# ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی براساس نظریهٔ ادغام مفهومی

**لیلا صادقی***

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

دریافت: ۹۱/۶/۲۹ پذیرش: ۹۱/۱۰/۱۲

فصلنامهٔ جستارهای زبانی
دورهٔ ۴، ش ۳ (پیاپی ۱۵)، پاییز ۱۳۹۲، صص ۷۵-۱۰۳

## چکیده

به‌باور رولان بارت، میان نوشتار و تصویر دو نوع رابطه هست: در رابطهٔ نوع اول (لنگر)، نوشتار دامنهٔ باز تصویر را محدود می‌کند و در رابطهٔ نوع دوم (بازپخش)، نوشتار و تصویر مکمّل یکدیگرند. کرس و لیون رابطهٔ دیگری به نام «یک تصویر- چند کلام» را مطرح می‌کنند که در آن، تصویر برای ساخت معنا استقلال دارد. اما انواع دیگری از ارتباط میان تصویر و نوشتار هست که بارت، کرس، لیون و دیگران به آن اشاره‌ای نکرده‌اند. در این نوع رابطه، تصویر باعث تغییر معنای نوشتار می‌شود. در این پژوهش، برای نشان دادن چگونگی شکل‌گیری چنین رابطه‌ای، از نظریهٔ ادغام مفهومی فوکونیه و ترنر استفاده می‌کنیم که البته، خود ایشان این الگو را برای تبیین چگونگی کارکرد زبان مطرح کرده‌اند. در این پژوهش، براساس چهار فضایی که در تولید معنا دخیل هستند و چهار نوع ادغام مختلفی که انواع روابط تصویر و نوشتار را نشان می‌دهند، به بررسی چگونگی شکل‌گیری و خوانش آثار ادبی دیداری که از تلفیق تصویر و نوشتار ایجاد می‌شوند، می‌پردازیم و همچنین نوع جدیدی از درک رابطهٔ میان تصویر و نوشتار را معرفی می‌کنیم.

**واژهای کلیدی**: ادغام مفهومی، لنگر، بازپخش، فضاهای چهارگانه، فوکونیه.

## ۱. مقدمه

این مقاله درپی یافتن معانی ممکن از رابطهٔ تصویر و نوشتار ادبی نیست؛ بلکه درصدد نشان دادن فرایند شکل‌گیری معنای متنی در انواع ارتباط میان نوشتار و تصویر و همچنین چگونگی

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: leilasadeghi@gmail.com

شکل‌گیری انواع این روابط و بازنمایی عملکرد آن‌ها در ذهن مخاطب است. همچنین، به‌دنبال مطرح کردن رابطهٔ دیگری است که در آن تصویر بر نوشتار لنگر می‌اندازد و معنایی را بر آن می‌افزاید. پس، پرسش این پژوهش دربارهٔ چیستی ابزار ادبیات برای باز کردن دامنهٔ نوشتار مرتبط با تصویر است و اینکه خواننده در این نوع ادبیات دیداری چگونه به درک معنا می‌رسد. از دیگر پرسش‌های تحقیق این است که رابطه‌ای که در آن معنای نوشتار تحت تأثیر تصویر تغییر می‌کند، ازلحاظ شناختی چگونه شکل می‌گیرد.

از آنجا که در ادبیات تولید معناهای متکثر و ممکن یکی از دغدغه‌های متون ادبی است، تصویر به بخشی از متن بدل می‌شود و بر تفسیر متن اثر می‌گذارد. درنتیجه، از آنجایی که همهٔ انواع رابطه‌های موجود میان تصویر و نوشتار با رویکردهای مورد بحث در پیشینهٔ مطالعات تبیین نمی‌شوند، در این مقاله برای تبیین چگونگی شکل‌گیری معنای متنِ متشکل از نوشتار و تصویر در ذهن خواننده و نیز تأثیر تصویر بر تفسیر نوشتار از الگویی که فوکونیه و ترنر (2002) برای نشان دادن عملکرد استعاری ذهن استفاده می‌کنند، بهره می‌بریم. براساس این نظریه که ابزار مناسب تحلیل چنین متونی را در اختیار قرار می‌دهد (بی‌آنکه پیشتر فوکونیه و ترنر خود به این مبحث پرداخته باشند)، دو نوع ارتباط دیگر میان نوشتار و تصویر را بیان می‌کنیم: یکی تبیین رابطهٔ تصویرگونگی شعر کانکریت (دیداری) که به‌واسطهٔ ادغام آینه‌گون قابل نمایش است و فرایند تبدیل نوشتار به تصویر درجهت معنی‌سازی و متن‌شدگی را تبیین می‌کند و اینکه چگونه ذهن خواننده در مواجهه با چنین متونی به تحلیل متن می‌پردازد؛ دیگری تأثیر تصویر بر تفسیر نوشتار که به‌واسطهٔ ادغام تک‌حوزه‌ای و همچنین چندحوزه‌ای قابل نمایش است.

پرسش پژوهش حاضر این است که ادبیات برای باز کردن دامنهٔ نوشتار مرتبط با تصویر از چه ابزارهایی استفاده می‌کند و خواننده در این نوع ادبیات دیداری چگونه به درک معنا می‌رسد. همچنین، رابطه‌ای که در آن معنای نوشتار تحت تأثیر تصویر تغییر کند، ازلحاظ شناختی چگونه شکل می‌گیرد. نتیجهٔ به‌دست‌آمده نشان می‌دهد فضای تصویر (درونداد ۱) با نگاشت ویژگی‌های خود بر فضای نوشتار (درونداد ۲) می‌تواند باعث حرکت معنا از سطح معناهای نزدیک به معنای استعاری و همچنین گسترش معنای متن به‌واسطهٔ فرافکنی دو فضای درونداد بر فضای ادغام شود و نقش فعال خواننده در فضای نشانه‌ای، در تفسیر متن تصویری در این نوع رابطه باعث شناور بودن مدلول‌ها می‌شود.

## ٢. پیشینهٔ مطالعات

### ٢-١. پیشینهٔ مطالعات در غرب

به‌عقیدهٔ کرس و لیون، تاکنون سه مکتب نشانه‌شناختی با ابزارهای زبان‌شناسی به مسئلهٔ روش‌های مختلف بازنمایی ارتباطی پرداخته‌اند. در مکتب پراگ (دهه‌های سی و چهل میلادی) که با نظریات فرمالیست‌های روسی شکل گرفت، موکاروفسکی[١] در مطالعات هنر، هانزل[٢] در مطالعات مطالعات تئاتر، یاکوبسن در مطالعهٔ سینما و بوگاتیریو[٣] در مطالعهٔ پوشاک به بررسی نشانه‌های ارتباطی پرداختند. در مکتب پاریس (دهه‌های شصت و هفتاد میلادی) شفر[٤] در زمینهٔ نقاشی، بارت و لیندکنز[٥] در حوزهٔ عکاسی، متز[٦] در زمینهٔ سینما، ناتیز[٧] در حوزهٔ موسیقی، فرنس‌نالت- دورله[٨] در زمینهٔ داستان- نقاشی‌های دنباله‌دار و بارت در زمینهٔ مد پژوهش‌هایی انجام دادند. همچنین، نشانه‌شناسی اجتماعی با الهام از هلیدی در دل زبان‌شناسی انتقادی رشد کرد و افرادی مانند کرس و هاج[٩] در این حوزه فعالیت کردند. تردگولد[١٠] و تی‌بالت[١١] در زمینهٔ ادبیات و او. تول[١٢]، کرس و لیون[١٣] هم در زمینهٔ نشانه‌شناسی تصویر پژوهش‌هایی انجام دادند (Kress & Leeuwen, 2006: 6).

در رویکرد اول، در همهٔ مطالعات از نقش ارتباطی ارجاعی و شعری استفاده شده است. در رویکرد دوم، به‌صورتی ساخت‌گرایانه دیگر هنرهای بصری بررسی شده و گرامر سایر هنرها مانند سینما، تئاتر، نقاشی و غیره با الهام از دستور زبان نوشته شده است. در این میان، بارت به‌طور مشخص به رابطهٔ میان تصویر و نوشتار پرداخته است. به‌باور او، همهٔ تصویرها چندمعنایی‌اند و دال‌هایشان به «زنجیری شناور» از مدلول‌ها اشاره دارند که خواننده می‌تواند برخی را انتخاب کند و برخی را نادیده بگیرد (Barthes, 1977: 38). درنتیجه، معنا برای خوانش‌های متفاوت دارای قطعیت نیست. بارت برای رابطهٔ تصویر و نوشتار دو گونه رابطه برمی‌شمرد: لنگر و بازپخش.

لنگر[١٤] نوعی رابطهٔ بینامتنی است که در آن، نوشتار معنا را به‌سمت خاصی هدایت می‌کند و درواقع معنای نوشتاری در تصویر لنگر می‌اندازد و چندمعنایی ممکن در تصویر محدود می‌شود. به‌باور بارت، نوشتار معنای ضمنی را به‌صورت انگلی به متن می‌افزاید و هرچه متن نوشتاری به

تصویری نزدیک‌تر باشد، از تولید معنای ضمنی کاسته می‌شود (Ibid: 25-26). او به نوع دیگری از رابطهٔ میان تصویر و نوشتار اشاره می‌کند و آن را بازپخش[۱۵] می‌نامد. او این اصطلاح را به‌مثابهٔ نقش مکمّلی نوشتار نسبت به تصویر به‌کار می‌برد؛ برای مثال داستان‌های مصور[۱۶]، داستان- نقاشی‌های دنباله‌دار[۱۷] و فیلم‌های روایی (Ibid: 41) از این جمله‌اند. در این نوع ارتباط، نوشته و تصویر هر دو سازه‌هایی بر محور هم‌نشینی هستند که یکدیگر را کامل می‌کنند و یکدستی پیام ایجاد می‌شود. بارت برای بررسی رابطهٔ تصویر و نوشتار بر تبلیغات تمرکز می‌کند؛ زیرا در تبلیغات خواننده اطمینان دارد که دلالتی هدفمند وجود دارد و هیچ‌چیز بی‌دلالت رها نمی‌شود (Crow, 2010: 72).

در رویکرد سوم، بیشتر به کارکرد اجتماعی تصویر پرداخته شده است. در این رویکرد، چند رابطه میان تصویر و نوشتار درنظر گرفته می‌شود: رابطه‌ای که نوشتار محوریت دارد، رابطه‌ای که نوشتار حضور ندارد و تصویر به‌تنهایی معنا را انتقال می‌دهد و نوشتار معنای خود را بر تصویر تحمیل نمی‌کند. در این رویکرد، کرس و لیون با نگاهی انتقادی به این باور بارت مبنی‌بر اینکه در هم‌آیی نوشتار و تصویر همیشه نوشتار مسلط است و تصویر همیشه نوشتار را شرح می‌دهد، می‌گویند که در برخی از کتاب‌های کودکان که روایت فقط به‌واسطهٔ تصویر ایجاد می‌شود، نوشتار هیچ نقشی ندارد و تصویر نوشتارهای مختلفی را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. به‌عقیدهٔ آن‌ها، رویکرد بارت قادر به تبیین عناصر ارتباط نیست و هم تصویر و هم نوشتار می‌توانند در ایجاد ارتباط بر فرایند معناسازی مسلط باشند. آن‌ها از بارت انتقاد می‌کنند که سازه‌های تصویریِ متن به‌شکلی مستقل و ساختمند به پیام صورت می‌بخشند و لزوماً به نوشتار وابسته نیستند؛ بلکه فقط با نوشتار (متن کلامی) پیوند داده می‌شوند (Kress & Leeuwen, 2006: 18-20). درنتیجه، یک تصویر برای بازگویی به‌واسطهٔ کلام می‌تواند تصویرهای بسیار متفاوتی داشته باشد و ارتباط نوع اول از جنس یک کلام- یک تصویر و در نوع دوم یک تصویر- چند کلام است (Ibid: 26). آن‌ها در کتاب خود بیشتر بر چگونگی انتخاب ترتیب تصاویر برای خوانش اثر تمرکز می‌کنند و همچنین بررسی نقش‌های تصویری در رویکرد آن‌ها بیشتر ازدیدگاه اجتماعی رخ می‌دهد؛ به گونه‌ای که به‌باور آن‌ها، هر امر زیبا محصول یک عمل اجتماعی است.

### ٢-٢. پیشینهٔ مطالعات در ایران

شعیری، قبادی و هاتفی (١٣٨٨) در تحلیل دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده براساس نظریهٔ لاندوفسکی، چگونگی آمیزش نوشتار و تصویر را ازدیدگاه ساختاری بررسی کرده‌اند. سجودی (١٣٨٨: ٢٠١) با نقدی بر نظریهٔ استعاره‌های شناختی لیکاف به بررسی تطبیقی نوشتار و تصویر و نه رابطهٔ آن‌ها پرداخته و به این نتیجه رسیده است که نوشتار به‌دلیل مکانمند بودن، نمی‌تواند از نگاشت‌های قلمروی و خطی تبعیت کند. هاتفی و شعیری (١٣٩٠) در تحقیق خود دربارهٔ کتاب ***مردم معمولی*** اثر علیرضا میراسدالله (١٣٨٤) به خوانش اثر متشکل از تصویر و کلام و به نقش‌های متفاوتی که متن برعهده می‌گیرد، پرداخته‌اند. سجودی (١٣٨٨: ٣٠٧-٣٢١) در نشانه‌شناسی نوشتار به سطحی غیرزبانی قائل می‌شود که بر تولید و دریافت معنا مؤثر است؛ اما او به چگونگی عملکرد نظام غیرزبانی برای معناسازی اشاره‌ای نمی‌کند و فقط به تحلیل آثار براساس سطح دلالی پیرازبانی و غیرزبانی می‌پردازد.

در بررسی‌هایی که در حوزهٔ تصویرسازی کودک درباب رابطهٔ میان متن و تصویر انجام شده، اغلب به نقش هدایتگری نوشتار برای تصویر و نیز به رابطهٔ تکمیلی و یا تزیینی میان تصویر و نوشتار- که لزوماً دلالتمند تلقی نمی‌شود- اشاره شده است. در این حوزه، تصویرها هم می‌توانند تزیین‌کنندهٔ کتاب باشند و هم گسترش‌دهندهٔ متن؛ درنتیجه تصویرگر شریک نویسنده درنظر گرفته می‌شود. ناصرالاسلامی (١٣٨٩: ٦٩) در پژوهش خود می‌گوید رابطهٔ میان نویسنده و تصویرگر ارتباطی تکمیلی میان این دو را آشکار می‌کند و ارزش کار هریک به جایگاه مستقل متن یا تصویر در کتاب بستگی دارد. به‌نظر می‌رسد او در نظریاتش به‌گونه‌ای به همان کارکرد «بازپخش» بارت نزدیک شده است. نبوی (١٣٨٧) نیز در پژوهش خود به همان نتایجی رسیده که ناصرالاسلامی در پایان‌نامهٔ خود بیان کرده است؛ مبنی‌بر اینکه تصویرسازی در انحصار متن نیست. به‌باور نبوی، قرارگیری تصویر در کنار متن به تألیف اثر سومی منجر می‌شود که ماهیتی متفاوت با- صرفاً- تصویر یا متن نوشتاری دارد و تأویل متن و تصویر هر دو دستخوش تغییر می‌شود.

## ٣. رابطهٔ تصویر و نوشتار

### ١-٣. لنگر و بازپخش: رولان بارت

بارت برای خوانش ترکیب تصویر و نوشتار، نظامی متشکل از سه نوع پیام را برمی‌شمرد:

پیام زبانی، پیام شمایلی رمزگذاری‌شده و پیام شمایلی رمزگذاری‌نشده. او برای پیام زبانی دو نقش درنظر می‌گیرد: لنگر و بازپخش. ازنظر او، پیام زبانی همان متن است که معمولاً به‌صورت شعار یا نوشته‌ای کنار تصویر می‌آید. برای خواندن پیام زبانی، باید دانش پیشین زبان مورد نظر را داشت. پیام زبانی دارای دال‌های ثانویه هم می‌تواند باشد که دلالت ضمنی نام دارد (Barthes, 1977: 33). برای مثال، «زعفران» هم نام محصولی مصرفی است و هم نشان ملی است که به کشور زعفران معروف است.

پیام شمایلی رمزگذاری‌شده پیامی نمادین است که در سطح معنای غیرصریح (متداعی) کار می‌کند. خواننده با به‌کار بردن دانش رمزگذاری نظام‌مند، خود در خوانش تصویر نقش فعالی ایفا می‌کند (Ibid: 35). پیام شمایلی رمزگذاری‌نشده پیامی است که فاقد رمزگذاری است؛ مانند عکس. درواقع، خواننده خود رسانه را خوانش می‌کند و این در سطح دلالت صریح رخ می‌دهد. وقتی این پیام‌ها در کنار هم به‌کار می‌روند، تفکیک‌پذیر نیستند؛ زیرا معنای به‌دست‌آمده را به کمک یکدیگر منتقل می‌کنند (Ibid: 36). متن کلامی هم می‌تواند برای تسریع دریافت معنا استفاده شود و هم ابزار قدرتمندی برای مشخص کردن معنای تصویر در ذهن باشد که در تبلیغات بیشتر از این نوع متون استفاده می‌شود. درواقع، طولانی بودن پیام زبانی و جای آن در تصویر اهمیتی ندارد (البته، در ادامه نشان می‌دهیم که اهمیت دارد) و فقط حضور آن باعث خوانش معنا می‌شود. به‌عقیدهٔ بارت، متن نسبت به تصویر دو کاربرد دارد: لنگر و بازپخش.

بارت با استفاده از مفهوم لنگراندازی نشان می‌دهد که چگونه متن در یک بافت خاص لنگر می‌اندازد و در این بافت معنایی قطعی می‌یابد. به‌گفتهٔ بارت، لنگر ذهن خواننده را از میان شمار بسیاری از خوانش‌های ممکن یک تصویر یا به‌اصطلاحِ خودش «زنجیرهٔ شناور مدلول‌ها» به‌سمتی خاص هدایت می‌کند و باعث می‌شود خواننده برخی دال‌ها را نادیده بگیرد و دال‌های خاصی را مورد توجه قرار دهد. دو نوع لنگر وجود دارد که هر دو معنا را محدود می‌کنند: نخستین نوع در سطح معنای صریح[۱۸] رخ می‌دهد و آن را محدود می‌کند. در این سطح، متن باعث مشخص شدن معنای تصویر در پاسخ به چیستی آن می‌شود. این کارکرد متن «نام‌گذاری» خوانده می‌شود و بارت آن را معنای صریح می‌نامد. نوع دوم لنگر، در سطح معنای غیرصریح رخ می‌دهد. در این سطح، لنگر مانع از انتشار معانی غیرصریح[۱۹] می‌شود و وظیفهٔ محدود کردن یا هدایت کردن

تفسیرگر به‌سمت یک معنای غیرصریح خاص را که بر دیگری ترجیح دارد، عهده‌دار است.

لنگر در تصاویر برای رسیدن به نزدیک‌ترین مفهوم انداخته می‌شود و دامنهٔ باز مفهوم محدود می‌شود. بین نوشتار و تصویر رابطه‌ای دوجانبه و دائمی وجود دارد و لنگر به‌معنای خوانش ترجیحی یک تصویر برای ثابت کردن زنجیرهٔ مدلول‌های شناور است (Ibid: 39). در رابطهٔ لنگر، کلمه‌ها تصویر را که چندمعنایی است، محدود می‌کنند و چندمعنایی را به یک‌معنایی تقلیل می‌دهند. برای مثال، در تصویری از هلن بامبرژر که مارگریت دوراس (١٣٧٩) متنی را بر آن نوشته، رابطهٔ تصویر و نوشتار از نوع لنگر است. در تصویر ایستگاه قطاری را می‌بینیم؛ اما نوشته اضافه می‌کند: «ایستگاه متروک‌ماندهٔ قطار از پی جنگ» (دوراس، ١٣٧٩: ٣٢).

**تصویر ١**

(دوراس، ١٣٧٩: ٣٢)

واژه‌های «متروک» و «جنگ» بر تصویر لنگر می‌اندازند و ذهن مخاطب را به معنای مورد نظر نویسنده هدایت می‌کنند. اگر در متن به جنگ اشاره‌ای نمی‌شد، ممکن بود ذهن مخاطب به‌سمت دیگری برود و علت خلوت بودن ایستگاه را ظهر گرم تابستان یا کوچک بودن دهکده و یا هرچیز دیگری تصور کند. اما نوشتار معنای تصویر را مشخص می‌کند (محوریت کلام) و مفهوم جنگ‌زدگی را علت خالی بودن ایستگاه می‌داند و نگاه مخاطب به تصویر به معنای پس از جنگ محدود می‌شود. درواقع، در شکل شمارهٔ یک دامنهٔ باز تصویر را محدود می‌کند.

اما در نقش دوم نوشتار، یعنی «بازپخش»- که رواج کمتری دارد- برای خوانش تصویر، معناهایی به‌واسطهٔ نوشتار افزوده می‌شود که در تصویر یافت نمی‌شود. در این ارتباط، نوشتار نسبت به تصویر در توزیع تکمیلی قرار دارد. برای مثال، درشکل شمارهٔ دو دیالوگ زن به‌صورت نوشتاری به تکمیل معنای تصویر کمک می‌کند و علت از حال رفتن و خواب‌آلودگی کارمندان اداره با جملهٔ زن روشن می‌شود؛ به‌طوری که درصورت فقدان نوشتار، تصویر به‌تنهایی قابل تفسیر نیست. درحالی که در لنگر، متن به محدود شدن معنای تصویر کمک می‌کند؛ اما به‌تنهایی قابل درک است.

**تصویر ۲**

در این نمونه، میان نوشتار و تصویر رابطه‌ای تکمیلی وجود دارد؛ به این صورت که نوشتار دربارهٔ تصویر توضیح می‌دهد و این باور را به‌وجود می‌آورد که کارمندان اداره‌ها بدون خوردن چای تن به‌کار نمی‌دهند. برخلاف لنگر، هدف این ارتباط، محدود کردن ذهن مخاطب نیست؛ بلکه تکمیل کردن معنای انتقالی است.

در بازپخش، نوشتهٔ درون یا بالای تصویر برای حرکت دادن و به جلو بردن داستان است. در این نقش پیام زبانی، کلمه و تصویر در حرکت خواننده به عقب و جلو و جست‌وجوی معنای مورد نظر، هرکدام با تفسیر در رابطهٔ تکمیلی قرار می‌گیرند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت در بازپخش و لنگر، ذهن مخاطب به‌سوی دریافت معنای خاصی هدایت می‌شود و نه به‌منظور منحرف شدن از یک معنای خاص؛ برخلاف نوع سوم رابطهٔ تصویر و نوشتار- که مورد نظر این مقاله است-

هدف، منحرف کردن ذهن مخاطب به‌سوی معنایی استعاری است.

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، انواعی از رابطهٔ میان تصویر و نوشتار وجود دارد که براساس نظریهٔ بارت نمی‌توان آن‌ها را تحلیل کرد؛ به همین دلیل برای پوشش همهٔ انواع روابط موجود میان تصویر و نوشتار در چارچوب نظریهٔ فوکونیه و ترنر (2002)، تعامل تصویر و نوشتار در شعر دیداری فارسی را بررسی می‌کنیم.

## ۲-۳. نظریهٔ ادغام مفهومی[۲۰]

به‌باور فوکونیه و ترنر (2002)، صورت‌ها براساس الگوهای منظمی صورت‌بندی می‌شوند که به توانایی خلّاق انسان برای بیان مفاهیم انتزاعی از طریق مفاهیم عینی در قلمروهای مختلف اشاره دارند و آنچه این قلمروها را به یکدیگر مرتبط می‌کند، یک ساختار طرح‌واره‌ای مشترک است. «ادغام مفهومی» شامل مجموعه‌ای از عملکردهای شناختی است که در ذهن انسان صورت می‌گیرد و باعث تلفیق فضاهای مختلف با یکدیگر می‌شود. ادغام به‌واسطهٔ وجود فضاهای ذهنی امکان‌پذیر می‌شود و بدون درنظر گرفتن این فضاها، درعمل ادغامِ مفاهیم ممکن نخواهد بود.

براساس این نظریه، ساخت معنا از دو مرحلهٔ «ساخت فضاهای ذهنی» و «نگاشت فضاهای ذهنی ایجادشده» تشکیل شده است. البته، ساخت معنا بافت‌بنیاد است و در طول مکالمه تغییر می‌کند (Fauconnier & Turner, 1998: 11). فضاهای ذهنی شامل نوع خاصی از اطلاعات هستند که دارای سازه‌های ذهنی انتزاعی بوده و به‌مثابهٔ واقعیت‌های بالقوّه به‌صورت پویا انگیخته می‌شوند. شکل‌گیری فضاهای ذهنی و نگاشت آن‌ها امکان ایجاد معناهای نامحدودی را فراهم می‌کند.

براساس نظر فوکونیه و ترنر (1998)، این ادغام‌ها به‌صورت الگوهای مجزا صورت نمی‌گیرند؛ بلکه به‌صورت شبکه‌ای از ادغام‌های مفهومی عمل می‌کنند. چهار فضا در شکل‌گیری معنا دخیل هستند که عبارت‌اند از: ۱. «فضای درونداد»[۲۱] که فضای مفهومی «قلمروی مبدأ» به‌شمار می‌رود. ۲. «فضای برونداد»[۲۲] که همان فضای مفهومی «قلمروی مقصد» است (فضای درونداد ۲). نگاشت فضای درونداد ۱ و فضای درونداد ۲ (نگاشت ویژگی‌های فضای

یک درونداد بر دیگری) به‌مثابهٔ نگاشت بین‌فضایی[۲۳] است. ۳. «فضای عام»[۲۴] که شامل ساختاری انتزاعی و طرح‌واره‌ای است و میان همهٔ فضاهای موجود در شبکه مشترک است؛ حتی فضای ادغام که از میان ساختارهای موجود در فضاهای درونداد دست به انتخاب می‌زند، بخشی از ویژگی ساختاری در فضای عام را مورد استفاده قرار می‌دهد. ٤. «فضای ادغام»[۲۵] که به‌واسطهٔ فرافکنی دو فضای درونداد بر فضای چهارم شکل می‌گیرد. این فضا با نگاشت بخشی از ساختارها با انگاره‌های شناختی موجود در شبکهٔ مفهومی و فرافکنی آن ساختار از فضای درونداد به فضای چهارم شکل می‌گیرد و ساختاری نوظهور را موجب می‌شود که با قوّهٔ استدلال و استنباط انسان مرتبط است (Fauconnier, 1994: xliii).

براساس این نظریه، بخشی از یک ساختار بر بخشی از ساختار دیگر و همچنین بخشی از یک نقش بر بخشی از نقش دیگر نگاشت می‌شود تا دلالت ضمنی شباهت میان دو امر ایجاد شود (Joy Et al., 2009: 45). درواقع، مفاهیم نگاشت‌شده از یک فضا به فضای دیگر بر فضای ادغام فرافکنی می‌شود و در آن فضا ترکیبی صورت می‌گیرد که مفاهیم جدیدی در درک و تفسیر خواننده به‌وجود می‌آید.

ادغام دارای ظرفیت مناسبی برای تفکر و زبان است. در ادغام، دو مفهوم مشابه و مخالف و یا نزدیک به صورتی که امکان تصادم میان آن‌ها وجود داشته باشد، با هم ترکیب می‌شوند تا باعث ایجاد ساختار جدید و معنایی تازه شوند (Fauconnier & Turner, 2002: 130).

### ۱-۲-۳. تصویر و نوشتار در مطالعات شناختی

رویکرد دیگری برای بررسی رابطهٔ تصویر و نوشتار وجود دارد که در حوزهٔ تقسیم‌بندی کرس و لیون (2006) از آن نامی برده نشده است. این رویکرد، بررسی رابطهٔ تصویر و نوشتار در زبان‌شناسی شناختی و با استفاده از الگوی فوکونیه و ترنر (2002) است. در این رویکرد، به چگونگی ادغام تصویر و نوشتار و انواع آن پرداخته شده که البته، بیشتر مطالعات دربارهٔ تبلیغات و تصاویر کتاب‌های درسی یا مجلات و روزنامه‌ها و از سوی پیروان فوکونیه و ترنر- و نه خود آن‌ها- بوده است.

در این میان، اوسبورن[۲۶] (2005) به بررسی ارتباط نوشتار با نمودارهای آکادمیک پرداخته و

کاربرد نظریه را در این فضا به تصویر کشیده است. همچنین، ادوین هاتچینز[۲۷] (۲۰۰۳) با نیم‌نگاهی به نظریات بارت، اصطلاح لنگر عینی[۲۸] را به مبانی نظری فوکونیه و ترنر افزوده است؛ به‌گونه‌ای که ترنر و فوکونیه نیز بعدها از آن استفاده کردند و هاتچینز به چگونگی کاربرد اصطلاح خود از سوی فوکونیه و ترنر انتقاد کرده است. به‌نظر هاتچینز، دو گونه روش برای دست‌یابی به ثبات معنایی وجود دارد: یکی الگوی فرهنگی است که با ترکیب فرایندهای بینافردی و درون‌فردی ثبات معنایی ایجاد می‌کند؛ دیگری تعامل میان ساختار مفهومی و ساختار عینی است که باعث ایجاد ثبات مفهومی می‌شود و به‌واسطهٔ آن، ساختارهای عینی بر فضای ادغام فرافکنی می‌شوند تا ادغام مفهومی ثابتی ایجاد کند. به‌باور هاتچینز، برخی فضاهای درونداد در فضای ادغام ممکن است به ساختارهای فیزیکی در جهان اشاره کنند. این الگوهای دریافتی می‌توانند بر فضای ادغام به‌مثابهٔ لنگری فیزیکی عمل کنند.

آرتور گلنبرگ مفهومی را به نام «توری[۲۹]» معرفی می‌کند که در آن الگوهای کنش تجسم‌یافته با الگوهایی از حافظه ترکیب می‌شوند. هر دو مفهوم «لنگر عینی» و «توری» بر عینیت و تجسم‌یافتگی تأکید می‌کنند؛ اما اصطلاح اول با درک و پیش‌بینی واقع‌بینانه سروکار دارد؛ درحالی که اصطلاح دوم با ثبات عملکردهای ذهنی پیچیده.

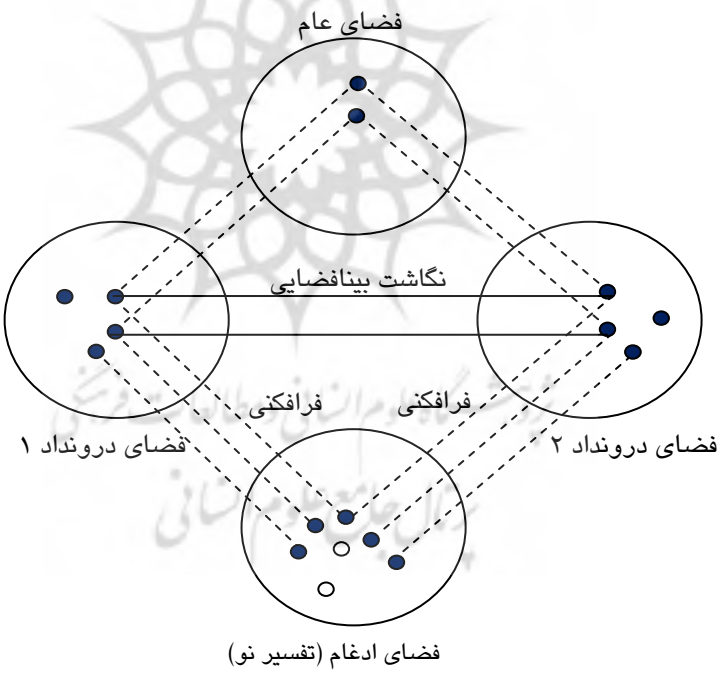
آناما جوی[۳۰] و دیگران (2009) نیز ارتباط نوشتار و تصویر را در تبلیغات بررسی کرده‌اند. به پیروی از آنان، کسانی مانند رستمی و دیگران (2012) نیز تبلیغات استعاری در محصولات ایرانی را با این رویکرد بررسی کرده و البته، فقط به توصیف این نظریه در تبلیغات ایرانی پرداخته‌اند. کنی چو و فاکس هارلی[۳۱] (2009) نیز در ادامهٔ بحث هاتچینز، اصطلاح «لنگر ارتجاعی»[۳۲] را افزودند. به‌عقیدهٔ آن‌ها، در این نوع لنگر که در تصاویر متحرک یافته می‌شود، تخیل محدود نمی‌شود و این تخیل پایان‌گشوده و عینیت‌مبنا در بازنماییِ انعطاف‌پذیر و شناور به‌صورت تصویر متحرک ظاهر می‌شود. این نظریه نیز مانند لنگر درپی این است که ارتباطی میان زبان و تصویر در تبلیغات برای رسیدن به معنایی مشخص ایجاد کند.

اما مطالعاتی که در زمینهٔ ارتباط نوشتار و تصویر در ادبیات در چارچوب نظریهٔ ادغام انجام شده است، چندان پیشینه‌ای ندارد. در این پژوهش برآنیم تا کارایی این نظریه را در تحلیل متن تصویری- نوشتاری محک بزنیم و چگونگی سازکار انواع مختلف تصاویری را که

به خوانش متن کمک می‌کنند، نشان دهیم و اینکه چگونه به‌دلیل ماهیت فضای ادبی، نوع جدیدی از ارتباط میان تصویر و نوشتار قابل بررسی خواهد بود.

## ۴. شبکه‌های مفهومی ادغام تصویر و نوشتار

ادغام نظریه‌ای است که تلفیق چند فضای مختلف را تبیین می‌کند. در این پژوهش، از این چارچوب برای نشان دادن چگونگی ترکیب نوشتار و تصویر به‌مثابهٔ یک متن واحد استفاده می‌شود. فوکونیه و ترنر (2002) چهار نوع ادغام را برای ساخت معنا برمی‌شمرند: ادغام به‌صورت «شبکهٔ ساده»، «آینه‌گون»، «تک‌حوزه‌ای» و «چندحوزه‌ای». در این پژوهش برای بررسی رابطهٔ تصویر و نوشتار از این انواع و فضاهای ذهنی استفاده می‌شود که نمودار کلی آن به شرح زیر است:




**شکل ۱** روابط فضاهای مفهومی

ادغامِ مفهومی عملکرد ذهنی پایه‌ای است که به افزودن معنای جدید منجر می‌شود و برای ساخت معنا در زندگی روزمره، هنر، علم و به‌ویژه علوم اجتماعی و رفتاری نقشی اساسی دارد. ماهیت این عملکرد، ساخت تناسب نسبی میان دروندادهاست تا به‌صورت گزینشی برخی عناصر این دروندادها بر فضای ذهنی ادغام فرافکنی شوند. به‌نظر می‌رسد ادغام مفهومی نگاه جدیدی بر مفهوم «لنگر» ازدیدگاه رولان بارت (1977) باشد؛ زیرا در این شبکهٔ مفهومی، دیگر یک فضا بر دیگری لنگر نمی‌اندازد و هر دو فضا امکان انتقال ویژگی‌های خود و ادغام با فضاهای دیگر و ساخت متنی جدید را دارند. هاتچینز (2005: 1) مفهوم «لنگر عینی» را این‌گونه تعریف می‌کند: اگر یک فضای دروندادِ دارای ساختار عینی بر یک فضای دروندادِ دارای ساختار انتزاعی فرافکنی شود، در فضای ادغام پدیده‌ای نو با مفهومی عینی ساخته می‌شود. براساس رویکرد شناختی، انسان برای درک جهان اطراف خود همواره مفاهیم انتزاعی را بر مفاهیم عینی نگاشت می‌کند و ازدیدگاه هاتچینز، لنگر عینی برای ثابت کردن نقش ساختار عینی است. گویا هاتچینز با نگاهی به مفهوم لنگر در رویکرد بارت، اصطلاح لنگر را برای مفهوم مورد نظر خود در نظریهٔ ادغام وضع کرده و همان‌طور که در نگاه بارت، لنگر برای ثابت کردن معنا و هدایت ذهن مخاطب به‌کار می‌رفته، در اینجا نیز نقش لنگر عینی همان عینیت بخشیدن به ساختار انتزاعی در ذهن مخاطب است. اما این نوع نگاه از این هم می‌تواند فراتر رود و به ادغام نوشتار و تصویر به‌مثابهٔ انتزاع و عینیت منجر شود. فوکونیه و ترنر از چهار نوع ادغام یاد کرده‌اند که نقش آن‌ها پیوند زدن مفاهیم برای ساخت معنای جدید است. در این پژوهش، این پیوند به‌منظور ادغام دو رسانهٔ متفاوت نوشتار و تصویر درنظر گرفته می‌شود که البته به‌جز ادغام نوع اول، بقیهٔ انواع ادغام‌ها می‌توانند تمام روابط موجود میان این دو رسانه را دربرگیرند:

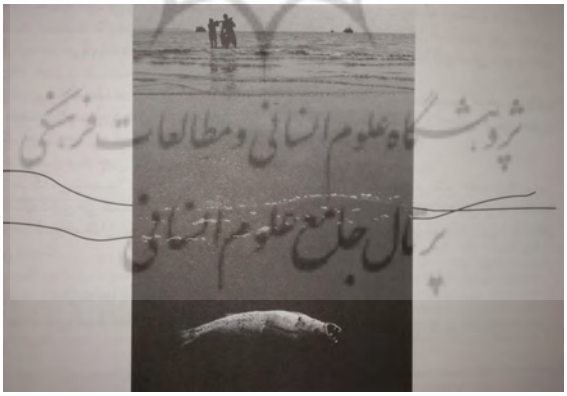
### ١-٤. ادغام در شبکهٔ ساده[٣٣]

در این نوع ادغام، یک درونداد شامل یک قاب و دیگری شامل عناصر خاصی است. عناصر از یک فضای درونداد به‌مثابهٔ «ارزش» بر فضای درونداد دیگر (قاب) به‌مثابهٔ «نقش» نگاشت می‌شوند. یک قاب به‌مثابهٔ دانش طرح‌واره‌ای و قراردادی است و فضایی ذهنی ایجاد می‌کند که کنش خاصی با ملزومات و فرایندهایش در آن رخ می‌دهد. در این نوع رابطه، در فرافکنی «ارزش» بر فضای ادغام، نقش‌های یک درونداد با ارزش درونداد دیگر ادغام، و مفهومی ترکیبی از ارزش- نقش

ایجاد می‌شود؛ مفهومی که از ویژگی‌های هر دو فضا شکل گرفته است (Joy Et al., 2009: 28-29). به عبارت دیگر، در این نوع ادغام، ساختار به‌منزلهٔ فضایی عینی با زنجیرهٔ ارزش‌ها به‌منزلهٔ فضایی انتزاعی ادغام می‌شود و فضای جدیدی شکل می‌گیرد که شامل ساختار درونداد اول و ارزش درونداد دوم است.

این ارتباط را نمی‌توان ادغامی نوآورانه به‌شمار آورد و از آنجایی که فضای درونداد دوم- ارزش- فاقد قاب است، هیچ تضادی میان دو فضا ایجاد نمی‌شود. در این نوع رابطه- که بیشتر در زبان روزمره رایج است- بخشی از یک قاب یا طرح‌واره و روابطش در یک درونداد به‌مثابهٔ ساختار با عناصری به‌مثابهٔ ارزش آن‌ها (تجربه‌ها یا پدیده‌های بدون ساختار) در فضایی دیگر در فضای ادغام ترکیب می‌شوند (Fauconnier, & Turner, 2002: 120).

گاهی چند نوع ادغام برای ساخت یک تفسیر با یکدیگر به‌صورت هم‌زمان عمل می‌کنند؛ به‌ویژه در متون ادبی که نمی‌توان فقط یک نوع ادغام را برای شکل‌گیری یک فضا درنظر گرفت. برای مثال، در رابطهٔ میان تصویر و نوشتار، بخشی از مجموعهٔ شعر ***شینما*** (۱۳۸۱) در زیر مشاهده می‌شود که به‌یقین فقط شبکهٔ سادهٔ ادغام در شکل‌گیری آن دخیل نیست؛ اما بخشی از آن به‌واسطهٔ این نوع ادغام شکل می‌گیرد. در بالای تصویر نوشته شده است: «زیرا برای گربه ماهی‌ها سفر به سطح آب می‌کنند؟» (عبدالرضایی و شاهرودی، ۱۳۸۱: ۵۱).



**تصویر ۳**

(عبدالرضایی و شاهرودی، ۱۳۸۱: ۵۱)

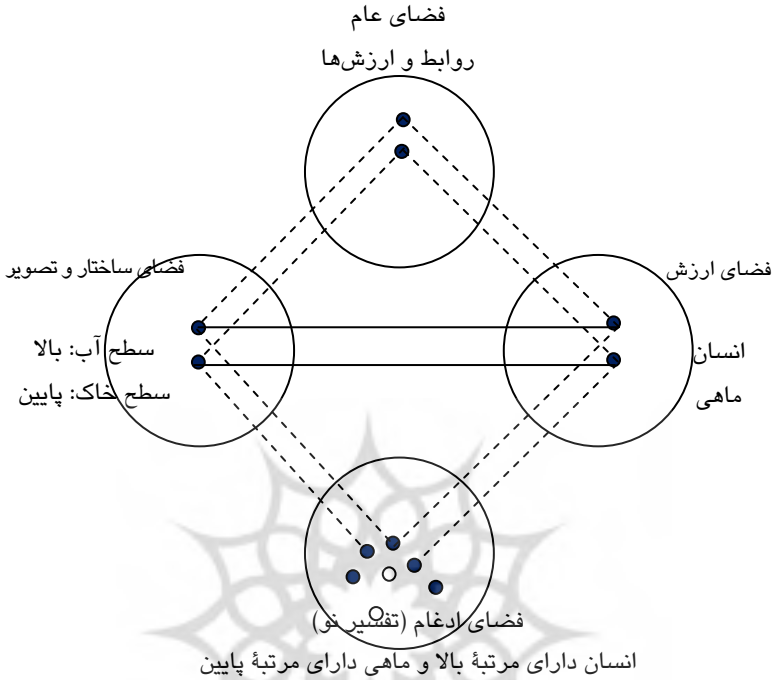
در این تصویر دریایی دیده می‌شود که در ساحل آن یک ماهی مرده است و آدم‌ها به‌جای ساحل، در میان آب دریا ایستاده‌اند. در خود تصویر، انسان و ماهی در محور جانشینی جابه‌جا می‌شوند و مکان انسان در دریا و مکان ماهی بر خاک قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که انسان‌ها زنده مانده‌اند و ماهی مرده است (همان‌جا).

در این نوشته، سطح آب در بالای تصویر است و خاک در پایین آن. فضای ساختاری، تصویری و عینی «جهت» با همهٔ نقش‌هایش با فضای انتزاعی «ارزش» ماهی و انسان ادغام می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که قرار گرفتن انسان‌ها در فضای ساختاری بالا به آن‌ها ارزش «زنده بودن» و قرار گرفتن ماهی‌ها در فضای ساختاری پایین به آن‌ها ارزش «مرده بودن» را می‌دهد. اما حضور دو نوشتار یکی در بالا و یکی در پایین متن و قرار گرفتن انسان در بالای تصویر و ماهی در پایین، باعث ادغام شبکه‌ای سادهٔ ساختار و نقش‌های «بالا» با «ارزش» انسان و ادغام ساختار و نقش‌های «پایین» با «ارزش» ماهی می‌شود.

در پایین تصویر نوشته‌ای به‌چشم می‌خورد که عبارت است از: «هنوز بر ماسه‌ها ردّپای آن گمشده در پیش است. هنوز بعضی‌ها مثل ابر، از دوردست می‌گذرند، آدم‌ها آب نیستند اما راکدند. هنوز همان‌جایی هستند که از ازل بوده‌اند.» (همان‌جا).

در نوشتار بالای تصویر گفته می‌شود که ماهی‌ها برای گریه به سطح آب سفر می‌کنند؛ البته انسان و ماهی در نوع دیگری از ادغام به نام تک‌حوزه‌ای- که در ادامه توضیح داده خواهد شد- به یکدیگر شبیه می‌شوند. سپس در نوشتار پایین تصویر، از راکد بودن انسان‌ها گفته می‌شود و این باعث می‌شود که انسان در نوعی دیگری از ادغام و در تکملهٔ تفسیر شعر همچون ماهی درنظر گرفته شود که پس از سفرش مرده و زندگی‌اش راکد شده است؛ آدم‌ها نیز با آب خواهند رفت و در آب خواهند مرد.

پرتال جامع علوم انسانی



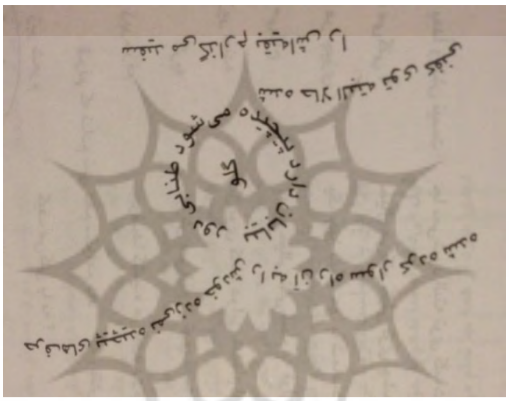

**شکل ۲** نمودار شبکه‌ای ساده برای تصویر ۳

### ۲-۴. ادغام در شبکهٔ آینه‌گون[۳۴]

شبکهٔ آینه‌گون قابی است که همهٔ فضاهای ذهنی را به یکدیگر متصل می‌کند و ماهیت کنش‌ها، رویدادها و مشارکان را به‌منظور ایجاد شباهت به یکدیگر می‌پیوندد. در این نوع ارتباط تصویر و نوشتار، همهٔ فضاها قرینهٔ یکدیگرند و همتاها از یک فضا به فضای دیگر به‌صورت متناظر با یکدیگر در ارتباط‌اند؛ به‌گونه‌ای که بخشی از یک ساختار بر بخشی از ساختار دیگر و همچنین بخشی از یک نقش بر بخشی از نقش دیگر فرافکنی می‌شود تا دلالت ضمنی شباهت میان دو امر ایجاد شود (Joy Et al., 2009: 45).

برای مثال، در شعر دیداریِ تصویر شمارهٔ چهار می‌توان این رابطهٔ آینگی را به‌خوبی مشاهده کرد. به این ترتیب که در فضای درونداد اول (نوشتار)، ساختار انتزاعی و مفهومی «پیچیدن طناب

به دور گلو» بر ساختار عینی و تصویری «پیچیدن کلمه‌ها به دور کملۀ گلو» در فضای درونداد دوم (تصویر) فرافکنی می‌شود؛ درنتیجه تمام معانی متداعی حوزۀ درونداد اول بر تمام معانی متداعی حوزۀ درونداد دوم نیز فرافکنی می‌شود؛ به این صورت که «حرف‌های غیر پیچیده زدن دور گلو می‌پیچد» مانند «طناب دور گلو می‌پیچد» است. در این انتقال مفهومی از فضای انتزاعی «حرف‌های غیرپیچیده زدن» به «طناب دور گلو پیچیدن»، در فضای ادغام باعث شکل‌گیری مفهومی تازه می‌شود و آن، تلفیق «حرف غیرپیچیده زدن» و «طناب پیچیدن» و همچنین «خفه شدن از حرف زدن» و «خفه شدن با طناب» است که هر دو به مرگ منجر می‌شوند.

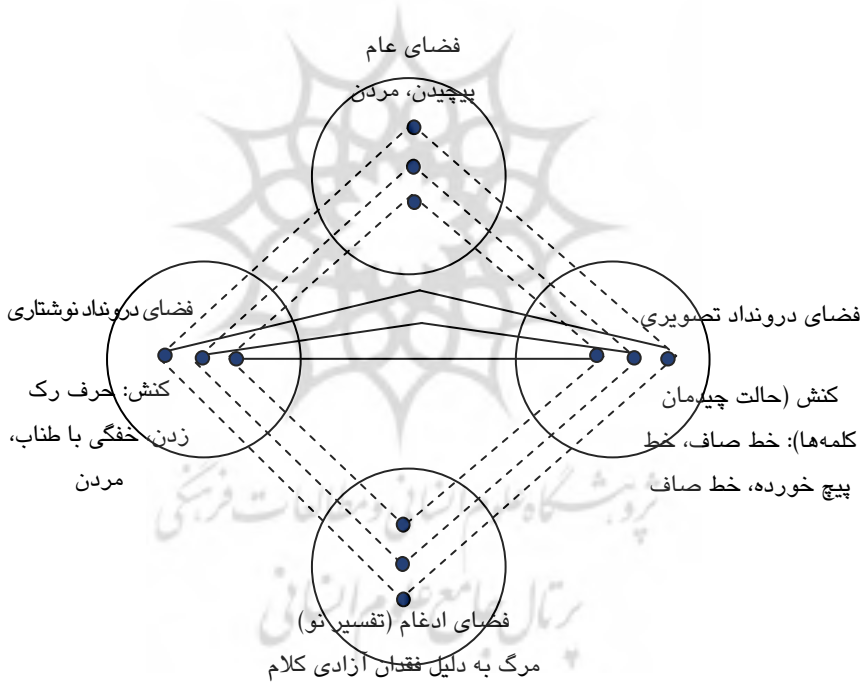


**تصویر ۴**

(آزرم، ١٣٨١: ٥٦)

ازلحاظ تصویری، نوع نوشتار مانند پیچیدن طناب به دور گلو است و مفهوم نوشتار هم به پیچیدن طناب به دور گلو دلالت می‌کند. از آنجایی که «دلالت حاصل وحدت صورت و ماده در شعر است» (صادقی، ١٣٩١: ١٥٤)، می‌توان گفت نوشتار در ابتدا به‌صورت ساده نوشته می‌شود و در میانه به دور خود می‌پیچد و این پیچیده شدن نوشتار به دور کلمۀ گلو، مانند پیچیدن طناب به دور گلو، هم ازلحاظ تصویری و هم به‌لحاظ نوشتاری ارائه می‌شود. پس از بخشی که پیچیدگی را نشان می‌دهد، دوباره سطری دیده می‌شود که از حالت پیچیدگی به حالتی صاف تبدیل می‌شود. ازلحاظ تصویری، وقتی جسد را کفن‌پوش می‌کنند، پیکرش را صاف روی زمین

می‌خوابانند؛ درنتیجه سطری که در آن نوشته می‌شود: «شده حالا البته توی کفنی»، ازلحاظ نوشتاری و تصویری بر حالت قرار گرفتن جسد کفن‌پوش دلالت می‌کند. در سطر آخر، سفید گذاشتن بقیهٔ سطرها هم ازلحاظ تصویری (سفیدی صفحه) و هم ازلحاظ مفهومی (سفید می‌گذارم بقیه‌اش را) به مرگ و دنیای پس از آن دلالت می‌کند. درواقع، بیش از سه ادغام آینه‌گون در این بخش از شعر دیده می‌شود که عبارت‌اند از: تقارن حالت طنابی که صاف است با کلامی که صاف و رک و پوست‌کنده است، پیچیده شدن طناب به دور گلو با پیچیده شدن نوشتار به دور کلمهٔ گلو، صاف شدن نوشتار با صاف خواباندن جسد و همچنین سفید رها کردن فضای کاغذ با ناشناختگی و ابهام فضای پس از مرگ. نمودار این ادغام را می‌توان به صورت زیر نشان داد:



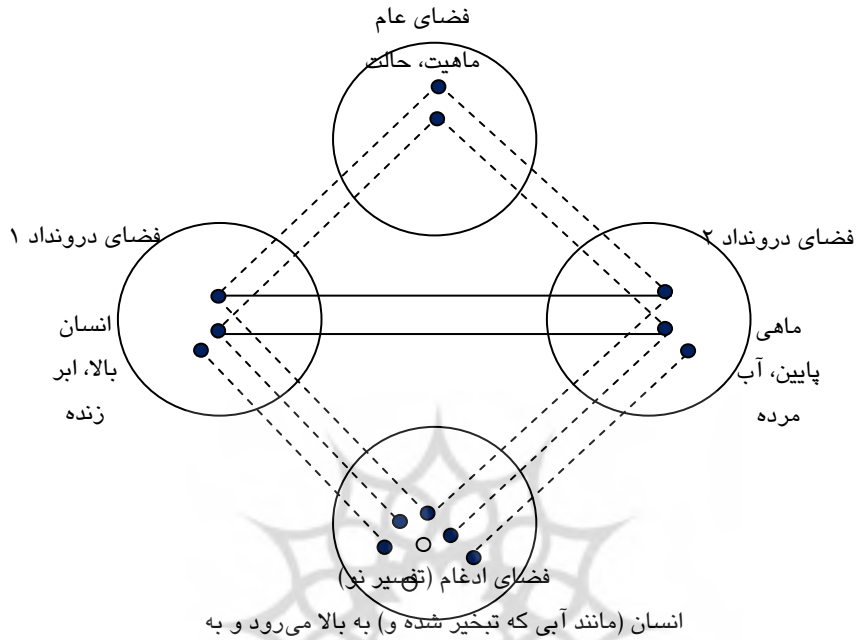

**شکل ۳** نمودار شبکه‌ای آینه‌گون تصویر ٤

تعامل میان فضای درونداد نوشتار و فضای درونداد تصویر به تفسیرِ مفهوم کلی شعر به‌شکل‌های مختلف و با توجه به درک مخاطب در فضای ادغام منجر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که مفهومی کاملاً نو که در بررسی تک‌تک عبارت‌ها ایجاد نمی‌شود، در این ادغام آینه‌گون شکل می‌گیرد. درواقع، در این نوع ادغام بدون وجود هیچ‌گونه شباهت میان دو فضا، شباهت‌هایی ایجاد می‌شود که به تفسیر نوظهوری می‌انجامد. یکی از مفاهیم احتمالی ممکن است این باشد که وقتی کلامی آشکارا گفته می‌شود، کلام مانند طناب به دور گلو پیچیده می‌شود و مرگ گوینده فرامی‌رسد که این اتفاق در فضایی رخ می‌دهد که آزادی کلام وجود ندارد. پس در فضای ادغام این مفهوم ساخته می‌شود که در جایی که آزادی نباشد، ساده سخن‌گفتن باعث مرگ می‌شود.

### ۳-۴. ادغام در شبکهٔ تک‌حوزه‌ای[۳۵]

شبکهٔ تک‌حوزه‌ای زمانی رخ می‌دهد که دو فضای درونداد دارای دو قاب کاملاً مختلف هستند و فقط یکی از قاب‌ها برای شکل‌دهی به فضای ادغام فرافکنی می‌شود. ویژگی این نوع ادغام این است که قاب تشکیل‌دهندهٔ فضای ادغام به‌نوعی گسترش قاب یکی از فضاهای درونداد است.

شبکهٔ تک‌حوزه‌ای به‌نوعی همان نگاشت استعاری از مبدأ به مقصد است که قاب شکل‌دهندهٔ فضای ادغام همان حوزهٔ مبدأ، و دروندادی که مرکز توجه قرار می‌گیرد، حوزهٔ مقصد است (Fauconnier & Turner, 2002: 126). در شبکهٔ تک‌حوزه‌ای، فرافکنی به فضای ادغام امری غیرمتقارن است: یکی از درونددها (انسان) و نه دیگری (ماهی) قاب فضای ادغام را می‌سازد؛ به این صورت که انسان به‌مثابهٔ بالا مانند ماهی به‌مثابهٔ پایین است؛ پس بالا مانند پایین است. درنتیجه، عناصر فضای قاب‌ساز به‌صورت مستقیم شباهتی به عناصر فضای درونداد دیگر ندارد و کانون توجه انسان است نه ماهی.




انسان (مانند آبی که تبخیر شده و) به بالا می‌رود و به ابر تبدیل می‌شود. انسان مانند ابر گذراست.

**شکل ۴** نمودار شبکه‌ای تک‌حوزه‌ای تصویر ۳

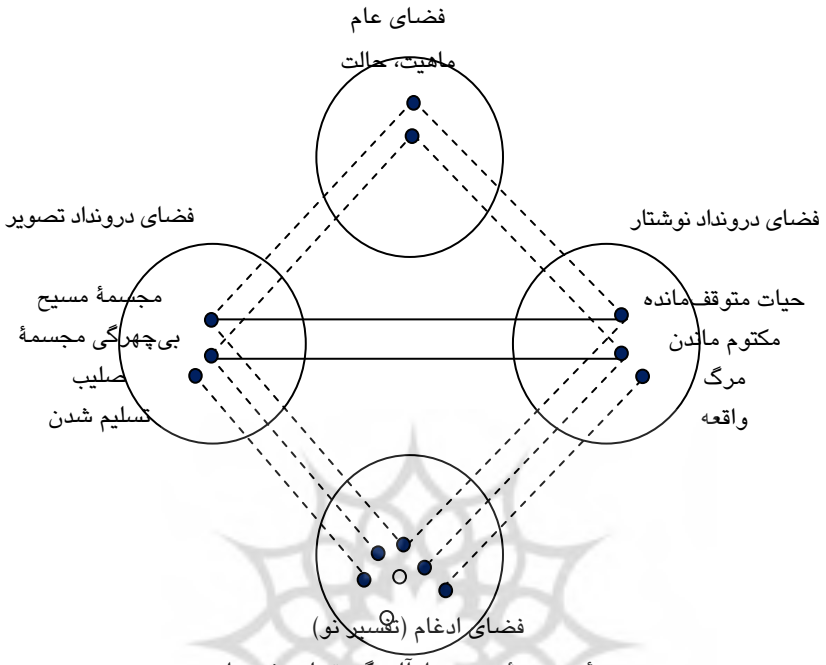
برای روشن شدن چگونگی عملکرد این نوع ادغام، به مثال دیگری از کتاب ***بحر مکتوب*** اثر مارگریت دوراس ارجاع می‌دهیم. در تصویر شمارهٔ پنج نقشی از مسیح مصلوب دیده می‌شود؛ اما در متن به مسیح و صلیب اشاره‌ای نمی‌شود؛ زیرا انتقال این مفاهیم برعهدهٔ تصویر گذاشته می‌شود و به‌گونه‌ای، به‌نظر می‌رسد تصویر معنای متن را محدود می‌کند. پیش‌انگاشت مسیح در ذهن مخاطبانِ مختلف متفاوت است و اینکه مسیح مرده است یا زندهٔ جاوید، مسئله‌ای است که در پیش‌انگاشت مخاطب حضور دارد و متن چنین آغاز می‌شود: «هنوز نمی‌دانم این واقعه چطور رخ داده است. منظورم حیاتی است که متوقف مانده، حیاتی که مرگ را برای تمام اعصار مکتوم می‌گذارد».

**تصویر ۵**

(دوراس، ۱۳۷۹: ۲۰)

در این مثال، یکی از قاب‌ها برای شکل‌دهی به فضای ادغام فرافکنی می‌شود؛ یعنی قاب تصویر ویژگی‌های خود را برای ساخت معنای جدید به فضای ادغام منتقل می‌کند. ویژگی این نوع ادغام این است که قاب تشکیل‌دهندهٔ فضای ادغام به‌نوعی گسترش قاب یکی از فضاهای درونداد به‌شمار می‌رود و مسئلهٔ مرگ و حیات که در متن به آن‌ها اشاره می‌شود، به قاب درونداد ۲ مربوط است که به فضای ادغام منتقل نمی‌شود.

در فضای عام اشتراکات، فضاها باعث قیاس‌پذیری دو فضای درونداد تصویر و نوشتار می‌شوند و آنچه در فضای ادغام رخ می‌دهد، تلفیقی از فضای نوشتار و تصویر است و چالش ایجادشده میان دو تضاد باعث شکل‌گیری معنایی جدید در فضای ادغام می‌شود. اما در این متن، تصویر بر متن غلبه دارد و معنای به‌دست‌آمده در فضای ادغام با توجه به فضای درونداد تصویری رخ می‌دهد که اگر نوشتار به‌تنهایی ظاهر شود، کسی نخواهد فهمید که مسئلهٔ مرگ و زندگی مسیح به‌عنوان رازی مورد تردید قرار گرفته است.

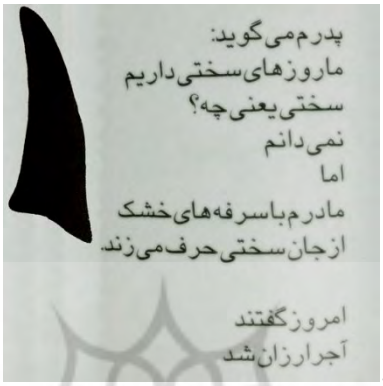



**شکل ۵** نمودار شبکه‌ای تک‌حوزه‌ای تصویر ۵

### ۴-۴. ادغام در شبکهٔ چندحوزه‌ای[۳۶]

این نوع ادغام، ادغامی مرکب است که ظرفیت مناسبی برای تفکر و زبان دارد و دارای فضاهای قاب‌ساز مختلفی است. یک فضای قاب‌ساز دربرگیرندهٔ بخش‌هایی از همهٔ قاب‌هاست که در فضای ادغام به ساختار تازه و منحصر به خود منجر می‌شود. در این نوع ادغام مانند ادغام تک‌حوزه‌ای، دو مفهوم مخالف به‌صورتی که امکان تصادم میان آن‌ها وجود دارد، با هم ترکیب می‌شوند تا باعث ایجاد یک ساختار قاب‌ساز جدید و معنایی تازه شوند (Ibid: 130). البته، این تصادم برای ساخت شبکهٔ مربوطه مشکلی ایجاد نمی‌کند و این چالش‌برانگیزی باعث خلاقه بودن آن می‌شود. چگونگی شکل‌گیری این نوع ادغام برای ساخت معنا در شکل شمارهٔ یازده نشان می‌دهد برای ساخت معنا در

شعری دیداری از مجموعهٔ ***افشین‌های شاهرودی***، چگونه این فضاها با یکدیگر در ارتباط هستند و تفسیری نو را امکان‌پذیر می‌کنند.



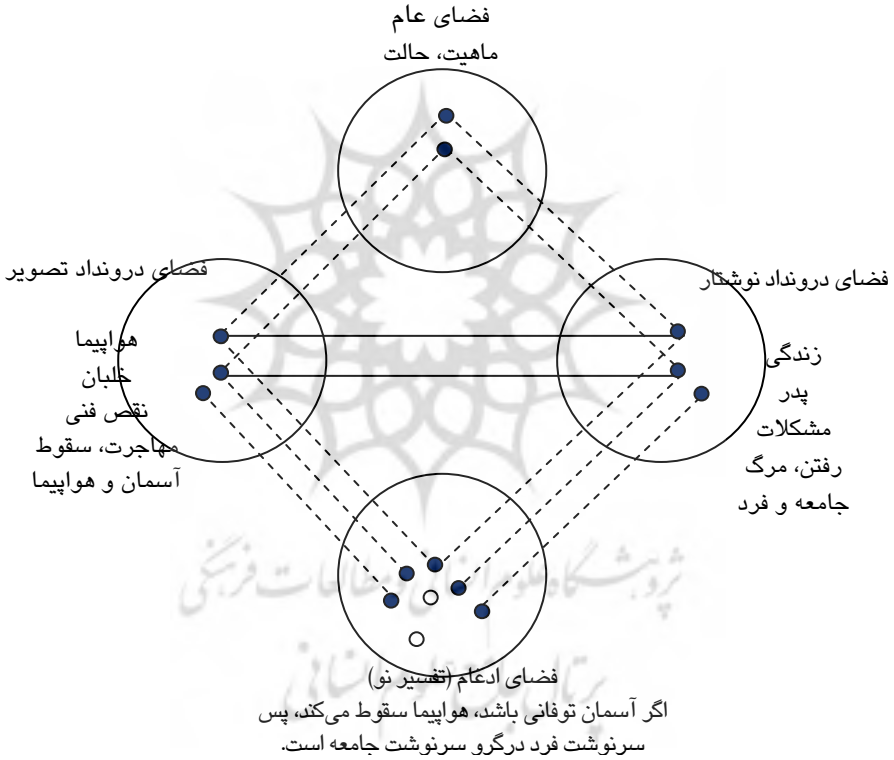

**تصویر ۶**

(شاهرودی، ۱۳۸۸: ۵۷)

برای اثبات چگونگی ارتباط تصویر با متن، شعر دیداری مورد نظر برای چهار گروه و درمجموع چهل نفر از خوانندگان ارسال شد. در متن‌های ارسالی، به‌جای تصویر نان سنگک، چهار تصویر متفاوت اعم از هواپیما، کوسه، قلم و درخت گذاشته شد و پرسش‌هایی دربارهٔ شعر مطرح شد. در پاسخ‌های خوانندگان می‌توان تأثیر تصویر بر تفسیر متن را ملاحظه کرد. بارت برای این نوع ارتباط میان تصویر و نوشتار هیچ پیش‌بینی خاصی نکرده بود و از آنجایی که لنگر معنایی متن در تصویر در چنین متونی مشاهده نمی‌شود، باید به تقسیم‌بندی جدیدی قائل شد که براساس آن، برخی ویژگی‌های تصویر با برخی ویژگی‌های نوشتار ادغام می‌شوند و تفسیری ورای آنچه نوشتار به‌تنهایی ارائه می‌دهد، در فضای ادغام ایجاد می‌کنند.

براساس پاسخ خوانندگان، در جایی که تصویر هواپیما مشاهده می‌شد، تفسیر نوشتار به این صورت بود که زندگی مانند هواپیمایی است که فراز و فرودهایی دارد و این خانواده هم اکنون در سراشیبی زندگی خود قرار دارند. پدر به‌مثابهٔ خلبان، سختی زندگی به‌مثابهٔ نقص فنی هواپیما و بدبختی اقتصادی و مشکلات خانواده به‌مثابهٔ سقوط هواپیما درنظر گرفته شد که براساس نمودار،

می‌توان استعارهٔ «زندگی به‌مثابهٔ هواپیما» را از این شعر برداشت کرد. اما در جایی که تصویر کوسه گذاشته شد، برداشت خوانندگان این بود که «سختی‌های زندگی مانند کوسه‌ای این خانواده را می‌درد» و یا خطری مانند کوسه این خانواده را تهدید می‌کند. در جایی که تصویر درخت گذاشته شد، اغلب پایان خوشایندتری برای شعر درنظر گرفته شد و استعارهٔ «انسان به‌مثابهٔ درخت» دریافت شد که باید دربرابر مشکلات اقتصادی و اجتماعی استقامت داشته باشد تا زنده بماند. چنین رابطه‌ای در نظریهٔ بارت پیش‌بینی نشده بود؛ اما این رابطه به‌راحتی در نظریهٔ ادغام قابل تبیین است.




**شکل ۶** نمودار شبکه‌ای چندحوزه‌ای تصویر ٦

## ۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، نخست به معرفی نظریات و تحلیل‌های مختلف درزمینهٔ رابطهٔ تصویر و نوشتار ازدیدگاه ساختاری و نشانه‌شناسی اجتماعی پرداختیم و سپس نشان دادیم که رویکرد شناختی برای تحلیل تصویر می‌تواند پاسخ‌گوی چگونگی شکل‌گیری انواع روابط ممکن میان نوشتار و تصویر و همچنین چگونگی عملکرد آن‌ها در ذهن باشد. همچنین، رابطهٔ دیگری را که برمبنای افزایش معنا، تصویر در متن شکل می‌دهد، بررسی کردیم. از آنجایی که در ادبیات تولید معناهای متکثر و ممکن یکی از دغدغه‌های متون ادبی است، تصویر به بخشی از متن بدل می‌شود و بر تفسیر متن تأثیر می‌گذارد. درنتیجه، از آنجایی که همهٔ انواع رابطه‌های موجود میان تصویر و نوشتار با رویکرد بارت و کرس تبیین نمی‌شوند، در این مقاله برای تبیین چگونگی شکل‌گیری معنای متنِ متشکل از نوشتار و تصویر در ذهن خواننده و نیز تأثیر تصویر بر تفسیر نوشتار از الگویی که فوکونیه و ترنر (2002) برای نشان دادن عملکرد استعاری ذهن استفاده می‌کنند، بهره بردیم. سرانجام، به مطالعهٔ ارتباطی تازه میان تصویر و نوشتار پرداختیم که براساس آن، تصویر باعث تغییر معنای استعاری نوشتار می‌شود. همچنین، با استفاده از این رویکرد فرایند تبدیل نوشتار به تصویر درجهت معناسازی و متن شدگی را تبیین کردیم.

## ۶. پی‌نوشت‌ها

1. Mukarovsky
2. Honzl
3. Bogatyrev
4. Schefer
5. Lindekens
6. Metz
7. Nattiez
8. Fresnault-Deruelle
9. Hodge and Kress
10. Threadgold
11. Thibault
12. O'Toole
13. Van Leeuwen
14. anchorage

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

15. relay
16. cartoon
17. comic strip
18. denotative
19. connotative
20. conceptual blending theory
21. input space
22. output space
23. cross-space mapping
24. generic space
25. blending space
26. Osborn
27. E. Hutchins
28. material anchor
29. mesh
30. A. Joy
31. Kenny K.N. Chow & D. Fox Harrell
32. elastic anchor
33. simplex network
34. mirror network
35. single-scope network
36. double-scope network

## ۶. منابع


- آزرم، محمد (۱۳۸۱). ***اسمش همین است***. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری سناء دل.
- دوراس، مارگریت (۱۳۷۹). ***بحر مکتوب***. ترجمهٔ قاسم روبین. تهران: نیلوفر.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» در ***نشانه‌شناسی نظریه و عمل***. تهران: علم. صص۱۶۷-۲۰۶.
- ---------- (۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی» در ***نشانه‌شناسی نظریه و عمل***. تهران: علم. صص۲۸۳-۳۳۰.
- شاهرودی، افشین (۱۳۸۸). ***افشین‌های شاهرودی: شعرهای دیداری***. شیراز: نشر داستان‌سرا.
- شعیری، حمیدرضا، حسینعلی قبادی و محمد هاتفی (۱۳۸۸). «معنا در تعامل متن و

تصویر: مطالعهٔ نشانه- معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. س٦. ش٢٥. صص٣٥-٧٠.

- صادقی، لیلا (١٣٩١). «خوانش شعر حکایت اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی. ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی (جستارهای زبانی)***. د٣. ش٤. صص١٤٩-١٦٧.
- عبدالرضایی، علی و افشین شاهرودی (١٣٨١). ***شینما***. تهران: همراز.
- ناصرالاسلامی، ندا (١٣٨٩). «تصویرگری و هنر مقاله نظام‌های نشانه‌شناختی تصویر و متن رابطهٔ نوشتار با تصویر در ادبیات کودک معاصر ایران». ***اطلاع‌رسانی و کتابداری کتاب ماه کودک و نوجوان***. ش١٥١. صص٦٣-٧٤.
- نبوی، سیده زهرا (١٣٨٧). ***رابطهٔ متن و تصویر در تصویرسازی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. رشتهٔ تصویرسازی. دانشگاه تهران. شمارهٔ ثبت ٧٣٥٣.
- هاتفی، محمد و حمیدرضا شعیری (١٣٩٠). «وضعیت شبه‌گفتمانی؛ نشانه- معناشناختی ارتباط تصویر و متن در کتاب مصور مردم معمولی». ***دوفصلنامهٔ مطالعات تطبیقی هنر***. ش١. صص٤٧-٦٢.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Hammersmith.
- Crow, D. (2010). *Visible Signs*. Ava Publishing.
- Chow, Kenny K.N. & D. Fox Harrell (2009). "Material-Based Imagination: Embodied Cognition in Animated Images". UC Irvine: Digital Arts and Culture 2009. Retrieved from: http://www.escholarship.org/uc/item/6fn5291r.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces*. New York: Cambridge University Press. [Originally Published (1985). Cambridge: MIT Press].
- Fauconnier, G. & M. Turner (1998). "Principles of Conceptual Integration". in J.P. Koenig (Ed.). *Discourse and Cognition*. Stanford, CA: CSLI Publications. Pp. 269-83.
- _____ (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the*

*Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

- Hutchins, E. (2005). "Material Anchors for Conceptual Blends". *Journal of Pragmatics. No. 37*. Pp. 1555-1577.
- Joy, A., J. Sherry & J. Deschenes (2009). "Conceptual Blending in Advertising". *Journal of Buisiness Research. No. 62*. Pp. 39-49.
- Kress, G. & T.V. Leeuwen (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Osborn, J.R. (2005). "Theory Pictures as Trails: Diagrams and the Navigation of Theoretical Narratives". *Cognitive Science Online*. *Vol. 3*. 2. Pp.15-44
- Rostami, A., A. Ahangar & A. Sarani (2012). "The Study of Metaphoric Advertisements in Some Iranian Family Journals Based on Conceptual Blending". *International Journal of Linguistics*. *Vol. 4. No. 3*.

## Translated Resources:

- Abdorezayee, A & A. Shahroodi (2002). *Shinama*. Tehran: Hamraz [In Persian].
- Azarm, M. (2002). *Esmash Hamin Ast:* [Its name is the same]. Tehran: Sana-e Del Pub [In Persian].
- Duras, M. (1996). *La Mer écrite*. Trans. Qasem Roobin (2000). Tehran: Niloufar [In Persian].
- Hatefi, M. & H. Shairi (2011). "Quasi-Discourse Condition; Comparative Semiotic Study of Word and Image Interaction in the Picture Book: Ordinary People". *Biquarterly of Comparative Studies in Art*. 1: 2. Pp. 41-62 [In Persian].
- Nabavi, Z. (2008). *The Relationship between Text and Image in Illustration*. M.A. Thesis in Illustration. University of Tehran. No. 7353 [In Persian].
- Naser-ol Eslami, N. (2010). "Illustration and Art: The Semiotic Systems of Image and Text (The Interaction of Writing and Image in the Children's Contemporary Literature of Iran". *Information and Library Monthly Book of*

*Children and Adults*. V.151. Pp. 63-74 [In Persian].

- Sadeghi, L. (2012). "Interpretation of the Poem 'A Tale' by Ahmad Shamloo thourgh Cognitive Poetics Approach". *Language Related Research*. 3: 4. Pp: 149-167 [In Persian].
- Shahroudi, A. (2009). *Afshins of Shahroodi: Visual Poetry*. Shiraz: Dastan-sara Pub [In Persian].
- Shairi, H. & H. Qobadi & M. Hatefi (2009). "Meaning in the Interaction of Text & Image: Semantic & Semiotic Study of two Poems from Tahereh Safarzaheh". *Literary Studies*. 6: 25. Pp. 35-70 [In Persian].
- Sojoudi, F. (2009). "The Semiotics of Time and Passage of Time: The Comparative Study of Aural and Visual Artworks". in: T*he Semiotics of Theory and Practice*. Tehran: Elm Pup. Pp. 167-206 [In Persian].
- ---------- (2009). "The Semiotics of Writing: on Media, Literature and Calligraphy". in: *The Semiotics of Theory and Practice*. Tehran: Elm Publictions. Pp. 283-206-330 [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی