ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ۱۷۳-۱۹۲

آشتی ناسازه‌ها در نظام حسی، ادراکی و کنشی متون پست مدرن (نقاشی، عکس، شعر دیداری)

محمد هاتفی*

چکیده

هر گونه تحول نشانه‌معناشناسانه در صورت و معنای متن، با لایه‌های حسی-ادراکی منبعث از فضاهای فرهنگی و اجتماعی انطباق دارد. مقاله حاضر، با توجّه به الزامات پدیدارشناختی متن پست‌مدرن، شیوه ظهور این ژرف‌ساخت را در صورت متن تبیین می‌کند؛ به این معنا که کثرت ابعاد در صورت متن باید با تکثر زوایای دید و نظام‌های گفتمانی حاضر و کنشگر، نسبت معنادار داشته باشد. پیش‌فرض ما این است که دگردیسی‌های متنی باید به لحاظ حسی ـ ادراکی با زیربناهای ایدئولوژیک، اجتماعی و سیاسی و ... ملازمت و تناسب داشته باشد. نتایج تحقیق نشان داده است میزان ناسازوارگی موجود در متن‌های دیداری (شامل عکس، نقاشی و شعر دیداری) با دلالت‌های نهفته در زیرساخت نظری این متن‌ها همخوانی دارد. این متن‌ها در نقطه مقابل دوگانه دکارتی، ما را به واسطهٔ یک تحوّل پدیدارشناختی به یک گفتمان سه‌بعدی رهنمون می‌سازند که نظام گفتمانی خطی، دو قطبی و برنامه‌مدار را به سه بعدی، متکثر و سیال عبور می‌دهد. اصلی‌ترین راهبرد متن‌ها در این دگردیسی گفتمانی، آشتی اضداد است. در تحوّلات متنی، متن کلامی، به نظام دو قطبی و متن بصری به نظام سه قطبی تمایل دارد.

کلیدواژه‌ها: هنر پست مدرن، پدیدارشناسی، نقاشی، عکس، شعر دیداری.

۱. مقدمه

هنر دیداری، و از جمله شعر دیداری، ابعاد و زوایای بصری دارد. فارغ از ماهیت و کارکرد نشانه‌معناشناختی «بعد»، این عنصر ذاتی متن بصری باید به منزلهٔ یکی از وجوه

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، M.Hatefi@ihcs.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

نشانه‌شناختی متن و مبتنی بر اصطلاح‌شناسی نشانه‌معناشناسی تبیین گردد. ماهیت هستی‌شناختی تکوین متون، مستلزم آن است که عناصر دو سطح صورت و محتوا را تابعی از تمامی شرایط تأثیرگذار بر متن، از جمله شرایط اجتماعی، سیاسی، عاطفی و ساختاری و... بدانیم. در فرایند تبیین علمی، وظیفه محقق آن است که نسبت این زمینه‌های تکوینی و عناصر صورت و محتوای متن مورد بررسی را در قالب روابط علی–معلولی آشکار سازد. با این رویکرد و هدف، در مقاله حاضر کوشش شده است با استفاده از روش تحلیل گفتمان پدیدارشناختی، نشان داده شود تکثر ابعاد و زوایا در صورت متن‌های هنری و ادبی (بر اساس انتخاب نمونه‌هایی مرکّب از عکس، نقاشی و شعر دیداری پست مدرن) با زمینه‌های فرهنگی–اجتماعی و ایدئولوژیک و... به ویژه با تکثر نظام‌های گفتمانی نسبت و تناسب دارد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

رایج است که بنیان و مبدا علم مدرن را از جمله مشهور دکارت می‌دانند که گفته است: «می‌اندیشم پس هستم». این ایده، علی‌رغم تأثیرگذاری تاریخی‌اش، واقعیت بیرونی را یک ابژه منفعل ترسیم می‌کند که ذهن فعال و عاقل می‌تواند آن را مستقیم و بدون پیش‌فرض‌های متافیزیکی درک کند. این مسأله باعث شد دکارت‌گرایی به منشأی برای تقسیم سوژه/ابژه و نیز دوگانگی ذهن و بدن تبدیل گردد. اندیشهٔ غربی دهه‌ها با این ایده و ایده‌های منشعب از آن، کلنجار رفت. نهایتاً در قرن بیستم بود که فرض‌های اصلی دوگانگی ذهن/بدن و دوگانگی سوژه/ابژه، در یک اقدام مشترک، از زوایای متعدّد و اندیشه‌های مختلف نقد گردید. در این میان، بیش از همه، تأملات دکارتی هوسرل بسیار تعیین‌کننده بود و به شکل‌گیری فلسفهٔ هایدگر، ریکور، مرلوپونتی و دریدا کمک کرد. این فلسفه‌ها پیکرهٔ اصلی فلسفهٔ قرن بیستم را شکل می‌دهند. فلسفه‌های قرن بیستم همگی به زبان ساده می‌گویند که واقعیت را نمی‌توان از سوژه شناسنده (فاعل شناسا) جدا کرد زیرا «واقعیت» با پارادایم‌ها یا الگوهایی که در صدد فهم آن هستند «ایجاد» می‌شود؛ گذشته از این، ذهن و بدن از هم جدا نیستند. از نظر نویسندگانی مانند مرلوپونتی، ما «متجسد»یم. به زبان فنّی‌تر، بخش اعظم فلسفهٔ مدرن از نیچه به بعد به تضعیف اعتبار و اهمیت فلسفی سوژه استعلایی پرداخته است (رک: دلوز، همان و دلوز، ۱۳۹۵). گلدمن اهمیت این تحوّلات را بخصوص در آثار هوسرل، لوکاچ و هایدگر خاطر نشان می‌سازد:

انسان در مقابل جهانی که برای فهم آن تلاش می‌کند و بر آن عمل می‌کند، قرار ندارد بلکه درون این جهان است که خود جزئی از آن را تشکیل می‌دهد و هیچ گسست بنیادی در معنایی که او می‌کوشد بیابد یا وارد وجود خود کند، وجود ندارد. این معنا که میان فرد و زندگی جمعی و به همان اندازه در میان انسان‌ها و نهایتاً در کیهان مشترک است، تاریخ نامیده می‌شود (Goldman, 1977).

این بحث‌های فلسفی برای «بدن» انسان به عاملیت و شناخت قائلند و بر اهمیت واقعیت روزمرّه و واقعیت متجسّد عملی تأکید می‌کنند. این تلاش برای فهم زندگی روزمرّه در اصطلاحات زیست‌جهان (lebenwelt)، عادت (habitus) و زندگی روزمرّه نمایانده شده است. ایدهٔ زندگی روزمرّه به ما در فهم زمانمندی امر متجسّد مکانمند کمک می‌کند. این ایده‌ها برای جریان غالب فلسفه و نیز جامعه‌شناسی مبتنی بر کنش متقابل نمادین (در کارهای هابرماس و نیز بوردیو) سرنوشت‌ساز بوده‌اند. بوردیو معتقد است میان کنش، بدن و مکان رابطهٔ نزدیک وجود دارد. او مفهوم فردگرایانه و خنثی یا بی‌طرفانه ذوق کانت را مورد انتقاد قرار می‌دهد. یکی از اصلی‌ترین مفاهیم بوردیو، مقولهٔ عادت است. عادت، از دیدگاه بوردیو، از مجموعه‌ای از «طرح‌های طبقه‌بندی‌کننده» و «ارزش‌های غایی» تشکیل شده است. از نظر بوردیو، این طرح‌های طبقه‌بنده‌شده و ارزش‌ها، در مقایسه با آگاهی و زبان، نقشی بسیار اساسی‌تر در کنش‌های ما ایفا می‌کنند. آن‌ها به مثابهٔ ابزارهایی عمل می‌کنند که گروه‌های انسانی به کمک آن‌ها یاد می‌گیرند در تحلیل‌های خود از اوضاع و احوال، به شیوه‌ای از نگرش دست یابند که منافع آنان را تأمین کند. این سخن بوردیو به این معناست که نگرش‌های ما با منافع ما نسبت و حتّی انطباق دارند. به اعتقاد وی، در حالی که هر عادتی از رهگذر شرایط تاریخی و به لحاظ اجتماعی واقع‌شده تنظیم می‌شود، اشکال و اعمال جدید را نیز امکان‌پذیر می‌سازد، ولی به هیچ وجه اجازه خلق فکر و تجربه تازه پیش‌بینی‌ناپذیر (یا بی‌قیدوشرط) نمی‌دهد. (Bourdieu, 1984)

در سطحی عمیق‌تر و مبنایی‌تر که بتوان بر اساس آن مباحث را به معرفت‌شناسی انضمامی‌تری سوق داد، باید به نظرگاه برگسونی ژیل دلوز اشاره کرد که طی آن دلوز، بر اساس تمایز هانری برگسون میان سه مقوله «ادراک، احساس و کنش» در مقام سه گونه از «حرکت» (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۱) معتقد است در ساحت‌های مختلف، تمایز میان این سه سطح در سطوحی دیگر باعث همپوشانی در لایه‌هایی می‌شود که در عین حال موازی نیستند. دلوز می‌گوید یکی از دشوارترین و جالب‌ترین قطعات فکری برگسون این بود و وی برای

اولین‌بار یکی از نخستین انواع فکر خود–رونده را ارائه داد و این ایده که در حوزهٔ مفـاهیم پردازش شده بود، به طور خودکار بر سینما اعمال شد؛ بدین معنا که سینما در همان زمـانی اختراع شد که فکر برگسونی در حال شکل‌گیری بود: «حرکت درست در زمـانی بـه عـالم مفاهیم راه یافت که به عالم تصاویر نیز راه یافته بود.» (همان: ۲۱) با تبیین تلازم میان تحوّل در هر کدام از زمینه‌های سه گانه، دلوز دغدغه خود را معطوف به تبیین «رابطـه میـان هنـر، علم و فلسفه» (همان: ٢٤) کرد و اظهار داشت: «هیچ تفوّقی میان این رشته‌ها وجود نـدارد. همگی خلاقند چراکه ابژه حقیقی علم، خلـق کارکردهـا اسـت، ابـژه حقیقـی هنـر، خلـق مجموعه‌های حسی است، و ابژه فسلفه، خلق مفهوم‌ها است.» (همان) از این رو بـه اعتقـاد وی چنانچه سرفصل‌های کلّی کارکردها، مجموعه‌ها و مفاهیم را به دست آوریم، می‌تـوانیم نشان دهیم این حوزه‌ها چه ارتعاشات و طنین‌هایی روی یکدیگر دارند؛ به زبان ساده، بایـد گفت تا زمانی که در حوزهٔ مفاهیم، درک واضح یا مبهمی از یک فضای نسبیت اینشتین و یا عدم قطعیت هایزنبرگ نداشته باشیم، نمی‌توانیم در حوزه محصولات عینی نیز خلاقیت‌های دارای کارکردهای متقارن داشته باشیم و یا هنری تولید کنیم که به لحـاظ تأثیرگـذاری‌هـای حسی بتواند طنین‌هایی از این قبیل –که به ویژه در هنـر قـرن بیسـتم و هنـر پسـت مـدرن مشاهده می‌کنیم–نمود یابد. این مقوله را می‌توان توجیه‌گر شکل‌گیری پارادایم‌هایی دانسـت که هر کدام به طور مجزّا مبتنی بر یک مقولهٔ ادراکی، حسی و کنشـی بـوده امـا سـه مقولـهٔ حرکتی مجزّا و در عین حال دارای تأثیرگذاری متقابل هستند. بر این اساس می‌توانیم انتظار داشته باشیم هر گونه تغییر در یکی از این مقوله‌های پدیدارشناختی، خواه ناخواه در سـطح دیگر نیز تأثیراتی نه عیناً یکسان بلکه هم‌پیوند داشته باشد. لذا تأثیر در نظام فلسفی و ادراکی گرچه با سازوکار ادراکی توجیه می‌شود، نهایتاً بـر سـازوکار حسـی در نظـام هنـری تـأثیر موازی می گذارد.

دلوز به عنوان یک مثال مقدماتی می نویسد:

> در ریاضیات نوعی فضا هست که به آن فضای ریمانی می‌گویند. از جنبـه ریاضـی بـا روش توابع، آن را به خوبی تعریف کرده‌اند. این نوع فضاها حاصل ایجاد قسمت‌هـای کوچک مجاور یکدیگر است که به بی‌نهایت شیوه می‌توانند کنار یکدیگر جفت شـوند و در کنار نتایجی دیگر، نظریهٔ نسبیت را نیز ممکن می‌سازند. حالا اگـر مـن بـه سـراغ سینما بروم در می‌یابم که بعد از جنگ، نوع جدیدی از فضا که بر اساس مجـاورت‌هـا است، سربرکرده، ارتباط‌ها بین یک قسمت ناچیز و قسمتی دیگر در بـی‌نهایـت شـیوهٔ

ممکن، صورت می‌گیرند و به هیچ رو از پیش تعیین شده نیستند. این دو فضا با یکدیگر ارتباطی ندارند. من اگر بگویم فضای سینما ریمانی است، ساده‌انگارانه به نظر می‌آید، و با این حال از یک جنبه کاملاً صحیح است. در اینجا منظور من این نیست که سینما همان کاری را می‌کند که ریمان کرد. منتها چنانچه فضا را به سادگی حاصل مجاورت‌هایی به هم پیوسته در بی‌نهایت شیوهٔ ممکن تعریف کنیم، با در نظر گرفتن مجاورت‌های دیداری و شنیداری که از طریق لامسه با هم پیوند خوردند نتیجه فضایی برسونی خواهد بود. البته که برسون ریمان نیست اما آنچه او در سینما انجام داد، شبیه همان چیزی است که در ریاضیات اتفاق افتاد و پژواکی از آن محسوب می شود. (همان: ۲٤-۲۵)

در بخش دیگری دلوز «بحران در ادبیات معاصر» (همان: ۳٤) را نیز با استناد به بحران در مجموعه‌های دیگر توجیه می‌کند.

نتایج تحقیقات فوق نشان می‌دهد می‌توانیم میان تغییر در نظام فلسفی غیر دکارتی و شکل‌گیری زاویهٔ دید با ظهور وضعیت سه بعدی به مثابهٔ یک وضعیت غیر دوگانه پیوند برقرار کنیم. پژوهش حاضر، در صدد است این فرض را به نحو تطبیقی، مابین گونه‌های مختلف هنر بصری و کلامی (نقاشی، عکس، شعر دیداری و دیوارنگاشته) به بررسی گذارد و نشان دهد زیرساخت پارادایمی این هنرها در عصر پست مدرن، علی‌رغم تجلّی‌های روساختی متفاوت، با یکدیگر انطباق دارد.

۳. روش انجام تحقیق

به لحاظ روش‌شناختی برای بررسی نشانه-معناشناختی کلیت اثر و گفتمان و نفوذ به لایه‌های زیرین آن جهت کشف ابعاد متن، ابتدا لازم است گفتمان را طبق یک وضعیت شبه‌ساختگرایانه و با توجّه به روابط بین سطوح بیانی و محتوایی (مطابق نظریه یلمسلف) بررسی کنیم و سپس بر اساس روابط بین لایه‌های متنی به تجزیه عناصر مهم متن و کارکرد گفتمانی آن‌ها بپردازیم و آنگاه با به‌کارگیری روشی فرآیندی و با توجّه به ارتباطات درزمانی و هم‌زمانی، فرآیند شکل‌گیری لایه‌ها و ابعاد گفتمان را بررسی کنیم. در واقع، عبور از روساخت متن به لایه‌های زیرین آن، جز از طریق تجزیه ممکن نیست. این راهی است که باید به پیروی از یلمزلف آن را طی کرد که با جایگزینی «دو سطح بیان و سطح محتوا» به جای دال و مدلول سوسور، ضمن قائل شدن به رابطهٔ انفکاک ناپذیر میان این دو «سطح»،

برای هر کدام از آن ها به دو بعد قائل گردید: مادّه و صورت (ماده بیان/صورت بیان و ماده محتوا/صورت محتوا). (شعیری، ۱۳۸۵) آنچه ما را در این کار کمک خواهد نمود، رهیافت تجزیه لایه‌های متن بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای است که طبق آن، «ابتدا باید لایه های متنی متفاوت را از یکدیگر تفکیک نماییم که خود حاصل رمزگان های متفاوتند.» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۶۲). بر این اساس، سعی خواهیم کرد ابتدا با نگاهی توصیفی نشانه‌های موجود در ظاهر متن را دریابیم و در فرایند توصیف، همزمان با تحلیل روابط میان نشانه‌های موجود در صورت متن، در موقعیت مناسب نقبی به فراسوی دلالت لایه‌های آشکار متن بزنیم و از این طریق زیرساخت گفتمانی و نسبت آن با وضعیت های پارادیمی ایدئولوژیک را دریابیم.

۴. زیرساخت تطبیقی متون هنری و ادبی پست مدرن

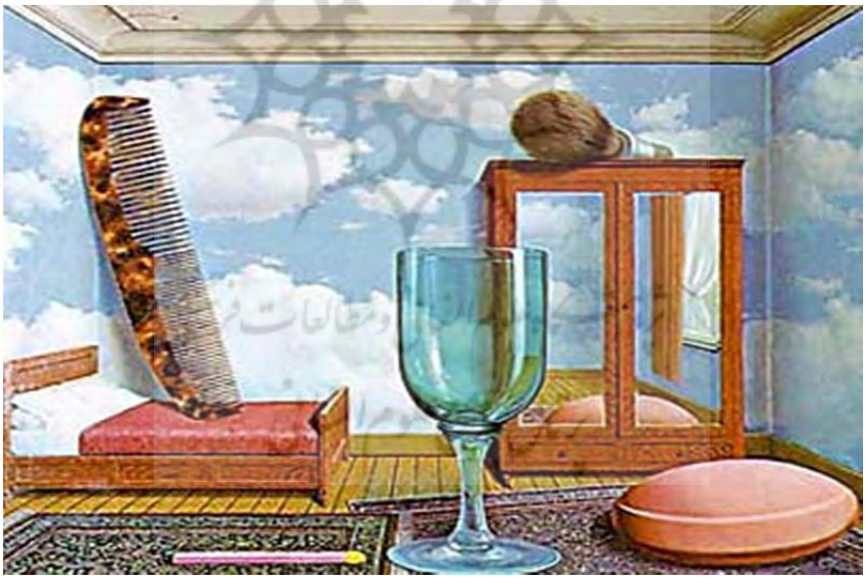
به اعتقاد هوسرل ما همواره در ارتباط با یک پدیده، آن را از زاویه خاصی می‌بینیم و هر بار زاویه ای از آن را از دست می دهیم. از آنجا که برای دستیابی به حقیقت پدیده‌ها باید تمامی زوایای آن را در نظر بگیریم، پس ما همواره در هر مقوله ای صرفاً بخشی از مسأله را می‌بینیم. این دستاورد به یک مبنای معرفت‌شناختی و هرمنوتیک تبدیل می‌شود و نشان می‌دهد فهم ما همواره ناقص است و حقیقت، همواره متکثر است و لازمه آن، این است که به صداهای مختلف توجّه شود (رک: شعیری، ۱۳۸۶: ۶۵-۶۹). این، همان ایده مبنایی دموکراسی است که بر اساس آن حقیقت بر اساس گفتگو و همفکری به دست می‌آید.

از سوی دیگر به اعتقاد باختین میان ساختار اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک، کنش متقابل کلامی (یا به طور عام: کنش معناشناختی) به مثابهٔ یک میانجی عمل می‌کند که چنانچه در تحلیل پیکر اجتماعی مورد بی توجّهی قرار گیرد، «به یک مفهوم متافیزیکی یا اسطوره‌ای («روح جمعی»، «ناخودآگاه جمعی»، «روح قومی» و مانند آن) بدل خواهد شد.» (باختین و دیگران، ۱۳۸۰: ۲۳۶)؛ از این رو، باید گفت تحلیل متن نه به چیزی در ذهن افراد (امور انتزاعی) بلکه دقیقاً به چیزهایی که جلوهٔ بیرونی یافته اند (در قالب واژه، تصویر، حالت، اطوار، ژست، و هر گونه عمل انسان) می پردازد و «این شکل های کنش و واکنش کلامی، با شرایط یک وضعیت اجتماعی مشخص، پیوندی تنگاتنگ دارند و در برابر نوسان های جو اجتماعی واکنش نشان می دهند.» (همان: ۱۳۷(با وجود این، یافتن نسبت میان نشانه‌های موجود در صورت و لایه‌های متن با این شرایط اجتماعی، سیاسی و

ایدئولوژیک آسان نیست. به عنوان مثال در صورت یک متن نقاشی سه‌بعدی که پاره‌ای نشانه های ظاهراً نامرتبط را روی محور همنشینی متن چیده است و در عین حال نوعی توهّم عینیت و مکانمندی به این اشیا/ نشانه‌ها داده، چگونه می‌توان شرایط اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک را نمایان ساخت؟ در ادامه سعی شده است با انتخاب نمونه‌هایی از نقاشی، عکس و شعر دیداری که بتوان آن‌ها را ذیل هنر پست‌مدرن قرار داد نشان داده شود زیرساخت ایدئولوژیک چگونه خود را از رهگذر دخالت در جهت‌گیری نظام های گفتمانی به صورت عناصر روبنایی متن ظاهر می‌سازد.

۱.٤ کنشگری ذاتی ابژه در متن پست مدرن

در ارتباط با شکل ۱، همهٔ ما در یک سازوکار حسی–ادراکی متعارف واقفیم که این اثر روی یک صفحه مسطح ترسیم شده اما توهّم عینیت باعث می‌شود آن را همچون اشیای واقعی و جایگیر در مکان ببنیم.



شکل ۱. نقاشی با عنوان «ارزش‌های شخصی» از رنه مگریت (رنگ روغن روی بوم، ۱۹۵۲)

(http://www.la-stuckism.com/blog/2006/12/magritte-treachery-of-postmodernism.html)

عناصر موجود در صورت متن: شانه، گیلاس، کمد، فرچه، تخت، فرش، دیوار، آسمان، پنجره، پرده، کف، سقف، پارکت، و دو شیء مبهم که یکی گرد و به شکل نوعی نشیمن–میز است و یک شیء خطی باریک که روی فرش قرار گرفته است.

چنانکه می‌بینیم شانه که روی تخت قرار گرفته به لحاظ طول از تخت بزرگتر است و گیلاس به اندازه دو سوم ارتفاع کمد است و فرچه بالای کمد از یک جارو نیز بزرگتر است. این نحوهٔ بازنمایی اکسپرسیونیستی، از یک ساختار همنشینی ناهنجار برخوردار است. به بیانی فرمالیستی، در چینش عناصر آشنایی‌زدایی وجود دارد. نکتهٔ دیگر این است که، بر اساس عنوان نقاشی، این اشیا باید «ارزش شخصی» داشته باشند؛ امّا چنانکه می‌بینیم هیچ کدام قابل استفاده متعارف نیستند. از این رو به نظر می‌رسد باید عنوان نقاشی را دارای «ایهام» دانست؛ یعنی به نظر می‌رسد باید «ارزش شخصی» را ارزش فی نفسه این اشیا فهمید و نه ارزش آنها برای یک شخص.

قایل بودن به ارزش شخصی یا ذاتی برای اشیا، دقیقاً در نقطه مقابل نگرش دکارتی قرار دارد که به جهان ابژه‌ها رویکردی منفعلانه داشت و اصالت را به سوژه شناسا و فعال می‌داد اما در این نقاشی می‌توانیم یک نقد هنری نسبت به ایدهٔ دکارتی مشاهده کنیم که در آن، جهان ابژکتیو نشانه‌های درون متن برای خود ارزشی فارغ از نگاه ما می‌یابد و به کنشگر تبدیل می‌گردد. این نشانه‌ها به میل خود در مکان قرار می‌گیرند و تابع عادت‌واره‌های ما نمی‌شوند. از این رو می‌توان انتظار داشت حتّی در جایی به قواعد منافع ما تن ندهند. این تحلیل نشان می‌دهد از دیدگاه نقاشی فوق (درواقع از دیدگاه پست‌مدرنیستی مگریت)، حتّی نظریهٔ عادت‌واره‌های بوردیو نمی‌تواند تمامی حقیقت را در خصوص نسبت میان ما و ابژه‌های جهان بیرون بازتاب دهد زیرا مگریت برخلاف بوردیو ابژه‌ها را در فراسوی افق عادت‌واره‌ها و بنابراین دارای ارزش ذاتی‌ای می‌داند که می‌توانند سقف این افق‌های منفعت‌جویانه را در هم بریزند. به بیان دیگر، گرچه نگرش بوردیو نقدی بر دیدگاه دکارت می‌گذارد اما مگریت فراتر از آن، نگرش نسبی‌گرایانه بوردیو را هم در معرض یک چالش بزرگتر قرار می‌دهد که برخلاف ذات‌گرایی کلاسیک، به یک «ذاتگرایی هستی‌گرایانه» قایل است. این نگرش، گرچه نمی‌توان گفت برای ابژه‌ها به احساس، ادراک و ذات به معنای انسانی قایل است اما در هر حال در سازوکار خلاقیت انسانی برای آن به نقشی مستقل از ایده انسانی یا حداقل در تعامل با ایده انسانی قایل است. این درک از هستی و ابژه‌های آن، نشان می‌دهد مدرنیسم در نگاه افراطی خود برای غلبه بر جهان، راهی بسیار افراطی و غلط

پیموده و نه تنها بر جهان انسانها بلکه حتّی بر جهان اشیا نمی‌توانسته سلطه‌ای را که فکر می‌کرد، داشته باشد.

در فضای نشانه‌معناشناختی هیچ نشانه‌ای بی‌هدف و بدون جهت‌گیری یا «موضع‌گیری» گفتمانی نیست (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۷). این پیش‌فرض به ما کمک می‌کند تصوّر کنیم که گفته‌پرداز/نقاش از ایجاد توهّم واقع‌نمایانه هدفی «معنادار» و متناسب داشته است. در تعمق افزونتر، در می‌یابیم شخصی‌شدن ارزش‌ها، مبیّن این است که جهت‌گیری گفتمانی نقاش در پردازش متن/نقاشی، برونگرایانه نیست، یعنی قصد ندارد به شیوهٔ نقاشی کلاسیک، از طریق تصویر اشیا ما را به مدلول بیرونی آنها ارجاع دهد زیرا رویکرد نقاش در ترسیم اشیای درون متن، اکسپرسیونیستی است و سعی می‌کند تا جایی که می‌تواند ما را با ذات اشیای درون قاب از قبیل گیلاس، ابرها، کمد، فرچه، تختخواب و... به نحوی ملموس نزدیک سازد. از این رو باید گفت بین تحلیل یا تبیین نظری و مانیفست متن، پارادوکس وجود دارد: تبیین نظری، مستلزم این است که ما متن‌ها را در چارچوب یک نظام نشانه‌ای قراردادی و اجتماعی از رهگذر عادت‌واره‌های بینامتنی دریابیم که ارزش‌ها در آن شخصی یا ذاتی نیستند اما مانیفست متن با واگذاری این بینامتنیت (سجودی، ۱۳۸۵: ٤٨؛ کالر، ۱۹۸۱: ۱۱٤؛ نقل از همان؛ فوکو، ۱۹۷٤: ۲۳؛ نقل از همان)، سعی دارد ارزش‌های شخصی و ذاتی (فی نفسه و غیراجتماعی) را برای ما معرّفی کند.

۲.٤ عبور از دوگانه مدرنیستی به سه‌گانه پست مدرن

جهان در وضعیت واقعی و عینی خود سه‌بعدی است. ما یک سنگ را زمانی که در دست می‌گیریم حجم دارد و علاوه بر طول و عرض، دارای ارتفاع است؛ برخلاف فضای دو بعدی که مسطح است. مقایسهٔ یک مستطیل و مکعب بهترین راه برای درک تفاوت این دو است: مستطیل دارای دو بعد طول و عرض روی صفحه است و با یک نگاه ساده از روبرو تمام آن پیداست اما برای مشاهده یک مکعب همواره سویه‌ای از آن را نمی‌بینیم و لازم است مکعب را هر بار از یک زاویهٔ دیگر بنگریم و در هر بار دیدن، یک زاویهٔ دیگر را از دست می‌دهیم. درواقع، لازمهٔ دیدن کلیت یک مکعب، آن است که هر زاویه را تصویر گرفته و این تصاویر را همزمان در کنار هم قرار دهیم تا نمایی کامل از تمامی زوایای آن در دست داشته باشیم. در تصویر ۲ که از یک گوشی موبایل تهیه شده، از آنجا که گوشی موبایل در وضعیت واقعی اش دارای سه بعد است، برای مشاهده کامل آن باید زوایای

مختلف را در کنار هم قرار دهیم (شکل ۲) اما چنانکه می‌دانیم این، نوعی دخـل و تصـرّف در وضعیت دیدن است و هیچگاه با یک بار دیدن به دست نمی‌آید.

شکل ۲. تصویر گوشی Samsung Pocket Galaxy

(http://www.techsmart.co.za/mobiles/smartphones/Samsung_Galaxy_Pocket)

عناصر موجود در صورت متن: صفحهٔ جلوی گوشـی موبایـل، صـفحهٔ پشـت گوشـی موبایل، تصویر گوشی از کناره، علامت شرکت سامسونگ، تصویر برنامه‌هـای نـرم‌افـزاری گوشی، نشانه‌های متنی و بصری کاربردی و غیره.

در سطح نحوی تصویر، ما با همنشینی همزمان سه ساحت بصری از یـک ابـژه روبـرو هستیم که همچون مورد شکل ۱ در عالم واقعیت ناممکن است. با این تفاوت که آنچـه در این جا باعث این همنشینی شده تکنولوژی دوربین است.

این تصویر به جای آنکه گوشی موبایل را در یک نما به ما نشان دهـد، در سـه نمـا بـه نمایش می‌گذارد؛ یعنی سعی می‌کند آن را از زاویه‌های مختلفـی بـه مـا نشـان دهـد تـا بـا واقعیت‌های بیشتری در ارتباط با آن آشنا شویم. پس می‌توان گفت نشـان‌دادن یـک ابـژه از نماها و ابعاد مختلف، دایرهٔ حسی، عاطفی و شناختی ما را نسبت به آن افزون‌تر می‌سـازد و

از طریق واقع‌نمایی بیشتر، هم خودآگاهی ما را بیشتر می‌کند و هم طبعاً مسؤولیت خـود را به مثابهٔ فروشنده، واضح‌تر و بیشتر می‌کند. از این رو باید گفت بین تکثر ابعاد در اینجـا بـا وجوه اخلاقی و اتیک نسبت برقرار است. آنچه این امکان را از رهگذر ارتباط متنی برای ما میسر کرده، تکنولوژی است پس می‌تـوان گفـت تکنولـوژی از ایـن زاویـه در ذات خـود می‌تواند کارکرد اخلاقی و اتیک داشته باشد.

تصویر فوق، در صورت متن، علاوه بر نمایش دادن سه نما از یک ابژه، این نمـایش را در قالب عمق‌نمایی به متن سه‌بعدی تبدیل کرده است و به ما حس بیشتری در نزدیکی بـا وجه پدیداری واقعی یک گوی واقعی می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت عمق‌نمایی واقع‌نمایانه نیز به نحو دیگری در خدمت امر اخلاقی قرار می‌گیرد و این در حالی است کـه هـدف از این همه، ترغیب ما برای خرید گوشی و درواقع نوعی ذهنیت سودمحور و اقتصادی است. در اینجا است که می‌توان گفت در ذیل امر متکثّر، آشتی ناسازواره‌ها رخ می‌دهد؛ یعنی امـر اقتصادی سودمحور و خودمحور بـا امـر اخلاقـی دیگـری‌محـور در یـک مـتن در تـلازم قرار می‌گیرند.

این متن، برخلاف متن قبلی، اساساً هنری تلقّی نمی‌شود چـون دارای کـارکرد عینـی و ابزاری است اما می‌بینیم به راحتی یک متن هنری زیباشناختی توانسته است محملـی بـرای آشتی اضداد واقع شود. در اینجا است که ما با یک کـلان سـازواره متنـاقض‌گونـه مواجـه می‌شویم و آن از بین رفتن مرز میان تولید هنری و تولید کاربردی اسـت. ایـن سـازوارگی ناسازواره گون ارزشی، ساحتی نظری به روی ما می‌گشاید و تقابل مدرنیته و پست مدرن را در قالب تقابل دو رویکرد دو بعدی و سه‌بعـدی فـراپیش مـی‌گـذارد. بـر اسـاس تناسـب «حرکت»های گفتمانی با مقوله‌های «ادراک، احساس و کنش» (دلوز، ۱۳۹۰: ۲۱)، باید گفت ادراک مدرن، شیوه‌ای از تقابل دوگانه را ترسیم می‌کرد کـه خـود را در قالـب یـک حـس دوبعدی نمایش می‌داد و در نتیجه به کنشی محدود در قالب یـک وضـعیت حضـور/غیاب میان خود و دیگری، میان امر مرئی و امر نامرئی منجر می‌شد اما ادراک پست مـدرن (رک: لیوتار، ۱۳۸۰: ۹۰) با تغییر این نظام ادراکی تقـابلی بـه یـک وضـعیت اشـتراکی، از طریـق آشتی‌دادن اضداد (آشتی اخلاق و اقتصاد سـودمحور) فضـای حسـی سـه‌بعـدی را میسّـر ساخته که در آن امر زیباشناختی و امر اقتصادی/کاربردی با هم به تفاهم رسیده‌اند.

فضای سه بعدی نوعی تقلید از فضای عینی و واقعی جهـان بیـرون اسـت امـا در ذات خود یک مسألهٔ توهمی و ذهنی است و مسأله ای مربوط به زاویهٔ دید است؛ با این همه این

فضا از یک لحاظ، ادّعای نزدیکی بیشتری به واقعیت را مطرح می‌کند چون دیدن یک چیز از چند زاویه و در کنار هم قرار دادن این زوایای مختلف طبعاً حقایق بیشتری از آن شیء را به ما نشان می‌دهد؛ این در حالی است که رویکرد مدرن با وجود این که صرفاً دو بعد از ابژه عینی را بازنمایی می‌کرد، توهّم عینیت و تطابق با واقعیت بیشتری داشت و از این رو می‌توان گفت رویکرد سه‌بعدی نه تنها دور بودن نگاه دو بعدی از واقعیت را نمایان می‌سازد بلکه در عین حال نحوهٔ تعامل ما با جهان را بهتر بازنمایی می‌کند و واقعی‌تر است. کما اینکه در شکل ۲ ما می‌توانیم واقعیت بیشتری از یک گوشی تلفن همراه را به دست آوریم. این واقعیت، به ما نشان می‌دهد بر خلاف تلقّی دو قطبی مدرنیستی از امر مرئی، امر مرئی در دورهٔ مدرن و پیشامدرن چندان هم مرئی نبوده و خود، همواره از جنبه‌هایی نامرئی بوده؛ و مقدار معنا به میزان مرئی تلقّی شدن بستگی دارد تا به مرئی شدن پدیداری؛ و از این رو می‌توان گفت توهمی ساختن امر مرئی مدرن نوعی نظریهٔ انتقادی در خصوص تلقّی مدرنیته از امر مرئی نیز هست و نشان می‌دهد مرئی بودن یا نبودن بیشتر از آنکه بستگی به خود پدیده داشته باشد ناظر به رویکرد و تلقّی ما از مرئی بودن است. و این همان چیزی است که به اعتقاد فوکو، مگریت در اثر خود با عنوان «این یک پیپ نیست» سعی دارد به ما بفهماند (فوکو، ۱۳۹۵: ۲۳)

۳.٤ گرایش متن کلامی به تقابل‌گذاری و متن بصری به آشتی ناسازه‌ها

نمونه متنی که در اینجا بررسی شده است (شکل ۳)، یک شعر دیداری با عنوان «غربت» از طاهره صفارزاده است که به اعتقاد ما سطح پایه‌ای دیداری‌شدن یک متن و عبور از وضعیت دوبعدی متن کلامی را نشان می‌دهد.

شعر دیداری گونه‌ای از ادبیات معاصر است که درواقع، شاعر آن با نیم‌نگاهی به هنر گرافیک و با استفاده از «هنجارگریزی نوشتاری» (صفوی، ۱۳۸۰: ٤۰-٤۱) به نگارش نقّاشانه شعر دست می‌زند. شعر دیداری، علی‌رغم سابقه‌ای که طی تاریخ برای شکل‌گیری آن ذکر می‌شود، به آن صورت که در دورهٔ جدید نمود یافته، ذیل جریان پست مدرن و به ویژه در ایران ذیل جریان شعر نو قرار می‌گیرد. گرچه می‌توان شباهت‌هایی بین این‌گونه شعرها با نمونه هایی از صنعت توشیح در آثار پیشینیان پیدا کرد اما شعر دیداری معاصر «اغلب تحت تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم و کشیده‌شدن دامنهٔ کوبیسم به عرصهٔ ادبیات رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت» (رضی:

۲۰۰۹). برخی، آرای ویتگنشتاین(۱۸۸۹-۱۹۵۱) فیلسوف اتریشی را دربارهٔ رابطهٔ زبان و زیباشناسی به ویژه نظریهٔ «بازی‌های زبانی« او را بر شاعران این‌گونه شعرها مؤثر دانسته‌اند. ویتگنشتاین معتقد بود که «ما واژگان را از بازی زبانی متافیزیکی به بازی زبانی زندگی هر روزه انتقال می‌دهیم» (به نقل از احمدی، ۱۳۷٤: ۲۸٤).

با توجّه به آنچه در خصوص رابطهٔ میان این شعرها و کوبیسم، ایماژیسم و اندیشه‌های ویتگنشتاین گفته شد، آشکار است که این شعرها را باید ذیل جریان پست‌مدرنیسم قرار داد که طی آن تولیدکنندهٔ متن، سعی می‌کند با به‌کارگیری شگردهایی ظاهری و گاهی توأمان‌نمودن وجوه بصری و واژگانی، و ترکیب‌بندی خاص آن‌ها، وجه ساختگی‌بودن متن را برای خواننده آشکار نماید و کلیت و وحدت متن را به گونه ای خودآگاهانه نقض کند؛ شاید از این طریق می‌خواهند نوعی فضای پست‌مدرن و عبور از معنی‌گرایی را القا کنند.

شکل ۳. شعر دیداری با عنوان «غربت» از طاهره صفارزاده (صفارزاده، ۳۸)

عناصر موجود در صورت متن: نشانه‌های کلامی: همه، اینجا، می‌پرسندم اهل کجا هستی؟ و فضای خالی میان قطب‌های کلامی.

چنانکه می‌بینیم، سطح پدیداری و قابل مشاهده این شعر کاملاً دو بعدی است و مرکّب از ساحت‌های دو بعدی در قالب بالا/ پایین، و چپ /راست. کرس و لوون با استفاده از الگوی استعاره ای مورد نظر لیکاف و جانسون معتقدند هر گونه چینش بصری عناصر کلامی و بصری در صورت متن دارای معنای خاصی است و از نظام دستوری خاصی تبعیت می‌کند (Kress & Leeuvan, 2006)؛ چنانکه عنصر متنی واقع در بالا، مرکز و یا راست

و پیشانی متن می تواند نشانهٔ اهمیت و حضور برتر آن باشد اما عنصر واقـع در پـس زمینـهٔ غایب می‌تواند نشانهٔ کم‌اهمیتی، دونی و... باشد. بر این اساس، باید در نحوهٔ چینش عناصـر متن، وجود یک زیربنای ایدئولوژیک و نظام تمایز مبتنی بر قدرت را دست‌اندرکار دانسـت که به نحو پیشاگفتمانی نظام بصری متن را تعیین می‌کنـد. امـا سـؤال ایـن اسـت کـه ایـن ایدئولوژی چیست و نشانه‌های دلالت‌کننده بر آن در درون متن کدامند؟

کلمهٔ «اینجا» که قید مکان است، نشان نمی دهد این مکان دقیقاً کجا است و بـر اسـاس عنوان می‌دانیم این مکان یک مکان غریب (برای «مـن» = گفتـه‌پـرداز) اسـت. از آنجـا کـه گفتمان، همواره کامل است و به مثابهٔ یک شعر باید تمام معنای خود را در چارچوب مـتن خود به ما عرضه دارد، متوجّه می‌شویم نقطهٔ استقرار «اینجا» مشخص نیست و ایـن مسـأله مانع از این می‌شود که علّت شکل‌گیری نظام گفتمانی سه‌بعدی مشخّص گردد.

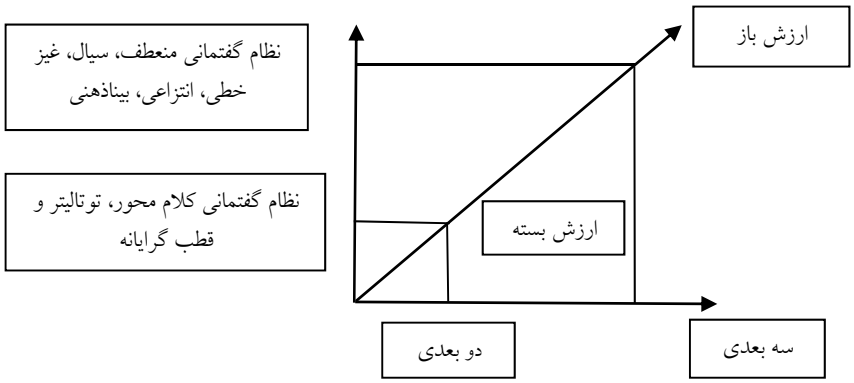
در توجّه به لایهٔ عنوان، کلمهٔ «غربت» به ما نشان می‌دهد در ایـن فضـای مکـانی میـان «همه» و «مـن» یـک رابطـهٔ غربـت و بیگـانگی وجـود دارد و ایـن غربـت و بیگـانگی را می‌توانستیم از فاصله و جدایی انضمامی میان آنها در صورت متن نیز دریابیم و درنهایت بر اساس توجّه به صورت دیداری متن متوجّه می‌شویم در لایهٔ پشت زمینهٔ شـعر و در عمـق کانون آن، می‌توانیم با متّصل‌کردن دو گوشـهٔ افقـی و عمـودی شـعر، یـک «صـلیب» را از پس‌زمینهٔ متن بیرون آوریم (کشف کنیم) که می‌تواند پرتوی بر تمـامی زوایـای مـبهم مـتن باشد: صلیب که نماد «غرب» است، ایـدئولوژی پنهـان در زیربنـای ایـن تعامـل را آشـکار می‌سازد و در فرایند تأویل نشانه‌معناشناختی، لایهٔ معنایی بسیار فراخ‌تر، گسترده‌تر و بالاتری را به ما نشان می‌دهد.

شکل ٤. صلیب به دست آمده از فضای پشت شکل ۳

مقطوع بودن زوایای صلیب و نیز دلالت ضمنی آن بر سرکوب، نشان می‌دهد که گفته‌پرداز درون متن («من») در برابر «همه» خود را رویارو با یک وضعیت ایدئولوژیک دوقطبی می‌بیند که پنهانی و با ایجاد یک سیستم جانشینی، جایگاه و نظام گفتمانی او را به سویهٔ غیاب=مرگ می‌راند.

در اینجا یک پدیدارشناسی و نظام گفتمانی سه‌وجهی دست‌اندرکار است که در آن «همه» و «من» هیچ‌کدام غلبه ندارد بلکه بر اثر دخالت و همجوشی زوایای دید مختلف، «نه‌همه و نه‌من» نیز به مثابهٔ یک زاویهٔ «ممکن» جلوه می‌کند اما از آنجا که مکان و هویّت «من» به پرسش گرفته شده، علی‌رغم ظاهر متکثّر متن، وضعیت «اتیک» و کاملاً «دموکراتیک» – بر اساس اصطلاحات لاندوفسکی(Landowski, 2005: 43)– بر آن حاکم نیست.

این متن در تداوم دو متن ۱ و ۲ به ما نشان می‌دهد فرض مستتر مبنی بر وجود یک نسبت زیرساختی میان تکثر ابعاد و وجوه اخلاقی و اتیک کاملاً بجا بوده است. شکل ۳ نشان می‌دهد اگر در لایهٔ معنایی، همنشینی عناصر تقابلی به صورت کامل رخ می‌داد (همانند اثر مگریت و نیز تصاویر گوشی تلفن، به آشتی مطلق ناسازه‌ها می‌رسید) نظام گفتمانی می‌توانست از یک نظام خطی دو قطبی به یک نظام غیرخطی سه قطبی دگردیسی یابد. شاید بی ارتباط نباشد که گفته‌پرداز نتوانسته است تمام متن را به صورت دیداری ترسیم کند و به ویژه، وجه دیداری متن را به سویه غیاب رانده است. این مسأله، نشان می‌دهد وجه بصری در مقام تعین، نسبت بیشتری با امر اخلاقی و نظام گفتمانی سه‌بعدی دارد. بر این اساس باید گفت هر چه نظام ارتباطی تصویرمحورتر شود غلبهٔ نظام گفتمانی اخلاقی نیز بیشتر خواهد شد. به عبارتی، کماکان، در درون نظام کلامی، سویه‌های برتری‌طلبی گفتمانی و تلاش برای امحای همنشینی ناسازه‌ها وجود دارد. این مسأله نشان می‌دهد ظهور و غلبهٔ متن سه‌بعدی در عصر جدید، تابعی از یک تحوّل گسترده در نظام‌های گفتمانی باید باشد: نظام دوبعدی دارای سویه‌های کلام‌محور، توتالیتر و قطب‌گرایانه است و وجوه خطی، عینی، نامنعطف و... را به نمایش می‌گذارد. این نظام حسی–ادراکی با ایدئولوژی مدرن تطبیق دارد. امّا به هر میزان وجه سه‌بعدی غالب شود، با فضاهای بصری، سیال، غیرخطی، متکثّر، انتزاعی، بیناذهنی و... مواجه می‌شویم که در آن هر نشانه‌ای از ارزشی فی‌نفسه، برابر، ذاتی و عینی برخوردار است و ناسازه‌ها همگی روی محور همنشینی حضور آنی دارند. این نظام گفتمانی از وضعیت ارزشی باز برخوردار است. (شکل ٦)



شکل ٦: نمودار تحوّل نظام های گفتمانی از کلاسیک به پست مدرن

(Landowski, ibid: 43)

٤.٤ کارکرد انتقادی متن پست مدرن

در متن نقاشی زیر (شکل ۵) تصویر یک دوربین مداربسته چنان اکسپرسیونیستی ترسیم شده و با بازی سایه و روشن به زوایای آن عمق داده شده که سوژه تماشاگر را به این توهّم می‌اندازد که در برابر یک دوربین مداربسته قرار گرفته است. به لحاظ پدیدارشناختی، در اینجا به قدری مرز میان واقعیت و توهّم برهم خورده که در عالم واقع مرز میان سوژه و ابژه را نیز بر هم می‌زند، چراکه سوژه، بیننده را از ساحت یک بینندهٔ ساده به یک سوژهٔ مورد هجوم واقع شده تبدیل می‌کند؛ یعنی نقش فاعل و کنشگر را به ابژه (دوربین) و نقش منفعل و کنش‌پذیر را به انسان می‌دهد که ظاهراً باید فاعل شناسا می‌بود. در اینجا نیز همچون اثر مگریت، ابژه، ارزشی عینی و ذاتی و شخصی می‌یابد و می‌تواند جابجاکننده و برهم‌زنندهٔ افق ذهنی سوژهٔ انسانی واقع گردد.

شکل ۵. نقاشی بی نام پیدا شده روی یک مخروبه در بوداپست

(Un known painting on a ruined wall, www.WordPress.com)

عناصر موجود در صورت متن: دیوار، رنگ قرمز، تصویر دوربین با عمق بصری کـه در سوژهٔ انسانی، توهّم واقعی‌بودن ایجاد می‌کند، خطوط سیاه که گویی پایـه‌هـای نگهدارنـده دوربین هستند.

دوربین مدار بسته در فضاهای اجتماعی از دلالت و کارکردی ضمنی برخوردار است که با ارجاعی ضمنی به رمان ۱۹۸٤ جورج اورول، دلالت‌های اجتماعی و سیاسی بسیار قـوی دارد. دوربین به ما هشدار می‌دهد که شما تحت نظر هسـتید و بـه نـوعی مشـابه «علامـت خطر» عمل می‌کند. اگر این دوربین یک دوربین واقعی بود، این هشدار جنبهٔ عینی و واقعی داشت اما از آنجا که بیننده سپس متوجّه می‌شود با توهّم دوربین و با یک تصویر سه‌بعـدی مواجه بوده، همزمان به دلالت واقعی متن نیز پی می‌برد. او یک وجه غیراخلاقی و سلطه‌گر را در واقعیت دوربین کشف می‌کند. تبدیل شدن سوژه تماشـاگر بـه تماشاشـده وارونگـی جایگاه‌های گفتمانی و ناسازه معنایی ایجاد می‌کند. آشکار می‌شود وضعیت اجتماعی مدرن و مسلح به تکنولوژی که مدّعی تکثر معنایی، دموکراسی و پیشرفت تمدّنی است، ابزارهای تمدّن را در خدمت سرکوب و توتالیتاریسم قرار می‌دهد. در اینجا هنر پست مدرن کـارکرد انتقادی خود را نسبت به ساحت واقعی اجتماع و سیاست به نمایش می‌گـذارد. ایـن هنـر، توهم‌نمایی در صورت متن را به نشانه‌ای تبدیل می‌کند تا در ساحت معنا، واقعیت در حال رخداد در جامعه را واسازی و آشکار سازد. اینگونه، هنر پست مـدرن سـویه‌هـای نـامرئی واقعیت مرئی را به نمایش می‌گذارد و بـه سـخره مـی‌گیـرد. لـو دادن و تمسـخر واقعیـت مرئی‌نما امّا بسیار توتالیتر و پنهان‌کار، به هنر پست مدرن وجهی اخلاقی و انسانی می‌دهـد.

این هنر، با آشنایی‌زدایی از نگاه خواننده و تماشاگر، او را نیز به کنش انتقادی علیه برخی کاربردهای تکنولوژی فرامی‌خواند.

در شکل ۲ با کارکرد اخلاقی دوربین مواجه بودیم اما در اینجا می‌بینیم هنر پست مدرن و سه‌بعدی یکی دیگر از کارکردهای دوربین را به نقد می‌کشد زیرا می‌تواند در خدمت نوعی از سلطه قرار گیرد. این مسأله نشان می‌دهد تکنولوژی در ساحت کاربردی و اجتماعی‌اش، بسته به زاویه دید، می‌تواند اخلاقی یا ضد اخلاقی باشد. و این دقیقاً مؤید این است که تکنولوژی در ذات خود، متکثّر است و خود، آمیزه‌ای از آشتی اضداد است.

۵. نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر نشان می‌دهد متون پست مدرن، فارغ از این که نقاشی باشد یا شعر دیداری یا عکس و...، از طریق ایجاد ناسازوارگی در صورت متن (در قالب همنشینی اضداد)، ناسازوارگی‌های محتوایی را آشکار و ترسیم می‌کنند. این ناسازواره‌ها ماحصل آمیزش اضدادی هستند که مدرنیته سعی می‌کرد آشتی ناپذیری آنها را به مثابه یک واقعیت آشکار و حتمی و مرئی به ما بقبولاند. در گفتمان مدرن، این امور متضاد نسبت به یکدیگر رویکرد انکار و طرد دارند و بیشتر در قالب تقابل‌های کلامی، خود را متجلّی می‌سازند اما متن پست مدرن با آشتی‌دادن آنها در صورت متن، سعی می‌کند در گام نخست افق ذهن ما را به لحاظ حسی و عینی تغییر دهد تا سپس با تغییر در نظام ادراکی، در فاز نهایی، کنش متناسب را جایگزین سازد. این وارونه‌سازی نظام حسی، ادراکی و کنشی، نظام عادت‌واره‌های مدرن را به طور کامل واسازی و دگرگون می‌کند. اینچنین، علّت ناسازوارگی صورت متن پست مدرن با گشوده‌شدن لایهٔ بالاتری از معنا در فرایند تحلیل، تبیین می‌گردد. این لایهٔ بالاتر معنا که نقش زیرساخت را ایفا می‌کند، یک گفتمان فراگیر عصری است که واسطی به نام تکنولوژی دارد و ماحصل تقابلی میان امر کلاسیک و امر مدرن، امر مدرن و امر پست مدرن، امر کلامی و امر بصری، امر دو بعدی و امر سه بعدی، نظام سلطه و نظام دموکراتیک، نظام کلامی و نظام بصری و... است. در این راستا، متون پست مدرن سه کارکرد اصلی را نمایش می‌دهند: آشتی اضداد، وجه انتقادی، و وجه اخلاقی/ اتیک.

کتاب‌نامه

انوشه، حسن (۱۳۷٦). فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی ج ۲)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باختین، میخاییل و دیگران (۱۳۷۳). سودای مکالمه، خنده، آزادی. ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آراست.

چامسکی، نوآم (۱۳۸٤). زبان و ذهن. ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس، چ ۳.

حسینی، صالح (۱۳۷۱). نیلوفر خاموش، تهران: نیلوفر.

دلوز، ژیل، (۱۳۹۰). میانجی ها. ترجمه پویا رفویی، تهران: رشد آموزش.

دلوز ، ژیل (۱۳۹۵). فرانسیس بیکن (منطق احساس). ترجمه بابک سلیمی زاده، تهران: نشر روزبهان، چ ۳

رضوی فر، املی (نوو-اگلیز) و غفاری، حسین (۱۳۹۰). «نشانه شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت شناسی و نگرش وی به پراگماتیم». نشریه فلسفه. سال ۳۹، شماره ۲، پاییز و زمستان، ص ۵-۳٦.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: قصه.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸٦). «رابطه نشانه شناسی با پدیدارشناسی؛ با نمونه‌ای تحلیل از گفتمان ادبی-هنری». ادب پژوهی. شماره سوم، پاییز، ٦۱-۸۱

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

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). مبانی معناشناسی نوین، تهران: سمت.

صفارزاده، طاهره (۱۳۸٦). طنین در دلتا، تهران هنر بیداری.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱، تهران: سوره مهر.

صفوی، کورش (۱۳۸۳). درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران سوره مهر.

فوکو، میشل (۱۳۹۳). نظم اشیاء: دیرینه شناسی علوم انسانی، مترجم: یحیی امامی. تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، چ ۸

گرینبرگ، ماروین جی (۱۳٦۳). هندسه‌های اقلیدسی و نااقلیدسی، ترجمه م. ه. شفیعیها. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰). وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش. ترجمه حسنعلی نوذری، تهران: گام نو.

میرصادقی، میمنت(۱۳۷۳). واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: مهناز.

اورول، جورج (۱۳۸۸). ۱۹۸٤. ترجمه حمید رضا بلوچ، تهران: انتشارات گهبد چ ۵

Bourdieu, P (1988). Towards a Theory of Practice. Cambridge. Cambridge Universi

Goldmann, L. (1976). Cultural Creation in Modern Society. St. Louis, MO: Telos

Kress, G. & Leeuven, T. V., Readind Images (2006). The Grammer of Visual Design. London and New York: Rotledge Taylor & Francis Group, 2004.

Landowski, E. (2005). "Les interactions risquées", Nouveaux Acts Semmiotiques, 101, 102, 103, Limoges, Pulim.

سند اینترنتی

Magritte, R. Personal Values, http://www.la-stuckism.com/blog/2006/12/magritte-treachery-of-postmodernism.html), Last seen at 2018/12/3

Samsung Corporation, Samsung Pocket Galaxy,

http://www.techsmart.co.za/mobiles/smartphones/Samsung_Galaxy_Pocket, Last seen at 2018/12/3

Un known painting on a ruined wall, WordPress.com, Last seen at 2018/12/3.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی