زبان و نقاشی: جنگ‌های مرزی و امیدهای واهی[1]

ین ر. تیلگمن
فرهاد ساسانی

فیلسوفان هنر و نیز منتقدان و تاریخ‌نگاران هنر، و صدالبته خود هنرمندان، عادت کرده‌اند نظریه‌هایی درباره‌ی هنر بسازند، یا در برخی موارد نظریه‌های دیگران را وام بگیرند. این نظریه‌ها، حتی زمانی که پرورش‌یافته‌ی فیلسوفان غیر حرفه‌ای باشند، ماهیتی فلسفی دارند. فیلسوفان معمولاً نظریه‌های عام هنر را مطرح می‌کنند، در حالی که اهل نقد تمایل دارند برای هنرهای خاص ــ ادبیات، نقاشی و غیره ــ نظریه‌هایی بسازند. در دهه‌های اخیر، نظریه‌های زبان افتخار یافته‌اند تا در پژوهش‌های انتقادی و تاریخی هنر مطرح شوند با این فرض که هنرها خود نوعی زبان‌اند یا ارتباط زیادی با زبان دارند. سپس فرض شده است که نظریه‌ی مناسب درباره‌ی زبان ما را در راه شناخت ماهیت هنرها بسیار پیش می‌برد. این روند تا حد زیادی از فردینان دو سوسور و تا حدی نیز از چارلز ساندرز پیرس، که از صافی ساختارگرایی و واسازی [ساختارشکنی] گذشته‌اند، تأثیر پذیرفته است. جالب این‌جاست که این زبان است که در فلسفه‌ی «تحلیلی» انگلیسی ـ آمریکایی سده‌ی بیستم که باید تفکرات قوی فرگه و اثبات‌گرایان [پوزیتیویست‌های] وینی را نیز به آن افزود، محور اصلی را تشکیل می‌دهد. اصحاب وین فکر می‌کردند تنها از طریق شناخت مناسب زبان و تمایز معنا و نامعنا می‌توان شناخت مناسبی از مسائل سنتی فلسفه به دست آورد. برای این فیلسوفان تصور این که هنر را زبان بینگارند ناممکن بود، اگر چه گاه خیلی به ماهیت منطقی زبانِ به کاررفته در داوری‌ها و توصیفات زیبایی‌شناختی می‌پرداختند.[2] اما ریشه‌های انتقادی‌ترین نظریه به سنت اروپایی دو سوسور و اخلافش بازمی‌گردد تا فلسفه‌ی تحلیل که تقریباً مخالف آن سنت بود.

می‌خواهم در این جا سه کار انجام دهم: بررسی انتقادیِ این فکر که هنر، به‌ویژه نقاشی، نوعی زبان

است؛ مروری بر برخی چیزهایی که درباره‌ی روابطِ مفروضِ واژه‌ها و تصویرها گفته‌اند که به این بستگی دارد که تصویرها (نقاشی‌ها) را زبان بینگاریم؛ و سرانجام بحث درباره‌ی برخی بحث‌ها درباره‌ی نقاشی‌های رنه ماگریت که برخی نتایج زبان‌انگاری هنر را می‌توان در آن مشاهده کرد. در جریان کل این کار، بحثم متأثر خواهد بود از برداشت لودویگ ویتگنشتاین از فلسفه و چیزی که درباره‌ی زبان به ما می‌گوید.

پیش از بررسی نظریه‌های زبان‌انگاری هنر، خوب است کار را با موضوعاتی عام درباره‌ی نظریه‌ها آغاز کنیم. این که هنر نوعی زبان است باورپذیر شده است زیرا طرفداران آن نوعی نظریه‌ی عام زبان را به کار گرفته‌اند. روی هم رفته، نظریه متاع فیلسوف است. وقتی فیلسوف می‌کوشد حوزه‌ی جالبی ــ خواه دانش خواه اخلاق، علم، ریاضیات، سیاست یا هر چیز دیگری ــ را بشناسد، اغلب فرض می‌کند شناخت مناسبی از آن حوزه تنها از طریق نظریه‌ای درباره‌ی آن حاصل می‌شود. این مطمئناً زمانی درست است که فیلسوفان به هنر نظر کنند. فیلسوفان هنر، به‌ویژه در سده‌ی بیستم، اغلب تشخیص اثر هنری در نظریه‌ی هنرها و تمییز آن‌ها از چیزهای دیگر، و نیز توضیح واکنش‌هایمان به هنر و ماهیت داوری‌های زیبایی‌شناختی را لازم دانسته‌اند، و گاه گفته‌اند که نظریه‌ی مقبول هنر باید معیارها و استانده‌هایی برای ارزش هنری نیز ارائه دهد.[۳]

چیزهای خیلی زیادی هست که دوست داریم آن‌ها را نظریه بنامیم و به‌هیچ وجه مشخص نیست رگه‌ی مشترکی وجود داشته باشد که همه‌ی آن‌ها را با هم یکی کند. بنا به همه‌ی این دلایل، به نظر می‌رسد تعبیر ما از نظریه در علوم طبیعی مناسب است و با نگاه به برخی جنبه‌های نظریه‌های علمی می‌توانیم مبنایی برای شناخت بهترِ چیزی که نظریه‌پردازان هنر می‌خواسته‌اند بیابیم. مکانیک کلاسیک نیوتنی را می‌توان الگوی نظریه‌ی علمی انگاشت. یکی از دستاوردهای بزرگ این نظریه این بود که نشان داد شماری از پدیده‌های ظاهراً پراکنده‌ی حرکت را می‌توان اساساً مرتبط دانست. می‌توان نشان داد حرکت‌های پیکره‌های در حال سقوط، آونگ‌ها، پرتابه‌ها و سیاره‌ها بسیار به هم مرتبط‌اند زیرا می‌توان آن‌ها را با قوانین کلیِ یکسان توضیح داد. مکانیک نیوتنی کاملاً عام است، یعنی قرار است در مورد همه‌ی اشیاء (جرم‌ها)، هرچه باشند، کاربرد داشته باشد. قانون دوم را در نظر بگیرید:

$f = ma$. این قانون رابطه‌ی عملی نیرو، جرم و شتاب را بیان می‌کند. برای این که این قانون چیزی باشد بیش از یک عبارت کمّی‌شده‌ی همگانی با متغیرهایی که ارزش نامشخصی دارند، باید کارهایی انجام داد. اگر تغییر شتاب در سرعت با توجه به زمان را dv/dt، و تغییر سرعت در مکان با توجه به زمان را ds/dt بنامیم، پس برای دادن ارزش به متغیرهای کمّی شده باید راه‌هایی برای اندازه‌گیری s [سرعت]، t [زمان] و m [جرم] وجود داشته باشد. می‌توان این فنون اندازه‌گیری متفاوت را با یادگیری فیزیک یادگرفت. نظریه‌های علم به‌روشنی با عمل علمی ارتباط دارند و وقتی منتزع از کاربردشان به کار روند، در عمل ممکن است هیچ معنایی ندهند. ممکن است مکانیک کلاسیک در مورد بی‌نهایت طیف گسترده‌تری از اشیاء به کار رود و با این که ممکن است وسوسه شویم بگوییم در

مورد همه‌ی جرم‌ها، هرچه باشند، کاربرد دارد. این حرف کاملاً درست نیست. مکانیک کلاسیک در سطح پایین‌تر از اتم کم‌کم فرو می‌ریزد، و نیز درمورد سرعت‌های نزدیک به سرعت نور و جرم‌های جاذبه‌دارِ بزرگ به خطا می‌رود. یادگیری فیزیک تا حدی یادگیری محدودیت‌های نظریه‌های خاص و دامنه‌ی پدیده‌هایی است که می‌تواند در موردشان کاربرد پیدا کند.

هدف از این سخنان تأکید بر اهمیت عمل در شناخت علم است. نظریه‌های علمی صرفاً منتزع از قواعد نیستند ــ اگر چه برای برخی از آن‌ها می‌توان به شکل انتزاعی قاعده‌ی نوشت ــ ولی معنا و اهمیت خود را در حوزه‌ی خاص فعالیت بشر به دست می‌آورد. دانستن علم صرفاً آگاهی از وجود این رابطه‌ی نقش‌مندانه میان نیرو و شتاب نیست، بلکه آگاهی از چگونگیِ استفاده از آن نقش برای توصیف و تبیین پدیده‌های خاص نیز هست. ممکن است در این ملاحظات درباره‌ی نظریه‌های مختلفی که تاریخ‌نگاران و منتقدان هنرها برای موضوعات‌شان مطرح کرده‌اند، نکته‌ای اخلاقی نهفته باشد.

اگر قرار باشد رفتار فیزیکی اشیاء ــ خواه دنده‌ها و محورهای ارتباطی، خواه سیاره‌های منظومه‌ی شمسی‌مان ــ را بشناسیم و توضیح دهیم، نیاز به نظریه داریم. بدون نظریه‌ی مکانیک نمی‌توانیم ماشین‌آلات را طراحی کنیم یا پل بسازیم. مجبوریم بی‌درنگ از خود بپرسیم آیا برای شناخت هنری چون نقاشی نیازی به نظریه داریم، و مشخص‌تر آن که آیا برای شناخت و تبیین هنر به نظریه‌ی زبان نیاز است.

حال به این نظریه بپردازیم که هنر زبان است. کتاب جدیدی بر این اندیشه استوار است که:

> ارزش تصویر بسیار بیش‌تر از هزار واژه است. واژه‌ها هرقدر هم که باشند نمی‌توانند نگاره یا شیء ــ تصویر، مجسمه یا بنا ــ را دقیقاً توصیف کنند. دلیل آن این است که واژه‌ها یک نوع زبان‌اند و تصویرپردازی نوعی دیگر، و در نتیجه به ترجمه نیاز است. (آدامز، ۱۹۹۶، ص xiii).

پس می‌گویند هنرهای دیداری زبان است، و چون زبان متفاوتی است فرض بر این است که واژه‌ها نمی‌توانند آثار هنر دیداری را دقیق توصیف کنند. نگاهی به این دو باور در این نوشته بیندازیم که واژه‌ها نمی‌توانند هنر را دقیق توصیف کنند و هنر نوعی زبان است. در پژوهش فلسفی شگرد خوبی وجود دارد که هرگاه با این نظر مواجه می‌شوند که مسئله‌ای بی‌ربط است، تفصیل چیزی خواسته می‌شود که نفی شده است. بنابراین در مورد باور نخست، باید بپرسیم چرا واژه‌ها از توصیف دقیق هنر عاجزند. برای این که موجز گفته باشم، فقط از تصاویر صحبت می‌کنم. توصیف دقیق یک تصویر شبیه چیست؟ باید برخی کاربردهای «دقیق» را در ذهن بیاوریم. به‌راحتی می‌توان صفحه یا شبکه‌ی مناسبی روی تصویر بگذاریم تا از این طریق بتوانیم محتوا و رنگ هر خانه از شبکه را روی تصویر تشریح کنیم؛ ممکن است بگوییم با این روش توانسته‌ایم توصیف دقیقی از آن تصویر ارائه کنیم. رمزگان دوگانی تصویر رایانه‌ای این کار را تا حد زیادی انجام می‌دهد، و می‌توان آن را معادل نمادین تصویر توصیف کرد. [...]

نظریه‌پردازان بی‌شک این مثال‌ها را رد می‌کنند چون اصلاً چنین چیزی در فکرشان نمی‌گذرد.

پس در فکرشان چیست؟ چون هیچ معیار دقیقی را مشخص نکرده‌اند، نمی‌دانیم چه‌چیزی از نظر آن‌ها «توصیف دقیق» است، و چون این را نمی‌دانیم، نمی‌توانیم این باور را بفهمیم که واژه‌ها نمی‌توانند تصویر را دقیق توصیف کنند. اصلاً معلوم نمی‌شود هنگام صحبت کردن و توصیف تصویرها در واقع چطور این کار را می‌کنیم.

شاید این ادعا تا حدی بازتاب این واقعیت است که در زمان‌هایی چیز واقعی را می‌خواهیم، نه صرفاً توصیفی از آن را. نمونه‌های موجود از نقاشی یونانی باستان تقریباً دیگر وجود ندارند و با این که پلینی توصیفاتی از آن‌ها برای ما باقی گذاشته، شنیدن آن مانند دیدن، ارزیابی و بررسی‌شان نیست. نقاشی اصلاً تنها چیزی نیست که حقیقت دارد. به من بگویید چقدر خنده‌دار بود وقتی عمه مابِل روی پوست موز لیز می‌خورد و من قهقه می‌خندیدم. ولی نمی‌توانم این اجرا را آن‌گونه که خود این رخداد را ارزیابی می‌کردم ارزیابی کنم. در هیچ‌کدام از این موارد، نقص توصیف به‌خاطر تعلق آن به «زبان»ی متفاوت با زبان چیزی که توصیف شده نیست. فکر می‌کنم تا حدی به واکنش‌های ما مربوط می‌شود. ممکن است شرح خجالت‌کشیدن عمه مابِل را جالب ببینید، ولی این به این معنا نیست که آن رخداد برایتان جالب بوده است. به‌همین ترتیب، ممکن است واکنش‌ها و نظرات زیادی درباره‌ی توصیفات پلینی داشته باشیم، ولی این‌ها درباره‌ی توصیفات است نه نقاشی‌ها. اجازه دهید فرض کنیم می‌توانیم معادل موبه‌موی نقاشی [...] را بسازیم، که با توجه به بحث‌مان در این جا، آن را «ترجمه» از «زبان» نقاشی به نظامی دیگر می‌نامیم. در چنین موردی، واکنش‌های ما به این بازنماییِ موبه‌مو همان واکنش‌مان به خود نقاشی نخواهد بود و نمی‌تواند باشد. هیچ معنایی ندارد که همان‌گونه که از سبک کوبیستی یا زرق و برق رنگ صحبت می‌کنیم، از توصیف هم صحبت کنیم. شاید این جا در بهترین حالت می‌توان امید داشت که بتوان با فن‌آوری جدید و پیشرفته، از روی توصیفی که از اصل آن نقاشی ارائه می‌شود، کپی‌ای دقیق از آن بسازیم.

باور دوم این است که واژه‌ها و تصویرپردازی دو نوع زبان متفاوت را تشکیل می‌دهند. در نگاه نخست، علی‌رغم وجود عبارات زبان‌گونه‌ی آشنا و وام‌گرفته‌ای چون «این هنرمند چیزی برای گفتن دارد»، «با این نقاشی حرفی زده است»، و «از واژگان کوبیسم در کارش استفاده کرده است»، اصلاً نکته‌ی بسیار نامعقولی در زبان‌انگاری هنر وجود دارد. کارهایی که هنرمندان با این توصیفات انجام می‌دهند به نظر نمی‌رسد خیلی شبیه حرفی باشد که در جلسه‌ی ساختمان می‌زنیم، به پلیس می‌گوییم یا از واژگان کوچه‌بازاری استفاده می‌کنیم. در برابر این باور که هنر (نقاشی و غیره) زبان است، واکنش آشکار این است که از کسی بخواهیم چیزی را با هنر بگوید. چگونه در هنر می‌گویید «توالت کجاست؟»[۴] به‌همین ترتیب، این پاسخ هم می‌تواند وجود داشته باشد که هنر آن نوع زبان نیست. ولی چه نوعی است؟ و منظور از نوعی زبان چیست؟ آیا زبان انواع مختلفی دارد؟ برای دسته‌بندی زبان‌ها چندین شیوه‌ی مختلف وجود دارد، مانند هندواروپایی / آلتایی، تصریفی / غیرتصریفی، و غیره. اما به نظر نمی‌رسد این تمایزات چیزی باشد که می‌خواهیم، اگرچه اصلاً روشن نیست چه چیزی می‌خواهیم.

وقتی می‌گویند هنر زبان است، باید شناخت‌مان از چیستیِ یک زبان را هم در این ادعا واردکنیم، در غیر این صورت نمی‌توانیم آنچه را که ادعا شده بفهمیم. زبان چیزی است مانند انگلیسی، فرانسوی یا آلمانی؛ بنابراین اگر قرار باشد بگوییم هنر زبان است، باید بگوییم هنر چیزی است مثل انگلیسی، فرانسوی یا آلمانی. به گمان من باید نتیجه گرفت که یک اثر هنری مانند جمله‌ای است درون زبان هنر. برای این که بیشتر نشان دهیم که زبان‌انگاری هنر نامعقول است، باید توجه کنیم که هنر نه نحو دارد و نه معناشناسی ــ دو ویژگیِ گویای اساس زبان. نحو برای تمایزِ عباراتِ معنادار از زنجیره‌های صرفاً متشکل از چند واژه، یعنی برای تمایز معنی از نامعنیِ نحوی، لازم است[5] و معناشناسی برای ارائه‌ی تعبیر حقیقت و تمایز سخنان درست از نادرست و درنتیجه ایجاد نوعی ارتباط بین زبان و جهان[6].

ممکن است چنین به نظر برسد که برای تمایزات صدق و کذب و معنا و نامعنا در زبان، معادل‌هایی هم در نقاشی وجود دارد. می‌توانیم از نقاشی به‌عنوان نظیر یک شخص یا تصویر دقیقِ یک شیء یا رخداد صحبت کنیم. توانایی دروغ گفتن خاص گوینده‌ی زبان است. ممکن است بگویند نقاشی هم می‌تواند دروغ بگوید تا آن جا که وانمود می‌کند تصویری دقیق است حال آن که واقعاً چنین نیست. یک نقاشِ درباریِ اسپانیایی سده‌ها پیش می‌توانست کارش را دروغ توصیف کند چون نفع شخصی ایجاب می‌کرد درباریان را قشنگ‌تر از موجودات زشتی که واقعاً بودند، تصویر کند. اگر نقاشی را سند بپنداریم، آن‌وقت شرایطی می‌تواند وجود داشته باشد که نقاشی را درست، نادرست یا دروغ توصیف کنیم. گاهی صحت تصویرگری به ارزیابی نقاشی مربوط می‌شود و گاه نه.

آیا نقاشی می‌تواند بی‌معنی هم باشد؟ نامعنایی نحوی زمانی رخ می‌دهد که زنجیره‌ای از واژه‌ها به‌شکل مناسب آرایش نیافته باشند. ولی مسئله این است که آیا به‌هم‌ریختگی مشابهی در آرایش تصویری وجود دارد. اما گاهی، اگر از چیزی که نامعنی کامل به نظر می‌رسد، فقط تخیلی قوی داشته باشیم، می‌توانیم معنایی شگفت‌انگیز بیرون بکشیم. ویتگنشتاین زمانی از جمله‌ی «شیر کن مرا شکر» به‌عنوان مثالی از نامعنایی نحوی یادکرد،[7] ولی آدم شوخی هم موجودی تصور کرد که از سوی گاو روانه شده بود و، بی‌شک با لحنی طنازانه، گفته بود: «شیر کن مرا، شکر». این که نتیجه‌ی این خلاقیت طنز است، آموزنده است. تصور نمونه‌های روشنی از نقاشی که بی‌معنی باشند دشوار است. مطمئناً هم‌کناری غیرعادی اشیاء را که هرگز در واقعیت یافت نمی‌شوند، می‌توان در نقاشی‌ها دید؛ مانند لوکوموتیو بخار کوچکی که از شومینه‌ی خانگی معمولی در نقاشی *شکافتن زمان*[8] ماگریت بیرون می‌آید. هم‌کناری فراواقعی [سوررئال] می‌تواند گیرا، جالب و دلالت‌گر باشد، ولی الزاماً بی‌معنی نیست. نمی‌توان برای تشریح آن نیز قصه‌ای طرح کرد. شاید بتوانیم نقاشی‌ای را که در آن چند پیکره‌ی نامربوط روی بوم به‌شکلی نامشخص و بدون هیچ سازمان یا طرح خاصی پراکنده شده‌اند بی‌معنی بدانیم، ولی نباید هیچ‌وقت خلاقیت برخی از منتقدان آینده را زیر سؤال ببریم. ویتگنشتاین در جایی امکان یک نوع نامعنایی تصویری را بیان می‌کند:

انگار می‌توانستیم بگوییم: «زبانِ کلامی اجازه‌ی ترکیب‌های بی‌معنی واژه‌ها را می‌دهد، ولی

زبانِ تصویرگری به ما اجازه نمی‌دهد چیزی بی‌معنی را تصور کنیم». ــ پس، آیا زبان ترسیم نیز اجازه‌ی ترسیم‌های بی‌معنی را نمی‌دهد؟ فرض کنید ترسیم‌هایی وجود دارد که قرار است از روی آنها بدن‌هایی طراحی شود. در این شرایط، بعضی ترسیم‌ها معنی دارند و بعضی ندارند ــ اگر ترکیب‌هایی بی‌معنی از واژه‌ها را تصور کنیم چه؟ (*پژوهش‌های فلسفی*، ص ۵۱۲)

بعضی از ترسیم‌های اِشِر[۹] با دورنمای ناممکن‌شان نمونه‌های آشکاری از ترسیم‌هایی هستند که هیچ‌چیز نمی‌توان از روی آن‌ها ساخت و از این جهت بی‌معنی‌اند.[۱۰] نامعنایی در این جا به‌خاطر نقش «این جهت» است. چیزی را که قرار بود ترسیم فنی یک قطعه دستگاه باشد به من دادند و من گفتم: «هیچ معنایی ندارد؛ هیچ چیز نمی‌تواند این‌طور کنار هم جمع شود.» در این مورد، معنای تصویر به کاربردی مربوط می‌شود که به آن می‌دهیم. قصد ما این است که چنین ترسیم‌هایی را در ساخت دستگاه‌ها به کار ببریم، ولی از این یکی نمی‌توان استفاده کرد. ترسیم‌های دیگر را هم نمی‌توان به آن ترتیب استفاده کرد، ولی شاید به این علت که فقط یک نمای خاص را نشان می‌دهند یا جزئیات‌شان ناقص است و نه به این علت که معنایی ندارند؛ فقط ناقص‌اند. ویتگنشتاین در این جا نمونه‌ی خاصی ارائه کرده است که در آن می‌توان تمایز معنی از نامعنی را به‌شکلی قابل فهم در مورد تصاویر نیز به کار گرفت. تنها با بسط استعاری است که می‌توانیم در این جا از نحو یک نمودار صحبت کنیم، و بار دیگر ربطی به هنری بودن آن ندارد.

نظریه باید شرح کاملاً فراگیری از موضوع مورد بررسی‌اش ارائه دهد و در نتیجه نظریه‌ی زبان‌انگاری نقاشی باید شرحی فراگیر از ویژگی‌های زبان‌سازی آن از جمله معنی‌شناسی و نحوش ارائه دهد. اما کاربرد این تعابیر در مورد تصاویرِ قابل فهمِ یاد شده، خاص و از جهتی خاص بود و به هیچ وجه نمی‌توان آنها را در همه‌ی موارد به کار برد. اشاره کردیم که این موارد خاص ممکن است با ارزش هنری و ارزیابی نقاشی ارتباط داشته باشد یا نداشته باشد. باید به هرگونه تلاش، از جانب هر کسی که با انتزاع از موارد خاص به توضیحاتی کلی درباره‌ی این تمایزات می‌رسد و فرض می‌گیرد چیزهایی مثل اصول معنی‌شناسی و نحو تصاویر و نگاره‌ها ــ مشابه اصول معنی‌شناسی و نحوِ زبان‌های طبیعی ــ وجود دارد، با دیده‌ی شک بنگریم.

اساس این دیدگاه که هنر نوعی زبان است از فردینان دو سوسور سرچشمه می‌گیرد. دو سوسور زبان را رمزگانی برای بیان اندیشه‌ها می‌انگاشت (سوسور، ۱۹۵۹، ص ۱۶). می‌گویند زبان خود نظامی است از نشانه‌ها و نشانه را واحد معنی (مفهوم) و چیزی تعریف می‌کنند که او آن را تصویر [صورت] صوتی می‌نامید: می‌گویند هر دو عناصری روان‌شناختی‌اند. به بیانی تخصصی، مفهوم مدلول است و تصویرِ صوتی دال. وقتی دو نفر با هم صحبت می‌کنند، از چیزی که اتفاق می‌افتد نیز تصویری تشکیل می‌شود. در مغز هر کس، هر مفهوم با یک تصویر صوتی ارتباط دارد. سپس واژه‌ی اداشده، که وقوع تصویر صوتی است، تولید می‌شود و فردی دیگر آن را می‌شنود و در شنونده فرایند معکوسی را برمی‌انگیزد و بدین‌وسیله تصویری صوتی ایجاد می‌شود که همان مفهوم یا مفهومی بسیار مشابه را تداعی می‌کند.[۱۱] سوسور از موفقیت کلی این فرایندِ ارتباطیِ صحیح سخن می‌گوید زیرا اظهار

می‌کند که «در میان همه‌ی افرادی که از طریق گفتار با هم ارتباط پیدا می‌کنند، حد متوسطی ایجاد می‌شود: همه نشانه‌های یکسانی راکه با مفاهیمی یکسان یکی شده‌اند ــ البته نه دقیقاً بلکه تقریباً ــ بازتولید می‌کنند.» (سوسور، ۱۹۵۹، ص ۱۳)

او نشانه‌شناسی را علم عام نشانه‌ها تصور کرد. رسوم و آیین‌ها را برای مثال نظام‌هایی نشانه‌ای در کنار زبان آورده‌اند. این علم «نشان می‌دهد چه‌چیزی نشانه‌ها را تشکیل می‌دهند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم‌اند.» (سوسور، ۱۹۵۹، ص ۱۶). درست همان‌گونه که مکانیک نیوتن طیفی پراکنده از پدیده‌ها را با جمع‌کردن آن‌ها در مجموعه‌ای مشترک از قوانین توضیح می‌داد، احتمالاً علم تصورشده‌ی نشانه‌شناسی نیز طیفی از پدیده‌هایی را که ظاهراً هیچ وجه مشترکی ندارند، زیر گونه‌ی منفردی از نشانه‌ها قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که انگار واقعاً ویژگی‌های مشترک مهمی دارند. فرضی که این برداشت‌ها در پی دارد این است که افکارِ منطقاً مستقل از هر بیان خاصی از آن‌ها وجود دارند. پیامد آن این است که هر چیزی که بتوان آن را به فکری ارتباط داد و در نتیجه یک بیان باشد، نشانه‌ی آن فکر است و در نتیجه راه برای این فرض باز می‌شود که آثار هنری نیز همچون زبان‌های طبیعی، به نظام‌های نشانه‌ای تعلق دارند. از این جهت، نقاشی اساساً با انگلیسی فرق نمی‌کند و همچنین می‌توانیم بگوییم نقاشی درست به‌همان اندازه زبان است که زبان چوسِر[۱۲] و دان[۱۳].

آشفتگی در همه‌ی این حرف‌ها زیاد است. تصویر سوسور از ارتباط انسانی باعث می‌شود کاملاً درباره‌ی چیزی که کسی می‌گوید شک کنیم. چون نشانه‌ها (مفاهیم و تصاویر صوتی تداعی‌شده) عناصر روانی درونی‌اند، هیچ راهی وجود ندارد که من بتوانم دریابم چه نشانه‌هایی در مغز (ذهن؟) کسی دیگر وجود دارد و سوسور نمی‌تواند هیچ مبنایی برای این باور خود داشته باشد که «همه نشانه‌های یکسانی راکه با مفاهیمی یکسان یکی شده‌اند ... بازتولید می‌کنند». این نظریه واژه‌های زبان ما را در رخدادهای روان‌شناختی مفروضی قرار می‌دهد که از چشم کسی که دارای آن‌هاست پوشیده است. پس معانی لزوماً خصوصی‌اند و زبان «زبان خصوصی» است. [...] اما اعتراض اساسی به سوسور صرفاً این نیست که نظریه‌اش به شک‌انگاری کامل می‌انجامد، بلکه این است که تصویر او از افکار و ارتباطی که مبتنی بر آن است نامنسجم است.[۱۴]

در توصیف دیدگاه سوسور به شکل یک «تصویر» از ویتگنشتاین پیروی کرده‌ام. تصویر فلسفی اساساً قیاسی گمراه‌کننده است. کاربرد زبان را که کاملاً قابل فهم است الگو قرار می‌دهد و سپس می‌خواهد آن را در مورد وضعیتی به کار گیرد که هیچ ربطی به آن ندارد. سوسور ارتباط را همچون فرستادن یک تلگرام تصویر می‌کند. پیام، مثلا «ورود با قطار ساعت شش»، با نقطه‌ها و خط تیره‌های رمزگان مرس رمزگذاری می‌شود و سپس در سوی دیگر رمزگشایی می‌شود تا پیام اصلی به دست آید. فکر نقش پیام را بازی می‌کند و زبان نقش رمزگان مرس را. باید نشان داد که الگوی ارتباط تلگرافی به کار مکالمه نمی‌آید.

