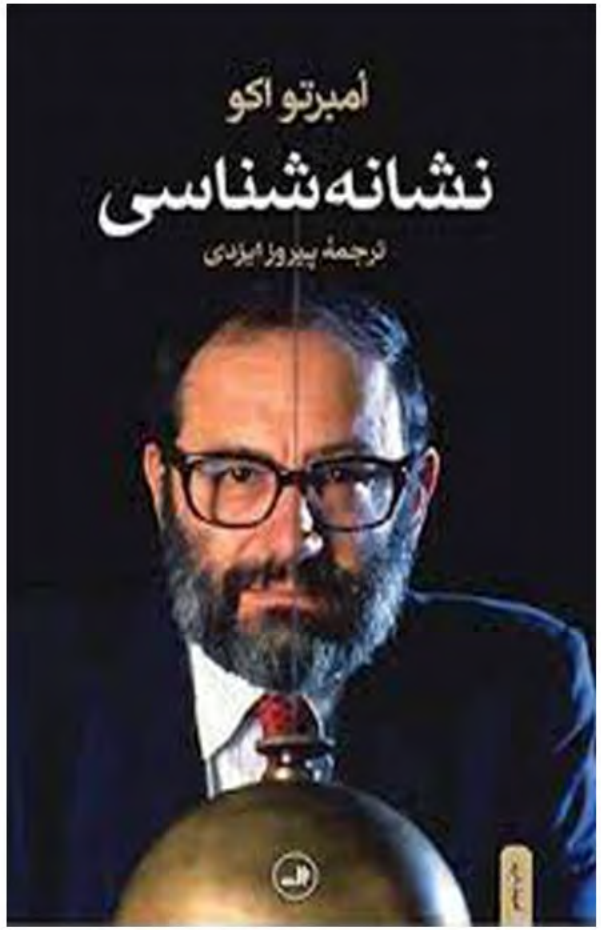

اُمبرتو اکو
نشانه‌شناسی
ترجمهٔ پیروز ایزدی

نشانه‌شناسی

اُمبرتو اکو

ترجمه: پیروز ایزدی

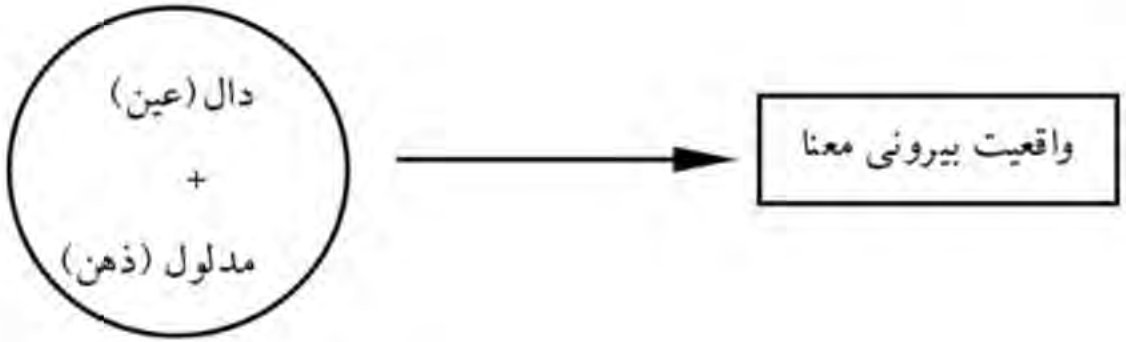
سرشناسه	:	اکو، اومبرتو، ۱۹۳۲ - ۲۰۱۶م. Eco, Umberto
عنوان و نام پدیدآور	:	نشانه‌شناسی/ امبرتو اکو؛ ترجمه پیروز ایزدی.
مشخصات نشر	:	تهران: ثالث، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری	:	۱۲۶ ص.: مصور.
فروست	:	مجموعه فلسفه و علوم اجتماعی.
شابک	:	978-964-380-504-3
یادداشت	:	عنوان اصلی:.La production des signes, 1992
یادداشت	:	چاپ قبلی: ثالث، ۱۳۸۷ (۱۲۳ ص.).
یادداشت	:	چاپ سوم.
یادداشت	:	چاپ چهارم : ۱۳۹۵ .
یادداشت	:	این کتاب در سال های ۱۳۹۳-۱۳۹۹ تجدید چاپ شده است.
یادداشت	:	چاپ هفتم: ۱۴۰۰.
یادداشت	:	کتابنامه: ص. [۱۲۵] - ۱۲۶.
یادداشت	:	نمایه.
موضوع	:	نشانه‌شناسی
شناسه افزوده	:	ایزدی، پیروز، ۱۳۳۷ -، مترجم
رده بندی کنگره	:	P۹۹/الف۷ن۵ ۱۳۹۳
رده بندی دیویی	:	۳۰۲/۲
شماره کتابشناسی ملی	:	۳۵۱۸۵۷۶
اطلاعات رکورد کتابشناسی	:	رکورد کامل

یادداشت مترجم

نشانه‌شناسی به مطالعه نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آنها می‌پردازد و می‌توان از آن تحت عنوان دکترین نشانه‌ها یاد کرد. در طول تاریخ مطالعات نشانه شناختی، به پدیده نشانه از دیدگاه‌های گوناگون نگریسته شده است.

فردینان دو سوسور که از او به عنوان پدر زبان‌شناسی نوین یاد می‌شود، به مطالعه زندگی و حیات نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی می‌پردازد و در پروژه خود که تحت عنوان "Semiology" مطرح شده است، بر سرشت اختیاری نشانه تأکید می‌کند. نشانه که موضوعی فیزیکی و معنادار است، از ترکیب دال(۱) و مدلول(۲) شکل می‌گیرد. بین این دو، رابطه‌ای طبیعی و یا ضروری برقرار نیست، بلکه رابطه میان آنها از طریق قرارداد، قاعده و یا توافقی برقرار می‌شود که مورد پذیرش جامعه است. از منظر سوسور، کلید فهم نشانه‌ها توجه به رابطه ساختاری آنها با نشانه‌های دیگر بود. به طور کلی، سوسور توجه خود را بیشتر به خود نشانه معطوف کرده است و توجه چندانی به دلالت آن به واقعیت‌های بیرونی نشان نمی‌دهد.

مدلی که سوسور برای نظام نشانه‌ای ارائه می‌دهد، به شکل ذیل است:



چارلز سندرس پیرس که به پدر سنت نشانه‌شناسی امریکایی معروف است، پروژه مطالعات نشانه‌شناختی خود را "Semiotics" می‌خواند و در آن بر دلالت تأکید ویژه‌ای می‌نهد و در واقع نشانه‌شناسی را نظریه عمومی شیوه‌های دلالت تعریف می‌کند. از این‌رو از دیدگاه او عناصر اصلی در نظریه نشانه‌شناسی نشانه، موضوع و مفسر است که سه ضلع یک مثلث را تشکیل می‌دهند.

در اینجا نشانه، وظیفه بازنمایی را برعهده دارد و قابل تفسیر است. موضوع هر چیزی است که امکان تفکر یا بحث درباره آن وجود دارد (شیء، رویداد، رابطه، کیفیت و غیره). مفسر کمابیش به منزله معنای نشانه است (که در اینجا معنا در وسیع‌ترین مفهوم آن مدنظر قرار دارد و شامل استلزام منطقی نیز می‌شود). در

این رابطه سه گانه، نشانه به‌جای موضوع می‌نشیند و توسط مفسر مورد تفسیر قرار می‌گیرد.
برای آن‌که ذهن متوجه شود نشانه به چه چیزی دلالت می‌کند لازم است تجربیاتی در خصوص موضوع نشانه یا نظام نشانه‌ای داشته باشد؛ از سوی دیگر، مفسر می‌تواند خود در مقام نشانه قرار گیرد و توسط مفسری دیگر مورد تفسیر قرار گیرد که این فرایند به طور دائم تداوم پیدا می‌کند.
پیرس با توجه به خودِ نشانه، چگونگی ارجاع اشاره به موضوع خود و رابطه نشانه با مفسر خود، سه گونه‌شناسی مختلف برای نشانه‌ها ارائه می‌دهد.
چارلز ویلیام موریس، نشانه‌شناس دیگری است که به نشانه، از منظر یک محرک برای رفتارهای انسانی نگاه می‌کند. موریس شرح می‌دهد که چگونه علم نشانه‌ها(۳) می‌تواند در چارچوب علوم رفتاری بسط و گسترش یابد و به توصیف نقشی می‌پردازد که این علم می‌تواند در وحدت بخشیدن به علوم زیستی، روانی، اجتماعی و انسانی ایفا کند.
موریس، نشانه‌شناسی را به سه بخش نحوشناسی (مطالعه روش‌های ترکیب نشانه‌ها برای تشکیل نشانه‌های مرکب)، معناشناسی (مطالعه دلالت نشانه‌ها) و کاربردشناسی (مطالعه منشأ، کاربرد و تأثیرات نشانه‌ها) تقسیم می‌کند. نشانه‌شناسی در واقع مطالعه نشانگی است. از دیدگاه موریس، نشانگی از چهار جزء تشکیل می‌شود:
۱. نشانه ـ حامل(۴) (شیء یا رویدادی که به عنوان نشانه نقش ایفا می‌کند)؛
۲. موضوع(۵) (یعنی نوع یا طبقه موضوعاتی که نشانه به آنها ارجاع می‌دهد)؛
۳. مفسر(۶) (یعنی استعداد تفسیرگر برای انجام یک رشته واکنش متوالی برای ادراک نشانه)؛
۴. تفسیرگر(۷) (یعنی شخصی که نشانه ـ حامل برای او به عنوان یک نشانه عمل می‌کند).
موریس می‌گوید هر نشانه باید موضوعی داشته باشد اما لزوما نباید مصداق(۸) داشته باشد؛ مصداق در اینجا تنها به اشیا یا رویدادهای واقعا موجود اطلاق می‌شود که نشانه بر آن دلالت دارد.
از دیدگاه موریس، نشانه‌ها را می‌توان بر حسب کاربردهای نحوی، معنایی و کابردشناختی آنها طبقه‌بندی کرد.
اما اومبرتو اکو بر این باور است که در نشانه‌شناسی نه از «نشانه‌ها»، بلکه از نقش نشانه‌ای باید سخن به میان آورد. نقش نشانه‌ای، رابطه‌ای است قراردادی که میان بیان و محتوا برقرار می‌شود. در این میان، محتوا خود، ساخته و پرداخته فرهنگی مشخص است. از این رو، بیان در وهله نخست به فرهنگ برمی‌گردد؛ از سوی دیگر، اکو به گونه‌شناسی نشانه‌ها اعتقادی ندارد و بر این باور است که فرهنگ و قراردادهای منتج از آن در زمره عوامل عمده تولید نشانه‌ها قرار دارند. به طور کلی فرایند نشانگی بسیار پیچیده است و با ادراک رابطه دارد، از این‌رو، نشانه، زائیده عملیاتِ پیچیده‌ای است که در آن شیوه‌های گوناگون تولید و شناخت دخالت دارند. اکو در کتاب حاضر می‌کوشد تا با طرح مباحثی به روشن ساختن مسائل مربوط به تولید و بازشناسی نشانه‌ها کمک کند.
در خاتمه بر خود لازم می‌دانم که مراتب سپاسگزاری و قدرشناسی خود را نثار استاد بزرگوار جناب آقای دکتر علی محمد حق‌شناس بنمایم که برای نخستین بار

مرا با علم نشانه‌شناسی آشنا کرد.

پیروز ایزدی
شهریور ۱۳۸۷

دیباچه

این کتاب برگرفته بخشی از کتاب قبلی من با عنوان نظریه نشانه‌شناسی(۹) است؛ اثری که امروزه به نظر می‌رسد در سایه برخی نوشته‌های بعدی من مانند نقش خواننده، (۱۰) نشانه‌شناسی و فلسفه زبان(۱۱) و محدودیت‌های تفسیر(۱۲) اندکی کهنه شده باشد. اما اگر صفحاتی از آن کتاب را بتوان پس از گذشت این همه سال مجددا منتشر کرد، آنها همان‌هایی خواهند بود که محتوای کتاب حاضر را تشکیل می‌دهند؛ زیرا کلیه مطالب گفته شده درباره نشانه‌های شمایلی در ساختار غایب،(۱۳) در این صفحات اصلاح و توضیح داده شده‌اند.

اکنون نیز به درستی عقیده‌ام باور دارم: بحث خطی در مورد تفاوت میان نشانه‌های قراردادی و نشانه‌های انگیخته، زبان کلامی و زبان شمایلی(۱۴) و نیز کلمات از یک سو و تصاویرها، علائم،(۱۵) ردپاها، اشیا، دیاگرام‌ها و حرکات بدن از سوی دیگر، با این تصور که واحدهای کمینه‌ای به نام «نشانه‌ها»(۱۶) وجود دارند که بر اساس آنها می‌توان نوعی توپولوژی(۱۷) ارائه داد، سرانجامی پیدا نخواهد کرد؛ امّا آنچه نشانه خوانده می‌شود حاصلِ عملیات پیچیده‌ای است که در آنها شیوه‌های گوناگون تولید و شناخت دخالت دارند.

بر مبنای این اصل بنیادی بود که من در آن زمان به یک باور مشخص دست یافتم و طبیعی است که اکنون بتوانم تحلیل خود را در پرتو برخی از آثار جدیدم شرح و بسط بیشتری دهم. برای مثال، در کتابم با عنوان درباره آینه‌ها(۱۸) مجددا این موضوع را مطرح کردم که آینه‌ها، نشانه تولید نمی‌کنند، بلکه جایگزین‌هایی(۱۹) هستند که مانند یک پریسکوپ به ما امکان می‌دهند چیزی را که در جایی واقع شده که چشم ما قادر به دیدن آن نیست، تشخیص دهیم. در بررسی این پدیده، این پرسش برای من مطرح شد که آیا می‌توان اشیایی مانند دوربین تلویزیون و یا دوربین عکاسی را نیز که به ما داده‌هایی حسی، هر چند با واسطه، ارائه می‌دهند جایگزین تلقی کنیم؟ داده‌هایی که اگر در اختیار ما قرار نمی‌گرفتند، امکان طرح فرضیه‌ای ادراکی برای ما مقدور نبود. اگر چنین باشد، باید از تحلیل این تصاویر به عنوان نشانه، دست کشید، همان‌گونه که در نظر گرفتن تصویر بزرگ شده ماه که بر روی تلسکوپ ظاهر می‌شود به عنوان نشانه، بی‌فایده است.(۲۰)

با این همه، یک داده حسی، حتی اگر به واسطه یک اثر، ردّ و یا کوچک شدن ابعادش درک شود، باز هم نشانه‌ای قابل تفسیر است.(۲۱) از سوی دیگر، پدیده جایگزین، ثابت نمی‌کند که پدیده نشانگی تنها پس از آن بروز پیدا می‌کند که جایگزین، جانشین داده‌های قابل تفسیر را به دست داده باشد. همان‌گونه که جیان فرانکو بتتینی(۲۲) گفته است حتی پیش از آن‌که دوربین به ما امکان درک چیزی را در جایی بدهد که دور از تیررس چشم ماست، نشانه‌ها تولید شده‌اند: دوربین تلویزیون یک «اجرا» را ثبت می‌کند، واقعیتی که از پیش، مستعد دلالت بر چیزی است.

سرانجام، همان‌گونه که جدیدترین تحولات در فیزیولوژیِ اعصاب و علوم شناختی نشان می‌دهند (هرچند این ایده‌ها در آثار پیرس و پیاژه نیز مطرح شده بودند)، فرایندهای نشانگی حتی در ادراک نیز دخیل هستند.

با توجه به آنچه گفته شد، تصور می‌کنم این پدیده‌ها می‌توانند در جدول شیوه‌های تولید نشانه گنجانده شوند، زیرا که آنها در مقام نفی فرایندهای نشانگی ما قرار ندارند بلکه برعکس تأیید می‌کنند که فرایندهای مزبور عملیاتی پیچیده هستند و «قرائت» ساده نشانه‌های از پیش ساخته شده نمی‌باشند.

در عوض، امروز من این گفته را که توانایی ما برای بازشناسی یک موضوع به عنوان مورد(۲۳) یا وقوع یک نوع(۲۴) عام یکی از اصول موضوعه نشانه‌شناسی است، تصحیح می‌کنم. اگر نشانگی(۲۵) در فرایندهای ادراکی نیز وجود داشته باشد، توانایی من برای در نظر گرفتن برگ کاغذی که بر روی آن می‌نویسم به عنوان همانند سایر برگ‌های کاغذ و یا برای بازشناسی کلمه‌ای که به عنوان بدل یک نوع واژگانی ادا شده و یا حتی شناسایی ژان دوپونی که امروز او را دیده‌ام به عنوان همان ژان دوپونی که یک سال پیش می‌شناختم، فرایندهایی هستند که نشانگی در آنها در سطحی ابتدایی دخالت دارد. پس امکان بازشناسی رابطه بین مورد و نوع را نمی‌توان یک اصل موضوعه در نظر گرفت، مگر در چارچوب گفتمان جاری در مورد تولید نشانه؛ در همان مفهومی که برای توصیف نحوه استفاده از یک ابزار ناوبری برای اندازه‌گیری عرض جغرافیایی، این که زمین به دور خورشید می‌گردد، امری مفروض به حساب می‌آید ـ در حالی که این «اصل موضوعه» در چارچوب گفتمان نجوم بار دیگر به یک فرضیه علمی تبدیل می‌شود که قابل اثبات و یا ابطال است.

امروزه بررسی نقطه تلاقی میان نشانگی و ادراک مستلزم گفتمانی باز است که مرزهای آن را روان‌شناسی شناختی، عصب‌شناسی، هوش مصنوعی و حتی ـ همان‌گونه که ژان پتیتو در کتاب خود تحت عنوان ریخت ـ پیدایش حواس(۲۶) یادآور می‌شود ـ نظریه فاجعه‌های رنه توم(۲۷) شکل می‌دهند. پرداختن به این مسئله به تنهایی از توان من خارج است و می‌توانم بگویم که تلاش کرده‌ام در حد امکان با برخی تأملات در فرضیه مطرح شده توسط پیرس و مسئله جعل که در اثر اخیر من با عنوان محدودیت‌های تفسیر یافت می‌شود، در آن تعمق کنم.

حال لازم است موضع خود را در مورد نوشته‌های زیادی که درباره نشانه‌های بصری پس از ۱۹۷۵ انتشار یافته بیان کنم. شمار این نوشته‌ها بسیار زیاد است، همان‌گونه که کتاب‌نامه‌های انتشار یافته توسط پیر فرنو ـ دروئل(۲۸) و میشل کوستانتینی(۲۹) در ایدوس، بولتن بین‌المللی نشانه‌شناسی تصویری(۳۰) در تور گواهی می‌دهند. از این‌رو، تنها به ذکر چند اثر که ارتباط بیشتری با مطالبی دارند که در پی می‌آید، بسنده خواهم کرد.

کتاب روسلا فابریکسی لئو تحت عنوان مجادله‌ای در باب شمایل گرایی(۳۱) و کتاب عمر کالابرز تحت عنوان زبان هنر(۳۲) دو اثر گران‌قدری هستند که به مباحثات پی‌درپی من با سایر نویسندگان پرداخته‌اند.

طی دهه قبل، مکتب ژی. آ. گریماس به موضوع شبه‌نماد(۳۳) پرداخته است.(۳۴) این موضوع بسیار مورد توجه من قرار دارد، زیرا به گمان من شبه‌نماد می‌تواند در چارچوب نظریه من به عنوان یک مورد خاص و شاید ابتدایی‌ترین مورد نسبت دشوار در نظر گرفته شود.

همواره در حلقه گریماسی پژوهش‌های نشانه‌شناختی ـ زبان شناختی (با مطالعات صورت گرفته توسط داوالون،(۳۵) برتران،(۳۶) تولرمان،(۳۷) پتیتو، فلوخ،(۳۸) لاندوسکی،(۳۹) فونتانی،(۴۰) ساکره(۴۱) و دیگران) و در بطن مکتب بولونیایی نشانه‌شناسی، به ویژه با کارهای عمر کالابرز این اعتقاد (که در راستای مطالب این کتاب قرار دارد) رواج داشت که شمایل‌گرایی مسئله‌ای ساده نیست و تعدادی از پدیده‌هایی که شمایلی خوانده می‌شوند به عنوان واحدهای نشانه‌ای قابل تجزیه نیستند، بلکه به مثابه متن می‌باشند. این امر به کاربردهای بسیار جالب نشانه‌شناسی متن در متون نقاشی منجر شد: در اینجا به ذکر سه شماره از مجله و. اس(۴۲) بسنده می‌کنم که شامل آثاری از دانیل آراس،(۴۳) عمر کالابرز، لوچیا کورن،(۴۴) کلود گندلمن،(۴۵) توماس مارتون،(۴۶) لویی مارن،(۴۷) اوبر دامیش،(۴۸) مارتین کرامپن،(۴۹) فرانچسکو کازتی(۵۰) و دیگران می‌شود. در خصوص همین موضوعات، مقالاتی تحت عنوان «چشم‌انداز نشانه‌شناسی هنرهای بصری»،(۵۱) «زمان در هنر»،(۵۲) «زمان، همسانی و بازنمایی»(۵۳) به نگارش درآمده‌اند.

در مورد مسئله شمایل‌گرایی نزد پیرس به ذکر آثاری چون نشانگی و فرضیه(۵۴) نوشته ماسیمو بونفانتینی، مقالاتی درباره دکترین نشانه‌ها،(۵۵) نشانه و استادان آن(۵۶) و نقش آفرینی خلاقیت هنری(۵۷) اثر سبیک، نشانه در نظریه و عمل(۵۸) نوشته ژرار دلدال، جبر نشانه‌ها(۵۹) نوشته روبرو مارتی و مقدمه‌ای بر آرای پیرس(۶۰) تألیف بیامپائولو برونی خواهم پرداخت.

انتقادات و اصلاحاح نظراتم توسط گوران سونسون(۶۱) پی گرلاخ،(۶۲) پی بوئیساک،(۶۳) فرانچسکا پرزکارنو،(۶۴) سورن کیوروپ،(۶۵) گروه مو () لیژ(۶۶) در برخی از نوشته‌هایشان و به در آثار ویژه فرناند سن ـ مارتن صورت گرفته که از او فقط کتاب نشانه‌شناسی زبان بصری(۶۷) و مقاله «صورت‌بندی مجدد مُدل بصری اُمبرتو اکو»(۶۸) را ذکر خواهم کرد. در مجموعه‌ای غنی که توسط پی بوئیساک و دیگران تحت عنوان شمایل وارگی(۶۹) ویراستاری شده است، من به ویژه بر اساس مشاهدات آلن ری،(۷۰) پل بوئیساک، میشل هرتزفلد،(۷۱) مونیکارکتور(۷۲) مورد سؤال واقع شده‌ام؛ افزون بر این، مباحث پرشوری با ایوو اوسولسوبه(۷۳) در جریان پنجمین کنگره انجمن بین‌المللی مطالعات نشانه‌شناختی داشتم.

هر یک از این ایرادات باید مرا وادار سازد تا چندین بار صفحاتی را که در پی خواهد آمد بازنویسی کنم، اما باید اذعان کنم که از پانزده سال پیش تاکنون، جرأت این کار را نداشته‌ام. شاید روزی این کار را انجام دهم، اما در حال حاضر همچنان بر این باورم که طرح یک اندیشه در مورد وسایلی که به کمک آنها ما به تولید و بازشناسی (و در نتیجه ایجاد) نشانه‌ها می‌پردازیم به جای انواع گونه‌شناسی نشانه‌ها کاری است که به زحمت آن می‌ارزد. در خصوص بقیه مسائل، دیگران بهتر از من ادای مطلب خواهند کرد.

یادداشت مؤخر

هنگامی که متن حاضر زیر چاپ بود، کتابی از گروه مو (μ) تحت عنوان رساله‌ای در باب نشانه بصری(۷۴) دریافت کردم که حاوی اشارات انتقادی متعددی به کار من است و دیدگاه‌های فراوان جدیدی را درباره این موضوع مطرح می‌کند.

۰ ـ مقدمه

۰ ـ ۰ طرح مسئله

مسئله

در میان سه‌گانه‌های پیرس، آن‌که نمادها(۷۵) (که در رابطه اختیاری با موضوع(۷۶) مربوطه قرار دارند)، شمایل‌ها(۷۷) (که در رابطه شباهت با موضوع مربوطه قرار دارند) و نمایه‌ها(۷۸) (که در رابطه فیزیکی با موضوع مربوطه قرار دارند) را از یکدیگر متمایز می‌کند، از همه معروف‌تر است. حتی اگر پیرس این سه مقوله را در رابطه متقابل با یکدیگر تصور می‌کرد، بی‌آن‌که هرگز از نشانه‌هایی سخن به میان می‌آورد که فقط شمایل، نمایه و یا نماد می‌باشند، این تمایز، کاربرد عام پیدا می‌کرد. در صفحات بعد، نشان داده خواهد شد که چگونه مقولات «شمایل» و «نمایه» به مقولاتی با کاربرد بسیار وسیع تبدیل می‌شوند که ناشی از ویژگی مبهم آنهاست، این همان آفتی است که مقوله «نشانه» و حتی «چیز» نیز به آن دچار شده‌اند. از این‌رو، زمان نقد کاربرد فعلی و اقدام برای صورت‌بندی مجدد آنها فرا رسیده است. برای انجام این کار،پیشنهادی از سوی یلمزلف (۱۹۴۳) را به عنوان پایه نظری بحث زیر، اختیار می‌کنیم:

(ماده)

محتوا جوهر

صورت

صورت

بیان (لفظ[1]) جوهر

(ماده)

expression.1

بر اساس این مُدل، ماده بیان، توده‌ای پیوسته و بی‌شکل است که یک نظام نشانه‌ای معین با مجزا کردن عناصر معتبر و ساختار یافته به آن صورت(۸۰) می‌بخشد و سپس به تولید آنها در قالب جوهر(۸۱) می‌پردازد؛ ماده محتوا، همان عالم به مثابه میدان تجربه است که یک فرهنگ معین با مجزا کردن عناصر معتبر و ساختار یافته به آن صورت می‌بخشد و سپس به انتقال آنها به شکل جوهر می‌پردازد.

تفاوت میان عنصر صورت و عنصر جوهر همان تفاوتی است که میان یک نوع و یک رخداد محسوس (مورد) وجود دارد.

رابطه ایجاد شده بر اساس یک قرار داد، صرفنظر از ماهیت آن، بین عنصر صورتِ بیان و عنصر صورتِ محتوا نقش نشانه‌ای(۸۲) خوانده می‌شود. تمام نشانه‌شناسی نه از «نشانه‌ها»، بلکه از نقش‌های نشانه‌ای تشکیل شده است. مدلی که در اینجا اختیار شده، امکان تدوین نوعی نشانه‌شناسی را فراهم می‌آورد که صرفا ارجاعی نیست (بیان‌ها به طور طبیعی می‌توانند برای ارجاع به چیزها و یا حالات به کار روند؛ اما در وهله نخست به واحدهای فرهنگی برمی‌گردند یعنی به عناصرِ محتوا که به وسیله یک فرهنگ معین ساخته و پرداخته شده‌اند). چنان که نشان خواهیم داد، این مُدل توصیفِ مواردی را امکان‌پذیر می‌سازد که در آنها نقشِ نشانه‌ای برای دروغ گفتن و یا برای ارجاع به حالات یک جهانِ ممکن به جای جهان واقعی به کار می‌رود و نیز اجازه می‌دهد مفاهیم سنتی شباهت یا تمثیل را که تاکنون برای تعریف نشانه‌های شمایلی به کار می‌رفتند، مجددا صورت‌بندی کنیم.

در این راستا، به نقد مقدماتی مفهوم شمایل‌گرایی(۸۳) خواهیم پرداخت و بدین ترتیب یک گونه‌شناسی جدید از شیوه‌های تولید نشانه را که به ما امکان بازسازی موضوع به شکلی متفاوت را خواهد داد، صورت‌بندی می‌کنیم.

با این همه، پیش از آغاز این عملیات دوگانه، باید یک رشته از مفاهیم و به طور دقیق‌تر مفاهیم بدل،(۸۴) همانند،(۸۵) نسبت آسان،(۸۶) نسبت دشوار، حساسیت مکانی،(۸۷) کهکشان‌های بیانی(۸۸) و سحابی‌های محتوایی(۸۹) را روشن سازیم.

۰ ـ ۱ تکرارپذیری

نخستین تمایز، به تکرارپذیری بیان‌ها مربوط می‌شود. یک کلمه می‌تواند بی‌نهایت تکرار شود، اما این تکرارها فاقد ارزش «اقتصادی» است، در حالی که یک سکه پول که آن هم قابلیت تکرار دارد، فی‌نفسه واجد ارزش مادی می‌باشد؛ اسکناس دارای ارزش مادی حداقل است، اما این ارزش به موجب یک رشته قراردادهای حقوقی افزایش پیدا می‌کند؛ از سوی دیگر، فرایند باز تولید آن‌قدر دشوار است که مستلزم به کارگیری فنون تخصصی است (به همین دلیل باز تولید مجسمه پیه‌تا(۹۰) ساخته میکل آنژ دشوار می‌شود، و به گونه‌ای عجیب، به همین علت مجسمه مزبور از یک ارزش قراردادی و یا بهتر بگوییم، «حقوقی» برخوردار می‌شود و در نتیجه نمونه‌های بدل آن هر چقدر کامل و بی‌عیب و نقص باشند فاقد ارزش هستند و به عنوان نمونه‌های جعلی مورد پذیرش قرار نمی‌گیرند).

سرانجام این‌که معمولاً تصور بر این است که تهیه نسخه بدل تابلوهای نقاشی رافائل غیرممکن است، مگر در مواردی که استادی و مهارت خارق‌العاده‌ای به کار رفته باشد، اما حتی در این موارد نیز پاره‌ای بی‌دقتی‌ها و تفاوت‌ها از چشمان تیزبین کارشناسان دور نمی‌ماند (هر چند در ماجرای تابلوهای قلابی ورمیر(۹۱) برای متقاعد کردن کارشناسانی که طرف مشورت قرار گرفته بودند، لازم بود صبر کرد تا فرد متقلب خود اعتراف کند).(۹۲)

پس به نظر می‌رسد سه نوع رابطه بین رخداد محسوس بیان و مُدل آن وجود داشته باشد:

الف. نشانه‌هایی که رخدادهایشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مُدل نوع خاص آنها باز تولید شوند.

ب. نشانه‌هایی که رخدادهایشان، هر چند طبق یک نوع تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیات «منحصر به فرد مادی» می‌باشند.

ج. نشانه‌هایی که رخدادهایشان با نوع آنها تفاوت پیدا می‌کنند و یا به هر حال کاملاً با آن همسان می‌باشند.

این تمایز سه‌گانه را می‌توان با تمایزی مرتبط دانست که توسط پیرس میان نشانه نوعی،(۹۳) نشانه موردی(۹۴) و نشانه کیفی(۹۵) قائل شد (۲-۲۴۳ و صفحات بعدی): از این‌رو می‌توان گفت که نشانه‌های (الف) نشانه‌های موردی هستند، نشانه‌های (ب) نشانه‌هایی موردی هستند که همچنین نشانه‌های کیفی نیز می‌باشند و نشانه‌های (ج) نشانه‌هایی موردی هستند که نشانه‌های نوعی نیز می‌باشند.

اگر این تمایز را از نقطه نظر ارزش تجاری بازتولید در نظر بگیریم، این امر دیگر به نشانه‌شناسان مربوط نمی‌شود، بلکه مورد توجه وزارت دارایی، دفاتر مالیاتی، دلالان آثار هنری و سارقان می‌باشد. از نقطه نظر نشانه‌شناسی، این موضوعات به این خاطر مورد توجه‌اند که عناصر نقشه یک نقش نشانه‌ای را تشکیل می‌دهند. از نقطه نظر نشانه‌شناسی، این واقعیت که اسکناس پانصد فرانکی جعلی است دست کم تا زمانی که معتبر تلقی می‌شود، اهمیت چندانی ندارد: هر چیزی که یک اسکناس پانصد فرانکی تلقی شود مقداری را نشان می‌دهد که معادل طلا و یا سایر دارایی‌هاست و مصداق دروغی است که راست جلوه می‌کند. اگر بعدا

جعلی بودن آن ثابت شود، آن‌گاه دیگر مانند یک اسکناس پانصد فرانکی به «نظر نمی‌رسد»، و به لحاظ نشانه‌شناختی باید خبری تلقی شود که سبب ایجاد شبهه در چیزی شده که ممکن است یک کنش ارتباطی بوده باشد.

یک نسخه‌برداری بی‌عیب و نقص از مجسمه پیه‌تا ساخته میکل‌آنژ که تا کوچک‌ترین رگه‌های مرمر آن بازسازی شده از همان خصوصیات نشانه‌شناختی نسخه اصلی برخوردار است. این واقعیت که جامعه، ارزشی یادگار پرستانه(۹۶) به نسخه اصل می‌دهد، به نظریه‌ای در مورد کالاهای تجاری ارتباط می‌یابد که اگر باعث ایجاد اختلال در داوری زیبایی شناسانه شود، دستمایه‌ای برای منتقدان اخلاقی و خرده‌گیران اجتماعی فراهم خواهد ساخت. میل به اصالتِ به هر قیمت، محصول ایدئولوژیک یک جامعه تجاری است و هنگامی که باز تولید مجسمه کامل و بی‌نقص باشد، امتیاز تعلق گرفته به اصل، شبیه امتیازی است که به نخستین نسخه یک کتاب و نه نسخه دوم آن تعلق می‌گیرد: این چیزی است که برای عتیقه فروش و نه منتقد ادبی جالب توجه است.

۰ - ۲ همانندها

به یک رخداد، که دارای کلیه خصوصیات فیزیکی رخدادی دیگر است بدل کاملاً همانند سازی شده می‌گویند. فرض کنید یک مکعب چوبی با یک قطع، رنگ و وزن معین داشته باشیم و یک مکعب دیگر نیز با همان خصوصیات تولید کنیم (مکعبی که در نتیجه، همان پیوستار را به شکلی کاملاً همانند تشکیل دهد)، در چنین حالتی ما یک نشانه مکعب تولید نکرده‌ایم، بلکه فقط یک مکعب دیگر تولید کرده‌ایم که حداکثر می‌تواند بازنمایی اولی باشد، مانند اشیای بیشماری که طبقه‌ای را که در آن عضویت دارند، بازنمایی می‌کنند و نشانه‌های اشاری(۹۷) به حساب می‌آیند.

مالتزه (۱۹۷۰، ص ۱۱۵) می‌گوید، بدل «مطلق» مفهومی آرمانی است، چون بازتولید کلیه خصوصیات یک شئی تا مرز غیرقابل کنترل‌ترین ویژگی‌ها کاری دشوار است؛ اما آشکارا آستانه‌ای وجود دارد که به وسیله شعور متعارف و توانایی کنترل ما مشخص می‌شود: کافی است که شمار معینی از جنبه‌ها حفظ شوند تا این‌که نسخه باز تولید شده، یک همانند دقیق(۹۸) محسوب شود. دو اتومبیل سیتروئن دو اسبه یک‌رنگ دو همانند و نه بازنمایی «شمایلی» متقابل به حساب می‌آیند. به منظور دستیابی به یک همانند، آشکارا ضرورت دارد که کلیه خصوصیات مُدل را با حفظ آنها به همان ترتیب اولیه باز تولید کرد و برای انجام این کار لازم است قاعده‌ای را که حاکم بر تولید مُدل بوده است، شناسایی کرد. تولید یک همانند، نه بازنمایی و نه شبیه‌سازی (در مفهوم «تصویرسازی») است، بلکه به معنای تولید بر اساس روش‌های مشابه و در شرایط مشابه است.

تصور کنید که ما باید به تولید همانندِ شئی بپردازیم که فاقد نقش مکانیکی است، مانند مکعب چوبی که به آن اشاره کردیم؛ در این‌صورت باید: (الف) شیوه‌های تولید (یا همانند سازی) پیوستار مادی و (ب) شیوه‌های شکل‌گیری آن (یعنی قواعدی که بر اساس آنها خصوصیات هندسی شیء ایجاد شده‌اند) را بشناسیم. اگر برعکس لازم باشد همانند یک شیء کارکردی، برای مثال، یک چاقو، را تولید کنیم، باید همچنین خصوصیات کارکردی آنها را بشناسیم. یک چاقو پیش از هر چیز همانند یک چاقوی دیگر است و در صورتی که همه چیزهای دیگر ثابت باشند ـ لبه تیغه آن به همان شکل می‌بُرد؛ اگر این شرط تحقق یابد، کلیه تفاوت‌های کوچکی که در ساختار میکروسکوپی دسته می‌توانند وجود داشته باشند و با لمس کردن آن به نظر نمی‌آیند و تنها هنگام بررسی با ابزارهای دقیق آشکار می‌شوند، نادیده گرفته خواهند شد. آن‌گاه همگان تأیید خواهند کرد که چاقوی دوم همانند اولی است. اگر شیء پیچیده‌تر باشد، روش تولید همانند نیز تغییر پیدا نمی‌کند، تنها در این حالت باید قواعد بیشتری را شناخت و نیز باتکنیک تولید دشوارتری سر و کار داشت؛ ساخت یک سیتروئن دو اسبه از عهده یک صنعت‌گر غیرحرفه‌ای برنمی‌آید.

یک شیء به لحاظ کارکردی و مکانیکی پیچیده مانند بدن انسان، فقط به این دلیل قابل باز تولید نیست که شمار زیادی از قوانین کارکردی و ارگانیک آن برای ما ناشناخته هستند، بلکه در وهله نخست نسبت به قوانین حاکم بر شکل‌گیری موجود زنده آگاهی لازم وجود ندارد. به خاطر همین ویژگی است که خاخام لوئو(۹۹)

خالق لوگم و نیز دکتر فرانکنشتین(۱۰۰) با این همه سختی و سرخوردگی روبه‌رو شدند: هر مورد تولید همانند که فقط درصد ناچیزی از خصوصیات کارکردی و ارگانیک مُدل را محقق سازد در بهترین حالت یک بدل ناقص(۱۰۱) است (نک ۳-۰).

در این مفهوم، کلمه‌ای که «ادا» می‌شود، همانند کلمه‌ای دیگر از همان مقوله واژگانی نیست و در بهترین حالت بدل ناقص آن است. برعکس، اگر یک کلمه چندین‌بار چاپ شود (مثال: / انسان انسان انسان انسان انسان انسان /)، می‌توان گفت که هر رخداد، همانند دیگری است، به گونه‌ای که مجاز هستیم گوناگونی‌هایی میکروسکوپیک موجود در مرکب و یا چاپ حروف را نادیده بگیریم؛ نگرانی‌های دیگر تنها به مسائل ماورالطبیعی در مورد مفهوم «همسانی مطلق(۱۰۲)» مربوط می‌شوند. در پرتو مفهوم «همانند» است که نسخه برداری از یک تابلوی نقاشی این‌قدر دشوار به نظر می‌رسد. در واقع، می‌توان از تابلوهای نقاشی بسیار پیچیده کپی‌برداری کرد و این همان کاری است که آنالیزور الکترونیک در مورد تابلوی ژوکوند انجام داد؛ یعنی آنالیز و سپس بازتولید تابلوی ژوکوند با یک دستگاه رسّام. اما با بررسی مفصل برای نشان دادن این‌که چگونه ترکیب رنگ با وسایل مختلف حاصل آمده (برای مثال، با نقاط بسیار کوچک و نه حرکت «پیوسته قلم‌مو یا با حرکات منظم‌تر قلم‌مو در مقایسه با حرکاتی که لئوناردو داوینچی به قلم‌مو داده است و غیره)، درجه کمال همانند را می‌توان مورد سؤال قرار داد.

در واقع، آنچه بازتولید یک تابلوی نقاشی را دشوار می‌سازد، از آنچه ما برای تولید یک همانند فرض کرده‌ایم ناشی می‌شود: ضرورت شناخت کامل قواعد و روش‌های عملی که بر ساخت شیء حاکم می‌باشند. در حالی که در یک اثر نقاشی، ما از این روش‌ها با توجه به پیچیدگی‌های آنها اطلاع نداریم و حداقل این‌که در مقامی نیستیم که فرایند تولید را گام به گام و به ترتیبی که صورت گرفته بازسازی کنیم.

برعکس، از قواعد آنچه تولیدات صنعتگری خوانده می‌شود، اطلاع داریم (و به خوبی می‌دانیم که یک کوزه‌گر چگونه یک کوزه می‌سازد) و در نتیجه می‌توان همانندهای تقریبا مطلق آثار صنعتگرانه را تولید کرد. هیچ کس هرگز صندلی تولید شده توسط یک نجار را بازنمایی شمایلی صندلی قبلی تلقی نمی‌کند: در این صورت از دو صندلی مشابه صحبت می‌کنیم؛ از نقطه نظر تجاری می‌گوییم: «از همان نوع صندلی» و آنها را قابل تعویض در نظر می‌گیریم. در یک مغازه وقتی اشیا «معیوب» باشند، یعنی همانندهای موفقی نباشند، تعویض می‌شوند.

وضعیت در مورد نقاشی در تمدن‌هایی که قواعد بازنمایی را کاملاً استاندارد کرده بودند نیز چنین بوده است: یک نقاش مصری احتمالاً می‌توانسته همانند تابلو نقاشی قبلی خود را تولید کند. اگر برعکس، تولید همانند تابلو نقاشی رافائل به نظر غیرممکن می‌رسد، به این دلیل است که رافائل خود قاعده تولید را هنگام تولید ابداع می‌کرده است و در نتیجه نوعی نقش نشانه‌ای غیردقیق و نیز رمزگذاری نشده به دست داده که خود به معنای عمل ایجاد رمزگان می‌باشد (۸-۲).

در حالی که در زبان کلامی نشانه‌گذاری بر اساس واحدهای زنجیره‌ای صورت می‌گیرد، به گونه‌ای که پیچیده‌ترین متون را می‌توان با رعایت ترتیب تولید واحدهای تشکیل دهنده‌شان باز تولید کرد، تشخیص قواعد تولید نقاشی دشوار جلوه می‌کند، زیرا علامت تصویری «پیوسته» و «متراکم» است.

گودمن (۱۹۶۸) یادآور می‌شود که تفاوت میان نشانه‌های نمایا(۱۰۳) و نشانه‌های قراردادی تنها در تقابل «متراکم در برابر تجزیه‌پذیر» نهفته است و

دشواری نسخه‌برداری از تابلوهای نقاشی را می‌توان ناشی از این تفاوت دانست.
خواهیم دید که این تقابل برای تمایز نشانه‌های به اصطلاح «شمایلی» یا «نمایا» کافی نیست، اما در حال حاضر به این مطلب بسنده می‌کنیم.
بدین ترتیب یکی از دلایل این امر که تابلو نقاشی بدلِ مطلق را برنمی‌تابد، نشان دادیم. با این حال، دلیل دیگری نیز وجود دارد که در ویژگی خاص رابطه نوع ـ رخدادی نهفته است که در مورد تابلو نقاشی مصداق پیدا می‌کند. با این همه، پیش از پرداختن به این نکته باید مسئله بدل‌های ناقص یا صرفا بدل را مورد توجه قرار دهیم.

۳-۰ بدل‌ها

تا آنجا که به بدل مربوط می‌شود، نوع از رخداد متفاوت است. نوع، آن گروه از خصوصیات بنیادی را پیش‌بینی می‌کند که رخداد باید آنها را به فعلیت درآورد تا یک بدل صرف‌نظر از دیگر ویژگی‌هایش، رضایت‌بخش تلقی شود. بدین ترتیب، رخدادهای یک نوع دارای ویژگی‌های فردی هستند که هنگام ارزشیابی بدل به حساب آورده نمی‌شوند، به شرطی که مشخصه‌های معتبر وضع شده توسط نوع رعایت شوند.

برای مثال، این شکل از رابطه بر انتشار واج‌ها، کلمات، زنجیره‌های از پیش ساخته شده و غیره حاکم است. در واج‌شناسی، یک نوع واجی («واجی(۱۰۴)»)، خصوصیات آوایی را که یک رخداد واجی («وایی(۱۰۵)») باید محقق سازد، وضع می‌کند تا مانند این واج، مورد شناسایی قرار گیرد: بقیه همه گونه آزاد می‌باشند. تفاوت‌های منطقه‌ای یا فردی در تلفظ اهمیتی ندارند به شرطی که امکان شناسایی مشخصه‌های معتبر را به مخاطره نیندازند. رابطه نوع ـ رخداد، به معنای وجود قواعد و متغیرهای متفاوت بر اساس نظام‌های نشانه‌ای است. مالتزه (۱۹۷۰) ده نوع رابطه را، از همانند مطلق (برای مثال، شش از شش خصوصیت) تا بازتولید تنها یک خصوصیت فهرست می‌کند (مانند نمایش برخی دیاگرام‌های نمادین بر روی سطوح مسطّح). این فهرست از بعضی لحاظ با «مقیاس‌های شمایل‌وارگی(۱۰۶)» ارائه شده توسط مولس (۱۹۷۲) تناظر دارد. سه درجه نخست مقیاس مالتزه را در نظر بگیرید: بین اولی (۶/ ۶)، دومی (۶/ ۵) و سومی (۶/ ۴)، به آسانی می‌توان روابط نوع ـ رخداد را در اشکال گوناگون طبقه‌بندی کرد. برای مثال، تابلوی راهنمایی ایست بازتولید ۶/ ۶ نوع خود می‌باشد: یعنی همانند مطلق سایر نشانه‌های همان طبقه است. تا آنجا که این همانند، بیان یک تکلیف در نظر گرفته شود، جوهری است که در آن وفاداری رخداد به نوع مطلق است: نوع، شکل و اندازه، رنگ‌ها و تصاویر، کیفیت ماده، وزن و غیره را تجویز می‌کند. اگر کلیه این تجویزات رعایت نشوند، یک ناظر دقیق (یک ژاندارم) ممکن است به تقلبی بودن آن مظنون شود.

برعکس، یک واج به این اندازه به نوع خود وفادار نیست: دیدیم که گونه‌های بیشماری مجاز دانسته می‌شوند. یک ورق بازی (فرض کنیم شاه دل)، نیز امکان زیادی دارد که دارای گونه‌های آزاد باشد، هر چند که این نوع سبک پردازی(۱۰۷) در صفحات بعد به‌عنوان صورت میانه‌ای بین بدل و ابداع در نظر گرفته خواهد شد(۱۰۸) (نک ۵-۲).

۰-۴ نسبت آسان و نسبت دشوار

هر بدلی، رخدادی است که با نوع خود مطابقت دارد. یک بدل، ساده‌ترین رابطه بین نوع و رخداد یا بنابر فرمول آنگلوساکسون، نسبت بین نوع / مورد است. این رابطه می‌تواند بر دو قسم باشد: نسبت آسان و نسبت دشوار. این دو مقوله نشانه‌شناختی به ما کمک می‌کنند تا بعضی مسائل را مانند آنهایی که به نشانه‌های انگیخته، پیوسته و «شمایلی» مربوط می‌شوند، حل کنیم. هنگامی که یک رخداد بیانی با نوع بیانی خاص خود مطابقت دارد و توسط یک نظام بیانی نهادینه شده و بدین ترتیب به وسیله رمزگان پیش‌بینی شده است، با موردی از نسبت آسان سر و کار داریم.

هنگامی که یک رخداد بیانی، مستقیما با محتوای خاص خود یا به این دلیل که نوع بیانیِ از پیش شکل گرفته‌ای وجود ندارد و یا به این خاطر که نوع بیانی با نوع محتوایی همسان است، مطابقت پیدا می‌کند، با موردی از نسبت دشوار سر و کار داریم. به عبارت دیگر، هنگامی که نوع بیانی با واحد نشانه‌ای(۱۰۹) انتقال یافته توسط رخداد بیانی تقارن می‌یابد، با نسبت دشوار سر و کار داریم. برای کمک به درک این مفهوم می‌توان از عبارتی استفاده کرد که در صفحات بعدی تا حدودی مورد انتقاد واقع خواهد شد و آن این‌که هنگامی که ماهیت بیان توسط ماهیت محتوا انگخیته شده باشد، با موردی از نسبت دشوار سر و کار داریم. با این همه، روشن است که به هیچ وجه در اینجا قائل به این کاربرد عام نیستیم که در پی اثبات آن است که هنگامی که بیان توسط موضوع نشانه انگیخته شده باید، از انگیزش سخن گفت.

بازشناسی و درک موارد نسبت دشوار، چندان دشوار نیست؛ منظور مواردی است که در ۳-۰ شرح داده شد و به موجب آنها نشانه از یک واحد بیانی ساده تشکیل شده که با یک واحد محتوایی واضح و تقطیع شده، ارتباط دارد.

در مورد کلمات و تعداد زیادی از عناصر بصری مانند نشانه‌های راهنمایی و رانندگی، شمایل نگارهای(۱۱۰) بسیار سبک‌پردازی شده و غیره نیز وضع به همین منوال است. برای تولید یک دال، جهت دلالت بر "×"، باید موضوعی تولید کرد که به شیوه / y/ ساخته شده است، شیوه‌ای که توسط نوعی تجویز می‌شود که مجهز به یک نظام بیانی است. نسبت آسان، برای مثال، بر بدل‌هایی حاکم است که همان‌گونه که دیدیم در آنها نوع مشخصه‌های معتبر برای بازتولید را وضع می‌کند. با این همه، ثابت نشده که واحدهای کمینه تنها واحدهایی هستند که مصداق نسبت آسان می‌باشند؛ تعداد زیادی متون قابل بازتولید بدین صورت وجود دارند. به عنوان نمونه در جوامع بدوی مراسم دعا و نیایش برگزار می‌شود که در آنها بخش‌های محتوایی وسیع و مبهمی انتقال می‌یابد، اما حرکات آیینی دقیقا تجویز شده است.

حتی اگر نوع، اندکی ابتدایی و مبهم باشد، به شرطی که خصوصیات لازم توسط فرهنگ ثبت شده باشند، باز می‌توان از نسبت آسان سخن به میان آورد.

تشخیص موارد نسبت دشوار به گونه‌ای متفاوت صورت می‌گیرد، چون آنها به دو وضعیتِ تولید نشانه وابسته‌اند که خود از یکدیگر متفاوت هستند. در اولی،

بیان یک واحد دقیق است که با یک محتوای دقیق در ارتباط متقابل قرار می‌گیرد (مانند اشاره به چیزی با حرکت دست)، با این همه، تولید فیزیکی بیان به سازماندهی واحد نشانه‌ای مربوطه، بستگی پیدا می‌کند. باز هم به آسانی می‌توان این نشانه‌ها را تولید کرد و با گذشت زمان این ویژگی را پیدا می‌کنند که همزمان تحت حاکمیت نسبت دشوار و نیز نسبت آسان قرار داشته باشند (نک ۵-۰). در وضعیت دوم، بیان نوعی کهکشان متنی(۱۱۱) است که بخش‌های محتوایی مبهم یا سحابی‌های محتوایی را انتقال می‌دهد. (نک آوال، ۱۹۷۲، ۲-۶).

اینها موقعیت‌هایی فرهنگی هستند که در آنها یک نظام محتوایی دقیقا متمایز که واحدهای تقطیع شده آن بتوانند دقیقا با واحدهای نظام بیانی در ارتباط قرار گیرند، هنوز به وجود نیامده است. در چنین موقعیت‌هایی، بیان بر اساس نسبت دشوار تولید می‌شود و غالبا قابل بازتولید نیست، چون محتوا که به هر حال بیان شده، نمی‌تواند توسط مفسرانش تحلیل یا ثبت شود. چنین است که نسبت دشوار بر عملیات ایجاد رمزگان حاکم می‌باشد. در دو پاراگراف بعدی، به تعمق بیشتر در دو نمونه‌ای خواهیم پرداخت که در آنها نسبت دشوار به شکلی بارز باید در تولیدِ بیان دخیل باشد.

۵-۰ حساسیت مکانی

در کتاب نظریه نشانه‌شناسی (۲-۱۱-۰)، نشان دادیم که لازم نیست انگشتی که به سمت یک شیء نشانه رفته نزدیک آن شئی باشد تا دلالت بر «نزدیکی» کند. نزدیکی یک علامت معنایی است که حتی اگر انگشت به سمت خلأ نشانه رفته باشد، قابل درک است. حضور شیء، برای دلالت نشانه ضروری نیست، حتی اگر برای کنترل کاربرد نشانه در فرایند ارجاع لازم باشد (نک ۵-۲).

با این حال، حتی هنگامی که انگشت، خلأ را نشان می‌دهد، یک پدیده فیزیکی را بازنمایی می‌کند و علامتی است که جوهر آن از جوهر یک معرف کلامی مانند / این/ متفاوت است. این ماهیت فیزیکیِ علامت (سیگنال) است که باید برای درک فرایند تولید آن، مورد تحلیل قرار گیرد. در مورد انگشتی که به یک سو نشانه رفته، پیوستار بیان با یک بخش از بدن انسان شکل گرفته است. در این پیوستار، بعضی مشخصه‌های معتبر هماهنگ با نظام صورت بیان، انتخاب شده‌اند. با این مفهوم است که انگشت نشانه، رفته تابع نسبت آسان می‌شود و می‌تواند بی‌نهایت تولید و بازتولید شود (به عبارت دیگر می‌توان گفت که اگر بخواهیم چیزی را با انگشت نشان دهیم باید دست و بازو را در فلان وضعیت قرار دهیم، همان گونه که تولید یک واج، اقتضا می‌کند که اندام‌های تولید آوا، براساس بعضی قواعد معین به حرکت درآورده شوند). با این حال، نشان دادیم که انگشت نشانه رفته دارای چهار علامت نحوی، است (طول، نوک‌دار بودن، حرکت جهت‌دار و نیروی پویا) و این چهار علامت نحوی علائم معنایی معینی را انتقال می‌دهند (نزدیکی، جهت، فاصله). افزون بر این، متذکر شدیم که علامت معنایی «جهت» از علامت نحوی / حرکت به سوی / مستقل نیست، همان‌گونه که نیروی حرکت، رابطه مستقیمی با دلالت بر نزدیکی یا فاصله دارد.

این نوع پدیده در مورد معرف‌های کلامی مانند / این / که می‌تواند جای خود را به / this/ یا / ceci/ یا / questo/ بدهد، بدون این‌که تغییر نحوی، ترکیب معنایی محتوا را دگرگون سازد، وجود ندارد.

درنتیجه، اگر واحد نشانه‌ای «نزدیکی»، از حضور شیء نشان داده شده مستقل باشد، حرکت انگشت باید در جهت شیء باشد که گمان می‌رود در آن نزدیکی‌ها واقع است. درست است که مفهوم «یک شیء در اینجا» به معنی یک شئی واقعی دقیقا در اینجا نیست، اما دقیقا به معنای یک داده محتوایی است. با این حال، یکی از مشخصه‌های این محتوا مشخصه مکانی است. پس انگشتی که نشانه رفته، دلالت بر یک وضعیت مکانی دارد که می‌توان مفهوم آن را (برحسب مؤلفه‌های جغرافیایی یا توپوگرافیک)، حتی اگر مصداقی برای آن وجود نداشته باشد، تحلیل کرد. به لحاظ مفهومی، این وضعیت واجد شماری از خصوصیت‌های معنایی معین است و این واقعیت که دارای مؤلفه‌های مکانی است، جزئی از آن را تشکیل می‌دهد. اما گاه این مؤلفه‌های مکانی (محتوای انتقال یافته)، به نوعی خصوصیات مکانی بیان را تعیین می‌کنند، یعنی خصوصیات فیزیکی علامت یا رخداد محتوایی که تابع نسبت دشوار قرار می‌گیرد، حتی اگر تولید آن به نظر وابسته به نسبت آسان برسد.

از این‌رو، می‌توان گفت که یک معرف اطواری(۱۱۲) دارای همان ساختار نشانه‌ای یک معرف کلامی است و از همان ظرفیت برای مورد تحلیل قرار گرفتن به صورت علائم معنایی و نحوی برخوردار می‌باشد؛ اما به نظر می‌رسد بعضی از علائم نحوی آن توسط علائم معنایی آن انگیخته شده باشند.
پس می‌توان تقریبا بلافاصله این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که یک معرف اطواری حتی اگر به نزدیکی مرجع وابسته نباشد، با این همه به مرجعِ بالقوه خود «شباهت» دارد و در نتیجه، دارای خصوصیات «شمایلی» است. با این حال، آنچه که در پی می‌آید با این هدف است که نشان داده شود نمی‌توان «انگیزش» و «شباهت» را همسان پنداشت. مفهوم بردار سازی(۱۱۳) در ۵-۲ سعی در روشن ساختن این مسئله خواهد کرد.

۶-۰ کهکشان‌های بیانی و سحابی‌های محتوایی

ما به بررسی وضعیت‌هایی خواهیم پرداخت که در آنها انگیزش اعمال شده توسط محتوا بر بیان، آن‌قدر قوی است که به نظر می‌رسد مانع هرگونه بازتولید می‌شود و حتی مفهوم نقش نشانه‌ای را به عنوان رابطه همبسته رمزگذاری شده(۱۱۴) غیرقابل پذیرش سازد.

ابتدا به تحلیل مواردی می‌پردازیم که در آنها شعار زیادی از واحدهای محتوایی بیان می‌شوند که تداعی‌شان از پیش رمزگذاری نشده و یک گفتمان(۱۱۵) را تشکیل می‌دهند. اگر رابطه متن با گفتمان، مانند رابطه بیان با محتوا باشد، انواع گفتمان وجود دارند که برای آنها متنی از پیش ایجاد نشده است.

فرض کنیم که باید وضعیت زیر را بیان کنیم: «سلیمان با ملکه سبا ملاقات می‌کند، هر دو در رأس یک گروه از ملازمان متشکل از اربابان و نجیب‌زادگان قرار دارند که به سبک رنسانس لباس پوشیده‌اند و نور یک صبح شاد بر آنان تابیده و بدن‌هایشان به آنان حالت مجسمه‌های بی‌زمان بخشیده است و غیره». همگان در این بیان کلامی، اشاره‌ای مبهم به متن تصویری پیرو دلا فرانچسکا(۱۱۶) را تشخیص می‌دهند که در کلیسای آرتزو(۱۱۷) واقع است، اما نمی‌توان گفت که متن کلامی به «تفسیر» متن تصویری می‌پردازد. در بهترین حالت، متن کلامی به متن تصویری ارجاع می‌دهد و آن را القا می‌کند و اگر موفق به این کار شود، تنها به این دلیل است که با متنی تصویری سر و کار داریم که بافت فرهنگی ما اغلب اوقات آن را در قالب کلام آورده است. حتی در این مورد، در میان کلیه بیان‌های کلامی، فقط بعضی‌ها به واحدهای محتوایی قابل شناسایی (سلیمان، ملکه سبا، «ملاقات» و غیره) ارجاع می‌دهند، در حالی که برخی دیگر محتواهایی کاملاً متفاوت از آنهایی را منتقل می‌سازند که در حضور نقاشی بیان می‌شوند، اگر علاوه بر این در نظر داشته باشیم که یک بیان کلامی مانند / سلیمان/ تنها یک مفسر تقریبا نوعی تصویر نقاشی شده توسط پیرو دلا فرانچسکا است. هنگامی که نقاش کارش را آغاز کرد، محتوایی که می‌خواست بیان کند (به لحاظ ماهیت سحابی‌وار آن) به اندازه کافی تقطیع نشده بود، در نتیجه او باید دست به ابداع می‌زد.

اما بیان نیز باید ابداع می‌شد؛ تنها هنگامی که به اندازه کافی بتوانیم نظام محتوایی را متمایز سازیم، بیان مناسب در اختیار خواهیم داشت. این وضعیتی تناقض‌آمیز است که در آن، بیان باید بر مبنای یک مُدل محتوایی ایجاد شود که پیش از آن‌که به طریقی بیان شود، وجود خارجی ندارد. تولید کننده نشانه‌ها، ایده‌ای به اندازه کافی روشن از آنچه می‌خواهد بگوید دارد، اما نمی‌داند چگونه آن را بگوید: فقدان یک نوعِ محتوایی، ایجاد یک نوع بیانی را دشوار می‌سازد؛ فقدان یک نوع بیانی، محتوا را مبهم و نامشخص می‌سازد. به این دلیل است که میان انتقال یک محتوای جدید، اما قابل پیش‌بینی و انتقال یک سحابی محتوایی همان تفاوتی وجود دارد که بین آفرینش از روی قواعد و آفرینندگی که تغییر دهنده قواعد است حاکم می‌باشد.

بدین ترتیب، در مورد کنونی، نقاش باید یک نقش نشانه‌ای جدید ابداع کند و چون کلیه نقش‌های نشانه‌ای مبتنی بر یک رمزگان هستند، باید رمزگذاری جدیدی

پدید آورد. وضع یک رمزگان به منزله وضع یک رابطه همبسته است. به طور کلی، روابط همبسته بنابر قرارداد تعیین می‌شوند. اما در این مورد، قراردادی وجود ندارد و رابطه همبسته باید بر مبنای چیز دیگری شکل بگیرد. تولید کننده، برای قبولاندن این امر باید براساس یک انگیزش آشکار، برای مثال یک محرک، این رابطه همبسته را وضع کند.

هنگامی که بیان به‌عنوان یک محرک، موفق به جلب توجه افراد به بعضی عناصر مورد نظر شود، رابطه همبسته تازه در حال برقرار شدن است؛ در نتیجه، با توجه به وجود یک نوع محتوایی قابل بازشناسی، لازم است مشخصه‌های معتبر آن را در یک پیوستار بیانی «فرا فکنی» کرد، این پیوستار از طریق چند دگردیسی(۱۱۸) پدید می‌آید. اگر نوع محتوایی پیچیده باشد، قواعد دگردیسی نیز به همین صورت پیچیده خواهند بود. این قواعد که در متن میکروسکوپی نشانه قرار دارند، گاه به گونه‌ای هستند که قابل شناسایی نمی‌باشند؛ در این صورت از علامت (سیگنال) متراکم سخن به میان می‌آوریم.

هر چه نوع محتوایی جدیدتر باشد و نسبت به انواع رمزگذاری‌های از پیش موجود حالت بیرونی‌تری داشته باشد، به این دلیل که از یک کنش ارجاعی بی‌سابقه ناشی می‌شود، تولید کننده باید بیشتر بکوشد نزد گیرنده، واکنش‌هایی ادراکی برانگیزد که به نوعی با واکنش‌هایی هم‌ارز باشد که نزد وی وجود موضوع یا عنصر محسوس را القا می‌کند. این چگونگی تحریک است که مفهوم نشانه «شمایلی» به عنوان نشانه طبیعی، انگیخته و قیاسی (تمثیلی) را پدید آورده است و حاصل نوعی «تأثیرگذاری موضوع بر پیوستار مادی بیان» است.

۷-۰ سه تقابل

در پرداختن به مسئله معرف‌های اطواری، نشانه‌هایی را کشف کرده‌ایم که می‌توانند در عین حال، تکرارپذیر و انگیخته باشند. در واقع، نه پدیده تکرارپذیری و نه پدیده انگیزش، تمایز میان نشانه‌ها را اجازه نمی‌دهند؛ اینها شیوه‌های تولیدی هستند که در ایجاد انواع گوناگون نقش‌های نشانه‌ای دخالت دارند. تقابل «اختیاری در برابر انگیخته» جزئی از یک مقوله است. با این همه، در طی قرون، به نظر می‌رسید این تقابل به واسطه تجربه‌ای که کل تاریخ فلسفه زبان گواه آن است، از کراتولوس(۱۱۹) افلاطون که در آن «نوموس»(۱۲۰) (یعنی قرارداد و اختیار) و «فوسیس»(۱۲۱) (یعنی طبیعت، انگیزش، رابطه شمایلی بین نشانه‌ها و اشیا) در تقابل با یکدیگر قرار داشتند، از مشروعیت آشکار برخوردار باشد. مطمئنا قصد دست کم انگاشتن این مواضع وجود ندارد، اما واقعیت این است که کل مسئله باید از زاویه دیگری مورد بررسی قرار گیرد، به ویژه از زمانی که تقابل «اختیاری در برابر انگیخته» که تقابل «قراردادی در برابر طبیعی» در پیوند با آن قرار گرفته است با تقابل «دیجیتال در برابر آنالوگ» مشابه دانسته شده است.

با توجه به این‌که اصطلاح «قیاس» و یا «آنالوجی» را می‌توان بر این اساس که آن را به قواعد تناسب و یا برعکس واقعیتی «توصیف‌ناپذیر» نسبت دهیم، به دو صورت برداشت کرد و نیز با عنایت به این‌که در کاربرد نخست، دست کم «آنالوگ» در تقابل با «دیجیتال» قرار دارد، آن را با نشانه‌های اختیاری و نشانه‌هایی تشبیه می‌کنند که می‌توان تحلیل دیجیتالی از آنها ارائه داد. به همین شکل، تقابل سوم را هر چند که دور ایجاد می‌کند، اما بدون به ظاهر هیچ مشکلی شبیه سازی می‌کنند تا مجموعه هم‌ارزها بدست آید:

دیجیتال در برابر آنالوگ
اختیاری در برابر انگیخته
قراردادی در برابر طبیعی

در اینجا ستون‌های عمودی فهرست مترادف‌ها(۱۲۲) را تشکیل می‌دهند: این هم‌ارزها در برابر تحلیل، حتی سطحی، بعضی پدیده‌های نشانه‌شناختی تاب مقاومت نمی‌آورند: برای مثال، یک عکس را در نظر بگیرید.

عکس، انگیخته است (آثار روی کاغذ از طریق شعاع‌های نورانی ساطع شده از شئی مورد عکس‌برداری به وجود می‌آیند)، اما می‌توان تحلیلی دیجیتالی از آن به

عمل آورد، همان‌گونه که باز تولیدهای چاپ شده آن از طریق پرده مات این امر را ثابت می‌کنند؛ دود که نشانگر وجود آتش است، به واسطه آتش انگیخته شده است، اما قابل قیاس با آن نیست؛ یک تابلو نقاشی که مریم مقدس را بازنمایی می‌کند، می‌تواند قابل قیاس با یک زن باشد، اما برحسب قرارداد، آن را در قالب مریم بازشناسی می‌کنند؛ یک نوع خاص از تب، مطمئنا به واسطه بیماری سل انگیخته می‌شود، اما با آموزش می‌توان آن را به عنوان علامت بیماری سل بازشناسی کرد. حرکت انگشت در جهت شیء به واسطه مؤلفه‌های مکانی شیء انگیخته شده است، اما انتخاب انگشت به عنوان معرف اختیاری است و سرخپوستان کوناس دسان بلاس(۱۲۳) برای همین منظور از حرکت لب‌ها استفاده می‌کنند. اثر پای یک گربه به واسطه شکل پای گربه انگیخته می‌شود، اما این‌که یک شکارچی این اثر را به محتوای «گربه» نسبت می‌دهد، مبتنی بر یک قاعده آموخته شده است. در اینجا ضرورت نظری پرداختن به مسئله تعریف «شمایل گرایی» به میان می‌آید تا فرایندی را درک کنیم که به نسبت دادن عجولانه این مقوله به پدیده‌های نشانه‌شناختی بیشماری منجر شده است.

۱ ـ نقد شمایل گرایی(۱۲۴)

۱-۱ شش مفهوم ابتدایی

وجود نشانه‌هایی که به نوعی «انگیخته به واسطه»، «شبیه به»، «قابل قیاس با»، «به طور طبیعی در پیوند با» موضوع خود هستند تعریف ارائه شده در ۰-۰ را از نقش نشانه‌ای به‌عنوان رابطه همبسته ایجاد شده بنابر قرارداد میان بیان و محتوا تأیید می‌کند. اما در اینجا، بدیهی است که مفهوم «قرارداد» که نه با مفهوم «پیوند اختیاری»، بلکه با مفهوم پیوند فرهنگی هم مصداق می‌باشد، اصل مسئله را تشکیل می‌دهد.

تولید یک علامت (سیگنال) که باید در رابطه همبسته با یک محتوا قرار گیرد، به منزله تولید یک نقش نشانه‌ای است: در این مفهوم، یک کلمه یا یک تصویر، دو نوع رابطه همبسته متفاوت را نشان می‌دهد. مسئله این است که آیا کلمه برخلاف تصویر، نوعی رابطه همبسته فرهنگی پدید می‌آورد یا اگر در هر دو مورد با رابطه همبسته فرهنگی سر و کار داریم، آیا این روابط همبسته، بنابر شیوه‌های گوناگون عمل می‌کنند؟ (نسبت آسان در برابر نسبت دشوار).

اگر بخواهیم نشان دهیم که تصویر یک شیء بر مبنای نوعی رابطه همبسته فرهنگی دلالت بر آن شیء دارد، پیش از همه چیز باید خود را از چند مفهوم ابتدایی رهایی بخشیم؛ این مفاهیم نشانه‌هایی را شمایلی می‌دانند که:

(۱) دارای همان خصوصیات موضوع خود هستند،

(۲) شبیه موضوع خود هستند،

(۳) قابل قیاس با موضوع خود هستند،

(۴) به واسطه موضوع خود انگیخته شده‌اند.

اما چون نقد این چهار مفهوم خام خطر غلتیدن در قشری گرایی در جهت معکوس را دارد، مناسب است به فهرست بالا دو مورد زیر را نیز اضافه کنیم:

(۵) نشانه‌های شمایلی به صورت اختیاری رمزگذاری شده‌اند. خواهیم دید که در مورد بعضی از انواع نشانه‌ها، می‌توان گفت که توسط فرهنگ رمزگذاری می‌شوند، بی‌آن‌که بدین وسیله ثابت گردد که کاملاً اختیاری هستند؛ بدین ترتیب برای مقوله قراردادی بودن، انعطاف بیشتری قائل می‌شویم. اما راه حل این مسائل مانع از آن نمی‌شود که یک مطلب دیگر نیز که به اندازه مطالب قبلی جزمی و قابل نقد است، مطرح شود:

(۶) نشانه‌های شمایلی، خواه اختیاری و خواه انگیخته، به صورت واحدهای معتبری قابل تحلیل هستند که رمزگذاری شده و تابع تجزیه چندگانه مانند نشانه‌های کلامی می‌باشند. خواهیم دید که با پذیرش بدون قید و شرط گزاره (۵)، گزاره (۶) را هم باید پذیرفت، امری که ما را به تناقض‌های آشکار رهنمون می‌سازد. برعکس، اگر با احتیاط مطلب (۵) را در نظر بگیریم، مطلب (۶) به طور کامل از آن ناشی نمی‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که نشانه‌های شمایلی به لحاظ فرهنگی رمزگذاری شده‌اند، بی‌آن‌که این امر به معنای آن باشد که آنها به صورت اختیاری با محتوای خود و نه بیانشان که به عناصر مجزا قابل تجزیه است، رابطه همبسته پیدا کرده‌اند.

۱-۲ «دارا بودن خصوصیات موضوع»

می‌دانیم که از نظر موریس (۱۹۴۶) نشانه‌ای شمایلی است که دارای خصوصیات مصداق‌های(۱۲۵) خود باشد. یک تحقیق مختصر در خصوص تجربه ما از شمایل‌گرایی به ما می‌آموزد که این تعریف، کمابیش نوعی همان گویی یا دست‌کم خام و نسنجیده است. حتی نقاشی پُرتره‌ای که توسط یک واقع‌گرای افراطی کشیده شده به نظر نمی‌رسد که دارای خصوصیات شخص باشد؛ از سوی دیگر، موریس هنگامی که (۱۹۴۶، ۷-۱) می‌گفت یک پُرتره، تنها تا یک حدّ معین شمایلی است و به طور کامل چنین نیست، از این واقعیت کاملاً آگاه بود. از نظر او، کرباس نه خصوصیت بافت پوست انسان را دارد و نه از تحرک شخصی برخوردار است که پُرتره تعلق به او دارد. سینما «شمایلی‌تر» از نقاشی است، اما هرگز به طور کامل شمایلی نیست. موریس به این نتیجه رسیده بود که یک نشانه کاملاً شمایلی، باید همچنین از جمله مصداق‌های آن باشد (یعنی بنابر اصطلاح‌شناسی ما، همانند موضوع مورد نظر باشد). موریس (۱۹۴۶، ۲-۷) اذعان داشت که شمایل‌وارگی، تابع درجات است (= سطوح شمایل‌وارگی) و نام آواها را موارد شمایل‌گرایی ناقص در نظر می‌گرفت که اغلب به نظر می‌رسد با قراردادهای منطقه‌ای یا ملی پیوند دارند.

از سوی دیگر، موریس در این زمینه می‌گفت که نشانه‌ها از «برخی جهات» شمایلی هستند و با این گفته، از خود در زمینه ضرورت احتیاط و شباهت سلب مسئولیت می‌کرد، اما هیچ توضیح علمی ارائه نمی‌داد. گفتن این‌که اتم «از یک نقطه نظر خاص» غیرقابل تجزیه است یا این‌که ذرات اولیه، عناصر فیزیکی «در یک مفهوم خاص» هستند، کار در زمینه فیزیک هسته‌ای محسوب نمی‌شود.

همچنین در مورد نشانه‌ای که «شبیه» موضوع مربوطه‌اش است، چه می‌توان گفت؟ جویبار و آبشارهایی که در زمینه تابلوهای مکتب فراره(۱۲۶) مشاهده می‌کنیم، از آب مانند بعضی ماکت‌های آخور محل تولد عیسی مسیح ساخته نشده‌اند: اما بعضی محرک‌های بصری، رنگ‌ها، روابط مکانی، زاویه برخورد نور با ماده، تصویری ادراکی پدید می‌آورد که از بسیاری جهات، «شبیه» ادراکی است که در صورت حضور آن پدیده فیزیکی که نقاشی آن را شبیه‌سازی کرده وجود می‌داشت، اما با این تفاوت که این محرک‌ها از ماهیتی متفاوت برخوردارند؛ پس می‌توان گفت که نشانه‌های شمایلی از همان خصوصیات فیزیکی شیء برخوردار نیستند، اما یک ساختار ادراکی «مشابه» با ساختاری را به وجود می‌آورند که شیء محرک آن است. اینک با توجه به دگردیسی محرک‌های مادی، باید به توجیه آن چیزی پرداخت که در نظام روابطی که سازنده کلیت درک شده می‌باشد، بدون تغییر باقی مانده است. آیا نمی‌توان فرض کرد که بر مبنای آموخته‌های قبلی، آنچه را که در واقع برداشتی متفاوت است، «مشابه» تلقی کنیم؟ نقاشی ابتدایی یک دست را مشاهده کنید: خصوصیت منحصر به فردی که نقاشی دست واجد آن است؛ یعنی خط سیاه ممتد بر روی یک سطح دو بُعدی، خصوصیتی منحصر به فرد است که دست واجد آن نیست. این خط، فضای «داخلی» دست را از فضای «بیرونی» آن جدا می‌سازد، در حالی که در واقع دست، حجم معینی را تشکیل می‌دهد که در فضای اطراف، شکلی متمایز دارد. درست است هنگامی که دست واقعی بر روی یک سطح روشن متمایز به نظر می‌رسد، تضاد موجود میان محدوده آن جسمی که بیشترین نور را جذب می‌کند و محدوده‌ای که آن را منعکس می‌کند یا منتشر می‌سازد، می‌تواند در بعضی شرایط مانند یک

خط ممتد به نظر برسد. اما این فرایند پیچیده‌تر است، محدوده‌ها دقیقا معین نشده‌اند، از این‌رو خط سیاه در نقاشی ساده‌سازی، گزینشی فرایندی پیچیده‌تر است. در نتیجه، یک قرارداد گرافیکی امکان دگردیسی عناصر یک قرارداد ادراکی یا مفهومی را بر روی کاغذ فراهم می‌کند؛ قراردادی که محرک نشانه به شمار می‌رود. مالتزه (۱۹۷۰، VIII) این فرضیه به اندازه کافی واقعی را مطرح می‌کند که خط ممتدی که یک جسم روی یک ماده نرم، از خود به‌جا می‌گذارد، تجربه‌ای لامسه‌ای را القا می‌کند. محرک بصری که در اینجا به خودی خود بسیار ناچیز است، به واسطه هم حسی(۱۲۷) به محرک لامسه‌ای انتقال پیدا می‌کند. این نوع محرک به هیچ وجه یک نشانه را تشکیل نمی‌دهد. این تنها یکی از مشخصه‌های ترفند بیانی است که بین این بیان و یک محتوای مشخص («دست انسان» یا «جای دست انسان روی این سطح») ارتباط برقرار می‌کند. پس، شکل ناشی از اثر دست، یک نشانه شمایلی نیست که واجد چند خصوصیت دست باشد، بلکه محرک جایگزینی است که در چارچوب بازنمایی قراردادی به دلالت کمک می‌کند؛ سرانجام، منظور ترکیب‌بندی‌های مادی است که شرایط ادراکی یا اجزای نشانه‌های شمایلی را تحریک می‌کنند (کالکوفن، ۱۹۷۳، در پاسخ به اکو، ۱۹۶۸).

می‌توان به شکل خام، تولید محرک‌های جایگزینی را با شمایل‌گرایی همسان پنداشت، اما این یک مجوز استعاری صرف می‌باشد.

برای مثال، تجربه مشترک به ما آموخته است که ساخارین «شبیه» قند است. تجزیه شیمیایی برعکس نشان می‌دهد که این دو ماده دارای خصوصیات مشترک نمی‌باشند، قند یک دی ساخارید با فرمول مسئله $C\ H\ O$ است، در حالی‌که ساخارین از مشتقات اسید او ـ سولفامید و بنزوئیک می‌باشد. حتی نمی‌توان از شباهت بصری صحبت به میان آورد، چون در این مورد، قند بیشتر شبیه نمک خواهد بود. پس می‌توان گفت آنچه ما خصوصیات مشترک آنها می‌نامیم، به ترکیب شیمیایی ربط پیدا نمی‌کند، بلکه بیشتر تأثیری است که این دو ترکیب بر روی پرزهای چشایی می‌گذارند. آنها تجربه یکسانی را پدید می‌آورند و هر دو دارای مزه «شیرین» هستند. شیرینی، خصوصیت این دو عنصر نیست، بلکه نتیجه عمل آنها بر روی پرزهای چشایی ما می‌باشد. اما این نتیجه به پدیده‌ای معتبر از نوع «واجی» در دنیای آشپزی تبدیل می‌شود که هر آنچه شیرین است را در تقابل با هر آنچه شور، تند یا تلخ است قرار می‌دهد. البته، برای یک متخصص آشپزی، شیرینی ساخارین همان شیرینی قند نیست، به همین شکل یک نقاش خوب درجات مختلف رنگ را در جایی تشخیص می‌دهد که ما چیزی جز رنگ قرمز نمی‌بینیم.

در هر حال، در جایی که ما تنها «شباهتی» ساده میان دو عنصر را مشاهده می‌کردیم، در حال حاضر می‌توانیم موارد زیر را تشخیص دهیم: (الف) ساختار شیمیایی عناصر؛ (ب) ساختار فرایند ادراکی (تعامل بین عناصر و پرزهای چشایی)، که در آن آنچه گفته می‌شود «شبیه» است، شباهتش مبتنی بر رابطه‌ای است که در یکی از محورهای تقابل شکل می‌گیرد (برای مثال، «شیرین در برابر تلخ») و برحسب محور دیگر متفاوت به نظر می‌رسد (برای مثال دانه‌ای در برابر خمیری)؛ (ج) ساختار حوزه معنایی آشپزی که تعیین کننده همسانی‌های معتبر و در نتیجه، انتساب هم‌ارز و غیرهم‌ارز است.

بنابراین سه رده از پدیده‌ها، «شباهت» ادعا شده تنها مانند شبکه‌ای از هماهنگی‌ها به نظر می‌رسد که تجربه خام را ایجاد می‌کنند.

از این‌رو، داوری در خصوص «شباهت» بر معیارهای معتبری مبتنی می‌باشد که توسط قراردادهای فرهنگی وضع شده‌اند.

۳-۱ شمایل‌گرایی و مشابهت = دگردیسی‌ها

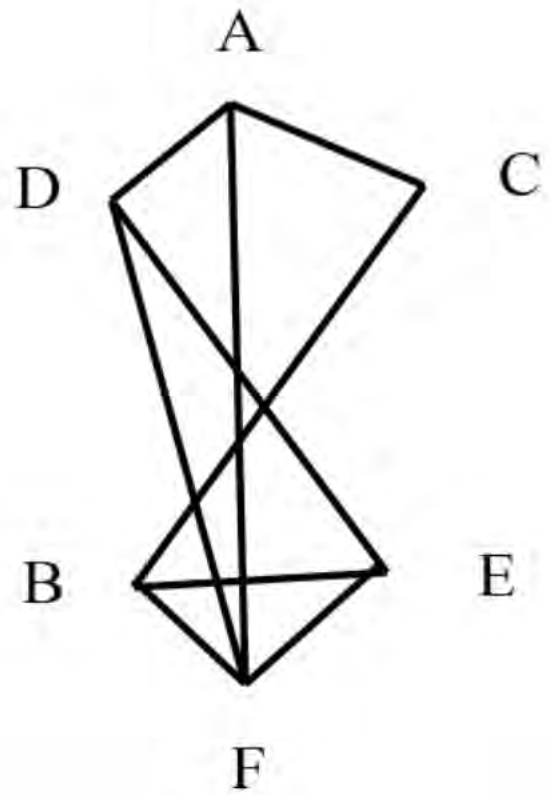
تعریف دیگری از شمایل‌گرایی وجود دارد که توسط پیرس ارائه شده است. نشانه، هنگامی شمایلی است که «بتواند موضوع خود را اساسا از طریق مشابهت بازنمایی کند» (۲-۲۷۶).

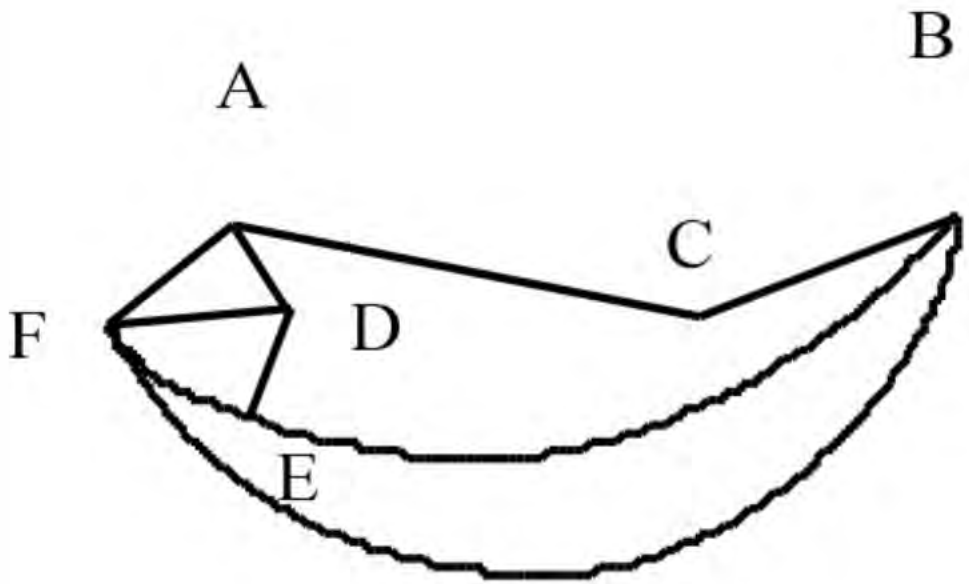
گفتن این‌که نشانه، مشابه موضوع خود است، به معنای آن نیست که «دارای همان خصوصیات است». در هر حال، مفهوم مشابهت(۱۲۸) وجود دارد که از جایگاه علمی دقیق‌تری در مقایسه با مفاهیم «دارا بودن همان خصوصیات» یا «شباهت داشتن با» برخوردار است. در هندسه، مشابهت به خصوصیت دو شکل گفته می‌شود که از همه لحاظ به جز ابعادشان، مساوی هستند. با توجه به این‌که تفاوت در ابعاد به هیچ وجه قابل اغماض نیست (تفاوت بین تمساح و سوسمار در زندگی روزمره از اهمیت خاص خود برخوردارست)، تصمیم به این‌که آن را به حساب نیاوریم، اصلاً طبیعی به نظر نمی‌رسد و چنین برمی‌آید که باید بر یک قرارداد فرهنگی که اعتبار برخی عناصر یک شکل را در رابطه با اشکال دیگر مشخص می‌کند، تکیه کرد. این نوع تصمیم‌گیری، نوعی خاص از یادگیری را اقتضا می‌کند؛ اگر به یک کودک سه ساله بگوییم که یک مُدل آموزشی هرم را با اهرام خئوپس مقایسه کند و از او بپرسیم که آیا اینها شبیه هستند یا خیر، پاسخ احتمالاً منفی خواهد بود. تنها پس از دریافت یک رشته آموزش‌هاست که مخاطب مبتدی ما به مرحله‌ای خواهد رسید که درک کند در اینجا مسئله تعیین مشابهت هندسی مطرح است. تنها واقعیت غیرقابل مناقشه در خصوص شباهت، از طریق پدیده تناسب(۱۲۹) ارائه شده است که در آن، دو شکل با قطع مشابه، در هر یک از نقاط خود با یکدیگر تقارن دارند. اما با این حال به این شرط که دو شکل مسطح باشند: صورتک مردگان به لحاظ شکل متناسب است، اما ماده، رنگ و یک رشته از ویژگی‌های دیگر در آن به حساب آورده نشده است.

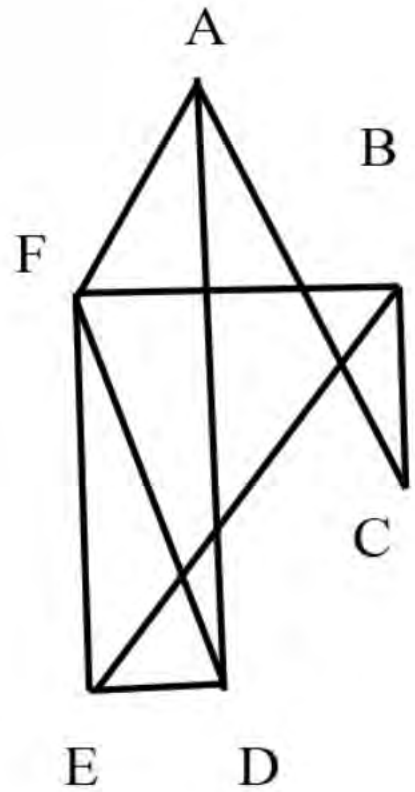
با تعمق بیشتر در تعریف مشابهت هندسی، متوجه می‌شویم که می‌توان دو شکل را که دارای زوایای مساوی و اضلاع به تناسب هم‌ارز هستند، مشابه دانست.

بار دیگر در اینجا، معیار مشابهت مبتنی بر قواعد دقیقی است که بعضی جنبه‌ها را برمی‌گزینند و بعضی دیگر را حذف می‌کنند. یک بار که این قاعده پذیرفته شد، انگیزه‌ای برای آن پیدا می‌شود که دو ضلع هم‌ارز را در رابطه با یکدیگر قرار داد، با توجه به این‌که شباهت آنها مبتنی بر رابطه‌ای صرفا اختیاری نیست: اما برای ظهور چنین انگیزه‌ای به قاعده نیاز داریم. تجربیات مربوط به خطای باصره به ما می‌آموزند که دلایل محکمی در خصوص ادراک وجود دارد که سبب می‌شود ما دو شکل را هم‌ارز با یکدیگر یا متفاوت از یکدیگر تشخیص دهیم، اما فقط هنگامی که قواعد را بدانیم، متغیرها را به کار ببندیم و نسبت‌ها را کنترل کنیم، می‌توانیم به داوری صحیح مبادرت ورزیم. مشابهت هندسی بر متغیرهای فضایی برگزیده مبتنی است که تعیین کننده عناصر معتبر هستند؛ اما نظریه نمودارها اشکال مشابهی را ارائه می‌دهد که مبتنی بر متغیرهای فضایی نیستند؛ برخی روابط توپولوژیک یا جانشینی به واسطه تصمیم‌های فرهنگی انتخاب

می‌شوند و به روابط فضایی تبدیل می‌شوند. براساس نظریه نمودارها، سه بازنمایی شکل (۱) روابط یکسانی را بیان می‌کنند، هرچند که به لحاظ هندسی مطلقا «شبیه» نیستند، در واقع، آنها هم‌شکل(۱۳۰) هستند:

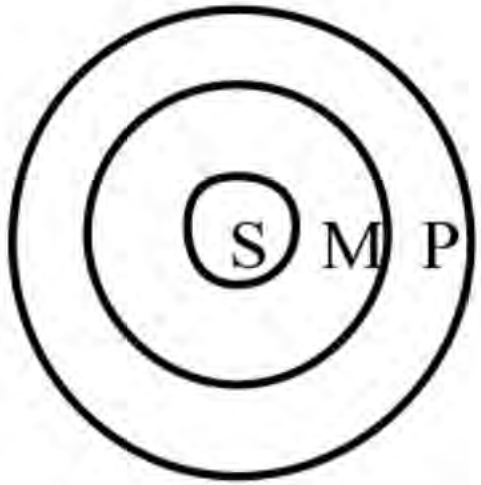



A
B
C
D
E
F


A
B
F
C
E
D

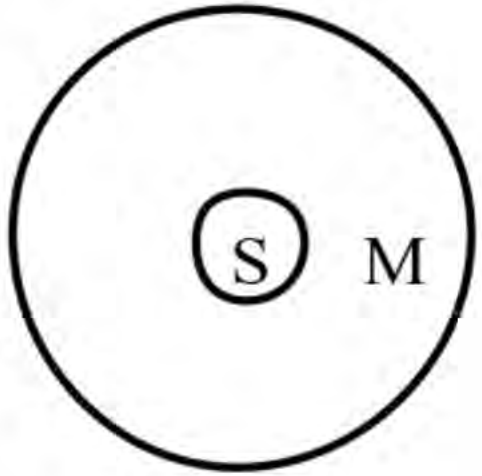
این نوع هم شکلی را می‌توان «مشابهت» خواند، اما تعریف آن به‌عنوان مشابهت شمایلی یا بصری کار دشواری خواهد بود و مطمئنا شرایط مقتضی مفهوم مشابهت در هندسه را برآورده نخواهد کرد. صحبت از شمایل‌گرایی در مورد نمودارها صرفا جنبه استعاری دارد.

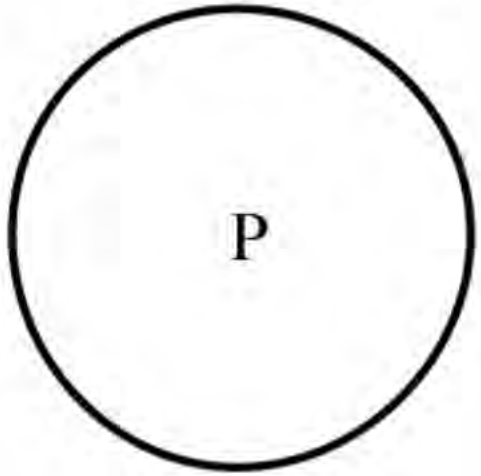
متأسفانه پیرس از این نوع استعاره در مقاله خود (که از جهات دیگر قابل توجه است) در مورد نمودارهای وجودی(۱۳۱) (۴، ۳۴۷، ۵۷۳) هنگامی استفاده می‌کند که به مطالعه خصوصیات نمودارهای منطقی می‌پردازد. از نظر پیرس، یک نمودار وجودی، ترفندی است که به رابطه بیان شده توسط یک قیاس از نوع «همه انسان‌ها تابع شهوت هستند، همه قدیسان انسان هستند، پس همه قدیسان تابع شهوت هستند»، امکان می‌دهد که شکل هندسی زیر را پیدا کند:



شکل ۲

در حالی که قیاس «هیچ انسانی کامل نیست، هر قدیسی یک انسان است، پس هیچ قدیسی کامل نیست» توسط شکل هندسی زیر بیان می‌شود:





شکل ۳

پیرس در مورد این نوع دیاگرام‌ها می‌گوید که «زیبایی آنها ناشی از این واقعیت است که واقعا شمایلی و به طور طبیعی قابل قیاس با چیزی هستند که نماینده آن می‌باشند و زاییده هیچ قراردادی نیستند» (۴-۳۶۷). اگر عموما مفهوم شمایل‌گرایی را به رابطه بصری بین خصوصیات فضایی پیوند دهیم، این گفته اندکی عجیب و غریب به نظر می‌آید. درست است که دیاگرام‌های فوق، روابط فضایی را نشان می‌دهند، اما این روابط، روابط فضایی دیگری را بازنمایی نمی‌کنند! تابع شهوت بودن به موقعیت مکانی ربطی پیدا نمی‌کند. بنابر منطق کلاسیک، منظور برخورداری یا عدم برخورداری از یک خصوصیت مشخص می‌باشد. در حالی که ذاتی بودن خصوصیت برای سوژه (رابطه محمول ـ حامل)، به شکل ناشیانه‌ای مفهومی واقع گراست، زیرا اثبات شهوات اتفاقی نیست که به سوژه تعلق داشته

باشد و یا ذاتی آن باشد، مگر در ماورالطبیعه ارسطویی؛ اگر این امر مصداق داشت، نمودار نخست باید معکوس می‌شد. اگر چنین نیست، به این دلیل است که نمودار مزبور مفهوم کلاسیک ذاتی بودن محمول برای حامل را انتقال نمی‌دهد، بلکه مفهوم مدرن تعلق به یک طبقه را می‌رساند.

تعلق به یک طبقه، یک خصوصیت مکانی نیست (به شرطی که این طبقه، مربوط به تمام آنهایی نباشد که امروز در یک مکان مشخص با یکدیگر ملاقات می‌کنند)، بلکه رابطه‌ای صرفا انتزاعی است. پس چگونه است که در بازنمایی گرافیکی، تعلق به یک طبقه به تعلق به یک مکان تبدیل می‌شود؟ احتمالاً این چیزی جز ثمره یک قرارداد نیست (حتی اگر چنین قراردادی از ساز و کارهای ذهنی بهره گیرد که ما را با بازنمایی روابط انتزاعی برحسب نزدیکی یا توالی زمانی آشنا ساخته‌اند) که مقرر می‌کند بعضی روابط انتزاعی به واسطه بعضی روابط مکانی، بیان می‌شوند. به طور طبیعی، این قرارداد مبتنی بر یک معیار تناسبی از این نوع است که رابطه مکان a با مکان b مانند رابطه á با b است، همان‌گونه که در مشابهت هندسی، معیاری برای تناسب بین اضلاع وضع می‌کنند. اما به هر حال ما با قراردادی مواجه‌ایم که می‌گوید یک تناسب (که نوعی انگیزش غیراختیاری را بازنمایی می‌کند)، چگونه باید وضع و تفسیر شود. اگر این قواعد پیچیده و درهم تنیده هم‌شکلی را شمایل‌گرایی بنامیم، این امر صرفا جنبه استعاری خواهد داشت.

نمودار نشان می‌دهد که تناسبی بین بیان و محتوا وجود دارد: اما این محتوا یک اُبژه نیست، بلکه یک رابطه منطقی است. این نمونه خوبی از رابطه همبسته میان عناصر بیان و طرح واره‌های محتوا می‌باشد که به عنوان یک نوع بیانی در نظر گرفته می‌شود، بی‌آن‌که فرایند تعیین صدق اُبژه واسطه‌ای ضروری به حساب آید. این امر، اندیشه مطرح شده در صفحات پیشین را تأیید می‌کند، مبنی بر این‌که در موارد نسبت دشوار، آنچه مهم است رابطه بین تصویر و شیء نیست، بلکه رابطه بین تصویر و محتواست. در این مورد، محتوا حاصل یک قرارداد است، همان‌گونه که رابطه تناسبی این چنین است، عناصر انگیزشی وجود دارند، اما تنها به این دلیل که از پیش به واسطه قرارداد مورد پذیرش قرار گرفته‌اند و بدین ترتیب رمزگذاری شده‌اند. مشابهت هندسی و هم‌شکلی توپولوژیک دگردیسی‌هایی هستند که بر اساس آنها، یک نقطه از مکان مجازی از نوع محتوایی، به یک نقطه از مکان واقعی بیان ارتباط می‌یابد. تفاوت بین دگردیسی‌ها به واسطه شکل رابطه یا طبقه عناصر برگزیده، مشخص می‌شود؛ این عناصر، بر اساس قرارداد انتخاب می‌شوند و تنها عناصری هستند که ثابت نگه داشته می‌شوند. بدین گونه است که شمار معینی از فرایندها نقش حفظ خصوصیات توپولوژیک و شماری دیگر، حفظ خصوصیات متریک و غیره را ایفا می‌کنند. توجه کنید که در هر یک از این موارد، یک دگردیسی، در کاربرد فنی این اصطلاح، عمل می‌کند: به کلیه روابط یک سویه یا دو سویه میان نقاط در فضا دگردیسی می‌گویند (به همین شکل مکان مجازی، مُدل محتوا را نیز در نظر می‌گیریم، مانند تبدیل روابط تعلق به طبقات به موقعیت‌های مکانی). دگردیسی، رابطه طبیعی را به ذهن متبادر نمی‌سازد، بلکه حاصل یک قاعده و ترفند است. در نتیجه، خط ممتدی که طرح یک دست را روی کاغذ ترسیم می‌کند (نک ۲-۱)، نمایانگر ایجاد رابطه مشابهت از طریق رابطه‌ای نقطه به نقطه تغییر یافته بین یک مُدل بصری انتزاعی دست انسان و بازنمایی گرافیکی آن می‌باشد. تصویر به واسطه بازنمایی انتزاعی دست انگیخته می‌شود، اما آن نیز معلول یک تصمیم فرهنگی است و در نتیجه، برای آن‌که بازشناسی شود، به ادراک نیاز دارد. مشابهت، یک محصول است و نیاز به یادگیری دارد (گیبسون، ۱۹۶۶).

۱-۴ شمایل‌گرایی و قیاس

آیا می‌توان باز هم از «قیاس» برای نشانه‌های شمایلی سخن به میان آورد؟ اگر قیاس، نوعی قرابت اسرارآمیز بین چیزها و تصاویر (یا بهتر بگوییم بین چیزها و چیزها) را پوشش دهد، آن‌گاه این مقوله را باید از این چارچوب نظری حذف کرد. مقوله مزبور، تنها در کاربردی به حساب آورده می‌شود که امکان تعیین صدق آن وجود داشته باشد: دست کم در این مورد درمی‌یابیم که قیاس، مترادف با «مشابهت» است.

تلاش خواهیم کرد که با مشاهده کارکرد یک رایانه «آنالوگ»، قیاس را درک کنیم. در این رایانه برای مثال چنین فرض شده است که شدت جریان × دلالت بر بزرگی فیزیکی y دارد و رابطه دلالت مبتنی بر رابطه‌ای تناسبی است. تناسب را می‌توان به درستی نوعی قیاس تعریف کرد، اما همه انواع قیاس را نمی‌توان تناسب دانست. در هر حال، برای آن‌که تناسبی وجود داشته باشد، باید دست کم سه کمیت وجود داشته باشد. نمی‌توان ثابت کرد «شدت x با بزرگی y ارتباط دارد»، بدون‌بیفزاییم «چون بزرگی y به... ارتباط دارد...»؛ آن‌گاه خواهیم دید که یک رایانه نه به این دلیل که رابطه‌ای ثابت بین دو عنصر برقرار می‌کند، بلکه به این خاطر آنالوگ خوانده می‌شود که تناسبی ثابت بین دو رشته از عناصر برقرار می‌کند که اولی، دلالت بر دومی دارد. تناسب، به این بستگی دارد که اگر بزرگی ۱۰ با شدت ۱ در ارتباط باشد، بزرگی ۲۰ با شدت ۲ در ارتباط خواهد بود و غیره. رابطه در اینجا «قیاسی» تعریف می‌شود، اما ارتباط بین یک شدت جریان مشخص و یک بزرگی فیزیکی مشخص، از ابتدا به صورت اختیاری تعیین شده است و رایانه در صورتی که چنین فرض شود که شدت ۳ باید با بزرگی ۹ و شدت ۶ با بزرگی ۱۸ و غیره ارتباط داشته باشد، می‌تواند محاسباتی به همین اندازه دقیق انجام دهد. بنابراین، این قیاس نیست که رابطه تناسبی را به وجود می‌آورد، بلکه این رابطه تناسبی است که قیاس را پدید می‌آورد. اما چرا چنین فرض شده که شدت x باید در ارتباط با بزرگی y باشد؟ اگر پاسخ داده شود: «به صورت اختیاری» یا «به دلایل اقتصادی»، مسئله‌ای وجود ندارد. اما فرض کنیم پاسخ این باشد که «به دلیل آن‌که بین x و y قیاس وجود دارد»، این قیاس تناسب نیست، زیرا فاقد کمیت سوم است و فورا به آن «شباهت» گفته می‌شود. اما اثبات این‌که دو عنصر با یکدیگر «شباهت» دارند، دلالت بر اثبات این امر دارد که آنها به واسطه رابطه‌ای شمایلی، با یکدیگر پیوند دارند. همچنین، هر بار که بخواهیم قیاسی را تعریف کنیم که قابل تقلیل به یک تناسب باشد، به مفهوم شمایل‌گرایی برمی‌گردیم. بنابراین برای توضیح شمایل‌گرایی به قیاس متوسل می‌شویم، در حالی‌که باید برای توضیح قیاس، به شمایل‌گرایی رجوع کنیم که نتیجه کار دور باطل است. از این‌رو، می‌توان هر قیاسِ ادعا شده‌ای که یک رابطه تناسبی را تشکیل نمی‌دهد، به راحتی نادیده گرفت و آن را برحسب «مشابهت» که قبلاً مطرح شد، توضیح داد. قیاس (در کاربرد خام آن)، به عملیات منظم قابل تقلیل است. تکرار می‌کنیم که ما به مواردی نمی‌پردازیم که در آنها «قیاسی» به‌عنوان مترادف «توصیف‌ناپذیر» به کار برده می‌شود. درباره فلان مسئله، رساله نمی‌نویسند تا اعلام کنند که این مسئله «معلوم نیست که چیست».

اگر برخی فلاسفه چنین می‌کنند، سخت در اشتباهند. بدین ترتیب، پس از بازگرداندن / قیاس / به تنها کاربردهای ممکن آن (رابطه مشابهت، هم‌شکلی یا تناسب)، می‌توان گفت که قیاس شیوه ایجاد شرایط لازم برای یک دگردیسی است.

۱-۵ بازتاب‌ها، بدل‌ها و محرک‌ها

پس از معرفی دگردیسی به عنوان مفیدترین توضیح تأثیر شمایل‌گرایی، همچنان سعی بر آن داریم تا پدیده‌هایی را که حوزه نظری ما را دچار اختلال می‌سازند، حذف کنیم، هرچند آنها را بتوان ذیل عنوان «مشابهت» جای داد. ما به موارد زیر اشاره خواهیم کرد: (۱) بازتاب‌های آینه‌ای، (۲) همانندها و بدل‌های مبتنی بر نسبتِ آسان، و (۳) نشانه‌های «بیانی» (که در آنها به طور طبیعی / بیانی / بر اساس کاربرد معمول و نه اصطلاح‌شناسی ما به کار گرفته می‌شود). بازتاب‌های آینه‌ای(۱۳۲) را می‌توان نوعی تناسب تعریف کرد، چون تناسب‌ها اشکال هم‌ارز هستند و رابطه‌ای یک سویه یا دو سویه بر پایه خصوصیات انعکاس، تقارن و تعدی پدید می‌آورند. در این مفهوم، بازتاب آینه‌ای، شکلی از برابری است و نه مشابهت. اما لازم است تصریح کرد که بازتاب آینه‌ای را نمی‌توان یک نشانه (طبق تعریف ما از نقش نشانه‌ای) شمرد. نه‌تنها تصویر آینه را نمی‌توان «تصویر» تعریف کرد (با توجه به این‌که تنها تصویری مجازی است و از یک بیان مادی تشکیل نشده است)،(۱۳۳) بلکه همچنین در موردی که وجود مادی تصویر را بپذیریم، لازم است تشخیص دهیم که به جای چیز دیگری نیامده، بلکه روبروی چیزی دیگر قرار گرفته است. تصویر آینه به‌جای چیز دیگری نیامده، بلکه به دلیل حضور چیز دیگری است که وجود دارد: وقتی که این چیز ناپدید شود، هم‌زمان شبه تصویر آینه نیز از میان خواهد رفت.(۱۳۴)

پدیده دومی که نباید موردی از شمایل‌گرایی شمرده شود، ساخت یا وجود همانندهاست (نک ۲-۰): یک همانند تنها در صورتی می‌تواند شمایل یک موضوع ـ مُدل باشد که موضوع مزبور به عنوان نشانه اشاری(۱۳۵) به کار برده شود؛ مسئله‌ای که باز از آن سخن خواهیم گفت.(۱۳۶)

سومین پدیده‌ای که باید کنار گذاشته شود بدل‌هایاند که تابع نسبت آسان هستند، در وهله نخست به این دلیل که نوع بیانی آنها تا تصویر پیوستار مادی شکل‌دهنده رخداد پیش می‌رود، چیزی که در مورد نشانه‌های شمایلی مصداق ندارد (درست به همین دلیل است که آنها به قواعد دگردیسی نیاز دارند)، و به همین علت است که دو مثلث می‌توانند شبیه یکدیگر باشند حتی اگر یکی از آن دو، روی یک کاغذ رسم شده باشد و دیگری بر روی مس حک شده باشد. دوم این‌که، به دلیل‌فرض شمایل‌گرایی در اینجا که مستلزم ساماندهی رابطه نوع ـ رخداد است یک قضیه(۱۳۷) به شمار نمی‌رود و در نتیجه، نشانه‌شناسی لازم نیست آن را به اثبات برساند، بلکه یکی از اصول موضوعه(۱۳۸) آن است. مفهوم نشانه، به‌عنوان عنصر تکرارپذیر به اصل موضوعه بازشناسی بدل‌ها بستگی پیدا می‌کند. قواعد مربوط به این امکان، بازشناسی از نوع ادراکی هستند و باید آنها را داده‌هایی در چارچوب یک پژوهش نشانه شناختی در نظر گرفت. پس یک رخداد، نشانه نوع خاص خود نیست (حتی اگر ما همچنان این امکان را داشته باشیم که در مورد نشانه‌های اشاری آن را چنین در نظر بگیریم، تک ۳-۲). بدل، اعم از این‌که ناقص یا کامل باشد، به عنوان یک نقش‌گر در حوزه بیان قرار نمی‌گیرد، بلکه به‌عنوان علامت (سیگنال) به بیان ارتباط پیدا می‌کند. همچنین تعریف شرایط بدل

موفق به مهندسان ارتباطات (یا آواشناسی یا علوم دیگر) مربوط می‌شود. در مقابل، هنگامی که شرایط بازتولید، به علامت (سیگنال) به‌عنوان نقش‌گر ارتباط پیدا کند، یعنی هنگامی که روش‌های تولید علامت (سیگنال) نه‌تنها ماهیت علامت (سیگنال) بلکه امکان بازشناسی محتوای بیان شده آن را تعیین کند، مسئله به شکلی دیگر طرح می‌شود. در آن صورت ما با موارد نسبت دشوار سر و کار داریم که در آنها مُدل بدل نوع محتوایی است.

در وهله آخر، خواهیم گفت که آنچه نشانه‌های «بیانی» خوانده می‌شود، نباید شمایلی در نظر گرفته شود، یعنی ترفندهایی که به موجب آنها علامت (سیگنال) به خودی خود به نظر می‌رسد می‌تواند تأثیری را «به وجود آورد» که از شباهت بین بیان آن و نوعی عواطف مشخص ناشی می‌شود. بسیاری از هنرمندان (برای مثال، کاندینسکی) این واقعیت را در قالب یک نظریه درآورده‌اند که یک خط می‌تواند «بیانگر» احساس قدرت یا ضعف، تعادل یا عدم تعادل و غیره باشد. روان‌شناسی همدلی (یا آینفوهلونگ)(۱۳۹) به مطالعه این پدیده‌ها پرداخته است که بدون هیچ شکی، جایگاه ویژه خود را در زندگی ادراکی ما دارند و به تعداد زیادی از پدیده‌های نشانه‌شناختی و نیز سایر پدیده‌های ادراکی دارای اشکال طبیعی مربوط می‌شوند. ما به‌جای نفی آنها، این پدیده‌های همدلانه را موارد تحریک(۱۴۰) در نظر می‌گیریم که به فیزیولوژی سیستم عصبی مربوط می‌شوند.

با این حال، نشانه‌شناسی هنگامی آنها را مورد توجه قرار می‌دهد که تأثیر دقیقی که یک صورت مشخص برجای می‌گذارد، از طریق فرهنگ ثبت شده باشد (نک ۶-۲). آن‌گاه ما از تحریک برنامه‌ریزی شده(۱۴۱) سخن خواهیم راند.

۱-۶ شمایل‌گرایی و قرارداد

برخلاف نظریه‌هایی که خصلت طبیعی نشانه‌های شمایلی را ثابت می‌کنند، می‌توان شواهدی کاملاً قاطع از خصلت قراردادی آنها ارائه داد. می‌توان چندین مثال از هنرمندانی ارائه داد که «شبیه‌سازی‌هایی» ارائه داده‌اند که امروزه به نظر کامل می‌رسند و نخستین‌باری که ارائه شدند، به دلیل خصلت «نه چندان واقع‌گرایانه» شان مورد پذیرش قرار نگرفتند (نک به: مثال‌های ارائه شده توسط گومبریش، ۱۹۵۶ که در اکو، ۱۹۷۲، ب مورد بحث قرار گرفتند).

این امر دلالت بر آن دارد که هنرمند، نوعی دگردیسی بر اساس قواعدی ابداع کرده است که هنوز توسط جمع مورد پذیرش قرار نگرفته است. از سوی دیگر، نقاشی‌های ابتدایی وجود دارند که ما برای آنها ارزش نمایا قائل نمی‌شویم، زیرا به قواعد دگردیسی دیگری مراجعه می‌کنیم.

در تمام طول تاریخ هنرهای بصری، به بازنمایی‌هایی «شمایلی» برخورد می‌کنیم که در ابتدا این‌گونه تشخیص داده نمی‌شدند و بعدها به تدریج که گیرندگانشان به آنها عادت کردند، حالت قراردادی پیدا کردند تا جایی که اینک از خود اشیا طبیعی‌تر به نظر می‌رسند، به گونه‌ای که برداشت از طبیعت، از «صافی» مُدل شمایلی مسلط عبور می‌کند. گومبریش تعدادی از طراحان سده‌های شانزدهم و هفدهم را ذکر می‌کند که با، بازتولید ناخودآگاهانه مُدل کرگدن پیشنهادی توسط دورر(۱۴۲) (مدلی که به توصیفی از کرگدن مربوط می‌شد که توسط مجموعه اسناد و تصاویر مربوط به حیوانات در قرون وسطی انتشار یافته بود)، به باز نمایی کرگدن‌ها «از روی‌طبیعی» اقدام می‌کردند؛ گومبریش همچنین مورد یک نقاش قرن نوزدهم را ذکر می‌کند که از روی مُدل طبیعی، نمای کلیسای جامع شارتر(۱۴۳) را بازنمایی می‌کند و در حالی که درهای اصلی کلیسا دارای قوس‌های گود بوده است، آنها را با طاق ضربی بازنمایی می‌کند تا به مفهوم فرهنگی «کلیسای جامع گوتیک» که در دوره او رایج بوده وفادار بماند. این ماجراها و نیز ماجراهای دیگر به ما می‌آموزند که در مورد نشانه‌هایی که تابع نسبت دشوار هستند، این موضوع نیست که محرک سامانده بیان می‌باشد، بلکه محتوای فرهنگی مربوط به یک موضوع مشخص این وظیفه را برعهده دارد.

۱-۷ مشابهت بین بیان و محتوا

بنابراین بازنمایی شمایلی موضوع، دلالت بر نسخه‌برداری خصوصیات فرهنگی نسبت داده شده به آن براساس قراردادهای گرافیکی (یا سایر قراردادها) دارد. یک فرهنگ، موضوع‌های خود را با مراجعه به بعضی رمزگان‌هایِ بازشناسی تعریف می‌کند که مشخصه‌های معتبر و توصیف‌کننده محتوا را انتخاب می‌کنند.(۱۴۴) رمزگان بازنمایی شمایلی نشان می‌دهد که کدام قراردادهای گرافیکی به مشخصه‌های محتوایی و یا عناصر معتبرِ تعیین شده توسط رمزهای بازشناسی ارتباط پیدا می‌کنند(۱۴۵) و تقریبا کلیه بازنمایی‌های شمایلی، طرح واره‌ای این فرضیه را کاملاً تأیید می‌کنند (برای مثال، بازنمایی‌های خورشید مانند دایره‌ای است که از آن شعاع‌هایی خارج می‌شوند و یا بازنمایی شمایلی خانه یک مربع است که بر روی آن یک مثلث قرار گرفته است و غیره). اما حتی در مورد بازنمایی‌هایِ «واقع‌گرا» تر، می‌توان مجموعه‌هایی از واحدهای بیانی را تشخیص داد که به آنچه از موضوع می‌بینیم، ارتباط نمی‌یابند، بلکه به آنچه که از آن می‌دانیم و یا آموخته‌ایم که در آن ببینیم ربط پیدا می‌کنند.(۱۴۶)

بنابراین، می‌توان گفت که مشخصه‌های محتوایی بسیاری از موجودیت‌های فرهنگی میان عناصر بصری، هستی شناختی و کاملاً قراردادی توزیع می‌شوند. مشخصه‌های بصری اغلب به تجربه ادراکی قبلی بستگی پیدا می‌کنند. مشخصه‌های هستی شناختی به خصوصیاتی مربوط می‌شوند که در واقع ادراکی هستند اما فرهنگ آنها را به موضوع نسبت داده است، به گونه‌ای که قراردادهای گرافیکی که دلالت بر آن دارند، این احساس را ایجاد می‌کنند که موضوع به صورت اولیه بازسازی شده است. سرانجام، مشخصه‌های کاملاً قراردادی به قراردادهای شمایل نگارانه ربط پیدا می‌کنند که به اقدامات پیشینِ بازتولید خصوصیات بصری حالتی «مجازی» می‌بخشند؛ آن‌گاه می‌توان رمزگان شمایلی را به صورتِ نظامی تعریف کرد که با نظام روش‌های گرافیکی واحدهای ادراکی و واحدهای فرهنگی رمزگذاری شده یا واحدهای معتبر یک نظام معنایی ارتباط پیدا می‌کند که از رمزگذاری قبلی تجربه ادراکی ناشی می‌شود.

۱-۸ پدیده‌های شبه شمایلی

گاه شباهت تنها به این شرط تشخیص داده می‌شود که حتی اگر صورت مشبه(۱۴۷) از صورت مشبه‌به(۱۴۸) متفاوت باشد، به اصطلاح «شمایل» همان نقش موضوع را ایفا کند. در اینجا این امر به اثبات می‌رسد که نه وجود بعضی خصوصیات ابتدایی و نه وجود نقش «همسان»، نتیجه تأثیر شمایل‌گرایی نیست. بلکه عمل سازنده(۱۴۹) آن است. گومبریش (۱۹۵۱) در مقاله خود درباره اسبِ بازی(۱۵۰) که از دسته‌جارو ساخته شده است، نشان می‌دهد که رابطه شمایلی مفروض، تنها در این مفهوم به شباهت صوری بستگی پیدا می‌کند که دسته‌جارو از یک بُعد خطی برخوردارست که می‌توان آن را نزد اسب نیز سراغ کرد. در واقع، تنها وجه اشتراک دسته چوبی با اسب این است که می‌توان بر روی آن سوار شد: بدین ترتیب است که کودک یکی از نقش‌های اسب واقعی را در قالب دسته چوبی معتبر می‌سازد. کودک دسته چوبی را به عنوان جانشین(۱۵۱) اسب به این خاطر انتخاب نمی‌کند که به اسب شباهت دارد، بلکه به این دلیل آن را برمی‌گزیند که از آن می‌تواند به همان صورت استفاده کند. مثال گومبریش روشنگر است. در واقع، دسته چوبی می‌تواند به نوبت، شمایل یک اسب، یک چوبدستی و یا یک شمشیر شود. عنصری که در کلیه این اشیا تکرار می‌شود، خصوصیت خطی بودن(۱۵۲) (افقی یا عمودی) است. اما به دشواری می‌توان گفت که دسته چوبی حالت عمودی شمشیر را «شبیه سازی» می‌کند؛ از آنجا که این اشیا هم خطی و هم طولی هستند، حالت عمودی نیز دارند. پس با مقوله‌ای از نشانه‌ها روبرو هستیم که «کنش‌های ذاتا رمزگذاری شده» یا «نشانه‌های مجاور»(۱۵۳) خوانده می‌شوند؛ در این موارد، بخشی از مرجعی که نشانه می‌تواند به ذکر آن بپردازد، به عنوان دال به کار برده می‌شود. جدیدترین مطالعات در خصوص حرکات بدن وجود نشانه‌هایی را آشکار می‌سازند که کاملاً اختیاری نیستند، اما به نظر می‌رسد بر نوعی شباهت با موضوع بازنمایی شده استوار شده باشند: آنها «نشانه‌های شمایلی حرکتی» را شکل می‌دهند. مثالی نیز می‌توان از کودکی ارائه داد که انگشت نشانه خود را لوله هفت تیر و انگشت شست خود را پاشنه اسلحه ساخته است. اما نشانه‌های دیگری نیز وجود دارند که به طور مستقیم شمایلی نیستند، اینها نشانه‌های ذاتی هستند: در واقع، کودک می‌تواند همچنین هفت تیر را با تکان دادن انگشت نشانه خود با فشار دادن بر روی ماشه تخیلی و فشار دادن سایر انگشتان بر روی یک قنداق تخیلی شبیه سازی کند. در این مورد، شبیه سازی هفت تیر مطرح نیست، بلکه دال (دست) توسط بخشی از مرجع مفروض (دستی که یک هفت تیر را می‌فشارد) ایجاد می‌شود. پس بخشی از مرجع به عنوان دال مورد استفاده قرار می‌گیرد و یا بخشی از شیء به‌جای کل آن به کار برده می‌شود؛ در اینجا با «رابطه جزء به کل اطواری»(۱۵۴) سر و کار داریم (نک به: اکمن و فریزن، ۱۹۶۹؛ همچنین ورون، فاراسینو، ۱۹۷۳؛ اکو ۱۹۷۳). بدین ترتیب، بسیاری از نشانه‌های شمایلی را می‌توان به صورت نشانه‌های مجاور مجددا طبقه‌بندی کرد.

رنگ قرمز که روی طرح پرچم قرمز وجود دارد، شبیه رنگ قرمز پرچم واقعی نیست، بلکه از همان رنگ قرمز است. این‌گونه ملاحظات است که حق را به جانب موریس و پیرس می‌دهد، زیرا نشانه شمایلی واقعا برخی خصوصیات مصداق خود را داراست و «به دلیل ویژگی‌های خاص خود.. به موضوع ارجاع می‌دهد». با این همه، یک

لکه قرمز رنگ برای کشیدن طرح یک پرچم کافی نیست؛ برای این کار یک شکل مربع یا مستطیل با اضلاع موج‌دار لازم است؛ این مشخصه هندسی مانند رنگ، به پرچم واقعی تعلق ندارد، با توجه به این‌که طرح متوازی الاضلاع تنها «شبیه» تکه کرباسی است که پرچم از آن ساخته شده است (همین طور، می‌توان گفت که رنگ قرمز در اینجا شبیه نیست بلکه همانند است، در حالی که دو مربع حداکثر بین خود دارای رابطه ویژه مشابهت هندسی هستند که مبتنی بر دگردیسی‌هاست).

از این‌رو، مشکل تعریف یک نشانه شمایلی تنها به روابط متعددی مربوط نمی‌شود که ما در آن مشخص می‌کنیم، بلکه همچنین به این واقعیت بستگی دارد که این روابط، همگی به یک مقوله تعلق ندارند. برای مثال، اگر همان گونه که گفتیم، در دسته چوبی و اسب خصوصیت یکسانی وجود دارد (طولی بودن)، پس چرا خصوصیت مستطیل بودن در پرچم و در طرح آن یکسان نباشد؟ در واقع، ما با دو سطح مختلف از انتزاع روبرو هستیم: خطی بودن یک بُعد فضایی است و شیوه‌ای از درک فضاست، در حالی‌که مربع و مستطیل اشکالی هستند که در فضا ساخته می‌شوند. تنها به دلایل زبان‌شناختی است که این تصور در ما پدید می‌آید که «خصوصیت عمودی بودن» و «خصوصیت مربع بودن» انتزاع‌هایی در یک سطح می‌باشند. ابعاد فضایی، سازه‌های فکری نیستند، بلکه شرایط سازنده(۱۵۵) یک موضوعِ ممکن می‌باشند و مانند شرایط در همه احوال قابل بازتولید هستند و برابرهای خود را تولید می‌کنند. برعکس، ایده مربع، موضوعی ساخته شده در چارچوب این شرایط است و به صورت برابر با خود نمی‌تواند باز تولید شود، بلکه بازتولید آن تنها به شکل یک انتزاع که «شبیه» سازه‌های پیشین از همان نوع است، قابل تصور می‌باشد. این امر نه مانع از آن می‌شود که دسته چوبی جانشین اسب شود و نه‌مربع، مستطیل پرچم را بازنمایی کنند، چون در سطح اولیه نشانه شناختی، هر یک از آنها یک نشانه محسوب می‌شوند. فقط برخلاف اولی، مثال دوم مشکلاتی به لحاظ شمایل‌گرایی به وجود می‌آورد. اما با توجه به این‌که در هر دو مورد از شمایل‌گرایی سخن به میان می‌آوریم، بار دیگر متوجه می‌شویم که این مفهومِ عجیب «شمایل» پدیده‌هایی تا چه اندازه متفاوت و تا چه حد به تحلیل در نیامده را پوشش می‌دهد.

واقعیت دیگری نیز این گفته را تأیید می‌کند و آن این‌که ابعاد یک دسته چوبی سازه نیستند، بلکه شرایط سازنده می‌باشند. آنچه رابطه جانشینی اسب ـ دسته چوبی را میسر می‌کند، فقط حضور یک شیء بلند و طویل نیست، بلکه وجود سوارکار نیز است؛ و آنچه رابطه جانشینی شمشیر ـ دسته چوبی را مجاز می‌دارد، وجود یک دست است که آن را دردست بگیرد؛ در همین حد که بدن سوارکار در حال جست و خیز و دستی که مشت شده تا شمشیر را بگیرد در فضا حرکت می‌کنند، برای ایجاد تخیل مطلوب در نزد کودک کفایت می‌کند. خط طولی (گفته شده) و وجود اطوار (که شبیه‌سازی نیست، بلکه خود اطوار است که در حضور شیء واقعی صورت می‌گیرد) شبیه سازی یک شیء نیست، بلکه شبیه سازی یک رفتار است.

در تمام طول این فرایند که با نشانه‌های مجاور مشخص شده، شمایل‌گرایی در مفهوم کلاسیک این اصطلاح هرگز ظهور پیدا نمی‌کند و اگر به نظر می‌رسد که درآن شباهتی شمایلی وجود دارد، این تنها «خطای باصره» است. اگر در اطوار کودکی که بر دسته چوبی سوار شده است چیزی شمایلی وجود داشته باشد، به این دلیل است که:

(الف) از یک بُعد خطی به‌عنوان شیوه بیان بُعد خطی استفاده شده که به صورتی ابتدایی نشانگر اسب است؛

(ب) یک بخش از فرایند رفتاری که نقش نشانه مجاور را ایفا می‌کند، به‌عنوان قرارداد بیانی برای انتقال این فکر مورد استفاده قرار گرفته که دسته چوبی یک اسب است. اما در این مورد، تشخیص مشخصه‌های محتوا از مشخصه‌های بیان اندکی دشوار است؛ اگر یک مشخصه هم انتقال دهنده و هم انتقال یابنده باشد، چگونه می‌توان به تحلیل نشانه پرداخت؟ از آنجا که نمی‌توان گفت که اسب ـ دسته چوبی یک نشانه نیست، بهترین راه حل، تمایز دقیق میان مشبه و مشبه‌به خواهد بود. این‌که به آخرین ابهامِ مربوط به ایده شباهت می‌پردازیم بدین معنی است که در سطح توصیف ابتدایی، مانند بالا / پایین، راست / چپ یا طول / عرض، همه چیز می‌تواند با همه چیز شباهت داشته باشد و این بدان معناست که همواره توصیف‌های صوریِ به اندازه کافی عام وجود خواهند داشت تا تقریبا کلیه پدیده‌ها را در بر گیرند و در رابطه با هر کدام از آنها حالت شمایلی داشته باشند.

۱-۹ تجزیه‌های شمایلی

با این همه، نباید نتیجه جزم گرایانه‌ای مانند هواداران شمایل گرایی گرفت و گفت که نشانه‌های شمایلی کاملاً قراردادی هستند و مانند نشانه‌های کلامی مستعد تجزیه چندگانه(۱۵۶) و دیجیتالی شدن انتگرال(۱۵۷) می‌باشند.

ناشیانه‌ترین پرسش می‌تواند این باشد (و چنین نیز بوده است): آیا «واج‌ها» و «جملات» شمایلی وجود دارند؟ به طور طبیعی، این صورت‌بندی تحت تأثیر کلام ـ محوری ناشیانه‌ای قرار دارد، اما با تمام سادگی‌اش برخی پرسش‌های معتبر را مطرح می‌سازد. همگان بر این امر اتفاق نظر دارند که تصاویر، محتوای خاصی را انتقال می‌دهند. اگر سعی کنیم که آنها را به کلام درآوریم، با واحدهای معنایی قابل شناسایی مواجه می‌شویم (برای مثال، در یک چمنزار دو پسر جوان با لباس زرد با یک دختر جوان با لباس قرمز عصرانه می‌خورند). در این تصویر، آیا واحدهای بیانی وجود دارند که با واحدهای محتوایی ارتباط پیدا کنند؟ اگر پاسخ مثبت باشد، بلافاصله این پرسش مطرح می‌شود که آیا این واحدها رمزگذاری شده‌اند؟ اگر چنین نیست، چگونه قابل شناسایی هستند؟ اگر تصور کنیم که آنها قابل تشخیص هستند، آیا می‌توان نشان داد که تجزیه، آنها را به واحدهای بست‌تری تقسیم می‌کند که فاقد مدلول می‌باشند، به گونه‌ای که با ترکیب تعدادی محدود از آنها واحدهای دلالت‌گر دیگری به تعداد نامحدود تولید شوند؟

دیدیم که برای تولید هم‌ارزهای شمایلی ادراک، تنها چند مشخصه معتبر موضوع‌ها برای بازنمایی انتخاب شده بودند. کودکان کمتر از چهار سال در بدن انسان تنه را مشخصه‌ای معتبر نمی‌دانند و نماهایی از انسان را می‌کشند که فقط سر، دست و پا دارند. در حالی که در سطح واحدهای بزرگ، بازشناسی انتخاب مشخصه‌های معتبر امکان‌پذیر است، مسئله در سطح اجزاء میکروسکپی آنها بسیار پیچیده‌تر می‌شود. در کلیه سطوح زبان، واحدهای مجزا، از مشخصه‌های تمایز دهنده گرفته تا واج‌ها، از واج‌ها گرفته تا تکواژها و از تکواژها تا زنجیره‌های بافتی وجود دارند و هر سطحی به نظر قابل تجزیه می‌رسد. در مقابل، در مورد رمزگان‌های شمایلی مفروض، ما در برابر صحنه‌ای بسیار مبهم‌تر قرار داریم. عالم ارتباطات بصری به نظر می‌رسد برای این به وجود آمده که به ما یادآور شود که حتی اگر ما بر مبنای رمزگان‌های قوی (زبان) حتی بسیار قوی (الفبای مورس) ارتباط برقرار کنیم، اکثر مواقع با رمزگان‌های بسیار ضعیف و غیردقیق، در حال جهش و تقریبا نامعین، سر و کار داریم که گونه‌های اختیاری آنها بر مشخصه‌های معتبرشان غلبه دارند.

در زبان، شیوه‌های زیادی برای تلفظ یک واج یا یک کلمه همراه با نواخت‌ها و تکیه‌های گوناگون وجود دارد؛ با این همه، تظاهرات «وایی» همواره براساس عناصر «واجی» قابل شناسایی است.

برعکس، در عالم بازنمایی بصری، بی‌نهایت شیوه ترسیم نمایی از انسان وجود دارد که می‌توان آن را با بازی سایه روشن تداعی کرد، یا با چند حرکت قلم‌مو

آن را ترسیم یا بر مبنای نوعی واقع‌گرایی دقیق و وسواس‌گونه آن را نقاشی کرد؛ همچنین می‌توان در همان زمان آن را به صورت نشسته، ایستاده، خوابیده، تا وسط ران، از نیم رُخ، در حالت آشامیدن و در حالت رقصیدن بازنمایی کرد. این واقعیت دارد که می‌توانیم با صدها زبان و گویش بگوییم «انسان»، تعداد این زبان‌ها و گویش‌ها هر چه باشد، می‌توان همه آنها را با دقت رمزگذاری کرد، در حالی که هزاران شیوه ترسیم انسان قابل پیش‌بینی نیستند. علاوه بر این، درحالی‌که شیوه‌های مختلف گفتن «انسان» توسط زبان، تنها برای کسانی قابل فهم است که در هر مورد زبان به کار برده شده را آموخته باشند، هزاران شیوه ترسیم نمای یک انسان برای اکثر کسانی که حتی به تمرین آنها نپرداخته‌اند قابل تفسیر است (حتی اگر، چنانکه یادآور شدیم، برخی روش‌های بازنمایی بدون آموزش قبلی غیرقابل فهم باشند).

در خصوص تصاویر، ما با مجموعه‌های ماکروسکوپیک و متونی سر و کار داریم که نمی‌توان عناصر تجزیه‌پذیر آنها را تشخیص داد. آنچه نشانه شمایلی خوانده می‌شود، یک متن است. دلیل این امر نیز آن است که هم‌ارز کلامی آن یک کلمه ساده نیست، بلکه دست کم نوعی توصیف یا پاره گفتار و گاه حتی یک گفتمان، یک کنش ارجاعی یا یک کنش لفظی است. این طرح اسب نیست که با واژه / اسب / ارتباط دارد، بلکه آن را برحسب مورد به کلام درمی‌آورند. مانند / اسب سیاهی که چهار نعل می‌رود / ، / این اسب در حال دویدن است / ، / به آن اسب زیبا نگاه کن / یا این کار را از طریق یک گزاره از نوع؛ / کلیه اسب‌ها دارای خصوصیات زیر می‌باشند... / انجام می‌دهند. واحدهای شمایلی در خارج از بافت خود، شأن و مقامی ندارند و درنتیجه به یک رمزگان تعلق پیدا نمی‌کنند؛ «نشانه‌های شمایلی» در خارج از بافت خود نشانه نیستند و چون شبیه موضوع خود نیستند، به دشواری می‌توان درک کرد چرا آنها دلالت بر چیزی دارند، با این همه، آنها به چیزی دلالت می‌کنند. تنها می‌توان چنین تصور کرد که یک متن شمایلی بیش از آن‌که به یک رمزگان بستگی داشته باشد، خود فرایند ایجاد رمزگان است. در نهایت، متونی وجود دارند که به نظر می‌رسد بیشتر خبر از یک قاعده می‌دهند تا این‌که از آن تبعیت کنند. در برابر این نتایج فریبنده، تنها یک گفته به نظر امکان‌پذیر می‌رسد: مقوله شمایل‌گرایی هیچ سودی ندارد، جز این‌که افکار را مغشوش سازد، این مقوله، نه پدیده‌ای منحصر به فرد است ونه پدیده‌های نشانه‌شناختی را تعریف می‌کند. با تعمق بیشتر، درمی‌یابیم که این تنها مفهوم نشانه شمایلی نیست که دچار بحران شده است، بلکه خود مفهوم «نشانه» است که غیرکاربردی شده است و بحران شمایل‌گرایی صرفا یکی از پیامدهای فروپاشی بنیادی‌تر آن است.

مفهوم «نشانه» هنگامی که با مفهوم واحد نشانه‌ای و رابطه همبسته ثابت همسان باشد، دیگر مفید نیست: اگر بخواهیم، همواره می‌توانیم از نشانه صحبت کنیم، اما به‌عنوان نتایج رابطه همبسته میان یک ترکیب بیانی به اندازه کافی غیردقیق و بخشی از یک محتوای وسیع و غیرقابل تحلیل؛ ما به قراردادهای گرافیکی‌ای برمی‌خوریم که بنابر بافت، محتواهای مختلفی را می‌پذیرند. نقش‌های نشانه‌ای اغلب نتیجه موقت قراردادهای تصادفی و گهگاهی هستند.

در نتیجه، ما در سراسر نقد خود از شمایل‌گرایی انواع نشانه‌ها را مشخص نکرده‌ایم و تنها به تعیین شیوه‌های تولید نقش‌های نشانه‌ای پرداخته‌ایم. تدوین گونه‌شناسی نشانه‌ها پروژه‌ای اساسا اشتباه بوده است و به همین دلیل تا این اندازه به مهمل‌گویی منتهی شده است. همان‌گونه که در فصل بعد خواهیم

دید، جایگزینی این پروژه با گونه‌شناسی شیوه‌های تولید نقش‌های نشانه‌ای به ما اجازه خواهد داد که در چارچوب یک رده‌شناسی جدید، هم نقش‌های نشانه‌ای مستقل و هم واحدهای بافتی در کلیت خود را در یک‌جا جمع کنیم. این واحدها نقش‌های نشانه‌ای کلان و کم رمزگذاری شده‌اند؛ نوعی واحدهای کلان بافتی که بی‌شک دارای نقش دلالت هستند، اما «واحدهای دستوری» آنها را نمی‌توان تشخیص داد.(۱۵۸)

۲ ـ گونه‌شناسی شیوه‌های تولید نشانه

۲-۱ طبقه‌بندی چهاربُعدی

طبقه‌بندی شیوه‌های تولید (و تفسیر) نشانه که ما در شکل (۴) ارائه می‌دهیم، بر اساس چهار متغیر زیر بنا شده است:

(۱) کار فیزیکی لازم برای تولید بیان؛

(۲) رابطه نوع ـ رخداد (نسبت آسان یا نسبت دشوار)؛

(۳) شکل‌گیری پیوستار که ممکن است هم ماده (بیان از همان ماده مرجع شکل می‌گیرد) یا دگر ماده (پیوستار ممکن است در صورتی که از طریق رابطه‌ای علّی با مرجع انگیخته نشده باشد، به طور اختیاری انتخاب شود) باشد؛

(۴) شیوه تجزیه و پیچیدگی آن که از واحدهای ترکیبی دقیق (رمزگذاری شده و بیش رمزگذاری شده) تا واحدهایی را پوشش می‌دهد که متون غیرقابل تجزیه به شمار می‌آیند. تابلو نقاشی شیوه‌ای را ثبت می‌کند که براساس آن بیان‌ها به لحاظ مادی تولید می‌شوند، و نه شیوه‌ای که براساس آن در رابطه با محتوا قرار می‌گیرند: با این همه، این شیوه به‌طور ضمنی از طریق دو تصمیم قبلی یا بعدی در رابطه با تولید بیان مطرح می‌شود. برای مثال، در مورد بازشناسی علائم،(۱۵۹) روشن است که با یک انگیزش از پیش معین ناشی از تجربه (کسب شده) وجود یک رابطه مادی بین یک علت خاص و معلول آن سر و کار داریم. با این حال، این یک قرارداد است که مشخص می‌کند هر بار که معلول پدید می‌آید، باید آن را در ارتباط با مفهوم آن علت خاص قرار داد، حتی اگر وجود تجربی آن به اثبات نرسیده باشد. کلمات (که به صورت واحدهای ترکیبی طبقه‌بندی می‌شوند)، پس از تولید عنصر مادی در ارتباط با یک محتوا قرار داده می‌شوند و این کار هر بار مستقل از سازمان آن صورت می‌گیرد (این گفته حتی اگر فرضیه منشأ «شمایلی» زبان کلامی به اثبات برسد، معتبر است). به‌خاطر مجموعه این دلایل است که موضوع‌هایی مانند علائم و کلمات بر روی یک خط افقی در یک خانه قرار می‌گیرند و به روابط همبسته بر مبنای نسبت آسان ارجاع می‌دهند، مستقل از دلایل انتخاب این موضوع‌ها به‌عنوان بیان یک محتوای خاص است. این دو نوع موضوع می‌توانند توسط رایانه‌ای ساخته شوند که تنها صورت بیان آنها را «تشخیص می‌دهد»، در حالی که رایانه دوم محتوایی به این بیان‌ها نسبت خواهد داد. به عبارت دیگر، این دو صورت بیان به اشکال گوناگون انگیخته می‌شوند، اما

هنگامی که به‌عنوان نقش‌گرهای یک رابطه همبسته قراردادی وارد می‌شوند، نقش یکسانی ایفا می‌کنند.

از سوی دیگر، با موضوع‌های تابع نسبت دشواری برخورد می‌کنیم که توسط سازمان معنایی محتوایشان انگیخته شده‌اند (نک ۴-۰)، هرچند که به این واقعیت که آنها بر پایه تجربیات کسب شده (مانند مورد اثر که در آن تحلیل محتوا مقدم بر بیان است) رمزگذاری شده‌اند و یا این واقعیت که محتوا، نتیجه ابداعِ صورت بیان، مانند مورد تابلوهای نقاشی متعدد است، اهمیتی داده نشود. بنابراین، عامل انگیزش که علت انتخاب آنهاست، مانع از آن نمی‌شود که آنها براساس نسبت دشوار تولید شوند: آنها در ارتباط با بعضی جنبه‌های واحد معنایی که به آنها مربوط می‌شود، قرار می‌گیرند و در نتیجه به بیان‌هایی تبدیل می‌شوند که مشخصه‌هایشان معنایی نیز می‌باشد؛ آنها هم‌زمان آثاری معنایی هستند که دچار دگردیسی شده و به حوزه نحوی فرافکنده شده‌اند.(۱۶۰)

رایانه‌ای که فرمان‌هایی برای تولید این موضوع‌ها دریافت می‌کند باید همچنین فرمان‌های معنی شناختی را نیز دریافت کند.(۱۶۱)

موضوع‌های ثبت شده در موارد مربوط به‌عنوان «رابطه نوع ـ رخداد» به نظر «نشانه» می‌رسند (بر اساس کاربرد رایج طبقه‌بندی‌های سنتی)، اما چنین نیست. اینها ساده‌سازی‌هایی عملی هستند که می‌توانند برای مثال با قرار دادن بیان‌هایی مانند / تولید اثرات / به‌جای / اثرات / یا بیان‌هایی چون / انجام یک حرکت برداری / به جای / بردارها / بازتعریف شوند.

در بهترین حالت، می‌توان از اثرات یا از بعضی مثال‌ها به‌عنوان موضوع‌های مادی سخن به میان آورد که به واسطه بعضی از ویژگی‌های صوری‌شان می‌توانند به یک رابطه همبسته نشانه‌ای تعلق پیدا کنند و در نتیجه، به نقش‌گرهای آن تبدیل شوند. از دیدگاه نشانه‌شناختی، معلوم خواهد شد که اینها مجموعه‌هایی از مشخصه‌ها هستند که می‌توانند یا نمی‌توانند به موجب نظامی که در آنها وارد شده‌اند، مسئولیت یک محتوا را برعهده بگیرند. در این شرایط، آنها می‌توانند بر حسب مورد به طور مستقل مانند نشانه عمل کنند. باید این نکته را در ذهن داشت که جدول (شکل ۴) عناصر مادی و روش‌های قابل تخصیص به نقش نشانه‌ای را فهرست می‌کند، اما در صورتی که نقش نشانه‌ای ایجاد نشود به همین بسنده خواهد کرد.

از سوی دیگر، روشن است که نشانه‌ها با هدف دلالت تولید می‌شوند و شیوه تولید آنها به قابلیت‌شان برای انتقال محتویات مشخص بستگی دارد. برای مثال، بیان کلامی «رسانه‌های گروهی» نتیجه دو فرایندی است که در شکل (۴) نام برده شده‌اند و هر یک از آنها به رابطه دوگانه نوع ـ رخداد بستگی دارند: از این‌رو، این رابطه از دو واحد ترکیبی تشکیل شده که بر اساس اصل جانشینی برداری سازمان یافته‌اند: در مقابل، انگشتی که نشانه رفته، هم بردار(۱۶۲) و هم واحد ترکیبی(۱۶۳) است. پس بدین ترتیب، واحدهایی مانند بردارها و فرافکنی‌ها(۱۶۴) انواع نشانه در مفهوم «نمایه‌ها» یا «شمایل‌ها» نیستند. فرافکنی‌ها به طور ضمنی به‌معنای انتخاب اختیاری یک پیوستار بوده و اثرات(۱۶۵)، پیوستاری انگیخته هستند؛ اما در واقع، هر دو، به نظر شمایل می‌رسند، در حالی که آنها (که تابع نسبت دشوار هستند) توسط نوع محتوایی‌شان انگیخته می‌شوند؛ اما هر صورت، اثرات موضوع‌های از پیش موجود «شناخته شده» ای هستند، در حالی‌که فرافکنی‌ها «انگیخته» می‌باشند. اثرات و بردارها هر دو به «نمایه‌ها» شباهت دارند، اما با این همه به دو رابطه نوع ـ رخداد متفاوت بستگی پیدا می‌کنند.

در اینجا باید افزود که بعضی مقولات (مانند نمونه‌های تخیلی)(۱۶۶) به طور هم‌زمان تحت دو عنوان، برحسب کاری که تلویحا به آنها نسبت داده می‌شود، جای می‌گیرند و از اشاره و نیز از بدل ناشی می‌شوند.
پس باید گفت که در شکل (۴)، انواع نشانه‌ها را طبقه‌بندی نکرده‌ایم، بلکه فقط انواع فعالیت‌های تولیدی را طبقه‌بندی کرده‌ایم که تعامل آنها زمینه را برای نقش‌های نشانه‌ای مختلف فراهم می‌کند.

۲-۲ بازشناسی

فرایند بازشناسی(۱۶۷) هنگامی صورت می‌گیرد که یک موضوع و یا یک رویداد خاص تولید شده توسط طبیعت یا کنش انسانی (به صورت عمدی یا غیرعمدی) که در میان واقعیت‌ها قرار گرفته است، توسط فرستنده به‌عنوان بیان یک محتوای خاص تفسیر شود، خواه برحسب رابطه همبسته پیش‌بینی شده توسط یک رمزگان، خواه برحسب رابطه همبسته مستقیما ایجاد شده توسط فرستنده. این عمل بازشناسی امکان تشخیص موضوع را به‌عنوان اثر، علامت یا نمایه فراهم می‌آورد.

تا آنجا که به بازشناسی اثرات مربوط است، ما با یک بیان از پیش تعیین شده سر و کار داریم، در مورد محتوا، این طبقه متعلق به کلیه کنش گرانی است که ممکن است اثر گذار باشند. در اینجا ما با مورد نسبت دشوار مواجه‌ایم. صورت بیان توسط صورت محتوایی انگیخته می‌شود که به آن نسبت داده شده است: این صورت از همان نشان‌های بصری و لامسه‌ای برخوردار است که واحد نشانه‌ای به آن ارتباط می‌یابد، حتی اگر اثر، همواره آنها را همسان بازنمایی نکند. برای مثال، اندازه کنش‌گر اثر، اندازه اثر را تعیین کرده یا برمی‌انگیزد، اما قانون مشابهت می‌گوید که اندازه اثر بیشتر از اندازه کنش‌گرِ اثر (حتی در اندازه‌های بسیار کوچک) بوده و وزن کنش‌گرِ اثر انگیزه‌ای برای تعیین عمق اثر است؛ اما یک قاعده تناسبی (یعنی قیاسی از نوع تعریف شده در ۴-۱) چگونگی انجام این امر را مشخص می‌کند.

برای مثال: اندازه اثرات دیجیتال یک عنصر معتبر را بازنمایی نمی‌کند، زیرا این اثرات که به اندازه قابل ملاحظه‌ای بزرگ شده‌اند، همچنان محتوایی مشابه را انتقال می‌دهند. اثر به‌طور هم‌زمان به فرایند استعاره («شبیه» کنش‌گر اثر به نظر می‌رسد یا آن را بازنمایی می‌کند) و به فرایند مجاز (شواهد رابطه از پیش موجود مجاورت بین اثر و کنش‌گر اثر بازشناسی می‌شود) برمی‌گردد.

وانگهی این چیزی است که امکان تشخیص اثرات نمایه‌ها و علائم را فراهم می‌کند. اگر در نظر آوریم که ادعای مجاورت با کنش‌گرِ اثر نمی‌تواند مورد تأیید تجربی قرار گرفته و معلولِ پیش فرضی است که هدف آن ارجاع است، تلاش کرده‌ایم نشان دهیم که در کلیه موارد، باید نحوه بازشناسی اثرات (یا تقلب در آنها) را بیاموزیم.

اثرات رمزگذاری شده هستند: یک شکارچی باید بیاموزد که اثر (ردپای) یک خرگوش صحرایی را از یک خرگوش خانگی چگونه تشخیص دهد. در نتیجه، شکارچی در صورتی که بخواهد اثرات حیواناتی را که تاکنون ندیده است بازشناسی کند، باید به اطلاعات یک شکارچی دیگر رجوع کند. اثرات تا آنجا که رمزگذاری شده باشند، بر نظام‌هایی تقابلی مبتنی هستند که تعدادی معین از مشخصه‌های معتبر را وارد صحنه می‌کنند. نمی‌توان گفت که نشانه‌شناسی به پژوهش‌های دقیق در مورد این نظام‌ها دست زده است، ممکن است یک آدم عامی شناخت بهتری از یک نشانه‌شناس داشته باشد.

به هر حال، روشن است که اثرات، نشانه نیستند، بلکه عناصری هستند که باید در یک نقش نشانه‌ای وارد شوند. آنچه ما به عنوان رد پای یک حیوان در نظر می‌گیریم (و دارای یک نقش معنی‌دار است)، چیزی بیش از اثر طبقه‌بندی شده در شکل (۴) است. رد پای یک حیوان نه فقط در برگیرنده متغیرهای لامسه‌ای یا فضایی، بلکه همچنین شامل سر نخ‌های بُرداری است (نک ۵-۲). یک رد پا را همچنین با خواندن جهت آن تفسیر می‌کنند و در این جهت ممکن است تقلب صورت گیرد: تعقیب کنندگان را با نعل کردن اسب‌ها در جهت مخالف فرار، فریب می‌دهند.

یک رد پا که اثر و بردار در نظر گرفته می‌شود، به بیان ساده یک واحد محتوایی (مانند گربه، سرباز دشمن، اسب) منتهی نمی‌شود، بلکه به یک گفتمان ختم می‌شود (یک اسب سه روز پیش از آنجا گذشت و در آن مسیر می‌رفت»)؛ به این دلیل است که ما خواهیم گفت، به طور اعم، ردپا یک متن است.(۱۶۸)

فرایندی که به موجب آن، اثرات رابطه همبسته خود را تعیین می‌کنند، هنگامی روشن خواهد شد که به مسئله دگردیسی‌هایی بپردازیم که فرافکنی خوانده می‌شوند (نک ۹-۲)؛ و خواهیم دید که اینها به گونه‌ای تشخیص داده می‌شوند که گویی فرافکنی‌شان عمدی بوده است. هنگامی که اثرات به واسطه چندین کنش‌گر به‌طور هم‌زمان تولید می‌شوند، مانند فرافکنی‌ها، متون پیچیده‌ای را تشکیل می‌دهند ودر نظر گرفتن آنها به‌عنوان واحدهای رمزگذاری شده کار دشواری است.

با این حال، در چارچوب این فصل، از اثرات رمزگذاری شده مرتبط با محتوایی سخن به میان خواهیم آورد که آن نیز رمزگذاری شده است؛ یعنی واحدهایی کلان که به مشخصه‌های کمینه قابل تجزیه هستند. هر اثری به صورت مضاعف انگیخته است، خواه به واسطه سازمان محتوایش و خواه، به واسطه رابطه (از پیش فرض شده) با علت خود؛ به این دلیل است که می‌گوییم اثر موضوعی دگرماده است (اثر پای گربه در گِل، از ماده‌ای صورت می‌یابد که هیچ ربطی به ماده‌ای ندارد که گربه از آن صورت پیدا می‌کند)، اما به گونه‌ای تنگاتنگ، به واسطه علت خود انگیخته می‌شود.

اثرات، توسط قرارداد رمزگذاری می‌شوند، اما قرارداد در اینجا نوعی کسب تجربه است، یعنی یک رشته کنش‌های ارجاعی و استنتاجی که تابع تجربیات هستند که هنوز رمزگذاری نشده‌اند و به تدریج به ادعاهای فرانشانه‌شناختی(۱۶۹) منتهی می‌شوند؛ این کنش‌ها این امکان را فراهم ساخته‌اند که فلان بیان با فلان محتوا ارتباط پیدا کند. به تدریج که ادراک تجربی فلان رویداد را به فلان بازنمایی پیوند می‌دهد، رابطه همبسته‌ای که ابتدا توسط استنتاج القا شده است، به‌عنوان قاعده وضع می‌شود.

تا آنجا که به بازشناسی علائم مربوط می‌شود، ما با یک بیان از پیش تعیین شده سر و کار داریم. در مورد محتوا، ما با طبقه کلیه علت‌های ممکن مواجه می‌باشیم (تغییرات ارگانیک یا کارکردی). در این حالت با مورد نسبت آسان روبرو هستیم (لکه‌های قرمز بر روی صورت از دگردیسی نشان‌های معنایی «سرخک» ناشی نمی‌شوند).

با این همه، هنگام تحلیل واحد معنایی، علائم باید در میان نشان‌های معنایی جای بگیرند (ویژگی معنی‌شناختی سرخک، ایجاد لکه‌های قرمز بر روی صورت می‌باشد).

از آنجا که ما با یک مورد از نسبت آسان مواجه می‌باشیم، درست نخواهد بود که از «شمایلی بودن» علائم سخن به میان آوریم: اینها به هیچ وجه مشابه محتوای خود نیستند. هنگامی که علائم از پیش رمزگذاری نشده‌اند، تفسیر آنها به استنتاج بستگی دارد و پیامد این امر، عملیات ایجاد رمزگان است. می‌توان از علائم در جریان کنش‌های ارجاعی استفاده کرد (حضور دود می‌تواند به معنای این باشد که «در آنجا آتش وجود دارد»)، و در این مورد اشاره به ارجاع از علیت ناشی از رمزگان (مجاورت نوع: «معلول به جای علت») تا استنتاج وقوع این علت را دربر می‌گیرد.

بازشناسی نمایه‌ها، توسط علامت‌گذاری بعضی موضوع‌هایی انجام می‌پذیرد (= همه انواع ردّهایی که اثر نباشند) که به واسطه حضور فعلی خود، امکان استنتاج حضور گذشته کنش‌گری را می‌دهد که آنها را در یک مکان مشخص قرار داده است. هنگامی که نمایه‌ها برای کنش‌های ارجاعی مورد استفاده قرار می‌گیرند، به شیوه‌ای دقیقا مخالف علائم عمل می‌کنند: براساس مجاورت ناشی از رمزگان («شیء تحت تملک به‌جای مالک شیء»)، حضور احتمالی یک کنش‌گر از طریق فرضیه(۱۷۰) استنتاج می‌شود.

برای آن‌که فرضیه عمل کند، شیء باید توسط قرارداد این‌گونه بازشناسی شود که به یک طبقه کاملاً مشخص از کنش‌گران تعلق دارد: اگر در محل جنایت یک دست دندان مصنوعی کشف شود، می‌توان نتیجه گرفت که یک فرد بی‌دندان از آنجا عبور کرده است. اگر در مقر یک حزب سیاسی که مورد سرقت قرار گرفته، آرم حزب مخالف یافت شود، می‌توان نتیجه گرفت که سارقان دشمن قربانیان هستند (البته، نمایه‌ها بی‌نهایت مستعد تقلب هستند و در مواردی از این نوع همواره تقلبی می‌باشند).

به غیر از مثال آشکار آرم، نمایه‌ها به ندرت رمزگذاری می‌شوند و تفسیر آنها بیشتر استنتاج است تا رمزشکنی نقش‌های نشانه‌ای: این همان چیزی است که رمان‌های پلیسی را از تشخیص پزشکی عادی جذاب‌تر می‌کند و اگر ساکنان خیابان مورگ(۱۷۱) از سرخک مرده بودند و توسط یک میمون بزرگ به قتل نرسیده بودند، پو نمی‌توانست بودلر را با حکایت خود تا این حد مجذوب سازد.

می‌توان افزود که اثرات و نمایه‌ها حتی اگر رمزگذاری شده باشند، «اسامی خاص» هستند، چون مرجع‌شان یک کنش‌گر است. این مانع از آن نمی‌شود که آنها را حاملان محتوا بخوانیم، زیرا هیچ‌چیز مانع از آن نمی‌شود که یک واحد محتوایی طبقه‌ای، مرکب از یک عنصر منحصر به فرد باشد. اما در واقع اثرات و نمایه‌ها به ندرت به یک کنش‌گر خاص ارجاع داده می‌شوند. هنگامی که رابینسون اثر واندردی را کشف می‌کند، اصلاً نمی‌داند چه کسی آن را برجا گذاشته است: رد پا تنها این پیام را می‌رساند که «مال انسان» است. تنها پس از آن‌که با واندردی ملاقات کند، خواهد توانست این گزاره را بیان کند که: «این مرد احتمالاً همان است که از خود در ساحل اثری به جا گذاشته است.» اما پیش از آن‌که او دریابد که در جزیره تنها یک مرد دیگر وجود داشته است، نمی‌توانسته آن اثر را به یک فرد مشخص نسبت بدهد. دلالت نخستین بیان «انسان + پا» و مابقی تنها یک استنتاج صرف بوده است.

تصور این امر که یک اثر می‌تواند بدون واسطه یک محتوا به یک مرجع برگردد، بسیار دشوار است.(۱۷۲)

استثنا موردی خواهد بود که در آن شاهد تولید یک اثر هستیم، اما اثر در ایجاد یک نشانه دخیل نیست، زیرا به غیاب شیء اثر گذار مربوط نمی‌شود، بلکه به

حضور آن ارتباط پیدا می‌کند (نک مورد آینه‌ها در ۵-۱). همین امر در مورد نمایه‌ها مصداق پیدا می‌کند. دانستن این امر بی‌فایده است که یک فرد مشخص در میان اطرافیان قربانی دندان مصنوعی دارد؛ دندان مصنوعی کشف شده پیش از هر چیز دلالت بر «فرد بی‌دندان» دارد و مابقی بار دیگر به حوزه استنتاج تعلق پیدا می‌کند.

۲- ۳ اشاره(۱۷۳)

اشاره، هنگامی به وقوع می‌پیوندد که یک موضوع یا رویداد خاص، اعم ازساخته طبیعت یا کنش انسانی باشد (به شکل عمدی یا غیرعمدی)، در زمره واقعیت‌ها قرار بگیرد، توسط فرد «انتخاب» شود و برای بیان طبقه موضوعاتی مشخص گردد که یکی از اعضای آن به شمار می‌رود. اشاره، نخستین سطح دلالت فعال و نخستین قراردادی است که توسط دو فردی به کار گرفته می‌شود که به زبان‌های متفاوت تکلم می‌کنند.

در مورد «دلالت از طریق اشاره» بحث‌های زیادی صورت گرفته است (برای مثال نک به: ویتگنشتاین، ۱۹۵۳، ۲۹ و ۳۰)؛ سوئیفت، هنگامی که از دانایان جزیره لاپوتا(۱۷۴) سخن می‌گوید که در یک کیسه، کلیه اشیایی را حمل می‌کردند که می‌خواستند درباره آنها صحبت کنند، از زبانی کاملاً اشاری یاد می‌کند. به یاد داشته باشیم هنگامی که بخواهیم از طریق اشاره به بیان مطلب بپردازیم، شکلی از اتفاق نظر ضمنی یا صریح باید سطح معتبر را مشخص کند.

اگر من یک پاکت سیگار گلواز(۱۷۵) را به یک دوست که در حال خرید کردن است نشان دهم، اشاره می‌تواند بیانگر «سیگار بخرید» یا «گلواز بخرید» باشد. در مورد دوم، مطمئنا چند قرارداد دلالت‌گر از نوع زیر را خواهم افزود: با انگشت نشان دادن قسمتی از پاکت که مارک سیگار بر روی آن چاپ شده است. در شرایط دیگر، ضروری خواهد بود تا به چندین طریق مشخص و روشن شود که برای مثال هنگامی که یک پاکت سیگار را نشان می‌دهم، منظورم «سیگار» یا «پاکت سیگار» است.

گاه اشاره، یک گفتمان را انتقال می‌دهد: اگر من کفش‌هایم را به یک نفر با یک حالت آمرانه نشان دهم، ممکن است بخواهم بگویم: «کفش‌های من را واکس بزنید». در این مورد، شیء به طور هم‌زمان دال و مرجع یک کنش ارجاعی است. به عبارت دیگر، گویی این پیام را می‌رساند «کفش‌ها (اشاره) + این (نمایه با نقش ارجاعی) + کفش‌ها (مرجع)».

نظریه اشاره امکان حل قطعی مسئله «کنش‌های ذاتا رمزگذاری شده» یا نشانه‌های مجاور را که ما در (۸-۱) ذکر کردیم، فراهم می‌آورد و مجبور نخواهیم بود بپذیریم که یک بخش از مرجع در تشکیل دال وارد می‌شود: شیء به‌عنوان بیان صرف از همان ماده مرجع بالقوه‌اش ساخته می‌شود. به این دلیل است که کلیه نشانه‌های اشاری هم ماده(۱۷۶) می‌باشند. به طور کلی، این احساس وجود دارد که اشاره‌ها بر مبنای نسبت دشوار تولید می‌شوند، زیرا سازمان بیان آنها توسط سازمان محتوایشان معین می‌شود. با این حال، با توجه به این‌که آنها بیان‌های از پیش صورت‌بندی شده هستند، باید آنها را تابع نسبت آسان دانست.

به این دلیل است که آنها در جدول (۴) بین دو اصل(۱۷۷) قرار داده شده‌اند. به عنوان موضوع، آنها در زمره تولیدات قرار دارند و مسئله نسبت آنها مطرح نیست؛ به عنوان نقش‌های نشانه‌ای، آنها در برخی خصوصیات این دو اصل سهیم هستند. سایر مشخصه‌های ویژه اشاره‌ها، عبارت از این است که آنها می‌توانند به دو شیوه نقش ایفا کنند: به‌عنوان اسم (بیان‌های قراردادی یک واحد فرهنگی: یک سیگار دلالت بر «سیگار» دارد)، یا به‌عنوان توصیف‌های مفهومی خصوصیات واحد معنایی انتقال یافته.

در واقع، می‌توان یک سیگار را برای انتقال این پیام مورد استفاده قرار داد که «سیگار یک جسم استوانه‌ای دارای فلان قطع است که حاوی توتون لوله شده در یک برگ کاغذ بسیار ظریف می‌باشد و غیره». اشاره، تنها موردی است که درآن بدل می‌تواند به‌عنوان نشانه به کار برده شود: رابطه نوع ـ رخداد آن‌گاه به رابطه رخداد ـ رخداد تبدیل می‌شود و این امر توضیح می‌دهد چرا در اشاره‌ها نسبت آسان و نسبت دشوار با یکدیگر تقارن پیدا می‌کنند. با این همه، اشاره به شیوه‌های گوناگونی وجود دارد:

الف. یک موضوع برای توصیف طبقه‌ای که در آن عضویت دارد انتخاب می‌شود و این انتخاب از آن یک مثال(۱۷۸) می‌سازد (ساز و کاری که بر انتخاب حاکم است موردی از رابطه جزء به کل(۱۷۹) می‌باشد: یعنی یک عضو به ازای کل طبقه).

ب. تنها یک بخش از موضوع برای توصیف کل موضوع (و در نتیجه طبقه آن) انتخاب می‌شود: این موردی از نمونه‌ها است (ساز و کاری که یک رابطه جزء به کل از نوع «جزء به‌ازای کل»(۱۸۰) می‌باشد). به درستی از «نمونه‌های» پارچه سخن به میان می‌رود (یک تکه پارچه در ازای کل آن) و در حوزه موسیقی، هنگامی این اتفاق می‌افتد که چهار نت را برای دلالت بر سمفونی شماره پنج بتهوون باسوت بزنند. یک مورد از نمونه «مجازی» استفاده از «چاقوی جراحی» به‌جای «جراح» می‌باشد. گودمن (۱۹۹۸) می‌گوید که می‌توان یک نمونه را به‌عنوان نمونه نمونه‌ها نشان داد. بدین ترتیب، یک کلمه چند هجایی می‌تواند به عنوان مثالی از کلیه کلمات چند هجایی در نظر گرفته شود. چون در این موارد با بدلی سر و کار داریم که برای نشان دادن خصوصیات فیزیکی سایر اشیا انتخاب یا تولید نشده، بلکه برای نشان دادن خصوصیات فرازبانی واحد معنایی مربوطه انتخاب یا تولید شده است. یک متن از پیش موجود، باید امکان ایجاد اتفاق نظر در مورد سطح اعتبار را بدهد. بدون این قرارداد قبلی، اشاره به کلمه / چند هجایی / می‌تواند به‌عنوان توصیف کلیه کلمات متعلق به همان مقوله واژگانی و نه توصیف کلیه واژه‌های چند هجایی درک شود که در میان آنها کلمه / تک هجایی / نیز یافت می‌شود.

ج) یک موضوع برای بازنمایی یک نمونه تولید می‌شود: اینها نمونه‌های تخیلی هستند که هم‌زمان تحت عنوان اشاره‌ها و بدل‌ها قرار می‌گیرند و روش‌هایی هستند که اکمن و فریزن (۱۹۶۹) آنها را «کنش‌های ذاتا رمزگذاری شده» و ورون (۱۹۷۰)، آنها را «نشانه‌های مجاور» می‌نامد. تقلید و نام‌آوا(۱۸۱)های کامل (یعنی تقلید واقع گرایانه صدا در تقابل با نام آوای «سبک‌پردازی شده» مانند کلمه / تندر /) به این مقوله تعلق دارند.(۱۸۲)

نمونه‌های تخیلی نیز هم ماده می‌باشند، زیرا در آنها بدل از همان ماده مدلی ساخته می‌شود که به طور ناقص باز تولید شده است. از آنجا که نام‌آواهای کامل هم ماده می‌باشند، توصیف آنها تحت عنوان «شمایلی» مانند تصاویر (که همانند فرافکنی‌ها قابل طبقه‌بندی هستند تک ۷-۲) که دگر ماده(۱۸۳) می‌باشند، مناسب نیست.

نام‌آواها به‌عنوان بدل‌های هم ماده، تابع نسبت آسان می‌باشند، در حالی‌که تصاویر، فرافکنی‌های دگرماده ایجاد شده بر اساس قواعد دگردیسی تابع نسبت دشوار هستند.

در مورد نشانه‌های مجاور، آنها مسئله قرارداد و به تبع آن رمزگان را مطرح می‌کنند، این واقعیت که نشانه‌های مجاور مستلزم اتفاق نظری

قبلی برای ایفای نقش به‌عنوان نقشگر می‌باشند این امر را به اثبات می‌رساند.(۱۸۴)

۲ -۴ بدل‌های واحدهای ترکیبی

شیوه تولید که در اینجا مطرح است، بر شناخته شده‌ترین قراردادهای بیانی حاکم می‌باشد، قراردادهایی که برخی آنها را تنها مثال «نشانه‌های» واقعی به‌حساب می‌آورند. بدل‌هایی که بیش از همه تولید می‌شوند، آواهای زبان است: واحدهای بیانی تولید شده به واسطه نسبت آسان، پیوستاری را تشکیل می‌دهند که به پیوستار مرجع‌های بالقوه‌شان ربطی ندارند و به شکلی اختیاری با یک یا چند واحد محتوایی در ارتباط قرار می‌گیرند. اما این رابطه واحد به واحد خاص بدل‌ها نیست. فرایندهای بازشناسی و اشاره نیز واحدها را متمایز می‌کنند و اکثر علائم، نمایه‌ها، آثار، مثال‌ها و نمونه‌ها انواع روابط همبسته واحد به واحد را تشکیل می‌دهند.

در نتیجه، کلیه نقش‌های نشانه‌ای که به بدل، اشاره یا بازشناسی بستگی دارند، امکان تجزیه واحدها را برای ترکیب متون فراهم می‌سازند.

با این حال، به نظر می‌رسد می‌توان بارزترین مثال‌های واحدهای ترکیب‌پذیر را که فقط آواهای زبان نیستند، بلکه شامل اندیشه نگارها، نشان‌ها (مانند پرچم)، نت‌های موسیقی، علائم راهنمایی و رانندگی، نمادهای منطق صوری یا ریاضیات، مشخصه‌های نزدیکی و غیره نیز هستند می‌توان به‌عنوان بدل طبقه‌بندی کرد.

درست است که می‌توان به تحلیل کلمات در قالب واحدهای معتبر کمینه پرداخت، اما در مورد یک اندیشه نگار یا یک نشان، این کار همواره ممکن نیست. تنها نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است که قابلیت بازتولید بیان‌ها بر اساس سطوح مختلف اعتبار صورت می‌گیرد و می‌تواند تابع یک یا چند تجزیه قرار گیرد. طی سال‌های دهه ۱۹۶۰، نشانه‌شناسی تحت سیطره گرایش خطرناک کلام ـ محوری قرار داشت که شأن زبان را فقط برای نظام‌هایی قائل بود که گفته شده (یا به نظر می‌آمد) از ویژگی تجزیه دوگانه برخوردارند (نک به: گفت‌وگوهای لوی ـ اشتراوس درباره نقاشی و موسیقی معاصر و کلاسیک، ۱۹۶۱، ۱۹۶۲ و نقد اکو، ۱۹۷۲).

در حالی‌که چندین پژوهش (پریتو، ۱۹۶۶) ثابت کرده‌اند که نظام‌های باتجزیه دوگانه، با تجزیه واحد، بدون تجزیه و یا دارای تجزیه سه گانه وجود دارند (اکو ۱۹۷۲، صص ۲۱۹-۲۲۹).

۲ -۵ بدل‌های سبک پردازی‌ها و بردارها

بعضی بیان‌های به ظاهر «شمایلی» را که در واقع حاصل یک قرارداد هستند، سبک‌پردازی می‌خوانند؛ این قرارداد به ما امکان بازشناسی آنها را برحسب تطابق‌شان با نوعی از بیان ارائه می‌دهد که کاملاً تجویزی نیست و گونه‌های آزاد متعددی را مجاز می‌شمرد.

اشکال ورق‌های بازی مثال‌های بارز این امر هستند. اشکال بازی شطرنج نیز که مشخصه‌های معتبرشان محدودترند همین حالت را دارند، به گونه‌ای که می‌توان با اشکالی که تنها به لحاظ قطع و شکل متفاوت هستند، به بازی پرداخت. کلیه شمایل نگارهای رمزگذاری شده، مانند تصاویر مربوط به «علائم خانوادگی نجیب‌زادگان»،(۱۸۵) مریم مقدس، قلب عیسی، علامت پیروزی، شیطان، نوعی سبک‌پردازی به‌شمار می‌روند. در این موارد، دلالت فوری (این واقعیت که آنها به معنای «زن»، «مرد» یا چیز دیگری هستند) در حوزه ابداع(۱۸۶) قرار می‌گیرد که تابع نسبت دشوار است، اما بازشناسی این تصاویر برحسب شمایل‌شناسی، تابع نسبت آسان است و به حضور مشخصه‌های قابل تکرار و قابل بازشناسی از طریق قرارداد بستگی پیدا می‌کند.

بدین ترتیب بازنمایی تصویری شیطان، پاره گفتاری بصری است که هم‌زمان فرافکنی (ابداع) و بدل یک واحد بیش رمزگذاری شده می‌باشد.

در واقع، هنگامی که یک شاه خشت یا تصویر قلب عیسی را مشاهده می‌کنیم، از خود سؤال نمی‌کنیم که آیا این تصویر یک چهره انسانی را بازنمایی می‌کند یا خیر. همچنین دست به تفسیری تصادفی نمی‌زنیم یا تلاشی به خرج نمی‌دهیم که هدفش تشخیص سازمان یک نوع محتوای همچنان ناشناخته از طریق نوعی «فرافکنی معکوس» باشد (این اتفاقی است که در جلوی یک تابلوی نقاشی می‌افتد هنگامی که یک زن یا یک مرد در حالتی غیرعادی به تابلو چشم می‌دوزند): ما ترکیبی در مقیاس بزرگ را در قالب یک مشخصه کمینه و تجزیه‌ناپذیر بازشناسی نمی‌کنیم.

به شرطی که بعضی خصوصیات عام رعایت شوند، رابطه‌ای فوری بین بیان و محتوای قراردادی‌اش برقرار می‌شود. محتوا به‌طور مستقل وجود دارد، تا آن حدّ که می‌تواند انتقال یابد، بدون آن‌که به علائم بصری برای شناسایی آن رجوع شود. وانگهی می‌توان با تکه‌های کوچک مقوا که بر روی آنها نوشته شده باشد / شاه دل / ، / هفت خشت / و غیره ورق بازی کرد؛ شمایل نوعی «برچسب»(۱۸۷) است.

سبک‌پردازی‌ها، شامل فهرست‌های گوناگون بیان‌های قراردادی شده می‌شوند که هر یک به یک زیررمزگان بستگی دارند (طبقه‌بندی این زیر رمزگان‌ها در اکو، ۱۹۷۲، صص ۲۱۷-۲۱۶ صورت گرفته است).

ورای یک آستانه معین، تمایز سبک‌پردازی از ابداع بسیار دشوار می‌شود؛ شمار زیادی از تابلوهای نقاشی درهم تنیدگی‌های پیچیده‌ای از سبک‌پردازی و ابداع هستند: برای مثال، می‌توان به تابلوهای نقاشی اندیشید که پیام جبرئیل به مریم مقدس را به تصویر می‌کشند و به سده‌های پانزدهم یا شانزدهم میلادی مربوط

می‌شوند؛ در این تابلوها، جنبه و جایگاه مذهبی شخصیت‌ها در قلمرو سبک‌پردازی قرار می‌گیرد، اما محتوای این تابلوها تنها در رساندن این پیام به تماشاگر که منظور دیدار فرشته از مریم است، خلاصه نمی‌شود. به طور کلی، این گیرنده است که مختار است تابلوی نقاشی را سبک‌پردازی یا ابداع تفسیر کند: یک نگه دارنده اسناد و مدارک تاریخی که وظیفه گردآوری نسخه‌های رونوشت رنگی برای یک دایرةالمعارف به او واگذار شده، چندین اثر از فرا آنجلیکو(۱۸۸) گرفته تا لورنزو لوتو(۱۸۹) را به عنوان «تابلوی پیام جبرئیل به مریم»(۱۹۰) طبقه‌بندی خواهد کرد، بی‌آن‌که به محتواهایی که آنها را از یکدیگر تفکیک می‌کند، توجهی نشان دهد. در حالی که یک مورخ هنر که علاقمند به پرداختن به حجم و رنگ است، محتوای انتقال یافته از طریق سبک‌پردازی را نادیده می‌گیرد تا محتواهای انتقال پیدا کرده توسط عناصر ابداعی این نقاشی‌ها را بشناسد. در مورد آثار موسیقی زیادی نیز وضع به همین ترتیب است؛ هر کس با آنها به گونه‌ای متفاوت براساس مراحل مختلف زندگی‌اش برخورد می‌کند، ابتدا به‌عنوان متونی پیچیده که لازم است خصوصیات کمتر قراردادی آنها را با حس ماجراجویی و با اشتیاق تمام مورد تفسیر قرار داد و سپس در یک مقطع مشخص که گوش به آنها «عادت» کرده، صرفا به‌عنوان واحدهایی بیش رمزگذاری شده که تحت عنوان «پنجم»، «دومِ برامس»،(۱۹۱) «موسیقی رمانتیک» و در نهایت «موسیقی» طبقه‌بندی شده‌اند، دریافت می‌شوند.

این سبک‌پردازی‌ها، بسط معنایی(۱۹۲) ابداع‌های پیشین هستند، متونی که یک گفتمان پیچیده را انتقال داده و می‌توانند انتقال دهند و در نتیجه، نقشِ «اسامی خاص» را پیدا می‌کنند. بدل آنها هر قدر نادقیق باشد، همواره به‌عنوان یک رخداد رضایت‌بخش پذیرفته می‌شود و این سبک پردازی‌ها، شاهدی بر آن هستند که نسبت دشوار با قرار گرفتن دائم در معرض فرایندهای ارتباطی و تطابق‌های لازم، نسبت آسان را به وجود می‌آورد.

سبک‌پردازی‌ها (از سوی دیگر مانند بردارها) با ترفندهای دیگر ترکیب می‌شوند تا نشانه‌ها و پاره گفتارها را ایجاد کنند: واحدهای ترکیبی بصری به اضافه سبک‌پردازی‌ها، علائم (سیگنال‌های) جاده‌ای مانند: «عبور از این جاده برای خودروهای سنگین ممنوع است» و «خواهشمند است بوق نزنید زیرا از کنار یک بیمارستان عبور می‌کنید»، را به دست می‌دهند.

حال به بررسی نوع دیگری از ترفندهای قراردادی می‌پردازیم که می‌توان آنها را با عناصر نظام‌های دیگر یعنی بردارها(۱۹۳) ترکیب کرد. مثال کلاسیک آن، انگشت نشانه رفته است: انگشت نشانه رفته بعضی مشخصه‌های مربوط به ابعاد مانند / / طولی بودن / / و / / نوکدار بودن / / را به فعلیت در می‌آورد، اینها واحدهای ترکیبی قابل باز تولید هستند، اما همچنین انگشت مزبور به سمت چیزی هدایت می‌شود و مشخصه / / جهت‌دار بودن / / توجه گیرنده را براساس متغیرهای زیر جهت می‌دهد: «راست در برابر چپ» یا «جلو در برابر عقب» و یا دقیق‌تر «از راست به چپ» و «چپ به راست». گیرنده لزوما در جهت نشان داده شده حرکت نمی‌کند (وانگهی ممکن است در این جهت هیچ چیزی وجود نداشته باشد)، چون در واقع دو جهت وجود دارد: جهتی که به ادراک علامت نحوی انگشت مربوط می‌شود و جهتی که به تفسیر یک علامت معنایی ربط پیدا می‌کند. مشخصه جهت براساس نسبت دشوار تولید می‌شود چون ما در راستای همین جهت صحبت می‌کنیم.

از سوی دیگر، انواع دیگر بردارها نیز وجود دارند که در مورد آنها مفهوم جهت باید از هرگونه نشان فضایی تهی شود و به‌عنوان «حرکت تدریجی» درک شود.

مثال برداری شدن عبارت از حرکت صعودی یا نزولی، توصیف‌گر بلندی صدا در مشخصه‌های فرازبانی یا علامت سؤال «گفته شده» یا «داده شده» توسط نواخت است. تنها براساس واحدهای ترکیبی که صداها در آنها وارد شده‌اند نیست که ما یک ملودی را درک می‌کنیم، بلکه همچنین توالی آنها نیز اهمیت دارد (/ / دو ـ سل می ـ دو / / و / / دو ـ می ـ سل ـ دو / / ، علی‌رغم کاربرد واحدهای ترکیبی مشابه، دو ملودی متفاوت را به خاطر وجود عنصر برداری تشکیل می‌دهند). به همین شکل، «معرف‌های جمله‌ای» (یا «معرف‌های زنجیره‌ای») یعنی توالی کلمات در زنجیره، پدیده‌هایی برداری هستند.(۱۹۴)

در پاره گفتار / پیر پل را می‌زند / جهت جمله (مکانی، برای جمله نوشته شده و زمانی، برای جمله گفته شده) امکان فهم محتوا را میسر می‌سازد: برداری کردن، عنصری نحوی است که بخشی از محتوا را انتقال می‌دهد (بردارها با نسبت دشوار سازگار می‌باشند). تنها در موارد بسیار محدود یک بردار می‌تواند به یک نقش نشانه‌ای منجر شود: برای مثال در تصریف‌های سؤالی یا خبری (این تصریف‌ها بیشتر به صورت سبک‌پردازی ظاهر می‌شوند: اینها بردارهایی هستند که معمولاً تابع نسبت دشوار می‌باشند و پس از فرایند بسط معنایی می‌توانند بازتولید شده و بر اساس نسبت آسان درک شوند).

۲ -۶ محرک‌های برنامه‌ریزی شده و شبه واحدهای ترکیبی

در حد فاصل بدل و ابداع، دو نوع ترفند وجود دارد که نشانه‌شناسی تاکنون نتوانسته تعریفی جامع از آنها ارائه دهد. اینها، در درجه نخست، مجموعه‌ای از عناصر غیرنشانه‌ای هستند که هدفشان برانگیختن واکنش در نزد گیرنده است.

یک پرتو نور در جریان اجرای تئاتر، یک صدای غیرقابل تحمل در جریان یک کنسرت و هیجانات زیر آستانه‌ای ترفندهایی هستند که به طور کلی به‌عنوان محرک طبقه‌بندی می‌شوند و عامل آنها به‌عنوان برانگیزاننده یک تأثیر معین شناسایی می‌شود: پس در اینجا نوعی شناخت نشانه‌شناختی وجود دارد چون یک تأثیر معین با یک محرک مشخص پیوند می‌یابد. به‌عبارت دیگر، هنگامی که محرک در سطح بیان و تأثیر پیش‌بینی شده در سطح محتوا قرار دارد، با نقش نشانه‌ای سر و کار داریم. با این حال، تأثیر گاه کاملاً قابل پیش‌بینی نیست، به ویژه وقتی که در بافتی به اندازه کافی پیچیده وارد شود. فرض کنیم یک خطیب در جریان یک سخنرانی متناسب با قوانین گفتار قضایی، تلاش کند حس ترحم و بخشش را برانگیزد: او می‌تواند با لحنی متضرعانه و بسیار متأثر کننده که حالت بغض او را القا کرده و دست به خواهش و تمنا بزند. این ترفندهای زبرزنجیری می‌توانند مانند ترفندهای فرازبانی و یا علائم آشکار حالت روحی او عمل کنند؛ همچنین می‌توانند محرک‌هایی را بازنمایی کنند که او آگاهانه در سخنرانی خود وارد می‌کند تا فرایند هم‌ذات پنداری را نزد شنوندگان برانگیزد و آنها را در یک جهت خاص تحت تأثیر قرار دهد.

در این مورد، او در حال استفاده از ترفندهایی مانند تحریکات برنامه‌ریزی شده است، حتی اگر از تأثیری که آنها بر جای خواهند گذارد، مطمئن نباشد. در نتیجه، خطیب در گیرودار به‌کار بستن یک قاعده موجود برای تحریک و طرح عناصری قرار دارد که هنوز رمزگذاری نشده‌اند و می‌توانند (یا نمی‌توانند) به عنوان ترفندهای نشانه‌شناختی بازشناسی شوند از این‌رو، خطیب از رابطه ضروری بین یک محرک مشخص و یک تأثیر مشخص مطمئن نیست و بیش از آن‌که به اِعمال یک رمزگان بپردازد، در واقع، مشغول آزمایش و تلاش برای ایجاد یک رمزگان است.

به این دلایل، این ترفندها در میانه بدل و ابداع قرار می‌گیرند و کمابیش نشانه‌ای تلقی می‌شوند و نوعی آستانه مبهم را تشکیل می‌دهند.

در نتیجه، حتی اگر بتوان زنجیره‌های به هم پیوسته بیانی محرک‌های برنامه‌ریزی شده را به واحدهای مجزا تجزیه کرد، محتوای مربوط به آنها یک سحابی گفتمانی باقی خواهد ماند. بدین ترتیب، بیانی که از واحدهای تکرارپذیر و تجزیه‌پذیر تشکیل شده باشد و تابع نسبت آسان باشد، می‌تواند پاره گفتاری را تولید کند که در سطح محتوا بسیار مبهم است.

تحریکات برنامه‌ریزی شده عبارتند از:

۱. کلیه هم‌حسی‌هایی که درشعر، موسیقی، نقاشی و غیره ظاهر می‌شوند.
۲. کلیه نشانه‌هایی که «بیانی» خوانده می‌شوند و توسط هنرمندان مورد نظریه‌پردازی قرار می‌گیرند (برای مثال کاندینسکی)، یعنی کلیه ترکیبات بصری که فرض می‌شود بنابر قرارداد، نوعی احساس را انتقال می‌دهند و نیز آنهایی که توسط نظریه‌پردازان همدلی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. اما چون به‌نظر می‌رسد مجموعه این ترفندها با نیروهای روانی در رابطه انگیزش قرار داشته باشند و پویشی درونی را باز تولید کنند، باید هنگام سخن گفتن درباره فرافکنی‌ها، نیز مد نظر قرار بگیرند؛
۳. کلیه تولیدات محرک‌های جانشین توصیف شده در (۸-۱).
۴. بسیاری از فرافکنی‌هایی که در (۷-۲) از آنها سخن خواهیم راند.
با این حال، باید بین محرک‌های برنامه‌ریزی شده و ترفندهایی که به صریح‌ترین شکل رمزگذاری شده‌اند و قادر به بیان احساسات هستند، مانند ادا و اطوار، استفاده از حرکات بدن و صورت تمایز قائل شد که از طریق هنرهای حرکتی و فرازبان‌شناسی تحلیل می‌شوند.
نوع دیگری از عملیاتی که به گونه نادرستِ نشانه‌ای تصور می‌شوند، شبه واحدهای ترکیبی(۱۹۵) هستند که مثال بارز آنها تابلوهای نقاشی آبستره و آهنگ‌های بدون هارمونی است. ظاهرا تابلو اثر موندریان(۱۹۶) یا آهنگ ساخته شوئنبرگ(۱۹۷) کاملاً تکرارپذیر می‌باشند و از واحدهای ترکیبی تشکیل می‌شوند که دارای مدلول نیستند اما از قواعد ترکیبی دقیقی پیروی می‌کنند. هیچ کس نمی‌تواند انکار کند که دراین موارد، سطحی از بیان کاملاً تجزیه‌پذیر وجود دارد، اما سطح محتوا، غیردقیق باقی می‌ماند و جا را برای تفسیر هر کس باز می‌گذارد.
پس برای تعریف آنها گفته شده که به جای قرارداد نشان در مقوله نقش نشانه‌ای بهتر است آنها را در زمره نشانه‌های باز(۱۹۸) قرار داد؛ یعنی نشانه‌هایی که کار نسبت دادن محتوا را با سوق دادن گیرنده به سمت تفسیر برعهده او می‌گذارند (اکو، ۱۹۶۵)، و می‌توان آنها را نقش‌های گزاره‌ای(۱۹۹) (بصری یا موسیقایی) موجود برای روابط همبسته مختلف خواند.(۲۰۰)
در جدول (۴)، با این حال، شبه ترکیبات در زمره شیوه‌های تولید تابع نسبت آسان قرار می‌گیرند، چون تکرار پذیرند و به این دلیل فقط نوع بیانی خود را باز تولید می‌کنند، حتی اگر در حد فاصل نقش نشانه‌ای و نشانه باز قرار داشته باشند. هنگامی که نمی‌توان واحدها را مجزا کرد، آنها دیگر تکرارپذیر نیستند و در نتیجه در حوزه‌ای نامعین بین نقش‌های نشانه‌ای و طرح احتمالات جدید برای عمل بر روی پیوستار واقعی قرار می‌گیرند. در مقابل، تحریکات برنامه‌ریزی شده مانند مثال‌ها و نمونه‌ها در حد فاصل نسبت آسان و نسبت دشوار قرار می‌گیرند چون همان‌گونه که نظریه‌پردازان همدلی مشاهده کرده‌اند، همواره پیوندی انگیخته میان یک صورت فیزیکی و یک حس معین وجود دارد؛ در نتیجه تحریکات برنامه‌ریزی شده بین موارد سبک‌پردازی و موارد فرافکنی ابداعی قرار می‌گیرند.

۲- ۷ ابداع

ابداع، شیوه تولیدی است که مستلزم آن است که تولید کننده نقش نشانه‌ای به انتخاب پیوستاری مادی دست بزند که هنوز برحسب نیاتش، تقطیع نشده و شیوه جدیدی برای ساختاربندی آن به منظور انجام دگردیسی‌های عناصر معتبر یک نوع محتوایی پیشنهاد کند.

ابداع، بارزترین مثال نسبت دشوار است که براساس یک بیان دگرماده تحقق می‌یابد. از آنجا که در مورد شیوه ایجاد یک رابطه همبسته بین بیان و محتوا سابقه‌ای وجود ندارد، باید به نوعی این رابطه را ایجاد کرد و آن را قابل پذیرش ساخت.

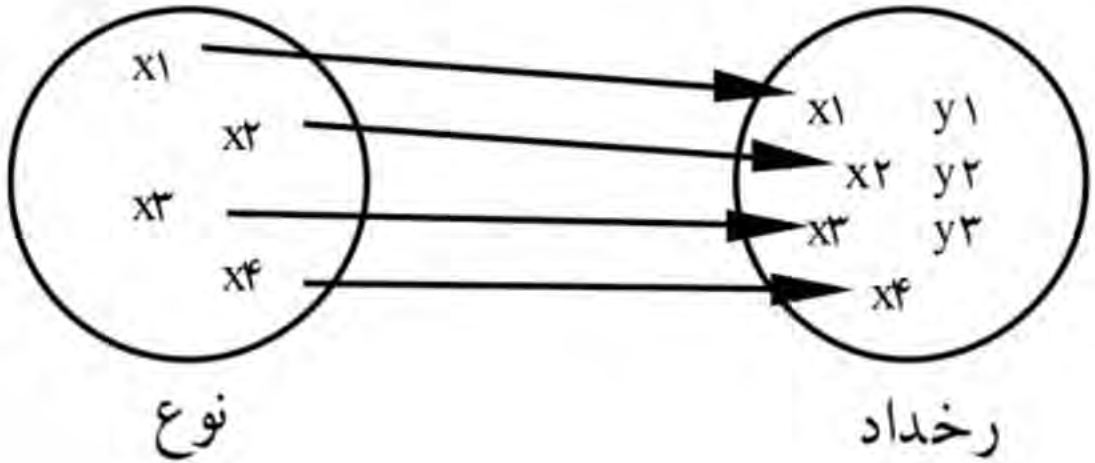
روشن است که بنابرتجربه‌ای که یک واحد محتوایی را به یک واحد بیانی متصل کرده است، ما بیانی را که براساس فرایند بازشناسی تولید شده درک می‌کنیم.

آشکارست که بیان تولید شده توسط اشاره به این دلیل بازشناسی می‌شود که یک عنصر مشخص طبقه‌ای را بازنمایی می‌کند که بدان تعلق دارد و در نتیجه ما را به ساز و کارهای بنیادی انتزاع ارجاع می‌دهد.

ناگفته پیداست که برای بازشناسی بیان تولید شده توسط بدل، کافی است مشخصه‌های نوع بیانی را که از پیش به صورت قراردادی در رابطه همبسته با یک محتوای خاص قرار گرفته، مشخص ساخت.

اعم از این‌که با نسبت آسان و یا نسبت دشوار سر و کار داشته باشیم، در کلیه این موارد با رابطه نوع ـ رخداد مواجه هستیم چون نوع حتی اگر نوع محتوایی باشد، از پیش به‌عنوان یک تولید فرهنگی وجود دارد.

نوع، اعم از بیانی یا محتوایی، بر اساس علائم خود تحلیل می‌شود و به رخداد تبدیل می‌شود. یکی از بازنمایی‌های ممکن این روش را در شکل (۵) ارائه می‌دهیم؛ x ها خصوصیات معتبر نوع و y ها عناصر متغیر را نمایش می‌دهند.(۲۰۱)



شکل ۵

در موارد نسبت آسان، گذار از نوع به رخداد مشکلات زیادی پدید نمی‌آورد: در اینجا صرفا بازتولید خصوصیات نوع از رهگذر روش مادی تجویز شده مطرح است. در مورد یک واج، نوع تجویز شده، برای مثال، «لبی + رسا» (وسیله لازم در اینجا اندام‌های آوایی می‌باشد) است و این شیوه‌ای را تشکیل می‌دهد که براساس آن / b/ تولید می‌شود.

نسبت دشوار، مسئله را پیچیده‌تر می‌کند: در واقع، در این مورد، همان‌طور که قبلاً مشاهده شد، نوع، یک واحد محتوایی یا یک واحد معنایی است که خصوصیات آن علائم معنایی هستند که در اصل به هیچ پیوستار مادی ربط ندارند.

پس می‌توان از خود پرسید دگردیسی خصوصیات معتبر یک گیلاس شراب، یعنی دگردیسی لازم برای تولید ردّی که بر روی میز می‌گذارد، به چه چیزی ربط پیدا می‌کند. اما این پرسش بد طرح شده است، زیرا از یک پیشداوری ارجاعی ناشی می‌شود. در واقع، اثر گیلاس شراب نباید خصوصیات شیء «گیلاس شراب» را داشته باشد، بلکه واجد خصوصیات واحد فرهنگی «اثر گیلاس شراب» است. اگر در این مورد نیک بنگریم، بازنمایی معنایی چنین عنصری تنها شامل چهار علامت است: دایره + قطر + قرمزی + رطوبت. دگردیسی این نشان‌ها به یک جوهر دیگر صرفا نشانگر به فعلیت درآوردن مفسرهای شیمیایی و هندسی واحدهای معنایی است که برشمردیم. پس از خاتمه این عملیات، ما با رخدادی قابل بازشناسی و مرتبط با نوع مواجه می‌باشیم. دیگر نمی‌توان گفت که اثر یک خرگوش صحرایی به همان اندازه تصویر یک خرگوش صحرایی «شمایلی» است: در مورد اول، نوع از پیش جا افتاده و رواج پیدا کرده است، در دومی چنین نیست، مگر از رهگذر ابتدایی‌ترین سبک‌پردازی‌ها.

با این حال، مسئله‌ای که باقی می‌ماند می‌تواند به این شکل صورت‌بندی شود: چگونه یک دایره با قطر مشخص که به ردّی مرطوب در سطح یک میز تبدیل شده نشان‌های معنایی «دایره«و «قطر x» را بازتولید می‌کند؟ اما این پرسش از پرسشی که به احتمال بازشناسی یک واج مربوط می‌شود، یعنی چگونه یک لبی رسا بازشناسی می‌شود، متفاوت نیست. ما در (۳-۰) و (۸-۰) این پرسش را پاسخ داده‌ایم: متغیرهای آکوستیکی وجود دارند که این امکان را فراهم می‌آورند و این بازشناسی بر مبنای ساز و کارهای ادراکی بهنجار یک قضیه نشانه‌شناختی صورت نمی‌گیرد بلکه یکی از اصول موضوعه آن است.

بنابراین، با توجه به این‌که بیان‌های متفاوت برحسب متغیرهای متفاوت تحقق پیدا می‌کنند، متوجه می‌شویم آنچه که امکان تمایز ویژگی لبی بودن از دایره را می‌دهد، فقط تفاوت موجود میان متغیر فضایی و متغیر آکوستیک است.

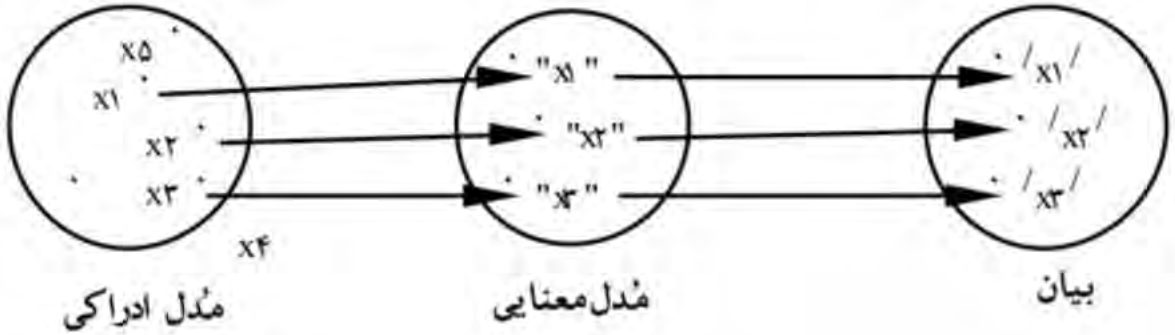
باید افزود (تفاوت نیز در همین جاست) که مشخصه‌های آکوستیک که احتمال بازتولید واج را معین می‌کنند نشان‌های محتوایی نیستند، در حالی‌که خصوصیات فضایی که تعیین کننده احتمال بازتولید اثر هستند، چنین می‌باشند. این کل تفاوتی است که بین نسبت آسان و نسبت دشوار وجود دارد، اما اصل بازشناسی یک مشخصه مادی را زیر سؤال نمی‌برد.

اکنون اگر شکل (۴) را در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که در کلیه موارد نسبت دشوار، ما با انواع محتوایی سر و کار داریم که مهم‌ترین علائم آن حساسیت‌های مکانی هستند؛ یعنی با ترکیبات فضایی یا بردارها سر و کار داریم. حال به یادداشت شماره (۱) صفحه (۶۹) برمی‌گردیم که در آن مشاهده کردیم نشان‌های معنایی همگی قابلیت کلامی شدن را ندارند. نشان‌هایی که چنین قابلیتی دارند به حداکثر انتزاع دست می‌یابند، و در اصول (احتمال بازتولید ترکیبات گرافیکی پیچیده از طریق رایانه این را به ما نشان می‌دهد) نشان‌های حساس به مکان بسیار پیچیده می‌توانند توسط آلگوریتم‌ها بیان شوند؛ با این حال، حتی اگر آنها را در قالب عبارات ریاضی دربیاوریم که نشان را از طریق مؤلفه‌ها توصیف می‌کنند، اطلاعات برداری به قوت خود باقی می‌مانند؛ به هر حال، تجربه مشترک، به طور مستقیم، ما را با مشکل کلامی کردن، آنها بدون توسل به توصیف‌های مثلثاتی، مواجه می‌سازد. بدین ترتیب، سازمان فضایی عناصر سازنده اثر پای خرگوش صحرایی، نمی‌تواند فراتوصیف کلامی بیابد.

با این همه، این نتیجه‌گیری که اثر «وجود فرهنگی» ندارد و نمی‌تواند «موضوع تفکر» واقع شود، مخاطره‌انگیز است. از سوی دیگر، گفتن این‌که اثر می‌تواند «موضوع تفکر» واقع شود و «تفکر بصری» وجود دارد، اظهارنظری فرانشانه‌شناختی خواهد بود. اما اگر بگوییم اثر می‌تواند تفسیر شود و تبدیل آن به آلگوریتم تنها وسیله انجام این کار است، حتی اگر به ندرت از آن استفاده شود، ما در حوزه نشانه‌شناسی باقی می‌مانیم.

این واقعیت که طرح به دست آمده از روی آلگوریتم از اثر واقعی شماتیک‌تر است، فرضیه ما را تأیید می‌کند، بدین معنا که مفهوم فرهنگی اثر (واحد معنایی مربوطه) با مُدل ادراکی و نیز با شیء مربوطه انطباق ندارد.

سعی کردیم که توسط یک طرح (شکل ۶)، فرایندی را به دست دهیم که ازادراکی به مُدل معنایی و از آن به مُدل بیانی تابع نسبت دشوار منتهی می‌گردد.



شکل ۶

به عبارت دیگر، در صورت وجود یک مُدل ادراکی، یعنی بازنمایی «متراکم» یک تجربه معین به موضوع درک شده x می‌توان خصوصیات...,x ,x1 ,x2 ,x3را نسبت دهیم. به محض آن‌که تجربه فرهنگی محقق شد، مُدل ادراکی یک مُدل معنایی به وجود می‌آورد که تنها برخی خصوصیات بازنمایی متراکم را حفظ می‌کند.

این امر بدان معنا نیست که کلیه خصوصیات منتخب قابلیت کلامی شدن را دارند، چون بعضی از آنها حساس به مکان هستند.
پس می‌توان مُدل معنایی را از طریق ترفند بیانی توصیف کرد. اگر نشان‌ها به مکان حساس نبودند، برای انجام این کار، وضع اختیاری یک رابطه همبسته کفایت می‌کرد، اما چون در مورد حساسیت به مکان رابطه همبسته انگیخته است، این رابطه باید از قواعد دگردیسی پیروی کند.
حال به طرح خودمان (شکل ۶) برگردیم: نوع اول دگردیسی را نباید با اصول نشانه‌شناسی توضیح داد، چون از قواعدی پیروی می‌کند که کلیه فرایندهای انتزاع به آن وابستگی دارند (هرچند که نیم نگاهی نیز به احتمال مطالعه نشانه‌شناختی ساز و کارهای ادراک و هوش داشته باشیم).
برعکس، نوع دوم دگردیسی، مشابه آن چیزی است که تشابه بین دو مثلث را نشان می‌دهد، یعنی ساز و کاری که ما به‌عنوان دگردیسی برحسب اصول نشانه‌شناسی تعریف کرده‌ایم: «هر گونه رابطه یک سویه یا دو سویه نقاط در فضا، یک دگردیسی است. علاقه ما اساسا به دگردیسی‌هایی است که در تعدادی از خصوصیات مسلط عناصر هندسی تغییری پدید نمی‌آورند».(۲۰۲)
مفهوم دگردیسی در مورد مثال‌های رابطه رخداد با رخداد و نیز مثال‌های رابطه رخداد با نوع (بنیاد اصل موضوعه نشانه‌شناسی) به کار برده می‌شود. این مفهوم همچنین موارد تولید (حتی مجازی) اثر را توضیح می‌دهد؛ به این دلیل اثرات به عنوان یک مورد خاص از دگردیسی یعنی فرافکنی تعریف شده‌اند. با این همه، این مورد خاص دگردیسی برخلاف موارد دیگر بین نوع بیانی و رخداد بیانی صورت نمی‌گیرد، بلکه بین نوع محتوایی و رخداد بیانی واقع می‌شود.
در اینجا با نسبت دشوار سر و کار داریم و در نتیجه می‌توانیم بگوییم که دگردیسی‌های با نسبت آسان و نیز با نسبت دشوار وجود دارند. دگردیسی‌های با نسبت دشوار موضوع مورد مطالعه ما را تشکیل می‌دهند و مسائل زیر را مطرح می‌کنند.
(۱) چگونه واقعیتی که فیزیکی نیست به یک پیوستار مادی انتقال می‌یابد؟
(۲) چگونه می‌توان این انواع دگردیسی را با در نظر گرفتن میزان قراردادی بودن نوع محتوایی و پیچیدگی حساس به مکان آن فهرست کرد؟
بدون دلیل نیست که در شکل (۴) ما اثرات را (حتی اگر بیشتر تکرار شوند تا این‌که بازشناسی شوند) به عنوان دگردیسی‌های ناب طبقه‌بندی نکرده‌ایم (و در نتیجه آنها را تحت عنوان ابداع نیاورده‌ایم). در واقع، در مورد اثر، مُدل فرهنگی از پیش ایجاد شده است. دگردیسی، بر مبنای آنچه از پیش شناخته شده صورت می‌گیرد. قواعد تشابهی وجود دارند که نشان می‌دهند چگونه خصوصیات حساس به مکان واحد معنایی در یک پیوستار مادی تحقق پیدا می‌کنند. به این دلیل است که‌دگردیسی نمایش داده شده در شکل (۶) چندان از فرایند شکل (۵) (که به نسبت آسان مربوط می‌شود) متفاوت نیست. در مورد شکل (۶)، ما با دگردیسی‌های انگیخته شده توسط بازنمایی واحد معنایی شیء مفروض سروکار داریم، اما قراردادها یا قواعد دگردیسی همچنان وجود دارند.
هنگامی که باید یقین کرد چگونه خصوصیات یک موضوع که به دلیل ویژگی‌های فرهنگی و یا پیچیدگی ساختاری هنوز توسط فرهنگ ثبت نشده است، می‌تواند به یک پیوستار بیانی تبدیل شود، مشکلاتی بروز می‌کند.

به یاد داشته باشیم که در اینجا بیان مفاهیمی مانند «کوه طلایی» یا «انسانی با هفت پا و دو چشم» مطرح نیست، زیرا این نوع مشکلات را می‌توان صرفا با استنتاج ناشناخته‌ها از مجموع شناخته‌ها حل کرد. مسئله‌ای که در اینجا با آن مواجه‌ایم بسیار متفاوت است: در اینجا، درک این مسئله مطرح است که چگونه می‌توان به صورت گرافیکی کوهی از سنگ‌ریزه و انسانی با دو چشم و دو پا را بازنمایی کرد و آن را بازشناسی کرد!

چگونه می‌توان یک زن جوان با موهای طلایی را در حالت نشسته بازنمایی کرد که در پشت سر او منظره‌ای از کوهستان و دریاچه و نمایی از درختان باریک اندام نقش بسته و در دستانش یک کتابی باز وجود دارد و دو کودک در کنار او هستند که یکی از آنان برهنه و دیگر پوششی از پوست حیوانات بر تن دارد و در حال بازی با یک پرنده کوچک است؟ رافائل در تابلوی مریم و سهره(۲۰۳) در انجام این کار بسیار موفق بوده است.

با توجه به این‌که این مجموعه از مشخصه‌های تصویری متنی را می‌سازد که یک گفتمان پیچیده را انتقال می‌دهد و گیرنده از قبل از محتوای آن آگاهی نداشته است و از طریق سرنخ‌های بیانی به چیزی دست می‌یابد که نوع فرهنگی آن از پیش وضع نشده است، چگونه می‌توان این نوع پدیده‌ها را به لحاظ نشانه‌شناختی تعریف کرد.

تنها راه حل به نظر می‌رسد این باشد که بگوییم تابلوی نقاشی یک پدیده نشانه‌شناختی نیست، زیرا به بیان یا محتوایی که از پیش وضع شده برنمی‌گردد و در نتیجه رابطه همبسته‌ای بین نقش‌گرها وجود ندارد تا فرایند دلالت را به فعلیت درآورد. از این‌رو، تابلوی نقاشی مانند یک پدیده رمز آلود به نظر می‌آید که نقش‌گرهایش را خود تعیین می‌کند به‌جای این‌که توسط آنها تعیین شود.

با این حال، حتی اگر این پدیده به نظر برسد که در چارچوب تعریف مبتنی بر رابطه همبسته نقش نشانه‌ای نمی‌گنجد، با تعریف نشانه به‌عنوان چیزی که به جای چیز دیگری قرار می‌گیرد، همخوانی دارد.

تابلو نقاشی رافائل در چارچوب این تعریف قرار می‌گیرد: چیزی است که به لحاظ فیزیکی حضور دارد (لکه‌های رنگی بر روی کرباس)، چیزی را که غایب است انتقال می‌دهد و بدین ترتیب وانمود می‌کند که به یک واقعه یا وضعیتی در جهان ارجاع می‌دهد که ارزش صدقِ آن «کذب» است (کسی که به دلایل ایمانی معتقد است که عیسی در کودکی با یحیی تعمیددهنده هم‌بازی بوده، با این حال، به خوبی می‌داند که مریم هرگز نمی‌توانسته در دستانش یک کتاب جیبی داشته باشد).

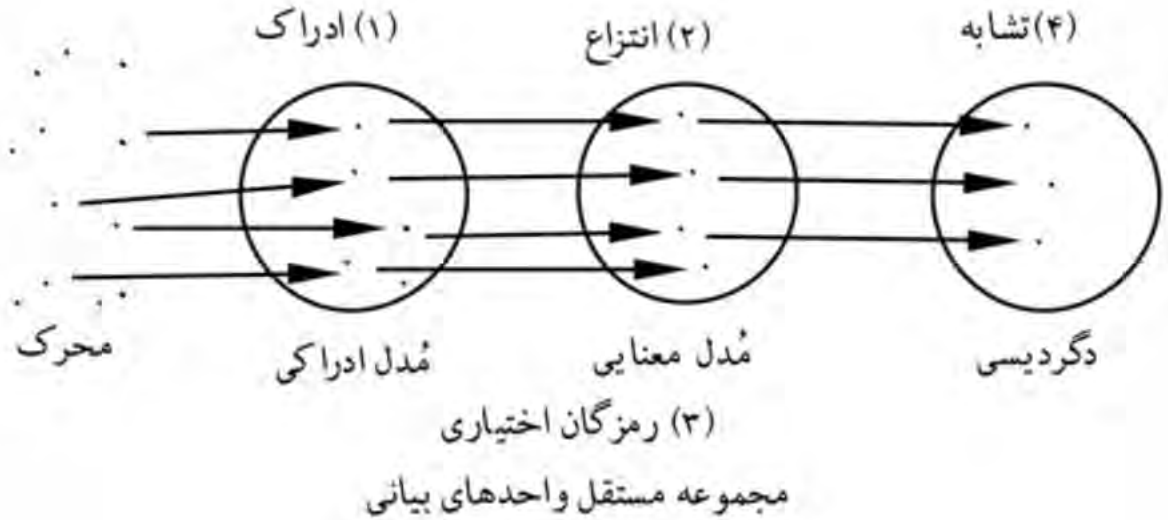
۲ -۸ ابداع به عنوان ایجاد رمزگان

با این مثال، ما به نقطه بحرانی طبقه‌بندی خود از شیوه‌های تولید نشانه می‌رسیم؛ یعنی تعریف یک شیوه تولید که به موجب آن چیزی بر اساس چیز دیگری که هنوز تعریف نشده دچار دگردیسی می‌شود. ما با موردی از قرارداد دلالت وضع شده روبرو هستیم که دو نقش‌گر آن ابداع شده می‌باشند. به نظر می‌رسد این تعریف برای نشانه شناسان آشنا باشد.

در واقع، تعریف مزبور بحث منشأ زبان و ظهور قراردادهای نشانه‌ای را (که سه نسل اخیر زبان شناسان ضرورتا آن را کنار نهاده‌اند) به یاد می‌آورد.

به همان شکل که به طور معقول می‌توان با رهانیدن نظریه رمزگان، از هرگونه مداخله باستان شناسانه و یا اختلالات در زمانی از این مسئله طفره رفت، هنگام برخورد با مسئله شیوه‌های تولید نشانه که در آن باید تلاش کرد مطالعه‌ای پدیدار شناسانه انجام داد، چنین نمی‌توان کرد.

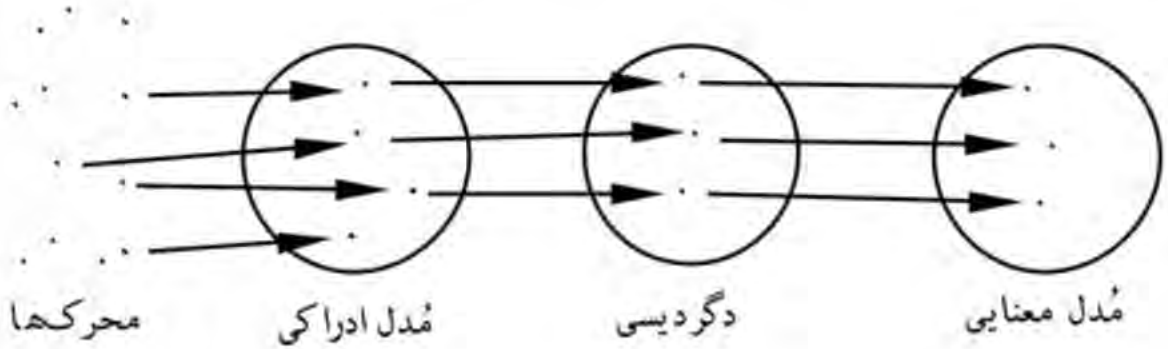
در نتیجه، باید گفت این اشکال دگردیسی که به‌عنوان ابداع طبقه‌بندی می‌شوند و تابع نسبت دشوار هستند(تا آنجا که به مُدل‌های محتوای حساس به مکان بستگی دارند)، به شیوه‌ای مثال زدنی، ما را با مشکل ایجاد رمزگان مواجه می‌سازند.



شکل ۷

می‌توان فرایند تحلیل شده در شکل (۶) را مورد تجدید نظر قرار داد و آن را به صورت شکل (۷) مجددا صورت‌بندی کرد.
در (۱)، عناصر مسلط از روی حوزه ادراکی که هنوز سازمان نیافته انتخاب می‌شوند و مانند امری ادراک شده ساختاربندی می‌شوند؛ در (۲) روش‌های انتزاعی که از روش‌های حاکم بر موارد سبک‌پردازی متفاوت نیستند (نک ۵-۲)، امر ادراک شده را به بازنمایی معنایی تبدیل می‌کنند، این بازنمایی، ساده سازی مُدل قبلی است؛ در (۳) بازنمایی معنایی به‌طور اختیاری با زنجیره به هم پیوسته ترفندهای بیانی پیوند دارد، مانند موارد بدل یا تجزیه واحدهای ترکیبی، و یا بر اساس قوانین تشابه دچار دگردیسی شده است. اما روش‌هایی که در اینجا ارائه می‌دهیم، هر یک انواع تولید نشانه‌ای برشمرده شده در شکل ۴

جز ابداعات را توضیح می‌دهند.
ابداع، مستلزم دو نوع روش است که یکی معتدل و دیگری رادیکال تعریف می‌شود: ابداع، هنگامی معتدل خوانده می‌شود که با فرافکنی مستقیم بازنمایی ادراکی بر روی پیوستار بیانی، شکلی از بیان به‌دست آید که قواعد تولید واحد محتوایی را مشخص کند (نک شکل ۸).



شکل ۸

برای مثال، تابلوی نقاشی رافائل و به طور کلی بازنمایی‌های گرافیکی از نوع «کلاسیک» و همچنین نخستین بازتولید یا بازشناسی یک اثر در این مقوله می‌گنجند.
فرستنده، ساختار ادراکی را یک مُدل معنایی رمزگذاری شده در نظر می‌گیرد (حتی اگر شخص هنوز در مقام درک آن به این صورت نباشد) و نشان‌های ادراکی آن

را با اتکا بر معمول‌ترین قواعد تشابه به پیوستاری همچنان بی‌شکل تبدیل می‌کند. از این‌رو فرستنده در جایی که نقش‌گر محتوا هنوز وجود ندارد، قواعد رابطه همبسته را از پیش فرض می‌کند. اما از نظر گیرنده، نتیجه هنوز یک ترفند بیانی ساده نیست.

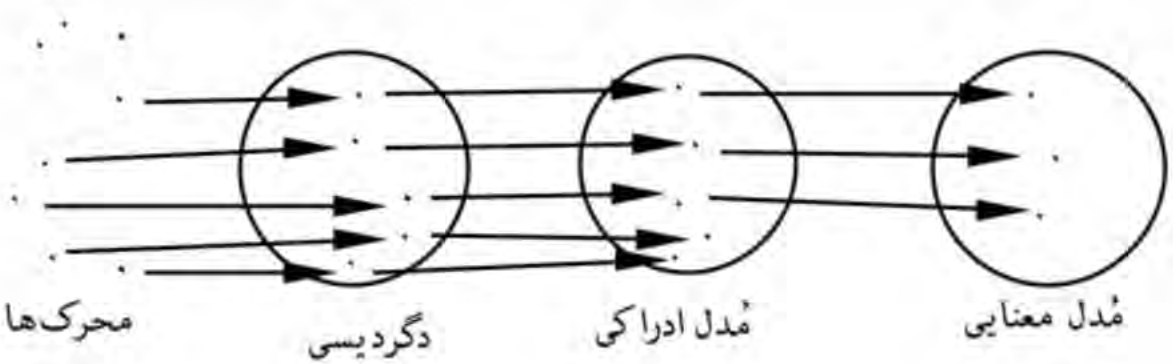
از این‌رو، این گیرنده، با استفاده از تابلوی نقاشی رافائل به‌عنوان اثر باید برای استنتاج و استنباط قواعد تشابه و بازسازی امر ادراک شده اصلی، روش معکوس را اختیار کند. با این حال، گاه، گیرنده از همکاری امتناع می‌کند و قرارداد به وجود نمی‌آید. در این صورت باید از جانب فرستنده کمک دریافت کند و تابلوی نقاشی دیگر نمی‌تواند نتیجه یک ابداع ناب و ساده باشد، بلکه باید سر نخ‌های دیگری از قبیل: سبک پردازی‌ها، واحدهای ترکیبی رمزگذاری شده، نمونه‌های تخیلی یا تحریکات برنامه‌ریزی شده ارائه دهد.(۲۰۴)

قرارداد تنها بر مبنای تعامل این عناصر و بازی گرایش‌های متقابل آنها به وجود می‌آید. هنگامی که فرایند به پایان می‌رسد، سطح جدیدی از محتوا شکل می‌گیرد (یک امر ادراک شده در رابطه‌ای قرار می‌گیرد که از این پس چیزی جز یادگار فرستنده و بیان فیزیکی تحقق یافته نیست). در اینجا بیش از آن‌که با یک واحد محتوایی جدید سر و کار داشته باشیم، با یک گفتمان مواجه‌ایم. آنچه پیوستاری ناخالص بود و با درک نقاش سازمان یافته بود به سامان‌دهی جهان از طریق فرهنگ تبدیل می‌شود. در نتیجه اکتشاف، نقشی نشانه‌ای و تلاش برای ایجاد یک رمزگان بروز پیدا می‌کند که با برقراری خودعادات ادراکی، انتظارات و تکلف پدید می‌آورد. برخی واحدهای بیانی بصری تثبیت می‌شوند و در نتیجه در اختیار ترکیبات پیاپی قرار می‌گیرند. بدین گونه است که سبک‌پردازی‌ها، ظهور می‌یابند.

بدین ترتیب، تابلو نقاشی در جریان یک تولید نشانه‌ای جدید واحدهای دارای قابلیت کاربرد مجدد ارائه می‌دهد. مارپیچ نشانه‌ای که با نقش‌های نشانه‌ای جدید و مفسرهای جدید غنی‌تر می‌شود، می‌تواند تا بی‌نهایت به دور خود بپیچد.

حال به موردی، اندک تفاوت، یعنی ابداعات رادیکال(۲۰۵) می‌پردازیم. در اینجا، فرستنده از مُدل ادراکی «عبور می‌کند» و مستقیما به کار بر روی پیوستار بی‌شکل می‌پردازد و در همان حال که امر ادراک شده را به بیان تبدیل می‌کند به آن شکل می‌دهد. (شکل ۹).

در این مورد، دگردیسی، یا بیان تحقق یافته به‌عنوان یک روش «تندنویسی» ظاهر می‌شود که به فرستنده اجازه خواهد داد نتایج کار ادراکی خود را تثبیت کند. تنها پس از تحقق بیان فیزیکی است که ادراک به نوبه خود شکل می‌گیرد و از مُدل ادراکی می‌توان به بازنمایی واحد معنایی گذر کرد.



شکل ۹

بر اساس این اصل است که کلیه نوآوری‌ها تاریخ نقاشی صورت گرفته است. با مراجعه به مورد امپرسیونیست‌ها، گیرندگان آنها از بازشناسی موضوع‌های بازنمایی شده، مطلقا امتناع می‌کردند و می‌گفتند که از تابلوی نقاشی «هیچ چیز نمی‌فهمند» و یا این‌که تابلوی مزبور «دلالت بر هیچ چیزی ندارد». این امتناع تنها به واسطه نبود یک مُدل معنایی از پیش وضع شده مانند شکل (۸) به وجود نمی‌آمد، بلکه همچنین ناشی از فقدان مُدل‌های ادراکی مناسب بود؛ از آنجا که هیچ کس هنوز چگونگی درک آن را نیافته بود، هیچ کس نمی‌دانست چه چیزی را درک کند. پس در اینجا با ایجاد رمزگان به طور کامل و ارائه رادیکال یک قرارداد جدید مواجه هستیم. نقش نشانه‌ای هنوز وجود ندارد و نمی‌تواند اِعمال شود. در واقع، فرستنده بر روی احتمالات نشانگی شرط بندی می‌کند و در مجموع می‌بازد. برنده شدن در شرط‌بندی و جا افتادن قرارداد، قرن‌ها زمان نیاز دارد.

در اینجا می‌توان از وارد شدن در قلمرو تاریخ اجتناب کرد: براساس کل آن چیزی که گفته شد، نظریه ویکو در مورد زبان و ابداع شاعرانه «کنایه‌های اولیه»(۲۰۶) به عنوان منشأ زبان‌های قراردادی به‌خاطر ما می‌آید. بی‌شک می‌توان چنین نتیجه گرفت که پدیدارشناسی فرایندهای ابداع، همان‌گونه که باید

تأملاتی را بر روی منشأ قراردادهای زبانی برانگیزد، باید بخش بزرگی از فرضیه‌های ویکو را نیز تأیید کند.

اما پذیرش بی‌قید و شرط این پیش انگاری‌ها، دارای پیامدهایی نظری است که زبان‌شناسی کروچه آنها را ناپسند می‌شمرد. پیش انگاری خلاقیت اولیه به تأیید خلاقیت کامل تبدیل می‌شود که در ذات هر کنش زبانی قرار دارد، در این صورت، نشانه‌شناسی به‌عنوان علوم اجتماعیِ نشانه‌ها علت وجودی خود را از دست می‌دهد و هیچ تبیین رضایت‌بخش دیگری نیز جایگزین آن نمی‌شود. در واقع، از ویکو تا کروچه، فرضیه در زمانی به‌طور قطعی به ماورالطبیعه هم‌زمانی تبدیل می‌شود.

همه آنچه که تاکنون گفته شده، برعکس، ما را به این گمان سوق می‌دهد که هرگز موارد ناب ابداع رادیکال وجود ندارد و احتمالاً ابداع ناب معتدل نیز وجود ندارد، با توجه به این‌که (همان‌گونه که قبلاً اشاره شد) برای ظهور قرارداد، لازم است ابداع آنچه که هنوز گفته نشده مورد حمایت آنچه که قبلاً گفته شده قرار گیرد. متون «ابداعی» ساختارهای هزار تویی هستند که در آنها ابداعات، بدل‌ها، سبک‌پردازی‌ها، اشارات و غیره درهم بافته می‌شوند. نشانگی، هرگز دفعتا و از هیچ به وجود نمی‌آید. این بدان معناست که هر گزاره فرهنگی جدیدی همواره بر یک بستر فرهنگی از پیش سازمان یافته ظهور پیدا می‌کند. نشانه‌ها هرگز این‌گونه نیستند و بسیاری از به اصطلاح نشانه‌ها، متن هستند؛ نشانه‌ها و متون، نتیجه روابط همبسته‌ای هستند که شیوه‌های گوناگون تولید در آنها وارد می‌شوند. اگر ابداع، یکی از مقولات گونه‌شناسیِ نشانه‌ها بود، آن‌گاه این احتمال وجود داشت که نشانه‌هایی یافت که تحت عنوان ابداعات مطلق و رادیکال، گواهی ملموس بر حالت ابتدایی زبان باشند؛ مفهومی که کشف بزرگ و بن‌بست زبان‌شناسی آرمان‌گراست.

اما اگر تعریفی از ابداع، تنها به‌عنوان یکی از شیوه‌های تولید نشانه ارائه دهیم و به صورت‌بندی نقش‌گرها و رابطه همبسته آنها در نقش‌های نشانه‌ای کمک کنیم، وسوسه آرمان‌گرایی را از خود دور می‌کنیم.

اگر انسان‌ها بی‌وقفه به ایجاد و سازماندهی مجدد رمزگان‌ها بپردازند، این تنها به‌خاطر آن است که آنها از پیش موجودند. عالم نشانه‌ها نه دارای قهرمان و نه دارای پیامبر است. حتی پیامبران برای گفتن «حقیقت» باید مورد پذیرش جامعه قرار گیرند؛ در غیر این صورت، آنان پیامبران دروغین هستند.

۲ -۹ پیوستار دگردیسی‌ها

محصولِ ابداع حتی هنگامی که یک نقش نشانه‌ای پیچیده تلقی می‌شود، همواره نشانه‌ای «غیردقیق» است. ابداعات براساس نظام تقابل‌های واضح و روشن سازمان‌دهی نمی‌شوند، بلکه در طول یک پیوستار مدّرج سامان پیدا می‌کنند که بیشتر به یک رمزبندی کمینه بستگی دارد تا به یک رمزبندی واقعی.

نمی‌توان بدون این‌که خیلی به پیش رفت، گفت که یک تابلوی نقاشی مانند یک شعر، ساختاربندی پیچیده نشانه‌های قابل شناسایی را بازنمایی می‌کند.(۲۰۷) همچنین نمی‌توان گفت که این پدیده‌ای نشانه‌شناختی نیست: بهتر است بگوئیم این بیشتر ظهور یک پدیده نشانه‌شناختی است، یعنی لحظه‌ای که در آن یک رمزگان بر مبنای باقیمانده‌های رمزگان‌های ارائه می‌شود.

بدین ترتیب، باید مشاهده کرد که سطوح متفاوتی از دگردیسی وجود دارد؛ در میان آنها، برخی به فرایند تولید همانندها با اهداف ادراکی یا کاربردی نزدیک می‌شوند و برخی دیگر به روش‌هایی میل پیدا می‌کنند که به‌طور مشخص‌تر نشانه‌شناختی هستند.

پیش از هر چیز باید به ذکر تناسب‌ها و کپی‌ها(۲۰۸) پرداخت: نقاطی در فضای مادی بیان که ارتباط یک به یک با نقاط فضای مادی یک موضوع واقعی دارند. صورتک مردگان در این توصیف می‌گنجد. مطمئنا صورتک‌های مردگان می‌توانند درک شوند، حتی اگر موضوع واقعی محرک آنها شناخته نشود (آنها اغلب اوقات تولید می‌شوند تا مشخصه‌هایی از فرد متوفی را آشکار سازند که در زمان حیات او ناشناخته بوده‌اند): اما آنها مصداق تناسب‌های مطلق در مفهوم هندسی، نیستند، زیرا در آنها تعداد زیادی از ویژگی‌ها از ترکیب صورت گرفته تا رنگ پوست، تحت این عنوان که غیرمعتبر هستند، حذف شده است؛ و در واقع، می‌توان تا بازتولید آنها به شکل بسیار کوچک‌تر یا بسیار بزرگ‌تر از مُدل پیش رفت، بدون آن‌که خصوصیات نمایای آنها از دست برود. در این مفهوم، آنها تابع قوانین تشابه هستند و هنگامی که به یک صورتک مرده نگاه می‌کنیم، فرایند دگردیسی معکوس شکل عملی به خود می‌گیرد.

این واقعیت که در پایان مسیر، گیرنده موضوعی واقعی نمی‌یابد، بلکه به یک محتوا می‌رسد، به ما ثابت می‌کند که اینها نشانه هستند. بیش از هر چیز دیگر، صورتک‌های مردگان می‌توانند تقلبی باشند و درنتیجه آنها به هر طریقی که در نظر گرفته شوند، به رغم این‌که کپی هستند، نشانه به حساب می‌آیند. همچنین آنها به این دلیل نشانه هستند که تناسب‌های دگر ماده می‌باشند. تنها تناسب‌های هم‌ماده نشانه نیستند: در واقع، تناسب هم‌ماده تمام عیار، یک همانند را تشکیل می‌دهد.

حال به ذکر فرافکنی‌ها بپردازیم: نقاطی در فضای رخداد بیانی که به نقاط انتخابی در فضای یک مُدل معنایی حساس به مکان ارتباط دارند. قواعد تشابه محکمی بر آنها اِعمال شده و در واقع، باید برای بازشناسی‌شان «آموزش» دید. سبک‌های مختلفی از فرافکنی وجود دارد که هر یک می‌توانند تقلبی باشند.

گیرنده مبتدی، فرایند را مانند اثر تفسیر می‌کند، یعنی مانند دگردیسی مستقیم خصوصیات یک موضوع ارجاعی؛ در حالی که فرافکنی همواره نتیجه قراردادهای دگردیسی است که براساس آنها ردّهای معین بر روی یک سطح محرک‌هایی را بازنمایی می‌کند که به فرایند دگردیسی معکوس و فرض یک نوع محتوایی در مواردی منتهی می‌شود که در واقع تنها یک رخداد بیانی وجود دارد. بنابراین، می‌توان از هیچ و یا از روی محتواهایی که دارای مرجع بالقوه نیستند، به فرافکنی اقدام کرد (نک به: مثال یک تابلوی نقاشی که شخصیتی تخیلی را بازنمایی می‌کند).

وجود قراردادهای اجتماعی که در فرافکنی‌ها دخالت می‌کنند (به این دلیل است که می‌توان از روی مُدل ادراکی همانند مُدل معنایی به فرافکنی پرداخت) روش معکوس را تسهیل می‌کند؛ یعنی فرافکنی بیان بر عنصر فرافکنی شده‌ای که وجودش را تنها می‌توان فرض کرد. این امر نقد ما از شمایل‌گرایی ابتدایی را تقویت می‌کند: چون بسیار آسان است که نشانه‌های شمایلی «کذب» را بازتولید کرد، شمایل‌گرایی تنها می‌تواند حاصل یک قرارداد نشانه‌ای بسیار پیچیده باشد.(۲۰۹)

هنگامی که فرافکنی‌ها برای مقاصد مربوط به ارجاع به کار برده می‌شوند، به طور کلی، فریبنده هستند: آنها وجود چیزی را ثابت می‌کنند که باید شبیه رخداد بیانی باشد، حتی اگر این چیز وجود خارجی نداشته باشد: از این‌رو، آنها می‌توانند بازنمایی گرافیکی ژول سزار و یا پانتا گروئل(۲۱۰) باشند، گویی به لحاظ هستی شناختی بین این دو تفاوتی وجود ندارد.

در فرافکنی‌هاست که آنچه «مقیاس شمایل‌گرایی» خوانده می‌شود می‌تواند به عنوان روش اکتشافی بارور پذیرفته و به کار گرفته شود.

سرانجام به ذکر نمودارها یا دگردیسی‌های توپولوژیک می‌پردازیم که نقاط فضای بیانی آنها با نقاط مدلی از روابط در ارتباط است که حساس به مکان نیست: این همان «نمودارهای وجودی» پیرس (نک ۳-۱) است که در آنها بیان فضایی از رابطه همبسته‌ای خبر می‌دهد که فضایی نیست و می‌تواند به روابط اقتصادی ربط داشته باشد، مانند وقتی که از نمودار شکل (۱۰) برای بیان این گزاره استفاده می‌شود: «کلیه کارگران زیردست، به طبقه ستمدیده و ازخود بیگانه پرولتاریا تعلق دارند.»

شکل ۱۰

مجموعه کلیه بازنمایی‌های ابداعی که مورد بررسی قرار گرفت، از تناسب‌ها گرفته تا نمودارها، هر بار نه نشانه‌های تنها، بلکه متن تولید می‌کنند؛ و هنگامی که این متون شکل می‌گیرند به دشواری می‌توان در آنها مشخصه‌های معتبر را از گونه‌های آزاد متمایز کرد. تنها در جریان رمزشکنی است که مشخصه‌های معتبر اندک اندک ظاهر می‌شوند و آن‌گاه احتمال نهادینه کردن نشانه‌ها (همراه با کلیه تکلیف‌هایی که از آنها ناشی می‌شود) پدید می‌آید.

از آنجا که مشخص کردن نوع محتوایی که این متون از طریق نسبت دشوار به آن ارجاع می‌دهند مشکل است، آنها به سختی تکرارپذیر هستند. توفیق در نسخه‌برداری از یک تابلو نقاشی از عهده یک فرد تازه کار برنمی‌آید و تهیه نسخه تقلبی یک تابلوی رامبراند که تشخیص آن از نسخه اصل دشوار باشد، از نوعی استعداد هنری خبر می‌دهد، چون شناسایی خصوصیات معتبر که قدرت دلالت‌گر رخداد بیانی بر آنها تکیه دارد، کار دشواری است. هنگامی که تنها یک شخص در جهان

قادر به تقلب یک شیوه تولید باشد (یعنی از یک تابلو نقاشی موجود نسخه‌برداری نکند، بلکه تابلو جدیدی پدید آورد که بتوان آن را به یک نقاش معروف نسبت داد)، این بدان معناست که رمزگان ارائه شده توسط این تابلوی نقاشی، هنوز توسط فرهنگ به ثبت نرسیده است؛ برعکس، هنگامی که همگان بتوانند «به یک سبک خاص» نقاشی کنند، در این صورت ابداع، موفقیت نشانه‌شناختی به دست آورده و یک قرارداد جدید تولید کرده است.

روشن است که توصیف ما پیوسته از مسئله ایجاد رمزگان به کاربرد زیبایی شناختی زبان در می‌غلتد. هر سخنی که در مورد ابداع گفته شود، حتی اگر درست نباشد، همواره مسئله کاربرد گویش فردی، مبهم و خودانعکاسی رمزگان را مطرح می‌کند و ما را به یک نظریه نشانه‌شناختی در باب متن زیبایی شناختی سوق می‌دهد.

۲ -۱۰ مشخصه‌های تولیدی، نشانه‌ها، متون

گونه‌شناسی ما این امکان را فراهم می‌سازد که به روشنی بگوییم علائمی (سیگنال‌هایی) که به طور مشترک به عنوان «نشانه» تعریف می‌شوند، حاصل شیوه‌های گوناگون تولید می‌باشند.

اگر در یک کلیسا، بوی عود به مشام‌مان برسد، این تنها موردی از بازشناسی است، یعنی علامتی که از روی آن می‌فهمیم مراسم دعا و نیایش در حال برگزاری است. اما هنگامی که این بو تولید می‌شود، به‌طور هم‌زمان بدل، سبک‌پردازی و تحریک برنامه‌ریزی شده است. هنگامی که از آن در جریان یک تئاتر بهره‌برداری می‌شود تا وضعیت دعا و نیایش را القا کند، این هم تحریک برنامه‌ریزی شده و هم یک نمونه تخیلی است (عود به جای کل مراسم). یک لبخند می‌تواند هم علامت، هم بدل و هم سبک‌پردازی و گاهی نیز بردار باشد. یک ملودی که برای به یاد آوردن کل یک قطعه موسیقی نواخته می‌شود یک نمونه است، اما همچنین می‌تواند بدل یک متن متشکل از واحدهای ترکیبی باشد؛ گاه، ملودی تحریکی برنامه‌ریزی شده است که با واحدهای شبه ترکیبی درهم می‌آمیزد. به طور کلی، ملودی همه اینها را یک‌جا با خود دارد.

یک نقشه جغرافیا حاصل یک دگردیسی (حد فاصل فرافکنی و نمودار) است که به سبک‌پردازی تبدیل می‌شود و بدین ترتیب، ذیل عنوان بدل قرار می‌گیرد.

لباس‌ها به طور کلی سبک‌پردازی‌هایی آمیخته به شبه ترکیب‌ها و تحریکات برنامه‌ریزی شده هستند.

تعریف یک نقاشی رنگ روغن دشوارتر است: این نقاشی، «نشانه» نیست، بلکه یک متن است و با این حال می‌توان گفت که پُرتره یک فرد مشخص، موردی از «اسم خاص» است ضرورتا به یک مرجع فیزیکی برمی‌گردد. همچنین می‌توان افزود که پُرتره، هم‌زمان یک کنش ارجاعی (/ این مرد دارای خصوصیات زیر است /) و یک توصیف می‌باشد. گودمن (۱۹۶۸، ۵-۱) متذکر می‌شود که تفاوتی بین تصویر یک مرد و تصویری از مرد وجود دارد، یعنی بین پُرتره ناپلئون و پُرتره آقای پیکویک.

در واقع، پُرتره در بردارنده انواع گوناگون فعالیت تولیدی است و به طور عملی کل فعالیت نشانه‌شناختی را به تصویر می‌کشد. پُرتره، کنشی ارجاعی است زیرا، براساس تحریکات برنامه‌ریزی شده، هم‌ارزِ یک امر ادراک شده را ارائه می‌دهد و از طریق قراردادهای گرافیکی، چند نشان از واحد معنایی مربوطه به آن را نسبت می‌دهد؛ همچنین پُرتره یک ابداع است، زیرا مُدل ادراکی از پیش موجودی ندارد؛ در همان حال، پُرتره یک داوری مبتنی بر واقعیت (/ یک مرد مانند این و مانند آن وجود دارد /) و یک توصیف (/ یک مرد مانند این و مانند آن /) است. پُرتره که خود اصلاً رمزگذاری شده نیست، بر مشخصه‌های زیادی که رمزگذاری شده‌اند اتکا دارد و ابداع، به دلیل حضور اثرها، سبک‌پردازی‌ها، مثال‌ها، واحدهای شبه ترکیبی و بردارهایی که رمزگذاری شده‌اند، پذیرفته می‌شود. پُرتره متنی پیچیده است که محتوای آن از یک واحد رمزگذاری شده قابل شناسایی (آقای فلانی) تا پاره گفتارهای عملاً نامحدود و سحابی محتوایی

امتداد می‌یابد. اما از آنجا که پُرتره توسط یک فرهنگ شناخته و ثبت شده است، «نوع» خاص خود را به وجود می‌آورد (اما در معنای نوع ادبی مانند بازنمایی خصوصیات عام با مفهوم لوکاچی که از همه اینها گذشته چندان از مفهوم نشانه متفاوت نیست) و بدین ترتیب ما صاحب قهرمان، نجیب‌زاده و زن افسونگر می‌شویم؛ یعنی سبک‌پردازی‌های بعدی که ابداع به وجود آورنده مدلی برای آنهاست. آنچه در یک مقطع معین ابداع تلقی می‌شود، چندی بعد به سبک‌پردازی تبدیل می‌شود.

نشانه‌های معماری نیز به همین صورت است. هرچند پژوهش‌های متعدد، امروزه وجود واحدهای نشانه‌ای کمینه را در معماری ثابت کرده‌اند، به نظر می‌رسد بهتر است بگوییم که یک اثر معماری، یک متن است. همین امر در مورد یک اثر به اندازه کافی ساده، برای مثال، پلکان نیز مصداق دارد. بی‌شک، این ترفندی نشانه‌شناختی است که دلالت بر نقش‌های معین دارد (اکو ۱۹۷۲):(۲۱۱) اما ترکیب این ترفند مستلزم یک کار تولیدی است که تعداد زیادی از مشخصه‌ها را به کار گیرد: تجزیه واحدهای شبه ترکیبی، برداری کردن (پلکان جهت را نشان می‌دهد و در نتیجه به یک مُدل محتوایی حساس به مکان برمی‌گردد)، تحریکات برنامه‌ریزی شده (پلکان مرا وادار می‌کند که پاهایم را در جهت بالا رفتن حرکت دهم)، سبک پردازی‌ها (پلکان به یک گونه‌شناسی دقیق مربوط می‌شود) و غیره.

همه اینها به ما یادآور می‌شوند که یک متن از رابطه بین بیان و محتوا پیچیده‌تر است. می‌توان واحدهای بیانی ساده‌ای داشت که سحابی‌های محتوایی (مانند مورد تعداد بی‌شماری از تحریکات برنامه‌ریزی شده) را انتقال دهند، کهکشان‌های بیانی که واحدهای محتوایی دقیق (طاق نصرت یک متن معماری بی‌نهایت پیچیده است اما انتزاعی قراردادی، برای مثال، «پیروزی» را انتقال می‌دهد) را انتقال دهند، بیان‌های دستوری مرکب از واحدهای ترکیبی مانند جمله / دوستت دارم / که در بعضی شرایط سحابی‌های محتوایی نمایشی و غیره را انتقال دهند.

این امر نباید ما را در مواردی به کنار نهادن نقش‌های نشانه‌ای ابتدایی (به اصطلاح «نشانه‌ها») سوق دهد که می‌توان به واقعیت آنها پی برد، اما این امر ما را به این واقعیت رهنمون می‌سازد که فرایندهای نشانه‌شناختی، اغلب با متون کم رمزگذاری شده یا بیش رمزگذاری شده سر و کار دارند. هنگامی که واحدهای قابل تجزیه را نمی‌توان شناسایی کرد، نباید وجود رابطه همبسته نشانه‌ای را انکار کرد: حضور قرارداد فرهنگی، تنها با سیطره به اصطلاح «نشانه‌های» اولیه ثابت نمی‌شود، این امر اساسا به واسطه حضور قابل شناسایی شیوه‌های تولید نشانه (بازشناسی، اشاره، بدل و ابداع) که در کتاب حاضر شرح داده شده است، به اثبات می‌رسد و نشان می‌دهد چگونه می‌توان نقش نشانه‌ای را حتی زمانی که رابطه همبسته واحد به واحد وجود ندارد، به اثبات رساند.

کتاب‌شناسی

.AVALLE, d'A. S., 1972, Corso di semiologia dei testi letterari, Torino, Giappichelli

.Eco, U., 1965, L'åuvre ouverte, Paris, Seuil

.La Structure absente, Paris, Mercure ,1972 ،____

.A Theory of Semiotics, Bloomington, Indiana University Press ,1976 ،____

.Lector in fabula, Paris, Grasset ,1984 ،____

.Sé miotique et philosophie du langage, Paris, P. U. F ,1988 ،____

.Les Limites de l'interprétation, Paris, Grasset ,1992 ،____

.EKMan, P. et FRIESEN, W., 1969, "The repertoire of non-verbal behavior categories, origins, usage and coding", Semiotica, I, 1

.FARASSINO، A. 1972, "Richiamo al significante", VS, 3

.GIBSON, J., 1966, The senses considered as perceptual systems, London, Allen & Unwin

GOMBRICH, E., 1951, "Meditations on a hobby horse", in Meditations on a hobby horse and other essays on a theory of art, London, Phaidon, .1963

.Art and Illusion, New York, Bollingen Series, 1961 ,1956 ،____

.GOODMAN, N., 1968, Languages of art, New York, Bobbs-Merril

.HJELMSLEV, L., 1943, Prolégomènes à une théorie du langage, Paris Minuit, 1968

.KALKOFEN, H., 1972, Pictorial stimuli considered as "Iconic" signs, Ulm, mimeo

.KRAMPEN, M., 1973, "Iconic signs, supersigns and models", VS, 4

.LÉVI-STRAUSS, C., 1961, Entretiens avec L.-S., par G. Charbonnier, Paris, Plon-Julliard

.MALTESE, C., 1970, Semiologia del messaggio oggettuale, Milano, Mursia

.METZ, Ch., 1970a, "Au-delá de l'analogie: l'image", Communications, 15

.1970b, Langage et Cinéma. Paris, Larousse ،____
.MOLES, A. A., 1972, "Teoria informazionale dello schema", VS, 2
.MORRIS, Ch., 1946, Signs, language and behavior, New York, Prentice Hall
.OSMOND-SMITH, D., 1972, "The iconic process in musical communication", VS, 3
.Formal iconism in music", VS, 5" ,1973 ،____
.PEIRCE, C. S., 1931, Collected papers, Cambridge, Harvard University Press
.PRIETO, L., 1966, Messages et Signaux, Paris, P. U. F. VERON, E., 1970, "L'analogique et le contigu", Communications, 15
.VOLLI, U., 1972, "Some possible developments of the concept of iconism", VS, 3
.WITTGENSTEIN, L., 1953, Philosophische Untersuchungen, Oxford, Blackwell

۱. Signifier

۲. Signified

۳. Semiotic

۴. sign-vehicle

۵. designatum

۶. interpretant

۷. interpreter

۸. denotatum

۹. Tratato di semiotica generale, Bomplani, Milan, ۱۹۷۳

۱۰. Lector in fabula, Grasset, Paris, ۱۹۸۵

۱۱. Sémiotique et philosophie du langage, P.U.F., Paris, ۱۹۸۸

۱۲. Les Limites de l ̂interprétation, Grasset, Paris, ۱۹۹۲

۱۳. La Structure absente, Mercure de France, Paris, ۱۹۷۲

۱۴. langage iconique

۱۵. symptômes

۱۶. signes

۱۷. topologie

۱۸. Sugli specchi, Bompiani, Milan, ۱۹۸۵

۱۹. prothéses

۲۰. رجوع کنید به اثر من: Chiha paura del cannocchiale? op. cit., p. ۳۲

۲۱. رجوع کنید به کتاب من: Le Signe, Labor, Bruxelles, ۱۹۸۸ et le Livre de Poche, Paris, ۱۹۹۲

۲۲. Gianfranco Bettetini, Produzione del senso e messa in scena, Bompiani, Milan, ۱۹۷۵

token.۲۳

type.۲۴

sémiosis.۲۵

Jean Petito, Morphogenèse du sens, P.U.F., Paris, ۱۹۸۵.۲۶

René Thom.۲۷

Pierre Fresnault-Deruelle.۲۸

Michel Costantini.۲۹

Eidos, Bulletin international de sémiotique de l ́image.۳۰

Rossella Fabbrichesi Leo, La Polemica sull'iconismo, E.S.I., Milan, ۱۹۸۳.۳۱

Omar Calabrese, Il Linguaggio dell'arte, Bompiani, Milan, ۱۹۸۵.۳۲

semi-symbolique.۳۳

۳۴.رجوع کنید به: Greimas, et Courtès, Sémiotique, tome ۲, Hachette, Paris, ۱۹۸۶; Greimas,"Conversation", in VS, n۴۳, ۱۹۸۶. همچنین رجوع کنید به: مطالب جمع‌آوری شده توسط آلساندرو زینا.(Alssandro Zinna)

۳۵.Davallon

۳۶.Bertrand

۳۷.Thülermann

۳۸.Floch

۳۹.Landowski

۴۰.Fontanille

۴۱.Sacré

۴۲.این سه شماره عبارتند از: "Semiotiche visive", VS, n ۲۵, ۱۹۸۰, "Testi visit",VS, n۲۹, ۱۹۸۱, "Semiotica della pittura", VS, n ۳۷, ۱۹۸۴

۴۳.Daniel Arasse

۴۴.Lucia Corrain

Claude Gandelman.۴۵

Thomas Martone.۴۶

Louis Marin.۴۷

Hubert Damisch.۴۸

Martin Krampen.۴۹

Francesco Casetti.۵۰

Prospettive di una semiotica delle arti visive" in E. Mucci ed. Teoria e pratiche della critica dárte, Feltrineli;. Milan, ۱۹۷۹".۵۱

Le temps dans Lárt" in LArt et le temps, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, ۱۹۸۵".۵۲

Tempo, identit-a e rappresentazione", in L. Corrain ed., Le Figure del tempo, Mondadori, Milan, ۱۹۸۷".۵۳

Massimo Bonfantini, La Semiosi ĺAbduzione, Bompiani, Milan, ۱۹۸۶.۵۴

Th. A. Sebeok, Contributions to the Doctrine of Signs, Indiana UP, ۱۹۷۶.۵۵

Th. A. Sebeok, The Sign and its Masters, Austin, University of Texas Press, ۱۹۷۹.۵۶

Th. A. Sebeok, The Play of Musement, Indiana UP, ۱۹۸۱.۵۷

Gérard Delledalle, Théorie et Pratique du signe, Payot, Paris, ۱۹۷۹.۵۸

Robert Marty, L´Algèbre des signes, Benjamin, Amsterdam, ۱۹۹۰.۵۹

Giampaolo Proni, Introduzione a Peirce, Bompiani, Milan, ۱۹۹۰.۶۰

Göran Sonesson, Pictorial Concepts, Lund University Press, ۱۹۸۹.۶۱

P. Gerlach, "Probleme einer semiotischen Kunstwissen schaft" in R. Posner et autres, éd. Zeichenprozessen, Athenaion, Wiesbaden, ۱۹۷۷.۶۲

P. Bouissac,"Iconicity and Pertinence", in G.D. Shank ed., EmpiricalParadigms in Semiotics, Toronto Semiotic Circle, ۱۹۸۴.۶۳

Francisca Pérez Carreno, Los Placeres del parecido. Iconoy representación, Visor, Madrid,۱۹۸۸.۶۴

Soren KiØrup, "Iconic Signs od pictorial Speech Acts", in Orbis Litterarum, supplément ۴, ۱۹۷۸.۶۵

۶۶.گروه مو () که در مرکز مطالعات شعر در دانشگاه لیژ در بلژیک واقع است از ۱۹۶۷ به مطالعه موضوعات بین رشته‌ای در خصوص بلاغت (رتوریک)، شعرشناسی،

نشانه‌شناسی و نظریه ارتباطات زبانی یا بصری می‌پردازد. (مترجم)

۶۷. Fernande Saint - Martin, Sémiologie du langage visuel, Presses de L'Université du Québec,۱۹۸۷.

۶۸. Fernande Saint-Martin,"Pour une reformulation du modéle visuel deUmberto Eco", Protée, automne, ۱۹۸۷.

۶۹. P. Bouissac et alii, Iconicity, Stanflenburg Verlag, Tübingen, ۱۹۸۶.

۷۰. Alain Rey.

۷۱. Michel Herzfeld.

۷۲. Monica Rector.

۷۳. Ivo Osolsobe.

۷۴. Traité du Signe Visuel, Seuil, Paris, ۱۹۹۲.

۷۵. symboles.

۷۶. objet.

۷۷. icônes

۷۸. indices. با توجه به این‌که در آثار ترجمه شده پیشین، معادل فارسی «لفظ» برای اصطلاح expression مورد استفاده قرار گرفته، در اینجا «لفظ» در داخل پرانتز آورده شده است. رجوع کنید به: ما نفرد بی پرویش، زبان‌شناسی جدید، ترجمه محمدرضا باطنی، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۳، ص ۵۲. (مترجم)

۸۰. forme

۸۱. substance

۸۲. fonction sémiotique

۸۳. iconisme

۸۴. réplique

۸۵. double

۸۶. ratio facilis

۸۷. topo-sensitivité

۸۸. galaxies expressives

۸۹.nebuleuses de contenu

۹۰.Pietà

۹۱.Vermeer

۹۲.رجوع کنید به: گودمن (۱۹۶۸، ص ۹۹ به بعد)؛ بحث جالبی در مورد آثار هنری جعلی و نیز هنرهای «خود نگاشت» (autographique) و «دیگر نگاشت» (allographique) وجود دارد: هنرهای نوع اول فاقد نظام نشانه‌گذاری (در موسیقی، نت نویسی) هستند و اجرای آنها امکان‌پذیر نیست، هنرهای نوع دوم را می‌توان بر اساس نشانه‌گذاری‌های قراردادی تفسیر کرد و اجزای حاصله را بر اساس گونه‌های آزاد به اجرا درآورد (برای مثال، در موسیقی). تفاوت بین خود نگاشت و دیگر نگاشت با تقابل بین «متراکم» و «منقطع» ارتباط می‌یابد (نک ۲-۰)

۹۳.legisign

۹۴.sin sign

۹۵.qualisign

۹۶.fétichiste

۹۷.signes ostensifs

۹۸. double exact.

۹۹. خاخام یهودا لوئو (Judah Loew) که در قرن ۱۶ در پراگ زندگی می‌کرد برای دفاع از گتوی یهودی‌نشین شهر در برابر حملات یهود ستیزانه موجودی به نام گولم (golem) ساخت که در واقع موجودی متحرک و جاندار بود که از مواد بی‌جان ساخته شده بود. (مترجم)

۱۰۰. ویکتور فرانکنشتین نام شخصیت رمانی نوشته مری شلی (Marry Selley) نویسنده انگلیسی است. این رمان که نخستین بار در ۱۸۱۸ در لندن به چاپ رسید. فرانکنشتین دانشمند جوان و جاه‌طلبی است که با استفاده از کنار هم قرار دادن تکه‌های بدن مردگان و نیروی برق، جانوری زنده به شکل یک انسان و با ابعادی اندکی بزرگ‌تر از یک انسان معمولی می‌سازد. موجودی با صورتی مخوف و ترسناک که بر همه جای بدنش رد بخیه به چشم می‌خورد. این موجود تا بدان حد وحشتناک است که همگان حتی خالقش از دست شرارت‌های او فرار می‌کنند. هیولایی که خالقش نیز نمی‌تواند آن را کنترل کند و خود مقهور آن می‌شود. تا به حال بر اساس این رمان چندین فیلم‌سینمایی نیز تهیه شده است. (مترجم)

۱۰۱. replique partielle.

۱۰۲. identité absolue.

۱۰۳. signes représentatifs.

۱۰۴. emic.

۱۰۵. etic.

۱۰۶. échelles diconicité.

۱۰۷.stylisation

۱۰۸.یک مقیاس قابلیت بازتولید را در نظر آورید: اگر از بالا (n/n ضریب وفاداری) به پایین حرکت کنیم، در یک نقطه معین چنین احساس می‌کنیم که از یک آستانه عبور کرده‌ایم؛ یعنی از عالم بازتولید به عالم شباهت قدم گذاشته‌ایم (نک ۳-۱). در واقع، در اینجا با مقیاس در سطح همتایان سر و کار نداریم، چون حتی خود مفهوم «خصوصیت» در آن سوی آستانه تغییر می‌یابد. در موارد بازتولید، با خصوصیاتی یکسان سر و کار داریم، در حالی که در موارد مشابهت، شاهد دگردیسی و فرافکنی خصوصیات هستیم (نک ۷-۲)

۱۰۹.séméme

۱۱۰.iconogrammes

۱۱۱.Galaxie Textuelle؛ فر ض ما بر این است که در مورد نسبت آسان، می‌توان به بدل‌های عادی و نیز همانندها اشاره کرد: در واقع، تولید همانند یک کلمه چاپی، یک ورق بازی و یک نشانه راهنمایی و رانندگی امکان‌پذیر است. نشانه‌هایی که تابع نسبت آسان هستند، همچنین می‌توانند بر اساس نظام‌های دیگر نشانه‌گذاری تعبیر شوند (در نتیجه آنها خودنگاشت هستند، نک ص ۱۴، یادداشت ۱). می‌توان واج‌ها را براساس الفبای مورس، صداهای موسیقی را در قالب نت‌های واقع شده بر روی خطوط حامل و غیره تعبیر کرد

۱۱۲.indicateur gestuel

۱۱۳.vectorialisation

۱۱۴.corrélation codifiée

discours.۱۱۵

Piero della Francesca.۱۱۶

Arezzo.۱۱۷

transformntion.۱۱۸

Cratyle.۱۱۹

Nomos.۱۲۰

Physis.۱۲۱

synonymes.۱۲۲

Cunas de San Blas.۱۲۳

۱۲۴.پیش از این در کتابم تحت عنوان ساختار غایب (La Structure absente,Paris, Mercure de France,۱۹۷۲ Ire éd. it. ۱۹۶۸.) نقدی بر شمایل‌گرایی مطرح کرده‌ام. فصل حاضر حاوی خطوط اصلی همان نقد، اما با احتیاط بسیار بیشتری است. به همین دلیل است که با وجود برخی وجوه اشتراک با اثر پیشین، این فصل تفاوت‌های اساسی با آن دارد، چون نقد آن بر شمایل‌گرایی قصد حل مسئله به شیوه‌ای متفاوت را دارد

de notata.۱۲۵

LÉcole de Ferrare.۱۲۶

synesthésie.۱۲۷

similitude.۱۲۸

congruence.۱۲۹

isomorphe.۱۳۰

graphes existentiels.۱۳۱

reflexions spéculaires.۱۳۲

۱۳۳.رجوع کنید به: گیبسون (۱۹۶۶، ص ۲۲۷): «اپتیک بین تصویر «واقعی» و تصویر «مجازی» تمایز قائل می‌شود. در اپتیک، آنچه تصویر پرده‌ای خوانده می‌شود (که با بازتاباندن سایه‌ها بر روی سطح به دست می‌آید؛ برای به دست آمدن چنین تصویری از دستگاهی استفاده می‌شود که انواع مصنوعی نور از آن عبور می‌کنند) به درستی تصویر «واقعی» توصیف می‌شود. آنچه ابزار بصری خوانده می‌شود، اعم از این‌که درآن از آینه یا عدسی بهره گرفته شود، تصویر «مجازی» تولید می‌کند. چهره‌ای که در آینه ظاهر می‌شود یا آنچه در حوزه دید یک تلسکوپ نزدیک‌تر به نظر می‌آید، به لحاظ تأثیر، شیء محسوب می‌شود، اما در واقع چنین نیست»

۱۳۴.می‌توان این ایراد را وارد ساخت که تصاویر آینه دست‌کم در بعضی موارد به‌عنوان نشانه به کار برده شوند. برای مثال، هنگامی که در آینه می‌بینم که یکی ما را تعقیب می‌کند یا هنگامی که از آینه برای مشاهده کوتاهی یا بلندی موی پشت گردن استفاده می‌کنیم. اما این مثال‌ها موارد ساده گسترش مصنوعی حوزه دیده هستند و شبیه کاربرد میکروسکوپ یا تلسکوپ می‌باشند. اینها موارد جایگزین هستند و نه دلالت

۱۳۵.signe ostensif

۱۳۶.مسئله همانندهای بد ساخت حل نشده باقی می‌ماند، اینها پدیده‌هایی هستند که در حد فاصل بدل، همانند و بازنمایی شمایلی قرار دارند. شبیه‌سازی نامناسب طاس بازی چیست؟ فتوکپی یک طراحی شبیه‌پرداز چه می‌تواند خوانده شود؟ بازتولید فتومکانیک یک نقاشی کاملاً بی‌عیب و نقص به لحاظ ترکیب رنگ که فقط در آن برای شبیه‌سازی بافت کرباس از کاغذ توپی استفاده شده چه نامی می‌تواند داشته باشد؟ اینها پدیده‌هایی هستند که در ۲-۲ به عنوان اثر تعریف می‌شوند، در موارد دیگر، آنها می‌توانند به نشانه تبدیل شوند، به شرطی که توسط بافت، توافق صریح و یا توضیح این‌گونه معرفی شده باشند

۱۳۷.théorème

۱۳۸.postulat

۱۳۹.EinfÜhlung

۱۴۰.stimulation

۱۴۱.stimulation programmée

۱۴۲.Dürer

Chartres.۱۴۳

رجوع کنید به:. Eco, ۱۹۷۲, p. ۱۷۸.۱۴۴

رجوع کنید به مثال کودکی که ادای هلیکوپتر را درمی‌آورد و توسط اکو ارائه شده است: Eco, ۱۹۷۲, p. ۱۷۹.۱۴۵

رجوع کنید به:. Eco, ۱۹۷۲, p. ۱۸۰.۱۴۶

imitans.۱۴۷

imitatum.۱۴۸

opération constitutive.۱۴۹

hobby horse.۱۵۰

ersatz.۱۵۱

linéarité.۱۵۲

signes contigus.۱۵۳

synecdoque gestuelle.۱۵۴

condifions constructives.۱۵۵

articulation multiple.۱۵۶

digitalisation intégrale.۱۵۷

۱۵۸.همان‌گونه که می‌دانیم، پیرس برنامه گونه‌شناسی نشانه‌ها را پی‌ریزی کرد (و تنها توانست از شصت و شش گونه پیش‌بینی شده ده گونه را محقق سازد). براساس این برنامه هر نشانه‌ای یک «مجموعه» از مقولات نشانه‌ای گوناگون است. پس حتی نزد پیرس نشانه شمایلی بدین صورت وجود ندارد، اما نشانه موردی شمایلی ممکن است وجود داشته باشد که در عین حال رِم (Rheme)و نشانه کیفی و یا نشانه نوعی شمایلی رماتیک می‌باشد (۲۵۴-۲). با این حال، این طبقه‌بندی همچنان از نظر پیرس امکان‌پذیر می‌باشد، چون سه‌گانه‌های مختلف او نشانه‌ها را از نقطه نظرهای گوناگون فهرست می‌کنند و به‌ویژه از آن‌رو که از نظر پیرس این اندیشه پذیرفته شده است که نشانه‌ها تنها واحدهای دستوری نیستند، بلکه همچنین می‌توانند یک جمله، یک متن کامل و حتی یک کتاب باشند. پس موفقیت نسبی کار پیرس (و نیز شکست عمده او) به ما این هشدار را می‌دهد که برای به فرجام رساندن گونه‌شناسی نشانه‌ها، پیش از هر چیز باید از همسان پنداشتن نشانه با واحد دستوری شده پرهیز کرد و در عوض، تعریف نشانه را به کلیه انواع روابط همبسته که بین دو نقش‌گر پیوند برقرار می‌کنند، گسترش داد، بی‌آن‌که توجه خود را به ابعاد و یا ترکیب‌شان معطوف ساخت

symptômes.۱۵۹

۱۶۰.همه اینها اقتضا می‌کند که از خطای کلام محوری اجتناب کنیم: تحلیل معنایی یک بیان مشخص می‌تواند و باید شامل نشان‌های غیرکلامی مانند جهت، مؤلفه‌های فضایی، ترتیب و غیره باشد. محتوای کلمه سگ باید همچنین شامل تصاویر سگ باشد، همچنان که محتوای بازنمای گرافیکی یک سگ شامل مفهوم سگ و کلمه

مربوطه است. مراد ما از «دائرةالمعارف» معنایی بیشتر فرضیه‌ای تنظیم‌کننده است و نه قلمرو شناخت فردی از جهان؛ اصل موضوعه وجود نمادپردازی اجتماعی مجازی امکان تبیین اعمال ارتباطی و توانایی رمزشکنی ما را به طور هم‌زمان خواهد داد (نک: اکو، ۱۹۷۶، ۲-۸-۲)

۱۶۱.با این همه، تفاوت میان یک رایانه دیجیتال با یک رایانه آنالوگ در این امر نهفته نیست، زیرا رایانه آنالوگ همچنین می‌تواند به تولید رخدادهای وابسته به نسبت آسان بپردازد (در این مورد می‌توان به تجزیه و پخش علائم تلویزیونی اشاره کرد)

۱۶۲.vecteur

۱۶۳.unité combinatiore

۱۶۴.projections

۱۶۵.empreintes

۱۶۶.échantillons fictifs

۱۶۷.reconnaissance

۱۶۸.هنگامی که رابینسون کروزوئه (Robinson Crusoé) بر روی ساحل رد پای واندردی (Vendredi) را کشف می‌کند، رد پای مزبور بنابر قرارداد، دلالت بر یک «انسان» دارد، اما همچنین به طور ضمنی بر «پای برهنه» دلالت دارد. جهت بر روی ماسه نشان داده شده است و بافت // اثر + وضعیت + جهت // متنی را می‌سازد که دلالت بر این دارد که «یک انسان پابرهنه از آنجا گذشته است»

۱۶۹.رابینسون گمان می‌کرد که تنها موجود زنده در جزیره است، به همین دلیل متن اولیه‌ای که دریافت می‌کند نقطه عزیمت، یک رشته استنتاج‌ها و پیش‌فر ض‌هاست که به این نتیجه منتهی می‌شود: «من در اینجا تنها نیستم» یا «انسان دیگری در جزیره وجود دارد». این امر در بردارنده یک مجموعه از گفته‌های فرانشانه‌شناختی در مورد ماهیت جزیره می‌باشد

۱۷۰.در مورد مفهوم «فرضیه» ("abduction")، رجوع کنید به: پیرس، ۲۶۳-۲، ۲۶۵-۲ و اکو، ۱۹۹۲

۱۷۱.Morgue؛ اشاره به رمان پلیسی قتل در خیابان مورگ نوشته ادگار آلن پو (Edgar Aaaan poe)دارد که مورد تحسین شارل بودلر (Charles Baudelair) شاعر معروف فرانسوی در قرن ۱۹ شد. (مترجم)

۱۷۲.هنگامی که ردّ از پیش رمزگذاری نشده باشد، آمادگی برای این تصور وجود دارد که هر نقطه از آن با یک نقطه از سطح شیء اثرگذار ارتباط دارد. در این مورد، اثر به نظر نمایه در مفهومی می‌رسد که پیرس ارائه داده است. در واقع، در این شرایط اثر بیشتر یک کنش ارجاعی است تا یک نشانه و در نتیجه باید مورد تأیید قرار گیرد. اما تأیید آن متضمن آن است که خصوصیات دال را با خصوصیات شناخته شده شیء مقایسه کنیم. از اینجا می‌توان گفت که برای در نظر گرفتن ردّ یک شیء ناشناخته به عنوان نمایه، لازم است با آن شیء آشنا بود. مثال کاشفی را در نظر بگیرید که رد پای یک حیوان ناشناخته را کشف می‌کند: تصور بر این است که می‌توان ماهیت آن را با کمین کردن شناخت. اما کاشف برای این‌که بتواند از طریق فرضیه دریابد که اثر به کدام حیوان تعلق دارد، باید یک ایده کلی از صورت محتوا داشته باشد. بدین ترتیب، او باید کار خود را با تفسیر رد پا و با مرتبط ساختن آن به اثرات گونه‌های مختلف حیوانات شناخته شده آغاز کند تا آن‌گاه بتواند صورت پای حیوان ناشناخته را استنتاج کند. با انجام این کار، او نوعی خط ایده‌آل ترسیم نمی‌کند که ردّ مادی را به نقاط مادی بر روی سطح شیء اثر گذار مرتبط سازد، بلکه او از یک رشته محتواها به‌عنوان ردّهای واسطه‌ای استفاده می‌کند. به عبارت دیگر، بر مبنای اجزای رمزگان‌های شناخته شده، او از طریق فرضیه، به رمزشکنی رمزگان ناشناخته دست می‌زند. تنها در روایات علمی ـ تخیلی است که اثرات ناشناختگی مطلق ظاهر می‌شود. این‌گونه موارد که به ماهیت شیء اثرگذار برمی‌گردند چنان مشکلی پدید می‌آورند که انسان ترجیح می‌دهد مسئله را با / چیز/ نامیدن آنها حل کند

۱۷۳.ostension

Laputa.۱۷۴

Gauloises.۱۷۵

homomatériel.۱۷۶

ratione.۱۷۷

échantillon.۱۷۸

synecdoque.۱۷۹

pars pro toto.۱۸۰

onomatopée.۱۸۱

۱۸۲.هنگامی که در یک فیلم وسترن، سرخپوست‌ها صدای کویوت (گرگ چمنزار) را درمی‌آورند، این «نام آوای کامل» نقشی دوگانه ایفا می‌کند؛ برای سرخپوستان، این قراردادی اختیاری است که در خدمت انتقال اطلاعات رمزگذاری شده می‌باشد؛ برای سفید پوستان، این نمونه‌ای تخیلی است که دلالت بر «کویوت» دارد و نیز کنشی ارجاعی است که در پی رساندن این پیام است که «در اینجا یک کویوت وجود دارد»، در حالی‌که باید نسبت به حضور سرخپوستان هشدار بدهد، پس، موردی از دروغ می‌باشد

hétéromatériel.۱۸۳

۱۸۴.اگر حرکات تهدیدآمیز «برای خنده» از پیش رمزگذاری نشده باشند، ممکن است جدّی انگاشته شوند، یعنی علامت و نه نمونه تخیلی در نظر گرفته شوند. یک تماشاگر مبتدی پانتومیم‌های مارسل مارسو (Marcel Marceau)، که از قراردادهای حرکات تقلیدآمیز بی‌خبر است، او را دیوانه به حساب خواهد آورد

۱۸۵.héraldique

۱۸۶.invention

۱۸۷.étiquette

۱۸۸.Fra Angelico

۱۸۹.Lorenzo Lotto

۱۹۰.Annonciations

۱۹۱.La deuxième de Brahms

۱۹۲.catachrèse

۱۹۳.vecteurs

۱۹۴.معنی‌شناسی زایشی در بازنمایی معنایی «ژرف» با بردارها برخورد می‌کند (حتی اگر به توصیف آنها نپردازد). مفاهیم حاکمیت، تسلط و درونه‌گیری مفاهیمی برداری هستند و به جایگاه‌های سلسله مراتبی، و نیز روابط «بالا و پایین» و «پیش و پس» مربوط می‌شوند. بازنمایی معنایی ژرف (بر اساس نظریه زایشی) به‌نظر سلسله مراتب بردارها بر حسب مفسر می‌آید؟ سلسله مراتبی که مانند توضیح فرازبانی امر پنهان تولید نشانه عمل می‌کند. تعداد مشخصی از برداری شدن‌ها در بازنمایی فرازبانی یک نظریه معنی‌شناسی یا در بازنمایی معنایی امکانات ترکیبی یک واحد معنایی مشخص و حتی در استنباط و پیش انگاری حاکم بر تفسیر متن نقش دارند. از آنجا که این مسائل هنوز به طور قطعی توسط دستورهای گشتاری معنی‌شناسی‌های تفسیری و معنی‌شناسی‌های زایشی حل نشده‌اند، ماهیت بردارهای کلامی بی‌نهایت پیچیده باقی می‌ماند و اقتضا می‌کند به طور وسیع‌تری مورد تأیید قرار گیرد. اما جای چندان شگفتی ندارد که در جایی که وجود عوامل واحدهای ترکیبی، دیجیتالی شدن و قرارداد، مفروض گرفته می‌شود، به روشنی در عمق، حضور چیزی «شمایلی» احساس شود، به عبارتی چیزی که با نامش آن را می‌خوانند یعنی مسئله بردارها. بار دیگر در صورت لزوم، این امر ثابت می‌کند که مسائل زبان شناختی با پژوهش درباره شیوه تولید نشانه که هم در داخل و هم در خارج از عالم کلام عمل می‌کند، قابل حل می‌باشند

۱۹۵.pseudo-unités combinatoires

۱۹۶.Mondrian

۱۹۷.Schoenberg

۱۹۸.«نظام‌های نمادین تک سطحی» یلمزلف نیز به این مقوله تعلق دارند

۱۹۹.signaux ouverts

۲۰۰.fonctions propositionelles

۲۰۱.صفحات بعدی نتیجه یک رشته مباحث است که در تعدادی از شماره‌های مجله و. اس (VS)صورت گرفته‌اند. لازم است از مشارکت وُلی (۱۹۷۲) و کرامپن (۱۹۷۳) در این زمینه یاد کنیم؛ بتتینی، فاراسینو، کازتی، متز، ورون، آوزموند ـ اسمیت و بسیاری از افراد دیگردر این بحث وارد شدند. صفحات بعدی کتاب از نتایج تحلیل‌های ارائه شده در مقالات این نویسندگان بهره گرفته‌اند. بر اساس مباحثی که با توماس مالدونادو، سبیک و رومن یاکوبسن داشتم، به طور مستقیم یا غیرمستقیم الهاماتی دریافت کردم

۲۰۲.وُلی (۱۹۷۲، ص ۲۵)، نویسنده به نظریه هندسی ارائه شده توسط کلاین در برنامه ارلانگن (Programme d¨Erlangen) به ۱۸۷۲ اشاره می‌کند: «هندسه مطالعه خصوصیاتی است که در رابطه با یک گروه از دگردیسی‌های معین بدون تغییر باقی می‌مانند»

۲۰۳.Vierge au chardonneret

۲۰۴.برای مثال، در تابلو نقاشی رافائل، درختان و نیز به طریق اولی، هاله نور و تا حدودی لباس‌های مریم بی‌نهایت سبک‌پردازی شده‌اند؛ در اینجا آسمان و زمین از تحریکات برنامه‌ریزی شده بهره‌برداری می‌کنند؛ در اینجا تنها به ذکر اطلاعات مختصر بسنده می‌کنیم؛ تحلیل آثار تصویری از نقطه نظر گونه‌شناسی شیوه‌های تولید نشانه کاری است که هنوز صورت نگرفته است

۲۰۵.inventions radicales

۲۰۶.tropes premiers

۲۰۷.مفهوم ابداع به ما اجازه نمی‌دهد میان زبان «شعر» و زبان معمولی مرزبندی کنیم. این مفهوم تنها به ما اجازه می‌دهد بین شیوه‌های مختلف تولید نشانه تفاوت قائل شویم. ابداع مترادف با «خلاقیت زیبایی شناسانه» نیست، حتی اگر متن زیبایی شناسانه مملو از ابتکارات خلاقانه باشد. مقوله ابداع، صرفا اجازه تعریف روش ایجاد نشانه صرف نظر از نتیجه زیبایی شناسانه آن را می‌دهد. در واقع، از نقطه نظر نشانه‌شناختی، ممکن است در طراحی‌های یک کودک بیش از رمان بینوایان ابداع وجود داشته باشد. این تذکر کافی است تا اصطلاح / ابداع / را از مفهومی که در زیبایی‌شناسی کسب کرده تهی کرد. این اصطلاح طبعا با ابداع

(invention) در فن بیان ارتباطی ندارد. برعکس، می‌توان در صورت تمایل بین آن و ابداع علمی مشابهت زیادی یافت

calques.۲۰۸

۲۰۹.فرافکنی‌هایی که به نظر مانند نمایه یا اثر عمل می‌کنند، حاصل دگردیسی‌های تقلیل‌دهنده تعداد اندکی از مشخصه‌های معتبر متعلق به مُدل ادراکی می‌باشند. گیبسون (۱۹۶۶، ۱۹۰)، مثال‌های گرافیکی از نمایش یک اتاق با یک زاویه معین ارائه می‌دهد: معمول‌ترین شیوه فرافکنی، بازنمایی اشیا با در نظر گرفتن لبه‌ها و زوایای آنهاست. در حالی که بازنمایی علمی (حتی انتزاعی) بازتاب سطوح در تماس با شعاع‌های نور باید بازتاب شعاع‌ها در هر نقطه از فضا و ساطع شده از همه قسمت‌ها را در قالب یک شبکه متراکم نشان دهد، کلیه بازنمایی‌های گرافیکی که به طور عادی اشیا را قابل بازشناسی می‌گردانند، تنها شعاع‌های شکسته شده توسط وجوه سطح‌ها یا اشیا و نه نماها را باز می‌تابانند. هر یک از وجوه، چون توسط یک لبه و یک زاویه مشخص می‌شود، با یک فرافکنی در حالت پرسپکتیو مرتبط بوده و مبتنی بر دید یک چشمی است. گیرنده باید خلأها را پر کند و به فرافکنی معکوس مبادرت ورزد؛ یعنی از فرافکنی شمایلی به سمت شئی مفروض حرکت کند. به این دلیل است که بازنمایی اشیای ناشناخته با توسل صرف به فرافکنی دشوار می‌شود و لازم است از تحریکات برنامه‌ریزی شده و سبک‌پردازی کمک گرفته شود

۲۱۰.پانتاگروئل (Pantagruel)، غولی است که زاییده تخیل فرانسوا رابله(François Rabelais)، نویسنده فرانسوی قرن شانزدهم می‌باشد. (مترجم)

۲۱۱.شیوه‌ای که یک ترفند معماری بر یک نقش دلالت می‌کند و به طور ضمنی بر سایر ارزش‌های اجتماعی دلالت می‌کند، توسط اکو (۱۹۷۲) مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. در این اثر، به طور دقیق روشن شده است که یک نقش حتی اگر در واقع ایفا نشده باشد دلالت شده است و در موردی که بیان معلول خطای باصره باشد نیز چنین است، اما نقش دلالت شده، نمی‌تواند ایفا شود. با این وجود، متون قبلی ما نیز با مفهوم نشانه که در اینجا مورد انتقاد ما قرار دارد، پیوند داشتند. نتایجی که به آنها دست می‌یابیم به شرطی اعتبار خود را حفظ می‌کنند که متن معماری را جانشین نشانه معماری سازند و فهرست نشانه‌های ابتدایی ارائه شده در اثر اکو (۱۹۷۲، بخش ۴/۲) را به عنوان فهرست شیوه‌های تولید مورد بازنگری قرار دهند