

یوری لوتمان پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی تارتو - مسکو با طرح نظریه فرهنگی با محوریت مفهوم سپهر نشانه‌ای به توصیف و تبیین سازوکار عملکرد نشانه‌ای فرهنگ در مقام یک سپهر نشانه‌ای می‌پردازد. نشانه‌شناسی فرهنگی که نظریه و روش‌شناسی آن مکتب است، با هدف مطالعه تعامل، همبستگی یا جدایی و تضاد میان نظام‌های نشانه‌ای شکل می‌گیرد. به‌زعم لوتمان، سپهر نشانه‌ای نه تنها حاصل جمع نظام‌های نشانه‌ای، بلکه به‌علاوه شرط لازم وقوع هر نوع عمل ارتباط و وجود هر نوع زبان و متنی است. در این مقاله، تعامل دین و سینما به‌مثابه دو نظام نشانه‌ای به‌صورت بازنمایی دین در سینما پیش‌فرض ماست. مسئله اما چگونگی این بازنمایی با اعمال روش نشانه‌شناسی لوتمان است. با انتخاب فیلم سینمایی «هر شب تنهایی» (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۶) به‌عنوان مطالعه موردی از آثار منتسب به سینمای دینی، تعامل سپهرهای نشانه‌ای منتخب، تحلیل می‌شود.

■ واژگان کلیدی:

دین، سپهر نشانه‌ای، سینما، نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمان

واکاوی نظریه فرهنگی

«سپهر نشانه‌ای» یوری لوتمان

و کار بست آن در زمینه تحلیل مناسبات میان دین و سینما

احمد پاکتچی

استادیار دانشکده الهیات دانشگاه امام صادق (ع)
apakatchi@gmail.com

حسین سرفراز

دکترای علوم ارتباطات دانشگاه تهران
cacstudies@gmail.com

حسام‌الدین آشنا

دانشیار فرهنگ و ارتباطات دانشگاه امام صادق (ع)
hesamodin@gmail.com

مسعود کوثری

دانشیار علوم ارتباطات دانشگاه تهران
mkousari@ut.ac.ir

۱. درآمد

یکی از نظریه‌های فرهنگی که تأثیر زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی بیش از هر کجا بر آن مشهود است، نظریه‌ای است که توسط یوری لوتمان (۱۹۹۳-۱۹۲۲) پرداخته و بسط یافته است. لوتمان نخستین فردی است که با تمرکز بر چرخه نظام‌مند فرهنگی که شامل بر متن‌هاست، از موضوعی به نام «نشانه‌شناسی فرهنگ» سخن می‌گوید. در واقع، علی‌رغم شروع کردن از نشانه‌شناسی متنی (نخستین اثرش در رابطه با تحلیل متن‌های شعری است)، بی‌درنگ منظری تازه اتخاذ می‌کند: اساساً تحلیل متن تابع شناسایی پردازش و پراکنش فرهنگی در مقیاسی کلی است و هر متن جایگاهی است که در آن، شمار بسیار رمزگان‌ها در هم تنیده و مناسبات و ساختارهای تازه‌ای به‌وجود می‌آورد.

البته لوتمان تنها نشانه‌شناسی نیست که موضوع فرهنگ را در اروپا و از اواسط دهه ۱۹۷۰ تا دهه ۱۹۸۰ مطرح کرده باشد. در واقع، تأملات نشانه‌شناختی رولان بارت و آلژیرداس ژولین گریماس^۱ نشانه‌شناسان فرانسوی و امبرتو اکو نشانه‌شناس ایتالیایی، سرشار از بررسی‌ها و موضوعاتی است که به فرهنگ مربوط است: از منطق انسان‌شناختی معنا (طبق نظریه روایت گریماس، ۱۹۶۶) گرفته تا قوانین سازماندهی معنا (طبق الگوی دایره‌المعارفی اکو^۲، ۱۹۷۵) و زبان‌های فرهنگی. (مطالعات بارت^۳ ۱۹۶۷-۱۹۵۷) در باب مد، آشپزی و تبلیغات) با این همه، نگاه لوتمان متفاوت است و جنبه دیگری را نشانه می‌رود: بدون ملاحظه موضوع تحلیل (یک متن، یک ابژه، یک فضا، یک رفتار)، تمرکز مدام بر سیستم مناسبات میان ابژه و بافتار، میان نشانه و متن است و تلاش می‌شود تا الگوهای غالب شناسایی شود تا بدین ترتیب بتوان به سنخ‌شناسی یا تیپولوژی فرهنگ‌ها دست یافت.

لوتمان به‌منظور تعریف و تعیین رویکرد خویش، وجوهی از ساخت‌گرایی را مفروض می‌گیرد: نقش محوری مقوله اطلاعات در نظریه فرهنگی او، نیاز به شناسایی مکانیسم‌هایی که موجب ساختارمندی‌اند، یعنی نظامی سیستمی که هم سامان یافته و هم پویا باشد و بالاخره مشخصه زبان‌شناختی تقریباً تمام نظریه‌اش ما را وامی‌دارد تا به تأثیر عظیم ساخت‌گرایی و بالخاص زبان‌شناسی ساخت‌گرا بر رویکرد نظری و روش‌شناختی وی

1. Greimas
2. Eco
3. Barthes

اذعان کنیم.

مسئله این مقاله برخاسته از رویکرد نظری و روش‌شناختی یوری لوتمان به‌ویژه در مطالعه فرهنگ و مناسبات میان نظام‌های نشانه‌ای درون فرهنگ با تکیه و تأکید بر مفهوم «سپهرنشانه‌ای»^۱ و کاربست آن در موضوع مناسبات دو نظام نشانه‌ای دین و سینما در بستر تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سینمایی هر شب تنهایی (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۶) است. این فیلم سینمایی با مضمون معجزه، شفا و تنش بی‌باوری و ایمان در زمره آثاری است که در سینمای ایران ذیل دال بالنسبه سیال «سینمای دینی» تعریف می‌شوند. ضرورت گذر از نشانه‌شناسی متنی صرف در مطالعات فرهنگی و پرداختن به سطوح بالاتر ارتباط میان متن و سپهرنشانه‌ای در طرح این مسئله نشان‌دار می‌شود.

۷۵

۲. طرح بحث

یوری میخایلوویچ لوتمان^۲ (۱۹۹۳-۱۹۲۲) اهل روسیه بود؛ به‌لحاظ تحصیلات فقه‌اللغه خوانده، اما تخصصش ادبیات روس بود. آثارش تمایل آشکار او را در فراتر رفتن از مرزهای سنتی رشته‌های دانشگاهی نشان می‌دهند. وسعت دانش حقیقتاً دایره‌المعارفی لوتمان محدود به ادبیات روس نیست و شامل تاریخ و ادبیات اروپایی، هنر و تاریخ کلاسیک و دیگر رشته‌ها و حوزه‌ها است. (سمننکو^۳، ۲۰۱۲: ۷ و شونل^۴، ۲۰۰۶: ۳) آنچه که موجب تمایز لوتمان با بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان می‌شود، این مطلب است که او هرگز نظریه را به‌خاطر خود نظریه پیش نمی‌برد و حتی آثارش که بیشتر صبغه نظری دارند، هم معمولاً مبتنی بر داده‌های تاریخی واقعی از ادبیات قرون وسطی گرفته تا دوره مدرن است. لوتمان کار خود را به‌عنوان مورخ ادبیات روسی آغاز کرد. تمرکز عمده وی پس از آغاز به کار تدریس در دانشگاه تارتو (شهری کوچک در کشور استونی) در ۱۹۵۴، آثار ادبای روس در پایان سده هجدهم میلادی و نویسندگانی است که با جنبش دکامبریس‌ها^۵ مرتبط بودند. به‌تعبیر ژیلکو^۶ (۲۰۰۱: ۳۹۱) لوتمان در تمام مهارت‌هایی که برای یک محقق فقه‌اللغه ضروری است، تبحر می‌یابد: فنون آرشویی و اکتشافی به‌منظور ردیابی

1. Semiosphere
2. Yuri Mikhailovich Lotman
3. Semenenko
4. Schönle
5. Decembrists
6. Zylko

نسخ ناشناس یا مفقود در کنار فعالیت‌های ویراستاری و مرتبط با متن. بخش قابل توجهی از وقت وی با تحقیقات بیوگرافیک پیرامون همان نویسندگان فوق‌الذکر پر شد. لکن وی همچنان علاقه‌اش را به بیوگرافی در دوره بعدی کاری‌اش حفظ کرد، یعنی زمانی که به چهره پیش‌تاز مکتب نشانه‌شناختی تارتو مسکو در دهه شصت میلادی تبدیل شد. لوتمان اهمیت ویژه‌ای به فلسفه و تاریخ اندیشه اجتماعی می‌دهد و به‌طور خاص به شیوه‌ای توجه دارد که آراء فلسفی، جهان‌بینی‌ها و ارزش‌های اجتماعی یک دوره مشخص در ادبیات آن دوره به‌نمایش گذاشته می‌شوند. نزد لوتمان، آگاهی ادبی و ایدئولوژیک یک دوره زمانی، جهان‌بینی و زیباشناسی روندها و جریان‌های آن حاوی کیفیتی نظام‌مند هستند. این مقولات مجموعه‌ای در هم از عقاید مختلف راجع به جهان و ادبیات نیستند، بلکه گروهی سلسله‌مراتبی از ارزش‌های شناختی، اخلاقی و زیباشناختی‌اند. تحلیل لوتمان از «متن هنری» هم متن و هم مؤلف را به سپهر عمومی مافوق فردی یک دوره زمانی مشخص مرتبط می‌سازد، سپهر یا فضایی که بعدتر از آن به‌عنوان «سپهر نشانه‌ای» یاد خواهیم کرد.

مرحله نشانه‌شناسی ساخت‌گرا در کار لوتمان، در اوایل دهه شصت میلادی آغاز می‌شود. درس گفتارهایی در باب بوطیقای ساخت‌گرا (۱۹۶۴) نخستین اثر مهم وی در این دوره است که در آن مجموعه مقالات مجله مطالعات نظام‌های نشانه‌ای، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شروع‌های مکتب تارتو مسکو معرفی می‌شود. تغییر جهت لوتمان از فقه‌الغیبه سنتی به نشانه‌شناسی فرهنگی در تغییر زبان توصیفی، یعنی در پذیرش فرازبانی یکپارچه‌تر و منظم‌تر، نمایان می‌شود. از یک‌سو، زبان تازه و دقیق‌تری ابداع می‌شود تا به محققان حوزه‌های مختلف علوم انسانی کمک کند با هم ارتباط برقرار کنند و از سوی دیگر، قیاس بین حوزه‌های مختلف واقعیت بشری امکان‌پذیر می‌شود. در فرایند خلق زبان توصیفی تازه که همانا زبان «نشانه‌شناسی» است، روس‌ها پیش‌تاز بوده‌اند. مهم‌ترین این مراجع عبارت‌اند از زبان‌شناسان ساخت‌گرا (رومن یاکوبسون، نیکلای تروپستکوی^۱)، مکتب فرمالیسم روسی (یوری تینیانوف)، حلقه میخائیل باختین، مطالعات ادبیات عامیانه (ولادیمیر پروپ، پیتر بوگاتیرف^۲)، روان‌شناسی (لف ویگوتسکی^۳) و فن فیلم و سینما

1. Nikolai Trubetzkoy
2. Peter Bogatyrev
3. Lev Vygotsky

(آیزنشتاین^۱). با یک چنین طیف وسیعی از منابع و مراجع، زبان تازه علوم انسانی که توسط مکتب تارتو مسکو وضع می‌شد، زبانی بینارشته‌ای بود، هر چند عنوان نشانه‌شناسی را داشت.

نشانه‌شناسی فرهنگی یکی از حوزه‌های نشانه‌شناسی است که بیش از چهل سال است که از تولدش می‌گذرد. با انتشار مجموعه تزهایی در باب مطالعه نشانه‌شناختی فرهنگ‌ها اثر جمعی لوتمان، ایوانوف^۲، توپوروف^۳، پیاتیگورسکی^۴ و اوسپنسکی، مکتب تارتو مسکو در سال ۱۹۷۳ با برنامه وارد صحنه بین‌المللی علم شد. این تزا بنیان نشانه‌شناسی فرهنگ را به‌عنوان یک رشته مجزا بنا نهاد که هدف اساسی‌اش مطالعه همبستگی کارکردی نظام‌های نشانهای گوناگون بود. از این منظر، اهمیت خاصی به مسائل مربوط به ساختار سلسله‌مراتبی زبان‌های یک فرهنگ (دین، اسطوره، ادبیات و غیره) داده می‌شود. خصوصیت هر فرهنگی در نسبت منحصربه‌فردی است که آن فرهنگ بین نظام‌های نشانهای برقرار می‌کند و بدین ترتیب در بحث از هر فرهنگ، فهم تکامل تاریخی آن حائز اهمیت است، آنچنان که شخصاً نمی‌توان مرز روشنی را ترسیم کرد که کجا توصیف تاریخی تمام و نشانه‌شناسی آغاز می‌شود.

درباره عنوان فرعی کتاب تزا که با نگرشی تجربی نوشته شده است، باید توجه ویژه‌ای مبذول داشت: در کاربرد با متون اسلاوی^۵. در ترجمه انگلیسی تزا از همین اصل تبعیت می‌شود: نشانه‌شناسی فرهنگ روسی (لوتمان و اوسپنسکی^۶، ۱۹۸۴) و نشانه‌شناسی تاریخ فرهنگی روسیه. (لوتمان و دیگران، ۱۹۸۵) مطالعه یک فرهنگ منحصربه‌فرد نیازمند یک منظر تازه است و از این حیث مطالعه هر فرهنگ تازه‌ای، خود علم را غنا می‌بخشد. با این رویکرد است که یک علم کلی و عام درباره فرهنگ می‌تواند نضج بگیرد، که می‌تواند نامش را فرهنگ‌شناسی یا نشانه‌شناسی فرهنگ نهاد.

۳. فرهنگ از منظر لوتمان

لوتمان در آثار مکتوبی که در اوایل دهه ۱۹۷۰ اغلب به همراه باریس اوسپنسکی نگاشته

1. Eisenstein
2. Ivanof
3. Toporov
4. Piatigorskii
5. As Applied to Slavic Texts
6. Uspenskij

است، از فرهنگی سخن می‌گوید که عبارت است از: اطلاعات غیروراثتی و ابزاری به‌منظور سازماندهی و گفتگو یا ارتباط. (لوسید^۱، ۱۹۷۷) در حقیقت، اینکه مؤلفه ذاتی فرهنگ اطلاعات و ارتباطات است، متأثر از میراث یاکوبسون و در سطحی کلی‌تر، مطالعات ارتباطی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را نشان‌دار می‌کند. (نک به لوتمان، ۱۹۹۰: IX)

اطلاعات خصلت عرضی فرهنگ نیست، بلکه ذاتی آن است و سرمنشأ مسائلی از قبیل انتقال، حفظ و نگهداری اطلاعات، به‌علاوه مناسبات بین فرهنگ، زبان و متن‌ها برحسب نسبتی که با مابقی جهانی برقرار می‌کنند که تعلق بدان دارند. متن هم خودش یعنی متن قائم بالذات و هم در مقام نمود یا بیان فرهنگ، تمهیدی اطلاعاتی است و این امر آن را به ناچار با مابقی پیرامونش مرتبط می‌سازد. فارغ از نوع دیالوگی که متن وارد آن شده باشد، دقیقاً به‌دلیل وجود ساختار متن است که نمی‌توان آن را به‌مثابه مؤلفه‌ای تک و مجزا لحاظ کرد. طبق باور لوتمان (۱۹۹۰: ۲) وجود دو مؤلفه است که فرهنگ را تعریف می‌کند:

۱. اینکه فرهنگ حاوی اطلاعات است،

۲. این اطلاعات قابل تبادل و انتقال است.

واضح است که این دو مؤلفه کارکردی‌اند و جنبه کارکردی سیستم‌های فرهنگی را مشخص و به آن کمک می‌کنند. به‌عبارت دیگر، فرهنگ به منظور کارکرد باید به دو هدف دست یابد: نخست باید محتواهایی تازه را شکل و بسط دهد و دوم اینکه آنها را هم به‌صورت هم‌زمانی (ارتباط) و هم درزمانی (حافظه) انتقال دهد.

لوتمان در مقاله‌ای با عنوان «در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ» همراه با اوسپنسکی (۱۳۹۰: ۴۱)، از منظر تعریف مقوله فرهنگ، دریافت که بر مبنای بسیاری از طرح‌های ممکن می‌توان دو وجه پرتکرار را یافت که ظاهراً تمام نظریه‌های فرهنگ در وجود آنها مشترک‌اند - و این دو وجه، مشخصه نوعی رویکرد زبانی - ساخت‌گراست: اولاً شناسایی ویژگی‌های متمایز درون فرهنگ ممکن است.

ثانیاً فرهنگ مفروض برحسب نظامی از نشانه‌ها می‌اندیشد و خودش را در حکم یک نظام نشانه‌ای نمودار می‌سازد. به‌عبارت دیگر، لوتمان (۱۹۹۰: ۳۶) تفکر و اندیشیدن را به‌مثابه فرایند معناپردازی می‌انگارد. او با کم‌رنگ کردن مرز امر فردی و امر جمعی، اذعان دارد که نه تنها انسان بلکه متن و فرهنگ هم می‌توانند بیندیشند.

البته این پیش‌فرض محدود به پذیرش ایده ساختاری - سیستمی فرهنگ است: فرهنگ مبتنی بر این ویژگی‌ها و خصوصیات مقدماتی است که سامان می‌یابد (یعنی در حکم یک سیستم)، ماهیت نشانه‌ای می‌یابد و محدود می‌شود. که در غیر این صورت، ویژگی‌های متمایز نمی‌داشت. آن‌طور که لوتمان و اوسپنسکی خاطر نشان کرده‌اند، با ابتنا به پیش‌فرض‌های فوق‌الذکر این نتیجه به‌دست می‌آید که «فرهنگ هرگز یک مجموعه کلی و همگانی نیست، بلکه در عوض یک زیرمجموعه‌ای همراه با یک سازماندهی مشخص است». (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۲) لوتمان حتی در نخستین مراحل بسط نظریه خویش با مقوله فرهنگ از دریچه رویکردی خاص با منظری خاص مواجه شده است: فرهنگ هرگز امر مطلق نیست و نمی‌توان آن را با یک خوانش منحصر به فرد فرا چنگ آورد و به امر کلی تبدیل کرد، بدین ترتیب که فرهنگ همه چیز را در بر بگیرد و هیچ چیز را مستثنی نکند؛ بلکه در عوض همواره باید به شکل کارکرد سوژه‌های مشخص در نسبت با یک موقعیت معین همراه با یک نقش ساختار ساز در نظر گرفته شود: فرهنگ جهان پراکنده‌ای را که متعلق به سوژه‌هایی است که در آن زندگی می‌کنند، سازماندهی می‌کند؛ دارای قابلیت ایجاد ساختار است که سوژه‌ها از آن برای فهمیدن، تعریف کردن، محدود کردن و بسط دادن نگرشی کلی به تجربه عمومی خود استفاده می‌کنند.

بنابراین و در نظریه فرهنگی لوتمان، «فرهنگ» موضوع تحلیل می‌شود، اما نمی‌تواند شامل همه چیز باشد، بلکه تنها به شکل زیرمجموعه‌ای از یک کل قابل تصور است، مثل یک قلمرو محصور که پیش روی «نه‌فرهنگ»^۱ قرار گرفته باشد. (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۲) فرهنگ مولد ساخت‌مندی است و به همین منظور، سپهری اجتماعی حول انسان می‌سازد که مثل سپهر زیستی، حیات را ممکن می‌کند؛ البته نه حیات ارگانیک و زیستی، بلکه حیات اجتماعی را. (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۴)

۱.۳. «فرهنگ» و «نه‌فرهنگ»

یوری لوتمان که فرهنگ را کل اطلاعات غیرموروثی و شیوه‌های سازماندهی و ذخیره آنها تعریف می‌کند، به تعبیر ژیلکو (۲۰۰۱) در موضعی ضدطبیعت‌گرا است. ضدطبیعت‌گرایی بدین معنا که فرهنگ در تقابل با طبیعت و امور طبیعی نشان‌دار می‌شود. در تعریف فرهنگ از منظر لوتمان، تأکید مضاعف هست: نخست، فرهنگ به بیان

لوتمان اطلاعات است و به همین ترتیب وابسته به آگاهی انسان است. به عبارتی فرهنگ حد فاصل دنیای انسان‌ها و دنیای جانوران است. خود لوتمان می‌گوید: مصرف ارزش‌های مادی وجه مشترک انسان و حیوان است، در حالی که گردآوری و ذخیره اطلاعات وجه ممیز انسان از حیوانات است. (لوتمان، ۱۹۹۸؛ به نقل از پاکتچی، ۱۳۸۳) لوتمان تأکید می‌کند که ابژه‌ها یا متعلقات فرهنگ ابژه صرف نیستند، بلکه در فرایند سوژکتیو، حاوی آگاهی‌اند. دنیای بیرونی یا طبیعت، مواد و مصالح را برای مصنوعات فرهنگی فراهم می‌کند و از این رو خود، ابژه و متعلق شناخت می‌شود. خود علوم طبیعی به بخش مهمی از فرهنگ بشری بدل می‌شوند. دوم اینکه لوتمان تأکید دارد که فرهنگ اطلاعات غیرموروثی است: اطلاعاتی که توسط رمزگان ژنتیک منتقل نمی‌شوند. بدین ترتیب، فرهنگ نه شامل رفتار غریزی است و نه هر چیزی که به تعبیر ایوان پاولوف مبتنی بر کارکردهای نظام علائم اولیه باشد. (پاولوف^۱، ۱۹۴۹)

تقابل فرهنگ و «نه‌فرهنگ»، تقابلی برسازنده و هویت‌بخش به فرهنگ است که در تعریف، تشخیص، تحدید حدود و رمزگذاری فرهنگ و در نهایت در برقراری یا عدم برقراری ارتباط با دیگری مؤثر است و می‌تواند به سه شکل یا در قالب سه جفت دوگان متضاد درآید: تقابل فرهنگ و طبیعت، تقابل نظم و آشوب و تقابل خود و دیگری. فرهنگ هر آن چیزی است که به زندگی جمعی انسان‌ها تعلق دارد و در مقابل، طبیعت فضای موجودات غیرانسانی، زندگی فردی، نیازهای زیستی و کوتاه‌مدت است؛ فرهنگ فضای کسموس^۲ یا نظم و «نه‌فرهنگ» یا طبیعت فضای خائوس^۳ یا آشوب است و در نهایت فرهنگ فضای متعلق به خود (ما) و نه‌فرهنگ فضای متعلق به دیگری (آنها) است. (برای کاربست این تقابل‌ها در تحلیل آثار هنری نک به پاکتچی، ۱۳۸۳)

لوتمان در واپسین اظهارات خویش، نگرش‌هایش پیرامون روابط متقابل فرهنگ و نه‌فرهنگ را جرح و تعدیل کرد. او وجود مرزی قاطع و نفوذناپذیر میان سپهرها را زیر سؤال می‌برد و می‌نویسد: مرزها مبهم و غیرشفاف‌اند و تعریف و تشخیص هر فاکت ملموس که متعلق به سپهر فرهنگ یا سپهر نه‌فرهنگ باشد، خود حاوی میزان زیادی نسبیت است. (لوتمان، ۲۰۰۵: ۲۵) لوتمان مرز را همچنان درون روان و فعالیت انسان نشاندار می‌کند، بدین ترتیب که انسان‌ها موجوداتی هستند که هم سوژه طبیعت و هم

1. Pavlov
2. Cosmos
3. Chaos

سوژه فرهنگ‌اند. مرز دائماً توسط عناصر نه‌فرهنگ مورد نفوذ واقع می‌شود؛ عناصری که هم‌زمان سپهر فرهنگ را تغییر می‌دهند و خودشان هم سوژه تغییر و دگردیسی اساسی می‌شوند. فرهنگی شدن عناصر دنیای طبیعی، به‌وسیله زبان و دقیق‌تر از خلال فرایند نامیدن رخ می‌دهد. طی این فرایند بخش‌هایی از دنیای طبیعی انسانی شده و داخل در برخی از زبان‌های فرهنگ می‌شود. (ژیلکو، ۲۰۰۱: ۳۹۴) با این رویکرد می‌توان نشان داد که چگونه مثلاً پدیدارهای کاملاً فیزیولوژیک نظیر روابط جنسی یا خوردن و نوشیدن، زمانی که درون شبکه کلی قید و بندهای فرهنگی می‌شوند، به پدیدارهایی فرهنگی تبدیل می‌گردند.

مسئله در مناسبات میان فرهنگ و نه‌فرهنگ این است که چگونه فرهنگ بخش‌هایی از نه‌فرهنگ را جذب خویش می‌کند. فرایند جذب، ساماندهی و نامیدن عناصری از دنیای طبیعی با اصل تمایز میان فرهنگ و طبیعت که همچنان به قوت خود باقی است، تناقضی ندارد. با این همه، این فرایند مرز بین دو قلمرو را به مرزی سیال و تراوایی تبدیل می‌کند و بدین ترتیب تماس ممکن می‌شود. هر یک از فضاها خصلت‌های ثابت خود را دارند. پیوستگی، استعداد بازآفرینی و بی‌کرانگی از خصلت‌های طبیعت است و در نتیجه خصلت انسان‌ها در مقام مخلوقات بیولوژیک است، اما ما مخلوقات بیولوژیکی صرف نیستیم. برای لوتمان مسئله آغاز یا پایان طبیعت نیست، چه اینکه این امور تحت قاعده زمان چرخه‌ای و تکرارپذیری دوره‌ای معنادارند. در عوض، فرهنگ، گسسته و حاوی صورت‌ها یا فرم‌های محدود و کرانمند است.

۴. نظام الگوسازی^۱

وظیفه اساسی فرهنگ آن‌طور که اشاره شد، سازماندهی جهان پیرامون انسان به‌لحاظ ساختاری است. به‌منظور این کار و برای فراهم آوردن اطلاعات با نظامی ساختاری، فرهنگ محتاج تمهیدی کلیشه‌وار است، یعنی رسانه‌ای که امکان استاندارد کردن و تراز کردن ابزارهای مختلف و ناهمگن بیان و نمود را فراهم کند. نزد لوتمان این تمهید کلیشه‌وار، زبان طبیعی است. نقش محوری زبان طبیعی درون فرهنگ مدام توسط لوتمان مورد تأکید است. پیش‌تر، لوتمان (۱۹۷۶) در کتاب خود با عنوان تحلیل متن شعری، وجود زبان طبیعی را از زبان‌های ثانویه (اسطوره و دین) مجزا کرده بود. به این ترتیب ساختارهای

ارتباطی مبتنی بر سطح زبان طبیعی نشو و نما می‌کنند. بعدتر، لوتمان توضیح می‌دهد که زبان دو خصیصه دارد که او را از سایر رسانه‌ها مجزا می‌کند: زبان، سیستمی است که ذاتاً و ماهیتاً ساختاری است (یعنی چیزی است متشکل از عناصر و قواعد) و طبعاً در دسترس گوینده است، پس باز نمود الگویی است که کاملاً مهیای مفهوم‌پردازی، تعبیه و تدوین دیگر سیستم‌ها است.

میان زبان طبیعی و دیگر نظام‌های نشانه‌ای موجود در فرهنگ بشر، پیوند کارکردی وجود دارد؛ پیوندی که دقیقاً در این واقعیت جای دارد که زبان در حکم نوعی الگوی نمونه‌وار عمل می‌کند، نظیر انعکاس طبیعی نظام‌های نشانه‌ای در زبان (و به دلیل همین سیستم است که تمامی انواع ثبت و ضبط نشانه‌ها امکان‌پذیر است)، در حالی که مابقی نظام‌های متنوع نشانه‌ای اغلب کارکردی ثانوی در نظام عملکرد زبانی دارند، چون آنها سیستم‌هایی هستند که مبتنی بر زبان بنا شده‌اند.

در اینجاست که لوتمان نظام‌های الگوسازی اولیه و ثانویه را شرح می‌دهد. تعریف لوتمان از نظام الگوسازی عبارت است از: «ساختاری از عناصر و قواعد ترکیب آنها در قیاسی تام با کل فضای یک ابژه یا عین شناخت، فهم یا سازماندهی. پس یک نظام الگوسازی را می‌توان به‌مثابه یک زبان تصور کرد. نظام‌ها حاوی زبان‌های طبیعی به‌عنوان زیربنای خود هستند و نیاز به ساختاری روبنایی و مکمل دارند و به همین منظور زبان‌های مرتبه دومی ایجاد می‌کنند که به‌تناسب، آنها را نظام‌های الگوسازی ثانویه می‌خوانند». (لوسید، ۱۹۷۷: ۷)

زبان طبیعی هم از منظر درون‌ماندگار و هم کارکردی، اولیه است؛ زبان در واقع به‌شکل سیستم بغرنجی سامان یافته (منظر درون‌ماندگار) که به تعبیر لوتمان در قالبی نمونه‌وار یا به شکل «الگو» یا «مدل» شایان تقلید است و نیز (از منظری کارکردی) در دسترس‌ترین و ساده‌ترین ابزاری است که دیگر سیستم‌ها را شرح می‌دهد. ما راجع به هنر، دین، معماری، مُد و غیره سخن می‌گوییم. هر یک از این سپهرهای فرهنگی هیئت نوعی خود، قواعد خود و فضاهای مختص خود را داراست و به‌نوبه خود می‌تواند بیانگر وجوه خاصی از فرهنگ باشد، لکن به‌منظور ایجاد انتشار و پراکنش نشانه‌ای، محتاج زبان طبیعی و محتاج تبدیل شدن زبان به موضوع یک گفتمان هستیم. به‌علاوه، ما راجع به هنر، دین و غیره طوری فکر می‌کنیم که گویی آنها هم زبان هستند. پس ما مایلیم تا انواع متفاوت بیان را در هیئت سازماندهی نشانه‌ها بیاوریم، هیئتی که قابل قیاس با / شبیه به زبان است. بدین ترتیب، زبان طبیعی هم در حکم ابزار و هم در قالب الگویی برای زبان‌های

فرهنگی دیگر عمل می‌کند، زبان‌هایی که ثانویه‌اند. قدرت الگوسازی و کارکردی زبان چنان است که کل فرهنگ، به هر نمود و در هر جلوه‌اش، به شکل یک زبان و در نتیجه به شکل ارتباط قابل تصور است.

نقش ویژه زبان طبیعی به باور لوتمان، الگو یا ماتریس ماده و مصالح است برای شبه زبان یا همان نظام‌های الگوسازی ثانویه. محدودیت‌های اضافی این نظام‌ها یعنی چیزی که لوتمان روبنا می‌نامد، تحمیل می‌شود. مثلاً شعر از مواد و مصالح لغت و واژه ساخته می‌شود، لکن این واژه‌ها همیشه از قبل مطابق با قواعدی برخاسته از یک سیستم یا نظام دیگری چینش می‌یابند. کلمات نه یکی از پس از دیگری، بلکه یکی فوق دیگری پردازش می‌شوند. به همین سبب است که باریس توماشفسکی پیش از این بیان کرده بود که «هر آنچه که در شعر یافته می‌شود، می‌تواند در زبان هم پیدا شود، مگر خود شعر». (ژیلکو، ۲۰۰۱: ۳۹۶)

زبان طبیعی به‌علت مشارکتش در نظام‌های الگوسازی غیرکلامی، جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ دارد. برای مثال، فیلم صامت را در نظر می‌گیریم که زبان قابل فهم، نقشی حاشیه‌ای در رمزگان فیلم ایفا می‌کند و صرفاً به‌شکل زیرنویس ظاهر می‌شود. (در مقابل، در زندگی واقعی، در کنش گفت‌وگوی مصوت، زبان در حکم کلام به‌شدت نقش دارد). دریافت فیلم صامت اما همراه است با کلام درونی: جدایی از کلمه این‌طور نیست که از معنایش هم جدا باشد. ما وقتی که بازیگران حرف می‌زنند می‌توانیم کلمات را حدس بزنیم؛ کلمات هم‌زمان همراه با فرایند ارتباط فریم‌ها در ذهن تماشاگر نقش می‌بندند. این رویکرد، در کتاب ولنتین ولوشینوف و میخائیل باختین با عنوان مارکسیسم و فلسفه زبان (۱۹۹۶)، این‌طور ادامه می‌یابد که کلمه به هر کنش ایدئولوژیکی کمک کرده و در مورد آن اظهار نظر می‌کند. «فرایند درک هیچ پدیدار ایدئولوژیکی (تصویر، موسیقی، آئین و کنش) رخ نخواهد داد، مگر با مشارکت کلام درونی. تمامی نمودهای خلاقیت ایدئولوژیک - تمامی دیگر نشانه‌های غیرکلامی - در مؤلفه کلامی غرق شده و نمی‌تواند کاملاً از آن جدا شود». (ولوشینوف، ۱۹۹۶: ۱۵) زبان نزد این متفکرین روس از سده بیستم میلادی تاکنون (چه به شکل کلام درونی و چه شنیدنی) حتی قادر است به سپهرهای غیرکلامی نفوذ کند و حتی به جزء لازم و حتمی وجودی آنها تبدیل می‌شود. زبان هم به‌عنوان مبنای نظام‌های الگوسازی ثانویه عمل می‌کند و هم نقش فرازبانی همگانی ایفا می‌کند.

۵. متن

نشانه‌شناسی یوری لوتمان دقیقاً نشانه‌شناسی متنی نیست (مثلاً شبیه آنچه که رولان بارت در عناصر نشانه‌شناسی (۱۹۶۴) پی‌ریزی کرد)؛ بلکه نشانه‌شناسی فرهنگ است که نمی‌تواند بی‌ارتباط با متن‌ها باشد (متن‌هایی که به‌منزله ابزار و آلات آن فرهنگ‌اند)، چرا که متن‌ها منبع اصلی خود-توصیف‌گری‌های فرهنگ (اینکه هر فرهنگ از خودش چه تعریف و توصیفی می‌کند) هستند، همان موضوعی که لوتمان بر آن تأکید دارد، به این سبب که متن‌ها الگوهایی از معنا را عرضه می‌دارند که زندگی و رفتار کسانی را که به یک فرهنگی تعلق دارند، مشروط و مقید می‌سازد. مفهوم متن نزد لوتمان به انحاء مختلفی حائز اهمیت است:

متن الگویی از فرهنگ را ارائه می‌کند که می‌شود آن را در حکم بازنمودی از همان فرهنگی دانست که متن به آن تعلق دارد، البته در مقیاسی خردتر. درست مثل فرهنگ، در متن هم می‌توان تقابل بنیادین و برسازنده «متن»/ «نه‌متن» را که لازمه تعریف متن است، یافت.

متن حیات و حتی رفتار فرهنگ را مشروط می‌سازد و گاه نقش تنظیم‌گری را ایفا می‌کند.

متن در حکم حافظه فرهنگ عمل می‌کند.

ایده متن نزد لوتمان چنان گسترده و جامع است که تنها شامل متون کلامی و ادبی نمی‌شود. متن برای لوتمان مؤلفه اصلی - واحد اصلی فرهنگ است (لوتمان و دیگران، ۱۹۷۳) و هر آنچه که در فرهنگ نقشی مهم و دلالتی ایفا می‌کند، می‌تواند به‌مثابه متن لحاظ شود؛ حالا یک فیلم سینمایی باشد یا یک سازه معماری، یک اسباب‌بازی، یک نقاشی، یک مَد یا یک آئین و منسک مذهبی و غیره. لوتمان از متن‌ها به‌عنوان کارکردهای فرهنگی و اندام‌های فرهنگی سخن می‌گوید و بدین‌وسیله امکان تعمیم تعریف یک متن به مقولات آن‌چنانی فراهم می‌آید. به بیان وی، یک رمان بودن، یک فیلم بودن یا یک نیایش بودن به‌معنی انجام یک کارکرد فرهنگی مشخص و انتقال یک معنای کلی است. بدون سازماندهی و تخصیص فرهنگی، هیچ متنیتی در کار نیست.

متن مکانیسم تولید فرهنگ است و دو ویژگی عمده دارد:

ناهمگنی ذاتی دارد که علت رخداد فرایندهای نشانه‌ای بغرنج درون اوست.

مستلزم تبادل نشانه‌ای دائمی است که از خلال ترجمه‌ها حاصل می‌شود، ترجمه

از متن به بافتارهای متفاوت دیگر: متن / خواننده، متن / دیگر متن‌ها و متن / نظام‌های نشانه‌ای دیگر (زبان‌های دیگر) در یک فرهنگ مشخص.

متن مکانیسمی است که تا کار می‌کند، حیات دارد. متنی که از بافتار جدا شده، مثل یک شیء موزه‌ای است، مخزنی است از اطلاعات ثابت که همواره با خودش این همان است و لذا از تولید جریان‌های اطلاعاتی تازه عاجز است. متن در بافتار، مکانیسمی است که کارکرد دارد و دائماً خودش را بازتولید می‌کند، قیافه‌اش را تغییر می‌دهد و اطلاعات تازه تولید می‌کند. درحقیقت، متنی معنی‌دار است که در کار تولید و مبادله اطلاعات تازه باشد. به تعبیر لوتمان یک تفاوت اساسی تحلیل ساختاری معاصر در قیاس با فرمالیسم و مراحل اولیه ساخت‌گرایی در همین ایزوله‌بودن و تک یا مجزا بودن ابژه تحلیل است. مفهوم متن مجزا، ایزوله، ایستا و خود - بسنده، سنگ بنای مکاتب پیشین بود. متن، عنصر ثابت تحلیل و آغاز و فرجام تحقیق بود. مفهوم متن عملاً یک امر پیشینی بود. مطالعات نشانه‌شناختی معاصر نیز متن را در حکم یکی از مفاهیم کلیدی تحقیق لحاظ می‌کند، لکن متن خودش ابژه کارکردی است و نه ابژه‌ای ایستا با ویژگی‌هایی ثابت و همیشگی. هم یک اثر شخصی، هم اجزای آن، هم یک گروه یا مجموعه‌ای ترکیبی و هم ژانر و در تحلیل نهایی، کل ادبیات [یا کل فرهنگ] ممکن است همچون یک متن ظهور و بروز کند. (لوتمان، ۲۰۰۹: ۱۱۵)

متن‌ها دائماً تغییر می‌کنند و این امر دقیقاً به علت وجود «سپهرنشانه‌ای» در حکم شبکه‌ای از مناسبات است که متن‌ها مبتنی بر آنها عمل می‌کنند. همین شبکه مناسبات است که به متن معنا می‌بخشد. فرهنگ‌ها از به دست آوردن و از دست دادن متن‌ها و شیوه‌ای که رمزگان‌ها و حافظه خود را تعریف و تعدیل می‌کنند، منتفع می‌شوند. متن‌ها دائماً از گذشته فرهنگ فراخوانی شده، رجوع کرده و دستخوش رمزگذاری مجدد گشته و بدین ترتیب بدل به منابع اطلاعات نو و تازه می‌شوند. پس هر نظام رمزپردازی در سطح هم‌زمانی با دیگر سیستم‌ها و در سطح در زمانی با حالات و وضعیت‌های قبلی همبسته است.

۶. «سپهرنشانه‌ای»

لوتمان در اوایل دهه هشتاد میلادی تصمیم به بازبینی رویکرد خود به فرهنگ می‌گیرد. توفیق وی در مقاله‌اش با عنوان «در باب سپهرنشانه‌ای» (۱۹۸۴) به دست می‌آید، مقاله‌ای که برای توسعه نشانه‌شناسی فرهنگی بسیار حیاتی بود. او این‌طور آغاز می‌کند که برداشت

پیشینی‌اش از فرهنگ در هیئت مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای با حد و مرزهای غیرمبهم، دقیق نبوده است. در واقع، تمامی پدیدارهای نشانه‌ای غرق در پیوستاری به‌طور خاص سازمان یافته‌اند که لوتمان «سپهرنشانه‌ای» می‌نامد. لوتمان در این مقاله، برای نخستین بار به پیوستار نشانه‌شناختی خاصی اشاره می‌کند که مملو از الگوهای نشانه‌شناختی چندشکلی است که در طیفی از سطوح سلسله‌مراتبی واقع شده‌اند. (لوتمان ۲۰۰۵: ۲۰۶)

این عنوان در قیاس با مفهوم «سپهرزیستی» ورنادسکی^۱ جعل شده است.

ورنادسکی کانی‌شناس و زمین‌شناسی بود که تحقیقاتش راجع به مواد موجود در سطح زمین بسیاری از حوزه‌های علمی دیگر نظیر بوم‌شناسی، شیمی‌زیست زمین^۲ و مطالعات اکوسیستم‌ها را تحت تأثیر قرار داد. ورنادسکی در اثر اصلی خویش یعنی سپهرزیستی (۱۹۲۶)، سپهرزیستی را پوششی سرشار از حیات برای پوسته زمین می‌داند.

ورنادسکی ارگانسیم زنده سپهرزیستی را در مقام یک کالبد ویژه‌ای مطالعه می‌کند که آن را نمی‌توان به کلی به سیستم‌های فیزیکی - شیمیایی شناخته شده تقلیل داد (ورنادسکی، ۱۹۹۸: ۵۲) و بر این ایده تأکید دارد که در طول تمامی ادوار زمین‌شناختی هرگز هیچ مدرکی دال بر خلق یک ارگانسیم زنده از ماده فاقد کنش وجود ندارد و هیچ دوره‌ای هم خالی از حیات نبوده است.

این آراء به‌شدت در نگاه لوتمان به اصول نشانگی و فرایند معناپردازی تقویت شده است. لوتمان در نامه‌ای مورخ ۱۹۸۲ خطاب به باریس اوسپنسکی می‌نویسد که با آراء ورنادسکی مواجه شده، به‌ویژه با این ادعا که حیات از حیات نشئت می‌گیرد و نمی‌تواند از ماده فاقد کنش به‌وجود آید. لوتمان به همین سبک بیان می‌کند که هر متن باید به‌دنبال متن دیگری بیاید، هر تمدن توسعه‌یافته‌ای به‌دنبال تمدن توسعه‌یافته دیگری و هر اندیشه‌ای صرفاً می‌تواند ریشه در اندیشه دیگری داشته باشد: تنها وجود سپهرنشانه‌ای است که پیام را پیام می‌کند. تنها وجود قوه فاهمه است که هستی قوه فاهمه را توضیح می‌دهد. به‌عبارت دیگر، لوتمان قانون اساسی نشانگی را به‌طرزی متناقض‌نما صورت‌بندی می‌کند، بدین ترتیب که امر بغرنج، اولیه است و امر بسیط، ثانویه و نه بالعکس (سمنکو، ۲۰۱۲: ۱۱۲)؛ درست همان‌طور که در نظریه لوتمان، متن در نسبت با نشانه اولویت دارد، پس واحد نشانگی، نه زبان مستقل بلکه کل فضای نشانه‌شناختی فرهنگ است.

1. Vernadsky

2. Biogeochemistry

این فضا همانی است که ما در اصطلاح «سپهرنشانه‌ای» می‌نامیم. (لوتمان ۱۹۹۰: ۱۲۵) لوتمان به‌ویژه بر این تأکید دارد که سپهرنشانه‌ای نه تنها حاصل جمع نظام‌های نشانه‌ای بلکه علاوه بر آن، شرط لازم وقوع هر نوع کنش ارتباط یا فرایند ارتباط و ظهور هر نوع زبان است:

جهان نشانه‌ای را ممکن است در مقام کلیت متون فردی و زبان‌های جداگانه‌ای در نظر گرفت که با هم مرتبط شده باشند. در این مورد، تمامی ساختارها چنان هستند که گویی بدون آجرهای فردی ساخته شده باشند. با این همه، پرداختن به منظری متضاد مفیدتر است: کل فضای نشانه‌ای را می‌توان به مثابه مکانیسم واحدی (اگر نگوئیم ارگانسیم) در نظر گرفت. در این مورد، اولویت نه با این یا آن نشانه، بلکه با سیستم بزرگ‌تر یعنی سپهرنشانه‌ای است. سپهرنشانه‌ای همان فضای نشانه‌ای است که نشانگی خارج از آن نمی‌تواند وجود داشته باشد. نه با چسباندن تعدادی تکه گوشت به هم به گاو درست و حسابی می‌رسیم و نه با جمع کردن کنش‌های نشانه‌شناختی جدا از هم می‌توانیم جهان نشانه‌ای را بازسازی کنیم. بالعکس، تنها با وجود یک چنین جهانی در هیئت سپهرنشانه‌ای است که یک کنش نشانه‌ای واحد می‌تواند به واقعیت بپیوندد. (لوتمان ۲۰۰۵: ۲۰۸ و نیز نک: لوتمان ۱۳۹۰: ۲۲۶)

خود لوتمان سپهرنشانه‌ای را در قالب ۱. فضای نشانه‌ای که خارج از آن، نشانگی/معناپردازی نمی‌تواند وجود یابد (لوتمان ۲۰۰۵: ۲۰۵) و ۲. کلیت متون فردی و زبان‌های منحصربه‌فرد و ایزوله‌ای که با یکدیگر مرتبط می‌شوند (لوتمان ۲۰۰۵: ۲۰۸) تعریف کرده است. با ابتدا به تعاریف فوق، می‌توان دریافت که تمرکز لوتمان بر فرهنگ به دامنه وسیع‌تری کشیده می‌شود و آن عبارت است از فضای کل گرایانه‌ای برای مکانیسم نشانگی/معناپردازی. سپهرنشانه‌ای از منظر لوتمان بر حسب مفهوم «مرز»، بی‌قاعدگی و ناهمگنی ساختارهای نشانه‌ای در کنار ماهیت دیالوژیک آن ترسیم می‌شود.

۶.۱. «مرز»

مفهوم سپهرنشانه‌ای با وحدت، همگنی و فردیت مشخصی سروکار دارد. مفروض این است که سپهرنشانه‌ای از فضای بیرونی که آن را احاطه می‌کند، مجزا است. نقش «مرز» در اصل در این واقعیت ریشه دارد که مثل یک «فیلتر» ویژه عمل می‌کند، تمهیدی است که به‌صورت گزینشی هم‌متن‌ها را از دیگر حوزه‌های فرهنگ، داخل سپهر می‌کند، هم

«نه‌متن»ها را. (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۳۷) به‌تعبیری می‌توان گفت مرز مثل تنگه باریکی عمل می‌کند؛ یعنی پیام‌ها از فضای بیرون مجبور می‌شوند به‌منظور تبدیل شدن به فاکت‌های یک سپهرنشانه‌ای معین، خود را به‌زور داخل کنند. بدین‌منظور آنها باید خود را با شرایط آن سپهرنشانه‌ای تطبیق دهند، به‌نحوی که امر «بیگانه» تبدیل به امر «آشنا» شود. آنچه که «خارجی» است، «داخلی» شود و «نه‌متن» به «متن» تبدیل شود.

مرزی که در اینجا بحث می‌شود، عموماً امری انتزاعی است، هر چند گاهی در فضای واقعی نیز وجود خارجی دارد (درست مثل مناطق مرزی یک کشور) برای مثال، امپراتوری رم بر تمایز خود از دنیای بربرها تأکید می‌کرد. در این نمونه، مرز هم وصل می‌کند و هم فصل. مرز وصل می‌کند چرا که امکان تبادل بین دو سپهر نشانگی را فراهم می‌آورد؛ فصل می‌کند چرا که بر تمایز امپراتوری با مابقی دنیا تأکید می‌کند. مابقی دنیا هم نقش محیطی نابسامان و آشوبناک حتی به‌شکل قسمی ضدفرهنگ را ایفا می‌کند. این‌طور هم می‌شود گفت که تمدن باستان تنها به‌سبب برساختن تصویری از یک دنیای بربر همگن است که می‌تواند به خودآگاهی دست یابد. (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۴۲)

مرز از آنجا که هم‌زمان هم به فضای درون و هم فضای بیرون یک سیستم تعلق دارد، به‌مثابه فیلترهای ترجمه‌پذیری دوزبانه عمل می‌کند. (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۳۶) ماهیت دو یا چندزبانه مرز بیانگر آن است که ترجمه، مکانیسم آوردن عناصر «نه‌فرهنگ» به درون قلمرو فرهنگ، بنیادی‌ترین مکانیسمی است که متن را به‌مثابه یک ساختار نشانه‌ای شکل می‌بخشد. متن‌ها به‌دلیل مرز تراوایی و ترجمه‌پذیر است که بنا به‌تعبیر لوتمان، می‌توانند کارکردی اجتماعی داشته باشند و پاسخگوی نیازهای مشخص جمعی‌ای باشند که متن‌ها را ایجاد می‌کند. اما متن برای ترجمه صرفاً در حکم فرماسیون ایستایی از عناصر است که با دیگر متون یا سیستم‌ها تعاملی ندارد و متعاقباً و در فقدان تعامل، فردیت نشانه شناختی یا تشخیص متون نمی‌تواند شکل بگیرد. بنابراین و به‌عبارت دیگر، تنها به کمک ترجمه تجلی‌یافته در مرز یا مناطق مرزی است که تمایز خود/دیگری در بین متن‌ها، در کنار قواعدی که زبان بیگانه را به زبان خودی برمی‌گرداند، کارکرد دارد.

۶.۲. «نابرابری ساختاری»

دومین ویژگی سازمان درونی سپهرنشانه‌ای، نابرابری ساختاری فوق‌العاده آن است. لوتمان در باب فقدان نظم و سامانه از پیش تعیین‌شده این‌طور می‌نویسد: «... سلسله‌مراتب زبان‌ها

و متن‌ها دائماً واژگون می‌شود؛ آنها طوری فرو می‌ریزند که گویی همه در یک سطح قرار دارند. متن‌ها درون با زبان‌هایی نامربوط غوطه‌ورند در حالی که رمزگان‌های کشف معنی آنها موجود نیست. فرض کنید سالی در یک موزه با اشیاء نمایشی متعددی از قرن‌های مختلف با زیرنویس‌هایی به زبان‌های آشنا و ناآشنا در معرض تماشا است. علاوه بر این در سالن، دستور عمل‌هایی برای رمزگشایی و نکات راهنما که توسط متخصصین روش نگاشته شده است و نقشه‌هایی برای راهنمای تورها و قواعد و مقرراتی برای بازدیدکنندگان هست. اگر ما هر یک از بازدیدکنندگان را با دنیای نشانه‌ای خودشان در آنجا تصور کنیم، احتمالاً چیزی شبیه به تصویر یک سپهرنشانه‌ای را خواهیم داشت». (لوتمان، ۱۳۹۰: ۱۴-۱۳)

بی‌قاعدگی فضای نشانه‌ای، ناشی از ساختارهای ناهمگن درون سپهرنشانه‌ای است، چرا که سپهرنشانه‌ای با سرعت‌های مختلفی در نواحی گوناگونی توسعه می‌یابد. (مثلاً درون سپهر نشانه‌ای، زبان طبیعی به‌کندی متحول می‌شود در حالی که زبان مد با سرعت تغییر می‌کند) در این مورد، سپهرنشانه‌ای نه تنها نشانه‌پذیر شدن دینامیک «دیگری» است، بلکه به‌وجود آورنده تعامل درونی بین خرده‌سیستم‌هایش هم هست و در اینجا، ترجمه تبدیل به بازی بین ساختارها و خرده‌ساختارهای مختلف شده و در نتیجه منجر به تولید معنا می‌شود. در این حالت، می‌توان گفت که ترجمه تعامل جزء و کل را می‌سازد و در نتیجه درون سپهرنشانه‌ای اطلاعات تازه را پدید می‌آورد. پس به‌ترتیب می‌توان درون سپهرنشانه‌ای هم تعامل متن - متن و هم جزء - کل را مبتنی بر نوعی ترجمه دید.

۶.۲.۱. «مرکز» و «پیرامون»

هندس‌ه سپهرنشانه‌ای بی‌شبهت به یک سلول نیست. هر سلول دارای هسته^۱ و غشا^۲ است که هسته محل ثقل سلول و کنترل تمام فعالیت‌های حیاتی آن و غشا لایه تراوایی سلول به‌جهت ارتباط با دیگر سلول‌ها و دنیای بیرونی است. هر سپهرنشانه‌ای نیز دارای هسته و لایه‌های پیرامونی است. هسته یا مرکز سپهرنشانه‌ای محل تجمع و تمرکز متن‌ها و ساختارهای نشانه‌ای تثبیت‌یافته و رسوب‌کرده تاریخی است که نقطه ثقل و ثبات آن فضا محسوب می‌شوند. پیرامون سپهرنشانه‌ای، لایه‌هایی تراوایی و پرخلل و فرجی است که زمینه ارتباط فضای درون سپهر را با بیرون یا خارج فراهم می‌کند. (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۴۰)

سازماندهی و ساخت‌یابی نقاط خاص مرکزی می‌تواند به‌طور قابل‌توجهی گوناگون

1. Nucleus
2. Cell Membrane

باشد. لوتمان (۱۹۹۰: ۱۴۲-۱۴۱) معنی خاصی را به حاشیه‌ها و نقاط پیرامونی نسبت می‌دهد، که کمتر از نقاط مرکزی سازمان یافته‌اند و از نظر چینش، ساختار بسیار منعطف و سیال‌تری دارند. به علاوه، نقاط حاشیه‌ای محدود و مجبور نیستند، در حالی که نقاط مرکزی محدود و مجبورند، محدودیت و تحمیلی که از سوی فرازبان‌ها و فراتوصیف‌ها (نظام‌های دستوری) چندگانه بر آنها وارد می‌شود. در اینجا، مناطق حاشیه‌ای، همچون منبع خلاقیت و فرایندهای دینامیک درون سپهر نشانه‌ای تصور می‌شوند.

۷. تعامل سپهرهای نشانه‌ای در معناداری فیلم سینمایی هر شب تنهایی

فیلم هر شب تنهایی (۱۳۸۶) به نویسندگی کامبوزیا پرتوی و کارگردانی رسول صدرعاملی و با بازی لیلا حاتمی، حامد بهداد و دیگران به مدت ۹۰ دقیقه، در ایران ساخته شده است. خلاصه روایت فیلم از این قرار است که عطیه نویسنده و مجری یک برنامه خانوادگی در رادیو است. او هر روز به سؤالات شنوندگان این برنامه پاسخ می‌دهد و به آنها توصیه می‌کند با همسرشان چگونه باشند تا زندگی زناشویی بهتری داشته باشند. عطیه با همسرش به مشهد مقدس آمده است، او مشکلی دارد که ظاهراً حل‌نشده است؛ این مشکل از یک سو به فیزیک و از سوی دیگر به متافیزیک ربط دارد. در همان ابتدای فیلم می‌فهمیم که عطیه بیمار است، اما بعدتر و در طول فیلم متوجه می‌شویم که او تحت تأثیر بیماری، بی‌باور گشته (برای نمونه عطیه در مقابل اصرار همسرش بر ماندن در مشهد، به یکی دو روز ماندن و بازگشتن تأکید می‌کند) و در نتیجه مفهوم درمان در فیلم، بار معنایی یا دلالتی مضاعف می‌یابد؛ از یک سو درمان بیماری فیزیکی وی و از سوی دیگر درمان بیماری روحی و متافیزیکی او.

عطیه نشانه‌ای است که شدت بیماری، وی را به مرز انتخاب میان امر پیشینی زیستن با درد و رنج و امر حیات مخاطره‌آمیز پس از انجام عمل جراحی کشانیده و اکنون از آن دسته‌ای است که کورسوی امید را باید در دلشان روشن ساخت. به تعبیری روان‌کاوانه، عطیه نشانه نافرمانی از امر واقعی یا دیگری بزرگ نیست، بلکه او در بافت حیرانی خویش، امید رمزگشایی متفاوت از «متن بسته»^۱ بیماری را از دست داده است. دیگری کوچک وی یعنی شوهرش تمام تلاش خود را در نقش همسری مهربان و امیدوار برای مهیا ساختن زمینه شناخت مجدد خویشتن عطیه و یافتن خوانشی تازه از رمزگان پیش‌رو

به کار می‌بندد. سفر به مشهد و زیارت حرم امام هشتم شیعیان پیشنهادی است که به این منظور و با این هدف از سوی شوهر به عطیه هدیه می‌شود. در این بافتار، مشهد، همان فضای متفاوت با فضایی است که عطیه در آن به سر می‌برد. مشهد، فضای نشانه‌ای یا سپهرنشانه‌ای دین است که امکان نشانگی مذهب را در خویش فراهم می‌آورد؛ با وجود این سپهرنشانه‌ای است که دلالت‌های متعددی از «معجزه» گرفته تا «شفا» و «درمان» بیمار صعب‌العلاج و حتی لاعلاج امکان ظهور و بروز می‌یابند.

۷.۱. سپهرنشانه‌ای دین

در فیلم هر شب تنهایی، هسته یا مرکز سپهرنشانه‌ای دین حضور امر قدسی است و این حضور با نماد حرم امام هشتم بازنمایی می‌شود. به تعبیر دیگر، ورود عطیه به حرم امام هشتم در مشهد را که در فیلم و در چندین سکانس و پلان می‌بینیم، می‌توانیم تعامل نمادین وی با سپهرنشانه‌ای دین خوانش کنیم. مواجهه عطیه با امر قدسی از طریق حضور او در حرم امام رضا^(ع) رخ می‌دهد و نه مثلاً از طریق شرکت در مراسم دعا یا نماز خواندن و غیره. انتخاب فیلم‌ساز در نمادین کردن مواجهه با امر قدسی در سپهرنشانه‌ای دین از طریق زیارت حرم امام هشتم در عوض انتخاب‌های دیگر از محور جان‌شینی (مجموعه عناصر و نشانه‌های دینی که هر یک می‌تواند مدلول متفاوتی را تداعی کند) به دلیل امکان وجود دلالت‌هایی نظیر معجزه، شفا و نظایر آن در این بافتار است؛ به تعبیر دیگر، میزان تکرار دلالت‌های فوق‌الذکر در بافتار حرم امام هشتم به صورت تاریخی یا در زمانی، از آن متنی ساخته است که به رفتار خواننده متن (یا همان زائر حرم) شکل می‌دهد. در زندگی روزمره به کرات شنیده و دیده‌ایم که زیارت امام رضا^(ع) توأم با شفا، طلب شفا، نذر برای شفا و آشکال متفاوتی باشد که حول همین رموزگان ظاهراً بسته است، رمزگانی که برای عطیه به عنوان کاراکتر اصلی فیلم نیز بسته است.

هر سپهرنشانه‌ای فضاها و لایه‌های متعددی درون خود دارد و از سطوح مرکزی، میانی و پیرامونی تشکیل می‌شود. سطوح پیرامونی توانایی برقراری ارتباط با فضای بیرون از سپهرنشانه‌ای یا سپهر متعلق به دیگری را دارند. در حقیقت، وجود مرزها که فیلترهای دوزیانه هستند، امکان ترجمه عناصر بیرونی به زبان درونی یا خودی را میسر می‌سازند. در سپهرنشانه‌ای دین نیز مرزهایی هست که امکان ارتباط با فضای «نه‌دین» را فراهم می‌کند.

۷.۲. مرز

در تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی فیلم هر شب تنهایی، مسئله یافتن لایه ارتباطی که می‌تواند به‌عنوان مرز، امکان ترجمه بین سپهر نشانه‌ای دین و فضای بیرون از آن را فراهم آورد، مسئله‌ای بنیادین است. عطیه که وارد مشهد می‌شود، نشانه‌ای از سپهر دیگری است که به‌سبب سرگشتگی، بی‌باوری و خاموشی نور امید که سپر بالای آدمی در موقعیت ابتلا و بلاست، نمی‌تواند بی‌واسطه با هسته سپهر نشانه‌ای دین که در نماهایی از گنبد طلائی حرم نشان‌دار می‌شود، ارتباط برقرار کند. برقراری ارتباط و تماس نیازمند وجود لایه‌های تراوایی است که میانجی سپهر عطیه و سپهر دین باشد. در اینجا مخاطب بدواً به‌دنبال حضور نشانه آخوند یا روحانی در قاب دوربین است، چرا که دال روحانی مدلول نماینده دین خدا را در ذهن تداعی می‌کند و دلالت صریحش، این است که روحانی زمینه تماس آدم‌ها با خدا را برقرار می‌کند، هر چند دلالت‌های ضمنی متعددی می‌تواند داشته باشد. لکن نشانه روحانی یا آخوند در تصویر غایب است و غیاب آن منجر به تعویق افتادن معنا شده و در نتیجه مخاطب از دالی به دال دیگر رهنمون می‌شود. این بار دیگری کوچک یا شوهر عطیه مورد ملاحظه قرار می‌گیرد؛ اما در سکانس‌های مربوط به حرم، هر چه که چشم به‌دنبال حضور نشان‌دار شوهر در بافتار حرم و کنش‌مندی‌اش در زیارت، دعا، نذر و نیاز و غیره می‌گردد، حضور وی بی‌نشان است.

اوج یا نقطه بحرانی روایت در یافتن دختر بچه گمشده در حرم توسط عطیه است. در دیالکتیک حضور و غیاب، حضور کودک، نشان‌دار و غیاب روحانی (یک نشانه قدسی) و دیگری کوچک یا شوهر (یک نشانه عرفی) بی‌نشان است و این امر معناداری فیلم را در نحوه تعامل دو سپهر (سپهر دین و غیر دین) رقم می‌زند، چرا که می‌تواند با برهم زدن ساختار آشنای این دست روایت‌ها و کار بست تمهید آشنایی‌زدایی، اطلاعات تازه و پیام نو خلق کند. اما چرا کودک می‌تواند کارکرد مرز را ایفا کند؟ کودک ظاهراً گمشده است، گمشدن دالی است که به مدلول سرگشتگی، حیرت و بی‌باوری دلالت می‌کند، درست همان کیفیتی که سپهر عطیه (سپهر بی‌باوری) دارد. اما در همان حال، کودک نماد پاکی و فطرت الهی انسان است و از این‌رو کودک می‌تواند بالقوه نشانه‌ای دینی تلقی شود و در سپهر نشانه‌ای دین حائز دلالت باشد. در این وضعیت، کودک همچون فیلتر دوزبان‌های زبان گمگشتگی و بی‌باوری عطیه را به زبان سپهر دین که زبان باور و به‌تعبیر دقیق‌تر ایمان است، ترجمه می‌کند و این امر منجر به برقراری تماس میان سپهر نشانه‌ای عطیه (دیگری) و سپهر نشانه‌ای دین (خود) می‌شود.

۷.۳. کیفیت جابجایی نشانه

هر نشانه نه تنها قابلیت جابجایی و عبور از سرزمینی به سرزمین دیگر را از طریق لایه‌های تراوایی و مناطق مرزی دارد بلکه با تکیه بر تعامل در سطح رمزگان می‌تواند به لایه‌های درونی‌تر یک سپهرنشانه‌ای نیز نفوذ کند. در این وضعیت نشانه میهمان چنان در سپهرنشانه‌ای میزبان، جولان می‌دهد که پا را از همزیستی فراتر نهاده و خود به نشانه‌ای خودی تبدیل می‌شود. خودی شدن دیگری به کمک مکانیسم ترجمه درون سپهرنشانه‌ای میزبان رخ می‌دهد. در فیلم هر شب تنهایی، کیفیت جابجایی نشانه عطیه از سپهر نشانه‌ای دیگری (یا سپهر بی‌باوری که در تقابل با سپهر نشانه‌ای دین قرار می‌گیرد) به درون سپهر دین و خودی شدنش با اتکاء به برابرنگاری در سطح رمزگان (رمزگان کودک و عطیه که گمگشتگی است، برابر است) رخ می‌دهد، اما نزدیکی و نفوذ عطیه به لایه‌های درونی‌تر سپهر دین، توسط تمهیدی کاملاً تصویری/ سینمایی بازنمایی می‌شود: در نمای پایانی که از حرم برداشت شده است، عطیه را می‌بینیم که به گنبد و آستانه طلایی حرم نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود؛ این نزدیکی با طلایی شدن چهره عطیه در نمایی بسته به تصویر کشیده می‌شود. حرم طلایی رنگ است و چهره عطیه نیز با نزدیک شدنش به حرم، روشن و روشن‌تر می‌شود و این امر نمایی است که مبتنی بر آرایه تشبیه است. شباهت چهره عطیه با طلای حرم یا حرم طلایی، دال بر ارتباط‌گیری و موفقیت در تعامل میان خود و دیگری، بین عطیه و امام، بین عطیه و دین است. در اینجا، نشانه میهمان با ورود به سپهر میزبان در موقعیت ارزش‌مندی قرار می‌گیرد و حتی از موقعیت پیشین خود استعلا می‌یابد و این استعلا در سپهرنشانه‌ای دین به کمال و تعالی انسان تعبیر می‌شود.

۸. نتیجه‌گیری

نظریه فرهنگی یوری لوتمان فرهنگ‌شناس/ نشانه‌شناس روس و پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی فرهنگی تارتو-مسکو، که متأثر از زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی است، حول محور مفاهیمی کلیدی از جمله، فرهنگ، نظام الگوسازی، زبان، متن و سپهرنشانه‌ای بنا می‌شود. هدف از این نظریه توصیف و تبیین مکانیسم عملکرد نشانه‌ای یا فرایند نشانگی درون هر فرهنگ است. فرهنگ سازوکاری انسجام‌بخش و ساختاری است که در تقابل با نه‌فرهنگ هویت یافته و تعریف می‌شود. فرهنگ از منظر لوتمان از یک‌سو نوعی نظام نشانه‌ای است و درون آن نظام‌های نشانه‌ای دیگر یا نظام‌های

الگوسازی ثانویه‌ای کارکرد دارند که مبتنی بر زبان طبیعی یا نظام الگوسازی اولیه هستند، مثلاً نظام نشانه‌های دین، نظام نشانه‌های ارتباطات و غیره؛ از سوی دیگر، کیفیت متنی دارد، به عبارت دیگر، متنیت فرهنگ، مکانیسم تعیین و تنظیم رفتار فرهنگی است و متن در حکم حافظه فرهنگی عمل می‌کند. سپهرنشانه‌ای نیز فضایی است که مناسبات میان متن‌ها را دربرمی‌گیرد و امکان نشانگی یا معناپردازی را فراهم می‌آورد؛ سپهرنشانه‌ای نه تنها حاصل جمع نظام‌های نشانه‌ای است بلکه به‌علاوه شرط لازم و ضروری کارکرد زبان و متن است. در نهایت در نظریه لوتمان، سپهرنشانه‌ای تعریف دیگری از مفهوم فرهنگ است. در اینجا مسئله مهم نشانه‌شناسی فرهنگی می‌تواند تعامل فرهنگ و فرهنگ‌های دیگر یا به بیان دیگر، تعامل سپهرهای نشانه‌ای متعلق به خود و دیگران باشد. با توجه به ویژگی‌های هر سپهرنشانه‌ای از جمله ساختار نامتقارن یا نابرابر، وجود مرزها یا نواحی حاشیه‌ای سپهرنشانه‌ای است که امکان و زمینه برقراری ارتباط و تماس را فراهم می‌سازد. تعیین مرز در تحلیل رفتار دو سپهرنشانه‌ای نسبت به هم و در نتیجه رخداد معناداری و معناپردازی در یک متن یا گفتمان، مهم و مسئولیت محقق یا تحلیل‌گر است؛ بالطبع با تعیین مرز یا نواحی مرزی، نحوه تعامل یا ارتباط بین دو سپهرنشانه‌ای یا خود و دیگر مشخص شده و تضاد آنتاگونیستی خود/دیگر به تعامل و ارتباط میان خود و دیگر تبدیل می‌شود.

طرح مسئله مناسبات دین و سینما در قالب تعامل سپهرهای نشانه‌ای، انتخاب زاویه دید نشانه‌شناسی فرهنگی محسوب می‌شود. با کاربست این زاویه دید و این رویکرد نشانه‌شناختی در تحلیل متن فیلم هر شب تنهایی (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۶) کیفیت برقراری تماس و ارتباط میان سپهرنشانه‌ای کاراکتر اصلی فیلم یعنی عطیه که به‌دلیل تأثیر بیماری بی‌باور و ناامید گشته، با سپهرنشانه‌ای دین که با نماد حرم امام هشتم بازنمایی شده است، تنها از طریق مرز و لایه ارتباطی و تراوایی رخ می‌دهد که نه کاملاً به سپهر دین تعلق دارد و نه دیگری دین است، بلکه همچون فیلتر دوزبانه‌ای کار انتقال نشانه غیر یا عطیه را به درون سپهر دین فراهم می‌کند. در فیلم هر شب تنهایی مرز همانا کودک گمشده در حرم است. در نهایت با کاربست اصول نظری و روشی نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان می‌توان فرایند معناداری مناسبات دین و سینما را در پیکره متن فیلم سینمایی تصریح کرد.

منابع

۱. پاکتچی، احمد. (۱۳۸۳). مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو/ تارتو. مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر. تهران: فرهنگستان هنر.
۲. لوتمان، یوری و باریس اوسپنسکی. (۱۳۹۰). در باب مکانیسم نشانه‌ای فرهنگ. فرزانه سجودی. در مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی. تهران: انتشارات علم.
3. Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil (Eng. Trans. *Myth. Today*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1972).
4. Barthes, R. (1964). *Éléments de Sémiologie*. Paris: Seuil (Eng. Trans. *Elements of Semiology*. New York: Hill & Wang, 1977).
5. Barthes, R. (1967). *Le Système de la Mode*. Paris: Seuil (Eng. Trans. *The Fashion System*. California: University of California Press, 1990).
6. Eco, U. (1975). *Trattato di Semiotica Generale*. Milano: Bompiani (Eng. Trans. *A Theory of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press, 1976).
7. Greimas, A. J. (1966). *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse (Eng. Trans. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1984).
8. Lotman, Y.; B. A. Uspenskij; V. V. Ivanov; V. N. Toporov & A. M. Pjatigorskij. (1973) Theses on the Semiotic Study of Cultures (As Applied to Slavic Texts). Today Ülle Pärli (ed.). *Theses on the Semiotic Study of Cultures*. Trans. Silvi Salupere. Tartu: University of Tartu, 1998. pp. 33–60.
9. Lotman Y. (1976). *Analysis of the Poetic Text*. Edited and Translated by D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis.
10. Lotman, Y. & B. A. Uspenskij. (1984). *The Semiotics of Russian Culture*. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures. University of Michigan.
11. Lotman, Y.; L. J. Ginsburg & B. A. Uspensky. (1985). *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca-Longon: Cornell University Press.
12. Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. London. New York: I. B. Tauris & Co.
13. Lotman Y. (2005). On the Semiosphere. *Sign System Studies*. 33 (1): 205–229.
14. Lotman, Y. (2009). *Culture and Explosion*. Berlin: Mouton de Gruyter.
15. Lucid, D, ed. (1977). *Soviet Semiotics: An Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
16. Pavlov, I. (1949). Pavlovskie Sredy. Moscow: 3: 320.
17. Schönle, A, ed. (2006). *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
18. Semenenko, A. (2012). *Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*. New York: Palgrave.
19. Zylko, B. (2001). Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture. *New Literary History*. 32: 391–408.
20. Vernadsky, V. (1998). *The Biosphere*. New York: Copernicus.
21. Volosinov, V. N. (1996). *Marxism and Philosophy of Language*. Translated by Ladislav M. Atejka & I. R. Titunik. Cambridge. MA: Harvard University Press.