دریافت مقاله: ۹۱/۵/۱۵
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

تحول پدیدارشناختی خط–نقاشی از منظر نشانه–معناشناختی
با مطالعه موردی پنج اثر*

محمد هاتفی** حمیدرضا شعیری***

چکیده

نشانه-معناشناسی از رهگذر تحلیل گفتمان و با التفات به مقوله‌های پدیدارشناختی به چگونگی شکل‌گیری معنا در متن را بررسی می‌کند. در این میان به وجوه مختلف حسی، ادراکی و جسمانه‌ای و سوژگانی متن هم توجه‌می‌شود. ازسوی دیگر، هرگونه بررسی گفتمانی خواه‌ناخواه باید در چارچوب نظام‌های گفتمانی صورت‌پذیرد.

بنابر اصل بالا نگارندگان در پژوهش حاضر، با گزینش اتفاقی پنج اثر نقاشی-خط با مضمون واحد بسم ا...، درنظردارند با رویکرد نشانه-معناشناختی مبتنی‌بر تحلیل گفتمان پدیدارشناختی، به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی چگونگی تعامل دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده هنرخط-نقاشی را در چارچوب متن مورد ارزیابی قرار دهند. به‌بیان‌دیگر پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده هنرخط-نقاشی در متن، با یکدیگر وارد تعامل معنادار می‌شوند. نهایت، با بررسی‌های انجام‌شده در تحقیق حاضر، معلوم‌شد که تعامل متن کلامی و تصویر، درکل پیروی از روابط میان تمامی عناصر گفتمان است و فرایندی پویا را از یک نظام معناداری کلاسیک و برنامه‌مدار به‌سوی یک نظام تصادفی معنا نشان‌می‌دهد که در آن اوج ادغام نظام کلامی در دل یک نظام تصویری، دیده‌می‌شود.

این دستاورد، ضمن تأیید دیدگاه *لیوتار* مبنی‌بر برخورداری تصویر از وجوه ضدگفتمانی، بیانگر آن است که به‌تناسب غلبه عنصر بصری بر کلامی عبور از یک وضعیت برنامه‌مدار به یک وضعیت تصادفی و براساس ریسک و احتمال دیده‌می‌شود. این دستاورد، دیدگاه لیوتار را به آنچه *لاندوفسکی* درباره نظام‌های گفتمانی مطرح‌می‌کند، متصل‌می‌کند. افزون‌براین بنابر دستاورد تحقیق، نظام کهن‌الگوی استعاری و اسطوره‌ای مدنظر *لیکاف و جانسون* که از سوی *کرس و لوون* در تحلیل رابطه متن و تصویر استفاده‌می‌شود، در پاره‌ای متن‌ها براثر ورود عنصر خودآگاهی به بستر تولید و معناداری متن، وارونه می‌گردد. این مسأله فرضیه انگیخته‌بودن نشانه‌ها را که پیرو *هلیدی* از سوی کرس و لوون مطرح‌می‌شود، به نفع ادعای مکتب پاریس مخدوش‌می‌سازد. ضمن‌اینکه، تحقیق حاضر نشان‌می‌دهد که می‌توان با هم‌افزایی میان الگوی نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی، فضاهای نشانه‌ای لوتمن و لایه‌شناسی مدنظر کرس و لوون یک نظریه کلان پدیدآورد. این امر درعین‌حال، توجیه‌گر سیر تحول خط-نقاشی به نقاشی-خط در یک فرایند دیگری‌محور(اخلاق و مرامی) به‌تناسب غلبه تصویر است که یک فضای نشانه‌ای خلاق را در یک وضعیت درزمانی به‌نحو انضمامی و متقارن با نظام گفتمانی ریسک‌پذیر، نمایان‌می‌سازد، که از وجوه خودآگاهی گفتمانی هم برخوداراست.

کلیدواژگان: پدیدارشناسی، تحلیل گفتمان، تعامل، نظام کلامی، نظام بصری.

---

*این مقاله، برگرفته از رساله دکتری محمد هاتفی، باعنوان "بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط" به‌راهنمایی دکتر حمیدرضا شعیری در دانشگاه تربیت مدرس است.

** دانش‌آموخته دکتری، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران(نویسنده مسئول). mo.hatefi@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

مقدمه

نقاشی-خط، یک شیوه تولید هنری مبتنی‌بر تلفیق نقاشی و خطاطی است که به‌ویژه از دهه ۱۳۴۰ به این سو، باتوجه‌به استقبال‌نکردن هنر مدرن از مؤلفه‌های سنتی، می‌توان آن را ذیل هنر پست‌مدرن تعریف‌کرد. هنرمند تولیدکنندهٔ یک اثر خط-نقاشی، نشانه‌های کلامی را از روش ترکیب‌بندی با عناصر تجسمی و بصری به هنر گرافیک و نقاشی پیوندمی‌دهد. طی تاریخ سیر تکامل این شیوه بیان هنری در چند دهه اخیر، نخست کاربرد ساده خوش‌نویسی همراه عناصر بصری هنر نقاشی نظیر رنگ، حجم و کادر بود. لیکن به‌تدریج، عناصر بصری نقاشی و حتی عکس و دیگر تمهیدات بصری برای رسیدن به گونه‌ای از انتزاعی‌گری صرف، بر کلیت متن غلبه‌یافته‌اند. درهرحال، مسأله‌ای که در تحلیل این‌گونه متن‌ها پیش‌می‌آید، این است که عناصر خوش‌نویسی(کلامی) و نقاشی(بصری)، چگونه و تحت چه شرایطی برای تولید معنا با یکدیگر آمیزش‌می‌یابند.

براساس اینکه تمام متن‌های نمونه در پژوهش حاضر، ازلحاظ ماده محتوای کلامی یکسان و همه درباره بسم‌الله ... هستند، باید گفت وظیفه تغییر و ایجاد معناهای جدید به‌کلی برعهده تمهیدات و عناصر بصری و صورت بیان اعم از صورت نوشتاری یا تصویری، قرارگرفته‌است. آنچه گفته‌شد، فرضیه‌ای است که نگارندگان تلاش برآن دارند که براساس مبانی، نظریه‌ها و روش‌های رویکرد نشانه-معناشناسی در این مقاله، آن را بررسی‌کنند. برای این تحلیل، پنج نقاشی-خط برگزیده‌شد که درون متن با شماره‌های منطبق بر اشکال، مورد استناد قرارمی‌گیرند.

پیشینه پژوهش

در بررسی منابع موجود، تحقیق خاصی که چگونگی شکل‌گیری معنا در نقاشی-خط را براساس وجوه گفتمانی و تعاملی میان عناصر کلامی و بصری و از رهگذر نشانه-معناشناسی پی‌گرفته‌باشد، یافت‌نشد. البته، ناگفته‌نماند که سجودی(۱۳۹۰)، در تحقیقی باعنوان "نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی" که در کتاب "نشانه‌شناسی: نظریه و عمل" چاپ‌شده‌است، آثاری از خط-نقاشی را بررسی‌کرده و در جاهایی نیز به ارزیابی رابطه متن و تصویر نزدیک‌می‌شود. لیکن، آنچه در پژوهش سجودی مدنظر قرارگرفته، این است که نشان‌دهد آیا نظام مادی نشانه‌ها در قالب انواع اشکال مادی نظیر انتخاب قلم که در نحوه نگارش خط به‌کارمی‌رود، می‌توانند در معناداری نقشی داشته‌باشند، که طبعاً پاسخ پژوهشگر، مثبت است. اما آنچه در پژوهش حاضر مورد توجه است، چگونگی معناداری تعاملی دو عنصر خط-نقاشی زیر چتر گفتمان و در فضای گفتمانی است. درنتیجه، هدف تحقیق کاملاً متفاوت با آن پژوهش‌ها است. ازاین‌رو، به‌ناچار از شیوه درزمانی و فرایندی به‌جای شیوه هم‌زمانی که در پژوهش قبلی به‌کارگرفته‌شده‌بود، استفاده‌می‌شود.

با نگاهی بر پیشینه هنر نقاشی-خط در ایران این‌چنین دریافت‌می‌شود که برای برخی نقاشان نوگرا که درجهت یافتن هویت ملی ازطریق خط، می‌خواستند راهی از مدرنیسم به سنت یا برعکس بگشایند و به نتیجه‌ای سنتی-مدرن دست‌یابند، در قلمرو نقاشی معاصر ایران می‌توان برای نقاشی-خط جایگاه خاصی قائل‌شد. در ایران پیش‌نمونه‌های نقاشی-خط را در دوران قاجار می‌توان‌دید ولی شکل‌های کنونی آن، پس از پیدایش جنبش سقاخانه[1] متداول‌شده‌است (خصوصی نیاکی، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱).

درهرحال، در این هنر چنانچه حاکمیت اثر با شکل، فرم و رنگ باشد باعنوان نقاشی- خط و اگر حاکمیت با خوش‌نویسی باشد، باعنوان خط -نقاشی شناخته‌می‌شود. به‌بیان دیگر، گاه اثر از آنجاکه قالب خط نوشتاری را دارد، کنار خوش‌نویسی قرارمی‌گیرد و گاه نیز، با توجه به‌اینکه با رنگ عجین و توأم گشته، آن را کنار نقاشی قرارمی‌دهند(همان: ۸-۳).

ازاین‌رو، دو عنصر اصلی و شاید تنها عناصر تشکیل‌دهنده صورت بیان یک اثر خط-نقاشی یا نقاشی-خط، درواقع دو عنصر خط و نقاشی هستند و در یک سطح کلی‌تر بایدگفت، دو عنصر نوشتاری(کلامی) و تصویری. پس در تحلیل هر اثری از این‌دست، باید اساس تحلیل را بر نحوه تعامل این دو استوار ساخت. بنابراین درادامه، پژوهش‌هایی معرفی‌خواهندشد که نحوه تعامل متن کلامی و تصویر را ارزیابی‌کرده‌اند و بدون آنکه مرز مشخصی را میان انواع آثار از قبیل کتاب مصور و یا نقاشی خط بگذارند، این روابط را در تمامی این گونه‌های هنری سهیم‌می‌دانند.

