

## آشتی ناسازه‌ها در نظام حسی، ادراکی، و کنشی متون پست‌مدرن (نقاشی، عکس، و شعر دیداری)

محمد هاتفی\*

### چکیده

هرگونه تحول نشانه‌معناشناسانه در صورت و معنای متن با لایه‌های حسی - ادراکی منبعث از فضاها و فرهنگی و اجتماعی انطباق دارد. مقاله حاضر، با توجه به الزامات پدیدارشناختی متن پست‌مدرن، شیوه ظهور این ژرف‌ساخت را در صورت متن تبیین می‌کند؛ به این معنا که کثرت ابعاد در صورت متن باید با تکثر زوایای دید و نظام‌های گفتمانی حاضر و کنش‌گر نسبت معنادار داشته باشد. پیش‌فرض ما این است که دگردیسی‌های متنی باید به لحاظ حسی - ادراکی با زیربناهای ایدئولوژیک، اجتماعی، سیاسی، و ... ملازمت و تناسب داشته باشد. نتایج تحقیق نشان داده است میزان ناسازواری موجود در متن‌های دیداری (شامل عکس، نقاشی، و شعر دیداری) با دلالت‌های نهفته در زیرساخت نظری این متن‌ها هم‌خوانی دارد. این متن‌ها در نقطه مقابل دوگانه دکارتی ما را به واسطه یک تحول پدیدارشناختی به یک گفتمان سه‌بعدی رهنمون می‌سازند که نظام گفتمانی خطی، دوقطبی، و برنامه‌مدار را به سه‌بعدی، متکثر، و سیال عبور می‌دهد. اصلی‌ترین راه‌برد متن‌ها در این دگردیسی گفتمانی آشتی اضداد است. در تحولات متنی، متن کلامی به نظام دوقطبی و متن بصری به نظام سه‌قطبی تمایل دارد.

**کلیدواژه‌ها:** هنر پست‌مدرن، پدیدارشناسی، نقاشی، عکس، شعر دیداری.

### ۱. مقدمه

هنر دیداری و از جمله شعر دیداری ابعاد و زوایای بصری دارد. فارغ از ماهیت و کارکرد نشانه‌معناشناختی «بعد»، این عنصر ذاتی متن بصری باید به منزله یکی از وجوه

---

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، M.Hatefi@ihcs.ac.ir  
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

نشانه‌شناختی متن و مبتنی بر اصطلاح‌شناسی نشانه‌معناشناسی تبیین شود. ماهیت هستی‌شناختی تکوین متون مستلزم آن است که عناصر دو سطح صورت و محتوا را تابعی از تمامی شرایط تأثیرگذار بر متن، از جمله شرایط اجتماعی، سیاسی، عاطفی، ساختاری، و ... بدانیم. در فرایند تبیین علمی، وظیفه محقق آن است که نسبت این زمینه‌های تکوینی و عناصر صورت و محتوای متن مورد بررسی را در قالب روابط علی - معلولی آشکار سازد. با این رویکرد و هدف، در مقاله حاضر کوشش شده است با استفاده از روش تحلیل گفتمان پدیدارشناختی نشان داده شود تکرر ابعاد و زوایا در صورت متن‌های هنری و ادبی (بر اساس انتخاب نمونه‌هایی مرکب از عکس، نقاشی، و شعر دیداری پست‌مدرن) با زمینه‌های فرهنگی - اجتماعی و ایدئولوژیک و ... به‌ویژه با تکرر نظام‌های گفتمانی نسبت و تناسب دارد.

## ۲. پیشینه تحقیق

رایج است که بنیان و مبدأ علم مدرن را از جمله مشهور دکارت می‌دانند که گفته است: «می‌اندیشم پس هستم». این ایده، علی‌رغم تأثیرگذاری تاریخی‌اش، واقعیت بیرونی را یک ابژه منفعل ترسیم می‌کند که ذهن فعال و عاقل می‌تواند آن را مستقیم و بدون پیش‌فرض‌های متافیزیکی درک کند. این مسئله باعث شد دکارت‌گرایی به منشئی برای تقسیم سوژه/ ابژه و نیز دوگانگی ذهن و بدن تبدیل شود. اندیشه غربی دهه‌ها با این ایده و ایده‌های منشعب از آن کلنچار رفت. نهایتاً در قرن بیستم بود که فرض‌های اصلی دوگانگی ذهن/ بدن و دوگانگی سوژه/ ابژه در یک اقدام مشترک از زوایای متعدّد و اندیشه‌های مختلف نقد شد. در این میان، بیش‌ازهمه، تأملات دکارتی هوسرل بسیار تعیین‌کننده بود و به شکل‌گیری فلسفه هایدگر، ریکور، مرلوپونتی، و دریدا کمک کرد. این فلسفه‌ها پیکره اصلی فلسفه قرن بیستم را شکل می‌دهند. فلسفه‌های قرن بیستم، همگی، به زبان ساده می‌گویند که واقعیت را نمی‌توان از سوژه‌شناسنده (فاعل شناسا) جدا کرد؛ زیرا «واقعیت» با پارادایم‌ها یا الگوهایی که در صدد فهم آن هستند «ایجاد» می‌شود؛ گذشته از این، ذهن و بدن از هم جدا نیستند. از نظر نویسندگانی مانند مرلوپونتی، ما «متجسد»یم. به‌زبان فنی‌تر، بخش اعظم فلسفه مدرن از نیچه به بعد به تضعیف اعتبار و اهمیت فلسفی سوژه استعلایی پرداخته است (بنگرید به دلوز ۱۳۹۰؛ دلوز ۱۳۹۵). گلدمن اهمیت این تحولات را به‌خصوص در آثار هوسرل، لوکاچ، و هایدگر خاطر نشان می‌سازد:

انسان در مقابل جهانی که برای فهم آن تلاش می‌کند و بر آن عمل می‌کند قرار ندارد بلکه درون این جهان است که خود جزئی از آن را تشکیل می‌دهد و هیچ گسست بنیادی‌ای در معنایی که او می‌کوشد بیابد یا وارد وجود خود کند وجود ندارد. این معنا که میان فرد و زندگی جمعی و به‌همان‌اندازه در میان انسان‌ها و نهایتاً در کیهان مشترک است تاریخ نامیده می‌شود (Goldman 1976).

این بحث‌های فلسفی برای «بدن» انسان به عاملیت و شناخت قائل‌اند و بر اهمیت واقعیت روزمره و واقعیت متجسد عملی تأکید می‌کنند. این تلاش برای فهم زندگی روزمره در اصطلاحات زیست‌جهان (lebenswelt)، عادت (habitus)، و زندگی روزمره نمایانده شده است. ایده زندگی روزمره به ما در فهم زمان‌مندی امر متجسد مکان‌مند کمک می‌کند. این ایده‌ها برای جریان غالب فلسفه و نیز جامعه‌شناسی مبتنی بر کنش متقابل نمادین (در کارهای هابرماس و نیز بوردیو) سرنوشت‌ساز بوده‌اند. بوردیو معتقد است میان کنش، بدن، و مکان رابطه نزدیک وجود دارد. او مفهوم فردگرایانه و خنثی یا بی‌طرفانه ذوق کانت را مورد انتقاد قرار می‌دهد. یکی از اصلی‌ترین مفاهیم بوردیو مقوله عادت است. عادت، از دیدگاه بوردیو، از مجموعه‌ای از «طرح‌های طبقه‌بندی‌کننده» و «ارزش‌های غایی» تشکیل شده است. از نظر بوردیو، این طرح‌های طبقه‌بندی‌شده و ارزش‌ها، در مقایسه با آگاهی و زبان، نقشی بسیار اساسی‌تر در کنش‌های ما ایفا می‌کنند. آن‌ها به‌مثابه ابزارهایی عمل می‌کنند که گروه‌های انسانی به‌کمک آن‌ها یاد می‌گیرند در تحلیل‌های خود از اوضاع و احوال به شیوه‌ای از نگرش دست‌یابند که منافع آنان را تأمین کند. این سخن بوردیو به این معناست که نگرش‌های ما با منافع ما نسبت و حتی انطباق دارند. به اعتقاد وی، درحالی‌که هر عادت از ره‌گذر شرایط تاریخی و به‌لحاظ اجتماعی واقع شده تنظیم می‌شود اشکال و اعمال جدید را نیز امکان‌پذیر می‌سازد، ولی به‌هیچ‌وجه اجازه خلق فکر و تجربه تازه پیش‌بینی‌ناپذیر (یا بی‌قید و شرط) نمی‌دهد (Bourdieu 1988).

در سطحی عمیق‌تر و مبنایی‌تر که بتوان براساس آن مباحث را به معرفت‌شناسی انضمامی‌تری سوق داد، باید به نظرگاه برگسونی ژیل دلوز اشاره کرد که طی آن دلوز، براساس تمایز هانری برگسون میان سه مقوله «ادراک، احساس، و کنش»، در مقام سه گونه از «حرکت» (دلوز ۱۳۹۰: ۲۱) معتقد است در ساحت‌های مختلف تمایز میان این سه سطح در سطوحی دیگر باعث هم‌پوشانی در لایه‌هایی می‌شود که درعین حال موازی نیستند. دلوز می‌گوید یکی از دشوارترین و جالب‌ترین قطعات فکری برگسون این بود و وی برای اولین بار یکی از نخستین انواع فکر خود - رونده را ارائه داد و این ایده که در حوزه مفاهیم

پردازش شده بود به‌طور خودکار بر سینما اعمال شد؛ بدین معنا که سینما در همان زمانی اختراع شد که فکر برگسونی در حال شکل‌گیری بود: «حرکت درست در زمانی به عالم مفاهیم راه یافت که به عالم تصاویر نیز راه یافته بود» (همان: ۲۱). با تبیین تلازم میان تحوّل در هر کدام از زمینه‌های سه‌گانه دلوز دغدغه خود را معطوف به تبیین «رابطه میان هنر، علم، و فلسفه» (همان: ۲۴) کرد و اظهار داشت: «هیچ تفوقی میان این رشته‌ها وجود ندارد. همگی خلاق‌اند؛ چراکه ابژه حقیقی علم خلق کارکردهاست، ابژه حقیقی هنر خلق مجموعه‌های حسی است، و ابژه فلسفه خلق مفهوم‌ها است» (همان). از این رو، به اعتقاد وی، چنان‌چه سرفصل‌های کلی کارکردها، مجموعه‌ها، و مفاهیم را به دست آوریم می‌توانیم نشان دهیم این حوزه‌ها چه ارتعاشات و طنین‌هایی روی یک‌دیگر دارند؛ به زبان ساده، باید گفت تازمانی که در حوزه مفاهیم درک واضح یا مبهمی از یک فضای نسبی اینشتین یا عدم قطعیت هایزنبرگ نداشته باشیم نمی‌توانیم در حوزه محصولات عینی نیز خلاقیت‌های دارای کارکردهای متقارن داشته باشیم یا هنری تولید کنیم که به لحاظ تأثیرگذاری‌های حسی بتواند طنین‌هایی از این قبیل، که به‌ویژه در هنر قرن بیستم و هنر پست‌مدرن مشاهده می‌کنیم، نمود یابد. این مقوله را می‌توان توجیه‌گر شکل‌گیری پارادایم‌هایی دانست که هر کدام به‌طور مجزاً مبتنی بر یک مقوله ادراکی، حسی، و کنشی بوده‌اند اما سه مقوله حرکتی مجزاً و در عین حال دارای تأثیرگذاری متقابل هستند. بر این اساس، می‌توانیم انتظار داشته باشیم هرگونه تغییر در یکی از این مقوله‌های پدیدارشناختی خواه ناخواه در سطح دیگر نیز تأثیراتی نه عیناً یک‌سان بلکه هم‌پیوند داشته باشد. لذا، تأثیر در نظام فلسفی و ادراکی گرچه با سازوکار ادراکی توجیه می‌شود، نهایتاً بر سازوکار حسی در نظام هنری تأثیر موازی می‌گذارد.

دلوز به‌عنوان یک مثال مقدماتی می‌نویسد:

در ریاضیات نوعی فضا هست که به آن فضای ریمانی می‌گویند. از جنبه ریاضی با روش توابع آن را به‌خوبی تعریف کرده‌اند. این نوع فضاها حاصل ایجاد قسمت‌های کوچک مجاور یک‌دیگر است که به بی‌نهایت شیوه می‌توانند کنار یک‌دیگر جفت شوند و در کنار نتایجی دیگر نظریه نسبیّت را نیز ممکن می‌سازند. حالا، اگر من به سراغ سینما بروم درمی‌یابم که بعد از جنگ نوع جدیدی از فضا که براساس مجاورت‌ها است سر بر کرده، ارتباط‌ها بین یک قسمت ناچیز و قسمتی دیگر در بی‌نهایت شیوه ممکن صورت می‌گیرند و به‌هیچ‌رو از پیش تعیین‌شده نیستند. این دو فضا با یک‌دیگر ارتباطی ندارند. من اگر بگویم فضای سینما ریمانی است ساده‌انگارانه به‌نظر می‌آید، و

با این حال از یک جنبه کاملاً صحیح است. در این جا، منظور من این نیست که سینما همان کاری را می‌کند که ریمان کرد. متنها چنانچه فضا را به‌سادگی حاصل مجاورت‌هایی به‌هم پیوسته در بی‌نهایت شیوه ممکن تعریف کنیم، با در نظر گرفتن مجاورت‌های دیداری و شنیداری که از طریق لامسه با هم پیوند خوردند نتیجه فضایی برسوئی خواهد بود. البته که برسون ریمان نیست اما آنچه او در سینما انجام داد شبیه همان چیزی است که در ریاضیات اتفاق افتاد و پژوهشی از آن محسوب می‌شود (همان: ۲۴-۲۵).

در بخش دیگری دلوز «بحران در ادبیات معاصر» (همان: ۳۴) را نیز با استناد به بحران در مجموعه‌های دیگر توجیه می‌کند.

نتایج تحقیقات فوق نشان می‌دهد می‌توانیم میان تغییر در نظام فلسفی غیردکارتی و شکل‌گیری زاویه دید با ظهور وضعیت سه‌بعدی به‌مثابه یک وضعیت غیردوگانه پیوند برقرار کنیم. پژوهش حاضر در صدد است این فرض را به‌نحو تطبیقی مابین گونه‌های مختلف هنر بصری و کلامی (نقاشی، عکس، شعر دیداری، و دیوارنگاشته) به‌بررسی گذارد و نشان دهد زیرساخت پارادایمی این هنرها در عصر پست‌مدرن، علی‌رغم تجلی‌های روساختی متفاوت، با یک‌دیگر انطباق دارد.

### ۳. روش انجام تحقیق

به‌لحاظ روش‌شناختی، برای بررسی نشانه‌معناشناختی کلیت اثر و گفتمان و نفوذ به لایه‌های زیرین آن جهت کشف ابعاد متن ابتدا لازم است گفتمان را طبق یک وضعیت شبه‌ساخت‌گرایانه و با توجه به روابط بین سطوح بیانی و محتوایی (مطابق نظریه یلمسلف) بررسی کنیم و سپس براساس روابط بین لایه‌های متنی به تجزیه عناصر مهم متن و کارکرد گفتمانی آن‌ها پردازیم و آن‌گاه با به‌کارگیری روشی فرایندی و با توجه به ارتباطات در زمانی و هم‌زمانی فرایند شکل‌گیری لایه‌ها و ابعاد گفتمان را بررسی کنیم. در واقع، عبور از روساخت متن به لایه‌های زیرین آن جز از طریق تجزیه ممکن نیست. این راهی است که باید به پیروی از یلمزلف آن را طی کرد که با جای‌گزینی «دو سطح بیان و سطح محتوا» به‌جای دال و مدلول سوسور، ضمن قائل‌شدن به رابطه انفکاک ناپذیر میان این دو «سطح»، برای هر کدام از آن‌ها به دو بعد قائل شد: ماده و صورت (ماده بیان/ صورت بیان و ماده محتوا/ صورت محتوا) (شعیری ۱۳۸۵). آنچه ما را در این کار کمک خواهد کرد ره‌یافت

تجزیه لایه‌های متن براساس رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای است که طبق آن «ابتدا باید لایه‌های متنی متفاوت را از یک‌دیگر تفکیک نماییم که خود حاصل رمزگان‌های متفاوت‌اند» (سجودی ۱۳۸۳: ۱۶۲). بر این اساس، سعی خواهیم کرد ابتدا با نگاهی توصیفی نشانه‌های موجود در ظاهر متن را دریابیم و در فرایند توصیف، هم‌زمان با تحلیل روابط میان نشانه‌های موجود در صورت متن، در موقعیت مناسب نقی به فراسوی دلالت لایه‌های آشکار متن بزنیم و از این طریق زیرساخت گفتمانی و نسبت آن با وضعیت‌های پارادایمی ایدئولوژیک را دریابیم.

#### ۴. زیرساخت تطبیقی متون هنری و ادبی پست‌مدرن

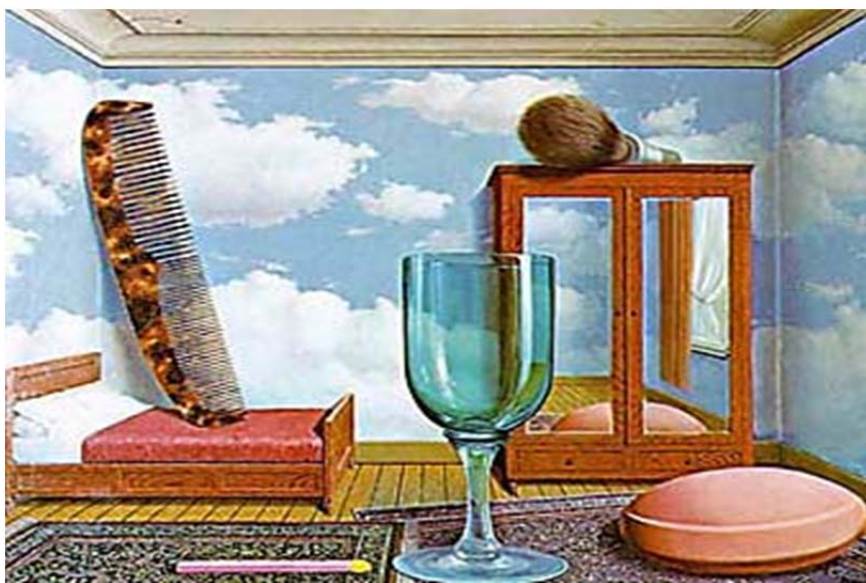
به اعتقاد هوسرل، ما همواره در ارتباط با یک پدیده آن را از زاویه خاصی می‌بینیم و هر بار زاویه‌ای از آن را از دست می‌دهیم. از آن‌جاکه برای دستیابی به حقیقت پدیده‌ها باید تمامی زوایای آن را در نظر بگیریم، پس ما همواره در هر مقوله‌ای صرفاً بخشی از مسئله را می‌بینیم. این دستاورد به یک مبنای معرفت‌شناختی و هرمنوتیک تبدیل می‌شود و نشان می‌دهد فهم ما همواره ناقص است و حقیقت همواره متکثر است و لازمه آن این است که به صداهای مختلف توجه شود (بنگرید به شعیری ۱۳۸۱: ۶۵-۶۹). این همان ایده مبنایی دموکراسی است که براساس آن حقیقت براساس گفت‌وگو و هم‌فکری به دست می‌آید.

از سوی دیگر، به اعتقاد باختمین میان ساختار اجتماعی، سیاسی، و ایدئولوژیک کنش متقابل کلامی (یا به طور عام: کنش معناشناختی) به مثابه یک میانجی عمل می‌کند که چنان‌چه در تحلیل پیکر اجتماعی موردبوی توجهی قرار گیرد، «به یک مفهوم متافیزیکی یا اسطوره‌ای ("روح جمعی"، "ناخودآگاه جمعی"، "روح قومی"، و مانند آن) بدل خواهد شد» (باختمین و دیگران ۱۳۷۳: ۲۳۶). از این رو، باید گفت تحلیل متن نه به چیزی در ذهن افراد (امور انتزاعی)، بلکه دقیقاً به چیزهایی که جلوه بیرونی یافته‌اند (در قالب واژه، تصویر، حالت، اطوار، ژست، و هرگونه عمل انسان) می‌پردازد و «این شکل‌های کنش و واکنش کلامی، با شرایط یک وضعیت اجتماعی مشخص، پیوندی تنگاتنگ دارند و در برابر نوسان‌های جو اجتماعی واکنش نشان می‌دهند» (همان: ۱۳۷). با وجود این، یافتن نسبت میان نشانه‌های موجود در صورت و لایه‌های متن با این شرایط اجتماعی، سیاسی، و ایدئولوژیک آسان نیست. برای مثال، در صورت یک متن نقاشی سه‌بعدی که پاره‌ای نشانه‌های ظاهراً نامرتبط را روی محور هم‌نشینی متن چیده است و در عین حال نوعی توهم عینیت و

مکان‌مندی به این اشیاء / نشانه‌ها داده است، چگونه می‌توان شرایط اجتماعی، سیاسی، و ایدئولوژیک را نمایان ساخت؟ در ادامه، سعی شده است با انتخاب نمونه‌هایی از نقاشی، عکس، و شعر دیداری که بتوان آن‌ها را ذیل هنر پست‌مدرن قرار داد نشان داده شود زیرساخت ایدئولوژیک چگونه خود را از ره‌گذر دخالت در جهت‌گیری نظام‌های گفتمانی به‌صورت عناصر روینایی متن ظاهر می‌سازد.

#### ۱.۴ کنش‌گری ذاتی ابژه در متن پست‌مدرن

در ارتباط با شکل ۱، همه ما در یک سازوکار حسی - ادراکی متعارف واقفیم که این اثر روی یک صفحه مسطح ترسیم شده است، اما توهم عینیت باعث می‌شود آن را هم‌چون اشیای واقعی و جای‌گیر در مکان ببینیم.



شکل ۱. نقاشی با عنوان «ارزش‌های شخصی» از رنه مگریت (رنگ روغن روی بوم، ۱۹۵۲)

(<http://www.la-stuckism.com/blog/2006/12/magritte-treachery-of-postmodernism.html>)

عناصر موجود در صورت متن: شانه، گیلان، کمد، فرچه، تخت، فرش، دیوار، آسمان، پنجره، پرده، کف، سقف، پارکت، و دو شیء مبهم که یکی گرد و به‌شکل نوعی نشیمن - میز است و یک شیء خطی باریک که روی فرش قرار گرفته است.

چنان‌که می‌بینیم، شانه که روی تخت قرار گرفته به‌لحاظ طول از تخت بزرگ‌تر است و گیلان به‌اندازه دوسوم ارتفاع کمد است و فرچه بالای کمد از یک جارو نیز بزرگ‌تر است. این نحوه‌ی بازنمایی اکسپرسیونیستی از یک ساختار هم‌نشینی ناهنجار برخوردار است. به‌بیانی فرمالیستی، در چنین عناصر آشنایی‌زدایی وجود دارد. نکته‌ی دیگر این است که، براساس عنوان نقاشی، این اشیاء باید «ارزش شخصی» داشته باشند؛ اما چنان‌که می‌بینیم هیچ‌کدام قابل‌استفاده متعارف نیستند. از این‌رو، به‌نظر می‌رسد باید عنوان نقاشی را دارای «ایهام» دانست؛ یعنی به‌نظر می‌رسد باید «ارزش شخصی» را ارزش فی‌نفسه این اشیا فهمید و نه ارزش آن‌ها برای یک شخص.

قائل‌بودن به ارزش شخصی یا ذاتی برای اشیاء دقیقاً در نقطه‌ی مقابل نگرش دکارتی قرار دارد که به جهان ابژه‌ها رویکردی منفعلانه داشت و اصالت را به سوژه‌شناسا و فعال می‌داد. اما در این نقاشی می‌توانیم یک نقد هنری به ایده‌ی دکارتی مشاهده کنیم که در آن جهان ابژکتیو نشانه‌های درون متن برای خود ارزشی فارغ از نگاه ما می‌یابد و به کنش‌گر تبدیل می‌شود. این نشانه‌ها به میل خود در مکان قرار می‌گیرند و تابع عادت‌واره‌های ما نمی‌شوند. از این‌رو، می‌توان انتظار داشت حتی در جایی به قواعد منافع ما تن ندهند. این تحلیل نشان می‌دهد از دیدگاه نقاشی فوق (درواقع از دیدگاه پست‌مدرنیستی مگریت) حتی نظریه‌ی عادت‌واره‌های بوردیو نمی‌تواند تمامی حقیقت را درخصوص نسبت میان ما و ابژه‌های جهان بیرون بازتاب دهد؛ زیرا مگریت برخلاف بوردیو ابژه‌ها را در فراسوی افق عادت‌واره‌ها و بنابراین دارای ارزش ذاتی‌ای می‌داند که می‌توانند سقف این افق‌های منفعت‌جویانه را در هم بریزند. به‌بیان دیگر، گرچه نگرش بوردیو نقدی بر دیدگاه دکارت می‌گذارد، مگریت، فراتر از آن، نگرش نسبی‌گرایانه بوردیو را هم در معرض یک چالش بزرگ‌تر قرار می‌دهد که برخلاف ذات‌گرایی کلاسیک به یک «ذات‌گرایی هستی‌گرایانه» قائل است. این نگرش، گرچه نمی‌توان گفت برای ابژه‌ها به احساس، ادراک، و ذات به‌معنای انسانی قائل است، درهرحال در سازوکار خلاقیت انسانی برای آن به نقشی مستقل از ایده‌ی انسانی یا حداقل در تعامل با ایده‌ی انسانی قائل است. این درک از هستی و ابژه‌های آن نشان می‌دهد مدرنیسم در نگاه افراطی خود برای غلبه بر جهان راهی بسیار افراطی و غلط پیموده و نه‌تنها بر جهان انسان‌ها، بلکه حتی بر جهان اشیاء نمی‌توانسته است سلطه‌ای را که فکر می‌کرد داشته باشد.



در فضای نشانه‌معناشناختی هیچ نشانه‌ای بی‌هدف و بدون جهت‌گیری یا «موضع‌گیری» گفتمانی نیست (شعیری ۱۳۸۱: ۳۶-۳۷). این پیش‌فرض به ما کمک می‌کند تصور کنیم که گفته‌پرداز/نقاش از ایجاد توهم واقع‌نمایانه هدفی «معنادار» و متناسب داشته است. در تعمق افزون‌تر، درمی‌یابیم شخصی‌شدن ارزش‌ها مبین این است که جهت‌گیری گفتمانی نقاش، در پردازش متن/نقاشی، برون‌گرایانه نیست؛ یعنی قصد ندارد به شیوه نقاشی کلاسیک از طریق تصویر اشیاء ما را به مدلول بیرونی آن‌ها ارجاع دهد؛ زیرا رویکرد نقاش در ترسیم اشیای درون متن اکسپرسیونیستی است و سعی می‌کند تاجایی که می‌تواند ما را با ذات اشیای درون قاب از قبیل گیلان، ابرها، کمد، فرچه، تخت‌خواب، و ... به نحوی ملموس نزدیک سازد. از این رو، باید گفت بین تحلیل یا تبیین نظری و مانیفست متن پارادوکس وجود دارد: تبیین نظری مستلزم این است که ما متن‌ها را در چهارچوب یک نظام نشانه‌ای قراردادی و اجتماعی از ره‌گذر عادت‌واره‌های بینامتنی دریابیم که ارزش‌ها در آن شخصی یا ذاتی نیستند، اما مانیفست متن با واگذاری این بینامتنیت (سجودی ۱۳۸۳: ۴۸؛ کالر ۱۹۸۱: ۱۱۴، به نقل از سجودی ۱۳۸۳: ۱۹۷۴؛ فوکو ۲۳، به نقل از سجودی ۱۳۸۳) سعی دارد ارزش‌های شخصی و ذاتی (فی‌نفسه و غیراجتماعی) را برای ما معرفی کند.

#### ۲.۴ عبور از دوگانه مدرنیستی به سه‌گانه پست‌مدرن

جهان در وضعیت واقعی و عینی خود سه‌بعدی است. ما یک سنگ را زمانی که در دست می‌گیریم حجم دارد و علاوه بر طول و عرض دارای ارتفاع است؛ برخلاف فضای دوبعدی که مسطح است. مقایسه یک مستطیل و مکعب بهترین راه برای درک تفاوت این دو است: مستطیل دارای دو بعد طول و عرض روی صفحه است و با یک نگاه ساده از روبه‌رو تمام آن پیداست، اما برای مشاهده یک مکعب همواره سویه‌ای از آن را نمی‌بینیم و لازم است مکعب را هر بار از یک زاویه دیگر بنگریم و در هر بار دیدن یک زاویه دیگر را از دست می‌دهیم. در واقع، لازمه دیدن کلیت یک مکعب آن است که هر زاویه را تصویر بگیریم و این تصاویر را هم‌زمان در کنار هم قرار دهیم تا نمایی کامل از تمامی زوایای آن در دست داشته باشیم. در تصویر ۲، که از یک گوشی موبایل تهیه شده، از آن‌جاکه گوشی موبایل در وضعیت واقعی‌اش دارای سه بعد است، برای مشاهده کامل آن باید زوایای مختلف را در کنار هم قرار دهیم (شکل ۲)، اما چنان‌که می‌دانیم، این نوعی دخل و تصرف در وضعیت دیدن است و هیچ‌گاه با یک‌بار دیدن به دست نمی‌آید.



شکل ۲. تصویر گوشی Samsung Pocket Galaxy

([http://www.techsmart.co.za/mobiles/smartphones/Samsung\\_Galaxy\\_Pocket](http://www.techsmart.co.za/mobiles/smartphones/Samsung_Galaxy_Pocket))

عناصر موجود در صورت متن: صفحه جلوی گوشی موبایل، صفحه پشت گوشی موبایل، تصویر گوشی از کناره، علامت شرکت سامسونگ، تصویر برنامه‌های نرم‌افزاری گوشی، نشانه‌های متنی و بصری کاربردی، و غیره.

در سطح نحوی تصویر، با هم‌نشینی هم‌زمان سه ساحت بصری از یک ابژه روبه‌رو هستیم که هم‌چون مورد شکل ۱ در عالم واقعیت ناممکن است، با این تفاوت که آنچه در این‌جا باعث این هم‌نشینی شده تکنولوژی دوربین است.

این تصویر به‌جای آن‌که گوشی موبایل را در یک نما به ما نشان دهد در سه نما به‌نمایش می‌گذارد؛ یعنی سعی می‌کند آن را از زاویه‌های مختلفی به ما نشان دهد تا با واقعیت‌های بیش‌تری در ارتباط با آن آشنا شویم. پس، می‌توان گفت نشان‌دادن یک ابژه از نماها و ابعاد مختلف دایره حسی، عاطفی، و شناختی ما را درمورد آن افزون‌تر می‌سازد و از طریق واقع‌نمایی بیش‌تر هم خودآگاهی ما را بیش‌تر می‌کند و هم طبعاً مسئولیت خود را به‌مثابه فروشنده واضح‌تر و بیش‌تر می‌کند. از این‌رو، باید گفت بین تکرار ابعاد در این‌جا با وجوه اخلاقی و اتیک نسبت برقرار است. آنچه این امکان را از ره‌گذر ارتباط متنی برای ما میسر کرده تکنولوژی است. پس، می‌توان گفت تکنولوژی از این زاویه در ذات خود می‌تواند کارکرد اخلاقی و اتیک داشته باشد.

تصویر فوق، در صورت متن، علاوه بر نمایش دادن سه نما از یک ابژه، این نمایش را در قالب عمق‌نمایی به متن سه‌بعدی تبدیل کرده است و به ما حس بیش‌تری در نزدیکی با وجه پدیداری واقعی یک گوی واقعی می‌دهد. بنابراین، می‌توان گفت عمق‌نمایی واقع‌نمایانه نیز به‌نحو دیگری در خدمت امر اخلاقی قرار می‌گیرد و این درحالی است که هدف از این همه ترغیب ما برای خرید گوشی و در واقع نوعی ذهنیت سودمحور و اقتصادی است. در این‌جاست که می‌توان گفت در ذیل امر متکثر آشتی ناسازواره‌ها رخ می‌دهد؛ یعنی امر اقتصادی سودمحور و خودمحور با امر اخلاقی دیگری‌محور در یک متن در تلازم قرار می‌گیرند.

این متن، برخلاف متن قبلی، اساساً هنری تلقی نمی‌شود؛ چون دارای کارکرد عینی و ابزاری است، اما می‌بینیم به‌راحتی یک متن هنری زیباشناختی توانسته است محملی برای آشتی اضداد واقع شود. در این‌جاست که ما با یک کلان‌سازواره متناقض‌گونه مواجه می‌شویم و آن از بین رفتن مرز میان تولید هنری و تولید کاربردی است. این سازواری ناسازواره‌گون ارزشی‌ساحتی نظری به روی ما می‌گشاید و تقابل مدرنیته و پست‌مدرن را در قالب تقابل دو رویکرد دوجانبی و سه‌بعدی فرمایش می‌گذارد. براساس تناسب «حرکت»‌های گفتمانی با مقوله‌های «ادراک، احساس، و کنش» (دلوز ۱۳۹۰: ۲۱)، باید گفت ادراک مدرن شیوه‌ای از تقابل دوگانه را ترسیم می‌کند که خود را در قالب یک حس دوجانبی نمایش می‌داد و در نتیجه به کنشی محدود در قالب یک وضعیت حضور/غیاب میان خود و دیگری، میان امر مرئی و امر نامرئی، منجر می‌شد اما ادراک پست‌مدرن (بنگرید به لیوتار ۱۳۸۰: ۹۰) با تغییر این نظام ادراکی تقابلی به یک وضعیت اشتراکی از طریق آشتی‌دادن اضداد (آشتی اخلاق و اقتصاد سودمحور) فضای حسی سه‌بعدی را میسر ساخته است که در آن امر زیباشناختی و امر اقتصادی/کاربردی با هم به تفاهم رسیده‌اند.

فضای سه‌بعدی نوعی تقلید از فضای عینی و واقعی جهان بیرون است اما در ذات خود یک مسئله توهمی و ذهنی است و مسئله‌ای مربوط به زاویه دید است؛ باین‌همه، این فضا از یک لحاظ ادعای نزدیکی بیش‌تری به واقعیت را مطرح می‌کند؛ چون دیدن یک‌چیز از چند زاویه و در کنار هم قراردادن این زوایای مختلف طبعاً حقایق بیش‌تری از آن شیء را به ما نشان می‌دهد؛ این درحالی است که رویکرد مدرن با وجود این‌که صرفاً دو بعد از ابژه عینی را بازنمایی می‌کرد توهّم عینیت و تطابق با واقعیت بیش‌تری داشت و از این‌رو می‌توان گفت رویکرد سه‌بعدی نه‌تنها دوربودن نگاه دوجانبی از واقعیت را نمایان می‌سازد، بلکه در عین حال نحوه تعامل ما را با جهان بهتر بازنمایی می‌کند و واقعی‌تر است. کم‌این‌که در

شکل ۲ می‌توانیم واقعیت بیش‌تری از یک گوشی تلفن همراه را به‌دست آوریم. این واقعیت به ما نشان می‌دهد برخلاف تلقی دوقطبی مدرنیستی از امر مرئی، امر مرئی در دوره مدرن و پیشامدرن چندان هم مرئی نبوده و خود همواره از جنبه‌هایی نامرئی بوده است؛ و مقدار معنا به‌میزان مرئی تلقی شدن بستگی دارد تا به مرئی شدن پدیداری؛ و از این رو می‌توان گفت توهمی ساختن امر مرئی مدرن نوعی نظریه انتقادی درخصوص تلقی مدرنیته از امر مرئی نیز هست و نشان می‌دهد مرئی بودن یا نبودن بیش‌تر از آن‌که به خود پدیده بستگی داشته باشد ناظر به رویکرد و تلقی ما از مرئی بودن است؛ و این همان چیزی است که به اعتقاد فوکو، مگریت در اثر خود با عنوان «این یک پیپ نیست» سعی دارد به ما بفهماند (فوکو ۱۳۹۵: ۲۳).

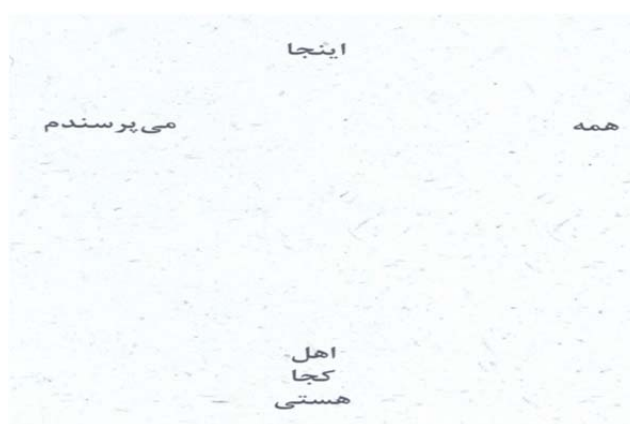
### ۳.۴ گرایش متن کلامی به تقابل‌گذاری و متن بصری به آشتی ناسازها

نمونه متنی که در این جا بررسی شده است (شکل ۳) یک شعر دیداری با عنوان «غربت» از طاهره صفارزاده است که به اعتقاد ما سطح پایه‌ای دیداری شدن یک متن و عبور از وضعیت دویعدی متن کلامی را نشان می‌دهد.

شعر دیداری گونه‌ای از ادبیات معاصر است که در واقع شاعر آن با نیم‌نگاهی به هنر گرافیک و با استفاده از «هنجارگریزی نوشتاری» (صفوی ۱۳۸۰: ۴۰-۴۱). به نگارش نقاشانه شعر دست می‌زند. شعر دیداری، علی‌رغم سابقه‌ای که طی تاریخ برای شکل‌گیری آن ذکر می‌شود، به آن صورت که در دوره جدید نمود یافته است، ذیل جریان پست‌مدرن و به‌ویژه در ایران ذیل جریان شعر نو قرار می‌گیرد. گرچه می‌توان شباهت‌هایی بین این گونه شعرها با نمونه‌هایی از صنعت توشیح در آثار پیشینیان پیدا کرد، شعر دیداری معاصر «اغلب تحت تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم و کشیده شدن دامنه کویسیسم به عرصه ادبیات رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت» (رضی ۲۰۰۹). برخی آرای ویتگنشتاین (۱۸۸۹-۱۹۵۱)، فیلسوف اتریشی، را درباره رابطه زبان و زیباشناسی، به‌ویژه نظریه «بازی‌های زبانی» او را، بر شاعران این گونه شعرها مؤثر دانسته‌اند. ویتگنشتاین معتقد بود که «ما واژگان را از بازی زبانی متافیزیکی به بازی زبانی زندگی هر روزه انتقال می‌دهیم» (به‌نقل از احمدی ۱۳۷۴: ۲۸۴).

باتوجه به آنچه درخصوص رابطه میان این شعرها و کویسیسم، ایماژیسم، و اندیشه‌های ویتگنشتاین گفته شد آشکار است که این شعرها را باید ذیل جریان پست مدرنیسم قرار داد

که طی آن تولیدکننده متن سعی می‌کند با به‌کارگیری شگردهایی ظاهری و گاهی توأمان‌کردن وجوه بصری و واژگانی و ترکیب‌بندی خاص آن‌ها وجه ساختگی بودن متن را برای خواننده آشکار و کلیت و وحدت متن را به‌گونه‌ای خودآگاهانه نقض کند؛ شاید از این طریق می‌خواهند نوعی فضای پست‌مدرن و عبور از معنی‌گرایی را القا کنند.



شکل ۳. شعر دیداری با عنوان «غربت» از طاهره صفارزاده (صفارزاده ۱۳۸۶: ۳۸)

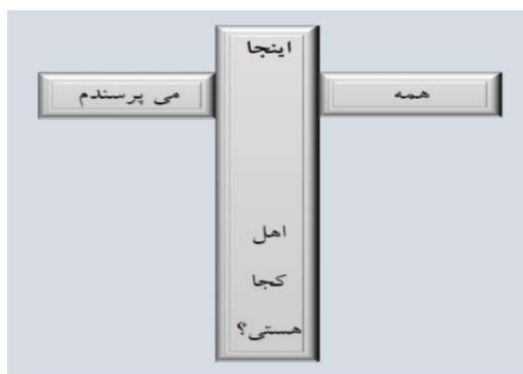
عناصر موجود در صورت متن: نشانه‌های کلامی: همه، این‌جا، می‌پرسندم، اهل کجا هستی؟، و فضای خالی میان قطب‌های کلامی.

چنان‌که می‌بینیم، سطح پدیداری و قابل‌مشاهده این شعر کاملاً دوبعدی است و مرکب از ساحت‌های دوبعدی در قالب بالا/پایین، و چپ/راست. کرس و لوون با استفاده از الگوی استعاره‌ای موردنظر لیکاف و جانسون معتقدند هرگونه چینش بصری عناصر کلامی و بصری در صورت متن دارای معنای خاصی است و از نظام دستوری خاصی تبعیت می‌کند (Kress and Leeuvan 2006)؛ چنان‌که عنصر متنی واقع در بالا، مرکز، یا راست و پیشانی متن می‌تواند نشانه اهمیت و حضور برتر آن باشد، اما عنصر واقع در پس‌زمینه غایب می‌تواند نشانه کم‌اهمیتی، دونی، و ... باشد. بر این اساس، باید در نحوه چینش عناصر متن وجود یک زیربنای ایدئولوژیک و نظام تمایز مبتنی بر قدرت را دست‌اندرکار دانست که به‌نحو پیشاگفتمانی نظام بصری متن را تعیین می‌کند. اما سؤال این است که این ایدئولوژی چیست و نشانه‌های دلالت‌کننده بر آن در درون متن کدام‌اند؟

کلمه «این‌جا»، که قید مکان است، نشان نمی‌دهد این مکان دقیقاً کجاست و براساس عنوان می‌دانیم این مکان یک مکان غریب (برای «من» = گفته پرداز) است. از آن‌جاکه گفتمان

همواره کامل است و به مثابه یک شعر باید تمام معنای خود را در چهارچوب متن خود به ما عرضه دارد، متوجه می شویم نقطه استقرار «این جا» مشخص نیست و این مسئله مانع از این می شود که علت شکل گیری نظام گفتمانی سه بعدی مشخص شود.

در توجه به لایه عنوان، کلمه «غربت» به ما نشان می دهد در این فضای مکانی میان «همه» و «من» یک رابطه غربت و بیگانگی وجود دارد و این غربت و بیگانگی را می توانستیم از فاصله و جدایی انضمامی میان آن ها در صورت متن نیز دریابیم و در نهایت براساس توجه به صورت دیداری متن متوجه می شویم در لایه پشت زمینه شعر و در عمق کانون آن می توانیم با متصل کردن دو گوشه افقی و عمودی شعر یک «صلیب» را از پس زمینه متن بیرون آوریم (کشف کنیم) که می تواند پرتوی بر تمامی زوایای مبهم متن باشد: صلیب، که نماد «غرب» است، ایدئولوژی پنهان در زیربنای این تعامل را آشکار می سازد و در فرایند تأویل نشانه معناشناختی لایه معنایی بسیار فراختر، گسترده تر، و بالاتری را به ما نشان می دهد.

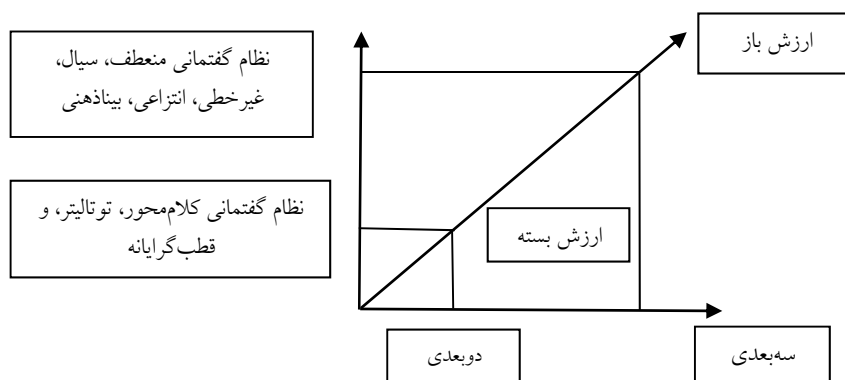


شکل ۴. صلیب به دست آمده از فضای پشت شکل ۳

مقطع بودن زوایای صلیب و نیز دلالت ضمنی آن بر سرکوب نشان می دهد که گفته پرداز درون متن («من») در برابر «همه» خود را رویارو با یک وضعیت ایدئولوژیک دوقطبی می بیند که پنهانی و با ایجاد یک سیستم جانشینی جایگاه و نظام گفتمانی او را به سویه غیاب = مرگ می راند.

در این جا یک پدیدارشناسی و نظام گفتمانی سه وجهی دست اندرکار است که در آن «همه» و «من» هیچ کدام غلبه ندارد، بلکه بر اثر دخالت و هم جوشی زوایای دید مختلف، «نه همه و نه من» نیز به مثابه یک زاویه «ممکن» جلوه می کند، اما از آن جا که مکان و هویت «من»

به پرسش گرفته شده است، علی‌رغم ظاهر متکثر متن، وضعیت «اتیک» و کاملاً «دموکراتیک»، بر اساس اصطلاحات لاندوفسکی (Landowski 2005: 43)، بر آن حاکم نیست. این متن در تداوم دو متن ۱ و ۲ به ما نشان می‌دهد فرض مستتر مبنی‌بر وجود یک نسبت زیرساختی میان تکثر ابعاد و وجوه اخلاقی و اتیک کاملاً به‌جا بوده است. شکل ۳ نشان می‌دهد که اگر در لایه معنایی هم‌نشینی عناصر تقابلی به‌صورت کامل رخ می‌داد (همانند اثر مگریت و نیز تصاویر گوشی تلفن به آشتی مطلق ناسازه‌ها می‌رسید)، نظام گفتمانی می‌توانست از یک نظام خطی دوقطبی به یک نظام غیرخطی سه قطبی دگردیسی یابد. شاید بی‌ارتباط نباشد که گفته‌پرداز نتوانسته است تمام متن را به‌صورت دیداری ترسیم کند و به‌ویژه وجه دیداری متن را به سویه غیب رانده است. این مسئله نشان می‌دهد وجه بصری، در مقام تعیین، نسبت بیش‌تری با امر اخلاقی و نظام گفتمانی سه‌بعدی دارد. بر این اساس، باید گفت هرچه نظام ارتباطی تصویرمحورتر شود غلبه نظام گفتمانی اخلاقی نیز بیش‌تر خواهد شد؛ به‌عبارتی، کماکان، در درون نظام کلامی، سویه‌های برتری‌طلبی گفتمانی و تلاش برای امحای هم‌نشینی ناسازه‌ها وجود دارد. این مسئله نشان می‌دهد ظهور و غلبه متن سه‌بعدی در عصر جدید تابعی از یک تحول گسترده در نظام‌های گفتمانی باید باشد: نظام دویعدی دارای سویه‌های کلام‌محور، توتالیتز، و قطب‌گرایانه است و وجوه خطی، عینی، نامنعطف، و ... را به‌نمایش می‌گذارد. این نظام حسی - ادراکی با ایدئولوژی مدرن تطبیق دارد. اما به هر میزان وجه سه‌بعدی غالب شود با فضاهای بصری، سیال، غیرخطی، متکثر، انتزاعی، بیناذهنی، و ... مواجه می‌شویم که در آن هر نشانه‌ای از ارزشی فی‌نفسه، برابر، ذاتی، و عینی برخوردار است و ناسازه‌ها، همگی، روی محور هم‌نشینی حضور آنی دارند. این نظام گفتمانی از وضعیت ارزشی باز برخوردار است (شکل ۶).



شکل ۶: نمودار تحول نظام‌های گفتمانی از کلاسیک به پست‌مدرن؛ (Landowski 2005: 43)

#### ۴.۴ کارکرد انتقادی متن پست‌مدرن

در متن نقاشی زیر (شکل ۵) تصویر یک دوربین مداربسته چنان اکسپرسیونیستی ترسیم شده و با بازی سایه و روشن به زوایای آن عمق داده شده که سوژه تماشاگر را به این توهم می‌اندازد که در برابر یک دوربین مداربسته قرار گرفته است. به لحاظ پدیدارشناختی، در این جا به قدری مرز میان واقعیت و توهم برهم می‌خورد که در عالم واقع مرز میان سوژه و ابژه را نیز برهم می‌زند؛ چراکه سوژه بیننده را از ساحت یک بیننده ساده به یک سوژه مورد هجوم واقع شده تبدیل می‌کند؛ یعنی نقش فاعل و کنش‌گر را به ابژه (دوربین) و نقش منفعل و کنش‌پذیر را به انسان می‌دهد که ظاهراً باید فاعل شناسا می‌بود. در این جا نیز، هم‌چون اثر مگریت، ابژه ارزشی عینی و ذاتی و شخصی می‌یابد و می‌تواند جابه‌جاکننده و برهم‌زننده افق ذهنی سوژه انسانی واقع شود.



شکل ۵. نقاشی بی‌نام پیدا شده روی یک مخروبه در بوداپست

(Unknown Painting on a Ruined Wall, www.wordpress.com)

عناصر موجود در صورت متن: دیوار، رنگ قرمز، تصویر دوربین با عمق بصری که در سوژه انسانی توهم واقعی بودن ایجاد می‌کند خطوط سیاه که گویی پایه‌های نگه‌دارنده دوربین هستند.

دوربین مداربسته در فضاهای اجتماعی از دلالت و کارکردی ضمنی برخوردار است که با ارجاعی ضمنی به رمان ۱۹۱۴ جورج اورول دلالت‌های اجتماعی و سیاسی بسیار قوی دارد. دوربین به ما هشدار می‌دهد که شما تحت نظر هستید و به نوعی مشابه «علامت خطر» عمل می‌کند. اگر این دوربین یک دوربین واقعی بود، این هشدار جنبه عینی و واقعی داشت اما از آن جاکه بیننده سپس متوجه می‌شود با توهم دوربین و با یک تصویر سه‌بعدی مواجه



بوده است هم‌زمان به دلالت واقعی متن نیز پی می‌برد. او یک وجه غیراخلاقی و سلطه‌گر را در واقعیت دوربین کشف می‌کند. تبدیل شدن سوژه تماشاگر به تماشا شده و آرونگی جایگاه‌های گفتمانی و ناسازه معنایی ایجاد می‌کند. آشکار می‌شود وضعیت اجتماعی مدرن و مسلح به تکنولوژی که مدعی تکثر معنایی دموکراسی و پیشرفت تمدنی است، ابزارهای تمدن را در خدمت سرکوب و توتالیتاریسم قرار می‌دهد. در این‌جا، هنر پست‌مدرن کارکرد انتقادی خود را نسبت به ساحت واقعی اجتماع و سیاست به‌نمایش می‌گذارد. این هنر توهم‌نمایی در صورت متن را به نشانه‌ای تبدیل می‌کند تا، در ساحت معنا، واقعیت در حال رخداد در جامعه را واسازی و آشکار سازد. این‌گونه، هنر پست‌مدرن سویه‌های نامرئی واقعیت مرئی را به‌نمایش می‌گذارد و به‌سخره می‌گیرد. لودادن و تمسخر واقعیت مرئی نما اما بسیار توتالیتیر و پنهان‌کار به هنر پست‌مدرن وجهی اخلاقی و انسانی می‌دهد. این هنر، با آشنایی‌زدایی از نگاه خواننده و تماشاگر، او را نیز به کنش انتقادی علیه برخی کاربردهای تکنولوژی فرا می‌خواند.

در شکل ۲ با کارکرد اخلاقی دوربین مواجه بودیم، اما در این‌جا می‌بینیم هنر پست‌مدرن و سه‌بعدی یکی دیگر از کارکردهای دوربین را به نقد می‌کشد؛ زیرا می‌تواند در خدمت نوعی از سلطه قرار گیرد. این مسئله نشان می‌دهد تکنولوژی در ساحت کاربردی و اجتماعی‌اش، بسته به زاویه دید، می‌تواند اخلاقی یا ضداخلاقی باشد؛ و این دقیقاً مؤید این است که تکنولوژی در ذات خود متکثر است و خود آمیزه‌ای از آشتی اضداد است.

## ۵. نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر نشان می‌دهد متون پست‌مدرن، فارغ از این‌که نقاشی باشد یا شعر دیداری یا عکس و ...، از طریق ایجاد ناسازواری در صورت متن (در قالب هم‌نشینی اضداد)، ناسازواری‌های محتوایی را آشکار و ترسیم می‌کنند. این ناسازواری‌ها حاصل آمیزش اضدادی هستند که مدرنیته سعی می‌کرد آشتی‌ناپذیری آن‌ها را به‌مثابه یک واقعیت آشکار و حتمی و مرئی به ما بقبولاند. در گفتمان مدرن، این امور متضاد نسبت به یک‌دیگر رویکرد انکار و طرد دارند و بیش‌تر در قالب تقابل‌های کلامی خود را متجلی می‌سازند، اما متن پست‌مدرن با آشتی‌دادن آن‌ها در صورت متن سعی می‌کند در گام نخست افق ذهن ما را به‌لحاظ حسی و عینی تغییر دهد تا سپس با تغییر در نظام ادراکی، در فاز نهایی، کنش متناسب را جای‌گزین سازد. این وارونه‌سازی نظام حسی، ادراکی، و کنشی نظام

عادت‌واره‌های مدرن را به‌طور کامل واسازی و دگرگون می‌کند. این چنین علت ناسازوارگی صورت متن پست‌مدرن با گشوده‌شدن لایه بالاتری از معنا در فرایند تحلیل تبیین می‌شود. این لایه بالاتر معنا که نقش زیرساخت را ایفا می‌کند یک گفتمان فراگیر عصری است که واسطی به‌نام تکنولوژی دارد و ماحصل تقابلی میان امر کلاسیک و امر مدرن، امر مدرن و امر پست‌مدرن، امر کلامی و امر بصری، امر دوبعدی و امر سه‌بعدی، نظام سلطه و نظام دموکراتیک، نظام کلامی و نظام بصری، و ... است. در این راستا، متون پست‌مدرن سه کارکرد اصلی را نمایش می‌دهند: آشتی اضداد، وجه انتقادی، و وجه اخلاقی / اتیک.

### کتاب‌نامه

- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (دانش‌نامه ادب فارسی)*، ج ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اورول، جورج (۱۳۸۸)، ۱۹۸۴، ترجمه حمیدرضا بلوچ، تهران: گهبد.
- باختین، میخائیل و دیگران (۱۳۷۳)، *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آراست.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰)، *میانجی‌ها*، ترجمه پویا رفویی، تهران: رشد آموزش.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۵)، *فرانسویس بیکن (منطق احساس)*، ترجمه بابک سلیمی‌زاده، تهران: روزبهان.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه معنائشناختی گفتمان*، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، «رابطه نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی؛ با نمونه‌ای تحلیل از گفتمان ادبی - هنری»، *ادب‌پژوهی*، ش ۳، پاییز.
- صفارزاده، طاهره (۱۳۸۶)، *طنین در دلتا*، تهران: هنر بیداری.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱، تهران: سوره مهر.
- فوکو، میشل (۱۳۹۳)، *نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰)، *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره دانش*، ترجمه حسنعلی نوذری، تهران: گام نو.

Bourdieu, P. (1988), *Towards a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University.

Goldmann, L. (1976), *Cultural Creation in Modern Society*, St. Louis, MO: Telos.

آشتی ناسازه‌ها در نظام حسی، ادراکی، و کنشی متون پستمدرن ... ۲۶۹

Kress, G. and T. V. Leeuwen, (2006), *Reading Images the Grammar of Visual Design*, London and New York: Rotledge; Taylor and Francis Group.

Landowski, E. (2005), "Les Interactions Risquées", *Nouveaux Acts Semiotiques*, vol. 101, 102, 103, Limoges, Pulim.

Magritte, R. (3 December 2018), "Personal Values":

<<http://www.la-stuckism.com/blog/2006/12/magritte-treachery-of-postmodernism.html>>.

Samsung Corporation, Samsung Pocket Galaxy (3 December 2018):

<[http://www.techsmart.co.za/mobiles/smartphones/Samsung\\_Galaxy\\_Pocket](http://www.techsmart.co.za/mobiles/smartphones/Samsung_Galaxy_Pocket)>.

Unknown Painting on a Ruined Wall: <WordPress.com>, Last seen at 2018/12/3.