

## «گونه‌شناسی و تحلیل نظام‌های ادراک تن در سینمای دیجیتال»

علی روین<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۹۷/۴/۱۵، تاریخ تایید: ۹۷/۶/۱۵

### چکیده

پژوهش حاضر می‌کوشد با تمرکز بر شاخص‌ها و کارویژه‌های انحصاری سینما در عصر دیجیتال و رویکردی جامعه‌شناختی، به گونه‌شناسی و تحلیل نظام‌های ادراک تن در سینما بپردازد. برای انجام این کار، نخست با ارائه تعاریف کاربردی از عنصر تن و جایگاه آن در هنر سینما، مسئله اصلی پژوهش در خصوص چیستی مفهوم و معنای تن با تمرکز بر آرای کیت کریگان<sup>۲</sup> در سه گونه اصلی تن در نظریه‌های جامعه‌شناسی -ابژه، ابژه و سوژه<sup>۳</sup> - صورت‌بندی شده و سپس، بر پایه گونه‌های یادشده و تمرکز بر نظام‌های پیشنهادی و شش‌گانه ادراکی ویتکین<sup>۴</sup> در گستره هنر(نشانه‌شناختی، اجتماعی، ادراکی، لمسی، دیدمانی و جسمانی) به گونه‌شناسی تحلیلی این عنصر در سینمای دیجیتال پرداخته می‌شود. در گام سوم، فرضیه اصلی پژوهش مبنی بر دگرگونی ریخت‌های سه‌گانه ادراک تن -ابژه، ابژه و سوژه- به واسطه دیجیتالی شدن سینما، با سنجش تطبیقی و تحلیلی مناسبات و تفاوت‌های کارکردی و ساختاری این عنصر در سینمای دیجیتال و آنالوگ، مورد سنجش قرار گرفته و نهایتاً، فهمی کاربردی از چیستی گفتمان و گونه‌های ادراک تن در سینمای دیجیتال ارائه می‌شود. برآیند پژوهش حاضر، امکان تحلیلی سه نظام نشانه‌شناختی، اجتماعی و ادراکی را به اثبات رسانده و نظام ادراک لمسی را، در پایین‌ترین سطح از انطباق و توان برای ادراک تمامی گونه‌های سینمایی قلمداد می‌کند. همچنین، فرضیه‌های اصلی پژوهش مبنی بر کارآمدی نظام‌های ادراکی ویتکین در تحلیل گونه‌های اصلی و سه‌گانه تن در سینما-با انگاشت چیرگی گونه سوم: تن سوژه، به ترتیب تایید و رد می‌شود.

واژه‌های کلیدی: گفتمان و ادراک تن، جامعه‌شناسی هنر، سینما، رسانه، ابژه، سوژه.

۱ دانشجوی دکتری تئاتر دانشگاه تهران. ali.rooien@ut.ac.ir

2 Kate Cregan  
3 Abject, Object, Subject.  
4 Robert W. Witkin

## مقدمه

چنانکه در چکیده گفته شد، پژوهش حاضر می‌کوشد انگاره خود را مبنی بر دگرگونی جایگاه و تعریف تن و گفتمان آن در سینمای عصر دیجیتال، به واسطه دگرگونی در نظام‌ها و شیوه‌های ادراک -در ساحت جامعه‌شناختی- به آزمون گذاشته و همزمان، شیوه‌ای پیشنهادی برای فهم تن در سینمای عصر دیجیتال به دست دهد. برای انجام این فرایند در گام نخست، مفاهیم کلیدی مورد نیاز در پژوهش تعریف شده و پس از آن، به پرسش‌های اصلی این نوشتار در خصوص چیستی و شرایط امکان تغییر و دگرگونی احتمالی تن و گفتمان ادراکی آن در سینمای عصر دیجیتال، پرداخته می‌شود.

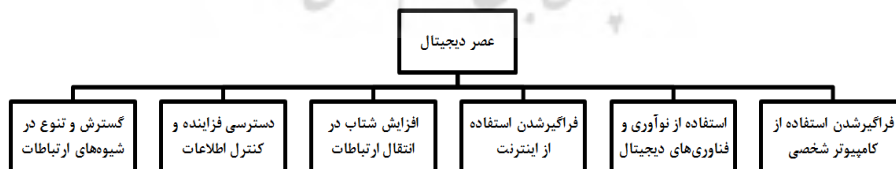
## پیشینه

با استناد به پایگاه‌های اطلاعات علمی کشور می‌توان گفت، کمترین سهم از پژوهش‌های انجام‌شده در حوزه جامعه‌شناسی، نشانه‌معناشناسی و هنر به پژوهش‌های حوزه تن تعلق دارد. دایره پژوهش و خوانش تن در هنر، نشانه‌معناشناسی و جامعه‌شناسی معطوف و محدود به شاخه تخصصی در هر یک از این رشته‌ها بوده و بر این اساس، پژوهش حاضر نخستین پژوهش میان‌رشته‌ای درباره تن در سه حوزه یادشده است. اما از میان پژوهش‌های صورت‌گرفته و همسو با پژوهش حاضر که به تحلیل تن پرداخته‌اند، می‌توان به این عناوین اشاره کرد: جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات (از ابادری و حمیدی، ۱۳۸۷) سیر پیدایش این شاخه از جامعه‌شناسی را با نگاهی تاریخی و توصیفی و تمرکز بر تقابل دوگانه ذهن بدن و جامعه‌شناسی بدن زنانه مورد بازخوانی قرار داده است. بدن به مثابه رسانه هویت (از آزادارمکی و چاوشیان، ۱۳۸۱) با تمرکز بر سه مضمون عمده در خوانش جامعه‌شناختی تن، متغیرهایی چون جنس، سن، تحصیلات و سرمایه فرهنگی را روی ۸۲۵ نفر از ساکنان تهران و برای دریافت چگونگی مدیریت بدن، مورد سنجش قرار داده است. جوانان، بدن و فرهنگ تناسب (از ذکائی، ۱۳۸۶) ضمن معرفی رویکردهای روانشناسانه به تصویر ذهنی از بدن، مطالعه‌ای کمی در خصوص نسبت تصویر ذهنی جوانان فعال در حوزه تناسب اندام به عمل آورده و در برآیند، رابطه معناداری میان تبلیغات رسانه‌ای و شیوه مصرف و شتاب جوانان برای رسیدن به تناسب تنانی ارائه می‌دهد. در بدن و دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی آن (از جواهری، ۱۳۸۷) پژوهشگر کوشیده است ضمن معرفی جامعه‌شناسی تن، دلالت‌های فرهنگی-اجتماعی (شامل بدن و: نابرابری، قدرت، تنظیم اجتماعی، هویت، ذهن و معنا، اخلاق) آن را نیز بررسی کرده و تصویری از حدود و مرزهای جامعه‌شناسی تن به دست دهد. افول متافیزیک و برآمدن هستی‌شناسی بدن؛ بنیادهای فلسفی عطف به بدن نزد مرلوپونتی (به قلم بیثا نقاشیان، ۱۳۹۱) با تمرکز بر آرای مرلوپونتی و با رویکردی تطبیقی، به بازخوانی تاریخ

تفکیک دو مفهوم بدن و روح و نقش آن در جامعه‌شناسی پزشکی پرداخته است. در بدن و دین(از غراب، ۱۳۸۷) پژوهشگر برای توصیف شیوه برخورد دین با تن، نخست تصویری کلی از ابعاد بدن در مطالعات جامعه‌شناسی ارائه داده و پس از آن، به معرفی مفاهیم کاربردی در این حوزه-بدن‌آگاهی، تصور بدن، تکنیک‌های بدن-می‌پردازد. در بدن و مصرف فرهنگی(به قلم سعیدی، ۱۳۸۶) نسبت تن و جامعه مصرفی، از راه بازخوانی آرا و دیدگاه‌های شماری از انسان‌شناسان(مارسل موس) و جامعه‌شناسان(گیدنر) توصیف و ارائه شده است. اما در حوزه نشانه معنانشناسی می‌توان از پژوهش‌هایی دیگر از جمله نشانه‌معنانشناسی حایل‌های گفتمانی(۱۳۹۴)، از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه‌معنانشناسی گفتمانی(۱۳۸۸)، مطالعه پروتوسازی گفتمانی: چرا دروغ روایی پروتز است؟(۱۳۹۶)، مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه‌معنانشناختی آن (۱۳۹۴)، بررسی و تحلیل کارکرد پادگفتمانی نامه‌های نیمایوشیچ (۱۳۹۵)، بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی(۱۳۹۰)، همگی به قلم حمیدرضا شعیری اشاره کرد. نیز، از دیگر پژوهش‌های انجام شده در حوزه نشانه‌شناسی سینما می‌توان از نشانه‌شناسی سینما نو(از خیراندیش، ۱۳۸۹) و شماری از مقاله‌های ترجمه‌شده دیگر نام برد.

## سینما و عصر دیجیتال<sup>۱</sup>

ضرورت آغازین برای کاوش در سینمای دیجیتال، ارائه تصویر و تعریفی جامع و کاربردی از گستره معنایی عصر دیجیتال و مفاهیم سازنده آن است. عصر دیجیتال، به سان دیگر مفاهیم اجتماعی، معلول و محصول دوره کوتاه و رخداد‌های ناگهانی نیست؛ فهم و صورت‌بندی این عصر، تنها با انگاشت تحولات و جریان‌های گوناگون علمی، فرهنگی، اجتماعی و تکنولوژیکی در زندگی بشر میسر می‌شود؛(خوارزمی، ۱۳۸۲: ۷) مجموعه‌ای از رویدادهای موازی که در گستره ژرفی از دانش بشری به صورت پیوسته در حال تغییر و تحول بوده و در برآیند خود، رویکردهای تازه و سبک‌ها متفاوتی از زندگی را برای آدمی فراهم ساخته است.



شکل ۱. ویژگی‌های بنیادین و معرف عصر دیجیتال(ماخذ: نگارنده)

دیجیتالی کردن<sup>۱</sup> به زبان ساده، تبدیل اطلاعات آنالوگ به دیجیتال یا فرم عددی می‌باشد. (امامی، ۱۳۸۷: ۱) در تعریف سینمایی اما، سینمای دیجیتال تحولی از زاویه دید صنعتی است که در آن، فرایند شیمیایی تولید تصویر جای خود را به فرایند رایانه‌ای<sup>۲</sup> (یعنی به کارگیری ۰ و ۱) می‌دهد.<sup>۳</sup> (قهرمانی، ۱۳۸۱: ۱۸۰) این فرایند، محصول تحولات تکنولوژیکی<sup>۴</sup> در جهان هنر و فناوری بوده و به گواه صنعت کنونی سینما، پیوسته در حال به روزرسانی و ارتقای مدام خود می‌باشد.<sup>۵</sup> فرایند یادشده، بدون دگرگونی افراد جوامع گوناگون در ساحت روانشناختی، فرهنگی و اجتماعی میسر نبوده و از این رو، عصر دیجیتال برآیند دگرگونی انسان مدرن در ساحت‌های گوناگونی است که برای او، هویت یا هویت‌های چندگانه، تبدیل شونده و بی‌ثبات را رقم زده و همزمان، سبک‌های گوناگونی از تعاملات اجتماعی و ارتباطات انسانی را پدید می‌آورد. بنابراین، جهان و عصر دیجیتال میسر و پدیدار نمی‌شود، مگر با پدیداری و خواست انسان دیجیتال.<sup>۶</sup>

### روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از ساحت روش‌شناختی، در زمره پژوهش‌های کیفی (توصیفی-تحلیلی) قرار گرفته و شیوه تحلیل آن بر اساس دو الگوی پیشنهادی کریگان و ویتکین، برای مواجهه با عنصر تن و تحلیل نشانه‌معناشناختی آن، استوار شده است. روش کار، آزمون توان تحلیلی نظام ادراکی شش‌گانه ویتکین (نشانه‌شناختی، اجتماعی، ادراکی، لمسی، دیدمانی و جسمانی) از سه گونه اصلی تن (آبزه، آبزه، سوژه) در صورت‌بندی کریگان بوده که برای رسیدن به دو هدف اصلی پژوهش-گونه‌شناسی و تحلیل نظام‌های ادراک تن- بر اساس رویکرد تحلیل نشانه‌معناشناختی در سینمای دیجیتال (به مثابه یک نظام فراگیر ارتباطی)، گزینش شده‌اند.

۱ لازم به ذکر است، تعاریف ارائه شده در این نوشتار دربرگیرنده وجوه و تعاریف کاربردی عصر دیجیتال در تمام حوزه‌های دانش نبوده و صرفاً برای کاربرد در حوزه سینما ارائه شده‌اند؛ بدیهی است، برای فهم مفهوم دیجیتال در تمامی وجوه و دانش‌های دیگر، به پژوهش‌های مجزا و متمرکز دیگر نیاز است.

۲ بسیاری از مورخان کامپیوتر، ریشه آغاز فعالیت‌ها منجر به دیجیتالی شدن را، نظریه کلود شانون (ریاضی‌دان آمریکایی) می‌دانند. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به:

("A Mathematical Theory of Communication" By C. E. SHANNON: 1948)

۳ برای دریافت تصویری جامع از تاریخچه و چگونگی دگرگونی در سینما نگاه کنید به مقاله سینمای دیجیتال نوشته محمدباقر قهرمانی، ۱۳۸۱.

۴ اما سوژه اصلی پژوهش حاضر، دربرگیرنده تأثیرات دگرگونی دیجیتالی سینما در شیوه دریافت و ادراک عنصر تن متمرکز شده و از این رو، ویژگی‌های تکنولوژیکی و فنی مورد بررسی و کاوش قرار نخواهد گرفت.

۵ برای آگاهی بیشتر درباره جزئیات و قواعد سینمای دیجیتال در ایران، نگاه کنید به فرم کیفیت سینمای دیجیتال در پایگاه رسمی سازمان ملی استاندارد ایران

(<http://standard.isiri.gov.ir/StandardView.aspx?Id=46644>)

۶ شرح و واکاوی مفهوم «انسان دیجیتال» در بخش بحث و بررسی آمده است.

## مفاهیم کلیدی

کیت کریگان در کتاب خود (۱۳۹۵) صورت‌بندی مبحث انتزاع-نامی که برای شیوه تفسیرش نهاده- راه، بر چهار پایه و انگاشت اصلی استوار ساخته است؛ در یکمین پایه اذعان می‌دارد که ما-انسانها- در جایگاه هستندگان یا موجوداتی اجتماعی، از راه وجود<sup>۱</sup> تن‌مند<sup>۲</sup> خود، با یکدیگر ارتباط داریم و واقعیت روابط اجتماعی ما، بر شکل‌گیری تن‌مندی ما اثرگذار است. دومین پایه، آگاه‌بودن به گونه‌گونی روش‌های ساخت تن‌مندی در جوامع و فرهنگ‌های گوناگون را گوشزد می‌کند. سومین پایه بیانگر ترجیح‌داده‌شدن روابط فاقد تن‌مندی انتزاعی به روابط مبتنی بر تن‌مندی مستقیم، از سوی عرصه‌های زندگی تن‌ها است. به سخن دیگر، همچنان‌که صورت‌بندی‌های اجتماعی با گذر زمان دگرگون می‌شوند، تن‌مندی مستقیم از اولویت زیستی روابط تن‌ها کنار رفته و جای خود را به روابط فاقد تن‌مندی انتزاعی می‌دهد (فرایندی که در پاره دوم نظری این نوشتار یا همان نشانه‌معناشناسی تبلور یافته و تحلیل خواهد شد). در پایه چهارم بر ارتباط داشتن تغییرات و تشدید فرایندهای انتزاع با تغییرات وسیع‌تر در تفسیرهای جهان فیزیکی و رابطه ما با آن تاکید شده و کریگان این فرایند را، باعث تشدید عضلانی‌شدن تن‌مندی (تن به مثابه شی تقسیم‌پذیر و توصیفی) و کالایی‌شدن آن (تن به مثابه کالا) قلمداد می‌کند. (کریگان، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۴)

کریگان در ادامه پژوهش خود و با اتکا بر چهار پایه یادشده، از راه مضمون‌سازی و انتزاع شیوه‌های نگرش اندیشمندان به تن، دسته‌بندی خود را از گونه‌های تن در جوامع ارائه می‌دهد؛ چنان‌که او نظریه‌پردازی درباره تن-چه هستی‌شناسانه (تن چگونه زندگی می‌کند) و چه معرفت‌شناسانه (تن چگونه شناخته می‌شود)- راه، از اواخر قرن بیستم تا کنون، به لحظه تاریخی خاصی در بازسازی تن از راه انتزاع<sup>۳</sup>، تعبیر می‌کند. (همان: ۲۲) این شیوه، دربرگیرنده سه ساحت أبژه، ابژه و سوژه است. هر یک از این سه بازسازی تن از راه انتزاع، بیانگر چگونگی بروز و ارائه تن در اجتماع و در سینما بوده و به جنبه‌های شکل‌گیری تن اشاره دارند.

اما پاره نظری دیگر این نوشتار بر دستگاه خوانشگری نشانه‌معناشناختی استوار شده و از این رو می‌باید دسته‌بندی دیگری از خوانش تن در این دستگاه یا نظام نظری ارائه کرد تا هم‌زمان با بررسی جامعه‌شناختی گونه‌های سه‌گانه تن، فرایند ساخت معنا نیز واکاوی و دریافته شود. برای رسیدن به این هدف، مرور تاریخ و فرایند شکل‌گیری جریان دریافت معنا در حوزه

1 Being

2 Embodiment

۳ مفهوم انتزاع در بخش مفاهیم کلیدی شرح داده شده است.

دانش نشانه‌شناسی اجتناب ناپذیر است، اما از آنجا که بازگویی و خوانش چندباره این تاریخ به دور از صورت‌بندی و گنجایش نوشته حاضر است، بنابراین از ذکر آن خودداری شده و نویسنده می‌کوشد با معرفی منابع اصلی در این حوزه و تحلیل کارکردهای چهارگانه آن-نشانی، پادنشانی، حایلی و جسمانی- نیاز احتمالی یادشده را برطرف می‌سازد.

### اُبژه! تن قاعده‌مند

تن اُبژه، تنی است که برای انطباق با رژیم‌ها و قواعد بیرونی شکل می‌یابد. گونه‌ای از تن که می‌توان از آن به تن قاعده‌مند یاد کرد. به طور کلی، نظریه‌هایی که تن را اُبژه‌ای اجتماعی می‌دانند، برآیند مطالعات جوامعی هستند که تن در آن‌ها، به اندازه مطالعات جوامعی که تن را سوژه‌ای اجتماعی می‌دانند و به افراد و جامعه می‌پردازند، انتزاعی نیست. نظریه‌هایی که تن را اُبژه می‌دانند بر مطالعاتی در چهارچوب یک فرهنگ یا فراسوی یک فرهنگ، در عرض زمان و در یک چهارچوب زمانی خاص استوارند. (همان: ۳۰-۲۷) قاعده‌مندی و تحت نظارت بودن تن توسط ذهن و پایداری این دوگانگی (ذهن و تن)، از ویژگی‌های تن اُبژه است. به سخن دیگر، قاعده‌مندکردن تن اجتماعی در سطح خرد (هنجارها، آداب و رسوم و دیگرماندها) و در سطح کلان (ساز و کارهای سیاسی، دینی و قانونی) روی می‌دهد.

در خوانش آغازین تن در سینما، اُبژگی یا قاعده‌مند بودن تن، نخستین ویژگی آن قلمداد می‌شود؛ چراکه تن در سینما، برآیند انگاشت‌های فردی و جمعی گروه یا سازندگان یک اثر سینمایی است و در جایگاه بازنمود این خوانش، می‌باید از مجموعه قواعدی برای به دست آوردن هویت ارگانیک و سینمایی خود، پیروی کند. این قاعده‌مندی به واسطه ساحت دوگانه خود-یعنی ایستایی در نظارت ذهنی و قواعد حاکم (قواعد سینمایی)- در صورت تکرار (در طول یک فیلم) در زمانی واحد، سیری پایدار و بدون دگرگونی می‌یابد.

اُبژگی تن در سینما، منوط به شیوه‌های نمایاندن، گفتمان غالب اثر، زمان و مکان، چهارچوب فرهنگی و سرانجام، مناسبات ارتباطی و اجرایی رایج در سازگان سیاسی و اندیشگانی حاکم بر نظام تولید آن سینما است؛ بنابراین، اُبژگی تن در یک فیلم، برآیندی است از چهارچوب و سازگان اندیشگانی و اجرایی حاکم بر تولید یک فیلم که در پس‌زمینه، با قواعد اعمال‌شده از سوی اجتماع مولد خود همسو یا ناهمسو بوده و بر این اساس در حیات خود، در شمایل تن اُبژه یا غیر از آن تبلور می‌یابد. تن اُبژه، میاندار جوامع دربرگیرنده تن اُبژه و تن سوژه است؛ گاه قبیله‌ای (با مخاطب محدود) و گاه جهان‌وطنی (با مخاطب نامحدود) است.

### آبژه<sup>۱</sup>: تن محدود

تن آبژه، تنی است که از لحاظ اجتماعی دوجنبه‌ای-مقدس و نامقدس- است و از حد و مرزها و حدود بدنی، فراتر می‌رود. این تن «محصول نظریه‌های معنوی یا روان‌کاوانه، معاصر یا تاریخی و مطالعات فرهنگ‌های قبیله‌ای یا پست‌مدرن است.» این نظریه‌ها بر نظارت ذهنی و فردی به فرایندها و رفتارهای تنانی تاکید دارند؛ چه بیشتر این آرا، محصول نظریه‌هایی هستند که در صدد یافتن امور مطلق و جسمانی در میان فرهنگ‌ها هستند. (همان: ۳۳-۲۷)

تن آبژه، در جایگاه شیخ فردی در سه حالت گوناگون-ادراکات و ساخت‌های تن از راه کوشش‌های هماهنگ برای نظارت رشد نابهنجار آن، پاسداری از مرزهای آن و یا تغییر شکل کلی آن- حیات تازه‌ای به تن می‌بخشد. این تن، برآیند قدرت نظام‌های روانی و یا معنوی برای ساخت و تخریب جهان‌های مادی و جسمی است و کارویژه‌های آن عبارتند از: تمرکز بر ادراک اعضا یا مواد زاید تن، تلاش برای تغییر شکل ماده تنانی از راه قدرت و نهایتاً، تلاش برای بازسازی کلی آن ماده تنانی از راه نوسازی کامل ادراک و فرایند آن است. (همان: ۳۴) بر این اساس، تن آبژه کانون عشق و نفرت است و در عین برتری دادن به ذهن یا اذهان نظارت‌کننده (بخوانید مخاطب)، دارای استقلال است (و دخل و تصرف در آن میسر نیست)؛ جایگاهی است برای جلب توجه و تنفر هم‌زمان و زمینه‌ساز بخش‌بندی تخصصی تن در جهان سینما (و البته نمایش) به دو صورت کمیک و تراژیک.<sup>۲</sup>

این تن به دلیل اتکا بر نظامی از باورهای شبه‌علمی، زودتر از نظام اعتقادی و معنوی به نیروی ذهن دست می‌یابد. فرایندی که در صورت و زبان نظری سازنده خودبرساخت‌های فردی و به محض گسترش و انتشار آن در سازگان سینمایی، گردهم‌آورنده خودبرساخت‌های گروهی و اجتماعی است.

### سوژه<sup>۳</sup>: تن متفاوت

تن سوژه، تنی است که تا حد زیادی در محاصره فرد و تجربه فردی بوده و در چهارچوب یک مجموعه اجتماعی وسیع‌تر قرار دارد. در نظریه‌هایی که تن را سوژه‌ای اجتماعی می‌دانند، اساس برداشت تنانی تجربه فردی، علایق فردی یا گروه‌بندی‌های فرهنگی است که به رغم احساس تعهد به ایده‌آل‌های اجتماعی کلی، به شدت به مطالبه حقوق فردی وابسته‌اند. به سخن دیگر،

1 Abject

۲ لازم به ذکر است دسته‌بندی الگوی درون پارادایمی تن در سینما، به سه گونه اصلی تن تراژیک، تن کمیک و تن تراژی-کمیک، نیازمند پژوهشی جداگانه بوده و در پژوهش حاضر صرفاً به نام این گونه‌های تن اشاره شده است.

3 Subject

تن در ساحت سوژه که برآیند مستقیم آرا و دیدگاه‌های پزشکی است، امکان نظاره‌شدن خود را به طور خاص فراهم می‌سازد و کارویژه آن، سوژگی است. در ساحت قیاسی می‌توان گفت تن از سویه زیست‌پزشکی نظارت و از سویه گفتمانی-بخوانید اجتماعی یا جامعه‌شناختی: در اینجا هنری و سینمایی-برساخته می‌شود. (همان: ۳۷)

برساختگی و نظارت، برآیند توامان بودباش تن در هم‌آورد نشانه‌های انفرادی و اجتماعی یا همان سینمایی است. تن کنشگر در این ساحت-سینمایی-پیش از یافته و دریافته‌شدن در رخت قاعده‌مندی، در شمایل سوژه‌ای برای دیده و خوانده شدن قرار گرفته و از این رو، برساختی نظارت‌شونده از سوی سوژه‌خواهان-بخوانید مخاطبان- و سوژه‌سازان-بخوانید تولیدکنندگان- است. از این رو است که آن را تن متفاوت می‌خوانند؛ چه این تن هم‌آوردی است از اُبژگی و اُبژگی تولیدکننده و مصرف‌کننده فیلم (در ساحت هنری) و جامعه (در ساحت جامعه‌شناختی).

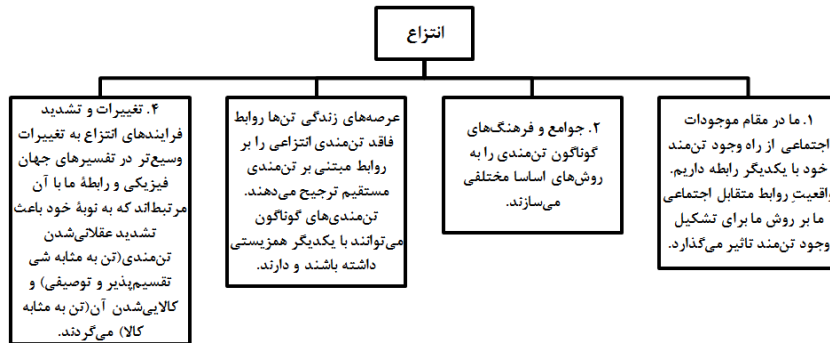


شکل ۲. گونه‌شناسی تن در جامعه‌شناسی، نشانه‌شناسی و سینما (ماخذ: نگارنده)

## انتزاع!

در طول تاریخ، شیوه‌های انتزاعی‌تر زندگی تن‌های ما در میان شیوه‌های عینی‌تر آن، لایه‌بندی شده‌اند و به جای جایگزینی، به بازسازی صورت‌های نخستین خود پرداخته‌اند. به سخن دیگر، در همه دوره‌های تاریخی و همه نقاط جهان، تن‌ها با سطوح متفاوت و متقاطع از انتزاع ساخته می‌شوند و برآیندی سیاسی به همراه داشته‌اند. (کریگان، ۱۳۹۵: ۲۲-۲۱) بر این اساس، انتزاع رویکردی است جهان‌شمول که به شناخت صورت‌های مقابل تن‌مندی یاری رسانده و فهم آن را امکان‌پذیر می‌سازد. مفهوم انتزاع را می‌توان در شکل موارد زیر خلاصه کرد:

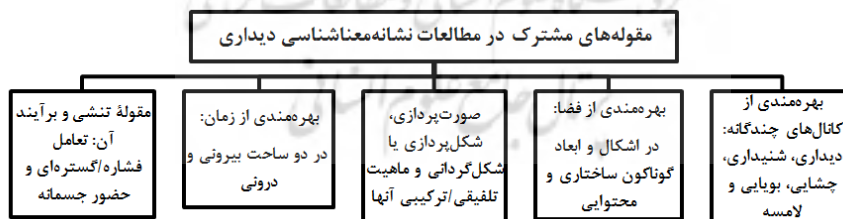




شکل ۳. مفهوم انتزاع (برگرفته از: کریگان، ۱۳۹۵: ۲۴)

### نشانی، پادنشانی، حایلی و جسمانگی

نخستین گام در تحلیل و دریافت آثار و مفاهیم در حوزه نشانه‌معناشناسی، تفکیک و تمییز میان انواع شناخت در این حوزه و همچنین، معرفی اهداف و ویژگی‌های هر یک از آنها می‌باشد؛ حوزه‌هایی که بنا بر صورت‌بندی نظری و هدف‌گذاری کاربردی تعیین شده در این نوشتار، به دلیل ماهیت پدیده مورد بررسی-یعنی تن در سینما- در گونه نشانه‌معناشناسی دیداری گنجانده می‌شوند. چنانکه شعیری در *نشانه‌معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها* (۱۳۹۱) اشاره می‌کند، بعد زیبایی‌شناختی و دریافت دیداری دو دلیل اصلی برای تبیین و تفهیم دگرگونه عناصر بوده، که می‌باید در ذیل -به تعبیر او- گفتمان دیداری، دریافت و تحلیل شوند. چه، تمامی عوامی سازنده گفتمان دیداری-فارغ از نوع و گونه آن- دارای وحدت و نقطه اشتراکی هستند که همانا دیداری بودن و بعد زیبایی‌شناختی آنان است. (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۹)



شکل ۴. مقوله‌های مشترک در مطالعات نشانه‌معناشناسی دیداری (برگرفته از: شعیری، ۱۳۹۱: ۱۹ و ۲۰)

بر اساس این نقاط شباهت و ساختار اصلی پژوهش حاضر، چهار کارکرد اصلی یادشده بر پایه چهار مفهوم نشانه، پادنشانه، حایل و جسمانه تعریف شده و در بخش سوم نوشتار، به واکاوی هر یک از آنها برای فهم سه گونه اصلی تن در سینما-آبژه، سوژه- پرداخته می‌شود.

نشانه<sup>۱</sup> در تعریف آغازین خود در جایگاه نماینده و معرف یک گونه (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳) از هر پدیده، ظهور و بروز پیدا کرده و فرض می‌شود. مفهومی که معانی و بخش‌های معنایی آن تا به امروز دیدگاه‌های گوناگون و فرایند تکاملی پیوسته‌ای را پشت سر گذاشته است. نشانه از دید سوسور<sup>۲</sup>، برهم افزودی است از دال (تصور آوایی) و مدلول (تصور ذهنی) که او، با دو ویژگی اختیاری و الزامی بودن و رابطه لازم و ملزوم از آن یاد می‌کند؛ مفهومی که پی‌یرس<sup>۳</sup> آن را برساخته‌ای در جای برساخته‌ای دیگر، برای فردی و با نام و تحت رابطه‌ای غیرمستقارن تعریف کرده و با چهار ویژگی صورت‌بندی می‌کند. بازخوانی و تکمیل انگاشت و تعریف مفهوم نشانه از دید یلمسلف<sup>۴</sup>، با صورت‌بندی آن در دو سطح بیان و محتوا و صفت منزوی نبودن، در حالی که زبان را محصول و برآیند رابطه این دو سطح می‌داند و نمودی از پیوند و گشایش مرزهای بیرون و درون. صورت‌بندی یادشده از یلمسلف، توسط گرمس<sup>۵</sup> با انگاشت دوگانه دیگری از سطح بیان به برون‌نشانه و از سطح محتوا به درون‌نشانه، ذیل سوگیری انتقادی سوژه سومی قرارداد شده که از آن به جسمانه<sup>۶</sup> یاد می‌کند. (همان، ۱۳۸۸: ۳۷-۴۳)

اما در تعریف کاربردی این مفاهیم برای پژوهش حاضر می‌توان نشانگی را ویژگی نمادین تن سینمایی در هنگام نمایندگی یا نمادبودگی برای دیگر تن‌های فهم‌شدنی در تمامی زمان‌ها و مکان‌های سینمایی و غیرسینمایی دانست و همزمان، تعمیم‌پذیری، ثبات در عناصر سازنده و سنجش‌پذیر، تکرر ساختاری، دستگاه ارتباطی، شیوه ادراکی و نهایتاً دارای شمایل دیداری یکسان در نشانه‌معناشناسی دیداری. در این صورت‌بندی، پادنشانی و ویژگی تن‌های سینمایی و دیگر عناصر مرتبط یا توصیف‌کننده تن در عرصه سینما است که مهم‌ترین ویژگی آن حمایتگری و مشروعیت‌بخشی به مضمون یا کنش اصلی تن در سینما بوده و نیز در مقام تحلیل نشانه‌معناشناختی خود، سازنده کنش‌های پادگفتمانی<sup>۷</sup> است. ویژگی سوم یا ویژگی حایلی که برآیند نقش‌آفرینی گفتمان حایل یا حایل‌های گفتمانی<sup>۸</sup> است، تن سینمایی را در

1 Sign

2 Ferdinand de Saussure

3 Charles Sanders Peirce

4 Louis Hjelmslev

5 Algirdas Julien Greimas

6 corps propre

۷ پادنشانه برآیند پادگفتمان یا نوعی پوشش گفتمانی است که در دفاع، پشتیبانی، مشروعیت‌بخشی و بهبود اثربخشی نشانه نقش‌آفرینی ویژه‌ای دارند؛ عنصری که در غیاب آن اثرگذاری کامل نخواهد داشت و در ذیل خود، کنش پادگفتمانی را شکل داده و با کارکردهای ارجاعی، ارزشی، احیایی، تفویضی و اتیک (مرامی/سلوکی)، در انواع سیاسی، فرهنگی و دینی پدیدار می‌شوند. (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۶۸-۲۸۳)

۸ به تعبیر حمیدرضا شعیری -استاد دانشگاه و نشانه‌معناشناس ایرانی- ویژگی‌های حایل‌های گفتمانی از این قرار است: منعطف‌سازی جریان معناسازی و مسبب عبور دال به مدلول و بالعکس- عامل پیوند یا جدایی دو جریان-

نقش یک یا چند حایل یا واسط تولید، دریافت و انتقال معنا معرفی کرده و توان حایلانگی یا واسطگی خود را برای نزدیک‌سازی یا دورکردن دو معنا یا گفتمان در یک اثر (در اینجا سینمایی: فیلم) به کار می‌گیرد؛ تن در نقش حایل، توان و امکان انتقال معنا را برای مخاطب اثر نیز فراهم ساخته و به تناسب شیوه و نوع ادراک، فهم و دریافت می‌شود. اما واپسین ویژگی ممکن تن در فهم نشانه‌معناشناسی از آن، جسمانگی است. چنانکه در تعریف از نشانه گفته شد، در برآیند تکمیل دانش نشانه‌شناسی و از دید گرمس، مفهوم جسمانه که فهم وجودش، محصول خوانش انتقادی مخاطب بوده و تولید آن در فرایند شکلی از تن‌انگاری برای فهم بهتر معانی به انجام می‌رسد، در جایگاه یک حضور معنا ساز با دو ویژگی ادراک و احساس، پدیدار شده که دارای جسمانیت (نه به اندازه یک جسم: یک جسم انتراعی) و واسطگی و پوششی برای جسم (در اینجا تن سینمایی)، شرایط امکان فهم جدید از نشانه‌ها را فراهم می‌سازد. به سخن دیگر، جسمانه نه تنها فراهم آورنده امکان و معنای جدید است بلکه «قابل تعبیر به نیروی هدایت‌کننده معنا و دخیل در فرایند معنا سازی [نیز] است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۸۳)

### بحث و بررسی

رابرت و ویتکین در بررسی خود درباره هنرهای تجسمی و به ویژه نقاشی - پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی (۲۰۰۵) - انقلاب‌های هنری (در اینجا انقلاب آنالوگ به دیجیتال) را متضمن نوعی از چرخش پارادایمی در فرایند تولید و توزیع خود توصیف می‌کند. به تبع این پیش‌انگاشت، فهم چرخش پارادایمی یادشده در حوزه تولید (اکران سینمایی یا پخش فیلم در دیگر شکل‌های رایج عصر دیجیتال)، نیازمند فهمی متفاوت از شیوه‌های تجربه و آزموده‌شده تا زمان خلق آثار و محصولات هنری برآمده از این چرخش‌های پارادایمی است. بر این اساس، ویتکین ساختار نسبتاً تازه‌ای برای فهم آثار هنری - تجسمی - ارائه می‌دهد که پژوهش حاضر بر آن است تا بر اساس آن، امکان خوانش نشانه‌معناشناسانه تن در سینما را با الگوی وی ارزیابی کرده و چگونگی این فرایند احتمالی را، بر سه گونه اصلی تن - آبژه، آبژه و سوژه - بیازماید.

### نظام‌های نشانه‌شناختی<sup>۱</sup>:

نخستین دگرگونی پیشنهادی ویتکین، در گستره نظام‌های نشانه‌ای رخ می‌دهد. فصایی که دربرگیرنده دال، مدلول و مرجع دلالت بوده و بدون پیروی از فرایند معمول و مرسوم در

دگرگون‌کننده یک وضعیت - از بین برنده فشاره و آزادکننده قبض گفتمانی - توسعه‌دهنده حضور عناصر - ایجادکننده تعلیق و انتظار برای گذر به وضعیتی نو - بازسازی کننده نظام‌های ارزشی. (در پایگاه اینترنتی فرهنگ امروز، ۱۳۹۴)

شیوه‌های نشانه‌شناسی، خوانش‌گر را به چرخش خوانش نشانه‌ها و عناصر سه‌گانه یادشده در تعبیر سوسوری از آنها-دال، مدلول، مرجع دلالت- ترغیب می‌کند؛ چرخشی که نخست از لایه‌های پایین فرایند انتزاع به لایه‌های بالایی آن آغاز شده و از لایه‌های اَبژه‌محور به لایه‌های سوژه‌محور این فرایند پیش می‌رود.

در فهم تن سینمایی در ساحت نظام نشانه‌شناختی، چگونگی بروز، نمود و بازنمایی تن و نیز، گستره و محدوده کنش‌گری آن در قاب و پرده سینما مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. نخستین گام در خوانش و فهم نشانه‌ای هر سه گونه تن-اَبژه یا قاعده‌مند، اَبژه یا محدود، سوژه یا متفاوت- فهم دستگاه نشانه‌ای و ساختار دربرگیرنده و اجراکننده نشانه‌هاست. در خوانش گونه نخست، یعنی تن اَبژه یا قاعده‌مند، در صورتی که بازتاب و دریافت مخاطب کنش‌گری در حال انجام (در فیلم روی پرده)، نزدیکی بیشتری به مدلول داشته باشد، میزان آموختگی و قاعده‌مندی تن و به تعبیر بهتر، میزان وابستگی تن به مرجع دلالت، بیشتر خواهد بود؛ چراکه میزان قراردادهای دال و مدلول، به نحوی تنظیم شده که فهم لایه‌های اصلی اثر، به صورت خودآگاه (برای تولیدکننده) یا ناخودآگاه (برای مخاطب) به مرجع دلالت یا سازگان قدرت حاکم بر نظام نشانه‌ای ارجاع داده و منوط می‌شود. پس فهم قاعده‌مندی یا اَبژگی یک تن، منوط به میزان گستردگی و چندلایگی فرایند نشانه‌گذاری و رمزگشایی از نشانه‌های آن متن-در اینجا تن- است.

سنجه اصلی در خوانش و فهم تن اَبژه یا محدود که بر ساخته نظام‌های روان‌شناسی است، میزان دگرگونی و تغییر ساختاری و محتوایی تن در جایگاه کنش‌گری آن تن است؛ هرچه میزان دگرگونی نشانه‌ها و لغزش فرایند رمزگشایی از یک تن بیشتر و نسبی‌تر شود، تن مورد خوانش، از اَبژگی یا محدودیت بیشتری برخوردار است. چه، این تن محدود، توان کنش‌گری معطوف به ثبات در خوانش نشانه و رمزگان یک اثر را از مخاطب خود دریغ می‌کند. پس، هرچه میزان فراقنی نشانه‌ها به نشانه‌های دیگر بیشتر بوده و لغزش خوانشگران رمزها از رمزگشایی آنها بیشتر باشد، میزان اَبژگی آن تن، بیشتر خواهد بود.

فهم و خوانش تن سوژه، به دلیل خصلت خوانش‌پذیری و سوژگی آن، از دو گونه دیگر تن قابل وصول‌تر و زودیاب‌تر است. تن سوژه، بیشترین میزان انطباق را با دستگاه یا سیستم نشانه‌گذاری و به تبع آن رمزگشایی از خود راه دارد. سوژگی تن، شرایط امکانی را برای فهم و ادراک آن فراهم می‌کند که برای آن تدارک دیده شده و از این رو، میزان گرنش و همسانی و همراهی کارکنش‌های تن سوژه با جامعه نمایشی یک فیلم، بیشتر از دیگر گونه‌های تن است.

چنان‌که از عنوان این نوع نظام‌ها-نشانه‌شناختی- برمی‌آید، اصلی‌ترین محل بروز و فهم دستگاه نشانه‌معناشناختی در تمام چهار صورت خود-نشانی، پادنشانی، حایلی و جسمانگی-

در این نظام‌ها بوده و از این رو، امکان کنش معناکوی در تمام سطوح یادشده فراهم می‌شود. در سطح نشانگانی تن سینمایی به تمامی برآیند و معرف همزمان مفاهیم و معانی غیر از ماهیت خود بوده و برآیند این معناسازی، تنی دیگر با ویژگی‌های منحصر به خود خواهد بود. در سطح پاد نشانگانی، فرایند دیگری سازی سطح یکم امکان زوال یا تقویت می‌یابد. تن سینمایی در جایگاه یک پاد نشان، امکان بروز و سلب خود را به صورت همزمان فراهم می‌سازد. این امکان قابلیت تعمیم‌دهی داشته و با تکثیر شمار تن‌ها در یک اثر سینمایی، افزایش می‌یابد. در سطح سوم یا سطح حایلی، تن بیشترین پذیرندگی و گذرانندگی مفاهیم و معانی را عهده دار است؛ دو امکانی که بنا بر نوع فیلم و شیوه امکان ارتباط با مخاطب خود (منظور شیوه پخش فیلم و اندازه قاب آن در صورت چیره: پرده سینما، برابر: بخش پروجکشنی و مغلوب<sup>۱</sup>): گوشی‌های موبایل یا تبلت یا کامپیوتر یا مونیتر است)، چگونگی رابطه نهایی در سطح چهارم یا جسمانگی را نیز فراهم ساخته و کیفیت پایانی آن، منوط به نوع تعامل جسمانگی با حایلانگی تن مورد بررسی خواهد بود. بر این اساس، میزان آبرگی، آبرگی یا سوژگی یک تن، همزمان با میزان و چگونگی تعامل سطح سوم و چهارم تن در نقش نشانه یا پاد نشانه تعبیر و فهم می‌شود.

## نظام‌های اجتماعی<sup>۲</sup>:

دومین (و شاید اثرگذارترین) دگرگونی پیشنهادی ویتکین، پیوند اساسی با دگرگونی‌های اجتماعی یا دگرگونی‌های حاکم بر روابط و فرایند تولید اثر دارد. (ویتکین، ۱۳۹۵: ۱۲۹) تفاوت در سازماندهی و شکل‌بندی اجتماعی گوناگون، در مناسبات و اثرپذیری متقابل از طبیعت قابل فهم در هر یک از جوامع نیز، اثر گذار و قابل دریافت است. در اینجا منظور از طبیعت قابل فهم، اتمسفر و نسبت‌های ساخته‌شده توسط جامعه است. به سخن دیگر، با در نظر گرفتن فرایند تولید فیلم در یک جامعه صنعتی-شهری، که بنا بر دلایل و ساختار خود از جامعه غیرصنعتی-روستایی مجزا می‌شود، طبیعتی دومین یا ثانویه ساخته می‌شود که براننده جامعه شهری و صنعتی بوده و نموده‌های این برانندگی، در شکلی از بازنمایی-اثر سینمایی- با ابزاری مجازی-تن سینمایی- برون می‌شود. بر این اساس، نمود و گونه برون‌شده تن در این سازگان، با حفظ یا نبود تعادل در نسبت تن بازنمایی‌شده و تن طبیعی (در اینجا از گونه طبیعت دومین یا شهری‌شده) دگرگون و متفاوت خواهد بود.

۱ در این بخش، نهایتاً درگیری و شرایط امکان برای نزدیکی تن سینمایی با تن طبیعی مخاطب، از راه تکنولوژی لمسی یا تاج، فراهم می‌شود. (در بخش نظام ادراکی لمسی، به صورت مفصل شرح داده شده است.)

2 Social system

در صورت تلقی کردن تن به مثابه متن در یک جامعه نمونه، نظم حاکم بر ساختار و سازگان شهری و طبیعت دومین سازنده این تن، سازنده گونه‌ای از نظم ارگانیک یا شبه‌ارگانیک خواهد بود که دو ویژگی اصلی آن، تاریخ‌مندی و تعلیق متنی است؛ به این مفهوم که برای دریافت و فهم از اثر، مخاطب نیازمند گشودن لایه‌های این تعلیق بوده و تامل بر جهان‌های گوناگونی که محصول تعلیق یادشده است-یعنی: پیش‌زمینه، پس‌زمینه، محصول درک بی‌واسطه و محصول درک با واسطه-، اجتناب‌ناپذیر خواهد شد. فرایندی که از دید تاریخی، در جایگاه بعدی دیالکتیکی از روابط پیش‌زمینه/پس‌زمینه یا بیرونی/درونی، در هنرهای گوناگون بسط یافته است. (همان: ۱۳۲) چراکه هنرها، در مرکز ثقل شکل‌بندی اجتماعی و نه در حاشیه آن قرار دارند.

در این نظام، در صورت تبعیت تن اُبژه از پس‌زمینه تاریخی فرایند خوانش آن واسطه‌گری (بخوانید حایلانگی در سوپه نشانه‌معناشناختی آن) و تامل برای فهم و ادراک است. چراکه عنصر تاریخی بر شاخصه‌های تاریخی یا قاعده‌مندی استوار شده که محصول آن در سینما نیز، باز نمود یا پادنشانی نمایشی آن را ارائه می‌دهد. این چنین است اگر مخاطبان یک فیلم، با تولیدکنندگان آن هم‌زمان بوده و از زبانی مشترک برای ارتباط بهره برده باشند و در این صورت، حضور واسطه یا حایل کم‌رنگ خواهد شد، مگر در نظام نشانه‌ای و ناهم‌زمانی زیستی تولیدکننده با مخاطب. بنابراین، فهم و ادراک تن اُبژه در نظام اجتماعی، بی‌واسطه و تاریخ‌مند و بدون تعلیق رخ خواهد داد و جسمانگی، بیشترین نزدیکی و یکسانی را با تن میزبان خود خواهد داشت.

اما اگر در تن اُبژه، میزان رشد و تغییر و گریز از مرزهای جامعه نمایشی حاکم بر اثر، شتاب و ژرفای بیشتری داشته باشد، بیانگر چیرگی ساختار حاکم و افزونی حایل‌ها و چیرگی پادگفتمان بر پس‌زمینه تولید اثر هنری و تن محصول آن خواهد بود؛ تن اُبژه در این فرایند، دارای استقلال کنشی فراتر از تن اُبژه و استقلال ذهنی کمتری از تن سوژه خواهد بود. در برآیند این تضاد، فهم و ادراک تن در نظام اجتماعی، منوط به چگونگی باز نمود و میزان تضاد درونی و برونی تن (متبلور در بهره‌مندی یا وابستگی به پادگفتمان یا گفتمان حایل) در کنش‌گری خود در تمامیت یک اثر هنری دارد. به سخن دیگر، محدودیت و وابستگی تن اُبژه تعیین‌کننده چگونگی و نسبت سازگان اجتماعی با باز نمود برونی شده از آن تن است.

بیشترین باز نمود تاثیر و تاثیر در کارکنش‌های تن از دریچه نظام اجتماعی فهم و ادراک، به تن سوژه یا تن هم‌زمان نشانه، پادنشانه، حایل و مفعول جسمانگی شده بازمی‌گردد. تن سوژه بازتابنده بیشترین مواجهه، مقابله یا کرنش‌گری در برابر نظام اجتماعی حاکم بر اثر بوده و ماهیت و میزان وابستگی اجزا و عناصر دستگاه قدرت تولیدی یا نشانگانی را هویدا می‌سازد. در

صورت طفره‌روی تن از قواعد جمعی، با شکلی از فردیت تن سوژه روبه‌رو خواهیم بود و در صورت همراهی با قواعد، میزان چیرگی و قدرت حاکم بر تن گرنش‌گر سینمایی فهم و درک خواهد شد. پس، فردیت و جمع‌گرایی تن سوژه، به میزان حضور، چگونگی مواجهه، همراهی با قواعد سازنده در جامعه سینمایی حاکم بر اثر و سطح کنش‌گری آن وابسته است.

### نظام‌های ادراکی<sup>۱</sup>:

ویتکین در ذیل مفهوم معمای سبک-وام گرفته‌شده از ارنست گامبریچ<sup>۲</sup> - به معنی وجود همخوانی میان شیوه‌های نمایش جهان در قالب تصاویر و شیوه‌های نگرستن به جهان در زندگی روزمره، اثر هنری را گونه‌ای از سازمان‌دهی ادراک معرفی می‌کند، که به یاری و میانجی‌گری ابزارهای حسی یا نشانه‌معناشناختی، می‌توان تن سوژه-در اینجا تن سینمایی- را، بر ساخته و به دنبال خود، چگونگی سازمان‌دهی ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی را در یک اثر هنری-در اینجا فیلم- شناسایی کند. چه، این روابط و حقایق ادراکی هستند که تعیین می‌کنند چه نوع از سازمان‌دهی ادراکی<sup>۳</sup> یا فهم از تن، امکان‌پذیر است. (همان: ۱۳۶-۱۳۴)

با در نظر گرفتن میزان اثرگذاری همیشگی ارزش‌های ادراکی در آفرینش و خلق شیوه‌های نوین به تصویر کشیدن آثار هنری، دغدغه داشتن حقیقت ادراکی و نیاز هنرمند به آفرینش آثار با ارزش‌های فرهنگی مهم، پدیدار نخواهد شد. (همان: ۱۳۵)

بنا بر ماهیت نظام ادراکی یادشده، فرایند ادراک و فهم تن ابژه همخوان و هم‌راه با سازگان تدارک‌دیده شده برای اثر-بخوانید گفتمان غالب- به کنش‌گری و بروز خود می‌پردازد؛ چراکه ماهیت این تن، بر اساس انطباق با رژیم‌ها و قواعد بیرونی-بخوانید اجتماعی و گفتمان پاداجتماعی- گستره تولید فیلم شکل می‌گیرد. فرایندی که در تن ابژه نیز با فراز و فرود مدام و البته، گستره کنشی و اندیشگانی بیشتر و ژرف‌تری، عرضه می‌شود. وابستگی تن سوژه به تمامیت و گفتمان غالب اثر، از استقلال بیشتری نسبت به دو گونه دیگر برخوردار است؛ چراکه ماهیت و ساختار آن فردی‌تر بوده و شکل بروز آن در سینما، می‌باید شکلی فردگونه‌تر از دیگر نمودهای تن در آن باشد. هرچند که در یک وحدت ارگانیک میان اعضا و بخش‌های یک اثر سینمایی، هماهنگی و همخوانی اجزا شرط الزامی و حیاتی شکل‌گیری آن به شمار می‌رود. در

1 Perceptual system

2 Ernedt Gombrich

۳ صورت‌بندی یلمسلف از فرایند سه‌گانه ادراکی-برون نشانه‌ای، میان‌نشانه‌ای، درون نشانه‌ای- تعبیر دیگری از سازگان ادراکی به دست داده که با افزودن حایلی به نام جسمانه، فهم ما را از نشانه در دیدگاه سوسور ارتقا می‌دهد. جسمانه‌ای که با حضور خود، معنا و ادراک تمامی نظام‌های ادراکی از تن را دگرگون کرده و مخاطب را وادار به خوانش یا پذیرش دوباره اثر می‌کند.

برآیند این نظام، تن ابژه، تن ابژه و تن سوژه، به ترتیب ارائه‌دهنده تصویر تمامیت اثر سینمایی در نسبت‌های مغلوب، غالب و نسبی قلمداد می‌شوند.

## نظام‌های لمسی<sup>۱</sup>

به زعم ویتکین، نزدیکی هرچه بیشتر محصول هنری به دریافت از راه لمس کردن و برخورد در نزدیک‌ترین شکل از جنس خود-در اینجا تن- بیان‌گر ارتباط و لایه‌های ارتباطی آن اثر با مخاطبان خود در سطح ارزش‌های تماسی<sup>۲</sup> و به تبع آن، دوری از دریافت انتزاعی-به سان دیگر نظام‌ها- خواهد بود. (ویتکین، ۱۳۹۵: ۱۳۸) برآیند این شناخت و دریافت، دست کم دو امکان متمایز فراهم می‌سازد؛ نخست، درک بی‌واسطه از تن (نبودن یا کمبود ویژگی‌های حایلی و پادنشانه‌ای) و دوم، درکی از جنس تن.

برآیند نخستین تمایز، چگونگی و موقعیت اثر را در نسبت با مخاطب روشن ساخته و دومین تمایز، ویژگی انحصاری‌ای را فراهم می‌سازد، که در صورت انجام، مناسبات روابط و قواعد حاکم بر اثر هنری و جایگاه مخاطب راه، وارد سطح تازه‌ای از ادارک و ارتباط خواهد کرد. از سوی دیگر، برای القای حضور امر واقع و ساخت کنش یا برهم‌کنشی حقیقی، شرط غیرقابل تغییر، شی نبودن هر دو سوی رابطه است. تنها در این ساخت از نظام ارتباطی و دریافتی است که مخاطب و اثر، با به کارگیری ابزار ارتباطی هم‌جنس، نزدیک‌ترین نوع شناخت بی‌واسطه را فراهم می‌سازند (در اینجا با بیشترین میزان تطبیق جسمانه با تن و همزمان، کمترین میزان تطبیق با حایلانگی تن روبه‌رو هستیم). در صورت شی بودن یا شی شدن اثر (به واسطه سومین صورت پخش: مغلوب-در گوشی موبایل، تبلت، مونیاتور، تلویزیون)، ویژگی‌های دریافتی اثر را می‌توان به سان شیوه‌های برخورد، درک و دریافت از مناسک نیز مورد بازخوانی قرار داد، هرچند که شیوه یادشده دیگر در زمره نظام لمسی-در تعبیر عمومی خود- قرار نخواهد گرفت. همچنین باید در نظر داشت که ارزش‌های تماسی یا لمسی، شناختی از ابژه به ما هو ابژه<sup>۳</sup> تولید می‌کنند و روابط میان عناصر در فضای لمسی از نوع هم‌کنشی<sup>۴</sup> است.

در صورت ایجاد شرایط امکان ارتباط لمسی مخاطب (ارتباط مجازی و حایلانگی صفحه حساس به اثر انگشت) و هر یک از سه‌گونه تن در سینما، نسبت‌های متفاوت و متمایزی ایجاد خواهد شد که در گام نخست اثر و ساختار اجرایی آن را به چالش کشیده و در گام دوم،

1 Haptic system

۲ به زعم اوینز (۱۹۶۴) کیفیت ممتاز و مطلق ادراک لمسی، از راه تماس‌های حادثه‌ساز و قطع تماس‌ها به دست می‌آید. (اوینز، ۱۹۶۴: ۳)

3 Object-as-such

4 Coactional



تعیین‌کننده میزان ثبات هویتی گونه‌های مورد بررسی از تن خواهند بود. تن قاعده‌مند، در صورت سرپیچی و عدول از قواعد هویتی‌اش دیگر در چهارچوب ویژگی‌های اُبژگی قرار نداشته و با لغزش هویتی، وارد عرصه کنش‌گری و هویتی تن اُبژه خواهد شد. در این صورت، قواعد حاکم بر آن توسط مخاطب و با اولین خوانش لمسی او، فروپاشیده و سطح تازه‌ای از ادراک فردی، جایگزین ادراک جمعی تجربه‌شده تا پیش از آن خواهد شد. بنابر این چرخش ماهوی و ساختاری، قواعد تازه و فردی‌ای در لحظه اجرا و بروز تن در پرده سینما نمایان خواهد شد که قابل پیش‌بینی و خوانش تئوریک هم‌زمان نخواهد بود. اما تن اُبژه، بنا بر ماهیت خود در صورت لمس‌شدن-فارغ از چگونگی آن- از جنبه دوگانه خود-مقدس/نامقدس، عشق/نفرت- تهی شده و در یک کنش‌گری فردی و متقابل، فهمی فردی از مرزگریزی و حدشکنی به دست خواهد داد؛ چه این مرزگریزی و حدشکنی، از ویژگی‌های ماهوی تن اُبژه است. تن سوژه همانند تن اُبژه، در مواجهه با فهم و ادراک لمسی مخاطب به نقش‌آفرینی خود در جایگاه سوژه ادامه می‌دهد اما با یک تفاوت بسیار مهم و آن، شکستن قاعده سوژگی برای یک جمع، گروه و یا اجتماع است؛ لمس سوژگی یک تن، به معنی تقسیم و دوپارگی سوژگی میان مخاطب و (تصویر)کنشگر است. به سخن دیگر، در سینما لمس‌شدن یک سوژه به دست دیگری، جابه‌جایی ماهیت و ساختار نقش و کارکرد سوژه‌ها و قواعد حاکم بر آنها را در پی خواهد داشت و هم‌زمان، اختلاط چهار ویژگی نشانه‌معناشناختی مورد بررسی را، در سطوح خرد و کلان که بر اساس میزان بهره‌مندی از هر یک در آثار گوناگون متغیر و قابل فهم خواهد بود.

### نظام‌های دیدمانی<sup>۱</sup>

در صورت انگاشت تن به مثابه یک شی با توانایی حرکتی و ایستایی مداوم در یک مکان، فضای حاصل از این حرکت که پذیرنده دگردیسی‌های مداوم به نسبت موقعیت و زاویه دید مخاطب است، توانایی دگرگونی حالت‌های متفاوت از ایستا به پویا را داشته و بر همین اساس، شرایط امکان فهم تن را در حالت‌های گوناگون فراهم می‌سازد. (ویتکین، ۱۳۹۵: ۱۴۴-۱۴۲) این شیوه از خوانش بازنمایی تن در مکان و فضا-که خود نیز مشمول و معلول چهار ویژگی اصلی نشانه‌معناشناختی مورد بررسی هستند-، سازنده روابط گوناگونی است که دیگر دریچه‌ها و نظام‌های دریافتی و ادراکی را نیز به کار گرفته و امکان خوانش چندگانه را در لایه‌های گوناگون معنایی یک اثر، فراهم می‌سازد. چنان‌که اوینز می‌گوید، مشخصه تجربه دیداری تغییر نوسان و دگردیسی دائمی است؛ بنابراین، تجربه یادشده تجربه‌ای پویا و نسبت‌گرایانه است. (اوینز، ۱۹۶۴: ۳) و گواه این گفته در گستره نشانه‌شناسی و معناشناسی، در پیچیدگی روابط

1 Optic system

معنایی و معناسازی و نیز عناصر تولیدکننده این روابط است. ارزش‌های فاصله‌دار، شناختی از ابژه آن‌گونه که دیده‌شده<sup>۱</sup> ارائه می‌کنند و در یک فضای دیدمانی، روابط میان عناصر از نوع برهم‌کنشی<sup>۲</sup> و بده‌بستانی است.

دیده و شنیده شدن، مهم‌ترین شرایط امکان فیلم در هر گونه و سبکی به شمار می‌رود. ادراک و فهم مخاطب سینما نخست برپایه فهم دیداری و شنیداری-هم‌زمان- شکل گرفته و سپس رمزگشایی و معنی‌شناسی از دیگر روابط حاکم بر کلیت اثر آغاز می‌شود. بر این اساس، فهم حاصل از نظام دیدمانی-یا نشانه‌معناشناختی دیداری و ویژگی‌های انحصاری آن- در جایگاه فهمی مقدم بر دیگر نظام‌های ادراک-نشانه‌معناشناختی متن ادبی- قرار گرفته و نکته‌میز آن از دیگر نظام‌های پیشنهادی، در آماده‌سازی شرایط تمرکز بر چگونگی جابه‌جایی و حرکت تن‌ها در مکان اجرای سینما است؛ چه این جابه‌جایی و حرکت، سازنده فضاهای گوناگون و به تبع آن، شرایط امکان گوناگونی برای فهم و ادراک کلیت اثر به واسطه تن است. نیمی از خوانش تن‌ها به واسطه حرکت‌ها و فضا‌سازی‌های گوناگون آنها در مکان و شرایط از پیش تعیین شده و نشده به دست می‌آید؛ هنگامی که تن ابژه، در چهارچوب قواعد اندیشگانی و اجرایی حاکم بر اجرا(یعنی جهان نشانگی و گفتمان پادنشانه‌ای) به حرکت در مکان می‌پردازد، فضای حاصل از آن فضایی برساخته و تاریخی قلمداد می‌شود که مانند بنایی در حال ساخت یا فروپاشی، مراحل تکمیل شدن یا فروپاشیدن خود را برای مخاطب عیان می‌کند و سازنده این فروپاشی یا آفرینش، تنی آموخته است که با قرارگرفتن در حدود و مرزهای حاکم بر خود، ویژگی‌های بنا یا اجتماعی در حال فروپاشی یا پاگیری را بر اساس فرایند و سیاستی از پیش تعیین شده، به اجرا می‌گذارد.

همین فرایند در قامت تن ابژه به صورتی دیگر جریان می‌یابد. جریان ابژگی حاکم بر حرکات و فضا‌سازی این تن، سبب آفرینش فضاهای گوناگون-بخوانید آرای گوناگون- جمعی و فردی در پرده سینما می‌شود. هرچه شمار و تنوع فضاهای ساخته‌شده در فیلم بیشتر باشد، میزان گفتمان‌های حاضر در فیلم- که تن ابژه در حال نمایندگی آن است- نیز بیشتر خواهد بود. اما تفاوت اصلی تن ابژه با تن ابژه در این نظام را باید در میزان کنش‌گری و گذر از حدود و مرزهای مکانی و به دنبال آن فضایی یافت؛ تن ابژه در ورای قواعد گام برمی‌دارد و تن ابژه در درون آن.

محل تلاقی و برخورد یا شکستن مرزبندی و پویایی کنش‌گری تن‌های ابژه و ابژه، در کنش‌گری تن سوژه چکیده و اجرا می‌شود. فهم و ادراک تن سوژه در نظام دیدمانی، برآیند

1 Objects-as-seen

2 Interactional

میزان کنش‌گری فردی یا جمعی آن در پرده و به شکلی آزاد انجام می‌پذیرد. به این معنی که به دلیل توان تفکیک کنش‌های فردی از جمعی توسط تن سوژه، امکان فهم هم‌زمان گفتمان‌های فردی و جمعی حاکم در اثر هنری فراهم می‌شود. به سخن دیگر، در اینجا تن سوژه ویژگی جسمانه و میانجی را پیدا کرده و با آن نقش‌آفرینی می‌کند. این شرایط امکان، در صورتی به ابعاد ادراکی و فهم مخاطب یاری می‌رساند که سوژگی تن بر کارکنش‌های محول‌شده دیگر بر آن چیرگی نیافته و سبب اضمحلال فرایند حرکتی در مکان و فضا سازی حاصل از آن، نشود. اما شرط اصلی ادراک دیدمانی تن‌های سه‌گانه، حفظ فاصله-زمانی، مکانی، معنایی و فضایی - لازم از هر سه گونه تن برای فهم درست نسبت‌های مکانی و فضایی حاصل از کنش‌گری است؛ چراکه در غیر این صورت، ارزش‌های احتمالی نهفته در اثر که بر اساس فواصل تعیین‌شده میان مخاطب و تن‌ها در نظر گرفته شده، دچار افت معنایی خواهند شد. همچنین، فهم این نظام ادراکی، منوط به کنش متقابل مخاطب و تن‌های یادشده است؛ چراکه نوع ارتباط منجر به فهم در این نوع از ادراک، برهمکنشی است. بنابراین، در صورت رعایت نکردن شیوه بنیادین سینما (یعنی پخش فیلم در ابعاد پرده سینما) و فهم دیجیتالی از تن‌های سینمایی، دگرگونی در عناصر اصلی و مورد بررسی برای تحلیل یا خوانش، اجتناب‌ناپذیر بوده و همچنین، آبژگی، آبژگی و سوژگی تن‌ها دستخوش تغییرات مدام و فهمی سیال خواهند شد.

### نظام‌های جسمانی<sup>۱</sup>

هم‌زمان با دگرگونی شیوه برخورد و به کارگیری عناصر زیبایی‌شناختی، تجربه‌های درکنشی<sup>۲</sup> و درون‌شخصی<sup>۳</sup> از حالت توصیف‌کنندگی به محور ساختارهای زیبایی‌شناختی دیداری (در هنرهای تجسمی) مبدل شد. به تبع این چرخش اجرایی و اندیشگانی در فرایند تولید اثر هنری، محوشدن تفاوت‌ها و تمایزات حاصل از شیوه نخست به کارگیری عناصر زیبایی‌شناختی باعث ارتقای جایگاه تمامیت سوژه-بخوانید تن در فیلم و به مثابه سوژه-شد. در این فرایند، انگیزه خوانش و دریافت سوژه با دور و نزدیک شدن به آن-به سان یک تابلوی نقاشی- دگرگون شده و جای خود را به انگیزه‌ای دیگر که نزدیک شدن به ابژه باشد، می‌دهد. به سخن دیگر، خود فرایند ادراکی-یا همان دیدن ابژه‌ها- موضوع شناخت و ادراک می‌شود. (ویتکین، ۱۳۹۵: ۱۴۷-۱۴۵) ارزش‌ها در این نظام، شناختی از دیدن چیزهای دیده‌شده<sup>۴</sup> ارائه می‌کنند و روابط میان

1 Somatic system

2 Intra-actional

3 Intra-personal

4 Seeing-of-things-seen

عناصر از جنس در-کنشی<sup>۱</sup> است. در پایان می‌توان گفت، روی آوردن به چنین ادراکی در واقع روی آوردن به سوژه‌محورترین شیوه سازماندهی است. (همان: ۱۴۸)

در نظام ادراکی جسمانی، مهم‌ترین شاخص برای درک و فهم تن سینمایی، انگاشت و سنجش تن به مثابه عضو یا هموندی مجزا و منفک از ساختار است. هنگامی که ادراک مخاطب از تن‌های سه‌گانه، با در نظر گرفتن آن به مثابه عضوی جدا از تمامیت اثر هنری و دارای معنی مختص به خود صورت پذیرد، جایگاه و معانی حاصل از کنش‌گری آنها، در انتزاعی‌ترین سطح ادراکی قرار گرفته و فهم نهایی‌شان نیز، دگرگونه خواهد بود. تن آبژه، آبژه یا سوژه‌ای که کنش‌گری آن به صورت منفک مورد خوانش قرار گیرد، در بردارنده تمامیت مناسبات خوانشی کلیت اثر بوده و از ساحت و جایگاه پیشین خود که بخشی از یک اندامگان بوده، رها و مستقل خواهد شد. این استقلال علاوه بر تهی کردن آن از تمامی ویژگی‌های تنانی و ذاتی‌اش، سازنده گونه تازه‌ای از خود به مثابه دیگری است و سنجش و شناخت گونه آن، به نسبت جایگاه پیشین‌اش انتزاعی‌تر و ویژگی‌ها و دلالت‌های احتمالی‌اش، فردی‌تر خواهد بود؛ به دیگر سخن، تن انتزاع شده، هم‌آورد و برآیند ترکیبی از هر سه گونه تن‌ها بوده و بیشترین شاخصه هویتی آن، سوژگی و رهایی از مرزبندی‌ها و قواعد حاکم بر جامعه آن اثر هنری، که در گفتمان‌های نشانه‌ای، حایلی و پادنشانه‌ای تبلور دارد، خواهد بود.

سنجه ممیز و بسیار مهم دیگر در خوانش تن از دریچه نظام جسمانی، دگرگونی در انگیزه و ساحت کنش‌گری هر سه گونه تن در مضاف با خود است. تن‌های سه‌گانه با کنش‌گری مستقل از ارگان و اندامگان خود-بخوانید نظام‌های نشانه‌معناشناختی-، به مثابه کنشگر خودبسنده تمامی سیاست‌های تولیدی و اجرایی خود را در نسبتی مستقیم با خود تعیین کرده و خوانش نهایی مخاطب در صورت انگاشت این سنجه مهم، محلی از تامل و درنگ را به وجود خواهد آورد؛ در این صورت، تجربه خوانش، فهم و ادراک تن، تجربه‌ای درکنشی و درون‌شخصی خواهد بود، که در ساحت خود و به شمار مخاطبان و تن‌های کنشگر، گوناگون و متفاوت ادراک می‌شود.

### نتیجه‌گیری

برآیند پژوهش حاضر، بیان‌گر اعتبار کیفی الگوی پیشنهادی ویتکین و کارایی چهار ویژگی دستگاه نشانه‌معناشناختی مورد استفاده در تحلیل گونه‌های تن در سینمای عصر دیجیتال است. همچنین، برآیند تحلیل انجام شده، نشان‌دهنده توان گونه‌شناسی تن از سوی کیت کریگان بوده و به این اعتبار، در تحلیل و پژوهش‌گری در حوزه هنرهای نمایشی، قابل اعمال

1 Intra-actional

است. ترتیب بهین به کارگیری نظام‌های پیشنهادی شش‌گانه کریگان، به دلیل ویژگی دیداری و شنیداری هنر سینما، با نظام دیدمانی آغاز شده و پیشنهاد می‌شود، نظام جسمانی به دلیل تفکیک عنصر تن از اندامگان یک فیلم، در جایگاه پایانی فرایند ادراکی قرار گیرد. نیز، برآیند پژوهش حاضر، امکان تحلیلی سه نظام نشانه‌شناختی، اجتماعی و ادراکی را به اثبات رسانده و نظام ادراک لمسی را، در پایین‌ترین سطح از انطباق و توان برای ادراک تمامی گونه‌های سینمایی قلمداد می‌کند؛ چراکه استفاده از نظام ادراکی لمسی تنها در شمار اندکی از روش‌ها و ابزار تماشای فیلم-تبلت، مونیتور، تلویزیون و دیگرماندها- قابلیت اجرایی دارد. در پایان، فرضیه‌های اصلی پژوهش مبنی بر کارآمدی نظام‌های ادراکی ویتکین در تحلیل گونه‌های اصلی و سه‌گانه تن در سینما- با انگاشت چیرگی گونه سوم یعنی تن سوژه- به ترتیب تایید و رد می‌شود.



## منابع

- 0 ابادری، یوسف و حمیدی، نفیسه (۱۳۸۷)، «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات»، در پژوهش زنان، دوره ۶، شماره ۴، زمستان، صص ۱۶۰-۱۲۷.
- 0 انگلیس، دیوید و هاگسون، جان (۱۳۹۵)، جامعه‌شناسی هنر: شیوه‌های دیدن، تهران: نی.
- 0 آزادارمکی، تقی و چاوشیان، حسن (۱۳۸۱)، «بدن به مثابه رسانه هویت»، در جامعه‌شناسی/ایران، دوره چهارم، شماره ۴، صص ۷۵-۵۷.
- 0 امامی، اکرم (۱۳۸۷)، «آنالوگ به دیجیتال» در مجله رادیو، سال هفتم، شماره ۴۲، صص ۱۲-۱.
- 0 بروتون، داوید لو (۱۳۹۶)، جامعه‌شناسی بدن، ترجمه ناصر فکوهی، چاپ سوم، تهران: ثالث.
- 0 توحیدلو، یگانه و شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶)، «مطالعه پروتوسازی گفتمانی: چرا دروغ روایی پروتز است؟» در پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۲، شماره ۱، بهار و تابستان، صص ۲۸۶-۲۶۹.
- 0 جواهری، فاطمه (۱۳۸۷)، «بدن و دلالت‌های فرهنگی-اجتماعی آن» در نامه پژوهش فرهنگی، دوره ۹، شماره ۱، بهار، صص ۸۸-۳۷.
- 0 جونز، امیلیا (۱۳۹۵)، «بدن» در مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: مینوی خرد.
- 0 ذکایی، محمدسعید (۱۳۸۶)، «جوانان، بدن و فرهنگ تناسب» در تحقیقات فرهنگی، سال اول، شماره ۱، پاییز، صص ۱۴۱-۱۱۷.
- 0 رضایی و دیگران (۱۳۹۶)، «بررسی و تحلیل کارکرد پادگفتمانی نامه‌های نیمابوشیخ» در دوفصلنامه علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شماره ۸۳، بهار و تابستان، صص ۱۳۳-۱۵۴.
- 0 سعیدی، علی اصغر (۱۳۸۶)، «بدن و مصرف فرهنگی» در مهندسی فرهنگی، دی و بهمن، صص ۳۸-۲۹.
- 0 شعیری، حمیدرضا و ترابی، بیتا (۱۳۹۱)، «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی» در دوفصلنامه علمی-پژوهشی زبان پژوهشی دانشگاه الزهراء، سال سوم، شماره ۶، بهار و تابستان، صص ۴۹-۲۳.
- 0 \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی» در فصلنامه تخصصی نقد ادبی، سری ۲، شماره ۸، زمستان، صص ۳۳-۵۱.
- 0 \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴)، «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: قلمروهای گفتمان و کارکردهای نشانه-معناشناختی آن» در مجله جامعه‌شناسی/ایران، دوره شانزدهم، شماره ۱، بهار، صص ۱۱۰-۱۲۸.
- 0 \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴)، «نشانه-معناشناسی حایل‌های گفتمانی»، در پایگاه اینترنتی فرهنگ امروز ([www.farhangemrooz.com](http://www.farhangemrooz.com))، بازدید در تاریخ ۱۳۹۷/۲/۱۹.
- 0 غراب، ناصرالدین (۱۳۸۷)، «بدن و دین»، در نامه پژوهش فرهنگی، دوره ۶، شماره ۲، تابستان، صص ۱۷۰-۱۴۵.

- 0 کریگان، کیت (۱۳۹۵)، *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمه محسن نصری‌راد، تهران: نقش و نگار.
- 0 قهرمانی، محمدباقر (۱۳۸۱) «سینمای دیجیتالی» در *فصلنامه هنر*، شماره ۵۲، صص ۱۷۶-۱۸۳.
- 0 مهم کار خیراندیش، پرپسا (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی سینما نو» در *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۶۰، زمستان، صص ۱۱۳-۱۲۶.
- 0 نقاشیان، بیتا (۱۳۹۱)، «اصول متافیزیک روح و برآمدن هستی‌شناسی بدن؛ بنیادهای فلیفی عطف به بدن نزد مرلوپونتی»، در *فصلنامه تاریخ پزشکی*، سال چهارم، شماره یازدهم، تابستان، صص ۹۶-۷۳.
- 0 نیچه، فردریش (۱۳۸۷)، *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری، چاپ بیست و هشتم، تهران: آگه.
- 0 هینیک، ناتالی، ۱۳۸۷. *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگه.

- 0 Descartes, R. (1938). *Discourse on the Method*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- 0 <http://web.mit.edu/6.933/www/Fall2001/Shannon1.pdf>
- 0 <http://worrydream.com/refs/Shannon%20%20A%20Mathematical%20Theory%20of%20Communication.pdf>
- 0 <https://searchcio.techtarget.com/definition/Information-Age>
- 0 Shannon, C. E. (2001). A mathematical theory of communication. *ACM SIGMOBILE mobile computing and communications review*, 5(1), 3-55.
- 0 Witkin, R. W. (2005). *A 'new' paradigm for a sociology of aesthetics*. na.