در پژوهش‌های نگاشته‌شده، برای برتری رابطه میان نوشته و تصویر، دلایلی ارائه‌شده‌است. ازجمله اینکه *رولان‌بارت*[2] با استفاده از اصطلاحاتی چون "شرح" و "لنگر" براین باور است که این دو در جاهایی به بازگویی معنای موجود در دیگری می‌پردازند و در جاهایی، باعث تثبیت آن معنا می‌شوند(Barthes, 1977:۱۲۷).

شگفت‌انگیز آنکه، در همان حال که این نظریه‌پردازان درباره برابری میان هنر و ادبیات بحث‌می‌کردند، آگاهانه

از بین متن و تصویر، یکی را بر دیگری برتری‌داده‌اند. با برتری‌بخشیدن متن بر تصویر، به‌نظرمی‌رسد آنها یک رابطه سلسله مراتبی میان متن و تصویر قائل شده‌اند که امور بصری را ذیل کلامی می‌نشاند. بااین‌وجود به اعتقاد *میشل*[۳]، براثر چرخش تصویری که در دوره معاصر به‌ویژه از دهه ۱۹۶۰ به این‌سو رخ‌داده، هنوز زمینه مطالعاتی بسیار جدید فرهنگ بصری برای فائق‌آمدن بر جایگاهی که متنیت در پیوند با ساختارگرایی و پساساختارگرایی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ اشغال کرد، پادزهری پیشنهادمی‌کند. به اعتقاد وی، این چرخش تصویری هر چه باشد، «آشکاراست که به‌معنای بازگشت به تقلید ناب، رونوشت‌برداری یا نظریه‌های بازنمایی و یا متافیزیک‌های احیاشده مبنی‌بر ایجاد حضور توسط تصویر نیست بلکه، این مسأله نشان‌می‌دهد پس از افول دوره‌ای که تحت سلطه مطالعات یا پارادایم زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی بود، باردیگر این توجه حاصل‌شده که تصویر می‌تواند بین وجه بصری، جهاز، نهادها، گفتمان، جسم‌ها و ...، یک تأثیر و تأثر پیچیده ایجادکند. این چرخش تصویری، حکایت از تشخیص این نکته دارد که تماشاگری(نگریستن، نظرکردن، و دیگر انواع مشاهده بصری از قبیل دیدزدن، پاییدن و ...)، می‌تواند همچون انواع مختلف خواندن و اشکال متعدد آن، مسائلی عمیق را پیش پای ما گذارد. همچنین این چرخش حکایت از تشخیص این نکته دارد که تجربه یا سواد بصری را ممکن‌است نتوان براساس تجربه مدل زبان‌شناختی به‌طور کامل توضیح‌داد.»(Mitchel,1994: 16).

به‌هرحال امروزه رویکردهایی چون نظریه‌های فمینیستی، پسااستعماری، واسازی، نشانه-معناشناسی یا سمیوتیک و تحلیل روان‌شناختی درحال تدوین اصول مقایسه‌ای جدید هستند و یا نظریه انتقادی‌ای را به‌کارگرفته‌اند تا هرطور شده به پرسش‌های نظری مبنایی درراستای پوشش شکاف میان تصویر و متن پاسخ‌دهند. ضمن‌آنکه، بسیاری از نویسندگان حوزه گفتمان چندرسانه‌ای به جستجو در دستور شیوه‌های نشانه‌شناختی مختلف هم پرداخته‌اند (Kress & Leeuwen 2004: 182-211). به اعتقاد این محققان، نظام بیان زبانی یا کلامی و نظام بیان تصویری دو نظام مختلف و متمایز از یکدیگرند که هرکدام دارای دستور و نظام خاص خودشان هستند. برای نمونه، *کرس* و *لوون*[۴](۱۹۹۶) معتقدند اگر در نظام زبان به‌هنگام تقاضا الفاظی همچون "خواهش می‌کنم" و "کمک" به‌کاربرده‌شوند، در نظام بیان تصویری از نگاه خیره یا مستقیم بهره‌می‌گیرند. همان طور در زبان با استفاده از کلمات دلالت‌کننده، بر اهمیت یک موضوع تأکید می‌شود لیکن در نظام بصری، امر مهم در پیش زمینه، بالا و یا مرکز متن و متقابلاً عناصر بی‌اهمیت در پایین، حاشیه و یا پس‌زمینه متن قرارداده‌می‌شوند.

یکی از نظریات بسیار مهم درباره تمایز میان دو سیستم نشانه‌ای کلامی و تصویری، شاید دیدگاه *لیوتار*[۵] در کتاب "گفتمان/ تصویر"(۲۰۱۱) باشد. در این کتاب، لیوتار تصویر را اساساً دارای وجهی ضدگفتمانی می‌داند. وی، اصطلاح گفتمان را به فرایند بازنمایی از طریق مفاهیم اطلاق می‌کند و معتقداست زبان‌شناسی ساختاریِ *سوسور*[۶]، تجسم عینی این روند گفتمانی‌کردن فضای متنی است که تمامی تأثیرات و نتایج زبان را تا سطح معانی خلق‌شده ناشی از بازی بین دال‌ها کاهش‌می‌دهد. بنابر باور وی، سوسور زبان را به‌مثابه بازنمایی زبانی فهم‌می‌کند؛ برحسب جدولی از عناصر متضاد و مخالف که روی‌هم‌رفته زبان را تشکیل‌می‌دهند یا زبان را می‌سازند. همچنین براساس اعتقاد لیوتار، آنچه معادل نقش گفتمانی‌سازی را در حوزه فضای مجازی یا تصویری ایفامی‌کند، جایگاه و نقش چشم‌انداز است که به‌همان اندازه موجب تقلیل امر مرئی به امر بازنمایی می‌گردد.

در دیدگاه وی، امر تصویری دربرابر بازنمایی، مقاومت‌می‌ورزد و ازهرگونه بازنمایی یا ارائه‌شدن به‌گونه‌ای عینی و مادی سرباز‌می‌زند. درواقع، تصویر به‌مثابه یک دیگری، یک روایت خُرد متناقض با گفتمان روایی و درنتیجه همچون یک روایت‌شکن وارد عرصه‌می‌شود.

روش تحقیق

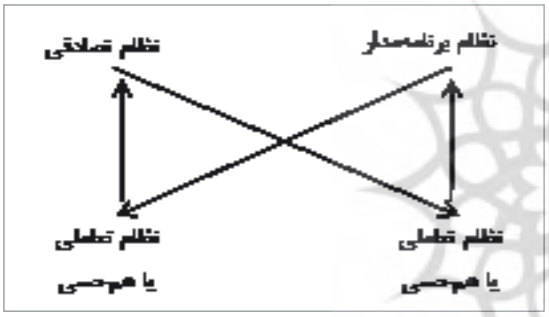
هنوز میان پژوهشگران توافق نظر مبنی براینکه آیا نشانه-معناشناسی یک علم است یا یک نظریه، روش و رویکرد و یا همه این موارد را دربرمی‌گیرد، نیست. بااین‌وجود، آنچه در این پژوهش از آن باعنوان نشانه-معناشناسی صحبت‌می‌شود، رویکردی است که از آن با نام "مکتب پاریس" یادمی‌شود. نشانه-معناشناسی در تداوم نشانه‌شناسی که به طبقه‌بندی نشانه‌ها و بررسی نحوه کار نشانه‌ها می‌پرداخت، از دهه ۱۹۷۰ به این سو با تمرکز روی متن و گفتمان، مقوله معنا را در مرکز بررسی‌های خود قرارداد. به‌ویژه اینکه از دهه ۱۹۹۰ به این طرف، نظریه‌پردازان مکتب پاریس از رهگذر روایت‌شناسی *گرمس*[۷] در تکمیل روایت‌شناسی پیشین *پراپ*[۸]، زیرساخت‌های معنا را در متون پیش‌کشیدند. این روایت‌شناسی که در قالب مربع معناشناختی، قطب‌شناسیِ ساختگرا و صلب پیشین را به یک تحول پویا میان این قطب‌ها تغییرداد،

سپس در محور تنشی ارائه‌شده ازسوی *فونتنی زیلبربرگ*[۶] وجوهِ شناختی پیچیده‌ای یافت. امروزه، نشانه-معناشناسی بیشتر رویکردی معناگرا قلمدادمی‌شود که با استفاده از پدیدارشناسی، وجوه عمیق‌تری از تعاملات بیناسوژگانی را از راه بررسی تبادلات حسی و ادراکی میان سوژه‌های متن و وجوه اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... پی‌می‌گیرد. نشانه-معناشناسی در تمامی این موارد، به اطلاعات درون متن بسنده می‌کند و برای بررسی متن، چاره‌ای جز بررسی گفتمان درون متن ندارد. ازاین‌رو، گفتمان در مرکز هرگونه بررسی نشانه-معناشناختی قراردارد و نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی بیان‌می‌کنند که چگونه می‌توان این تحولات پیچیده را روی محورهای تحول این نظام‌ها، که همان محورهای تحول معنا هستند، نشان‌داد. شایان یادآوری است که تعریف گفتمان به آن صورت که در مکتب نشانه-معناشناسی پاریس معرفی‌می‌شود، از تعریف *یلمزلف*[۱۰] و *بنونیست*[۱۱] وام‌گرفته شده‌است[۱۲] یلمزلف، برای هرگونه تحول نشانه‌ای نخست به یک فضای نشانه‌ای قائل است و سپس، آن را براساس تجزیه به دو سطح بیان و محتوا و تجزیه هرکدام از آنها به دو سطح؛ ماده بیان و صورت بیان و دو سطح؛ ماده محتوا و صورت محتوا، تجزیه و تحلیل‌می‌کند. به اعتقاد وی، هرکدام از سطوح با یکدیگر فراتر از ارتباط و تعامل کلیشه‌ای، وارد یک تعامل نیمه‌نمادین می‌شوند و در این سطح است که می‌توان تحولات صورت‌گرفته در سطح بیان را به سطح محتوا نسبت‌داد. این همه، از رهگذر عنصری به نام جسمانه رخ‌می‌دهد. ازاین‌رو، حضور یک عنصر گفتمانی در صورت بیان یک متن می‌تواند در وضعیت نیمه‌نمادین، به‌معنی زندگی و متقابلاً غیاب آن، می‌تواند به‌معنای مرگ آن/او باشد(شعیری، ۱۳۸۵: ۵۵-۴۵).

براساس توجه به فضای نشانه‌ای که یلمزلف مطرح‌می‌کند، بنونیست گفتمان را گفته‌پردازی یک سوژه گفته‌پرداز می‌داند که در چارچوب فضای نشانه‌ای ازطریق یک گفته‌یاب، دریافت‌می‌شود.دراین‌باره بنونیست گفتمان را به‌کارگیری زبان به‌واسطه عمل استعمال فردی می‌داند و در این طرز تلقی، خواننده را با سه نکته مهم روبه‌رو می‌کند«۱- نقش کارکردی گفتمان که در به‌کارگیری گفتمان تجلی‌می‌یابد، ۲- حضور فردی که به‌واسطه عمل زبانی تحقق‌می‌یابد و ۳- جنبه استعمالی زبان که می‌توان آن را جستجو در انباشته‌ها و حافظه‌های جمعی و فرهنگی دانست که به‌واسطه همان عمل زبانی، فردی می‌گردند» (همان: ۱۳).

این تعریف از گفتمان، سپس دست‌مایه نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی مکتب پاریس قرارگرفت که در این مقاله به‌مثابه تعریف مبنایی تحقیق برگزیده‌شده‌است. فونتنی از نشانه-معناشناسان مطرح این مکتب، گفتمان را نتیجه به‌کارگیری کنشی فردی می‌داندکه ما را از زبان به چیزی فراتر از آن سوق‌می‌دهد و گفته‌پردازی را بر جریانی اطلاق می‌کند که طی اعمالی محصولات مورد استعمال زبان را برای استفاده گفتمان فرامی‌خواند. اما نکته مهم این است که این فراخوانی همواره با تغییر این محصولات به محصولاتی جدید همراه‌است. این مسأله نشان‌می‌دهد که پیش از شکل‌گیری گفتمان، معنی‌هایی در زبان وجوددارند که می‌توانند به‌صورت مواد خام در اختیار گفته‌پرداز قرارگیرند. گفته‌پرداز هنگام تولید فردی گفتمان، یا این معنی‌های موجود در زبان را فراخوانده، بالقوه‌می‌سازد و مجدداً به‌کارمی‌گیرد یا آنها را ردّ، دگرگون و بازسازی‌می‌کند(Fontanille, 1998: 21).

چنانکه گفته‌شد، هرگونه بررسی معنا باید در چارچوب نظام‌های گفتمانی صورت‌پذیرد که لاندوفسکی الگوی آن



(Landowski, 2005: 43)

را ارائه‌داده‌است. این الگو درواقع وجه تکامل‌یافته و کلان‌نگر مربع معناشناختی گرمس است. به اعتقاد وی، نظام‌های گفتمانی را می‌توان باتوجه‌به ویژگی‌های نشانه-معنایی حاکم بر آنها به سه دسته کلی؛ برنامه‌مدار، تعاملی یا هم‌حسی و تصادفی بخش‌بندی‌کرد که از اولی به آخری و برعکس، جهت گفتمان می‌تواند متفاوت‌باشد(Landowski, 2005: 43).

باید بیان‌کرد که به‌همان اندازه که از نظام گفتمانی دوری گزیده‌می‌شود، فضای گفتمان هم از وضعیت خطی، پیش‌بینی‌پذیری، روایی، کنشی و کنترل‌پذیری و برنامه‌مداری به‌سمت الگوهای غیرخطی، مبتنی‌بر احتمالات، غیرروایی و احساسی و رخدادی سیرمی‌کند. بنابر سیال‌بودن وضعیت‌های گفتمانی، این وضعیت می‌تواند درجهت عکس نیز رخ دهد.

یکی دیگر از نظریات نشانه-معناشناختی که یک الگوی کلان برای تحلیل وضعیت‌های نشانه-معنایی را ارائه‌می‌دهد، نظریه فضاهای نشانه‌ای *لوتمن*[۱۳] است که با نام *سمیوسفر*[۱۴] از سوی او معرفی‌شده‌است(Lotman, 1990: 2005). بنابر نظر لوتمن، درکل سه فضای نشانه‌ای وجوددارد: در فضای

نشانگانی نخست نشانه‌ها در یک وضعیت مبتنی‌بر تکرار و کلیشه به‌سرمی‌برند و از گونه‌ای انجماد برخوردارند اما به‌تدریج، براساس عبور از وضعیت میانی که نشانگر نوعی عبور و انتقال است، به فضای سوم وارد می‌شوند و سپس، نشانه‌ها در تلاقی با مرزهای دیگر نشانگانی به فضای خلاقیت، تناوب و دگردیسی‌های بی‌پایان، فضای سوم، قدم‌می‌گذارند. فضای سوم، یک فضای گفتگو را ترسیم‌می‌کند که در آن، مرزهای خود و دیگری درهم تنیده‌می‌شوند(Lotman, 1999: 38)

نشانه‌شناسی لایه‌ای سجودی نیز، از دیگر نظریاتی است که می‌تواند درراستای تجزیه و تحلیل عناصر همه متن‌ها و از جمله متن‌های تصویری و چند وجهی(مختلط)، یاریگر پژوهش حاضر باشد. چراکه هر اثری که در قالب یک متن تجسم‌می‌یابد، خواه‌ناخواه متشکل از لایه‌هایی است. این نظریه روشی را در اختیار پژوهشگر می‌گذارد تا این لایه‌ها را به‌گونه انضمامی از یکدیگر جداسازد. ازاین‌رو در تحلیل آثار بدین‌صورت عمل‌خواهدشد که نخست، متن‌ها به اجزای کلامی و بصری تجزیه‌می‌شوند و سپس، تحولات گفتمانی و نحوه معناداری نشانه‌ها در بستر نظام‌های گفتمانی بررسی‌خواهندشد. تلاش نگارندگان در این مقاله برآن است تا هریک از عناصر خط و نقاشی را به‌مثابه دو عامل گفتمانی درنظربگیرند. این امر، کم‌وبیش به دو اصطلاح گفته‌پرداز و گفته‌یاب مدنظر بنونیست نزدیک خواهدبود. البته، به‌نظرمی‌رسد دو اصطلاح گفته‌یاب و گفته‌پرداز، بیشتر سوژه‌های انسانی را به ذهن متبادرمی‌کنند. اگرچه در داستان‌های تمثیلی، غیرانسان نیز می‌تواند در جایگاه سوژه گفته‌پرداز، قرارگیرد.

افزون‌بر این‌ها و باوجود تفاوت‌هایی در رویکرد، در این پژوهش از مؤلفه‌های کاربردی تحقیق کرس و لوون(۱۹۹۶) که پیش‌تر از آنها یادشد، به‌ویژه در تحلیل شیوه ترکیب‌بندی متن‌ها نیز، بهره‌گرفته خواهدشد.

بحث اصلی

نخستین نمونه متنی که در این بخش بررسی‌می‌شود، یک نمونه کلاسیک استفادهٔ خط در بستر نقاشی است که از عناصر نقاشی، تنها نشانه‌های تجسمی ازقبیل رنگ و کادر را در آن می‌توان‌یافت. آنچه در تصویر ۱ دیده‌می‌شود، سطح پایه و حداقلی تعامل و ارتباط دو عنصر خط و نقاشی است بااین تفاوت که مؤلفه‌های کلامی، آشکارا بر مؤلفه‌های نقاشی غلبه‌دارند. به‌ویژه آنکه، متن کلامی در پیشانی متن کل هم قرارداده شده‌است.

در این تصویر، یک متن کلامی وجوددارد که به‌گونه‌ای خطی، از سمت راست به چپ نوشته‌شده و بر کلیت فضای متن حاکم است. برخلاف یک متن نوشتاری عادی در این متن، از کادر و نیز عنصر رنگ در زمینه استفاده شده‌است لیکن، باتوجه‌به نشستن متن کلامی به‌نحو برجسته در پیش‌زمینه، مطابق تحلیل کرس و لوون (Kress & Leeuwen, 2006: 182-211) می‌توان‌گفت عنصر بصری در خدمت یا تحت سلطه عنصر کلامی است. این‌گونه، فضای خوانش روایت‌مدار و مبتنی‌بر گفته و نه گفتمان، بر کل متن برتری‌می‌یابد.

این متن، معنای رایج نشانه‌های کلامی را برای تولید محتوا به‌کارمی‌گیرد و به‌نظرنمی‌رسد عناصر بصری، تهدیدی برای معناداری کلیشه‌ای آنها باشند. چراکه این نشانه‌های کلامی، صورت بیانی یک نظام کلامی غیرنشاندار را تجلی‌می‌بخشند. درنتیجه، متن از معنایی جمعی و عمومی برخورداراست. به‌بیان دیگر، همه آن را به یک صورت قرائت‌می‌کنند. این متن را باتوجه‌به این ویژگی‌ها، باید متنی کلاسیک دانست که تناسب کامل دارد و تنها در حریم خاص خود جولان‌می‌دهد. گفته‌پرداز قواعد کلیشه‌ای پردازش متن را می‌پذیرد و نشانه‌ها حضوری بی‌دغدغه و منطبق بر تجارب را به‌نمایش‌می‌گذارند. این متن را به‌آسانی می‌توان به زبان دیگری برگرداند. این وجه ساخت‌گرایانه، در خود متن نهفته‌است.

بنابرآنچه گفته‌شد، می‌توان بیان‌داشت که گونه گفتمانی کلاسیک که در تصویر۱ دیده‌شد، از یک نظام بازنمودی بهره‌می‌برد که طی آن از سازوکاری کلیشه‌ای، نظام‌بسته، شرایط معنایی قابل پیش‌بینی، انسجام، ثبات و پایداری معنایی و هم‌نشینی منطقی عناصر برخورداراست. این نظام بازنمودی که بیشتر به‌صورت فرایندی و دارای ارتباط همنشین عمل‌می‌کند موجب‌می‌شود نشانه، برخوردار از توازن قلمدادشود و حتی حضور فراگیر نشانه‌های بصری از معناداری خطی و روایی آن در قالب نشانه‌های سرراست کلامی جلوگیری‌نکند.

متن روایی و خطی بالا، متنی است که دارای قواعد کنش است. به‌عبارتی از ساختار جمله پیروی‌می‌کند: فاعل+مفعول+فعل. ازاین‌رو می‌توان‌گفت این متن به کلاسیک‌ترین وجه، معنا تولیدمی‌کند و بسیار طبیعی و عادی هم جلوه‌می‌کند.

تصویر۱. خط-نقاشی، پدیدآورنده: نامعلوم
(جشنواره بسم‌ا...: www.besemella.ir.)

تصویر۲. خط-نقاشی از علی عظیمی(باغ بسم‌ا...: ۴۲)

در تصویر۲، بااینکه یک لایه کلامی دیده‌می‌شود که به‌گونه‌ای واحد در مرکز کادر قرارگرفته‌است و حرکتی را از راست به چپ طبق خوانش فرهنگی شناخته‌شده، به‌نمایش‌می‌گذارد لیکن، نگارش یا صورت بیان آن دارای وجه خاصی است. بدین‌گونه‌که حرف «باء» بدون دندانه نوشته‌شده‌است و خواننده با گونه‌ای نیروی مستقیم و کششی از سمت راست مواجه‌است که این نیرو سپس در بقیه حروف شکسته‌می‌شود. واژه الله، بیرون از خط و بر بالا/ صدر متن کلامی قرارگرفته‌است. تمامی حروف، حتی نقطه‌ها و نیز فتحه‌ها و کسره‌ها، عناصر زبرزنجیری، کاملاً چسبیده بهم هستند و هیچ جزئی نیست که در نقطه‌ای، با دیگر اجزا یا پیکره متن تماس فیزیکی نداشته‌باشد.

در وجه بصری متن، لایه‌هایی روشن و تاریک دیده‌می‌شود که کادرهایی شکسته را در دل کادر یا قاب اصلی شکل‌داده‌اند. وجه مربع قاب مرکزی حفظ‌شده اما خطوط حائل یا محاط به پنجره مرکزی، همچون تخته‌هایی که روی‌هم میخ شده‌باشند، دور آن را فراگرفته‌اند.

درکل، مخاطب با سه نوع رنگ که نشان‌دهنده نور، تاریکی و وضعیت بینابین هستند، روبه‌رو است. در لایه کلامی، درون حروف با رنگ سفید مایل به شیری یا استخوانی رنگ‌آمیزی‌شده، بیرون از متن کلامی، رنگ‌های سفید و زرد روشن باهم آمیخته‌اند. به‌تدریج، سفیدی کم‌شده با زرد یک‌دست می‌آمیزد و درکناره‌ها زرد و سیاه با یکدیگر آمیخته‌می‌شوند. به‌بیان دیگر، رنگ‌ها هرچه از مرکز به حاشیه می‌روند، از روشنایی به سمت سیاهی و تاریکی حرکت‌می‌کنند. گویی بیننده از هستی به سوی نیستی و از دنیای روشن، آشنا و ساختارمند به دنیای تاریک، ناآشنا، بدون ساختار، رمزآلود و درهم‌فروریخته سیرمی‌کند. در مقایسه با متن(تصویر۱)، این سیر از ویژگی‌های کلاسیک به سوی ویژگی‌های جدید با گذر از لایه‌های تحت سلطه متن کلامی به سمت لایه‌های تحت سلطه وجوه بصری یا عناصر تصویری، متقارن‌شده‌است. ازاین‌رو، شاید همچون لیوتار بتوان مدعی‌شد که تصویر اساساً برهم‌زننده ساختار متن کلامی است و اگر متن کلامی، نماد گفتمان کلاسیک یا گفتمان سوسوری قلمدادشود، بایدگفت تصویر از ظرفیت ضدگفتمانی و گفتمان‌شکنی برخورداراست (Lyotard,: ۱۳۲ 2011).

در ادامه بررسی(تصویر۲) بایدگفت که تمام اجزای این متن قابل جداسازیِ معنادار و آشکار نیست. به‌عبارتی، کادرهای پیرامون و شکستگی آنها می‌توانند دارای معناهایی باشند که نوعی ابهام را بر متن تحمیل‌می‌کنند. لیکن، روشن‌نمی‌شود که این تاریکی‌ها و شکستگی‌های کادرها پیرو چه معناداری روشنی هستند. براین اساس می‌توان فرضیه‌ای را مطرح‌کرد مبنی بر اینکه، باید به‌تناسب غلبه

تصویر۳. خط-نقاشی از فریدون کامرانی (جشنواره بسم‌ا...: www.besmella.ir)

عنصر بصری بر کلامی، شاهد عبور از یک وضعیت برنامه‌مدار به یک وضعیت تصادفی و مبتنی‌بر ریسک و احتمال بود. ازاین‌رو بایدگفت، شکل و نحوه معناداری این متن گرچه شبیه متن تصویر ۱ است اما، با آن تفاوت بسیار دارد. به‌زبان دیگر، هم از توانایی‌های معناداری خط و هم از توانایی‌های معناداری عناصر بصری در سطحی پیچیده‌تر بهره‌برده‌است. بااین‌همه متن کلامی در مرکز، مهم‌ترین عنصری است که بر تمامی اجزای متن غلبه‌دارد. بنابر اصطلاح کرس و لوون، پژوهشگران هنوز با «رجحان مرکز بر حاشیه» (Kress and leeuwen, 2004: 182-218) مواجه‌اند و تصویر هماره دربرابر مرکزیت آن سر فرود آورده‌است. به‌عبارتی، اگر متن کلامی در جایگاه خود(خط، خوش‌نویسی) و عناصر بصری در جایگاه دیگری(نقاشی) قرارداده‌شوند، خود کماکان بر دیگری، برتری‌دارد.

باتوجه‌به آنچه بیان‌شد، بایدگفت در تصویر۲ نیز، هماره خط-نقاشی(و نه نقاشی-خط) دیده‌می‌شود و کادرهای متن، کادرها و قاب‌های نظام خوش‌نویسی هستند و نقاشی، نقش نظام مهمان را ایفامی‌کند.

در تصویر۳، بیننده با شرایطی کاملاً متفاوت روبه‌رو است. در این متن افزون‌بر عنصر کلامی، حضور خود تصویر(دیگری) نه نماینده‌ای از آن(عناصر تجسمی)، قابل مشاهده‌است. بنابراین، در این متن چندین لایه متنی دیده‌می‌شود که درعین‌حال به نظام‌های نمادین مختلفی همچون نظام نمادین کلامی و نظام نمادین تصویری اعم از عکاسی یا نقاشی، تعلق‌دارند.

در لایه کلامی، یک‌بار نظام نمادین به‌صورت خالص آن دیده‌می‌شود که به‌شکل یک بسم الله ...، از راست به چپ و در یک نظام خطی در مرکز متن نوشته‌شده‌است. این، نشانگر آن است که کانون بحث در ارتباط با نشانه‌های کلامی و مسائل مربوط به آنها است. یک‌بار نیز این متن در قالب مرغ بسم‌الله پیاده‌شده‌است. بسم‌اللهِ مرکزی به‌مثابه لایه نمادین سنتی(نظام کلاسیک یا نظام کلامی، خطی، برنامه‌مدار و ارجاعی)، در بخش عمده‌ای از صورت دیداری خود زیر لایهٔ تصویری مرغ بسم‌الله، نظام پدیداری که غیرخطی، غیرارجاعی، تصادفی و جسمانه‌ای است، قرارگرفته‌است. این همان سوارشدن جانشینی نظام پدیداری روی نظام کلاسیک، است. این جایگزینی نظام کلاسیک با نظام پدیداری جدید را طبق چینش بصری عناصر در سطح متن، باید پیام متن دانست. متن تصویری بسم‌الله یا مرغ بسم‌الله، انتهای سمت چپ متن قرارگرفته و این سمت همان‌گونه‌که کرس و لوون بیان‌کرده‌اند، حاکی از اطلاعات جدید است(Ibid). درواقع با بهره‌گیری از این نظریات بایدگفت بنابر به خوانش فرهنگی ایرانی و اسلامی(خوانش عربی و فارسی)، این متن از سمت راست خوانده‌می‌شود. ازاین‌رو، نتیجه و دستاورد، اطلاعات جدید، انتهای سمت چپ قرارداده‌می‌شود. ضمن‌اینکه، متن کلاسیک و سنتی بسم‌الله ... با نشانه‌های نمادین دیگری به‌مثابه پیرانشانه‌ها آورده‌شده‌اند که درتصویرهای ۱ و۲، جای آنها خالی‌بود.

در لایه تصویری متن۳، دو لایه تصویری عمده دیده‌می‌شود: ۱. ورقه چرمی پس‌زمینه و ۲. مرغ بسم‌الله.

در لایه چرمی که روی آن متن‌هایی به عربی نگاشته‌شده و صورت ظاهری آن چروکیده و دارای خطوط کناری نامنظم است، یک نشانه کلی قابل مشاهده‌است که بر ابزار رسانه‌ای قدیم در نسخه‌نگاری قرآن(متن اصلی)، دلالت می‌کند. متن پیرامون بسم الله باتوجه‌به بخش‌هایی از آن که قابل خواندن است، متن قرآنی نیست بلکه، به یک متن پیراقرآنی ازقبیل تفسیر یا مقدمه کتاب‌های اسلامی می‌ماند «اما بعد حمد لله الذی جعل الحمد ... احسانه و صلوه علی رسوله ... المنتخب من ... الدم و سلاله المحمد .. ». افزون‌براینکه، نوشته‌های پیرامون بسم‌الله به‌گونه‌ای غیرخطی، هرکدام درجهت متفاوتی نگاشته‌شده‌اند که در بعضی نقاط برخی از نوشته‌ها بر برخی دیگر افتاده و بیشتر آنها را غیرقابل خواندن کرده‌اند. این ناخوانایی پس‌زمینه می‌تواند به‌نوعی، بر گم‌شدن بسیاری از معناهای تاریخی خود متن در فرایند درزمانی و تاریخی آن دلالت داشته‌باشد. چراکه بنابر گفته‌پردازی درون متن، مقدر است که بخش عمده‌ای از آن نیز در دوره معاصر تحت سلطه نظام بصری، ازدست‌برود. درواقع بایدگفت که متن مورد بررسی(تصویر۳) با آگاهی به ازدست‌رفتن بسیاری از معناهای تاریخی خود، تولیدشده‌است و این، نشان از خودآگاهی متن به وضعیت گفتمانی خویش دارد.

متن چرمی که به‌عنوان یکی از ملازمان نظام کلاسیک در پس‌زمینه متن قرارگرفته به‌تنهایی، پس‌زمینه اصلی کادر را تشکیل‌نمی‌دهد بلکه، بر یک سطح قهوه‌ای سوخته واقع‌شده‌است. رنگ لایه چرمی، قهوه‌ای روشن است که به‌گونه‌ای طبیعی‌نمایانه یک چرم کهنه را نشان‌می‌دهد. البته به‌نظرمی‌رسد، لایه چرمی نه نقاشی که یک تصویر یا عکس باشد که با بهره‌گیری از تکنولوژی و فنون کامپیوتری، در زمینه متن قرارداده شده‌است. این درواقع، مخاطب را با یک نظام گفتمانی یا نظام بازنمایی سوم مواجه‌می‌کند که کاملاً وابسته به پیشرفت‌های تکنولوژیک روز است. همچنین این مسأله، بار معنایی عمده‌ای را هم به متن می‌تواند تحمیل‌کند. بدین‌معنا که، خروج از نظام خطی و تک‌معنایی(نظام کلاسیک) به نظام چندوجهی و غیرخطی(نظام پدیداری) به پیروی از

تغییرات تکنولوژیک(فنون عکاسی و تصویرپردازی نوین)، در تولید متن رخداده‌است. درعین‌حال، تناظر میان تحولات متون با تحولات درزمانی رسانه، تکنولوژی و نیازهای موجود در این مسأله آشکار است. علاوه‌براین، متن یادشده ضمن به‌کارگیری نظام تکنولوژیک، شمایلگی و تطابق واقع‌گرایانه تصویر عکسی را با اعمال قوانین گفتمانی خود بر آن، نقض‌می‌کند و نشان‌می‌دهد که حتی نظام تصویری عکاسی نیز، می‌تواند تاحد نشانه‌ای نمادین تغییریابد.

در لایه بصری مرغ بسم الله، متن کلامی مادی‌بودن خود را در خدمت تصویر قرارداده و تصویر توانسته‌است با وام‌گرفتن گوشت و پوست و استخوان خود از متن کلامی، شکل‌گیرد. ضمن‌اینکه، تصویر از سوی متن کلامی اجازه‌یافته تا در پیشانی متن قرارگیرد لیکن این دین را متقابلاً بازمی‌گذارد. مرغ نه‌تنها خود، راوی متن کلامی می‌شود(گویی این مرغ مدام متن کلامی را بازگومی‌کند)، با بازگرداندن سر خود به‌سوی متن کلامی پشت سر، مخاطب را به‌لحاظ گفتمانی نیز، به متن کلامی هدایت‌می‌کند. مرغ بسم‌الله، جسمیت‌یافته‌ای است که خود نظاره‌گر خود شده‌است. بدین‌گونه گفتمان به‌سمت خود برگشته و ناظر حضور خود شده‌است. همین امر است که نشانه را زنده نگاه‌می‌دارد و گفتمان را به گفتمان حاضر، ناظر و زنده تبدیل‌می‌کند. درواقع می‌توان‌گفت، مرغ بسم الله یک گفتمان ازپیش موجود است که یک‌بار دیگر گفتمانی شده‌است؛ همان چیزی که جیمز *هافرنان*[۱۵]، در مقاله‌اش "بازگفتمانی‌سازی و بازنمایی" از آن بانام ekphrasis یادکرده‌است(Haffernan, 1991:299) و می‌توان آن را «بازنمود کلامی بازنمود بصری» یا «بازنمود بصری بازنمود کلامی» ترجمه‌کرد.

یکی از نکته‌های بسیار مهم دیگر در ارتباط با وضعیت متنی مرغ بسم الله، رنگ قهوه‌ای روشن درون مرغ است که متن پس‌زمینه را باوجود روشنایی بخشیدن، ناخواناتر کرده‌است. گویی بیننده به لایه چرمی قهوه‌ای که در پس‌زمینه قرارگرفته‌است، از پشت یک شیشه نگاه‌می‌کند. رنگ این شیشه درواقع، بازتاب رنگ پس‌زمینه است که تحت تأثیر انعکاس نور شیشه در آن شفاف و روشن‌شده لیکن باوجود شفافیت فضا، متن پس‌زمینه را مغشوش و ناخواناتر کرده‌است. به‌عبارتی می‌توان‌گفت در دوره معاصر، این متن‌ها به کمک تکنولوژی تصویری به متن‌های دیجیتال، pdf و حتی متن چاپی دست‌چندم تبدیل‌شده و خوانده‌می‌شوند. بااین‌همه طی این فرایندها، بسیاری از معناهای پیشین بیش از پیش دچار تغییرمی‌شوند و معناهای جدیدی نیز از این رهگذرها، بر متن اصلی افزوده‌می‌شوند. این‌گونه می‌توان‌گفت، تصویر ۳ متنی است که به شرایط تولید گفتمانی خود، اعم از شرایط تاریخی گذشته و یا شرایط تاریخی امروز، بسیار خودآگاه است.

شفافیتی که در رنگ قهوه‌ای روشن مرغ بسم‌الله دیده‌می‌شود، از یک لحاظ نشانگر آن است که این مرغ هیچ معنای فی‌نفسه ندارد و تنها از بازتاب متن قدیم، رنگ‌می‌پذیرد. این مسأله، نشان‌می‌دهد که متن پدیداری جدید به وجه بینامتنی خود و از این رهگذر به وضعیت ارجاع توهمی خود در جهان متن، (Semino, 1997: 53) کاملاً آگاه است.

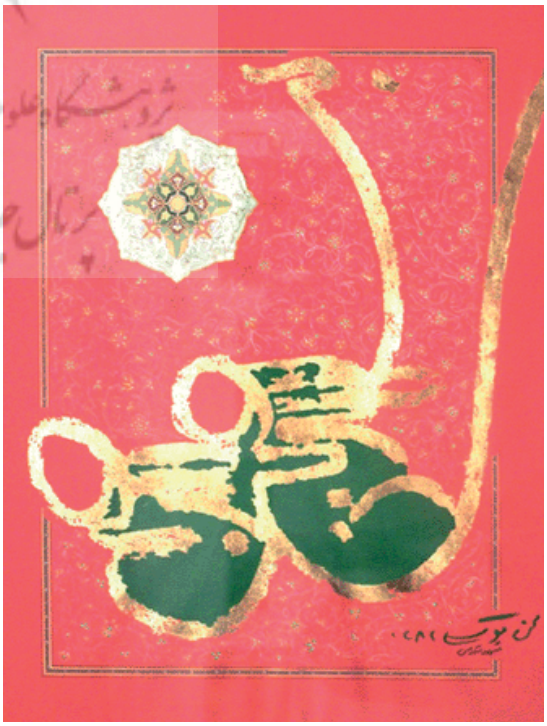
افزون‌بر آنچه گفته‌شد، همان‌گونه‌که کرس و لوون هم بیان‌می‌کنند متنی که خود را در پیش‌زمینه قرارمی‌دهد، درواقع مخاطب را به سوی خود می‌خواند و می‌خواهد بگوید که «من حقیقت هستم»(Kress and leeuwen, 2004: 182-218). بدین‌معنا که مرا بپذیر و پس‌زمینه را رهاکن. اما در(تصویر۳) متن، کلامی را بازگومی‌کند و ازاین‌رو با وضعیتی بینابین دیده‌می‌شود که نه نقاشی-خط و نه خط-نقاشی است. متن کلامی قابل خواندن است لیکن این متن بیش از آنکه مخاطب را به متن اصلی قرآنی ارجاع‌دهد، به جسمیت و سازوکارهای درون خود متن دعوت‌می‌کند. متن خواهان آن است تا دنیای گفتمانی خود را بسازد و چندان به متن اصلی ارجاع‌نمی‌دهد. ضمن‌اینکه، متن اصلی را در فرایند تاریخ نشان‌می‌دهد و سنت تفسیر و سنت پربار فرهنگی تاریخی را که از زمان متن اصلی تاکنون طی‌شده‌است، به مخاطب خود خاطرنشان‌می‌کند. پژوهشگر متن اصلی را صرفاً از رهگذر سرنوشتی تاریخی دریافت‌می‌کند که بخش‌های زیادی از آن دیگر برای او قابل خواندن نیست. به‌ویژه در دنیای فعلی که تصویر در پیش‌زمینهٔ تعاملات قرارگرفته، بخشی از متن کلامی زیر این تغییر به پس‌زمینه رانده‌شده و تحت سلطه تصویر قرارگرفته‌است. نکته دیگر اینکه، رابطه مخاطب با گفتمان کلامی دیگر یک رابطه خالص و سنتی نیست بلکه، گفتمانی است که از مادیت دالّ‌ها می‌گذرد. عنصر تصویری مرغ، دربردارنده پیام متن کلامی است اما برخلاف تصویرهای۱ و ۲، اینجا تصویر در پیشانی متن قرارگرفته‌است. به‌زبان دیگر مخاطب نسبت‌به دو نمونه پیشین، فاصله بسیار قابل ملاحظه‌ای را در دورشدن از نگاه خطی و سنتی تجربه‌می‌کند. ازاین‌رو می‌توان نتیجه‌گرفت آنچه رابطه میان دو عنصر خط و نقاشی را به‌مثابه خود و دیگری درون گفتمان متأثرمی‌سازد و بهانه‌ای را برای شکل‌گیری معناهای جدید رقم‌می‌زند، همانا شرایط تاریخی، فرهنگی و تکنولوژیک هستند.

آن‌چنانکه گذشت، این اطلاعات تنها براساس نشانه‌های درون متن به‌دست آورده‌شده است. این امر، ضمن تأکید دوباره بر خودبسندگی متن و گفتمان، نشانگر آن نیز است که هرگونه تحول گفتمانی درهرحال، مقوله‌ای درزمانی و بیناسوژگانی است که عوامل زیادی در آن دخیل هستند و به‌هرصورت، در قالب نظام‌های گفتمانی رخ‌می‌دهند.

جابه‌جایی جایگاه متن و تصویر، زمینه‌ساز عبور از فضای تک‌بعدی نشانه

در تصویر۴، ظرفیت‌های دیگری از متن پدیداری جدید دیده‌می‌شود که باوجود آنکه پای در سنت دارند، این سنت را کاملاً به‌شیوه‌ای نو بر مخاطب عرضه‌می‌دارند.

در این متن در عبور و حرکت از بالا به پائین، حجم نشانه‌ها افزایش‌می‌یابد. برخلاف بخش بالای متن که عناصر متنی آن اندک است، در پائین صفحه حجم و گستردگی و نیز فشاره بالایی دیده‌می‌شود. این تغییر نقش می‌تواند حکایتگر پرشدن متن در فضای پائین باشد. فضای بالا خالی‌تر است و از این‌رو به‌نظرمی‌رسد، زایندگی پائین متن در لایه/فضای نشانه‌ای پائین، شکل‌گرفته‌است. این دقیقاً همان دلیلی است که بنابر اعتقاد نگارندگان این مقاله، می‌تواند نشانگر برهم‌خوردن معناداری استعاری و کهن‌الگویانه جهت‌ها درون متن‌ها باشد. کرس و لوون با بهره‌گیری از نظریه *لیکاف*[۱۶] و *جانسون*[۱۷] درباره معناداری استعاری جهت‌های بالا/پایین،



تصویر۴. خط-نقاشی از محسن بوکی(جشنواره بسم‌ا... : www.besmella.ir)

مرکز/حاشیه و راست و چپ، برای هریک از این جهت‌ها، معنایی کهن‌الگویانه مبنی‌بر دادن معنای مثبت به بالا و منفی به پائین قائلند (Kress and Leeuwen, 2004: 182-218).لیکن بنابر باور نگارندگان پژوهش حاضر، این نظام استعاری وقتی به‌گونه‌ای خودآگاهانه به‌کار گرفته‌شود، می‌تواند برعکس‌شود. همان‌طورکه در تصویر۴ هم ملاحظه‌شد، می‌توان‌گفت فضای زایش پائین قرارگرفته و این جهان، جهانی است که می‌توان بیان‌داشت ازسوی گفته‌پرداز به‌مثابه جهان ایده‌آل و جهان معنا، به آدمیان پیشنهاد و عرضه‌می‌گردد. تصویر سمت پائین، باعث سرعت‌گیری جهش‌های متن نوشتاری شده و آن را از وجه یکنواخت، خطی، برنامه‌مدار و تکراری سطح بالایی دورکرده‌است. بنابراین، می‌توان بیان‌داشت که اطلاعات جدید، پائین و اطلاعات قدیم بالا قرارگرفته‌است و مخاطب عملاً با وارونه‌شدن نظام استعاره‌ای کهن‌الگویانه، روبه‌رو است. درضمن، دو چاه یا فرورفتگی در چین‌های لایه پائین ایجادشده که به متن عمق بخشیده‌اند. همین مسأله، پرسپکتیو را تغییرداده‌است. اگر قرارباشد با اصطلاحات لوتمن (Lotman, 1999: 38) توضیح‌داده‌شود، بایدگفت برخلاف نمونه‌های کلاسیک که همواره بالا، مکان زایش و مکان خلاقیت و انفجار معنا است، در اینجا به‌نظرمی‌رسد تغییری اساسی در نقش فضاهای نشانه‌ای بالا و پایین دیده‌می‌شود و جایگاه سنتی این دو فضای نشانه‌ای، دگرگون و وارونه شده‌است. آنچه بیان‌شد نشانگر آن است که دیدگاه نشانه-معناشناسی اجتماعی کرس و لوون که نشانه‌ها را کاملاً انگیخته می‌دانند، نمی‌توانند توجیه‌گر تمام زوایای تولید و کاربرد نشانه‌ها به‌ویژه در ارتباط با متن‌های جدید، باشند. حتی اگر نشانه‌ها دارای وجه کهن‌الگویانه و انگیخته باشند، در دوره جدید به‌سبب افزوده‌شدن وجه خودآگاهی گفتمانی به تولید متن، دچار تغییر در کارکرد و معناداری شده‌اند. بدین‌گونه‌که، آنچه تعیین‌کننده معناداری و کاربرد آنها است، فضای گفتمانی است نه نظام شناخت استعاری و کهن‌الگویانه و یا یک جهت‌گیری خام مبتنی‌بر انگیختگی صرف. در این برهم‌خوردن نظام اسطوره‌ای استعاره‌ای، به‌جای آسمان(بالا، ایده، روح، نظم، وحدت و استعلا)، نگاه کاملاً زمینی(روبه‌پائین، تکثر، جسم، بدن، انضمامیت و ابژه) شده‌است.

چنانچه ملاحظه‌می‌شود، متن در بستری سرشار از رنگ‌های گرم(قرمز، زرد و سبز) قرارگرفته که متنی کلامی از بالا به پائین‌خطاطی- نقاشی‌شده و خط از دو جهت از کادر بیرون‌رفته‌است(قاب‌شکنی). کنار متن نوشتاری که آیه بسم الله را بازنمایی‌می‌کند سمت بالا و چپ، یک هشت‌گوش زرد

رنگ دیده‌می‌شود که مرکز آن یک هشت‌گوش متداخل به رنگ‌های زرد و قهوه‌ای روشن نیز، وجوددارد. هردو این‌ها، نوعی وحدت در کثرت را به‌نمایش‌می‌گذارند. متن نوشتاری بسم ا... در حرف باء، گونه‌ای جمع‌شدگی و قبض را نشان‌می‌دهد. اما، با سرازیرشدن طولانی در تداوم دو حرف باء و سین، پائین متن با ریتم‌هایی آمیخته از نظم و بی‌نظمی نه‌تنها از تکثر خطوط، تلون رنگ، قبض و بسط و روشنی و تیرگی برخوردارمی‌شود، از دو جهت هم بخش‌هایی از نوشته از کادر بیرون‌می‌رود. سمت چپ، متنِ خارج‌شده از کادر، دوباره به درون کادر بازمی‌گردد اما سمت راست انتهای حرف میم الرحیم، آخرین حرف نوشته کلامی، در یک مسیر طولانی به‌سمت بالا و تقریباً مایل به مبدأ نوشتاری متن کلامی، برمی‌گردد. لیکن، با اندکی انحنا به‌سمت بیرون از قاب منحرف‌شده و درحالی‌که زردی آن به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود و به سبزی می‌گراید، از قاب بیرون‌می‌شود. آنچه بیش از همه در سمت پائین متن جلب توجه می‌کند، دو حوزه سبز بزرگ است که دامنه سبزی آنها به‌گونه‌ای است که به پراکندگی‌های نقشه جهان می‌ماند. ضمن‌اینکه، رنگ سبز فضای بین خطوط را نیز پوشانده‌است. همچنین دو حوزه قرمز رنگ که هم‌رنگ زمینه است، با دو حرف حاء الرحیم و الرحمن ازهم جداشده‌اند. مرزها در این لایه‌های مختلف متنی مخدوش و درهم و برهم هستند و بیش از آنکه دارای قلمرو مشخص باشند، به‌گونه‌ای پراکنده و تودرتو(هزارتویی)، روی سطح متن پراکنده‌شده‌اند. درواقع، مخاطب از بالا به پائین با نوعی تحول گفتمانی از یک گفتمان برنامه‌مدار، خطی و مبتنی‌بر نظم و یکنواختی مواجه‌است که وجوه متکثر آن باوجود یک کثرت ظاهری، در باطن خویش وحدتی کلیشه‌ای دارد. می‌توان این نظام گفتمانی را نظام گفتمانی سنتی قلمدادکرد حال‌آنکه در پائین، یک نظام گفتمانی پویا، چند لایه، و چندصدایی(وجود رنگ‌های مختلف، هزارتو و دارای رابطه تصادفی) دیده می‌شود. به‌بیان دیگر، نظام برنامه‌مدار سنتی جای خود را به نظام ریسک‌پذیر جدید داده که درضمن، به فیزیک و دنیای مادی نیز نزدیک‌تر است. بدین‌معناکه، نظام گفتمانی سنتی با نوعی ایده‌آلیسم و ایدئولوژی اقتدارگرا همخوانی‌دارد اما نظام گفتمانی جدید با نوعی بی‌ثباتی، جهان‌شمولی، برهم‌خوردن و تداخل مرزها، تکثر، هم‌آمیزی حوزه‌های گوناگون و ... تناسب‌دارد که درکل گذر از یک نظام برنامه‌مدار را به یک نظام گفتمانیِ مبتنی‌بر ریسک و احتمال رقم‌می‌زند. بنابراین می‌توان گفت، برخلاف متن کلاسیک که نظام اسطوره‌ای آن براساس نظمی کهن‌الگویانه ترسیم‌می‌شود، نظام متن پدیداری جدید از دل نوعی وضعیت رخدادی، ریسک‌پذیر، غیرکلیشه‌ای و پویا سربرمی‌آورد که بیش از آنکه قلمرو خود باشد، قلمرو دیگری است.

