صفحات ۲۳ - ۳۰
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸

«ابداع» و تولید نشانه‌ها در هنر نقاشی از دیدگاه امبرتو اکو و نسبت آن با هرمنوتیک مدرن

فاطمه رحیمی*

استادیار گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۷/۲۸)

چکیده

مطابق با نشانه‌شناسی امبرتو اکو، نشانه‌ی تصویری در هنر نقاشی، تنها بازسازی شماری از مشخصه‌های موضوع است که پس از گزینش برخی از آنها بر اساس رمزگانِ شناسایی و مطابق با قراردادهای گرافیکی، در یک بستر فرهنگی ایجاد می‌شود و همین امر باعث دریافت اثر از سوی مخاطبین می‌شود. اکو با ردّ واقع‌نماییِ بازنمایی‌های تصویری به موضوع «ابداع»: «ابداع معتدل» و «ابداع رادیکال» می‌پردازد. او در تحلیل‌های نشانه‌شناختی خود در حوزه‌ی نقاشی، ضمن توجه به آثار کلاسیک و مدرن، ترفند ابداع در این‌گونه آثار را، نه به معنای خلاقیّت زیباشناسانه، بلکه صرفاً به عنوان یکی از شیوه‌های تولید نشانه معرفی می‌کند. با این‌حال، در اینجا مواردی نظیر زبانِ فردی، ابهام و پوشیدگی معنا، خودانعکاسیِ رمزگان و ایجادِ نقش‌های نشانه‌ای جدید، بحث را به سمت یک نشانه‌شناسیِ ادراکی و همچنین تحلیل زیباشناختیِ اثر هنری و هرمنوتیک مدرن سوق می‌دهد. نگارنده در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی، ضمن بررسی نشانه‌شناسی تصویری اکو، وجه پیوند نشانه‌شناسیِ ادراکی و هرمنوتیک مدرن را در آرای این اندیشمند ایتالیایی مورد واکاوی قرار داده است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که در نشانه‌شناسیِ هنر اکو، نشانه‌ی تصویری، یک واحدِ روایی است که در نسبت با جهانِ متن معنا می‌یابد؛ از این رو در تحلیل‌های نشانه‌شناختی، نه بر وجه قراردادی نشانه‌ها بلکه باید به کاربُردشناسیِ روایت توجه نمود.

واژه‌های کلیدی

هنر نقاشی، ابداع، نشانه تصویری، هرمنوتیک، نشانه‌شناسیِ ادراکی.

*تلفن: ۰۲۱-۲۲۴۸۵۱۷۶، نمابر: ۰۲۱-۲۲۴۸۵۱۷۷، E-mail:fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir.

مقدمه

امبرتو اکو (۱۹۳۲- ۲۰۱۶)، یکی از بحث برانگیزترین موضوعات را در نشانه‌شناسیِ تصویری بنا نهاد که همواره با استقبال و همچنین نقدهایی همراه بوده است. نگارنده در اینجا، درصدد نیست تا به توضیح و تحلیل آرای نشانه‌شناسی اکو درباره‌ی زبان و رمزگان تصویری در هنرهای تجسمی بپردازد؛ زیرا اکو در نشانه‌شناسی تصویری، تا حدودی از مباحث زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر دور شده است؛ تا جایی- که این مقولات را تنها می‌توان مفاهیمی فنی و علمی در نشانه‌شناسی اکو دانست که ارتباط چندانی با فرایند نشانگی، جهان متن و دریافت مخاطب ندارد؛ امّا با این حال اکو در نقد بر نشانه‌های تصویری، به نکات مهمّی اشاره کرده است که در بحث از نشانه، جایگاه نشانه در جهان متن و نقش آن در فرآیند تفسیر، از اهمیت شایانی برخوردار است (اسلین، ۱۳۸۲، ۳۱). او در آثاری چون *ساختار غایب*، *نظریه‌ی نشانه‌شناسی* و *نشانه‌شناسی* و همچنین در جستارها و مقالات مختلفی، به ارائه‌ی دیدگاه نقّادانه‌ی خود درباره‌ی «نشانه‌ی تصویری»[1] پرداخته است. در همین راستا، او با تقسیم‌بندی انواع نشانه‌ها در سنت نشانه‌شناسی پیرس مخالفت کرد و به‌جای آن، به تعیین شیوه‌های تولیدِ نقش نشانه‌ای و اهمیت آن در فرآیند نشانگی و تفسیر پرداخت.

اکو با نقد بر نشانه‌ی تصویری، رویکرد تازه‌ای را در بررسی نشانه و نقش آن در فرآیند تفسیر آغاز کرد. از نظر او، مفهوم نشانه به‌معنای همسانی‌اش با «مفهوم واحدِ نشانه‌ای و رابطه‌ی همبسته‌ی ثابت» با آن دیگر کارآیی ندارد. از این رو دیگر نمی‌توان از رابطه‌ی متقابل دالّ و مدلول و معنایِ صریح نشانه سخن گفت. بدین جهت، او پس از نقد شمایل‌گرایی[2]، دیگر به بررسی انواع نشانه‌ها و گونه‌شناسی آنها توجّهی نکرد و فقط به مطالعه و تحقیق درباره شیوه‌های تولید نقش نشانه‌ای پرداخت. از نظر او، هر آنچه در سنت پیرسی در ردیف گونه‌های مختلف نشانه قرار می‌گیرد، نه یك نشانه بلکه یك «متن»[3] است که قابل تفسیر است. در نتیجه نه تنها نشانه‌های تصویری، بلکه هر نشانه‌ای جدا از زمینه و بافت خود، کاربردی ندارد و فقط با توجه به زمینه و ارتباط آن با جهانِ متن می‌تواند وارد یك فرآیند نشانگیِ نامحدود شده و معنا یا معناهایی را منتقل سازد. اکو در مطالعات نشانه‌شناسی خود، نشانه را «چیزی را به‌جای چیزی دیگر جا زدن» و «پدیده‌ای را به‌جای چیز دیگر قلمداد کردن» معرفی می‌کند. با اندکی تأمل در این تعریف روشن می‌شود که اکو، وجه تفسیری نشانه را در نظر دارد؛ زیرا معنای ارجاعیِ نشانه، تنها بخشی از محتوای آن را تشکیل می‌دهد و مخاطب در خوانش آن، علاوه بر معنای ارجاعی و صریح آن، به سطوحِ معانی نهفته و ضمنی در آن نیز توجّه دارد. پس مخاطب به استنتاج‌ها و تفسیرهایی از نشانه می‌پردازد و معانی محتمل را از ذهن می‌گذراند (Eco,1976,16).

سوال اصلی پژوهش حاضر آن است که مطابق با نشانه‌شناسیِ ادراکی امبرتو اکو، نشانه‌ها و رمزگانِ تصویری چگونه تولید می‌شوند و به چه‌سان در فرایند تفسیر قرار می‌گیرند؟ و اساساً وجه پیوند نشانه‌شناسی تصویری و هرمنوتیک مدرن از دیدگاه این اندیشمند ایتالیایی چیست؟

مفهوم نشانه و «نقش نشانه‌ای» در نشانه‌شناسی امبرتو اکو

از نظر اکو، مطالعات نشانه‌شناسی نباید مفهوم نشانه را به کارکردهای بسیار محدود در یك نظام انتزاعیِ صرف محصور نماید. پس او مفهوم نشانه را در معنای کلاسیك خود نفی کرد و - به‌پیروی از یلمزلف- به‌جای تأکید بر نشانه، قائل به «نقش نشانه‌ای»[4] شد که پدیده‌ای پویا، ناایستا و بدون ثبات است. از نظر یلمزلف باید واژه‌ی نشانه را به‌مثابه نامی برای واحدی به‌کاربریم که خود حاوی صورت محتوایی و صورت بیانی است و به‌موجب نوعی به‌هم پیوستگی که «نقش نشانه‌ای» نامیده می‌شود، تحقق یافته است (Eco,1976,48).[5] اکو نیز به‌تأثیر از یلمزلف چنین می‌گوید: «بهتر است بگوییم که در واقع نشانه‌ای وجود ندارد و آنچه هست فقط نقش نشانه‌ای است ... نقش نشانه‌ای زمانی تحقق می‌یابد که دو نقش‌گر (بیان[6] و محتوا[7]) باهم به‌نوعی رابطه‌ی همبسته‌ی دوسویه دست‌یابند؛ همان نقش‌گر می‌تواند با نقش‌گر دیگری در رابطه‌ی همبستگی دوسویه قرار گیرد. به این ترتیب نقش نشانه‌ای تازه‌ای آفریده شود...» (Eco,1976,49). بنابراین از نظر اکو، نقش نشانه‌ای همان همبستگی فرضی و رابطه‌ی قراردادی بین «بیان» (یعنی پدیدار مادی) و «محتوا»ی آن است. بیان و محتوا مستقل از یکدیگرند و فقط طبق یك قرارداد باهم پیوند می‌یابند. بر همین اساس، چه‌بسا بیانِ واحد بتواند طبق قاعده‌ای با محتوای دیگری همبسته شود و نقش نشانه‌ای تازه‌ای را بیافریند. پس نشانه‌ها نتیجه‌ی مشروط قوانین رمزگردانی هستند که هم‌بستگی‌های[8] ناپایدار و گذرای بین عناصر را موجب می‌شوند و هریك از این عناصر می‌تواند به نوبه خود، در رابطه‌ی همبسته‌ی دیگری وارد شود و به این ترتیب نقش نشانه‌ای تازه‌ای شکل بگیرد (Eco,1976,49).

برای روشن‌تر شدن موضوع می‌توان به مثال‌های مختلفی اشاره کرد که اکو در آثار خود مطرح کرده است. به‌طور مثال نشانه تصویریِ ستاره‌ی طلایی روی شانه‌ی یك فرد نظامی، به‌معنای درجه‌ی «ستوانی» اوست و روی پرچم خط‌دار به معنای «یکی از ایالات متحده‌ی امریکا» است. بین این دو ستاره، از نظر طرح و شکل تفاوتی وجود ندارد؛ اما در دو بافت و زمینه‌ی مختلف (تصویر سرباز و تصویر پرچم) به‌کار رفته است و همین نقشِ نشانه‌ای آنها را مشخص می‌سازد (اکو، ۱۳۷۶، ۲۸۱).

«مورد تفسیری» پیرس و «فرآیند نشانگی» امبرتو اکو

امبرتو اکو در تبیین فرآیند نشانگی و کنش ارتباطی خود، تا حد زیادی متأثر از سنّت نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس است. پیرس

در تعریف از نشانه، یك الگوی سه‌وجهی ارائه نمود که بر اساس آن، هر نشانه از سه وجه تشکیل شده است: ۱- نشانه یا بازنمون[۹]: صورتی که نشانه به‌خود می‌گیرد و الزاماً مادّی نیست. ۲- مورد تفسیری[۱۰]: ادراکی که توسط نشانه به‌وجود می‌آید. ۳- موضوع[۱۱]: چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. این سه وجه، سه ضلع مثلثِ نشانگی را تشکیل می‌دهند. از نظر این اندیشمند پراگماتیست امریکایی، نشانه، مفهومی نسبتاً پیچیده دارد. هر نشانه، رابطه‌ای میان مورد تفسیری و موضوع است که همواره با یك کنش همراه است. او تعامل بین بازنمون، مورد تفسیری و موضوع را، «نشانگی»[۱۲] می‌نامد که به همان فرآیند کلی معناسازی اشاره دارد. در این رابطه‌ی سه‌وجهی، «موردِ تفسیری» تقریباً معنایی شبیه مدلول در نشانه‌شناسی سوسور دارد؛ امّا نمی‌توان آن را در محدوده‌ی یك نظام قراردادی و قطعی قرارداد؛ زیرا از نظر پیرس، هر مورد تفسیری، در عین حال که باعث می‌شود مخاطب به معنایی از نشانه دست پیدا کند، خود نیز تبدیل به یك نشانه در ذهن خواننده‌ی مفسّر می‌شود (Peirce, 1931-1958, Vol. 2, 228).

بنابراین از نظر پیرس، معنای هر نشانه تنها از راه نشانه‌ی دیگر دریافت می‌شود و هر گونه «مورد تفسیری»، فقط اشاره‌ای است به نشانه‌ی دیگر که خود نیز باید تفسیر شود. از این رو در این نگرش، هر نشانه چیزی را به‌مدد یک ایده معرفی می‌کند؛ آنچه معرفی می‌شود معنای نشانه است؛ امّا آن ایده یا «مورد تفسیری»، فقط از راه ارجاع به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود. بر همین اساس پیرس مدّعی می‌شود نشانه در صورتی که نتواند به نشانه‌ی کمال یافته‌تر دیگری ترجمه شود، نشانه نیست. این نگرش یك فرآیند نشانه‌ای بی‌پایان را در خود نهفته دارد که بعدها اکو از آن به «نشانگی نامحدود»[۱۳] تعبیر نمود.

نکته‌ی قابل توجه در فرآیند نشانگی پیرس، فاصله‌ی بین نشانه و موضوع است. از نظر او در این کنشِ نشانه‌ای، فاصله‌ای ناشناختنی و ناگذشتنی میان نشانه و موضوع وجود دارد: «معنای یك نشانه ممکن است چیزی نباشد جز نشانه‌ای دیگر». از این رو، مورد تفسیری در یك برداشت کلی، همان معنای نشانه یا بازنمون است و در یك برداشت خاص، رابطه‌ی جانشینی میان یك نشانه و نشانه‌ای دیگر است. بنابراین همواره یك وجه ناکامل و نابسنده در هر نشانه وجود دارد؛ زیرا هر نشانه‌ای همواره می‌بایست با تفسیر و توضیحی همراه باشد تا به‌کار آید. بدین ترتیب، نشانه و توضیح در کنار هم نشانه‌ی تازه‌ای می‌آفرینند و از آنجا که توضیح خود نیز تبدیل به نشانه‌ای تازه می‌شود، دوباره نیازمند توضیح بیشتری خواهد بود (Peirce, 1931-1958, Vol. 2, 228).

امبرتو اکو، به‌تأثیر از فرآیند «نشانگی بی‌پایانِ» پیرس، مفهوم «نشانگی نامحدود» را بنا نهاد که براساس آن، یك مدلول می‌تواند به‌نوبه‌ی خود، نقش دالّ دیگری را نیز بازی کند و بدین‌سان، نقش نشانه‌ای تازه‌ای را ایفا نماید. این فرآیند، نوعی فرارفتن از روابط متقابل اجزاء در یك ساختار و توجه به عناصر فرامتنی را پیشِ رو قرار می‌دهد که نکته‌ی مرکزی آن، ارتباط میان متون در یك گستره‌ی فرهنگی است. در این باره، امبرتو اکو به سخنی از پیرس اشاره می‌کند که می‌گوید نشانه آن چیزی است که باعث می‌شود تا ما همواره بیشتر بدانیم. بنابراین از نظر اکو، موضوع اصلی نشانه‌شناسی نشانه نیست، بلکه تفسیر نشانه‌هاست؛ به گونه‌ای که در تحلیل‌های نشانه‌شناختی نباید بر تحلیل قراردادی نشانه‌ها تاکید کرد؛ بلکه باید به مطالعه‌ی کاربُردشناسیِ روایت[۱۴] یا همان «روایت‌بودگیِ کلام»[۱۵]، بدان‌سان که خواننده‌ی مشارکت‌گر آن را تفسیر می‌کند، تاکید نمود. بدین‌سان برای دریافت و فهم یك نشانه، باید از یك‌سو به زمینه و بافتی که نشانه در آن به‌کار رفته و از سوی دیگر به خواننده و گنجینه‌ی اجتماعی او توجه کرد. این دو، از مقولات مهم در ادراك و فهم نشانه محسوب می‌شوند که حدّ و مرز تفسیر را نیز تعیین می‌کنند (Eco,1979).

