«به نام خدا»

۱
بهمن و اسفند ۱۳۸۵

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

ویژه نشانه شناسی هنر

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

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
دو ماهنامه، سال اول، شماره اول، بهمن و اسفند ۸۵
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN
صاحب امتیاز : فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول : بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه : منیژه کنگرانی

اعضای هیئت تحریریه :
دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی
دکتر پروین پرتوی، دکتر زهرا رهنورد
دکتر فرزان سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از اعضای گروه نشانه شناسی
هنر فرهنگستان هنر:
دکتراحمدپاکتچی، دکتر فرهاد ساسانی
دکترحمیدرضا شعیری، دکتر علی عباسی
دکتر امیرعلی نجومیان ، دکتر بابك معین

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

نشانی دفتر مجله : تهران ، خیابان فلسطین جنوبی،
خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاك ۲۳
فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)
تلفن :۴- ۶۶۹۵۱۶۵۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵- ۶۶۹۵۱۶۶۳
نشانی سایت اینترنتی :
WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر : Kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر :
خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی(ره)
نبش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵
تلفن :۶۶۴۸۵۸۶۸ نمابر:۶۶۴۸۵۸۶۹

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

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت دوماهنامه و در زمینه های مختلف پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.

• مقالـهٔ تالیفـی بایـد به یکی از نشـانی های زیر ارسـال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران ، خیابان فلسـطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهـم، بن‌بسـت بوذرجمهـر، پـلاك ۲۳ فرهنگسـتان هنر(سـاختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشـانه ها (راهنمـای مطالعـه مقالـه)

پ: صفحه پشـت (در نسـخه خطـی / عکسـی) • ج: جلد • چ: چـاپ • ح: حـدود • حکـ : حکومـت ر: صفحـه رو (در نسـخه خطـی / عکسـی) • ر- پ : صفحـه رو و پشـت (در نسـخه خطـی/ عکسـی) س: سـطر • ش: شـماره (قبـل از عـدد)؛ هجـری شمسـی (بعـد از عـدد) • ص/صص: صفحـه / صفحات (ص) : صلـوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السـلام،علیها السـلام،علیهما السـلام،علیهم السـلام • ف: فـوت قـس: قیـاس کنید با • ق: قمری (بعد از عـدد) • ق م: قبل از میـلاد مسـیح (بعـد از عـدد) • گ: بـرگ • م. : مترجم م: میـلادی (بعـد از عـدد) • نـك: نـگاه کنیـد بـه / رجـوع کنیـد بـه • و: ولادت (تولـد) • و. : ویراسـتار همـان: همـان مؤلف، همـان اثر (در حاشـیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همـان جـا : همـان مولـف، همـان اثـر، همـان جلـد، همـان صفحـه (در حاشـیه ، در ارجـاع مکرر بـه اثری کـه نشـانی آن بلافاصـه در قبـل آمـده باشـد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار بـه متـن منقـول (اعـم از تالیـف و ترجمـه و تصحیـح) { } : مشـخص کننـده اضافـات مؤلـف یـا مترجـم یـا مصحـح اول در مطالـب نقـل در نقـل. و بعـد / صفحـات بعـد: ff • و بعـد / صفحـه بعـد: f • به نظـارت ویراسـتار(ان) : eds./ed. • قبل از میلاد: B.C. همان مؤلف ، همان اثر (در حاشـیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشـانی آن بلافاصله در قبل آمده باشـد).: ibid شـماره هـای : nos. • شـماره : no. ترجمه : transl • صفحه رو: r. • صفحات: pp. • صفحه: p. جلدهـای : vols. • جلـد: vol. صفحـه پشـت: v.

توضیحات :

• سـنه هایی کـه با اعداد ترتیبـی می آید و بـا خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب ، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قـرن نهم هجـری قمری،کـه تقریباً مقـارن با قرن پانزدهم میلادی است.

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

فهرست

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

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

سرآغاز

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

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

یک جامعه مرتبط اســت. پژوهش هنر بر بنیان های فکری و فرهنگی استوار می‌شود، زیــرا پیکــره مطالعاتی آن پیکــره‌ای فرهنگی و آن هم بخش ویــژه و تخیلی فرهنگ یک جامعه اســت. بنابراین ضمن شناخت عمیق و نه ســطحی روش های پژوهشی جاری در کشــورهای با ســابقه، دراین زمینه باید طرحی نو در خصوص پژوهش هنر افکند، طرحی که در آن ویژگی های هنری و فرهنگی ما مورد توجه قرار گیرد. این طرح عزم و اراده ای قــوی و همکاری میان رشــته‌ای و میان نهــادی در حوزه های هنر، ادبیات، حکمــت و فلســفه را می طلبد و نیــاز روزافزون بــه ارتباطات و تبــادلات علمی در این عرصــه را ضروری‌تــر می‌نمایاند. بــه همین دلیل، نیاز به مجلات پژوهشــی همچنان در جامعهٔ هنری و علمی احســاس می‌شود تا تنوع و فراوانی در این حوزه را به سوی تخصصی‌تر شــدن، رهنمــون گردد و سیاســتی کلان در تقســیم موضوعات طراحی شود. البته هنوز تا رسیدن به آن جایگاه شایسته فاصله بسیاری وجود دارد.

این پژوهشــنامه نیز می‌کوشــد تا در کنار دیگر مجلات پژوهشی هنر حلقهٔ مکتوبات هنری و پژوهش هنر را کامل تر کند. البته ســعی بر آن اســت تا به بخش یا بخشــهایی معین و مشــخص بپردازد. پژوهشنامه حاضر در عین آن که بازتاب مقالات تألیفی گروه های پژوهشــی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر است، از تمامی اندیشمندان و پژوهشگران گرامی برای همکاری در این عرصه دعوت می‌کند. چنانچه گفته شــد، این مجله هم در موضوعاتی خاص به ارائهٔ روشهای نقد نوین در جهان خواهد پرداخت و هم می‌کوشد تا ویرایش خاصی از پژوهش هنری در فرهنگ ایرانی- اسلامی را ارائه نماید. بنابراین عجیــب نخواهــد بود که گاهــی این و گاهــی آن موضوع محــور اصلی این شــماره و شماره‌های آینده را به خود اختصاص دهد.

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

ارزیابی نشانه‌شناسی روسیه در روی‌آورد به هنر

دکتر احمد پاکتچی
عضو هیئت علمی
دانشگاه امام صادق

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

چکیده

در حالی که نشانه شناسی فرانسوی و امریکایی از دامان زبان‌شناسی و منطق برآمده، در روسیه زمینه اصلی این دانش نقد ادبی و نقد هنر بوده است. برای پاسخ به این پرسش که نشانه‌شناسی تا چه حد این امکان را دارد تا ویژگی‌های هنر را دریابد و در مطالعات خود آن را لحاظ کند، نیازمند ژرف‌نگری در آموزه‌های مکاتب نشانه‌شناسی و خاستگاه آن‌ها، از جمله نشانه شناسی روس هستیم. آنچه در رویاورد یک دانش ساخت‌گرا به حوزهٔ هنر، زمینه‌ساز نگرانی است، جنبه جبری ساختار و نادیده گرفته شدن جایگاه فرد به‌عنوان عامل خلاق است.

در مرحله آغازین مؤثرترین نقش را نمادگرایان و صورت‌گرایان در نشانه‌شناسی روسیه ایفا کرده اند که موضوع اصلی مطالعه آنان یک حوزهٔ هنری ـ یعنی ادبیات ـ و نه زبان بوده است. در مقطع پسین باید به نقش پراهمیت باختین و همفکران او اشاره کرد که با منطق گفتگویی خود اساساً ساخت‌گرایی را به نقد گرفته و جایگاه خلاقیت را در زبان و هنر مورد توجه ویژه قرار داده است.

در مکتب مسکو ـ تارتو، یعنی در دوره ساخت‌یافتگی نشانه‌شناسی در روسیه نیز خلاقیت و حضور آن به‌عنوان یک ویژگی در هنر اهمیت یافته، و مواضع ساخت‌گرایانه ارتدوکس وانهاده شده است؛ این مکتب مسئلهٔ فرد در آفرینش را موضوع مطالعه جدی قرار داده و آن را با تکیه بر جایگاه فرد و خلاقیت در نظام فرهنگ، بسط داده است.

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

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

مقدمه

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

آنگاه که سخن از پیشینه نشانه‌شناسی در میان است و بحث از پای‌گیری این دانش در آغاز سدهٔ بیستم میلادی به میان می‌آید، بر پایه سنتی فراگیر، بنیاد این دانش به فردینان دو سوسور[1] بازمی‌گردد که بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین نیز تلقی شده است. با وجود نقش مؤثر زبان‌شناسی و شخص سوسور، اگر این تأثیر در روند شکل‌گیری دانش نشانه‌شناسی به‌گونه‌ای مبالغه‌آمیز مورد تأکید قرار گیرد، تاریخ این دانش، از واقعیت فاصله خواهد گرفت. درواقع، باید توجه داشت که دانش نشانه‌شناسی در دهه‌های انتقال از سدهٔ نوزدهم به بیستم، به‌طور همزمان در قطب‌های مختلفی پای در مسیر شکل‌گیری نهاده است.

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

1. Ferdinand de Saussure

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

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

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

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

نشانه‌شناسی روس و زبان‌شناسی

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

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

2. Moscow Linguistic Circle

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

چـون نمادگرایان و صورتگرایان با مبانی اندیشـهٔ خود متمایـز می‌شـدند و برخـی از رویکردها چـون رویکرد تئاترپژوهی میرهولد[3] یا شعرشناسـی یاکوبینسـکی[4] با شاخه هنری خاصی شناخته می‌شدند که اندیشمندان آن از دریچه آن هنر به نشانه‌شناسی می‌نگریستند.

پاچپتسـوف، در این شـمار، به دیدگاه‌های لینتسباخ[5] در نشانه‌شناسی دیداری و کوگل[6] در نشانه‌شناسی نمایش نیز توجه کرده است (پاچپتسوف، ۱۹۸۸).

در گـروه اخیـر، بایـد بـه رویکردهایـی چـون رویکرد فرهنگ‌شـناختی با شـاخص بیتسـیلی[7] و کارسـاوین[8]، رویکـرد هرمنوتیـك بـا شـاخص اشـپت[9] و رویکـرد دین‌پژوهی با شاخص فلورنسـکی[10] اشاره کرد. بدیهی است که گروه نخست نسبت به ویژگی هنر و تمایز متون هنری از غیر هنری هشـیار بوده باشـند، اما در این باره بایـد توضیح داده شـود کـه حتی نشانه‌شناسـان گروه دوم نیـز در این‌بـاره از هشـیاری درخـوری برخوردار بوده‌اند.

در بازگشـت به حـوزهٔ محض زبان‌شناسـی، باید گفت، زبان‌شناسـی روس از همان آغاز اتکاء ویژه‌ای به مبانی فلسفی ـ به‌خصوص پدیدارشناسی «هوسرل[11]» ـ داشته و همیـن امر، زمینه هشـیاری آن را دربـارهٔ ویژگی‌های فرهنگـی زبان فراهم آورده است. این همان نکته‌ای است که یاکوبسـون[12] با عبارتی کوتـاه و عمـداً پیچیـده در موضعی از رساله روندهای بنیادین آورده اسـت: «روند سـاخت‌گرای زبان‌شناسی همگانـی کـه در اواخر دهـهٔ ۱۹۲۰ و اوایل دهـهٔ ۱۹۳۰ ریشه گرفت، چنان‌که امروزه مجدداً ثابت شده نسبت به فلسـفهٔ بیگانه بوده اسـت، درحالی‌که پیشگامان جهانی این جنبش به‌واقع رابطهٔ مؤثر و نزدیکی با پدیدارشناسی هوسرل و اندیشهٔ هگل داشته‌اند» (Jakobson, 1973).

در اوایل دههٔ ۱۹۶۰، نشانه‌شناسـی روسـیه وارد دوره جدیـدی از حیـات خود شـد و مکتـب پراهمیت مسـکو ـ تارتو شـکل گرفت؛ این مکتـب در حوزهٔ زبان با فرارفتن از مرزهـای شـوروی، دسـتاوردهای زبان‌شـناختی سوسور، حلقهٔ پراگ و مکتب کپنهاگ و حتی دریافت‌های چامسکی[13] را مبنای اندیشهٔ خود قرار داد و برخی مفاهیم مرکزی نشانه‌شناسـی را از پیرس گرفت. اما هرگز نباید از نظر دور داشـت که این مکتب، تمامی این اندیشه‌ها را در بافت آموزه‌های صورت‌گرایان روس، منطق گفتگویی باختیـن[14]، و روان ـ زبان‌شناسـی ویگوتسـکی[15] درك کرد و حاصل کار، اندیشـه‌ای بود که زبان را سطحی از ارتباط، و دیگر نظام‌های نشـانه‌ای را سطحی متفاوت با آن ارزیابی می‌کرد. با این حال، اندیشـهٔ مکتب مسـکو ـ تارتو به گونه‌ای بر یك بسـتر سایبرنتیك استوار است و پیر گیرو به‌درسـتی، آن را سنتی اسـتوار بر سایبرنتیك و نظریـهٔ اطلاعات شـمرده است (Guiraud, 1975).

درحالی‌کـه از دهـهٔ ۱۹۷۰، شـاخه تارتو از این مکتب و برخـی از نمایندگان شـاخه

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

3. Vsevolod E. Meyerhol'd
4. Lev P. Yakubinsky
5. Y. Lintsbakh
6. A. Kugel
7. Peter Bitsilli
8. Lev Karsavin
9. Gustav Shpet

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

مسکو چون اوسپنسکی[16] از مطالعات بیشتر نظری و شکلی با صبغه محسوس ساختگرا ـ زبان‌شناسانه به مطالعه تاریخی دربارهٔ «فرهنگ به عنوان یك سیستم از سیستم‌های نشانه‌شناختی» گراییدند، شاخه‌ای دیگر در مسکو به پیشگامی ایوانف به شیوهٔ پیشین مکتب پایبند ماندند و بیشتر در جهت نشانه‌شناسی به معنای ساختگرایانه‌ترش گام نهادند. به‌هرروی، هرچه مکتب از زبان به سوی دیگر نظام‌های نشانه‌ای ــ «نظام‌های ثانوی» چنان‌که اوسپنسکی مصطلح کرده بود ــ حرکت می‌کرد، وابستگی به نظریهٔ زبان‌شناختی ضعیف‌تر می‌شد (Todd, 1998).

در این محفل، با وجود آنکه برخی از بنیانگذاران آن چون اوسپنسکی از حوزهٔ زبان‌شناسی برخاسته بودند، توجه به ویژگی‌های نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، ازجمله حوزه‌های هنری مانند تئاتر، سینما و نقاشی به‌خوبی نشان می‌دهد که آنان مطالعه‌ای کاملاً میان‌رشته‌ای را شکل داده و با درکی ژرف‌نگرانه از ماهیت متون ادبی و هنری، الگوهایی که از الگوهای زبان‌شناسی گرته‌برداری نشده‌اند برای مطالعه این نظام‌های نشانه‌ای ارائه کرده‌اند. البته، این بدان معنا نیست که این اندیشمندان از الگوهای زبان‌شناسی برای ساخت الگوهای مطالعه دیگر نظام‌های نشانه‌ای بهره نگرفته‌اند. ازجمله لوتمان[17] در مکتب تارتو، از ۱۹۶۴ به تألیف آثاری مستقل دربارهٔ نشانه‌شناسی هنر روی آورد و بخش مهمی از نظریه‌های عمومی خود در باب نشانه‌شناسی را در نوشته‌ای کاربردی با عنوان «نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما» تبیین کرد (لوتمان، ۱۸۷۳).

ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی روس

مهم‌ترین ویژگی زبان‌شناسی سوسوری، ساخت‌گرایی آن است؛ ویژگی‌ای که هم‌زمان در حوزه‌های دیگر دانش‌های انسانی نیز ریشه گرفت و در جامعه‌شناسی دورکم[18]، انسان‌شناسی لوی استروس[19]، روان‌شناسی لاکان[20] و نشانه‌شناسی بارت[21] نمود یافت. ساخت‌گرایی یك مکتب، روش یا رویکرد نیست، بلکه یك شیوهٔ اندیشه است که در آن «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» و نظام جمعی بر ارادهٔ فردی مقدم است (Jakobson,1973;Harland,1987) در دانشی متکی بر اندیشهٔ ساخت‌گرا، موضوع انسانی همچون موضوع طبیعی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و قواعدی استوار تلقی می‌شود که تنها باید آنها را شناخت و با دانایی کنترل کرد.

زبان‌شناسی، هم از پیشتازان جریان ساخت‌گرایی بوده و هم به نحوی دیرپا بدان پایبند مانده است. با وجود آنکه عنصر خلاقیت در زبان پیش از مطرح‌شدن ساخت‌گرایی از سوی کسانی چون فون هومبولت[22] و پسینیان او مورد توجه قرار دارد و در

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

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

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

طرز اندیشهٔ ساخت‌گرا همواره در تحلیل آنچه آفرینش خوانده می‌شود و به نقش ارادهٔ فردی بازمی‌گردد، با دشواری‌های جدی روبه‌روست. در محافل روسیه و محافل آنگلوساکسون، در حیطهٔ نقد ادبی، به طور موازی موجی در سدهٔ ۲۰ میلادی برآمد که نوعی ساخت‌گرایی خاص را در نقد ادبی مطرح می‌کرد. محافل صورت‌گرای روس و محافل نقد نوی آنگلوساکسون، جایگاه فرم‌ها در ادبیات را به‌نحوی مورد مطالعه قرار دادند که دو ویژگی نگاه ساخت‌گرا، یعنی تقدم «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» و تقدم نظام جمعی بر ارادهٔ فردی در آن تا حدودی دیده می‌شد؛ چنان‌که برخی به‌وضوح صورت‌گرایی روس را مقدمه ساخت‌گرایی انگاشته‌اند (به طور مثال، Gandelman; Schleifer, 1997). اما زایش ساخت‌گرایی در حوزهٔ نقد ادبی و امکان طولانی برای ادامه حیات آن، نه مرهون مبنای فلسفی یادشده، بلکه مرهون نوعی خودآگاهی نسبت به فرم‌هاست که در حوزهٔ آفرینش ادبی پدید آمده و این خودآگاهی نسبت به فرم‌ها، به‌شدت آفرینش‌های سدهٔ ۲۰ میلادی را تحت‌الشعاع قرار داده است. از همین‌روست که نقد ادبی معاصر ـ به‌ویژه در حوزهٔ روسیه و آنگلوساکسون ـ به نحوی رشد کرده که بیشتر پاسخ‌گوی آفرینش‌های ادبی پدیدآمده در همین گفتمان است و کمتر برای نقد و تحلیل آفرینش‌های کلاسیک، یا آفرینش‌های معاصر غیرپایبند به این گفتمان کفایت نشان داده است. هم ازاین‌روست که «ریچارد هارلند» به‌درستی به‌هنگام بحث از «ابرساخت‌گرایی[۲۳]» نقد ادبی صورت‌گرای روس و نقد نوی آنگلوساکسون را با همین استدلال از مباحث خود برکنار کرده است (Harland, 1987).

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

23. super-Structuralism

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

اصرار ورزیده است.

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

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

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

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

خلاقیت، فردگرایی و نشانه‌شناسی روس

هنرمند، هم در آنچه بیان می‌کند، و هم در سازوکار بیان، بدون آنکه نگران باشد مخاطبان او مدلول را قدری با فاصله از آنچه اراده کرده است، دریابند تا حد بسیاری آزادانه عمل می‌کند؛ برخلاف آنکه در زبان علمی همواره این نگرانی وجود دارد و از همین روست که در هیچ کدام از دو حیطه، دانشمند دست‌کم در حد خودآگاه، آزادی عمل برای خود قائل نیست. همین ویژگی در زبان هنری است که آن را به سوی ایهام و ابهام سوق داده است. هر دو امر یادشده، تأکیدی بر نقش فرد و آفرینش فردی، به نحوی غیر قابل مقایسه با زبان روزمره، در هنر است.

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

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

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

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

در مکتب فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ، به‌خصوص باید دیدگاه پیوتر بیتسیلی مورد بررسی قرار گیرد. بیتسیلی مردم را به دو گروه انسان‌های متوسط و انسان‌های نخبه تقسیم کرده است که گروه اول را مقوّم تمدن و گروه دوم را خلاق فرهنگ می‌داند. او از دو فضا سخن آورده که در آن میان، فضای فرهنگ را فضای خلاقیت آزاد شمرده، اما در سخن از فضای تمدن، بدون آنکه از ارادهٔ سامانمند دیگر سخنی به میان آید، آن را فضای ماند، پیروی از سنت و دوام وضع موجود، شمرده است (بیتسیلی، ۱۹۹۶). وی در تقابل فرهنگ و تمدن، در مقام ارزش‌گذاری، فرهنگ را به‌غایت شخصی و تمدن را به‌غایت جهانی گرفته است (پاچپتسوف، ۱۹۹۸).

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

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

24. Vytacheslav Ivanov
25. typical
26. что Такое uckyccTBo
27. Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854)

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

شـخصیت جمعی است و ازهمین‌روست که وی در کتاب خود *دربارهٔ شـخصیت*، دربارهٔ تأثیر رشـد شـخصیت اجتماعی بر رشـد شـخصیت فردی سـخن را بسط داده اسـت (همـان). به‌عنـوان برآینـدی از آنچه کارسـاوین گفته اسـت، باید اظهار داشـت نزد او شخصیت‌ها، چه با تمایزهـای «خود و دیگر» و چه بـا تمایزهای «درزمانی» میـان مقاطـع مختلف یـك «خـود» به‌گونـه‌ای تودرتو به زندگی خود ادامه می‌دهند. بدین‌ترتیب، شخصیت در هر لحظه معین، نماد شـخصیت‌های دیگر همان «خود» است (همان)، در عین اینکه چهره‌هایی از شـخصیت‌های دیگر را نیـز دربردارد. همین نگاه زیربنای «نظریهٔ شـخصیت به‌مثابه نماد (نشانه)» نزد کارساوین است.

در حوزهٔ هرمنوتیك، گوستاو اشپت در بحثی که دربارهٔ رابطهٔ مؤلف با اثر ادبی دارد، شخصیت مؤلف را همپایهٔ سـخن دارای ارزش معنایی می‌دانـد و به‌صراحت آن را «همسـان سـخن» می‌پنـدارد. او در تعبیـری چنین بیان داشته که شخصیت همچون سخن است و معنای خود را دربردارد (پاچپتسوف، همان). او در کتاب *شکل درونی سـخن*، شخصیت مؤلف را «امری اجتماعی» شمرده و با تأکید بر اینکه نباید آن را تنها یك «وسیله» شمرد، همچون دیگر نشانه‌ها، نشانه‌ای معنادار شمرده است.

اشـپت در اثـر دیگـرش *«قطعات زیبایی‌شـناختی»*، می‌گویـد: «بـا هـر سـخن نویسـنده، ما صـدای او را می‌شنویم، افکار او را حدس می‌زنیـم و روش او را زیـر نظر می‌گیریم. سـخن، تمام معنای خود را حفظ می‌کند، اما آنچه برای ما جالب است اندیشـه‌ای ویژه و خصوصی اسـت که دارای شکل‌های خصوصی خود نیز باشـد. گویی معنای [اصلی] سخن، با طیفی از معنای همراه[۲۸] قرین گشته است» (همان).

سرانجام، در سخن از اندیشمندان گفتگوگرا در نقد ادبی نخسـت باید از یوری تینیانف[۲۹] (۱۹۴۳-۱۸۹۴)، یاد کرد که به تسـامح یکی از وابسـتگان به مکتـب صورت‌گرای سنت‌پترزبورگ شـناخته می‌شـود. از نظر تینیانف، در حوزهٔ مطالعات ادبی، دو گونه اساسی مطالعه را می‌توان از یکدیگـر تمایز داد: مطالعه آفرینـش پدیده‌های ادبی و مطالعـه تغییـرات ادبـی، یعنـی مطالعه تحـول مجموعه ادبیات. او در خلال مباحث خود در باب نظریهٔ نقیضه[۳۰]، نشـان داد که فهـم کامل یك متن از داستایفسـکی، بدون یافتـن ارتباط‌های آن بـا متنی از گوگول کـه پیش از آن نوشـته شـده، امکان‌پذیر نیسـت (تینیانف، ۱۹۲۷). این گونـه‌ای از اندیشـهٔ میان‌متنـی[۳۱] و گفتگویـی[۳۲] بود و به دنبـال همین نظـر تینیانف بود که پژوهـش در باب آنچه بعدها سیاق چندارزشی[۳۳] (یا گفتگویی) کلام نامیده شد، آغاز گشت (Todorov, 1987).

شـکل متکامل‌تـر از منطق گفتگویـی که در نوشـته‌های میخائیـل باختیـن دیـده می‌شـود، به‌وضوح سـعی کرده اسـت نقش فـرد را در شـرکت فعالانه در گفتگو و نقـش جمـع را در کنتـرل و

28. со-значение / so- znachenie
29. Yu.n.tynyanov
30. parody
31. intertexual
32. dialogic
33. polyvalent

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

جهت‌دهی به گفتگو دنبال نماید (همان).

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

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

اساساً نوع نگاه اشکلوفسکی به مسئلهٔ خودکارشدگی و بیگانه‌سازی، نوعی بازخوانی روزمرگی و نوآوری در اندیشهٔ فرهنگ‌شناسان سنت پترزبورگ و دیگر اندیشمندان غیرصورتگرای روسیه است.

در مکتب مسکو ـ تارتو، بار دیگر خلاقیت و حضور آن به‌عنوان یك ویژگی در هنر اهمیت یافته و مواضع ساخت‌گرایانه ارتدوکس وانهاده شده است؛ ازجمله لوتمان این موضوع را در کتاب خود با عنوان مسئلهٔ منشأ هنر و زندگی در پرتو رویکرد «ساخت‌گرا» به بحث نهاده است.

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

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

34. Victor B. Shklovsky

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

رابطهٔ زبان با نظام‌های نشانه‌ای هنر

نخستین نمودهای جداسازی نظام نشانه‌ای هنر از نظام زبان را می‌توان در اندیشهٔ فرهنگ‌پژوهان سنت پترزبورگ بازجست. ایوان گرفس[35] بنیانگذار این مکتب، با تکیه بر تقابل فرهنگ و تمدن، آن دو را حاصل دو امر «خرد خلاق» و «ارادهٔ سامانمند» می‌دانست؛ در دیدگاه او خرد خلاق ناظر به آفرینش و نوآوری بود و ارادهٔ سامانمند، ناظر به روزمرگی. گرفس، با مطرح‌کردن اینکه امور تکرارشونده زندگی موجب شناخت در انسان می‌گردند، به این نکته توجه داده است که قرارگرفتن در معرض امور غیر روزمره، انسان را از بار روزمرگی رها خواهد ساخت (واخرامیوا، ۲۰۰۱) و همین نشان‌دهنده اهمیت هنر در دیدگاه گرفس است. از پیروان او لف کارساوین، تقابل خرد و غریزه را با تقابل خلاقیت و روزمرگی پیوند زده، و بدین‌ترتیب، زمینه مساعدی برای بسط نظریهٔ روزمرگی و خلاقیت را فراهم آورده است. کارساوین خود به این نکته تصریح کرده که غریزه عامل اصلی حرکت برای اکثریت افراد، و خرد عامل اصلی حرکت برای اقلیت است (پاچپتسوف، ۱۹۹۸).

تمایز زبان روزمره از زبان خلاق، در محافل صورت‌گرایان نیز مورد توجه بود و نمودی از آن را می‌توان در نوشته‌های اشکلوفسکی بازیافت. او در بیان تفاوت میان شعر و کلام روزمره، یکی از مهمترین وجوه این تفاوت را «دشوارسازی» موجود در کلام هنری می‌دانست و معتقد بود که زبان شعر، زبانی است که عامدانه در آن عناصر دشواری ساز و غریب به کار گرفته می‌شود. این دیدگاه زمانی ارزش لازم به‌عنوان پایه‌ای برای مطالعه تاریخ ادبیات را می‌یافت که عنصر زمان و عنصر پدیداری کلام هنری به میان می‌آمد.

اشکلوفسکی در همین راستا، در بخشی از سخنان خود می‌گوید: «زبان شعری معمول هم‌عصران پوشکین سبک زیبای درژاوین[36] بود، ولی سبک پوشکین، چون در آن زمان کم‌مایه تلقی می‌شد، به سبب دور از انتظاربودن، در فهم نیز دشوار بود. باید هراس هم‌عصران پوشکین از عامیانه بودن عبارات او را به خاطر داشت... . اکنون امری خاص‌تر از این در کار است. زبان ادبی روسی، که از پایه برای روسیه بیگانه بود، چنان در زبان مردم نفوذ کرده است که زبان محاوره بدان درآمیخته است. از دیگرسو، ادبیات نیز اکنون به کاربرد گویش‌ها و بربرگرایی گرایش یافته است. اخیراً ماکسیم گورکی تلاش کرده است زبان بیان خود را از زبان ادبی پیشین تغییر داده به زبان محاوره به کار گرفته شده توسط لسکوف[37] روی آورد» (اشکلوفسکی، ۱۹۱۷).

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

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

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

گوستاو اشپت با تکیه بر این اصل که «سخن» می‌تواند کارکرد هر نشانه دل‌خواه دیگر را داشته باشد و هر نشانه دل‌خواه نیز می‌تواند کارکرد سخن را داشته باشد (پاچپتسوف، ۱۹۹۸)، زبان را در یك سطح و دیگر نظام‌های نشانه‌ای ـ ازجمله ادبیات و هنر ـ را در سطحی دیگر قرار داده است.

توجه اشپت به نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی، زمینه‌ای را فراهم آورده است تا وی به برخی از ویژگی‌های این نظام‌ها نیز بپردازد. ازجمله ملاحظات اشپت در این رابطه توجه او به این نکته است که بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای دیگر جز سخن، همانند سخن از چینشی خطی، پیروی نمی‌کنند. تقسیم چینش نشانه‌ها به خطی و فضایی و تحلیلی که در دوره‌های پسین در منابع نشانه‌شناسی معمول گشته است (Guiraud, 1975)، تلویحاً در یادکردهای اشپت نیز دیده می‌شود. او در مقایسه‌ای میان ادبیات و تئاتر می‌گوید: «در اثر ادبی، می‌توان تصویر قهرمان را در اواسط اثر یا در پایان اثر به دست آورد، اما در درام، هنرپیشه ناچار است تمامی چهره قهرمان را در آن ارائه دهد» (پاچپتسوف، ۱۹۹۸). آنچه اشپت در نیمهٔ نخست سدهٔ مطرح ساخته، در نیمهٔ پسین به صورت نظام‌های نشانه‌ای اولیه و ثانویه در آموزه‌های مکتب مسکو ـ تارتو راه یافته است. اصطلاح نظام‌های نشانه‌ای اولیه و ثانویه که توسط اوسپنسکی و لوتمان بنیانگذاران مکتب ساخته شد، ناظر به این دیدگاه بود که در میان نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، زبان نظام نشانه‌ای اولیه و دیگر نظام‌ها مانند ادبیات، هنر و ... نظام‌های نشانه‌ای ثانویه‌اند.

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

در بازگشت به نظریهٔ مکتب مسکو ـ تارتو، باید گفت، بر اساس دیدگاه آنان، نظام‌های نشانه‌ای ثانوی، نظامی متشکل از دلالت‌های قابل انتظار و برهم‌زدن آن‌ها هستند. در تبیین این نظریه، مکتب یادشده از نظریهٔ موضوع و محمول[۴۱] از ساخت‌گرایان پراگ و آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روس بهره‌ای وافر برده است. هر اظهاری برای کسی که از پیش آن حقیقت را می‌داند، هیچ آگاهی‌ای به همراه نمی‌آورد؛ آگاهی

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

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

نقطـه مقابـل حالـت خودبه‌خـودی است (لوتمان، ۱۹۶۲).

نتیجه

بـه عنـوان نتیجه‌گیری، بایـد گفت محافـل نشانه‌شناسـی روسـیه در نیمهٔ نخسـت سـدهٔ ۲۰ میـلادی، به طور محسوسـی از محافل زبان‌شناسی مستقل بوده‌اند؛ تنهـا در مـورد مکتـب صورت‌گرایـان روس می‌تـوان نقـد ادبـی را در کنار زبان‌شناسـی بازجسـت، درحالی کـه بی‌تردید، صورت‌گرایـان روس روش‌هـای مطالعه زبـان را به روش‌هـای نقد ادبی و به طبـع نقد هنر تعمیم نداده‌انـد. در نیمهٔ اخیـر نیز، با همراهی نشانه‌شناسـی و زبان‌شناسـی در مکتـب مسـکو ـ تارتـو، تنهـا مقولهٔ الهام‌گیری از زبان‌شناسـی مطرح اسـت؛ درحالی‌که این مکتب از بسـیاری رشته‌های دیگر علوم انسانی نیز الهام گرفته و اساساً زبان‌شناسی در بوته مطالعات آن‌ها، در حوزه‌ای محدود بوده است.

دوری از سـاخت‌گرایی (به معنـای ارتدوکس) و تکیه بر نقش خلاقیت فرد در حوزهٔ نشانه‌ها، ازجمله ویژگی‌هایی است که به طور عام در مکاتب روسی دیده می‌شود؛ تنها مکاتب روسـی که شائبه دوری از این ویژگی‌ها در آن‌ها وجـود دارد، یعنـی مکتب صورت‌گـرا در نیمهٔ نخسـت سـدهٔ ۲۰ و مکتب مسـکو ـ تارتو در نیمهٔ اخیر سـده نیز بـا وجود قرابتی که به مکاتب سـاخت‌گرای غربی دارند، هرگز تا آن اندازه به آنان نزدیك نشـده‌اند که بتوان آن‌ها را ساخت‌گرای ارتدوکس به‌شمار آورد و خلاقیت فردی را در آنها کم‌اهمیت یافت.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

منابع

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

نشانه از نگاه دریدا

دکتر امیر علی نجومیان
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

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

چکیده

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

کلیدواژه
نشانه زبان‌شناختی، واسازی، بازنمایی، دلالت، کلام ـ خرد محوری، مدلول متعالی، پساساخت‌گرایی، سوسور، دریدا.

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

مقدمه

مقالهٔ حاضر در سه بخش تنظیم شده است. در آغاز «سرشت نشانه زبان‌شناختی» از دید فردینان دو سوسور[1] به‌طورخلاصه مطرح می‌شود. سپس «خوانش دریدا از سوسور» با تفسیر نگارنده ارائه خواهد شد و قسمت سوم به «استراتژی واسازی[2] و نقش نشانه‌ها در آن» اختصاص دارد که به شکلی نتیجه‌گیری‌ها و پاسخ به سؤال‌های مطرح شده در آغاز، در این بخش می‌گنجد.

سؤال‌های اصلی تحقیق حاضر از این قرارند:

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

۲. چگونه سوسور از سویی ادامه دهنده سنت «کلام ـ خردمحوری» و حفظ «مدلول متعالی» است و از سوی دیگر راه را بر واسازی دریدا می‌گشاید؟

۳. موضع دریدا در برابر نظریهٔ بازنمایی در زبان چیست؟

۴. دریدا به تقابل/ تمایز دال و مدلول معتقد است یا وحدت؟

۵. نگاه دریدا به نشانه چه ارتباطی با خوانش واسازی دارد؟

۱. سوسور و سرشت نشانهٔ زبان‌شناختی

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

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

1. Ferdinand de Saussure
2. deconstruction

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

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

در برابر این نظریه، سوسور فرض جدیدی را ارائه می‌دهد: «نشانهٔ زبان‌شناختی، یك چیز را با یك نام به هم نمی‌پیوندد، بلکه یك مفهوم را با یك صوت ـ تصویر متحد می‌کند» (Saussure,1986, p. 149). درون نشانه، از دید سوسور، یك شکل (نشان/ علامت) وجود دارد که دلالت می‌کند«دال[۳]» و مفهومی که دلالتی بر آن می‌شود «مدلول[۴]». این «دو صورت» با یکدیگر متحد شده و نشانه را می‌سازند که این نشانه خود به «مرجع بیرونی[۵]» یا آنچه «جهان»، «واقعیت» یا «چیزها» می‌خوانیم ارجاع دارد. بنابراین، می‌بینیم که سوسور مفهوم یا ایده را درون نظام زبان‌شناختی می‌بیند و آن را وجودی مستقل و خودگردان نمی‌داند.

آنگاه سوسور «اصل اول» نشانه یعنی «سرشت اختیاری (اتفاقی/ تصادفی[۶])» را مطرح می‌کند. براساس این اصل، هیچ رابطهٔ طبیعی‌ای بین دال و مدلول وجود ندارد (Saussure,1986, p. 150). البته سوسور به سرعت ما را از این نتیجه‌گیری برحذر می‌کند که «انتخاب دال به تمامی به گوینده واگذار شده است». او به این موضوع آگاه است که عناصر بسیاری در این انتخاب دخیل‌اند و یك نشانه بدون مقاومت تغییر پذیر نیست. آنچه او از اصطلاح «اختیاری» منظور دارد این است که دال «بی‌انگیزه [بی‌علت] است یعنی در واقع هیچ رابطهٔ طبیعی‌ای با مدلول ندارد» (Saussure,1986, p. 151). به بیان دیگر، صوت/تصویر کلام به‌طور تصادفی با مفهومی همراه شده است. باید در اینجا یادآور شد که براساس این فرمول، که خود اصل اول نظریهٔ ساختاری زبان سوسور است، به قول هرمان پارت[۷] «تقابل (شکلی)» بین دال و مدلول به جا مانده است (Parret, 1975, p. 118).

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

سوسور در دفاع از این اصل، می‌گوید، که مفاهیم از پیش موجود نیستند. او می‌گوید مدلول‌ها در زبان‌های مختلف یکی نیستند و مثال‌های بسیاری ارائه می‌دهد و آن‌گاه به این نتیجه می‌رسد: «اگر کلمات به جای مفاهیم از پیش موجود قرار می‌گرفتند، آن‌گاه باید معادل دقیقی در معنی در همه

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

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

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

اینجاست که می‌بینیم به بیان جاناتان کالر[8]: «هر زبان جهان را به شکل متفاوتی بیان یا نظم می‌دهد. زبان‌ها تنها برمقوله‌های موجود نام نمی‌گذارند، این زبان‌ها مقوله‌های خود را بیان می‌کنند» (Culler, 1976, p. 22). بنابراین نظریه، سوسور می‌گوید که دال‌ها و مدلول‌ها خود اختیاری هستند و در رابطهٔ نسبی یا افتراقی قرار دارند. مدلول‌ها و دال‌ها انتخاب می‌شوند تنها به این دلیل که «آن‌ها مدلول یا دال‌های دیگری نیستند» (Culler, 1976, p. 26). یعنی آن‌ها را به دلیل تفاوت‌شان از مدلول‌ها و دال‌های دیگر برمی‌گزینیم. بنابراین، زبان «روش اختیاری برای سازماندهی مفاهیم و مقوله‌های عالم دارد» (Culler, 1976, p. 23).

نکتهٔ آخر در این قسمت این است که گرچه سوسور می‌گوید: «مدلول‌ها و دال‌ها هر دو زمانی که جداگانه بررسی می‌شوند کاملاً افتراقی و سلبی هستند، اما او سرانجام می‌پذیرد که ترکیب این دو واقعیتی مثبت است» (Saussure,1986, p. 167). دلیل این امر این است که برای سوسور ــ با اینکه دال‌ها و مدلول‌ها اختیاری هستند ــ هنگامی که درون نشانه به هم متصل می‌شوند، وحدت و رابطهٔ محکمی ایجاد می‌کنند. به اعتقاد او آنها دوسوی «یك برگ کاغذ» هستند (Saussure,1986, p. 160).

۲. خوانش دریدا از سوسور

برای ورود به این بحث، از مقولهٔ «لوگوسنتریسم[9]» (کلام-خردمحوری) شروع می‌کنم. دریدا در اینجا نگاهی پیچیده و دوسویه به سوسور دارد. کالر به درستی می‌گوید که:

> برای دریدا، خوانش سوسور نقشی اساسی دارد، چرا که نمونه‌های کلاسیکی از کلام- خردمحوری را در برمی‌گیرد، اما همچنین [این خوانش] نمونه‌هایی از اصولی را به نمایش می‌گذارد که کلام ـ خردمحوری را شکافته یا واژگون کرده و آن‌ها را به عنوان ساختارها یا تحمیل هایی[10] نمایان می‌سازند (Culler, 1976, p. 122).

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

8. Jonathan Culler
9. Logocentrism
10. impositions

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

در ایـن فرضیـه بـازی می‌کنـد کـه دال‌هـا و مدلول‌هـا متمایـز هسـتند و در عیـن حـال «وحدتـی دوسـویه» (Derrida, 1987a, p. 18) دارنـد. دریدا در کتاب مواضع می‌گویـد ایـن نظریهٔ سوسـور در تضاد مسـتقیم با این سـنت فکری اسـت که تقابل مفهوم و تصویـر را مثلاً در اسـتعاره «روح و بـدن» حفظ می‌کنـد .(Ibid) او اضافه می کند: «نشانه‌شناسـی سوسور برخلاف سنت، نشان داده اسـت که مدلول از دال قابل جدا شدن نیست و اینکه مدلول و دال دوسوی یك ساختار هستند» (Ibid).

اما سوسور این سنت‌شکنی را به تمامی دنبال نمی‌کند چرا که سرانجام تقابل را حفظ می‌کند. نقطهٔ جداشدن سوسور از دریدا در این حقیقت نهفته است که نظریهٔ سوسور هنوز هم به طور محکمی بر تقابل بین شکل و معنی یا محسوس[11] و نامحسوس[12] تأکید دارد که این خود متعلق به «کلام- خردمحوری تفکر غرب» (Culler, 1976, p. 113) است، و هم‌چنین پایهٔ دیدگاه بازنمایی[13] (نظریهٔ افلاطون که عالم محسوس تنها بازنمایی عالم غیرمحسوس است یا فیزیك بهانه‌ای برای متافیزیك) محسوب می‌شود.

انتقاد دریدا به این تقابل تنها از این جهت نیست که این تقابل رویکردی کلام ـ خردمحور است، بلکه به این دلیل است که تمایز بین دال و مدلول برای او چیزی مبهم و پیچیده است. این تمایز «مبهم و پیچیده» تا حدی هم از تعریف خود سوسور در نقش افتراقی دال و مدلول ناشی می‌شود. اما دیدگاه دریدا دربارهٔ نقش افتراقی مطرح شده از سوی سوسور چیست؟ دریدا خود «نقش افتراقی و شکلی کارکرد نشانه‌شناختی» سوسور را مورد تأکید قرار می‌دهد (Derrida, 1987a, p. 18) و این به دلیل این است که این نقش حرکتی در برابر کلام - خردمحوری محسوب می‌شود.

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

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

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

11. sensible
12. intelligible
13. representationalist

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

اینجاست که مفهوم متافیزیکی «مدلول متعالی» مطرح می‌شود که «به نوبه خود، در اساس، به‌هیچ دالی ارجاع ندارد، زنجیره نشانه‌ها را گسترش می‌دهد، و هیچ‌گاه به عنوان دال کاربرد ندارد» . (Derrida, 1987a, pp. 19- 20) بنابراین، به‌گونه‌ای که سوسور رابطهٔ بین دال و مدلول را پیچیده می‌کند، نقطه مهمی برای دریداست تا فهم خود را از مقولهٔ «بازنمایی» مطرح نماید. دریدا به نظر با احتیاط به بحث اتلاق دو مقولهٔ متقابل یعنی «بازنمایی» یا «تجلی[۱۴]» (در تجلی شکل و معنی در یك كلمه نمود پیدا می کنند و کلمه همان معنا است) به زبان می‌پردازد و در نتیجه فضای میانه‌ای را بین این دو پیشنهاد می‌کند. این نتیجه‌گیری ما را به بخش سوم بحث رهنمون می‌شود.

۳. واسازی و نشانه

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

۱. هیچ‌گونه گریزی از نظام متافیزیکی بازنمایی وجود ندارد. اما بازنمایی به این مفهوم که دالی مدلولی را بازنمایی نماید نیز غیرممکن است.

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

۳. متن، بافتی از دال‌هاست.

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

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

۶. نشانه‌ها معنی را ممکن و متکثر می‌کنند.

۷. نشانه‌ها سلطهٔ معنی را واسازی می‌نمایند.

بارها چنین بحث شده است که دیدگاه دریدا دربارهٔ بازنمایی و نشانه در انتقاد او از زیردستی دال‌ها نسبت به مدلول ریشه می‌گیرد (Ward,1995, pp. 212-3). گرچه به اعتقاد من این انتقاد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، فکر می‌کنم منطق پارادکسی بیشتر به یاری دریدا در بیان نگاهش نسبت به نشانه می‌آید. به‌طور خلاصه، بحث دریدا دربارهٔ بازنمایی دو وجه دارد. دریدا امکان وجود هیچ نظامی را بیرون از نظام بازنمایی نمی‌پذیرد. او می‌گوید چیزی جز نشانه‌ها و بازنمایی وجود ندارد. اما به‌سرعت اعلام می‌کند که بازنمایی در عمل ناممکن است. دریدا می‌گوید تنها دال‌ها در زنجیری قرار گرفته‌اند و در نتیجه ما تنها بازنمایی داریم، اما این بازنمایی اگر به این معناست که دال، نشان

14. manifestation

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

(علامت) مدلول است، چیزی ناممکن است چرا که هیچ مدلول خودگردانی (مدلول متعالی) وجود ندارد.

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

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

بنابراین، فهم من این است که نقد نشانهٔ دریدا هم‌چنان اثبات بازنمایی را حفظ می‌کند. آنچه دریدا از آغاز مطرح کردن استراتژی واسازی به آن علاقه‌مند بود و در یکی از اولین مقاله های خود، «ساختار، نشانه و بازی»، مطرح کرد واسازی تمایز بین دال و مدلول بود. اما او با اشتباه خواندن رد هرگونه افتراق، در مقابل، رابطهٔ بین این دو را پیچیده می‌کند و با رابطهٔ سلسله مراتبی هم مخالف است.

همان‌طور که گفته شد، دریدا می‌گوید: اگر تمایز بین دال و مدلول را بپذیریم، جا برای امکان «مدلول متعالی» به عنوان مفهومی خودگردان و مستقل از نظام دال‌ها به‌وجود خواهد آمد. دریدا این امکان را نمی‌پذیرد و می‌گوید «هر مدلولی همچنین در وضعیت یك دال می‌تواند قرار گیرد» (Derrida, 1987a, p. 20) و هیچ مدلولی نمی‌تواند بیرون از این نظام به‌طور «متعالی» عمل کند. در مصاحبه‌ای با ژولیا کریستیوا[15]، دریدا در توضیح این نظریه می‌گوید:

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

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

15. Julia Kristeva

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

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

همان‌طور که قبلاً نشان دادم، دریدا تقابل بین دال و مدلول را در قلب تفکر متافیزیکی می‌بیند و سیر آن را از تفکر یونانی تا نشانه‌شناسی سوسور دنبال می‌کند. در دو فصل اول کتاب *دربارهٔ گراماتولوژی* (نوشتارشناسی[۱۶]) زمانی‌که دریدا بحث خود را دربارهٔ نوشتار و گفتار بیان می‌کند، هم چنین توضیح می‌دهد که او نشانه را تنها یك ظرف برای دال و مدلول نمی‌بیند. او می‌گوید این فرض همگانی که محسوس، بازنمایی غیر محسوس است یك ساده‌انگاری بیش نیست.

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

در مصاحبه‌ای که با عنوان «نشانه‌شناسی و گراماتولوژی[۱۷]» با دریدا انجام می‌شود، او به تفصیل در باره نگاه خود به نشانه سخن می‌گوید. او با این پیش‌فرض که نشانه «در تمام جنبه‌ها» متافیزیکی است، مخالف است (Derrida, 1987a, p. 17). او می‌گوید نشانه در حالی‌که به نظام متافیزیك متعلق است در عمل در همان زمان «حدود این نظام» را نشان می‌دهد و متزلزل می‌کند (Ibid). بنابراین، ما با «برداشته شدن نشانه از خاك خود» مواجهیم (Ibid)

در اینجا من سه کنش درون متن را که به واسازی متن می‌انجامد یادآور می‌شوم:

۱. فراوانی و انتشار نشانه‌ها

۲. ارتباط متزلزل و اختیاری دال و مدلول

۳. تعویق دائم مدلول متعالی

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

16. Of Grammatology
17. "Semiology and Grammatology"

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

را واسازی می‌کنیم.

موقعیت دریدا در قبال نشانه‌ها زمانی روشن‌تر می‌شود که او ایدئوگرام‌های (حرف‌های اندیشه‌نگار) چینی را با زبان الفبایی مقایسه می‌کند. علی‌رغم ارتباط بین ایدئوگرام‌های چینی و بی‌واسطگی زبانی که سعی در از بین بردن فاصله بین نشانه و معنی دارد، دریدا می‌گوید ایدئوگرام‌ها هم در معرض «انتشار[18]» هستند. به بیان دیگر، این شکل زبانی هم‌چنان بخشی از نظام بازنمایی زبان است: «گفتمان چینی خود درگیر انتشار معناها و لهجه‌هاست»(Derrida, 1982, p. 104).

دریدا در مقالهٔ «نوشتن (نوشتار- قدرت)»[19] به روشنی نظر شخصی خود را مبنی بر برتری زبان الفبایی در برابر زبان ایدئوگراماتیك نشان می‌دهد. به اعتقاد او زبان الفبایی در واقع «قدرتمندتر» از زبان ایدئوگراماتیك یا هیروگلیفیك (خط تصویری) است، چرا که حوزهٔ معنای آن تنگ نیست. جابه‌جایی هیروگلیف‌ها با الفبا باعث شده است که نشان[20] قدرتمند شود چرا که انتزاع باعث شده از نشان دور شویم و به چیزی که دلالت می‌شود نزدیك‌تر شویم (Derrida, 1998, pp. 64, 65, 67, 70). این دیدگاه ما را به فهم بهتری از نقش بازنمایی برای دریدا رهنمون می‌سازد، دریدا در تلاش نیست که متافیزیك زبان را از طریق نفی نشانه‌ها و دال‌ها واسازی کند. در برابر، برای دریدا، فراوانی نشانه‌ها - چنانکه در زبان الفبایی می‌بینیم - با ارتباط متزلزل آن‌ها با معناها، به‌طور پارادکس‌واری متن را از متافیزیك تا حدی می‌رهاند.

نتیجه

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

18. dissemination
19. “Scribble (writing-power)”
20. mark

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

Benveniste, Emile, “The Nature of the Linguistic Sign,” trans. Mary Elizabeth Meek, in Rick Rylance, ed., *Debating Texts: A Reader in 20th. Century Literary Theory and Method,* Milton Keynes: Open University Press, 1987, pp. 77-81.
Culler, Jonathan, “ *Saussure*”, London: Fontana, 1976.
Derrida, Jacques, “Scribble (writing-power),” trans. Cary Plotkin, in *The Derrida Reader: Writing Performances*, ed. Julian Wolfreys, Edinburgh University Press, 1998, pp. 50-73.
, _____, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences,” trans. Alan Bass, in Rick Rylance, ed., *Debating Texts: A Reader in 20th. Century Literary Theory and Method*, Milton Keynes: Open University Press, 1987b, pp. 123-136.
_____, “The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel’s Semiology,” in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Sussex: The Harvester Press, 1982.
_____, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
_____, *Positions*, trans. Alan Bass, London: The Athlone Press, 1987a.
Parret, Herman, “Grammatology and Linguistics: A Note on Derrida’s Interpretation of Linguistic Theories,” *Poetics*, 4:1(13) (March 1975), pp. 107-27.
Saussure, Ferdinand de, “Course in General Linguistics,” trans. Wade Baskin, in Mark C. Taylor, ed., *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, pp. 141-168.
Ward, Graham, “ *Barth, Derrida and Language of Theology*”, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

منابع

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

نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر

دکتر حمیدرضا شعیری
عضو هیئت علمی
دانشگاه تربیت مدرس

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

چکیده

نشانه، آن‌گونه که امروز مطرح است، به عنوان عنصری فعال، پویا و زاینده عمل می‌کند. این امر عبور از یك نشانه به نشانه‌ای جدید و متفاوت را ممکن می‌سازد. همین نکته است که ما را با دو گونهٔ نشانه ـ معنایی فشاره و گستره[1] مواجه می‌سازد. از یك سو نشانهٔ متمرکز یا منقبض قابلیت گشایش درهای خود به روی نشانهٔ دیگر را دارد و از سوی دیگر می‌تواند با بسته‌ماندن به روی نشانه‌های دیگر، سبب ایجاد جریانی رقابتی شود. در صورتی‌که نشانه راه را به سوی ایجاد نشانه‌ای دیگر باز بگذارد، ما با آنچه می‌توان آن را دوگانگی یا تکثیر زبانی نامید، مواجه می‌شویم. درهرحال، بازبودن یك نشانه بر روی نشانه‌های دیگر (چه این نشانه‌ها در چالش و چه در تبانی با نشانهٔ مادر باشند) نشان‌دهنده این امر مهم است که هر نشانه توانایی تولید و پذیرش بی‌نهایت نشانهٔ مهمان را دارد. به همین دلیل است که از فشاره (قبض) تا گستره (بسط)، از کمینه تا بیشینه[2]، از سکون تا حرکت، از حضور تا غیاب، از معمولی تا عالی، از عادی تا غیر منتظره، از پوسته تا عمق، از انزوا تا جسارت،... نشانه تصویری در نوسان است. در واقع، هدف از ارائه این مقاله مقایسه سه نمایهٔ ثابت، در حال تثبیت و موقت، جهت نشان‌دادن این موضوع است که چگونه نوسانات نشانه‌ای در تصویر بروز می‌نمایند و به‌چه‌ترتیب، همین نوسانات نشانه‌ای اسباب ناپایداری نشانه‌های تصویری را فراهم می‌آورند و در نهایت همین ناپایداری به محلی برای تکثیر گونه‌های نشانه‌ای یا اسطوره‌پروری و اسطوره‌گریزی تبدیل می‌شود.

کلیدواژه

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

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

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

1. intensité et extensité
2. du minimal au maximal

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

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

ویژگی‌های نظام تصویری LG

تصویر مورد نظر گونه‌ای است متشکل از سه نمایه:

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

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



تصویر ۱. پوستر تبلیغاتی LG

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

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

3. trans-sémiotique

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

گونهٔ تقابلی را به وجود می‌آورد که عبارت‌اند از: نزدیک/ دور، برجسته/ کم‌رنگ، مرکز/ حاشیه، بزرگ/ کوچک، بارز/ پنهان. همه این تقابل‌ها نشان می‌دهند تا چه اندازه می‌توان برای حضور، میزان و حجم تعریف کرد. هرمان پارت[4] نشانه معناشناس فرانسوی (Parret, 2001, p. 23) نیز بر این نکته تاکید دارد که «حضور جریانی است که آبشخور اصلی آن را درجه و کیفیت» تشکیل می‌دهد. درواقع، حضور پر، قاطع، برجسته و اغراق‌آمیز نمایهٔ خلاق سبب می‌شود تا این نمایه از نظر کیفی در اوج قرار گیرد و حتی سبب خیرگی بیننده شود.

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

4. H. Parret

مطالعه فرایند حسی ـ ادراکی

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

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

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

برای نمایه‌ها درنظر می‌گیریم به‌هیچ عنوان به معنای نفی جریان فعال تغییر و تحول نمایه‌ها نیست؛ زیرا همان‌گونه که «ژاك فونتنی » معتقد است، کارکرد نمادین گونه‌های حسی ـ ادراکی در تغییر و تبدیل از سطحی به سطح دیگر تحقق می‌یابد. «این تغییر به معنای تولید بعدی کاملا نو و متفاوت که نوعی استقلال و هویت است بروز می‌یابد» (Fontanille, 1999, p. 21). ژاك فونتنی[5] این تغییر هویت را همان «انفصال گفتمانی[6]» می‌خواند. این انفصال همان چیزی است که درهای گفتمانی را به روی تخیل یا عناصر بیرونی می‌گشاید و راه را برای نوعی رهایی گفتمانی از خود باز می‌کند. همین فعالیت رهاساز «انفصال یا برش گفتمانی» (Shairi, 2001, p. 57) است که سبب عبور از گونهٔ نمایه‌ای در حال تثبیت یا تکراری «به گونهٔ» جدیدی که فراتر از تکرار می‌رود و گونهٔ خلاق یا بازنمودی است را ایجاد می‌کند.

آنچه ما آن را تبانی نشانه‌ای می‌نامیم، همین تلاش و عملیاتی است که در نتیجهٔ آن، همه گونه‌های حسی ـ ادراکی می‌توانند در کنار یکدیگر و در راستای هدفمندی معنایی که می‌توان آن را تحت عنوان توانش و کنش[7] ارتباطی تعبیر نمود، بروز نمایند. پس نمایه‌ها به گونه‌ای چیده شده‌اند که می‌توان از توالی حسی ـ ادراکی آن‌ها که در حین عبور از حاشیه به متن تکمیل می‌گردد، سخن گفت. اما نکتهٔ بسیار مهمی که در این توالی اتفاق می‌افتد، ویژگی حسی ـ ادراکی دوگانه‌ای است که در نمایهٔ خلاق وجود دارد و باید از آن سخن گفت. همان‌طور که می‌دانیم، هرگونه حسی ـ ادراکی دارای یك منبع تولید می‌باشد و بی‌شك هدفی را نشانه می‌رود. به دیگر سخن، در فعالیت حسی ـ ادراکی هریك از حواس یك مبدأ وجود دارد که همان سرچشمه یا منبع تولید است و یك مقصد که همان سیبل[8] مورد هدف یك گونهٔ حسی است. در نمایهٔ حسی ـ ادراکی خلاق، ما هم مبدأ را داریم که گوشی تولیدکننده صداست و هم مقصد یا سیبل را که هندوانه یعنی دریافت‌کننده صداست. این تجمع مبدأ و مقصد در یك گونهٔ نمایه‌ای، خود ما را با نوعی تراکم، فشردگی یا قبض حسی ـ ادراکی مواجه می‌سازد؛ یعنی، همین نمایهٔ خلاقی که ما آن را نوعی بسط یا گسترهٔ نمایه‌ای در رابطه با دو نمایهٔ دیگر خواندیم، از نظر حسی ـ ادراکی خود نوعی فشاره یا قبض[9] به‌شمار می‌رود. نکته جالب دیگری که در همین فعالیت حسی ـ ادراکی پدیدار می‌گردد، این است که مقصد یا سیبل دریافت صدا خود می‌تواند منبع یا مبدأ تولید صدا نیز باشد. پس، هندوانه در اینجا از نظر فعالیت حسی ـ ادراکی نقشی دوگانه را ایفا می‌کند. هم مبدأ است و هم مقصد. در نتیجه، هندوانه عاملی است حسی ـ ادراکی با دو نقش فاعلی و مفعولی. شاید به دلیل همین مجموع نقش‌ها است که نمایهٔ خلاق به صورت نمایه‌ای هم‌زیست، تعاملی، منسجم، برگشت‌پذیر و بالاخره با توان انعکاسی

5. J. Fontanille
6. débrayage énonciatif
7.compétence et performance communicatives
8. cible
9. intensité et extensité

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

جلوه می‌نماید. در واقع، همه‌چیز به گونه‌ای شکل گرفته است که ما فرایندی تحت عنوان تولید، پخش و دریافت را در یك جا و یك نمایه داشته باشیم. به همین دلیل است که نمایهٔ خلاق، علاوه بر همه ویژگی‌هایی که برای آن برشمردیم، نمایه‌ای است استوار بر محور هم‌زمانی.

در هرحال، فرایند حسی ـ ادراکی که در این تصویر به بررسی آن پرداختیم، فرایندی است که خلأ تولید و دریافت را پرمی‌کند و زنجیره‌ای کامل از فعالیت حسی ـ ادراکی را ارائه می‌دهد. به عنوان مثال، اگر دقت کنیم درمی‌یابیم که نمایهٔ تقلیدی دارای یك چشم در سمت چپ و فاقد چشم در سمت راست می‌باشد. آیا باید در اینجا از نوعی تك‌نگاهی یا نگاه ناقص سخن گفت؟ آیا گونهٔ حسی ـ ادراکی دیداری گونه‌ای تکامل نیافته است؟ به هرشکل، به نظر می‌رسد که جهت برقراری توازن راهی جز عاریت بخشیدن یك چشم و یك نگاه بدین گونه نمایه‌ای تقلیدی باقی نمی‌ماند و چه کسی شایسته‌تر از بیننده یا گفته‌یاب برای شرکت در این تعامل؟ بدین ترتیب، LG به‌خودی‌خود دعوتی برای مشارکت است. حتی گاهی برای پیداکردن تعادل و توازن، بیننده راهی جز قرارگرفتن در سطح گفته و تبدیل به عضوی از پیکره LG شدن ندارد. با توجه به این استدلال، بینندهٔ گونهٔ نمایه‌ای تقلیدی LG، هم مقصد نگاه است و هم منبع نگاه؛ هم دریافت‌کننده است و هم فرستنده؛ هم تأثیرگذار است و هم تأثیرپذیر؛ و در یك کلمه، مخاطب این‌گونه نمایه‌ای بودن یعنی شریك گفتمانی LG بودن. به همین دلیل است که در هر دو گونهٔ نمایه‌ای تقلیدی و خلاق نوعی پویایی و دینامیزم حاکم است که تضمین‌کننده حیات پرنشاط آن می‌باشد.

با توجه به این نکته که گونه نمایه‌ای تقلیدی راهی است به سوی «دیگری» و شرکت‌دادن او در گفتمان به‌عنوان عضوی دیداری، باید به جنبه تقلیدی آن تا حدی تردید نمود. البته، تقلید هیچ‌گاه نمونه‌ای از اصل نیست. با توجه به همین خلأ نگاه و در نظرگرفتن جایگاهی دیداری برای بیننده است که گفتمان LG استعمال زبانی رایج و بسیار شناخته‌شده G و L را بر هم می‌ریزد و به قول ژان ماری فلوش[10] رقم‌زنندهٔ «فرایندی شناخته‌شده، اما بسیار هدفمند است که به عناصر استعمالی زبان معنا و پویایی می‌بخشد» (Floch, 1995, p. 171). چنین فرایندی گفتمانه[11] خوانده می‌شود.

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

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

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

10 . Floch
11. praxis énonciative

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

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

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

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

مطالعه فرایند جسمانه‌ای و تحرك نمایه

جابه‌جایی نگاه در نمایهٔ تصویری، امکان پرنمودن خلأ دیداری توسط هر نوع بیننده تصویری، شرکت در گفتمان از طریق انفصال گفتمانی و عاریت نگاه، مجموعه عناصری هستند که امکان حضور جسمانه‌ای و تحرك جسمی را در این رابطه فراهم می‌سازند. درواقع، عناصر و عواملی در مجموعه این سه نمایهٔ معرفی شده وجود دارند که نه‌تنها با یکدیگر در تعامل می‌باشند، بلکه امکان تعامل با دیگری و به‌ویژه با گفته‌یاب یا بیننده را فراهم می‌سازند. این همان چیزی است که قبلاً آن را تعامل نامیدیم. چنین تعاملی مدیون نوعی فعالیت حسی چند گونه نیز می‌باشد.

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

بااین‌حال، نمی‌توان تعامل دیداری را فقط به جنبهٔ حسی

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

ـ ادراکی محدود کرد؛ چراکه همین تعامل دارای بعدی حرکتی نیز می‌باشد. به دیگر سخن، تعامل مورد اشاره دارای سیر حرکت نیز می‌باشد. این حرکات عبارتند از: حرکت به جلو که از مسیر چشم بیننده تا مسیر خلأ چشم جاری می‌باشد؛ حرکت به عمق که حرکت بیننده را در انتها و گسترهٔ دهان هندوانه تجلی می‌بخشد؛ حرکت جانبی که توسط خطی نیم‌دایره، دو سر گوشی را به دو پهلوی هندوانه متصل می‌سازد. حرکت افقی که در مسیر لب‌های هندوانه جریان دارد. حرکت عمودی که مانند لکه‌هایی سفیدرنگ در مسیری از بالا به پایین بر روی پوسته هندوانه در جریان است. یکی از دلایل مهم استنباط حرکت در این است که نگاه از مجموعه عناصر بدن جدا نیست و هر گاه که نگاه به حرکت درمی‌آید، بدن را نیز به دنبال خود می‌کشد. این همان چیزی است که تحقق‌بخش تعامل حرکتی نیز می‌باشد. و علت دیگر تلقی حرکت در این نکته نهفته است که خطوط یکدیگر را به‌نوعی تعقیب می‌کنند تا در جایی به یکدیگر متصل شوند؛ خطی که دو سر گوشی را به یکدیگر متصل می‌کند؛ دو خطی که لب‌ها را در تماس با پوسته هندوانه قرار می‌دهند و خطوط لکه‌ای یا ابری‌مانند که یکدیگر را دنبال می‌کنند و فقط توسط دهان باز از یکدیگر جدا شده‌اند، اما دورتادور پوسته هندوانه را پوشش می‌دهند. همین تعامل حرکت رقم‌زنندهٔ گونه‌ای حسی ـ ادراکی است که می‌توان آن را گونهٔ تعامل اجتماعی نامید. همان طور که مشاهده می‌کنیم، بینندهٔ نمایهٔ تقلیدی LG عاملی است که امکان مبادله با این گفته و قرارگرفتن در جایگاه خالی نگاه را دارد. در حقیقت، هر بیننده‌ای از این پتانسیل برخوردار است؛ چراکه نگاه خالی را می‌توان فراخوان یا دعوتی برای حضور در آن جایگاه تعبیر نمود. به همین دلیل است که نگاه طراحی شده در LG نگاهی کاملاً اجتماعی است و تعامل مورد نظر تعاملی جمعی است. LG محل مبادله و مشارکت همه افراد یك جامعه است.

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

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

(دنیای خود) می‌شود؛ یعنی اینکه ما از گونهٔ گفتمانی انفصالی به سوی گونهٔ گفتمانی اتصالی سوق می‌یابیم.
در رابطه با همین تعامل ارتباطی در تصویر، بارت (Barthes, 1980, pp. 48-49) ما را با دو ریتم متفاوت گفتمانی آشنا می‌سازد: این دو ریتم که تحت عنوان «آرام و تند» معرفی شده‌اند دو شیوهٔ راهبردی ارتباط دیداری در یك تصویر می‌باشند. ریتم آرام مانند فرایندی جاافتاده، به شیوه‌ای کاملاً مطمئن، بدون هیچ شتابی ما را وارد دنیای تصویر می‌سازد. گویا جسم ما فرصت می‌یابد تا آن‌گونه که می‌خواهد خود را در دنیای تصویر جای دهد و خود را از بار معنایی لازم اغنا سازد. این حالت را می‌توان تحت عنوان رابطه‌ای کاملاً شناختی که منجر به دریافت اطلاعات و هضم به‌موقع آن می‌شود معنا کرد. چنین ریتمی را می‌توان در نمایهٔ تقلیدی LG که به‌دنبال جایگزین ساختن چشم بیننده به جای چشم غایب است، یافت.
اما ریتم تند برخلاف ریتم آرام تصویری، ریتمی است کوبنده که در آن عناصر تصویری به جای فراخواندن ما به سوی خود، با شتاب فراوان به سوی ما می‌آیند. این گونهٔ ریتمی همان چیزی است که می‌توان آن را گونهٔ رخدادی نامید. همه چیز به صورت فلشی عمل می‌کند که با شتاب به سوی بیننده حرکت نموده و در او نفوذ می‌نماید. در این حالت، گونهٔ شناختی جای خود را به گونهٔ عاطفی و هیجانی می‌دهد و تصویر کارکردی کاملاً تنشی می‌یابد. گویا که در این تصویر تبلیغاتی نمایهٔ خلاق با کارکرد ریتمی تند و شتاب‌زده در پی مواجه ساختن ما با واقعه یا رخدادی است که با همهٔ حجم حضور خود بر ما تجلی می‌کند و فرصت هر گونهٔ اندیشه، شناخت، تحلیل و انتخاب را از ما می‌گیرد. در چنین رابطه‌ای تصویر به شکلی حق‌به‌جانب خود را بر ما تحمیل می‌کند، به گونه‌ای که فرصت هر نوع گریز را از ما می‌گیرد. شاید به همین دلیل است که نمایهٔ خلاق در برابر نمایهٔ تقلیدی چند برابر حجیم‌تر، بزرگ‌تر و در مرکز قرار گرفته است. کروی‌بودن آن نیز حکایت توپی را دارد که با حرکت رو به جلو به سمت ما می‌آید و ما را در هاله خود قرار می‌دهد. پس، LG نه‌تنها تکثیر شده است، بلکه در گذر از گونهٔ تقلیدی به گونهٔ خلاق چند برابر بزرگ‌تر و تواناتر نیز شده است. با توجه به این رابطه می‌توان نتیجه گرفت، همان‌گونه که فونتنی وزیلبربرگ (Fontanille et Zilberberg ,1998, p. 118) در کتاب *تنش و معنا* مشخص می‌کنند، ما در این تصویر با دو نوع جریان نشانه ـ معنایی تنشی مواجه هستیم: یکی همان چیزی که می‌توان آن را حضور نشانه ـ معناشناختی شتاب‌زده یا ناگهانی نامید و دیگری آنچه حضور نشانه ـ معناشناختی آرام، تحکم‌یافته یا جاافتاده را به خود می‌گیرد.

اسطوره‌گریزی و اسطوره‌پردازی در گفتمان تبلیغاتی LG

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

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

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

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

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

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

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

نتیجه

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

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

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

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

منابع

Barthes, R., “*La chambre claire”*, Paris, Seuil, 1980.

Floch, J.M., “*Identité visuelle”*, Paris, PUF, 1995.

Floch, J.M., “Quel est le statut énonciatif de la création?” Et comment l’énoncer?” in *Atelier de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 2004.

Fontanille, J., *et Zilberberg CL., “Tension et signification”*, Hayen, Mardaga, 1998.

Fontanille, J., “Mode du sensible et syntaxe figurative”, in *Nouveaux actes sémiotiques*, n61-62-62-63, Limoges, Pulim, 1999.

Fontanille, J., “*Sémiotique et littérature”*, Paris, PUF, 1999.

Levi-Strauss CL., “*La pensée sauvage”*, Paris, Plon, 1962.

Parret, H., “Présence”, in *Nouveaux actes sémiotiques*, n 76-77-78, Limoges, Pulim, 2001.

Shairi, H.R., et Fontanille, J., “Approche sémiotique du regard photographique”, in *Nouveaux actes sémiotiques*: Dynamiques visuelles, n 73-74-75, Limoges, Pulim, 2001.

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

نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان
بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری

دکتر فرزان سجودی
عضو هیئت علمی
دانشگاه هنر

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

چکیده

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

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

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

مقدمه

الکساندر در مقدمهٔ کتاب *مکاتبات لایب‌نیتس و کلارک* دربارهٔ مسئلهٔ زمان نوشته است: «در آنچه معمولاً مسئلهٔ زمان و مکان نامیده شده است، حداقل سه مسئلهٔ متفاوت قابل تمیز است: مسئلهٔ وضع وجودی زمان و مکان یا به بیانی ساده‌تر اینکه زمان و مکان چیستند؟ مسئلهٔ علمی دربارهٔ اینکه کدام یك از دو مفهوم زمان و مکان در فیزیك مفیدترند و سومین مسئله ـ که به شناخت‌شناسی یا شاید روان‌شناسی مربوط است ـ اینکه ما چگونه در مورد زمان و مکان شناخت پیدا می‌کنیم... لایب‌نیتس و کلارك به طور عمده به مسئلهٔ اول، نیوتن به مسئلهٔ دوم و کانت نیز برای نخستین‌بار به طور جدی به مسئلهٔ سوم پرداخته‌اند» (کلارك، ۱۳۸۱، ص ۴۹). در این مقاله وجه چهارمی برای مسئلهٔ زمان مطرح خواهد شد و آن وجهی است که به نشانه‌شناسی مربوط می‌شود و سؤالش این است که زمان چگونه امکان بازنمود پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، از منظری معتقد است که شناخت در درون نظام‌های نشانه‌ایِ صوری، و از همه مهم‌تر زبان، محقق می‌شود و آن چیزی به عرصهٔ شناخت و معرفت انسان وارد می‌شود که امکان بیان بیابد. همچنین در پی پاسخ به این سؤال هستیم که زمان چطور بیان متنی -متن به مفهوم فراگیر کلمه و نه صرفاً متن کلامی- (سجودی، ۱۳۸۲، صص ۱۶۶-۱۵۲) پیدا می‌کند؟ به بیان دیگر، نشانه‌های زمان و گذر زمان چه هستند و چگونه عمل می‌کنند که به شکل‌گیری مختصه زمان و دریافت گذر آن می‌انجامد؟ بی‌تردید سؤال مورد نظر نگارنده سؤالی هستی‌شناختی نیست، اما می‌تواند در مسئلهٔ وجودی زمان نیز پیامدهایی داشته باشد. در این مقاله، بحث فوق به طور مشخص در متونی که با برچسب اثر هنری شناخته شده‌اند پی گرفته می‌شود و بررسی گفتمان‌های دیگر، هرچند به همان اندازه از این جهت شایسته بررسی‌اند به فرصت دیگری واگذاشته می‌شود.

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

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

زمان از دیدگاه معنی‌شناسی شناخت‌گرا

جورج لیکاف[1] در مقالهٔ بسیار اثرگذار خود به نام «نظریهٔ معاصر استعاره» (لیکاف، ۱۳۸۳) نظریهٔ کلاسیک استعاره را به چالش می‌طلبد و معتقد است باید در این فرض‌ها که «زبان روزمره عاری از استعاره است»، و «استعاره شیوهٔ بیان بدیع و شاعرانه می‌باشد» و استعاره «موضوعی زبانی است» (همان، ص ۱۹۶) تردید کرد. او معتقد است که استعاره‌ها «نه فقط در شیوهٔ بیان بدیع شاعرانه که در زبان روزمره نیز دخیل‌اند» (همان، ص ۱۹۷) و استعاره‌ها در واقع «نگاشت‌های[2] کلی در قلمروهای مفهومی‌اند» (همان، ص ۱۹۶) و سرانجام آنکه «جایگاه استعاره به‌کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یك قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (همان، ص ۱۹۷) و سرانجام اینکه «استعاره یعنی نگاشت بین قلمروها در نظام مفهومی. عبارت بیان استعاری به نوعی به بیان کلامی اشاره دارد (واژه، عبارت یا جمله)، که تحقق سطحی نگاشت بین قلمروهاست» (همان، ص ۹۷). طبق دیدگاه لیکاف برای مثال اگر بگوییم «تا رسیدن به روز فارغ‌التحصیلی راه درازی در پیش داری» در واقع یك موفقیت تحصیلی (قلمرو مفهومی مقصد) را بر حسب یك قلمرو مفهومی دیگر یعنی پیمودن راه و رسیدن به مقصد (قلمرو مفهومی مبدأ) مفهوم‌سازی کرده‌ایم. او بر اساس نمونه‌های مشابه این به تعمیم‌هایی از جمله «زندگی هدفمند یك سفر است» دست پیدا می‌کند (همان، ص ۲۳۷).

بر همین اساس، دربارهٔ زمان می‌گوید: «اغلب گفته شده است که زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود... زمان را بر حسب چیزهای مادی (اشیاء و مکان‌ها) و حرکت درك می‌کنیم. زمان حال در همان مکانی قرار دارد که مشاهده‌گر متعارف قرار دارد» (همان، ص ۲۲۴). و سپس اجزاء این نگاشت را برمی‌شمرد که عبارتند از: «۱. زمان چیز است. ۲. گذر زمان حرکت است. ۳. زمان‌های آینده در جلوی (روی) مشاهده‌گر قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس روی او هستند. ۴. چیزی حرکت می‌کند و چیز دیگری ایستاست؛ آن چیز ایستا مرکز اشاری[3] است» (همان، ص ۲۲۴). سپس به این استلزام می‌رسد «از آنجا که حرکت پیوسته است و تك‌بعدی، گذر زمان پیوسته و تك‌بعدی است» (همان). لیکاف موارد خاص این بحث را نیز مطرح می‌کند و مثال می‌زند. مورد اول آن است که مشاهده‌گر ثابت و زمان در حکم چیزی مادی نسبت به مشاهده‌گر در حرکت است و زمان‌ها از نظر جهت حرکت‌اشان رو به جلو هستند. در مورد خاص دوم زمان‌ها مکان‌هایی ثابت‌اند و مشاهده‌گر نسبت به آن‌ها در حرکت است (همان، صص ۲۲۵-۲۲۴).

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

1. George Lakoff
2. mappings
3. deictic

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

و مشـاهده‌گر ثابـت می‌باشـد. به عنوان نمونـه‌ای برای مـورد دوم می‌تـوان جمله «تعطیـلات تابسـتانی در راه اسـت و حتماً به سفر خواهیم رفت» را مثال آورد. در هر دو مورد مفهوم‌سـازی زمان وابسـته به آن اسـت که بر اساس نگاشتی از قلمرو تجربهٔ اولیه، زمان را چیز مادی یا مکان بپنداریم و اینکه گذر زمان به حرکت مرتبط است یا حرکت مشـاهده‌گر به سـوی زمان مـورد نظر (که در حکم یك مکان مفهوم‌سـازی شده اسـت) یا حرکت زمان مورد نظر به سـوی مشاهده‌گر (که زمان در حکم چیزی در حال حرکت مفهوم‌سازی شده است). بدین ترتیب، به تعمیم‌هایی«چون زمان مکان اسـت»، «گذر زمان حرکت اسـت»، «گذر زمان حرکت یك شـیء اسـت»، می‌رسیم. اجـازه بدهیـد بپذیریم کـه در سـطح مفهومـی زمان به عنـوان مکان یا شـیء (که بی‌تردید واجد مکان اسـت) و گذر زمان در قالب حرکت مفهوم‌سازی می‌شود. [هرچند نگارنده به جداسـازی این سـطح مفهومی و شـناختی از سـطح بیانی و زبانی معتقد نیسـت، اما ایـن بحث خارج از حوصلـه این مقاله اسـت] و با عبـارات و افعالی چون رسـیدن، در راه بـودن، گذرکـردن (مثـلاً در «دو هفتـه گذشـت و مـن هنوز موفق به دیدنش نشـدم») و مشـابه آن بیـان می‌شـود. مطلب دیگـری که در معنی‌شناسـی شناخت‌گرا مطرح می‌شـود و ذکر آن در اینجا ضروری به نظر می‌رسـد، بحث طرح‌واره‌ها[4] سـت. در معنی‌شناسـی شناخت‌گرا طرح‌واره‌هـا ازجملـه مهم‌تریـن شـکل‌های سـاختار مفهومـی بـه حسـاب می‌آیند. درواقع، اسـتدلال اصلی این دسـته از نظریه‌پـردازان این اسـت که به دلیل تجربـهٔ فیزیکی‌امان از زندگـی و کنـش در جهـان، قادریـم به سـاختارهای مفهومی شکل بدهیم که از طریق آن‌ها شناخت قلمروهای انتزاعی‌تر ممکن می‌شود. مارك جانسون[5] (۱۹۸۷) معتقد است که این طرح‌واره‌ها سطح بنیادی ساختارشناختی‌ای هستند که زیربنای استعاره است و بدین ترتیب، ارتباطی بیـن تجربـهٔ جسـمانی و قلمروهـای شـناختی رفیع‌تر، مثـل زبـان برقـرار می‌کننـد (Saeed, 1997, p. 308). لیـکاف (۱۳۸۳) و جانسـون (۱۹۸۷) مـواردی از ایـن طرح‌واره‌هـا را بررسـی می‌کنند؛ ازجملـه طرح‌واره‌های ظـرف، راه و نیـرو. در اینجـا فقـط به شـرح جانسـون (Saeed, 1997, pp. 301-311) از طـرح‌وارهٔ راه بسـنده می‌کنیم؛ چراکه در بحث مربوط به زمان به کار می‌آید. جانسـون ادعـا می‌کنـد کـه طـرح‌وارهٔ راه (شـکل بعد) منعکس‌کننـدهٔ تجربـهٔ روزمـره ما از حرکـت در اطراف جهان و تجربهٔ حرکت هستنده‌های[6] دیگر است. سفرهای مـا اصـولاً دارای یك مبدأ و یـك مقصـد و زنجیره‌ای از مکان‌ها و جهت‌اند. بر اسـاس چنین تجربه‌ای،طرح‌وارهٔ راه دارای یـك نقطـهٔ آغـاز (نقطهٔ الف) و یـك نقطهٔ پایان (نقطه ب) اسـت و مجموعه‌ای از نقـاط مکانی مجاور که ایـن دو نقطه را به هم می‌پیوندند (و با پیکان نشـان داده شده‌اند).

4. image schemes
5. Mark Johnson
6. entities

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

الف ——————> ب

طرح‌وارهٔ راه

این طرح‌واره مستلزم نکات زیر است:

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

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

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

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

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

همان‌طور که دیدیم بحث‌های شناخت‌گرایان عموماً با سطح مفهومی و ساختار مفهومی شناخت مرتبط بود، اما سطح دیگری نیز مطرح است که سطح صوری بیان است و در تحلیل ساختاری متن مطرح می‌شود. نگارنده نشان خواهد داد که استعارهٔ گذر زمان حرکت است و طرح‌وارهٔ راه نه فقط در سطح مفهومی، بلکه در سطح تحلیل ساختاری و امکانات متنیِ بیانِ زمان و گذر آن صادق است.

امکانات ساختاری و صوری متن در بیان زمان و گذر آن

چندلر، فصلی از کتاب مقدمات نشانه‌شناسی را به تحلیل ساختارها اختصاص داده است که بخشی از آن به تحلیل بعد همنشینی می‌پردازد (Chandler, 2002, pp. 79-98). او سه نوع رابطهٔ متمایز را در روابط همنشینی[7] تشخیص می‌دهد که عبارت‌اند از: رابطهٔ مفهومی، مکانی، توالی (زمانی). رابطهٔ مفهومی که در متون تشریحی[8] دیده می‌شود و ساختار عمومی مقدمه، بدنه و نتیجه‌گیری را در این نوع متون موجب می‌شود، که خارج از بحث مورد نظر ماست. اما اشاره به روابط مکانی و توالی (زمانی) و متونی که به‌لحاظ امکانات ساختاری محل تجلی این روابط هستند به بسط موضوع این مقاله کمك می‌کند.

چندلر می‌نویسد: «سازه‌های همنشین[9] معمولاً به گونه‌ای کلام‌محورانه صرفاً در حکم زنجیره‌های متوالی یا زمانی تعریف شده‌اند، اما روابط مکانی نیز از نوع روابط همنشینی هستند...، برخلاف روابط همنشینی متوالی که اساساً با قبل و بعد سروکار دارند، روابط همنشینی مکانی عبارت‌اند از: بالا ـ پایین، جلو ـ عقب، نزدیك ـ دور، چپ ـ راست

7. syntagmatic dimention
8. expository
9. syntagms

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

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

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

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

خواندن متن کلامی وابسته به ماهیت خطی آن است و در حقیقت، هنگام خواندن، خواننده روی یك مسیر خطی و با گذر زمان پیش می‌رود و همان‌طور که گفته شد جز در موارد کاربردهای گرافیکی هیچ نوع رابطهٔ بالا ـ پایین (به‌جز در خط‌چینی که در آن رابطهٔ بالا ـ پایین ماهیتاً رابطه‌ای خطی است فقط جهت از بالا به پایین است)، پس‌زمینه ـ پیش‌زمینه، نزدیك ـ دور و مشابه آن در متن کلامی وجود ندارد و در شیوهٔ نگارش فارسی تنها رابطهٔ موجود رابطهٔ راست به چپ و در خطوط لاتینی چپ به راست است.

به عبارت دیگر، همان‌طور که در بحث طرح‌وارهٔ راه به نقل از معنی‌شناسان شناخت‌گرا ذکر کردیم، به نظر

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

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

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

حال به مواردی مانند سینما، تئاتر و کمیك‌استریپ[10] برخورد می‌کنیم که مجموعه‌ای از قاب‌های متوالی هستند. پس، از یك سو دارای ویژگی‌های قاب تصویری هستند که در یك قاب با مجموعه‌ای از مناسبات همنشینی مکانی ــ که الزاماً متوالی نیستند ــ روبه‌روست و روابط بین نشانه‌های تصویری از جمله روابط بالا ـ پایین، پس‌زمینه ـ پیش‌زمینه، عقب ـ جلو و مشابه آن در آن‌ها برقرار است (بحث میزانسن[11] در سینما و مشابه آن) و از طرف دیگر قاب‌ها در توالی در پی هم می‌آیند و در نتیجه امکان روایتگری، بیان

10. comic strip
11. mise en scène

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

زمـان و گذر آن را پیدا می‌کنند. پـس بیان گذر زمان در این گونه رسـانه‌ها نیز وابسته به سـاختار متوالی خطی قاب‌هـای تصویر اسـت. امـا در عکس یا نقاشـی وضع چگونه اسـت؟ آیا عکس یا نقاشی که به شکل متعارف در یـك قاب اتفاق می‌افتد، می‌تواند بـا بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی خود به بیان مفهوم گذر زمان بپردازد؟ به نظر می‌رسـد لازم اسـت در اینجا به مفهـوم دنیاهای ممکـن و همچنین تمایز بیـن مفاهیم زمـان و بیان آن از یك‌سو و مسـئلهٔ گذر زمان از دیگرسو به‌اختصار اشاره کنیم. وقتی به تماشای تئاتری نشسته‌ایم به جهانی دیگر می‌نگریم که «به لحاظ زمانی و مکانی یك جای دیگر است کـه بازنموده می‌شـود» (الام، ص ۱۲۴). ما وجود چنین جهانی را به‌مثابه یك جهان ممکن فرض می‌کنیم و سپس با توسـل به دانش پیشـینی که با خود داریـم برای درك مناسـبات آن می‌کوشیم. همین مسـئله در مورد ادبیات داستانی، سینما و مشابه آن نیز صادق است. حال وقتی به تماشـای یك تابلوی نقاشـی (فیگوراتیو[۱۲]) می‌ایستیم، آیا باز به تماشای یك جهان ممکن ایستاده‌ایم که به‌لحاظ زمانی و مکانی یك جای دیگر است؟ به نظر می‌رسد پاسخ آری است. در هر حال، هر قاب تصویری آنی از زمان را در دنیای ممکن خود به تصویر می‌کشد و عناصر درون قـاب در آن لحظه از زمان، مختصاتـی مکانی نیز دارند؛ یعنی گویـی بدون مختصات زمان و مـکان نمی‌توان لحظـهٔ درون قاب را متصور شـد. حال با توجه به بحثی که دربـارهٔ روابط همنشـینی مکانی و متوالـی [زمانـی] مطرح شـد و با توجه بـه اینکه زمان حتی وقتی در قالب لحظه‌ای ایسـتا متصور شـود، بدون حرکتِ متوالی بی‌معنی اسـت، یعنی تصور زمان وابسته بـه جریان‌یافتـن زمان اسـت، چطور می‌تـوان آن لحظهٔ منجمدشده از زمان را در قاب تصویر متصور شد؟ بـرای مثـال، بـه تابلـوی نقاشـی اثر سـاکو نـگاه کنید (ت ۱). درون قاب یك دنیای ممکن شـکل گرفته که ممکن اسـت هیـچ مابه‌ازایـی در دنیای خارج نداشـته باشـد، امـا تجربه و دانش پیشـین ما کمك می‌کنـد تا مختصات مکانـی و زمانی برای آن منظور کنیم. قاب فوق یك لحظهٔ ایستاسـت که آنی از زمان فرضی را منجمد کرده است و خود قاب و عناصر درون آن قادر به بیان گذر زمان نیسـت، به دلیل آنکه از مناسـبات همنشـینی متوالی بهره نمی‌برد. امـا مخاطب با منظورکردن



تصویر ۱. نقاشی اثر ساکو

12. figurative

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

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

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

لازم به ذکر است که در اینجا می‌توان به بحث‌های مربوط به انواع زمان ازجمله زمان تاریخی، تقویمی و غیره نیز پرداخت که به نظر نگارنده خارج از حوصله این مقاله است (برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به الام، صص ۱۵۰-۱۴۹). بنابراین، از آنجا که روایت وابسته به گذر زمان است، به نظر می‌رسد نقاشی تک‌قابی که عناصر آن فاقد روابط همنشینی متوالی هستند، نمی‌تواند در خود و با اتکاء به امکانات نشانه‌شناختی و بیانی نقاشی روایتگر باشد و فقط با گذر از قاب و عبور از نقاشی ممکن است در ذهن مخاطب پس و پیش روایی بیابد. حال این گذر از قاب فقط از نوع عبور از قاب به فعالیت‌های ذهنی مخاطب بر اساس دانش و تجربه پیشین نیست و ممکن است ناشی از گذر به یك رمزگان دیگر، مثلاً زبان، در درون یا بیرون از قاب باشد. نام یك تابلو می‌تواند آن را به روایتی متصل کند. در این حالت نیز امکانات بیانی تابلو نیست که گذر زمان را بیان می‌کند، بلکه اتصال عناصری از تابلو از طریق زبان به روایتی است که موجب جریان یافتن زمان باز هم در بیرون از قاب می‌شود. کماکان به نظر می‌رسد بیان زمان فقط با استعاره حرکت چیزی در راهی ممکن است. در کلیه این مواردِ بررسی‌شده حرکت و در نتیجه زمان نه در درون قاب بلکه از گذر به بیرون قاب و توسل به یك لایهٔ متنی دیگر و بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی رمزگانی دیگر، مثلاً زبان، و تداعی‌هایی که به واسطه زبان و در زنجیره‌ای متوالی بیان‌شدنی هستند، امکان تجلی بیانی می‌یابد. نمونه بارز چنین حالتی نقشی است که ساختار تودرتوی عناوین، از عنوان نمایشگاه گرفته تا عنوان تابلو، در خوانش روایت‌وار نقاشی بازی می‌کند. برای نمونه، در تابلوی بعدی(ت ۲) کسی گله‌ای گوسفند را می‌چراند. هاله‌ای دور سر این فرد است که نشان می‌دهد او از قدیسان است چون بسیاری پیامبران پیشه شبانی داشته‌اند، اطلاعاتی که از تصویر به دست می‌آوریم، در همین جا متوقف می‌شود. آنی از زمان به تصویر کشیده شده است و باز به تصویرکشیدن جریان زمان در توان قاب واحد تصویر نیست. اما در این مورد نیز با گذر از قاب و ورود به لایه متنی دیگر یعنی عنوان تابلو که محصول

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

عملکـرد رمزگانی دیگر یعنی زبان اسـت، تداعی روایتی و جریـان زمـان ممکـن می‌شـود. در زیر تابلو نوشـته شده است: «یوسـف در هنگام شبانی» (دوره محمدشاه قاجـار)، (رهنورد، ۲۰۰۲، ص ۲۷) و با این عنوان و گذر از رمزگان نقاشانه درون قاب و ورود به رمزگان کلامی عنـوان و تعامـل بیـن این دو لایـهٔ متنی حرکـت زمان و روایت صرفاً تداعی می‌شـود، هرچند کماکان بیان متنی نیافته است.

در همـهٔ مـواردی که تا اینجـا گفته شـد، روابط عناصر درون قاب از نوع روابط همنشـینی مکانی بوده اسـت و نـه از نوع زنجیره متوالی که امـکان بیان حرکت زمان را ممکن می‌کند. اگر مفهوم زمان بیان شده، یا آنی از آنات زمان بوده یا از طریق گذر از قاب به بیرون و روابط بین رمزگانی ممکن شده است.



تصویر ۲. یوسف در هنگام شبانی (دوره محمدشاه قاجار)

حـال اجـازه بدهیـد نمونه‌هایـی از نگارگـری ایرانی را بررسی کنیم که دارای ویژگی خاصی هستند. یعنی از یك سـو محصور در یك قاب هستند و از سوی دیگر عناصر درون قاب دارای نوعی رابطهٔ توالی با یکدیگرند که امکان بیان گذر زمان را فراهم می‌کند. مسـئلهٔ ما این اسـت که چطور در حالی که به نظر می‌رسـد به‌لحاظ ساختاری با زنجیرهٔ متوالی مواجه نیستیم، چنین امری ممکن است.

درنگاره دیگر (ت۳) همه وقایع داستان یعنی تقدیم قربانی توسط پسران آدم به درگاه الهی و پذیرفته نشدن قربانی قابیل از جانب خداوند، کشته‌شـدن هابیل توسط قابیل و آموزش کلاغ به قابیل برای دفن جسد برادرش در خاك، در کنـار هم و به صورت هم‌زمـان و هم‌مکان به تصویر درآمده اسـت (کاظم، ۱۳۸۴). کاظم بـه نقل از فروردین (۱۳۸۳) می‌نویسـد: «در این تصاویر زیبا میان گذشـته، حـال و آینده فاصلـه‌ای احسـاس نمی‌شـود. گویی این صحنه‌ها فراتر از زمان هسـتند و زمان در اینجا دوره‌ها و مرزهای خود را از دسـت داده است.» و خود در ادامه می‌نویسـد: «چنین خصوصیت منحصربه‌فردی می‌تواند شـرایط ایده‌آلی را برای نقاشـانی پدید آورد که همیشه با مشـکل تصویرسـازی سـیر خطی زمانی و مکانی یك داستان، آن هم در یك قالب تصویری روبه‌رو هستند. اما به نظر می‌آید این خاصیت فراتر از زمان و درگیر نبودن قصـص قرآنی بـا زمان خطی این اجـازه را به نگارگران قصه‌هـای قرآنی داده اسـت تـا مرزهای محـدود زمان و مـکان را بـه هم بریزنـد و در قابی واحد تمـام مراحل سـیر خطی داسـتان را به تصویر بکشـند و بدین‌ترتیب،

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



تصویر ۳. قابیل از کلاغی می‌آموزد که چگونه جسد برادرش را به خاک بسپارد، نسخهٔ قصص‌الانبیا، موزهٔ توپکاپی، استانبول

تجربـه‌ای اصیل و تأثیرگذار از زمـان و مکان یك روایت داستانی را به مخاطب عرضه نمایند» (همان).

در ابتـدای مقاله، در شـرح فرض این مقاله گفته شـد که براسـاس دستاوردهای معنی‌شناسـی شناخت‌گرا زمان چیـز و گـذر زمـان حرکت اسـت و با بسـط اسـتعاری طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شـود. در ادامه یادآوری کردیـم کـه این فرآینـدِ اسـتعاریِ درك زمـان و گذر آن به‌لحاظ شـکلی و سـاختاری نیز برقرار است و زنجیرهٔ متوالی ـ که یادآور طرح‌وارهٔ راه است ـ ساختار مناسب بیان زمان و گذر آن اسـت. مواردی کـه تا اینجا مطالعه شدند نیز نشان دادند که گذر زمان در درون قاب تصویر بـه دلیل فقدان روابط متوالـی، امکان بیان نمی‌یابد، و در مواردی که گذر زمان دریافت شـده اسـت، ناشی از گذر از قـاب و عبور به روابط بین لایه‌های متنی و بخصوص گـذر از تصویـر به رمـزگان زبان بـوده اسـت. حال با ادعایی در مورد قصص قرآنی روبه‌رو هسـتیم که معتقد است: این خاصیت «فراتر از زمان و درگیرنبودن قصص قرآنی با زمان خطی» می‌باشـد که به نگارگر اجازه داده اسـت «در قابی واحد، تمام مراحل سیر خطی داستان را به تصویر بکشد» (همان).

نگارنده با این دیدگاه موافق نیست و کماکان به دلایلی که خواهـد آمد، به صدق فرض بنیادی این مقاله به شـرحی که گفته شـد، معتقد است. نخست، همان‌طور که در خود مقالـهٔ کاظم، بـه نقـل از حسـینی (۱۳۷۷، ص ۵۳) آمده است «ترتیب طبیعی زمانی در همه قصه‌های قرآن، حتی قصه‌هـای دارای امتـداد و تعدد حـوادث مختلف، لحاظ شـده است» (همان). یعنی، سـرانجام قصه‌های قرآن به شـکلی که ما می‌خوانیم متونی هستند زبانی که در شکل نوشـتاری (و همچنیـن گفتـاری) دارای سـاختار خطی متوالی‌انـد و قادر به مفهوم‌سـازیِ زمان و همچنین بیان خطی زمان و دارای ساختار روایتند. حال اگر در یك قاب با حوادث مختلفی روبه‌رو هسـتیم که دارای تقدم و تأخر زمانی است، باید دست به تبیین دیگری بزنیم، زیرا گفتن

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

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

به نظر نگارنده، در این موارد با ساختار خطی تصویر در درون قاب روبه‌رو هستیم. یعنی کماکان زنجیرهٔ متوالی خطی به کار رفته است، اما در درون یك قاب. در سینما، یا در کمیك‌استریپ همین اتفاق در قاب‌های متوالی می‌افتد. در اینجا توالی خطی در درون یك قاب اتفاق افتاده است؛ یعنی کماکان مسیری را می‌توان در درون قاب تعیین کرد که مسیر گذر زمان و رویداد حوادث است (طرح‌وارهٔ راه را یادآوری می‌کنم). اما تشخیص این مسیر در درون قاب وابسته به روایت کلامی است که حکم زبرمتن این تابلو را بازی می‌کند (و این تابلو به عبارتی زیرمتن آن روایت است). ردپای آن روایت کلامی به صورت نوشتار در بالا و پایین قاب دیده می‌شود. به‌علاوه، این تصویر و تصویرهای مشابه آن، استقلال متنی ندارند و به عنوان لایه تصویری یك متن نوشتاری و برای تصویرگری داستان در درون کتابی قرار دارند که خود دارای ساختار خطی و متوالی است. بدین ترتیب، به موجب رابطه‌ای بینامتنی، با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی و در هر حال گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر ممکن می‌شود و کماکان در اینجا نیز گذر زمان فقط در ساختاری خطی و متوالی که به واسطه روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است امکان بیان می‌یابد. پیش‌صحنه: «آدم گفت: «بروید و هر دو قربان کنید! هر که خدای قربان وی بپذیرد اقلیما را به وی دهم.» هر دو برفتند تا قربان کنند» (نیشابوری، ۱۳۸۰، ص ۱۶). صحنه ۱: «و علامت قبول صدقه و قربان آن وقت آن بود که آتشی درآمدی از هوا و آن را بربودی. آتش فروآمد و گوسفند هابیل ببرد... قابیل خجل شد و کین در دل گرفت و مر هابیل را گفت: «من تو را بکشم»» (همان، ص ۱۶). صحنه۲: «قابیل سنگی بزرگ برگرفت و سر هابیل را به آن بکوفت و او را بکشت... قابیل از پدر بترسید و هابیل را گرد جهان برمی‌آورد.» (همان، ص ۱۷). صحنه ۳: «روزی دو کلاغ را دید که درآمدند و یکی مر دیگری را بکشت و به منقار گور فروکند، آن کشته را در آن گور پنهان کرد.» (همان). پس‌صحنه: «قابیل از وی بیاموخت، هابیل را دفن کرد» (همان).

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

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

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

گفتیـم کاظـم معتقد اسـت: این امـکان ناشـی از ویژگی فـرا زمانـی قصـص قرآن اسـت و سـپس نشـان دادیم کـه کماکان رابطـهٔ خطی، هم در روایـت کلامی و هم در تصویـر برقرار اسـت. اما نکتهٔ دیگر اینکـه در نگارگری ایرانـی، در مواردی کـه قصه‌هایی جـز قصه‌های قرآن تصویر شـده نیز از این شـیوه بهره گرفته شـده اسـت. برای نمونه، توجه شـما را به نـگاره بهرام و آزاده جلب می‌کنم (ت۵). این تصویر درواقع ترکیبی از دو قاب است که بر هم فرافکنده شـده‌اند. قاب نخسـت (۱) آزاده را در حالی که پشـت بهرام بر استر نشسته است نشان می‌دهد و قـاب بعدی (۲) آزاده را که در زیر سـم اسـتر انداخته شـده اسـت. دو قاب، در یك قاب. رابطهٔ بین این دو قاب رابطهٔ توالی است و درواقع ابتدا (۱) و سپس (۲) می‌آید و کشف رمز زمانی تصویر نیز وابسته به متن کلامی است که این تصویر از آن الهام گرفته است.

در کلیـهٔ این مـوارد کماکان بیـان گذر زمان وابسـته به روابط همنشـینی متوالی اسـت و در مواردی که عناصر متوالـی در یك قـاب آمده‌اند، این روایت کلامی اسـت که رمـز توالی آن‌ها را بـه خواننده ـ بیننـده می‌دهد. مفهوم زمان و گذر آن کمـاکان از طریق حرکت و طرح‌وارهٔ راه امکان بیان می‌یابد.

امـا آیـا همیشـه ایـن گونـه اسـت؟ دربارهٔ نقاشـی انتزاعی[۱۳] (آبستره) چه می‌توان گفت؟ کلمنت گرینبرگ[۱۴]



تصویر ۴. سیر حرکت زمان در تصویر شماره ۳

از نظریه‌پـردازان هنر مدرنیسـتی می‌نویسـد: «هنر فقط بـا اثبات آنکـه نوع تجربـه‌ای که ارائـه می‌کنـد، قائم به خود ارزشـمند اسـت نباید از فعالیتی دیگر کسب شود، می‌توانسـت خـود را از این نزول و افـول نجات دهد.... هر هنری باید در چارچوب مناسبات خـود، ایـن نکته را نشـان مـی‌داد... هـر هنری بایـد از طریـق روش‌ها و

13 .abstract
14. Clement Greenberg

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



تصویر ۵. بهرام و آزاده، نقش بسته در کاسه، کاشان، قرن دوازدهم، مجموعه مرحوم مورتیمر شیف

عملیات خـاص خود، تأثیرات خـاص و منحصر به خود را تعییـن کند» (گرینبـرگ، ۱۳۸۲، ص ۱۳۹). و در ادامه یادآوری می‌کند: «هدف نقدِ خود آن است که هر تأثیری را که احتمالاً از رسـانه هنر دیگری بـه عاریت گرفته، از تأثیـرات آن حوزهٔ هنر حذف کند. بدین ترتیب، هر هنری در حوزهٔ خود به نوعی "خلوص" دسـت می‌یابد» (همان، ص ۱۴۰).

پیرو این ناب‌گرایی در هنر اسـت که نقاشـی مدرنیستی، خود را به‌کلی از وهم حجم رها می‌کند و به سطح و فضای دوبعدی و تأکید بر این امکانات و نه پنهان‌کردنِ کاذب آن‌ها رو مـی‌آورد. و همین اتفاق در حوزه‌های دیگر هنر نیز می‌افتد؛ مانند رقص مدرنیسـتی کـه فقط بر حرکت نـاب تأکید می‌کند و نه داسـتان‌گویی دراماتیـک و مجسمه‌سـازی کـه فقط حجـم را به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگـر، همان طور که گرینبرگ گفته اسـت هر هنری بر امکانات خود تأکید می‌کند تا توجه را بـه خود معطوف کند و از هر نوع وهم‌آفرینی کاذب (مثلاً فضای سه‌بعدی در نقاشی) اجتناب می‌کند. با این مقدمه، ببینیم مسـئلهٔ زمـان در نمونـه موردنظر ما که نقاشـی اکسپرسیونیستی[۱۵] انتزاعی است و دارای خصوصیاتی که گرینبرگ برای هنر مدرنیسـتی برشـمرده نیز هست، اصولاً وجود دارد یا نه و اگر موضوع زمان مطرح اسـت چگونه امکان بیان یافته است؟

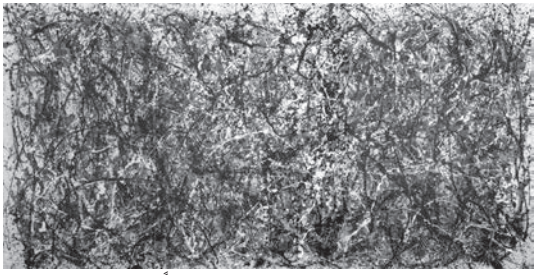
نمونه‌هایی که تا اینجا بررسـی کردیـم به‌نوعی متأثر از فضایی غیرنقاشـانه و بیرون از قـاب بودند و هر گاه در قـاب نیز گـذر زمان بیان شـده بود، به‌لحاظ سـاختاری شـکلی خطـی به خـود گرفتـه بـود و خواندن آن شـکل خطی گذر زمان وابسـته به امـری بیرون از قاب و تقریباً در غالب موارد روایتی کلامی اسـت. حـال با گونه‌ای از نقاشـی روبه‌رو هسـتیم، همان‌طور که بـه نقل از یکی از نظریه‌پردازان اصلی مدرنیسم گفتیم، ویژگی‌اش خلوص و نیالوده بودن آن به «رسانهٔ هنر دیگر» و حذف تأثیراتی است که احتمالاً از «رسانهٔ هنری دیگر گرفته است». پس بنابر چنیـن بحثی باید با نقاشـی‌ای خودارجـاع روبه‌رو بشـویم که قبل از هـر چیز به نقاشـی ارجاع می‌دهد و به‌گونه‌ای ناب نقاشانه است؛ یعنی

15. abstract expressionism

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

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

اجازه بدهید به اثری از جکسون پولاک[16] بنگریم (ت۶)عنوانی که برای این نقاشی آمده است و کماکان زبان در شکل یك لایه بیرون قاب در متن حضور دارد «نقره‌ای روی سیاه، سفید، زرد و قرمز» است. درون قاب نقاشی، به‌واقع با خلوص نقاشانه روبه‌رو هستیم، که از قضا همسوی با فرض مورد نظر ما غیرروایی است و در نتیجه الزامی به بیان مفهوم زمان و گذر آن ندارد. عنوانی که از رمزگان زبان برگرفته شده است نیز از قضا خود را با آرمان این گونه نقاشی همسو کرده است و این بار زبان است که نقاشانه شده، و نه آنکه نقاشی به‌لحاظ مفهومی و ساختاری زبانی باشد. عنوان بیان توصیفی حضور یك رنگ روی سه رنگ دیگر است. زمان و گذر آن اصولاً مطرح نیست.

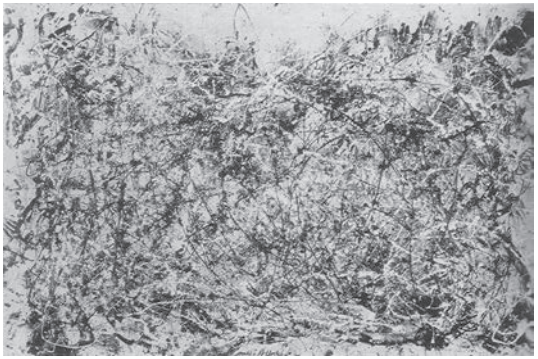


تصویر ۶. جکسون پولاک، نقره‌ای روی سیاه، سفید، زرد و قرمز، ۱۹۴۸، ۸۰×۱۲۱ سانتی‌متر، مرکز ژرژ پمپیدو، پاریس.

16. Jackson Pollock

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

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



تصویر ۷. جکسون پولاک، ریتم پاییزی، ۱۹۵۰، رنگ روغن روی بوم، ۵۲۵/۸×۲۶۶/۷ سانتی‌متر، موزه متروپولیتن نیویورک

نقاشی ناب‌گرای مدرنیستی جایی ندارند. این نتیجه نیز همسو با فرض بنیادی ماست و آن را تأیید می‌کند.

البته، در این سبك نقاشی نیز نمونه‌هایی هستند که در آنها برخلاف موارد فوق عنوان به‌مثابه لایه زبانی متن نقاشی، نقاشانه نیست و اشاره به بیرون از قاب و تجربه‌های پیشین مخاطب دارد که با توجه به اصول نظری پیش‌تر گفته شده نوعی نقض غرض است. از قضا برخی عناوین با مفهوم زمان ارتباط دارند؛ ازجمله نمونه دیگر که باز اثری است از جکسون پولاك (ت۷) تحت عنوان ریتم پاییزی که در آن به پاییز به‌مثابه یك شاخص زمانی اشاره می‌شود، اما نخست آنکه این فقط یك شاخص زمانی است و گذر زمان نه در لایهٔ زبانی بیان شده است و نه در نقاشی. دوم آنکه به هر حال این لایه زبانی است که همین وجه ایستای زمانی یعنی پاییزبودن را به تابلو می‌دهد و اتفاقاً چون تابلو با الزامات نظری پیش‌تر گفته‌شده یعنی خلوص نقاشانه همسوست، خود به‌تنهایی فقط به نقاشی دلالت می‌کند نه به پاییز و نه به گذر زمان. این زبان است که شاخص زمانی پاییز را وارد دلالت‌های این مجموعه یعنی تابلو و عنوانش می‌کند.

نتیجه

بر اساس بحث فوق می‌توان نتایج زیر را مطرح کرد:

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

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

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

چگونـه امکان بیان می‌یابند. با بررسـی مـواردی به این نتیجـه رسـیدیم که بیان گـذر زمان در نقاشـی نیز یا از طریق گذر از قاب نقاشـی به تجربهٔ شـناختی مخاطب و شکل‌دادن به قاب‌های نامرئی پسین و پیشین است، یا به واسـطه عنوان تابلو، مخاطب تابلو را با روایتی زبانی که بخشی از دانسته‌های پیشینی او را تشکیل می‌دهد، پیوند می‌زنـد و از طریق روابـط بینامتنی به پس و پیش روایی آن پی می‌برد.

مـوردی کـه بیـش از همـه جالـب بـود، نمونه‌هایـی از نگارگری بود کـه در آن‌ها در یك قاب چند زمان متفاوت حضـور داشـتند. دیدیم که نخسـت بدون وجـود رابطهٔ قـوی بینامتنی بین این نگاره‌ها کـه روایتی را به تصویر می‌کشیدند دریافت روابط زمانی بین اجزای نگاره ممکن نبود و دوم آنکه هرچند اجزا در یك قاب به تصویر کشیده شده بودند، رابطهٔ متوالی خطی جهت‌دار بین آن‌ها برقرار بود که تشخیص آن وابسته به روایت کلامی است.

سـرانجام نمونه‌هایی از نقاشـی مدرنیسـتی را بررسی کردیـم (دو نمونـه از آثار جکسـون پـولاك) و دیدیم که مسئلهٔ زمان در این آثار نیز با فرض بنیادی ما همسوست و چون طبق نظریه‌پردازی نقاشـی مدرنیسـتی بناسـت این نقاشـی قبل از هـر چیز ارجاع به خود عالم نقاشـانه داشـته باشد و از تأثیر رسـانه‌های دیگر در امان بماند، اصولاً زمان و گذر آن در این نوع نقاشـی مطرح نیست، چون امکانات ناب نقاشـانه قادر بـه ایجاد روابط متوالی و خطی که سـاختار متناسـب بیان مفهوم گذر زمان‌اند، نیستند. سرانجام به نظر می‌رسد این فرض معناشناسان شـناخت‌گرا که زمان از طریق مـکان، حرکت، چیزبودن (جسـم‌پنداری زمـان) و طـرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سـازی می‌شود و این فرض ما که نه‌تنها در سطح مفهومی که در سطح سـاختار بیان نیز سـاختار خطی روابط همنشینی متوالـی قادر به بیـان زمان و گذر آن اسـت، فرض قابل دفاعی می‌باشد.

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

منابع

الام، کر. *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه فرزان سجودی. تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳.

سجودی، فرزان. *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران، نشر قصه، ۱۳۸۲.

کاظم، مژگان. *بازتاب تصویری صور خیال در قصص قرآن*. مقالهٔ منتشر نشده (مقاله نزد نویسنده موجود می باشد) ۱۳۸۴.

کلارك، ساموئل. *مکاتبات لایب‌نیتس و کلارك*، با مقدمه اچ. جی. آلکساندر، ترجمه علی ارشد ریاحی. قم، مؤسسه بوستان کتاب، ۱۳۸۱.

گرینبرگ، کلمنت. *«نقاشی مدرنیستی» در هنر و اندیشه‌های اهل هنر*، چارلز هریسون و پل وود (گردآورندگان)، ترجمه فرزان سجودی. تهران، انتشارات فرهنگ کاوش، ج ۶، ۱۳۸۲.

لیکاف، جرج. *«نظریهٔ معاصر استعاره»*، ترجمه فرزان سجودی. *در استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، نشر سوره مهر، ۱۳۸۳.

نیشابوری، ابوبکر عتیق ابن محمد (معروف به سورآبادی). *تفسیر عتیق نیشابوری*، ویراستار: جعفر مدرس صادقی. تهران، بنیاد آفرینشهای هنری نیاوران، ۱۳۸۰.

Chandler, Daniel, *SemioticsL the Basics*. London: Routledge, 2002.

Johnson, Mark, *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Universotu of Chicago Press, 1987.

Rahnavard Zahra, *Contemporary Iraninan Art & The Islamic World*. Tehran: Al-Zahra University, 2002.

Saeed John I. Semantics. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

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

زمان در فضای مجازی

دکتر فرهاد ساسانی
عضو هیئت علمی
دانشگاه‌الزهرا

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

چکیده

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

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

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

برای زمان تعریف‌های مختلفی ارائه شده است. افلاطون آن را «تصویر متحرکی از جاودانگی» تعریف می‌کند. فلوطین زمان را «زندگی و روحِ حرکت» می‌انگارد چنان‌که از یك مرحلهٔ عمل یا تجربه به مرحله‌ای دیگر از عمل یا تجربه‌ای دیگر گذر شود. آگوستین زمان را «کنونه‌ای از چیزهای گذشته، خاطره، کنونه‌ای از چیزهای اکنون، رؤیت، و کنونه‌ای از چیزهای آینده، انتظار» توصیف می‌کند. (Earman &Gale, 1995, p. 803)

۱. زمان: زمان در زبان

دو تعریف نخست، زمان را بر مبنای حرکت، و تعریف سوم آن را بر اساس معیار «کنونگی» و پس و پیشِ آن توصیف می‌کند. بحث‌هایی دیگر نیز دربارهٔ دیگر جنبه‌های زمان وجود دارد؛ از قبیل اینکه آیا جهت زمان از پیش به پس است یا از آینده به اکنون و به گذشته امتداد می‌یابد؟ آیا زمان پیوسته است یا اینکه مجموعه‌ای است از نقطه‌ها و لحظه‌ها، آن‌هایی که یك‌به‌یك کنار هم قرار می‌گیرند اما از هم متمایزند.

نیوتن زمان را «مطلق» می‌انگاشت، چنان‌که انگار زمان وابسته به خود و قائم‌به‌ذات است و با چیزی بیرونی ارتباط ندارد. اما اینشتین زمان را نسبی پنداشته و برابر هر رخدادِ مکان‌مندی، سه قاب مختلف در نظر می‌گیرد: قابِ ماندی که در آن، رخدادها هم‌زمان‌اند؛ قابی که رخداد نخست پیش‌تر از آن قرار می‌گیرد؛ و قاب سومی که رخداد دوم پیشتر از آن است. (Earman &Gale,1995, p.805)

بدین‌ترتیب، شاید بتوان زمان را استعاره‌ای از مکان دانست. (ساسانی، ۱۳۸۱، صص. ۱۹۸-۲۰۲) به عبارت دیگر، ما زمان را بر مبنای مکان درك و بر حسب موقعیت‌های مکانی تصور می‌کنیم. میخائیل باختین (Bakhtin,1937/8,pp.83,4) تعبیرِ کرونوتوپ (زمکان یا زمانْمکان)[1] را در مقالهٔ صورت‌های زمان و زمکان در زمان (Ibid) معرفی کرده است. او زمان و مکان در رمان را ذاتاً به‌هم‌پیوسته می‌انگارد، زیرا زمکان «به زمان در مکان مادیت می‌بخشد» (Stam,2000,p.204)[2] این برداشت باختین از زمان و مکان به‌نوعی بر وابستگی زمان و مکان به یکدیگر صحه می‌گذارد.

این موضوع بر مبنای نظریهٔ

1. chronotope

۲. این کتاب به فارسی ترجمه شده است :استم، رابرت، مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم، به کوشش احسان نوروزی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۳

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

زبان‌شـناختیِ جـورج لیکاف و مارك جانسـون نیز قابل تبیین اسـت(Lakoff &Jahnson,1980). لیکاف در مقالهٔ «نظریهٔ معاصر در باب استعاره»(Lakoff,1992/3,p.12)[۳] و در اثبات اینکه ما استعاری می‌فهمیم می‌گوید: در زبان انگلیسـی، زمـان اغلـب «بر حسـب مکان مفهوم‌سـازی می‌شـود». او می‌افزاید: زمان بر حسـبِ چیزهای مادی (یعنی اشیاء و مکان‌ها) و حرکت فهمیده می‌شود وشرطِ لازم آن را ایـن گونـه بیان می کند: زمـان حال در همان مکانی اسـت که معمولاً مشـاهده‌گر متعارف قرار دارد. لیـکاف این مفهوم‌سـازی را بر اسـاس «نگاشـت»[۴] زیر تبیین می کند:

ـ زمان‌ها چیزند.

ـ گذر زمان حرکت است.

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

ـ چیزی حرکت می‌کند و چیزی دیگر ایستاسـت؛ آن چیزِ ایستا مبنای اشاره قرار می‌گیرد.

برای روشن‌ترشدن بحث، می‌توان جمله‌های فارسی زیر را نمونه آورد:

۱. سرِ موقع آمد.

۲. ظـرفِ مـدتِ دو سـال مدرکـش را خواهـد گرفـت.

۳. ماندنش در آنجا سال‌ها طول کشید.

در مثـال ۱، مشـاهده می‌کنیـم فعل «آمـدن»، هم به‌صـورت مکانـی و هـم به‌صورت زمانی به کار رفته و مسـئلهٔ زمان، به‌ویژه در عبارتِ «سـرِ موقع»، به‌ویژه با وجود واژهٔ «سـر»، کاملاً صورت مکانی به خود گرفته‌اسـت. در نمونه ۲ نیز واژهٔ زمانـیِ «مدت» بـا تعبیری مکانی و همراه بـا واژهٔ مکانیِ «ظرف» به کار رفته‌اسـت. در مثـال ۳، به‌خوبی می‌بینیم زمان، مانند مثال‌های بالا، دارای پهنه و گسـتره اسـت و گذر زمان در یك محیط شکل می‌گیرد.

در کل، می‌توان گفت ما با سـه گونهٔ زمـان روبه‌روییم: حـال یا اکنون، گذشـته و آینـده. به نظر می‌رسـد حال، همچون نقطهٔ ایسـتادن، پایه و مبنای محاسـبهٔ گذشته و آینده است و سنجیدن پس و پیش یا جلو و عقب «نسبت» به آن انجام می‌گیرد. بدین‌ترتیب، گویی گذشته به معنای پشت سر و پیش از حال و نقطهٔ ایستادن است و آینده به معنای پیش رو و نقطه مقابل.

نکتهٔ شـایان ذکر این اسـت که مقوله‌های گذشته و آینده گسـترهٔ بی‌کرانی دارنـد و می‌توانند به ترتیـب از ازل تا اکنون و از اکنون تا ابد را شامل شوند. از این رو، ممکن است بتوان گذشته‌ها و آینده‌های متفاوتی را بازشناخت؛ گذشته‌هایی گذشته‌تر از گذشتهٔ پس‌ترِ دیگر و آینده‌هایی آینده‌تـر از آینـدهٔ پیش‌تـر. می‌تـوان حتی گذشـته‌ها و آینده‌هایـی طولانـی و کوتـاه و طولانی‌تـر و کوتاه‌تر را نیـز در نظر گرفت. اما، حال یـا اکنـون صرفـاً «کنونـه» اسـت که کنونگی آن ریشـه در ناپایداری‌اش و پیوسـته گذشته‌شدن و به آینده‌رفتن

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

4. mapping

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

دارد. برای نمونه، به مثال‌های زیر توجه کنید:

۴. پوشیدم (گذشته‌ای که تمام شده است).

۵. داشتم می‌پوشیدم (گذشته‌ای مستمر و رو به اکنون؛ با تأکید بر نمود استمراری).

۶. پوشیده بودم (گذشته‌ای گذشته‌تراز گذشته‌ای دیگر).

۷. دارم می‌پوشم (حالی که احتمالاً از گذشته آغاز شده و تا آینده ادامه می‌یابد؛ با تأکید بر نمود استمراری).

۸. می‌پوشم (حالی که احتمالاً از گذشته آغاز شده و تا آینده ادامه می‌یابد، یا صرفاً در آینده‌ای نزدیک آغاز می‌شود).

۹. خواهم پوشید (در آینده اتفاق خواهد افتاد).

گفتنی است فعل‌هایی چون «پوشیدن» اساساً فعل‌هایی «تداومی»اند، درحالی که برخی فعل‌ها لحظه‌ای‌اند[۵]:

۱۰. از پنجره افتاد (افتادن در یك لحظه اتفاق افتاده و تمام شده است).

این اتفاق لحظه‌ای می‌تواند با ساختار فعل گروهی، یعنی فعلی هم‌کردی همراه با عناصر هم‌نشینی آن مشخص شود:

۱۱. خوابش برد (در مقابل مثلاً «همچنان خوابیده است» که تداوم عمل خوابیدن را نشان می‌دهند).

بدین‌ترتیب، مسئلهٔ زمان در زبان در ساختارهای مختلف به شکل مقوله‌های زمان دستوری[۶]، نمود[۷] و وجه[۸] تجلی می‌یابد. در اینجا، نمود به ساختار درونی زمان مربوط می‌شود: کامل، تام[۹] یا ناقص[۱۰]. اولی می‌تواند لحظه‌ای[۱۱] باشد، و دومی شامل استمراری[۱۲]، عادتی[۱۳] و تکراری[۱۴] می‌شود. نمود درواقع استعاره‌ای است از حرکت (که «توقف» به معنای عدم حرکت یا «ناحرکت» را نیز دربرمی‌گیرد). این حرکت می‌تواند از کندترین حالت، یعنی توقف و ایستایی کامل، آغاز و با بیشترین سرعت ادامه یابد. حرکت درواقع معادل نمود استمراری در زبان است. اما وجه حالت درونی است. درواقع، نگرش گوینده یا نویسنده را به میزان یا نوع واقعیت یك گزاره نشان می‌دهد: اینکه قطعیتی وجود دارد یا شرط و تردیدی در کار است.

نکتهٔ دیگر اینکه دربارهٔ واقعی‌بودنِ حال، آینده و گذشته نیز دیدگاه‌های متفاوتی مطرح شده است. برخی چون مایکل تولی زمان گذشته و حال را واقعی و آینده را غیرواقعی دانسته‌اند (Tooley,2000) و کسانی چون کوئنتین اسمیت زمان حال و کنونگی را تنها موضوع جهانی در گزاره‌ها (قضیه‌ها)[۱۵] می‌دانند و بنابراین، کل واقعیت در کنونگی یکپارچه شده است؛ ازجمله چیزها و امور گذشتهٔ کنونی و آیندهٔ کنونی(Smith,1993) [۱۶].

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

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

6. tense

7. aspect

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

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

تخیل به‌نوعی زمینهٔ هم‌کناری زمان‌ها و مکان‌های متفاوت گذشته،

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

۳. زمان در فضای مجازی زمان مجازی همچون زمان بیرونی، به مکان وابستگی دارد. اما این وابستگی در این مورد خاص می‌تواند چندجانبه باشد، زیرا از یك سو با مکان و مکان‌های مجازی درون فضای فرمانش‌شناختی/سیبرنتیك (یعنی صفحه‌های مختلف مجازی بر روی نمایش‌گر) روبه‌روست و از سوی دیگر با مکان مادی و بیرونی ارتباط دارد و بر اساس این دو نوع مکان سنجیده می‌شود. بدین‌ترتیب، می‌توان دو نوع زمان را برای محیط مجازی در نظر گرفت: زمان درونی و زمان برونی.

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

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

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

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

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

اکنون بـه ترتیب به زمان درونی و زمـان برونیِ فضای مجازی پرداخته خواهد شد.

۱.۳. زمان درونی

در اینجـا مـا بـه زمـان از درون فضـای مجـازی نـگاه می‌کنیم. بدین‌ترتیب، در فضاهای مجازی غیرشـبکه‌ای و مثلاً نرم‌افزارها که هرآینه و پیوسته با هر کنش کاربر، صفحه‌هایی اساسـاً و ماهیتـاً تازه به‌وجـود می‌آورند، زمـان درونـی هم گذشـته و هم آینـده دارد. امـا درون فضای مجازیِ شـبکه‌ها (از جمله اینترنت یا بیناشـبکه)، زمان نسـبت به فضـای درون خودش، یعنی در نسـبت هر صفحه با صفحه‌های بالقوهٔ دیگر درون شـبکه، شکل می‌گیرد.

فضـای مجـازی را می‌توان دو گونه دانسـت: ۱. فضای مجازی برنامـه‌ای؛ ۲. فضای مجازی شـبکه‌ای. فضای برنامـه‌ای فضایـی اسـت ماننـد فضـای نرم‌افزارهـا (فتوشـاپ، فری‌هند، کورل، تری‌دی‌مکس) و برنامه‌های پخـش صوتـی و تصویری (مدیـا پلی‌یـر، ری‌یـل پلی‌یـر، کوئیك‌تایـم، پـاور دی‌وی‌دی)، کـه در آن‌هـا اغلب امور نسـبت به دنیای بیرون، بالقوه ممکن و موجودشدنی (رو به آینده) است. امـا در بخش حافظه و برنامه‌های پیشـینی (پیش‌گزیده، پیش‌فـرض یـا دیفالتِ) آن‌هـا همه چیز نسـبت به دنیای بیرون گذشته و ازپیش‌موجود است.

در شـبکه‌ها و عمدتـاً شـبکه جهان‌گسـتر اینترنت، عملاً همه چیز نسـبت به دنیای بیرون گذشته و ازپیش‌موجود اسـت، مگر مواردی که پیوسته به شـکلی نو وارد شبکه می‌شـوند. امـا در درون این شـبکه‌ها، می‌تـوان پس و پیـش و به عبارت دقیق‌تـر، پس‌ها و پیش‌هـا و پس‌ترها و پیش‌ترهـا را ملاحظه کرد کـه می‌توانیم آن‌ها را به نام «فرامتن» یا «پس‌متن[17]» و «پیش‌متن[18]» بشناسیم.

در مورد شـبکهٔ بیناشـبکه/ اینترنت، می‌توان زمان‌های مختلفی را بر اسـاس نسـبت‌های مختلـف در نظر گرفت که به‌اجمال به هر یك از آن‌ها اشـاره خواهد شـد. زمان درواقع امری اسـت نسـبی؛ یعنی باید آن را نسبت به یك پایه ثابت و مشخص سنجید. البته، می‌توان با تغییردادن این پایه، زمان‌های نسـبی متفاوتی به‌دسـت آورد که هر کدام بسته به معیار و پایه سنجش و نیز هدف موردنظر، کاربرد و «اعتبار» خاص خود را در فضای مورد استفاده دارد:

۱. «حالِ درون‌صفحه‌ای» که به دو شـکل می‌تواند وجود داشته باشد: الف. «ایستا»، یعنـی زمانـی کـه صفحـه قابل رؤیـت بر روی صفحه نمایش‌گـر بـدون تغییر در هیـچ یك از اجـزای آن باقی

17. hypertext
18. hypotext

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

بمانـد؛ ب. «نیمه‌ایسـتا»، یعنی هنگامی کـه تنها جزئی از صفحهٔ قابل رؤیت، تغییر داشـته باشـد و مابقی صفحه ثابـت و ایسـتا بمانـد، یا صفحه ایسـتا بماند، امـا به هر شـکلی با پخش صوت همراه باشـد، چون بـه هر تقدیر صوت (موسـیقی، صدای انسـانی یا صداهای دیگر) بر روی محـور زمان همواره و در هر آن و لحظه به شـکلی دیگر درمی‌آیند و ثابت باقی نمی‌مانند.

۲. «حـال بیناصفحه‌ای»: هنگامی اسـت که ما زمان حال را به نسـبت رابطهٔ صفحه‌ای قابل رؤیت روی نمایشـگر با دیگـر صفحه‌های بالقوه حاضرشـوندهٔ درون شـبکه در نظـر بگیریم. بدین‌ترتیب، حتی صفحه‌ای که بخشـی از آن یا کل آن پوسـته در حال تغییر اسـت نیز نسبت به صفحه‌های دیگر حال و اکنون به حساب می‌آید، اما حال «شونده» و «آینده‌مدار».

۳. «حـال برون‌صفحـه‌ای»: بـه نسـبت میـان صفحـهٔ قابل‌رؤیـت با دنیـای بیرون بازمی‌گـردد. در این حالت، درواقع ما با «حالِ گذشـته» روبه‌رو هستیم؛ چراکه همه صفحه‌هـای درون‌شـبکه ـ چه حاضر چه غایب ـ نسـبت بـه دنیای بیرون گذشـته‌اند، مگر صفحـه‌ای که واقعاً در حال شـکل‌گیری و جدید باشـد. این زمـان را می‌توان از جهتی دیگر «گذشـته‌ای در دسـترس» نیز دانسـت، زیرا در نسـبت میان صفحهٔ موجـود و ظاهر با دنیای بیرون، صفحهٔ ظاهر، انتخابی است از میان گذشته‌های موجود در شبکه از نگاه کسـی که در دنیای واقعی ایسـتاده است.

۴. «گذشتهٔ دیده»: موقعیتی است که صفحه یا صفحه‌هایی پیش‌تر بر روی نمایشـگر ظاهر شده‌اند و مسیرشان در «تاریخچـه» (هیسـتوری[۱۹]) کاوشـگر شـبکه یـا رایانه ضبط شده باشـد. در اینجا، زمان بر اساس نسبت میان صفحه‌ها با هم سـنجیده می‌شـود. این زمان را می‌توان «گذشتهٔ بعید» نیز در نظر گرفت.

۵. «ازپیش‌گذشـته»: هنگامی اسـت که تمـام صفحه‌های بالقوهٔ شـبکه را نسـبت به دنیای بیرون بسـنجیم، به‌جز صفحه‌های در حال ورودِ جدید.

۶. «آینده در گذشـته»: در صورتی اسـت که صفحه‌های هنوزوارد نشده در شبکه، اما موجود در بیرون شبکه را نسبت به صفحه‌های بالقوه موجود بسنجیم.

۷. «آینـده»: زمانی اسـت که نسـبت میان دنیـای واقعی را بـا صفحه‌هایـی در نظر بگیریم که در آینده سـاخته و در شـبکه راه‌اندازی خواهند شـد. این زمان اگر نسـبت به صفحه‌هایی که بعداً سـاخته خواهند شـد با شـبکه در نظر گرفته شود، درواقع «آیندهٔ آینده» است؛ چون شبکه همواره نسبت به دنیای بیرونی گذشته است و از این رو، آینده برای آن به نوعی «آینده‌تر» می‌نماید.

۲.۳. زمان برونی

در اینجـا، در واقع زمـان درون فضای مجـازی بر پایه فضای واقعی بیرونی سـنجیده می‌شـود. در این حالت، زمان همیشـه گذشـته اسـت. کسی و درواقـع کاربـری کـه در بیرون از فضای مجازی ایستاده است، پیوسته در «زمان حالِ پیوسـته آینده‌شونده»

19. history

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

قرار دارد. اما همهٔ صفحه‌های مجازی موجود در شبکه تا آن لحظه، که بالقوه وجود دارند و در شرایط عادی ـ بدون وجود دیوار آتش[20] ـ امکان دسترسی به آن‌ها با یك کلیك یا نوشتن و ورود یك نشانی امکان‌پذیر است، همگی در زمان گذشته قرار دارند، چون نسبت به زمان کاربرد «ازپیش‌موجود»ند.

۳.۳. نمود

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

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

۲. نمود نیمه‌ایستا: زمانی که کلیت صفحه ایستا و ثابت است اما جزئی از آن پویا و متغیر و متحرك است؛ مثلاً زمانی که تصویر کوچکی به شکل پویانمایی در برنامه فلش یا هر برنامه دیگری نمایان می‌شود؛ یا فیلمی در گوشه‌ای پخش می‌شود، علامتی مانند «فراپیوند» یا «پیش‌پیوند[21]» چشمك می‌زند، یا موسیقی پخش می‌شود.

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

۴. چندگانهٔ آشکار: زمانی که چند صفحه همزمان باز است و هر کدام به شکل یك‌چهارم یا اندازه‌های دیگر در کنار صفحهٔ یا صفحه‌های دیگر روی صفحهٔ نمایشگر (مانیتور) به نمایش درمی‌آیند؛ یا برای مثال زمانی که همراه با صفحه یا صفحه‌هایی که قابل رؤیت‌اند، از صفحه‌ای ناآشکار موسیقی پخش می‌شود.

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

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

20 . firewall
21 . hyperlink

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

منابع

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

دورنمای روایتی

دکتر علی عباسی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

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

چکیده

مقولهٔ نقطهٔ دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است و به کمك آن می‌توان به گفتمان روایی، ساختار داد. نقطهٔ دید یك نظام متنی است که دسترسی خواننده یا بیننده یك تابلو را به معنا هدایت می‌کند. «نقطهٔ دید» یکی از سازوکارهایی است که روی خواننده تأثیر می‌گذارد. با انتخاب این یا آن زاویهٔ دید می‌توان عناصر تابلو، فیلم یا قصه را از زاویه‌های گوناگون مشاهده کرد و به گفته شکل متغیری داد. با روبه‌روشدن با یك گفته یا یك متن، در اصل به‌دنبال یك ذهن شناسنده هستیم که این گفته را به‌وجود آورده است. شناخت این ذهن شناسنده و بررسی فن «نقطهٔ دید» بسیار مهم است، پس بدین منظوردر این مقاله تلاش می‌شود برای پرسش‌های زیر پاسخی پیدا کرد:

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

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

آیا اصولاً می‌توان طبقه‌بندی از این نظام داشت؟

به‌همین خاطر، ابتدا رابطهٔ عمل روایت با وجوه و سپس رابطهٔ وجوه با دورنمای روایتی را مشخص می‌کنیم. سپس، جایگاه دورنمای روایتی یا نقطهٔ دید را نشان خواهیم داد؛ و درپایان، به خود مسئلهٔ دورنمای روایتی می‌پردازیم.

کلیدواژه

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

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

مقدمه

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

نقطهٔ دید[1] یا دورنمای روایتی[2] یکی از این فنون است. مقولهٔ نقطهٔ دید، مهم‌ترین وجه ساختار روایی است و به کمك آن می‌توان به گفتمان روایی ساختار داد. نقطهٔ دید یك نظام متنی است که دسترسی خواننده یا بینندهٔ یك تابلو به معنا را هدایت می‌کند. «نقطهٔ دید» یکی از سازوکارهایی است که روی خواننده تأثیر می‌گذارد. با انتخاب این یا آن زاویهٔ دید می‌توان عناصر تابلو، فیلم یا قصه را از زاویه‌های گوناگون مشاهده نمود و به گفته شکل متغیری داد.

هدف این مقاله بررسی فن «نقطهٔ دید» از دیدگاه ژاپ لینت ولت[3] است. در روایت‌شناسی غالباً فنون نقطهٔ دید را جدای از دیگر فنون بررسی می‌کنند. تمایز میان «کانون عمل روایت» (چه کسی می‌نویسد؟) و کانون شخصیت (چه کسی می‌بیند؟) یکی از مسائل بسیار مهم در روایت‌شناسی است. در حقیقت، مسئلهٔ نقطهٔ دید، یکی از بزرگ‌ترین مشکلات در تحلیل تابلوهای نقاشی، فیلم یا یك متن است.

در گذشته مقولهٔ نقطهٔ دید، بر گسترهٔ بزرگی از کارکردها، از مفهوم تکنیکی نمای نقطهٔ دید گرفته تا مفهوم کلی جهت‌گیری اثر از طریق پرسپکتیو یك شخصیت داستانی، تا «بینش» راوی تخیلی، جهان‌نگری نویسنده و واکنش عاطفی خوانندهٔ تخیلی متن یا بیننده و گسترهٔ شناخت او دلالت می‌کرد. به‌طوری‌که «ادوارد برانیگان» بر این باور است که مؤلف، راوی، شخصیت داستانی و بیننده، هر یك، نقطهٔ دید خاصی دارند. وانگهی، تا ندانیم که وجه درونی اندیشه چه پیوندی با

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

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

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

بحث

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

۱. وجه روایتی بازنمایی[۶] (داستانی)
۲. وجه روایتی محاکات[۷]

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

همان‌طورکه مشاهده می‌شود، این دو وجه به دو گرایش از عمل روایت مربوط هستند و هر داستانی به‌واسطه زبان[۱۱] روایت می‌شود. در حالت اول یعنی وجه بازنمایی موضوع کاملاً مشهود است، ولی، در حالت دوم، احساسی از یك حضور مستقیم و فوری دیده و حس می‌شود. بی‌شك، زمانی که گفته‌های شخصیت‌های داستانی را مستقیم و بدون واسطه می‌شنویم یا آن‌ها را می‌بینیم، تأثیر خیلی بیشتر و مؤثرتر است؛ البته به شرط اینکه تقلید[۱۲]

4. fiction
5. récit
6. diégesis
7. mimésis
8. histoire
9. épopée
10. monologuée
11. langage
12. mimétisme

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

بیـن گفتارهای قصـه و گفتارهای «واقعیـت» «واضح»تر از تقلیـد بین زبان روایتـی و «واقعیت» فرازبانی باشـد. انتخاب این یا آن وجه، هم وابسـته بـه انتخاب زیبایی‌ها و هم وابسـته به اخلاقیات اسـت. برای نمونـه، در تئاتر کلاسـیك، سکس و خشـونت به نمایش درنمی‌آید و فقط در گفته‌های شخصیت‌ها به آن‌ها اشاره می‌شود.

تقسیم‌بندی وجوه روایتی به دو دلیل دارای اهمیت است، زیـرا از یك طرف جایـگاه دورنمای روایتی در سـاختار روایت را نشـان می‌دهد و از طرفی دیگر این تقسیم‌بندی دووجهـی با انتخـاب چهار انتخاب روایتـی دیگر متحقق می‌شود:

۱. صحنه۲. خلاصه۳. گفتارهای شخصیت‌ها۴. انتخاب دورنماها. در واقع انتخاب دورنماها در ارتباط با وجه‌ها عمل می‌کند.

در وجـه نمایشـی (نشـان‌دادنی)، تابلوهـای نقاشـی و رمان‌ها را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد:

۱. تابلوها یا رمان‌هایی که برانگیزنده این حس هستند که داسـتان با روشـی بیرونی(عینی)[۱۳] و بدون راوی ضبط شـده‌اند. (برای نمونه، می توان بـه بعضی از رمان‌های همینگـوی مانند «قاتلان» اشـاره کرد و یـا تابلوهایی که سعی در نشان‌دادن چیزی دارند؛ مثلاً، تابلوی نقاشی که یك یا چند شخصیت را در کنار کوهی نشان می‌دهند).

۲. تابلوهـا، فیلم‌هـا یـا رمان‌هایـی کـه حسـی کامـلاً درونی(ذهنـی)[۱۴] را ایجـاد می‌کننـد، یعنـی خواننـده حـس می‌کنـد کـه «در» درون شـخصیت‌هاسـت. البته در حالت تابلـو و فیلم این مطلب کمی ظریف‌تر اسـت. غالباً در بیشتر فیلم‌ها و تابلوها این حس اسـت که شـخصیت‌های داسـتانی فقط از بیرون به نمایش گذاشـته شـده‌اند، ولی می‌تـوان فیلم‌هایی را نام برد که درون شـخصیت‌های داسـتانی را افشـا می‌کند. این عمل می‌تواند از طریق گفتارِ خودِ شخصیت داستانی صـورت گیـرد. بـرای نمونه، می‌تـوان از فیلـم «مهمان مامان» به کارگردانی داریوش مهرجویی نام برد. زمانی که مادر، یکی از شـخصیت‌های فیلم، با خبر می‌شود که خواهرزاده‌اش به همراه همسـرش به خانه آن‌ها خواهند آمد، آشـفته‌حال و نگران می‌شـود. این نگرانی از طریق حرف‌هـای خود شـخصیت داسـتانی بـه بیننـده انتقال می‌یابـد. درواقـع، دوربیـن بـا تعقیب کردن شـخصیت داسـتانی، نه فقـط تصویری دیـداری از او بـه خواننده می‌دهد، بلکه تمام حرف‌های او را هم می‌شـنود و انتقال می‌دهـد. این گفتگوی با خود، به صورت غرزدن، دارای این ویژگی اسـت که بیننده درون شـخصیت داستانی یا بازیگـر را بفهمد. شـاید بتوان گفت در ایـن صحنه زبان گفتـاری به کمـك زبان دیداری می‌آید تا ذهن شـخصیت داستانی را برای بیننده افشا کند.

اکنـون می‌تـوان گفـت کـه در کنـار پرسـش وجهی که روش کـم و بیش مسـتقیم و فوری را مشـخص می‌کند ـ روشـی که قصه به وسیله آن نشان داده می‌شود ـ پرسـش راوی تخیلی مطرح می‌شود، به این دلیل که راوی تخیلی همیشه در یك متن وجود دارد

13. objective
14. subjectivité

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

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

۱. راوی دنیای داستان ناهمسان[۱۵]

۲. راوی دنیای داستان همسان[۱۶]

تقسیم‌بندی بالا بر اساس تقابل موجود بین راوی و کنشگر صورت گرفته است و گونه‌شناسی ژاپ لینت ولت هم بر تضاد عملی بین راوی و کنشگر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی بین راوی و کنشگر به ژاپ لینت ولت اجازه می‌دهد تا این دو شکل روایتی اصلی را که به ان اشاره شد، تشکیل دهد. ژاپ لینت ولت خود می‌گوید این دو کلمه را از ژرار ژنت به عاریه گرفته است. از این دیدگاه، روایت هنگامی «روایت دنیای داستان ناهمسان» است که راوی به عنوان کنشگر در دنیای روایت ظاهر نشود: راوی ≠ کنشگر. برعکس، در «روایت دنیای داستان همسان»، یك شخصیت داستانی دو نقش را به عهده می‌گیرد: از یك طرف، به عنوان راوی (من ـ روایت‌کننده)، وظیفه روایت‌کردن روایت را بر دوش دارد و از طرف دیگر، همچون کنشگر (من ـ روایت‌شده)، عهده‌دار نقشی در روایت است: شخصیت ـ راوی/ شخصیت ـ کنشگر. تقابل بین راوی ـ کنشگر دارای این ویژگی است که مرکز جهت‌گیری[۱۷] و زاویهٔ دید خواننده را تعیین می‌کند و به کمك این تقابل می‌توان در درون شکل‌های روایتی اصلی (یعنی «روایت دنیای داستان ناهمسان» و «روایت دنیای داستان همسان»)، ترکیبات اصلی این گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی را پس از این خواهیم دید. اما یادآوری این جمله لازم است که جدایی بین روایت داستان همسان و ناهمسان یکی از مسائل خیلی مهم است، زیرا بدین‌ترتیب، می‌توانیم شاهد حاکمیت یکی از دو شکل مهم از سازمان‌دهی پیام یعنی «روایت» یا «گفتمان[۱۸]» در متن باشیم.

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

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

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

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

اکنون زمان آن رسیده است که از دورنمای روایتی سخن بگوییم. اگر دو شکل اصلی راوی به این پرسش مهم پاسخ می‌گوید: «چه کسی در رمان روایت می‌کند؟»، دورنماهای روایتی (یا زاویه‌های دید[۱۹]) پاسخ‌گوی این پرسش هستند: «چه کسی در رمان ادراک می‌کند؟». درواقع، وقتی خواننده به وسیلهٔ گفتمانی که قصه را روایت می‌کند داخل آن می‌شود، بر اساس دید و نگرشی یا بر اساس یك دورنمای ادراکی این قصه را درك می‌کند. این دورنمای ادراکی به صورتی است که می‌تواند اطلاعات داده‌شده را بر حسب یك مرکز جهت‌گیری تغییر دهد. این مرکز جهت‌گیری در حقیقت هرآنچه را که ادراك می شود، تعیین می‌کند. پس مهم است که عمل روایت و زاویهٔ دید را با یکدیگر ادغام نسازیم. به شکل سنتی سه دورنمای مهم را از یکدیگر می‌توان جدا کرد (Lintvelt.1989, pp.45-48)

۱. دورنمایی که توسط ذهن راوی می‌گذرد.

۲. دورنمایی که از طریق ذهن یك یا چند شخصیت داستانی بیان می‌شود.

۳. دورنمایی که به نظر بی‌طرف می‌آید یعنی دورنمایی که از ذهن هیچ کس عبور نمی‌کند.

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

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

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

19. focalisations

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

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

به اعتقاد لینت ولت، مفهوم زاویهٔ دید به دو معنی استفاده شده است:

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

حال بر اساس آنچه گذشت، می‌توان طبقه‌بندی لینت ولت را ارائه نمود. لینت ولت همچون ژرار ژنت بر این اعتقاد است که در روایت، مراحلی[20] هست که بین این مراحل جدایی وجود دارد و نمی‌توان از یکی به درون دیگری داخل شد. برای نمونه، مرحله‌ای که به راوی تخیلی و خواننده تخیلی اختصاص داده می‌شود، با مرحله مربوط به کنشگران یکی نیست. برای نمونه، یکی از این مراحل، مرحله روایتی نام دارد. این مرحله روایتی از جداسازی بین دو شکل اصلی راوی (شکل راوی همسان و راوی ناهمسان) و هر سه دورنمای ممکن (ذهن راوی، ذهن شخصیت داستانی و ذهن بی‌طرف) ساخته شده است. بدین ترتیب، پنج ترکیب اصلی و نه شش ترکیب صورت می‌گیرد. در غیر این صورت، تناقضی صورت خواهد گرفت؛ یا به ترتیبی که این پرسش مطرح است: چگونه یك راوی داستان همسان

20. instances

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

با «من» سوبژکتیو و یک دورنمای «بی‌طرف» و بدون حضور هیچ ذهنی با یکدیگر جمع می‌شوند؟

لینت ولت از این تقابل بین راوی ـ کنشگر استفاده می‌کند؛ زیرا در نظر او، این تقابل مرکز جهت‌گیری و زاویهٔ دید خواننده را مشخص می‌کند. وانگهی، به کمك این تقابل می‌توان در داخل شکل‌های روایتی اصلی یعنی «روایت دنیای داستان ناهمسان» و «روایت دنیای داستان همسان»، ترکیبات اصلی گونه‌های روایتی را تشخیص داد. این ترکیبات اصلی و اساسی از دیدگاه ژاپ لینت ولت در زیر می‌آید:

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

۱. گونهٔ روایتی متن‌نگار

۲. گونهٔ روایتی کنشگر

۳. گونهٔ روایتی بی‌طرف

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

۱. گونهٔ روایتی متن‌نگار

۲. گونهٔ روایتی کنشگر.

الف. روایت دنیای داستان ناهمسان

۱. گونهٔ روایتی متن‌نگار (عمل روایت ناهمسان، متمرکزشده بر راوی): گونهٔ روایتی زمانی «متن‌نگار» است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع شود و نه بر یکی ازکنشگران. در این حالت خواننده در جهان داستان به وسیله راوی که همچون تشکیل‌دهندهٔ روایت است، هدایت می‌شود.

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

تابلوی اول(ت۱)، گونهٔ روایتی متن‌نگار را به نمایش می‌گذارد:

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

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

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



تصویر ۱. اثر کاظم چلیپا

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

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

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

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

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

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

۲. گونهٔ روایتی کنشگر (عمل روایت ناهمسان، متمرکزشده بر کنشگر ـ شخصیت داستانی). گونهٔ روایتی زمانی «کنشگر» است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود؛ بلکه درست برعکس، بر یکی از کنشگران انجام گیرد. این گونهٔ روایتی بسیار محدودتر از روایت ناهمسانی است که بر راوی متمرکز شده است. این محدودیت به شرطی متحقق می‌شود که راوی فقط آنچه را که شخصیت داستانی می‌داند، بداند (منظور شخصیت داستانی است که زاویهٔ دید را جهت‌دهی می‌کند). پس در این حال حالت، عمق داخلی یا بیرونی هم محدود شده است. در این گونهٔ روایتی بازگشت به عقب امکان دارد، ولی حرکت رو به جلو یا جلوتر از کنش‌های داستانی حرکت‌کردن و در همه جا بودن به طور مطمئن امکان ندارد. بدین ترتیب، کارکرد راوی هم محدود می‌شود. بهترین مثال یکی از رمان‌های «هانری جیمز» به نام *آنچه که مری می‌دانست*، است. در این رمان جهان داستان از نگاه دختری کوچك مشاهده می‌شود. این دختر تحول های عاشقانه نزد بزرگسالان را می‌بیند، بدون اینکه کاملاً چیزی بفهمد. این ترکیب اجازهٔ تغییرات جالبی را می‌دهد؛ زیرا زاویهٔ دید می‌تواند روی یك شخصیت متمرکز شود؛ حتی اگر کنشگران دائماً تعویض شوند. برای این حالت می‌توان رمان *مادام بوواری*، اثر فلوبر را مثال آورد. در این رمان زاویهٔ دید غالباً به مادام بوواری اختصاص دارد، ولی در بعضی از بخش‌ها به شارل، دیگر شخصیت داستان، اختصاص داده شده است. این تغییرات در نقطهٔ دید را می‌توانند چندنگاهی[۲۱] (نقطهٔ دید از نگاه چند نفر به صورت محدود) و تك‌نگاهی[۲۲] (نقطهٔ دید از نگاه یك

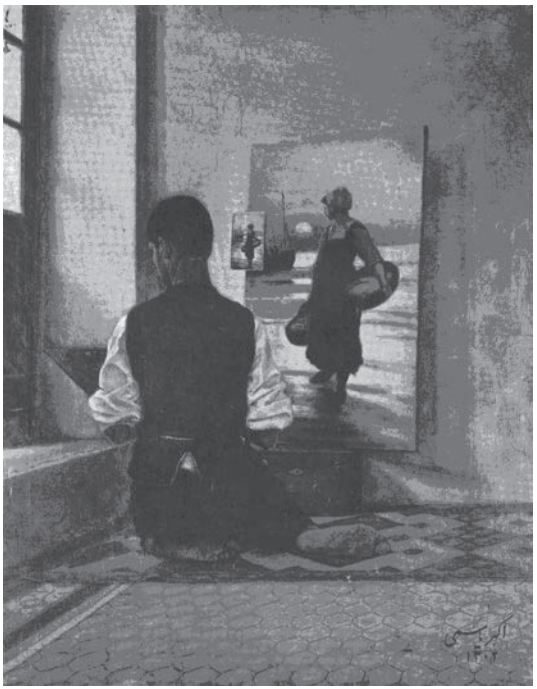
21. polyscopique
22. monoscopique

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

شـخصیت داسـتانی) نامید که در مقابل یـك نگاهی قرار می‌گیرد. تابلوی دوم (ت۲) نمونه مناسبی برای این گونهٔ روایتی اسـت، زیرا گفته خوان می داند دراندیشـه کسی که این تابلو را می کشـد چه می گذرد. تجلی اندیشه گفته پردازی که تابلویی را می کشد به خوبی نمایان است.

۳. گونـهٔ روایتی بی‌طرف. گونـهٔ روایتی زمانی بی‌طرف اسـت که نـه راوی و نه حتی یك کنشـگر، هیـچ کدام در مرکز جهت‌گیـری نگاه خواننده قـرار نگیرند. در نتیجه، هیـچ مرکز جهت‌گیـری فردی برای نـگاه خواننده وجود ندارد.

ایـن گونه دردهه های اخیر به وجود آمده اسـت و نسـبت بـه دیگر گونه‌های روایتـی کمتر دیده می‌شـود. این گونهٔ روایتی را رمان‌نویسـان امریکایی (همینگوی، هامت و...) خصوصاً در رمان‌های پلیسی با روش رفتارگرایان[۲۳] ارائه شـده اسـت. در روش رفتارگرایان تلاش بر این اسـت که رفتار شخصیت‌های داستانی به تصویر کشیده شود و نه روانکاوی شخصیت‌های داستانی. در ضمن، تعداد زیادی از نویسـندگان «رمان نو»[۲۴] هم از این‌گونهٔ روایتی استفاده می‌کنند. این گونهٔ روایتی این حس را ایجاد می‌کند که حوادث داستانی خودشان به صورت عینی و نه ذهنی زیر نگاه یك دوربین جریان دارند. در حقیقت، این حوادث داسـتانی به هیچ وجه از صافی ذهن نمی‌گذرد. دیدگاه و وسعت دید در این گونهٔ روایتی بسـیار محدود است و خواننـده کمتـر از شـخصیت‌های داسـتانی می‌داند. بازگشـت به عقب بسیار کم اتفاق می‌افتد. حرکت رو به جلو یا جلوتر از حوادث داسـتان رفتن، (به صورت مطمئن حـوادث را پیش بینی کردن) یا در همه جا حضور داشـتن غیرممکن اسـت. همچنیـن، بیان کارکـردی و تکمیل‌کننده راوی تخیلی در این گونهٔ روایتی غیرممکن اسـت. لازم به ذکر اسـت که به طور کلی نشانه‌هایی(مانند علامت تعجب و...) که درون شـخصیت‌های داسـتانی را نشان می‌دهند در گفتمـان دیده نمی‌شـود. این گونهٔ روایتـی حـس و تأثیر نوعی سـفتی، سختی و نبود عاطفه را بیان می‌کند. در ایـن حالـت، راوی فقـط یك نقش



تصویر ۲. اثر اکبر یاسمی

23. behavioriste
24. Nouveau Roman

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

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

تابلوی بعدی(ت۳) می‌تواند مثال مناسبی برای این گونهٔ روایتی باشد:

ب. روایت دنیای داستان همسان

۱. گونهٔ روایتی متن‌نگار (عمل روایت همسان، متمرکز شده بر راوی). گونهٔ روایتی زمانی «متن‌نگار» است که جهان داستان از طریق دورنمای روایتی شخصیت ـ راوی (من ـ روایت‌کننده) و نه شخصیت ـ کنشگر (من ـ روایت‌شده) درك شود. درواقع،



تصویر ۳. اثر محمود فرشچیان

شخصیت ـ راوی (من ـ روایت‌کننده) با نگاهی به عقب یا به گذشتهٔ خود آنچه را که برایش پیش آمده است روایت می‌کند. این گونهٔ روایتی، عملی است که در نوع‌های ادبی خودسرگذشت نویسی (اتوبیوگرافی) و اعترافات دیده می‌شود. راوی تخیلی همان کنشگر بوده و چون از لحاظ زمانی این راوی

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

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

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

۲. گونهٔ روایتی کنشگر (عمل روایت همسان، متمرکزشده روی راوی). گونهٔ روایتی زمانی «کنشگر» است که شخصیت ـ راوی (من ـ روایت‌کننده) با شخصیت ـ کنشگر (من ـ روایت‌شده) کاملاً یکی شود. بدین‌وسیله او می‌تواند دوباره گذشته‌اش را در فکر و حافظه‌اش زنده کند و خواننده می‌تواند دورنمای روایتی شخصیت ـ کنشگر را درک کند. (Lintvelt.1989, p.86)

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

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

26. E. Dujardin
27. Martereau
28. Fugues

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

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

نتیجه

بر اساس پرسش‌های مطرح‌شده در ابتدای مقاله تلاش شد تا نظامی را که جهت‌گیری رفتاری بیننده یا خواننده در خواندن یک گفتمان است نشان دهیم و آنگاه طبقه‌بندیی از آن‌ها داشته باشیم. به همین دلیل، از نظریه‌های ژاپ لینت‌ولت در حوزهٔ دورنمای روایتی کمک گرفتیم. مهم‌ترین وجه ساختار روایی مقولهٔ نقطهٔ دید یا همان مقولهٔ دورنمای روایتی است. لینت ولت در کارهای نظری‌اش تلاش کرد یک گونه‌شناسی از دورنمای روایتی ارائه دهد. این گونه‌شناسی بر تضاد بین راوی و کنشگر استوار است. این تقسیم‌بندی دوتایی باعث شد که دو شکل روایتی اصلی شکل بگیرد: ۱. روایت دنیای داستان ناهمسان، ۲. روایت دنیای داستان همسان.

بر اساس این تقسیم‌بندی، لینت ولت گونه‌های روایتی خود را شکل می‌دهد. او برای روایت دنیای داستان ناهمسان سه گونهٔ روایتی متن‌نگار، کنشگر و خنثی را تشکیل می‌دهد و برای گونهٔ روایت دنیای داستان همسان دو گونهٔ روایتی (متن‌نگار و کنشگر) در نظر می‌گیرد. بر اساس این طبقه‌بندی، اختلاف بین لینت ولت و ژرار ژنت نمایان می‌شود. این اختلاف خود را در روایت دنیای داستان همسان نشان می‌دهد. بر اساس نظر ژرار ژنت، در روایت دنیای داستان همسان، می‌توان هر سه گونهٔ روایتی را داشت، ولی لینت ولت معتقد است که زاویهٔ دید بیرونی یا گونهٔ روایتی خنثی برای راوی اول شخص امکان ندارد. به همین دلیل تقسیم‌بندی لینت ولت پنج تایی و ژرار ژنت شش‌تایی است.

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

اکنـون در پایـان مقالـه می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه روایت‌شناسـان غالباً دنیای داسـتان را به سـه موقعیت راوی تخیلـی، کنشـگر و مخاطب تخیلی تقسـیم می‌کنند و بر اسـاس این سـه موقعیت، ابتدا یك گونه‌شناسـی از روایت‌ها را تشـکیل می‌دهند و آنگاه، سـعی می‌کنند سه نوع مطالعه را دنبال کنند: ۱. بررسی راوی تخیلی و عمل روایت، ۲. بررسـی تحلیل گونه‌های کنشـگر و گونه‌های کنشی، ۳. بررسی مخاطب تخیلی.

بر این اساس، گونه‌شناسی روایتی بیشتر به مسئلهٔ عمل روایت می‌پردازد، ولی خود عمل روایت به طور خودکار به رابطهٔ متضاد راوی تخیلی و مخاطب تخیلی هم خواهد پرداخت. البته مسـئلهٔ عمل روایت در ارتباط با روایت و داسـتان هم در نظر گرفته می‌شـود کـه در ادامهٔ این کار رابطهٔ کنشگران و عمل روایتی مطرح می‌شود.

حـال، بـا ایـن نتیجه‌گیـری می‌توان هـدف ایـن مقاله را به‌اختصـار بیـان کـرد: دورنمـای روایتـی در رابطه با ادراك جهان داستان از طریق یك فاعل ـ ادراك‌کننده (ذهن ادراك‌کننده) است و این فاعل ـ ادراك‌کننده می‌تواند راوی یا شخصیت داستانی باشد. اکنون پرسش این است: این ادغام نقطهٔ دید و ذهن (ذهن ادراك‌کننده) برای چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت که این ادغام، قوه ادراك، روان‌شناسی و ایدئولـوژی را در کنار یکدیگـر قرار می‌دهد. ولی هدف اصلی این اسـتدلال این اسـت که بیننده را به عنوان عامل سـامان‌دهنده اصلی معرفی کند. یعنی ذهن اندیشـنده‌ای را که محدودیت‌ها، اشـارات و جابه‌جایی‌های بین سطوح مختلف فرم روایی را برای معنی‌کردن دنیای خیالی به کار می‌گیرد. نظریه‌پردازان در ارتباط با نظریهٔ روایی بر این باور هسـتند که مقولهٔ نقطهٔ دید، مهم‌ترین وجه سـاختار روایی است. نقطهٔ دید، گفتمان یا ساز و کارهای متنی‌نما/ نمای عکس، انطباق خط نگاه، حرکت‌های دوربین و غیره را به جهان داسـتان (جهان رویدادها، کاراکترها، فضا و زمان خیالی) پیونـد می‌زند. این پیوند به نوبه خود گروه ممتازی از اشاره‌های به‌شدت معنادار را در اختیار بیننده قـرار می‌دهد و شـاخص‌های متنی بسـیار پرباری تولید می‌کند. نقطهٔ دید، یك نظام متنی است که دسترسی بیننده یـا خواننده به معنـا را هدایت می‌کند (گسـترش می‌دهد، محدود می‌کند، تغییر می‌دهد).

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

احمدی، بابک. *ساختار و تاویل متن ـ نشانه شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۰.
اخوت، احمد. *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا. ۱۳۷۱.
برانیگان، ادوارد. *نقطهٔ دید در سینما، نظریهٔ روایت و ذهنیت در سینمای کلاسیک*. مترجم: مجید محمدی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی. ۱۳۷۶.
عباسی، علی، *مقالهٔ گونه های روایتی و دیدگاه... کاربرد آن روی نویسندگان ایرانی و فرانسوی (بهرام صادقی ـ محمد هادی محمدی ـ صمد بهرنگی ـ هوشنگ مرادی کرمانی ـ آلبرت کامو)* تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۳ سال ۱۳۸۱.
والاس، مارتین. *نظریه های روایت*. مترجم: محمد شهبا. تهران: نشر هرمس. ۱۳۸۲.

Adam, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse, 1979.
_____, *Le texte narratif. précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, 1985.
Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications*, 8, 1966, p. 1-27.
Genette, Gérard , *Figures III* , Editions du Seuil, Paris 1972.
Hamon, Philippe, *Analyse du récit : éléments pour un lexique*, Le Français Modernes, XLII, 2, p. 133 – 526.
Lintvelt, Jaap, *Essai de Typologie narrative le « point de vue »* Paris, Jose Corti., 1989.
Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Bordas, Paris, 1991, p. 59.

منابع

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

نشانه‌شناسی و تبلیغـات

دکتر مرتضی بابک معین
عضو هیئت علمی
دانشگاه آزاد

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

چکیده

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

کلیدواژه
گرماس، مربع نشانه معناشناسی، سیر زایشی معنا.

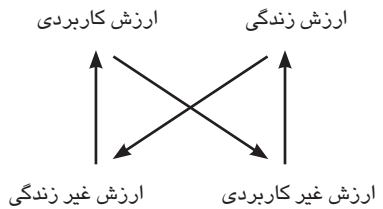
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

چگونه می‌توان با کمك معناشناسی به تجزیه و تحلیل تبلیغات یك کالا پرداخت؟

برای جواب‌دادن به سؤال مطرح‌شده می‌توان به کارهای «ژان مری فلوش[1]» اشاره کرد. او در یکی از کارهای تحقیقاتی خود مربع نشانه معناشناسی[2] مربوط به بازار لباس زیر مردانه را به بخش تولید کارخانه مربوطه ارائه می‌دهد، و بدین طریق، خصوصیت محصولات کارخانه‌های رقیب را ترسیم می‌کند تا بتواند اطلاعاتی همه‌جانبه در مورد وضعیت فضای رقابتی را در اختیار مدیران مسئول قرار دهد. او در رأس‌های این مربع، چهار ارزش کلی را که بر بازار محصول مورد نظر حاکم می‌باشد قرار داد. این ارزش‌ها عبارتند از:

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



1. Jean Marie Floch
2. carré sémiotique

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

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

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

به منظور مطرح‌کردن خصوصیت کاربردی معناشناسی در مرحله تجریه و تحلیل یك آگهی تبلیغاتی می‌توان از تئوری‌های مختلف معناشناسی ازجمله تئوری «سیر زایشی معنا»[3] استفاده کرد. (Bertrand,2000,p.29) این تئوری که بیشتر در حوزهٔ کلامی و نوشتاری به چگونگی تبلور معنا از زیرساخت متن به روساخت می‌پردازد، در حوزه‌های تصویری و آگهی‌های تبلیغاتی نیز به کار می‌آید. قبل از تجزیه و تحلیل آگهی‌های تبلیغاتی برای یافتن هویت بنیادی آن‌ها که در ژرف‌ساخت مطرح می‌شود، لازم است به توضیحی اجمالی در مورد «سیر زایشی معنا» که «گرماس»[4] بنیان‌گذار مکتب پاریس آن را مطرح کرده، بپردازیم. (Klin Kenberg,1996, p.139) گرماس معتقد بود که معنا برای آنکه در روساخت متن ظاهر شود سیری را از ژرف‌ساخت به روساخت طی می‌کند. ژرف‌ساخت متن جایگاه بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی فردی می‌باشد که او این مقوله‌ها را مقولهٔ زندگی و مرگ می‌داند که در ارتباط تضادی با یکدیگر قرار دارند. علاوه بر این ارتباط، ارتباط دیگری به نام ارتباط تناقضی نیز وجود دارد؛ یعنی ارتباط یك مقوله با نفی آن. مانند ارتباط زندگی با نه زندگی و مرگ با نه مرگ. اینجاست که مربع معناشناسی که در آن هویت‌های بنیادی و اصلی مطرح می‌شوند شکل می‌گیرد. این سطح از متن متعلق به مقوله‌های کاملاً انتزاعی است. در سطح بالاتر، یعنی سطح معناشناسی - روایتی، ارزش‌های انتزاعی و مقوله‌های بنیادی که در ژرف‌ساخت تجسم پیدا کردند به شکل نقش‌های

3. Parcours génératif du sens
4. Greimas

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

انتزاعی ظاهر می‌شوند؛ مانند نقش موضوع ارزشی[5] که در خود محتوای یك مقوله معناشناسی را دارد (مثلاً مقولهٔ زندگی). در این سطح از سیر زایشی سروکار ما با نقش‌های مختلف روایتی است که می‌توان آن‌ها را به شش دسته تقسیم کرد نقش عامل فاعلی[6]، موضوع ارزشی، عامل مسبب[7]، عامل گیرنده یا بهره‌برنده، عامل یاری‌دهنده[8]، و عامل بازدارنده[9]. در این سطح از ارتباط این نقش‌ها با یکدیگر مطرح می‌شود. این نقش‌ها هنوز نقش‌های ناب و انتزاعی می‌باشند که هنوز به داده‌های عینی و ملموس تبدیل نشده‌اند. فقط در روساخت متن است که این داده‌های انتزاعی جلوه‌های صوری و عینی پیدا می‌کنند. درواقع، در روساخت عامل فاعلی ممکن است پسری به اسم علی باشد که به دنبال موضوعی ارزشی است و به‌طور مثال، به شکل پول ظاهر می‌شود. علی و پول جلوه‌های عینی و صوری نقش‌های انتزاعی فاعلی و موضوعی ارزشی هستند. در سطوح زیرین و روایی داده‌ها به صورت ثابت می‌باشند، اما این در سطح رویه و سطحی است که داده‌های انتزاعی ثابت، و نمودهای عینی و صوری شکل متفاوت، پیدا می‌کنند.

با استفاده از این تئوری می‌توان به تحلیل ساختاری آگهی مربوط به یك مارك پرداخت و چگونگی شکل‌گیری هویت آن را مورد بررسی قرار داد. به‌طور مثال، برای تجزیه و تحلیل سیر زایشی معنا در آگهی‌های تبلیغاتی می‌توان آگهی مربوط به شلوار «لی‌وایز» را مطرح کرد. با نگاهی به اکثر تبلیغات این مارك به‌راحتی مشاهده می‌کنیم که نقش اصلی را جوان‌های لی‌وایز پوشی ایفا می‌کنند که بدن‌های قوی، ورزشی و جذابی دارند. آن‌ها با پوشیدن شلوار لی‌وایز نگاه‌ها را به خود معطوف می‌کنند. آن‌ها سرشار از انرژی هستند. یا سوار بر موتورند. یا بر روی اسب نشسته‌اند. همه این واقعیت‌های دیواری در سطح رویه متن ظاهر می‌شوند، جوان، شلوار، فضایی مشخص و زمان معلوم (جوان دههٔ ۵۰ یا ۶۰ یا...) واقعیت‌های صوری و ملموسی می‌باشند که در دنیای پیرامون ما وجود دارند و قابل درك‌اند. برای رسیدن به هویت اصلی و بنیادین این مارك باید در ساختارهای زیرین و انتزاعی فرورفت، ساختارهایی که در خود مفاهیم ارزشی، اجتماعی و هویتی یك مارك را دربرمی‌گیرند. برای مارك لی‌وایز، این ارزش‌های هویتی، ارزش‌هایی از قبیل آزادی، نیروی سرشار جوانی، سرکش‌بودن و لجام‌گسیختگی می‌باشد. درواقع، این مارك، ریشه هویتی خود را در این ارزش‌های بنیادین که همیشه مطرح‌بودن آن را در سیر زمان تضمین می‌کند، جستجو می‌نماید. به عبارت دیگر، این سطح انتزاعی که متشکل از تعداد محدودی از ارزش‌های متفاوت می‌باشد، تضمین‌کننده هویت این مارك در طول زمان بوده و همیشه در خاطر طرفداران آن باقی می‌ماند. سطح دوم همان سطح روایی است که به مارك این امکان را

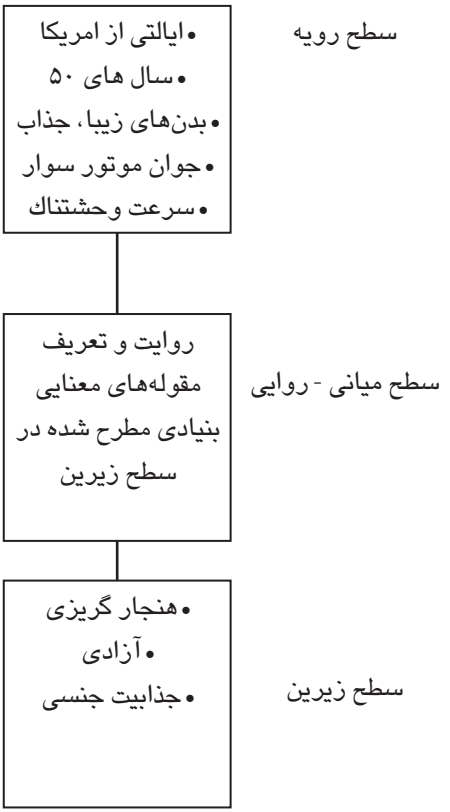
5. object
6. sujet
7. adjuvant
8. opposant
9. énonciateur

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

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

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

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



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

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

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

اکنون در خصوصِ این ارزش‌های هویتی، مثالی از تبلیغات داخلی بیاوریم. در آگهی‌های مربوط به «بانك ملی» غالباً تصویر پیرمردی که در کنار نوه خود نشسته نشان داده می‌شود. در نگاه پیرمرد آرامش موج می‌زند و لبخند چاشنی این نگاه می‌شود. پیرمرد با نشان‌دادن دفترچه حساب پس‌انداز بانك ملی خبر از تضمینِ رفاه و آرامش آینده کودك می‌دهد. در پایان تصویری از بانك ملی نشان داده می‌شود: حضور مقتدرانه دو شیر و نگاه دوربین از پایین به ستون‌های مرتفع بانك ملی در تصویرِ آخر به‌راحتی مشهود می‌باشد. آنچه در تصاویر شاهد آن می‌باشیم و در اولین نگاه به دلیل شناخت دنیای پیرامون با آن ارتباط برقرار کرده و آن را می‌فهمیم، به سطح روایی و بالایی سیر زایش مربوط می‌شود. اما برای تجزیه و تحلیل ارزش‌های هویتی این بانك باید به سطح زیرین که جایگاه ارزش‌های بنیادی معنایی و تضمین‌کننده هویت اصلی بانك در طی دهه‌های مختلف می‌باشد، رجوع کنیم. قدمت و اصالت ازجمله هویت‌های اصلی این بانك به حساب می‌آید، انگار در ذهن هر ایرانی واژهٔ بانك با صنعت ملی تداعی می‌شود. این ارزش بنیادی در روساخت که جایگاه نمودهای صوری می‌باشد، با تصویر پیرمرد تداعی می‌شود. در بعضی از تبلیغات بانك ملی، این قدمت به دو گونه نشان داده می‌شود که می‌توان آن‌ها را شکل «هم‌زمانی»[10] و «درزمانی»[11] نام نهاد: تصویر پیرمرد زمانی که جوانِ کم‌سن‌وسالی بوده و در بانك حساب‌پس‌انداز باز می‌کند نشان داده می‌شود و بلافاصله تصویر همان جوان، البته دیگر تبدیل به پیرمردی سالخورده شده است به بیننده عرضه می‌شود. این ارتباط «درزمانی» تصویرها در سطح بالایی و صوری، بیانِ ریشه، قدمت و اصالت بانك می‌باشد. اما در روش «درزمانی»، تصویر پیرمرد در کنار کودك نشان داده می‌شود و این بار ارتباط نزدیك دو نسل متفاوت بیانِ صوریِ آن ارزش هویتی (قدمت) می‌شود. در واقع، در گونهٔ «درزمانی»، تصویر یك نسل اما در سیر زمان بیان صوری این ارزش می‌شود، و در گونهٔ «هم‌زمانی»، ارتباط دو نسل، اما در یك زمانِ مشخص تجلی، صوری این

10. synchreonique
11. diachronique

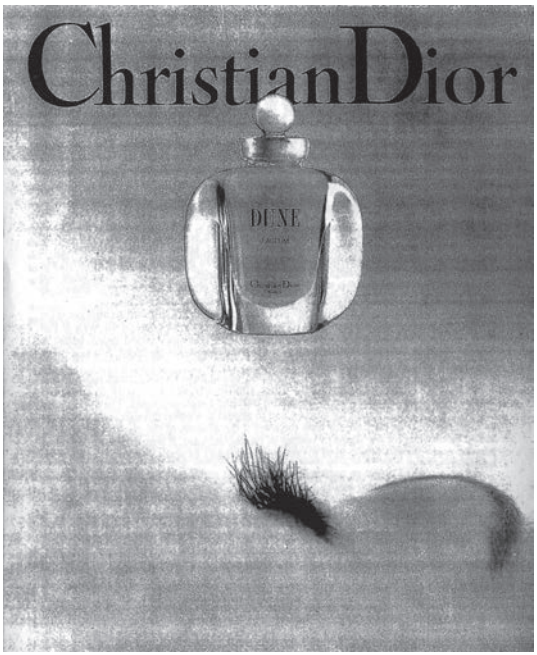
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

بعد از این آگهی، به تجزیه و تحلیل یکی از تصویرهای تبلیغاتی مربوط به عطر دون[۱۳] (کریستین دیور) می‌پردازیم. برای تجزیه و تحلیل این تصویر(ت۱) به بررسی ارتباطات تضادی در محورهای عمودی و افقی پرداخته می‌شود.

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

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



تصویر ۱. آگهی تبلیغاتی عطر دیور

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

12. énonciataire
13. Dune

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

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

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

نوع دیگر ارتباط تضادی، بین مقوله‌های فرهنگ و طبیعت برقرار می‌باشد. جام عطر در بالای تصویر اشاره به مقولهٔ فرهنگ دارد و پایین صفحه به طبیعت (زن ـ تپه) و بدین‌ترتیب، خوانش استعاری از آگهی کامل می‌شود. عطر به خورشیدی می‌ماند که در محور عمودی واقع‌شده و بر زن ـ تپه که در محور افقی قرار دارد، تابیده است. عطر به عنوان کالایی فرهنگی به مقوله‌ای طبیعی تبدیل می‌شود و زن ـ تپه که به طبیعت اشاره دارد با سیر روایتی و به نحوی از پایین به بالا با الحاق به عطر، فرهنگی می‌شود. درواقع، نام این محصول (تپه) در درونِ خود خوانش استعاره‌ای برگرفته از کل آگهی را دارد. به عبارت‌دیگر، از نظر نظام نوشتاری، محصول نام «تپهٔ شنی»[۱۴] را دارد. از نظر واقعیت عینی و ملموس، با جام عطر که محصول کریستین دیور می‌باشد سروکار داریم و از منظرِ استعاری، این محصول خورشیدی است که بر تپه شنی بیابانی می‌تابد.

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

14. Dune

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

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

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

گفته‌پردازانی که آگهی‌های مربوط به نوشابه‌های مختلف را طراحی می‌کنند، غالباً برای تأثیرگذاری بیشتر، از ارتباط تلفیق حسی بهره می‌گیرند، در این نوع از آگهی‌ها، حس دیداری، شنیداری و لامسه به شکلی ترکیبی عمل می‌کنند و گفته‌خوان با توجه به تجارب احساسی به رمزگشایی این مجموعه تلفیقی می‌پردازد. تصاویر مربوط به بطری‌ها و لیوان‌هایی که از نوشابه‌ها پر می‌شوند در غالب آگهی‌ها، فضای تصویری آگهی را به‌وجود می‌آورند. لیوان‌های پر از یخ با صدایی که اشاره به ریختن نوشابه در آن‌ها دارد پر می‌شوند. صدای برخورد نوشابه با یخ و تشکیل کف زیاد در قسمت بالایی لیوان، با تجربه حس شنوایی گفته‌خوان که از برخورد نوشابه با یخ و تشکیل کف زیاد حاصل می‌شود گره می‌خورد. علاوه بر تحریک حس شنوایی، حس لامسه نیز فعال می‌شود. قطره‌های آبی که به دلیل خنک‌بودن بدنه لیوان تشکیل می‌شوند و به بدنه لیوان می‌چسبند به شکلی همزمان تحریک‌کننده حس دیداری و لامسه به حساب می‌آیند. همچنین تئوری‌ها و بینش‌های روایی که توسط نشانه‌شناس‌های مکتب پاریس مطرح می‌شود را می‌توان در بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی دنبال کرد. کورتز در آغاز فصلی از کتاب خود به نام تجزیه و تحلیل نشانه‌شناسی گفتمان[15] که به اشکال و ساختارهای روایی می‌پردازد

15. Analyse Sémiotique du discours

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

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

موقعیت انتهایی	تغییر حاصل شده	موقعیت ابتدایی
تمیزی	توسط مایع ظرفشویی	کثیفی

دریك جمع بندی بایدگفت اصولاً از آن‌جایی که نشانه‌شناسی علم رویکردی است که به چگونگی دلالت معنایی می‌پردازد یا آن گونه که گرماس اعتقاد دارد «چگونگی ظاهرشدن معنا» را در یك گفتمان دنبال می‌کند، آگهی‌های تبلیغاتی فضای گفتمانی مناسبی برای تجزیه و تحلیل‌های نشانه‌شناسی به حساب می‌آیند. فضای گفتمانی که در آن‌ها نظام‌های نشانه‌ای مختلف در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته و به معنایی دلالت می‌کنند. در مباحث نشانه‌شناسی مدرن که در حوزهٔ تبلیغاتی انجام می‌شود، خود «کالا» نیز در حکم یك «کالا ـ نشانه» در نظر گرفته می‌شود. بحث در مورد «کالا ـ نشانه» در این فرصت نمی‌گنجد و باید مقاله‌ای دیگر را به بحث در این خصوص اختصاص داد.

16. permanence
17. changement

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

منابع

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

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

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

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

Semiology and Advertisement

Morteza Babak Moein
Azad University

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

Keyword
Greimas; semiotic square; generative process of signification.

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

Narrative Perspective

Ali Abbasi
Shahid Beheshti University

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

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

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

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

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

Visual Signs: from Oscillation to Multiplication

Hamid Reza Shairi
Tarbiat Moddarres University

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

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

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

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

Sign According to Derrida

Amir Ali Nojoumian
Shahid Beheshti University

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

Keyword
linguistic sign; deconstruction; representation; signification; logocentrism; transcendental signified; poststructuralism; Saussure; Derrida.

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

Time in Virtual Space

Farhad Sasani
Alzahra University

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

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

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

Farzan Sojoodi
University of Arts

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

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

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

Evaluation of Russian Semiotic Approach to the Art

Ahmad Pakatchi

Emam Sadegh University

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

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

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

Keyword

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

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

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

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

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

Preface

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

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

Index

Preface 5

Evaluation of Russian Semiotic Approach to the Art 7

(Ahmad Pakatchi)

Sign According to Derrida 22

(Amir ali nojoumian)

Visual Signs: from Oscillation to Multiplication 33

(Hamid Reza Shairi)

The Semiotics of Time and Passage of Time: the Competitive Study of Aural and Visual Artworks 46

(Farzan Sojoodi)

Time in Virtual Space 65

(Farhad Sasani)

Narrative Perspective 75

(Ali Abbasi)

Semiology and Advertisement 92

(Morteza Babak Moein)

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

Pazhouhesh nameh-e
Farhangestan-e honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Special Issue on Semiotics of Arts)

First Year, No.1, Feb & Mar 2007
ISSN 1735-7896
Licence Holder : The Iranian Academy of Arts

Editorial Director : Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief : Manizheh Kangarani

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

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

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

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

Tel:(+98 21) 66951650-54
Fax:(+98 21) 66951663-66951655

Web Site: WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: Kangarani@honar.ac.ir

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

1

Feb.& Mar. 2007

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Special Issue on Semiotics of Arts

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