می‌آورند آن را بینارسـانه‌ای، بینانشـانه‌ای و بیناگفتمانی می‌نامند. برخی از هنرها همچون سـینما نیز هنری چندنشـانه‌ای و چندگفتمانی اسـت. زیرا در آن از نشـانه‌های کلامی، تصویری و موسیقایی استفاده شده است.

بینامتنیت، بیناگفتمانی و گونه‌شناسی ادبی و هنری

گونه‌های ادبی و هنری تنوع زیادی دارنـد و بـه شـکلهای متفاوتی نیز تقسـیم و دسـته‌بندی شـده‌اند. بـا توجـه بـه موضـوع بینامتنیـت و بیناگفتمانـی نیز می‌تـوان به نوعی گونه‌شناسـی دسـت زد. بـر همین اسـاس باید گفت برخی از گونه‌های ادبی و هنری به‌طور

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اساسی بر پایهٔ روابط بینامتنی و بیناگفتمانی شکل می‌گیرند. از این میان می‌توان به دو گونهٔ اساسی آن یعنی پاستیش[21] و پارودی اشاره کرد. این دو گونه بر این اصل استوار شده‌اند که یك اثر نوین بر پایهٔ 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 پارودیك می‌تواند در عین حال موضوع تحلیل گفتمانی یا تحلیل بیناگفتمانی قرار گیرد. حتی می‌توان مدعی بود که در اکثر موارد آثار پارودیك به وضعیت گفتمانی بیشتر وابسته هستند. به‌ویژه اینکه موضوع یا موضوعات اصلی اثر پارودیك 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

تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی

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 یك 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 دوگانهٔ رابطهٔ میان متن و گفتمان موجب پیچیدگی مقایسه تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی شده است. برای آشکار شدن مسئله بهتر است توضیح بیشتری دربارهٔ این دوگانه داده شود.

دگرگونی هستی‌شناختی و مفهومی

گفتمان به دلیل اینکه واژه‌ای چندمعنایی است در میان معناهای گوناگون آن گاهی تفاوتهای هستی‌شناختی جدی و مشخصی دیده می‌شود. در این صورت واژهٔ 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 نمی‌شد. به‌طور مثال مواضع ایدئولوژیك، لازمهٔ گفتمان محسوب می‌شود. در این صورت

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

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 پیکرهٔ 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 نقطهٔ 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 یك 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.

تحلیل بینامتنی و بیناگفتمانی آثار هنری

با توجه به مطالب پیش گفته دربارهٔ تحلیل بینامتنی و تحلیل بیناگفتمانی، مناسب است برای نمونه و روشن‌تر شدن بحث با یك مثال به تحلیل یك اثر نقاشی بپردازیم. برای این منظور یك اثر نقاشی از هنرمند معاصر ایرانی، مرتضی کاتوزیان، با عنوان «به‌یاد شهیدان» انتخاب شده است. این اثر که کانون مطالعهٔ کاربردی ما را به خود اختصاص می‌دهد برگرفته از مجسمه پییتا[22] شاهکار میکل‌آنژ[23] است. به بیان دقیق‌تر، مجسمهٔ پییتا پیش‌متن صریح نقاشی «به یاد شهیدان» است. البته در این برگرفتگی دگرگونیهای بسیاری نیز انجام پذیرفته که به آنها اشاره خواهد شد. پیش از تحلیل این آثار به ویژگیهای متنی و گفتمانی هر یك 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. پیکرهٔ اصلی مجسمه‌ای از بانویی است

22. Pieta
23. Michelangelo

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۱. به یاد شهیدان اثر مرتضی کاتوزیان

نشسته بر سکویی که قطرات اشکی بر صورت دارد و غمگنانه بر پیکرهٔ مرد جوانی که بر زانو و دست وی قرار گرفته، می‌نگرد. پیکرهٔ زن به گونه‌ای نقاشی شده که جنسی از سنگ را نمایان می کند 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 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

مجسمهٔ پییتا که با عنوان «سوگ 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 پیئترو[۲۴] در رم نصب شده است. این مجسمه در قالبی تقریباً هرمی شکل قرار می گیرد 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 پیچش به سوی بیننده متمایل شده است. حفرهٔ 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

24. San Pietro

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۲. مجسمه پیتا اثر میکل آنژ

جزئیات دقیق ساخته شده است و به خوبی جنسیت پارچه را نشان می دهد. افزون بر آن جنسیت پیکره‌های انسانی نیز با دقت فراوان در سنگ بازنمایی شده. دشوار بتوان اثری را یافت که با این این دقت و مهارت از سنگ سخت تراشیده شده باشد. فردریك هارت[۲۵] در کتاب *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا* می‌نویسد: «او [میکل‌آنژ] ظرافت و لطافت را هرگز به اندازه‌ای که در ضرب‌آهنگهای پیچیده جامه‌پردازی یا نیم‌تنهٔ بی‌نقض و تمام شده و دستها و پاهای 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 می‌آورد 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 بی‌جان 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 بی‌جانی به این اندازه مرده نبوده است. «یکی از شاعران هم‌زمان میکل‌آنژ 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 میکل‌آنژ خرده گرفتند. اما برخی معتقدند که میکل‌آنژ 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 مسئلهٔ سن از میان برداشته شد» (همان: ۲۶۳). لازم به ذکر است نواری که بر سینه مریم نصب شده دربردارندهٔ نام هنرمند با عنوان «میکل‌آنجلو بوناروتی»[۲۶] است که مجسمه‌ساز مدتی پس از

25. Frederick Hartt

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

تحلیل بینامتنی/ بینا گفتمانی

دراینجا برای تبیین تمایزات و همچنین بیان ارتباطات میان تحلیل بینامتنی و بیناگفتمانی نخست به مطالعهٔ 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 رابطهٔ مستقیم یا غیرمستقیم با اثر پییتا 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 به‌یاد 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 بینافرهنگی و بینامذهبی: اثر زخم حاصل از میخهایی که مسیح را با آنها به صلیب کشیده بودند و در مجسمه مشهود است دراثر 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 پیرامتنی: تغییر عنوان اثر از «پییتا» 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بالا اشـاره شـد. نتایج این تحلیل تأییدکننـده برگرفتگی تابلوی «به‌یاد شـهیدان» از پیتاسـت اما ایـن برگرفتگی تقلیـدی و همانگونگـی نیسـت بلکـه همراه بـا تراگونگی است. همین مسئله شرایط را برای یك تحلیل بیناگفتمانی مهیا می‌کند.

۲. تحلیل گفتمانی

چنانکه اشـاره شـد «به‌یاد شـهیدان» بیش‌متنی است که بـر پیش‌متن پیتا اسـتوار شـده اسـت و در ایـن گذر از پیش‌متن بـه بیش‌متن دگرگونیهـا و تراگونگیهایی انجام شده است که تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی به بررسی آن می‌پردازد. محقق در تحلیل گفتمانی و بیناگفتمانی ضمن توجه به عناصر برون‌متنی، بسـتر 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 به‌یادشهیدان روبه‌روست. هرگفتمانی بـرای خود عناصـری دارند مانند زمـان، فرهنگ، مؤلف، مکان، هنر، دین، ایدئولوژی، حاکمیت سیاسی و اجتماعی، و... را دارد کـه برخـی از آنهـا بـا هم هم‌پوشـانی دارند. گفتمـان پیتایـی به فرهنگ مسـیحی اروپایی (رنسـانس پیشرفته در ایتالیا) در قرن پانزدهم تعلق دارد. دوره‌ای که دگرگونیهای عظیمی در دین، سیاسـت 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 ایـن دوره هنرمنـد رهـا از قید و بندهـای اتحادیه‌های صنفی از سـطح صنعت‌کار به فردی شاعر و فاضل ارتقا یافتـه موقعیت اجتماعی تازه‌ای بدسـت مـی‌آورد و چون انسـانی والا برخوردار از موهبت نبوغ ستایش می‌شود و با حفظ حق بیان شخصی، تحت حمایت روحانیان و طبقه بورژا قرار می‌گیرد. سفارش دهندگان در این دوره در کار هنرمنـدان دخالت نمی کنند و تنها بـا پرداخت هزینه های کار موضوع آن را سـفارش می دهند و هنرمند با خلاقیت و شم هنری خود آزادانه به کار می پردازد. در مقابل هنر به‌منزلهٔ یك وسـیله تبلیغ، افـکار و ایده‌هایی را که برتری معنوی و دنیوی نیروهای اجتماعی عصر رنسانس بر آن اسـتوار بودند به نمایـش در آورد و و به وظیفهٔ اجتماعی خود عمل کرد. میکل‌آنژ در این دوره توانست از نظم رایج دوره رنسـانس جدا شـود. وی با پرداختـن به جنبه‌های قهرمانی وانسـان‌گرایی، مجسمه‌سـازی را بـه جایگاهی برتر از دوران گذشته رساند وجان تازه‌ای به آن بخشد.

گفتمان به‌یاد شـهیدان نیز بـه فرهنگ ایرانی- اسـلامی به سالهای پس از انقلاب اسلامی به زمان جنگ تحمیلی تعلق دارد. کاتوزیان نقاشـی مورد توجه این نوشتار را در سال ۱۳۶۳ یعنی اوج دورهٔ جنگ ایران و عراق به پایان رسـانده اسـت. زمانـی که التهاب جنـگ بر جامعه سـایه انداخته و تمامی امور کشـور برای دفاع از ارزشهای انقلاب اسلامی و پیروزی در این جنگ سـاماندهی شـده بـود. به‌عبارتی جنـگ گفتمان غالب بود. هنر نیز در ایـن دوران تحت‌تأثیر شـرایط جنگ قرار گرفته بود. نقاشان انقلابی که با فاصله کوتاهی از انقلاب با مسـئلهٔ جدیدی به اسـم جنگ روبه‌رو شـده بودند، کم‌کم به سـوی بیان مفاهیمـی کلی همچون جهـاد، ایثار، شـهادت، مقاومت می‌پردازنـد. با وجود این همچنـان نمادگرایی و رئالیسـم در قالب یـک ترکیب‌بندی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

روایی با کنار هم نشاندن چندین صحنه مختلف ادامه می‌یابد. 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 دربارهٔ سبک آثارش می‌نویسد: «اعتقاد به سبک از پیش تعیین‌شده در نقاشی ندارم کارهایم زمانی به سوررئال شبیه بود آرام‌آرام 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 تحت‌تأثیر 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: بی‌شك در هر رابطهٔ بینامتنی گونه‌ای از رابطهٔ بیناگفتمانی موجود است. این اصل که پیش از رابطهٔ بینامتنی وجود رابطهٔ بیناگفتمانی ضروری است غیر قابل انکار می‌باشد. بنابراین در خلق «به‌یاد شهیدان» و حتی پیش از آن رابطهٔ 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 رابطهٔ بیناگفتمانی بر روی برخی عناصر تأکید بیشتری دارد که به آنها اشاره می‌شود:

• بیناگفتمانهای هنری: یکی از مهمترین و شاید طبیعی‌ترین رابطهٔ برقرار شده همانا رابطه بیناهنری میان این دو اثر است. مؤلفان هردو اثر هنرمند هستند و این برگرفتگی یك برگرفتگی درون‌هنری 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 میکل‌آنژ داشته است، اشاره می‌کند. اثر میکل‌آنژ پیش‌متنی است تا این هنرمند ایرانی به تبیین احساسات خویش از یك حادثهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مسیحیت نیز می شـود. حضرت مریم و مصائب مسیح، بخشـی از فرهنگ ایشـان شـده اسـت. اما میـان برخی روایتها تفاوتهایی اسـت. تابلوی «به‌یاد شـهیدان» یکی از همین تفاوتها را آشـکار کرده اسـت. مسیحیان بر خلاف مسـلمانان بر این باورند که مسـیح مصلوب شـده است. یکی از مهمترین تفاوتهای میان این دو اثر از همین دو گونه باور متفاوت ناشی می‌شود. اثر زخم میخی که بر دستان مسـیح در اثر پییتاست در دست مسـیح «به‌یاد شهیدان» دیده نمی‌شود. تمایزی که میان واقع‌نمایی مسیح نسبت به حضرت مریم انجام شده اسـت نیز تأییدی بر زنده بودن مسیح و تأکیدی دیگر بر این تفاوت گفتمانهای دینی دارد. این موضوع بار دیگر با ذکر نام سـورهٔ نسـاء در تابلوی نقاشی که بیننده را به قرآن و موضوع مسیح در ان ارجاع می‌دهد به شکل صریح‌تر مشخص می‌گردد. 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 از گوشت 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 اشـکی برگونه سـنگی مریم چکید و فضای تیره خونین گشـت پایین تندیس فشنگی دیدم به جای صلیب، مسـیح من تنها دیگر مسـیح مصلوب گذشته نیست انسـانی است واقعی، فریادی اسـت از همه مظلومان، قربانیان و ستم دیدگان تاریخ»* (همان: ۸۹).