نشانه‌های تصویری و قراردادهای فرهنگی

از نظر اکو، همه‌ی نشانه‌ها مطابق یك قرارداد فرهنگی بر موضوع خود دلالت دارند. این نکته، حتّی در مورد نشانه‌های تصویری که ظاهراً مبتنی بر نوعی شباهت میان نشانه و موضوع است نیز صدق می‌کند (اکو، ۱۳۸۷، ۴۰). بدین‌سان اکو، یکی از بحث‌برانگیزترین موضوعات را در نشانه‌شناسیِ تصویری بنا نهاد که همواره با استقبال و همچنین نقدهایی همراه بوده است.

پیرس، موریس و به‌پیروی از آنان بسیاری از نشانه‌شناسان معاصر، نشانه‌ی تصویری را نشانه‌ای می‌دانند که برخی ویژگی‌های شیء واقعی را داشته باشد. به بیان دیگر، از نظر آنان، شباهتِ طبیعی تصویر به واقعیت خارجی، مبنای نظری مفهوم نشانه‌های تصویری را تشکیل می‌دهد. اکو این تعریف از نشانه‌های تصویری را به شدت مورد انتقاد قرار داده است. از نظر او، بررسی پدیدارشناختیِ نقاشی‌ها و تصاویر نشان می‌دهد که در این بازنمایی‌ها هیچ‌یك از ویژگی‌های شیء واقعی وجود ندارد و از این‌رو نمی‌توان با آن تحکّم و صلابت، از واقع‌نمایی نشانه‌های تصویری سخن گفت. بنابراین او مدّعی است که این نوع نشانه‌ها، بهره‌ای از واقعیت نداشته و تنها براساس قراردادهای فرهنگی بر موضوع خود دلالت می‌کنند. در نتیجه، داوری در خصوص شباهت، تنها مبتنی بر معیارهای معتبری است که توسط قراردادهای فرهنگی وضع شده‌اند. با بررسی دقیق این نشانه‌ها درمی‌یابیم که با گزینش برخی مشخصه‌های معتبر یا همان «رمزگان‌های شناسایی»، تنها شماری از شرایط ادراك حسی از موضوعِ این نشانه‌ها بازآفرینی می‌شود. به‌عبارت دیگر، نشانه‌ی تصویری، بازسازی شماری از مشخصه‌های موضوع است؛ امّا این بازسازی، پس از گزینش برخی مشخصه‌ها براساس رمزگان شناسایی و دقّت بر آنها براساس قراردادهای گرافیك است (اکو، ۱۳۸۷، ۴۴). از این‌رو، هرچند نشانه‌های تصویری شرایط ادراك را بازآفرینی می‌کنند؛ ولی این بازآفرینی، تنها شامل برخی از آن شرایط می‌شود. بنابراین شباهت میان این نشانه‌ها و موضوع، تنها به‌دلیل یك نظام رمزگذاریِ مبتنی بر قرارداد است. اکو برای روشن‌ترشدن موضوع در این باره مثالی می‌آورد. او می‌گوید: «... جویبار و آبشارهایی که در زمینه‌ی تابلوهای مکتب فراره[۱۶] مشاهده می‌کنیم، مانند بعضی از ماکت‌های آخور محل تولّد عیسی مسیح از آب ساخته نشده‌اند؛ امّا بعضی محرّك‌های بصری، رنگ‌ها، روابط مکانی و زاویه برخورد نور با ماده، تصویری ادراکی پدید می‌آورد که از بسیاری جهات، «شبیه» آن ادراکی است که در صورت حضور آن پدیده‌ی فیزیکی که نقاشی آن را شبیه‌سازی کرده، به

وجود می‌آمد...» (اکو، ۱۳۸۷، ۴۱). بدین‌ترتیب از نظر اکو، نشانه‌های تصویری دربردارنده‌ی ویژگی‌های مادّی و فیزیکی شیِ بازنمایی‌شده نیست؛ امّا با این حال، ساختار اثر هنری، همواره ادراکی مشابه با ادراکِ شی بازنمایی شده را برای مخاطبین القاء می‌کند. چنان‌که در این مکتب، هنرمند با اعمال قراردادهای گرافیکی و با استفاده از خطوط و بازی با سایه‌روشن‌ها، شرایطی را ایجاد کرده است که محتوای جویبار و آبشار را در ذهن مخاطب می‌آفرینند. از این‌رو، شباهت در اینجا فقط براساس تاثیری است که بر درک و دریافت مخاطب دارد.

ابداع نشانه‌ها

از نظر اکو، تاریخ هنر مملوّ از شواهد مُتقن و قاطعی در ردّ واقع‌نمایی و خصلت طبیعی بازنمایی‌هایِ تصویری است. از آن جمله می‌توان به آثاری اشاره کرد که هنرمند با ترفند «ابداع»[۱۷]، دست به «شبیه‌سازی»هایی زده است که در حال حاضر کامل و واقعی به‌نظر می‌رسند؛ امّا نخستین باری که ارائه شده‌اند، به‌دلیل خصلت نه‌چندان «واقع‌گرایانه»شان، مورد پذیرش قرار نمی‌گرفته‌اند. اکو نظریات خود را در این‌باره با آرای گامبریچ پیوند داده و با استناد به مثال‌های او در کتاب *هنر و پندار*، سخنان خود را مستدل کرده است. به‌طور مثال گامبریچ به تعدادی از نقاشان سده‌ی شانزده و هفده اشاره می‌کند که به طور ناخودآگاه در بازنمایی کرگدن از مدل دورر[۱۸] تقلید می‌کردند.[۱۹] این نکته حاکی از آن است که شیوه‌ی ابداعی دورر در ترسیم کرگدن از منظر مخاطبان پذیرفته شده و به‌گونه‌ای قراردادی بر موضوع خود دلالت می‌کرد. ناگفته نماند شواهد تاریخی گواه آن است که اغلب اوقات، هنرمند در آغاز ابداعِ شیوه(ها)ی خود برای بیانِ محتوا، با مقاومت مخاطبان مواجه می‌شد؛ امّا با گذشت زمان، این شیوه(ها)ی بیانی جدید کم‌کم رسمیّت پیدا کرده و مخاطبان به آن عادت می‌نمودند؛ تا جایی‌که این ابداعات به عنوان قواعد بازنمایی جدید قرار داده شده و سایر هنرمندان نیز در خلق آثار خود از این قواعدِ اعتباری، پیروی می‌کردند (اکو، ۱۳۸۷، ۵۴).

رمزگان و قراردادهای گرافیکی در بازنمایی‌های تصویری

همچنان که اشاره شد نکته‌ی مهم در بازنمایی‌های تصویری از دیدگاه امبرتو اکو، ایجاد قراردادها و پذیرش آن از سوی مخاطبان است. در واقع «بازنمایی تصویری»، دلالت بر نسخه‌برداری خصوصیات فرهنگی نسبت داده شده به آن براساس قواعد گرافیکی (و یا سایر قراردادهای شناخته شده) است. این خصوصیات، براساس برخی «رمزگان شناسایی» که مشخصه‌های معتبر و روشنی از موضوع خود ارائه می‌دهد، اعتبار می‌شود. امّا مشخصه‌های موضوع چگونه تشخیص داده می‌شود؟ آیا این مشخصه‌ها بر اساس آن چیزی شکل می‌گیرند که در موضوع دیده می‌شوند؟ و یا بر اساس چیزی که از موضوع می‌دانیم تحقق پیدا می‌کنند؟[۲۰] در مورد نخست، امبرتو اکو به نقاشی کودکان اشاره می‌کند که در بازنمایی خورشید، آن را به‌شکل دایره همراه با خطوط سیاه در اطرافش ترسیم می‌کنند و یا خانه را به‌شکل مربع که در بالای آن یك مثلث قرار گرفته است، بازنمایی می‌کنند. همچنان‌که ملاحظه می‌شود در اینجا رمزگانِ بازنمایی و قراردادهای گرافیکی کاملاً قابل بازشناسی است (اکو، ۱۳۸۷، ۵۵ و Eco,1988,181). همچنین اکو به پیروی از گامبریچ، به هنرمندان دوره‌ی رنسانس اشاره می‌کند که آنچه را می‌دیدند ترسیم می‌کردند. به طور مثال گامبریچ به آثار کانستبل[۲۱] هنرمند رئالیست انگلیسی اشاره می‌کند که فقط به‌دنبال بازنمایی عالم واقع بود و هرگز نمی‌خواست با نوآوری‌های جسورانه، مخاطبین خود را شگفت‌زده کند. یکی از مهم‌ترین قراردادهای بازشناسی در پرده‌های کانستبل، استفاده از نورپردازی رئالیستی است که آنها را شبیه تصاویر عکاسی می‌کند؛ آنچنان‌که وی با استفاده از همین ترفند، پرده‌ی مشهور «گاری یونجه» را خلق کرده است (Gomberich, 1972, 33).

البته باید در نظر داشت که بازنمایی تصویری از یک شیء، فقط به بازنمایی مشخصه‌های عینی آن خلاصه نمی‌شود. در این راستا می‌توان به مجموعه‌هایی از واحدهای بیانی اشاره کرد که به آنچه در موضوع مشاهده می‌شود، ارتباط نمی‌یابد؛ بلکه به آنچه از آن می‌دانیم و یا آموخته‌ایم که در آن ببینیم، ربط پیدا می‌کند. به‌طور مثال در تاریخ هنرهای تجسمی، می‌توان به سبك کوبیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی[۲۲] اشاره کرد. در این مکاتب، هنرمندانی چون کاندینسکی و پیت موندریان، عالم واقع و پدیده‌ها را نه مطابق با قراردادهای واقع‌گرایانه، بلکه طبق شناخت و فهمی که از پدیده‌های عالمِ واقع دارند، ترسیم و بازنمایی کرده‌اند (نک به: Eco, 1988,178). واسیلی کاندینسکی[۲۳]، یکی از پیشتازان مشهور هنر انتزاعی است که هرگز فرم انتزاعی را چیزی جدا از بازنمایی نمی‌داند. او در آثارش، بنابر قراردادهایی ابداعی از طریق ترکیب نور، رنگ و تاریکی، بین نقاشی و موسیقی پیوند ایجاد کرده و می‌خواهد ادراك مخاطب را تحریك نموده و احساسی معنوی را در او القا کند (نک به: کاندینسکی، ۱۳۸۴). پیت موندریان[۲۴]، نقاش و کوبیست هلندی نیز با تأکید بر ساختارهای خطّی و خطوط افقی و عمودی، صبغه‌ای عرفانی به آثارش بخشید. او در آثار هنری خود، در پی بازنمایی صرف نیست؛ بلکه نوعی تجربه‌ی زیباشناختی را به‌وجود آورده و می‌خواهد با به‌تصویر کشیدن احساسات خود در قالب اشکال هندسی و رنگ، آن را به مخاطب منتقل سازد و یا چنین احساساتی را در او برانگیزاند (نک به: لینتن، ۱۳۸۸، ۸۸).

نشانه تصویری به مثابه متن

از نظر اکو، مفهوم قراردادی بودنِ نشانه‌های تصویری به این معنا نیست که مانند نشانه‌های زبانی «مستعد تجزیه‌ی چندگانه و دیجیتالی‌شدن انتگرال» هستند (اکو، ۱۳۸۵، ۲۳۵). او می‌گوید: بدون تردید تجزیه‌ی یك نشانه‌ی تصویری به عناصر آغازینِ سازنده‌اش، به سادگی میسر نیست. زیرا هر نشانه‌ی تصویری، نوعی واحد معنایی است؛ یعنی چیزی است که نه معادل یك «واژه» در زبان، بلکه معادل یك «سخن»[۲۵] و یا «پاره‌گفتار» است (اکو، ۱۳۸۵، ۲۳۹). بدین‌ترتیب از نظر اکو، هر نشانه‌ی تصویری، یك واحد معنایی را

دربر می‌گیرد که محتوای خاصی را ارائه می‌دهد. چنان‌که یك تصویر، هم‌ارز با یك واژه که قابل تجزیه به «واج‌ها» و «تکواژها» باشد، نیست؛ بلکه خود یك «متن» است که حداقل با یك توصیف یا پاره‌گفتار و گاهی حتی یك گفتمان یا یك کنش لفظی یا کنش ارجاعی همراه است. به طور مثال یك پرده‌ی نقاشی که در آن اسبی سپید در حالِ تاخت بازنمایی شده است را در نظر آورید. طرح اسب در اینجا، برابر با واژه‌ی اسب نیست بلکه محتواهای مختلفی را می‌تواند منتقل سازد؛ به طور مثال اسب سپیدی در علف‌زار چهارنعل می‌دود و یا این اسب چقدر زیباست و دریافت‌هایی از این قبیل. در نتیجه، این طرحِ تصویری، به یك محتوای ساده مثلاً اسب ارجاع نمی‌دهد؛ بلکه یك واحدِ روایی است که در نسبت با «جهان متن» معنا می‌یابد (اکو، ۱۳۸۵، ۲۳۹).[۲۶]

نسبت آسان و نسبت دشوار

همچنان‌که ذکر شد در نشانه‌شناسی امبرتو اکو، از رابطه‌ی قراردادی بین بیان و محتوا، «نقش نشانه‌ای» تحقق می‌یابد. گاه تشخیص این رابطه آسان است؛ به‌طوری که در آن، بیان یك واحدِ دقیق است که با یك محتوای دقیق در ارتباط متقابل قرار می‌گیرد. اکو از این رابطه، تعبیر به «نسبت آسان»[۲۷] می‌کند. به‌عبارت دیگر نسبت آسان بر «بدل‌هایی»[۲۸] حاکم است که در آن، رخدادِ بیانی با نوعِ بیانی خاص خود مطابقت دارد و توسط یك نظام بیانی تثبیت شده‌است؛ به‌طوری‌که کاملاً توسط رمزگان قابل پیش‌بینی است. پس این‌نسبت ناظر بر بدل‌هایی است که مشخصه‌های معتبری را برای بازتولید وضع می‌کند. از این‌رو، از مصادیق نسبت آسان می‌توان به متون کثیری اشاره کرد که قابل بازتولید هستند(اکو، ۱۳۷۸، ۳۰-۲۹).

البته باید اذعان داشت نسبت میان بیان و محتوا و شناسایی این رابطه، همیشه به این سادگی نیست. زیرا اغلب اوقات، بیان، نوعی «کهکشان متنی»[۲۹] است که بخش‌های محتوایی مبهم یا همان «سحابی‌های محتوایی»[۳۰] را منتقل می‌کند. این‌نسبت - که اکو آن را «نسبت دشوار»[۳۱] می‌نامد- ناظر بر بدلی است که رخداد بیانی در آن به‌طور مستقیم با محتوای خاص خود، به‌دلیل فقدان نوع بیانیِ از پیش شکل‌گرفته‌شده و یا به‌خاطر همسان‌بودن نوعِ بیانی با نوعِ محتوایی، مطابقت پیدا می‌کند. نسبتِ دشوار، به موقعیت‌های فرهنگی‌ای اشاره دارد که در آن، نظام محتواییِ دقیقاً متمایزی که واحدهای تقطیع شده‌اش بتواند دقیقاً با واحدهای نظام بیانی در ارتباط باشد، هنوز به‌وجود نیامده است. از این‌رو بیان، براساس نسبت دشوار تولید می‌شود و غالباً هم قابل بازتولید نیست؛ زیرا محتوایی که به بیان درآمده، نمی‌تواند توسط مفسران تحلیل و ثبت شود. بنابراین می‌توان گفت نسبت دشوار بر عملیاتِ ایجاد رمزگان حاکم است (اکو، ۱۳۷۸، ۳۱-۳۰).

از نظر اکو، بارزترین نمونه‌ی نسبت دشوار، «ابداع» است. او این مفهوم را نه به معنای خلاقیّت هنری و زیباشناسانه، بلکه صرفاً به‌عنوان یکی از شیوه‌های تولید نشانه معرفی می‌کند. در واقع ابداع، یك نوع روشِ ایجاد نشانه است که در آن تولیدکننده‌ی نقش نشانه‌ای، به انتخاب پیوستاری مادّی دست می‌زند که هنوز برحسب نیّاتش، تقطیع نشده و شخص مُبدع می‌بایست شیوه‌ی جدیدی را برای ساختاربندی آن به‌منظور انجام دگردیسی‌های عناصر معتبر یك نوع محتوایی ارائه دهد. بدین‌ترتیب، از آنجا که هیچ سابقه‌ای در شیوه‌ی ایجاد یك رابطه‌ی همبسته بین بیان و محتوا وجود ندارد، باید به‌نوعی این رابطه را ایجاد و در عین‌حال قابل پذیرش نمود. از همین‌رو تولیدکننده‌ی نشانه باید به‌طور هم‌زمان، هم بیانی جدید، هم محتوایی جدید و هم روش جدیدی برای همبسته کردن این دو بیابد. پس باید گفت ابداع، عبارت است از تولید رمزگانی جدید و نه اجرای رمزگانی مشخص و معلوم (اکو، ۱۳۸۷، ۸۷-۸۸).

اکو، ابداع را یکی از شیوه‌های تولید نشانه می‌داند که کاملاً سرچشمه‌ی قراردادی و اجتماعی دارد. از نظر او، نشانگی و ایجاد نقش نشانه‌ای جدید، مبتدا به سکون و بدون زمینه قبلی به وجود نمی‌آید؛ زیرا برای ایجاد یک قرارداد جدید، باید مورد ابداعی تحت حمایت آنچه که قبلاً بیان شده و در بستر فرهنگی جامعه جای گرفته‌است، قرارگیرد. بنابراین هرگز ابداع ناب وجود ندارد؛ بلکه متون ابداعی، ساختارهای هزارتویی هستند که در آن ابداعات، بدل‌ها، سبک‌پردازی‌ها و... درهم تنیده شده‌اند؛ این بدان‌معنا است که هر گزاره‌ی فرهنگی جدیدی، همواره بر یك بستر فرهنگی ازپیش سازمان‌یافته ظهور پیدا می‌کند (Eco,1976,189).

«ابداع معتدل» در آثار نقاشی کلاسیک

اکو در زمینه‌ی ابداعِ رمزگان و ایجاد نشانه‌های جدید در نقاشی کلاسیک، به آثار مختلفی از جمله به مریم و سهره اثر رافائل و نگاره‌ی *ملکه‌ی سبا و سلیمان* اثر پیرودلا فرانچسکا[۳۲] بر دیواره‌ی کلیسای آرتزو[۳۳] اشاره می‌کند. او در تحلیل نشانه‌شناختی خود از اثر دلاّفرانچسکا اذعان می‌دارد که این هنرمند، در آغاز آفرینش هنری خود به محتوایی پرداخت که به‌دلیل ماهیت سحابی‌وارش هنوز تقطیع نشده بود. بدین‌جهت برای به‌تصویر کشیدن آن باید دست به ابداع می‌زد. بنابراین او نه تنها محتوا، بلکه بیان را نیز باید ابداع می‌کرد. پس در اینجا، با شرایطی تناقض‌آمیز مواجه می‌شویم؛ زیرا بیان باید بر اساس یك مدل محتوایی ایجاد شود که هنوز تعیّن خارجی ندارد. به‌عبارت دیگر نقّاش به‌عنوان تولیدکننده‌ی نشانه‌ها، ایده‌ای روشن از آنچه می‌خواهد بگوید در ذهن دارد، امّا نمی‌داند چگونه آن را بیان کند؛ زیرا فقدان یك نوع محتوایی، ایجاد یك نوع بیانی را دشوار کرده و از سوی دیگر فقدانِ یك نوعِ بیانی نیز محتوا را مبهم و غامض می‌سازد. در نتیجه در چنین شرایطی، نقاش باید دست به ابداع زده و به‌وسیله‌ی آن، به‌بیان یك سحابی محتوایی بپردازد که به‌نوبه‌ی خود آفرینشی است که تغییردهنده‌ی قواعد نیز محسوب می‌شود. پس از قرار معلوم، دلاّ فرانچسکا در این متن تصویری، یك نقشِ نشانه‌ای جدید را ابداع کرده است. از آنجا که همه‌ی نقش‌های نشانه‌ای مبتنی بر رمزگان هستند، او نیز در این اثر، رمزگذاری جدیدی را پدید آورده و بر مبنای یك انگیزشِ آشکار به ایجاد رمزگان و رابطه‌ی همبسته‌ی بیان و محتوا پرداخته است. بدین‌سان او با فرافکنیِ مستقیم بازنمایی ادراکی بر پیوستار بیانی، شکلی از بیان را به‌دست داده که در عین‌حال می‌تواند قواعد تولید محتوایی

را نیز مشخص کند. شایان ذکر است فرانچسکا در بیان تصویریِ این محتوا، تا حدود زیادی به موفقیت دست‌یافت و ابداع او در تولید نشانه‌ها با اقبال روبرو شد؛ چنان‌که در تاریخ ادب و هنر ایتالیا، هنگام خوانشِ متن‌هایی با موضوع ملاقات ملکه‌ی سبا و سلیمان، همواره متنِ تصویری کلیسای آرتزو از خاطر می‌گذرد (اکو، ۱۳۸۷، ۳۵-۳۴).

در پرده‌ی مریم و سهره اثر رافائل، یك زن جوان با موهای طلایی در حالت نشسته بازنمایی شده که کتابی گشوده در دستان خود دارد. در پشت سر او، منظره‌ای از کوهستان، دریاچه و نمایی از درختان باریك‌اندام نقش بسته و در کنار او دو کودك‌اند که یکی از آنان برهنه و دیگری پوششی از پوست حیوانات بر تن دارد و در حال بازی با یك پرنده‌ی کوچك است. از نظر اکو، مجموع این مشخصه‌های تصویری، متنی را می‌سازد که یك گفتمان پیچیده را انتقال می‌دهد؛ اما مخاطب به‌راحتی نمی‌تواند وارد این فضای گفتمانی شود؛ زیرا این اثر، دربردارنده‌ی یك محتوای جدید و ابداعی است. بنابراین این اثر یك پدیده‌ی نشانه‌شناختی نیست؛ زیرا به بیان یا محتوایی که از پیش وضع شده باشد، ارجاع نمی‌دهد و مخاطب از طریق سرنخ‌های بیانی، به چیزی دست می‌یابد که نوع فرهنگی آن از پیش وضع نشده‌است و از این‌رو، از محتوای آن آگاهی ندارد. بدین‌جهت، این تصویر مانند یك پدیده‌ی نمادین و رمزآلود به‌نظر می‌رسد که نقش‌گرها را به‌جای اینکه توسط خود آنها تعیین شود، خود معیّن می‌کند و در اینجا، فرهنگ حکم برچسبی را دارد که روابط ناشناخته میان نقش‌گرها را به‌هم می‌پیوندد (اکو، ۱۳۸۷، ۹۴-۹۳)

اکو، بازنمایی‌های گرافیکی مانند *ملکه‌ی سبا و سلیمان* فرانچسکا و یا مریم و سهره‌ی رافائل و به‌طور کلی آثار نقاشی کلاسیك را، در ردیف ابداعِ «معتدل» قرار می‌دهد. در ابداع معتدل، هنرمند، ساختار ادراکی را در یك مدلِ معنایی رمزگذاری‌شده در نظر می‌گیرد و نشانه‌های ادراکی آن را با اتّکا بر معمول‌ترین قواعد تشابه، همچنان به پیوستاری بی‌شکل تبدیل می‌کند. در اینجا هنرمند در حالی‌که نقش‌گر محتوا هنوز وجود ندارد، قواعد رابطه‌ی همبسته را از پیش فرض می‌کند. از نظر مخاطب، ماحصل این تلاش هنوز یك ترفند بیانی ساده نیست. بدین‌جهت مخاطب با توجه به اثر هنری، برای استنتاج و استنباط قواعد تشابه و بازسازی امر ادراك‌شده باید وارد عمل شود. البته گاهی او از انجام همکاری در ایجاد نشانه‌ها امتناع کرده و در نتیجه، قراردادی به‌وجود نمی‌آید. در این حالت، برای دریافت اثر از سرنخ‌های دیگری مانند «سبك‌پردازی‌ها»[۳۴]، «تحریکات برنامه‌ریزی‌شده»[۳۵] و نمونه‌های تخیّلی که هنرمند آن را به‌کار گرفته است، باید مدد جست. واضح است که دیگر اثر، حاصل یك ابداع ناب و ساده نیست و موارد مختلفی در تحقّق آن دخیل است. به‌طور مثال در نگاره‌ی مریم و سهره‌ی رافائل، عناصری مانند درختان، هاله‌ی نور و تا حدود زیادی لباس‌های مریم مقدس، کاملاً سبك‌پردازی شده‌اند و یا در بازنمایی آسمان و زمین، از تحریکات برنامه‌ریزی‌شده استفاده گردیده است. بدین‌سان تنها از تعامل این عناصر و بازی گرایش‌های متقابل آنها یك قرارداد تازه تحقّق یافته و سطح جدیدی از محتوا شکل می‌گیرد (اکو، ۱۳۸۷، ۹۷).

شایان ذکر است تمایز بین سبك‌پردازی و ابداع امری بس دشوار است؛ زیرا در بسیاری از آثار هنری از جمله در هنرهای تجسمی، درهم‌تنیدگیِ پیچیده‌ای از سبك‌پردازی و ابداع دیده می‌شود. در این باره، امبرتو اکو به آثار فرا آنجلیکو و لورنزو لوتو در سده‌های پانزده و شانزده اشاره می‌کند که موضوع «پیام فرشته به مریم مقدس»[۳۶] را به‌تصویر کشیده‌اند. در این آثار، جنبه و جایگاه دینی شخصیّت‌ها در قلمرو سبك‌پردازی قرار می‌گیرد؛ امّا محتوای آنها فقط در انتقال پیام دیدار فرشته با مریم مقدّس خلاصه نمی‌شود. در واقع این مخاطب است که چگونگی تفسیر و برداشت از اثر را در دست دارد و می‌تواند آن را از زاویه‌ی سبك‌پردازی مورد تفسیر قرار دهد و یا اگر علاقمند به بررسی حجم و رنگ است، در پی شناسایی عناصرِ ابداعی این نقاشی‌ها برآید (اکو، ۱۳۸۷، ۸۲-۸۱).

«ابداع رادیکال» در آثار نقاشی مدرن

اکو در مطالعات نشانه‌شناسی خود، به سبك‌های مختلف مدرن و مبدعان آن توجّه زیادی دارد. چنان‌که او در نشانه‌شناسی، در پرتو توجه به آثار پیت موندریان و کاندینسکی- درباره‌ی «ابداع رادیکال»[۳۷] به‌عنوان یکی دیگر از شیوه‌های تولید نشانه در نقاشی مدرن به بحث پرداخته است. او می‌گوید در آغاز مخاطبان از بازشناسیِ موضوع‌های بازنمایی‌شده در اینگونه آثار به شدت امتناع کرده و مدعی بودند که آنها «دلالت بر هیچ چیزی ندارند» و یا اینکه «از این آثار هیچ چیز نمی‌فهمند». این امتناع از همکاری و ارتباط با اثر نه‌تنها به‌دلیل فقدان یك مدل معنایی از پیش‌وضع‌شده؛ بلکه همچنین ناشی از فقدان مدل‌های ادراکی مناسب در این‌گونه آثار بود. بنابراین مخاطب هنوز کیفیت درك و دریافت اینگونه آثار را درنیافته بود و در برخورد با آنها نمی‌دانست چه چیزی را باید درك کند (Eco,1976,254). در آثار مدرن هنرمند به ایجاد رمزگان و ارائه‌ی رادیکال یك قرارداد جدید می‌پردازد و دقیقاً به‌علت همین خصلت رادیکالی این قراردادها و غامض‌بودن آنها، به‌راحتی نقش نشانه‌ای تحقق پیدا نکرده و نمی‌تواند اعمال شود. در واقع باید گفت هنرمند مدرن در ایجاد نشانه‌های جدید دست به بُرد و باخت می‌زند و در نهایت نیز می‌بازد؛ زیرا برنده‌شدن در ایجاد قراردادهای تازه و کاربردی‌شدن آنها نیاز به گذر زمان دارد (اکو، ۱۳۸۷، ۹۸-۹۷).

نشانه‌شناسی و هرمنوتیک مدرن

مطابق با نشانه‌شناسی امبرتو اکو، هنرمند با استفاده از خطوط و بازی با سایه‌روشن‌ها در هنر نقاشی، برخی شرایط ادراک را بازآفرینی می‌کند که غالباً با رمزهای عادیِ ادراک همبستگی دارد. به عبارت دیگر، مخاطب تصویر را همچون پیامی که به رمزگان ادراکی معیّنی مربوط است درک می‌کند؛ امّا همواره همان رمزگان‌های ادراکیِ عادی بر فرایند شناخت مخاطب حاکمیت دارد. از این‌رو هرچند نشانه‌های تصویری، شرایط ادراک و فهم اثر را بازآفرینی می‌کند؛ امّا این بازآفرینی، فقط برخی از شرایط ادراک را در بر می‌گیرد (اکو، ۱۳۸۵، ۲۳۵).

از نظر اکو، در پس این سازوکارهای ادراک در پدیده‌ی اسرارآمیز تصویر، فرایندهای رمزگانی‌کردن پنهان است. در اینجا همه‌ی نشانه‌ها مطابق با قراردادهای فرهنگی بر موضوع خود دلالت دارند و بالطبع

برای این که بتوان خوانش و تفسیر درستی از یک اثر هنری تصویری داشت، باید این قراردادها را آموخت. اکو در تحلیل آثار نقاشی، آنها را نمونه‌ی بارز پیام مبهم و قابل تفسیر می‌داند (Eco,1976,263). در هنر نقاشی- همانند سایر آثار هنری- میان نشانه‌ها همواره پیوند تازه‌ای ایجاد می‌شود؛ به‌گونه‌ای که خلق مفاهیم تلویحی و ضمنی بسیاری را در برمی‌گیرد و بدین‌سان درک ما را از قابلیت‌های رمزگان دستخوش تحول می‌سازد. البته امبرتو اکو در تحلیل‌های زیباشناسی خود، در بحث از «حدود تفسیر» اذعان می‌دارد که از هر رمزگانی فقط تا حد معیّنی می‌توان برای خلق مفاهیم تلویحی سود جست؛ زیرا در غیراین‌صورت، دیالکتیکِ میان بی‌نظمی و نظم حاکم بر رمزگان از بین خواهد رفت و آنچه برجا می‌ماند، صرفاً بی‌قاعدگی محض خواهد بود. همچنین او یادآور می‌شود که درباره طرح کلی رمزگانی که پیام را انتظام می‌بخشد، باید به یک توافقِ همگانی مطابق با قراردادهای اجتماعی و فرهنگی دست یافت در غیراینصورت، ابداع و خلاقیّت‌های هنرمند نیز قابل تشخیص نخواهد بود (اکو، ۱۳۸۵، ۲۳۲).

از نظر اکو، نشانه‌شناسی هرچند با تعیین حدود و ثغورِ رمزگان، برای ابداع و نوآوری محدودیت قائل می‌شود امّا در عین‌حال چنان بینشی به فرد می‌دهد که می‌تواند ابداع و نوآوری واقعی را تشخیص دهد. از این‌رو به نظر می‌رسد نشانه‌شناسی در پی اثبات آن است که ما «به زبان سخن نمی‌گوییم، بلکه به وسیله زبان به سخن در می‌آییم» (اکو، ۱۳۸۵، ۲۳۲).

در پس این آرای نسبتاً غامض و پیچیده‌ی نشانه‌شناسی امبرتو اکو، نکاتی ملاحظه می‌شود که از مبانی مهم نشانه‌شناسی مدرن و هرمنوتیك مدرن به‌شمار می‌آید. اکو به‌طور ضمنی در مباحث مربوط به ایجاد رمزگان و شیوه‌های تولید نشانه، به موارد مهمّی از جمله به تفسیر نشانه‌ها و تولید معانی و همچنین به نقش مخاطب اشاره کرده است. چه‌بسا چنین مواردی، کم‌کم اندیشه‌ی وی را از نشانه‌شناسی به‌سوی هرمنوتیك مدرن سوق داد. چنان‌که در مقوله‌ی ابداع، نکته‌های ظریف و مهمی در توجه به جایگاه مخاطب و خوانش او از متن به‌چشم می‌خورد؛ زیرا در ابداع همواره مواردی مانند گویش فردی، ابهام، خودانعکاسیِ رمزگان و ایجاد نقش‌های نشانه‌ای جدید، دامنه‌ی بحث را به یك نظریه‌ی نشانه‌شناسی در محدوده‌ی متن ادبی - هنری سوق می‌دهد. بدین‌ترتیب مخاطب هنگام خوانش یک متن ادبی، ضمن بازی با نشانه‌های موجود در متن، در مقام تفسیر آن برمی‌آید و از این بازیِ نشانه‌شناسانه لذّت می‌برد.

اکو در مقوله‌ی ابداع و تولید نشانه‌ها، چه در هنر کلاسیك و چه در هنر مدرن، به‌نحوی به اهمیت جایگاه مخاطب و نقش او در خوانش آثار ادبی و هنری توجه دارد. هرچند در آثار کلاسیك، بر اساس تکرار و نهادینه‌شدن قراردادها، چندان جایی برای تفسیر مخاطب باقی نمی‌ماند؛ با این حال اکو در خوانش این آثار نیز تا حدودی قائل به تفسیر است. او با تمسّك بر فرآیند «آشنایی‌زدایی» مکتب فرمالیسم، ادّعا می‌کند در آثار کلاسیك هنرهای تجسّمی و همچنین در ادبیات و موسیقی -که ظاهراً معنایی قطعی و صریح دارند-، می‌توان نقش‌های نشانه‌ای تازه‌ای را جستجو کرد و به تفسیری تازه از آنها دست یافت (Eco,1979). البتّه تحلیل و بررسی آثار مدرن هنری، بیش از هرچیز دیگری، مطالعات و پژوهش‌های وی را به‌خود اختصاص داده است. از نظر اکو، هنر مدرن مبتنی بر ابهام و پوشیدگی بیان است و به‌دلیل وجود قراردادهای جدید و محتوای مبهم، به‌روی اَشکال گوناگون تفسیر گشوده است. اکو در مطالعات نشانه‌شناختی خود، به سبك‌های مختلف مدرن و مبدعان آن توجه دارد. از آن جمله به سبك امپرسیونیسم اشاره می‌کند. در این سبك، هنرمند در خلق اثر هنری، تنها با ارائه‌ی امپرسیونی از موضوع، بر قوه‌ی تخیّل و تجسّم مخاطب تکیه دارد و از او می‌خواهد تا رهنمودش را دنبال کند و آنچه را که مغفول نهاده است با قوه‌ی تخیّل خود جبران کند. چنین رویدادی در سایر سبك‌های مدرن مانند کوبیسم، اکسپرسیونیسم و اکسپرسیونیسمِ انتزاعی نیز به‌انحای گوناگون دنبال می‌شود. بر همین اساس باید گفت در هنر مدرن، سطح محتوا دقیق نیست؛ از این‌رو بر معنایی قطعی و مشخص دلالت نمی‌کند و در نتیجه راه را بر تفسیرها و برداشت‌های مختلف باز می‌کند. او در این‌باره می‌گوید: «... ظاهراً تابلو اثر موندریان یا... کاملاً تکرارپذیر هستند و از واحدهای ترکیبی تشکیل می‌شوند که دارای مدلول نیستند اما از قواعد ترکیبی دقیقی پیروی می‌کنند. هیچ‌کس نمی‌تواند انکار کند که در این موارد، سطحی از بیان کاملاً تجزیه‌پذیر وجود دارد، اما سطح محتوا غیردقیق باقی می‌ماند و جا را برای تفسیر هرکسی باز می‌گذارد» (اکو، ۱۳۸۷، ۸۶).

از نظر اکو، ابداعات در نقاشی براساس نظام تقابل‌های واضح و روشن سامان‌دهی نمی‌شوند؛ بلکه در طول یك پیوستار مدرّج سامان پیدا می‌کنند که بیشتر به یك رمزبندی کمینه بستگی دارد تا یك رمزبندی واقعی (اکو، ۱۳۸۷، ۱۰۰). از این‌رو حاصل ابداع، نشانه‌ای دقیق و صریح نیست و همین امر باعث می‌شود تا اثرِ ابداعی، در هاله‌ای از ابهام و پوشیدگی فرو رود و به‌روی اَشکال مختلف تفسیر گشوده گردد. می‌توان گفت در هنر، علی‌الخصوص هنر مدرن، معانی ضمنیِ نشانه، فرآیند نشانگی و تفسیر را ایجاد می‌کند. در این‌گونه آثار، از یك‌سو هنرمند با رویکردی ابداعی نشانه‌های تازه‌ای را در متن قرار می‌دهد و از سوی دیگر، مخاطب با حدس و گمانه‌زنی به بازی با متن پرداخته و با توجه به زمینه‌ی متن و تعامل میان نشانه‌ها، به سطحی از معنا دست پیدا می‌کند.

نتیجه

مطابق با یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت از نظر امبرتو اکو، نشانه حاصل یک فرایند پیچیده است که در این فرایند، شیوه‌های مختلف تولید نشانه و همچنین شناخت و درک آنها به چشم می‌خورد. از این‌رو مطابق با نشانه‌شناسی ادراکی اکو، نباید به نشانه، بلکه باید به «نقش نشانه» و «قابلیت تفسیری» آن پرداخت. امبرتو اکو، نشانه‌شناسی ادراکی خود را در تحلیل آثار هنری ازجمله هنرنقاشی دنبال نموده است. او در تحلیل نشانه‌شناختی هنرنقاشی، با نقد برواقع‌نمایی نشانه‌ی تصویری، آن را تنها بازسازی شماری از مشخصه‌های موضوع می‌داند که پس از گزینش برخی مشخصه‌ها، براساس رمزگان شناسایی و دقّت بر آنها براساس قراردادهای گرافیکی به وجود می‌آید. از این‌رو

هرچند نشانه‌های تصویری، شرایط ادراك را بازآفرینی می‌کند؛ ولی این بازآفرینی، تنها شامل برخی از آن شرایط می‌شود. بنابراین شباهت میان این نشانه‌ها و موضوع، تنها به‌دلیل يك نظام رمزگذاریِ مبتنی بر قراردادها در یک بستر فرهنگی است. اکو با تاکید بر جنبه‌ی قراردادیِ نشانه‌ی تصویری، به جنبه‌ی تفسیری آن توجه می‌کند. از نظر او، معنای ارجاعیِ نشانه‌ی تصویری، تنها بخشی از محتوای آن را تشکیل می‌دهد؛ در حالی‌که مخاطب در خوانش یک اثر هنری، علاوه بر معنای ارجاعی و صریح آن، به سطوح معانی نهفته و ضمنی در آن نیز توجّه دارد. پس مخاطب به استنتاج‌ها و تفسیرهایی از نشانه می‌پردازد و معانی محتمل را از ذهن می‌گذراند. اکو با تحلیل آثار نقاشی کلاسیک و مدرن و بازشناسیِ رمزگان و «عناصر ابداعی» این‌گونه آثار، توجه به عناصر فرامتنی را پیش رو قرار می‌دهد که نکته مرکزی در آن، ارتباط میان متون در یک گستره‌ی فرهنگی است. درهمین راستا، اکو با تاکید بر نقش نشانه‌ای و فرایند تفسیریِ نشانه به موقعیت مخاطب و زیبایی‌شناسیِ دریافت می‌پردازد و بدین‌ترتیب نظریات ارزنده‌ای را در تاریخ نشانه‌شناسی و نزدیک شدن آن به هرمنوتیک مدرن ارائه می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1 Icone (icon).
2 Iconisme (iconic).
3 Text.
4 Fonction Sémiotique (sing-function).
۵ - نک به : Hjlmslev, 1961, p.58.
6 Expression.
7 Content.
8 Correlation.
9 Representamen.
10 Interpretant.
11 Object.
12 Semiosis.
13 Unlimited Semiosis.
14 Pragmatique Narrative.
15 Narrativite Verbale.
16 L Ecole de Ferrare.
۱۷ Invention، این اصطلاح در نشانه‌شناسی اکو با مفهوم ابداع در «فن بیان» ارتباطی ندارد و تنها به ما اجازه می‌دهد تا بین شیوه‌های مختلف تولید نشانه تفاوت قائل شویم. در صورت تمایل می‌توان بین آن و «ابداع علمی» مشابهت زیادی یافت (اکو، ۱۳۸۷، ۱۰۰).
۱۸ Dürer، اینمدل به توصیفی تصویری از کرگدن مربوط می‌شود که توسط مجموعه اسناد و تصاویر مربوط به حیوانات در قرون وسطی منتشر شده است.
۱۹ نک به : Gomberich, 1972, 33-39
۲۰ آن شپرد نیز مباحث جالبی را درباره‌ی بازنمایی و وجه قراردادی آنها مطرح نموده است (نک به: شپرد، ۱۳۸۳، ۲۶-۲۲).
21 John Constble.
22 Abstract Expressionism.
23 Vassily Kandinsky.
24 Pitet Mondrian.
25 Utterance.
۲۶ لازم به یادآوری است که اکو در مقاله‌ی *Semiotics of the Theatrical Performance*، چنین نگرشی را در عالم تئاتر و سینما نیز دنبال می‌کند. وی در این مقاله، چگونگی تبدیل نشانه‌ی تصویری به متن و ارتباط آن با عناصر متنی و فرامتنی را توضیح می‌دهد (Eco, 1977, 107-117).
27 Ratio Facilis.
۲۸ réplique، از نظر اکو، «بدل»، ساده‌ترین رابطه بین نوع و رخداد یا بنابر فرمول انگلوساکسون، نسبت بین نوع / مورد است. این رابطه می‌تواند به دو شکل «نسبت آسان» و «نسبت دشوار» باشد (اکو، ۱۳۸۷، ۲۹).
29 Galaxis Expressives.
30 Nebuleues de Contenu.
31 Ratio Difficilis.
32 Piero della Francesca.
33 Arezzo.
۳۴ stylization، «بعضی بیان‌های به ظاهر شمایلی را که درواقع حاصل یک قرارداد هستند، سبک پردازی می‌خوانند» (اکو، ۱۳۸۷، ۸۰).
۳۵ «مجموعه‌ای از عناصر غیرنشانه‌ای که هدفش برانگیختن واکنش نزد گیرنده است» (اکو، ۱۳۸۷، ۸۴).
36 Annonciations.
37 Invention Radical.

فهرست منابع

اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، *دنیای درام*، ترجمه محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران.
اکو، امبرتو (۱۳۷۶)، *درباره سهم فیلم در نشانه‌شناسی، نظریه‌های زیبایی‌شناسی فیلم*، ترجمه امید نیک‌فرجام، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
اکو، امبرتو (۱۳۸۵)، *سطوح تجزیه رمزگان سینما، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*، گردآوری بیل نیکولز، ترجمه علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس، تهران.
اکو، امبرتو (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه پیروز ایزدی، نشر ثالث، تهران.
شپرد، آن (۱۳۸۳)، *مبانی فلسفه هنر*، ترجمه علی رامین، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
کاندینسکی، واسیلی (۱۳۸۴)، معنویت در هنر، ترجمه اعظم نوراله‌خانی، اسرار دانش، تهران.
لینتن، نوربرت (۱۳۸۸)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران.
Eco,Umberto (1976), *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomingtion,IN.
Eco,Umberto (1977 Mar.), Semiotics of Theatrical Performance, *The Drama Review*, TDR,Vol. 21, No.1, pp.107-117.
Eco, Umberto (1979), *The role of the reader : Explorations in the semiotics of texts*, University of Indiana Press, Bloomigton,IN.
Eco,Umberto (1988), *La structure absente*, trad. Uccio Esposito – Torrigiani, Mercure de France, Paris.
Hjlmslev, Louis (1961), *prolegomena to a Theory of language*, trans Francis J. withfied, University of Wisconsin press, Madison.
Gomberich, E (1972), *Art and Iliousion*, Princeton University Press, Princeton.
Peirce, Charles Sanders (1931-1935), *Collected Papers*, Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthure W Burks, 8 vols, vol. 2 , Harvard U.P, Cambrige.

"Invention" and Production of Signs in the Painting from the Viewpoint of Umberto Eco and its Relation to Modern Hermeneutics

Fatemeh Rahimi*
Assistant Professor, Department of Philosophy and Islamic Theology, Payame Noor University, Tehran, Iran.
(Received 2 Jan 2018, Accepted 20 Oct 2018)

Umberto Eco (1932 - 2016) founded and developed one of the most important approaches in contemporary semiotics, usually referred to as interpretative semiotics. The main books in which he elaborates his theory are *La struttura assente* (1988)*, A Theory of Semiotics* (1976)*, The Role of the Reader* (1979)*, Semiotics and Philosophy of Language* (1984)*, The Limits of Interpretation* (1990)*, Kant and the platypus* (1997)*, and From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation* (2014). Eco's Semiotics is a critique of the theory that the meaning of signs is determined by the objects (i.e. things or events) to which they refer, and is a rejection of the notion that 'iconic' signs must be likenesses of their objects. Eco argues that the meaning of signals or signs is not necessarily determined by whether they refer to actual objects, and he explains that the existence of objects to which signals or signs may correspond is not a necessary condition for their signification. Eco also criticizes the notion that a typology of signs may clarify the nature of sign function, arguing instead that any typology of signs may fail to explain how different kinds of signs may share the same modes of production. Eco thus argues that the correct approach to developing a unified semiotic theory should not be to propose a typology of signs but should be to provide a method of investigating how sign-vehicles may function as signs and to provide a means of understanding how sign-vehicles may be produced and interpreted. Eco's theory of modes of sign production provide many insights into the ways in which the meaning of signs may be culturally defined. He rejects what he calls 'naïve iconic' as a theory which falsely assumes that so-called 'iconic' signs must be similar or analogues to their objects, and he argues instead that the iconicity of any particular mode of sign-production is a matter of cultural convention. He explains, however, that to say that the iconicity of any particular mode of sign-production is a matter of cultural convention is not to say that it is a matter which is decided upon arbitrarily. To the contrary, the degree of iconicity of any particular expression may be determined by the degree to which the expression is correlated with its content, and may not be determined by the degree to which the expression is similar or analogous to some object to which it may refer. Iconicity may therefore be a property of a particular mode of producing 'sign-functions,' but may not be a property of any particular kind of sign. In his semiotics, Eco has studied the "invention" and the production of signs in Painting. He refers to the works of artists such as Raffaello Sanzio and Francesca in the classical style as well as artists such as Pitet Mondrian and Kandinsky in modern art, to "modest invention" and " inventions radicles". The important note here is the same process production of signs and their interpretive capability that is central point in the modern Hermeneutics.

Keywords
Painting, Image Code, Invention, Interpretative Semiotics, Modern Hermeneutics.

*Tel: (+98-21) 22485176, Fax: (+98-21) 22485177, E-mail:fatemeh.rahimi@pnu.ac.ir.