شیوه‌های تحلیل

جان ا. واکر و سارا چاپلین
ترجمه‌ی فرهاد ساسانی

Modes of Analysis

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

... به تفسیر معناهای تصاویر و دیگر محصولات فرهنگی، ... به پردازش شیوه‌های گوناگون تحلیل را به وجود آورده‌اند که برخی از آن‌ها را در این فصل خلاصه می‌کنیم. در بعضی تحلیل‌ها به ساختار درونی یک شیء یا متن منفرد توجه می‌شود، اما در تحلیل‌های دیگر، مثال‌های مشابه بسیاری را بررسی می‌کنند؛ یعنی این تحلیل‌ها ماهیتاً **تطبیقی** اند. ازجمله تحلیل‌های دوم می‌توان به بررسی تأثیر و ژانر اشاره کرد.

شهرنشینان هر روز با بسیاری از نشانه‌های دیداری روبه‌رو می‌شوند که در اصل می‌توانند آن‌ها را رمزگشایی کنند. (البته این

به آن معنا نیست که واکنش‌هایشان به نشانه یکسان است. بسیاری از بینندگان سیاه‌پوستی که نوار ویدئویی پلیس سفیدپوستی را تماشا می‌کنند که مظنون سیاهی را کتک می‌زند، واکنششان با بسیاری از بینندگان سفیدپوست متفاوت است.) چون بسیاری از این نشانه‌ها بخشی از فرهنگ خودشان است، لازم نیست آن‌ها را محکوم به «یک خوانش نزدیک»، یعنی یک تحلیل **نظام‌مند آگاهانه** کنیم. اما وجود کتاب‌هایی با عنوان‌هایی مانند رمزگشایی **تبلیغات** و **تفسیر هنر معاصر** نشان می‌دهد که نشانه‌هایی وجود دارند که نیازمند تحلیل اندیشمندانه‌اند.

صورت و محتوا

شیوه‌های تحلیل را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد: آن‌هایی که به **محتوا** و آن‌هایی که به **صورت** می‌پردازند. (این تمایزی است قدیمی اما مشکل‌آفرین. یک اثر هنری بازنمودی ترکیبی است از صورت و محتوا و درنتیجه فقط می‌توان آن‌ها را در قلمروی تفکر و نقد از هم جدا کرد.) ما می‌گوییم یک عکس، عکس از چیزی است؛ بنابراین، محتوا عبارت از جوهر یا قصدی است که در یک بازنمایی گنجانده شده است. دو منبع اصلی برای محتوا وجود دارد: نخست رخدادها، صحنه‌ها و مردم واقعی (واقعیت) و دوم تخیل انسان (داستان). گاه به آمیزه‌هایی از این دو، «داستان» و «مستندات نمایشی» می‌گویند.

دنیاهای «محتوا» و «موضوع» را اغلب به جای یکدیگر به کار می‌برند، ولی می‌توان تفاوتی را میان آن‌ها تشخیص داد. موضوع مجموعه‌ی هنری موزه‌ی سلطنتی جنگ در لندن درکل جنگ است؛ محتوای تک‌تک تصویرها خاص‌تر است، مثل نبرد سُم [در ۱۹۱۶]. بسیاری از کتاب‌های تاریخ هنر، تصویرپردازی را براساس موضوع تنظیم می‌کنند: مجلدات زیادی درباره‌ی جانوران در هنر، خشونت در فیلم‌ها و غیره نوشته شده است. یکی از خطرات این رویکرد این است که مؤلفان درباره‌ی تصویرها چنان می‌نویسند که انگار پنجره‌هایی شفاف به روی دنیایند. به عبارت دیگر، خطر نادیده‌انگاشتن نقش صورت، فن و رسانه‌ی بازنمایی حس می‌شود. کتاب‌های دیگری وجود دارند که نمونه‌ها را بر اساس ویژگی‌های صوری‌شان تنظیم می‌کنند، مانند **رنگ و فرهنگ**، **عملکرد و معنی از عهد کهن تاانتزاع** (لندن: تیمز و هادسون، ۱۹۹۳)، نوشته‌ی جان کیج.

بعضی ساختمان‌ها و کالاهای طراحی‌شده بازنمودی‌اند، مثل کلیسایی که نقشه‌اش به شکل صلیب است، یا ظرف پنیری که به شکل یک کلبه‌ی روستایی است؛ ولی اکثرشان بازنمودی نیستند. بنابراین، در مورد معماری و طراحی، کارکرد معادل محتوا است (بنابراین، به شعار «صورت تابع کارکرد است» می‌رسیم).

بیش‌تر تحلیل‌گران میان محتوای **آشکار** و **نهفته** تمایز قائل می‌شوند. محتوای آشکار به تصویرکردن اشیا (مانند کفش‌ها) مربوط می‌شود که اکثریت بینندگان آن را تشخیص می‌دهند. کفش‌ها کارکردهای عملی روزمره‌ای دارند ولی می‌توانند نمادهای جنسی و اشیائی بت‌واره نیز باشند. اگر ترسیمی از یک کفش معناهای نهفته را انتقال دهد، آن‌وقت محتوایش نهفته است. رولان بارت الفاظ «معنای صریح» (denotation) و «معنای ضمنی» (connotation) را به کار گرفت تا میان معناهای سطح اول (لفظی) و سطح دوم (تداعی‌شونده) تمایز قائل شود. (شمار تداعی‌های فردی‌ای که یک تصویر یا شی می‌تواند فرا بخواند آن‌قدر زیاد است که هیچ نظریه‌پردازی نمی‌تواند همه‌ی آن‌ها را توجیه کند.) این‌ها به نوبه‌ی خود سطح سوم معنا را پیش می‌کشند که بارت آن را «اسطوره» می‌نامد. همان‌گونه که اندکی بعد در خواهیم یافت، اندیشه‌های بارت متناظر شیوه‌ی تحلیل تاریخی هنر با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی است.

تحلیل محتوا

تحلیل محتوا یک روال تجربی شبه‌علمی و موردپسند نظریه‌پردازان رسانه‌های گروهی است که دراساس عملیاتی کمّی است شامل اندازه‌گیری و محاسبه.۱ اندازه‌گیری را می‌توان با ابزار بسیار ساده‌ای انجام داد: یک تحلیل‌گر رسانه که می‌خواهد اهمیتی را دریابد که مطبوعات روزانه به رخدادی خاص (یعنی ارزش خبری‌اش) می‌دهند، می‌تواند خط‌کشی را بردارد و ستون‌هایی را که در روزنامه‌های گوناگون به آن رخداد اختصاص یافته، اندازه گیرد. البته در چنین اندازه‌گیری‌هایی هیچ اشاره‌ای به کیفیت توضیحات مقاله‌های موردنظر

نمی‌شود. برای اندازه‌گیری کیفیت، باید مقیاسِ ارزش‌ها را استخراج کرده، سپس به کار گرفت.

مجموعه‌ای از تبلیغات تصویری برای آشپزخانه‌ها را می‌توان از مجلات آمریکاییِ چاپ ۱۹۹۶ گرد آورد (مشکل اولیه تعیین اندازه‌ی نمونه‌ی تحلیل است) و سپس این پرسش‌ها را مطرح کرد: «زنان در مقایسه با مردان چندبار به تصویر در می‌آیند؟ در تصاویری که هر دو را نشان می‌دهند، کدام یک غالب است؟ چه کسی را در حال آشپزی و شست‌وشو نشان می‌دهند؟ چندبار یک خانواده‌ی هسته‌ای را نشان می‌دهند؟ چندبار افرادی از اقلیت‌های قومی را نشان می‌دهند؟» واحدهای شمارش‌پذیر را باید شناسایی کرد تا دیگر پژوهش‌گران بتوانند از آن‌ها برای تکرار آزمایش و وارسی کردن اعتبار یافته‌ها استفاده کنند.

در مورد تاریخ مصوّر مُد، می‌توان این پرسش را پرسید: پوشاک «چه ملت‌هایی» نشان داده می‌شوند و به چه نسبتی؟ می‌توانَ به این پرسش با شمارش تعداد تصاویری که پوشاک ایتالیایی، پوشاک ژاپنی و غیره را نشان می‌دهند و سپس مرتب‌کردن ارقام به‌دست‌آمده در یک جدول از بزرگ به کوچک، پاسخ داد. چنین داده‌هایی پس از گردآوری، نیاز به تفسیر دارند: اگر مُد فرانسوی «بالای این دسته» قرار گیرد، به سبب آن است که مؤلف فرانسوی بوده یا این‌که فرانسه بر صنعت مُد تسلط داشته است. خوانش «بیماری‌شناسانه» از چنین کتابی، یعنی خوانشی که به دنبال شکاف‌ها و غیبت‌ها بگردد، ملت‌هایی را که مُدهایشان حذف شده است، آشکار خواهد کرد.

هنرمندان زن‌باور [فمینیست] برای کشف این‌که تا چه حد از دنیای هنر مردمحور حذف شده‌اند، تعداد هنرمندان زنی را که در مجموعه‌های موزه‌ها، نگارخانه‌های خصوصی و نمایشگاه‌های گروهی معرفی شده‌اند، شمارش می‌کنند. دختران چریک (.۱۹۸۴)، دسته‌ای از هنرمندان/فعالان زن‌گرای آمریکایی بودند که نقاب گوریل مانند می‌زدند تا ناشناس بمانند؛ آن‌ها اغلب از آماری که از این تحلیل‌های محتوایی استخراج می‌کردند استفاده می‌بردند. برای مثال، «تنها ۴ نفر از ۴۲ هنرمند نمایشگاه بین‌المللی کارنگی زن‌اند. چرا در ۱۹۸۷ درّ داکومنتا [نمایشگاه بین‌المَلَلی گسترده‌ای که در کاسل آلمان برگزار شد] ۹۵٪ سفیدپوست و ۸۳٪ مرد بودند؟ کم‌تر از ۵٪ از هنرمندان بخش‌های هنر مدرن موزه‌ی متروپولیتن زن‌اند، ولی ۸۵٪ از برهنگان نیز زن‌اَند.»[۲] چنین اطلاعاتی در حمایت از استدلال‌های هنرمندان زن‌باور و در کاستن از تبعیض علیه آن‌ها ارزش دارد.

اگرچه نتایج تحلیل‌های محتوایی اغلب مؤید برداشت‌های شمّی موجود است، اما این مزیت را دارند که عینی، دقیق و آزمایش‌پذیرند. مقایسه‌های میان آمار برگرفته از تحلیل‌های محتوایی رسانه‌های گروهی و آمار برگرفته از زندگی واقعی اغلبَ تفاوت‌های چشمگیری را نشان می‌دهد. برای مثال، در تلویزیون، قتل را بسیار بیش‌تر از آن چیزی نشان می‌دهند که واقعاً اتفاق می‌افتد. درنتیجه، تحلیل محتوا یکی از راه‌های آشکارکردن تحریفات واقعیت است که در بازنمایی‌های رسانه‌ها یافت می‌شود.

شمایل نگاری و شمایل شناسی

هر دو واژه [iconography iconology] با واژه‌ی "icon" (شمایل) آغاز می‌شود که از معنیِ لفظ یونانی «شباهت»، «تصویر» یا «عکس» گرفته شده است. "graphy" (نگاری) یعنی «نوشتن»؛ پس شمایل‌نگاری لفظاً «نوشتن درباره‌ی تصویرها» است. "ology" (شناسی) یعنی «علم»؛ درنتیجه، «شمایل‌شناسی» «علم تصویرها» است. اروین پانوفسکی ادعا کرده است تفاوت میان این دو این اَست که شمایل‌نگاری «توصیفی و دسته‌بندی کننده» است، حال آن که شمایل‌شناسی «تفسیری» است. او سپس شمایل‌نگاری را «شاخه‌ای از تاریخ هنر که به موضوع یا معنیِ آثار هنری، در مقابل صورت آن‌ها توجه دارد» تعریفَ کرده است.[۳] چون پانوفسکی به تصاویر **پیکرنمایانه** توجه داشته است، به نظر می‌رسد تحلیل‌های شمایل‌نگارانه را نتوان در مورد هنر انتزاعی و بیش‌تر آثار معماری (به جز اندکی از ساختمان‌هایی که شَبیه چیزی هستند) به کار گرفت.

وقتی منتقدان هنر به شمایل‌نگاری یک هنرمند اشاره می‌کنند، منظورشان درونمایه‌هایی است که طبق عادت در کارش تکرار می‌شود. در مورد نقاشی‌های فرانسیس بیکن، می‌توانیم قفس‌های فلزی، منگوله‌های آویزان، سرهای فریادزننده و ترشحات خون را فهرست کنیم. تنها باید به نقشی که اسلحه‌ها، اسب‌ها، گاری‌رانان، کابوها و لباس بومیان آمریکایی، مشروب‌فروشی‌ها و غیره در وسترن‌ها

دارند فکر کنیم تا دریابیم شمایل‌نگاری به این تعبیر چه اهمیتی می‌تواند داشته باشد.

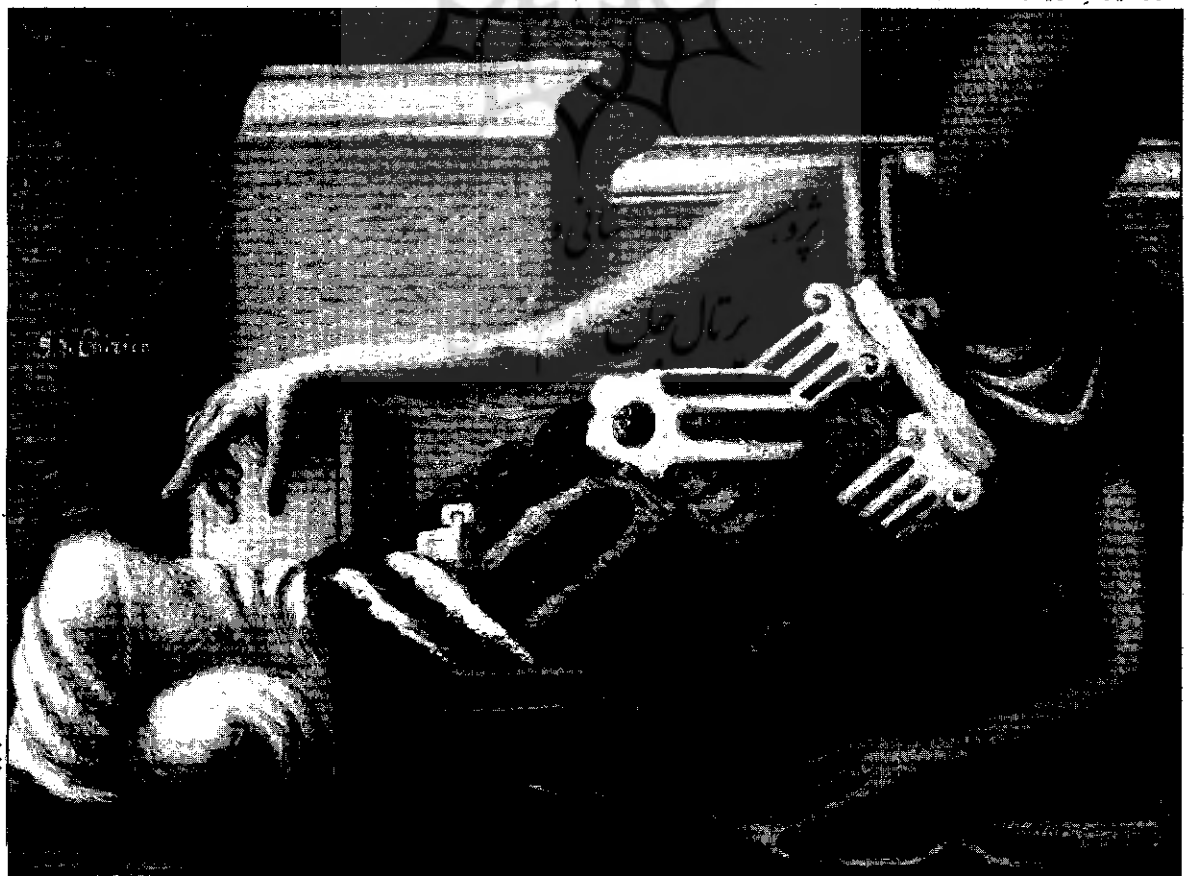
تحلیل شمایل‌نگارانه را اکثر تاریخ‌نگاران زنده‌ی هنر و منتقدان زنده‌ی فیلم به کار گرفته‌اند، ولی این نوع تحلیل بیش‌تر اندیشمندان اروپایی مانند امیل مال، آبی واربورخ، پانوفسکی، فریتس زاکسل، ادگار وَایند و ارنست گومبریچ را به خاطرمان می‌آورد. (همچنین رَک مجموعه‌ی تلویزیونی پاملا تودور. کریگ، **زندگی مخفی نقاشی‌ها**، شبکه‌ی ۲ بی‌بی‌سی، ۱۹۸۶) به لحاظ تاریخی، تحلیل شمایل‌نگارانه در سده‌های نوزدهم و بیستم برای اصلاح رویکرد صورت‌گرایانه به هنر به وجود آمد. پانوفسکی مورخی هنری است که این روش را در کامل‌ترین شکل خود در مقاله‌ی معروفش در ۱۹۳۹ توضیح داده است. پس تفکرش را در این‌جا خلاصه می‌کنیم.

پانوفسکی سه سطح یا نوع از محتوا را بازمی‌شناسد: نخست، موضوع اولیه یا طبیعی؛ دوم، موضوع ثانویه یا متعارف؛ و سوم، معنی یا محتوای باطنی. پس حرکت از ظواهر سطحی به سوی فهم‌های ژرف است. در نخستین سطح، بینندگان درمی‌یابند که آرایش خط و رنگ بر روی بوم انسان‌ها، جانوران، خانه‌ها و غیره را به تصویر می‌کشد. پانوفسکی معتقد بود لازم است همه‌ی ناظران بفهمند سطح یک تجربه‌ی عملی دنیا است؛ یعنی یک تصویر قابل درک است چون چیزهایی را به تصویر می‌کشد که از پیش برای ما آشنا است. (گاه در نقاشی‌های قدیمی لوازمی وجود دارند که دیگر کاربرد ندارند و درنتیجه آن‌ها را تشخیص نمی‌دهیم.)

پانوفسکی سطح یک را به الف) «واقعی» و ب) «بیانی» تقسیم می‌کرد. منظورش از «واقعی» تشخیص این بود که یک سیب نقاشی‌شده درواقع یک سیب است، و منظورش از «بیانیَ» شیوه‌ی نقاشی‌شدنش بود. در این‌جا، پانوفسکی نقشی را که دست‌کاری، تکنیک یا سبک در انتقال معنی ایفا می‌کند، می‌پذیرد. (در برخی نقاشی‌های مدرن فرانک اوئرباخ و لئون کوسوف، آن‌قدر رنگ غلیظ و اثر قلمَ محکم اَست که اَشیا و پیکره‌ها را به سختی می‌توان تشخیص داد).

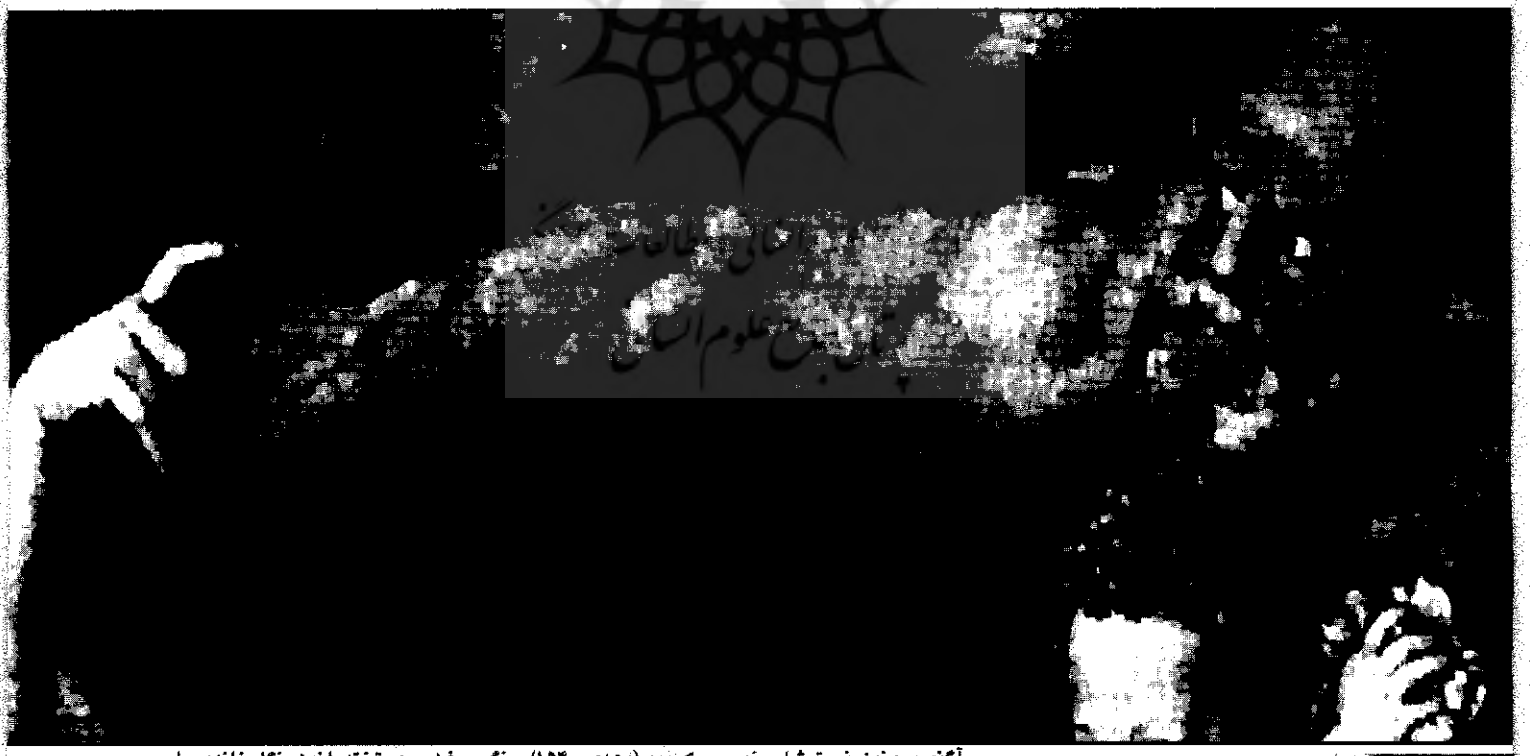
از نظر پانوفسکی، رابطه‌ی میان بازنمایی‌های

جورجیو دِ کریکو، ۱۹۲۷، باستان‌شناش



تصویری و واقعیت بیرونی خیلی مورد توجه نیست؛ زیرا علاقه‌ی اصلی او به معناهای تصاویر است نه واقعیت‌نگاری یا حقیقتشان. البته از نظر تحلیل گران آثار واقع‌گرایانه، عکس‌ها، فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی مستند، مسئله‌ی حقیقت مهم است. یکی از دلایلی که پانوفسکی به مسئله‌ی بازنمایی/واقعیت علاقه نداشت این بود که توجهش به هنر رنسانس بود و این نوع هنر اساساً از متون ادبی الهام می‌گیرد. هنرمندان رنسانس از زندگی و چهره‌های نقاشی‌شده‌ی هم‌عصرانشان مایه می‌گرفتند، ولی اغلب اوقات مضامین آن‌ها را از کتاب مقدس، تاریخ کلاسیک و اسطوره به دست می‌آوردند. اغلب، حامیان «برنامه‌هایی» را برای هنرمندان تنظیم می‌کردند تا از روی

با نفوذ چشم به فضای این نقاشی مجلل و اغواگر، از روشنایی به تاریکی و از لذت به درد نیز گذر می‌کنیم. نقاب‌های دورانداخته‌شده دلالت بر نقاب‌اندازی دارند. دو خدای برهنه‌ی اسطوره‌ای عشق، پیش‌زمینه را دربرگرفته‌اند: ونوس درحالی نشان داده شده که پسرش کوپید را در آغوش می‌گیرد. با این که شماری از پژوهش‌گران در مورد این نقاشی تحقیق کرده‌اند، معنی دقیق تمثیل آن، به‌خاطر عدم‌توافق در مورد هویت برخی پیکره‌های حاشیه‌ای، به‌ویژه زنی که فریادزنان در پشت کوپید قرار دارد، نامشخص مانده است. یک تاریخ‌نگار ادعا کرده است که این نقاشی تشخص حسادت است. دیگری می‌گوید نماد سفلیس و درنتیجه تصویر نوعی هشدار بهداشتی است: زمان (پدر زمان، بالا سمت راست) نشان می‌دهد که شیرینی عشق و روابط جنسی، درد را به دنبال دارد.



آگنو برونزینو، تمثیل ونوس و کوپید (دهه‌ی ۱۵۴۰)، رنگ روغن روی تخته، لندن، نگارخانه‌ی ملی

آن ها کار کنند. شمایل نگار در مواجهه با تصاویری که مضمونشان ناآشنا است، ذاتاً به دنبال متن یا برنامه ای می گردد که هنرمند از آن استفاده کرده است.

شمایل نگاری به معنای واقعی کلمه با سطح دو، موضوع ثانویه یا متعارف آغاز می شود؛ یعنی تحقق این مسئله که پیکره ی زنی که در **تمثیل ونوس و کوپید** اثر برونزینو (تصویر۱) سیب طلایی (نوعی نسبت) را در دست دارد، هر زنی نیست بلکه تشخص ونوس، الهه ی رومی عشق و زیبایی است؛ آن پسر جوانی که با بال های بیرون زده از پشتش و ترکشی از پیکان ها او را می بوسد پسرش کوپید، یکی دیگر از خدایان رومی عشق است؛ آن پیرمردی که پرده ای را پس می کشد، تشخص پدر زمان است و غیره.۴

درنتیجه، نخستین ضرورت شمایل نگاری تشخیص دقیق چنین تشخص ها و نسبت هایی است که اگر درست تشخیص داده نشوند، معنی تصویر اشتباه فهمیده می شود. (ما همه تجربه ی بدخوانی چیزی و سپس پی بردن به اشتباهمان و درنتیجه تمایز خوانش «درست» از «نادرست» را داشته ایم.) در برخی دوباره سازی های قدیمی از اثر برونزینو، گیاهی وجود دارد که کفل های کوپید را پنهان می کند و پارچه ای که عورت ونوس را می پوشاند. خطر تکیه بر تحلیل شمایل نگارانه به تنهایی با این مسئله آشکار می شود که این گیاه بعداً اضافه شده تا از بار شهوت انگیزی تصویر بکاهد (در ۱۹۵۸ وقتی نقاشی را تمیز می کردند، آن را برداشتند.) تاریخ نگاران هنر که در نمی یافتند این گیاه افزوده ی بعدی است، احتمالاً آن را بخشی از تمثیل برونزینو تشخیص داده و تفسیر می کردند. پس نیاز است تحلیل شمایل نگارانه با فنون دیگری مانند قدمت گذاری با پرتو ایکس و تحلیل رنگدانه کامل شود.

حال بینندگان امروزین به چه چیزی نیاز دارند تا محتوای اثر برونزینو را درک کنند؟ به دانش اسطوره شناسی کهن، به اضافه ی موضوعات فکری ای که در محفل بلافصل هنرمند موردنظر بحث شده است. برونزینوشناسان بر این باورند که نقاش با شاعر، فیلسوف و تاریخ نگاری به نام بندتو وارکی که می گویند در باب لذت ها و دردهای عشق مَطالبی نوشته و سخنرانی هایی کرده، دوست بوده است؛ درنتیجه، ممکن است یکی از متون وارکی برنامه ی نقاشی برونزینو را تشکیل داده باشد.

سطح سوم پانوفسکی، معنی یا محتوای باطنی، «آن اصول زیربنایی»ای تعریف شده است «که نگرش بنیادین یک ملت، یک دوره، یک طبقه، یک کیش مذهبی یا فلسفی را نشان می دهد». شمایل نگاری **تحلیلی** است، حال آن که شمایل شناسی **ترکیبی** است. شمایل شناس اثر هنری را به شکل یک کل و به شکل نمونی از شخصیت آفریننده اش و یا به شکل سندی تاریخی از فرهنگ یا تمدنی در نظر می گیرد که مظهر آن است. برای مثال، در ارتباط با برونزینو، پانوفسکی می نویسد: «این که باید شعف شهوانی وسوسه انگیز و نه دیگر اَشکال پلیدی را در این برهه ی خاص انتخاب کرد و نماد شرارت به حساب آورد، دقیقاً با روحیه ی ضداصلاح طلبی هماهنگی دارد.» پس او معنای هنری این تصویر غیرمسیحی را نمونی از نگرش های مذهبی کاتولیک در دوره ای معین از تاریخ تفسیر می کند.

بنابراین، شمایل شناس باید قادر باشد دانش برگرفته از دیگر حوزه های پژوهش (تاریخ اجتماعی، دین، فلسفه و سیاست) را به کار بندد تا آن را نمونی از فرهنگ گسترده تر در نظر گیرد. همان گونه که پانوفسکی می نویسد: «در جست وجوی معناها یا محتوای باطنی است که رشته های مختلف علوم انسانی در لایه ای مشترک به هم می رسند.»

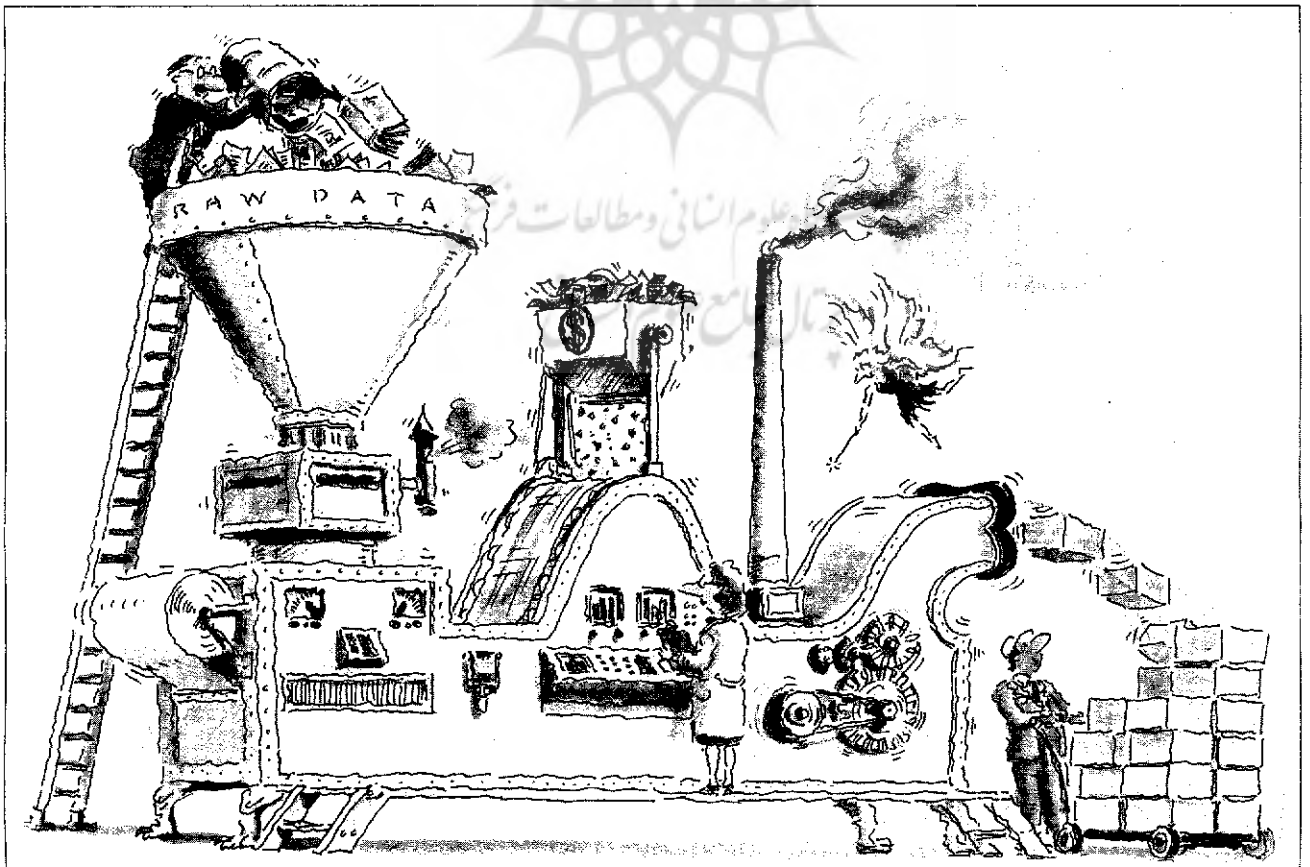
شمایل شناسان ناگزیر فرض می کنند هنرمندان از معناها و اهمیت های عظیم تر آثارشان در زمانی که آن ها را می ساختند، بی خبر بوده اند. پانوفسکی می نویسد: «کشف و تفسیر این ارزش های "نمادین" (که اغلب برای خود هنرمند ناشناخته است و ممکن است حتی مشخصاً با آن چه آگاهانه قصد بیانش را داشته متفاوت باشد) موضوع چیزی است که آن را "شمایل شناسی" در مقابل "شمایل نگاری" می نامیم.» مسائل نظری دشواری در ارتباط با قصد هنرمند بروز می کند. (نظریه پردازان ادبی از «توهم مقصود» سخن می گویند.۵) ممکن است هیچ اطلاعاتی بیرون از اثر در مورد این قصد وجود نداشته باشد، زیرا در بسیاری از موارد، سازندگان دست ساخته ها ناشناخته اند. (البته در مورد هنرمندان زَنده، مقاصد را می توان از طریق مصاحبه معلوم کرد.) بینندگان ممکن است تلاش کنند مقاصد هنرمندان را از خود آثارشان استخراج کنند، ولی این امر مشکل آفرین است؛ زیرا هنرمندان ممکن است نتوانسته باشند مقاصدشان را محقق سازند.

روش پانوفسکی چندلایه و پیچیده است، زیرا با ماهیت نقاشی‌هایی که بررسی کرده وفق داده شده است. نقاشی‌های رنسانس متعالی مانند **تمثیل** برونزینو تصاویری ساده با پیام‌هایی خام خطاب به مخاطب عام نبوده‌اند؛ بلکه ارتباطاتی پیچیده بوده‌اند مخصوص فرهیختگان علوم انسانی که به طبقات حاکم جامعه‌ی اروپا تعلق داشته‌اند. برای مثال، برونزینو برای دربار کوسیموی اول در فلورانس کار می‌کرد که **تمثیل** را به‌عنوان هدیه‌ای دیپلماتیک برای شاه فرانسه فرستاد.

پس روش‌های شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی برای کامل شدن، نیاز به پژوهش تاریخی‌ای دارند که حامی، فضای فکری و مخاطب را در نظر بگیرد. پژوهشگران باید بپرسند: «نشانه‌های تصویری در زمانی که ساخته می‌شوند چه معناها و کارکردهای اجتماعی‌ای برای عموم دارند؟ اثر برونزینو امروز هم وجود دارد و ازاین‌رو هشدارهایش درباره‌ی لذت‌ها و دردهای عشق و رابطه‌ی جنسی نیز ممکن است با بینندگان امروزین ارتباط پیدا کند. البته بیماری جنسی‌ای که اکنون نگران‌کننده است ایدز است نه سفلیس.

اسطوره‌شناسی‌ها

مجموعه مقالات معروف رولان بارت، **اسطوره‌شناسی‌ها** (۱۹۷۲)، شامل تحلیل عکسِ روجلد یک مجله است. مانند روال رمزگشایی پانوفسکی، روش بارت نیز حرکت از سطح به عمق است و شاید هم بتوان گفت دست به شمایل‌شناسی به تعبیری می‌زند که با معنای عکس به مثابه‌ی نمونی از جامعه‌ی فرانسه برخورد می‌کند.[۶] مجله‌ی موردنظر **پاری‌ماچ** ۳۲۶ (۲۵ ژوئن ـ ۲ ژوئیه‌ی ۱۹۵۵) بود و عکس روی جلد سرباز سیاه جوانی را نشان می‌داد که یونیفورمی فرانسوی بر تن داشت و با چشمان رو به بالایش سلام می‌داد. این توصیف از محتوای آشکار، سطح **معنی صریح** تصویر است. طبق نظر بارت، معنی‌های **ضمنی‌ای** که این تصویر برمی‌انگیخت عبارت بود از: «فرانسه یک امپراتوری بزرگ است... همه‌ی فرزندانش، بدون هیچ تبعیضی در رنگ پوست، وفادارانه زیر پرچم فرانسه خدمت می‌کنند...» ظاهراً هیچ پاسخی بهتر از شور و اشتیاقی که این سیاه در خدمت به سرکوب گرانش نشان می‌دهد، برای مخالفان استعمار وجود ندارد. از نظر بارت، این عکس



تجسم اسطوره‌ای است که حقیقت تاریخی امپریالیسم و نژادپرستی فرانسه را فرومی‌پوشاند و به شکلی خرافی به اهداف تبلیغاتی جناح راست خدمت می‌کند. او می‌گوید اسطوره، تاریخ را به طبیعت تبدیل می‌کند و وی آن را «گفتار سیاست‌زدوده» توصیف می‌کند. بارت در دهه‌ی ۱۹۵۰، فکر می‌کرد این وظیفه‌ی نظریه‌پردازان منتقد است که چنین اسطوره‌هایی را تحلیل و تقبیح کنند.

هم پانوفسکی و هم بارت می‌خواستند پرده از معناهای نهفته یا «ناخودآگاه» تصویرها بردارند. اما در حالی که پانوفسکی، تاریخ‌نگار غیرسیاسی هنر، می‌کوشید معناهای نقاشی‌های تاریخی را برای روشن کردن بینندگان امروزین بازیابد، بارت، نشانه‌شناس سیاست‌انگیخته، می‌کوشید پیام‌های ارتجاعی ارتباطات توده‌ای را هویدا سازد تا با ایدئولوژی غالب مقابله کند. هیچ‌یک از این دو نظریه‌پرداز به کیفیت زیبایی‌شناختی تصویرهایی که بررسی می‌کردند، توجه نداشتند.

تحلیل ژانر و گونه

«ژانر» یک واژه‌ی فرانسوی به معنای «گونه، نوع یا قسم» است. یک ژانر طبقه‌بندی یا گروه‌بندی آثار هنری است که عناصر شمایل‌نگارانه، مضامین و قواعد سبکی مشترکی دارند.[۷] ژانر بافتی هنری را فراهم می‌کند که در آن معناهای آثار را می‌توان فهمید و مقایسه کرد. اما ژانر صرفاً یک مقوله‌ی تحلیلی ارزشی برای منتقدان و مخاطبان نیست، بلکه تا بدان‌جا که به هنرمندان مربوط می‌شود، یک منبع خلاق است.

ژانرها در اَشکال هنری گوناگون (ادبیات، نقاشی و سینما) رخ می‌دهند. ژانرهای نقاشی شامل تصویرهای تاریخی، برهنگان، چهره‌نگاری، تصاویر جانوران، منظره‌نگاره‌ها و اشیأ بی‌جان می‌شود (این توالی یک سلسله‌مراتب را تشکیل می‌دهد، زیرا برخی موضوعات ناگزیر مهم‌تر از بقیه‌اند). درون گفتمان مربوط به نقاشی، لفظ «ژانر» معنایی تخصصی‌تر نیز دارد؛ یعنی نقاشی‌ها (معمولاً نقاشی‌های سده‌ی هفدهمی هلندی) صحنه‌های پَست یا زندگی محقر را به تصویر می‌کشند.

ژانرهای سینمایی آشنا عبارت‌اند از: فیلم سیاه [نوآر]، وسترن، موزیکال، ترسناک و ملودرام. همان‌گونه که نام «فیلم سیاه» نشان می‌دهد، مشخصه‌ی برخی ژانرها ویژگی‌های صوری/سبکی است. در این نمونه، فیلم‌های جنایی به صورت سیاه‌وسفید فیلم‌برداری می‌شوند تا بر سایه‌ها، سیاهی یا تاریکی تأکید کنند. نظریه‌پردازان فیلم معتقدند برخی ژانرها گرایش به جنسی خاص دارند؛ برای مثال، وسترن‌ها مردانه و ملودرام‌ها زنانه‌اند. ژانرها مانند گونه‌های طبیعی، چرخه‌های زندگی دارند؛ ظهور و رشد می‌کنند؛ همچنین می‌توانند اعتبارشان را از دست بدهند و حتی با هم ناپدید شوند. وقتی ژانرها جا افتادند، ناگزیر به خود ارجاع می‌دهند و به تقلید خود می‌افتند و زمانی که چند ژانر وجود داشته باشد، می‌توانند با هم ترکیب شوند؛ برای مثال، موزیکال/وسترن. نظریه‌پردازان در مورد ماهیت، ریشه‌ها و رشد ژانرها در کل و رابطه‌ی تک‌تک آثار با ژانری که به آن تعلق دارند، بحث می‌کنند.

در مورد معماری و طراحی، **گونه** معادل ژانر است؛ یعنی گونه‌های ساختمانی مانند فرودگاه، بیمارستان، ویلاها، موزه‌ها و گونه‌های محصولی مانند خودروها، صندلی‌ها و تلفن‌ها.[۸]

تحلیل صورت و سبک

لفظ «صورت» در کل دربرگیرنده‌ی پدیده‌هایی چون مواد، رنگ‌ها، خطوط، نورپردازی، ارزش‌های رنگ‌مایه‌ای، صور یا اَشکال، فضا، ساختارها، بافتارها، تکنیک‌ها و ترکیب‌بندی می‌شود. تاریخ‌نگاران صورت‌گرای هنر نگاهشان را به این پدیده‌ها معطوف می‌دارند.[۹] بعضی‌ها نقاشی‌های پیچیده را به نمودارهایی ساده فرومی‌کاهند تا قدرت ترکیب‌بندی را تشریح کنند. چنین تحلیل‌هایی برای درک آثار هنری ضروری است اما منتقدانی که محتوا را به کل نادیده می‌گیرند، تنها شرحی ناقص را فراهم می‌آورند.

برخی نظریه‌پردازان ادعا می‌کنند محتوا صورت را معین می‌کند و صورت طی زمان در نتیجه‌ی تغییرات اجتماعی تغییر می‌کند. (تحولات فنی نیز نوآوری صوری را تسهیل می‌کند.) افراد دیگر از وحدت یا هماهنگی میان صورت و محتوا سخن می‌رانند.[۱۰] نمونه‌ی **وابستگی متقابل** صورت و محتوا را می‌توان در هنر ون‌گوگ یافت: هنگام نقاشی روستاییانی که می‌کَنند و شخم می‌زنند، از رنگ‌مایه‌های قهوه‌ای غلیظ با قلم‌هایی محکم بر روی

«زمینه»ی بوم استفاده کرده است تا خاک و شیارهای زمین‌هایی را که روستاییان در آن‌ها کشت می‌کردند باز بتاباند.[۱۱] بنابراین، ماده و شیوه‌ی اجرا، محتوای تصویر را تقویت می‌کند و زحمت هنرمند با زحمت روستاییان برابر می‌شود.

نظریه‌پردازان فیلم توجه زیادی به فیلم‌برداری و کاربرد نور و رنگ در سینما کرده‌اند. برخی تحلیل‌گران در مورد رسانه‌های گروهی نیز در مورد اموری صوری مانند زاویه‌های دوربین به صورت تجربی تحقیق می‌کنند. برای مثال، آن‌ها (از طریق پرسشنامه) واکنش بینندگان را نسبت به یک مجری تلویزیونی که مستقیماً با دوربین صحبت می‌کرد و واکنششان را نسبت به همین فرد در حالی که از دید سه‌چهارم او را می‌دیدند، بررسی کردند. به‌نوعی عجیب بود که بینندگان دیدند دید سه‌چهارم باعث می‌شود مجری قابل‌اعتمادتر به نظر رسد.[۱۲]

نشانه‌هایی گرافیکی مانند نقشه‌ها و نمودارها مصداق‌هایی واقعی دارند، ولی علاوه بر آن، خصوصیات صوری آن‌ها می‌تواند مجموعه‌ای از ارزش‌ها را به شیوه‌ای مشابه نقاشی‌های انتزاعیِ موندریان انتقال دهد. برای نمونه، شبکه‌ی هندسی خطوط با لبه‌های صاف و آغشته به رنگ در طرح هَری بک برای نمودار راه‌های زیرزمینی لندن، ارزش‌هایی مانندِ وضوح، نظم، عقلانیت، خلوص و اقتصاد را تجسم می‌بخشد.[۱۳] چنین ارزش‌هایی مطمئناً از واقعیت‌های ادراک دیداری نشأت می‌گیرند.

ملاحظه‌ی دست‌کاری، تکنیک و شیوه‌ی بیان، یعنی این‌که **چطور** چیزی گفته می‌شود نه چه چیزی گفته می‌شود، ما را به تعبیر مجادله‌انگیز سبک می‌رساند. برخی پژوهش‌گران سبک را برحسب مجموعه‌ای از ویژگی‌های صوری تعریف می‌کنند، ولی دیگران می‌گویند سبک همیشه ترکیبی است از محتوا و صورت. در نمونه‌هایی معین، سبک نیروی روحانی تعریف شده است. سبک‌ها از تفاوت‌های اَشکال هنر و رسانه‌ها در می‌گذرند: انواع مختلفی از دست‌ساخته‌ها/ساختمان‌ها را می‌توان با هم طبق سبک‌هایی مشترک مانند باروک و هنر جدید [آر نُوو] دسته‌بندی کرد. سبک‌ها مانند ژانرها آن‌قدر منظم تقلید و احیا می‌شوند که به نظر می‌رسد هرگز نمی‌میرند. (کلاسیک‌گرایی یک نمونه است.) برخی پژوهش‌گران می‌انگارند برای هر عصری یک سبک وجود دارد و تاریخ‌های هنر را مرکب از توالی سبک‌ها می‌نویسند. دیگر پژوهش‌گران می‌گویند معمولاً چند سبک درون یک فرهنگ همزیستی دارند. تاریخ‌نگاران مارکسیست هنر (مانند فردریک آنتال) همزیستی سبک‌های متفاوت را با اشاره به حَضور جناح‌های متفاوت در طبقه‌های اجتماعی غالب توضیح داده‌اند.[۱۴] نیکوس هادینیکولائو ادعا کرده است که سبک‌ها «ایدئولوژی‌های دیداری» طبقه‌های خاص‌اند.[۱۵]

سبک آن‌قدر مفهوم پیچیده‌ای است که بحث‌های نظری زیادی را در ارتباط با ماهیت آن، علل تغییرش و رابطه‌ی سبک و مُد، و سبک‌ها و جوامع باعث شده است. تازه‌ترین لفظ، «سبک زندگی»، نیز در متون مربوط به طراحی، خُرده‌فرهنگ‌ها و فرهنگ مصرفی بسیار مورد بحث قرار گرفته است.[۱۶]

تحلیل نشانه‌شناختی

علم نشانه‌شناسی دامنه‌ی بسیاری گسترده‌تری از شیوه‌های تحلیل دارد، زیرا زندگیِ تمام نشانه‌ها را درون جامعه بررسی می‌کند. نشانه‌شناسیَ (در کنار ساختارگرایی) طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در محافل دانشگاهی، به‌ویژه در فرانسه و ایتالیا رواج یافت.[۱۷] انجمن بین‌المللی نشانه‌شناسی در ۱۹۶۹ پایه گذاری شد و چند نشریه‌ی پژوهشی از جمله **سمیوتیکا (Semiotica)**، **ورسس (Versus)** و **نشریه‌ی آمریکایی نشانه‌شناسی** ایجادَ شدند. دیگر مجلاتی که مقالاتی چاپ می‌کردند که نشانه‌شناسی را در مورد انواع مطالب مختلف به کار می‌گرفتند، عبارت بودند: از **کامیونیکیشنز (Communications)**، **تل کل (Tel Quel)** (پاریس)، **مطالعات فرهنگی** (بیرمَنگام) و **اسکرین** (لندن).

واژه‌ی "semiotic" (نشانه‌شناسی) از "semeion" یونانی به معنای «نشانه» گرفته شده است. ابتدا، در قاره‌ی اروپا، "semiology" را به "semiotic" ترجیح می‌دادند؛ ولی بعدها توافق بین‌المللی به نفع واژه‌ی دوم شد. اندیشمندان گوناگونی از این لفظ استفاده کرده‌اند: جان لاک در سده‌ی هفدهم، چارلز ساندرز پیرس و فردینان دو سوسور در اواخر سده‌ی نوزدهم. اما تاریخ اکثر مطالعات

نشانه‌شناختی به نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم باز می‌گردد. پیرس نشانه را چیزی تعریف می‌کند «که برای کسی به جای چیزی از جهتی یا ظرفیتی قرار می‌گیرد.» بنابراین، یک نشانه می‌تواند به جای چیزی قرار گیرد که وجود دارد ولی غایب است؛ یعنی مصداقی واقعی (برای مثال، عکس فردی زنده) یا چیزی که فقط در ذهن انسان وجود دارد (برای مثال، داستان‌های جن و پری). همه‌ی نظام‌های نشانه‌ای را می‌توان به کار گرفت تا عبارتی صادق را به‌وجود آورد، ولی همچنین می‌توان از آن‌ها استفاده کرد تا دروغی گفت یا دنیاهای داستانی ساخت.

هر فرآیند ارتباط یا تجربه‌ی معنا، دربردارنده‌ی نشانه‌ها است؛ پس پژوهش نشانه‌شناختی دربرگیرنده‌ی پدیده‌های متنوعی چون اطوار و حالات بیانی چهره، پوشاک، نمودارها، آرایش، فیلم‌ها، عکس‌ها، ساختمان‌ها و غیره است. درنتیجه، برخی نظریه‌پردازان معتقد بوده‌اند که نشانه‌شناسی «علم»ی است که بیش از همه قابلیت آشکارسازی «منطق فرهنگ» را دارد.

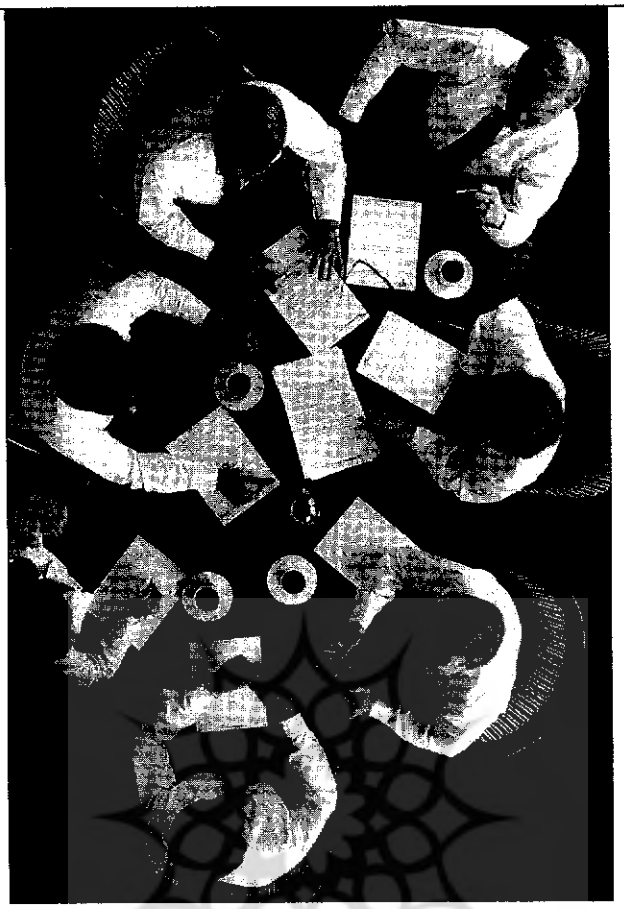
زبان انسان نظامی نشانه‌ای بوده که بیش از همه طی سده‌های اخیر بررسی شده است. پس زبان‌شناسی ناگزیر الگوی همه‌ی شاخه‌های نشانه‌شناسی، حتی آن‌هایی که به نشانه‌های دیداری مربوط می‌شده‌اند، بوده است. سوسور زبان‌شناسی بود که الفاظ «دال» و «مدلول» (دو عنصر سازنده‌ی نشانه) را معرفی کرد. دال بُعد مادی یک نشانه است[۱۸]، مثل صدای «گربه» یا حروف چاپ‌شده‌ی واژه‌ی «گربه» بر روی صفحه. مدلول بُعد مفهومی نشانه است؛ در مورد گربه، «گونه‌ای جانور». اکثر نشانه‌ها در زبان اختیاری‌اند: زبان‌های غیرانگلیسی از واژه‌ها و صداهای متفاوت برای گربه استفاده می‌کنند. درمقابل، عکس یک گربه «انگیخته» و «شمایلی» است؛ همچنین خاص‌تر است: یک جانور خاص را به تصویر می‌کشد که وجود دارد یا در دنیا وجود داشته است.

طی دهه‌ی ۱۹۶۰، جوزف کوسوت، هنرمند مفهومی‌کار آمریکایی، آثاری را ساخت که تقریباً نمایانگر نظریه‌ی نشانه‌شناختی بودند. برای نمونه، **یک و سه صندلی** (۱۹۶۵) شامل سه چیز بود: عکسی از یک صندلی، تعریف لغت‌نامه‌ای واژه‌ی «صندلی» (که هر دو روی دیوار یک نگارخانه به‌نمایش درآمده بودند) و یک صندلی واقعی که روی کف نگارخانه قرار داشت. می‌توان گفت عکس کار دال را می‌کرد و تعریف کار مدلول را که با هم نشانه‌ای را می‌ساختند که مصداقش صندلی واقعی بود. همین طور می‌توان گفت کار کوسوت نشانه‌های دیداری و زبانی صندلی را در تقابل با هم قرار می‌داد و سپس از بینندگان می‌خواست آن‌ها را با نمونه‌ای از یک چیز واقعی مقایسه کنند.

پژوهش گران گوناگون تحلیل‌هایی نشانه‌شناختی از نشانه‌های دیداری انجام داده‌اند: اومبرتو اکو (معماری، کمدی و تلویزیون)، ژاک برتن (نمودارها)، جان ا. واکر (نمودار راه‌های زیرزمینی لندن)، بارت (عکس و مُد)، کریستین متز (سینما)، جودیت ویلیامسون (تبلیغات) و و. فرسنو-درول (کمدی).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جوزف کوسوت، ۱۹۶۵، یک و سه صندلی: صندلی تاشوی چوبی، کپی عکس از صندلی، و تصویر بزرگ‌شده‌ی تعریف صندلی در لغتنامه. موزه‌ی هنر مدرن، نیویورک



بسیاری از نشانه‌شناسی استقبال از برای رمزگشایی تصاویر را بریتانیایی، ویکتور برگین، آن شناختش از سازوکار بلاغت تصویری تبلیغات ساخت نشانه‌ها را به منظور زیبایی‌شناسی تحلیل کند و همچنین ابزار باارزشی برای رسیده است: زمانی بخشی از معروف طراحی آلمانی به نام چارلز ساندرز پیرس آمریکایی بود که ده‌ها نوع و نام‌گذاری کرد که شمایل و نماد است. الفاظ فرهنگ دیداری مفیدتر است تصویرهای دیداری را بهتر روی ماسه نمونه‌ای است از همین طور اثر برجای مانده از سطحی تخت: پیوندی که آن علامت را به وجود وجود دارد. عکس‌ها را هم زیرا طی زمان نوردهی، نور روی فیلم درون دوربین می‌افتد و به شکلی خودکار باعث تغییرات شیمیایی می‌شود.

تاریخ‌نگاران و منتقدان هنر کرده‌اند، زیرا روشی پیشرفته فراهم آورده است. هنرمند را ارزشمند یافت، زیرا بر نشانه‌های عکس‌گونه و افزود و درنتیجه او را قادر آموزش، نقد و بسازد. نشانه‌شناسی طراحان کارآموز به نظر برنامه‌ی درسی مدرسه‌ی اولم بود.[۱۹]

(۱۸۳۹.۱۹۱۴) فیلسوفی مختلف نشانه را طبقه‌بندی معروف‌ترینشان نمایه، پیرس برای مطالعات تا الفاظ سوسور، زیرا توضیح می‌دهد.[۲۰] جای پا یک نشانه‌ی نمایه‌ای، یک قلم یا قلم‌مو بر روی مستقیم و علّی میان چیزی آورده است و خود علامت نمایه‌ای به شمار آورده‌اند،

نشانه‌های شمایلی نشانه‌هایی‌اند که اگر نه از همه‌ی جهات، اما از جهاتی شبیه یا نزدیک به چیزی‌اند که به تصویر می‌کشند: تصویر آینه بسیاری از ویژگی‌های چیزی را که انعکاس می‌دهد، دارد؛ یک مجسمه‌ی مفرغی از یک گربه ممکن است به اندازه و شکل یک گربه‌ی واقعی باشد، ولی همان مواد فیزیکی یا رنگ یک گربه‌ی زنده را ندارد.

نشانه‌های نمادین نشانه‌هایی‌اند که در ارتباط با مصداق‌هایشان اختیاری یا قراردادی‌اند؛ یعنی صرفاً بین گروهی از مردم توافقی وجود دارد که فلان علامت، صدا یا شی نشانگر چیز دیگری است.

این سه نشانه می‌توانند نه فقط به تنهایی، بلکه با هم نیز به شکلی رسوب کرده رخ دهند. برای مثال، در نقاشی‌های «انتزاعی» جکسون پولاک که رنگ‌های ریخته شده‌اند، نشانه‌های نمایه‌ای مشهود است: خطوط رنگ‌دانه‌ها به‌مانند اثرات حرکت‌های بدن هنرمند به اضافه‌ی چاپ‌های دستی. نشانه‌های شمایلی نیز وجود دارند: در برخی تابلوهای آخر، خطوط رنگ‌دانه‌ها چهره‌هایی را تشکیل می‌دهند. یک عکس چهره هم نمایه‌ای است و هم شمایلی. هنرمند می‌تواند علائمی را با مداد (نشانه‌های نمایه‌ای) بکشد که کم‌کم هیئتی را تشکیل دهند که شبیه یک ساختمان معروف، مثل کاخ سفید باشد (نشانه‌ی شمایلی)؛ ولی اگر آن ترسیم جانشین «رئیس جمهور ایالات متحده» شود، آن‌گاه آن نشانه به صورت نمادین به کار رفته است. (این ساختمان می‌تواند نمایانگر شخص/دفتر ریاست جمهوری باشد، زیرا رابطه‌ی مجاورت یا مجازگونه‌ی بینشان وجود دارد.)

نشانه‌شناسی در مورد مطالعات فرهنگ دیداری نیز باارزش است، زیرا باعث می‌شود انواع مختلف نشانه متمایز و نام‌گذاری شوند و امکان تحلیل نظام‌مند تصویرها و فرآیندهای ارتباطی فراهم آید. اما بسیاری از نظریه‌پردازان به قوانین کلی نشانه‌شناسی

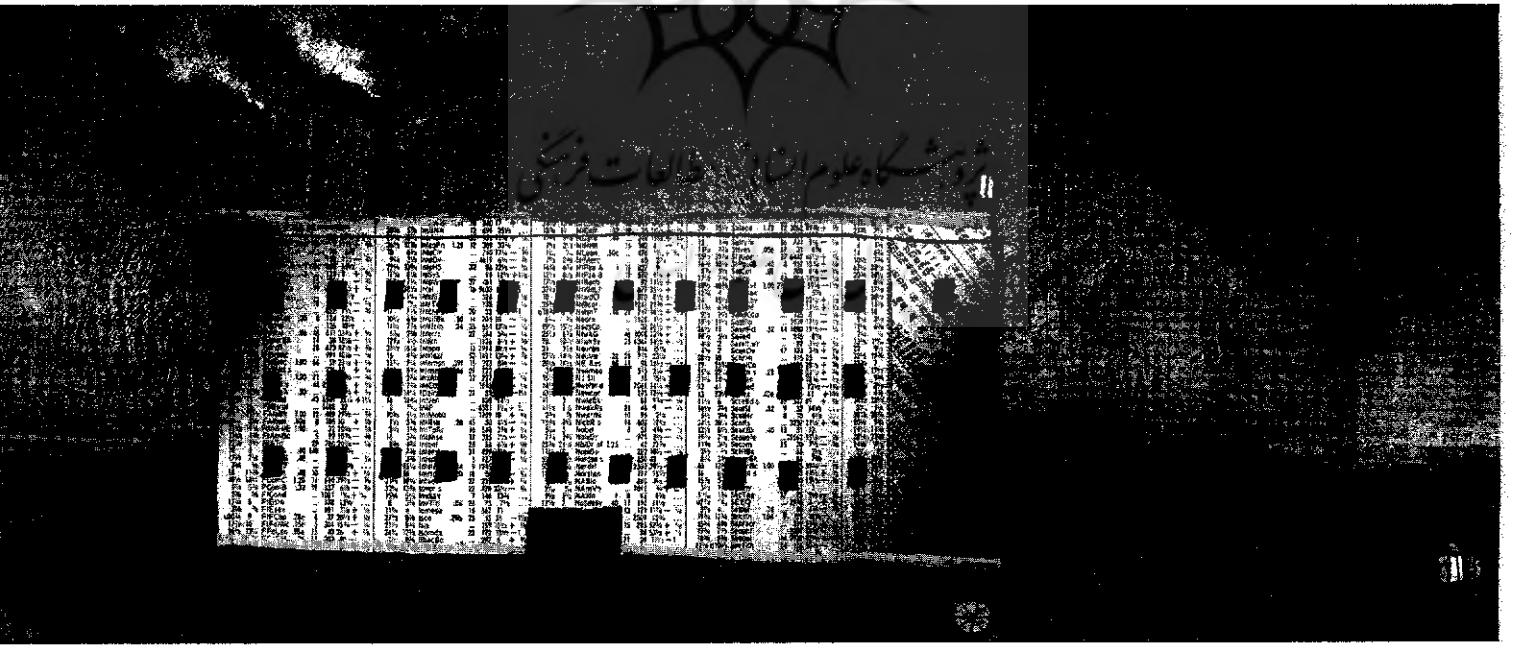
علاقه‌ی بیش‌تری دارند تا به تحلیل نشانه شناختی نمونه‌های خاص فرهنگ دیداری.

ساختارگرایی

مردم‌شناسی ساختارگرایانه (رشته‌ای که وام‌دار زبان‌شناسی ساختارگرایانه است) چنان با فرهنگ بشری و رفتار اجتماعی برخورد می‌کند که گویی مانند زبان (با روساخت و ژرف‌ساخت) تولید شده‌اند. بنابراین، نظام‌های خویشاوندی بشری، افسانه‌ها، اسطوره‌ها، نظام‌های نشانه‌ای و غیره را بررسی می‌کند تا ساختارهای پنهان، کارکردهای اجتماعی و قواعد گشتار حاکم بر دگرگونی‌هایشان را آشکار سازد. مثل کار سوسور، رابطه‌ها و تفاوت‌های میان عناصر گوناگون یک نظام به حساب می‌آید نه ماهیت خاص عناصری منفرد. پیر ساختارگرایی، پژوهش‌گر فرانسوی، کلود لوی ـ استروس (متولد ۱۹۰۸) بوده است. نوشته‌های او در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به شدت تأثیرگذار بوده و تأثیر چشمگیری بر نظریه پردازان حوزه‌های تبلیغات، هنر، معماری، تاریخ هنر، مُد و فرهنگ مردم‌پسند داشته است.[۲۱]

چون مجالی برای ارائه‌ی شرحی کامل از ساختارگرایی و فرهنگ دیداری نیست، صرفاً برخی کار بردهای معروف را فهرست خواهیم کرد. لوی ـ استروس در کتابش، **گرمسیرهای اندوهبار (Tristes Topiques)**، ۱۹۵۵؛ ترجمه‌ی انگلیسی با همین عنوان، لندن: جاناتان کیپ، ۱۹۷۳)، چهره‌نگاره‌های سرخپوستان کادووئوی آمریکای جنوبی را در ارتباط با تقارن و عدم‌تقارن تحلیل کرده است. پی‌یر بوردیو معانی طرح مسکن یک روستایی بربر در الجزایر را از طریق مجموعه‌ای از تقابل‌های جفتی مانند درون/بیرون، مرد/زن و روز/شب بیرون کشیده است (ساختارگرایان علاقه‌ی زیادی به تقابل‌های جفتی داشتند).[۲۲] در ۱۹۷۵، واردا لیمور نظریه‌ی ساختارگرایی را در مورد مبارزات تبلیغاتی به کار گرفت تا اسطوره‌ها و نمادگرایی آن‌ها را روشن سازد[۲۳] و در ۱۹۷۷، ادموند لیچ تحلیل ساختاری از نقاشی سقف نمازخانه‌ی سیکستوسی میکل آنجلو [میکلانژ] ارائه داد.[۲۴]

درون ساختارگرایی، رابطه‌ی ساختار و رخداد/تاریخ مشکل‌آفرین است. ساختارگرایان بر روابط همزمانی تأکید می‌ورزند، نه درزمانی؛ برای مثال، بررسی بوردیو در مورد خانه‌ی بربری «بی‌زمان» بود و او توجهی به تغییرات اجتماعی الجزایر نمی‌کرد. درنتیجه، ساختارگرایی تا جایی



که به تاریخ‌نگاران فرهنگ دیداری مربوط می‌شود، در مقام یک شیوه‌ی تحلیل، محدودیت‌های شدیدی دارد.۲۵

ساخت‌شکنی [واسازی]

این یک لفظ فلسفی و ادبی تداعی‌کننده‌ی نوشته‌های پساساختارگرایانه‌ی پژوهش‌گران فرانسوی، ژاک دریدا، ژان .فرانسوا لیوتار و پیروانشان است.۲۶ آن‌ها ادعا کرده‌اند که ساخت‌شکنی عبارت از روش، نقد، تحلیل، نظریه یا عمل نیست. مانند هنر ضدهنر، به نظر می‌رسد نوعی فلسفیدن پیوسته، در جنگ با خود امکان فلسفه باشد.

سَاخت‌شکنان افراد بی‌نَهایت شکاکی‌اند که ادعاهای نظام‌های فلسفی موجود را در مورد حقیقت و دانش نمی‌پذیرند. آن‌ها دست به «خوانش» متن‌ها می‌زنند تا نشان دهند درنهایت غیرمنطقی و متناقض‌اند. تقابل‌های جفتی مانند طبیعت/فرهنگ که موردتوجه ساختارگرایان بود، مورد انتقاد قرار گرفت تا چیزی که سرکوب می‌شد، رها شود. اما گفته‌اند ساخت‌شکنی بازکردن یک نظام نیست بلکه نشان‌دادن این است که خود آن نظام قبلاً باز شده است. ساخت‌شکنان خودشان متَن‌هایی درست می‌کنند که ارزیابی‌شان دشوار است، زیرا به همان اندازه که گفتمانی عقلانی‌اند، ادبیات خلاقانه هم هستند. می‌گویند مشخصه‌ی کاربرد زبان برای آن‌ها «زایایی» و «بازی آزادانه» است. شکاکان ساخت‌شکنی را متهم به پوچ‌انگاری کرده و ادعا کرده‌اند باعث فلج سیاسی می‌شود.

می‌گویند متن‌های ادبی این ادعا را که معناهایی معین دارند، زیر سؤال می‌برند. تحلیل معناهای تصاویر را نمی‌توان به چیزی در یک چارچوب محدود کرد، زیرا «درون» همیشه مثلاً به واسطه‌ی بینامتنیت و بافت‌ها (رک ادامه) آلوده به «بیرون» است. آثار هنری همیشه افزوده‌ی معنایی دارند و در برابر تثبیت‌شدن معنا مقاومت می‌کنند. بنابراین، ساخت‌شکنان، بر عدم‌تعین و تصمیم‌ناپذیری تأکید می‌ورزند تا بسته‌بودن. اما می‌پذیرند که کتاب‌ها و نقاشی‌ها همچنان «جلوه‌های معنایی» تولید می‌کنند. احتمالاً اگر نپذیرند، خودنوشته‌های ساخت‌شکنانه‌شان نیز بدون معنی خواهد شد!

در حالی که سوسور گفتار را بر زبان نوشتاری اولویت می‌داد، دریدا بر اهمیت زبان نوشتاری تأکید می‌ورزد و به خصوصیت‌های دیداری یا گرافیکی‌اش، یعنی چاپ، صفحه‌بندی، فاصله‌گذاری و نقطه‌گذاری توجه می‌کند؛ درنتیجه، برخی طراحان گرافیست به ساخت‌شکنی علاقه نشان داده‌اند.۲۷

ارزش اصلی ساخت‌شکنی تردید ریشه‌ای در روش‌های جاافتاده‌ی تفکر و رشته‌های دانشگاهی است که ایجاد کرده است. همچنین توجه اصلی در آن به پدیده‌های ظاهراً حاشیه‌ای مانند چارچوب‌ها بوده است. ساخت‌شکنان علاقه‌ی چشمگیری به هنرهای دیداری نشان داده‌اند. برای مثال، در ۱۹۸۹، دریدا سرپرستی نمایشگاهی را در لوور پاریس به نام **خاطرات نابینایان** عهده‌دار شد. اکثر آثار به‌نمایش‌درآمده خودنگاره بودند و مضمون این نمایش دیداری، به شکلی متناقض، نابینایی بود. نقاشان یادشده در نوشته‌های دریدا عبارت بودند از گویا، ون‌گوگ، ماگریت، ولریو آدَمی و ژرار تیتوس .کارمل. همچنین درباره‌ی معماریَ در ارتباط با برنارد تشومیَ و پروژه‌ی پارک دولا ویله در پاریس مطالبی نوشته بود. اما از آثار هنری استفاده شده بود تا به هدف‌های انتقادی و ادبی دریدا کمک شود، نه این که به خودی خود دست‌ساخته‌هایی نیت‌مند، معنی‌دار و تاریخی به‌شمار آیند.۲۸

سه کتاب دریدا در دهه‌ی ۱۹۶۰ چاپ شد، ولی یک دهه بعد ساخت‌شکنی در دنیای هنر رواج یافت. با توجیهی تردیدآمیز می‌توان گفت لفظ و اندیشه‌های ساخت‌شکنی را هنرمندان گوناگون، معماران و طراحان مُد و گرافیک در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ برگرفته، در کارهایشان به کار بستند.۲۹ به همین ترتیب، ساخت‌شکنی بر تفکر و عملکرد چندین تاریخ‌نگار و منتقد هنری نیز تأثیر گذاشت.۳۰

بافت فیزیکی

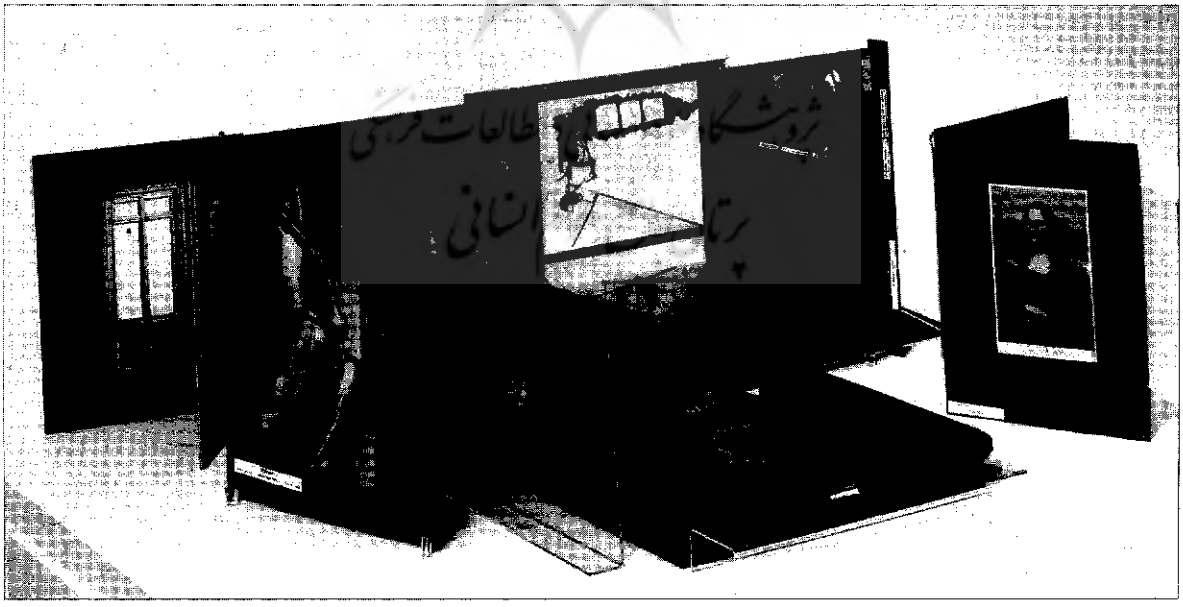
همان گونه که همه‌ی ما می‌دانیم، یک واژه می‌تواند چندمعنا باشد (چند معنا داشته باشد). این را که کدام معنا منظور گوینده بوده معمولاً جمله‌ای (بافتی) نشان می‌دهد که آن واژه در آن به کار رفته است. به همین ترتیب، در هنرهای دیداری، بافت نمایش عامل تعیین‌کننده‌ی مهم معنا به‌ویژه در معماری و «هَنر مکان‌محور» است.۳۱ معلوم است

که موقعیت بندر نیویورک عامل دلالت‌گر حیاتی در مورد **مجسمه‌ی آزادی** (۱۸۸۶) اوگوست بارتولدی است. همین‌طور هم محرابی که در کلیسا دیده می‌شود، حال‌وهوایی مقدس پیدا می‌کند نه محراب درون موزه. در مورد آثار هنری مدرن مانند آرایش آجرهای کارل آندره، بافت نگارخانه ممکن است تنها سرنخی باشد که نشان دهد اقلام موردنظر درواقع آثار هنری‌اند.

بینامتینیت

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، عملاً همه‌ی تصاویر از دیگر تصاویر تاریخی یا معاصر «نقل» می‌کنند، وام می‌گیرند و به آن‌ها اشاره می‌کنند. پیوندهای متن بامتن را نظریه‌پردازان ادبی «بینامتنیت» می‌نامند. کاریکاتوریست‌های مستخدم مطبوعات روزانه از تاریخ نقاشی بسیار وام می‌گیرند و اغلب به منابعشان با عباراتی مانند «از روی...» و «با پوزش از...» اشاره می‌کنند. نقاش فرانسوی، مانه، عاشق استفاده از ترکیب‌بندی‌های استادان قدیمی برای تصویرهای تکان‌دهنده و جدیدش بود تا منتقدان و بینندگان را متحیر سازد. کسی که کار مانه را می‌بیند و ارجاعات بینامتنی را به‌سبب نداشتن سرمایه‌ی فرهنگی برنمی‌گیرد، یکی از اجزای اصلی نقاشی‌های او را از دست می‌دهد. معماری پسامدرن را «دورمزگانی» توصیف کرده‌اند، چون طوری طراحی می‌شود که برای دو نوع مخاطب گیرایی داشته باشد: کسانی که از تاریخ معماری بی‌خبرند و کسانی که شناختشان از تاریخ معماری به آن‌ها اجازه می‌دهد از لایه‌های افزوده‌ی معنا لذت ببرند.

برخی تصویرها و تشخص‌ها تاریخ‌هایی بسیار طولانی دارند و از سرزمین‌های زیادی گذر کرده‌اند.[۳۲] به این ترتیب، تاریخ‌نگاران هنر می‌توانند ریشه‌ها و تکامل یک بازنمایی را ردیابی کنند. مثلاً آن‌ها می‌توانند پیکره‌ی آزادی را از مجسمه‌های رومی تا کتاب‌های نشان‌های رنسانس، تا تابلوی **آزادی راهنمای مردم** (۱۸۳۰) از دلاکروآ، تا **مجسمه‌ی آزادی** (۱۸۸۶) و تا تبلیغات لباس‌های شنا و سینه‌بند که زنان را درحال حمل پرچم‌هایی با عنوان «آزادی» نشان می‌دهد، ردیابی کنند. ردیابی چنین زنجیره‌هایی از تصاویر در طول زمان، کشیدن نقشه‌ی حرکتشان به مکان‌های مختلف و گذرشان از یک فرهنگ به فرهنگی دیگر تعقیبی جذاب است. پژوهش‌گران به «آلودگی»، یعنی دگرگونی‌های تدریجی هنرمندانی که از روی یک تصویر رونگاری می‌کنند و در این کار خطاهای کوچکی مرتکب می‌شوند، علاقه‌ی خاصی دارند. برخی تاریخ‌نگاران هنر و طراحی فکر می‌کنند این‌گونه تحولات تاریخی را می‌توان با اشاره به نظریه‌ی زیست‌شناختیِ انتخاب/تکاملِ طبیعی تشریح کرد.[۳۳]



مارسل دوشان. ۱۹۴۱، جعبه در کیف، موزه‌ی هنر فیلادلفیا

برای راحتی، ردیابی و مقایسه‌ی تصاویر معمولاً از طریق عکس یا نسخه‌ی تکثیرشده انجام می‌گیرد. چند خطر در این رویکرد وجود دارد که لازم است به آن‌ها توجه کنیم: تصاویر موردبحث احتمالاً از منابع و مقوله‌های فرهنگی متنوع، از فرهنگ مردم‌پسند و نیز هنر متعالی که ممکن است تحلیل‌گر آن را نادیده بگیرد، گرفته شده‌اند. تحلیل‌گر ممکن است مسائل مربوط به رسانه، مواد، مقیاس و کیفیت هنری را نیز نادیده بگیرد. برای نمونه، در ارتباط با ارزش هنری، **مجسمه‌ی آزادی** برتولدی یک یادمان عظیم مردم‌پسند نمادین است ولی در مقام اثر هنری، کودکانه است.

هرمنوتیک [تفسیر]

در قلمروی فلسفه، هنر یا «علم»، تفسیر و فهم متن‌ها و آثار هنری را «هرمنوتیک» می‌نامند. (ابتدا این لفظ به تفسیرهای متون مقدس اشاره داشته که با «تحشیه» یعنی توضیحات و شرح‌ها همراه می‌شده است.) در سده‌ی هجدهم، فردریش شلایرماخر و ویلهلم دیلتای آلمانی و در سده‌ی بیستم، هانس .گئورگ گادامر آلمانی، مؤلف کتاب **حقیقت و روش** (چاپ آلمانی ۱۹۶۵)، اندیشمندی که متأثر از تفکرات مارتین هایدگر در **وجود و زمان** بود، درباره‌ی مسائل نظری هرمنوتیک اندیشه کردند.[۳۴] این فیلسوفان چنین موضوعاتی را در نظر گرفتند: معنا و معناداری آثار هنری، روابط درونی و جزء‌به‌کل درون یک اثر، معنای موردنظر هنرمند (تا جایی که بتوان آن را معین کرد)، چیزی که بینندگان به اثر می‌دهند (پیش‌داوری‌ها و انتظاراتشان) و پرسش‌هایی چون: تفسیر یک فرد تا چه حد همگانی است؟ آیا خوانش‌های درست و نادرست از یک تصویر وجود دارد؟ **آیا معناهای معین و ایستا وجود دارند یا معناها نامعین و ناایستایند؟**» گادامر بر ماهیت موقعیتی و تاریخی کنش‌های تفسیر تأکید می‌ورزید. برای نمونه، یک اثر هنری باستانی باقی‌مانده از لحظه‌ی تاریخی گذشته نشأت می‌گیرد، ولی ما آن را در لحظه‌ی تاریخی دیگری، اکنون، تجربه می‌کنیم. درک، نیازمند آمیزش «افق‌های» گذشته و اکنون است. ممکن است همچنین شامل شناخت همه‌ی تفسیرهای گذشته‌ی آن اثر موردنظر هم باشد. این موضوع‌ها و دیگر مطالب را بعداً در کتاب‌هایی در باب نظریه و تاریخ دریافت به بحث می‌گذارم.[۳۵]

هدف هرمنوتیک این است که آثار هنری را قابل فهم کند. تئودور آدورنو مخالفت کرده و گفت: «چیزی که اکنون نیاز به درک دارد قابلیت فهم آن‌ها [آثار هنری] است.»[۳۶] به همین ترتیب، در ۱۹۶۴ سوزان سونتاگ جدل‌نامه‌ی معروفی علیه تفسیر نوشت و آن را «انتقام عقل از هنر» دانست چرا که «ریزش تفسیرهای هنر، امروزه حساسیت‌های ما را مسموم می‌کند» و تفسیر «اثر هنری را رام می‌کند... هنر را قابل کنترل می‌کند»! او نتیجه می‌گیرد که: «به جای هرمنوتیک [تفسیر]، ما به اورتیک [ترغیب] هنر نیاز داریم.»[۳۷]

چکیده

حتی بحث کوتاهی که در این فصل گنجانده شد، نشان داده است مسئله‌ی معنای فرهنگ دیداری، به‌ویژه مسئله‌ی گذشته و مردمان بیگانه، پیچیده و مشکل‌آفرین است. شیوه‌های گوناگون تحلیلی که از نظر گذشت، نشان می‌دهند معنای استخراج‌شده می‌تواند با زحمت ذهنی عظیم و مهارت‌های تفسیری همراه باشد.

علی‌رغم نکته‌ی فوق، اکثر بینندگان، که آگاهانه چنین روش‌هایی را به کار نمی‌گیرند، همچنان هر روز به استخراج معانی از نشانه‌های دیداری معاصر ادامه می‌دهند. توانایی و ضرورت خوانش و تفسیرکردن نشانه‌ها مطمئناً خاستگاهی زیست‌شناختی دارد و کارکردهای بازمانده‌اش برای گونه‌ی ما [انسان‌ها] حیاتی است. نیاز انسان به معنا، معناداری و حقیقت را نمی‌توان انکار کرد. وقتی مصاحبه‌کننده‌ای تلویزیونی از اومبرتو اکو خواست گرایش مردم به قصه‌های مرموز/کارآگاهی آدم‌کشانه‌ی «چه کسی انجام داده» را توضیح دهد، او با گفتن این که «چه کسی انجام داده؟» (یعنی «چه کسی گیتی را ساخته است؟») پرسش بنیادینی را مطرح کرد که تمام دین‌ها و فلسفه‌ها به دنبال پاسخ به آن‌اند.

یادداشت‌ها

* برگرفته از منبع زیر:
John A. Walker and Sarah Chaplin, "Modes of Analysis", in John A. Walker and Sarah Chaplin, ***Visual Culture: An Introduction*** (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), pp. 128-146.

۱- در مورد تحلیل محتوا، رک:
B. Berelson, ***Content Analysis in Communication Research*** (New York: Haftner, 1952); G. Gerbner and Others, ***The Analysis of Communication Content: Developments in Scientific Theories and Computer Techniques*** (New York: John Wiley, 1969); O. R. Holsti, ***Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*** (Reading, MA: Addison-Wesley, 1969); K. Kripendorff, ***Content Analysis: An Introduction to its Methodology*** (Beverly Hils & London: Sage Publications, 198); R. P. Weber, ***Basic Content Analysis*** (London: Sage Publications, 1985).

2- Guerrilla Girls (whoever they really are) and Whitney Chadwick, ***Confessions of the Guerrilla Girls*** (London: Pandora, 1995).

3- E. Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", ***Meaning in the Visual Arts*** (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1970), pp. 51-81.

متن‌های دیگر عبارت است از:
Jan Bialostocki, "Iconography and Iconology", ***Encyclopedia of World Art***, vol. 7 (Vew York: McGraw-Hill, 1958, cols 769-85); Göran Hermer, ***Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*** (Lund, Berlingska: Borktryckeriet, 1969); Lawrence Alloway, "The Iconography of the Movies", ***Movie***, 7 (February-March 1973), 4-6; J. T. Mitchell, ***Iconography, Image, Text, Ideology*** (Chicago & London: University of Chicago Press, 1986); Roelof van Straten, ***An Introduction to Iconography: Symbols, Allusions and Meanings in the Visual Arts*** (London: Harvey Miller Publishers, 1994); Mary Gedo, ***Looking at Artfrom the Inside Out: The Psychoiconographic Approach to Modern Art*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

٤- مقاله‌های نوشته‌شده درباره‌ی برونزینو عبارت است:
Graham Smith, "Jealousy, Pleasure and Pain in Agnolo Bronzino,s ***Allegory of Venus and Cupid***", **Pantheon**, 39 (july-Summer 1981), 250-9; J. F. Conway, "Syphilis and Bronzino's London ***Allegory***", ***Journal of the Warburg and Cortauld Institutes***, 49 (1986), 250-5.

٥- توهم مقصود (intentional Fallacy)، یعنی 'خطا' در توضیح‌دادن آثار با اشاره به مقاصد مؤلف، تعبیر و. ک. ویمسات و مونرو سی. بردزلی است در مقاله‌ای در سال ١٩٤٦. این مقاله در کتاب زیر از ویمسات دوباره چاپ شده است:
W. K. Wimsatt, ***The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*** (London: Methuen, 1970).

6- R. Barthes, "Myth Today", ***Mythologies*** (French edn 1957) (London: J. Cape, 1972).

٧- در مورد ژانر، رک:
M. J. Friedlander, ***Landscape, Portrait, Still-Life: Their Origin and Development*** (New York: Schocken, 1963); Barry Grant (ed.), ***Film Genre: Theory and Criticism*** (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1977); Steve Neale, ***Genre*** (London: British Film Institute, 1980); Jim Collins, "Genericity in the '90s: Eclectic Irony and the New Sincerity", ***Film Theory Goes to the Movies***, ed. J. Collins andothers (New York: Routledge, 1993), pp. 242-63.

٨- در مورد توضیحاتی بیشتر درباره‌ی گونه‌ها، رک:
N. Pevsner, ***A History of Building Types*** (London: Thames & Hudson, 1976); John A. Walker, ***Design History and the History of Design*** (London: Pluto Press, 1989), pp. 110-18.

٩- نویسندگانی که به صورت اهمیت داده‌اند، عبارت‌اند از: آدولف فون هیلدربرانت، ویلهلم وورینگر، کلایو بل هاینریش وولفلین، هنری فوسیلیون و کلمنت گرینبرگ.

١٠- در مورد بحثی اندیشمندانه در مورد صورت و محتوا، رک:
T. Eagleton, "Form and Content", ***Marxism and Literary Criticism*** (London: Methuen, 1976), pp. 20-36.

١١- در مورد توضیحاتی بیشتر درباره‌ی فنون ون گوگ، رک:
John A. Walker, ***Van Gogh Studies: Five Critical Essays*** (London: JAW Publications, 1981); John A. Walker, "Van Gogh's Drawing of La Crau from Mont Majour", ***Master Drawings***, 20:4 (Winter 1982), 380-5.

١٢- این مثال را جان فیسک ارائه می‌دهد:
John Fiske, ***Introduction to Communication Studies*** (London & New York: Routledge, 2edn, 1990).

١٣- در مورد توضیحات بیشتر درباره‌ی نمودار بک، رک:
John A. Walker, "The London Underground Diagram", ***Icographic***, 14/15 (1979), 2-4; Ken Garland, ***Mr Beck,s Underground Map: A History*** (Harrow Weald, Middlesex: Capital Transport Publishing, 1994).

14- F. Antal, ***Florentine Painting and its Social Background*** (London: Routledge & Kegan Paul, 1948).

15- N. Hadjinicolaou, ***Art History and Class Struggle*** (London: Pluto Press, 1978).

١٦- در مورد سبک، رک:
Meyer Schapiro, "Style", **Anthropology Today**, ed. A. Kroeber (Chicago: University of Chicago Press, 1953), pp. 287-312; J. Genova, "The Significance of Style", ***Journal of Aesthetics and Art Criticism***, 37:3 (Spring 1979), 315-24; B. Lang (ed.), ***The Concept of Style*** (Philadelphia: University of Pennsylvania, rev. edn 1987); Mike Featherstone, "Lifestyle and Consumer Culture", ***Theory, Culture and Society***, 4 (1987), 55-70; John A. Walker, "Style, Styling and Lifestyle", ***Design History and the History of Design*** (London: Pluto Press, 1989), pp. 153-73.

١٧- مقدمه‌هایی در باب موضوعات نشانه‌شناسی و ساختارگرایی توسط افراد زیر فراهم شده است:
T. Hawks, ***Structuralism and Semiotics*** (London: Methuen, 1977), and R. Stam and others, ***New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*** (London &New York: Routledge, 1992).

کتاب‌های مربوط به نشانه‌شناسی عبارت است از:
R. Barthes, ***Elements of Semiology*** (London: J. Cape, 1967); F. de Saussure, ***Course in General Linguistics*** (London: Fontana, 1974); C. Metz, ***Film Language: A Semiotics of the Cinema*** (New York: Oxford University Press, 1974); C. Metz, ***Cinema and Language*** (The Hague & Paris: Mouton, 1974); U. Eco, ***A Theory of Semiotics*** (Bloomington, IN & London: Indiana University Press, 1976); L. Matejya and I. Titunik (eds.), ***Semiotics of Art: Prague School Contributions*** (Cambridge, MA: MIT Press, 1976); G. Broadbent and others (eds.), ***Signs, Symbols and Architecture*** (Chichester: John Wiley, 1980); R. Innis (ed.), ***Semiotics: An Introductory Anthology*** (London: Hutchinson, 1986); W. Noth, ***Handbook of Semiotics*** (Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1990); M. Bal and N. Bryson, "Semiotics and Art History", ***Art Bulletin***, 73:2 (June 1991), 174-208.

۱۸- (مترجم): نخست این‌که دو واژه‌ی 'دال' و 'مدلول' در مطالعات زبانی فارسی و اسلامی، البته به تعبیری متفاوت، به کار رفته است؛ اگرچه سوسور در زبان فرانسه از دو واژه‌ی signifié به معنی دال و signifiant به معنی مدلول استفاده کرده که آنها نیز احتمالاً پیشتر نیز کاربرد داشته‌اند؛ اما نکته‌ی مهم این است که سوسور از آنها با تعبیر خاص و 'جدید' استفاده کرده است. نکته‌ی دوم این‌که برداشت نویسندگان از دال و مدلولی که سوسور معرفی می‌کند، کاملاً اشتباه است. سوسور دال و مدلول را دو روی یک سکه در نظر گرفته و هر دو را درون ذهن انسان در نظر می‌گیرد که به هیچ وجه مادی نیستند: '... نشانه‌ی زبانی جوهری ذهنی یا دو رویه است...' (فردینان دو سوسور، ترجمه‌ی کورش صفوی، *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی*، تهران: هرمس، ۱۳۷۸، ص ۹۷). اولی 'تصویر صوتی' است و دومی 'مفهوم' است: 'دو اصطلاح دخیل در نشانه‌ی زبانی هر دو از جنبه‌ی روانی برخوردارند و در مغز ما به یاری رابطه‌ی تداعی یگانه می‌گردند. باید بر این نکته تأکید بیشتر بنهیم. نشانه‌ی زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد" (همان، ص ۹۶). همچنین نشانه که از این دو بُعد ذهنی و انتزاعی تشکیل شده است، درون شبکه‌ای از نشانه‌ها قرار می‌گیرد و به صورت سلبی معنا پیدا می‌کند. بنابراین، تعبیر آوای مادی یا نوشتار مادی و نیز مصداق بیرونی کاملاً متفاوت با دال و مدلول است.

۱۹- رک:

Theo Crosby (ed.), "HfG ULM", ***Uppercase***, 5 (1961).

20- C. S. Peerce, ***Collected Papers***, 8 vols. (Cambridge< MA: Belknap Press of Harward University Press, 1931-58); Douglas Greenlee, ***Peirce's Concept of the Sign*** (The Hague & Paris: Mouton, 1973); J. Hope (ed.), ***Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*** (Chapel Hill, NC & London: Univesity of North Carolina Press, 1991).

21- C. Lévi-Strauss, ***Tristes Tropiques*** (1955) (london: J. Cape, 1973); ***Structural Anthropology*** (1958) (London: Allen Lane, 1968)' G. Dorfles, "Strucuralism and Semiology in Architecture", ***Meaning in Architecture***, eds. C. Jenks and G. Baird (London: Barrie & Rockliff, 1969), pp. 38-49" S. Nodelman, "Structural Analysis in Art and Anthropology", ***Structuralism***, ed. J. Ehrmann (New York: Doubleday, 1970), pp. 79-93; J. Brunham, ***The Structure of Art*** (New York: Braziller, 1971).

22- P. Bourdieu, "The Berber House", ***Rules and Meanings: The Anthropology of Everyday Knowledge***, ed. M. Douglas (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1973), pp. 98-110.

23- Varda L. Leymore, ***Hidden Myth: Structure and Symbolism in Advertising*** (London: Heiremann, 1975).

24- E. Leach, "Michelangelo, Genesis: Structuralist Comments on the Sistine Chapel Ceiling", ***Times Literary Supplement*** (18 March, 1977), 311-13.

۲۵- در مورد نقدی بر ساختارگرایی، رک:

D. Francis, "Advertising and Structuralism: The Myth of Formality", ***International Journal of Advertising***, 5 (1986), 197-214.

۲۶- کتاب‌هایی در باب ساخت‌شکنی عبارت است از:

J. Derrida, ***Grammatology*** (1967) (Baltimore, MD & London: John Hopkins University Press, 1976);. J.-F. Lyotard, ***The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*** (1979) (Manhester: Manchester University Press, 1984); J. Culler, ***On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*** (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982); C. Norris, ***Deconstruction: Theory and Practice*** (London & New York: Methuen, 1982); C. Norris and A. Benjamin, ***What is Deconstruction?*** (London: academy Editions, 1988); ***Deconstruction: Omnibus Volume*** (London: Academy Editions, 1989); G. Broadbent, ***Deconstruction: A Student Guide*** (London: academy Editions, 1991).

۲۷- در مورد بررسی ساخت‌شکنی و گرافیک، رک:

Ellen Lupton and J. Abbott Miller, "Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory", ***Visible Language***, 28:4 (1994), 346-66.

۲۸- پی‌یر بوردیو از کاربرد دریدا از ***نقد*** کانت چنین انتقاد کرده است: 'در برخورد با ***نقد*** سوم به شکل یک اثر هنری یا شیء‌ای زیبا، که منظور از آن این نبوده، من [دریدا] چنان عمل می‌کنم که گویی وجود این کتاب برایم فرقی نمی‌کرده است...':

Pierre Bourdieu, ***Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*** (London & New York: Routledge &Kegan Paul, 1984), p. 495.

در مورد نوشته‌های دریدا در باب نقاشی، رک:

J. Derrida, ***The Truth in Painting*** (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

در مورد بحثی پیرامون رویکردهای مختلف به تاریخ هنر و ساخت‌شکنی، رک:

John A. Walker, "Art History versus Philosophy: The Enigma of the ***Old Shoes***", ***Block***, 2 (1980), 14-23.

۲۹- نمایشگاهی از معماری به‌اصطلاح 'ساخت‌شکنان' در ۱۹۸۸ در موما (MoMA) واقع در نیویورک برگزار شد. در این نمایشگاه آثار پیتر آیزنمان، برنارد تشومی، ضحا حدید، کوپ، هیملبلو، فرانک گهری، رم کولهاس و دانیل لیبکایند به نمایش درآمده بود. (عنوان آن بازی با واژه‌های 'deconstruction' (ساخت‌شکنی) و 'deconstructivism' (ساختمان‌گرایی) بود.) رک:

Philip Johnson and Mark Wigley, ***Deconstructivist Architecture*** (New York: Museum of Modern Art, 1988).

در همان سال، همایشی‌ای بین‌المللی در مورد ساخت‌شکنی و معماری در نگارخانه‌ی زیت برگزار شد. همچنین رک:

Mark Wigley, ***The Architecture of Deconstruction*** (Cambridge, MA & London: MIT Press, 1994).

۳۰- مقاله‌های مختلفی در باب رابطه‌ی هنرهای زیبا و ساخت‌شکنی در دو کتاب زیر آمده است:

Andreas C. Papadakis (ed.), "The New Modernism: Deconstructionist Tendencies in Art", ***A.D. (Art & Design)***, 4:3/4 (1988) (London: Academy Edition), and Peter Brunette and David Wills (eds.), ***Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

۳۱- در مورد توضیحاتی بیشتر درباره‌ی بافت، رک:

John A. Walker, "Context as a Determinant of Photographic Meaning", ***Camerawork***, 19 (August 1980), 5-6; M. O'Toole, ***The Language of Displayed Art*** (Leicester: Leicester University Press, 1994).

۳۲- رک:

Rudolf Wittkower, ***Allegory and Migration of Symbols*** (London: Thames & Huson, 1977).

۳۳- رک:

Philip Steadman, ***The Evolution of Designs: Biological Analogy in Architecture and the Applied Sciences*** (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

34- H.-G. Gadamer, ***Truth and Method*** (New York: Crossroad Press, 2nd rev. edn 1990).

همچنین رک:

Janet Wolff, ***Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*** (London & Boston, MA: Routledge & Kegan Paul, 1975).

۳۵- برای مثال، رک مبحث هرمنوتیک در:

Robert C. Holub, ***Reception Theory: A Critical Theory*** (London & New York: Methuen, 1984).

36- T. W. Adorno, ***Artistic Theory*** (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 173.

37- S. Sontag, ***Against Interpretation and Other Essays*** (London: Eyre & Spottiswoode, 1967), pp. 3-14.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی