جیمز الکینز

نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس برای تاریخ هنر چه سخنی دارد؟[1]

ترجمهٔ فرزان سجودی[2]

از دههٔ ۱۹۵۰ تاریخ هنر بارها نشانه‌شناسی را از دست داده و دوباره بازیافته و اکنون نویسندگان آمیزه‌ای از نظرهای مختلف را به کار می‌گیرند که اساساً از فردینان دو سوسور[1] و پیرس[2] گرفته شده است. از این دو، شاید بتوان گفت الگوی پیرسی نشانه‌های شمایلی[3] و نمایه‌ای[4] و نمادین[5] اثرگذارتر بوده است. (الگوی سوسوری بیشتر با جریان پساساخت‌گرا[6] در تاریخ هنر که از دههٔ ۱۹۷۰ آغاز شد همسویی دارد.) حال که فرهنگ بصری انسجامی درخور توجه به دست آورده و در حکم رشته‌ای مضبوط مطرح شده است، مسئلهٔ نشانه‌شناسی یك بار دیگر مطرح می‌شود؛ زیرا در این رشتهٔ پژوهشی جدید می‌توان از طیف گسترده‌ای از روشهای نشانه‌شناسی بهره گرفت؛ یا البته می‌توان نشانه‌شناسی را در آن به‌کلی نادیده گرفت. این مقاله حاصل مشارکت در چنین جریانی است. نکتهٔ اصلی مورد نظر من این است که پیرس بیش از آنچه تصور می‌شود ناشناخته مانده است؛ او نامتعارف و دشوار است و گاهی نفوذ ناپذیری نامطلوبی دارد. در بیشتر اهدافی که در تاریخ هنر و مطالعات بصری دنبال می‌شود نظریات پیرس لازم نمی‌آید؛ و در مواردی که به نظر مرتبط می‌رسد، الگوی او از نوع الگوهایی است که در آنها نوعی تفکر منطقی دنبال می‌شود که در تاریخ هنر و مطالعات بصری بسیار نادر است.

(1) Ferdinand de Saussure (1857-1913)

(2) Charles Santiago Sanders Peirce (1839-1914)

(3) iconic signs

(4) indexical signs

(5) symbolic signs

(6) post-structuralist

(7) Karl Bühler

(8) Thure von Uexkül

(9) R. G. Collingwood

نظریهٔ پیرس دربارهٔ نشانه متضمن موضعی عجیب است. متخصصانْ بسیار به بحث و بررسی دیدگاه او پرداخته‌اند و نظریات او در مطالعات فرهنگی و مردم‌شناسی بسیار اثرگذار بوده و در تاریخ هنر و نقد هنر نیز بسیار از او نقل شده است.[3] در عین حال بین اشارات مختصر و مجملی که در مطالعات تاریخ هنر به پیرس شده است و پیچیدگی و دشواری غریب خود این نظریه‌ها نوعی بی‌تجانسی دیده می‌شود. این تفاوت به‌خصوص با توجه به برجستگی آن دسته از نوشته‌های تاریخ هنر که دست‌کم تا حدی خود را نشانه‌شناختی می‌دانند و بسامد وقوع نام پیرس در آن نوشته‌ها اهمیت می‌یابد. بر اساس خوانش تبارشناختی رایج، اگرچه پیرس «پدر» نشانه‌شناسی است، نظریه‌های او تازه در این اواخر به اندازهٔ نظریات سوسور اهمیت یافته است. نمی‌خواهم در اینجا به این چالش بپردازم؛ دیدگاههای دیگری نیز در دریافت تاریخی نظریه‌های نشانه‌شناسی مطرح بوده که به همین اندازه جالب توجه است، از جمله آثار کارل بولر[7]، توره فن اوکسکول[8] و آر. جی کالینگوود[9].[4] هر مورد از بی‌توجهی نسبی [به این افراد] بی‌تردید شایستهٔ بررسی تاریخ‌نگارانه است، زیرا در مورد انتظاری که از نشانه‌شناسی مورد نظرمان داریم اطلاعات بسیار به ما می‌دهد. اما در اینجا به بررسی این موضوع نخواهم پرداخت؛ بلکه در این مقاله به تأمل در دشواری کاربرد دکترین پیرس خواهم پرداخت. به طرح این نکته خواهم پرداخت که کاربرد افکار و نظرهای او در تاریخ هنر و نقد در دوران معاصر ساده‌انگارانه است و از متون اصلی بسیار فاصله دارد، به طوری که در بسیاری از موارد واقعاً دلیلی ندارد که تاریخ‌نگاران هنر اصولاً نامی از او ببرند. در عین حال، نامتعارف بودن و غرابت دیدگاههای پیرس را خواهم ستود و در پایان نوعی مشابهت را بین دل‌مشغولی‌های ذهنی پیرس و نوشته‌های جالب تاریخ‌نگاران هنر مطرح خواهم کرد.

۱

تاریخ هنر که به نظریات پیرس متوسل می‌شود پروژهٔ ناتمام او را در نشانه‌شناسی که بی‌تردید از سه‌گانهٔ شمایلی ـ نمایه‌ای ـ نمادین فراتر می‌رود نادیده می‌گیرد و یا تصویر روشنی از آن ارائه نمی‌کند. حتی در فلسفه، صرف اشاره به این سه‌گانه واکنشی کافی به نظریه‌های او تلقی می‌شود؛[5]

تا حدی به این دلیل که این سه‌گانه را (برخلاف نظرهای بعدیِ بسیار گیج‌کننده و دشوار او) می‌توان به‌سادگی و مستقل از مطالب دیگر تعریف کرد: پیرس گفته است همهٔ نشانه‌ها تاحدی شمایلی‌اند (زیرا دلالت آنها به واسطهٔ مشابهتشان با موضوعشان است)، نمایه‌ای‌اند (زیرا به‌واقع از موضوعشان متأثرند)، و نمادین‌اند (زیرا «به موجب یك قانون» دلالت می‌کنند).[۶]

بی‌درنگ با مسئلهٔ یافتن مثالهای متناسب روبه‌رو می‌شویم؛ مسئله‌ای که به نظر من دشواریهای روابط بین سه‌گانهٔ پیرسی و کاربرد آن در نشانه‌شناسی تاریخ هنر ریشه در آن دارد. به بیان تاریخی هنر می‌توان گفت نمونهٔ قابل قبولی از سه منش کارکرد نشانه عبارت است از شکلهای موجود در نقاشی‌ای ناتورالیستی (این شکلها از طریق تشابه با موضوعشان دلالت می‌کنند)، علامت حرکت دست نقاش روی تابلو (که به‌واقع از حرکت دست هنرمند متأثر است)، و موضوع تابلو، مثلاً مصلوب کردن حضرت عیسی (که «به موجب یك قانون» دلالت می‌کند، که در این مورد عبارت است از «تداعی افکار کلی»). اما حال توجه کنید به مثالی که خود پیرس برای همین سه‌گانه می‌زند:

> مثلاً جملهٔ «باران می‌بارد» را در نظر بگیرید. در اینجا شمایل عبارت است از تصویر ترکیبی ذهنی از روزهای بارانی که اندیشگر تجربه کرده است. نمایه عبارت است از همهٔ آنچه او به موجبشان «آن روز» را آن‌گونه که در تجربهٔ او جا گرفته است تشخیص می‌دهد. نماد عبارت است از کنش ذهنی‌ای که به موجب آن، او آن روز را در حکم روزی بارانی مشخص می‌کند.[۷]

در اینجا مسئله‌ای مبهم اما اجتناب‌ناپذیر مطرح می‌شود، زیرا به نظر می‌رسد پیرس بسیار گسترده‌تر و انتزاعی‌تر از نظریه‌پردازان تصویر می‌اندیشد. از آنجا که نشانهٔ شمایلی فقط لازم است «مانند» یا «شبیه» موضوعش باشد، می‌تواند غیربصری و مشخصاً غیرناتورالیستی باشد. این جدایی بین «شمایل‌وارگی»[۱۰] پیرس و وجه بصری[۱۱] هم برای نقد کاربردهای نامتناسب نظریهٔ پیرس در هنرهای بصری (که گاهی گرایش دارد مفهوم شمایلی را به ناتورالیستی تقلیل دهد) به کار رفته است و هم به منزلهٔ توجیهی برای موضع حاشیه‌ای پیرس.[۸]

من این را مسئله‌ای «مبهم» می‌نامم، زیرا هیچ دلیل پیشینی‌ای وجود ندارد برای اینکه نتوان برای نظریه‌ای مثالهای مشخص و روشن آورد؛ و مورد «شمایلی» پیرس نیز با وجود برخی جنبه‌های مسئله‌آفرین «مفهوم بازنمود»[۱۲] آن‌گونه که پیرس مطرح کرده است، در حکم رمزگانی برای تصویر ناتورالیستی کاملاً مناسبت دارد.[۹] با این وجود هرگاه پیرس نمونه‌های «تجربی» عرضه می‌کند، می‌بینیم که خود او به شکل نامتعارف و نامنتظری می‌اندیشد. من این را عبرت‌آموز می‌دانم که پیرس حتی در موارد بنیادی به شیوهٔ مقبول نظریه‌پردازی بصری نمی‌اندیشد.[۱۰]

موضوع مورد نظر من در طرح این مسئلهٔ «مبهم» این است که اگر بخواهیم حدود دامنهٔ مفهومی یا کاربردی سه‌گانهٔ پیرس را مشخص کنیم، با خطر از میان بردن انسجام این نظریه مواجه خواهیم شد؛ زیرا هیچ اطمینانی نداریم از اینکه نظریه با مثالهایش همراه با هم چگونه کار می‌کنند. میك بال[۱۳] و نورمن برایسون[۱۴] در جریان پیشنهاد دستور کاری برای تاریخ نشانه‌شناختی هنر تصدیق می‌کنند که نشانه‌شناسی پیرس بخشی از «نظام منطقی پیچیده‌ای است که بخش عمدهٔ آن فقط به کار متخصصان [نشانه‌شناسی] می‌آید» و واقعیت این است که «هر نوع همسان‌پنداری شمایل با کل قلمرو بصری غلط است.»[۱۱]

اما در این صورت رابطهٔ مشابهت که آنها به کار می‌گیرند تا شمایل را به موجب آن تعریف کنند نیز اشتباه است، «زیرا» محدود است: چرا باید به مفهومی استناد کرد که معنایش باید چنان محدود شود که بخش عمدهٔ توان نحوی و معنایی‌اش را از دست بدهد؟ پیرس در اصل به نشانه‌های شمایلی در حکم نشانه‌هایی علاقه‌مند بود که خصوصیتی دارند که به آنها اهمیت و معنا می‌دهد. اگرچه بال و برایسون متونی را نقل می‌کنند که در آنها این تعریف داده شده است، کماکان شمایل‌وارگی را طوری به کار می‌برند که گویی مبتنی بر مشابهت است ــ و حتی آزادانه‌تر ــ مبتنی بر «یك روش خوانش» است. چطور می‌توان این قدر ساده‌سازی و کوتاه‌سازی را توجیه کرد؟ اگر آن‌طور که بال و برایسون می‌گویند، نشانه‌شناسی پیرس «نظام منطقی پیچیده‌ای است»، پس نمی‌توان تعریف اصطلاحات بنیادی را با این فرض که آن نظام دست‌نخورده خواهد ماند تغییر داد. بال و برایسون بر اساس کدام فرامنطق[۱۵] می‌توانند آنچه را خود می‌خواهند از «جزئیات آزارندهٔ» کلیت نظریه جدا کنند بی آنکه به پیامدهای چنین کاری توجه داشته

(10) iconocity
(11) visuality
(12) re-presentation
(13) Mieke Bal
(14) Norman Bryson
(15) metalogic

باشند؟[۱۲] یکی از پیامدهای شیوهٔ کار آنها این است که «نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس» با دلالت بر چیزی ختم پیدا می‌کند «که به ما کمك می‌کند دربارهٔ جنبه‌های فرایند هنر در جامعه بیندیشیم». به عبارت دیگر، نه «فلسفه» است و نه «نظریه»؛ بلکه مجموعهٔ کوچکی است از مفاهیم غیررسمی مرتبط به هم دربارهٔ چگونگی عملکرد نشانه.[۱۳]

اینها سؤالات جالبی است، اما بیشتر به دگرسانی بی‌امان و پیوستهٔ نظریه‌ها مربوط می‌شود تا به ماهیت نظریهٔ پیرس؛ و به همین دلیل همین جا این بحث را رها می‌کنم. در نهایت شمایل می‌شود تصویر ناتورالیستی و غایه می‌شود جنس[۱۶] [جنس در برابر نوع[۱۷]]، نسخه یا بازتولید مکانیکی، یعنی همان کاری که قبلاً در نقد معاصر هنر کرده‌اند. با توجه به این انکسار پیوستهٔ ایده‌های پیرس، طرح این سؤال نیز خالی از لطف نخواهد بود که آیا نسخه‌های بریده و کوتاه‌شدهٔ نظریهٔ او که در تاریخ هنر غالب‌اند نیز همان کاری را که ادعا می‌شود، به انجام می‌رسانند یا نه. در مورد بال و برایسون می‌توان چنین گفت (و گمان می‌کنم این بحث همسو با مقاصد آنها باشد): پیرس می‌تواند در بهترین حالت در حکم نوعی یادآور یا شاخص ذهنی آن دسته از ویژگیهای نشانه‌ها، از جمله پویایی آنها، عمل کند، که اغلب در مطالعاتی که تحت تأثیر سوسور انجام می‌گیرد نادیده گرفته می‌شود. در این حالت ارزیابی انسجام موضع آنها ما را از نظریه‌های پیرس دور می‌کند و به سوی کاربردی می‌کشاند که بال و برایسون برای آنها منظور کرده‌اند. ــ اینجا دیگر باید بگویم که خود پیرس برای هدف مورد نظر آنها نامربوط می‌نماید. گذشته از خلط نشانهٔ شمایلی با مشابهت یا ناتورالیسم، معمولاً دو نکتهٔ دیگر به نفع سه‌گانهٔ پیرسی شاهد می‌آورند: اول اینکه او دوگانهٔ «واژه‌ـ تصویر» را از هم تفکیك کرده است و دوم معرفی مفهوم غایه. نکته‌های یادشده دربارهٔ کاربردهای نادرست شامل هر دو اینها می‌شود.

گفته‌اند که سه‌گانهٔ پیرس این امکان را برای نظریهٔ هنر به وجود می‌آورد که از تقابل قطبی «تصویر» و «واژه» که هنوز عمدهٔ گفتمان مربوط به پیوند بین زبان و تصویر را تشکیل می‌دهد «فراتر» رود.[۱۴] مسئلهٔ زبان و تصویر، هر نامی که بر آن بنهیم ــ از جمله «کلام» و «تصویر»، «گفتمان» و «صورت»، یا حتی «شدن» و «بودن» ــ گویی پیوسته به یك زوج مکمل (این یا آن) فروکاسته می‌شود و سه‌گانهٔ پیرسی ظاهراً گریزی از این بن بست فراهم کرده است. اما اگر این‌طور بود، باید فرض را بر این می‌گذاشتیم که مسائل خاصی که در دهه‌های اخیر حول مفهوم «واژه ـ تصویر» شکل گرفته است ــ و در همایشهای بین‌المللی دربارهٔ واژه و تصویر و در مجلاتی چون *واژه و تصویر*[۱۸]، *زبان تصویری*[۱۹] و *تصویر و متن*[۲۰] و در تك‌نگاشت‌های متعددی که به این موضوع اختصاص داده شد به اوج خود رسید ــ در سه گانهٔ پیرسی به کفایت بدانها توجه شده و آنها را کنار نگذاشته‌اند. در اینجا مسئلهٔ اجتناب‌ناپذیر و حل‌ناشدنی این است که بحث واژه ـ تصویر متضمن مسائلی است کاملاً متفاوت با آنچه در مفاهیم نمادین و شمایلی پیرس مطرح است. در نتیجه این [تقابل] قطبی حل نمی‌شود، بلکه ریشه‌کن می‌شود. مثلاً «واژه» معمولاً به معنای «روایت» و «محتوای نمادین» است؛ در حالی که نماد به مفهوم پیرسی آن یعنی هر آنچه به طریقی به‌جز «تأثیر واقعی» یا «تشابه» دلالت کند.

حتی گذشته از این قبیل مسائل، مسئلهٔ یافتن موردی متقاعدکننده از حضور هر سه [نوع] نشانه در اثری واحد وجود دارد. اگر زیر گوش کسی نجوا کنم که «لطفاً ساکت باش»، لحن صدای من همان کیفیاتی را دارد که مایلم صدای آن فرد داشته باشد و از این جهت شمایلی است؛ اما این شیوهٔ ناپایدار و حاشیه‌ای کاربرد شمایل است. به همین ترتیب یك عکس ممکن است حامل مؤلفه‌های نمادین باشد، اما به‌دشواری می‌توان اهمیت آن مؤلفه‌ها را نشان داد:

> عکس دست‌کم تا حدی و از طریق نشان دادن نسبتهای عددی، نمای سایه‌ای و تغییرات طیف رنگِ موضوع یا موضوعاتش، به منش شمایلی دلالت می‌کند. ویژگیهای دیگر مثل مزه، بو، اندازه و ابعاد فضایی معمولاً ویژگیهایی نیست که انتظار برود مسئولیت دلالی به عهده داشته باشند... . ملاکهای شمایل‌وارگی، انتخاب ویژگیهایی که به منزلهٔ مجرای ارجاع عمل می‌کنند، قراردادی است... . جزایر شمایل‌وارگی در دریاهای قرارداد شناورند... .[۱۵]

همان‌طور که می‌بینیم، این نوع بحث موثق و تردیدناپذیر است و باید پذیرفت که دلالت «قراردادی، تقلیدی و پیوسته» در هر اثری حضور دارد. بی‌تردید عکاسی مؤلفه‌های نمادین دارد؛ برخی از این مؤلفه‌ها را نویسندگانی که به اوضاع و احوال رشد تاریخی عکاسی توجه نشان

(16) token
(17) type
(18) *Word & Image*
(19) *Visible Language*
(20) *Image & Text*

داده‌اند، کشف کرده‌اند و برخی دیگر به نوع قاب‌بندی، دست‌کاری تصویر، و دیگر مواردی مربوط می‌شود که با انتخاب سروکار دارد.[۱۶] اما وقتی لازم آید دربارهٔ هر سه نوع نشانه چون عواملی سخن گفته شود که بالقوه یا نظراً یا «اصلاً» به یك اندازه در دلالت نقش تعیین‌کننده دارند، گویی کمی با اجبار و تحمیل روبه‌روییم.

گفته‌اند که بررسی نمایه‌وارگی[۲۱] راهی است برای تشخیص رابطهٔ بین اثر هنری و جهان که در آثار متفاوت مدرن و پسامدرن از اکسپرسیونیسم انتزاعی گرفته تا نقاشی کمینه‌گرای[۲۲] دههٔ ۱۹۷۰ شاهد آنیم.[۱۷] رازلیند کراوس گفته است که رابطهٔ نمایه‌ای مورد نظر پیرس شرح مناسبی است بر آنکه چگونه در برخی آثار کمینه‌گرا، مثلاً نقاشی‌ای که در آن از رنگ دیواری تقلید شده که به آن آویخته است، رابطهٔ سنتی تصویری با جهان را به «حالت قالب [۲۳] یا نقش[۲۴] یا رد[۲۵] تقلیل می‌دهند.» مثلاً طراحی دیگر راهبردی صوری برای رمزگذاری واقعیت یا آفرینش سازمندی درونی نیست؛ بلکه راهی است برای نقش‌بندی[۲۶] به نشانی[۲۷] دربارهٔ جهان.[۱۸] از آنجا که به نظر پیرس «عکس ناچار است نقطه به نقطه متناظر با طبیعت باشد»، آنچه در این نوع از هنرهای مدرن رخ می‌دهد به رابطهٔ نمایه‌ای که در عکس هم وجود دارد نزدیك می‌شود و هر دو بخشی از خیزش آگاهانه یا ناخودآگاهانهٔ امر نمایه‌ای و تفوق آن بر امر دیداری یا شمایلی است.

در اینجا دو مسئلهٔ مرتبط به هم مطرح می‌شود. مسئلهٔ نخست عبارت است از تعیین درست مشخصه‌های مفهوم نمایه‌وارگی آن‌گونه که مورد نظر پیرس بوده است؛ این موضوع ما را بازمی‌گرداند به همان مسئلهٔ مثال آوردن. تردید نیست که اگر نمایه‌وارگی را رابطهٔ مستقیم علّی بدانیم، آن را به‌درستی تعبیر نکرده‌ایم.[۱۹] این واقعیت که پیرس رابطهٔ علّی را نیز نوعی نمایه‌وارگی می‌دانست کمك چندانی نمی‌کند، زیرا در آن صورت بقیهٔ حوزهٔ نمایه‌وارگی تعریف روشنی نخواهد داشت.[۲۰] کراوس بر خلاف دیگر تاریخ‌نگاران هنر که به مفهوم نمایه‌وارگی متوسل شدند، این مفهوم را به گونه‌ای از رابطهٔ علیت تقلیل نمی‌دهد؛ و چون چنین نمی‌کند، این مفهوم اثر محدودی در بحث او دارد.[۲۱] نتیجهٔ تنها نقل قول او از پیرس فقط «ارتباط فیزیکی» و «تناظر نقطه به نقطه» است؛ اما تحلیل او بر آثار هنری بسیار فراتر از آن می‌رود. او مفاهیم ردگیری، نقش‌اندازی، قالب‌دهی، تناظر فیزیکی، ثبت[۲۸] و نقش‌بندی را می‌کاود و مطرح می‌کند، که هریك از آنها با مفاهیم پیرسی متفاوت است. در کل تاریخ هنر واژگان بسیار گسترده‌ای در خصوص نشانه‌های نمایه‌ای در نقاشی پدید آورده است: علاوه بر اصطلاحات مطرح در مقالهٔ کراوس، شخصیتهای «چشم‌گیر»[۲۹]، اشخاصی در تصویر که به عملی «اشاره می‌کنند»، «ناظران» حاضر در نقاشی، «نگرندگان به نقاش» که برخی کارکردهای ناظر بیرونی را تقلید می‌کنند، آینه‌ها و عناصر فرعی، و ابژه‌های نگاههای دو سویه نیز هستند.[۲۲]

با این تنوع، دشوار می‌توان فهمید که مقولهٔ عام پیرس اصولاً چه کمکی می‌تواند بکند. اگر بنا بود کمکی بکند، این کمك در حوزهٔ ارتباطات خاصی بود که بین امر نمایه‌ای، شمایلی و نمادین پیشنهاد می‌کند. در این صورت این نظریه ممکن است به روابط پنهان بین این سه نوع اشاراتی داشته باشد. اما آیا چنین می‌کند؟ تنها رابطه‌ای که پیرس مشخص می‌کند، رابطه‌ای است که او نخست‌بودگی[۳۰]، دوم‌بودگی[۳۱] و سوم‌بودگی[۳۲] نامیده است. به بیان اجمالی معنایش این است که هر نشانهٔ نمادین مستلزم نشانه‌ای نمایه‌ای و نشانه‌ای شمایلی، و هر نشانهٔ نمایه‌ای مستلزم نشانه‌ای شمایلی است. بنا بر این، هر علامت اطواری[۳۳] در نقاشی با یك ابژه یا فیگور نیز همانندی دارد؛ یا به عبارتی عام‌تر، دلالت بر فیگوراتیو دارد. اگرچه این مسئله در بین برخی از تاریخ‌نگارانی که مشابهت شمایلی را افزون بر نکتهٔ مربوط به مفهوم نمایه‌وارگی می‌بینند منشأ کژفهمیهایی بوده است،[۲۳] مسئلهٔ واقعی این است که صراحت کافی در این نظریه وجود ندارد تا پژواك مفید و موثر عناصر تاریخی هنر باشد ــ به‌خصوص شرحهایی که وجه نمایه‌ای را به اوضاع اقتصادی و اجتماعی پیوند می‌دهند، اوضاعی که مستقل‌تر از آن‌اند که بتوان آنها را مواردی از کاربرد این نظریه تعبیر کرد (ت ۱).

هرچند ناکافی و نامربوط می‌نماید که از عکسی همچون عکس استیگلیتس[۳۴] [ت ۱] به منزلهٔ تأثیر علّی ماشین‌آلات و پرتوهای نور سخن بگوییم، اینکه بگوییم وجه نمایه‌ای‌اش مستلزم نخست‌بودگی آن است چیزی را روشن نمی‌کند و در بدترین حالت بی‌معناست. این عکس هر چه باشد، «صرفاً» رابطه‌ای بین آن دو کارکرد نیست.

یکی از اصلاحات ملموس‌تر در معادلهٔ بین نمایه و

(21) indexicality

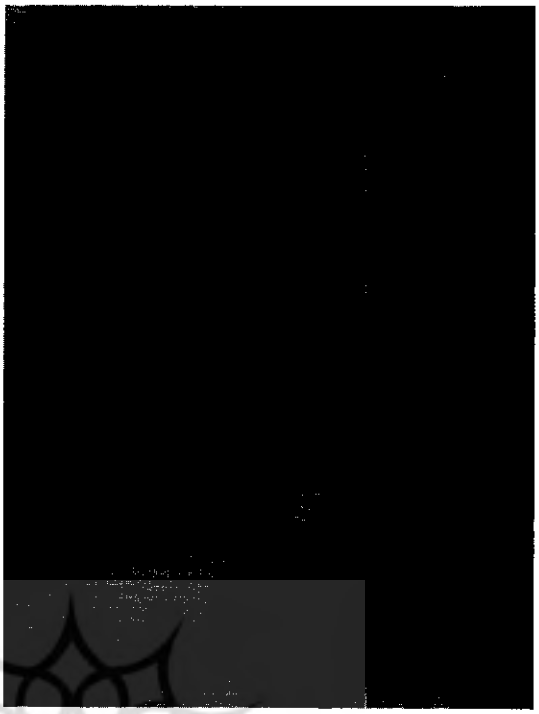
(22)minimalist

(23) mould
(24) impression
(25) trace

(26) imprinting
(27) evidence

(28) registration
(29) repoussoir
(30) Firstness
(31) Secondness
(32) Thirdness
(33) gestural

(34) Alfred Stieglitz



آلفرد استیگلیتس، *خیابان* (طرح برای پوستر)، گراور عکس، بی‌تاریخ، ۱۸۸۰-۱۸۹۹، مؤسسهٔ هنر شیکاگو

عکس در مقالهٔ ریچارد شیف[۳۵] تحت عنوان «نورگرایی (خودِ تصویر کردن)» آمده است. شیف معتقد است که در نقاشی و عکاسی کارکردهای آمیختهٔ نقاشی کلاسیك را که هم‌زمان هم «آرمانی» بود و هم «واقعی»، «بازسازی می‌کنند.»[۲۴] در این مقاله این نکته به‌خصوص حائز اهمیت است که طرح پیشنهادی شیف در نقاشی و عکاسی دقیقاً با عمل نکردن در مقام بازنمود پیرس کار می‌کند. همین نکته در مورد کتاب اندیشمندانهٔ فرد اورتن[۳۶] تحت عنوان *تصویرکردن جسپر جانز* صادق است. او نقاشیها و تصاویر چاپی جانز را هم‌زمان نمایه‌ای یا توصیفگر موضوع[۳۷] و هم تزیینی و مربوط به مواد سطح[۳۸] می‌داند.[۲۵] اورتن طی تحلیلی طولانی شرحهای نمایه‌ای (مانند داستان جانز دربارهٔ دیدن طرح پردازهای نقاشی خود در خودروی گذری) را با «زنجیره‌ای علّی یا مجازی[۳۹]» از معناها، از جمله افکار جانز دربارهٔ پیکاسو و پولاك، در هم می‌تند.[۲۶] کتاب اورتن و مقالهٔ شیف در حال‌وهوای دیدگاههای پیرس نوشته شده است. آنان در چنین حال و هوایی آنچه را نلسون گودمن[۴۰] مسیرهای ارجاع[۴۱] نامیده است با هم می‌آمیزند؛ اما آمیزه‌های آنها، همان‌طور که هر دو نویسنده می‌دانند، از مطالب خود پیرس بسیار دور است.

نخست‌بودگی اولین بار در سال ۱۹۶۹ در مقالهٔ اَنت مایکلسن[۴۲] تحت عنوان «رابرت موریس: زیبایی‌شناسی فرارَوی[۴۳]»[۲۷] در تاریخ هنر مطرح شد. مایکلسن فقط از مفهوم نخست‌بودگی استفاده کرد، نه دوم‌بودگی یا سوم‌بودگی و بین نخست‌بودگی و دیگر حالات «غیرشناختی» ذهن در اندیشهٔ دینی تناظری قایل شد. طرح این تناظر بسیار جالب بود، اما همچون آنچه در نوشته‌های بعدی دیده می‌شود، برای پیشبرد این بحث نیز نیازی به فلسفهٔ سه‌وجهی پیرس نبود. سه‌گانهٔ «بنیادی» پیرس راهی است برای به خاطر آوردن اینکه نظامهای بازنمود «پس‌رَوی[۴۴]» و هم‌زیستی سه‌وجهی» را به کار می‌گیرند، اما در هنرهای بصری در بیشتر موارد نیازی نیست که مردم به آثار هنری در حکم «آمیزهٔ سه‌وجهی عناصر قراردادی، مجاور، واقعی‌نما» بیندیشند.[۲۸] بر اساس این بحث، نظریهٔ دلالت سه‌گانهٔ پیرس دچار سه مانع است: [اولاً] این نظریه را فقط با کاهش دامنهٔ مثالهایش در هنرهای بصری به کار گرفته‌اند، بدون درك روشنی از اینکه چطور این کاهش بر انسجام نظریه تأثیر می‌گذارد؛ [ثانیاً] این نظریه را باید بدون طرح مسئلهٔ رابطه‌اش با نظریهٔ گسترده‌تر پیرس به کار گرفت؛ [ثالثاً] ظاهراً این نظریه به منزلهٔ یادافزار و ابزار کاوشی کار می‌کند، بدون توانایی آنکه در سطح خاص‌تری وارد بحثهای مربوط به آثار هنری بشود.

۲

شاید در نتیجهٔ همین مسائل باشد که در نوشته‌های معاصر تاریخ هنر ذکر طرح ناتمام طبقه‌بندی ۶۶گانهٔ نشانه باب شده است. گفته‌اند که این نظریهٔ متأخرتر [پیرس] (فعلاً از اینکه آیا اصولاً پیرس هرگز چنین نظریه‌ای داشته است یا نه در می‌گذرم) دارای این مزیت است که بر اساس آن می‌توان بین تصاویر، «نمودارها، چارت‌ها، گرافها، واژه‌ها و نشانها[۴۵]» تمایز روشن و «تعریف‌شدنی» قایل شد؛ زیرا هریك «مقیاس» متفاوتی از شمایل‌وارگی، نمایه‌وارگی و نمادوارگی دارد.[۲۹] اگر چنین چیزی صحت داشته باشد، بی‌تردید برای نظریهٔ هنر و نشانه‌شناسی به معنای عام آن بسیار جالب توجه خواهد بود. از جملهٔ خصوصیاتش این است که می‌تواند مستقیماً با نظریه‌های نلسون گودمن در باب آن انواع «نشانه»[۴۶] مقابله کند.[۳۰] به همین دلیل بررسی شواهد مربوط به طبقه‌بندی ۶۶گانهٔ نشانه خالی از لطف نخواهد بود. رسیدگی به این موضوع فرصت دیگری است برای توجه به مسئلهٔ مثال؛ و من خود را به دو نوع ساختاری

(35) Richard Shiff

(36) Fred Orton

(37) subject matter

(38) surface matter

(39) metonymic

(40) Nelson Goodman

(41) routs of reference

(42) Annette Michelson

(43) trangression

(44) regression

(45) scores

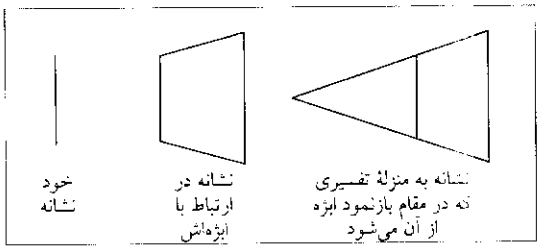
(46) notation

محدود کرده‌ام که هیچ‌یك در پیرس وجود ندارد: اولی یك نمودار معیار اولیهٔ نشان‌دهندهٔ چشم‌انداز است و دیگری استعاره‌ای درختی برای تبارشناسی انشعابی و چند شاخهٔ پیرس. در ادامه برای آخرین بار به موضوع برمی‌گردم و مطرح می‌کنم که این دو مجازهایی زایا و مثالهایی چندان مفید و ابتکاری نیستند. یکی از دلایل اینکه این موضوع در بیرون از مطالعات پیرسی چندان شناخته نیست این است که به زبان فشرده و سخت نویسنده‌ای به تحریر در آمده که با منطق و ریاضیات سروکار داشته است. با احتیاط دست‌کم یك جنبه از آن شیوهٔ نوشتن را تقلید می‌کنیم و سپس با بندهای شماره‌دار پیش می‌رویم.

۱. برای شروع باید بگوییم که در قلمرو گسترده‌تر این نظریه، همهٔ پدیده‌ها بر اساس سه مقوله طبقه‌بندی می‌شوند: نخست خود چیز فی‌نفسه است؛ دوم در رابطه‌ای دوتایی چیز با چیز دیگر است؛ و سوم معنایی است جدایی‌ناپذیر از یك قانون یا مقصود.[۳۱] این [طبقه‌بندی] ناشی از پدیدارشناسی بنیادی او در باب «حضور» بلافصل در برابر ادراك و متعاقب آن آگاهی قطعی از چگونگی ارائه بازنمودها به ضمیر آگاه است.

۲. نشانه در ماهیت خود سه‌وجهی است، زیرا پیرس آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «چیزی که از جهتی یا ظرفیتی به جای کسی یا چیزی می‌نشیند.»[۳۲] به این ترتیب هر نشانه سه بخش دارد: «خود نشانه، نشانه در ارتباط با ابژه‌اش و نشانه آن‌گونه که در حکم بازنمود ابژه‌ای تفسیر می‌شود.» بگذارید این بحث را با نموداری اولیه نشان دهم که اجزای آن عبارت‌اند از سوژهٔ مشاهده‌کننده، ابژهٔ مشاهده‌شده و تصویر. در این مورد اولین بخش یعنی «خود» نشانه مؤلفهٔ میانی نمودار است؛ دومین بخش یعنی نشانه «در ارتباط با ابژه‌اش» عبارت است از ترکیب مؤلفهٔ میانی و مولفهٔ سمت راست نمودار؛ و سومی یعنی «نشانه به منزلهٔ تفسیری که در مقام بازنمود ابژه از آن می‌شود» متناظر با کل نمودار است (ت ۲).

۳. همان‌طور که در بند ۲ آمد، هر بخش در هر سه مقوله وجود دارد؛ و همان طور که در بند ۱ دیده می‌شود، تلویحاً به وضع جدول ت۳ دلالت می‌کند. بی‌درنگ مشاهده می‌شود که چطور تأکید تاریخی هنر بر شمایل و نمایه و نماد محدود است. پُل وایس[۴۷] و آرتور برکس[۴۸] این نمونهٔ انتزاعی را مطرح می‌کنند: «نشانه در ارتباط موضوعش



ت ۲. نشانه‌ها، ابژه‌ها و تفسیرها

(دومی از سه بخش مذکور) ممکن است مشابه موضوعش باشد، یا به لحاظ وجودی با آن مرتبط باشد، یا به واسطهٔ یک قانون به موضوعش ارجاع بدهد.»[۳۳] این استدلال دقیق است اما اعمال آن به بخش نخست دشوار است. مثلاً باید بگوییم که نشانه‌ها در ارتباط با خودشان ممکن است یا (۱) مشابه، (۲) در پیوند وجودی، یا (۳) در ارتباط مبتنی بر یک قانون باشند. این دشواری ذاتیِ نظریهٔ پیرس است، زیرا ملاحظات منطقی او را به سمت عرضهٔ گزاره‌ها و روابطی هدایت می‌کند که به شکل پیشینی برقرارند، تا به این واسطه امکان تناظر با وضع حقیقی امور را به دست آورند.

(47) Paul Weiss

(48) Arthure Burks

۴. دومیها و سومیها دارای «صورتهای تباه»[۴۹] هستند. دومی‌بودگی واقعی «زنجیره‌ای»[۵۰] است: به دو گونهٔ ضعیف و قوی تقسیم می‌شود، و سپس ممکن است تقسیم گونهٔ قوی ادامه یابد، و در نتیجه، زنجیره‌ای نامحدود از شاخه‌های ضعیف دوم‌بودگی‌ای قوی پدید می‌آید.[۳۴] سومیها به دو گونهٔ ضعیف و قوی تقسیم می‌شوند، و گونه‌های کمتر ضعیفِ گونه‌های ضعیف ممکن است دوباره به قوی و ضعیف تقسیم شوند، به همان طریقی که دومیها تقسیم می‌شوند. آن‌گاه گونه‌های قوی سومی نیز ممکن است خود به سه شاخه تقسیم شوند.

(49) degenerate forms

(50) catenated

گری سندرز[۵۱]، پژوهشگر اندیشه‌های پیرس، این بحث را در قالب نموداری نشان داده است (ت ۶). فعلاً منحنیهای نام‌گذاری‌شده را نادیده می‌گیریم. بدنهٔ درخت نشان‌دهندهٔ سوم‌بودگی قوی است، که در هر شاخه به نخست‌بودگی تباه (به سمت چپ) و دوم‌بودگی تباه (به سمت

(51) Gray Sanders

	(الف) نشانه در نفس خود	(ب) نشانه در ارتباط با ابژه	(پ) نشانه در ارتباط با تفسیر
۱. نخست	نشانهٔ کیفی	شمایل	خبر[۵۲]
۲.دوم	نشانهٔ عینی	نمایه	گزاره
۳.سوم	نشانهٔ قانون بنیاد	نماد	موضوع[۵۳]

(52) rheme

(53) argument

ت ۳. سه‌گانه‌ها یا بخشها

شماره مقوله	شماره	نام	نمونه
۱ نخست	۱۱۱	نشانهٔ کیفی شمایلی (خبری)[۵۴]	احساس «قرمز»
۲ دوم	۲۱۱	نشانهٔ عینی شمایلی (خبری)	نموداری منفرد
۳ دوم	۲۲۱	نشانهٔ عینی نمایه‌ای خبری	فریادی خودانگیخته
۴ دوم	۲۲۲	نشانهٔ عینی (نمایه‌ای) تاسی[۵۵]	بادغا یا عکس
۵ سوم	۳۱۱	نشانهٔ قانونی شمایلی (خبری)	نمودار، بدون توجه به فردیت واقعی آن
۶ سوم	۳۲۱	نشانهٔ قانونی نمایه‌ای خبری	ضمیر اشاره
۷ سوم	۳۲۲	نشانهٔ قانونی نمایه‌ای تاسی	فریادی در خیابان
۸ سوم	۳۳۱	نماد خبری (نشانهٔ قانونی)	اسم عام
۹ سوم	۳۳۲	نماد تاسی(نشانهٔ قانونی)	یک گزاره
۱۰ سوم	۳۳۳	موضوع (نشانهٔ قانونی نمادین)	قیاس صوری

ت ۴. ده طبقهٔ نشانه

راست) تقسیم می‌شود. سپس هر دومی ممکن است به شاخه‌های قوی و ضعیف تقسیم شود، و در ادامه از شاخهٔ قوی گونه‌های ضعیف ساطع می‌شود.

(54) rhematic
(55) dicent

۵. نشانه‌ها فقط می‌توانند موجب نشانه‌هایی شوند که در سطح مقوله‌ای خودشان یا در سطحی پایین‌تر باشند. به این ترتیب نخستیها فقط می‌توانند تعیین‌کنندهٔ دیگر نخستیها باشند؛ اما دومیها می‌توانند موجب نخستیها شوند، و سومیها می‌توانند موجب نخستیها و دومیها و سومیها باشند.[۳۵] این نکته را می‌توان به‌وضوح در نمودار دید. در نمودار می‌بینیم که سومیها موجب دومیها و نخستیها و بدنه‌ای مستمر از سومیهای قوی می‌شوند. در جدول ت ۳، این نکته بدین معناست که وقتی بناست توصیف کاملی از نشانه‌ای داده شود و بخشها با هم تلفیق شوند، نشانه‌ای کیفی[۵۶] که در واقع «نخستی» است نمی‌تواند با نمایه همراه باشد که «دومی» است. هرچند بر اساس استدلالی مشابه، نشانه‌ای قانونی[۵۷] [قراردادی] که سومی است، می‌تواند با نماد، نمایه و شمایل همراه باشد. نماد نیز خود می‌تواند با موضوع، نشانهٔ تاسی، یا خبر همراه باشد. در جدول ت ۳، اگر تصور کنیم که اعداد ۱، ۲، ۳ در خانه‌های جدول جا داده شوند، ترکیبهای مجاز برای کل ده طبقه از نشانه‌ها عبارتند از ۱۱۱، ۲۱۱، ۲۲۱، ۲۲۲، ۳۱۱، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳.

(56) qualisign
(57) legisign
(58) interpretant
(59) dynamical object
(60) normal interpretant

در جدول ت ۴ همین طرح در شکل ستونی آمده است. در اینجا «نشانهٔ تاسی» واژهٔ جانشینی است برای «گزاره» و عبارات حشو یا غیرضروری که در داخل هلالین گذاشته شده است. پیرس نمونه‌هایی تجربی از هریک از این موارد به دست می‌دهد، اما من فعلاً از آنها می‌گذرم.

۶. در جدول ت ۴ شاهد ده طبقه از نشانه‌هاییم. با طی مسیر منطقی به ده تقسیم‌بندی از نشانه‌ها می‌رسیم که در سمت چپ جدول ت ۵ نشان داده و هریک به سه‌گانه‌هایی تقسیم شده است.[۳۶] پیرس این ده بخش را با شکستن جدول ۱ به صورتهای تباه آن به دست آورده است: او دو ابژه و سه تفسیر[۵۸] را از هم متمایز می‌کند.[۳۷] اولْ موضوعْ «آن‌طور که نشانه آن را بازمی‌نماید»، که معمولاً «موضوع بلافصل» نامیده می‌شود، و دومْ موضوعْ «آن‌طور که به‌واقع مؤثر است [یعنی به منزلهٔ علتی مؤثر به معنای ارسطویی آن عمل می‌کند]، اما حضور بلافصل ندارد.» او معمولاً این نوع از موضوع را «موضوع پویا»[۵۹] می‌نامد. و اما در مورد تفسیرها، از «تفسیر بلافصل» نام می‌برد که یعنی «مدلول در نشانه»، و تفسیر پویا که یعنی «تأثیری که به‌واقع به واسطهٔ نشانه در ذهن پدید می‌آید» و «تفسیر معمول»[۶۰] که یعنی «تأثیری که توسط نشانه و پس از بسط کافی اندیشه در ذهن پدید می‌آید.»[۳۸]

در نتیجه جدولی با ده بخش شکل می‌گیرد (جدول ت ۶).[۳۹] در این مورد برخی از مثالهای پیرس را به‌تدریج تا پایان متن خواهم آورد.

۷. از این جدول می‌توان به همان تقسیم‌بندی معروف نشانه‌ها به ۶۶ طبقه رسید. گویی این تقسیم‌بندی ۶۶طبقه‌ای دقیقاً محصول بسط جدول ت ۳ بوده است. به جای شمردن ۱۱۱، ۲۱۱، ۲۲۱ و غیره، خواهیم شمرد ۱۱۱۱۱۱۱۱۱۱، ۲۱۱۱۱۱۱۱۱۱، ۲۲۱۱۱۱۱۱۱۱، ۲۲۲۱۱۱۱۱۱۱، ۲۲۲۲۱۱۱۱۱۱، و به همین ترتیب تا ۳۳۳۳۳۳۳۳۳۳، تا به مجموع ۶۶ طبقه برسیم. در تصویر ۵ این ۶۶ طبقه در نقطهٔ تقاطعشان با منحنی X نشان داده شده است.

اما پیرس خود هرگز این ۶۶ طبقه را مطرح نکرد و کار او ناتمام باقی ماند. او کار خود را فقط سکوی حرکت می‌دانست و بارها به کاری که باقی مانده و باید انجام شود اشاره کرده است. اگر آن ده بخش به‌کلی مستقل از یکدیگر بودند (واقعیتی که او در آن تردید داشت)، نه به ۶۶ بلکه به ۳۱۰ یا ۵۹۰۴۹ نوع نشانه می‌رسید؛ یعنی جایی او می‌گوید کار را رها خواهد کرد، زیرا با «۵۹۰۴۹ پرسش دشوار برای پاسخ دادن روبرو می‌شود.» نظریهٔ پیرس در باب نشانه‌ها «غولی خفته» است که پیرس حتی چندان تمایلی برای برآشفتن خواب این غول نشان نداد.[۴۰]

۳

سؤال جالبی است که چرا به این طرح، در تقابل با این برداشت ناکامل و تحقق‌نیافته که ممکن است ۶۶ طبقه از نشانه‌ها وجود داشته باشد، در بیرون از حلقهٔ مطالعات پیرسی چندان توجه نشده است. بی‌تردید در این طرح فرضیاتی هست که شاید به نظر نامناسب یا تردیدآفرین برسد: مفاهیمی دربارهٔ تخیل و ادراک «کامل» نشانه‌ها، دیدگاه صورتهای «تباه» و نخستیها، دومیها و سومیها، و منطق پیشینی انشعابات تبارشناختی[۶۱] که او برای تولید تقسیمات و طبقات به کار می‌برد. تلاش برای چیرگی بر پدیدارشناسی با استفاده از زبان پیرسی و فرضیات ذهنی و ایمان قطعی به منطقْ تلاشی نومیدانه است.[۴۱]

همهٔ اینها چنان منحصر به فردند و چنان با لحن استدلالی حتی تحلیلی‌ترین شکل نشانه‌شناسی نامتناسب‌اند که شاید وسوسه شویم، به جای آن که بکوشیم بر مبنای نتایج او به جایی برسیم، همچون گری سندرز او را همان‌طور بخوانیم که منتقد ادبی یا روانکاو ممکن است بخواند: بکوشیم الگوهایی بیابیم، مثلاً شاید «ساختار صوری»‌ای که در سراسر اندیشهٔ پیرس، از جمله شکل انشعاب و شاخه‌شاخه شدن در نمودار، حکم زیر نقش را دارد و پیوسته ظاهر می‌شود.[۴۲] در خوانش پیرس همیشه این وسوسه وجود دارد که بکوشیم الگوها و فنون بنیادی اندیشه را کشف کنیم، زیرا به نظر می‌رسد دیدگاههای او حاوی دریافت ناموزونی از امر تجربی[۶۲] داشته باشند.

از سوی دیگر سه‌گانه‌ها و تقسیمات پیرسی بی‌ارتباط با ایده‌هایی در تاریخ هنر و نقد نیستند. «انتزاعی» و «ملموس» پلهایی هستند بین این اصطلاحات، آن‌گونه که در فلسفه فهمیده می‌شوند و آن‌گونه که در تصویر رخ می‌دهند. «الهامگر»[۶۳]، «ناگزیر»[۶۴]، و نشان‌دهنده[۶۵] یادآور کنشهای گفتاریِ بیانی[۶۶] و قطعی[۶۷] جی. ال. آستین[۶۸] است که ارتباطهایی با تاریخ هنر داشته است. اما در هر حال اینها ویژگیهایی نیست که با تاریخ هنر آن‌گونه که امروز مطرح است به‌خوبی انطباق داشته باشد، و بی‌تردید در اینجا چیزی نیست که به ما کمک کند تا «نمودارها، چارتها، گرافها، واژه‌ها، و نشانها» را از هم متمایز کنیم و در نتیجه هیچ چیزی هم که در مسائل نشانه‌شناختی جاری مستقیماً کمکی بکند در آن به چشم نمی‌خورد ــ حتی مسائلی که مستقیماً با «کنونی بودن»[۶۹] و بی‌درنگی پدیدارشناختی سروکار دارند، زیرا این مسائل بیشتر ناشی از دریافت سوسور بوده‌اند تا پیرس.

اما از جهت روش‌شناسی، و نه مفاهیم خاص، کار پیرس در اینجا قطعاً جذاب است. او سخت می‌اندیشد و از یک سه‌گانه به ۱۰ و سپس شاید به ۶۶ و حتی ۵۹۰۴۹ سه‌گانه می‌رسد. او تقریباً در جنگل دلالت، در گسترهٔ شاخه‌شاخه‌های منطق و تجربهٔ خود گم می‌شود. در مورد ترکیب‌پذیری و قدرت ۱۰، و همین‌طور در مورد «احساس» رنگها می‌اندیشد. به نظر من همین آمیزهٔ نامعمول و عجیب است که به بهترین وجه نشان‌دهندهٔ درک خود ما از تابلوهای نقاشی در حکم ابژه‌های نشانه‌شناسی است. معنا بی‌انتها می‌نماید، اما در همان حال گمان ما این است که شاید این‌طور نباشد؛ اما قواعد و پدیدارشناسی به‌کلی خارج از دسترس قرار می‌گیرند.

و اینجاست که من به خوانش خود دست می‌یابم. منطق پیرس هم‌زمان سخت و منجمد و همچنین سیال و آب‌گونه است، و مشکلش ناشی از آن است که آنچه را او «پیشینی» می‌نامد با «امر تجربی» می‌آمیزد. مثلاً چرا باید دو نوع ابژه و سه نوع تفسیر وجود داشته باشد و چرا «این» تفسیرها؟ چرا باید آن تفسیر «معمول» آخری تأثیری باشد که نشانه پس از بسط اندیشه در ذهن بر جای می‌گذارد»؟ استدلال کافی منطقی وجود دارد، اما چطور با آزمون تجربی ارتباط پیدا می‌کند؟ در اینجا می‌خواهم توجه را به کل شیوهٔ پیرس در طرح نظریه‌اش جلب کنم. بخشی از آن آشکارا پیشینی است: نظریه نخست‌بودگی، دوم‌بودگی و سوم‌بودگی، یا اصل «صورتهای تباه». او اغلب به کفایت روی کاغذ در مورد مسائل کار می‌کند و سپس آنها را می‌آزماید. در جایی هشدار می‌دهد که لازم است «با انواع مختلف پسینی[۷۰] (از معلول به علت) نیز برخورد داشته باشیم»، زیرا «توصیفهای پیشینی (از علت به معلول) اندک معنایی دارند؛ نه این که اصلاً معنایی ندارند، بلکه اندک معنایی دارند.»[۴۳] اما او همچنین از «شواهد» پسینی به عقب نیز بازمی‌گردد (از معلول به علت) و در جریان کار نمونه‌هایی می‌یابد و به آنها عنوانی می‌دهد. شواهدی وجود دارد به شکل تناقض‌هایی درونی و ناکامل دالّ بر آن که او گاهی رو به عقب عمل می‌کرده است، حتی وقتی که طرحهای منطقی او را وامی‌داشته رو به جلو عمل کند.

در اوقات دیگر آمیزهٔ افکار او کم‌وبیش گیج‌کننده

(61) genealogical branching

(62) empirical

(63) suggestive

(64) imperative

(65) indicative

(66) performative

(67) constative

(68) J.L. Austin

(69) presentness

(70) a posteriori

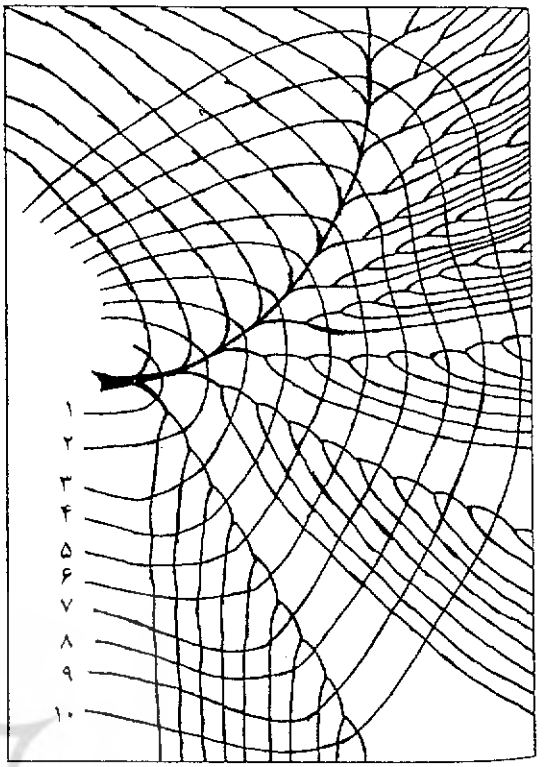
۱	خود نشانه «منش ادراك خود نشانه»؛ «شیوه‌های متفاوت نمود ابژه‌ها بر اذهان»	۱. نشانه‌ها «به خودی خود آن‌گونه که فی‌نفسه هستند»؛ همچون «احساسات»؛ مثالا «در لحظهٔ نخست بیدار شدن از خوابی عمیق» ۲. نشانهٔ واحد یا وجودی (جنس [در برابر نوع]، نسخهٔ بدل [المثنی]) «حس چیزی که در مقابل تلاش فرد قرار می‌گیرد، چیزی که مانع می‌شود کسی دری نیمه باز را باز کند»؛ «نشانه‌ها آن‌طور که هر بار تجربه می‌شوند؛ مانند هر واژهٔ منفردی در یك مکان منفرد در یك جملهٔ منفردِ صفحهٔ منفردی از نسخهٔ منفردی از یك کتاب» ۳. نشانه‌های قانون بنیاد (نوع) «آنچه در حافظهٔ کسی انباشته شده است؛ آشنا، و در نتیجه عام»
۲	ماهیت ابژهٔ بلافصل «منش نمود ابژهٔ بلافصل»؛ «آن‌طور که ابژه‌ها ممکن است نمود پیدا کنند».	۱. مقولهٔ ترسیمی‌ها، «مانند سطوح هندسی، یا مفهومی کاملاً معین و متمایز». ۲. تخصیص‌دهنده‌ها (دلالتهای صریح، جملات خبری یا مها) «مانند یك ضمیر اشاره یا انگشت اشاره که به صراحت مردمکهای چشم ذهنیِ تفسیرگر را «بدون استدلال مستقل» به سوی ابژه هدایت می‌کند» ۳. ربطیها «نه ابژه را توصیف می‌کنند و نه به آنها ارجاع می‌دهند، بلکه صرفاً .... روابط منطقی را بیان می‌کنند»؛ برای مثال «اگر ... آنگاه ...»؛ «... علت ... است»
۳	ماهیت ابژهٔ پویا «منش هستی ابژهٔ پویا»	۱. انتزاعی‌ها «مثل رنگ، جرم، سفیدی» ۲. ملموسات «مثل انسان، شارلمانی» ۳. اسامی جمع «مثل نوع انسان، نژاد انسانی»
۴	رابطهٔ نشانه با ابژهٔ پویا	۱. شمایل ۲. نمایه ۳. نماد (نشانهٔ عام)
۵	ماهیت تفسیر بلافصل «منش نمودِ تفسیر بلافصل»؛ «ماهیت تفسیر بلافصل»	۱. فرضی ۲. مطلق (بدون قید و شرط) ۳. نسبی
۶	ماهیت تفسیر پویا «منش هستی تفسیر پویا»؛ «ماهیت تفسیر پویا»	۱. همدلی ۲. ضربه‌ای (تکان‌دهنده) ۳. متعارف
۷	رابطهٔ نشانه با تفسیر پویا «منش بلافصل به تفسیر پویا»؛ ماهیت تفسیر بلافصل (یا محسوس؟)	۱ – اشاره (برون‌ریزی) «صرفاً بیان احساس» ۲ – امری «و البته شامل پرسشی‌ها نیز می‌شود» ۳ – اخباری
۸	ماهیت تفسیر متعارف «هدف تفسیر نهایی»	۱. خوشنودی ۲. برانگیختن عمل ۳. برانگیختن خویشتن‌داری
۹	رابطهٔ نشانه با تفسیر متعارف؛ «ماهیت تأثیر نشانه»	۱. بیان موضوع (واحد کمینهٔ معنایی) «مثل یك نشانهٔ بسیط» ۲. گزاره «با پیشینه و پیامد» ۳. برهان «با پیشینه و پیامد و اصل توالی»
۱۰	رابطهٔ سه وجهی نشانه با ابژهٔ پویای آن و تفسیر معمولش	۱. تضمین غریزه ۲. تضمین تجربه «ماهیت تضمین بیان» ۳. تضمین صورت

ت ۵ ده قسم نشانه

است. ساندرز در مورد ۱۰ طبقهٔ نشانه می‌گوید پیرس یا کاملاً از الزامات «نظم» آگاه نیست، یا اینکه به‌گونه‌ای کم‌وبیش تجربی به تثبیت آن می‌پردازد.[۴۴] در اینجا «کم‌وبیش» یعنی چه؟ پیرس دربارهٔ «مسئلهٔ جالب» حدس زدن طبقه‌بندی نشانه‌ها این‌گونه می‌نویسد: «اگر جای نشانه را به دقت تعیین نکنیم، به‌سادگی به ویژگی آن برای اهداف معمول منطق نزدیک می‌شویم.»[۴۵]

در یک چنین متنی «اهداف معمول» چه معنایی می‌تواند داشته باشد. اصلاً تصادفی نیست که فهرست نهاییِ آن ده بخش در آغاز بسیار بهتر شرح و تفصیل یافته است تا در پایان. این بخشها ممکن است در هم ادغام شوند، یا شاید به بخشهای بیشتری نیاز باشد. برای هریک از ده طبقهٔ نشانه (برخلاف ده بخشی که هم اکنون مورد نظر ما بود) مثالی داده شده است (نك: ت۴).[۴۶] چطور این مثالها به مجموعه‌ای شکل می‌دهد؟ آیا آن‌طور که او می‌گوید می‌توان آنها را در حکم طرحی کامل «دریافت»؟ من صلاحیت لازم برای پی‌گیری این سؤالات را ندارم، زیرا پاسخ این سؤالات به خوانش دقیق تطبیقی تعدادی از متون وابسته است.

باوجوداین به نظر من می‌رسد که این آشفتگی خاص،



ت ۶. نمودار گری سندرز از روابط بین نخست‌بودگی، دوم‌بودگی و سوم‌بودگی، بر گرفته از: Sanders, 'Peirce's Sixty- Six Signs', p.6

این گفتگوی نابسامان و آشفتهٔ بین سختی و باریک‌بینی منطق و پدیده‌های بسیار گوناگون و متنوع تجربه، درس واقعی پیرس برای تاریخ هنر و برای مباحثهٔ «واژه-تصویر» است. در پیرس، بر خلاف همهٔ دیگر نشانه‌شناسان، یک جور دیالکتیک «بی‌قاعده» بین میل به نظم مطلق مقوله‌ای (تا ۵۹۰۴۹ مورد) و توجه به آشوب پدیداری (سطوح هندسی، درهای بسته و «احساس رنگ قرمز»)، در همان حد و البته قیاس‌ناپذیر با آن، وجود دارد. تاریخ‌نگاران هنر نیز همچون پیرس با آشوب طبقه‌بندی‌ناپذیر نشانه‌ها و شاخه‌ها و شعبه‌های بی‌شمار نظریه که باید آنها را در خود جا دهد روبه‌رویند. واکنشهای ما همچون واکنشهای او به شکل ناهمسازی پیشینی و پسینی است.

عکس استیگلیتس را می‌توان به گونه‌ای کمینه در حکم نشانه‌ای نمایه‌ای توصیف کرد که مستلزم مشارکت نشانهٔ شمایلی است، اما با نگاهی دقیق‌تر شاهد انواع دیگر فعالیت‌های دلالی خواهیم بود. اگر بخواهیم نمونه‌هایی را از جدول ت ۵ بگیریم، می‌توان از «تضمینهای صوری»، «تضمینهای تجربه»، شیوهٔ «الهامگر» آن در «صرفاً سخن گفتن با احساس»، ادغام نشانه‌های «تأثرآور»[۷۱] و «همدلانه»[۷۲] در آن و آمیزش معناهای «انتزاعی»، «ملموس» و «جمعی»[۷۳] سخن گفت. سه‌گانهٔ شمایل و نمایه و نماد در این سیل کمی گم شده‌اند. به نظر من در خوانش پیرسی تمام‌عیارتر و وفادارانه‌ترِ این عکس، باید مقوله‌های مربوط به تفسیرهای بلافصل، پویا و متعارف را نیز در نظر گرفت، مثلاً عکسی همهٔ سه نوع تفسیر بلافصل را در بر می‌گیرد (مقولهٔ ۵): عکس بیننده‌ای فرضی می‌آفریند که در توفان برف ایستاده است؛ عکس به لحاظ مقوله‌ای خود عکاس را در حکم [منبع] تفسیر مطرح می‌کند؛ و همچنین تفسیر بلافصل نسبی‌ای را در قالب خود بینندهٔ عکس احضار می‌کند. به شیوه‌ای کاملاً پیرسی، این سه‌گانه تجزیه‌نشدنی است و این در مورد بیشتر عکسها و شاید همهٔ عکسها صادق است.

اگر کار را در جدول پیرس ادامه دهم و به مقولهٔ بعدی (مقولهٔ ۶) وارد شوم، مشاهده می‌کنم که تفسیر پویا («تأثیری که به واقع بر ذهن تولید می‌شود») را می‌توان به سه طریق فهمید: به طریق همدلی، آن‌طور که سرما را حس می‌کنم؛ به گونهٔ تأثرآور، آن احساسی که نسبت به اسب بیچاره دارم؛ و به جهت کاربردی، زیرا من نیز به جنبهٔ کاربردی درشکه‌ها فکر می‌کنم. این تقسیم‌بندی سه‌گانه بخصوص در این عکس آشکارا به چشم می‌خورد، و این بُعد از اثر است که آن را با ملودرامهای جان‌سوز رنج مرتبط می‌کند که اندک‌زمانی بعد به دست چارلی چاپلین به شهرت رسید. گذشته از آن، در عکس استیگلیتس سوم‌بودگی به دوم‌بودگی و نخست‌بودگی راه می‌دهد، و نه برعکس. و اما در مورد ماهیت تفسیر بلافصل و پویا: «پس از بسط کافی اندیشه» چه رخ می‌دهد؟ بر سر تفسیر[گر] معمول چه می‌آید (مقولهٔ ۸)؟ نخستیِ او «خشنودی» است؛ عکس نوعی لذت ضعیف زیباشناختی به همراه دارد، از نوعی که آنان که جایشان گرم است و خوشحال‌اند آن‌گاه که به زیبایی ناخشنودی دیگران می‌نگرند این لذت را بر خود مجاز می‌دانند. دومی او «دست زدن به عمل است»؛ اما من تردید دارم که تفسیر[گر] استیگلیتس انگیزهٔ این را بیابد که بیرون برود و به اسب خوراک برساند. و سومیِ او «خویشتن‌داری است»؛ و اینجا به نظر من نخستین باریِ است که طرح پیرس به‌واقع سازگار است و عمل می‌کند، زیرا تأثیر آن دو تفسیر دیگر فروغلتیدن در لذت واپاشیده است. در این مورد لحنیِ سیاسی نام «خویشتن‌داری» به خود می‌گیرد- برچسبی است جالب، با توجه به ضعف اخلاقی

(71) percussive
(72) sym-pathetic
(73) collective

نخستی و دومی در این مقوله. به نظر من پیرس تلفیقی است از دقت شدید ریاضی و آشفتگی و به‌هم‌ریختگی مضامین مکرر. بنا بر این برای من جای شگفتی نیست که به پایان جدول ت ۵ برسم و به این نتیجه دست یابم که سه مدخل زیر مقولهٔ ۱۰ که او آنها را تحت عنوان «ماهیت اطمینان‌بخش گفته» توصیف می‌کند بازتاب و تکرار همین امکانات است: این عکس به من به گونه‌ای غریزی اطمینان می‌دهد (در مورد سرما و حزن)، و به من به واسطهٔ تجربه اطمینان می‌دهد (من در همان خیابانها راه رفته‌ام و همان درشکه‌ها را دیده‌ام)؛ و از جهت صورت[۷۴] نیز به من اطمینان می‌دهد (این اثری هنری است؛ جنبه‌های صوری آن است که توجه مرا برمی‌انگیزد).

(74) form

(75) impressionistic

نیازی به ذکر نیست که در امتداد این بحث می‌توان مطالب زیادی را مطرح کرد: نکتهٔ مورد نظر من در اینجا این است که در [نظریهٔ] پیرس این شاخه‌شاخه شدن به شکلی بی‌پایان ادامه می‌یابد و او تا ابد دست کم در حد کمینه جذاب است، اما این شاخه‌شاخه شدنها و جذابیتهای کمینه با دل‌مشغولیهای سیاسی و اجتماعی و زیباشناختی محدود تاریخ هنر انطباق ندارد. درست همان‌طور که درشکه‌ها در زمینهٔ برفی مبهم و تشخیص‌ناپذیر می‌شوند، درخت عریان نیز شاخه‌شاخه می‌شود و تقسیم می‌شود تا آنکه شاخه‌های آن شبکهٔ کشف‌ناشدنی‌ای را به وجود می‌آورند. در واقع تصویرهای ۱ و ۶ در اینجا ربط پیدا می‌کنند: اندیشهٔ شاخه‌شاخهٔ بالقوه بی‌پایان پیرس انعکاسی است از پیچیدگی فهم‌ناپذیر دلالت، حتی در تصویر ساده‌ای مانند تصویری که از استیگلیتس بررسی کردیم. به نظر من این است آنچه توجه تاریخ هنر را به طرحی جلب می‌کند که نوید نظمی دقیق و ساده را می‌دهد.

اما اگر پیرس برای تاریخ هنر بیش از حد فنی و سرسخت و انعطاف‌ناپذیر می‌نماید، باید این را نیز پذیرفت که شباهت ژرفی بین روشهای تفکر او و رویکردهای تاریخ‌نگاران هنر وجود دارد. در تاریخ هنر شاهد بازگویی طوطی‌وار و گاه بی‌ربط و همیشه غیرعادی اندیشهٔ نشانه‌شناسی و روش تفسیری هستیم که با آثار هنری واقعی که به منزلهٔ نمونه و مثال بررسی موردی به کار می‌رود درآمیخته و با توصیفهایی بسیار حسی و شخصی همراه شده است. ما همان می‌کنیم که پیرس می‌کرد، اما با ملایمت بیشتر. نوشته‌های ما به شکلی اتفاقی دقیق است و به گونه‌ای ناهمگون استدلالی. اما نوشته‌های پیرس به‌شدت و پیوسته و همگون منطقی و گاهی شاعرانه است. اما می‌خواهم بگویم که جذاب‌ترین لحظات از نظر تحلیلی در هر دو مورد لحظاتی است که طرحهای منطقی با واکنش‌های شهودی مواجه می‌شوند.

وقتی توجه به نظریه‌پردازی لگام‌گسیخته یا توصیف مهارنشدهٔ برداشت‌گرایانه[۷۵] ضروری می‌شود، پیرس بهترین راهنمای ماست. به نظر من تلاش برای پیروی از پیرس یا حتی زحمت نقل قولی از او وقتی که نقل‌قولها به سه‌گانهٔ شمایل و نماد و نمایه محدود باشد ارزش چندانی ندارد. اما در ذهن نگه داشتن آدمی این قدر غریب مثل پیرس در ذهن حتماً مفید است. برای فهم تصاویر، باید از اینکه به پیچیده‌ترین هیئتها بپردازیم هیچ ترسی به دل راه ندهیم، مشروط به اینکه همهٔ اینها خالصانه و پیوسته در معرض نقدهای برنده باشد. هیچ کس این کار را عجیب‌تر از پیرس نکرده است. خواندن پیرس راه خوبی برای یافتن تکیه‌گاههای نظری نیست، بلکه راه شگفت‌انگیزی است برای آنکه ببینیم نویسنده‌ای اصیل و قدرتمند با تصاویر، با نظریه و با عقل سلیم چه می‌کند.□

کتاب‌نامه

Alberti, L. B. *Leon Battista: On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua edited with English Translations, Introduction, and Notes* [by Cecil Grayson], London, Phaidon, 1972.

Alpers, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century,* Chicago, IL, University of Chicago Press, 1985.

Bal, M. *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word–Image Opposition,* Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Bal, M. and Bryson, N. 'Semiotics and Art History', in: *The Art Bulletin* 73, 1991, pp. 174-208.

Bal, M. and Bryson, N. 'Reply to critical responses', in: *The Art Bulletin* 74:3, 1992, pp. 31-528

Baldwin, M. 'Art History, Art Criticism and Explanation', in: *Art History* 4:4, 1981, pp. 439

Burks, A. W. 'Icon, Index, and Symbol', in: *Philosophy and Phenomenological Research* 9, 1948-49, pp. 679.

Bryson, N. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, in: Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Davis, W. Masking the Blow: *The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley, University of California Press, 1992.

Deely, J., B. Williams, and F. E. Kruse. 'Pars pro Toto', in: *Frontiers of Semiotics, Bloomington*, Indiana University Press, 1986.

پی‌نوشتها

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

James Elkins, "What Does Peirce's Sign Theory Have to Say to Art History?", in *Culture, Theory and Critique*, Taylor & Francis Ltd., 2003, http://www.tandf.co.uk/journals.

۲. عضو گروه نشانه‌شناسی هنر، فرهنگستان هنر

3. Baldwin, "Art History, Art Criticism and Explanation"; Iverson, "Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual Art".

4. Deely et al, "Pars pro Toto", p. xii.

5. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*..., p. 142.

این نویسندگان می‌گویند که «نمودار را باید از نمایه، که نشانه‌های منطقه‌ای (territorial) است و نیز از شمایل که به «منطقه‌بندی مجدد» (reterritorialization) تعلق دارد، باز شناخت. آنان در پانوشت ۴۱ در ص ۱۴۲ کتاب مذکور می‌گویند: «پیرس مبدع واقعی نشانه‌شناسی است. از همین روست که ما اصطلاحات او را به وام می‌گیریم، حتی اگر مضمونشان را تغییر دهیم.»

6. Peirce, *The Collected Papers*..., II, 247-249.

در این مجموعه مقالات، فقرات را معمولاً بدون ذکر عناوین دست‌نوشته‌های متعدد آورده‌اند، زیرا آنها را از منابع گوناگونی فراهم آورده‌اند. محققانی که به مطالعهٔ پیرس می‌پردازند گاهی تاریخ تقریبی تصنیف نوشته‌های او را ذکر می‌کنند.

7. Peirce, op. cit, II, 438; Feibleman, *An Introduction to the Philosophy of Charles S. Peirce*..., p. 92.

8. Bal, "Semiotics and Art History", pp. 31-32.

9. Kalaga, "The Concept of the Interpretant in Literary Semiotics", pp. 43-60; Martin, "On the Peirce Representation- Relation", pp. 144-157.

۱۰. با عنایت به اینکه پیرس گاهی از واژه‌های «بازنمودها» و «عکسها» به طرز غریبی استفاده می‌کند، این فقره نکتهٔ دیگری را نیز آشکار می‌سازد. دایرهٔ معنایی‌ای که او در به کار بردن تعابیری چون «عکسهای مرکب» در نظر دارد این فقره از مطلب را برای مطالعات بصری که امور خاص‌تری را برای عکس (و مجازهای عکس) در نظر می‌گیرد غامض می‌کند. دایرهٔ معنایی‌ای که باید به افعالی چون «نشان می‌زند» (stamps)، «قرار داد» (placed) بدهد (که گویا کارکرد نمایه‌ای را با توصیف کارکرد نمادین به طرزی نامناسب در آمیخته است) هر دو آنها را از نظر ظرافت تحلیلی به یک میزان نامناسب می‌سازد.

11. Bal and Bryson, "Semiotics and Art History", pp. 188-189; idem, "Reply to critical responses".

12. idem, "Semiotice and Art History", pp. 189-190.

13. ibid., p. 191.

14. Bryson, *Word and Image*... .

15. McNeil, "Pictures and Parables", p. 13.

16. Galassi, *Before Photography*.

17. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*..., p. 212, no. 2.

18. ibid., p. 215; Peirce, *Philosophic Writings of Peirce*, p. 106.

19. Burks, "Icon, Index, and Symbol", p. 679; Greenlee, *Peirce's Concept of the Sign*, p. 85; McNeil, op. cit., p. 13, no. 12.

20. Goudge, "Peirces Index", p. 53.

Deleuze, G. and F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1987.

Fried, M. *Courbet's Realism*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1990.

Goodman, N. *Languages of Art*, Indianapolis, IN, Hackett,1976.

Goudge, T. A. 'Peirce's Index'. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 1, (1965), p.53.

Greenlee, D. *Peirce's Concept of the Sign*, The Hague and Paris, Mouton, 1973.

Iverson, M. 'Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual Art' in: A. L. Rees and F. Birgello (eds.), *The New Art History*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1988, pp. 82-94.

Juchem, J. G. 'Victoria Lady Welby and Charles Sanders Peirce: Meaning and Signification', in: H. Walter Schmitz (ed.), *Essays on Significs: Papers Presented on the Occasion of the 150th Anniversary of the Birth of Victoria Lady Welby, (1837–1912)*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1990.

Kalaga, W. 'The Concept of the Interpretant in Literary Semiotics', in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 22:1, 1986, pp. 43-60.

Krauss, R. *The Originality of the Avant–Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, MIT Press, 1985.

Feibleman, J. *An Introduction to the Philosophy of Charles S. Peirce, Interpreted as a System*, Cambridge, MA, MIT Press, 1969.

Galassi, P. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981.

McNeil, D. 'Pictures and Parables', in: *BLOCK* 10, (1985), p. 13.

Martin, R. M. 'On the Peirce Representation–Relation', in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 5:3, 1969, pp. 144–157.

Michelson, A. 'Robert Morris: An Aesthetics of Transgression', in: *Robert Morris*, Washington, Corcoran Gallery of Art, 1969.

Olin, M. *Alois Reigl's Theory of Art,* Philadelphia, PA, Pennsylvania State University Press, 1992.

Orton, F. *Figuring Jasper Johns*, London, Reaktion, 1994.

Peirce, C. S. *Philosophic Writings of Peirce*, New Haven CT, Dover, 1955.

Peirce, C. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1965.

Sanders, G. 'Peirce's Sixty–Six Signs', in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 6:1, 1970, pp. 3–16.

Shiff, R. 'Phototropism (Figuring the Proper)', in: *Studies in the History of Art* 20, (1989), pp. 161–79.

Weiss, P and Burks, A. 'Peirces's Sixty-Six Signs' in: *The Journal of Philosophy* 42, (1945), pp. 88-383.

۲۱. این امر از دقت او در استفاده از اندیشه‌های پیرس پیداست. این طرز استفاده فقط آن‌گاه بغرنج می‌شود که او میان دو تقاشی ظاهراً مشابه تمایز قایل می‌شود؛ یکی را تلویحاً به حوزهٔ شمایلی مربوط می‌کند و دیگری را تصریحاً به حوزهٔ نمایه‌ای. به نظر من نوع تمایز ممکن است موجب فهم ناقص اندیشه‌های پیرس شده و به آنها ضربه زده باشد، زیرا در آن به تاثیر ضروری نشانهٔ شمایلی بر نشانهٔ نمایه‌ای به منزلهٔ «در صورت منحط»، و ماهیت «زندهٔ» نشانه‌ها توجه نشده است؛ اما این تلقی به منزلهٔ بدفهمی پیرس نیست.

22. Alberti, *Leon Battista Alberti: On Painting and On Sculpture...*; Alpers, *The Art of Describing...*; Olin, *Alois Reigl's Theory of Art.*

23. McNeil, op. cit, p. 12.

مك نیل این مثال را نقد می‌کند: «جای پنجه در ماسه بر این دلالت می‌کند که قبلا جانوری در اینجا بوده است» و می‌گوید «این مثال شایسته‌ای برای مقولهٔ مورد نظر»، یعنی مقولهٔ نشانهٔ نمایه‌ای، نیست؛ زیرا «در همان حال، نشانهٔ شمایلی پای جانور نیز هست.» شاید پیرس در پاسخ بگوید که این مثال کامل‌تری است، زیرا هم شامل نخستین [نشانهٔ نمایه‌ای] می‌شود و هم دومی [نشانهٔ شمایلی].

24. Shiff, "Phototropism (figuring the Proper)", p. 171.

25. Orton, *Figuring Jasper Johns,* p. 9.

26. ibid., p. 82.

27. Michelson, "Robert Morris: An Aesthetics of Transgression", p.19.

28. McNeil, op. cit., p.14.

29. Davis, *Masking the Blow...*, p. 247.

30. Goodman, *Languages of Art.*

31. Peirce, *The Collected Papers..., I,* 295-299, 418-421; Sanders, "Peirce's Sixty _Six Signs?" ; Weiss and Burks, "Peirce's Sixty_ Six Signs".

32. Peirce, *The Collected Papers..., II, 228.*

33. Weiss and Burks, op. cit, p. 384.

34. Peirce, *The Collected Papers..., II,* 365, V, 70-72.

35. ibid., V, 235.

36. ibid., I, 471, 1.530, I, 536, VI, 326; Sanders, op. cit., 15, n. 16.

37. Peirce, *The Collected Papers..., II,* 265; Weiss and Burks, op. cit., p. 384.

راه دیگر برای اعمال قاعدهٔ مذکور این است که سومیها دو صورت تباه و دومیها یك صورت تباه دارند (زیرا آنها موجب ظهور گونه‌هایی قوی می‌شوند که تباه تلقی نمی‌گردند). این طرز تصور را می‌توان در هریك از ستونهای جدول ت۳ اعمال کرد: مثلا نشانه‌های قانونی نشانه‌های عینی و نشانه‌های کیفی‌ای دارند که در حکم صورتهای تباه‌اند، و نشانه‌های عینی نشانه‌های کیفی‌ای دارند که صورتهای تباه آنهایند. اگر همین‌طور پیش برویم، می‌بینیم که چگونه اقسام دهگانهٔ نشانه‌ها (جدول ت۵) به دست می‌آید. پیرس از ستون «پ» جدول ت ۳ آغاز می‌کند و یادآور می‌شود که موضوعها، که سومی‌اند، از سه راه به دست می‌آیند: قیاس احتمالی، قیاس، استقرا. چون قیاس «دومی» است، خود دو نوع درپی می‌آورد، و چون استقرا «سومی» است، به سه نوع تقسیم می‌شود.

38. Peirce, *The collected Papers...*, VIII, 343.

در این خصوص چند واژهٔ مترادف هست. ابژه‌ها یا «بیرونی»اند یا «پویا» (صورت قوی) یا «بلافصل» (صورت تباه)؛ و تفسیرها یا «صریح»اند یا «منطقی» یا «غایی» (صورت قوی)، «پویا»، «مؤثر»، یا «فعال» («صورت یگانهٔ تباه»)، و «غایتمند»، «عاطفی»، یا «بلافصل» («صورت دوگانهٔ تباه»).

39. Weiss and Burks, op. cit., pp. 387-388; Sanders, op. cit., pp. 9-11.

40. Martin, "On the Peirce Representation- Relation", p. 157.

41. Juchem, "Victoria Lady Welby and Charles S. Peirce: Meaning and Signification".

42. Sanders, op. cit., p. 115, no. 6.

43. ibid., p.4.

44. ibid., p. 8.

45. Peirce, *The Collected Papers...*, II, 265.

46. ibid., II, 254-265.