نشانه‌شناسی کاربردی

فرزان سجودی

نشر قصه

تأسیس ۱۳۷۵
کتابخانه عمومی
مدرسه

نشانه‌شناسی کاربردی

نشر قصه

شماره ثبت ۱۶۶۰۵
تاریخ ثبت ۸۶/۱۱/۴
شماره دیویی
۴۰۱
۴۲
ن۲۷۶س

نشانه‌شناسی کاربردی

فرزان سجودی

نشر قصه
تهران، ۱۳۸۲

نشر قصه

نشانه‌شناسی کاربردی

نویسنده:	فرزان سجودی
طراح روی جلد:	پوریک کریم‌مسیحی
حروفچینی و صفحه‌آرایی:	حروفچینی هُما [امید سپندکاظمی]
چاپ:	احمدی
صحافی:	کهنمویی‌زاده
نوبت چاپ:	چاپ اول، پاییز ۱۳۸۲
تعداد:	۱۵۰۰ جلد
شابک:	۸ـ۳۶ـ۵۷۷۶ـ۹۶۴

همه حقوق متعلق به نشر قصه است

نشر قصه، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران،
مجتمع اداری ـ تجاری فروزنده، طبقهٔ همکف
تلفن و فکس: ۶۹۵۳۴۶۲
www.nashregheseh.com info@nashregheseh.com

سجودی، فرزان، ۱۳۴۰ـ
نشانه‌شناسی کاربردی / فرزان سجودی. ـ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
۶، ۲۴۰ ص: مصور. ISBN: 964-5776-36-8
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص ۲۳۵ـ۲۴۰.
۱. نشانه‌شناسی. ۲. نشانه‌شناسی و ادبیات. الف. عنوان.

۵ ن ۳ س / PN ۹۸ ۲۰۱/۴۲
کتابخانه ملی ایران ۸۲ـ۱۲۱۹۶ م

فهرست

فصل اول: مقدمه ۹

فصل دوم: ملاحظات نظری ۱۹
۲ـ۱ مقدمه ۲۱
۲ـ۲ نشانه ۲۱
۲ـ۲ـ۱ نشانه از دیدگاه سوسور ۲۲
۲ـ۲ـ۲ نشانه: دیالکتیک سلب و ایجاب ۲۷
۲ـ۲ـ۳ نشانه از دیدگاه پیرس ۳۳
۲ـ۲ـ۴ نشانه و نقش نشانه‌ای (دیدگاه اکو) ۴۰
۲ـ۳ نشانه‌شناسی و جایگاه آن در میان علوم ۴۶
۲ـ۴ روابط همنشینی و متداعی ۵۱
۲ـ۵ نشانداری ۵۴
۲ـ۶ خلاصه‌ی مطلب ۵۶

فصل سوم: پیشینه‌ی مطالعات ۵۹
۳ـ۱ مقدمه ۶۱
۳ـ۲ پیشینه و خاستگاه فلسفی نشانه‌شناسی ساختگرا ۶۲
۳ـ۳ محورهای همنشینی و جانشینی در روش‌های تحلیل ساختگرا ۷۰

۳ـ۳ـ۱ تحلیل سازه‌های همنشین ۷۲
۳ـ۳ـ۱ـ۱ روایت‌شناسی ۷۳
۳ـ۳ـ۲ تحلیل الگوهای جانشین ۸۶
۳ـ۳ـ۲ـ۱ آزمون جایگزینی ۸۷
۳ـ۳ـ۲ـ۲ دیدگاه‌های لاکان ۸۹
۳ـ۳ـ۲ـ۳ نظریه‌ی زبانی پساساختگرا (دیدگاه‌های دریدا) ۹۱
۳ـ۴ معنای "صریح"، معنای ضمنی و اسطوره ۱۰۱
۳ـ۵ استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه ۱۱۶
۳ـ۶ رمزگان ۱۳۱
۳ـ۶ـ۱ رمزگان هرمنوتیکی ۱۳۲
۳ـ۶ـ۲ رمزگان واحدهای کمینه‌ی معنایی (Semes) یا دال‌ها ۱۳۳
۳ـ۶ـ۳ رمزگان نمادین ۱۳۴
۳ـ۶ـ۴ رمزگان کنشی (Proairetic) ۱۳۴
۳ـ۶ـ۵ رمزگان فرهنگی (یا ارجاعی) ۱۳۵
۳ـ۷ اقتصاد سیاسی نشانه، وانموده، فزون واقعیت ۱۳۶
۳ـ۸ خلاصه‌ی مطلب ۱۳۹

فصل چهارم: نشانه‌شناسی لایه‌ای ۱۴۳
۴ـ۱ مقدمه ۱۴۵
۴ـ۲ بازبینی برخی مفاهیم ۱۴۵
۴ـ۳ نشانه به‌مثابه‌ی متن؛ بازبینی مفهوم نشانه ۱۵۲
۴ـ۴ متن ۱۵۵
۴ـ۵ ساختار سلسله‌مراتبی متن و نشانداری سلسله‌مراتبی ۱۶۲
۴ـ۶ بافت، بافت‌سازی و بافت‌زدایی ۱۶۶
۴ـ۷ رسانه ۱۷۵
۴ـ۷ـ۱ رسانه‌های شنیداری ۱۷۸
۴ـ۷ـ۱ـ۱ گفتار ۱۷۸
۴ـ۷ـ۱ـ۲ موسیقی ۱۸۲
۴ـ۷ـ۱ـ۳ صداهای محیطی ۱۸۶
۴ـ۷ـ۲ رسانه‌های دیداری ۱۸۷
۴ـ۷ـ۲ـ۱ نوشتار ۱۸۸
۴ـ۷ـ۲ـ۲ تصویر ۱۹۱
۴ـ۸ ابزار ۱۹۳
۴ـ۹ رمزگان ۱۹۵
۴ـ۱۰ دانش شناختی ۱۹۷
۴ـ۱۱ خلاصه‌ی مطلب ۱۹۹

فصل پنجم: ارزیابی فرضیه و نتیجه‌گیری ۲۰۵
۵ـ۱ مقدمه ۲۰۷
۵ـ۲ نشانه‌شناسی لایه‌ای و مفاهیم دلالت "صریح"، دلالت ضمنی و اسطوره ۲۰۷
۵ـ۳ نشانه‌شناسی لایه‌ای و مفاهیم تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه ۲۱۳
۵ـ۳ـ۱ تشبیه و استعاره ۲۱۳
۵ـ۳ـ۲ مجاز ۲۱۸
۵ـ۳ـ۳ کنایه ۲۲۳
۵ـ۴ انواع نشانه ۲۲۶
۵ـ۵ نتیجه‌گیری ۲۲۸

کتابنامه ۲۳۵

فصل اول

مقدمه

فردینان دو سوسور در دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی (ک ۶۲) شکل‌گیری علمی را پیش‌بینی می‌کند که او semiology یا نشانه‌شناسی می‌نامد. بی‌تردید می‌توان گفت از همان زمان انتشار کتاب دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی و با بحث‌هایی که سوسور در مورد دلالت، دال، مدلول، نشانه، نظام زبان، قراردادی بودن نشانه‌های زبانی، تمایزی بودن معنی در نظام زبان، همزمان بودن نظام زبان و غیره پیش می‌کشد، بنیادهای اولیه‌ی علم نشانه‌شناسی گذاشته شده است، هرچند سوسور احتمال شکل‌گیری آن‌را در آینده مطرح می‌کند. تقریباً همزمان با سوسور در آن‌سوی اقیانوس اطلس، در آمریکا، منطق‌دانی به‌نام چارلز ساندرز پیرس نیز روی طرح نشانه‌شناسی یا آن‌طور که او نامید semiotics کار می‌کرد. پیرس نیز در مطالعه‌ی عوامل دخیل در دلالت، یعنی بازنمون (representamen) تفسیر (Interpretant) و موضوع (object) و همچنین طبقه‌بندی نشانه‌ها به‌نشانه‌های شمایلی (iconic) نمایه‌ای (indexical) و نمادین (symbolic) مطالب بسیار ارزشمندی نوشت که آن‌ها نیز از متون بنیادی نشانه‌شناسی تلقی می‌شوند (ک ۵۹). راه این دو بنیانگذار را دیگرانی در طول قرن بیستم ادامه دادند. سنت نشانه‌شناسی سوسوری توسط اندیشمندانی چون یلمزلف، یاکوبسن، بارت، کریستوا و بودریار ادامه پیدا کرد، و راه نشانه‌شناسی پیرسی را نیز متفکرانی چون موریس، ریچاردز، آگدن، سبئوک و دیگران پی گرفتند و نشانه‌شناسانی چون اکو نیز از دستاوردهای هردو شاخه‌ی عمده‌ی

نشانه‌شناسی در تحلیل‌های خود بهره گرفتند و سرانجام همان‌طور که پیش‌بینی شده بود امروز دیگر حوزه‌ای مطالعاتی به‌نام "نشانه‌شناسی" تثبیت شده است و حجم قابل توجهی از کتاب‌های پژوهشی و مقالات تحلیلی در این حوزه نوشته شده‌اند.

این کتاب نیز کوششی است در جهت معرفی دیدگاه‌های نشانه‌شناسان از سوسور و پیرس گرفته تا نشانه‌شناسان متأخر و همچنین ارائه‌ی دیدگاه‌های نگارنده در این زمینه. کتاب در پنج فصل تدوین شده است. فصل نخست مقدمه است. در فصل دوم به‌طرح مبانی نظری و شرح واژه‌های فنی و کلیدی پرداخته‌ایم. فصل سوم را به‌بررسی آرای گذشتگان و شرح پیشینه‌ی مطالعاتی اختصاص داده‌ایم. در فصل چهارم دیدگاه نظری نگارنده تحت عنوان "نشانه‌شناسی لایه‌ای" مطرح می‌شود و فصل پنجم به‌ارزیابی فرضیه‌ی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" و جمعبندی کل رساله اختصاص داده شده است.

کالر در کتاب فردینان دو سوسور (ک ۲۳؛ ک ۸۷) می‌نویسد، "باید گفت که پدر زبان‌شناسی جدید [فردینان دو سوسور] ممکن است از رفتار فرزندان خود مأیوس باشد. سوسور بر این نکته تأکید داشت که زبان‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی، یعنی دانش عام نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای، است. زبان‌شناسی نه به‌علوم طبیعی تعلق دارد و نه به‌علوم تاریخی، بلکه بخشی از نشانه‌شناسی به‌حساب می‌آید." مسئله‌ی زبان برای من فراتر از تمامی مسائل نشانه‌شناختی است... اگر کسی به‌دنبال ماهیت حقیقی نظام زبان باشد، باید در گام نخست به‌مطالعه‌ی وجوه مشترک این نظام و دیگر نظام‌های از این نوع بپردازد" (دوره [انگلیسی]، ۱۷). اما زبان‌شناسان این نصیحت و برنامه‌ی کار را درنیافتند و در حالی که دیگر مفاهیم سوسوری آنان را به‌خود جذب کرد ولی وجه غالب آرای او، یعنی مفهوم نشانه و زبان به‌مثابه‌ی نظامی از نشانه‌ها، عمدتاً نادیده گرفته

شد. زبان‌شناسان در این‌باره بسیار سخن گفتند ولی کاربرد قطعی آن‌را در تحلیل زبان جایز ندانستند... برای درک جایگاهی که سوسور برای این علم در نظر گرفته بود، باید مطالعه‌ی زبان به‌شکل موجود کنار گذاشته شود و سعی بر آن باشد تا به‌مطالعه‌ی دیگر پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به‌مثابه‌ی "زبان‌ها"، یعنی همانا نظام‌های نشانه‌ای، پرداخته شود" (ک ۹۲: صص ۱۰۲، ۱۰۳؛ تأکیدها از نگارنده است).

قول فوق از کالر به‌عبارتی طرح مسئله‌ی این رساله است. این رساله با پذیرش این فرض بنیادی که نظام زبان یکی از نظام‌های نشانه‌ای است که انسان در ارتباطات بینافردی و اجتماعی به‌کار می‌گیرد و با وجود اهمیت تعیین‌کننده‌ای که در کارکرد دیگر نظامات نشانه‌ای دارد، تنها امکان ارتباطی نیست، در پی یافتن طرحی فراگیر است که چگونگی تعامل سطوح مختلف دلالت در متن و در نظام‌های متفاوت نشانه‌ای، از جمله زبان را نشان دهد. درواقع مسئله اصلی مورد نظر در این رساله از این مشاهده آغاز می‌شود که با وجود روش‌های متفاوت آرمانگرایانه و تجربی آزمایشگاهی که پاره‌گفتارهایی را از بافتی که در آن رخ می‌دهند، رسانه‌ای که برای بیانشان انتخاب می‌شود، و... جدا می‌کنند و می‌کوشند براساس مطالعه‌ی آن تصویری از چگونگی کارکرد زبان ارائه دهند، درواقع تصور زبان در انتزاع ممکن نیست و زبان پیوسته در تعامل با دیگر نظام‌های نشانه‌ای (یا به‌قول کالر، "دیگر پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به‌مثابه‌ی "زبان‌ها"، یعنی همانا نظام‌های نشانه‌ای) عمل می‌کند. این رساله در جستجوی نظریه‌ای در نشانه‌شناسی است که بتواند تصویری از شبکه‌ی تعاملی بین این نظام‌های نشانه‌ای، چگونگی کارکرد آن‌ها در تعامل چندسویه با یکدیگر، چگونگی شکل‌گیری متن و حدود آن، چگونگی تجلی متن به‌مثابه‌ی عینیتی دریافت‌شدنی و... ارائه کند.

در جهت کوشش برای پاسخگویی به‌مسئله‌ی فوق، مبانی نظری

فرضیه‌ای تدوین شده است که آن‌را "نشانه‌شناسی لایه‌ای" نامیدیم. فرضیه‌ی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" می‌کوشد نشان دهد که آیا ممکن است متن را حاصل عملکرد نظام‌های مختلف نشانه‌ای که در قالب لایه‌های متنی مختلف تجلی می‌کنند، دانست؛ آیا درست است که از بافت دریافتی خارج از دریافت‌هایی که نظام‌های نشانه‌ای ممکن کرده‌اند داشت، و یا آن‌که بافت نیز خود حاصل عملکرد رمزگان‌ها یا نظام‌هایی نشانه‌ای است و به‌همان روندِ دریافت و تفسیر نشانه‌های دیگر دریافت و تفسیر می‌شود و به‌همین دلیل ماهیتی متنی پیدا می‌کند؛ آیا می‌توان ادعا کرد که این لایه‌های متنی خود تجلی نظام‌های نشانه‌ای متفاوت از جمله زبان هستند که در تعامل چندسویه با یکدیگر و با متن و لایه‌های متفاوت آن عمل می‌کنند؛ متن و لایه‌های متفاوت آن تجلی مادی دارند، این تجلی مادی چگونه است و از طریق چه رسانه یا رسانه‌هایی ممکن است؛ آیا به‌نتایج قابل قبولی دست خواهیم یافت اگر تجلی متن را ناشی از کارکرد رسانه‌های دیداری و شنیداری بدانیم، در آن صورت چه نظام‌های نشانه‌ای در کارکرد جنبه‌های دیداری و یا شنیداری متن دخیل هستند و علاوه بر بخش زبانی آن که به‌شکل گفتار و نوشتار تجلی می‌یابد، این رسانه‌ها دارای چه کارکردهای نشانه‌ای و دلالتگر هستند و آیا می‌توان به‌طبقه‌بندی مدونی از آن‌ها دست یافت. بی‌تردید چنان‌چه در کاوش برای پاسخ به‌این سؤالات به‌نتایج مورد نظر دست یابیم امکان تبیین شبکه‌ی گسترده‌ای از نظام‌های نشانه‌ای (رمزگان‌ها)، لایه‌های متنی و امکانات رسانه‌ای و چگونگی کارکرد دلالی آن‌ها را پیدا خواهیم کرد. در آن صورت به‌نظریه‌ای دست خواهیم یافت که کوششی خواهد بود برای تبیین چگونگی ارتباطات بین انسانی و اجتماعی که به‌نظر می‌رسد در هر حال هیچ راهی به‌جز بیان رمزشده از طریق نظام‌های نشانه‌ای که خود پدیده‌هایی فرهنگی و اجتماعی هستند، ندارند. در عمل به‌نظر می‌رسد که علاوه بر متون چندرسانه‌ای که اکنون توسط دستگاه‌هایی چون تلویزیون،

اینترنت و مشابه آن ارائه می‌شوند، همه‌ی ارتباطات اجتماعی و بین انسانی از نوع چندرسانه‌ای باشند، و چنین فرضیه‌ای چنان‌چه به‌نتایج مورد نظر برسد گام مؤثری در تحلیل متون چندرسانه‌ای خواهد بود.

بدیهی است که در جریان پژوهش برای تدوین فرضیه‌ی فوق و نشان دادن چگونگی کارکرد آن ممکن است در برخی فرضیات پیشین نشانه‌شناسی با نگاهی انتقادی تجدید نظر شود، و از منظر چنین نقدی بتوانیم پایه‌های نظری حوزه‌ی نشانه‌شناسی را قوام بیشتری ببخشیم.

هدف از این پژوهش گسترش دامنه‌ی مطالعات نشانه‌شناختی، و فراهم کردن ابزارهای تحلیلی و نظریه بنیاد در تحلیل متن است و متن می‌تواند دامنه‌ای گسترده را فراگیرد، از متون ادبی گرفته تا متون تبلیغاتی روزنامه‌ها و متون چندرسانه‌ای دیداری شنیداری. استفاده از ابزارهایی که چنین رویکرد نظری و تحلیلی فراهم خواهد آورد، می‌تواند به‌شناخت عمیق‌تر ساختار متن و چگونگی کارکرد آن در جهت ایفای نقش مورد نظر کمک کند. در عرصه‌ی ارتباطات چنین پژوهشی می‌تواند دستاوردهایی در تبیین چگونگی تحقق ارتباط، مسئله‌ی فهم متقابل، نقش‌های متفاوت ارتباطی و چگونگی تحقق آن‌ها داشته باشد. ما نشان خواهیم داد که ارتباط مفهومی نسبی است که در درون نظامات نشانه‌ای و به‌طریقی رمزگردانی‌شده اتفاق می‌افتد و تجربه‌ی جهان، و تجربه‌ی تعاملات بینانسانی بدون وجود واسطه‌ی رمزی و نشانه‌ای و به‌گونه‌ای "ناب" ممکن نیست. در نتیجه مطالعه‌ی همه‌ی روابط بینانسانی و اجتماعی و پیامدهای آنها در عرصه‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و غیره در حوزه‌ی نشانه‌شناسی و تحلیل متن قرار می‌گیرد. "نشانه‌شناسی لایه‌ای" به‌مثابه‌ی دیدگاهی نظری که زمینه‌ساز نوعی "نشانه‌شناسی کاربردی" است، زمینه را برای تحلیل گسترده‌ی متون در بستر رابطه‌ی تعاملی و چندسویه‌ی بین نظام‌های نشانه‌ای و لایه‌های متنی که شبکه‌ای

پیچیده از روابط دلالی را به‌وجود می‌آورد، فراهم می‌کند. بی‌تردید چنین طرح نشانه‌شناختی علاوه بر حوزه‌ی نشانه‌شناسی، پیامدهایی در مطالعات معنی‌شناسی، تحلیل گفتمان، تحلیل متن، مطالعات رسانه‌ای، ارتباطات، مطالعه‌ی کارکردهای ایدئولوژیک و سیاسی متن، و همچنین فلسفه‌ی زبان خواهد داشت.

روش‌های تقلیل‌گرایانه و آرمان‌گرایانه‌ی مطالعه‌ی زبان، به‌روشی حوزه‌بندی‌شده (نحو، صرف، معنی و...) و منفک‌شده از دیگر نظام‌های نشانه‌ای با وجود دستاوردهای انکارناپذیری که در شناخت زبان و کارکرد آن دارد، نمی‌تواند تصویری همه‌جانبه از کارکرد ارتباطی زبان بدهد که جدا از تحقق متنی آن در مناسباتی عینی نیست. اما نشانه‌شناسی حوزه‌ای مطالعاتی است که ممکن است در جستجوی طرحی برای تبیین کارکرد رمز، نشانه و تجلی مادی آن، یعنی "متن" ما را به‌پاسخ‌های قابل قبولی هدایت کند. نظرات دیگران (از جمله کالر در ک ۱۷، و توبین در ک ۶۱) و اشاره به‌این‌که زبان‌شناسی می‌توانسته است به‌راه نشانه‌شناسی برود، اما با برگزیدن شیوه‌های دیگر، خود را از دستاوردهایی که انتخاب اول می‌توانسته است داشته باشد محروم کرده است، همه انگیزه‌هایی شد برای احیای رویکرد نشانه‌شناختی به‌زبان، و سپس بررسی زبان در متن تعاملی که با دیگر نظام‌های نشانه‌ای دارد، و سرانجام ارائه‌ی طرحی که می‌کوشد شبکه‌ی گسترده‌ی عوامل دخیل در متن که بستر ارتباطات انسانی است را نشان دهد.

روش پژوهش روش توصیفی تحلیلی است، یعنی داده‌های متنی موجود تحلیل می‌شوند، و مبانی فرضیه با نتایج تحلیل محک زده می‌شوند، به‌این معنی که از مبانی نظری فرضیه برای تحلیل داده‌های موجود استفاده می‌شود، و از سوی دیگر نتایج تحلیل به‌قوام نظری فرضیه یا به‌اصلاح مبانی آن کمک می‌کند. داده‌های پژوهش از متون ادبی کهن و

معاصر، متون روزنامه‌ای اعم از اخبار یا آگهی‌های تجارتی روزنامه‌ای و متون چندرسانه‌ای تلویزیونی گرفته شده‌اند. تا حدی که لازم بوده است عین متن، نوشتاری یا تصویری، در رساله منعکس شده است. در مورد متون تصویری متحرک (تلویزیونی یا به‌مفهوم عام کلمه فیلمی) به‌توصیف کلامی اکتفا شده است هرچند چنان‌چه خودِ این کتاب را می‌شد در محیطی چندرسانه‌ای و روی لوح فشرده ارائه کرد، این امکان به‌وجود می‌آمد که متون فیلمی نیز عیناً در متن کتاب گنجانده شوند. در تأمین داده‌ها عمدتاً منابع داخلی مورد نظر بوده است، ولی محدود به‌منابع داخلی نمانده‌ایم.

فصل دوم

ملاحظات نظری

۲ـ۱ مقدمه

در این فصل به‌بررسی اصطلاحات فنی‌ای می‌پردازیم که تا پایان رساله به‌آن‌ها ارجاع داده خواهد شد. بدیهی است که تعاریفی که ارائه خواهد شد تعاریف کلاسیک این اصطلاحات است و بی‌تردید با پیشرفت مباحث اصلی بدنه‌ی رساله، در فصل‌های بعدی شاهد نقد، بازبینی و بسط برخی از این مفاهیم خواهیم بود. بنیادی‌ترین اصطلاحاتی که شرح تعاریف پایه‌ای آن‌ها را در این فصل ضروری می‌دانیم عبارتند از "نشانه‌شناسی"، "نشانه"، "محورهای جانشینی و هم‌نشینی" و "نشانداری". تعریف‌هایی که در ادامه خواهند آمد در اساس مبتنی بر دستاوردهای سنت فکری ساختگرایی و نحله‌های شکل‌گرفته در آن خواهند بود. همان‌طور که در ابتدا گفته شد در فصل‌های بعدی رساله برخی معضلات این منش فکری مورد بررسی انتقادی قرار خواهد گرفت و فرضیه‌ی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" به‌عنوان راه‌حلی برای بسط نشانه‌شناسی و غلبه بر برخی مسائل کنونی ارائه خواهد شد.

۲ـ۲ نشانه

فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوییسی و چارلز ساندرز پیرس فیلسوف آمریکایی که کم و بیش در یک دوره‌ی تاریخی می‌زیسته‌اند بنیانگزاران اصلی آن‌چه امروز نشانه‌شناسی نامیده می‌شود، هستند. اگرچه پس از سوسور و هم‌چنین پیرس تحولات گسترده‌ای در مباحث

نشانه‌شناسی صورت گرفته است و مبانی فکری اینان در حوزه‌های متفاوتی گسترش یافته است، کماکان الگوهایی که سوسور و پیرس از مفهوم نشانه به‌دست داده‌اند، اعتبار بنیادی خود را حفظ کرده است و مبنای تحولات بعدی بوده است. لذا در ادامه‌ی این بخش نخست مفهوم نشانه از دیدگاه سوسور و سپس پیرس ارائه خواهد شد و در موارد لازم به‌نقاط اشتراک و افتراق دیدگاه این دو اندیشمند اشاره خواهم کرد.

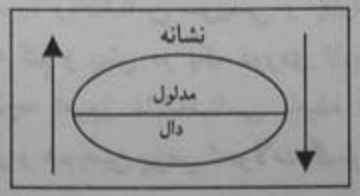
۲ـ۲ـ۱ نشانه از دیدگاه سوسور

سوسور الگویی "دووجهی" یا دوقسمتی از نشانه ارائه می‌کند. از دید او نشانه تشکیل شده است از:

"دال" (signifiant)، تصویر صوتی

"مدلول" (signifie)، مفهومی که دال به‌آن دلالت می‌کند.

از دید سوسور "نشانه‌ی زبانی نه یک شی را به‌یک نام، بلکه یک مفهوم را به‌یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. تصور صوتی آوایی مادی نیست که جنبه‌ی فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن‌را ارائه می‌دهد؛ نشانه‌ی زبانی محسوس است و اگر بر آن می‌شویم که آن‌را "مادی" بنامیم، تنها به‌همین معنی و برای تقابل با وجه دیگر تداعی، یعنی مفهوم است که معمولاً مجردتر می‌نماید." (ک۸۴، ص ۹۶). "نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول (ک ۶۲، ص۶۷). رابطه‌ی بین دال و مدلول را اصطلاحاً "دلالت" (signification) می‌نامند و این رابطه در نمودار سوسوری با پیکان نشان داده شده است. علاوه بر این پیکان‌ها خطی افقی در این نمودار دیده می‌شود که دو عنصر درونی نشانه را از هم جدا می‌کند.



نشانه همیشه دو رو دارد. دال بدون مدلول، یا به‌عبارتی دالی که به‌هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ صورتی (دالی) برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد امکان ندارد، قابل دریافت و شناخت نیست. سوسور تأکید کرده است که صدا و اندیشه (یا دال و مدلول) درست مانند دو روی یک برگ کاغذ از هم جدایی‌ناپذیرند (ک۶۲، ص۱۱۱). این دوسوی نشانه به‌واسطه‌ی یک "پیوند متداعی" ارتباط تنگاتنگ ذهنی دارند؛ "هریک آن دیگری را راه می‌اندازد" (ک۶۲، ص۶۶). از دید سوسور این دو وجه نشانه وابستگی متقابل به‌یکدیگر دارند و هیچ‌یک مقدم بر دیگری نیستند. نشانه محال است که از لفظ بدون معنی و یا معنی بدون لفظ تشکیل شده باشد. دو پیکانی که سوسور در نمودار به‌کار گرفته است نشان‌دهنده‌ی تعامل دوسویه‌ی بین این دو وجه نشانه است. وجود خط افقی و تقابلی که در نمودار وجود دارد نشانگر آن است که دال و مدلول را می‌توان برای مقاصد تحلیلی از هم متمایز کرد.

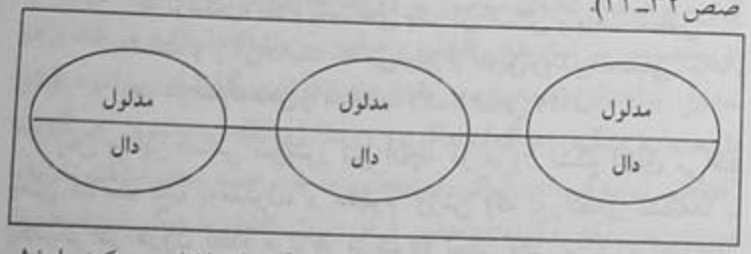
از دید سوسور هم دال و هم مدلول جنبه‌ی "روانشناختی" دارند (ک۶۲، صص۱۲، ۱۴ـ۱۵، ۶۶) و هیچ‌یک جنبه‌ی مادی ندارند، و به‌نظامی انتزاعی و اجتماعی تعلق دارند که سوسور آن‌را لانگ نامیده است. این هر دو از نوع "صورت" هستند و نه جوهر.

نشانه‌ی زبانی رابطه‌ی بین یک چیز و یک نام نیست، بلکه رابطه‌ای است بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی. الگوی صوتی به‌واقع از نوع صوت نیست؛ زیرا صوت چیزی مادی (فیزیکی) است. الگوی صوتی پنداشت (impression) روانشناختی شنونده از صوت است آن‌گونه که از طریق حواس دریافت می‌کند. این الگوی صوتی را فقط از آن جهت می‌توان "مادی" تلقی کرد که بازنمود دریافت‌های حسی ما هستند. بنابراین، الگوی صوتی را می‌توان از آن عنصر دیگری که در نشانه‌ی زبانی در پیوند با آن است بازشناخت. این عنصر دیگر عموماً از نوعی انتزاعی‌تر است: مفهوم. (ک۶۲، ص۶۶).

همان‌طور که گفته شد، مدلول هم سازه‌ای ذهنی است. "مصداق" در الگویی که سوسور از نشانه ارائه می‌کند جایی ندارد؛ ارجاع به‌اشیا موجود در جهان خارج جایی در نظام زبان و فرایند دلالت از دیدگاه سوسور ندارد. مدلول برابر مصداقی مادی در جهان خارج نیست، بلکه یک مقوله‌ی مفهومی ذهنی است. نشانه‌ها به‌مفاهیم دلالت می‌کنند و نه به‌چیزها و وقتی درباره‌ی چیزها صحبت می‌کنیم، در سطح مقوله‌های مفهومی آن "چیزها" با هم ارتباط برقرار می‌کنیم؛ در فصل چهارم به‌تفصیل به‌این موضوع خواهیم پرداخت. پس از دید سوسور نشانه به‌کلی "غیرمادی" است و این ویژگی غیرمادی بودن معمولاً در شرح‌های سردستی و سطحی‌ای که از سوسور ارائه شده است نادیده گرفته می‌شود.

تا این‌جا درباره‌ی ساختار درونی نشانه صحبت کردیم. حال اجازه بدهید به‌جایگاه نشانه در کلیت نظام زبان از دید سوسور بپردازیم. سوسور معتقد است که نشانه‌ها فقط به‌مثابه‌ی واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنی پیدا می‌کنند. برداشت او از معنی کاملاً ساختاری و مبتنی بر رابطه است: اولویت به‌روابط نشانه‌ها در درون یک نظام داده می‌شود تا به‌چیزهای جهان خارج (معنای نشانه‌ها ناشی از رابطه‌ی نظام‌یافته‌ی آن‌ها با یکدیگر است تا ویژگی‌های ذاتی نشانه‌ها یا هر نوع ارجاع به‌چیزهای مادی). سوسور نشانه‌ها را بر اساس نوعی ماهیت "جوهری" یا ذاتی تعریف نمی‌کند. از دید سوسور نشانه‌ها در اصل به‌یکدیگر ارجاع می‌دهند. در درون نظام زبان "همه‌چیز وابسته به‌روابط است" (ک۶۲، ص۱۲۱). هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنی نمی یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه‌ی آن با نشانه‌های دیگر است. هم دال و هم مدلول مفاهیمی تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه‌اشان با دیگر اجزای نظام هستند (ک۶۲، ص۱۱۸). فردریک جیمسون در این زمینه می‌گوید، "این واژه یا جمله‌ی منفرد نیست که شی یا رویدادی در جهان

خارج را "بازمی‌تاباند" و یا "جایگزین" آن می‌شود، بلکه این کل نظام نشانه‌ها، کل دامنه‌ی لانگ است که به‌موازات واقعیت جریان دارد؛ به‌عبارت دیگر این کلیت نظام‌یافته‌ی زبان است که با هر ساختار جهان خارج قابل قیاس است، و درک ما، از یک کلیت یا گشتالت به‌کلیت دیگری در جریان است و مبتنی بر تناظری یک به‌یک نیست" (ک۴۶، صص۳۲ـ۳۳).



سوسور به‌مفهومی تحت عنوان "ارزش" نشانه اشاره می‌کند. ارزش هر نشانه به‌روابط آن نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام وابسته است. نشانه فاقد ارزش "مطلق" مستقل از این بافت است (ک۶۲، ص۸۰). سوسور برای نشان دادن مفهوم ارزش از قیاس با بازی شطرنج استفاده می‌کند. او می‌گوید که ارزش هر مهره در شطرنج وابسته است به‌جایگاهی که آن مهره در بازی شطرنج (و در روی صفحه‌ی شطرنج) در تقابل با مهره‌های دیگر اشغال می‌کند و جنس و شکل مهره‌ها تأثیری بر ارزشی که هر مهره در نظام انتزاعی بازی شطرنج دارد، نمی‌گذارد. (ک۶۲، ص۸۸). نشانه چیزی بیش از مجموع اجزای آن است. در عین آن‌که فرایند دلالت به‌وضوح به‌رابطه‌ی بین دو جزء نشانه وابسته است، نشانه را رابطه‌ی بین نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام (که یک کلیت است) تعیین می‌کند (ک۶۲، صص۱۱۲ـ۱۱۳). به‌عبارتی شاهد رابطه‌ی درونی نشانه و رابطه‌ی بیرونی نشانه با نشانه‌های دیگر نظام زبان هستیم. (در ادامه‌ی بحث در مورد جنبه‌های ایجابی و سلبی مفهوم نشانه به‌تفصیل به‌این موضوع بازخواهیم گشت). سوسور می‌نویسد:

مفهوم ارزش... نشان می‌دهد که اشتباه بزرگی است اگر نشانه را صرفاً ترکیب صدایی بخصوص با مفهومی بخصوص بدانیم. اگر نشانه را فقط حاصل این ترکیب بدانیم آن‌را منفرد تلقی کرده‌ایم و از نظامی که به آن تعلق دارد جدایش کرده‌ایم. یعنی به‌عبارتی پذیرفته‌ایم که می‌توان از نشانه‌های منفرد شروع کرد و نظام را با کنار هم قرار دادن آن نشانه‌ها ساخت. در حالی که برعکس، نظام به‌مثابه‌ی یک کل همگن و واحد نقطه‌ی آغاز است، و از آن‌جاست که می‌توان از طریق روندی تحلیلی اجزاء و عناصر سازنده‌اش را شناخت. (ک ۶۲، ص ۱۱۲).

پس بر این اساس سوسور بین آن‌چه در درون نشانه اتفاق می‌افتد یعنی دلالتِ دال به‌مدلول، و مفهوم ارزش (که به‌رابطه‌ی نشانه‌ها با یکدیگر در درون نظام مربوط می‌شود) تمایز قائل می‌شود. به‌عنوان نمونه‌ای از این تمایز بین دلالت و ارزش، سوسور اشاره می‌کند که، "واژه‌ی فرانسوی mouton (گوسفند) می‌تواند دارای همان معنی واژه‌ی انگلیسی sheep باشد ولی دارای همان ارزش نیست. این امر ناشی از چند دلیل است؛ بخصوص آن‌که واژه‌ی انگلیسی برای گوشت این حیوان که به‌عنوان غذا پخته و آماده شده است، نه sheep بلکه mutton است. تفاوت ارزش میان واژه‌ی انگلیسی sheep و mouton ناشی از این واقعیت است که در انگلیسی واژه‌ی دیگر mutton برای گوشت وجود دارد در حالی که mouton در زبان فرانسه هردو را پوشش می‌دهد." (ک ۶۲، ص ۱۱۴).

برداشت سوسور از معنی (که حاصل شبکه‌ی روابط درون نظام است) بخصوص جنبه‌ی افتراقی دارد: او بر افتراق بین نشانه‌ها تأکید کرده است. از دید او زبان نظامی از تمایزها و تقابل‌های نقش‌مند است. در توصیف اهمیت نظام تقابلی نشانه‌ها، جان استروک می‌نویسد، "زبان یک واژه‌ای ناممکن است زیرا در آن صورت همان یک واژه برای همه‌چیز به‌کار خواهد رفت و هیچ چیزی را متمایز نخواهد کرد؛ پس

دست‌کم یک واژه‌ی دیگر لازم است تا امکان تمایز و در نتیجه تعریف به‌وجود آید." (ک۶۵، ص ۱۰). هویت نسبی نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر در درون یک نظام، اصل اساسی نظریه‌ی ساختگرایی است. در تحلیل ساخت‌گرایانه تأکید بر روابط ساختاری است که در هر لحظه‌ی بخصوص از تاریخ در درون یک نظام دلالتگر، جنبه‌ی کارکردی دارند و نقش‌مند هستند. تکیه‌ی سوسور بر روابط تقابلی درون نظامی کلی است. او بخصوص بر تمایزهای تقابلی و سلبی بین نشانه‌ها تأکید می‌کند و در تحلیل ساختگرایانه اصل بر تقابل‌های دوتایی گذاشته می‌شود (مثل طبیعت/فرهنگ، مرگ/زندگی، روبنا/زیربنا). سوسور می‌گوید، "مفاهیم... به‌گونه‌ای اثباتی و ایجابی و به‌موجب محتوایشان تعریف نمی‌شوند، بلکه به‌گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزاء همان نظام ارزش می‌یابند. آن‌چه مشخص‌کننده‌ی هر نشانه است، به‌بیان دقیق بودن آن‌چیزی است که نشانه‌های دیگر نیستند." (ک ۶۲، ص ۱۱۵).

۲ـ۲ـ۲ نشانه دیالکتیک سلب و ایجاب

با توجه به‌بحث فوق، به‌نظر می‌رسد نشانه درگیر یک روند دلالتگر درونی و یک روند افتراقی برونی باشد. از نظر برخی شاید این یکی از تناقضات دیدگاه سوسور باشد، یعنی از یک‌سو دلالت مبتنی بر پیوندی اثبات‌گرایانه و ایجابی است و از سوی دیگر نشانه ارزش خود را از تقابلی که با نشانه‌های دیگر در یک نظام کلی دارد به‌دست می‌آورد. یادآور می‌شوم که سوسور همان‌طور که در نقل قول فوق آمد اولویت را به‌نظام کلی می‌دهد، و از نظام شروع می‌کند تا به‌نشانه برسد و نظام را حاصل جمع نشانه‌های منفرد قائم به‌خود نمی‌داند. به‌اعتقاد نگارنده این دوگانگی نه‌تنها تناقض‌آمیز نیست و برای نظریه‌ی سوسور نقطه‌ی ضعفی محسوب نمی‌شود، بلکه نقطه‌ی قوت و انسجام‌بخش دیدگاه سوسور است. یعنی به‌عبارتی به‌نظر می‌رسد سوسور (بی‌آن‌که خود مستقیماً به‌این

مسئله اشاره کرده باشد) معنای ارتباطی زبان را ناشی از کارکرد دیالکتیکی بین یک فرایند ایجابی و یک فرایند سلبی می‌داند. سمت ایجابی کارکرد نشانه، یعنی دلالت دال به‌مدلول، از یک تصور صوتی، دالی به‌وجود می‌آورد و آن‌را از صوت غیرزبانی و غیردلالتگر متمایز می‌کند. یک تصور صوتی را به‌هستی‌ای اجتماعی بدل می‌کند که در یک نظام متقدم بر آحاد اجتماع، یک نظام پیشینی (a priori) بر مفهومی دلالت می‌کند. سمت سلبی نشانه کارکرد آن‌را در نظام و به‌بیان دیگر کارکرد نظام زبان را محقق و ممکن می‌کند. دامنه‌ی دلالت درون نشانه ای را در تقابل با دامنه‌ی دلالت درون‌نشانه‌ای نشانه‌های دیگر محدود می‌کند و از این طریق هر نشانه از طریق سلب نشانه‌های دیگر ارزش جایگاهی خود را در نظام بازمی‌یابد. پس نشانه از یک‌سو دامنه‌ی دلالت خود را از طریق سلب نشانه‌های دیگر و در روندی افتراقی متمایز می‌کند، و نظام را به‌وجود می‌آورد، از سوی دیگر در درون دامنه‌ای که به‌گونه‌ای سلبی تعریف شده است دلالت ایجابی دارد. او خود به‌صراحت می‌گوید، " ولی این نکته که همه‌چیز در زبان منفی [سلبی] است، تنها زمانی صادق خواهد بود که معنی و صورت را جداگانه در نظر بگیریم. به‌محض آن‌که نشانه را در تمامیتش مورد بررسی قرار دهیم، خود را در برابر چیزی می‌یابیم که در رده‌ی مربوطه‌اش مثبت [ایجابی] است. نظام زبان رشته‌ای از تفاوت‌های آوایی است که به‌رشته‌ای از تفاوت‌های معنایی همبسته‌اند... اگرچه معنی [مدلول] و صورت [دال]، هریک به‌طور جداگانه صرفاً افتراقی و منفی‌اند، ترکیب آن‌ها رویدادی مثبت [ایجابی] خواهد بود و این از آن دست رویدادهایی است که زبان فقط دربرگیرنده‌ی آن‌هاست، زیرا ویژگی نهاد زبانی در آن است که توازی میان این دو رده‌ی تفاوت را حفظ کند." (ک ۸۴، ص۱۷۳؛ قلاب‌ها را نگارنده برای یک‌دست کردن واژگان با مابقی این نوشته اضافه کرده است). پس می‌بینیم که از دید سوسور نیز نشانه عنصر مثبت

(ایجابی) زبان است (ک ۸۴، ص ۱۷۴). از سوی دیگر "در زبان، مانند هر نظام نشانه‌ای دیگر، آن‌چه یک نشانه را متمایز می‌کند، همان چیزی است که آن‌را می‌سازد" (ک ۶۲، ص۱۱۹). پس همان‌طور که گفته شد "دال و مدلول (که عناصر سازنده‌ی نشانه هستند)، هردو وقتی مجزا در نظر گرفته شوند کاملاً تمایزی و سلبی‌اند و نشانه که حاصل ترکیب این دو عنصر است، عنصری ایجابی است." (ک ۶۲، ص ۱۱۹)؛ زیرا در غیر این صورت ماهیت نظام مورد تردید قرار می‌گیرد.

فهم متقابل، ارتباط زبانی از دل این کارکرد دیالکتیکی نشانه ممکن می‌شود. درغلتیدن به‌هریک از دو قطب سلب یا ایجاب معضلاتی نظری را در تبیین کارکرد نظام نشانه‌ای زبان به‌دنبال خواهد داشت. درغلتیدن به‌سمت ایجاب، ما را به‌سوی نوعی دیدگاه "نامگذاری" پیش می‌برد که مشکلات نظری آن به‌تفصیل در کتاب‌های معنی‌شناسی نقد شده است (برای مثال رجوع کنید به‌ک ۸۸، صص۵۳ـ۵۵) هرچند در مورد سوسور در صورت پذیرش چنین فرضی با "نامگذاری" مفاهیم ذهنی روبرو هستیم تا با نامگذاری "چیزهای" مادی جهان خارج؛ ولی به‌هررو با نوعی رابطه‌ی یک به‌یک بین نشانه و مرجع آن روبرو خواهیم شد و حاصل کار نادیده گرفتن روابط نظام‌مند نشانه‌ها و نادیده گرفتن مفهوم نظام [زبان] خواهد بود. از سوی دیگر درغلتیدن به‌سمت سلب، مفهوم دلالت، چگونگی نشانه شدن نشانه، و متمایز شدن‌اش از نانشانه (اصوات غیرزبانی غیردلالتگر) را از حوزه‌ی کارکرد تبیینی نظریه خارج می‌کند و معضل نظری به‌وجود می‌آورد.

۲ـ۲ـ۳ نشانه از دیدگاه پیرس

تقریباً در همان ایامی که سوسور الگوی خود را از نشانه، نشانه‌شناسی (semiology) و روش‌شناسی ساختارگرا تدوین می‌کرد، در آن‌سوی اقیانوس اطلس چارلز ساندرس پیرس، فیلسوف پراگماتیست و منطق‌دان،

مستقل از سوسور مشغول تدوین الگوی خود از نشانه، "نشانه‌شناسی" (semiotics) و طبقه‌بندی انواع نشانه بود. برخلاف الگوی سوسوری نشانه که قالب "دوگانه‌ی خودبسنده" (self-contained dyad) را داراست، پیرس الگویی سه‌وجهی را معرفی کرد:

- نمود (representamen): صورتی که نشانه به‌خود می‌گیرد (و الزاماً مادی نیست)
- تفسیر (Interpretant): نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود.
- موضوع (object): که نشانه به‌آن ارجاع می‌دهد.

"نشانه... [در شکل نمود] چیزی است که از جهتی یا برحسب ظرفیت خود به‌جای چیز دیگری می‌نشیند. کسی را مخاطب قرار می‌دهد، یعنی، در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر به‌وجود می‌آورد. آن نشانه‌ای را که نمود در ذهن مخاطب می‌آفریند، تفسیر نشانه‌ی نخست نامیده‌ام. نشانه به‌جای چیزی قرار می‌گیرد، که همان موضوع یا ابژه‌ی نشانه باشد. نشانه از همه‌ی جهات به‌جای موضوع یا ابژه‌اش نمی‌نشیند، بلکه در ارجاع به‌نوعی اندیشه (ایده) که من گاهی زمینه‌ی (ground) نمود نامیده‌ام، جانشین ابژه می‌شود." (ک۵۹، ص۵۸). تعامل بین نمود، ابژه و تفسیر را پیرس "نشانگی" (semiosis) (که شاید بتوان آن‌را کلیت فرایند معنی‌سازی نامید) نامیده است. بر اساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ قرمز راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد نمود است، توقف خودروها، ابژه یا موضوع آن است و این فکر که چراغ قرمز به‌معنی آن است که خودروها باید متوقف شوند تفسیر آن است.

اگر بخواهیم تا این مقطع الگوی پیرس را با سوسور مقایسه کنیم باید بگوییم که در الگوی پیرس شاهد وجود ابژه یا چیزی شبیه مصداق هستیم که در الگوی سوسوری جایی به‌آن داده نشده است. نمود کم و

بیش مشابه دال سوسوری است و تفسیر نیز بی‌شباهت به‌مدلول سوسوری نیست (ک ۶۳، ص۱۵). هرچند تفسیر کیفیتی دارد کمی متفاوت با مدلول: تفسیر پیرسی خود نشانه‌ای است در ذهن تفسیرگر. پیرس می‌گوید، "نشانه... کسی را مخاطب قرار می‌دهد، یعنی، در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر به‌وجود می‌آورد. آن نشانه‌ای را که نمود در ذهن مخاطب می‌آفریند، تفسیر نشانه‌ی نخست نامیده‌ام." (ک ۵۹، ص ۲۲۸) و در جای دیگری پیرس افزوده است، "معنای بازنمود هیچ نیست مگر بازنمودی دیگر" (همانجا). یعنی یک تفسیر اولیه باز در چرخه‌ی تفسیر می‌افتد. امبرتو اکو همین مفهوم تعبیرهای متوالی (بالقوه) نامحدود را "نشانگی نامحدود" نامیده است. این‌که یک مدلول می‌تواند خود نقش دالی دیگر را بازی کند، برای هرکس که با فرهنگ لغت کار کرده باشد و به‌دنبال معنی واژه‌ای به‌واژه‌ی تازه‌ی دیگری برخورده باشد و به‌دنبال معنی آن در فرهنگ گشته باشد، مفهومی آشناست. این همان مفهومی است که به‌شکلی افراطی‌تر توسط پساساختگرایان بسط داده شد.

دیدگاه‌های متفاوتی که اغلب با نام "مثلث معنایی" خوانده شده‌اند (گویی همه یک دیدگاه‌اند) متأثر از نظریه‌ی پیرس مطرح شده‌اند. مهم‌ترین آن‌ها مثلث معنایی آگدن و ریچاردز است، که درواقع فقط واژگان پیرسی را تغییر داده است.

مفهوم اهمیت معنی‌سازی (که وجود یک تفسیرگر را الزامی می‌کند- هرچند پیرس تفسیرگر را در سه‌گانه‌ی خود جا نداده است) بخصوص

برای نظریه‌پردازان ارتباطات و رسانه‌ها که بر اهمیت فرایند فعال تفسیر تأکید می‌کنند و لذا برابری "محتوا" و "معنی" را نمی‌پذیرند حائز اهمیت بسیار است. (در فصل چهارم به‌این موضوع بازخواهیم گشت). بسیاری از این نظریه‌پردازان نوعی مثلث معنایی را پیشنهاد می‌کنند که در آن تفسیرگر (یا کاربر) نشانه آشکارا حضور دارد (و به‌جای تصور ذهنی یا "تفسیر" قرار می‌گیرد). به‌این ترتیب فرایند نشانگی (که مفهومی پیرسی است) برجسته می‌شود. معنای یک نشانه محتوای درون آن نیست، بلکه از تفسیر آن نشانه حاصل می‌شود. چه الگویی دووجهی را بپذیریم و چه الگویی سه‌وجهی، نقش تفسیرگر باید مورد توجه قرار گیرد- چه در الگوی صوری نشانه، و چه به‌مثابه‌ی عنصری اساسی در فرایند نشانگی درواقع هیچ‌گاه نمی‌توان کاربران نشانه‌ها را از نشانه‌ها و از ارجاعات نشانه‌ها جدا کرد. سخن گفتن درباره‌ی یکی از این عناصر، بی‌تردید پای دو مورد دیگر را نیز به‌میان می‌کشد (ک۶۴، ص۶)؛ و این بخصوص نکته‌ی مهمی است که در فصل چهارم به‌تفصیل مورد توجه نگارنده قرار خواهد گرفت. پل تیبو معتقد است که تفسیرگر حتی در الگوی آشکارا دووجهی سوسور نیز حضوری ضمنی دارد (ک ۶۶، ص ۱۸۴).

طبقه‌بندی‌های متفاوتی برای نشانه ارائه شده است (از جمله سوزان لانگر معتقد است که ۵۹۰۴۹ نوع نشانه وجود دارد که آن‌ها را سرانجام در یک طبقه‌بندی کلی‌تر به‌شصت و شش نوع کاهش می‌دهد (ک ۴۹)). بدیهی است که پیچیدگی و گستردگی این نوع طبقه‌بندی‌ها عملاً طبقه‌بندی نشانه را بی‌ثمر می‌کند و از کاربرد می‌اندازد. یکی از موارد طبقه‌بندی نشانه که هنوز به‌طور گسترده‌ای در مطالعات نشانه‌شناختی به‌آن ارجاع می‌شود، طبقه‌بندی سه‌گانه‌ای است که پیرس ارائه کرده است. پیرس خود این طبقه‌بندی را بنیادی‌ترین تقسیم‌بندی نشانه‌ها می‌داند (ک ۵۹، ص۵۶۴). هاوکس در این مورد می‌گوید، طبقه‌بندی پیرس کمتر طبقه‌بندی "انواع متمایز نشانه" است و بیشتر "منش‌های

متفاوت رابطه" بین نشانه و موضوع (ابژه) یا دال و مدلول را از هم متمایز می‌کند (ک ۴۲، ص ۱۲۹). حال به‌بررسی تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی پیرس از نشانه می‌پردازیم.

پیرس می‌نویسد: "سه نوع نشانه وجود دارد؛ نخست مشابهات یا شمایل‌ها؛ که تصوراتی از چیزهایی را که می‌نمایند صرفاً از طریق تقلید تصویری آن‌ها به‌دست می‌دهند. دوم شاخص‌ها یا نمایه‌ها؛ که از طریق ارتباط فیزیکی با چیزها، به‌آن‌ها دلالت می‌کنند. ... سوم، نمادها، یا نشانه‌های عام، که از طریق کاربرد با معناهایشان پیوند یافته‌اند. بیشتر واژه‌ها از این نوعند." سپس در مورد هریک نمونه‌هایی می‌آورد و به‌بحث درباره‌ی آن‌ها می‌پردازد.

خود پیرس در طبقه‌بندی نشانه‌ها، از رابطه‌ی بین نشانه و ابژه سخن می‌گوید، ولی ما در بحث زیر کماکان اصطلاحات سوسوری دال و مدلول را به‌کار خواهیم گرفت.

الف) نماد: در نمادها دال مشابه مدلول نیست بلکه بر اساس رابطه‌ای دلبخواهی یا کاملاً قراردادی به‌مدلول دلالت می‌کند، به‌عبارت دیگر این رابطه را باید یاد گرفت؛ از جمله نشانه‌های نمادین می‌توان به‌زبان به‌طور عام (به علاوه‌ی زبان‌های خاص، حروف الفبا، نشانه‌های سجاوندی، واژه‌ها، عبارات، جمله‌ها) علامت‌های رمزی مرس، چراغ‌های راهنمایی، پرچم‌های ملی و مشابه آن‌ها اشاره کرد.

ب) شمایل: در نشانه‌های شمایلی رابطه‌ی دال و مدلول مبتنی بر تشابه است، یعنی دال از برخی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس، و یا بو) مشابه مدلول است، به‌عبارتی برخی کیفیات مدلول را دارد. برای مثال می‌توان از عکس، کاریکاتور، ماکت، نام آواها، استعاره‌ها، کاربرد صداهای "واقعی" در "موسیقی"، جلوه‌های صوتی در نمایش‌های رادیویی، و... نام برد.

پ) نمایه: دال در نشانه‌های نمایه‌ای دلبخواهی نیست بلکه مستقیماً

به‌طریقی فیزیکی (یا علّی) به‌مدلول وابسته است. این رابطه را می‌توان مشاهده کرد یا استنتاج کرد. نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، جای پا، پژواک صدا، بوهای غیرترکیبی و طعم‌ها)، نشانگان پزشکی (درد، ضربان قلب، خارش)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، دماسنج، ساعت و مشابه آن)، و مواردی چون عکس، فیلم، نمای ویدیویی یا تلویزیونی، صدای ضبط‌شده روی نوار، و سرانجام شاخص‌ها در زبان (مانند ضمایر شخصی، قیدهای مکان و زمان) را می‌توان از جمله نشانه‌های نمایه‌ای دانست.

میزان قراردادی بودن رابطه‌ی بین دال و مدلول در این سه نوع نشانه به‌ترتیب کاهش می‌یابد. نشانه‌های نمادین از جمله زبان بسیار قراردادی‌اند؛ نشانه‌های شمایلی (تصویری) تا حدی قراردادی‌اند؛ و نشانه‌های نمایه‌ای "توجه را بر اساس اجباری کور به‌ابژه‌هایشان معطوف می‌کنند" (ک ۵۹، ص ۳۰۶). می‌توان گفت دال‌های نمایه‌ای و شمایلی بیشتر در قید مدلول‌هایشان هستند در حالی که در نشانه‌های نمادین که بیشتر قراردادی‌اند، این مدلول‌ها هستند که به‌واسطه‌ی دال‌ها تعریف می‌شوند. در نظر داشته باشید که واژه‌ی "انگیختگی" (از سوسور) و هم‌چنین "قید" برای توصیف میزان تأثیر مدلول در تعیین دال به‌کار می‌رود. هر چه دالی بیشتر در قید مدلول باشد، نشانه "انگیخته‌تر" است؛ نشانه‌های شمایلی بسیار انگیخته‌اند، نشانه‌های نمادین غیرانگیخته و "دلبخواهی" هستند. هرچه نشانه کمتر انگیخته باشد، برای به‌کارگیری و دریافت آن نشانه یادگیری یک قرارداد توافقی ضرورت بیشتری دارد. در هر حال، بیشتر نشانه‌شناسان بر نقش قرارداد در مورد نشانه‌ها تأکید دارند و حتی معتقدند که عکس و فیلم هم مبتنی بر قراردادهایی است که باید یاد بگیریم تا بتوانیم به‌تعبیری یا به‌خوانشی از این نظام‌های نشانه‌ای دست یابیم. این قراردادها وجه بسیار مهم اجتماعی نشانه‌شناسی هستند (در فصل چهارم به‌تفصیل به‌این موضوع خواهم پرداخت).

سرانجام همان‌طور که وعده کرده بودیم در موارد مقتضی به‌وجوه اشتراک و افتراق سوسور و پیرس خواهیم پرداخت، در اینجا لازم است نکاتی را ذکر کنم.

پیرس و سوسور واژه‌ی "نماد" را به‌دو معنی متفاوت به‌کار می‌برند. بر اساس رویکرد پیرسی و با تعاریفی که گفته شد، زبان یک نظام نشانه‌ای نمادین است، اما سوسور از "نماد" نامیدن نشانه‌های زبانی اجتناب کرده است، زیرا این واژه در کاربرد روزمره‌اش در مورد نمونه‌هایی مانند ترازو نماد عدالت است به‌کار می‌رود، و سوسور معتقد بود که چنین نشانه‌هایی "هرگز به طور کامل دلبخواهی نیستند. این نشانه‌ها ترکیب‌بندی‌هایی تهی نیستند." آن‌ها "دست کم نشانی از ارتباط طبیعی را با خود دارند"، ارتباط طبیعی بین دال و مدلول، پیوندی که سوسور آن‌را "عقلانی" نامیده است (ک ۶۲، ص ۶۸). اما از دید پیرس "نماد نشانه‌ای است که به موجب یک قانون بر ابژه‌ی خود دلالت می‌کند" (ک ۵۹، ص ۲۴۹). ما نمادها را براساس "یک قاعده" یا "یک ارتباط همیشگی (مبتنی بر عادت)" تفسیر می‌کنیم (ک ۵۹، صص ۱.۳۶۹، ۲.۲۹۷، ۲.۲۹۲). "نماد به‌موجب ایده‌ی حیوان نمادساز، به‌ابژه‌اش مربوط می‌شود، و بدون آن هیچ ارتباطی بین نماد و ابژه‌اش وجود ندارد" (ک۵۹، ص ۲.۲۹۹). نماد "صرفاً یا اساساً از آن‌جهت نشانه است که به‌مثابه‌ی یک نشانه به‌کار برده می‌شود و دریافت می‌شود" (ک ۵۹، ص۲.۳۰۷). "اگر تفسیری در کار نبود، نماد ویژگی نشانه‌ای خود را از دست می‌داد" (ک ۵۹، ص۲.۳۰۴). نماد "یک نشانه‌ی قراردادی است، یا نشانه‌ای که به‌عادت (اکتسابی یا فطری) وابسته است" (ک۵۹، ص۲.۲۹۷). "همه‌ی واژه‌ها، جمله‌ها، کتاب‌ها و دیگر نشانه‌های قراردادی نماد هستند" (ک۵۹، ص ۲.۲۹۲). مشاهده می‌شود که از لحاظ کیفیت قراردادی بودن، پیرس نیز در تعیین ویژگی‌های نشانه‌های زبانی مانند سوسور عمل می‌کند. پیرس هم می‌نویسد که نمادها "عمدتاً قراردادی یا دلبخواهی هستند" (ک۵۹، ص

۳۶۰ .۳). در جای دیگری می‌نویسد "برای مثال واژه‌ی "مرد" را در نظر بگیرید. این سه حرف اصلاً هیچ شباهتی به‌یک مرد ندارند؛ صدای این حروف نیز به‌هیچ‌وجه تداعی‌گر مرد نیست" (ک۵۹ ، ص ۴۴۷ ،۴). و جای دیگری می‌افزاید "نماد فارغ از هر نوع تشابه یا قیاس با ابژه‌اش و هم‌چنین فارغ از هر نوع ارتباط واقعی با آن، بلکه صرفاً به‌دلیل آن‌که در حکم یک نشانه تفسیر می‌شود، به‌نقش خود عمل می‌کند" (ک ۵۹، ص ۵.۷۳).

اما بازگردیم به‌بحث نشانه‌های شمایلی. پیرس معتقد بود که نشانه‌ی شمایلی "اساساً بر اساس مشابهت" (ک ۵۹، ص ۲۷۶ .۲) ابژه‌اش را نمایندگی می‌کند. نشانه زمانی شمایلی است که "مشابه ابژه‌اش باشد و به‌مثابه‌ی نشانه‌ای برای آن به‌کار رود" (ک۵۹، ص۲۴۷ .۲). او خود ابتدا این منش کارکرد نشانه را "تشابه" می‌نامد (ک ۵۹، ص ۵۵۸ .۱) پیرس می‌افزاید که هر عکس (هر چقدر هم که روش آن قراردادی باشد) یک شمایل است (ک ۵۹، ص ۲۷۹ .۲). شمایل‌ها دارای کیفیاتی هستند "مشابه" کیفیات مصادیق‌شان، و "احساسات مشابهی را در ذهن برمی‌انگیزند" (ک۵۹، ص۲۹۹ .۲). برخلاف نمایه، "شمایل هیچ ارتباط پویایی با مصداقش ندارد" (همانجا). اما در این زمینه نظریات دیگری نیز وجود دارد. برخی معتقدند صرف این‌که دالی مشابه مدلولش باشد، الزاماً از آن نشانه‌ای شمایلی به‌وجود نمی‌آورد. سوزان لانگر فیلسوف معتقد است که "عکس اساساً نماد است، و نه رونوشت آن‌چه به‌تصویر می‌کشد" (ک۴۹، ص۶۷). عکس‌ها فقط از جهاتی با آن‌چه به‌تصویر می‌کشند مشابهند. آن‌چه ما می‌خواهیم در یک تصویر تشخیص دهیم روابط قیاس‌پذیر اجزا با کل است (ک ۴۹، صص ۷۰ـ۶۷). خود پیرس نمودارها را نیز از جمله نشانه‌های شمایلی می‌داند "گرچه هیچ شباهت مبتنی بر حواس، بین نمودار و موضوع آن نیست، بلکه فقط روابط اجزای هریک با هم قیاس‌پذیر و شبیه هستند" (ک ۵۹، ص۲۷۹ ،۲). "بسیاری از نمودارها اصلاً از جهت ظاهری مشابه ابژه‌اشان نیستند؛ فقط به‌لحاظ

روابط بین اجزاء نوعی مشابهت وجود دارد" (ک ۵۹، ص۲۸۲ ،۲). حتی "واقع‌گرایانه‌ترین" تصویر المثنی یا حتی رونوشت اصل نیست.

نشانه‌شناسان عموماً بر این باورند که نشانه‌ی شمایلی ناب وجود ندارد و همیشه عنصر قرارداد اجتماعی تا حدی دخیل است. پیرس می‌گوید اگرچه "هر تصویر مادی" (مثلاً نقاشی) ممکن است مانند آن‌چه می‌نماید باشد، اما "به لحاظ منش بازنمود بسیار قراردادی است" (ک۵۹، ص ۲۷۵ .۲). "ما می‌گوییم که پرتره‌ی شخصی که او را هرگز ندیده ایم متقاعدکننده است. از آن‌جا که صرفاً برمبنای آن‌چه در تصویر دیده می‌شود ایده‌ای از آن شخص در ذهن ما شکل می‌گیرد، این تصویر یک نشانه‌ی شمایلی است. اما، درواقع، این تصویر یک نشانه‌ی شمایلی ناب نیست، زیرا من بیننده بسیار تحت تأثیر این واقعیت هستم که می‌دانم این پرتره اثری است، معلولی است، که به‌سبب شکل ظاهری اصل، توسط هنرمند پدید آمده است (ک ۵۹، ص ۹۲ .۲). گای کوک می‌گوید "برای آن‌که نشانه‌ای حقیقتاً شمایلی باشد، باید برای کسی که هرگز قبلاً آن‌را ندیده است کاملاً شفاف باشد- و به‌نظر نامحتمل می‌رسد که آن‌طور که معمولاً منظور می‌شود، چنین شفافیتی وجود داشته باشد. ما زمانی متوجه شباهت می‌شویم که از قبل معنی را می‌دانیم." (ک ۱۹، ص ۷۰). برای مثال علامت خطر در گردش به‌راست (یا چپ، یا نمونه‌های دیگری از این نوع علائم راهنمایی رانندگی) را در نظر بگیرید. برای کسی که قبلاً این علامت را ندیده است و برای اولین‌بار آن‌را می‌بیند به‌نظر چندان محتمل نمی‌رسد که از آن تصویر جاده‌ای که به‌راست می‌پیچد را دریابد. هرچند بعد از اطلاع از معنی نشانه، می‌تواند بگوید که این نشانه شمایلی است و تصویر جاده‌ای که به‌راست می‌پیچد را نشان می‌دهد. پس ملاحظه می‌شود که چنین علائمی هم نمادین هستند (چون عنصر قرارداد و یادگیری این قرارداد در آن‌ها وجود دارد) و هم شمایلی‌اند، چون ایده‌ی این نوع علائم از شباهتی تصویری گرفته شده است.

احتمال آن‌که نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای به‌مثابه‌ی "نشانه‌های طبیعی" خوانده شوند (تفسیر شوند) بسیار بیش از نشانه‌های نمادین است که در آن‌ها ارتباط بین دال و مدلول مبتنی بر عادت و قرارداد است. جان لاینز در مورد نشانه‌های شمایلی به‌نکته‌ی جالبی اشاره می‌کند. او می‌گوید که شمایلی بودن نشانه "همیشه به‌ویژگی‌های رسانه‌ای که صورت نشانه در آن تجلی می‌یابد وابسته است" (ک ۵۴، ص ۱۰۵). برای مثال او واژه‌ی نام آوای cukoo را در انگلیسی مثال می‌زند و اشاره می‌کند که این واژه فقط در رسانه‌ی آوایی (گفتار) جنبه‌ی شمایلی دارد و نه در محیط نوشتار (ک ۵۴، ص ۱۰۳).

بازمی‌گردیم به‌مفهوم نمایه و می‌کوشیم تصویر گسترده‌ای از آن به‌دست دهیم. پیرس در مورد آن‌که نشانه‌ی نمایه‌ی چیست معیارهای متفاوتی ارائه کرده است. نمایه چیزی را می‌نماید: برای مثال، "ساعت آفتابی یا ساعت دیواری زمان را نشان می‌دهند" (ک۵۹، ص ۲.۲۸۵). او به‌وجود "رابطه‌ای واقعی" بین "نشانه" و ابژه اشاره می‌کند که وابسته به‌ذهن تفسیرگر نیست" (ک ۵۹، ص۲.۳۱۰) ممکن است "رابطه‌ی فیزیکی مستقیم" بین نمایه و ابژه‌ی آن وجود داشته باشد (ک ۵۹، ص۱،۳۷۲، ۲۲۸۱، ۲۲۹۹). برخلاف نشانه‌ی شمایلی (که ابژه‌ی آن ممکن است خیالی باشد) "نمایه به‌صراحت و بدون ابهام به‌این یا آن چیز موجود دلالت می‌کند" (ک۵۹، ص۴.۵۳۱). نشانه‌های نمایه‌ای بر رابطه‌ی شباهت با مدلول‌هایشان استوار نیستند (ک۵۹، ص ۲.۳۰۶). نمایه بر اساس شباهت یا قیاس‌پذیری تعریف نمی‌شود" (ک ۵۹، ص ۲.۳۰۵) "به‌لحاظ روانشناختی، کنش نمایه‌ها به‌تداعی مبتنی بر مجاورت وابسته است، و نه به‌تداعی ناشی از تشابه یا هر نوع عملیات ذهنی (ک۵۹، ص ۲.۳۰۶).

همان‌طور که در مورد علائم راهنمایی و رانندگی (مثلاً علامت خطر در گردش به‌راست) بحث شد و مشاهده کردیم که چنین علائمی هم

نمادین هستند و هم شمایلی، حال با ارائه‌ی بحثی که پیرس در مورد عکس مطرح کرده است خواهیم دید که مرز قاطعی بین نشانه‌های نمایه‌ای و آن دو نوع دیگر نیز نمی‌توان کشید. پیرس می‌گوید در عین آن‌که عکس در حکم چیزی مشابه با آن‌چه به‌تصویر می‌کشد تلقی می‌شود، عکس صرفاً نشانه‌ای شمایلی نیست و نمایه‌ای نیز هست: "عکس‌ها، بخصوص عکس‌های فوری، بسیار آموزنده‌اند، زیرا می‌دانیم که از برخی جهات کاملاً شبیه ابژه‌هایی هستند که به‌تصویر می‌کشند. اما این شباهت ناشی از آن است که عکس‌ها تحت شرایطی به‌وجود آمده‌اند که به‌لحاظ فیزیکی زمینه‌ساز آن بوده است که آنها موبه‌مو مشابه طبیعت باشند. از این جهت عکس به‌آن دسته از نشانه‌هایی تعلق دارد که حاصل پیوندی فیزیکی هستند [یعنی نشانه‌های نمایه‌ای] (ک ۵۹، ص ۲.۲۸۱). پس به‌این مفهوم، از آن‌جا که عکس نمایه‌ی تأثیر نور بر امولسیون عکاسی است، همه‌ی عکس‌های روتوش‌نشده و تصویرهای فیلمی نمایه‌ای هستند (هرچند باید به‌خاطر داشته باشیم که روش‌های قراردادی همیشه در ترکیب (کمپوزیسیون)، تنظیم کانون دوربین، ظهور و غیره دخالت دارند). بی‌تردید این تصویرها "شبیه" آن‌چه به‌تصویر می‌کشند هستند، و گفته شده است که "نیروی اصلی" عکس‌ها و تصویرهای فیلمی "در دلالت شمایلی آنها نهفته است" (ک ۲۴، ص ۱۸۸).

همیشه امکان پذیرش طبقه‌بندی سه‌گانه‌ی پیرس به‌مثابه‌ی مقوله‌هایی قطعی و دارای مرزهای روشن وجود دارد و می‌تواند خود موجب نوعی سطحی‌نگری در مطالعات نشانه‌شناختی شود؛ لذا با توجه به‌بحث‌های فوق که برخی توسط خود پیرس مطرح شده است باید این نکته را به‌خاطر داشت که این سه مقوله از نشانه‌ها الزاماً مقوله‌هایی قطعی و قطبی نیستند و در نوعی رابطه‌ی پیوستاری با یکدیگر قرار دارند.

هاوکس، به‌پیروی از یاکوبسن، می‌نویسد که این سه حالت "به شکل یک ساختار سلسله‌مراتبی که در آن یکی بر آن دو دیگر سلطه دارد، در

کنار هم وجود دارند" ، و این سلطه را بافت تعیین می‌کند (ک ۴۲، ص۱۲۹). چندلر در همین زمینه می‌نویسد، "این‌که نشانه‌ای نمادین است، شمایلی است یا نمایه‌ای در اصل به‌شیوه‌ی کاربرد آن نشانه وابسته است، پس مثال‌هایی که در کتاب‌های درسی برای نشان دادن حالات مختلف ارائه می‌شوند ممکن است گمراه‌کننده باشند. همان دال ممکن است در بافتی در منش شمایلی به‌کار گرفته شود، و در بافت دیگری در منش نمادین: عکس یک زن ممکن است در بافتی معرف مقوله‌ی گسترده‌ی "زنان" باشد و یا ممکن است به‌طور خاص، زن بخصوصی را که به‌تصویر درآمده است نشان دهد. نشانه‌ها را نمی‌توان بدون توجه به‌بافت‌های خاص کاربردشان در سه حالت فوق‌الذکر طبقه‌بندی کرد" (ک ۱۷). در همین زمینه کنت گریسون می‌نویسد، "وقتی از یک شمایل، نمایه یا نماد سخن می‌گوییم، به‌کیفیت عینی (ابژکتیو) خود نشانه رجوع نمی‌کنیم، بلکه مبنا تجربه‌ی مخاطب از نشانه است." و سرانجام یاکوبسن اشاره می‌کند که ما می‌توانیم شمایل‌های نمادین، نمادهای شمایلی و غیره داشته باشیم (ک ۴۲، ص ۱۲۹). این نگرش در طرح این رساله نیز اهمیت بسیار دارد و در فصل چهارم به‌تفصیل به‌بحث حول آن خواهیم پرداخت.

۲ـ۲ـ۳ نشانه و نقش نشانه‌ای (دیدگاه اکو)

برای آن‌که بتوانیم وارد بحث اکو در مورد نشانه و نقش نشانه‌ای بشویم باید نخست به‌اختصار شرحی از نظریه‌ی او در باب رمزگان ارائه کنیم. اکو بین ارتباط و دلالت تمایز قائل می‌شود هرچند معتقد است که نشانه‌شناسی ارتباط و نشانه‌شناسی دلالت مانعه‌الجمع نیستند، هرچند با هم متفاوتند. اکو فرایند ارتباطی را انتقال سیگنالی از منبعی، از طریق یک فرستنده و به‌واسطه‌ی یک مجرا، به‌مقصدی می‌داند. به‌مثال ساده‌ای که او می‌زند توجه کنید: "وقتی شناور باک بنزین، با ارسال سیگنال‌هایی

سطح بنزین درون باک را به‌ابزار سنجشی که در روی داشبورد اتومبیل نصب شده است، اطلاع می‌دهد، این فرایند به‌کلی از طریق زنجیره‌ی مکانیکی علت و معلول‌ها رخ می‌دهد. در هر حال بر اساس اصول نظریه‌ی اطلاعات، فرایندی "اطلاعاتی" اتفاق می‌افتد که به‌طریقی می‌توان آن‌را فرایندی ارتباطی نیز دانست... آن‌چه برای یک نظریه‌ی نشانه‌شناسی اهمیت دارد و می‌تواند معضل باشد، فرایندی است که قبل از نگاه کردن انسان به‌عقربه‌ی بنزین اتفاق می‌افتد: اگرچه لحظه‌ای که او به‌عقربه نگاه می‌کند، آغاز یک فرایند دلالت است، قبل از آن لحظه، نقطه‌ی پایانی یک فرایند ارتباطی است. در طی این فرایند ما نمی‌توانیم بگوییم که موقعیت شناور به‌جای حرکت عقربه می‌نشیند: بلکه درعوض عبارت "به جای... می‌نشیند" می‌توان گفت شناور موجب حرکت عقربه می‌شود، محرکی است برای حرکت عقربه، و یا برانگیزنده‌ی حرکت عقربه است." (ک ۳۲، صص ۳۳ـ۳۲).

ارتباط بین شناور و نشانگر سطح بنزین در داخل اتومبیل، ارتباط بین دو دستگاه است و اطلاعات، و نه معنی (دلالت) از دستگاهی به‌دستگاه دیگر منتقل می‌شود. اما فرایند دلالت زمانی اتفاق می‌افتد که مقصد انسان باشد (و مهم نیست که فرستنده انسان باشد یا نباشد) و سیگنال صرفاً محرک، مسبب یا برانگیزنده نباشد و واکنشی تفسیری را در مخاطب به‌وجود آورد. چنین فرایندی ممکن نیست مگر به‌واسطه‌ی وجود یک دستگاه رمزگان. "رمزگان، تا جایی که هستی‌های حاضر را به‌واحدهای غایب می‌پیوندد، درواقع یک نظام دلالت است. هرگاه ـبه‌موجب یک قانون زیربنایی- چیزی که به‌واقع به‌محضر درک مخاطب ارائه شده است، به‌جای چیزی دیگر بنشیند، دلالت اتفاق می‌افتد." (ک ۳۲، ص ۸). و در ادامه می‌نویسد که نظام دلالت یک ساختار نشانه‌ای خودانگیخته است که منش وجودی انتزاعی آن مستقل از هر کنش ارتباطی است که به‌واسطه‌ی آن ممکن می‌شود. برعکس (به جز در مورد

فرایند محرک و پاسخ) هر کنش ارتباطی که مقصد آن انسان باشد، یا بین انسانها ـ یا هر موجود زنده یا دستگاه مکانیکی هوشمند ـ برقرار شود، شرط لازم آن وجود یک نظام دلالت است.

"هرچند مطلوب نیست، می‌توان نشانه‌شناسی دلالت را مستقل از نشانه‌شناسی ارتباط بنا نهاد: اما عکس آن، یعنی بنا نهادن نشانه‌شناسی ارتباط بدون نشانه‌شناسی دلالت ممکن نیست" (ک ۳۲، ص ۹).

اکو در بحث مربوط به‌رمزگان مسائل قابل توجهی را روشن می‌کند، و به‌طبقه‌بندی و تعریف تازه‌ای از رمزگان دست می‌یابد. او برای این منظور مثالی را طرح می‌کند (یا به‌قول خود او "یک موقعیت ارتباطی بسیار ساده" (ک ۳۲، ص ۳۳) را فرض می‌کند) و آنچه را در آن مثال فرضی می‌گذرد مبنای بسط مباحث خود قرار می‌دهد. در مثال او، یک آب‌بند فرض شده است، که آب در پشت آن ذخیره می‌شود؛ در پایین‌دست این آب‌بند، مهندسی باید از سطح آب در این سد کوچک اطلاع داشته باشد، و بداند که چه موقع سطح آب به‌حدی از اشباع می‌رسد که به‌اصطلاح "سطح خطر" نامیده شده است. او باید بداند که آیا در پشت بند آب هست یا نه؛ اگر هست آیا پایین‌تر از سطح خطر است یا بالاتر از آن؛ و به‌چه سرعتی سطح آب بالا می‌رود: همه‌ی این موارد اطلاعاتی هستند که ممکن است از آبگیر (که در اینجا منبع اطلاعات است) به‌پایین‌دست ارائه شود. برای این منظور ممکن است دستگاهی مکانیکی شامل یک شناور، یک سیم انتقال اطلاعات (که مجرای گذر اطلاعات است) و گیرنده‌هایی در پایین‌دست (مثلاً تعدادی لامپ) ساخته شود. اکو می‌گوید برای مهندسی که این دستگاه را ساخته است "رمزگان" ممکن است دست کم به‌چهار پدیده‌ی متفاوت اطلاق شود که عبارتند از:

(الف) مجموعه‌ای از سیگنال‌ها که قوانین ترکیب‌پذیری درونی بر آن‌ها حاکم است، و الزاماً پیامی را منتقل نمی‌کنند و یا واکنشی را

برنمی‌انگیزند. این‌ها می‌توانند پیام‌های (مفاهیم) متفاوتی را درباره‌ی چیزهای متفاوتی ارسال کنند و ممکن است مجموعه‌ی کاملاً متفاوتی از واکنش‌های مختلف را برانگیزند. برای مثال ممکن است از آن‌ها برای بیان (ارسال پیام) عشق مهندس به‌دختری که در نزدیکی آب‌بند زندگی می‌کند استفاده کرد. به‌علاوه این سیگنال‌ها ممکن است در مجرا ارسال شوند، صرفاً برای آزمایش کارآیی مکانیکی دستگاه فرستنده و گیرنده، بی‌آن‌که اساساً پیامی داشته باشند. و سرانجام آن‌ها را می‌توان یک ساختار ترکیبی محض دانست که تصادفاً شکل سیگنال‌های الکتریکی را به‌خود گرفته است. این مجموعه را می‌توان نظام نحوی نامید.

(ب) مجموعه‌ای از حالات متفاوت سطح آب که به شکل مجموعه‌ای از مفاهیمی درباره‌ی وضعیت سطح آب تلقی می‌شوند و ممکن است (همان‌طور که در مثال آب‌بند اتفاق افتاده است) به‌مجموعه‌ای از پیام‌های (محتوای) ارتباطی تبدیل شوند، که ممکن است توسط هر مجموعه‌ای از سیگنال‌ها (اعم از لامپ، پرچم، دود، واژه، سوت، صدای طبل و غیره)، ارسال شود. این مجموعه‌ی پیام‌ها، نظام معنایی را به‌وجود می‌آورند.

(پ) مجموعه‌ای از واکنش‌های رفتاری محتمل از سوی مخاطب که مستقل از نظام (ب) هستند و هر نظام (الف)ی می‌تواند برانگیزنده‌ی آن‌ها باشد.

(ت) قانونی که عناصری را از نظام (الف) با عناصری از نظام (ب) یا (پ) به‌هم می‌پیوندد. این قانون که آرایش مفروضی از سیگنال‌های نحوی را به‌حالت بخصوصی از سطح آب، یا به‌عبارت دیگر به‌بخشی "مرتبط" از نظام معنایی، ارجاع می‌دهد؛ این‌که وقتی هردو واحدهای نحوی و معنایی با هم انطباق پیدا کنند، ممکن است واکنشی را برانگیزند؛ و یا این‌که یک آرایش مفروض از سیگنال‌ها متناظر است با واکنشی مفروض، حتی اگر بنا نباشد که هیچ واحد معنایی‌ای به‌واسطه‌ی سیگنال ارسال شود به‌حوزه‌ی عملکرد این قانون مربوط می‌شود (ک ۳۲، ص ۳۷).

فقط این شکل پیچیده‌ی قانون را می‌توان به‌درستی "رمزگان" نامید؛ هرچند واژه‌ی "رمزگان" برای آن سه نظام دیگر هم که صرفاً نظام‌هایی ترکیبی هستند به‌کار رفته است. اکو در اینجا تمایزی قائل می‌شود بین آن‌چه او "رمزگان به‌مثابه‌ی سیستم" (یا اس کد) می‌نامد (که نظامی از عناصر است، از جمله عناصر نحوی، معنایی یا رفتاری که در بخش‌های (الف)، (ب) و (پ) فوق به‌آن‌ها اشاره شد) و رمزگان (کد) که قانونی است که عناصر یک "رمزگان سیستمی" را به‌عناصر یک یا چند رمزگان سیستمی دیگر پیوند می‌دهد، مانند آن‌چه در بخش (ت) فوق آمده است.

اهمیت این تمایز در آن است که مفهوم "رمزگان" برای موقعیتی ارتباطی به‌کار می‌رود که در آن عناصر سطح بیان با عناصر سطح محتوا پیوند خورده‌اند، و رمزگان امکان این پیوند را به‌وجود آورده است. مفهوم "رمزگان سیستمی" امکان تحلیل ساختار آن دو سطح دیگر را به‌وجود می‌آورد بی‌آن‌که کنش ارتباطی مطرح باشد. با روشن کردن مفهوم رمزگان به‌شرح فوق، اکو زمینه‌ی لازم را برای طرح نظریه‌ی رمزگان که مشخصاً به‌فرایند دلالت مربوط می‌شود، فراهم می‌کند.

اکو معتقد است که نشانه‌شناسی نباید مفهوم "نشانه" را به‌کارکردهای بسیار محدود آن در نظامی انتزاعی محدود کند. او برای آن‌که بتواند تعریفی عملی از نشانه ارائه دهد که با برداشتی که از نشانه‌شناسی دارد (یعنی علمی که با کل فرهنگ انسانی سر و کار دارد) انطباق داشته باشد، لازم است شرحی از ساختار نشانه در نظریه‌ی رمزگان ارائه کند و در همان حال نشانه را از الگویی صرفاً زبان‌شناختی برهاند. آن‌چه در پی می‌آید شرحی است از دیدگاه اکو درباره‌ی نشانه که در صفحات ۴۸ تا ۵۷ کتاب یک نظریه‌ی نشانه‌شناسی (ک ۳۲) آمده است.

وقتی رمزگان، عناصر نظام انتقال‌دهنده را به‌عناصر نظام انتقال داده‌شده تخصیص می‌دهد، اولی به‌بیان دومی و دومی به‌محتوای اولی بدل می‌شوند. نقش نشانه‌ای زمانی پدید می‌آید که بیانی با محتوایی مرتبط

می‌شود، و هر دو عناصری که به‌این ترتیب به‌هم پیوند خورده‌اند، "عوامل نقشی" (یا شاید بتوان گفت "نقشگرهای") چنین پیوندی هستند.

سپس اکو به‌شرح تمایز بین سیگنال و نشانه می‌پردازد. "سیگنال واحدی از یک نظام است که ممکن است نظامی بیانی باشد که برحسب محتوایی سامان یافته است، و هم‌چنین ممکن است نظامی فیزیکی باشد بی‌هیچ هدف نشانه‌ای، که در این صورت در نظریه‌ی اطلاعات به‌مفهوم بسته‌تر آن، بررسی می‌شود. سیگنال ممکن است محرکی باشد که هیچ معنایی ندارد، اما مسبب یا برانگیزنده‌ی چیزی است... از سوی دیگر نشانه همیشه عنصری است از سطح بیان که با یک (یا چند) عنصر از سطح محتوا همبسته است.

هرگاه پیوندی از این نوع، که برای جامعه‌ای انسانی قابل تشخیص است، برقرار باشد، با نشانه روبرو هستیم. فقط به‌این مفهوم می‌توان تعریف سوسور از نشانه را پذیرفت، که به‌موجب آن نشانه تناظر بین دال و مدلول است. این فرض پیامدهایی را به‌دنبال دارد: الف) نشانه هستی‌ای فیزیکی نیست، و هستی فیزیکی وقوع ملموس عنصر مرتبط بیانی است؛ ب) نشانه یک هستی ثابت نشانه‌شناختی نیست، بلکه زمینه‌ی انطباق عناصر مستقل است (که منشأ در دو نظام متفاوت با دو سطح متفاوت دارند که بر اساس نوعی پیوند رمزی با هم انطباق می‌یابند).

بهتر است بگوییم که درواقع نشانه‌ای وجود ندارد، و آن‌چه هست فقط نقش نشانه‌ای است. یلمزلف گفته است که "به نظر می‌رسد بهتر است واژه‌ی نشانه را به‌مثابه‌ی نامی برای واحدی به‌کار بریم که خود حاوی صورت محتوایی و صورت بیانی است و به‌موجب نوعی به‌هم‌پیوستگی که ما نقش نشانه‌ای می‌نامیم تحقق یافته است" (ک ۴۴، ص۵۸). نقش نشانه‌ای زمانی تحقق می‌یابد که دو نقشگر (بیان و محتوا) با هم به‌نوعی رابطه‌ی همبسته‌ی دوسویه دست یابند؛ همان نقشگر می‌تواند با نقشگر دیگری در رابطه‌ی همبستگی دوسویه قرار گیرد و

به‌این ترتیب نقش نشانه‌ای تازه‌ای آفریده شود. بنابراین نشانه‌ها نتیجه‌ی مشروط قوانین رمزگردانی هستند که همبستگی‌های ناپایدار و گذرای بین عناصر را موجب می‌شوند، و هریک از این عناصر می‌توانند در رابطه‌ی همبسته‌ی دیگری وارد شوند و به‌این ترتیب نشانه‌ی تازه‌ای شکل بگیرد.

برای مثال واژه‌ی انگلیسی plane را در نظر بگیرید: زبان انگلیسی اقلام محتوایی بسیاری برای این واژه دارد، برای مثال "رنده‌ی نجاری"، "سطح صاف"، "هواپیما" و غیره. از این جهت ما با سه نقش نشانه‌ای روبرو هستیم: (plane=X),(plane=Y) و (plane = K)." (ک ۳۲، صص ۴۹ـ۴۸).

آن‌چه از نقل قول نسبتاً طولانی فوق برمی‌آید و در بحث حول مفهوم نشانه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، آن است که اکو به‌کلی نشانه را به‌مفهوم کلاسیک آن نفی می‌کند و از وجود پدیده‌ای پویاتر، و همچنین ناایستا و گذرا به‌نام "نقش نشانه‌ای" سخن می‌گوید.

۲ـ۳ نشانه‌شناسی و جایگاه آن در میان علوم

پس از بحث کم و بیش مفصلی که در مورد عمده‌ترین دیدگاه‌ها درباره‌ی "نشانه" شد، به‌نظر می‌رسد حال ضروری است ببینیم نشانه‌شناسی چه نوع حوزه‌ی مطالعاتی است، به‌مطالعه‌ی چه می‌پردازد و چه جایگاهی در رابطه با دیگر علوم دارد. ابتدا تصویری را که سوسور از نشانه‌شناسی به‌دست داده است و درواقع بنیاد بسیاری از دیگر تعاریفی است که از این حوزه‌ی مطالعاتی ارائه شده است، معرفی می‌کنیم، و سپس در یک بررسی مقابله‌ای به‌طرح دیدگاه‌های دیگر می‌پردازیم.

جاناتان کالر در شرح اندیشمندانه‌ای که بر افکار سوسور نوشته است، اشاره می‌کند که "تنها چند بند از کتاب دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی به‌مسئله‌ی نشانه‌شناسی اختصاص یافته است و بدون تردید یکی از دلایلی که زبان‌شناسان عموماً از پیروی سوسور در طرح دانش عام نشانه‌ها سرباز زده‌اند، همین نکته است؛ دانشی که موضع و جهت‌گیری

زبان‌شناسی را تعیین می‌کرد." (ک ۹۲، ص۱۰۵). پس از این گفته‌ی کالر دست کم یک نکته روشن می‌شود و آن این‌که زبان‌شناسان راه مطالعه‌ی زبان را به‌مثابه‌ی یک نظام نشانه‌ای ادامه نداده‌اند، و این در حالی است که اندیشمندان حوزه‌های دیگر مثل مردم‌شناسی، نظریه‌پردازان رسانه‌ها (فیلم و تلویزیون) و دیگران در حوزه‌های مطالعاتی خود طرح سوسوری نشانه‌شناسی را با جدیت همه‌جانبه‌تری بسط داده‌اند. حال به‌نظر می‌رسد پس از نزدیک به‌نیم قرن فترت، یعنی پس از مطالعات زبان‌شناسان مکتب پراگ و مکتب کپنهاگ، مطالعات نشانه‌شناختی زبان دوباره دارد جایگاه درخور خود را پیدا می‌کند.

سوسور در تعریف نشانه‌شناسی می‌گوید،

> زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که بیانگر افکارند و از این‌رو با خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادای ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است. هرچند فقط زبان مهمترین این دستگاه‌هاست. به‌این ترتیب می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به‌بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه می‌پردازد؛ این دانش بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه بخشی از روان‌شناسی عمومی خواهد بود که ما آن‌را "نشانه‌شناسی" (semiologie) می‌نامیم (از واژه‌ی یونانی semeion "نشانه"). نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است. از آنجا که این دانش هنوز به‌وجود نیامده، نمی‌توان گفت که چه خواهد بود، ولی چون حق وجود دارد، جایگاهش از پیش تعیین شده است. زبان‌شناسی تنها بخشی از این دانش عمومی است. قوانینی را که نشانه‌شناسی کشف خواهد کرد می‌توان در زبان‌شناسی به‌کار برد و به‌این ترتیب زبان‌شناسی در مجموعه‌ی رویدادهای بشری، به‌قلمرو کاملاً مشخصی تعلق خواهد داشت. (ک۸۴، صص ۴ـ۲۳).

نقل قول هرچند کوتاه فوق دربردارنده‌ی نکات مهم زیر است:

۱ـ زبان نظامی نشانه‌ای است و از این جهت با دیگر نظامات نشانه‌ای قابل قیاس است.

۲ـ زبان مهم‌ترین این نظامات نشانه‌ای است و "الگوی تدارک مطالعه‌ی سایر نظام‌ها تلقی می‌شود" (ک ۹۲، ص ۱۰۷) و بنا به‌گفته‌ی سوسور "الگوی جامع" (Le patron general) نشانه‌شناسی است (همانجا).

۳ـ نشانه‌شناسی به‌مثابه‌ی دانشی که نقش نشانه‌ها را در **جامعه** بررسی می‌کند، پیش‌بینی می‌شود. تأکید می‌کنم که سوسور نشانه‌شناسی را علم بررسی نشانه‌های منفرد نمی‌داند بلکه علم بررسی نظام‌های نشانه‌ای می‌داند که بدیهی است پدیده‌هایی اجتماعی‌اند. نشانه بیرون از نظام نشانه‌ای بی‌معنی است و تلقی کارکردی بیرون از زندگی اجتماعی برای نظام‌های نشانه‌ای به‌همان اندازه بی‌ربط است.

۴ـ و سرانجام سوسور نشانه‌شناسی را بخشی از **روان‌شناسی اجتماعی** می‌داند. تأکید می‌کنم روان‌شناسی اجتماعی. او در ادامه‌ی همین مطلب به‌دیدگاه روان‌شناسان درباره‌ی نشانه خرده می‌گیرد و می‌نویسد، "سپس دیدگاه روان‌شناسان است که ساخت و کار نشانه را نزد فرد بررسی می‌کنند؛ این عمل آسانترین روش است **ولی از محدوده‌ی اجرای فردی خارج نمی‌شود و به‌خود نشانه، که ماهیتی اجتماعی دارد، نمی‌رسد.** (تأکید از نگارنده است).

کالر در مورد قلمروی نشانه‌شناسی بحث نسبتاً مفصل و جالبی کرده است که ارائه‌ی گزارش مختصری از آن در اینجا ضروری به‌نظر می‌رسد. او به‌درستی اشاره می‌کند که آرای سوسور در همان ابتدا مورد توجه جدی قرار نگرفت و در اواسط این قرن به‌تدریج دیدگاه‌های او مورد توجه جدی اندیشمندان حوزه‌های مختلف علوم انسانی قرار گرفت. آنچه امروز "ساختگرایی" نامیده می‌شود حاصل کاربرد روش‌های زبان‌شناسی ساختگرا (یعنی زبان‌شناسی سوسوری) در حوزه‌های مختلف

علوم انسانی از جمله مردم‌شناسی، نقد ادبی و غیره است. "زمانی که آنان زبان‌شناسی را الگوی کار خود قرار دادند، به‌این نکته پی بردند که درواقع به‌طرح نشانه‌شناسی‌ای پرداخته‌اند که سوسور سال‌ها قبل پیش رویشان قرار داده بود" (ک ۹۲، ص ۱۰۹). کلود لوی‌استروس مردم‌شناس، در سال ۱۹۶۱ در سخنرانی خود در کالژ دوفرانس، مردم‌شناسی را به‌مثابه‌ی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی مطرح کرد و سوسور را ستود. همان‌طور که واج‌شناسی برخلاف آواشناسی که با ویژگی‌های آواهای واقعی گفتار سر و کار دارد، به‌مشخصه‌های ممیزی می‌پردازد که در زبانی خاص نقشی بر عهده دارند، یعنی به‌بررسی نظامی بنیادی می‌پردازد که درکی صرفاً ناخودآگاه از آن وجود دارد، در مردم‌شناسی نیز "می‌توان وجود نظام زیربنایی‌ای از روابطی را مفروض دانست و سعی در کشف این نکته داشت که آیا معنی عناصر یا اشیا ناشی از تباینشان با عناصر و اشیا در نظامی از روابط نیست که اعضای یک فرهنگ به‌شکلی ناخودآگاه از آن باخبرند؟" (ک ۹۲، ص ۱۱۰). پس درواقع مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان نیز همچون زبان‌شناسان به‌دنبال کشف قواعد حاکم بر آن نظام‌های ضمنی و نهفته‌ای هستند که ایجاد ارتباط و درک رفتار را میان مردم یک جامعه ممکن می‌سازد. کالر می‌نویسد، "واقعیاتی که آنان سعی در توضیحشان دارند، واقعیاتی درباره‌ی دانش ضمنی است، دانشی که تعیین می‌کند کدام رفتار مؤدبانه و کدام غیرمؤدبانه است، کدام لباس برای یک موقعیت مناسب است و برای موقعیت دیگر نامناسب. آن‌جا که دانش یا مهارتی وجود داشته باشد، نظامی نیز وجود دارد که باید توضیح داده شود. این همان اصل بنیادینی است که استنباط حاصل از زبان‌شناسی را به‌رشته‌های دیگر رهنمون می‌شود. اگر معانی‌ای که اعضای یک فرهنگ به‌پدیده‌ها یا رفتارها نسبت می‌دهند صرفاً تصادفی نباشند، پس باید نظام نشانه‌شناختی‌ای از افتراق‌ها، مقولات و قواعد ترکیب وجود داشته باشد که می‌توان به‌توصیف آن امید داشت" (ک ۹۲، ص ۱۱۲).

به نظر می‌رسد این مفهوم از نشانه‌شناسی مفهومی بسیار گسترده است زیرا در این صورت نشانه‌شناسی به‌دانشی بسیار گسترده بدل می‌شود که کم و بیش همه‌ی رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی را دربر می‌گیرد. در همین‌جاست که نخستین اعتراض علیه این برداشت از نشانه‌شناسی (به عبارت کالر، نشانه‌شناسی سلطه‌طلب) مطرح می‌شود و آن هم این است که در حوزه‌های متفاوتی چون موسیقی، معماری، ادبیات، تبلیغات، تلویزیون، رادیو، سینما، آداب و رسوم، مد، آشپزی و غیره، پدیده‌های دلالتگر یک‌جور نیستند و اگر هم پدیده‌ها و رفتارها همه نشانه باشند، نشانه‌هایی از یک نوع نیستند. این نکته‌ی مهمی است و از جمله وظایف بسیار مهم پیش روی نشانه‌شناسی آن است که نشانه‌های مختلف را از هم متمایز کرده و و شیوه‌های متفاوت مطالعه‌ی آن‌ها را تدوین کند.

در اینجا می‌توان به‌تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی پیرس از نشانه اشاره کرد، که شرح آن قبلاً رفته است. اما اجازه بدهید ببینیم این تقسیم‌بندی چه تبعاتی در محدود و مشخص کردن قلمروی نشانه‌شناسی دارد. ابتدا این نکته را متذکر شوم که کالر ترجیح می‌دهد در این تقسیم‌بندی به‌جای واژه‌ی "نماد" که او آن‌را گمراه‌کننده می‌داند، از عبارت "نشانه‌ی واقعی" استفاده کند. آنگاه پس از شرح مختصری درباره‌ی هریک از این سه طبقه‌ی بنیادین نشانه‌ها، می‌نویسد، "پیامد عمده‌ی این تقسیم‌بندی آن است که نشانه‌ی واقعی موضوع اصلی نشانه‌شناسی و مطالعه‌ی دو نشانه‌ی دیگر، ویژه و ثانوی تلقی می‌شود. ... نشانه‌شناسی باید نشانه‌های شمایلی را معرفی کند و آن‌ها را مشخص سازد، اما مطالعه‌ی شمایل مناسب آن نیست که در کانون بررسی‌های نشانه‌شناختی قرار گیرد." (ک۹۲، ص۱۱۳)

سپس در مورد نمایه‌ها این بحث را مطرح می‌کند که "اگر بخواهیم این نوع نشانه‌ها را در حوزه‌های نشانه‌شناسی قرار دهیم، ظاهراً مطالعه‌ی تمامی دانش بشری را در این قلمرو قرار داده ایم، زیرا تمامی علومی که

سعی در تثبیت رابطه‌ای علی و سببی میان پدیده‌های گوناگون دارند، می‌توانند نوعی مطالعه‌ی نمایه‌ها تلقی شوند و به‌همین دلیل در چارچوب نشانه‌شناسی قرار گیرند." (ک ۹۲، ص ۱۱۴). به‌این ترتیب دامنه‌ی نشانه‌شناسی چنان گسترده می‌شود که علومی چون پزشکی، که می‌کوشد بیماری‌ها را با توجه به‌نشانه‌هایشان دریابد، و هواشناسی که نشانه‌های جوی را برای پیش‌بینی وضع هوا مطالعه می‌کند، را دربر می‌گیرد. اگر چنین قلمروی گسترده‌ای برای نشانه‌شناسی قائل شویم، در حقیقت آن‌را نفی کرده‌ایم. سپس کالر نتیجه می‌گیرد که "نشانه‌ی واقعی، یعنی همان نشانه‌ای که رابطه‌ی میان دال و مدلولش اختیاری یا قراردادی است، در کانون حوزه‌ی نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد" (ک ۹۲، ص۱۱۵). وقتی نشانه‌های نمایه‌ای (در کارکرد صرفاً نمایه‌ای‌اشان، زیرا همان‌طور که قبلاً یادآور شدیم همین نشانه‌ها ممکن است جایی کارکرد قراردادی پیدا کنند)، که می‌توان آن‌ها را منفرد بررسی کرد کنار گذاشته شوند، نشانه‌شناسی قبل از آن‌که با مفهوم نشانه‌ی منفرد سر و کار داشته باشد، به‌بررسی نظام‌های نشانه‌شناختی و کارکرد اجتماعی آن‌ها می‌پردازد. در این رساله نیز چنین رویکردی به نشانه‌شناسی مد نظر خواهد بود.

۲ـ۴ روابط همنشینی و متداعی

یکی از تقابل‌های دوگانه که در نظریه‌ی زبان‌شناسی ساختگرای سوسوری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و همراه با دیگر تقابل‌های دوگانه‌ی سوسوری نظام کلی نظری او را درباره‌ی زبان می‌سازد، تقابل دو نوع رابطه یعنی روابط همنشینی و روابط متداعی در زبان است. این تقابل بخصوص در بحث اصلی این رساله در باب "نشانه‌شناسی لایه‌ای" نیز نقش مهمی ایفا می‌کند، و به‌همین دلیل این بخش را به‌معرفی تعاریف مقدماتی ارائه‌شده در این زمینه اختصاص داده‌ایم.

سوسور فصل پنجم کتاب دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی را به‌بحث در

مورد روابط همنشینی و متداعی اختصاص داده است. آن‌چه در زیر می‌آید، نخست شرح مختصری است از برجسته‌ترین نکاتی که سوسور در این زمینه گفته است و سپس اشاره‌ای به‌آن‌چه دیگران در شرح یا نقد این روابط نوشته‌اند.

او معتقد است که، "روابط و تفاوت‌هایی که میان عناصر زبان وجود دارد، به‌دو حوزه‌ی متمایز تقسیم می‌شود که هریک پدیدآورنده‌ی دسته‌ی معینی از ارزش‌هاست... این دو دسته به‌دو گونه فعالیت ذهنی ما مربوط‌اند که برای حیات زبان ضروری به‌شمار می‌روند." (ک۸۴، ص ۱۷۶)

از یک‌سو اشاره می‌کند که "واژه‌ها در گفتار، به‌دلیل توالیشان روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد **ویژگی خطی و یک‌بُعدی** زبان استوار است؛ ... و به‌همین دلیل این عناصر یکی بعد از دیگری بر روی زنجیره‌ی گفتار ترتیب می‌یابند. این ترکیبات را که **تکیه‌گاهشان امتداد زمانی** است، می‌توان 'زنجیره' نامید." (ک۸۴، ص ۱۷۶، تأکیدها از نگارنده است). مشاهده می‌کنید که سوسور در هنگام سخن گفتن از روابط همنشین در زبان، به‌صراحت آن‌ها را متعلق به‌سطح گفتار (پارول) می‌داند و بر توالی زمان که فقط در عینیت پارول قابل طرح است اشاره می‌کند. چرا که لانگ، به‌مثابه‌ی نظام زبان، یک دستگاه همزمان است، و زمان در آن صفر است، و با عینیت مادی این پاره‌گفتار یا آن پاره‌گفتار که در زمان و مکان مشخصی و توسط فرد مشخصی ادا شده است و تولید آن خطی و با گذر زمان همراه بوده است، کاری ندارد.

سوسور در ادامه به‌آن‌سوی دیگر این روابط، یعنی روابط متداعی می‌پردازد و می‌نویسد، "از سوی دیگر در **خارج از چهارچوب گفتار**، واژه‌هایی که وجه مشترکی دارند در حافظه با یکدیگر ارتباط می‌یابند؛ به‌این ترتیب گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که روابط بسیار گوناگونی در آنها حکمرواست... می‌بینیم که این نوع همپایگی‌ها با نوع اول به‌کلی

متفاوت است. **تکیه‌گاه آن‌ها امتداد خطی یا زمانی نیست**؛ جایگاه آن‌ها در مغز است؛ این‌ها تشکیل‌دهنده‌ی بخشی از **گنجینه‌ی درونی** انسان‌اند که زبان هر فرد را می‌سازد. ما این نوع روابط را متداعی می‌نامیم." (ک ۸۴، ص ۱۷۷، تأکیدها از نگارنده است). مشاهده می‌شود که در مورد روابط متداعی، سوسور به‌وضوح معتقد است که خارج از چهارچوب گفتار (پارول)اند، امتداد خطی یا زمانی تکیه‌گاه آن‌ها نیست، جایشان در مغز است، و درونی‌اند، یعنی به‌نظر می‌رسد، در یک کلام، متعلق به‌عرصه‌ی لانگ‌اند. در ادامه باز به‌صراحت می‌نویسد که، "رابطه‌ی زنجیره‌ای، رابطه‌ای 'حضوری' است؛ یعنی رابطه‌ی دو یا چند عنصر که در رشته‌ای از عناصر موجود حضور دارند. برعکس، رابطه‌ی متداعی، عناصر غیابی را در یک زنجیره‌ی **بالقوه‌ی ذهنی** به‌هم می‌پیوندد." (ک ۸۴، ص ۱۱۷، تأکیدها از نگارنده است). باز هم وقتی سوسور از حاضر و غایب سخن می‌گوید، آشکارا، عرصه‌ی روابط همنشین را حضور، مادیت، و تحقق عینی و بالفعل زبان می‌داند، در حالی که عرصه‌ی روابط متداعی را غیاب، بالقوه بودن، و ذهنی بودن، یعنی عرصه‌ی لانگ می‌داند.

به نظر می‌رسد هاوکس نیز تعبیری نزدیک به‌این برداشت دارد او می‌نویسد، "اشاره کردیم که منش زبان از نوع حرکت متوالی در طول زمان است. از این بحث چنین برمی آید که هر واژه در ارتباط خطی یا 'افقی' با واژه‌هایی که قبل و بعد از آن آمده‌اند قرار دارد، و تا حدود زیادی قابلیت 'معنایی' آن واژه به‌این الگوی جایگاهی مرتبط است. در جمله‌ی 'آن پسر دختر را زد'، معنا با آمدن هر واژه در پی واژه‌ی قبلی‌اش 'باز می‌شود' و تا آمدن آخرین واژه، هنوز کامل نیست. این جنبه‌ی همنشین زبان است، و همچنین می‌توان آن‌را **مرتبط با جنبه‌ی 'در زمانی' آن دانست** زیرا وابسته‌ی به‌گذر زمان است." (ک ۴۲، ص ۲۶ـ۲۷، تأکید از نگارنده است). بدیهی است که وقتی هاوکس تقابل دوگانه‌ی روابط همنشینی و متداعی را به‌طور ضمنی یادآور تقابل دوگانه‌ی همزمانی و

درزمانی می‌داند، و به‌طور مشخص رابطه‌ی همنشین را مرتبط با جنبه‌ی در زمانی تلقی می‌کند، آن‌را متعلق به‌عینیت، و تحقق بالفعل که با زمان سروکار دارد، یعنی مرتبط با پارول می‌داند.

برداشت توبین نیز مؤید تعبیری است که نگارنده از تقابل روابط متداعی و همنشین به‌دست داده است توبین می‌نویسد، "ارتباط بین یک نظام زبانی آن‌گونه که در هر دوره‌ی بخصوصی از زمان وجود دارد (جنبه‌ی در زمانی) با تحول تاریخی نظام زبان در طی دوره‌های متفاوت زمان (جنبه‌ی در زمانی)، مستقیماً با نشانه‌های زبانی و روابط نظام‌یافته‌ی (متداعی و همنشین) بین نشانه‌ها و رمزگانی که متعلق به‌یک جامعه‌ی زبانی است (لانگ) و توسط افراد و در زمان و مکان به‌کار گرفته می‌شود، در پیوند است." (ک۶۷، ص ۴۱).

۵ـ۲ نشانداری

نشانداری از دیگر مفاهیمی است که در ادامه‌ی این رساله به‌آن ارجاع خواهد شد و بحث‌هایی براساس آن و در جهت گسترش این مفهوم مطرح خواهد شد.

مفهوم نشانداری نخست از سوی اندیشمندان مکتب پراگ و در بحث‌های مربوط به‌واج‌شناسی مطرح شده است، و سپس به‌تدریج به‌مطالعات دیگر سطوح زبان راه یافته است. صفوی (ک ۸۸، ص۱۲۲) به‌نقل از پالمر می‌نویسد، "هرگاه در میان دو واژه یکی از آن‌ها برای پرسش و صحبت درباره‌ی مفهوم هردو واژه به‌کار رود، واژه‌ی مذکور بی‌نشان و دیگری نسبت به‌آن نشاندار به‌حساب می‌آید. در چنین شرایطی می‌توان نشان را چیزی شبیه به‌شرایط لازم و کافی تشخیص مفهوم یک واژه در نظر گرفت؛ یا به‌عبارت ساده‌تر، چیزی شبیه به‌مشخصه‌های ممیز" و سپس نمونه می‌آورد که برای مثال آن‌چه در فارسی واج /l/ را از دیگر واج‌های زبان فارسی متمایز می‌کند و به‌عبارت دیگر نشان‌های این

واج عبارتند از [+ انسدادی] ، [+ دندانی] و [ـواک]. به‌همین قیاس و با بسط این مفهوم به‌حوزه‌ی معنی می‌توان گفت نشان‌ها یا مشخصه‌های معنایی ممیز واژه‌ی "مرد" عبارتند از [+انسان]، [+ بالغ]، [ـمؤنث]. و بدیهی است که تمایز معنایی واژه‌ی زن از مرد در آن است که واژه‌ی "زن" دارای مشخصه‌ی معنایی [+ مؤنث] است. درواقع مشخصه‌های معنایی به‌این معنا همانند که کتز مؤلفه‌های معنایی نامیده است.

لاینز در بحث در مورد نشانداری در سطح واژه به‌سه نوع نشانداری اشاره می‌کند که عبارتند از نشانداری صوری، توزیعی و معنایی (ک ۵۴، صص ۳۰۵ـ۳۱۱).

نشانداری صوری رابطه‌ای است که برای مثال بین واژه‌های "معلم" و "خانم معلم" برقرار است. بدیهی است که اینجا "خانم معلم" به‌طریقی صوری یعنی افزودن واژه‌ی خانم نسبت به"معلم" نشاندار شده است. در حقیقت واژه‌ی "معلم" نسبت به‌جنسیت بی‌نشان است و حضور تکواژ "خانم" واژه‌ی "خانم معلم" را نشاندار می‌کند.

نشانداری توزیعی رابطه‌ای است که بین واژه‌هایی چون "پهنا" و "باریکی" برقرار است. واژه‌ی بی‌نشان در زبان از توزیع بیشتری برخوردار است. همان‌طور که می‌بینیم برای مثال در زبان فارسی هنگام سخن گفتن از عرض چیزی از جملاتی مانند "پهنایش چقدر است؟" استفاده می‌کنیم. هر چقدر هم که عرض شیء مورد نظر بسیار کم باشد، هرگز نمی‌گوییم "باریکی‌اش چقدر است؟"

و سرانجام نشانداری معنایی. در اینجا عامل نشانداری واژه‌ای نسبت به‌واژه‌ی متقابل خود، آن است که واژه‌ی نشاندار دارای مؤلفه‌ی معنایی است که واژه‌ی بی‌نشان فاقد آن است. مثلاً "گوسفند" نسبت به"میش" بی‌نشان است زیرا گوسفند نسبت به‌جنسیت خنثی است در حالی که "میش" دارای مؤلفه‌ی معنایی [+ مؤنث] است که به‌واقع نشان یا ویژگی متمایزکننده‌ی آن محسوب می‌شود.

صفوی دو مورد دیگر، یعنی نشانداری موقعیتی و نشانداری التزامی را نیز به‌طبقه‌بندی لاینز می‌افزاید. در مورد نشانداری موقعیتی که برای نخستین‌بار خود او این مفهوم را مطرح کرده است (ک ۸۸، ص ۱۲۳) می‌نویسد، نشانداری موقعیتی آن است که برخی واژه‌ها بر اساس موقعیت جهان خارج نشاندار تلقی می‌شوند و در نفس خود از چنین مؤلفه‌ای برخوردار نیستند. برای مثال واژه‌هایی چون "پرستار"، "منشی"، "مانکن"، "مهماندار" و جز آن نمونه‌هایی هستند که برای فارسی‌زبانان بیشتر با مؤلفه‌ی [+ مؤنث] همراهند و واژه‌هایی چون "بنا"، "نانوا"، "قصاب" و مشابه آن [-مؤنث] تلقی می‌شوند در حالی که الزاماً از چنین مؤلفه‌ای برخوردار نیستند. این‌که از صورت‌هایی چون "پرستار مرد" و "راننده‌ی زن" در زبان فارسی استفاده می‌شود خود مؤید این ادعاست، زیرا در بافت فرهنگی فارسی‌زبان راننده ، مرد تلقی می‌شود، و پرستار، زن، و برای نشاندار کردن آن‌ها لازم است که از راهبرد صوری استفاده شود. (ک ۸۸، ص ۱۲۴)

مورد دیگری که صفوی به‌فهرست لاینز افزوده است، مورد نشانداری التزامی است که در اصل برای نخستین‌بار توسط افراشی (ک۷۷) مطرح شده است. این‌گونه نشانداری در اصل نشان یا مؤلفه‌ی الزامی تعیین مفهوم واژه به‌حساب می‌آید. "در این‌باره می‌توان "نور" را برای "خورشید"، "مو" را برای "ریش" یا "حرکت" را برای "سیاره" در نظر گرفت؛ به‌این معنی که اگر مؤلفه‌ی [+ حرکت] برای "سیاره" در نظر گرفته نشود، چیزی که سیاره نامیده می‌شود دیگر سیاره نیست.

در ادامه‌ی این رساله و در فصل چهارم خواهیم دید که مفهوم نشانداری چه جایگاهی در طرح "نشانه‌شناسی لایه‌ای" بازی می‌کند، و "نشانه‌شناسی لایه‌ای" چطور می‌تواند به‌بسط این مفهوم کمک کند.

۲ـ۶ خلاصه‌ی مطلب

در این فصل به‌معرفی برخی مفاهیم بنیادی نظری که در این رساله

مبنای مفهومی اولیه‌ی پژوهش‌اند ولی بی‌تردید در بدنه‌ی اصلی رساله در مواردی نقد خواهند شد و در مواردی بسط خواهند یافت، پرداختیم.

در ابتدا به‌طرح مفهوم نشانه از دیدگاه سوسور پرداخته شد و مفاهیم دال و مدلول شرح داده شد و سپس اشاره شد که نشانه از دید سوسور مفهومی است مبتنی بر دیالکتیک سلب و ایجاب. سپس به‌بررسی مفهوم نشانه از دیدگاه پیرس پرداخته شد و شرحی از طبقه‌بندی او از نشانه، یعنی مفاهیم شمایل، نمایه و نماد ارائه شد. همچنین چگونگی کارکرد ارتباطی نشانه از دیدگاه پیرس و مثلثی که یک رأس آن‌را نمود، رأس دیگر آن‌را تفسیر و رأس سومش را موضوع تشکیل می‌دهد، شرح داده شد.

در ادامه روابط همنشینی و متداعی بررسی شدند و سرانجام مفهوم نشانداری که از دستاوردهای زبان‌شناسی مکتب پراگ است شرح داده شد. در فصل بعدی به‌بررسی پیشینه‌ی مطالعات خواهیم پرداخت و گزارشی تاریخی از روند تحولات اندیشه‌ی نشانه‌شناسی در نزد نشانه‌شناسان پساسوسوری مانند یاکوبسن، گرماس، تودورف و بارت متقدم، و سپس دیدگاه‌های نشانه‌شناسان متأخر از جمله اکو، و سرانجام نشانه‌شناسی پساساختگرا، یعنی دیدگاه‌های بارتِ متأخر، دریدا و بودریار ارائه خواهد شد.

فصل سوم

پیشینه‌ی مطالعات

۳ـ۱ مقدمه

در این فصل از رساله ابتدا به‌بررسی پیشینه و خاستگاه فلسفی نشانه‌شناسی ساختگرا می‌پردازیم. سپس دیدگاه‌های نشانه‌شناسان پساسوسوری را در دو بخش بررسی خواهیم کرد، نخست کسانی که به‌تحلیل ساختاری نظام‌های همنشین یا سازه‌ای پرداخته‌اند، از جمله گریما، تودورف، و بارت متقدم می‌پردازیم، و به‌عنوان نمونه‌ی تحلیل‌های سازه‌های همنشین شرح کم و بیش مفصلی از "روایت‌شناسی" و دیدگاه‌های مختلفی که در زمینه‌ی روایت‌شناسی وجود دارد ارائه خواهد شد.

سپس آنان که در تحلیل ساختارهای نشانه‌ای به‌عملکرد وجه جانشینی توجه داشته‌اند بررسی خواهند شد، که در این میان نظریات لاکان و بخصوص دریدا از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. آن‌گاه به‌طرح مفاهیم معنی "صریح"، معنای "ضمنی" و "اسطوره"ی امروز می‌پردازیم و دیدگاه‌های نشانه‌شناسان بخصوص بارت را در زمینه‌ی چگونگی کارکرد نشانه‌ها در این حوزه‌ها بیان خواهیم کرد.

مفاهیمی چون استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه (Irony) نیز در مطالعات نشانه‌شناسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند و بر همین اساس ما نیز بخشی از این فصل را به‌طرح دیدگاه‌های مختلف در این زمینه اختصاص داده‌ایم و در این میان یاکوبسن و دیدگاه‌های او درباره‌ی قطب‌های استعاره و مجاز جایگاه ویژه‌ای

دارد، زیرا در تحلیل عملکرد زبان (و نظام‌های نشانه‌ای دیگر) تعامل هردو محور جانشینی و همنشینی را منظور می‌کند، و طرحی کم و بیش جامع از چگونگی کارکرد زبان (و نظام‌های نشانه‌ای دیگر) به‌دست می‌دهد.

سرانجام بحث‌های مربوط به‌این فصل را با بررسی پنج دستگاه رمزگان که بارت در کتاب اس/زد و در تحلیل داستان کوتاه سارازین نوشته‌ی بالزاک به‌کار برده است، به‌پایان می‌بریم.

همان‌طور که مشهود است در پیشینه‌ی مطالعات این رساله دیدگاه‌های آن دسته از نشانه‌شناسانی که سنت پیرسی را دنبال کرده‌اند نیامده است. دیدگاه‌های خود پیرس به‌دلیل اهمیتی که در مباحث نشانه‌شناسی دارند در فصل دو به‌تفصیل بررسی شدند، ولی با توجه به‌رویکرد اصلی این رساله که در مجموع رویکردی پساسوسوری است و با نقد نشانه‌شناسی ساختگرا و پساساختگرا شکل گرفته است، طرح دیدگاه‌های اندیشمندانی چون موریس، ریچاردز، آگدن، و سیبیاک که در جای خود حائز اهمیت هستند، به‌نظر به‌اطاله‌ی کلام می‌انجامد.

۳ـ۲ پیشینه و خاستگاه فلسفی نشانه‌شناسی ساختگرا

ساختگرایان معتقدند که انسان در حقیقت قبل از هر چیز حیوان ناطق یا به‌عبارت دیگر حیوان زبان‌مند است، یعنی آن خصیصه‌ی اصلی که انسان را از حیوانات متمایز می‌کند قوه‌ی نطق است. بر همین اساس آلتوسر معتقد است که کودک مادامی که به‌کسب مقوله‌های زبانی نائل نشده است فقط "حیوانی کوچک است"، و چنان‌چه سرانجام زبان‌مند نشود، هرگز نمی‌تواند چیزی بیش از یک "توله گرگ" باشد (ک ۲، ص ۲۰۵). بر این اساس ملاحظه می‌کنیم که از دید ساختگرایان مقوله‌های

زبانی و معناهای اجتماعی واقعیت غایی هستند، و بر چیزهای عینی (ابژکتیو) و ایده‌های ذهنی مقدمند. این بحث تصور معمول ما از جهان را به‌کلی دگرگون می‌کند.

هارلند (ک ۹۸) در مورد این تصویر جدید از جهان می‌نویسد، "این تصویر جدید از جهان همچنین تصویر جدیدی است از خود نشانه. وقتی به‌مقوله‌های زبانی و معناهای اجتماعی جایگاهی اولیه و خودکفا داده می‌شود، دیگر نمی‌توانیم آن‌ها را به‌انبوهی از رویدادهای منفرد در درون انبوهی از جمجمه‌های منفرد فروبکاهیم. آن‌ها دیگر ذهنی (سوبژکتیو) نیستند- زیرا با آن‌ها روبرو می‌شویم و بیرون از ما وجود دارند. از این جهت، وجودشان مشابه است با وجودی که ما معمولاً به‌چیزهای عینی نسبت می‌دهیم- و با این حال آنها آشکارا از نوع چیزهای ملموس عینی نیستند. برای آن‌که جایگاهی اولیه و خودکفا به‌مقوله‌های زبانی و معناهای اجتماعی بدهیم باید بتوانیم به‌نوعی عینیت (ابژکتیویته) بیندیشیم که ابژکتیویته یا عینیت چیزها نیست، و نوعی ایده را منظور داریم که ایده‌ی سوبژکتیو نیست" (ک ۹۸، ص ۱۰۳).

روشن است که در این تصویر تازه دیگر مفاهیم متعارف صدق و کذب بی‌ربط جلوه می‌کنند. بدیهی است که وقتی چیزهای عینی و ایده‌های ذهنی آن جایگاه بنیادی و خودبسنده را ندارند، حقیقت در حکم تناظر بین قلمروی ایده‌های ذهنی و قلمروی چیزهای عینی دیگر نقشی بنیادی نخواهد داشت. به‌عبارت دیگر، جهان خارج واقعیتی از پیش موجود نیست که در انتظار شناخت ما باشد، بلکه شناخت واقعه‌ای است که در درون زبان و از طریق مقوله‌بندی جهان در نظام زبان، و برقراری تمایزهای نشانه‌ای بین مقوله‌های برساخته در درون نظام زبان، رخ می‌دهد. و "مقوله‌های زبانی و معناهای اجتماعی جایگاه ایده‌های عینی (ابژکتیو) را کسب می‌کنند، و در عمل یک پا در این قلمرو دارند و پای دیگر در آن قلمرو و دیگر نمی‌توان آن‌ها را نسبت به‌چیز دیگری ارزیابی

کرد. صرفاً لازم و گریزناپذیرند، و این نیز دوباره برای کسانی که دل در گرو مفهوم آنگلوساکسونیِ صدق دارند خوشایند نیست" (ک ۹۸، ص ۱۰۴). به‌عبارت دیگر این نشانه یا بهتر بگوییم نظام نشانه‌ای است که بر چیزهای عینی و ایده‌های ذهنی اولویت دارد، و این اولویت جایگاه جهان ملموس مادی و مفهوم معمول حقیقت را به‌زیر می‌کشد.

اما این موضع فلسفی عینیت بخشیدن به‌ایده‌ها آن‌قدر هم که خود ساختگرایان تصور می‌کنند نو و بدیع نیست. هارلند در کتاب ابرساختگرایی: فلسفه‌ی ساختگرایی و پساساختگرایی به این واقعیت اشاره می‌کند که نظام فکری ساختگرایان در حقیقت در تداوم فلسفه‌ی متافیزیک قرار دارد و باید رد پای آن‌را در ایده‌آلیسم ابژکتیو یعنی در فلسفه‌ی هگل یافت. فلسفه‌ی هگل نیز چنان‌چه خواهیم دید بر نسبت دادن عینیت به‌ایده‌ها استوار است؛ و هگل خود نیز ادامه‌دهنده‌ی سنت اروپایی فلسفه‌ی متافیزیک یعنی دیدگاه‌های افلاطون و اسپینوزاست.

دو رویکرد فلسفی عمده، یعنی فلسفه‌ی تجربه‌گرا و فلسفه‌ی خردگرا یا "من‌گرا" (I-philosophy) باید به‌درستی شناخته شوند تا بتوان به‌درک درست و کاملی از فلسفه‌ی متافیزیک دست یافت. هارلند در شرح فلسفه‌ی تجربه‌گرا می‌نویسد، "موضع تجربه‌گرایی به‌سوی چیزهای عینی "طبیعی" که دست یا ذهن انسان با آن‌ها تماسی نداشته است، گرایش دارد. از دید تجربه‌گرایانه ذهن انسان در جایگاه دوم قرار دارد؛ اگر ذهن جایگاه نخست را اشغال کند، فقط می‌تواند پیش‌فرض‌های تحریف‌کننده و پیشداوری‌های تصنعی را بر جهان خارج تحمیل کند. بنابراین هدف تجربه‌گرایان عبارت است از برگرداندن و عریان کردن تجربه و رساندن آن به‌حالت بلافصل داده‌های حسی خاص و ملموس که منفعلانه دریافت شده‌اند" (ک ۹۸، ص ۱۰۶). پس "طبیعت" به‌این مفهوم بنیادی اصلی و خودبسنده است که دانش را باید بر آن بنا کرد.

اما موضع فلسفی متافیزیک در برابر تجربه‌گرایی را افلاطون بنا نهاد،

اسپینوزا ادامه داد، و هگل به‌طور خاص آن‌را در تقابل با تجربه‌گرایی آنگلوساکسونی بسط داد. اینجاست که گفته می‌شود بسیار قبل از فیلسوفان قرن بیستمیِ زبان، اندیشه‌ی انسان تمام و کمال برابر زبان انسان دانسته می‌شد. از این دیدگاه "دانستن یعنی تجربه‌ی آن دسته از داده‌های حسی که امکان اندیشیدن به‌آنها در قالب واحدهای کلامی وجود دارد... تجربه‌ی ما فقط زمانی برایمان ملموس است که از درون صافی نظامی از ایده‌ها و معناهای بنیان‌یافته گذشته باشد. در غیر این صورت و یا تا زمانی که به‌معناهای بنیان‌یافته (در نظام) تبدیل شود، تجربه چیزی بیش از برانگیزش شبکیه‌ی چشم یا اعضای حسی پوست نخواهد بود" (ک ۹۸، ص ۱۰۷).

از سوی دیگر آن دسته از فلاسفه که به‌اصطلاح فیلسوف "من‌گرا" یا خردگرا نامیده شده‌اند، از جمله دکارت، کانت و هوسرل، نیز علیه تجربه‌گرایی بحث می‌کنند. آن‌ها هم معتقدند که هرگز امکان شناخت داده‌های حسی تفسیرنشده وجود ندارد، و تجربه فقط زمانی ملموس است که از درون صافی نظامی از ایده‌های ذاتی، یا مقوله‌های پیشین (a priori) گذشته باشد. اما تفاوت این دیدگاه با فلسفه‌ی متافیزیک در آن است که از موضع فلسفی خردگرا این نظام‌ها در درون اذهان سوژه‌های فردی قرار دارند، و این سوژه‌های فردی جهان را با فرافکنی به‌بیرون از کانون خودهای فردی‌اشان می‌آفرینند. پس از دید فیلسوف من‌گرا ایده‌های سوبژکتیو به‌جایگاهی فراتر از چیزهای ابژکتیو ارتقاء می‌یابند. پس در تقابل با هدف فلسفه‌ی تجربه‌گرا که عبارت بود از عریان کردن تجربه و رساندن آن به‌حالت بلافصل داده‌های حسی خاص و ملموس که منفعلانه دریافت شده‌اند، هدف فیلسوفان خردگرا عبارت است از "برگرداندن و عریان کردن تجربه و رساندن آن به‌هسته‌ی خودآگاه درون‌نگر خوداندیشنده (cogito) یا خودمتعالی. از دید فیلسوف خردگرا، مطمئن‌ترین و قطعی‌ترین حالت تجربه حالتی است که بیشترین نزدیکی را

به‌درون دارد. این زیربنای اولیه و خودکفایی است که دانش بر اساس آن شکل می‌گیرد (ک ۹۸، ص ۱۰۷). بر همین اساس است که دکارت، کانت و هوسرل جایی برای اراده‌ی فردی آزاد در دیدگاه فلسفی‌اشان بازمی‌گذارند.

اما در تقابل با این رویکرد، از دید فیلسوفان متافیزیک آن‌چه به‌درون نزدیکتر است الزاماً مطمئن‌تر و قطعی‌تر از آن‌چه "طبیعی" است، نمی‌باشد. نظام‌های ایده‌ها که اینان مطرح می‌کنند در درون اذهان سوژه‌های فردی قرار ندارد. برای مثال مُثُل افلاطون در قلمرویی بی‌زمان بیرون از جهان تثبیت شده‌اند؛ از دید اسپینوزا حالات و صفات خدا ذاتی و درونی هر گوشه‌ای از جهان است، چه انسان و چه غیر انسان؛ و از دید هگل مقوله‌ها در جامعه‌ی انسانی و در ورای هر سوژه‌ی فردی نهادینه شده‌اند (ک ۹۸، ص ۱۰۸). این نظام‌های ایده‌ها در ذهن‌های ما اندیشیده نمی‌شوند و از ذهن‌های ما بیرون نمی‌آیند؛ بلکه، آن‌طور که هارلند می‌گوید، "خودشان می‌اندیشند، و فقط از ذهن ما می‌گذرند و یا به‌ذهن ما راه می‌یابند" (ک ۹۸، ص۱۰۸). به‌این ترتیب، در فلسفه‌ی متافیزیک، ایده‌های ابژکتیو به‌جایگاه نخست برده می‌شوند و مقدم بر چیزهای مادی (objective) و همچنین ایده‌های ذهنی (subjective) قرار می‌گیرند.

اسپینوزا با نقد افکار دکارت، و هگل با نقد اندیشه‌های کانت با مفهوم ایده‌های سوبژکتیو به‌مثابه‌ی مبنای دانش مقابله می‌کنند. اسپینوزا برداشت معروف دکارتی از سوژه، یعنی آن باطن دائما در چرخش که ایده‌ها را در درون خلوت منحصر به‌فرد "من اندیشنده" و دور از جهان جا می‌دهد مخالفت می‌کند. در فلسفه‌ی اسپینوزا ایده‌های چیزها خود چیزها هستند و این به‌اصطلاح "ایده‌چیزها" (ک ۹۸، ص۱۰۸) درست به‌همان اندازه در دنیای خارج هستند که خود چیزها همواره بوده‌اند.

هگل نیز با اخلاقیات وجدان فردی که کانت مطرح می‌کند مخالفت می‌کند و معتقد است که اخلاقیاتِ وجدان فردی فقط به‌مرحله‌ی

بخصوصی از اجتماع تعلق دارد، مرحله‌ی بخصوصی از قانونگرایی و حقوق فردی (به نظر می‌رسد هگل بخصوص بورژوازی کلاسیک سده‌های هفدهم و هجدهم را در نظر دارد). در ایده‌آلیسم ابژکتیو هگل، مفهوم خود فردگرا هرگز به‌طور مستقیم از تجربه‌ی فردی به‌هر شکل، برون نمی آید؛ انسان خودفردی را فقط تا جایی می‌شناسد که دیگران خودکفا نیست، بلکه همیشه قبل از آن‌که آفریننده باشد به‌گونه‌ای اجتماعی آفریده می‌شود. اینجاست که مفهوم جبر اجتماعی مطرح می‌شود، و درواقع فرد، به‌این مفهوم تحت تأثیر جبری اجتماعی است. نقل قولی از اف. اچ. برادلی، فیلسوف انگلیسیِ پیرو هگل این موضوع را به‌روشنی شرح می‌دهد:

> کودک... به‌جهانی زنده... پا می‌گذارد... او هیچ تصوری از خود مجزایش ندارد؛ همراه با جهان رشد می‌کند، ذهنش پر می‌شود و به‌خود نظام می‌دهد؛ و وقتی می‌تواند خود را از آن جهان جدا کند و خود را جدای آن بشناسد، آن زمان، خود او، ابژه‌ی خودآگاهی او، به‌موجب وجود دیگران درک می‌شود، تحت تأثیر قرار می‌گیرد و شخصیت می‌یابد. ذره‌ذره محتویات ذهنی کودک به‌طور ضمنی نشانگر ارتباط اجتماعی است. او یاد می‌گیرد، و یا شاید قبلاً یاد گرفته است سخن بگوید، و این‌جاست که او میراث مشترک قوم خود را، زبان قوم را از آن خود می‌کند، و این زبان، زبانی که دیگران نیز با آن سخن می‌گویند ایده‌ها و احساسات قوم را به‌درون ذهن او جاری می‌کند... طوری که به‌گونه‌ای محونشدنی در ذهن او نقش می‌بندد. او در فضای نمونه‌وارِ رسوم همگانی رشد می‌کند... روح درون او با زندگی همگانی ساختار می‌یابد و سرشار می‌شود، آن‌را جذب می‌کند، از آن مایه می‌گیرد و به‌موجب آن شکل می‌گیرد، زندگی یکی است و همان زندگی همگانی است. (ک ۱۵، صص ۱۷۱-۷۲).

قول فوق از برادلی بسیار واضح و ساده ارتباط بین ایده‌آلیسم ابژکتیو و ساختگرایی را نشان می‌دهد.

در هر حال تفاوت‌هایی نیز در این دو حوزه مشاهده می‌شود که ذکر آن‌ها ضروری به‌نظر می‌رسد. تفاوت اول جنبه‌ی اصطلاح‌شناختی دارد. برای ساختگرایان واژه‌ی "ایده‌آلیسم" چندان خوشایند نیست، و خود را ایده‌آلیست نمی‌دانند، و دلیل عمده‌ی این امر آن است که اینان ایده‌آلیسم را به‌مفهومی برابر با "ایده‌آلیسم سوبژکتیو" می‌دانند؛ ایده‌آلیسمی که "جهان را صرفاً به‌محتوای ذهنی سوبژکتیو فرومی‌کاهد، و همه‌چیز را به‌درون جمجمه‌ی فرد محدود می‌کند و نمی‌تواند راهی از جهان سوبژکتیو به‌جهان ابژکتیو بیابد" (ک ۹۸، ص ۱۱۱). اما ایده‌های ابژکتیو افلاطون، اسپینوزا و هگل از همان آغاز در هردو جهان سیر می‌کنند. پس اگر ظاهر اصطلاح‌شناختی را کنار بگذاریم، در اصل و بنیاد فلسفی، ایده‌آلیسم ابژکتیو، هیچ ارتباطی با ایده‌آلیسم سوبژکتیو ندارد. فیلسوفان متافیزیک به‌ایده‌هایی اعتقاد دارند که ایده‌اند نه به‌آن معنا که محتویات ذهن ایده‌اند، بلکه ایده محسوب می‌شوند، به‌آن معنا که انتزاعات ایده‌اند. هارلند نتیجه می‌گیرد که پس "انگاره‌ها و داده‌های ادراکی و همه‌ی این‌گونه "جامدات" ذهنی در آن‌ها راهی ندارند؛ دنیای ایده‌های ابژکتیو دنیای مقوله‌های تهی و صورت‌های نسبی است. فیلسوفان متافیزیک در عین حال انتزاع‌گرا هم هستند- و ابرساختگرایان نیز چنین‌اند" (ک ۹۸، ص ۱۱۱).

اما علاوه بر این تفاوت اصطلاح‌شناختی تفاوت دیگری نیز بین ساختگرایان و فلاسفه‌ی متافیزیک وجود دارد، که ناشی از بحث فوق درباره‌ی ایده‌های ابژکتیو و انتزاعات است. ایده‌های ابژکتیو از دید فلاسفه‌ی متافیزیک بر اساس مفاهیم مذهبی خدا یا روح تفسیر می‌شوند "زیرا مفهوم خدا یا روح دقیقاً مفهومی ذهنی است که بیرون از ذهن سوبژکتیو فرد شکل گرفته است" (ک ۹۸، ص ۱۱۲). در فلسفه‌ی اسپینوزا،

خدا به‌کلی جنبه‌ی غیر شخصی دارد، و در پس جهان ایستاده است. هگل نیز مفهومی غیرشخصی از روح مطرح می‌کند که ویژگی‌هایی مشابه مفهوم خدای مورد نظر اسپینوزا دارد. درست است که هگل "مقوله‌های" خود را در قالب رسوم و نهادهای اجتماعی عینیت می‌دهد ولی کماکان لازم می‌داند که آن‌ها را از حمایت یک "روح درونی‌تر جامعه" برخوردار کند. یعنی به‌عبارت دیگر می‌توان گفت که ایده‌های ابژکتیو فیلسوفان متافیزیک در قیاس با ذهن سوبژکتیو شکل گرفته است.

اما ساختگرایان قیاس با ذهن سوبژکتیو فردی را به‌کلی کنار می‌گذارند، و به‌جای انگاره‌های مذهبی و روحانی، انتزاعات را در قالب نشانه‌ها و مقوله‌های زبانی (یا به‌عبارت گسترده‌تر، نظام‌های نشانه‌ای) عینیت داده‌اند. و این نشانه‌ها و مقوله‌های زبانی بین ذهن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و نه آن‌که در درون ذهن یا به‌عبارتی در پس اذهان فردی وجود داشته باشند. "با توسل به‌مفهوم نشانه و مقوله‌های زبانی اندیشیدن به‌انتزاعات به‌مثابه‌ی تجلیات ساده‌ی بیرونی، که در سطح هر چیز دیگری در جهان قرار دارند، بسیار ساده‌تر می‌شود. پذیرش آن‌که آن‌ها قائم به‌ذات خودشان وجود دارند، و نه در ذهن انسان و نه در ذهنی خاص و فراانسانی ، بسیار ساده‌تر می‌شود. بنابراین، ابرساختگرایی معرف گام طبیعی بعدی در فلسفه‌ی متافیزیک است. به‌معنایی همیشه ضرورت داشته است تا فلسفه‌ی متافیزیک به‌فلسفه‌ی زبان تحول یابد" (ک ۹۸، صص ۱۱۲-۱۱۳).

بنابراین اگر بخواهیم خاستگاه فلسفی ساختگرایی را خلاصه کنیم باید بگوییم ساختگرایی گام طبیعی بعدی است در زنجیره‌ای که با مثل افلاطون (که قلمرویی بیرون از جهان دارند) آغاز می‌شود و سپس به‌منش‌ها و صفات خداوند آن‌گونه که اسپینوزا بیان کرده است (که همه‌جا و در کل جهان حضوری درونی دارند) و سرانجام به‌مقوله‌های هگلی می‌رسد (که در جامعه انسانی نهادینه شده‌اند). مفهوم نشانه‌ها و

مقوله‌های زبانی مفهوم عام نهاد اجتماعی را که هگل مطرح کرده بود تا حد یک منش عملی‌تر و قطعی‌ترِ وجودی فرومی‌کاهد.

مفهوم سوسوری لانگ که در تقابل با پارول مطرح می‌شود به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی این ارتباط بین اندیشه‌ی ساختگرا و فلسفه‌ی متافیزیک است؛ لانگ از نوع ایده‌های ابژکتیو است، نظامی است اجتماعی و از پیش موجود که بیرون از ذهن فردی ما قرار دارد، ما در آن به‌دنیا می‌آییم و با آن خود را و جهان پیرامونمان را می‌شناسیم.

۳ـ۳ محورهای همنشینی و جانشینی در روش‌های تحلیل ساختگرا

شاید بتوان گفت نشانه‌شناسی قبل از هر چیز رویکردی است به‌تحلیل متن، ولذا به‌شدت وابسته به‌تحلیل‌های ساختاری است. به‌عبارتی، تحلیل نشانه‌شناختی ساختگرایانه با بازشناسی واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی یک نظام نشانه‌ای (زبان یا هر فعالیت فرهنگی اجتماعی دیگری) و تعیین روابط بین این واحدها (روابط معنایی و منطقی) سروکار دارد. می‌دانیم که سوسور نیز "منحصراً دلمشغول این نوع روابط نظام‌بنیاد بود: روابط بین دال و مدلول؛ روابط بین یک نشانه و کلیه‌ی دیگر عناصر نظام؛ و روابط بین یک نشانه و عناصری که در یک مورد عینی دلالت پیرامون آن نشانه را گرفته‌اند" (ک ۶۳، ص ۱۰). سوسور تأکید می‌کند که معنی ناشی از تمایز بین نشانه‌هاست، و این تمایزها بر دو نوعند، همنشینی و متداعی یا، بهتر بگوییم، جانشینی.

طرح تمایز بین محورهای جانشینی و همنشینی از سوی سوسور در حقیقت تلاشی است برای نشان دادن چگونگی کارکرد نظامی که خود متشکل از نشانه‌های زبانی قراردادی است که به‌گونه‌ای افتراقی معنی می‌یابند. چندلر در این مورد می‌نویسد، "روابط همنشینی به‌گونه‌ای درون‌متنی به‌دال‌های دیگری که در درون همان متن حضور دارند مربوط می‌شود، در حالی که روابط جانشینی به‌گونه‌ای برون‌متنی به‌دال‌هایی مربوط می‌شود که در آن متن غایبند" (ک ۱۷).

سازه حاصل ترکیب نظام‌مند دال‌هایی است که با هم تعامل دارند و کل معنی‌داری را در درون متن تشکیل می‌دهند. در زبان، جمله، برای مثال، سازه‌ای است که از واژه‌ها تشکیل شده است و همین‌طور است پاراگراف و فصل. سوسور هم بر این ویژگی سلسله‌مراتبی سازه تأکید می‌کند و می‌نویسد، "همیشه واحدهای بزرگتری هستند که از واحدهای کوچکتر تشکیل شده‌اند، و نوعی رابطه‌ی وابستگی متقابل بین هردو وجود دارد" (ک ۶۲، ص۱۲۷). پس سازه‌ها می‌توانند خود دربرگیرنده‌ی سازه‌های دیگری باشند (در فصل بعد به‌تفصیل به‌این موضوع خواهیم پرداخت). پس روابط همنشینی درواقع شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به‌هم می‌پیوندد. یعنی نشانه‌ها از الگوهای جانشین انتخاب می‌شوند و بر اساس قواعدی (معنایی، نحوی) در کنار هم گذاشته می‌شوند، و سازه‌ها و سرانجام متن را تشکیل می‌دهند. روابط همنشین اهمیت روابط جزء به‌کل را برجسته می‌کنند. سوسور می‌گوید، "کل وابسته به‌اجزاء است و اجزاء وابسته به‌کل." (ک ۶۲، ص۱۲۶).

هرچند روابط همنشین غالباً روابطی زنجیره‌ای و در نتیجه دارای توالی زمانی تلقی شده‌اند، اما می‌توان از روابط همنشین مکانی نیز سخن گفت. خود سوسور که بیشتر بر نشانه‌های شنیداری که به‌شکل زنجیره و یکی پس از دیگری می‌آیند تأکید داشت، گفته است که نشانه‌های دیداری (او پرچم را مثال می‌زند) "می‌توانند همزمان از بیش از یک بعد بهره بگیرند" (ک ۶۲، ص۷۰). چندلر می‌نویسد، "روابط همنشین مکانی را می‌توان در نظام‌های نشانه‌ای طرح، نقاشی و عکس مشاهده کرد. بسیاری از نظام‌های نشانه‌ای از جمله نمایش، سینما، تلویزیون و شبکه‌ی جهانی اینترنت از دو دستگاه همنشین زمانی و مکانی بهره می‌گیرند" (ک ۱۷).

کالر نمونه‌ای از روابط همنشینی و تقابل‌های جانشین را در صورت غذاهای غربی بررسی کرده است:

در نظام غذا... ترکیب غذاهایی که یک وعده را به‌وجود می‌آورند، می‌توان در روی محور همنشینی بررسی کرد؛ و هر

بخش از وعده‌ی غذایی را می‌توان از مجموعه‌ای از امکانات انتخاب کرد که با یکدیگر در تقابل جانشین هستند (مثلاً کسی در یک وعده‌ی غذایی گوشت کباب‌شده‌ی گاو را در کنار تکه‌های سرخ‌شده‌ی گوشت بره نمی‌گذارد؛ این دو نوع غذا در صورت غذا، نسبت به‌هم رابطه‌ی جانشین دارند و نه همنشین). غذاهایی که نسبت به‌هم رابطه‌ی جانشین دارند، اغلب حامل معناهای متفاوتی‌اند و به‌طور ضمنی به‌درجات متفاوتی از تجمل و شکوه و... اشاره می‌کنند (ک ۲۳، ص ۱۰۴).

بارت (ک ۴) نیز عناصر جانشین و همنشینِ "نظام پوشاک" را بررسی کرده است. عناصر جانشین اقلامی هستند که نمی‌توان آن‌ها را همزمان و در همان بخش از بدن پوشید (مانند پالتو و بارانی). بعد همنشینی به‌مجاورت اقلام متفاوت پوشاک به‌طور همزمان و در یک مجموعه، از کلاه گرفته تا کفش، مربوط می‌شود.

۳-۳-۱ تحلیل سازه‌های همنشین

در طی قرن گذشته نشانه‌شناسان ساختگرا، با تکیه بر اصول ساختگرایی، آثار قابل ملاحظه‌ای در زمینه‌ی تحلیل روایت، فیلم، تلویزیون و غیره ارائه کرده‌اند. متن از دید ساختگرایان ساختاری است که سرانجام بر اساس روابط همنشینی عینیت می‌یابد. تحلیل سازه‌های همنشین در متن (اعم از کلامی یا غیرکلامی) با مطالعه‌ی ساختار و هم‌چنین روابط بین اجزاء همراه است. نشانه‌شناسان ساختگرا توجه خود را به‌تعیین عناصر اساسی سازنده‌ی متن یعنی سازه‌های آن معطوف می‌کنند. در حقیقت، با مطالعه‌ی روابط همنشینی به‌قراردادها یا "قواعد ترکیب" دست می‌یابیم که در زیربنای تولید و تفسیر متون قرار دارند.

چندلر روابط همنشین را در دو سطح متفاوت مدلول، دال و در سه لایه‌ی گوناگون زمانی، مکانی و مفهومی بررسی می‌کند و نمودار زیر را ارائه می‌دهد. (ک ۱۷).

سطح	روابط همنشینی	
مدلول	مفهومی	
دال	زمانی	مکانی

او در ادامه می‌نویسد که "هرچند روایت مبتنی بر روابط متوالی، زمانی (و عِلی) است، برخی صورت‌های همنشین هستند که حاصل روابط مکانی‌اند (برای مثال مونتاژ در پوسترها و عکس‌ها، که از طریق مجاورت کار می‌کند)، و هم‌چنین برخی بر روابط مفهومی مبتنی‌اند (مانند توضیح یک جمله مثل "حسن رفت پاریس" یعنی "برادر فرهاد رفت پایتخت فرانسه"). خطوط قاطع جداکننده‌ی روش‌های روایت، توصیف و توضیح وجود ندارد، و در بسیاری از متون بیش از یک ساختار همنشین دخالت دارد، هرچند یکی ممکن است نسبت به‌دیگران غالب باشد" (ک ۱۷). او سپس در مورد همنشینی مکانی ادامه می‌دهد، "برخلاف روابط همنشینی زنجیره‌ای (یا زمانی)، که اساساً درباره‌ی **قبل و بعد** هستند، روابط همنشینی مکانی به‌موضوعاتی چون **بالا/ پایین، جلو/ عقب، نزدیک/ دور، چپ/ راست، شمال/ جنوب/ شرق/ غرب، و درون/ بیرون (یا مرکز و پیرامون)** مربوط می‌شوند" (ک ۱۷).

۳-۳-۱-۱ روایت‌شناسی

حال با توجه به‌مقدمات فوق در مورد مطالعات ساختارهای همنشین، اجازه بدهید بازگردیم به‌تحلیل روایت، که ساختاری همنشین از نوع زمانی (زنجیره‌ای) دارد، و گزارش مختصری ارائه کنیم از پیشینه‌ی مطالعات روایت‌شناسی که یک میان‌رشته‌ای قائم به‌خود است، هرچند به‌نظر کالر، "یکی از شاخه‌های مهم نشانه‌شناسی است" (ک ۲۲، ص ۱۸۶). روایت‌شناسی مبتنی بر نشانه‌شناسی با هر نوع روایت اعم از ادبی یا غیرادبی، داستانی یا غیرداستانی، کلامی یا دیداری سر و کار دارد،

و به‌دنبال آن است که واحدهای کمینه‌ی روایت و به‌اصطلاح "دستور پیرنگ" (plot grammer) را (که برخی نظریه‌پردازان به‌آن دستور داستان نیز گفته‌اند) مشخص کند. بنیان روایت‌شناسی به‌این مفهوم را پراپ که از صورت‌گرایان روس بوده است، و لوی‌استروس مردم‌شناس فرانسوی گذاشتند.

نشانه‌شناس ساختگرای لیتوانیایی، گرماس دستوری از روایت ارائه داد که مدعی بود در مورد هر روایتی و در تحلیل هر روایتی صادق است (ک ۳۸؛ ک ۳۴) او از جمله معنی‌شناسان و روایت‌شناسان ساختگراست که اساس کار خود را بر تقابلهای دوگانه می‌گذارد.

گرماس از جمله اندیشمندان سنت پساسوسوری است که همان‌طور که گفته شد اساساً در حوزه‌ی معنی‌شناسی و روایت‌شناسی فعالیت کرده است. او کوشید اصولی را که تروبتسکوی در واج‌شناسی مطرح کرد، یعنی مشخصه‌های تمایزدهنده و مسئله‌ی دوارزشی بودن این مشخصه‌ها را به‌حوزه‌ی معنی‌شناسی بسط دهد (ک۵۴، ص ۳۱۸). حاصل این تلاش گرماس کتابی است با عنوان معنی‌شناسی ساختگرا (ک ۳۸) که بازتاب مبانی اندیشه‌ی اوست.

همان‌طور که مشخصه‌های تمایزدهنده دستگاه واجی زبان را به‌وجود می‌آورند و تجلی آواهای مختلف را در سطح آوایی موجب می‌شوند، مفاهیم بنیادی معنی نیز از طریق تقابلی که بین مشخصه‌های تمایزدهنده‌ی معنایی، یا واحدهای کمینه‌ی معنایی احساس می‌شوند بر ما وانموده می‌شوند. بر این اساس برای مثال "شب" در تقابلی که با "روز" دارد برای ما معنی پیدا می‌کند. در مفاهیمی چون مؤنث/مذکر، عمودی/افقی، انسان/حیوان نیز همین الگوی دوشقی تقابلی است که عمل می‌کند. مبنای آن‌چه را لوی‌استروس "منطق اجتماعی" ذهن انسان نامیده است، آرایش تقابلی‌ای از این نوع تشکیل می‌دهد. این "منطق اجتماعی ذهن انسان" است که برداشت انسان از طبیعت را سامان می‌دهد و مبنای تصویری است که ما از جهان خارج داریم (ک ۴۲، ص۸۸).

گرماس درک تقابل‌ها را زیربنای آن‌چه او "ساختار بنیادی دلالت" نامیده است می‌داند. او می‌نویسد، "ما قادریم تمایزها را درک کنیم و به‌خاطر همین قدرت درک تمایزهاست که جهان در برابر ما و در راستای مقاصد ما شکل می‌گیرد" (ک ۳۸، ص۱۹). "ساختار بنیادی دلالت" شکل یک دستگاه متناظر چهارعضوی را دارد. A:B::-A:-B این دستگاه متناظر نه‌تنها در زبان بلکه در هر نظام نشانه‌ای دیگر عمل می‌کند. معنی وابسته به‌نظام تقابلی است و این دستگاه چهارعضوی هر مدخل را هم به‌متقابلش و هم به‌نفی‌اش مرتبط می‌کند (زیبا: زشت: نازیبا: نازشت) (ک۲۱، ص۹۲). پس درواقع A رابطه‌ی تقابلی دارد با B و A- با B-. بنابراین "ساختار بنیادی دلالت" عبارت است از تشخیص و تمایز بین دو وجه یک مدخل: متقابل آن و منفی آن. B متقابل A است و B- متقابل A- و از طرف دیگر A- منفی A است و B- منفی B. (این بحث به‌تفصیل در صفحات ۱۸ تا ۲۹ کتاب معنی‌شناسی ساختگرا (ک ۳۸) آمده است).

اساس نظریه‌ی گرماس رابطه‌ی تقابلی است بین سطح "انتزاع" و سطح "تجلی": میان نوعی نگاشت خصیصه‌های محتمل جهان در ذهن، مستقل از هر زبان بخصوص، و دسته‌بندی‌های عینی این خصیصه‌ها در قالب کلمات و جملات زبانی بخصوص (ک ۲۱، ص ۷۷). سطح انتزاع دربرگیرنده‌ی مشخصه‌های معنایی کمینه (Sems) است که خود حاصل تقابل‌هایند (تقابل بین مذکر/مؤنث، پیر/جوان، انسان/حیوان و غیره). مدخلهای واژگانی یا واژگان قاموسی هر زبان بخصوصی ترکیبی است از این مشخصه‌های معنایی (مقایسه کنید با مشخصه‌های واجی و تجلی آن‌ها در آواها). برای مثال کلمه‌ی "پسر" علاوه بر آن‌که دارای ترکیبی واجی است، به‌لحاظ معنایی از تلفیق مشخصه‌های معنایی کمینه [+ انسان]، [+مذکر] و [-بالغ] تشکیل شده است (ک ۲۱، ص ۷۷). پس گرماس نیز همسوی با مفاهیم سوسوری "لانگ" و "پارول" از طریق تقابل‌های دوشقی به‌نظامی دوسطحی دست می‌یابد، یکی سطحی زیربنا که دربرگیرنده‌ی

"الگوی کنش" است و زایاست و دیگری روبنا که از آن الگوی زیربنایی کنش منشأ می‌گیرد. گرماس الگوی معنی‌شناسی خود را بر کنش روایت برمی‌تاباند و می‌کوشد آن‌را در نظام نشانه‌شناسی ادبیات محک بزند.

انسان حیوان ناطق است لذا ساختارهای بنیادی زبانش به‌گونه‌ای گریزناپذیر بر ساختارهای بنیادی داستان‌هایش پرتو می‌افکند و به‌آن‌ها شکل می‌دهد. بر همین اساس گرماس معتقد است ساختار داستان در سطح انتزاعی تصویری است از ساختار بنیادی نحو (فاعل-مفعول-فعل)، ساختاری که با منش ادراک این حیوان ناطق تناسب دارد و انسان جهان را در چهارچوب آن درک می‌کند.

به این ترتیب هر زنجیره به‌مجموعه‌ای از گروه‌های اسمی (تلقی کالر از نقش‌های کنشی یا actants)، و گزاره‌هایی که یا فعلی هستند و یا اسنادی (و یا به‌قول خود گرماس "پویا" یا "ایستا" هستند) فروکاسته می‌شود. گزاره‌ها ممکن است یک وجه نما و یا عنصر قیدی مشابهی نیز داشته باشند. نقش‌های کنشی (یا گروه‌های اسمی) یکی از شش نقش زیر را خواهند پذیرفت (ک۲۱، ص۸۲) که گرماس آن‌ها را در قالب سه تقابل دوتایی بنیادی تقسیم‌بندی کرده است و آن‌ها را نقش‌های کنشی (actant) می‌نامد، که عبارتند از:

۱ـ فاعل در برابر مفعول (یا هدف). رابطه‌ای که خالق داستان‌هایی است که در آن‌ها جستجو یا خواسته‌ای درونمایه‌ی اصلی را به‌وجود می‌آورد.

۲ـ فرستنده در برابر گیرنده. این رابطه اساساً خالق داستان‌هایی است که در آن‌ها "ارتباط" محور اصلی است.

از دید گرماس این دو گروه جنبه‌ی بنیادی دارند، اعم از این‌که در هم تلفیق شوند و داستانی را به‌وجود آورند که فقط دو شخصیت دارد، مثل داستان‌های پیش پاافتاده‌ی عشقی، که ساختار زیر در مورد آن‌ها صدق می‌کند.

$$\frac{\text{او (مرد)}}{\text{او (زن)}} = \frac{\text{فاعل و گیرنده}}{\text{مفعول و فرستنده}}$$

و یا این‌که در ساختارهای روایی پیچیده‌تری که چهار شخصیت در آن‌ها دخیل هستند در کنار هم قرار گیرند.

این دو گروه تحقق "ساختار بنیادی دلالت" یعنی A:B::-A:-B هستند، ساختاری که اساس انسان بودن ما تلقی می‌شود، زیرا مبنای نظام ادراکی ما از جهان خارج است. به‌این ترتیب این شرط گرماس نیز تحقق یافته است که اگر بناست معنایی وجود داشته باشد، زنجیره‌ی روایت باید صورت یک کل دلالتگر را به‌خود بگیرد و "لذت باید در قالب ساختار معنایی پایه سازمان داده شود" (ک ۳۹، ص ۱۸۷).

۳ـ یاری‌رسان/بازدارنده. مقوله‌ی سوم مقوله‌ای است کاملاً جانبی و کمکی که یاری‌دهنده یا بازدارنده‌ی خواسته یا ارتباطی است که در دو مقوله‌ی دیگر مطرح است.

حاصل این تقسیم‌بندی ساختار یا "الگوی کنشی" است که تحلیل روایت را ممکن می‌کند. بدیهی است که گرماس به‌دنبال ارائه‌ی یک فهرست ساده نیست، کاری که پراپ در تحلیل قصه‌های پریان کرده است (ک ۶۰، ص ۲۱)، و می‌خواهد با ساختن یک الگوی بنیادی فراگیر "نحو زیربنایی" دلالت را ارائه دهد.

گرماس استدلال می‌کند که در نحو سنتی، "نقش‌ها" به‌کلمات داده می‌شود- فاعل آن است که عملی را انجام می‌دهد و مفعول آن‌که تحت تأثیر آن عمل قرار می‌گیرد" (نقل از ک ۴۶، ص ۱۲۴). هاوکس الگوی گرماس را این‌طور خلاصه می‌کند: "یک زنجیره‌ی روایی از دو نقش

کنشی بهره می‌گیرد که رابطه‌ی بین آن‌ها باید یا متقابل باشد و یا معکوس؛ و بنابراین، این رابطه در روبنا کنش‌های بنیادی گسست و پیوستگی، جدایی و وحدت، کشمکش و آشتی و غیره را تولید می‌کند. حرکت از یکی به‌دیگری، که در سطح با انتقال یک هستی-کیفیتی یا چیزی- از یک عامل کنش به‌یک عامل کنش دیگر همراه است، جوهر روایت را می‌سازد (ک ۴۲، ص ۹۰).

تودورف نشانه‌شناس بلغاری نیز مانند گرماس در کتاب دستور دکامرون (ک ۶۸) کوشید تا "دستور"ی برای روایت ارائه دهد. او در مقاله‌ای تحت عنوان "تعریف شعرشناسی" می‌نویسد، "هدف شعرشناسی خود اثر ادبی نیست؛ شعرشناسی در پی ویژگی‌های گفتمانی بخصوص، یعنی گفتمان ادبی است. هر اثر ادبی فقط تجلی ساختاری کلی و انتزاعی یا به‌عبارتی یکی از نمودهای محتمل آن است. این علم (شعرشناسی) با ادبیات آن‌گونه که نمود عینی یافته است سر و کار ندارد، بلکه با آن ویژگی انتزاعی که منحصر به‌فرد بودن ادبیات و یا ادبیت را باعث می‌شود سر و کار دارد (ک ۸۰، ص ۱۵۶).

در کتاب دستور دکامرون (ک ۶۳) نیز به‌صراحت می‌نویسد، "بی‌تردید 'دستوری' جهانی وجود دارد که زیربنای همه‌ی زبان‌هاست. این دستور جهانی منشاء همه‌ی جهانی‌هاست و حتی خود انسان را برای ما تعریف می‌کند" (ک ۶۸، ص ۱۵).

در حالی که وورف، ساپیر و دیگران با وجود طرح نظریه‌ی جبر زبانی یعنی این اندیشه که درک واقعیت، یعنی تصویر انسان از جهانی که در آن زندگی می‌کند، دارای ساختاری زبانی است و این زبان انسان است که به‌تجربه‌ی انسان از جهان شکل می‌دهد، کماکان بر نسبیت زبانی، یعنی بر این باور که زبان‌ها با هم متفاوتند و در نتیجه فرهنگ‌های مختلف تجارب متفاوتی از جهان خارج دارند، پا می‌فشارند، تودورف وجود یک بنیاد مشترک انسانی را عنوان می‌کند که از حدود زبان‌های

خاص فراتر می‌رود و در نهایت در سطحی زیربنایی، در سطحی جهانی نه‌تنها به‌همه‌ی زبان‌ها بلکه به‌همه‌ی نظام‌های نشانه‌ای (از جمله ادبیات) شکل می‌دهد (ک ۴۲، ص ۹۶).

تودورف در دستور دکامرون می‌نویسد، "نه‌تنها همه‌ی زبان‌ها، بلکه همه‌ی نظام‌های نشانه‌ای بر اصول یک دستور مشترک منطبق‌اند. این دستور جهانی است، **نه صرفاً از آن‌جهت که به‌همه‌ی زبان‌های جهان شکل می‌دهد**، بلکه از آن‌رو که با ساختار خود جهان مطابقت دارد" (ک ۶۸، ص ۱۵).

البته تودورف خاطرنشان می‌کند که در بین نوع انسان، زبان نظام اصلی دلالت است و 'دستور' آن دستوری تعیین‌کننده است و 'الگویی' است برای دیگر نظامات نشانه‌ای، پس "بی‌تردید می‌توان رد پای صورت‌های انتزاعی زبان را در آن نظامات دیگر یافت" (نقل از تودورف، ک ۴۲، ص ۹۶).

تودورف سه بُعد برای روایت قائل می‌شود: بُعد معنایی، بُعد نحوی (ترکیب واحدهای مختلف ساختاری)، و بُعد کلامی (چگونگی بیان داستان در قالب کلمات و عبارات) (ک ۶۸، ص ۱۸). همان‌طور که دیدیم گرماس توجه خود را به معنی و نظام معنی‌شناختی روایت معطوف می‌کند، اما تودورف برخلاف او به نحو می‌پردازد او دو واحد بنیادی را در ساختار روایت از هم متمایز می‌کند که یکی گزاره است و دیگری زنجیره.

گزاره‌ها عناصر اصلی نحوند و تشکیل شده‌اند از کنش‌های کمینه که واحدهای بنیادی روایتند. برای مثال "الف به‌ب عشق می‌ورزد" یک گزاره است. البته گاه ممکن است مجموعه‌ای از گزاره‌های مرتبط به‌هم داشته باشیم. برای مثال "الف تصمیم دارد خانه را ترک کند" (ک ۴۲، ص ۹۷). زنجیره مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که می‌تواند داستانی کامل و مستقل را به‌وجود آورد. هر داستان ممکن است از چند زنجیره تشکیل شده باشد ولی وجود دست‌کم یک زنجیره ضروری است.

واحدهای گزاره درواقع همان اجزای کلام هستند و گزاره و زنجیره به‌ترتیب نقش جمله و پاراگراف را دارند که متن را می‌سازند. پس درواقع گزاره از تلفیق شخصیت (اسم) با خصیصه (صفت) و کنش (فعل) حاصل می‌شود. در دکامرون، خصیصه‌ها عبارتند از حالات، ویژگی‌های درونی و شرایط بیرونی (ک ۶۸، صص ۳۰ـ۳۴). به‌همین ترتیب کنش‌ها نیز به‌سه گروه تقسیم می‌شوند، که عبارتند از 'اصلاح و تغییر وضعیت'، 'خطا' و 'کیفر'. (ک ۶۸، ص ۳۴) سرانجام تودورف برای گزاره‌ها پنج حالت قائل می‌شود که عبارتند از، (۱) حالت اخباری، (۲) حالت الزامی، (۳) حالت تمنایی، (۴) حالت شرطی و (۵) حالت اسنادی (ک ۶۸، ص ۴۶ـ۴۸).

آنگاه در سطح بالاتر یعنی در سطح ترکیب گزاره‌ها و شکل‌گیری زنجیره‌ها، رابطه‌ی بین گزاره‌ها را در سه گروه طبقه‌بندی می‌کند، (۱) روابط زمانی که توالی ساده‌ی زمانی را می‌نماید، (۲) روابط منطقی که با علت و معلول سر و کار دارد، و (۳) روابط مکانی (ک ۶۸، صص ۲۰ـ۱۹ و ۶۰ـ۵۳).

این روابط ساختار زنجیره‌ها را تعیین می‌کند که تودورف در نهایت آن‌ها را در دو گروه اصلی طبقه‌بندی کرده است، (۱) توصیفی، یعنی داستان‌هایی که اساساً به‌پرورش و ارائه‌ی شخصیت می‌پردازند، و (۲) کیفری، یعنی داستان‌هایی که به‌قانون و شکستن قانون و به‌کیفر رساندن قانون‌شکنان مربوط می‌شود (ک ۶۸، صص ۶۴ـ۶۰).

اکو نیز پژوهش‌های خود را در زمینه‌ی روایت‌شناسی بر آثار یک نویسنده متمرکز کرد، و کوشید تا با مطالعه‌ی رمان‌های جیمز باند به‌یک طرحواره‌ی روایی پایه‌ای دست یابد:

- م حرکت می‌کند و مأموریتی به‌باند محول می‌کند.
- تبهکار حرکت می‌کند و در معرض دید باند قرار می‌گیرد.
- باند حرکت می‌کند و اولین مقابله را با تبهکار می‌کند و یا تبهکار اولین مقابله را با باند می‌کند.

- زن حرکت می‌کند و خود را به‌باند نشان می‌دهد
- باند زن را "مصرف" می‌کند: او را تصرف می‌کند و یا اغوای او را آغاز می‌کند.
- تبهکار باند را می‌گیرد
- تبهکار باند را شکنجه می‌کند
- باند بر تبهکار غلبه می‌کند
- باند که کم‌کم بهبود می‌یابد از وجود زن لذت می‌برد، اما زن سرانجام او را از دست می‌دهد. (ک ۳۱، ص ۵۲).

چندلر می‌نویسد که "اکو، برخلاف پراپ و گرماس، از صورت‌گرایی تقلیل‌گرایانه‌ی تحلیل ساخت‌گرایی فراتر می‌رود، و با بافت گسترده‌تر گفتمان‌های ادبی و ایدئولوژیکی پیوندهایی برقرار می‌کند؛ اما توضیح بیشتری در مورد چگونگی این ادعا نمی‌دهد و فقط به‌وولاکوت (ک ۷۶، صص ۹۷ـ۹۶) ارجاع می‌دهد (ک ۱۷).

بارت نیز رساله‌ی مشهوری دارد به‌نام "درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت" که در آن ابتدا دو روش استقرایی و قیاسی را در بررسی روایت مقایسه می‌کند و از روش‌های قیاسی حمایت می‌کند. بارت می‌نویسد، "تحلیل روایت باید به‌روشی قیاسی صورت بگیرد، و به‌اجبار باید ابتدا الگویی فرضی برای توصیف انتخاب کند و سپس از این الگو آغاز کند و به‌تدریج به‌گونه‌های متفاوتی از روایت برسد که همزمان هم با این الگو منطبق و هم از آن متمایز باشند" (ک ۶، ص ۸۱). به‌نظر بارت "منطقی می‌نماید" که زبان‌شناسی به‌مثابه‌ی الگویی بنیادی برای تحلیل روایت به‌کار رود، ولی متذکر می‌شود که برای بررسی گفتمان به "زبان‌شناسی ثانویه"ای نیاز است که پا را از حد جمله فراتر بگذارد. البته از دید بارت، تا جایی که مسئله‌ی نشانگی مطرح است میان گفتمان و جمله رابطه‌ای متجانس برقرار است. او می‌نویسد، "گفتمان، جمله‌ای طولانی است... درست همان‌طور که جمله... گفتمانی کوتاه است" (ک ۶، ص ۸۳).

در پایان این بخش ذکر این نکته را لازم می‌دانم که تحلیل مبتنی بر روابط همنشینی منحصر به‌متون کلامی نیست و در مورد متون دیداری-شنیداری نیز به‌کار رفته است. در فیلم و تلویزیون چنین تحلیلی با بررسی هر قاب، نما، صحنه یا سکانس در ارتباط همنشین آن با دیگر قابها، نماها و غیره سروکار دارد. الگو قرار دادن زبان‌شناسی غالباً نشانه‌شناسان فیلم را به‌سوی کاوش در جهت یافتن برابرهایی برای واحدهای تحلیل زبان‌شناختی در فیلم هدایت کرده است.

متز از جمله نشانه‌شناسانی است که به‌بررسی مقوله‌های همنشین در ساختار روایی فیلم پرداخته است (ک ۵۵، فصل ۵). از دید متز، این سازه‌های همنشین در نظام فیلم برابر جمله در زبان هستند. او معتقد است که هشت سازه‌ی عمده در نظام نشانه‌ای فیلم وجود دارد که عبارتند از:

- سازه‌ی موازی (مونتاژ موتیف‌ها)
- سازه‌ی معترضه (مونتاژ نماهای مختصر)
- سازه‌ی توصیفی (سکانسی که یک لحظه را توصیف می‌کند)
- نمای مستقل
- سازه‌ی متناوب (دو سکانس متناوب)
- صحنه (نماهایی که پیوستگی زمانی را نشان می‌دهند)
- سکانس اپیزودی (ناپیوستگی نظام‌مند نماها)
- سکانس معمولی (زمانمند همراه با فشردگی)

در هر حال منتقدان معتقدند که "ساختار همنشین بزرگ" آن‌گونه که متز معرفی کرده است، در تحلیل فیلم همیشه خیلی روشن و سر راست عمل نمی کند (ک ۱۷).

ویژگی کم و بیش مشترک این شیوه‌های تحلیل که اصطلاحاً شیوه‌های تحلیل سازه‌های همنشین خوانده شده است، در آن است که رویکردهای فوق‌الذکر ویژگی‌های خاص متون منفرد را نادیده می‌گیرند و صرفاً به‌دنبال پاسخگویی به‌این سؤال هستند که متن به‌مفهوم عام کلمه

چطور معنی تولید می‌کند و نه آن‌که هر متن بخصوص چه معنی‌ای می‌دهد. به‌عبارت دیگر این شیوه، شیوه‌ای "تقلیل‌گرایانه" است. در این راهبرد تحلیلی ظاهراً اهمیتی به‌آن داده نمی‌شود که متن در چه بافت فرهنگی تولید شده یا خوانده می‌شود؛ مخاطب چه کسی است و در چه شرایطی متن را می‌خواند؛ زمان و گذر آن و تحولات دورانی چه تأثیری بر کارکرد اجتماعی متن گذاشته است. در یک کلام ساختارهای بنیادی که در این رویکردها به‌مثابه‌ی دستورهای بنیادی ناظر بر شکل‌گیری نظام‌های همنشین (برای مثال روایت) ارائه می‌شوند، از نوع دستورهای جهانشمول صوری هستند که ادعا می‌شود با زیربناهای منطقی انسان و شیوه‌های شناخت و معنی‌سازی سروکار دارند، بعد زمان و مکان ندارند، و به‌هیچ جامعه‌ی بخصوص، و یا فرهنگ ویژه‌ای تعلق ندارند. این شیوه، هرچند دستاوردهای قابل ملاحظه‌ای در شناخت ما از مشترکات نوع ویژه‌ی فراورده‌های متنی انسانی داشته است، قادر نیست تنوعات دریافت را که ناشی از لایه‌های بیشمار همنشین در هنگام مواجهه با متن، و هم‌چنین ناشی از زمان و گذر آن است، توجیه کند. وولاکوت در این مورد می‌نویسد، "این خطر وجود دارد که با به‌کارگیری چنین روش‌هایی دیگر نتوان مثلاً افسانه‌های مردم روسیه را از جنگ ستارگان یا فلان رمان ریموند چندلر متمایز کرد" (ک ۷۶، ص ۹۶). هرچند ذکر این نکته لازم است که در رویکردهای فوق‌الذکر در تحلیل روایت در اصل کاملاً یکسان نیستند و بخصوص روش‌های مورد نظر اکو و بارت کمی از روش صوری و ساختگرایانه‌ی گرماس و تودورف فاصله می‌گیرد، و کمتر می‌تواند موضوع چنین نقدی باشد. حتی بارت خود در این زمینه نوشته است، "اولین تحلیلگران روایت کوشش می‌کردند... همه‌ی داستان‌های جهان را... در چارچوب یک ساختار منفرد ببینند" و اظهار داشته است که "این روشی به‌کلی نامطلوب است، زیرا به‌این ترتیب، متون جنبه‌ی افتراقی‌اشان را از دست می‌دهند" (ک ۵،

ص ۳). به‌هررو، به‌نظر می‌رسد تردیدی نیست که آن‌چه به‌نشانه‌ها و هم‌چنین متن‌ها تعین می‌بخشد، جنبه‌ی افتراقی آن هاست. با وجود این انتقادها جیمسون معتقد است که این روش دارای ویژگی‌های مثبتی نیز هست. برای مثال مفهوم دستور پیرنگ، این امکان را برای ما فراهم می‌کند تا "کار یک نسل یا یک دوره را در چارچوب یک الگوی مفروض (یا یک طرح بنیادی) ببینیم، طرحی که بعد به‌شیوه‌های بسیار تغییر کرده تا آن‌که به‌کلی تحلیل رفته است و جای خود را به‌طرح بنیادی جدیدی داده است" (ک ۴۶، ص ۱۲۴). ناگفته پیداست مزیتی که جیسمون برای رویکردهای صوری ساختگرایانه قائل می‌شود، با خود این رویکردها تفاوتی اساسی دارد، زیرا او عنصر زمان و تغییر و جایگزینی را مطرح می‌کند، و در نتیجه از طرح‌های بنیادی زیربنایی (یا به‌عبارت دیگر دستورهای زیربنایی) سخن می‌گوید که با مرور زمان دگرگون می‌شوند و به‌جای هم می‌نشینند، در حالی که منطق زیربنایی در روش گرماس یا تودورف جهانی است و بی‌زمان، و با ویژگی‌های نوع انسان سروکار دارد.

نکته‌ی دیگری که به‌نظر نگارنده می‌رسد، تفاوت ظریفی است بین روش‌های این اندیشمندان پساسوسوری و مبانی نظری که سوسور در این زمینه ارائه داده است؛ تفاوت ظریفی که غالباً نادیده انگاشته شده است. ساختگرایان پساسوسوری از جمله گرماس و تودورف تلاش خود برای یافتن الگوهای ساختاری بنیادی را، به‌لحاظ نظری، مبتنی بر تقابل دوگانه‌ی لانگ و پارول، آن‌گونه که سوسور شرح داده است می‌دانند، و در حقیقت هر اثر عینیت‌یافته‌ی روایی (یا ادبی، و...) را پارولی می‌دانند که تحققش مبتنی است بر امکاناتی که یک "لانگ" بنیادی به‌وجود آورده است؛ و می‌دانیم که نشانه‌شناسان ساختگرا در مطالعات خود به‌دنبال یافتن "دستورهای" بنیادی (لانگ) ناظر بر نظام‌های نشانه‌ای هستند. اما نکته‌ی ظریفی که به‌آن اشاره کردیم در اینجا نهفته است که برداشت

ساختگرایان پساسوسوری از این لانگ زیربنایی، بسیار عام‌تر و جهانشمول‌تر از برداشتی است که سوسور از "لانگ" در نظام نشانه‌ای زبان دارد. آن‌چه را گرماس "ساختار بنیادی دلالت" نامیده است، به‌نظر بسیار زیربنایی‌تر از "لانگ" است، زیرا جهانی است، و ویژه‌ی نوع انسان، و دارای چنان جوهر و توان ژرف و تعیین‌کننده‌ای است که سرانجام به‌عناصر زبان ما، نحو آن و تجاربی که این زبان در قالب روایت تولید می‌کند، شکل می‌دهند. همین‌طور است دیدگاه تودورف وقتی در دستور دکامرون می‌نویسد، "نه‌تنها همه‌ی زبان‌ها، بلکه همه‌ی نظام‌های نشانه‌ای بر اصول یک دستور مشترک منطبق‌اند. **این دستور جهانی است، نه صرفاً از آن جهت که به‌همه‌ی زبان‌های جهان شکل می‌دهد، بلکه از آن‌رو که با** ساختار خود جهان مطابقت دارد" (ک ۶۸، ، ص ۱۵؛ تأکیدها از نگارنده است). در حالی که سوسور به‌صراحت لانگ (زبان) را از قوه‌ی ناطقه متمایز می‌کند. او می‌نویسد، "برای ما زبان (لانگ) نباید با قوه‌ی ناطقه اشتباه شود. زبان تنها بخشی مشخص و، با این‌همه، بخشی اساسی از قوه‌ی ناطقه است. **زبان در عین حال فراورده‌ای اجتماعی و نیز مجموعه‌ای از قراردادهای ضروری است که از طرف جامعه مورد پذیرش قرار گرفته** تا افراد بتوانند قوه‌ی یادشده را به‌کار اندازند" (ک ۸۴، ص۱۵؛ تأکید از نگارنده است). سوسور بارها بر جنبه‌ی اجتماعی لانگ تأکید می‌کند و به‌ما یادآورد می‌شود که "زبان بخش اجتماعی قوه‌ی ناطقه و مستقل از فرد است" (ک ۸۴، ص۲۲). پس به‌نظر می‌رسد در جوامع زبانی مختلف باید به‌وجود "لانگ‌های" متفاوت قائل شد. از طرفی این زبان یا لانگ یک بعد زمانی هم دارد که سوسوربا طرح دوگانه‌ی تقابلی "در زمانی" در برابر "همزمانی" به‌درستی به‌آن اشاره کرده است. در همین زمینه در صفحات آغازین دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی می‌نویسد، "زبان در آن واحد متضمن **یک نظام ثابت و نوعی تحول است؛ این پدیده در هر لحظه نمودار نهادی کنونی و ساخته‌ای از گذشته است**" (ک ۸۴،

ص ۱۴). می‌بینیم که لانگ سوسوری، هرچند او معتقد است که در هر برشی از زمان نظامی کامل و بسته است (جنبه‌ی همزمانی)، مثل هر نظام اجتماعی دیگری، نظامی است پویا و دگرگون‌شونده، در حالی که نظام‌های دستوری زیربنایی که توسط گرماس و تودورف و برخی دیگر از متفکران پساسوسوری ارائه شده‌اند، به‌نوعی با انسان بودن انسان، و نظام معرفتی او از جهان مربوط می‌شوند، و بسیار ایستا و مقدر به‌نظر می‌رسند، کمتر اجتماعی جلوه می‌کنند، و بیشتر به‌نظر چونان خصوصیات یک نوع، یعنی انسان می‌آیند.

۳-۳-۲ تحلیل الگوهای جانشین

روابط جانشینی مبتنی بر تقابل بین نشانه‌هایی است که به‌یک مجموعه یا حوزه تعلق دارند. نشانه‌شناسان اغلب به‌این مسئله می‌پردازند که چرا در یک بافت بخصوص نشانه‌ی ویژه‌ای از مجموعه‌ای انتخاب‌شده است و نه نشانه‌ای دیگر و اصطلاحاً گفته می‌شود نشانه‌ای حاضر است و آن دیگران "غایب"، و حضور معنایش در نفس خود نیست و معنای خود را از طریق آن‌چه غایب است کسب می‌کند. سوسور خود اظهار می‌دارد که ویژگی آن‌چه او روابط "متداعی" نامیده است و اکنون روابط جانشینی خوانده می‌شود (در تقابل با روابط همنشین)، آن است که این روابط با غیاب سروکار دارند. "رابطه‌ی متداعی، عناصر غیابی را در یک زنجیره‌ی بالقوه‌ی ذهنی پیوند می‌زند" (ک ۸۴، ص ۱۷۷). او هم‌چنین معتقد است که نشانه‌ها ارزششان را در درون نظام زبانی از آن‌چه نیستند به‌دست می‌آورند (ک ۶۲، ص ۱۲۲).

تحلیل الگوهای جانشین با مقایسه و مقابله‌ی نشانه‌های حاضر در یک متن با نشانه‌های غایب که در شرایط مشابه ممکن بود انتخاب شوند سروکار دارد. به‌نظر می‌رسد در هر سطحی از یک نظام نشانه‌ای می‌توان دست به‌تحلیل الگوهای جانشین زد، از انتخاب یک واژه، تصویر یا

صوت گرفته تا سطح انتخاب سبک یا ژانر یا رسانه. تحلیل روابط جانشین به‌ما کمک می‌کند تا "ارزش" واحدهای خاص متن را تعیین کنیم.

۳-۳-۲-۱ آزمون جایگزینی

برخی نشانه‌شناسان برای تعیین نشانه‌های متمایز که امکان جانشینی آن‌ها وجود داشته است و هم‌چنین برای تعیین اهمیت یا معنای نشانه‌های انتخاب‌شده، از "آزمون جایگزینی" استفاده می‌کنند. اساس این آزمون بازمی‌گردد به‌روشی که ساختگرایان مکتب پراگ (از جمله رومن یاکوبسن) برای تعیین واج‌های یک زبان به‌کار می‌بردند. در حقیقت آن‌ها برای تعیین واج‌های یک زبان و "مشخصه‌های تمایزدهنده‌ی" آن واج‌ها (برای مثال واکدار/ بی‌واک) آرایش آوایی یک واژه را تغییر می‌دادند تا ببینند آیا واژه‌ی متفاوتی حاصل می‌شود یا نه. بارت نیز از آزمون جایگزینی برای دستیابی به‌واحدهای کمینه‌ی معنادار متن استفاده کرده است (ک ۴، ص ۴۸). برای این منظور یک نشانه در متن انتخاب می‌شود. سپس جایگزین‌های محتمل آن نشانه در نظر گرفته می‌شوند. تأثیر هر جایگزینی از لحاظ پیامد معنایی آن در متن بررسی می‌شود. برای مثال تغییر سن، جنسیت، طبقه یا نژاد یک شخصیت و تأثیراتی را که ممکن است چنین تغییری در کلیت معنای متن بگذارد، در نظر بگیرید. از طریق آزمون جانشینی می‌توان مجموعه‌ها (الگوها) و رمزگانی را که نشانه‌های جانشین‌شونده به‌آن تعلق دارند مشخص کرد.

چندلر می‌نویسد "آزمون جایگزینی ممکن است با یکی از چهار دگرگونی زیر سروکار داشته باشد، که برخی ممکن است با تغییر سازه‌ی همنشین همراه باشند. هرچند جایگزینی یک‌سازه‌ی همنشین به‌جای سازه‌ای دیگر را نیز می‌توان نمونه‌ای از روابط جانشینی دانست" (ک ۱۷). (ما در فصل چهار، و با بررسی مفهوم نشانه‌ی کلان به‌این موضوع بازخواهیم گشت.)

دگرگونی‌های جانشینی

جایگزینی

جابجایی

دگرگونی‌های همنشینی

اضافه

حذف

این چهار فرایند دگرگونی را خصیصه‌های درک و تداعی دانسته‌اند (ک ۱؛ ک ۵۶، صص ۹۶ـ۸۸). این چهار فرایند دقیقاً متناظر است با فرایندهایی که کوئین تیلیان در مورد فن بدیع متذکر شده است که "هنجارگریزی" از زبان "متعارف" تلقی می‌شدند (ک ۱۷).

ساختگرایان بر اهمیت روابط مبتنی بر تقابل‌های جانشین تأکید بسیار داشته‌اند. روش تحلیلی بنیادی‌ای که بسیاری از نشانه‌شناسان به‌کار گرفته‌اند عبارت است از تعیین تقابل‌های قطبی یا دوتایی معنایی در متون (برای مثال ما / آن‌ها؛ عمومی / خصوصی).

به نظر می‌رسد این دوگانه‌گرایی ریشه‌ی عمیق در چگونگی شناخت انسان از جهان و طبقه‌بندی آن در مقولات داشته باشد. یاکوبسن و هله اظهار داشته‌اند که "تقابل دوتایی نخستین عملیات منطقی [ذهن] کودک است" (ک ۴۵، ص ۶۰). در عین حال که هیچ تقابلی در "طبیعت" وجود ندارد، تقابل‌های دوتایی که ما در روش‌های فرهنگی‌امان به‌کار می‌گیریم به‌ما کمک می‌کند که از دل‌پیچیدگی تجربه به‌نظم دست یابیم.

انسان از همان ابتدای تاریخ به‌ویژگی بنیادی تقابل‌های دوتایی اعتقاد داشته است. برای مثال ارسطو در متافیزیک از تقابل‌هایی چون شکل/جنس؛ طبیعی/غیرطبیعی؛ فعال/منفعل؛ کل / جزء؛ یکسان / متنوع؛ قبل / بعد و هستی/نیستی نام برده است (ک۱۷). ارسطو همچنین در فیزیک از وجود چهار عنصر اساسی خاک، هوا، آتش و آب نام می‌برد و می‌گوید که این عناصر در تقابل دو به‌دو نسبت به‌یکدیگر قرار دارند.

لاینز تقابل دوتایی را یکی از اصول مهم ناظر بر ساختار زبان‌ها می‌داند (ک۵۴، ص۲۷۱). سوسور البته بر تمایزات بین نشانه‌ها بیش از تشابه آن‌ها تأکید می‌کند. رومن یاکوبسن نیز بر اساس رویکردی سوسوری اظهار می‌دارد که واحدهای زبانی در قالب نظامی از تقابل‌های دوتایی درهم بافته شده‌اند.

۳ـ۳ـ۲ـ۲ دیدگاه‌های لاکان

تقابل خود/دیگری (یا سوژه/ابژه) در روانشناسی، تقابلی بسیار بنیادی است. لاکان در سال ۱۹۵۷ می‌نویسد که "ناخودآگاه نیز ساختاری شبیه زبان دارد" (ک۴۷، صص۱۵۹ و ۲۹۸). ذهن با تعریف "خود" در تقابل با "دیگری" تا حدی به‌جریان پویای تجربه ثبات می‌بخشد. ابتدا، یعنی در قلمرو اولیه‌ی "واقعیت" (یعنی زمانی که هیچ غیاب، فقدان یا کاستی‌ای وجود ندارد)، کودک فاقد کانون هویت است و هیچ مرز روشنی را بین خود و جهان بیرون تجربه نمی‌کند.

کودک مرحله‌ی "واقعیت" را پشت سر می‌گذارد و تقریبا در شش تا هجده‌ماهگی وارد دنیای "انگاره‌ای" می‌شود؛ او هنوز زبان‌مند نشده است. دنیای "انگاره‌ای" یک قلمروی روانی شخصی است که در آن شکل‌گیری "خود" در حکم "سوژه" آغاز می‌شود. در قلمروی انگاره‌های بصری، مشاهده می‌کنیم که برداشت ما از خود، توسط یک "دیگری" که با او همذات‌پنداری می‌کنیم، شکل می‌گیرد. از دید لاکان این مرحله معرف وجود نوعی تقابل دوگانه بین "خود" و "دیگری" نیست، زیرا در این مرحله نه‌تنها خود همیشه برحسب "دیگری" تعریف می‌شود، بلکه به‌گونه‌ای تناقض‌آمیز "خود" همان "دیگری" است. او به‌وجود لحظه‌ی تعیین‌کننده‌ای در دنیای "انگاره‌ای" اعتقاد دارد، که اصطلاحاً آن‌را "مرحله‌ی آینه" نامیده است. در این مرحله کودک خود را در آینه می‌بیند و مادر به‌او می‌گوید که "این تویی!"، و در نتیجه وهمی قوی از هویتی

شخصی و یکپارچه شکل می‌گیرد. چندلر می‌نویسد، "در این مرحله است که کودک از وضعیت مادی "طبیعت" به‌نظم پدرسالارانه‌ی "فرهنگ" وارد می‌شود." (ک ۱۷)

با شکل‌گیری توانایی‌های کودک در مرحله‌ی از پیش موجود "نظم نمادین" (یعنی قلمروی اجتماعی زبان)، زبان کمک می‌کند تا حس وجود یک "خود" هشیار در کودک تقویت شود، "خود"ی که در "جهان درون" که متمایز است از "جهان برون"، منزل دارد. "سوبژکتیویته به‌گونه‌ای پویا و در درون گفتمان شکل می‌گیرد" (ک ۱۷). بنونیست معتقد است که "زبان میسر است صرفاً به‌دلیل آن‌که هر گویشور با ارجاع به‌خود از طریق ضمیر "من" جایگاه خود را به‌مثابه‌ی سوژه تثبیت می‌کند، و این مهم در درون گفتمان اتفاق می‌افتد. به‌همین دلیل، "من" وجود فرد دیگری را مسلم فرض می‌کند، فردی که کاملاً بیرون از "من" است، پژواک من است، و من او را "تو" خطاب می‌کنم، و او نیز به‌من "تو" می‌گوید... هیچ‌یک از این واژه ها را نمی‌توان بدون آن دیگری متصور شد، این‌ها مکمل یکدیگرند... و در همان حال وارونه‌ی هم" (ک ۱۲، ص۲۲۵).

ورود به‌نظم نمادین را می‌توان با شرحی که فروید (ک ۳۷؛ در ورای اصل لذت، ۱۹۲۰) از بازی da-fort ارائه کرده که نوه‌اش در سن حدود هجده‌ماهگی بازی می‌کرده است، به‌روشنی دید. کودک با یک گلوله‌ی کاموا بازی می‌کند، و به‌تناوب آن‌را از جلوی چشم خود دور می‌کند و دوباره پیدا می‌کند، و در همان حال می‌کوشد واژه‌های fort (گم شد؛ رفت)، و da (پیدا شد؛ آمد) را بیان کند، و به‌این ترتیب کوتاه‌ترین شکل روایی را بیافریند. فروید معتقد است که این بازی کودک جلوه‌ی نمادین رفتن و بازگشتن مادر است. درواقع کودک دو وضعیت را که نسبت به‌هم رابطه‌ی جانشینی دارند، به‌شکل یک‌سازه‌ی همنشین درآورده است که نشان‌دهنده‌ی جذبه‌ی تکرار و تمایز است.

۲-۳-۲-۳ نظریه‌ی زبانی پساساختگرا (دیدگاه‌های دریدا)

نظریه‌پردازان پساساختگرا از جمله لاکان و بخصوص دریدا به‌این بازی حاضر و غایب توجه ویژه‌ای نشان دادند. بازی‌ای که معرف گم کردن یا ترس از دست دادن، فکر غیاب، و لذت یا امید بازیافتن است. این بازی را تجلی نمادین آن وحدت (ازدست‌رفته‌ی وجود) در دوران "انگاره‌ها" می‌دانند.

نظریه‌ی زبانی پساساختگرا را دریدا با رد نظریه‌ی هوسرل در باب پدیدارشناسی زبان بنا نهاد. بنابراین به‌نظر می‌رسد بهتر است بحث خود را با شرح مختصری از دیدگاه هوسرل شروع کنیم. هوسرل از دید یک فیلسوف خردگرا (یا به‌قول هارلند "من‌گرا") به‌دنبال سطح حقیقی زبان است. او زبان حقیقی را الزاماً و انحصاراً انسانی می‌داند و بین نشانه‌های انسانی و طبیعی خط تمایز مطلق می‌کشد. هوسرل "بیان" را زبان حقیقی می‌داند و "بیان" از دید او یعنی معنا آن‌طور که مورد نظر و قصد گوینده است. "بیان" فقط زمانی وجود دارد که ذهنی فردی در زمان تولید گفتار به‌واقع در حال اندیشیدن باشد. دریدا، دیدگاه هوسرل را این‌گونه بیان می‌کند، "بیان... یعنی خودآگاهی تمام و کمال که ارادی باشد" (ک۲۵، ص۳۳). از دید هوسرل معنا دیگر صرفاً معنای واژگان نیست، بلکه معنای مورد نظر کسی از معنای واژگان است.

این دیدگاه هوسرل و گرایش او به‌سوی "بیان" به‌مثابه‌ی حقیقی‌ترین شکل زبان، هوسرل را به‌طور اجتناب‌ناپذیر به‌سوی "صوت" می‌کشاند. در گفتار رودررو، شنونده به‌راحتی می‌تواند کنش جان بخشی به‌خودآگاهی را که از او خواسته شده است، تصور کند و به‌آن جامه‌ی عمل بپوشاند. در چنین شرایطی به‌نظر می‌رسد معنا به‌خوبی در پس واژگان مهار شده است، به‌خصوص اگر گوینده از موضع قدرت تعبیر خود را تحمیل کند: "نه، منظورم این بود که..."؛ "نه درواقع می‌خواهم بگویم که..." به‌نظر می‌رسد شفافیت هوا یعنی محیطی که دال‌های

گفتاری لحظه ای را در آن طی می‌کنند، به‌واقع به‌شنونده امکان می‌دهد تا به‌طور مستقیم و بی‌واسطه درون ذهن گوینده را ببیند.

اما این نیز هوسرل را قانع نمی‌کند، چون درواقع بدون وجود کلمات، بدون وجود دال‌ها، نمی‌توان پی برد که دیگری نیز چیزی در ذهن دارد. هوسرل در کاوشش برای یافتن زبان حقیقی سرانجام گفتار رودررو را نیز در جایگاهی ثانویه قرار می‌دهد و می‌گوید که "بیان" در شکل ناب خود فقط کاربرد درون ذهنی دارد یعنی در تک‌گویی درونی تجلی می‌یابد. تک‌گویی درونی (حضور مطلق) از دید هوسرل جایگاهی متعالی می‌یابد، زیرا روح آن‌چه می‌خواهد بگوید دیگر با پوشش مادی (و در نتیجه تأخیرآفرین، غیاب‌آفرین) یک آوای بیرونی مخدوش و محدود نمی‌شود. صدای درونی گفتار و دریافت آن‌را درست رودرروی هم قرار می‌دهد. صدای درونی بُعد زمان دارد اما بُعد مکان ندارد.

اما بدیهی است که بر اساس این برداشت از تک‌گویی درونی، فرد پیشاپیش همه‌ی آن‌چه را می‌خواهد به‌خود بگوید می‌داند. به‌این ترتیب، هوسرل زبان را به‌کلی به‌زائده‌ای تبدیل می‌کند، که دیگر دلیلی برای تداوم آن وجود ندارد. هوسرل نشانه‌های کلامی عینی را به‌طور کامل به‌نفع وجود افکار انسانی ذهنی (حضور بی‌واسطه) کنار می‌گذارد. شاید این موضع برای فیلسوفی خردگرا قانع‌کننده باشد، اما از دید هرکسی که بخواهد زبان را واقعیتی خودبسنده بداند، نتیجه‌ای بسیار نامطلوب است.

دریدا از گروه دوم است و کل بحث هوسرل را وارونه می‌کند. از دید دریدا زبان حقیقی، زبان در انسانی‌ترین شکل خود نیست، بلکه زبان در "زبانی"ترین و خودکفاترین شکل خود است، حتی تا آنجا که مستقل از آحاد انسان باشد. دریدا بر "ساختار منحصر به‌فرد زبان که به‌آن امکان می‌دهد آن‌گاه که مفهوم از ادراک بی‌واسطه جدا شده است، کاملاً متکی به‌خود و قائم به‌ذات عمل کند" (ک ۲۵، ص ۹۲) پا می‌فشارد. به‌این ترتیب در حالی که هوسرل زبان را به‌سوی تک‌گویی درونی در حکم حد

غایی صوت پیش می‌برد، دریدا کلیت زبان را به‌حد غایی متقابل یعنی نوشتار متمایل می‌کند.

نوشتار زبان در خودکفاترین شکل است، چرا که نوشتار زبان در مکانی‌ترین شکل خود است. نوشتار نه به‌گونه‌ای غیرمادی و در ذهن، نه گذرا و شفاف سوار بر امواج صوتی هوا، بلکه استوار و ماندگار، به‌شکل علامت‌هایی بر صفحه‌ی کاغذ وجود دارد. چنین علامت‌هایی لازم نیست با حضور پدیدآورنده‌ی خود جان بگیرند، و دلالت بر غیاب دارند. پدیدآورنده‌ی آنها اساساً غایب است، یا حتی شاید در گذشته باشد. "برای آن‌که نوشته، نوشته باشد، باید همچنان "کنش" داشته باشد و خوانا باشد، حتی اگر نویسنده‌ی آن نوشته دیگر پاسخگوی آن‌چه نوشته است نباشد... چه به‌گونه‌ای مشروط غایب باشد، یا آن‌که در گذشته باشد و یا آن‌که به‌طور کلی با قصد جاری خود، وفور معانی را حمایت نکند و پوشش ندهد (ک۲۹، ص ۳۱۶).

نوشتار "یتیم است و از همان لحظه‌ی تولد از حمایت پدر خود بی‌بهره می‌ماند" (ک۲۹، ص ۳۱۶). از دید خواننده، مادیت نوشتار بر سر راه هر نوع ارتباط مستقیم با مقصود نویسنده قرار می‌گیرد.

در سمت نویسنده نیز وضعیتی مشابه وجود دارد. برای نویسنده، نوشتار در حکم مکانی برای ذخیره‌ی مفاهیم، برای به‌تعویق انداختن آن‌ها، برای خارج کردن آن‌ها از ذهن و نگه‌داشتنشان تا زمانی که فراخوانده شوند، عمل می‌کند. از زمان اختراع نوشتار، انسان‌ها دیگر نیازی به‌حفظ مفاهیم در برابر چشم درونی خود و یا به‌عبارتی نیازی به‌حاضر نگه داشتن آن‌ها در ذهن نداشته‌اند. دریدا می‌نویسد، "نوشتار که یک یادافزار است و جایگزینی است برای حافظه‌ی خوب، برای حافظه‌ی خودانگیخته، دلالت بر فراموشی دارد..." (ک ۲۶، ص ۳۳).

اما این سؤال همچنان باقی می‌ماند که دریدا اولویت نوشتار در نظریه‌ی زبانی خود را چگونه توجیه می‌کند. مدعیان اولویت گفتار برای

اثبات اولویت آن می‌گویند که گفتار در تاریخ بشر مقدم بر نوشتار بوده است. در مراحل رشد کودک نیز چنین است، و بی‌تردید بر اساس چنین بحثی نوشتار جایگاهی ثانویه می‌یابد، روساختی که بر روی شکل مبنا، یعنی گفتار افزوده شده است. دریدا برای توجیه اولویت نوشتار شیوه‌ی معمول نگرش به‌جهان را به‌کلی وارونه می‌کند.

دریدا منکر آن نیست که در تاریخ نوع بشر و هم‌چنین در مراحل رشد کودک، گفتار بر نوشتار مقدم است، بلکه پیش‌فرض ما را که شکل اولیه‌ی هر چیز "واقعی‌ترین" شکل آن نیز هست، به‌کلی رد می‌کند. بدین معنی که دریدا جدایی بنیادی اولویت تاریخی از اولویت ادراکی را مطرح می‌کند. دریدا بر این باور است که واقعیت نوشتار در پی واقعیت گفتار می‌آید اما فکر گفتار وابسته به‌فکر نوشتار است، یا به‌عبارت دیگر نوشتار آن شرایط بنیادی و منطقی است که زبان همیشه سودای آن‌را در سر داشته است.

هارلند (ک ۹۸، ص ۱۹۳) برای روشن کردن این موضع دریدا مثالی می‌آورد، به‌این ترتیب که به‌قیاس با تاریخ "زبان" ریاضیات متوسل می‌شود. او می‌نویسد، " شاید انتظار داشته باشیم با پی گرفتن رد تحولات اخیر به‌سمت گذشته تا ایام نخستین، یعنی دورانی که عملیات حساب با استفاده از چوب و سنگ و مشابه آن انجام می‌شد، به‌واقعی‌ترین شکل ریاضیات دست یابیم. اما امروز عملاً همه‌ی آن شیوه‌ها کنار گذاشته شده‌اند. همه می‌دانیم که در شرایط دنیای واقعی عدد منهای یک (۱-) جذر ندارد. فلاسفه‌ی معاصر ریاضی، برای آن‌که مفاهیمی چون جذر عدد منهای یک امکان طرح بیابند، ریاضیات را به‌شکل نوعی بازی مطرح کرده‌اند که در آن، قواعد بازی بی‌آن‌که کارآیی‌اشان در دنیای واقعی مطرح باشد، تدوین و رعایت می‌شوند. درواقع "حقیقی‌ترین" شکل ریاضیات در متأخرترین و "غیرطبیعی‌ترین" و تکمیلی‌ترین شکل آن متجلی می‌شود. دریدا این وضعیت را تعمیم می‌دهد و به‌نگرش تازه‌ای

نسبت به‌جهان دست می‌یابد. او دنیا را با دیدی مرکزگریز می‌بیند. در مقابل منطق معمول و پذیرفته‌شده‌ی منشاءها، او منطق نامعمول افزوده را پیش می‌کشد که بر آن اساس آنچه بعد افزوده شده است همیشه می‌تواند بر آن‌چه از قبل بوده است غالب شود. "ساختار عجیب افزوده در واکنشی تأخیری نمود می‌یابد" (ک۲۵، ص ۸۹)" (ک ۹۸، ص ۱۹۳).

این منطق غیرمعمول تا حدی در تفکر ساختگرایان نیز دیده می‌شود. برای مثال ساختگرایان بر این باورند که فرهنگ که بعد افزوده شده است و مفهومی متأخر است می‌تواند بر طبیعت که از ابتدا بوده است، برتری یابد. از این جهت ساختگرایان حتی قبل از دریدا بین اولویت تاریخی و اولویت ادراکی تمایز قائل می‌شدند. اما در هر حال ساختگرایان تا این حد پیش نرفتند و اگرچه برتری طبیعت به‌فرهنگ را رد کردند، هنوز در اندیشه‌اشان یک "آرمان" طبیعی هست که بر برداشتشان از فرهنگ و به‌ویژه زبان تأثیر می‌گذارد. به‌همین دلیل است که سوسور گفتار را به‌مثابه‌ی اولین و "حقیقی‌ترین" سطح زبان می‌ستاید و زبان‌شناسان قبل از خود را برای آن‌که با توجه بسیار به‌نوشتار "غیرطبیعی" در مطالعات زبان‌شناختی بیراهه رفته‌اند نکوهش می‌کند. لوی استروس نیز این کهن‌ترین و "حقیقی‌ترین" سطح زبان را به‌خاطر نقشی که در پیوند پیشین‌ترین و "حقیقی‌ترین" شکل جامعه داشته است بسیار ارج می‌نهد. هارلند (ک ۹۸، ص۹۴) می‌نویسد، "او نیز چون استادش روسو، به‌گونه‌ای نوستالژیک در آرزوی آن انسجام سازمند جامعه‌ی نخستین است." "جامعه‌ای که در آن خود حضوری بلافصل و بی‌تمایز دارد، جامعه‌ای گفتاری که همه‌ی اعضای آن در صدارس یکدیگر قرار دارند" (ک ۲۶، ص ۱۳۶).

راه ساختگرایان و پساساختگرایان در این‌جا از هم جدا می‌شود. دریدا با نفی وجود مرکزی که همیشه همه‌ی ساختار به‌آن فروکاسته می‌شده است، مرکزی که حضور پیوسته دارد و منشاء است (ک ۲۵،

ص۱۴۹) و نفی متافیزیک حضور، و با جدا کردن برتری تاریخی از برتری ادراکی به‌راه خود که پساساختگرایی است، ادامه می‌دهد. از دیدگاه دریدا منطق افزوده‌ها درباره‌ی شیوه‌ی تفکر ما در مورد خود زبان نیز صدق می‌کند؛ و همان‌طور که خواهیم دید به‌شیوه‌ی تفکر ما در باب معنا در زبان نیز مربوط می‌شود.

گفتیم که هوسرل بر معنای ذهنی که در پس معنای کلامی قرار دارد پا می‌فشارد. از دید او ذهن گویشور، محلی است که می‌توان یک مرکز منفرد و بنیادی معنا را در آن یافت. ذهن گویشور محلی است که می‌توان یک معنای استانده، آرمانی و قطعی را در آن یافت، که درواقع همه‌ی خوانش‌های بعدی با هدف نزدیکی به‌آن صورت می‌گیرد. پس همان‌طور که دیده می‌شود هوسرل مرکزگراست، و به‌حضور معیار معنایی ثابت و تغییرناپذیر در پس هر کنش زبانی معتقد است.

از دید دریدا ماجرا کاملاً متفاوت است. آن‌چه در ذهن نویسنده است، هیچ برتری ویژه‌ای به "معنای" واژگان او ندارد و نویسنده "معنای" کلمات خود را فقط هنگام نوشتن آن‌ها کشف می‌کند. دریدا از سوی همه‌ی نویسندگان اعتراف می‌کند که "برای من، دال بیانگر چیزی است بیش از آن‌چه معنای مورد نظر من است و معنای مورد نظر من فرمانبردار است، و نه فرماندار" (ک۲۷، ص ۱۷۸). به‌تعبیر هارلند (ک ۴۱، فصل ۱۰) نشانه‌ی نوشتاری ارسال نمی‌شود بلکه فقط دریافت می‌شود. حتی نویسنده نیز خود فقط خواننده‌ای دیگر است.

حال ممکن است این بحث مطرح شود که خوانش دریدا از متون چیزی است شبیه خوانش منتقدان ادبی جدید در کشورهای آنگلوساکسون و به‌تعبیری همان حالت چند معنایی است. این شباهت چندان تعجب‌آور نیست، چرا که در بررسی ادبیات منتقد با مسئله‌ی غیاب نویسنده روبه‌روست؛ نه صرفاً از این جهت که نویسنده ممکن است قرن‌ها پیش درگذشته باشد، بلکه از این دید که معنای مورد نظر او

ممکن است هیچ ارتباطی با واقعیت‌های زندگی‌اش نداشته باشد. این دیدگاه که معنای شعر از کلمات برمی‌خیزد و نه از اذهان، ناشی از همین تفکر است. منتقدان ادبی متأخر آنگلوساکسون نیز چون دریدا معنا را پراکنده در ابهامات یا در حالات متفاوت پارادوکس و تنش می‌دانند (ک۹۸، ص۱۹۷).

اما شیوه‌ی خوانش دریدا به‌مراتب افراطی‌تر از منتقدان ادبی انگلیسی‌ـآمریکایی است. نظریه‌ای که در پس روش او قرار دارد از خود روش نیز افراطی‌تر است، زیرا به‌اعتقاد دریدا حرکت مرکزگریز هر کلمه‌ی منفرد در نهایت در همه‌ی دیگر کلمات سراسر زبان منتشر می‌شود.

یک تفاوت مهم فلسفی بین دریدا و منتقدان ادبی انگلیسی‌ـآمریکایی وجود دارد. منتقدان ادبی وقتی معنا را تکثیر می‌کنند، آن معانی هنوز به‌شیوه‌ای معمول و در حکم تصویرها و مضمون‌های ذهنی درک می‌شوند و به‌قول هارلند منتقدان معاصر آنگلوساکسون علاقه‌ی ویژه‌ای به‌تصاویر ذهنی دارند. هارلند می‌نویسد، "در حقیقت منتقدان ادبی نشانه‌های نوشتاری را چون نشانه‌های طبیعی تلقی می‌کنند. نشانه‌های طبیعی در ذهن مؤلف وجود ندارند و معنای آنها همان است که هرکس در هر بافتی ممکن است برداشت کند. (یعنی دود مرئی می‌تواند نه‌تنها معنای آتش نامرئی داشته باشد، بلکه می‌تواند به‌معنای چوب تر، باد شمال، آماده کردن غذا، و... نیز باشد) اما معنای نشانه‌های طبیعی در ذهنِ تأویل‌کننده، ذهن خواننده وجود دارد" (ک ۹۸، ص ۱۹۹).

دریدا با برداشتی کاملاً جدید و نامتعارف از معنا که هیچ ارتباطی با حرکت از علامت‌های روی کاغذ و رسیدن به‌مفاهیم و تصاویر ذهنی ندارد، در موضع فلسفی بسیار بنیادی‌تر و متفاوت‌تری قرار دارد. دریدا به‌این مسئله‌ی دیرپای فلسفی یعنی مسئله‌ی مدلول بیان‌نشدنی (یعنی آن‌که وقتی می‌کوشیم معنای کلمه‌ای را در ذهنمان بیابیم، هیچ‌گاه با یک مفهوم

و یا تصویر ذهنی قطعی روبرو نمی‌شویم، بلکه فقط با غیاب و تهی‌گونگی برخورد می‌کنیم) پاسخی ساده می‌دهد. پاسخ دریدا این است که اصلاً مدلولی وجود ندارد. مدلول از دید دریدا صرفاً توهم یا خیال باطلی است که انسان ابداع کرده است، چرا که از رودررویی با پیامدهای برداشتی ماتریالیستی از زبان در وحشت بوده است (ک ۹۸، ص ۱۹۹).

دال‌ها آن‌گونه که دریدا مطرح می‌کند، صرفاً نشانه‌های مادی خنثی بر روی کاغذ نیستند، دلالت‌کننده‌اند و به‌دور از خود، به‌دال‌های دیگر اشاره می‌کنند. در نظریه‌ی زبانی دریدا، حرکت از دال به‌مدلول وجود ندارد، دال در حرکت به‌مدلول به‌آرامش و سکون نمی‌رسد، بلکه حرکت دیگری وجود دارد که به‌قطعیت و سکون نمی‌رسد، و آن هم حرکت از دالی به‌دال دیگر است. درواقع روند دلالت چیزی جز دال‌های در حرکت نیست. این است شیوه‌ی جدید و غیرعادی نگرش دریدا به‌معنا. نوشتار فقط به‌صورت دال‌های مستقل به‌لحاظ مکانی موجودیت می‌یابد، اما خود این دال‌های به‌لحاظ مکانی مستقل، فقط به‌جهت وجود حرکتی مستقل از مکان که در درون آن‌ها جاری است موجودیت می‌یابند.

بدیهی است که این حرکت توقف‌ناپذیر است. در برداشت معمول از معنا، دال به‌دور از خود اشاره می‌کند، اما مدلول نه. مدلول به‌شکل فکر یا تصویری ذهنی در ذهن خواننده وجود دارد و معرف نقطه‌ی پایانی است که معنا در آنجا متوقف می‌شود. اما در برداشت دریدا، یک دال به‌دال دیگر اشاره می‌کند، و آن دال نیز به‌نوبه‌ی خود به‌دالی دیگر و این زنجیره تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. دریدا می‌گوید، "معنای معنا... استلزام بی‌پایان است؛ ارجاع بی‌پایان دالی به‌دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به‌معنای مدلول نمی‌دهد، بلکه بی‌وقفه آن‌را در نظام خود درگیر می‌کند، به‌ترتیبی که در همه‌حال باز دلالت می‌کند و باز به‌تعویق می‌افتد (ک ۲۷، ص ۱۷۸).

دریدا این حالت را منش انتشار (dissemination) نامیده است. اینجا

دیگر امکان برداشت کامل از معنای مدلول آن‌گونه که مورد نظر منتقدان ادبی آنگلوساکسون است وجود ندارد، بلکه نوعی فقدان و ریزش بی‌پایان حاکم است. بدیهی است که منش انتشار با تک‌معنایی یا حالتی که مدلول در ذهن نویسنده دارای معانی منفرد است تفاوت دارد، اما آن‌را باید با چندمعنایی یا حالتی که مدلول معانی متعدد در ذهن خواننده دارد نیز متفاوت دانست. انتشار حالت عدم تحقق بی‌پایان معناست که در غیاب همه‌ی مدلول‌ها وجود دارد.

در نظریات سوسور و یاکوبسن نیز نوعی مرکزگریزی وجود دارد، اما آن‌ها برای مقابله با این مرکزگریزی ابزاری در اختیار داشتند که دریدا آن‌را رها می‌کند. این ابزار چیزی نیست مگر قائل شدن به‌یک نظام همزمان کلی. کلمات به‌خودی خود نمی‌توانند آرام بگیرند و ثابت بمانند، اما با تکیه بر کلمات دیگر می‌توان به‌آن‌ها سکون و آرامش بخشید؛ و این همان کاری است که در نظام همزمان کلی اتفاق می‌افتد. این نظام همزمان است چرا که فقط اگر کلمات به‌طور همزمان بر هم فشار بیاورند در حالت تعادل قرار می‌گیرند و کلی است زیرا نظام فقط اگر فاقد خلاءهای درونی باشد (طوری که کلمات از جای خود نیفتند و فضای خالی اطراف آن‌ها نباشد) تعادل خود را حفظ خواهند کرد. برای حفظ حالت تعادل کامل، کلمات باید در درون یک فضای بسته، تنگ هم قرار داشته باشند.

دریدا مفهوم نظام همزمان کلی را (که در دستگاه فکری سوسور همان "لانگ" است) رها می‌کند، زیرا او دیگر در پی حفظ این دیدگاه سنتی نیست که کلمه همیشه در یک جای ثابت از نظام قرار دارد. برای او این که "تمایزها یک‌بار برای همیشه در یک نظام بسته، در یک ساختار ایستا ثبت شده‌اند که عملیات همزمانی و لایه‌ای آن‌را به‌طور کامل فرامی‌گیرد" (ک۲۷، ص۲۱) دیگر کاربردی ندارد. زبان در منش انتشار تا بی‌نهایت فاقد توازن و تعادل است. دیگر کلمات به‌طور همزمان بر

یکدیگر فشار نمی‌آورند بلکه به‌طور متوالی و در یک زنجیره‌ی علّی بر هم عمل می‌کنند، و هریک دیگری را واژگون می‌کند. هارلند با ذکر مثالی می‌کوشد موضوع را روشن کند. او می‌نویسد، "'زبان' به‌مفهوم سوسوری آن مثل اختلاف ولتاژ بین دو قطب مثبت و منفی است، در حالی که زبان در منش انتشار مانند جریان الکتریسیته است که از قطبی به‌قطب دیگر جاری است، اختلاف ولتاژ را به‌وجود می‌آورد و از میان می‌برد" (ک ۹۸، ص ۲۰۴).

نظریه‌ی زبانی دریدا کماکان مبتنی بر تمایز است، اما تمایزی که پیوسته به‌تعویق می‌افتد. دریدا برای بیان این مفهوم واژه‌ی *differance* را قلب کرده است (که ما از این پس آن‌را به‌صورت "تمایز و تعویق" خواهیم نوشت). این واژه درواقع دو معنای فعل *diferer* فرانسه را نشان می‌دهد. دریدا واژه‌ی ابداعی خود را این‌گونه توضیح می‌دهد، "از یک‌سو *diferer* بیانگر ناهمانندی، یعنی تمایز، نابرابری یا ناهمسانی است؛ از سوی دیگر، این فعل به‌معنای به‌تعویق انداختن، فاصله انداختن و گذرا کردن است، یعنی موکول کردن آنچه در زمان حال تحقق نیافته است به‌بعد" (ک ۲۵، ص ۲۹). در این مفهوم دوم، این فعل به‌فعل انگلیسی to defer نزدیک می‌شود، و مانند فعل انگلیسی مفهوم کنش در زمان را به‌میان می‌کشد (ک ۹۸، ص ۲۰۴). پس تمایز از دید دریدا در هر لحظه به‌وجود می‌آید و به‌تعویق می‌افتد و این روند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد.

بارت نیز (بارت متأخر، بارت "مرگ مؤلف"، و "از اثر تا متن") همسوی با دریدا، به‌نوعی تحلیل متن که مبتنی بر محور جانشینی است (و اصلاً بی‌ربط نمی‌نماید اگر در مورد روش‌های دریدا و بارت دوباره از واژه‌ی "متداعی" استفاده کنیم؛ به‌این موضوع بازخواهیم گشت) رو می‌آورد. در مرگ مؤلف می‌نویسد، "نوشتار نابودی صدا، نابودی هر نوع منشاء است. نوشتار آن فضای خنثی و بی‌طرف، مرکب و غیرمستقیمی است که سوژه (فاعل) ما را بیرون می‌اندازد. فضایی سلبی است که کل

هویت در آن رنگ می‌بازد و هویت منحصر به‌فرد نوشتار، در آن، خود هویت در آن رنگ می‌بازد و هویت منحصر به‌فرد نوشتار، در آن، خود می‌نماید" (ک ۷۸، ص ۱۶۸؛ تأکید از نگارنده است). تأکید بر جنبه‌ی سلبی متن، به‌روشنی یعنی تأکید بر جنبه‌ی تداعی‌گرانه و زایای نشانه‌های منفرد آن بر روی محور جانشینی. بارت در جای دیگری از همین مقاله می‌نویسد، "متن سطری از کلمات نیست که یک معنای واحد تئولوژیکی (پیام مؤلف-خدایگان) به‌دست دهد، بلکه فضایی چندبُعدی است که در آن طیف متنوعی از نوشتار، **که هیچ‌یک از آن‌ها اصل و منشاء نیست**، با هم آمیخته و درگیرند. متن بافتی از نقل قول‌هاست که از تعداد بی‌شماری از مراکز فرهنگ گرفته شده‌اند... نویسنده فقط می‌تواند حالتی را تقلید کند که همیشه **پیشین است و هیچ‌گاه خود اصل و منشاء نیست**. تنها امکان او آمیختن نوشته‌هاست، مقابله‌ی یکی با دیگری، طوری که هیچ‌گاه بر هیچ‌یک قائم نباشد" (ک ۷۸، ص ۱۷۱، تأکیدها از نگارنده است). این نقل قول نیز به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی اتکای روش بارت به‌کارکردهای جانشینی در تحلیل متن است. همان‌طور که قسمت‌های تأکیدشده نشان می‌دهد، متن هیچ‌گاه اصیل و ابتدا به‌ساکن نیست، بلکه همیشه معنای خود را از همه‌ی متنهای از پیش موجود، که به‌غیاب رانده شده‌اند دریافت می‌کند، و در آن‌ها تکثیر می‌شود، و از طریق آن‌ها هستی می‌یابد.

۳ـ۴ معنای "صریح"، معنای ضمنی و اسطوره

هر واژه ممکن است علاوه بر معنای "تحت‌اللفظی"اش (معنای صریح آن) معانی ضمنی نیز داشته باشد. در نشانه‌شناسی، معنای صریح و معنای ضمنی در حقیقت مفاهیمی هستند که با رابطه‌ی دال و مدلول سروکار دارند و دو نوع مدلول از هم متمایز می‌شوند: مدلول صریح و مدلول ضمنی. معنا هردو را شامل می‌شود و بی‌تردید هیچ‌یک بر دیگری اولویت ندارد و بافت تعیین‌کننده است.

معمول آن است که معنای "صریح" را با عباراتی چون معنای مبتنی بر "تعریف"، "معنای تحت‌اللفظی"، "معنای بدیهی" یا "معنای مبتنی بر دریافت عام" توصیف کرده‌اند (ک ۱۷). در مورد نشانه‌های زبانی گفته شده است که معنای صریح همان است که در فرهنگ‌های لغات داده شده است.

عبارت "معنای ضمنی" به‌تداعی‌های اجتماعی-فرهنگی و "شخصی" (ایدئولوژیکی، عاطفی، و...) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه، سن، جنسیت، و تعلق قومی و نژادی مخاطب و مشابه آن در شکل‌گیری معانی ضمنی دخالت دارند. ویلدن معنای "صریح" را نوعی رمز رقومی (دیجیتال) و معنای "ضمنی" را نوعی رمز قیاسی (آنالوگ) می‌داند (ک۷۴، ص ۲۲۴).

بارت معتقد است که الگوی سوسوری نشانه صرفاً توجیه‌گر معنای "صریح" است و سوسور به‌بررسی "معنای ضمنی" و چگونگی آن نپرداخته است و این مهم به‌نظریه‌پردازان بعدی (از جمله خود بارت) واگذاشته شده است (ک ۴، ص ۸۹). بارت خود ابتدا معتقد بود که "فقط در سطحی بالاتر از سطح "معنای تحت‌اللفظی" می‌توان به‌سطح رمزگان "معنی ضمنی" دست یافت (ک ۱۷). هرچند، بعدها یعنی از حدود سال ۱۹۷۳ تغییراتی در دیدگاه بارت در این زمینه دیده می‌شود. او در سال ۱۹۷۴ در اس/زد و در تحلیل یک متن ادبی رئالیستی به‌این نتیجه می‌رسد که "معنای "صریح" نخستین معنی نیست، بلکه وانمود می‌کند که چنین است؛ بر اساس این وهم، معنای "صریح" درواقع چیزی بیش از آخرین معناهای ضمنی نیست (معنایی که به‌نظر می‌رسد هم متن را تثبیت می‌کند و هم آن‌را می‌بندد)، اسطوره‌ی برتری که متن به‌واسطه‌ی آن تظاهر می‌کند که به‌طبیعت زبان، به‌زبان به‌مثابه‌ی طبیعت، بازگشته است" (ک۵، ص ۹). چندلر این دیدگاه را چنین خلاصه می‌کند، "در یک کلام، این معنای ضمنی است که وهم معنای صریح را به‌وجود می‌آورد، وهم زبان

شفاف و و هم دال و مدلولی که همسانند. معنای صریح، خود فقط یک معنای ضمنی دیگر است. بر اساس چنین دیدگاهی معنای "صریح" دیگر معنای "طبیعی" نیست، بلکه فرایند طبیعی کردن (یا طبیعی جلوه دادن، naturalization) است. این فرایند این وهم قدرتمند را به‌وجود می‌آورد که معنای "صریح" یک معنای ناب حقیقی و جهانی است که اصلاً ایدئولوژیک نیست، و البته آن دسته از معانی ضمنی که نزد افراد بدیهی‌ترند نیز به‌همان اندازه "طبیعی"اند (ک ۱۷). بر اساس یک خوانش آلتوسری وقتی ما نخست معانی "صریح" را یاد می‌گیریم، همزمان با یادگیری معانی ضمنی غالب، در درون چارچوبی ایدئولوژیک قرار می‌گیریم (ک ۶۳، ص ۳۰).

در نتیجه هرچند نظریه‌پردازان تمایز بین معنی "صریح" و معنی ضمنی را به‌لحاظ تحلیلی مفید دانسته‌اند، به‌نظر می‌رسد که در عمل نمی‌توان خط قاطعی بین این دو گونه‌ی معنی کشید. بیشتر نشانه‌شناسان معتقدند که هیچ نشانه‌ای به‌گونه‌ای ناب "ارجاعی" و عاری از معانی "ضمنی" نیست. ولوشینوف معتقد است که هیچ خط قاطعی نمی‌توان بین معنی "صریح" و معنی ضمنی کشید زیرا "معنای ارجاعی به‌واسطه‌ی ارزش گزاری شکل می‌گیرد... معنی همیشه با قضاوت ارزشی همراه است" (ک ۷۰، ص ۱۰۵). هیچ توصیف خنثای عینی (ابژکتیو) عاری از عنصر ارزش‌گزاری وجود ندارد.

نشانه‌شناسان، اعم از نشانه‌شناسان ساختگرا که معتقد به‌دلبخواهی بودن نسبی دال‌ها هستند، و نشانه‌شناسان اجتماعی که بر تنوع تعبیرها و اهمیت بافت‌های تاریخی و فرهنگی تأکید می‌کنند، به‌نظر بعید می‌رسد که مفهوم "معنای حقیقی" را بپذیرند. عبارت معنای "صریح" فقط نشانگر اجماع همگانی است. چندلر در مورد معانی "صریح" و "ضمنی" می‌نویسد، "معنای "صریح" نشانه، معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعه‌ی دارای فرهنگ مشترک حول آن توافق دارند، در

حالی که هیچ‌کس را نمی‌شود به‌خاطر غلط بودن معانی ضمنی‌اش سرزنش کرد" و سپس ادامه می‌دهد که "در عین حال این خطر وجود دارد که در مورد معانی ضمنی بر "سوبژکتیویته‌ی فردی" تأکید شود." (ک ۱۷) نظر نگارنده که در فصل بعد به‌تفصیل درباره‌ی آن خواهم نوشت آن است که معنا در هر حال وابسته به‌بافت است و لایه‌های همنشین در کنش ارتباطی است که تعیین‌کننده‌ی معنی است، حال آن‌چه در بافت بخصوصی دریافت می‌شود ممکن است بر اساس چنین تقسیم‌بندی‌هایی معنای "صریح" یا "ضمنی" تلقی شود. پس خطر تأکید بر سوبژکتیویته‌ی فردی این‌قدر نگران‌کننده نیست، مگر آن‌که بافت ارتباطی و لایه‌های دخیل در آن‌را نادیده بگیریم و بخواهیم تصاویری قطعی از معناهای "صریح" یا حتی "ضمنی" به‌دست دهیم. همان‌طور که چندلر در چند سطر بعد می‌نویسد، "معناهای ضمنی معناهای کاملاً فردی نیستند- بلکه رمزگانی که مخاطب به‌آن‌ها دسترسی دارد تعیین‌کننده‌ی آن‌هایند (که نگارنده نیز با این بحث مخالفتی ندارد). رمزگان فرهنگی چارچوبی برای معانی ضمنی فراهم می‌کنند زیرا معانی ضمنی "حول تقابل‌ها و تشابه‌های بنیادی شکل می‌گیرند" (ک ۱۷). در این‌جاست که خط قاطعی بین معناهای صریح و ضمنی کشیده می‌شود و معناهای ضمنی نیز چارچوب معینی می‌یابند، در حالی که نگارنده معتقد است معنا به‌کلی وابسته به‌بافت است و در بافت است که طرفین ارتباط باید به‌رمزهای اجتماعی دسترسی داشته باشند تا امکان ارتباط برقرار شود، و معنا در این میان به‌گونه‌ای سیال و نه در درون خط‌کشی "صریح" و "ضمنی" از درون بافت کلام دریافت می‌شود. (در فصل چهارم به‌تفصیل به‌این مطلب خواهم پرداخت.)

بازگردیم به‌بحث معانی "صریح" و "ضمنی" و پیشینه‌ی مطالعاتی که در این زمینه انجام شده است.

بارت در مقاله‌ی "تحلیل بلاغی تصویر" (ک ۶، ص ۳۳) می‌کوشد

قدرت و ظرافت کارکرد معانی ضمنی را در آگهی‌های تجارتی نشان دهد. در همان مقاله درباره‌ی آگهی تبلیغ ماکارونی پانزانی می‌نویسد، "این آگهی تبلیغاتی ماکارونی پانزانی است: چند بسته ماکارونی، یک قوطی، یک بوگیر، چند گوجه‌فرنگی، پیاز، فلفل، که همه در داخل یک زنبیل توری نیمه‌باز هستند، با رنگ‌های زرد و سبز روی زمینه‌ای قرمز. حال بیایید ببینیم در دل این تصویر چه پیام‌هایی نهفته است.

در نگاه اول نخستین پیام این تصویر خودنمایی می‌کند، پیامی که جوهر زبانی دارد و در زیرنویس تصویر، که در حاشیه است و در نوشته‌های چاپی روی بسته‌ها، که در درون فضای طبیعی صحنه جاسازی شده‌اند، نقش بسته است. نظام رمزی که این پیام از آن گرفته شده است، چیزی جز زبان فرانسه نیست و برای رمزگشایی آن فقط کافی است که زبان فرانسه و نوشتن آن‌را بدانیم. درواقع، این پیام را می‌توان بیش از این

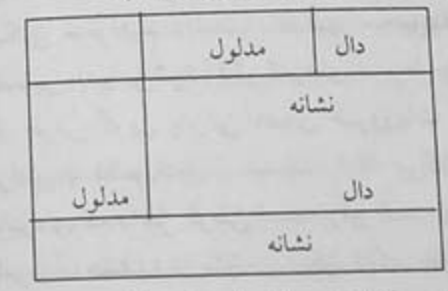
تحلیل کرد، زیرا نشانه‌ی "پانزانی" نه‌فقط معرف نام یک شرکت است، بلکه با همگونی واکه‌ای که در آن مشاهده می‌شود، دلالت بر مدلول دیگری نیز می‌کند که همان "ایتالیایی‌بودگی" است. بنابراین پیام زبانی (دست‌کم در این تصویر بخصوص) دولایه‌ای است: لایه‌ی معنای "صریح" و لایه‌ی معنای ضمنی. هرچند، از آنجا که در اینجا فقط یک نشانه‌ی نوعی واحد داریم، یعنی زبان نوشتاری، این نشانه یک پیام منظور می‌شود.

از پیام زبانی که بگذریم، باقی می‌ماند تصویر خالص (گویی نوشته‌های روی بسته‌ها هم جزئی از آن هستند). این تصویر یکسره مجموعه‌ای از نشانه‌های ناپیوسته را ارائه می‌کند. نخست، (ترتیب اهمیتی ندارد زیرا این نشانه‌ها با هم رابطه‌ی خطی ندارند)، این فکر که آن‌چه در این تصویر می‌بینیم نشان‌دهنده‌ی بازگشت از بازار است. مدلولی که خود به‌طور ضمنی حامل دو ارزش دلپذیر است: یکی تازگی محصولات و دومی خرید آن‌ها برای تهیه غذا در خانه. دال آن زنبیل نیمه‌باز است که امکان بیرون ریخته شدن بخشی از چیزهای خریداری‌شده را که از نوع "بسته‌بندی‌شده" نیستند، به‌وجود آورده است. خواندن این نشانه‌ی اول فقط مستلزم دانستن دانشی است که به‌نوعی به‌مثابه‌ی بخشی از عادات یک فرهنگ بسیار گسترده جاافتاده است، یعنی آن‌که "خرید از مغازه‌های محل" در تقابل است با خرید شتابزده‌ی مواد غذایی منجمد و یخچالی که ویژگی یک تمدن "ماشینی‌تر" است. نشانه‌ی دوم نیز کم و بیش به‌همین اندازه مشهود است؛ دال آن عبارت است از کنار هم گذاشتن گوجه‌فرنگی، فلفل و رنگ‌بندی پوستر (سه رنگ زرد، سبز و قرمز)؛ و مدلول آن ایتالیا یا بهتر بگوییم ایتالیابودگی است. رابطه‌ی این نشانه با معنای ضمنی نشانه‌ی زبانی (همگونی واکه‌ای واژه‌ی پانزانی)، از نوع حشو است، و دانشی که برای دریافت آن ضروری است بسیار خاص است؛ این دانشی بخصوص فرانسوی است (بعید است که یک ایتالیایی

معنای ضمنی واژه‌ی "پانزانی" و همچنین ایتالیایی بودن گوجه‌فرنگی و فلفل را دریابد)، مبتنی بر آشنایی با برخی کلیشه‌های توریستی. با کاوش بیشتر در این تصویر (البته مقصودم این نیست که نکته‌ای که می‌خواهم بگویم در نگاه اول اصلاً مشهود نیست)، در کشف دست‌کم دو نشانه‌ی دیگر چندان مشکلی نخواهیم داشت: نخست مجموعه‌ی چیزهای مختلفی که در تصویر دیده می‌شود، فکر کارهای مربوط به‌آشپزخانه را منتقل می‌کند، از طرفی گویی پانزانی همه‌ی ضروریات یک وعده‌ی غذایی را که اجزائش با دقت انتخاب شده‌اند، ارائه می‌کند و از سوی دیگر گویی کنسانتره‌ای که داخل قوطی است برابر است با محصولات طبیعی‌ای که پیرامون آن هستند؛ در نشانه‌ی دیگر، ترکیب‌بندی تصویر، ما را به‌یاد نقاشی‌های بسیاری می‌اندازد که موضوعشان مواد غذایی است، و در نتیجه نوعی مدلول زیبایی‌شناختی را در ما برمی‌انگیزد: "طبیعت بیجان" یا، "زندگی آرام"، آن‌گونه که در زبان‌های دیگر بیان بهتری می‌یابد؛ دانشی که این نشانه به‌آن وابسته است، دانشی است به‌شدت فرهنگی" (ک ۶، ص۳۳؛ گرفته‌شده از ک ۱۷).

در نقل قول نسبتاً طولانی فوق شاهد چگونگی تحلیل نشانه‌شناختی یک پوستر تبلیغاتی بودیم و این‌که چطور بارت معناهای "ضمنی" ساختارهای نشانه‌ای این پوستر را تفسیر می‌کند. شاهدیم که دلالت‌های ضمنی و "صریح" نشانه‌ها درواقع به‌صورت سطوح بازنمود یا سطوح معنی تحلیل می‌شوند (در فصل بعد خواهیم دید که در حقیقت دلالت‌های متفاوت و ممکن نشانه نه در سطوح سلسله‌مراتبی بلکه در لایه‌های همنشین است که امکان تحقق و دریافت می‌یابد). بارت مفهوم مراتب دلالت را از یلمزلف وام گرفته است (ک ۳؛ ک ۴۴، ص ۱۱۴ به‌بعد). مرتبه‌ی اول دلالت، دلالت صریح است: در این مرحله نشانه از یک دال و یک مدلول تشکیل شده است. دلالت ضمنی مرتبه‌ی دوم دلالت است که نشانه‌ی دارای دلالت صریح (دال و مدلول) را در حکم

دال خود می‌پذیرد و و مدلولی تازه را به‌آن منتسب می‌کند. در این چارچوب، نشانه‌ی دارای دلالت ضمنی، نشانه‌ای است که از دال نشانه‌ی دارای دلالت "صریح" گرفته شده است (بنابراین دلالت صریح به‌زنجیره‌ای از دلالت‌های ضمنی می‌انجامد).



چنین الگویی گرایش به‌آن دارد که بگوید معنای "صریح" معنای زیربنایی و اولیه است- و این برداشتی است که همه‌ی نظریه‌پردازان عرصه‌ی نشانه‌شناسی با آن موافق نیستند. خود بارت بعدها تقدم را به‌دلالت‌های ضمنی داد، و در تصویر-موسیقی-متن (ک ۶، ص ۱۶۶) می‌نویسد که دیگر نمی‌توان به‌سادگی دال را از مدلول، امر "ایدئولوژیکی را از امر "حقیقی" (literal) جدا کرد. به‌هررو از این صورت‌بندی چنین حاصل می‌شود که "این‌که دال یا مدلول چیست به‌کلی به‌سطح عملکرد تحلیل بستگی دارد: آن‌چه در یک سطح مدلول است ممکن است در سطحی دیگر به‌دال بدل شود" (ک ۷۵، ص ۱۰۵). به‌موجب چنین سازوکاری است که ممکن است به‌نظر برسد نشانه به‌یک چیز دلالت می‌کند و در عین حال حامل معناهای کثیر است.

چندلر در این مورد می‌نویسد، "تغییر شکل دال در عین حفظ همان مدلول عامل تولید معناهای ضمنی بسیار است. تغییر در سبک یا لحن می‌تواند معانی ضمنی بسیاری را به‌دنبال داشته باشد، مانند وقتی که از قلم‌های متفاوت برای حروفچینی یک متن استفاده می‌کنیم" (ک ۱۷). در فصل آینده خواهیم دید که چطور نشانه‌شناسی لایه‌ای توجیه‌کننده‌ی

لایه‌های مختلف تولید معناست، از جمله لحن و سبک و غیره در گفتار و انتخاب قلم و صورت‌بندی شکلی نوشتار.

چندلر نیز به‌درستی اشاره می‌کند که "دلالت ضمنی صرفاً در بُعد جانشینی مطرح نیست، آن‌طور که ممکن است از عبارت "محور متداعی" که سوسور برای روابط جانشینی انتخاب کرده است، استنتاج شود. در عین آن‌که دال‌های غایب که تداعی می‌شوند یکی از عوامل اصلی تولید معناهای ضمنی هستند، تداعی‌های ناشی از روابط همنشینی نیز چنین عملکردی دارند. معانی ضمنی یک دال تا حدی با دال‌های همنشین با آن در یک متن بخصوص، مرتبط است. هرچند اشاره به‌معانی ضمنی صرفاً در چارچوب روابط جانشینی و همنشینی ما را به‌نظام زبان محدود می‌کند، در حالی که معانی ضمنی با چگونگی کاربرد زبان نیز ارتباط دارند. رویکردی کاملا ساختگرایانه به‌موضوع ما را صرفا به‌نظامی همزمان محدود می‌کند در حالی که معانی صریح و ضمنی هر دو متأثر از تنوعات اجتماعی-فرهنگی و همچنین عوامل تاریخی نیز هستند، و در طول زمان تغییر می‌کنند" (ک ۱۷). پس درواقع می‌توان گفت دلالت ضمنی (و همچنین دلالت "صریح") حاصل عملکرد روابط جانشینی، روابط همنشینی و تنوعات اجتماعی-فرهنگی به‌علاوه‌ی عوامل تاریخی است. واژه‌ها ممکن است در بین گروه‌های مختلف اجتماعی دلالت‌های ضمنی متفاوتی داشته باشند و از بارهای عاطفی و ارزشی متفاوتی برخوردار باشند. گذر زمان نیز می‌تواند دلالت‌های ضمنی (و حتی دلالت‌های "صریح") نشانه‌های زبانی را تغییر دهد؛ و خود این تغییر ممکن است در بین گروه‌های مختلف اجتماعی متفاوت باشد. مشاهده می‌شود که با یک دستگاه خطی روبرو نیستیم بلکه با نظامی چندبُعدی و لایه‌ای روبرو هستیم که از منطق تحولات خطی و حتی سلسله‌مراتبی (مراتب دلالت) پیروی نمی‌کند، و متغیرهای متعددی را دربر می‌گیرد (در فصل چهارم به‌تفصیل به‌این موضوع خواهیم پرداخت)

اما آن‌چه بارت **اسطوره** نامیده است با دلالت ضمنی ارتباط بسیار دارد. معمولاً ما اسطوره را با افسانه‌های کهن در مورد خدایان و قهرمانان مرتبط می‌دانیم. اما بارت بار نظری تازه‌ای به‌مفهوم "اسطوره" داده است. از دید او اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند. بارت معتقد است که مراتب دلالت، یعنی دلالت "صریح" و دلالت ضمنی در تلفیق با یکدیگر ایدئولوژی را تولید می‌کنند که دیگران (و نه البته خود بارت) آن‌را مرتبه‌ی سوم دلالت دانسته‌اند (ک ۳۵، ص ۴۳؛ ک ۵۸، ص ۲۸۷). بارت معتقد است که "اسطوره نوعی نظام ارتباطی است، یعنی یک پیام است. بر این اساس به‌این دریافت می‌رسیم که اسطوره نمی‌تواند یک شیء، یک مفهوم یا یک فکر باشد؛ بلکه اسطوره یک منش دلالت است، یک صورت (فرم) است." (ک۳، صص ۷۴ـ۱۱۷) و سپس در ادامه می‌نویسد، "بدیهی است که ادعای متمایز کردن چیزهای (ابژه‌های) اسطوره‌ای بر اساس جنس و جوهرشان، ادعایی کاملاً موهوم است: زیرا اسطوره نوعی گفتار است، هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد مشروط بر آن‌که از طریق یک گفتمان انتقال داده شود. اسطوره نه به‌موجب ابژه‌ی پیامش، بلکه بر اساس روش بیان این پیام تعریف می‌شود: اسطوره دارای محدودیت‌های صوری هست، اما محدودیت "جوهری" ندارد. پس، آیا هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد؟ آری، من معتقدم که می‌تواند، زیرا جهان سرشار از نشانه‌هاست". و در ادامه تأکید می‌کند، اسطوره‌شناسی، از آنجا که مطالعه‌ی نوعی کلام است، بخشی از دانش گسترده‌ی نشانه‌هاست که سوسور حدود چهل سال پیش تحت نام Semiology از آن سخن گفت" (ک ۳). رد پای شیوه‌ی تفکر سوسور در مورد ماهیت زبان و نشانه‌های زبانی و هم‌چنین همسویی افکار بارت با مردم‌شناسی ساختگرای لوی‌استروس کاملاً روشن است و به‌نظر می‌رسد شرح آن به‌اطاله‌ی کلام می‌انجامد. از دید او نظام اسطوره‌ای امروز قبل از آن‌که با چیزهای مادی سروکار داشته باشد، به‌یک نظام دلالت مربوط می‌شود.

آن‌چه در زیر می‌آید بخشی از مقاله‌ی بسیار معروف بارت است تحت عنوان "اسطوره‌ی امروز" (در ک ۳، صص ۷۴ـ۱۱۷) که به‌دلیل شرح روشنگرانه‌ای که از مفهوم "اسطوره" به‌دست می‌دهد عیناً در اینجا نقل می‌شود: "در آرایشگاه نشسته‌ام و یک نسخه از مجله‌ی پاری ماچ به‌من می‌دهند. روی جلد مجله، یک سیاهپوست جوان با یونیفورم

فرانسوی با چشمانی درخشان که احتمالاً به‌پرچم فرانسه خیره شده است، سلام نظامی می‌دهد. همه‌ی آنچه گفته شد معنای این عکس است. اما من، ساده‌لوحانه یا نه، دلالت‌های این عکس را درمی‌یابم: فرانسه امپراتوری بزرگی است، که همه‌ی پسران آن، بی‌آن‌که به‌لحاظ رنگ پوست بین آن‌ها تبعیض باشد، صادقانه زیر پرچم آن خدمت می‌کنند، و این‌که هیچ پاسخی بهتر از شور و حمیتی که این جوان سیاهپوست در

خدمت به‌اصطلاح سرکوبگران خود نشان می‌دهد، به‌مخالفان این نظام استعماری وجود ندارد. به‌این ترتیب، من دوباره با یک نظام نشانه‌شناختی بزرگتر روبرو شده‌ام: یک دال هست، که خود در یک نظام قبلی شکل گرفته است (یک سرباز سیاهپوست به‌پرچم فرانسه سلام می‌دهد)؛ یک مدلول هست (که در اینجا مخلوطی هدفمند است از فرانسه‌بودگی و نظامی‌گری)؛ سرانجام، با حضور این مدلول از طریق این دال روبرو هستیم. قبل از ادامه‌ی تحلیلِ هریک از وجوه نظام اسطوره ای باید حول واژگان فنی توافق کنیم. حال می‌دانیم که در اسطوره از دو منظر می‌شود به‌دال نگریست: یکی وجه نهایی نظام زبانی، و یا وجه نخستین نظام اسطوره ای، بنابراین به‌دو نام نیاز داریم. در سطح زبان، یعنی در حکم وجه نهایی نظام نخست، من دال را معنا می‌نامم (نام من لیون است؛ یک سیاهپوست به‌پرچم فرانسه سلام می‌دهد)؛ در سطح اسطوره، من آن‌را صورت (فرم) می‌نامم. در مورد مدلول، هیچ ابهامی ممکن نیست: ما باید نام مفهوم را حفظ کنیم. وجه سوم، رابطه‌ی همبسته‌ی دو وجه نخست است: در نظام زبان، نشانه نامیده می‌شود؛ اما باز نمی‌توان این واژه را بدون ابهام به‌کار برد، زیرا در اسطوره (و این ویژگی اصلی اسطوره است)، دال توسط نشانه‌های زبان شکل می‌گیرد. من وجه سوم اسطوره را دلالت می‌نامم. کاربرد این واژه، اینجا به‌بهترین نحو توجیه می‌شود، زیرا در اسطوره درواقع نقش دوگانه‌ای دارد: اشاره می‌کند (points out) و اطلاع می‌دهد (notify): باعث می‌شود که چیزی را درک کنیم و آن چیز را بر ما تحمیل می‌کند.

اگر بخواهیم تصویر را رها کنیم و آن‌را آماده‌ی پذیرش مدلولش کنیم، باید زندگینامه‌ی این "سیاهپوست" را کنار بگذاریم... صورت (فرم) مانع معنا نمی‌شود، فقط آن‌را کمرنگ می‌کند، به‌آن بعدِ فاصله می‌دهد... این قائم‌باشک‌بازی مستمر است که اسطوره را تعریف می‌کند. صورت اسطوره نماد نیست: سیاهپوستی که سلام نظامی می‌دهد نماد

امپراتوری فرانسه نیست: او حضوری وافر دارد، و به‌شکل تصویری غنی، کاملاً مجرب، خودانگیخته، معصوم، و بی‌چون و چرا دیده می‌شود. اما در همان حال این حضور رام شده است، در فاصله‌ای قرار داده شده است، و تقریباً شفاف شده است؛ کمی پس نشسته است، و همدست مفهومی شده است که کاملاً تجهیز شده با آن همراه است: امپراتوری فرانسه...

اسطوره... براساس نیت آن تعریف می‌شود... و نه به‌موجب معنای "حقیقی"اش... با این وجود، نیت آن طوری منجمد، پالوده، جاودانه شده است و به‌موجب این معنای "حقیقی" به‌غیاب رانده شده است (امپراتوری فرانسه؟ این عین واقعیت است: به‌این سیاهپوست خوب نگاه کن که چطور مثل یکی از بچه‌های خود ما به‌پرچم فرانسه سلام نظامی می‌دهد). این ابهام سازنده... دو پیامد در دلالت دارد، و به‌همین دلیل هم مانند یک تبلیغ به‌نظر می‌رسد و هم بیان واقعیت... امپراتوری‌بودگی فرانسه سیاهپوستی را که سلام نظامی می‌دهد محکوم می‌کند به‌آن‌که صرفاً در حکم دالی ابزاری عمل کند، سیاهپوست ناگهان به‌نام امپراتوری‌بودگی فرانسه به‌من سلام می‌دهد؛ اما در همان لحظه ستبری سلام سیاه حالت شفاف به‌خود می‌گیرد، و در ارجاعی جاودانه انجماد می‌یابد که قصدش تثبیت امپراتوری‌بودگی فرانسه است...

اینجاست که به‌بنیاد اصل اسطوره می‌رسیم: اسطوره تاریخ را به‌طبیعت بدل می‌کند... اسطوره چیزی را انکار نمی کند، برعکس، نقش‌اش آن است که درباره‌ی چیزها سخن بگوید؛ خیلی ساده، حالتی ناب و پالوده به‌آن‌ها بدهد، آن‌ها را معصوم و مقبول و مقدر نشان دهد، به‌آن‌ها توجیهی طبیعی و جاودانه ببخشد، نوعی وضوح به‌آن‌ها بدهد که از نوع وضوح تبیین نیست، بلکه صرفاً بیان واقعیت است. اگر واقعیت امپراتوری‌بودگی فرانسه را بدون تبیین آن بیان کنم، بسیار به‌این یافته نزدیک خواهم شد که این (امپراتوری‌بودگی فرانسه) امری طبیعی و

بدیهی است: یعنی به‌من اطمینان داده خواهد شد. در گذر از تاریخ به‌طبیعت، اسطوره به‌گونه‌ای ترازشده عمل خواهد کرد: پیچیدگی کنش‌های انسانی را برمی‌اندازد، و سادگی جوهری به‌آن می‌دهد، کل دیالکتیک و گذر به‌ورای آن‌چه بی‌واسطه دیده می‌شود را رها می‌کند، جهانی را سازمان می‌دهد که هیچ تعارضی در آن نیست... هر چیزی به‌نظر می‌رسد به‌واسطه‌ی خود معنایی داشته باشد...»

اسطوره‌ها تولیدکننده‌ی نشانه‌ها و رمزها هستند و نشانه‌ها و رمزها به‌نوبه‌ی خود در خدمت حفظ اسطوره‌هایند. عامه باورهایی را اسطوره می‌دانند که واقعیت ندارند، اما نشانه‌شناسان این واژه را الزاماً به‌این معنی به‌کار نمی‌برند. اسطوره را می‌توان استعاره‌ی بسط‌یافته دانست. اسطوره‌ها نیز مانند استعاره‌ها به‌ما کمک می‌کنند تا به‌تجربیاتمان در درون یک فرهنگ معنی بدهیم (ک ۴۸، صص ۱۸۶ـ۱۸۵). اسطوره‌ها بیانگر و سازمانده‌ی شیوه‌های مشترک مفهوم‌سازی از چیزی در درون یک فرهنگ هستند. نشانه‌شناسان پیرو سنت سوسوری رابطه‌ی بین طبیعت و فرهنگ را رابطه ای کم و بیش دلبخواهی می‌دانند (ک ۵۲، صص ۹۰ و ۹۵). از دید بارت اسطوره‌ها دارای نقش طبیعی‌سازی هستند (ک ۶، صص ۶ـ۴۵). نقش اسطوره آن است که امر فرهنگی را طبیعی جلوه دهد ـ به‌عبارت دیگر، کاری کند که ارزش‌ها، نگرش‌ها و باورهای فرهنگی و تاریخی «طبیعی»، «هنجار»، بدیهی، فاقد زمان، و مبتنی بر «عقل سلیم» به‌نظر برسند، و به‌این ترتیب در نظر ما بازتاب عینی و «حقیقی» امور باشند. بارت اسطوره را در خدمت منافع ایدئولوژیکی بورژوازی می‌دانست. «ایدئولوژی بورژوایی... فرهنگ را به‌طبیعت تبدیل می‌کند» (ک۵، ص۲۰۶). لیکاف و جانسون اشاراتی داشته‌اند به‌برخی خصیصه‌های اصلی اسطوره‌ی عینیت‌گرایی (ابژکتیویسم) که در فرهنگ غرب غالب و شایع است؛ اسطوره ای که خود را همسوی حقیقت علمی، خردورزی، صحت و دقت، عدالت و بی‌طرفی نشان می‌دهد و در

گفتمان علم، حقوق، دولت، ژورنالیسم، اخلاقیات، کسب و کار و اقتصاد بازتاب آن دیده می‌شود (ک۴۸، صص۹ـ۱۸۸). اسطوره‌ها می‌توانند در خدمت پنهان کردن نقش ایدئولوژیکی نشانه‌ها و رمزها قرار بگیرند. قدرت این اسطوره‌ها ناشی از آن است که « بدیهی تلقی می‌شوند» و به‌نظر می‌رسد نیازی به‌رمزگشایی و تفسیر و ابهام‌زدایی از آن‌ها وجود ندارد.

چندلر (ک ۱۷) می‌نویسد، «تفاوت بین این سه مرتبه‌ی دلالت تمایزی شفاف نیست، بلکه برخی نظریه‌پردازان برای اهداف توصیفی و تحلیلی، این سه مرتبه‌ی دلالت را در راستای خطوط زیر از هم متمایز کرده‌اند. مرتبه‌ی نخست (دلالت «صریح») اساساً بازنمودی تلقی می‌شود. مرتبه‌ی دوم (دلالت ضمنی) بازتاب ارزش‌های «اشاره‌گر» است که به‌هر نشانه پیوند یافته است. در مرتبه‌ی سوم (اسطوره‌ای یا ایدئولوژیکی) نشانه بازتاب مفاهیم متغیر فرهنگی است که زیربنای جهان‌بینی‌های خاصی چون مردانگی، زنانگی، آزادی، فردگرایی، عینیت‌گرایی، انگلیسی‌بودگی، و غیره است. چندلر نمونه‌ای از سوزان هیوارد می‌آورد که در آن هیوارد به‌بررسی سه مرتبه‌ی دلالت در عکسی از مریلین مونرو پرداخته است:

«در سطح ارجاعی (دلالت صریح) این عکس یک ستاره‌ی سینماست به‌نام مریلین مونرو. در سطح دلالت ضمنی ما این عکس را با کیفیاتی در مریلین مونرو که از او ستاره ساخته است مرتبط می‌کنیم، از جمله دلبری، جذابیت جنسی، زیبایی ـ البته اگر این عکس مربوط به‌دوران جوانی او باشد ـ و همچنین با خصوصیاتی چون افسردگی، تأثیرات مصرف مواد مخدر و سرانجام مرگ، اگر عکس مربوط به‌دوران پیری او باشد. در سطح اسطوره‌ای ما این عکس را در حکم نشانه‌ای که برانگیزنده‌ی اسطوره‌ی هالیوود است درمی‌یابیم: کارخانه‌ی رؤیاسازی که تولیدکننده‌ی فریبندگی و جذابیت است، در قالب ستاره‌هایی که

می‌سازد، و در عین حال "دستگاه رؤیا"ست که آن‌ها را نابود می‌کند- و همه‌ی این اتفاق‌ها برای کسب سود و منافع رخ می‌دهد" (ک۴۳، ص ۳۱۰).

تحلیل نشانه‌شناختی اسطوره‌های فرهنگی می‌خواهد از طریق ساختارشکنی روش‌های کارکرد رمزها در متون یا ژانرهای بخصوص عامه‌پسند، نشان دهد که چطور برخی ارزش‌ها، نگرش‌ها و باورها حمایت می‌شوند و متعالی جلوه داده می‌شوند و چگونه برخی دیگر سرکوب می‌شوند.

۳-۵ استعاره، مجاز، مجاز مرسل، کنایه

بیشتر نشانه‌شناسان معاصر مطالعه‌ی این فنون بلاغی (یا دست‌کم برخی ویژگی‌های آن‌ها را) در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند. ما نیز این بخش از رساله را به‌بررسی دیدگاه‌های نشانه‌شناسان معاصر در زمینه‌ی این فنون اختصاص داده‌ایم، زیرا گمان می‌کنیم بدون اطلاع از مبانی این مباحث جستجو در مبانی نظری نشانه‌شناسی کامل نخواهد شد.

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم این صنایع بلاغی، یا دست‌کم "معانی معرفت‌شناختی" (ک۱۷) آن‌ها دوباره مورد توجه ساختگرایانی چون لوی‌استروس و یاکوبسن، و پساساختگرایانی چون دریدا و لاکان و شناخت‌شناسانی چون لیکاف و جانسون قرار گرفت. این حرکت، در تقابل بنیادی با رویکرد ابژکتیویستی به‌زبان قرار دارد که از نیمه‌ی دوم قرن هفدهم و در جهت، به‌اصطلاح، تثبیت کارکرد "علمی" زبان شکل گرفت. ویژگی اصلی این گرایش نظری معاصر آن است که نشان دهد صورت‌های بلاغی نقش ژرف و انکارناپذیری در شکل دادن به "واقعیت‌ها" دارند. زبان رسانه‌ای خنثی نیست.

فصل مشترک گرایشات نظری معاصر در باب این "صنایع"، از یاکوبسن گرفته تا لیکاف، این است که "فنون بلاغی" صرفاً آرایه‌های

سبکی نیستند بلکه از سازوکارهای شکل‌دهنده به‌گفتمان، به‌مفهوم کلی کلمه هستند. کلیت گفتمان به‌طور اجتناب‌ناپذیر، با استفاده از این ابزارهای "بلاغی" شکل می‌گیرد. چندلر می‌نویسد، "فنون بلاغی، صرفاً با چگونگی بیان اندیشه‌ها سروکار ندارند، بلکه بر چگونگی اندیشیدن نیز تأثیر می‌گذارند و توجه جدی به‌این وجه مطلب نیز ضرورت دارد. نویسندگان آکادمیک متونی می‌نویسند که واقعیت‌های بخصوص و منش‌های خاص شناخت را تعریف می‌کنند. "واقعیت‌ها" خودشان برای خود سخن نمی گویند: این نویسندگان آکادمیک هستند که باید در باب وجود آن‌ها بحث کنند. مقالات آکادمیک ارائه‌ی بی‌چون و چرای دانش نیستند، بلکه ساختارهای ظریف بلاغی هستند که دارای استلزامات معرفت‌شناختی‌اند. توجه به "فنون بلاغی" به‌ما کمک می‌کند تا دست به "ساختارشکنی" همه‌ی انواع گفتمان بزنیم" (ک ۱۷).

نظریه‌پردازانی چون لیکاف و جانسون معتقدند که در زبان -خارج از بافت‌های شاعرانه- پیوسته بسیاری از "فنون بلاغی" را به‌کار می‌بریم، بی‌آن‌که متوجه آن‌ها باشیم. آن‌ها به‌نوعی "شفاف شده‌اند". این به‌اصطلاح "شفاف‌شدگی" باعث می‌شود ما آگاهانه متوجه نشویم که چگونه "فنون بلاغی" (که خود نهادهایی فرهنگی‌اند) چون لنگری ما را به‌شیوه‌های غالب تفکر در جامعه پیوند می‌زنند (ک۴۸). درواقع با استفاده از این "فنون"، ما، هرچند شاید ناخودآگاه، گفتارمان را به‌نظام گسترده‌تری از تداعی‌ها پیوند می‌زنیم که به‌نظر می‌رسد خارج از اراده‌ی مستقیم ما باشد. برای مثال وقتی می‌گوییم "احساسات من در واژه‌ها نمی‌گنجند" به‌نظر می‌رسد به‌طور ضمنی بر این باوریم که زبان یک "ظرف" است- نگاهی به‌زبان که دلالت‌های خاص خود را به‌دنبال دارد (ک ۶۱، صص ۳۲۴-۲۸۴). پس درواقع لب کلام آن است که به‌کارگیری "فنون بلاغی" صرفاً مختص به‌شعر و آثار ادبی نیست، بلکه به‌سطحی بسیار گسترده‌تر ارتقا پیدا کرده است و به‌سازوکاری بنیادی در شکل‌گیری گفتمان و هم‌چنین در شناخت ما از جهان تبدیل شده است.

یاکوبسن معتقد است که استعاره و مجاز دو منش بنیادی انتقال معنایند. در ادامه شرحی ارائه می‌شود از دیدگاه او که در مقاله‌ای تحت عنوان "قطب‌های استعاره و مجاز" طرح شده است. یاکوبسن می‌نویسد، "شکل‌گیری گفتمان ممکن است به‌دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است بر حسب شباهت یا به‌واسطه‌ی مجاورت، به‌دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به‌ترتیب، در استعاره و مجاز می‌یابند" (ک ۹۹، ص ۱۱۶). وقتی پاره‌گفتاری تحقق می‌یابد، برای عینیت یافتن آن هم از قواعد و اصول زنجیره‌ی همنشینی بهره می‌گیریم و هم از محور جانشینی که بسیار انعطاف‌پذیرتر است. برای مثال به‌این جمله توجه کنید، "چه‌گوارا، در جنگی چریکی، کشته شد". در این نمونه زنجیره‌ی همنشینی تشکیل شده است از فعل اصلی "کشته شدن"، یک گروه اسمی "چه‌گوارا"، و گروه حرف اضافه‌ای "در جنگ چریکی". می‌توانیم با حفظ ساختار زنجیره‌ی همنشین و با انتخاب‌های دیگری از محور جانشینی همان پیام را به‌شکل دیگری بیان کنیم. برای مثال، "یکی از رهبران انقلاب بولیوی، در میدان‌های نبرد، به‌شهادت رسید". مشاهده می‌شود که به‌جای اسم خاص "چه‌گوارا" از گروه اسمی "یکی از رهبران انقلاب"، به‌جای گروه حرف اضافه‌ای "در جنگی چریکی"، از گروه حرف اضافه‌ای "در میدان‌های نبرد" و به‌جای فعل "کشته شد" از ترکیب فعلی "به شهادت رسید" استفاده شده است. یعنی به‌عبارت دیگر در روی محور جانشینی، از مجموعه‌ی ممکن، دست به‌انتخاب‌های متفاوتی زده‌ایم.

حال تصور کنید به‌جای همین جمله کسی بگوید، "قلب پر شورش پذیرای مرگ شد". اینجا جزئی به‌جای کل به‌کار رفته است ("قلب پرشورش" به‌جای "چه‌گوارا"). در نظر اول ممکن است کسی بگوید که

این نیز با جایگزینی سروکار دارد و "قلب پرشورش" جایگزین "چه‌گوارا" شده است، و بر اساس تعریف این را هم باید بتوان استعاره تلقی کرد. اما درواقع فقط یکی از عناصر ساختار معنایی اولیه حذف شده است. نوع رابطه‌ی "قلب پرشورش" با "چه‌گوارا" رابطه‌ای استعاری و مبتنی بر تشابه نیست، بلکه رابطه‌ای است مبتنی بر مجاورت و همنشینی؛ زیرا درواقع می‌توان ساخت‌های همنشین "قلب تپنده‌ی چه‌گوارا"، "چه‌گوارا قلبی تپنده داشت" و مشابه آن‌را در ارتباط با این دو سازه" ساخت. از طرفی در این مورد خاص (البته همیشه این‌طور نیست) خود باقی ماندن ضمیر متصلش که مانده‌ی "چه‌گوارا" است نشانگر رابطه‌ی خطی بین این دو جزء است. حال اگر کسی به‌جای همین جمله، در بافت مناسب بگوید، "پرنده از پرواز بازماند"، درواقع به‌جای گروه اسمی "چه‌گوارا" از "پرنده" و به‌جای گروه فعلی "کشته شد" از "از پرواز بازماند" استفاده کرده است. یعنی درواقع با انتخاب‌هایی متفاوت از روی محور جانشینی، به‌بیانی دیگر دست یافته است. یاکوبسن قطب جانشینی را قطب ساختار استعاره می‌داند، ابزاری زبانی که عموماً در رده‌ی صناعات ادبی یا به‌طور مشخص‌تر صناعات شعری طبقه‌بندی شده است (ک ۱۴، ص۱۰). انتخاب جانشین استعاری مبتنی بر اصل تشابه یا هم ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی است و بافت‌بنیاد است. این که به‌جای چه‌گوارا از واژه‌ی "پرنده" استفاده شود، خود حاوی بار عاطفی و ارزشی غنی‌ای است که، هم بیان آن و هم دریافتش، متأثر از بافت فرهنگی کاربرد زبان است، و ارتباطی با "واقعیت ابژکتیو" ندارد. (لازم به‌ذکر است که یاکوبسن با استفاده از همین بحث قطب‌های استعاره و مجاز به‌طبقه‌بندی دو نوع اصلی زبان‌پریشی نیز می‌پردازد و در ژانرشناسی ادبی نیز از این مبنای نظری استفاده می‌کند، به‌این ترتیب که ژانر غزل را ناشی از غلبه‌ی قطب استعاری و ژانرهای حماسی و رئالیستی را ناشی از غلبه‌ی قطب مجازی می‌داند. در هنرهای دیگر نیز تئاتر را اصولاً هنری مبتنی بر قطب استعاره و سینما را مبتنی بر قطب مجازی می‌داند.

لیکاف و جانسون معتقدند که انواع متفاوتی از استعاره ها در زیربنای بیشتر مفاهیم بنیادی ذهن ما وجود دارند:

- استعاره‌های مربوط به‌جهت که اساساً به‌نظام مکانی مربوط می‌شوند (بالا/ پایین، داخل/ بیرون، جلو/ عقب، نزدیک/ دور، گود/ کم‌عمق، مرکزی/ حاشیه ای و...)
- استعاره‌های هستی‌شناختی که فعالیت‌ها، عواطف و افکار ما را به‌هستی‌ها و جوهرهایی پیوند می‌زنند (از همه بدیهی‌تر استعاره‌هایی است که به‌تشخیص یا انسان‌پنداری مربوط می‌شوند).
- استعاره‌های ساختاری: استعاره‌های فراگیر که برمبنای آن دو مورد دیگر ساخته شده‌اند و به‌ما امکان می‌دهند تا یک مفهوم را بر اساس مفهومی دیگر سامان دهیم (برای مثال "وقت طلاست") (نقل از ک۱۷).

لیکاف و جانسون اشاره می‌کنند که استعاره‌ها ممکن است در فرهنگ‌های مختلف متفاوت باشند اما در عین حال معتقدند که استعاره دلبخواهی نیست، و منشاء در تجربه‌ی فیزیکی، اجتماعی و فرهنگی ما دارد. چندلر نقل می‌کند که در سال ۱۷۴۴، ویکو اشاره کرده است که "جالب توجه است که در همه‌ی زبان‌ها، در بخش عمده‌ی عباراتی که به‌چیزهای بیجان مربوط می‌شوند به‌گونه‌ای استعاری از اعضای بدن و از حواس و احساسات انسانی استفاده شده است" (ک ۶۹، ص ۱۲۹). از همین‌روست که بر اساس گفته‌های ویکو در فارسی نیز چنین نمونه‌هایی را می‌توان ذکر کرد: "سر"، در سرمقاله؛ "شانه" در شانه‌ی خاکی جاده؛ "چشم" در چشمه؛ "دهان" در دهانه‌ی رود؛ "لب" در لبه‌ی فنجان؛ "دندان" در دندانه‌ی شانه، اره و مشابه آن؛ "زبان" در زبانه‌ی کفش؛ "گردن" در گردنه‌ی کوه؛ "دست" در دسته‌ی جارو یا هر چیز مشابه؛ قلب به‌جای مرکز هر چیزی؛ "شکم" در مثلاً این دیوار شکم داده است.

لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره‌ها عبارات نظام‌یافته‌ای را

تشکیل می‌دهند مانند افکار (یا معانی) "شیء" هستند، عبارات زبانی "ظرف"اند و ارتباط، "فرستادن" است- مثالی که از بحث ردی تحت عنوان "استعاره‌ی مجرا" (ک ۶۱، صص ۳۲۴-۲۸۴) گرفته شده است. استعاره‌ها نه‌تنها به‌این ترتیب شکل می‌گیرند بلکه در اسطوره‌ها نیز بسط می‌یابند. لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره‌های غالب عموماً هم بازتابنده‌ی ارزش‌های فرهنگ‌ها یا خرده‌فرهنگ‌هایند و هم بر این ارزش‌ها تأثیر می‌گذارند: برای مثال، استعاره‌های اقناعی غربی مانند **دانستن توانستن است و دانش طبیعت را رام و مقهور می‌کند** با ایدئولوژی عینیت‌گرایی (ابژکتیویسم) همسویند (ک۴۸). این دیدگاه با رویکرد وورفی به‌رابطه‌ی بین زبان و فرهنگ مبنی بر آن‌که این زبان است که نظام‌های مختلف روابط مکانی و زمانی را از طریق صناعات بلاغی بر تجربه تحمیل می‌کند، همسو است (ک ۷۳).

چندلر می‌نویسد، "اگرچه استعاره بر نوعی عدم ارتباط ظاهری مبتنی است، **مجاز** با استفاده از یک مدلول به‌جای مدلول دیگری که **با آن در ارتباط مستقیم است** سر و کار دارد... مجاز مبتنی بر روابط مختلف نمایه‌ای بین مدلول‌هاست، بخصوص رابطه‌ی علت و معلول." چندلر، (ک ۱۷) یادآور می‌شود که بر همین اساس می‌توان گفت که استعاره از آنجا که نوعی تشابه بین مستعارله و مستعارٌمنه است، مبتنی بر رابطه‌ی شمایلی است. هرچند مادامی که چنین تشابهی غیرمستقیم است، می‌توان استعاره را نمادین نیز دانست.ویلدن در تعریف مجاز می‌نویسد، "مجاز عبارت است از فراخوانی کل به‌موجب نوعی رابطه. در مجاز به‌جای نام چیزی یا رابطه‌ای، خصیصه‌ای یا چیزی بسیار نزدیک و مرتبط با آن گذاشته می‌شود، مثلاً ذکر معلول و اراده‌ی علت... بدیهی است که رابطه‌ی مورد بحث، رابطه‌ای از نوع مجاورت است" (ک ۷۴، ص۱۹۸). پس می‌توان گفت مجاز مبتنی بر **مجاورت یا رابطه‌ی کارکردی است.**

چندلر (ک ۱۷) جایگزینی‌های زیر را از نوع مجازی می‌داند

- معلول به‌جای علت (مواظب باش حرف‌هاش باعث نشه یک‌وقت داغ بکنی؛ به‌جای عصبانی بشوی)
- شیء به‌جای کسی (یا نهادی) که از آن استفاده می‌کند (حکومت تاج و تخت به‌پایان رسید؛ به‌جای حکومت سلطنتی به‌پایان رسید)
- جنس به‌جای شکل (برای بچه‌اش کادو طلا خریدم؛ به‌جای مثلاً گردنبند طلا).
- مکان به‌جای رویداد (چرنوبیل باعث شد که همه با تردید به‌نیروگاه‌های اتمی بنگرند)
- مکان به‌جای فرد (فرمان‌های نیاوران را دیگر کسی جدی نمی‌گیرد؛ به‌جای "فرمان‌های شاه...)
- مکان به‌جای نهاد (واشنگتن اعلام کرد که دیگر حکومت صدام را تحمل نخواهد کرد؛ به‌جای دولت آمریکا اعلام...)
- نهاد به‌جای اشخاص (پرسپولیس شارژ مالی شد؛ به‌جای به‌اعضای تیم پرسپولیس پول پرداخت شد)
- لیکاف و جانسون موارد دیگری را نیز ذکر می‌کنند، از جمله:
- تولیدکننده (آفریننده) به‌جای محصول (اثر) (از خواندن حافظ خیلی لذت می‌برم؛ به‌جای از خواندن غزلیات حافظ لذت می‌برم. ما از شوما استفاده می‌کنیم؛ به‌جای ما از پودر ماشین لباسشویی شوما استفاده می‌کنیم).
- ناظر(کنترل‌کننده) به‌جای عمل‌کننده (کنترل‌شده) (نیکسون هانوی را بمباران کرد).
- شیء به‌جای استفاده‌کننده از آن (صورتحساب میز ۳ را بده)

لیکاف و جانسون معتقدند که (همان‌طور که در مورد استعاره گفته شد) برخی جایگزینی‌های مجازی ممکن است با معطوف کردن توجه به‌برخی جنبه‌های بخصوص یک موضوع و به‌حاشیه راندن جنبه‌های دیگر، بر افکار، نگرش‌ها، و اعمال ما تأثیر بگذارند: مثلاً وقتی می‌گوییم

نیما می‌خوانیم فقط خود اثر ادبی را در ذهن نداریم؛ بلکه به‌اثر از طریق هاله‌ای از روابط که پیرامون شاعر را گرفته است فکر می‌کنیم، یعنی در برداشتی که او از شعر داشته است، روش‌هایی که به‌کار برده است، نقشی که در تاریخ ادبیات داشته است، و غیره. ما با احترام به‌نیما می‌نگریم، حتی به‌شعری که در دروان جوانی‌اش گفته باشد. به‌همین ترتیب وقتی پیشخدمت می‌گوید، "صورتحساب میز ۳ را بده"، نشان می‌دهد که او به‌شخصی که پشت آن میز غذا خورده است، به‌مثابه‌ی یک شخص توجهی ندارد، بلکه او را فقط در حکم یک مشتری می‌بیند، و به‌همین دلیل است که در این جمله از مشتری به‌اصطلاح "انسان‌زدایی" می‌شود، یا به‌عبارت دیگر مشتری "جسم‌پنداری" می‌شود. همین‌طور است در مورد نیکسون، که درواقع خود بمبی در هانوی نیانداخت، بلکه از طریق مجاز ناظر به‌جای عمل‌کننده (کنترل‌کننده به‌جای کنترل‌شونده) ما نه‌تنها می‌گوییم که "نیکسون هانوی را بمباران کرد" بلکه در ذهنمان او را به‌عنوان کسی که بمباران را انجام داده است تلقی می‌کنیم و او را مسئول این عمل می‌دانیم... این فقط از طریق ماهیت رابطه‌ی مجازی امکان‌پذیر است... رابطه‌ای که به‌ما امکان می‌دهد توجه خود را بر مسئولیت معطوف کنیم. (ک ۴۸، ص ۳۹).

چندلر اشاره می‌کند که "مجاز نیز چون استعاره ممکن است تصویری باشد. در فیلم که یاکوبسن آن‌را اساساً رسانه‌ای مبتنی بر مجاز تلقی کرده است، 'چیزی که حضور دارد و دیده می‌شود، اما معرف چیز دیگری است که با آن مرتبط است اما حضور ندارد، نمونه‌ای از مجاز است' (ک ۴۳، ص ۲۲۷)... کاربرد مجاز در آگهی‌های تجارتی بسیار رایج است، برای مثال در آگهی‌های‌های تبلیغ سیگار در کشورهایی که به‌موجب قانون به‌تصویر کشیدن خود سیگار یا کسی در حال سیگار کشیدن ممنوع است، عمدتاً از مجاز استفاده می‌شود" (ک ۱۷).

قبلاً به‌دیدگاه یاکوبسن در مورد استعاره و مجاز اشاره کردیم.

یادآوری می‌کنیم که یاکوبسن استعاره را جایگزینیِ مبتنی بر شباهت می‌داند و مجاز را جایگزینی مبتنی بر مجاورت (ک ۴۵، ص ۹۱، ۹۵). لیکاف و جانسون معتقدند که مجاز نسبت به‌استعاره به‌وضوح بیشتر "زمینه در تجربه" دارد، زیرا معمولاً با تداعی مستقیم سر و کار دارد (ک۴۸، ص ۳۹). به‌نظر می‌رسد در مجاز نیازی به‌تنسیخ یا بهتر بگوییم نگاشت (mapping) از یک قلمرو به‌قلمروی دیگر (اتفاقی که از دید لیکاف در استعاره می‌افتد) نیست، و همین تفاوت باعث می‌شود که مجاز بسیار طبیعی‌تر از استعاره به‌نظر برسد. چندلر اشاره می‌کند که مجاز دارای ویژگی نمایه‌ای است که در تقابل با خاصیت شمایلی یا نمادین استعاره است (ک ۱۷). همان‌طور که قبلاً نیز اشاره کردیم، یاکوبسن معتقد است که روش مجازی روشی است که در نثر غالب است و روش استعاری روش غالب در شعر است (ک ۴۵، صص ۹۶ـ۹۵). او ادبیات به‌اصطلاح رئالیستی را اساساً مبتنی بر مجاز می‌داند زیرا در این‌گونه ادبیات کنش‌ها بر اساس روابط علت و معلولی و مجاورت زمانی و مکانی توصیف می‌شوند. از سوی دیگر یاکوبسن استعاره را روش غالب در رمانتیسیسم و سوررئالیسم می‌داند (ک ۴۵، ص ۹۲).

صفوی (ک ۸۸، صص۲۴۱ـ۲۲۹) طبقه‌بندی بسیار مفصل‌تری از انواع مجاز به‌دست داده است که در اینجا به‌اختصار به‌آن اشاره می‌کنیم:

او ابتدا به‌سنت مطالعه‌ی مجاز پرداخته است و اشاره کرده است که این اصطلاح برای نخستین‌بار در کتاب مجاز القرآن ابوعبیده معمر ابن‌المثنی (متوفی ۲۸۰ هجری قمری) به‌کار رفته است. در این کتاب ۳۸ نوع مجاز از یکدیگر متمایز شده‌اند و او این شگرد را استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی‌اش دانسته است.

سپس به‌کتاب البدیع عبدالله‌بن معتز اشاره می‌کند و می‌نویسد که او به‌ذکر همان مواردی که ابوعبیده معمر ابن‌المثنی طبقه‌بندی کرده بود

اکتفا می‌کند. آنگاه به‌نام‌هایی چون سراج‌الدین سکاکی (متوفی ۶۲۶ هجری قمری) و سعدالدین مسعود تفتازانی (متوفی ۷۹۲ هجری قمری) اشاره می‌کند، و می‌نویسد، "در این دسته از مطالعات برای طبقه‌بندی انواع مجاز از علاقه استفاده می‌کرده‌اند. علاقه برحسب این سنت، رابطه‌ی معنایی میان معنی حقیقی و معنای مجازی است (ک۸۶، ص۲۱) و انواع مختلفی را شامل می‌شود" (ک ۸۸، صص ۲۳۱ـ۲۳۰). آنگاه به‌تفصیل به‌ذکر گونه‌های مختلف مجاز می‌پردازد که خلاصه‌ای از آن در زیر آمده است:

الف- علاقه‌ی کلیت و جزئیت: یعنی ذکر کل و اراده‌ی جزء و ذکر جزء و اراده‌ی کل. (برای مثال: "برآشفت ایران (ایرانیان) و برخاست گرد"؛ عینکم (شیشه‌ی عینکم) تار شده"؛ لطفاً آن کاست (دستگاه ضبط صوت) را روشن کن"؛ "کتاب‌هایت (کتاب، کاغذ و قام و غیره) را جمع کن تا اینجا را مرتب کنم")

ب- علاقه‌ی ظرف و مظروف: یعنی ذکر ظرف و اراده‌ی مظروف و ذکر مظروف و اراده‌ی ظرف (برای مثال: "سمار (آب داخل سماور) غل می‌زند"؛ "بپا سوپ (ظرف سوپ) از دستت نیفته.")

پ- علاقه‌ی لازمیت و ملزومیت: یعنی کاربرد لازم و ملزوم به‌جای یکدیگر (برای مثال: نشسته بود و خیره به‌مهتاب (ماه) نگاه می‌کرد"؛ "بنشین آتش (حرارت آتش) گرمت کند.")

ت- علاقه‌ی سببیت: یعنی کاربرد علت به‌جای معلول یا برعکس (برای مثال: "قربانت بروم یه دست (زور) بزن به‌این ماشین، روشنش کنیم"؛ آدم گردن‌کلفت (قوی‌هیکل) می‌خواد که باهاش دعوا کند.")

ث- علاقه‌ی عموم و خصوص: یعنی ذکر عام و اراده‌ی خاص و ذکر خاص و اراده‌ی عام (برای مثال: "شاه (محمدرضاشاه) رفت"؛ "ما ابن‌سینا (فیلسوف و متفکر) فراوان داریم.")

ج- علاقه‌ی ماکان و مایکون: یعنی به‌کاربرد حال و وضع گذشته‌ی

چیزی به‌جای حال و وضع کنونی آن و یا برعکس. می‌توان ذکر ماکان و اراده‌ی مایکون یا ذکر مایکون و اراده‌ی ماکان کرد. (برای مثال: "دانشجو (کسی که روزی دانشجو بوده) همیشه احترام استادش را دارد"؛ "پسرم دکتر (دانشجوی پزشکی) شده.")

چ- علاقه‌ی جنس: در این رابطه‌ی معنایی جنس چیزی را می‌گویند و خود آن چیز را اراده می‌کنند. (برای مثال: "طلاهایش (اشیاء از جنس طلا) را فروخت.")

ح- علاقه‌ی صفت و موصوف: یعنی کاربرد صفت به‌جای موصوف (برای مثال: "جوان (ای مرد جوان)، خدا حفظت کند.")

خ- علاقه‌ی مضاف و مضاف‌الیه: یعنی کاربرد مضاف یا مضاف‌الیه به‌جای "مضاف و مضاف‌الیه". (برای مثال: "به هوشنگ (خانه‌ی هوشنگ) زنگ زدم.").

د- علاقه‌ی مجاورت: یعنی آن‌که واژه‌ای به‌سبب مجاورت به‌جای واژه‌ی دیگری به‌کار می‌رود. (برای مثال: "دلم می‌خواست می‌رفتیم امام رضا (مشهد).") (ک۸۸، صص ۲۴۱-۲۲۹).

سپس صفوی در مورد علاقه‌ی تضاد و علاقه‌ی تشبیه مطالبی را می‌نویسد و به‌این فصل از کتابش خاتمه می‌دهد. علاقه‌ی تضاد را صفوی به‌کار بردن واژه‌ای در معنای متضاد خود می‌داند (به نقل از ک ۸۶، ص ۲۸). به‌اعتقاد نگارنده علاقه‌ی تضاد دقیقا همان "کنایه" یا irony است که نباید با مجاز خلط شود و خود مبحث مجزایی است که در ادامه به‌آن خواهم پرداخت.

اما علاقه‌ی تشبیه نیز که صفوی (ک ۸۸، ص ۲۴۱) آن‌را به‌نقل از شمیسا (ک۸۶، ص ۲۸) مجاز بالاستعاره می‌داند، همان استعاره است؛ صفوی نیز به‌درستی آن‌را با مجاز خلط نکرده است و بحث مربوط به‌آن‌را به‌فصل "استعاره‌ی" کتابش موکول کرده است، و به‌اعتقاد نگارنده نیز علاقه‌ی تشبیه همان استعاره است که درباره‌اش قبلاً مطالبی گفته شد.

برخی نظریه‌پردازان مجاز مرسل (synecdoche) را نه گونه‌ای از مجاز به‌شرح فوق، بلکه مقوله‌ی متفاوتی می‌دانند. یاکوبسن معتقد است که مجاز و و مجاز مرسل هردو مبتنی بر مجاورتند (ک ۴۵، ص ۹۵)؛ به‌عبارت دیگر او تفاوتی اساسی بین این دو نمی‌بیند. البته در مورد تعریف مجاز مرسل نیز همه‌ی نظریه‌پردازان رویکرد یکسانی ندارند. برخی رابطه‌ی جزء با کل، رابطه‌ی جنس و نوع یا برعکس را از نوع مجاز مرسل می‌دانند (برای مثال ک ۵۰، ص ۶۷). بنابراین در مجاز مرسل یک وجه بسیار عام‌تر از وجه دیگر رابطه است. برخی دیگر بر یک جهت این رابطه تأکید دارند (یعنی رابطه‌ی جزء و کل را مجاز مرسل می‌دانند و نه رابطه‌ی کل و جزء را). برخی مجاز مرسل را به‌مواردی محدود می‌کنند که یک عنصر به‌گونه‌ای مادی بخشی از دیگری است. به‌نمونه‌های زیر که از چندلر (ک ۱۷) گرفته شده است، توجه کنید:

- رابطه‌ی جزء و کل ("از این دود و آلودگی (لندن) زدم بیرون"؛ "بشقاب‌ها (ظرف‌ها) را امروز تو بشور"؛ این چهارچرخ (اتومبیل) هر روز خرابه")
- رابطه‌ی کل و جزء (برای مثال، "فرانسه (تیم ملی فوتبال فرانسه) پنالتی‌اش را گل نکرد"؛ "بازار (مشتری‌ها) این محصول را نپسندید.")
- رابطه‌ی نوع و جنس -استفاده از عضوی (زیرشمول) از یک گروه (واژه‌ی شامل) به‌جای کل آن گروه (برای مثال، "نان (غذا) گیرش نیامده که به‌این روز افتاده")
- رابطه‌ی جنس و نوع (شمول معنایی)- استفاده از واژه‌ی شامل به‌جای زیر شمول (برای مثال "او هزار گوسفند (قوچ، میش، یا بره) دارد").

در عکاسی و رسانه‌ی فیلم، نمای نزدیک را که در آن جزء معرف کل است، نوعی مجاز مرسل ساده دانسته‌اند (ک ۴۵، ص۹۲). چندلر در این زمینه به‌نکته‌ی جالبی اشاره می‌کند و می‌نویسد، "البته قاب صوری هر انگاره‌ی بصری (اعم از نقاشی، طراحی، عکس، فیلم یا قاب تلویزیون)

خود در حکم نوعی مجاز مرسل عمل می‌کند زیرا می‌خواهد بگوید آن‌چه در این قاب ارائه شده است "برشی از زندگی" است، و دنیای بیرون از قاب به‌همان سیاق دنیایی که در درون قاب به‌تصویر کشیده شده است جریان دارد" (ک ۱۷).

این بحث که آیا مجاز مرسل را می‌توان مقوله‌ای متمایز از مجاز دانست یا نه بسیاری از نظریه‌پردازان را به‌خود مشغول کرده است (از جمله ک ۳۴). یاکوبسن معتقد است که هم در مجاز و هم در مجاز مرسل رابطه‌ی کل و جز برقرار است، اما در مجاز این رابطه **درونی** است (مثلاً به‌کار بردن "چهارچرخ" به‌جای اتومبیل) در حالی که در مجاز مرسل این رابطه **بیرونی** است (مثلاً به‌کار بردن "قلم" به‌جای "نویسنده" در جمله‌ای مانند "این قلم‌ها که ناحق می‌نویسند") (برای اطلاعات بیشتر نگا. ک ۵۱، ص ۶۳). هرچند همه حول این نکته توافق ندارند. چندلر می‌نویسد که "معمولاً عکس این قضیه صادق است و روابط مبتنی بر مجاز مرسل را اغلب روابط **درونی** می‌دانند". در هر حال نکته این‌جاست که اگر از نظریه‌ی فراگیر یاکوبسن در بحث "قطب‌های مجاز و استعاره" پیروی کنیم، هرچند ممکن است بین مجاز به‌مفهوم عام کلمه و مجاز مرسل تفاوت‌هایی وجود داشته باشد، هردو از سازوکارهای ناشی از کارکرد قطب مجاز (به تعبیر یاکوبسنی آن) پیروی می‌کنند، و واژه‌ی پوششی مجاز با توجیه نظری ارائه‌شده توسط یاکوبسن هردو مقوله را به‌درستی پوشش می‌دهد، و در ضمن دستگاه نظری دو قطبی یاکوبسنی، (مبنی بر بسط و توسعه‌ی معنا در زبان از طریق دو روش مبتنی بر مشابهت (استعاری) و مجاورت (مجازی) به‌قوت خود باقی می‌ماند.

لازم است به‌این نکته توجه کنیم که اصطلاح فارسی "مجاز مرسل" نباید ما را به‌گمراهی بکشاند، زیرا در سنت مطالعات ما، مجاز مرسل صرفاً گونه‌ای از مجاز طبقه‌بندی شده است؛ در حالی که آن‌چه در سنت مطالعات غربی synecdoche گفته می‌شود، حداقل به‌لحاظ صوری

می‌تواند مرتبط با metonymy در نظر گرفته شود، یا نشود. در هر حال در این بخش از رساله صرفاً برای یکدستی مطلب عبارت "مجاز مرسل" برابر synecdoche گرفته شده است.

سرانجام **کنایه** یا **خلاف‌آمد (Irony)**. در نشانه‌ای که کارکرد کنایی دارد نیز مانند استعاره، دال به‌یک چیز اشاره می‌کند اما از طریق دالی دیگر می‌دانیم که آن دال به‌واقع به‌چیزی کاملاً متفاوت و متضاد دلالت می‌کند. برای مثال اگر برای اجتماعی هیچ‌کس نیامده باشد و کسی بگوید "عجب جمعیت انبوهی"، در حقیقت کنایه به‌کار برده است و حرف او دلالت بر متضاد مدلول متعارف "جمعیت" می‌کند. همین‌طور است وقتی برای مثال کارمندی بسیار دیر در محل کار خود حاضر شده است و رئیس‌اش به‌او می‌گوید، "عجب کارمند وقت‌شناسی" که در این‌جا کلمه‌ی "وقت‌شناس" به‌طور کنایی، به‌معنی "وقت‌نشناس و بی‌نظم" به‌کار رفته است.

چندلر می‌نویسد، "در کنایه با تغییر **وجه** سر و کار داریم. لازمه‌ی ارزیابی نشانه‌ی کنایی، ارزیابی گذشته‌نگرِ حالت وجه است. ارزیابی مجدد نشانه‌ای که به‌ظاهر می‌تواند همان معنای تحت‌اللفظی‌اش را داشته باشد مستلزم ارجاع به‌نیت و وضعیت صدق و کذب است. تردید نیست که کنایه با دروغ متفاوت است زیرا گوینده نمی‌خواهد که گفته‌اش "صدق" تلقی شود" (ک ۱۷).

چندلر سپس جدولی ارائه می‌کند که به‌خوبی معرف خلاصه‌ی بحث فوق است:

حالت وجه	پیام روی کارت پستال	وضعیت صدق و کذب	نیت
حقیقی / واقعی	"هوا عالی است"	صدق (هوا عالی است)	دادن اطلاعات
کنایی	"هوا عالی است"	کذب (هوا بسیار بد است)	شوخی
دروغ	"هوا عالی است"	کذب (هوا بسیار بد است)	گمراه کردن

نکته‌ای که در مورد کنایه بخصوص در بحث این رساله حائز اهمیت است آن است که برخلاف ادعای صورت‌گرایان و ساخت‌گرایان که

معنی را "درون‌متنی" می‌دانند، در مورد کنایه، قطعاً رجوع به‌بافت (برون‌متنی) است که تعیین‌کننده‌ی معنی است. در فصل چهارم به‌این موضوع بازخواهیم گشت.

در مقابل الگوی دوتایی یاکوبسن که در آن استعاره و مجاز دو سازوکار اصلی بسط و گسترش معنی در زبان تلقی شده‌اند، الگوی چهاروجهی‌ای نیز داریم که به‌پیروی از الگوی چهاروجهی گرماس تدوین شده است. برای ورود به‌این بحث باید ابتدا نگاهی به‌پیشینه‌ی این نوع مطالعات بیندازیم.

ویکو (۱۷۴۴ـ۱۶۶۸) را معمولاً نخستین کسی می‌دانند که این چهار مقوله‌ی استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه را از هم متمایز کرده است، هرچند برخی (ک۱۷) معتقدند که این تمایز ریشه در ریطوریقای پتروس راموس (۱۵۷۲ـ۱۵۱۵) دارد. ادیب آمریکایی کِنت بورک (۱۹۹۳ـ۱۸۹۷) نیز این چهار صنعت بدیعی را "صنایع اصلی" نامیده است (ک ۱۶، صص ۱۷ـ۵۰۳، نقل از ک۱۷). هریک از این چهار صنعت معرف رابطه‌ی بخصوصی بین دال و مدلول است؛ وایت معتقد است که این روابط عبارتند از: تشابه (استعاره)، مجاورت (مجاز)، رابطه‌ی ماهیتی (مجاز مرسل)، و دوگانگی (کنایه) (ک ۷۲، ص۹۷). این چهار صنعت به‌نظر می‌رسد چنان فراگیرند که کالر وسوسه می‌شود بگوید که این‌ها درواقع "نظامی را می‌سازند که بر اساس آن ذهن جهان را به‌گونه‌ای مفهومی در قالب زبان درک می‌کند" (ک۲۲، ص ۶۵). جیمسون نیز با به‌کارگیری مفهوم مربع معنایی تصویر جالبی از این چهار صنعت به‌دست می‌دهد (جیسمون در ک ۴۰، ص ۱۴). در نظر داشته باشید که این چارچوب‌های نظری متکی به‌ایجاد تمایز بین مجاز و مجاز مرسل‌اند، در حالی که به‌نظر می‌رسد هیچ‌گاه تعریف جامع و مانعی از این دو در تمایز با یکدیگر داده نشده است.

وایت معتقد است که "تحلیل چهاروجهی زبان "مجازی" (در تقابل با

حقیقی، و نه در تقابل با استعاری) دارای این مزیت است که در برابر درغلتیدن به‌درکی دوگانه از سبک‌های ادبی مقاومت می‌کند" یاکوبسن الگوی دوتایی را انتخاب کرد و استعاره و مجاز را بنیادی دانست. به‌اعتقاد وایت، رویکرد یاکوبسن رویکردی تقلیل‌گرایانه است که کل ادبیات قرن نوزدهم را به"سنت رمانتیک‌ـشعری‌ـاستعاری" و "سنت نثر‌ـرئالیستی و مجازی" فرومی‌کاهد (ک ۷۱، ص۳۳). در هر حال، نظریه‌ی دوقطبی یاکوبسن بسیار اثرگذار بوده است. او در تأیید دیدگاهش شواهدی از آسیب‌شناسی گفتار یافت که نشان می‌داد استعاره و مجاز اساس زبان و تفکرند. او در مقاله‌ی "قطب‌های استعاره و مجاز" (ک۹۹، صص ۱۲۸ـ۱۱۵) نشان می‌دهد که هم‌سوی با بحث اساسی قطب‌های استعاره و مجاز، دو نوع اختلال گفتاری وجود دارد که یکی ناشی از اختلال در مشابهت است و دیگری اختلال در مجاورت؛ او می‌کوشد با این شواهد از زبان‌پریشی، از ادبیات و از زبان متعارف نشان دهد که اساس زبان و اندیشه دو قطب استعاره و مجاز است.

بسیاری از نظریه‌پردازان الگوی یاکوبسن را در پیش گرفتند، از جمله لوی‌استروس (ک ۵۳). یاکوبسن این کارکردهای زبان را با سازوکارهای "رؤیا و خواب" آن‌گونه که فروید شرح داده است نیز مرتبط می‌داند، و "تراکم" فرویدی را از نوع مجاز مرسل و "جابجایی" را مجازی می‌داند (ک ۴۵، ص ۹۵). لاکان "تراکم" را استعاری و "جابه‌جایی" را مجاز می‌داند (ک ۴۷، ص ۱۶۰).

۳ـ۶ رمزگان

این فکر که ما تجربه‌امان از جهان را "رمزگشایی می‌کنیم" تا شاید آن‌را تجربه کنیم؛ این‌که به‌طور کلی هیچ تجربه‌ی مبتنی بر امر پیشین، مقدر یا طبیعی وجود ندارد، در اصل منشاء در افکار ساپیر، وورف و لوی‌استروس دارد (ک ۴۲، ص ۱۰۶).

بنابراین این ما هستیم که دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، به‌وجود می‌آوریم. در نتیجه بر اساس چنین دیدگاهی به‌نظر می‌رسد که هیچ‌یک از ما نمی‌تواند مدعی دسترسی به‌تجربه‌ی "رمزگردانی‌نشده‌ی"، ناب یا عینیِ "واقعیتی" که تصور می‌شود هستی ابدی در دنیا دارد، باشد.

پس به‌نظر می‌رسد در هر کنش ارتباطی تعامل بین تولیدکننده‌ی متن (مقصود صرفاً متن نوشتاری نیست و مفهومی گسترده‌تر مورد نظر است که در فصل بعد به‌تفصیل به‌معرفی آن خواهم پرداخت) و مخاطب، رابطه‌ای خنثی و به‌اصطلاح هاوکس "بی‌غرض" (ک ۴۲، ص ۱۱۰) نیست، بلکه رابطه‌ای پیچیده است مبتنی بر شرایط اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی، فرایندی که به‌قول بارت با ساختار به‌همان اندازه پیچیده‌ی رمزگان سر و کار دارد. رمزگان در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که ـ چه از وجودشان آگاه باشیم یا نه ـ به‌تعدیل، تعیین و از همه مهم‌تر تولید معنی می‌پردازند. در نتیجه مشاهده می‌کنیم، هر متنی، چنان‌چه به‌درستی تحلیل شود، صرفاً بازتاب "واقعیت" نیست، بلکه تولیدکننده و تکثیرکننده‌ی واقعیت است.

بارت در اس/زد، تحلیل کم و بیش فراگیری از رمزگانِ دخیل در خواندن و نوشتن ارائه می‌دهد که شرح مختصری از آن در اینجا ضروری به‌نظر می‌رسد. اس/زد درواقع تحلیل همه‌جانبه‌ای است که بارت از سارازین بالزاک به‌دست می‌دهد. هدف بارت آن است که ماهیت دلالتگر کلی متن را نشان دهد (ک ۴۲، ص ۱۱۶). روش او عبارت است از تقطیع داستان (یا به‌قول خود بارت "فروپاشاندن آن؛ گویی زلزله‌ای خفیف آمده باشد؛ ک ۵، ص ۱۳) به ۵۶۱ واحد خوانش (lexias) واحدهای خوانش با طول کم و بیش متفاوت) و سپس تحلیل این "دال‌های متنی" بر اساس پنج رمزگان، که عبارتند از:

۳ـ۶ـ۱ رمزگان هرمنوتیکی

رمزگان هرمنوتیکی عبارت است از "همه‌ی واحدهایی که نقش‌اشان

عبارت است از طرح سؤال، پاسخ به‌آن سؤال، و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن است یا سؤالی را صورت‌بندی کنند و یا پاسخ به‌آن‌را به‌تأخیر بیندازند؛ یا حتی معمایی را طرح کنند و ما را به‌سوی راه‌حل آن رهنمون کنند" (ک۵، ص ۱۷). هاوکس می‌نویسد که "این به‌واقع همان رمزگان داستان‌گویی است، که به‌واسطه‌ی آن روایت سؤالاتی را پیش می‌کشد، و تعلیق و رمزوارگی می‌آفریند، و سرانجام در مسیر خود گره‌گشایی می‌کند. بنابراین عنوان داستان بالزاک نمونه‌ای از رمز هرمنوتیکی است (ما را وامی‌دارد که بلافاصله بپرسیم چه کسی؟ چرا؟)، و همین رمز را می‌توان در این واحدهای خوانش پیدا کرد؛ "هرچند، متأسفانه راز لانتیس دائماً حس کنجکاوی را برمی انگیزد..." که نشان‌دهنده‌ی "به رمز درآوردن" رازی است که طبیعتاً خواننده باید به‌دنبال کشف آن باشد و داستان نیز آشکارا وعده‌اش را می‌دهد. این رمزگان معمولاً با نظام نحوی، واژگان و غیره سر و کار دارد و می‌توان آن‌را بر اساس "شکل" کلی‌اش تشخیص داد: یک روند رمزآلود به‌همراه وعده‌ی ضمنی رمزگشایی: آفرینش حالت تعلیق، و به‌دنبال آن گره‌گشایی.

۳ـ۶ـ۲ رمزگان واحدهای کمینه‌ی معنایی (semes) یا دال‌ها

مقصود رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا "بازی‌های معنا" (flickers of meaning) (ک ۵، ص ۱۹) بهره می‌گیرد و توسط دال‌های بخصوصی تولید می‌شود: برای مثال دوباره اسم داستان را در نظر بگیرید، سارازین (Sarrasine)، e پایانی در این رمزگان نشان‌دهنده‌ی تأنیث است (و جالب است که در انتقال نام از زبان فرانسه به‌رمزگان زبان فارسی این جنبه از معنی (و البته شاید بسیاری از دلالت‌های دیگر) دریافت نمی‌شود)؛ و این تأنیث کیفیتی است که در کانون بسیاری از پیچیدگی‌های بعدی داستان قرار دارد. در واحد خوانش (۴) می‌خوانیم: "ساعت الیزمبوربون تازه به‌صدا درآمده بود و فرارسیدن

نیمه‌شب را اعلام کرده بود" که به‌طور ضمنی نشان‌دهنده‌ی ثروت بادآورده و ناسالم است. بارت خود در این زمینه نوشته است،"محله‌ی نوکیسه‌ها (*nouveaux riches*)، Honore-Faubourg Saint از طریق رابطه‌ای مجازی (مجاز جزء به‌کل) معرف پاریس دوران بازگشت بوربون‌ها به‌تخت است، دوره‌ی اسرارآمیز ثروت‌های بادآورده و مشکوک؛ کانون احتکار و سفته‌بازی (ک ۵، ص ۲۱). این رمزگان کم و بیش شبیه مضمون آشنای نقد انگلیسی‌ـآمریکایی، یعنی "درونمایه" یا "ساختار مضمونی" است.

۳ـ۶ـ۳ رمزگان نمادین

رمزگان نمادین رمزگان "گروه‌بندی‌ها" یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است، که به‌طور منظم در شکل‌های متفاوت و به‌شیوه‌های مختلف در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازند. بنابراین در واحد خوانش (۲) "عمیقاً در یکی از رؤیاهای روزانه‌ام فرورفته بودم..." در تقابل یا ماهیت متضاد "روز/رؤیا" نخستین مورد از آن‌چه به‌الگوی گسترده‌ای از تقابل‌ها و تضادها می‌انجامد و پیوسته در داستان بازتولید می‌شود نشان داده شده است؛ تقابل‌هایی که با ورود برداشت جنسی از "تضادها" (مذکر/مؤنث) به‌درون معنای کلی متن به‌اوج خود می‌رسد. از دید اندیشمندان انگلیسی‌ـآمریکایی رمزگان ۲ و ۳ را به‌سختی می‌توان از هم متمایز کرد.

۳ـ۶ـ۴ رمزگان کنشی (Proairetic)

مقصود رمزگان "کنش‌ها"ست (ک ۵، ص ۱۸). این رمزگان که منشاء در مفهوم proairesis، "توانایی عقلانی تعیین نتیجه‌ی عمل"، دارد در مواردی چون واحد خوانش (۲) دیده می‌شود: "عمیقاً در یکی از رؤیاهای روزانه‌ام فرورفته بودم"، که نشان‌دهنده‌ی حالت جذب و

فریفتگی است (عمیقاً... فرورفته بودم)" و خود به‌طور ضمنی حکایت از وقوع رویدادی برای ختم این حالت دارد" (ک ۵، ص۱۸) ـ یعنی چیزی شبیه "... و بعد اتفاقی افتاد و وضعیت را تغییر داد". به‌عبارت دیگر این رمزگان با زنجیره‌ی رویدادها سر و کار دارد که در جریان خواندن و با گرد آمدن اطلاعاتی که روایت به‌ما می‌دهد، ثبت می‌شوند و نامی به‌خود می‌گیرند، مثلاً می‌گوییم سکانس "قتل"، یا سکانس "ولگردی". بنابراین، "از آنجا که این رمزگان بیشتر مبنای تجربی دارد تا عقلانی، تلاش برای طرح‌بندی آن بیش از این به‌نظر بی فایده می‌رسد (ک ۵، ص۱۹).

۳ـ۶ـ۵ رمزگان فرهنگی (یا ارجاعی)

این رمزگان به‌شکل صدایی "اخلاقی"، جمعی، بی‌نام و مقتدر تجلی می‌یابد که از جانب و درباره‌ی آن‌چه دانش "پذیرفته‌شده" یا خرد نامیده شده است، سخن می‌گوید. "رمزگان فرهنگی مجرای ارجاع متن است به‌بیرون، به‌دانش عمومی (هنر، پزشکی، سیاست، ادبیات و غیره). رمزگان فرهنگی قلمرو اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی است... درهم بافته شدن این مرجع‌ها حس واقعیت را در متن به‌وجود می‌آورد، زیرا خود این افکار باورهای "طبیعی" و موجه فرهنگی‌اند؛ این‌ها را همگان به‌طور طبیعی می‌دانند" (ک۷۸، ص ۱۸۱).

به نظر بارت این پنج رمزگان، قابلیت فهم متن را (در اس/زد متن سارازین) سامان می‌دهند... دو رمزگان، یعنی رمزگان کنشی (proiaretic) و رمزگان هرمنوتیکی عامل حرکت متن به‌جلو هستند و متن را از نقطه‌ای به‌نقطه‌ی دیگر و به‌سوی آن غایت اجتناب‌ناپذیر پیش می‌برند و سه دستگاه رمزگان دیگر، یعنی رمزگان دال‌ها، رمزگان فرهنگی و رمزگان نمادین اطلاعات اساسی را فراهم می‌کنند، و معانی ضمنی لازم برای تکمیل قابلیت فهم متن را به‌دست می‌دهند.

۳ـ۷ اقتصاد سیاسی نشانه، وانموده، فزون واقعیت

بودریار در نوشته های آغازینش به‌نقد اقتصاد سیاسی می‌پردازد و درواقع آن‌را با نشانه‌شناسی تلفیق می‌کند. در اولین کتابش با عنوان نظام اشیاء (ک ۷) که تحت تأثیر نظام مد بارت نوشته است (ک ۹۵، ص۳۴۲)، به‌بررسی نظام جدید مصرف انبوه که پیامد تولید انبوه و رشد سریع کالاها و خدمات مصرفی است پرداخت. این طرح در چارچوب دیالکتیک سوژه‌ـابژه عمل می‌کند. به‌این معنی که سوژه با دنیایی از ابژه‌ها روبرو می‌شود که او را جذب می‌کنند، افسونش می‌کنند و گاهی ادراک، اندیشه و رفتار فردی را کنترل می‌کنند. نظریه‌ی کالایی شدن زندگی روزمره تحت حاکمیت سرمایه‌داری که مارکسیست‌هایی چون لوکاچ مطرح کرده‌اند و نظریه‌های نشانه‌شناختی که در آن‌ها ابژه‌ها به‌مثابه‌ی نشانه‌هایی تعبیر می‌شوند که در نظام‌های دلالت سازمان یافته‌اند، پیش‌فرض‌های این تحلیل بودند.

بودریار خطوط کلی و ساختارهای غالب نظام جدید ابژه‌ها را توصیف می‌کند و در عین حال نشان می‌دهد که این ابژه‌ها، نیازها، خیال‌ها و رفتار مردم را مشروط می‌کنند و آن‌ها را سازمان می‌دهند (نه این‌که مردم از این ابژه‌ها برای رفع نیازهای خود استفاده کنند، نیاز آفریده می‌شود، نیاز از پیش وجود ندارد) این نظام اجتماعی تازه را او تحت عنوان "نظم تکنیکی"، "محیط تازه"، "شرایط تازه‌ی زندگی روزمره" و "اخلاقیات جدید" توصیف می‌کند. سوژه‌ی دریافت‌کننده و سرشار از نیروی میل که با جهانی از ابژه‌ها و نشانه‌ها روبرو می‌شود، موضوع اصلی اندیشه‌ی بودریار است. در کتاب نظام اشیاء او به‌توصیف چگونگی ارتباط سوژه‌ها، استفاده آن‌ها از، تسلط آن‌ها بر ـو یا مغلوب‌شدنشان توسطـ نظام ابژه‌ها و نشانه‌هایی می‌پردازد که زندگی روزمره ما را می‌سازند.

او معتقد است در کلیه‌ی جوامع پیشامدرن، مبادله از طریق مجموعه‌ای

از بده‌بستان‌های نمادین که هنوز به‌مثابه‌ی "ارزش" رمزگذاری نشده‌اند، صورت می‌گرفته است. ارزش همراه با سرمایه‌داری پدید آمده است که در نظام اقتصاد سیاسی‌اش بین ارزش کاربری و ارزش مبادله تمایز قائل می‌شود. اقتصاد سیاسی عینیت مبادله‌ی نمادین را با انتزاعات ارزش مبادله که در آن پول و اقتصاد بازار قلمرو تازه‌ای از ارزش را بنا می‌نهند، جایگزین می‌کند. به‌این ترتیب ارزش‌های انتزاعی ـپول، سرمایه، ارزش مبادلهـ بر جامعه حاکم می‌شوند. در نظام اقتصاد سیاسی، ارزش شکل ارزش کاربری (یعنی فایده‌مندی چیزها) و ارزش مبادله (ارزش پول و ارزش تجاری) و سرانجام ارزش موقعیتی یا آن‌چه ارزش نشانه‌ای نامیده شده است را دارد.

بودریار به‌تمایزی که مارکس بین ارزش کاربری و ارزش مبادله قائل شده بود، ارزش نشانه را نیز می‌افزاید، که به‌موجب آن کالاها براساس آن‌که چطور اعتبار و وجهه به‌وجود می‌آورند و دلالت بر جایگاه و قدرت اجتماعی می‌کنند نیز ارزش می‌یابند. بودریار ادعا می‌کند که مارکس ارزش کاربری را در برابر ارزش مبادله قدر می‌نهد و آن‌را آن "شق دیگر" آرمانی می‌داند، ولی مارکس از دید بودریار به‌این نکته توجه نمی‌کند که خود ارزش کاربری سازه‌ای است در نظام ارزش مبادله که نظامی خردگرایانه از نیازها و ارزش‌ها را پدید می‌آورد. بودریار تلاش می‌کنند که تقابل بین ارزش مبادله و ارزش کاربری را از میان بردارد چرا که به‌باور او ارزش کاربری در حکم "توجیه" ارزش مبادله کار می‌کند، زیرا نیازهای طبیعی و اجتناب‌ناپذیر انسان تلقی می‌شود.

"بودریار در کتاب‌های نظام اشیاء (ک ۷)، جامعه‌ی مصرفی (ک۸)، و به‌سوی نقد اقتصاد سیاسی نشانه (ک ۹)... بین چهار منطق متفاوت فرق گذاشت: (۱) منطق فعالیت عملی، که به‌ارزش مصرفی مربوط می‌شود؛ (۲) منطق هم‌ارزشی، که به‌ارزش مبادله مربوط می‌شود؛ (۳) منطق دوسویگی، که به‌مبادله‌ی نمادین مربوط می‌شود؛ و (۴) منطق تفاوت که

به‌ارزش نشانه‌ای مربوط می‌شود. این منطق‌ها را می‌توان به‌ترتیب به‌عنوان منطق‌های فایده، بازار، هدیه و منزلت خلاصه کرد. شیء در منطق نخست به‌ابزار، در منطق دوم به‌کالا، در منطق سوم به‌نماد و در منطق چهارم به‌نشانه تبدیل می‌شود." (ک ۹۵، صص ۳۴۲، ۳۴۳).

بودریار در نشانه‌شناسی از سوسور و ساخت‌گرایان پیروی می‌کند و می‌کوشد نشان دهد که جنبه‌ی افتراقی اشیاء است که به‌آن‌ها معنی می‌دهد، و در نظامی از اشیاء جایگاه ارزش آن‌ها را تعریف می‌کند. در حقیقت به‌نظر می‌رسد که از دید بودریار، در دنیای معاصر، نظام اشیاء نیز وضعیتی مشابه لانگ به‌مفهوم سوسوری آن دارند، یعنی این‌که بیش از آن‌که "برای ارضای یک نیاز تولید شوند، برای دلالت بر موقعیت اجتماعی (منزلت) تولید می‌شوند، و این صرفاً ناشی از رابطه‌ی افتراقی اشیاء است. "بنابراین در یک جامعه‌ی سراپا مصرفی، اشیاء به‌نشانه تبدیل می‌شوند، و قلمروی ضرورت ـ اگر اصلاً وجود داشته باشد ـ فرسنگ‌ها پشت سر گذاشته می‌شود." (ک ۹۵، ص ۳۴۳).

وقتی بحث ارزش نشانه‌ای مطرح می‌شود، بی‌تردید پای رسانه‌ها که عوامل ترویج و تثبیت این ارزش‌های نشانه‌ای تلقی می‌شوند به‌میان کشیده می‌شود. بودریار با طرح بحث شبیه‌سازی (وانمودن simulation) وارد این موضوع می‌شود. شبیه‌سازی شکل حادِ فراواقعیتی (فزون واقعیت و حاد واقعیت نیز گفته شده است= hyperreality) است که به‌واقعیت جهت می‌دهد و به‌آن شکل می‌دهد (رسانه‌ها، سبک زندگی، پوشاک، مسکن و... که ترویج می‌کنند). اینجا بحث نوعی جبر فناورانه مطرح می‌شود که به‌موجب آن الگوها و رمزگان (کدها) به‌تعیین‌کننده‌ی اصلی تجربه‌ی اجتماعی بدل می‌شوند. در جامعه‌ی مبتنی بر شبیه‌سازی، الگوها و رمزگان ساختار تجربه را به‌وجود می‌آورند و تمایز بین الگو و واقعیت از بین می‌رود. در مثالی که از تلویزیون مطرح می‌کند، اشاره می‌کند که روبرت یانگ در مجموعه‌ای تلویزیونی نقش پزشک را بازی

می‌کند. سپس او با سیلی از نامه‌های بینندگان مواجه می‌شود که خواستار مشورت پزشکی‌اند و به‌تدریج این باور در خود او هم با واقعیت خلط می‌شود و یانگ شروع می‌کند به‌نوشتن ستون‌هایی در روزنامه‌ها درباره‌ی مطالبی چون خواص قهوه‌ی بدون کافئین و از این دست. نمونه‌ی دیگر که برای بینندگان ایرانی در سن میان‌سالی به‌بالا نیز آشناست، ریموند است که در مجموعه‌ی تلویزیونی کارآگاه آیرون‌ساید نقش کارآگاه را بازی کرد و در مجموعه‌ای دیگر نقش وکیل میسون را و بعد مواجه شد با انبوهی از نامه‌هایی که از او مشورت حقوقی می‌خواستند و یا به‌او پیشنهاد استخدام برای انجام امور کارآگاهی می‌دادند. (ک ۱۳، صص ۱۳۷ـ۱۱۱).

به این ترتیب فراواقعیت تمایز بین واقعی و غیرواقعی را مبهم می‌کند. پیشوند "فرا" در این کلمه یعنی واقعی‌تر از واقعیت، یعنی واقعیتی که بر اساس یک الگو ساخته شده است. پنداشت ما از واقعیت پیوسته بر اساس آن چیزی شکل می‌گیرد که واقعی نیست، بلکه واقعیت شبیه‌سازی شده است. فراواقع، موقعیتی است که در آن الگوها جایگزین واقعیت می‌شوند، همان‌طور که برای مثال می‌بینیم خانه‌ی آرمانی در مجلات زنان و زندگی، مد آرمانی در آگهی‌ها و نمایش‌های لباس، به‌تصویر کشیده می‌شوند. در این موارد، الگو، یعنی نظام نشانه‌ای ابژکتیو، تعیین‌کننده‌ی واقعیت می‌شود، و مرز بین فراواقعیت و زندگی روزمره از بین می‌رود.

۳ـ۷ خلاصه‌ی مطلب

در بخش اول این فصل پیشینه و خاستگاه فلسفی نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را بررسی کردیم، و به‌سه رویکرد عمده‌ی فلسفی یعنی فلسفه‌ی تجربه‌گرا، فلسفه‌ی خردگرا و فلسفه‌ی متافیزیک اشاره کردیم و با نقدی که از دو رویکرد نخست ارائه شد نشان دادیم که ساخت‌گرایان نیز درواقع از فلسفه‌ی متافیزیکی هگلی پیروی می‌کنند، با دو تفاوت

عمده: نخست تفاوت اصطلاح‌شناختی، چرا که ساخت‌گرایان خود را "ایده‌آلیست" نمی‌دانند، و دوم آن‌که ایده‌های ابژکتیو از دید فلاسفه‌ی متافیزیک بر اساس مفاهیم مذهبی خدا یا روح تفسیر می‌شوند، که ناشی از قیاس ایده‌های ابژکتیو با ذهن سوبژکتیو است، در حالی که ساخت‌گرایان قیاس با ذهن سوبژکتیو فردی را به‌کلی کنار می‌گذارند و به‌جای انگاره‌های مذهبی و روحانی، انتزاعات را در قالب نشانه‌ها و مقوله‌های زبانی (یا به‌عبارت گسترده‌تر، نظام‌های نشانه‌ای) عینیت داده‌اند.

در دومین بخش این فصل به‌بحث "محورهای همنشینی و جانشینی در روش‌های تحلیل ساخت‌گرا اشاره شده است. در این بخش دو روش "تحلیل سازه‌های همنشین" و پیشینه‌ی آن و "تحلیل الگوهای جانشین" و پیشینه‌ی آن بررسی شد. در بخش "تحلیل سازه‌های همنشین" به‌شرح برجسته‌ترین دیدگاه‌های مربوط به‌نظام‌های همنشین پرداختیم و بحث‌های مربوط به‌روایت‌شناسی را به‌مثابه‌ی نمونه‌ای از تحلیل سازه‌های همنشین ارائه کردیم. در زمینه‌ی روایت‌شناسی به‌بررسی دیدگاه‌های پراپ، گرماس، تودورف، اکو، بارت و متز پرداختیم. در بخش مربوط به "تحلیل سازه‌های جانشین" دیدگاه‌های یاکوبسن، لاکان، دریدا، و بارت متأخر بررسی شدند.

سپس در ادامه‌ی مطلب مفاهیم "معنای صریح"، "معنای ضمنی" و "اسطوره" عمدتاً بر اساس دیدگاه‌های بارت مطرح شدند و دو نمونه از تحلیل‌های بارت نیز به‌عنوان مثال ذکر شد.

بخش بعد به‌طرح مفاهیم استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه اختصاص داده شد و دیدگاه‌های متفاوت در این زمینه، از جمله دیدگاه‌های یاکوبسن و لیکاف به‌تفصیل ارائه شد، و در مجموع کوشیدیم نشان دهیم که این موارد نه صرفاً آرایه‌هایی ادبی، بلکه راه‌کارهایی هستند که در کلیت زبان کار می‌کنند.

بخش بعدی به‌بحث رمزگان (codes) اختصاص داده شد، و پنج نظام رمزگانی که بارت مطرح کرده است، یعنی رمزگان هرمنوتیکی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی به‌اجمال اشاره شد.

سرانجام به‌بررسی آخرین تحولات نشانه‌شناسی در دیدگاه‌های بودریار پرداختیم و در مورد اقتصاد سیاسی نشانه، شبیه‌سازی و وانموده مطالبی را ارائه کردیم.

فصل چهارم

نشانه‌شناسی لایه‌ای

۴ـ۱ مقدمه

در این فصل که درواقع بدنه‌ی اصلی این رساله است، به‌طرح مبانی آن‌چه "نشانه‌شناسی لایه‌ای" خوانده‌ایم، پرداخته خواهد شد. ابتدا مفهوم نشانه بازبینی خواهد شد و مفهوم متن آن‌گونه که مورد نظر نگارنده است مطرح خواهد شد. سپس به‌طرح مفاهیم بافت، رسانه و ژانر خواهیم پرداخت و در ادامه و با اتکا به‌مبانی مذکور، مفهوم لایه‌های دخیل در هر کنش ارتباطی، مفاهیم نشانداری سلسله‌مراتبی، و سرانجام بافت‌سازی و بافت‌زدایی به‌مثابه دو منش کارکردی متن طرح خواهد شد. و در پایان طرح نشانه‌شناسی لایه‌ای جمع‌بندی خواهد شد. مطالب فوق با ارائه‌ی مثال‌هایی از حوزه‌های متفاوت همراه خواهد بود که بی‌تردید در قوام طرح نظری فوق مؤثرند.

۴ـ۲ بازبینی برخی مفاهیم

تقابل‌های دوگانه‌ی سوسوری بخصوص تقابل بین دال و مدلول، لانگ و پارول، و محورهای متداعی و همنشینی در فصل دوم به‌تفصیل مطرح شدند و در اینجا صرفاً برای زمینه‌سازی ورود به‌بحث به‌اختصار اشاره‌ای مجدد خواهیم کرد. همان‌طور که گفته شد از دید سوسور زبان یک نظام بسته‌ی همزمان است که ماهیتی اجتماعی دارد و متشکل از نشانه‌های زبانی است که به‌گونه‌ای افتراقی و سلبی در درون این نظام ارزش پیدا می‌کنند و ارزش یا معنی بالذات ندارند و ارزش خود را از

آن‌چه نیستند به‌دست می‌آورند. هر نشانه‌ی زبانی خود از دو رو، یک تصور آوایی و یک تصور معنایی، یا به‌عبارت دیگر دال و مدلول تشکیل شده است که از هم جدایی‌ناپذیرند. نه دال برابر همان آواهای مادی است که درواقع تولید می‌شود و نه مدلول برابر مصداق یا تصویری ذهنی از مصداق است؛ مدلول‌ها نیز مقوله‌هایی معنایی هستند که به‌گونه‌ای افتراقی ارزش می‌یابند، نه هستی‌های مصداقی قطعی. پس ما با یک نظام همبسته و اجتماعی سر و کار داریم که همان‌طور که قبلاً گفته شد حضوری متافیزیکی دارد (نگا. فصل ۳). از طرف دیگر، مدلول را به‌هر گونه‌ای که تعریف کنیم، در نظام زبان یا همان لانگ، در رابطه‌ی درونی نشانه (در تقابل با رابطه‌ی سلبی بیرونی نشانه)، پیوندی دوسویه (و نه چندسویه) بین دال و مدلول متصور می‌شود، یک دال و یک مدلول، که به‌انسجام درونی نشانه می‌انجامد و سپس با نظام افتراقی ارزش در لانگ روبرو هستیم که ناشی از روابط نشانه‌ها با همدیگر است. پس در رویکرد سوسوری با نوعی جبر زبانی مواجهیم، زبان واقعیتی ایستا، فاقد پویایی، متافیزیکی، و "اجتماعی" است (و به‌نظر می‌رسد این اجتماعی‌بودنش فقط حکایت از جبری قطعی، تغییرناپذیر و دور از دسترس دارد) که گریزی از قطعیات از پیش‌سامان‌یافته‌ی آن در یک نظام کلی با مشخصات فوق نیست، و کاربران این نظام در مقابل جبر گریزناپذیر دلالت‌های قطعیت‌یافته در آن (دلالت دال به‌مدلول) منفعلانی بیش نیستند. در حالی که به‌نظر می‌رسد در مطالعه‌ی زبان، در عرصه‌ی ارتباط، یعنی کارکرد واقعی هر نظام نشانه‌ای، به‌طرحی انعطاف‌پذیرتر که پویایی‌های زبان را در عرصه‌ی کاربرد اجتماعی توجیه کند، و بتواند کثرت دلالت نشانه‌ها را در موقعیت‌های متفاوت پاسخ دهد، نیازمندیم، طرحی که کارکرد ارتباطی و دلالی نشانه‌ها را از منظر نظام‌های متکثر چندبُعدی دخیل در دلالت ببیند و نه در ساحت تک‌بُعدی و ایستای رابطه‌ای یک‌سویه بین لانگ و پارول. در ادامه، مطالب دیگری از سوسور نقل خواهد شد که به‌نظر می‌رسد در جهت تأیید ادعا و ضرورت فوق عمل می‌کنند.

هرچند سوسور تمایزی بین لانگ و پارول قائل می‌شود، و به‌هررو از پارول نیز سخن می‌گوید، اما در مطالعات زبان‌شناختی جایگاهی ثانویه برای آن قائل می‌شود، چرا که به‌نظر می‌رسد پارول به‌نظر او چیزی است در حد فراگویی یا تولید آوا. او در بخش مربوط به "زبان‌شناسی زبان و زبان‌شناسی گفتار" در کتاب دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی می‌نویسد، "فراگویی یا تولید آوا، یعنی به‌اجرا درآوردن تصورهای آوایی، به‌هیچ‌روی بر خود دستگاه [که به‌نظر می‌رسد مقصود لانگ است] تأثیری نمی‌گذارد. از این نظر می‌توان زبان [لانگ] را به‌یک سمفونی تشبیه کرد که **واقعیت آن مستقل از روش اجرای آن است**. اشتباهاتی که ممکن است نوازندگان در اجرای آن مرتکب شوند، به‌هیچ‌روی به‌واقعیت آن خدشه‌ای وارد نمی‌آورد." (ک ۸۴، ص ۲۷، توضیحات و تأکید از نگارنده است). مشاهده می‌شود که این واقعیت تعینی ازپیش‌موجود دارد و حکایت از متافیزیکی غیرانسانی دارد که حداکثر دخالت انسان در آن سرانجام احتمال ارائه‌ی عینیتی (اجرایی) خطا از آن است، که به‌باور سوسور، چنین خطاهای احتمالی هیچ از اعتبار ماوراء انسانی چنان نظامی نمی‌کاهد. او در ادامه‌ی همین مطلب می‌نویسد، "آن‌چه ما درباره‌ی فراگویی مطرح کردیم در مورد **تمام بخش‌های دیگر گفتار نیز صادق است**. فعالیت سخنگو باید در مجموعه‌ای از رشته‌هایی بررسی شود که تنها به‌دلیل ارتباط با زبان جایی در زبان‌شناسی پیدا کرده‌اند." (ک ۸۴، ص ۲۸، تأکید از نگارنده است). ملاحظه می‌شود که تمام بخش‌های گفتار (احتمالاً پارول) همان شرایطی را دارد که سوسور در مورد فراگویی یا تولید آوا ذکر کرده است.

سوسور سپس، مطالعه‌ی قوه‌ی نطق را شامل دو بخش می‌داند، "بخش اصلی که در جوهر خود اجتماعی و مستقل از فرد است و زبان [لانگ] موضوع آن به‌شمار می‌رود... و بخش دیگر که **در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد**، بخش فردی قوه‌ی ناطقه یعنی گفتار است که

فراگویی را نیز دربر می‌گیرد؛ . . . (ک۸۴، ص۲۸؛ تأکیدها و توضیح از نگارنده است). ملاحظه می‌شود که نظام فرافردی و فراانسانی که در جوهر خود اجتماعی است اصل است و آنجا که پای تعامل واقعی اجتماعیِ بین فردی، یعنی عینیت به‌کارگیری نظام‌های نشانه‌ای که اساس مفهوم اجتماعی بودن انسان است به‌میان می‌آید، جنبه‌ی ثانویه پیدا می‌کند. در اینجاست که باید در مفهوم "اجتماعی" نیز تعمق بیشتری کرد؛ باید دید سوسور "اجتماعی" را به‌چه مفهومی به‌کار می‌گیرد و آیا ممکن نیست برداشت دیگری از آن داشت. به‌نظر می‌رسد برداشت سوسور از اجتماعی بودن زبان به‌مثابه‌ی یک نظام، تعلق اجتماعی آن است. یعنی آن‌که برای مثال زبان فارسی به‌مثابه‌ی یک نظام، تعلقی اجتماعی دارد به‌کل جامعه‌ی گویشوران زبان فارسی. اما اجتماعی به‌معنای نقشی عینی و واقعی و به‌شدت ناایستا و متأثر از عوامل و متغیرهای بسیار زیاد که زبان در تعامل‌های بین انسانی بازی می‌کند، ظاهراً به‌حوزه‌ی پارول مربوط می‌شود که برای سوسور جایگاهی ثانویه دارد. اگر چنان‌چه یک‌سوی این مفهوم "اجتماعی" را جبر و قراردادهای محدودیت‌آفرین اجتماعی بدانیم و سوی دیگر آن‌را تعامل و آزادی مشارکت در ارتباط بدانیم، باید گفت سوسور کفه‌ی ترازو را به‌نفع جبر متافیزیکی سنگین می‌کند و جنبه‌ی عینی و اجتماعی رابطه‌ی بینافردی را در قیاس با سایه‌ی سنگین یک نظام تخطی‌ناپذیرِ پیشین، عرصه‌ی خطا یا تخطی از نظام می‌داند.

درباره‌ی رابطه‌ی بین فرد و زبان به‌مثابه‌ی یک نظام اجتماعی سوسور می‌نویسد، "زبان در جامعه به‌صورت مجموعه‌ای از تأثیراتی وجود دارد که در نظر هریک از افراد جامعه به‌ودیعه گذاشته شده است و تقریباً مانند فرهنگ لغتی است که تمام نسخه‌های آن به‌گونه‌ای یکسان میان افراد جامعه تقسیم شده باشد" (ک۸۴، ص ۲۹؛ تأکید از نگارنده است). ملاحظه می‌شود که سوسور زبان را مانند یک فرهنگ لغت می‌داند که هر

فردی مجهز به‌یک نسخه از آن است. پس ارتباطات بین انسانی نیز محدود به‌معانی قطعی تعیین‌شده در آن فرهنگ لغت است. به‌این ترتیب همه‌ی عوامل متفاوت اجتماعی از جمله موقعیت اقتصادی، جایگاه اجتماعی، جنسیت، شغل، سن و غیره و عوامل بافتی حاضر در هر مورد ارتباط (اعم از نوشتاری و گفتاری؛ و در نظام‌های پیچیده‌تر ارتباطی عوامل تصویری و...) و نقشی که این شبکه‌ی پیچیده‌ی رمزگان‌های متفاوت در کارکرد زبان در هر مورد کنش ارتباطی بازی می‌کند، به‌ظاهر به‌کلی نادیده انگاشته می‌شود.

حال اجازه بدهید ببینیم که قائل شدن وجود یک نظام قطعیِ "اجتماعی" به‌معنای فراانسانی، اصولاً چه کمکی می‌کند و چه اتفاقی می‌افتد اگر این نقش اصلیِ تخطی‌ناپذیری را که سوسور به‌آن می‌دهد از آن بگیریم، نه آن‌که به‌کلی وجودش را کنار بگذاریم بلکه به‌مثابه‌ی یکی از رمزگان‌های دخیل در فرایند دلالت جایی برای آن قائل شویم. برای این مهم ابتدا باید تکلیف خود را با مفاهیم لانگ و پارول روشن کنیم و تعریفی جدید از پارول به‌دست بدهیم و جایگاه مطالعه‌ی پارول را که در شیوه‌ی تفکر سوسوری ثانوی تلقی شده است به‌درستی تعریف کنیم.

نخست آن‌که وقتی صحبت از نشانه می‌شود، بی‌درنگ مفهوم دلالت مطرح می‌شود، یعنی به‌عبارت دیگر از نشانه در فرایند ارتباطی، بر اساس قرارداد یا غیر آن، شمایلی یا نمایه ای (نگا. فصل ۲)، استفاده می‌شود. و وقتی می‌گوییم فرایند ارتباطی، بی‌تردید دست کم دو عامل در برقراری ارتباط دخالت دارند، یعنی با فرایندی اجتماعی، به‌معنی تعامل بین انسانی آن، (و نه به‌مفهوم متافیزیکی فراانسانی‌اش) سر و کار داریم. پس هیچ چیز (اعم از آوا، تصویر یا . . .) نشانه نیست مگر آن‌که در یک جامعه‌ی انسانی در عمل به‌مثابه‌ی نشانه به‌کار رود، و به‌مثابه‌ی نشانه دریافت شود. پس، حتی اگر وجود لانگ به‌مفهوم سوسوری آن‌را بپذیریم، مادامی که این لانگ تحقق عینی پیدا نکرده است، یعنی در

فرایند ارتباطی عملی، عینی و ملموس در جامعه‌ی کاربران آن به‌کار گرفته نشده است، وجودش با ناوجودش هیچ تفاوتی نمی کند. به‌عبارت دیگر به‌نظر می‌رسد انتقاد اساسی که به‌زبان‌شناسی سوسوری وارد است، نادیده گرفتن عامل انسانی و در نتیجه نادیده گرفتن بسیاری از دیگر لایه‌های فرهنگی و اجتماعی دخیل در کار دلالت‌های زبانی و دلالت در دیگر دستگاه‌های نشانه‌ای است. از همین بحث می‌توان نتیجه گرفت که تلقی سوسور از پارول به‌مثابه‌ی "الف) ترکیبات فردی که وابسته به‌اراده‌ی سخنگوست و ب) عملکردهای اعمال فراگویی که آنها نیز ارادی‌اند و برای تحقق بخشیدن به‌این ترکیبات ضروری‌اند" (ک ۸۴، ص۲۹) نادیده گرفتن پیچیدگی‌های اجتماعی پارول است. درواقع پارول نیز، دست‌کم از دید مورد نظر نگارنده، اگرچه در فرد تحقق می‌یابد، کنشی اجتماعی است چرا که با تعامل بین انسانی سر و کار دارد، و لذا بسیاری عوامل رسوب‌شده‌ی اجتماعی و دستگاه‌های رمزگانی در بیان و دریافت در سطح پارول دخالت دارند.

دوم آن‌که نشانه در سطح پارول پیوسته بر اساس بافتی که در آن واقع می‌شود و به‌موجب شرایطی که در ادامه‌ی مطلب به‌تفصیل به‌آن خواهیم پرداخت زایایی دلالی دارد و مدلول‌های تازه و متفاوتی پیدا می‌کند و هر آن و در هر کنش ارتباطی ممکن است مدلولی را بپذیرد که دریافت آن ناشی از مجموعه شرایط حاکم بر کنش ارتباطی و شرکت‌کنندگان در آن است و ممکن است با مدلول فرضی و قطعی مورد نظر سوسور در لانگ به‌کلی بی‌ارتباط باشد و یا ارتباطی غیرمستقیم داشته باشد. پس به‌نظر می‌رسد نادیده گرفتن همه‌ی سطوح و عوامل دخیل در دلالت که در پارول ظاهر می‌شوند، و نه در لانگ به‌مثابه‌ی نظامی بسته و منحصرا زبانی (خواهیم دید که در دیدگاه مورد بحث نگارنده اصولاً نمی‌توان به‌این مفهوم سخن از منحصراً زبانی و غیرزبانی گفت)، به‌نگاهی کاملاً بسته و یک‌بُعدی به‌تحقق ارتباط از طریق نظام‌های نشانه‌ای می‌انجامد.

سوم آن‌که تا این مقطع ما واژه‌ی "نشانه" را پذیرفته تلقی کردیم و

به‌کار بردیم، حال با توجه به‌مختصر بحث‌های فوق‌الذکر آیا اصولاً (جز در لانگ و به‌مفهومی کاملاً انتزاعی) نشانه‌ی منفرد معنی دارد، یا این‌که چیزی برای آن‌که به‌نشانه تبدیل شود، باید در متنی با حضور عوامل بافتی و انسانی دخیل در آن به‌مثابه‌ی نشانه به‌کار برده شود یا دریافت شود. پس در حقیقت همان‌طور که اکو اشاره کرده است، "به‌واقع نشانه وجود ندارد، بلکه آن‌چه هست نقش نشانه‌ای است. یلمزلف گفته است که 'به نظر می‌رسد بهتر است از واژه‌ی نشانه به‌مثابه‌ی نام واحدی که از صورت محتوایی و صورت بیانی تشکیل شده است و به‌موجب پیوندی که ما نقش نشانه‌ای نامیده‌ایم شکل گرفته است استفاده کنیم' (ک ۴۴، ص۵۸). نقش نشانه‌ای زمانی تحقق می‌یابد که بین دو نقشگر (بیان یا محتوا) نوعی همبستگی دوسویه به‌وجود بیاید؛ همان نقشگر ممکن است در پیوندی دیگر شرکت کند، و در نتیجه به‌نقشگری متفاوت بدل شود و نقش نشانه‌ای جدیدی به‌وجود آید. بنابراین نشانه‌ها نتیجه‌ی مشروط قوانین رمزگردانی هستند که پیوند موقتی و ناپایدار عناصر را موجب می‌شوند و هریک از این عناصر ممکن است ـتحت شرایط رمزگردانی‌شده‌ی بخصوصیـ در پیوندی دیگر شرکت کنند و در نتیجه نشانه‌ی جدیدی شکل بگیرد" (ک ۳۲، ص۴۹). اکو یک گام فراتر گذاشته است و با طرح مفهوم نقش نشانه‌ای، ناپایداری نشانه و امکان شکل‌گیری نقش‌های نشانه‌ای جدید تحت شرایط متفاوت و در نتیجه زایایی نشانه‌ای را مطرح کرده است. در ادامه‌ی مطلب از زاویه‌ی دیگری به‌همین بحث بازخواهیم گشت.

چهارم و سرانجام آن‌که کنش ارتباطی که ظاهراً به‌عرصه‌ی پارول تعلق دارد، قطعاً با مجموعه‌ای از روابط و عناصر همنشین تحقق می‌پذیرد و عنصر زمان در آن دخالت دارد. بدون وجود این سطوح یا قاب‌های همنشین، ارتباط تحقق عینی پیدا نمی‌کند. نظام یا لانگ به‌مفهومی که سوسور می‌گوید، فاقد زمان و متشکل از نشانه‌هایی است

که امکان انتخاب از میان آن‌ها و البته همنشینی آن‌ها در کنار هم وجود دارد ولی در عمل در لانگ هیچ هم‌نشینی‌ای اتفاق نیفتاده است و نمی‌افتد، فقط یک نظام بالقوه است؛ و به‌محض آن‌که بخواهد به‌فعل درآید گریزی از همنشینی وجود ندارد. به‌همین جهت روابط همنشینی در نشانه‌شناسی لایه‌ای از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و اساس دریافت و تفسیر متون تلقی می‌شوند. در ادامه به‌این موضوع نیز بازخواهیم گشت.

آن‌چه در سطور فوق آمد نگاهی گذرا به‌برخی مفاهیمی بود که در طرح "نشانه‌شناسی لایه‌ای" مورد بازبینی قرار خواهند گرفت و شرح آن‌ها به‌واقع مبنای نظری این طرح را به‌وجود می‌آورد. حال اجازه بدهید مطالب فوق را به‌تفصیل و با نگاهی موشکافانه‌تر مورد توجه قرار دهیم.

۴ـ۳ نشانه به‌مثابه‌ی متن؛ بازبینی مفهوم نشانه

اجازه بدهید نشانه را به‌مفهومی که تاکنون به‌کار برده‌ایم از این‌پس "نشانه‌ی انتزاعی" بنامیم. بدیهی است دلیل این نامگذاری آن است که به‌نظر می‌رسد هیچ‌گاه امکان ندارد نشانه‌ای در کاربرد به‌کلی منتزع و منفک و قائم به‌خود به‌کار برده شود. شاید اینجا گفته شود که نشانه‌ی انتزاعی نیز بیرون از نظامی که در آن به‌کار می‌رود، اصلاً نشانه نیست. این نظام و روابط مبتنی بر نظام است که به"چیزی" در رابطه‌ای افتراقی با نشانه‌های دیگر، ارزش نشانه‌ای می‌دهد. نگارنده نیز کاملاً با این گفته موافق است و اتفاقاً از اصول کار این رساله است، با این تفاوت که معتقدیم علاوه بر نظامی که نشانه در آن در تقابل با نشانه‌های دیگر ارزش نشانه‌ای یافته است، عناصر دیگری نیز از نظام‌های دیگر به‌طور همنشین در مجاورت نشانه‌ای که در عمل، و به‌مقصود عملی و عینی دلالت و ایجاد ارتباط به‌کار رفته است حضور دارند که نه‌تنها اجزای جدایی‌ناپذیر آن کنش ارتباطی‌اند، بلکه امکان تفکیک آن‌ها از فرایند دلالت نشانه نیز وجود ندارد. به‌عبارت دیگر نگارنده معتقد است که حتی وقتی به‌ظاهر،

مثلاً یک نشانه‌ی کلامی کاملاً واحد را به‌کار می‌بریم، در حقیقت در کار تولید یک متن هستیم. در کنش‌های ارتباطی واقعی نشانه وجود خارجی ندارد و هرچه هست فقط و فقط متن است. نشانه فقط به‌مثابه‌ی ابزاری مطالعاتی پس از متن و در جریان تحلیل متنی به‌کار می‌آید. تصور وجود یک نشانه‌ی واحد که در خلاء رخ می‌دهد و در عین حال دلالت‌کننده نیز هست، فقط در فرازبان نشانه‌شناسی ممکن است، در حالی که به‌نظر می‌رسد تحلیل‌های نشانه‌شناختی از همان گام اول از نوع تحلیل متن هستند، و پس از پذیرش این واقعیت که هر کنش ارتباطی متن است (که در ادامه به‌تفصیل خواهیم پرداخت که خود چه مفهومی است و در چه مناسباتی تحقق پیدا می‌کند)، متنی که در کار خلق آن نظام‌های نشانه‌ای متفاوتی در لایه‌های همنشین دخیل بوده‌اند، نشانه‌شناس می‌تواند از مفهوم نشانه، آن هم در مناسباتی چندبُعدی، و متأثر از نظام‌های متعدد، بهره بگیرد.

با مثالی می‌کوشیم موضوع را روشن کنیم. موقعیت‌های متفاوتی را در نظر بگیرید که در آن یک واژه یا به‌اصطلاح نشانه‌ی زبانی به‌کار برده می‌شود، مثلاً "آب". واژه‌ی "آب" در سطح انتزاعی نشانه‌ای است که دال آن یعنی تصور آوایی /?âb/ بر مدلولی که تصور مفهومی آب است دلالت می‌کند (به خاطر بیاورید گفته‌ی سوسور را که "زبان . . . مانند فرهنگ لغتی است که تمام نسخه‌های آن، به‌گونه‌ای یکسان میان افراد جامعه تقسیم شده باشد (ک ۸۴، ص ۲۹)") نگارنده معتقد است که در این نوع نگاه نشانه صرفاً ابزاری تحلیلی است در دست زبان‌شناس، یا نشانه‌شناس (و یا حتی فرهنگ‌نویس). اما به‌واقع هرگاه حتی در قالبی تک‌کلمه‌ای واژه‌ی "آب" در یک کنش ارتباطی تولید شود، در حقیقت نه یک نشانه بلکه یک متن تولیدشده است که دریافت آن حاصل عملکرد لایه‌های متفاوت دخیل در تولید و تفسیر چنین متن تک‌کلمه‌ای است. ادای کلمه‌ی "آب" ممکن است دلالت بر تشنه بودن گوینده بکند، که البته

خود می‌تواند بیانگر اطلاعات خاصی در مورد گوینده نیز باشد، مثلاً کودکی که هنوز توانایی کافی برای این‌که خود لیوانی آب بخورد ندارد، پدری که پدرسالارانه با گفتن "آب" فرزند یا همسر را به‌آوردن لیوانی آب امر می‌کند، بیماری که از سر ناتوانی با گفتن کلمه‌ی "آب" از دیگران می‌خواهد که لیوانی آب به‌او بدهند و... حال همین واژه را در به‌اصطلاح قاب‌ها یا لایه‌های دیگری قرار می‌دهیم. چاه‌کنی چاه آبی می‌کند، و با رسیدن به‌آب فریاد می‌زند "آب". هیجان و رضایت ناشی از پایان مطلوب کاری طاقت‌فرسا، شادی دیگرانی که انتظار رسیدن به‌این ماده‌ی حیات‌بخش را می‌کشیدند، تأثیری که این آب می‌تواند برای مثال در فضایی روستایی بر شرایط زیستی اشخاص بگذارد، و... دلالت‌هایی هستند که واژه‌ی "آب" که چاه‌کن فریاد می‌کند، با خود همراه دارد. بی‌تردید می‌توان سناریوهایی بی‌شماری درست کرد که هریک با بافتی که فراهم می‌کند، فضای دلالی کم و بیش متفاوتی می‌آفرینند. حال ممکن است کسی بگوید در همه‌ی این حالات سرانجام "آب" به‌همان ماده‌ی بی‌رنگ، بی بو... دلالت می‌کند. نگارنده معتقد است که این بخشی از فرایند پیچیده‌ی دلالت‌های متن است که البته لانگ در کارکرد این بخش دخیل است، و به‌همین دلیل آنجا که نقد بحث لانگ و پارول مطرح بود گفتیم که لانگ را کنار نمی‌گذاریم بلکه به‌عنوان یکی از رمزگان‌های دخیل در کار دلالت نگه می‌داریم.

حال مثال دیگری می‌زنیم که حتی فاقد همین مدلول مشترک است. واژه‌ی "آزادی" را در نظر بگیرید. تصور بکنید کسی در خیابان فریاد می‌زند "آزادی، آزادی"؛ آیا او این واژه را به‌معنای فرهنگ لغتی آن به‌کار می‌برد (هرچند در مفهوم آزادی که مفهومی انتزاعی است، تصور وجود معادلی فرهنگ لغتی هم که معنایی جامع و مانع برای "آزادی" به‌دست بدهد، دور از انتظار است)؛ بی‌تردید مجموعه‌ی عوامل دیگری که در ادامه‌ی این مطلب در قالب لایه‌های دخیل در دلالت طبقه‌بندی خواهند

شد، موجب می‌شود که ما بی‌هیچ تردیدی پی ببریم مثلاً مردی که در میدان رسالت به‌فریاد می‌گوید "آزادی"، یک فعال سیاسی نیست بلکه راننده‌ای است که مسافرینی را به‌مقصد "میدان آزادی" می‌برد؛ و وقتی کسی در مقابل دکه‌ی سیگارفروشی بگوید "آزادی داری؟" احتمالاً در مورد آزادی در جامعه و دیدگاه مردم به‌آن گزارش تهیه نمی‌کند، و احتمالاً با این پاسخ سیگارفروش روبرو می‌شود، که "آقا آزادی مال بیست سال پیش بود؛ الان دیگه نداریم، بهمن داریم." و...

در بخش فوق و با مثال‌هایی که شاید به‌نظر کاملاً بدیهی برسند کوشیدیم نشان دهیم که نشانه مفهومی تحلیلی است و تحلیلگر ابتدا در هر حال با متن روبرو می‌شود و سپس برای تحلیل متن ممکن است به‌ابزاری به‌نام "نشانه" و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام‌های نشانه‌ای دیگر متوسل شود. حتی تصور این‌که متنی فقط از نشانه‌های متعلق به‌یک نظام نشانه‌ای واحد تولید شده باشد و فقط با اتکا به‌ارزش‌های آن نظام نشانه‌ای تفسیر می‌شود نیز به‌نظر بعید می‌رسد و پیوسته نظام‌های نشانه‌ای دیگر به‌شکل لایه‌های همنشین در تفسیر متن دخالت دارند.

تا اینجا از واژه‌ی متن استفاده کردیم به‌مفهومی نادقیق و بسیار کلی. در ادامه می‌کوشیم تصویری دقیق‌تر از برداشت خود از متن در این رساله ارائه دهیم.

۴ـ۴ متن

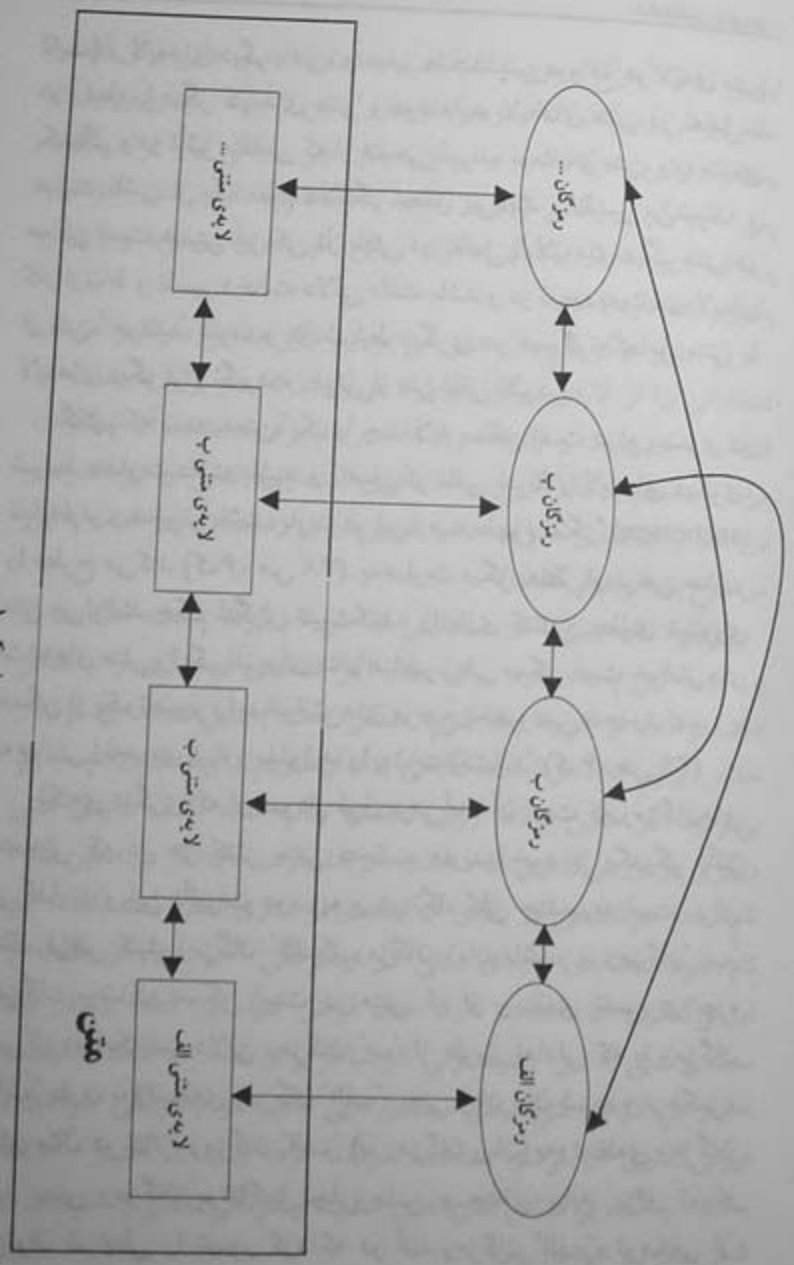
اکو (ک ۳۲) درباره‌ی متن، فرضیه‌ی متز را نقل می‌کند. او می‌نویسد، "متز (۱۹۷۰) فرضیه‌ای را پیش کشیده است مبنی بر آن‌که در هر مورد ارتباط (به جز شاید در موارد نادر ارتباط بسیار ابتدایی و تک‌صدایی) ما نه با پیام بلکه با متن سر و کار داریم. متن حاصل همنشینی رمزگان‌های بسیار است (یا دست کم رمزگان‌های فرعی بسیار). متز عبارت فرانسوی

voulez vous tenir ceci, s'il vous plait? را مثال می‌زند و می‌گوید که در این عبارت ساده دست‌کم دو رمزگان دخالت دارند: رمزگان نخست، رمزگان ساده‌ی ارجاعی (denotative) زبان فرانسه است و آن دیگری رمزگان **ارزش‌های مؤدبانه‌ی سخن** در زبان فرانسه است. بدون دومی نمی‌توانیم معنای واقعی s'il vous plait را بفهمیم چرا که دریافتی کاملاً مبتنی بر معنای صریح بسیار عجیب خواهد بود." (ک ۳۲، ص ۵۷).

نگارنده معتقد است که اگر رمزگان‌های متفاوت را (که به‌آن‌ها بازخواهیم گشت) نظام‌هایی مشابه لانگ سوسوری تلقی کنیم، آن‌گاه متن نه حاصل همنشینی بین رمزگان‌ها، بلکه حاصل همنشینی بین لایه‌هایی است که هریک بر اساس انتخاب از آن رمزگان‌ها در کنش ارتباطی تحقق عینی یافته‌اند. به‌عبارت دیگر هریک از این لایه‌های دخیل در تولید و دریافت متن (هرچند برخی آگاهانه و برخی ناخودآگاه) حکم پارول را دارند برای رمزگانی (لانگی) که به‌مثابه‌ی یک نظام، امکان انتخاب معنی‌دار را فراهم کرده است. پس به‌گمان نگارنده متن، نخست جنبه‌ی پدیداری دارد، یعنی در هر کنش ارتباطی عینی با توجه به‌لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن‌که برخی متغیرند، شکل می‌گیرد، و دوم، به‌همین دلیل پدیده‌ای باز است و نه بسته و قطعی.

اجازه بدهید با طرح نموداری اولیه تصویری از برداشتی که از متن داریم ارائه کنیم. (نمودار ۴ـ۱)

همان‌طور که در این نمودارِ اولیه مشاهده می‌شود، متن از دید نگارنده پدیده‌ای **فیزیکی** است، اما پدیده‌ای قطعی نیست. متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده است که هریک خود نمود عینی و متنی یک نظام رمزگانی‌اند. تردید نیست که بسته به‌متن، برخی لایه‌ها، یا حتی گاهی یک لایه نسبت به‌لایه‌های دیگر اصلی‌تر است، یا اصلی‌تر تلقی می‌شود، و در تجلی‌های متفاوت متنی حضور ثابت دارد (و البته نه تفسیر و دریافت



نمودار ۴ـ۱

ثابت) و لایه‌های دیگر بافتی، و متغیر هستند. پس درواقع هر لایه‌ی متنی در رابطه با دیگر لایه‌های متنی وجود دارد. لایه‌های متنی در تعامل با یکدیگر و در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به‌مثابه‌ی متن، و به‌مثابه‌ی عینیت ناشی از یک نظام دلالتگر تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند؛ و ممکن است عینیتی فیزیکی در بافتی در تعامل با لایه‌های دیگر متنی در کار ارتباط و تفسیر دخالت دلالی داشته باشد و در نتیجه به‌مثابه‌ی لایه‌ای از متن "خوانده" شود، و در شرایط دیگری در هیچ‌گونه تعامل متنی با لایه‌های دیگر قرار نگیرد، و جزئی از متن تلقی نشود.

گفتیم که بسته به‌متن، یک یا چند لایه ممکن است دوام بیشتری در شرایط متفاوت داشته باشند و "اصلی"تر تلقی شوند و لایه‌های دیگری، ناپایدارتر و متغیرتر باشند. بارت در این زمینه مفهوم "لنگر" (anchorage) را مطرح می‌کند (ک۶، ص ۳۸). به‌عبارت دیگر به‌نظر او برخی عناصر متن می‌توانند حکم لنگری تثبیت‌کننده را بازی کنند و جلوی شناوری نشانه‌های متنی را بگیرند. برای مثال عناصر زبانی ممکن است خوانش‌های ممکن از یک تصویر را به‌خوانش‌های مرجح بخصوصی محدود کنند: یا به‌عبارتی زنجیره‌ی شناور مدلول‌ها را به‌ثبات بکشانند" (ک۶، ص ۳۹)

نکته‌ی دیگری که از نمودار فوق برمی‌آید، آن است که رمزگان‌های متفاوتی که در هر کنش متنی دخالت دارند، خود بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و این تأثیرات دوسویه و در نگاه کلی چندسویه است. برای مثال فرض کنید رمزگان "الف"، رمزگان زبان باشد، و رمزگان "ب" رمزگان پوشاک. ممکن است در متنی که از رسانه‌ی تصویری بهره نمی‌گیرد، امکانات دلالی رمزگان "ب" از طریق تعاملی که با رمزگان "الف" دارد، به‌واسطه‌ی رمزگان "الف"، یعنی زبان بیان شود، و برعکس، برای مثال در تئاتر، رمزگان "الف" (یا رمزگان زبان) به‌واسطه‌ی رمزگان "ب" یعنی رمزگان پوشاک، تجلی متنیِ صحنه‌ای بیابد. برای نمونه می‌توان شرایطی را تصور کرد که در آن، رمزگان "الف"، توصیفی از

لباسی که قبلاً هرگز وجود نداشته است به‌دست دهد و جایی برای آن در نظام ارزشی رمزگان "ب" به‌وجود آورد، و به‌این ترتیب، زمینه‌ی ورود آن به‌نظام ارزشی رمزگان "ب" و سپس تحقق عینی و متنی آن‌را فراهم کند. پس نظام‌های رمزگانی (که در ادامه به‌طبقه‌بندی دقیق‌ترشان خواهیم پرداخت) پیوسته از یکدیگر متأثرند و این تأثیرپذیری دوسویه و یا بهتر بگوییم چندسویه است.

از سوی دیگر لایه‌های متنی نیز بر هم تأثیر متقابل دارند و هریک انتظاراتی را از لایه‌ی دیگر به‌وجود می‌آورند که هم برآورده شدن آن انتظارات به‌دریافت و ارتباط می‌انجامد و هم برآورده نشدن آن انتظارات می‌تواند منجر به‌شکل‌گیری ساخت‌های استعاری، کنایی و غیره شود و دریافت را با تعلیق همراه کند و تفسیرپذیری را متکثر. (در ادامه به‌این موضوع بازخواهیم گشت).

وجود نقطه‌چین‌ها در مستطیلی که متن نام گرفته است، حکایت از باز بودن این پدیده دارد. برای مثال اگر قطعه‌ای نوشتاری را به‌شکل دست‌نوشته، در کوچه پیدا کنیم، ممکن است به‌دلیل هندسه‌ی نوشتار حدس بزنیم که شعر است، نگاهی به‌آن بیندازیم و بپسندیم یا نپسندیم. بی‌تردید اگر همین نوشته روی کاغذی چاپ شده باشد، لایه‌ی متنی دیگری در ارزش‌گذاری آن دخالت خواهد کرد. حال اگر در همین لایه، نام شاعر سرشناسی در بالای آن قطعه‌ی نوشتاری نقش بسته باشد، این نام خود به‌مثابه‌ی لایه‌ای متنی در چگونگی "خواندن" آن قطعه و ارزش‌گذاری آن دخالت دارد. حال فرض کنید این قطعه را در یک مجله‌ی ادبی "معتبر" ببینید، ولی نام شاعر برای شما شناخته‌شده نباشد، اعتبار این لایه‌ی متنی، یعنی مجله‌ی ادبی معتبر، در چگونگی خواندن و ارزش‌گذاری آن نوشته مداخله خواهد کرد، و به‌آن "اعتبار" خواهد بخشید و آنگاه بر اساس نظریه‌های غالب، چگونگی تفسیر یا خواندن آن شعر متفاوت خواهد بود.

سرانجام و بدیهی آن‌که در این رویکرد، متن صرفاً کلامی یا نوشتاری نیست، و نوشتار و یا گفتار می‌تواند یکی از این لایه‌ها باشد، که البته بسته به‌متن، ممکن است این لایه نقش اصلی و مهمتری نسبت به‌لایه‌های دیگر بازی کند، و یا نکند. برای مثال اگر در زیر تابلوی "لبخند ژوکوند" بر لوحی شرحی نوشته شده باشد، این شرح، در کلیت این متن، که از تابلو، شرحی که در زیر آن نوشته شده است، موزه‌ی لوور، و... تشکیل شده است، نقش لایه‌ی اصلی را بازی نخواهد کرد.

حال ممکن است در اینجا این بحث مطرح شود که چرا از همان تقسیم‌بندی معمول متن و بافت استفاده نمی‌کنیم. در پاسخ باید گفت که در تقسیم‌بندی به‌متن و بافت، برحسب سنت، همیشه این تصور وجود دارد که اصل متن است که در بافتی واقع می‌شود و بافت شرایط دریافت متن را فراهم می‌کند، حال آن‌که بخصوص، اگر ذهن خودمان را از متن صرفاً به‌مثابه‌ی نوشتار یا در بهترین حالت گفتاری که در "بافتی" واقع می‌شود و نشانه‌های بافتی به‌ما در دریافت آن کمک می‌کند، رها کنیم، و به‌انبوه متونی توجه کنیم که بخصوص در دنیای معاصر و غلبه‌ی تصویر و متون تصویری، ارائه می‌شوند و "چندرسانه‌ای" هستند و تلفیقی هستند از نشانه‌های برگرفته از رمزگان‌های متفاوت، آن‌گاه با رویکرد مذکور در تحلیل این نوع متون دچار مشکل می‌شویم. حال ممکن است باز گفته شود که کل آن‌چه در یک بسته ارائه شده است، متن است و شرایطی که در آن خوانده می‌شود، بافت؛ یعنی یک "متن چندرسانه‌ای" سرانجام در قالب یک بسته، با محدوده‌های مشخص ارائه می‌شود، آن‌را متن تلقی کنیم و شرایط دریافت آن‌را بافت، باز باید گفت که بافت خود واقعیتی نشانه‌ای است و بر اساس نظام‌های رمزگانی در کار دریافت دخالت می‌کند، و مانند لایه‌های متنی درون آن به‌اصطلاح "متن اصلی"، عینیتی است که وقتی دلالتگر شد، بی‌تردید براساس رمزگانی که ارزش‌گذاری دلالی آن‌را موجب می‌شود، تولید و تفسیر می‌شود، و در تداوم آن

به‌اصطلاح "متن اصلی" در چگونگی "خواندن" و دریافت آن دخالت خواهد داشت. و سرانجام مهمترین ایراد این دیدگاه آن است که با قائل شدن تمایز میان متن و بافت، (و نه نگریستن به‌این پدیده به‌مثابه‌ی ساختاری لایه‌ای و باز)، به‌اصطلاح "متن" کانون معنا تلقی می‌شود، و به‌آن ارزشی ویژه داده می‌شود، و بافت صرفاً به‌زائده‌ای بدل می‌شود.

حال حتی اگر این تقسیم‌بندی به"متن" و "بافت" را بپذیریم، باید گفت که متن در بافت تحقق پیدا می‌کند و بافت پیوسته متن را می‌آفریند؛ و تصویری که این تعریف از متن ارائه می‌دهد، همان ساختارِ باز لایه‌ای است.

تا اینجا درباره‌ی لایه‌های همنشین که پیوسته متن را به‌مفهومی سیال به‌وجود می‌آورند سخن گفته شد. حال به‌نظر می‌رسد اشاره‌ی مجدد به‌رابطه‌ی دوسویه‌ی بین هر لایه‌ی متنی و رمزگانی که امکان تحقق آن‌را به‌وجود آورده است و خود نیز متأثر از رمزگان‌های دیگر است ضرورت دارد. از طریق ارتباطی که بین یک لایه‌ی متنی و رمزگان مربوط به‌آن وجود دارد، آن لایه‌ی متنی به‌کل حافظه‌ی جمعی مستتر در آن رمزگان، و به‌کل متن‌های پیشینی که در آن حوزه پدیدار شده‌اند و تفسیرپذیری‌اشان ناشی از نظام ارزشی رمزگانی است که امکان پدیداری‌اشان را به‌مثابه‌ی عینیتی دلالتگر فراهم کرده است، مرتبط می‌شوند؛ چرا که هریک از آن متن‌های پیشین نیز در رابطه‌ای دوسویه به‌واسطه‌ی آن رمزگان ممکن شده‌اند و ردی از خود در آن رمزگان برجا گذاشته‌اند. فوکو در این مورد می‌نویسد: "حد کتاب هرگز به‌وضوح روشن نیست: ورای عنوان، سطرهای نخستین و نقطه‌ی پایانی، ورای ترکیب‌بندی درونی و شکل خودانگیخته‌اش، کتاب در درون نظامی از ارجاعات به‌کتاب‌های دیگر، متن‌های دیگر، جمله‌های دیگر، گرفتار است: و گرهی است در دل شبکه‌ای... کتاب صرفاً شیئی نیست که کسی در دستش می‌گیرد... یگانگی‌اش امری متغیر و نسبی است." (ک ۳۶، ص۲۳).

۴ـ۵ ساختار سلسله‌مراتبی متن و نشانداری سلسله‌مراتبی

متن، همان‌طور که دیده شد، شبکه‌ای بازَ است از لایه‌های متنی متفاوت که خود حاصل رمزگان‌های متفاوتند. اما نباید تصور کرد که این لایه‌ها صرفاً در کنار هم قرار می‌گیرند، و یا به‌هر طریقی ممکن است با هم مجاور شوند، بلکه باید گفت که این لایه‌ها هم دارای سازمان درونی هستند و هم سازمان بیرونی، و بر اساس روابط و نظم بخصوصی شکل می‌گیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. به‌عبارت دیگر در این‌جا از یک‌سو با روابط درون‌رمزگانی روبرو هستیم که نظام ارزشی نشانه‌های هر رمزگان را تعیین می‌کند و پیوسته متأثر از لایه‌های متنی که تولید می‌شود، متغیر است، و از سوی دیگر با روابط بینارمزگانی که تأثیر متقابل بین رمزگان‌ها را در پی دارد؛ و آن‌گاه روابط درون‌متنی که ساختار درونی هر لایه‌ای از متن را تعریف می‌کند و روابط بینامتنی که بیانگر تأثیر متقابل لایه‌های متنی بر یکدیگر است.

به عبارت دیگر متن مفهومی تکریری است. هر لایه‌ی متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر) دامنه‌ی متن‌بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز و بی‌پایان است. با توجه به‌بحثی که در مورد "نشانه به‌مثابه‌ی متن" کردیم، بر همین اساس می‌توان گفت که نشانه نیز مفهومی تکریری است و مفهوم "نشانه‌ی کلان" نیز مبتنی بر همین تصور از ساخت سلسله‌مراتبی نشانه است.

هریک از این لایه‌های درونی خود دارای ساختاری درونی است که متأثر از دیگر لایه‌های متنی است. برای مثال در لایه‌ی متنی زبانی، نشانه‌های زبانی در کنار یکدیگر ساختارهای نشانه‌ای میانی را به‌وجود می‌آورند که هرچند اصطلاحاً ممکن است آن‌ها را نشانه‌ی کلان دانست ولی در حقیقت هیچ‌گاه به‌قول نحویون به‌گره فرافکن بیشینه (Maximal Projection) نمی‌رسد و همیشه در نظریه و در عمل امکان نشانه‌های کلان"تر" وجود دارد

حال اجازه بدهید به‌بررسی روابط سلسله‌مراتبی بپردازیم که بین لایه‌ها وجود دارد، از لایه‌های درونی یک لایه‌ی متنی گرفته تا بین لایه‌های متنی متفاوت. از جمله این روابط می‌توان رابطه‌ی نشانداری را ذکر کرد، که به‌گونه‌ای سلسله‌مراتبی، از بی‌نشان‌ترین سطح، تا سطوح میانی نشانداری ادامه می‌یابد (و در این مورد هم همیشه در نظریه و عمل، در سطح لایه‌های میانی نشانداری قرار داریم و فرافکن بیشینه وجود ندارد).

درواقع به‌نظر نگارنده ارتباطات بین انسانی در درون زبان و دیگر دستگاه‌های نشانه‌ای در سطوح مختلف نشانداری اتفاق می‌افتد و همیشه درک متقابل در سطحی از نشانداری و در درون نظامی نشانه‌ای حادث می‌شود، و این خود به‌نظر می‌رسد در امکان ارتباطات بین انسانی خصیصه‌ای مهم و قابل توجه باشد، چرا که اگر بنا بود ارتباطات در سطح دلالت مصداقی صورت پذیرد (آیا اصولاً چنین سطحی وجود دارد؟) به‌واقع نفس خود ارتباط نقض می‌شد. پس ما بی‌آن‌که ضرورت ارجاعات مصداقی (که آن هم فقط در مورد اسم‌هایی که مصداق در دسترس دارند ممکن بود، و نه در مورد مفاهیم انتزاعی) وجود داشته باشد، پیوسته در درون زبان و دیگر نظام‌های نشانه‌ای به‌فهم (یا سوء تفاهم) متقابل می‌رسیم، و هر کنش ارتباطی پیوسته در سطحی قراردادی از فهم متقابل اتفاق می‌افتد.

برای مثال مکالمه‌ی بسیار ساده‌ی زیر را در نظر بگیرید:

الف: کجا می‌روی؟

ب: می‌روم میز بخرم.

الف: بسیار خوب، به‌کارت برس، ولی امشب زنگی به‌من بزن.

فعلاً از شرح بافت و دانش زمینه‌ای و امثال آن در این گفتگو می‌گذریم و بحث خود را روی یک نشانه‌ی زبانی که به‌نظر می‌رسد کانون این گفتگو است متمرکز می‌کنیم، یعنی "میز". "میز" در متنی قرار

گرفته است که عوامل آن در خدمت ایجاد بافت برای کلام هستند، اما این فرایند بافت‌سازی هم درجاتی دارد. این دو در این گفتگو به‌بی‌نشان‌ترین مفهوم از "میز" بسنده می‌کنند. ارتباط در سطحی کاملاً بی‌نشان حول "میز" برقرار می‌شود، و ابهامی وجود ندارد. حال در روابط همنشینی و بسته به‌ضرورت گفتگو و روابط متقابل "الف" و "ب" ممکن است در پیوستار بافت‌سازی، بافت‌های نشاندارتری به‌وجود آید. مثلاً در پاسخ "چه نوع میزی؟" شاید گفته شود، "میز تحریر". با صورت نشاندارتری روبرو هستیم، اما چون همیشه با ساختارهای میانی نشانداری و بی‌نشانی روبرو هستیم، باید گفت در اینجا ارتباط در سطح بی‌نشان‌ترین "میز تحریر" که خود نسبت به‌میز نشاندار است تحقق یافته است. به‌همین ترتیب عبارت "میز تحریر چوبی" که نسبت به "میز تحریر" نشاندار است، منجر به‌ایجاد ارتباط در سطح بی‌نشانترین "میز تحریر چوبی" می‌شود. مشاهده می‌شود که روی یک پیوستار در روی محور همنشینی "تحریر" میز را نشاندار می‌کند، و "چوبی"، "میز تحریر" را؛ و به‌این ترتیب لایه‌ی متنی زبانی گسترش می‌یابد. در گفتگوی فوق هرچند عناصر همنشین پیوسته در سطحی متفاوت کماکان ساختی بی‌نشان به‌وجود می‌آورد، برای مثال "میز تحریر چوبی" به‌مثابه‌ی یک نشانه‌ی کلان کماکان بی‌نشانترین "میز تحریر چوبی" است، اما با توجه به‌دانش پیشین ما (که دانشی شناختی است و در ادامه به‌آن بازخواهیم گشت) امکان نشاندار کردن عنصر ماقبل خود را دارد. یعنی رابطه‌ی بین "تحریر" و "میز" و "چوبی" و "میز تحریر" با انتظاراتی که دانش پیشین ما ایجاد می‌کند انطباق دارد، و به‌اصطلاح این لایه‌های زبانی همدیگر را در جهت انتظارات شکل‌گرفته در دانش پیشین، حمایت می‌کنند. این فرایند را به‌نظر نگارنده می‌توان "بافت‌سازی" نامید؛ فرایندی که طی آن مجاورت نشانه‌های زبانی با طرحواره‌های موجود در ذهن مخاطب انطباق پیدا می‌کند. در لحظه‌ای که ارتباط در سطح "میز" برقرار می‌شود، بر اساس

طرحوارهای موجود در ذهن مخاطب ده‌ها بافت مختلف امکان تحقق داشته است. تصور کنید همین مسیر را با "میز ناهارخوری"، "میز ناهارخوری چوبی"، "میز ناهارخوری چوبی هشت‌نفره" و... پیش می‌رفتیم.

حال ممکن است گفته شود که همین کنش ارتباطی می‌تواند تا رسیدن به‌مصداقی در جهان خارج ادامه پیدا کند، تا آنجا که "الف" در پشت ویترین مغازه‌ای بایستد و بگوید "این میز تحریر را"، که "این" در رابطه‌ی همنشینی با بقیه‌ی عبارت، سرانجام بافتی مصداقی در جهان خارج به‌وجود می‌آورد (نمایه بودن "این" نیز تأییدی است بر وابستگی‌اش به‌بافت). به‌اعتقاد نگارنده در چنین حالتی نیز تصور ارجاعی مصداقی به‌قطعیتی موجود در جهان خارج، وهمِ قطعیتی ارتباطی است، زیرا همان‌طور که گفته شد، از آن‌جا که ارتباط از طریق نظام‌های نشانه‌ای از جمله زبان اتفاق می‌افتد، و از آنجا که در درون این نظام‌های نشانه‌ای، نشانه‌ها، و همچنین نشانه‌های کلان، پیوسته در سطحی میانی از نشانداری قرار دارند، همیشه ارتباط در سطحی از بی‌نشانی رخ می‌دهد، و تصور ارتباطی بیرون از نظام‌های نشانه‌ای، و به‌اصطلاح مصداقی ناممکن است؛ ارتباط پیوسته در درون نظام‌های نشانه‌ای اتفاق می‌افتد، و پیوسته با سطحی از بی‌نشانی همراه است، و پیوسته تفسیری است و نه قطعی. پس چه پاسخی می‌توان به‌ایراد احتمالی فوق‌الذکر داد، یعنی این‌که گفته شد، سرانجام "الف" ممکن است در پشت ویترین مغازه‌ای توقف کند و بگوید "این" میز را می‌خواهم بخرم. براساس مبانی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" و تصویری که از لایه‌های مختلف متنی ارائه شد، و این‌که این لایه‌ها خود بر اساس وجود رمزگان‌هایی امکان تحقق یافته‌اند، می‌توان گفت، که آن میزی که در پشت ویترین مغازه قرار دارد، در این کنش ارتباطی خود به‌لایه‌ای متنی تبدیل می‌شود، که بر اساس رمزگان "وسایل و مبلمان" در تعامل با لایه‌های دیگر متنی (در اینجا به‌طور

مشخص لایه‌ی زبانی) دریافت و تفسیر می‌شود. خودِ همان میز بر اساس سلسله‌مراتبی از نشانداری وارد کنش ارتباطی می‌شود. از بی‌نشان‌ترین میز تحریر چوبی، که یک میز تحریر است با حداقل نشانداری، یعنی فقط نشانه‌هایی که حکایت از میز تحریر بودن آن شیء دارند، تا نشانداری در سطوحی متفاوت، برای مثال اگر میز جای بخصوصی برای دستگاه رایانه داشته باشد، نسبت به‌میز تحریر چوبی در بی‌نشان‌ترین شکل آن، یک لایه نشاندارتر است، و خود دلالت بر آن می‌کند که "ب" که خریدار آن میز است، رایانه دارد، یا می‌خواهد رایانه‌ای بخرد، و خود این ممکن است در مناسبات بافتی بین "الف" و "ب" در دلالتی ضمنی بر تفاخر دلالت کند. همین میز ممکن است منبت‌کاری‌شده یا خاتم‌کاری‌شده باشد، و اشاره به‌آن از سوی "ب" بر ثروت او، و میل به‌به‌رخ کشیدن آن ثروت و غیره دلالت کند. اگر همین تزیینات از نوع بنجل باشد، قطعاً ممکن است دلالت بر نوکیسه بودن "ب" بکند. هدف از کل این بحث به‌ظاهر بدیهی رسیدن به‌این نتیجه است که هر چیزی ممکن است در کنش ارتباطی در حکم نشانه‌ای تولید و دریافت شود، و لایه‌ای متنی را در کل مناسبات متنی به‌وجود آورد و دارای ساختار سلسله‌مراتبی درونی، از جمله نشانداری سلسله‌مراتبی باشد.

۴ـ۶ بافت، بافت‌سازی و بافت‌زدایی

در بحث فوق در مورد ساختار سلسله‌مراتبی متن، گاهی از واژه‌ی بافت، بافت‌سازی و بافت‌زدایی استفاده کردیم. به‌نظر نگارنده، ارائه‌ی تصویری دقیق‌تر از این مفاهیم ضرورت دارد.

نگارنده معتقد است بافت یک رابطه است که بین لایه‌های متنی ممکن است برقرار باشد، یا به‌نظر برسد که برقرار نیست. برای مثال همان عبارت "میز تحریر" را در نظر بگیرید، بین دو نشانه‌ی زبانی "میز" و "تحریر" رابطه‌ی بافتی برقرار است، به‌عبارت دیگر، "تحریر" وقتی در

کنار "میز" می‌آید، به‌بافت‌سازی کمک می‌کند؛ و وقتی گوینده‌ی همین عبارت به‌میز تحریری چوبی در دنیای خارج اشاره می‌کند، آن میز تحریر چوبی، خود به‌مثابه‌ی لایه‌ای متنی، در کنار عبارت زبانی "این میز تحریر" به‌بافت‌سازی کمک می‌کند. پس به‌نظر می‌رسد این‌طور نیست که بگوییم میز تحریر، و احتمالاً مغازه‌ی میز تحریرفروشی، بافتی است که متن کلامی "این میز تحریر" در آن اتفاق می‌افتد. همان‌طور که گفته شد، خودِ مصداق "میز تحریر" می‌تواند در حکم لایه‌ای متنی "خوانده شود" و در کار دریافت و تفسیر کنش ارتباطی مداخله‌ی متنی کند. پس بافت نه واقعیت فیزیکی بیرون از زبان، چرا که خودِ زبان هم چه در قالب گفتار و چه در قالب نوشتار واقعیتی فیزیکی است، بلکه رابطه‌ای است که بین لایه‌های متنی برقرار می‌شود.

اجازه بدهید فعلاً بپذیریم که این رابطه ممکن است بافت‌ساز باشد یا بافت‌زدا، یعنی به‌عبارت دیگر نشانه‌ها، یا لایه‌های متنی ممکن است در جهت انتظاری که توسط دانش پیشین و طرحواره‌های ذهنی ما تأیید می‌شود، بر روی محور همنشینی انتخاب شوند و یا ممکن است انتظارات پیشین ما را بر هم بزنند که در آن صورت ظاهراً در رابطه‌ای بافت‌زدا نسبت به‌یکدیگر قرار می‌گیرند. همان مثال "میز تحریر" را در نظر بگیرید. تصور کنید، کسی بگوید "میز تحریر نقره‌ای"؛ تقریباً بی‌درنگ مخاطب، این عبارت را به‌معنای "میز تحریر نقره‌ای‌رنگ" دریافت خواهد کرد، چرا که در فرایند بافت‌سازی، به‌نظر می‌رسد ذهن ابتدا به‌سراغ متعارف‌ترین و آسان‌یاب‌ترین مراجع بافتی می‌رود، و محصول دریافت از طریق آن مراجع بافتی را در جریان کنش ارتباطی به‌بوته‌ی آزمایش می‌گذارد. مثلاً "الف" ممکن است در پاسخ به‌"ب" که گفته است "می‌خواهم میز تحریر نقره‌ای بخرم"، بگوید، "حالا، چرا نقره‌ای؟ گردویی بخر که همیشه مد است." و سپس با این گفته‌ی "ب" روبرو شود که "میز تحریر نقره، از جنس نقره، و نه نقره‌ای". به‌نظر می‌رسد

مجموعه‌ی لایه‌های متنی این گفتگو، و همچنین طرحواره‌های ذهنی "الف" بافت‌سازی بین "میز تحریر" و "نقره" را مشکل کرده است، ولی حال "الف" می‌تواند، (۱) برای نشانه‌ی کلان "میز تحریر نقره" با کنار هم گذاشتن مدلول‌های "میز تحریر" و "نقره"، مدلولی بسازد، هرچند هیچ‌گاه با نمونه‌ی مصداقی چنین چیزی روبرو نشده باشد، (۲) می‌تواند در عین آن‌که مدلولی برای آن می‌سازد، با رجوع به‌لایه‌ی متنی دیگری که خود "ب" تجلی متنی آن است، یعنی بی‌چیز بودن "ب"، عبارت "میز تحریر نقره" را به‌گونه‌ای کنایی و دال بر شوخی‌ای که بناست عمق بی‌چیزی "ب" را به‌رخ بکشد، دریافت کند، و...

حال تصور کنید "ب" بگوید "می‌خواهم میز تحریری بخرم از جنس مهربانی". بی‌تردید نخستین واکنش "الف" چنین چیزی خواهد بود "شاعر شده‌ای!" چرا او قبل از هر نوع تلاشی برای دریافت کارکرد دلالی ترکیب نشانه‌ای فوق از طریق رجوع به‌تعاملات درونی بین نشانه‌ای، کلیت عبارت فوق را یک نشانه‌ی واحد تلقی می‌کند که بر اساس دانش او از رمزگان شعری، دلالت بر "شعر بودن" می‌کند. درواقع در ساخت همنشین این جمله، به‌نظر می‌رسد با نوعی بافت‌زدایی روبرو هستیم، زیرا "از جنس مهربانی" در نزدیکترین امکانات بافتی، نمی‌تواند رابطه‌ی بافت‌ساز با "میز تحریر" برقرار کند، پس مخاطب، به‌رمزگان‌های دیگری مراجعه می‌کند، تا به‌دریافتی از کنش ارتباطی دست یابد. رمزگانی که پاسخ می‌دهد، اینجا رمزگان شعری است، و به‌ظاهر ارتباط برقرار می‌شود. اما فراموش نکنیم که لایه‌های دیگر، شعر گفتن در آن شرایط ارتباطی را حمایت نمی‌کند. مثلاً "ب" در یک شب شعر، و در پشت تریبون چنین جمله‌ای را ادا نکرده است، یا به "الف" نگفته است که بیا تا شعری برایت بخوانم. پس خود واکنش "الف" که "شاعر شده‌ای!" نوعی کنایه است حاکی از حیرت او از عدم ارتباط بافتی بین لایه‌های متنی.

حال تصور کنید در یک شب شعر این اتفاق بیفتد، یا شما با چنین

جمله‌ای در یک کتاب شعر روبرو شوید، و یا دوستی که سابقه‌ی شاعری دارد، شما را صدا کند و بگوید که می‌خواهد شعری را که تازه سروده است برایتان بخواند. آن‌وقت، نوع دریافتی که از جمله‌ی "می‌خواهم میز تحریری بخرم از جنس مهربانی" می‌شود متفاوت خواهد بود. چون دیگر لایه‌های متنی دخیل در این کنش ارتباطی، از قبل شعر بودن آن‌را به‌اطلاعی پیشین تبدیل کرده است، در نتیجه دیگر چنین جمله‌ای، به‌مثابه‌ی یک نشانه‌ی کلان، به "شعربودگی" دلالت نمی‌کند، بلکه از پیش و از طریق دیگر لایه‌های متنی به‌مثابه‌ی شعر پذیرفته شده است، و دلالت آن به‌شعربودگی برخلاف حالت اول دلالتی حشو است، و باید در مناسبات ارتباطی جدیدی تفسیر شود. حال مخاطب به‌سراغ ساختار همنشین درونی می‌رود که پیشاپیش به‌واسطه‌ی رابطه‌ی بافتی محتمل آن‌را به‌موجب امکانات رمزگان شعری و دانشی که از آن دارد، به‌مثابه‌ی شعر پذیرفته است، و اینجا رمزگان‌های دیگری، از جمله رمزگان شعری، رمزگان نظریه‌ی ادبی، رمزگان روشنفکری و... به‌او در بافت‌سازی برای چنین جمله‌ای کمک می‌کند. نه این‌که دلالت‌های ضمنی و ثانویه در ارتباطات نشانه‌ای روزمره دخیل نباشند، که اتفاقاً همان‌طور که از مثال‌های فوق برمی‌آید، بسیار دخالت دارند، اما در اینجا، با توجه به‌بافت‌سازی اولیه‌ی ناشی از قرار گرفتن جمله در درون لایه‌ای متنی که باید با توجه به‌قراردادهای رمزگان شعری خوانده شود، این زنجیره‌ی دلالت‌های ضمنی هستند که بی‌درنگ وارد بازی می‌شوند؛ و شاید شاهد تفسیری باشیم مثلاً به‌این مضمون که میز تحریر، دلالت بر نوشتن می‌کند، دلالت بر نوشتار می‌کند، و شاعر همنشین میز تحریر است زیرا رسانه‌ی کارش نوشتار است، شاعر شیفته‌ی نوشتن است، اما گویی میز تحریر، گویی نوشتن با او سر ناسازگاری دارد، زایایی‌اش را از دست داده است، نوشته با او نامهربانی می‌کند، جاری نمی‌شود. این تنها همنشین شیء‌واره‌ی او نیز دل نمی‌دهد به‌این انسان تنهای نومید (تصویر

انسان مدرن) که دل درگرو توده‌ی یکسان‌شده‌ی دنیای مدرن نمی‌تواند بدهد، پس می‌نویسد که "می‌خواهم میز تحریری بخرم از جنس مهربانی". و البته بسیار تحلیل‌های دیگر نیز ممکن است. مقصود این بود که نشان دهیم کارکرد لایه‌ها در برانگیختنِ مداخله‌ی دیگر رمزگان‌های متفاوت در تفسیر، چگونه است. همان جمله‌ای که واکنش دوستی را برانگیخت که "شاعر شده‌ای!" در ساختار لایه‌ای متفاوتی، و در تعامل با لایه‌های متنی دیگر، ممکن است چنین تفسیرهایی را نیز به‌دنبال داشته باشد.

جایی در این بحث گفتیم اجازه بدهید "فعلاً" بپذیریم که این رابطه ممکن است بافت‌ساز باشد یا بافت‌زدا. حال می‌توانیم به‌این نکته بپردازیم که چرا در آن مقطع از بحث گفته شد "فعلاً بپذیریم..." نگارنده بر این باور است که فرایند بافت‌سازی و بافت‌زدایی، یا بافت‌زدایی و بافت‌سازی نیز فرایندی پیوستاری و سلسله‌مراتبی است، و نمی‌توان در جایی از یک کنش ارتباطی قطعاً گفت که بافت‌زدایی شده است و دریافت ناممکن، و یا در جای دیگری گفت که بافت‌سازی شده است و دریافت قطعی. زیرا متنی که ممکن است در یک کنش ارتباطی و برای مخاطبی بی‌معنا به‌نظر برسد و آن مخاطب نتواند بین لایه‌های متنی آن ارتباط بافتی برقرار کند، در کنش ارتباطی دیگری و برای مخاطبی که به‌قراردادهای رمزگان‌های دیگری دسترسی دارد، ممکن است قابل دریافت باشد، و از سوی دیگر متنی که به‌نظر می‌رسد می‌توان ارتباط بافتیِ قطعی‌ای بین لایه‌های سازنده‌اش برقرار کرد، ممکن است با افزوده شدنِ لایه‌هایی دیگر، قطعیت ظاهری خود را از دست بدهد و دستخوش بازی تفسیرها شود. با دو مثال می‌کوشیم موضوع را روشن کنیم. به‌این نوشته توجه کنید:

این‌همه اشیاء آمدند و رفتند. گروهی زیر آب، گروهی زیر خاک، گروهی در دره‌ها ماندند، گروهی به‌دشت‌ها رفتند، گروهی در شهرها هنوز سرگردان‌اند.

بدیهی است که این متنی است درباره‌ی اشیاء. متن این‌گونه که اینجا آمده است، صرفاً در لایه‌ی زبانی تولید شده است. لایه‌های درونی متن، در ارتباطی بافتی با هم قرار دارند و همنشینی نشانه‌های زبانی با انتظارات ما انطباق دارند. "این‌همه اشیاء آمدند و رفتند" حسی تاریخی را برمی‌انگیزد، در مورد اشیایی که در طول تاریخ آمده‌اند و بعد از میان رفته‌اند. عبارت‌های بعدی، "گروهی زیر آب، گروهی زیر خاک، گروهی در دره‌ها ماندند" گویی در تکمیل جمله‌ی اول، بخصوص بخش "رفتند" نوشته شده‌اند. پیوندهای واژگانی و معنایی در متن برقرار است و متن دارای انسجام درونی است. متن به‌نظر نوشته‌ای ساده و ابتدایی می‌آید در مورد اشیا، و این‌که در طول تاریخ اینجا و آنجا مدفون می‌شوند و یا سرانجام در شهرها سرگردانند.

اما اکنون اجازه بدهید دیگر لایه‌های متنی پیرامون این قطعه را نیز مطرح کنیم. این قطعه در کتابی تحت عنوان "زیر پای همهمه"، مجموعه‌ی اشعار ایرج ضیایی (ک ۸۹، صص۳۸ـ۳۹) چاپ شده است. بی‌درنگ همین لایه‌ی متنی به‌کلی نوع نگرش اولیه‌ی ما را تغییر می‌دهد. حال دیگر این نوشته صرفاً در حکم نوشته‌ای در مورد اشیاء که اتفاقاً به‌نظر ابتدایی هم می‌رسد، خوانده نمی‌شود، بلکه این لایه (کتاب و جلد آن و نام شاعر) باعث می‌شود که ما نوشته را به‌مثابه‌ی یک شعر و با همه‌ی آن‌چه رمزگان شعر به‌طور کلی، رمزگان شعر معاصر، رمزگان نظریه‌های شعری، رمزگان روشنفکری و غیره به‌ما ارائه می‌دهد، بخوانیم. اما از این گذشته لایه‌ی متنی دیگری نیز هست که در حقیقت می‌کوشد با تحمیل خود به‌کل کتاب حدود و نوع خوانش آن‌را تعیین کند، مقصود مقدمه‌ای است که شاعر با عنوان "یادداشتی بر شعر اشیاء" نوشته است و در آنجا خواننده را با نظریه‌ی شعر اشیاء یا به‌عبارت دیگر با رمزگان فرعیِ (در مقابل رمزگان اصلی شعر) شعرِ به‌اصطلاح "اشیاء" آشنا کرده است. مشاهده می‌شود که چطور لایه‌های دیگر ممکن است ما

را وادارند متنی را که لایه‌های متنی در آن در سطحی از ارجاعات، در تعاملی بافت‌ساز به‌سر می‌برند، در سطوح دیگر و با توسل به‌رمزگان‌های دیگر بخوانیم. (ناگفته نماند که شعر از نظر هندسه‌ی نوشتار نیز در کتاب به‌گونه‌ای دیگر چاپ شده است، که خود به‌عنوان لایه‌ای متنی دلالت بر شعر بودن آن می‌کند. این بحث را در ادامه در بخش "رسانه" پی خواهیم گرفت).

عکس این مورد نیز صادق است. یعنی ممکن است لایه‌ای متنی به‌نظر فاقد انسجام و بافت برسد، در حالی که توسل به‌لایه‌های دیگر متن، بافت و انسجام را به‌آن بازخواهد گرداند. هرچند مثال‌های بسیاری می‌توان در این مورد از متون شعری زد، ولی برای تنوع، یک آگهی بازرگانی را که در روزنامه چاپ شده است بررسی خواهیم کرد.

در این‌جا در درون لایه‌ی متنی نوشتاری "امسال تخم‌مرغ‌های نیک‌کالا رنگارنگ است... ولی هنوز در یک سبد" به‌نظر با نوعی بافت‌زدایی روبرو هستیم. برای دریافت اسم خاص "نیک‌کالا" در این

جمله باید به‌رمزگان زبانی و اطلاعی که به‌واسطه‌ی دانش پیشین در این رمزگان در برابر این اسم خاص قرار گرفته است رجوع کنیم. فرض تهیه‌کننده‌ی این آگهی بازرگانی این است که ما می‌دانیم نیک‌کالا نام شرکتی است که لوازم خانگی و عمدتاً وسایل گازسوز تولید می‌کند. بدیهی است که اگر چنین اطلاعی وجود نداشته باشد، ابهام دوچندان می‌شود، و ممکن است با توجه به‌این‌که گفتیم انسان در هر حال حداکثر تلاش خود را برای "خواندن" متن به‌کار می‌بندد و به‌رمزگان‌های متفاوت رجوع می‌کند، خواننده حدس بزند که شاید "نیک‌کالا" مثلاً نام فروشگاهی است که در نزدیکی عید نوروز تخم‌مرغ رنگی می‌فروشد، که رجوع به‌لایه‌های متنی کلان‌تر، یعنی کل صفحه‌ی روزنامه و تاریخ انتشار آگهی این فرض را به‌کلی ناممکن می‌کند. خواننده‌ی فاقد اطلاع پیشین مناسب ممکن است سپس حدس بزند که "نیک‌کالا" نام یک شرکت تولیدکننده‌ی تخم‌مرغ است، و... که دیگر لایه‌های متنی ممکن است گاه این حدس‌ها را که درواقع تلاشی است برای بافت‌سازی حمایت کند یا نکند. بازگردیم به‌شرایطی که خواننده می‌داند "نیک‌کالا" نام شرکت تولیدکننده‌ی لوازم خانگی است. گروه اضافی "تخم‌مرغ‌های نیک‌کالا" که به‌واسطه‌ی تصویر شانه‌ی تخم‌مرغی که در آگهی دیده می‌شود حمایت می‌شود، به‌نظر مبهم می‌رسد، زیرا "تخم‌مرغ‌ها" با اطلاع پیشینی که از نیک‌کالا داریم سازگار نیست. با دیدن برچسب ایزو بر روی تخم‌مرغ‌های داخل تصویر، و چنان‌چه مخاطب اطلاع پیشین مربوط به‌استانداردهای "ایزو" را داشته باشد، (۱) ممکن است به‌این نتیجه برسد که این تخم‌مرغ‌ها، یا بهتر است بگوییم فرایند تولید آن‌ها در "نیک‌کالا" موفق به‌دریافت استاندارد "ایزو" شده‌اند که این خود با اطلاع پیشین در مورد آن‌که "نیک‌کالا" تولیدکننده‌ی لوازم خانگی گازسوز است مغایرت دارد، و (۲) این که تخم‌مرغ‌ها را باید به‌مفهوم "استاندارد ایزو" تلقی کرد که "نیک‌کالا" موفق به‌دریافتشان شده است. به‌نظر می‌رسد راه‌حل دوم در

پیش گرفته شود. اما در نوشته‌ی بالای آگهی نوشته است تخم‌مرغ‌های نیک‌کالا رنگارنگ است، و حال با این بحث باید به‌این نتیجه برسیم که نیک‌کالا موفق شده است استانداردهای متفاوت ایزو را دریافت کند در حالی که در روی همه‌ی تخم‌مرغ‌ها "ایزو ۹۰۰۲ و ۱۴۰۰۱" نقش بسته است که تنوع بسیاری را نشان نمی‌دهد. از سوی دیگر در نوشته‌ی بالای آگهی در ادامه آمده است "... ولی هنوز در یک سبد". یعنی چه؟ آیا یعنی آن‌که همه را از ایزو گرفته است. در حالی که در نوشته‌ی قسمت پایین، چپ آگهی آمده است "باران استانداردهای معتبر بین‌المللی". ابهام دست‌کم برای نگارنده رفع نمی‌شود. در نوشته‌ی سمت راست پایین آگهی نیز آمده است، "نیک‌کالا شرکتی که سال‌ها قبل به‌پشتوانه‌ی شما همه‌ی تخم‌مرغ‌هایش را در یک سبد گذاشت، امروز با دریافت نشان‌های معتبر داخلی و بین‌المللی کیفیت این سبد را رنگین‌تر کرده است". اکنون شاید بتوان گفت که مقصود از تخم‌مرغ محصولات شرکت "نیک‌کالا"ست، اعم از انواع بخاری و غیره، که حال با دریافت نشان‌ها رنگین‌تر شده‌اند. سرانجام در زیر همان نوشته آمده است، "حالا مصرف‌کننده عزیز ما حق انتخاب بیشتری دارد"، کماکان ابهام وجود دارد، یعنی با گرفتن نشان‌های متفاوت استاندارد مصرف‌کننده حق انتخاب بیشتری پیدا می‌کند، یا با تنوع تولیدات، یا... در هر حال، این متن با همه‌ی ابهاماتی که در مطالعه‌ی تفصیلی از این نوع در آن مشاهده می‌شود، سرانجام از دید مخاطبان، متنی است البته سردرگم، که برای تبلیغ کالاهای شرکت "نیک‌کالا" و آگاهی دادن به‌مردم در مورد نشان‌های استانداردی که این شرکت گرفته است منتشر شده است.

برای جمع‌بندی این بحث باید این نکته را ذکر کنیم که هرآن‌چه در کنشی ارتباطی به‌مثابه‌ی متن تولید شود، مخاطب را به‌بافت‌سازی فرامی‌خواند، هرچند در ظاهر ممکن است فاقد ارتباط بافتی به‌نظر برسد. یعنی به‌عبارت دیگر، انسان معناساز است، یعنی کنش ارتباطی فاقد

بافت، برایش بی‌مفهوم است، پس چنان‌چه با چنین متنی روبرو شود و رمزگان‌هایی که انتظار می‌رود در تفسیر متن باید به‌آن‌ها متوسل شد، جواب ندهد، به‌سراغ رمزگان‌های دیگری می‌رود و در سطوحی دیگر می‌کوشد برای کنش ارتباطی به‌هررو بافتی بسازد و آن‌را هدفمند کند. پس بافت‌زدایی، بافت‌سازی یک فرایند است که ممکن است چنان‌چه ارتباط محقق شود و هدف آن ارضا شود در سطوحی متوقف شود و در غیر این صورت به‌شکلی معلق و با توسل به‌رمزگان‌های دیگر تداوم یابد.

۴ـ۷ رسانه

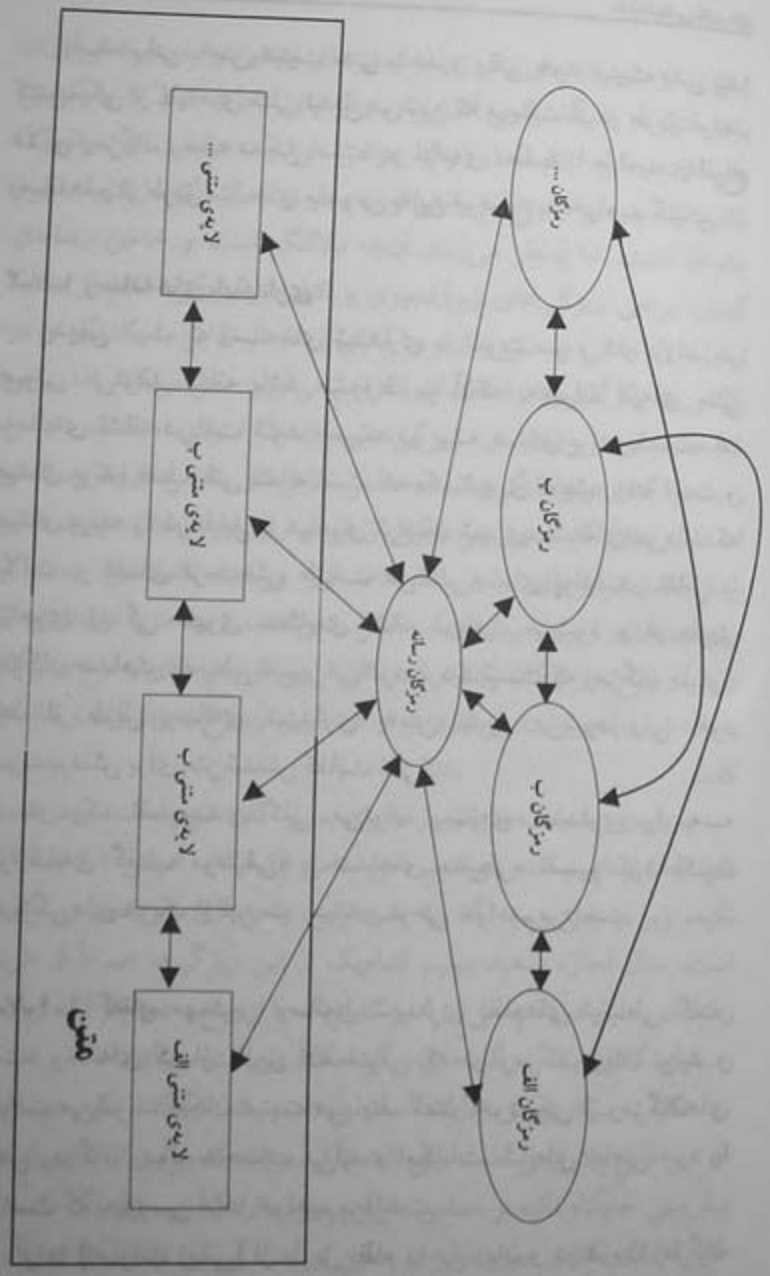
درباره‌ی متن، لایه‌های متنی، روابط بین لایه‌ها، بافت‌سازی و بافت‌زدایی سخن گفتیم، اما به‌نظر می‌رسد، متن آن‌گونه که در مباحث فوق آمد، هنوز مفهومی انتزاعی است. یعنی ما درباره‌ی این‌که متن چگونه عینیت مادی پیدا می‌کند، چه امکاناتی برای این منظور وجود دارد، و خود آن امکانات در دلالت‌های متن و ایجاد امکان دریافت‌های متمایز چه نقشی می‌توانند بازی کنند، هنوز سخنی نگفته‌ایم. در این بخش می‌کوشیم به‌این سؤالات پاسخ دهیم.

از آن‌جایی که ما چیزهای مادی را از طریق حواس دریافت می‌کنیم، به‌نظر می‌رسد، گریزی از عینیت یافتن متن به‌گونه‌ای که توسط یکی از این حواس قابل دریافت باشد وجود ندارد. پس رسانه‌ی متن می‌تواند شنیداری، دیداری، بساوایی، چشایی یا بویایی باشد. در متونی که در دنیای معاصر تولید می‌شوند، عمدتاً از رسانه‌های شنیداری و دیداری استفاده می‌شود. تنها موردی که از رسانه‌ی بساوایی بهره می‌گیرد، خط بریل است که برای روشندلان طراحی شده است و از طریق لمس نشانه‌ها امکان دریافت آنها فراهم می‌شود. شاید در آینده‌ی نزدیکی بخصوص در سالن‌های سینما و تئاتر شاهد بهره‌گیری از رسانه‌ی بویایی نیز باشیم، به‌این ترتیب که با توسل به‌فناوری مورد نیاز بتوان از طریق

انتشار بوهای متناسب با دیگر لایه‌های متن، به‌حس‌آمیزی و گسترش امکانات متنی کمک کرد. هرچند در شرایط کنونی نیز اگر شما نامه‌ی عاشقانه‌ای را متصور شوید که با عطر دلپذیری معطر شده است، بی‌تردید بوی خوش نامه به‌مثابه‌ی لایه‌ای متنی برای دریافت‌کننده‌ی آن عمل خواهد کرد. در مورد حس چشایی تصور روشنی نداریم و به‌نظر می‌رسد در حال حاضر از چنان اهمیتی در تحلیل نشانه‌شناختی متن برخوردار نباشد. قبل از ورود به‌بحث تفصیلی در مورد انواع رسانه‌ها و ویژگی‌های نشانه‌شناختی آن‌ها و نقشی که در تولید و دریافت متون دارند، لازم است به‌نکاتی کلی اشاره کنیم.

نخست آن‌که وجود رسانه یک الزام تخطی‌ناپذیر تحقق متن است. متن عینیت نخواهد یافت مگر آن‌که در درون رسانه‌ای تولید و از طریق رسانه‌ای دریافت شود. دوم آن‌که رسانه خود یک رمزگان است و خود انتخاب رسانه و چگونگی بهره‌گیری از امکانات آن منجر به‌تولید نشانه‌هایی می‌شود که دلالتگرند، همراه متن دریافت و تفسیر می‌شوند و نقش تعیین‌کننده‌ای در گسترش امکانات دلالی کلیت متن دارند. امکانات دلالی رسانه را رمزگان هر رسانه به‌وجود می‌آورد و تفسیر نشانه‌های رسانه‌ای نیز از طریق وقوف به‌قراردادهای رمزگان رسانه ممکن است. پس رسانه از متن جدایی‌ناپذیر است و تصور متن بدون رسانه ناممکن است. اما رمزگان رسانه تفاوت عمده‌ای با رمزگان‌های دیگر، از جمله رمزگان زبان دارد، و آن این‌که رمزگان رسانه، رمزگانی افزوده است، و نه رمزگانی اصلی، اما افزوده‌ای که بی‌آن اصل امکان تحقق نمی‌یابد. چطور می‌توان بدون تصور گفتار یا نوشتار از دل رمزگان زبان متنی تولید کرد و یا بدون تصور تصویر به‌برخی از دیگر رمزگان‌ها عینیت متنی داد.

اکنون در وضعیتی هستیم که می‌توانیم و لازم است نمودار ۴ـ۱ را یک مرحله بیشتر تکمیل کنیم و جایگاه رسانه را در آن مشخص کنیم. با توجه به‌آن‌چه گفته شد، نمودار ۴ـ۱ را می‌توان به‌شکل زیر تکمیل کرد:



نمودار ۴ـ۲

رسانه وقتی به‌متن عینیت متنی بدهد و وقتی خود عینیت متنی پیدا کند به‌یکی از لایه‌های متنی تبدیل می‌شود که دریافت آن از طریق قواعد دلالی رمزگان رسانه ممکن است. در ادامه‌ی مطلب با طبقه‌بندی انواع رسانه‌ها و از طریق مثال‌های ملموس به‌این موضوع بازخواهیم گشت.

۴-۷-۱ رسانه‌های شنیداری

بدیهی است که رسانه‌های شنیداری با صوت سر و کار دارند. هر صوتی می‌تواند نشانه باشد مشروط بر آن‌که به‌عنوان لایه‌ای متنی به‌مثابه‌ی نشانه دریافت شود. همیشه در بیشه صدای پرنده هست، اما صدای پرنده فقط وقتی نشانه است که یک شهری به‌بیشه رفته است و صدای پرنده را در تقابل با هیاهوی ترافیک شهری، نشانه‌ای می‌داند که دلالت بر فضای فرحبخش طبیعت می‌کند. صدای پرنده در تقابل با هیاهوی زندگی شهری به‌مثابه‌ی نشانه دریافت می‌شود و از طریق رمزگان صداهای محیطی تفسیر می‌شود. تردید نیست که رمزگان مذکور فقط از طریق رسانه‌ی شنیداری به‌متن تبدیل می‌شود ولی خود صوت‌بودنش برای متن‌شدنش کفایت نمی‌کند.

در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان رسانه‌ی شنیداری را به‌سه زیررسانه‌ی گفتار، موسیقی، و صداهای محیطی، تقسیم کرد. اکنون به‌ویژگی‌های هریک از این سه رسانه‌ی فرعی خواهیم پرداخت.

۴-۷-۱-۱ گفتار- مهمترین رسانه‌ی شنیداری نظام‌های ارتباطی گفتار است، رسانه‌ای که از طریق آن، متونی که در رمزگان زبان تولید و دریافت می‌شوند، امکان عینیت می‌یابند. گفتار خود یکی از رمزگان‌های فرعیِ رمزگان رسانه به‌حساب می‌آید و امکانات نشانه‌ای خاص خود را داراست که به‌بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت.

آواها (اصوات زبانی) از طریق نظام واجی زبان و در درون رمزگان

زبان تمایزهای نشانه‌ای و در نتیجه تمایزهای معنایی را به‌وجود می‌آورند برای مثال در جایگاه واجی آغازین در واژه‌های "باد" و "شاد" با جایگزینی واج /š/ به‌جای /b/ معنای واژه عوض می‌شود. دریافت این واقعیت ناشی از دسترسی ما به‌نظام واجی زبان و در نتیجه رمزگان زبان به‌مفهوم عام آن است. اما به‌نظر می‌رسد آن‌چه دلالتگر است و خاص رسانه‌ی گفتار، برخی ویژگی‌های زبرزنجیری و کیفیات فیزیکی کلام از جمله تمایزهای جنسی و سنی باشد. واج‌های زبان در تقابل با یکدیگر و در نظامی که رمزگان زبان امکان آن‌را فراهم می‌آورد عمل می‌کنند اما برخی مشخصه‌های زبرزنجیری ویژگی‌هایی کاملاً صوتی هستند، خاص رسانه‌ی گفتار و دلالتگری‌اشان حاصل تقابل‌های خاص درون رسانه‌ای است، و مثلاً اگر همین متن زبانی از طریق رسانه‌ی نوشتار عینیت متنی پیدا کند، تمایزهای واجی کماکان کار می‌کنند، اما این دسته از مشخصه‌های زبرزنجیری دیگر عمل نمی‌کنند، زیرا متن نوشتاری از طریق رجوع به‌رمزگان زبان و رمزگان فرعی نوشتار (که از نوع رمزگان رسانه است) دریافت می‌شود و نه از طریق رجوع به‌رمزگان رسانه‌ای گفتار.

درباره‌ی مشخصه‌های زیرزنجیری بسیار گفته شده است، و در اینجا فقط به‌اشاره‌ای بسنده می‌کنیم. حق‌شناس (ک ۸۳، صص ۱۲۱-۱۳۱) تکیه، زیر و بمی و درنگ را عمده‌ترین واحدهای زبرزنجیری دانسته است. حال اجازه بدهید ببینیم کدام‌یک از این ویژگی‌ها صرفاً از طریق رمزگان رسانه دریافت می‌شوند و کدام‌یک با ارجاع به‌دو رمزگان زبان و رسانه‌ی گفتار و یا رمزگان‌های دیگر امکان دریافت می‌یابند.

تکیه: بسیاری از زبان‌شناسان معتقدند که جایگاه تکیه در زبان فارسی قابل پیش‌بینی است ولی البته تأکید دارند که بیرون از بافت امکان پیش‌بینی جایگاه تکیه بر اساس مقوله وجود دارد (برای مثال نگا. ک ۹۰، ص ۲۹۶). نکته‌ی مورد نظر ما همین عبارت "بیرون از بافت" است. از

دیدگاه "نشانه‌شناسی لایه‌ای" برای تبیین همین موضوع می‌توان گفت که تکیه واژه‌های زبان فارسی در بی‌نشان‌ترین شکل آن، و نه الزاماً بیرون از بافت، (چرا که زبان بدون بافت فقط در فرهنگ لغات وجود دارد، که در آن مورد هم شاید بتوان گفت که فرهنگ لغت و ملزومات آن بافت زبان را در آن سطح می‌سازد)، بر اساس مقوله قابل پیش‌بینی است. تا آنجا که تکیه بی‌نشان و قابل پیش‌بینی است، باید گفت، هرچند رسانه‌ی اصلی تحقق آن گفتار است (و البته در نوشتار هم در بافت مناسب، مثلاً فرهنگ لغت، ممکن است نمود نوشتاری پیدا کند)، رمز آن از طریق رمزگان زبان دریافت می‌شود و نه از طریق رمزگان رسانه‌ای گفتار. پس تکیه‌ی بی‌نشان، به‌نظر می‌رسد قاعده‌ای حشو باشد در رمزگان زبان. همین امکان حشو می‌تواند در کنار دیگر لایه‌های متنی نشاندار شود و دلالتگر، به‌عبارت دیگر به‌نشانه‌ای متنی تبدیل شود. برای مثال گفتگوی زیر را در نظر بگیرید:

(a): /mâdar emruz bemun xune kâr dârim/
(b): /nemitunam mâmân jun dânešg'âh dâram.
(a) / hey 'dânešgâh, 'dânešgâh nakon. Fekr mikoni man nemidunam koja miri/.

"مشاهده می‌شود که در جمله‌ی دوم "دانشگاه" با تکیه‌ی بی‌نشان، یعنی تکیه روی هجای آخر به‌کار برده شده است و در نتیجه تکیه فاقد کارکرد دلالی خاص در رمزگان رسانه‌ای گفتار است و جایگاه آن نیز در رمزگان زبان مشخص می‌شود. اما در جمله‌ی سوم، کلمه‌ی "دانشگاه" با تکیه‌ی نشاندار تلفظ شده است، یعنی تکیه روی هجای اول گذاشته شده است، و این تکیه‌ی نشاندار خود به‌نشانه‌ای تمایزی و دلالتگر تبدیل شده است که به‌اشتراک از طریق رجوع به‌رمزگان زبان و رمزگان "رسانه‌ی گفتار" در کنار دیگر لایه‌های متنی دریافت می‌شود.

زیر و بمی- حق‌شناس (ک۸۳، ص۱۲۴) در تعریف زیر و بمی می‌نویسد، "زیر و بمی از ترکیب مختصه‌های تواتر و دامنه‌ی ارتعاش به‌دست می‌آید. هرچه تعداد تواتر بیشتر باشد، آواها زیرتر و هرچه کمتر

باشد آوا بم‌تر شنیده می‌شود" و سپس می‌افزاید، "زیر و بمی در رابطه با افراد گوناگون نسبی است" (ک۸۳، ص۱۲۵) و در ادامه‌ی مطلب اشاره می‌کند، "زیر و بمی در زبان دارای دو کاربرد متمایز از هم می‌باشند... زیر و بمی در نواخت و آهنگ..." (ک ۸۳، ص ۱۲۶). بدیهی است که در سطح آواشناسی این تعاریف کاملاً مبسوط و جامع هستند. حال می‌خواهیم ببینیم آیا زیر و بمی می‌تواند در سطح متن، به‌عنوان محصول رسانه‌ی گفتار، کارکرد نشانه‌ای، علاوه بر نواخت و آهنگ داشته باشد. ثمره (ک ۸۲، ص ۲۴) اشاره می‌کند که "تارآواهای مرد ضخیم‌تر و طولانی‌تر از تارآواهای زن است و از این جهت بسامد صدای مرد معمولاً کمتر از بسامد صدای زن است و یا به‌اصطلاح عوام صدای مرد کلفت‌تر از صدای زن است." پس صدای مردان عموماً بم‌تر از صدای زنان است. مشاهده می‌شود که همین ویژگی زیر و بمی در سطح بی‌نشان می‌تواند متمایزکننده‌ی صدای مردان از صدای زنان باشد، که خود به‌هرروء نشانه‌ای است که دلالت بر جنسیت صدا می‌کند و دریافت آن‌را اطلاعات رمزگان رسانه‌ی گفتار ممکن کرده است. چنان‌چه همین زیر و بمی در ارتباط با دیگر لایه‌های متنی نشاندار شود، یعنی آن‌جا که دیگر لایه‌های متنی مثل حضور یک مرد، شنیدن صدایی بم را پیش‌بینی می‌کنند، صدای زیر شنیده شود، این تعارض بافتی می‌تواند در دریافت کل متن نقشی دلالتگر داشته باشد. برای مثال در ایجاد موقعیت‌های کمدی، و حالات تعلیق و ابهام و مشابه آن.

درنگ- حق‌شناس (ک ۸۳، ص ۱۲۸) در مورد مفهوم درنگ می‌نویسد، "برای روشن شدن این نکته، به‌زنجیره‌ی گفتار [man 'zur'dâram] صرفنظر از شیوه‌ی نگارش فارسی آن توجه می‌کنیم و در بررسی آن، واحد آوایی درنگ را با نشانه‌ی [+] آوانویسی می‌کنیم." سپس دو صورت ممکن برای این زنجیره‌ی گفتار به‌دست می‌دهد که ناشی از جایگاه درنگ در زنجیره‌ی گفتاری فوق هستند، یکی [man+'zur'dâram] که درواقع آوا

نوشته‌ی جمله‌ی "من زور دارم" است، و دیگری [man'zur+'dâram] که آوا نوشته‌ی جمله‌ی "منظور دارم" است.

تردیدی نیست که درنگ فقط در مواردی که فقدان آن در جای مناسب یا جابه‌جایی آن معنادار است، به‌یک ویژگی زبرزنجیری معنی‌دار تبدیل می‌شود، در غیر این صورت محل بحث نیست. برای مثال در همین جمله‌ی فوق، فقط جابجایی درنگ در بین هجاهای اول و دوم، و دوم و سوم می‌تواند ممیز معنا باشد که آن هم ناشی از آن است که چنان‌چه هجای اول جمله بی‌درنگ به‌هجای دوم جمله بچسبد، صورتی معنی‌دار یعنی "منظور" تولید خواهد شد. حال اگر درنگ طبیعی بعد از کلمه‌ی من را حفظ کنیم، و درنگ بعدی را به‌بعد از هجای سوم منتقل کنیم، با چنین صورتی روبرو می‌شویم: [man+zurdâ+ram] که به‌نظر صورتی بی‌معنی است. پس دو نتیجه می‌توان گرفت: یکم آن‌که مرز درنگ علاوه بر هجا، مرز تکواژ هم باید باشد، و دوم آن‌که آن‌چه این یا آن‌سوی درنگ قرار می‌گیرد که یک یا چند تکواژ است، باید ترکیبی معنی‌دار باشد. به‌همین دلیل است که صورت [man+zurdâ+ram] به‌نظر غیرقابل قبول می‌رسد. به‌نظر نمی‌رسد مفهوم درنگ در بحث نشانه‌شناسی لایه‌ای چندان کارساز باشد، و بتوان از آن در جهت تأیید یا نفی چنین دیدگاهی بهره‌ای مفید گرفت.

۲-۷-۱-۴ موسیقی- تردید نیست که بخشی از این رساله نمی‌تواند مجالی باشد برای طرح تفصیلی مباحثی در زمینه‌ی نشانه‌شناسی موسیقی، و این نه از اهداف این کتاب است و نه نگارنده از دانش تخصصی کافی برای ورود به‌چنین بحثی بهره‌مند است. صرفاً برای کامل بودن تصویری که از ساختار لایه‌های دخیل در وقوع متن و دریافت آن ارائه کرده‌ایم، اشاره‌ای خواهیم داشت به‌موسیقی به‌مثابه‌ی رسانه‌ای شنیداری که تنها امکان متن‌شدگی، رمزگان موسیقایی است.

در این‌که موسیقی، دست‌کم در تولیدات رادیویی، تلویزیونی و

سینمایی و همچنین رایانه‌ای، یعنی دستگاه‌هایی که امکان بهره‌برداری از رسانه‌های متفاوت و تولید متن‌های چندرسانه‌ای را دارند (در ادامه‌ی مطلب درباره‌ی متن چندرسانه‌ای به‌تفصیل خواهیم نوشت)، یک لایه‌ی متنی ممکن است و در عمل نیز پیوسته از این لایه‌ی متنی بهره گرفته می‌شود تردیدی نیست؛ همین‌طور است در خود اجراهای موسیقایی، اعم از زنده و یا تولیدی برای دستگاه‌های رادیو و تلویزیون و...، که موسیقی در آنها نقش لایه‌ی متنی اصلی را بازی می‌کند و لایه‌های متنی دیگر، مثل سالن، گروه مخاطبین، نوع سر و صداهای محیطی و... نیز در چگونگی دریافت لایه‌ی متنی موسیقایی دخیل‌اند.

برای ورود به‌بحث مختصری که مورد نظر است اجازه بدهید ابتدا با طرح این سؤال شروع کنیم که موسیقی چیست و اساساً چرا از دیگر صداها، اعم از گفتار یا صداهای محیطی متمایز است. ادوارد هانسلیک منتقد معروف قرن نوزدهمی وجود "نوای سنجش‌پذیر" را "شرط اصلی و اولیه‌ی هر نوع موسیقی‌ای می‌داند" (نقل از ک۲۰، ص۱۰). او معتقد بوده است که صوت موسیقایی را می‌توان به‌موجب این واقعیت که با زیر و بمی‌های ثابت سر و کار دارد از صداهای طبیعی که کلاً از فرکانس‌های پیوسته در نوسان تشکیل شده‌اند متمایز کرد. بی‌تردید واقعیت آن است که در بیشترِ فرهنگ‌های موسیقایی جهان، زیر و بمی نه‌تنها ثابت است، بلکه در مجموعه‌ای از گام‌های متمایز سازمان یافته است (ک ۳۰، صص ۱ـ۹۰). کوک (ک ۲۰، ص ۱۰) معتقد است که با وجود این واقعیت، آن‌چه درباره‌ی ثابت بودن زیر و بمی گفته می‌شود، درواقع بیان یک اصل کلی و تعمیم‌پذیر درباره‌ی موسیقی است و نه تعریف آن، زیرا به‌سادگی می‌توان مثال‌های نقیضی در موسیقی جهان یافت. مثلاً موسیقی شوکوهاچی ژاپنی و موسیقی سانجوی کره‌ای پیوسته حول زیر و بمی‌های خیالی (notional) که موسیقی به‌موجب آن‌ها سازمان یافته است، در نوسان‌اند. موسیقی‌های دیگری هم هست که در

آن زیر و بمی‌های متمایز حتی نقش خیالی هم ندارند، از جمله موسیقی ضربی آفریقایی و برخی از انواع موسیقی الکترونیکی معاصر. کوک پس از طرح تعاریف دیگری برای موسیقی، به‌این نتیجه می‌رسد که نمی‌توان صرفاً با اتکا به‌کیفیت اصوات به‌تعریف قانع‌کننده‌ای از موسیقی دست یافت، شاید به‌دلیل نقش مهمی که شنونده و عموماً محیطی که اصوات در آن به‌گوش می‌رسند در تعیین رویدادی به‌مثابه‌ی موسیقی یا غیر آن بازی می‌کند (ک ۲۰، صص ۱۰ـ۱۱).

هدف نگارنده از طرح این بحث این است که، رویکرد فنی موسیقی‌شناختی در تشخیص موسیقی از غیرموسیقی و بحث‌های مشابه آن در جای خود بسیار به‌جاست و ما نیز اطلاعات کافی برای ورود به‌چنین بحث‌های فنی را نداریم؛ اما از دیدگاهی نشانه‌شناختی و با توجه به‌مبانی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" که تا این‌جا کوشیده‌ایم ارائه دهیم، می‌توان گفت که آن اصواتی که با توجه به‌لایه‌های متنی همنشین به‌مثابه‌ی موسیقی ارائه شوند و به‌مثابه‌ی موسیقی دریافت شوند، موسیقی هستند، حال هر کیفیت موسیقایی که داشته باشند، و این موسیقی بودن به‌گونه‌ای تمام و کمال تابع هیچ مقررات قطعی ازپیش‌موجودی نیست بلکه فرایندی متنی و نسبی است. به‌عبارت دیگر نگارنده مدعی است که قبل از هر چیز این دیگر لایه‌های متنی است که به‌گروهی از اصوات کیفیت "موسیقایی" می‌دهد یا نمی‌دهد. موسیقی تلقی کردن یک لایه‌ی متنی ناشی از تأثیری است که دیگر لایه‌های متنی همنشین با آن دارند.

در این زمینه مثال‌های بسیاری می‌توان مطرح کرد، از اجرای اشتوکهاوزن در جشن هنر شیراز گرفته تا بسیاری از قطعات موسیقی الکترونیکی، اما مثالی که مطرح خواهم کرد قطعه‌ی ″۴′۳۳ جان کیج است که این امکان را به‌غایت خود رسانده است، یعنی در اجرای این قطعه همه‌ی دیگر لایه‌های متنی ممکن برای اجرای یک قطعه‌ی موسیقایی حضور دارند، اما خود لایه‌ی موسیقایی غایب است و با این

وجود این قطعه کماکان یک قطعه‌ی موسیقی تلقی می‌شود که "معمولاً توسط یک نوازنده‌ی پیانو اجرا می‌شود ولی می‌توان با سازهای دیگر نیز آن‌را اجرا کرد" (ک ۲۰، ۱۹۹۰، ص ۱۱).

این قطعه به‌این ترتیب اجرا می‌شود که نوازنده‌ی پیانو پشت پیانو می‌نشیند؛ در پیانو را باز می‌کند تا اجرا را شروع کند؛ و سپس بی‌آن‌که دستی به‌کلاویه‌های پیانو بزند، حدود چهار دقیقه و سی و سه ثانیه‌ی بعد در پیانو را می‌بندد. ببینیم چه عوامل متنی باعث می‌شود این قطعه‌ی سکوت، در بین موسیقی‌شناسان و اهل فن به‌مثابه‌ی یکی از قطعات بسیار بحث‌برانگیز موسیقی معاصر مورد توجه قرار گیرد. نخست آن‌که همه‌ی لایه‌های متنی جانبی یک قطعه‌ی موسیقایی زنده در اجرای این قطعه حضور دارند، به‌عبارت دیگر هرچند لایه‌ی اصلی غایب است، همه‌ی دیگر قراردادهای اجرای زنده، قراردادهایی که به‌اجرای زنده‌ی موسیقایی اعتبار می‌بخشند، حاضرند؛ تالار، مخاطب متناسب با تالار و نام آهنگساز، فروش بلیط، شاید چاپ پوستر، و از همه مهم‌تر نام آهنگساز که خود به‌مثابه‌ی یک نشانه و یک لایه‌ی متنی عمل می‌کند، عوامل اولیه‌ای هستند که به‌چهار دقیقه و سی و سه ثانیه سکوت اعتبار موسیقایی می‌دهند. اما چرا عوامل اولیه، زیرا لایه‌های دیگری نیز دخالت دارند. همان‌طور که در مورد شعر اشیاء گفته شد، این‌جا نیز رمزگان نظری، و نظریه‌پردازی‌هایی که حول چنین رویدادی اتفاق افتاده است، به‌علاوه‌ی رمزگان روشنفکری مدرن (و چه‌بسا پسامدرن) در موسیقی تلقی کردن این قطعه دخالت دارند، و لایه‌هایی از کل متن را می‌سازند. در مورد نظریه‌پردازی، بسیار درباره‌ی این قطعه نوشته شده است، و قبل از آن نیز فضای نظری زمینه‌ی پذیرش چنین قطعه‌ای به‌مثابه‌ی موسیقی را فراهم کرده است؛ شاید بتوان با قاطعیت گفت که دستگاه نظری ساخت‌گرایی که منشاء در زبان‌شناسی ساخت‌گرا دارد نیز دخیل بوده است، چرا که سکوت در رابطه‌ای تقابلی با صوت، یا انتظار صوت

می‌تواند معنی‌دار باشد، و در این قطعه همین رخ داده است، و این درواقع از دستاوردهای ساخت‌گرایی سوسوری است. در ضمن خود کیج به‌مثابه‌ی یک لایه‌ی متنی هم اعتبار موسیقایی و هم اعتبار نظری لازم را برای ایجاد تلقی موسیقی از این قطعه داشته است. او در کتابی به‌نام سکوت به‌نظریه‌پردازی در این زمینه می‌پردازد. درواقع کیج می‌گوید هر چیزی را می‌توان به‌مثابه‌ی موسیقی شنید مشروط بر آن‌که شنونده تصمیم بگیرد آن‌را به‌مثابه‌ی موسیقی بشنود (ک ۲۰، ص ۱۲). ما می‌توانیم بیفزاییم این‌که شنونده چنین تصمیمی بگیرد نیز صرفاً اقدامی در حوزه‌ی فردی او نیست، بلکه خود این تصمیم، این‌که گرفته شود یا نشود، وابسته به‌عملکرد دیگر لایه‌های متنی دخیل در ساخت متن کلی است. به‌عبارت دیگر برای مثال اگر نگارنده چهار دقیقه، چهل دقیقه، یا چهل ساعت هم، در سکوت، پشت پیانویی، مثلاً در منزل بنشینم، هرگز متنی موسیقایی تولید نخواهد شد و هرگز انگیزه‌ای برای بحث نظری برای نظریه‌پردازان عرصه‌ی موسیقی به‌وجود نخواهد آمد. پس خلاصه کنیم، موسیقی هم واقعیتی ازپیش‌تعیین‌شده و قطعی نیست، بلکه نسبیتی است که به‌واسطه‌ی دیگر لایه‌های متنی اعتبار موسیقایی می‌یابد، و چنان‌چه آن لایه‌ها تغییر کنند، شاید به‌مثابه‌ی سکوت بی‌معنی و یا صداهایی ناهنجار تعبیر شود.

۴-۷-۱-۳ صداهای محیطی- صداهای محیطی نیز ممکن است در شرایطی به‌مثابه‌ی لایه‌ای متنی دریافت شوند و کارکرد نشانه‌ای داشته باشند و در شرایطی دیگر بی‌نشان تلقی شوند. قبلاً اشاره‌ای کردیم به‌صدای پرندگان در بیشه که ممکن است برای روستایی صدای محیطی کاملاً بی‌نشان تلقی شود در حالی که برای شهری‌ای که به‌گردش رفته است در تقابل با صداهای محیطی شهر بر طراوت و شادابی بیشه دلالت کند.

حال اگر از این سطح پیشتر برویم و تولیدات متنی‌ای را که از طریق دستگاه‌هایی مثل رادیو، تلویزیون و محیط‌های رایانه‌ای تولید می‌شود مورد توجه قرار دهیم، مشاهده می‌کنیم که صداهای محیطی نقش متنی مهم‌تری بازی می‌کنند.

در رادیو که صوت، یا بهتر بگوییم رسانه‌ی شنیداری تنها امکان رسانه‌ای آن است، صوت کاربردی بسیار نشاندارتر پیدا می‌کند، زیرا باید بار نبودِ تصویر را بر دوش بکشد. پس برای مثال همین صداهای محیطیِ مثلاً شهر یا روستا در یک نمایش رادیویی به‌گونه‌ای نشاندار، و با بار دلالی قوی برای ایجاد تخیل محیطی مورد استفاده قرار می‌گیرند. یعنی به‌عبارت دیگر با قرار گرفتن اصوات به‌طور کلی، اعم از گفتار، موسیقی یا صداهای محیطی در درون یا مجاورت یک لایه‌ی متنی دیگر که دستگاه باشد (و در ادامه به‌آن خواهیم پرداخت) نوع کارکرد دلالی صداها، و میزان نشانداری آن‌ها و دخالت آن‌ها در کل فرایند متن‌بودگیِ آن‌چه دریافت می‌شود، بسیار متفاوت خواهد بود. درست برعکس، اهمیتی که رسانه‌ی شنیداری به‌طور کلی، و صداهای محیطی به‌طور خاص (مثلاً در نمایش‌ها یا گزارش‌های رادیویی) به‌دلیل ویژگی‌های دستگاهیِ رادیو، در این محیط پیدا می‌کند، این رسانه در دستگاه‌های نوشتاری مثل روزنامه یا کتاب فاقد هیچ‌گونه نقشی است و در دستگاه‌هایی که امکانات چندرسانه‌ای را به‌وجود می‌آورند، مثل تلویزیون و رایانه، رسانه‌ی شنیداری و رسانه‌ی دیداری بالقوه اهمیتی مساوی دارند، و البته بسته به‌متن و ژانر ممکن است ارزش‌های دلالی متفاوتی پیدا کنند.

۴-۷-۲ رسانه‌های دیداری

رسانه‌های دیداری را اصولاً می‌توان به‌دو گروه عمده تقسیم کرد، نخست نوشتار و دیگری تصویر. نوشتار یک رسانه‌ی دیداری است که دست‌کم به‌نظر می‌رسد ارتباط تنگاتنگی با زبان و جنبه‌ی صوتی آن دارد،

هرچند ویژگی‌های منحصر به‌فرد آن در ارتباطات زبانی از نوشتار رسانه‌ای کاملاً متمایز به‌وجود آورده است و به‌آن جایگاهی بخشیده است بسیار فراتر از آن‌که صرفاً "افزوده‌ای گرافیکی" برای گفتار باشد. در مجموع شاید بتوان گفت که رمزگان زبان در دو رسانه‌ی اصلی امکان بیان فیزیکی می‌یابد، که یکی گفتار است و آن دیگری نوشتار. اما در مورد رسانه‌ی تصویر باید گفت هرآن‌چه به‌چشم می‌آید می‌تواند و ممکن است در ارتباطات بین انسانی به‌لایه‌ای متنی تبدیل شود، و نقشی دلالتگر به‌عهده گیرد، هرچند در مواردی نیز ممکن است جنبه‌ی کاملاً بی‌نشان داشته باشد و در کنش ارتباطی نقش دلالتگر نداشته باشد (درست مانند صداهای محیطی که ممکن است نقش داشته باشند و دلالتگر باشند و ممکن است بی‌نشان باشند). اکنون به‌تفصیل به‌بررسی ویژگی‌های خاص این دو طبقه‌ی کلی از نشانه‌های دیداری خواهیم پرداخت.

۴-۷-۲-۱ نوشتار - نوشتار تجلی دیداری زبان است. رسانه‌ی نوشتار علاوه بر این‌که به‌ظاهر و در خطوط الفبایی بازنمود آواهای گفتار است (و خود این امر نیز جز در خط‌های واج‌نگار، هیچ‌گاه به‌طور کامل رخ نمی‌دهد)، خود به‌مثابه‌ی یک رمزگان رسانه‌ای دارای امکانات دلالی ویژه‌ی خود است، که در دل هر متن کلانی، از آن لایه‌ای متنی پدید می‌آورد که تأثیرات ویژه‌ی خود را بر دلالت‌های کل متن می‌گذارد. نخست اجازه بدهید به‌ویژگی‌های صوری منحصر به‌فرد خط که دستگاه نوشتار است بپردازیم:

(الف) ویژگی‌های صوری

در نوشتار می‌توان از همه‌ی امکانات دیداری که خط در اختیار ما گذاشته است و همان‌طور که خواهیم دید خود نظامی دلالتگر را به‌وجود می‌آورند استفاده کرد. این ویژگی‌ها را می‌توان به‌کلی به‌ویژگی‌های شکلی و کاربرد رنگ طبقه‌بندی کرد.

ویژگی‌های شکلی نوشتار خود از امکانات متفاوتی بهره می‌گیرند، یکی طرح که درواقع مقصود همان نوع قلمی است که برای نوشته یا بخش‌هایی از نوشته انتخاب می‌شود و دیگری اندازه‌ی قلم است که میزان بزرگی و کوچکی آن‌را تعیین می‌کند، و سپس شکل است که لایه‌ای افزوده بر قلم است و مقصود امکاناتی است از قبیل شکل‌های "سیاه"، "ایرانیک" و یا "دارای خط زیرین" و رنگ. به‌این موارد باید علائم سجاوندی را نیز افزود که در نظام رمزی خود که -بخشی از نظام نوشتار است-

دارای دلالت‌های ویژه‌ی خود هستند. علائمی مانند ویرگول (،)، خط تیره (-)، ویرگول نقطه (؛)، ابرو یا پرانتز (( ))، دو نقطه (:)، و سه نقطه (...) و... و سرانجام به‌همه‌ی این موارد باید هندسه‌ی کلی متن نوشتاری را نیز افزود، که بخصوص در شعر به‌مثابه‌ی یک لایه‌ی بسیار متمایزکننده به‌کار گرفته می‌شود. اکنون توجه شما را به‌نمونه‌ای از کتاب ضمیر چهارم‌شخص مفرد نوشته‌ی لیلا صادقی (ک ۸۷) جلب می‌کنم (ر ک پیوست ص ۲۳۴).

مشاهده می‌شود که ایشان چگونه از کیفیت‌های دیداری خط به‌مثابه‌ی لایه‌ای دلالتگر در متنی ادبی بهره گرفته‌اند و این خود گواه چرخشی در ادبیات است، ادبیاتی که حالا دیگر صرفاً از طریق خوانده شدن دریافت نمی‌شود بلکه باید دیده شود. تردید نیست که چنان‌چه این کتاب برای مثال از رادیو خوانده شود، بخشی از متن از دست می‌رود، و متن به‌اصطلاح ناقص به‌مخاطبان آن ارائه می‌شود.

(ب) ویژگی‌های جوهری نوشتار

مهمترین ویژگی جوهری این رسانه آن است که به‌عنوان یادافزار عمل می‌کند. "برای نویسنده نوشتار به‌مثابه‌ی مکانی برای ذخیره‌ی

مفاهیم، برای به‌تعویق انداختن آن‌ها، برای خارج کردن آن‌ها از ذهن و نگه‌داشتنشان تا زمانی که فراخوانده شوند عمل می‌کند. از زمان اختراع نوشتار، دیگر انسان‌ها نیازی به‌حفظ مفاهیم در برابر چشم درونی خود و یا به‌عبارتی نیازی به‌حاضر نگه داشتن آن‌ها در ذهن نداشته‌اند" (ک ۴۱، ص ۱۲۸). و دریدا معتقد است، "نوشتار یک یادافزار است و جایگزینی است برای حافظه‌ی خوب، برای حافظه‌ی خودانگیخته، و دلالت بر فراموشی دارد" (ک ۲۶، ص ۳۷).

در این رساله مجال آن نیست که دیدگاه پساساختگرایان بخصوص نظریه‌ی دریدا در باب نوشتار بپردازیم (برای اطلاع بیشتر نگا. ک ۴۱، صص ۱۲۵ـ۱۵۴)، و فقط به‌ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که در هر حال نوشتار دارای خصیصه‌های جوهری است که آن‌را کاملاً از گفتار متمایز می‌کند، و از همه مهم‌تر آن‌که نوشتار دلالت بر غیاب دارد، غیاب نویسنده، و در نتیجه بسیار تفسیرپذیرتر است، و امکان آن‌را دارد که از دلالت‌هایی که وجود ذهن حمایتگر گوینده در هنگام گفتگو به‌وجود می‌آورد، فاصله بگیرد، و در نتیجه "خوانش" آن بیشتر متکی بر کارکرد لایه‌های متنی درونی و همچنین برونی نوشتار است. یعنی به‌عبارت دیگر و به‌قول دریدا، نوشتار قابلیت آن‌را دارد که زمینه‌ساز سیلان و وفور معانی بشود، مشروط بر آن‌که زنجیره‌ی کارکردهای دلالتگر آن قطع نشود و به‌اصطلاح هنوز کنش داشته باشد. دریدا می‌نویسد، "برای آن‌که نوشتار نوشتار باشد، باید کماکان کنش داشته باشد و خوانا باشد، حتی اگر مؤلف نوشتار دیگر پاسخگوی آن‌چه نوشته است نباشد... چه به‌گونه‌ای مشروط غایب باشد، یا آن‌که درگذشته باشد، و یا آن‌که به‌طور کلی با قصد جاری خود، وفور معانی را حمایت نکند و پوشش ندهد" (ک ۲۹، ص ۳۱۶).

این‌که دریدا می‌نویسد "کنش داشته باشد و خوانا باشد" به‌زعم نگارنده یعنی آن‌که هنوز نشانه باشد و در نظامی از نظامات نشانه‌ای در

تقابل با نشانه‌های دیگر کارکرد دلالتگر داشته باشد. بدیهی است که در مورد نوشتار این نظام، عمدتاً دستگاه رمزگان زبان است، و البته ممکن است که از لایه‌های متنی دیگر نیز بهره برده شود.

۴ـ۷ـ۲ـ۲ تصویر- نشانه‌شناسی تصویر بی‌تردید خود حوزه‌ای بسیار مفصل و پیچیده است و عرصه‌های متفاوتی را دربر می‌گیرد، از عکس و نقاشی گرفته تا کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی، و همچنین بخش‌هایی از نشانه‌شناسی تئاتر، سینما و تلویزیون و مشابه آن. در اینجا قبل از آن‌که قصد ورود به نشانه‌شناسی تصویر را داشته باشیم که از مجال چنین رساله‌ای خارج است، در پی نشان دادن مواردی از چگونگی مطالعه‌ی آن در چارچوب "نشانه‌شناسی لایه‌ای" هستیم.

به نظر می‌رسد در یک تقسیم‌بندی کلی تصویر ممکن است ثابت باشد یا متحرک، یعنی به‌عبارت دیگر لایه‌ی تصویری متن ممکن است از تصویر یا تصاویری ثابت و یا متحرک تشکیل شده باشد. در عکس، نقاشی، کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی با تصاویر ثابت روبرو هستیم و در دستگاه‌های سینما و تلویزیون عمدتاً با تصاویر متحرک هرچند ممکن است از تصویر ثابت هم بهره گرفته شود.

هرچند در ارتباطات روزمره هم آن‌چه دیده می‌شود، یعنی شکل و شمایل شرکت‌کنندگان در ارتباط، پوشاکشان، اتومبیل‌اشان، و . . . که به‌هر حال از طریق رسانه‌ی دیداری دریافت می‌شوند، ممکن است نشاندار بشود، لایه‌ای از متن ارتباطی را به‌وجود آورد و به‌دلالت‌های متن کمک کند یا حتی نقش تعیین‌کننده در آن بازی کند، اما اجازه بدهید اینجا در بحث مربوط به‌تصویر، حوزه‌ی کار خود را به‌آن‌چه در "قاب" قرار می‌گیرد محدود کنیم، حال این قاب چهارچوبی باشد که عکس یا نقاشی را در بر گرفته است، یا قاب صحنه‌ی تئاتر، یا پرده‌ی سینما یا قاب شیشه‌ای تلویزیون فرقی نمی‌کند.

درختی کهنسال و کم و بیش خشک‌شده را در نظر بگیرید در کنار نهال نورسته‌ای. این‌ها هر روز بر سر راه شما هستند و شاید عمدتاً توجهی را برنمی‌انگیزند، یعنی نشانه نمی‌شوند و به‌مثابه‌ی متن "خوانده نمی‌شوند". حال تصور کنید کسی از این دو درخت عکسی بگیرد. در عکس، این دو درخت در یک "قاب" قرار می‌گیرند و قرار گرفتن در قاب بی‌درنگ آن‌را به‌یک متن تبدیل می‌کند، یعنی کارکرد نشانه‌ای و در نتیجه دلالتگر پیدا می‌کنند. این نخستین قاب است و این نخستین قاب در سطوح متفاوتی و با رجوع به‌رمزگان‌های متفاوتی از رمزگان عکس و عکاسی گرفته تا رمزگان جنبه‌های زیباشناختی طبیعت بیجان که در حوزه‌های متفاوت هنری از جمله عکس تجلی یافته است، ممکن است تفسیر شود. برای نشان دادن آن‌که "قاب‌ها" یا لایه‌های متفاوت متنی چه تأثیری بر "خوانش" چنین متنی دارند، و همچنین برای نشان دادن نسبی بودن دلالت‌ها، اجازه بدهید همین مثال را در درون "قاب‌های" بزرگتری قرار دهیم و ببینیم دخالت آن قاب‌های بزرگتر چه نقشی می‌تواند در کارکردهای دلالی این عکس داشته باشد. فرض کنید همین عکس بر روی پوستری چاپ شود که به‌مناسبت روز "دستگیری از سالمندان" تهیه شده است و لایه‌های متنی نوشته‌ی روی پوستر، و اساساً خود پوستر با آن همراه شوند، آن‌گاه بی‌هیچ ابهامی مخاطبان، تقابل بین درختی کهنسال و نهالی تازه‌رسته را به‌مثابه‌ی استعاره‌ای برای جوانی و پیری و چرخه‌ی حیات درمی‌یابند. اما چنان‌چه همین عکس در نمایشگاه عکسی که به‌مناسبت "دوم خرداد" برگزار شده است به‌نمایش گذاشته شود، قطعاً زنجیره‌ی دلالت‌های آن مسیر دیگری را طی خواهد کرد، و . . . همین عکس اگر سیاه و سفید چاپ شود یا رنگی، باز در هریک از قاب‌های فوق کارکردهای دلالی متفاوتی خواهد داشت. پس به‌نظر می‌رسد که این نمونه‌ی مربوط به‌تصویر نیز می‌تواند تأییدی باشد بر این ادعا که این لایه‌های متنی و در این‌جا "قاب‌ها" هستند که "چیزها" را به‌نشانه تبدیل

می‌کنند، دلالتگرشان می‌کنند، و ما را به‌رمزگان‌های متفاوت برای "خواندن" آن‌ها ارجاع می‌دهند. پدیده‌ی متن و نشانه و دلالت پدیده‌ای کاملاً نسبی است، و وابسته است به‌لایه‌های متنی که در کلیت خود متن کلان را به‌وجود می‌آورند.

۴ـ۸ ابزار

روال متعارف آن است که روزنامه، رادیو، تلویزیون و محیط‌های اینترنتی و امثال آن‌را رسانه (medium) می‌نامند. در این کتاب همان‌طور که مشاهده شد، ما از واژه‌ی "رسانه" به‌مفهوم دیگری استفاده کردیم و اکنون با طرح بحث "ابزار" سعی داریم موضوع را روشن‌تر کنیم.

همان‌طور که در بخش قبل دیدیم، رسانه را ما از طریق حواسی که امکان دریافت نشانه‌ها را در قالب‌های عینیت‌یافته فراهم می‌کنند تعریف کردیم، و سپس از رسانه‌های شنیداری، دیداری، بساوایی، بویایی و چشایی سخن گفتیم و سرانجام گفتیم که امروز مهمترین رسانه‌ها، رسانه‌های شنیداری و دیداری هستند و رسانه‌های دیگر یا اصولاً اهمیت چندانی در متون امروزی ندارند و یا اهمیتشان به‌اندازه‌ی متون شنیداری و دیداری نیست. حال در ادامه می‌خواهیم مفهوم دیگری، یعنی مفهوم ابزار را معرفی کنیم. به‌اعتقاد نگارنده رادیو، تلویزیون، روزنامه، کتاب، نوار صوتی، نوار ویدیویی، امکانات اینترنتی و مشابه آن نه رسانه که ابزارهایی هستند که رسانه به‌واسطه‌ی آن‌ها امکان ابلاغ به‌مخاطب می‌یابد. ابزار با فناوری مرتبط است و با پیشرفت فناوری پیوسته ممکن است ابزارهای متفاوت دیگری نیز پا به‌عرصه بگذارند اما به‌نظر می‌رسد، در هر حال، رسانه‌ی این ابزارها نمی‌تواند متفاوت از مواردی باشد که نام بردیم.

برخی از این ابزارها می‌توانند در خدمت بیش از یک رسانه قرار بگیرند و به‌اصطلاح متون چندرسانه ای تولید کنند. برای مثال کتاب، روزنامه و مشابه آن، هرچند از نظر کارکرد ارتباطی تفاوت‌هایی با هم

دارند، همه از فناوری چاپ استفاده می‌کنند و از طریق آن‌ها می‌توان متونی در رسانه‌های دیداری تولید کرد؛ یعنی نوشتار و تصویر غیرمتحرک. رادیو ابزاری است که فقط به‌رسانه‌ی شنیداری دسترسی دارد، و می‌توان از گفتار، موسیقی و صداهای محیطی در تولید متون رادیویی بهره گرفت. تلویزیون ابزاری است که می‌تواند از هردو حوزه‌ی رسانه‌های شنیداری و دیداری به‌گسترده‌ترین شکل ممکن بهره بگیرد؛ به‌عبارت دیگر در حوزه‌ی رسانه‌ی شنیداری امکان به‌کارگیری گفتار، موسیقی، و صداهای محیطی را دارد و در عرصه‌ی رسانه‌های دیداری می‌تواند از تصاویر ثابت یا متحرک و هم‌چنین نوشتار در تولید متن استفاده کند.

اما نکته‌ی بسیار مهم آن است که ابزار نیز خود رمزگانی را به‌وجود می‌آورد، که در چگونگی "خواندن" دخالت دارد؛ به‌عبارت دیگر، ابزار خود به‌یکی از لایه‌های متن، یا بهتر بگوییم یک "قاب" تبدیل می‌شود، و برای دریافت کارکردهای دلالتگر آن، بدیهی است که باید به‌رمزگان آن دسترسی داشت. بدیهی است که مثلاً وقتی نوشته‌ای به‌مثابه‌ی پاورقی در روزنامه‌ای چاپ می‌شود، نوع کارکرد آن نوشته، و نوع رابطه‌ای که مخاطب با آن نوشته برقرار می‌کند، متأثر از این واقعیت است که این نوشته در روزنامه چاپ شده است، و قراردادهای خاص روزنامه و پاورقی روزنامه‌ای در چگونگی خواندن آن دخالت دارد. همین‌طور است تفاوت بین کاری که در سینما دیده می‌شود با مجموعه‌ای شبانه که از تلویزیون می‌بینیم، قطعاً هریک در رمزگان ابزار، دارای قراردادهای خاص خود است و انتظارات خاص خود را در مخاطب برمی‌انگیزد.

شاید بتوان همین بحث را به‌این شکل مطرح کرد که درواقع ابزار، عامل نشاندار کردن ژانر متن است. برای مثال خبر روزنامه و خبر تلویزیون هردو از ژانر یا نوع واحدی هستند، یعنی ژانر خبر، اما روزنامه یا تلویزیون یا رادیو، عاملی است که این ژانر را نشاندار می‌کند و

انتظارات بخصوصی را به‌موجب قراردادهای رمزگان ویژه‌ای به‌وجود می‌آورد.

با توجه به‌این بحث می‌توان نمودار ۲ را به‌شکل صفحهٔ بعد کامل کرد:

۴ـ۹ رمزگان

تا اینجا مفهوم رمزگان را به‌مثابه‌ی مفهومی پذیرفته‌شده به‌کار بردیم. البته تعریفی اولیه ارائه کردیم و گفتیم که فرض کنیم رمزگان هر حوزه نوعی لانگ به‌مفهوم سوسوری کلمه، برای آن نظام نشانه‌شناسی است. به‌این ترتیب مثلاً رمزگان پوشاک، نوعی لانگ است در نظام نشانه‌ای پوشاک، که انتخاب‌های ما بر اساس قراردادها و تقابل‌های چنان لانگ یا رمزگانی صورت می‌گیرد و پوشاک ما چنان‌چه به‌مثابه‌ی لایه‌ای متنی دریافت شود، بر اساس چنان لانگ یا رمزگانی معنی پیدا می‌کند.

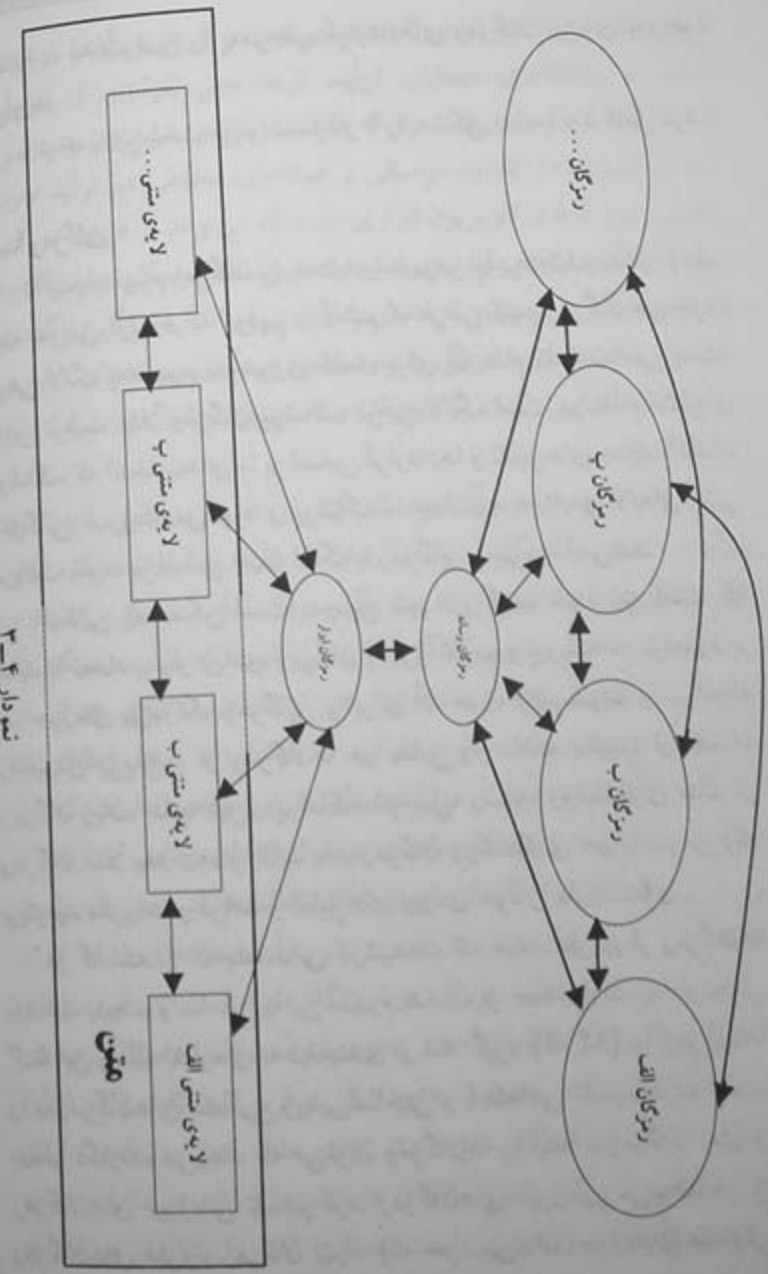
اشکالی که ممکن است به‌چنین شیوه‌ای گرفته شود این است که شاید با تعداد بسیار زیادی رمزگان روبرو شویم و پیوسته در برخورد با هر حوزه‌ای بی‌درنگ رمزگانی را برای آن حوزه قائل شویم و سرانجام زنجیره‌ی بی‌پایانی از رمزگان‌ها در مقابل رو داشته باشیم؛ از جمله، رمزگان زبان، علم، دین، پوشاک، اتومبیل، رسانه، روشنفکری متأثر از رمزگان مثلاً مدرنیته، و شاید بعد رمزگان روشنفکری جهان سومی (که بی‌تردید مقررات و قواعد و تقابل‌های ویژه‌ی خود را داراست) و...

در گذشته نیز اندیشمندانی کوشیده‌اند که طبقه‌بندی‌ای از رمزگان‌ها به‌دست بدهند و سامانی به‌این مفهوم بدهند، از جمله بارت که در بخش ۳ـ۵ این رساله اشاره‌ای به‌طبقه‌بندی او شد. گیرو (ک ۹۴) نیز رمزگان‌ها را به‌رمزگان‌های منطقی، زیبایی‌شناختی و اجتماعی تقسیم کرده است. به‌نظر نگارنده می‌رسد که می‌توان رمزگان‌ها را ابتدا به‌رمزگان زبان و رمزگان‌های غیرزبانی تقسیم کرد. رمزگان‌های غیرزبانی می‌تواند شامل رمزگان‌های هنری، رمزگان اشیاء (که خود می‌تواند حوزه‌های متفاوتی

از پوشاک و اتومبیل گرفته تا غذا را دربر بگیرد)، رمزگان‌های آیینی و غیره باشد. آن‌چه مهم است این است که رمزگان زبان از انتزاع بیشتری نسبت به‌آن رمزگان‌های دیگر برخوردار است و درواقع میزان رمزشدگی در زبان بسیار بیشتر از حوزه‌های دیگر است و شاید به‌همین دلیل است که امکانات متنی همه‌ی رمزگان‌های دیگر را می‌توان با استفاده از رمزگان زبان بیان کرد، در حالی که آن‌چه به‌واسطه‌ی زبان بیان می‌شود، به‌دلیل انتزاع بیشتر، و رمزشدگی بیشتر که شاید به‌بیان دیگر قراردادی بودن بیشتر باشد در برابر انگیختگی، نه آن‌که به‌طور مطلق امکان بیان به‌واسطه‌ی رمزگان‌های دیگر را نداشته باشد، بلکه تفسیرپذیرتر و نسبی‌تر از وقتی است که از طریق نظام‌های رمزگانی دیگر بیان متنی می‌یابد.

۴ـ۱۰ دانشِ شناختی

اکنون می‌توان این بحث را مطرح کرد که انسان چگونه به‌رمزگان‌ها دست می‌یابد، و به‌عبارت دیگر امکانات رمزی آن‌ها را بازمی‌شناسد و به‌کار می‌گیرد. تردید نیست که نمی‌توان ادعا کرد که همه‌ی انسان‌ها به‌یک اندازه به‌رمزگان‌های متفاوت دسترسی دارند؛ این امری بدیهی است، زیرا به‌همین دلیل است که بسیاری از متون ممکن است برای کسانی مفهوم باشند برای دیگرانی هیچ کنش ارتباطی را برنیانگیزند، زیرا آن دیگران به‌رمزگان‌ها یا به‌برخی رمزگان‌های دخیل در کارکرد آن متون دسترسی ندارند. با یک مثال ساده این بحث را ادامه می‌دهیم. برای مثال به‌عنوان خبری زیر که از روزنامه‌ی "ایران" بیست و پنج مهرماه گرفته شده است توجه کنید، "جهان فوتبال یک‌ساله‌ای که می‌خواهد جوان بماند". اگر این عنوان را بدون توجه به‌دیگر لایه‌های متنی و به‌طور منفرد در نظر بگیرید، اگر کسی نداند، یعنی به‌دانش‌شناختی مربوط که از طریق تعامل بین رمزگان زبان و رمزگان روزنامه‌های ورزشی تجلی پیدا می‌کند مجهز نباشد، نمی‌تواند به‌این دریافت برسد که "جهان فوتبال" نام



نمودار ۴ـ۳

نشریه‌ای ورزشی است که یک سال از حیات آن می‌گذرد و کماکان می‌خواهد انرژی و حال و هوای اولیه را داشته باشد. مخاطب باید این اطلاع یا دانش را کسب کرده باشد، در غیر این صورت حتی مجهز بودن به‌رمزگان زبان فارسی کمکی به‌او نمی‌کند.

اما بین این مؤلفه‌ی فرضی دانش‌شناختی و رمزگان‌ها، بخصوص رمزگان زبان رابطه‌ای ویژه و تعاملی برقرار است. یعنی پیوسته این دستگاه‌های رمزگانی، بخصوص زبان، هستند که در تعامل با تجربه امکان بسط و گسترش این دانش‌شناختی را فراهم می‌کنند. به‌عبارت دیگر به‌نظر می‌رسد تصور این‌که دانش‌شناختی مقدم بر رمزگان‌هاست، نمی‌تواند تصور درستی باشد، و درواقع دانش‌شناختی حاصل تعامل پیوسته‌ی رمزگان‌ها و همچنین لایه‌های متنی‌ای است که عینیت فیزیکی یافته‌اند. مثلاً در مورد همین خبر، چنان‌چه فرض کنیم خواننده فاقد اطلاع مذکور درباره‌ی "جهان فوتبال" باشد، بی‌تردید با توسل به‌دیگر لایه‌های متنی، از جمله بدنه‌ی خبر، به‌این دانش دست خواهد یافت، و سپس دانشی را که از این متن کسب کرده است، به‌حوزه‌ی رمزگان نشریات ورزشی **انتقال** خواهد داد، و در نتیجه از طریق تعامل بین رمزگان زبان (اطلاعاتی که از متن خبر می‌گیرد)، دانش‌های پیشینی که قبلاً به‌دست آورده است و لایه‌ی متنی روزنامه و این واقعیت که خبر در صفحه‌ی ورزشی به‌چاپ رسیده است، دانش‌شناختی‌اش را بسط می‌دهد. پس درواقع دانش‌شناختی نه یک مؤلفه‌ی مجزا، بلکه حاصل تعامل پیوسته‌ی دوسویه با نظام‌های رمزگان است. نظام‌های رمزگان در تعاملی دوسویه توسط دانش‌شناختی گسترش می‌یابند و خود به‌بسط و گسترش آن دانش کمک می‌کنند. در این میان زبان نقش تعیین‌کننده‌ای دارد، زیرا در کارکرد انتقالی‌اش، گسترده‌ترین نقش را در این زمینه بازی می‌کند. پس بین رمزگان زبان و رمزگان‌های غیرزبانی، و بین رمزگان زبان و همچنین رمزگان‌های دیگر و شناخت پیوسته رابطه‌ای تعاملی

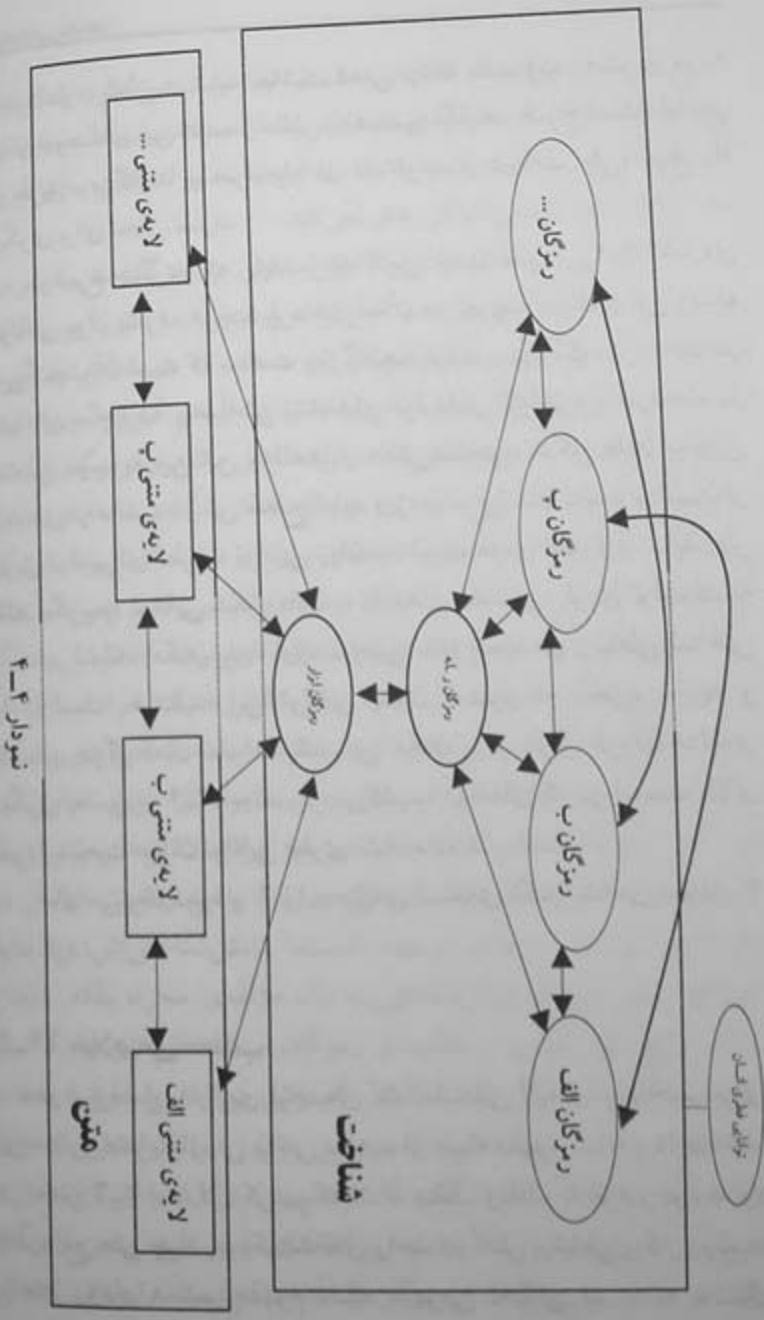
وجود دارد. شناخت شاید انباشت ذهنی داشته باشد (که بحث در مورد آن از حوصله‌ی این کتاب و دانش تخصصی نگارنده خارج است) اما جز از طریق رمزگان‌ها و سرانجام در دل تولید و دریافت متن، هیچ راه دیگری برای تجلی ندارد.

موضوع دیگری که باید برای کامل شدن نمودار ۴ـ۳ اشاره‌ی کوتاهی به‌آن بشود، هرچند پرداختن به‌آن در تعریف مسئله‌ی این رساله نمی‌گنجد، آن است که ساخت رمزگان‌ها، تولید و دریافت متن، دادن بار نشانه‌ای به "چیزها" و ساختن نشانه‌های قراردادی انتزاعی، و سرانجام در تعاملی دوسویه بین این مؤلفه‌ها و دانش‌شناختی، شکل دادن به‌چنین انباره‌ای از دانش، در این سطح شاید ویژه‌ی نوع انسان باشد، و انسان از طریق توانایی‌ای فطری، توانایی زبان‌مند شدن، قوه‌ی نطق و یا شاید بهتر باشد بگوییم، توانایی شکل دادن به‌نظام‌های نشانه‌ای، قوه‌ی تولید نشانه و تفسیر نشانه، امکان پدید آوردن چنین نظام پیچیده‌ی ارتباطی شناختی را داراست؛ صدالبته این توانایی بدون حضور اجتماعی، تجربه و اکتساب هرگز فعال نخواهد شد. این امکان را از طریق افزودن مؤلفه‌ی دیگری به‌نمودار ۴ـ۳، به‌تصویر می‌کشیم، مؤلفه‌ای که در قسمت بالای نمودار، تحت عنوان توانایی فطری نشان داده شده است.

حال می‌توان نمودار ۴ را به‌مثابه‌ی نسخه‌ی تکمیل‌شده‌ی نمودار ۳ ارائه کرد:

۴ـ۱۱ خلاصه‌ی مطلب

در این فصل به‌ارائه‌ی فرضیه‌ی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" پرداختیم. برای این منظور ابتدا به‌بازبینی برخی مفاهیم از جمله مفهوم نشانه پرداخته شد. در بخش ۴ـ۲ استدلال کردیم که نشانه منفک و قائم به‌خود وجود ندارد و درواقع حتی چنان‌چه یک نشانه‌ی واحد در کنش ارتباطی به‌کار رود، ما با متن روبرو هستیم. مفهوم نشانه مفهومی تحلیلی است که به‌دنبال



نمودار ۴ـ۴

مفهوم متن می‌آید. تحلیلگر در هر حال ابتدا با متن روبروست و سپس برای تحلیل متن به‌مفهومی به‌نام "نشانه" و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر متوسل می‌شود.

سپس به‌مفهوم متن اشاره کردیم و گفتیم که در چارچوب نظری این کتاب متن حاصل همنشینی بین لایه‌هایی است که هریک بر اساس انتخاب از رمزگان‌های متفاوت برحسب ضرورت ارتباط تحقق عینی یافته‌اند. این لایه‌ها در تعامل با یکدیگر و در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به‌مثابه‌ی متن تحقق می‌یابند. متن عینی و فیزیکی است و پدیده‌ای باز است که بسته به‌شرایط وقوع ممکن است عینیتی فیزیکی به‌مثابه‌ی لایه‌ای از متن دریافت بشود یا نشود. به‌عبارت دیگر متن مفهومی تکریری است. هر لایه‌ی متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر) دامنه‌ی "متن‌بودگی" خود را گسترش می‌دهد.

بخش ۴ـ۴ به‌بررسی مفهوم نشانداری سلسله‌مراتبی اختصاص داده شد. در این بخش نشان دادیم که ارتباط پیوسته در سطحی از نشانداری اتفاق می‌افتد. یعنی به‌گونه‌ای سلسله‌مراتبی از بی‌نشان‌ترین سطح تا سطوح میانی نشانداری (و در این مورد همیشه در نظریه و عمل، در سطح لایه‌های میانی نشانداری قرار داریم و فرافکن بیشینه یا گره‌نشینه، آن‌گونه که نحویون نام نهاده‌اند، وجود ندارد).

سپس به‌بررسی مفهوم بافت پرداختیم و اشاره کردیم که در "نشانه‌شناسی لایه‌ای" مفهوم متمایزی به‌نام بافت در مقابل متن وجود ندارد، زیرا در هر حال برای آن‌که "چیزی به‌نشانه تبدیل شود و به‌عنوان نشانه خوانده شود باید امکان تبدیل شدن به لایه‌ای از متن و خوانده شدن بر اساس دستگاهی رمزگانی را پیدا کند. حال اگر بخش‌هایی از آن‌چه به‌اصطلاح "بافت" خوانده شده است، امکان مداخله‌ی دلالتگر را پیدا کنند بی‌تردید خود به لایه یا لایه‌هایی از متن تبدیل شده‌اند.

در بخش ۴ـ۶ به‌بررسی مفهوم "رسانه" پرداختیم. گفته شد که متن وجودی مادی است و از آنجایی که ما چیزهای مادی را از طریق حواس دریافت می‌کنیم، به‌نظر می‌رسد گریزی از عینیت یافتن متن به‌گونه‌ای که توسط حواس قابل دریافت باشد وجود ندارد. پس رسانه‌ی متن می‌تواند دیداری، شنیداری، بساوایی، چشایی یا بویایی باشد. تردید نیست که در متونی که در دنیای معاصر تولید می‌شوند عمدتاً از رسانه‌های دیداری و شنیداری استفاده می‌شود، تنها رسانه‌ی مبتنی بر حس بساوایی، خط بریل است. اما امکانات دیگر رسانه‌ای نیز بالقوه وجود دارند و ممکن است با تحولات فناوری به‌فعل درآیند.

بخش ۴ـ۷ را به‌طرح مفهوم ابزار اختصاص دادیم. گفته شد که روال متعارف آن است که روزنامه، رادیو، تلویزیون و محیط‌های اینترنتی و امثال آن‌را رسانه می‌نامند. ما چون واژه‌ی "رسانه" را برای طرح مفهومی دیگر به‌کار گرفتیم، مفهوم ابزار را برای بحث در مورد امکانات فوق برگزیدیم. به‌اعتقاد نگارنده رادیو، تلویزیون، کتاب، نوار صوتی، و... نه رسانه که ابزارهایی هستند که رسانه به‌واسطه‌ی آن‌ها ابلاغ می‌شود. ابزار با فناوری مرتبط است و پیشرفت فناوری ممکن است ابزارهای متفاوت دیگری را در اختیار ما بگذارد، ولی رسانه‌ی این ابزارها نمی‌تواند از مواردی که نام بردیم متفاوت باشد.

بخش بعدی را به‌بحث در مورد رمزگان اختصاص دادیم. گفته شد که رمزگان نظامی فراگیر و اجتماعی از قراردادهای هر حوزه‌ی نشانه‌ای است. ما علاوه بر تعامل بین لایه‌های متن با تعامل چندسویه بین رمزگان‌های متفاوت نیز روبرو هستیم. رمزگان‌ها را در اساس می‌توان به‌رمزگان زبان و رمزگان‌های غیرزبانی تقسیم کرد. رمزگان زبان از سطح انتزاع و رمزشدگی بیشتری برخوردار است، و به‌همین دلیل امکانات متنی همه‌ی رمزگان‌های دیگر را می‌توان با استفاده از رمزگان زبان بیان کرد، در حالی که آن‌چه به‌واسطه‌ی زبان بیان می‌شود، به‌واسطه‌ی انتزاع

بیشتر و رمزشدگی بیشتر، نه آن‌که به‌طور مطلق امکان بیان به‌واسطه‌ی رمزگان‌های دیگر را نداشته باشد، اما تفسیرپذیرتر و نسبی‌تر از وقتی است که از طریق نظام‌های رمزگانی دیگر بیان متنی می‌یابد.

سپس به‌بحث درباره‌ی دانش‌شناختی پرداخته شد. گفته شد که بین این مؤلفه‌ی فرضی دانش‌شناختی و رمزگان‌ها، رابطه‌ای تعاملی برقرار است. یعنی دانش‌شناختی پیوسته از طریق دستگاه‌های رمزگانی، بخصوص زبان امکان بسط می‌یابد و خود زمینه‌ساز گسترش رمزگان‌ها می‌شود. گفتیم که نمی‌توان دانش‌شناختی را مقدم بر رمزگان‌ها دانست، بلکه دانش‌شناختی حاصل تعامل پیوسته‌ی رمزگان‌ها و همچنین لایه‌های متنی است که عینیت فیزیکی یافته‌اند.

سرانجام اشاره کردیم که شاید این فقط نوع انسان است که از طریق توانایی فطری، توانایی شکل دادن به‌نظام‌های نشانه‌ای، قوه‌ی تولید نشانه و تفسیر نشانه، و امکان پدید آوردن چنین نظام پیچیده‌ی شناختی را داراست. در پایان کل بحث را در قالب نموداری به‌تصویر کشیدیم.

فصل پنجم

ارزیابی فرضیه و نتیجه‌گیری

۵ـ۱ مقدمه

در این فصل، که فصل پایانی این کتاب است، به‌ارزیابی فرضیه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای و نتیجه‌گیری نهایی خواهیم پرداخت. به‌نظر می‌رسد یک نظریه‌ی نشانه‌شناسی باید بتواند مفاهیم زیر را که خود در تحلیل نشانه‌شناختی متون به‌کار خواهند رفت، تبیین و توجیه کند. این مفاهیم که در بیشتر نظریه‌های نشانه‌شناسی شرح آن‌ها مورد نظر بوده است، عبارتند از: دلالت صریح، دلالت ضمنی، اسطوره، تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و انواع نشانه. لذا در این فصل می‌کوشیم با توسل به‌مفاهیمی که در فصل قبل و در شرح فرضیه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای ارائه شد، از جمله نشانه (در مفهوم بازبینی‌شده‌ی آن)، متن و لایه‌های متنی، رمزگان، رسانه و ابزار شرحی از چگونگی تبیین موارد فوق‌الذکر را در "نشانه‌شناسی لایه‌ای" ارائه دهیم. سرانجام در پایان این فصل به‌نتیجه‌گیری کلی و ذکر برجسته‌ترین نکات این کتاب خواهیم پرداخت.

۵ـ۲ نشانه‌شناسی لایه‌ای و مفاهیم دلالت صریح، دلالت ضمنی و اسطوره

همان‌طور که در بخش ۳ـ۴ گفته شد هرچند نظریه‌پردازان تمایز بین دلالت "صریح" و دلالت ضمنی را به‌لحاظ تحلیلی مفید دانسته‌اند، به‌نظر می‌رسد در عمل نمی‌توان خط قاطعی بین این "دو گونه‌ی معنی" کشید. در بخش پیشین به‌تفصیل گفته شد که در چارچوب "نشانه‌شناسی لایه‌ای" متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده است که شاید برخی نسبت به‌دیگران اصلی‌تر به‌نظر برسند، ولی در دلالت‌های متن همه‌ی لایه‌ها

می‌توانند به‌یک اندازه اثرگذار باشند، و معنی حاصل برهمکنش بین لایه‌های متنی، دانش پیشین، رمزگان‌ها و . . . است، و لذا هر نشانه‌ای اعم از زبانی یا غیرزبانی، در یک کنش ارتباطی، در دل نظام پیچیده‌ای از عوامل متعامل معنی پیدا می‌کند، و این باور پیشین که یکی از این معانی ممکن است نسبت به‌بقیه روشن‌تر، صریح‌تر و یا قطعی‌تر باشد، باوری است که فقط در نوع مطالعات انتزاعی غیرمتنی ممکن است به‌وهم آن دامن زده شود. از جمله گفته می‌شود که معنای "صریح" معنای مبتنی بر "تعریف"، معنای "تحت‌اللفظی"، "معنای بدیهی" یا "معنی مبتنی بر دریافت عام" است. یا گفته می‌شود که معنای "صریح" همان است که در فرهنگ‌های لغت داده شده است (نگا. بخش ۳ـ۴). معنای مبتنی بر "تعریف" یعنی چه و چه کسی این تعریف را ارائه داده است و چه تضمینی وجود دارد که در مورد چنین تعبیری بین همه‌ی کاربران نشانه اجماع وجود داشته باشد. همین‌طور است "عبارت معنای تحت‌اللفظی" یا "معنای بدیهی". آن‌چه در پس همه‌ی این عبارات نهفته است، فکر وجود قطعیت‌هایی پیشین، "اصیل" و "بدیهی" است که باید "اصل" تلقی شوند و آن‌چه خلاف آن در پی می‌آید، باید نوعی معنای جانبی و در نتیجه "غیراصیل" و ناشی از دلالت‌های ضمنی دانسته شود. در حالی که برخلاف بحث‌های انتزاعیِ بیرون از متن (که به‌معنی بیرون از بافت هم هست)، نشانه همیشه در عمل واقعی ارتباطات بین انسانی در درون متن (که دریافت خود از آن‌را به‌تفصیل در فصل پیش شرح دادیم) رخ می‌دهد و در فضایی کاملاً نسبی و در برهمکنش با دیگر نشانه‌ها و دیگر لایه‌های متنی دلالت می‌کند.

آگهی تجارتی‌ای را در نظر بگیرید که در آن از عکس هنرپیشه‌ای مشهور در کنار کالایی استفاده شده است؛ برای نمونه تصویر هنرپیشه‌ی سینما، مشایخی در آگهی تبلیغاتی کولر اُجنرال. حال همین تصویر را در روی شناسنامه‌ی مشایخی تصور کنید. از قضا از همان تصویر تبلیغاتی

(که ظاهراً عکسی پرسنلی است) می‌توان در روی شناسنامه نیز استفاده کرد، و این‌جا چگونگی تصویر چندان تعیین‌کننده نیست. این‌که تصویر روی شناسنامه ظاهراً بناست به‌خود آقای مشایخی دلالت کند و ابزاری باشد برای تشخیص هویت او و این‌که تصویر ایشان در آگهی تبلیغاتی بناست معنای ضمنی داشته باشد نه ناشی از خود تصویر، بلکه ناشی از متنی است که تصویر به‌مثابه‌ی لایه‌ای از آن به‌کار برده می‌شود. حال چطور می‌توان گفت دلالت "صریح" تصویر دلالتی شمایلی است برای تشخیص هویت و دلالت ضمنی آن، دلالت بر چهره‌ای از سینماست که بار عاطفی مثبتی را با خود دارد، دلالت بر ریش سفید خردمند می‌کند که تصمیمات عاقلانه می‌گیرد، دوست‌داشتنی است، صبور است، و همه‌ی صفات دیگری را دارد که می‌توان به‌بازیگری که از میانسالی به‌بعد همیشه در نقش "آدم خوب" فیلم ظاهر شده است، نسبت داد. این فقط متن یا به‌عبارت دیگر، بقیه‌ی لایه‌های متنی است که تعیین‌کننده‌ی هریک از این دلالت‌هاست و این‌ها هیچ‌یک بر دیگری اولویتی پیشین ندارد. از همه مهم‌تر برای کسی، مثلاً خارجی‌ای که اصلاً فردی به‌نام مشایخی را نمی‌شناسد و در نتیجه این‌که این عکس دلالت بر آن فرد می‌کند، از دید او منتفی است، با توجه به‌رمزگان حاکم بر کارکرد آگهی‌های تجارتی، فقط دیدن چنین متنی (آگهی تجارتی کولر اُجنرال) کفایت می‌کند که دلالت‌های ضمنی آن‌را کم و بیش (البته شاید نه به‌غلظت یک ایرانی که تصور رسوب‌شده‌تری از دلالت‌های ضمنی مشایخی دارد) دریابد.

در بخش ۳ـ۴ نمونه‌ای را که بارت در "تحلیل بلاغی تصویر" بررسی کرده است، یعنی آگهی تبلیغاتی ماکارونی پانزانی را ذکر کردیم. در اینجا با نگاهی دوباره به‌تحلیل بارت از آن آگهی، کوشش می‌کنیم نشان دهیم که معانی ضمنی که بارت در آن آگهی کشف می‌کند، همه وابسته به‌لایه‌های متفاوت متنی هستند و در نتیجه احتمال دریافت آن دلالت‌های ضمنی نیز وابسته به‌میزان دسترسی به‌رمزگان‌هایی است که برای خوانش

آن نشانه‌ها (آن‌گونه که بارت خوانده است) ضروری‌اند. بارت در اولین گام به‌نوشته‌ی روی آگهی توجه می‌کند و اشاره می‌کند که برای رمزگشایی نوشته فقط کافی است رمزگان زبان فرانسه و نوشتن آن‌را بدانیم. اما در مرحله‌ی بعدی در تحلیل همین لایه‌ی نوشتاری آگهی، بارت به‌دلالتی ضمنی اشاره می‌کند و آن این‌که "پانزانی" نه‌فقط معرف نام یک شرکت است بلکه به‌دلیل هماهنگی واکه‌ای که در آن مشاهده می‌شود، دلالت ضمنی دارد بر "ایتالیایی‌بودگی". نخست آن‌که مخاطب باید دانش پیشین مربوط به‌ویژگی هماهنگی واکه‌ای در زبان ایتالیایی را داشته باشد، و به‌رمزگان آن دسترسی داشته باشد در غیر این صورت به‌این دلالت ضمنی "ایتالیایی‌بودگی" دست پیدا نخواهد کرد. دوم این‌که به‌نظر نگارنده همین‌که بارت، که قطعاً به‌آن دانش پیشین در مورد هماهنگی واکه‌ای در زبان ایتالیایی دسترسی دارد، نام "پانزانی" را حاوی دلالت ضمنی به "ایتالیایی‌بودگی" می‌داند، ناشی از آن است که این نام، به‌مثابه‌ی یک لایه‌ی متنی در کنار لایه‌ی متنی تصویر، که در آن عکس ماکارونی مشاهده می‌شود، قرار دارد؛ و از آن‌جا که ماکارونی، به‌نظر می‌رسد بیش از هماهنگی واکه‌ای در زبان ایتالیایی، به "ایتالیایی‌بودگی" دلالت کند، این دو لایه در حمایت از یکدیگر، امکان دلالت ضمنی ناشی از هماهنگی واکه‌ای را نیز به‌وجود می‌آورد. در حالی که برای مثال اگر این کالا (حتی ماکارونی) ایرانی بود و به‌جای "پانزانی" نوشته شده بود "ایرانی" که به‌همان اندازه‌ی پانزانی هماهنگی واکه‌ای در آن مشهود است، قطعا اگر بارت با اتکا به‌بحث هماهنگی واکه‌ای به‌این نتیجه می‌رسید که کلمه‌ی "ایرانی" دلالت بر "ایتالیایی‌بودگی" می‌کند، به‌بیراهه رفته بود، ولی خود این بیراهه ناشی از وجود لایه‌ی متنی قوی‌تری، یعنی ماکارونی در متن می‌بود، که باعث می‌شد، چنین دلالت ضمنی‌ای برای لایه‌ی نوشتاری آن نیز منظور شود.

ملاحظه می‌شود که درواقع در خواندن چنین پیامی نیز ساختار

ارائه‌شده در نمودار ۴ این رساله به‌خوبی عمل می‌کند. یعنی رابطه‌ی بین لایه‌های متنی و انتظاراتی که هر لایه‌ی متنی در چگونگی دریافت دلالت‌های لایه‌ی دیگر به‌وجود می‌آورد، این واقعیت که ژانر متن آگهی تجارتی است، و ضرورت دسترسی به‌رمزگان‌های دخیل در چگونگی خواندن آن. قطعاً این تصویر برای کسی که به‌اندازه‌ی بارت به‌رمزگان‌های مورد اشاره‌ی او دسترسی ندارد، آن دلالت‌ها را نخواهد داشت یا دلالت‌های دیگری خواهد داشت.

اما اسطوره. همان‌طور که قبلاً گفته شد (نگا. بخش ۳ـ۴) بارت معتقد است که "اسطوره نوعی نظام ارتباطی است، یعنی یک پیام است. . . اسطوره نمی‌تواند یک شیء، یک مفهوم یا یک فکر باشد؛ بلکه اسطوره یک منش دلالت است، یک صورت است (ک ۳، صص ۷۴ـ۱۱۷). به‌این ترتیب، و به‌پیروی از دیدگاهی سوسوری، اسطوره قبل از آن‌که با جوهر "چیز" اسطوره‌ای سر و کار داشته باشد، "نوعی گفتار است"، پس هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد مشروط بر آن‌که از طریق یک گفتمان انتقال داده شود، و یا به‌عبارت دیگر در درون نظامی افتراقی، ارزش اسطوره‌ای یافته باشد، درست همان‌طور که نشانه‌ی زبانی در رویکرد سوسوری در درون نظام افتراقی "لانگ" ارزش دلالتگر می‌یابد. سپس بارت به‌عنوان یک نمونه به‌بررسی عکس سیاهپوستی می‌پردازد که روی مجله‌ی "پاری‌ماچ" چاپ شده است و پرده از کارکردهای اسطوره‌ای آن برمی‌دارد. نگارنده نیز معتقد است که علیرغم تعاریف فوق و این‌که اسطوره نه به‌واسطه‌ی "چیزی" که معرف آن است، بلکه به‌واسطه‌ی نظامی اسطوره‌ساز، به‌وجود می‌آید، مادامی که از طریق لایه‌های متنی و نشانه‌های عینیت‌یافته در ساختار همنشین متن، به‌سوی خوانش اسطوره‌ای "نشانه‌ای" رهنمون نشویم، آن نشانه فی‌نفسه اسطوره نخواهد بود. یعنی اسطوره نیز در متن و بر اساس نوع کارکردهایی که "نشانه‌شناسی لایه‌ای" در جهت تبیین آن‌ها کوشیده است، بار اسطوره‌ای

پیدا می‌کند. خود این واقعیت که بارت برای مثال ناچار است به‌یک متن واقعی، یعنی تصویری که روی شماره‌ای از "پاری‌ماچ" چاپ شده است، متوسل شود گواه این واقعیت است که مادامی که لایه‌های متنی و نظام‌های دخیل در خوانش آن‌ها انتظار کارکردی اسطوره‌ای را به‌وجود نیاورند نمی‌توان از اسطوره سخن گفت.

بارت می‌گوید این‌که سرباز سیاهپوست به‌پرچم فرانسه سلام نظامی می‌دهد دالی است که مدلول آن مخلوطی هدفمند است از فرانسه‌گرایی و نظامی‌گری. و در ادامه متذکر می‌شود که "صورت اسطوره نماد نیست: سیاهپوستی که سلام نظامی می‌دهد نماد امپراتوری فرانسه نیست... او حضوری معصوم... دارد و در فاصله قرار گرفته است و شفاف شده است... و همدست مفهومی شده است که کاملاً تجهیز شده با آن همراه شده است: امپراتوری فرانسه (نگا. بخش ۳ـ۴)." حال اجازه بدهید ما براساس الگوی "نشانه‌شناسی لایه‌ای" (نمودار ۴) به‌این پدیده نگاه کنیم. این خوانش بارت از این تصویر که نتایج قابل قبولی نیز در مورد اسطوره‌ی "فرانسه‌گرایی" به‌دست می‌دهد، در اصل ممکن نمی‌بود چنان‌چه لایه‌های مختلف متن تصویری روی جلد مجله‌ی "پاری‌ماچ" از آن حمایت نمی‌کرد؛ از جمله این واقعیت که جوان سیاهپوست به‌پرچم فرانسه سلام نظامی می‌دهد، (اگر این جوان به‌پرچم بورکینافاسو سلام نظامی می‌داد، آیا روند خوانش بارت می‌توانست ادامه یابد)، دوم این‌که این تصویر روی جلد مجله‌ی "پاری‌ماچ" چاپ شده است که قطعاً خنثی و عاری از دلالت نیست. سوم تاریخ انتشار این متنِ تصویری و شرایط سیاسی، اجتماعی فرانسه در آن تاریخ، و چهارم سیاهپوست بودن جوانی که سلام نظامی می‌دهد که امکان طبیعی کردن واقعیت امپراتوری‌بودگی فرانسه را فراهم کرده است (بارت می‌نویسد، "امپراتوری فرانسه؟ این عین واقعیت است: به‌این سیاهپوست خوب نگاه کن که چطور مثل یکی از بچه های خود ما به‌پرچم فرانسه سلام نظامی می‌دهد").

۵ـ۳ نشانه‌شناسی لایه‌ای و مفاهیم تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه

۵ـ۳ـ۱ تشبیه و استعاره

گفتیم (نگا. بخش ۳ـ۵) که یاکوبسن استعاره را مبتنی بر مشابهت و ناشی از غلبه‌ی قطب استعاری یا محور جانشینی می‌داند و مجاز را مبتنی بر مجاورت و ناشی از کارکرد قطب مجاز یا محور هم‌نشینی. حال نکته‌ای که شرح آن در این‌جا به‌نظر ضروری می‌رسد این است که چنان‌چه در بررسی مفهوم استعاره رویکرد "نشانه‌شناسی لایه‌ای" اتخاذ شود، باید بتوانیم نشان بدهیم که هرچند استعاره مبتنی بر غلبه‌ی قطب استعاری و محور جانشینی است و بنیاد آن اصل هم‌ارزی یا تشابه است اما در تحلیل متن، در هر صورت دریافت "استعاره به‌مثابه‌ی یک منش معنایی شکل‌دهنده به‌گفتمان" (ک ۹۹، ص ۱۱۶) بدون رجوع به‌روابط همنشینی و یا به‌عبارت دیگر لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی متن ممکن نخواهد بود. درواقع خود یاکوبسن نیز به‌طور ضمنی به‌این مسئله اشاره کرده است. در مقاله‌ی "زبان‌شناسی و شعرشناسی" به‌صراحت اشاره می‌کند که "نقش شعری زبان، اصل هم‌ارزی را از محور گزینش بر محور آمیزش فرامی‌افکند" (ک ۱۰۰، ص ۹۷) و سپس ادامه می‌دهد، "در چنین شرایطی هم‌ارزی [واژه‌ها] به‌ابزار تشکیل توالی مبدل می‌شود. در شعر، هر هجا هم‌ارز هجاهای دیگر همان توالی است. فرض بر این است که واژه‌های تکیه بر هم‌ارز یکدیگرند و واژه‌های بی‌تکیه نیز در مقابل یکدیگر از همین شرایط برخوردارند. وزن هجاهای بلند بر هم انطباق دارد و همین نکته در مورد هجاهای کوتاه نیز صادق است..." (ک ۱۰۰، ص ۹۷). همان‌طور که ملاحظه می‌شود، یاکوبسن این فرافکنی هم‌ارزی از محور جانشینی به‌محور همنشینی را فقط ابزار پدیدآورنده‌ی وزن می‌داند. به‌عبارت دیگر زبان در نقش‌های غیرشعری مقید به‌رعایت الگوهای تکرارشونده‌ی هم‌ارز در روی محور همنشینی نیست، اما در نقش شعری هم‌ارزی یا تشابه را که اصلی است مربوط به‌محور جانشینی

بر محور هم‌نشینی فرافکن می‌کند و الگوهای تکرارشونده‌ی هم‌ارز، موسیقی کلام را در نقش شعری، آن‌گونه که یاکوبسن تبیین کرده است پدید می‌آورند. به‌نظر نگارنده می‌رسد که این فرافکنی هم‌ارزی از محور جانشینی بر محور همنشینی فقط ابزار پدیدآورنده‌ی وزن نیست بلکه اصولاً کاربرد زبان استعاری در شعر ناشی از فرافکنی تشابه و هم‌ارزی از محور جانشینی یعنی قطب استعاره بر محور همنشینی است. به‌عبارت دیگر مادامی که رابطه‌ی شباهت بر محور هم‌نشینی فرافکن نشود، بیان متنی پیدا نمی‌کند، و قابل دریافت نیست. محور جانشینی به‌عبارتی به‌لانگ، یعنی به‌مجموعه‌ی امکانات همزمان و نظام‌یافته‌ی زبان مربوط است، و زمان در آن صفر است، (یعنی لانگ همزمان است)، لانگ از نوع نظام است و نه از نوع متن. متن فردی است، عینی است و خطی است یعنی زمان در آن معنی دارد و عناصر آن به‌دنبال هم می‌آیند. استعاره تا وقتی که بیان متنی پیدا نکرده است، استعاره نیست و وقتی بیان متنی پیدا کرد، بی‌تردید دریافت آن منوط به‌رجوع به‌لایه‌های همنشینیِ سازنده‌ی متن است. جمله‌ی فوق‌الذکر از یاکوبسن اصلی درست را بیان می‌کند، اما یاکوبسن خود فقط در سطح موسیقی کلام و وزن به‌تبیین این اصل (یعنی فرافکنی هم‌ارزی از محور جانشینی به‌همنشینی) می‌پردازد در حالی که در مورد استعاره نیز همین اصل کار می‌کند. به‌مثال زیر توجه کنید:

میان دو دست تمنایم روییدی
در من تراویدی

(سپهری، ص ۱۳۶، ک ۸۵)

در این نمونه وجود شناسه‌ی [ی] در فعل "روییدی" نشان می‌دهد که فاعل جمله "تو" است. شاعر در روی محور جانشینی رابطه‌ی مشابهت بین "تو" و "گیاه" را برانگیخته است. آن‌گاه با فرافکنی هم‌ارزی (اینجا هم‌ارزی "گیاه" و "تو") از محور جانشینی بر محور همنشینی عبارت

"روییدی" حاصل شده است. یعنی با همنشینی "تو" (که در اینجا به‌شکل شناسه‌ی [ی] تحقق یافته است) در کنار فعل روییدن، استعاره شکل می‌گیرد و تشابه "تو" و "گیاه" از محور جانشینی به‌محور همنشینی منتقل می‌شود، تا قابل دریافت شود. حال اگر همین رابطه در قالب تشبیه "تو چون گیاهی" بیان شده بود، کماکان فرافکنی اصل هم‌ارزی از محور جانشینی به‌محور هم‌نشینی و متنی کردن و قابل دریافت کردن تشابه نقش اصلی را در شکل‌گیری "تشبیه" دارد، که معمولاً یا با فعل ربطی می‌آید و یا فعل ربطیِ حذف‌شده از آن مستفاد می‌شود.

بلم آرام چون قویی سبکبار به نرمی بر سر کارون همی رفت
(توللی، ک ۹۱، ص۱۹۳)

در نمونه‌ی فوق فعل ربطیِ "است" از جمله‌ی اسنادی "بلم چون قو است" حذف شده ولی قابل دریافت است.

بازگردیم به‌استعاره و این ادعا که در هر حال استعاره همیشه از طریق تشبیهی که به‌صراحت بیان نشده است دریافت می‌شود، یا به‌عبارت دیگر به‌نظر می‌رسد پیوسته بر روی محور همنشینی سرنخ‌هایی وجود دارد که امکان دریافت بیان استعاری و یافتن وجوه دیگر آن‌را فراهم می‌کند. در کتاب‌های بیان در تعریف استعاره‌ی [مصرحه] گفته می‌شود که "استعاره‌ی [مصرحه] مشبه‌به یک تشبیه است که همه‌ی پایه‌های آن حذف شده است" و موارد زیر به‌مثابه‌ی دلایل آن‌که "می‌توان با دیدن 'مشبه‌به' پی به 'مشبه' برد" ذکر می‌شوند: "(۱) وجود نشانه‌ای که از معنی جدید خبر می‌دهد، یعنی برای مثال از طریق آن می‌توان فهمید که گل و بهار در معنی اصلی خود به‌کار نرفته‌اند و (۲) آشکاری وجه شبه، یعنی صفت مشترک میان طرفین تشبیه به‌قدری بارز و آشکار است که ذکر مشبه‌به، بلافاصله مشبه را به‌یاد می‌آورد" (ک ۹۷، صص ۹۰ـ۹۱).

به اعتقاد نگارنده دو دلیل فوق‌الذکر هرچند اشارت قابل قبولی دارند بسیار کلی به‌نظر می‌رسند و لازم است در نوعی تحلیل متنی مبتنی بر "نشانه‌شناسی لایه‌ای" نشان دهیم که چطور آن‌چه به‌بیان یاکوبسن منشاء

در اصل هم‌ارزی دارد که اصل ناظر بر محور جانشینی (یا قطب استعاری) است، از طریق روابط همنشین متنی در حکم استعاره دریافت می‌شود، و خواننده را برای دریافت وجوه دیگر تشبیه به‌جستجویی لذت بخش وامی‌دارد. اجازه بدهید با بررسی نمونه‌ای بحث را پیش ببریم.

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود
تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود
رندی آموز و کرم کن که نه‌چندان هنر است
حیوانی که ننوشد می و انسان نشود
گوهر پاک بباید که شود قابل فیض
ورنه هر سنگ و گلی لوءلوء و مرجان نشود
اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش
که به‌تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود
...
ذره را تا نبود همت عالی حافظ
طالب چشمه‌ی خورشید درخشان نشود
(ک ۹۶، ص ۴۵۶)

حافظ در بیت اول درواقع زمینه‌ی لازم برای دریافت استعاره‌های "حیوان"، "سنگ و گل"، "دیو" و "ذره" (ای که همت عالی ندارد) را فراهم کرده است، یعنی از طریق یک لایه‌ی متنی و بر اساس فنی که شاید بتوان آن‌را به‌بیان اهالی سینما برش موازی نامید، دریافت استعاره‌های بیت‌های بعد را ممکن کرده است. مقصود از برش موازی توازی‌ای است که بین بیت اول و بیت‌های دیگر برقرار است، و همین خود زمینه‌ساز استعاره تلقی شدن مواردی چون "حیوان"، "سنگ و گل" و غیره شده است. "واعظ شهر تا ریا ورزد و سالوس، مسلمان نشود"، هنر نیست حیوانی که می ننوشد و انسان نشود"، "سنگ و گِل گوهر پاک نداشته باشد، لوءلوء و مرجان نمی‌شود"، "دیو با تلبیس و حیل مسلمان نشود" و ... حیوان،

سنگ و گل، دیو و ... بیان استعاری واعظ شهر هستند و "انسان" و "لوءلوء و مرجان" و "خورشید درخشان" و ... نیز بیان استعاری موازی مسلمان در بیت اولند. زمینه دریافت همه‌ی این استعاره‌ها لایه‌ای متنی، یعنی بیت اول است.

از برش موازی به‌مثابه‌ی فنی در فیلم سخن گفتیم. نگارنده معتقد است استعاره‌های تصویری در فیلم نیز از طریق برش موازی امکان تحقق متنی و دریافت را پیدا می‌کنند. برای مثال توجه شما را به‌شرحی از آگهی تبلیغاتی شرکت هواپیمایی کی‌ال‌ام جلب می‌کنم. قاب تصویر تلویزیونی که باز می‌شود، بینندگان با نمایی از دریای آبی که در افق به‌آسمان آبی پیوسته است روبرو می‌شوند. دسته‌ای پرنده از دور دست با آرایش پروازی منظم به‌پیش‌زمینه‌ی تصویر نزدیک می‌شوند. نزدیکتر که می‌شوند بیننده متوجه تعدادی قوی سپید می‌شود. فرود این قوها بر سطح آب اوج این کار تبلیغاتی است. قوها فرودی باشکوه، با تفاخر، زیبا، متین و در عین حال باصلابت و امنیت دارند. کوچکترین لحظه‌ای از لغزش یا عدم اطمینان مشاهده نمی‌شود. صلابت با زیبایی و شکوه درهم می‌آمیزد. تصویر، زاویه‌ی دوربین، انتخاب فضا، همه بیننده را متوجه قراردادهای زیبایی‌شناختی فیلم‌های مستند درباره‌ی طبیعت می‌کند. قوها که فرود می‌آیند، چرخی باوقار می‌زنند، و در یک ردیف قرار می‌گیرند. متن آبی دریا، و چند قوی سپید که در یک خط همردیف شده‌اند. در یک چرخش تصویری، این قوها هریک به‌صورت نقطه‌ای از نقاط سفید چندگانه‌ی بالای نشان کی‌ال‌ام، نقاطی که در بالای حروف KLM بخشی از یک تاج سلطنتی را می‌سازند، محو می‌شوند. نشان کی‌ال‌ام، به‌رنگ سفید بر متنی آبی و پایان آگهی تبلیغاتی. بی‌تردید این نمونه‌ای از استعاره‌ی تصویری است. اما اگر چنان‌چه فیلم قبل از محو شدن قوها بر نقاط بالای حروف KLM پایان می‌یافت، پرواز و فرود قوها هرگز به‌گونه‌ای استعاری دریافت نمی‌شد، بلکه در نهایت نمونه‌ای زیبا از

فیلم‌های مستند طبیعت بیجان در نظر گرفته می‌شد. این برش موازی پرواز قوها با نشان KLM بر سطحی آبی است که رابطه‌ی استعاری را به‌وجود می‌آورد. پس استعاره به‌نظر می‌رسد قبل از آن‌که هستی‌ای ایستا باشد، یک رابطه است، رابطه‌ای که فقط در درون متن و با دخالت لایه‌های متنی می‌شود از آن سخن گفت. برش بیجان و ایستای واژه یا تصویر در بیرون از متن هرگز استعاره‌ای را به‌وجود نمی‌آورد.

به عنوان آخرین نمونه از زبان غیرادبی به‌مثال زیر توجه کنید. اگر در جمع خانواده‌ای نشسته باشید و با باز شدن در و ورود فردی، مثلاً پدر خانواده بگوید، "دانشمند ما هم آمد"، سه حالت ممکن است، یکم آن‌که به‌واقع او دانشمندی است که وارد جمع شده است. دوم آن‌که او جوان درس‌خوانی است (مثلاً پسر خانواده) و پدر استعاری او را دانشمند می‌خواند تا به‌این واسطه در درس‌خوانی او اغراق کند. سوم آن‌که این جوان اصلاً درس نمی‌خواند و کاربرد این جمله برای او جنبه‌ی کنایی دارد. در هر حال این ابهام را بی‌تردید، لایه‌های متنی موجود حل خواهد کرد، و به‌واسطه‌ی لایه‌های متنی است که امکان خوانش استعاری یا کنایی فراهم می‌شود (در ادامه‌ی مطلب درباره‌ی کنایه خواهیم نوشت). پس باز ملاحظه می‌شود و البته بدیهی است که استعاره بودن یا نبودن هیچ ارتباطی با خود واژه‌ی "دانشمند" ندارد، بلکه استعاره رابطه‌ای متنی است که ممکن است وجود داشته باشد یا نه.

۵-۳-۲ مجاز

در بخش ۳-۵ به‌تفصیل درباره‌ی پیشینه‌ی مطالعات انجام‌شده درباره‌ی مجاز بحث کردیم. در این بخش به‌چگونگی تحلیل رابطه‌ی مجازی در چهارچوب "نشانه‌شناسی لایه‌ای" اشاره‌ای خواهیم کرد. بدیهی است که چون اساساً رابطه‌ی مجازی رابطه‌ای از نوع مجاورت است، تحلیل مجاز در "نشانه‌شناسی لایه‌ای" به‌نظر چندان مجادله‌برانگیز نمی رسد. به‌نمونه‌های زیر توجه کنید:

- تهران یکی از آلوده‌ترین شهرهای جهان است.
- تهران اعلام کرد که در جنگ آمریکا علیه عراق بی‌طرف خواهد بود.
- تهران میزبان مسابقات جهانی کشتی آزاد خواهد بود.

در جمله‌ی نخست تهران مجاز از هوا و محیط شهر تهران است. در جمله‌ی دوم تهران مجاز از دولت جمهوری اسلامی ایران است و در جمله‌ی سوم تهران مجاز از دستگاه اجرایی ورزش کشتی در ایران است. بدیهی است که اطلاعات متنی امکان دریافت‌های متفاوت از یک واژه یعنی "تهران" را به‌وجود آورده است. پرواضح است که اطلاعات لایه‌های متنی که زمینه‌ی دریافت مجاز را به‌وجود می‌آورد ممکن است به‌سطح بالاتر از جمله، و به‌سطوح لایه‌های بیرون از زبان نیز برسد. برای مثال جمله‌ی زیر را در نظر بگیرید:

- پیکان پنچر شد.

بدیهی است که فقط چنان‌چه این عنوان را در صفحه‌ی ورزشی روزنامه یا در روزنامه‌ای ورزشی ببینیم، "پیکان" را مجاز از "تیم فوتبال پیکان" دریافت خواهیم کرد. (پیکان مجاز است و "پنچر شد" استعاره از باخت شدید است، که دریافت هر دو مورد وابسته به‌دیگر لایه‌های متنی است).

در شعر نیز همین شرایط حاکم است و مجاز فقط در درون متن و به‌واسطه‌ی لایه‌های دیگر متن به‌وجود می‌آید. به‌مثال زیر توجه کنید:

دوباره

دوباره آفتاب خواهد دمید
دوباره آب‌ها جاری خواهد شد
و باد، زمزمه‌ی مرغکان عاشق را،
به شهر خواهد آورد.
دوباره دست نسیم
شکوفه‌ها را پرپر خواهد کرد

و روی شاخه‌ی گردوی پیر، میوه‌ی کال
به انتظار گرما خواهد نشست.

دوباره گرما خواهد رسید
و روی پیشخوانِ دکان‌ها، انبوه میوه‌ها
عبور تابستان را
به عابران خواب‌آلود
پیام خواهد داد.

دوباره شب
روز
هفته
ماه
بهار
تابستان
دوباره باد و باران
برگریز
یخبندان.
دوباره آفتاب خواهد دمید
دوباره...

(میمنت میرصادقی، ک ۹۱، صص ۷۵۴ـ۷۵۶)

شعرِ "دوباره" علیرغم وجود مواردی از استعاره در اصل مبتنی بر مجاز است. "دمیدن آفتاب، جاری شدن آب‌ها، زمزمه‌ی مرغکان، پرپر شدن شکوفه‌ها به‌دست نسیم و انتظار میوه‌ی کال برای گرما" مجموعاً مجاز از بهار هستند. "رسیدن گرما، انبوه میوه‌ها بر پیشخوان مغازه‌ها" مجاز از تابستان است. "برگریز" مجاز از پاییز و "یخبندان" مجاز از

زمستان است. ساختار کلی متن، صراحت در کاربرد کلمات "بهار" و "تابستان" و نمایش تداوم چرخشی زمان در بند سوم شعر، که با کاربرد کلمه‌ی "دوباره" بر آن تأکید شده است، لایه‌های متنی زمینه‌ساز دریافت موارد مجاز در این قطعه هستند. تردید نیست که در این قطعه شعر و همچنین در همه‌ی موارد دیگر، اعم از مجاز یا استعاره، دانش‌شناختی که شکل‌دهنده به‌طرحواره‌های ذهنی است و در رمزگان‌های متفاوت از جمله زبان انباشت شده است نیز به‌دریافت کمک می‌کند. هرچند فراخواندن این طرحواره‌های ذهنی حاصل تعامل بین لایه‌های متنی است.

همان‌طور که قبلاً گفته شد (نگا. بخش ۳ـ۵) مجاز نیز ممکن است تصویری باشد. حضور آدم‌های سرحال، کم و بیش چاق و شاداب در آگهی‌های تلویزیونی تبلیغ مواد غذایی و تنقلات، آرامش و گرمای محیط خانه در فصل سرد و نشان دادن شعله‌های زیبای آتش در تبلیغ بخاری‌های گازسوز نمونه‌هایی از مجاز هستند. نکته این‌جاست که در مورد مجاز نیز همچون استعاره مادامی که برش موازی نشان‌دهنده‌ی وجه دیگر رابطه‌ی مجازی در یکی از لایه‌های متنی وجود نداشته باشد نشانه‌ی مجازی در حکم مجاز دریافت نخواهد شد. نمونه‌ی زیر نشان‌دهنده‌ی ادعای ماست:

رابطه‌ی مجازی بین کارکنان دفتری و مدیران پرنشاط و بشاش یک اداره یا شرکت، که حکایت از سهولت کار و موفقیت دارد، با لایه‌ی دیگر متن یعنی تصویر دستگاه نمابر برقرار است. و سرانجام رابطه‌ی بین دستگاه نمابر با لایه‌ی نوشتاری متن، یعنی کلمه‌ی پاناسونیک، که از طریق رجوع به‌رمزگان زبان و رمزگان فرعی نام‌های تجاری قابل دریافت است، نیز رابطه‌ای مجازی است و مجموع این روابط و کارکرد کلی متن با غیاب هریک از لایه‌های متنی دیگر قابل دریافت نخواهد بود.

اما در بحث مربوط به‌مجاز و استعاره بی‌مناسبت نمی‌بینیم که نکاتی را در حوزه‌ی نشانه‌شناسی عکس مطرح کنیم. قبلاً درباره‌ی استفاده از تصویر مشایخی هنرپیشه‌ی سینما در آگهی تبلیغاتی کولر اُجنرال مسائلی را مطرح کردیم (نگا. بخش ۵ـ۱). اجازه بدهید بحث خود را درباره‌ی عکس بر اساس همین نمونه پیش ببریم. تصویری که در این آگهی تجارتی استفاده شده است، به‌لحاظ شکلی می‌تواند یک عکس به‌اصطلاح پرسنلی باشد، یعنی هیچ ویژگی خاصی که آن‌را از نظر شکلی با این آگهی مرتبط کرده باشد وجود ندارد. حال ادعای نگارنده این است که در این آگهی تجارتی این تصویر کارکرد استعاری دارد، یعنی تصویر بنابر معانی ضمنی ناشی از شخصیت غالب این هنرپیشه در سینما و

تلویزیون ایران به‌جای خردمندی، خیرخواهی، تجربه، تصمیم درست و مصلحانه و . . . می‌نشیند. درواقع تصویر و دلالت شمایلی آن محو می‌شود تا در منشی استعاری کارکردی اسطوره‌ای بیابد. حال اگر همین تصویر در بافتی دیگر و در لایه‌های متنی متفاوتی به‌کار برود، یعنی به‌مثابه‌ی عکسی پرسنلی و برای احراز هویت از آن استفاده شود، نشانه‌ای مجازی است. در نظر اول ممکن است گفته شود که رابطه‌ی عکس با موضوع آن رابطه‌ای شمایلی و مبتنی بر شباهت است و نمی‌تواند مجاز باشد. استدلال نگارنده آن است که عکسی که به‌مثابه‌ی نشانه‌ای برای احراز هویت به‌کار می‌رود، بدون حضور و مجاورت صاحب عکس و دلالت نمایه‌ای به‌او این کارکرد را نخواهد داشت. به‌عبارت دیگر در این متن عکس به‌نشانه‌ای نمایه‌ای تبدیل می‌شود و بدیهی است که استعاره مبتنی بر کارکردی شمایلی است و مجاز بر کارکردی نمایه‌ای. پس این نفس خود عکس نیست که مشخص می‌کند یکم این عکس چه نوع نشانه‌ای است و دوم چه کارکردی دارد، و خوانش مجازی از آن می‌شود یا خوانش استعاری. این ویژگی‌ها را نه در خود نشانه بلکه در متنی که نشانه در آن به‌کار رفته است و در روابطی که لایه‌های متنی با هم دارند باید یافت. در اینجا نیز مشاهده می‌شود که در مورد نشانه، نوع آن (نمادین، شمایلی، نمایه‌ای) و کارکرد آن (استعاری یا مجازی) نمی‌توان جدای از بافت و مناسباتی که لایه‌های متنی در بافت به‌وجود می‌آورند سخن گفت. نشانه‌ی منتزع از متن وجود ندارد. به‌عبارت دیگر تحلیل نشانه‌شناختی یعنی تحلیل متن از منظری نشانه‌شناختی و نمی‌توان در خلاء از نشانه‌ها، انواع آن‌ها و کارکردهایشان سخن گفت.

۵ـ۳ـ۳ کنایه

در بخش ۳ـ۵ درباره‌ی کنایه و آرای نشانه‌شناسان در این مورد سخن

گفتیم. ذکر نکته‌ای در اینجا ضروری می‌نماید و آن این‌که در این رساله منظور ما از کنایه دقیقاً همان است که از مفهوم Irony به‌دست می‌آید، و شاید خلاف‌آمد برای آن معادل مناسبی باشد (این معادل را از دکتر ناظرزاده کرمانی شنیده‌ام). پس کنایه به‌مفهومی که در این کتاب و در مباحث نشانه‌شناسی به‌کار گرفته می‌شود، با کنایه آن‌گونه که در کتاب‌های بیان بحث می‌شود متفاوت است. اینجا مقصود از کنایه، همان‌گونه که قبلاً نیز گفته شد (نگا. ۳ـ۵)، آن است که دالی به‌چیزی اشاره می‌کند، اما از طریق دال دیگری می‌دانیم که آن دال به‌واقع به‌چیزی کاملاً متفاوت و متضاد دلالت می‌کند. برای مثال اگر برای اجتماعی هیچ‌کس نیامده باشد و کسی بگوید "عجیب جمعیت انبوهی!"، در حقیقت کنایه به‌کار برده است. دریافت کنایه بی‌تردید با توسل به‌دیگر لایه‌های متنی، اعم از لایه‌های زبانی یا غیرزبانیِ متن، ممکن نیست. همین مثال فوق را در نظر بگیرید. اگر در محل باشیم و از طریق لایه‌های متنی غیرزبانی شاهد عدم حضور مردم باشیم، با توسل به‌اطلاعات آن لایه‌ها، جمله‌ی "عجب جمعیت انبوهی" را در مفهوم کنایی آن دریافت خواهیم کرد. حال ممکن است همین وضعیت در درون یک روایت که تنها رسانه‌ی آن زبان است اتفاق بیفتد. در چنین وضعیتی این دیگر لایه‌های متن کلامی (یعنی شرح کلامیِ عدم حضور مردم در اجتماع) است که به‌ما نشان می‌دهد این جمله باید به‌مفهوم کنایی آن خوانده شود. پس کنایه به‌این معنا بی‌تردید مفهومی ناشی از روابط متنی است، و بیرون از متن سخن گفتن از کنایه راه به‌جایی نمی‌برد.

به‌اعتقاد نگارنده نمونه‌ی زیر نیز که از روزنامه‌ی همشهری چهارشنبه ۲۹ آبان ۱۳۸۱ گرفته شده است موردی از متن کنایی است. هرچند باید اعتراف کرد که به‌نظر می‌رسد روش‌های غالب در متون چندرسانه‌ای روزنامه‌ای و تلویزیونی در کشور ما در درجه‌ی اول مجاز و سپس استعاره است، و موارد کنایه بسیار اندک به‌چشم می‌خورند (که البته این خود نیازمند پژوهش مستقل و گسترده است).

در این نمونه در لایه‌ی تصویری متن عکسی از نشست کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست چین مشاهده می‌کنید که بخصوص علامت داس و چکش که نشان بین‌المللی جنبش‌های کمونیستی است در آن جلب توجه می‌کند. در لایه‌ی نوشتاری متن با عبارت "حزبی از تکنوکرات‌ها، تجار و متخصصان" روبرو می‌شویم و این در شرایطی است که دانش پیشین ما می‌گوید که حزب کمونیست باید حزب کارگران و دهقانان باشد. اما به‌بیان این متن حزب کمونیست چین دیگر حزب تکنوکرات‌ها، تجار و متخصصان است که دیگر به‌گونه‌ای کنایی نشان داس و چکش و نام حزب کمونیست را با خود یدک می‌کشد. تعارض بین دو لایه‌ی متنی، این‌که لایه‌ای انتظاراتی را در شما به‌وجود آورد که در لایه‌ای دیگر با نقطه‌ی مقابل آن روبرو شوید، درواقع نمونه‌ای از "کنایه‌ی موقعیتی" (situational irony) است.

در متون فیلمی نیز با نمونه‌های بسیاری از کنایه‌های نمایشی یا موقعیتی روبرو می‌شویم. این‌که اکنون در تبلیغات تلویزیونی باب شده است هنرپیشه یا نشانی را که برای تبلیغ کالای بخصوصی جا افتاده است در شرایطی غیرمنتظره برای تبلیغ کالایی دیگر به‌کار می‌برند، نمونه‌ی

بارزی است از "کنایه‌ی موقعیتی". برای مثال نشانه‌ی X و شخصیت مشخصی را همین متون تلویزیونی به‌عنوان نشانه‌ی "پاک یادت نره" تثبیت کرده‌اند. حال اگر همین شخصیت با همین نشانه روی صفحه‌ی تلویزیون ظاهر شود، و همان اطوار مربوط به "پاک" را نیز داشته باشد، اما به‌گونه‌ای غیرمنتظره مثلاً به‌تبلیغ یک آموزشگاه کنکور بپردازد، ما با نمونه‌ای از "کنایه‌ی موقعیتی" روبرو هستیم که بی‌تردید ناشی از کارکرد لایه‌های متنی و کارکردهای بینامتنی است. "کنایه‌ی موقعیتی" و خلاف‌آمد عادت، به‌برجسته کردن موضوع و اثرگذاری ژرف‌تر آگهی تجارتی می‌انجامد.

۵ـ۴ انواع نشانه

در بخش ۲ـ۱ـ۳ به‌تفصیل درباره‌ی انواع نشانه از دیدگاه پیرس بحث کردیم و اشاره کردیم که پیرس سه نوع نشانه را از هم متمایز می‌کند، نشانه‌های نمادین، شمایلی و نمایه‌ای، و همان‌جا اشاره کردیم که از نظر خود پیرس و هم‌چنین دیگران از جمله یاکوبسن نمی‌توان خط قاطعی بین این انواع نشانه کشید. حال، بدون آن‌که بخواهیم آن مباحث را تکرار کنیم، در نظر داریم به‌اختصار نشان دهیم که انواع نشانه و این واقعیت که نمی‌توان خط قاطعی بین آن‌ها کشید در "نشانه‌شناسی لایه‌ای" چگونه توجیه می‌شود. این‌که نمی‌توان خط قاطعی بین انواع نشانه کشید در حقیقت ریشه در این واقعیت دارد که هر "چیزی" در درون متن و فقط وقتی در درون متن به‌مثابه‌ی نشانه تولید یا دریافت شود، امکان نشانه شدن و دلالت را پیدا می‌کند و دلالت نشانه امری است متنی و وابسته به‌لایه‌های متفاوت متنی که نشانه در آن ظهور یافته است. درواقع نوع نشانه، یعنی این‌که آیا نشانه‌ای شمایلی است، نمادین است یا نمایه‌ای نیز وابسته به‌متنی است که نشانه در آن به‌کار می‌رود و هیچ قطعیت از پیش تعیین‌شده‌ای نمی‌توان بر آن متصور شد. نشانه‌ای واحد ممکن است در

متنی به‌مثابه‌ی نشانه‌ای نمایه‌ای به‌کار رود و در متن دیگری در حکم نشانه‌ای قراردادی، هرچند امکان بالقوه‌ی شمایلی بودن را نیز داراست. مثالی که در مورد عکس مشایخی در تبلیغ کولر اُجنرال، و احتمال وقوع همان تصویر بر روی شناسنامه‌ی مشایخی زدیم مثال خوبی است. همان‌طور که گفته شد (نگا. ۵ـ۲ـ۲) همان نشانه‌ی واحد در آگهی تبلیغاتی، در عین آن‌که ویژگی‌هایی شمایلی را داراست، به‌مثابه‌ی نشانه‌ای قراردادی عمل می‌کند، و در روی شناسنامه‌ی آقای مشایخی باز در عین دارا بودن ویژگی‌های شمایلی، در حکم نشانه‌ای نمایه‌ای کار می‌کند.

نشان داس و چکش در سطحی از دلالت نشانه‌ای شمایلی است که دلالت بر ابزارهایی به‌نام داس و چکش می‌کند، وقتی به‌شکل خاصی که در تصویر بالا دیده می‌شود در کنار هم قرار می‌گیرند، در سطح نشانه‌ای قراردادی دلالت بر حزب کمونیست می‌کند، که در درون این دلالت قراردادی، دلالت دیگری فرض شده است، که خود قراردادی است و بناست که طی آن چکش به‌طبقه‌ی کارگر و داس به‌کشاورزان دلالت کند. مشاهده می‌شود که نوع هر نشانه بسته به‌متنی که در آن به‌کار برده می‌شود، تعینی نسبی و نه قطعی می‌یابد.

تصویری فرضی از یک قاشق و یک چنگال در سطحی انتزاعی (آیا می‌توان نشانه را در سطحی انتزاعی و بیرون از متن متصور شد؟) در سطحی نسبی نشانه‌ای شمایلی است که دلالت بر قاشق و چنگال می‌کند. همین تصویر وقتی در تابلوی بالای سردر مغازه‌ای در کنار لایه‌ی نوشتاری "فروشگاه لوازم آشپزخانه" قرار بگیرد، به‌نشانه‌ای نمایه‌ای تبدیل می‌شود که دلالت می‌کند به‌این واقعیت که در آن مغازه قاشق و چنگال (هم) می‌فروشند. همین ترکیب وقتی در دستگاه نشانه‌های قراردادی علائم جاده‌ای قرار بگیرد، به‌نشانه‌ای قراردادی تبدیل می‌شود که در جاده دلالت بر نزدیک شدن به‌رستوران می‌کند. مشاهده می‌شود که نوع نشانه بستگی به‌متن و لایه‌های متنی دخیل در چگونگی خواندن نشانه دارد.

۵ـ۵ نتیجه‌گیری

مبانی نظری فرضیه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای را می‌توان به‌شرح زیر جمع‌بندی کرد:

در این کتاب در برخی مفاهیم بنیادی نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تجدید نظر شده است، از جمله مفاهیم نشانه، متن، بافت، رمزگان و رسانه.

نشانه به‌مفهومی انتزاعی، منفک و قائم به‌خود وجود ندارد، مگر در نقش "فرازبانی" یعنی فقط آن‌جا که یک نشانه‌ی به‌اصطلاح واحد و منفرد را برای بحث درباره‌ی نشانه و نشانه‌شناسی به‌کار می‌بریم؛ در غیر این صورت هرگاه حتی یک نشانه‌ی واحد در کنش ارتباطی واقعی به‌کار می‌رود، در حقیقت در کار تولید متن هستیم. در کنش ارتباطی واقعی نشانه وجود ندارد و هرچه هست فقط و فقط متن است. نشانه فقط ابزاری مطالعاتی است که متعاقب متن مطرح می‌شود و در جریان تحلیل متن به‌کار می‌آید. به‌عبارت دیگر نشانه مفهومی تحلیلی است و تحلیلگر ابتدا در هر حال با متن روبرو می‌شود، و سپس برای تحلیل متن ممکن است به‌مفهومی به‌نام "نشانه" و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام‌های نشانه‌ای متوسل شود.

متن حاصل همنشینی بین لایه‌هایی است که هریک بر اساس انتخاب از رمزگان‌های متفاوت در کنش ارتباطی تحقق عینی یافته‌اند. به‌اعتقاد نگارنده، متن، نخست جنبه‌ی پدیداری دارد، یعنی در هر کنش ارتباطی عینی با توجه به‌لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن‌که برخی متغیرند، شکل می‌گیرد، و دوم، به‌همین دلیل پدیده‌ای باز است و نه بسته و قطعی. متن از دید نگارنده پدیده‌ای فیزیکی است اما پدیده‌ای قطعی نیست. متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده است که هریک خود نمود عینی و متنی یک نظام رمزگانی‌اند. لایه‌های متنی در تعامل با یکدیگر و در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به‌مثابه‌ی متن، و به‌مثابه‌ی عینیت ناشی از یک نظام دلالتگر تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند؛ و ممکن است عینیتی

فیزیکی در بافتی در تعامل با لایه‌های دیگر متنی در کار ارتباط و تفسیر دخالت دلالی داشته باشد و در نتیجه به‌مثابه‌ی لایه‌ای از متن "خوانده" شود و در شرایط دیگری در هیچ‌گونه تعامل متنی با لایه‌های دیگر قرار نگیرد و جزئی از متن تلقی نشود.

بافت، بر اساس آن‌چه گفته شد، قابلیت تبدیل شدن به‌لایه یا لایه‌هایی از متن را ممکن است بیابد یا نیابد. پس در "نشانه‌شناسی لایه‌ای" مفهوم متمایزی به‌نام بافت در مقابل متن وجود ندارد، زیرا در هر حال برای آن‌که "چیزی" به‌نشانه تبدیل شود و به‌عنوان نشانه خوانده شود، باید امکان تبدیل شدن به‌لایه‌ای از متن و خوانده شدن بر اساس دستگاهی رمزگانی را پیدا کند. حال اگر برخی جنبه‌های به‌اصطلاح بافت در دریافت و تفسیر متن دخالت پیدا کند، آن جنبه‌ها به‌لایه‌هایی از متن تبدیل شده‌اند و مثل دیگر لایه‌های متن و چونان هر نشانه یا مجموعه‌ی دیگری از نشانه‌ها، بر اساس رمزگانی و در تعامل با لایه‌های دیگر و رمزگان‌های دیگر خوانده می‌شود. پس هرچند لایه‌های متنی به‌لحاظ کیفیت رسانه و شکل نشانه‌ها با هم تفاوت‌هایی دارند، ولی تقابلی با نام تقابل بین متن و بافت در این دیدگاه پذیرفته نیست، بلکه هرچه هست متنی باز است که می‌تواند پیوسته دامنه‌ی دلالت‌های خود را به‌لایه‌های تازه‌ای گسترش دهد.

از آن‌جایی که ما چیزهای مادی را از طریق حواس دریافت می‌کنیم، به‌نظر می‌رسد گریزی از عینیت یافتن متن به‌گونه‌ای که توسط یکی از حواس قابل دریافت باشد وجود ندارد. پس رسانه‌ی متن بالقوه می‌تواند شنیداری، دیداری، بساوایی، چشایی یا بویایی باشد؛ در متون معاصر عمدتاً از رسانه‌های شنیداری و دیداری استفاده می‌شود. تنها موردی که از رسانه‌ی بساوایی استفاده می‌کند خط بریل است. امکان استفاده از مجاری حواس دیگر به‌مثابه‌ی نشانه‌ی متنی ممکن است فعلیت پیدا بکند یا نکند.

متعارف آن است که رادیو، تلویزیون، روزنامه و محیط‌های اینترنتی و امثال آن‌را رسانه (medium) می‌نامند. در این رساله همان‌طور که در بحث فوق آمد، رسانه را به‌مفهوم دیگری استفاده کردیم. به‌اعتقاد نگارنده رادیو، تلویزیون، روزنامه، کتاب، نوار صوتی، نوار ویدیویی، امکانات اینترنتی و امثال آن نه رسانه که ابزارهایی هستند که رسانه به‌واسطه‌ی آن‌ها امکان ابلاغ به‌مخاطب را می‌یابد. ابزار با فناوری مرتبط است و با پیشرفت فناوری پیوسته ممکن است ابزارهای متفاوت دیگری نیز پا به‌عرصه بگذارند اما به‌نظر می‌رسد، در هر حال، رسانه‌ی این ابزارها نمی‌تواند متفاوت از مواردی باشد که نام بردیم. بدیهی است که برخی از این ابزارها می‌توانند در خدمت بیش از یک رسانه قرار بگیرند و به‌اصطلاح متون چندرسانه‌ای تولید کنند.

رمزگان هر حوزه را یک نظام فراگیر و اجتماعی از قراردادهای هر حوزه از نشانه‌ها در نظر گرفتیم. به‌عبارت دیگر هر لایه از متن ممکن است با توسل به‌قراردادهای یک رمزگان متمایز دریافت شود. پس می‌توان گفت که علاوه بر تعامل بین لایه‌های متفاوت متن با تعامل چندسویه بین رمزگان‌های متفاوت نیز روبرو هستیم. رمزگان‌ها را در اساس می‌توان به‌رمزگان زبان و رمزگان‌های غیرزبانی تقسیم کرد. آن‌چه مهم است این است که رمزگان زبان از انتزاع بیشتری نسبت به‌رمزگان‌های دیگر برخوردار است و درواقع میزان رمزشدگی در زبان بسیار بیشتر از حوزه‌های دیگر است و شاید به‌همین دلیل است که امکانات متنی همه‌ی رمزگان‌های دیگر را می‌توان با استفاده از رمزگان زبان بیان کرد، در حالی که آن‌چه به‌واسطه‌ی زبان بیان می‌شود، به‌دلیل انتزاع بیشتر، و رمزشدگی بیشتر که شاید به‌بیان دیگر قراردادی بودن بیشتر باشد در برابر انگیختگی، نه آن‌که به‌طور مطلق امکان بیان به‌واسطه‌ی رمزگان‌های دیگر را نداشته باشد، بلکه تفسیرپذیرتر و نسبی‌تر از وقتی است که از طریق نظام‌های رمزگانی دیگر بیان متنی می‌یابد.

درباره‌ی رابطه‌ی بین نظام‌های رمزگانی و متن و یا به‌بیان سوسوری بین لانگ و پارول، باید گفت که این رابطه برخلاف شرحی که از آن در زبان‌شناسی ساخت‌گرا داده می‌شود، از نوع تقدم و تأخر نیست، یعنی در این دیدگاه لانگ یا دستگاه رمزگانی اجتماعی بر پارول تقدم ندارد، و جایگاه کم و بیش فاقد انعطاف و مقدمی که در زبان‌شناسی ساخت‌گرا به‌لانگ داده می‌شود، و در نتیجه دلالت در لانگ امری قطعی و بسته بین دال و مدلول تلقی می‌شود، در رویکرد "نشانه‌شناسی لایه‌ای" دستخوش تغییر می‌شود، و رابطه‌ی بین رمزگان و متن رابطه‌ای دوسویه است. رمزگان نه مفهومی قطعی و ایستا، بلکه نظامی نسبی و دگرگون‌شونده است که در رابطه‌ای نسبی با رمزگان‌های دیگر و با متن و لایه‌های متنی قرار دارد. در نتیجه متن پیوسته از طریق نظام‌های رمزگانی تولید و دریافت می‌شود و پیوسته در تغییر رمزگان‌ها دخالت فعال دارد. معنی در متن تحقق پیدا می‌کند، و لایه‌های جدید دلالت که خود ناشی از تعامل شبکه‌ای بین خود لایه‌های متن با یکدیگر و لایه‌های متن و نظام‌های رمزگانی، و نظام‌های رمزگانی با یکدیگر است، پیوسته تأثیر متقابل خود را بر دستگاه‌های رمزگانی می‌گذارد. به‌عبارت دیگر، لانگ دیگر آن جایگاه متافیزیکی متقدم خود را از دست می‌دهد و به‌مفهومی نسبی تبدیل می‌شود که وجودش درگرو وجود پارول است، به‌پارول شکل می‌دهد و از پارول شکل می‌پذیرد. رابطه‌ی بین پارول و لانگ دیگر از نوع رابطه‌ی تقدم و تأخر نیست، بلکه نسبی و پدیداری است.

همان‌طور که در این فصل نیز آمد نشانه‌شناسی لایه‌ای تبیینی از مفاهیمی چون "معنای صریح"، معنای ضمنی، اسطوره، استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه به‌دست می‌دهد که به‌کفایت درباره‌ی آن‌ها بحث شده است. فقط به‌عنوان جمع‌بندی ذکر این نکته لازم است که معنا وابسته به‌متن است، پس سخن گفتن از معنای صریح، یعنی معنایی از پیش مقرر، هرچند که به‌شکلی قراردادی امکان‌پذیر است، در عملِ تحلیل متن از

دیدگاه "نشانه‌شناسی لایه‌ای" ناممکن است. ما همیشه با معانی ضمنی زاده‌ی متن سر و کار داریم. مفاهیمی چون استعاره، مجاز و کنایه مفاهیمی قطعی و ازپیش‌مقرر نیستند. نشانه‌ها فقط در درون متن و در رابطه‌ای که با لایه‌های دیگر متن دارند ممکن است در حکم استعاره، مجاز و یا کنایه دریافت شوند. به‌عبارت دیگر، استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه عناوینی هستند که برای روابط متفاوت درون‌متنی انتخاب شده‌اند و از نوع رابطه‌اند، تا مفاهیمی ازپیش‌مقرر. جمله‌ای می‌تواند در رابطه‌ی بخصوصی با دیگر لایه‌های متنی در حکم استعاره خوانده شود و همان جمله ممکن است در شرایط دیگری و در مناسبات متنی دیگری استعاره نباشد.

سرانجام باید گفت که نشانه‌شناسی لایه‌ای رویکردی نظری است در تحلیل متن که می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری حوزه‌ی مطالعاتی جدیدی به‌نام "نشانه‌شناسی کاربردی" باشد. "نشانه‌شناسی کاربردی" به‌بررسی و تحلیل متن به‌مفهوم گسترده‌ی آن و در دل شبکه‌ای از لایه‌های دخیل می‌پردازد.

ویژگی دیگر نشانه‌شناسی لایه‌ای آن است که امکان بررسی متون چندرسانه‌ای را در عصری که چرخش تصویری جایگاه مهمی به‌لایه‌های غیرزبانی در متون داده است و خود زبان نیز از طریق تجلی‌های متفاوت تصویری نوشتار جنبه‌ی دیداری قابل ملاحظه و غیرقابل چشم‌پوشی پیدا کرده است، به‌وجود می‌آورد. در حقیقت با توسل به نشانه‌شناسی لایه‌ای می‌توان کلیه‌ی لایه‌های متفاوت پدیدآورنده‌ی یک متن چندرسانه‌ای را از لایه‌های شنیداری که گفتار، موسیقی، صداهای محیطی و سکوت معنی‌دار را در بر می‌گیرد گرفته تا لایه‌های دیداری شامل خط و امکانات نشانه‌ای خط و تصویر را در تعامل با یکدیگر و در نظام شبکه‌ای که تولید و دریافت متن را ممکن کرده است، بررسی کرد. بی‌تردید "نشانه‌شناسی لایه‌ای" می‌تواند در نشانه‌شناسی تئاتر، سینما و هنرهای تجسمی اثرگذار

باشد. بررسی آگهی‌های بازرگانی اعم از انواع روزنامه‌ای، رادیویی و تلویزیونی با توسل به "نشانه‌شناسی لایه‌ای" می‌تواند در چگونگی کارکرد و اثرگذاری این نوع متون دستاوردهایی داشته باشد. همین‌طور است در بررسی ادبیات، زیرا تاکنون تحلیل ادبیات متکی بر تحلیل زبان بوده است، و متن ادبی به‌مثابه‌ی یک هستی مجزای از لایه‌های دیگر پدیدآورنده‌ی کلیت آن و مستقل بررسی می‌شده است. در "نشانه‌شناسی لایه‌ای" امکان بررسی ادبیات از سطح درون متن زبانی و ساختارهای همنشین در آن تا چگونگی تحقق عینی آن متن، و دیگر لایه‌های مجاور، مانند مجله‌ای که متن در آن چاپ شده است، قلمی که برای متن انتخاب شده است، احتمالاً نشانه‌هایی چون رنگ، طرح و غیره، جلد کتاب، نام مؤلف به‌مثابه‌ی نشانه، و . . . که همه در چگونگی خوانده شدن آن متن دخالت دارند، وجود دارد. ادبیات در بستر همه‌ی لایه‌های متنی و نشانه‌های پیرامونی بررسی می‌شود.

پیوست

مطمئنی که خواب می‌دیدی؟ من زنده بودم؟ چطور؟ کتاب... شاید نوشته‌های کتاب هم برگشته باشد. کتاب دیگر مال توست. بازش می‌کنی. با خط مشکی نوشته، صفحه اول را نمی‌خوانی، در واقع می‌بلعی. همینطور ورق می‌زنی. آخر اینکه خوب و خواناست! اما دو بیت، آخر صفحه هست که معلوم نیست کی آن را نوشته. هر چه ورق می‌زنی همان است. باید بیشتر باشد. صفحه سفید است اما نمی‌توانی بخوانی. این سیاه مشق است؟ چرا نمی‌توانی باقی آن صفحه را بخوانی؟ حداقل خواندنی بود. شاید آنجا چه نوشته بود؟ چرا هیچ چیز یادت نیست؟ این صفحه‌ها به نظر ورق اول و دو ورق بعد همه صفحه‌ها به هم شبیه‌اند.

کتابنامه

1- Allport, Gordon W. & Leo J. Postman (1945): 'The Basic Psychology of Rumour', *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series II 8: 61- 81. Reprinted in Eleanor E. Maccoby, Theodore M. Newcomb & Eugene L. Hartley (Eds.) (1959): *Readings in Social Psychology* (3rd edn.). London: Methuen
2- Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press
3- Barthes, Roland ([1957] 1987): *Mythologies*. New York: Hill & Wang
4- Barthes, Roland ([1964] 1967). *Elements of Semiology* (trans. Annette Lavers & Colin Smith). London: Jonathan Cape
5- Barthes, Roland ([1973] 1974): *S/Z*. London: Cape
6- Barthes, Roland (1977): *Image-Music-Text*. London: Fontana
7- Baudrillard, Jean (1968): *Le systeme des objects*, Paris: Denoel-Gonthier
8- Baudrillard, Jean (1970): *La societe de consommation*, Paris: Gallimard.
9- Baudrillard, Jean (1981): *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St Louis: Telos Press
10-Baudrillard, Jean (1984): "On Nihilism", *On the Beach*, 6 (Spring), PP. 38-39.
11-Baudrillard, Jean (1984): 'The Precession of Simulacra'. In Brian Wallis (Ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representations*, Vol. 1. New York: Museum of Contemporary Art (reprinted from *Art and Text* 11 (September 1983): 3-47
12-Benveniste, Emile (1971): *Problems in General Linguistics*, trans. Mary E Meek. Coral Gables: University of Miami Press
13-Best, Steven & Douglas Kellner (1991): *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: The Macmillan Press Ltd.
14-Bradford, Richard (1994): *Roman Jakobson: Life, Language, Art*. London: Routledge.
15-Bradley, F.H. (1962): *Ethical Studies*. Oxford: Oxford University Press
16-Burke, Kenneth (1969): *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press

17-Chandler, Daniel (1994): *Semiotics for Beginners* [WWW document] URL http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html [2002]
18-Chatman, S.(1978): *Story, and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
19-Cook, Guy (1992): *The Discourse of Advertising*. London: Routledge
20-Cook, Nicholas (1990): *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
21-Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul
22-Culler, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul
23-Culler, Jonathan (1985): *Saussure*. London: Fontana
24-Deacon, David, Michael Pickering, Peter Golding & Graham Murdock (1999): *Researching Communications: A Practical Guide to Methods in Media and Cultural Analysis*. London: Arnold
25-Derrida, Jacques (1973): *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison. Evanston: North-western University Press.
26-Derrida, Jacques (1976): *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press
27-Derrida, Jacques (1978): *Writing and Difference*, trans. Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul
28-Derrida, Jacques (1981): *Positions* (trans. Alan Bass). London: Athlone Press
29-Derrida, Jacques (1982): *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass. Chicagio: University of Chicago Press.
30-Dowling W. Jay and Harwood, Dane L. (1986): *Music Cognition*. Orlando.
31-Eco, Umberto (1966): 'Narrative Structure in Fleming'. In E. del Buono & Umberto Eco (Eds.): *The Bond Affair*. London: Macdonald
32-Eco, Umberto ([1976] 1979): *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press/London: Macmillan
33-Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
34- Eco, Umberto (1984): *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, IN: Indiana University Press
35-Fiske, John & John Hartley (1978): *Reading Television*. London: Methuen
36-Foucault, Michel (1974): *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock
37-Freud, Sigmund (1938): *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York: Modern Library
38-Greimas, Algirdas ([1966] 1983): *Structural Semantics*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press
39-Greimas, Algirdas (ed.)(1970), *Sign, Language, Culture*. The Hague: Mouton.

40-Greimas, Algirdas (1987): *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (trans. Paul J Perron & Frank H Collins). London: Frances Pinter
41-Harland, Richard ([1987] 1994): *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post- Structuralism*. London: Routledge
42-Hawkes, Terence (1977): *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge
43-Hayward, Susan (1996): *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge
44-Hjelmslev, Louis (1961): *Prolegomena to a Theory of Language* (trans. Francis J Whitfield). Madison: University of Wisconsin Press
45-Jakobson, Roman & Morris Halle (1956): *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton
46-Jameson, Fredric (1972): *The Prison-House of Language*. Princeton, NJ: Princeton University Press
47-Lacan, Jacques (1977): *Écrits* (trans. Alan Sheridan). London: Routledge
48-Lakoff, George & Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press
49-Langer, Susanne K (1951): *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. New York: Mentor
50-Lanham, Richard A (1969): *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: University of California Press
51-Lechte, John (1994): *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London: Routledge
52- Lévi-Strauss, Claude (1972): *Structural Anthropology* (trans. Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf). Harmondsworth: Penguin
53-Lévi-Strauss, Claude ([1962] 1974): *The Savage Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson
54-Lyons, John (1977): *Semantics*, Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press
55-Metz, Christian (1974): *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (trans. Michael Taylor). New York: Oxford University Press
56-Newcomb, Theodore M (1952): *Social Psychology*. London: Tavistock
57-Ogden, Charles K & Ivor A Richards (1923): *The Meaning of Meaning*. London: Routledge & Kegan Paul
58-O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske (1994): *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London: Routledge
59-Peirce, Charles Sanders (1931-58): *Collected Writings* (8 Vols.). (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press
60-Propp, Vladimir I ([1928] 1968): *Morphology of the Folktale* (trans. Laurence Scott, 2nd edn.). Austin: University of Texas Press
61-Reddy, Michael J (1979): 'The Conduit Metaphor - A Case of Frame Conflict in Our Language about Language'. In Andrew

Ortony (Ed): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 284-324
62-Saussure, Ferdinand de ([1916] 1983): *Course in General Linguistics* (trans. Roy Harris). London: Duckworth
63-Silverman, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press
64-Sless, David (1986): *In Search of Semiotics*. London: Croom Helm
65-Sturrock, John (1979) (Ed.): *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press
66-Thibault, Paul J (1997): *Re-reading Saussure: The Dynamics of Signs in Social Life*. London: Routledge
67-Tobin, Yishai (1990): *Semiotics and Linguistics*. London: Longman
68-Todorov, Tzvetan (1969): *Grammaire du Decameron*. The Hague: Mouton.
69-Vico, Gianbattista ([1744] 1968): *The New Science* (trans. Thomas Goddard Bergin & Max Harold Finch). Ithaca: Cornell University Press
70-Voloshinov, Valentin N (1973): *Marxism and the Philosophy of Language* (trans. Ladislav Matejka & I R Titunik). New York: Seminar Press
71-White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press
72-White, Hayden (1979): 'Michel Foucault'. In Sturrock (Ed.), *op. cit.*, pp. 81-115
73-Whorf, Benjamin Lee (1956): *Language, Thought and Reality* (Ed. John B Carroll). Cambridge, MA: MIT Press
74-Wilden, Anthony (1987): *The Rules Are No Game: The Strategy of Communication*. London: Routledge & Kegan Paul
75-Willemen, Paul (1994): *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: BFI/Bloomington, IN: Indiana University Press
76-Woollacott, Janet (1982): 'Messages and Meanings'. In Gurevitch *et al.* (Eds.)

۷۷ ـ افراشی، آزیتا (۱۳۷۶): نشانداری در زبان فارسی و چگونگی طبقه‌بندی آن در سطح واژگان. رساله‌ی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی

۷۸ ـ بارت، رولان (۱۳۸۰) "مرگ مؤلف"، در ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی، فرزان سجودی (مترجم). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

۷۹ ـ جمالی، رزا (۱۳۷۷): دهن کجی به تو. تهران: انتشارات نقش هنر

۸۰ ـ تودورف، تزوتان (۱۳۸۰) "تعریف شعرشناسی"، در ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی، فرزان سجودی (مترجم). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۸۱ ـ تولن، مایکل. جی (۱۳۷۷). "ساختار بنیادین داستان"، محمد شهبا (مترجم)، در روایت و ضد روایت، تهران: فارابی.

۸۲ ـ ثمره، یدالله (۱۳۶۴): آواشناسی زبان فارسی: آواها و ساخت آوایی هجاها. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۸۳ ـ حق‌شناس، علیمحمد (۱۳۵۶): آواشناسی (فونتیک). تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.

۸۴ ـ دو سوسور، فردینان (۱۳۷۸): دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، کورش صفوی (مترجم). تهران: انتشارات هرمس

۸۵ ـ سپهری، سهراب (۱۳۵۶): هشت کتاب. تهران: طهوری.

۸۶ ـ شمیسا، سیروس (۱۳۷۴): بیان و معانی. تهران: فردوس

۸۷ ـ صادقی، لیلی (۱۳۷۹): ضمیر چهارم‌شخص مفرد، تهران: انتشارات هامون

۸۸ ـ صفوی، کورش (۱۳۷۹): درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران: انتشارات هرمس

۸۹ ـ ضیایی، ایرج (۱۳۷۶): زیر پای همهمه. تهران: پرسش.

۹۰ ـ غلامعلی‌زاده، خسرو (۱۳۷۴): ساخت زبان فارسی. تهران: شرکت انتشارت احیا کتاب.

۹۱ ـ کاخی، مرتضی (ویراستار) (۱۳۶۸): روشن‌تر از خاموشی: برگزیده‌ی شعر امروز ایران. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.

۹۲ ـ کالر، جاناتان (۱۳۷۹): فردینان دوسوسور، کورش صفوی (مترجم). تهران: انتشارات هرمس

۹۳ ـ کوارد، روزالین و الیس، جان (۱۳۸۰): "اس/زد"، فرزان سجودی (مترجم)، در ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۹۴ ـ گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰): نشانه‌شناسی. محمد نبوی (مترجم). تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.

۹۵ ـ لچت، جان (۱۳۷۷): پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. محسن حکیمی (مترجم)، تهران: انتشارات خجسته.
۹۶ ـ ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۲): دیوان حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. تهران: انتشارات خوارزمی.
۹۷ ـ هادی، روح‌الله (۱۳۷۴): آرایه‌های ادبی (قالب‌های شعر، بیان و بدیع). تهران: وزارت آموزش و پرورش
۹۸ ـ هارلند، ریچارد (۱۳۸۰): ابرساختگرایی: فلسفه‌ی ساختگرایی و پساساختگرایی، فرزان سجودی (مترجم). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۹۹ ـ یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰): "قطب‌های استعاره و مجاز"، کورش صفوی (مترجم)، در فرزان سجودی (ویراستار)، ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱۰۰ـ یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰)، "زبان‌شناسی و شعرشناسی"، کورش صفوی (مترجم) در فرزان سجودی (ویراستار): ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

۴۰۱
۴۳
C۳۷۶۵
شماره شناسی کاربردی
۱۲۶۰۵
شماره ثبت:
نام و شماره عضو
تاریخ برگشت

طرح جلد از: بهزاد کریم مسیحی

قیمت: ۱۸۰۰ تومان

ISBN 964-5776-36-8

9 789645 776365

نشر قصه