مقایسهٔ نشانه‌شناختی «دگردیسی بصری» در چهار کتاب تصویری کودک: با رویکرد واسازی

امیرحسین زنجانبر*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۳۰

چکیده

براساس نظریهٔ واسازیِ دریدا، معنا همواره در تعویق و زنجیرهٔ دال‌ها فاقد مدلولی غایی است. هدف پژوهش حاضر این است که نشان دهد، دگردیسی‌های بصری ذاتاً واسازنده هستند؛ مگر اینکه روایتی ساختگرا مانع از بروز این قابلیت شود. کتاب‌های *تو در تو* اثر نوریکو اوئنو، *من می‌بینم من می‌بینم* اثر رابرت هندرسون، *تو لک‌لکی یا دارکوب* و *من روی دستم می‌ایستم* از علی خدایی به این دلیل برای موضوع پژوهش اختیار شده‌اند که جملگی مبتنی بر دگردیسی تصویرند و درعین‌حال در خلق دگردیسیِ تصویر از سبک‌های ناهمسانی استفاده کرده‌اند. مقالهٔ حاضر با روش تحلیلی- تطبیقی در پی پاسخ‌گویی به چگونگی شکل‌گیری واسازی یا عدم شکل‌گیری آن در آثارِ مبتنی بر دگردیسیِ بصری است. نتیجهٔ پژوهش پیش‌رو، مبیّن این است که دگردیسیِ تصویری می‌تواند تحت‌تأثیر ساختار روایی متن، کارکرد واسازگونهٔ خود را از دست بدهد. به‌عبارتی دقیق‌تر، روایتِ تصویریِ متن می‌تواند از زنجیرهٔ تصاویرِ دگردیس‌شونده تعویق‌زدایی کند.

کلیدواژه‌ها: کتاب‌های تصویری، دگردیسی، واسازی، دریدا، تعویق معنا

*کارشناسی ارشد گروه ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور واحد تهران، جنوب، تهران، ایران
Email: mosafer_e_barfi@yahoo.com

مقدمه

یکی از موتیف‌های ادبیات داستانی کودک پدیدهٔ دگردیسی[1] است. دگردیسی شمول معنایی گسترده‌ای دارد. از منظر پژوهش حاضر، دگردیسی عبارت است از تغییر هویتی که با تغییر نمود جسمانی همراه است. بسیاری از کتاب‌های گروه سنی «الف» و «ب»، تنها براساس به تصویر کشیدن زنجیره‌ای از دگردیسی‌ها شکل گرفته‌اند. مؤلفان این کتاب‌ها بیش از اینکه نویسندهٔ داستان کودک باشند، تصویرگران کودک‌اند و دگردیسی را با بازی‌های تصویری و با استفاده از فریب‌نگاری‌های بصری[2] به نمایش می‌گذارند. از همین رو، به‌ندرت کتاب‌های مبتنی بر دگردیسی تصویر –چه ترجمه و چه تألیف– دارای روایت داستانی هستند. هدف از پژوهش پیش‌رِو آن است که نشان دهد، اگرچه دگردیسیِ تصویری ماهیتی واسازگونه دارد و دلالتِ تصویر را بین دو مدلولِ پیشادگردیسی و پسادگردیسی در تعویق نگه می‌دارد؛ حضور یک تصویرِ غایی در پایان برخی داستان‌های تصویری، از دلالت سیالِ زنجیرهٔ تصاویرِ دگردیس‌شونده تعویق‌زدایی می‌کند. «واسازی[3] تلاشی است که در پی آن، زبان و متن معانی روشن خود را نفی می‌کنند و در تردید می‌افکنند و این گرایش ساختگرایی را که دنیای زبان می‌تواند از انسجام، پایداری و معنا پشتیبانی کند بی‌پایه می‌سازند» (Bain, Beaty, J.Hunter, 1991:1397). در همین راستا این مقاله در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش است: ۱. اشتراکات و افتراقات چهار اثری که قرار است دربارهٔ آن‌ها پژوهش شود، به‌لحاظ قابلیت واسازی متن چیست؟ ۲. در کدام‌یک از آن‌ها فرایند دلالتِ زنجیرهٔ دگردیسی‌ها سرانجام از تعویق خارج می‌شود و در کدام‌یک نمی‌شود؟

روش پژوهش

با توجه به اینکه مفهوم «روش» همواره مبتنی بر قاعده است و ساختارشکنی در پی قاعده‌شکنی؛ دریدا[4] نظریهٔ خود را نه به‌عنوان روش خوانش متن، بلکه به‌عنوان کنش خواندن[5] متن معرفی می‌کند و می‌گوید: «ساختارشکنی روش نیست و امکان ندارد به یک روش تبدیل شود» (دریدا، ۱۳۸۰: ۱۹۷). با این وجود، از پساساختگرایی[6] و به‌ویژه واسازی در جوامع دانشگاهی به‌عنوان رویکرد استفاده می‌شود. پژوهش حاضر با روش تحلیلی- تطبیقی کارکرد دگردیسی در واسازی متن را در چهار اثر تصویری کودک مطالعه و با یکدیگر مقایسه می‌کند. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند انجام شده است. آثاری که می‌خواهیم دربارهٔ آن‌ها پژوهش کنیم، عبارت‌اند از: ۱. *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴)؛ ۲. *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹)؛ ۳. *تو لک‌لکی یا دارکوب* (همو، ۱۳۹۱)؛ ۴. *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰). علت انتخاب این آثار این است که اولاً همگی مبتنی بر دگردیسی تصویرند؛ ثانیاً در خلق دگردیسیِ تصویر از سبک‌های ناهمسانی استفاده کرده‌اند. منظور از کتب تصویری، کتاب‌هایی است که تصویر در آن‌ها جنبهٔ تزئینی ندارد؛ بلکه بخش اصلی گفتمان داستان محسوب می‌شود. از یک طرف، تعداد کتاب‌های تصویریِ مبتنی بر دگردیسی تصویر در ادبیات تألیفی بسیار محدود است و از طرف دیگر، ویژگی سبکیِ بخش عمدهٔ تألیفات علی خدایی (نه بخش عمدهٔ تصویرگری‌های او) مبتنی بر دگردیسی تصویر است؛ لذا از این نویسندهٔ تصویرگر دو اثر انتخاب شده است. علاوه بر این، *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹) از معدود کتاب‌های تألیفیِ مبتنی بر دگردیسی تصویر است که دارای روایت داستانی است.

پیشینهٔ پژوهش

بخش‌هایی از مقالهٔ مشترک نوروزی‌طلب و رستمی ثانی (۱۳۹۱) که در شمارهٔ دوم مجلهٔ پیکره منتشر شده است، به رابطهٔ دگردیسی بصری و فریب‌نگاری توجه کرده است. مقالهٔ مذکور پنجاه اثر برگزیدهٔ هنری از پنج نقاش (اشر[7]، اکامپو[8]، ماگریت[9]، دی‌می[10] و گنزالز[11]) را به‌لحاظ کیفی (نور، پلان رنگی، ساختار، ترکیب‌بندی، فضا، خطوط، تک‌واحدها، مضمون و...) بررسی کرده است و درصد اشتراکات و افتراقات آن‌ها را در جدولی براساس ویژگی‌هایی مانند واقع‌گرایی، تضاد در اندازه، پرسپکتیو فضایی، ساختار هندسی، پلان‌بندی، پرداختن به جزئیات، روی هم افتادگی، رنگ‌های پس‌رونده بیان کرده است.

در گسترهٔ بینارشته‌ایِ هنر و ادبیات، معدود مقاله‌هایی که با موضوع دگردیسی نوشته شده‌اند، به‌صورت موردی (نه به‌صورت کلی) این مفهوم را در آثار یک هنرمند، یا یک شاعر خاص بررسی کرده‌اند. مهرنگار و همکارانش (۱۳۹۲) در شمارهٔ دوم *دوفصلنامهٔ ادبیات تطبیقی*، تنها به مطالعهٔ موردیِ دگردیسی فریدون به اژدها در دوازده نگارگری مختلف از یک صحنهٔ *شاهنامه* پرداخته‌اند. صحنه‌ای که مطالعه شده، صحنهٔ «اندر آزمون کردن شاه‌آفریدون پسران را» است. با توجه به اینکه در آن صحنه فریدون به اژدها تبدیل شده است؛ ضمن مقایسهٔ نگارگری‌های مختلف این صحنه، به نوع و ساختار فیزیکی اژدها، شکل استقرار اژدها، عنصر غالب تصویری، تعدد و تنوع پیکره‌های انسانی و حیوانی، پیکره‌های تخیلی و فرعی، ساختار ترکیب‌بندی نگاره‌ها، فضاسازی، رنگ‌بندی، درجهٔ تخیل‌گرایی و واقع‌گرایی توجه شده است.

در حوزهٔ ادبیات کودک ایران، به جز مقالهٔ مشترک زنجانبر و عباسی (۱۳۹۹) در شمارهٔ چهارم مجلهٔ *جستارهای زبانی*، پژوهشی در زمینهٔ پدیدهٔ دگردیسی انجام نشده است. مقالهٔ مذکور، دگردیسی تصویر را مطمح نظر قرار نداده است؛ بلکه به‌لحاظ پدیدارشناختی، میزان آگاهی‌مندی شخصیتِ دگردیس‌شونده را نسبت به تغییرات و دگردیسی جسمانی خود مورد توجه قرار داده است و براساس سبک‌شناسیِ تنشیِ زیلبربرگ[۱۲] و با استفاده از دستگاه دکارتی، یک تقسیم‌بندی دومؤلفه‌ای از پدیدهٔ دگردیسی ارائه داده است. درواقع پژوهش مذکور با رویکرد نشانه‌معناشناسی، سبک‌های دگردیسی را در داستان‌های کودک براساس دومؤلفه تقسیم‌بندی کرده است: یکی بر اساس «میزان آگاهیِ شخصیتِ دگردیس‌شده از دگردیسی خود، در محور زمان» و دیگری بر اساس «میزان تغییر جسمانیِ شخصیتِ دگردیس‌شده، در محور زمان».

آنچه مقالهٔ پیش‌رِو را از سایر پژوهش‌های انجام‌شده متمایز می‌کند، این است که هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها، پدیدهٔ دگردیسی را با استفاده از نظریه‌ای ادبی، زبان‌شناسی یا فلسفی دگرخوانش نکرده‌اند. این در حالی است که پژوهش حاضر، ضمن مقایسهٔ چهار کتاب تصویری کودک، آثار مذکور را با رویکرد میان‌رشته‌ایِ واسازی بازخوانی می‌کند.

خلاصهٔ داستان‌ها

۱. *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴)

داستان بی‌کلام و به روایت تصویر است. تصاویر سیاه و سفیدند. نخستین تصویر یک فیل را نشان می‌دهد (تصویر ۱، الف). در صفحهٔ بعد، فیل دکمه‌هایش باز شده است و اسبی از داخل شکمش در حال بیرون آمدن است (تصویر ۱، ب). زیر شکم اسب نیز دکمه دارد (تصویر ۱، ج) و در صفحهٔ بعد دکمه‌هایش باز می‌شود و شیری از آن خارج می‌شود. زنجیرهٔ باز شدن دکمه‌ها و خروج حیوانی از دل حیوانی دیگر، صفحه به صفحه تا پایان داستان ادامه دارد؛ تا اینکه در اپیزود پایانی، از شکم دکمه‌دارِ موشی کوچک ناگهان فیلی بزرگ خارج می‌شود (تصویر ۱۰).

ج	ب	الف

تصویر۱. تو در تو (اوئنو، ۱۳۶۴)

۲. من روی دستم می‌ایستم (خدایی، ۱۳۹۹)

روایت در اثر مذکور تصویری و فاقد متنِ نوشتاری است. داستان با تصویر موشی آغاز می‌شود که از تاریکی لابه‌لای سنگ‌ها، به روشنایی درب چشم دوخته است. در به شکل یک سوراخ در وسط سیاهیِ صفحه، بریده (دایکات[۱۳]) شده است (تصویر۲). این دایکات در وسط فریم‌های[۱۴] تصویریِ صفحات بعد نیز وجود دارد. موش بخشی از یک شیء خال‌خالی را در دهانهٔ در (در داخل کادر دایکات‌شدهٔ وسط صفحه) می‌بیند. موش در ذهن خود حدس می‌زند آن شیء خال‌خالی بخشی از بدن مار است. این حدس در قالب ترکیب یک تصویر تیرهٔ غیررنگی (سیاه و سفید) به انضمام یک تصویر روشن رنگی (تصویر رنگیِ یک شیء خال‌خالی که محاط بر یک دایکات است) به نمایش درآمده است.

کتاب ورق می‌خورد و در فریم جدید دیده می‌شود که موش این بار از حدس قبلی خود دست کشیده و راجع به آن بخشِ خال‌خالی حدس جدیدی متصور شده است. تصویر روشن و رنگیِ داخل دایکات همچنان بدون تغییر قابل رؤیت است؛ اما تصویر تیرهٔ سیاه و سفید، این بار به‌جای بدن مار بدن یک زرافه را به نمایش می‌گذارد (تصویر۳).

هر فریم از تصاویر کتاب، یکی از دنبالهٔ حدسیات موش را به تصویر می‌کشد؛ تا اینکه موش از سوراخ بیرون می‌آید و واقعیت را می‌بیند. در آخرین فریم، دیگر

زرافه به‌عنوان تصوری ذهنی

تصویر۳. در *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹)، موش ادامهٔ بخش خال‌خالی رنگی را در ذهن خود به شکل یک زرافه تکمیل می‌کند. حدس‌های ذهنی موش به‌صورت سیاه و سفید به تصویرکشیده شده است و بخش‌های عینی و واقعی به‌صورت رنگی.

از تصاویر تیره‌ای که بیانگر حدس‌های ذهنی موش بود، خبری نیست و یک تصویر تمام‌رنگی و روشن از سوسماری را نشان می‌دهد که از روی سردرِ خروجیِ آنجا در حال پایین پریدن است (تصویر۴).

۳. تو لک‌لکی یا دارکوب (خدایی، ۱۳۹۱)

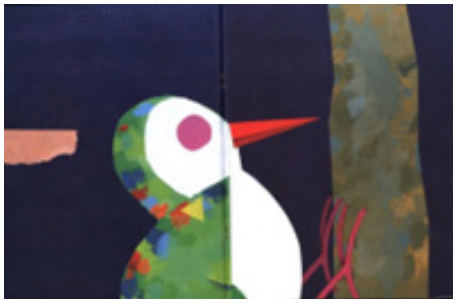
این کتاب مجموعه‌ای از زنجیره‌های سه‌تایی از دگردیسی‌ها را به تصویر کشیده است و فاقد روایتی داستانی است؛ یعنی هر سه‌گانهٔ تصویری از سه‌گانهٔ دیگر مستقل است. هر برگهٔ کاغذ دو بار تا خورده است و با باز

مار به‌عنوان تصوری ذهنی

تصویر۲. در طراحی *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹)، به اندازهٔ یک تکه‌سنگ از چندین صفحهٔ متوالی دایکات شده است (برش خورده است). برش مذکور نقش کاتالیزوری برای نمایش زنجیرهٔ دگردیسیِ شخصیت‌های ذهنی موش ایفا می‌کند.

تصویر۴. آخرین اپیزود از *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹)، تصویر واقعی و غیرذهنی یک سوسمار را نشان می‌دهد که از بالای سردر سوراخ در حال پایین پریدن است.

شدن هر تای آن، تصویر حیوان اولیه تغییر می‌یابد و به تصویر حیوانی جدید تبدیل می‌شود. بنابراین هر فرایند دگردیسی، شامل سه فریمِ تصویری است که این فریم‌ها با شگرد تا کردن کاغذ، به یکدیگر تبدیل می‌شوند. مثلاً در یک فریم، تصویری از دارکوب دیده می‌شود (تصویر۵، الف)؛ با باز شدن تای برگهٔ حاوی تصویر دارکوب، فریمِ دارکوب تبدیل به فریم قورباغه می‌شود (تصویر۵، ج) و با باز شدن تای بعدیِ برگه، فریمِ قورباغه به فریم جدیدی (به تمساح) دگردیس می‌شود (تصویر۵، د).

الف	
ب	
ج	
د	

تصویر ۵. در *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱)، نقش دارکوب در یک فریمِ دوصفحه‌ای (دوگستره) بسته شده است و با استفاده از شگرد «کاغذ و تا» به یک فریمِ سه‌صفحه‌ای (سه‌گستره) تبدیل می‌شود. همین بازیِ کاغذ و تا، در تبدیل فریمِ سه‌صفحه‌ایِ قورباغه به فریمِ چهارصفحه‌ای تمساح نیز تکرار می‌شود.

۴. من می‌بینم، من می‌بینم (هندرسون، ۱۴۰۰)

کتاب مذکور مجموعه‌ای از زنجیره‌های دوتایی از دگردیسی‌ها را به تصویر کشیده است. این اثر نیز فاقد روایت داستانی است و هر فریم از تصاویر مستقل از فریمِ صفحات بعدی است. این بار هر تصویر نه با باز کردن تای برگه‌ها، بلکه با وارونه کردن آن، به تصویری جدید تبدیل می‌شود. مثلاً مردی که لبخند به لب دارد (تصویر۶، الف) با وارونه شدن تصویر، به زنی با تِلی قرمزرنگ (تصویر۶، ب) بدل می‌شود. به‌طور مشابه در فریمی دیگر، با وارونه کردن تصویر، روز تبدیل به شب و در فریمی دیگر آسمان تبدیل به دریا می‌شود.

کارکرد واسازندهٔ دگردیسی در چهار اثر تصویری

واسازی قائل به ساختارشکنی است و نظریه‌پردازی مستلزم ساختار، لذا دریدا در پی نظام‌مند کردن نظریهٔ نشانه‌شناسی خود نبوده اما برخی از اصطلاحاتی که او در بازخوانی و واسازی متون به کار گرفته است، در مجامع دانشگاهی و به ویژه در امریکا، به‌عنوان پارادایم‌های رویکرد واسازی شناخته شده‌اند. این پارادایم‌ها از یکدیگر مستقل نیستند و نسبت به هم رابطهٔ مفهومی همبسته‌ای دارند.

۱. تعویق[۱۵]

ساختگرایان زبان را حافظ معنا می‌دانند و پساساختگرایان آن را خائن به معنا. واسازی به‌عنوان مهم‌ترین رهیافت پساساختگرا، مدعی است که «معنا همواره در تعویق است و معناهای غایبِ کنونی، که موقتاً در زمان حال کنار گذاشته شده‌اند، همچنان محتمل‌الوقوع هستند و در انتظار جریان یافتن در دال‌های بعدی» (زنجانبر، بستانی، زارع، ۱۳۹۸: ۶۱).

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): پوست یا لباس هریک از حیوانات به‌مثابهٔ دال[۱۶] است و محتوای درون لباس، به‌مثابهٔ مدلول[۱۷]. داستان با تصویر یک فیل (دالی شمایلی) شروع می‌شود (تصویر۱، الف). دالّ شمایلی مذکور، به مدلول فیل اشاره می‌کند اما این دلالت موقت است؛ زیرا فیل صرفاً یک پوست دکمه‌داری (دال) است که به شکل فیل دوخته شده است و در صفحهٔ بعد،

الف

ب

تصویر ۶. در من می‌بینم، من می‌بینم (هندرسون، ۱۴۰۰)، دهان قرمز مرد در تصویر الف، با وارونه شدن تصویر تبدیل به تل قرمزرنگ خانمی در تصویر ب می‌شود.

بلافاصله از دل آن، یک اسب بیرون می‌آید (تصویر۱، ب). دالّ شمایلی اسب، پوست فیل (دالی که بر فیل دلالت داشته) را از تن بیرون می‌آورد (معنای دال قبلی را می‌زداید) و با پوست جدیدش، معنایی جدید (مدلول اسب) را بازنمایی می‌کند. این اسب نیز خودش یک دال به شمار می‌آید؛ چون این اسب نیز یک پوست دکمه‌دار بیش نیست (تصویر۱، ج)؛ لباسی است که شمایلی شبیه به اسب دارد و فاقد محتوای اسب است. در صفحهٔ بعدی دوباره از دل اسب، دالّ دیگری متولد می‌شود که بر مدلول شیر دلالت دارد و دلالت قبلی (معنای اسب بودن) را می‌زداید و معنای جدیدِ شیر بودن را جایگزین می‌کند ولی شیر نیز یک مدلول غایی[۱۸] نیست؛ بلکه یک

دالّ دیگر است؛ زیرا شیر نیز پوست دکمه‌دار دیگری است که آبستن حیوانی جدید است. بدین ترتیب زنجیرهٔ دال‌های *تودرتو* تا پایان داستان ادامه می‌یابد. به‌عبارتی دیگر هر لحظه معانی غایب می‌توانند از دل دال‌ها زاده شوند و با زدودن معانی پیشین، معنای جدیدی را جایگزین کنند. از همین رو دال‌های مندرج در هر فِریم تا فرا رسیدن فریم بعدی، در تعویق معنایی به سر می‌برند. نام زبان‌اصلیِ *تو در تو* «فیل دکمه‌دار» است. برجسته کردن صفت «دکمه‌دار» در عنوان کتاب، تأکیدی بر غیرقابل‌پیش‌بینی بودن مدلولی است که تا باز شدن دکمهٔ فیل (تا تولد دال بعدی) در تعویق است.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹):

شخصیت اصلی داستان، موشی است که یک شیء خال‌خالی را در دهانهٔ در (در داخل کادر دایکات‌شدهٔ وسط صفحه) می‌بیند. در هر فریم، مدلولی را برای آن شیء خال‌خالی متصور می‌شود. لذا از این دالّ ثابت (شیء خال‌خالی ثابتی که از داخل دایکاتِ همهٔ صفحات پیداست) هر بار مدلولی جدید استنباط می‌کند. از همین رو، معنای این دالّ ثابت، فریم به فریم در تعویق است. در یک فریم، این دالّ ثابت جزئی از گردن خال‌خالی زرافه است و در فریم بعدی جزئی از بدن ماری خال‌خالی است و در فریمی دیگر قسمتی از بدن خال‌خالی پلنگ و سرانجام بخشی از بدن خال‌خالی سوسمار.

ب) خرده‌دال متغیر B	الف) خرده‌دال ثابت A

تصویر ۷. در *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱)، خرده‌دال ثابتA با دو خرده‌دال متغیر، ترکیب شده است و دو دال مرکب متفاوت (دارکوب و قورباغه) را پدید آورده است.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (همو، ۱۳۹۱): آنچه در هر زنجیرهٔ سه‌فریمی از دگردیسی‌ها دیده می‌شود این است که هر فریم به‌مثابهٔ دالی مرکب است که از دو خرده‌دال تشکیل شده است. یکی از این دو خرده‌دال، به شکلی ثابت در هر فریم از زنجیرهٔ این دگردیسی‌ها حضور دارد (تصویر۷، الف) و یکی دیگر از این خرده‌دال‌ها متحرک است (تصویر۷، ب) و در اثر باز شدن تای برگه‌ها در هر فریم تغییر می‌کند. درواقع این خرده‌دال‌های متحرک، عامل تغییر و دگردیسی تصاویر هستند. اولین فریم، یک تصویرِ دوگستره‌ای[۱۹] (دو صفحهٔ روبه‌روی هم) از یک دارکوب را نشان می‌دهد که مرکب از دو دال است؛ دارکوبی که نیمی از آن در صفحهٔ ثابت قرار دارد و نیم دیگرش در صفحه‌ای که متحرک است. یعنی نیمی از شمایل دارکوب به شکل ثابت علاوه بر اینکه در فریم اول (در تصویر دارکوب) دیده می‌شود، پس از باز شدن تای برگه‌ها همچنان در فریم‌های دوم (در تصویر قورباغه) و سوم (در تصویر تمساح) نیز رؤیت می‌شود؛ اما این دالّ ثابت به محض تغییرِ فریم، کارکرد و معنای جدیدی می‌یابد. مثلاً اگر در فریم نخست، در نقش کلهٔ دارکوب ظاهر شده است؛ در فریم دوم نقش چشم چپ قورباغه و در فریم سوم، نقش چشم تمساح را ایفا می‌کند. بنابراین خرده‌دالّ ثابت، با هر تغییر فریم، معنا و کارکرد اولیه‌اش زدوده می‌شود و متناسب با فریمِ جدید معنا و کارکردی جدید را به نمایش می‌گذارد. به‌عبارتی دیگر معنای هر دالّ ثابت (تصویر۷، الف) در مجاورت دالّ متغیر همواره در حال تغییر و تعویق است.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): تصاویر ثابت‌اند ولی پس از چرخش صدوهشتاد درجه‌ای، صورت جدیدی به خود می‌گیرند. مردی که لبخند به لب دارد (تصویر۶، الف) با وارونه شدن تصویر به زنی با تِلی قرمزرنگ (تصویر۶، ب) بدل می‌شود. دال‌های دیداری این اثر، تماماً ثابت‌اند. برخلاف خرده‌دال‌های ثابتِ *تو لک‌لکی یا دارکوب* که با اضافه شدن یک خرده‌دالّ متحرک (تصویر۷، ب)، تغییر معنا می‌دادند؛ در *من می‌بینم من می‌بینم*، معنای دال‌های ثابت پس از چرخش صدوهشتاد درجه‌ایِ تصویر، تغییر می‌کنند. به زبان دریدایی، دال‌های ثابت کارکردی فارماکُنی[۲۰] دارند. واژهٔ یونانی «فارماکُن» در رسالهٔ فایدروس[۲۱] (افلاتون، ۱۳۶۲)، هم به معنای نوشدارو (داروی درمان) است و هم به معنای انوشدارو (سمّ مهلک). دریدا در بازخوانی رسالهٔ مذکور، فارماکن را حامل معانی متضاد و چندگانه می‌داند که می‌تواند تقابل‌هایی مانند زندگی/ مرگ را واسازی کند. «به زعم دریدا، دلالت فارماکن همیشه ناپایدار است» (شیبانی رضوانی، ۱۳۹۲: ۵۶). در *من می‌بینم، من می‌بینم*، تصاویر مانند فارماکن دلالت‌هایی دوگانه دارند و هر دو مدلولِ آن‌ها مثل تقابل مرد/ زن کاملاً در تباین و تضاد با یکدیگر قرار دارند. بنابراین تقابل هر تصویر با وارونهٔ خودش واسازی می‌شود.

۲. منش انتشار[۲۲]

حرکت در ساختگرایی از دال به مدلول است؛ اما در پساساختگرایی (به‌ویژه در واسازی) از دالی به دال دیگر. زنجیرهٔ دال‌ها در پساساختگرایی وعدهٔ دلالت می‌دهد، اما هرگز به مدلول غایی (استعلایی[۲۳]) نمی‌انجامد. «ما همیشه معنی را در چندقدمی خود می‌یابیم؛ اما هرگز به معنای نهایی دست نمی‌یابیم و معنی در زایش دائم است» (فیروزی و اکبری، ۱۳۹۱: ۱۲۴). دریدا این عدم تحقق بی‌پایان معنا را «منش انتشار» می‌نامد. درواقع دال‌ها مادیت محض‌اند؛ «مادی به این معنا که نشانه خود گاهی فقط نشانه است و به هیچ چیز جز خود دلالت ندارد» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۲۷) و متن صرفاً به متنیّت و برساختگیِ خود اصرار دارد.

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): این داستان زنجیرهٔ بی‌پایان زایش معنا را به تصویر کشیده است. هریک از شخصیت‌های داستان ظاهراً به مدلولی مانند فیل، اسب، شیر و... دلالت دارند اما این مدلول‌ها خودشان هر کدام به‌مثابهٔ دالی برای مدلولی دیگر (پوست دکمه‌داری حاوی حیوانی دیگر) هستند. همهٔ این شخصیت‌ها، لباس مدلول را به تن دارند (دال هستند) و هر بار که دکمه‌های لباس (دال) باز می‌شود، یک لباس دکمه‌دار دیگری (دال دیگری) در دل آن قرار دارد. این زنجیرهٔ دال‌ها را می‌توان با جست‌وجوی معنای واژه در فرهنگ لغت مقایسه کرد. در فرهنگ لغت، هر واژه به واژهٔ دیگری ارجاع می‌دهد. مثلاً برای معنای واژهٔ «اطفال» از

واژهٔ «کودکان» و برای معنای واژهٔ «کودکان» از واژهٔ سومی مانند «بچه‌ها» استفاده می‌شود و این زنجیرهٔ ارجاعات تا جایی ادامه می‌یابد که یکی از واژگانِ این زنجیره برای معنایابی به واژهٔ نخستین ارجاع می‌دهد. در داستان مذکور نیز پوست فیل مانند اولین واژه از یک فرهنگ لغت (دال نخستین) است که به لباس اسب (دال دوم) ارجاع می‌دهد و لباس اسب (دال دوم) به لباس شیر (دال سوم) ارجاع می‌دهد و این زنجیره ادامه می‌یابد تا اینکه در آخرین فریم، دال موش به لباس فیل (دال نخستین) بازمی‌گردد. یعنی چرخه‌ای بی‌پایان از دال‌هایی است که جز ارجاع به مجموعه‌ای از پوست‌هایی دکمه‌دار (جز به دال‌ها) به هیچ مدلولی غایی ارجاع نمی‌دهند. منظور از مدلول غایی، مدلولی قائم به ذات است که نقش دال را برای مدلولی دیگر نداشته باشد. الگوی تسلسلیِ دگردیسی‌ها به‌عنوان زنجیره‌ای از دال‌ها نشان می‌دهد که «مفهوم مدلول هرگز در خودش، در حضوری تکافوکننده که تنها به خودش ارجاع دارد، حاضر نیست. هر مفهومی ضرورتاً و اساساً در یک زنجیره یا نظام نگاشته شده است که در آن از طریق بازیِ نظام‌مندِ تفاوت‌ها به مفاهیم دیگر ارجاع دارد» (Derrida, 1973: 140).

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹): در این داستان یک دال ثابت (شیء خال‌خالیِ توی دایکات)، بر زنجیرهٔ متکثری از مدلول‌ها (بر زرافه، پلنگ و مار) دلالت دارد اما این مدلول‌ها به‌مثابهٔ دال‌های محضی نیستند که به مانند فرهنگ‌لغت ارجاعاتی صرفاً درون‌شبکه‌ای داشته باشند. زرافه پوست توخالیِ یک حیوان (دال محض) نیست؛ بلکه بر مدلولی بدن‌مند (گوشت و استخوان‌دار) به نام «حیوان زرافه» دلالت دارد. در پایان داستان نیز سرانجام زنجیرهٔ دال‌ها به مدلولی غایی می‌انجامد. این مدلول غایی سوسماری است که از بالای بام در حال پایین پریدن است. بر خلاف مدلول‌های ذهنیِ صفحات قبل (زرافه، پلنگ و مار) که به‌صورت سیاه و سفید طراحی شده بودند؛ مدلول غاییِ سوسمار (تصویر۴) به‌صورت رنگی نقاشی شده است. این سوسمار رنگی، عدم قطعیتِ ارجاعِ زنجیرهٔ دال‌های سیاه و سفید را رفع می‌کند و معنای دالِ خال‌خالیِ داخل دایکات را از تعویق خارج می‌کند. از همین رو، داستان مذکور فاقد ویژگی منش انتشار است. وعدهٔ دلالت سرانجام با بیرون آمدن موش از سوراخ و مواجهه‌اش با واقعیت (با دیدن سوسمار) محقق می‌شود. یعنی ابهام و سیالیت زنجیرهٔ دال‌ها که به مدلولی غایب دلالت داشتند، سرانجام با حضور مدلول (حضور عینی سوسمار) رفع می‌شود.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): هر فریم شامل دو بخشِ تصویری است. بخشی از تصویر (تصویر۷، الف) بر برگه‌ای ثابت نقش بسته است و بخشی از تصویر (تصویر۷، ب)، روی برگه‌ای تاشده که تای آن، قابلیت باز و بسته شدن دارد. درواقع، خرده‌دالّ ثابتی هر بار با یک خرده‌دالّ متحرکِ متفاوتی ترکیب می‌شود و فریمِ تصویری جدیدی (دالّ مرکبی) را پدید می‌آورد؛ با این وجود نمی‌توان آخرین ترکیب از زنجیرهٔ تصاویر (بزرگترین دال مرکب) را به‌عنوان دالی در نظر گرفت که بر مدلولی غایی دلالت می‌کند. مثلاً اگر در اثر باز کردن متوالی تاهای یک برگه، به ترتیب سه فریمِ دارکوب، قورباغه و تمساح حاصل شود (تصویر۵)؛ نمی‌توان تمساح را به‌عنوان مدلول غایی برای آن خرده‌دالّ ثابت در نظر گرفت؛ زیرا ترتیب باز کردن تاهای کتاب را اگر برعکس طی کنیم (یعنی اگر از روی تاهای بازشده دوباره برگه را تا بزنیم) از تمساح به دارکوب بازمی‌گردیم. بنابراین اگر تاها را باز کنیم دارکوب و اگر تاها را ببندیم، تمساح در جایگاه مدلول غایی قرار خواهد گرفت. این بدان معناست که زنجیرهٔ سه‌گانهٔ دال‌ها ساختاری دایره‌ای دارد. یعنی دالّ ثابت (قطعهٔ تصویریِ مشترک در هر سه فریم مذکور) با باز کردن تاها، ابتدا از دارکوب به تمساح بدل می‌شود و سپس با تا کردن برگه، دوباره از تمساح به دارکوب تغییر شکل می‌دهد. بنابراین، مانند *تو در تو*، کتاب *تو لک‌لکی یا دارکوب* نیز ساختاری دایره‌ای (قابلیت بازگشت دالّ پایانی به دالّ ابتدایی) دارد؛ درنتیجه هیچ مدلول غایی مشخصی ندارد. علاوه بر این، حرف «یاء مانع‌الجمع» در عنوان کتابِ «تو لک‌لکی یا دارکوب؟» بر فقدان مدلول غایی و عدم تعیّن‌پذیریِ هویت موجوداتی اشاره دارد که در زنجیرهٔ تصاویر مدام در حال دگردیس شدن هستند.

تصویر ۸. در *اردک! خرگوش* (روزنتال، ۱۳۹۰)، بدون واژگون کردن تصویر، تصاویر خرگوش و اردک می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): هر فریم از این کتاب، تصویری مبهم را به نمایش می‌گذارد که مبتنی بر ایهام است. بر خلاف دگردیسی در کتاب‌هایی مانند *اردک! خرگوش* (روزنتال، ۱۳۹۰)، که دریافت ایهام در آن نیازی به وارونه کردن تصویر ندارد (تصویر۸)؛ در *من می‌بینم، من می‌بینم*، درک ایهام مستلزم وارونه‌سازی است. با هر بار واژگون‌سازی تصویر، دالی به دال دیگر تبدیل می‌شود و مدلول هیچ یک از این دو دال نمی‌تواند به‌مثابهٔ غایت این زنجیرهٔ دایره‌ای به شمار بیاید. زیرا به اقتضای اینکه ابژهٔ پسادگردیسی زن (تصویر۶، ب) در نظر گرفته شود یا مرد (تصویر۶، الف)؛ مدلول غایی تغییر می‌کند.

۳. هزارتویی زنجیرهٔ دال‌ها

هزارتو و ماز ـ برخلاف هرم ـ دارای منش انتشار، متکثر، و حاشیه‌گراست که مثل «نوار موبیوس[۲۴]» تقابل بیرون و تو در آن درهم شکسته می‌شود.

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): همان‌طور که از نام فارسیِ «تو در تو» (نه نام زبان‌اصلی[۲۵] آن) بر می‌آید، نشانه‌ها شبکه‌ای توی‌هم‌رو را به سان عروسک‌های ماتروشکا[۲۶] به نمایش می‌گذارند. این شبکهٔ تودرتو، تکثرگرا است زیرا در دل هر یک از دال‌ها دلالت دیگری نهفته است. این رابطهٔ شمول و *تودرتو* بودنِ دال‌هایی که شبیه به هم هستند؛ چیزی جز تجلی لابیرنت[۲۷] (هزارتو بودن) نیست. اوج ویژگی لابیرنتی در هندسهٔ فراکتال[۲۸] دیده می‌شود. یک شکل فراکتال، شکلی است که رونوشتی از خودش را درون خودش دارد؛ یعنی خرده‌سازه‌های اشکال فراکتال رونوشتی از ساختار شکل اصلی را در خود تکرار می‌کنند. کتاب *تو در تو* نیز ساختاری فراکتال دارد چون دو ویژگی زایندگی و لباس بودگیِ دالّ اولیه در تمام خرده‌دال‌های بعدی تکرار شده است؛ از همین رو، زنجیرهٔ تصاویر (دال‌ها) به شکل فراکتال هم تو در تو هستند و هم رونوشتی از یکدیگر.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹) مکان حدوث وقایع در این داستان، یک راه مارپیچ تاریک در لابه‌لای سنگ‌ها است؛ اما رابطهٔ هر فریم از تصاویر با فریم دیگر واجد تکثرگرایی یا تحت رابطهٔ شمول نیست. بنابراین ویژگی مازوارگی و لابیرنتی در زنجیرهٔ دگردیسی‌های بصری آن دیده نمی‌شود.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): هر زنجیره شامل سه فریمِ تصویریِ مرکب است. فریم نخست دالّ مرکبِ دارکوبی را به تصویر کشیده است که متشکل از یک خرده‌دالّ ثابت و یک خرده‌دالّ متغیر است. به‌طور مشابه فریم دوم، دالّ مرکبِ قورباغه‌ای را به تصویر کشیده است که متشکل از یک خرده‌دال ثابت و یک خرده‌دال متغیر است. خرده‌دال ثابت در هر دو دال مرکبِ دارکوب و قورباغه مشترک است (تصویر۷، الف). به‌طور مشابه هر دو دال مرکبِ قورباغه و تمساح نیز یک خرده‌دال ثابتی برای خودشان دارند که وجه اشتراک هر دوی آن‌هاست. به زبان ریاضی اگر اشتراک تصاویر دارکوب و قورباغه را A و اشتراک تصاویر قورباغه و تمساح را C بنامیم (تصویر۹، الف)؛ آن‌گاه C شامل A

خواهد بود.

دارکوب∩قورباغه=A

قورباغه∩تمساح=C

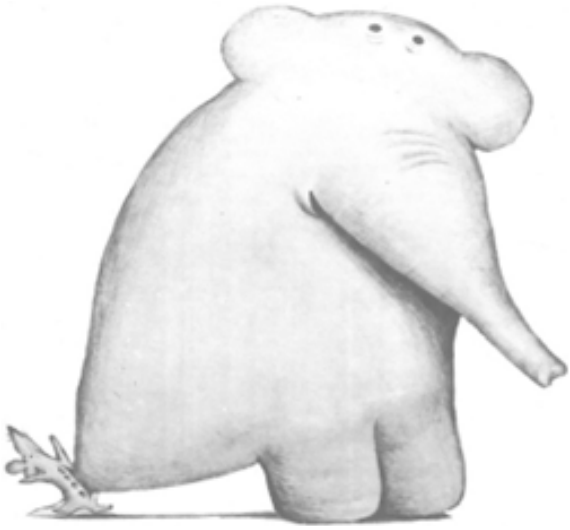
آن‌گاه $A \subset C$

یعنی خرده‌دال ثابتی که وجه اشتراک دارکوب و قورباغه است (تصویر۷، الف)؛ زیرمجموعهٔ خرده‌دال ثابتی است که وجه اشتراک قورباغه با تمساح (تصویر۹، الف) است. بنابراین بخش ثابت تصاویر، دارای خاصیت لبیرنتی (تو در تو بودن) هستند.

علاوه بر تودرتوییِ بخش ثابت تصاویر (هزارتویی خرده‌دال‌های ثابت)، بخش متحرک تصاویر (خرده‌دال‌های متحرک) نیز واجد ویژگی تودرتویی است. درواقع تصاویر از بطن همدیگر زاده می‌شوند. یعنی وقتی تای بخش متحرکِ هر دال مرکب باز می‌شود؛ ناگهان از دل آن، بخش متحرکِ یک تصویر جدید زاده می‌شود. مثلاً وقتی تای بخش متحرک قورباغه (دست قورباغه) باز می‌شود؛ از داخل آن دهان تمساح (بخش متحرک دال مرکبی دیگر) زاده می‌شود (تصویر۹، ب). از همین رو زنجیرهٔ دال‌های مرکب (خرده‌دال‌های ثابت+خرده‌دال‌های متحرک) تحت رابطهٔ سلسله‌مراتبیِ شمول قرار دارند و شبحی از هزارتویی متکثر را تداعی می‌نمایند.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): همان‌گونه که قبلاً توضیح داده شد، تصاویر در این

تصویر ۹. در *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱)، خرده‌دال ثابت C با دو خرده‌دال متغیر، ترکیب شده است و دو دال مرکب متفاوت (قورباغه و تمساح) را پدید آورده است.



تصویر ۱۰. در آخرین اپیزود از *تودرتو* (اوئنو، ۱۳۶۴)، موش فیلی را می‌زاید که آن فیل سرآغاز زنجیرهٔ نسلی تمام حیوانات قصه (دال نخستین) است.

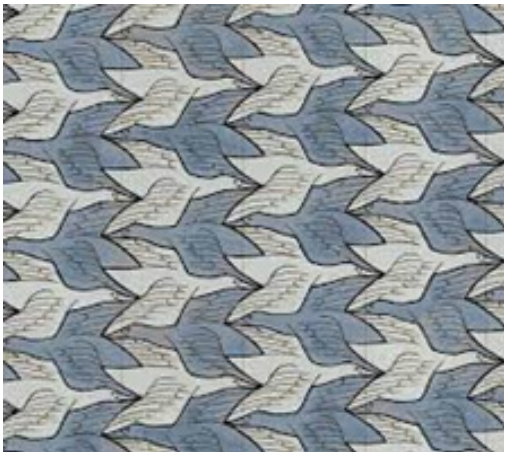
کتاب، تماماً دال‌هایی ثابت هستند؛ اما این دال‌های ثابت، مُرکب نیز هستند. یعنی از خرده‌دال‌های دیگری تشکیل شده‌اند. تصویر چهرهٔ مرد (دال ثابت) از اجزایی (خرده‌دال‌هایی) تشکیل شده است که با وارونه شدن تصویر، این اجزای چهره (خرده‌دال‌ها) تغییر کارکرد می‌دهند. مثلاً لب قرمزرنگ مرد (تصویر۶، الف) به‌عنوان یک خرده‌دال پس از وارونگیِ تصویر، تبدیل به تل قرمزرنگ برای موهای زن (تصویر۶، ب) می‌شود. تغییر معنای دالّ مرد به دالّ زن، ناشی از تغییر معنای همین خرده‌دال‌هایی است که نقشِ سازه‌های این تصاویر را دارند. ثابت بودن و وارون‌پذیری، دو ویژگی تصویر مرد (دال) است که به خرده‌تصویرهای (خرده‌دال‌های) زیرمجموعه‌اش (به دهان و زبان قرمزرنگی که در اثر وارونگی به تل بدل می‌شود) تسرّی می‌یابد. بنابراین مانند اشکال فراکتالی، دو ویژگی اصلی تصویرِ کلی مرد (تصویر۶، الف)، در خرده‌تصویرهای زیرمجموعه‌اش (دهان، زبان قرمزرنگش) بازتولید می‌شود.

۴. مرکززدایی[۲۹]

ساختگرایی در هر متن به یک لنگرِ ثابت متوسل می‌شود که محوریت معناییِ تمام متن است؛ اما واسازی به‌عنوان رویکردی پساساختگرا، به‌جای مرکز ثابت، قائل به جایگشتِ مرکز است (زنجانبر، بستانی، زارع، ۱۳۹۸: ۶۱).

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): در داستان مذکور مرجع ثابتی که با احاله به آن بتوان از زنجیرهٔ دلالت‌ها خارج شد، وجود ندارد. آخرین دالّ این زنجیره یک موش کوچک است؛ اگر موش کوچک، آبستن فیلی بزرگ (یعنی آبستن نخستین دال) نمی‌بود؛ این موش نقطهٔ پایان زنجیرهٔ دال‌ها و مرکز معنادهی به سلسلهٔ دال‌ها (لباس‌های دکمه‌دار قبل از خودش) به شمار می‌آمد. تولد فیل در آخرین اپیزود (تصویر۱۰) چیزی جز بازگشت به ابتدای داستان و افتادن در ورطهٔ تکرارِ چرخهٔ دلالتِ پیشین نیست. شبکهٔ دلالت‌های تودرتوی این داستان، مانند لایه‌های تودرتوی پیاز نیست که سرانجام به یک هستهٔ مرکزی ختم شود؛ یعنی در زنجیرهٔ دال‌های تودرتو، خبری از هستهٔ معنادهندهٔ مرکزی نیست؛ بلکه جایگشتی از مراکزِ معناده وجود دارد. منظور از جایگشتِ مراکز این است که مرکز معنا هر بار از شخصیتی به شخصیت دیگر (از لباسی به لباسی دیگر) جابه‌جا می‌شود و هیچ کدام از شخصیت‌ها حدّ یقِف آن نخواهد بود.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹): در این داستان، لنگری که سیالیت زنجیرهٔ معانیِ در تعویق را تثبیت می‌کند، دنیای روشنی است که خارج از تاریکی ذهن موش (خارج از سوراخ) وجود دارد

الف) نقاشی اثر موریس اشر	ب) آستر بدرقه و استقبال *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰)
	

تصویر ۱۱. در *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰)، تفوق حاشیه بر متن (جایگشت زمینه و شکل) به سبک نقاشی‌های اشر است.

(تصویر۴). معانی متکثرِ دال‌های خال‌خالیِ داخل دایکات با حضور سوسمار (با ارجاع به مصداقِ بیرون از ذهن) تعیّن می‌یابد.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): ساختار سه‌گانهٔ دگردیسی‌ها (دال‌های مرکب)، دایره‌ای و بازگشت‌پذیر است. بنابراین هر بار بین تصویر ابتدایی (دارکوب) و تصویر انتهایی (تمساح)، مرکزِ معنا جابه‌جا می‌شود.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): مرکززدایی در این اثر نسبت به سه کتاب قبلی نقش برجسته‌تری دارد. زیرا علاوه بر اینکه دگردیسی‌های آن مانند *تو لک‌لکی یا دارکوب*، دارای ساختاری بازگشت‌پذیر و دایره‌ای است؛ دگردیسی در برخی تصاویر آن نیز از راه تفوّقِ حاشیه شکل می‌گیرد. در آسترِ استقبال و آستر بدرقهٔ کتاب، تصویری از پیکان‌ها (فلش‌ها) دیده می‌شود که به سبک نقاشی‌های اشر به‌طور مکمل و همجوار طراحی شده است (تصویر۱۱). پیکان‌های سبزرنگ در جهت مخالفِ پیکان‌های آبی‌رنگ به نحوی قرار گرفته‌اند که با نگاه گشتالتی هم می‌توان پیکان‌های آبی‌رنگ را به‌عنوان زمینه[۳۰] و پیکان‌های سبزرنگ را به‌عنوان شکل[۳۱] در نظر گرفت و هم می‌توان پیکان‌های سبزرنگ را به‌عنوان زمینه و پیکان‌های آبی‌رنگ را به‌عنوان شکل انگاشت. به‌عبارتی، اگر حاشیه (زمینه) بر متن (شکل اصلی) تفوّق یابد؛ پیکان‌ها صدوهشتاد درجه تغییر جهت می‌دهند.

در تصویری دیگر (تصویر۶، ب)، تلِ موی زن جزء ادوات حاشیه‌ای برای چهره‌نگاری اوست؛ اما وقتی تصویر وارونه می‌شود، این جسم حاشیه‌ای به جزء اصلی چهره‌نگاری مرد (به دهان و زبان قرمز مردی خندان) تبدیل می‌شود (تصویر۶، الف). بنابراین تصاویر با جایگشت مرکز و تفوق حاشیه بر متن (تفوق اجزای فرعی بر اجزای اصلی)، دوقطبی ابژهٔ پیشادگردیسی/پسادگردیسی (مرد/زن) را در هم می‌شکنند و دوباره آن را واسازی می‌کنند.

۵. توهم متافیزیک حضور[۳۲]

ساختگرایان و پیشاساختگرایان علاوه بر دوقطبی‌سازی، قائل به اصل مرجعیت یعنی تفوّق و برتری یکی از سویه‌های تقابل نسبت به سویهٔ دیگرند. واسازی در پی انکار منطق تقابلی است و برای واسازیِ این «توهم کلام‌محور[۳۳]» با نمایش وارونگی تسلطِ تقابل‌ها، ثبات‌گرایی و مرکزگرایی را به چالش می‌کشد. هدف از واژگون‌سازی تقابل‌ها، ایجاد «دگرخوانی» به‌منظور نمایش سستی ساختار سلسله‌مراتبی است. واسازیِ تقابل‌ها نشان می‌دهد که دوقطبی‌ها فقط یکی از امکانات بالقوهٔ زبان بوده‌اند؛ اما زبان با تقابل‌سازی و

بدیهی‌انگاریِ رابطهٔ سلسله‌مراتبی‌شان، آن‌ها را به‌عنوان یگانه ساختار ممکن بازنمایی می‌کند.

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): بین زنجیرهٔ شخصیت‌ها رابطهٔ سلسله‌مراتبیِ شمول حاکم است، به‌طوری که فیل در جایگاه شامل‌ترین حیوان، بقیهٔ حیوانات کوچک‌تر را در دل خود جای داده است. پس از فیل، اسب در جایگاه شامل‌ترین قرار دارد؛ زیرا بقیهٔ حیوانات کوچک‌تر مشمول در او هستند. آنچه این رابطهٔ سلسله‌مراتبی شمول را واسازی می‌کند، زاده شدنِ غیرمتعارف فیل از میان شکم موش است (تصویر۱۰). یعنی فیل به‌عنوان شامل‌ترین شخصیت (سرشاخهٔ این نمودار درختی) خود در جایگاه مشمول قرار می‌گیرد. این تناقض در پایان‌بندی داستان چیزی جز انکار تقابل دوگانهٔ شامل و مشمول نیست چون براساس قانون تقابلی، هیچ فرزندی (مشمولی) نمی‌تواند مادرش (شاملِ خودش) را بزاید؛ به این دلیل که بین مادر و فرزند رابطهٔ سلسله‌مراتبی محض برقرار است. به تعبیر منطق ریاضی، فرزند (موش) «زیرمجموعهٔ محض[۳۴]» مادر (فیل) است و یک زیرمجموعهٔ محض نمی‌تواند اَبَرمجموعهٔ[۳۵] خودش باشد. اما این داستان، قانون تقابلی مذکور را نقض می‌کند. نفی تقابل دوگانهٔ شامل/ مشمول هم‌ارزِ نفی تقابل دوگانهٔ بیرون/ درون است. زیرا مشمول همواره در درون شامل قرار دارد و شامل همواره بیرون از مشمول. لذا از نفی تقابل شامل/ مشمول، نفی تقابلِ بیرون/ درون حاصل می‌شود. علاوه‌براین، تقابل حضور/ غیاب نیز نفی می‌شود زیرا شاملینی مثل فیل حاضرند و در بطن لباس آن‌ها مشمولینی مثل اسب، غایب‌اند (تصویر۱). لذا وقتی تقابل شامل/ مشمول در پایان داستان (تصویر۱۰) به چالش کشیده می‌شود؛ تقابل حضور/ غیاب نیز به تبعِ آن به چالش کشیده می‌شود. به علاوه اینکه، زنجیرهٔ نسلیِ تولدهای پیشین (فیل، اسب، شیر، فوک آبی، اردک و موش) به‌لحاظ جثّه سیر نزولی دارند؛ اما در اپیزود پایانی (تصویر۱۰)، با زاده شدن فیل بزرگ از دل موش کوچک، تقابل بزرگی/ کوچکی واسازی می‌شود.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹): تصویرگر با بازنمایی تاریکیِ داخل سوراخ و روشنایی بیرون سوراخ، تقابل بیرون و درون را به تصویر کشیده است و از سویی دیگر با موهوم‌انگاری فضای درون (که مجاز از فضای ذهنی موش است) و واقع‌نمایی فضای عینی بیرون، عینیت را به ذهنیت تفوّق داده است. برترانگاری عینیتِ بیرون و تضعیف درجهٔ واقع‌نماییِ ذهنیت درون، چیزی جز ریختن آب به آسیاب ساختارگرایی نیست.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): سیر تکوین اندازهٔ حیواناتِ دگردیس‌شده در زنجیرهٔ سه‌گانهٔ تصاویر، تقابل بزرگ و کوچک را واسازی می‌کند. زیرا حیوانات بسیار بزرگی مثل تمساح (که در یک فریم چهارگستره‌ای به تصویر کشیده شده‌اند) محصول دگردیسی حیوانات کوچکی مثل قورباغه و دارکوب (که در یک فریم سه‌گستره‌ای یا دوگستره‌ای به تصویر کشیده شده‌اند) هستند و برعکس (تصویر۵). علاوه بر این، تقابل حضور/ غیاب، نیز با ظهور پیاپی تصاویری که داخل صفحاتِ تاشده پنهان هستند، واسازی می‌شود؛ به‌عبارتی دیگر قایم‌باشکِ زنجیرهٔ تصاویر، توهم متافیزیک حضور را به بازی می‌گیرد.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): دگردیسی تصاویر از یک وضعیت به وضعیت متضادش نمایشِ واسازیِ تقابل‌های دوگانه‌ای مانند مرد/ زن؛ بالا/ پایین؛ پر/ خالی؛ چپ/ راست و... است. برخلاف دگردیسی‌های کتاب‌هایی مانند از *این وری، از اون وری* (ماروتان، ۱۴۰۰) یا *بخوان، بچرخان، ببین* (براون، ۱۳۹۱) که در اثر وارونه کردن تصویر، صرفاً یک دگردیسی معمولی (مثل دگردیسی هلکوپتر به فنجان چای یا دگردیسی قارچ به تصویر دو تا آدم) رخ می‌دهد (تصویر۱۲)، در کتاب *من می‌بینم، من می‌بینم* دگردیسی‌ها بر تقابل‌های اساسی استوار است. منظور از دگردیسیِ مبتنی بر تقابل اساسی این است که ابژهٔ پیشادگردیسی و ابژهٔ پسادگردیسی با یکدیگر متضاد و در تقابل با یکدیگر هستند؛ اما در دگردیسی معمولی، طرف‌های دگردیسی با یکدیگر نسبت تضاد و تباین ندارند.

۶. منطق پارادوکسی آستان‌ها[۳۶] (کورا[۳۷])

واسازی با انکار منطقِ طردِ اجتماع نقیضین، میان دو

تصویر ۱۲. در *بخوان، بچرخان، ببین* (براون، ۱۳۹۱)، در اثر وارون کردن تصویر، تفوّق حاشیه بر متن (جایگشت زمینه و شکل) رخ می‌دهد و درنتیجه شکل قارچ تبدیل به پس‌زمینه‌ای برای چهرهٔ دو پیرزن ترسناک می‌شود.

سویهٔ یک تقابل به‌صورت پارادوکسیکال قائل بر «هم این و هم آن» است. توجه به آستان‌ها (درگاه‌ها) به‌عنوان عناصری «هم درونی و هم بیرونی» یکی از مصادیق این منطق پارادوکسی است. آستان‌ها بی‌اعتباری مرزها را به نمایش می‌گذارند. افلاتون[۳۸] جهان را به شکل دوقطبیِ عالم معقول و عالم محسوس می‌انگارد؛ اما علاوه بر این دو عالم، برزخی به نام «کورا» را میان این دو جهان متضاد متصور می‌شود. دریدا در بازخوانی رسالهٔ تیمائوس[۳۹]، با تمرکز بر «کورا» به‌عنوان جهانی بینابین، آن را نقطه‌ای می‌بنید که در برابر شناخت و دوقطبی شدن مقاومت می‌کند (Luci, 2004: 68- 69). درواقع دریدا با بازخوانی مفهوم «کورا»، آن را به‌عنوان مکانی آستانی تفسیر می‌کند که ردی از هر دو جهانِ متقابلِ افلاتونی (هم جهان محسوس و هم جهان معقول) را در خود دارد.

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): از نظر دریدا آستان‌ها بهترین نمایندگان واسازی هستند؛ زیرا منطق پارادوکسیکالِ هم این و هم آن را نمایندگی می‌کنند. یعنی ردی از هر دو سوی تقابل را در خود دارند. تصاویر کتاب مذکور، یکی در میان، نمایشگر موقعیت آستانیِ دگردیسی هستند. مثلاً فریم اول، تصویر فیل را نشان می‌دهد؛ فریم دوم اسبی را نشان می‌دهد که در حال خروج از پوست فیل است (تصویر۱، ب). این فریم به‌مثابهٔ آستانهٔ یک دگردیسی است. از همین رو، همزمان ردّی از هر دو سوژهٔ پیشادگردیسی و پسادگردیسی دارد. یعنی موجودی دوپاره را به نمایش می‌گذارد که نیمی از آن در پوست اسب و نیم دیگری از آن در پوست فیل است. تصاویری که مبیّن آستانه‌های دگردیسی و پوست‌اندازی هستند؛ تقابلِ تصویرِ پس و پیشِ خود را واسازی می‌کنند. فیلِ اولیه که زهدانی برای صوَر مختلف حیوانی (پوست اسب، پوست شیر و غیره) است، می‌تواند مصداقی از کورای افلاتونی باشد. کورا در نظر افلاتون فضایی بی‌شکل است که صور در آن تحقق می‌یابند. درواقع کورا به‌مثابهٔ زهدان مادرانهٔ عالم و نخستین خاستگاه هستی است؛ همچنین قابلیت این را دارد که به شکل همهٔ انواع پدیدار شود و همهٔ هستی را در دل خود جای دهد (فتح‌طاهری و پارسا، ۱۳۹۱: ۸۳). از آنجا که در پایان روایت، فیل از داخل شکم موش زاده می‌شود؛ می‌توان موش را نیز کورایی برای کل زنجیره در نظر گرفت و به‌طور مشابه، هریک از دال‌های داخل این زنجیرهٔ دایره‌ای (اعم از فیل، اسب، شیر و...) حکم کورایی شکل‌ساز برای زادن صور (زنجیرهٔ پوست‌های دکمه‌دار) را دارند. صفت «دکمه‌دار» در عنوان زبان‌اصلی اثر می‌تواند ناظر بر ویژگی آستانیِ دکمه باشد زیرا دکمه در مرز اتصال درون و بیرون قرار دارد.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹): دایکاتی که حاوی قسمتی از موجودی خال‌خالی است؛ به‌مثابهٔ آستانی است که تقابل گونه‌های مختلف حیوانات خال‌خالی (زرافه، پلنگ، مار و سوسمار) را واسازی می‌کند. این دایکاتی که روی کاغذ قرار گرفته است، هم

مادی (از جنس کاغذ) و هم غیرمادی است. دریدا به برزخی که بین ماده بودن و نبودن قرار دارد، سابجکتایل[۴۰] می‌گوید. سابجکتایل مانند بوم نقاشی است که هم از تصویر پشتیبانی می‌کند و هم اینکه نمی‌تواند جزئی از تصویر و نقاشی به شمار بیاید. در اینجا نیز برش‌های روی کاغذ هم مادی هستند، هم نیستند. تصویرِ داخل دایکات نیز هم داخل همهٔ صفحات است و هم بیرون از صفحات. بنا به نظر دریدا (۱۹۹۸)، سابجکتایل (بوم نقاشی) هم از تصویر حمایت می‌کند و هم به آن خیانت. در این تصویر نیز جسمِ خال‌خالی مکمل بدن زرافه، مار و پلنگ است اما عملاً متعلق به بدن سوسمار است و فقط به‌صورت عاریت از سوسمار برای سایر ابدان وام گرفته شده است. بنابراین دایکات مذکور هم پشتیبان تصاویر زرافه، مار و پلنگ است و هم خائن به آن‌ها (چون تصویری واقعی از بدن زرافه و مار و پلنگ ارائه نمی‌دهد).

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): هر زنجیره از تصاویر شامل سه فریمِ تصویری (تصویر دارکوب، قورباغه و تمساح) است. هر زنجیرهٔ سه‌تایی از تصاویر شامل دو آستان است. آستان‌ها بخشی از تصاویر هستند که همزمان ردی از هر دو ابژهٔ پیشادگردیسی و پسادگردیسی دارند. بنابراین اشتراک تصویر قورباغه و دارکوب (دارکوب∩قورباغه=A) یک آستان محسوب می‌شود که تقابل دو ابژهٔ پیشادگردیسی (دارکوب) با ابژهٔ پسادگردیسی (قورباغه) را واسازی می‌کند (تصویر۷، الف). هر فریم (مثلاً فریمِ دارکوب) به‌مثابهٔ دالی مرکب است که یک بخش از آن خرده‌دالی ثابت و بخش دیگرش خرده‌دالی متغیر است. خرده‌دال ثابت همین اشتراک تصویر قورباغه و دارکوب است. به‌طور مشابه اشتراک تصویر قورباغه و تمساح (C = قورباغه ∩ تمساح) نیز یک آستان دیگر برای سه‌گانهٔ دگردیسی‌هاست (تصویر۹، الف). هر آستان تقابل میان دو تصویر را می‌زداید. مثلاً دال ثابتی (تصویر۹، الف) که به‌مثابهٔ آستان برای دگردیسی از قورباغه بودن به تمساح بودن است، تقابل بزرگی (تمساح) و کوچکی (قورباغه) را واسازی می‌کند. در این زنجیره از تصاویر نیز خرده‌دال ثابت اولیه (تصویر۷، الف) که فاقد شکل خاصی است، به‌مثابهٔ کورای افلاتونی در جایگاه زهدانِ شکل‌گیریِ کلیهٔ صور (دارکوب، قورباغه و تمساح) است. به‌طور مشابه خرده‌دال ثابت (C) نیز کورای مادرانه‌ای برای صور قورباغه و تمساح است (تصویر۹، الف). هر یک از خرده‌دال‌های متحرک (تصویر ۹، ب) مازادی هستند که ضمن غنای خرده‌دال ثابت (تصویر ۹، الف)، فقدان پارهٔ گمشدهٔ آن را تکمیل می‌کنند. دریدا به این جانشین‌های مازاد، سوپلمان[۴۱] یا مکمل می‌گوید. دریدا مکمل را همزمان در دو معنا به کار می‌برد: یکی در معنای یک مازاد یا کمالی که کمال دیگری را غنا می‌بخشد و دیگری در معنای جبران‌گر یک چیز گمشده. گویی یک جای خالی وجود دارد و مکمل آن را پر می‌کند (رویل، ۱۳۹۸: ۸۵). دریدا وقتی واژهٔ مکمل را از قول روسو[۴۲] نقل می‌کند؛ آن را در علامت گیومه قرار می‌دهد و علاوه بر آن یک علامت نگارشی سه‌نقطه نیز در ادامهٔ آن درج می‌کند. علامت سه‌نقطه خودش مصداقی از مکمل بودن است. دریدا با به‌کارگیری علامت سه‌نقطه نشان می‌دهد که «...مکمل...» بخشی از یک متن بزرگتر است و چیزی پس از آن (و به تعبیر اسپیواک[۴۳] چیزی هم در پس و هم در پیش از آن) هست که آن را تکمیل می‌کند (رویل، ۱۳۹۸: ۸۴). مکمل‌های یک متن نیز وفق قانون آستان‌ها هم عنصری بیرونی برای آن متن تلقی می‌شوند و هم درونی.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): کتاب *من می‌بینم، من می‌بینم* بیش از کتاب‌های *تو لک‌لکی یا دارکوب* و *تو در تو* قائم بر آستان‌ها است، اما نقش واسازندهٔ آستان‌ها در آن نمود کمتری دارد. درواقع، در این کتاب، تمام اجزای تصویر به‌مثابهٔ آستان است. چراکه هر یک از اجزای تصاویر، همزمان دو نقش متفاوت را در دو تصویر متقابل ایفا می‌کنند، مثلاً تلِ موی زن (تصویر۶، ب) همزمان نقش دهان و زبان قرمز مرد را نیز ایفا می‌کند (تصویر۶، الف).

۷) تفوّق نوشتار

ازآنجا که اصطلاح «تفاوط[۴۴]» با واژهٔ «تفاوت» هم‌آوا و اختلافش فقط با التفات به املای آن قابل درک است؛ دریدا با جایگزینی حرف «ط» به‌جای «ت»، تعمداً تفوّق

نوشتار را به نمایش گذاشته است. سه پارادایم «تفاوط»، «تفوّق نوشتار» و «تفوّق غیاب» همبستگی دارند. درک تفاوط از طریق آوا و گفتار حاصل نمی‌شود؛ بلکه مستلزم دیدن و توجه به نوشتار است. بنابراین اصطلاح «تفاوط» برتریِ سلسله‌مراتبیِ گفتار را در دوقطبیِ گفتار/ نوشتار وارونه می‌کند. از طرفی گفتار با «حضور» همبسته است و نوشتار با «غیاب». «دریدا حضور را از تقابل گفتار با نوشتار گرفته است؛ گفتار بدین معنی است که گوینده نزد شنونده حضور دارد و می‌تواند ابهام‌ها را برطرف کند و منظور خود را از واژه‌ها و نشانه‌های شناور و گریزپا بیان کند. این‌گونه تعیّن و محدودسازی نشانه‌ها و ارائهٔ تعریف‌های قطعی از واژگان، از دیدگاه دریدا توهم است» (تسلیمی، ۱۳۹۵: ۲۰۴). روسو براساس رویکرد کلام‌محوری افلاطون، گفتار را کنشی طبیعی و نوشتار را «عنصری انضمامی برای گفتار» می‌داند و آن را با کنش استمناء که «عنصری انضمامی برای کنش طبیعی جنسی» است قیاس می‌کند. در هر دو، اساس بر غیاب است. در نخستین، غیاب خواننده و در دومی غیاب معشوق (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۰۳). بنابراین روسو نوشتار را حاشیه و عنصری افزوده می‌انگارد؛ اما دریدا با تفوّق حاشیه (مرکززدایی) سعی در واسازی رابطهٔ سلسله‌مراتبیِ حاکم بر دوقطبی مرکز/ حاشیه دارد. از همین رو، «تفاوط» عصارهٔ مجموعهٔ پارادایم‌های واسازی است. (البته اگر بتوان برای واسازی پارادایمی در نظر گرفت.)

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): از نظر دریدا هر متن با اندکی تفاوت از متون پیشین خود برساخته می‌شود. در زنجیرهٔ دگردیسی‌های *تو در تو*، همهٔ دال‌ها از دل دال‌های پیشینِ خود زاده می‌شوند و همگی پوست‌هایی دکمه‌دار (دال) هستند؛ اما این دال‌ها اندکی با هم تفاوت دارند. یعنی همگی در پوستهٔ حیوان بودن و نیز شیوهٔ به وجود آمدن (زاده شدن از دل یکدیگر) همسان هستند اما هر پوستِ دکمه‌دار، صورتی متفاوت دارد. یعنی بازنمایندهٔ حیوانی متفاوت است. نکتهٔ قابل ملاحظه این است که تفاوت آن‌ها آوامحور نیست؛ یعنی این زنجیرهٔ تفاوت‌ها بدون کلام روایت می‌شوند و صرفاً با قوهٔ باصره قابل درک هستند. این شیوهٔ بازنماییِ آواستیز بیانگر تفوّق درک دیداری و هم‌راستا با «تفوّق نوشتار» است. افلاتون هم نوشتار و هم نقاشی را معادل یکدیگر می‌داند زیرا هر دو مبتنی بر غیاب‌اند و هر دو در تقابل با گفتار. «نقش نقاش به موجود جاندار شبیه است؛ ولی اگر از او سؤالی کنی؛ در جواب تو خاموش می‌ماند. به کتاب [به نوشتار] هم همین ایراد را می‌توان گرفت» (افلاتون، ۱۳۶۲: ۱۹۷) و در ادامه برای برتری گفتار نسبت به نوشتار (و تصویر)، چنین استدلال می‌کند: سخن زنده «در جان سخنور جای دارد و می‌تواند از خود دفاع کند» ولی «سخنِ نوشته، سایهٔ کم‌رنگی از آن است» (همان: ۱۹۸). یعنی افلاتون گفتار را معادل حضور و نوشتار را معادل غیاب سخنور می‌انگارد و بر همین اساس گفتار را برتر (مرکز) و نوشتار را سطحی فرودست (حاشیه‌ای) و به‌عنوان جانشینِ انضمامیِ گفتار (سوپلمان) می‌شناسد. با استناد به همسان‌انگاری «نوشتار» و «تصویر» به‌عنوان دو جانشینِ فرودستِ «گفتار»، دگردیسیِ واسازانه و فاقد کلام در *تو در تو*، مبتنی بر تفوّق نوشتار (تفوّق تصویر) به شمار می‌آید. روسو و افلاتون شیءِ مقدم را طبیعی‌تر و برتر از شیءِ افزوده‌شده (مکمل) می‌انگاشتند؛ دریدا با واسازی این تقابلِ سلسله‌مراتبی، قائل به تفوّقِ افزوده (تفوّق مکمل) است. مثلاً روسو و افلاتون گفتار را سطح طبیعی زبان و مقدم بر نوشتار می‌انگاشتند و نوشتار را جانشین (یدک) و مفهومی متأخرتر از گفتار (که بعداً بر گفتار افزوده شده است) تلقی می‌کردند؛ اما دریدا قائل به تفوّقِ افزوده (تفوّق نوشتار) است و تقابل گفتار/ نوشتار را به نفع نوشتار واسازی می‌کند.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹): در داستان مذکور آگاهی موش از راه قوهٔ باصره محقق می‌شود و موش تفاوت ذهنیت خود را با واقعیت بیرونی به صورت دیداری درک می‌کند؛ اما زنجیرهٔ دگردیسی‌های ابتداییِ تصاویر، چیزی جز بازنماییِ تکلم درونی او نیست. لذا در عین اینکه از زبان دیداری به‌عنوان تجسم نوشتارمحوری استفاده شده است؛ همچنان تمرکز بر گفت‌وگوی درونی شخصیت، رگه‌هایی از تکلم‌محوری را بازنمایی می‌کند. فلسفه‌های غرب (ازافلاتون تا هگل) انسان را حیوانی ناطق تعریف می‌کنند و فهمیدن را چیزی جز گفت‌وگوی درونی با خویشتن نمی‌دانند. این تعریف از انسان و این بازنمایی از فهمیدن مبتنی بر

کلام‌محوری است. پس بر خلاف سه کتاب دیگر که کلام‌محوری را به چالش می‌کشند، من روی دستم می‌ایستم از تفکر کلام‌محور حمایت می‌کند.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): با التفات به هر زنجیرهٔ سه‌تایی از دگردیسی‌ها دیده می‌شود که هر تصویری با اندکی تغییر از تصویر پیشین برساخته می‌شود. به‌عبارتی دیگر، هر تصویر به‌عنوان دالی مرکب، از ترکیب دو خرده‌دال ثابت و متغیر تشکیل شده است. هر دو تصویری که از یک زنجیرهٔ سه‌تایی از تصاویر در نظر گرفته شود؛ با یکدیگر در خرده‌دال ثابت اشتراک دارند و در خرده‌دال متغیر، تفاوت. نکتهٔ حائز توجه این است که تفاوت‌ها مبتنی بر روایتی گفتاری نیست؛ بلکه تفاوط‌هایی است که ماهیتی دیداری دارد.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): در *تو لک‌لکی یا دارکوب*، دگردیسی تصویر نتیجهٔ سوپلمان است. سوپلمان «به‌معنای ضمیمه نمودن و جانشین کردن به کار می‌رود» (ضیمران، ۱۳۸۶: ۹۱). از همین رو افزودن و جایگزینی یک تصویر جدید به‌جای بخشی از تصویر پیشین (تغییر خرده‌دالّ متحرک) نوعی سوپلمان به شمار می‌آید؛ اما در *من می‌بینم من می‌بینم*، دگردیسی نتیجهٔ سوپلمان (اضافه شدن یک خرده‌دال از بیرون تصویر پیشین) نیست؛ بلکه در درون همان تصویر پیشین، صرفاً از طریق مرکززدایی (یعنی جایگزینی عناصر حاشیه‌ای و فرعیِ تصویر با عناصر مرکزی و مسلط تصویر) تصویر جدید برساخته می‌شود.

۸) توهّم تمامیت

مکمل (سوپلمان) یکی دیگر از مفاهیمی است که دریدا از رسالهٔ فایدروس (افلاتون، ۱۳۶۲) بازخوانی و بازتفسیر کرده است. مکمل به‌معنای «مازاد یا کمالی است که کمال دیگری را غنا می‌بخشد» (رویل، ۱۳۹۸: ۸۵). درواقع افزوده شدن به چیزی است که پیش از این هم کامل بوده است. اگر چیزی کامل باشد چه نیازی به افزودگی دارد و اگر به افزودگی نیاز دارد؛ پس کامل نیست. دریدا با کشف این تناقض درونی، مفهوم سوپلمان را به چالش می‌کشد (شیبانی رضوانی، ۱۳۹۲: ۵۷). دریدا مفهوم سوپلمان را ناشی از آن می‌داند که «متن ناتمام است اما پدیدآورندهٔ متن بر آن است تا متن را کامل و تمام جلوه دهد» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۵۷).

الف) *تو در تو* (اوئنو، ۱۳۶۴): با خروج حیوان از دل حیوانی دیگر، روایت به نظر پایان‌یافته می‌آید؛ اما هر بار که ورق برمی‌گردد، با زایش دالی از دال قبلی تمامیت متن به چالش کشیده می‌شود.

ب) *من روی دستم می‌ایستم* (خدایی، ۱۳۹۹): تا زمانی که کنتراست بین روشنیِ داخل دایکات با فضای تاریک سوراخ موش به یکپارچگی نرسد؛ همچنان روایت پایان‌یافته به نظر نمی‌رسد؛ یعنی فقط وقتی موش از سوراخ خارج می‌شود (تصویر۴) و روشنی نوری که از دایکات (از در سوراخ) به داخل تابیده می‌شده در روشنی فضای بیرون، ادغام می‌شود؛ خواننده به تمامیت متن ایمان می‌آورد.

ج) *تو لک‌لکی یا دارکوب* (خدایی، ۱۳۹۱): هر تصویری از هر زنجیرهٔ سه‌تایی، کامل و واجد تمامیت است؛ اما هر بار که تای یکی از صفحات این زنجیرهٔ سه‌تایی باز می‌شود، با افزوده شدن خرده‌دال متغیّر جدید (تصویر۷، ب)، تصویری جدید جایگزین تصویر قبلی می‌شود.

د) *من می‌بینم، من می‌بینم* (هندرسون، ۱۴۰۰): هر تصویر در نگاه مستقیم تمام و کمال می‌نماید؛ اما با وارونه شدن، بُعد نوینی از تصویر رخ می‌نماید.

نتیجه‌گیری

دگردیسیِ تصویر با بازی‌گونگی همراه است؛ از همین رو، بسامد به‌کارگیری آن در کتاب‌های تصویری کودک قابل ملاحظه است. علت شگفت‌زدگی و به وجد آمدن کودکان از تغییر ناگهانی تصویر نیز چیزی جز ویژگی ساختارشکنِ دگردیسی‌ها نیست. در این پژوهش دگردیسی در چهار کتاب تصویری بررسی شد. اشتراک دو عنوان از آثار مذکور ـ *من می‌بینم من می‌بینم* و *تو لک‌لکی یا دارکوب*- این است که فاقد روایت داستانی هستند و عدم روایت‌مندی آن باعث شده است تا دگردیسیِ تصویر بتواند تقابل بین ابژهٔ پیشادگردیسی و پسادگردیسی را به چالش بکشد و اصطلاحاً تقابل مذکور را واسازی کند. دو عنوان دیگر از آثار مذکور ـ موسوم به

تودرتو و *روی دستم می‌ایستم* ـ دارای روایت داستانی هستند؛ اما اولی دارای روایتی پساساختگراست که معنا را همواره در تعویق نگه می‌دارد و دومی روایتی ساختگرا دارد که از معنا تعویق‌زدایی می‌کند. از همین رو، دگردیسی تصویر مادامی‌که فاقد روایت باشد، ماهیتاً کارکرد واسازنده دارد؛ اما هنگامی که روایت بر آن مستولی می‌شود؛ بسته به نوع روایت، می‌تواند این کارکرد ماهوی خود را از دست بدهد یا ندهد. با در نظر گرفتن زنجیرهٔ دگردیسی‌های تصویری به‌عنوان زنجیره‌ای از دال‌ها، ملاحظه می‌شود: سه عنوان از این آثار، با تصویر کردنِ زنجیره‌ای برگشت‌پذیر از دگردیسی‌ها (ساختاری دایره‌ای از دگردیسی‌ها)، غیاب و سوپلمان (افزودگی تصویر مکمل) را تفوّق داده‌اند و از همین رو دارای کارکرد واسازی هستند. این در حالی است که تنها در یک عنوان از آن‌ها، زنجیرهٔ دگردیسی‌ها مبتنی بر متافیزیک حضور است و گره‌گشایی کلاسیک داستان، لنگری برای رفع سیالیت زنجیرهٔ دگردیسی‌های تصویری (سلسلهٔ دال‌ها) مهیا می‌کند. درواقع دگردیسی ذاتاً موقعیتی آستانی است که هم ردّی از ابژهٔ پیشادگردیسی و هم ردّی از ابژهٔ پسادگردیسی را در خود دارد. زنجیرهٔ دوگانهٔ دگردیسی‌هایی که مبتنی بر سیالیت بین دو تصویر متضاد است، مصداقی از فارماکنِ افلاتونی است. دریدا فارماکن را سیالیت معانی متضاد تعبیر می‌کند. زنجیرهٔ نامتعیّن دگردیسی‌ها تنها زمانی از حیّز سیالیت و فارماکنی ساقط می‌شود که داستان وفق تفکر ساختگرا و وفقِ متافیزک حضور پایان یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. metamorphosis
2. optical illusions
3. deconstruction
4. Jacques Derrida
5. reading activity
6. poststructuralism
7. M. C. Scher
8. O. Ocampo
9. R. Magritte
10. J. De May
11. R. Gonsalves
12. Cl.Zilberberg

۱۳. برشی سوراخ‌مانند روی سطح کاغذ به شکل مربع، دایره یا به صورت اشکال دیگر «دایکات» die cutting نامیده می‌شود.

14. frame
15. deferment
16. signifiant /signifier
17. signifié/signified
18. ultimate signified
19. doublespread
20. pharmakon
21. Phaedrus
22. dissemination
23. transcendental signified
24. Mobius strip

۲۵. نام زبان‌اصلی کتاب «*دکمه‌های فیل*» *Elephant buttons* است.

26.Matryoshka doll
27. labyrinth
28. fractal
29. decentralization
30. ground
31. figure
32. metaphisics of presence
33. logocentric
34. pure set
35. superset
36. thresholds
37. chora
38. Plato
39. Timaeus
40. Subjectile
41. supplement
42. J. J. Rousseau
43. G. Ch. Spivak
44. Differance

«دریدا برای شکاف و فاصله‌ای که در هرگونه دلالت میان معنا و موضوع وجود دارد، واژهٔ Différance (تفاوط) را پیشنهاد کرده است که خود از واژهٔ فرانسوی Difference به معنای تمایز[یا تفاوت] متمایز است. واژهٔ پیشنهادی دریدا وقتی

گفته شود، تلفظ آن تفاوتی با واژهٔ فرانسوی Difference (تفاوت) ندارد، اما زمانی که نوشته شود با آن متفاوت است» (احمدی،۱۳۸۸:۳۸۷).

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۸۸). *ساختار تأویل متن*. تهران: مرکز.

افلاتون (۱۳۶۲). *چهار رساله: منون، فدروس، ته‌تتوس، هیپاس بزرگ*. ترجمهٔ محمود صناعی، تهران: علمی و فرهنگی.

اوئنو، نوریکو (۱۳۶۴). *تو در تو*. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

براون، راث (۱۳۹۱). *بخوان، بچرخان، ببین*. ترجمهٔ مجید عمیق، تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

تسلیمی، علی (۱۳۹۵). *نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)*. تهران: کتاب آمه.

خدایی، علی (۱۳۹۱). *تو لک‌لکی یا دارکوب*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

خدایی، علی (۱۳۹۹). *من روی دستم می‌ایستم*. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

دریدا، ژاک (۱۳۸۰). نامه‌ای به یک دوست ژاپنی. ترجمهٔ فرزان سجودی، زیباشناخت، ش۵. صص ۱۵۹- ۲۰۰.

روزنتال، ایمی کروس (۱۳۹۰). *اردک، خرگوش*. تصویرگر: لیچتنهلد، ترجمهٔ بهاره محبی، تهران: سیمای شرق.

رویل، نیکلاس (۱۳۹۸). *ژاک دریدا*. ترجمهٔ پویا ایمانی. تهران: مرکز.

زنجانبر، امیرحسین؛ بستانی، فاطمه؛ زارع، حسین (۱۳۹۸). تحلیل نشانه- روان‌کاوی رمان نوجوان مسابقه دات کام با رویکرد واسازی. *پژوهش‌های زبانی*، ۱۰(۱): ۸۲-۵۹.

زنجانبر، امیرحسین؛ عباسی، علی (۱۳۹۹). سبک‌شناسی دگردیسی جسمانه در داستان‌های کودک: بر پایهٔ نظام گفتمان تنشی. *جستارهای زبانی*، ۱۱(۴): ۷۴-۴۹.

شیبانی رضوانی، فیروزه (۱۳۹۲). بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد. *کیمیای هنر*، ۹(۲): ۵۳- ۶۴.

ضیمران، محمد (۱۳۸۶). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

فتح طاهری، علی؛ پارسا، مهرداد (۱۳۹۱). بررسی مفهوم کورا در اندیشهٔ کریستوا با نظر به رسالهٔ تیمائوس افلاطون. *حکمت و فلسفه*، د۸. ش۱. صص ۷۷- ۹۲.

فیروزی، آزیتا؛ اکبری، مجید (۱۳۹۱). مفهوم معناکاوی در اندیشهٔ ژولیا کریستوا. *دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت*، د۵. ش۲. صص ۱۱۱- ۱۳۱.

ماروتان، ماروتان (۱۴۰۰). *از این وری، از اون وری*، ترجمهٔ فاطمه کاوندی. تهران: چاپ و نشر نظر.

مهرنگار، منصور؛ چیتی، راضیه؛ خدایار، ابراهیم؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۲). تحلیل ترانشانهٔ دگردیسی و آیین تصرف در شاهنامه به روایت تصویر. *دوفصلنامهٔ ادبیات تطبیقی*. بهار و تابستان. صص ۱۲۸-۱۵۴.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴). *نشانه در آستانه: جستارهایی در نشانه‌شناسی*. تهران: فرهنگ نشر نو.

نوروزی‌طلب، حمیدرضا؛ رستمی ثانی، انسیه (۱۳۹۱). فریب بصری در آثار تصویرگران نوگرا. پیکره، د۱. ش۲. صص۸۳- ۹۹.

هندرسون، رابرت (۱۴۰۰). *من می‌بینم، من می‌بینم*. ترجمهٔ محمدحسین اکبری، تهران: بازی و اندیشه.

Bain, Carl; Beaty, Jerome; J. Hunter, Paul (1991). *the Norton Introduction to literature*. New York: W.W.Norton and Co.,Inc.

Derrida, Jacques (1973). *Speech and Phenomena. trans* David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press

Derrida, Jacques; Thévenin ,Paule (1998). *the secret art of Antonin Artaud*. trans Mary Ann Caws, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.

Lucy, Niall (2004). *A Derrida Dictionary*, by Blackwell Publishing Ltd.