میان پیام‌هایی که از طریق سیم انتقال می‌دهیم و رمزگانی که آن‌ها را با آن می‌فرستیم تنها یک

ارتباطِ محتمل وجود دارد. یعنی به‌راحتی می‌توانیم تصور کنیم که از دیگر رمزگان‌های الکترونیک هم می‌شود استفاده کرد. با این وجود، آشفتگی جدی‌ای در این دیدگاه وجود دارد که ارتباط میان افکار و زبان که فرض می‌شود بیان یا رمزگذاری آن‌ها است، فقط یک ارتباط محتمل است. کلیک‌های تلگراف این پیام را بیان می‌کند که من با قطار ساعت شش می‌رسم. برای این که این مسئله را وارد قلمروِ سوسور کنیم، مجبوریم بپرسیم این فکر چیست که با پیام بیان می‌شود. این فکر باید جدای از هرگونه بیانی از آن وجود داشته باشد، چون این کار را نمی‌کند که بگوید فکر این است که من ساعت شش می‌رسم: زیرا «من ساعت شش می‌رسم» تنها بیان دیگری از آن فکر است. مهم نیست چگونه به آن فکر می‌رسیم؛ مهم تنها رسیدن به خود فکر است. ولی این را نباید شکست در رسیدن به خود فکر دانست. واژه‌ی «فکر» به‌عنوان نام شیء یا رخداد عمل نمی‌کند؛ حتی به‌عنوان یک رخداد خصوصی رمزآمیز هم عمل نمی‌کند. کاربردش همیشه با بیان چیزی که فکر می‌شود همراه است. افکار، برخلاف اشیا، فردی‌اند و از طریق بیان بازشناخته می‌شوند. می‌توانیم این را چنین بگوییم که ارتباط میان یک فکر و بیانش ارتباطی ضروری و درونی است تا ارتباطی محتمل و بیرونی.

پیامد جالب این مسئله این است که بسیاری از افکار را تنها کاربران زبان می‌توانند داشته باشند. قصد دارم به آن قطار برسم و می‌خواهم به ملاقاتم بیایند. با داشتن این افکار، نیات و امیال، باید بتوانم از تلگراف استفاده کنم، همسری در آن سو داشته باشم، و دیگر نیازی به ذکر ندارد که باید در همه‌ی کارهای انسانی که در ارتباط با راه‌آهن و برنامه‌هایش، زندگی خانوادگی و غیره وجود دارد، مشارکت داشته باشم. ویتگنشتاین سخنی جالب در این‌باره دارد:

> سگی معتقد بود صاحبش پشت در است. ولی آیا می‌توانست معتقد باشد که صاحبش پس فردا هم خواهد آمد؟ ــ و در این جا چه کار می‌توانست نکند؟ ــ چطور این کار را بکنم؟ ــ چطور قرار است به این مسئله پاسخ دهم؟
>
> آیا تنها آن‌هایی که می‌توانند صحبت کنند می‌توانند امید داشته باشند؟ تنها کسانی که در کاربرد زبان استادند. یعنی پدیده‌ی امید شیوه‌ای است برای این صورت پیچیده از زندگی. (اگر مفهومی به ماهیت دست‌نوشته‌ی انسانی اشاره کند، هیچ کاربردی برای موجوداتی که نمی‌نویسند ندارد.) (*پژوهش‌های فلسفی*، ص ۱۷۴)

توجه کنید برای این که سگ باور داشته باشد صاحبش پس فردا خواهد آمد، باید از تقویم و روزهای هفته آگاهی داشته باشد.

تصویر سوسور[۱۵] از این که چگونه واژه‌ها پیام‌هایشان را می‌گیرند و چگونه ارتباط انجام می‌پذیرد ظاهر یک نظریه‌ی علمی واقعی را دارد. اما برخلاف نظریه‌ی علمی واقعی، این نظریه هیچ کاربردی ندارد. هیچ چیزی را نمی‌توان نمونه‌ی دال یا مدلول برشمرد و این تعابیر نمی‌توانند هیچ نقشی در شناخت ما از زبان ایفا کنند. این جا مسئله عمیق‌تر از صرفاً تأییدناپذیری مفروضات این نظریه درباره‌ی افکار است و بیان‌های آن‌ها این واقعیت را مطرح می‌کند که می‌توانیم با یکدیگر صحبت کنیم، اما حرف همدیگر را نفهمیم. پس از ناکامی سوسور، مجبوریم به جای دیگری نظر بیفکنیم تا

زبان ارتباط، و البته نقاشی، را بشناسیم.

به نظر می‌رسد دیدگاه سوسور درباره‌ی این که واژه‌ها چگونه معانی‌شان را به دست می‌آورند، بدون محتوای روان‌شناختی‌اش که تعابیر دال و مدلول را بی‌معنا می‌کند، در حد چیزی مانند این تنزل می‌کند: معنی واژه چیزی است که با آن ارتباط دارد، یعنی چیزی که به آن ارجاع می‌دهد فارغ از این که مصداق چه باشد. نکته‌ی مهم این است که واژه معنایش را از طریق جانشین‌شدن به جای آن چیز به دست می‌آورد. در این نظریه، واژه‌ها نشانه انگاشته می‌شوند و ما باید فرض کنیم چیزی هستند مانند تابلوی اعلانات، چراغ‌های راهنمایی، ابرهای تیره و تار و بسیاری چیزهای دیگر. اکنون این فکر را درمورد نقاشی به کار بندید. نقاشی اشیاء را بازنمایی می‌کند، و وسوسه می‌شویم که بگوییم از این جهت تصویرها مانند واژه‌های زبان ما هستند؛ تابلوهای تبلیغات، چراغ‌های راهنمایی و بقیه‌ی چیزها که جای خود را دارند. فرض بر این است که «معنا»یشان را درست به‌همان شیوه به‌دست می‌آورند. پیامد این مسئله را می‌خواهم دنبال کنم.

اگر قرار باشد نظریه‌ای عمومی درباره‌ی نشانه‌ها ارزش توضیحی داشته باشد، باید نشان دهد که در میان چیزهای ظاهراً پراکنده‌ای که آن‌ها را نشانه می‌نامد، وحدت وجود دارد. این وحدت را باید در رابطه‌ی میان «نشانه» و چیزی که معنا می‌دهد، به آن ارجاع می‌دهد یا به جای آن قرار می‌گیرد، دریافت. باید با این فرض که چنین وحدتی وجود دارد مخالفت کرد و پیشنهاد من این است که این کار را با استفاده از چیزهایی انجام دهیم که ویتگنشتاین درباره‌ی زبان می‌گوید.

ویتگنشتاین از ما می‌خواهد بفهمیم که واژه‌ها و عبارات زبان ما کاربردهای زیادی دارند. ابتدا در *پژوهش‌های فلسفی*‌اش توجه ما را به واقعیت بسیاری از آن کاربردها جلب می‌کند و بر این نکته تأکید می‌کند که سخن گفتن به یک زبان عملی انسانی و بخشی از چیزی است که او آن را شکلی از زندگی می‌نامد. وی زبان را با مجموعه‌ای از ابزار مقایسه می‌کند و به ما یادآور می‌شود که درست همان‌گونه که ابزار درون جعبه ابزار کاربردهای متفاوتی دارند، واژه‌ها مانند دسته‌های کابین لوکوموتیوی هستند که به طرق مختلف به کار گرفته می‌شوند تا به هدف‌های مختلفی رسیده شود (*پژوهش‌های فلسفی*، ص ۱۲). او می‌افزاید: «وقتی می‌گوییم که هر واژه‌ای در زبان به چیزی دلالت می‌کند تا این جا هیچ چیزی نگفته‌ایم؛ مگر آن که دقیقاً توضیح داده باشیم می‌خواهیم به چه تمایزی برسیم.» (*همان*، ص ۱۳). به تمایز واژه‌های واقعی و چرندوپرند (tove معنایی ندارد و به چیزی اشاره نمی‌کند)، یا به اسم‌ها و مثلاً حروف اضافه فکر کنید. وی نمونه‌هایی از کاربردهای مختلف زبان ارائه می‌دهد: فرمان‌دادن و فرمان‌بَری از آن‌ها؛ توصیف ظاهر یک شیء؛ ساختن شیئی از روی توصیف (ترسیم) آن؛ گزارش یک رخداد؛ اندیشیدن درباره‌ی یک رخداد؛ ارائه و آزمودن یک فرضیه؛ ارائه‌ی نتایج یک تجربه در نمودار؛ قصه‌ساختن؛ نقش‌بازی کردن؛ ترانه‌خواندن؛ حدس‌زدن چیستان؛ لطیفه گفتن؛ حل مسئله در ریاضیات کاربردی؛ ترجمه از یک زبان به زبان دیگر؛ پرسیدن، سپاس‌گزاری، دشنام‌دادن، سلام و احوال‌پرسی، نیایش (*همان*، ص ۲۳). او جنبه‌های بی‌شمار زبان را با بازی‌ها مقایسه می‌کند و از «بازی‌های زبانی» سخن به میان می‌آورد. تمثیل بازی توجه ما را به دو نکته جلب می‌کند. درست

همان‌گونه که حرکت‌ها در بازی مبتنی بر قواعدند، قواعد و مقرراتی هم در استفاده‌ی ما از زبان وجود دارد. دوم این که انجام بازی یک فعالیت است و استفاده از زبان یک فعالیت ــ مجموعه‌ای از فعالیت‌ها ــ که در زندگی انسانی نهاده شده است.

سپس به هسته‌ی فلسفی چیزی می‌رسد که درباره‌ی زبان به ما پیشنهاد کرده بود:

در این جا در مقابل مسئله‌ی بزرگی قرار می‌گیریم که در پس همه‌ی این ملاحظات قرار دارد؛ زیرا ممکن است کسی به من اعتراض کند که: «راه آسان را پیش‌گرفته‌ای! درباره‌ی همه نوع بازی زبانی صحبت می‌کنی ولی هیچ کجا نگفته‌ای که جوهر بازی زبانی و در نتیجه زبان چیست، چه‌چیزی در مورد همه‌ی این‌ها مشترک است و چه‌چیزی این‌ها را به زبان یا بخش‌هایی از زبان تبدیل می‌کند. ...

و این درست است. به جای ارائه‌ی نقطه‌ی مشترک در همه‌ی آن چیزی که زبان می‌نامیم، می‌گویم این پدیده‌ها یک چیز مشترک ندارند که باعث شود ما یک واژه را برای همه‌ی آن‌ها به کار گیریم، اما از جهات بسیاری به هم مربوطاند. و به‌خاطر همین روابط است که همه‌ی آن‌ها را «زبان» می‌نامیم. (*پژوهش‌های فلسفی*، ص ۶۵)

اجازه دهید راه ویتگنشتاین را برویم و به دنبال عناصر مشترک بازی‌های زبانی مختلف بگردیم. برای مثال، لطیفه گفتن یا نماز خواندن چه‌چیزی مشترکی دارند؟ اصلاً معلوم نیست پاسخ چیست. این‌ها فعالیت‌هایی است که در جنبه‌های بسیار متفاوتی از زندگی ما نهاده شده است. ویتگنشتاین دلایل زیادی ارائه می‌کند تا ما بپذیریم نظریه‌ی عمومی زبان و معنای واژه‌ها یا، تلویحاً، نظریه‌ی عمومی نشانه‌ها که زبان ــ و البته هنر ــ را دربر می‌گیرد خواب و خیال است. فرضی که نظریه‌ی عمومی زبان باید بر مبنای آن استوار شود این است که همه‌ی فعالیت‌ها و کارهای انسانی نقطه‌ی مشترکی دارند. هیچ دلیلی وجود ندارد که بپذیریم چنین ویژگی یا ویژگی‌های مشترکی وجود دارد، یا چیزی که بتواند جایگزین چنین ویژگی‌ای شود، و در نتیجه قوانینی عمومی که روشن کند چه‌چیزی در همه‌ی کارهای انسانی مشترک است که در آن‌ها ویژگی‌های زبان و چیزهایی که دوست داریم آن‌ها را نشانه بنامیم نقش دارد. دشوار بتوان دریافت که چنین نظریه‌ی فرضی‌ای چگونه به درک بهتر زندگی انسان با فعالیت‌ها و کارهای بی‌شمارش کمک خواهد کرد.

آنچه در مورد زبان حقیقت دارد در مورد چیزی که معمولاً آن‌ها را نشانه می‌انگاریم نیز ــ زمانی که گرفتار نظریه‌ی نشانه‌شناختی نیستیم ــ حقیقت دارد. برای درک این مسئله لازم است نقش‌های بسیار متفاوتی را به یاد آوریم که نشانه‌ها در فعالیت‌های زندگی‌مان ایفا می‌کنند. چراغ قرمز راهنمایی علامت ایستادن است که قوانین راهنمایی و رانندگی از آن حمایت می‌کند. پیکانِ خمیده خبر از پیچ جاده می‌دهد. ابرهای تیره و تار نشانه و علامت احتمال توفان‌اند. تابلوی تبلیغی کنار جاده با عنوان *بزرگ‌ترین کلاف چندلا* نه سخن از جریمه‌ی قانونی دارد، نه توقف و نه هشدار می‌دهد و نه حاکی از چیزی است، بلکه می‌خواهد شما را به ایستادن و پول خرج کردن ترغیب کند. هیچ‌کدام از این نشانه‌ها نقطه‌ی مشترکی ندارند بلکه به طرق بسیار متفاوت عمل می‌کنند. البته ما می‌گوییم

این نشانه‌ها همگی معنایی دارند یا بر چیزی دلالت می‌کنند، اما این سخن ویتگنشتاین را به یاد آورید که «تا وقتی می‌گوییم هر واژه‌ای در زبان دلالت بر چیزی دارد هیچ‌چیز نگفته‌ایم؛ مگر دقیقاً توضیح دهیم می‌خواهیم چه تمایزی را بیان کنیم»، و ببینیم چگونه می‌توان آن را در مورد نشانه‌ها به کار بست. باید به یاد داشته باشیم که واژه‌ها «این معنی را می‌دهند» و «دلالت بر این دارند» که کاربردهای متفاوتی دارند. در رد این فکر که هرگاه می‌گوییم همه‌ی نشانه‌ها دلالت دارند یعنی حرف مهمی زده‌ایم، باید نقش‌های بسیار متفاوتی را که نشانه‌ها در زندگی و فعالیت‌های ما ایفا می‌کنند به یاد داشته باشیم. پس ممکن است بیهودگی تأکید بر فصل اشتراک و نیز پوچی این سخن را که همه معنایی دارند دریابیم.

درست همان‌گونه که نظریه‌ی مکانیک پیوندهایی میان پدیده‌های ظاهراً فیزیکیِ پراکنده برقرار می‌کند، نظریه‌ی عمومی نشانه‌ها هم می‌خواهد همین کار را با پدیده‌های زبان، نشانه‌ها، هنر و غیره انجام دهد. در برابر این یادآوری ویتگنشتاین که معنای واژه‌ها و نشانه‌ها در فعالیت‌ها و کارهای انسان نهفته است، نظریه‌ی نشانه‌ها باید نشان دهد که عناصر مشترکی در سراسرِ کارهای بسیار گسترده‌ی انسانی وجود دارد. به بیانی خاص، مجبوریم نشان دهیم خواندن در نهایت هم مانند لطیفه گفتن است و هم مانند تبعیت از محدودیت سرعت، و هم صدالبته مانند درک نقاشی. از این مسئله نتیجه می‌گیریم که این نظر که هنر نوعی زبان است ــ نظری که بر نظریه‌ی عمومی نشانه‌ها مربوط می‌شود ــ درباره‌ی هنر به‌طور عام و نقاشی به‌طور خاص چیزی نمی‌گوید.

این دیدگاه که نقاشی نوعی زبان است و پیامد آن که زبان متفاوتی است پیچیدگی زیادی به بحث درباره‌ی آثار خاص هنری داده است. این مطمئناً در مورد نقاشی غامض رُنه ماگریت با عنوان *خیانت تصاویر*، که نقاشی واقع‌گرایانه‌ای از یک پیپ است که در ورای آن افسانه‌ی «این یک پیپ نیست» قرار دارد، صدق می‌کند. گمان می‌رفت این نقاشی، و نیز برخی دیگر از نقاشی‌های ماگریت، مسائل معماگونه‌ای درباره‌ی رابطه‌ی زبان و نقاشی، واژه‌ها و تصاویر مطرح کنند. از نظر بعضی‌ها، میشل فوکو شخصیتی اصلی در این معماسازی مفروض است. گری شاپیرو در توضیح «شرح تصویر»، از فوکو سخن به میان می‌آورد:

> با اشاره به سیاق‌های مختلف کلامی و بصری، هیچ‌کدام را نمی‌توان به دیگری فروکاست. ... این در مقاله‌ی فوکو درباره‌ی *این یک پیپ نیست* رنه ماگریت معلوم می‌شود، آن جا فوکو می‌گوید نقاشی بر این رمزگان ــ سنتی ــ دست کم از سده‌ی نوزدهم، چیره شده و مانع از تعامل کلام و تصویر شده است. در اینجا ژانر «شرح تصویر»، توصیف کلامی اثر بصری را با نوشتن درباره‌ی نقاشی که، به تعبیر او، در قلمروِ زبان قرار دارد، خلط می‌کند. (شاپیرو، ۱۹۹۸، ص ۲۳۵)

اما این کاملاً آن چیزی نیست که فوکو می‌گوید. به نظر می‌رسد روشن‌ترین سخن فوکو این باشد:

> جدایی نشانه‌های زبانی و عناصر تجسمی؛ برابری شباهت و اظهار. این دو اصل تنش در نقاشی کلاسیک را به وجود می‌آورد زیرا اصل دوم گفتمان را از نو ... در هنری معرفی می‌کند که عنصر زبانی کاملاً از آن حذف شده است. (فوکو، ۱۹۸۲، ص ۵۲)

به نظر می‌رسد تا حد ممکن به روشنی به ما می‌گوید که به‌شکلی نامشخص قرار نبوده توصیفات کلامی و نقاشی با هم درآمیخته شوند، ولی هنر بازنمودی سنتی صحنه‌هایی را در اختیار ما می‌گذارد که می‌توانیم آن‌ها را تشخیص دهیم و توصیف کنیم. برای مثال، در جایی ابراهیم آماده می‌شود که اسحاق[۱۶] را قربانی کند، یا قو حاضر می‌شود با لِدا بسازد، و به این ترتیب واقعاً تصاویر و واژه‌ها کلاً با هم درمی‌آمیزند. شاید نکته این جاست که اثر ماگریت قرار است همین موضوع را، اگر یکی باشد، به ذهن آورد.

جیمز و. هِفِرمان، براساس تعریف «شرح تصویر» به‌عنوان *بازنمایی کلامی*، *بازنمایی بصری* (هفرمان، ۱۹۹۳، ص ۳)، هم‌آوا با روح سخن شاپیرو درباره‌ی فوکو می‌گوید: «چون شرح تصویر به شکل کلامی هنر بصری را بازنمایی می‌کند، میان شیوه‌های مختلف بازنمایی دعوا به پا می‌کند: میان نیروی جلوبرنده‌ی واژه‌ی روایت‌کننده و مقاومت سرسختانه‌ی تصویر ثابت» (هفرمان، ۱۹۹۳، ص ۶). با این دید، واژه‌ها و هنر بصری هر دو شیوه‌های بازنمایی‌اند؛ کسی ممکن است بگوید هر دو زبان‌اند. نه تنها گمان می‌رود که زبان‌اند، بلکه گمان می‌رود هر دو درگیر نوعی رقابت هم هستند. ممکن است فرض کنیم این رقابت برای این است که ببینیم کدام یک کار بازنمایی را بهتر انجام می‌دهد.

ماگریت در مقاله‌ای با عنوان «واژه‌ها و تصاویر»[۱۷] که در سال ۱۹۲۷ منتشر کرد، روابطی را که واژه‌ها و تصاویر ممکن است داشته باشند به‌وسیله‌ی طرح‌های کوچکی نشانه داد. واژه ممکن است به شناسایی شیءِ به تصویر درآمده کمک کند و تصویر ممکن است مثلاً در ریبوس[۱۸] جایگزین واژه شود و غیره. در هر مورد، به نظر می‌رسد فرض بر این باشد که همان‌گونه که واژه‌ها نام اشیاء را مشخص می‌کنند، تصاویر هم اشیاء را بازنمایی می‌کنند. آمده است که شباهت‌هایی چشم‌گیر میان آنچه ماگریت درباره‌ی واژه‌ها می‌گوید و آنچه نظریه‌ی سوسور درباره‌ی زبان می‌گوید وجود دارد، اگر چه هیچ دلیلی وجود ندارد که فکر کنیم ماگریت از کار سوسور آگاهی داشته است. اما فردریک لین یادآور می‌شود: «مهم است بدانیم که نقاشی‌های کلامی او در بافتی روشنفکرانه ایجاد شده که روز به روز بیشتر درمی‌یافت که دانش ما درباره‌ی دنیا تابع ماهیت منحصر به فرد زبان است» (الینگر ـ زینک و لین، ۱۹۹۸، ص ۲۷). این بافت روشنفکری پیرس، فرگه و ویتگنشتاین رساله‌ی منطقی ـ فلسفی و نیز دو سوسور را دربر می‌گیرد. لین می‌افزاید:

> ماگریت در نقاشی‌های کلامی‌اش نشان می‌دهد که محتوای آثار هنری را نه می‌توان با محدودیت‌های واقعی واژه و تصویر همچون نظام‌های نشان‌های متعارف معین کرد و نه با وابستگی‌شان به شیء. ... هنرمندان مجبور نیستند توجه‌شان را به وابستگی‌های معمول این نظام‌ها به هم جلب کنند چون این صرفاً تأیید نظم موجود است. به‌همین دلیل است که ماگریت بسیار کوشیده است تا بحث‌هایی را درباره‌ی مرز واژه، تصویر و واقعیت مطرح کند. (همان، ۱۹۹۸، ص ۲۵).

در این جا بار دیگر این نظریه که هنر نوعی زبان است با این فرضِ حاصل از آن رو به رو می‌شود که

این دو رقیب هم‌اند و «درگیری مرزی» دارند. مطمئناً در نظر گرفتن قابلیت‌های نسبی واژه‌ها و تصویرها در انجام برخی کارها، در شرایطی معقول است. یک تصویر، طرح یا نمودار مثلاً در دستورالعمل سوارکردن لوازم (قراردادن بندینک فلان در جای بیسار) لازم است در صورتی که توصیف کلامی طولانی، پیچیده و گیج‌کننده خواهد بود. موقعیت دیگر تبلیغات است که در آن ارائه‌ی تصویری از ستم‌گری می‌تواند در برانگیختن احساسات مؤثرتر باشد تا توصیف آن رخداد. اما هیچ‌کدام از این موارد ربطی به هنر ندارند و به هیچ وجه روشن نیست وقتی مسئله‌ی هنر نقاشی در میان است ــ و نه چیزی که رمزگان سنتی‌ای است که مبادلات زبانی و بصریِ احتمالاً بحث‌برانگیز را ممنوع می‌کند ــ رقابت بر سر چیست. آیا صرفاً شیوه‌ی رنسانسی متعارف نقاشی‌نکردن واژه‌ها در تصاویر است که مثلاً در پرچم‌ها و در نقاشی قرون وسطایی مرسوم بود؟

شاید این فرض‌های رایج به رنسانس و بحث‌های ابتدایی مدرن درباره‌ی قابلیت‌های نسبی شعر و نقاشی ربط داشته باشد. چنین بحث‌هایی می‌توانند تنها با این فرض مطرح شوند که نقاشی و شعر می‌خواهند اساساً یک کار را انجام دهند و آن‌وقت مسئله این است که کدام‌یک آن کار را بهتر انجام می‌دهند. البته گمان می‌رفت هر دو از طبیعت تقلید می‌کنند. لئوناردو این مسئله را بیان می‌کند:

> نقاشی حامل معنایی [بینشی] اصیل‌تر از شعر است و آثار طبیعت را واقعی‌تر از شعر نشان می‌دهد. ... و اگر تو، شاعر، بخواهی خودت را صرفاً به حرفه‌ات در توصیف آثار طبیعت محدود کنی و جاهای مختلف و شکل اشیاء متفاوت را توصیف کنی، از نقاش به‌خاطر قدرت بی‌نهایت بیشترش عقب خواهی ماند. (لئوناردو داوینچی، ۱۹۴۹، صص ۲۲ و ۵۳)

جدای از این واقعیت که نظریه‌ی قدیمیِ تقلیدانگاریِ هنر هنوز بسیاری رایج است و در تفکر لئوناردو خوب است، یادآوری این نکته مهم است که فرض موجود در همه‌ی این‌ها این است که هم شعر و هم نقاشی نقطه‌ی مشترک مهمی دارند، ولی این عنصر مشترک مفروض در نظریه‌ی عمومی نشانه‌ها نیست.

در سده‌ی بعد، لسینگ شیوه‌ی متفاوتی برای رسیدن به این عنصر مشترک پیدا کرد که ممکن است به مسائل بعدی در نگاه سوسور نزدیک‌تر باشد:

> اگر درست است که نقاشی نشانه‌ها یا ابزار تقلید کاملاً متفاوتی را نسبت به شعر به کار می‌گیرد ــ یکی از شکل‌ها و رنگ‌ها در مکان استفاده می‌کند و دیگری صداها را در زمان ادا می‌کند ــ و اگر نشانه‌ها رابطه‌ی نزدیکی با مصداق دلالت شده دارند، آن‌وقت نشانه‌هایی که کنار هم آرایش یافته‌اند می‌توانند تنها اشیاء موجود در کنار هم را بازنمایی کنند... حال آن که نشانه‌های پیاپی می‌توانند تنها اشیائی را بیان کنند که به‌دنبال هم می‌آیند. (لسینگ،۱۹۷۵، صص XVI و ۹۱)

لسینگ نشانه‌ها را یا اختیاری می‌داند مانند حروف و واژه‌های زبان‌مان، یا طبیعی مانند تصاویر.[۱۹] می‌گویند تصویر نشانه‌ای طبیعی است چون فرض می‌شود شبیه چیزی است که آن را به تصویر می‌کشد. به بیانی عام و در آشنا‌ترین شرایط، همه می‌توانند بگویند هر تصویری تصویر چیست: مثلاً یک مرد، یک سگ، یک اسب. از سوی دیگر، همه کس (برای مثال غیرانگلیسی زبانان) نمی‌توانند

بگویند واژه‌ی "man" به چه معنایی است. توجه کنید که وقتی می‌خواهیم تفاوت دو نوع «نشانه» را بیان کنیم، به نظر طبیعی می‌رسد که واژگان تغییر کند. کاربرد واژه‌ی «نشانه» برای واژه‌ها و تصاویر نشان می‌دهد که «تصویر» و «معنای» به همان رابطه اشاره دارد. و همان‌گونه که دیدیم، چنین نیست.

در ادامه‌ی صحبت‌های قبلی، خوب است کاربردهای مختلف «معنادادن» و توضیحات مختلف برای معنای یک واژه را در نظر داشته باشیم. گاه معنای یک واژه را با هم‌معنای آن، گاه با توصیف، با عکس یا مثال و گاه با نقش دستوری‌ای بیان می‌کنیم که در جمله‌ها ایفا می‌کند. وسوسه می‌شویم که بگوییم از یک سو رابطه‌ی واژه و معنای آن و از سوی دیگر تصویر و آنچه به تصویر می‌کشد باید متفاوت باشند، چون تصاویر شبیه چیزی‌اند که ان را به تصویر می‌کشند، حال آن که واژه‌ها شبیه چیزهایی نیستند که به آن‌ها اشاره می‌کنند. ما باید این‌جا با این وسوسه، با این پرسش مبارزه کنیم که واژه‌ها چه کاری انجام نمی‌دهند. یعنی چه می‌شود اگر واژه‌ای شبیه چیزی باشد که معنی می‌دهد؟ در شعر تصویرنما [۲] یا خوش‌نویسی، واژه‌ها را می‌توان به شکل‌هایی نقش کرد که اشیاء را به تصویر بکشند ولی این نظر مستلزم آن است که بپنداریم همه‌ی واژه‌ها در همه‌ی موارد شبیه مصداق‌هایشان هستند. هیچ تصوری نداریم که شبیه چه‌چیزی خواهند بود.

توجه لسینگ در لائوکوئون ــ این در مورد داووینچی هم صدق می‌کند ــ به این است که نقاش چگونه قصه‌ای را برای سوژه‌اش می‌کشد. او نقاشی‌ها را عمدتاً عکس‌هایی از بخش‌هایی از قصه‌ها می‌انگارد و آن‌وقت نقاشان وظیفه دارند بخش‌هایی خاص، جزئیات و چگونگی ارائه‌ی پیکرها و نظیر این را انتخاب کنند. دیدگاه‌های او درباره‌ی این که نقاشان چگونه باید وظیفه‌شان را انجام دهند و این که آیا به آن می‌رسند یا نه در این جا مرتبط با بحث ما نیست. نکته‌ی شایان ذکر این است که به نظر می‌رسد با چیزی مثل نظریه‌ی آغازین «نشانه‌ها» کار را شروع می‌کند که احتمالاً مبنایی نظری برای دیدگاه او درباره‌ی کار مناسب نقاشان در مقابل شاعران به دست می‌دهد. اما وقتی به کاری نگاه کنیم که لسینگ واقعاً انجام می‌دهد، می‌بینیم مسئله‌ی نشانه‌ی اختیاری / طبیعی بحث بسیار سنگینی است و در نظراتش درباره‌ی این که نقاشان چگونه باید براساس موضوعات شعر نقاشی کنند و چگونه نکنند هیچ نقشی ندارد. هر چیزی که درباره‌ی این دو هنر می‌گوید می‌تواند بدون آن بحث نظری هم گفته شود. «نظریه‌ی نشانه‌ها»ی ابتدایی لسینگ در کاری که واقعاً می‌کند هیچ تأثیری ندارد. اما ممکن است این مسئله در مورد کارهای جدیدتر در نظریه‌ی هنر صدق نکند؛ منظورم برخی شرح‌های ماگریت است.

می‌خواهم به جمله‌ی «این یک پیپ نیست» بازگردم. در نقاشی ماگریت چه می‌کند؟ فوکو به‌اندازه‌ی کافی از این متعجب شده که مقاله‌ای درباره‌ی آن بنویسد. فوکو می‌گوید: «این حرف، کاملاً درست است زیرا کاملاً آشکار است که این طرحِ نمایان‌گر پیپ، خود پیپ نیست» (فوکو، ۱۹۸۲، ص ۱۹). و بار دیگر:

شکل ترسیم‌شده‌ی پیپ آن‌قدر به‌راحتی تشخیص داده می‌شود که نیاز به متن توضیحی یا

توصیفی ندارد. [...] آشکارا می‌گوید: «مرا آن‌قدر واضح می‌بینید که مسخره است بخواهم بنویسم: این یک پیپ است. مطمئناً واژه‌ها به‌خوبی این که خودم را بازنمایی کنم مرا ترسیم نمی‌کنند.» (فوکو، ۱۹۸۲، ص ۲۵)

همچنین ممکن است بخواهیم با فوکو هم‌نظر شویم که چیزی که این افسانه‌ی منقوش می‌گوید آن‌قدر آشکار است که نیازی به گفتن ندارد: البته آن چیز پیپ نیست؛ فقط تصویر چیزی است. باید با این خواست مبارزه کنیم. ویتگنشتاین در این راه راهنمای ماست.

معروف است که ویتگنشتاین اغلب از معنا به شکل کاربرد صحبت کرده است. او گفته است که در موارد بسیار زیادی معنای یک واژه کاربرد آن در زبان است (*پژوهش‌های فلسفی*، ص ۴۳). بحث‌هایی در این باره هست که چطور باید این را فهمید. اما پرسش ما نه به‌معنی تک‌واژه‌ی «پیپ»، بلکه به‌معنای کل جمله‌ی «این یک پیپ نیست» مربوط می‌شود. برای روشن شدن چیزی که ویتگنشتاین درباره‌اش با توجه به کاربرد صحبت می‌کند، سخن زیر را در نظر بگیرید:

«بعد از این که این را گفت، مثل روز قبل او را ترک کرد.» آیا این جمله را می‌فهمم؟ آیا آن را همان‌طور می‌فهمم که اگر در جریان یک داستان می‌شنیدم؟ اگر جدا در نظر گرفته شود، باید بگویم نمی‌دانم درباره‌ی چیست. ولی روی هم رفته باید بدانم این جمله چطور ممکن است به کار رود؛ می‌توانم خودم بافتی برای آن ایجاد کنیم. (*پژوهش‌های فلسفی*، ص ۵۲۵)

برای درک اهمیت کاربرد، باید اهمیت بافتی را که جمله در آن به کار می‌رود درک کنیم. جچمله‌ی ویتگنشتاین را در کارهای مختلف ادبی، داستان، رمان، یا نمایش‌نامه با شخصیت‌های متعدد در موقعیت‌های مختلف تصور کنید. شاید داستان درباره‌ی تارزان و جین، ویلی لومان و همسرش یا بلوبِرد و جدیدترین همسرش باشد. سپس کارهای مختلفی را که گوینده ممکن است با جمله انجام دهد تصور کنید ــ قصه گفتن برای سرگرمی، گزارش تازه‌ترین شایعه‌ی محل یا ارائه‌ی جمله‌ای نمونه برای تحلیل دستوری. بافت همچنین شامل چیزهایی مانند لحنِ صدا و نیز حرکاتی می‌شود که مشخص می‌کنند صحبت جدی، شوخی، کنایه یا مانند آن است. سخن دیگر او به ویژه مورد نظر من است:

درست همان‌گونه که واژه‌های «این‌جاام» تنها در برخی بافت‌ها معنایی دارد، و نه زمانی که آن‌ها را خطاب به کسی می‌گویم که جلوی من نشسته و مرا به خوبی می‌بیند ــ و نه به این علت که غیرضروری است بلکه به این علت که معنی‌شان با موقعیت مشخص نمی‌شود اما نیاز به چنین تعینی دارد. (*در باب قطعیت*، ص ۳۴۸)

ممکن است بخواهیم بگوییم این واژه‌ها غیرضروری‌اند، یعنی کاملاً آشکار است که من این جا هستم و در نتیجه نیازی به گفتن ندارد. اما چنین فرضی مستلزم آن است که با این سخن چنان برخورد کنیم که گویی معنی آن کاملاً روشن است. برعکس، حرف ویتگنشتاین این است که معنی اصلاً روشن نیست بلکه باید معین شود. از این جهت، مثل حرف قبلی اوست: آن را تا آن جا می‌فهمیم که می‌دانیم می‌توان آن را به کار برد و می‌توانیم بافت‌هایی را برای آن ایجاد کنیم. در این

جا دو بافت ممکن وجود دارد که می توانند معنا را معین کنند. رئیس مرا به دفترش صدا کرد. نشستم و گفتم: «می‌خواستید با من صحبت کنید. من این جاام.» پس از سفری طولانی و پرزحمت، جلوی بخاری عشق واقعی‌ام نشستم و گفتم: «بالاخره این جاام.»

به نظر می‌رسد در بحث‌های مربوط به نقاشی ماگریت که در آن‌ها واژه‌ها هم حضور دارند، فرض بر این است که این واژه‌ها معنایی معین دارند. فردریک لین واژه‌ها را «شرح عکس» می‌نامد ولی سپس اشاره می‌کند که شرح عکس‌ها و تصاویر را نمی‌توان با هر تداعی‌ای مرتبط دانست. او مـی‌گوید: «این‌طور هم نیست که برچسب‌ها با هم اشتباه شده باشند؛ هر طور هم که آن‌ها را بچینید، ایـن جورچین هرگز جور نمی‌شود.» (لین، ۱۹۹۸، ص ۲۰). به نظر می‌آید مجبوریم با سلاح نظریه‌هایی درباره‌ی واژه‌ها و تصاویر به شکار ادامه دهیم تا دریابیم کل نقاشی چه معنایی می‌دهد. اجازه دهید چیزی را که از ویتگنشتاین یاد گرفته‌ایم به کار ببریم و یادآور شویم که در غیاب هر تعین بـافتی آشکاری، صرفاً نمی‌دانیم عبارات چگونه به کار می‌روند، اگر اصلاً به کار روند و صرفاً عاطل و باطل و «در تعطیلات» نباشند. شاید این چیزی است که فوکو، هنگامی که از «عدم امکان تعیین دورنمایی که باعث شود بگوییم این سخنی درست، نادرست یا متناقض است» صحبت می‌کند، به آن می‌رسد (فوکو، ۱۹۸۲، ص ۲۰). اما برخلاف فوکو، دیدیم که می توانیم به‌راحتی «دورنماها» یا بافت‌هایی را تصور کنیم که کاربردی به جمله می‌دهند، اگر چه باید به یاد داشته باشیم که هر آنچه تصور می‌کنیم به‌هیچ وجه «کشف» چیزی نیست که ماگریت به دنبال آن بوده است. [...]

این فرض لین که معمایی وجود دارد از این فرض نشأت می‌گیرد که ماگریت می‌خواسته مرزهای واژه‌ها و تصاویر را درهم شکند. این که ماگریت مرزها را می‌شکند ممکن است معنایی بیش از این نداشته باشد که می‌خواهد در نقاشی‌هایش واژه‌ها را بکشد. اما نظریه‌پردازان انتقادی نمی توانـند چیزی به این حد ساده را متصور شوند. از نظر آن‌ها، خود ایده‌ی وجود مرزهایی میان واژه‌ها و تصاویر به نظریه‌هایی درباره‌ی «نشانه‌ها» وابسته است که زبان، هنر و هر چیز دیگری را در یک کـیسه می‌ریزد. اما دلایلی زیادی داریم که بگوییم این‌ها فقط سردرگمی‌های فلسفی است. هیچ برداشتی درباره‌ی این که چنین مرزی چیست و کجا این دو رقیب هم می‌شوند وجود ندارد. این بحث درباره‌ی مرزها روابطی را که واقعاً میان نقاشی و زبان به دست می‌آید مغشوش می‌کند. با خود می‌پرسم چطور یک عنوان می تواند روشن کند یک نقاشی درباره‌ی چیست، اطلاعات چطور می تواند کمک کند یک نقاشی را در بافت تاریخی مناسب هنر قرار داد و چطور بعضی توصیفات می تواند به ما کمک کند ببینیم در یک نقاشی چه چیزی وجود دارد. با این که لین می‌گوید ماگریت پرسش‌هایی را در باره‌ی «مرزها»ی واژه‌ها و تصاویر مطرح می‌کند، عاقلانه تر بود اگر می‌گفت فکر می‌کند این پرسش‌ها را مطرح می‌کند. نمی توان گفت او واقعاً این کار را می‌کند چون تاکنون بحث درباره‌ی این مرزها هیچ معنایی پیدا نکرده است.

کوشیدم چندین ایراد را به این فکر که هنر زبان است وارد کنم، البته زبانی متفاوت که گمان می‌رود با چیزی که ما معمولاً زبان می‌انگاریم تناسبی ندارد و به نوعی با آن در رقابت است. فرض بر این

است که زبانی است که در نهایت از نظریه‌ی نشانه‌شناختی سوسور نشأت می‌گیرد. در درجه‌ی اول، این نظریه مبتنی بر یک روان‌شناسی فلسفی نـامنسجم است. در درجـه‌ی دوم، بـرخـلاف زبـان، نقاشی‌ها نه نحو دارند و نه معنی‌شناسی. سرانجام این که این نوع نظریه‌ی نشانه‌ها چندین رفتار متنوع انسانی را درهم و به هم می‌آمیزد و تلاش برای به کارگیری آن در مورد درک آثار خاصی از هنر به این فکر می‌انجامد که نقاشان درگیر کاری هستند که هیچ معنایی به آن داده نشده است.

به گمان من، نظریه‌های فلسفی درباره‌ی هنر و زبان هیچ کمکی به شناخت ماگریت یا چیزی دیگر نمی‌کنند. برای درک و شناخت نقاشی باید به حساسیت و تجربه‌ی خود در هنر اتکا کنیم تا نظریه‌ها. پس درباره‌ی ماگریت چه باید بکنیم؟ شاید در نامه‌ای که به فوکو نوشته است برخـی اظـهارات روشن‌گر باشد. پس از چند سخن ناروشن درباره‌ی این که فکر نامرئی است و شبیه «چیزی است که دیده، شنیده یا دانسته باشیم؛ به چیزی تبدیل می‌شود که دنیا به آن می‌دهد»، می‌گوید: «چیزی که بی‌اهمیت نیست راز برخاسته از امور مرئی و نامرئی است و می‌تواند در اصل از این فکر برخیزد که چیزها را به ترتیبی وحدت می‌بخشد که رازانگیز شوند.» (ماگریت، در فوکو، ۱۹۸۲، ص ۵۷). نکته‌ی آن واژه‌ی «راز» است. اجازه دهید راز را به شکل داستان پلیسی که در آن با چیزی تـوضیح‌ناپذیر روبه‌رو می‌شویم و در مواجهه با آن تنها می‌توانیم تعجب کنیم، در نظر نگیریم. در نقاشی ماگریت، رابطه‌ی تصویر و هر واژه‌ای که آن جا می‌یابیم ممکن است چنین رازی باشد، رازی که راه حل آن یافته نمی‌شود. همین کافی است که ما را گیج کند. اما نباید شق دیگری را که ماگریت آن را به‌زبان ساده «لذت‌بردن» می‌نامد، کنار بگذاریم.[۲۱]

پی‌نوشت‌ها

۱. برگرفته از:

Ben R. Tilghman, "Language and Painting: Border Wars and Pipe Dreams", in Richard Allen & Malcom Turvey (eds.), Wittgenstein, Theory and the Arts (London & New york: Routledge, 2001), pp. 155-173.

اگر چه نگارنده موافق تمام دیدگاه‌های نویسنده‌ی این مقاله نیست و حتی در برخی موارد کاملاً با او مخالف است، اما از آن جایی که این بحث در جامعه‌ی ما نیز وجود دارد، این مقاله را برای ترجمه مناسب دیدم. باید اشاره کنم که بحث زبان‌انگاریِ هنر دیگر آن‌گونه که نویسنده‌ی مقاله مطرح می‌کند، دنبال نمی‌شود؛ اگر چه مقاله‌ی او نیز مقاله‌ای جدید است. از آن جایی که مباحث مربوط به نشانه‌شناسی هنر و تحلیل گفتمانی هنر دارای ملاحظات نظری دیگری است که نیاز به شرح و بسط فراوان دارد و نگـاه مـتفاوتی بـه مسـئله‌ی زبان‌انگاری هنر دارد، ایرادهای مطرح شده در مقاله به این مباحث وارد نیست؛ نویسنده صرفاً از کسانی چون سوسور و ویتگنشتاین سخن به میان می‌آورد که آغازگر این راه بوده‌اند و اکنون جزء تاریخ زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان‌اند. ـ م.

۲. یک استثنا در این میان، نلسون گودمن است که می‌گوید: نقاشی‌ها، در کنار واژه‌های زبان، علائم موسیقی، ترسیم‌های معماری و غیره، دلالت‌هایی دارند. اما تصریح می‌کند که چیزی را که ماهیت «نگاره‌گونگی» تصاویر می‌نامد [یعنی امکان نگارش یا بازنمایی یا مفهوم به چند صورت] آن‌ها را بسیار متفاوت از زبان می‌کند (گودمن، ۱۹۶۸). دسته‌بندی این‌ها به مجال دیگری نیاز دارد. جنبه‌های دیگر فلسفه‌ی تحلیلی و

رابطه‌اش با زیبایی‌شناسی را تیلگمن (۱۹۹۴) بررسی کرده است.
۳. برخی از این نظریه‌ها و مشکلات‌شان را در تیلگمن (۱۹۹۴) بررسی کرده‌ام.
۴. البته باید یادآور شد برای زبان تا شش نقش مختلف برشمرده‌اند (از جمله رومن یاکوبسون). یکی از نقش‌های زبان نقش آگاهش، اطلاع‌رسانی یا ارجاعی آن است؛ نقش‌های دیگری چون نقش زیبایی‌آفرینی و عاطفی نیز در زبان وجود دارد که به‌واسطه‌ی آن «هنر کلامی» یا ادبیات پدید می‌آید. ـ م.
۵. به نظر می‌رسد این برداشت از نحو چندان زبان‌شناختی نباشد، چون وظیفه‌ی نحو بیان نوع روابط «دستوری» از «نادستوری» در زبان است و بررسی معناداری عبارات به عهده‌ی معنی‌شناسی و نیز کاربردشناسی و تحلیل گفتمان است. ـ م.
۶. این تعبیر از معنی‌شناسی بسیار منطقی است. معنی‌شناسی صرفاً به دنبال ایجاد ارتباط میان زبان و دنیا نیست. ـ م.
۷. پژوهش‌های فلسفی، ص ۴۹۸.

8. Time Transfixed

۹. موریتیس کورنلیس اشر (۱۹۷۲–۱۸۹۸) هنرمند هلندی که در سنگ نگاره‌ها (لیتوگراف‌ها) و کارهای چوبی‌اش دگردیسی‌ها، اعواج‌های هندسی و ناممکن‌های معماری را به تصویر می‌کشید. ـ م.
۱۰. ساموئل ی. اِدگرتون (ادگرتون، ۱۹۹۱، فصل ۸) چند کار چوبی چینی از سده‌ی هفدهم را نشان داده است که ترجمان رساله‌های مکانیکی غربی‌اند. هنرمندان چینی قواعد غربی ترسیم فنی را درک نکرده‌اند و ترسیم‌هایشان کاملاً ناممکن است.
۱۱. البته باید یادآور شد که درباره‌ی زبان هم دیگر چنین برداشتی کاملاً مورد قبول نیست، بلکه بسیاری کاملاً مخالفِ چنین تعبیری هستند و دلایلی نیز در این خصوص ارائه می‌کنند. ـ م.
۱۲. جفری چوسر (۱۴۰۰–؟۱۳۴۰) شاعر انگلیسی که او را بزرگ‌ترین شخصیت ادبی انگلستان قرون وسطی می‌شناسند. ـ م.
۱۳. جان دان (۱۶۳۱–۱۵۷۲) شاعر متافیزیک انگلیسی و متکلمی که کشیش جیمز اول و رئیس کلیسای سن‌پل بود. ـ م.
۱۴. عدم انسجام تصویر رخدادهای ذهنی به شکل «اشیائی خصوصی» و این فکر همراه آن که در نتیجه زبان ما زبان «خصوصی» است، در پژوهش‌های فلسفی، ص ۲۵۳ به بعد آشکار می‌شود.
۱۵. جالب است که سوسور تصویری واقعی، ترسیمی ساده از دو سر با خط‌هایی که این دو مغز را به هم ارتباط می‌دهد، کشیده است (سوسور، ۱۹۵۹، ص ۱۱). فایده‌ای ندارد مگر آن که این‌ها را به‌عنوان دو تلگراف‌خانه و سیم‌های بین‌ها آنها در نظر گرفت.
۱۶. از نظر مسلمانان، اسماعیل در قربان‌گاه حاضر شده است نه اسحاق. ـ م.
۱۷. ترجمه‌ی [انگلیسی] این مقاله در کتاب الینگر ـ زینک و لین (۱۹۹۸) آمده است.
۱۸. rebus: بازنمایی واژه‌ها به‌شکل یک تصویر یا نماد و اغلب به‌شکلی معماگونه. ـ م.
۱۹. زبان ما اختیاری است چون به‌خاطر تاریخ است که ما الفبا، دستور و واژگانی را داریم که داریم؛ این‌ها می‌توانستند متفاوت باشند. اما استفاده‌ی ما از این زبان اختیاری نیست. برای این که حرف ما را بفهمند، باید از منابع آن چنان که هست استفاده کنیم. این برای ما دارایی ارزش‌مندی است.
۲۰. concrete poetry: شعری است که به شکل تصویری، معنای مورد نظر شاعر را از طریق آرایش گرافیکی حروف، واژه‌ها یا نمادها بر روی صفحه‌ی کاغذ انتقال می‌دهد.
۲۱. از جیمز همیلتون، ملکم تروی و ریچارد آلن به‌خاطر و بحث‌های سودمندشان سپاس‌گزارم.

منابع

Adams, L.S., The Methodologies of Art: An Introduction (New York: Westview Press, 1996).

De Saussure, F., Course in General Linguistics, ed. C. Bally & A. Sechehaye: trans. W. Baskin (New York: Philosophical library, 1959).

Edgerton, S.Y., The Heritage of Giotto's Geometry (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991).

Foucault, M., This Is Not A Pipe, ed. & trans. J. Harkness (Berkeley, CA: University of California Press, 1982).

Goodman, N., Languages of Art (Indianapolis, In: Bobbs-Merrill Company, 1968).

Hefferman, J.A.W., Museum of Works: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry (Chicago: University of CHicago Press, 1993).

Leen, F., "A Razor is a Razor", in G. Ollinger -Zinque & F. Leen (eds.), Magritte: 1898-1967 (Ghent: Ludion Press, 1998), pp. 25-36.

Leonardo da Vinci, Paragones, trans. I. A. Richter (London: Oxford University Press, 1949).

Lessing, G.E., Laocoon, trans. E. Frothingham (New York: Noonday Press, 1957).

Magritte, R., "Words and Images", in G. Ollinger-Zinque and F. Leen (eds.), Magritte: 1898-1967 (Ghent: Ludion Press, 1998).

Shapiro, G., "French Aesthetics: Contemporary Painting Theory", in M. Kelly (ed.), Encyclopedia of Aesthetics, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 235-40.

Tilghman, B.R., But Is It Art? (Oxford: Basil Blackwell, 1984).

Tilghman, B.R., Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View from Eternity (Basingstoke: Macmillan, 1991).

Wittgenstein, L., Philosophical Investigations, 2nd end., trans. G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1958).

Wittgenstein, L., On Certainty, ed. G.E.M. Anscombe & G.H. von Wright: trans. D. paul & G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1969).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی