نشانه شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری

نویسنده: سجودی،فرزان
هنر و معماری :: پژوهشنامه فرهنگستان هنر :: بهمن و اسفند 1385 - شماره 1
از 46 تا 64
آدرس ثابت : http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/320749

دانلود شده توسط : شادی امیدان
تاریخ دانلود : 1393/02/20 22:27:30

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائهٔ مجلات عرضه شده در پایگاه،مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه قوانین و مقررات استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.

پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.com

نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان
بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری

دکتر فرزان سجودی
عضو هیئت علمی
دانشگاه هنر

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.com

چکیده

مسئلهٔ زمان، گذر زمان، چگونگی مفهوم‌سازی و بیان زبان پیوسته مورد توجه فیلسوفان و از منظری دیگر نشانه‌شناسان بوده است و آن‌ها را به مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری مفهوم زمان و گذر آن در متون مختلف جلب کرده است. در این مقاله، ابتدا به کلیات موضوع پرداخته شده، سپس دیدگاه‌های لیکاف، نظریه‌پرداز معنی‌شناسی شناخت‌گرا مطرح می‌شود و آن‌گاه با بررسی تطبیقی زمان و چگونگی تحقق بیانی آن در متون مختلف -از جمله متون کلامی و تصویری- به این پرسش پاسخ داده می‌شود که نقاشی که از وجوه بسیار، بخصوص در امکانات صوری بیان، با متون کلامی متفاوت است، چگونه قادر به مفهوم‌سازی زمان و گذر آن می‌باشد.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

کلیدواژه
زمان، گذر زمان، نشانه‌شناسی زمان، نقاشی، نگارگری و نشانه‌شناسی متون دیداری (بصری).

www.noormags.com

مقدمه

الکساندر در مقدمهٔ کتاب *مکاتبات لایب‌نیتس و کلارک* دربارهٔ مسئلهٔ زمان نوشته است: «در آنچه معمولاً مسئلهٔ زمان و مکان نامیده شده است، حداقل سه مسئلهٔ متفاوت قابل تمیز است: مسئلهٔ وضع وجودی زمان و مکان یا به بیانی ساده‌تر اینکه زمان و مکان چیستند؟ مسئلهٔ علمی دربارهٔ اینکه کدام یك از دو مفهوم زمان و مکان در فیزیك مفیدترند و سومین مسئله ـ که به شناخت‌شناسی یا شاید روان‌شناسی مربوط است ـ اینکه ما چگونه در مورد زمان و مکان شناخت پیدا می‌کنیم... لایب‌نیتس و کلارك به طور عمده به مسئلهٔ اول، نیوتن به مسئلهٔ دوم و کانت نیز برای نخستین‌بار به طور جدی به مسئلهٔ سوم پرداخته‌اند» (کلارك، ۱۳۸۱، ص ۴۹). در این مقاله وجه چهارمی برای مسئلهٔ زمان مطرح خواهد شد و آن وجهی است که به نشانه‌شناسی مربوط می‌شود و سؤالش این است که زمان چگونه امکان بازنمود پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، از منظری معتقد است که شناخت در درون نظام‌های نشانه‌ای صوری، و از همه مهم‌تر زبان، محقق می‌شود و آن چیزی به عرصهٔ شناخت و معرفت انسان وارد می‌شود که امکان بیان بیابد. همچنین در پی پاسخ به این سؤال هستیم که زمان چطور بیان متنی -متن به مفهوم فراگیر کلمه و نه صرفاً متن کلامی- (سجودی، ۱۳۸۲، صص ۱۶۶-۱۵۲) پیدا می‌کند؟ به بیان دیگر، نشانه‌های زمان و گذر زمان چه هستند و چگونه عمل می‌کنند که به شکل‌گیری مختصه زمان و دریافت گذر آن می‌انجامد؟ بی‌تردید سؤال مورد نظر نگارنده سؤالی هستی‌شناختی نیست، اما می‌تواند در مسئلهٔ وجودی زمان نیز پیامدهایی داشته باشد. در این مقاله، بحث فوق به طور مشخص در متونی که با برچسب اثر هنری شناخته شده‌اند پی گرفته می‌شود و بررسی گفتمان‌های دیگر، هرچند به همان اندازه از این جهت شایسته بررسی‌اند به فرصت دیگری واگذاشته می‌شود.

برای ورود به بحث اجازه بدهید ابتدا به دیدگاه نظریه‌پردازان معنی‌شناسی شناخت‌گرا، دربارهٔ زمان، نگاهی هرچند موجز بیندازیم.

www.noormags.com

زمان از دیدگاه معنی‌شناسی شناخت‌گرا

جورج لیکاف[1] در مقالهٔ بسیار اثرگذار خود به نام «نظریهٔ معاصر استعاره» (لیکاف، ۱۳۸۳) نظریهٔ کلاسیک استعاره را به چالش می‌طلبد و معتقد است باید در این فرض‌ها که «زبان روزمره عاری از استعاره است»، و «استعاره شیوهٔ بیان بدیع و شاعرانه می‌باشد» و استعاره «موضوعی زبانی است» (همان، ص ۱۹۶) تردید کرد. او معتقد است که استعاره‌ها «نه فقط در شیوهٔ بیان بدیع شاعرانه که در زبان روزمره نیز دخیل‌اند» (همان، ص ۱۹۷) و استعاره‌ها در واقع «نگاشت‌های[2] کلی در قلمروهای مفهومی‌اند» (همان، ص ۱۹۶) و سرانجام آنکه «جایگاه استعاره به‌کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یك قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (همان، ص ۱۹۷) و سرانجام اینکه «استعاره یعنی نگاشت بین قلمروها در نظام مفهومی. عبارت بیان استعاری به نوعی به بیان کلامی اشاره دارد (واژه، عبارت یا جمله)، که تحقق سطحی نگاشت بین قلمروهاست» (همان، ص ۹۷). طبق دیدگاه لیکاف برای مثال اگر بگوییم «تا رسیدن به روز فارغ‌التحصیلی راه درازی در پیش داری» در واقع یك موفقیت تحصیلی (قلمرو مفهومی مقصد) را بر حسب یك قلمرو مفهومی دیگر یعنی پیمودن راه و رسیدن به مقصد (قلمرو مفهومی مبدأ) مفهوم‌سازی کرده‌ایم. او بر اساس نمونه‌های مشابه این به تعمیم‌هایی از جمله «زندگی هدفمند یك سفر است» دست پیدا می‌کند (همان، ص ۲۳۷).

بر همین اساس، دربارهٔ زمان می‌گوید: «اغلب گفته شده است که زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود... زمان را بر حسب چیزهای مادی (اشیاء و مکان‌ها) و حرکت درك می‌کنیم. زمان حال در همان مکانی قرار دارد که مشاهده‌گر متعارف قرار دارد» (همان، ص ۲۲۴). و سپس اجزاء این نگاشت را برمی‌شمرد که عبارتند از: «۱. زمان چیز است. ۲. گذر زمان حرکت است. ۳. زمان‌های آینده در جلوی (روی) مشاهده‌گر قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس روی او هستند. ۴. چیزی حرکت می‌کند و چیز دیگری ایستاست؛ آن چیز ایستا مرکز اشاری[3] است» (همان، ص ۲۲۴). سپس به این استلزام می‌رسد «از آنجا که حرکت پیوسته است و تك‌بعدی، گذر زمان پیوسته و تك‌بعدی است» (همان). لیکاف موارد خاص این بحث را نیز مطرح می‌کند و مثال می‌زند. مورد اول آن است که مشاهده‌گر ثابت و زمان در حکم چیزی مادی نسبت به مشاهده‌گر در حرکت است و زمان‌ها از نظر جهت حرکت‌اشان رو به جلو هستند. در مورد خاص دوم زمان‌ها مکان‌هایی ثابت‌اند و مشاهده‌گر نسبت به آن‌ها در حرکت است (همان، صص ۲۲۵-۲۲۴).

به عنوان مثال، برای مورد خاص اول، می‌توان به جمله «کو تا عید نوروز برسد» اشاره کرد که در آن عید نوروز چیزی در حرکت است

1. George Lakoff
2. mappings
3. deictic

www.noormags.com

و مشاهده‌گر ثابت می‌باشد. به عنوان نمونه‌ای برای مورد دوم می‌توان جمله «تعطیلات تابستانی در راه است و حتماً به سفر خواهیم رفت» را مثال آورد. در هر دو مورد مفهوم‌سازی زمان وابسته به آن است که بر اساس نگاشتی از قلمرو تجربهٔ اولیه، زمان را چیز مادی یا مکان بپنداریم و اینکه گذر زمان به حرکت مرتبط است یا حرکت مشاهده‌گر به سوی زمان مورد نظر (که در حکم یك مکان مفهوم‌سازی شده است) یا حرکت زمان مورد نظر به سوی مشاهده‌گر (که زمان در حکم چیزی در حال حرکت مفهوم‌سازی شده است). بدین ترتیب، به تعمیم‌هایی «چون زمان مکان است»، «گذر زمان حرکت است»، «گذر زمان حرکت یك شیء است»، می‌رسیم. اجازه بدهید بپذیریم که در سطح مفهومی زمان به عنوان مکان یا شیء (که بی‌تردید واجد مکان است) و گذر زمان در قالب حرکت مفهوم‌سازی می‌شود. [هرچند نگارنده به جداسازی این سطح مفهومی و شناختی از سطح بیانی و زبانی معتقد نیست، اما این بحث خارج از حوصله این مقاله است] و با عبارات و افعالی چون رسیدن، در راه بودن، گذرکردن (مثلاً در «دو هفته گذشت و من هنوز موفق به دیدنش نشدم») و مشابه آن بیان می‌شود. مطلب دیگری که در معنی‌شناسی شناخت‌گرا مطرح می‌شود و ذکر آن در اینجا ضروری به نظر می‌رسد، بحث طرح‌واره‌ها[4] ست. در معنی‌شناسی شناخت‌گرا طرح‌واره‌ها ازجمله مهم‌ترین شکل‌های ساختار مفهومی به حساب می‌آیند. درواقع، استدلال اصلی این دسته از نظریه‌پردازان این است که به دلیل تجربهٔ فیزیکی‌امان از زندگی و کنش در جهان، قادریم به ساختارهای مفهومی شکل بدهیم که از طریق آن‌ها شناخت قلمروهای انتزاعی‌تر ممکن می‌شود. مارك جانسون[5] (۱۹۸۷) معتقد است که این طرح‌واره‌ها سطح بنیادی ساختارشناختی‌ای هستند که زیربنای استعاره است و بدین ترتیب، ارتباطی بین تجربهٔ جسمانی و قلمروهای شناختی رفیع‌تر، مثل زبان برقرار می‌کنند (Saeed, 1997, p. 308). لیکاف (۱۳۸۳) و جانسون (۱۹۸۷) مواردی از این طرح‌واره‌ها را بررسی می‌کنند؛ ازجمله طرح‌واره‌های ظرف، راه و نیرو. در اینجا فقط به شرح جانسون (Saeed, 1997, pp. 301-311) از طرح‌وارهٔ راه بسنده می‌کنیم؛ چراکه در بحث مربوط به زمان به کار می‌آید. جانسون ادعا می‌کند که طرح‌وارهٔ راه (شکل بعد) منعکس‌کنندهٔ تجربهٔ روزمره ما از حرکت در اطراف جهان و تجربهٔ حرکت هستنده‌های[6] دیگر است. سفرهای ما اصولاً دارای یك مبدأ و یك مقصد و زنجیره‌ای از مکان‌ها و جهت‌اند. بر اساس چنین تجربه‌ای، طرح‌وارهٔ راه دارای یك نقطهٔ آغاز (نقطهٔ الف) و یك نقطهٔ پایان (نقطه ب) است و مجموعه‌ای از نقاط مکانی مجاور که این دو نقطه را به هم می‌پیوندند (و با پیکان نشان داده شده‌اند).

4. image schemes
5. Mark Johnson
6. entities

www.noormags.com

الف ——————> ب

طرح‌وارهٔ راه

این طرح‌واره مستلزم نکات زیر است:

الف. از آنجا که الف و ب با مجموعه‌ای از نقاط مجاور به هم وصل شده‌اند، رفتن از الف به ب مستلزم گذر از این نقاط میانی است.

ب. راه‌ها اصولاً جهت دارند: یعنی حرکت در آن‌ها جهت‌دار است مثلاً: از الف به ب.

پ. مسئلهٔ زمان هم مطرح است. چون پشت سر گذاشتن یک راه مستلزم صرف زمان است، نقاط روی راه با توالی زمانی نیز مرتبط‌اند. پیامد این بحث آن است که هرچه یک هستنده در راهی پیش‌تر برود، زمان بیشتری سپری شده است. نمونه زیر نشان می‌دهد که چطور این استلزامات در بسط استعاری طرح‌واره در قلمروهای انتزاعی نمود پیدا می‌کند. به عنوان مثال:

قرار بود تا پایان ترم از رسالهٔ دکتری‌اش دفاع کند اما دائم بیراهه می‌رود.

در ادامهٔ مطلب خواهیم دید که رابطهٔ بین طرح‌وارهٔ راه و بسط استعاری آن در بیان قلمروی انتزاعی زمان چیست.

همان‌طور که دیدیم بحث‌های شناخت‌گرایان عموماً با سطح مفهومی و ساختار مفهومی شناخت مرتبط بود، اما سطح دیگری نیز مطرح است که سطح صوری بیان است و در تحلیل ساختاری متن مطرح می‌شود. نگارنده نشان خواهد داد که استعارهٔ گذر زمان حرکت است و طرح‌وارهٔ راه نه فقط در سطح مفهومی، بلکه در سطح تحلیل ساختاری و امکانات متنیِ بیانِ زمان و گذر آن صادق است.

امکانات ساختاری و صوری متن در بیان زمان و گذر آن

چندلر، فصلی از کتاب مقدمات نشانه‌شناسی را به تحلیل ساختارها اختصاص داده است که بخشی از آن به تحلیل بعد همنشینی می‌پردازد (Chandler, 2002, pp. 79-98). او سه نوع رابطهٔ متمایز را در روابط همنشینی[7] تشخیص می‌دهد که عبارت‌اند از: رابطهٔ مفهومی، مکانی، توالی (زمانی). رابطهٔ مفهومی که در متون تشریحی[8] دیده می‌شود و ساختار عمومی مقدمه، بدنه و نتیجه‌گیری را در این نوع متون موجب می‌شود، که خارج از بحث مورد نظر ماست. اما اشاره به روابط مکانی و توالی (زمانی) و متونی که به‌لحاظ امکانات ساختاری محل تجلی این روابط هستند به بسط موضوع این مقاله کمک می‌کند.

چندلر می‌نویسد: «سازه‌های همنشین[9] معمولاً به گونه‌ای کلام‌محورانه صرفاً در حکم زنجیره‌های متوالی یا زمانی تعریف شده‌اند، اما روابط مکانی نیز از نوع روابط همنشینی هستند...، برخلاف روابط همنشینی متوالی که اساساً با قبل و بعد سروکار دارند، روابط همنشینی مکانی عبارت‌اند از: بالا ـ پایین، جلو ـ عقب، نزدیک ـ دور، چپ ـ راست

7. syntagmatic dimention
8. expository
9. syntagms

www.noormags.com

(که البته ممکن است در روابط توالی نیز اهمیت داشته باشد) شمال ـ جنوب، شرق ـ غرب و درون ـ بیرون (یا مرکز ـ حاشیه)» (همان، ص ۸۷). بر این اساس، اجازه بدهید فعلاً بپذیریم که در قلمرو متون کلامی با رابطهٔ همنشینی متوالی یا خطی روبه‌رو هستیم و در متون تصویری ساختار صوری متن حاصل روابط همنشینی مکانی است. در متون چند رسانه‌ای مانند سینما، تلویزیون، صفحات اینترنتی و تابلوهای تبلیغاتی که همزمان از کلام و تصویر استفاده می‌کنند نیز شاهد عملکرد هر دو دسته روابط همنشینی مکانی و متوالی یا خطی هستیم، هرچند در ادامهٔ مطلب به این فرض بازخواهیم‌گشت.

اشاره کردیم که معنی‌شناسان شناخت‌گرا معتقدند زمان چیز است؛ گذر زمان حرکت است؛ زمان‌های آینده در برابر مشاهده‌گر قرار دارند و زمان‌های گذشته در پس روی او هستند؛ چیزی حرکت می‌کند و چیز دیگری ایستاست؛ آن چیز ایستا مرکز اشاری است و سپس از آنجا که حرکت پیوسته است و تک‌بعدی، گذر زمان پیوسته و تک‌بعدی است. همچنین گفتیم، شناخت‌گرایان معتقدند که استعاره در سطح مفهومی اتفاق می‌افتد و به همین دلیل در سطح مفهومی، زمان از طریق مکان و حرکت مفهوم‌سازی می‌شود و با افعالی چون رسیدن، گذرکردن و مشابه آن بیان می‌شود. در ادامه گفتیم که نگارنده معتقد است نه تنها در سطح مفهومی که حتی در سطح ساختار صوری نیز زمان و گذر آن از طریق رسانه‌یی امکان بیان می‌یابد که ویژگی تک‌بعدی و توالی را داشته باشد. این بخش را به این بحث اختصاص‌داده‌ایم.

مهم‌ترین نظامی که در تحقق بخشیدن به خود، وابسته به یك نظام خطی و تک‌بعدی می‌باشد، زبان است. جز در مواردی که مواد زبانی علاوه بر کارکرد زبانی خود در نقشی فرازبانی یا غیرزبانی نیز به کار گرفته می‌شوند، مانند جنبه‌های تصویری نوشتار در برخی متون چندرسانه‌ای، متن کلامی پیوسته وابسته به روابط همنشینی متوالی و خطی است و به عبارت دیگر، هرچند نظام زبان پیوسته حاضر است و در کارکرد نظام‌بنیاد خود خطی نیست، بلکه هم‌زمانی است، متن کلامی دارای ویژگی درزمانی است و اگر اولین نشانه زبانی را در یك جمله تحقق‌یافته در T۱ بدانیم کلمه بعدی در T۲ و کلمه بعد در T۳ محقق می‌شوند و به همین ترتیب تا Tn.

خواندن متن کلامی وابسته به ماهیت خطی آن است و در حقیقت، هنگام خواندن، خواننده روی یك مسیر خطی و با گذر زمان پیش می‌رود و همان‌طور که گفته شد جز در موارد کاربردهای گرافیکی هیچ نوع رابطهٔ بالا ـ پایین (به‌جز در خط‌چینی که در آن رابطهٔ بالا ـ پایین ماهیتاً رابطه‌ای خطی است فقط جهت از بالا به پایین است)، پس‌زمینه ـ پیش‌زمینه، نزدیك ـ دور و مشابه آن در متن کلامی وجود ندارد و در شیوهٔ نگارش فارسی تنها رابطهٔ موجود رابطهٔ راست به چپ و در خطوط لاتینی چپ به راست است.

به عبارت دیگر، همان‌طور که در بحث طرح‌وارهٔ راه به نقل از معنی‌شناسان شناخت‌گرا ذکر کردیم، به نظر

www.noormags.com

می‌رسد اتفاق خواندن و سیر روی خطوط نوشتاری مانند گذر از یك راه است، و گذر از این راه یعنی رفتن از الف به ب، مستلزم گذر از همه نقاط میانی است و این گذر جهت‌دار است. مثلاً متن فارسی را نمی‌توان از چپ به راست یا از آخر به آغاز خواند و در ارتباط با بحث ما از همه مهم‌تر مسئلهٔ زمان است و چون پشت سر گذاشتن یك راه مستلزم صرف زمان است، نقاط روی راه با توالی زمانی نیز مرتبط‌اند. متن کلامی که به‌لحاظ ساختار صوری ماهیتاً خطی است، برای بیان مفهوم زمان و گذر آن ـ که طبق مباحث شناخت‌گرایان با بسط استعاری مفاهیم مکان، حرکت و طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شود ـ مناسب‌ترین ساختار صوری را ارائه می‌کند. به عبارت دیگر، استعاره‌های مفهومی جسم‌پنداری زمان، حرکت و طرح‌وارهٔ راه نه صرفاً در سطح مفهومی و از طریق بیان استعاری در قالب افعالی چون رسیدن و گذرکردن و مشابه آن، بلکه در سطح ساختاری نیز در ساختار خطی متن کلامی متجلی می‌شود که همچون راهی امکان بیان گذر زمان را فراهم می‌کند. حال ممکن است گفته شود که وضعیت گفتار چگونه است. گفتار نیز از این بحث مستثنی نیست؛ یعنی گفتار نیز دارای ماهیتی خطی است و «می‌گذرد» و این ماهیت خطی کاملاً دیده می‌شود، زیرا در گفتار واژه در آنی گفته می‌شود، و چون آن لحظه به گذشته می‌پیوندد، آن واژه نیز متعلق به گذشته و دست‌نیافتنی است.

در نوشتار به دلیل آنکه زبان شیوهٔ بیان تصویری می‌یابد، کماکان خواندن و رابطهٔ بین نشانه‌های نوشتاری خطی است، ولی کلیت نوشتار بعد مکانی یافته است و امکان بازگشت در راه و بازبینی وجود دارد. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم از روش‌های بحث شناخت‌گرایان در مورد زمان استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم، نمونهٔ گفتار مانند نمونه‌ای است که در آن ناظر (اینجا مخاطب کلام گفتاری) ثابت است و زمان در حرکت و نمونهٔ نوشتار مانند موردی است که در آن ناظر در حرکت و زمان مانند طرح‌وارهٔ راه عمل می‌کند و مقصد مکانی در انتظار رسیدن است. پس، در هر دو مورد با وجود تفاوت در ساختار صوری، با گذر زمان و ساختار توالی خطی روبه‌رو هستیم. به نظر می‌رسد هر نوع روایت با گذر زمان سروکار دارد و برای بیان نیازمند رسانه‌ای با ساختار توالی خطی است.

حال به مواردی مانند سینما، تئاتر و کمیك‌استریپ[10] برخورد می‌کنیم که مجموعه‌ای از قاب‌های متوالی هستند. پس، از یك سو دارای ویژگی‌های قاب تصویری هستند که در یك قاب با مجموعه‌ای از مناسبات همنشینی مکانی ــ که الزاماً متوالی نیستند ــ روبه‌روست و روابط بین نشانه‌های تصویری از جمله روابط بالا ـ پایین، پس‌زمینه ـ پیش‌زمینه، عقب ـ جلو و مشابه آن در آن‌ها برقرار است (بحث میزانسن[11] در سینما و مشابه آن) و از طرف دیگر قاب‌ها در توالی در پی هم می‌آیند و در نتیجه امکان روایتگری، بیان

10. comic strip
11. mise en scène

www.noormags.com

زمـان و گذر آن را پیدا می‌کنند. پـس بیان گذر زمان در این گونه رسـانه‌ها نیز وابسته به سـاختار متوالی خطی قاب‌هـای تصویر اسـت. امـا در عکس یا نقاشـی وضع چگونه اسـت؟ آیا عکس یا نقاشی که به شکل متعارف در یـك قاب اتفاق می‌افتد، می‌تواند بـا بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی خود به بیان مفهوم گذر زمان بپردازد؟

به نظر می‌رسـد لازم اسـت در اینجا به مفهـوم دنیاهای ممکـن و همچنین تمایز بیـن مفاهیم زمـان و بیان آن از یك‌سو و مسـئلهٔ گذر زمان از دیگرسو به‌اختصار اشاره کنیم. وقتی به تماشای تئاتری نشسته‌ایم به جهانی دیگر می‌نگریم که «به لحاظ زمانی و مکانی یك جای دیگر است کـه بازنموده می‌شـود» (الام، ص ۱۲۴). ما وجود چنین جهانی را به‌مثابه یك جهان ممکن فرض می‌کنیم و سپس با توسـل به دانش پیشـینی که با خود داریـم برای درك مناسـبات آن می‌کوشیم. همین مسـئله در مورد ادبیات داستانی، سینما و مشابه آن نیز صادق است. حال وقتی به تماشـای یك تابلوی نقاشـی (فیگوراتیو[12]) می‌ایستیم، آیا باز به تماشای یك جهان ممکن ایستاده‌ایم که به‌لحاظ زمانی و مکانی یك جای دیگر است؟ به نظر می‌رسد پاسخ آری است. در هر حال، هر قاب تصویری آنی از زمان را در دنیای ممکن خود به تصویر می‌کشد و عناصر درون قـاب در آن لحظه از زمان، مختصاتـی مکانی نیز دارند؛ یعنی گویـی بدون مختصات زمان و مـکان نمی‌توان لحظـهٔ درون قاب را متصور شـد. حال با توجه به بحثی که دربـارهٔ روابط همنشـینی مکانی و متوالـی [زمانـی] مطرح شـد و با توجه بـه اینکه زمان حتی وقتی در قالب لحظه‌ای ایسـتا متصور شـود، بدون حرکتِ متوالی بی‌معنی اسـت، یعنی تصور زمان وابسته بـه جریان‌یافتـن زمان اسـت، چطور می‌تـوان آن لحظهٔ منجمدشده از زمان را در قاب تصویر متصور شد؟

بـرای مثـال، بـه تابلـوی نقاشـی اثر سـاکو نـگاه کنید (ت ۱). درون قاب یك دنیای ممکن شـکل گرفته که ممکن اسـت هیـچ مابه‌ازایـی در دنیای خارج نداشـته باشـد، امـا تجربه و دانش پیشـین ما کمك می‌کنـد تا مختصات مکانـی و زمانی برای آن منظور کنیم. قاب فوق یك لحظهٔ ایستاسـت که آنی از زمان فرضی را منجمد کرده است و خود قاب و عناصر درون آن قادر به بیان گذر زمان نیسـت، به دلیل آنکه از مناسـبات همنشـینی متوالی بهره نمی‌برد. امـا مخاطب با منظورکردن

تصویر ۱. نقاشی اثر ساکو

12. figurative

www.noormags.com

قاب‌های نامرئی پس و پیش می‌تواند حرکت و در نتیجه گذر زمان را متصور شود و مثلاً بگوید که لحظه‌ای پیشتر دست زن پایین بوده است و بعد نقاب صورتش شده است. یا بر اساس موقعیت ایستادن و نگاه به دریا بگوید که کسی قبلاً به دریا رفته و اینان در انتظارند که او (بعد) بازگردد.

اما نکته‌ای را نباید فراموش کرد و اینکه تصور گذر زمان از امکانات قاب منفرد نقاشی نیست و در این نمونه قاب نقاشی و امکانات نشانه‌شناختی آن به دلیل فقدان امکان توالی قاب‌ها قادر به بیان مفهوم گذر زمان نیست، اما مفهوم آنی از آنات زمان را در دنیایی ممکن بیان می‌کند. پس چون هر آن از آنات ممکن زمان وابسته به گذر زمان است، ما با ساختن قاب‌های نامرئی پس و پیش و نه از طریق امکانات بیانی و نشانه‌شناختی خودِ رسانه به گذر زمان شکل می‌دهیم؛ هرچند در بیان نقاشانه (در این مورد بخصوص) گذر زمان امکان بیان نیافته است. لازم به ذکر است که در اینجا می‌توان به بحث‌های مربوط به انواع زمان ازجمله زمان تاریخی، تقویمی و غیره نیز پرداخت که به نظر نگارنده خارج از حوصله این مقاله است (برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به الام، صص ۱۵۰-۱۴۹). بنابراین، از آنجا که روایت وابسته به گذر زمان است، به نظر می‌رسد نقاشی تک‌قابی که عناصر آن فاقد روابط همنشینی متوالی هستند، نمی‌تواند در خود و با اتکاء به امکانات نشانه‌شناختی و بیانی نقاشی روایتگر باشد و فقط با گذر از قاب و عبور از نقاشی ممکن است در ذهن مخاطب پس و پیش روایی بیابد. حال این گذر از قاب فقط از نوع عبور از قاب به فعالیت‌های ذهنی مخاطب بر اساس دانش و تجربه پیشین نیست و ممکن است ناشی از گذر به یك رمزگان دیگر، مثلاً زبان، در درون یا بیرون از قاب باشد. نام یك تابلو می‌تواند آن را به روایتی متصل کند. در این حالت نیز امکانات بیانی تابلو نیست که گذر زمان را بیان می‌کند، بلکه اتصال عناصری از تابلو از طریق زبان به روایتی است که موجب جریان یافتن زمان باز هم در بیرون از قاب می‌شود. کماکان به نظر می‌رسد بیان زمان فقط با استعاره حرکت چیزی در راهی ممکن است. در کلیه این مواردِ بررسی‌شده حرکت و در نتیجه زمان نه در درون قاب بلکه از گذر به بیرون قاب و توسل به یك لایهٔ متنی دیگر و بهره‌گیری از امکانات نشانه‌شناختی رمزگانی دیگر، مثلاً زبان، و تداعی‌هایی که به واسطه زبان و در زنجیره‌ای متوالی بیان‌شدنی هستند، امکان تجلی بیانی می‌یابد. نمونه بارز چنین حالتی نقشی است که ساختار تودرتوی عناوین، از عنوان نمایشگاه گرفته تا عنوان تابلو، در خوانش روایت‌وار نقاشی بازی می‌کند. برای نمونه، در تابلوی بعدی(ت ۲) کسی گله‌ای گوسفند را می‌چراند. هاله‌ای دور سر این فرد است که نشان می‌دهد او از قدیسان است چون بسیاری پیامبران پیشه شبانی داشته‌اند، اطلاعاتی که از تصویر به دست می‌آوریم، در همین جا متوقف می‌شود. آنی از زمان به تصویر کشیده شده است و باز به تصویرکشیدن جریان زمان در توان قاب واحد تصویر نیست. اما در این مورد نیز با گذر از قاب و ورود به لایه متنی دیگر یعنی عنوان تابلو که محصول

www.noormags.com

عملکـرد رمزگانی دیگر یعنی زبان اسـت، تداعی روایتی و جریـان زمـان ممکـن می‌شـود. در زیر تابلو نوشـته شده است: «یوسـف در هنگام شبانی» (دوره محمدشاه قاجـار)، (رهنورد، ۲۰۰۲، ص ۲۷) و با این عنوان و گذر از رمزگان نقاشانه درون قاب و ورود به رمزگان کلامی عنـوان و تعامـل بیـن این دو لایـهٔ متنی حرکـت زمان و روایت صرفاً تداعی می‌شـود، هرچند کماکان بیان متنی نیافته است.

در همـهٔ مـواردی که تا اینجـا گفته شـد، روابط عناصر درون قاب از نوع روابط همنشـینی مکانی بوده اسـت و نـه از نوع زنجیره متوالی که امـکان بیان حرکت زمان را ممکن می‌کند. اگر مفهوم زمان بیان شده، یا آنی از آنات زمان بوده یا از طریق گذر از قاب به بیرون و روابط بین رمزگانی ممکن شده است.

تصویر ۲. یوسف در هنگام شبانی (دوره محمدشاه قاجار)

حـال اجـازه بدهیـد نمونه‌هایـی از نگارگـری ایرانی را بررسی کنیم که دارای ویژگی خاصی هستند. یعنی از یك سـو محصور در یك قاب هستند و از سوی دیگر عناصر درون قاب دارای نوعی رابطهٔ توالی با یکدیگرند که امکان بیان گذر زمان را فراهم می‌کند. مسـئلهٔ ما این اسـت که چطور در حالی که به نظر می‌رسـد به‌لحاظ ساختاری با زنجیرهٔ متوالی مواجه نیستیم، چنین امری ممکن است.

درنگاره دیگر (ت۳) همه وقایع داستان یعنی تقدیم قربانی توسط پسران آدم به درگاه الهی و پذیرفته نشدن قربانی قابیل از جانب خداوند، کشته‌شـدن هابیل توسط قابیل و آموزش کلاغ به قابیل برای دفن جسد برادرش در خاك، در کنـار هم و به صورت هم‌زمـان و هم‌مکان به تصویر درآمده اسـت (کاظم، ۱۳۸۴). کاظم بـه نقل از فروردین (۱۳۸۳) می‌نویسـد: «در این تصاویر زیبا میان گذشـته، حـال و آینده فاصلـه‌ای احسـاس نمی‌شـود. گویی این صحنه‌ها فراتر از زمان هسـتند و زمان در اینجا دوره‌ها و مرزهای خود را از دسـت داده است.» و خود در ادامه می‌نویسـد: «چنین خصوصیت منحصربه‌فردی می‌تواند شـرایط ایده‌آلی را برای نقاشـانی پدید آورد که همیشه با مشـکل تصویرسـازی سـیر خطی زمانی و مکانی یك داستان، آن هم در یك قالب تصویری روبه‌رو هستند. اما به نظر می‌آید این خاصیت فراتر از زمان و درگیر نبودن قصـص قرآنی بـا زمان خطی این اجـازه را به نگارگران قصه‌هـای قرآنی داده اسـت تـا مرزهای محـدود زمان و مـکان را بـه هم بریزنـد و در قابی واحد تمـام مراحل سـیر خطی داسـتان را به تصویر بکشـند و بدین‌ترتیب،

www.noormags.com

تصویر ۲. قابیل از کلاغی می‌آموزد که چگونه جسد برادرش را به خاک بسپارد. نسخهٔ قصص‌الانبیا، مروزه توپکاپی، استانبول

تجربه‌ای اصیل و تأثیرگذار از زمان و مکان یك روایت داستانی را به مخاطب عرضه نمایند» (همان).

در ابتدای مقاله، در شرح فرض این مقاله گفته شد که براساس دستاوردهای معنی‌شناسی شناخت‌گرا زمان چیز و گذر زمان حرکت است و با بسط استعاری طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شود. در ادامه یادآوری کردیم که این فرآیند استعاری درك زمان و گذر آن به‌لحاظ شکلی و ساختاری نیز برقرار است و زنجیرهٔ متوالی ـ که یادآور طرح‌وارهٔ راه است ـ ساختار مناسب بیان زمان و گذر آن است. مواردی که تا اینجا مطالعه شدند نیز نشان دادند که گذر زمان در درون قاب تصویر به دلیل فقدان روابط متوالی، امکان بیان نمی‌یابد، و در مواردی که گذر زمان دریافت شده است، ناشی از گذر از قاب و عبور به روابط بین لایه‌های متنی و بخصوص گذر از تصویر به رمزگان زبان بوده است. حال با ادعایی در مورد قصص قرآنی روبه‌رو هستیم که معتقد است: این خاصیت «فراتر از زمان و درگیرنبودن قصص قرآنی با زمان خطی» می‌باشد که به نگارگر اجازه داده است «در قابی واحد، تمام مراحل سیر خطی داستان را به تصویر بکشد» (همان).

نگارنده با این دیدگاه موافق نیست و کماکان به دلایلی که خواهد آمد، به صدق فرض بنیادی این مقاله به شرحی که گفته شد، معتقد است. نخست، همان‌طور که در خود مقالهٔ کاظم، به نقل از حسینی (۱۳۷۷، ص ۵۳) آمده است «ترتیب طبیعی زمانی در همه قصه‌های قرآن، حتی قصه‌های دارای امتداد و تعدد حوادث مختلف، لحاظ شده است» (همان). یعنی، سرانجام قصه‌های قرآن به شکلی که ما می‌خوانیم متونی هستند زبانی که در شکل نوشتاری (و همچنین گفتاری) دارای ساختار خطی متوالی‌اند و قادر به مفهوم‌سازیِ زمان و همچنین بیان خطی زمان و دارای ساختار روایتند. حال اگر در یك قاب با حوادث مختلفی روبه‌رو هستیم که دارای تقدم و تأخر زمانی است، باید دست به تبیین دیگری بزنیم، زیرا گفتن

www.noormags.com

آنکه این قصه‌ها فراتر از زمان‌اند پشتوانه روش‌شناختی محکمی ندارد، زیرا این قصه‌ها اتفاقاً به‌لحاظ ساختاری دارای خط متوالی زمانی‌اند؛ (هرچند ممکن است به زمان تاریخی خاصی تعلق نداشته باشند که موضوع بحث ما نیست).

به نظر نگارنده، در این موارد با ساختار خطی تصویر در درون قاب روبه‌رو هستیم. یعنی کماکان زنجیرهٔ متوالی خطی به کار رفته است، اما در درون یك قاب. در سینما، یا در کمیك‌استریپ همین اتفاق در قاب‌های متوالی می‌افتد. در اینجا توالی خطی در درون یك قاب اتفاق افتاده است؛ یعنی کماکان مسیری را می‌توان در درون قاب تعیین کرد که مسیر گذر زمان و رویداد حوادث است (طرح‌وارهٔ راه را یادآوری می‌کنم). اما تشخیص این مسیر در درون قاب وابسته به روایت کلامی است که حکم زبرمتن این تابلو را بازی می‌کند (و این تابلو به عبارتی زیرمتن آن روایت است). ردپای آن روایت کلامی به صورت نوشتار در بالا و پایین قاب دیده می‌شود. به‌علاوه، این تصویر و تصویرهای مشابه آن، استقلال متنی ندارند و به عنوان لایه تصویری یك متن نوشتاری و برای تصویرگری داستان در درون کتابی قرار دارند که خود دارای ساختار خطی و متوالی است. بدین ترتیب، به موجب رابطه‌ای بینامتنی، با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی و در هر حال گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر ممکن می‌شود و کماکان در اینجا نیز گذر زمان فقط در ساختاری خطی و متوالی که به واسطه روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است امکان بیان می‌یابد. پیش‌صحنه: «آدم گفت: «بروید و هر دو قربان کنید! هر که خدای قربان وی بپذیرد اقلیما را به وی دهم.» هر دو برفتند تا قربان کنند» (نیشابوری، ۱۳۸۰، ص ۱۶). صحنه ۱: «و علامت قبول صدقه و قربان آن وقت آن بود که آتشی درآمدی از هوا و آن را بربودی. آتش فروآمد و گوسفند هابیل ببرد... قابیل خجل شد و کین در دل گرفت و مر هابیل را گفت: «من تو را بکشم»» (همان، ص ۱۶). صحنه۲: «قابیل سنگی بزرگ برگرفت و سر هابیل را به آن بکوفت و او را بکشت... قابیل از پدر بترسید و هابیل را گرد جهان برمی‌آورد.» (همان، ص ۱۷). صحنه ۳: «روزی دو کلاغ را دید که درآمدند و یکی مر دیگری را بکشت و به منقار گور فروکند، آن کشته را در آن گور پنهان کرد.» (همان). پس‌صحنه: «قابیل از وی بیاموخت، هابیل را دفن کرد» (همان).

حال مشاهده می‌شود که قطعات ظاهراً همزمان در قاب تابلو، درواقع هم‌زمان نیستند و نسبت زمانی و تقدم و تأخر دارند و به واسطه روایت زمانی دریافت می‌شوند و شکاف‌های خالی در نقاشی را نیز روایت کلامی پر می‌کند. حرکت خطی است از بیرون قاب (روایت) به قطعه ۱، سپس قطعه ۲ و سرانجام قطعه ۳ و این حرکت خطی (طرح‌وارهٔ راه) همسوی با اصولی که شناخت‌گرایان مطرح کردند جهت‌دار است(ت.۴) و نمی‌توان مثلاً از ۳ به ۱ و بعد به ۲ حرکت کرد. پس کل قاب عالم است که در آن زمان جریان دارد و این جریان خطی و جهت‌دار است و

www.noormags.com

امکان خوانش آن ناشی از واقعیت روابط بینامتنی است و اینکه نقاشی در واقع تصویرگر کتاب است.

گفتیم کاظم معتقد است: این امکان ناشی از ویژگی فرا زمانی قصص قرآن است و سپس نشان دادیم که کماکان رابطهٔ خطی، هم در روایت کلامی و هم در تصویر برقرار است. اما نکتهٔ دیگر اینکه در نگارگری ایرانی، در مواردی که قصه‌هایی جز قصه‌های قرآن تصویر شده نیز از این شیوه بهره گرفته شده است. برای نمونه، توجه شما را به نگاره بهرام و آزاده جلب می‌کنم (ت۵). این تصویر درواقع ترکیبی از دو قاب است که بر هم فرافکنده شده‌اند. قاب نخست (۱) آزاده را در حالی که پشت بهرام بر استر نشسته است نشان می‌دهد و قاب بعدی (۲) آزاده را که در زیر سم استر انداخته شده است. دو قاب، در یك قاب. رابطهٔ بین این دو قاب رابطهٔ توالی است و درواقع ابتدا (۱) و سپس (۲) می‌آید و کشف رمز زمانی تصویر نیز وابسته به متن کلامی است که این تصویر از آن الهام گرفته است.

در کلیهٔ این موارد کماکان بیان گذر زمان وابسته به روابط همنشینی متوالی است و در مواردی که عناصر متوالی در یك قاب آمده‌اند، این روایت کلامی است که رمز توالی آن‌ها را به خواننده ـ بیننده می‌دهد. مفهوم زمان و گذر آن کماکان از طریق حرکت و طرح‌وارهٔ راه امکان بیان می‌یابد.

اما آیا همیشه این گونه است؟ دربارهٔ نقاشی انتزاعی[13] (آبستره) چه می‌توان گفت؟ کلمنت گرینبرگ[14]

تصویر ۴. سیر حرکت زمان در تصویر شماره ۳

از نظریه‌پردازان هنر مدرنیستی می‌نویسد: «هنر فقط با اثبات آنکه نوع تجربه‌ای که ارائه می‌کند، قائم به خود ارزشمند است نباید از فعالیتی دیگر کسب شود، می‌توانست خود را از این نزول و افول نجات دهد.... هر هنری باید در چارچوب مناسبات خود، این نکته را نشان می‌داد... هر هنری باید از طریق روش‌ها و

13. abstract
14. Clement Greenberg

www.noormags.com

تصویر ۵. بهرام و آزاده، نقش بسته در کاسه، کاشان، قرن دوازدهم، مجموعه مرحوم مورتیمر شیف

عملیات خاص خود، تأثیرات خاص و منحصر به خود را تعیین کند» (گرینبرگ، ۱۳۸۲، ص ۱۳۹). و در ادامه یادآوری می‌کند: «هدف نقدِ خود آن است که هر تأثیری را که احتمالاً از رسانه هنر دیگری به عاریت گرفته، از تأثیرات آن حوزهٔ هنر حذف کند. بدین ترتیب، هر هنری در حوزهٔ خود به نوعی "خلوص" دست می‌یابد» (همان، ص ۱۴۰).

پیرو این ناب‌گرایی در هنر است که نقاشی مدرنیستی، خود را به‌کلی از وهم حجم رها می‌کند و به سطح و فضای دوبعدی و تأکید بر این امکانات و نه پنهان‌کردنِ کاذب آن‌ها رو می‌آورد. و همین اتفاق در حوزه‌های دیگر هنر نیز می‌افتد؛ مانند رقص مدرنیستی که فقط بر حرکت ناب تأکید می‌کند و نه داستان‌گویی دراماتیک و مجسمه‌سازی که فقط حجم را به نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر، همان طور که گرینبرگ گفته است هر هنری بر امکانات خود تأکید می‌کند تا توجه را به خود معطوف کند و از هر نوع وهم‌آفرینی کاذب (مثلاً فضای سه‌بعدی در نقاشی) اجتناب می‌کند. با این مقدمه، ببینیم مسئلهٔ زمان در نمونه موردنظر ما که نقاشی اکسپرسیونیستی[15] انتزاعی است و دارای خصوصیاتی که گرینبرگ برای هنر مدرنیستی برشمرده نیز هست، اصولاً وجود دارد یا نه و اگر موضوع زمان مطرح است چگونه امکان بیان یافته است؟

نمونه‌هایی که تا اینجا بررسی کردیم به‌نوعی متأثر از فضایی غیرنقاشانه و بیرون از قاب بودند و هر گاه در قاب نیز گذر زمان بیان شده بود، به‌لحاظ ساختاری شکلی خطی به خود گرفته بود و خواندن آن شکل خطی گذر زمان وابسته به امری بیرون از قاب و تقریباً در غالب موارد روایتی کلامی است. حال با گونه‌ای از نقاشی روبه‌رو هستیم، همان‌طور که به نقل از یکی از نظریه‌پردازان اصلی مدرنیسم گفتیم، ویژگی‌اش خلوص و نیالوده بودن آن به «رسانهٔ هنر دیگر» و حذف تأثیراتی است که احتمالاً از «رسانهٔ هنری دیگر گرفته است». پس بنابر چنین بحثی باید با نقاشی‌ای خودارجاع روبه‌رو بشویم که قبل از هر چیز به نقاشی ارجاع می‌دهد و به‌گونه‌ای ناب نقاشانه است؛ یعنی

15. abstract expressionism

www.noormags.com

صرفاً وابسته به امکانات نقاشی است؛ یعنی تأکید بر سطح و رنگ داد. نخستین چیزی که به ذهن می‌رسد آن است که این نقاشی نباید هیچ تأثیری از زبان و روایت بپذیرد و هیچ الزامی به بازنمایی «واقعیت‌نمای» جهان نداشته باشد. به عبارت دیگر، دنیای ممکن در قاب این گونه نقاشی دنیایی نقاشانه است. آیا در چنین دنیایی زمان به‌جز آنِ لحظه آفرینش اثر، وجود دارد و حرکت می‌یابد یا آنکه اگر زمان و حرکت زمان مطرح شود، به‌ناچار باید به رمزگانی دیگر، ازجمله زبان و ساختارهایی که بیان گذر زمان را ممکن می‌کنند یعنی توالی زنجیره‌ای رو آورد که در هر دو مورد نقض اصول می‌شود؛ چراکه گفتیم اصل را خلوص و نیالودگی به رسانه‌ای دیگر تشکیل می‌دهد.

اجازه بدهید به اثری از جکسون پولاک[16] بنگریم (ت۶)عنوانی که برای این نقاشی آمده است و کماکان زبان در شکل یك لایه بیرون قاب در متن حضور دارد «نقره‌ای روی سیاه، سفید، زرد و قرمز» است. درون قاب نقاشی، به‌واقع با خلوص نقاشانه روبه‌رو هستیم، که از قضا همسوی با فرض مورد نظر ما غیرروایی است و در نتیجه الزامی به بیان مفهوم زمان و گذر آن ندارد. عنوانی که از رمزگان زبان برگرفته شده است نیز از قضا خود را با آرمان این گونه نقاشی همسو کرده است و این بار زبان است که نقاشانه شده، و نه آنکه نقاشی به‌لحاظ مفهومی و ساختاری زبانی باشد. عنوان بیان توصیفی حضور یك رنگ روی سه

تصویر ۶. جکسون پولاک، نقره‌ای روی سیاه، سفید، زرد و قرمز، ۱۹۴۸، رنگ روغن، مرکز هنرهای زرژ پمپیدو، پاریس.

رنگ دیگر است. زمان و گذر آن اصولاً مطرح نیست.

حال این بحث چه کمکی در راستای تأیید فرض ما می‌کند؟ فرض ما این بود که زمان و گذر آن از طریق حرکت و طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شود و به‌لحاظ ساختاری نیز با روابط همنشینی متوالی و زنجیره‌ای امکان بیان می‌یابد. در کلیهٔ کارهایی که قبلاً بررسی کردیم، صحت این فرض را نشان دادیم و مشاهده کردید که حرکت و گذر زمان در همه حال از طریق گذر به بیرون قاب و روابط بینامتنی و در هر حال به واسطهٔ ساختارهای همنشین متوالی امکان بیان می‌یابد. این مورد آخر، یعنی نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی نیز که اصولاً گذر زمان را بیان نمی‌کند، همسوی با فرض ماست، زیرا اتفاقاً در این سبك نقاشی، اصرار بر عدم گذر از قاب به بیرون قاب و خلوص نقاشانه است. وقتی پای ناب‌گرایی نقاشانه پیش می‌آید، از آنجا که قاب نقاشی محل همنشینی مکانی است و نه متوالی و فقط به واسطهٔ روابط بینامتنی می‌تواند زنجیرهٔ متوالی را بیان کند، در این مورد که خلوص مطرح است، زمان و گذر آن دیگر امکان بیان نمی‌یابند و در دنیای

16. Jackson Pollock

www.noormags.com

تصویر ۷. جکسون پولاک، ریتم پاییزی، ۱۹۵۰، رنگ روغن روی بوم، ۵۲۵/۸×۲۶۶/۷ سانتی‌متر، موزه متروپولیتن نیویورک

نقاشی ناب‌گرای مدرنیستی جایی ندارند. این نتیجه نیز همسو با فرض بنیادی ماست و آن را تأیید می‌کند.

البته، در این سبک نقاشی نیز نمونه‌هایی هستند که در آنها برخلاف موارد فوق عنوان به‌مثابه لایه زبانی متن نقاشی، نقاشانه نیست و اشاره به بیرون از قاب و تجربه‌های پیشین مخاطب دارد که با توجه به اصول نظری پیش‌تر گفته شده نوعی نقض غرض است. از قضا برخی عناوین با مفهوم زمان ارتباط دارند؛ ازجمله نمونه دیگر که باز اثری است از جکسون پولاک (ت۷) تحت عنوان ریتم پاییزی که در آن به پاییز به‌مثابه یك شاخص زمانی اشاره می‌شود، اما نخست آنکه این فقط یك شاخص زمانی است و گذر زمان نه در لایهٔ زبانی بیان شده است و نه در نقاشی. دوم آنکه به هر حال این لایه زبانی است که همین وجه ایستای زمانی یعنی پاییزبودن را به تابلو می‌دهد و اتفاقاً چون تابلو با الزامات نظری پیش‌تر گفته‌شده یعنی خلوص نقاشانه همسوست، خود به‌تنهایی فقط به نقاشی دلالت می‌کند نه به پاییز و نه به گذر زمان. این زبان است که شاخص زمانی پاییز را وارد دلالت‌های این مجموعه یعنی تابلو و عنوانش می‌کند.

نتیجه

بر اساس بحث فوق می‌توان نتایج زیر را مطرح کرد:

۱. نظر معنی‌شناسان شناخت‌گرا این است که زمان بر اساس مکان، چیزبودن، و طرح‌وارهٔ راه و بسط استعاری آن مفهوم‌سازی می‌شود و به قلمرو شناخت درمی‌آید. در این مقاله نشان دادیم که نه‌تنها در سطح مفهومی، بلکه در سطح ساختاری بیان نیز روابط همنشینی متوالی که یادآور طرح‌وارهٔ راه است و در زبان به بهترین نحو و در نوار صوتی، نوار فیلم و کمیك‌استریپ و مشابه آن مشاهده می‌شود، تجلی بیانی مفهوم گذر زمان و بسط استعاری طرح‌وارهٔ راه در سطح ساختار بیان است.

۲. گفتیم که در سطح ساختاری با سه نوع روابط همنشینی مفهومی، مکانی و متوالی سروکار داریم. مورد اول به بحث این مقاله مربوط نمی‌شود. زبان از روابط همنشینی متوالی بهره می‌گیرد. فیلم (تصویر متحرك)، تئاتر و کمیك‌استریپ و مشابه آن از هر دو امکان روابط همنشینی مکانی و متوالی استفاده می‌کنند و به نظر می‌رسد که عکس و نقاشی فقط از روابط مکانی بهره می‌گیرند. سپس بحث کردیم که اگر فرض ما درست باشد و بیان زمان و گذر آن وابسته به ساختار خطی متوالی باشد، پس در نقاشی (و ما به عکس نپرداختیم و آن را به مجالی دیگر وامی‌گذاریم) زمان و گذر آن

www.noormags.com

چگونه امکان بیان می‌یابند. با بررسی مواردی به این نتیجه رسیدیم که بیان گذر زمان در نقاشی نیز یا از طریق گذر از قاب نقاشی به تجربهٔ شناختی مخاطب و شکل‌دادن به قاب‌های نامرئی پسین و پیشین است، یا به واسطه عنوان تابلو، مخاطب تابلو را با روایتی زبانی که بخشی از دانسته‌های پیشینی او را تشکیل می‌دهد، پیوند می‌زنند و از طریق روابط بینامتنی به پس و پیش روایی آن پی می‌برد.

موردی که بیش از همه جالب بود، نمونه‌هایی از نگارگری بود که در آن‌ها در یك قاب چند زمان متفاوت حضور داشتند. دیدیم که نخست بدون وجود رابطهٔ قوی بینامتنی بین این نگاره‌ها که روایتی را به تصویر می‌کشیدند دریافت روابط زمانی بین اجزای نگاره ممکن نبود و دوم آنکه هرچند اجزا در یك قاب به تصویر کشیده شده بودند، رابطهٔ متوالی خطی جهت‌دار بین آن‌ها برقرار بود که تشخیص آن وابسته به روایت کلامی است.

سرانجام نمونه‌هایی از نقاشی مدرنیستی را بررسی کردیم (دو نمونه از آثار جکسون پولاك) و دیدیم که مسئلهٔ زمان در این آثار نیز با فرض بنیادی ما همسوست و چون طبق نظریه‌پردازی نقاشی مدرنیستی بناست این نقاشی قبل از هر چیز ارجاع به خود عالم نقاشانه داشته باشد و از تأثیر رسانه‌های دیگر در امان بماند، اصولاً زمان و گذر آن در این نوع نقاشی مطرح نیست، چون امکانات ناب نقاشانه قادر به ایجاد روابط متوالی و خطی که ساختار متناسب بیان مفهوم گذر زمان‌اند، نیستند. سرانجام به نظر می‌رسد این فرض معناشناسان شناخت‌گرا که زمان از طریق مکان، حرکت، چیزبودن (جسم‌پنداری زمان) و طرح‌وارهٔ راه مفهوم‌سازی می‌شود و این فرض ما که نه‌تنها در سطح مفهومی که در سطح ساختار بیان نیز ساختار خطی روابط همنشینی متوالی قادر به بیان زمان و گذر آن است، فرض قابل دفاعی می‌باشد.

www.noormags.com

الام، کر. *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه فرزان سجودی. تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳.
سجودی، فرزان. *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران، نشر قصه، ۱۳۸۲.
کاظم، مژگان. *بازتاب تصویری صور خیال در قصص قرآن*. مقالهٔ منتشر نشده (مقاله نزد نویسنده موجود می باشد) ۱۳۸۴.
کلارک، ساموئل. *مکاتبات لایب‌نیتس و کلارک*، با مقدمه اچ. جی. آلکساندر، ترجمه علی ارشد ریاحی. قم، مؤسسه بوستان کتاب، ۱۳۸۱.
گرینبرگ، کلمنت. *«نقاشی مدرنیستی» در هنر و اندیشه‌های اهل هنر*، چارلز هریسون و پل وود (گردآورندگان)، ترجمه فرزان سجودی. تهران، انتشارات فرهنگ کاوش، ج ۶، ۱۳۸۲.
لیکاف، جرج. *«نظریهٔ معاصر استعاره»*، ترجمه فرزان سجودی. *در استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، نشر سوره مهر، ۱۳۸۳.
نیشابوری، ابوبکر عتیق ابن محمد (معروف به سورآبادی). *تفسیر عتیق نیشابوری*، ویراستار: جعفر مدرس صادقی. تهران، بنیاد آفرینشهای هنری نیاوران، ۱۳۸۰.

Chandler, Daniel, *SemioticsL the Basics*. London: Routledge, 2002.

Johnson, Mark, *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: Universotu of Chicago Press, 1987.

Rahnavard Zahra, *Contemporary Iraninan Art & The Islamic World*. Tehran: Al-Zahra University, 2002.

Saeed John I. Semantics. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

منابع

www.noormags.com