● مطالعهٔ نشانه‌شناختی هنر/یان موکاروفسکی/محبوبه مهاجر

مطالعهٔ نشانه‌شناختی هنر

یان موکاروفسکی
ترجمهٔ محبوبه مهاجر

نشانه‌شناسی هنر یا بررسی و مطالعهٔ‌هنر به عنوان استفادهٔ خلاق از نظام نشانه‌ها، یکی از حوزه‌های اصلی مطالعات و پژوهشهای علمی مکتب زبانشناسی ساختارگرا را تشکیل می‌دهد که از دههٔ ۱۹۲۰ به «*حلقهٔ زبانشناسی پراگ*» معروف است. پیشینهٔ مکتب نشانه‌شناسی پراگ به آثار **برنارد بولزانو** (Bernard Bolzano)، استاد فلسفهٔ دانشگاه پراگ از ۱۸۰۵ تا ۱۸۲۰ و تأملاتش دربارهٔ «تفسیر نشانه‌ها» و «رابطهٔ آنها با مدلولشان» و پیش‌تر از **بولزانو** به آثار پیروان اصالت تسمیه (نومینالیستها) و رئالیستهای قرون وسطا می‌رسد و اختلاف نظرشان در این باره که آیا پدیده‌های کلی و عام قائم به ذات هستند یا عبارتنداز مشتی نام برای بیان اعراض چیزها. حتی از تأثیر **آوگوستینوس** قدیس و مفهوم دو بُنی او از نشانه (signum) که یکی دال (signan) و دیگری مدلول (signatum) بود نباید غافل ماند. با این حال مؤثرترین عامل ظهور نشانه‌شناسی ساختاری در «حلقهٔ زبانشناسی پراگ» را باید در چندین پدیدهٔ امروزی‌تر جست: میراث فرمالیستهای روس، **دروس زبانشناسی عمومی** زبانشناس ژنوی، **فردینان دو سوسور**، و مدل **کارل بولر** در مورد نسبت میان عمل گفتار (sprechakt) و ساختار زبان (spoachgebild). البته نشانه‌شناسی پراگماتیستهای

آمریکایی را نیز باید به این فهرست افزود.

اصول نشانه‌شناسی هنر که از حوزه‌های اصلی پژوهشهای حلقهٔ زبانشناسی پراگ است، در سال ۱۹۳۵ به چاپ رسید و در پیشگفتار آن اعلام شد که نشانه‌شناسی قاطع‌ترین موضوع در تجدید حیات فکری و فرهنگی عصر جدید است. از این دیدگاه، نظام کلامی اهمیتی خاص یافت و ارتباط کلامی مرکز ثقل تحقیقات تحلیلی شد. از میان زبانها، هنر، به ویژه هنر کلامی نویدبخش‌ترین حوزهٔ پژوهشهای نشانه‌شناسی به شمار آمد. یکی از صاحبنظران عمدهٔ این مطالعات، **یان موکاروفسکی** است که مقالهٔ حاضر از او است. در این مقاله **موکاروفسکی** با الهام از چارچوب نظری حلقهٔ نشانه‌شناسی پراگ معتقد است که هنر ماهیتی نشانه‌شناختی دارد به این معنا که هنر به عنوان یک نشانه شامل (۱) شکل یا صورتی شناختنی (ادراک شدنی) است که آفریدهٔ هنرمند است (signans)، (۲) دلالتی درونی شده دارد (signatum)، و (۳) واجد رابطه‌ای مورّب با زمینهٔ اجتماعی است (designatum) که خصلت دوگانهٔ نشانه به آن باز می‌گردد. لذا اثر هنری حکم واسطهٔ بین خالق اثر و اجتماع را دارد که می‌تواند آن اثر را به شکل معنی‌داری تفسیر کند. **موکاروفسکی** هشدار می‌دهد که قصور در شناختن ماهیت نشانه‌شناختی هنر و ساختار تجزیه‌ناپذیر signans و signatum اثر هنری را گرفتار تحریفی بالقوه یا از دست رفتن معنا می‌کند.[۲] مترجم.

این موضوع بیش از پیش روشن و معلوم می‌شود که خمیرهٔ اصلی آگاهی فرد، حتی عمیق‌ترین لایه‌های این آگاهی از محتوایی مایه می‌گیرد که متعلق به آگاهی جمعی[۳] است. پس مسائل مربوط به نشانه[۴] و معنا هم، با توجه به این نکته که هر نوع محتوای ذهن به محض عدول از محدودهٔ آگاهی فرد و فقط به این اعتبار که امری ارتباطی شود خصلت نشانه را پیدا می‌کند، اهمیتی مسلّم می‌یابد. علم نشانه‌ها را که **سوسور**[۵] سمیولوژی[۶]، **کارل بولر**[۷]، سماتولوژی[۸] و پیرس[۹]، **سمیوتیک**[۱۰] می‌خوانند باید به کاملترین وجه توضیح دهیم. با گسترش حوزهٔ معناشناسی[۱۱] به دست زبانشناسان معاصر (خاصه پژوهشهای مکتب پراگ یا حلقهٔ زبانشناسی پراگ) که می‌کوشند عناصر نظام زبان، حتی آواها را از حیث نشانه‌شناسی بررسی کنند، نتایج مطالعات زبانشناسان را باید به سایر حوزه‌های کاربرد نشانه بسط دهیم و از حیث ویژگیهایی خاص هر کدام تفکیک کنیم. علومی هستند که خصوصاً به موضوع نشانه‌ها (و نیز به مسائل ساختار[۱۲] و ارزش[۱۳]) که ارتباط ضمنی و نزدیکی با موضوع نشانه‌ها دارند می‌پردازند ــ برای

مثال هر اثر هنری در عین حال هم نشانه است، هم ساختار و هم ارزش. در واقع همهٔ علومی که به عنوان علوم انسانی *(Science morales, Geisteswissenschaft)* می‌شناسیم با پدیده‌هایی سر و کار دارند که ویژگی صریح نشانه‌ها را، به علت حیات دوگانه‌ای که هم در عالم ادراک حسّی[۱۴] دارند و هم در آگاهی جمعی، کم و بیش دارا هستند.

اثر هنری را، برخلاف تصور رایج در زیبایی‌شناسیِ مبتنی بر روانشناسی، نمی‌توانیم با حالات ذهنی و روحیهٔ آفرینندهٔ اثر یا با هر حالت ذهنی و روحیه‌ای که ممکن است در ادراک کننده به وجود آورد یکسان بدانیم. بدیهی است که هر حالت آگاهی ذهن، چیزی فردی و گذران در خود دارد که اجازه نمی‌دهد فهم و تبادل به صورتی تام و تمام صورت بگیرد حال آنکه وجود اثر هنری آشکارا برای این است که واسطه‌ای باشد میان آفریننده و اجتماع. وانگهی، همیشه «چیزی» یا «آفریده‌ای» هست که باز نمون اثر هنری در عالم خارج است و ممکن است یک نفر یا همه آن را درک کنند. امّا تقلیل اثر هنری به آن آفریده یا مصنوع محال است زیرا صورت خارجی یا ساختار درونی آن ممکن است با تغییر زمان یا مکان تغییر کند. برای مثال، اگر چندین ترجمهٔ یک اثر شعری راکه در نوبتهای مختلف انجام شده با هم مقایسه کنیم متوجه نمونه‌ای از این نوع تغییرها می‌شویم. بنابراین، آفریدهٔ هنری فقط نقش دالّ بیرونی[۱۵] (یا به تعبیر سوسور نقش «دلالتگر[۱۶]») را دارد که دلالتی متناظر با آن (که اغلب «عین (ابژهٔ) زیباشناختی» خوانده می‌شود) در آگاهی جمعی وجود دارد و حاصل حالات ذهنی مشترکی است که آن آفریدهٔ هنری در افراد هر اجتماعی ایجاد می‌کند.

علاوه بر این هستهٔ اصلی آگاهی جمعی، در هر عملی که برای ادراک یک اثر هنری صورت می‌گیرد، عناصر روانی هم دست‌اندرکارند که کم و بیش معادل همان چیزی هستند که فشنر[۱۸] با اصطلاح، عامل تداعی کننده[۱۹] از آن یاد می‌کند. به خودِ این عناصر ذهنی نیز می‌توانیم صورتی عینی دهیم ولی فقط در حدّی که چند و چون کلّی آنها را همان هستهٔ اصلی واقع در آگاهی جمعی تعیین کرده باشد. برای مثال، حالات ذهنی و روحیه‌ای که با دیدن یک پردهٔ نقاشی امپرسیونیستی در بیننده ایجاد می‌شود کاملاً متفاوت با روحیه‌ای است که یک پردهٔ نقاشی کوبیست به وجود می‌آورد. از حیث تفاوتهای کمّی هم بدیهی است که تعداد مفاهیم ذهنی و عواطف و احساساتی که شعر سوررئالیستی در فرد پدید می‌آورد بارها بیشتر از مفاهیم ذهنی و احساساتی است که شعر کلاسیک ایجاد می‌کند: شعر سوررئالیستی خواننده را عملاً وادار به تصور کلّ بافت مضمون[۲۰] آن می‌کند در صورتی که شعر کلاسیک به علت دقت کامل در بیان موضوع، خواننده را از بازی آزاد تداعیهای ذهن کم و بیش باز می‌دارد. فقط به این ترتیب است که عناصر سازندهٔ حالات ذهنی ادراک کننده ــ دست کم به شکلی غیرمستقیم و به واسطهٔ همان

هسته‌ای که متعلق به آگاهی جمعی است ــ خصلت عینی نشانه را پیدا می‌کند که مشابه با همان خصلتی است که «معانی ثانوی» واژه دارند.

برای نتیجه‌گیری از این مطالب کلی و مجمل این نکته را هم باید بگوئیم که اگر منکر «همانی» اثر هنری با هر گونه حالت روحی و ذهنی هستیم هر نوع نظریهٔ لذت‌گرایانه[۲۱] را هم در مورد زیبایی‌شناسی ردّ می‌کنیم. حسّ لذتی که از هر اثر هنری به دست می‌آید، حداکثر می‌تواند به عنوان یک «دلالت جنبی»[۲۲] بالقوه و به صورتی غیرمستقیم به آن اثر عینیت دهد؛ قول به اینکه این لذت حتماً و ضرورتاً جزئی از ادراک هر اثر هنری را می‌سازد قولی خطا است. اگرچه در سیر تکاملی هنر شاهد دوره‌هایی هستیم که ایجاد لذت هدف اصلی بوده امّا دوره‌هایی نیز داریم که نسبت به ایجاد لذت بی‌تفاوتی و بسا مخالفت ابراز می‌شده است.

نشانه، بنابر تعریف رایج کلمه، واقعیتی است دریافتنی به وسیلهٔ ادراک حسّی که با واقعیت دیگری مناسبت دارد و آن واقعیت نخست برای فراخواندن این واقعیت دیگر به وجود آمده است. پس ناگزیر باید این سؤال را مطرح کنیم که واقعیت دوم، یعنی واقعیتی که اثر هنری به جای آن می‌نشیند، چه می‌تواند باشد. باری، ما فقط می‌توانیم بگوییم که اثر هنری نشانه‌ای خودآئین[۲۳] است فقط به حکم این ویژگی که نقش واسطه را میان اعضای یک اجتماع دارد. اما قول به این مطلب یعنی بی‌جواب گذاشتن مسئلهٔ رابطهٔ اثر هنری با واقعیتی که اثر هنری ارجاع به آن است. ممکن است نشانه‌هایی باشند که با هیچ واقعیت مشخص و معلومی رابطه نداشته باشند امّا هر نشانه‌ای همیشه ارجاع به چیزی است فقط به این دلیل که فرستنده و گیرنده هر دو باید آن را یکسان درک کنند. فقط در مورد نشانه‌های خودآئین است که این «چیزی» مشخصاً معلوم نیست. حال ببینیم این واقعیت نامشخصی که اثر هنری ارجاع به آن است کدام است. این واقعیت، بافت کلی همهٔ پدیده‌هایی است که می‌توانیم آنها را پدیده‌های *اجتماعی* بخوانیم نظیر فلسفه، سیاست، دین، اقتصاد و نظایر آن. به همین دلیل است که هنر می‌تواند بیش از هر پدیدهٔ اجتماعی دیگر معرف و نمایندهٔ «زمانهٔ»، خود باشد. و باز به همین دلیل است که تاریخ هنر دیر زمانی با تاریخ فرهنگ به معنای وسیع کلمه مشتبه می‌شده یا بر عکس در تواریخ عمومی تحولات ناگهانی تاریخ هنر را برای تعیین دوره‌های تاریخی مناسب دانسته‌اند.

البته ارتباط با بافت کلی پدیده‌های اجتماعی ممکن است در مورد برخی از آثار هنری، مثلاً در مورد «شاعران نفرین شده»[۲۴] که آثارشان نسبت به نظام ارزشهای معاصرشان بیگانه است آن قدرها مهم نباشد. امّا درست به همین علت است که این گونه آثار در ادبیات باقی نمی‌مانند مگر آنکه در جریان تحول بافت اجتماعی بتوانند بیانگر این بافت شوند. در اینجا یک نکتهٔ دیگر را هم برای توضیح باید اضافه کنیم تا رفع هر نوع سوءتفاهم احتمالی شده باشد: اگر می‌گوییم اثر

هنری ارجاع به بافت پدیده‌های اجتماعی است، به هیچ وجه منظورمان این نیست که اثر هنری با بافت اجتماعی خود همزمان است به این معنا که اثر هنری را می‌توان گواه بیواسطه یا بازتاب محض بافت اثر دانست. همان طور که در مورد هر نشانه‌ای صدق می‌کند، اثر هنری می‌تواند رابطه‌ای غیرمستقیم (مثلاً رابطه‌ای استعاری یا هر نوع رابطهٔ غیرمستقیم دیگر) با چیزی که موضوع دلالت است داشته باشد بدون آنکه ارجاع به آن موضوع را به همین دلیل قطع کند. ماهیت نشانه‌شناختی هنر حکم می‌کند که اثر هنری را هرگز نباید بدون تفسیر مقدماتی ارزش مستند آن یعنی پیش از تفسیر نوع رابطه و نسبت آن با بافت خاص پدیده‌های اجتماعی مرتبط با آن به عنوان سندی تاریخی یا جامعه‌شناختی به کار بریم.

برای جمع‌بندی نکات اصلی بحث تا اینجا می‌توانیم بگوییم که برای مطالعهٔ عینی پدیدهٔ «هنر»، اثر هنری را باید مرکب از این اجزای اصلی بدانیم: (۱) یک دالّ[۲۵] ادراک شدنی که آفریدهٔ هنرمند است؛ (۲) یک «دلالت»[۲۶] یا عین (اُبژه) زیباشناختی که در آگاهی جمعی مضبوط است و یک رابطه با چیزی که به آن دلالت شده، نسبتی که ارجاع به بافت کلی پدیده‌های اجتماعی است. ساختار واقعی اثر هنری در مؤلفهٔ دوم اثر هنری قرار دارد.

امّا بحث دربارهٔ مسائل زیبایی‌شناسی هنر به همین جا ختم نمی‌شود. اثر هنری علاوه بر کارکردی که به عنوان نشانهٔ خودآئین دارد یک کارکرد دیگر هم دارد که کارکرد نشانهٔ اطلاعاتی[۲۷] است. به عنوان مثال یک قطعه شعر نه تنها کارکرد اثر هنری را دارد بلکه در عین حال «گفته[۲۸]»ای است که وضعیت ذهنی فکر و تصور، یا احساس و عاطفه و نظایر آن را بیان می‌کند. این کارکرد اطلاعاتی در برخی از هنرها (مثل شعر، نقاشی، پیکرتراشی) بسیار بارز و آشکار است، در پاره‌ای دیگر (مثل رقص) پوشیده و بسا مضمر (نظیر موسیقی و معماری). در اینجا بحث سنگین حضور مکنون یا غیبت کامل عنصر اطلاع‌رسانی در موسیقی و معماری را (به رغم اعتقاد به وجود یک عنصر اطلاعاتی کم و بیش منتشر در همین حوزه‌ها، مثلاً وابستگی ملودی در موسیقی را به آهنگ کلامی[۲۹] که قدرت اطلاع‌رسانی آشکاری دارد) پیش نمی‌کشیم و بیشتر به هنرهایی می‌پردازیم که کارکرد اثر به عنوان یک نشانهٔ اطلاعاتی محرز و مسلم است. این هنرها، هنرهای بازنمونی[۳۰] یا «موضوعی»[۳۱] (محتوا[۳۲]، مضمون = موضوع) هستند که کارکرد موضوعشان در نظر نخست همان دلالت ارتباطی[۳۳] اثر به نظر می‌رسد. واقعیت این است که هر یک از مؤلفه‌های اثر هنری، حتی صوری‌ترین مؤلفهٔ آن، ارزش خاص خود را دارد که جدا از «موضوع» اثر است. به همین دلیل است که خطوط و رنگهای یک تصویر، حتی اگر آن تصویر موضوعی هم نداشته باشد، دالّ بر «چیزی» هستند (نظیر نقاشیهای «مطلق[۳۴]»کاندینسکی[۳۵] یا آثار پاره‌ای از نقاشان سوررئالیست). قدرت اطلاع‌رسانی هنرهای بی‌موضوع (که آن را قدرتی

منتشر[۳۶] می‌نامیم) در همین خصلت نشانه‌شناختی واقعی آنها نهفته است. به بیان دقیقتر باید بگوئیم که باز هم ساختار کلی اثر هنری است که نقش دلالت را بر عهده دارد و البته دلالت اطلاعاتی[۳۷] اثر هم جزئی از آن است. موضوع اثر هنری حُکم محوری را دارد که دلالت اثر هنری را متبلور می‌کند زیرا این دلالت بدون وجود موضوع گنگ و مبهم خواهد بود.

پس اثر هنری دو کارکرد نشانه‌شناختی دارد که یکی خودآئینی است و دیگری اطلاعاتی و کارکرد اخیر به هنرهای بازنمونی اختصاص دارد. لذا ناسازهٔ دیالکتیکِ کارکرد خودآئینی و کارکرد اطلاعاتی نشانه را می‌توانیم عاملی کم و بیش مؤثر در تکامل هنرها بدانیم. تاریخچهٔ داستان منثور خصوصاً آکنده از مثالهایی است که این موضوع را نشان می‌دهد.

با این حال طرح مسئلهٔ رابطهٔ هنر با موضوع دلالت از دیدگاه اطلاعاتی، گیر و گره‌های پیچیده‌تری ایجاد می‌کند. این رابطه متفاوت با رابطه‌ای است که هنر را با قابلیّتی که به عنوان نشانه‌ای خودآئین دارد به بافت کلی پدیده‌های اجتماعی مرتبط می‌سازد زیرا هنر به عنوان یک نشانهٔ اطلاعاتی ارجاع به واقعیتی مشخص مثلاً ارجاع به رویدادی خاص، شخصی خاص و نظایر آن است. از این حیث هنر همانند نشانه‌های اطلاعاتی محض است. فقط ــ و این شرط اشاره به تفاوت اصلی این دو کارکرد است ــ رابطهٔ اطلاعاتی اثر هنری و موضوع دلالت است که فاقد ارزش وجودی[۳۸] است حتی اگر این ارزش ظاهر و آشکار شده باشد. در مورد هر اثر هنری باید بگوییم که اگر اثر هنری را محصول هنر می‌دانیم هرگز نباید فرض کنیم که اصالت و استناد آن نسبت به واقعیت چه مقدار است. فرض این نیست که در یک اثر هنری تغییر رابطهٔ اثر با موضوع دلالتش اهمیتی ندارد بلکه باید بگوییم که این تغییرها حکم عوامل ساختار اثر را دارند. در مورد ساختار هر اثر هنری بسیار مهمّ است که بدانیم موضوع در آن اثر «واقعی[۳۹]» (یا حتی مستند[۴۰]) تلقی شده یا «ساختگی[۴۱]» و یا بین این دو حدّ نوسان دارد. در واقع ممکن است با آثاری روبرو شویم که مبتنی بر توازی و توازن رابطهٔ دوگانه با واقعیتی مشخص‌اند که از یک حیث هیچ نوع ارزش وجودی ندارند و از حیث دیگر صد در صد اطلاع رسانده‌اند. مصداق این مطلب تکچهره‌نگاری در نقاشی یا پیکرتراشی است که در عین حال هم اطلاعاتی دربارهٔ شخصی که تصویر شده می‌دهد و هم اثری هنری است که خالی از ارزش وجودی است. در ادبیات نیز عین همین دوگانگی، ویژگی رمان تاریخی و شرح حال‌نویسی است. بنابراین تصرّف در رابطهٔ موضوع اثر با واقعیت نقش مهمی در ساختار هر هنری دارد که سر و کار آن با موضوع است امّا در مطالعات نظری دربارهٔ این هنرها نباید از جوهر اصلی موضوع که باید وحدت معنا باشد نه رونوشت محض واقعیت، حتی در مورد یک اثر «واقع‌گرا[۴۲]» یا «طبیعت‌نما»[۴۳]، غافل باشیم.

برای نتیجه‌گیری از این بحث باید یادآوری کنیم که بررسی ساختار هنر بدون روشن کردن

ماهیت نشانه‌شناختی آن در حد کافی، لاجرم ناقص است. نظریه‌پرداز هنر اگر جهت‌گیری نشانه‌شناختی نداشته باشد، همیشه میل به این خواهد داشت که اثر هنری را ساختاری مطلقاً صوری یا از سوی دیگر هنر را بازتاب مستقیم حالات روحی و بسا حالات فیزیولوژیک آفرینندهٔ اثر یا بازتاب مستقیم وضعیت ایدئولوژیک، اقتصادی، اجتماعی یا فرهنگی محیط فرهنگی ــ اجتماعی او بداند. این شیوهٔ تفکر نظریه‌پرداز را به این نتیجه می‌رساند که سیر تکامل هنر را یک سلسله دگرگونی صوری ببیند یا به کلی منکر تحوّل شود (نظیر برخی از جریانهای واقع در روانشناسی زیبایی[۴۴]) یا تحول هنر را آینهٔ تمام نمای تحولات بیرون از دایرهٔ هنر بداند. نظریه‌پرداز هنر تنها با اتخاذ دیدگاه نشانه‌شناختی است که می‌تواند وجود خودآئین و دینامیسم اصلی ساختار هنری را بازشناسد و تحول هنررا به عنوان فرایندی درونذات[۴۵] که رابطهٔ دیالکتیکی مداومی نیز با تحول سایر حوزه‌های فرهنگ دارد دریابد.

قصد ما در ارائهٔ طرحی که برای مطالعهٔ هنر از دیدگاه نشانه‌شناختی داشتیم عبارت بود از: (۱) به دست دادن تصویری نسبی از یکی از وجوه دوگانگی علوم طبیعی و علوم انسانی؛ (۲) نشان دادن اهمیت ملاحظات نشانه‌شناختی در مسائل زیباشناسی و تاریخ هنر.

در خاتمه، آرای مطرح شده در این بحث را به صورت چند «تز» (برنهاده) خلاصه می‌کنیم:

(الف) مسئلهٔ نشانه همراه با دو مسئلهٔ ساختار و ارزش، از مسائل اساسی علوم انسانی است که سر و کار همهٔ آنها با پدیده‌هایی است که کم و بیش به شکلی صریح خصلتی نشانه‌ای دارند. از نتایج حاصل از پژوهشهای مربوط به معناشناسی زبان را باید در مورد پدیده‌های علوم انسانی ــ خاصه علومی که خصلت نشانه‌ای بسیار آشکاری دارند ــ به کار بندیم تا بتوانیم آنها را از حیث این ویژگی خاص از هم متمایز کنیم.

(ب) اثر هنری خصلت نشانه را دارد. اثر هنری را نه می‌توانیم با حالت آگاهی فردی آفرینندهٔ آن یکی بدانیم، نه با هیچ گونه از این حالات در ادراک کنندهٔ اثر و نه با اثر به عنوان یک مصنوع بشر. وجود اثر هنری همچون یک عین (ابژه) زیبایی‌شناختی است که در آگاهی کلّ یک اجتماع جای گرفته است. مصنوع یا آفریدهٔ ادراک شدنی، به لحاظ رابطه‌ای که با این ابژه (عین) زیباشناختی دارد، فقط دالّ بیرونی آن است؛ حالاتی که این مصنوع بشر در آگاهی فرد به وجود می‌آورد، فقط در حدّ وجوه مشترک این حالات باز نمون آن عین یا ابژهٔ زیبایی‌شناختی است.

(پ) هر اثر هنری نشانه‌ای است خودآئین، مرکب از: (۱) مصنوعی که نقش دالّ ادراک شدنی را دارد؛ (۲) یک «عین یا ابژهٔ زیباشناختی» که در آگاهی جمعی مضبوط است و نقش «دلالت» را برعهده دارد، (۳) یک رابطه با چیزی که به آن دلالت شده (این رابطه ارجاع به هیچ وجود مشخصی نیست ــ زیرا بحث ما دربارهٔ یک نشانهٔ خودآئین است ــ بلکه ارجاع به بافت کلی

پدیده‌های اجتماعی، علم، فلسفه، دین، سیاست، اقتصاد، و نظایر آنها در هر محیط مشخّص است).

(ت) هنرهای بازنمونی که «موضوع» (= مضمون، پیام اصلی) مشخصی دارند، کارکرد نشانه‌شناختی دیگری هم دارند که کارکرد ارتباطی است. بدیهی است که در هر دو مورد یک نماد هست که باید درک و دریافت شود و در این هنرها نیز کلّ عین زیباشناختی است که دلالت را می‌رساند ولی علاوه بر سایر اجزای آن عین یا ابژه، حاملی پنهان هم دارد که کار آن تبلور دادن به قدرت اطلاعاتی منتشر شونده در سایر اجزاست: این محور همان موضوع اثر است. مناسبت با مدلول، مثل هر نشانهٔ اطلاعاتی، ارجاع به وجودی مشخص و معلوم (مثلاً یک رویداد، یک شخص، یک چیز و مانند) آن است. بنابراین اثری که این ویژگی را داشته باشد شباهت تام به نشانه‌های اطلاعاتی دارد. فقط رابطهٔ اثر هنری و مدلول آن فاقد ارزش وجودی است ــ و این فرق اساسی این دو نوع نشانه است. در مورد موضوع اثر هنری، طرح مسئلهٔ اصالت داشتن و مستند بودن دقیق اثر نسبت به واقعیت محال است زیرا اثر هنری را فراوردهٔ هنر می‌دانیم. منظور ما این نیست که تغییرات رابطهٔ اثر با مدلول یعنی درجات مختلف این رابطه از حیث مقیاس «واقعیت و خیال» اهمیتی برای اثر هنری ندارند؛ غرض این است که این تغییرات عوامل ساختار اثر را تشکیل می‌دهند.

(ث) دو کارکرد نشانه‌شناختی که یکی خودآئینی و دیگری اطلاع‌رسانی است و به شکلی توأمان در هنرهای بازنمونی حضور دارند، به اتفاق هم یکی از تعارض[۴۶]های دیالکتیکی تحول این هنرها را می‌سازند؛ دوگانه بودن این دو کارکرد در سیر تکاملی این هنرها، به صورت نوسانهای دائمیِ رابطهٔ این دو با واقعیت بروز می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشت

۱ و ۲. این مقاله و مقدمهٔ آن ترجمه‌ای است از مقاله و کتاب زیر:

Jan Mukarovsky, «Art as Semiotic Fact» in Ladislav Matejka and Irwin Titunika (eds.) *Semiotics of Art* (Cambridge: M. I. T. Press, 1976), pp. 3 - 9.

2. consciousness

3. collective consciousness

4. sign

5. Saussure

6. semiology

7. Bühler

8. sematology

9. Peirce

10. semiotic

11. semantics

12. structure

13. value

14. sence perception

15. external signifier

16. signifiant

17. aesthetic object

18. Fechner

19. associative factor

20. theme

21. hedonist

22. accessory signification

23. autonomous

۲۴. شاعران نفرین شده (poètes maudits) اصطلاحی است که در نقد ادبی از شاعر به عنوان رانده شده از جامعهٔ مدرن یاد می‌شود. این اصطلاح را **پل ورلن** (Paul Verlain) در اثر خود به نام *شعرای نفرین شده* (۱۸۸۴) دربارهٔ شاعران سمبولیست گمنام روزگارش نظیر **مالارمه** و **رمبو** به کار برد. ــ م.

25. signifier

26. signification

27. informational sign

28. utterance

29. verbal intonation

30. representational arts

31. subject arts

32. content

33. communicative signification

34. absolute

۳۵. **واسیلی کاندینسکی** Wassilly Kandinsky (۱۸۶۶ ــ ۱۹۴۴) نقاش و نظریه‌پرداز روسی که می‌گویند خالق نخستین آثار نقاشی انتزاعی در هنر مدرن است. **کاندینسکی** طرفدار آن نوع نقاشی بود که در آن رنگ،خط و شکل فارغ از موضوع تصویر چیزهای آشنا و متعارف و به صورت یک «زبان» تصویری تکامل پیدا کند. ــ م.

36. diffuse

37. informational signification

38. existential value

39. real

40. documentary

41. fictitious

42. realistic

43. naturalistic

44. aesthetis psychology

45. immanent

46. antinomy

ایساتیس

تنظیم و ترجمه فوری و رسمی
قراردادهای حقوقی و فنی
با تأیید دادگستری
و وزارت امور خارجه
دریافت متون از طریق فاکس
و پست الکترونیکی
و ارسال ترجمه آنها
ظرف ۴ ساعت
از طریق اشتراک

ایساتیس ۱:
تهران، خیابان انقلاب،
بعد از میدان فردوسی،
بین فرصت و ایرانشهر،شماره ۶۴۱،
طبقه دوم
تلفن: ۸۸۳۶۶۶۰۴
تلفکس: ۸۸۴۰۹۱۹

www.atashbarg.com
issatis@atashbarg.com