

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ԺՈՒՌՆԱԼԻՍՏԻԿԱՅԻ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ**

**ՄԵԴԻԱՅԻ
ՆՇԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2018**

ՀՏԴ 070
ԳՄԴ 76.01
Մ 432

Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ ժուռնալիստիկայի
ֆակուլտետի գլխավորիչը

Կազմեցին՝ **Հրաչ Բայադյան, Հրանտ Գալստյան, Ռուզան Գիշյան,
Լիլիթ Հակոբյան, Վարդուհի Պետրոսյան, Զարուհի Սարգսյան**
Խմբագրումը՝ **Հրաչ Բայադյանի**

Գրախոսներ՝
Բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆ. **Դավիթ Վ. Պետրոսյան**
Բան. գիտ. թեկնածու, դոցենտ. **Նաղաշ Ն. Մարտիրոսյան**

Մ 432 **Մեղիայի նշանագիտության ներածություն**. -Եր., ԵՊՀ հրատ.,
2018, 168 էջ:

Գիրքը բաղկացած է երեք մասից: Առաջինը մասը կազմում է բրիտանացի տեսաբան Ջոնաթան Բիզնելի՝ մեղիայի նշանագիտությանը նվիրված հայտնի աշխատության նախաբանի և առաջին գլխի թարգմանությունը, որտեղ բացատրվում են նշանագիտության մի շարք հիմնական եզրեր, քննարկվում գիտական այս տիրույթի ձևավորման ու զարգացման պատմությունը: Բառարանում և Հավելվածում զետեղված բառահոդվածները ընթերցողին օգնելու, նաև դասավանդումն ավելի արդյունավետ դարձնելու համար են:

Նախատեսված է մեղիայի հետազոտողների, ուսանողների և ընդհանրապես մեղիայով հետաքրքրվողների համար:

ՀՏԴ 070
ԳՄԴ 76.01

ISBN 978-5-8084-2272-8
© ԵՊՀ հրատ., 2018

Երկու խոսք

«Մեդիայի նշանագիտության ներածությունը» նախատեսված է առաջին հերթին ԵՊՀ Ժուռնալիստիկայի ֆակուլտետի «Հաղորդակցություն, մեդիա և հասարակություն» մագիստրոսական ծրագրի համար, բայց կարող է հետաքրքրել նաև բոլոր նրանց, ովքեր ցանկանում են ծանոթանալ մեդիայի նշանագիտության հիմունքներին: Ձեռնարկը հրապարակումների անկնկալվող շարքի առաջին մասն է, որը պարունակում է բրիտանացի տեսաբան Ջոնաթան Բիգնելի «Մեդիայի նշանագիտություն. ներածություն» գրքի նախաբանը և առաջին գլուխը՝ «Նշաններ և առասպելներ» (Jonathan Bignell, *Media Semiotics: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester, 1997):

Բիգնելի գրքի առաջին գլխում նախ ներկայացվում են նշանագիտության ձևավորման համառոտ պատմությունը և մի շարք հիմնական հասկացություններ: Այնուհետև, մասնավորապես՝ Ռոլան Բարտի մի քանի էսսեների օգնությամբ, նկարագրվում է, թե ինչպես կարող է ընդլայնվել նշանագիտության կիրառության տիրույթը՝ անցում կատարելով լեզվից (լեզվական նշաններից) դեպի տեսողական նշանների ճանաչում և մեկնաբանություն: Այսպիսով, կարելի է ասել, որ թարգմանված հատվածում ընթերցողը կգտնի մեդիատեքստերի վերլուծության նշանագիտական մոտեցման մանրամասն հիմնավորումը, ինչպես նաև նման վերլուծության համար անհրաժեշտ նախնական գիտելիք: Բիգնելի տեքստի տողատակի ծանոթագրությունները խմբագրին են:

Մեզ՝ զիրքը պատրաստողներին համար սկզբից նեթ պարզ էր, որ թարգմանաբար ներկայացվող տեքստերի ընթերցումը կարող է դժվարություններ հարուցել ուսանողների համար, ասենք նրանց՝ մեդիայի ուսումնասիրությունների տիրույթի հիմնական գաղափարներին ու եզրերին անծանոթ լինելու պատճառով: Ուստի որոշվեց «Նշաններ և առասպելներ» հատվածի թարգմանությանը կցել

բառարան, որը պարունակում է զգալի թվով եզրերի և հասկացությունների՝ երբեմն բավական ընդարձակ բացատրություններ: Բառարանը նախատեսված է այս որոշակի նպատակի համար և չունի ամբողջական լինելու հավակնություն, բայց հետագայում, լրացվելով, կարող է հրապարակվել առանձին գրքով:

Գիրքը երրորդ մասը՝ Հավելվածը, բաղկացած է սովորական բառարանային հոդվածներից ավելի ընդարձակ մի քանի տեքստերից (դարձյալ նվիրված քննարկվող տիրույթի համար կենտրոնական մի խումբ հասկացությունների), որոնք փոխադարձ համաձայնությամբ վերցվել են FOCUS հ/կ «Վիդեոբառարան» նախագծի համար իմ պատրաստած նյութերից՝ ենթարկվելով թեթևակի վերանայման և խմբագրման: Այս հավելվածը մասնավորապես կարող է դառնալ օժանդակ ընթերցանության նյութերի աղբյուր վերոհիշյալ մագիստրոսական ծրագրի «Մեդիայի և մշակութային ուսումնասիրություններ» դասընթացի համար:

Նշեմ նաև, որ գիրքը ֆակուլտետում գործող «Մեդիայի ուսումնասիրություններ» խմբի աշխատանքի արդյունքներից մեկն է և առաջինը, որ հրատարակվում է: Թարգմանելիս մենք բախվել ենք լուրջ խնդիրների և միշտ չէ, որ կարողացել ենք կամ փորձել ենք գտնել վերջնական լուծումներ: Օրինակ՝ ընթերցողը կնկատի, որ որոշ եզրերի դեպքում խուսափել ենք վերջնական լուծում առաջարկելուց, թողել դրանք որպես աշխատանքային տարբերակ: Այդուհանդերձ, ամենայն բժախնդրությամբ և մեր ուժերի ներածի չափով աշխատել ենք ներկայացնել մի լեզու, որը թույլ կտա ազատորեն խոսել և գրել հաղորդակցության և մեդիայի տիրույթի գանազան թեմաների մասին:

Հրաչ Բադադյան

Մեդիայի նշանագիտություն. ներածություն

Առաջաբան

Մենք ամեն օր առնչվում ենք մեդիային (տեղեկատվամիջոցներին - SU-ներ)¹ և օգտվում դրանց ամենաբազմազան ձևերից: Դրանց մի մասը մտնում է այն դասի մեջ, որ ընդունված է համարել բուն «SU-ները» («մեդիան»), ինչպես լրագրերը, ամսագրերը, հեռուստատեսությունը, կինոն կամ ռադիոն: Ակնհայտորեն սրանք բոլորն էլ հաղորդակցության միջոցներ են, որոնք մասնաշաղկապ են դարձնում ուղերձների և իմաստների մի ընդարձակ շարք: Բայց «SU-ներ» եզրը ավելի լայն իմաստով վերաբերում է այն ամենին, որ ինչ-որ բան հաղորդելու ուղիներ են: Եթե ընդլայնենք «SU-ներ» եզրը՝ ներառելով ամեն բան, որ օգտագործվում է որպես ուղի իմաստներ հաղորդելու համար, ապա կպարզվի, որ աշխարհի մեր փորձառությունը շատ հաճախ ներառում է փոխազդեցություններ SU-ների հետ: Երբ քայլում ենք փողոցում, մեզ տարբեր տեսակի ուղերձներ են հղում, օրինակ,

¹ Հասկացությունների ու եզրերի թարգմանության դժվարություններից մեկը վերաբերում է “media”-ին: Ակնհայտ է, որ հայերեն «մեդիա» բառի գործածումը մի շարք դեպքերում առաջ է բերում մեծ անհարմարություն: Երբեմն այն օգտագործվում է եզակի թվով՝ «է» օժանդակ բայի հետ, իսկ երբ պահանջվում է հոգնակի թիվ, շատերն օգտագործում են «մեդիաներ» ձևը: Սա մեզ թվում է անընդունելի, քանի որ «մեդիա» բառը արդեն իսկ հոգնակի է (որի եզակին «մեդիում»-ն է): Մենք առաջարկում ենք օգտագործել «տեղեկատվամիջոց» (SU) և «տեղեկատվամիջոցներ» (SU-ներ) բառերը, բայց սա միայն մասամբ է լուծում խնդիրը, քանի որ, թվում է, այսօր դժվար է հրաժարվել «մեդիա», ինչպես նաև նրանով կազմված մի խումբ բառերից, որ ընդունվել և լայնորեն օգտագործվում են՝ մեդիամշակույթ, մեդիատեքստ, մեդիամիջավայր և այլն: Այստեղ մենք գործածում ենք երկու բառն էլ (մեդիա, տեղեկատվամիջոցներ), ըստ հարմարության, փորձելով միայն նկարագրել խնդիրը և գործածության մեջ մտցնել մեր առաջարկած լուծումը:

խանութների նշանները, պաստառներն ու երթևեկության լուսազդանշանները: Անգամ անցորդները հարուցում են իմաստներ իրենց հագուստի կամ սանրվածքի տեսակով: Իմաստները շարունակ կառուցվում են ամենուր՝ հաղորդակցության ամենատարբեր ուղիներով և ամենատարբեր (տեղեկատվա)միջոցներով: Քանի որ այս լայն իմաստով հասկացված SU-ները այսքան կարևոր են հասարակության մեջ ապրելու մեր փորձառության համար, ակնհայտորեն և՛ օգտակար, և՛ հետաքրքրական կլինի ինչ-որ ձևով հասկանալ, թե ինչպես են այս SU-ները իմաստալից դառնում մեզ համար:

SU-ների մասին մտածելու վերջին տարիների ամենահզոր և ազդեցիկ ձևերից մեկը նշանագիտություն կոչվող մոտեցումն է: Նշանագիտություն (semiotics) և նշանաբանություն (semiology) անվանումները ծագում են հին հունական *սեմեիոն*՝ «նշան» բառից: Նշանագիտությունը կամ նշանաբանությունը իմաստներ վերլուծելու միջոց է՝ քննության առնելով նշանները (ինչպես, օրինակ, բառերը, բայց նաև պատկերները, խորհրդանիշները և այլն), որոնք հաղորդում են իմաստներ: Քանի որ հասարակությունն այսքան հազեցած է մեդիաուղերձներով (SU-ուղերձներով), նշանագիտության բերած նպաստը կարող է լինել շատ ավելին, քան SU-ների մեր ընկալումն է՝ զանգվածային տեղեկատվամիջոցների տեքստերի նեղ իմաստով, որոնց օրինակները քննարկվում են այս գրքում: Նշանագիտական մոտեցման ուժը, մասամբ, նրա՝ իմաստաստեղծման ավելի լայն տիրույթի նկատմամբ կիրառելիության մեջ է, որը ներառում է, օրինակ, նորաձևությունը, թատրոնը, համակարգչային խաղերը, գրականությունը և ճարտարապետությունը: Բայց այս գիրքը գրված է առաջին հերթին SU-ներով հետաքրքրված ուսանողների համար, օրինակ՝ *Մեդիայի ուսումնասիրություններ*, *Մշակութային ուսումնասիրություններ* կամ *Հաղորդակցության ուսումնասիրություններ* դասընթացներում օգտագործելու համար: Ուստի

գրքում նշանագիտական մոտեցումը գործադրվում է՝ մասնավորապես քննադատական վերլուծության ենթարկելով գովազդի, ամսագրերի, լրագրերի, հեռուստատեսության և կինոյի վերջին շրջանի նյութեր: Այս տարատեսակ գրավոր և տեսալսողական նյութերի վերլուծություններն օգտագործվում են նշանագիտական մեթոդները ներկայացնելու, քննարկելու և գնահատելու, նաև ցույց տալու համար, թե ինչպես կարող է տվյալ մեթոդը ընդլայնվել կամ վիճարկվել ուրիշ մոտեցումների օգնությամբ:

Ինձ առաջին հերթին կհետաքրքրի այն, թե ինչպես կարող է նշանագիտությունն օգտագործվել SU-ների ուսումնասիրության մեջ, քանի որ, ինչպես ենթադրվում է, SU-ներում իմաստները հաղորդվում են նշանների միջոցով, իսկ հարցը, թե ինչպես են աշխատում նշանները, հենց այն է, ինչով հետաքրքրված է նշանագիտությունը: Նշանագիտությունը սկզբում մշակվել է որպես մի ձև, որով կարելի է հասկանալ, թե ինչպես է աշխատում լեզուն, իսկ լեզուն մեր կողմից առավել հաճախ օգտագործվող (տեղեկատվա)միջոցն (մեղիումը) է: Մենք օգտագործում ենք լեզուն բանավոր կա՛մ գրավոր հաղորդակցության համար, և «SU-ների» մեծ մասն օգտագործում է լեզուն կամ որպես իր հաղորդակցության հիմնական (տեղեկատվա)միջոց, կա՛մ հաղորդակցության այլ միջոցները, օրինակ՝ նկարների (բովանդակությամբ) օժանդակելու համար: Ընդլայնվելով՝ նշանագիտական վերլուծությունը կիրառվում է նաև հաղորդակցության ուրիշ, ոչ լեզվական միջոցների վերլուծության նպատակով, բայց, քանի որ սկզբնապես նշանագիտությունը զբաղվել է միայն լեզվով, գրքի առաջին գլխում բացատրվում է նրա մոտեցումը նախ լեզվի, ապա տեսողական նշանների նկատմամբ:

Հաջորդ գլուխները կառուցվում են այս հիմքի վրա: Հետագոտվում է, թե ինչպես կարող է նշանագիտությունն օգտագործվել գովազդի, հանդեսների, լրագրերի, հեռուստատեսության և կինոյի ուսումնասիրության մեջ: Ինչպես ամեն մի վերլուծական

մեթոդ, նշանագիտությունը ևս օգտագործում է որոշ տեխնիկական լեզու: Այն փոխառել է մտքեր և ըմբռնումներ հարակից բնագավառներից, զարգացել և փոփոխվել է ժամանակի ընթացքում: Գրքում բացատրվում են նշանագիտության որոշ եզրեր, քննարկվում են որոշ գաղափարներ, որոնք փոխառվել են այլ բնագավառներից, գնահատվում են նշանագիտության որոշ զարգացումներ՝ ի պատասխան նոր մարտահրավերների ու փորձությունների:

Այս գիրքը նշանագիտության մասին նախնական գիտելիք չի պահանջում, բայց ենթադրում է հիմնական ծանոթություն բրիտանական և ամերիկյան մշակույթում տեղ գտած SU-ների տեսակներին: Բավական է, որ ընթերցողը ծանոթ լինի որոշ գովազդների, կարդացած լինի որոշ լրագրեր և ամսագրեր, ունենա հեռուստացույց դիտելու և կինոթատրոն գնալու փորձառություն:² Ինչպես արդեն նշեցի, այս գիրքը պարզապես SU-ների նշանագիտության ներածություն չէ, այն քննադատական ներածություն է: SU-ների նկատմամբ նշանագիտական մոտեցման առանցքային գաղափարները քննարկվում են հաջորդ գլուխներում, բայց այդ գաղափարները նաև մանրամասնորեն քննության են առնվում և վերափոխվում, ուսումնասիրվում են նրանց սահմանափակությունները: Չկա SU-ները ուսումնասիրելու կատարյալ վերլուծական մեթոդ, քանի որ տարբեր տեսական մոտեցումներ սահմանում են իրենց անելիքները, իրենց ուսումնասիրության առարկան կամ առաջադրվող հարցերը տարբեր ձևերով: Օրինակ՝ ծայրահեղություն է, երբ պնդում են, թե SU-ներում առկա իմաստները կարելի է հասկանալ՝ կատարելով SU տեքստերի (օրինակ՝ լրագրերի կամ հեռուստատեսային

² Մենք ակնկալում ենք, որ գրքի հաջորդ գլուխներից յուրաքանչյուրի թարգմանությունը կհամալրվի հայաստանյան SU-ներից վերցված համապատասխան օրինակների վերլուծությամբ և կրթական նշանակություն ունեցող այլ նյութերով:

ծրագրերի) մանրամասն վերլուծություն: Մյուս ծայրահեղությունն այն է, երբ պնդում են, թե ՏՄ-ներում առկա իմաստները կարելի է հասկանալ՝ անհատ մարդկանց հարցեր տալով այն տեղայնացված և յուրահատուկ ձևերի մասին, որոնցով նրանք փոխազդում են ՏՄ-ների հետ: Այս երկու տեսակետները շատ պարզեցված ծաղրանկարներն են, համապատասխանաբար, նշանագիտական վերլուծության՝ կառուցվածքաբանություն (ստրուկտուրալիզմ) անվամբ հայտնի խիստ տեսակի և վերջերս լայն տարածում ստացած հետազոտության տեսակի, որը հայտնի է որպես ազգագրություն: Պարզ է, որ սրանցից յուրաքանչյուրը լիովին տարբեր մոտեցում ունի նույն հարցի նկատմամբ:

Գրքում որդեգրված դիրքորոշումը գտնվում է այս երկու ծայրահեղությունների միջև: Հետևյալ հինգ առաջադրություններն ընկած են ՏՄ-ներում առկա իմաստների նկատմամբ իմ մոտեցման հիմքում: Մեդիատեքստերի (ՏՄ-տեքստերի) նշանների նմուշները և կառուցվածքները պայմանավորում են այն իմաստները, որ կարող են հաղորդվել և ընթերցվել: Մեդիատեքստերում նշանները ընթերցվում են՝ հարաբերվելով սոցիալական և մշակութային համատեքստի այլ նշանների և այլ տեքստերի հետ: Յուրաքանչյուր տեղեկատվամիջոց (մեդիում) ունի միայն իրեն բնորոշ յուրահատկություններ, ինչպես նաև հատկություններ, որ բնորոշ են նաև այլ ՏՄ-ների: Տեքստերը և ՏՄ-ները դիրքավորում են իրենց լսարաններին առանձնահատուկ ձևերով: Լսարանները հասկանում և բավականություն են ստանում ՏՄ-ներից տարբեր և բազմազան ձևերով: ՏՄ-ների և լսարանների միջև ընթացող բանակցությունը իմաստի շուրջ կարևոր է՝ հաստատելու համար պայմաններ, որոնց միջոցով մենք հասկանում ենք ինքներս մեզ և մեր մշակույթը: Այս ենթադրությունները ձևավորում են հետագա գլուխներում ուսումնասիրվող և քննարկվող հարցերի հիմքը, թեև տարբեր է նրանցից յուրաքանչյուրին տրված կարևորությունը: Սա հաճախ արտացոլում

Է տարբեր SU-ների նկատմամբ գիտական մոտեցումների տարբեր շեշտադրումները, քանի որ SU-ների ուսումնասիրությունը միատարր տիրույթ չէ. քննադատական մտածողության հոսանքներն ունեն ինչպես համընկնող, այնպես էլ համեմատաբար առանձին մասեր: Այս գիրքը գրելիս իմ նպատակն է եղել, մշտապես ուշադրության կենտրոնում պահելով նշանագիտական վերլուծությունը, մինևույն ժամանակ ինչ-որ չափով տեղ տալ SU-ների ուսումնասիրության այլ ձևերի: Այս տարբեր գիտական մոտեցումներից մի քանիսը (օրինակ՝ հոգեվերլուծական քննադատությունը) ամրապնդում են նշանագիտության դիրքերը, մինչդեռ ուրիշները (օրինակ՝ ազգագրական հետազոտությունը), ըստ էության, հակադիր են նրան:

Կան այլ ձևեր, որոնցով կարելի էր կազմակերպել գրքի բովանդակությունը, օրինակ՝ տեսական հարցերի շուրջ կամ հետևելով ուսումնասիրության որոշակի տիրույթում կատարված զարգացումների պատմությանը: Ես ընտրել եմ այս կառուցվածքը, քանի որ այն թվում է ամենապարզը դասավանդելու և ուսանելու տեսանկյունից: Յուրաքանչյուր գլխի դասավորությունը և շեշտադրումը թույլ կտան ընթերցողին պատկերացում կազմելու նշանագիտության մեջ տվյալ տեղեկատվամիջոցի համար մշակված քննադատական դիսկուրսների մասին և նշմարելու այն ընդհանուր հղացական թելերը, որոնք ի մի են բերում այս բոլոր SU-ների ուսումնասիրությունը: Նման ձևով աստիճանաբար ձևակերպվում են նշանագիտությանը նետված մարտահրավերները, ապա պարզաբանվում գրքի առանձին գլուխներում քննարկվող տարբեր SU-ների որոշակի օրինակների և դեպքերի օգնությամբ: Յուրաքանչյուր գլխի վերջում կա «Աղբյուրներ և հետագա ընթերցանություն» կոչվող բաժին, որտեղ նշված են կարևոր և մատչելի աշխատություններ այն ընթերցողի համար, ով ցանկանում է հետևել համապատասխան տեղեկատվամիջոցի նշանագիտական ուսումնասիրություններին: Նան հիշա-

տակված են որոշ աշխատանքներ, որոնք քննադատական դիրքորոշում ունեն նշանագիտության նկատմամբ: Պարզության և օգտագործումը հեշտացնելու համար ես հղումների մեծ մասը հավաքել եմ այս բաժիններում, այլ ոչ թե հիշատակել բուն տեքստի մեջ:

Յուրաքանչյուր գլխի վերջում կա նաև «Առաջարկներ հետագա աշխատանքի համար» բաժինը, որը կազմված է յոթ առաջադրանքներից և հարցերից: Դրանք խրախուսում են ընթերցողներին՝ ակտիվորեն օգտագործելու նշանագիտությունը և SU-ների նկատմամբ ուրիշ մոտեցումներ, որոնք համապատասխանում են տվյալ գլխում առաջ քաշված հարցերին:

Գլուխ Ա. ՆՇԱՆՆԵՐ ԵՎ ԱՌԱՄՊԵԼՆԵՐ

Նշանագիտական տեսակետը

Նշանագիտությունը սկիզբ է առնում հիմնականում Ֆերդինանդ դը Սոսյուրի և Չարլզ Փիրսի աշխատանքներից: Նրանց գաղափարներն ունեն բավական սերտ առնչություններ, բայց առկա են նաև տարբերություններ, ուստի այս գլխում ես պատրաստվում եմ առանձին բացատրել նրանցից յուրաքանչյուրի որոշ հիմնական ներդրումներ, ապա նաև շարադրել դրանց որոշակի համադրությունը, որը պարզապես կանվանենք «նշանագիտություն»: Սոսյուրը 20-րդ դարասկզբին լեզվաբանություն էր դասավանդում Ժնևի համալսարանում: Նրա «Ընդհանուր լեզվաբանության հիմունքները» ֆրանսերենով տպագրվել է 1915 թվականին, հեղինակի մահվանից երեք տարի հետո (հայերեն հրատարակությունը՝ 2008թ.): Սոսյուրի գիրքը լեզվի մասին նրա դասախոսությունների շարքի վերակառուցումն է, որ իրականացվել է ուսանողների գրառումների և գործընկերների կողմից հայտնաբերված նրա նշումների հիման վրա: Գիրքը, որտեղ բացատրվում է լեզվի նկատմամբ Սոսյուրի նորարարական մոտեցումը, մեծ ներդրում էր լեզվաբանության բնագավառում: Բայց Սոսյուրը լեզվաբանությունը համարում էր միայն մի մասը (թեև՝ արտոնյալ) ավելի ընդարձակ գիտության, որը, ըստ նրա կանխատեսման, մի օր գոյություն էր ունենալու, և որը նա անվանեց նշանաբանություն: Սոսյուրը կարծում էր, որ լեզուն կազմված է նշաններից (ինչպես բառերը), որոնք հաղորդում են իմաստներ, և որ մյուս բոլոր բաները, որոնք իմաստներ են հաղորդում, հնարավոր է ուսումնասիրել նույն եղանակով, ինչ լեզվական նշանները:

Այսպիսով, նշանագիտությունը կամ նշանաբանությունը հասարակության մեջ գոյություն ունեցող նշանների ուսումնա-

սիրությունն է: Լեզվական նշանների ուսումնասիրությունից բացի, որը նրա մի ճյուղն է, այն ընդգրկում է համակարգի ցանկացած օգտագործում, որտեղ ինչ-որ բան (նշանը) կրում է իմաստ ինչ-որ մեկի համար: Մույն գրքի մեծ մասը նվիրված է լեզվի նշանագիտական վերլուծությանը, բայց գրքում հավասարապես քննարկվում են նաև ոչ լեզվական իրողություններ (օրինակ՝ լուսանկարներ), որոնք մարդկանց համար իմաստներ են կրում: Նույն նշանագիտական մոտեցումը կարող է օգտագործվել՝ քննարկելու համար թե՛ լեզվի, թե՛ պատկերի վրա հիմնված SU-ները, որովհետև երկու դեպքում էլ մենք գտնում ենք նշաններ, որոնք իմաստներ են կրում: Քանի որ մարդկանց հաղորդակցության համար լեզուն ամենահիմնարար և ամենահաս միջոցն է, նշանագիտությունը վերցնում է լեզվի աշխատանքի ձևը՝ որպես մոդել հաղորդակցության բոլոր մյուս միջոցների, բոլոր մյուս նշանային համակարգերի համար: Մա այն եղանակն է, որով կազմակերպված է գրքի բովանդակությունը. բացատրել նշանագիտության որոշ ըմբռնումներ այն մասին, թե ինչպես է աշխատում լեզուն, և տարածել այդ նշանագիտական մեթոդը հասարակության մեջ առկա SU-ների ուրիշ տեսակների վրա:

Ընդունված է կարծել, որ բառերը և ուրիշ տեսակի նշաններ երկրորդական են իրականության ընկալման և հասկացման նկատմամբ: Թվում է, թե իրականությունը բոլոր կողմերից շրջապատում է մեզ, և լեզուն օգտակար դեր է խաղում՝ անվանելով իրական իրերը և դրանց միջև եղած հարաբերությունները: Ի հակադրություն սրան՝ Մոսյուրը առաջարկեց մի տեսակետ, ըստ որի՝ իրականության մեր ընկալումը և ըմբռնումը կառուցվում է բառերի և այլ նշանների միջոցով, որոնք մենք օգտագործում ենք սոցիալական համատեքստում: Մա շատ անսպասելի և հեղափոխական փաստարկ է, որովհետև ստացվում է, որ նշաններն ավելի շուտ ձևավորում են մեր ընկալումները, քան արտացոլում արդեն գոյություն ունեցող իրականությունը:

նը: Այս տեսակետից՝ բառերը սոսկ պիտակներ չեն, որ փակցվում են իրերին, որոնք արդեն գոյություն ունեն նախաստեղծ «բնական» վիճակում: Դրանք նաև պիտակներ չեն, որոնք փակցված են մարդկային մտքում լեզվից առաջ գոյություն ունեցող գաղափարներին: Փոխարենը Մոսյուրը ցույց տվեց, որ լեզուն և հաղորդակցության մյուս համակարգերը, որ մենք որպես հավաքականություն, օգտագործում ենք, տրամադրում են հղացական այն շրջանակը, որի մեջ և որի միջոցով իրականությունը մատչելի է դառնում մեզ: Մա շրջում է ողջամիտ տեսակետը, թե իրականությունը գոյություն ունի նախքան լեզվից անուններ ստանալը: Փոխարենը՝ իրականության մեր հղացքները³ կառուցում է լեզվական համակարգը, որը մենք օգտագործում ենք: Մենք չենք կարող մտածել կամ խոսել մի բանի մասին, որի համար մեր լեզվի մեջ բառեր չկան:

Մեր իրականությունը ձևավորելու հետ միաժամանակ՝ լեզուն և նշանային համակարգերը տալիս են նաև այդ իրականության մասին հաղորդակցվելու միջոցներ: Այս կերպ աշխատող նշանների համակարգի՝ որպես (տեղեկատվա)միջոցի մասին հարկ է մտածել ավելի լայն իմաստով, քան ընդունված է մտածել (տեղեկատվա)միջոցի մասին: Տեղեկատվամիջոցը պայմանականորեն այն է, ինչը գործում է որպես կապուղի՝ ինչ-որ բան տեղափոխելով մի տեղից մյուսը: Բայց եթե լեզուն և այլ նշանային համակարգեր պարզապես կապուղիներ չեն, եթե նրանք ձև և իմաստ են տալիս մտքին ու փորձառությանը, այլ ոչ թե միայն անվանում այն, ինչ արդեն գոյություն ունի, ապա ոչինչ գոյություն չունի, քանի դեռ նշանները և SU-ները չեն հա-

³ Անգլերեն “concept” բառը թարգմանում ենք «հղացք», թեև կարող էր լինել և «հասկացություն»: «Հասկացություն»-ը թողնում ենք “notion” բառի համար, իսկ «հղացք»-ը հարմար է նաև այն պատճառով, որ թույլ է տալիս հեշտությամբ թարգմանել նաև “conception” (հղացում), “conceptual” (հղացական), “conceptualize” (հղացականացնել) բառերը:

դորդել միտքն ու փորձառությունը: Փոխանակ նշանների և ՏՄ-ների մասին մտածելու որպես կապուլինների, որոնք հաղորդակցելի ձև են տալիս նախապես գոյություն ունեցող մտքին ու իրականությանը, դրանք պետք է դիտել որպես դեպի միտք կամ իրականություն մուտք գործելու մեր եզակի միջոցները:

Սա պատճառներից մեկն է, թե ինչու է Մոսյուրի աշխատանքն այդքան կարևոր: Չնայած Մոսյուրը երբեք նման անցում չկատարեց, բայց նրա նշանագիտական մեթոդը ցույց տալով, թե մենք ինչպես ենք շրջապատված նշանային համակարգերով և ինչպես ենք ձևավորվում դրանց կողմից, տալու է դեպի այն ըմբռնումը, որ գիտակցությունը և փորձառությունը շինվում են լեզվից և հասարակության մեջ շրջանառվող մյուս նշանային համակարգերից, որոնք գոյություն ունեն, նախքան մենք կվերցնենք և կօգտագործենք դրանք: Լեզուն արդեն կար մեր ծնվելուց առաջ, և մեր ամբողջ կյանքը մենք ապրում ենք այն նշանների միջոցով, որ մեզ տալիս է լեզուն՝ մտածելու, խոսելու և գրելու համար: Մեր ողջ միտքն ու փորձառությունը, մեր սեփական ինքնության ընկալումն իսկ կախված են հասարակության մեջ արդեն գոյություն ունեցող նշանների համակարգերից, որոնք ձև և իմաստ են տալիս գիտակցությանն ու իրականությանը: Մենք հակված ենք մեր մասին մտածելու որպես անհատների, ամբողջական արարածների, որոնք բաժանված չեն մասերի⁴ և սեփական կենսափորձի եզակի սուբյեկտներն (ենթակաները) են: Բայց նշանագիտությունը ցույց է տալիս, որ այս սպավորությունը ստեղծվում է լեզվի միջոցով, որը, մեզ տալով «ես» բառը՝ միայն ինքներս մեզ դիմելու համար, տալիս է նաև բառեր, որոնք բաժանում են մեր իրականությունը որոշակի ձևերով:

Ես-ի և իրականության մասին այս բարդ գաղափարներին դեռ կվերադառնանք և քննության կառնենք որոշակի օրինակների մի-

⁴ Ինչպես հայերեն բառն էլ հուշում է՝ ան-հատ:

ջոցով: Բայց, թերևս, արդեն այս փուլում ակնհայտ է, որ նշանների, ՏՄ-ների և իմաստի մասին նշանագիտական լեզվով մտածելը մեծ նշանակություն կունենա Ես-ի, ինքնության, իրականության և հասարակության ըմբռնման ձևերի համար: Նախքան այս գաղափարների ընդհանուր ուղղվածությամբ տարվելը, մենք պետք է որոշակիացնենք, թե գործնականում իրեն ինչպես է դրսևորում լեզվի մասին Մոսյուրի տեսակետը: Այդ ընթացքում կբացատրվի գրքում հաճախ հանդիպող և գրքի հաջորդ գլուխներում օգտագործվող նշանագիտական որոշ եզրաբանություն, որից հետո մենք կարող ենք ոչ միայն մտածել լեզվի մասին, այլև, ամերիկացի փիլիսոփա Չարլզ Փիրսի մշակած որոշ գաղափարների օգնությամբ, անցում կատարել տեսողական նշանների դիտարկմանը:

Նշանային համակարգեր

Մոսյուրի առաջին քայլն էր՝ սահմանափակել այն խնդիրների բազմազանությունը, որ կարող էր ներառել լեզվի իր ուսումնասիրությունը: Լեզուն հոգեբանական, սոցիոլոգիական կամ ֆիզիոլոգիական տեսանկյունից դիտարկելու փոխարեն նա որոշեց կենտրոնանալ ուսումնասիրության հստակորեն սահմանված առարկայի՝ լեզվական նշանի վրա: Նա ցույց տվեց, որ լեզվական նշանը կամայական է: «Շուն» լեզվական նշանը կամայական է, քանի որ թե՛ հնչողությամբ, թե՛ տեսողական ձևով ոչ մի կապ չունի այն բանի հետ, ինչ է՛ն շներն իրականում: Ուրիշ լեզուներում շան համար կլինեն տարբեր նշաններ (անգլերենում՝ «dog», ֆրանսերենում՝ «chien»): Պարզ ասած՝ մեր լեզուն օգտագործողների միջև պետք է լինի ինչ-որ մի համաձայնություն, որ «շուն» նշանը վերաբերելու է փրշոտ չորքոտանի կենդանիների որոշակի խմբի: Բայց նշանների մասին այս համաձայնությունը ընդունվում է ոչ գիտակցաբար. մենք սովորում ենք օգտագործել լեզուն մեր կյանքի այնքան վաղ շրջանում, որ մտադրված ընտրության հնարավորության մասին խոսք լինել չի կարող: Լեզուն միշտ

եղել է՝ նախքան մեր ասպարեզ մտնելը: Եթե նույնիսկ ես ինքնակամ որոշել եմ այլ նշան կիրառել այն բանի համար, ինչը մենք անվանում ենք շուն, օրինակ՝ «բորկ», միևնույնն է, այս նշանը օգտակար չի լինի, քանի որ ոչ ոք չի հասկանա ինձ: Լեզվական նշանների իմաստալից լինելու հատկությունը կախված է տվյալ սոցիալական համատեքստում դրանց գոյությունից և պայմանականորեն ընդունված օգտագործումից:

Յուրաքանչյուր լեզվական նշան իր տեղն ունի լեզվի ամբողջ համակարգում (Մոսյուրի բնագրային ֆրանսերենում՝ «langue» լեզու), և իրական խոսքի կամ գրության ցանկացած օրինակ (ֆրանսերենում՝ «parole», խոսք) օգտագործում է այդ համակարգի որոշակի տարրեր: Այս տարբերությունը նույնն է, ինչ տարբերությունը, օրինակ, կանոնների և պայմանականությունների համակարգի, որ կոչվում է շախմատ, և իրական շախմատային խաղի ժամանակ կատարված որոշակի քայլերի միջև: Շախմատում յուրաքանչյուր առանձին քայլ ընտրված է շախմատային հնարավոր քայլերի ողջ համակարգից: Հետևապես, խաղի հնարավոր քայլերի համակարգը մենք կարող ենք անվանել շախմատի լեզու (langue - լանգ): Խոսք (parole - պարոլ) կհամարենք շախմատ խաղալիս կատարված ցանկացած առանձին քայլը, քայլի ընտրությունը շախմատի լեզվում (langue) թույլատրված հնարավոր քայլերի ամբողջ բազմությունից:

Նույն տարբերակումը կարելի է կատարել լեզվի դեպքում: Անգլերենում կա իմաստալից արտահայտությունների հսկայական քանակություն, որ կարող է անել խոսողը (կամ գրողը): Որպեսզի արտահայտությունը իմաստալից լինի, պետք է համապատասխանի անգլերեն լեզվի կանոնների համակարգին: Կանոնների ամբողջ համակարգը, որը թելադրում է, թե որ արտահայտությունն է հնարավոր, անգլերենի *լանգ*-ն է (լեզուն), իսկ իրականում կատարվող ամեն մի արտահայտություն *պարոլ*-ի օրինակ է: *Լանգ*-ը կանոնների կառույցն է, որը կարող է մասամբ

դրսևորվել *պարուլ*-ի ամեն մի որոշակի օրինակի մեջ: *Պարուլ*-ի լեզվական նշաններն իմաստալից են միայն այն դեպքում, երբ օգտագործվում են *լանգ*-ի կանոններին համապատասխան: Ուրեմն, Մոսյուրի առաջին երկու կարևոր գաղափարները սրանք են. առաջին՝ լեզվական նշանները պատահական են և համաձայնեցված ըստ պայմանավորվածության, և երկրորդ՝ լեզուն կանոններով կառավարվող համակարգ է, որտեղ խոսքի կամ գրության յուրաքանչյուր օրինակ ենթադրում է նշանների ընտրություն և օգտագործում ըստ այդ կանոնների:

Լանգ-ի մեջ յուրաքանչյուր նշան ձեռք է բերում իր արժեքը՝ լեզվական համակարգի մյուս բոլոր նշաններից իր տարբերության շնորհիվ: Մենք ճանաչում ենք «շուն» նշանը «տուն»-ից, «քուն»-ից, «հուն»-ից կամ «շեն»-ից իր տարբերության շնորհիվ: Մոսյուրը նկարագրել է լեզուն որպես մի համակարգ, որը ուղղակիորեն որոշված անդամներ չունի, և սրանով նա նկատի ուներ, որ նշանները չունեն որոշակի իրավունք՝ նշանակելու հատկապես մի բան և ոչ մի ուրիշ բան: Այսինքն՝ նշանները կարող են դառնալ իմաստալից՝ իրենց հակադրելով այն ամենին, ինչ նրանք չեն: «Շուն»-ը «տուն» կամ «շեն» չէ: Այսպիսով, լեզուն մի նշանի և մնացած բոլորի միջև եղած տարբերությունների համակարգ է, որտեղ մի նշանի և մյուսների միջև եղած տարբերությունն էլ հենց թույլ է տալիս, որ առաջ գա իմաստի տարբերակումը: Ժամանակի ցանկացած պահի, մեկ նշանի՝ գոյություն ունեցող մնացած բոլոր նշաններից ունեցած տարբերությունն է, որ թույլ է տալիս այդ նշանին աշխատել: Այսպիսով, ցանկացած նշան իմաստ ունի, միայն եթե տարբերակված է *լանգ*-ի մյուս նշաններից: «Շուն»-ը աշխատում է որպես նշան՝ լինելով տարբեր «տուն»-ից, այլ ոչ թե «շուն» նշանի ինչ-որ ներքին հատկության շնորհիվ:

Գրավոր կամ բանավոր լեզուները, ինչպես կարծում էր Մոսյուրը, միայն մեկ օրինակն են նրա, ինչը մարդ արարածի բնորոշ առանձնահատկությունն է. մենք օգտագործում ենք նշանների

կառուցվածքներ իմաստներ հաղորդելու համար: Ինչպես լեզուն կարող է հետազոտվել՝ պարզելու համար, թե *լանգ*-ը ինչպես է կառուցված որպես համակարգ, որ մեզ թույլ է տալիս հաղորդակցվել լեզվական նշանների միջոցով, ճիշտ այդպես հետազոտության կարող է ենթարկվել ցանկացած տեղեկատվամիջոց (մեդիում), որում իմաստներ են ստեղծվում նշանների համակարգի միջոցով: Լեզվաբանությունը ցույց է տալիս այն ձևը, որով պետք է գործի նշանագիտությունը՝ փորձելով հասկանալ *լանգ*-ի համակարգը, որն ընկած է *պարոլ*-ի բոլոր առանձին օրինակների հիմքում, և որոնցում այդ նշանակման համակարգն օգտագործվում է: Նշանագետները փնտրում են համակարգեր, որոնք ընկած են հասարակության մեջ որոշակի իմաստներ փոխադրելու նշանների (ինչպես բառերը, պատկերները, հագուստի տեսակները, սնունդը, մեքենաները և այլն) ունակության հիմքում:

Համակարգերը, որոնցում նշանները կազմակերպվում են որպես խմբեր, կոչվում են կոդեր: Այս եզրը մեզ ծանոթ է, օրինակ, «դրեն կոդեր» արտահայտությունից: Բրիտանական հասարակության մեջ *դրես կոդը*, որը թելադրում է, թե ինչ պետք է հագնեն տղամարդիկ հարսանեկան արարողության գնալիս, ներառում է հագուստի այնպիսի միավորներ, ինչպես լայնեզր գլխարկը և ֆրակը: Հագուստի այս միավորները նշաններ են, որոնք կարող են ընտրվել տղամարդու հագուստի գրեթե անվերջ *լանգ*-ից, նրա պաշտոնական հագուստի կոդից, և դրանք հաղորդում են «պաշտոնականության» կոդի վերածված ուղերձը: Ի տարբերություն սրան՝ տղամարդը կարող է ընտրել վազքի շորթեր, սպորտային կոշիկներ և բեյսբոլի գլխարկ, որպեսզի գնա տեղի մարզասրահ: Հագուստի այս նշանները պատկանում են ուրիշ *դրես կոդի* և հաղորդում ուղերձ «ոչ պաշտոնականության» մասին: *Դրես կոդերի* պարագայում հնարավոր է ընտրել հագուստ-կապուստի նշաններ, որոնք մենք օգտագործում ենք մեր մասին որոշակի ուղերձներ հաղորդելու համար: Նույնիսկ

երբ շորերը ծառայում են գործնական նպատակների (ինչպես ազատ և թեթև հագուստը, որ հագնում ենք սպորտով զբաղվելու համար), միևնույնն է, կոդերը մեր ընտրությանը տալիս են սոցիալական իմաստներ, ինչպես նորաձևության կոդերը կամ նրանք, ըստ որոնց որոշվում է, թե ինչ կարող է կրել տղամարդը և ինչ՝ կինը: *Հանգ*-ի ամբողջ համակարգում կան լեզվական կոդեր, որոնք բաժանում են լեզուն ճիշտ այնպես, ինչպես հագուստներն են բաժանված ըստ նշանների խմբերի, որոնցից յուրաքանչյուրը կրում է որոշակի կոդ: Կան լեզվական կոդեր, որոնք հարմար են փոքրիկների հետ կամ իշխանության հետ խոսելու, աշխատանքի հայտեր լրացնելու կամ սիրային բանաստեղծություններ գրելու համար:

Լեզվական նշանների միջոցով փոխանցվող ուղերձը հաճախ մեծ չափով առնչվում է այն բանին, թե դրանք ինչպես կարող են օգտագործվել որպես խոսելու կամ գրելու կողավորված եղանակների մաս: Նման ձևով հեռուստատեսային տեսաշարը, որտեղ պատկերված է սեղանի ետևում նստած լուրերի հաղորդավարը, ուղերձ է, որն իր ազդեցության ուժը ստանում է՝ հենվելով ճանաչելի կոդերի վրա: Մյուս կողմից՝ տարբեր կոդեր մեզ թելադրում են այն ձևը, որով մենք կարող ենք մեկնաբանել մի տեսարան, որտեղ կոմբոյները արևմտյան քաղաքի գլխավոր փողոցում կրակում են միմյանց վրա: Երբ մենք սկսում ենք դիտարկել նշանի տարբեր տեսակներ, որ կան տարբեր SU-ներում, կողի հղացքը դառնում է շատ օգտակար, որպեսզի նշանները բաժանենք խմբերի և որոշենք, թե նշանների իմաստն ինչպես է կախված որոշակի կոդերի պատկանելությունից: Առանձին լեզվական նշաններ դառնում են իմաստալից մյուս բոլոր լեզվական նշաններից տարբերվելու շնորհիվ: Բայց առանձին նշանների նշանակությունը հաճախ կախված է այն բանից, թե նրանք կողային ինչ խմբավորումների են պատկանում. նշանը հասկանալու համար հաճախ կարևոր է դառնում այն հանգա-

մանքը, որ մենք ճանաչում ենք, թե տվյալ նշանը մեզ համար որոշակի իմաստ ունեցող ինչ կողի է պատկանում:

Նշանի բաղադրիչները

Սոսյուրը տարբերություն մտցրեց ժամանակի ընթացքում լեզվական նշանների զարգացման և ժամանակի տվյալ պահին գոյություն ունեցող նշանների ուսումնասիրության միջև: Առաջինը կոչվում է տարածամանակյա լեզվաբանություն, իսկ երկրորդը՝ համաժամանակյա լեզվաբանություն: Տարածամանակյա տեսանկյունից մենք կարող ենք հետազոտել, թե ինչպես որոշակի նշան, օրինակ, անգլերեն «*thou*» («դու») բառը, որը ժամանակին ընդունված էր օգտագործել առօրյա լեզվում, այժմ կիրառվում է միայն կրոնական համատեքստերում: Բայց համաժամանակյա տեսանկյունից մեզ համար հետաքրքրականը «*thou*»-ի տեղն է ներկա պատմական ժամանակահատվածում, այլ ոչ թե այն, թե ինչպես է բառը ստացել իր ներկայիս դերը անգլերեն լեզվում:⁵ Սոսյուրին նախորդած լեզվաբանները հետաքրքրված էին տարածամանակյա լեզվաբանությամբ, ժամանակի ընթացքում լեզվի զարգացմամբ, մինչդեռ Սոսյուրը կարծում էր, որ այդ մոտեցումը անօգուտ է, երբ փորձում ենք հասկանալ, թե ինչպես է լեզուն աշխատում այն մարդկանց համար, ովքեր իրականում օգտագործում են այն: Լեզուն օգտագործողների հանրության համար ընթացիկ

⁵ Բազմաթիվ նման օրինակներ կարելի է գտնել նաև հայերեն լեզվում, այդ թվում՝ հաղորդակցության տիրույթին վերաբերող: Լավ օրինակ է «թուղթ» բառը, որի նախնական իմաստից՝ «նամակ», «գրություն», այնքան քիչ բան է պահպանվել (օրինակ՝ «փաստաթուղթ» բառում), որ բառը գրեթե ամբողջովին ընկալվում է նոր նշանակությամբ՝ նյութը, որի վրա գրում ենք: Այսօր, համակարգչային եզրերի տարածման հետ միասին, կարծես թե այս բառը մոտնում է իմաստափոխության նոր փուլ, երբ, ասենք, «ոտրդ փաստաթուղթ» (word document) արտահայտության մեջ, նյութական կրիչի՝ թղթի անհետացման հետ միասին, նորից առաջին պլան է մղվում գրությունը, ինչպես նաև (գուցե ավելի մեծ չափով) համակարգչային տարածության մեջ գրության կազմակերպման ձևը, ձևաչափը:

լեզվի համակարգն ու կառուցվածքը՝ լանգ-ն է դարձնում որոշակի արտահայտություն իմաստալից, ոչ թե այն պատմությունը, թե ինչպես են նշանները ստացել իրենց ներկա ձևը: Համաժամանակյայի շեշտադրումը նրան թույլ տվեց ցույց տալ, թե ինչպես են նշանները գործում որպես մի կառույցի մաս, որ գոյություն ունի ժամանակի տվյալ պահին: Համաժամանակյա վերլուծության այս շեշտադրումը արդյունավետ է նաև հաղորդակցության ցանկացած այլ մեթոդի համար, որտեղ նշանները տարբերվում են միմյանցից: Օրինակ՝ ջինսը համարվում էր աշխատանքային հագուստ և ձեռքի աշխատանք կատարողների արտահագուստի կողի մեջ այն հագուստային նշան էր: Այսօր ջինսը նշան է, որն ունի «ամենօրյա ոճ» կամ «երիտասարդություն» իմաստը: Մրանք նշաններ են, որ պատկանում են ամենօրյա հագուստի ոճային կողին, ի տարբերություն տաբատների, որոնք պատկանում են այլ *դրես կոդի* և նշանակում «պաշտոնականություն»: Ջինսի կողավորված իմաստն ավելի շատ կախված է այսօրվա հագուստ-կապուստի համակարգում եղած մյուս կողավորված նշանների հետ ունեցած փոխհարաբերությունից և տարբերությունից, քան ջինսի պատմությամբ որոշվող իմաստից: Համաժամանակյա վերլուծությունը ջինսի ժամանակակից նշանակության մասին բացահայտում է ավելի շատ բան, քան տարածամանակյան:

Լեզվական նշանների իր վերլուծության մեջ Մոսյուրը ցույց տվեց, որ յուրաքանչյուր նշան ունի երկու բաղադրիչ: Մեկը այն գործիքն է, որն արտահայտում է նշանը, ինչպես օրինակ՝ ձայնային նմուշը, որ ստեղծում է բառը այն արտաբերելիս, կամ թղթի վրայի նշումները, որ մենք կարդում ենք որպես բառեր, կամ, ասենք, ձևերի ու գույների նմուշները, որոնք լուսանկարիչներն օգտագործում են առարկան կամ մարդուն ռեպրեզենտացնելու (ներկայացնելու)⁶ համար: Այս գործիքը, որն առկա է նյութական

⁶Հայտնի են նաև “represent” (“representation” և այլն) բառի հայերեն թարգմանությանն առնչվող դժվարությունները: «Ներկայացնել» բառը ժամանա-

աշխարհում, կոչվում է «նշանակիչ», իսկ նշանի մյուս մասը՝ «նշանակյալ»։ Նշանակյալն այն հղացքն է, հասկացությունը, որը նշանակիչն առաջ է բերում, երբ մենք ընկալում ենք այն։ Այսպիսով, երբ դու ընկալում ես այս էջին գրված «շուն» նշանը, հասկանում ես նիշերի մի խումբ՝ «շ», «ու» և «ն» տառերը, որոնք էլ միասին կազմում են նշանակիչը։ Այս նշանակիչը գործիքն է, որն անմիջապես առաջացնում է նշանակյալը կամ «շուն» հղացքը քո գլխում։ Նշանը նշանակյալի և նշանակիչի անբաժանելի միութունն է, քանզի իրականում մեկն առանց մյուսի մատչելի չէ մեզ։

Նշանի բացատրության այս փուլում ոչինչ չի սալվում որևէ իրական շան մասին, որը գոյություն ունի ինչ-որ տեղ, իրականության մեջ։ «Շուն» նշանը կազմված է երկու միավորից՝ նշանակյալից և նշանակիչից, որոնք միացած են իրար լեզուն օգտագործողների մտքում։ Այսպիսով, «շուն» նշանը վերաբերում է ոչ թե որոշակի շան, այլ՝ մտային հղացքի։ Կատարյալ օրինակ է «Աստված» նշանը, որը չի առնչվում իրական աշխարհում գոյություն ունեցող ոչ մի բանի։ Շատ լեզվական նշաններ, ինչպես գոյականները, հասակորեն առնչվում են իրապես գոյություն ունեցող առարկաների, ինչպես, օրինակ, շները։ Իրական առարկաները, որոնց վերաբերում են նշանները, կոչվում են «վերաբերյալներ», ուստի «շուն» նշանի համար, որը ես արտաբերում եմ իմ շանը դիմելիս, հենց իմ շունն էլ կլինի վերաբերյալ։ Եթե հանգստանալու գնալիս ես գրություն եմ թողնում իմ հարևաններին, ասելով՝ «Խնդրում եմ կերակրել շանը», համատեքստից պարզ է, որ նշանի վերաբերյալն իմ շունն է, մինչդեռ նշանը կարող է վերաբերել ցանկացած շան։ Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես հայերեն լեզուն մեր մտքում կամայականորեն կապում է «շ», «ու», «ն» նշանակիչը «շուն» նշանակյալի հետ, այդ-

կակից հայերենում օգտագործվում է և՛ “present”, և՛ “represent”, իսկ որոշ դեպքերում նաև “introduce” և “spectacle” անգլերեն բառերի իմաստներով։ Չունենալով համոզիչ լուծում՝ առայժմ “representation”-ի համար կօգտագործենք «ներկայացում» կամ «ռեպրեզենտացում» բառերից որևէ մեկը։

պէս էլ այն կամայականորեն կապում է ամբողջ «շուն» նշանը որոշակի տեսակի կենդանու՝ իրական շների հետ, որոնք կարող են լինել այս նշանի վերաբերյալները:

Երբ Մոսյուրը նշանը բաժանեց նշանակիչի և նշանակեալի, հնարավոր դարձավ նկարագրել, թե ինչպէս է լեզուն բաժանում մտածողության աշխարհը՝ ստեղծելով այն հղացքները, որոնք ձևավորում են մեր իրական փորձառությունը: Մրա պատկերավոր օրինակը կարող է լինել տարբեր լեզուների նշանների միջև պարզ համեմատությունը: Անգլերենում «sheep» («ոչխար») նշանակիչը կապված է որոշակի նշանակեալի՝ որոշակի տեսակի կենդանու հղացքին, իսկ «mutton» («ոչխարի միս») նշանակիչը կապված է այդ կենդանու մսի նշանակեալին: Ֆրանսերենում *mouton* նշանակիչը տարբերություն չի մտցնում նշանակեալ կենդանու և նրա մսի միջև: Այսպիսով, անգլերենում «mutton»-ի իմաստը հնարավոր է դառնում միայն «sheep»-ից ունեցած իր տարբերության շնորհիվ⁷: Իմաստը ստեղծվում է միայն նշանակիչների միջև փոխհարաբերություններով, և նշանակեալը ձևավորվում է նշանակչի կողմից (ո՛չ հակառակը): Նշանակեալները կամ մեր մտքում եղած հղացքները ձևավորվում են նշանակիչների կողմից, որ մեր լեզուն տրամադրում է մեզ՝ մտածելու և խոսելու համար: Անգլերենում միայն մեկ նշանակիչ կա «սպիտակ գույն» (colour white) նշանակեալի համար, ուստի «սպիտակություն» («whiteness») նշանակեալ հղացքն անբաժանելի է, մեկ

⁷ Դարձյալ մնալով մեր անմիջական մտահոգությունների շրջանակում՝ այս տեսանկյունից կարելի է քննարկել նախորդ ծանոթագրության մեջ դիտարկված օրինակը՝ «representation» բառի հայերեն թարգմանության հարցը: Մի կողմից «ներկայացնել» բառի վերը նկարագրված բազմիմաստությունը, որի մեջ առայժմ դժվար է առանձնացնել, զատորոշել մեզ հարկավոր նշանակությունը, իսկ մյուս կողմից՝ այդ նշանակությունը կրող մյուս բառերի՝ «պատկերում», «արտացոլում», անհամապատասխանությունը այդ նպատակներին, ծնում են այս հղացքը հստակորեն նկարագրելու և հասկանալու ակնհայտ խնդիրը:

միասնական բան է⁸: Բայց կարող ենք պատկերացնել այլ լեզու, որտեղ կան սպիտակությունը տարբեր երանգների բաժանող մի քանի բառեր: Այս լեզվով խոսողների համար մեր նշանակյալ սպիտակը կլինի ոչ թե մի գույն, այլ մի քանի տարբեր և առանձին երանգներ այնպես, ինչպես մեզ համար կարմիրը բաժանվում է մի քանի հստակորեն զանազանելի երանգների. վարդագույն, ալ, բոսորագույն և այլն: Համակարգերը, որոնք կազմավորում են մեր լեզուն, նաև ձևավորում են իրականության մեր փորձառությունը, ինչպես նշված է այս գլխի սկզբում: Ողջամիտ դատողության այս անակնկալ շրջումը տրամաբանորեն բխում է լեզվական նշանի բաղադրիչների մասին Սոսյուրի մտքերից:

Լեզվական նշանների հաջորդականություններ

Լեզվական նշանների և նշանի ուրիշ տեսակների միջև տարբերություններից մեկն այն է, որ լեզուն միշտ կախված է ժամանակից: Գրավոր կամ բանավոր արտահայտության մեջ մի նշանը պետք է նախորդի մյուսին, իսկ արտահայտությունը՝ տարածվի ժամանակի ընթացքում: Լուսանկարներում, կտավներում կամ հանդերձանքում յուրաքանչյուր նշան ներկա է մյուսների հետ միաժամանակ, այսինքն՝ նշաններն ավելի շատ բաշխվում են տարածության, քան ժամանակի մեջ: Օրինակ՝ կինոնկարի կամ հեռուստատեսության մեջ ներկա են երկուսն էլ՝ և՛ տարածությունը, և՛ ժամանակը, քանի որ տարբեր կերպեր էկրանի վրա միասին գտնվում են նույն տարածության մեջ, մինչդեռ պատկերը կինոնկարի ընթացքում փոխվում է ժամանակի հետ:

Երբ նշանները տարածվում են ժամանակի մեջ որպես հաջորդականություն կամ կարգավորված են որպես տարածական դասավորություն, ակնհայտորեն նրանց դասավորությունը կարևոր է: Օրինակ՝ «Շունը կծում է մարդուն» նախադասության մեջ

⁸ Հայերեն «սպիտակ» և «ձերմակ» բառերը չեն նշանակում երանգային տարբերություններ:

իմաստն ի հայտ է գալիս ձախից աջ ուղղությամբ, քանի որ մենք կարդում ենք բառերը հաջորդաբար՝ մեկը մյուսի ետևից: Այս հորիզոնական ընթացքը նախադասության «շարակարգային» կողմն է: Եթե փոխենք բառերի դասավորությունը՝ «Մարդը կծում է շանը», ակնհայտորեն իմաստը կլինի ուրիշ: Շարույթում յուրաքանչյուր լեզվական նշան կարող է փոխարինվել մեկ այլ՝ նրան գուգորդվող նշանով, որը թերևս ունի նույն քերականական գործառույթը, ունի նման հնչողություն կամ հարում է նման նշանակյալի: Միմյանց գուգորդվող նշանների այս բազմությունները կոչվում են «հարացույցներ»: Մենք կարող էինք «շուն»-ի փոխարեն գրել «կատու» կամ «գազան», իսկ «կծում է»-ի փոխարեն՝ «ճանկռում է», «ծամում է» և այլն: Այս հարացույցներից արված յուրաքանչյուր այլ ընտրություն կփոխի շարույթի իմաստը:

Այսպիսով, ձևը, որով լեզուն ստեղծում է իմաստներ, ունի հետևյալ կարևոր կողմը. յուրաքանչյուր լեզվական նշան շրջապատված է իրեն գուգորդվող նշանների հարացույցներով, որոնք ներկա չեն: Պարտի տվյալ օրինակի իմաստը բացատրելիս պետք է հաշվի առնել այն, թե ինչպես է նշանների շարակարգային դասավորությունը ազդում իմաստի վրա, և թե ինչպես են որոշակի հարացույցից չընտրված նշանները ձևավորում ընտրված նշանի իմաստը: Որպես ընդհանուր սկզբունք՝ յուրաքանչյուր ներկա նշան պետք է դիտարկվի արտահայտության կառույցում առկա այլ նշանների հետ հարաբերության մեջ, և յուրաքանչյուր ներկա նշան իմաստ ունի այն նշանների շնորհիվ, որոնք բացառված են ու չկան տեքստում:

Տեսողական նշաններ

Լեզվական նշանների վերը բերված բացատրության մեծ մասն ուղղակիորեն գալիս է Մոպյուրից, բայց որոշ սկզբունքներ և եզրեր, որոնք մեզ պետք կգան հաջորդ գլուխներում, բխում են ամերիկացի փիլիսոփա Չարլզ Ս. Փիբսի (1958) նշանագիտական

աշխատանքից: Մասնավորապես, պատկերների և այլ ոչ խոսքային նշանների նշանագիտական վերլուծությունը շատ ավելի արդյունավետ է կատարվում Փիրսի որոշ տարբերակումների միջոցով: Չնայած լեզուն մարդկանց նշանային արտադրության ամենագարմանալի ձևն է, մեր ողջ սոցիալական աշխարհը լի է և՛ տեսողական, և՛ լեզվական նշաններ պարունակող, ինչպես նաև բացառապես տեսողական ուղերձներով: Ժեստերը, դրես-կոդերը, ճանապարհային նշանները, գովազդային պատկերները, թերթերը, հեռուստատեսային հաղորդումները և այլ բաներ SU-ների տեսակներ են, որոնք օգտագործում են տեսողական նշաններ: Նույն սկզբունքներն են ընկած թե՛ տեսողական, թե՛ լեզվական նշանների նշանագիտական ուսումնասիրության հիմքում: Յուրաքանչյուր դեպքում կա նյութական նշանակիչ, որն արտահայտում է նշանը, և մտային հղացք՝ նշանակյալ, որն անմիջականորեն ուղեկցում է դրան: Տեսողական նշանները նույնպես պատկանում են կոդերի, դասավորվում են շարույթում և ընտրվում հարացույցից: Այս գրքում, լեզվական նշանների հետ միասին, ես օգտագործել եմ տեսողական նշանների որոշ օրինակներ՝ հուշելով, որ դրանց կարելի է մոտենալ նման ձևերով:

Մենք արդեն տեսանք, թե որքան կամայական են լեզվական նշանները, քանի որ ոչ մի անհրաժեշտ կապ չկա այս էջի վրայի «շուն» նշանակչի և մեր մտքում եղած՝ նշանակյալ «շուն» հղացքի միջև: Հայերեն խոսողների համար, բացի պայմանական կապից, ուրիշ ոչ մի կապ չկա նաև «շուն» ամբողջական նշանի և նրա վերաբերյալի՝ փրչոտ չորքոտանի կենդանու միջև: Նշանակչի և նշանակյալի, ինչպես նաև նշանի և վերաբերյալի փոխհարաբերությունը ամբողջովին պայմանավորվածությունների հարց է, որն ընդհանրապես հաստատված է *լանգ-ի*, իսկ այս մասնավոր դեպքում՝ հայերեն լեզվի կոդմից: Նշանի այս տեսակը, որը բնորոշվում է իր պատահականությամբ, Փիրսն անվանում է «խորհրդանշային» («սիմվոլային») նշան:

Բայց շան լուսանկարը ճանաչելի է որպես որոշակի շան նկար: Լուսանկարում ձևի ու գույնի դասավորությունը՝ նշանակիչը, որն արտահայտում է նշանակյալ «շուն»-ը, խիստ նմանություն ունի իր վերաբերյալին՝ իրական շանը, որ ներկայացվում է լուսանկարում: Լուսանկարում նշանակիչը կազմված է նկարի հարթ մակերևույթի վրայի գույնից ու կերպից: Նշանակյալը շան հղացքն է, որին անմիջականորեն վկայակոչում է նշանակիչը: Վերաբերյալը շունն է, որը լուսանկարված է: Քանի որ իմ շունը սայիտակ է՝ որոշ սև և շագանակագույն կետերով, ուստի իմ շան լուսանկարը ճշգրտորեն կարձանագրի այս տարբեր կերպերն ու գույները: Այս տիպի նշանը, որտեղ նշանակիչը նմանվում է իր վերաբերյալին, Փիրսը կոչում է «իկոնային» նշան: Մենք կհանդիպենք իկոնային նշանների տարատեսակ տեսողական SU-ների մեր նշանագիտական ուսումնասիրության մեջ: Ի տարբերություն լեզվական նշանների՝ իկոնային նշաններն ունեն նշանակիչը, նշանակյալը և վերաբերյալը միախառնելու հատկություն: Շատ ավելի բարդ է հասկանալ, որ լուսանկարչական նշանի երկու բաղադրիչները իրենց վերաբերյալի հետ միասին երեք տարբեր բաներ են: Այդ իսկ պատճառով, լուսանկարչական SU-ները թվում են ավելի ռեալիստական, քան լեզվական SU-ները, և հետագայում մենք հնարավորություն կունենանք այս հարցն ավելի խոր ուսումնասիրելու:

Երբ սոված շունը գոմոում է, որպեսզի գրավի մեր ուշադրությունը, նրա արձակած ձայնը մի ձև է, որով մատնանշում է իր ներկայությունը և խնդրում նկատել իրեն: Նշանի այս տեսակը Փիրսը կոչեց «ինդեքսային» («ցուցային»): Ինդեքսային նշաններն իրենց նշանակյալի հետ ունեն որոշակի և հաճախ՝ պատճառային հարաբերություն: Արևի ժամացույցին ընկած ստվերը մեզ ասում է ժամը, և սա ինդեքսային նշան է, որն ուղղակիորեն առաջանում է արևի դիրքի պատճառով: Նման ձևով ծուխը կրակի ինդեքսն է՝ նշան, որն առաջանում է այն բանի պատճառով, ինչը

նշանակում է: Որոշ նշաններում միախառնվում են խորհրդանշային, ինդեքսային ու իկոնային հատկությունները: Օրինակ՝ կարմիր լույս ցույց տվող լուսակիրն ունի ինդեքսային և խորհրդանշային բաղադրիչներ: Այն ինդեքսային նշան է, որը ցույց է տալիս երթևեկության վիճակը (երբ մեքենաները պետք է սպասեն), իսկ այդ բանն անելու համար օգտագործում է պատահական (խորհրդա) նշային համակարգ (կարմիրը կամայականորեն նշանակում է վտանգ և այս համատեքստում՝ արգելք):

Հարանշանակություն և առասպել

Այս գլխի մնացած մասում դիտարկվում են նշանագիտական գաղափարներ, որոնք տեղ են գտել ֆրասիացի քննադատ Ռոլան Բարտի աշխատանքում: Նրա գաղափարները, որ ձևավորվել են մինչև այժմ ուրվագծված հիմքերի վրա, մոտեցնում են մեզ ժամանակակից ՏՄ-ների նշանագիտական վերլուծությանը: Քանի որ մենք օգտագործում ենք նշանները աշխարհը նկարագրելու և մեկնաբանելու համար, հաճախ թվում է, թե նրանց գործառույթը ինչոր բան ուղղակի «նշելն» է, այն պիտակավորելը: «Ռոլս-Ռոյս» լեզվական նշանը նշում է ավտոմեքենայի որոշակի մակնիշ, կամ Բուքինգհեմյան պալատը ցույց տվող լուսանկարչական նշանը նշում է շինություն Լոնդոնում: Բայց այս նշանների՝ փաստ հաղորդելու նշողական և պիտակավորող գործառույթի հետ մեկտեղ, ի հայտ են գալիս որոշ հավելյալ զուգորդումներ, որոնք կոչվում են «հարանշանակություններ»: Քանի որ «Ռոլս-Ռոյս» մեքենաները թանկարժեք և շքեղ են, դրանք կարող են օգտագործվել՝ հարանշանակելու հարստություն և շքեղություն հասկացությունները: «Ռոլս-Ռոյս» լեզվական նշանն այլևս պարզապես չի նշում մեքենայի որոշակի տեսակ, այլ ծնում է հարանշանակությունների մի ամբողջ բազմություն, որոնք գալիս են մեր սոցիալական փորձառությունից: Բուքինգհեմյան պալատի լուսանկարը ևս ոչ միայն նշում է ո-

րոշակի շինություն, այլև հարանշանակում վսեմության, ավանդության, հարստության և իշխանության հասկացությունները:

Երբ դիտարկենք գովազդային, լրատվական, հեռուստատեսային կամ ֆիլմերի տեքստեր, պարզ կդառնա, որ լեզվական, տեսողական և այլ տեսակի նշաններ օգտագործվում են ոչ թե պարզապես ինչ-որ բան նշելու, այլ նաև հարուցելու համար նշանին կցված մի շարք հարանշանակություններ: Այս սոցիալական երևույթը՝ նշանների և նրանց հարանշանակությունների համախմբումը որոշակի ուղերձ ձևավորելու համար, Բարտն անվանում է «առասպել»-ի ստեղծում: Առասպելն այստեղ չի վերաբերում ավանդական պատմությունների սովորական իմաստով հասկացվող առասպելաբանությանը, այլ մարդկանց, ապրանքների, վայրերի կամ գաղափարների մասին մտածելու ձևերին, որոնք կառուցվել են՝ տեքստերի ընթերցողին կամ դիտողին որոշակի ուղերձներ հղելու համար: Այսպիսով, կոշիկների գովազդը, որը պարունակում է «Ռոլս-Ռոյս»-ից դուրս եկող ինչ-որ մեկի լուսանկարը, ոչ միայն նշում է կոշիկները և մեքենան, այլև հավելում շքեղության հարանշանակություններ, որոնք «Ռոլս-Ռոյս» նշանի միջոցով հասանելի են դառնում կոշիկներին՝ ներշնչելով մի առասպելական իմաստ, որում կոշիկներն արտոնյալ կենսաձևի մաս են կազմում:

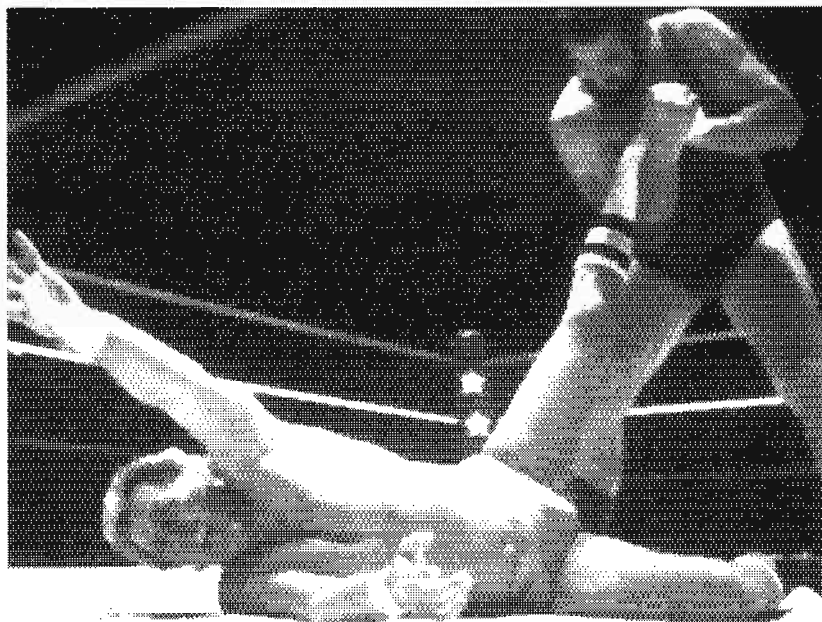
Առասպելը վերցնում է գոյություն ունեցող նշանը և ստիպում, որ այն ուրիշ մակարդակի վրա գործի որպես նշանակիչ: «Ռոլս-Ռոյս» նշանը դառնում է նշանակիչ՝ կցված «շքեղություն» նշանակյալին: Կարծես առասպելը լեզվի հատուկ ձև լինի, որը կլանում է գոյություն ունեցող նշանային համակարգը և դրանից ստեղծում նոր նշանային համակարգ: Ինչպես կտեսնենք, առասպելն անմեղ լեզու չէ, այլ այնպիսին, որը վերցնում է գոյություն ունեցող նշաններն ու դրանց հարանշանակությունները և ստիպում միտումնավոր ձևով խաղալ որոշակի սոցիալական դեր:

Ըմբռամարտ և «Հուլիոս Կեսար»

1957 թվականին ֆրանսիացի դասախոս և քննադատ Ռոլան Բարտը հրատարակեց «Առասպելաբանություններ» վերնագրով մի գիրք (անգլերեն թարգմանությունը՝ 1973թ.): Այն բաղկացած էր նախկինում ֆրանսիական ամսագրերում հրապարակված կարճ էսսեներից, որոնք դիտարկում էին ամենաբազմազան մշակութային երևույթներ՝ ըմբռամարտից մինչև Գրետա Գարբո, Միտրոենի վերջին մոդելի մեքենայից մինչև բիֆշտեքս և չիփս: Ժամանակակից ֆրանսիական մշակույթի տարբեր ասպեկտներին վերաբերող այս էսսեների նպատակն էր՝ թափանցել քննարկվող առարկայի կամ պրակտիկայի մակերևույթից անդին և ապակողավորել նրա՝ իր ունեցած որոշակի իմաստներով որոշվող իրական նշանակությունը: Սրանով Բարտը ցույց տվեց, որ սոցիալական կյանքը կարելի է կարդալ նույն սևեռուն ուշադրությամբ և քննադատական ուժով, որ նախկինում տեսել էինք միայն «Բարձր մշակույթի» (գրականություն, գեղանկարչություն կամ դասական երաժշտություն) ուսումնասիրության մեջ: «Առասպելաբանություններ»-ը օգտագործում է նշանագիտությունը՝ որպես ամենօրյա մշակույթի ասպեկտները վերլուծելու տիրապետող միջոց:

Գիրքը եզրափակում էր «Առասպելն այսօր» էսսեն, որտեղ ի մի էին բերվում կարճ էսսեներում Բարտի օգտագործած նշանագիտական մեթոդների արդյունքները, և ցույց էր տրվում, թե ինչու է կարևոր սոցիալական կյանքի այդօրինակ ընթերցումը: «Առասպելաբանություններ»-ը վիթխարի ազդեցություն ունեցավ Ֆրանսիայում, իսկ ավելի ուշ՝ անգլախոս աշխարհում և ճանապարհ բացեց ամենօրյա հանրամատչելի (popular) մշակույթի լուրջ ուսումնասիրության համար: Այս հատվածը նվիրված է «Առասպելաբանություններ»-ի երկու կարճ էսսեների և ավելի ամբողջականորեն՝ «Առասպելն այսօր» էսսեի քննարկմանը: Վերջինս տրամադրում է ընդհանուր շրջանակ հանրամատչելի մշակույթի ուսումնասի-

րության համար, և նրա վերլուծական մեթոդներից և քննադատական հղացքներից շատերը կհանդիպեն այս գրքի հետագա գլուխներում:



«Առասպելաբանություններ»-ի առաջին էսսեն «Ըմբշամարտի աշխարհը»-ն է: Բարտը քննարկում է իրենց դարն ապրած ըմբշամարտի հանդիպումները, որոնք այդ ժամանակ տեղի էին ունենում Փարիզի շրջակայքում գտնվող փոքր դահլիճներում: Միանգամայն նման մի բան այսօր կարելի է տեսնել Միացյալ Նահանգների հեռուստատեսային WWF ըմբշամարտում, որտեղ խիստ թատերականացված ելույթներ են ունենում էկզոտիկ անուններով և խայտաբղետ հագուստներով ըմբիշներ: Այնուամենայնիվ, այս տեսակի ըմբշամարտի ժամանակակից հեռուստատեսային տարբերակը արտաքուստ շատ ավելի գրավիչ է և լայնորեն մատչելի շուկայում, քան խուլ արվարձանների զվարճանքը, որ քննարկում է Բարտը: Ով է հաղթում և ով է պարտ-

վում այս ըմբռնմամբ՝ անկարևոր է չափազանցված կեց-
վածքների և դրամատիկ միջադեպերի համեմատությամբ, որ
ըմբռններն ի ցույց են դնում հանդիպումների ժամանակ և մար-
զադաշտերում: Ըմբռնմամբ այս ձևը ոչ միայն բավականաչափ
մասսայական է՝ մեր օրերում հեռուստատեսությամբ հեռար-
ձակվելու համար, այլ նաև թափ է հաղորդել հարակից ապ-
րանքների արտադրությանը. հեռուստատեսային մուլտֆիլմ, որ
պատկերում է հայտնի ըմբռններին, խաղալիքներ, շապիկներ և
այլ հագուստներ, ինչպես նաև համակարգչային խաղեր: Ակն-
հայտ է, որ թատերականացված ըմբռնմամբ այս ներկայա-
ցումներում ինչ-որ կարևոր ու մասսայականություն վայելող մի
բան կար ինչպես 1950-ականներին Փարիզում և Բրիտանիա-
յում, այնպես էլ այսօր Միացյալ Նահանգներում:

Բարտը նկարագրում է ըմբռնմամբ որպես ավելի թատե-
րական ներկայացում, քան մարզած: Նա համարում է, որ հան-
դիսատեսներն առաջին հերթին հետաքրքրված են ուժեղ զգաց-
մունքներով, որ նմանակում են ըմբռնները: Դրանք կարելի է
հստակորեն կարդալ նրանց ժեստերի, արտահայտությունների
և շարժումների մեջ: Դրանք մեծ մասամբ կողավորված նշաններ
են, որ նշանակում են ներքին ապրումներ: Ըմբռնմամբ դառ-
նում է մի տեսակ մեյքափ, դրամա, որն օգտագործում է չա-
փազանցված մարմնական նշաններ և առաջին պլան մղում
զգացմունքն ու բարոյականության հարցերը: Այստեղ Բարտը
նկարագրում է ըմբռնների կատարած մարմնական նշաններից
մի քանիսը, որոնց հարանշանակությունները հեշտ է կարդալ,
քանի որ դրանք պատկանում են շատ պարզ կողի:

Ահա [բացասական] ըմբռնը հաղթական քմիծաղ է տալիս՝
ծնկներով հատակին սեղմելով դրական ըմբռնին, ահա հանդի-
սականին է ուղղում ինքնահավան ժպիտը, որը հուշում է վա-
ղածամ հաշվեհարդարի մասին, բայց ահա, հիմա արդեն գետ-
նին գամված, նա ցուցադրաբար ձեռքերով հարվածում է հատա-

կին՝ բոլորին ցույց տալով, թե որքան անտանելի է իր վիճակը (1973: 18):

Բարտի համար ըմբշամարտը նման է ծեսի, մնջախաղի կամ հունական ողբերգության, որտեղ կարևոր է, որ տեսնես դերասանների կողմից խաղացվող ինչ-որ պայքար, որոնք ներկայացնում են ոչ թե ռեալիստական անհատ կերպարներ, այլ զաղափարներ կամ բարոյական դիրքորոշումներ: «Վատ տղա» (բացասական) ըմբիշը, Բարտի խոսքով ասած՝ «սրիկան» (1973, 17), ինչպես երևում է, պայքարում է դաժան և անազնիվ ձևով, բայց, չնայած ռինգի պարանների հետևում թաքնվելու փորձին, հետապնդվում և արժանիորեն պատժվում է հակառակորդի կողմից: Հանդիսատեսը հաճույք է ստանում ինչպես սրիկայի ստոր խաբեբայությունից և դաժանությունից, այնպես էլ վերջնական պատժից, որ նա ստանում է «լավ տղա» (դրական) ըմբիշից: Այս ողջ դրաման հաղորդվում է ըմբիշների կողմից արվող մարմնական նշանների միջոցով, և այս նշանները պատկանում են մի կողմի, որը ծանոթ է լսարանին: Լսարանի հաճույքի աղբյուրը ըմբիշների կողմավորված նշանները կարդալն ու վայելելն է:

Անկախ նրանից՝ դրական ըմբիշը հաղթում է, թե ոչ, մարտը կդարձնի Բարին և Չարը հեշտորեն ընթեռնելի կողմավորված նշանների միջոցով, որ օգտագործում են ըմբիշները իրենց դերերն ու հույզերը ամբոխին հաղորդելու համար: Քմծիծաղը, արհամարհական ծայրը, ժեստերը, շարժվելու ձևերը և այլ բաներ՝ բոլորն էլ ինդեքսային նշաններ են, որոնք հարանշում են մեծ հաջողություն, ռևանշ, անմեղություն, չարություն կամ ինչ-որ այլ իմաստ: Օրինակ՝ քմծիծաղը կլինի հաջողության ինդեքս, հաստակին հարվածելը՝ պարտությունն ընդունելու ինդեքս: Ըմբիշներն այս նշանները կապակցում են շարույթների մեջ և խիստ ընդգծում դրանք, այնպես որ ոչ մի կասկած չմնա, թե ինչպես կարդալ դրանց հարանշանակությունները: Ըմբշամարտը շատ ավելի նման է մնջախաղի, քան մարտի, որովհետև այստեղ ներկայացվում են մեծա-

այես կողավորված նշաններ՝ հանդիսատեսին հաճույք պատճառելու համար: Բարտի եզրակացությունը հետևյալն է. ըմբշամարտը մեր շփոթեցնող և երկիմաստ աշխարհը դարձնում է հասկանալի՝ հստակորեն ընթեռնելի իմաստներ տալով պայքարին, որ տեղի է ունենում ըմբիշների կողմից ներկայացվող բարոյական դիրքորոշումների միջև: Ըմբշամարտը Բարտի համար կողավորված նշանների համակարգ է, տեսողական հանդիսություն, որտեղ առանց երկիմաստության ներկայացվում է իրականության չափազանց թատերական և վերահսկելի տարբերակը: Բավական է նայել ոչ թե ըմբշամարտի արտաքին տեսքին, որը կարող է թվալ բավական հիմար և տափակ, այլ դրանից այն կողմ, և կտեսնենք՝ ըմբշամարտը բարոյականության, արդարության, զանցանքի և պատժի մասին պատմելու մի ձև է, որն օգտագործում է որոշակի կողի պատկանող նշաններ: Ըմբշամարտը (տեղեկատվա)միջոց է, որը խոսում է մեր մշակույթի մասին մեծապես կողավորված և զվարճալի ձևով:

«Առասպելաբանություններ»-ում Բարտի նախագծի երկրորդ օրինակն ավելի է մոտեցնում նրա աշխատանքը սույն գրքի սևեռակետին. նշանները զանգվածային ՏՄ-ներում (mass media): Հատորի երկրորդ կարճ էսսեն կոչվում է «Հոռուեացիները ֆիլմերում» և վերաբերում է Շեքսպիրի պիեսի հիման վրա ստեղծված «Հուլիոս Կեսար» ֆիլմին (1952թ.), որին մասնակցում է Մարլոն Բրանդոն: Մեկ անգամ ևս Բարտը զարմանալի վերլուծական խորությամբ քննարկում է մի բան, որ ըստ ամենայնի՝ արժանի չէ լուրջ ուսումնասիրության: Էսսեն ոչ միայն հոլիվուդյան ֆիլմի մասին է (ի հակադրություն, օրինակ, բարձրարվեստ ֆիլմի), այլև կենտրոնանում է միայն ֆիլմի երկու մանրամասնի՝ դերասանների սանրվածքի և այն հանգամանքի վրա, որ ֆիլմում համարյա բոլորը քրտնում են: Բարտն այս մանրամասները դիտարկում է որպես սիմպտոմները այն բանի, թե ինչպես են ֆիլմում օգտագործվում կողավորված նշաններ, որոնց

հարանշանակությունները հաղորդում են ֆիլմի հիմքում ընկած թեմաները: Էկրանին հայտնվող մարդկանց պատկերները իկոնային նշաններ են՝ նման դերասաններին: Ֆիլմի պատկերները պատկանում են շարույթի՝ ֆիլմի պատումին, որը ծավալվում է ժամանակի մեջ՝ սկզբից մինչև վերջ:

«Հուլիոս Կեսար»-ում, նկատում է Բարտը, «բոլոր հերոսները կեղծամ են կրում» և նրանցից ոչ մեկը ճաղատ չէ (1973: 26): Այս ուրուշակի սանրվածքն աշխատում է որպես նշան, որի հարանշանակությունը «հռոմեական-ությունն» է: Չնայած դերասանների ամերիկյան առողջությանը և այն հանգամանքին, որ ֆիլմը հիմնված է Վերածննդի շրջանի պիեսի վրա, այս «մազեր-նշանը» հնարավորություն է տալիս դերասաններին՝ համոզելու մեզ դասական իրադրության անհակասականության և հավաստիության մեջ: «Հռոմեացիները հռոմեացի են ամենացայտուն նշանի՝ ճակատի վրայի մազերի շնորհիվ» (1973: 26): Ինչպես Բարտն է ենթադրում, ֆիլմի ճշմարտացիության տպավորությունը մասամբ հաղորդվում է հռոմեական-ության ռեպրեզենտացման այս կողավորված ձևով, երբ նշանը թվում է բնական ու դյուրըմբռնելի և գուցե նույնիսկ աննշմարելի: Հարցն այն չէ՝ արդյոք հռոմեացիներն իրականում կեղծամ ունեին, թե ոչ: Ավելի շուտ, սանրվածքը հռոմեական-ության կողին պատկանող պայմանական նշան է, որը ֆիլմն օգտագործում է, և որը ճանաչելի է ու հաստատուն:

Ֆիլմում բոլորը՝ զինվորները, բանվորները և Կեսարի դեմ դավադրություն իրականացնողները քրտնում են: Բարտը պնդում է, որ սա ևս նշան է. «Բոլորը քրտնում են, քանի որ բոլորն էլ լուծում են ինչ-որ ներքին խնդիրներ» (1973: 27): Հետևաբար, քրտինքը բարոյական զգացողության, հերոսների մտքում իրենց անելիքների շուրջ ընթացող պայքարի ինդեքսային նշանն է: Ըստ երևույթին, այս ներքին պայքարը ստիպում է կերպարներին քրտնել, և մենք կարողում ենք քրտինքը՝ որպես բարոյական պայքարի ինդեքսային նշան: Միակ մարդը, որ չի

քրտնում, Հուլիոս Կեսարն է, և Բարտը պնդում է, որ պատճառը նրա՝ դավադրության առարկա լինելն է: Կեսարը կանգնած չէ բարոյական երկրնսորանքի առջև այնպես, ինչպես Բրուտոսը և մյուսները, ովքեր ծրագրում են սպանել Կեսարին: Քրտնելը, ինչպես և սանրվածքը, ֆիլմում թվում է «բնական»՝ թերևս մնալով չնկատված, բայց դա գիտակցաբար օգտագործված նշան է՝ նշանակելու համար այն, որ ֆիլմի պատումը ներկայացնում է ողբերգական հոգեբանական դրամա: Սանրվածքի նման, քրտինքի՝ որպես նշան օգտագործելը պայմանավորված է նրանով, որ այն պատկանում է մեր մշակույթում ընդունված որոշակի կողի: Քրտինքը և կեղծամ կրելը կողավորված նշաններ են, որոնց հարանշանակությունները մեզ թույլ են տալիս կարդալու ֆիլմի իմաստը:

Որպես ընդհանուր եզրակացություն՝ «Հռոմեացիները ֆիլմերում» էսսեի վերջում Բարտը քննադատում է նշանների այսպիսի օգտագործումը: Սանրվածքը և քրտնելն առաջին պլանում չեն, որպեսզի դիտողին պարզ դառնա, որ դրանք կողավորված նշաններ են (ի հակադրություն ըմբիշների կատարած գիտակցված ցուցադրության): Բարտը ցույց է տալիս, որ այս նշանները կարող են դիտվել որպես համաձայնեցված և իմաստալից համակարգ միայն մանրամասնորեն հետազոտվելուց հետո, բայց հազիվ թե ֆիլմի անմիջական դիտումը բավարար լինի դրանք նկատելու և առանձնացնելու համար: Ըմբշամարտ դիտելը հաճույք է պատճառում հիմնականում շնորհիվ հանդիսատեսի՝ օգտագործվող կողերն իմանալու, և այն ձևերի, որոնցով ըմբիշները չափազանցնում են իրենց նշանակող գործողությունները՝ ակնհայտ դարձնելով օգտագործվող կողերը: Կողավորված նշանները «Հուլիոս Կեսար»-ում այդպես ակնհայտ չեն: Ֆիլմում նշանը «մնում է մակերևույթին, բայց, չնայած դրան, չի հրաժարվում խորության հավակնությունից: Այն մարդկանց ինչ-որ բան հասկացնելու նպատակ ունի (որը գովելի է), բայց միևնույն ժա-

մանակ հավակնում է լինել ինքնաբուխ (որը խաբեություն է)» (1973: 28): Այս նշանները քողարկում են այն փաստը, որ իրենք, թեև լինելով ֆիլմի իմաստալիության վճռական բաղադրիչը, միաժամանակ հոռմեական-ության ռեպրեզենտացման պայմանական կողի մաս են կազմում:

Առասպել և սոցիալական իմաստներ

Բարսի «Առասպելաբանություններ» գրքի երկու կարճ էսսեները համառոտ ձևով քննության առնելուց հետո այս գլխի մնացած մասում կբացատրվի և կքննարկվի հատորը եզրափակող ընդարձակ էսսեն՝ «Առասպելն այսօր»: Այստեղ Բարսը ի մի է բերում առավել ընդհանուր բնույթի կարևորագույն մտքերը, որոնց նրան հանգեցրել էր մշակութային ապրանքների վերլուծությունը, և բացատրում հետևողական մեթոդ՝ շարունակելու համար սոցիալական կյանքի նոր ասպեկտների ուսումնասիրությունը: «Առասպելն այսօր»-ի մեջ օգտագործված մեթոդներից և դիտարկված հարցերից շատերին կվերադառնանք գրքի հետագա գլուխներում, թեև դրանք հաճախ որոշ զարգացման կամ քննադատության կարիք են ունենում, երբ կիրառվում են այստեղ դիտարկված տարատեսակ SU-ի նկատմամբ:

«Առասպելն այսօր»-ի սկզբում Բարսը հայտարարում է, որ «առասպելը խոսքի տեսակ է» (1973: 109): Վերևում տեսանք, որ ըմբշամարտը կարող է դիտվել որպես (տեղեկատվա)միջոց, որով բարոյականության և վարքի մասին ուղերձներ են հաղորդվում թատերականացված զվարճության օգնությամբ: Ըմբշամարտում շարժումները, ժեստերը և արտահայտությունները կողավորված հաղորդակցության ձև են նշանների միջոցով, որ ցուցադրաբար օգտագործում են ըմբիշները: Ըմբշամարտը կարծես մեզ հետ խոսում է մեր իրականության մասին: Մի մակարդակում ըմբիշի ժեստերը կարող են նշանակել «պարտություն» կամ «անօգնականություն»: Դրանք հուզական կամ բարոյական վերաբերմունքի նշան-

ներ են: Մեկ ուրիշ մակարդակում, ավելի վերացական առումով, ողջ մարտն ինքը նշան է: Այն ներկայացնում է բարոյական հարթակ, որտեղ արդարությունը դաժան ու «բնական» ձև ունի: Այնպես է արվում, որ «ստորը» վճարի իր խաբեության ու դաժանության համար, իսկ հանդիպումը հանդիսատեսին ցույց է տալիս գրավիչ, թերևս կարգավորված աշխարհ՝ որպես իրականության սովորականության և անկարգության փոխհաստոցում: Ըմբշամարտն այս «բնական» աշխարհը դարձնում է հասկանալի՝ մարտի արհեստական ձևով այն բեմադրելու միջոցով:

Մակայն արդյո՞ք այս բարոյական աշխարհը բնական է, ողջախոհ, անփոփոխ: Ոչ, այդպիսին չէ՝ պնդում է Բարտը, թեև ըմբշամարտի հանդիպումը՝ իր բարոյական կառուցվածքներով ու դիրքորոշումներով, որ ներկայացնում են ըմբիշները, այնպես է անում, որ այդ աշխարհը բնական թվա: Թե՛ ըմբշամարտը, թե՛ բարոյականությունը որոշակի մշակույթի (արևմտաեվրոպական կեղծ-քրիստոնեական մշակույթ) արդյունք են, երկուսն էլ կապված են որոշակի պատմական ժամանակաշրջանի և որոշակի վայրում հասարակությունը կազմակերպելու որոշակի ձևի հետ: Ըմբշամարտի իմաստները բնական չեն, այլ մշակութային, տրված չեն, այլ ստեղծված, հայտնագործված չեն, այլ մշակված, իրական չեն, այլ առասպելական: Նույն կերպ հոմեոցիները «Հուլիոս Կեսար» կինոնկարում լսարանի համար հասկանալի են դառնում մի շարք պայմանական նշանների օգնությամբ, որոնց նպատակն է կառուցել հոմեական-ության առասպելը: Պատմական ու հոգեբանական ռեալիզմ, որը հիմնված է ոչ թե իրականության, այլ պայմանականության վրա: Առասպելը, ինչպես Բարտն է օգտագործում այս եզրը, նշանակում է բաներ, որոնք օգտագործվում են որպես նշաններ աշխարհի մասին սոցիալական ու քաղաքական ուղերձ հաղորդելու համար: Ուղերձը նաև խեղաթուրում կամ մոռացության է մատնում այլընտրանքային ուղերձները, այնպես որ առասպելը

հանդես է գալիս միայն որպես ճշմարտություն և ոչ թե իրարից տարբեր բազմաթիվ հնարավոր ուղերձներից մեկը:

Այս առասպելների ուսումնասիրությունը՝ առասպելաբանությունը, մի մասն է «նշանների ընդարձակ գիտության», որը Մոսյուրը կանխատեսել էր ու անվանել «նշանաբանություն» (կամ նշանագիտություն) (Բարտ, 1973: 111): Առասպելում ուղերձների ընթերցումը ներառում է օգտագործվող նշանների գատորոշումը և մատնանշումը, թե ինչպես են դրանք կառուցվում կողերի միջոցով որպես կառույց, որը հաղորդում է հենց այս և ոչ թե ուրիշ ուղերձներ: Մա կարելի է բացատրել՝ քննարկելով հիմնական օրինակը, որ Բարտն օգտագործում է «Առասպելն այսօր»-ում: Բարտն իրեն պատկերացնում է վարսավիրանոցում՝ ֆրանսիական «Փարի-Մատչ» (Pariz-Match) շքեղ հանդեսի շապիկի նկարը նայելիս: Շապիկի վրա զինվորական համազգեստով սևամորթ զինվորի լուսանկար է, որը պատվի է բռնել ֆրանսիական դրոշին: Նշանակիչները՝ լուսանկարի կերպերն ու գույները, հեշտությամբ կարող են ընթերցվել որպես իմաստալից իկոնային նշաններ, որոնք հաղորդում են «Սևամորթ զինվորը պատվի է բռնել Ֆրանսիայի դրոշին» ուղերձը: Մակայն նկարն ունի ավելի մեծ նշանակություն, որն ավելի հեռու է գնում նրա հիմնանշանակությունից: Նկարը նշանակում է, որ.

Ֆրանսիան մեծ կայսրություն է, որ նրա բոլոր որդիները, անկախ մաշկի գույնից, հավատարմորեն ծառայում են նրա դրոշի ներքո, և չի կարող լինել ավելի լավ պատասխան այսպես կոչված գաղութատիրական համակարգի քննադատներին, քան փութաջանությունը, որով այս երիտասարդ աֆրիկացին ծառայում է իր այսպես կոչված կեղեքիչներին (Բարտ 1973: 116):

Մի շարք խորհրդանշային նշաններ, որոնք արդեն իմաստ են կրում (սևամորթ զինվորը պատվի է բռնել Ֆրանսիայի բանակում ընդունված ձևով), հիմք են դառնում կարևոր սոցիալական ուղերձ վերագրելու համար. ֆրանսիական կայսերական տիրա-

պետությունն արդար է և իրավահավասար: Այս սոցիալական ուղերձն առասպել է, և այդ առասպելը վիճահարույց էր այն ժամանակ, երբ 1950-ականներին Բարտը գրեց այս էսսեն: Ֆրանսիական իմպերիալիզմը քայքայվում էր, և ռազմական դաժան հակամարտություն կար Ֆրանսիայի՝ Ալժիրի հյուսիսաֆրիկյան գաղութում, որտեղ ալժիրցիները պայքարում էին և ռազմական գործողություն իրականացնում հանուն անկախության: Այս ճգնաժամը Ֆրանսիայի հիմնական քաղաքական հարցն էր և լայնորեն քննարկվում էր SU-ներում: «Փարի-Մատչ» հանդեսի շապիկի նկարի առասպելական նշանակությունը փաստարկներ է պարունակում հոգուտ գաղութային վերահսկողության՝ առանց առերևույթ այդ բանն անելու:



Առասպելները, որոնք առաջացել են որևէ մշակույթում, փոփոխվում են ժամանակի ընթացքում՝ իրենց ուժը ստանալով միայն որոշակի համատեքստի առնչվելու շնորհիվ: Առասպելում նշանների համատեքստն ու պատմությունը նեղացվում և սահմանափակվում են այնպես, որ դրանց համատեքստի ու պատմության միայն մի քանի հատկանիշներն են նշանակող գործառույթ ունենում: Տեղը, ուր արվել է լուսանկարը,

զինվորի անունն ու կենսափորձը, նա, ով արել է լուսանկարը՝ պատմական ու համատեքստային հարցեր են, որոնք անտեղի են ու անտեսված, քանի որ լուսանկարչական նշանը օգտագործված է որպես նշանակիչ ֆրանսիական իմպերիալիզմի ա-

ռասպելն առաջ մղելու համար: Փոխարենը, առասպելական նշանակությունը առաջ է բերում այլ հղացքներ, ինչպես Ֆրանսիայի՝ որպես գաղութային տերության պատմությունը, ժամանակակից հակամարտությունը Ալժիրի համար և ռասայական խտրականության հարցեր: Առասպելը դատարկում է իր օգտագործած նշանները՝ թողնելով միայն դրանց իմաստի մի մասը, դրանց օժտելով նոր նշանակությամբ, ինչն ուղղորդում է մեզ՝ դրանք կարդալու այս և ոչ թե ուրիշ ձևով: Պատվի բռնած սևամորթ զինվորի լուսանկարը ընթերցողին տեղեկացնում է ֆրանսիական գաղութատիրության հարցի մասին ու կոչ անում նրան՝ ինքնին հասկանալի համարել այն, որ սևամորթ զինվորները պետք է հավատարիմ լինեն ֆրանսիական դրոշմին, և որ գաղութային տիրապետությունը միանգամայն ընդունելի է:

Սա միակ ձևը չէ, որով կարելի է կարդալ զինվորի առասպելական պատկերը, թեև դա ամենից «բնական» թվացող ընթերցումն է: Բարսն առաջարկում է լուսանկարը կարդալու երեք ձև: Առաջին՝ լուսանկարը կարող է դիտարկվել որպես ֆրանսիական իմպերիալիզմի առասպելն օժանդակող, հնարավոր է, անվերջ թվով պատկերներից մեկը: Այս դեպքում սևամորթ զինվորը պագապես մի օրինակն է ֆրանսիական իմպերիալիզմի: Պատկերի մասին այսպես մտածելը, հուշում է Բարսը, հենց այն ձևն է, որով դրա մասին կմտածեք լրագրողը: Ձգտելով հանդեսի շապիկին ներկայացնել որոշակի առասպելական նշանակություն՝ լրագրողը կփնտրեր մի հարմար լուսանկար, որը որոշակի ձև կտար այս վերացական հղացքին և կստեղծեր առասպելական նշանակությունը:

Որպես այլընտրանք՝ այնպիսի առասպելաբան, ինչպես Բարսը կամ ուրիշ մեկը, օգտագործելով այստեղ քննարկված նշանագիտական մեթոդները, կարող է հասկանալ առասպելի հետևում թաքցվածը: Քննադատական դիրքորոշմամբ ընթերցողը կնկատեր, թե ինչպես է լուսանկարից դուրս մղվել այն իմաս-

տը, որ ուներ սևամորթ զինվորը՝ թողնելով նրան միայն որպես առասպելական նշանակության ալիբի և արդարացում: Ֆրանսիական գաղութային իշխանության ճշմարտացիությունը և բնականությունը լուսանկարի տիրապետող նշանակությունն է, բայց նշանագետը կարող է բացատրել ու քողագերծել այդ նշանակությունը: Ֆրանսիական իմպերիալիզմի առասպելը հաստատվել է լուսանկարի վրա, սակայն առասպելաբանն ի վիճակի է լուսանկարն առանձնացնել առասպելից, նշանը՝ նշանակությունից՝ չեզոքացնելու համար այն ազդեցությունը, որ ցանկանում է թողնել առասպելը: Առասպելաբանը «վերծանում է առասպելը, նա հասկանում է խեղաթյուրումը» (Բարտ 1973:128):

Երրորդ՝ ոչ քննադատական ընթերցողը՝ նկատելով «Փարի-Մատչ»-ի շապիկը, բայց չկատարելով վերլուծություն, պարզապես կրննդունի առասպելական նշանակությունը որպես սովորական ու բնական մի բան: Կթվա, թե լուսանկարչական նշանը պարզապես ցույց է տալիս ֆրանսիական իմպերիալիզմը որպես բնական մի բան, որը դժվար թե մեկնաբանման կարիք ունի: Կթվա, թե պատվի բռնած սևամորթ զինվորը «հենց ֆրանսիական կայսերականության (իմպերիականության) ներկայությունն է» (Բարտ, 1973:128): Լուսանկարն այս դեպքում ո՛չ օրինակ է, որը ընտրված է համապատասխան միտքը լուսաբանելու համար, ո՛չ էլ խեղաթյուրում, որը փորձում է ինքն իրեն պարտադրել մեզ: Փոխարենը, «ամեն ինչ տեղի է ունենում այնպես, ասես պատկերը բնական ձևով առաջ է բերում հղացքը, ասես նշանակիչն իրենով հիմնավորում է նշանակյալը. առասպելը գոյություն ունի ճիշտ այն պահից, երբ ֆրանսիական կայսերականությունը ձեռք է բերում բնական վիճակ» (Բարտ, 1973:129-130): Բարտի համար առասպելի գործառույթն է՝ այնպես անել, որ որոշակի գաղափարներ, օրինակ, ուրիշ երկրների՝ ֆրանսիական գաղութային տիրապետությունը, թվան բնական: Եթե այդ գաղափարները բնական թվան, դրանց չեն հակադրվի կամ դրանց դեմ չեն պայքարի: Առասպելներն ըն-

դուսելի են դարձնում առանձին սոցիալական իմաստները՝ որպես ողջամիտ ճշմարտություն աշխարհի մասին: Ուրեմն առասպելի քննադատության և վերլուծության գործառույթը պետք է լինի բնականության տպավորությունը վերացնելը՝ ցույց տալով, թե ինչպես է կառուցված առասպելը, ինչպես է այն օժանդակում մտածողության մի ձևին՝ ձգտելով դուրս մղել մտածողության բոլոր այլընտրանքային ձևերը:

Առասպել և գաղափարաբանություն

Առասպելի ընտրողականությունը և կատարած խեղաթյուրումը բացահայտելու նպատակով արված վերլուծությունն ակնհայտորեն ունի քաղաքական բնույթ լայն իմաստով: Ամեն մի քաղաքական հայացք, նույնիսկ եթե չի ընդունում այդ փաստը, իրերի գոյություն ունեցող կարգի ռեպրեզենտացում է, որը ենթադրում է, թե պետք է կատարվեն որոշակի փոփոխություններ՝ որոշակի նպատակով: Բարսի, ինչպես նաև շատ ուրիշների նշանագիտական քննադատության մեջ մշակույթի ու հասարակության վերլուծությունը կատարված է ձախական տեսանկյունից և հաճախ սերտորեն կապված է մարքսիստական գաղափարների հետ: «Առասպելն այսօր» էսսեի վերջին հատվածներում նորից անդրադարձ է կատարվում մինչ այդ քննարկված նշանագիտական վերլուծության մեթոդներին՝ դրանք առնչելով հասարակության ընդհանուր քաղաքական վերլուծությանը: Վերջինիս մեջ հիմնական հասկացությունը «գաղափարաբանությունն» է, որի հետագա քննարկումը կկատարվի գրքի հաջորդ գլուխներում, որքանով այն վերաբերում է SU-ների ուսումնասիրությանը: Գաղափարաբանությունը իրականության և հասարակության ընկալման ձև է, որը ենթադրում է, թե որոշ գաղափարներ ակնհայտորեն ճշմարիտ են, մինչդեռ ուրիշ գաղափարներ ակնհայտորեն կողմնակալ են կամ սխալ: Գաղափարաբանությունները միշտ ընդունվում են հասարակության

խմբի կամ խմբերի կողմից, և տարբեր խմբերի գաղափարաբանությունների միջև միշտ լինում է հակամարտություն: Գաղափարաբանության մասին փաստարկներից մի քանիսը, որոնք առաջ են քաշվել Բարտի և ուրիշների կողմից, քննադատության կենթարկվեն ավելի ուշ, երբ կքննենք դրանց օգտակարությունը ժամանակակից մեդիատեքստերի որոշակի օրինակների առնչությամբ: Մասնավորապես, ես կպնդեմ, որ գաղափարաբանությունը անհրաժեշտաբար իրականության կեղծ գիտակցությունը չէ: Բայց նախ՝ կարևոր է տեսնել, թե ինչպես է Բարտի՝ առասպելի վերլուծությունը կապվում գաղափարաբանության հղացքին:

Բարտը ենթադրում է, որ առասպելը ծառայում է հասարակության որոշակի խմբի, որը նա անվանում է «բուրժուազիա», գաղափարաբանական շահերին (1973: 137): Այս եզրը վերաբերում է մարդկանց մի դասի, ովքեր տնօրինում կամ վերահսկում են հասարակության արդյունաբերական, առևտրային և քաղաքական հաստատությունները: Այս դասի շահերից է բխում հասարակության կայունության պահպանումը, որպեսզի նրանց ունեցվածքը, իշխանությունն ու վերահսկողությունը անփոփոխ ու անվիճարկելի մնան: Հետևաբար, բոլոր տեսակի հարցերի ու թեմաների մասին մտածելու ընթացիկ ձևերը, որոնք թույլ են տալիս հաստատուն պահել տնտեսական և քաղաքական գործերի ներկա վիճակը, պետք է հավերժացվեն: Թեև հասարակության առկա վիճակը երբեմն կարող է պահպանվել ուժով, առավել արդյունավետ և հարմար է պահպանել այն մտածողության ընդդիմադիր և այլընտրանքային ձևերը վերացնելու միջոցով: Ձևը, որով սա արվում է, հասարակության մասին համոզմունքների ներկա համակարգը՝ «տիրապետող գաղափարաբանությունը» բնական, ողջամիտ և ինքնին հասկանալի մի բանի վերածելն է:

Հասարակության տիրապետող գաղափարաբանությունը ենթակա է փոփոխության, քանի որ փոխվում է իշխանության

տնտեսական և քաղաքական հավասարակշռությունը: Գաղափարաբանությունը, այսպիսով, պատմությամբ պայմանավորված մի բան է: Եթե, օրինակ, երկու հարյուր տարի հետ գնանք, կտեսնենք, որ այսօր տիրապետող գաղափարաբանության որոշ տարրեր ակնհայտորեն փոխվել են: Երկու հարյուր տարի առաջ ինքնին հասկանալի պիտի լիներ, որ սևամորթ մարդիկ ստորադաս են սպիտակամորթներին, որ կանայք ավելի թույլ են ու ստորադաս տղամարդկանց, որ երեխաներին կարելի է վարձել ֆիզիկական աշխատանք կատարելու համար: Այնպես էր արվել, որ այս գաղափարները թվան բնական, ողջամիտ: Այսօր այս գաղափարաբանական հայացքներին փոխարինել են ուրիշները: Այսօրվա գաղափարաբանությունն այլ է, բայց ոչ անպայման՝ պակաս անարդար: Այնուամենայնիվ, հասկանալի պատճառով, դժվար կլինի գլխի ընկնել, որ ներկա գաղափարաբանությունները փոփոխման կարիք ունեն, քանի որ գաղափարաբանության գործառույթը գոյություն ունեցող համակարգը բնական ու բոլորի համար ընդունելի դարձնելն է: Բարտի համար առասպելը խոսքի տեսակ է սոցիալական իրականությունների մասին, որն աջակցում է գաղափարաբանությանը՝ այդ իրականությունները քաղաքական բանավեճի շրջանակից դուրս հանելով:

Օրինակ՝ սևամորթ զինվորի դեպքում դուրս է մղվում, անշուշտ, ո՛չ ֆրանսիական կայսերականությունը (ընդհակառակը՝ դրա ներկայությունն է, որ պետք է ամեն կերպ ի ցույց դրվի), այլ գաղութատիրության պատմականորեն անցողիկ, ձեռակերտ բնույթը: Առասպելը չի մերժում իրերը, ընդհակառակը, նրա գործառույթը դրանց մասին խոսելն է: Պարզապես այն մաքրում է դրանք, դարձնում անմեղ, տալիս բնական և հավերժական արդարացում, տալիս է պարզություն, բայց ոչ՝ բացատրվածի, այլ որպես փաստ հաստատվածի: Հերիք է, որ ես հաստատեմ ֆրանսիական կայսերականության փաստը՝ առանց բացատ-

րության, ինձ այն կթվա գրեթե բնական և անվերապահորեն ընդունելի մի բան: Ես համոզված կլինեմ (Բարտ 1973: 143):

Դրոշին պատվի առած սևամորթ զինվորի լուսանկարի գործառույթը ֆրանսիական իմպերիալիզմը («կայսերականությունը» չակերտների մեջ.) չեզոք փաստի վերածելն է: Այն գերծ է պահում մեզ գաղութատիրության մասին հարցեր տալուց և դրա դեմ առարկություններ անելուց: Այն սպասարկում է տիրապետող գաղափարաբանության շահերը: Այս բանը նա կարող է անել՝ գործելով որպես առասպել, պատմականորեն առանձնահատուկ իրավիճակը որպես չեզոք և սովորական մի բան ներկայացնելով: Այսօր՝ Բարտի «Առասպելաբանություններ»-ի հրատարակումից մոտ երեսուն տարի անց, մարդկանց մեծ մասը գաղութային կարգը համարում է եվրոպական պատմության իր դարն ապրած և շփոթություն պատճառող դրվագ: Ավելի հեշտ է տեսնել, թե ինչպես են կառուցված ֆրանսիական իմպերիալիզմի նման առասպելները, երբ դրանք արդեն հեռացել են գերիշխող գաղափարաբանությունից: SU-ներում տեղ գտած առասպելի ժամանակակից օրինակներ վերլուծելիս ավելի է դժվարանում առասպելի նշանագիտական կառուցվածքը վերլուծելու առասպելաբանի խնդիրը, քանի որ պետք է լինում հաղթահարել առասպելի գաղափարաբանական ուղերձների բնականությունն ու ակնհայտ բնույթը:

Միշտ չէ, որ նշանագիտական մեթոդներն օգտագործվում են մշակութային իմաստները ձախակալող դիրքից վերլուծելու համար: Բրիտանական բանակի սպաները Մենդիարսթի ռազմական ակադեմիայում վերապատրաստվելիս նշանագիտություն են սովորում՝ որպես SU-ներով պատերազմների լուսաբանման մասին դասընթացի մաս: SU-ների նշանագիտությունը հասկանալը օգտակար է նրանց համար, երբ ստիպված են գործ ունենալ այն ռազմական հակամարտությունների լուսաբանման հետ, որոնցում ներգրավված են, որպեսզի իրավիճակի վերաբերյալ բրիտանա-

կան բանակի գաղափարաբանական տեսակետին համապատասխան առասպելական իմաստները ներկայացվեն ավելի արդյունավետ ձևով և այնպես, որ թվան բնական, ողջամիտ: Գովազդային գործակալությունները մայրցամաքային Եվրոպայում, մասնավորապես՝ Իտալիայում, և մի քանիսն էլ՝ Բրիտանիայում, օգտագործում են նշանագիտությունը՝ ավելի արդյունավետ գովազդ կառուցելու համար: Ինչպես Բարտն էր պնդում, թե լուսանկարիչը կարող էր փնտրել մի պատկեր, որը հաղորդում է ֆրանսիական իմպերիալիզմի առասպելը, այդպես էլ գովազդ ստեղծողները կարող են փնտրել լեզվական և տեսողական նշաններ, որոնք աջակցում են ապրանքի առասպալական իմաստներին:

Թե՛ լեզվական և թե՛ տեսողական նշանները գովազդներում օգտագործվում են ապրանքների ու դրանց սպառողների մասին ուղերձներ ստեղծելու համար, և նշանագիտությունը կարող է տրամադրել ճշգրիտ քննարկման շրջանակ՝ պարզելու, թե ինչպես են այս նշաններն աշխատում: Բայց նաև պարզ կդառնա, որ գովազդները գաղափարաբանական մեծ դեր ունեն, քանի որ, ըստ էության, իրենց ընթերցողներին խրախուսում են սպառել ապրանքներ, իսկ սպառողականությունը ժամանակակից մշակույթի հիմնային սկզբունքներից մեկն է, մեր տիրապետող գաղափարաբանության մասը: Գովազդում սպառողականությունը բնականացվում է, դարձվում ինքնին հասկանալի: Կտեսնենք, որ այս գաղափարաբանական ազդեցությունը իրականացնելու համար գովազդներն օգտագործում են առասպելը՝ փորձելով ապրանքին առասպելական նշանակություններ կցել՝ վերցնելով արդեն իմաստ ունեցող նշաններն այնպես, ինչպես «Փարի-Մատչ»-ի շապիկի լուսանկարի դեպքում: Գովազդների հետազոտության ժամանակ կշարունակենք քննարկել առասպելը և գաղափարաբանությունը, կներկայացնենք առասպելի ու գաղափարաբանության հղացքներին առնչվող մի քանի խնդիրներ, որոնք մինչ այժմ չեն դիտարկվել:

Աղբյուրներ և հետազա ընթերցանություն

Սոսյուրի (1974, հայերեն լեզվով՝ 2008) և Փիրսի (1958) մոտ նշանի տեսությունները ակնհայտորեն ավելի բարդ են, քան այս գլխում տրված դրանց ուրվագիծը: Նշանի այլ բացատրությունների ու քննարկումների համար տե՛ս Քուլերի (Culler 1976), լեզվաբանական և գրական տեսանկյունից՝ Հոուկսի (Hawkes 1983) և Իգլթոնի (Eagleton 1983), իսկ մեդիայի ուսումնասիրությունների տեսանկյունից՝ Ֆիսկի (Fiske 1982), Բրանսթոնի և Սթեֆորդի (Branston and Stafford 1996) աշխատանքները:

Բարտի աշխատությունը (1973), որ ընդգրկում է բազմաթիվ հետաքրքրական կարճ էսսեներ՝ ի հավելումն այս գլխում քննարկվածների, շատ դժվար չէ, թե՛ն ֆրանսիական մշակույթի և տեսաբանների հիշատակությունները կարող են անձանոթ լինել ժամանակակից ընթերցողին: Երկու գրքեր, որոնք նման ձևով վերլուծում են մշակույթի տարբեր կողմերը, Բլոնսկին (Blonsky 1985) և Հեբդիջն (Hebdige 1988) են, իսկ Մասթերմանը (Masterman 1984) պարունակում է հեռուստատեսությանն առնչվող առասպելները և սոցիալական իմաստները քննարկող կարճ էսսեներ: Բարտի աշխատությունը քննարկում են Քուլերը (1983) և Լավերսը (Lavers 1982):

Առաջարկներ հետազա աշխատանքի համար

1. Ընտրի՛ր մի քանի ճանապարհային նշան ճանապարհային երթևեկության կանոնների գրքից կամ մոտակա փողոցներից: Ո՞ր նշաններն են իկոնային, ինդեքսային կամ խորհրդանշային (որոշ նշաններ կարող են լինել սրանց զուգակցումները): Քո կարծիքով՝ ինչո՞ւ են տվյալ նշաններն ընտրվել:
2. Վերլուծի՛ր այս և քո դասընթացի համար օգտագործվող երկու այլ գրքերի կազմերի առջևի ու ետևի երեսները, կամ էլ ընտրի՛ր երկու ուրիշ գրքեր, որոնք օգտագործում են տարբեր համատեքստերում (ինչպես խոհանոցային կամ ժա-

մանցային գրքերը): Ի՞նչ է նշված և հարանշված քո գտած նշաններով և ինչո՞ւ:

3. Ուշադրություն դարձրու քեզ հանդիպած երկու մարդկանց հագուստին, սանրվածքին և զարդարանքներին: Ի՞նչ են հարանշանակում այս նշանները, մշակութային կոդերի ի՞նչ գիտելիք պետք է ունենաս՝ հարանշանակությունները կարդալու համար:
4. Բարտը պնդում է, որ «Հուլիոս Կեսար» ֆիլմում «հռոմեականությունը» նշանակվում է ճակատի վրայի մագերով: Պատմական և մշակութային ինքնությունների ուրիշ ի՞նչ ընդունված նշանների ես հանդիպել SU-ներում: Դրանք կոդավորո՞ւմ են առասպելական իմաստներ մշակույթի մասին:
5. Կան մշակութային կոդեր, որոնք կարգավորում են յուրաքանչյուր ճաշատեսակում սննդամթերքների «բնական» զուգակցումները (հարացուցային ընտրանքներ) կամ ճաշի ընթացքում տարբեր ճաշատեսակների հերթականությունը (շարակարգային ընտրանքներ): Ինչո՞վ են քեզ ծանոթ կերակուրների և ուտելու մշակութային կոդերը տարբերվում այլ մշակույթներում (օրինակ՝ հնդկական, չինական, ֆրանսիական) ընդունվածներից, որոնց կերակուրները դու փորձել ես:
6. Վերլուծի՛ր մոտակա սուպերմարկետի ներքին դասավորության պլանը և տեսքը, երաժշտությունը, անձնակազմի համագգեստները, ցուցափեղկերը և այլ բաներ: Ի՞նչ են հարանշում այս նշանները գնորդի, անձնակազմի և խանութի սոցիալական դերերի մասին:
7. Վերլուծի՛ր տիկնիկների և խաղալիքների (ինչպես Մինդին, Բարբին, Էքշըն Մենը և Ջի Այ Ջոն) ֆիզիկական հատկանիշները, պարագաները և փաթեթավորումը: Ի՞նչ ձևերով են նրանց հարանշանակությունները կոդավորում գաղափարաբանական պատկերացումները յուրաքանչյուր սեռի մասին:

Գրականություն

- Ֆ. դը Սոսյուր (2008), Ընդհանուր լեզվաբանության դասընթաց, թարգմանիչ՝ Ա. Մուրադյան, Երևան, Սարգիս Խաչենց – Փրինթինգտոն:
- Barthes, R. (1973), *Mythologies*, trans. A. Lavers, London: Granada.
- Blonsky, M. (ed.) (1985), *On Signs: A Semiotics Reader*, Oxford: Blackwell.
- Branston, G. and R. Stafford (1996), *The Media Student's Book*, London: Routledge.
- Culler, J. (1976), *Saussure*, London: Fontana.
- Culler, J. (1983), *Barthes*, London: Fontana.
- Eagleton, T. (1983), *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.
- Fiske, J. (1982), *Introduction to Communication Studies*, London: Methuen.
- Hawkes, T. (1983), *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen.
- Hebdige, D. (1988), *Hiding in the Light: On Images and Things*, London: Routledge.
- Lavers, A. (1982), *Roland Barthes, Structuralism and After*, London: Methuen.
- Masterman, L. (1984), *Television Mythologies: Stars, Shows and Signs*, London: Comedia.
- Pierce, C. S. (1958), *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)*, ed. P. Wiener, New York: Dover Press.

ԲԱՌԱՐԱՆ

Բառարանը նախատեսված է Ջոնաթան Բիգնելի «Մեդիայի նշանագիտություն. ներածություն» գրքի առաջին գլխի ընթերցողին օգնելու համար և չի հավակնում ամբողջականության: Այն հիմնականում կազմվել է հետևյալ երկու բառարանների օգնությամբ.

Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery and John Fiske, Key Concepts in Communication and Cultural Studies, Second Edition, London, Routledge, 2006

Andrew Edgar and Peter Sedgwick (eds.), Key Concepts in Cultural Theory, Second Edition, London, Routledge, 2008

Բառարանում տեղ են գտել հետևյալ բառահոդվածները.

առասպել, բովանդակության վերլուծություն, գաղափարաբանություն, զանգվածային հաղորդակցություն, իկոն/իկոնային, իմաստ, լսարան, կապուղի, կոդ, հաղորդակցության տեսություն, հաղորդակցություն, համաժամանակյա, հարացույց, մեդիում (տեղեկատվամիջոց)/մեդիա (տեղեկատվամիջոցներ), մշակույթ, ներկայացում (ռեպրեզենտացում), նշան, նշանակիչ, նշանակյալ, նշանագիտություն, շարույթ, պատում, սոցիալական համատեքստ, վերաբերմունք, տարաժամանակյա, ուղերձ, քննադատական տեսություն

Առասպել (myth) - Լայնորեն և բազմազան ձևերով օգտագործվող եզր, որ վերաբերում է նրան, թե ինչպես է որևէ մշակույթ հասկանում, արտահայտում և ինքն իրեն հաղորդում հասկացություններ, որոնք կարևոր են իր՝ որպես մշակույթի, ինքնության համար: Կան եզրի երեք հիմնական կիրառումներ՝ ծիսական/մարդաբանական, գրական և նշանագիտական:

Ծիսական/մարդաբանականն ունի անհայտ մարդկանց հորինած պատումի ձև, որը բացատրություններ է տալիս, թե ինչու է աշխարհը այնպիսին, ինչպիսին է, և թե ինչու են մարդիկ գործում այնպես, ինչպես գործում են: Այն հաստուկ է տվյալ մշակույթին, թեև իր բացատրությունները ներկայացնում է որպես համընդհանուր կամ բնական: Այն բնությունը մշակույթի վերածելու վճռական միջոց է և այդպիսով փոխադարձաբար գործում է նաև որպես (մշակույթը) բնականացնող ուժ:

Գրականության տեսության մեջ առասպելը դառնում է պատմվածք (story)* այն բաների մասին կամ այն բաների պատկերը, որոնք համարվում են հավերժական, հաստատուն մարդկային ճշմարտություններ՝ սովորաբար հոգևոր, բարոյական կամ գեղագիտական բնույթի: Այն սերտ առնչություն ունի արքեստիպային խորհրդանշանների հասկացության հետ, այն է՝ անդրմշակութային, եթե ոչ՝ համընդհանուր իմաստ ունեցող խորհրդանշանների, և պատկանում է այն դպրոցին, որը հաճախ պնդում է նմանությունների գոյությունը կրոնի և գրականության սոցիալական գործառույթների միջև: Այս դեպքում եզրի օգտագործումը սովորաբար գրականության հանդեպ իդեալիստական, անորոշ և վերջին հաշվով՝ անհիմն մոտեցման նշան է:

Նշանագիտական իմաստը զգալիորեն տարբերվում է այս երկուսից: Այն վերաբերում է իրար առնչված հղացքների չհոդավորված շղթայի, որի միջոցով մշակույթի անդամները հասկա-

նում են որոշ թեմաներ: Այն գործում է ոչ գիտակցական և միջ-սուբյեկտային ձևով (intersubjectively – միջսուբյեկտայինը սուբյեկտիվի և օբյեկտիվի միջև գտնվող մի բան է, որի գոյության շուրջ մարդիկ համաձայնության են եկել): Այն զուգորդական է, ոչ պատումային, հատուկ է տվյալ մշակույթին, ուստի անդրմշակութային կամ ընդհանրական չէ, ավելի ժամանակի ընթացքում փոխվող է, քան հավերժական, ավելի չհոդավորված է, քան տեքստի տեսքով արտահայտված: Նրա առաջնային գործառույթը մշակութայինը բնական դարձնելն է, և այսպիսով այն, ի թիվս այլ կիրառումների, ունի նաև բնականացնող գործառույթ:

** Մենք հաճախ բախվում ենք «պատմություն» բառի երկու իմաստները տարբերակելու անհրաժեշտությանը, իմաստներ, որ անգլերենում արտահայտվում են «history» և «story» բառերով: Այս վերջին իմաստի համար առաջարկում ենք օգտագործել «պատմվածք» բառը, որն այժմ օգտագործվում է բացառապես գրական ժանր (գեղարվեստական կարճ պատմողական ստեղծագործություն) նշանակելու համար, բայց նախկինում ունեցել է նաև պատմություն «որոշակի դեպքի կամ իրադարձության մասին բանավոր կամ գրավոր հաղորդում», իմաստը:*

John Fiske (1994), էջ 192

Sté u նաև Fiske (1982)

Բովանդակության վերլուծություն (content analysis) – Բովանդակության վերլուծությունը առանձնահատուկ մոտեցում է հաղորդակցության վերլուծությանը: Այն ձգտում է խուսափել սուբյեկտիվ կողմնակալությունից և առաջ բերել չափելի (վիճակագրական) արդյունքներ: Բովանդակության վերլուծությունը առավել հարմար է ծավալուն ընտրանքների, քան առանձին տեքստերի վերլուծության համար: Կարևոր է այս ընտրանքի մեջ հանդիպող

հիմնական միավորների վիճակագրական պատկերը: Օրինակ՝ գործադուլի մասին հեռուստատեսային լուրերի հաղորդումների բովանդակային վերլուծությունը կարող է կենտրոնանալ արդյունաբերության տվյալ ճյուղը լուսաբանող թղարկումների ընդհանուր տևողության (կամ գործադուլին նվիրված ողջ եթերային ժամանակի տևողության) վրա և համեմատել դա իրական տևողության հետ այն բոլոր արդյունաբերական ակցիաների (արհմիությունների կամ աշխատակազմի կողմից ձեռնարկված միջոցներ, որոնց նպատակը արտադրողականությունը նվազեցնելն է՝ որպես բողոքի նշան, օրինակ՝ գործադուլը, պիկետները, արտաժամյա աշխատանքից հրաժարվելը, արտադրական պրոցեսը դանդաղեցնելը և այլն), որ տեղի է ունենում այս արդյունաբերության մեջ: Ուստի, եթե գործադուլների մասին բոլոր ռեպորտաժների 50 տոկոսը վերաբերում է ավտոարդյունաբերությանը, բայց բոլոր գործադուլների (կամ արտադրական ակցիաների պատճառով կորցրած օրերի) միայն 5 տոկոսն է ավտոարդյունաբերությունից, սա կենթադրի որոշ տեսակի ընտրողական լուսաբանում: Բովանդակության վերլուծության՝ սուբյեկտիվ կողմնակալությունից խուսափելու հավակնությունը մեծապես հենվում է վերլուծության հստակորեն սահմանված և հետևաբար աներկբայորեն կիրառելի միավորների օգտագործման հնարավորության վրա:

Andrew Edgar (2008), էջ 65

St' u hah Weber (1990)

Գաղափարաբանություն (ideology) - Նշանակության (գիտելիքի և գիտակցության) սոցիալական հարաբերությունները դասակարգային հասարակություններում: Հաճախ օգտագործվում է կրճատված ձևով՝ հղելով այդ հարաբերությունների արդյունքներին. գիտելիքներին և ներկայացումներին (ռեպրեզենտացումներ-

րին), որոնք բնութագրական են որևէ դասակարգի համար կամ բխում են նրա շահերից: Ավելի լայն իմաստով այն վերաբերում է նույն արդյունքներին, որոնք բնութագրում են արդեն ոչ թե դաս(ակարգ)երի, այլ խմբերի՝ սկսած գենդերից (տղամարդկային գաղափարաբանություն) մինչև աշխատանք (որոշակի զբաղմունքի գաղափարաբանություն): Գաղափարաբանություն է համարվում ցանկացած գիտելիք, որն առաջարկվում է որպես բնական կամ բոլորի կողմից ընդունված, մանավանդ, երբ դրա սոցիալական ակունքները թաքցվում են, չեն անվանվում կամ համարվում են անկարևոր: Այսպիսով, հատկապես վերջին շրջանի մշակութային/հաղորդակցության ուսումնասիրություններում գաղափարաբանությունը դիտվում է որպես նշանակության և դիսկուրսի ասպարեզներում անհավասարության սոցիալական հարաբերությունների վերարտադրության պրակտիկան:

Գաղափարաբանությունը որպես տեսական հղացք գալիս է մարքսիզմից: Դասական մարքսիզմում գիտելիքների, ներկայացումների և գիտակցության ձևերը, բովանդակությունները և նպատակները չեն հասկացվում արտադրության և դասակարգային հակամարտության նյութական և սոցիալական գործունեություններից վերացարկված ձևով: Ընդհակառակը, արտադրության գործունեությունը անմիջական նպաստ է բերում բնության մասին գիտելիքին, իսկ բնության իմացությունն ուղղվում է դեպի հետագա (և աճող) արտադրություն՝ հնարավորինս համապատասխանեցնելով նրա անհամար կողմերը ընդհանուր բնական «օրենքներին»:

Մարքսի փաստարկն այն է, որ հասարակության մասին գիտելիքը ծագում է նույն կերպ՝ անմիջապես դասակարգային հակամարտությունից: Բայց եթե բնության մասին գիտելիքը կարող է լինել (գոնե սկզբունքորեն) բոլոր դասակարգերի օգտին, հասա-

րակության մասին գիտելիքը արտադրվում և վերարտադրվում է ի շահ նրանց, ովքեր այդ պահին տիրապետող դիրք են գրավում հասարակության մեջ (իշխող դասակարգը): Այսպիսով, Մարքսի համար, հասարակության մասին գիտելիքը տարբերվում է բնության մասին գիտելիքից՝ որպես բնական ներկայացնելով այն սոցիալական դասավորությունները, որոնք իրականում պատմականորեն դիպվածական են: Սա գաղափարաբանության տեսության մեկնակետն է: Հիմնական նախադրյալները, որոնց վրա հիմնված է գաղափարաբանության մարքսիստական հղացքը, արտահայտված են Մարքսի երկու ամենանշանավոր դրույթներում:

Նյութական կյանքի արտադրության եղանակը ընդհանուր առմամբ պայմանավորում է սոցիալական, քաղաքական և մտավոր կյանքի ընթացքը: Մարդկանց գիտակցությունը չէ, որ որոշում է նրանց կեցությունը, այլ հակառակը՝ նրանց սոցիալական կեցությունն է որոշում նրանց գիտակցությունը:

Իշխող դասակարգը կազմող մարդիկ, ի թիվս այլ բաների, ունեն գիտակցություն, հետևաբար մտածում են: Ուրեմն, քանի դեռ նրանք ղեկավարում են որպես դասակարգ և որոշում են դարաշրջանի չափն ու սահմանը, ակնհայտ է, որ նրանք այդ բանն անում են դրա ողջ տարողությամբ. ի թիվս այլ բաների, կառավարում են նաև որպես մտածողներ, գաղափարներ արտադրողներ, և կարգավորում են իրենց դարաշրջանի գաղափարների արտադրությունն ու տարածումը, ուստի նրանց գաղափարները դարաշրջանի իշխող գաղափարներն են (Marx 1977, էջ 176, էջ 389):

Եթե իշխող դասակարգի գաղափարները դարաշրջանի իշխող գաղափարներն են, ուրեմն «բուրժուական գաղափարաբանությունը», օրինակ, չպետք է նշանակի պարզապես այն, թե ինչ

են մտածում բուրժուական դասակարգի առանձին անդամներ, այլ այն, թե որոնք են իմաստավորման գերիշխող ձևերը, որ հաստատվել են բուրժուական հասարակության մեջ: Իմաստավորման այս ձևերը կարող են արտադրվել և տարածվել ոչ թե ուղղակիորեն իշխող դասակարգի, այլ համեմատաբար ինքնուրույն և հայտնապես իրարից անջատ խմբերի կողմից՝ մտավորականներից և ուսուցիչներից մինչև մեղիայի մասնագետներ և վարսավիրներ:

Փաստարկը, թե սոցիալական կեցությունը որոշում է գիտակցությունը, առաջ է բերում «սխալ գիտակցություն» մարքսիստական հասկացությունը: Իր՝ իշխող դասակարգի պարագայում, սխալ գիտակցությունն ի հայտ է գալիս, երբ այդ դասակարգը երևակայում է, թե հասարակության մեջ իր դիրքը սահմանված է Աստծո կամ բնության օրենքներով, ինչպես ֆեոդալ միապետների համար այն ուսմունքում, որն աստվածային իրավունք է շնորհում թագավորներին, կամ անհատապաշտության (ինդիվիդուալիզմի) ուսմունքն ու հասարակության՝ որպես սոցիալական պայմանագրի հղացումը բուրժուական փիլիսոփայության մեջ: Ստորադաս դասակարգերի համար սխալ գիտակցությունն ի հայտ է գալիս, երբ նրանք իրենց սոցիալական և անհատական կացությունն իմաստավորում են ավելի շուտ տիրող գաղափարաբանության տրամադրած, քան իրենց սեփական դասակարգային շահերի լեզվով՝ ի հակադրություն տիրապետող դասակարգերի: Այս համատեքստում գաղափարաբանությունը դիտվում է որպես արտադրությունը և տարածումը գաղափարների, որոնք բխում են իշխող դասակարգերի շահերից:

Այսպիսով, գաղափարաբանությունը մի միջոց է, որով իշխող տնտեսական դասակարգերը ընդհանրացնում և ընդարձակում են իրենց գերակայությունը մի ամբողջ շարք սոցիալական

գործունեությունների վրա և միաժամանակ բնականացնում այն այնպես, որ նրանց իշխանությունն ընդունվում է որպես բնական և անխուսափելի և հետևապես՝ օրինական և պարտավորեցնող:

Մարքսի կարծիքով՝ հասարակության մասին ոչ ամբողջ գիտելիքն է անհրաժեշտաբար գաղափարաբանական: Մասնավորապես, պատմական մատերիալիզմի (մարքսիզմի) գիտությունն ինքը չէր կարող դիտվել որպես գաղափարաբանություն՝ հաշվի առնելով գաղափարաբանության՝ որպես խաբուսիկ գիտելիքի հասկացությունը: Թե՛ հասարակությունը, թե՛ բնությունը փոխելու համար մղված պայքարում ձեռք բերած հասկացողությունը կողմնակալ է և սահմանափակ և կարող է լինել սխալ, բայց, ըստ մարքսիստների, հարցման ենթակա չէ բնական և պատմական օրենքների օբյեկտիվ գոյությունը, ոչ էլ այն համոզմունքը, թե մատերիալիստական գիտությունը տրամադրում է այդ օրենքներն իմանալու միջոց:

«Գաղափարաբանություն» հղացքը շատ ազդեցիկ է եղել հաղորդակցության և մշակույթի ուսումնասիրություններում, այնքան շատ, որ իրականում այն որոշ իմաստով պետք եղածից ավելի լայն կիրառություն է ստացել: Մասնավորապես, մարքսիզմի որոշ մասսայականացված տարբերակներում գաղափարաբանությունը հանգեցվել է սոսկ տնտեսական հիմքի (բազիսի) արտացոլման: Որպես հետևանք՝ գաղափարաբանությունը հաճախ սահմանափակվում է և նույնացվում վերնաշենքի հետ, որտեղ այն սահմանվում է որպես մտքերի, համոզմունքների, գաղափարների և այլնի «ամբողջություն», ինչն իջեցնում-հանգեցնում է այն սոցիալական հարաբերությունների և պրակտիկաների հղացականացման մակարդակից էմպիրիկական իրողությունների բազմության:

Ինչպես լեզուն է դժվար վերլուծել՝ անդրադառնալով ավելի բառերին, քան դրանք արտադրող օրենքներին, այնպես էլ գաղափարաբանությանը հանգեցումը գաղափարների չի բացառում դրանց արտադրությունը կամ ձևերը: Այսպիսով, հղացքը վերստին տեսաբանվելու կարիք ուներ, և դա հանգեցրեց «ընդհանրապես գաղափարաբանություն» հասկացությանը: Այս հասկացությունը հատկապես առնչվում է Ալտյուսերի անվանը (Althusser 1971), որի համար գաղափարաբանությունը այն մեխանիզմն է, որն անհատներին վերածում է սուբյեկտների (ենթակաների): Այն անբացահայտ ձևով ներկա է նաև Վոլոշինովի աշխատանքում (Volosinov 1973): Այն ենթադրում է, որ ամբողջ գիտելիքը, լինի գիտական, թե այլ բնույթի, արտադրվում է լեզվի ներսում, և որ լեզուն ամենևին էլ թափանցիկ միջոց չէ, որի օգնությամբ ճշմարտությունը կարող է հետազոտվել: Ուրեմն ողջ լեզուն համարվում է գաղափարաբանական, իսկ ճշմարտությունը հանդես է գալիս որպես նրա արտադրանք, այլ ոչ թե դրդիչը: Սրանից հետևում է, որ ոչ մի որոշակի դիսկուրս (ներառյալ մարքսիզմը) գերծ չէ գաղափարաբանությունից: Փոխարենը, յուրաքանչյուր ժամանակահատվածում, ամբողջ հասարակական կազմավորման (ֆորմացիայի) ներսում, գոյություն ունեն մի շարք մրցակից գաղափարաբանական դիսկուրսներ, և այն, ինչ բախտախաղի է դրված այն ձևի մեջ, որով դրանք արտադրվում, գործադրվում, կարգավորվում, հաստատութենացվում (ինստիտուցիոնալացվում) և դիմադրվում են, ոչ միայն գիտելիքն է, այլև իշխանությունը:

Այնուամենայնիվ, պարզ է, որ առանձին գաղափարաբանությունների մակարդակում գաղափարաբանությունը միասնական միջավայր չէ, որտեղ մենք բնակվում ենք, ինչպես ձկներն են բնակվում ծովային միջավայրում: Նույնիսկ այն բանի

ներսում, ինչ հաճախ անվանում են «տիրապետող գաղափարաբանություն», առկա են պայքարող և հակամարտող դիրքորոշումներ, ինչպես կան, օրինակ, տարբեր կրթական փիլիսոփայությունների և քաղաքականությունների միջև: Մենք գաղափարաբանությունը միշտ հանդիպում ենք հաստատութենական ձևերում և տեղական հանգամանքներում, որոնք վստահեցնում են, որ երբեք կատարյալ համաձայնություն չի լինում տիրապետող դասակարգային շահերի և տիրապետող գաղափարաբանության միջև: Ավելին, որքան էլ բնականացված ու հաջող կարող են թվալ տիրապետող գաղափարաբանությունները, դրանք միշտ մրցակցության մեջ են «ներքնից» իրենց ուղղված դիմադրությունների հետ, որոնք արտահայտվում են կա՛մ հետևողական այլընտրանքների տեսքով (ֆեմինիզմ, մարքսիզմ), կա՛մ որպես գործնական հարմարեցումներ/ժխտումներ մշակութային պրակտիկաներում:

«Գաղափարաբանություն» հղացքը կենտրոնական է դարձել մասնավորապես ՏՄ-ների և ընդհանուր առմամբ՝ հաղորդակցության ուսումնասիրության մեջ: Այն օգտակար է, երբ պնդում ենք, որ ոչ միայն իրադարձությունը կամ առարկային ներհատուկ որևէ «բնական» իմաստ չկա, այլև իմաստները, որոնց ներսում իրադարձություններն ու առարկաները կազմավորվում են, միշտ սոցիալապես կողմնորոշված և համաձայնեցված են դասակարգային, գենդերային, ռասայական կամ այլ շահերի: Այնուհետև, գաղափարաբանությունը ոչ թե ինչ-որ բաների բազմություն է, այլ ակտիվ պրակտիկա, որը կա՛մ աշխատում է սոցիալական գործունեության փոփոխվող հանգամանքների հետ՝ վերարտադրելու համար ծանոթ և կարգավորված իմաստներ, կա՛մ պայքարում է՝ դիմադրելու համար հաստատված և բնականացված իմաստներին և այսպիսով փոխակերպե-

լու իմաստավորման միջոցները նոր, այլընտրանքային կամ ընդդիմադիր ձևերի, որոնք կատեղծեն ուրիշ սոցիալական շահերի համապատասխանող իմաստներ:

John Hartley (1994), էջ 139

St u նահ Cormack (1992), Hall (1982),

Larrain (1979), Turner (1990)

Ձանգվածային հաղորդակցություն (mass communication)

Սովորաբար հասկացվում է որպես թերթեր, հանդեսներ, կինո, հեռուստատեսություն, ռադիո և գովազդ: Երբեմն ներառվում է նաև գրահրատարակչությունը (հատկապես՝ հանրամատչելի գեղարվեստական գրականությունը) և երաժշտությունը (փոփ երաժշտության արդյունաբերությունը): Հարկ է դրսևորել գովազդություն եզրի նկատմամբ: «Ձանգվածային» բառը կարող է գովազդություններ հարուցել զանգվածային հասարակության տեսությունների հետ, մինչդեռ «հաղորդակցություն» բառը այս համատեքստում քողարկում է ՏՄ-ների սոցիալական և արդյունաբերական բնույթը, օժանդակում գոյություն ունեցող միտումին՝ մտածելու դրանց մասին որպես միջանձնային հաղորդակցության: Այսպիսով, քանի որ զանգվածային հաղորդակցությունը ոչ անհրաժեշտաբար զանգվածային է, ոչ էլ հաղորդակցություն այս բառերի ընդունված իմաստով, եզրը պետք է դիտվի որպես հատուկ անունի նման մի բան:

Ձանգվածային հաղորդակցությունը այնպիսի հղացք չէ, որ կարող է սահմանվել, այլ ողջախոհության շրջանակին պատկանող կատեգորիա, որ օգտագործվում է՝ խմբավորելու համար մի շարք տարբեր երևույթներ ոչ վերլուծական ձևով: Մյուսևանդերձ, եղել են այն սահմանելու բազմաթիվ փորձեր, բայց դրանք միշտ

ձախողվել են: Պատճառն այն է, որ դրանք ստիպված են լինել խիստ սահմանափակող, և այդ դեպքում սահմանումը ճշգրտորեն չի ներկայացնում այն ամենը, ինչ մենք համարում ենք զանգվածային հաղորդակցություն (դժվար է մեկ շրջագծի մեջ առնել այն ողջ բազմազանությունը, որ կազմում են տպագրությունը, կինոն, ռադիոն և հեռուստատեսությունը): Կամ էլ դրանք ստիպված են լինել չափից ավելի լայն, և այս դեպքում սահմանումը դառնում է հավասարապես կիրառելի այնպիսի բաների նկատմամբ, որ բնավ չենք համարում զանգվածային հաղորդակցություն, ինչպես կրթությունը, կրոնը կամ նույնիսկ խոսքն ինքը:

Ուրեմն, կարող ենք շարունակել՝ դրսևորելով շրջահայացություն: Զանգվածային հաղորդակցությունը, որ կատարվում է ժամանակակից տպագրության, էկրանային, լսողական և հեռարձակման SU-ներով, անձանոթ լսարանին կորպորատիվորեն ֆինանսավորվող, արդյունաբերապես արտադրվող, պետականորեն կարգավորվող, բարձրտեխնոլոգիական, մասնավոր սպառման համար նախատեսված ապրանքների միջոցով ժամանցային զվարճություն և տեղեկատվություն մատակարարելու պրակտիկան և արտադրանքն է:

Tim O'Sullivan (1994), էջ 172

Իկոն/իկոնային (icon/iconic) – Նշանի տեսակ, որում նկատելի ֆիզիկական կամ ընկալողական նմանություն կա նշանակչի և այն բանի միջև, ինչը նշանակում է: Այսպիսով, որոշ ճանապարհային նշանների սև պատկերային տարրը, որը պատկերում է, ասենք, ընկնող քարեր, եղնիկ կամ թիակով մարդ, կարող է համարվել իկոնային: Բայց ճանապարհային նշանների վրա կարմիր եզրագծի կամ կապույտ ֆոնի օգտագործումը իկոնային չէ, քանի որ անհրաժեշտ կապ չկա կապույտի

կամ կարմիրի և այն բանի միջև, ինչ այդ գույները նշանակում են: Երկրորդ դեպքում կապը միանգամայն կամայական է և պայմանական, առաջին դեպքում՝ պատճառաբանված: Իրականությունն արտապատկերող նկարչությունը, օրինակ, ավանդական դիմանկարչությունը, կարող է համարվել իկոնային, ինչպես և լուսանկարչական վերարտադրման ձևերի մեծ մասը: Մասնավորապես՝ կինոյի և հեռուստատեսության տեսողական կոդմբ գլխավորապես ապավինում է նշանակման իկոնային եղանակներին: Մա ապահովում է ավելի հեշտ ըմբռնելիություն, քան գրավոր խոսքը (որտեղ նշանակման եղանակը միանգամայն կամայական է), բայց պայմանականություններն իրենց դերը խաղում են նույնիսկ այս առավել բնական թվացող ՏՄ-ներում: Պետք է միայն մտածել, թե ինչպես են ժամանակի ընթացքում հեռուստատեսության ու կինոյի ռճերը կամ ժանրերը փոխվել այնքան, որպեսզի այդ բանն ակնհայտ դառնա: Եզրը հատկապես օգտակար է հաղորդակցության ուսումնասիրության տիրույթում հենց որպես տարբեր ՏՄ-ներում գերակշռող նշանակման տեսակները տարբերակելու ձև: Կրոնական իկոնները (սրբապատկերները), օրինակ, Քրիստոսի կամ սրբերից մեկի պատկերները, ներկայացնում են իկոնայինի հետաքրքրական հատուկ դեպք. որոշ հավատացյալների համար դրանք ունեն պատկերված անձի հոգևոր ուժը, որն այսպիսով «ներկա» է՝ խիստ գրավիչ ձևով պատկերված լինելու շնորհիվ:

Martin Montgomery (1994), էջ 138

Sté u hwl Pierce (1931-58), Saussure (1974), Wollen (1972)

Իմաստ (meaning) - Ցանկացած նշանակման գործողության բերած նշանակությունը: Մշակույթի արտադրանքը: Իմաստը մեծապես չտեսաբանված եզր է, թեև լավ հայտնի է, որ «ի-

մաստ»-ի իմաստի մասին բանավեճերը խոսակցության փակուղիներ են: Հաղորդակցության ուսումնասիրությունների համատեքստում արժե հիշել, որ իմաստը ուսումնասիրության առարկան է, այլ ոչ թե տրված կամ ինքնին հասկանալի մի բան, որ գոյություն ունի վերլուծությունից առաջ: Ուրեմն, չպետք է կարծել, թե իմաստը ներհաստուկ է ինչ-որ բանի՝ դա լինի տեքստ, արտահայտություն, հաղորդում, գործունեություն կամ վարք, որքան էլ նման գործողությունները և առարկաները հասկացվեն որպես իմաստալից: Իմաստը հաղորդակցության արտադրանքը կամ արդյունքն է, այնպես որ անկասկած դուք հաճախ կհանդիպեք նրան: Իմաստը առաջարկվել է Մարշալ Մահլինսի կողմից (Sahlins 1976)՝ որպես մի ընդհանուր «երրորդ եզր» (ավելացնելով այն նյութական ապրանքներին (տնտեսություն) և սոցիալական հարաբերություններին (քաղաքականություն))՝ միավորելու համար մշակույթի մարդաբանական ուսումնասիրությունը: Այսպիսով, տնտեսական և քաղաքական կարգավորումներում առկա իմաստը դառնում է մարդաբանական ուսումնասիրության բնական առարկան, և իմաստն էլ դառնում է մշակույթի արտադրանքը:

John Hartley (1994), էջ 174

Լսարան (audience) Անծանոթ անհատները և խմբերը, որոնց հասցեագրված է զանգվածային հաղորդակցությունը: Իր սկզբնական նշանակությամբ եզրը վերաբերում է ունկնդիրների այն համեմատաբար սահմանափակ, բայց հանրային խմբին, որը որոշվում է տվյալ կատարման համատեղ ունկնդրմամբ: Գոֆմանը (Goffman 1974) և այլք, ովքեր աշխատում էին դրամատուրգիական ավանդության մեջ, օգտագործել են եզրը առօրյա փոխազդեցությունների վերլուծության մեջ՝ հանգեցնելով մարդկանց հան-

դիպումները դերասանների, դերասանուհիների և լսարանների հանդիպումների: Այն, իր բուն օգտագործման ընդլայնման միջոցով, կիրառվում է՝ նկարագրելու զարգացած արդյունաբերական հասարակությունների բոլոր անդամներին, որոնց՝ տեղեկատվամիջոցների արտադրանքի սպառումը և դրանց հետ փոխազդեցությունը կազմում է «ժամանակակից հասարակության անդամակցության առնվազն նշան և գուցե նույնիսկ անհրաժեշտ պայման» (McQuail 1969, էջ 3): Զարմանալի չէ, որ լսարանն ավանդաբար եղել է առաջնային, եթե ոչ հիմնական սնեռակետ զանգվածային հաղորդակցության հետազոտության համար, թեև ամենակարևոր հետազոտական մտահոգությունները առավելապես ձևավորվել են ուղիղ, չմիջնորդված ազդեցությունների (էֆեկտների) վերլուծության շրջանակում: Զանգվածային SU-ների լսարանի վաղ շրջանի հետազոտություններում այն պատկերված էր որպես մասնատված, կրավորական և անդամ մի բան՝ դրանով իսկ ընդգծելով զանգվածի ներսում գտնվող անհատի խոցելիությունը հզոր մեդիա ազդակների առաջ: Այս հայացքն այժմ զանազան ձևերով փոխարինվել է տեսանկյունների ավելի բարդ և արդյունավետ բազմությամբ, որոնց միավորում է լսարանի սոցիալապես կառուցված լինելու մասին պատկերացումը: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է այն հետևանքներին, որ սոցիալական համատեքստը թողնում է հասարակության տարբեր սոցիալական խմբերի անդամների և զանգվածային տեղեկատվամիջոցների տեքստերի միջև հաստատված մեկնաբանական հարաբերություններին վրա:

Tim O'Sullivan (1994), էջ 19

*Sté' u huah Ang (1991), Morley (1992), Seiter et al. (eds) (1989),
Moore (1992), Fiske (1989a, 1989b)*

Կապուղի (channel) – Եզր հաղորդակցության տեսությունից՝ ազդանշան հաղորդելու ֆիզիկական միջոցի համար: Լուսային ալիքները հաղորդում են տեսողական ազդանշաններ, օդային ալիքները՝ ձայնային ազդանշաններ: Կապուղին հիմնականում ֆիզիկոսների և ինժեներների հետաքրքրության առարկան է և քիչ կապ ունի իմաստի հետ, չնայած կապուղու ֆիզիկական հատկանիշները սահմանափակում են տեղեկատվամիջոցը (medium) և կողերը, որ այն կարող է հաղորդել: Իրականում որոշ կողեր, ինչպես Մորզեինը կամ լուսազդանշանը, կատարելագործվել են, որպեսզի համապատասխանեն առկա կապուղիների ֆիզիկական հատկանիշներին: Հաղորդակցության տեսությունը հետաքրքրված է կապուղու տեղեկատվություն փոխանցելու ունակությունը չափելու և առավելագույնի հասցնելու ձևերով: Զգուշություն պետք է դրսևորել՝ տարբերակելու համար կապուղին տեղեկատվամիջոցից (medium) և կողից, որոնք շատ ավելի արդյունավետ հղացքներ են հաղորդակցության ուսումնասիրություններով զբաղվողների համար:

John Fiske (1994), էջ 38

Կոդ (code) – Կոդը նշանների համակարգ է, որը կառավարվում է օգտագործվող մշակույթի անդամների միջև բացահայտ կամ անբացահայտ ձևով համաձայնեցված կանոններով: Մա նշանակման կոդի սահմանումն է: Մա կոդի այն տեսակն է, որով մեդիայի և հաղորդակցության հետազոտողները հետաքրքրված են առաջին հերթին: Բայց կան նաև վարքի կոդեր (վարքականոններ), ինչպես օրենսգիրքը, ֆուտբոլի կամ այլ խաղի կանոնները: Ճանապարհային երթևեկության կանոնադրությունը (highway code) միաժամանակ և՛ նշանակման, և՛ վարքի կանոնադրություն (կոդ) է: Ուրեմն, նշանակման կոդերն ունեն հետևյալ հատկությունները.

ա) Դրանք ունեն հարացույցների մեջ դասավորված մի շարք միավորներ, որոնցից ընտրվում է մեկը:

բ) Այս ընտրված անդամները (միավորները) կապակցվում են շարակարգայի ձևով որպես ուղերձ կամ տեքստ:

գ) Դրանք փոխանցում են իմաստ, որը առաջ է գալիս դրանք օգտագործողների միջև գոյություն ունեցող համաձայնությունից և նրանց ընդհանուր մշակութային փորձառությունից:

դ) Դրանք կարող են հաղորդվել հաղորդակցության համապատասխան միջոցներով:

ե) Դրանք կարող են լինել նյութի դասակարգման, կազմակերպման և հասկացման, ինչպես նաև այն փոխանցելու կամ հաղորդելու ձև:

Մեր բոլոր սոցիալական և մշակութային գործունեությունները կամ արտադրանքները կողավորված են: Պարզագույն ձև ունեցող կողը երկուական կողն է, որում միավորների հարացույցը սահմանափակված է երկուսով. այո/ոչ, միացված/անջատված, +/- կամ 1/0: Այդուհանդերձ, սա թույլատրում է բարդ շարույթներ: Իրականում, ամենակատարյալ համակարգիչներն աշխատում են երկուական կողի միջոցով:

Անալոգային կողերը կազմված են այնպիսի անդամներից, որոնք ինքնին անգանազանելի են և կարող են տարբերակվել միայն իրենց մեկնաբանությամբ (օրինակ՝ բերանի անընդհատ ուրվագիծը ձևավորում է մեղմ ժպիտ, որը կարող է փոխվել քմծիծաղի և հետո էլ ծիծաղի): Թվանշային (digital) կողերն ունեն իրարից հստակորեն զանազանելի անդամներ (օրինակ՝ խոսքային լեզուն, մաթեմատիկական կամ երաժշտական նոտագրությունը, որը թվանշային տարբերություններ է հաստատում հնչյունի անընդհատ ձայնաշարի մեջ): Քանի որ թվանշային կողերն ավելի հեշտ է հասկանալ և ավելի հեշտ է դրանց մասին խոսել, գիտություններն օգ-

տագործում են այդպիսի կողեր: Մինչդեռ գեղագիտական և հուզական կողերը հաճախ ավելի անալոգային են:

Տրամաբանական կողերի մեջ միավորների հարացույցին համապատասխանում է համաձայնեցված և ճշգրտորեն սահմանված իմաստների հարացույց: Դրանք գործում են միայն նշանակման առաջին կարգում (հիմնանշանակային) և փորձում հնարավորինս բացառել հարանշանակության և առասպելի (երկրորդ կարգի) իմաստները: Մաթեմատիկայի լեզուն ($5 - 3 = 2$) կամ քիմիայի բանաձևերը (H_2O) զուտ տրամաբանական կողեր են: Գիտական գրությունը և օբյեկտիվ հաղորդումը ձգտում են ունենալ լեզվի տրամաբանական կող: Մյուս կողմից՝ գեղագիտական կողերը ավելի շատ գործում են նշանակման երկրորդ կարգում (իրականում նրանցից շատերը բոլորովին չունեն հիմնանշանակային իմաստ): Նրանք չունեն ճշգրտորեն որոշված իմաստներ և ավելի շուտ հակված են լինելու սուբյեկտիվ կամ միջսուբյեկտային: Նրանք մասամբ ապավինում են հաստատված համաձայնություններին, բայց նաև իրենց ունակությանը՝ իրենց մեջ կրելու բանալիներ իրենց իսկ ապակողավորման համար, այնպես որ գեղագիտական տեքստը օգտագործում է կողեր, որոնք որոշակի չափով յուրահաստուկ են միայն իրեն, ուստի և կարող են ապակողավորվել հենց տեքստի ուշադիր ընթեցանության միջոցով:

Պրեզենտացիոն կողերը (presentational codes) օգտագործում են մարմինը որպես փոխանցիչ և կապված են տվյալ տեղին ու պահին: Դրանք հակված են լինելու ինդեքսային (ցուցային), քանի որ մատնանշում են ուղարկողի ներքին կամ սոցիալական վիճակի կողմերը: Դրանց հիմնական տեսակներն են մարմնային հպումը (կոնտակտ), մերձությունը մեկ ուրիշին, ֆիզիկական հասկությունները, արտաքին տեսքը, գլխով անելը, դեմքի արտահայտությունը, ժեստը, կեցվածքը, աչքերի շարժումը և հա-

դորդակցությունը (հայացքների հանդիպումը), ինչպես նաև խոսքի ոչ խոսքային կողմերը (ձայնի ելևեղը, ուժգնությունը): Դրանք հաճախ կոչվում են ոչ խոսքային հաղորդակցության (non-verbal communication, NVC) կողեր: Ռեպրեզենտացման (ներկայացնողական, representational codes) կողերը արտադրում են անջատ գոյություն ունեցող տեքստեր, որ կարող են առանձնացվել դրանք ուղարկողից: Նրանք կարող են գործ ունենալ վերացությունների, բացակայությունների ու ընդհանրացումների հետ և հակված են լինելու իկոնային կամ խորհրդանշային (սիմվոլային) (Փիրսի եզրերն են): Նրանք արտադրում են գրքեր, գեղանկարներ, կինոնկարներ և այլն:

Յուրաքանչյուր տեղեկատվամիջոց (մեդիում) իր մեջ ունի մի շարք կողեր, որոնք հաճախ օգտագործվում են երկրորդ կարգի նշանակություն, մասնավորապես՝ հարանշանակություն փոխանցելու համար: Լուսանկարչության մեջ մենք կարող ենք օգտագործել կիզակետի (ֆոկուսի), լուսավորության, շրջանակման և խցիկի (տես)անկյան կողերը՝ ստեղծելու համար հարանշանակային իմաստներ: Կինոյի և հեռուստատեսության մեջ մոնտաժի, խամրման և տարալուծման կողերը կարող են կատարել նույն գործառույթը (կամ կարող են նշանակել փոխհարաբերություններ պատումի ներսում): Երաժշտության մեջ իտալական հրահանգները, ինչպես ալեգրոն (*allegro* արագ, աշխույժ), լենտոն (*lento* դանդաղ) և ստակատոն (*staccato* կտրուկ և ընդհատ հնչեցում) տեխնիկական կող են, որ հարանշում են իմաստներ, որոնք կախված են ստեղծագործության կատարումից: Նշանակման երկրորդ կարգին են պատկանում նաև մշակութային կողերը, որոնց միջոցով գործում են առասպելները:

John Fiske (1994), էջ 43

Տե՛ս նաև Fiske (1982), Turner (1990)

Հաղորդակցության տեսություն (communication theory)

Սկզբնական փորձ՝ ընդլայնելու տեղեկատվության տեսության կիրառելիությունը իր ինժեներական (տեխնիկական) հիմքից անդին՝ դեպի ընդհանրապես մարդկային հաղորդակցություն: Այն մոդելավորում է հաղորդակցությունը ըստ մի գործընթացի, որում աղբյուրը կոդավորում, ապա փոխանցում է ուղերձը կապուղով: Ուղերձը ստացվում և ապակոդավորվում է իր վերջնակետում, որի վրա այն ներգործում է: Շենոնը և Ուիվերը (Shannon and Weaver, 1949) առաջինն էին, որ հստակորեն ձևակերպեցին տեսությունը և ստեղծեցին իրենց հիմնական մոդելը: Գերբները (Gerbner 1956) ստեղծեց ավարտուն և ավելի նրբամշակ տարբերակ, որ պետք է ուսումնասիրել Շենոնի և Ուիվերի աշխատանքից հետո: Տեսության հիմնական առաջադրությունները սրանք են. հաղորդակցության նպատակը արդյունավետությունն է, որ ձեռք է բերվում, երբ ստացող կոդմը ապակոդավորում է մի ուղերձ, որը նույնական է նրան, որ կոդավորել է ուղարկողը: Եթե դա տեղի չի ունենում, ուրեմն գործընթացի ինչ-որ փուլում տեղի է ունեցել խափանում կամ անհամապատասխանություն, որի կարգավորումը, ըստ ամենայնի, պետք է հանգեցնի արդյունավետության բարելավման:

1949 թվականից ի վեր հաղորդակցության տեսությունը ենթարկվել է նշանակալի քննադատության, որտեղ այն մեղադրվում է միջամտող(ական)ության համար, քանի որ նրա նպատակը, ինչպես պարզվում է, հաղորդողի՝ ստացողի կյանքին միջամտելու կամ այն վերահսկելու ունակության մեծացումն է: Այն նաև ենթադրում է, թե ստացող կոդմը կրավորական է և կախված է այդ գործընթացի նախորդ փուլերից, և ըստ այդմ՝ չի կարողանում բացատրություն տալ ուրիշ ազդեցությունների մասին, որոնք իրենց

դերն են խաղում ստացողի վրա ուղերձի թողած ներգործության մեջ: Այն շեշտը դնում է հմտությունների, տեխնիկաների և հաղորդակցության գործընթացների վրա, ուստի և նախապատվություն է ստանում մեդիայի պրոֆեսիոնալների կողմից: Այն չի դիտարկում ուղերձի իմաստը, ոչ էլ հաղորդակցության մեջ ներգրավված մարդկանց սոցիալական համատեքստը կամ փոխհարաբերությունը: Այն ավելի մեխանիստական, քան նշանագիտական կամ սոցիալական մոդել է: Այդուհանդերձ, այս մոդելով առաջնորդվողներից ոմանք հետազայում բացահայտ կամ անբացահայտ ձևով նպաստեցին նշված հիմնական պակասությունների մի մասի վերացմանը: Սոցիոլոգիական և հոգեբանական հետազոտությունների մեծ մասը, անբացահայտ ձևով հետելով Լասուելի (Lasswell 1948) խոսքային սխեմային («Ո՞վ է ասում, ի՞նչ (է ասում), ի՞նչ կապուղով, ո՞ւմ, ի՞նչ արդյունքով»), կազմավորվել է այդ մոդելի ազդեցության ներքո: Ուղերձի նկատմամբ բովանդակության վերլուծության մոտեցումը նա, ըստ էության, հիմնված է հաղորդակցության տեսության վրա: Բիհնիորիստական (վարքաբանական) հոգեբանությունը, միջանձնային փոխհարաբերության հմտությունների վրա իր շեշտադրությամբ, մեծ մասամբ այս մոդելի մեկ այլ ածանցյալն է:

John Fiske (1994), էջ 51.

Հաղորդակցություն (communication) - Ընդհանուր առմամբ՝ կա հաղորդակցության երկու տեսակի սահմանում: Առաջինը համարում է հաղորդակցությունը մի գործընթաց, որով Ա-ն ուղերձ է հղում Բ-ին, որի վրա այն ազդեցություն է գործում: Երկրորդը համարում է այն բանակցություն և իմաստի փոխանակություն, որտեղ ուղերձները, որոշակի մշակույթների պատկանող մարդիկ և «իրականությունը» փոխազդում են, որպեսզի

հնարավոր դառնա իմաստի արտադրությունը կամ հասկացման կայացումը:

Առաջինի նպատակն է՝ այնպես զատորոշել փուլերը, որոնցով հաղորդակցությունն անցնում է, որպեսզի հնարավոր լինի պատշաճորեն ուսումնասիրել դրանցից յուրաքանչյուրը և հստակորեն որոշել նրա դերն ամբողջ գործընթացում և ազդեցությունն այդ գործընթացի վրա: Լասուելը (Lasswell 1948) այդ բանն անում է իր հետևյալ մոդելով. «Ո՞վ է ասում, ի՞նչ (է ասում), ի՞նչ կապուղով, ո՞ւմ, ի՞նչ արդյունքով»: Այս մոտեցման մեջ, իհարկե, կան անհամաձայնության տեղեր, որոնցից մեկը վերաբերում է հաղորդելու մտադրության կարևորությանը: ՄըքԲեյը (MacKay 1972) պնդում է, թե երկրաբանը կարող է ծավալուն տեղեկատվություն կորզել ժայռից, բայց ժայռը տեղեկատվություն չի փոխանցում, քանի որ չունի ո՛չ այդպիսի մտադրություն, ո՛չ էլ ընտրության հնարավորություն: Ուրիշ հեղինակներ ներառում են ողջ խորհրդանշային միջոցները, որոնցով մի մարդ (կամ այլ օրգանիզմ) ազդեցություն է գործում մեկ ուրիշի վրա: Կարելի է գտնել այս մոտեցման լավ ամփոփումներ (տե՛ս, օրինակ, Nilson in Sereno and Mortensen 1970):

Երկրորդ մոտեցումը կառուցվածքաբանական է, քանի որ կենտրոնանում է այն բաղադրիչ տարրերի փոխհարաբերության վրա, որ անհրաժեշտ են, որպեսզի իմաստը ի հայտ գա: Այս տարրերը բաժանվում են երեք հիմնական խմբերի.

ա) տեքստը, նրա նշաններն ու կոդերը,

բ) մարդիկ, որ «կարդում են» տեքստը, մշակութային ու սոցիալական փորձառությունը, որ ձևավորել է նրանց և նշանները/կոդերը, որ նրանք օգտագործում են,

գ) զիտակցությունը «արտաքին իրականության», որին վերաբերում են տեքստը և մարդիկ: (Ասելով «արտաքին իրակա-

նություն» նկատի ունենք այն, ինչին տեքստը հղում, վերաբերում է և որը ուրիշ է, քան ինքը տեքստը:)

Որոշ հեղինակավոր տեսաբաններ, ինչպես Սոսյուրը, շեշտը դնում են «տեքստ» խմբի վրա (նշաններ/կոդեր/լեզու), ուրիշներ, ինչպես Բարտը, կենտրոնանում են տեքստ/մշակույթ փոխազդեցության վրա, մինչդեռ նրանք, որ ունեն ավելի փիլիսոփայական մոտեցում, ինչպես Փիրսը կամ Օգդենը և Ռիչարդսը, ուշադրություն են հրավիրում այն բանի վրա, որ անվանում են «արտաքին իրականություն» այն կոչելով առարկա կամ վերաբերյալ: Այն ձևը, որով արտադրվում է իմաստը այս երեք խմբերի փոխազդեցության արդյունքում, կազմում է նշանագիտության ուսումնասիրության հիմնական նյութը:

John Fiske (1994), էջ 50:

Համաժամանակյա (synchronic) - Զույգ եզրերից մեկը (մյուսը՝ տարաժամանակյա)՝ վերցված Սոսյուրի աշխատանքից: Այս համատեքստում դրանք վերաբերում են նշանագիտական/լեզվաբանական վերլուծություն կատարելու երկու տարբեր, բայց իրար չբացառող ձևերի: Համաժամանակյա վերլուծությունը կենտրոնանում է լեզվի (langue) վիճակի վրա ժամանակի մի որոշակի պահի: Տարաժամանակյա վերլուծությունը կենտրոնանում է ժամանակի ընթացքում տվյալ լեզվի փոփոխությունների վրա:

Սոսյուրը խորապես համոզված էր համաժամանակյա վերլուծության՝ լեզուն որպես կառուցված ամբողջություն վերցնելու և դրա ներքին կապերը հասկանալու անհրաժեշտության հարցում: Համաժամանակյա վերլուծությունը էականորեն վերացական է, քանի որ գործնականում անհնար է կանգնեցնել լեզուն (սլակաս անհնար՝ langue-ը) իր ընթացքի մեջ և զննել դրա վիճակը: Բայց վերացականությունը հենց այն էր, ինչին Սոսյուրը նա-

խապատվություն էր տալիս, քանզի նրա փաստարկը հետևյալն էր՝ մարդիկ այնքան են խրվել որոշակի լեզուների էմպիրիկական փաստի և դրանց բառապաշարի մեջ (լեզվաբանություն), որ չկա ընդհանուր առմամբ լեզվի մասին մշակված ոչ մի տեսություն, որի դիրքերից կարելի կլիներ իմաստավորել էմպիրիկական տվյալները:

Համաժամանակյա վերլուծությունը դարձել է նորմ շատ նշանագիտական աշխատանքներում, որտեղ շեշտը եղել է բազմաթիվ տարբեր նշանային համակարգերի վերացական համակարգի (կոդեր) ներսում տարբերը (նշաններ) և դրանց ներքին փոխհարաբերությունները առանձնացնելու վրա: Մոայուրը կանխագուշակում էր, որ համաժամանակյա վերլուծությունը ի վերջո հանգեցնելու է տեսականորեն ավելի պատշաճ տարածամանակյա վերլուծության կամ նույնիսկ երկուսի գուգակցությանը, որը նա անվանում էր հարաժամանակյա (panchronic): Սա գուցե նշանագիտության մեջ այժմ զարգացող վիճակն է, որտեղ որոշակի տեղեկատվամիջոցի պատմական զարգացմանը և հաստատությունացված դիսկուրսներին ավելի մեծ ուշադրություն է հատկացվում, քան նախկինում:

John Hartley (1994), էջ 314:

Հարացույց (paradigm) - Միավորների խումբ, որոնցից կարող է ընտրվել մեկը՝ այլ հարացույցների միավորների հետ կապակցելու և շարույթ կազմելու համար (շարույթը միավորների կապակցություն է նշանակություն ունեցող մեկ ամբողջի մեջ): Լեզվի հարացուցային չափումը ընտրության չափումն է, շարակարգայինը՝ կապակցման: Մոայուրյան լեզվաբանության համաձայն՝ բոլոր լեզուները և կոդերը կառուցված են այս երկու չափումների վրա: Այբուբենը հարացույց է, և նրանից ընտրված տառերը կարող են կա-

պակցվել՝ գրավոր բառեր (շարույթներ) ձևավորելու համար: Մարդու զգեստապահարանում մի շարք հարացույցներ կան, օրինակ, վերնաշապիկի, փողկապի, կիսագուլպաների համար, որոնք կապակցվում են մեկ շարույթում (տվյալ օրվա նրա հագուստը):

Ուրեմն հարացույցը միավորների բազմություն է, որոնք ունեն ընդհանուր տիպային նմանություն: Բազմության մեջ յուրաքանչյուր միավոր պետք է շոշափելիորեն տարբերվի մյուսներից, իսկ ընտրված միավորի իմաստը որոշվում է ըստ հարացույցի այն միավորների հետ նրա հարաբերության, որոնք չեն ընտրվել: Գյուղատնտեսական կենդանիների մեր ոչ մասնագիտական հարացույցում *կուլ* միավորը ներկայացնում է մի գյուղատնտեսական կենդանի, որը տարբերվում է *ձիուց*, *խոզից* և *ռչխարից*, բայց անասնապահի համար այն կարող է գտնվել մեկ այլ հարացույցում՝ տարբերվելով *երինջից*, *արջառից* և *եզից*:

Շարացույցները սովորաբար ընդհանուր են տվյալ մշակույթի անդամների համար: Դրանք գտնվում են այն տիրույթում, որ Սոսյուրն անվանում էր «լանգ» (*langue*) (*Սոսյուրի լեզվաբանության մեջ «langue»-ը հենց լեզուն է, նշանների ու համաձայնությունների վերացական համակարգը, որն ընկած է խոսելու բոլոր գործողությունների հիմքում: Նրա դերը կարելի է համեմատել շախմատի կանոնների հետ, որոնց շնորհիվ հնարավոր է դառնում իրական խաղերի անսահմանափակ բազմազանությունը*): Շարույթները կարող են լինել եզակի համակցություններ՝ ստեղծված որոշակի առիթով: Դրանք «պարոլ»-ի (*parole*) օրինակներ են (*Սոսյուրի լեզվաբանության մեջ «parole»-ը, ի հակադրություն «langue»-ի, խոսքն է, խոսելու գործունեությունը*):

John Fiske (1994), էջ 216

Տե՛ս նաև Fiske (1982):

Մեդիում (տեղեկատվամիջոց)/մեդիա (տեղեկատվամիջոցներ) (medium/media) Լայն իմաստով՝ միջնորդ գործոն, որը հնարավոր է դարձնում հաղորդակցության իրականացումը: Ավելի նեղ իմաստով՝ տեխնոլոգիական մշակում, որն ընդարձակում է հաղորդակցության կապուղիները, հասանելիության շրջանակը կամ արագությունը: Ընդհանուր առմամբ՝ խոսքը, գրությունը, ժեստերը, դիմային արտահայտությունները, հագուստը, խաղն ու պարը՝ բոլորն էլ կարող են դիտվել որպես հաղորդակցության միջոցներ: Ամեն (տեղեկետվա)միջոց ունակ է փոխանցել կոդեր կապուղով կամ կապուղիներով: Եզրի այս կիրառումը աստիճանաբար դուրս է մղվում, և այն ավելի ու ավելի է սահմանափակվում տեխնիկական մեդիայով, մասնավորապես՝ զանգվածային մեդիայով: Երբեմն այն գործածվում է՝ հղելու համար հաղորդակցության միջոցին (ինչպես օրինակ՝ «տպագիր կամ հեռարձակող (հեռարձակման) տեղեկատվամիջոցներ» արտահայտության մեջ), բայց հաճախ այն վերաբերում է տեխնիկական ձևերին, որոնցով այս միջոցները գործի են դրվում (օրինակ՝ ռադիո, հեռուստատեսություն, լրագրեր, գրքեր, լուսանկարներ, ֆիլմեր և ձայնագրություններ): ՄրքԼուհանը գործածեց բառն այս իմաստով իր հայտնի ասույթում՝ «Տեղեկատվամիջոցը է՝ ուղերձը» (“The medium is the message”): Սրանով նա նկատի ուներ, որ նոր տեխնոլոգիական (տեղեկատվա)միջոցի (medium) անձնական և սոցիալական հետևանքներն ինքնին ավելի կարևոր են, քան դրանց իրական կիրառումները. հեռուստատեսության գոյությունն ավելի կարևոր է, քան դրա հաղորդումների բովանդակությունը:

John Fiske (1994), էջ 176:

Stéphanie Williams (1976a), McLuhan (1964):

Մշակույթ (culture) - Ընկալման, իմաստի և գիտակցության սոցիալական արտադրությունն ու վերարտադրությունը: Իմաստի ոլորտը, որը միավորում է արտադրության (սոստեսագիտություն) և սոցիալական հարաբերությունների (քաղաքականություն) ոլորտները: Եթե պատրաստվում ես գործածել «մշակույթ»* եզրը որպես վերլուծական հղացք, կամ եթե հանդիպում ես դրա գործածմանը, հազիվ թե երբևէ կարողանաս ընտրել մեկ սահմանում, որը հարմար կլինի բոլոր դեպքերի համար:

Այնուամենայնիվ, հաճախ կարելի է գործածել կամ կարդալ բառը պարզ և անհակասական ձևով. իռլանդական մշակույթ, երիտասարդական մշակույթ, վիկտորիական մշակույթ, աշխատավոր դասի մշակույթ, մտավորական մշակույթ և նույնիսկ արհեստականորեն մշակված (աճեցված) մարգարիտ (cultured pearl), մշակաբույս, հողի մշակում: Դժվարություն է առաջանում, երբ նկատում ես, որ նույնիսկ այս օրինակներում «մշակույթ» եզրը կարծես նշանակում է մի շարք տարբեր բաներ: Վերջապես, ի՞նչ ընդհանրություն ունեն բոլոր այս բաները, որ կարող են ամփոփվել մեկ եզրի մեջ: Գուցե տարօրինակ թվա, բայց պատասխանը հետևյալն է՝ ոչ մի: «Մշակույթ» եզրը բազմադիսկուրսային է (multi-discursive), այն կարող է գործի դրվել մի շարք դիսկուրսներում: Մա նշանակում է, որ հնարավոր չէ տալ սևեռված սահմանում ցանկացած և յուրաքանչյուր համատեքստի համար և ակնկալել, որ այն կունենա իմաստ: Այստեղ խնդիրը դիսկուրսային համատեքստը զատորոշելն է: Դա կարող է լինել ազգայնականության, նորաձևության, մարդաբանության, գրաքննադատության, խաղողագործության, մարքսիզմի, ֆեմինիզմի, մշակութային ուսումնասիրությունների, և նույնիսկ ողջախոհության (common-sense) դիսկուրսը: Յուրաքանչյուր դեպքում մշակույթի իմաստը պետք է որոշվի ըստ իր հարաբերությունների. սովյալ դիսկուրսի մեջ ուրիշներից ունեցած իր

տարբերությունների միջոցով (նեգատիվորեն), այլ ոչ թե վկայակոչելով նրան ներհատուկ կամ ակնհայտ հասկություններ, որոնք հավերժորեն սևեռված են որպես էապես մշակութային (պոզիտիվորեն): Բացի այդ, «մշակույթ» հղացքը չի կարող «վավերացվել» նրա իմաստը հղելով երևույթների, գործողությունների կամ առարկաների, որոնք գտնվում են դիկուրսից դուրս: Այն ինչին եզրը վերաբերում է (այսինքն իր վերաբերյալ՝ ի հակադրություն իր նշանակյալի) որոշվում է իր՝ եզրի կողմից սեփական դիսկուրսային համատեքստում, այլ ոչ թե հակառակը:

Ուստի անակնկալ չի լինի իմանալ, որ դրա հաստատված իմաստներն ու գործածություններն արդյունք են տարբեր դիսկուրսներում դրա օգտագործման պատմության: Մկզբնապես այն սերել է զուտ գյուղատնտեսական արմատից. մշակույթը՝ որպես հողի, բույսերի մշակում, մշակույթը՝ որպես հողամշակություն (մշակված հող, վարելահող): Ավելի լայն իմաստով այն ընդգրկում է բոլոր արարածների մշակույթը՝ ուստիներից մինչև մանրէներ: Նմանատիպ մշակումը նշանակում է ոչ միայն աճ, այլև «բնական» տեսակի նպատակադրված ձգտում՝ փոխակերպելու այն ցանկալի մշակված նմուշի. ընտրված, գտված կամ բարելավված հատկանիշներով տեսակ:

Այս ամենը մարդկանց նկատմամբ կիրառելու դեպքում պարզ է դառնում, որ եզրը բեղուն փոխաբերություն է առաջարկում մարդկային մտքի մշակման (կրթման) համար. «բնական» կարողությունների միտումնավոր մշակությունը՝ կատարյալ կառավարիչներ արտադրելու համար: Անկարևոր չէ այն, որ եզրի հենց այս կիրառությունը մոտավորապես համընկավ արդի շուկայական տնտեսության առաջին փուլի՝ վաղ հողագործական կապիտալիզմի հաստատման հետ 17-րդ և 18-րդ դարերում: Արտադրությունը մարդկանց մի տեսակի, որոնք «բնականորեն» (ժառանգության

աստվածային իրավունքով) նախատեսված չեն իշխելու համար, բայց, այնուամենայնիվ, ազդեցիկ են, իմաստ է ստացել «մշակույթ»-ի փոխաբերության հետևողական տարածման միջոցով:

Այնուամենայնիվ, ազնվական կալվածատեր կապիտալիստների վաղ շրջանի գերիշխանությունը (հեգեմոնությունը) մինչև 19-րդ դարն արդեն ստորադասվել էր քաղաքային, արդյունաբերական, առևտրային կապիտալի ընդհանուր առմամբ ավելի քայքայիչ զարգացմանը: Մշակույթը հաստատվեց որպես եզր, որն ազատորեն վերաբերում էր իշխողներին՝ առանց մատնանշելու նրանց արմատները, հենց այն ժամանակ, երբ տնտեսական և քաղաքական փոփոխությունները սկսեցին վիճարկել մշակվածի (կրթվածի)՝ իշխելու բնականացված իրավունքը: Ձեռնարկատիրական և կայսերական կապիտալիզմը, ինչպես պարզվեց, հակված չէր մեծարելու մշակույթը: Փոխարենը, եզրը դատապարտվեց Մարքսի կողմից (մշակույթը, որը նշանակում է հարուստի հիացմունքի առարկա հանդիսացող արվեստի գործեր, միևնույն ժամանակ նշանակում է ցնցոտիներ ու այլասերվածություն աղքատի համար) և ակնհայտորեն արհամարհվեց կապիտալիստական և միջին խավերի կողմից: Հղացքը թողնվեց մտավորականությանը, հատկապես դրա լիբերալ-պահպանողական, բարոյապաշտ-հումանիստ գրական հասվածի հայեցողությանը: Այստեղ, 19-րդ դարակեսի ընթացքում, այն սկսեց հղկվել՝ հասցվելով միանգամայն հստակ հասկացության մակարդակի, որն ազդեցիկ է մինչ օրս:

Մշակույթը սահմանվեց, հատկապես Մեթյու Առնոլդի և նրա հետևորդների կողմից, որպես ոչ թե նյութական, այլ հոգևոր կատարելագործության գիտելիքի և «մեծ» գրականության, «ազատ» արվեստի ու «լուրջ» երաժշտության փորձառության միջոցով: Քանի որ նպատակը կատարելությունն էր, այլ ոչ թե պարզապես ըմբռնումը, և հոգևորը, այլ ոչ թե նյութականը, մշակույթը դիտվում

Էր որպես «զանազանման» և «զնահատման» վարժանք, որը հիմնված է «լավագույնին, որը մտածվել և ասվել է աշխարհում» «արձագանքելու կարողության» վրա: Մշակութային քննադատները, այսպիսով, ձգտում էին սահմանել և հաստատել, թե հատկապես ինչը կարող էր համարվել «լավագույնը»: Բայց նման քննադատները նաև հակված էին համարել իրենց նեղը լծված հանրություն, որը պայքարում էր նյութական քաղաքակրթության և գիտական տեխնոլոգիայի ոտնձգությունների դեմ՝ պահպանելու համար մշակույթի «անխռովությունը» և տարածելու այն զանգվածային հասարակության՝ խավարի մեջ գտնվող անդամների վրա: Զարմանալի չէ ուրեմն, երբ նման մթնոլորտում ենթադրվում է, թե մշակույթի «զանձերը» պատկանում են նախաարդյունաբերական անցյալին և ոչ-արդյունաբերական գիտակցությանը: «Մշակույթի՝ որպես վտանգված կատարելության» հղացքի արդի կողմնակիցներն ազդեցիկ են եղել կառավարական, վարչական, մտավորական և նույնիսկ հեռարձակման շրջանակների ամենաբարձր խավերին՝ գաղափարաբանություն առաջարկելու գործում, որտեղ նրանց *հատվածական* շահերը կարող են ներկայացվել որպես *ընդհանուր* շահեր:

Մշակույթը դեռևս չի ապաքինվել այս պատմությունից: Հղացքն ինքը անցել է ապագադուրացման շրջան: Նրանք, ովքեր հակադրվում են մշակույթի էլիտային տեսակետին, պնդում են, որ այն օտարում է մարդկանց մեծ մասին՝ առանձնացնելով «մշակված» («կրթված») քչերին «անմշակ» («անկիրթ») մեծամասնությունից: Բացի այդ, տարօրինակ համապատասխանություն կա մշակույթի այս բաժանման և սոցիալական այլ, օրինակ դասակարգային, գենդերային կամ ռասայական բաժանումների միջև: Թվում է, թե մշակութային քննադատների «գերազանցության» դիսկուրսը աշխատում է ոչ այնքան հավերժական և ընդհանրական գանձերի

պահպանության, որքան, շատ ավելի անմիջական, թեև պակաս ակնհայտ ձևով, վերածելու համար դասակարգային ու սոցիալական առաջնության այլ տեսակները մշակութային կապիտալի:

Էլիտային, բարձր անգլիական մշակույթի տիրապետությունը քանդելուն ուղղված պայքարն սկսեցին Հոգարդը (Hoggart 1957) և Վիլյամսը (Williams 1958): Նրանց նախաձեռնությունը շարունակվեց մշակութային ուսումնասիրությունների տեսքով, որում մշակույթի հղացքը ենթարկվեց արմատական փոխակերպման՝ ձգտելով մոտենալ այս բառահոդվածի սկզբում առաջարկված ձևակերպմանը: 1960-ականների վերջից ի վեր «մշակույթ» հասկացությունը մեծապես վերամշակվեց մարքսիստական, ֆեմինիստական և բազմամշակութային մոտեցումների տեսանկյունից: Թեև վիճահարույց հարցերը բնավ էլ հստակեցված, առավել ևս՝ լուծված չեն, դրանք կարող են ձևակերպվել: Մշակույթն այժմ դիտվում է որպես սոցիալական գործունեության որոշող և ոչ թե պարզապես որոշվող մաս, հետևաբար՝ մշակույթը կարևոր ասպարեզ է սոցիալական իշխանության անհավասարությունների վերարտադրության համար:

**Թերևս որոշ պարզաբանման կարիք կա հայերեն «մշակույթ» բառի իմաստների վերաբերյալ: Ի տարբերություն անգլերենի (թերևս նաև այլ լեզուների)՝ հայերեն «մշակույթ» բառը բավական նոր է, սկսել է օգտագործվել հավանաբար քսաներորդ դարի առաջին կեսին և չունի իմաստային հարստությունն ու բազմազանությունը, որ ունի անգլերեն բառը (Ռ. Վիլյամսը նկատում է, որ «culture» բառը անգլերեն լեզվի ամենաբարդ, ամենախճճված երկու կամ երեք բառերից մեկն է): Ճիշտ է, որ վերջին տարիներին նկատվում է «մշակույթ» բառի իմաստի հարստացում նոր օգտագործումների միջոցով, որոնք երբեմն գրավում են ռուսերենից հայերենին անցած «կուլտուրա» բառի տեղը, թեև մի շարք իմաստներ*

մինչև հիմա էլ արտահայտվում են թուսերեն բառով կազմված արտահայտություններում. կուլտուրական մարդ, կուլտուրական միջավայր և այլն:

John Hartley (1994), էջ 68:

Steuart Williams (1981), Turner (1990):

Ներկայացում (ոճայրեզենտացում) (representation) – Ռեպրեզենտացումը* ոճայրեզենտացնելու սոցիալական գործընթացն է: Ռեպրեզենտացումները ոճայրեզենտացման սոցիալական գործընթացի արդյունքներն են: Ուրեմն եզրը հղում է թե՛ այն գործընթացին, որի միջոցով նշաններն ի ցույց են դնում իրենց իմաստները, թե՛ այդ գործընթացի արդյունքին: Այն օգտակար հղացք է, քանի որ միավորում է հղացական (conceptual) բեկորների ու հասկանալի առաջին հայացքից անկապ, կցկտուր բազմազանությունը: Ռեպրեզենտացումը վերացական գաղափարաբանական հղացքների՝ որոշակի ձևերի (այսինքն՝ տարբեր նշանակիչների) մեջ դնելու գործընթացն է. դուք կարող եք ուշադրություն դարձնել այն բանին, թե ինչպես են ոճայրեզենտացվում կանայք, բանվորները, կովկասացիները կամ ընտանիքը, սերը, պատերազմը կամ էլ անհատապաշտությունը, արդյունաբերությունը, դաս(ակարգ)ը և այլն:

Ռեպրեզենտացումը իմաստավորման սոցիալական գործընթացն է բոլոր մատչելի նշանակման համակարգերի մեջ. խոսք, գրություն, տպագրություն, վիդեո, կինո, ձայնագրություն և այլն: Ուստի եթե դուք փնտրում եք, օրինակ, սեքսուալության (սեռականության) ոճայրեզենտացումներ, ապա շուտով կբացահայտեք, որ դրա ոճայրեզենտացումը կազմակերպվում և կարգավորվում է տարբեր տեղեկատվամիջոցներում, տարբեր դիսկուրսների մեջ: Այն ոճայրեզենտացվում է թե՛ *որպես* պոռնոգրաֆիա, թե՛ պոռնոգրաֆիայի *մեջ*, ինչպես նաև գովազդման, կինոյի, գրականության,

խոսքի հաստատված զանազան դիսկուրսների և օրենսդրության ու կրթական պրակտիկաների մեջ: Անմիջապես պարզ է դառնում, որ սեռը (սեքսը) «բնական» բան չէ, որ միանման եղանակով ռեպրեզենտացված է այս բոլոր ձևերում ու դիսկուրսներում: Գործնականում պարզ է դառնում, որ ասենք (եթե վերցնենք մի հասակ օրինակ), այնպիսի հաստատություններում, ինչպես հոգեբուժարանները, բանտերը, հանրային դպրոցներն ու զինված ուժերը, նույն սեռի մարդկանց սեռական հարաբերությունը ընկալվում է որպես պակաս «սկանդալային», քան տարբեր սեռերի մարդկանց սեռական հարաբերությունը, թեև վերջինս առհասարակ գերազանցապես ռեպրեզենտացվում է որպես նորմ, որպես բնական և ընդունելի տեսակը: Այնուհետև, այն ինչ ռեպրեզենտացվում է որպես սեքսուալ, փոխվում է, երբ փոխվում են ռեպրեզենտացման ձևերն ու ժամանակը: Ռեպրեզենտացումներն իրենք ևս փոխվում են, երբ վերափոխվում են «նույն» նշանակյալի նշանակիչները:

Այստեղ մենք չենք քննարկում եզրի քաղաքական նշանակությունը, երբ ընտրության միջոցով անհատը ստանում է հասարակության որոշակի խումբ ներկայացնելու իրավունք (և իշխանություն):

**Անգլերեն «present» և «represent» բառերի հայերեն հիմնական թարգմանությունը նույնն է՝ ներկայացնել: Երկրորդ բառի համար առաջարկվող մի քանի հայերեն բառեր՝ վերկայացում, վերաներկայացում և այլն, դեռևս լայնորեն տարածված չեն, ուստի այստեղ գերադասում ենք օգտագործել «պրեզենտացում» և «ռեպրեզենտացում», իսկ երբ երկիմաստություններ չեն առաջանում՝ նաև «ներկայացում» ձևերը:*

John Hartley (1994), էջ 265:

Նշան (sign) - Նշանն ունի երեք հիմնական բնութագրիչներ: Այն պետք է ունենա ֆիզիկական ձև, պետք է վերաբերի որևէ այլ

բանի, քան ինքն է և մարդկանց կողմից օգտագործվի ու ընդունվի որպես նշան: Ռուլան Բարտը բերում է վարդի օրինակը: Վարդը պարզապես ծաղիկ է, բայց երբ երիտասարդ տղան այն նվիրում է իր սիրած աղջկան, ծաղիկը վերածվում է նշանի, քանի որ ցույց է տալիս տղայի ռոմանտիկ մղումը, և աղջիկը դա հենց այդպես էլ ընդունում է:

Նշանները և այն ձևերը, որոնցով նրանք կազմակերպվում են որպես կողեր և լեզուներ, կազմում են հաղորդակցության ցանկացած ուսումնասիրության հիմքը: Դրանք կարող են ունենալ բազմազան ձևեր, ինչպես բառերը, ժեստերը, լուսանկարները կամ ճարտարապետական բնութագծերը: Նշանագիտությունը, ծառայելով նշանների, կողերի և մշակույթի ուսումնասիրությանը, ձգտում է սահմանել նշանի հիմնական հատկանիշներն ու այն ձևը, որով դրանք գործում են սոցիալական կյանքում:

Սույուրը նշանը բաժանում է երկու բաղկացուցիչ տարրերի. *նշանակիչ* (նշանի ֆիզիկական ձևը, որ մենք ընկալում ենք զգայարանների միջոցով) և *նշանակյալ* (մտային հղացքը (the mental concept) այն բանի, ինչին նշանը վերաբերում է): Փիրսը կարծում էր, որ գոյություն ունի նշանի երեք տեսակ. *իկոնային*, *ինդեքսային* (*ցուցային*) և *խորհրդանշային* (*սիմվոլային*): Այս երկու հեղինակությունները նշանակալի ազդեցություն են ունեցել նշանագիտության տիրույթում կատարված հետագա աշխատանքի վրա:

Սույուրը շեշտում էր, որ նշանը կարող է ճիշտ հասկացվել միայն նույն կողի կամ համակարգի ուրիշ նշանների հետ հարաբերության մեջ: Նրա իմաստը մասամբ սահմանվում է նաև նրանից տարբեր ուրիշ նշաններով: Լայնեզը գլխարկի նշանակությունը պարզ է դառնում միայն այն ժամանակ, երբ մենք ասում ենք, որ դա ո՛չ կեպի է, ո՛չ էլ թասակ: Տղա նշանը հասկացվում է որպես ոչ-տղամարդ կամ ոչ-աղջիկ: Որպես լեզվաբան՝

Մոայուրն առաջին հերթին հետաքրքրված է կողի մեջ նշանների՝ իրար հետ հարաբերությամբ, և նշանի մեջ էլ նշանակչի ու նշանակյալի փոխհարաբերությամբ: Նա ավելի քիչ է հետաքրքրված նշանի և այն իրականության փոխհարաբերությամբ, որին նշանը վերաբերում է (նա սա անվանում է նշանակություն):

Մյուս կողմից՝ Փիրսն այս փոխհարաբերությունը կարևորում է նույնքան, որքան մյուսները: Նա, իր հետևորդներ Օգդենի ու Ռիչարդսի նման, ընդունեց փիլիսոփայի տեսանկյուն՝ համարելով, որ նշանը կարող է ուսումնասիրվել միայն մյուս երկու տարրերի հետ փոխհարաբերության մեջ, որոնք պարզեցված ձևով կարող ենք անվանել գիտակցություն և վերաբերող իրականություն: Դրանց համար նա առաջարկեց մեկնաբանող (interpretant) և առարկա (object), իսկ Օգդենն ու Ռիչարդսը՝ վերաբերություն (reference) ու վերաբերյալ (referent) եզրերը:

Բկոնային նշանը իրականի արտացոլումն է և ակնհայտ նմանություն ունի բնօրինակին: Ամենամաքուր իկոնային նշան կարող են համարվել, օրինակ, լուսանկարները: *Բնդեքսային* նշանները ենթադրում են պատճառ և հետևանք: Եթե կա ծուխ՝ բնականաբար կա նաև կրակ: Այսպիսի նշան կարող են համարվել նաև ոտնահետքերը և այլն: *Խորհրդանշային* նշանները պայմանական են, սոցիալական պայմանավորվածության արդյունք: Կարմիրը, օրինակ, կարող է նշանակել կիրք, զայրույթ, ագրեսիա և այլն:

John Fiske (1994), էջ 282:

Նշանակիչ (Signifier) - Նշանակիչը նշանի ֆիզիկական ձևն է՝ տեսանելի կամ լսելի արտացոլումը, որ մենք զգում ենք մեր զգայարանների միջոցով: Օրինակ՝ երբ զրում ենք «տուն», հենց այս բառն էլ դիտում ենք որպես նշանակիչ: Գրելու փոխարեն մենք կարող ենք արտասանել այն, և ձայնի ելևէջները, որ կլսվեն, նույնպես հանդես կգան որպես նշանակիչ: Նշանակիչն

իր ձևը ստանում է օգտագործողների միջև համաձայնության կամ պայմանավորվածության շնորհիվ:

Նշանակյալ (Signified) - Նշանակյալը այն մտապատկերն է, որն առաջանում է մեր մեջ, երբ տեսնում կամ լսում ենք նշանը: Օրինակ՝ երբ մենք կարդում ենք «տուն» բառը, մեր մտքում առաջանում է տան գաղափարը:

Նշանագիտություն/նշանաբանություն (semiotics/semiology)

Նշանագիտությունը ուսումնասիրում է իմաստի սոցիալական արտադրությունը նշանային համակարգերից: Նշանագիտությունը ոչ այնքան ակադեմիական բնագավառ է, որքան տեսաբանական մոտեցում և դրան զուգորդվող վերլուծության մեթոդներ: Այն չի դարձել լայնորեն հաստատութենացված (ինստիտուցիոնալացված) «առարկա»:

Նշանագիտության առժամանակյա և լուսանցքային կարգավիճակն է մատնանշում այն փաստը, որ մինչև այսօր այն սովորաբար սահմանվում է իր այսպես կոչված «հոր» շվեյցարացի լեզվաբան Ֆերդինանդ դը Սոսյուրի բառերով: 1916 թվականին հրատարակված նրա գրքում առաջարկվում էր մի «գիտություն, որն ուսումնասիրի նշանների գործառությունը հասարական կյանքի ներսում»: Այս առաջարկը պատրաստակամորեն ընդունեց ֆրանսիացի կառուցվածքաբան (ստրուկտուրալիստ) Ռոլան Բարտը, ում գլխավորապես պարտական ենք 1960-ականներին նշանագիտության մասսայականացման ու ընդլայնման համար:

Որպես մտավոր ձեռնարկ՝ նշանագիտությունը փորձում է ի հայտ բերել և վերլուծել այն չափը, որով իմաստներն արտադրվում են ամեն մի նշանային համակարգի ներսում գոյություն ունեցող կառուցվածքային հարաբերություններից, այլ ոչ թե արտաքին իրականությունից, որն առերևույթ այդքան բնակա-

նորեն պատկերում են: Որդեգրելով վերացական կառուցվածքներում (այսինքն, այնպիսի կառուցվածքներում, որոնք անմիջականորեն տեսանելի չեն, ինչպես, օրինակ, լեզուն) գործող կանոնավոր հարաբերությունների հասկացությունը՝ նշանագիտությունն ի ցույց է դնում է հակում դեպի վերացականություն, ձևականություն և պատմական հիմքի բացակայություն: Այդուհանդերձ, հավասարապես ընդունելով իմաստի սոցիալական արտադրության գաղափարը (լեզուն չի կարող հորինվել անհատների կողմից)՝ նշանագիտությունը միշտ ձգտել է հարաբերել իմաստի արտադրությունը սոցիալական արտադրության ուրիշ տեսակներին և սոցիալական հարաբերություններին:

Որպես մեթոդ՝ նշանագիտությունն իր եզրաբանությունը վերցնում է լեզվաբանությունից և օգտագործում է բանավոր լեզուն որպես նշանային համակարգի առաջնային օրինակ: Այդուհանդերձ, նրա աճը և հաջողությունը դրսևորվել է ոչ այնքան խոսքի, որքան ուրիշ նշանային համակարգերի, հատկապես՝ գրականության, կինոյի, գովազդի, լուսանկարչության և հեռուստատեսության վերլուծության մեջ: Իրականում, նշանագիտությունն արդեն մեծ չափով զուգորդվում է հանրամատչելի (popular) մշակույթի զանազան ձևերի ավելի ու ավելի լուրջ ուսումնասիրության հետ: Այն հատկապես օգտակար եղավ այս համատեքստում, քանի որ հանրամատչելի մշակույթը սկզբնապես ակադեմիական ուսումնասիրության մեջ խիստ անտեսված էր, և ուշադրությունը, որին այն արժանանում էր, հաճախ կամ շատ նսեմացուցիչ էր, կամ էլ կազմում էր ամերիկյան էմպիրիկական սոցիոլոգիայի մի սահմանափակ ճյուղավորումը: Նշանագիտությունը հանրամատչելի մշակույթին չի մոտեցել (առնվազն՝ սկզբունքորեն) գեղարվեստական կամ բարոյական արժանիքների՝ նախկինում ընդունված հասկացությունների մի-

ջոցով, որոնցով կարելի է դատել տվյալ տեքստը (մոտեցում, որ ընդունված է գրաքննադատության որոշ տեսակներում): Ի տարբերություն էմպիրիկական սոցիոլոգիայի՝ նշանագիտությունն ի վիճակի է գործ ունենալ ավելի շուտ առանձին տեքստի, քան լայնածավալ նմուշների հետ:

Այսպիսով, նշանագիտությունը առաջին հերթին տեքստակենտրոն է, քանի որ նվիրված է այն բանի վերլուծությանը, թե ինչպես են իմաստի համակարգերն արտադրում իմաստներ տեքստի միջոցով: Բայց, զարգանալուն զուգընթաց, ավելի մեծ ուշադրություն դարձվեց այն դերին, որ ունի ընթերցողը տեքստային պաշարներից փոխազդուն ձևով իմաստները հասկանալու կամ արտադրելու գործում: Ուստի նշանագիտությունը սկսեց՝ ցույց տալով, որ տեքստերը ոչ այլ ինչ են, քան համապատասխան նշանային համակարգերին պատկանող նշաններից, կոդերից և այլ բաներից կառուցված վերամշակումներ, ինչպես նաև մատնանշելով այն ձևերը, որոնցով այս կառուցվածքները ծնում են առասպելներ, հարանշանակություններ և այլն: Այնուհետև, նշանագիտությունը ցույց տվեց, թե ինչպես են նմանատիպ տեքստային կառուցվածքներն ու հնարքները՝ որպես տեսանկյուն, դիտարկման եղանակ կամ գերադասելի ընթերցում, առաջարկում կամ նույնիսկ սևեռում այն դիրքը, որից ընթերցողը կարող է կառուցել իմաստ (սուբյեկտի դիրքավորումը): Այս կետում պարզ դարձավ, որ «իրական» ընթերցողներն անհրաժեշտաբար չեն զբաղեցնում գաղափարաբանական տեքստերի և դիսկուրսների կողմից նրանց առաջարկված դիրքը, և այնուհետև, որ մինչև հիմա չափից շատ մեծ ուշադրություն է դարձվել ընթերցանության արարքի մեջ ներգրավված ճանաչողական և մտածողական (բանական) գործունեություններին և անբավարար՝ հաճույքին և ցանկությանը: Ուստի նշանագիտությունը

հարկադրված էր ուշադրություն դարձնել այն սոցիալական գործընթացներին, որոնցում տեղի է ունենում ընթերցողի հանդիպումը տեքստին, և դրանց մեջ՝ հաճույքի դերին:

Հստակ է, որ նմանօրինակ հարցերը նշանագիտության բացառիկ մենաշնորհը չեն, և իրականում եղել են արգասավոր խաչասերումներ ուրիշ մտավոր ձեռնարկների հետ, հատկապես՝ հոգեվերլուծական տեսության, մարքսիզմի, ֆեմինիզմի և տարբեր սոցիոլոգիական մոտեցումների հետ:

Այդուհանդերձ, նշանագիտության տարբերակիչ գիծն է մնում նրա փորձը՝ հատկորոշել ընդհանուր առմամբ և մանրամասնորեն, թե ինչպես է իմաստն արտադրվում սոցիալապես (այլ ոչ թե անհատապես) և ենթակա է իշխանության հարաբերություններին և պայքարներին ճիշտ այնպես, ինչպես սոցիալական արտադրության մյուս տեսակները: Երբ այն ուշադրություն է դարձնում անհատ ընթերցողի վրա, դա չպետք է հասկացվի որպես վերադարձ աննպատակամետ վերացական անհատին, այլ ավելի՝ անհատին/սուբյեկտին, որի անհատականությունը մեծ չափով արդյունք է գաղափարաբանական դիսկուրսների և նշանակման պրակտիկաների, որոնք նա յուրացնում է կամ որոնց բխվում է սոցիալական հարաբերությունների մեջ:

John Hartley (1994), էջ 281:

Sté' u' hush Culler (1976, 1983), Hawkes (1977), Fiske (1982):

Շարույթ (syntagm) – Հարացույցներից ընտրված միավորների կապակցություն՝ նշանակություն ունեցող ամբողջություն ստեղծելու նպատակով: Նախադասությունը բառերի շարույթ է, գովազդը տեսողական նշանների շարույթ է, մեղեդին նոտաների շարույթ է: Շարույթի կապակցումը կարող է կատարվել տարածության (տեսողական) կամ ժամանակի (խոսքային կամ երաժշտական) մեջ: Միավորները կարող են փոխազդել իրար հետ և

այդպիսով փոխել միմյանց նշանակությունը շարույթի մեջ: Այսինքն՝ յուրաքանչյուր շարույթ ենթադրաբար եզակի է իմաստների իր սեփական բազմությամբ հանդերձ: Պատկերացրեք անվտանգության տեխնիկայի երկու պաստառ, որոնցից յուրաքանչյուրում ցույց է տրված է տասնամյա աղջիկ, որը պատրաստվում է անցնել փողոցը: Դրանցից մեկում նա բռնել է իր չորս տարեկան եղբոր ձեռքը, իսկ մյուսում՝ իր հոր: Այս տեսողական շարույթներում աղջիկն ունի միմյանցից էապես տարբեր իմաստներ: Նմանապես, նույն բառը տարբեր նախադասություններում կարող է ունենալ միանգամայն տարբեր իմաստներ: Այսպիսով, շարույթի մեջ միավորի իմաստը որոշվում է նրանով, թե այն ինչպես է փոխադրում մյուսների հետ, մինչդեռ հարացույցում այն որոշվում է նրանով, թե ինչպես է տարբերվում մյուսներից:

John Fiske (1994), էջ 315

Պատում (narrative) Հնարքները, ռազմավարություններն ու պայմանականությունները, որ կարգավորում են պատմվածքի (*պատմության, story – տե՛ս «առասպել» բառահոդվածի ծանոթագրությունը*) կազմակերպումը (գեղարվեստական կամ փաստական) որպես հաջորդականություն (օգտագործելով «հետո», «ապա» և այլ բառեր): Պատումը կարող է ստորաբաժանվել՝ հատկապես *սյուժեի* (plot) (Ա-ն հանդիպում է Բ-ին, ինչ-որ բան է պատահում, վերականգնվում է կարգը) և *պատմողության* (narration, «Լինում է, չի լինում մի գեղեցկուհի արքայադուստր է լինում» կամ «Երեկ նախագահն ասաց»): Սյուժեն պատմության անվերածելի նյութն է, մինչդեռ պատմողությունն այն ձևն է, որով նյութը պատմվում է: Հետևաբար այնպիսի հնարքներ, ինչպիսիք են ուղիղ կամ անուղղակի խոսքը, առաջին դեմքի օգտագործումը՝ ի հակադրություն երրորդ դեմքի («Ես»-ը՝ ի տարբերություն «նա»-ի), ավելի շուտ պատումի հատկություններ են,

քան սյուժեի: Իրականում դրանք կարող են ձևական առումով վերլուծվել ցանկացած պատմվածքի (story) մեջ՝ անկախ նրանից, թե այն ինչ սյուժե ունի: Կառուցվածքաբանական և գրական քննադատության մեջ պատումի վերլուծությունը լայն տարածում է ստացել և կատարելագործվել (Barthes 1977, Propp 1968):

Պատումը բնութագրվում է նաև ոչ գեղարվեստական պատմվածքների (story), օրինակ՝ հեռուստատեսային լուրերի, որտեղ մասնագիտական կողերը սահմանում են տվյալ պատմվածքի (story) որոշ կառուցվածքներ, կարգեր ու բաղադրիչներ (Hartley 1982): Հարակարծորեն՝ պատումն անբացահայտ ձևով ներկա է շատ անշարժ պատկերներում, հասկապես՝ գովազդային, որտեղ լուսանկարի իրական պահից «առաջ» և «հետո» եղածը ենթադրվում է նրա տարրերում, և անհրաժեշտ է, որ մենք ճանաչենք ժամանակի այս ենթադրյալ ընթացքը՝ առհասարակ պատկերը իմաստավորելու համար: Նման ձևով, լուրերի մեջ շատ լուսանկարներ ապավինում են իրադարձությանը, որ հենց նոր է պատահել կամ շուտով կպատահի, և պատումի զգացումն է, որ դարձնում է լուսանկարը նորություն լինելուն արժանի: Վերջին շրջանում հատուկ ուշադրություն է դարձվում այն ձևերին, որոնցով մենք իմաստավորում ենք ինքներս մեզ և մեր առօրյա կյանքը պատումի ռազմավարությունների միջոցով. կան կառուցվածքներ և լավ հաստատված ձևեր, որոնցով կարող ենք մատուցել ինքներս մեզ և մեր կյանքը *որպես* պատումներ (կամ պատմվածքներ, (story)): Թե՛ դիսկուրսի վերլուծաբանները, թե՛ մշակութային պատմաբաններն ակտիվորեն աշխատում են ուսումնասիրության այս հետաքրքրական նոր տիրույթում, ինչը վկայում է, որ պատումը համատարած մշակութային պրակտիկա է:

John Hartley (1994) էջ 194:

Sk'u luwli Donald և Mercer (1982), Woollacott (1982):

Սոցիալական համատեքստ (social context) - Հաճախ օգտագործվող եզր է, որ մեկնաբանվում է երկու հիմնական եղանակով: Առաջին հերթին այն կարող է վերաբերել որոշակի սոցիալական իրավիճակի կամ միջավայրի: Ավելի լայն իմաստով այն կարող է օգտագործվել՝ նշանակելու համար սոցիալական, քաղաքական և պատմական հանգամանքներ և պայմաններ, որոնց շրջանակում որոշակի գործողություններ, գործընթացներ ու իրադարձություններ իմաստ են ստանում:

John Fiske (1994), էջ 63:

Վերաբերմունք (դիրքորոշում) (attitude) - Կարծիք, համոզմունք կամ գնահատողական դատողություն, որը հիմնված է փորձառության կամ ընդհանուր գիտելիքի վրա: Այս հակումները կա՛մ զարգանում են անմիջական փորձառության միջոցով, կա՛մ յուրացվում են ուրիշներից՝ սոցիալականացման միջոցով: Վերաբերմունքների ուսումնասիրությունը հատկապես կարևոր է, երբ պետք է գնահատել կարծրատիպերը, կանխակալությունը, նախապաշարումները, համոզմունքները, հարցախույզի նյութերը: Մարդկանց նկատմամբ վերաբերմունքների առումով կարևոր է իմանալ, թե որքան հաճախ ենք մենք վերաբերմունք դրսևորում նոր խմբերի հանդեպ, որոնց հետ չենք շփվել կամ քիչ առնչություն ենք ունեցել: Օրինակ՝ կարող ենք կարծրատիպեր կազմել լրագրողների մասին՝ կարծելով, թե նրանք հավակնոտ են, հաճախ ճամփորդում են, համառ են ու ցինիկ՝ առանց երբևէ հանդիպած լինելու որևէ լրագրողի: Այս իմաստով տեղի է ունենում ընդհանրացման գործողություն, որտեղ վերաբերմունքը տվյալ դասի առանձին օրինակներից տարածվում է դասի բոլոր անդամների վրա:

Կարելի է առանձնացնել վերաբերմունքի երեք հիմնական բաղադրիչներ՝ ճանաչողական կամ մտավոր (ձեռքի տակ եղած

տեղեկատվությունը «թիրախի» մասին), հուզական կամ զգացական (ոչ դատողական արձագանքը նման տեղեկատվությանը) և վարքային (ինչ աստիճանով ենք իրագործում այն, ինչ գիտենք և զգում ենք): Այսպես, ֆուտբոլասերը կարող է ծավալուն գիտելիք ունենալ իր թիմի պատմության մասին, սիրել խաղը և հաճախել որոշ հանդիպումների: Դժվար է նկարագրել մտավոր և զգացական որակները, քանի որ դրանք հաճախ կարող են դուրս բերվել միայն վարքային բաղադրիչից: Մարդիկ, երբ մասնակցում են հարցումների, հաճախ տալիս են պատասխաններ, որոնք, ըստ նրանց, համապատասխանում են ուրիշների՝ իրենցից ունեցած աննկալիքներին, և հետևաբար սոցիալապես ընդունելի են: Այս եղանակով վերաբերմունքի թեստի մասնակիցները կարող են տալ կեղծված պատասխաններ: Հաշվի առնելով սրա հավանականությունը՝ շատ հարցաթերթիկներում գրվում են առերևույթ անուղղակի հարցեր՝ հույս ունենալով, որ մարդիկ չեն հասկանա թեստի իրական նպատակները և հետևաբար կտան «իրական» և ինքնաբերական պատասխաններ:

Վերաբերմունքի չափումը, այսպիսով, համարվում է մեծապես խնդրահարույց ոլորտ՝ պատասխանների վստահելիության և հիմնավորվածության, ինչպես նաև մասնակիցներին մոլորեցնելու էթիկական պես կասկածելի արարք լինելու առումով: Մրանք կարևոր նկատառումներ են, որոնք արժե հիշել վերաբերմունքի չափումի ուսումնասիրությունից (մասնավորապես՝ կարծիքների հարցումներից և շուկայի հետազոտության հարցախույզներից) տվյալներ քաղելիս:

Danny Saunders (1994), էջ 18:

Sté u նաև Tajfel և Fraser (1978), McCroskey և Wheelless (1976),

Eiser (1986):

Տարածամանակյա (diachronic) – Ուսումնասիրել ինչ-որ բան տարածամանակյա եղանակով՝ նշանակում է ուսումնասիրել այն որպես ժամանակի ընթացքում փոփոխվող համակարգ: «Տարածամանակյա» եզրը մասնավորապես զուգորդվում է շվեյցարացի լեզվաբան Ֆերդինանդ դը Մոսյուրի աշխատանքի հետ, որը լեզվաբանական ուսումնասիրության մեջ տարբերակեց երկու մոտեցում. լեզվի՝ որպես ժամանակի որոշակի պահի հանդես եկած իմաստների համակարգի ուսումնասիրություն (համածամանակյա լեզվաբանություն) և ժամանակի որոշակի հատվածի ընթացքում իմաստների համակարգում կատարված փոփոխությունների ուսումնասիրություն (տարածամանակյա լեզվաբանություն): Երբ նա ձևակերպեց այս տարբերակումը (հրապարակայնորեն առաջին անգամ՝ 1911թ. իր դասախոսություններում), ժամանակի լեզվաբանությունը գլխավորապես կենրոնացած էր պատմական վերլուծության վրա: Այսինքն, այն մտահոգված էր լեզվի և լեզվաընտանիքների ակունքների, մի ժամանակաշրջանից մյուսին անցման ընթացքում տեղի ունեցած արտասանական փոփոխությունների, ինչպես նաև սկզբնաղբյուր լեզվի մեջ առանձին բառերի իմաստների՝ նրանց ծագումից ի վեր կատարված փոփոխություններն արձանագրելու հարցերով: Մոսյուրը համարում էր այս ջանքերը արմատապես թերի, որովհետև դրանք, լինելով ատոմիստական և կենտրոնանալով մեկուսացված տարրերի վրա, անտեսում էին համակարգի փոխկապակցված բաղադրիչները:

Ըստ Մոսյուրի՝ լեզվի պատշաճ պատմական ուսումնասիրությունը կախված է նախնառաջ լեզվի ընդհանուր տեսքի համածամանակյա նկարագրությունից՝ նախքան ժամանակի ընթացքում նրա փոփոխության նկարագրության անցնելը: Մոսյուրի տեսակետի համաձայն՝ համածամանակյա ուսումնասիրությունը

դարձավ տրամաբանորեն առաջնային տարածամասնակյա ուսումնասիրության նկատմամբ, իսկ վերջինս էլ, արդյունքում, դարձավ ժամանակի մեջ լեզվի առանձին համաժամանակյա վիճակների համեմատությունը: Այս առումով՝ Մոսյուրը դեմ չէր, ինչպես երբեմն այնպիսի է, լեզվի պատմական ուսումնասիրությանը: Ընդհակառակը, նրա մտահոգությունն էր՝ առավել ամուր հիմքերի վրա դնել լեզվի պատմական ուսումնասիրությունը (տարածամասնակային): Այնուամենայնիվ, նրա «Ընդհանուր լեզվաբության դասընթաց»-ի արդյունքներից մեկը լեզվաբանական ուսումնասիրության ամբողջ ուղղության վերակողմնորոշումն էր՝ շարժում լեզվի պատմական փոփոխության ուսումնասիրությունից դեպի նրա ընթացիկ վիճակը: Այսպիսով, պատմական լեզվաբանությունը մինչև վերջերս տուժել է երկար ժամանակ անտեսված լինելուց:

*Martin Montgomery (1994), էջ 85:
Stéfan Culler (1976), Saussure (1974):*

Ուղերձ (message) – Այն, ինչ փոխանցվում է հաղորդակցության ընթացքում: Միջոց, որով ուղարկողը ազդեցություն է գործում ստացողի վրա: Այն դիտվում է որպես սաղմնային բովանդակություն, որ գոյություն ունի կողավորումից առաջ և ապակողավորումից* հետո: Կողավորումը փոխադրում է այն միձևի, որով կարող է հաղորդվել, մինչդեռ ապակողավորումը փոխադրում է հետ՝ իր սկզբնական վիճակին (այսպիսով, որ կողավորումը, ապակողավորումը և փոխանցումը կատարվել են առավելագույն արդյունավետությամբ):

**Այստեղ «կողավորել» և «ապակողավորել» բառերը չպետք է հասկանալ որպես ինչ-որ գաղտնի, թաքուն իմաստի բացահայտում կամ վերծանում, այլ ըստ «կող» բառի այն նշանակությո-*

յունների, որ նկարագրված են բառարանի համապատասխան բառահոդովածում:

John Fiske (1994), էջ 178:

Քննադատական տեսություն (critical theory) - «Քննադատական տեսություն»-ը «հովանոցային» եզրի նման մի բան է, որն իր տակ է առնում մի խումբ տիրույթներ և ուղղություններ: Անգլոամերիկյան ակադեմիական աշխարհում այն զուգորդվում է տեքստային վերլուծության աշխատանքին, որ արմատացել է գլխավորապես համալսարանների անգլիական գրականության ֆակուլտետներում: Այդուհանդերձ, եզրն առաջին հերթին կապվել է Ֆրանկֆուրտի դպրոցի (Հորքհայմեր, Ադոռնո, Բենիամին և Մարկուզե) գործունեությանը: Այս մտածողների մոտ քննադատական տեսությունը նշանակում էր խստապահանջ քննադատական ներգրավվածություն սոցիալական և փիլիսոփայական հարցերին՝ ձգտելով սոցիալական գիտություններից սերած հետազոտական մեթոդները խաչասերել էր մարքսիստական տեսաբանական շրջանակի հետ սոցիալական հարաբերությունների հղացականացման նպատակով: Այդուհանդերձ, ինչպես ցույց է տալիս Հորքհայմերի և Ադոռնոյի «Լուսավորության դիալեկտիկան» (Horkheimer and Adorno 1972, գերմաներեն հրատարակությունը՝ 1947) գիրքը, Ֆրանկֆուրտի դպրոցի աշխատանքում միշտ եղել է միտում՝ հարցման ենթարկելու մարքսիզմի համար կենտրոնական որոշակի գաղափարներ (օրինակ՝ ավանդական մարքսիստական համոզմունքը, թե պրոլետարիատի քաղաքականացումը կհանգեցնի հեղափոխության, կամ Լուսավորության՝ ռացիոնալության իդեալի՝ որպես սոցիալական առաջընթացի հիմնական գործոնի անխնդրահարույց հաստատումը):

Սկսած 1980-ականներից՝ «քննադատական տեսություն» եզրը զուգորդվում է տեքստային քննադատության նկատմամբ մի

մոտեցման հետ, որը հիմնվում է կառուցվածքաբանության (ստրուկտուրալիզմ), հետկառուցվածքաբանության (պոստստրուկտուրալիզմ) և պոստմոդեռնիզմի առնչված մտածողների գրությունների վրա (ինչպես, օրինակ, Ֆուկոն, Դերիդան և Լիոտարը): Քննադատական տեսության որոշ կողմակիցներ հնարավոր համարեցին նաև նոր հիստորիցիզմից (new historicism) կամ հոգեվերլուծաբան Ժակ Լականի գրություններից սերած մոտեցումների որդեգրումը: Ասվածից ակնհայտ է դառնում, որ այս իմաստով «քննադատական տեսություն» եզրի ոչ մի պարզ կամ հստակորեն շրջագծված սահմանում չի կարող լինել: Այդուհանդերձ, հնարավոր է, մատնանշելով մի խումբ բնութագրիչներ, ստանալ քննադատական տեսության այս ձևի որոշ կարևոր առանձնահատկությունների նկարագրությունն ընդհանուր գծերով:

Ֆրանսիական կառուցվածքաբանությունից հետո՝ 1970-ականներին, զարգացավ տեքստային վերլուծության մի ուղղություն, որը կենտրոնացած էր գրական տեքստերի բացատրողական ընթերցումների վրա Ֆերդինանդ դը Մոսյուրի լեզվաբանության լույսի ներքո: Ըստ այդմ՝ տեքստը ընկալվում էր որպես նշանների կառուցավորված (structured) ցանց, որոնց իմաստները որոշվում են ոչ թե նրանով, ինչին վերաբերում է յուրաքանչյուր նշանը, այլ՝ ա) միմյանց նկատմամբ դրանց տարբերության փոխհարաբերության միջոցով, բ) երկուական հակադրության (բինարային օպոզիցիայի) հարաբերության միջոցով: Կառուցվածքաբանական վերլուծությունը ձգտում էր տալ տեքստում առկա իմաստի կառուցվածքային տնտեսության օբյեկտիվ/գիտական նկարագրությունը: Վերջին շրջանում քննադատական տեսության մշակումը կառուցվածքաբանությունից դեպի հետկառուցվածքաբանություն տեղաշարժի արդյունք էր՝ նախաձեռնված այնպիսի տեսաբանների աշխատանքով, ինչպես Պոլ դը Մանը և Ֆրանսիացի փիլի-

սովա Ժակ Դերիդան: Ապակառուցման (կազմալուծում, deconstruction) ռազմավարությունը, որի ջատագովությունը գտնում ենք Դերիդայի «Գրամատոլոգիայի մասին» (Derrida 1976, ֆրանսերեն հրատարակությունը՝ 1967) գրքում, կազմում է քննադատական տեսության մեջ վերջին շրջանում ձեռնարկված աշխատանքի մեծ մասի հիմքը: Սա մի մոտեցում է, որտեղ տեքստերի վերլուծությունը ձեռնարկվում է իմաստի ընդդիմադիր (հակադիր) բնույթ ունեցող կառուցվածքները քննության առնելու նպատակով, որպեսզի հնարավորություն ընձեռվի զատորոշել և հարցման ենթարկել հիերարխիական ձևով կազմակերպված հղացական դասավորությունները (կարգերը):

Այս համատեքստում Դերիդայի առավել ազդեցիկ հասկացությունը, թերևս, *différance*-ն է, որը նրա մոտ ներկայացնում է լեզվի մեջ իմաստի լրման (փակման) հնարավորության շարունակական հետաձգումը: Ըստ այդմ՝ լեզուն պարզապես տարբերությունների համակարգ չէ (ինչպես է՝ լեզվի՝ սոսյուրյան լեզվաբանությունից սերված մոդելի դեպքում), այլ «différance-ների համակարգ» (Derrida 1976, ֆրանսերեն հրատարակությունը՝ 1967)), որը կարող է ժամանակավորապես կանգնեցվել՝ թույլ տալով արտադրել այնպիսի կենտրոնական հղացական կարգավորված հարաբերություններ, ինչպես «օբյեկտիվություն» և «սուբյեկտիվություն», «ես» և «ուրիշ» զույգերը: Լեզվի նկատմամբ այս տեսանկյունը քննադատական տեսության մեջ հանգեցրեց գրական և փիլիսոփայական տեքստերի ընթերցումների արտադրության, որոնք կենտրոնանում են դրանցում առկա հիերարխիաների բացատրման վրա, ապա փորձում առկախել կամ ապակայունացնել այդ հիերարխիաները՝ վկայակոչելով «différance» վարկածը: Ցավոք, այս ռազմավարությունն այնքան հաճախ կրկնվեց, որ հիմքեր կան կասկածելու, թե Դերիդայի «différance» հասկացությունը գործնա-

կանում հանգեցվել է ինչ-որ տեսակի «հմայական խոսքերի» այն քննադատների կողմից, որոնք կարծես հակված են որդեգրել հասկացությունը անքննադատաբար՝ որպես տեքստում առկա «թաքնված» իմաստներն ազատ արձակելու բանալի: Այսպիսով, թվում է, թե այս քննադատների մոտ քննադատական ներգրավվածության աշխատանքը հանգեցվում է մետականոնի պարզ վկայակոչման:

Այս վերջին փաստը կարող է թվալ հեզնական, եթե հաշվի առնենք բազմաթիվ քննադատական տեսաբանների որոշ տեսակի իմացաբանական հարաբերականության՝ հրապարակայնորեն հայտարարած հանձնառությունը: Այս հարաբերականության արմատները կարելի է հանգեցնել երկու հիմնական ազդեցությունների: Առաջինը Միշել Ֆուկոյի գրությունների նորովի օգտագործումն է: Իշխանության դիսկուրսների նրա վերլուծությունը մղեց ոմանց՝ շեշտելու իշխանության հարաբերությունների կարևորությունը տեքստի մեջ իմաստի կառուցման գործում (թերևս այս համատեքստում Ֆուկոյի ազդեցության առավել արդյունավետ դրսևորումը Էդվարդ Մաիդի աշխատանքն է, որը մեծապես օժանդակեց ժամանակակից մշակույթի մեջ զաղութային և հետզաղութային հարցերի քննադատական գիտակցմանը): Երկրորդը Ժան-Ֆրանսուա Լիոտարի՝ էթիկայի և գիտելիքի հարցերի նկատմամբ հետարդիական հոգնակիության (սլյուրալության, pluralism) պաշտպանությունն է այնպիսի աշխատանքներում, ինչպես «Հետարդիական իրադրությունը» (Lyotard 1989, ֆրանսերեն հրատարակությունը՝ 1979թ.), որ նույնպես իր հետքն է թողել գրական քննադատական տեսության աշխատանքի վրա (թեև ընթերցման նրանց ռազմավարություններն այնքան էլ չեն համապատասխանում Լիոտարի՝ տեքստերին վերաբերող ավելի ուշ շրջանի այնպիսի աշխատանքին, ինչպես Differend (Lyotard 1988, ֆրանսերեն հրատարակությունը՝ 1983), որը ի ցույց է դնում ակնհայտորեն եր-

կիմաստ վերաբերմունք պոստմոդեռնիզմի նկատմամբ): Նույն կերպ, Ժան Բոդրիյարի գրությունները ևս թողել են որոշ ազդեցություն քննադատական տեսաբանների դիրքորոշումների ու գաղափարների վրա (այս մասին տե՛ս Նորիսի «Անքնադատական տեսություն» աշխատանքում (Norris 1992): Այդքանով իսկ (և չնայած այն փաստին, որ դրանով հաճախ զբաղվել են գրականության ֆակուլտետներում աշխատող գիտնականները) այս տիպի քննադատական տեսությունը իրականում դադարել է առաջին հերթին գրականության մասին դիսկուրս լինելուց, եթե, իհարկե, երբևէ եղել է այդպիսին: Գրականությանն անդրադառնալիս այն դրսևորել է միտում՝ հարցման ենթարկելու ընդունված գրական կանոնը, և մինևույն ժամանակ ի ցույց դրել ուժեղ հանձնառություն՝ միջամուխ լինելու այնպիսի հարցերի, որոնք ընդհանուր առմամբ մինչ այժմ հետաքրքրություն են ներկայացրել միայն փիլիսոփաների համար (մի բան, որ իրականում կարելի էր ակնկալել, եթե հաշվի առնենք, որ քննադատական տեսության վրա հիմնական ազդեցությունների մեծ մասը թողել են Դերիդայի և Լիոտարի նման մտածողները, որոնք աշխատել են փիլիսոփայական ավանդության մեջ): Ուստի տարբեր մեկնաբաններ քննադատական տեսության պրակտիկայի համար կարևոր են համարել ինքնության բնույթի, իմաստի բնույթի, լեզվի ու փորձառության միջև փոխհարաբերության բնույթի մասին հարցերը (ասենք՝ «ռեալիզմը ընդդեմ հակառեալիզմի» բանավեճը):

Ավելի ուշ, քննադատական տեսության մեջ առանձնացվեցին մի խումբ կենտրոնական ինդիքներ: Սա հատկապես վերաբերում է Քրիստոֆեր Նորիսին, որի վերաբերմունքն այդ տեսության նկատմամբ ենթարկվել է արմատական վերանայման այն ժամանակից ի վեր, երբ նա առաջին անգամ սատարեց այն 1980-ականների սկզբին (տես Deconstruction: Theory and Practice (1986) գիրքը,

որի վերջին հրատարակության հետգրության մեջ բավարար վկայություն կա հեղինակի հիասթափության մասին): Նորիսի վաղ շրջանի աշխատանքն ի ցույց է դնում նրա հավատը էթիկական և իմացաբանական հարաբերականությանը հավատարիմ քննադատական տեսության արմատական հնարավորությունների նկատմամբ: Բայց ըստ նրա ավելի ուշ շրջանի գրություններում (սկսած 1980-ականների վերջից) ձևավորված տեսակետի՝ քննադատական տեսությունը, որը փարել է անքննադատական հարաբերականության ինչ-որ ձևի և մարմնացնում է այն, իրեն զրկել է ժամանակակից քաղաքական ու էթիկական մտահոգությունների մեջ արմատական ներգրավվածության հնարավորությունից: Մասնավորապես՝ Նորիսը «Անքննադատական տեսություն» գրքում հարձակվում է Բողրիյարի հակառեալիզմի վրա՝ որպես օրինակ ընտրելով Պարսից ծոցի պատարագմի մասին նրա հոդվածները, որոնք լույս տեսան ֆրանսիական և անգլիական տարբեր լրագրերում հակամարտությունից անմիջապես առաջ և հետո: Բողրիյարի պնդումը, թե Մոցի պատերազմը երբեք տեղի չի ունենա (և նրա հետագա հավաստումն էլ, թե այն տեղի չի ունեցել) դիտվում են Նորիսի կողմից որպես հակառեալիզմի ծայրահեղ դրսևորումներ, որոնք անցել են ինելամտության ու էթիկական պատասխանատվության սահմաններից անդին: Նմանապես, Լիոտարի «Հետադիական իրադրությունը» աշխատանքում աջակցություն ստացած և բազմաթիվ քննադատական տեսաբանների կողմից ընդունված պոստմոդեռնիզմը Նորիսի գրքի որոշ հատվածներում ենթարկվում է խիստ և հաճախ նուրբ քննադատության:

Peter Sedgwick (2008), էջ 72:

Sté' u huah Derrida (1976), Harland (1987), Norris (1986, 1992):

Հղումներ

- Althusser, L. (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Harmondsworth, Penguin.
- Ang, I. (1991) *Desperately Seeking the Audience*, London and New York, Routledge.
- Barthes, R. (1977) *Image–Music–Text*, London, Fontana.
- Cormack, M. (1992) *Ideology*, London, Batsford.
- Culler, J. (1976) *Saussure*, London, Fontana.
- Culler, J. (1983) *Barthes*, London, Fontana.
- Derrida, J. (1976) (1967) *Of Grammatology*, tr. G. Spivak, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press
- Derrida, J. (1981) (1967) *Writing and Difference*, tr. Alan Bass, London: Routledge & Kegan Paul.
- Donald, J. and Mercer, C. (1982) 'Reading and realism', Unit 15, OU: U203, Popular Culture, Milton Keynes. Open University.
- Eiser, J. R. (1986) *Social Psychology: Attitudes, Cognition and Social Behaviour*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fiske, J. (1982) *Introduction to Communication Studies*, London, Methuen.
- Fiske, J. (1989a) *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman.
- Fiske, J. (1989b) *Reading the Popular*, London, Unwin Hyman.
- Gerbner, G. (1956) *Toward a general model of communication*, *Audio Visual Communication Review*, IV: 3, 171–99.
- Goffman, E. (1974) *Frame Analysis*, Harmondsworth, Penguin.
- Hall, S. 'The rediscovery of ideology', in Gurevitch *et al.* (eds.) (1982).
- Harland, R. (1987) *Superstructuralism*, London: Methuen.
- Hartley, J. (1982) *Understanding News*, London, Methuen.
- Hawkes, T. (1977) *Structuralism and Semiotics*, London, Methuen.
- Hoggart, R. (1957) *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Penguin.

- Horkheimer, M. and Adorno, T.W. (1972) (1947) *Dialectic of Enlightenment*, London: Allen Lane.
- Larrain, J. (1979) *The Concept of Ideology*, London, Hutchinson.
- Lasswell, H. D. (1948) 'The structure and function of communication in society', in L. Bryson (ed.) (1948) *The Communication of Ideas*, New York, Harper & Row, also in Schramm and Roberts (eds.) (1971).
- Liotard, J.-F. (1988) (1983) *The Differend: Phrases in Dispute*, tr. Georges Van Den Abeele, Manchester: Manchester University Press.
- Liotard, J.-F. (1989) (1979) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tr. Geoff Bennington, Manchester: Manchester University Press.
- MacKay, D. M. (1972) 'Formal analysis of communicative process', in Hinde, R. A. (ed.) (1972) *Non Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marx, K. (1977) *Karl Marx: Selected Writings* (edited by David McLennan), Oxford, Oxford University Press.
- McCroskey, J. C. and Wheelless, L. R. (1976) *Introduction to Human Communication*, Newton, Allyn & Bacon.
- McLuhan, M. (1964) *Understanding Media*, London, Routledge & Kegan Paul (Abacus edn, 1973).
- McQuail, D. (1969) *Towards a Sociology of Mass Communications*, London, Macmillan.
- Moores, S. (1992) 'Texts, readers and contexts of reading', in P. Scannell, P. Schlesinger and C. Sparks (eds) *Culture and Power*, London and Newbury Park, Sage.
- Morley, D. (1992) *Television, Audiences and Cultural Studies*, London, Routledge.
- Norris, C. (1986) *Deconstruction: Theory and Practice*, revised edn, London: Routledge.

- Norris, C. (1992) *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, London: Lawrence & Wishart.
- Peirce, C. S. (1931–58) *Collected Papers* (8 vols), Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Propp, V. (1968) *Morphology of the Folk Tale*, Austin, Texas University Press.
- Sahlins, M. (1976) *Cultural and Practical Reason*, Chicago, Chicago University Press.
- Saussure, Ferdinand de (1974) *Course in General Linguistics* (first published 1916), London, Fontana.
- Seiter, E., Borchers, H., Kreutzner, E. and Warth, E. M. (eds.) (1989) *Remote Control: Television Audiences and Cultural Power*, London, Routledge.
- Sereno, K. K. and Mortensen, C. D. (1970) *Foundations of Communication Theory*, New York, Harper & Row.
- Shannon, C. and Weaver, W. (1949) *The Mathematical Theory of Communication*, Champaign, University of Illinois Press.
- Tajfel, H. and Fraser, C. (eds.) (1978) *Introducing Social Psychology*, Harmondsworth, Penguin.
- Turner, G. (1990) *British Cultural Studies*, Boston, Unwin Hyman.
- Volosinov, V. (1973) *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, Seminar Press.
- Weber, R.P. (1990) *Basic Content Analysis*, second edn, Newbury Park, CA: Sage.
- Williams, R. (1958) *Culture and Society*, Harmondsworth, Penguin.
- Williams, R. (1976a) *Keywords*, London, Fontana.
- Williams, R. (1981) *Culture*, London, Fontana.
- Wollen, P. (1972) *Signs and Meaning in the Cinema*, London, BFI.
- Woollacott, J. (1982) 'Class, sex and the family in situation comedy', Unit 23, OU: U203, *Popular Culture*, Milton Keynes, Open University.

ՀԱՎԵԼՎԱԾ*

Գաղափարաբանություն, գերիշխանություն (հեգեմոնիա)

«Գաղափարաբանություն» բառը հաճախ օգտագործվում է բացասական իմաստով, հատկապես ետխորհրդային հասարակություններում: Պատճառները հասկանալի են. խորհրդային գաղափարաբանության հնոցի մեջ թրծված քաղաքացիներիս համար այդ բառն ունի ակնհայտ բացասական հարանշանակություններ, դրան գումարած՝ մարքսիզմի անտեսումը, եթե չասենք՝ արհամարհումը ետխորհրդային հասարակություններում. մի վերաբերմունք, որն ինքը որոշակի գաղափարաբանության արտահայտություն է:

Հասկացության ձևավորումը և հետագա զարգացումը մոտավորապես հարյուր հիսուն տարվա ընթացքում տեղի է ունեցել մարքսիստական ավանդության շրջանակում: Հարցադրումները, որոնք առաջ են մղում այս հասկացությունների մշակումը, տարբեր էին. Մարքսի դեպքում՝ պրոլետարական հեղափոխության անհրաժեշտությունը, Գրամշիի դեպքում՝ հարցը, թե ինչու Մարքսի կանխատեսումը պրոլետարական հեղափոխության մասին իրականություն չդարձավ: Հետագայում այս հարցադրումները խամրեցին, բայց ուրիշներն առաջ եկան, որոնք շարունակում են հետաքրքրել նաև ժամանակակից տեսաբաններին. Ֆրեդրիկ Ջեյմսոն, Թերի Իգլթոն, Սլավոյ Ժիժեկ և ուրիշներ:

Եթե փորձենք դարձյալ մեկ-երկու բառով հիշել գաղափարաբանության քննադատության օրինակներ, ապա առաջինը կարելի է մտաբերել Ֆրանկֆուրտի դպրոցի տեսաբաններին, օրինակ՝ Թեոդոր Ադոռնոյին, որի աշխատանքները գաղափարա-

բանության քննադատության մեծ ընդգրկման շրջանակ ունեն՝ հանրամատչելի երաժշտությունից մինչև գերմանական փիլիսոփայություն:

Մկզբում տանք մի քանի բառարանային սահմանում այս հասկացությունների համար: Գաղափարաբանությունը կարելի է սահմանել որպես որոշակի խավի կամ դասակարգի համար բնութագրական կամ նրա շահին ծառայող գիտելիք և գաղափարներ: Բայց նաև՝ որպես համոզմունքների, սկզբունքների, նախապատվությունների և պրակտիկաների մի համախմբություն, մի կառույց, որը որոշակի դիրքերից սահմանում, կազմակերպում և մեկնաբանում է իրականությունը:

Կարող ենք ասել, որ այս առումով գաղափարաբանությունը «աշխարհայացք» է, համոզմունքների քիչ թե շատ կապակցված համակարգ, որն օգտագործվում է հասարակության մասին դատողություններ անելիս: Կա տիրապետող գաղափարաբանություն, որը այս կամ այն չափով արտացոլվում է բոլոր մարդկանց պատկերացումների, աշխարհայացքների մեջ, բայց կան նաև մրցակից գաղափարաբանություններ, որոնք անցյալից են մնացել կամ նոր են առաջ եկել: Այս առումով՝ օգտակար է դիմել բրիտանացի տեսաբան Ռ. Վիլյամսի սահմանմանը կամ նկարագրությանը, որը գաղափարաբանությունները բաժանում է երեք խմբի: Կա տիրապետող գաղափարաբանություն, կան մնացորդային գաղափարաբանություններ և նոր առաջացող գաղափարաբանություններ: Մնացորդայինները նախկին տիրապետող գաղափարաբանությունների պատառներն են, ֆրազմենտները, որոնք դեռ պահպանվում են, և նոր գաղափարաբանություններ, որոնք դեռևս ձևավորման ընթացքում են և հնարավորություն ունեն հետագայում դառնալու տիրապետող կամ ինչ-որ ձևով հայտնվելու տիրապետող գաղափարաբանության շրջանակում:

Ասենք՝ այսօր կարելի է խոսել կանանց շարժումների կամ բնապահպանական շարժումների մասին, որոնք առայժմ գտնվում են, եթե խոսենք Հայաստանի մասին, լուսանցքային վիճակում, բայց հնարավոր է, որ հետագայում դառնան տիրապետող գաղափարաբանության մաս:

Ըստ Գրամշիի՝ գաղափարաբանությունները մարդկանց ապահովում են գործնական պահվածքի և բարոյական վարքի կանոններով: Գաղափարաբանական գերիշխանությունը (հեգեմոնիան), ըստ այդմ, մի գործընթաց է, որով աշխարհը հասկանալու որոշ ձևեր դառնում են այնքան ինքնակնհայտ և բնական, որ անհնարին կամ անիմաստ են դարձնում ցանկացած այլընտրանքի գոյությունը:

«Գաղափարաբանություն» բառը շրջանառության մեջ մտել է 19-րդ դարի սկզբին, նշանակելով ճիշտ այն, ինչ բառը ասում է. գիտություն գաղափարների մասին: Բայց իր ներկա՝ մեզ ծանոթ իմաստով բառը սկսում է գործածվել Մարքսի և Էնգելսի նշանավոր աշխատության մեջ («Գերմանական գաղափարաբանություն»): Մեկնաբանելով հասարակության կառուցվածքը՝ Մարքսը օգտագործեց շենքի, շինության փոխաբերությունը, որ ունի բազիս, հիմք և ունի վերնաշենք, և հարցնելով՝ թե ինչու հասարակություններում տիրապետող գաղափարները տիրապետող խավի կամ դասակարգի գաղափարներն են, պատասխանեց այս փոխաբերության միջոցով:

Նմանեցնելով հասարակությունը շենքի և հակադրվելով իդեալիստական փիլիսոփայությանը՝ Մարքսը բացատրեց հասարակությունը որպես երկմաս կառույց. տնտեսական հիմք, որի վրա բարձրանում է վերնաշենքը՝ մշակույթը, կրթության համակարգը և այլն: Համաձայն այս մոդելի՝ հիմքն է որոշում վերնաշենքը, գոյության նյութական պայմաններն են որոշում մարդ-

կանց գիտակցությունը, համոզմունքներն ու վարքը: Կեցությունն է որոշում գիտակցությունը: Այսինքն՝ գոյության նյութական պայմաններն են որոշում մարդկանց համոզմունքը և բարքը:

Մարքսը պնդում էր, որ տվյալ հասարակության մեջ տիրապետող գաղափարները տիրապետող խավի գաղափարներն են, որոնք ծառայում են հասարակության կազմակերպման արդարացմանը, և այդ բանը անում են ոչ թե բացահայտ, այլ քողարկված ձևով: Այսպիսով, Մարքսը և Էնգելսը սահմանեցին գաղափարաբանությունը՝ որպես առավելապես խեղաթյուրված իրականություն կամ կեղծ գիտակցություն, որը թաքցնում է մարդկանց իրական փոխհարաբերությունը աշխարհի հետ: Պատճառն այն է, որ գաղափարաբանությունները, որ շրջանառում են տվյալ հասարակության մեջ, արտացոլում և վերարտադրում են տիրապետող սոցիալական դասերի (դասակարգերի) շահերը: Դրանք ներկայացվում են ոչ թե որպես մտածողության պատմականորեն ձևավորված որոշ եղանակ, այլ որպես ակնհայտ ճշմարտություններ:

Այս տեսության մեջ կային ակնհայտորեն խնդրահարույց կողմեր, որոնք խնդրականացվեցին հետագա մտածողների կողմից: Թվարկենք դրանցից մի քանիսը. առաջին՝ բազիս-վերնաշենք հարաբերությունը, որ շատ կոշտ ձևով որոշադրված էր, այսինքն՝ հիմքը, բազիսը միարժեքորեն որոշում էր վերնաշենքը: Հետագայում տեսաբանները առաջին հերթին կասկածի ենթարկեցին այս կոշտ կապակցությունը՝ աստիճանաբար ավելի ու ավելի մեծ ինքնուրույնություն տալով վերնաշենքին:

Հաջորդը դասակարգ-գաղափարաբանություն զույգն է. իբր թե կա միաձույլ դասակարգ, որն ունի միասնական գաղափարաբանություն, և ուրեմն կա դասակարգ-գաղափարաբանություն փոխմիարժեք համապատասխանություն: Սա նույնպես

կասկածի տակ առնվեց Գրամշիի կողմից: Իրականում, դասակարգը բնավ էլ միաձույլ չէ, միատարր չէ. այն բաժանվում է տարբեր բաժանարար գծերով՝ ըստ սեռի, տարիքի, ռասայի, կրոնի և այլն: Ուստի ոչ մի դասակարգ չի կարող ունենալ միաձույլ գաղափարաբանություն:

Եւ վերջապես, կեղծ գիտակցության և ճշմարտության փոխհարաբերությունը. արդյո՞ք մարդկանց մատչելի է ոչ գաղափարաբանական գիտելիք, արդյո՞ք հնարավոր է խուսափել այսպես կոչված կեղծ գիտակցությունից:

Միևնույն ժամանակ այս տեսությանը ծանոթացողի համար մնում են ուրիշ անպատասխան հարցեր: Եթե ենթադրենք, որ նյութական պայմանները որոշում են մարդու գիտակցությունը և վարքը, ապա անհասկանալի է, թե ինչ մեխանիզմներով: Իսկ եթե ենթադրենք, որ այդպիսի ուղղակի կամ կոշտ կապ չկա, ապա դարձյալ բացատրության կարոտ է մնում, թե այնուամենայնիվ, ինչ հարաբերություններ կան կեցության պայմանների և գիտակցության միջև:

Այնուհետև՝ ինչպե՞ս և ի՞նչ մեխանիզմներով է գաղափարաբանությունը դառնում անհատների սեփականությունը: Գաղափարաբանությունը պատկանում է խավին, սոցիալական խմբին, բայց և այնպես գործում է անհատ մարդկանց գիտակցության մեջ: Ուրեմն, ինչպե՞ս են այդ գաղափարաբանությունները յուրացվում անհատների կողմից և ներքն(այն)ացվում: Մա հարց էր, որին կփորձի պատասխանել Լուի Ալտյուսերը: Այնուհետև, եթե գաղափարաբանությունը կեղծ է, ապա դրանից հետևո՞ւմ է, թե գաղափարաբանության մեջ ապրած մեր կյանքը կեղծ է, կամ արդյոք հնարավո՞ր է ինչ-որ ձևով գնահատել, թե ինչ չափով է կեղծ գաղափարաբանությունը: Ասենք, եթե մենք ցանկանում ենք կեղծ գաղափարաբանությունից անցնել պակաս կեղծ գաղափարաբա-

նության, ինչպե՞ս կարող ենք գնահատել այդ առաջընթացը: Առհասարակ, նման բան հնարավո՞ր է, թե՞ ոչ:

Այս գաղափարները հետագա մշակողների թվում պետք է առանձնացնել երկու մարքսիստ մտածողների. Անտոնիո Գրամշի, որի ստեղծագործության ինտենսիվ շրջանը քսաներորդ դարի երեսունականների սկիզբն է, և Լուի Ալյուսերը վաթսունականներին: Արժե հիշատակել նաև սոցիոլոգիայի ոլորտում կատարված կարևոր աշխատանքը, մասնավորապես Կառլ Մանհայմի հայտնի գիրքը, որը կոչվում էր «Գաղափարաբանություն և ուսույթ» գրված 1929 թվականին Գերմանիայում, այնուհետև տպագրված Բրիտանիայում: Մանհայմը առաջին անգամ փորձում էր ոչ թե մերժել գաղափարաբանությունները՝ որպես կեղծ բաներ, այլ հասկանալ դրանց սոցիալական արմատները: 1970-ականներից ի վեր «գաղափարաբանություն»-ը մտնում է հետազոտության տարբեր ոլորտներ: Մեզ ամենից լավ ծանոթը մեդիայի և մշակութային ուսումնասիրությունների ոլորտն է, որտեղ այն մինչև այսօր էլ համալսարանական դասագրքերի կարևոր թեմա է:

Խոսենք Գրամշիի և նրա «գերիշխանություն» («հեգեմոնիա») հասկացության մասին: Նրա «Բանտային տեսքեր»-ը գրվել են 1929-1935 թվականներին՝ բանտում գտնվելու ժամանակ, և այս հանգամանքը ազդել է նրա աշխատանքի վրա: Ոմանք, օրինակ՝ Ֆրեդրիկ Ջեյմսոնը, կարծում են, որ նոր եզրեր մտցնելու պատճառը (այս կապակցությամբ Ջեյմսոնը օգտագործում է էֆեմիզմ, մեղմասակցություն եզրը) վախն էր գրաքննությունից: Օրինակ՝ հենց այդ նպատակով է նա օգտագործում հեգեմոնիա (գերիշխանություն), ոչ թե իդեոլոգիա (գաղափարաբանություն):

Գրամշին տարբերակում մտքեց տարբեր տեսակի գաղափարաբանությունների միջև: Ըստ այդմ՝ կա ընդհանուր գաղափարաբանություն, որը արտահայտում է տիրապետող շահերը՝ միևնույն ժամանակ ծառայելով սոցիալական կապակցվածության ձեռքբերմանը: (Հարցը, թե ինչպե՞ս է տիրապետող գաղափարաբանությունը հասնում սոցիալական կապակցվածության, կարևոր էր Գրամշիի համար:)

Բայց կան նաև մասնակի գաղափարաբանություններ, որոնք արտահայտում են շահագործվողների բողոքը: Գրամշիի կարծիքով՝ շահագործվողը կարող էր ունենալ երկակի գիտակցություն՝ մի քիչ տիրապետողների հետ, մի քիչ էլ իր շահերի հետ, և նրա ներսում այդ երկճեղքումը կարող էր բավական հստակ լինել: Ինչևէ, սա խոսում է միասնական գաղափարաբանության հղացքի խնդրահարույց լինելու մասին:

Այնուհետև, ըստ Գրամշիի, եթե սոցիալական իրողությունները՝ ներառյալ սոցիալական հակամարտությունները, ըմբռնվում են մարդկանց կողմից իրենց գաղափարաբանությունների միջոցով, ապա գաղափարաբանությունները նաև տեղն են սոցիալական պայքարի, այսինքն՝ գաղափարաբանական պայքարը ընդհանուր պայքարի շատ կարևոր մասն է: Մշակույթին բնորոշ է իմաստների բազմազանությունը: Այն ներառում է մի շարք գաղափարաբանություններ, մշակութային ձևեր: Այդուհանդերձ, ինչպես պնդում է Գրամշին, կա իմաստի մի շերտ, որը կարող է կոչվել իշխող: Մշակութային բազմազանությունը՝ բազմազանություն, բայց այնքան բազմազան չէ, որ այնտեղ տիրապետության հարաբերություններ չլինեն: Այդ իշխող իմաստների ու պրակտիկաների բազմության ստեղծման, պահպանման և վերարտադրման պրոցեսն էլ հենց կոչվում է գերիշխանություն:

Մա նշանակում է մասնավորապես, որ իշխող խավը, որը կարող է բաղկացած լինել տարբեր խմբավորումներից (այսինքն՝ դասական իմաստով մի միասնական խավ չէ, ինչպես Մարքսի մոտ), գործադրում է սոցիալական իշխանությունն ենթակա խավերի նկատմամբ և սրան հասնում է ոչ միայն և ոչ այնքան հարկադրանքի կամ ուժի գործադրմամբ, որքան համաձայնությունն ձեռք բերելու միջոցով: Այսպիսով, գաղափարաբանությունը մարդկանց տրամադրում է գործնական վարքի և բարոյական կեցվածքի կանոններ, ինչպես ժամանակին կրոնն էր անում: Որոշ իմաստով՝ աշխարհիկ հասարակություններում գաղափարաբանությունը ստանձնում է այն դերը, ինչ կրոնը ավելի ավանդական հասարակություններում, և հիշենք, որ Մարքսի համար կրոնը գաղափարաբանության ծայրագույն դրսևորումն էր:

Իհարկե, իդեալական դեպքում տիրապետող գաղափարաբանությունը կլիներ ոչ թե բացառող, այլ ներառող և իր մեջ կառներ այնքան բաղադրիչներ, որպեսզի ի վերջո հասներ համաժողովրդական, համահասարակական համերաշխության, մշակութային և սոցիալական միասնության, որտեղ տարատեսակ ցանկություններն ու նպատակները ի մի են բերվում աշխարհի ընդհանուր ըմբռնման մեջ:

Գրամշիի բերած մյուս կարևոր ներդրումը գաղափարաբանության և հանրամատչելի (պոպուլյար) մշակույթի կապն է: Գաղափարաբանության մասին խոսելիս մեզ կարող է թվալ, որ այն գործում է միայն բարձր կազմակերպված տեսությունների և գաղափարների մակարդակում: Գրամշին առաջինն էր, որ հատուկ ուշադրություն հրավիրեց առօրյա ողջախոհության վրա: Գաղափարաբանությունը, նրա կարծիքով, ավելի շատ գործում էր ոչ թե բարձր գաղափարների միջոցով, որոնք, նկատենք, կա-

րող են և լայն զանգվածներին մատչելի չլինել, այլ հանրամատչելի մշակույթի: Այն մշակույթը, որտեղ շատ բան ինքնին հասկանալի է, հենց վճռական տեղն է գաղափարաբանության ներդրման (ուրեմն նաև գաղափարաբանական պայքարի):

Այս բանը նույնպես սկզբունք դարձավ մշակութային ուսումնասիրությունների համար, որտեղ համարվում էր, որ հանրամատչելի մշակույթի ուսումնասիրությունը՝ գովազդից մինչև սերիալներ, հանրամատչելի երաժշտությունից մինչև թոք շոուներ, հենց այն տեղն է, ուր մենք կարող ենք իրականացնել արդյունավետ գաղափարաբանական քննադատություն:

Լավ օրինակ են գովազդի սկզբնական ուսումնասիրությունները, որ կատարվում են մշակութային ուսումնասիրությունների տիրույթում, որտեղ գովազդը դիտարկվում է ոչ թե որպես մի բան, որը ցանկանում է ապրանք վաճառել, այլ որպես մի բան, որը մեզ առաջարկում է կենսակերպեր և աշխարհին նայելու տեսանկյուն: Այս իմաստով, ուրեմն, բրենդը կամ ապրանքանիշը, որ գնորդը, սպառողը ձեռք է բերում, ոչ թե պարզապես ապրանք է տալիս, այլ նրա առաջ դուռ է բացում դեպի կենսաոճեր և արժեքներ: Իսկ ավելի ընդհանուր իմաստով՝ գովազդը գաղափարաբանական է դարձնում արտադրության մակարդակում առկա անհավասարությունը, որը կապիտալիստական հասարակության հիմնական անհավասարությունն է, ազատ և հավասար սպառման հնարավորությամբ ծածկելով:

Մյուս բանը, որ անհրաժեշտ է ընդգծել այս առումով, այն է, որ գաղափարաբանությունները ընդմիշտ տրված բաներ չեն. դրանք անկայուն են: Գաղափարաբանական պայքարը մի բան է, որ անընդհատ տեղի է ունենում: Իշխող խավը ցանկանում է նորից ու նորից ավելի համոզիչ ձևով ձևակերպել իր գաղափարաբանությունը, իր գերիշխանությունը պահպանելու և հա-

բատն դարձնելու համար: Մշակութային գերիշխանության ստեղծումը և քայքայումը շարունակական գործընթաց է, իսկ մշակույթը հանուն իմաստի շարունակ մղվող պայքարի ասպարեզ է: Գաղափարաբանությունը մեկընդմիջտ հաստատված բան չէ, այլ շարունակական պայքարի, բանակցությունների դաշտ, որտեղ իշխող իսավը անընդհատ ջանում է իր համար ընդունելի շրջանակի մեջ պահել իմաստի ստեղծման պրակտիկաները, որոնք վերասահմանում են սոցիալական իրականության այս կամ այն կողմը: Կարող ենք հիշել նաև ռուս տեսաբանի՝ Վոլոշինովի այն արտահայտությունը, թե նշանը քաղաքական պայքարի տեղ է:

Այս առումով՝ Գրամշին կարևորում է մտավորականների դերը և սահմանում մտավորականների մի նոր տեսակ՝ այսպես կոչված օրգանական մտավորականը, որը, ի տարբերություն դասական մտավորականի հասկացության՝ տեսաբաններ, փիլիսոփաներ, գրողներ և այլն, ավելի գործնական իմաստով է ներգրավված պայքարի մեջ: Եվ այս իմաստով՝ ցանկանում ենք, այսպես ասած, փակագծերի մեջ մի փոքրիկ դիտարկում անել մշակութային հետազոտությունների՝ որպես քաղաքական նախագծի մասին, Բիրմինգեմի համալսարանի ժամանակակից մշակութային հետազոտությունների կենտրոնի մասին: Ինչպես նրանք էին սահմանում՝ իրենք՝ որպես հետազոտողներ, ընտրել են հենց օրգանական մտավորականի մոդելը: Նրանք ցանկանում էին հմայագերծել, քողագերծել տարբեր տեսակի սոցիալական առասպելներ և գաղափարաբանություններ և դրանով իսկ՝ նպաստել հասարակության մեջ տարբեր տեսակի սուբյեկտների առաջացմանը: Կատարվում էր մի տեսակ աշխատանքի բաժանում. նրանց կատարած այդ քողագերծող աշխատանքը անհատների համար

դառնում էր պաշար՝ իրենց քաղաքական դիրքորոշումները ձևակերպելու և դրանցով առաջնորդվելու համար:

Կենտրոնի հիմնադիր տնօրեններից մեկը՝ Մթյուարթ Հոլը, ասում էր. «Մշակութային հետազոտությունների մտավորականները գործում են այնպես, ասես լինեն օրգանական մտավորականներ կամ այն հույսով, որ մի օր կդառնան օրգանական մտավորականներ»: Որքան էլ ուտոպիական՝ սա հետաքրքրական ինքնասահմանում է, որ բնորոշ էր մշակութային ուսումնասիրությունների բնագավառի հետազոտողներին իր վաղ շրջանում:

Հաջորդ կարևոր հեղինակը ֆրանսիացի կոմունիստ, տեսաբան Լուի Ալտյուսերն է: Գաղափարաբանության մասին նրա աշխատանքը շատ ազդեցիկ և միևնույն ժամանակ շատ խնդրահարույց ու հակասական եղավ: Ալտյուսերը գաղափարաբանությունը դիտում էր որպես իրենց գոյության իրական պայմանների հետ անհատների երևակայական փոխհարաբերության «ներկայացումը» («ռեպրեզենտացումը»):

Ալտյուսերի աշխատանքի առավել հայտնի կողմերից մեկը գաղափարների և նյութական պայմանների միջև փոխհարաբերության ուսումնասիրությունն է: Ինչպե՞ս են որոշակի անհատներ ներքնացնում գաղափարաբանությունը, ինչպե՞ս է դա դառնում նրանց սեփականությունը, ինչպե՞ս են նրանք արտահայտում սոցիալապես որոշադրված հայացքներ ինքնաբերիկ ձևով:

Ալտյուսերը հետաքրքրված էր նրանով, թե ինչպես են սուրյնկտները և նրանց խորին Ես-երը դառնում «ինտերպեկացված»: «Ինտերպեկացում»-ը այն է, երբ ինչ-որ մեկին կանչում կամ դիմում են՝ օգտագործելով որոշակի բառ (քաղաքացի, ընկեր, ապեր, հոպար և այլն), և նա, (արձագանքելով), ներքաշվում է այդ բառով ենթադրվող սոցիալական հարաբերությունների բարդ ցանցի մեջ և դրանով գտնում իր տեղը սոցիալական հարաբե-

րությունների մեջ, որտեղից նա դիրք ունի նայելու, հասկանալու, մտածելու և այլն:

Գաղափարաբանությունները կարող են արտահայտել սոցիալական խմբերի շահերը, բայց դրանք աշխատում են անհատ մարդկանց կամ սուբյեկտների միջոցով: Իրականում սուբյեկտը կամ անձնավորությունն ինքը, ինչպես թելադրում է Ալտյուսերը, ձևավորվում է գաղափարաբանության մեջ և միջոցով: Հենց որ անհատը մտնում է խորհրդանշային կարգի կամ ավելի պարզ ասած՝ լեզվի մեջ, նա միանգամից հայտնվում է գաղափարաբանության գրկում: Այսինքն՝ անհատը հենց սկզբից գաղափարաբանության մեջ է: Ոչ թե ինչ-որ մի պահի, ինչ-որ մի կախարդական ժեստով նա դառնում է գաղափարաբանացված, այլ սկզբից նեթ ձևավորվում է որպես գաղափարաբանական սուբյեկտ: Մա հենց այն է, ինչ ստացել է «հակահումանիզմ» անվանումը, այն իմաստով, որ սա ամբողջովին հակադրվում էր անհատի հումանիստական պատկերացմանը, ըստ որի՝ անհատը ինքնուրույն է, ինքնիշխան է, ինքն է որոշում իր ինքնությունը և այլն:

Սա այն բանի մասին է, թե ինչպես է գաղափարաբանությունը, որ մարմնացած է քաղաքական և սոցիալական հաստատություններում, կազմում առանձին սուբյեկտների ինքնությունների բնույթը սոցիալական փոխհարաբերությունների մեջ նրանց դիրքավորող պրակտիկաների և դիսկուրսների միջոցով: Այս դեպքում գաղափարաբանության աշխատանքն է՝ գոյություն պարզնել սուբյեկտին, քանի որ չկա ոչ մի պրակտիկա, որը սկզբից նեթ չլինի գաղափարաբանությամբ և գաղափարաբանության մեջ: Եթե կարճ ասենք, ըստ Ալտյուսերի՝ գաղափարաբանական դիսկուրսը կառուցում է դիրքեր կամ տեղեր սուբյեկտի համար, որտեղից աշխարհը իմաստ է ստանում: Այսպիսով, գաղափարաբանությունը ունի սուբյեկտներ կազմավորելու գլխավոր գործա-

ռույթ և միևնույն ժամանակ ներգրավված է հասարակարգի և նրա իշխանության փոխհարաբերության վերարտադրության գործի մեջ:

Գոյություն ունի գաղափարաբանության կրկնակի բնույթի մասին պնդում, որը կներկայացնենք համառոտ ձևով: Մի կողմից՝ այն կառուցավորում է մարդկանց կյանքի իրական փորձառությունը: Եթե մարդը իր ողջ կյանքի ընթացքում հավատացել է կոմունիստական գաղափարաբանությանը, արդյո՞ք նա կեղծ կյանքով է ապրել: Ո՛չ, այս իմաստով գաղափարաբանությունը կեղծ չէ: Գաղափարաբանությունը կեղծ է, երբ այն ընկալվում է որպես իմաստների մանրամասնորեն մշակված բազմություն, որն իմաստ է հաղորդում աշխարհին այնպես, որ թյուր ձևով է ներկայացնում աշխարհը և աշխարհում տիրող հարաբերությունները:

Եվս մեկ դիտարկում Ալտյուսերի մասին: Դա այսպես ասած պետական գաղափարաբանական ապարատների կամ կազմակերպությունների հղացքն էր, որը նա ներմուծեց՝ հետևելով Գրամշիին և ցույց տվեց այն հաստատությունները, որոնցում գաղափարաբանությունը աշխատում է, որոնցում սուբյեկտները ձևավորվում են՝ պնդելով, որ, ի տարբերություն հարկադրանքի, բռնության ապարատների կամ կազմակերպությունների՝ բանակի, ոստիկանության, օրենքի, դատարանի, որոնք շատ կարևոր էին 19-րդ դարում, 20-րդ դարում շատ ավելի մեծ նշանակություն են ստանում գաղափարաբանական կազմակերպությունները՝ ընտանիքը, կրթության համակարգը, եկեղեցին (կրոնը) և իհարկե, ավելի ու ավելի մեծ չափով՝ զանգվածային տեղեկատվամիջոցները (մեդիան): Ալտյուսերը համոզված էր, որ իր օրերում եկեղեցու դերը կատարում էր կրթության համակարգը: Հնարավոր

է, որ հիմա այդ գործին ավելի մեծ չափով լծված են տեղեկատվամիջոցները:

Այս տեսություններն ունեին իրենց պակասությունները, որոնք հետագայում քննադատվեցին: Գրամշիի «գերիշխանության» դեպքում, ասենք, հատկապես գլոբալացման դարաշրջանում, բազմամշակութային միջավայրերում ամբողջական միասնական մշակույթ և ըստ այդմ՝ գերիշխանություն ձեռք բերելը շատ դժվար է, եթե ոչ՝ անհնար: Մյուս կողմից, Ալտյուսերի մոտեցման դեպքում, սուբյեկտի ձևավորման մեխանիզմը չափազանց անողոք է և բացարձակապես ազենտության տեղ չի թողնում սուբյեկտի համար, նա ամբողջությամբ որոշվում է գաղափարաբանության կողմից:

Յոթանասունական թվականները համարվում են «գաղափարաբանություն» հասկացության համար ճգնաժամային շրջան, երբ ի հայտ եկան մրցակից հասկացություններ՝ դիսկուրսը, պրակտիկան և այլն, որոնք մի տեսակ երկրորդ պլան մղեցին «գաղափարաբանություն» հասկացությունը: Հետաքրքիր է ֆրանսիացի սոցիոլոգ Պիեռ Բուրդյուի քննադատությունը, որը ավելի ու ավելի մեծ դժկամությամբ էր օգտագործում այդ հասկացությունը իր վերլուծությունների մեջ, իսկ հետագայում հրաժարվեց դրանից՝ փոխարենը օգտագործելով ուրիշ հասկացություններ՝ խորհրդանշային (սիմվոլիկ) տիրապետություն, խորհրդանշային իշխանություն, խորհրդանշային բռնություն և այլն: Դրանք, նրա կարծիքով, ավելի նուրբ ձևով էին ծառայում իր վերլուծական աշխատանքին:

Գաղափարաբանության քննադատություն կոչվող հետազոտական տիրույթը հետամուտ է այն ձևերին, որոնցով մշակութային պրակտիկաները և արտեֆակտերը արտադրում են որոշակի դիրքորոշումներ և գիտելիք լսարանի համար, դիրքավո-

րում են լսարանը որոշակի գաղափարաբանական կառույցի մեջ: Այն ձգտում է մշակութային տեքստի մեջ գտնել և ի ցույց դնել գաղափարաբանության հետքերը, տեսանելի դարձնել տիրապետող գաղափարաբանության դրսևորումները:

Եվ վերջապես, կարևոր մի բանի, իմացաբանական խնդրի՝ ճշմարտություն/գիտելիք փոխհարաբերության մասին: Եթե մենք բոլորս ձևավորվել ենք գաղափարաբանության մեջ, ինչպե՞ս կարող ենք ունենալ ոչ գաղափարաբանական հայացք, որը մեզ թույլ կտա կազմաքանդել գաղափարաբանությունը կամ ճանաչել այն որպես այդպիսին: Քանի որ մենք գաղափարաբանության մեջ ենք սկզբից եւթ, ուրեմն, ըստ էության, այդ ոչ գաղափարաբանական գիտելիքը պետք է համարել անհասանելի:

Այս հարցի համառոտ քննարկման համար կղիմենք ժամանակակից հայտնի տեսաբաններից մեկի՝ Մլավոյ Ժիժեկի՝ գաղափարաբանությանը նվիրված մի աշխատանքի օգնությամբ: Ժիժեկը դիտարկում է գաղափարաբանության երեք մակարդակ՝ գաղափարաբանությունը որպես ուսմունք, գաղափարաբանությունը որպես համոզմունք և գաղափարաբանությունը որպես ծես: Գաղափարաբանությունը ուսմունք է, քանի որ կան որոշակի տեսություններ գաղափարաբանության մասին: Օրինակ՝ լիբերալիզմը, որի համար հիմք են հանդիսացել անգլիացի փիլիսոփա Ջոն Լոկի որոշ փիլիսոփայական հայացքներ: Այնուհետև, մի քիչ ավելի ցածր մակարդակում գաղափարաբանությունը վերածվում է որոշակի կառույցների, ստրուկտուրաների, այսինքն՝ դառնում է հենարան որոշակի համոզմունքների համար: Լիբերալիզմի դեպքում դրանք են ազատ շուկան, ազատ մամուլը, ժողովրդավարական ընտրությունները և այլն: Եվ վերջապես, ծեսի մակարդակում գաղափարաբանությունը ներքնացվում է, դառնում է մեր ինքնությունը: Բերելով լիբերալ աշխարհայացքի ներքնացման օ-

րինակ՝ Ժիժեկը նկատում է, թե ինչպես սուբյեկտները ժամանակակից հասարակություններում ինքնաբուխ ձևով մտածում են իրենց մասին՝ որպես ազատ անհատների:

Երեք մակարդակում էլ ծագում է այս հարցը՝ արդյո՞ք գաղափարաբանությունը հնարավոր է անջատել իրականությունից: Ըստ երևույթին՝ ոչ, բայց սա չպետք է մեզ մղի՝ հրաժարվելու գաղափարաբանության քննադատությունից: Մա է Ժիժեկի կարճ եզրակացությունը: Նա գտնում է ձևը՝ փաստարկելու գաղափարաբանական քննադատության անհրաժեշտությունը. եթե հրաժարվենք դրանից, մենք ինքներս տեղի կտանք և կտիրապետվենք գաղափարաբանության կողմից:

Առաջարկվող գրականություն

Michael Freeden, *Ideology: A very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

Steven J. Jones, Antonio Gramsci (*Routledge Critical Thinkers*), London: Routledge, 2006.

Luke Ferretter, Louis Althusser (*Routledge Critical Thinkers*), London: Routledge, 2005.

Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, 3rd edition, London: Sage, 2008.

Ղիսկուրս

«Ղիսկուրս» եզրի համար հայերենում օգտագործում են մի քանի բառեր՝ խոսույթ, քննախոսություն, տրամասություն: Թվում է, թե առայժմ դրանցից ոչ մեկը չի կայունացել, չի հաստատվել, և մենք կօգտագործենք ղիսկուրս բառը՝ մտքի մեջ ունենալով նաև հայերեն տարբերակները: Բոլոր երեք բառերն էլ իրականում ունեն առավելությունը՝ նշանակելու գործողություն և դրանով իսկ

մատնանշելու լեզվի՝ որպես համակարգի և դիսկուրսի տարբերությունը, և մյուս կողմից՝ դիսկուրսի և պրակտիկայի մերձությունը: Մակայն կազմված լինելով ասել, խոսել բառերից, ըստ ամենայնի, դիսկուրսի հայերեն համարժեքները շատ ավելի մոտ են բառի սկզբնական նշանակությանը, քան մեզ հետաքրքրող տեսական հասկացությանը:

Մեզ հետաքրքրող իմաստով այն ձևավորվել է ֆրանսիացի փիլիսոփա, պատմաբան Միշել Ֆուկոյի աշխատանքում, թեև հետագայում նոր կիրառություններ և իմաստներ է ստացել հետազոտական տարբեր ուղղություններում: Դիսկուրսի այս հղացումը պարտական է ժամանակի ստրուկտուրալիստական և նշանագիտական տեսությանը և հենց առաջին հերթին՝ շվեյցարացի լեզվաբան Ֆերդինանտ դը Սոսյուրի լեզվաբանությանը, որտեղ շրջվեց իրականության և լեզվի հարաբերության մասին ընդհանուր պատկերացումը: Ըստ այդմ և ի հակադրություն ընդունված պատկերացման՝ իմաստը ոչ ներհատուկ է իրերին, ոչ էլ ծնվում է մարդու գիտակցությունից ու զգայություններից, այլ արդյունք է նշանակման պրակտիկաների (նշանակման պրակտիկաներ ասելով՝ նկատի ունենք խոսելը, գրելը, պատկերելը, ներկայացնելը): Այն ոչ թե իրերի կամ մարդու, այլ լեզվի հատկություն է, ուստի արտաքին աշխարհը, առանձին մարդու գիտակցությունը կարող են հասկացվել միայն որպես լեզվի արդյունքներ, այլ ոչ թե լեզվի աղբյուրներ:

Բառերը և մյուս նշանները պարզապես պիտակներ չեն անվանելու և նկարագրելու արդեն իսկ գոյություն ունեցող իրերը, իրադարձությունները կամ մտքերը: Դրանք իրականում այն անփոխարինելի միջոցներն են, որոնց օգնությամբ իրականությունը մատչելի է դառնում մեզ: Այսպիսով, լեզվի միջոցով ստեղծվող ռեպրեզենտացումները (ներկայացումները) ոչ միայն արտացոլում

են իրականությունը, այլև ըստ էության մասնակցում այդ իրականության կառուցմանը: Անշուշտ, սա չի նշանակում, որ իրականությունը որպես այդպիսին գոյություն չունի: Մա նշանակում է, որ իրերը, առարկաները՝ ֆիզիկական աշխարհը, մեզ մատչելի է դառնում այս նշանակման համակարգերի օգնությամբ, մասնավորապես՝ լեզվի օգնությամբ:

Այս ամենից բացի, պետք է ընդգծել նաև այս նկարագրված մոտեցման որոշ պակասությունները, որոնք մղեցին հետագա զարգացման, և դիսկուրսի հասկացությունն այդ հողի վրա էլ ի հայտ եկավ: Լեզուն, այսպես ձևակերպված լեզվական համակարգը բավական վերացական է՝ պատասխանելու համար մի շարք կարևոր հարցերի: Մասնավորապես՝ ինչո՞ւ որոշ իմաստներ ամրապնդվում, շարունակ վերարտադրվում և տարածվում են, իսկ ուրիշ իմաստներ, ընդհակառակը, դուրս են մղվում և անտեսվում: Այս առումով է, որ դիսկուրսը նշանակում է շատ ավելին, քան լեզուն:

Դիսկուրսը ասույթների խումբ է, որը լեզու է տրամադրում որոշակի պատմական պահի, որոշակի նյութի մասին խոսելու համար: Այն վերաբերում է գիտելիքի արտադրությանը և կազմակերպմանը սոցիալական համատեքստում: Լեզվի համակարգն ընդհանուր առմամբ թույլ է տալիս յուրաքանչյուր տիրույթում ձևակերպել սկզբունքորեն անվերջ թվով ասույթներ, ստեղծել սկզբունքորեն անվերջ թվով իմաստներ, բայց կան պատմականորեն ձևավորված կանոններ, որոնք որոշում են այն սահմանափակ թվով ասույթները և իմաստները, որ հաստատում են և մտցնում շրջանառության մեջ որոշակի պատմական ժամանակահատվածում: Մա նշանակում է, թե գոյություն ունեն նաև անվերջ թվով ասույթներ, որոնք երբեք չեն արտասանվում, երբեք չեն ընկալվում որպես իմաստալի: Դիսկուրսը ինչպես

թույլատրում է որոշակի նյութի մասին խոսելու որոշ ձևեր, այդպես էլ սահմանափակում, խոչընդոտում է ուրիշ ձևեր: Ուրեմն, հարց է առաջանում, թե այդ ի՞նչ կանոններով են մարդիկ որոշում ճիշտ և սխալ ասույթները, ի՞նչ կանոններ են, որոնց օգնությամբ մարդիկ դասակարգում են գիտելիքը:

Բերենք մի օրինակ այս վերացական սահմանումը ավելի հասկանալի դարձնելու համար: Դիսկուրսի ծանոթ օրինակներ են քաղաքական դիսկուրսը, գաղութային դիսկուրսը, բժշկական դիսկուրսը. կարելի է երկար թվարկել: Դիտարկենք նման դեպքերում բավական հաճախ քննարկվող բժշկական դիկուրսի օրինակը: Բժշկությունը ոչ միայն բուժում է հիվանդությունները, այլև ներկայացնում ասույթների մի համակարգ, որ կարող է արվել մարմինների, հիվանդությունների և աշխարհի մասին: Դրանք սահմանում են հիվանդությունը, բուժման ընթացքը և մարդու ֆիզիկական փոխհարաբերությունը աշխարհի հետ: Այստեղ գործում են բացառման և ներառման հիշյալ սկզբունքները՝ ինչ կարող է ասվել և ինչ չի կարող ասվել, ինչ պնդումներ են ճիշտ, և ինչ պնդումներ՝ սխալ: Մենք գիտենք, որ կան բժշկության տարբեր տեսակներ, օրինակ, արևմտյան և արևելյան կամ չինական, և սրանք երկու տարբեր համակարգեր են, որտեղ մարմինները և աշխարհի հետ դրանց փոխհարաբերությունները սահմանվում են սկզբունքորեն անհամատեղելի ձևերով՝ տարանջատելով գիտականը ոչ գիտականից, ճշմարիտը կեղծից:

Ավելի ուշ շրջանում էր, որ արևելյան բժշկության որոշ տարբեր սկսեցին կիրառվել արևմտյան բժշկության դիսկուրսի մեջ, և նախկինում իրար փոխբացառող այդ դիսկուրսների միջև ստեղծվեցին որոշ ընդհանուր եզրեր: Այսինքն՝ արևմտյան դիսկուրսի մեջ մտան որոշ պնդումներ, համոզմունքներ, ասույթներ արևելյան բժշկությունից, և այսպիսով աստիճանաբար սկսեցին փոխ-

վել նաև այն կանոնները, որոնք արևմտյան բժշկության դիսկուրսի մեջ որոշում էին, թե ինչն է ճիշտ, ինչը՝ սխալ: Նախկինում անընդունելի բաները դարձան մասամբ կամ բոլորովին ընդունելի:

Քննարկենք մի կարևոր հարց, որ է՝ սոցիալականի և դիսկուրսայինի, կամ դիսկուրսայինի և ոչ դիսկուրսայինի փոխհարաբերությունը: Մա դիսկուրսի տեսության և դիսկուրսի վերլուծության տարբեր ուղղությունների համար կարևոր հարց է, և այն տարբեր ձևերով է մեկնաբանվում: Դիսկուրսայինի և ոչ դիսկուրսայինի միջև այս երկընտրանքը կեցության և գիտակցության փոխհարաբերության նկատմամբ մարքսիստական մոտեցման արձագանքն է: Եվ եթե մեզ ծանոթ է մարքսիստական այդ պնդումը, թե կեցության նյութական պայմաններն են որոշում մարդու գիտակցությունը, դիսկուրսի տեսության մեջ մենք կարող ենք հանդիպել, օրինակ, այսպիսի պնդման՝ բավական տարբեր, որ ասում է. «Դիսկուրսը ձևավորում է սոցիալական աշխարհը իմաստների միջոցով»: Բայց կարելի է գտնել ավելի հավասարակշռված ձևակերպում՝ դիսկուրսը սոցիալական պրակտիկաների ասպեկտներից միայն մեկն է:

Ունենալով լեզվափոխության տարբեր աստիճաններ, տիրապետող կամ լուսանցքային կարգավիճակ՝ դիսկուրսները պայքարում են հանուն գոյատևման և գերազանցության, հանուն լեզվի մեջ սեփական իմաստները սևեռելու և վերարտադրելու հնարավորության, և այս պայքարի մեջ է տեղի ունենում սոցիալական իմաստների ստեղծման, վերարտադրման և փոփոխման աշխատանքը: Դիսկուրսների մակարդակում կատարվող պայքարը, այսպիսով, կարող է նպաստել և՛ սոցիալական իրականության վերարտադրությանը, և՛ փոփոխմանը (այս պատկերը բավական նման է Գրամշիի՝ «գերիշխանություն» հասկացությանը):

Մեզ լավ ծանոթ օրինակ է վերջին տարիներին հանրային բանավեճերի մեջ տեղի ունեցող պայքարը ազգայնական դիսկուրսի և քաղաքացիական հասարակության դիսկուրսի միջև (խոսքը Հայաստանի մասին է), որոնք, մեր տպավորությամբ, այս պահին ունեն լեգիտիմության տարբեր պաշարներ: Առաջինը ավելի մոտ է տիրապետող լինելուն, երկրորդը զգալիորեն ավելի լուսանցքային բնույթ ունի: Հենց որևէ տեքստի, գրավոր կամ բանավոր խոսքի մեջ օգտագործվող զանազան դիսկուրսների տարբեր զուգակցումների միջոցով էլ կարող է փոխվել որևէ դիսկուրս, ինչպես նաև տարբեր դիսկուրսների փոխհարաբերությունը և ըստ այդմ՝ սոցիալական և մշակութային աշխարհը:

Հարց է առաջանում՝ ինչպե՞ս կարող է փոխվել դիսկուրսը: Տեքստերի մեջ՝ բանավոր խոսքի, գրավոր խոսքի այդ տարբեր դիսկուրսների համադրության ընթացքը կարող է բերել որոշակի փոփոխությունների, և ենթադրաբար այդ փոփոխությունները, տեղի ունենալով դիսկուրսի մակարդակի վրա, կարող են հանգեցնել նաև որոշակի սոցիալական փոփոխությունների:

Ինչպես արդեն ասվել է, դիսկուրսը պարզապես լեզու չէ, բայց այն նաև որոշակի տեքստ չէ: Թեև յուրաքանչյուր տեքստի մեջ մենք կարող ենք գտնել դիսկուրսի կամ դիսկուրսների հետքեր, ինչպես նաև տեքստերը կարող են լինել միջոց, որով դիսկուրսային գիտելիքները շրջանառվում են, հաստատվում են, ճնշվում են, դուրս են մղվում, իրենք՝ դիսկուրսները, տեքստեր չեն:

Հաջորդ հարցը, որի մասին պետք է խոսել, գիտելիքի և իշխանության փոխհարաբերությունն է: Գիտելիքը խառնված է իշխանության հարաբերություններին, քանի որ միշտ կիրառվել է պրակտիկայի մեջ՝ սոցիալական վարքը կարգավորելու համար, ուստի գիտելիքը ոչ միայն իշխանության որոշակի ձև է, այլև իշխանությունը միշտ ներգրավված է այն հարցերում, թե երբ և ինչ

հանգամանքներում պետք է կիրառվի կամ չկիրառվի գիտելիքը: Կարևորը այս կիրառությունը և դրա արդյունավետությունն է, ոչ թե ճշմարիտ կամ սխալ լինելը: Մի անգամ արդյունավետորեն գործադրված գիտելիքը կարող է ընդունվել որպես ճշմարտություն:

Հաջորդ հարցը սուբյեկտի (ենթակայի) հարցն է: Ֆուկույի այն դրույթը, թե սուբյեկտները կառուցվում են իշխանության կողմից, ըստ որոշ քննադատների՝ ծագում է Նիցշեի այն դիտարկումից, թե վարքի ներքնացված վերահսկողությունը կարող է արմատավորվել միայն արտաքին սպառնալիքի և բռնության միջոցով: Մյուս կողմից՝ պանօպտիկոնը՝ որպես կենտրոնացված անանուն իշխանության փոխաբերություն, որ Ֆուկուն օգտագործում է «Հսկել և պատժել» գրքում, շատ մոտ է գաղափարաբանության այն հղացմանը, որ ուներ Ալտյուսերը:

Վերջին հղումն անելով՝ ցանկանում ենք ընդգծել, որ թեև դիսկուրսի տեսությունը (Ֆուկույի մշակած) շատ կարևոր հարցերում հակամարքսիստական էր, այդուհանդերձ, մենք տեսնում ենք նաև որոշակի նմանություններ (հիշատակեցինք Գրամշիի՝ «գերիշխանություն» և Ալտյուսերի՝ «գաղափարաբանություն» հասկացությունները): Կան բացահայտ հակադրություններ, բայց կան նաև բացահայտ և գուցե ոչ այնքան բացահայտ նմանություններ:

Հաջորդ հարցը դիսկուրսի որոշադրող կարողության հարցն է: Որքանո՞վ է մեծ դիսկուրսի որոշադրող դերը սուբյեկտի համար, և ինչպիսի՞ նախաձեռնողականություն կարելի է ակնկալել սուբյեկտից: Որքանո՞վ է դիսկուրսը որոշադրում սուբյեկտին, և որքանո՞վ սուբյեկտը ունի որոշակի ազենտություն՝ դիմադրելու և գուցե փոխելու դիսկուրսը: Մա նման է այն հարցին՝ արդյո՞ք հնարավոր է դիմագրավել գաղափարաբանական ու-

դերձները և ի՞նչ չափի դիմադրության են ընդունակ մարդիկ: Մի կողմում այն պնդումն է, թե անհատականը այն է, ինչ կառուցվում է դիսկուրսի կառույցներում, այսինքն՝ դիսկուրսը ունի գրեթե տոտալ որոշադրող կարողություն, մյուս բևեռում՝ այն դիրքորոշումը, թե անհատական ստեղծագործական արարքներն ի վիճակի են վերափոխելու դիսկուրսի կազմը:

Ինչպես գաղափարաբանության վերլուծության, այնպես էլ դիսկուրսի վերլուծության դեպքում առաջ է գալիս մի հարց. կարելի՞ է կատարել դիսկուրսի ուսումնասիրություն այն նույն մշակույթի մեջ, որտեղ դիսկուրսը ողջախոհության մի մաս է կազմում, և շատ դժվար է այն զանազանել, առավել ևս՝ նրա նկատմամբ կիրառել քննադատական մոտեցում: Այստեղ նույնպես երաշխիքները տեսական և մեթոդաբանական գործիքներ ունենալն է և դրանց հետևողական գործադրումը, որոնք թույլ են տալիս վերլուծողին, հետազոտողին ստեղծելու որոշակի քննադատական հեռավորություն վերլուծության առարկայի նկատմամբ՝ երբեք չունենալով հավակնություն՝ հասնելու բացարձակ ճշմարտության կամ ձեռք բերելու որոշակի օբյեկտիվ գիտելիք:

Առաջարկվող գրականություն

Sara Milles, Michel Foucault (Routledge Critical Thinkers), London: Routledge, 2003.

Marianne Jorgensen and Louise J. Phillips, Discourse Analysis as Theory and Method, London: SAGE Publications, 2002.

Պատում (Նարատիվ)

Փորձելով թարգմանել “narrative” բառը՝ մենք հարմար գտանք օգտագործել «պատում» -ը: Այն, թվում է, ունի որոշ ընդհանրական իմաստ, որ անհրաժեշտ է այս դեպքում:

Կարճ սահմանում՝ ինչ է պատումը: Պատումը լեզվի կազմակերպումն է որոշակի կառույցի մեջ, որով այն ձեռք է բերում իրադարձությունների մասին կապակցված և կարգավորված ձևով տեղեկացնելու հատկություն: Այն ենթադրում է հաջորդականություն, որովհետև երբ պատում կա, մենք գիտենք. սկզբում պատահում է այս բանը, հետո պատահում է մի ուրիշ բան, հետո երրորդը և այլն: Այն նաև ենթադրում է որոշ փոխհարաբերություններ տարբեր բաների միջև. իրադարձությունները, որոնք պատահում են, ինչպես են շարադրվում, ինչ տեսանկյունից են շարադրվում, ով է պատմողը, ինչ փոխհարաբերություն է հաստատվում ասողի և լսարանի միջև և այլն:

Հետազոտական բնագավառ, որ ուսումնասիրում է պատումը (անգլերեն՝ «narratology»), հայերեն կարող ենք անվանել պատում(ն)աբանություն: Բնագավառի ձևավորման ակունքներում սովորաբար գետեղվում են ռուս ֆորմալիստները, հատկապես՝ այս առումով ավելի հայտնի հեղինակներ Վլադիմիր Պրոպը և Վիկտոր Շկլովսկին: Հետագայում այս տիրույթը տարածվում է նաև այլ երկրներում, մասնավորապես Ֆրանսիայում բնագավառը զարգացվում է կառուցվածքաբանների և ետկառուցվածքաբանների կողմից՝ Ռոլան Բարտից մինչև Յվետան Թոդորով և ուրիշներ:

Պատումի տեսությունը պահանջում է տարբերակում պատումի երկու կողմերի, եթե օգտագործենք ռուս ֆորմալիստների ընդունած եզրաբանությունը, ֆաբուլայի և սյուժեի միջև: Առաջինը գործողությունների կամ իրադարձությունների հաջորդականությունն է, որտեղ իրադարձություններն ընկալվում են որպես սյուժեի մեջ իրենց դրսևորումից անկախ մի բան: Երկրորդը իրադարձությունների ներկայացումը կամ բուն պատմողությունն է: Այսինքն, մի կողմից, պատմությունը՝ որպես իրադարձություննե-

րի հաջորդականություն (ինչպես այն ենթադրաբար պատահել է) և, մյուս կողմից, պատմությունը՝ ինչպես այն ի հայտ է գալիս բուն պատմողության մեջ:

Մեկ այլ կարևոր հարց է, ինչպես արդեն հիշատակեցի, տեսակետը, որից պատմությունը արվում է: Կարևոր է, թե ում տեսանկյունից է արվում պատմողությունը և, ըստ այդմ, նկարագրությունը այն բանի, թե ինչն է, ասենք, վեպի կամ պատմվածքի մեջ պատկանում պատմողի տեսանկյանը: Մի բան, որ ինքնին ենթադրում է տարբերակում բուն իրադարձությունների և դրանց պատումային ներկայացման միջև: Ով որ պատմում է, նա գալիս է իր ձայնով, իր տեղից, իր համոզմունքներով և այլն:

Թե՛ ֆաբուլայի, թե՛ պոեմի մեջ դրսևորվում է գաղափարաբանության աշխատանքը: Ինչպես է սկսվում և ավարտվում պատումը, ինչպես է առաջ մղվում իրադարձությունների ընթացքը, ինչ հարցեր են առաջանում և ինչ պատասխաններ տրվում, ինչ գերադասելի ընթերցում է առաջարկվում լսարանին: Այս ամենի մեջ հաճախ առաջին պլան են մղվում տիրապետող մշակութային համոզմունքները:

Կախված այն բանից, թե պոեմի մեջ ինչպիսի անհատներ են ընտրվել որպես գործող անձինք՝ հերոսներ և չարագործներ, հանցագործներ և զոհեր, կարող են վերարտադրվել կարծրատիպային պատկերացումներ որոշակի տեսակի անհատների և սոցիալական խմբերի մասին: Այսինքն՝ պատումը միշտ օգտագործում է մշակութային համոզմունքների և նախապատվությունների պաշարները, որտեղից էլ գալիս է այն ենթադրությունը, թե բոլոր պատումները գաղափարաբանական են, միշտ գաղափարաբանության կամ մի քանի գաղափարաբանությունների արտահայտությունն ունեն իրենց մեջ:

Այսպիսով, պատումային հորինվածքի, որոշակի ստեղծագործության համար գաղափարաբանությունը կարող է դիտվել որպես արժեքների այն շրջանակը, որ սնում է պատումը, որից պատումը ստանում է իր ուժը: Այս շրջանակը ներմուծում է հիերարխիային փոխհարաբերություն այնպիսի ընդդիմադիր անդամների զույգերի միջև, ինչպես իրականը և կեղծը, բարին և չարը, արդարը և անարդարը, գեղեցիկը և տգեղը: Այս նախապատվությունները կարող են բացահայտորեն ազդարարվել տեքստում, բայց կարող են նաև մնալ պակաս բացահայտ, ինչն ավելի հաճախ է պատահում հատկապես լավ տեքստերում:

Այստեղ վճռական է ընթերցողի, ընդհանուր բառով ասած՝ լսարանի դերը: Ընթերցողը կարող է ի հայտ բերել և ամբողջովին ընդունել այդ հիերարխիան, որը կա պատումի մեջ: Մա մի ծայրահեղությունն է: Միջին դիրքում՝ նա կարող է որոշ մասը ընդունել, որոշ մասը անտեսել: Վերջապես, երբորդ դեպքում նա կարող է ամբողջովին անտեսել այդ գաղափարաբանական կառույցը: Ուրեմն, ընթերցողն է, որ ի մի է բերում հորինվածքում առկա գաղափարաբանությունը, բայց ընդհանուր առմամբ՝ մեկնաբանության հնարավոր տարբերակներն առաջ են գալիս երեք տարրերի փոխազդեցությունից՝ տեքստը, սոցիալական համատեքստը և ընթերցողը:

Գրական տեքստերի գաղափարաբանության ուսումնասիրությունն ունի որոշակի նախապատմություն: Վեպը մասսայականություն ստացավ բուրժուազիայի առաջացման շրջանում, և այդ ժամանակ էր, որ հորինվեց «գաղափարաբանություն» եզրը: Եւ քանի որ վեպը սկսեց ուսումնասիրվել հիմնականում որպես բուրժուական ժանր, զարմանալի չէ, որ պատումային հորինվածքի և գաղափարաբանության ուսումնասիրությունները հաճախ համատեղվում են: Նման մի բան տեղի ունեցավ 20-րդ դարի երկ-

րորդ կեսին, երբ Երրորդ աշխարհի նախկին գաղութներում վեպը ստացավ ետգաղութային ժանրի հանգամանք, և վեպի վերածությունը դարձավ ետգաղութատիրության և գաղութային դիակուրսի ուսումնասիրության միջոց: Ընդհանուր առմամբ, գաղափարաբանության գրական ուսումնասիրության նպատակն է՝ բացահայտել կապը գրական դաշտի և սոցիալական իրողությունների միջև:

Այդուհանդերձ, պատումը հավասարապես վերաբերում է ն՝ գեղարվեստական, և՛ ոչ գեղարվեստական տեքստերին՝ վեպից ու կինոնկարից մինչև վավերագրություն և լուրեր: Բոլորի մեջ էլ օգտագործվում են ներկայացման նույն տեխնիկաներն ու պայմանականությունները, բանակցվում են նույն մշակութային արժեքներն ու համոզմունքները:

Ավելին, ինչպես պնդում է Ֆրեդրիկ Ջեյմիսոնը, դժվար է մտածել աշխարհի մասին (այնպես), ասես այն գոյություն ունենար պատումից դուրս: Մա չի նշանակում, թե մենք ստեղծում ենք պատմություններ աշխարհի մասին՝ այն հասկանալու համար: Ջեյմիսոնի պնդումը շատ ավելի արմատական է: Նա փաստորեն ասում է՝ աշխարհը մեզ է հասնում հենց պատմությունների տեսքով:

Ըստ էության՝ պատմագրությունը պատմում է պատմություն իրադարձությունների մասին և կազմակերպում իրադարձությունները պատումային ձևերի մեջ: Ֆիզիկոսները, օրինակ, քվանտային մեխանիկայում պատմում են պատմություն միկրոտարրերի մասին, աստղաֆիզիկոսները՝ տիեզերքի, տիեզերական մարմինների մասին, բժիշկները՝ հիվանդության մասին (մեզ լավ հայտնի փաստաթուղթը հենց այդպես էլ կոչվում է «հիվանդության պատմություն»), մարդիկ՝ իրենց մասին՝ ինքնակենսագրության տեսքով, ազգերն իրենք իրենց ներկայանում

են ազգային պատումների տեսքով: Այս օրինակները ցույց են տալիս պատումների ամենահասությունը:

Ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժ.-Ֆ. Լիոտարը նկարագրում է ետարդիությունը (պոստմոդեռնը) որպես մի վիճակ, որը մարմնավորում է մետապատումների (մետանարատիվների) ավարտը: Ըստ Լիոտարի՝ արդիական կացության մեջ արդիության բոլոր մեծ պատումները, ինչպես, օրինակ, Լուսավորության, առաջընթացի պատումները, կորցրել են հավաստիությունը: Նա կարծում էր, որ արդիական դիսկուրսներն իրենց լեզվատիմության համար դիմում են այս կամ այն մեծ պատումին, բայց ետարդիության գալուստը ազդարարում է մեծ պատումի լեզվատիմացնող գործառույթի, տարասեռ պատումների փոխհամաձայնություն պարտադրելու ունակության ճգնաժամը:

Սա ցույց է տալիս պատումի կարևորությունը արդիությունից ետարդիություն անցման արևմտյան տեսությունների համար: Բայց Լիոտարի քննադատներն այս առնչությամբ կարող են նկատել, որ Լիոտարը մեծ պատումների վերջի մասին ստեղծում է իր մեծ պատումը...

Ինչևէ, պատումները իմաստի ստեղծման գործիքներ են, անփոխարինելի միջոց անձնական ու հավաքական ինքնությունների կառուցման, մարդու ժամանակի և տարածության փորձառությունն իմաստավորելու, անցյալ ու ներկա իրադարձությունները հասկանալու և ապագան ուրվագծելու համար:

Հարկ է նկատել, սակայն, որ իրադարձությունները՝ պատմական կարևորագույն անցքերից մինչև մերօրյա դեպքերը, պատմության դասագրքերում տեղ գտածներից, ինչպես Ավարայրի ճակատամարտը, մինչև, ասենք, ակտիվիստների ցույցը Երևանում, որի մասին գուցե պատմեն հեռուստատեսային լուրերի երեկոյան թողարկումները, բնավ նախատեսված չեն պա-

տումի կադապարի մեջ մտնելու համար: Իրադարձությունը և պատումը նույնը չեն, թեև իրադարձությունների մասին մենք միշտ իմանում ենք պատումների տեսքով: Բայց հենց պատումի մեջ հայտնվելով է, որ պատմական իրադարձությունները ձեռք են բերում այս կամ այն իմաստը, և, օժտվելով շարունակականությամբ, առնչվում ներկայի հրամայականներին և ապագայի հնարավոր սցենարներին:

Վերադառնանք «գաղափարաբանություն» հասկացությանը: Ազգային պատումների մեջ գաղափարաբանությունը կարող է գործել, ասենք, կայեր հաստատելով ազգային անցյալի փառահեղ դրվագների, տխուր ներկայի և ակնկալվող արժանապատիվ ապագայի միջև՝ դրանով իսկ բարոյական ուղերձներ հղելով անհատներին և ամբողջ հավաքականությանը: Այսինքն՝ ազգին պատմական գոյություն, վաղնջականություն, դեպի անհիշելի ժամանակները հասնող արմատներ և մյուս կողմից՝ շարունակականություն, որ ըստ էության նշանակում է՝ հավերժականություն, վերագրելու այդ արարքը կատարվում է պատումների մեջ նրան զետեղելու միջոցով:

Եւ ամփոփելով պատում-գաղափարաբանություն փոխհարաբերությունը՝ նկատենք, որ տիրապետող գաղափարաբանությունների նկատմամբ պատումների այսպիսի գերզգայունության փաստը և գաղափարաբանական թակարդները շրջանցելու ցանկությունը ստիպել է շատերին՝ փնտրել արտահայտության ոչ պատումային կամ հակապատումային ձևեր գրականության մեջ, կլինոյում և այլուր:

Առաջարկվող գրականություն

H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ինտերնետում մատչելի բազմաթիվ աղբյուրներից երկուսը.
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/> և <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/>

Չանգվածային մշակույթ

Չանգվածային մշակույթը (ՉՄ) նույն ինքը՝ «ցածր» մշակույթն է։ Անգլերենում օգտագործվում են երկու եզրեր՝ «mass culture» և «popular culture», երբեմն որպես հոմանիշներ, երբեմն, հասկապես՝ մշակութային ուսումնասիրությունների տիրույթում, երկրորդը՝ որպես առաջինի այլընտրանքը։ «Popular»-ի թարգմանությունը հարուցում է որոշ դժվարություններ։ Բառացի թարգմանությամբ կլինի «ժողովրդական», որը հայերենում ունի այլ իմաստ՝ «ֆոլկ», թեև ֆոլկլորայինը արդեն ժողովրդականը չէ, այլ ավելի շուտ, և սա կարծես խորհրդային շրջանի երկիմաստություններից է, ազգագրականը կամ բանահյուսականը։ Մենք հիմնականում կօգտագործենք «հանրամատչելի» բառը։ Հայերենում կան նաև ռուսերենի միջնորդությամբ մտած «սոսայալար» և «մասսայական» բառերը, որ երբեմն օգտագործվում են որպես հոմանիշներ։ Կա նաև նույն իմաստն արտահայտող «թեթև» բառը, որ թերևս նույն ճանապարհով է մտել հայերեն, օրինակ՝ «թեթև երաժշտություն» (յոդիկայա մուզիկա) կամ «թեթև ժանր» (յոդիկի ժանր)։

Ինչպես Ռեյմոնդ Վիլյամսն է նկատում՝ «mass» («զանգված») բառը կարող է օգտագործվել և՛ դրական, և՛ բացասական իմաստով՝ կախված նրանից, թե ինչպես է ընկալվում զանգվածը՝ որպես սուբյեկտ, թե՞ որպես օբյեկտ։ Վերջին տասնամյակներում գերակշռում է երկրորդ գործածությունը։ Մինչդեռ Խորհրդային Միությունում երկար ժամանակ «զանգվածային» բառն ուներ դրական հարանշանակություն՝ դասակարգային բաժանարար գծերից գերծ հավաքականության միասնությունը։

Հայերենում զանգված բառն ունի երկու հոմանիշ՝ բազմութ-
յուն և ամբոխ, որոնք նույնպես հաճախ բացասական իմաստով
են օգտագործվում, բայց կարող են ունենալ նաև դրական նշա-
նակություն, ինչպես Չարենցի մոտ՝ «Ամբոխները խելագարված»
արտահայտության մեջ դարձյալ խորհրդային վաղ շրջանի հա-
մատեքստում:

Չանգվածայնացման, զանգվածների և զանգվածային մշա-
կույթի թեման զբաղեցրել է քսաներորդ դարի բազմաթիվ մտա-
ծողների և հեղինակների: Կարելի է հիշել, օրինակ, Օրտեգա ի
Գասետի «Չանգվածների ապստամբությունը» (1929թ), Էլիաս
Կանետիի «Չանգված և իշխանություն» (1959թ) գրքերը, բայց
նաև Գեորգ Զիմմելի, Թեոդոր Ադոռնոյի և ուրիշների բազմաթիվ
աշխատանքներ:

Չանգված բառը այս դեպքում հղում է արդիության դա-
րաշրջանում առաջ եկող գոյության նոր պայմաններին՝ հասա-
րակությունների *զանգվածայնացմանը* կամ «զանգվածային հա-
սարակության» ձևավորմանը: Արևմտյան հասարակություննե-
րում արդյունաբերական հեղափոխությանն ուղեկցող այնպիսի
լայնամասշտաբ փոփոխություններ, ինչպես բնակչության արագ
աճը և մարդկանց հոսքը գյուղական վայրերից դեպի քաղաքներ
ստեղծեցին խտության պայմաններում ապրող մարդկանց մեծ
հավաքականություններ՝ պահանջելով դրանց կարիքները բավա-
րարող ենթակառուցվածքներ և զանգվածային սպասարկման
ծառայություններ, այդ թվում՝ զանգվածային հաղորդակցություն
և զանգվածային տեղեկատվամիջոցներ (mass media):

Քսաներորդ դարի սկզբին, տպագրական հաստոցի գյուտից
հարյուրամյակներ անց, ի հայտ եկան իսկական զանգվածային
տեղեկատվամիջոցներ՝ կինոն և ռադիոն: Ուրբանացումը նշա-
նակում էր ավանդական հասարակության միավորող ուժերի,

հատկապես՝ կրոնի թուլացում, համայնքների հատվածականացում (ֆրագմենտացում), և այս պայմաններում՝ անհրաժեշտությունը սոցիալական միավորման նոր մեխանիզմների, այդ թվում՝ զանգվածային հաղորդակցության միջոցների և զանգվածային մշակույթի:

Ընդհանուր առմամբ՝ տարբեր բառակապակցություններում (զանգվածային հաղորդակցություն, զանգվածային լսարան և այլն) օգտագործվող «զանգվածայինը» հարանշանակում է բացասական հայացք մեծածավալ, չտարբերակված, անդեմ, կարգից զուրկ հավաքականության նկատմամբ: Արդյունաբերական հասարակության գալստյան առաջին արձագանքներից մեկն էր 19-րդ դարի բրիտանացի ազդեցիկ մտածող Մեթյու Առնոլդի «Մշակույթ և անարխիա» գիրքը (1882թ): Նրա համար մեծատառով «Մշակույթ»-ը մեծ ստեղծագործողների ստեղծածն էր, «Լավագույնը, որ մտածվել և ասվել է»: Այսպես հաստատվեցին «Բարձր մշակույթ»-ի սահմանները, ինչը պետք է մեկնակետ դառնար հետագա քննադատների համար՝ Ֆրենկ Լիվինգսթոնի և Ֆրանկֆուրտի դպրոց և ուրիշներ:

Բրիտանացի գրականագետ Ֆրենկ Ռ. Լիվինգսթոն (1895-1978), ի թիվս ուրիշների, 1930-ականներին արձանագրեց ժամանակակից հասարակության նյութապաշտությունն ու սպառած մշակույթի ցածրարժեքությունը անցյալի մեծ արժեքների հանդիման՝ նկատի ունենալով իր ժամանակի կինոն, պոպ երաժշտությունը, ռադիոհաղորդումները և այլն:

Այսպիսով, ՋՄ-ը նսեմացուցիչ եզր է, որ մատնանշում է ապրանքային հիմք ունեցող կապիտալիստական մշակույթի ա) ոչ աուտենտիկ (այսինքն՝ ոչ վավերական, անիսկական), բ) ձեռնածող-մանիպուլատիվ և գ) բավարարություն չբերող բնույթը: Հասկանալի է, այս բնորոշումը կատարվում է գրականության,

արվեստի ու երաժշտության մեջ օժտված անհատների ստեղծած բարձր մշակույթի, ինչպես նաև մինչկապիտալիստական ավանդական աշխարհում ստեղծված բանահյուսական (ժողովրդական, ֆոլկ) մշակույթի համեմատությամբ: Դրանք էին համարվում իսկական, աուտենտիկ մշակույթ, դա էր, որ տեղի էր տալիս զանգվածաբար արտադրվող, ստանդարտացված մշակույթի առաջ և մտավորական էլիտայի հոգածության կարիքն ուներ:

Այս դիրքորոշումը ապավինում է արտիստական ոգու ստեղծած «արվեստի գործի» ռոմանտիկական գաղափարին, ստեղծագործության խորը բովանդակությանը և դրա պատշաճ ձևական արտահայտության կատարելությանը: Այն հեշտությամբ չի տրվում լսարանին և պահանջում է համապատասխան գիտելիք, հմտություններ և աշխատանք՝ փոխարենը պարզեցնելով իսկական գեղագիտական ապրում: Այս տեսանկյունից դիտված՝ զանգվածային մշակույթը պարզունակ է և մակերեսային: Կապիտալիստական կորպորացիաներն այն արտադրում են համապատասխան ճաշակ ունեցող խմբերի համար՝ առավելագույն շահույթ ստանալու նպատակով: Այսպիսով, ՋՄ-ը աուտենտիկ (վավերական, իսկական) չէ, քանի որ ստեղծված չէ օժտված արտիստի կամ ժողովրդի կողմից: Այն մանիպուլատիվ (ձեռնածողական, ձեռնավարական) է, քանի որ առաջնային նպատակը վաճառքն ու շահութաբերությունն է, վերջապես՝ այն բավարարություն չի բերում, քանի որ, Ադոռնոյի բառերով ասած, մատուցվում է արդեն ծամված, ուստի դյուրամարս է, սպառողից աշխատանք չի պահանջում և չի հարստացնում նրան:

Ուստի Ադոռնոն և Հորքհայմերը առաջարկեցին «մշակույթ-արդյունաբերություն» եզրը, որ նշանակում է այն կազմակերպությունները, որ ներգրավված են զվարճության, մշակութային

կամ գեղագիտական աշխատանքի ռացիոնալացման, կազմակերպման և շահագործման մեջ՝ շահույթ ստեղծելու և շուկայական համակարգի գործունեությունն ապահովելու համար:

Մշակույթն այլևս կապիտալիստական կորպորացիաների արտադրություն է, որը դառնում է տիրապետող սոցիալական խմբի արժեքների ու հասարակության մեջ ունեցած շահերի մարմնացումը: Այս ստանդարտացված, չտարբերակված, հարմարվողական մշակույթը ձևավորում է իր լսարանը իր նմանությամբ: Ադոռնոյի ու Հորքհայմերի համար «մշակույթի» փոխակերպումը պարզունակ, զանգվածային ձևով գործարանում արտադրված ապրանքի առավել ակներև էր, օրինակ, Հոլիվուդի ֆիլմերի հոսքագծային արտադրության համակարգում:

ԶՄ-ը, ի հակադրություն բարձր մշակույթի, ոչ միայն չի հավակնում փոխել (կրթել, հարստացնել) մարդուն, ինչպես պնդում են շատ քննադատներ, այլ, ինչպես պարզաբանում է Ադոռնոն, իջեցնում, նվաստացնում է նրան: Իր գոեհկությամբ և չմիջնորդվածությամբ հանրամատչելի երաժշտությունը հիշեցնում է ունկնդրին. «Ոչինչ չի կարող լինել քեզնից լավը, ոչինչ իրավունք չունի համարել իրեն ավելի լավը, քան դու կաս կամ թվում ես քեզ»: Ընդ որում՝ ունկնդրի այսպիսի նվաստացումը կազմակերպվում և այդ նվաստացման հետ նրա նույնացումն իրականացվում է պլանավորված ձևով: Ըստ Ադոռնոյի՝ սա է հանրամատչելի երաժշտության խայտառակությունը, ոչ թե այն, ինչի համար նրան սովորաբար կշտամբում են՝ անհոգի լինելը կամ անգուսպ զգացմունքայնությունը:

ԶՄ-ի նկատմամբ նոր, այլընտրական մոտեցում առաջ է գալիս Բրիտանիայում 1950-ականներին, մասնավորապես տեսաբան և մշակութային քննադատ Ռեյմոնդ Վիլյամսի աշխատանքներում: Կարելի է հիշատակել նրա «Մշակույթ և հասա-

րակություն» գիրքը (1958թ): Վիլյամսը ձևակերպեց սկզբունքային հարց. «Ովքե՞ր են զանգվածները»՝ նկատելով, որ զանգվածների մասին գրողներից ոչ մեկն իրեն չի ներառում զանգվածի մեջ, որ նրանց համար զանգվածներն ուրիշ մարդիկ են: Վիլյամսը ծնվել էր գյուղական ընտանիքում և պնդում էր, որ ՁՄ-ը քննադատող տեսաբանների պատկերացումները սովորական մարդկանց կյանքի մասին ճիշտ չեն: Նա առաջարկեց ՁՄ եզրի փոխարեն օգտագործել ավելի համակրական հանրամատչելի մշակույթ (ՀՄ) անվանումը (popular culture): Վիլյամսը առաջարկեց մշակույթի ավելի լայն սահմանում: Մշակույթը միայն այն չէ, ինչ ստեղծում են տաղանդավոր մարդիկ՝ նախատեսված արտոնյալ փոքրամասնության համար, որն էլ կարող է ընդունել և գնահատել այն: Մշակույթը նաև այն է, ինչպես մարդիկ ապրում են իրենց կյանքը, «մշակույթը սովորական է», այն մարդկանց «ամբողջ կենսակերպն» է: Ի միջի այլոց, առօրյա կյանքի մաս են կազմում նաև այն ձևերն ու պրակտիկաները, որոնցով մարդիկ ընկալում և յուրացնում են բարձր մշակույթը:

Ասվածը չի նշանակում ՁՄ-ի կամ ՀՄ-ի պարզ փառաբանություն, այդ արտադրանքի բացասական ասպեկտների անտեսում: Ավելի շուտ հաստատվում է այդ մշակույթի սոցիալական կարևորությունը և այդ տեսանկյունից նրա՝ ուսումնասիրության արժանի լինելը:

Վիլյամսը մշակութային ուսումնասիրությունների բրիտանական դպրոցի հիմնադիրներից մեկն էր, և նրա մոտեցումը մեկնակետային էր այդ դպրոցի համար: Ուստի՝ այստեղ ընդունված է ավելի համակրական «հանրամատչելի մշակույթ» հղացքը: Ի՞նչ փաստարկներ են առաջ քաշվում այս նախապատվության և այս հետազոտական մոտեցման օգտին:

Նախ՝ վիճարկման ենթակա են մշակույթի որակի (բարձր կամ ցածր լինելու), մշակութային տեքստերի գեղագիտական արժանիքների մասին դատողությունները (հայտնի է, օրինակ, որ ժամանակի ընթացքում մշակութային նույն առարկայի գնահատականները կարող են շոշափելիորեն փոխվել): Դրանք հարաբերական են նաև տարբեր մշակութային համատեքստերի տեսանկյունից: Բացի այդ՝ գեղեցկության, ներդաշնակության և ձևական կատարելության հասկացությունները տարբեր մարդիկ կարող են կիրառել ինչպես գեղանկարի կամ վեպի, այնպես էլ, ասենք, ավտոմեքենայի նկատմամբ:

Վերջապես, մշակութային ուսումնասիրությունների տիրույթի քննադատների պնդմամբ, մշակույթի գնահատումը և դասակարգումն ըստ որակի և գեղարվեստական արժանիքների կատարվում է մշակութային ճաշակի այնպիսի հիերարխիայի հիման վրա, որն արտացոլում է սոցիալական խավերի դասավորությունը և ժամանակակից հասարակություններում ունի հաստատությունացված (ինստիտուցիոնալացված) բնույթ: Այս առումով՝ էլիտային մշակութային քննադատների վերաբերմունքը ՀՄ-ի նկատմամբ ունի ոչ միայն գեղարվեստական, այլև սոցիալական դրդապատճառներ:

Բարձրաճաշակի ու ցածրաճաշակի տարբերակումը և առհասարակ ճաշակների դասակարգումը հիմնված չէ ունիվերսալ գեղագիտական չափանիշների վրա, ինչպես հաճախ ներկայացվում է, ոչ էլ անհատական նախապատվության արդյունք է (երբ ասում են, թե «ճաշակին ընկեր չկա»): Ճաշակը ենթադրում է կուտակված գիտելիք, ուրիշ բառով ասած՝ մշակութային կապիտալ, որը մարդկանց մատչելի է անհավասար ձևով, և միևնույն ժամանակ, կապիտալի ուրիշ տեսակների նման (տնտեսական

կապիտալ, սոցիալական կապիտալ) օժտում է այն ունեցողներին իշխանությամբ և կարգավիճակով:

Հաջորդ փաստարկը աուտենտիկ ժողովրդական մշակույթի մասին է և պնդում է, որ այսօր արդեն չկա իսկական ժողովրդական ոչ ապրանքային մշակույթը, որի հետ կարելի լիներ համեմատել և ստորադասել առևտրային ՀՄ-ը: Թերևս աուտենտիկ, օրգանական բանահյուսական մշակույթի մասին ներկա պատկերացումը, իրականում, խիստ իդեալականացման արդյունք է:

Ավելին, առաջարկվում է մշակույթի մասին արժեքային դատողություններ անելիս կենտրոնանալ ոչ այնքան մշակույթի արտադրության պայմանների, որքան սպառման ձևերի վրա՝ պնդելով, որ ՀՄ-ի լսարանը կրավորական սպառող չէ և մշակութային տեքստերից դուրս է բերում սեփական իմաստները, որոնք անպայման չէ, որ համընկնեն այն իմաստների հետ, որ քննադատները գտնում են այդ տեքստերի մեջ: Սա նաև հուշում է, որ արժեքներն ու իմաստները ներհատուկ չեն առարկաներին, այլ կառուցվում են օգտագործման միջոցով: Այսինքն՝ առևտրային մշակույթի ապրանքային բնույթը կարող է փոխհատուցվել այն իմաստաստեղծ աշխատանքով, որ ստեղծագործական սպառման ընթացքում կատարում է լսարանը՝ օգտագործելով սեփական կարողություններն ու գիտելիքները: Ուրեմն, հանրամատչելի մշակույթը ոչ թե այն է, ինչ մարդկանց առաջարկում են կապիտալիստական կորպորացիաները, այլ ապրանքի և լսարանի փոխներգործության ժամանակ ստեղծվող իմաստներն ու պրակտիկաները:

Ըստ Քրիս Բարքերի՝ այս փաստարկը շրջում է ավանդական հարցը. «Ինչպե՞ս է մշակույթ-արդյունաբերությունը վերածում մարդկանց ապրանքների, որ ծառայում են նրա շահերին, հօգուտ այն բանի հետազոտության, թե ինչպե՞ս են մարդիկ վերածում արդյունաբերության արտադրանքը իրենց հանրամատ-

չելի մշակույթի, որը ծառայում է իրենց հետաքրքրություններին»: Շարունակում եմ մեջբերել. «Մշակութային ուսումնասիրությունների տիրույթը հասկանում է, որ ՀՄ-ը համաձայնության ու դիմադրության ասպարեզ է մշակութային իմաստների համար մղվող պայքարում: Այս առումով՝ մշակութային ուսումնասիրությունների տիրույթը առաջնորդվում է ՀՄ-ի՝ որպես հանուն նշանակության մղվող պայքարի տեղի, քաղաքական հղացմամբ: Այն ասպարեզ է, որտեղ ձեռք է բերվում կամ վիճարկվում է մշակութային գերիշխանությունը: Այս կերպ հասկացված ՀՄ-ի մասին դատողությունները հետաքրքրված չեն ինքնին մշակութային կամ գեղագիտական արժեքի հարցերով, այլ առնչվում են դասակարգման և իշխանության հարցերին»:

Վերջում ցանկանում ենք խիստ համառոտ ձևով անդրադառնալ հետևյալ հարցին. արդյո՞ք Խորհրդային Միությունում կար ՁՄ կամ, եթե ձևակերպեմ այլ կերպ, ի՞նչ կարելի է ասել արևմտյան ՁՄ-ի և սոցոեալիստական մշակույթի փոխհարաբերության մասին: Այս հարցին անդրադարձել են Սվետլանա Բոյմը, Բորիս Գրոյսը և ուրիշներ:

Շատ հետազոտողներ պնդում են, որ Խորհրդային Միությունում կար այնպիսի մշակույթ, որը շատ բաներով նման էր արևմտյան ՁՄ-ին, բայց և ուներ սկզբունքային տարբերություններ: Եթե արևմտյան ՁՄ-ը որոշվում էր շուկայական մեխանիզմներով, ապա ստալինյան շրջանի մշակույթը հակաառևտրային, ոչ կոմերցիոն էր: Ինչպես նկատում է Գրոյսը՝ խորհրդային զանգվածային մշակույթը ձևով զանգվածային էր, բովանդակությամբ՝ ավանգարդային, ձևով՝ հանրամատչելի, իսկ բովանդակությամբ և նպատակներով՝ խորապես գաղափարաբան(ական)ացված և ուսույնական: Այն ձգտում էր ոչ թե զվարճացնել, այլ վերադաստիարակել:

Թվում է, թե մշակույթի մասին վերջին տարիների հայաստանյան քննարկումներում ուրվագծվում է մշակույթի (իսկական մշակույթի) մասին հենց այսպիսի պատկերացում՝ որպես (վերա)դաստիարակության միջոցի. փոխելով այլասերված, փչացած մշակույթը՝ փոխել մարդկանց:

Այսօր հայաստանյան (և՛ ներմուծվող, և՛ տեղում արտադրվող) ՀՄ-ը դիտարկվում է գրեթե բացառապես այն «բարոյական խուճապի» հորիզոնում, որ ժամանակ առ ժամանակ հարուցում են սերիալները, առևտրային գովազդը կամ «ոչ ազգային» համարվող հանրամատչելի երաժշտությունը: Քննարկվում է՝ առայժմ հիմնականում մերժելու համար և հիմնականում «բարձր ազգային մշակույթի» երևակայական դիրքից: Մշակույթից ունեցած ակնկալիքները հիշեցնում են խորհրդային գաղափարաբանության ձգտումը՝ (վերա)դաստիարակել հասարակությունը կամ Ֆրենկ Լիվիսի՝ հասարակությունը փոխակերպելու էլիտիստական նախագիծը (հասկանալի պատճառներով՝ «հայ մտավորականները» գերադասում են խոսել ոչ թե հասարակության, այլ ժողովրդի կամ ազգի մասին): Մա ինձ թվում է ժամանակավրեպ և անարդյունավետ, քանի որ ազգային ինքնությունն այսօր չի սահմանվում բացառապես «բարձր մշակույթով», իսկ բարձր մշակույթի մերօրյա պահապանները չունեն խորհրդային ժամանակի հեղինակությունն ու լիազորությունը: Կարծում եմ, ժամանակակից մշակութային ինքնությունն այլևս չի կարող նկարագրվել միայն անցյալի բարձր անուններով ու խորհրդանիշներով, այն հարկ է պատկերացնել որպես շատ ավելի տարասեռ, հարափոփոխ կազմություն՝ բաղկացած նաև հանրամատչելի մշակույթի տարրերից: Չպետք է մոռանալ նաև այն, որ ՀՄ-ը ոչ միայն գերիշխանության հաստատման և վիճարկման տեղն է (տեղական խնդիր, որ լավ են հասկանում

երկրի իշխանությունները), այլև գլոբալ մշակութային ճնշումները դիմագրավելու հիմնական ասպարեզը: Հանգամանք, որ վրիպում է մշակույթի տեղատվությամբ մտահոգ մարդկանց ուշադրությունից:

Առաջարկվող գրականություն

Chris Barker, The SAGE Dictionary of Cultural Studies, SAGE, London, 2004.

Raiford Guins and Omayra Zaragoza Cruz, Popular Culture. A Reader, SAGE, London, 2005.

Սպառողական հասարակություն

Ժամանակակից հասարակությունները բնորոշող մի խումբ արտահայտություններ՝ սպառողական հասարակություն, սպառողական մշակույթ, սպառողական վարք, սպառում, սպառողականություն և այլն, շարունակում են մնալ լայնորեն քննարկվող թեմաներ ինչպես շուկայական, այնպես էլ ակադեմիական հետազոտություններում: Մսպառողական հասարակության տնտեսական և սոցիալական արմատները տարբեր հետազոտողներ գտնում են տարբեր դարաշրջաններում (ոմանք՝ հասնելով մինչև տասնվեցերորդ դար). զանգվածային արտադրություն, գիտատեխնիկական առաջընթաց, ուրբանացում, մեծաքանակ և բազմազան ապրանքների առկայություն, գրագիտության աճ և այլն: Հասարակության հետագա կառուցվածքային փոփոխությունները ուղեկցվում էին նոր ապրելակերպերի, արժեքների ու նորմերի ձևավորմամբ, և նոր կենսական կարիքների ու առաջնային անհրաժեշտություն չունեցող ապրանքների սպառման արմատացումն անկարելի կլիներ առանց զանգվածային տեղեկատվամիջոցների (mass media) և գովազդի:

Միայն Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո առաջ եկավ այն միտքը, որ արևմտյան հասարակությունները դարձել են «ետարդյունաբերական», «սպառողական», բայց սպառման նկատմամբ՝ որպես տնտեսական, սոցիալական և մշակութային առումներով նշանակալի գործունեության, տեսական հետաքրքրություն դրսևորվել էր արդեն 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին Մաքս Վեբերի, Գեորգ Ջիմմելի, Թորնսթեն Վեբլենի, Վալտեր Բենիամինի և այլոց աշխատանքներում:

Առաջարկելով «պարապ (անզբաղ) դասակարգ» եզրը և ուշադրություն հրավիրելով իր ժամանակի բուրժուազիայի «ցուցադրական սպառման» վրա՝ Վեբլենը բացատրեց, թե ինչպես դասակարգային ինքնությունը կարող է կառուցվել ոչ թե աշխատանքի, այլ սպառման ձևերի միջոցով՝ հնարավորություն տալով ստեղծել որոշակի կենսաոճեր և ի ցույց դնել կարգավիճակ ուրիշ սոցիալական խմբերի հետ մրցակցելիս:

Իր հերթին, Ջիմմելը ցույց տվեց, թե ինչպես նրբորեն մաշկված, բայց իրական կարիքների բավարարմանը չծառայող սպառումը քաղաքային պայմաններում դառնում է ինքնատարբերական միջոց, թույլ տալիս կառուցել այն, ինչ նա անվանեց «շինծու ինքնություն»:

Այսպիսով, իր ուռճացված ձևերով սպառումը համեմատաբար նոր երևույթ է, հակասում է խնայողության ու ժուժկալության մասին ավանդական պատկերացումներին, ուստի կարիք ունի արդարացման: Ուրեմն, սպառումը դրակա՞ն է, թե՞ բացասական, գովաբանելի՞, թե՞ պարսավելի է, այն ռացիոնալ՞, թե՞ իռացիոնալ պրակտիկա է: Սպառման կողմնակիցները համարում են սպառումը սոցիալական կյանքի կարևոր բաղադրիչ, պատեհություն՝ լինելու ժամանակակից: Մպառելով՝ կարող ենք վստահ լինել, որ նպաստում ենք տնտեսության աճին, մասնակ-

ցում տեխնոլոգիական առաջընթացին: Այս տեսանկյունից՝ սպառումը տրամաբանված վարք է՝ հիմնավորված ռացիոնալ որոշմամբ: Սպառման և սպառողական հասարակության օգտին հավելյալ փաստարկներ են շոփինգի բուժական նշանակության մասին պնդումները, ժամանակակից արևմտյան հասարակություններում մարդկանց երկարակեցությունը և այլն:

Ըստ հակառակ կարծիքի՝ ժամանակակից զարգացած հասարակություններում արմատացած գերսպառումը արատավոր պրակտիկա է, որ կատարվել և կատարվում է Երրորդ աշխարհի երկրների բնակչության հաշվին՝ ի վերջո հանգեցնելով մոլորակի պաշարների հյուծման և էկոլոգիական աղետների: Հատկապես բարեկեցիկ հասարակություններում տարածված են սպառման անկառավարելի, հիվանդագին ձևեր: Սպառումը հանգեցնում է նյութապաշտության, իսկ մարդու անձնական երջանկությունը հավասարեցվում է նրա սպառողական կարողություններին:

Սպառողականության գաղափարաբանությունը մեզ ներշնչում է, որ կյանքն իմաստալից է միայն այն ժամանակ, երբ ձեռք ենք բերում կապիտալիստական արտադրողների առաջարկած իրերն ու նախապես փաթեթավորված փորձառությունները: Սպառողական հասարակության մեջ ոչ ոք դուրս չի մնում սպառումից, նույնիսկ նրանք, ովքեր միջոցներ չունեն իրենց ցանկություններն իրականացնելու համար. սպառում են բոլորը՝ առնվազն իրենց երևակայության և երազանքների մեջ:

Մարքսիստական տեսության տեսանկյունից՝ մարդիկ առաջին հերթին արտադրողներ են, և սպառումը ուշադրության արժանի գործունեություն չէ: Սպառումը կարող է առաջին պլան մղվել միայն սոցիալական անհավասարությունը, քաղաքական և տնտեսական պայքարի էությունը քողարկելու համար: Սա-

կայն Ֆրանկֆուրտի դպրոցի ներկայացուցիչները քսաներորդ դարի կապիտալիզմին վերագրում են արտադրության մի նոր եղանակ: Այստեղ սպառողը կորցնում է այն մասնակի իշխանությունը, որ 19-րդ դարում ուներ ապրանքների ընտրության նկատմամբ: Այն է՝ գնահատել ապրանքը ըստ նրա իրական օգտակարության և չգնել անօգուտ ապրանք: Քսաներորդ դարում՝ ուշ կապիտալիզմի ժամանակ, գովազդի և զանգվածային տեղեկատվամիջոցների գորեղ ազդեցության պայմաններում ամբողջ վերահսկողությունն անցնում է կապիտալիստ արտադրողներին, որոնք մարդկանց կարող են համոզել գնել այն, ինչ ցանկանում են վաճառել:

Պիեռ Բուրդյոն մեկնաբանում է սպառումը որպես հաղորդակցության մի եղանակ, որը արվեստի գործերի դեպքում նշանակում է ապակողափորելու գործողություն և ուրեմն՝ կողի իմացություն: Արվեստի գործերը «կարդալու» (սպառելու) համար անհրաժեշտ «կոդերի» իմացությունը ուսյալ, եթե կարելի է ասել՝ մշակյալ (թերևս «ուսյալ», «կրթյալ» բառերի նմանությամբ կարելի է ասել «մշակյալ»՝ նշանակելու համար մարդու մշակված, «կուլտուրական» լինելը) մարդանց մենաշնորհն է, հասարակ մարդկանց այդ կոդերն անծանոթ են և անվերծանելի: Այս իմացությունն ու փորձառությունն են կազմում այն «ճաշակը», որ, ի տարբերություն առաջինների, երկրորդները չունեն:

Նման մի սկզբունք գործում է նաև ժամանակակից սպառողական հասարակության մեջ տարատեսակ ընտրություններ կատարելիս: Ապրանքի նշանակությունն այստեղ որոշվում է ոչ այնքան նրա գործառական նշանակությամբ, որքան նրա՝ որպես մշակութային նշանի, իմաստով, ապրանքների ու նշանների ընդհանուր համակարգի հետ ունեցած փոխհարաբերությամբ: Սպառողը պետք է լինի գրագետ, իմանա անհրաժեշտ «կո-

դերը», որպեսզի կարողանա կարդալ սպառման համակարգը և կողմնորոշվել՝ ինչ սպառել:

Այս հարցերի պարզաբանման համար կարևոր եղան ժան Բողրիյարի 1960-1970-ականների աշխատանքները, մասնավորապես՝ «Առարկաների համակարգը» և «Սպառողական հասարակությունը. առասպելներ և կառուցվածքներ» գրքերը, որոնցում առաջարկվեց քննադատական դիրքորոշում սպառողական հասարակության նկատմամբ:

Ըստ Մարքսի՝ ապրանքները ունեն սպառողական արժեք (սա ընդունված թարգմանությունն է, բայց կարծում եմ՝ հայերեն ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ գործածական արժեք, որպեսզի «սպառողական» բառի ներկա՝ միանգամայն տարբեր իմաստի պատճառով շփոթություն չառաջանա) և փոխանակային արժեք: Սակայն Բողրիյարը պնդում է, թե ժամանակակից մշակույթում ապրանքների նշանային արժեքը բռնել է այդ երկու արժեքների տեղը: Սպառողն օգտագործում է ապրանքները որպես նշաններ ինչ-որ բանի հետ իրեն նույնացնելու և/կամ ինչ-որ բանից իրեն տարբերելու համար (ինքնության և տարբերության ռազմավարություն): Սպառման գլխավոր առարկան այլևս ոչ թե ապրանքն է, այլ ապրանքի նշանային արժեքը (բրենդը, մակնիշը, վաճառանիշը), որոշ պատկերներ և ուղերձներ, որոնց օգնությամբ սպառողը մտնում է հարաբերության մեջ այլ սպառողների հետ, կատարում տարատեսակ պնդումներ. «Ես հարուստ եմ», «Ես զիլ եմ» և այլն: Ապրանք ձեռք բերելը, հաճույք պատճառելու հետ միասին, գործում է որպես ուղերձ պատկանելության և կենսառճի մասին, այն բանի մասին, թե ինչ խմբի ես պատկանում, ինչ ինքնություն ունես կամ ցանկանում ես ունենալ:

Այսպիսով, սպառումն իրագործում է ընտրության ազատությունը, այն տրամադրում է նշանների համակարգ՝ կառու-

ցելու ինքնություններ և կատարելու պնդումներ: Մակայն, այս բանն անելով, մենք՝ սպառողներս, հաստատում ենք մեր տեղը գոյություն ունեցող սոցիալական համակարգում, «պահպանում ենք սպառողական հասարակության այս տարբերակը և մեր դիրքը նրանում՝ որպես բրենդների միջոցով ինքներս մեզ սահմանողներ»: Այսպիսով, սպառողական ազատության մյուս երեսը համակերպումն է, սոցիալական հարմարվողականությունը:

ՁՄ-ի նմանությամբ, սպառման նկատմամբ նս, սկսած 1950-ականներից, առաջ եկան ավելի լավատեսական հետազոտական մոտեցումներ, որի խթանը առաջին հերթին ենթամշակույթների (subculture) մասին մտածելու անհրաժեշտությունն էր: Ի՞նչ է ենթամշակույթը: Ունենալով ընդհանրություններ այսպես կոչված տիրապետող մշակույթի հետ՝ ենթամշակույթը նաև ունի և ի ցույց է դնում իր տարբերությունը նրանից յուրահատուկ արժեքների ու նորմերի միջոցով: Որպես որոշակի հանրույթի մշակույթ՝ ենթամշակույթը իր անդամներին առաջարկում է «իմաստային (իմաստների) քարտեզ», կարելի է ասել՝ արժեհամակարգ, որը նրանց համար աշխարհը դարձնում է հասկանալի: Ենթամշակույթի տեսակ է պատանեկան մշակույթը (youth culture): Այս անունի տակ ի մի են բերվում Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո արևմտյան հասարակություններում առաջ եկած և երիտասարդությանն առնչվող մշակութային արտահայտության բազմազան ձևեր երաժշտության, պարի, նորաձևության և այլ տիրույթներում: Համարվում էր, որ այս ենթամշակույթները սպառում են կապիտալիստական արտադրանքը ոչ այնպես, ինչպես նախատեսել են արտադրողները: Այսինքն՝ ենթամշակույթների կողմից ստանդարտ ապրանքների օգտագործման յուրօրինակ ձևերն այդ ապրանքների օգնությամբ ստեղծում են նոր իմաստներ: Նրանք

կարծես ասում են. «Դուք կարող եք մեզ պարտադրել ապրանքներ, բայց ոչ՝ օգտագործման ձևեր»:

Այսպիսով, սպառողականության քաղաքական և սոցիալական նշանակության վերլուծությունը բախվում է, մի կողմից, սպառողական գաղափարաբանության տիրապետության մասշտաբին, կարելի է ասել՝ ամենահաստատությանը, և մյուս կողմից՝ սպառողի ինքնավարությանը վերաբերող հարցերի: Արդյո՞ք, ինչպես հավաստիացվում է մարքսիստական ավանդության մեջ, ապրանքները տոգորված են կապիտալիզմի շահերին ծառայող գաղափարաբանական իմաստներով, որ սպառողները յուրացնում են դրանց սպառման ընթացքում, թե՞, ինչպես պնդում են վերջին շրջանի բազմաթիվ հետազոտողներ, ապրանքներն անհրաժեշտաբար ծանրաբեռնված չեն սոցիալական ստատուսովոն վերահաստատող գաղափարաբանական իմաստներով, իսկ սպառումն էլ, իր հերթին, արտադրողների համար գերադասելի իմաստների կրավորական ընդունումը չէ, այլ «երկրորդային արտադրություն» (Մ. դը Մերտո), որը սպառողներին թույլ է տալիս ստեղծել սեփական իմաստներ: Ավելին, ինչպես կարծում է Փոլ Վիլլիսը, և սա հնչում է որպես պարադոքս, հենց սպառողականության տարածումն է, որ երիտասարդներին տրամադրում է խորհրդանշանային պաշարներ այսպիսի ստեղծագործական աշխատանքի համար, որտեղ սպառման պրակտիկաները դառնում են սպառողական մշակույթի հարմարվողությանն ուղղված դիմադրության ձևեր:

Այսպիսով, ՋՄ-ի և սպառողականության քննարկումների համար կենտրոնական է *դիմադրության* չարչրկված հարցը (դիմադրության հնարավորության, եղանակների, նպատակների, արդյունավետության և այլնի մասին): Հարց, որ բազմիցս քննարկվել և այդպես էլ ոչ մի հանգրվանի չի հասել, մի կողմից,

դիմադրության հնարավորության նկատմամբ ծայրահեղ հոռոտեություն և մյուս կողմից՝ դիմադրության ռոմանտիկականացված մեկնաբանությունների երկու բևեռներով կազմված համատեքստում: Ի՞նչ ներդրում ունեն այս առումով ենթամշակույթների ուսումնասիրությունները, որտեղ ենթամշակույթները դիտվում են որպես տիրապետող մշակույթի դեմ ուղղված խորհրդանշային դիմադրության ձևեր (խորհրդանշային, քանի որ վիճարկում են իմաստները, դիմադրությունը կազմակերպում են նշանների մակարդակում):

Դիմադրությունը ի հայտ է գալիս իշխանության ու տիրապետության հարաբերություններում և կարող է ընդունել, ըստ Քրիս Բարբերի, «տիրապետող կարգին ուղղված մարտահրավերի կամ բանակցության տեսք: Այդուհանդերձ, դիմադրությունը եզակի կամ ունիվերսալ գործողություն չէ, որ սահմանում է ինքն իրեն մեկընդմիջտ, այլ ավելի շուտ կազմված է գործունեությունների հավաքածուով, որոնց իմաստները բնորոշ են որոշակի ժամանակի, տեղի և սոցիալական փոխհարաբերության համար: Այսինքն՝ դիմադրությունը հարկ է մտածել հարաբերականորեն և ըստ հանգամանքների դասավորության»:

Այստեղ համարվում է, որ տիրապետող մշակույթից դուրս չկան ազատ տեղեր կամ «լուսանցքներ» (քանի որ «իշխանությունն ամենուրեք է», քանի որ «ոչ ոք չի խուսափում սպառումից»), որտեղ հնարավոր լինի դիրքավորվել և կազմակերպել դիմադրություն, ուստի ժամանակակից մշակույթի մեջ դիմադրությունը տեղի է ունենում սպառողականության ներսում՝ ապրանքները վերաիմաստավորելով և այլընտրանքային (կեսա)ոճեր հորինելով:

Օրինակ՝ երբ ընդունված էր «դեռահասությունը» կառուցել «անհանգստության» դիսկուրսի մեջ (անցումային տարիք, չձևա-

վորված վարք և հասարակական կարգի հավանական խախտողներ) կամ էլ նրանց ներկայացնել որպես «նորաձևության, ոճի և մի շարք ժամանցային գործունեությունների կայտառ սպառողներ», մշակութային ուսումնասիրությունները, դիմելով «ենթամշակույթ» հասկացության օգնությանը, հետազոտեցին պատանեկան մշակույթները «որպես իշխանության դեմ ուղղված դիմադրության ոճավորված ձևեր» (Ռիք Հերդիջ): Ըստ այդմ՝ համարվում է, որ «ենթամշակույթները փորձում են լուծել խմբային ձևով փորձառվող, ապրվող խնդիրները և ստեղծել հավաքական և անհատական ինքնություններ: Հետևաբար, ենթամշակույթները լեզվատիմացնում են սոցիալական իրականության այլընտրանքային փորձառություններ և սցենարներ և իրենց «անդամներին» տրամադրում իմաստավի գործունեություններ» (Ք. Բարքեր):

Այստեղ անհրաժեշտ է մի պարզաբանում, որն օգտակար կլինի՝ հասկանալու համար, մի կողմից, ենթամշակույթների դիմադրության, եթե կարելի է այդպես ասել, «բովանդակությունն» ու «ոճը», իսկ մյուս կողմից՝ գնահատել «ենթամշակույթ» եզրի գործածության նպատակահարմարությունը Հայաստանում առկա նման դրսևորումները քննարկելիս: Խոսքը մի գաղափարի մասին է, որ որդեգրել են մշակութային ուսումնասիրությունների բազմաթիվ հեղինակներ և համաձայն որի՝ կա համապատասխանություն (կամ համակազմություն, հոմոլոգիա) ա) սոցիալական կարգի մեջ ունեցած կառուցվածքային դիրքի, բ) ենթամշակույթի մասնակիցների սոցիալական արժեքների և գ) այն մշակութային խորհրդանիշների ու ոճերի միջև, որոնցով նրանք արտահայտում են իրենց:

Հետևաբար, ենթամշակույթների (օրինակ՝ փանքի, սքին-հեդների) «ստեղծագործականությունը և մշակութային արձագանքները պատահական չեն, այլ արտահայտում են առկա սո-

ցիալական հակասությունները: Ուստի՝ համարվում է, որ ենթամշակույթները իրականացնում են կարևոր քննադատություն և կոաիումներ ժամանակակից կապիտալիզմի և նրա մշակույթի վերաբերյալ» (Ք. Բարքեր):

Իսկ ի՞նչ ճակատագիր են ունենում ենթամշակույթները և տիրապետող արժեքները փոխելու նրանց հավակնությունը: Նրանք ունեն երկու հնարավոր ավարտ. ժամանակի ընթացքում ենթամշակույթները կամ յուրացվում են տիրապետող մշակույթի կողմից, կամ էլ մերժվում՝ հայտարարվելով չափազանց տարաշխարհիկ (էկզոտիկ) ուշադրության արժանի լինելու համար: Եվ շատ դժվար է գնահատել այն սոցիալական, մշակութային փոփոխությունը, որ իր գոյության ընթացքում տվյալ ենթամշակույթը թերևս հարուցել է տիրապետող մշակույթի մեջ:

1970-ականներին մշակութային ուսումնասիրությունների տիրույթում մշակված այս մոտեցումը և կատարված վերլուծությունները նաև քննադատվել են: Օրինակ՝ ենթամշակույթների ստեղծած ոճերի՝ որպես դիմադրության ձևերի Հերդիջի վերլուծության քննադատները կարծում են, որ դա միակողմանի մեկնաբանություն է, որտեղ ոճը ամբողջովին նույնացվում է դիմադրության հետ, իսկ դիմադրությունը, իր հերթին, վերածվում ոճի հարցի: Ըստ այս քննադատների՝ ոճը զուտ քաղաքական հարց դարձնելով՝ Հերդիջն անտեսել է ենթամշակույթի զվարճության ասպեկտը, առանց որի հազիվ թե կարելի է պատկերացնել պատանեկան մշակույթ:

Դիմադրության ավելի արմատական ձևեր են որդեգրում հակամշակույթները: Մենք գերադասեցինք այսքան երկար խոսել ենթամշակույթների մասին, քանի որ, կարծում ենք, հակամշակույթների մասին ավելի շատ բան է հայտնի: Իրականում, ինչպես բազմիցս նկատվել է, այսպես կոչված հակամշակույթ-

ները կանոնավորապես ներառվում են սպառողական մշակույթի մեջ և չեզոքացվում: Ինչպես ասում են. «Կարծես ոչինչ և ոչ ոք պաշտպանված չէ ապրանքայնացված և առևտրայնացված (կոմերցիալացված), գնված և վաճառված լինելուց» (Լեսլի Սքլեր):

Ընդհանուր առմամբ, թեև աշխարհում հայտնի են ժամանակակից սպառման պրակտիկաներից խուսափելու մասշտաբային օրինակներ (օրինակ՝ հիմնված սպառողական ինքնաբավության կոոպերատիվների գաղափարի վրա), կարելի է ասել, որ սպառողականության դեմ ուղղված դիմադրության ձևերի և դրանց արդյունավետության հարցը մնում է բաց, թեև դա չի նշանակում պնդել, թե անկարելի է ազատվել սպառման գերությունից, իսկափանել սպառողականության հմայքը:

Փորրիկ ոչ անհրաժեշտ հավելում

Իսկ Խորհրդային Միությունում կայի՞ն սպառման այսպիսի պրակտիկաներ: Սպառողական ապրանքների ու ծառայությունների ծայրահեղ պակասության պայմաններում կար մի բան, որ խորհրդային քաղաքացիները սպառում էին մեծ ծավալով՝ գաղափարաբանությունը: Եվ մեր կարծիքով, խորհրդային մարդիկ մշակել և հաջողությամբ գործադրում էին նաև դիմադրության գանազան ձևեր:

Համաձայն Մանուել Կաստելիի՝ քսաներորդ դարի վերջին բոլոր հասարակություններն էլ ինչ-որ չափով տեղեկատվական են: Նույն ձևով կարելի է ասել, որ այսօր ցանկացած հասարակություն ինչ-որ չափով սպառողական է, և տեղեկատվական ու սպառողական լինելը փոխառնչված են: Ինչպես վկայում են արևմտյան ուսումնասիրությունները, ետսոցիալիստական հասարակություններում սպառողական հասարակությունը տարբեր իմաստներ է

ստացել և զարգացման տարբեր ճանապարհներ բռնել՝ կախված տեղական պայմաններից:

Ետխորհրդային մոտ քառորդ դարի ընթացքում սպառումը Հայաստանում մեծ թռիչք է կատարել՝ փողոցային սեղանիկներից մինչև մերօրյա սպառողական դրախտներ՝ մոլեր, դեպի ավելի ու ավելի գայթակղիչ սպառում: Հայաստանում, չնայած աղքատության բարձր մակարդակին, սպառումը շարունակում է թափ առնել: Առաջ են եկել տեղական սպառման ձևեր, սպառողական վարքեր ու սպառողական գրագիտություն: Գովազդն այլևս մշակույթի անբաժան մասն է՝ համատարած և ազդեցիկ: Նորաձև ապրանքների սպառումը, հատկապես երիտասարդների համար, ինքնության կառուցման բնավ ոչ արհամարհելի միջոց է: Ասպարեզում են նրանք, ում մասին առաջինը խոսեց Բուրդյոն՝ նրանց անվանելով «մշակութային միջնորդներ» (ուրիշ բառով կարելի է ասել՝ «ճաշակ ձևավորողներ»): Մարդիկ, որոնք սպառումը առաջ մղողներից են, ովքեր գիտեն և սովորեցնում են կարդալ սպառողական մշակույթի «կոդերը», օգնում են՝ լինել նորաձև, բանիմաց...

Հայաստանում առկա դիմադրության քիչ թե շատ ակնառու պրակտիկաների մասին, այդ թվում՝ ենթամշակութային, մենք տեղյակ չենք, չգիտենք այդպիսի ուսումնասիրություններ: Վերադառնալով ենթամշակութային հարցին՝ նկատենք, որ Հայաստանում այս եզրն առաջին հերթին օգտագործվում է արևմտյան ենթամշակութային տեղական նմանակումների համար (Էմոներ, գոթեր և այլն): Իմ կարծիքով, բառի այսպիսի օգտագործումը ճիշտ չէ: «Ենթամշակութային» պարզապես անուն չէ, այլ նկարագրում է տիրապետող մշակույթի և նրա եզրագծի վրա ի հայտ եկած մշակութային նորագոյացության փոխհարաբերությունը: Ինչպես վերը նշվեց, տիրապետող մշակույթը և ենթամշակութային ունեն որոշակի ընդհանրություններ և որոշակի տարբերություններ: Այսինքն՝ են-

թամշակույթը վերաբերում է որոշակի մշակույթի և չի կարող պարզապես տեղափոխվել և դառնալ ենթամշակույթ ուրիշ մշակույթի համար: Ավելին, ինչպես քիչ առաջ պարզաբանվեց, համակազմության (հոմոլոգիայի) գաղափարը հուշում է խոր առնչություններ ենթամշակույթների ինքնարտահայտման ձևերի և ենթամշակույթի անդամների սոցիալական արժեքների միջև: Ուստի հիմքեր չունենք արևմտյան ենթամշակույթների հայաստանյան մակերեսային ու վաղանցուկ նմանակումները անվանելու ենթամշակույթ: Գուցե, իսկապես, այս դեպքում ավելի ճիշտ է խոսել գլոբալ պատանեկան մշակույթների մասին, որ գլոբալ մշակույթի ուրիշ ձևերի նման տարածվում են երկրից երկիր՝ հաճախ չհասցնելով արմատանալ:

Առաջարկվող գրականություն

Chris Barker, The SAGE Dictionary of Cultural Studies, SAGE, London, 2004.

Raiford Guins and Omayra Zaragoza Cruz, Popular Culture. A Reader, SAGE, London, 2005

(Սպառողականության թեմային վերաբերում է հատկապես գրքի 4-րդ մասը).

Jean Baudrillard, The Consumer Society: Myths and Structures, SAGE, London, 1998.

Ներկայացում (ոեպրեզենտացում) (representation)

Փոխնիփոխ կօգտագործվեն ոեպրեզենտացում, ներկայացում, պատկերում բառերը՝ ավելի շատ ընդգծելու համար այս պահին հարմար եզր չունենալու փաստը: «Ներկայացում» բառը, մի կողմից, չի ապահովում presentation/representation տարբերակումը (թերևս ինչ-որ ձևով արտացոլելով ռուսերենում առկա նման

դժվարությունը), իսկ մյուս կողմից էլ՝ թույլ չի տալիս ուրիշ բառով հեշտությամբ փոխարինում, քանի որ ստորև քննարկվող «ռեպրեզենտացում» իմաստով հաստատված է բազմաթիվ գործածություններում (օրինակ՝ «թատերական ներկայացում» արտահայտության մեջ): Այս առումով՝ գուցե սխալ չի լինի ենթադրել, որ նման խնդիրների շուտափույթ «լուծումները» ոչ միայն երբեմն ավելի են բարդացնում վիճակը, այլև թույլ չեն տալիս արձանագրել և անդրադառնալ լեզվի նկատմամբ գործող (նախկին և ներկա) տարատեսակ հարկադրանքներին և դրանց հետևանքներին:

Մեզ պետք կզան մի շարք ծանոթ և գուցե ոչ այնքան ծանոթ հասկացություններ: Հուսանք, որ հստակ սահմանման բացակայությունը չի խանգարի հասկանալ դրանց նշանակությունը. մշակույթ, լեզու, կող, նշան, նշանակման պրակտիկա ('signifying practice'), ներկայացում (որպես և գործընթաց, և այդ գործընթացի արդյունք), իմաստ, հղացական քարտեզ ('conceptual map'), ներկայացման (ներկայացնողական) համակարգ ('reoresentational system', 'system of representation') և այլն:

Ռեպրեզենտացումը ռեպրեզենտացնելու (ներկայացնելու, պատկերելու) սոցիալական գործընթացն է, մյուս կողմից՝ ռեպրեզենտացումները ռեպրեզենտացման սոցիալական գործընթացի արդյունքներն են: Ուրեմն եզրը հղում է թե՛ այն գործընթացին, որի միջոցով նշաններն ի ցույց են դնում իրենց իմաստները, թե՛ այդ գործընթացի արդյունքին, թե՛ պատկերելուն (պատկերման ընթացքին), թե՛ պատկերին: Այս նկարագրության մեջ ընդգծվում է նաև այն հանգամանքը, որ ռեպրեզենտացումը, եթե անգամ արվում է անհատի կամ խմբի կողմից, տեղի է ունենում է սոցիալական հարաբերությունների դաշտում, ուստի ըստ էության սոցիալական գործընթաց է:

Այս հասկացության քննարկումը, թեև ոչ այս անունով, սկիզբ է առել անտիկ աշխարհում (Պլատոն, Արիստոտել): Արիստոտելը, օրինակ, կարծում էր, որ ռեպրեզենտացումը կամ նշանների ստեղծումը և ձեռնածումը (մանիպուլացումը) առհասարակ բնորոշ է (և բնորոշում է) մարդ արարածին: Ռեպրեզենտացումը առաջին հերթին քննարկվել է գրականության տեսության մեջ՝ վերաբերելով գեղագիտության, իսկ ավելի ուշ՝ նաև նշանագիտության տիրույթներին: Ներկայացման հարցը և մասնավորապես՝ «ներկայացման քաղաքականությունը» կենտրոնական էր մշակութային ուսումնասիրությունների բրիտանական դպրոցի և դրա հիմնադիրներից մեկի՝ Սթյուարթ Հոլի աշխատանքում:

Ահա ռեպրեզենտացում բառի մեզ հետաքրքրող նշանակությունների բառարանային բացատրություններ.

ա) Ներկայացնել ինչ-որ բան՝ նշանակում է նկարագրել կամ պատկերել այն, վերականգնել այն մտքի մեջ նկարագրության, պատկերման կամ երևակայության միջոցով, ստեղծել (և դնել մեր առջև) դրա նմանությունը մեր մտքում կամ զգայարաններում, ինչպես, օրինակ, ասում է հետևյալ նախադասությունը. «Այս նկարը ներկայացնում է այն, թե ինչպես է Աբելը սպանում Կայենին»:

բ) Ներկայացնել նաև նշանակում է խորհրդանշել, փոխարինել, լինել նմուշ, ինչպես այս նախադասության մեջ. «Քրիստոնեության մեջ խաչը ներկայացնում է Քրիստոսի չարչարանքները և խաչելությունը»:

Հետագա շարադրանքը հիմնականում վերցված է Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, London: 1997 գրքի առաջին գլխից. *The work of representation* (Stuart Hall), որ նույնությամբ պահպանվել է գրքի երկրորդ՝ 2013 թվականի հրատարակության մեջ:

Տարբեր տեսություններ կան այն մասին, թե լեզուն (ցանկացած նշանակման համակարգ) ինչպես է օգտագործվում աշխարհը ներկայացնելու համար: Կարելի է առանձնացնել ներկայացման երեք տեսություն. ռեֆլեկտիվ (արտացոլական), ինտենցիոնալ (միտումնային, մտադրական) և կոնստրուկցիոնիստական կամ կոնստրուկտիվիստական:

ա) Առաջին մոտեցումը համարում է, որ իմաստն ընկած է իրական աշխարհում և լեզուն, հայելու պես, արտացոլում է առարկայի, մարդու, գաղափարի կամ իրադարձության իմաստը: - Հին հույները օգտագործում էին «միմեսիս» հասկացությունը՝ բացատրելու համար, թե ինչպես է լեզուն կամ նկարը արտացոլում կամ նմանակում բնությանը (Օրինակ՝ Հոմերոսի «Իլիական»-ը «իմիտացնում» էր հերոսական իրադարձությունների մի շարք):

բ) Երկրորդ մոտեցումը պնդում է ճիշտ հակառակը. խոսողը կամ հեղինակն է, որ դնում, հաստատում է իր իմաստը աշխարհի վրա լեզվի միջոցով: Այդուհանդերձ, որքան էլ որ անհատական լինի յուրաքանչյուրի կողմից լեզվի օգտագործումը, պարզ է, որ լեզուն անձնական չէ, որ իմաստները սոցիալական բնույթ ունեն, և միայն դրա շնորհիվ է, որ խոսողը կամ հեղինակը կարող է արտահայտել իրեն ուրիշներին հասկանալի ձևով:

գ) Ըստ երրորդ մոտեցման՝ ո՛չ իրերն իրենք, ո՛չ էլ լեզվի անհատ օգտագործողները չեն կարող սևեռել իմաստը լեզվի մեջ: Իրերն ինքնին իմաստ չունեն, մենք ենք կառուցում իմաստ՝ օգտագործելով ներկայացման (ռեպրեզենտացման) համակարգեր՝ հղացքներ ու նշաններ: Այսինքն, չպետք է շփոթել իրական աշխարհը, որտեղ կենում են մարդիկ և իրերը, (խորհրդա)նշանալին պրակտիկաների ու գործընթացների հետ, որոնց միջոցով գործում են ռեպրեզենտացումը, իմաստը և լեզուն:

Այս վերջինի երկու տարբեր դրսևորումները եղան նշանագիտական (Ֆերդինանդ դը Մույուր, Ռոլան Բարտ) և դիսկուրսային (Միշել Ֆուկո) մոտեցումները: Այստեղ կքննարկվի այն մոտեցումը, որը նշանագիտական տեսանկյան արդյունք է: Երկրորդի մասին առանձին գրույց արդեն եղել է:

Ինչ-որ բանի մասին մտածելիս մենք մտածում ենք ոչ թե առարկայի, այլ դրա հղացքի (հասկացության) միջոցով, որ ունենք մեր մտքում, իսկ այդ մասին խոսելու հնարավորություն մեզ տալիս է բառը՝ լեզվական նշանը, որ տվյալ լեզվում օգտագործվում է՝ հղելու տվյալ առարկային... Այսինքն՝ ռեպրեզենտացումը մեր մտքում եղած հղացքների իմաստի արտադրությունն է լեզվի միջոցով: Այն կայան է հղացքների և լեզվի միջև, որը մեզ թույլ է տալիս հղել կամ առարկաների, մարդկանց և իրադարձությունների «իրական» աշխարհին, կամ հորինված առարկաների, մարդկանց և իրադարձությունների երևակայական աշխարհին:

Այսինքն՝ կա երկու ներկայացման համակարգ: Նախ՝ կա առաջին համակարգը, որով ամեն տեսակի առարկաներ, մարդիկ և իրադարձություններ գուգորդված են հղացքների կամ մտային ներկայացումների մի բազմության հետ, որը կրում ենք մեր գլխում: Առանց դրանց մենք չէինք կարողանա իմաստավից ձևով մեկնաբանել աշխարհը: Ուստի՝ առաջին հերթին իմաստը կախված է մեր մտքի մեջ ձևավորված հղացքներից ու պատկերներից, որոնք կարող են փոխարինել կամ «ներկայացնել» աշխարհը:

Մակույթը ձևավորում է հղացքներ (հասկացություններ) այն բաների համար, որ մարդիկ կարող են ընկալել, բայց նաև միանգամայն վերացական, աղոտ բաների, որ մատչելի չեն մարդու զգայարաններին. պատերազմ, մահ, ընկերություն, սեր, զանազան առասպելական արարածներ, գրական հերոսներ և այլն:

Ինչո՞ւ ենք այն անվանում «ներկայացման համակարգ»: Քանի որ այն պարունակում է ոչ միայն առանձին հղացքներ, այլև դրանց կազմակերպման, խմբավորման տարբեր սկզբունքներ ու ձևեր, դրանց միջև հարաբերություններ. նմանություն, հակադրություն, գերադասություն (ստորադասություն), պատճառական կապ և այլն: Հետևաբար, խոսքը հասկացությունների պատահական և անկարգ բազմության մասին չէ, այլ կազմակերպված, դասավորված և միմյանց նկատմամբ բարդ փոխհարաբերությունների մեջ դասակարգված հասկացությունների:

Ուրեմն, յուրաքանչյուր ոք ունի մի տեսակ հղացական քարտեզ, որ կրում է իր մտքի մեջ: Եթե մեկի հղացական քարտեզը լինի բոլորովին տարբեր մյուսինից, ապա նրանք կիմաստավորեն կամ կմեկնաբանեն աշխարհը լիովին տարբեր ձևերով: Նրանք չեն կարողանա մտքեր փոխանցել իրար: Բայց եթե նրանց միջև կատարվում է հաղորդակցություն, ապա դա նշանակում է, որ նրանց հղացական քարտեզները ունեն ընդհանրություններ: Այս առումով՝ մշակույթը կարելի է մեկնաբանել «ընդհանուր իմաստների կամ ընդհանուր հղացական քարտեզների» լեզվով:

Բայց ընդհանուր հղացական քարտեզը բավարար չէ իմաստները և հղացքները ներկայացնելու և փոխանակելու համար: Եվ լեզուն իմաստի կառուցման ընդհանուր պրոցեսի մեջ ներգրավված երկրորդ ներկայացման համակարգն է, որը թույլ է տալիս մեր հասկացություններն ու գաղափարները համապատասխանեցնել որոշակի գրային կամ հնչյունային նշանների կամ տեսողական պատկերների: Իմաստ կրող այս բաների համար օգտագործվող ընդհանուր եզրը նշանն է: Նշանները փոխարինում կան ներկայացնում են մեր հղացական քարտեզի հղացքները և նրանց միջև առկա հղացական հարաբերությունները:

Լեզուն այստեղ հասկացվում է լայն իմաստով: Լեզու է խոսքը, գրությունը, ամեն տեսակի տեսողական պատկերները, բայց նաև մարմնի լեզուն, հագուստի լեզուն, երթևեկության նշանները ...

Այսինքն, մշակույթում իմաստավորման պրոցեսի միջուկը կազմում են երկու փոխառնչված «ներկայացման համակարգեր»: Առաջինը մեզ թույլ է տալիս աշխարհին իմաստ տալ՝ կառուցելով համապատասխանությունների բազմություն կամ շղթա իրերի (մարդիկ, առարկաներ, իրադարձություններ, վերացական գաղափարներ և այլն) և մեր հղացքների համակարգի, մեր հղացական քարտեզի միջև: Երկրորդը ծառայում է համապատասխանությունների ստեղծմանը մեր հղացական քարտեզի և նշանների որոշակի բազմության միջև: Այս նշանները դասավորված կամ կազմակերպված են որպես լեզուներ, որոնց միջոցով ներկայացվում են մեր հղացքները: Հարաբերությունը «իրերի» (աշխարհում), հղացքների (մարդու գլխում) և նշանների (լեզվում) միջև ընկած է լեզվի մեջ իմաստի արտադրման պրոցեսի միջուկում: Գործընթացը, որ իրար է կապում այս երեք տարրերը, մենք կոչում ենք «ներկայացում»:

Համառոտ ձևով քննարկենք այն հարցը, թե ինչպես է ստեղծվում և ինչ բնույթ ունի համապատասխանությունը իրերի և համապատասխան հղացքների, ինչպես նաև հղացքների ու համապատասխան նշանների կամ բառերի միջև: Այստեղ կարևոր է գաղափարը, որ լեզվի մեջ (ներկայացման համակարգերում) փոխհարաբերությունը նշանների, հղացքների և առարկաների միջև, որոնց դրանք հղում են, *կամայական* է:

Որտեղի՞ց է գալիս, օրինակ, «ծառ» բառի իմաստը, բնությունի՞ց: Ինչպե՞ս են նույն մշակույթի մարդիկ իմանում, որ հնչյունների կամ տառերի Ծ, Ա, Ռ (իսկ ուրիշ լեզուներում՝ ուրիշ) կապակցությունը ներկայացնում է բնության մեջ աճող ծառը:

Կոնստրուկտիվիստական մոտեցումը պնդում է՝ ծառն ինքն իր մեջ չի կրում իր «իսկական» իմաստը: Իմաստը առարկայի կամ մարդու մեջ չէ, ոչ էլ՝ աշխարհի: Մենք ենք սևեռում իմաստը այնպես, որ ի վերջո այն սկսում է թվալ բնական և անխուսափելի:

Իմաստը կառուցվում է ներկայացման համակարգի կողմից: Այն կառուցվում և սևեռվում է կողի կողմից, որը իրար է առնչում մեր հղացական և լեզվական համակարգերը այնպես, որ ամեն անգամ, երբ մտածում ենք ծառի մասին, օգտագործում ենք հայերեն «ծառ» (իսկ ուրիշ լեզվի մեջ՝ ուրիշ) բառը: Այսինքն՝ «ծառ» հղացքը համապատասխանում է բառը կազմող ակուստիկական կամ գրաֆիկական նշանների (Օ, Ա, Ռ) շարքին՝ դասավորված համապատասխան հաջորդականությամբ: Եվ կողերը սևեռում են փոխհարաբերությունները հղացքների ու նշանների միջև, նրանք կայունացնում են իմաստը տարբեր լեզուների ու մշակույթների մեջ:

Մի անգամ ևս՝ իմաստը ներհատուկ չէ իրերին, աշխարհին: Այն կառուցված է (արտադրված, ստեղծված): Այն նշանակման պրակտիկայի արդյունք է, պրակտիկա, որ արտադրում է իմաստ, դարձնում իրերը իմաստավից:

Ամփոփեն՝ մեջբերելով մի ընդարձակ հատված Հոլլի տեքստից. «Ռեպրեզենտացումը (ներկայացումը, պատկերումը) իմաստի արտադրությունն է լեզվի միջոցով: Ըստ կոնստրուկտիվիստական մոտեցման՝ ռեպրեզենտացման մեջ մենք օգտագործում ենք նշաններ, որոնք կազմակերպված են տարբեր լեզուների մեջ, իրականացնելու համար իմաստավից հաղորդակցություն ուրիշների հետ: Լեզուները կարող են օգտագործել նշաններ՝ (խորհրդա)նշելու, փոխարինելու կամ հղելու համար առարկաներին, մարդկանց և իրադարձություններին այսպես կոչված «իրական» աշխարհում: Բայց նաև՝ երևակայական բաների, վերացական գա-

դափարների, որոնք նյութական աշխարհի մաս չեն կազմում: Չկա արտացոլման, իմիտացման կամ փոխմիարժեք համապատասխանության հարաբերություն լեզվի և աշխարհի միջև: Աշխարհը ճշգրտորեն չի արտացոլվում լեզվի հայելու մեջ: Լեզուն չի գործում որպես հայելի: Իմաստն արտադրվում է լեզվի ներսում, տարատեսակ ներկայացնողական համակարգերի մեջ և միջոցով, որոնք մենք անվանում են «լեզուներ»: Իմաստն արտադրվում է ներկայացման պրակտիկայի, «աշխատանքի» միջոցով: Այն կառուցվում է նշանակման, այն է՝ իմաստավորման պրակտիկայի միջոցով: Ինչպե՞ս է դա կատարվում: Իրականում դա կատարվում է երկու տարբեր, բայց փոխառնչված ներկայացման համակարգերի միջոցով: Առաջինը այն հղացքները կամ հասկացություններն են, որոնք ձևավորվում են մարդու մտքի մեջ և գործում որպես մտային ներկայացման համակարգ, որը դասակարգում և կազմակերպում է աշխարհը իմաստալի կատեգորիաների մեջ: Եթե մենք գիտենք ինչ-որ բանի հղացքը, կարող ենք ասել, թե գիտենք դրա «իմաստը»: Բայց մենք չենք կարող հաղորդել այդ իմաստը առանց ներկայացման երկրորդ համակարգի՝ լեզվի: Լեզուն բաղկացած է նշաններից, որոնք կազմակերպված են տարբեր փոխհարաբերություններով: Բայց նշանները կարող են փոխանցել իմաստ, եթե մենք ունենք կոդեր, որոնք թույլ են տալիս թարգմանել մեր հղացքները լեզվի և հակառակը: Այս կոդերը վճռական են իմաստի ներկայացման համար: Դրանք գոյություն չունեն բնության մեջ, այլ արդյունք են սոցիալական պայմանավորվածության: Դրանք մեր մշակույթի (մեր ընդհանուր «իմաստի քարտեզների») վճռական մասն են, որ մենք սովորում ենք և անգիտակցաբար ներքնացնում, երբ դառնում ենք տվյալ մշակույթի անդամներ: Լեզվի նկատմամբ այս կոնստրուկցիոնիստական մոտեցումը այսպիսով մտցնում է կյանքի (խորհրդա)նշա-

նային տիրույթը (որտեղ բառերը և իրերը գործում են որպես նշաններ) սոցիալական կյանքի բուն միջուկի մեջ»:

Սոսյուրիի մոտեցման պակասություններից մեկը լեզվի մեկնաբանության մեջ իշխանության հարցի անտեսումն էր: Ահա հետագա հետազոտական աշխատանքը խթանած հարցերից մի քանիսը. ինչպե՞ս են ստեղծվում և փոխվում իմաստները, ովքե՞ր (հաստատություններ, անհատներ, խմբեր կամ խավեր) ունեն հնարավորություն մասնակցելու ռեպրեզենտացման իմաստաստեղծ աշխատանքին, իսկ ովքեր գրկված են դրան միջամտելու հնարավորությունից: Ռեպրեզենտացումներն «անմեղ» բաներ չեն, ուստի հարկ է հարցնել՝ ո՞ւմ շահերին են ծառայում տարբեր սոցիալական խմբերի՝ տեղեկատվամիջոցներով մատուցվող ներկայացումները: Այս առումով՝ կարելի է, օրինակ, ուշադրություն դարձնել այն բանին, թե որոշակի սոցիալական համատեքստում ինչպես են ռեպրեզենտացվում կանայք, երիտասարդները, ազգային կամ կրոնական փոքրամասնությունները, աղքատները կամ հարուստները, ընտանիքը, սերը, պատերազմը կամ մեկ այլ բան: Երբ իշխանությունները ցանկանում են ամեն կերպ անփոփոխ պահել իրենց նպատակներին ծառայող իմաստները, ի՞նչ օգուտ կարող են բերել մշակութային ուսումնասիրություններ կատարողները մեղիա ռեպրեզենտացումների քննադատական վերլուծությամբ, որ փորձում է սասանել այդ իմաստները...

Առաջարկվող գրականություն

Stuart Hall (ed.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, SAGE Publications, London: 1997.

* Այս հավելվածը կազմվել է FOCUS հ/կ-ի «Վիդեոբառարան» նախագծի համար Հրաչ Բայադյանի պատրաստած նյութերից:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	3
<i>Ջոնաթան Բիզնեյ</i>	
Մեղիայի նշանագիտություն. ներածություն	5
Գլուխ Ա.	
Նշաններ և առասպելներ	12
Բառարան	52
Հավելված	106

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ԺՈՒՌՆԱԼԻՍՏԻԿԱՅԻ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ

ՄԵԴԻԱՑԻ
ՆՇԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Տպագրվել է «Գևորգ - Հրայր» ՍՊԸ-ում
Երևան, Գրիգոր Լուսավորչի 6:

Ստորագրված է տպագրության՝ 20.03.2018: Չափեր՝ 60x84 1/16:
Թուղթը՝ օֆսեթ № 1: Տպագրությունը՝ օֆսեթ:
10, 5 տպ. մամուլ: Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am