

## بررسی نشانه- معناساختی رابطه عنوان و نقاشی:

مطالعه موردی «تداوم خاطره» اثر سالوادور دالی و «جیغ» اثر ادوارد مونش

شبنم السادات رادمنش\*

کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی

حمیدرضا شعیری

دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس

### چکیده

نقاشی نام‌گذاری شده در گذر از تصویر به «نام» آن نظام گفتمانی جدیدی تولید می‌کند که بررسی آن وضعیت دریافت معنایی بیناگفتمانی را ایجاد می‌کند؛ بنابراین عنوان در فهم مخاطبان و رمزگشایی گفتمان دیداری نقش مهمی دارد. نقاشی‌های نام‌گذاری شده نظام گفتمانی چندرسانه‌ای هستند که از دو نظام نشانه‌ای تصویری و کلامی تشکیل شده‌اند. در این نقاشی‌ها دو لایه تصویر و کلام در تعاملی ترکیبی و بیناگفتمانی با یکدیگر قرار می‌گیرند و در این تعامل معناسازی می‌کنند. مسئله تحقیق این است که چگونه عنوان و تصویر در تعامل با یکدیگر و به شکل بیناگفتمانی معنادار می‌شوند. تعامل بین تصویر و عنوان سبب شکل‌گیری کارکردهای متفاوتی می‌شود که با بررسی آن‌ها می‌توان فرایند تولید معنا و چگونگی تحقق آن را تحلیل کرد. در پی بررسی این فرایند، پرسشی درخور تأمل به این شرح مطرح می‌شود که آیا این معناداری تابعی از مؤلفه‌های پدیداری و حسی- ادراکی است؛ به عبارت دیگر، چگونه عنوان و تصویر در تعامل با یکدیگر، سبب بروز ویژگی‌های پدیدارشناختی و حسی- ادراکی می‌شوند. فرض ما این است که معناداری رابطه عنوان- تصویر در دو تابلوی مورد مطالعه

\* نویسنده مسئول: Shabnam\_radmanesh@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۴/۲۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۹/۲۶

تابعی از مؤلفه‌های پدیداری و حسی- ادراکی است. به منظور اثبات این فرضیه برآنیم تا از گذر تحلیل گفتمانی دو نقاشی «تداوم خاطر» و «جیغ»، این دو کارکرد رابطه عنوان- تصویر در تولید نظام‌های گفتمانی را بررسی کنیم. در این پژوهش از رویکرد نشانه- معناشناختی و روش

توصیفی- تحلیلی برای پاسخ به سؤال‌ها و حل مسئله پژوهش استفاده کرده‌ایم. هدف این تحقیق بررسی رابطه نقاشی‌ها و عناوینشان از دیدگاه نشانه- معناشناختی با توجه به کارکردهای پدیداری و حسی- ادراکی رابطه بین عنوان و تصویر است.

**واژه‌های کلیدی:** نشانه- معناشناسی دیداری، عنوان نقاشی، کارکرد پدیداری، کارکرد حسی- ادراکی، نظام گفتمانی و بیناگفتمانی.

#### ۱. مقدمه

نقاشی (گفتمان دیداری) و نام اثر (گفتمان کلامی) در تعامل با یکدیگر نظامی بیناگفتمانی می‌سازند. نقاشی از جنبه‌های متعدد، از جمله امکانات صوری و شرایط ساختاری بیان با گفتمان کلامی متفاوت است؛ اما هم‌آمیختگی کلام و تصویر سبب می‌شود نظام دیداری در رسانه دیگری استمرار پیدا کند یا در قالب دیگری وحدانیت موضوعی بیابد. عناوین نقاشی‌ها در بسیاری از موارد موجب انسجام اثر می‌شود و آن را در قالب سازمانی همگن تعریف می‌کند. این سازمان‌دهی که عنوان پدید می‌آورد، موجب استحکام روابط ساختاری می‌شود. در چنین گفتمانی، میان گفتمان کلامی و تصویری رابطه‌ای برقرار می‌شود که آن را رابطه عنوان- تصویر می‌خوانیم. از طریق این رابطه بیناگفتمانی<sup>۱</sup>، نام اثر می‌تواند سبب استعلا<sup>۲</sup>، اغنا یا حتی تعالی نشانه تصویری شود. براساس چنین رابطه‌ای، در بسیاری از موارد کشف انواع رموز موجود در تصویر وابسته به عنوان (یا برعکس) است. «به اعتقاد دریدا و با تکیه بر نظریات والتر بنیامین، نام همواره رابطه محکمی بین چیز (شیء) و زبان برقرار می‌کند.» (نجومیان، ۱۳۸۷: ۱۶). این رابطه بیناگفتمانی را از جنبه‌های گوناگون می‌توان بررسی کرد. در این جستار، در پی آنیم تا این رابطه را از نظر کارکردهایش در تولید نظام گفتمانی بررسی کنیم.

پیش از هر چیز، پاسخ دادن به این پرسش ضروری است که در دو پیکره مطالعاتی «تداوم خاطره»<sup>۳</sup> اثر سالوادور دالی<sup>۴</sup> و «جیغ»<sup>۵</sup> اثر ادوارد مونش<sup>۶</sup> بین عنوان و تصویر چه رابطه‌ای هست. فرضیه تحقیق این است که در تصاویر مورد مطالعه سه نوع رابطه بین عنوان و تصویر وجود دارد: عنوان و تصویر یکدیگر را کامل می‌کنند، عنوان استمرار تصویر است یا برعکس و تصویر استعاره‌ای از عنوان است یا برعکس. بنابراین، مسئله پژوهش یافتن معیارها و کارکردهایی است که این روابط برپایه آن‌ها شکل می‌گیرند و معنادار می‌شوند. بر این اساس، پرسش‌های اصلی تحقیق این است که عناصر کلامی (عنوان) و تصویری (نقاشی) چگونه در تعامل با یکدیگر معنادار می‌شوند و چگونه این تعامل سبب بروز ویژگی‌های پدیدارشناختی و حسی- ادراکی می‌شود؛ آیا این تعامل‌ها می‌توانند درباره چگونگی کارکرد نظام‌های گفتمانی اطلاعاتی در اختیار ما قرار دهند؛ به دیگر سخن، کدام نظام‌های گفتمانی در نتیجه چنین رابطه‌ای پدید می‌آیند. فرض ما این است که کارکردهای پدیداری و حسی- ادراکی رابطه عنوان- تصویر از کارکردهای گوناگون این تعامل است؛ به همین دلیل، نخست دو حوزه نام‌برده را به اختصار مطالعه می‌کنیم تا بتوانیم در بخش‌های بعدی، پیکره تحقیق، یعنی «تداوم خاطره» و «جیغ» را در قالب کارکردهای ذکر شده بررسی کنیم.

رویکرد نشانه- معناساختی که در این پژوهش به کار گرفته شده، از نوع نشانه- معناسازی پدیدارشناختی است که در چارچوب تحلیل گفتمان دیداری استفاده می‌شود.

## ۲. پیشینه پژوهشی رابطه متن نوشتاری و تصویر

با توجه به موضوع این پژوهش که چگونگی دلالت و معناسازی یک اثر هنری (نقاشی) به مثابه یک متن در ارتباط با گفتمانی دیگر (عنوانش) است، در این بخش پژوهش‌های انجام‌شده با رویکرد مطالعاتی رابطه متن- تصویر را بررسی می‌کنیم. پژوهشگران بسیاری در زمینه رابطه متن- تصویر مطالعه کرده‌اند. رولان بارت<sup>۷</sup> از پیش‌گامان نظریه‌پردازی در این حوزه است. رویکرد کلاسیک نشانه‌شناختی به پیوند متن و تصویر به رویکرد بارت (1977) بازمی‌گردد. او بین دو نوع رابطه متن- تصویر

با عناوین «شرح»<sup>۸</sup> و «بسط»<sup>۹</sup> تمایز قائل است. همچنین، او با طرح دو رابطه بنیادین «لنگر»<sup>۱۰</sup> و «تکیه‌گاه»<sup>۱۱</sup> میان متن و تصویر، دسته‌بندی دیگری از این رابطه به دست می‌دهد.

در تحقیق حاضر برآنیم تا در جهت تکمیل نظریه بارت به این موضوع بپردازیم که چگونه عنوان و تصویر در قالب تعامل دو نظام کلامی و دیداری سبب بروز فرایندی نشانه-معنایی می‌شوند. آنچه در این پژوهش به نظریه بارت و طبقه‌بندی او می‌افزاییم، بررسی رابطه متن-تصویر در چارچوب روابط گفتمانی است. به دیگر سخن، عنوان و تصویر ممکن است به لایه‌هایی تودرتو از یکدیگر تبدیل شوند که همین تودرتویی فرایندی را شکل می‌دهد که به عبور از وضعیت نشانه‌ای به وضعیت گفتمانی می‌انجامد. در وضعیت نشانه‌ای، عناوین دال‌هایی هستند که مدلول آن‌ها درون تصویر شکل می‌گیرد؛ همان‌طور که تصویر می‌تواند دالی باشد که عنوان به مدلول آن تبدیل شود. اما در وضعیت گفتمانی، از دال و مدلول و چگونگی بروز آن‌ها گذر می‌کنیم و آنچه در این وضعیت اهمیت دارد، از یکسو کارکردهای معنایی‌ای است که این دو در تعامل با یکدیگر تولید می‌کنند و از سوی دیگر نظام‌های گفتمانی‌ای است که این کارکردها را در خود جای می‌دهند.

پس از بارت، دومین شخصیت پرنفوذ در حوزه نشانه‌شناسی تصویری، امبرتو اکو<sup>۱۲</sup> است. او در کتاب خود با عنوان *یک نظریه نشانه‌شناسی*<sup>۱۳</sup> (۱۹۷۹) نظریه‌اش را درباره نشانه‌های تصویری تبیین کرده است. اکو برای طبقه‌بندی تصویر به چهار معیار مهم: بازساخت، آشکارسازی، پاسخ/عکس‌العمل و ابداع قائل است. گانتر کرس<sup>۱۴</sup> و تئو ون لیوون<sup>۱۵</sup> در *خوانش تصاویر*<sup>۱۶</sup> (۲۰۰۴) با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی و تحت تأثیر نظریات مایکل هلیدی<sup>۱۷</sup>، به تحلیل متون چندشیوه<sup>۱۸</sup> و معرفی یک دستور برای متون بصری و رابطه نوشتار و تصویر پرداخته‌اند. ژان ماری فلوش<sup>۱۹</sup> (۱۹۹۵)، یوآن گودمن<sup>۲۰</sup> (۱۹۹۰)، آگوستو<sup>۲۱</sup> (۱۹۹۹)، شوارز<sup>۲۲</sup> (۱۹۸۲) و ریکی فرانکو (۲۰۰۱) نیز در این حوزه صاحب‌نظر بوده و طبقه‌بندی‌های مدونی از رابطه متن-تصویر به دست داده‌اند.

امیرعلی نجومیان (۱۳۸۷) در مقاله «نشانه‌شناسی پساساختگرا: روش‌شناسی و اسازی متن هنری» در بررسی روشی برای اسازی و خوانش و اساز متن به تحلیل نقاشی «این یک پیپ نیست»<sup>۲۳</sup> (یا «این یک چپق نیست») اثر رنه مگریت<sup>۲۴</sup>، نقاش سوررئالیست بلژیکی، پرداخته است. حمیدرضا شعیری (۱۳۹۲) در کتاب *نشانه - معناشناسی دیداری* شگردها و فرایند تولید و دریافت معنا در گفتمان‌های دیداری را براساس روابط بین سطوح نشانه‌ای، صورت بیان و صورت محتوا، راهبردهای گفتمانی، و برهم‌کنشی گفته‌پرداز و گفته‌یاب بررسی و تحلیل کرده است. محمد هاتفی (۱۳۸۸) در رساله دکتری‌اش با عنوان *بررسی نشانه - معناشناختی رابطه متن نوشتاری و تصویر در متون ادبی* به بررسی موردی شعر دیداری، کتاب مصور و خط - نقاشی از نظر رابطه متن و تصویر پرداخته است. او در این رساله بر چگونگی معنادار شدن متن‌های ادبی - هنری سه‌گانه نام‌برده تمرکز کرده که در آن‌ها از عناصر نوشتاری و تصویری، هم‌زمان برای تولید متن استفاده شده است.

از بررسی پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه و نتایج آن‌ها به‌دست می‌آید که آرای تمام نظریه‌پردازان این حوزه در اینکه متن و نشانه‌های نوشتاری در تعامل با نشانه‌های تصویری رابطه‌ای معنادار تشکیل می‌دهند، مشترک است. چگونگی دلالت و معناسازی این رابطه بسیار اهمیت دارد و چنان‌که اشاره شد، نظریه‌ها و طرح‌واره‌های گوناگونی درباره تشریح چگونگی معناداری این رابطه ارائه شده است. در این مقاله، با توجه به دو بعد حسی - ادراکی و پدیدارشناختی گفتمان، معناداری این رابطه را واکاوی می‌کنیم.

### ۳. بعد پدیدارشناختی گفتمان

از دیدگاه فردینان دو سوسور،<sup>۲۵</sup> نشانه‌های زبانی نشانه‌هایی ازپیش موجودند و براساس تمایز و بدون دخالت سوژه معنادار می‌شوند؛ به همین دلیل، سوسور به جایگاه سوژه<sup>۲۶</sup> در تولید نشانه کمتر توجه کرده است. همچنین، دال و مدلول سوسوری به یکدیگر وابسته هستند و هیچ استقلالی برای آن‌ها در نظر گرفته نشده؛ پس می‌توان گفت نشانه سوسوری بیشتر نشانه‌ای مکانیکی است که به صورت منفرد لحاظ شده؛ درحالی که

براساس رویکرد گفتمانی، نشانه جز در بستر گفتمانی، نقش دلالی ایفا نمی‌کند. به‌باور بنونیست<sup>۲۷</sup>، نشانه را باید حتماً در بستر گفتمانی و متنی بررسی کرد. از سال ۱۹۸۰م، بنونیست بحث سابرکتیویته<sup>۲۸</sup> و گفته‌پردازی<sup>۲۹</sup> را در زبان مطرح کرد. او گفته‌پرداز یا فردیت را در زبان دخالت می‌دهد؛ حال آنکه قبل از او در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م - که دهه‌های ساختارگرایی است - بعد عینی زبان را در نظر می‌گرفتند و به زبان به‌عنوان یک ابژه<sup>۳۰</sup> می‌نگریستند که خارج از ما وجود دارد و از درون با آن سروکاری ندارند؛ به‌طور کلی، آن‌ها به زبان نگاهی ابژکتیو<sup>۳۱</sup> و عینی‌گرا داشتند. اما به تأثیر از دیدگاه‌های بنونیست و دیگران، به نقش گفته‌پرداز در تولید متن و در نتیجه، شرایط فردی و اجتماعی او توجه شد و زبان‌شناسی گفتمانی در مقابل زبان‌شناسی نحوی شکل گرفت (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۰). بنابراین، رویداد مهم این است که از دهه ۱۹۸۰م به‌بعد این پرسش مطرح شد که در رابطه بین صورت و محتوا یا برونه و درونه زبانی آیا باید یک میانجی، اپراتور<sup>۳۲</sup> یا عامل ایجادکننده رابطه را در نظر گرفت. آیا نشانه می‌تواند بدون حضور چنین واسطه‌ای عمل کند؟ از این پس، راه برای نشانه‌شناسی پدیداری<sup>۳۳</sup> باز شد؛ یعنی همین اپراتور به‌عنوان یک حد واسط بین درونه و برونه عمل می‌کند تا بین آن دو اتصال و تعامل ایجاد کند، وگرنه همه‌چیز جنبه مکانیکی و ازپیش مشخص می‌یابد. برپایه نظریه بنونیست و پی‌یرس، اپراتور یا رابط انسانی نقش انعطاف‌دهنده و رابط را در این میان دارد که رابط بین دال و مدلول است و سبب می‌شود تا مرز بین دال و مدلول با توجه به زاویه دید گفتمانی، پیوسته جابه‌جا شود.

در اینجا تعریف پی‌یرس از نشانه را تفسیر و بازخوانی می‌کنیم. او می‌گوید: «نشانه چیزی است که چیزی را برای کسی بنابه نسبتی یا ظرفیتی معرفی یا نمایه می‌کند.» (پی‌یرس، ۱۳۸۱: ۵۷). عناصر مورد نظر پی‌یرس در این تعریف درخور توجه است. اول اینکه می‌گوید نشانه چیزی است که «چیز دیگری را» می‌نمایاند. ممکن است این عبارت به این معنا باشد که چون نشانه چیز دیگری را می‌نمایاند، خودش نیست؛ پس برخلاف دیدگاه عینی‌گرای ساختارگرایی که مرجع یا ابژه واقعی را لغو می‌کند، نشانه در نظر پی‌یرس، خودش نیست؛ بلکه دقیقاً چیز دیگری است؛ یعنی پی‌یرس عنصر مرجع<sup>۳۴</sup> را معرفی و وارد می‌کند. براساس این تعریف، نشانه همواره به چیز دیگری

ارجاع می‌دهد؛ یعنی کار نشانه بازنمایی<sup>۳۵</sup> است. بنابراین، زبان همیشه با واقعیت فاصله دارد و اگر زمان، مخاطب و به‌طور کلی بافت آن (نشانه) دستخوش کوچک‌ترین تغییر شوند، همه‌چیز در ارتباط با نشانه نیز تغییر می‌کند. به‌طور کلی، نشانه همیشه چیزی است که در خدمت چیز دیگری است و معرف و نمایه آن.

براساس عبارت «برای کسی» در این تعریف، می‌توان گفت وارد کردن واژه «کسی» در این نظریه دو نکته را مطرح می‌کند: ۱. پای عنصر انسانی به عرصه نشانه باز می‌شود؛ درحالی که سوسور و یلمزلف<sup>۳۶</sup> هیچ‌گاه بحث «برای کسی» و «چه کسی» را در تعریف نشانه مطرح نکرده‌اند. ۲. با ورود عنصر انسانی، به‌خودی‌خود بحث مخاطب یا دریافت‌کننده، زاویه دید، دیدگاه خواننده‌محور و... مطرح می‌شود که از مباحث منعطف انسانی یا پدیداری هستند. با توجه به مطرح‌شدن حیطة انسانی، دیدگاه‌ها، زوایای دید و به‌طور کلی دریافت از نشانه متفاوت و متکثر می‌شود؛ برخلاف نظر سوسور که نشانه پس از شکل‌گیری، نشانه به‌شمار می‌آید و همه افراد به‌طور «یکسان» به این نشانه شکل‌گرفته دسترسی داشتند.

عبارت «بنابه نسبتی یا ظرفیتی» بیانگر این است که نشانه از طریق رابطه‌ای یا نسبتی چیزی را برای کسی می‌نمایاند. اینجاست که زاویه دید مطرح می‌شود که طی آن، رابطه فرد با نشانه معین می‌شود. بنابراین، نشانه پی‌یرس خودبه‌خود نشانه‌ای پدیداری و منعطف است، نه مکانیکی (هاتفی، ۱۳۸۸: ۹۹-۱۰۱).

مکتب پدیدارشناسی<sup>۳۷</sup> را ادموند هوسرل<sup>۳۸</sup> پایه‌گذاری کرد. اساس کار در پدیدارشناسی، صرف‌نظر کردن از «وضع طبیعی»<sup>۳۹</sup> است؛ یعنی نادیده گرفتن وضع و حالت طبیعی یک چیز (اپوخه<sup>۴۰</sup>) و درعوض، توجه به ذات و ماهیت آن مورد نظر است که از دید طبیعی، نهان می‌ماند. درواقع، پیدا کردن بیش‌ماهیت‌بین حاصل نگرش پدیدارشناسی است (حقی، ۱۳۷۸: ۷۳). جریان تولید معنا در دیدگاه پدیدارشناختی این مسئله اساسی را برجسته می‌کند که پدیدارشناختی دیدگاهی «ماقبل گزاره‌ای» است که «جوهر» و «اصل» پدیده را بیان می‌کند (شعیری، ۱۳۸۹: ۹۱-۹۲). از مهم‌ترین مسائل در پدیدارشناسی «حیث التفاتی»<sup>۴۱</sup> است که به‌زعم هوسرل، پدید آمدن ارتباط میان فاعل شناسا و متعلق ادراک است. در عرف و اصطلاح برنتانو، حیث التفاتی به ویژگی‌ای از

ذهن اطلاق می‌شود که معطوف و ملتفت به چیزی می‌شود یا درباره چیزی می‌اندیشد؛ از این رو حیث التفاتی به «دربارگی»<sup>۴۲</sup> نیز تعبیر شده است. بنابراین، آگاهی همواره درباره چیزی است. ما هرگز نمی‌توانیم آگاهی محض را از آن نظر که فی‌نفسه موجود است، بیابیم و ادراک کنیم. حالات ذهنی متعلق دارند؛ اندیشیدن، تصور کردن، احساس کردن و... الفاظی معمول در زبان هستند که همگی حاکی از حیث التفاتی ذهن‌اند (حقی، ۱۳۷۸: ۶۹-۷۰).

با توجه به موضوع بحث، یعنی مطالعه گفتمان دیداری:

فضای دیداری<sup>۴۳</sup> فضایی پدیداری<sup>۴۴</sup> است، نه فضایی فیزیکی؛ چراکه گفتمان دیداری که از کانال حسی- ادراکی می‌گذرد، همواره رد پا یا آثار گفته‌پردازی<sup>۴۵</sup> را در خود دارد. همین امر سبب می‌شود فرایند معناسازی هم از ناحیه خلق گفتمانی و هم از ناحیه خوانش گفتمانی فضای پدیداری را برای تصویر ترسیم کند (شعیری، ۱۳۹۰: ۷۹-۷۸).

#### ۴. بعد حسی - ادراکی گفتمان

بر مبنای پدیدارشناسی و نشانه- معنانشناسی، معنا طی فرایند پیچیده حسی- ادراکی تولید می‌شود و مطالعه آن نیازمند شناخت شاخصه‌های اصلی‌اش است. به یقین، زبان باز نمودی از دنیاست و نه تنها با فاصله‌ای زمانی و مکانی از عالم مورد بحث خود تحقق می‌یابد؛ بلکه هنگام تولید از پالایه‌های شخصی که همان پالایه‌های حسی- ادراکی‌اند، عبور می‌کند و به این ترتیب، نوع رابطه انسان با دنیای پیرامون مشخص می‌شود. پس می‌توان گفت زبان بر احساس و ادراک استوار است. تولید زبانی از شیوه حس کردن مایه می‌گیرد و به گونه‌ای از صافی حواس عبور می‌کند؛ بنابراین هر یک از حواس می‌توانند منشأ تولیدات زبانی به‌شمار روند. به این ترتیب، زبان گفتمان برخاسته از جریانی حسی- ادراکی است و به نوعی وجودش به همین جریان وابسته است. نظر به این پرسش که چگونه احساس و ادراک می‌توانند معنا تولید کنند، باید گفت دلیل طرح چنین سؤالی در دو نکته نهفته است: یکی اینکه رابطه دال و مدلول نمی‌تواند به‌تنهایی پاسخ‌گوی تولیدات نشانه- معنایی باشد؛ زیرا در بسیاری از موارد



به‌ویژه در گفتمان‌های ادبی، جریان‌هایی حسی در تولید معنایی دخیل‌اند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. دومین نکته این است که علوم زبانی برای جبران نقصان و دورافتادگی از معنای واقعی خود می‌توانند به پدیدارشناسی مراجعه کنند؛ یعنی برای اینکه این علوم به گونه‌هایی صرفاً فنی، ساختاری و مکانیکی تبدیل نشوند و در عوض معنایی زنده، پویا و حقیقی تولید کنند و به آن دست یابند، باید به بنیان‌های حسی- ادراکی نشانه‌معناها که بنیان‌های اولیه تولید معنایند، مراجعه کنند. به عبارت دیگر، در امتزاج با عالم احساس و ادراک است که می‌توان به معنای حقیقی و زنده یک چیز نزدیک شد؛ به همین دلیل، «جریان فعالیت حسی- ادراکی را دریافت معنادار می‌نامند.» (Barthes, 1977: 15). به عبارت دیگر، ارتباط تنگاتنگی که بین بیننده و دنیای بیرون پدید آمده است، موجب می‌شود شرایط حسی- ادراکی خاصی در خودآگاه انسان به‌وجود آید و سپس این خودآگاه در تولید زبانی تجلی یابد.

گفتمان حسی تابع دو عنصر مهم حضور و عوامل موضع‌دار است. هر نوع حضوری در میدان عملیاتی گفتمان نسبت به موضع مرجع، جایگاه و موضع ویژه خود را داراست. به این ترتیب، نقش‌های عاملی ایجاد می‌شوند. عوامل موضع‌گیرنده عبارت‌اند از: عامل مبدأ (سرچشمه اصلی جریان)، عامل مقصد و عامل کنترل‌کننده (که تعامل بین مبدأ و مقصد را تنظیم می‌کند). شکل‌گیری نظام زنجیره‌ای حواس تابع رابطه‌ای است که بین شوشگر<sup>۴۶</sup> حسی- ادراکی (حضور) و عالم احساس و ادراک شکل می‌گیرد. ازدیدگاه نشانه- معاشناختی، انواع گونه‌های حسی (پنج‌گانه<sup>۴۷</sup>) به‌طور مستقیم در شکل‌گیری میدان عملیاتی گفتمان دخیل‌اند (شعیری، ۱۳۸۹: ۸۶-۱۱۷).

اکنون با توجه به آنچه درباره کارکردهای پدیداری و حسی- ادراکی توضیح دادیم، نمونه‌های پژوهش را تجزیه و تحلیل می‌کنیم تا وقوع هر یک از این کارکردهای گفتمانی را در آن‌ها بررسی کنیم. یادآوری می‌کنیم هر دو نقاشی در تولید کارکرد پدیداری گفتمان مشترک‌اند؛ به همین دلیل، به‌عنوان داده‌های پژوهش برگزیده شدند. چنان‌که در تحلیل این دو نمونه خواهیم دید، یکی از کارکردهای رابطه عنوان- تصویر در هر دو نقاشی، کارکرد پدیداری است؛ بنابراین داده‌های تحقیق در برخورداری از بعد پدیدارشناختی گفتمان مشترک‌اند.

## ۵. «تداوم خاطره»

## ۵-۱. فرایند گفتمانی پدیداری رابطه عنوان- تصویر

«تداوم خاطره» (شکل ۱) از سالوادور دالی (۱۹۰۴-۱۹۸۹م)، نقاش سوررئالیست اسپانیایی، است.

نقاشی سوررئال و مدرن در پی ایجاد تأثیری مستقیم و درونی است. به همین دلیل، این‌گونه نقاشی‌ها با مکان ملموس و تجربی سروکار ندارند؛ بلکه مکان را به‌صورتی تجربیدی یا انتزاعی نمایان می‌کنند و این نمایش بیشتر در روش بیان و محتواست تا در صورت. نقاش مدرن به مخاطب فرصت و امکان کشف می‌دهد (گلستان، ۱۳۸۶: ۱۵).

در این نقاشی نیز مکان به مفهوم انتزاعی حضور دارد، نه در مفهوم ملموس و تجربی. به بیان بهتر، هنرمند مکانی ملموس و تجربه‌شده (ساحل) را در پیوند با محتوای نقاشی به‌خدمت انتزاع‌گرایی اثر گرفته است. چنین فضایی همان فضای پدیداری است، نه فضایی فیزیکی.

موضوع اصلی این نقاشی عنصر «زمان» است که در قالب ساعت نمایان شده است. «مسئله ماهیت زمان همواره یکی از مسائل محوری و دغدغه‌های اصلی فلسفه بوده است. در نظام فکری هوسرل که تأسیس فلسفه به‌مثابه علم متقن آرمان اصلی اوست، زمان اهمیتی مضاعف می‌یابد.» (دنیایی، ۱۳۸۵: ۱۳۳). شاید بتوان گفت در این نقاشی ساعت استعاره‌ای تصویری است که جانشین «زمان» شده است. بر این اساس، هر تحلیلی از نشانه تصویری «ساعت» را به «زمان» نسبت خواهیم داد. نشانه‌های تصویری شامل سه عدد ساعت هستند که به‌نظر می‌رسد در حال ذوب شدن‌اند و یک ساعت جیبی کوچک‌تر که هم‌نشین شده‌اند؛ اما این زنجیره هم‌نشینی به‌شکلی منقطع درآمده و هر قطعه در مکانی و تقریباً دور از قطعات دیگر قرار گرفته و به این ترتیب، زنجیره هم‌نشینی توالی خود را از دست داده است. حالت ذوب‌شدگی و نرم‌شدگی ساعت‌ها مهم‌ترین نشانه بصری است که در گفتمان این نقاشی به‌کار گرفته شده است. در دورنمای تصویر و در پس‌زمینه<sup>۴۸</sup>، دریا و صخره و آسمان قرار گرفته‌اند و به این شکل، رابطه «جلو-عقب» در تصویر برقرار شده است. عناصری که در قسمت جلویی

ترسیم شده‌اند، بزرگ‌تر و مشخص‌تر و در نتیجه در حال «پیشروی»<sup>۴۹</sup> اند و پس‌زمینه در حال «عقب‌نشینی»<sup>۵۰</sup> است (Barthes, 1977: 15).

ساعت در این نقاشی - که در حکم ابزار نشان‌دهنده زمان است - در وهله نخست، یادآور مفهوم زمان منطقی یا طبیعی است؛ اما بر اساس دلایلی که در ادامه ذکر می‌کنیم، بر مفهوم نقیض و متضاد خود دلالت دارد؛ به عبارت دیگر، ابزار «ساعت» این بار نه زمان طبیعی یا تقویمی، بلکه زمان پدیداری یا زمان به تعلیق درآمده را به ما می‌نماید: ۱. در این فضای گفتمانی ساعت از کاربرد معمولش، یعنی ابزار نشان‌دهنده زمان کاملاً فاصله دارد؛ به همین دلیل، شماره‌ها و عقربه‌ها بسیار کم‌رنگ و محو هستند و در وهله نخست، توجه بیننده را جلب نمی‌کنند.

۲. محل قرارگیری ساعت‌ها مکان‌هایی کاملاً نامعمول است: روی شاخه‌ای خشکیده، بر لبه تیغه‌ای نامطمئن و روی لاشه یا موجودی کم‌جان که گویی از فضای خود، یعنی آب و دریا به بیرون پرتاب شده است.

۳. مهم‌تر از همه، حالت ذوب‌شدگی و نرم‌شدگی ساعت‌هاست. این همان عاملی است که در نگاه اول به این تصویر، توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کند.

با توجه به این دلایل، زمان در نظام گفتمانی این نقاشی از نوع سیال و منعطف است؛ نه تقویمی، شمارشی یا منطقی. از آنجا که زمان در یک جای تقویمی مسلط و تثبیت‌شده قرار ندارد و سیال است، بی‌زمانی رخ خواهد داد. شاید برای حالت ذوب‌شدگی ساعت‌ها بتوان وضعیتی بینابین میان زنده‌بودن و مرده‌بودن، مثل خلسگی یا کم‌جانی را نیز در نظر گرفت که به این ترتیب، زمان این گفتمان «زمان خلسه» خواهد بود. این زمان همان زمان پدیداری است؛ زیرا در اینجا زمان میان زندگی و مرگ قرار دارد؛ یعنی زمان «نه‌زندگی» و «نه‌مرگ» است. این زمان هم زمان فیزیکی و عینی را نفی می‌کند و هم زمان روزمرگی و تکرارهای لایه‌پذیر را؛ پس در این گفتمان تصویری زمان و مکان هر دو پدیداری هستند.

نشانه‌های «مردگی» و بی‌جانی (لاشه، شاخه خشکیده و مورچه<sup>۵۱</sup>) در این تصویر دیده می‌شود. با اینکه مفهوم «مرگ» در این نقاشی وجود دارد، به دلیل قرار گرفتن نبض زمان (ساعت) روی این نشانه‌های مردگی و جریان یافتن زمان سیال که به جاودانگی

ختم می‌شود و نیز استفاده از رنگ آبی شاد و شفاف، مفهوم «زندگی» مفهوم «مرگ» را مغلوب کرده و به تسلط خود درآورده است؛ یعنی ساعت یا زمان نمرده؛ بلکه در وضعیت جدیدی کار می‌کند که همان حالت آب‌شدگی یا ذوب‌شدگی ساعت است. این وضع جدید موجب می‌شود تا ساعت ثابت یا تسلطش را از دست بدهد؛ به عبارت دیگر، این زمان دیگر زمان محصورکننده نیست.

ذوب‌شدگی ساعت‌ها را شاید بتوان به فروریختگی زمان تعبیر کرد؛ اما این فروپاشی به نابودی زمان نمی‌انجامد. همچنین، هم‌نشینی ساعت یا زمان با موجودات کم‌جان به این دلیل است که «تداومی» که عنوان گویای آن است، در آن‌ها ایجاد، و آن‌ها را از زوال و نابودی دور کند. به هر حال، سیالیت زمان جاودانگی را به وجود خواهد آورد که در بخش‌های بعدی بیشتر درباره آن توضیح خواهیم داد.

در گفتمان این نقاشی، یکی دیگر از ویژگی‌های زمان - علاوه بر سیالیت - سه‌بعدی بودن آن است. در سطح ساختار تصویری، سه ساعت مشابه سه‌بعدی بودن زمان را منتقل می‌کنند. این سه ساعت به ترتیب از جلو به سمت عقب از ما دور شده‌اند و فاصله دارند و به کمک این فاصله ما را در پرسپکتیو<sup>۵۲</sup> هدایت می‌کنند؛ یعنی اولین ساعت ما را به سوی دومین و دومین به سوی سومین ساعت هدایت می‌کند و ساعت سوم نگاه را به سمت عقب می‌کشاند. همچنین، در این نقاشی می‌توانیم ساعت را از ابعاد گوناگون مشاهده کنیم: از پهلو، از روبه‌رو و حتی پشت یکی از ساعت‌ها نیز دیده می‌شود. این ابعاد گوناگون تصویری ابعاد متنوع زمان را نشان می‌دهند و گویای زمانی چندوجهی‌اند. چندوجهی شدن زمان موجب می‌شود تا زمانی در حال چرخش را در نظر بگیریم که ثابت نیست. به این ترتیب، ساعت، یعنی عنصر زمان عامل ایجاد پرسپکتیو در این اثر است. به عبارت دیگر، زمان به گونه‌ای سه‌بعدی (گویی پرسپکتیو زمان) در این نقاشی به تصویر درآمده است؛ پس دیگر زمان در این گفتمان، دوبعدی یا خطی نیست؛ بلکه سه‌بعدی است.

تا اینجا پذیرفتیم که زمان در این اثر پدیداری است و سیالیت و سه‌بعدی بودن از ویژگی‌هایش است. واژه‌های «تداوم» و «خاطره» در عنوان نیز به عنصر زمان مرتبط هستند. می‌دانیم که استلزام وقوع بسیاری از مفاهیم، وابستگی به عنصر زمان است؛

یعنی بدون وجود «زمان» چنین مفاهیمی معنا نمی‌یابد؛ از جمله تمام مقولاتی که مفهوم «استمرار» به‌نوعی در آن‌ها نهفته است؛ مثل مقولات تداوم و خاطره (که به مقوله آگاهی و ادراک تعلق دارد). از آنجا که در این تحلیل جنبه پدیدارشناختی اثر را در نظر گرفته‌ایم، در بررسی پدیدارشناختی این مفاهیم در پیوند با زمان باید گفت:

زمان برای پدیدارشناسی از چند جنبه حائز اهمیت است. اعیان و پدیدارها در طی زمان و در یک جریان گذرا نمود می‌یابند و پدیدار می‌شوند. هر تجربه‌ای در گذر است و آگاهی یک جریان تغییر و حرکت لایتقطع است. با وجود این، ما از وحدت یک عین قصدی در جریان زمان سخن می‌گوییم. علاوه بر آن، ما اعیان زمانمند بی‌شماری را ادراک می‌کنیم [...] به این ترتیب پدیدارشناسی ادراک مستلزم پدیدارشناسی زمان است (دنیایی، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

در اینجا آنچه برای ما تجربه‌پذیر است، «زمان» و مفهوم ادراکی مورد نظر است؛ اما برای بیان چیزهای تجربه‌نشده نیز از نشانه‌های موجود زبانی استفاده می‌کنیم. واژه تداوم- که در عنوان اثر به کار رفته- به لحاظ مفهوم، با حالت آب‌شدگی ساعت‌ها که نمودار سیالیت زمان است، همسو و هماهنگ است. در واقع، تداوم خاطره از طریق همین ویژگی ساعت‌ها اتفاق می‌افتد که هر کدام به موضوعی یا خاطره‌ای مرتبط‌اند و خاطرات به‌واسطه سیالیت زمان تداوم می‌یابند و جاودانه می‌شوند؛ به همین دلیل، بااطمینان می‌توان گفت تجلی زمان در این تصویر، سه‌بعدی است؛ زیرا تداوم خاطره را در ابعاد گوناگون زمان به تصویر کشیده است.

حال درباره «خاطره» این پرسش مطرح می‌شود که آیا با توجه به حضور ساعت‌ها در تصویر و بحث زمان می‌توان گفت خاطره نوعی زمان پدیداری است؛ یعنی زمانی است که از صافی احساس و ادراک گذشته و به ماهیت یا جوهری<sup>۵۳</sup> از زمان تبدیل شده است. اگر این استدلال درست باشد و خاطره وجه پدیداری زمان باشد، می‌توان ادعا کرد این تابلو عنوانی پدیداری دارد. خاطره جوهری است که زمان از خود به‌جا می‌گذارد؛ به همین دلیل التفاتی است به زمان. به این ترتیب، ساعت‌ها در حکم واسطه یا اپراتوری هستند که ما را از زمان عینی و فیزیکی به زمان پدیداری، یعنی خاطره سوق می‌دهند. ساعت‌ها به‌واسطه تعلیق زمان آن را به جوهری از زمان بدل می‌کنند که

نه مرگ است و نه زندگی؛ بلکه زمانی خلسه‌ای یا کمال‌یافته است. خاطره امری جاری و سیال است که از گذشته مایه می‌گیرد و دوباره در زمان حال بازسازی و پدیدار می‌شود. با توجه به این مطلب، ویژگی ذوب‌شدگی و افتادگی ساعت‌ها در این تصویر بیشتر به این دلیل است که همین وجه زمان و خاطره، یعنی زمان خاطره‌ای یا زمان خاطره‌شده را نشان دهد. از آنجا که خاطره وجه شناوربودن در تمام زمان‌ها را دارد، این حالت ذوب‌شدگی ساعت‌ها در تصویر بر شناور و سیال‌بودن زمان خاطرات دلالت دارد. درواقع، هنرمند برای نمایاندن وجه شناوربودگی خاطره، زمان را به این شکل و در قالب ساعت‌های جاری و درحال ذوب نشان داده است. همچنین، قرارگرفتن ساعت روی لاشه یا موجودی بی‌جان گویای این است که خاطره هیچ‌گاه محو نمی‌شود و از بین نمی‌رود؛ زیرا همواره با زمان گره خورده و عجین است. درواقع، مرگ موجب نابودی خاطرات نمی‌شود؛ در نتیجه خاطره جاودانه می‌شود و تداوم می‌یابد؛ از این رو می‌توان از دیدگاه پدیدارشناختی به این زمان نگریست. وجه پدیداری زمان همواره باعث می‌شود ما هر چیزی را با طراوت و تازگی اولیه‌اش دریابیم. با توجه به جنبه پدیداری زمان در این اثر، عنصر زمان وجه مادی‌اش را از دست داده و وجه ناب یا جوهر اصلی آن به‌جای مانده و خاطره را در خود تداوم بخشیده و جاودان کرده است.

براساس بحث التفات یا توجه در پدیدارشناسی هوسرلی، خاطره یکی از وجوه التفاتی ذهن است؛ یعنی خاطره از مقولاتی است که ذهن متوجه یا ملتفت آن است. از سوی دیگر، خود خاطره نیز دارای وجه التفاتی است؛ یعنی همیشه خاطره‌ای درباره چیزی شکل می‌گیرد. علاوه بر خاطره، زمان نیز دارای وجه التفاتی است. بحث التفات یا توجه در مورد زمان پدیداری در این اثر به این دلیل است که زمان همواره ما را ملتفت و متوجه بعدی یا مدلولی از خود می‌کند؛ یعنی اگر زمان را یک دال در نظر بگیریم، یکی از ابعاد و مدلول‌هایش یا یکی از وجوه التفاتی‌اش خاطره است. درواقع، از طریق زمان است که این مدلول (خاطره) تداوم می‌یابد. بنابراین، خاطره هم وجهی التفاتی از ذهن است و هم وجهی التفاتی از زمان.

از آنجا که در زبان فقط برای مفاهیم قابل درک نشانه وجود دارد، برای بیان مفاهیمی که هنوز آن‌ها را درک نکرده‌ایم (مانند جاودانگی) نیز ناگزیریم نشانه‌های موجود زبانی را به کار ببریم. به این معنا که در نام‌گذاری این اثر که بر بی‌زمانی دلالت دارد، شاید منظور هنرمند از به‌کارگیری واژه تداوم (باوجود وابستگی‌اش به عنصر زمان)، گذر از مرز زمان و بی‌زمانی بوده است و چنان تداومی آن‌قدر ادامه می‌یابد تا به قلمروی بی‌زمانی و ابدیت راه یابد. در این صورت، نشانه‌های تصویری و کلامی در این اثر همسو هستند و بر مفهوم «جاودانگی» دلالت دارند. «خاطره» زمان کمی را به زمان کیفی تبدیل می‌کند و این‌گونه، زمان گفتمان به محتوایی متعالی از زمان بدل می‌شود. به این ترتیب، عنوان اثر مفهوم تصویر را کامل می‌کند و موجب استعلائی آن می‌شود. همچنین، براساس گفته یاکوبسن که «استعاره در محور گزینشی یا بعد جانشینی زبان شکل می‌گیرد» (۱۳۸۰: ۹۷)؛ در این نمونه، تصویر عنصر جانشین است که برمبنای مشابهت با معنای عنوان، جایگزین آن شده و نظامی استعاری را در پیوند با عنوان پدید آورده است. در این رابطه استعاری آن‌ها با یکدیگر، تصویر نمودار لایه‌ای از عنوان است و در واقع، استعاره‌ای از عنوان به‌شمار می‌آید.



شکل ۱ «تداوم خاطره» (۱۹۳۱)، اثر سالوادور دالی، رنگ روغن، ۳۳ × ۲۴ سانتی‌متر

## ۶. «جیغ»

## ۶-۱. فرایند گفتمانی حسی - ادراکی شنیداری رابطه عنوان - تصویر

«جیغ» (شکل ۲) اثر معروفی از نقاش نروژی، ادوارد مونش، (۱۸۶۳-۱۹۴۴م) است. نام این نقاشی در ارتباط با نشانه‌های تصویری، به‌ویژه دست‌های برگوش نهاده‌شده، حس شنیداری را در فضای گفتمانی قاب برجسته می‌کند. با اینکه گوش‌ها با دست‌ها پنهان شده، این پوشیدگی و غیاب باعث نوعی تمرکز بر عنصر «گوش» شده و آن را برجسته کرده است.

در بعد حسی - ادراکی گفتمان، عمل شنیداری نوعی عمل حسی است که اصلی‌ترین ویژگی نشانه - معناشناختی آن کروی‌بودنش است؛ یعنی علی‌رغم اینکه در عمل شنیداری می‌توان دو قطب مبدأ و مقصد را شناسایی کرد، آنچه اهمیت دارد، فضایی است با ماهیت کروی که میان عوامل خودی و غیرخودی برقرار می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۲۴-۱۲۸).

در اینجا عامل غیرخودی مبدأ صداست که آن را در تصویر نمی‌بینیم (فقط تأثیرش را می‌بینیم) و عامل خودی فردی است که به این صدا واکنش نشان داده است. شاید بتوان خطوط موج‌دار اطراف را به فضای کروی میان دو عامل مبدأ و مقصد تعبیر کرد که ویژگی اصلی حس شنیداری است. از آنجا که «گونه شنیداری جسم خودی را تحت تأثیر قرار می‌دهد، میزان تأثیرگذاری صدا معیاری است برای ارزیابی و ارزش‌گذاری آن و نه دور یا نزدیک بودنش.» (همان‌جا). در این تصویر نیز میزان بالای اثرگذاری صدا اهمیت می‌یابد که از واکنش فرد حاضر در تصویر می‌توان آن را دریافت. این همان معیاری است که خاصیت کروی‌بودن این حس را معین می‌کند. «در هر عملیات حسی - شنیداری، صدا می‌تواند از آستانه تحمل بگذرد و دو آستانه بالاتر یا پایین‌تر از تحمل را به وجود بیاورد.» (همان‌جا). نشانه‌های تصویری این نقاشی بیانگر صدایی بالاتر از آستانه تحمل هستند. در این حالت، نوعی واکنش جسمی بروز کرده است که از تنشی جسمی مایه می‌گیرد. به این معنا که در عملیات تولید صدا، گونه حسی - شنیداری فراتر از آستانه تحمل عمل کرده (یعنی به‌جای صدا، جیغ شنیده می‌شود) که در این حالت، جسم به‌صورت انقباض، تکان یا تپش به آن واکنش نشان داده است.



از آنجا که «عمل شنیداری می‌تواند به‌عنوان سرچشمه تولید فعالیت حسی - حرکتی نیز عمل کند» (همان‌جا)، در این نمونه فعالیت شنیداری موجب حرکت نهادن دست‌ها بر گوش‌ها، گشودن دهان و درنهایت تولید صدایی دیگر شده است. می‌توان چنین نتیجه گرفت که در این حوزه شنیداری، شخصی که دست‌هایش را بر گوش‌هایش نهاده، همان مرکز جسمانه‌ای (جسم) است که بالاترین آستانه صدا نسبت به این مرکز به‌وجود آمده است؛ بنابراین، مرزی وجود دارد که به جریانی شناختی تبدیل می‌شود و قادر است فاصله‌ای که شوشگر شنیداری را از منبع تولید صدا جدا کرده، ارزیابی کند. افزون‌بر این، بین «صدا» و شوشگر شنیداری رابطه‌ای دوطرفه برقرار شده است: همان‌طور که صدای جیغ از منبع و جسمی به‌نام «دیگری» به‌وجود آمده، مقصد آن نیز جسم شوشگر است. اما شوشگر نیز می‌تواند خود، منبع تولید صدایی (حاصل از واکنش) باشد (نشانه دهان باز او بر این امر دلالت دارد) و در این حالت، مقصد آن صداست. در واقع، مقصد صدا که در تصویر به آن دسترسی داریم، در لایه‌ای دیگر (و ثانوی) از عملیات حسی - شنیداری، خود منبع تولید صدایی دیگر شده است. «با توجه به اینکه صدا عنصری است که به‌صورت واحد، یکجا، منسجم، پیاپی و با ماهیتی هم‌زمانی تولید می‌شود، در عمل حسی - شنیداری توالی، زنجیره و ترتیب وجود ندارد.» (همان‌جا).

همچنین، در این گونه حسی تقابل میان حضور و غیاب مطرح است؛ به این معنا که «طی عملیات حسی - شنیداری حضور یا غیاب صدا توسط شوشگر قابل شناسایی است.» (همان‌جا). در سطح تصویری این اثر «حضور مقصد صدا» و «غیاب منبع (اولیه) صدا» را می‌توان دریافت کرد.

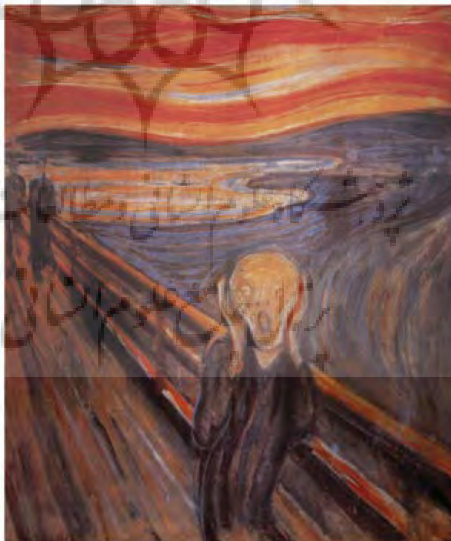
#### ۶-۲. فرایند گفتمانی پدیداری رابطه عنوان - تصویر

در این اثر، جیغ «به وجه پدیداری خود تبدیل گشته است. گویا هدف از ارائه جیغ» نشان دادن وجه ناب، ذات و جوهره<sup>۵۴</sup> آن است؛ زیرا در این اثر نه فقط انسان، بلکه مکان و زمان هم به جیغ بدل شده‌اند و جیغ در تمام عناصر دیداری مثل آسمان، پل، آب و... نفوذ کرده و کل ماهیت فضای گفتمانی را از آن خود کرده است. هنگامی

فضای مکانی می‌تواند هم‌زمان با انسان به جیغ تبدیل شود که جیغ نه مادی<sup>۵۵</sup>، بلکه جوهری باشد؛ به همین دلیل، مکان در نقش ارجاع مکانی نیست؛ بلکه در نقش فراراجاعی<sup>۵۶</sup> یا فراشناختی<sup>۵۷</sup> قرار دارد. همین وضعیت فراراجاعی یا فراشناختی موجب می‌شود تا مکان به جوهری از مکان و جیغ به جوهری از جیغ تبدیل شود. دلیلش هم آن است که وجه مادی از هر دو سلب، و غیاب وجه مادی سبب برجسته‌سازی بیشتر وجه جوهری آن‌ها می‌شود. در واقع، تمام عناصر دیداری به مفهوم حاکم بر متن، یعنی جیغ تبدیل می‌شوند. در این فرایند تبدیل، مادیت سقوط می‌کند، عناصر ویژگی مادی خود را ازدست می‌دهند و به جوهری از حضور تبدیل می‌شوند. این حضور که بر سایر حضورها غالب شده، «جیغ» است. نه سوژه انسانی دارای «خود» مادی است و نه فضا و مکان. همه چیز به یک غیاب تبدیل، و این غیاب در قالب یک وجه جوهری ظاهر می‌شود؛ بنابراین در این نقاشی جوهر جیغ اهمیت می‌یابد، نه وجه مادی آن. در اینجا نیز جیغ به خلسه‌ای از جیغ تبدیل می‌شود؛ به همین دلیل، ماهیت شنیداری فضا براساس رابطه پدیداری با عنصر صدا ایجاد شده است. این صدا فاصله بین منبع و مقصد را از بین برده است و گویا منبع و مقصد صدا یکی شده‌اند. جیغ وجه کاربردی‌اش را ازدست داده و وجهی هستی‌شناختی یافته است؛ زیرا جیغ به فضا معنا داده و کل فضا را از حضور خود پر کرده است. به عبارت دیگر، جیغ حالا دیگر بخشی از دنیا نیست که در آن شکل گرفته؛ بلکه همه هستی دنیاست؛ پس جیغ به دلیل نفوذ به لایه‌های عمیق هستی، عین خود هستی شده است. با توجه به مباحث ذکر شده می‌توان گفت مجموع اثر هنری در فرایند قدرتمندی از گفتمان نظام یافته است که خود به واسطه تمام روابط و ترکیباتش جیغ را در لایه‌هایش نمایان کرده و به منبعی از تولید صدا (پدیداری) تبدیل شده است. بنابراین، ماهیت کلی تصویر ماهیت «جیغ» است. به یقین، این صدا نه به‌طور مادی، بلکه در قالب شکل‌ها، رنگ‌ها و عنوان نقاشی و به‌صورتی ذهنی و انتزاعی تداعی می‌شود؛ به همین دلیل، این صدا ویژگی پدیداری دارد. در این حالت، مقصد و دریافت‌کننده این صدا بیننده است. اینجاست که بیننده از مرحله دریافت حس صرف عبور می‌کند و به ادراک می‌رسد. همان‌گونه که ژوزف کورتز<sup>۵۸</sup> می‌گوید: «اگر بتوان معنای صوری را به‌واسطه احساس و ادراک تعریف نمود،

معنای ضمنی تنها به واسطه بعد درونه‌ای یا مفهومی آن قابل تعریف است.» ( : 1991: 163).

عنوان توسط رابطه‌ای ارجاعی با تصویر، به واقعه‌ای در دنیای بیرون از گفتمان ارجاع می‌دهد و این‌گونه در ذهن بیننده از آن واقعه شناخت ایجاد می‌کند یا شناخت از آن رویداد را فعال می‌کند. فضای شناختی ایجاد یا فعال‌شده همان تصویری از صدای جیغ است که در ذهن مخاطب تداعی می‌شود. عنوان اثر به‌نوعی تکرار دالی مدلول جیغ در سطح کلامی است؛ اما این گفتمان کلامی دامنه جیغ شکل‌گرفته در اثر را گسترش داده است؛ یعنی جیغ درون نظام گفتمانی دیداری شکل گرفته و بیرون از آن استمرار یافته است. جیغ کلامی استمرار جیغ دیداری است و توسعه و گستره آن به این دلیل است که گویا کل فضای دیداری، فضای گفتمانی بیرون از خود را مورد حمله قرار داده و درحال نفوذ به فضای مخاطب است. این هجوم دیداری به فضای گفتمانی بیرون از تصویر نخست در عنوان تجلی یافته؛ سپس کل فضای مخاطب را تحت تأثیر قرار داده است. بنابراین، عنوان هم ارجاعی و هم توسعه‌ای یا گستره‌ای است.



شکل ۲ «جیغ» (۱۸۹۳)، اثر ادوارد مونش، رنگ روغن، لعابی، پاستل روی مقوا، ۷۳/۵ × ۹۱ سانتی‌متر

## ۷. نتیجه

آنچه این تحلیل را با طبقه‌بندی بارت متفاوت می‌کند این است که چگونه عنوان و تصویر در ارتباط با یکدیگر کنش گفتمانی‌ای را تولید می‌کنند که خود موجب شکل‌گیری یک نظام گفتمانی با ویژگی‌های منحصر به فرد می‌شود؛ همان‌گونه که روابط میان عنوان و تصویر در نمونه‌های مورد مطالعه، دو نظام گفتمانی پدیداری و حسی-ادراکی را شکل دادند.

در پاسخ به پرسش‌های تحقیق و به‌عنوان دستاورد کلی پژوهش باید گفت هر نقاشی بسته به نوع روابط و تعاملاتش با عنوان خود و به‌واسطه ایجاد انواع نظام‌های گفتمانی، به تولید و انتقال معنا می‌پردازد. در این تحلیل گفتمانی روشن شد که عنوان و تصویر سبب تکامل و استعلا می‌شوند: عنوان استمرار تصویر است یا برعکس؛ عنوان استعاره‌ای از تصویر است یا برعکس؛ گاهی نیز تصویر به جای تأیید عنوان به جوهری برای عنوان تبدیل می‌شود. همچنین، تحلیل گفتمانی نشان می‌دهد چگونه تعامل عنوان و تصویر پیش‌یافته‌های ذهنی مخاطب را درباره تصویر دگرگون می‌کند و به درک نو و متفاوتی از تصویر می‌انجامد. بنابراین، تصویر و عنوان در رابطه‌ای بیناگفتمانی یکدیگر را کامل می‌کنند و سبب استمرار معنا در فضای گفته‌یاب می‌شوند.

در تحلیل نقاشی «جیغ»، کارکردهای پدیداری و حسی-ادراکی درهم آمیختند؛ بنابراین نمی‌توان برای کارکردهای رابطه عنوان-تصویر مرزی قائل شد؛ زیرا همواره امکان انتقال کارکردی به کارکرد دیگر و احتمال مخدوش شدن مرزها وجود دارد. بنابراین، کارکردها می‌توانند به شکلی هم‌آمیخته و ترکیبی در یکدیگر نفوذ کنند و هریک از متون تصویری یا کلامی میزانی از کارکردی را به خود اختصاص دهند. رابطه عنوان و تصویر را نمی‌توان به رابطه‌ای قطعی، قالبی و چارچوب‌بندی شده محدود کرد. این رابطه سیال است و با توجه به شرایط گفتمانی و بیناگفتمانی می‌توان آن را تعبیر کرد.

## پی‌نوشت‌ها

1. interdiscoursal
2. transcendence
3. "The Persistence of Memory"
4. S. Dali
5. "The Scream"
6. E. Munch
7. R. Barthes
8. elaboration
9. extension
10. anchorage
11. relay
12. U. Eco
13. *A Theory of Semiotics*
14. G. Kress
15. T. Van Leeuwen
16. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*
17. M. Halliday
18. multimodal
19. J.M. Floch
20. Y.M. Goodman
21. Agosto
22. Schwarcz
23. "Ceci n'est pas une Pipe"
24. R. Magritte
25. F. de Saussure
26. subject
27. Benveniste
28. subjectivity
29. enunciation
30. object
31. objective
32. operator
33. phenomenal
34. origin
35. represent
36. L. Hjelmslev
37. phenomenology
38. E. Husserl
39. natural attitude
40. epoché

اپوخه یا تعلیق در نگرش پدیدارشناسی، عدول از عادت‌های فکری مرسوم است. در این حالت، فقط به نفس ماهیت توجه می‌شود. بنابراین، قاعده اصلی پدیدارشناسی را می‌توان روی

آوردن به ذات و ماهیت اشیاء دانست و توجه به ماهیت اشیاء مستلزم آن است که تمام اطلاعات و احکام قبلی درباره شیء حذف شود و فقط خود متعلق مورد توجه قرار گیرد. هوسرل این حذف و طرد را اپوخه یا تعلیق می‌نامد.

41. intention

42. aboutness

43. visual space

44. phenomenal space

45. enonciative trace

۴۶. «از دیدگاه نشانه- معاشناختی، شویشگر عاملی است که حالت یا وضعیتی را از خود بروز می‌دهد. این حالت می‌تواند حالتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی، مفعولی و... باشد. برخلاف کنشگر که در وضعیتی فعال قرار دارد و عملی را عهده‌دار می‌گردد که او را با ابژه یا دنیایی در بیرون مرتبط می‌کند، شویشگر با وضعیت یا حالتی درونی مواجه است؛ اگرچه عاملی بیرونی سبب چنین وضعیتی شده باشد.» (شعیری، ۱۳۸۹: ۳۲).

۴۷. در اینجا ما با توجه به عنوان نمونه تحقیق «جیغ» فقط به یک گونه حسسی، یعنی گونه حسسی شنیداری می‌پردازیم که در بخش تحلیل آن را بررسی می‌کنیم.

48. background

49. studium

50. punctum

۵۱. سالوادور دالی معمولاً از نشانه تصویری «مورچه» به عنوان نشانه‌ای نمادین دال بر مفهوم «مرگ» استفاده کرده است.

52. perspective

53. essence

54. essence

55. substance

56. supra-referential

57. supra-cognitive

غیاب وجه مادی موجب می‌شود عناصر مکانی ویژگی مکانمندی خود را از دست بدهند و به جای مکانیت در خدمت جیغ قرار گیرند. تبدیل مکان به جیغ وضعیت فرارجاعی یا فراشناختی را برای مکان به وجود می‌آورد.

58. Courtes

## منابع

- پی‌یرس، چارلز سندرس (۱۳۸۱). «منطق به‌مثابه نشانه‌شناسی: نظریه نشانه‌ها». ترجمه فرزانه سجودی. *نیم‌سالانه زیباشناخت*. ش ۶. ص ۵۷.
- حقی، سیدعلی (۱۳۷۸). «درآمدی بر پدیدارشناسی هوسرل». *نامه مفید* (مجلات علوم انسانی). ش ۱۹. صص ۶۹-۷۰.

- دنیایی، زهرا (۱۳۸۵). «زمان- آگاهی باطنی پدیدارشناسی». *نامه مفید* (مجلات علوم انسانی). ش ۵۶، ص ۱۳۳.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناساختی گفتمان*. تهران: سمت.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). «نشانه- معناسازی عکس: بررسی موردی عکس پیراجنگ» در *نام‌آورد*. تهران: سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). «نشانه- معناسازی دیداری، نظریه‌ها و کاربردها». تهران: سخن.
- گرمس، آلزیر داس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
- گلستان، وحید (۱۳۸۶). *برابرنهادی استعاره و مجاز از دیدگاه نشانه‌شناسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی پساساختگرا: روش‌شناسی و اسازی متن هنری» در *مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.
- هاتفی، محمد (۱۳۸۸). *بررسی نشانه- معناساختی رابطه متن نوشتاری و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، خط- نقاشی)*. رساله دکتری. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). «قطب‌های استعاره و مجاز». ترجمه کورش صفوی در *ساختگرایی و پساساختگرایی و مطالعات ادبی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Courtes, J. (1991). *Analyse Semiotique du Discourse. De L'enonce a L'enonciation*. Paris: Hachette.
- Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, London: Macmillan.
- Floch, J.M. (1995). *Identites Visuelles*. Paris: PUF.
- Goodman, Y.M. (1990). *How Children Construct Literacy*. Newark, DE: International Reading Association.
- Kress, G. & T. Van Leeuwen (2004). *Reading Images; The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Parret, H. (2002). *"Presence" in Nouveaux Actes Semiotiques*. Limoges: PULIM.
- Donyayi, Z. (2007). "Time- Inner Awareness of Phenomenology". *Mofid Letter* (Journals of Humanities). No. 56. [In Persian]
- Golestaan, V. (2008). *Equality of Metaphor and Metonymy from a Semiotic Perspective*. M.A. Thesis. Tehran University, Faculty of Art. [In Persian]
- Greimas, A.D.J. (2011). *Meaning's Shortage*. H.R. Sha'iri (Trans.). Tehran: 'Elm. [In Persian]

- Haghi, S.A. (2000). "An Introduction to Husserl's Phenomenology". *Mofid Letter* (Journals of Humanities). No. 19. [In Persian]
- Hatefi, M. (2010). *A Semiotic Study of the Word-Image Relationship in Literary Texts*. PhD. Thesis. Tarbiyat Modarres University. [In Persian]
- Jacobson, R. (2002). "Metaphor and Metonymy". K. Safavi (Trans.). *Journal of Structuralism, Post-structuralism and Literary Studies*. Tehran: Farhang va Honar. [In Persian]
- Nojoumiyan, A.A. (2009). "Post Structural Semiology: Methodology of the Reconstruction of an Artwork". *Journal of the Articles Presented in the Third Conference of 'Semiotic Studies on Art'*. Tehran: Honar Academy. [In Persian]
- Pierce, Ch.S (2003). "Logic as Semiology: Theory of Signs". F. Sojoudi (Trans.). *Journal of Zibâšenâxt*. No. 6. [In Persian]
- Sha'iri, H.R. (2011). *Semiotic Discourse Analysis*. Tehran: Samt. [In Persian]
- \_\_\_\_\_ (2012). "A Semiotic Study of Photos". *Nâm(')âvard* (2). Tehran: Soure-ye-Mehr. [In Persian]
- \_\_\_\_\_ (2013). *Visual Semiotics, Theories and Functions*. Tehran: Sokhan. [In Persian]