7) Neshaneh (90-101); ((90)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003 6:15 PM

فرهاد ساسانی

نشانه‌شناسی چندبُعدی و هنر

در این جستار، هدف این است که با نگاهی انتقادی به بحث نشانهٔ زبانی، معلوم کنیم که معنای هر نشانه‌ای متکثر است و می‌توان برای هر نشانه، با توجه به عوامل یا ابعاد مختلفی که به آنها خواهیم پرداخت، تفسیرهای معنایی متفاوتی قایل شد. تاکنون پژوهشگران بسیاری الگوهای متفاوتی در این خصوص عرضه کرده‌اند؛ اما الگویی که در این مقاله می‌آید، علاوه بر عناصر معنایی واژگانی، عناصر معنایی بافتی و نیز دیگر ابعاد نشانه‌ای را در بر می‌گیرد؛ یعنی در واقع، ابعاد مختلف نشانه در یک نشانهٔ فراگیر گرد می‌آید.

۱. تاکنون چه گفته‌اند

دربارهٔ نشانه و نشانه‌شناسی، در زمینه‌های مختلف و بسیار بحث شده است: پیرس[۱] انواع نشانه را شمایل و نمایه و نماد برشمرده[۲] و مثلث نشانه را مرکب از سه جزء صورت[۳] و فحوا[۴] و شیء[۵] دانسته است؛ دانیل چاندلر[۶] نسخهٔ دیگری از «مثلث نشانه‌شناختی»[۷] را، به نقل از وینفرید انت[۸]، با عناوین بُردار یا محمل نشانه[۹] و معنی[۱۰] و مصداق[۱۱] عرضه کرده است[۱۲]؛ آگدن[۱۳] و ریچاردز[۱۴] نشانه را به مثلثی معنایی تعبیر کرده‌اند که شامل تصور ذهنی[۱۵] و مصداق و نماد[۱۶] است؛[۱۷] الگوی معنایی فرگه[۱۸]، شامل مصداق و نشانه و معنا[۱۹] و تصور[۲۰]، چهارضلعی

1) Charles Santiago Sanders Peirce (1839-1914)
فیزیک‌دان و ریاضی‌دان و منطق‌دان امریکایی.
2) J. Kristeva, *Language the Unknown: an Introduction to Linguistics*, transl. Anne M. Menke, (London, Sydney & Tokyo, Harvester Wheatsheaf, 1989), p. 13.
3) representatement
4) interpretant
5) object
6) Daniel Chandler
7) semiotic triangle:

8) Winfried Nth., *Handbook of Semiotics*, (Bloominton, IN, India University Press, 1990), p.89.
9) sign vehicle
10) sense
11) reperent

7) Neshaneh (90-101); ((91)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003

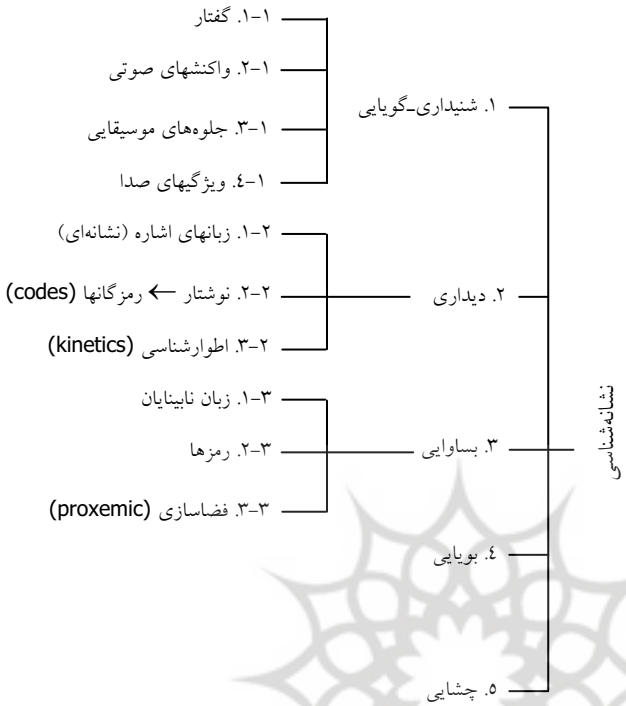
است؛[۲۱] سوسور[۲۲] رابطهٔ دوبُعدی نشانهٔ زبانی و رابطهٔ دال[۲۳] (صورت یا تصویر ذهنی) و مدلول[۲۴] (معنی یا مفهوم) را طرح کرده است؛[۲۵] طرح چهاربُعدی کریستین متز[۲۶]، نظریه‌پرداز فیلم، مدلول (سطحِ محتوا) و دال (سطح بیان) را در برمی‌گیرد:[۲۷] مدلولْ جوهر و صورت محتوا را در بر دارد و دال جوهر و صورت بیان را؛ گونتر کرس[۲۸] و تئووان لیوون[۲۹] بر اساس سه فرانقش اساسی مایکل هلیدی[۳۰] ــ فرانقش اندیشگانی[۳۱] و بینافردی[۳۲] و متنی[۳۳] ــ[۳۴] نشانه را توصیف می‌کنند؛[۳۵] مربع یا دستگاه متناظر نشانه یا، به عبارتی، مربع نشانه‌شناختی گریما[۳۶] از چهار جزء تشکیل می‌شود: گفته[۳۷] و نفی گفته[۳۸]، متقابل گفته[۳۹] و نفی متقابل گفته[۴۰]. به این ترتیب، معنای هر نشانه در نظامی تقابلی مشخص می‌شود؛[۴۱] مثلاً، ساختار بنیادی دلالت در مدخل واژگانی «زیبا» در دستگاهی چهارعضوی (زیبا/ زشت، نازیبا/ نازشت) عمل می‌کند.

در آثار پست‌مدرن، برخلاف طرح سوسور، امکان جدایی دالّ از مدلول وجود دارد: لاکان[۴۲] از «سُریدن پیوستهٔ مدلول به زیر دالّ» سخن می‌گوید؛[۴۳] دریدا[۴۴] به بازی آزادانهٔ دالها اشاره می‌کند و اینکه دالها سخت به مدلولهایشان نچسبیده‌اند و در ارجاع نامتناهی دال به مدلول، به فراتر از خودشان، به دیگر دالها، اشاره می‌کنند؛[۴۵] افرادی چون پولارد[۴۶] و سگ[۴۷] نیز نشانهٔ واژگانی سوسوری را تا حد نشانهٔ جمله‌ای و متنی و حتی فراتر از آن گسترش داده‌اند.[۴۸] علاوه بر این، نشانه‌شناسی تنها در ارتباط با زبان مطرح نیست؛ بلکه می‌توان آن را براساس الگوی کریستال[۴۹] مطابق نمودار صفحهٔ بعد تقسیم‌بندی کرد.[۵۰]

همان‌طور که مشخص است، نشانه‌ها مطابق با دستگاه حواس پنج‌گانهٔ بشر عمل می‌کنند. شاید در سطحی متعالی و برتر و، به اصطلاح، عرفانی نیز بتوان نشانه‌هایی از نوع دیگر یافت؛ اما در اینجا، به همین پنج نوع اصلی، یعنی آنچه مشهود و محسوس است، بسنده می‌کنیم. گفتنی است که نشانه‌های دیداری، بسودنی، بوییدنی، چشیدنی مربوط به زبان جسمانی (ارتباط غیرکلامی) است.

12) Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*, www.aber.ac.UK/media/documents/S4B/, chapter "Sign".
13) Charles Kay Ogden (1889-1957)
14) I. A. Richards (1893-1979)
15) thought
16) symbol
۱۷) آروین مهرگان، *دیالکتیک مفاهیم*، (اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۷)، ص ۴۴-۴۵.
18) Friedrich Ludwig Gottlob Frege (1848-1925)
19) meaning
20) concept
۲۱) گوتلوب فرگه، «دربارهٔ معنی و مصداق»، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، *فرهنگ*، ش ۲ و ۳ (۱۳۶۷)، ص ۲۶۹-۲۷۱.
22) Ferdinand de Saussure (1857-1913)
23) signifier
24) signified
۲۵) فردینان دو سوسور، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، (تهران، هرمس، ۱۳۷۸)، ص ۹۵-۱۰۲.
26) Christian Metz
27) Christian Metz, "The Fiction Film and its Spectator: A Metapsychological study", *Apparatus*, ed. Theresa Hak Kyung Cha, (New York, Tanam Press, 1980).
28) Gunther Kress
29) Theo van Leeuwen
30) Michael A. K. Halliday (1925-)
31) ideational metafunction
32) interpersonal
←

7) Neshaneh (90-101); ((92)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003 6:15 PM



۲. طرح مسئله

از بحثهایی که به اجمال بدانها اشاره شد چنین برمی‌آید که ظاهراً نشانه‌ها زبانی- آوایی، دیداری، بسودنی، بوییدنی، چشیدنی‌اند؛ اما آیا می‌توان نشانه‌ای را که موجب برقراری ارتباط می‌شود ــ به خصوص به هنگام استفاده از زبان ــ مجموعه و دستگاهی متشکل از تمام یا برخی از اینها دانست؟ به عبارت دیگر، به نظر می‌رسد که در هر نشانه‌ای، بیش از یک عنصر دخیل باشد و نه صرفاً یک عنصر زبانی، دیداری، بسودنی، بوییدنی یا چشیدنی. همچنین در بحث نشانه‌شناسی،

33) textual ←
34) M. A. K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, (London, Melbourne & Auckland, Edward Arnold, 1994).
35) G. Kress & T. van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design*, (Routledge, 1995), pp. 40-41.
36) A. J. Greimas
37) assertion
38) negation
39) non-assertion
40) non-negation
41) A.J. Greimas, *On Meaning*: *Selected Writings in Semiotic Theory,* transl. Paul J. Perron & Frank H. Collins, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987).
42) Jacques Lacan (1901-1981)
43) J. Dor, *The Clinical Lacan*, eds. J. F. Gurewich & S. Fairfield, transl. S. Fairfield, (Northvale, N. J., Jason Aronson, 1997), p. 154.
44) Jacques Derrida (1930-)
45) J. Derrida, *Writing and difference*, transl. Alan Bass, (London, Routledge & Kegan Paul, 1978), p. 25.
46) C. Pollard
47) I. Sag
48) C. Pollard & I. Sag, *Head-Driven Phrase Structure Grammar*, (Chicago, University of Chicago Press, 1994).
49) David Crystal (1941-)

7) Neshaneh (90-101); ((93)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003

اغلب رابطهٔ دال و مدلول یا، به عبارتی، صورت ذهنی و معنی «سرراست» فرض می‌شود؛ به سخن دیگر، هر صورت ذهنی به معنای خاص خود منتهی می‌شود. این نوع نگرش را می‌توان ناشی از نگاه صرفاً هم‌زمانی[۵۱] به زبان و نشانه دانست؛ زیرا در آن، تغییر و دگرگونی و، به عبارت بهتر، عامل زمان نادیده گرفته می‌شود. به عکس، در مطالعات رده‌شناسی نقش‌گرایانه، این دگرگونیها درزمانی[۵۲] دیده می‌شود.[۵۳] از این گذشته، زبان‌شناسانی چون گیون[۵۴] پویایی را نه فقط در بُعد تاریخی و درزمانی، بلکه در بُعد هم‌زمانی زبان نیز در نظر می‌گیرند: زبان ــ در اذهان سخن‌گویان و نه به منزلهٔ دستگاه انتزاعی لانگ[۵۵] یا نظام زبان ــ همیشه دچار تغییر در واژگان/معنی، نحو، صرف و آواهاست.[۵۶] از این رو، زبان به منزلهٔ نقشه‌ای شناختی[۵۷]، نه تنها دستگاه رمزگذاری[۵۸] دانش است؛ بلکه شاید در درجهٔ نخست دستگاه بازرمزگذاری[۵۹] و تعدیل و بازسازی دانش موجود و افزودن دانش تازه فراگرفته باشد.[۶۰]

افرادی چون دریدا و دیگر پساساخت‌گرایان[۶۱] با جدا کردن دال از مدلول و افزودن ویژگی پویایی و سیلان و بازی دالها کوشیده‌اند تا جنبه‌ای از این دگرگونی معنای اولیه در صورتهای ذهنی (دالها) را در قالب نشانهٔ سوسوری نشان دهند؛ اما از این طریق نمی‌توان به تأثیر بافت و روابط میان افراد و ذهنیت افراد در این دگرگونی پرداخت. بنابراین، به نظر می‌رسد الگوی نشانه را باید به گونه‌ای مطرح کرد که جنبه‌های دیگر را نیز در برگیرد.

در حقیقت باید چنین گفت که دستگاه نشانه دارای سطوح درهم‌پیوسته و درهم‌بافته ــ و نه مجزا و حوزه‌بندی‌شده[۶۲]ــ است که هر یک دستور و نحو خود را دارد؛ مثلاً خط‌نگاره (اثر خوشنویسی که در کل نقشی را نیز تداعی می‌کند) به منزلهٔ نشانه‌ای فراگیر چند سطح‌نشانه شناختی دارد: یکی سطح نشانه‌ای زبانی که به معنای واژه‌ها و ترکیب و روابط آنها مربوط می‌شود و دیگری سطح نشانهٔ دیداری از دو جنبهٔ نوشتاری و نیز نقاشانه. همچنین می‌توان قاب این خط نگاره و جایگاه و مکان نگهداری آن و حتی موسیقی یا زمزمه‌ای را که به هنگام

50) David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of language*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1987), p. 399.

51) Synchronic

52) diachronic

۵۳) مثلاً، نک:
W. W. Croft, *Typology and Universals*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), ch. 8.

54) Talmy Givon

55) langue

56) T. Givon, "Logic vs. Pragmatics, with Natural Language as the Referee: Towards an Empirically Viable Epistemology", *Journal of Pragmatics*, no. 6, pp. 81-133.

57) cognitive

58) encoding

59) recoding

60) T. Givon, "Logic vs. Pragmatics…", p. 112

61) Post-structuralists

62) modularized

7) Neshaneh (90-101); ((94)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003 6:15 PM

مشاهدهٔ آن به گوش می‌رسد به منزلهٔ سطوح نشانه‌ای دیگر دید. مثال دیگر: به هنگام گوش دادن به قطعه آهنگی، ممکن است با صدای موسیقی سازهای مختلف، نجوای آهنگ هم‌نوایان و صدای خواننده‌ای که شعری می‌خواند و نیز حتی تصویر نوازندگان و سازها مواجه شوید؛ در چنین شرایطی، معنای نشانهٔ موسیقایی شما ترکیبی است از سطوح نشانه‌ای موسیقایی و زبانی ـ گفتاری و دیداری. گفتنی است که در هنر، شاید نشانه‌های چشایی نباشد یا بسیار کم باشد.

در کل، می‌توان گفت که تمام این سطوح نشانه‌ای متفاوت در نهایت در «نشانه‌ای فراگیر» ترکیب می‌شوند و نشانه‌ای واحد به وجود می‌آید. با این توصیف، می‌توان هر نشانهٔ زبانی را دست‌کم مرکب از سه بخش دانست: تصویر اندیشگانی؛ تصویر بافتی؛ تصویر جسمانی.

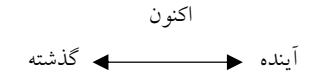
تصویر اندیشگانی در واقع همان دالّ یا تصویر ذهنی سوسوری است که در قالب زبان آرمانی و بافت زدوده و ایستا (هم‌زمانی) مطرح می‌شود. باید اذعان کرد که در این حالت، نشانه دیگر صرفاً در سطح واژه باقی نمی‌ماند، بلکه اساساً فراواژه‌ای عمل می‌کند. به عبارت دیگر، در بررسی این تصویر اندیشگانی یا سطح زبانی نشانه، صرفاً با واژه‌ای منفرد روبه‌رو نیستیم؛ بلکه در واقع واحد نشانه‌ای پاره‌ای از یک «گفتمان»[۶۳] یا «ارتباط کلامی» است که ممکن است از یک واژه تا متن را در برگیرد؛ اما به هر رو، این واژه، عبارت، جمله یا متن در گفتمان یا ارتباط کلامی قرار دارد و منتزع از آن وجود ندارد. گفتنی است که در اینجا، روابط یا، به عبارتی، نحو میان عناصر پاره‌ای از گفتمان نیز، علاوه بر معنای تک‌تک اجزای سازندهٔ آن، در تعیین معنای نهایی مؤثرند.

تصویر بافتی به عناصر کاربردشناختی و گفتمانی و، به عبارت دیگر، به بُعد مکان اشاره دارد. البته باید متذکر شد که بُعد مکان بُعد زمان را نیز در برمی‌گیرد؛ اما چون زمان در واقع استعاره‌ای است از مکان، می‌توان آن را در قالب مکان بازگو کرد. به عبارت دیگر، ما زمان را بر پایهٔ مکان درک می‌کنیم؛ مثلاً برای فهم سه مفهوم کلی «گذشته» و

63) discourse

7) Neshaneh (90-101); ((95)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003

«حال» و «آینده»، همچون نمودار ۱، قبل و بعد و نقطه‌ای ثابت در نظر می‌گیریم:



نمودار ۱: زمانِ مکانی

همچنین واژه‌های زمانی‌ای که در زبان به کار می‌گیریم در واقع استعاره یا بسط معانی مکانی است: قبل از خیابان / قبل از ساعت ده، بعد از دیوار / بعد از پایان درس؛ و حتی «شب»، که در واقع استعاره‌ای است زمانی از مفهومی اسمیِ انتزاعی با صفات و ویژگیهایی مکانی چون غروب خورشید و تاریکی...

بعلاوه، بافت به غیر از زمان و مکان بلافصل هر ارتباط کلامی (نشانه‌ها) به زمان و مکان فراگیرتر، یعنی فرهنگ، که شامل تاریخ و اجتماع است، اشاره دارد. (حوزهٔ مطالعات مربوط به فرهنگ و اجتماع تا حدودی بحثهای مکتب فرانکفورت[۶۴] و تحلیل انتقادی گفتمان[۶۵] را، که افرادی چون فرکلاو[۶۶] و فوکو[۶۷] مطرح کرده‌اند، دربرمی‌گیرد.)

مثلاً در اثری معماری، علاوه بر این که با سطحی دیداری سروکار داریم، جایگاه یا قرار گرفتن هر یک از اجزای اثر ــ مانند طاق، قرنیز، محراب، نیم ستون ــ در کلّ بنا و نیز استقرار خود بنا در محوطه و منطقه به نوعی در «معنای معماری» و تعیین «معنای زیبایی‌شناختی» آن مؤثر است. همین موضوع در نمایش و فیلم نیز مشاهده می‌شود: اگر سالن نمایش باز یا بسته، دارای صحنهٔ گردان و امکاناتی از قبیل نورپردازی لیزری باشد، بر «معنای زیبایی‌شناختی» نمایش اثر می‌گذارد؛ و به همین گونه است نمایش تلویزیونی، که مکان آن تا حدودی مجازی می‌شود و زمان آن معمولاً گذشته است؛ فیلم نیز وضعیتهای متفاوتی پیدا می‌کند، اگر در سینما یا در تلویزیون یا به صورت ویدئویی و با امکان قطع کردن فیلم یا عقب و جلو بردن آن پخش شود. نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که تعیین واحد

64) Frankfurt School
گروهی از فیلسوفان و منتقدان فرهنگی و دانشمندان علوم اجتماعی که در سال ۱۹۲۹ تشکیل شد و با مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی دانشگاه فرانکفورت آلمان همکاری می‌کرد. ماکس هورکهایمر (Max Horkheimer, 1895-1973) و تئودور آدرنو (Theodor W. Adorno, 1903-1969) و هربرت مارکوزه (Herbert Marcuse, 1898-1979) از اعضای صاحب‌نام این مکتب‌اند. ــ و.

65) critical discourse analytic analysis

66) N. Fairclough

67) Michel Foucault (1926-1984)

7) Neshaneh (90-101); ((96)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003 6:15 PM

نشانه در هنرهایی مانند سینما و نمایش و موسیقی و معماری به سادگی زبان یا، دست‌کم، مانند زبان نیست. پیش‌تر سعی شده بود تا در سینما، واحدهای متناظر با واحدهای زبان مشخص شود که نتیجهٔ مطلوبی نداشت.

تصویر جسمانی در حقیقت به دیگر نشانه‌های ارتباطی، که به حواس پنجگانهٔ بشر مربوط می‌شود، باز می‌گردد و در واقع، ارتباط غیرکلامی را تشکیل می‌دهند. چنان‌که ذکر شد، با این حواس می‌توان ارتباط غیرکلامی برقرار کرد؛ اما در اینجا به کارگیری منفرد روشهای ارتباطی دیگر، چون نوشتار و خط بریل[۶۸] (حس بساوایی) و زبان نشانه (حس بینایی)، مطرح نیست؛ بلکه سخن این است که این حواس نیز در واقع هم‌زمان با ارتباط کلامی و درهم بافته با نشانهٔ کلامی در ایجاد ارتباط و القای معنی به کار می‌روند.

حرکات بدن و اطوار چهره خود به القای معنی کمک می‌کند. این امر در برخی فرهنگها، مثل فرهنگ هندی، یا در میان برخی گروههای اجتماعی، مثل سیاهان امریکایی، یا در برخی گونه‌های زبانی، مثلاً گفتار خودمانی با دوستان نزدیک، شدت می‌یابد و حتی جزئی از زنجیرهٔ گفتار می‌شود و گاه حتی جای کلام را می‌گیرد و قوی‌تر از آن عمل می‌کند. این امر در عنوان «اطوارشناسی»، که موضوع آن صورتهای غیرزبانی ارتباط دیداری و از جمله دستگاههای بیان چهره و اطوار بدن است، کاملاً مشهود است.

شاید به نظر رسد که حس بساوایی یا بُعد بسودنی نشانه‌ها در امر ارتباط کاربرد ندارد، اما می‌توان مواردی را نیز برای این حس یافت؛ مثلاً وقتی کسی همراه با نوازشی عطوفت‌بار بر سر فردی غم‌زده به او می‌گوید: «گریه نکن، هر کمکی از دستمان برآید دریغ نمی‌کنیم»، درهم‌بافتگی ابعاد مختلف کلامی و بسودنی در این نشانه‌های زبانی محسوس می‌شود؛ حال فرض کنید که همین جملات را کسی بگوید که فردی دیگر را به زیر مشت و لگد گرفته باشد! مثالی دیگر: پیکره یا مجسمه را نمی‌توان صرفاً نوعی نشانهٔ دیداری دانست، بلکه دست‌کم از دو سطح نشانه‌ای دیداری و بسودنی تشکیل شده است، چون

68) Braille

7) Neshaneh (90-101); ((97)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003

می‌توان با لمس آن «معنای زیبایی‌شناختی» اثر را بهتر درک کرد.

شکل ضعیف‌شدهٔ حس بویایی و چشایی را ــ اگرچه بیشتر در ارتباط حیوانی کاربرد دارد تا انسانی ــ می‌توان در قالب نشانهٔ زبانی دید؛ مثلاً تأثیر این بُعد نشانه را می‌توانیم در تقابل این دو حالت مشاهده کنیم: گفتن «سوخت!» همراه با شنیدن بوی غذای سوخته و گفتن همین جمله در حالی که کسی کنف شده یا، به عبارت دیگر، «دماغش سوخته است.»[۶۹] اما شاید چشیدن همراه با سخن گفتن سخت و گاه ناممکن یا، دست‌کم، بی‌ادبی باشد. از این رو، این بُعد چندان در نشانهٔ زبانی دخالت ندارد؛ بعلاوه، چشیدن اکثر چیزها خالی از خطر و حتی ممکن نیست.

با توجه به مطالب مذکور، می‌توانیم به طور کلی نشانه را مجموعه‌ای از ابعاد سه‌گانهٔ پیش‌گفته بدانیم و زبان را مجموعه‌ای از دستگاههای نشانه‌ای مختلف در نظامی پیوسته بینگاریم که البته محور آن نشانهٔ کلامی است. از همین روست که گاه با وجود حذف دیگر ابعاد نشانهٔ زبانی همچنان می‌توان ارتباط برقرار کرد؛ مثلاً در نوشتار، که بافت و ابعاد جسمانی حذف می‌شود. البته باید توجه داشت که به هرحال، ذهن به هنگام تحلیل و تفسیر متن، تمام این ابعاد نشانه‌ای را با استفاده از حافظه، پیش‌انگاره، پیش‌فهم[۷۰] و طرح‌واره[۷۱] یا چارچوب[۷۲] روان‌شناختی خود بازسازی می‌کند. در نتیجه، مثلاً وقتی تصنیف ترانه‌ای را در کتابی می‌خوانید، اگر قبلاً آن ترانه را شنیده باشید، موسیقی و صدای خواننده نیز در ذهن شما به صدا درمی‌آید. در واقع، در این حالت، جنبه‌ای از یک نشانه جنبه‌های دیگر را «تداعی» می‌کند.

در خصوص بُعد شنیداری‌ـگویایی، ذکر نکته‌ای لازم می‌نماید: گاه ما علاوه بر نشانه‌های کلامی به موسیقی کلام ــ چیزی شبیه موسیقی متن فیلمها ــ برمی‌خوریم. صدای زمینه‌ای موسیقی، صدای قناری، جریان آب رودخانه، وزش باد و غیره را می‌توان جزو بافتار دانست. بعلاوه، در خود کلام و زبان و در سطح واژه‌ها و عبارات و جمله‌ها نیز شاهد این بعد موسیقایی هستیم. اغلب، تغییر طنین و لحن صدا، شدت (بلندی) و ضعف آن، لهجه و... معنی‌دار است و اطلاعاتی

۶۹) این مطلب ناقض این نیست که متن مجاور این متن یا زمینه و شرایط آن نیز در معنایی که برداشت می‌شود اثر می‌گذارد؛ اما به هر حال «بو» نیز در اینجا راهنماست.

70) pro-verstand

71) schema

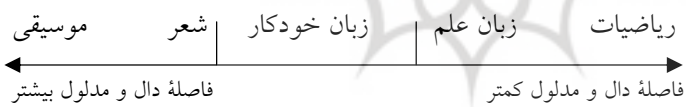
72) frame

7) Neshaneh (90-101); ((98)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003 6:15 PM

به طرف مقابل می‌دهد. شاید در بُعد سوم نشانهٔ زبانی، جنبهٔ «موسیقایی- آوایی» یا «آهنگ حنجره» بیش از همه مؤثر و مهم باشد.

۳. سینما: صورت آرمانی شدهٔ نشانه‌های زبانی

در سینما و حتی تلویزیون، ما با سه عنصر اصلی و در عین حال درهم‌آمیخته روبه‌روییم: تصویر یا نما؛ کلام؛ موسیقی؛ صدای زمینه. البته این تقسیم‌بندی کاملاً منطبق بر تقسیم‌بندی سینمایی نیست، چون شاید در فیلم با لبهٔ تصویر و لبهٔ صدا (که هم موسیقی و هم کلام را در برمی‌گیرد) روبه‌رو باشیم. بعلاوه، ممکن است بر روی فیلم صدا گذاشته یا فیلم دوبله شود یا موسیقی فیلم جداگانه تهیه گردد و صداهای زمینه نیز به آنها اضافه شود و این همه در زمان تدوین به هم و به تصویر می‌پیوندد. شعر و ترانهٔ همراه با موسیقی نیز تقریباً نقشی همانند موسیقی دارد؛ چون در آن بیشتر جنبهٔ موسیقایی کلام مد نظر است تا مفهوم شعر و ترانه. این امر در آواز، آهنگی که با «حنجرهٔ بشر» نواخته می‌شود، مشهود است. در سینمای صامت اولیه، کلام وجود نداشت و فقط گاه میان‌نوشته‌ها[۷۳] و شاید هم صدای روی تصویر[۷۴] تماشاگر را راهنمایی می‌کرد و موسیقی نیز ممکن بود جداگانه نواخته شود؛ اما اکنون این تصویر و موسیقی و صداهای زمینه و کلام بر روی یک نوار ترکیب می‌شود. تعیین اینکه کدام‌یک نشانهٔ شمایلی است و کدام‌یک قراردادی نیاز به بحثی مفصل دارد (نک: نمودار ۲)[۷۵].



نمودار ۲

73) intertitles

74) voice-over

۷۵) نمودار برگرفته از درسهای نشانه‌شناسی دکتر کورش صفوی.

چون اساساً معتقدم که همهٔ نشانه‌ها بر روی طیفی قرار دارند که میزان قراردادی بودن هر یک از آنها را نشان می‌دهد: در یک سو، نشانه‌هایی هست که کاملاً قراردادی است؛ و در سوی دیگر، نشانه‌هایی قرار دارد که میزان قراردادی بودن آنها نزدیک به صفر است؛ در میان این دو حد

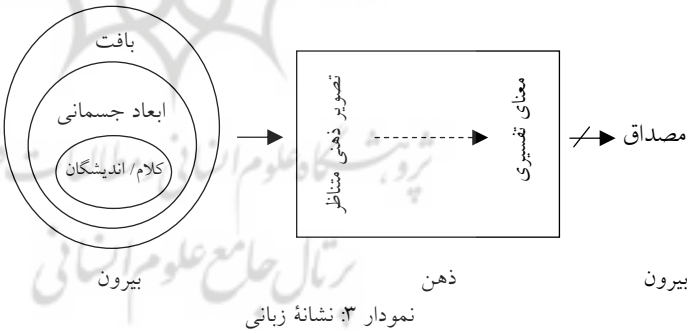
7) Neshaneh (90-101); ((99)) ; Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003

نیز، نشانه‌هایی جای می‌گیرد که تا حدی قراردادی است. بنابراین، نشانهٔ شمایلی کامل وجود ندارد.[۷۶]

در زبان، هر سه طرف اول‌شخص و دوم‌شخص و سوم‌شخص ممکن است وجود داشته باشد؛ اما در فیلم و سینما، معمولاً دو بُعد دوم‌شخص یا سوم‌شخص حضور دارند و بُعد اول‌شخصْ تماشاگر فعال، و نه منفعل، است. البته در خود فیلم می‌توانیم در ارتباط با فیلم‌نامه و کلام فیلم، سه بُعد اول‌شخص ثانویه و دوم‌شخص ثانویه و سوم‌شخص ثانویه را بازبشناسیم. در تلویزیون، مجری و اخبارگو نمایندهٔ اول‌شخص‌اند، چون مستقیماً با ما سخن می‌گویند، خودِ خبرْ سوم‌شخص و تماشاگرْ دوم‌شخص است. در سینما و تلویزیون، تَصویر متمرکز است و از طریق نگاه دوربین بر روی پرده افکنده می‌شود یا از طریق صفحهٔ تلویزیون انتقال می‌یابد: زنجیرهٔ تفکر را کارگردان و تدوینگر و، در نهایت، سکانسهای فیلم، که به ترتیب خاصی چیده شده‌اند، پدید می‌آورند. گفتنی است که در سالهای اخیر، تلاش کرده‌اند است تا بو را نیز وارد سینما کنند. (در خصوص حس بساوایی نیز، اقدام برخی پایگاههای اینترنتی برای ایجاد احساس مصنوعی لمس کردن به هنگام انتخاب «اجناس مجازی» بر روی صفحهٔ نمایشگر رایانه جالب است.)

٤. پایان سخن

نمودار ۳ نشانهٔ زبانی را، در مفهوم فراگیر آن، نشان می‌دهد:



نمودار ۳: نشانهٔ زبانی

۷۶) بسیاری از نشانه‌شناسان معتقدند که تمام نشانه‌ها قراردادی‌اند. جان فیسک (John Fiske) می‌گوید: «قرارداد برای درک هر نشانه‌ای، هر اندازه هم که شمایلی یا نمایه‌ای باشد، لازم است. باید یاد بگیریم که چطور هرعکس را بفهمیم... قرارداد بُعد اجتماعی نشانه‌هاست... توافق کاربران دربارهٔ کاربردهای مناسب هر نشانه و واکنشهای انجام گرفته در قبال آن است.» نک:
John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, (London, Routledge, 1982), p.6.

7) Neshaneh (90-101); ((100)); Mehrdad Qayyoomi; 23 August 2003 6:15 PM

کل نمودار ۳ در واقع نشان‌دهندهٔ زبان است: بخشی از آن بیرونی است؛ بخشی از آن درون‌ذهنی و روان‌شناختی است و حتی ممکن است عصب‌شناختی یا فراروان‌شناختی باشد؛ بخشی از آن نیز (معنای تفسیرشده) جامعه‌شناختی و روان‌شناختی یا حتی زیست‌شناختی است. کلامی که عرضه می‌شود دیگر صرفاً صوت نیست، بلکه اندیشگان است؛ یعنی سازه‌های زبانی است که بر اساس روابط دستوری ـ معنایی خاصی کنار هم قرار گرفته‌اند و به خودی خود «زبان»اند، نه اینکه وقتی به ذهن شنونده یا خواننده رسیدند زبان شوند. به این ترتیب، می‌توان تا حدودی استقلال نوشتار را از نویسنده و حتی خواننده توجیه کرد.

مصداق هم همیشه عینی نیست و شاید هم اغلب نباشد و در واقع، در همان معنای تفسیر شده باقی بماند؛ چون ما همیشه با معنای تفسیرشده مواجهیم و معنای تفسیری کاملاً معادل مصداق نیست؛ مثلاً همیشه این طور نیست که در موقعیتی خاص، ما از شنیدن واژهٔ «اسب» یا جملهٔ «اسبی به طرف ما می‌تازد» همان اسبی را درک کنیم که مد نظر گوینده بوده است!

به همین سبب، در نمودار ۳، خط‌چین بین تصویر ذهنی متناظر و معنای تفسیری نشان‌دهندهٔ فرایند تفسیر است که به پیش‌فهمهای هر فرد بستگی دارد. این پیش‌فهمها از تجربهٔ هر فرد دربارهٔ فرهنگ و جامعهٔ خود و پیش‌انگاره‌ها و پیش‌دانسته‌هایش تشکیل می‌شود.

در هنرهای دیگر، غیر از سینما، نیز می‌توان چنین وضعی را مشاهده کرد. در نمایش، مسلماً کلام و موسیقی و حرکات بازیگران و صحنه‌پردازی نشانه را شکل می‌دهند ــ مگر در نمایشهای خاصی مثل پانتومیم که کلام وجود ندارد یا در تعزیه و شبیه‌خوانی که تماشاگران نیز جزئی از نمایش و در نتیجه «شبه‌بازیگر»ند. در واقع، نشانهٔ نمایشی از چند سطح و لایه تشکیل شده است و آمیزه و تعامل آنها با هم است که «نشانهٔ فراگیر نمایشی» را می‌سازد. به این ترتیب، نشانه در سینما، نمایش، موسیقی، معماری، پیکره‌تراشی، نقاشی دارای چند بُعد یا لایهٔ نشانه‌ای است. آمیزه و تعامل این ابعاد و لایه‌هاست که نشانهٔ فراگیر

7) Neshaneh (90-101); ((101)); Mehrdad Qayyoomi; 23 August

77) video art

این هنرها را به وجود می‌آورد. البته ممکن است در هر هنری، این ابعاد و لایه‌ها تا حدودی متفاوت باشند؛ مثلاً، در نقاشی بُعد موسیقایی وجود ندارد، اما ممکن است در برخی نقاشیهای خاص بُعد کلامی به صورت نوشتار وجود داشته باشد. البته گفتنی است که در رسانه‌های جدید هنری، مانند ویدئوپردازی[۷۷]، ممکن است ترکیبی از جلوه‌های متفاوت چند هنر، مانند نقاشی و سینما و موسیقی و حتی زبان، را شاهد باشیم. به هر ترتیب، نکتهٔ مهم این است که نمی‌توان نشانه را دارای یک بُعد خاص دانست؛ بلکه نشانه چندبُعدی است، اما اینکه واقعاً حد و مرز نشانه در سینما، نمایش، موسیقی، معماری، نقاشی و... چیست جای بحث فراوان دارد و شاید هنوز به راحتی نتوان این حد و مرز را مشخص کرد.

◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی