اومبرتو اکو

نقد تصویر*

فرهاد ساسانی

«نقد تصویر» نخستین بار در سال ۱۹۷۰ در *سیماتیکز* و سپس در سال ۱۹۸۲ در کتاب *تفکر عکاسی* چاپ شد. اکو در این مقالهٔ موجز و فشرده ابتدا به این موضوعات اشاره می‌کند: نشانهٔ شمایلی و خصوصیات شیء بازنمایی‌شده؛ نشانهٔ شمایلی و بازتولید برخی از شرایط ادراک که مرتبط با رمزگانهای ادراکی عادی است؛ حاکم بودن رمزگانهای بازشناسی بر انتخاب شرایط ادراکی که به نشانهٔ شمایلی ترانگاری می‌کنیم؛ تجسم یافتن صورت به منزلهٔ دادهٔ درک‌شده در ماده‌ای دیگر به واسطهٔ نشانهٔ شمایلی؛ مسئلهٔ شباهت آنالوگ و دیجیتال؛ حاکم بودن رمزگان ادراک عادی بر همهٔ کنشهای شناختی. اکو سپس خلاصه‌ای از رمزگانها را مطرح و به اجمال تبیین می‌کند: ۱) رمزگانهای ادراکی؛ ۲) رمزگانهای بازشناسی؛ ۳) رمزگانهای انتقال؛ ۴) رمزگانهای لحنی؛ ۵) رمزگانهای شمایلی، شامل شکلها و نشانه‌ها و خرده‌معناها؛ ۶) رمزگانهای شمایل‌نگارانه؛ ۷) رمزگانهای ذوق و احساس؛ ۸) رمزگانهای بلاغی، شامل صنایع بلاغی دیداری، گزاره‌های بلاغی دیداری، استدلالهای بلاغی دیداری؛ ۹) رمزگانهای سبکی؛ ۱۰) رمزگانهای ضمیر ناخودآگاه.

شباهت طبیعی هر تصویر به واقعیتی که بازمی‌نماید در مفهوم نشانهٔ شمایلی[1] مبنایی نظری یافته است. البته پیوسته در این مفهوم تجدید نظر شده است که در اینجا فقط به محورهای اصلی آن اشاره خواهم کرد. افزون بر این، من فقط می‌توانم به بررسیهای خودم دربارهٔ این مضمون بپردازم. [۱]

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
Umbeto Eco, "Critique of the Image", in: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London, Macmillan Press LTD, 1982).

1) iconic sign

از پیرس[۲] و بعد موریس[۳] گرفته تا صاحبان دیدگاههای مختلف در نشانه‌شناسیِ امروز، خوش‌بینانه، نشانهٔ شمایلی را دارای برخی از خصوصیاتِ شیء بازنمایی‌شده دانسته‌اند. حال آنکه بررسی سادهٔ پدیدارشناختیِ[۴] هر نوع بازنمایی، خواه نقاشی و خواه عکس، به ما نشان می‌دهد که تصویرْ هیچ یک از خصوصیاتِ شیء بازنمایی‌شده را ندارد؛ و انگیختگی[۵] نشانهٔ شمایلی، که به نظر ما مسلم است، در مقابل اختیاری بودنِ[۶] نشانهٔ کلامی رنگ می‌بازد و ما را به شک می‌اندازد که نکند نشانهٔ شمایلی نیز کاملاً اختیاری و قراردادی و ناانگیخته باشد.

اما وارسی دقیق‌ترِ داده‌ها ما را بی‌درنگ به تسلیم وامی‌دارد: نشانه‌های شمایلی برخی از شرایط ادراک را، که مرتبط با رمزگانهای ادراکی عادی است، بازتولید می‌کند. به سخن دیگر، تصویر را پیامی درمی‌یابیم که به رمزگانی معیّن اشاره دارد؛ اما این همان رمزگان ادراکِ عادی است که بر همهٔ کنشهای شناختی ما حاکم است. با این وصف، نشانهٔ شمایلی شرایط ادراک را بازتولید می‌کند، اما تنها برخی از آنها را: پس در اینجا با مسئلهٔ ترانگاری[۷] [۲] و انتخابی جدید روبه‌روییم.

اصلی اقتصادی، هم در حوزهٔ یادآوری مدرکات و هم در حوزهٔ بازشناسی اشیای آشنا، وجود دارد که مبنای آن همان است که من رمزگانهای بازشناسی[۸] می‌نامم. این رمزگانها، برای یادآوری یا برقراری ارتباط بعدی، ویژگیهایی از شیء را مهم‌تر از بقیه جلوه می‌دهند؛ مثلاً من گوراسب را از دور، بدون توجه به شکل دقیقِ سر یا نسبتِ پاها و بدن، تشخیص می‌دهم، یعنی کافی است دو خصوصیت مربوط ــ چهارپایی و راه‌راهی ــ را بازبشناسم.

همین رمزگانهای بازشناسی بر انتخابِ شرایط ادراکی که به نشانه‌ای شمایلی ترانگاری می‌کنیم حاکم است. بنابراین، عموماً گوراسب را به شکل حیوان چهارپای راه‌راه بازنمایی می‌کنیم؛ حال آنکه در قبیلهٔ افریقایی فرضی‌ای که تنها حیواناتِ چهارپای

2) Charles Sanders Peirce (1839-1914)

3) Charles. W. Morris (1901/1903-1979) نشانه‌شناس و فیلسوف امریکایی.

4) phenomenological

5) motivation

6) arbitrariness

7) transcription

8) codes of recognition

شناخته‌شده گوراسب و کفتارند، هر دو با پوستی راه‌راه، باید در بازنمایی‌شان بر دیگر شرایط ادراک انگشت گذاشت تا دو نشانهٔ شمایلی آنها از هم متمایز شود. با توجه به شرایط بازتولید، ترانگاری بر اساس قواعد رمزگانیْ نگارشی[۹] [۳] انجام می‌گیرد که رمزگانِ شمایلیِ واقعی است و با استفاده از آن می‌توانیم داخل پاها را هر طور که می‌خواهیم تکمیل کنیم ــ با خطوطی باریک، نقطه‌چینی رنگی، و غیره.

در واقعیت، رمزگانهای شمایلی انواع بسیار دارد. می‌توان بدن انسان را با خطی پیوسته بازنمایی کرد (تنها خصوصیتی که شیء واقعی مطمئناً ندارد درست همین خط کناره‌نماست)؛ این خط درست در مرز بازی هم‌نشینی سایه و روشن قرار دارد که، بر طبق معمول، شرایط ادراک لازم برای تمیز موضوع از پس‌زمینه را به وجود می‌آورد. این مثال هم دربارهٔ آب‌رنگ صادق است و هم دربارهٔ عکس، اما نه به یک میزان. این نظریه را که عکس مانستهٔ (آنالوگ[۱۰]) [۴] واقعیت است همه کنار گذاشته‌اند، حتی مدافعان قبلی آن ــ ما می‌دانیم که باید تعلیم دید تا بتوان تصویر عکس‌مانند[۱۱] را تشخیص داد. می‌دانیم که تصویر شکل‌گرفته بر روی سلولوید[۱۲] مانسته‌ای است به تصویر شبکیه‌ای، ولی نه تصویری که درک می‌کنیم؛ و می‌دانیم که پدیده‌های حسی در امولسیونِ[۱۳] عکاسی به گونه‌ای ترانگاری می‌شود که تصویرهای نگاشته‌شده (گرافیک) [۵] را، حتی در صورت داشتن ربطی علّی با پدیده‌های واقعی، می‌توان نسبت به این پدیده‌ها کاملاً اختیاری شمرد. البته درجات مختلفی از اختیاری بودن و انگیختگی وجود دارد و این نکته باید تفصیل بیشتری یابد. اما باز این موضوع حقیقت دارد که هر تصویری، به درجات مختلف، مولود مجموعه‌ای از ترانگاریهای پیاپی است.

معلوم است که نشانهٔ شمایلیْ همان صورت[۱۴] به منزلهٔ دادهٔ درک‌شده را در ماده‌ای[۱۵] دیگر تجسم می‌بخشد؛ یعنی نشانهٔ شمایلی

9) graphic code
10) analogue
11) photographic image
12) celluloid
13) emulsion
14) form
15) substance

مبتنی بر همان طرز کاری است که نسبت دادن ساختاریْ مشابه به دو پدیدهٔ گوناگون را ممکن می‌سازد (همان گونه که نظام جایگاهها و تفاوتها در زبانی ممکن است مشابه نظام جایگاهها و تفاوتها در پیوندی خویشاوندی باشد). پس یکی از نقاط شروع بحث همین است. ولی شرح و تفسیر الگویی ساختاری دقیقاً شرح و تفسیر رمزگان است. ساختار به خودی خود وجود ندارد (یا دست کم من با کسانی که می‌گویند چنین است مخالفم)؛ بلکه به واسطهٔ ابداع نظری، به واسطهٔ گزینش قواعدی عملی، مسلم گرفته می‌شود.

این قواعد متکی به نظامهای انتخاب و تقابل است. آن طرح کلی ساختاری که به طرزی جادویی هم‌زمان در دو چیز متفاوت جلوه‌گر می‌شود به شباهت آنالوگ مربوط نیست که مانع از تحلیل شود: می‌توان آن را بر اساس انتخابهای دوتایی[۱۶] بررسی کرد. [۶]

همان گونه که بارت[۱۷] در کتاب *عناصر نشانه‌شناسی*[۱۸] گفته است، چیزهای مانسته (آنالوگ) و رقمی (دیجیتال) یا دوتایی در نظامی واحد با هم مواجه می‌شوند. ولی این مواجهه معمولاً به ایجاد یک دور می‌انجامد که مبتنی بر گرایش دوسویه به طبیعی‌سازی چیزهای ناانگیخته و فرهنگی‌سازی چیزهای انگیخته است؛ چون اساساً طبیعی‌ترین پدیده‌ها را، که در روابطشان آنالوگ به نظر می‌رسند (مانند ادراک)، امروزه می‌توان به فرایندهایی رقمی (دیجیتال) تبدیل کرد ــ یعنی صورتها را می‌توان در مغز بر طبق گزینه‌های دوشقی طرح‌ریزی کرد. ساختارگراییِ ژنتیکِ ژان پیاژه[۱۹] نیز، همانند نظریه‌های فیزیولوژیکی اعصاب[۲۰] مبتنی بر طرحهای سایبرنتیک[۲۱]، همین را به ما می‌آموزد.

بنابراین می‌توان گفت که هر چه در تصاویر هنوز به نظر ما آنالوگ و پیوسته و غیرعینی و انگیخته و طبیعی و، در نتیجه، «غیرعقلانی»[۲۲] می‌رسد صرفاً چیزی است که در وضع فعلیِ دانش و تواناییهای عملی‌مان، هنوز موفق نشده‌ایم آن را به چیزی منفصل و دیجیتال و کاملاً افتراقی تبدیل کنیم. در خصوص پدیدهٔ رمزآمیز

16) binary choice

17) Roland Barthes (1915-1980)

18) *Elements of Semiology*

19) Jean Piaget (1896-1980)

20) neurophysiological

21) cybernetic

22) irrational

تصویری که «شبیه» چیزی است، احتمالاً کافی است که عجالتاً فرایندهای رمزگذاریِ نهفته در خود سازوکارهای ادراک را تشخیص دهیم. اگر رمزگذاری بر این مبنا وجود داشته باشد، پس دلایل بیشتری بر اکتسابی بودن هم‌نشینها[۲۳]ی [۷] سبْکی، در سطح گروههای هم‌نشین بزرگ‌تر و قراردادهای شمایل‌نگارانه[۲۴] [۸]، وجود دارد.

بی‌شک رمزگانهای شمایلی ضعیف‌تر و گذراتر و محدود به گروههای کوچک یا انتخابهای فردیْ خاص‌اند، تا آنجا که مانند رمزگانهای زبانِ کلامی قوی نیستند؛ و در آنها، گونه‌های اختیاری بر ویژگیهای حقیقتاً مرتبط غلبه دارند. ولی ما همچنین آموخته‌ایم که گونه‌های اختیاری را می‌توان، مانند ویژگیهای نوایی[۲۵]، یعنی آهنگهایی که در سطح آوایی به فراگوییهای واجی معناهایی معیّن می‌افزایند، قراردادی کرد. [۹]

بی‌شک تفکیک دقیق نشانهٔ شمایلی به عناصر فراگویی اولیه‌اش نیز دشوار است. [۱۰] نشانهٔ شمایلی، چنان که گفتیم، تقریباً همیشه خُرده‌معنا[۲۶] [۱۱] است ــ یعنی چیزی که با واژه‌ای در زبانِ کلامی مطابقت ندارد، بلکه هنوز پاره‌گفتار[۲۷] [۱۲] است. تصویر اسب نه به معنای «اسب»، که به منزلهٔ این عنصر کمینه است: «اسب سفیدی در اینجا نیم‌رخ ایستاده است». مکتب مارتینه[۲۸] (خصوصاً به آخرین پژوهشهای لوئیس پریِه‌تو[۲۹] اشاره دارم) نشان داده است که رمزگانهایی وجود دارند که خرده‌معناها را قراردادی می‌کنند، نه اینکه بر عکس آنها را به واحدهای فراگویی کوچک‌تر تقسیم کنند. بنابراین رمزگانها فقط با یک فراگویی ــ خواه فراگویی نخست، خواه فراگویی دوم ــ وجود دارند (در ادامه، به این نکته بازمی‌گردم). پس در پژوهش نشانه‌شناختی، کافی است خرده‌معناهای قراردادی فهرست و سپس در همان سطح رمزگشایی شوند. اکنون همهٔ آنچه پیش‌تر گذشت به ما امکان می‌دهد که فهرستی از فراگوییهای ممکن و قابل تشخیص را به شیوه‌ای

23) syntagm

24) iconographic

25) prosodic features

26) Sème/ sema

27) utterance

28) André Martinet (1908-1999)

29) Luis Jorge Prieto (1926-1996) زبان‌شناس آرژانتینی.

تحلیلی‌تر تنظیم کنیم؛ اگرچه هیچ دلیلی برای این کار نباشد، مگر نشان‌دادنِ جهتِ آزمونهای بعدی. [۱۳]

خلاصه‌ای از رمزگانها

۱) رمزگانهای ادراکی[۳۰]: در روان‌شناسی ادراک مطالعه می‌شوند و شرایط ادراکِ کارآمد را فراهم می‌کنند.

۲) رمزگانهای بازشناسی[۳۱]: مجموعه‌هایی[۳۲] از شرایط ادراک را به صورت خرده‌معناها، که مجموعه‌هایی از مدلولهایند (مثلاً خطوط سیاه بر روی پوششی سفید)[۳۳]، درمی‌آورند و ما بر اساس آنها چیزها را می‌شناسیم یا چیزهای درک‌شده را به یاد می‌آوریم. این چیزها اغلب با توجه به آن مجموعه‌ها دسته‌بندی می‌شوند. این رمزگانها را در روان‌شناسی هوش و خاطره یا دستگاه فراگیری و نیز در مردم‌شناسی فرهنگی بررسی می‌کنند (رجوع کنید به روشهای دسته‌بندی تمدنهای بدوی).

۳) رمزگانهای انتقال[۳۴]: اینها شرایط تعیین‌کنندهٔ ادراک تصاویر ــ مثلاً نقاط تشکیل‌دهندهٔ عکسِ روزنامه‌ای یا خطوط سازندهٔ تصویری تلویزیونی ــ را می‌سازند و می‌توان از طریق روشهای فیزیکِ نظریهٔ اطلاعات[۳۵] تحلیلشان کرد. این رمزگانها تعیین می‌کنند که چگونه حس، و نه درکی پیش‌ساخته، از طریق آنها منتقل شود. این رمزگانها در تعیین متنیت تصویریْ مشخص وارد حوزهٔ کیفیت زیبایی‌شناختی پیام می‌شوند و درنتیجه، رمزگانهای لحنی[۳۶]، رمزگانهای ذوق[۳۷]، رمزگانهای سبْکی[۳۸]، و رمزگانهای ضمیر ناخودگاه[۳۹] را به وجود می‌آورند.

۴) رمزگانهای لحنی: این نامی است که به این نظامها می‌دهیم: الف) نظامهایی از گونه‌های اختیاری‌ای که دیگر قراردادی شده‌اند ــ یعنی ویژگیهای نوایی‌ای که به واسطهٔ آهنگهای خاصِ نشانه دارای دلالت ضمنی شده‌اند (مانند «شدت»[۴۰]، «کشیدگی»[۴۱])؛ ب) نظامهایی واقعی از دلالتهای ضمنیِ سبْکی‌شده (مانند سبکِ «فاخر»[۴۲] یا

30) perceptive codes

31) codes of recognition
در ترجمهٔ این واژه، گاه از واژهٔ «بازشناسی» و گاه از «تشخیص» استفاده کرده‌ام.ــ م.

32) blocs

۳۳) ظاهراً منظور درجات نظامی است.ــ و.

34) codes of transmission

35) information-theory physics

36) tonal codes

37) taste codes

38) stylistic codes

39) codes of the unconscious

40) strength

41) tension

42) gracious

«اکسپرسیونیستی»[۴۳]). این نظامهای قراردادی با عناصر خالص نشانه‌های شمایلی به منزلهٔ پیامی افزوده یا مکمل همراه‌اند.

۵) رمزگانهای شمایلی: معمولاً مبتنی بر عناصر قابل‌درکی‌اند که به واسطهٔ رمزگانهای انتقال تجلی می‌یابند و در قالب شکلها و نشانه‌ها و خرده‌معناها فراگفته [۱۴] می‌شوند.

الف) شکلها. شرایط ادراک‌اند (مانند رابطهٔ موضوع با پس‌زمینه، تقابل[۴۴]های نور، ارزشهای هندسی) که بر طبق قواعد رمزگان به نشانه‌هایِ نگارشی [۱۵] ترانگاری [۱۶] می‌شوند. این شکلها نه نامحدودند و نه همیشه منفصل. به همین سبب، فراگویی دومِ رمزگان شمایلی به شکل پیوستاری از امکانات نمایان می‌شود که از آن پیامهای منفرد بسیاری پدید می‌آید ــ پیامهایی که در درون بافت فهمیدنی‌اند، اما قابل تبدیل به رمزگانی معیّن نیستند. در واقع، این رمزگان هنوز قابل بازشناسی نیست، اما این بدان معنا نیست که وجود ندارد. دست کم این را می‌دانیم که اگر رابطهٔ شکلها را بیش از حدی معیّن تغییر دهیم، دیگر بر شرایط ادراک دلالت نمی‌کنند.

ب) نشانه‌ها. اینها، اولاً، از طریق ابزارِ نگارشیِ قراردادی، به خرده‌معناهای [۱۷] بازشناسی (بینی، چشم، آسمان، ابر) یا، ثانیاً، به «الگوهای انتزاعی» و نمادها و نمودارهای مفهومی شیء (خورشید چون دایره‌ای با خطوط منشعب از آن) دلالت دارند. تحلیل نشانه‌ها در قالب خرده‌معنا اغلب دشوار است؛ چون به شکلی غیرمنفصل، به منزلهٔ بخشی از پیوستاری نگارشی، نمایان می‌شوند. نشانه‌ها تنها در بافتِ خرده‌معنا قابل بازشناسی‌اند.

ج) خرده‌معناها. خرده‌معنا را معمولاً با عنوان «تصویر» یا «نشانهٔ شمایلی» (انسان، اسب، و غیره) می‌شناسند. در واقع، یک عبارتِ شمایلی پیچیده را (از نوعِ «این اسبی است که نیم‌رخ ایستاده است» یا دست کم «اینجا یک اسب هست») بیان می‌کنند. خرده‌معناها ساده‌تر از همه احصا می‌شوند و رمزگانی شمایلی اغلب تنها در سطح آنها عمل می‌کند. چون در درون بافت آنها نشانه‌های شمایلی

43) expressionistic

44) contrast

قابل تشخیص است؛ از عوامل اصلی ارتباط این نشانه‌ها با یکدیگرند، یعنی آنها را یک به یک در کنار هم قرار می‌دهند. بنابراین باید خرده‌معناها را ــ با توجه به نشانه‌هایی که شناسایی را ممکن می‌سازند ــ گویش فردی[۴۵] [۱۸] شمرد.

رمزگانهای شمایلی به سادگی در درون یک الگوی فرهنگی یا حتی در یک اثر هنری تغییر می‌یابند. در اینجا نشانه‌های دیداری به موضوع پیش‌زمینه دلالت دارند، یعنی شرایط ادراک به صورتِ اَشکال فراگویی می‌شود؛ در حالی که تصویرهای پس‌زمینه به خرده‌معناهای فراگیرِ بازشناسی تجزیه می‌شوند،یعنی بقیه تحت‌الشعاع قرار می‌گیرند. (از این رو شکلهای [۱۹] پس‌زمینهٔ نقاشی‌ای قدیمی، جدا از بقیه و اغراق‌آمیز، معمولاً مانند برخی از نقاشیهای مدرن به نظر می‌رسند ــ هنر تصویری[۴۶] مدرن از بازتولید سادهٔ شرایط ادراک پیوسته دورتر می‌شود تا تنها برخی از خرده‌معناهای بازشناسی را بازتولید کند.)

۶) رمزگانهای شمایل‌نگارانه [۲۰]: اینها «مدلولِ» رمزگانهای شمایلی را تا سطح «دالِ» ارتقا می‌دهند تا به طور ضمنی، بر خرده‌معناهای پیچیده‌تر و فرهنگی‌شده‌تر دلالت کنند (نه «انسان» و «اسب»، بلکه «شاه» و «پِگاسوس»[۴۷] [۲۱] و «بوسِفالوس»[۴۸] [۲۲] یا «الاغ بَلعام»[۴۹] [۲۳]). آنها چون مبتنی بر خرده‌معناهای فراگیرِ بازشناسی‌اند، از طریق گونه‌های شمایلی قابل بازشناختن‌اند. رمزگانهای شمایل‌نگارانه ترکیبهای همنشینی‌ای به وجود می‌آورند که بسیار پیچیده‌اند و، در عین حال، بی‌درنگ قابل بازشناسی و دسته‌بندی‌اند؛ مانند «میلاد مسیح»، «عدالت جهانی»، «چهار سوار *مکاشفات*»[۵۰].

۷) رمزگانهای ذوق و احساس[۵۱]: اینها (با تنوع بسیار) دلالتهای ضمنیِ برانگیخته از خرده‌معناهای رمزگانهای پیشین را وضع می‌کنند. معبدی یونانی ممکن است به طور ضمنی به «زیباییِ موزون» و نیز «آرمانِ گرکی»[۵۲] [۲۴] یا «دوران باستان»[۵۳] دلالت کند. پرچمی مواج

45) ideolect

46) figurative art

47) Pegasus

48) Bucephalus

49) ass of Balaam

50) the four horsemen of *the Apocalypse*

51) codes of taste and sensibility

52) Grecian ideal

53) antiquity

در باد ممکن است به طور ضمنی بر «میهن‌پرستی» یا «جنگ» دلالت کند ــ همهٔ دلالتهای ضمنی به موقعیت بستگی دارد. بنابراین، یک گونه زن بازیگر در یکی از دوره‌های تاریخی دلالت بر «ملاحت و زیبایی» می‌کند، اما در دوره‌ای دیگر مضحک به نظر می‌رسد. این واقعیت که واکنشهای آنیِ ناشی از احساسات (مثلاً محرکهای شهوانی) بر این فرایند ارتباطی افکنده می‌شود [۲۵] بیانگر آن نیست که این واکنشها به جای فرهنگی بودن طبیعی است: قرارداد است که امری جسمانی را دل‌پذیرتر از امری دیگر می‌سازد. مثالهای دیگرِ رمزگذاریِ ذوق عبارت است از: شمایلِ مردی با چشم‌بندی سیاه بر روی یک چشم، که در رمزگان شمایل‌نگارانه دزد دریایی معنا می‌دهد و به واسطهٔ بر هم فکنی [۲۶]، بر «آدم دنیادیده» دلالت می‌کند؛ و شمایلی دیگر بر «آدم شرور» دلالت دارد.

۸) رمزگانهای بلاغی: اینها در نتیجهٔ قراردادی شدنِ راه حلهای شمایلیِ قبلاً بیان‌نشده‌ای به وجود آمده‌اند که بعدها جامعه آنها را به منزلهٔ الگوها یا هنجارهایی برای ارتباط پذیرفته است. همچون قواعد بلاغی به طور کلی، می‌توان اینها را به صنایع[۵۴] و گزاره‌ها[۵۵] و استدلالها[۵۶]ی بلاغی تقسیم کرد.

الف) صنایع بلاغی دیداری[۵۷]. اینها را می‌توان به صورتهای کلامیِ دیداری‌شده تقسیم کرد. نمونه‌های آن را در استعاره، کنایه، تحفیف[۵۸]، مبالغه، و غیره می‌یابیم.

ب) گزاره‌های بلاغی دیداری[۵۹]. اینها خرده‌معناهای شمایل‌نگارانه‌ای‌اند که معناهای ضمنیِ عاطفی یا ذوقی خاصی دارند. مثلاً تصویر مردی که در جادهٔ بی‌پایانِ مشجری دور می‌شود به «تنهایی» اشاره دارد و تصویر مرد و زنی که عاشقانه به کودکی می‌نگرند، که بر طبق رمزگانی شمایل‌نگارانه به «خانواده» اشاره دارد، گزاره‌ای می‌شود برای چنین ادعایی: «خانوادهٔ خوشبختِ مهربان را باید تحسین کرد.»

ج) استدلالهای بلاغی دیداری[۶۰]. اینها زنجیره‌های هم‌نشینی واقعی‌اند

54) rhetorical figures

55) premises

56) arguments

57) visual rhetorical figures

58) litotes
در فن بیان، کاربرد عبارت منفی برای تأکید بر جنبهٔ مثبت آن.

59) visual rhetorical premises

60) visual rhetorical arguments

که توان استدلالی بسیاری دارند. با آنها در حین تدوین فیلم مواجه می‌شویم، به طوری که توالی/ تقابلِ قابها [فریمها] از تأکیدات پیچیدهٔ خاصی خبر می‌دهد. مثلاً «فلان شخصیت وارد صحنهٔ جنایت می‌شود و نگاه مشکوکی به جسد می‌اندازد ــ او احتمالاً یا باید شریک جرم باشد یا دست کم کسی که از این قتل سود می‌برد.»

۹) رمزگانهای سبکی: اینها راه حلهای اصیلِ معینی‌اند که یا رمزگذاری بلاغی می‌شوند یا تنها یک بار تحقق می‌یابند. رمزگانهای سبکی بر نوعی موفقیت سبکی دلالت می‌کنند، نشانِ «مؤلف»[۶۱] (مثلاً برای پایان فیلم: «مردی که در امتداد جاده‌ای دور می‌شود تا آنجا که فقط به نقطه‌ای در دوردست تبدیل می‌شود.ــ چاپلین[۶۲])؛ یا به وقوع نوعیِ موقعیت هیجانی اشاره دارند (مثلاً زنی که پرده‌های لطیفِ اتاق انتظار را با حالتی شهوانی می‌چسبدــ شیوهٔ بل اپوک[۶۳])؛ یا گویای تحققِ نوعیِ آرمانی زیبایی‌شناختی، آرمانی فنی- سبکی و غیره‌اند.

۱۰) رمزگانهای ضمیر ناخودآگاه: اینها ترکیبهای تعیّن‌بخش ــ شمایلی یا شمایل‌نگارانه، سبکی یا بلاغی ــ را می‌سازند. به واسطهٔ قرارداد، مستعد ایجاد امکان برخی همسان‌پنداریها[۶۴] [۲۷] یا فرافکنیها[۶۵] و برانگیزندهٔ واکنشهایی معیّن و بیانگر حالتهای روانی تلقی می‌شوند. از آنها خصوصاً در رسانه‌های ترغیبی[۶۶] استفاده می‌شود.

یادداشتها

{این یادداشتها [به جز آنچه متعلق به مترجم فارسی است] از آنِ پیتر وُلِن[۶۷] است که در چاپ نخست مقالهٔ اکو در *سینماتیکز*[۶۸] (ش ۱، ۱۹۷۰) آمده است.}

۱) اکو تأکید می‌کند که همهٔ نشانه‌ها، ازجمله تصویرهاــ یعنی نه منحصراً نشانه‌های کلامیــ اختیاری و قراردادی‌اند و بنابراین

61) auteur

62) Charles Chaplin

63) Belle Epoque

64) identifications

65) projections

66) persuasive media

67) Peter Wollen

68) *Cinematics*

ما مجبوریم بیاموزیم که چطور آنها را تفسیر کنیم: نشانه‌ها فرهنگی‌اند و نه طبیعی. با این همه او می‌پذیرد که نگاه کردن به عکس گوراسب از جهاتی به نگاه کردن به گوراسبِ واقعی نزدیک‌تر است تا شنیدن یا خواندن واژهٔ «گوراسب». با وجود این، اکو تأکید می‌کند که آنچه نشانه‌شناس باید بدان توجه داشته باشد «تفاوتِ» نگاه کردن به تصویر و دریافتن آن با نگاه کردن به شیء و دریافتنِ آن در دنیای عمل است.

۲) «transcription» به معنای نوشتن دوباره با رسانه‌ای دیگر یا، به عبارت دیگر، تبدیل پیامی از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر است. بیشتر به معنای نوشتن متن گفتاری یا، به بیانی دقیق‌تر، «ترانویسی» به کار می‌رود. اما در اینجا، در معنایی بسط‌یافته به کار رفته است. به همین دلیل، آن را به «ترانگاری» برگرداندم که هم معنای نوشتن می‌دهد و هم معنای به تصویر کشیدن. به این ترتیب می‌توان گفت که منظور اکو از این اصطلاح تبدیل واقعیت به تصویر است.ـــ م.

۳) اکو از عبارت «graphic code» استفاده می‌کند. اما به نظر می‌رسد که در اینجا استفاده از واژهٔ «گرافیک»، با معانی خاص آن در فارسی، رسانندهٔ منظور اکو نباشد؛ چرا که این واژه در انگلیسی در اصل به معنای هر چیزی است که به نوعی به تصویر و، درواقع، به «نگارش» درمی‌آید یا درآمده است. از این گذشته، واژهٔ «نگارشی» با اصطلاحِ «ترانگاری» همخوانی بیش‌تری دارد.ـــ م.

۴) اکو از این اصطلاح استفاده می‌کند تا در ادامه نیز بتواند از آن در خصوص تصویرِ «آنالوگ»، به معنای «متناظر» یا «همانند» یا «مانسته»، و «آنالوگِس»[۶۹]، صفت آنالوگ و به معنای قیاسی و مانسته‌ای، در مقابل «دیجیتال»[۷۰] به معنای «رقمی» بهره ببرد. برای حفظ یکدستی ارتباطِ این اصطلاحات در فارسی نیز، از واژه‌های مرتبطِ «مانسته» یا «آنالوگ» در برابر «دیجیتال» یا «رقمی» استفاده کرده‌ام. گفتنی است در شباهت آنالوگ یا مانسته، با

69) analogous
70) digital

تصویری پیوسته روبه‌روییم؛ اما در شباهت دیجیتال یا رقمی، با تصویری منفصل سروکار داریم، چون دنیای دیجیتال یا دنیای رقمی بر اساس صفر و یک یا، بهتر بگوییم، صفر یا یکهای مختلف شکل می‌گیرد.ـــ م.

۵) چنان که گفتیم، در این مقاله، واژهٔ «گرافیک» به معنایی عام‌تر از آنچه در فارسی دارد به کار رفته است. در واقع، به همهٔ تصویرهایی دلالت می‌کند که عکس‌مانند نیستند، بلکه «کشیده» شده‌اند.ـــ م.

۶) اکو دوگان‌گراییِ کاملی اختیار کرده است. او بر آن است که مغز مانند رایانه‌ای دیجیتال کار می‌کند، یعنی هر چیز پیوسته‌ای را به مجموعه‌ای از انتخابهای دوشقی ناپیوسته مستحیل می‌کند. شیوهٔ کار ادراک کمابیش مانند سازوکار پویش (اسکن کردن[۷۱]) تلویزیون است. این امر ما را متوجه ظرافت و دقت ادراک می‌کند. در زبانِ کلامی چیزی وجود دارد که مارتینه[۷۲] آن را «مرز امنیتِ»[۷۳] پدیده‌های مختلف می‌نامد: «p» کاملاً مجزا از «b» می‌مائد و اگر تعداد نامعینی صدای ناقصِ نامتمایز وجود داشت، زبان دیگر فهمیدنی نمی‌بود. این در خصوص تصویرهای دیداری صدق نمی‌کند، چون هر کس می‌داند که به اطلسی از رنگ نگاه می‌کند. رنگها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و تشخیص آنها از یکدیگر بسیار دشوار است. میزان حساسیت [در تشخیص رنگها] از فردی تا فردی دیگر در نوسان است (مانند چای چشیدن یا شراب‌چشان، که نیازمند مهارتی همسنگ مهارت مطابقت دادن رنگهاست). آنچه دربارهٔ رنگها صدق می‌کند دربارهٔ الحان و خطوط پرپیچ وتاب یا کژ و درهم و غیره هم صادق است. هیچ مرز امنیتی وجود ندارد. با وجود این، عملاً، هر قدر هم حرکت عقربه‌ها نامحسوس باشد، می‌توان با نگاه به ساعت زمان را دریافت: در واقع می‌توانیم زاویهٔ دو خط را با دقت کافی تفسیر کنیم تا به قطار برسیم.

۷) اکو از صورت فرانسوی «syntagm» در برابر صورت

71) scanning

72) André Martinet (1908-)

73) safety margin

امریکایی (بلومفیلدی[۷۴]) «syntagma» استفاده می‌کند. این دو اصطلاح بر مفهومهایی مشابه دلالت دارند و به اندازهٔ تفاوت رویکردهای مکتبهای فرانسوی و امریکایی با هم فرق دارند.

[در واقع، اکو در اینجا به «زنجیره» یا «روابط هم‌نشینی»[۷۵] اشاره دارد. این روابط را سوسور[۷۶] و یاکوبسن[۷۷] در برابر تداعیها[۷۸] ــ به روایت سوسور ــ و روابط جانشینی[۷۹] ــ به تعبیر یاکوبسن ــ به کار برده‌اند.]

۸) اکو، چنان که در ادامه توضیح می‌دهد، «شمایل‌نگارانه» را به معنایی متفاوت با «شمایلی» به کار می‌گیرد. در واقع، نشانه‌های شمایل‌نگارانه را مبتنی بر نوعی قرارداد اجتماعی و فرهنگی، مانند زبان، می‌داند.ــ م.

۹) در اینجا، برای روشن‌شدن موضوع، باید چند اصطلاح را توضیح دهیم. در زبان‌شناسی، سطح آوایی[۸۰] را از سطح واجی[۸۱] متمایز می‌کنند. در واقع، سطح آوایی بیرون از زبان، اما چسبیده به آن است و مادهٔ فیزیکی سطح واجی را، که ذهنی و انتزاعی است، تشکیل می‌دهد. سطح آوایی دربرگیرندهٔ همان صداهای واقعی است که می‌توان آنها را در فیزیک صوت یا فیزیک آکوستیک بررسی کرد و به اثرشان در گوش و قوهٔ شنیداری پرداخت یا، همان گونه که معمولاً در آواشناسی انجام می‌شود، جایگاه و شیوهٔ تولید یا «فراگویی‌شان»[۸۲] را در دستگاه صوتی انسان مشخص کرد. به این ترتیب، سطح آوایی انگیخته‌تر و طبیعی‌تر است، اما سطح واجی حتماً قراردادی است. واج[۸۳]ها تصویرهای ذهنی و انتزاعیِ آوا[۸۴]ها در ذهن‌اند و گویشور هر زبانی بر اساس قراردادها و قواعد زبانش فقط آواهایی را درک می‌کند و، به عبارت بهتر، در شکل‌گیری معنا مؤثر می‌داند که در نظام واج‌شناختی زبانش تعریف‌شده باشد. مثلاً برای فارسی‌زبان، آوای/s/ (س) با آوای/θ/ (ث) تفاوتی ندارد و این دو در نظام واج‌شناختی زبان فارسی تمایزگذار نیستند ــ اولی حاصل برخورد نوک زبان با لثه و سایش

74) Bloomfieldian منسوب به بلومفیلد (Leonard Bloomfield, 1887-1949)، زبان‌شناس امریکایی.

75) syntagmatic relations

76) F. de Saussure (1857-1913)

77) Roman Jakobson (1896-1982)

78) associations

79) paradigmatic relations

80) phonetic

81) phonological

82) articulation

83) phonem

84) phone

هواست و دومی حاصل برخورد نوک زبان با نوک دندان و سایش هوا ــ اما این دو در زبان عربی و انگلیسی وجود دارند و تمایزگذارند. مثلاً تفاوت معنای واژهٔ انگلیسیِ «sick» (به معنای «بیمار») با واژهٔ «thick» (به معنای «کلفت») تنها به سبب وجود این دو آوای متفاوت در نظام واج‌شناختی زبان انگلیسی است؛ و از این روست که «واج» خوانده می‌شوند.

در اینجا، اکو می‌خواهد بگوید که زیر و بمیها یا آهنگها[85]ی نظام‌مند، که در واقع در قالب نظام نوایی یا عروضی تعریف می‌شوند، اگرچه تجلی فیزیکی دارند، می‌توانند وارد نظام زبان شوند و درنتیجه در معنا اثر بگذارند.ــ م.

۱۰) در زبان دو گونه فراگویی یا «فراگویی دوگانه» داریم: ۱) فراگویی در سطح آواها، که بر اساس آن می‌توان تک‌تک آواهای اثرگذار در معنی یا همان واجهای زبان را مشخص کرد و زنجیرهٔ کلام را به آنها تفکیک و تجزیه کرد؛ ۲) فراگویی در سطح عناصر معنادار زبان، که معمولاً کوچک‌ترین واحدها یا یگانهای معنادار را «تکواژ» یا «واژک»[86] می‌نامند. این در حالی است که در دیگر نظامهای نشانه‌ای، نمی‌توان فراگویی اول را پیدا کرد. البته فراگویی دوم نیز در تصویر کاملاً همانند زبان انجام نمی‌پذیرد؛ چون تصویر از سطح «پاره‌گفتار»، که خود ممکن است گفته‌ای متشکل از چند واژه و تقریباً معادل یک جمله باشد، فراتر نمی‌رود و تجزیهٔ آن به واحدهای معنادار کوچک‌تر، مانند «واژه» و «تکواژ»، ممکن نیست.ــ م.

۱۱) اکو «Sème» فرانسوی را (چنان که بویسن[87] و پریه‌تو و دیگران به کار برده‌اند) به «sema» ایتالیایی برمی‌گرداند.

[اکو در واقع به پیروی از یاکوبسن و هله[88] در واج‌شناسی، که هر واج را خوشه‌ای متشکل از چند «مشخصهٔ ممیّز»[89] در نظر می‌گیرند، هر «تک‌معنا»[90] را، که معادلِ معناییِ یک نشانه است، متشکل از چند «خرده‌معنا» یا «نشانگر معنایی»[91] در نظر می‌گیرد

85) intonations

86) morpheme

87) Eric Buyssens (1900-2000)
زبان‌شناس بلژیکی.

88) Morris Halle (1923-)
زبان‌شناس لتونیایی ـ امریکایی.

89) distinctive feature

90) sememe

91) semantic marker

که در واقع، جایگاههایی از شبکهٔ نظام معنایی را تشکیل می‌دهند. برای توضیح بیشتر، نک

Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, (Bloomington, Indiana University Press, 1979), pp. 84-96.

البته برداشت دیگری از این دو واژه وجود دارد که در اینجا مجال پرداختن به آن نیست؛ نک

Bronwen Martin & Felizitaz Ringham, *Key Terms in Semiotics*, (London/ New York, Continuum, 2006), p. 172.]

۱۲) باید یادآور شد که «پاره‌گفتار» در واقع ممکن است معادل جمله یا واحدهای کوچک‌تر از جمله، که معنای آنها متناظر با جمله است، باشد؛ اما، برخلاف جمله، انتزاعی نیست و همان سخنِ اداشدهٔ گویشوری خاص در زمان و مکانی خاص است. بنابراین، هر پاره‌گفتاری منحصر به فرد است و هیچ دو پاره‌گفتار یکسانی وجود ندارد.ـــ م.

۱۳) زبانِ کلامی دو فراگویی دارد. نخست فراگویی واجها، که چنان که یلمسلئو[۹۲] نشان داده است، می‌توان آن را با آزمون جابه‌جایی ساده‌ای ثابت کرد. بنابراین، اگر «pig» را به «big» [در فارسی مثلاً «خوک» را به «کوک»] تغییر دهیم، به معنایی متفاوت می‌رسیم؛ پس می‌توانیم «p» و «b» [در مثال فارسی، «خ» و «ک»] را دو واج جدا بشناسیم. دوم فراگویی تکواژها [یا واژکها] است. در اینجا نیز می‌توان از آزمون جابه‌جایی ساده‌ای استفاده کرد. اگر «full-speed» را به «half-speed» [در فارسی، مثلاً، «تمام‌خودکار» و نیمه‌خودکار»] تغییر دهیم، باز به معنایی متفاوت می‌رسیم، اما در سطحی دیگر. همچنین می‌توان «full-speed» را به «full-back» و «hallf-speed» را به «half-back» تغییر داد. بدین ترتیب، چهار تکواژ مجزا بازشناخته می‌شود. بر طبق نظر اکو، زمانی که بررسی تصویرهای دیداری را شروع می‌کنیم، درمی‌یابیم

92) Louis Trolle Hjelmslev (1899-1965)
زبان‌شناس دانمارکی.

که باید سه فراگویی یا سه سطحی را مسلم فرض کنیم که در آنها معنا ممکن است اثر بپذیرد. نخستین فراگوییِ از آنِ «شکلها»[۹۳]ست. ظاهراً منظور اکو این است که چگونه می‌توان با دریافتن تنوعِ رنگها و زاویهٔ خطها و غیره نقاشی‌ای انتزاعی را از نقاشی دیگر تشخیص دهیم و اینکه این تنوعها معنا دارند و اینکه تنوعی صوری از این نوع لزوماً موجد تنوع معنایی متناظری است. فراگویی دوم از آنِ «نشانه‌ها»ست. در اینجا، گویی منظور اکو بازشناسی خط یا شکلی معیّن به گونه‌ای است که مصداق آن در دنیای بیرونی، در دنیای واقع، شیء یا طبقه‌ای از اشیا باشد. بنابراین، یک بیضی با نقطه‌ای در آن را چشم تلقی می‌کنیم. فراگویی سوم از آنِ «خُرده‌معناها»ست. در اینجا، منظور اکو در کل چگونگی ساختن تصویری کامل از ترکیب عناصر است: دو چشم + بینی + دهان = صورت. اکو در این باره بحث نمی‌کند که آیا برای اثبات کامل آنها می‌توان از نوعی آزمون جانشینی در هر یک از سطحها استفاده کرد یا نه.

۱۴) چنان که گفتیم، «فراگویی» در زبان‌شناسی برای تولید آواهای ممیّز معنا در یک سطح و تولید واحدهای معنادار در سطحی دیگر به کار می‌رود. برای حفظ یک‌دستی، در اینجا نیز، از همان اصطلاح به شکلی فعلی استفاده شده است. درواقع «فراگفتن» به معنای تولید به کار رفته است.ـــ م.

۱۵) «نگارشی» در برابر «graphic» به کار رفته است. منظور از نگارشی (گرافیک) هم تصویر است و هم نوشته‌هایی که کشیده می‌شود. در اینجا نیز، منظور اکو همین معنای تخصصیِ واژهٔ گرافیک است، نه معنای آشنای آن برای ما فارسی‌زبانهاـــ البته در انگلیسی این معنای تخصصی معمول و رایج است.ـــ م.

۱۶) گفتیم که «ترانگاری» به معنای برگرداندن از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر است.ـــ م.

۱۷) چنان که گذشت، خرده‌معنا عنصر تشکیل‌دهندهٔ واحد

93) figures

تک‌معناست. در اینجا نیز، بینی و ابرو و آسمان هنوز به واحدی تک‌معنا، که می‌توان آن را معادل تکواژ، کوچک‌ترین واحد معنادار زبان، دانست، بدل نشده‌اند.ـــ م.

۱۸) در زبان‌شناسی، «گویش فردی» به زبان یا ویژگیهای زبانی‌ای دلالت دارد که شخصی است نه جمعی. گویش فردی در واقع دربرگیرندهٔ «توانش زبانی هر گویشور» است.ـــ م.

۱۹) در اینجا، «شکل» معادل «figure» به کار رفته است که بیشتر بر تصاویر بازنمایی‌شده، به گونه‌ای که در نقاشی فیگوراتیو[۹۴] معمول است، دلالت دارد.ـــ م.

۲۰) اشاره کردیم که تفاوت «شمایل‌نگارانه» با «شمایلی» در این است که در اولی، نوعی قرارداد فرهنگی و جمعی، مانند زبان، قابل کشف است و در دومی نه.ـــ م.

۲۱) در اسطوره‌های یونانی، اسب بال‌داری است که در زمان مرگِ مِدوسا[۹۵] از بدنش بیرون می‌جهد. در فرهنگ ایرانی، می‌توان به «ذوالجناح» اشاره کرد.ـــ م.

۲۲) اسب جنگی اسکندر. در فرهنگ ایرانی می‌توان به رَخش، اسب رستم، اشاره کرد.ـــ م.

۲۳) بلعام یکی از پیامبران یهود است. در *کتاب مقدس*، داستان او و زدن الاغش و سرزنش حیوان آمده است. رک *عهد عتیق*، *سفر اعداد*، ۲۲: ۲۱ ـ ۳۳.ـــ م.

۲۴) منسوب به قومِ «گرک». نام یونان امروزی در انگلیسی، یعنی «Greece»، با تلفظ «گریس»، از نام همین قوم گرفته شده است؛ اما در فارسی، نام یونان برگرفته از نام قوم «ایونیه» (Ionia) است.ـــ م.

۲۵) اکو در اینجا از عبارت «superimpose» استفاده می‌کند که به معنای «بر روی چیزی قرار گرفتن» است. ممکن است استفاده از نوواژهٔ «برهم‌فکنی» در برخورد نخست روان و مقبول به نظر نرسد؛ اما باید توجه داشت که این اصطلاح در چارچوب

94) figurative

95) Medusa

نظری خاصی با معنایی خاص به کار رفته است و گزیری از آن نیست.ـــ م.

۲۶) در اینجا، معنای ضمنیِ «آدم دنیادیده» بر معنای صریح شمایل‌نگارانهٔ «دزد دریایی» فکنده می‌شود یا با آن تلفیق می‌گردد و در واقع، بر آن سایه می‌اندازد و آن را تحت الشعاع قرار می‌دهد.ـــ م.

۲۷) در اینجا، اصطلاح «identification» را، که معمولاً «همذات‌پنداری» ترجمه می‌شود، «همسان‌پنداری» ترجمه کردم، چون معادل مناسب‌تری به نظر می‌رسد.ـــ م◆