



## تحول پدیدارشناختی خط - نقاشی از منظر نشانه - معناشناختی

### با مطالعه موردی پنج اثر \*

محمد هاتفی \*\* حمیدرضا شعیری \*\*\*

### چکیده

نشانه - معناشناسی از رهگذر تحلیل گفتمان و با التفات به مقوله‌های پدیدارشناختی به چگونگی شکل‌گیری معنا در متن را بررسی می‌کند. در این میان به وجوه مختلف حسی، ادراکی و جسمانه‌ای و سوژگانی متن هم توجه می‌شود. از سوی دیگر، هرگونه بررسی گفتمانی خواه‌ناخواه باید در چارچوب نظام‌های گفتمانی صورت‌پذیرد. بنابراین اصل بالا نگارندگان در پژوهش حاضر، با گزینش اتفاقی پنج اثر نقاشی - خط با مضمون واحد بسم ا...، در نظر دارند با رویکرد نشانه - معناشناختی مبتنی بر تحلیل گفتمان پدیدارشناختی، به شیوه‌ای توصیفی - تحلیلی چگونگی تعامل دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده هنر خط - نقاشی را در چارچوب متن مورد ارزیابی قرار دهند. به بیان دیگر پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه دو عنصر اساسی تشکیل‌دهنده هنر خط - نقاشی در متن، با یکدیگر وارد تعامل معنادار می‌شوند. نهایتاً، با بررسی‌های انجام‌شده در تحقیق حاضر، معلوم شد که تعامل متن کلامی و تصویر، در کل پیروی از روابط میان تمامی عناصر گفتمان است و فرایندی پویا را از یک نظام معناداری کلاسیک و برنامه‌مدار به سوی یک نظام تصادفی معنا نشان می‌دهد که در آن اوج ادغام نظام کلامی در دل یک نظام تصویری، دیده می‌شود.

این دستاورد، ضمن تأیید دیدگاه لیوتار مبنی بر برخورداری تصویر از وجوه ضدگفتمانی، بیانگر آن است که به تناسب غلبه عنصر بصری بر کلامی عبور از یک وضعیت برنامه‌مدار به یک وضعیت تصادفی و براساس ریسک و احتمال دیده می‌شود. این دستاورد، دیدگاه لیوتار را به آنچه لاندوفسکی درباره نظام‌های گفتمانی مطرح می‌کند، متصل می‌کند. افزون بر این بنابر دستاورد تحقیق، نظام کهن الگوی استعاری و اسطوره‌ای مدنظر لیکاف و جانسون که از سوی کرس و لوون در تحلیل رابطه متن و تصویر استفاده می‌شود، در پاره‌ای متن‌ها بر اثر ورود عنصر خودآگاهی به بستر تولید و معناداری متن، وارونه می‌گردد. این مسأله فرضیه انگیزه‌بخش بودن نشانه‌ها را که پیرو هلیدی از سوی کرس و لوون مطرح می‌شود، به نفع ادعای مکتب پاریس مخدوش می‌سازد. ضمن اینکه، تحقیق حاضر نشان می‌دهد که می‌توان با هم‌افزایی میان الگوی نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی، فضاهای نشانه‌ای لوتمن و لایه‌شناسی مدنظر کرس و لوون یک نظریه کلان پدید آورد. این امر در عین حال، توجیه‌گر سیر تحول خط - نقاشی به نقاشی - خط در یک فرایند دیگری محور (اخلاق و مرامی) به تناسب غلبه تصویر است که یک فضای نشانه‌ای خلاق را در یک وضعیت در زمانی به نحو انضمامی و متقارن با نظام گفتمانی ریسک‌پذیر، نمایان می‌سازد، که از وجوه خودآگاهی گفتمانی هم برخوردار است.

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

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

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

\*\*\* دانشیار، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

## مقدمه

نقاشی-خط، یک شیوه تولید هنری مبتنی بر تلفیق نقاشی و خطاطی است که به‌ویژه از دهه ۱۳۴۰ به این سو، با توجه به استقبال نکردن هنر مدرن از مؤلفه‌های سنتی، می‌توان آن را ذیل هنر پست‌مدرن تعریف کرد. هنرمند تولیدکننده یک اثر خط-نقاشی، نشانه‌های کلامی را از روش ترکیب‌بندی با عناصر تجسمی و بصری به هنر گرافیک و نقاشی پیوند می‌دهد. طی تاریخ سیر تکامل این شیوه بیان هنری در چند دهه اخیر، نخست کاربرد ساده خوش‌نویسی همراه عناصر بصری هنر نقاشی نظیر رنگ، حجم و کادر بود. لیکن به تدریج، عناصر بصری نقاشی و حتی عکس و دیگر تمهیدات بصری برای رسیدن به گونه‌ای از انتزاعی‌گری صرف، بر کلیت متن غلبه یافته‌اند. در هر حال، مسأله‌ای که در تحلیل این گونه‌ها پیش می‌آید، این است که عناصر خوش‌نویسی (کلامی) و نقاشی (بصری)، چگونه و تحت چه شرایطی برای تولید معنا با یکدیگر آمیخته می‌یابند.

بر اساس اینکه تمام متن‌های نمونه در پژوهش حاضر، از لحاظ ماده محتوای کلامی یکسان و همه درباره بسم‌الله ... هستند، باید گفت وظیفه تغییر و ایجاد معناهاى جدید به کلی برعهده تمهیدات و عناصر بصری و صورت بیان اعم از صورت نوشتاری یا تصویری، قرار گرفته است. آنچه گفته شد، فرضیه‌ای است که نگارندگان تلاش بر آن دارند که بر اساس مبانی، نظریه‌ها و روش‌های رویکرد نشانه-معناشناسی در این مقاله، آن را بررسی کنند. برای این تحلیل، پنج نقاشی-خط برگزیده شد که درون متن با شماره‌های منطبق بر اشکال، مورد استناد قرار می‌گیرند.

## پیشینه پژوهش

در بررسی منابع موجود، تحقیق خاصی که چگونگی شکل‌گیری معنا در نقاشی-خط را بر اساس وجوه گفتمانی و تعاملی میان عناصر کلامی و بصری و از رهگذر نشانه-معناشناسی پی‌گرفته باشد، یافت نشد. البته، ناگفته‌نماند که سجودی (۱۳۹۰)، در تحقیقی با عنوان "نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی" که در کتاب "نشانه‌شناسی: نظریه و عمل" چاپ شده است، آثاری از خط-نقاشی را بررسی کرده و در جاهایی نیز به ارزیابی رابطه متن و تصویر نزدیک می‌شود. لیکن، آنچه در پژوهش سجودی مدنظر قرار گرفته، این است که نشان دهد آیا نظام مادی نشانه‌ها در قالب انواع اشکال مادی نظیر انتخاب قلم که در نحوه نگارش خط به کار می‌رود، می‌تواند در معناگذاری نقشی داشته باشند، که طبعاً پاسخ پژوهشگر،

مثبت است. اما آنچه در پژوهش حاضر مورد توجه است، چگونگی معناگذاری تعاملی دو عنصر خط-نقاشی زیر چتر گفتمان و در فضای گفتمانی است. در نتیجه، هدف تحقیق کاملاً متفاوت با آن پژوهش‌ها است. از این رو، به‌ناچار از شیوه در زمانی و فرایندی به‌جای شیوه هم‌زمانی که در پژوهش قبلی به کار گرفته شده بود، استفاده می‌شود.

با نگاهی بر پیشینه هنر نقاشی-خط در ایران این‌چنین دریافت می‌شود که برای برخی نقاشان نوگرا که در جهت یافتن هویت ملی از طریق خط، می‌خواستند راهی از مدرنیسم به سنت یا برعکس بکشایند و به نتیجه‌ای سنتی-مدرن دست یابند، در قلمرو نقاشی معاصر ایران می‌توان برای نقاشی-خط جایگاه خاصی قائل شد. در ایران پیش‌نمونه‌های نقاشی-خط را در دوران قاجار می‌توان دید ولی شکل‌های کنونی آن، پس از پیدایش جنبش سخاخانه<sup>۱</sup> متداول شده است (خصوصی نیای، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱).

در هر حال، در این هنر چنانچه حاکمیت اثر با شکل، فرم و رنگ باشد با عنوان نقاشی-خط و اگر حاکمیت با خوش‌نویسی باشد، با عنوان خط-نقاشی شناخته می‌شود. به بیان دیگر، گاه اثر از آنجاکه قالب خط نوشتاری را دارد، کنار خوش‌نویسی قرار می‌گیرد و گاه نیز، با توجه به اینکه با رنگ عجین و توأم گشته، آن را کنار نقاشی قرار می‌دهند (همان: ۸-۳).

از این رو، دو عنصر اصلی و شاید تنها عناصر تشکیل‌دهنده صورت بیان یک اثر خط-نقاشی یا نقاشی-خط، در واقع دو عنصر خط و نقاشی هستند و در یک سطح کلی‌تر باید گفت، دو عنصر نوشتاری (کلامی) و تصویری. پس در تحلیل هر اثری از این دست، باید اساس تحلیل را بر نحوه تعامل این دو استوار ساخت. بنابراین در ادامه، پژوهش‌هایی معرفی خواهند شد که نحوه تعامل متن کلامی و تصویر را ارزیابی کرده‌اند و بدون آنکه مرز مشخصی را میان انواع آثار از قبیل کتاب مصور و یا نقاشی خط بگذارند، این روابط را در تمامی این گونه‌های هنری سهیم می‌دانند.

در پژوهش‌های نگاشته شده، برای برتری رابطه میان نوشته و تصویر، دلایلی ارائه شده است. از جمله اینکه رولان بارت<sup>۲</sup> با استفاده از اصطلاحاتی چون "شرح" و "لنگر" بر این باور است که این دو در جاهایی به بازگویی معنای موجود در دیگری می‌پردازند و در جاهایی، باعث تثبیت آن معنا می‌شوند (Barthes, 1977: ۱۲۷).

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



استفاده از کلمات دلالت‌کننده، بر اهمیت یک موضوع تأکید می‌شود لیکن در نظام بصری، امر مهم در پیش زمینه، بالا و یا مرکز متن و متقابلاً عناصر بی‌اهمیت در پایین، حاشیه و یا پس‌زمینه متن قرار داده می‌شوند.

یکی از نظریات بسیار مهم درباره تمایز میان دو سیستم نشانه‌ای کلامی و تصویری، شاید دیدگاه لیوتار<sup>۵</sup> در کتاب "گفتمان/تصویر" (۲۰۱۱) باشد. در این کتاب، لیوتار تصویر را اساساً دارای وجهی ضدگفتمانی می‌داند. وی، اصطلاح گفتمان را به فرایند بازنمایی از طریق مفاهیم اطلاق می‌کند و معتقد است زبان‌شناسی ساختاری سوسور<sup>۶</sup>، تجسم عینی این روند گفتمانی کردن فضای متنی است که تمامی تأثیرات و نتایج زبان را تا سطح معانی خلق شده ناشی از بازی بین دال‌ها کاهش می‌دهد. بنابر باور وی، سوسور زبان را به‌مثابه بازنمایی زبانی فهم می‌کند؛ بر حسب جدولی از عناصر متضاد و مخالف که روی هم‌رفته زبان را تشکیل می‌دهند یا زبان را می‌سازند. همچنین بر اساس اعتقاد لیوتار، آنچه معادل نقش گفتمانی‌سازی را در حوزه فضای مجازی یا تصویری ایفای می‌کند، جایگاه و نقش چشم‌انداز است که به‌همان اندازه موجب تقلیل امر مرئی به امر بازنمایی می‌گردد.

در دیدگاه وی، امر تصویری در برابر بازنمایی، مقاومت می‌ورزد و از هرگونه بازنمایی یا ارائه‌شدن به‌گونه‌ای عینی و مادی سربراز می‌زند. در واقع، تصویر به‌مثابه یک دیگری، یک روایت خرد متناقض با گفتمان روایی و در نتیجه همچون یک روایت‌شکن وارد عرصه می‌شود.

### روش تحقیق

هنوز میان پژوهشگران توافق نظر مبنی بر اینکه آیا نشانه-معناشناسی یک علم است یا یک نظریه، روش و رویکرد و یا همه این موارد را دربرمی‌گیرد، نیست. با این وجود، آنچه در این پژوهش از آن با عنوان نشانه-معناشناسی صحبت می‌شود، رویکردی است که از آن با نام "مکتب پاریس" یاد می‌شود. نشانه-معناشناسی در تداوم نشانه‌شناسی که به طبقه‌بندی نشانه‌ها و بررسی نحوه کار نشانه‌ها می‌پرداخت، از دهه ۱۹۷۰ به این سو با تمرکز روی متن و گفتمان، مقوله معنا را در مرکز بررسی‌های خود قرار داد. به‌ویژه اینکه از دهه ۱۹۹۰ به این طرف، نظریه‌پردازان مکتب پاریس از رهگذر روایت‌شناسی گرمس<sup>۷</sup> در تکمیل روایت‌شناسی پیشین پرآپ<sup>۸</sup>، زیرساخت‌های معنا را در متون پیش‌کشیدند. این روایت‌شناسی که در قالب مربع معناشناختی، قطب‌شناسی ساختنگرا و صلب پیشین را به یک تحول پویا میان این قطب‌ها تغییر داد،

از بین متن و تصویر، یکی را بر دیگری برتری داده‌اند. با برتری بخشیدن متن بر تصویر، به‌نظر می‌رسد آنها یک رابطه سلسله‌مراتبی میان متن و تصویر قائل شده‌اند که امور بصری را ذیل کلامی می‌نشانند. با این وجود به اعتقاد میشل<sup>۹</sup>، بر اثر چرخش تصویری که در دوره معاصر به‌ویژه از دهه ۱۹۶۰ به این سو رخ داده، هنوز زمینه مطالعاتی بسیار جدید فرهنگ بصری برای فائق آمدن بر جایگاهی که متنیت در پیوند با ساختارگرایی و پساساختارگرایی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ اشغال کرد، پادزهری پیشنهاد می‌کند. به اعتقاد وی، این چرخش تصویری هر چه باشد، «آشکار است که به‌معنای بازگشت به تقلید ناب، رونوشت برداری یا نظریه‌های بازنمایی و یا متافیزیک‌های احیاء شده مبنی بر ایجاد حضور توسط تصویر نیست بلکه، این مسأله نشان می‌دهد پس از افول دوره‌ای که تحت سلطه مطالعات یا پارادایم زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی بود، بار دیگر این توجه حاصل شده که تصویر می‌تواند بین وجه بصری، جهاز، نهادها، گفتمان، جسم‌ها و ... یک تأثیر و تأثر پیچیده ایجاد کند. این چرخش تصویری، حکایت از تشخیص این نکته دارد که تماشاگری (نگریستن، نظر کردن، و دیگر انواع مشاهده بصری از قبیل دیدزدن، پاییدن و ...) می‌تواند همچون انواع مختلف خواندن و اشکال متعدد آن، مسائلی عمیق را پیش پای ما گذارد. همچنین این چرخش حکایت از تشخیص این نکته دارد که تجربه یا سواد بصری را ممکن است نتوان بر اساس تجربه مدل زبان‌شناختی به‌طور کامل توضیح داد.» (Mitchel, 1994: 16).

به‌رحال امروزه رویکردهایی چون نظریه‌های فمینیستی، پسااستعماری، و اسازی، نشانه-معناشناسی یا سمیوتیک و تحلیل روان‌شناختی در حال تدوین اصول مقایسه‌ای جدید هستند و یا نظریه انتقادی‌ای را به‌کار گرفته‌اند تا هر طور شده به پرسش‌های نظری مبنایی در راستای پوشش شکاف میان تصویر و متن پاسخ‌دهند. ضمن آنکه، بسیاری از نویسندگان حوزه گفتمان چند رسانه‌ای به جستجو در دستور شیوه‌های نشانه‌شناختی مختلف هم پرداخته‌اند (Kress & Leeuwen, 2004: 182-211). به اعتقاد این محققان، نظام بیان زبانی یا کلامی و نظام بیان تصویری دو نظام مختلف و متمایز از یکدیگرند که هر کدام دارای دستور و نظام خاص خودشان هستند. برای نمونه، کرس و لوون<sup>۹</sup> (۱۹۹۶) معتقدند اگر در نظام زبان به‌هنگام تقاضا الفاظی همچون "خواهش می‌کنم" و "کمک" به‌کار برده شوند، در نظام بیان تصویری از نگاه خیره یا مستقیم بهره‌می‌گیرند. همان طور در زبان با

به‌مثابه تعریف مبنایی تحقیق برگزیده شده‌است. فونتنی از نشانه-معناشناسان مطرح این مکتب، گفتمان را نتیجه به‌کارگیری کنشی فردی می‌داند که ما را از زبان به چیزی فراتر از آن سوق می‌دهد و گفته‌پردازی را بر جریانی اطلاق می‌کند که طی اعمالی محصولات مورد استعمال زبان را برای استفاده گفتمان فرامی‌خواند. اما نکته مهم این است که این فراخوانی همواره با تغییر این محصولات به محصولاتی جدید همراه است. این مسأله نشان می‌دهد که پیش از شکل‌گیری گفتمان، معنی‌هایی در زبان وجود دارند که می‌توانند به‌صورت مواد خام در اختیار گفته‌پرداز قرار گیرند. گفته‌پرداز هنگام تولید فردی گفتمان، یا این معنی‌های موجود در زبان را فراخوانده، بالقوه می‌سازد و مجدداً به کار می‌گیرد یا آنها را رد، دگرگون و بازسازی می‌کند (Fontanille, 1998: 21). چنانکه گفته‌شد، هرگونه بررسی معنا باید در چارچوب نظام‌های گفتمانی صورت‌پذیرد که لاندوفسکی الگوی آن



(Landowski, 2005: 43)

را ارائه داده‌است. این الگو در واقع وجه تکامل یافته و کلان‌نگر مربع معناشناختی گرمس است. به اعتقاد وی، نظام‌های گفتمانی را می‌توان با توجه به ویژگی‌های نشانه-معنایی حاکم بر آنها به سه دسته کلی؛ برنامه‌مدار، تعاملی یا هم‌حسی و تصادفی بخش‌بندی کرد که از اولی به آخری و برعکس، جهت گفتمان می‌تواند متفاوت باشد (Landowski, 2005: 43). باید بیان کرد که به‌همان اندازه که از نظام گفتمانی دوری گزیده می‌شود، فضای گفتمان هم از وضعیت خطی، پیش‌بینی‌پذیری، روایی، کنشی و کنترل‌پذیری و برنامه‌مداری به سمت الگوهای غیرخطی، مبتنی بر احتمالات، غیرروایی و احساسی و رخدادی سیر می‌کند. بنابر سیال بودن وضعیت‌های گفتمانی، این وضعیت می‌تواند در جهت عکس نیز رخ دهد. یکی دیگر از نظریات نشانه-معناشناختی که یک الگوی کلان برای تحلیل وضعیت‌های نشانه-معنایی را ارائه می‌دهد، نظریه فضاهای نشانه‌ای لوتمن<sup>۱۳</sup> است که با نام سمیوسفر<sup>۱۴</sup> از سوی او معرفی شده‌است (Lotman, 1990: 2005). بنابر نظر لوتمن، در کل سه فضای نشانه‌ای وجود دارد: در فضای

سپس در محور تنشی ارائه شده از سوی فونتنی زیلیبرگ<sup>۱۵</sup> و جوه شناختی پیچیده‌ای یافت. امروزه، نشانه-معناشناسی بیشتر رویکردی معناگرا قلمداد می‌شود که با استفاده از پدیدارشناسی، وجوه عمیق‌تری از تعاملات بیناسوژگانی را از راه بررسی تبادلات حسی و ادراکی میان سوژه‌های متن و وجوه اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... پی‌می‌گیرد. نشانه-معناشناسی در تمامی این موارد، به اطلاعات درون متن بسنده می‌کند و برای بررسی متن، چاره‌ای جز بررسی گفتمان درون متن ندارد. از این‌رو، گفتمان در مرکز هرگونه بررسی نشانه-معناشناختی قرار دارد و نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی بیان می‌کنند که چگونه می‌توان این تحولات پیچیده را روی محورهای تحول این نظام‌ها، که همان محورهای تحول معنا هستند، نشان داد. شایان یادآوری است که تعریف گفتمان به آن صورت که در مکتب نشانه-معناشناسی پاریس معرفی می‌شود، از تعریف یلمزلف<sup>۱۶</sup> و بنونیست<sup>۱۷</sup> وام‌گرفته شده‌است<sup>۱۸</sup> یلمزلف، برای هرگونه تحول نشانه‌ای نخست به یک فضای نشانه‌ای قائل است و سپس، آن را براساس تجزیه به دو سطح بیان و محتوا و تجزیه هر کدام از آنها به دو سطح؛ ماده بیان و صورت بیان و دو سطح؛ ماده محتوا و صورت محتوا، تجزیه و تحلیل می‌کند. به اعتقاد وی، هر کدام از سطوح با یکدیگر فراتر از ارتباط و تعامل کلیشه‌ای، وارد یک تعامل نیمه‌نمادین می‌شوند و در این سطح است که می‌توان تحولات صورت‌گرفته در سطح بیان را به سطح محتوا نسبت داد. این همه، از رهگذر عنصری به نام جسمانه رخ می‌دهد. از این‌رو، حضور یک عنصر گفتمانی در صورت بیان یک متن می‌تواند در وضعیت نیمه‌نمادین، به معنی زندگی و متقابلاً غیاب آن، می‌تواند به معنای مرگ آن<sup>۱۹</sup> باشد (شعیری، ۱۳۸۵: ۵۵-۴۵). براساس توجه به فضای نشانه‌ای که یلمزلف مطرح می‌کند، بنونیست گفتمان را گفته‌پردازی یک سوژه گفته‌پرداز می‌داند که در چارچوب فضای نشانه‌ای از طریق یک گفته‌یاب، دریافت می‌شود. در این باره بنونیست گفتمان را به‌کارگیری زبان به‌واسطه عمل استعمال فردی می‌داند و در این طرز تلقی، خواننده را با سه نکته مهم روبه‌رو می‌کند «۱- نقش کارکردی گفتمان که در به‌کارگیری گفتمان تجلی می‌یابد، ۲- حضور فردی که به‌واسطه عمل زبانی تحقق می‌یابد و ۳- جنبه استعمالی زبان که می‌توان آن را جستجو در انباشته‌ها و حافظه‌های جمعی و فرهنگی دانست که به‌واسطه همان عمل زبانی، فردی می‌گردند» (همان: ۱۳).

این تعریف از گفتمان، سپس دست‌مایه نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی مکتب پاریس قرار گرفت که در این مقاله

متن حاکم است. برخلاف یک متن نوشتاری عادی در این متن، از کادر و نیز عنصر رنگ در زمینه استفاده شده است لیکن، باتوجه به نشستن متن کلامی به نحو برجسته در پیش زمینه، مطابق تحلیل کرس و لوون (Kress & Leeuwen, 2006: 182-211) می توان گفت عنصر بصری در خدمت یا تحت سلطه عنصر کلامی است. این گونه، فضای خوانش روایت مدار و مبتنی بر گفته و نه گفتمان، بر کل متن برتری می یابد.

این متن، معنای رایج نشانه های کلامی را برای تولید محتوا به کار می گیرد و به نظر نمی رسد عناصر بصری، تهدیدی برای معناداری کلیشه ای آنها باشند. چراکه این نشانه های کلامی، صورت بیانی یک نظام کلامی غیر نشاندار را تجلی می بخشد. در نتیجه، متن از معنایی جمعی و عمومی برخوردار است. به بیان دیگر، همه آن را به یک صورت قرائت می کنند. این متن را باتوجه به این ویژگی ها، باید متنی کلاسیک دانست که تناسب کامل دارد و تنها در حریم خاص خود جولان می دهد. گفته پرداز قواعد کلیشه ای پردازش متن را می پذیرد و نشانه ها حضوری بی دغدغه و منطبق بر تجارب را به نمایش می گذارند. این متن را به آسانی می توان به زبان دیگری برگرداند. این وجه ساخت گرایانه، در خود متن نهفته است.

بنابراین چه گفته شد، می توان بیان داشت که گونه گفتمانی کلاسیک که در تصویر ۱ دیده شد، از یک نظام باز نمودی بهره می برد که طی آن از سازوکاری کلیشه ای، نظام بسته، شرایط معنایی قابل پیش بینی، انسجام، ثبات و پایداری معنایی و هم نشینی منطقی عناصر برخوردار است. این نظام باز نمودی که بیشتر به صورت فرایندی و دارای ارتباط هم نشین عمل می کند موجب می شود نشانه، برخوردار از توازن قلمداد شود و حتی حضور فراگیر نشانه های بصری از معناداری خطی و روایی آن در قالب نشانه های سرراست کلامی جلوگیری نکند. متن روایی و خطی بالا، متنی است که دارای قواعد کنش است. به عبارتی از ساختار جمله پیروی می کند: فاعل+مفعول+فعل. از این رو می توان گفت این متن به کلاسیک ترین وجه، معنا تولید می کند و بسیار طبیعی و عادی هم جلوه می کند.



تصویر ۱. خط-نقاشی، پدید آورنده: نامعلوم (جشنواره بسم!...: www.besemella.ir)

نشانه گانی نخست نشانه ها در یک وضعیت مبتنی بر تکرار و کلیشه به سر می برند و از گونه ای انجماد برخوردارند اما به تدریج، بر اساس عبور از وضعیت میانی که نشانگر نوعی عبور و انتقال است، به فضای سوم وارد می شوند و سپس، نشانه ها در تلاقی با مرزهای دیگر نشانه گانی به فضای خلاقیت، تناوب و دگردیسی های بی پایان، فضای سوم، قدم می گذارند. فضای سوم، یک فضای گفتگو را ترسیم می کند که در آن، مرزهای خود و دیگری درهم تنیده می شوند (Lotman, 1999: 38)

نشانه شناسی لایه ای سجودی نیز، از دیگر نظریاتی است که می تواند در راستای تجزیه و تحلیل عناصر همه متن ها و از جمله متن های تصویری و چند وجهی (مختلط)، یاریگر پژوهش حاضر باشد. چراکه هر اثری که در قالب یک متن تجسم می یابد، خواه ناخواه متشکل از لایه هایی است. این نظریه روشی را در اختیار پژوهشگر می گذارد تا این لایه ها را به گونه انضمامی از یکدیگر جداسازد. از این رو در تحلیل آثار بدین صورت عمل خواهد شد که نخست، متن ها به اجزای کلامی و بصری تجزیه می شوند و سپس، تحولات گفتمانی و نحوه معناداری نشانه ها در بستر نظام های گفتمانی بررسی خواهند شد. تلاش نگارندگان در این مقاله بر آن است تا هر یک از عناصر خط و نقاشی را به مثابه دو عامل گفتمانی در نظر بگیرند. این امر، کم و بیش به دو اصطلاح گفته پرداز و گفته یاب مدنظر بنویسند نزدیک خواهد بود. البته، به نظر می رسد دو اصطلاح گفته یاب و گفته پرداز، بیشتر سوژه های انسانی را به ذهن متبادر می کنند. اگرچه در داستان های تمثیلی، غیرانسان نیز می تواند در جایگاه سوژه گفته پرداز، قرار گیرد. افزون بر این ها و با وجود تفاوت هایی در رویکرد، در این پژوهش از مؤلفه های کاربردی تحقیق کرس و لوون (۱۹۹۶) که پیش تر از آنها یاد شد، به ویژه در تحلیل شیوه ترکیب بندی متن ها نیز، بهره گرفته خواهد شد.

### بحث اصلی

نخستین نمونه متنی که در این بخش بررسی می شود، یک نمونه کلاسیک استفاده خط در بستر نقاشی است که از عناصر نقاشی، تنها نشانه های تجسمی از قبیل رنگ و کادر را در آن می توان یافت. آنچه در تصویر ۱ دیده می شود، سطح پایه و حداقلی تعامل و ارتباط دو عنصر خط و نقاشی است با این تفاوت که مؤلفه های کلامی، آشکارا بر مؤلفه های نقاشی غلبه دارند. به ویژه آنکه، متن کلامی در پیشانی متن کل هم قرار داده شده است.

در این تصویر، یک متن کلامی وجود دارد که به گونه ای خطی، از سمت راست به چپ نوشته شده و بر کلیت فضای



تصویر ۲. خط-نقاشی از علی عظیمی (باغ بسم!...: ۴۲)

در تصویر ۲، با اینکه یک لایه کلامی دیده می‌شود که به‌گونه‌ای واحد در مرکز کادر قرار گرفته‌است و حرکتی را از راست به چپ طبق خوانش فرهنگی شناخته‌شده، به‌نمایش می‌گذارد لیکن، نگارش یا صورت بیان آن دارای وجه خاصی است. بدین‌گونه که حرف «باء» بدون دندان‌نوشته شده‌است و خواننده با گونه‌ای نیروی مستقیم و کششی از سمت راست مواجه‌است که این نیرو سپس در بقیه حروف شکسته می‌شود. واژه الله، بیرون از خط و بر بالا/ صدر متن کلامی قرار گرفته‌است. تمامی حروف، حتی نقطه‌ها و نیز فتحه‌ها و کسره‌ها، عناصر زبر زنجیری، کاملاً چسبیده بهم هستند و هیچ جزئی نیست که در نقطه‌ای، با دیگر اجزا یا پیکره متن تماس فیزیکی نداشته‌باشد.

در وجه بصری متن، لایه‌هایی روشن و تاریک دیده می‌شود که کادرهایی شکسته را در دل کادر یا قاب اصلی شکل داده‌اند. وجه مربع قاب مرکزی حفظ شده اما خطوط حائل یا محاط به پنجره مرکزی، همچون تخته‌هایی که روی هم میخ شده‌باشند، دور آن را فرا گرفته‌اند.

در کل، مخاطب با سه نوع رنگ که نشان‌دهنده نور، تاریکی و وضعیت بینابین هستند، روبه‌رو است. در لایه کلامی، درون حروف با رنگ سفید مایل به شیری یا استخوانی رنگ‌آمیزی شده، بیرون از متن کلامی، رنگ‌های سفید و زرد روشن باهم آمیخته‌اند. به تدریج، سفیدی کم‌شده با زرد یک‌دست می‌آمیزد و در کناره‌ها زرد و سیاه با یکدیگر آمیخته می‌شوند. به بیان دیگر، رنگ‌ها هرچه از مرکز به حاشیه می‌روند، از روشنایی به سمت سیاهی و تاریکی حرکت می‌کنند. گویی بیننده از هستی به سوی نیستی و از دنیای روشن، آشنا و ساختارمند به دنیای تاریک، ناآشنا، بدون ساختار، رمزآلود و درهم‌فروریخته سیر می‌کند. در مقایسه با متن (تصویر ۱)، این سیر از ویژگی‌های کلاسیک به سوی ویژگی‌های جدید با گذر از لایه‌های تحت سلطه متن کلامی به سمت لایه‌های تحت سلطه وجه بصری یا عناصر تصویری، متقارن شده‌است. از این‌رو، شاید همچون لیوتار بتوان مدعی شد که تصویر اساساً برهم‌زننده ساختار متن کلامی است و اگر متن کلامی، نماد گفتمان کلاسیک یا گفتمان سوسوری قلمداد شود، باید گفت تصویر از ظرفیت ضدگفتمانی و گفتمان‌شکنی برخوردار است (Lyotard, ۱۳۲: 2011).

در ادامه بررسی (تصویر ۲) باید گفت که تمام اجزای این متن قابل جداسازی معنادار و آشکار نیست. به عبارتی، کادرهای پیرامون و شکستگی آنها می‌توانند دارای معناهایی باشند که نوعی ابهام را بر متن تحمیل می‌کنند. لیکن، روشن نمی‌شود که این تاریکی‌ها و شکستگی‌های کادرها پیرو چه معناداری روشنی هستند. بر این اساس می‌توان فرضیه‌ای را مطرح کرد مبنی بر اینکه، باید به تناسب غلبه



تصویر ۳. خط-نقاشی از فریدون کامرانی (جشنواره بسم!...: www.besmella.ir)



ایرانی و اسلامی (خوانش عربی و فارسی)، این متن از سمت راست خوانده می‌شود. از این رو، نتیجه و دستاورد، اطلاعات جدید، انتهای سمت چپ قرار داده می‌شود. ضمن اینکه، متن کلاسیک و سنتی بسم‌الله ... با نشانه‌های نمادین دیگری به‌مثابه پیرانشانه‌ها آورده شده‌اند که در تصویب‌های ۱ و ۲، جای آنها خالی بود.

در لایه تصویری متن ۳، دو لایه تصویری عمده دیده می‌شود:

۱. ورقه چرمی پس‌زمینه و ۲. مرغ بسم‌الله.

در لایه چرمی که روی آن متن‌هایی به عربی نگاشته شده و صورت ظاهری آن چروکیده و دارای خطوط کناری نامنظم است، یک نشانه کلی قابل مشاهده است که بر ابزار رسانه‌ای قدیم در نسخه‌نگاری قرآن (متن اصلی)، دلالت می‌کند. متن پیرامون بسم‌الله با توجه به بخش‌هایی از آن که قابل خواندن است، متن قرآنی نیست بلکه، به یک متن پیراقرآنی از قبیل تفسیر یا مقدمه کتاب‌های اسلامی می‌ماند «اما بعد حمد لله الذی جعل الحمد ... احسانه و صلوه علی رسوله ... المنتخب من ... الدم و سلاله المحمد ..». افزون بر اینکه، نوشته‌های پیرامون بسم‌الله به گونه‌ای غیر خطی، هر کدام در جهت متفاوتی نگاشته شده‌اند که در بعضی نقاط برخی از نوشته‌ها بر برخی دیگر افتاده و بیشتر آنها را غیر قابل خواندن کرده‌اند. این ناخوانایی پس‌زمینه می‌تواند به نوعی، بر گم‌شدن بسیاری از معنا‌های تاریخی خود متن در فرایند در زمانی و تاریخی آن دلالت داشته باشد. چرا که بنابر گفته پردازای درون متن، مقدر است که بخش عمده‌ای از آن نیز در دوره معاصر تحت سلطه نظام بصری، از دست برود. در واقع باید گفت که متن مورد بررسی (تصویر ۳) با آگاهی به ازدست رفتن بسیاری از معنا‌های تاریخی خود، تولید شده است و این، نشان از خودآگاهی متن به وضعیت گفتمانی خویش دارد.

متن چرمی که به‌عنوان یکی از ملازمان نظام کلاسیک در پس‌زمینه متن قرار گرفته به‌تنهایی، پس‌زمینه اصلی کادر را تشکیل نمی‌دهد بلکه، بر یک سطح قهوه‌ای سوخته واقع شده است. رنگ لایه چرمی، قهوه‌ای روشن است که به‌گونه‌ای طبیعی نمایانه یک چرم کهنه را نشان می‌دهد. البته به‌نظر می‌رسد، لایه چرمی نه نقاشی که یک تصویر یا عکس باشد که با بهره‌گیری از تکنولوژی و فنون کامپیوتری، در زمینه متن قرار داده شده است. این در واقع، مخاطب را با یک نظام گفتمانی یا نظام بازنمایی سوم مواجه می‌کند که کاملاً وابسته به پیشرفت‌های تکنولوژیک روز است. همچنین این مسأله، بار معنایی عمده‌ای را هم به متن می‌تواند تحمیل کند. بدین معنا که، خروج از نظام خطی و تک‌معنایی (نظام کلاسیک) به نظام چندوجهی و غیر خطی (نظام پدیداری) به پیروی از

عناصر بصری بر کلامی، شاهد عبور از یک وضعیت برنامه‌مدار به یک وضعیت تصادفی و مبتنی بر ریسک و احتمال بود. از این رو باید گفت، شکل و نحوه معناداری این متن گرچه شبیه متن تصویر ۱ است اما، با آن تفاوت بسیار دارد. به‌زبان دیگر، هم از توانایی‌های معناداری خط و هم از توانایی‌های معناداری عناصر بصری در سطحی پیچیده‌تر بهره‌برده است. با این همه متن کلامی در مرکز، مهم‌ترین عنصری است که بر تمامی اجزای متن غلبه دارد. بنابر اصطلاح کرس و لوون، پژوهشگران هنوز با «رجحان مرکز بر حاشیه» (Kress and Leeuwen, 2004: 182-218) مواجه‌اند و تصویر همواره در برابر مرکزیت آن سر فرود آورده است. به عبارتی، اگر متن کلامی در جایگاه خود (خط، خوش‌نویسی) و عناصر بصری در جایگاه دیگری (نقاشی) قرار داده شوند، خود کماکان بر دیگری، برتری دارد.

باتوجه به آنچه بیان شد، باید گفت در تصویر ۲ نیز، همواره خط-نقاشی (و نه نقاشی-خط) دیده می‌شود و کادرهای متن، کادرها و قاب‌های نظام خوش‌نویسی هستند و نقاشی، نقش نظام مهمان را ایفا می‌کند.

در تصویر ۳، بیننده با شرایطی کاملاً متفاوت روبه‌رو است. در این متن افزون بر عنصر کلامی، حضور خود تصویر (دیگری) نه نماینده‌ای از آن (عناصر تجسمی)، قابل مشاهده است. بنابراین، در این متن چندین لایه متنی دیده می‌شود که در عین حال به نظام‌های نمادین مختلفی همچون نظام نمادین کلامی و نظام نمادین تصویری اعم از عکاسی یا نقاشی، تعلق دارند. در لایه کلامی، یک‌بار نظام نمادین به‌صورت خالص آن دیده می‌شود که به‌شکل یک بسم‌الله ... از راست به چپ و در یک نظام خطی در مرکز متن نوشته شده است. این، نشانگر آن است که کانون بحث در ارتباط با نشانه‌های کلامی و مسائل مربوط به آنها است. یک‌بار نیز این متن در قالب مرغ بسم‌الله پیاده شده است. بسم‌الله مرکزی به‌مثابه لایه نمادین سنتی (نظام کلاسیک یا نظام کلامی، خطی، برنامه‌مدار و ارجاعی)، در بخش عمده‌ای از صورت دیداری خود زیر لایه تصویری مرغ بسم‌الله، نظام پدیداری که غیر خطی، غیر ارجاعی، تصادفی و جسمانه‌ای است، قرار گرفته است. این همان سوار شدن جانشینی نظام پدیداری روی نظام کلاسیک است. این جایگزینی نظام کلاسیک با نظام پدیداری جدید را طبق چینش بصری عناصر در سطح متن، باید پیام متن دانست. متن تصویری بسم‌الله یا مرغ بسم‌الله، انتهای سمت چپ متن قرار گرفته و این سمت همان گونه که کرس و لوون بیان کرده‌اند، حاکی از اطلاعات جدید است (Ibid). در واقع با بهره‌گیری از این نظریات باید گفت بنابر به خوانش فرهنگی

تغییرات تکنولوژیک (فنون عکاسی و تصویربرداری نوین)، در تولید متن رخ داده است. در عین حال، تناظر میان تحولات متون با تحولات در زمانی رسانه، تکنولوژی و نیازهای موجود در این مسأله آشکار است. علاوه بر این، متن یادشده ضمن به کارگیری نظام تکنولوژیک، شمایلگی و تطابق واقع‌گرایانه تصویر عکسی را با اعمال قوانین گفتمانی خود بر آن، نقض می‌کند و نشان می‌دهد که حتی نظام تصویری عکاسی نیز، می‌تواند تاحد نشان‌های نمادین تغییر یابد.

در لایه بصری مرغ بسم الله، متن کلامی مادی بودن خود را در خدمت تصویر قرار داده و تصویر توانسته است با وام گرفتن گوشت و پوست و استخوان خود از متن کلامی، شکل گیرد. ضمن اینکه، تصویر از سوی متن کلامی اجازه یافته تا در پیشانی متن قرار گیرد لیکن این دین را متقابلاً باز می‌گذارد. مرغ نه تنها خود، راوی متن کلامی می‌شود (گویی این مرغ مدام متن کلامی را بازگومی‌کند)، با بازگرداندن سر خود به سوی متن کلامی پشت سر، مخاطب را به لحاظ گفتمانی نیز، به متن کلامی هدایت می‌کند. مرغ بسم الله، جسمیت یافته‌ای است که خود نظاره‌گر خود شده است. بدین گونه گفتمان به سمت خود برگشته و ناظر حضور خود شده است. همین امر است که نشانه را زنده نگاه می‌دارد و گفتمان را به گفتمان حاضر، ناظر و زنده تبدیل می‌کند. در واقع می‌توان گفت، مرغ بسم الله یک گفتمان از پیش موجود است که یک بار دیگر گفتمانی شده است؛ همان چیزی که جیمز هافرنان<sup>۱۵</sup>، در مقاله اش "بازگفتمانی سازی و بازنمایی" از آن بانام ekphrasis یاد کرده است (Haffernan, 1991:299) و می‌توان آن را «بازنمود کلامی بازنمود بصری» یا «بازنمود بصری بازنمود کلامی» ترجمه کرد.

یکی از نکته‌های بسیار مهم دیگر در ارتباط با وضعیت متنی مرغ بسم الله، رنگ قهوه‌ای روشن درون مرغ است که متن پس‌زمینه را با وجود روشنایی بخشیدن، ناخوانا تر کرده است. گویی بیننده به لایه چرمی قهوه‌ای که در پس‌زمینه قرار گرفته است، از پشت یک شیشه نگاه می‌کند. رنگ این شیشه در واقع، بازتاب رنگ پس‌زمینه است که تحت تأثیر انعکاس نور شیشه در آن شفاف و روشن شده لیکن با وجود شفافیت فضا، متن پس‌زمینه را مغشوش و ناخوانا تر کرده است. به عبارتی می‌توان گفت در دوره معاصر، این متن‌ها به کمک تکنولوژی تصویری به متن‌های دیجیتال، pdf و حتی متن چاپی دست‌چندم تبدیل شده و خواننده می‌شوند. با این همه طی این فرایندها، بسیاری از معناها پیشین بیش از پیش دچار تغییر می‌شوند و معناهای جدیدی نیز از این رهگذرها، بر متن اصلی افزوده می‌شوند. این گونه می‌توان گفت، تصویر

۳ متنی است که به شرایط تولید گفتمانی خود، اعم از شرایط تاریخی گذشته و یا شرایط تاریخی امروز، بسیار خودآگاه است.

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

افزون بر آنچه گفته شد، همان گونه که کرس و لوون هم بیان می‌کنند متنی که خود را در پیش‌زمینه قرار می‌دهد، در واقع مخاطب را به سوی خود می‌خواند و می‌خواهد بگوید که «من حقیقت هستم» (Kress and leeuwen, 2004: 182-218). بدین معنا که مرا بپذیر و پس‌زمینه را رها کن. اما در (تصویر ۳) متن، کلامی را بازگومی‌کند و از این رو با وضعیتی بینابین دیده می‌شود که نه نقاشی-خط و نه خط-نقاشی است. متن کلامی قابل خواندن است لیکن این متن بیش از آنکه مخاطب را به متن اصلی قرآنی ارجاع دهد، به جسمیت و سازوکارهای درون خود متن دعوت می‌کند. متن خواهان آن است تا دنیای گفتمانی خود را بسازد و چندان به متن اصلی ارجاع نمی‌دهد. ضمن اینکه، متن اصلی را در فرایند تاریخ نشان می‌دهد و سنت تفسیر و سنت پر بار فرهنگی تاریخی را که از زمان متن اصلی تاکنون طی شده است، به مخاطب خود خاطر نشان می‌کند. پژوهشگر متن اصلی را صرفاً از رهگذر سرنوشتی تاریخی دریافت می‌کند که بخش‌های زیادی از آن دیگر برای او قابل خواندن نیست. به ویژه در دنیای فعلی که تصویر در پیش‌زمینه تعاملات قرار گرفته، بخشی از متن کلامی زیر این تغییر به پس‌زمینه رانده شده و تحت سلطه تصویر قرار گرفته است. نکته دیگر اینکه، رابطه مخاطب با گفتمان کلامی دیگر یک رابطه خالص و سنتی نیست بلکه، گفتمانی است که از مادیت دال‌ها می‌گذرد. عنصر تصویری مرغ، در بردارنده پیام متن کلامی است اما برخلاف تصویرهای ۱ و ۲، اینجا تصویر در پیشانی متن قرار گرفته است. به زبان دیگر مخاطب نسبت به دو نمونه پیشین، فاصله بسیار قابل ملاحظه‌ای را در دور شدن از نگاه خطی و سنتی تجربه می‌کند. از این رو می‌توان نتیجه گرفت آنچه رابطه میان دو عنصر خط و نقاشی را به مثابه خود و دیگری درون گفتمان متأثر می‌سازد و بهانه‌ای را برای شکل‌گیری معناهای جدید رقم می‌زند، همانا شرایط تاریخی، فرهنگی و تکنولوژیک هستند.



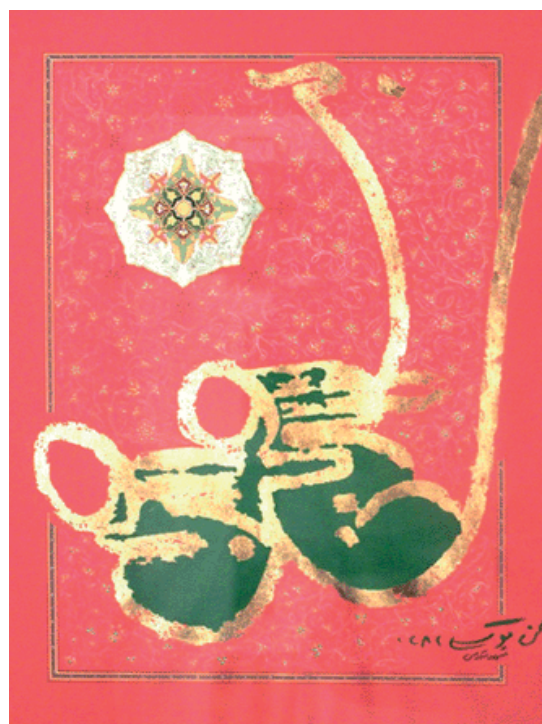
مرکز/حاشیه و راست و چپ، برای هریک از این جهت‌ها، معنایی کهن‌الگویانه مبنی بر دادن معنای مثبت به بالا و منفی به پائین قائلند (Kress and Leeuwen, 2004: 218-182). لیکن بنابر باور نگارندگان پژوهش حاضر، این نظام استعاری وقتی به گونه‌ای خودآگاهانه به کار گرفته شود، می‌تواند برعکس شود. همان‌طور که در تصویر ۴ هم ملاحظه شد، می‌توان گفت فضای زایش پائین قرار گرفته و این جهان، جهانی است که می‌توان بیان داشت از سوی گفته‌پرداز به‌مثابه جهان ایده‌آل و جهان معنا، به آدمیان پیشنهاد و عرضه می‌گردد. تصویر سمت پائین، باعث سرعت‌گیری جهش‌های متن نوشتاری شده و آن را از وجه یکنواخت، خطی، برنامه‌مدار و تکراری سطح بالایی دور کرده‌است. بنابراین، می‌توان بیان داشت که اطلاعات جدید، پائین و اطلاعات قدیم بالا قرار گرفته‌است و مخاطب عملاً با وارونه‌شدن نظام استعاره‌ای کهن‌الگویانه، روبه‌رو است. در ضمن، دو چاه یا فرورفتگی در چین‌های لایه پائین ایجاد شده که به متن عمق بخشیده‌اند. همین مسأله، پرسپکتیو را تغییر داده‌است. اگر قرار باشد با اصطلاحات لوتمن (Lotman, 1999: 38) توضیح داده شود، باید گفت برخلاف نمونه‌های کلاسیک که همواره بالا، مکان زایش و مکان خلاقیت و انفجار معنا است، در اینجا به‌نظر می‌رسد تغییری اساسی در نقش فضاهای نشانه‌ای بالا و پایین دیده می‌شود و جایگاه سنتی این دو فضای نشانه‌ای، دگرگون و وارونه شده‌است. آنچه بیان شد نشانگر آن است که دیدگاه نشانه-معناشناسی اجتماعی کرس و لوون که نشانه‌ها را کاملاً انگیخته می‌دانند، نمی‌توانند توجیه‌گر تمام زوایای تولید و کاربرد نشانه‌ها به‌ویژه در ارتباط با متن‌های جدید، باشند. حتی اگر نشانه‌ها دارای وجه کهن‌الگویانه و انگیخته باشند، در دوره جدید به سبب افزوده‌شدن وجه خودآگاهی گفتمانی به تولید متن، دچار تغییر در کارکرد و معناداری شده‌اند. بدین گونه که، آنچه تعیین‌کننده معناداری و کاربرد آنها است، فضای گفتمانی است نه نظام شناخت استعاری و کهن‌الگویانه و یا یک جهت‌گیری خام مبتنی بر انگیختگی صرف. در این برهم‌خوردن نظام اسطوره‌ای استعاره‌ای، به جای آسمان (بالا، ایده، روح، نظم، وحدت و استعلا)، نگاه کاملاً زمینی (روبه‌پائین، تکثر، جسم، بدن، انضمامیت و ابژه) شده‌است.

چنانچه ملاحظه می‌شود، متن در بستری سرشار از رنگ‌های گرم (قرمز، زرد و سبز) قرار گرفته که متنی کلامی از بالا به پائین خطاطی - نقاشی شده و خط از دو جهت از کادر بیرون رفته‌است (قاب‌شکنی). کنار متن نوشتاری که آیه بسم الله را بازنمایی می‌کند سمت بالا و چپ، یک هشت‌گوش زرد

آن‌چنانکه گذشت، این اطلاعات تنها براساس نشانه‌های درون متن به‌دست آورده شده‌است. این امر، ضمن تأکید دوباره بر خودبسندگی متن و گفتمان، نشانگر آن نیز است که هرگونه تحول گفتمانی در هر حال، مقوله‌ای در زمانی و بیناسوژگانی است که عوامل زیادی در آن دخیل هستند و به‌هرصورت، در قالب نظام‌های گفتمانی رخ می‌دهند.

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

در تصویر ۴، ظرفیت‌های دیگری از متن پدیداری جدید دیده می‌شود که با وجود آنکه پای در سنت دارند، این سنت را کاملاً به‌شیوه‌ای نو بر مخاطب عرضه می‌دارند. در این متن در عبور و حرکت از بالا به پائین، حجم نشانه‌ها افزایش می‌یابد. برخلاف بخش بالای متن که عناصر متنی آن اندک است، در پائین صفحه حجم و گستردگی و نیز فشاره بالایی دیده می‌شود. این تغییر نقش می‌تواند حکایتگر پرشدن متن در فضای پائین باشد. فضای بالا خالی‌تر است و از این‌رو به‌نظر می‌رسد، زاینده‌گی پائین متن در لایه/ فضای نشانه‌ای پائین، شکل گرفته‌است. این دقیقاً همان دلیلی است که بنابر اعتقاد نگارندگان این مقاله، می‌تواند نشانگر برهم‌خوردن معناداری استعاری و کهن‌الگویانه جهت‌ها درون متن‌ها باشد. کرس و لوون با بهره‌گیری از نظریه لیکاف<sup>۱۶</sup> و جانسون<sup>۱۷</sup> درباره معناداری استعاری جهت‌های بالا/پایین،



تصویر ۴. خط-نقاشی از محسن بوکی (جشنواره بسم... : www.besmella.ir)

رنگ دیده می‌شود که مرکز آن یک هشت‌گوش متداخل به رنگ‌های زرد و قهوه‌ای روشن نیز، وجود دارد. هردو این‌ها، نوعی وحدت در کثرت را به‌نمایش می‌گذارند. متن نوشتاری بسم ... در حرف باء، گونه‌ای جمع‌شدگی و قبض را نشان می‌دهد. اما، با سرازیر شدن طولانی در تداوم دو حرف باء و سین، پائین متن با ریتم‌هایی آمیخته از نظم و بی‌نظمی نه‌تنها از تکرار خطوط، تلون رنگ، قبض و بسط و روشنی و تیرگی برخوردار می‌شود، از دو جهت هم بخش‌هایی از نوشته از کادر بیرون می‌رود. سمت چپ، متن خارج شده از کادر، دوباره به درون کادر بازمی‌گردد اما سمت راست انتهای حرف میم الرحیم، آخرین حرف نوشته کلامی، در یک مسیر طولانی به سمت بالا و تقریباً مایل به مبدأ نوشتاری متن کلامی، برمی‌گردد. لیکن، با اندکی انحنا به سمت بیرون از قاب منحرف شده و در حالی که زردی آن به تدریج کم‌رنگ می‌شود و به سبزی می‌گراید، از قاب بیرون می‌شود. آنچه بیش از همه در سمت پائین متن جلب توجه می‌کند، دو حوزه سبز بزرگ است که دامنه سبزی آنها به گونه‌ای است که به پراکندگی‌های نقشه جهان می‌ماند. ضمن اینکه، رنگ سبز فضای بین خطوط را نیز پوشانده است. همچنین دو حوزه قرمز رنگ که هم‌رنگ زمینه است، با دو حرف حاء الرحیم و الرحمن از هم جدا شده‌اند. مرزها در این لایه‌های مختلف متنی مخدوش و درهم و برهم هستند و بیش از آنکه دارای قلمرو مشخص باشند، به گونه‌ای پراکنده و تودرتو (هزارتویی)، روی سطح متن پراکنده شده‌اند. در واقع، مخاطب از بالا به پائین با نوعی تحول گفتمانی از یک گفتمان برنامه‌مدار، خطی و مبتنی بر نظم و یکنواختی مواجه است که وجوه متکثر آن با وجود یک کثرت ظاهری، در باطن خویش وحدتی کلیشه‌ای دارد. می‌توان این نظام گفتمانی را نظام گفتمانی سنتی قلمداد کرد حال آنکه در پائین، یک نظام گفتمانی پویا، چند لایه، و چندصدایی (وجود رنگ‌های مختلف، هزارتو و دارای رابطه تصادفی) دیده می‌شود. به بیان دیگر، نظام برنامه‌مدار سنتی جای خود را به نظام ریسک‌پذیر جدید داده که در ضمن، به فیزیک و دنیای مادی نیز نزدیک‌تر است. بدین معنا که، نظام گفتمانی سنتی با نوعی ایده‌آلیسم و ایدئولوژی اقتدارگرا همخوانی دارد اما نظام گفتمانی جدید با نوعی بی‌ثباتی، جهان‌شمولی، برهم خوردن و تداخل مرزها، تکرار، هم‌آمیزی حوزه‌های گوناگون و ... تناسب دارد که در کل گذر از یک نظام برنامه‌مدار را به یک نظام گفتمانی مبتنی بر ریسک و احتمال رقم می‌زند. بنابراین می‌توان گفت، برخلاف متن کلاسیک که نظام اسطوره‌ای آن براساس نظمی کهن‌الگویانه

ترسیم می‌شود، نظام متن پدیداری جدید از دل نوعی وضعیت رخدادی، ریسک‌پذیر، غیر کلیشه‌ای و پویا سر برمی‌آورد که بیش از آنکه قلمرو خود باشد، قلمرو دیگری است. در فرایند این تحلیل، چنین به دست آمد که میان فضاهای نشانه‌ای که لوتمن تحت عنوان سمیوسفر مطرح می‌کند، با نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی از یک سو و لایه‌شناسی ارائه شده کرس و لوون از سوی دیگر، تناسب و هم‌پوشانی برقرار است. همچنین می‌توان گفت، در جاهایی هر لایه گفتمانی در عین حال یک نظام گفتمانی و هم‌زمان یک سمیوسفر یا فضای نشانه‌ای است و این سه در جاهایی قابل اطلاق بر یک چیزاند. این مسأله در واقع، از قابلیت هم‌پوشانی این نظریه‌ها در دل یک نظریه کلان حکایت دارند. چنانکه پیش‌تر درباره تطبیق نظریه لیوتار با دلالت نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی بیان شد، این تناسب می‌تواند به نظریه‌های لوتمن و کرس و لوون نیز در این فضاها، تسری داده شود. به زبان دیگر، می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که به تناسب غلبه نظام نوشتاری بر گفتاری، باید شاهد عبور از یک فضای نشانه‌ای بسته به فضای نشانه‌ای زایشی بنابر اصطلاحات لوتمن، بود و هر یک از این فضاها در عین حال، یک لایه متنی را دربرداشته باشند که از تمایز انضمامی در صورت متن نیز، برخوردار باشند. افزون بر آنچه درباره تحلیل تصویر ۴ گفته شد، می‌توان بیان داشت که تمامی فضای کادر قرمز رنگ، علاوه بر متن نوشتاری با لکه‌هایی گل‌مانند و زرد رنگ پوشانده شده‌اند. در پائین‌ترین قسمت سمت راست پیکره، نام هنرمند (محسن بوکی) و محل (مشهد مقدس) و تاریخ (۱۳۸۲) نوشته شده که بخشی از نام و محل از کادر بیرون رفته است. این نحوه این-همانی نشانه‌های دلالت‌کننده بر گفته‌پرداز و مؤلفه‌های هویتی او با نشانه‌های بازگوکننده جهت‌گیری معنا در سطح پائین متن و خروج آن از چارچوب کلیشه‌ها، می‌تواند نمایانگر درستی دوچندان تحلیل بالا و خودآگاهی گفته‌پرداز بر نتیجه‌گیری ای مبتنی بر نحوه معناداری متن، باشد. همچنین در تصویر ۴، عناصر نشانه‌ای از قبیل خط، رنگ، قاب، کادر، شکل هندسی (تصویر هشت‌گوش)، نور، جهت، واژه و حرف، عدد و تمهیداتی همچون ریتم، قاب‌شکنی، قبض و بسط، نورپردازی و جهت‌دهی هر یک مرجع نشانه‌ای برای مخاطب است که نوعی دوگانگی فرهنگی بر آن مرجع تحمیل شده است. به بیان دیگر، هر نشانه هم‌ردپای مرجع و هم‌ردپای تولیدکننده را با ویژگی‌های فرهنگی همراه دارد. بدین معنا که حرف باء در عین آنکه به مثابه یک مرجع برای خود حرف ب است، نوعی نظام ثانوی را نیز دربردارد که معنای قبض، کلیشه، ابتدا و ... را در خود حمل می‌کند. این

را از وجود هستی‌شناختی خود آفریده‌است. به بیان دیگر، برخلاف سیستم تعاملی هم-حسی که خود و دیگری هر یک به‌طور جداگانه حضور منحصر به فردی دارند و در قالب دو نظام جداگانه به یکدیگر به صورت دو ضد یا دو همراه و یا میزبان و مهمان برخورد می‌کنند، در این متن خود، عملاً دیگری را از درون خود می‌آفریند و در این آفرینش چه بسا خود، فانی می‌شود.<sup>۱۸</sup>

آنچه در این متن دیده می‌شود در واقع، تأیید بر فرضیه‌هایی است که درباره ظرفیت ضدگفتمانی تصویر ارائه شده‌است. ضمن اینکه، به تناسب غلبه این وجه ضدگفتمانی مخاطب با عبور از یک وضعیت گفتمانی برنامه‌مدار به سوی یک وضعیت گفتمانی غیرخطی و ریسک‌پذیر حرکت می‌کند که در آن مرز میان خط و نقاشی، عملاً مخدوش شده و نوعی «وضعیت شبه»، رخ می‌دهد. در این سیر دیده می‌شود که در سطحی کلان‌تر این تحول، تمامی فضای خط-نقاشی را به نقاشی-خط تبدیل می‌کند که مخاطب با نوعی جایگزینی کامل دیگری (تصویر) به جای خود (خط) مواجه‌است که در عین حال یک وضعیت مرامی هم را تداعی می‌کند. به عبارتی، گذر از نظام خودمحور به نظام دیگری‌محور است. در تطبیق هر نظام گفتمانی با یک فضای نشانه‌ای باید گفت، این تحول در عین حال تحولی از یک فضای نشانه‌ای کلیشه‌ای و منجمد به سوی یک فضای نشانه‌ای زایشی و پویا و خلاق (مطابق اصطلاحات لوتمن) نیز است. نتیجه منطقی آن است که به تناسب غلبه تصویر بر نظام کلامی، نه تنها مخاطب با وجوه ضدگفتمانی مواجه‌است بلکه این وجوه در نهایت یک وضعیت خلاق را در تداوم خود به نمایش می‌گذارند که سبب تقویت یک فضای اخلاقی و مرامی هم می‌شوند.

#### وضعیت تنشی رابطه و تأثیر بیان‌گرایانه آن بر خواننده / بیننده

عناصر کلامی و تصویری متن جز در فضایی پدیداری نمی‌توانند با یکدیگر تعامل معنادار ایجاد کنند. بنا بر این فرض می‌توان بیان داشت که این رابطه، نوعی رابطه تنشی خواهد بود که عناصر متن، جایگاه گفتمانی (هویت) خود را در نسبت با دیگری و در فضای جبر گفتمانی و بین‌ذهنی باز خواهند یافت. در بررسی پدیداری متون ملاحظه شد که گفته‌پرداز هر یک از متن‌ها با اینکه ماده محتوای کلامی همه آنها یکسان است (بسم‌الله الرحمن الرحیم) اما با دست‌کاری صورت بیان، نهایت صورت محتوای آن را دچار قبض و بسط‌های بسیار اساسی و مهمی در سیر پدیداری متن می‌کند. به گونه‌ای که در هر متن، دریچه جدیدی بین خواننده و ماده محتوای متن ایجاد می‌شود که می‌توان راه‌های جدیدی را به تناسب

نحوه معناداری ثانویه نشانه‌های صامت در قالب نشانه‌های گویا، تنها در قالب گفتمان و تحلیل معناداری بر اساس نظام گفتمانی میسر می‌گردد. از این رو است که قائل شدن به امپریالیسم تصویری به همان اندازه قائل شدن به امپریالیسم زبانی، خطرناک است. آن گونه که نمی‌توان نشانه تصویری سبز را تنها محدود به مدلول زبانی سبز دانست چرا که، نشانه سبز در اینجا می‌تواند مدلول‌های زبانی یک دین یا مذهب (کارکرد نمادین یا سمبلیک) و ... را بیافریند. به طوری که می‌توان از روی احتمال، دو حوزه سبز بزرگ در قسمت پائین متن را دو حوزه بزرگ مذهبی اسلام دانست که در سیر نزولی تاریخی دین اسلام همچون شعبه‌های آن نمود یافته و مرزهای آنها نیز متداخل‌اند. در اینجا می‌توان گفت، به هر اندازه که از دین واحد و یکپارچه در بالا به پائین حرکت شود، وجوه عینی و اجتماعی آن در قالب مذاهب و خرده مذاهب قابل مشاهده‌است.

بنابر تحلیل‌های بالا، می‌توان بیان داشت که اولاً این متن پیش از آنکه مبتنی بر نمادها و نشانه‌های میانجی‌گرانه با مخاطب رویارو شود، از طریق هستی‌پدیداری، پیش‌انسان‌های یا پیش‌انمادین و پیش‌عقلانی خود بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد دوم اینکه، دو دنیای تصویر و زبان هر یک برش خود را می‌زنند؛ گاه به توسعه زبان منجر شود چرا که به کمک تصویر مدلول‌های زبانی جدید و غیرمنتظره از ورای نشانه شکل می‌گیرند و گاه، زبان نشانه‌های تصویری را فراتر از یک باز نمود شمایی، در فرایند تکثر معنای گفتمانی قرار می‌دهد.

#### عبور از خط به نقاشی

در تصویر ۵، اگر به بیننده گفته نشود این متن در واقع متن بسم ... است، به هیچ‌وجه خود او متوجه نخواهد شد. آن‌چنان که کل پیکره نقاشی با تکیه صرف بر مادی بودن خط، به‌طور کامل از نظام گفتمان کلامی گذر کرده‌است. متن نوشتاری از درون خود به گونه‌ای پدیداری، بسط مادیتی پیدا کرده و با باز کردن جسم خود دیگری / تصویر



تصویر ۵. خط-نقاشی از فرزاد رضایی (باغ بسم...: ۵۷)

ظرفیت هر متن به سوی این ماده محتوا، تعریف کرد. در متن کلاسیک معنا تنها در یک فرایند خطی، روایی و بازنمایانه تولید می‌شود لیکن در متن پدیداری جدید یا پساروایی، همه چیز در بستر متحول می‌شود و همگام با پیچش‌های صورت بیان، همچون بازشدن و ازخود به‌درآمدن پدیداری

متن کلامی به کمک وجه بصری، معنا نیز از درون به‌گونه‌ای هستی‌شناختی دچار دگرگونی می‌شود. در اینجا می‌توان گفت تصویر، معنای متن کلامی را فراتر از ظرفیت‌های آن یا فراتر از آنچه برای آن به‌گونه سنتی و تاریخی در نظر گرفته شده‌است، می‌برد.

## نتیجه‌گیری

آن‌چنان‌که گذشت، در این مقاله پنج نمونه از خط-نقاشی یا نقاشی-خط‌های ایرانی بررسی شدند. این بررسی، یک تغییر اساسی از گفته‌پردازی کلاسیک مبتنی بر ساختار روایی، خطی، منطقی، کنشی، کلام محور، استعلایی و وحدت‌گرا را به سمت یک گفته‌پردازی جدید و پدیداری مبنی بر نظام حسی-ادراکی پساروایی، غیرکنشی، دیگری محور، تصویر محور، انضمامی و غیر خطی، نشان می‌دهد.

ارزیابی و بازبینی تغییرات رخ داده از طریق نشانه‌ها و تمهیدات بالا در بستر گفتمان، بیانگر آن است که آدمی در دوره جدید با تغییرات شگرفی در ابعاد معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی سوژه‌های متون مواجه‌است. در آثار بررسی شده هم، به سبب افزوده شدن وجه خودآگاهی گفتمانی، اساساً نظام کهن‌الگویانه استعاری شناخت منقلب شده که این امر همراه خود، نوعی انقلاب را در هویت متون در پی داشته‌است. در این جریان نخست، به علت سلطه نظام کلام محور (خط-نقاشی را رقم می‌زد اما با عبور از یک وضعیت بینابین، مخاطب به جایی می‌رسد که آنچه با آن روبه‌رو است، صرفاً صورت بیانی خط است. در این پژوهش، صورت بیان کاملاً در گرو نقاشی قرار گرفته و معنا نیز در این سطح به مادی‌ترین وجه خود نزدیک می‌شود. در نظام جدید، معناداری به جای آسمان بالا، ایده، روح، نظم، وحدت و استعلا) کاملاً بر زمین (روبه‌پائین، تکثر، جسم، بدن، انضمامیت و ابژه) معطوف شده‌است. این مسأله از افزونه خودآگاهی به بستر متن ناشی می‌شود. این خودآگاهی با نطفن به بینامتنیت، از متن یک فرامتن می‌سازد که به‌گونه‌ای انتقادی سازوکار تولید و درک متن و معنا را به چالش و زایش می‌کشد.

در پایان می‌توان گفت که دستاوردهای به دست آمده از پژوهش حاضر تنها متمایل به نقاشی-خط نیست بلکه، دستاوردهایی درباره تمامی کاروبار دانش نشانه-معناشناختی و تحلیل گفتمان در حوزه هنر را به خواننده ارائه می‌دهد که به قرار زیر است:

۱. نظام استعاری مورد نظر لیکاف و جانسون که کرس و لوون با اتکا بر پیش فرض انگیخته بودن نشانه‌ها، از آن در تحلیل نمونه‌های تصویری و تجسمی و نیز در تحلیل رابطه متن و تصویر در متن‌های چندوجهی بهره می‌گیرند، در ارتباط با متن‌های جدید کارآیی ندارد.

۲. آنچه لیوتار درباره وجه ضدگفتمانی تصویر در نقطه مقابل گفتمان کلاسیک سوسوری یا گفتمان کلام محور و مفهوم محور از آن یاد می‌کند، قابلیت می‌یابد تا در خدمت نظریه‌های نشانه-معناشناختی مکتب پاریس قرار گیرد که برای نشانه، وجه قراردادی قائل‌اند. نتیجه چنین به دست می‌آید که به تناسب غلبه نظام بصری، خلاقیت گفتمانی افزون ترمی‌شود و همین، زمینه‌ساز تحول از یک نظام گفتمانی به نظام گفتمانی دیگر را فراهم می‌آورد و فضاها را از وضعیت منجمد به سمت خلاق می‌کشاند. جالب آنکه، این وضعیت به علت افزوده شدن وجه انضمامی تصویر به متن، در قالب لایه‌های قابل مشاهده تجسم می‌یابد و تن به خوانش فرهنگی می‌دهد. ضمن اینکه، جهش‌های اخلاقی و مرامی را در این تحولات گفتمانی پدیدار و نمایان می‌سازد و نشان می‌دهد که در یک سیر تاریخی از کلاسیک به جدید، تجلیات پنهان اخلاقی در تحولات زیرساختی گفتمان‌ها آشکار می‌شوند. این تجلیات، در قالب متن‌ها انضمام می‌پذیرند و جالب آنکه، پردازش خودآگاهانه یافته‌اند. همین امر نظام کهن‌الگویانه کلاسیک را که در نظریه‌های کلاسیک وجوه ناخودآگاهانه دارند، به سوی نظام تصادفی جدید کشانده که بر اساس نوعی ریسک‌پذیری آگاهانه قابل تفسیر است. این پدیده، ارزش این نظام گفتمانی جدید را بیش از پیش نمایان می‌سازد که خود نوید مثبتی در تحولات گفتمانی است.

## پی‌نوشت

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

2- Roland Barthes

3- Mitchel

4- Kress & Van Leeuwen

5- Lyotard

6- Saussure

7- Greimass

8- Propp

9- Fontenille et Zilberberg

10- Hjelmslev

11- Benreniste

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

13- Lotman

14- Semiosphere

15- Haffernan

16- Lakoff

17- Johnson

۱۸- لازمه تولد دیگر در برخی نظام‌ها یا در نظام پدیداری صرف، این‌گونه است که دیگری با نفی کامل هستی خود، به‌وجود آید. این امر اگر در یک سطح هستی‌شناسانه فلسفی قیاس گرفته شود، باید این‌گونه تعبیر شود که انسان زمانی به خلق یک دنیای کاملاً جدید و عادلانه دست می‌یابد که شرط آفرینش این دنیا را برگزشتن کامل از خود، بنانهاده‌باشد.

## منابع

- باغ بسم ا... کتاب سال بسم ا... (۱۳۸۷). گردآورنده محمدرضا کمره‌ای، تهران: مشق هنر.
- جشنواره بسم ا... (۱۳۸۸)، [www.besmella.ir](http://www.besmella.ir). (بازیابی شده در تاریخ ۱۳۸۸/۱۰/۱۲).
- خصوصی نیایی، جلال. (۱۳۸۵). بررسی جایگاه خط نستعلیق در تایپوگرافی فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). تجزیه و تحلیل نشانه معناساختی گفتمان، تهران: سمت.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۵). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر علم.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران: نشر علم.
- هاتفی، محمد. (۱۳۸۵). بررسی و تحلیل نشانه-معناساختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط)، رساله دکتری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

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



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



Archive of SID



## Phenomenological Evolution of Calligraphy in a Semiotic Point of View

### Case study of five texts

Mohammad Hatefi\* Hamid Reza Shairi\*\*

#### Abstract

Semiotics is a theory and method which helps us to analyse the creation of meaning and signification in texts by using discourse analysis. The aim of this paper is to explore the semiotic and phenomenological discourse analysis of the visual/verbal interaction in calligraphies. The hypothesis of this research is that any interaction should be meaningful in the framework of the discourse and, regarding the problem of identity, it will necessarily be a tentative relationship. As a conclusion, it can be understood that the text, relying on its material capacity, has changed the situation of the self/other by creating a new pictorial semiosphere and thus there happens a revolution in the relationship between word and image (visual and verbal elements) of the calligraphy in the new world of the text. The research offers us new theoretical frameworks which help us to go beyond the borders of the theory of Kress and van Leeuwen about the motivational character of the signs in the interest of Paris School point of view. Besides that, we can combine the Discursive Systems of Landowski theory with the Somiosphere theory of Lotman and claim that discursive system is another name for semiosphere and vice versa. Finally, the research affirms the view of Lyotard about the anti-discursive character of the 'image' which plays a great role in the world of text for creating an accidental discourse via playing the role of the 'other' in front of the 'text'.

**Keywords:** phenomenology, discourse analysis, interaction, visual system, verbal system

---

\* PhD, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

\*\* Associate Professor, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran