فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دوره دوم، شماره۳، بهار ۱۴۰۱

نشانه‌شناسی و بازنمایی بصری[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۵- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

مصطفی انور[2]

دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه نمایش، دانشگاه کمال الملک، نوشهر، ایران.

محمد حاجی دیزجی[3]

کارشناسی ارشد، گروه مهندسی کامپیوتر، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

نشانه‌شناسی: تعاریف کلی

۱. **نشانه‌شناسی** در وهلهٔ اول با معنا سر و کار دارد. چگونه بازنمایی کردن در معنای عموم و وسیع (زبان، تصاویر، اشیا)، معانی یا فرایندهایی را ایجاد می‌کند که به وسیلهٔ آن‌ها معنا را درک و یا نسبت می‌دهیم. برای تصاویر بصری، یا فرهنگ بصری و مادی به‌طور کلی، نشانه‌شناسی تحقیقی گسترده‌تر از مطالعهٔ نمادگرایی و استفاده از مفاهیم چالش برانگیز است. تحلیل نشانه‌شناسی، مفاهیمی مانند طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی (تصاویر یا اشیا می‌توانند به‌طور عینی چیزی را به تصویر بکشند) و هدفمندی (معنای تصاویر یا اشیا توسط شخصی که آن را ایجاد کرده است تولید می‌شود) می باشد. علاوه بر این، نشانه‌شناسی می‌تواند دیدگاه مفیدی در مورد تحلیل فرمالیستی ارائه دهد (معنا نسبت به روابط عناصر منفرد یک تصویر یا شیء از اهمیت ثانویه‌ای برخوردار است). تحلیل نشانه‌شناختی، در عمل، یک یا چندین رابطهٔ متغیری را که ممکن است با بازنمایی داشته باشیم، تصدیق می‌کند و در نتیجه تصاویر یا اشیا به‌عنوان یک عامل پویا شناخته می‌شوند. در واقع، اهمیت تصاویر یا اشیا به‌عنوان یک فرایند یک طرفه از سمت تصویر یا شیء به فرد معنی نمی‌گردد، بلکه این امر در نتیجهٔ یکسری روابط پیچیده متقابل بین فرد، تصویر یا شیء و سایر عوامل مانند فرهنگ و جامعه معین می شود.

نشانه‌شناسی: تعریف از طریق اصطلاحات نشانه‌شناختی

۲. برای معرفی زبان مورد استفاده در بحث‌های نشانه‌شناسی، می‌گوییم نشانه‌شناسی مطالعهٔ نشانه‌ها و شیوهٔ معنی بخشیدن و معنی کردن است. علامت را می‌توان اساساً برای هر موجودیتی (کلمات، تصاویر، اشیاء و غیره) که به چیز دیگری اشاره دارد تعریف کرد. نشانه‌شناسی چگونگی ایجاد شدن این ارجاعات از قراردادهای اجتماعی را نتیجه می‌گیرد(اکو، ۱۹۷۶). یعنی نشانه‌شناسی نشان می‌دهد که چگونه رابطهٔ بین نشانه و «چیز دیگر» از آنچه جامعه ما به ما آموخته است، ناشی می‌شود. نشانه‌شناسی به این واقعیت توجه دارد که ارجاع نه اجتناب‌ناپذیر است و نه ضروری. به‌عنوان مثال، تصویر صلیب شکسته، بسته به مکان و نحوهٔ مشاهده آن می‌تواند معانی کاملاً متفاوتی داشته باشد.

۳. شیوه‌های معنی بخشی صرفاً به چگونگی تولید معنا اشاره می‌کند، نه به چه چیزی بودن آن. و در پس آن، سنت ها و قراردادهای اجتماعی که نشانه‌ها را با معانی پیوند می‌دهند، یک کد تلقی می شوند (پاتس ۱۹۹۶، ۲۱). صلیب در فرهنگ‌های مسیحی رمزگذاری شده است. معنا، به این ترتیب، در تصاویر و اشیاء وجود ندارد. در واقع، اهمیتی که ما به تصاویر و اشیاء می‌دهیم به معنای واقعی کلمه آن تصویر یا شیء است. به عبارت دیگر، تصاویر و اشیا می‌توانند مانند نشانه‌ها عمل کنند و مهم‌تر از همه، معنایی که ما به نشانه نسبت می‌دهیم مربوط به ایده‌های فرهنگی است که آموخته‌ایم، و ممکن است از آن آگاه باشیم یا نباشیم. علاوه

---

[1]. Semiotics and Visual Representation, by Brian Curtin PhD, International Program in Design and Architecture, https://www.arch.chula.ac.th/journal/files/article/lJjpgMx2iiSun103202.pdf

[2]. Mostafaanvar27@gmail.com

[3]. Hdiz.mohammad@gmail.com

بر این، الکس پاتس معتقد است که تصاویر و اشیا نه تنها بوسیله قراردادها و سنن، بلکه تا حد زیادی توسط سنت‌های فرهنگی فعال می‌شوند (پاتس ۱۹۹۶، ۲۰). حال اینجا این مسئله را بررسی کنیم که چگونه ممکن است یک تصویر یا شیء را تشخیص ندهیم؟ یا این سؤال که وقتی یک تصویر یا شیء را تشخیص می‌دهیم، چگونه آن را تشخیص می‌دهیم؟

یادداشت های گذشته

۵. زبان‌شناس سوئیسی فردیناند دو سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) نشانه‌شناسی را در اوایل قرن بیستم و همچنین زبان شناسی را به‌عنوان علمی که نقش نشانه‌ها را به‌عنوان بخشی از زندگی اجتماعی مطالعه می‌کند، پایه‌گذاری کرد. خاستگاه نشانه‌شناسی را می‌توان به ساختارگرایی نیز پیوند داد که منشأ آن نیز در تفکر سوسور یافت می‌شود. همچنین، ساختارگرایی روشی برای تحلیل بوده که در صدد یافتن و مطالعه و آشکار ساختن ساختار «عمیق» پشت ظاهر پدیده‌ها است. به این معنی که قوانین پنهانی موجود در هر چیزی را اعم از نحوهٔ تعامل افراد در زمینه‌های اجتماعی خاص تا نحوهٔ نوشتن یا گفتن داستان ها سازمان‌دهی می‌کند. پدیده‌های داده‌شده عموماً بر اساس مدلی از زبان یا به‌عنوان یک زبان درک شده و دانشگاهی‌ها و نظریه‌پردازان از زمان سوسور به طرق گوناگون بینش‌ها و کاربردهای زبان‌شناسی را در کنار ارتباط ساختارگرایی اصلاح کرده، تغییر و به چالش کشیده‌اند.

۶. سوسور نشانه را همانطور که دیدیم به‌عنوان رابطهٔ بین دال (آنچه حامل یا تولید کننده معناست) و مدلول (خود معنا) تعریف کرده است. بینش اولیهٔ او این بود که رابطهٔ بین آن‌ها دلبخواه است. برای مثال، در زبان، دال «قرمز» به خودی خود قرمز نیست و به‌علاوه، زبان‌های مختلف البته کلمات متفاوتی برای یک چیز دارند. در واقع، سوسور بر این واقعیت تأکید کرد که موجودیت‌ها مقدم یا تعیین کنندهٔ نام آنها نیستند، در غیر این صورت یک نام در هر زبانی به معنای یکسان خواهد بود. به‌عنوان مثال، اسکیموها کلمات بسیار بیشتری از انگلیسی زبانان که فقط یک کلمه برای "برف" دارند، استفاده می‌کنند.

۷. این ایده توسط فیلسوف آمریکایی چارلز سندرز پیرس (۱۸۳۹-۱۹۱۴) پیچیده‌تر نیز گشت به طوری که او این تصور را که یک نشانه به‌سادگی ایده خود را ایجاد می‌کند، هر چند دلخواه، به چالش کشید. در مدل پیرس، سمی یوسیس یا همان فرایند ذهنی زمانی که چیزی به‌عنوان نشانه‌ای برای یک موجود زنده عمل می‌کند، به جای دو موقعیت، از طریق سه موقعیت عمل می‌کند. تعاریفی وجود دارند که بایستی در مورد آن‌ها اطلاعاتی داشته باشیم. نشانه (آن چیزی که مخفف چیز دیگری است) و مفسر (که معنی یا معنا- اثر نیز نامیده می‌شود و اساساً به معنای تفسیر یا تصویر ذهنی اشکال فردی نشانه) و شیء (یا مرجع، چیزی است که برای آن وجود دارد).

نشانه‌ها و فرهنگ بصری

۸. برای مطالعات در حوزهٔ فرهنگ بصری و مادی، دسته‌بندی پیرس از نشانه‌ها از نظر شمایل و نماد تصویری، علائم و نماد مفید است. البته این دسته‌بندی تنها دسته بندی هایی نیستند که او ایجاد کرده است. نماد به زبان ساده نشانه‌ای است که از طریق تشابه ظاهری به یک دال مرتبط است. نمونه‌هایی در اینجا شامل پرتره‌ها یا نقاشی‌های انتزاعی است که در آن رنگ، برای مثال، سیاه است. سیاه بودن نقاشی ، به رنگ سیاه اشاره دارد و می‌توان آن را متفاوت تفسیر کرد. نکته این است که با نگاه کردن به نشانه می‌توانیم اطلاعاتی در مورد مدلول به دست آوریم (یا فکر کنیم می‌توانیم!). به‌عنوان مثال به نمادهای موجود در رایانه فکر کنید.

یک نشانه نمایه، به این ترتیب، دال را به مدلول پیوند می‌دهد. اگرچه می‌تواند کلی باشد اما، این شاخص به‌عنوان علامت مرئی توصیف شده است که به نامرئی اشاره می کند. من علامت نمایه را به‌عنوان ثبت یک واقعیت توصیف می‌کنم. به‌عنوان مثال، مشاهدهٔ دود می‌تواند نشان دهندهٔ آتش باشد، سوراخ گلوله به یک عمل خاص اشاره دارد، یا دیدن اشک نشان دهندهٔ غم و اندوه است. علاوه بر این، به کلماتی مانند «این» یا «بزرگ» و «کوچک» فکر کنید. در نهایت، یک نماد دال و مدلول را به روشی کاملاً دلخواه یا قراردادی به هم پیوند می دهد. برخلاف نماد تصویری یا شاخصه، پیوند نمی‌تواند فیزیکی یا منطقی باشد. در واقع، جامعه ما به ما آموخته است که بین نشانه نمادین و مدلول آن ارتباط برقرار کنیم. مثلا پرچم‌ها، علائم دلار یا بارزترین مثال، خود زبان کلامی. ایده‌های پیرس دارای قابلیت هایی است که می توانند بسیار

مفید واقع شود اما اینطور نیز تلقی نشود که بایتس آن ها را بدون هیچ نقدی پذیرفت. درست مانند خود اشیا و تصاویر، این طبقه‌بندی‌ها نیز زمانی که بر روی تصاویر و اشیا اعمال می‌شوند، به‌عنوان عامل پویایی شناخته می‌شوند.

۹ .میکه بال، نشانه‌شناس معاصر، از نمونه نقاشی بی‌جان یک کاسه میوه استفاده کرد تا رابطهٔ بین این موقعیت‌ها را نشان دهد. نقاشی، در میان چیزهای دیگر، یک نشانه برای چیز دیگری (میوه) است، و بیننده تصویری را در ذهن خود از آنچه که نقاش با آن چیز دیگر تداعی می کند، شکل می دهد. این تصویرِ ذهنی مفسر است و به شیئی اشاره می‌کند که برای هر بیننده متفاوت است. برای برخی یک میوهٔ واقعی، برخی همانند سایر نقاشی‌های مشابه دیگران، پوست زیبای شهوت‌انگیز و غیره و غیره (بال ۱۹۹۸، ۷۵) نکته اینجاست که تفسیر کننده (تصویر ذهنی) خود در واقع به نشانهٔ جدیدی تبدیل می‌شود که آن هم موجب تولید یک تفسیر جدید از آن می‌شود و فرایندی بی‌نهایت پدید می‌آید که هیچ جنبه‌ای را نمی‌توان از دیگری جدا کرد. از این رو بر اساس این مطلب قضیه جفت شدن دو عنصر طبق نظر سوسور تضعیف می‌شود.

۱۰. رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) اولین کسی بود که ایده‌های نشانه‌شناسی را که از زبان‌شناسی توسعه یافته بود، به تصاویر بصری، به‌عنوان مثال، تبلیغات غذا، عکاسی و تصاویر متحرک تبدیل و به کار برد. کار بارت خلاصه مفیدی از جنبه های مهم نشانه‌شناسی که در بالا مورد بحث قرار گرفت ارائه می‌دهد. اساساً، او به دنبال تحلیل این بود که چگونه معانی که ما به تصاویر نسبت می‌دهیم، نتیجه «طبیعی» آنچه می‌بینیم نیست. یعنی تصاویر در نحوهٔ درک ما از آنچه می‌بینیم بدیهی و جهانی نیستند. به‌عنوان مثال، نسبت دادن معنا به یک عکس بدون شرح یا متنی که همراه آن باشد بسیار دشوار است. علاوه بر این، معانی که ما به تصاویر می‌دهیم به دوره‌های فرهنگی خاص مربوط می‌شوند، اگرچه باید به این نکته نیز توجه داشته باشیم که فرهنگ به تنهایی نمی‌تواند به‌طور کامل پاسخ ما را تعیین کند.

۱۱. بارت تأثیر آنی بصری را به معنای دنوت شده[4] (یا مرتبهٔ اول یا معنای اساسی) و معنای فرهنگی را که ما به آن می‌دهیم معنای کنوت شده [5](یا معنای مرتبهٔ دوم) می‌نامد. به عبارت دیگر، معنای دنوت شده به تشخیص آنچه توسط تصویر یا عکس ثبت شده است (مثلاً عکس یک راهب) و معنای کنوت شده اشاره به فراخواندن تصویر برای تفسیر، معنا بخشیدن، فرم بخشیدن به مقصود نویسنده و یا حتی نقطه مقابل قصد نویسنده، دارد. این امر می تواند یک پیشینهٔ مفید و مناسبی برای بررسی کاربرد نشانه‌شناسی در فرهنگ بصری و مادی فراهم می‌کند و علاوه‌بر این، از جنبهٔ در نظر گرفته شدن معانی فرهنگی، می‌توان به تأثیر بارت بر تفکر پساساختارگرایانه اشاره کرد. پساساختارگرایی، زبان را به‌عنوان یک ساختار نمی بیند، بلکه یک فرایند ساختاری را بر حسب رابطهٔ خواننده، بیننده یا مصرف‌کننده می بیند (ریبرا ۲۰۰۲، ۶۰). در این راستا، تأکید بیشتری بر تأثیر زبان و نقشی که فرد در ایجاد معنا دارد، وجود دارد.

نشانه‌ها و بازنمایی بصری هنر بصری

۱۲. با توجه به ریشهٔ «بازنمایی» در مفاهیم شباهت و تقلید، در میان عوامل دیگر، تصاویر بصری اغلب در معنای خود مستقیم‌تر و واضح‌تر از خود زبان در نظر گرفته می‌شوند که از فرهنگی به فرهنگ دیگر نیز متفاوت است. به عبارت دیگر، تصاویر بصری را به‌عنوان یک زبان رمزگذاری نشده و احتمالاً جهانی در معنا در نظر می گیریم. علاوه‌بر این، در نتیجهٔ پیوند عمیقی که بین هنر تجسمی و ایدهٔ بیان وجود دارد، هنر بیشتر از زبان شهودی، ناخودآگاه و اساسی تلقی شده است. بنابراین می‌توان گفت که تصاویر بصری فراتر از ویژگی‌های فرهنگی است که از آن بیرون می‌آیند.

[4] Denoted

[5] Connoted

تصویر ۱- نمایش‌های بصری مختلف «وسوسه سنت آنتونی» توسط سه هنرمند چپ: هیرونیموس بوش (۱۵۰۵-۶)، سمت راست: سالوادور دالی (۱۹۴۶)

۱۳. از این نظر، مجسم کردن تصاویر بصری همانند متن می‌تواند مفید باشد، اگرچه لازم است نسبت به مدل‌های زبانی حاکم بر درک ما، از بازنمایی بصری محتاط باشیم. در وهلهٔ اول، عناصر تصاویر، برخلاف کلمات، قوانین مشخصی ندارند، که لازم است آن‌ها را به روش‌های خاصی با هم ترکیب کنیم تا یک نشانه را تشکیل دهند. علاوه‌بر این، تصاویر و معانی در هم تنیده نمی‌شوند، زیرا فرهنگ لغت کلمات را با مدلول آن‌ها پیوند می دهد. تصاویر با معانی خاصی به هم مرتبط می‌شوند، به‌عنوان مثال، تمثیل ها یا تصاویر بودا، درحالی‌که این معانی به زبان بصری مشخص یا متمایزی نیاز ندارند. همچنین، معانی تصاویر خاص را نیز می‌توان با کلمات توضیح داد و بنابراین ما می‌توانیم بسیاری از اشکال بصری مختلف را تصور کنیم که در ذات خود حاوی معنی نیستند. (پاتس ۱۹۹۶، ۲۴-۲۶). از هر تعداد نمونه، آثار هنری که داستان کتاب مقدّس وسوسهٔ سنت آنتونی را تجسم می‌کنند، به روایتی مشابه اما به روش‌های بسیار متفاوت اشاره می‌کنند. هر نقاشی صحنه را در یک منظره به تصویر می‌کشد و درحالی‌که دو نقاشی، بوش و دالی، هرد در ذات خود خارق‌العاده هستند، اما نقاشی دالی با بوش بسیار متفاوت است چراکه بوش به‌طور واقع‌گرایانه ترسناک در حالی که نقاشی دالی رویایی است. رویکرد سزان نیز طبیعت‌گرایانه بوده و بر جنبهٔ خاصی از روایت تمرکز دارد - وسوسهٔ جنسی.

۱۴. معادل بودن مفهوم هنر بصری به‌عنوان یک نشانه و یا قابل خوانده شدن توسط افرادی مثل امپرسیونیست ها و بعداً انتزاع به چالش کشیده شد. امپرسیونیست‌ها با هدف قرار دادن بازنمایی بصری با ادراک بصری و انتزاع می‌توانستند هدفشان این باشد که به شیوه‌ای عاطفی مستقیم و عاری از کیفیت‌های متن‌مانند روی بیننده اثر داشته باشند (پاتز ۱۹۹۶، ۲۷). با این حال، چنین اهدافی مشکل ساز بوده اند، چراکه ما ناگزیر به دنبال اهمیت و معنا هستیم، و همانطور که از صریح‌ترین تصویر رمزگذاری شده می خواهیم، به این واقعیت فکر می کنیم که انتزاعات قطره‌ای جکسون پولاک در میان نشانه های دیگر، «واقعیت» نقاشی منظره را تداعی می‌کند. در واقع همین عمل به‌عنوان حایلی میان ما و نقاشی می شود. تمایز قائل شدن بارت بین دو معنای دنوتد بودن و کنوتد بودن به‌نوعی به همدیگر مرتبط نیز است. همهٔ ما می توانیم در مورد آنچه اساساً به آن می‌نگریم (بدون معنای تفسیری) توافق داشته باشیم، خواه انتزاع جکسون باشد یا نیلوفرهای آبی مونه، اما چه معنا یا مدلولی و نشانه‌های دیگری را نسبت می دهیم و ایجاد می کنیم؟ علاوه بر این، در نهایت چه معنایی دارد که دربارهٔ «همهٔ ما می‌توانیم در مورد... توافق کنیم» صحبت کنیم؟ آثار هنری برجسته‌ای که از زمان تأثیر نظریهٔ انتقادی (بارتس و همکاران) در زمینه‌های غربی تولید شده‌اند، تا حدودی نسبت به درک هنر تجسمی از نظر زبان، یا نشانه‌ها، دال‌ها و رمزها آگاه بوده‌اند.

۱۵. قبل از نگاه کردن به نمونه‌هایی از این آثار هنری، میکه بال(۱۹۹۸) استفادهٔ جالبی از نشانه‌شناسی به‌عنوان وسیله‌ای برای خواندن تصاویر به جهت به چالش کشیدن ارتدکس رایج ارائه کرد. جودیت کاراواجو، نقاش باروک در حال بریدن سر هولوفرنس (۱۵۹۸-۱۵۹۸) در نقد فمینیستی مورد تفاسیر مختلفی قرار گرفته است که این نقاشی را تمثیلی از نابرابری بین زن و مرد می‌دانند: اگرچه جودیت در حال گردن زدن او است، اما گفته می شود که کاراواجو هولوفرنس را با آن نقاشی کرده است. در واقع ابراز محبت و علاقهٔ بیش از حد او نسبت به جودیت باعث گشته تا به یک قهرمان تراژیک تبدیل شود... این در تضاد با تلقی جودیت است که ظاهراً فاقد هرگونه احساسات انسانی باشد. دلیل این امر هم صرفاً این بوده است که کاراواجو مذکر هست و نمی‌توانست با جودیت زن ابراز همدردی خوبی داشته باشد.

۱۶. میکه بال با متمرکز شدن روی نشانه‌ای مخصوص -خونی که از گردن هولوفرنس می‌جهد- با این تفسیر مخالفت می کند. در وهلهٔ اول، بال اشاره دارد که علامت خون، پیوند نماد تصویری(آیکون)، شاخصه و نماد است. به عبارت دیگر، نشانه به دلیل رابطهٔ بین رنگ و خون، آیکون محسوب می شود، چراکه به وضوح به بدن هولوفرنس مربوط می شود، و به دلیل تداعی عمومی با شور و خشونت نمادین است. علاوه بر این، به‌نظر می رسد ماهیت نمادین نشانه، واقع‌گرایی نقاشی را تقویت می کند. با این حال، بال به این موضوع علاقه‌مند است که چگونه این علامت واقع‌گرایی فرضی را تضعیف می کند، زیرا خون به طور غیرقابل قبولی در خطوط مستقیم حرکت می کند و آنقدر از بدن هولوفرنس جدا است که به جای پاشیدن غیرقابل پیش بینی، سایه می اندازد. سایه چشم‌اندازی ایجاد می‌کند که ما خود آن را مانند شمشیری تلقی کنیم که کارش همان بریدن باشد. بال اشاره می کند که این بیشتر در تضاد با سازمان‌دهی منطقی عناصر بصری است.

۱۷ .به عبارت دیگر، ما معمولاً می فهمیم که خون به دنبال حرکت شمشیر است. در نتیجه، نقاشی تا حدودی رنگ و بوی معما گونه به خود می‌گیرد زیرا ما شروع به جستجوی راه‌حل‌ها - دلایلی - در جزئیات این «خطای» آشکار می‌کنیم. تفسیر بال در مورد این مسئله از علیت نشأت می‌گیرد.

- چگونه اعمال باعث می شود چیزی اتفاق بیفتد - برای برهم زدن این موضوع که کاراواجو هولوفرنس را با احساس انسانیت ترسیم کرده است تا احساس سکون یا ظاهر بی‌روح جودیت را موجب شود. این ظاهر در غیر این صورت به‌عنوان نشانه‌ای از عینیت یافتن در یک پیوستار با دیگر تصاویر جنسیتی تعبیر می‌شود. در واقع، علامت خون به ما کمک می‌کند تا نقاشی را به‌عنوان چالشی در مورد چگونگی درک و جواب دادن به این سؤال که چگونه می‌توانیم بدانیم و بخوانیم. علاوه بر این، یک دید نشانه‌شناختی می‌تواند ما را در «اینجا و اکنون» تفسیر قرار دهد، بدون آنکه تحلیل دانشگاهی روی آن داشته باشیم. باز هم ممکن است بر نقش بیننده در زمینه‌های خاص تأکید کنیم. با این حال، دلیل دیگری برای استفاده از تفسیر بال، اشاره به خطرات احتمالی در تحلیل نشانه‌شناختی است. در این مثال، آنچه ممکن است از نظر دستوری معنا داشته باشد، همیشه از نظر بصری معنا ندارد. بال از کلمه «علیت» بسیار استفاده می کند. این یک سؤال روشن است که آیا دید او از نقاشی کاراواجو واقعاً از این نظر قانع‌کننده است یا خیر.

تصویر ۲- الیزابت ماگیل، برمه، رنگ روغن روی بوم، اندازه نامشخص.

۱۸. تفسیر میکه بال نمونه‌ای از استفاده از نشانه‌شناسی برای تحلیل تاریخی هنر است. نزد هنرمندان دیگر، آگاهی از نشانه‌شناسی در واقع مقدم بر خلق آثار هنری است. الیزابت ماگیل، نقاش ایرلندی، مجموعه‌ای از مناظر را تولید کرده است که به مفهوم قرن نوزدهم از متعالی می‌پردازد، چراکه این مفهوم در هنر وابسته به رمانتیسم ارائه شده بود. والا بودن مفهومی است که به این موضوع مربوط می شود که چگونه می توان حس بزرگی از هیبت را از جمله دیدن طبیعت ایجاد کرد درحالی‌که این حس، در زبان قابل توصیف نیست. نقاشی‌های مگیل ظاهر کلی نقاشی رمانتیک را دوباره خلق کرده و مفاهیم مهم و عالی را انتقال می‌دهد، اما از طرفی دیگر نیز دارای کیفیتی کلی است که کاملاً آن چیزی را که ما معتقدیم چنین نقاشی‌هایی باید ارائه کنند، ارائه نمی‌دهد. با نگاهی به آثار مگیل، متوجه می‌شویم که چگونه می‌توان مفاهیم والا را به زبان‌های بصری خاص پیوند داد، به عبارت دیگر، چگونه معنای والا مقدم بر تجربهٔ فرضی ما از آن است. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که زبان می تواند عنصر تجربه را تبدیل به «صفحه نمایش» کرده و یا آن را از ما دور سازد. در واقع، زبان وسیله‌ای برای تجربه نیست. مگیل در پیوند دادن دال نوشتاری با مدلول بصری، پیش فرض ها، پیش‌فرض‌های خاصی را در مورد ماهیت کشوری بازی می کند که به بیان واقعی، به تصویر کشیده نمی‌شود. نقاشی منظره‌ای است که می‌تواند در هر جایی باشد. به عبارت دیگر، مگیل ما را به چالشی می‌کشد تا با دستکاری آگاهانهٔ کدهای معین (رنگ قرمز، نمای مه‌آلود، حس فاصله، حس تعمیم یافته چیزهای عجیب

و غریب و...) به این نکته برسیم که چگونه دال «برمه» را درک می کنیم.

تصویر ۳- سیندی شرمن، فیلم بدون عنوان شماره ۲۱، ۱۹۷۸

۱۹. عکس های سیندی شرمن ایدهٔ «زن» را به‌عنوان نشانه بررسی می‌کند. یعنی نشانه‌هایی از زنانگی که در رسانه‌های آمریکای شمالی فراگیر شده است. در وهلهٔ اول، شرمن درک تصویرسازی بصری را به‌عنوان یک زبان تصدیق می‌کند، چراکه او لفاظی یا سبک بصری خاصی را از فیلم‌های هالیوود دههٔ ۵۰ (با عنوان فیلم نوآر، به معنای «فیلم‌های سیاه») به کار می‌گیرد. این سنَدی بر قدرت بصری این فیلم‌ها است که تماشاگران تصور می‌کنند عکس‌های شرمن عکس‌هایی هستند، تکه‌هایی از فیلم‌های موجود. اما، در واقع اینطور نیستند. به دلیل عدم وجود روایت و داستان و این واقعیت که شرمن، که همواره نقش اصلی و مرکزی را دارد، هم حاضر و هم غایب است (ما «واقعی» او را درک نمی‌کنیم)، از طرفی نیز عکس‌ها به ما این مفهوم را القا می کند تا ما آن‌ها را به‌عنوان نشانه در نظر بگیریم. بنابراین آنچه در نهایت می‌بینیم، یا تشخیص می‌دهیم، راه‌هایی است که از طریق آن تصاویر می‌توانند ایده‌های خاصی ایجاد کنند؛ در این مثال، ایده هایی در مورد زنان. توجه داشته باشید که عکس‌های شرمن معمولاً سناریوهای «زنانه» را تداعی می‌کنند (مانند زن وسوسه‌انگیز یا «زن در خطر»)؛ اما علاوه بر این، پیشنهاد کلیشه‌ای نیز پیچیده نشان داده می‌شود، زیرا نشانه «زن» نمی‌تواند به طور دقیق به یک مدلول مرتبط شود. بر این مبنا، این به این دلیل است که می‌دانیم شرمن نویسنده و همچنین هدف موضوع عکس‌های خودش است و تا آنجا که به نظر می‌رسد او درگیر اجراهای مختلف هویتی است، علامت «زن» بر معنا یا معانی خاصی ثابت نیست.

نشانه‌شناسی و بازنمایی بصری در طراحی

۲۱. می‌توان گفت نشانه‌شناسی به ماهیت و کارکرد زبان مربوط (خواه وضعیت نسبتاً مبهم زبان بصری) و فرایندهایی به شمار می‌آید که توسط آن معنا تولید و درک می‌شود. تحلیل نشانه‌شناختی موقعیت یا نقش فرد را از نظر چالش با هر مفهومی از معنای ثابت یا واحد یا جهانی تصدیق می‌کند و بنابراین ذهنیت می‌تواند به صورت پویا با تصویر یا شیء درگیر شود. راه مهمی که فردیت را می‌توان به رسمیت شناخت در این واقعیت است که ادراک، یا خواندن ما از تصاویر و اشیاء را می‌توان به‌عنوان موجودیت اجتماعی نشان داد. در تحلیل نشانه‌شناختی، از این نظر، شناخت چگونگی رمزگذاری فرهنگ بصری و مادی است. در واقع، قراردادهای اجتماعی است که نشانه‌ها را با معانی پیوند می‌دهد. تا آنجا که فرهنگ بصری و مادی رمزگذاری شده است، معنا همان ذات تصویر یا یک شیء نیست و بنابراین بدیهی نیز نمی‌تواند باشد.

۲۲. از دید طراحی، تبدیل سقف شرکت معماری کوپ هیمل بلا[6] به صورت قانونی در وین (۱۹۸۳-۴) یک توهین و حمله به زبان های سنتی معماری است. سقف، به‌عنوان یک مداخله‌کنندهٔ پرخاشگر[7] در یک ساختمان نئوکلاسیک، ما را به طرفداری از ماهیت زبان معماری دعوت می کند. تعریف کلاسیک شامل ایده‌هایی از هارمونی، تعادل، یکپارچگی، حس عظمت و... می‌شود، درحالی‌که سقف نمایانگر متضاد آن، ناهماهنگ، مزاحم، نامتقارن و مدرن است. علاوه بر این، هر گونه تصوری از توسعه سبک معماری از نظر پیشرفت خطی -یک سبک جایگزین یا جایگزین سبک دیگر – قابل توجیه نیست که دو سبک در کنار هم وجود داشته باشند. در واقع، آنچه که در مورد سبک معماری «می‌دانیم»- کلاسیک‌گرایی به‌عنوان موجودی منفرد، قابل تعریف و بدیهی- و رابطهٔ زمان، بر حسب سبک مدرن یا معاصر، به چالش کشیده می‌شود. در واقع می‌توان گفت که تفاوت‌ها و تضادها برای ایجاد نشانه‌های جدید و نگاه‌های جدید فروریخته شده است.

[6] COOP Himmelblau

[7] Aggressive Intervention

تصویر ۴- تبدیل سقف به‌صورت قانونی در وین (۱۹۸۳-۴)

۲۳. نمونه‌های بسیار بیشتری وجود دارد که می‌تواند برای حمایت یا نشان دادن کاربرد نشانه‌شناسی برای نگاه کردن به طراحی یا به کارگیری بینش آن در عمل طراحی استفاده شود. اما شاید همین بس که بگوییم طراحی رشته‌ای نسبتاً جوان است و در این برهه از تاریخ، تمرکز بر معنا، بر همان مفهومی که نشانه‌شناسی ارائه می‌کند، می‌تواند ابزار اساسی و مفیدی برای بررسی رابطهٔ فرم و موضوع طراحی و هدف آن از نمایش دادن باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی