

نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر



دکتر حمیدرضا شعیری
عضو هیئت علمی
دانشگاه تربیت مدرس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشانه، آن‌گونه که امروز مطرح است، به عنوان عنصری فعال، پویا و زاینده عمل می‌کند. این امر عبور از یک نشانه به نشانه‌ای جدید و متفاوت را ممکن می‌سازد. همین نکته است که ما را با دو گونه نشانه - معنایی فشاره و گستره^۱

مواجه می‌سازد. از یک سو نشانه متمرکز یا منقبض قابلیت گشایش درهای خود به روی نشانه دیگر را دارد و از سوی دیگر می‌تواند با بسته ماندن به روی نشانه‌های دیگر، سبب ایجاد جریانی رقابتی شود. در صورتی که نشانه راه را به سوی ایجاد نشانه‌ای دیگر باز بگذارد، ما با آنچه می‌توان آن را دوگانگی یا تکثیر زبانی نامید، مواجه می‌شویم. در هر حال، باز بودن یک نشانه بر روی نشانه‌های دیگر (چه این نشانه‌ها در چالش و چه در تبانی با نشانه مادر باشند) نشان‌دهنده این امر مهم است که هر نشانه توانایی تولید و پذیرش بی‌نهایت نشانه مهمان را دارد. به همین دلیل است که از فشاره (قبض) تا گستره (بسط)، از کمینه تا بیشینه^۲، از سکون تا حرکت، از حضور تا غیاب، از معمولی تا عالی، از عادی تا غیر منتظره، از پوسته تا عمق، از انزوا تا جسارت.... نشانه تصویری در نوسان است. در واقع، هدف از ارائه این مقاله مقایسه سه نمایه ثابت، در حال تثبیت و موقت، جهت نشان دادن این موضوع است که چگونه نوسانات نشانه‌ای در تصویر بروز می‌نمایند و به چه ترتیب، همین نوسانات نشانه‌ای اسباب ناپایداری نشانه‌های تصویری را فراهم می‌آورند و در نهایت همین ناپایداری به محلی برای تکثیر گونه‌های نشانه‌ای یا اسطوره‌پروری و اسطوره‌گریزی تبدیل می‌شود.

کلیدواژه

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

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

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

تصویر مورد نظر گونه‌ای است
ویژگی‌های نظام متشکل از سه نمایه:

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

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

1. intensité et extensité
2. du minimal au maximal



تصویر
پوستری
تلفیق
و
تلفیق

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

3. trans-sémiotique

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

گونه تقابلی را به وجود می‌آورد که عبارت‌اند از: نزدیک/ دور، برجسته/کمرنگ، مرکز/حاشیه، بزرگ/کوچک، بارز/پنهان. همه این تقابل‌ها نشان می‌دهند تا چه اندازه می‌توان برای حضور، میزان و حجم تعریف کرد. هرمان پارت⁴ نشانه معناشناس فرانسوی (Parret, 2001, p. 23) نیز بر این نکته تأکید دارد که «حضور چرانی است که آبشخور اصلی آن را درجه و کیفیت» تشکیل می‌دهد. درواقع، حضور پر، قاطع، برجسته و اغراق‌آمیز نمایه خلایق سبب می‌شود تا این نمایه از نظر کیفی در اوج قرار گیرد و حتی سبب خیرگی بیننده شود.

با کمی دقت، می‌توان دریافت که تصویر مورد مطالعه بر دو اصل مهم استوار است: یکی اصل همسانی، هم‌ترازی و تشابه که بین نمایه مادر و نمایه تقلیدی برقرار است و دیگری اصل دگرسانی و گزینشی که بین دو نمایه اول و نمایه بازنمودی برقرار می‌باشد. اصل همسانی نمایه‌ها به گونه‌ای شکل گرفته که همجواری آن‌ها را نیز شامل شده است. درحالی‌که گذر از دو نمایه مبتنی بر تشابه به نمایه گزینشی اصل همجواری را برهم ریخته و سبب وسعت دایره حضور نشانه‌ای می‌گردد تا جایی که ما را از قبض به بسط نشانه‌ای هدایت نموده و اصل جهان‌شمولی را جایگزین اصل همجواری می‌سازد.

این جهان‌شمولی به دلیل تلاقی دو بعد طبیعت و فرهنگ یا تمدن (ابزار صوتی) صورت می‌پذیرد. علاوه بر این، شکل کروی هندوانه و پوسته دالی آن، یادآور کره زمین یا نقشه جغرافیایی آن است.

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

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

4. H. Parret

برای نمایه‌ها در نظر می‌گیریم به‌هیچ عنوان به معنای نفی جریان فعال تغییر و تحول نمایه‌ها نیست؛ زیرا همان‌گونه که «ژاک فونتتی» معتقد است، کارکرد نمادین گونه‌های حسی - ادراکی در تغییر و تبدیل از سطحی به سطح دیگر تحقق می‌یابد. «این تغییر به معنای تولید بعدی کاملاً نو و متفاوت که نوعی استقلال و هویت است بروز می‌یابد» (Fontanille, 1999, p. 21). ژاک فونتتی⁵ این تغییر هویت را همان «انفصال گفتمانی»⁶ می‌خواند. این انفصال همان چیزی است که درهای گفتمانی را به روی تخیل یا عناصر بیرونی می‌گشاید و راه را برای نوعی رهایی گفتمانی از خود باز می‌کند. همین فعالیت رهاساز «انفصال یا برش گفتمانی» (Shairi, 2001, p. 57) است که سبب عبور از گونه‌نمایه‌ای در حال تثبیت یا تکراری «به گونه» جدیدی که فراتر از تکرار می‌رود و گونه‌خلاق یا بازنمودی است را ایجاد می‌کند.

آنچه ما آن را تبانی نشانه‌ای می‌نامیم، همین تلاش و عملیاتی است که در نتیجه آن، همه گونه‌های حسی - ادراکی می‌توانند در کنار یکدیگر و در راستای هدفمندی معنایی که می‌توان آن را تحت عنوان توانش و کنش⁷ ارتباطی تعبیر نمود، بروز نمایند. پس نمایه‌ها به گونه‌ای چیده شده‌اند که می‌توان از توالی حسی - ادراکی آن‌ها که

در حین عبور از حاشیه به متن تکمیل می‌گردد، سخن گفت. اما نکته بسیار مهمی که در این توالی اتفاق می‌افتد، ویژگی حسی -

ادراکی دوگانه‌ای است که در نمایه خلاق وجود دارد و باید از آن سخن گفت. همان‌طور که می‌دانیم، هرگونه حسی - ادراکی دارای یک منبع تولید می‌باشد و بی‌شک هدفی را نشانه می‌رود. به دیگر سخن، در فعالیت حسی - ادراکی هر یک از حواس یک مبدأ وجود دارد که همان سرچشمه یا منبع تولید است و یک مقصد که همان سیبل⁸ مورد هدف یک گونه‌نمایه حسی است. در نمایه حسی - ادراکی خلاق، ما هم مبدأ را داریم که گوشه‌ی تولیدکننده صداست و هم مقصد یا سیبل را که هندوانه یعنی دریافت‌کننده صداست. این تجمع مبدأ و مقصد در یک گونه‌نمایه‌ای، خود ما را با نوعی تراکم، فشردگی یا قبض حسی - ادراکی مواجه می‌سازد؛ یعنی، همین نمایه خلاق که ما آن را نوعی بسط یا گستره‌نمایه‌ای در رابطه با دو نمایه دیگر خواندیم، از نظر حسی - ادراکی خود نوعی فشاره یا قبض⁹ به‌شمار می‌رود. نکته جالب دیگری که در همین فعالیت حسی - ادراکی پدیدار می‌گردد، این است که مقصد یا سیبل دریافت صدا خود می‌تواند منبع یا مبدأ تولید صدا نیز باشد. پس، هندوانه در اینجا از نظر فعالیت حسی - ادراکی نقشی دوگانه را ایفا می‌کند. هم مبدأ است و هم مقصد. در نتیجه، هندوانه عاملی است حسی - ادراکی با دو نقش فاعلی و مفعولی. شاید به دلیل همین مجموع نقش‌ها است

که نمایه خلاق به صورت نمایه‌ای هم‌زیست، تعاملی، منسجم، برگشت‌پذیر و بالاخره با توان انعکاسی

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

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

در هر حال، فرایند حسی - ادراکی که در این تصویر به بررسی آن پرداختیم، فرایندی است که خلأ تولید و دریافت را پرمی‌کند و زنجیره‌ای کامل از فعالیت حسی - ادراکی را ارائه می‌دهد. به عنوان مثال، اگر دقت کنیم درمی‌یابیم که نمایه تقلیدی دارای یک چشم در سمت چپ و فاقد چشم در سمت راست می‌باشد. آیا باید در اینجا از نوعی تک‌نگاهی یا نگاه ناقص سخن گفت؟ آیا گونه حسی - ادراکی دیداری گونه‌ای تکامل نیافته است؟ به هر شکل، به نظر می‌رسد که جهت برقراری توازن راهی جز عاریت بخشیدن یک چشم و یک نگاه بدین گونه نمایه‌ای تقلیدی باقی نمی‌ماند و چه کسی شایسته‌تر از بیننده یا گفته‌یاب برای شرکت در این تعامل؟ بدین ترتیب، LG به خودی‌خود دعوتی برای مشارکت است. حتی گاهی برای پیدا کردن تعادل و توازن، بیننده راهی جز قرار گرفتن در سطح گفته و تبدیل به عضوی از پیکره LG شدن ندارد. با توجه به این استدلال، بیننده گونه نمایه‌ای تقلیدی LG، هم مقصد نگاه است و هم منبع نگاه؛ هم دریافت‌کننده است و هم فرستنده؛ هم تأثیرگذار است و هم تأثیرپذیر؛ و در یک کلمه، مخاطب این‌گونه نمایه‌ای بودن یعنی شریک گفتمانی

LG بودن. به همین دلیل است که در هر دو گونه نمایه‌ای تقلیدی و خلاق نوعی پویایی و دینامیزم حاکم است که تضمین‌کننده حیات پرنشاط آن می‌باشد.

با توجه به این نکته که گونه نمایه‌ای تقلیدی راهی است به سوی «دیگری» و شرکت‌دادن او در گفتمان به عنوان عضوی دیداری، باید به جنبه تقلیدی آن تا حدی تردید نمود. البته، تقلید هیچ‌گاه نمونه‌ای از اصل نیست. با توجه به همین خلأ نگاه و در نظر گرفتن جایگاهی دیداری برای بیننده است که گفتمان LG استعمال زبانی رایج و بسیار شناخته شده G و L را بر هم می‌ریزد و به قول ژان ماری فلوش^{۱۰} رقم‌زننده «فرایندی شناخته شده، اما بسیار هدفمند است که به عناصر استعمالی زبان معنا و پویایی می‌بخشد» (Floch, 1995, p. 171). چنین فرایندی گفتمانه^{۱۱} خوانده می‌شود.

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

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

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

10. Floch
11. praxis énonciative

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

۲. و بالاخره از نظر نشانه - معناشناختی، بیننده با قراردادن نگاه خود در جایگاه خالی از نگاه در فرایند شکل‌گیری گفتمان مشارکت می‌نماید و به عنصری از گفتمان تبدیل می‌شود. این مشارکت، ضمن تکمیل نمودن روند شکل‌گیری نشانه شرایط خودی شدن بیننده را در حوزه ارتباطی LG فراهم می‌سازد.

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

مطالعه فرایند بیرون می‌گردد».

جسمانه‌ای و جابه‌جایی نگاه در نمایه تصویری، تحرك نمایه امکان پرنمودن خلأ دیداری توسط هر نوع بیننده تصویری، شرکت در گفتمان از طریق انفصال گفتمانی و عاریت نگاه، مجموعه عناصری هستند که امکان حضور جسمانه‌ای و تحرك جسمی را در این رابطه فراهم می‌سازند. در واقع،

عناصر و عواملی در مجموعه این سه نمایه معرفی شده وجود دارند که نه تنها با یکدیگر در تعامل می‌باشند، بلکه امکان تعامل با دیگری و به‌ویژه با گفته‌یاب یا بیننده را فراهم می‌سازند. این همان چیزی است که قبلاً آن را تعامل نامیدیم. چنین تعاملی مدیون نوعی فعالیت حسّی چند گونه نیز می‌باشد.

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

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

دارد. در حقیقت، هر بیننده‌ای از این پتانسیل برخوردار است؛ چراکه نگاه خالی را می‌توان فراخوان یا دعوتی برای حضور در آن جایگاه تعبیر نمود. به همین دلیل است که نگاه طراحی شده در LG نگاهی کاملاً اجتماعی است و تعامل مورد نظر تعاملی جمعی است. LG محل مبادله و مشارکت همه افراد يك جامعه است.

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

دنیای خود) می‌شود؛ یعنی اینکه ما از گونه گفتمانی انفعالی به سوی گونه گفتمانی اتصالی سوق می‌یابیم. در رابطه با همین تعامل ارتباطی در تصویر، بارت (Barthes, 1980, pp. 48-49) ما را با دو ریتم متفاوت گفتمانی آشنا می‌سازد: این دو ریتم که تحت عنوان «آرام و تند» معرفی شده‌اند دو شیوه راهبردی ارتباط دیداری در یک تصویر می‌باشند. ریتم آرام مانند فرایندی جاافتاده، به شیوه‌ای کاملاً مطمئن، بدون هیچ شتابی ما را وارد دنیای تصویر می‌سازد. گویا جسم ما فرصت می‌یابد تا آن‌گونه که می‌خواهد خود را در دنیای تصویر جای دهد و خود را از بار معنایی لازم اغنا سازد. این حالت را می‌توان تحت عنوان رابطه‌ای کاملاً شناختی که منجر به دریافت اطلاعات و هضم به موقع آن می‌شود معنا کرد. چنین ریتمی را می‌توان در نمایه تقلیدی LG که به دنبال جایگزین ساختن چشم بیننده به جای چشم غایب است، یافت.

اما ریتم تند برخلاف ریتم آرام تصویری، ریتمی است کوبنده که در آن عناصر تصویری به جای فراخواندن ما به سوی خود، با شتاب فراوان به سوی ما می‌آیند. این گونه ریتمی همان چیزی است که می‌توان آن را گونه رخدادی نامید. همه چیز به صورت فلشی عمل می‌کند که با شتاب به سوی بیننده حرکت نموده و در او نفوذ می‌نماید. در این حالت، گونه شناختی جای خود را به گونه عاطفی و هیجانی می‌دهد و تصویر کارکردی کاملاً تنشی می‌یابد. گویا که در این تصویر تبلیغاتی نمایه خلاق با کارکرد ریتمی تند و شتاب‌زده در پی

مواجه ساختن ما با واقعه یا رخدادی است که با همه حجم حضور خود بر ما تجلی می‌کند و فرصت هر گونه اندیشه، شناخت، تحلیل و انتخاب را از ما می‌گیرد. در چنین رابطه‌ای تصویر به شکلی حقه‌به‌جانب خود را بر ما تحمیل می‌کند، به گونه‌ای که فرصت هر نوع گریز را از ما می‌گیرد. شاید به همین دلیل است که نمایه خلاق در برابر نمایه تقلیدی چند برابر حجیم‌تر، بزرگ‌تر و در مرکز قرار گرفته است. کروی بودن آن نیز حکایت تویی را دارد که با حرکت رو به جلو به سمت ما می‌آید و ما را در هاله خود قرار می‌دهد. پس، LG نه تنها تکثیر شده است، بلکه در گذر از گونه تقلیدی به گونه خلاق چند برابر بزرگ‌تر و توان‌تر نیز شده است. با توجه به این رابطه می‌توان نتیجه گرفت، همان‌گونه که فونتنی و زیلبربرگ (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 118) در کتاب *تنش و معنا* مشخص می‌کنند، ما در این تصویر با دو نوع جریان نشانه - معنایی تنشی مواجه هستیم: یکی همان چیزی که می‌توان آن را حضور نشانه - معناشناختی شتاب‌زده یا ناگهانی نامید و دیگری آنچه حضور نشانه - معناشناختی آرام، تحکم‌یافته یا جاافتاده را به خود می‌گیرد.

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

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

شرایطی است که می‌توان آن را تحت عنوان برداشت از ذخیره نشانه‌ای یا از آرشیو نشانه‌ها تعبیر نمود. به همین دلیل است که نمایی تقلیدی به دنبال بسط، توسعه، تجدید و تکامل نشانه نمی‌باشد، بلکه می‌کوشد تا ساختاری نظام‌مند از نشانه‌های جمع‌آوری شده ارائه کند.

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

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

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

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

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

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

Barthes, R., "*La chambre claire*", Paris, Seuil, 1980.

Floch, J.M., "*Identité visuelle*", Paris, PUF, 1995.

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

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

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

Fontanille, J., "*Sémiotique et littérature*", Paris, PUF, 1999.

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

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

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

معارف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی