

Gunther Kress • Theo van Leeuwen

Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού

Επιμέλεια-θεώρηση: Φωτεινή Παπαδημητρίου

 επίκεντρο



τητάς τους, (στ) οι διαφορετικοί τρόποι αναπαράστασης δεν οργανώνονται διακριτά, ξεχωριστά, ως σταθερά συνδεδεμένες αυτόνομες περιοχές του εγκεφάλου, ή ως αυτόνομες επικοινωνιακές πηγές στην κουλιτούρα, ούτε χρησιμοποιούνται διακριτά, είτε στην αναπαράσταση είτε στην επικοινωνία, (z) οι συναισθηματικές πλευρές των ανθρώπων όντων και πρακτικών δεν είναι διακριτές από την υπόλοιπη γνωστική δραστηριότητα, και επομένως δεν είναι ποτέ χωριστές ή απύσυχες από την αναπαραστατική ή επικοινωνιακή συμπεριφορά, (η) κάθε τρόπος αναπαράστασης έχει μια διαρκώς εξελισσόμενη ιστορία, στην οποία η σημασιολογική της επιρροή μπορεί να αυξηθεί ή να διευρυνθεί ή να κινηθεί σε διαφορετικές περιοχές της κοινωνικής χρήσης ως αποτέλεσμα των χρήσεων με τις οποίες συνάφθηκε.

Καμιά απ' αυτές τις υποθέσεις, θεωρούμε, ότι δεν θα προκαλούσε σημαντική διαφωνία, ειδικά όταν τίθενται μεμονωμένα. Όλες μαζί αποτελούν μια πρόκληση στην υπάρχουσα κοινή λογική για τις σχέσεις ανάμεσα στη γλώσσα και στη σκέψη και στις κρατούσες θεωρίες και πρακτικές σε όλους τους τομείς της δημόσιας επικοινωνίας. Αυτή είναι μια βασική ιδιότητα του νέου σημειωτικού τονίου.

Μια Σημείωση για μια Κοινωνική Σημειωτική Θεωρία της Επικοινωνίας

Ο οπτικός τρόπος, όπως όλοι οι σημειωτικοί τρόποι, για να λειτουργήσει ως πλήρες σύστημα επικοινωνίας πρέπει να εκπληρώνει αρκετές αναπαραστατικές και επικοινωνιακές προϋποθέσεις. Έχουμε υιοθετήσει τη θεωρητική έννοια της «μεταλειτουργίας» από το έργο του Michael Halliday γι' αυτό το σκοπό. Οι τρεις μεταλειτουργίες που θέτει είναι η *ιδεολογική/αναπαραστατική*, η *διαπροσωπική* και η *κειμενική*. Η μορφή με την οποία τις πραγματευόμαστε εδώ εφαρμόζεται σε όλους τους σημειωτικούς τρόπους και όχι μόνο στον προφορικό λόγο ή στη γραφή.

Η ιδεολογική/αναπαραστατική μεταλειτουργία

Κάθε σημειωτικός τρόπος πρέπει να έχει τη δυνατότητα να αναπαριστά πλευρές του κόσμου όπως τις βιώνουν οι άνθρωποι. Μ' άλλα λόγια, πρέπει να μπορεί να αναπαριστά αντικείμενα και τις σχέσεις τους σ' έναν κόσμο έξω από το αναπαραστατικό σύστημα. Αυτός ο κόσμος μπορεί βέβαια ήδη να αναπαριστάται σημειωτικά, και στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό συμβαίνει.

Έτσι οι σημειωτικοί τρόποι προσφέρουν μια σειρά επιλογών, διαφορετικών τρόπων με τους οποίους μπορούν να αναπαριστώνται τα αντικείμενα και οι σχέσεις τους

με άλλα αντικείμενα και με διαδικασίες. Δυο αντικείμενα μπορεί να αναπαριστώνται ότι εμπλέκονται σε μια διαδικασία διεπίδρασης η οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί οπτικά με άνυσματα:



Εικόνα 1.11: Άνυσμα

Αλλά τα αντικείμενα μπορεί επίσης να σχετίζονται και με άλλους τρόπους, για παράδειγμα, ως προς την ταξινόμηση. Μπορεί να συνδέονται, λοιπόν, όχι με άνυσμα αλλά με ένα «δενδροδιάγραμμα».



Εικόνα 1.12: Δενδροδιάγραμμα

Στα κεφάλαια 2 και 3 θα διερευνήσουμε ποιες ακριβώς ιδεολογικές/αναπαραστατικές επιλογές είναι διαθέσιμες για τη δημιουργία οπτικών σημείων.

Η διαπροσωπική μεταλειτουργία

- Κάθε σημειωτικός τρόπος πρέπει να μπορεί να προβάλλει τις σχέσεις ανάμεσα στον παραγωγό ενός (πολύπλοκου) σημείου και στον δέκτη/ανα-παραγωγό αυτού του σημείου. Δηλαδή, κάθε τρόπος πρέπει να μπορεί να αναπαριστά μια συγκεκριμένη κοινωνική σχέση ανάμεσα στον παραγωγό, στο θεατή και στο αντικείμενο που αναπαριστάται.

Όπως στην περίπτωση της ιδεολογικής/αναπαραστατικής μεταλειτουργίας, οι τρόποι προσφέρουν πολλές επιλογές για την αναπαράσταση διαφορετικών «διαπροσωπικών» σχέσεων, κάποιες απ' τις οποίες θα ευνοούνται σε μια μορφή οπτικής αναπαράστασης (ας πούμε στη νατουραλιστική εικόνα), ενώ κάποιες άλλες σε άλλη (ας πούμε, στο διάγραμμα). Ένα απεικονιζόμενο πρόσωπο μπορεί να φαίνεται ότι απευθύνεται στους θεατές του άμεσα, κοιτάζοντας στο φακό. Αυτό εκφράζει μια αίσθηση διεπίδρασης ανάμεσα στο εικονιζόμενο άτομο και στο θεατή. Αλλά το εικονιζόμενο άτομο μπορεί να φαίνεται ότι στρέφεται μακριά από το θεατή, κι αυτό εκφράζει την απουσία της αίσθησης διεπίδρασης. Επιτρέπει στο θεατή να εξετάσει εξονυχιστικά τους αναπαριστούμενους χαρακτήρες σα να ήταν εκθέματα σε βιτρίνα.

Στα κεφάλαια 4 και 5 θα συζητήσουμε αυτές και άλλες διαπροσωπικές επιλογές τόσο ως προς τα είδη των διεπιδράσεων που μπορούν να αναπαρασταθούν, όσο και ως προς τα οπτικά χαρακτηριστικά που πραγματώνουν αυτές τις διεπιδράσεις.

Η κειμενική μεταλλουργία

Κάθε σημειωτικός τρόπος πρέπει να μπορεί να σχηματίζει *κείμενα*, συμπληγήματα σημείων που έχουν συνοχή τόσο εσωτερικά μεταξύ τους όσο και εξωτερικά με το πλαίσιο στο οποίο και για το οποίο παρήχθησαν. Και εδώ η οπτική γραμματική διαθέτει πολλές πηγές: διαφορετικές διατάξεις στη σύνθεση για να είναι δυνατή η πραγμάτωση διαφορετικών κειμενικών νοημάτων. Στην εικόνα 1.1 για παράδειγμα, το κείμενο βρίσκεται στα αριστερά και η εικόνα στα δεξιά. Αν αλλιάξει η διάταξη (εικόνα 1.13) θα αλλιάξει τελείως και η σχέση ανάμεσα στο γραπτό κείμενο και στην εικόνα και στο μήνυμα συνολικά. Η εικόνα, κι όχι το γραπτό κείμενο, θα λειτουργήσει ως αφετηρία, ως «άγκυρα» για το μήνυμα. Στο κεφάλαιο 6 θα συζητήσουμε αυτές τις σχέσεις διάταξης και άλλες πηγές σύνθεσης.



Εικόνα 1.13: Αλλιάγή στη διάταξη της εικόνας 1.1 (αντιστροφή από αριστερά-δεξιά)

Εστιάζουμε στην περιγραφή αυτών των ιδεολογικών/αναπαραστατικών, διαπροσωπικών και κειμενικών πηγών όπως αυτές πραγματώνονται στον οπτικό τρόπο. Αναγνωρίζουμε ότι κάνοντας αυτή τη δουλειά εμπλεκόμαστε σε κάτι παραπάνω απ' την «απλή περιγραφή» και συμμετέχουμε στην αναδιαμόρφωση του σημειωτικού τοπίου. Και καταλαβαίνουμε επίσης ότι αυτό είναι ένα έντονα πολιτικό εγχείρημα.

2

Αφηγηματικές Αναπαραστάσεις: Σχεδιασμός της Κοινωνικής Δράσης

Οι αναπαραστάσεις που παρουσιάζονται στην εικόνα 2.1 προέρχονται από ένα εγχειρίδιο κοινωνικών σπουδών που διδάσκεται στα δημοτικά σχολεία της Αυστραλίας (Oakley et al., 1985). Η μία αναπαριστά την παραδοσιακή τεχνολογία των Αυστραλών Αβοριγινών και η άλλη την ανώτερη τεχνολογία εκείνων που εισέβαλαν στα εδάφη τους («Οι Βρετανοί είχαν τεχνολογία που ήταν ικανή να αλλιάξει το πρόσωπο της γης. Τα εργαλεία τους μπορούσαν να δουλεύουν γρηγορότερα απ' αυτά των Αβοριγινών και τα όπλα τους ήταν πολύ πιο ισχυρά»). Η πρώτη αναπαράσταση έχει τρία κύρια στοιχεία (ένα τσεκούρι, ένα καλπάκι κι ένα ξύλινο σπαθί), και η δεύτερη τέσσερα κύρια στοιχεία (τους «Βρετανούς» όπως τους αποκαλεί η λεζάντα, τα όπλα τους, τους Αβορίγινες και το τονίο). Αλλά οι δυο αναπαραστάσεις δεν διαφέρουν μόνο ως προς το τι περιλαμβάνουν και τι δεν περιλαμβάνουν (για παράδειγμα, η αριστερή αναπαράσταση δεν περιλαμβάνει τους *χρήστες* της τεχνολογίας, ενώ η δεξιά αναπαράσταση τους περιλαμβάνει), διαφέρουν επίσης και ως προς τη δομή: συσχετίζουν τα συστατικά τους στοιχεία διαφορετικά μεταξύ τους. Τα στοιχεία της αριστερής αναπαράστασης είναι διατεταγμένα συμμετρικά, σε ουδέτερο φόντο: το τσεκούρι, το καλπάκι και το ξύλινο σπαθί παρουσιάζονται ίσα σε μέγεθος, είναι τοποθετημένα σε ίση απόσταση μεταξύ τους και έχουν την ίδια κατεύθυνση έτσι ώστε η αναπαράσταση συνολικά να δημιουργεί μια σχέση ομοιότητας ανάμεσα στα τρία στοιχεία. Η αναπαράσταση λέει ότι, αυτό το τσεκούρι, αυτό το καλπάκι και αυτό το ξύλινο σπαθί ανήκουν στην ίδια γενική κατηγορία (μία κατηγορία, που συμπτωματικά, μόνο υπονοείται και συνδυάζει την έννοια «εργαλεία» και την έννοια «όπλα»).

Η δεξιά αναπαράσταση απεικονίζει την τεχνολογία εν δράσει. Ενώ η αριστερή αναπαράσταση είναι απρόσωπη, αυτή η αναπαράσταση εμφανίζει πρόσωπα. Ενώ η αριστερή αναπαράσταση είναι στατική, αυτή η αναπαράσταση είναι δυναμική. Ενώ η αριστερή αναπαράσταση είναι ψυχρή και εννοιολογική, αυτή η αναπαράσταση είναι δραματική. Συσχετίζει τους Βρετανούς και τους Αβορίγινες μέσα από ένα μεταβατικό σχήμα στο οποίο οι Βρετανοί παίζουν το ρόλο του «Δρώντα», αυτοί που ενεργούν

και οι Αβοριγίνες το ρόλο του «Στόχου» αυτοί στους οποίους γίνεται η δράση –οι Βρετανοί παραμονεύουν τους Αβοριγίνες, θα μπορούσε να πει κανείς. Επίσης, συσχετίζει το τοπίο με τους Βρετανούς και τους Αβοριγίνες μ' ένα «χωρικό» τρόπο (οι Βρετανοί και οι Αβοριγίνες είναι μέσα στο τοπίο), και τα όπλα με τους Βρετανούς μ' έναν «οργανικό» τρόπο (οι Βρετανοί παραμονεύουν τους Αβοριγίνες με τα όπλα τους).



^ Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν τα όπλα

< Πέτρινο τσεκούρι, καλάθι από φλοιούς, και ξύλινο σπαθί

Εικόνα 2.1: Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλα (Oakley et al., 1985)

Αυτοί οι συσχετισμοί μπορούν να μετατραπούν σε γλωσσική μορφή, όπως ήδη κάναμε, αλλά το θέμα είναι ότι εδώ πραγματώνονται με οπτικά μέσα. Η μεταβατική σχέση ανάμεσα στους Βρετανούς και στους Αβοριγίνες πραγματώνεται με το άνωμα που τους συνδέει, δηλαδή τις πηλίες γραμμές που σχηματίζονται από τις ματιές και τα τεντωμένα χέρια των Βρετανών και από τα όπλα τους. Η τοπική σχέση πραγματώνεται από την επικάλυψη, από την κλίση της εστίασης, τα χρώματα κλπ, που δημιουργούν μια αντίθεση ανάμεσα στο προσκήνιο και στο φόντο. Και η οργανική σχέση πραγματώνεται από το κράτημα, όπου το αντικείμενο που κρατείται είναι εργαλείο.

Το σημαντικό σ' αυτό το στάδιο δεν είναι η λεπτομέρεια της ανάλυσης, αλλά η παρατήρηση ότι οι σημειωτικοί τρόποι γραφής και οπτικής επικοινωνίας έχουν τα δικά τους ιδιαίτερα μέσα πραγμάτωσης αυτών που μπορεί να συνιστούν αρκετά παρόμοιες σημασιοδοτικές σχέσεις. Αυτό που στη γλώσσα πραγματώνεται με τις λέξεις

της κατηγορίας «ρήματα δράσης», οπτικά πραγματώνεται από στοιχεία που μπορεί τυπικά να οριστούν ως *ανύσματα*. Αυτό που στη γλώσσα πραγματώνεται από τοπικές προθέσεις, οπτικά πραγματώνεται από τα τυπικά χαρακτηριστικά που δημιουργούν την αντίθεση ανάμεσα στο προσκήνιο και στο φόντο. Δεν εννοούμε ότι όλες οι σχέσεις που μπορούν να πραγματωθούν γλωσσικά μπορούν να πραγματωθούν και οπτικά –ή το αντίστροφο, ότι όλες οι σχέσεις που μπορούν να πραγματωθούν οπτικά μπορούν να πραγματωθούν και γλωσσικά. Αντίθετα, μια ορισμένη κουλούρα έχει ένα φάσμα γενικών, πιθανών σχέσεων που δεν συνδέεται με την έκφραση με κανέναν ιδιαίτερο σημειωτικό τρόπο, μελλοντικά κάποιες σχέσεις μπορούν να πραγματωθούν μονάχα οπτικά και άλλες μονάχα γλωσσικά, ή κάποιες ευκολότερα οπτικά και άλλες ευκολότερα γλωσσικά. Αυτή η κατανομή των δυνατοτήτων πραγμάτωσης στους σημειωτικούς τρόπους καθορίζεται ιστορικά και κοινωνικά, καθώς και από τις εγγενείς δυνατότητες και περιορισμούς ενός σημειωτικού τρόπου.

Για να επιστρέψουμε στις δύο αναπαραστάσεις της εικόνας 2.1, θα μπορούσαμε να πούμε ότι απεικονίζουν μια πλευρά του εμπειρικού κόσμου, την τεχνολογία. Αλλά μέσω των διαφορετικών προτύπων σχεδιασμού που επιλέχθηκαν για την καθεμιά, μέσω του τρόπου που η καθεμιά συνθέτει τα στοιχεία της σ' ένα συνεκτικό και νοηματοδοτούμενο σύνολο, αναπαριστούν την τεχνολογία των Αβοριγίνων πολύ διαφορετικά από την τεχνολογία των Βρετανών. Η τεχνολογία των Αβοριγίνων δεν έχει κάτι που να καθιστά απαραίτητο να παρουσιάζεται ως στατική, εννοιολογική ταξινόμηση, ούτε υπάρχει κάτι εγγενές στη βρετανική τεχνολογία που απαιτεί να παρουσιάζεται με προσωποποιημένο και δραματικό τρόπο. Η βρετανική τεχνολογία των Αβοριγίνων, και αυτό να παρουσιάζεται με ταξινόμηση σχήμα όπως και η τεχνολογία των Αβοριγίνων, και είναι εξίσου δυνατό να πούμε δραματικές ιστορίες με Αβοριγίνες που παραφυλάνε τους εισβολείς τους με δόρατα ή ξύλινα σπαθιά όπως και να πούμε τέτοιες ιστορίες για τους Βρετανούς, ακόμα κι αν το πρώτο είδος ιστορίας δεν αποτελεί συνήθως μέρος της επικρατούσας αυστραλιανής ιστορίας. Μ' άλλα λόγια, η αναπαράσταση (δια)μεσοδοθείται, οπτικά, μέσω δύο διακριτών λόγων: της ανθρωπολογίας των Αβοριγίνων –που «δεν γνωρίζουν ιστορία»– και της ιστορίας των λευκών –που δεν είναι αντικείμενα της ανθρωπολογίας.

Ας φανταστούμε την αντιστροφή αυτών των σχέσεων. Ας φανταστούμε στα αριστερά έναν κατάλογο των βρετανικών όπλων και εργαλείων και στα δεξιά μια εικόνα όπου οι Αβοριγίνες προτάσσουν τα ξύλινα σπαθιά τους σε μια μικρή ομάδα Βρετανών στο βάθος. Ξαφνικά μια αναπαράσταση του αποικισμού ως μετάβαση από μία καθορισμένη, σταθερή («πρωτόγονη») τάξη πραγμάτων σε μια δυναμική εξέλιξη της

ιστορίας αλιθάζει σε κάτι, όπως η εκδίκηση των «πρωτόγονων» στην τεχνολογική τάξη της Δύσης. Αυτό, ίσως, να ταίριαζε σε μια κινηματογραφική ταινία, αλλιώς όχι στα βιβλία δημοτικού της σημερινής Αυστραλίας.

Τα δύο πρότυπα σχεδιασμού στην εικόνα 2.1, το ταξινομικό πρότυπο και το μεταβατικό πρότυπο, είναι μονάχα δύο από τα πολλά πιθανά πρότυπα. Στην πορεία αυτού του κεφαλαίου όχι μόνο θα παρουσιάσουμε αλλιά και θα προσπαθήσουμε να παράσχουμε μια επισκόπηση των οπτικών δομών που μπορούν να πραγματοποιούν τρόπους αναπαράστασης του κόσμου. Η έμφασή μας δεν είναι στην απεικόνιση, ούτε στο ζήτημα της αναγνώρισης, στο πώς φτάνουμε να δούμε σχηματισμούς από μοθυβιές ή πινελιές ή εικονοστίγματα ως εικόνες δέντρων ή στο πώς οι εικόνες των δέντρων μπορεί να υποδηλώνουν ή να συμβολίζουν νοήματα και αξίες πάνω και πέρα απ' αυτά που κατά κυριολεξία αναπαριστούν. Αυτή η άποψη της εικονιστικής αναπαράστασης έχει τύχει πολύ μεγάλης προσοχής στα γραπτά των φιλοσόφων (π.χ., Goodman, 1969, Hermeren, 1969) των σημειολόγων (π.χ., Eco, 1976α, Barthes, 1977) των αναλυτών των μέσων μαζικής επικοινωνίας (Williamson, 1978) και των ιστορικών της τέχνης (π.χ., Panofsky, 1970). Σ' αυτό το στάδιο της δουλειάς μας για την οπτική επικοινωνία έχουμε λίγα να προσθέσουμε σ' αυτά που έχουν ήδη ειπωθεί σ' αυτούς τους τομείς.

Από την άλλη, το ζήτημα της οπτικής δόμησης, κατά τη γνώμη μας, έχει αντιμετωπιστεί λιγότερο ικανοποιητικά. Η οπτική δόμηση είτε έχει αντιμετωπιστεί ως απλή αναπαγωγή των δομών της πραγματικότητας (π.χ., Metz, 1974a, 1974b), και όχι ως δημιουργία νοηματοδοτούμενων προτάσεων μέσω της οπτικής σύνταξης, είτε έχει συζητηθεί με επίσημους όρους μόνο (π.χ., Arnheim, 1974, 1982, ο οποίος στις αναλύσεις του προσφέρει πολλές ιδέες για τη σημασιολογική διάσταση της οπτικής δόμησης). Το παράδειγμα που δίνουμε από την αναπαράσταση της τεχνολογίας των Αβοριγίνων και των Βρετανών ελπίζουμε πως καθιστά σαφές γιατί δεν μας ικανοποιεί καμιά απ' αυτές τις προσεγγίσεις. Οι οπτικές δομές δεν αναπαράγουν απλώς τις δομές της «πραγματικότητας». Αντιθέτως, παράγουν εικόνες της πραγματικότητας που είναι δεμένες με τα ενδιαφέροντα των κοινωνικών θεσμών εντός των οποίων παράγονται οι εικόνες, κυκλοφορούν ή διαβάζονται. Είναι ιδεολογικές. Οι οπτικές δομές δεν είναι ποτέ απλώς τυπικές: έχουν μια βαθιά σημαντική σημασιολογική διάσταση.

Συμμετέχοντες

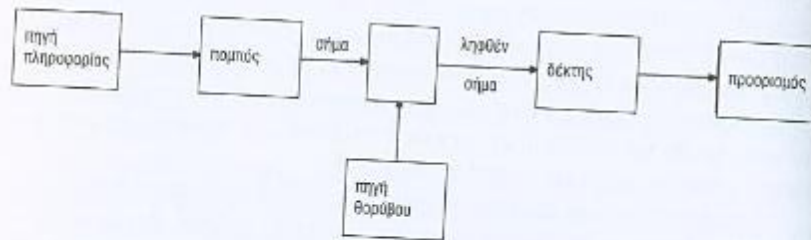
Στο κεφάλαιο 1 ορίσαμε την ιδεολογική/αναπαραστατική μεταλλουργία ως την ικανότητα των σημειωτικών συστημάτων να αναπαριστούν τα αντικείμενα και τις σχέσεις τους σ' έναν κόσμο έξω από το αναπαραστατικό σύστημα ή τα σημειωτικά συστήματα μιας κοινότητας. Στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου προσπαθήσαμε να δείξουμε πώς δύο πρότυπα σχεδιασμού μπορούν να παραγάγουν δύο διαφορετικές αναπαραστάσεις της ίδιας πλευράς του κόσμου. Αντί για «αντικείμενα» ή «στοιχεία» στο «συμμετέχοντες». Αυτό έχει δυο πιθανεκρήματα: παραπέμπει στο σχετικό χαρακτηριστικό του «συμμετέχοντος σε κάτι» και στρέφει την προσοχή στο γεγονός ότι υπάρχουν δύο είδη συμμετεχόντων σε κάθε σημειωτική πράξη, οι *διεπιδραστικοί συμμετέχοντες* και οι *αναπαραστώμενοι συμμετέχοντες*. Οι πρώτοι είναι οι συμμετέχοντες στην πράξη της επικοινωνίας –οι συμμετέχοντες που μιλούν και ακούν ή γράφουν και διαβάζουν, δημιουργούν εικόνες ή τις κατάζουν, ενώ οι τελευταίοι είναι οι συμμετέχοντες που συνιστούν το θέμα της επικοινωνίας, δηλαδή οι άνθρωποι, τα μέρη και τα πράγματα (συμπεριλαμβανομένων και αφηρημένων «πραγμάτων») που αναπαραστώνται μέσα και δια της ομιλίας, ή της γραφής ή της εικόνας, οι συμμετέχοντες για τους οποίους μιλάμε ή γράφουμε ή παράγουμε εικόνες.

Η κατάσταση βέβαια είναι πιο περίπλοκη, επειδή οι πραγματικοί διεπιδραστικοί συμμετέχοντες, οι πραγματικοί παραγωγοί και θεατές εικόνων, δεν μπορούν να εκληφθούν ότι είναι ταυτόσημοι με τον «υπονοούμενο» παραγωγό που «αιωχηλά μας καθοδηγεί, μέσω του σχεδιασμού του όλου» (Chatman, 1978: 148) και με τον «υπονοούμενο» θεατή. Μπορεί επίσης οι παραγωγοί και/ή οι θεατές να αναπαριστώνται καθαρά στην εικόνα, κάνοντας τις δυο κατηγορίες να επισκιάζουν η μία την άλλη, πολυηχοκότητες που έχουν μελετηθεί εκτενώς στο πεδίο της λογοτεχνικής αφηγηματολογίας (π.χ., Iser, 1978, Bal, 1985, Rimmon-Kenan, 1983). Θα επιστρέψουμε σ' αυτές στο επόμενο κεφάλαιο, επειδή για το σκοπό αυτού του κεφαλαίου αρκεί η βασική διάκριση.

Στην περίπτωση των αφηρημένων οπτικών μέσων όπως τα διαγράμματα, δεν φαίνεται πολύ δύσκολο να καθορίσουμε ποιοι ή τι είναι οι αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες. Το γνωστό «μοντέλο επικοινωνίας» των Shannon & Weaver (εικόνα 2.2), για παράδειγμα, αποτελείται από κουτάκια και βέλη (Shannon & Weaver, 1949). Τα κουτάκια αντιπροσωπεύουν τους συμμετέχοντες (άνθρωποι και/ή πράγματα, η διάκριση γίνεται ασφαλώς από τις αντικειμενοποιημένες ετικέτες, όπως «πηγή πληροφορίας» και «προορισμός»), ενώ τα βέλη αντιπροσωπεύουν τις διαδικασίες που τα συ-

σχετίζουν. Αν θέλαμε να το μεταφράσουμε αυτό σε γλώσσα, θα λέγαμε ότι τα κουτάκια είναι σαν τα ουσιαστικά, τα βέλη σαν τα ρήματα (π.χ., «στέλνω» ή «μεταδίδω») και ότι, μαζί, σχηματίζουν προτάσεις (π.χ., «μια πηγή πληροφορικών στέλνει [πληροφορίες] στον πομπό»).

Στην περίπτωση, όμως, περισσότερο λεπτομερών νατουραλιστικών εικόνων, θα είναι δύσκολο, ακόμα και μάταιο, να προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τους αναριστώμενους συμμετέχοντες. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, την αναπαράσταση «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλα» (εικόνα 2.1). Θα συμπεριλάβουμε τα καπέλα και τα μαντίλια που φοράνε οι δυο άντρες; Κάθε δέντρο, κάθε πέτρα που βρίσκεται στο έδαφος; Η αναλογία με τη γλώσσα χάνει τη συνάφειά της εδώ. Στη γλώσσα, λέξεις όπως *άντρας*, *όπλα*, *δέντρο*, *πετρώδες έδαφος* απομακρύνονται από τέτοιου είδους λεπτομέρειες.

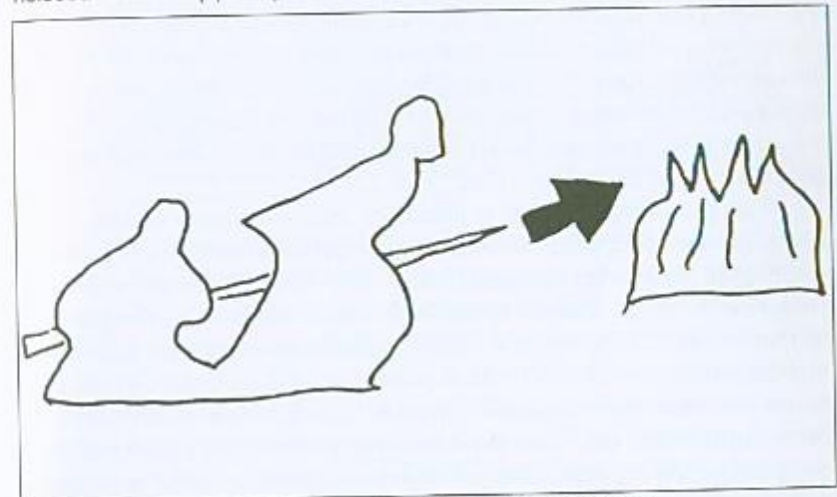


Εικόνα 2.2: Το μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver

Στις νατουραλιστικές εικόνες αυτό δεν συμβαίνει. Είναι «μια εικόνα, χίλιες λέξεις».

Κι όμως νομίζουμε ότι οι νατουραλιστικές εικόνες μπορούν να αναλυθούν σε συμμετέχοντες και διαδικασίες εν πολλοίς κατά τον ίδιο τρόπο με τα διαγράμματα. Υπάρχουν δυο διαφορετικοί, αλλά τελικά συμβατοί, τρόποι να το υποστηρίξουμε αυτό. Ο πρώτος είναι ο τρόπος της επίσημης θεωρίας της τέχνης (π.χ., Arnheim, 1974, 1982). Η γλώσσα αυτού του είδους της θεωρίας είναι, στο μεγαλύτερο μέρος της, φορμαλιστική και στηρίζεται στην ψυχολογία της αντίληψης. Οι συμμετέχοντες ονομάζονται «όγκοι» ή «μάζες» και ο καθένας έχει ένα ξεχωριστό «βάρος» ή «βαρυτική έλξη». Οι διαδικασίες ονομάζονται «ανύσματα» ή «ταχύσματα» ή «δυναμική ισχύς». Αλλά, και αυτό είναι που μετράει για το σκοπό του εντοπισμού των συμμετεχόντων,

αυτοί οι «όγκοι» εκλαμβάνονται ως διακριτές οντότητες που είναι προεξέχουσες («βαριές») σε διαφορετικό βαθμό εξαιτίας του διαφορετικού τους μεγέθους, σχήματος, χρώματος κλπ. Έτσι οι δυο άντρες στην εικόνα 2.1(β) προβάλλονται ως διακριτή οντότητα εξαιτίας της τονικής αντίθεσης ανάμεσα στις σιλουέτες τους και στο φως της φωτιάς. Και επιπλέον, αναγνωρίζουμε το σχήμα τους βάσει οπτικών σχημάτων παρόμοιων με εκείνα που πραγματώνονται στα διαγράμματα. Οι καλλιτέχνες έχουν προ πολλού μάθει την τέχνη τους, ελπίζοντας τον ορατό κόσμο σε απλές γεωμετρικές μορφές (βλ. Gombrich, 1960). Σύμφωνα με τον Arnheim (1974, κεφ. 4), τα παιδιά μαθαίνουν να ζωγραφίζουν κατά τον ίδιο τρόπο, οικοδομώντας ένα ρεπερτόριο βασικών μορφών, και μετά, σταδιακά, «συνενώνουν τα μέρη». Αν η αντίληψη των εικόνων δεν λειτουργεί πραγματικά βάσει των ιδίων αρχών με την παραγωγή των εικόνων, θα συληθγάνουμε τη γενική δομή μιας εικόνας, όπως «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλα» σύμφωνα μ' ένα σχήμα που δεν διαφέρει και πολύ από το μοντέλο



Εικόνα 2.3: Σχηματική απλοποίηση της εικόνας 2.1., που δείχνει το άνωμα

επικοινωνίας των Shannon & Weaver, όπως φαίνεται στην εικόνα 2.3.

Ο δεύτερος τρόπος να εντοπίσουμε τους συμμετέχοντες είναι η λειτουργική σημειωτική θεωρία (βλ. Halliday, 1978, 1985). Ο εννοιολογικός μηχανισμός αυτής της θεωρίας έχει εφαρμοστεί μέχρι τώρα μόνο στη γλώσσα, το πιο συχνά και μεθοδικά αναλυμένο σημειωτικό σύστημα. Προσανατολίζεται προς τις σημασιολογικές

λειτουργίες κι όχι προς τις μορφές των συμμετεχόντων. Χρησιμοποιεί όρους όπως «Δρών» «Στόχος» και «Αποδέκτης» κι όχι όρους όπως «όγκος» και «μάζα». Κι όμως οι δυο προσεγγίσεις είναι συμβατές. Οι πιο προεξέχοντες «όγκοι» στην αναπαράσταση «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλα» δεν είναι μόνο αντιληπτικά πιο ευδιάκριτοι, αλλά και παίζουν τους σημαντικότερους ρόλους στη γραμματική δομή που συγκροτεί το νόημα της εικόνας: οι δυο άντρες (ο συμμετέχων απ' τον οποίο ξεκινά το άνωμα) έχουν το ρόλο του Δρώντα, και οι Αβοριγίνες (ο συμμετέχων προς τον οποίον δείχνει το άνωμα) έχουν το ρόλο του Στόχου σε μια δομή που αναπαριστά τη σχέση τους ως μια Μετάβαση, ως κάτι που γίνεται από ένα Δρώντα προς ένα Στόχο. Οι ίδιοι όροι («Δρών», «Στόχος», «Μετάβαση») χρησιμοποιούνται στη λειτουργική γλωσσολογία. Αυτό είναι δυνατό επειδή είναι όροι σημασιολογικοί-λειτουργικοί κι όχι επίσημοι. Η χρήση αυτών των όρων από μας δεν υπονοεί ότι οι εικόνες και τα διαγράμματα λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο με τη γλώσσα. Μόνο ότι μπορούν να «πουν» (κάποια από) τα ίδια πράγματα με τη γλώσσα – με *πολύ διαφορετικούς τρόπους*: αυτό που στη γλώσσα πραγματώνεται μέσω των συντακτικών δομών συγκεκριμένων τάξεων ουσιαστικών και συγκεκριμένων τάξεων ρημάτων, πραγματώνεται οπτικά, γίνεται αντιληπτό και μεταδίδεται, από τις ανυσματικές σχέσεις ανάμεσα στους όγκους. Όπως λέει ο Arnhem, «Θα κάνουμε διάκριση ανάμεσα στους όγκους και στα ανύσματα, ανάμεσα στο είμαι και στο πράττω» (1982: 154).

Η μεταβατική δομή δεν είναι το μόνο είδος δομής που μπορεί να πραγματοποιηθεί οπτικά. Έχουμε ήδη συζητήσει ένα παράδειγμα ταξινομικής δομής (ένα θέμα που θα συζητήσουμε εκτενέστερα αργότερα, βλ. 79-87). Στην εικόνα 2.4, που προέρχεται από το ίδιο διδακτικό εγχειρίδιο κοινωνικών σπουδών με τις αναπαραστάσεις της εικόνας 2.1 (Oakley *et al.*, 1985), η δομή είναι «αναλυτική». Εδώ οι συμμετέχοντες έχουν τους ρόλους όχι του «Δρώντα» και του «Στόχου» αλλά του «Φορέα» και της «Ιδιότητας». Αυτή η εικόνα δεν αφορά σε κάτι που *κάνει* ο συμμετέχων σε άλλους συμμετέχοντες, αλλά στον τρόπο που οι συμμετέχοντες *εναρμονίζονται* για να συγκροτήσουν ένα ευρύτερο σύνολο. Έχει τη δομή ενός χάρτη. Όπως στους χάρτες ένας μεγαλύτερος συμμετέχων, ο «Φορέας» αναπαριστά το «σύνολο» (ας πούμε, την Αυστραλία), και ένας αριθμός άλλων συμμετεχόντων, οι «Κινητικές ιδιότητες» αναπαριστούν τα «μέρη» (ας πούμε τις πολιτείες της Αυστραλίας), έτσι και ο εξερευνητής της Ανταρκτικής λειτουργεί ως «Φορέας» και η κουκούλα, το αδιαπέραστο από τον άνεμο επικάλυμμα, τα γούνα γάντια κλπ. λειτουργούν ως «Κινητικές Ιδιότητες» ως τα μέρη που απαρτίζουν το σύνολο. Η πλησιέστερη γλωσσική μετάβαση εδώ – αν θέλαμε να επιχειρήσουμε μια μετάβαση – δεν θα ήταν μια πρόταση δράσης όπως «Οι

Βρετανοί προτάσσουν τα όπλα τους στους Αβοριγίνες», αλλά μια πρόταση «κτιτική προσδιοριστική», όπως «Η στολή του εξερευνητή της Ανταρκτικής αποτελείται από

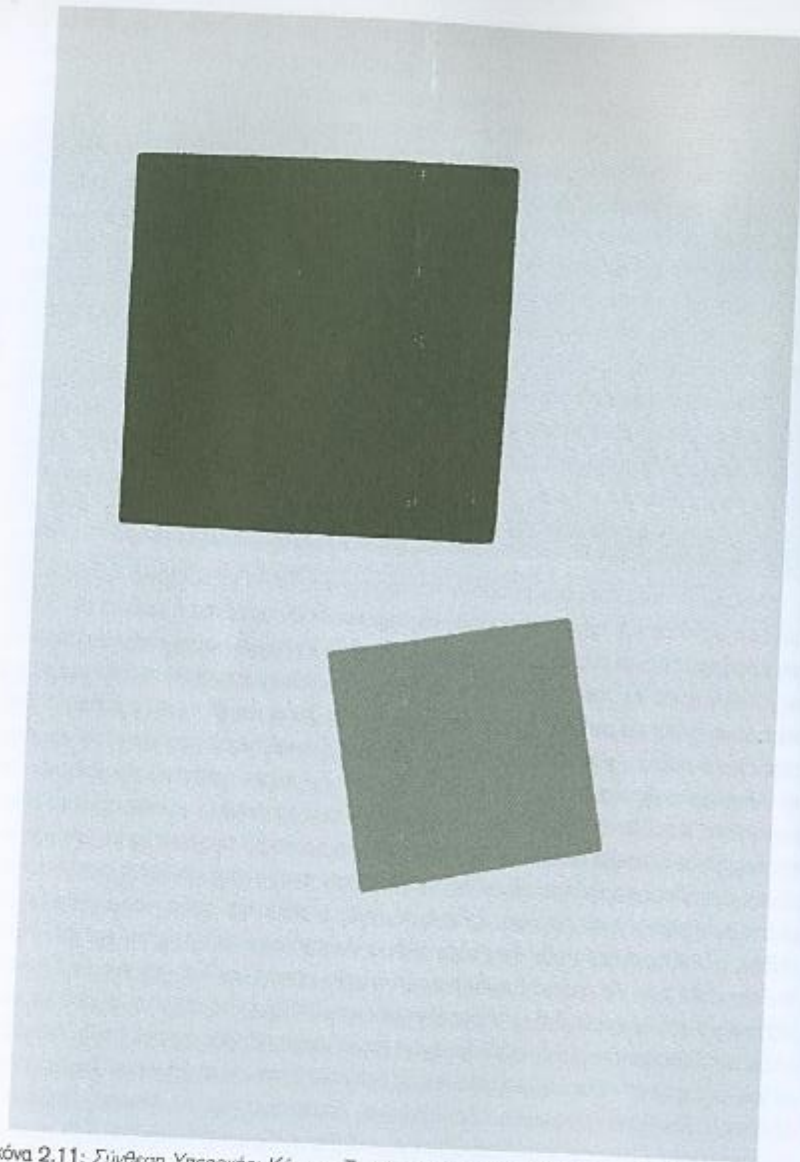


Εικόνα 2.4: Εξερευνητής της ανταρκτικής (Oakley *et al.*, 1985)

κουκούλα, αδιαπέραστο από τον άνεμο επικάλυμμα, γούνα γάντια κλπ.»

Τώρα μπορούμε να δούμε τις άφθονες λεπτομέρειες στις νατουραλιστικές εικόνες μ' ένα νέο τρόπο. Η νατουραλιστική εικόνα, οτιδήποτε άλλο κι αν αφορά, πάντα έχει να κάνει με λεπτομέρειες. Περιέχει πλήθος εγκιβωτισμένες «αναλυτικές» διαδικασίες. Μπορεί, στο πιο περίοπτο επίπεδο, να λέει, «Οι Βρετανοί προτάσσουν τα όπλα τους στους Αβοριγίνες» αλλά επίσης, σε λιγότερο άμεσα ευδιάκριτα επίπεδα να λέει κάτι τέτοιο, «Οι σιόλές των αντρών αποτελούνται από καπέλα, μαντίλια... κλπ.» και «Τα δέντρα έχουν πάρα πολλά φύλλα». Στη γλώσσα οι προθετικές προτάσεις (δυο άντρες με καπέλα και μαντίλια) και οι δευτερεύουσες προτάσεις (δυο άντρες, που φοράνε καπέλα και μαντίλια) εκδηλώνουν την ίδια λειτουργία, δηλαδή προσθέτουν λεπτομέρεια σ' ένα «δευτερεύον» ή ακόμα πιο βαθιά εγκιβωτισμένο επίπεδο.

Ο εγκιβωτισμός μπορεί επίσης να συμβεί στα διαγράμματα. Ας πάρουμε το «μοντέλο επικοινωνίας» στην εικόνα 2.5, ένα μοντέλο που το σχεδίασαν όχι δυο μηχανικοί των τηλεπικοινωνιών, όπως ήταν οι Shannon και Weaver (εικόνα 2.2), αλλά δύο κοινωνιολόγοι, οι Riley και Riley (1959). Συνολικά, το διάγραμμα είναι «αναλυτικό», είναι



Εικόνα 2.11: Σύνθεση Υπεροχής: Κόκκινο Τετράγωνο και Μαύρο Τετράγωνο (Kasimir Malevich, 1914) (από το Nash, 1974)

μετέχοντες αποδίδονται ως τετράγωνα. Αλλά επειδή το κόκκινο τετράγωνο γέρνει, το έργο δομικά μοιάζει περισσότερο με το έργο του El Lissitzky *Χτυπήστε τους Λευκούς με την Κόκκινη Σφήνα* (*Beat the Whites with the Red Wedge*) (εικόνα 2.10) παρά, για παράδειγμα, με τις συνθέσεις του Μοντριάν από κόκκινα, κίτρινα και μπλε τετράγωνα: πρόκειται για μια δυναμική πράξη, ενώ οι συνθέσεις του Μοντριάν αφορούν σε μια σταθερή τάξη, μια «αναζήτηση της ισορροπίας» – το κόκκινο τετράγωνο μοιάζει να απομακρύνεται από το καταπιεστικά μεγάλο μαύρο τετράγωνο.¹

Τέλος, είναι σημαντικό να τονίσουμε την ουσιαστική *εναλλαξιμότητα* των οπτικών και ρεαλιστικών συμμετεχόντων στα διαγράμματα, και μάλιστα σε πολλαπλά όλη οπτικά κείμενα. Παρόλο που οι διαδικασίες και οι δομές στα διαγράμματα είναι πάντα οπτικές, οι συμμετέχοντες που σχετίζονται μεταξύ τους μπορεί να είναι διαφορετικών ειδών: εικόνες, νατουραλιστικές ή σχηματικές, αφηρημένα σχήματα με ή χωρίς ρεαλιστικές ταμπέλες, λέξεις, μέσα ή έξω από κουτάκια ή άλλα σχήματα, γράμματα και ούτω καθεξής. Το ίδιο βλέπουμε και στη διάταξη της σελίδας: οι συμμετέχοντες είναι ετερογενείς. Μπορεί να είναι ρεαλιστικοί (επικεφαλίδες, κείμενα, κλπ.) αλλά τα σημειωτικά μέσα που τα συνενώνουν σε μια συνεκτική σημασιολογική δομή είναι πάντα οπτικά. Επομένως, το κλειδί για να καταλάβουμε τέτοια κείμενα έγκειται, πάνω απ' όλα, στο να καταλάβουμε τα οπτικά σημειωτικά μέσα που χρησιμοποιούνται για να συγκροτήσουν αυτά τα ετερογενή στοιχεία σ' ένα συνεκτικό σύνολο, σ' ένα κείμενο. Οι οπτικές δομές σχετίζουν τα οπτικά στοιχεία μεταξύ τους, αυτά τα οπτικά στοιχεία, όμως, μπορεί να είναι ετερογενή – μια λέξη ως οπτικό στοιχείο, ένα γραπτό κείμενο ως οπτικό στοιχείο, μια εικόνα ως οπτικό στοιχείο, ένας αριθμός ή μια εξίσωση ως οπτικό στοιχείο.

Αφηγηματικές Διαδικασίες

Όταν οι συμμετέχοντες συνδέονται με άνωμα, αναπαριστώνται σε να κάνουν κάτι στον κόσμο ή για τον κόσμο. Στο εξής θα ονομάζουμε αυτά τα άνωματικά πρότυπα *αφηγηματικά* – στο Kress και van Leeuwen (1990) χρησιμοποιούσαμε τον όρο «παραστασιακά» και τα αντιπαράβαλλουμε με τα *ενοσιολογικά πρότυπα* (βλέπε εικόνα 2.12). Ενώ τα ενοσιολογικά πρότυπα αναπαριστούν συμμετέχοντες ως προς την τάξη τους, τη δομή ή το νόημα, μ' άλλα λόγια, ως προς τη γενικευμένη και περισσότερο ή λιγότερο σταθερή και άχρονη ουσία τους, τα αφηγηματικά πρότυπα εξυπηρε-

1. Είμαστε ευγνώμονες στη Δανέζα ιστορικό της τέχνης Lise Mark που μας επισήμανε ότι, στην προηγούμενη έκδοση αυτού του βιβλίου, αυτή η ζωγραφιά είχε τυπωθεί «στο πλάι» δηλ. με κλίση 90 μοιρών.

τούν για να παρουσιάσουν ενέργειες και γεγονότα εν εξελίξει, διαδικασίες αλλαγής, παροδικές χωρικές διατάξεις.

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα μιας αφηγηματικής οπτικής «ηρότητας» είναι η παρουσία ανύσματος: οι αφηγηματικές δομές πάντα έχουν ένα άνωσμα, ενώ οι εννοιολογικές δεν έχουν ποτέ. Στις εικόνες, αυτά τα ανύσματα σχηματίζονται από απεικονιζόμενα στοιχεία που σχηματίζουν μια πλάγια γραμμή, συχνά μια αρκετά έντονη διαγώνια γραμμή, όπως στην αναπαράσταση «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλη» (εικόνα 2.1), όπου τα όπλη και τα τεντωμένα χέρια των Βρετανών δημιουργούν μια τέτοια γραμμή. Τα ανύσματα μπορεί να δημιουργούνται από σώματα ή μέλη του σώματος ή εργαλεία «εν δράσει», αλλά υπάρχουν πολλοί άλλοι τρόποι να μετατρέψουμε τα αναπαριστώμενα στοιχεία σε διαγώνιες γραμμές δράσης. Για παράδειγμα, ένας δρόμος που πηγαίνει διαγώνια στο χώρο της εικόνας, είναι επίσης ένα άνωσμα, και το αμάξι που βρίσκεται σ' αυτόν το δρόμο είναι ένας «Δρων» στη διαδικασία της «οδήγησης». Σε αφηρημένες εικόνες όπως τα διαγράμματα, οι αφηγηματικές διαδικασίες πραγματώνονται από αφηρημένα γραφικά στοιχεία –για παράδειγμα, γραμμές με σαφή δείκτη κατευθυντικότητας, συνήθως ένα βέλος. Τέτοια χαρακτηριστικά κατευθυντικότητας πρέπει πάντα να υπάρχουν, αν θέλουμε η δομή να πραγματώσει μια αφηγηματική αναπαράσταση: η σύνδεση των γραμμών χωρίς δείκτη κατευθυντικότητας δημιουργεί ένα ιδιαίτερο είδος αναλυτικής δομής και σημαίνει κάτι σαν «συνδέεται με», «συνενώνεται με», «σχετίζεται με».

Ο «Δρων» είναι ο συμμετέχων από τον οποίο ξεκινά το άνωσμα και που μπορεί να συγχωνεύεται με το άνωσμα σε διαφορετικούς βαθμούς. Στην εικόνα *Χτυπήστε τους Λευκούς με την Κόκκινη Σφήνα* (*Beat the Whites with the Red Wedge*) (εικόνα 2.10), για παράδειγμα, το κόκκινο τρίγωνο είναι και συμμετέχων και άνωσμα και αναπαριστά τόσο τη «σφήνα» όσο και την πράξη της ενσφήνωσης (ή του χτυπήματος, όπως λέει ο τίτλος). Στην εικόνα 2.13, που προέρχεται από ένα παιδικό βιβλίο για τη Γαλιλία (Bender, 1988), οι Δρώντες πραγματώνονται από ένα παιδικό βιβλίο για το άνωσμα «Γκοήφ Στριπ» είναι κόκκινο και το άνωσμα «Μιστράλι» μπλε και από τον όγκο τους (δεν είναι λεπτές γραμμές), και οι αφηγηματικές διαδικασίες πραγματώνονται από την ανυσματικότητα τους. Από την άλλη, στο μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver (1994) (εικόνα 2.2) ο Δρων και η διαδικασία πραγματώνονται από χωριστά οπτικά στοιχεία, ο Δρων από ένα κουτί («πηγή πληροφορίας») και η διαδικασία από ένα βέλος. Αναπαράσεις όπως «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλη» (εικόνα 2.1), κατέχουν, ίσως, μια ενδιάμεση θέση.

Στην περίπτωση των «ρεαλιστικών» εικόνων, το πλάισιο συνήθως αποσαφηνίζει τι είδους δράση αναπαριστούν τα ανύσματα. Η αναπαράσταση «Οι Βρετανοί χρησιμοποιο-



Εικόνα 2.12: Κύριοι τύποι οπτικής αναπαριστατικής δομής

ούσαν όπλη» (εικόνα 2.1) μπορεί να μεταφραστεί –αν θέλαμε ή έπρεπε να το κάνουμε– όχι τόσο πολύ με το «χρησιμοποιούσαν» όπως λέει η λεζάντα, αλλά με κάτι σαν «Οι Βρετανοί παραμόνευαν τους Αβοριγίνες με τα όπλη τους». Υπάρχουν κι άλλες πιθανότητες, αλλά το πεδίο είναι περιορισμένο. Τα ανύσματα στις αφηρημένες εικόνες είναι πιο δύσκολο να μετακωδικοποιηθούν. Πρέπει πρώτα να διατυπώσουμε τι κάνουν στην κυριολεξία. Αυτό μπορεί να βοηθήσει να περιορίσουμε το πεδίο των πιθανών αναγνώσεων. Το τρίγωνο στο έργο του El Lissitzky *Χτυπήστε τους Λευκούς με την Κόκκινη Σφήνα* (*Beat the Whites with the Red Wedge*) (εικόνα 2.10) κυριολεκτικά ενσφηνώνεται μέσα στο λευκό κύκλο. Αυτό ανοίγει μια, ίσως μεγάλη, αλλά όχι άπειρη, ποικιλία πιθανών αναγνώσεων: το τρίγωνο μπορούμε να πούμε ότι «διαπερνά» ή «διεισδύει» ή «αποσταθεροποιεί» τον κύκλο. Μάλιστα, τα κάνει όλα αυτά –η διαδικασία αναπαριστά ένα πεδίο πιθανών νοημάτων. Στην περίπτωση του έργου του Malevich *Σύνθεση Υπεροχής: Το Κόκκινο Τετράγωνο και το Μαύρο Τετράγωνο* (*Supremacist Composition: Red Square and Black Square*) (εικόνα 2.11), το κόκκινο τετράγωνο, κυριολεκτικά, γέρνει απομακρυνόμενο από το μαύρο τετράγωνο που βρίσκεται από πάνω του. Πώς μπορούμε να το μετακωδικοποιήσουμε αυτό; Το κόκκινο τετράγωνο «απομακρύνεται» ή «στρέφεται μακριά» από το μαύρο τετράγωνο; Το μαύρο τετράγωνο το «πετά» ή το «ξεφορτώνεται»; Όλες αυτές οι αναγνώσεις είναι θεμιτές. Το θέμα είναι ότι κάθε ανάγνωση θα έχει το μικρό κόκκινο τετράγωνο ως τον κινούμενο συμμετέχοντα, όσο κι αν κυριαρχείται από το μεγάλο, βαρύ μαύρο τετράγωνο, και το μαύρο τετράγωνο ως στατικό, ακίνητο και μονολιθικό. Η εικόνα λέει την ιστορία ενός «υφιστάμενου» που δραπετεύει ή αποβάλλεται από τη μονολιθική εξουσία του μαύρου τετραγώνου. Οι αναγνώστες στη διαδικασία της ανάγνωσης θα παραγάγουν ποιος είναι ή τι είναι αυτός ο υφιστάμενος ή αυτές οι εξουσίες, παρόλο που τα σχήματα και τα χρώματα θα τους παραπέμπουν προς ορισμένη κατεύθυνση, θα κάνουν ορισμένες αναγνώσεις πιο ευλογημένες, περισσότερο σαν αυτές του δημιουργού.

Στην περίπτωση των διαγραμμάτων, είναι επίσης δύσκολο να πούμε με λόγια τι είδους δράση αντιπροσωπεύουν ακριβώς τα ανύσματα. Η άποψη της κοινής λογικής για τη λειτουργία των εικόνων ως «παραδείγματα» και «εξηγήσεις» θα ήταν ότι το συνοδευτικό λεκτικό κείμενο εξηγεί ό,τι μένει ασαφές οπτικά. Αλλά, συνήθως, δεν είναι έτσι. Συνήθως η διαδικασία αναπαριστάται μόνο οπτικά, και το γραπτό κείμενο είτε δεν την παραφράζει καθόλου, είτε παρέχει αντικρουόμενες ή και παραπλανητικές ερμηνείες. Το μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver έχει «παρεταθεί» και έχει εξηγηθεί λεκτικά σε πολλά βιβλία και άρθρα, για παράδειγμα στο βιβλίο των Watson και Hill *Dictionary of Communication and Media Studies* (1980), το οποίο έχει ένα λήμμα 250 λέξεων για το μοντέλο, και σε ένα άρθρο στο περιοδικό *Scientific American* από τον Pierce, μηχανικό τηλεπικοινωνιών (1972). Το πρώτο δίνει τις παρακάτω ενδείξεις για το νόημα των ανυσμάτων: οι συγγραφείς λένε ότι το μοντέλο «μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε σύστημα μεταφοράς πληροφοριών» και το αποκαλούν «μοντέλο με επίκεντρο τη διαδικασία» (1980:149, η έμφαση δική μας), δυο, μάλλον, πηλές αναφορές, η μία ευρεία ερμηνεία («διαδικασία») και η άλλη ελαφρώς πιο συγκεκριμένη («μεταφορά»). Οι εξηγήσεις του Pierce είναι αντιφατικές. Από τη μια, αποκαλεί το μοντέλο «σύστημα» (όπως κάνουν και οι Watson και Hill στο λεξικό) και το παραφράζει με βάση μία αναλυτική κι όχι μια αφηγηματική μορφή: «Το σύστημα *απαρτίζεται* από μία πηγή πληροφοριών, έναν πομπό, ένα κανάλι επικοινωνίας, μια πηγή θορύβου, ένα δέκτη και έναν προορισμό του μηνύματος» (1972: 32, η έμφαση δική μας) –προσέξτε ότι απαριθμεί μόνο τους συμμετέχοντες, όχι τις διαδικασίες. Από την άλλη, όταν δίνει ένα παράδειγμα, παραφράζει τα ανύσματα χρησιμοποιώντας ρήματα δράσης:

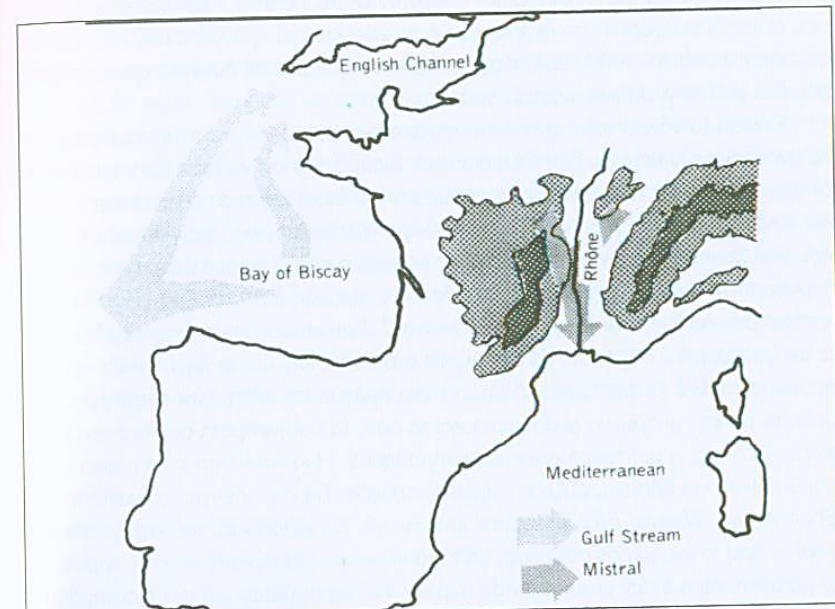
Ένας άνθρωπος μπορεί να *δακτυλογραφήσει* ένα μήνυμα, που αποτελείται από γράμματα και διαστήματα, στο ηλεκτρολόγιο μιας γραφομηχανής. Η γραφομηχανή λειτουργεί ως πομπός που *κωδικοποιεί* κάθε χαρακτήρα ως μία αλληλουχία ηλεκτρικών παλμών, οι οποίοι μπορεί να είναι «ανοικτοί» ή «κλειστοί», «συνεχείς» ή «μη συνεχείς». Αυτοί οι ηλεκτρικοί παλμοί *μεταδίδονται* από ένα ζεύγος καλωδίων σε μια άλλη γραφομηχανή που λειτουργεί ως δέκτης και *εκτυπώνει* τα γράμματα και τα διαστήματα.

(Pierce, 1972: 33, η έμφαση δική μας)

Αυτά είναι δύο μόνο παραδείγματα και υπάρχουν κι άλλα. Το δυνητικό νόημα των διαγραμματικών ανυσμάτων είναι ευρύ, αφηρημένο και άρα δύσκολο να διατυπωθεί με λόγια. Τα συνοδευτικά κείμενα τείνουν να είναι περισσότερο σαφή για τους

συμμετέχοντες, για τα πράγματα που υπάρχουν στο διάστημα (ή αναπαριστώνται σαν να βρίσκονται εκεί), παρά για τις διαδικασίες, τα γεγονότα και τις πράξεις. Ο επιστημονικός και γραφειοκρατικός γραπτός λόγος, και πολλές μορφές του ερμηνευτικού γραπτού λόγου γενικά, θέτουν το μεγαλύτερο μέρος του νοήματός τους στα ουσιαστικά κι όχι στα ρήματα. Τα ρήματα, σ' αυτές τις μορφές της γλώσσας, παραμένουν περιορισμένα σε ένα σχετικά μικρό σύνολο (λογικών) *συνδέσμων* («είναι», «έχει», «οδηγεί σε», «προξενεί», «δημιουργεί», «αναπτύσσει σε», κλπ.), σχεδόν σα να είναι «λειτουργικές λέξεις», σαν άρθρα και αντωνυμίες, κι όχι σαν «ρήξεις περιεχομένου». Ο Martin, στο βιβλίο του *Factual Writing* (1985: 40) δίνει ένα παράδειγμα:

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τηλεοπτική κάλυψη μιας επιχείρησης σφαγής κατοικίδιων ζώων, σε ένα εγκεκριμένο από την κυβέρνηση σφαγείο, που αφορά στη σφαγή αρνιών, μοσχарιών και χοίρων, θα προκαλούσε την απέχθεια και την έντονη διαμαρτυρία της κοινής γνώμης.



Εικόνα 2.13: Γκολφ Στρίμ και Μιστράλ (Bender, 1988)

Σ' αυτό το απόσπασμα οι περισσότερες από τις συγκεκριμένες πράξεις εμφανίζονται σε μορφή ουσιαστικών, και κάποιες έχουν ονοματοποιηθεί, δηλαδή έχουν μετατραπεί σε ουσιαστικά, ενώ πριν ήταν πλήρεις ρηματικές μορφές («αμφιβολία», «κάλυψη» «επιχείρηση σφαγής» «σφαγή» «απέχθεια» «διαμαρτυρία»). Σ' ένα κείμενο τρία-εφτά λέξεων, υπάρχουν μόνο δύο κύρια ρήματα («υπάρχει» και «προκαλούσε») και τα δύο πολύ γενικά. Οι πράξεις και τα γεγονότα έχουν μετατραπεί σε πράγματα. Η δυναμική της πράξης έχει μετατραπεί σε μια στατικότητα σχέσεων. Τα διαγράμματα κάνουν κάτι παρόμοιο. Αναπαριστούν γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο χρόνο ως *χωρικές συνθέσεις*, κι έτσι μετατρέπουν τη «διαδικασία» σε «σύστημα»— ή σε κάτι διφορούμενο ενδιάμεσο, κάτι που μπορεί να ονομαστεί είτε «συστηματοκεντρικό» είτε «διαδικασιοκεντρικό». Υπό αυτή την άποψη τα διαγράμματα προσφέρονται για ορισμένες μορφές ονοματοποιημένου γραπτού λόγου, ενώ οι νατουραλιστικές εικόνες, προσφέρονται για τη συγγραφή ιστοριών. Όπως πολλή νατουραλιστικές εικόνες, οι ιστορίες αφορούν σε ανθρώπους ή σε ζώα και στα πράγματα που κάνουν, και στις ιστορίες τίθεται πολύ περισσότερο νόημα στα ρήματα σε σύγκριση με τις περισσότερες μη αφηγηματικές μορφές γραπτού λόγου.

Επειδή το νόημά τους είναι τόσο αφηρημένο και γενικό, τα ανύσματα μπορούν να αναπαριστούν θεμελιωδώς διαφορετικές διαδικασίες σα να ήταν ίδιες (για παράδειγμα, «άνθρωποι πληροφορούν γράμματα και διαστήματα σ' ένα πληροφοριολόγιο» και «ηλεκτρονικές μηχανές μεταδίδουν ηλεκτρικούς παλμούς»). Διαγράμματα του τύπου των Shannon και Weaver μπορούν να επιβάλουν δύο μοντέλα ερμηνείας σε μια περίπτωση ή ίσως ένα μοντέλο σε πολλές περιστάσεις. Εδώ, τα δυο μοντέλα είναι «μεταφορά» και «μετασχηματισμός». Η εικόνα 2.2 αναπαριστά αυτό που συμβαίνει είτε ως *μεταφορά*, κίνηση από το ένα μέρος στο άλλο, είτε ως το λίγο ή πολύ αιτιακά προκαθορισμένο *μετασχηματισμό* από το ένα πράγμα σε άλλο. Και επειδή ένα σημείο, το βέλος, μπορεί να αναπαριστά και τα δύο, τα δυο νοήματα συχνά συγχωνεύονται: η κίνηση, η μεταφορά *είναι* μετασχηματισμός. Η κινητικότητα *είναι* η αιτία και η προϋπόθεση για αλλαγή, αύξηση, εξέλιξη, πρόοδος. Για παράδειγμα, το μοντέλο των Shannon και Weaver αναπαριστά την επικοινωνία ως μεταφορά, ως κίνηση πληροφοριών από το ένα μέρος στο άλλο, αλλά ταυτόχρονα αναπαριστά την επικοινωνία ως το μετασχηματισμό των μηνυμάτων σε σήματα, των «γραμμάτων και των διαστημάτων» σε «ηλεκτρικούς παλμούς».

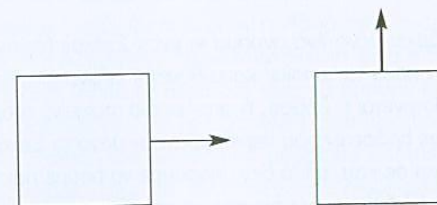
Τα βέλη στα «δίκτυα συστημάτων» της συστημικής-λειτουργικής γραμματικής (το διάγραμμά μας στην εικόνα 2.12 είναι ένα τέτοιο δίκτυο συστημάτων) μετακωδικο-

ποιούνται συνήθως ως «επιλέγω» ή «διαλέγω» (π.χ., το «ενωσιολογικό» διαλέγει «ταξινόμικό» «αναλυτικό» ή «συμβολικό»). Αλλά, και πάλι, οπτικά η διαδικασία είναι ένας συνδυασμός μεταφοράς και μετασχηματισμού. Και όταν τέτοια δίκτυα μετατρέπονται σε προγράμματα υπολογιστών, όπως όντως συμβαίνει, η οπτική μεταφορά γίνεται πραγματικότητα στην οποία δεν υπάρχουν άνθρωποι που «επιλέγουν» ανάμεσα σε «επιλογές», αλλά παλμοί που μεταδίδονται σε σημεία στα οποία συμβαίνει αλλαγή κατάστασης. Σ' αυτό το σημείο η σχηματική ελάττωση μιας σημειωτικής πραγματικότητας έχει μετατραπεί σε πρότυπο για μια άλλη, νέα σημειωτική πραγματικότητα και οι άνθρωποι θα έχουν υποθαμμιστεί στο ρόλο της «πηγής» και του «προορισμού» σε μια αυτονομημένη και εξωτερικευμένη σημειωτική διαδικασία, όπως συμβαίνει στο μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver.

Βάσει αυτού του είδους ανυσμάτων και του αριθμού και του είδους των συμμετεχόντων μπορούμε να ξεχωρίσουμε διάφορα είδη αφηγηματικών διαδικασιών.

1. Διαδικασίες δράσης

Ο Δρων είναι ο συμμετέχων από τον οποίο προέρχεται το ανύσμα ή που ο ίδιος, συνολικά ή εν μέρει, διαμορφώνει το ανύσμα (όπως το τρίγωνο στην εικόνα 2.10). Στις εικόνες είναι, συχνά, και οι πιο προεξέχοντες συμμετέχοντες, μέσω του μεγέθους, της θέσης τους στη σύνθεση, της αντίθεσης έναντι του φόντου, του έντονου χρώματος, ή της ευκρίνειας, της οξύτητας της εστίασης και της «ψυχολογικής προβολής» που έχουν για τους θεατές ορισμένοι συμμετέχοντες (π.χ., η ανθρώπινη φιγούρα και, ακόμα περισσότερο, το ανθρώπινο πρόσωπο). Στην εικόνα 2.1(β) για παράδειγμα, οι Βρετανοί είναι μεγαλύτεροι από τους Αβοριγίνες και είναι τοποθετημένοι στο προσκήνιο. Στο μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver (εικόνα 2.2) η «πηγή πληροφοριών» και η «πηγή θορύβου» είναι Δρώντες (στο κεφάλαιο 6 θα σχολιάσουμε τη διαφορετική τους θέση στο διάγραμμα και τη διαφορετική κατευθυντικότητα των βελών τους):



Εικόνα 2.14: Δρώντες

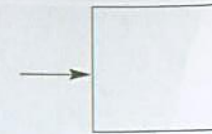
Όταν εικόνες ή διαγράμματα έχουν μόνο ένα συμμετέχοντα, αυτός ο συμμετέχων είναι συνήθως ένας Δρώντας. Τη δομή που προκύπτει την ονομάζουμε *αμετάβατη*. Η δράση σε μια αμετάβατη διαδικασία δεν έχει «Στόχο», δεν «γίνεται» ούτε «στοχεύει» σε κάποιον ή κάτι. Συνεπώς, η διαδικασία της αμετάβατης δράσης είναι ανάλογη με το αμετάβατο ρήμα στη γλώσσα (το ρήμα που δεν παίρνει αντικείμενο). Οι διαδικασίες στην εικόνα 2.13 είναι αμετάβατες: το νερό στο Γκολφ Στριμ δεν κινεί *κάτι*, απλώς κινείται. Και ο άνεμος του Μιστράλ δεν φυσά *κάτι*, απλώς φυσά. Αυτή η οπτική αναπαράσταση είναι όμοια με τον τρόπο που αναπαριστώνται οι μετεωρολογικές διαδικασίες στα Αγγλικά: *βρέχει ή χιονίζει*. Όπως έχει επισημάνει ο Halliday (1985: 102) άλλες γλώσσες δεν το κάνουν αυτό. Σε μια κινέζικη διάλεκτο, για παράδειγμα, κάποιος πρέπει να πει κάτι τέτοιο: «ο ουρανός ρίχνει νερό». Μ' άλλα λόγια, η βροχή πρέπει να αναπαρασταθεί ως μεταβατική διαδικασία. Στην εικόνα 2.15, η χειρονομία του ηλικιωμένου άντρα δημιουργεί ένα άνυσμα, αλλά δεν χειρονομεί προς κάποιον ή κάτι, τουλάχιστον αν' όσο μπορούμε να δούμε στην εικόνα. Ως αποτέλεσμα, ο θεατής μένει να φαντάζεται με ποιον ή με τι μπορεί να επικοινωνεί. Είναι ήδη σ' επαφή με κάτι πέρα απ' τη ζωή; Γι' αυτό μήπως το αγοράκι τον κοιτάζει τόσο συνεπαρμένο;



Εικόνα 2.15: Νέα Υόρκη, 1955 (Robert Frank)

Αλλες φορές υπάρχει μόνο ένα άνυσμα κι ένας Στόχος (εικόνα 2.16). Ο Στόχος είναι ο συμμετέχων προς τον οποίον κατευθύνεται το άνυσμα, άρα είναι επίσης ο συμμετέχων στον οποίο γίνεται η δράση, ή στον οποίο στοχεύει η δράση.

Τις αναπαραστάσεις δράσεων που περιλαμβάνουν μόνο το Στόχο τις ονομάζουμε *Συμβάντα*: κάτι συμβαίνει σε κάτι, αλλά δεν μπορούμε να δούμε ποιος ή τι το κάνει να συμβαίνει. Η εικόνα 2.17 δείχνει ένα διάγραμμα που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Sydney Morning Herald* στη διάρκεια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Ένα άνυσμα

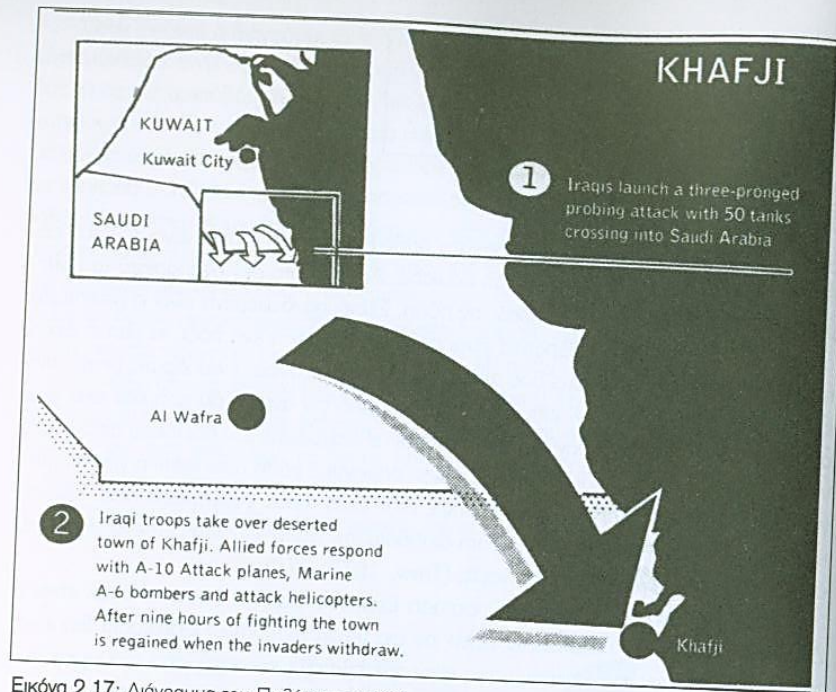


Εικόνα 2.16: Στόχος

αναπαριστά τη δράση που κινείται προς την πόλη Khafji και ο στόχος είναι η ίδια η πόλη, που αναπαριστάται από μια μαύρη κουκίδα. Αλλά τίποτα δεν αναπαριστά τα πολεμικά αεροπλάνα που κινούνται προς την πόλη. Στενά συνδεδεμένη είναι η περίπτωση όπου ένα μικρό μέρος του Δρώντα είναι ορατό, ένα χέρι ή ένα πόδι, κι έτσι ο Δρων παραμένει ανώνυμος. Και στις δυο περιπτώσεις υπάρχει όντως ένας Δρων, όπως στην εικόνα 2.17, αλλά ο Δρων, είτε έχει διαγραφεί από την αναπαράσταση είτε έχει γίνει ανώνυμος, μια οπτική αναλογία, ίσως, «παθητικής διαγραφής του ποιητικού αιτίου», μια γλωσσική μορφή αναπαράστασης που παίζει σημαντικό ρόλο στην κριτική γλωσσολογία και στην κριτική ανάλυση λόγου, όπως όταν ένας τίτλος εφημερίδας λέει, «Δεκαπέντε διαδηλωτές πυροβολήθηκαν στη διαδήλωση», παραλείποντας έτσι να αναφέρει ότι πυροβολήθηκαν από την αστυνομία (Trew, 1979: 97ff).

Όταν μια αφηγηματική οπτική πρόταση έχει δυο συμμετέχοντες, ο ένας είναι ο Δρων, ο άλλος είναι ο Στόχος. Ο Δρων σε μια τέτοια *μεταβατική* διαδικασία δεν είναι τόσο ο συμμετέχων που κινείται (όπως στην αμετάβατη διαδικασία), όσο ο συμμετέχων που υποκινεί την κίνηση, και αν έπρεπε να δώσουμε μια λεκτική παράφραση της μεταβατικής διαδικασίας, πιθανόν, θα χρησιμοποιούσαμε ένα μεταβατικό ρήμα, ένα ρήμα που παίρνει αντικείμενο (π.χ., «μεταφέρει» ή «στέλνει» αντί του [αμετάβατου] «κινείται»).

Στην αναπαράσταση «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλα» (εικόνα 2.1) οι δυο άντρες είναι οι Δρώντες, οι Αβορίγινες είναι ο Στόχος. Μάλιστα, υπάρχει μια δεύτερη μεταβατική διαδικασία: υπάρχουν και άνυσματα που δημιουργούνται από τις γραμμές που μπορούμε να τραβήξουμε από τα κεφάλια των Αβοριγίνων προς τη φωτιά, και έτσι να συστήσουμε μια διαδικασία όπου οι Αβορίγινες είναι οι Δρώντες και η φωτιά είναι ο Στόχος. «Οι Αβορίγινες περικυκλώνουν τη φωτιά» θα μπορούσε να μετακωδικοποιήσει κάποιος. Αλλά το θέμα δεν είναι να βρούμε ένα λεκτικό ισοδύναμο. Το θέμα είναι να εδραιώσουμε ότι οι Αβορίγινες αναπαριστώνται ως Δρώντες και η φωτιά ως Στόχος. Εξαιτίας του μικρότερου μεγέθους και της τοποθέτησής της στο βάθος, αυτή η διαδικασία είναι μια «δευτερεύουσα διαδικασία» εγκλωβισμένη στην κύρια διαδικασία. Το σύνολο θα μπορούσε να μετακωδικοποιηθεί ως εξής: «Οι Βρετανοί παραμονεύουν τους Αβορίγινες, οι οποίοι περικυκλώνουν τη φωτιά».



Εικόνα 2.17: Διάγραμμα του Πολέμου του Κόλπου (Sydney Morning Herald, 14 Φεβρουαρίου 1991)

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι δομές όπως το διάγραμμα των Shannon και Weaver (εικόνα 2.2) έχουν επηρεαστεί από το γεγονός ότι η δυτική κουλτούρα δίνει τόσο κεντρικό ρόλο στη γλώσσα ώστε η δομή των αγγλικών με τη ρεαλιστική της διάκριση ανάμεσα στα ρήματα/διαδικασίες και στα ουσιαστικά/αντικείμενα, μπορεί να έχει λειτουργήσει ως μοντέλο για ένα σημειωτικό σχήμα. Έτσι τα βέλη ως ανύσματα/διαδικασίες και τα κουτιά ως συμμετέχοντες/ουσιαστικά μπορεί να είναι μια, λίγο πολύ, ασυνείδητη μετάφραση από το ρεαλιστικό στον οπτικό τρόπο. Ωστόσο, είναι σημαντικό να επιμείνουμε εδώ για τη διακριτή οργάνωση των δύο τρόπων. Η οπτική δομή των βελών και των κουτιών εκφράζει μια έντονη αίσθηση «επίδρασης» ή «στόχευσης», που είναι μάλλον απύσχεστη στις ρεαλιστικές μεταφράσεις που έρχονται αμέσως στο νου. Η οπτική δομή προβάλλει τη διαδικασία σε σχέση με το πραγματικό περιεχόμενο, την πράξη της «επίδρασης» σε σχέση μ' αυτό που κάνει την επίδραση, λίγο πολύ με τον τρόπο που, για παράδειγμα, οι

ειδικοί του μάρκετινγκ ενδιαφέρονται περισσότερο για τις στρατηγικές που θα χρησιμοποιήσουν για να επηρεάσουν τους καταναλωτές παρά για τα προϊόντα ή τις υπηρεσίες που θα χρησιμοποιήσουν ή με τον τρόπο που οι παιδαγωγοί ενδιαφέρονται περισσότερο για τη διάταξη της διδασκαλίας στην τάξη παρά για το περιεχόμενο των μαθημάτων.

Κάποιες μεταβατικές δομές είναι αμφίδρομες, κάθε συμμετέχων παίζει τώρα το ρόλο του Δρώντα, τώρα το ρόλο του Στόχου, όπως, για παράδειγμα, στο πασίγνωστο διάγραμμα του de Saussure «κύκλωμα ομιλίας» (εικόνα 2.18) στο οποίο ο «Α» και ο «Β» είναι τώρα ομιλητής, τώρα ακροατής. Δεν είναι πάντα σαφές αν οι αμφίδρομες μεταβάσεις αναπαριστώνται να συμβαίνουν ταυτόχρονα ή διαδοχικά, παρόλο που υπάρχει η τάση να χρησιμοποιούμε ένα βέλος με δυο άκρες για να δηλώσουμε το ταυτόχρονο, και δυο βέλη που δείχνουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις για να δηλώσουμε τη διαδοχικότητα.



Εικόνα 2.18: Κύκλωμα ομιλίας (de Saussure, 1974 [1916])

Για παράδειγμα, στην εικόνα 2.18, η διαδοχικότητα πραγματώνεται από δυο χωριστές διακεκομμένες γραμμές (γραμμή και κεφαλή του βέλους, σύνδεση και κατευθυντικότητα, είναι χωριστά στοιχεία σ' αυτό το διάγραμμα).

Θα ονομάσουμε τους συμμετέχοντες τέτοιων δομών Διεπιδρώντες, για να δηλώσουμε το διπλό τους ρόλο.



Εικόνα 2.19: Ταυτόχρονη και διαδοχική αμφιδρομικότητα

2. Διαδικασίες αντίδρασης

Όταν το άνωμα δημιουργείται από το βλέμμα, από την κατεύθυνση της ματιάς ενός ή περισσότερων συμμετεχόντων, η διαδικασία είναι αντίδρασης, και δεν θα μιλήσουμε για Δρώντες αλλή για Αντιδρώντες, και όχι για Στόχους αλλή για Φαινόμενα. Ο Αντιδρών, ο συμμετέχων που κοιτάζει, πρέπει απαραίτητα να είναι άνθρωπος, ή ανθρωποειδές ζώο—ένα πλάσμα με μάτια που έχει διακριτές κόρες και μπορεί να έχει έκφραση προσώπου. Το Φαινόμενο μπορεί να δημιουργηθεί είτε από έναν άλλο συμμετέχοντα, το συμμετέχοντα στον οποίο κοιτάζει ο Αντιδρών, ή από μια συνολική οπτική πρόταση, για παράδειγμα, μια μεταβατική δομή. Στο σχήμα 2.15, για παράδειγμα, ο ηλικιωμένος άντρας και η χειρονομία του δημιουργούν το Φαινόμενο, ενώ το παιδάκι είναι ο Αντιδρών. Στην εικόνα 2.20, στη διαφήμιση του μεταλλικού νερού, ο άντρας είναι ο Δρών σε μια μεταβατική διαδικασία δράσης στην οποία το νερό είναι ο Στόχος («ο άντρας πίνει νερό» θα μπορούσε να μετακωδικοποιήσει κάποιος): η γωνία του σώματός του δημιουργεί ένα ισχυρό άνωμα ανάμεσα στους δυο αναριστώμενους συμμετέχοντες. Αυτή η διαδικασία («ο άντρας πίνει νερό») γίνεται τότε το Φαινόμενο μιας δομής αντίδρασης στην οποία η γυναίκα είναι ο Αντιδρών—ένα άνωμα, που δημιουργείται από την κατεύθυνση της ματιάς της και τη γωνία του αριστερού της μηράτου, οδηγεί αν' αυτήν στον άντρα που πίνει νερό. Αντιδρά στην πράξη του με χαμόγελο αποδοχής (η ακριβής φύση των αντιδράσεων χρωματίζεται από την έκφραση του προσώπου). Ο άντρας ως πράτων, η γυναίκα ως πιστή θαυμάστρια της πράξης του, είναι μια διανομή ρόλων η οποία, όπως έχει δείξει ο Goffman στο βιβλίο του *Gender Advertisements* (1976) είναι πολύ συνηθισμένη στις διαφημίσεις (και όχι μόνο): «Όταν ένας άντρας και μια γυναίκα συνεργάζονται σ' ένα εγχείρημα, ο άντρας θα παίζει τον εκτελεστικό ρόλο» (Goffman, 1976: 32).

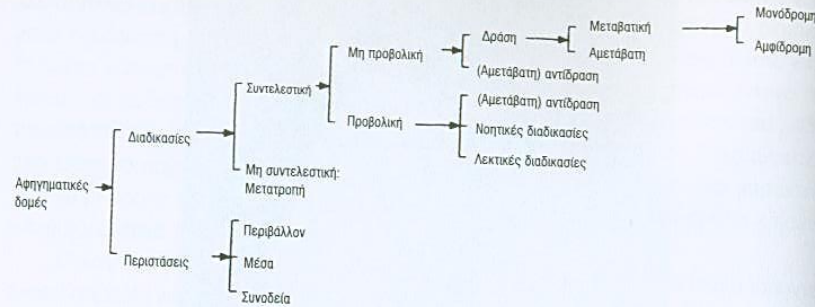
Όπως οι δράσεις, έτσι και οι αντιδράσεις μπορεί να είναι μεταβατικές ή αμετάβητες. Στην τελευταία περίπτωση δεν υπάρχει Φαινόμενο, όπως στην περίπτωση του βλέμματος του ηλικιωμένου άντρα στην εικόνα 2.15. Μένει στο θεατή να φανταστεί τι σκέφτεται ή τι κοιτάζει, και αυτό μπορεί να δημιουργήσει μια ισχυρή αίσθηση συμπάθειας ή ταύτισης με τον αναριστώμενο συμμετέχοντα. Μερικές φορές οι φωτογράφοι ή οι συντάκτες βάζουν κοντινά πλάνα των αμετάβητων Αντιδρώντων που φαίνονται βαριεστημένοι, ή γεμάτοι ενέργεια ή προβληματισμένοι για κάτι που δεν μπορούμε να δούμε. Αυτό μπορεί να γίνει πηγή αναπαραστατικής χειραγώγησης. Για παράδειγμα, μια λεζάντα μπορεί να υπονοεί τι κοιτάζει ο Αντιδρών, αλλή, εννοείται, ότι δεν είναι απαραίτητα αυτό που κοιτάζε όταν τραβήχτηκε η φωτογραφία. Ο Stuart Hill (1982) περιέγραψε πώς χρησιμοποιείται αυτό το είδος χειραγώγησης στις φωτογραφίες των πολιτικών.



Εικόνα 2.20: Διαφήμιση του νερού Vittel (*New Idea*, 5 Δεκεμβρίου 1987)

3. Διαδικασία λόγου και νοητική διαδικασία

Ένα ιδιαίτερο είδος ανύσματος μπορούμε να παρατηρήσουμε στα κόμικς: η λοξή προβολή των σύννεφων σκέψης και των διαλόγων που συνδέουν τις εικόνες των ομιλητών, ή αυτών που σκέφτονται, με τις σκέψεις ή τα λόγια τους. Μέχρι πρόσφατα περιόριζονταν στα κόμικς, παρόλο που έχουν βέβαια υπάρξει διεργασίες λόγου στη μεσαιωνική τέχνη, για παράδειγμα, υπό τη μορφή της ταινίας που βγαίνει από το στόμα του ομιλητή. Σήμερα ανακύπτουν και σε άλλα πλαίσια, για παράδειγμα, σε σχέση με παραθέσεις στα σχολικά εγχειρίδια ή στις οθόνες των ΑΤΜ. Όπως και οι μεταβατικές αντιδράσεις, έτσι και αυτές οι διεργασίες συνδέουν ένα ανθρώπινο (ή έμψυχο) ον με «περιεχόμενο», αλλή, ενώ στις μεταβατικές αντιδράσεις είναι το περιεχόμενο μιας αντίληψης, στην περίπτωση των σύννεφων σκέψης και παρόμοιων επινοήσεων είναι το περιεχόμενο μιας εσωτερικής νοητικής διαδικασίας (σκέψη, φόβος, κλπ.) και στην περίπτωση των ανυσμάτων ομιλίας το περιεχόμενο της ομιλίας. Ο Halliday (1985: 227ff) ονομάζει αυτό το είδος δομής «προβολική». Το Φαινόμενο της μεταβατικής Αντίδρασης, και το περιεχόμενο των σύννεφων διαλόγου ή σκέψης δεν αναπαραστώνται άμεσα, αλλή διαμεσολαμβάνονται από έναν Αντιδρώντα, έναν «Αισθητήρα» (στην περίπτωση του σύννεφου σκέψης) ή έναν «Ομιλητή» (στην περίπτωση του σύννεφου διαλόγου).



Εικόνα 2.28: Αφηγηματικές δομές στην οπτική επικοινωνία

Πραγματώσεις

Μονόδρομη μεταβατική δράση

Ένα άνυσμα, που δημιουργείται από ένα (συνήθως διαγώνιο) απεικονιζόμενο στοιχείο ή ένα βέλος, συνδέει δύο συμμετέχοντες, έναν Δρώντα και ένα Στόχο.

Αμφίδρομη μεταβατική δράση

Ένα άνυσμα, που δημιουργείται από ένα (συνήθως διαγώνιο) απεικονιζόμενο στοιχείο, ή ένα βέλος με δύο άκρες, συνδέει δυο Διεπιδρώντες.

Αμετάβατη δράση

Ένα άνυσμα που δημιουργείται από ένα (συνήθως διαγώνιο) απεικονιζόμενο στοιχείο, ή ένα βέλος, προέρχεται από ένα συμμετέχοντα, τον Δρώντα, αλλά δεν δείχνει προς έναν άλλο συμμετέχοντα.

Δρων

Ο ενεργός συμμετέχων σε μια διαδικασία δράσης είναι ο συμμετέχων από τον οποίον το άνυσμα ξεκινά ή ο οποίος συγχωνεύεται με το άνυσμα.

Στόχος

Ο παθητικός συμμετέχων σε μια διαδικασία δράσης είναι ο συμμετέχων στον οποίον κατευθύνεται το άνυσμα.

Διεπιδρώντες

Οι συμμετέχοντες σε μια μεταβατική διαδικασία δράσης όπου το άνυσμα θα μπορούσαμε να πούμε ότι προέρχεται από και κατευθύνεται και προς τους δυο συμμετέχοντες.

Μεταβατική αντίδραση

Ένα άνυσμα βλέμματος συνδέει δυο συμμετέχοντες, έναν Αντιδρώντα και ένα Φαινόμενο.

Αμετάβατη αντίδραση

Ένα άνυσμα βλέμματος προέρχεται από ένα συμμετέχοντα, τον Αντιδρώντα, αλλά δεν κατευθύνεται προς έναν άλλο συμμετέχοντα.

Αντιδρών

Ο ενεργός συμμετέχων σε μια διαδικασία αντίδρασης είναι ο συμμετέχων του οποίου το βλέμμα δημιουργεί μία γραμμή.

Φαινόμενο

Ο παθητικός συμμετέχων σε μια (μεταβατική) αντίδραση είναι ο συμμετέχων στον οποίο κατευθύνεται η γραμμή του βλέμματος. Με άλλα λόγια, ο συμμετέχων που δημιουργεί το αντικείμενο της ματιάς του Αντιδρώντα.

Μετατροπή

Μια διαδικασία στην οποία ο συμμετέχων, ο Σκυταλοδρόμος, είναι ο Στόχος μιας δράσης και ο Δρων μιας άλλης. Αυτό περιλαμβάνει μια αλληγή κατάσταση στο συμμετέχοντα.

Νοητική διαδικασία

Ένα άνυσμα που δημιουργείται από ένα «σύννεφο σκέψης» ή μια παρόμοια συμβατική επινόηση, συνδέει δύο συμμετέχοντες, τον Αισθητήρα και το Φαινόμενο.

Αισθητήρας

Ο συμμετέχων από τον οποίο ξεκινά το «σύννεφο σκέψης».

Λεκτική διαδικασία

Ένα άνυσμα που δημιουργείται από μια βελονοειδή προεξοχή ενός «σύννεφου διαλόγου» ή παρόμοιας επινόησης, συνδέει δύο συμμετέχοντες, ένα Ομιλητή και ένα Εκφώνημα.

Ομιλητής

Ο συμμετέχων σε μια λεκτική διαδικασία από τον οποίο ξεκινά το «σύννεφο διαλόγου».

Εκφώνημα

Ο (λεκτικός) συμμετέχων που εσωκλείεται στο «σύννεφο διαλόγου».

Περιβάλλον

Το Περιβάλλον μιας διαδικασίας είναι αναγνωρίσιμο επειδή οι συμμετέχοντες στο προσκήνιο επικαλύπτονται και έτσι εν μέρει το σκιάζουν. Επειδή συχνά σχεδιάζεται ή βάφεται με λιγότερη λεπτομέρεια, ή στην περίπτωση της φωτογραφίας, έχει απαλότερη εστίαση. Και εξαιτίας των αντιθέσεων στη διάχυση των χρωμάτων και της γενικής σκοτεινότητας ή φωτεινότητας ανάμεσα στο προσκήνιο και στο φόντο.

Μέσα

Τα Μέσα μιας διαδικασίας δημιουργούνται από το εργαλείο με το οποίο εκτελείται η Δράση. Συνήθως δημιουργούν και το άνωμα.

Συνοδεία

Μια συνοδεία είναι ένας συμμετέχων σε μια αφηγηματική δομή ο οποίος δεν έχει ανυσματική σχέση με άλλους συμμετέχοντες και δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως Συμβολική Ιδιότητα (βλέπε, Κεφάλαιο 3).

Οπτικές Δομές και Γλωσσικές Δομές

Εφιστήσαμε την προσοχή στο γεγονός ότι, ενώ τόσο οι οπτικές δομές όσο και οι λεκτικές δομές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να εκφράσουν νοήματα που προέρχονται από μια κοινωνική πολιτισμική πηγή, οι δυο τρόποι δεν είναι απλώς εναλλακτικά μέσα αναπαράστασης του «ιδίου πράγματος». Είναι εύκολο να υπερτονίζουμε είτε την ομοιότητα είτε τη διαφορά ανάμεσα στους δύο τρόπους. Μόνο μια λεπτομερής σύγκριση μπορεί να φέρει στο φως πώς σε ορισμένες περιπτώσεις πραγματώνουν παρόμοιους τύπους νοήματος, αν και με διαφορετικούς τρόπους, ενώ σε άλλες περιπτώσεις, ίσως στις περισσότερες, αναπαριστούν τον κόσμο πολύ διαφορετικά, επιτρέποντας την ανάπτυξη των διαφορετικών επιστημολογιών που συζητήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σ' αυτή τη σύντομη τελευταία ενότητα θέλουμε να το διερευνήσουμε αυτό με περισσότερη λεπτομέρεια όσον αφορά στις αφηγηματικές οπτικές δομές.

Συγκριτικά με τις δομές που θα συζητήσουμε στο κεφάλαιο 3, οι αφηγηματικές οπτικές δομές είναι συγκριτικά εύκολο να «μεταφραστούν», αν και όπως θα δούμε,

σίγουρα δεν υπάρχει αντιστοιχία ένα προς ένα. Όπως οι «αμετάβατες δράσεις», έτσι και οι «υλικές διαδικασίες ενός συμμετέχοντα» (Halliday, 1985: 103ff) αναπαριστούν γεγονότα να μην έχουν καμία σχέση με τους συμμετέχοντες ούτε να έχουν συνέπειες γι' αυτούς, με εξαίρεση το Δρώντα. Στη φράση *Πολλοί άνθρωποι μετανάστευσαν* δεν μπορεί να προσθέσει κανείς έναν δεύτερο συμμετέχοντα και να πει, για παράδειγμα, *Πολλοί άνθρωποι μετανάστευσαν μακριά απ' τους συγγενείς τους*, παρόλο που μπορεί, βέβαια, να προσθέσει περιστάσεις: *Πολλοί άνθρωποι μετανάστευσαν στην Αυστραλία*. Και, όπως στις «μεταβατικές δράσεις», οι «υλικές διαδικασίες δύο συμμετεχόντων» (Halliday, 1985: 103ff) περιλαμβάνουν δύο συμμετέχοντες (π.χ., *Οι Μετανάστες εισέβαλαν στην Αυστραλία*). Αλλά τα γλωσσικά «Γεγονότα» και τα οπτικά «Γεγονότα» είναι πολύ διαφορετικά. Τα γλωσσικά Γεγονότα έχουν διαδικασίες που είναι «συμβάντα» τα οποία δεν μπορούν να έχουν Δρώντα, όπως στο *Πολλοί απ' τους συγγενείς μου πέθαναν*. Στην περίπτωση των οπτικών Γεγονότων, ο Δρων παραλείπεται, αλλά θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί. Είναι τα ισοδύναμα των παθητικών προτάσεων χωρίς ποιντικό αίτιο, προτάσεων όπως *Πολλοί απ' τους συγγενείς μου θανατώθηκαν*, και όχι προτάσεων όπως *Πολλοί απ' τους συγγενείς μου πέθαναν*. Για να δείξουμε ότι κάποιος πέθανε είναι απαραίτητο να δείξουμε ότι κάποιος σκοτώθηκε, ή να δείξουμε ότι κάποιος κάνει μια πράξη που αναπαριστά το θάνατό του. Επίσης, ενώ στα αγγλικά πολλές διαδικασίες μπορούν να λάβουν και τρίτο συμμετέχοντα, ο «καρπωτής» (παραδοσιακά το «έμμεσο αντικείμενο», π.χ., *Η Μαίρη του έδωσε το βιβλίο*), στις εικόνες η πιθανότητα ενός τέτοιου τρίτου συμμετέχοντα δεν υπάρχει. Αυτό που στα αγγλικά είναι Καρπωτής γίνεται Στόχος στις εικόνες («αυτή μήνυμα-του στέλνει» αντί «αυτή του στέλνει ένα μήνυμα»).

Από την άληλη, στα αγγλικά δεν υπάρχουν οι δομικοί μηχανισμοί του οπτικού τρόπου για να αναπαρασταθούν συμβάντα κυκλικά (παρόλο που οι γλωσσικοί συμμετέχοντες μπορούν να έχουν διπλό ρόλο στα αγγλικά –για παράδειγμα, σε περιπτώσεις όπως *Τους ανάγκασε να το κάνουν*, όπου το *Τους* είναι Στόχος του *ανάγκασε να το κάνουν* καθώς και Δρων του *κάνουν*). Πρβλ. Halliday, 1985: 153). Ούτε υπάρχει «διεπιδραστική» διαδικασία. Για να πραγματώσουν αυτό που ονομάσαμε «Διεπιδρώ-ντες», τα αγγλικά θα έπρεπε να χρησιμοποιήσουν αυτοπαθείς αντωνυμίες. Ας δούμε, για παράδειγμα, το πρόβλημα της «μετάφρασης» στα αγγλικά της εικόνας 2.18, του κυκλώματος ομιλίας του de Saussure. Μια μονή οπτική διαδικασία δείχνει κάτι για το οποίο, στα αγγλικά χρειαζόμαστε τουλάχιστον 4 προτάσεις: «ο Α μιλά στον Β» «ο Β μιλά στον Α», «ο Α ακούει τον Β», «ο Β ακούει τον Α». Πώς μπορεί κανείς να το αποδώσει αυτό σε μια πρόταση; «Ο Α και ο Β επικοινωνούν μεταξύ τους»; Αλλά αυ-

Τέτοιου είδους συγκρίσεις μπορούν να δείξουν με σαφήνεια ποιοι τρόποι αναπαράστασης του κόσμου μπορούν να πραγματοποιούν γλωσσικά, ποιοι οπτικά και ποιοι (λίγο πολύ) και με τους δύο τρόπους. Αυτό, με τη σειρά του, είναι χρήσιμο ως υπόβαθρο για να αναλύσουμε την αναπαράσταση σε πολυτροπικά κείμενα: φωτογραφίες με τις ηεζάντες τους, διαγράμματα και οι ηλεκτικές τους επεξηγήσεις, ιστορίες και οι εικόνες τους. Αν, για παράδειγμα, ένα διάγραμμα δείχνει ένα βέλος να ξεκινά από ένα συμμετέχοντα που ηέγεται «περιβάλλον» και κατευθύνεται προς έναν άλλον συμμετέχοντα που ηέγεται «μήνυμα», τότε μια «κυριολεκτική» μετάφραση θα ήταν «το περιβάλλον ενεργεί πάνω στο μήνυμα». Αν το συνοδευτικό κείμενο ηέει ότι η «επικοινωνιακή διαδικασία διεπιδρά με τους παράγοντες (ή τα ερεθίσματα) από το περιβάλλον» (Watson & Hill, 1980: 14), το «μεταφράζει εσφαλμένα» και αυτή η μετάφραση δεν οφείλεται στους περιορισμούς ούτε των αγγλικών ούτε της οπτικής επικοινωνίας. Μια κυριολεκτική «μετάφραση» του «η πηγή στέλνει ένα μήνυμα στο δέκτη», από την άλλη, δεν είναι δυνατή. Η χωρική αναπαράσταση των ιδεών που έχουν συληηφθεί ηλεκτικά αηλάζει τις ίδιες τις ιδέες και το αντίστροφο. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δείξουμε περισσότερα παραδείγματα αυτού του προβλήματος.

3

Εννοιολογικές Αναπαραστάσεις: Σχεδιασμός Κοινωνικών Δομών

Ταξινομικές Διαδικασίες

Στο προηγούμενο κεφάλαιο σημειώσαμε ότι οι οπτικές δομές αναπαράστασης μπορούν να είναι είτε αφηγηματικές και να παρουσιάζουν εν εξελίξει δράσεις και γεγονότα, διαδικασίες αηληγής, μεταβατικές χωρικές διατάξεις, ή εννοιολογικές και να αναπαριστούν συμμετέχοντες ως προς την πιο γενικευμένη και περισσότερο ή λιγότερο σταθερή και άχρονη ουσία τους, ως προς την τάξη ή τη δομή ή το νόημα.

Τώρα θα στραφούμε στην τελευταία κατηγορία των αναπαραστατικών δομών, αρχίζοντας με τις *ταξινομικές διαδικασίες*. Οι ταξινομικές διαδικασίες σχετίζουν τους συμμετέχοντες μεταξύ τους ως προς ένα «είδος» σχέσης, μια ταξινόμια: τουλάχιστον ένα σύνολο συμμετεχόντων θα παίξει το ρόλο του «υποκείμενου» σε σχέση με τουλάχιστον έναν άλλο συμμετέχοντα, τον «υπερκείμενο». Ηδη συναντήσαμε ένα παράδειγμα στην αριστερή αναπαράσταση της εικόνας 2.1, όπου οι τρεις συμμετέχοντες –το τσεκούρι, το καλήθι και το ξύλινο σπαθί– αναπαριστάνονταν ως «είδη» του ίδιου «γένους» σα να ανήκουν όλα στην ίδια γενική κατηγορία. Σ' αυτό το παράδειγμα η γενική κατηγορία δεν φαινόταν ούτε ονομαζόταν. Η δομή ήταν μια *Κλειστή Ταξινόμια*, μια ταξινόμια στην οποία ο Υπερκείμενος συνάγεται από τέτοιες ομοιότητες που ίσως ο θεατής παρατηρήσει ότι υπάρχουν ανάμεσα στους Υποκείμενους, ή αναφέρεται μόνο στο συνοδευτικό κείμενο, όπως στην εικόνα 3.1.

Ένα οπτικό χαρακτηριστικό είναι σημαντικό στην πραγμάτωση των κλειστών ταξινόμιών: η προτεινόμενη ισοδυναμία ανάμεσα στους υποκείμενους πραγματοποιείται οπτικά από μια συμμετρική σύνθεση. Οι Υποκείμενοι τοποθετούνται σε ίση απόσταση μεταξύ τους, τους δίνεται το ίδιο μέγεθος και η ίδια κατεύθυνση ως προς τους οριζόντιους και κάθετους άξονες. Για να πραγματοποιηθεί η σταθερή, άχρονη φύση της ταξινόμιας, οι συμμετέχοντες συχνά παρουσιάζονται μ' ένα λίγο πολύ αντικειμενικό, αποηηλτισωμένο τρόπο. Το φόντο είναι αηλό και ουδέτερο. Το βάθος εηλατώνεται ή απουσιάζει. Η γωνία είναι μετωπική και αντικειμενική. Και, συχνά, υπάρχουν ηέξεις

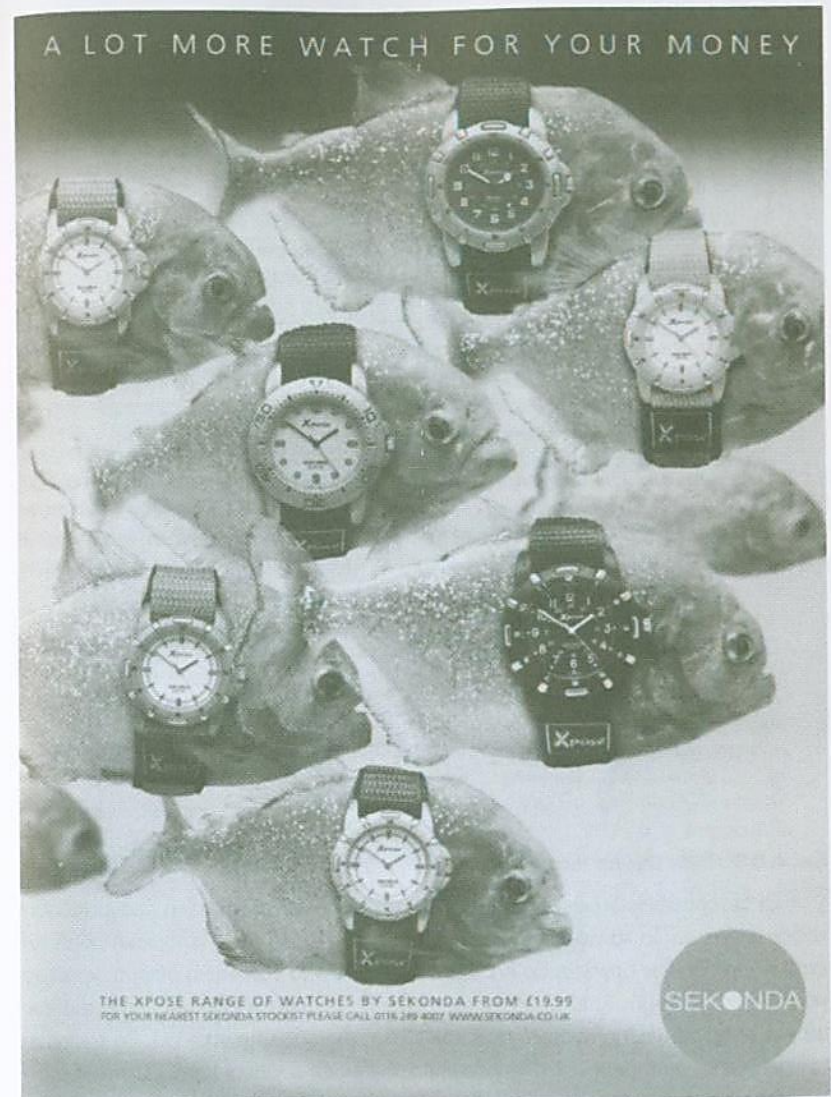
μέσα στο χώρο της εικόνας. Αυτά τα χαρακτηριστικά θα τα συζητήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο με τίτλο «τροπικότητα».

Οι ταξινομικές διαδικασίες, φυσικά, δεν αντανakλούν απλώς «πραγματικές» «φυσικές» ταξινομήσεις. Το ότι οι συμμετέχοντες τοποθετούνται μαζί σ' ένα σύνταγμα που εδραιώνει την ταξινόμηση σημαίνει ότι κρίθηκαν να είναι μέλη της ίδιας τάξης, και να διαβάζονται ως τέτοιοι. Η «πολιτογράφηση» δεν είναι φυσική ούτε στις εικόνες ούτε στη γλώσσα. Η διάταξη της ίδιας της εικόνας παράγει τις σχέσεις. Αυτό δίνει τη δυνατότητα στον παραγωγό μιας εικόνας να ταξινομήσει τα καλλήθια και τα όπλα (εικόνα 2.1) ή τους ζωολόγους, τους φωτογράφους της άγριας φύσης και τους παραμυθάδες των Αβοριγίνων (εικόνα 3.1) σε να ανήκουν στην ίδια τάξη.

Οι κλειστές ταξινομίες συχνά χρησιμοποιούνται σε διαφημίσεις, όπου, για παράδειγμα, οι φωτογράφοι μπορεί να δείξουν διατάξεις φιαλών που αναπαριστούν την ποικιλία των προϊόντων που διακινούνται υπό την ίδια φήμη, ή διατάξεις διαφορετικών ανθρώπων που χρησιμοποιούν όλοι το ίδιο προϊόν. Η εικόνα 3.2 είναι μια σελίδα του περιοδικού *Cosmopolitan*. Τι κοινό έχουν όλα αυτά τα ρολόγια; Ανήκουν όλα στην ίδια σειρά Xpose.



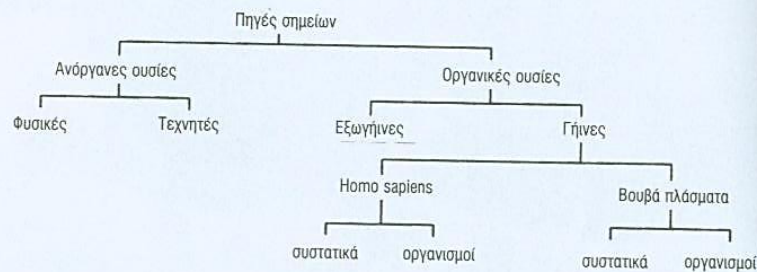
Εικόνα 3.1: Οδηγός διενεργίας (Microsoft, 1994)



Εικόνα 3.2: Σειρά Xpose (*Cosmopolitan*, Νοέμβριος 2001: 84)

Άλλες ταξινομίες, που εμφανίζουν έναν υψηλότερο βαθμό (έκδηλης) ταξινόμησης, περιλαμβάνουν έναν Υπερκείμενο. Αναπαριστούν και ονομάζουν τον Υπερκείμενο με κάποιο είδος δενδροειδούς δομής. Σ' αυτή τη δομή ο προσανατολισμός είναι κάθετος, και ο Υπερκείμενος τοποθετείται πάνω ή κάτω από τους Υποκείμενους, όπως στην εικόνα 3.2. Οι συμμετέχοντες μπορεί να πραγματώνονται λεκτικά, οπτικά ή και λεκτικά και οπτικά, αλλά η διαδικασία είναι πάντα οπτική.

Οι ταξινομίες δεν είναι απαραίτητο να αναπαριστώνται από τυπικά διαγράμματα με απλές γραμμές. Μπορεί να πραγματώνονται με πιο ρεαλιστικό τρόπο, για παράδειγμα με ένα πραγματικό δέντρο σ' ένα «οικογενειακό δέντρο». Οι κλειστές ταξινομίες είναι συνήθως «αησιδωτές», έτσι ώστε οι «ενδιάμεσοι» συμμετέχοντες (π.χ., οι «ανόργανες ουσίες» και οι «οργανικές ουσίες» της εικόνας 3.3) να είναι υπερκείμενοι σε σχέση με κάποιους απ' τους άλλους συμμετέχοντες, και υποκείμενοι σε σχέση με κάποιους άλλους. Για να το δείξουμε αυτό θα χρησιμοποιήσουμε το νεολογισμό *Διακείμενος*. Με άλλα λόγια, οι ανοιχτές ταξινομίες έχουν επίπεδα και οι συμμετέχοντες στο ίδιο επίπεδο αναπαριστώνται σα να είναι, κατά μία έννοια, του ίδιου «είδους».

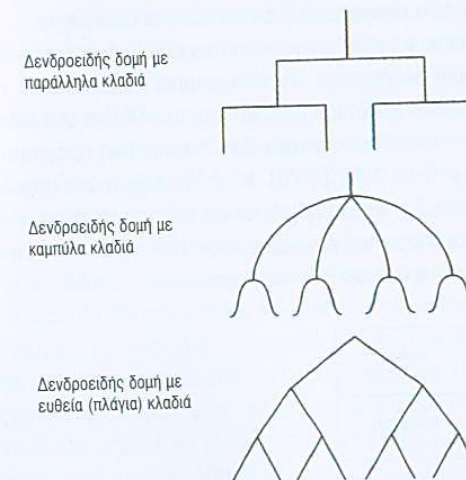


Εικόνα 3.3: Πηγές σημείων (Eco, 1976b:177)

Οι δενδροειδείς δομές, όμως, δεν χρησιμοποιούνται μόνο για να πραγματώσουν «είδη» σχέσεων. Τα «αναφορικά διαγράμματα» που δείχνουν την ιεραρχική δομή των εταιριών και άλλων οργανισμών και τα γενεαλογικά ή τα εξελικτικά δέντρα, χρησιμοποιούν την ίδια δομή. Αυτό σημαίνει ότι η οπτική γραμματική συγχωνεύει, ή τουλάχιστον αναπαριστά ως πολύ στενά συνδεδεμένα, αυτό που, στη γλώσσα, θα εκφραζόταν με διαφορετικά μέσα. Η εννοιολογική ταξινόμηση αναπαριστάται με την ίδια δομή με την κοινωνική ιεραρχία, δηλαδή η πιο γενική *ιδέα* αναπαριστάται ως παρόμοια με τη μεγαλύτερη. Όπως είπε η Βιρτζίνια Γουίφ, «Οι γενικές ιδέες είναι πάντα και

οι ιδέες των Γενικών». Επιπλέον, οι ιεραρχίες των εννοιών και οι ιεραρχίες της κοινωνικής εξουσίας αναπαριστώνται ως παρόμοιες με τις γενεαλογίες. Μ' άλλα λόγια, η ταυτότητα ενός ατόμου (ή ενός είδους) αναπαριστάται σα να είναι «υποκείμενη» της «καταγωγής» της ή των «προγόνων» της με τον ίδιο τρόπο που συγκεκριμένες έννοιες είναι υποκείμενες των πιο γενικών και αφηρημένων εννοιών, και οι κατώτεροι υπάλληλοι ή τα τοπικά συμβούλια στα διευθυντικά στελέχη και στα κεντρικά όργανα.

Οι διαγραμματικές δενδροειδείς δομές μπορούν να πάρουν διαφορετικές μορφές. Τα κλαδιά του δέντρου μπορεί να είναι παράλληλα ή πλάγια, ίσια ή καμπύλα, και ούτω καθεξής (βλέπε εικόνα 3.4). Τα πλάγια κλαδιά αφαιρούν κάτι λιγότερο από το σχήμα του δέντρου σε σχέση με τα παράλληλα κλαδιά, έτσι ώστε να μπορεί να διατηρηθεί περισσότερο η συμβολική έννοια του δέντρου. Έτσι, συχνά, σε πλαίσια όπου υποδηλώνεται η έννοια της «γενεάς» και της «ανάπτυξης», όπως, για παράδειγμα, στις γενεαλογίες ή στα διαγράμματα που χρησιμοποιούνται στη «γενετική γραμματική», μια μορφή γλωσσολογίας που υποστηρίζει ότι «οι επιφανειακές δομές» προέρχονται από (πιθανόν εγγενείς και ίσως καθολικές) «βαθείες δομές». Η αντίθεση ανάμεσα στα ευθεία και στα καμπύλα κλαδιά είναι, ίσως, παρόμοια με αυτήν ανάμεσα στους συμμετέχοντες που αναπαριστώνται ως κουτιά και στους συμμετέχοντες που αναπαριστώνται ως κύκλοι ή οβάλ (βλέπε κεφάλαιο 2), μια αντίθεση ανάμεσα στο «μηχανικό» και στο «τεχνολογικό» και στο «φυσικό» και στο «οργανικό».



Εικόνα 3.4: Δενδροειδείς δομές με παράλληλα (ευθεία), πλάγια και καμπύλα κλαδιά

πό την αρχική, χωρίς καμία αντίληψη νοήματος για την παραγωγή που μόλις έλαβε χώρα.

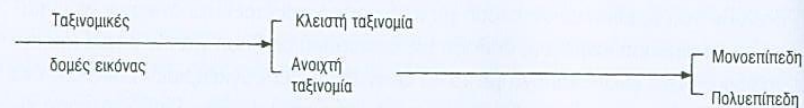
(Ghaoui *et al.*, 1992: 110)

Στις διακηρύξεις του γκουρού του δικτύου, του Kevin Kelly, όπως αναφέρει ο Jim McClellan στην εφημερίδα *Observer*, οι πολιτικές συνεπαγωγές του δικτύου γίνονται ακόμα πιο ξεκάθαρες:

Η εικόνα του ατόμου... αντιπροσωπεύει τη δύναμη και τη γνώση. Οι σίγουρες, τακτικές τροχιές του και τα καθορισμένα διαστήματα αναπαριστούσαν «νομιμόφρονα ηλιακά συστήματα ενέργειας» κάτω από κεντρική καθοδήγηση. Σε αντίθεση το Δίκτυο –ένα κουβάρι εμφανούς αταξίας– ήταν μια εικόνα χωρίς αρχή, χωρίς κέντρο, χωρίς τέλος (ή όλο αρχή, όλο κέντρο, όλο τέλος). Ήταν το έμβλημα της νέας μας κατανόησης της πολύπλοκης λογικής της φύσης και των υπολογιστών. Το λάβαρο των συστημάτων που, υπό μερικές έννοιες, οργανώνονται μόνο τους. Το άτομο ήταν η εικόνα του 20^{ου} αιώνα (ο αιώνας του ατόμου), κατέληξε, αλλήλα το Δίκτυο θα είναι το αρχέτυπο του επερχόμενου πολιτισμού του δικτύου του 21^{ου}.

(McClellan, *Observer Life Magazine*, 21 Σεπτεμβρίου 1994, σελ. 20)

Στην εικόνα 3.8 συνοψίζουμε τις διακρίσεις που κάναμε σ' αυτή την ενότητα. Τα δίκτυα δεν περιλαμβάνονται στην περίληψη επειδή είναι «αναλυτικά» κι όχι «ταξινομικά». Η διαφορά ανάμεσα στο «μονοεπίπεδο» και στο «πολυεπίπεδο» σημειώνεται με την απουσία ή την παρουσία «διακείμενων». Η συζήτηση που προηγήθηκε ελπίζουμε να έκανε σαφές ότι βλέπουμε αυτές τις διαφορές ως εργαλεία με τα οποία θα περιγράψουμε τις οπτικές δομές κι όχι ότι οι συγκεκριμένοι αποτί οπτικοί τρόποι μπορούν, απαραίτητα, να περιγράφονται πάντα διεξοδικά και μοναδικά ως προς οποιαδήποτε από τις κατηγορίες μας.



Εικόνα 3.8: Ταξινομικές δομές εικόνας

Πραγματώσεις

Κλειστή ταξινόμια

Ένα σύνολο συμμετεχόντων («Υποκείμενοι») διανέμονται συμμετρικά στο χώρο της εικόνας, σε ίση απόσταση μεταξύ τους, έχουν ίσο μέγεθος και ίδιο προσανατολισμό προς τον κάθετο και οριζόντιο άξονα.

Μονοεπίπεδη ανοικτή ταξινόμια

Ένας συμμετέχων («Υπερκείμενος») συνδέεται με δύο ή περισσότερους άλλους συμμετέχοντες («Υποκείμενους») διαμέσου μιας δενδροειδούς δομής με δυο μόνο επίπεδα.

Πολυεπίπεδη ανοικτή ταξινόμια

Ένας συμμετέχων («Υπερκείμενος») συνδέεται με άλλους συμμετέχοντες διαμέσου μιας δενδροειδούς δομής με περισσότερα από δυο επίπεδα. Οι συμμετέχοντες που καταλαμβάνουν ενδιάμεσα επίπεδα είναι Διακείμενοι, ενώ εκείνοι που καταλαμβάνουν το χαμηλότερο επίπεδο, (αν ο Υπερκείμενος είναι στην κορυφή), ή το υψηλότερο επίπεδο (αν ο Υπερκείμενος είναι στη βάση), είναι οι Υποκείμενοι.

Αναλυτικές Διαδικασίες

Οι αναλυτικές διαδικασίες συσχετίζουν τους συμμετέχοντες ως προς μια δομή μέρους-όλου. Ενέχουν δυο είδη συμμετεχόντων: έναν Φορέα (το όλο) και έναν αριθμό *Κινητικών Ιδιοτήτων* (τα μέρη). Έχουμε ήδη δώσει ένα παράδειγμα μιας αναλυτικής δομής, η εικόνα του εξερευνητή της Ανταρκτικής (εικόνα 2.4), η οποία ανέλυσε τον εξερευνητή ως προς τη «στολή» του. Και οι φωτογραφίες μόδας είναι επίσης αναλυτικές. Όπως η εικόνα του εξερευνητή της Ανταρκτικής, δείχνουν καθαρά τα μέρη μιας «στολής» και κατονομάζουν τόσο τον Φορέα («ευκοιλοφόρετα, φτηνά βαμβακερά, συνδυασμένα με τα κατάλληλα αξεσουάρ» –βλέπε εικόνα 3.9) όσο και τις Κινητικές Ι-

διότητες («καμπαρντίνα Λώρα Άσλεϊ, πουλόβερ Στιούαρτ Μέμπερι, παντελόνι ιππασίας Μπένετον»), αν και σε λезάντα, κι όχι μέσα στο χώρο της εικόνας, και με την περίτεχνη γλώσσα των συντακτών μόδας την οποία έχει περιγράψει τόσο καλά ο Barthes (1976b).



Εικόνα 3.9: Ευκοιφορέτα βαμβακερά (Vogue, Νοέμβριος 1987)

Όσο διαφορετικοί κι αν φαίνονται εκ πρώτης όψεως, οι χάρτες έχουν επίσης την ίδια δομή: υπάρχει ένας Φορέας, για παράδειγμα, η «Αυστραλία» καθώς και οι Κτητικές Ιδιότητες, για παράδειγμα «οι πολιτείες της Αυστραλίας» και αμφότερα κατονομάζονται είτε μέσα στο χώρο της εικόνας είτε σε λезάντα. Οι χάρτες μπορεί να προσφέρουν αρκετά διακριτές αναλύσεις αυτού που μοιάζει να είναι ο ίδιος Φορέας. Ορισμένοι χάρτες εστιάζουν στα γεωγραφικά χαρακτηριστικά, όπως οι πλητοί διάλυτοι ή το υψόμετρο κλπ., ενώ άλλοι επικεντρώνονται στα κοινωνικά και πολιτικά σύνορα. Η ανάλυση πάντα εμπεριέχει επιλογή. Ορισμένες ιδιότητες ή χαρακτηριστικά του Φορέα προβάλλονται ως βασικά στο δεδομένο πλαίσιο ή, γενικά, ενώ άλλα παραβλέπονται και αντιμετωπίζονται ως ασήμαντα και άσχετα.

Η διαφορά ανάμεσα στο χάρτη και στη φωτογράφιση μόδας δεν έγκειται στις ιδεολογικές/αναπαραστατικές αλλά στις διαπροσωπικές τους δομές –για παράδειγμα,

μα, στην τροπικότητά τους (βλ. κεφάλαιο 5). Πολλά αναλυτικά οπτικά μέσα έχουν χαμηλή τροπικότητα, από τη νατουραλιστική σκοπιά. Η υπερβολικά πολλή ζωντάνια, η υπερβολικά πολλή λεπτομέρεια αποσπά από τον αναλυτικό τους σκοπό. Μόνο τα ουσιώδη χαρακτηριστικά των Κτητικών Ιδιοτήτων παρουσιάζονται, και για το λόγο αυτό τα σχέδια διαφόρων βαθμών σχηματοποίησης προτιμώνται συχνά σε σχέση με τις φωτογραφίες ή τα υπερβολικά λεπτομερή έργα τέχνης. Η αναπαράσταση του βάθους ελαττώνεται ή απουσιάζει, όπως και η λεπτομερής αναπαράσταση του φωτός και της σκιάς, και των λεπτών τονικών διακρίσεων. Το χρώμα, αν υπάρχει, περιορίζεται σε μια μικρή χρωματική κλίμακα, ή χρησιμοποιείται συμβατικά –για παράδειγμα, για να ξεχωρίσουν οι συμμετέχοντες, όπως οι διαφορετικές κοινωνικοοικονομικές ομάδες, ή οι σχηματισμοί του εδάφους. Το φόντο παραλείπεται, ή σκιαγραφείται ελαφρά. Και οι Κτητικές Ιδιότητες κατονομάζονται. Σημειώστε ότι τα βέλη στο σχήμα 2.4 δεν πραγματώνουν αφηγηματικές διαδικασίες αλλά μια σχέση ταυτότητας ανάμεσα σε μια λεκτική και μια οπτική πραγμάτωση της ίδιας Κτητικής Ιδιότητας. Κι όμως, οι φωτογραφίες, ειδικά οι στημένες φωτογραφίες, μπορούν επίσης να είναι αναλυτικές, όπως στην περίπτωση των φωτογραφιών μόδας, ή των διαφημίσεων που δίνουν λεπτομερή απεικόνιση του διαφημιζόμενου προϊόντος, ή των φωτογραφιών των πολιτικών και άλλων διάσημων προσώπων. Το σχολικό εγχειρίδιο των κοινωνικών σπουδών από το οποίο πήραμε την εικόνα 2.4 δείχνει –στη σελίδα απέναντι από αυτή που δείχνει το σκίτσο της εικόνας 2.4– την αναπαράσταση που αναπαράγεται στην εικόνα 3.10.

Πρόκειται για μια αναλυτική εικόνα. Δεν υπάρχει άνυσμα (αφηγηματική διαδικασία) ούτε συνθετική συμμετρία και/ή δενδροειδής δομή (ταξινομική διαδικασία). Προσδιορίζει έναν Φορέα και επιτρέπει στους θεατές να εξετάσουν λεπτομερώς τις Κτητικές του Ιδιότητες. Κάποιος ελάχιστος βαθμός χαμηλής τροπικότητας υπάρχει επίσης: το φόντο είναι απλό, και το γεγονός ότι η εικόνα είναι στημένη την κάνει ακόμα πιο επίπληστη. Κι όμως, παρόλο που είναι αναλυτική, ο σκοπός της είναι περισσότερο διεγερτικός και συγκινησιακός παρά αναπαραστατικός. Το διαδραστικό σύστημα του βλέμματος κυριαρχεί: το βλέμμα των αναπαραστώμενων συμμετεχόντων



Εικόνα 3.10: Sir Douglas Mawson (Oakley et al., 1985)

άμεσα απευθύνεται στους θεατές και έτσι εδραιώνει μια πηλασματική σχέση μαζί τους, ενώ οι πιο σχηματικές αναλυτικές εικόνες προκαλούν απρόσωπη, αμερόληπτη έρευνα. Ένα παρόμοιο επιχείρημα μπορούμε να προβάσουμε για τις διαφημίσεις που δείχνουν το διαφημιζόμενο προϊόν –η συνολική εντύπωση μιας αφθονίας μερών (ή υλικών ή ποικιλίας του προϊόντος) ή η δελεαστική αισθητική ποιότητα του διαφημιζόμενου προϊόντος συνολικά (η αεροδυναμική γυαλιάδα του αυτοκινήτου, το ζωηρό χρώμα και η υφή των συστατικών μιας κονσερβαρισμένης σούπας) παίρνουν το προβάδισμα απέναντι στην πιο αμερόληπτη εξέταση των Κινητικών Ιδιοτήτων. Η πειθώ προβάλλεται, η διδασκαλία και η παράθεση μένουν στο παρασκήνιο. Το διδακτικό εγχειρίδιο περιλαμβάνει αμφότερες τις εικόνες 2.4 και 3.10 επειδή θέλει, όχι μόνο να διδάξει τα παιδιά αντικειμενικά στοιχεία για την εξερεύνηση της Ανταρκτικής, αλλά και για να τα κάνει να ταυτιστούν συναισθηματικά με τον τοιμηρό ήρωα. Μέχρι πρόσφατα, αυτό μετά ελλειπόταν στα μετέπειτα χρόνια της εκπαίδευσης. Τα πιο προχωρημένα σχολικά εγχειρίδια απευθύνονταν στους αναγνώστες τους ως άτομα «που δεν διαβάζουν πηλόν εικόνες», που έχουν απογαλακτιστεί από τον καθημερινό νατουραλισμό, και που έχουν αποκτήσει την αφηρημένη και απρόσωπη στάση που χαρακτήριζε την ανώτερη μάθηση και την εκτίμηση της ανώτερης τέχνης στο δυτικό πολιτισμό. Ωστόσο, η τάση στα εγχειρίδια των τελευταίων χρόνων είναι να υπεισέρχεται και το διαπροσωπικό στοιχείο –μέσα απ' την εικόνα και μέσα απ' το γραπτό κείμενο. Στη γλώσσα των εγχειριδίων της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, όπως και στη γλώσσα της επιστήμης και της γραφειοκρατίας, η παθητική φωνή είναι η συνθησισμένη, πραγματώνοντας μια πιο απρόσωπη και αποστασιοποιημένη μορφή προσφώνησης:

Αυτή η περίπτωση μπορεί να αφαιρεθεί από τους τοπογραφικούς χάρτες και από τους καταλόγους των οδών.

Στη γλώσσα των εγχειριδίων της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, όπως και στη γλώσσα της διαφήμισης, το «εσύ» ήταν η λέξη κλειδί και το κείμενο πάντα απευθυνόταν στον αναγνώστη άμεσα:

Εδώ είναι μια εικόνα της Ανταρκτικής. Αν προσγειωνόσουν εκεί με διαστημόπλοιο, πώς θα περιέγραφες το μέρος;

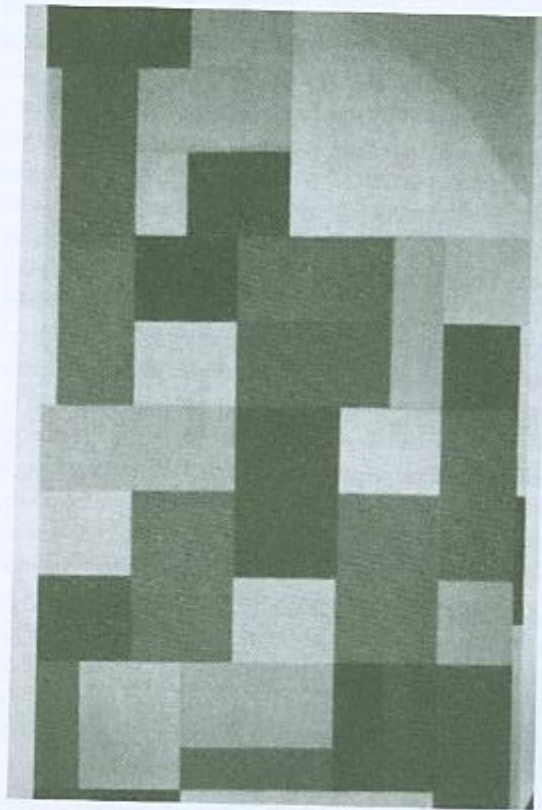
Σήμερα, το προσωπικό και το ανεπίσημο μπαίνουν σε ολόένα και περισσότερες σφαίρες οι οποίες μέχρι τώρα χαρακτηρίζονταν από απρόσωπους και τυπικούς τρόπους προσφώνησης, λεκτικά και οπτικά. Φυσικά, κάποιες φωτογραφίες παραμένουν σχεδόν το ίδιο αντικειμενικές και αποστασιοποιημένες όσο και τα παραδοσιακά διαγράμματα και χάρτες. Αυτό ισχύει και για πολλές επιστημονικές φωτογραφίες και, για πα-

ράδειγμα, για τις εναέριες φωτογραφίες: η γωνία τους από πάνω προς τα κάτω εξασφαλίζει την απουσία βάθους και φόντου και, ανάλογα με το ύψος από το οποίο λαμβάνονται, η λεπτομέρεια αφαιρείται λιγότερο ή περισσότερο. Αλλά, όπως και στο παράδειγμα από το εγχειρίδιο του δημοτικού, σήμερα συνδυάζονται, συχνά, με λιγότερο τυπικές φωτογραφίες, ακόμα και στις Power Point παρουσιάσεις των επιστημόνων σε συνέδρια (Rowley-Jolivet, 2004).

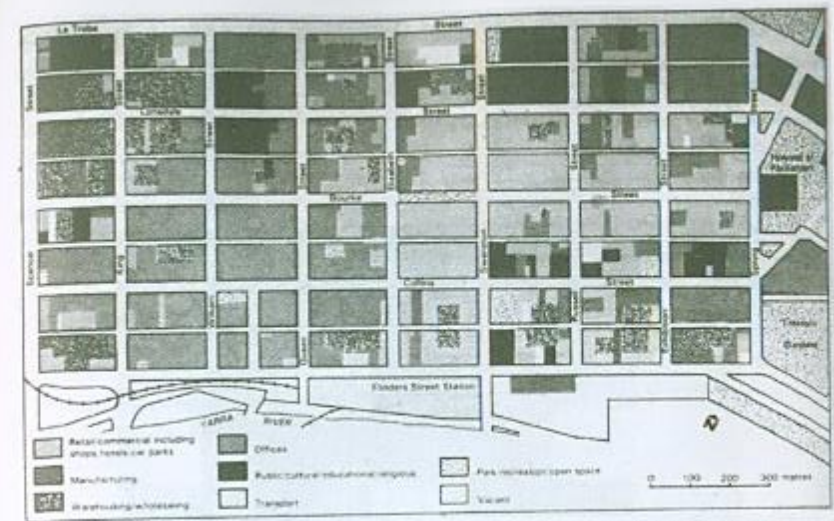
Η αφηρημένη τέχνη μπορεί επίσης να είναι αναλυτική. Για παράδειγμα, η δομή του έργου του Theo van Doesburg *Pure Painting*, (εικόνα 3.11) μοιάζει με τη δομή ενός χάρτη. Αναλύει την πραγματικότητα ως προς τις Κινητικές Ιδιότητες, τις εξαιρετικά αφηρημένες: ορθογώνια διαφορετικού μεγέθους και χρώματος. Αλλά δεν κατονομάζει ούτε το Φορέα ούτε τις Κινητικές Ιδιότητες. Το αφήνει στο θεατή να το κάνει, και ως αποτέλεσμα το έργο μπορεί να διαβαστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Θα μπορούσαμε να το δούμε, αρκετά χειροπιαστά, ως το χάρτη της σύγχρονης πόλης (πράσινο για τους χώρους αναψυχής, κίτρινο για τα σπίτια, κόκκινο για τις βιομηχανικές περιοχές, κλπ.) –η εικόνα 3.12 είναι στην πραγματικότητα ο χάρτης μιας πόλης και είναι σχεδόν παρόμοια, αν αγνοήσουμε το γραπτό κείμενο. Θα μπορούσαμε επίσης να το δούμε, πιο αφηρημένα, ως το χάρτη των επιθυμητών ανθρώπινων ιδιοτήτων ή δραστηριοτήτων (πράσινο για την περιουσιολογή, κόκκινο για το πάθος, κλπ.) και του χώρου που θα έπρεπε να καταλαμβάνουν στη ζωή μας. Το θέμα είναι ότι το έργο αναπαριστά και τα δυο αυτά πράγματα, και πολλά περισσότερα. Είναι ανοικτό σε πολλές αναγνώσεις και αυτό συνιστά τη δύναμή του να διαμορφώνει την πραγματικότητα, μια δύναμη που, όμως, δεν μπορεί να ελευθερωθεί αν πρώτα τα κουτιά δεν λήβουν απτή αναφορά έτσι ώστε το σχήμα να μετατραπεί σε πρότυπο.

Η χαμηλή νατουραλιστική τροπικότητα, ωστόσο, δεν είναι καθοριστικό χαρακτηριστικό των αναλυτικών οπτικών μέσων. Η τροπικότητα διαμορφώνει ένα ξεχωριστό (διεπιδραστικό) σύστημα που είναι παρόν στα οπτικά μέσα ταυτόχρονα με τα είδη της δομής που περιγράφουμε σ' αυτό το κεφάλαιο. Στην καλύτερη περίπτωση μπορούμε να πούμε ότι, σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια (χαρτογράφηση, εκπαίδευση σε διάφορα επίπεδα, διαφήμιση μώδας), υπάρχει η τάση για συγκεκριμένες επιλογές τροπικότητας να συμβαδίζουν με συγκεκριμένες αναπαραστατικές επιλογές, συγκεκριμένα είδη διαδικασιών. Το καθοριστικό χαρακτηριστικό της αναλυτικής διαδικασίας είναι, στην πραγματικότητα, «εξ' ορισμού». Έγκειται στην απουσία ανυσμάτων και στην απουσία συνθετικής συμμετρίας και/ή δενδροειδών δομών και επίσης στην απουσία των γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν τις συμβολικές διαδικασίες που θα περιγράψουμε στην επόμενη ενότητα. Υπάρχουν κι άλλα θετικά και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά,

αλλ'αυτά αφορούν σε συγκεκριμένα είδη αναλυτικής διαδικασίας. Συνολικά, η αναλυτική διαδικασία είναι η συνήθης, η «συμβατική» και εμπορμένη και η πιο στοιχειώδης επιλογή στο οπτικό σύστημα αναπαράστασης –ένα οπτικό «αυτό είναι». Πειραματικές μελέτες της παραγωγής ζωγραφικών έργων το αποδεικνύουν αυτό: ο πρωταρχικός στόχος που πρέπει να κατακτήσουν οι ζωγράφοι είναι η αναπαράσταση αντικειμένων ως προς τα ελάχιστα χαρακτηριστικά γνώρισμά τους, και ο πρωταρχικός σκοπός για τον οποίο οι μη ειδικοί, στην πραγματικότητα, χρησιμοποιούν τη ζωγραφική στην καθημερινή ζωή είναι η παραγωγή πραγματιστικών «περιγραφών», σχεδίων περιοχών, ρούχων και κομμώσεων, μηχανικών κατασκευών κλπ., καθώς και η παραγωγή σκαριφημάτων τα οποία συχνά είναι επίσης αναλυτικά (van Sommers, 1984: 234ff).



Εικόνα 3.11: *Pure Painting* (Theo van Doesburg, 1920) (από τον Jaffé, 1967)



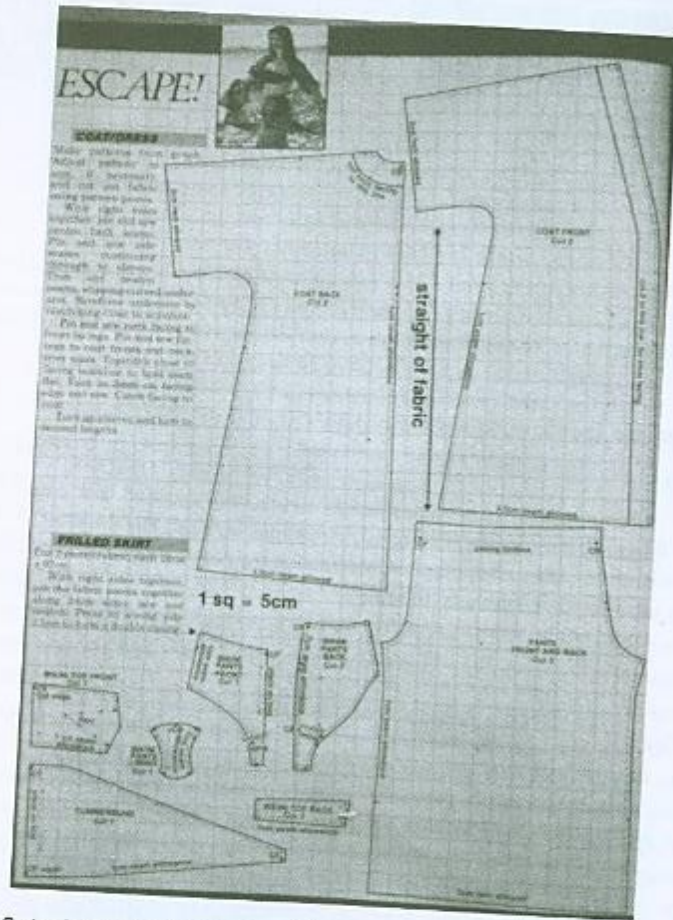
Εικόνα 3.12: Χάρτης της κεντρικής επιχειρηματικής περιοχής της Μεθούνης (Pask & Bryant, 1982)

1. Αδόμητες αναλυτικές διαδικασίες

Ορισμένες αναλυτικές διαδικασίες είναι *αδόμητες*, δηλαδή μας δείχνουν τις Κτητικές Ιδιότητες του Φορέα, αλλά όχι τον ίδιο το Φορέα, μας δείχνουν τα μέρη, αλλά όχι τον τρόπο που τα μέρη συνταιριάζονται για να φτιάξουν το όλο. Η σελίδα που έχει αναπαράχθει στην εικόνα 3.13, για παράδειγμα, είναι ένα είδος αδόμητου χάρτη, ακριβούς ως προς την κλίμακα, αλλά χωρίς καμία οπτική ένδειξη για τον τρόπο συσχέτισης των Κτητικών Ιδιοτήτων μεταξύ τους. Βλέπουμε τα μέρη του ενδύματος, αλλά όχι τον τρόπο που πρέπει να ενωθούν –παρόλο που βεκτικές φράσεις («μπροστινό μέρος από το πανωφόρι» «πλάτη του πάνω μέρους του μπικίν» κλπ.) μας δίνουν μια ένδειξη. Η σελίδα επίσης περιλαμβάνει μια φωτογραφία του ολοκληρωμένου ρούχου. Αυτή τη φωτογραφία, ωστόσο, θα πρέπει να τη δούμε ως χωριστή αναλυτική δομή, με ανώτερη νατουραλιστική τροπικότητα από ό,τι το σχέδιο καθαυτό. Το περιοδικό χρησιμοποιεί την ίδια στρατηγική με το εγχειρίδιο των κοινωνικών σπουδών: μια εικόνα για να σε δελεάσει και μια άλλη για να σου δώσει μια πιο αντικειμενική ανάλυση του Φορέα.

Ειδικά όταν ο Φορέας είναι αφηρημένος, μπορεί να μην υπάρχει μια και μόνη αρχή για τον τρόπο που πρέπει να συνδυαστούν οι Κτητικές Ιδιότητες. Ο Φορέας δεν

μπορεί να οπτικοποιηθεί σε μια συνδυασμένη κατάσταση, και, συνεπώς, κάθε διάταξη των Κιττικών Ιδιοτήτων είναι πιθανή: μια αδόμητη αναλυτική διαδικασία μοιάζει λίγο πολύ με μια μη διατεταγμένη λίστα. Αυτό φαίνεται, για παράδειγμα, σε διαφημίσεις που δείχνουν όλη τα μέρη που αποτελούν τη μηχανή του αυτοκινήτου, ή την πλήρη ποικιλία προϊόντων που κατασκευάζει ο διαφημιστής, προκειμένου να εντυπωσιάσουν το θεατή με την αφθονία τους.



Εικόνα 3.13: Αποδόρστε (Australian Women's Weekly, Δεκέμβριος 1987)

2. Χρονικές αναλυτικές διαδικασίες

Τα παραδείγματα που συζητήσαμε ως τώρα αναπαριστούν τα πράγματα που αντιπροσωπεύουν ως αντικείμενα. Εστιάζουν στη χωρικότητα. Αλλά υπάρχει και η κατηγορία της *χρονογραμμής*, μια διαδικασία που φαίνεται να κατέχει μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στο αφηγηματικό και στο αναλυτικό. Οι χρονογραμμές αφορούν στην χρονική διάσταση, και αυτό υποδηλώνει αφήγηση. Κι όμως, αυτές οι γραμμές δεν είναι ανυσματικές και αντί να αναπαριστούν την ιστορία ως σταδιακή εξέλιξη γεγονότων, την αναλύουν σε διαδοχικά στάδια με καθορισμένα και σταθερά χαρακτηριστικά, στάδια τα οποία μπορούμε να τα χειριστούμε σα να ήταν πράγματα. Η τυπική χρονογραμμή της εξέλιξης, που δείχνει μια σειρά μορφών, αρχίζοντας με τον πιθήκο στα αριστερά και τελειώνοντας με τον *homo sapiens* στα δεξιά, θα ήταν αναλυτική υπ' αυτήν την έννοια, «ηλέγοντας»: «η εξέλιξη του ανθρώπινου είδους *αποτελείται* από το στάδιο του 'Πιθήκου', το στάδιο του 'Ανθρωποπιθήκου', το στάδιο του 'Αυστραλοπιθήκου' κλπ.» με «την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους» να είναι ο Φορέας και τα στάδια να είναι οι Κιττικές Ιδιότητες.

Τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά των χρονικών αναλυτικών διαδικασιών είναι ότι πραγματώνονται από τις χρονογραμμές: οι συμμετέχοντες (μερικές φορές ολόκληρες δομές, «σκηνές») *διευθετούνται* σε μια πραγματική ή φανταστική γραμμή, συνήθως οριζόντια, μερικές φορές κάθετη. Η χρονογραμμή μπορεί να είναι τοπογραφική, σχεδιασμένη σε κλίμακα, ή τοπολογική, τοποθετώντας τους συμμετέχοντες στη σωστή ακολουθία, αλλά μην αποδίδοντας τα χρονικά μεσοδιαστήματα «σε κλίμακα».

Οι χρονογραμμές δεν είναι απαραίτητο να είναι ευθείες, και μπορεί να περιλαμβάνουν πολλαπλά είδη γεωμετρικού συμβολισμού. Η εικόνα 3.14, που προέρχεται από ένα σουνδικό εγχειρίδιο ιστορίας γυμνασίου, είναι ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παράδειγμα. Εδώ ο χρόνος δεν προχωρά γραμμικά, αλλά κάνει στροφές, πηγαίνει προς τα κάτω, κινείται προς το θεατή, και αλληλάζει χρώμα, από ένα κρυστάλλινο μπλε σ' ένα μουντό καφέ (ο χρωματικός κώδικας που χρησιμοποιείται από τη σειρά των τεσσάρων βιβλίων στην οποία ανήκει το συγκεκριμένο εγχειρίδιο, έχει το μπλε ως χρώμα της ιστορίας και το καφέ ως χρώμα των κοινωνικών σπουδών). Το αποτέλεσμα είναι μια μάλλον εθνοκεντρική και πατριαρχική ιστορία που θα μπορούσε να ειπωθεί για να αποκαλύψει, πίσω από την επιφάνεια της σύγχρονης ευημερίας και της ισοπολιτείας της Σουηδίας, μια βαθιά ραχιάρα για την πρωτόγονη αβέβαιη ζωή των νομάδων κυνηγών. Όταν «ο Άνθρωπος» πρωτοεμφανίστηκε στον ορίζοντα του χρόνου, ήλθε η ιστορία, ήταν κυνηγός και κατασκεύαζε εργαλεία. Μετά απέκτησε σύζυγο, αλλά αυτή, η γυναίκα του «*homo erectus*» δεν ήταν ακόμα «*erect-*

tus» η ίδια και όταν ο άντρας της κάρφωνε τη ματιά του στο μέλλον αυτή κοιτούσε προς τα πίσω, στο παρελθόν. Μετά, ο «Άντρας» ανακάλυψε τη φωτιά, ένα αντρικό κατόρθωμα, επειδή η γυναίκα δεν φαίνεται να παίρνει μέρος σ' αυτό, ούτε καν ως εντυπωσιασμένος θεατής. Κατόπιν, ο άνθρωπος άρχισε να καλύπτει το σώμα του και απέκτησε παιδί. Αλλιά σ' αυτό το σημείο, το σημείο όπου η ιστορία κάνει στροφή προς τα πίσω, συνέβη μια περίεργη αντιστροφή. Ήταν τώρα ο άντρας που ανακουρούδιζε και η γυναίκα που ήταν «erectus», αυτός κοιτούσε προς τα πίσω και αυτή κάρφωνε το βλέμμα σ' ένα μέλλον που δεν ήταν πια εκεί, επειδή ο χρόνος είχε ήδη γυρίσει προς τα πίσω. Αλλιά δεν είχαν χαθεί όλα. Η ένωση των δύο έδωσε έναν πολύ «όρθιο», πολύ αρσενικό και πολύ σκανδιναβό *homo sapiens* ως αποτέλεσμα της εξέλιξης, ως πρόγονό «μας», που εδώ τοποθετείται στο κέντρο της σύνθεσης και κοντά στο θεατή. Αυτή η ιστορία για τη σουηδική ταυτότητα ιλέγεται μόνο με οπτικά μέσα, και επεξηγεί ένα κείμενο που ιλέγεται, όχι ως σουηδική ιστορία, αλλιά ως ιστορία του κόσμου. Η συστροφή της χρονογραμμής στην εικόνα 3.14, της προσδίδει, βέβαια, μια δυναμική ιδιότητα και θυμίζει την έλικα στην εικόνα 2.24. Οι κατηγορίες της οπτικής γραμματικής δεν έχουν ξεκάθαρα όρια και οι συγκεκριμένες αναπαραστάσεις μπορούν να συγχωνεύσουν δύο ή περισσότερες δομές —για παράδειγμα, την αφηγηματική και την αναλυτική.



Εικόνα 3.14: Εξέλιξη (Ohman, 1989)

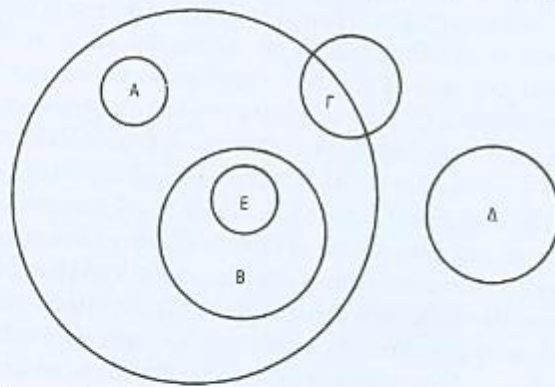
3. Πλήρεις και περιεκτικές αναλυτικές διαδικασίες

Οι (χωρικά) δομημένες αναλυτικές διαδικασίες μπορεί να είναι *πλήρεις*, δηλαδή, μπορεί να αναπαριστούν λεπτομερώς τις Κιητικές Ιδιότητες ενός Φορέα, έτσι ώστε να εξηγούνται τα πάντα για το Φορέα, όλος ο χώρος του καταλαμβάνεται από τις Κιητικές Ιδιότητες. Για να το θέσουμε αλλιώς, σε μια πλήρη αναλυτική δομή υπάρχει μια συνάθροιση: οι Κιητικές Ιδιότητες συνενώνονται για να δημιουργήσουν ένα πολύπλοκο σχήμα. Οι δομημένες αναλυτικές διαδικασίες μπορεί, επίσης, να είναι *περιεκτικές*, δηλαδή, μπορούν να μας δείξουν μόνο κάποιες απ' τις Κιητικές Ιδιότητες του Φορέα, αφήνοντας μεγάλο μέρος του Φορέα ανεξήγητο, ως κενό διάστημα που δεν καταλαμβάνεται από Κιητικές Ιδιότητες. Οι κύκλοι στα αριστερά και στα δεξιά του τρίτου μοντέλου επικοινωνίας του Schramm (εικόνα 2.22) σχηματίζουν πλήρεις αναλυτικές δομές, εγκιβωτισμένες στην ευρύτερη αφηγηματική δομή: ο «Πομπός» και ο «Δέκτης» εδώ αναλύονται σε να έχουν γίνει από τα ίδια τρία συστατικά στοιχεία («Κωδικοποιητής», «Μεταφραστής» και «Αποκωδικοποιητής») συνταριασμένα με διαφορετικούς τρόπους, και κάθε μέρος του διαστήματος των κύκλων καλύπτεται από Κιητικές Ιδιότητες. Το θέμα, βέβαια, δεν είναι ότι η ανάλυση είναι, στην πραγματικότητα, πλήρης. Οι «Πομπόι» και οι «Δέκτες» μπορούν κάλλιστα να έχουν και άλλα συστατικά στοιχεία εκτός απ' αυτά τα τρία. Το θέμα είναι ότι στην ανάλυση ο κόσμος αντιμετωπίζεται σε να αναπαριστάται διεξοδικά, σαν οι Φορείς να έχουν αυτά τα κύρια συστατικά στοιχεία και όχι άλλα. Όπως ακριβώς πρέπει να υποθέσουμε ότι ένας χάρτης που δείχνει τις πολιτείες της Αυστραλίας μας δείχνει όλες τις πολιτείες της Αυστραλίας, και μια εικόνα της στολής του εξερευνητή της Ανταρκτικής μας δείχνει όλα τα μέρη της στολής αυτής, έτσι πρέπει να υποθέσουμε ότι αυτό το διάγραμμα μας δείχνει όλα τα συστατικά του «Πομπού» και του «Δέκτη». Φυσικά, τη «κωδικοποίηση», τη «μετάφραση» και την «αποκωδικοποίηση» μπορούμε να τις δούμε ως δραστηριότητες και όχι ως συστατικά. Ωστόσο, ο Schramm τις έχει αναπαράσχει σε να ήταν μέρη μιας μηχανής, σαν οι «Πομπόι» και οι «Δέκτες» να έχουν αυτά τα στοιχεία, ή να αποτελούνται απ' αυτά τα στοιχεία. Όπως συμβαίνει συχνά στα διαγράμματα, οι πράξεις μετατρέπονται σε πράγματα, χωρικοποιημένα και αντικειμενοποιημένα.

Στις περιεκτικές αναλυτικές δομές, οι Κιητικές Ιδιότητες δεν χωρίζουν διεξοδικά το χώρο του Φορέα. Περιέχονται εντός του Φορέα, και έτσι λαμβάνουν μέρος του χώρου του, αλλιά όχι όλο —άλλα μέρη αφήνονται κενά, δεν αναλύονται. Αυτή η δομή, επίσης, συνεπάγεται την πιθανότητα της μερικής *συμπερίληψης* και *αποκλεισμού*. Στην εικόνα 3.15 το Α και το Β είναι Κιητικές Ιδιότητες του Φορέα που σχηματίζεται από το μεγαλύτερο κύκλο, το Γ είναι μια Μερική Κιητική Ιδιότητα (εν μέρει ανήκει στο Φορέα,

εν μέρει είναι έξω απ' αυτόν) και το Δ αποκλείεται, άρα δεν είναι Κιττική Ιδιότητα. Μ' άλλα λόγια, ενώ οι πλήρεις δομές σχηματίζονται από τη συγκόλληση των Κιττικών Ιδιοτήτων, οι περιεκτικές δομές σχηματίζονται από την πλήρη ή τη μερική επικάλυψη των συμμετεχόντων. Και η δομή είναι επαναλαμβανόμενη: μια Κιττική Ιδιότητα μπορεί να γίνει ο Φορέας άλλων κιττικών Ιδιοτήτων, όπως στην περίπτωση του Β στην εικόνα 3.15: είναι μια Κιττική Ιδιότητα ως προς το μεγαλύτερο κύκλο, αλλά είναι Φορέας ως προς το Ε. Μπορούμε να δούμε αυτή τη δομή εν δράσει στο μοντέλο επικοινωνίας των Riley και Riley (εικόνα 2.5). Δεν μας ήζει ότι «τα γενικά κοινωνικά συστήματα» διεξοδικά αποτελούνται από δύο «ευρύτερες κοινωνικές δομές» και ότι οι «ευρύτερες κοινωνικές δομές» αποτελούνται από δύο και όχι περισσότερες από δύο «πρωταρχικές ομάδες», αλλά ότι «τα γενικά κοινωνικά συστήματα» περιέχουν (εκτός από τα πολλαπλά άλλα πράγματα που μπορεί να περιέχουν) τουλάχιστον δύο «ευρύτερες κοινωνικές δομές» και ότι «οι ευρύτερες κοινωνικές δομές» περιέχουν τουλάχιστον δυο «πρωταρχικές ομάδες». Άτομα όπως ο «Π» και ο «Δ» είναι εν μέρει Κιττικές Ιδιότητες του Φορέα/Ιδιότητα «ευρύτερη κοινωνική δομή και εν γένει Κιττικές Ιδιότητες του Φορέα «γενικό κοινωνικό σύστημα». Για να δώσουμε μια επεξήγηση αυτής της δομής, σύμφωνα με τους Riley και Riley, τα άτομα δεν μπορούν να αποφύγουν το «γενικό κοινωνικό σύστημα», αλλά μπορούν, τουλάχιστον εν μέρει, να ελευθερωθούν από τους περιορισμούς των «ευρύτερων κοινωνικών δομών».

Πολλοί χάρτες έχουν παρόμοια δομή. Για παράδειγμα, ένας χάρτης μιας πολιτείας ή ενός κράτους που δείχνει πόλεις και κωμοπόλεις, δεν διαβάζεται σα να σημαίνει ότι κάθε πόλη και κάθε κωμόπολη έχει συμπεριληφθεί ή ότι η πολιτεία και το



Εικόνα 3.15: Περιεκτικές αναλυτικές δομές

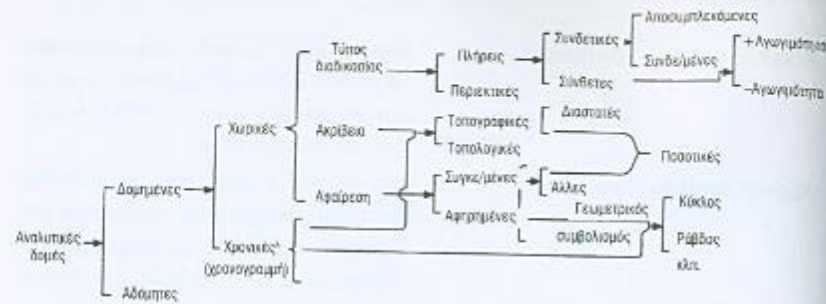
κράτος δεν περιέχει καμιά Κιττική Ιδιότητα πέρα από τις πόλεις και τις κωμοπόλεις. Διαβάζεται σα να σημαίνει ότι αυτές είναι κάποιες από τις (κύριες) πόλεις και κωμοπόλεις αυτής της πολιτείας ή του κράτους, ή μάλλον, ότι αυτές είναι οι πόλεις και οι κωμοπόλεις που σε ενδιαφέρουν και σε αφορούν, εσένα τον αναγνώστη αυτού του συγκεκριμένου χάρτη. Οι περιεκτικές δομές εδώ είναι εγκιβωτισμένες εντός των πλήρων δομών: ο χάρτης ως σύνολο μπορεί να ενδιαφέρεται πρωταρχικά για τα σύνορα που διεξοδικά χωρίζουν το Φορέα σε Κιττικές Ιδιότητες (την Ευρώπη σε έθνη, την Αυστραλία σε πολιτείες κλπ.) αλλά αυτές καθαυτές οι Κιττικές Ιδιότητες είναι Φορείς σε εγκιβωτισμένες περιεκτικές δομές με Κιττικές Ιδιότητες όπως μεγάλες πόλεις, ποτάμια, λίμνες κλπ.

4. Συνδυετικές και σύνθετες διεξοδικές δομές

Στις συνδυετικές διεξοδικές δομές οι Κιττικές Ιδιότητες είτε συνδέονται με μια γραμμή που δεν έχει το γνώρισμα της κατευθυντικότητας, είτε αποσυνδέονται με μια διάταξη των Κιττικών Ιδιοτήτων η οποία τις χωρίζει, αλλά δείχνει ξεκάθαρα πώς ταιριάζουν μαζί. Αυτό το τελευταίο είναι, για παράδειγμα, η περίπτωση της εικόνας 3.16, ένα «διάγραμμα πίτα» όπου η αποσύνδεση των Κιττικών Ιδιοτήτων αποκτά συμβολική αξία, δείχνοντας, κυριολεκτικά και μεταφορικά, τις ραγμές που χωρίζουν τη χώρα. Το πρώτο είναι η περίπτωση στο μοντέλο επικοινωνίας στο πάνω μέρος της εικόνας 2.6, όπου όλοι οι συμμετέχοντες συνδέονται με γραμμές. Τέτοιες συνδυετικές γραμμές μπορεί να αφαιρούν εντελώς τους συνδέσμους, όπως στην εικόνα 2.6 ή να έχουν ένα χαρακτηριστικό *ακωγυμότητας*:



Εικόνα 3.16: Αυστραλία: τα τμήματα (Bulletin, 10 Ιανουαρίου 1989)



Εικόνα 3.25: Αναλυτικές δομές εικόνας

Συμβολικές Διαδικασίες

Οι συμβολικές διαδικασίες αφορούν στο τι σημαίνει ή στο τι είναι ένας συμμετέχων. Είτε υπάρχουν δύο συμμετέχοντες –ο συμμετέχων του οποίου το νόημα ή η ταυτότητα είναι εδραιωμένη στη σχέση, ο Φορέας, και ο συμμετέχων που αναπαριστά το νόημα ή την ίδια την ταυτότητα, η Συμβολική Ιδιότητα –είτε υπάρχει μόνο ένας συμμετέχων, ο Φορέας, και ο' αυτήν την περίπτωση το συμβολικό νόημα εδραιώνεται με άλλο τρόπο, που θα περιγράψουμε παρακάτω. Τον πρώτο τύπο διαδικασίας θα τον ονομάσουμε Συμβολική Προσδιοριστική και τον δεύτερο Συμβολική Υποδηλωτική.



Εικόνα 3.26: Τύποι συμβολικής δομής εικόνας

Οι ιστορικοί της τέχνης έχουν καταχωρίσει σε χάρτη τα τυπικά εικονιστικά χαρακτηριστικά που μπορούν να πραγματοποιούν τη σχέση της Συμβολικής Ιδιότητας (βλέπε ιδιαίτερα Hermen, 1969). Οι συμβολικές ιδιότητες είναι αντικείμενα με ένα ή περισσότερα από τα παρακάτω χαρακτηριστικά.

- (1) Γίνονται κεντρικά στην αναπαράσταση με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Για παράδειγμα, αν τοποθετηθούν στο προσκήνιο, με υπερβολικό σχήμα, αν φωτι-

ΑΥΤΟ - ΑΥΤΗ

στούν ιδιαίτερα καλά, αν αναπαρασταθούν με πολλή λεπτομέρεια ή με καλή εστίαση ή με το εντυπωσιακό τους χρώμα ή τόνο.

- (2) Καταδεικνύονται μέσω μιας κίνησης η οποία δεν μπορεί να ερμηνευτεί αληθινώς παρά μόνο ως πράξη «κατάδειξης της συμβολικής ιδιότητας στο θεατή» –εδώ μπορούμε να συμπεριλάβουμε επίσης τα βέλη που μπορούν να συνδέσουν οπτικές πραγματώσεις των συμμετεχόντων με λεκτικές πραγματώσεις του ίδιου συμμετέχοντα ή το αντίθετο, όπως στην εικόνα 2.4, επειδή αυτά ε-
 ρήσεις εδραιώνουν μια σχέση ταυτότητας μέσω της «κατάδειξης».
- (3) Κατά κάποιο τρόπο, φαίνονται να είναι εκτός τόπου στο σύνολο.
- (4) Συνδέονται συμβατικά με συμβολικές αξίες.

Τέτοια συμβατικά σύμβολα ήταν πολύ συνηθισμένα στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση: βλέπε για παράδειγμα, την εικόνα 3.27, όπου το μήλο, που μοιάζει κάπως εκτός τόπου στο γραφείο του St. Jerome, συμβολίζει την Πτώση, τον Πειρασμό, το Προπατορικό Αμάρτημα και έτσι, αμέσως, τα φέρνει αυτά στο νου του θεατή. Για να πάρουμε ένα σύγχρονο παράδειγμα, ο επιστήμονας που απεικονίζεται στην εικόνα 3.28 είναι ξεκάθαρο ότι δεν κάνει τίποτε στους μύκτες που φαίνονται στο προσκήνιο



Εικόνα 3.27: St Jerome in his Study (Jan van Eyck, 1434), (από τον Hermen, 1966)

και έναν εκ των οποίων κρατά στο δεξί του χέρι. Η θέση του σε σχέση με τους μύκητες μοιάζει σκηνοθετημένη και επιηλυμένη. Οι μύκητες λειτουργούν εδώ ως οι ιδιότητες που εδραϊκίζουν την ταυτότητα του επιστήμονα ως ειδικού στους μύκητες.

Οι ανθρώπινοι συμμετέχοντες στις Συμβολικές Προσδιοριστικές διαδικασίες συνήθως «ποζάρουν» για το θεατή, δεν παρουσιάζονται σα να συμμετέχουν στη δράση. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι παρουσιάζονται μετωπικά ή στο ύψος του ματιού ή ότι οπωσδήποτε κοιτάζουν το θεατή, παρόλο που όλα αυτά, συνήθως, συμβαίνουν. Σημαίνει ότι παίρνουν μια στάση που δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως αφηγηματική: α-πλώς κάθονται ή στέκονται εκεί, για έναν και μόνο λόγο, να δείξουν τον εαυτό τους στο θεατή.

Οι Συμβολικές Υποδηλωτικές διαδικασίες έχουν μόνο ένα συμμετέχοντα, το Φορέα. Δεν μπορούν να ερμηνευτούν ως αναλυτικές, επειδή σ' αυτό το είδος εικόνας η λεπτομέρεια τείνει να υποβαθμίζεται χάρη αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί «διάθεση» ή «ατμόσφαιρα». Αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί με πολλούς τρόπους: τα χρώματα μπορεί να είναι αναμειγμένα, για παράδειγμα, σ' ένα ασαφές μπλε ή σε μια απαλή χρυσή λάμψη. Το επίκεντρο μπορεί να είναι απαλό ή το φως μπορεί να εί-



Εικόνα 3.28: Παιχνίδι με τους μύκητες (Sydney Morning Herald, 18 Ιανουαρίου 1992)

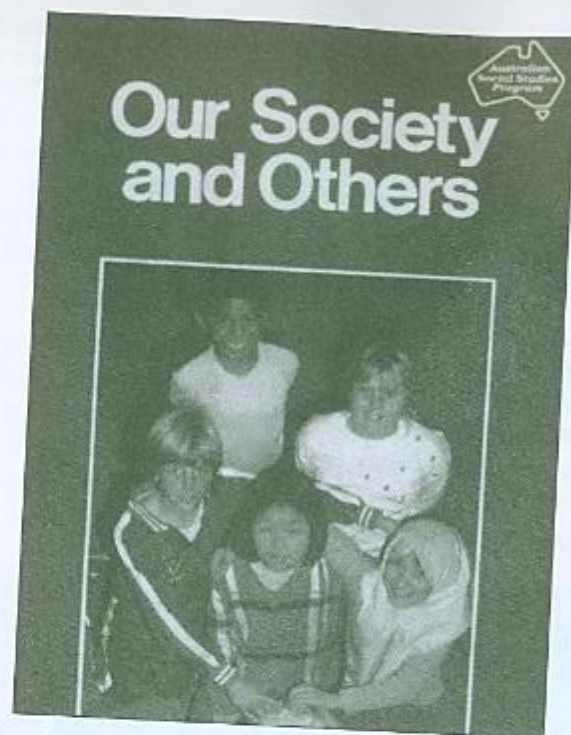
ναι έντονο, αποδίδοντας τους συμμετέχοντες μόνο ως σκιές ή μόνο με το περίγραμμά τους. Αυτό ακριβώς δίνει στις Συμβολικές Υποδηλωτικές εικόνες τη γενικότητα τους, την ιδιότητά τους να απεικονίζουν όχι μια συγκεκριμένη στιγμή αλλά μια γενική αίσθηση. Ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνει το θόλωμα της λεπτομέρειας δίνει συμβολική αξία στο Φορέα –για παράδειγμα, μια απαλή χρυσαφένια λάμψη, όπως η διαφήμιση του καφέ Bushells στην ομοσέλιδη εικόνα 2. Ως αποτέλεσμα, οι Συμβολικές Υποδηλωτικές διαδικασίες αναπαριστούν το νόημα και την ταυτότητα σα να προέρχονται εκ των έσω, σαν να προκύπτουν απ' τις ιδιότητες του ίδιου του Φορέα, ενώ οι Συμβολικές Προσδιοριστικές διαδικασίες αναπαριστούν το νόημα και την ταυτότητα σαν να παραχωρούνται στο Φορέα.

Τα εξηρεσιονιστικά τονία (π.χ., Ο Τροπικός Ήλιος του Nolde, βλ. επ' ομοσέλιδη εικόνα 1) επίσης ελαττώνουν τη λεπτομέρεια της αναπαράστασης, χάρη του χρώματος που αποδίδει μια έντονη διάθεση και διαποτίζει το Φορέα («φθινοπωρινό απόγευμα») με συμβολικά νοήματα.

Εγκιβωτισμός

Στη γλώσσα, οι προτάσεις μπορεί να είναι απλές, (να αποτελούνται μόνο από μια πρόταση/διαδικασία) ή σύνθετες (να αποτελούνται από πολλές προτάσεις, η καθεμιά με τη δική της διαδικασία, συνδεδεμένες παρατακτικά ή υποτακτικά). Και οι εικόνες μπορεί να είναι απλές ή σύνθετες. Έχουμε ήδη συζητήσει πώς στην εικόνα 2.1(β) η σχέση ανάμεσα στους Αβοριγίνες και στη φωτιά συνιστά μια δεύτερη, επουσιώδους μεταβατική διαδικασία, εξαρτημένη απ' την «κύρια» διαδικασία η οποία δημιουργείται από τη σχέση ανάμεσα στους Βρετανούς και στους Αβοριγίνες. Και πώς συμμετέχοντες, όπως οι Βρετανοί ή το τονίο μπορούν να διαβαστούν ως αναλυτικές δομές με έναν Φορέα (π.χ., το τονίο) και Κινητικές Ιδιότητες (π.χ., πέτρες και δέντρα). Ποια απ' αυτές τις δομές είναι κύρια και ποια δευτερεύουσα, στον οπτικό τρόπο, καθορίζεται από το σχετικό μέγεθος και την εντυπωσιακή εμφάνιση των στοιχείων. Το εξώφυλλο του εγχειριδίου απ' όπου πήραμε την αναπαράσταση «Οι Βρετανοί χρησιμοποιούσαν όπλα» αποτελεί παράδειγμα αυτού του είδους συνθετότητας (εικόνα 3.29). Μπορούμε να αναγνωρίσουμε τέσσερις διαφορετικές διαδικασίες σ' αυτήν την εικόνα:

- (1) Μια ταξινομική διαδικασία στην οποία τα πέντε παιδιά είναι Υποκείμενα της τάξης των «νέων Αυστραλών», σ' αυτό που έχουμε ονομάσει Κλειστή Ταξινόμια. Παρουσιάζονται σε ουδέτερο φόντο και είναι τοποθετημένα συμμετρικά,



Εικόνα 3.29: Η κοινωνία μας και οι άλλοι (Oakley et al., 1985)

- σε κύκλο που κλείνεται (και επαναλαμβάνεται) από την υδρόγειο. (Θα συζητήσουμε το νόημα της κυκλικότητας στο κεφάλαιο 6).
- (2) Έναν αριθμό από αναλυτικές διαδικασίες, στις οποίες κάθε παιδί είναι Φορέας σε σχέση μ' έναν αριθμό (πρωτότυπων, «ουσιαστικών») Κιττικών Ιδιοτήτων (χρώμα δέρματος, χρώμα και είδος μαλλιών, χρώμα ματιών, ενδυμασία) –ιδιότητες που δημιουργούν οπτικές αντιλήψεις των διαφορετικών τους εθνότητων.
- (3) Μια συμβολική προσδιοριστική διαδικασία στην οποία η υδρόγειος είναι ένα συμβατικό σύμβολο με έντονες συνδέσεις. Είναι τοποθετημένη στο μπροστινό μέρος της εικόνας, και δυο απ' τα παιδιά την αγγίζουν με μια χειρονομία που μπορεί να ερμηνευτεί μόνο ως πράξη που θέλει να προσελκύσει την προσοχή του θεατή στην υδρόγειο. Έτσι, τα παιδιά παρουσιάζονται να είναι μέρος του κόσμου, ένας μικρόκοσμος του κόσμου στην Αυστραλία.

(4) Μεταβατικές διαδικασίες, στις οποίες τρία απ' τα παιδιά έχουν βάλει τα χέρια τους γύρω από τα άλλα παιδιά. Το αγόρι αριστερά φαίνεται να είναι ο κύριος Δρών εδώ, ενώ τα δυο κορίτσια είναι Στόχος ως προς τη δράση του. Από την άλλη, τα δυο κορίτσια που έχουν τα χέρια τους η μια γύρω απ' την άλλη, σχετίζονται μ' έναν πιο αμοιβαίο τρόπο. Είναι αυτό που έχουμε ονομάσει Διεπιδρώντες.

Απ' αυτήν την πολίτηλη ανάλυση μπορούμε να δούμε ότι η εικόνα (ακόμα κι όταν παραβλέψουμε τις διαδραστικές και συνθετικές δομές που επίσης υπάρχουν, και τις οποίες θα συζητήσουμε στα επόμενα τρία κεφάλαια) διαμορφώνει μια ισχυρή, πολυδιάστατη δομή.

Ως προς τη σχέση ανάμεσα σ' αυτές τις διαδικασίες, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εξαιτίας του μεγέθους και της ευκρίνειάς της, η κυκλική διάταξη των παιδιών κυριαρχεί, ενώ οι αναλυτικές διαδικασίες είναι εγκλωβισμένες σ' αυτήν: πέντε παιδιά είναι συν-ταξινομημένα και το καθένα τους μπορεί να αναλυθεί περαιτέρω ως προς τις Κιττικές Ιδιότητες. Μ' άλλα λόγια, το κύριο μήνυμα είναι ότι αυτά τα παιδιά ανήκουν στην ίδια κατηγορία, παρά τη διαφορά στο φύλο και στην εθνότητα. Το δευτερεύον μήνυμα είναι ότι, παρόλα αυτά, είναι διαφορετικά. Όσον αφορά στις μεταβατικές και τις συμβολικές διαδικασίες, θα ισχυριζόμασταν ότι οι λευκές γραμμές στη φόρμα του αγοριού συνιστούν έντονα και κυρίαρχα ανύσματα.

Ίσως η «μεταβατική» διαδικασία της οποίας αυτό το αγόρι είναι Δρών και η συμβολική διαδικασία της οποίας είναι Φορέας έχουν την ίδια βαρύτητα με την ταξινομική διαδικασία, και επίσης συνιστούν κύριες διαδικασίες. Ωστόσο, οι μεταβατικές διαδικασίες των οποίων τα κορίτσια που κάθονται μπροστά είναι και Δρώντες και Στόχος, και η συμβολική διαδικασία της οποίας το κορίτσι στα δεξιά είναι ο Φορέας, είναι αισθητά λιγότερο προφανείς και μπορούν να ερμηνευτούν ως δευτερεύουσες διαδικασίες. Μ' άλλα λόγια, ως Δρώντες της χειρονομίας της αλληλεγγύης, και ως Φορείς της Συμβολικής αξίας της «αντιπροσώπευσης του κόσμου», τα «εθνοτικά» κορίτσια έχουν, σ' αυτήν την αναπαράσταση, έναν πολύ λιγότερο σημαντικό ρόλο να παίξουν απ' ό,τι ο λευκός Αυστραλός με τις ρίγες στη φόρμα.

Εννοιολογικές Δομές στη Γλώσσα

Υπάρχουν κάποια σημεία επαφής ανάμεσα στις εικόνες και στον τρόπο που πραγματώνονται οι εννοιολογικές δομές στη γλώσσα. Η σύγκριση θα έπρεπε να γίνει με τα είδη των γλωσσικών δομών που ο Halliday αποκαλεί διαδικασίες «συσχέτισης» και

