به‌سوی مطالعه‌ی زبان-معناشناختی تصویر

حمیدرضا شعیری

Towards a Semiolinguistic Study of Picture

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

اگر بپذیریم که هدف گفتمان کلامی هدایت گفته‌خوان به سوی نوعی «دیدن» یا بینش دیداری است، در این صورت تردیدی نیست که تصویر، به‌عنوان گفتمان دیداری، ما را مستقیم و بی‌واسطه با موضوع دیداری مرتبط می‌سازد. به دیگر سخن، در گفتمان کلامی باید از مرز کلمه بگذریم تا در پشت آن تصویری را رؤیت کنیم؛ در حالی که تصویر به‌خودی‌خود نوعی ارتباط فوری است که ما را بی‌درنگ با آن‌چه غایت گفتمان کلامی است، ارتباط می‌دهد. از میان همه‌ی تصویرهای موجود، عکس که موضوع مطالعه‌ی ما در این مقاله است، به دلیل امکان ثبت فوری (کم‌ترین فاصله‌ی زمانی ممکن میان حادثه، واقعه و ثبت آن) می‌تواند «بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین نوع ارتباط گفتمانی را با ما به وجود بیاورد».[۱] اگر به این گفته‌ی پی‌یر اوالت باور داشته باشیم که «آن‌چه ادبیات به ما نشان می‌دهد، مشاهده‌ی این نکته است که باید مشاهده کرد»[۲]، آن‌وقت متوجه اهمیت عکس به عنوان گفتمانی با نظام مشاهده‌ای مستقیم می‌شویم. اینک، اگر جنبه گفتمانی بی‌واسطه‌ی تصویر، به‌ویژه عکس، را بپذیریم، باید ببینیم

چنین گفتمانی تابع کدام شرایط ارتباطی و زبان ـ معنایی است. هدف ما در این مقاله مطالعه‌ی مقدماتی این شرایط با توجه به عکسی است که شهروز نباتی از صحنه‌ای از نمایش «سلام سال ۲۰۰۱» (آبان ۱۳۸۱، فرهنگسرای هنر)، گرفته است.

جنبه‌های گوناگون تصویر

به‌طورکلی، مطالعه‌ی زبان ـ معناشناختی تصویر در پی اثبات این موضوع است که تصویر و به‌ویژه عکس تنها دارای خاصیت زیبایی‌شناختی نیست و از جنبه‌های متفاوتی قابل بررسی است. شاید مهم‌ترین ویژگی عکس طبیعی در مقایسه با بسیاری از گفتمان‌های دیگر از جمله گفتمان کلامی، در این نکته باشد که عکس به دلیل حذف راه‌کارهای بیانی همچون نقطه‌گذاری، پرانتز، گیومه، تفسیر، حاشیه‌پردازی، درشت‌نویسی، فاصله‌گذاری و غیره از بیش‌ترین صراحت گفتاری برخوردار است.

هرگاه صحبت از تصویر به میان می‌آید، ما با چند شیوه‌ی متفاوت تفکر تصویری روبه‌رو می‌شویم که پرسش‌های گوناگونی را در ذهنمان ایجاد می‌کند و ما را در بازخوانی تصویر به‌عنوان معناشناس به کنجکاوی فراوان وامی‌دارد. ابتدایی‌ترین پرسشی که با آن مواجه می‌شویم این است که تصویر به‌عنوان موضوعی قابل مطالعه دارای کدام ویژگی ارتباطی است؟ تصویر از جنبه‌های مختلفی حائز اهمیت است که برای پاسخ به این سؤال ناچار به مطالعه‌ی آن‌ها هستیم.

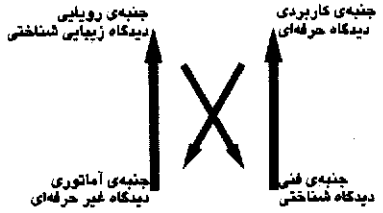
جنبه‌ی کاربردی تصویر، ما را با ارزش استعمالی آن مواجه می‌سازد. در چنین حالتی، باید از خود پرسید آیا تصویر به عنوان یک موضوع مستقل با ویژگی‌های زبان ـ معنایی خاص خود مطرح است یا به‌عنوان موضوعی مرتبط با دیگر موضوعات ارتباطی مثل شعر، ادبیات، هنر، سینما، معماری و غیره. اگر به تصویر به عنوان یک جریان مستقل معنایی نگاه کنیم، آن‌وقت باید این نکته را بپذیریم که تصویر به‌خودی‌خود هدف‌مند است و این هدف از شرایط تولیدی خاصی که بر آن حاکم است، پیروی می‌کند. در چنین حالتی، تصویر را به عنوان وسیله‌ای در خدمت دیگر موضوعات معنایی نمی‌شناسیم، بلکه آن را موضوعی می‌دانیم که دارای تمامی شرایط تولید معنا است. درواقع، نگرانی ما در مورد تصویر به‌عنوان معناشناس این است که با توجه به این‌که نشانه‌های معنایی توان تولید معنا به‌طور مستقل را در چارچوب خاص خود دارند، چگونه می‌توانیم شرایط مطالعه‌ی زبان ـ معنایی تصویر را فراهم سازیم.

در گفتمان کلامی باید از مرز کلمه بگذریم تا در پشت آن تصویری را رؤیت کنیم؛ در حالی که تصویر به‌خودی‌خود نوعی ارتباط فوری است که ما را بی‌درنگ با آن‌چه غایت گفتمان کلامی است، ارتباط می‌دهد

جنبه‌ی رؤیایی و غیرکاربردی جنبه‌ی مهم دیگری است که می‌توان برای تصویر قائل شد. در این صورت، تصویر در قالب فرآیند زیبایی‌شناختی معنا می‌یابد و عنصر کاربردی جای خود را به عنصر زیبایی‌شناختی می‌دهد. این دو وجه متضاد در مورد تصویر، به قول فلوش،[۳] ما را با دو ویژگی مهم آن روبه‌رو می‌سازد: یکی این‌که تصویر هوشمند است زیرا گواهی می‌دهد، سند است، لحظه‌ها را ثبت می‌کند و می‌تواند بایگانی فنی را در مورد موضوعی خاص بنا کند؛ دیگر این‌که تصویر دارای احساس و احساس‌برانگیز است؛ یعنی بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و قادر به تغییر شرایط حسی ـ ادراکی او است. به همان میزان که هوشمندی تصویر شرایط شناختی ما را دستخوش تغییر می‌سازد، احساس‌مداری آن نیز شرایط زیبایی‌شناختی ما را تحریک می‌کند. براین‌اساس، می‌توان جنبه‌ی کاربردی تصویر را با هوشمندی آن و جنبه‌ی رؤیابخشی‌اش را با مسائل زیبایی‌شناختی مرتبط دانست.

اینک سؤالی که مطرح می‌شود این است که آیا بعد کاربردی تصویر در تضاد با جنبه‌ی زیبایی‌شناختی آن قرار دارد؟ اگرچه پاسخ به این پرسش مثبت است، امّا باید دانست که رابطه‌ی میان این دو جنبه مقوله‌ای است. درواقع، می‌توان نگاه کاربردی به تصویر را به‌واسطه‌ی نگاهی غیرحرفه‌ای و لذت‌بخش به نگاهی رؤیایی تبدیل کرد؛ و برعکس، می‌توان نگاه رؤیایی به تصویر را با نگاهی فنی به نگاهی کاربردی تغییر داد. به همین دلیل، ارزش‌گذاری معنایی در مورد تصویر می‌تواند از چهار

دیدگاه متفاوت صورت گیرد: دیدگاه کاربردی، دیدگاه رؤیایی، دیدگاه غیرحرفه‌ای و دیدگاه فنی. اگر این چهار دیدگاه نشانه‌معناشناختی حاکم بر تصویر را براساس مربع معناشناختی گرمَس[۴] مورد مطالعه قرار دهیم، رابطه‌ی معنایی زیر به دَست می‌آید:



همان‌طور که می‌دانیم، براساس منطق حاکم بر مربع معناشناختی، این مربع که از چهار قطب تشکیل شده است، تبیین‌کننده‌ی دو نوع حرکت ممکن است: یکی، حرکتی که از دیدگاه حرفه‌ای به دیدگاه غیرحرفه‌ای طی مسیر می‌کند و سپس دستیابی به دیدگاه زیبایی‌شناختی را که در تقابل با دیدگاه حرفه‌ای قرار دارد، میسر می‌سازد. دیگری، حرکت از دیدگاه زیبایی‌شناختی به دیدگاه شناختی و سپس دیدگاه حرفه‌ای که در تقابل کامل با دیدگاه زیبایی‌شناختی قرار دارد.

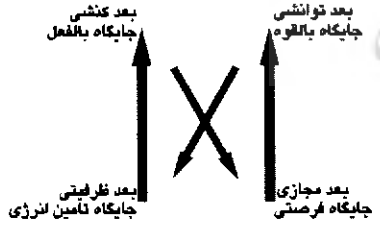
ابعاد فرآیند روایی تصویر

با توجه به این چهار دیدگاه رابطه‌ای به تصویر می‌توان «فرآیندی روایی»[۵] را برای آنَ فرض کرد که از نظر زبانی دارای نظامی معنادار است. دیدگاه کاربردی تصویر حکایت از بعد توانشی آن دارد؛ این توانش نتیجه‌ی دانش شناختی است که تصویر توانایی انتقال آن را دارد. از آن‌جایی که چنین شناختی سبب می‌شود تا بتوانیم مطالعات خود را به نتیجه برسانیم، تصویر به واسطه‌ای برای دستیابی به هدفی برتر تبدیل می‌شود. از این نظر، تصویر از جایگاهی بالقوه برخوردار است.

دیدگاه رؤیایی تصویر ما را با بعد کنشی آن مواجه می‌سازد. در این نوع ارتباط، رؤیاسازی هدف نهایی تصویر در رابطه با بیننده به شمار می‌رود و آن‌چه اهمیت دارد، تحقق آن است. در چنین شرایطی، تصویر از جایگاهی بالفعل برخوردار است، زیرا لذت موردنظر پایان فرآیند ارتباط با تصویر را رقم می‌زند.

دیدگاه غیرحرفه‌ای در ارتباط با تصویر را می‌توان جایگاه ظرفیت تصویر نامید. در این مرحله، شرایط و انرژی لازم برای ورود به نظام زیبایی‌شناختی در بیننده ایجاد می‌شود. در این نوع ارتباط، بیننده آماده‌ی ورود به مرحله‌ی رؤیاسازی تصویری می‌شود. تصویر غیرحرفه‌ای تصویری است که براساس لذت و جاذبه‌های بیرونی به دست می‌آید. در این حالت، بیننده تنها قدمی تا لذت نهایی با تمام ابعاد زیبایی‌شناختی آن که از جایگاهی کنشی برخوردار است، فاصله دارد. در دیدگاه رؤیایی، تصویر درونی می‌شود و شرایط درون‌ادراکی جانشین شرایط برون‌ادراکی می‌گردد و لذت در اوج خود قرار می‌گیرد. به عقیده‌ی گرمس، در چنین وضعیتی «فاعل دیداری به‌طور موقت در موضوع یا مفعول دیداری ذوب می‌شود»[۶] و جریان زیبایی‌شناختی به بهترین شکل ممکن صورت می‌پذیرد. به تعبیر دکارت، این درهم‌آمیختگی همان سودای جسم و روح است.

دیدگاه فنی که مقدمه‌ای برای ورود به مرحله‌ی استفاده‌ی کاربردی از تصویر است، به ایجاد رابطه‌ای مقدماتی یا فرضی با آن منجر می‌شود. در این مرحله، فرد وارد فرآیندی می‌شود که شرایط ورود او را به مرحله‌ی بعدی یعنی مرحله‌ی کاربردی فراهم می‌سازد. درحقیقت، در این مرحله فرد کارآیی لازم برای استفاده‌ی شناختی از تصویر را کسب می‌کند. طرح‌واره‌ی زیر نشان‌دهنده‌ی چگونگی آرایش این چهار نظام روایی معنادار بر روی مربع معناشناختی است.

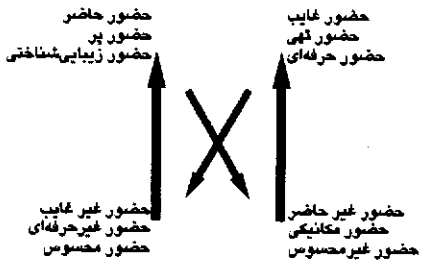


انواع حضور و رابطه با فرآیند تولید معنا

با توجه به این چهار دیدگاه و جایگاه معنایی، «حضور» تصویرخوان نیز در رابطه با تصویر قابل مطالعه است.

«حضور» از نظر معناشناسی جریانی «اکنونی» و «این جایی» است که می‌تواند برحسب نوع رابطه‌ی بیننده و تصویر دستخوش تغییر گردد. هرمان پارت معتقد است که «حضور یعنی در قلب اکنون زیستن» و «حضور را زیستن یعنی رجعت بی‌پایان و جاویدان اکنون را زیستن».۷ در شرایط کنشی، حضور تصویرخوان حضوری حاضر است. گویا تصویر و بیننده در کنار هم شکل می‌گیرند، چرا که حسی یکسان بر فضای رابطه‌ای بیننده .تصویر حاکم است و بیننده به همان اندازه ناظر بر حضور تصویر است که تصویر ناظر بر حضور او. چنین حضوری را می‌توان حضور پُر نامید. در شرایط توانشی، اگرچه تصویر حضور دارد و سبب شناخت می‌شود، امّا حضور تصویرخوان کاملاً وابسته به حضور همین تصویر است و به‌واسطه‌ی همین حضور تحقق می‌یابد. به‌همین دلیل، ما با حضوری مشروط و واسطه‌ای مواجه‌ایم که می‌توان آن را حضوری غایب نامید. این بدان معنا است که به محض قطع ارتباط با تصویر، حضور می‌شکند و هیچ تضمینی برای زیست جاودانه آن وجود ندارد؛ زیرا تصویر بیرونی می‌ماند.

در شرایط کنشی، حضور کنونیت جاودانه می‌یابد، چرا که درونی می‌گردد و دارای قابلیت تعاملی است. در وضعیت توانشی، بیننده تابع اطلاعاتی است که تصویر قادر به انتقال آن‌ها است. در شرایط غیرحرفه‌ای، بیننده از نوعی آمادگی برای ایجاد رابطه‌ی فعال با تصویر برخوردار می‌گردد که اعلام‌کننده حضور او در رابطه با حضور تصویر است. چنین حضوری پایان بی‌توجهی یا بی‌دقتی نسبت به تصویر است که می‌توان آن را حضور غیرغایب نامید. آمادگی برای حصول رابطه با تصویر نوعی نفی غیبت است که حضور به واسطه‌ی آن آغاز می‌شود. سرانجام، شرایط فنی، حضور بیننده را نسبت به تصویر حضوری غیرحاضر می‌سازد. این بدان معنا است که تصویرخوان در فرآیند ارتباطی خود با تصویر دارای حضوری است که تنها جنبه‌ی مکانیکی دارد و فاقد مشخصه‌های حساس حسی بشری است. چنین حضوری یک رابطه‌ی تصنعی را ایجاد می‌کند که برطرف‌کننده‌ی نیازی فنی، مقطعی و زودگذر است. چنین دیدگاهی را می‌توان از طریق طرح واره زیر به نمایش گذاشت تا نوع حرکت بر روی مربع معناشناختی بهتر مشخص شود.



کارکرد ارجاعی و غیرارجاعی تصویر

امّا مطالعه‌ی نشانه‌ای معنایی تصویر به همین جا ختم نمی‌شود. با توجه به نقش کارکردی تصویر و کنش‌های ذکرشده در بالا، می‌توان شناسه‌های دیگری را برای آن قائل شد که ما را در مطالعه‌ی فرآیند معناشناختی تصویر کمک می‌کند. این شناسه‌ها نتیجه‌ی رویکردهایی متفاوت به گفته یا تولیدات زبانی است: یکی رویکردی که برای هر گفته مرجعی بیرونی قائل است و زبان را با واقعیت بیرونی منطبق می‌داند؛ چنین رویکردی راهی به سوی نظام شناختی و کاربردی است و تداعی‌گر همان حضور مکانیکی و حرفه‌ای عکس است؛ و دیگری رویکردی که بحث مرجع بیرونی را منتفی و تولیدات زبانی را مستقل دانسته و به عدم‌تطابق زبان با واقعیت معتقد است. چنین رویکردی با همان جریان غیرحرفه‌ای و زیبایی‌شناختی متن تصویری مرتبط است و جست‌وجوگر حضوری است که حضور حساس و پر نامیده می‌شود. براین‌اساس، می‌توان برای تصویر و به‌ویژه عکس نیز که زبانی دیداری است، کارکردی ارجاعی و غیرارجاعی قائل شد. کارکرد ارجاعی شرایطی را ایجاد می‌کند تا بیننده بتواند با واقعیتی که معرف دنیای بیرون است، آشنا شود. شناختن چنین واقعیتی یعنی قبول این موضوع که گفتمانی بیرونی مقدم بر عکس وجود دارد که تصویر سعی در ارجاع بیننده به آن دارد.

کارکرد غیرارجاعی عکس در پی ایجاد شرایطی گفتمانی .تصویری است که قادر به خلق معنایی هنری و اسطوره‌ای باشد. تنها در این صورت است که می‌توان از عکس با ویژگی کارکردی خلق اثر سخن گفت. بی‌شک، چنین تصویری قادر به ایجاد رابطه‌ای ویژه میان تصویر و تصویرخوان است. این رابطه می‌تواند فرآیند گفتمان را فرآیندی معنادار، بی‌مانند و همواره‌حاضر جلوه دهد. از

احساس و ادراک تصویرپرداز تا احساس و ادراک تصویرخوان، فرآیند پیچیده‌ی ارتباط معنایی شرایطی را به وجود می‌آورد که گویا تصویر به عنوان تولید و وجودی مستقل عمل می‌کند و به خودی خود دارای معنا است. آن‌چه می‌تواند چنین کارکردی را نفی کند، نقش مادی و عینی تصویر است. در چنین حالتی، تصویرپرداز نقشی در شکل‌گیری شرایط گفتمانی تصویر ایفا نمی‌کند و تغییری در وضعیت گفتمان دیداری ایجاد نمی‌نماید. درواقع، به نحوی دخالت تصویرپرداز در شکل‌گیری تصویر با شرایط خاص حذف می‌گردد.

کارکرد غیرارجاعی عکس در پی ایجاد شرایطی گفتمانی - تصویری است که قادر به خلق معنایی هنری و اسطوره‌ای باشد. تنها در این صورت است که می‌توان از عکس با ویژگی کارکردی خلق اثر سخن گفت

اگر بپذیریم که نقش مادی تصویر کارکرد اسطوره‌ای آن را نفی می‌کند، باید قبول کنیم که کارکرد هوشیارانه‌ی عکس نیز گامی در جهت نفی کارکرد ارجاعی تصویر است. به دیگر سخن، دخالت تصویرپرداز در شکل‌گیری تصویر، تنظیم‌کننده‌ی شرایط گفتمان دیداری است. چنین وضعیتی که معادل آن در گفتمان کلامی بازی با کلمات است، شرایط خاص گفتمانی موردنظر، گفته‌پرداز دیداری را بر جریان تصویری حاکم می‌کند و تصویر را به فرآیند گفتمانی خاص تبدیل می‌کند.

نشانه‌های کارکرد زیبایی‌شناختی یک عکس

عکسی که در این جا به‌عنوان نمونه ارائه شده است، صحنه‌ای را به نمایش می‌گذارد که در آن در هم تنیدگی بدن‌ها توده‌ای را تشکیل می‌دهد که به واسطه‌ی تعدد سرها و جدایی آن‌ها از یکدیگر قابل تمیز است. گویا یک بدن با چند سر در تصویر نمایان است و از میان همه‌ی سرهای موجود، یک سر در زیر و بقیه‌ی سرها در بالای آن و تقریباً به صورت خطی مورب در یک ردیف قرار گرفته‌اند. چنین ساختاری رابطه‌ای طبقاتی از بالا به پایین را ایجاد می‌کند. مثلثی که می‌توان برای تصویر رسم کرد، فضایی کاملاً بسته را ترسیم می‌کند که امکان گریز از آن محال است. تنها رابطه‌ی تصویر با دنیای بیرون از خود از طریق پای آخرین نفر که شکننده‌ی کادر است و نگاه به بیرون پرتاب شده‌ی سری که در زیر قرار گرفته است، تحقق می‌پذیرد. این نکته دو نوع تمایل را که عکس زمینه‌ساز آن است نشانه می‌دهد: یکی در حصار ماندن و دیگری حصار را شکستن. این نوعی چالش است که فرآیند تولید معنا بر آن تکیه دارد. اگرچه عکس در اولین نگاه نشان‌دهنده‌ی جریانی توده‌ای است، امّا فرآیند حرکت به گونه‌ای است (حرکت رو به جلو، به سمت عقب، پهلو، بالا، زیر) که به بیننده احساس روبه‌روشدن با بدنی معلق و بی‌هیچ نوع هویت سامان‌یافته و شکل‌گرفته را می‌دهد. بدنی بی‌مرز که خود را می‌جوید و جستنی لاینقطع که پای عبورکرده از کادر در سمت راست تصویر دلالت بر آن دارد. به‌طورکلی، تصویر، ما را با دو نوع دنیا مواجه می‌سازد: دنیایی که سر در خود دارد و دنیایی که سر به بیرون می‌جوید. فرآیند گفتمان در این جا به گونه‌ای طراحی شده است که گریز در قلب ماندن (به‌واسطه‌ی نگاه و دستی که به سوی فضای تصویربردار تمایل یافته‌اند)-جای گرفته است. به‌این ترتیب، کشمکش و نزاع حاکم بر تصویر، خلق‌کننده‌ی گفتمانی است که عنصر زیبایی‌شناختی آن بر هم‌حرکتی همه‌ی عوامل تصویر به سوی معنای حضور پر استوار است.

هرچند این تصویر به علت ثبت یک نمایش، گفتمان در گفتمان است، امّا هیچ چیز نمی‌تواند کارکرد اسطوره‌ای آن را نفی کند. شاید این سؤال مطرح شود که نقش تصویرپرداز در شکل‌گیری شرایط گفتمانی چیست؟ در پاسخ باید گفت کارگردان نمایش آن‌چه را خلق کرده تصویری است با همه‌ی ویژگی‌های کنشی آن و نقش تصویرپرداز ثبت تصویری است نقش‌یافته و اسطوره‌ای. پس ما تصویر در تصویر داریم. گویا گفته‌پرداز نمایشی و گفته‌پرداز تصویری جرم هنری یکدیگر را کامل کرده‌اند و دست در دست هم لحظه‌ای را ایجاد کرده‌اند که کم‌ترین تأثیر معنایی آن کنونیت پایان‌نیافتنی نزاع است که در تنش حرکتی مستمر حاکم بر تصویر تجلی می‌یابد.

اینک باید پرسید که عملیات اسطوره‌سازی در این

گفتمان تصویری چگونه اتفاق می‌افتد؟ در پاسخ، باید به مجموعه‌ی عناصری اشاره کرد که چنین عملیاتی را میسر می‌سازد:

۱. تمایز فرد از جمع به‌واسطه‌ی نگاه و تمایل دست‌های او به بیرون از متن تصویری.

۲. تبانی گروهی یا اجتماعی بر علیه یک فرد که به واسطه‌ی هماهنگی افراد گروه در حمله به نمایش کشیده شده است.

۳. با سود جستن از نظامی شقه‌ای که دو نیم شدن بدن‌ها را که اغلب نشسته، خمیده یا زانوزده‌اند، به نمایش می‌گذارد. این نظام شقه‌ای نوعی شکستگی در نظام گفتمانی به وجود می‌آورد که در تقابل با استمرار جریان نگاه و حرکت دست‌های گریزان فرد موردحمله واقع شده به بیرون از تصویر قرار دارد.

۴. تنیدگی بدن‌ها در یکدیگر که ترسیم‌کننده‌ی موجودی تک‌جسمی و چند سر است.

۵. جهت‌مندی همه‌ی نگاه‌ها به سوی فردی که به‌واسطه‌ی نگاه گفتمانی (گریزان از مدار بسته‌ی گفته) از دیگران متمایز گشته است.

۶. ترسیم نظامی طبقه‌ای که در آن خط مورب سرها را به گونه‌ای پلکانی در کنار یکدیگر قرار داده است.

۷. وجود نوعی چیدمان ریاضی دو به‌علاوه‌ی دو منهای یک که یک گروه دونفره از روبه‌رو گروه دونفره‌ی دیگری را از نیم‌رخ نشان می‌دهد که در تلاش برای حذف «یک» انسان در زیر قرار گرفته‌اند.

۸. ارائه‌ی نوعی جریان گریزان از مرکز گفتمان در دو پهلوی تصویر که به واسطه‌ی دو حرکت جانبی پا و دست به بیرون از کادر به نمایش درآمده است.

۹. همین گریزپذیری از روبه‌رو به واسطه‌ی فرار نگاه و دست‌ها به سوی بیننده نیز تحقق یافته است.

۱۰. مجموعه‌ی این عناصر گریزساز و گریزپذیر، نظام ارزشی خاصی را بر تصویر حاکم می‌سازد که حکایت از سیال بودن آن دارد و همین سیال‌پذیری است که در شکل‌گیری نظام زیبایی‌شناختی و کارکرد اسطوره‌ای تصویر به عنوان نظامی در استمرار شرکت می‌کند.

حال اگر بیننده‌ای این تصویر را ببیند و هیچ اطلاعی در مورد پیش‌زمینه‌های آن نداشته باشد، بازخوانی او از آن چه خواهد بود؟ انرژی و پویایی حاکم بر تصویر هر بیننده‌ای را معتقد می‌سازد که با آفرینشی غیرعادی و اسطوره‌ای مواجه است. اینک باید پرسید که عملیات اسطوره‌سازی در این گفتمان تصویری چگونه رخ می‌دهد؟

نتیجه

در پایان، باید دقت خوانندگان محترم را به این نکته جلب کرد که از میان همه‌ی کارکردهای تصویر، کارکرد اسطوره‌ای به دلیل به‌کارگیری هوشیارانه‌ی منابع و اَشکال موجود، شرایط گفتمانی ویژه‌ای را خلق می‌کند که از قابلیت ماندگاری هنری برخوردار است. همین نکته است که تصویر را پر از حضور می‌سازد و این حضور را آن‌گونه به بیننده منتقل می‌سازد که منجر به تولید گفتمانی با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی می‌گردد. تنها در این حالت است که تصویر به «شکلی از زیست» تبدیل می‌شود و نگاه شکل گرفته در دنیای گفته (عکس) را به نگاه دنیای گفتمان (تصویرپرداز و تصویرخوان) پیوند می‌دهد.

یادداشت‌ها

* دکتر حمیدرضا شعیری، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس و عضو گروه زبان هنر، فرهنگستان هنر است.

1. H-R. Shairi et J. Fontanille, "Approche sémiotiques du regard photographique", in ***Nouveaux actes sémiotiques***, Limoges: PULIM, 2001), Nos. 73, 74, 75, p.87.

2. P. Ouellet, ***Voir et Savoir. La perception des univers du*** discours (Québec: Balzac, 1992), p. 317.

3. J. M. Floch, ***Les formes de l'empreinte*** (Périgueux: Pierre Fanlac, 1986), p. 16.

۴. (*بیناب*): معمولاً در فارسی نام این نشانه‌شناس را به صورت «گریماس» ثبت می‌کنند، امّا نویسنده‌ی مقاله نام او را با تلفظ نزدیک‌تر به فرانسوی، «گرِمَس» آورده است.

5. J. Courtés, ***Du lisible au visible*** (Bruxelles: De Boeck Wesmadl, 1995).

6. A. J. Greimas, ***De l'imperfection*** (Périgueux: Pierre Fanlac, 1987), p. 31.

7. P. Parret, "Présence" in ***Nouveaux actes sémiotiques*** (Limoges: PULIM, 2001), Nos. 76, 77, 78, 2001, p. 62.