•زمان و فرهنگ: وجود گلوله در پای تصویر «به‌یاد شهیدان» اطلاعـات دیگری از ویژگیهای گفتمانـی این اثر می‌دهد که آنرا از گفتمان پییتا جدا می‌سازد. گلوله نماد جنگ است و با مراجعه به بافت اثر می‌توان به وضوح اعلام کرد نشان جنگ میان ایران و عراق است. بدین ترتیب می‌توان کل اثر «به‌یاد شهیدان» را از نو خوانش کرد. در همین رابطه می‌توان گفت که مسـیح نماد شـهیدان زندهٔ این جنگ و مریـم نماد تمام مادران دلسوختهٔ آنهاسـت که در عین تقدیم فرزندانشان، اشـکی سـرد بر گونه دارند. در پییتا عنصر مشخصی که بخواهد به زمان خودش ارجاع دهد نداریم و اثر یك اسطورهٔ دینی و یك واقعهٔ مذهبی نزد مسیحیان را بازگو می‌کند. البته با عناصری همچون نوع زبان کلامی و پوشـاك و به ویژه سبك هنرمند می‌توان به خوانش زمان‌مند اثر رسید اما این موضوع همچون گلوله در «به‌یاد شهیدان» هدفمند نیست. در نتیجـه رابطهٔ بیناگفتمانی نه تنهـا فقط کاتوزیان و اثر نقاشی‌اش را با میکل آنژ و اثرش در یك فرایند ترامتنی مرتبط می‌کنـد و رابطهٔ بیش‌متنی و بینامتنـی بین آن دو برقرار می کند بلکه سـبب دگرگونیهایی در دو اثر نیز می شود.

نتیجه

رابطهٔ میان بینامتنیت و بیناگفتمانی به عوامل متعددی بسـتگی دارد که مهم‌تریـن آن همانـا تعریـف ارائـه شده از آنهاسـت. زیرا بینامتنیت و بیناگفتمان دارای تعاریف گوناگونی اسـت که با توجه به آنها روابط میان این دو نیز مشخص و معیـن می‌شـود. از مطالـب بیان شـده می‌تـوان نتایج گوناگونـی گرفت کـه در ادامه بـه برخی از آنها اشـاره می‌شود:

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

• بیناگفتمانی می‌تواند از دیدگاهی ادامهٔ بینامتنیت در دورهٔ نوین یعنی پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم محسوب شود. دوره‌ای که در آن دیگر به متن همانند یك 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 پیکرهٔ مطالعاتی را کاوش می‌کند. به بیان دیگر، مطالعهٔ بیناگفتمانی قابلیت بیشتری برای مطالعهٔ سطح زیرین موضوع مطالعاتی دارد.

در پایان باید گفت گرچه بیناگفتمانی در یك فرایند زمانی و گسترش روش‌شناختی پس از بینامتنیت قرار می‌گیرد و برای شکل گیری از بینامتنیت بهره می‌برد اما این بدان معنا نیست که دیگر بینامتنیت اهمیت خود را از دست داده است. در یك 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 به‌کار گیری 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 بنگاههایی که از آنها حمایت می‌کنند دارند و اگر یك چیزهایی برای یك بنگاه در یك کشور دیگر اتفاق بیفتد، شما که می‌دونی، شما نمی‌توانید، آنها نمی‌توانند جنبهٔ بد قضیه را نشان بدهند. فکر نمی‌کنم. چون که داد آن بنگاه در خواهد آمد، مثل فریاد. می‌دانید، حمایت‌شان را قطع می‌کنند.

پژوهشگر: پس فکر می‌کنید ارتباطی وجود دارد.

بث: اوهووم.

پژوهشگر: بین صاحبان بنگاه‌های خبری و شاید آنچه آنها بر سر محتوا می‌آورند.

بث: آره، تقریباً مثل این است که بنگاه‌ها صاحب اخبارند، مثل اینکه آنها رئیس هستند و شما باید مطیع حرفهای رئیس باشید. کلاً می‌توان قضیه را این طوری دید» (فرکلاف، ۱۳۸۷ ۱۳۸).

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، گروه مترجمین، تهران، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها

کاتوزیان، مرتضی. (۱۳۷۷)، *برگزیدهٔ آثار استاد مرتضی کاتوزیان*، چاپ اول، تهران، یساولی.

لتس، رزا ماریا. (۱۳۸۶)، *تارخ هنر*، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز.

میلز، سارا. (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران نشر هزارهٔ سوم.

ون‌دایك، تئون‌ای. (۱۳۸۷)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*، از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی، گروه مترجمان، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

هارت، فردریك. (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا*، ویراستار هرمز ریاحی، چاپ اول، تهران، کتابسرای تندیس.

Cros, Edmomd. (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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تصویر وارونه
نظام نیمه نمادی و معنای مکانی: فراگفتمان

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

نظام نیمه‌نمادی در پی تبیین چگونگی سازماندهی معنا در گفتمانهاست. این نظام مبتنی بر همانندی بین طرح صورت بیان دنیای طبیعی (دالهای شکل‌گرفته به‌واسطهٔ دنیای بیرون) و طرح صورت محتوای زبانهای طبیعی (مدلولهای شکل گرفته به واسطه زبان) است. از این رو چنین نظامی توجه ویژه‌ای به مطالعهٔ گفتمانهای تصویری دارد. اما این توجه می‌تواند پنهان‌کنندهٔ برخی از مقاومتهایی باشد که بدون تضمین کارآیی نظام تحلیلی، امکان ارائهٔ 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، اثرگذاریهای انگیختهٔ متقابل دوطرح صورت و محتوا (طرحهای نشانه-معناشناختی زبان)، در رابطهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

سازماندهی گفتمان می‌تواند مبتنی بر همانندی بین دو طرح صورت و محتوا باشد که این امر نظامی نیمه‌نمادی[1] را به وجود می‌آورد. این نظام نیمه‌نمادی سبب توالی قاعده‌مند نظام‌های معنایی می‌گردد. از آنجایی که مقوله‌های توپولوژیک[2] (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، امّا اجازهٔ 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 کلّی راجع به معنای مکان از طریق بررسی تصویر وارونه پاسخ دهیم. با تبیین مفاهیمی مانند موضع‌گیری و جهت‌مداری خواهیم دید که معنا در این گونهٔ تصویری، با مفهوم «ژست زیبایی‌شناختی» هم‌پوشانی دارد. این امر، سلطه و اقتدار نحوه و شرایط تولید آثار هنری و اجتماعی بر متنیت را نشان می دهد. با تبیین پیچیدگیهای مربوط به شرایط معنای مکانی، آشکار می‌شود که بهره‌مندی از محتوا، نه تنها شکل‌گیری نظام نیمه‌نمادی را تضمین می‌کند، بلکه رابطهٔ نشانه-معنایی مستلزم تحقق نوعی «نظم معنایی» است که لااقل در مورد این تصاویر، بیش از هر چیز به تضاد صوری/ انتزاعی مرتبط است.

گرایش و گونه‌های تصویری

نظام تقلیدی (بازنمایانه) پیش از هر چیز از طریق همگون‌سازی مقوله‌های مکانی تصویر با 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 رابطهٔ یک واژه با واژهٔ دیگر توجه نشان می‌دهد، به رابطهٔ بین یک مقوله با مقولهٔ دیگر مرتبط می‌پردازد. به عنوان مثال «بالا» و «پایین» که هر دو متعلق به صورت بیان هستند، مقوله‌ای می باشند که با مقولهٔ دیگر متعلق به صورت محتوا یعنی «فرهنگ» و «طبیعت» مرتبط می‌شوند. این نوع ارتباط بین دو مقوله را نظام نیمه نمادی می نامند.

2. topologiques

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ایجاب می‌کند اما یک منظرهٔ طبیعت بر اساس الگوگیری از شکل خود طبیعت، مقوله‌سازی مکانی تابلو را به گونه‌ای افقی سامان می دهد. 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 صحه می‌گذارند و این امر تنها با رها شدن از شباهتها و نزدیکیهای بی‌وقفهٔ تصویری‌ای ممکن می‌شود که دلوز[3] و گاتاری[4] 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 مطالعهٔ چهره و منظره مرتبط است، بررسی اشکال و ابعاد نیز با مسئلهٔ مقوله‌سازی پیوند خورده است. امّا 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[5] یا گمبریچ[6] (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).

ادامهٔ توصیف روابط ویژهٔ 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 به‌عنوان 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 مرلوپونتی[7] به‌عنوان 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 دیدی‌هوبرمن[8] ارائه کرده است. در واقع، مشاهدهٔ حضور انسانی در مجسمهٔ مینی‌مالیستی به شرط اینکه شش پا ارتفاع داشته باشد[9]، 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[10] نیز در شمایل روسی مشاهده می‌کند. به این ترتیب برداری بودن یک اثر در ترکیب با معیار ارتفاع سبب می‌شود تا نظام زیبایی‌شناختی به نظام اخلاقی[11] 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 بازنمود تصویری قامت خودش. (Didi-Huberman, 1992)

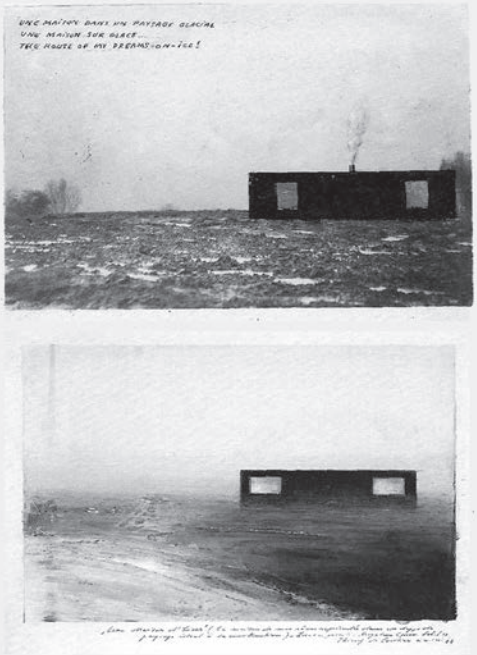
10. Leonid Ouspenski
11. éthique

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پرتره افقی

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[12] به نام «یک مرد، یک خانه و یک منظره»[13]، (تصویر ۱) به این بازی موضع‌دار و نظام ارزشی تن می‌دهد و خانهٔ مذکور تبدیل به شکلی افقی با ظاهر یک تابوت محو شده در فلاندر[14] می‌شود (۴).

گرایش بدن به سوی مرگ نیز با شدت بارزتری در آثار نقاش سمبولیست سوییسی، فردیناند هدلر[15]، تجلی می‌یابد. وی که نقاشیهایی از دوست بیمارش ولانتین[16] 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 برروی هم کاهش می‌یابند. به بیان دقیق‌تر یک دیالکتیک بین دو تابلوی نقاشی با ابعاد مشابه ایجاد می‌شود: «ولانتین در بستر مرگش»[17] و «دریاچه ژنو و رشته کوه من‌بلان»[18] (Goldberg, 2008: 108-111). در این تابلوها منحنی به سختی قابلِ رؤیتِ بدن متوفی که پاها و سرش اندکی بالا آمده‌اند، با باریکه‌ای که اندکی به راست مایل شده و منطبق 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 مبادلهٔ دیداری روبرو می شویم 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



تصویر ۱. مجموعه طراحیهای دو کوردیه

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، شاهدی بر همان نوع «افقی کردن بدن» هستند.
14. Flandres
15. Ferdinand Hodler (1853-1918)
16. Valentine
17. Valentine sur son lit de mort (1915), 65 X 81 cm

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اثر معنایی دیگری برتری دارد، بدن به موجب حضوری غیرمنتظره در حافظهٔ متنی ثبت می‌شود. در واقع معنای بیمارگونگی از کاربرد شکل بدن متوفی به‌عنوان شکلی افقی که ساختار بخش منظره و مبنای ساختاری تابلو است، ناشی می‌شود و همین اثر معنایی، تعیین‌کنندهٔ ابعاد هندسی تابلو نیز می‌باشد.
پیشنهادهای تجسمی دو کوردیه و هدلر به ارائهٔ طرح نظام نیمه‌نمادی ساده و کارآمدی می‌انجامد که به جهت‌مند بودن بدن مفهومی ارزشی می‌بخشد.

بدن عمودی ≠ بدن افقی
زندگی ≠ مرگ

جهت و نیروی جاذبه

این ملاحظات اولیه آشکار می‌سازند که مقولهٔ جهت نمی‌تواند مستقل از مسیری که نشانه‌معناشناسی دیداری از آن غافل مانده است، مورد بررسی قرار گیرد. بی‌شک چنین نتیجه‌گیری‌ای اصل اولیهٔ 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 چهرهٔ 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 همهٔ رشته‌هایی که به مطالعهٔ حوزه دیداری می‌پردازند، از روانشناسی گرفته تا علوم شناختی، زیبایی‌شناسی یا نشانه‌ـمعناشناسی، آن را پذیرفته‌اند[۱۹]. به عنوان مثال، کاسیرر[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 تعیین‌شده 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 جاذبهٔ بدن است»، می‌سازد. به باور وی حرکتهای ما «خود این مبارزه هستند» (Simmel, 2003 : 20).

مقوله‌های مکان شناسانه (توپولوژیک)

مسئله جاذبه می‌تواند با مفاهیم بالا و پایین مورد بررسی قرار گیرد. این مفاهیم توسط نویسندگانی 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 پیاژه 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

انسانی را ایجاد کرده است: تضاد بین بالا و پایین» (Lotman, 1999: 22). با وجود این مقولهٔ 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]، ولفلین (Wolfflin, 1982: 116-125) و شاپیرو[۲۶] است. آنها این عدم تقارن را در آثار دیداری متفاوت (نقاشی، مجسمه سه‌بُعدی سر درکلیساهای 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 تغییرشرایط نورپردازی یا بر هم 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 نقطهٔ 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 مقولهٔ 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 حوزهٔ 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 روساخت 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.

آشکار ساختن کلیشه‌ها

این مفاهیم که مورد تأیید اکثر نظریه‌پردازان هستند، کاملاً شناخته شده‌اند و تردید در مورد آنها حاصلی جز سردرگمی هنگام تحلیل نشانه ـ معنا، برای دریافت معنای مکانی ندارد. آنچه ما را در مطالعهٔ معنای پرترهٔ وارونه هدایت می کند، دغدغهٔ ایجاد ارتباط بین حوزهٔ تصویر و حوزهٔ مکان است.

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

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمی‌آید(معنا طبیعی شـده اسـت). افزون بـر این به نظر می‌رسـد که در نظر گرفتن نیروی جاذبه، تفکر را در یک کلیشهٔ دیداری قرار می‌دهد که مانع پویایی معنا می شود. از آنجا که این کلیشـه بی‌شك توجهی را به‌خود معطوف نمی‌سـازد[۳۱]، تنهـا بـا متضاد آنهـا می‌توان بـه دریافت معنایشـان پرداخت، یعنی می‌توان با پرترهٔ وارونه که از برهانی خلف اسـتفاده می کند، کلیشه را تعریف کرد. در ایـن مورد، اگر هنرمندانی چون ماکـس بکمان[۳۲]، بروس نیومـن[۳۳]، گلن براون[۳۴] یا گئـورگ بازلیتس[۳۵] به بازتولید پرتره با اسـتفاده از کارکردهای فرهنگـی نپرداخته وبه توسـعهٔ نقـش نگارگونـهٔ آن در طول قرن بیسـت همت نمی‌کردند، دسـتاوردهای اولیهٔ پرتـره اهمیت خود را از دسـت می‌داد.[۳۶] ویژگی الزاماً «چنـد صدایی»[۳۷] این نقش و نگارهـا که دارای شـکلهای گوناگونی هسـتند ما را با خطر محدود سـازی فضـای پرتره به دو دنیای نشـانه-معناشناختی‌مواجه می کند.

پرتـرهٔ وارونه می‌تواند نمایش بازنمود تصویری باشـد که سـر در پایین قرار گرفته است و به تصویر یک شهید اشـاره داشته باشـد. همان‌طور که در شـمایل سن پییر مقـدس[۳۸] و مصلوب می‌بینیـم. در این مـورد، برقراری رابطهٔ نشـانه-معنایی با مشکلی دوگانه مواجه می‌شود. اولین مشـکل، عـدم امکان عبور از تضاد مرگ/زندگی اسـت، آن‌گونـه کـه افقـی کـردن ایـن تضـاد را برای بازسـازی یک اثـر معنایی دردناک آشـکار می‌کنـد: کدام مقولـهٔ محتوایی می‌تواند رنج مربوط به شـهادت را آن‌گونه که باید نشان دهد؟ امّا مشکل دومی نیز پدیدار می‌شود، زیرا مقولهٔ شادی ≠ غم را نمی‌توان به‌عنوان طرح محتوا (مدلول) برای مقولهٔ رو بـه بالا ≠ رو به پاییـن، به عنوان طرح صورت (دال)، به کار برد، چرا که غم می‌تواند قطعاً مشخصهٔ چهرهٔ رو به پایین باشد، امّا شادی متناسب با پرترهٔ رو به بالا نیست، مگـر در تقابل با پرترهٔ رو به پاییـن (تصویر وارونه می توانسـت در حالت عادی قـرار گیرد).خلاصه آنکه تمام مشکل ناشی از این می شود که ما تصویری را که سرش در پایین قرار دارد با محتوای آن مرتبط می دانیم.

کارکـرد نگارگونهٔ پرتره، تصویر وارونه را به‌عنوان یک فراگفتان جلوه می‌دهد، تصویری که به گفتمانی در مورد خـود پرتره یا به‌طور کلی تابلو تبدیل می‌گردد. بی‌شـک خاص‌تریـن مورد، تابلوی گلن براون اسـت (تصویر ۲) که یـک پرتره معروف از فراگنار[۳۹]را وارونه می سـازد. کودک نمایش داده شـده هیچ‌گاه سـر در پایین نداشـته اسـت و هیچ سند دیداری که بتواند با تغییر شکل خطوط صورت این کودک، انحراف قدرت جاذبه را تأیید کند، در دست نیست. تابلو بیشـتر درصدد نشان دادن چگونگی شکل گیری من دوم پرتره است نه نشان دادن شخصیتی کامـلاً متفـاوت. عـلاوه بر این، تفسیرهایی از این قبیل به آثار دیگر براون نیز قابل تعمیم اسـت و ایـن هنرمند در آنهـا بـا روی‌آوردی

۳۱. در این باره نك: 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 چنـد صدایـی اسـت، عنصـری از یـک ملـودی کـه در توسـعه یـک ملـودی دیگـر نقـش دارد و عامـل تـوازن اسـت» (Deleuze, 1991: 180)

38. Saint-Pierre

39. Fragonard

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خـاص، شـاهکارهای مختلفی از نقاشـیهای خـود را با تغییرات شمایلی و متنی ارائه می‌دهد. این امر با آمیختن «شـیوه‌های» هنری مختلـف و با بازی ابتـذال[۴۰] فرهنگی تحقـق می‌یابد. بـه این ترتیـب، همانند اتوپرتـره‌ای[۴۱] از رامبرانـد، پرتره‌های «بازپردازی» شـده توسـط براون می‌توانند از جعبه شـکلاتی ناشـی شـوند یا مانند پرتره اوارپاچ[۴۲]، به تغییر شکل نرم‌افزاری پردازش تصویر تن داده، سـپس دوباره به تصویر کشیده شوند (۵). به این معنا، وارونگی، کارکردی ارزشی دارد و به پرسشگری از ارزشهای تاریخ هنر مربوط می‌شود.

در هـر حـال مثـال بـراون تفسـیرهای متعـددی را برمی‌انگیـزد. ابتـدا می‌توان بـه این نکته اشـاره کرد که تثبیت تصویر در مسیر رو به پایین دارای ارزش معنایی محدودتـری نسـبت به خود وارونگی اسـت. بـه عبارت دیگر، متنیت یک صحنه راهبردی ویژه را می‌طلبد و ما را به سرچشـمهٔ تولید هنری ارجاع می‌دهد. به‌ویژه، این که صحنهٔ گفتمانی خاص، ژسـت را با عناصر دیگری تلفیق نموده، با اسـتفاده از «ژستهای» ارزشی دیگری کوشش می‌کند تا این پرتره‌ها را به دورترین نقطه از خود سـوق دهد.

عکسـی از روزنامه لوموند[۴۳] کـه در آن تصویر خانواده سـلطنتی وارونـه تصویـر شـده یادآور همـان مطالب است؛ نه تنها اگر پادشاه یا ملکه اسـپانیا وارونه یا سر به پایین باشند کم اهمیت‌تر از خود ژست وارونگی است، بلکه به‌خصوص، این ژست ارزشـی به ژست ارزشی دیگری که حکایت از سوزاندن پرتره‌های پادشـاهان می‌شـود، شـباهت زیـادی دارد. چنین مثالهایی آشـکار می‌سـازد که اهمیت بـالا و پایین ناشـی از کارکـرد ارجاعی آنهاسـت. چنیـن ارجاعـی فاصلهٔ نسـبتاً به هنجاری را که معنـا را منجمـد می‌کند، به نمایـش در مـی‌آورد. با



تصویر ۲. پرتره فرانکار، اثر گئن براون

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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

ایجاد فضایی تنشی بین دو وقوع متنی ـ متن تصویری بازپردازی شده و متن تصویری سنتی به انجماد در آمده، ـ وارونگی سبب به جریان افتادن معنا و تضمین حضور زندهٔ آن می‌شود. بنابراین، فضای تنشی و جریان زندهٔ معنا، (در مقایسه با معناهای مقرر و از پیش تعیین‌شده)، اهمیت بیشتری نسبت به واژه‌های حوزهٔ مقوله‌های مکان شناسانه (بالا و پایین) دارند.

از متنیت تا تولید گفتمانی

وارونگی تصویری با دامنهٔ فراگفتمانی که دارد ،جالب توجه است؛ به‌ویژه اگر از سطح متنیت که صرفاً نشان‌دهندهٔ اختلاف وقوع متنی با هنجارهای گونهٔ پرتره است، عبور کنیم و وارونگی را به تولید گفتمان هنری مرتبط سازیم. با این تلقی، موقعیت گفتمانی و کنش هنری هنرمند را می‌توان آن‌چنان که گرمس باور دارد به «ژستی زیبا» (Greimas, 1993: 21-35) تعبیر نمود؛ چرا که تولید هنری فردی که همان وارونه‌سازی تصویری است منجر به خلق مجدد رابطهٔ نشانه ـ معنایی می‌شود و در تقابل با تولید هنری جمعی که کارکردی کلیشه‌ای دارد، قرار می‌گیرد. به عقیدهٔ گرمس توجه نشانه ـ معناشناسی دیداری به آنچه که می‌توان آن را «حادثهٔ عظیم نشانه ـ معناشناختی» و منشأ اصلی آن را ژست زیبا نامید، پدیدآورندهٔ برخی تغییرات معرفت‌شناختی است. ژست زیبا ضابطه‌های مربوط به بعضی موضوعهای مورد توجه گرمس یعنی «اصول گفتمانی» را منسوخ می‌کند[۴۴]. با وجود این باید افزود که ژست زیبا با عینیت یافتن در گفتمان دیداری، ارتباط بین اخلاق و زیبایی‌شناسی را به واضح‌ترین شکل بازسازی می‌کند. در واقع ژست زیبا یک «نمایش بیناذهنی» (Ibid: 31) کاملی است که گفته‌پرداز 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 واقعهٔ از پیش آشنا را نشان می‌دهد. بدین‌سان ژست زیبا هنجار مکان شناسانه را به تعلیق درمی‌آورد و ارزشهای به کار گرفته شده را انکار می‌نماید. این امر شکل‌گیری نظام ارزشی جدید و حرکت رو به جلوی آن را تضمین می‌کند. با این حال، این مخاطب است که باید از بیان جدید بهره جوید و آن را مفهوم‌سازی نموده، معنا را دوباره سامان دهد. در این حالت، گفته‌پرداز خود را ملزم به گردآوری شرایط انشعاب معنایی می‌داند و گفتمان جدیدی را پدید می‌آورد که مخاطب را به بازتوزیع ارزشها با بهره‌مندی از آزادی تفسیر فرامی‌خواند. بنابراین وارونگی تصویر، روگردانی از معنای مقرر و منجمد است؛ به طور دقیق‌تر، یک ابداع به شیوهٔ نفی است که کلیشه‌ای بی‌نام[۴۵] را با گنجاندن در تضادی مقوله‌ای مبتنی بر نفی تعریف می‌کند. «کلیشه سر در بالا» با نفی خود فراخوانده می‌شود. در نتیجه وارونگی اجازه می‌دهد که به آنچه که

. به این ترتیب احتمالاً معیار نمودی در بعضی مطالعات نشانه ـ معناشناختی کارآیی خود را از دست می‌دهد.

. چهره وارونه غالباً به عنوان یک «وارونگی» یا یک «دنیای وارونه» توصیف شده است، در حالی که کلیشه، هیچگاه مشاهده نشده و نامی ندارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، کلیشهٔ تصویری از معنا تهی می‌شود تا دوباره معناسازی شود. تصویر جدید در صدد است تا با خلق معناهای جدید، با دوباره هدایت کردن معنا به‌وسیلهٔ 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 رابطهٔ نشانه ـ معنایی کفایت می‌کند. کدام نظام نیمه نمادی 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 درصدد تطابق مقوله‌های صورت و محتوا نیستیم، بلکه بیشتر درصدد تغییر وزن هر یک از سطوح بیان هستیم. نشانه ـ معناشناس در واقع کارکرد معنایی حرکت زیبا را به یک عدم تقارن دو سطح بیان رابطهٔ نشانه ـ معنایی پیوند می‌دهد. وقتی‌که 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 اجازهٔ گسترش حداکثری را به سطح محتوا (مدلول) می‌دهد، بنا شده است. به این ترتیب، ایجاد رابطهٔ نشانه‌ـمعنایی 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، به‌عنوان 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 می برد.

ژست زیبا و جامعه شناسی

اگر چه کارکرد ارزشی ژست زیبا به وضوح قابل مشاهده است، اما 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. امّا 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 درصدد است تا با بیرون کشیدن مؤلفهٔ ارزشی این شکل حاکم، آن را مشخصاً به عنوان یک ایدئولوژی توصیف نماید.

مشاهدهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و ارائهٔ مؤلفهٔ 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 صحنهٔ 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 به‌منزلهٔ هشداری به مخاطب است و او را در جهت وارونه نمودن معنای یک دنیای وارونه برمی‌انگیزد.

از هنر صوری تا هنر انتزاعی

اگر چه این آثار توصیف ژست زیبا به‌عنوان محرک ارزشی را امکان پذیر می‌سازند، اما چنین نتیجه‌ای 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 تجزیهٔ 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 پهلو گذاشته شده بود دید[۵۱]. طبق این روایت معروف که صحنهٔ اسطوره‌ای اولین نقاشی آبرنگ انتزاعی را توضیح می‌دهد این تابلو که «شکلها و رنگها» را یک جا جمع می‌کرد، ناگهان «زیبایی وصف ناپذیری» 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 نقشهای صوری نمی‌شود، چرا که پرترهٔ برگردانده شده انسان یا حیوان هم

46. Tod, 1938

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

48. Claude Gandelman

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 پرترهٔ وارونه شکل گرفته است، به عنوان شباهت خود به خود، نداریم (۷). با وجود این تصویر وارونه بازلیتس طبق گفتهٔ او «در خود رویداد تجسمی از خود فاصله گرفته است» (Ibid) و به این ترتیب قابل توصیف به واژهٔ پیچیده‌ای است که فضای تنشی بین هنر تصویری و هنر انتزاعی را تشدید می‌کند. بدین‌سان، وارونه‌سازی موقعیت بینابینی را میان هنر صوری و هنر انتزاعی فراهم می‌سازد و فاصلهٔ 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 بینندهٔ 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



تصویر ۳. اثر ماکس کلمان

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

این گفتار بی‌شک به تفاوتهای ظریف بسیاری که به ویژگیهای مکانی و روایی تابلوها و گونه‌ها بر می‌گردد، مرتبط است، امّا 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 تجربهٔ 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 تفضیل این حکایت نک: (Roque, 2003) برای شناخت آغاز هنر انتزاعی، نک: (Seuphor, 1949)

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

نتیجه گیری

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 رابطهٔ 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 رابطهٔ بین طرح صورت و طرح محتوا را بر هم می‌زند. نظام نیمه‌نمادی که به‌واسطهٔ 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 درنهایت تحرک ارزشی را به عهدهٔ بینندهٔ ناظر می‌گذارد.

پی‌نوشتها

(۱). استویچیتا خاطر نشان می‌سازد که بنیان نهادن تابلو در اواخر دوره رنسانس به نوعی با روند مستقل شدن گونه ها تقارن دارد. منظره ایجاد شده، پیش از شکل فعلی آن، یک زمینه با یک پنجره بریده شده بود که به آن شخصیتهایی در عقب وگاهی یک طبیعت مرده در جلو اضافه می‌شد. در این مورد نك: (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 است. کیمیا را یافته‌ام. نقاشی در تغییر رویهٔ نقشها 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 .(Wölfflin, 1982: 125)

56. grotesques

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خیلی نزدیک دیده می‌شود و بدون هیچ زمینه‌ای که آن را متمایز کند، دیگر یک بدن زنده نیست بلکه یک تودهٔ 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). نك:

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 نك: (Beyaert, 2005: 69-79).

(۵). برای تحلیلی عمیق تر از اثر براون، نك:

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 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 گوشهٔ لبها با توجه به حرکتشان به سمت بالا یا پایین دربردارندهٔ معناهای متفاوتی هستند» (Odile, 1996: 138-139).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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'h*iver. 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.

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Lhote, André. (1999)-1985, *Traités du paysage et de la figure*, Paris, Grasset.
Lotman. (1999), *La sémiosphère*, 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), *Psychalanlyse 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تحلیـل انتقـادی گفتمـان فیلـم «روسـری آبـی»

فرزان سجودی
استادیار دانشگاه هنر
fsojoodi@yahoo.com
فاطمه احمدی
کارشناس‌ارشدزبان‌شناسی
Ahmadi_fateme@yahoo.com

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

هدف اصلی این مقاله، بررسی تحلیل انتقادی گفتمان[1] فیلم روسری آبی، ساخته سینماگر مؤلف ایرانی، رخشان بنی‌اعتماد، است. در راستای پاسخ به پرسشهایی همچون نظام مردسالارانه، به مثابه یک گفتمان[2]، چه نظام معنایی بصری را ایجاد کرده است؟ این نظام در بطن خود دربرگیرندهٔ 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 یک‌سو 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[3] و دستور نظام‌مند نقش‌گرای هلیدی[4] انجام شده است. به نظر می‌رسد که با وجود تأکید همیشگی بر زن‌محور بودن سینمایی که مؤلف در آن زن است، به دلیل انتقال بی‌واسطهٔ سلطهٔ[5] سنتهای 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۱. مقدمه: گفتمان و نابرابری اجتماعی

در تحلیل گفتمان انتقادی، فرض بر این است که زبان، آن آیینه شفافی نیست که حقایق را به تمامی باز می‌نمایاند بلکه شیشهٔ ماتی است که حقایق را معوج و تحریف‌شده نمایش می‌دهد و این تحریف و چگونگی رخداد آن، برآمده از اعمال قدرت[1] 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، 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 زبان‌می‌شود.

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 اصولا، فرهنگ مردسالار، «زن» و ماهیت خاص او را پدید آورده است تا بتواند به سلطهٔ[2] گفتمان مردانه تداوم ببخشد (باقری، ۱۳۸۲ ۸۰). براین اساس و متأثر از تلقی فوکو[3] تحلیل گفتمان جنسیت، در واقع گونه ای تبارشناسی[4] 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۲. مطالعات جنسیتی گفتمان

سارا میلز[5] با تأکید بر نگاه فوکو به گفتمان، معتقد است که ساخت گفتمان به‌واسطه مفاهیم و دیدگاههای منظم، چگونگی فکر و عمل کردن در درون یک بافت مشخص و همچنین به‌واسطهٔ 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 بیندیشد و درباره دیگران چگونه قضاوت کند و همه این امور در ارتباط با قدرت است که معنی می‌یابد. فلاسفه در بحث از ماهیت آدمی، به‌عنوان 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 صحنهٔ اندیشه و تأمل فلسفی خارج می‌ساخته است» (باقری، ۱۳۸۲، ۶۸). حتی عقلانیت، که ظاهراً، مفهومی بی‌طرف و خنثی است، دارای تاریخی مشحون از غلبهٔ عقل مذکر است (لوید، ۱۳۸۱).

بودایین دو دلیل عمدهٔ 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 دههٔ 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[6] (۱۹۸۶) و دبورا کمرون[7] (۱۹۹۲) نیز تفاوتهای گفتار زنان و مردان را مورد بررسی قرار داده‌اند؛ این مطالعات به نوشته‌های لیکاف[8] (۱۹۷۵) و آتو یسپرسن[9] (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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 لبیهان، ۱۳۸۳ ۶۹ ۶۵). در چنین مواردی، زبان زنان، گونهٔ 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)

ون دایک[10] 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 زمرهٔ بهترین تحقیقاتی به شمار آورد که در زمینه تحلیل گفتمان انتقادی و در ارتباط با جنسیت انجام شده اند (Van Dijk, 1998: 358)

۳. جنسیت به‌مثابه ابزار سلطه

زنان به دلیل مراقبت دائمی گفتمان غالب از آنها، تدریجاً به موجوداتی تبدیل می‌شوند که خود سلطهٔ 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 (ابازری، ۱۳۸۳ ۱۹۴).

دانون معتقد است که به دلیل سیطرهٔ 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 ۱۴۳و۱۴۶).

ساختارهای کلان اجتماعی مانند مردسالاری به زنان اجازه نمی‌دهد

10. T.Van Dijk

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در کنـش متقابـل اجتماعـی به گونـه‌ای برابـر و همانند شـرکت کنند. زنـان به گونـه‌ای اجتماعی می‌شـوند که خودشان را از چشم مردها ببینند.

۴. فرکلاف و تحلیل گفتمان انتقادی

«تحلیـل انتقـادی گفتمان را شـاید بتوان مرحله سـوم پیشرفت تحلیل گفتمـان در حـوزهٔ زبان‌شناسـی دانسـت. ایـن نگـرش تحـت تأثیر تحولاتـی کـه خـارج از حـوزهٔ زبان‌شناسـی در دهـهٔ شـصت و عمدتـاً در دهـهٔ هفتاد میـلادی در حـال وقـوع بود و بـا تکیه بر زبان‌شناسـی نقش‌گـرا بـه بافت معنایـی گسـترده‌تر بخشـید و برای دسـتیابی بـه تبیینـی عمیق‌تـر بـرای کاربـرد زبـان، مفهـوم بافـت را بـه کل حـوزه اجتمـاع تعمیـم داد» (سلطانی، ۱۳۸۷ ۱۰۲). فرکلاف واژهٔ انتقادی را مربوط بـه آن دسـته از مطالعاتی می‌داند که هدفشـان آشـکار ساختن ارتباطاتی است که از چشم افراد جامعه دور نگه داشته شده‌اند، مثل روابط میان زبان، قدرت و ایدئولوژی (Fairclough, 1989: 69). گفتمـان از دیـد او، کارکردی اجتماعـی دارد و در بازسـازی سـاختارهای اجتماعـی دخیل اسـت. سـه عنصـر اصلـی گفتمـان در الگویی که فـرکلاف بـرای تحلیـل گفتمـان، ارائـه می‌دهـد عبارت اسـت از: متـن، کنـش گفتمانـی و کنـش اجتماعـی (Fairclough, 1995: 56)

فـرکلاف، در بخـش تحلیـل متن از دسـتور نقش‌گرای نظام‌مند[11] مایکل هلیدی استفاده می‌کند تا کارکردهای معنایی هر جمله را در ارتباط با متن دریابد. در دسـتور هلیدی، تمام زبان‌ها براسـاس سـه فرانقش[12] عمده عمل می‌کننـد و هـر جملـه دارای سـه لایـهٔ معنایی اسـت که عبارت‌انـد از: فرانقـش بینافـردی[13]، فرانقـش متنـی[14] و فرانقـش تجربی[15] (Thampson, 2004: 38). در این مقاله بـا توجه به اهمیت جملات در تعییـن نابرابری در روابط جنسیتی، به فرانقش بینافردی پرداخته می‌شود.

۵-۱. بررسی کلی فیلمنامه

۵-۱-۱. داستان فیلم

«رسول رحمانی»، مالک یک مزرعهٔ گوجه‌فرنگی است و کارخانه‌ای هم در کنار آن دارد. او چند سال پیش همسرش را از دسـت داده است و سـه دختر دارد کـه محبوب‌ترین آنها در خـارج از ایران زندگی می‌کند. دو دختر دیگر و شـوهر و فرزندانشـان، 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 سرپرسـتی خانوادهٔ خـود را بـه عهده دارد. مـادر نوبر معتاد اسـت و برادر نوجوان او نیز، به ناچار وارد جریان خرید و فروش مواد مخدر می‌شود. رسـول که از شرایط سخت زندگی نوبر آگاه می‌شـود، سعی می‌کند به زندگی نوبر سر و سامان بدهد. برادرش را با ضمانـت، آزاد می‌کند و خانه‌ای هم برایشان فراهم می‌کند. رسول سعی می‌کنـد نوبر را شـوهر دهد اما نوبر نمی‌پذیـرد. در این میان رسـول هم

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـه او ابـراز علاقه می‌کند و پیشـنهاد می‌دهـد که پنهانی ازدواج کننـد و نوبـر هـم می‌پذیـرد. از این بـه بعد نوبر از کار در مزرعـه منع می‌شـود و پـس از آن که دختران رسـول از ازدواج پنهانی او و پدرشـان مطلع می‌شوند، مانع حضور او در خانهٔ پدری می‌شـوند. رسول زندگی مرفه و اموالش را رها می‌کند و با ترک خانواده می‌رود تا با نوبر زندگی کند[۱۶]

۵-۱-۲. 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 اسـت زنان و مردان بسیاری به عنوان کارگـر در فیلم حضور دارند. زنان هـم پابه‌پای مردانی کـه در کارخانـه کار می‌کننـد، در مزرعـه گوجه‌فرنگی می‌چینند و کارگران رسول رحمانی محسوب می‌شوند. بنابراین، براسـاس شـمار زنان یا مردان نمی‌توان گفت حضور فیزیکی کدام یك بیشتر است. در نتیجه، نمی‌توان تعداد شـخصیتهای زن یا مرد را متضمن معنایی خاصی به نفع یک جنسیت دانست.

۵-۱-۳. کنشهای گفتمانی

کنشـهای اصلی و عینی فیلمنامه، فـارغ از گفتمانی بودن یـا نبودنشـان، در ایـن جا فهرسـت می‌شـوند. شـمار کنشـهای هر فرد، صرف‌نظر از نوع آنهـا (اغلب زنانه یا مردانه بودن هر یک) نشـان‌دهندهٔ میـزان فعال بودن هر شـخصیت اسـت و به‌ویژه میزان اهمیت شخصیت را در نظر مؤلف یا نویسـنده تعیین می‌کند. جدول شـمارهٔ ۱، تعداد کنشـهای هر یک از شخصیتها را آشکار می‌سازد. شـواهد نشـان‌دهندهٔ این نکته اسـت که میزان کنشـهای رسول رحمانی، ۱۹۸ مورد است و شخصیت زن مقابل یعنی نوبر کردانی، شـخصیت بسـیار فعال‌تری اسـت؛ کنشـهای شـخصیتهای مـرد نیـز در مجموع نسـبت به شـخصیتهای زن، بیشتر اسـت و زنان منفعل‌تر تصویر شده‌اند.

۱۶. برای اطلاعات بیشتر راجع‌به فیلم‌شناسی نك:
www sourehcinema com

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نام شخصیت	فراوانی کنش	درصد
رسول رحمانی	۴۹	۱۹،۸
نوبر کردانی	۳۵	۱۴،۱
اصغر	۳۴	۱۳،۷
کبوتر	۲۳	۹،۳
انسی	۲۱	۸،۵
فرهاد	۷	۲،۸
فروغ	۱۱	۴،۴
عباس	۱۳	۵،۲
افتخار	۳	۱،۲
مادر نوبر	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

جدول ۱. تعداد کنشهای هر شخصیت در فیلم روسری آبی

۵-۱-۴. 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 شمارهٔ 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 بریدن گوسفند: (رحیم)
- رانندگی ماشین: (رسول، اصغر)
- انتخاب کارگرها، نظارت بر انجام درست کارها در کارخانه: (اصغر، رسول، کبوتر)
- 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: (نوبر، کبوتر، فروغ، انسی، زهرا)
- نگهداری از بچه‌ها: (نوبر، افتخار، انسی، فروغ، مادر نوبر، فرهاد)
- ابراز نگرانی: (انسی، فروغ، افتخار، مادر نوبر، نوبر، صنوبر، اصغر)
- زمینه‌سازی ازدواج افراد مجرد: (خانم اخباری)
- تجمل‌گرایی: (فروغ و انسی در صحبت با پدر، برگزاری مراسم سالگرد با تأکید روی چینی گل‌سرخی، برگزاری جلسه پادرمیانی، برگزاری مهمانی سلامتی)
- کتک زدن: (نوبر، انسی، کبوتر)
- غش کردن: (فروغ)
- حمله عصبی: (رسول)
- صحبت از پول: (رسول با نوبر، عباس با رسول،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عباس با نوبر)

•دروغ گفتن: (عباس دربارهٔ نبودنش در خانه، اصغر دربارهٔ رسول، رسول دربارهٔ کار)

در ادامه به‌عنوان 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 می‌کنند.

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 به‌خاطر نگرانیهای مکررش برای پدر، ملاقات صبح‌هنگام با پدر پس از نیامدن او به مهمانی، اقامت شبانه در خانهٔ پدر به خاطر نگرانی از نبودن او، نگرانی از نیامدن پدر از بیمارستان.

فروغ: ملاقات صبح‌هنگام 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 به‌خاطر 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 دربارهٔ 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 به‌شمار می‌رود و بر همین اساس هیچ زنی در فیلم رانندگی نمی‌کند، حتی دختران رسول که تمکن مالی دارند و متعلق به طبقهٔ بالای اجتماع هستند.

جدول ۲ کنشهای گفتمانی زنانه و مردانه در فیلم روسری آبی

نوع کنش	مردان	درصد	زنان	درصد
انجام کارهای فیزیکی سنگین	۱۵	۳۴,۱	۲	۲,۸
سر بریدن 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
تجمل‌گرایی	۰	۰	۶	۸,۷
ابراز نگرانی	۴	۹,۱	۲۳	۳۳,۳
نگهداری از بچه‌ها	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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 طبقهٔ 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) اذیتت می‌کنه؟

افتخار: کاش اذیتم 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: اگه 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. بررسی گفتمانی متن فیلمنامه

۵-۲-۱. معرفی واحد تحلیلی

واحد تحلیل درتحلیل گفتمان متن، فراتر از کلمه است که برحسب 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 نقش‌گرای 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 دربرگیرندهٔ 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 به‌عنوان 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

(رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳).

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

۵-۲-۲-۱. اشاره، خطاب، نسبت‌دهی

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

همان‌گونه که در جدول شمارهٔ ۳ می‌توان دید، فارغ از جنسیت افراد، خانواده رسول رحمانی به‌واسطهٔ 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 به‌گونه‌ای توهین‌آمیز، مورد خطاب قرار می‌گیرند. در طبقه فرودست نیز، با وجود اینکه هیچ‌یک 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 تعابیر 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 ناخوداگاه 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؛ به‌نظر 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 رابطهٔ 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 ومادرش دربارهٔ 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؛ به‌عنوان نمونه به گفتگوهای انسی و فرهاد توجه کنید:

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فرد	نوبرکردانی	انسی	فروغ	افتخار	کبوتر	زهرا	رسول‌رحمانی	عباس	فرهاد	اصغر	رحیم
رسول رحمانی	کردانی/ دختره/ نوبر/ نوبرکردانی خانوم/بچه	شیطون/ انسی‌خانوم/	فروغ/فروغ خانوم/خانوم	افتخارم/ افتخار	قدرت/ کبوتر	-	رسول رحمانی	عباس‌آقا	فرهاد خان	اصغر/ اصغرآقا	رحیم
عباس	جانم	-	-	افتخارجان/ افتخار	-	-	آقاجون/ عباس	-	-	-	-
فرهاد	-	خانوم/ بچه ننه/عزیز دردونه	خانوم	-	-	-	آقا جون	-	-	-	-
اصغر	دختره/ کردانی/ نوبر	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 آقا۳/ آقا رسول رحمانی/ آقا	-	-	اصغرآقا	-
نوبر کردانی	-	-	-	-	قدرت/ کبوتر	زهرا	آقا/رسول/ آقا رسول	-	-	-	-
انسی	دختره/کردانی/ نوبر/دخترهٔ غربتی	-	-	عزیز بابا	قدرت‌جان	زهرا	آقا جون/ بابای بدقول/ بابا جونم/ بابا	عباس آقا	فرهاد	اصغر مارمولک/	-
فروغ	-	-	-	-	-	زهرا	آقاجون	عباس	فرهاد خان	اصغرآقا	-
افتخار	-	-	-	-	-	-	بابایی/ آقاجون	-	-	اصغرآقا	-
کبوتر	دختر جان	خانوم جان	-	-	-	زهرا جان	آقا	-	-	اصغرآقا اصغر	رحیم نمکی

جدول۲. خطابها و اشاره‌ها در فیلم دوسری آبی

انسی: نمی‌دونم.

فرهاد: [با پوزخند] نمی‌دونم. چیو نمی‌دونی؟ [پرخاش] همه کارات افراطه خانوم...».

***

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

انسی: بچه رو کجا می‌بری؟».

در هر دو سطح اجتماعی، در گفتگوی میان زنان و مردان، از جانب مردان نوعی اعمال سلطه دیده می‌شود. نمونه‌ای از گفتگوی اصغر و کبوتر:

« نوبر: حال کی شیرینی می‌دی؟

کبوتر: به من باشه همین فردا... اما اصغرآقا می‌گه حالا تا هفته دیگه...».

گفتگوی زیر نشان می‌دهد نوع برخورد ذکر شده، تنها

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منحصر بـه طبقهٔ اجتماعـی خاصی نیسـت، بلکه بیانگر نگرش جنسیتی و مردسالارانهٔ شخصیتهای مرد گفتمان فیلم روسری آبی است.

«رسـول [به دامادانش]: تقصیر شماهاست که زناتونو این قد لوس و ننر بار می‌آرین.

عباس: آره واقعاً، آقاجون».

۵-۲-۲-۲. بررسـی وجـوه فرانقـش بینافـردی در متن فیلمنامه

فرانقـش بینافـردی، همان‌گونـه که در بخش پیشـین ذکر شـد، به کارکرد و قابلیت زبان در ارتبـاط بین افراد توجه دارد. به‌عنوان مثال بر مبنای تعداد جملات (بندهای) امری، که نشـان‌دهندهٔ قدرت گوینده اسـت، می‌تـوان دریافت که از دیـدگاه نویسـندهٔ فیلمنامه، کدام شـخصیت فیلم با چه جنسیتی قدرت بیشتری دارد. در این بخش، کارکرد وجوه مختلف جمله‌ها، به دلیل آنکه نشـان‌دهندهٔ اقتدار گوینده و برتری او نسبت به شنونده است، از میان سایر کارکردهای فرانقش بینافردی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

جدول۴. وجه بندها در گفتگوهای زنان فیلم روسری آبی

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	-

جدول۵. وجه بندها در گفتگوهای مردان فیلم روسری آبی

مردان / وجوه	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	-	-

همان‌گونـه که در جدولهای شـمارهٔ ۴ و ۵ می‌توان دید، بیشترین تعداد بند امری متعلق به رسول رحمانی است؛ ۴۸ بند. از میان زنان، بیشـترین میزان بند امری (۲۲بند) از آن انسی دختر رسول است. نکتهٔ قابل توجه در اینجا، فراوانی بندهای امری انسـی نسـبت به سـایر مردان، به جز پدر اسـت؛ ایـن آمار تأثیـر طبقهٔ اجتماعـی را تا حد زیادی نشـان می‌دهـد. تعداد بندهای امـری نوبر نیز در میان زنان قابل توجه است (هر چند این جملات بیشتر در روابط او با خواهر و برادر کوچک‌ترش ادا شده است).

سـایر وجوه (پرسشـی، ندایـی و خبری هـم) در تحلیل پردازش شـخصیتها، بسـیار کارآمد است. مثلاً از تعداد زیاد جملات ندایی کبوتر و انسـی در میان زنان و اصغر و رسـول در میان مردان می‌توان نتیجه گرفت شخصیت آنها در راسـتای سـپردن مسـئولیت کارها به دیگران و به عبارت دیگـر مدیریت امور خانه، مزرعـه یا کارخانه شـکل گرفته است. از این رو این افراد پیوسته دیگران را

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مورد خطاب قرار می‌دهند. تعداد بندهای خبری، همچون بندهای امری، به مراتب در میان مردان بیشتر است؛ این نکته تا حد زیادی نشان‌دهندهٔ این است که شخصیتهای مرد فیلمنامه، پرحرف‌تر از زنان هستند و نیز دربارهٔ امورمختلف، بیشتر اظهار نظر می‌کنند. وجه پرسشی بندها نیز، می‌تواند تا حد زیادی، تردیدها یا پرسشهای مکرر شخصیتها دربارهٔ 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.

۶. تبیین و نتیجه‌گیری

از نتایج حاصل از مقاله، این است که مؤلف زن لزوماً فیلم زنانه 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 کمك به زندگی کبوتر، با او ازدواج می‌کند. زنان در این فیلم کاملاً پذیرای شرایطی هستند که مردان به آنها تحمیل می‌کنند. نوبر خواستگارانش را نمی‌پذیرد و حاضر است همسر پنهانی رسول باشد و تحقیرهای دختران او را بپذیرد چون رسول از نظر او «یک آدم» است. شأن کبوتر 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[17] 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 شمارهٔ ۲).

روسری آبی، اگرچه دربارهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 شخصیت‌پردازی 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 وجه نه‌چندان 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 «اصغرآقا» 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، زاییده الگوهایی کلیشه‌ای است که در چارچوب گفتمان غالب و سنتی، از جنسیت به‌عنوان ابزار سلطه و به بندکشیدن انسان و به‌ویژه زنان استفاده می‌کند. این گفتمان غالب، مشروعیت خود را در گفتمان روایی، از

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

طریق طبیعی‌سازی و به‌کارگیری ابزارهای نامحسوس ایدئولوژیک به دست می‌آورد. گفتمان سنتهای سینمایی غالب نیز چنان در راستای بازنمایی سلطه روابط قدرت در گفتمان جنسیت قوی عمل می‌کند که حتی مؤلف زن نیز، ناخودآگاه، از منظری مردانه به مسائل ایدئولوژیک نهفته در زبان، جنسیت و فرهنگ می‌نگرد.

درنهایت این‌که، گفتمان مردسالارانه، به‌عنوان گفتمان غالب در روابط جنسیتی این دو فیلم، نظام معنایی بصری ویژه‌ای دارد و از آن برای به حاشیه راندن گفتمان رقیب، گفتمان برابری یا گفتمان زن‌سالار استفاده می‌کند. واقعیات فرهنگی و اجتماعی و حتی زیستی در گفتمان جنسیتی، متأثر از الگوهای مشروع و هژمونیک است و به این ترتیب می‌تواند مانع از بازنمایی بی‌طرفانهٔ روابط شخصیتها در گفتمان شود.

۷. پیشنهاد

ون دایک معتقد است: «به دلیل سوگیری زبان‌شناسی سنتی به جانب زبان گفتاری، غالباً ابعاد بصری گفتمان، مورد بی‌توجهی مطالعات گفتمانی بوده است اما در چارچوب نشانه‌شناسی که خواهر زبان‌شناسی است، خصوصاً در این دوران ارتباطات چندرسانه‌ای، نشان داده شده است که تجزیه و تحلیل ابعاد بصری گفتمان ضروری است. مطالعهٔ تبلیغات، کتابهای درسی یا برنامه‌های تلویزیونی، آشکارا به چنین تجزیه و تحلیل بینارسانه‌ای یا چندوجهی نیاز دارند. در گفتمان شفاهی، آواها به تنهایی عمل نمی‌کنند. اغلب انواع گوناگونی از کنشهای غیرکلامی، مانند ایما و اشاره، حرکات صورت، طرز قرار گرفتن بدن، فاصلهٔ سخن‌گویان، تشویق و خنده، به شکلی مربوط و معنادار سخن را همراهی می‌کنند و بنابراین باید به‌مثابهٔ بخشی از کل رخداد ارتباطی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند. این حوزهٔ گفتمان‌کاوی، حوزه‌ای است که نسبتاً بکر و نامکشوف مانده است» (ون‌دایک، ۱۳۸۲ ۲۵).

از این نظر که مناسبات جنسیتی نابرابر، تنها در درام و شخصیت‌پردازی یک فیلم جلوه پیدا نمی‌کند و نمود اصلی نگاه نابرابر در نحوهٔ به‌کارگیری دوربین و میزانسن‌دهی از سوی مؤلف است، پیشنهاد این مقاله درنظر گرفتن ابعاد نشانه‌ای آثار سینمایی، در کنار بررسی زبانی متن است.

پیشنهاد دیگر در این راستا، بررسی تأثیر طبقهٔ اجتماعی در شکل‌گیری روابط نابرابر زنان و مردان است. به نظر می‌رسد که طبقه، گاه معادلات معمول میان زنان و مردان را بر هم می‌زند و به‌عنوان یک متغیر اجتماعی، تأثیر فراوانی بر مناسبات جنسیتی زنان و مردان دارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

اباذری، آرش. (۱۳۸۳)، «چگونه زنان در جوامع مردسالار مسخ می‌شوند؟»، *فصل زنان (مجموعهٔ 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*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ سوم، تهران، سروش (انتشارات صدا و سیما).

خالقی، احمد. (۱۳۸۵)، *قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی ـ سیاسی معاصر*، چاپ دوم، تهران، گام نو.

رحمتی، مهدی و سلطانی، مهدی. (۱۳۸۳)، «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، *پژوهش زنان*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳

سلطانی، سید علی اصغر. (۱۳۸۷)، *قدرت، گفتمان و زبان*، چاپ دوم، تهران، نشر نی.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی. (۱۳۸۵)، «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، *نشریهٔ پژوهش زنان*، دورهٔ چهارم شماره ۲ و ۱

فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، چاپ دوم، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوکو، میشل. (۱۳۸۳)، *اراده به دانستن*، ترجمهٔ افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، چاپ دوم، تهران، نشر نی.

کشاورز، ناهید. (۱۳۸۳)، «نگاه زن ایرانی به خود در گذار از سنتی به مدرن»، *فصل زنان (مجموعه آرا و دیدگاه‌های فمینیستی)*، جلد چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

گرین، کیت و جیل لبیهان. (۱۳۸۳)، *درسنامهٔ نظری و نقادبی*، ترجمهٔ لیلا بهرامی محمدی و دیگران، تهران، روزنگار.

لوید، ژنویو. (۱۳۸۱)، *عقل مذکر: مردانگی و زنانگی در فلسفهٔ غرب*، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، تهران، نشر نی.

نجم عراقی، منیژه و دیگران. (۱۳۷۶)، سلسله پژوهشهای نظری دربارهٔ 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*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد در آموزش زبان فارسی به غیرفارسی زبانان، دانشگاه شیراز.

ون دایک، تئون .ای. (۱۳۸۲)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*، ترجمهٔ 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), *Introducting Functional Grammar*, London, Arnold.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بررسی پیوندهای بینامتنی در متون رادیویی
مطالعهٔ موردی برنامهٔ رادیویی «جوونی آزاد»

فرهاد ساسانی
عضو هیئت‌علمی دانشگاه الزهرا
Fsasani49@yahoo.com
مهرناز گیگاسری
کارشناس ارشـد زبان‌شناسی
Mz_Gigasary@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۲ ۱۱ ۸۷
تاریخ پذیـرش نهایی: ۷ ۱۲ ۸۷

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

جستار حاضر با توجه به گونهٔ 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[1] رادیویی و بینامتنیت[2]. برنامهٔ رادیویی «جوونی آزاد» با به‌کارگیری نوعی گفتمان محاوره‌ای و روزمره، به بررسی خبرهای روز و مسائل فرهنگی و اجتماعی ایران می‌پردازد. در بررسی این برنامه، ضمن توجه به دیدگاه‌های نظریه‌پردازان اصلی حوزهٔ بینامتنیت (به‌ویژه کریستوا[3] و باختین[4])، 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۱. مقدمه

مسئلهٔ پیوندهای یک متن با متنهای دیگر در فرایند معناسازی آن متن از اهمیت بسزایی برخوردار است. در واقع گاه بدون دریافتن ارجاع متن به متنهای 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 وظیفهٔ خوانندهٔ متن است که به کشف آن پیوندهای بینامتنی بپردازد. در نتیجه هر چه پیوندهای بینامتنیِ متن بیش‌تر باشد و وظیفهٔ بخشی از معناها را بر عهدهٔ آن بینامتنها بگذارد، بار معنایی یا چگالی معنایی آن بیش‌تر می‌شود.

بنابراین بررسی بینامتنیت در حوزهٔ تحلیل گفتمان اهمیت فراوانی دارد. برای مثال، نورمن فرکلاف[1] در کتاب *تحلیل گفتمان تحلیلهای متنی برای مطالعات اجتماعی*، ضمن اختصاص فصلی به «بینامتنیت و مفروضات»[2]، افزون بر روابط درونی متن، بر روابط برونیِ 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 مسئلهٔ بینامتنیت در حوزهٔ تحلیل گفتمان برگرفته از اندیشهٔ «گفتگومندی» باختین و کریستواست[3] که در ادامه بر اساس اندیشه‌های این دو، تلاش خواهد شد تا مسئلهٔ پیوندهای بینامتنی در یکی از برنامه‌های رادیوییِ «جوونی آزاد» تحلیل و بررسی شود.

۲. باختین: گفته، اجتماع، دیگری

همان‌گونه که تزوتان تودوروف[4] اشاره می‌کند، باختین، نظریه‌پرداز روس، خاصیت نشانه‌شناختیِ گفته را دلالت‌گری اجتماعی و تاریخی آن می‌داند. او معتقد است مطالعهٔ زبانی، ترازبان‌شناسی[5] گفتمان را مورد مطالعه قرار می‌دهد و البته مفهوم گفته[6] و گفتمان

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را یکی می‌انگارد (تودوروف، ۱۳۷۰ ۵۹ ۵۸). سارا میلز[7] به این نکته می‌پردازد که گفتمان در آثار باختین در برابر واژهٔ روسی slovo (اسلُوُو) 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 روشِ استفاده از واژه‌هایی که معنایی مستقل دارند، استفاده کرده است (Mills, 1997: 7-8)

اجتماع یکی از مفهومهای کلیدی در دیدگاههای باختین است. گراهام آلن[8] بر این باور است که باختین گفته را زاییدهٔ 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 اندازهٔ 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 «زمینهٔ منحصر به‌فرد 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).

۳. کریستوا: بینامتنیت، دالهای متکثر، تاریخ

اندیشه‌های باختین در دههٔ شصت سدهٔ بیستم در اروپا تقریباً ناشناخته بود و حتی بسیاری از کتابهای او هنوز منتشر نشده بود. از کسانی که او را به دنیای غرب شناساند یولیا کریستوای بلغاری‌الاصلِ فرانسوی بود. کریستوا با جستارهای پیوستهٔ خود نه تنها اصطلاح بینامتنیت را وضع کرد بلکه به معرفی باختین پرداخت تا بدانجا که او را یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ادبی سدهٔ بیستم لقب داده‌اند. کریستوا با ارجاع به افکار باختین، واژهٔ ادبی را محل تلاقی سطحهای مختلف متنی و نه نقطه‌ای با معنای ثابت، به عنوان مکالمه‌ای بین چندین نوشته: نوشتهٔ 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 وجودِ 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.

7. Sara Mills
8. Graham Allan

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در راستای همین اندیشه‌هاست که کریستوا متنها را همواره در حال تولید و نه محصولاتی فوری معرفی می‌کند. او این شیوهٔ جدید نشانه‌شناسی را معناکاوی[9] می‌خواند. با ارائهٔ 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)[10] می‌انگارد و معتقد است که متن تنها یك بازنمایی نیست بلکه خودِ خواننده نیز در مسیر معنازایی با متن هم‌گام است.

کریستوا می‌کوشد از فروکاستن بینامتنیت به تصورات سنتی، یعنی از تأثیرپذیری از مطالعهٔ منشأها و بررسی زمینه‌های آشکارِ الهام‌گیری بپرهیزد و به همین جهت است که بعدها اصطلاح «جای‌گشت»[11] 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)[12]

کریستوا متن را عملکرد و فرآورندگی می‌خواند[13]، به این معنا که رابطهٔ آن با زبانی که در آن واقع شده بازتوزیع‌پذیر[14] 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 مفاهیمِ از پیش موجود ختم نمی‌شود بلکه ساخت آن پس از ادا شدن نیز همچنان ادامه می‌یابد (آلن، ۱۳۸۱ ۵۹)

۴. برخی دیدگاه‌های دیگر در حوزهٔ پیوندهای بینامتنی

در این جستار، هدف آن است تا بر پایهٔ نظریهٔ بینامتنیتِ کریستوا و باختین، به بررسی نوعی متن رادیویی نزدیک به گونهٔ زبانی روزمره پرداخته و سپس طبقه‌بندی‌ای از پیوندهای بینامتنی ارائه شود. پیش از این نیز نظریه‌پردازان 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 دربرگیرندهٔ ارجاع متن به متنهای دیگر (شامل یك عبارت، یك جمله یا یك کتاب، و یا 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 یك متن به متن دیگر) و ارجاع پنهان (ارجاع به متن دیگر بدون ذکری 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 procés
11. transposition
۱۲. البته دکتر نامورمطلق واژهٔ «جای‌گشت» را برای permutation و «ترامکانیت» را در برابر transposition به‌کار می‌برد (نامورمطلق، ۱۳۸۷ ۱۸۷ ۱۸۶).
۱۳. در ترجمهٔ کتاب بینامتنیت، معادل واژگان practice و productivity به ترتیب «کردار» و «فرآورندگی» آمده است (آلن، ۱۳۸۰).
14. redistributive

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

باشـد. در این نـوع ارجاع، متن از دانـش دائرةالمعارفی خواننده کمك می‌گیرد و نداشتن این دانش دائرةالمعارفی یـا برخـورداری از میـزان کـم آن سـبب می‌شـود خوانشـهای متفاوتـی نـزد خواننـدگان حاصـل شـود (ساسانی، ۱۳۸۳ ۱۸۰ ۱۳۸۴ ۵۱ ۵۰).

ژرار ژنـت[15] نیـز در مطالعـات خـود در خصوص متون ادبی، به دسـته‌بندی انواع ارجاعهـای بینامتنی پرداخته است. با وجود آنکه دیدگاه او دقیقاً با دیدگاه‌های باختین و کریسـتوا (و در نتیجـه دیدگاه‌های این مقاله) همسـان نیست ولی اشارهٔ کوتاهی به آن بی‌فایده نخواهد بود. او در ارجاعـات بینامتنی به طور کلی مقولهٔ «ترامتنیت»[16] را با مفهومی گسـترده تعریف می‌کند و تحت این عنوان پنج دسـته از مناسـبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت متنها نقش دارند به شرح زیر از هم جدا می‌کند:

• دسـتهٔ اول: بینامتنیـت بـه معنای کاربـرد آگاهانه یک متن در متنی دیگر. نقل‌قولها، سـرقت ادبی، اشـاره‌های کنایه‌آمیز، نقل به معنا در این دسته جای می‌گیرند.

• دسـتهٔ دوم: پیرامتنیـت[17] که مسـئلهٔ مهم در آن شـکل نوشتاری متنها و به‌ویژه شـکل کتاب است. در این باره مـواردی چـون اندازهٔ کتـاب، طرح روی جلـد، حروف، جمله‌های پشـت جلد در معرفی کتـاب در پذیرش متن از سـوی خواننـده تأثیرگذار است.

• دسـتهٔ سـوم: فرامتنیت[18] که معمولاً تفسـیری است و متن را به متن دیگر وابسته می‌کنـد، خواه بـه عنوان مرجع، خواه بـدون ذکر آن. از نظر ژنت، بهترین شـکل این مناسبات را می‌توان «تفسیر نقادانه» نامید و اساسـاً «تاریخ نقدنویسی» خود گونه‌ای فرامتنی است.

• دسـتهٔ چهارم: سـرمتنیت[19] به معنای کلی جای‌گرفتن متـن در کلیتـی از متنهـا و بـه معنـای خاص شـناختن ژانرهای ادبی.

• دستهٔ پنجم: زِبَرمتنیت[20] که رابطهٔ متنِ متأخر (زِبَرمتن) و متـنِ متقدم (زیرمتن) اسـت؛ این مناسـبت، بازگفت و نقل‌قول هم نیسـت بلکه به‌گونه‌ای تکرار «زیرمتن» اسـت (Genette, 1982)

بهمن نامورمطلق نیـز در مقاله‌ای با عنوان «پیرامتنیت یا متنهای ماهواره‌ای»، با دیدگاه ژنتی به تشـریح پیرامتنها یا متنهای ماهواره‌ای کلامی و غیرکلامی مختلف، به‌ویژه متنهای هنری پرداخته است. او بر پایهٔ تقسیم‌بندی ژنت، ایـن پیرامتنیـت را به دو دسـتهٔ بـزرگ «درون‌متنیت» و «برون‌متنیـت» تقسـیم می‌کند و سـپس بر اسـاس همان تقسـیم‌بندی، به بررسـی گونه‌های «درون‌متن ناشری» (اندازهٔ اثر، مجموعه‌سـازی، جلد و نمایه‌ها)، «درون‌متن مؤلفی» (نـام مؤلـف، عنوانها، پیشـکش‌نامه، تبرک‌نامه و روش‌نامه، یادداشـتها)، و «درون‌متن شـخص دیگر» (شـخص دیگـری غیـر از نویسنده یا ناشر، پیرامتنی را بـه وجود مـی‌آورد و در جایگاه یکی از فرسـتندگان قـرار می‌گیـرد) می‌پردازد.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

او سپس برون‌متنها را نیز به سه دستهٔ «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 همهٔ 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 کاربردیِ فراگیرتر ارائه شود. دسته‌بندی پیشنهادی در این‌جا بر اساس دو دوقطبیِ پیوستار و یک دوقطبیِ 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 مثابهٔ 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 شبکهٔ جوان در تاریخ ۰۷ ۰۹ ۱۳۸۶ و ۰۹ ۰۹ ۱۳۸۶، پرداخته خواهد شد.

۵-۱. پیوندهای بینامتنیِ 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 ذکری آشکار از آن است، به‌گونه‌ای 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 تختهٔ مجلس شورای اسلامی که تعداد حاضران در صحن را نشان می‌دهد و بنا به دستور رئیس مجلس در صورت غیبت تعداد زیادی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از نماینـدگان، نام غایبان روی تخته درج می‌شـود. این مطلـب همچنین به تخته‌سـیاه مدرسـه و درج نام بدها و خوبها روی آن توسـط مبصر کلاس ارجاع می‌دهد. این ارجاع نیز بدون اشارهٔ صریح به مجلس یا مدرسه به هر دوی آنها ارجاع می‌دهد.

۲. *ولی ترسـم از اینه که کم‌کم بگن این کتیبه مال عرباسـت، چون تو خارك پیدا شـده؛ چه می‌دونم نزدیك عمانه. درسته کـه کتیبـه زبان ایرانی باسـتانه؛ آخه شـعرهای مولانـا هم به فارسیه اما ترکیه می‌گه مولانا مال منه.*

ارجاع به ادعای مالکیت عربها نسبت به جزیرهٔ ابوموسی و تنـب بزرگ و کوچـك و همچنین معرفی خلیج فارس به نام خلیج عرب و همچنیـن ارجاع به اقداماتی که ترکیه با اتـکا به محل دفن مولانا در قونیهٔ ترکیه، برای اثبات ترک بودنِ مولانا انجام داده است.

۳. *مـا اگـه یکی خدای نکرده سـرش رو بـذاره زمین بمیره، خـوب بلدیم ازش تجلیل کنیم... اشـتباه نشـود، 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 پشـت کنکوری که هر سـال در کنکور شرکت می‌کنن مثل نگاه ادیسـون به کشف برق می‌مونه؛ هر سالی که کنکور قبول نشـن یك راه قبول نشـدن در کنکور رو کشـف کردن.*

ارجاع به سـخن معروف ادیسون پس از ناکامیهایش در اختـراع لامپ اسـت که گفت: «من شکسـت نخوردم بلکه راههایی رو که به اختراع لامپ ختم نمی‌شد، کشف کردم».

بـا توجـه بـه مثالهـای پیش‌گفتـه، آشـکاربودگی یـا پنهان‌بودگـی ارجاع تا حد زیادی مبتنـی بر گذر زمان و تـازه بـودن رخ‌دادهای مورد اشـاره و به‌ویژه آشـنایی مخاطب متن اسـت. از این رو، بر دو نکتهٔ یاد شـده باید تأکید بسیاری داشت.

ارجاعهای آشـکار کـه ارجاع مسـتقیم و صریح یك متن به متن دیگر اسـت، ارجاعهایی را شـامل 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 حادثهٔ سقوط هواپیمای C130 ارجاع می‌دهد.

۶. *ژاپنی‌ها اولاً لین‌چان و هوسـان نیانگ تربیت می‌کردن و روانهٔ جامعه می‌کردن.*

ارجاع آشـکار به قهرمانان سـریال ژاپنـی «جنگ‌جویان کوهستان» که خود برگرفته از حماسه‌ها و اسطوره‌های مبارزان چینی بودند.

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

ارجاع به کارتون ژاپنی ای‌کی‌یو سان: اسم این شخصیت کارتونـی باهوش خود بـه IQ ارجاع می‌دهـد که معیار سنجش هوشمندی است.

۸. *اصول آشپزی یانگوم، یانگوم یك‌دقیقه‌ای.*

اشـاره به سـریال یانگوم و قهرمان آن که پزشك دربار بود و با استفاده از آشپزی صحیح به پیشگیری و درمان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بیماریها می‌پرداخت.

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

همان‌گونه که گفته شد، این طبقه‌بندی در واقع پیوستاری است. در مواقعی، ارجاع به متن اولیه با اشارهٔ صریح و مستقیم برقرار نمی‌شود ولی کاملاً پنهان نیز نیست:

۱۰. نگرانیم از این که این کتیبهٔ 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 فیلم‌برداری که به تازگی در تخت جمشید مشغول ساخت یك فیلم بلند بودند، با ابزار فلزی سر دو سرباز هخامنشی و نقش هدیه‌آورندگان بلوکهای کاخ H، منسوب به کاخ اردشیر را جدا کرده است. این مثال همچنین به خانهٔ حراج کریستی ارجاع می‌دهد 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 مجسمهٔ سر سرباز هخامنشی که در سال ۱۹۳۳م. در حفاریهای باستان‌شناسی تخت جمشید کشف شد ولی پس از آن به سرقت رفت. سازمان میراث فرهنگی و گردشگری نیز با طرح شکایت از مالك اثر در دادگاهی در لندن تلاش کرد این اثر را به ایران بازگرداند اما دادگاه این شکایت را به این دلیل که نقش سنگ‌تراشی‌شده پیش‌تر در حراجی نیویورك معامله شده است، وارد ندانست و نهایتاً این اثر تاریخی در آبان‌ماه ۱۳۸۶ در حراجی کریستی لندن فروخته شد. در این مثال، از آن‌جا که داستان سر سرباز هخامنشی به صورت ضمنی آمده و به جزئیات داستان اشاره نشده است، با ارجاعی نیمه‌آشکار-نیمه‌پنهان مواجه‌ایم.

۲-۵. پیوندهای بینامتنی ماندگار تا گذرا

این دسته‌بندی 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 فهمندهٔ متن می‌تواند جزئی از آن باشد، اشاره دارد. در این پژوهش شاهد نمونه‌هایی با درجات متفاوتی از این ماندگاری هستیم. ماندگاری یا گذرایی ارجاع بینامتنی به صورت پیوستار در نمودار زیر آمده است:

نمودار پیوستار ماندگاری/گذرایی ارجاع بینامتنی

ماندگار	....	ماندگاری بلندمدت	.....	ماندگاری کوتاه‌مدت	....	گذرا

در تعریف هر یك از موارد بالا باید گفت:

- **ماندگار:** پیوندی بینامتنی است که

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

زیرمتن آن دست‌کم یك 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 این‌باره می‌توان به شعر کسانی چون حافظ یا ابعاد 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 ۱۷۶۶م. 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 این‌باره 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 تبدیل‌شدن این متنها به متنهایی با ماندگاری طولانی‌مدت 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 C130ارجاع 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 بینامتی 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.

۵-۳. پیوندهای بینامتنی طرح‌واره‌ای و ساده

ارجاعهای بینامتنی طرح‌واره‌ای، دسته‌ای از ارجاعهاست که حاصل به‌کارگیری تنها یك اشاره، واژه، عبارت و ... نیست بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها در کنار هم به صورت یک الگو، بینامتن را می‌آفرینند. این طبقه‌بندی که یادآور مفهوم «آشنامایهٔ»[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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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»[25] در قالب انسجام واژگانی[26] یاد می‌کند (Halliday, 1994: 330-334) در این‌باره می‌توان به نمونهٔ شمارهٔ ۱ اشاره کرد. در این مثال، که دربارهٔ 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 یك الگو این ارجاع را برقرار می کند. در مقابلِ ارجاع طرح‌واره‌ای، ارجاع ساده قرار دارد که تنها یك 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 طبقهٔ بینامتنی قرار بگیرد. از سوی دیگر طبقه‌بندی ارائه شده نوعی طبقه‌بندی پیوستاری خواهد بود و نه صفر و یك. در ضمن بازیابی نوع هر ارجاع و قراردادن آن در هر یک از این طبقه‌ها تا حدی ذهنی و فردی است و اظهارنظر مطلق و عینی در این باره امکان‌پذیر نیست.

۵-۴. بینامتنهای غیرکلامی

در برخی موارد، تنها یک سازهٔ کلامی ارجاع‌دهندهٔ بینامتنی نیست، بلکه در یك متن رادیویی، صدا و موسیقی نیز پیونددهنده هستند که در زیر به نمونه‌ای از آنها اشاره می‌شود (برای نشان‌دادن 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، همچین 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 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 عزا روی متن به‌کار می‌رود. یا موسیقی غمگین روی متن گوینده (همنشینی موسیقی و متن) در اشاره به غم‌انگیزبودن حادثهٔ سقوط هواپیمای C130 و در هنگام ذکر جمله‌ای که در مثال ۵ آمده بود.

24. architext
25. collocation
26. lexical cohesion

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

۶. نتیجه

بررسی نمونه‌هایی از متن کلامی و غیرکلامی (صوت و موسیقی) 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 نیمه‌آشکار- نیمه‌پنهان، یا با ماندگاری کوتاه‌مدت تا بلندمدت دارند. بررسی این نمونه‌ها همچنین آشکار ساخت که متنهای رادیویی در استفاده از ارجاعهای بینامتنی گروهِ اول، بیش‌تر از ارجاعهای پنهان، از میانِ انواعِ ارجاعهای گروهِ دوم بیش‌تر از ارجاعهای گذرا، و از میانِ انواعِ ارجاعهای گروهِ سوم بیش‌تر از ارجاعهای ساده بهره برده‌اند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۰)، *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.

جاهدی، مریم. (۱۳۸۴)، «بررسی روابط بینامتنی در دو نمونه از متون معاصر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ زبان‌شناسی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکدهٔ زبانهای خارجی.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۱)، «عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن: تفسیرگری پیوستاری»، رساله دکترا، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

_____. (۱۳۸۳)، «پیشینه و پسینهٔ 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 دومین 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 gegré*, 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 corréler 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 particulier[47]. 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 façon[49], 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 désomatisation 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 débutent 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 côté[43]. 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 abstraite[44]. En systématisant cette pratique aperçue par les peintres modernes[45], 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 choristes[38] et de personnages hybrides qui, en encerclant une scène mortuaire centrale, introduit une organisation cyclique dans la structure binaire vie/mort. Gandelman[39] 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 tableaux[41], 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, Retrospektive, Münich, 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 nom[35] 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 postériori* 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'auteur[36] 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 procèderait-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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 prédicative et l'acte de l'artiste s'apparentent au beau geste décrit par Greimas[32] parce qu'une pratique individuelle procédant au renversement s'oppose à une pratique collective stéréotypée pour réinventer la sémiosis. 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 auteur[33]. 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 re-focalisation (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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

du tableau de Glenn Brown qui « retourne » un portrait célèbre de Fragonard[29]. 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 trivialisation[30] 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 repeints[31]. 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>

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 motif[26]. 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 martyre telle qu'on en rencontre dans l'iconographie religieuse avec la Crucifixion de Saint-Pierre. Dans ce cas, établir la sémiosis 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 martyre ? 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 représentation[28]. Le cas le plus exemplaire est sans doute celui

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

۲۱. 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 Gestalt[21]. 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]. Greimas[23] 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 inaperçu[25], 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. Caliandro, « 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 »,

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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, Wölfflin[18] 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 tableau[20].

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 Winkelvos, 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-

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 sémiotique[12]. 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 Mach[14], Wölfflin[15] 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/vertical ») dans Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1969 et Serge Tisseron, Psychalanlyse 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

une forme horizontale aux allures de cercueil fondue dans le Plat pays[9].

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

Le glissement du corps vers la mort se manifeste avec une acuité plus saisissante encore dans l'œuvre du symboliste suisse Ferdinand Hodler[10] 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. Couegnas 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

plan sur le principe des tableaux de Friedrich[4].

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'attirance 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 haut[6], de retourner le regard posé sur elle, une inversion de la perspective également observée par Ouspenski[7] 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'affaisser 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-

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 visage[1] qui ont amené Deleuze et Guattari à mettre en parallèle deux « *machines abstraites de visagéité et de paysagéité* »[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'attirance 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 15è siècle. A suivre des auteurs tels Stoichita ou Gombrich[3], 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, Traités du paysage et de la figure, Paris, Grasset, 1999 (1958), p. 16.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 sémiosis suppose aussi la détermination d'un certain *ordre de sens* qui, au moins dans le cas de ces images,

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

Anne Beyaert-Geslin, CeReS,
Université de Limoges

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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"

[Downloaded from mail.pazhoutheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 Nojoumian
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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

12
Spring 2009

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Issue on Discourse Analysis of Art

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]