فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

معرفی کتاب *فرهنگ و انفجار*

نیلوفر آقاابراهیمی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی دانشگاه الزهراء niloofarebrahimi021@gmail.com

«این کتاب *[فرهنگ و انفجار]* یکی از منابع بسیار مهم نشانه‌شناسی فرهنگی و مطالعات فرهنگی است.»

فرزان سجودی

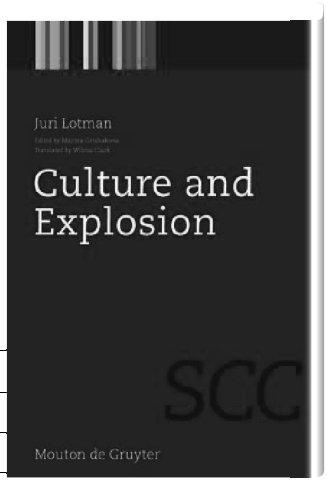
چکیده

نشانه‌شناسی فرهنگی را که از نشانه‌شناسی در مطالعات روس‌ها و به‌طورکلی، کشورهای اروپای شرقی ظهور کرد و توسعه یافت، با مکتب نشانه‌شناسی مسکو-تارتو[1] و اندیشمندانی همچون لوتمان، اوسپنسکی[2] و توروپ[3] می‌شناسیم. *فرهنگ و انفجار*[4] (۱۹۹۲م.) یکی از آثار مطرح یوری لوتمان[5]، بنیان‌گذار مکتب تارتو در نشانه‌شناسی فرهنگی است که این نوشتار به معرفی آن می‌پردازد. از مباحث مطرح در این کتاب می‌توان به نظام یک زبانه، پیشرفت تدریجی، الهام، دنیای اسم‌های خاص، متن در متن، منطق انفجار، انواع پویایی، رؤیا به‌مثابهٔ پنجره‌ای نشانه‌ای و پدیدهٔ هنر اشاره کرد. در بخش اول این نوشتار نویسندهٔ کتاب، یوری لوتمان، معرفی می‌شود و بخش دوم، مروری کوتاه بر کتاب *فرهنگ و انفجار* خواهد بود.

کلیدواژه: نشانه‌شناسی فرهنگی، *فرهنگ و انفجار*، یوری لوتمان

مقدمه

یوری میخایلویچ لوتمان (۱۹۹۳-۱۹۲۲م.)، چهرهٔ پیشتاز مکتب نشانه‌شناختی تارتو ـ مسکو در دههٔ شصت میلادی، در روسیه دیده به جهان گشود. اگرچه فقه‌اللغه خوانده بود و تخصص ادبیات روس بود، اما وسعت دانشش محدود به ادبیات روس نبود و تاریخ و ادبیات اروپایی، هنر و تاریخ کلاسیک و دیگر رشته‌ها



■ Lotman, Juri (2004), Culture and Explosion, trans. Wilma Clark, Ed. Marina Grishakova, Berlin: Mouton de Gruyter.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

و حوزه‌ها را نیز شامل می‌شد. آثار لوتمان اگرچه صبغهٔ نظری دارند، اما معمولاً مبتنی بر داده‌های واقعی تاریخی از ادبیات قرون وسطی تا ادبیات دورهٔ مدرن‌اند. او در تحلیل‌هایش، متن و نیز مؤلف را به «سپهر نشانه‌ای» یعنی سپهر عمومی مافوق فردی یک دورهٔ زمانی مشخص مرتبط می‌سازد. (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶، ۹۵-۷۳)

اومبرتو اکو در مقدمه‌ای بر کتاب *جهان ذهن* به معرفی پژوهش‌ها و آثار لوتمان پرداخته‌است. او در این مقدمه می‌نویسد:

یوری م. لوتمان در جریان زندگی فکری‌اش افزون بر موضوع‌های اصلی تاریخ ادبیات روسیه که در دانشگاه تارتوی استونی استاد آن بود، ذهنش را مشغول طیف گسترده‌ای از رشته‌ها ـ زیبایی‌شناسی، ادبیات‌شناسی، نظریهٔ نشانه‌شناختی، تاریخ فرهنگ، اسطوره‌شناسی و سینما ـ کرد. کارهایش از تحلیل پدیده‌های فرهنگی مانند بلوجین و ملاحظاتی درباب دیوشناسی و نیز خوانش متن‌های شعری و بررسی مسائل تفسیر گرفته تا ارجاع به ریاضیات و زیست‌شناسی را در بر می‌گیرد ... لوتمان منتقدی است که کار را از رویکرد ساختارگرایانه به پدیده‌های دلالت و ارتباط آغاز کرد و درواقع، بخش زیادی از این روش را حفظ کرد، ولی کسی است که مقید به آن باقی نماند. این نکته را می‌توان به‌خوبی در این کتاب دید (مقصود کتاب *جهان ذهن* م. لوتمان است.) ... لوتمان تحلیل‌های ظریفی دربارهٔ فرهنگ‌ها انجام داد که برخی از نمونه‌های جالبش را در این کتاب [*جهان ذهن*] گنجانده شده‌است ... لوتمان نمونهٔ درخشانی از رده‌شناسی فرهنگ‌ها را با مقایسهٔ زبان فرهنگی قرون میانه و عصر روشنگری به دست می‌دهد (اکو، ۱۳۹۰، ۵۱-۱).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

فرهنگ و انفجار

عنوان این کتاب شامل دو واژهٔ کلیدی است و برای آشنایی با محتوای کتاب، باید برای هر یک تعریفی ارائه شود. لوتمان (۱۹۷۳م.) در تعریفی کوتاه، فرهنگ را این‌گونه توصیف می‌کند: «از نظر نشانه‌شناسی، فرهنگ را می‌توان به‌مثابهٔ سلسله‌مراتب نظام‌های نشانه‌ای متنوع تلقی کرد، به‌عنوان برآیند متون و مجموعه‌ای از کارکردها که در ارتباط با آن‌ها قرار گرفته‌اند، یا به‌مثابهٔ سازه‌هایی که این متون را می‌زایند» (لوتمان، ۱۹۷۳م. به نقل از توروپ، ۱۳۸۷). لوتمان و اوسپنسکی ویژگی‌های فرهنگ را این‌گونه برشمرده‌اند:

فرهنگ هرگز یک مجموعهٔ عام و جهانی نیست... فرهنگ فقط در حکم یک بخش، یک حوزهٔ بسته بر بستر نافرهنگ دریافت می‌شود... نافرهنگ ممکن است در حکم آنچه به یک مذهب به‌خصوص تعلق ندارد، دسترسی به دانش به‌خصوصی ندارد، یا با نوع به‌خصوصی از زندگی و رفتار اشتراک ندارد پدیدار شود، اما فرهنگ همیشه به چنین تقابلی نیازمند است... دوم، شیوه‌های متفاوت تعیین حدود متمایزکنندهٔ فرهنگ از نافرهنگ سرانجام و اساساً به یک چیز ختم می‌شود: در بستر نافرهنگ، فرهنگ در حکم یک نظام نشانه‌ای پدیدار می‌شود. (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۱)

آنان درنهایت فرهنگ را این‌گونه تعریف می‌کنند: «فرهنگ مولد ساختمندی است و به این طریق فضایی اجتماعی پیرامون انسان به وجود می‌آورد، فضایی شبیه سپهر زیستی که زندگی [اجتماعی] را ... برای انسان ممکن می‌کند» (همان: ۴۴).

مفهوم انفجار پیوند نزدیکی با مفهوم سپهر نشانه‌ای دارد. در مفهوم انفجار، منتقدان نیز میل به ترکیب فرایندهای فرهنگی را درک کرده‌اند... انفجارهای اجتماعی ناگزیر نیستند که به‌شکلی اجتناب‌ناپذیر همه‌چیز را ویران کنند، آنچنان که در جریان انقلاب ۱۹۱۷م. همه‌چیز ویران شد، بلکه برعکس باید لایهٔ خاصی از فرهنگ را که تضمین‌کنندهٔ ثبات است، حفظ کنند... انفجار هیچ نیست مگر یکی از بخش‌های فرایندهای ارتباطی در فرهنگ و نه‌تنها در فجایع اجتماعی که در همهٔ انواع نوآوری‌ها نیز دست دارد. هرآنچه که در جامعه و در فرهنگ تازه است، اثری انفجاری دارد و این واقعیت که لوتمان لحظهٔ انفجار را از لحظهٔ پس از آن متمایز می‌سازد، رابطهٔ تکمیل‌کنندگی ارتباط و ارتباط خودکار را تا سطحی کاملاً جدید بالا می‌برد؛ زیرا اگر هیچ نبود مگر لحظه‌های انفجار، فرهنگ هیچ نبود مگر آشوبی که همه‌چیز را بر باد می‌داد؛ نوآوری پنهان می‌ماند و درس‌های انفجار را کسی نمی‌آموخت. لحظهٔ انفجار به‌عنوان لحظهٔ امر پیش‌بینی‌ناپذیر، لحظهٔ احتمالات مرزناپذیر و لحظهٔ اهمیت تصمیم‌گیری، مستلزم رابطه‌ای زمانمند با انفجار است (توروپ، ۱۳۹۷: ۳۴-۳۳).

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که رابطهٔ فرهنگ و انفجار رابطه‌ای پویا و سازنده است و انفجار همواره سبب پویایی، تحول و نوشدن فرهنگ می‌شود.

کتاب *فرهنگ و انفجار* شامل ۲۰ فصل است که هر فصل، به موضوعی مستقل از دیگر فصل‌ها اختصاص دارد. این نوشتار در ادامه، نگاهی گذرا به مطالب هر فصل خواهد داشت.

در **فصل اول** که «بیان مسئله» نام دارد، لوتمان پرسش‌های اساسی مطرح در بررسی چگونگی توصیف هر نظام نشانه‌ای[۶] را مطرح می‌کند:

۱. رابطهٔ هر نظام نشانه‌ای با فرانظام، یعنی با جهانی که فراسوی مرزهای آن قرار دارد، چگونه است؟

۲. یک نظام چگونه می‌تواند گسترش یابد، اما همچنان به خویش وفادار بماند؟

او با اشاره به آرای کانت[۷] و نیز فردینان دو سوسور[۸] به این پرسش‌ها پاسخ می‌گوید. همان‌طور که در بخش‌های قبل اشاره شد، اگرچه لوتمان نظریه‌پرداز است، اما هرگز در مرزهای نظریه‌پردازی نمی‌ماند و همواره نظریه‌های خود را در گسترهٔ تحلیل به کار می‌بندد. او در این فصل باتوجه‌به پاسخی که به پرسش‌های خود می‌دهد، بخشی از رمان جنگ و *صلح* تولستوی[۹] را تحلیل می‌کند.

فصل دوم، با نام «نظام یک‌زبانه» محتوایی زبان‌شناسانه دارد و می‌تواند برای علاقه‌مندان به زبان‌شناسی جالب و آموزنده باشد. زبان چیست؟ الگوهای ارتباطی کدام‌اند؟ آیا الگوی فهم مطلوب، می‌تواند کارایی داشته باشد؟ فصل دوم *فرهنگ و انفجار* به این پرسش‌ها پاسخ می‌گوید. لوتمان در این فصل نیز با ذکر نمونه از *فاوست* گوته، تسلط مطلق خود بر قلمرو فرمانروایی ادبیات سراسر جهان را به نمایش می‌گذارد.

جایگاه فرایندهای تدریجی و فرایندهای انفجاری در مسیر تحول کجاست؟ لوتمان **فصل سوم** کتاب خود را به توصیف چگونگی پیشرفت تدریجی و تقابل آن با پیشرفت انفجاری اختصاص داده‌است.

مورخانی که فرایندهای پویا (انفجاری) و تدریجی را مطالعه می‌کنند، دو تصویر را مجسم کرده‌اند: منطقه‌ای مین‌گذاری‌شده با نقطه‌های انفجاری غیرقابل‌پیش‌بینی و رودخانه‌ای در بهار با جریانی پرقدرت، اما مستقیم. وابستگی دوسویهٔ این دو گرایش ساختاری تغییر نمی‌کند و برعکس، به‌شدت بر قیدوشرط متقابل آن‌ها تأکید می‌کند. هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند بدون دیگری وجود داشته باشد. اگرچه، از منظر هریک از آن‌ها، دیگری نشانگر مانعی است که باید از آن عبور کرد یا دشمنی که باید او را نابود ساخت.

قهرمانان دنیای هنر و ادبیات در این فصل نیز لوتمان را تنها نمی‌گذارند. از جین دلومو[۱۰]، بولوئر لایتون[۱۱]، بلینسکی[۱۲]، مارلینسکی[۱۳]، پوشکین[۱۴] و باراتینسکی[۱۵] تا آیزنشتاین[۱۶] و شماری دیگر از هنرمندان با آثار و حتی مرگشان، کشته‌شدن پوشکین و خودکشی داوطلبانهٔ باراتینسکی، نمونه‌هایی شفاف را برای به تصویر درآوردن نظریه‌های لوتمان، در اختیار وی قرار می‌دهند. اما آیا دو فرایندی که از آن‌ها نام برده شد، دو فرایند مستقل و جدا از یکدیگرند یا در هم آمیخته‌اند

و می‌توان آن‌ها را فرایندهایی همزمانی دانست؟ **فصل چهارم** کتاب با نام «پیوستگی و گسستگی»، به این پرسش پاسخ می‌دهد. در این فصل، مفهوم انفجار و نیز لحظهٔ انفجار به‌تفصیل شرح داده می‌شود:

لحظهٔ انفجار... آن‌جاست که افزایش چشمگیری در اطلاع‌رسانی کل نظام حادث می‌شود. در چنین لحظه‌ای، منحنی رشد تا مسیری کاملاً جدید، غیرقابل‌پیش‌بینی و بسیار پیچیده‌تر بالا می‌رود. مؤلفهٔ اصلی نظامی که به‌عنوان نتیجهٔ انفجار تجلی می‌یابد و حرکت آینده را تعیین می‌کند، می‌تواند محصول هریک از مؤلفه‌های این نظام باشد یا حتی ممکن است، مؤلفه‌ای از نظام دیگری باشد که به‌شکل تصادفی و به‌واسطهٔ انفجار به درون شبکهٔ احتمالات حرکت آینده کشیده شده‌است. (لوتمان، ۱۳۹۷، ۶۳)

شاید جالب باشد که به واقعه‌ای که لوتمان به‌مثابهٔ انفجار از آن یاد می‌کند، اشاره کنیم:

مرگ یک سرباز در اثر برخورد تصادفی بمب ضد نفر، همهٔ زنجیرهٔ احتمالات بالقوهٔ رخدادهای آینده را از هم می‌گسلد. بزرگ‌ترین برادر از برادران تورگنیف[۱۷] در ابتدای راه خود، بر اثر یک بیماری ناگهانی درگذشت. آن‌طورکه کوچلبکر[۱۸] می‌گوید، این مرد جوان مهربان که به‌راستی می‌توان استعداد او را با استعداد پوشکین مقایسه کرد، می‌توانست تأثیری عمیق بر ادبیات روسی داشته باشد. (همان)

او برای مصورسازی فرایندهای تدریجی و قابل‌پیش‌بینی نیز قصه‌ای از قصه‌های چخوف را تحلیل می‌کند و می‌گوید: قهرمان قصه جهل و بی‌فرهنگی مردم را سرزنش می‌کند... راوی از بی‌عدالتی گلایه می‌کند. اگرچه، چخوف اذعان دارد که ریشه‌های این موضوع را باید در جایی بسیار عمیق‌تر جستجو کرد. این تنها سطحی‌نگری و بی‌فرهنگی جاری در جامعه نیست که مورد توجه چخوف قرار گرفته‌است. واقعیت این است که حتی اثر هنری خواننده‌ای ضعیف، به واسطهٔ ویژگی‌های طبیعی خود، منحصربه‌فرد است، درحالی‌که حتی اثر خلاقانهٔ یک مهندس خوب، به‌نوعی در گمنامی عمومی پیشرفت فن‌آوری محو و ناپدید می‌شود. اگر پلی فرو بریزد، به‌احتمال‌فراوان، نام مهندس آن پل را به یاد خواهیم آورد؛ زیرا چنین رخدادی غیرعادی است. اگر ارزش‌های یک پل خوب شگفت‌انگیز نباشند، هیچکس به آن‌ها توجه نخواهد کرد. (همان، ۶۷)

در **فصل پنجم**، «فصل مشترک معنایی به مثابه‌ی انفجار معانی: الهام»، لوتمان از استعاره‌ها[۱۹] و الهام سخن می‌گوید:

فصل‌های مشترک فضاهای معنایی که معانی تازه را تولید می‌کنند، به آگاهی فردی پیوند خورده‌اند. با توزیع این فصل‌های مشترک در سراسر فضای یک زبان، استعاره‌های زبانی تولید می‌شوند. تولید این استعاره‌ها به‌مثابهٔ واقعیت زبان

معمولِ ارتباط، تجلی می‌یابد. استعاره‌های هنری در قطب دیگر قرار می‌گیرند. در این استعاره‌ها، فضای معنایی نیز ابهام‌آمیز است: استعاره ـ کلیشه‌ها[۲۰] که در مکاتب ادبی و در اعصار گوناگون متداول‌اند، یا استعاره‌هایی که به‌تدریج از پیش‌پاافتادگی به خلاقیت فردی رسیده‌اند، سطوح گوناگون فصلِ مشترک معنایی را به تصویر می‌کشند. غایی‌ترین نمونه با استعاره‌ای که اصولاً خلاقانه است و حاملان معنای سنتی، آن را اتفاقی و توهین به احساساتشان قلمداد می‌کنند، نشان داده می‌شود؛ این استعارهٔ شگفت‌انگیز همواره نتیجهٔ کنشی خلاقانه (عاملی که مانع تبدیل‌شدن آن استعاره به استعاره‌ای رایج یا حتی بی‌اهمیت در آینده نمی‌شود.) است. (همان، ۷۲-۷۱)

در این فصل علاوه بر آشنایی بیشتر با استعاره و الهام، شعرهای زیبایی که لوتمان برای نمونه به آن‌ها اشاره کرده‌است، نیز آمده‌است.

فرهنگ کلیدواژهٔ دیگری است که نام لوتمان به آن گره خورده‌است. **فصل ششم** این کتاب با نام «نی متفکر» خواننده را با مینیاتوری زیبایی که استادانه برای نمایش فرهنگ خلق شده‌است، روبه‌رو می‌کند. رابطهٔ طبیعت و فرهنگ چگونه است؟ فرهنگ بودن یا طبیعت بودن امری مطلق است یا نسبی؟ دنیای حیوانات به کدام یک تعلق دارد: سپهر فرهنگ یا طبیعت؟ لوتمان با زبانی آراسته به زیباترین نمونه‌های شعر و ادبیات، به همهٔ این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد.

«مسیر طبیعی معرفت از امر عینی و فردی به امر انتزاعی و همگانی رهنمون می‌شود» (همان، ۹۱)؛ این اندیشه‌ای است که لوتمان **فصل هفتم** کتاب خود با نام «دنیای اسم‌های خاص» را با آن آغاز می‌کند. ویژگی متفاوت این فصل، توجه ویژه به دنیای حیوانات و مقایسهٔ آن با دنیای کودکان است:

گرایش حیوانی[۲۱] کودک که در این مرحله، به‌روشنی در حوزهٔ روان‌شناختی هویداست، اصالت برجستهٔ رفتار فرهنگی ـ روان‌شناختی کودک را از ناظر پنهان می‌سازد. موقعیت‌هایی که در آن‌ها کودک مانند حیوان رفتار نمی‌کند، (یعنی آنجا که کودک مانند انسان رفتار می‌کند)، بی‌اهمیت به نظر می‌رسند و مورد توجه قرار نمی‌گیرند. (همان، ۹۲)

اما این بررسی‌ها آن‌جا جالب‌تر می‌شود که لوتمان می‌گوید: «توانایی حیوانات برتر برای داشتن رؤیا به ما اجازه می‌دهد، فرض کنیم که مرز هنر چندان از آگاهی آن‌ها دور نیست» (همان، ۱۰۲).

افسانهٔ اولیس[۲۲] که با بازی هوشمندانه با واژه‌ها و تزویری محض از چنگال سیکلوپس[۲۳] می‌گریزد، اشعار حماسی اسکاندیناویایی دربارهٔ *برزرکرها*[۲۴]، *انسان-گرگ* آلمانی، *حماسهٔ کوشلان* ایرلندی، رمان *دن کی‌شوت* سروانتس، تقسیم‌بندی جهان پیرامون به طبیعی (هنجار) و دیوانه از سوی تولستوی، آنچه که میشل بقو[۲۵] و آن مارتین ـ فوژیه[۲۶] در فصل «هنرمند»، در جلد چهارم *تاریخ* یک *زندگی*

خصوصی[۲۷]، بـه خواننـده عرضـه داشـته‌اند، زندگـی تأتـری نیـرو[۲۸]، حماسـهٔ بیزانـس، *سـرود عملیـات ایگـور*[۲۹]، متن‌هـای فرهنگـی قرون وسـطایی و شـماری دیگـر از قصه‌ها و باورهـا، نمونه‌هایـی هسـتند کـه لوتمـان آن‌هـا را در چارچـوب تقابـل دوگانـهٔ احمـق/ دیوانـه تحلیـل می‌کنـد: احمـق و خردمنـد ـ خردمنـد و دیوانـه. بـه دامنـهٔ گسـتردهٔ نمونه‌هـا نـگاه کنیـد. به‌راسـتی کـه لوتمـان شـگفتی‌آفرین اسـت! او درنهایـت، این‌گونه نتیجه‌گیـری می‌کنـد:

هنجـار هیـچ ویژگـی مشـخصی نـدارد. هنجار فضایی شـگفت میـان احمـق و دیوانه اسـت. انفجـار نیز هیچ ویژگی مشـخصی نـدارد، یا به عبـارت دقیق‌تر، از طیفـی کامل از ویژگی‌هـای محتمـل برخـوردار اسـت. در رفتـار فردی، انفجـار از هنجار فاصلـه می‌گیرد و در چنیـن مـوردی، خـود را بـه شـکل بلاهـت به نمایـش می‌گـذارد و با ترجمه شـدن بـه فرهنـگ تـوده به شـکلی از حماقـت تبدیل می‌شـود.

مطالعـهٔ ایـن فصـل خواننده را با پوشـکین و آثارش و نیز داستایوسـکی و کارامازوف، حتی با پاسـترناک و شـعرهایش بیشـتر آشـنا می‌کند.

شـما، ای قهرمانـان گمنـام شـهرهای محصور/ شـما را در میـان قلبم پنهـان خواهم کرد/ دلاوری شـما باشـکوه‌تر از واژه‌هاسـت[۳۰]

از مهم‌تریـن حوزه‌هـای موردِعلاقـهٔ لوتمـان، تاریـخ اسـت. **فصـل نهم** با نـام «متن در متـن»، بـه تاریـخ فرهنـگ روسـیه اختصـاص دارد. در ایـن فصـل، بـه تأثیـر زبـان فرانسـوی بـر فرهنـگ روسـیه که نشـانگر جایگاه ویژهٔ زبان اسـت، اشـاره می‌شـود. زبان فرانسـوی در روسـیهٔ آن روزگار نقـش زبـان تفکـر علمی و فلسـفی را محقق می‌سـاخت. لوتمـان دربـارهٔ آمیختگـی دو زبان روسـی و فرانسـوی می‌نویسـد:

آمیختگـی دو زبـان روسـی و فرانسـوی بـه شـکل‌گیری زبانـی «زنانـه» کـه به‌طـور خـاص بـه نـوع «مُدگـرا»ی زبـان تعلـق دارد، می‌انجامـد. بـرای نمونـه نـگاه کنیـد بـه نامـهٔ پوشـکین بـه بـرادرش لـف، در تاریـخ ۲۴ ژانویـهٔ ۱۸۲۲، از کیشـیناو[۳۱]: «نخسـت می‌خواهـم اندکـی تـو را سـرزنش کنـم. رفیـق عزیـز مـن، آیـا از نوشـتن نامـه‌ای کـه نیمـی از آن بـه زبـان روسـی و نیمـی به زبان فرانسـوی اسـت، شرمسـار نیسـتی؛ تو آن بانـوی اهـل مسـکو نیسـتی».[۳۲] «بانـوی اهـل مسـکو» اصطلاحـی بود بـرای طرفـداران ایالت‌نشـین مـد کـه لباس‌ها و رسـومی را که پیشـتر در پترزبورگ منسـوخ شـده بودند، انتخـاب می‌کردنـد؛ «بانوی اهل مسـکو» شـخصیتی مضحـک و کلیشـه‌ای از صحنه‌های زندگـی در مسـکو (بـرای نمونـه، شـاهزاده الینا در *یوگنی آنگین* که پیشـتر به آن اشـاره شـد)، بـود. آمیختگـی خـاص زبان‌های فرانسـوی و روسـی اوسپنسـکی را بر آن داشـت کـه زبـان زنـان «مد زیبـا»ی نیمه‌ی دوم قـرن هجدهم تا ابتـدای قرن نوزدهم را اساسـاً زبانـی ملمـع بداننـد. (لوتمـان، ۱۳۹۷، ۱۵۵-۱۵۴)[۳۳]

لوتمـان در ایـن فصـل نیـز خواننـده را بـا نمونه‌هایـی از دنیـای ادبیـات شـگفت‌زده می‌کنـد. او بـه صحنـهٔ معروفـی از *جنـگ و صلـح* کـه توصیـف گفت‌وگـوی سـربازی

فرانسوی با سربازی روسی است، اشاره می‌کند. درنتیجهٔ این گفت‌وگو آن سرباز روسی که آرزوی سخن گفتن به زبان «خارجی» را دارد، به نجواهای نامفهوم عارفانه متوسل می‌شود[۳۴]، اما «متن در متن» تنها آمیختگی دو زبان نیست و می‌تواند آمیختگی تصویر با تصویر، نقاشی با نقاشی و یا حتی نمایش با نمایش باشد. لوتمان برای به تصویر درآوردن این نمونهٔ آخر مخاطب خود را از روسیه به انگلیس می‌برد: این بار از جاده‌های سرسبز و زیبای نمایشنامهٔ بی‌بدیل شکسپیر، *هملت*. در ادامه نیز نمونه‌هایی از دنیای نقاشی، فیلم و رمان می‌آورد و درنهایت، نتیجه می‌گیرد که باتوجه‌به آنچه که گفته است، «مفهوم متن دستخوش پالایشی آشکار می‌شود».

لوتمان در **فصل دهم** کتاب خود با نام «تصویر وارونه» به تحلیل مجاز در آثار هنری گوناگون، شامل ادبیات باروک، منظومه‌های سوئیفت[۳۵]، کمدی *خواهر مادام یوروپ*[۳۶] و ... می‌پردازد و می‌گوید: «یکی از ابتدایی‌ترین روش‌های گریز از محدودیت‌های پیش‌بینی‌پذیری مجاز است» (لوتمان، ۱۳۹۷، ۱۷۶). او در ادامه، بیشتر از «دنیای وارونه»، دنیایی که بر بنیان پویایی‌شناسی امر ناپویا ساخته می‌شود، سخن می‌گوید:

در جوامعی که انواع لباس کاملاً تابع سنت‌اند یا تغییرات تقویمی آن‌ها را تحمیل می‌کنند ـ و به‌هیچ‌روی به پویایی‌شناسی خطی و خواسته‌های دلبخواهی انسان وابسته نیستند ـ شاید لباس‌های گران‌قیمت یا ارزان‌قیمت وجود داشته باشند، اما هیچ مُدی وجود ندارد. علاوه‌براین، در جامعه‌ای این‌چنینی، هر اندازه لباسی گرانبهاتر باشد، زمان بیشتری نگه داشته می‌شود و برعکس، هرچه زمان بیشتری نگه داشته شود، ارزش بیشتری به آن داده خواهد شد. برای نمونه، رابطهٔ یک جامعه با پوشش آیینی رؤسای حکومت و مقامات کلیسا این‌گونه است. (همان، ۱۷۸)

این فصل می‌تواند برای علاقه‌مندان به مد و نشانه‌شناسی مد بسیار جالب باشد: «مد، مانند همهٔ دیگر اشکال رفتار که مرزهای هنجار را درمی‌نوردند، متضمن آزمودن همیشگی مرزهای امر مُجاز است» (همان، ۱۸۱). برای نمونه، لباس انقلابی برای تبدیل کردن لباس مردان به لباس معمولی که هم برای مردان مناسب است و هم برای زنان، طراحی شده بود. درنتیجه، در پوسترهای دههٔ ۱۹۳۰م. تبدیل این موضوع به آرمان لباس غیرجنسیتی آغاز شد. می‌توان این اتفاق را با «پاک‌دامنی» مؤکد سینمای شوروی در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۳۰م. و تصویر آزادی زنانه در شعر *دو هجایی* باربر[۳۷] مقایسه کرد:

آزادی زنی نیرومند است با پستان‌هایی قوی/ که با پوست برنزه و چشم‌های درخشانش/ عاشقان خود را تنها از میان مردم گرد هم می‌آورد[۳۸]

لوتمان سخاوتمندانه یکی از پس از دیگری، برای خوانندهٔ خود مثال می‌آورد:

نمونه‌هایی از این واقعیت را که رهایی زنانه در قرن نوزدهم، درواقع، نقش

مردانـه را بـا انتخـاب لبـاس مردانـه بـه خویـش اعطـا کـرد، می‌تـوان بـا ژرژ سـاند[۳۹] که بـه انتخـاب یـک اسـم مسـتعار مردانـه و لبـاس مردانه پیونـد خورده‌اسـت، یـا دوروای[۴۰] مشـهور، «دوشـیزه‌ی سـواره نظـام»، توضیـح داد. (لوتمـان، ۱۳۹۷، ۱۹۸)

بـا آگاهـی از ایـن موضـوع کـه قهرمان این فصـل از کتـاب *فرهنگ و انفجـار* «زنان» هسـتند، نمونه‌هـای بیشـتر را در کتـاب بخوانید.

فصل یازدهم، «منطق انفجار»، نیز به موضوع زبان می‌پردازد:

مـا در فضـای زبـان غوطه‌وریـم. حتـی در بنیادی‌تریـن شـرایط انتزاعـی، نمی‌توانیم خـود را از ایـن فضـا کـه به‌سـادگی مـا را فراگرفتـه و فضایـی اسـت کـه مـا بخشـی از آنیـم و همزمـان، بخشـی از ماسـت، رهـا کنیـم و درنتیجـه، رابطـهٔ مـا بـا زبـان از یـک رابطـهٔ مطلـوب فاصلـه دارد: بـرای این‌کـه بتوانیم خویـش را از محدودیت‌هـای زبان رها سـازیم، بایـد تلاشـی خسـتگی‌ناپذیر داشـته باشـیم و دقیقـاً به زبان اسـت کـه دروغ‌ها، هنجارگریزی‌هـا و بخـش قابل‌ملاحظـه‌ای از نقص‌هـا و انحراف‌هـای خـود را نسـبت می‌دهیـم. دسـت‌وپنجه نـرم کـردن با زبـان قدمتی بـه بلندای خـود زبـان دارد. (همان، ۲۴۱)

تحلیـل سـاختاری معاصـر بـا صورت‌گرایـی و مراحـل ابتدایـی مطالعات سـاختاری، مطالعـات نشانه‌شـناختی معاصـر، جایـگاه نویسـنده، متـن و مخاطـب و جایـگاه ناشـر و نقـش مهـم او از مهم‌تریـن موضوع‌هـای مطـرح در ایـن فصل‌انـد. یکـی از تحلیل‌هـای مـوردی ایـن فصـل به آثـار چارلـی چاپلیـن اختصـاص دارد. در ادامه، به بخـش کوتاهی از ایـن تحلیل موشـکافانه اشـاره می‌شـود:

در صحنـهٔ عروسـک رقصنـده‌ای کـه از دو قـرص نـان سـاخته شده‌اسـت و در آن چارلـی، رقص‌هـای موقرانـه و حرکت‌هـای گوناگـون را بـه اجـرا درمـی‌آورد، بـه نظـر می‌رسـد، حرکت‌هـای گوناگـون هیـچ رابطهٔ مسـتقیمی بـا موضـوع ندارند. (ایـن صحنه بـرای سـرگرمی الحـاق شـده بـود و در آن قهرمـان فقیر که منتظـر مهمان خـود، یعنی بانـوی قهرمـان عشـوه‌گر بـود ـ انتظـاری بی‌حاصل ـ شـرکت داده شده‌اسـت.) اگرچه در واقـع، ایـن صحنـه صحنـهٔ کلیـدی کل فیلم اسـت. در این صحنـه، چارلـی «درونی» در برابـر دیـدگان تماشـاگر ظاهـر می‌شـود و ایـن انسـان‌انگاری فرهیختگی و ذائقـهٔ هنری سـاختار کمـدی ناپـرورده و ابتدایـی را احیـا می‌کنـد. سراسـر صحنـه پیـروزی محتـوا بـر صـورت را بـه تصویـر می‌کشـد. بـدون ایـن صحنـه، پایـان رضایت‌بخـش فیلـم ادای احترامـی ابتدایـی بـه عـرف سـینمایی بـود. این صحنه بـه پایـان فیلم مشـخصهٔ امیدی واهـی بـه امـکان وجود شـادی را می‌دهـد. (همـان، ۲۵۰)

مـردی کـه پنجشـنبه بـود[۴۱]، اثـر چسـترتون[۴۲] و داسـتان‌های ادگار آلـن پـو[۴۳] دیگـر آثـاری هسـتند کـه بـا نگاهـی نشانه‌شناسـانه بررسـی می‌شـوند. ایـن فصـل با ایـن جمله پایـان می‌یابـد: «هنـر فضـای امـر پیش‌بینی‌ناپذیـر ـ فضای اطلاعـات ـ را توسـعه می‌دهد و همزمـان جهانـی قـراردادی را که با این فضا به محک آزمون گذاشـته می‌شـود و تسـلط

بـر آن را اعـلام مـی‌دارد، خلـق می‌کند» (همـان، ۲۵۵).

لوتمـان در **فصـل دوازدهـم** با عنـوان «لحظـهٔ پیش‌بینی‌ناپذیـری»، از آینده سـخن می‌گویـد. پوشـکین با پیش‌بینـی دوئل غم‌انگیـزش با دآنتس[۴۴]، پاسـترناک[۴۵] بـا نقل‌قولی کـه به‌اشـتباه بـه هگل نسـبت می‌دهد، *ابلـه* داستایوسـکی با قصـه‌اش دربـارهٔ ملاقاتش با ناپلئـون، لوتمـان را در ایـن فصـل همراهـی می‌کننـد. پیش‌بینـی آینـده ممکـن نیسـت. بنابرایـن، گاهـی دروغ می‌گوییـم، چنان‌که شـاعران:

شاعر کیست؟ دروغ‌گویی زبردست: / شکوه و شهریاری از آن اوست![۴۶]

فصـل سـیزدهم بـا عنـوان «سـاختارهای درونـی و تأثیـرات بیرونـی» چگونگـی پویایـی فرهنـگ را شـرح می‌دهـد: «پویایـی فرهنـگ را نه می‌تـوان به‌مثابهٔ یـک فرایند فراگیـر مجـزا و نـه به‌مثابـهٔ سـپهر منفعـل تأثیـرات بیرونـی، بازنمایـی کـرد. ایـن هردو گرایـش در شـرایط تنـش دوسـویه‌ای کـه گریـزی از آن ندارنـد، مگـر آن‌کـه از ماهیـت خویـش منحـرف شـوند، تحقـق می‌یابنـد» (لوتمـان، ۱۳۹۷، ۲۷۳). لوتمـان در پایـان ایـن فصـل می‌گویـد: «توسـعهٔ پویـای فرهنـگ بـا جابه‌جایـی مـداوم فرایندهـای درونی و بیرونـی همـراه اسـت» (همـان، ۲۸۱). او در فصـل بعد با عنـوان «دو گونـه از پویایی» دو گونـه از پویایـی را معرفـی می‌کنـد و بـا نمونه‌های پرشـمار نشـان می‌دهد کـه تقابل مکتب‌هـای ادبـی نوعـی پویایی اسـت:

تاریـخ غنـی از پارادوکس‌هاسـت و تقابل‌هـا به‌طور مرتـب در یکدیگر جذب می‌شـوند. به‌این‌ترتیـب مطالعـه دربـارهٔ این‌کـه چگونـه تحـولات عمیـق اندیشـه‌های فریدنبـرگ و باختیـن، بـا گـذر از تقابـل دوقطبـی اصطلاح‌شناسـی‌ها، دیدگاه‌هـا و شـخصیت مؤلف‌ها، بـه برقـراری رابطـه‌ای دوسـتانه نزدیک شـد، جالب و نـه فراتـر از محدودیت‌های اسـتهزاء و کنایهٔ تاریخی اسـت. (همـان، ۲۸۷)

فصـل پانزدهـم، «رؤیـا: پنجـره‌ای نشـانه‌ای»، از رؤیـا به‌مثابـهٔ پنجره‌ای نشـانه‌ای سـخن می‌گویـد:

کامـلاً روشـن اسـت کـه مردمـان عهـد باسـتان فرهنـگ رؤیـای[۴۷] بسـیار غنی‌تـری داشـتند و درواقـع، رؤیـای خویـش را سـاده‌تر و منسـجم‌تر «می‌دیدنـد» و بـه خاطـر می‌سـپردند و نبایـد فرامـوش کنیـم کـه فرهنـگ شـمن[۴۸]، صرف‌نظـر از توانایـی آن‌هـا بـرای بازگویـی و تعبیـر منسـجم رؤیاهـا، بی‌تردیـد، الگویـی نیـز بـرای کنتـرل آن‌هـا داشـت. همان‌طـور کـه پـی. فلورنسـکی[۴۹] نشـان داده‌اسـت، بازگویـی در فرهنـگ رؤیاها نقـش بسـیار مهمـی بر عهـده دارد؛ زیـرا نظام رؤیاهـا را به‌ویـژه، بـا دادن ترکیبی خطی و موقتـی بـه آن‌هـا، سـازمان‌دهی می‌کنـد... درک رؤیـا به‌مثابـهٔ شـکلی از ارتبـاط، ایـن پرسـش بی‌پاسـخ را مطـرح می‌سـازد کـه: سرچشـمهٔ ایـن ارتبـاط چیسـت؟ بعدتـر، در سـاختارهای اسـطوره‌ای توسـعه‌یافته‌تر، رؤیا صـدای پیامبرگونهٔ موجـودی *بیگانه* قلمداد می‌شـود، یعنـی مسـیر *او* را بـه مـن نشـان می‌دهـد. می‌تـوان چنیـن پنداشـت کـه در مرحلـه‌ای ابتدایـی، چیـزی شـبیه بـه تجربـهٔ مـا از هنر سـینما کـه در آن، اول شـخص

و سوم شخص ادغام شدند و از یکدیگر متمایز نبودند، اتفاق افتاده‌است. «من» و «او» همسان بودند. در مرحلهٔ بعد، مسئلهٔ گفت‌وگو پدیدار شد. می‌توانیم توالی مشابهی را در مهارت‌یافتن کودکان در زبان نیز مشاهده کنیم. این ویژگی رؤیا به‌مثابهٔ شکلی ناب این امکان را برای آن فراهم می‌سازد که به فضایی آماده برای پرشدن تبدیل شود: شمنی که رؤیاها را تعبیر می‌کند، به‌اندازهٔ یک فرویدی باتجربه اطلاعات دارد. خواب آیینه‌ای نشانه‌ای است و هر یک از ما انعکاس زبان خویش را در آن می‌بینند. (همان، ۲۹۲-۲۹۰)

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

«من و من» عنوان **فصل شانزدهم** کتاب است. در این فصل لوتمان از آگاهی انسان و ساختار «من» که می‌تواند ضمیری ساده یا بسیار فراتر از آن، اسمی خاص و منحصربه‌فرد باشد، سخن می‌گوید. زمانی که روسو در ابتدای *اعترافات* گفت: من تنها هستم[۵۰]، من قلب خویش را می‌شناسم و من نوع بشر را می‌شناسم. من مانند هیچ‌یک از آنانی که دیده‌ام، ساخته نشده‌ام؛ من شجاعانه بر این باورم که مانند هیچ موجود زنده‌ای ساخته نشده‌ام. (روسو، ۱۸۲۴، ۳)[۵۱]

از ضمیر «من» فاصله گرفت و به سمت اسم خاص «من» حرکت کرد. این تغییر یکی از قطب‌های بنیادین تفکر آدمی است. **فصل هفدهم** پدیده‌ای هنرمندانه است. «پدیدهٔ هنر» که از هنر و نگرش مکتب‌های فلسفی به هنر سخن می‌گوید:

فلسفهٔ اثبات‌گرای قرن نوزدهم، ازیک‌سو و زیبایی‌شناسی هگلی ازسوی‌دیگر، بر اندیشهٔ هنر به‌مثابهٔ انعکاس واقعیت تأکید کرده‌اند. همزمان، طیف متنوعی از اندیشه‌های نو-رمانتیک (نمادگرا و روبه‌زوال) به اشاعهٔ گستردهٔ دیدگاه هنر به‌مثابهٔ نقطهٔ مقابل زندگی انجامید. این تضاد در تقابل آزادی آفرینش و بردگی واقعیت، خلاصه شده بود. هیچ‌یک از این دو دیدگاه را نمی‌توان درست یا نادرست دانست. آن‌ها گرایش‌هایی را که در هنر راستین به شکلی جدایی‌ناپذیر در یکدیگر تنیده شده و در زندگی واقعی ناممکن‌اند، از یکدیگر جدا و برجسته می‌سازند. (لوتمان، ۱۳۹۷، ۳۰۲)

هنر، آزادی، آگاهی، منطق، واقعیت و از دیروز تا امروز، کلیدواژه‌های این فصل از کتاب *فرهنگ و انفجار*ند.

کتاب پیش از آن‌که به پایان برسد، از «پایان» سخن می‌گوید و از میل انسان «به نسبت‌دادن مؤلفهٔ معنا و هدف به کنش‌ها و رخدادها، به تقسیم واقعیتِ پیوسته به بخش‌های شرطی خاص» و این رازی است که با «مرگ» پیوند خورده‌است:

آنچه که پایان ندارد، معنا ندارد. فهمیدن به تکه‌تکه کردن فضایی که نامجزاست، پیوند خورده‌است. در این ارتباط، نسبت‌دادن ارزش به واقعیت، به‌ویژه در فرایند تعبیر هنرمندانه‌اش، ناگزیر شامل تکه‌تکه کردن است. آنچه که گفته شد، دو پیامد اساسی دارد. نخست این‌که سپهر واقعیت به نقش معنایی ویژهٔ مرگ در زندگی انسان پیوند خورده‌است؛ دوم این‌که در عرصهٔ هنر، تعیین نقش مهم

آغازها و پایان‌ها، به‌ویژه دومی، به خودشان واگذار شده است. (همان، ۳۲۱-۳۲۰)

فصل نوزدهم با عنوان «چشم‌اندازها» چگونگی ساختارهای اجتماعی سه‌تایی و نظام‌های دوتایی را توضیح می‌دهد:

گرایش به مطرح‌کردن اصول اخلاقی یا مذهبی به‌جای اصول حقوقی در نظام‌های دوتایی مشاهده می‌شود... گوگول بود که به‌ویژه در *گزیده‌های منتخب* خود، سنت در تقابل قرار دادن قوانین حکومت با اخلاقیات انسانی را آغاز کرد. اگرچه پند گوگول برای اصلاح رعیت است، با نصایحی از نوع: «آه، تو، تو لیون کثیف!»، به مذمتی فراگیر انجامید، اما حتی در میان اسلاودوستان نیز ایدهٔ ساخت جامعه‌ای غیرحقوقی از این یا آن نوع، به اشکال گوناگون در سراسر نیمهٔ دوم قرن نوزدهم ایستادگی کرد. در آثار تولستوی و داستایوسکی، وکیل همواره به‌مثابهٔ چهره‌ای منفی به تصویر کشیده می‌شود. (همان، ۳۳۰)

و فصل پایانی کتاب نه نتیجه‌گیری که «به‌جای نتیجه‌گیری» است. در این فصل لوتمان از زادگاهش می‌نویسد، از روسیه، تاریخ روسیه، تحول روسیه و از آرمان روسیه:

تغییر بنیادین در روابط اروپای شرقی و اروپای غربی که در برابر دیدگان ما درحال رخ‌دادن است، شاید بتواند برای ما فرصت ورود به یک نظام فراگیر اروپایی سه‌تایی و چشم‌پوشی از آرمان ویران‌سازی کامل «جهان کهن و آن‌گاه» بناکردن جهانی نو بر ویرانه‌های آن‌را فراهم سازد. نادیده انگاشتن این امکان فاجعه‌ای تاریخی خواهد بود. (همان، ۳۴۳)

و تنها، کلام توروپ دربارهٔ *فرهنگ و انفجار می‌تواند*، حسن ختامی برای این مقاله باشد:

فرهنگ و انفجار تنها آخرین کتاب یک دانشمند نیست، بلکه نگاه اجمالی نویسندهٔ آن به آینده که می‌توانست زمان حال او باشد، است و در این زمان حال، اگرچه لوتمان به لحاظ جسمی، ما را ترک کرده، اما به گفت‌وگوی فکورانهٔ خود ادامه می‌دهد و همچنان نگران است که آن بخش از فرهنگ که شاید بیشترین مسئولیت را برای تداوم حراست، قابلیت پیشرفت و بهروزی فکورانه دارد، یعنی علم، بهتر بتواند پیشرفت جامعه را توصیف و از این رهگذر آن را ارزیابی کند. *فرهنگ و انفجار* کتابی است که خود به یک انفجار تبدیل شد... اگرچه، همزمان، این کتاب پدیده‌ای است که از پس از انفجار سرچشمه می‌گیرد، زیرا انفجاری را که «آثار لوتمان» نامیده می‌شود، خلاصه می‌کند و برای خوانندهٔ مشتاق درک حرکت او به سمت این کتاب و نیز درک مسیری که لوتمان فرصت گام‌برداشتن در آن را نداشت، فراهم می‌سازد و این‌جاست که ما خوانندگان چشم به راهیم. چشم به راه بهره‌مندشدن از لحظه‌ای که پرتوی تازه بر گذشته می‌افکند و در مسیر آینده می‌درخشد. (توروپ، ۱۳۹۷: ۳۵)

پی‌نوشت

1. Tartu-Moscow Semiotic School
2. B.A. Uspenskij
3. Peeter Torop

۴. کتاب (Culture and Explosion) با ترجمه نگارنده به زبان فارسی چاپ شده است (تمدن علمی:۱۳۹۷).

5. Y. M. Lotman
6. semiotic system
7. Kant
8. Ferdinand de Saussure
9. Leo Tolstoy
10. J. Delumeau

۱۱. رمان‌نویس، شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و سیاستمدار انگلیسی (م)

12. Belinsky
13. Marlinsky
14. Pushkin
15. Baratynsky
16. Einsenstein
17. Tergenev
18. Küchelbecker

۱۹. برای آشنایی بیشتر با استعاره‌ها ر.ک لیکاف، جرج و مارک جانسون. (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی‌می‌کنیم*. ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی. تهران: علم.

20. metaphor-clichés
21. animalistic tendency
22. Ulysses

۲۳. Cyclops: دیو یک‌چشم که از اسطوره‌های یونان باستان است. (م)

۲۴. Berserkers: برزرکر سربازی است که همیشه یا در لحظهٔ مبارزه در موقعیت «نبرد احمقانه» قرار دارد. (ی.ل)

25. M. Perrot
26. Anne Martin-Fugier
27. The History of a Private Life
28. Nero
29. The Song of Igor's Campaign
30. Pasternak, B. *Sobr. soch*, vol. 2, p. 43.
31. Kishinev
32. *The Letters of Alexander Pushkin*. Trans. And ed. J. Thomas Shaw. Madison: The University of Wisconsin Press, 1967, p. 90.

(Translator's note: English translation my own.)

۳۳. برای آشنایی با جنبهٔ فرهنگی-تاریخی این پدیده ر.ک

Uspensky, B.A. *Iz istorii russkogo literaturnogo yazyka* XVIII – *nachala* XIX *veka*. Moscow, 1985, p. 57.

برای آشنایی با تحلیل زبانی این پدیده و مجموعهٔ جالبی از نمونه‌ها (به‌ویژه، ترکیب زبان‌های فرانسوی و دانمارکی در زبان شیک کمدی هولبرگ) ر.ک

Grannes, A. *Prostorechnye I dialektnye element v yazyke russkoi komedii* XVIII *veka*.

Bergen; Oslo; Tromso.

34. See: Tolstoy, L. *Poln. sobr. soch*. Vol. 4, p. 222.

35. Swift

36. The Sister of Madam Europe

37. Barbier

38. le Barbier, Auguste. *La Curée (The Quarry)*, 1831. In Boime, Albert, Art in an age of counterrevolution 1815-1848, University of Chicago Press: Chicago (2004) (Trans. E. de Mirecourt, Horace Vermeet, Paris, 1855), p. 254.

39. Georges Sand

40. Durova

41. The Man Who Was Thursday

42. Chesterton

43. Edgar Allan Poe

44. Georges-Charles de Heeckeren d'Anthès

45. B. Pasternak

46. Karamzin, N. *Poln. Sobr. stikhotvorenii* (*The Poet's Library. Large Series*). Annotated by J. M. Lotman. Moskva/ Leningrad, 1966, s. 195. (Translator's note: translation my own)

47. culture of dream

48. Shaman culture

49. P.Florensky

۵۰. در اصل:

"Moi seul" (*Rousseau, J. J*. Oeuvres completes / Ed. Musset-Pathay, vol. 27. Paris, 1824, p. 3).

51. *The confessions of J. J. Rousseau: with the reveries of the solitary walker*. Translated from the French, vol. 1. London: Printed for J. Bew, 1783, p. 1.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۶
تابستان ۱۳۹۸

منابع

تروپ، پیتر (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی هنر و مسائل روش‌شناختی نشانه‌شناسی فرهنگ». در *مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: فرهنگستان هنر. ص‌ص. ۶۵-۵۵.

سجودی، فرزان (۱۳۹۷). یادداشت در شبکه‌های مجازی.

سرفراز، حسین و همکاران (۱۳۹۶). «واکاوی نظریهٔ فرهنگی «سپهر نشانه‌ای» یوری لوتمان». *راهبرد فرهنگ*. شمارهٔ ۳۹. ص‌ص. ۹۵-۷۳.

لوتمان، یوری و ... (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمهٔ فرزان سجودی و... . تهران: نشر علم .

لوتمان، یوری (۱۳۹۷). *فرهنگ و انفجار*. ترجمهٔ نیلوفر آقاابراهیمی. تهران: تمدن علمی.

Posner, Roland (2004). "Basic Tasks of Cultural Semiotics". In Signs of Power-Power of Signs.

Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.). PP. 56-89