در فرایند این تحلیل، چنین به‌دست‌آمد که میان فضاهای نشانه‌ای که لوتمن تحت عنوان سمیوسفر مطرح‌می‌کند، با نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی از یک‌سو و لایه‌شناسی ارائه‌شده کرس و لوون ازسوی دیگر، تناسب و هم‌پوشانی برقراراست. همچنین می‌توان‌گفت، در جاهایی هر لایه گفتمانی درعین‌حال یک نظام گفتمانی و هم‌زمان یک سمیوسفر یا فضای نشانه‌ای است و این سه در جاهایی قابل اطلاق بر یک چیزاند. این مسأله درواقع، از قابلیت هم‌پوشانی این نظریه‌ها در دل یک نظریه کلان حکایت‌دارند. چنانکه پیش‌تر درباره تطبیق نظریه لیوتار با دلالت نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی بیان‌شد، این تناسب می‌تواند به نظریه‌های لوتمن و کرس و لوون نیز در این فضاها، تسری‌داده‌شود. به‌زبان دیگر، می‌توان این فرضیه را مطرح‌کرد که به‌تناسب غلبه نظام نوشتاری بر گفتاری، باید شاهد عبور از یک فضای نشانه‌ای بسته به فضای نشانه‌ای زایشی بنابر اصطلاحات لوتمن، بود و هریک از این فضاها درعین حال، یک لایه متنی را دربرداشته باشند که از تمایز انضمامی در صورت متن نیز، برخوردارباشند.

افزون‌بر آنچه درباره تحلیل تصویر۴ گفته‌شد، می‌توان بیان‌داشت که تمامی فضای کادر قرمز رنگ، علاوه‌بر متن نوشتاری با لکه‌هایی گل‌مانند و زرد رنگ پوشانده‌شده‌اند. در پائین‌ترین قسمت سمت راست پیکره، نام هنرمند (محسن بوکی) و محل (مشهد مقدس) و تاریخ (۱۳۸۲) نوشته‌شده که بخشی از نام و محل از کادر بیرون‌رفته‌است. این نحوهٔ این-همانی نشانه‌های دلالت‌کننده بر گفته‌پرداز و مؤلفه‌های هویتی او با نشانه‌های بازگوکنندهٔ جهت‌گیری معنا در سطح پائین متن و خروج آن از چارچوب کلیشه‌ها، می‌تواند نمایانگر درستی دوچندان تحلیل بالا و خودآگاهی گفته‌پرداز بر نتیجه‌گیری‌ای مبتنی‌بر نحوه معناداری متن، باشد.

همچنین در تصویر۴، عناصر نشانه‌ای ازقبیل خط، رنگ، قاب، کادر، شکل هندسی(تصویر هشت‌گوش)، نور، جهت، واژه و حرف، عدد و تمهیداتی همچون ریتم، قاب‌شکنی، قبض و بسط، نورپردازی و جهت‌دهی هریک مرجع نشانه‌ای برای مخاطب است که نوعی دوگانگی فرهنگی بر آن‌مرجع تحمیل‌شده‌است. به‌بیان دیگر، هر نشانه هم ردپای مرجع و هم ردپای تولیدکننده را با ویژگی‌های فرهنگی همراه‌دارد. بدین‌معنا که حرف باء درعین آنکه به‌مثابه یک مرجع برای خود حرف ب است، نوعی نظام ثانوی را نیز دربردارد که معنای قبض، کلیشه، ابتدا و ... را در خود حمل‌می‌کند. این

نحوه معناداری ثانویه نشانه‌های صامت در قالب نشانه‌های گویا، تنها در قالب گفتمان و تحلیل معناداری براساس نظام گفتمانی میسرمی‌گردد. ازاین‌رو است که قائل‌شدن به امپریالیسم تصویری به‌همان اندازه قائل‌شدن به امپریالیسم زبانی، خطرناک است. آن‌گونه‌که نمی‌توان نشانه تصویری سبز را تنها محدود به مدلول زبانی سبز دانست چراکه، نشانه سبز در اینجا می‌تواند مدلول‌های زبانی یک دین یا مذهب(کارکرد نمادین یا سمبلیک)و ... را بیافریند. به‌طوری‌که می‌توان از روی احتمال، دو حوزه سبز بزرگ در قسمت پائین متن را دو حوزه بزرگ مذهبی اسلام دانست که در سیر نزولی تاریخی دین اسلام همچون شعبه‌های آن نمودیافته و مرزهای آنها نیز متداخل‌اند. در اینجا می‌توان‌گفت، به هراندازه که از دین واحد و یکپارچه در بالا به پائین حرکت‌شود، وجوه عینی و اجتماعی آن در قالب مذاهب و خرده مذاهب قابل مشاهده‌است.

بنابر تحلیل‌های بالا، می‌توان بیان‌داشت که اولاً این متن پیش از آنکه مبتنی‌بر نمادها و نشانه‌های میانجی‌گرانه با مخاطب رویارو شود، از طریق هستی پدیداری، پیشانشانه‌ای یا پیشانمادین و پیشاعقلانی خود بیننده را تحت تأثیر قرارمی‌دهد دوم اینکه، دو دنیای تصویر و زبان هریک برش خود را می‌زنند؛ گاه به توسعه زبان منجرشود چراکه به کمک تصویر مدلول‌های زبانی جدید و غیرمنتظره از ورای نشانه شکل‌می‌گیرند و گاه، زبان نشانه‌های تصویری را فراتر از یک بازنمود شمایلی، در فرایند تکثر معنای گفتمانی قرارمی‌دهد.

عبور از خط به نقاشی

در تصویر۵، اگر به بیننده گفته‌نشود این متن درواقع متن بسم ا... است، به هیچ‌وجه خود او متوجه نخواهد شد. آن‌چنان‌که کل پیکره نقاشی با تکیه صرف بر مادی‌بودن خط، به‌طور کامل از نظام گفتمان کلامی گذرکرده‌است.

متن نوشتاری از درون خود به‌گونه‌ای پدیداری، بسط مادیتی پیداکرده و با بازکردن جسم خود دیگری/ تصویر

تصویر۵. خط-نقاشی از فرزاد رضایی(باغ بسم ا...: ۵۷)

را از وجود هستی‌شناختی خود آفریده‌است. به‌بیان دیگر، برخلاف سیستم تعاملی هم-حسی که خود و دیگری هریک به‌طور جداگانه حضور منحصربه‌فردی دارند و در قالب دو نظام جداگانه به یکدیگر به‌صورت دو ضد یا دو همراه و یا میزبان و مهمان برخوردمی‌کنند، در این متن خود، عملاً دیگری را از درون خود می‌آفریند و در این آفرینش چه بسا خود، فانی‌می‌شود.[۱۸]

آنچه در این متن دیده‌می‌شود درواقع، تأیید بر فرضیه‌هایی است که درباره ظرفیت ضدگفتمانی تصویر ارائه‌شده‌است. ضمن‌اینکه، به‌تناسب غلبه این وجه ضدگفتمانی مخاطب با عبور از یک وضعیت گفتمانی برنامه‌مدار به‌سوی یک وضعیت گفتمانی غیرخطی و ریسک‌پذیر حرکت‌می‌کند که در آن مرز میان خط و نقاشی، عملاً مخدوش‌شده و نوعی «وضعیت شبه»، رخ‌می‌دهد. در این سیر دیده‌می‌شود که در سطحی کلان‌تر این تحول، تمامی فضای خط-نقاشی را به نقاشی-خط تبدیل‌می‌کند که مخاطب با نوعی جایگزینی کامل دیگری(تصویر) به‌جای خود(خط) مواجه‌است که درعین‌حال یک وضعیت مرامی هم را تداعی‌می‌کند. به‌عبارتی، گذر از نظام خودمحور به نظام دیگری‌محور است. در تطبیق هر نظام گفتمانی با یک فضای نشانه‌ای بایدگفت، این تحول درعین‌حال تحولی از یک فضای نشانه‌ای کلیشه‌ای و منجمد به‌سوی یک فضای نشانه‌ای زایشی و پویا و خلاق(مطابق اصطلاحات لوتمن) نیز است. نتیجه منطقی آن است که به‌تناسب غلبه تصویر بر نظام کلامی، نه‌تنها مخاطب با وجوه ضدگفتمانی مواجه‌است بلکه این وجوه درنهایت یک وضعیت خلاق را در تداوم خود به‌نمایش‌می‌گذارند که سبب تقویت یک فضای اخلاقی و مرامی هم می‌شوند.

وضعیت تنشی رابطه و تأثیر بیان‌گرایانه آن بر خواننده/ بیننده

عناصر کلامی و تصویری متن جز در فضایی پدیداری نمی‌توانند با یکدیگر تعامل معنادار ایجادکنند. بنا براین فرض می‌توان بیان‌داشت که این رابطه، نوعی رابطه تنشی خواهدبود که عناصر متن، جایگاه گفتمانی(هویت) خود را در نسبت با دیگری و در فضای جبر گفتمانی و بیناذهنی بازخواهندیافت. در بررسی پدیداری متون ملاحظه‌شد که گفته‌پرداز هریک از متن‌ها با اینکه ماده محتوای کلامی همه آنها یکسان است(بسم‌الله الرحمن الرحیم) اما با دست‌کاری صورت بیان، نهایت صورت محتوای آن را دچار قبض و بسط‌های بسیار اساسی و مهمی در سیر پدیداری متن می‌کند. به‌گونه‌ای‌که در هر متن، دریچه جدیدی بین خواننده و ماده محتوای متن ایجادمی‌شود که می‌توان راه‌های جدیدی را به‌تناسب

ظرفیت هر متن به‌سوی این ماده محتوا، تعریف‌کرد. در متن کلاسیک معنا تنها در یک فرایند خطی، روایی و بازنمایانه تولیدمی‌شود لیکن در متن پدیداری جدید یا پساروایی، همه چیز در بستر متحول‌می‌شود و همگام با پیچش‌های صورت بیان، همچون بازشدن و ازخود به‌درآمدن پدیداری متن کلامی به کمک وجه بصری، معنا نیز از درون به‌گونه‌ای هستی‌شناختی دچار دگرگونی‌می‌شود. در اینجا می‌توان‌گفت تصویر، معنای متن کلامی را فراتر از ظرفیت‌های آن یا فراتر از آنچه برای آن به‌گونه سنتی و تاریخی درنظرگرفته شده‌است، می‌برد.

نتیجه‌گیری

آن‌چنان‌که گذشت، در این مقاله پنج نمونه از خط-نقاشی یا نقاشی-خط‌های ایرانی بررسی‌شدند. این بررسی، یک تغییر اساسی از گفته‌پردازی کلاسیک مبتنی‌بر ساختار روایی، خطی، منطقی، کنشی، کلام محور، استعلایی و وحدت‌گرا را به‌سمت یک گفته‌پردازی جدید و پدیداریِ مبنی‌بر نظام حسی-ادراکی پساروایی، غیرکنشی، دیگری‌محور، تصویر محور، انضمامی و غیر خطی، نشان‌می‌دهد.

ارزیابی و بازبینی تغییرات رخداده ازطریق نشانه‌ها و تمهیدات بالا در بستر گفتمان، بیانگر آن است که آدمی در دوره جدید با تغییرات شگرفی در ابعاد معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی سوژه‌های متون مواجه‌است. در آثار بررسی‌شده هم، به‌سبب افزوده‌شدن وجه خودآگاهی گفتمانی، اساساً نظام کهن‌الگویانه استعاری شناخت منقلب‌شده که این امر همراه خود، نوعی انقلاب را در هویت متون درپی داشته‌است. در این جریان نخست، به‌علت سلطه نظام کلام‌محور(خط)خط-نقاشی را رقم‌می‌زد اما با عبور از یک وضعیت بینابین، مخاطب به‌جایی می‌رسد که آنچه با آن روبه‌رو است، صرفاً صورت بیانی خط است. در این پژوهش، صورت بیان کاملاً درگرو نقاشی قرارگرفته و معنا نیز در این سطح به مادی‌ترین وجه خود نزدیک‌می‌شود. در نظام جدید، معناداری به‌جای آسمان(بالا، ایده، روح، نظم، وحدت و استعلا) کاملاً بر زمین(روبه‌پائین، تکثر، جسم، بدن، انضمامیت و ابژه) معطوف‌شده‌است. این مسأله از افزونه خودآگاهی به بستر متن ناشی‌می‌شود. این خودآگاهی با تفطن به بینامتنیت، از متن یک فرامتن می‌سازد که به‌گونه‌ای انتقادی سازوکار تولید و درک متن و معنا را به چالش و زایش‌می‌کشد.

درپایان می‌توان‌گفت که دستاوردهای به‌دست‌آمده از پژوهش حاضر تنها متمایل به نقاشی-خط نیست بلکه، دستاوردهایی درباره تمامی کاروبار دانش نشانه-معناشناختی و تحلیل گفتمان در حوزه هنر را به خواننده ارائه‌می‌دهد که به‌قرار زیر است:

۱. نظام استعاری موردنظر لیکاف و جانسون که کرس و لوون با اتکا بر پیش‌فرض انگیخته‌بودن نشانه‌ها، از آن در تحلیل نمونه‌های تصویری و تجسمی و نیز در تحلیل رابطه متن و تصویر در متن‌های چندوجهی بهره‌می‌گیرند، در ارتباط با متن‌های جدید کارآیی ندارد.

۲. آنچه لیوتار درباره وجه ضدگفتمانی تصویر در نقطه مقابل گفتمان کلاسیک سوسوری یا گفتمان کلام‌محور و مفهوم‌محور از آن یادمی‌کند، قابلیت می‌یابد تا در خدمت نظریه‌های نشانه-معناشناختی مکتب پاریس قرارگیرد که برای نشانه، وجه قراردادی قائل‌اند. نتیجه چنین به‌دست‌می‌آید که به‌تناسب غلبه نظام بصری، خلاقیت گفتمانی افزون‌ترمی‌شود و همین، زمینه‌ساز تحول از یک نظام گفتمانی به نظام گفتمانی دیگر را فراهم‌می‌آورد و فضاهای نشانه‌ای را از وضعیت منجمد به‌سمت خلاق می‌کشاند. جالب‌آنکه، این وضعیت به‌علت افزوده‌شدن وجه انضمامی تصویر به متن، در قالب لایه‌های قابل مشاهده تجسم‌می‌یابد و تن به خوانش فرهنگی می‌دهد. ضمن‌اینکه، جهش‌های اخلاقی و مرامی را در این تحولات گفتمانی پدیدار و نمایان‌می‌سازد و نشان‌می‌دهد که در یک سیر تاریخی از کلاسیک به جدید، تجلیات پنهان اخلاقی در تحولات زیرساختی گفتمان‌ها آشکارمی‌شوند. این تجلیات، در قالب متن‌ها انضمام‌می‌پذیرند و جالب‌آنکه، پردازش خودآگاهانه یافته‌اند. همین امر نظام کهن‌الگویانه کلاسیک را که در نظریه‌های کلاسیک وجوه ناخودآگانه دارند، به‌سوی نظام تصادفی جدید کشانده که براساس نوعی ریسک‌پذیری آگاهانه قابل تفسیر است. این پدیده، ارزش این نظام گفتمانی جدید را بیش از پیش نمایان‌می‌سازد که خود نوید مثبتی در تحولات گفتمانی است.

پی‌نوشت

۱- نام سقاخانه را نخستین‌بار *کریم امامی* برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند پلی میان سنت و نو بنا کنند، به‌کاربرد. وی می‌نویسد «ظهور خط در نقاشی در آغاز دهه ۱۳۴۰، تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. این واژه به‌کاررفت و گرفت و بعد از آن تعمیم‌یافت و به هنرمندان چه نقاش و چه مجسمه‌ساز که در کار خود از فرم‌های سنتی هنر ایرانی به‌عنوان نقطه شروع و ماده خام استفاده‌می‌کردند، اطلاق‌شد. این هنرمندان، راه رسیدن به هنری با هویت را نه در انتخاب موضوع‌های مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزئینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند.»(خصوصی نیاکی، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱).

2- Roland Barthes

3- Mitchel

4- Kress & Van Leeuwen

5- Lyotard

6-Saussure

7- Greimass

8- Propp

9- Fontenille et Zilberberg

10-Hjelmslev

11- Benreniste

۱۲- برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ر.ک: (Bronwen and Felizitas, 2006: 1-17)

13- Lotman

14-Semiosphere

15- Haffernan

16- Lakoff

17- Johnson

۱۸- لازمه تولد دیگر در برخی نظام‌ها یا در نظام پدیداری صرف، این‌گونه است که دیگری با نفی کامل هستی خود، به‌وجودآید. این امر اگر در یک سطح هستی‌شناسانه فلسفی قیاس‌گرفته‌شود، باید این گونه تعبیرشود که انسان زمانی به خلق یک دنیای کاملا جدید و عادلانه دست می‌یابد که شرط آفرینش این دنیا را برگذشتن کامل از خود، بنانهاده‌باشد.

منابع

- **باغ بسم ا... کتاب سال بسم ا...** .(۱۳۸۷). گردآورنده محمدرضاکمره‌ای، تهران: مشق هنر.
- جشنواره بسم ا... .(۱۳۸۸)، *www.besmella.ir*. (بازیابی شده درتاریخ ۱۳۸۸/۱۰/۱۲).
- خصوصی نیاکی، جلال.(۱۳۸۵). **بررسی جایگاه خط نستعلیق در تایپوگرافی فارسی**، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
- شعیری، حمیدرضا.(۱۳۸۵). **تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان**، تهران: سمت.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۵). **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.
- _____.(۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل**، تهران: نشر علم.
- هاتفی، محمد.(۱۳۸۵). **بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی(شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط)**، رساله دکتری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

- Barthes, R. (1977). **Image, Music, Text.** Heath, S. (trans.). London: Fontan Press.
- Bronwen, M. & Ringham, F. (2006). **Key Terms in Semiotics.** London: Coninuum.

- Fontenille, J. et Zilberber, C. (1998). **Tension et Significasion**. Sprimont-Belgique: Pierre Mardaga.
- Heffernan, J. (1991). **Ekphrasis and Representation,** *New Literary History*, (22), 297-316.
- Heffernan, J. (1993). **Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Shelley.** Chicago: University of Chicago Press.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2004). **Reading Images: The Grammar of Visual Design.** London and New York: Routledge.
- Landowski, E. (2005). Les Interactions Risquées. **Nouveaux Acts Semmiotiques**, 101, 102, 103, Limoges, Pulim. 106.
- Lotman, Y. ([1984] 2005). On the Semiosphere, (Trans by Wilma Clark), **Sign Systems Studies**, 33(1). 205– 229.
- _____ (1990).**Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture.** London & New York: LB. Tauris & Co Ltd.
- _____ (1999). **La Sémiosphère** (traduction française). Limoges, PULIM.
- Lyotard, J.F. (2011). **Discours, figure.** Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). **Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation.** Chicago and London: University of Chicago Press.
- Semino, E. (1997). **Language and World Creation in Poetry and Other Texts.** London: Longman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی