

زبان و نقاشی: جنگ‌های مرزی و امیدهای واهی

بین 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 ادبیات، نقاشی و غیره 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 [ساختارشنکی] گذشته‌اند، تأثیر پذیرفته است. جالب این‌جاست که این زبان است که در فلسفه‌ی <تحلیلی> انگلیسی 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 زبان به‌کاررفته در داورهای و توصیفات زیبایی‌شناختی می‌پرداختند. اما ریشه‌های انتقادی‌ترین نظریه به سنت اروپایی دو سوسور و اخلاقی باز می‌گردد تا فلسفه‌ی تحلیل که تقریباً مخالف آن سنت بود.

می‌خواهم در این جا سه کار انجام دهم: بررسی انتقادی این فکر که هنر، به‌ویژه نقاشی، نوعی زبان است؛ مروری بر برخی چیزهایی که درباره‌ی روابط مفروض و آژه‌ها و تصویرها گفته‌اند که به این بستگی دارد که تصویرها (نقاشی‌ها) را زبان بینگاریم؛ و سرانجام بحث درباره‌ی برخی بحث‌ها درباره‌ی نقاشی‌های رنه ماگريت که برخی نتایج زبان‌نگاری هنر را می‌توان در آن مشاهده کرد. در جریان کل این کار، بحث متأثر خواهد بود از برداشت لودویگ ویتگنشتاین از فلسفه و چیزی که درباره‌ی زبان به ما می‌گوید.

پیش از بررسی نظریه‌های زبان‌نگاری 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 خواه دانش خواه اخلاق، علم، ریاضیات، سیاست یا هر چیز دیگری را بشناسد، اغلب فرض می‌کند شناخت مناسبی از آن حوزه تنها از طریق نظریه‌ی 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 داورهای زیبایی‌شناختی را لازم دانسته‌اند، و گاه گفته‌اند که نظریه‌ی مقبول هنر باید معیارها و استانداردهایی برای ارزش هنری نیز ارائه دهد.

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 بهتر 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 کلی 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 کمی‌شده‌ی 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 کمی شده باید راه‌هایی برای اندازه‌گیری s سرعت $[t, m]$ جرم $[m]$ وجود داشته باشد. می‌توان این فنون اندازه‌گیری متفاوت را با یادگیری فیزیک یاد گرفت. نظریه‌های علم به روشنی 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 بنیهای 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 در مورد سرعت‌های نزدیک به سرعت نور و جرم‌های جان‌به‌دار 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 اگر چه برای برخی از آن‌ها می‌توان به شکل انتزاعی قاعده‌ی نوشت 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 چگونگی 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، نکته‌ی اخلاقی نهفته باشد.

اگر قرار باشد رفتار فیزیکی اشیاء خواه دنده‌ها و محورهای ارتباطی، خواه سیاره‌های منظومه‌ی شمسی‌مان 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 هر قدر هم که باشند نمی‌توانند نگاره یا شیء تصویر، مجسمه یا بنا را دقیقاً توصیف کنند. دلیل آن این است که واژه‌ها یک نوع زبان‌اند و تصویر پردازی نوعی دیگر، و در نتیجه به ترجمه نیاز است. (ادامز، 1996 ص ۱۳۳).

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 شگرذ خوبی وجود دارد که هرگاه با این نظر مواجه می‌شوند که مسئله‌ی 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. به راحتی 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 دوگانه‌ی تصویر رایانه‌ای این کار را تا حد زیادی انجام می‌دهد، و می‌توان آن را معادل نمادین تصویر توصیف کرد. [...]

نظریه‌پردازان بیهوش این مثال‌ها را رد می‌کنند چون اصلاً چنین چیزی در فکرشان نمی‌گذرد. پس در فکرشان چیست؟ چون هیچ معیار دقیقی را مشخص نکرده‌اند، نمی‌دانیم چه چیزی 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 توصیفات 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 مایل روی پوست موز لیز می‌خورد و من قهقهه می‌خندیدم. ولی نمی‌توانم این اجرا را آن‌گونه که خود این رخداد را ارزیابی می‌کردم ارزیابی کنم. در هیچ‌کدام از این موارد، نقص توصیف به خاطر تعلق آن به «زبان» متفاوت با زبان چیزی که توصیف شده نیست. فکر می‌کنم تا حدی به واکنش‌های ما مربوط می‌شود. ممکن است شرح خجالت‌کشیدن عمه مایل را جالب ببینید، ولی این به این معنا نیست که آن رخداد برایتان جالب بوده است. به همین 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 مویه‌موی 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 بازنمایی مویه‌مو 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 فناوری جدید و پیشرفته، از روی توصیفی که از اصل آن نقاشی ارانه 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 وام‌گرفته‌ی 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 کوچکی‌آزایی 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 می‌گوید «توالست کجاست»؟ به همین 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 می‌گویید هنر زبان است، باید شناخت‌مان از چیستی یک زبان را هم در این ادعا وارد کنیم، 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 دو ویژگی‌گویی اساسی زبان. نحو برای تمایز عبارات معنادار از زنجیره‌های صرفاً متشکل از چند واژه، یعنی برای تمایز معنی از نامعنی نحوی، لازم است و معناشناسی برای ارائه‌ی تعبیر حقیقت و تمایز سخنان درست از نادرست و در نتیجه ایجاد نوعی ارتباط بین زبان و جهان.

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 به عنوان نظیر یک شخص یا تصویر دقیق یک شیء یا رخداد صحبت کنیم. توانایی دروغ گفتن خاص گوینده‌ی زبان است. ممکن است بگویید نقاشی هم می‌تواند دروغ بگوید تا آن جا که وانمود می‌کند تصویری دقیق است حال آن که واقعاً چنین نیست. یک نقاش درباری اسپانیایی سده‌ها پیش می‌توانست کارش را دروغ توصیف کند چون نفع شخصی اجاب می‌کرد درباریان را قشنگ‌تر از موجودات زشتی که واقعاً بودند، تصویر کند. اگر نقاشی را سند بپنداریم، آن وقت 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 به شکل مناسب آرایش نیافته باشند. ولی مسئله این است که آیا به هم‌ریختگی مشابهی در آرایش تصویری وجود دارد. اما گاهی، اگر از چیزی که نامعنی کامل به نظر می‌رسد، فقط تخیلی قوی داشته باشیم، می‌توانیم معنایی شکفت‌انگیز بیرون بکشیم. ویتگنشتاین زمانی از جمله‌ی «شیر کن مرا شکر» به عنوان مثالی از نامعنایی نحوی یاد کرد، ولی آدم شوخی هم موجودی تصور کرد که از سوی گاو روانه شده بود، و، بی‌شک با لحنی طنزانه، 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 ماگريت بیرون می‌آید. هم‌کناری فراواقعی [سوررنال] 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: «زبان کلامی اجازه‌ی ترکیب‌های بی‌معنی واژه‌ها را می‌دهد، ولی زبان تصویرگری به ما اجازه نمی‌دهد چیزی بی‌معنی را تصور کنیم». 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 اگر ترکیب‌هایی بی‌معنی از واژه‌ها را تصور کنیم چه؟ (پژوهش‌های فلسفی، ص 512)

بعضی از ترسیم‌های اشر با دورنمای ناممکن‌شان نمونه‌های آشکاری از ترسیم‌هایی هستند که هیچ چیز نمی‌توان از روی آن‌ها ساخت و از این جهت بی‌معنی‌اند. نامعنائی 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 معنائی 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 زبان‌نگاری نقاشی باید شرحی فراگیر از ویژگی‌های زبان‌سازی آن از جمله معنی‌شناسی و نحوش ارائه دهد. اما کاربرد این تعبیر در مورد تصاویر قابل فهم 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 مشابه اصول معنی‌شناسی و نحو زبان‌های طبیعی 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، 1959 ص 16). 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 تصویر 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. سوسور از موفقیت کلی این فرایند ارتباطی 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 را که با مفاهیمی یکسان یکی شده‌اند البته نه دقیقاً بلکه تقریباً بازتولید می‌کنند.> (سوسور، 1959 ص 13)

او نشانه‌شناسی را علم عام نشانه‌ها تصور کرد. رسوم و آیین‌ها را برای مثال نظام‌هایی نشانه‌ای در کنار زبان آورده‌اند. این علم <نشان می‌دهد چه چیزی نشانه‌ها را تشکیل می‌دهند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم‌اند.> (سوسور، 1959 ص 16). درست همان‌گونه که مکانیک نیوتن طیفی پراکنده از پدیده‌ها را با جمع‌کردن آن‌ها در مجموعه‌ای مشترک از قوانین توضیح می‌داد، احتمالاً علم تصور شده‌ی نشانه‌شناسی نیز طیفی از پدیده‌هایی را که ظاهراً هیچ وجه مشترکی ندارند، زیرگونه‌ی 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 افکار 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 به همان اندازه زبان است که زبان چوسر و دان.

آشفستگی 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 دربارهم چه نشانه‌هایی در مغز (ذهن؟) کسی دیگر وجود دارد و سوسور نمی‌تواند هیچ مبنایی برای این باور خود داشته باشد که <همه نشانه‌های یکسانی را که 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 نامسجم است.

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، مثلاً <حورود با قطار ساعت

شش>، با نقطه‌ها و خط‌تیره‌های 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 يك ارتباط محتمل وجود دارد. یعنی به راحتی می‌توانیم تصور کنیم که از دیگر رمزگان‌های الکترونیك 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 يك ارتباط محتمل است. کلیك‌های تلگراف این پیام را بیان می‌کند که من با قطار ساعت شش می‌روم. برای این که این مسئله را وارد قلمرو سوسور کنیم، مجبوریم پرسیم این فکر چیست که با پیام بیان می‌شود. این فکر باید جدی از هرگونه بیانی از آن وجود داشته باشد، چون این کار را نمی‌کند که بگوید فکر این است که من ساعت شش می‌روم: زیرا حمن ساعت شش می‌روم< 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> به عنوان نام شیء یا رخداد عمل نمی‌کند؛ حتی به عنوان يك رخداد خصوصی رمزآمیز هم عمل نمی‌کند. کاربردش همیشه با بیان چیزی که فکر می‌شود همراه است. افکار، برخلاف اشیاء، فردی‌اند و از طریق بیان بازشناخته می‌شوند. می‌توانیم این را چنین بگوییم که ارتباط میان يك 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 داریم به آن قطار برسیم و می‌خواهیم 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 نکر ندارد که باید در همه‌ی کارهای انسانی که در ارتباط با راه‌آهن و برنامه‌هایش، زندگی خانوادگی و غیره وجود دارد، مشارکت داشته باشم. و یگنشتاین سخنی جالب در این باره دارد:

سگی معتقد بود صاحبش پشت در است. ولی آیا می‌توانست معتقد باشد که صاحبش پس‌فردا هم خواهد آمد؟ و در این جا چه کار می‌توانست نکند؟ چطور این کار را بکنم؟ 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 174)

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

تصویر سوسور از این که چگونه واژه‌ها پیام‌هایشان را می‌گیرند و چگونه ارتباط انجام می‌پذیرد ظاهر يك 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 نشانه‌انگاشته می‌شوند و ما باید فرض کنیم چیزی هستند مانند تابلوی اعلانات، چراغ‌های راهنمایی، ابرهای تیره‌وتار و بسیاری چیزهای دیگر. اکنون این فکر را در مورد نقاشی به کار بندید. نقاشی اشیاء را بازنمایی می‌کند، و سوسو می‌شودیم 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 به همان شیوه به دست می‌آورند. پیامد این مسئله را می‌خواهیم دنبال کنیم.

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 ویژگی‌های دربارہ‌ی زبان می‌گوید.

ویژگی‌های زبان 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 جعبه‌ای 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 12). 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 13). به تمایز واژه‌های واقعی و چرندوپرن (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 فرمان‌بری از آن‌ها؛ توصیف ظاهر یک شیء؛ ساختن شینی 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؛ لطیفه‌گفتن؛ حل مسئله در ریاضیات کاربردی؛ ترجمه از یک زبان به زبان دیگر؛ پرسیدن، سپاس‌گزاری، دشنام‌دادن، سلام و احوال‌پرسی، نیایش (همان، ص 23). 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 مجموعه‌ای از فعالیت‌ها که در زندگی انسانی نهاد 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، چه چیزی در مورد همه‌ی این‌ها مشترک است و چه چیزی 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 65)

اجازه دهید راه ویژگی‌های زبان را برویم و به دنبال عناصر مشترک بازی‌های زبانی مختلف بگردیم. برای مثال، لطیفه گفتن یا نماز خواندن چه چیزی مشترک دارند؟ اصلاً معلوم نیست پاسخ چیست. این‌ها فعالیت‌هایی است که در جنبه‌های بسیار متفاوتی از زندگی ما نهاد شده است. ویژگی‌های دلایل زیادی ارائه می‌کند تا ما بپذیریم نظریه‌ی عمومی زبان و معنای واژه‌ها یا، تلویحاً، نظریه‌ی عمومی نشانه‌ها که زبان و البته هنر 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 چه چیزی 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 زمانی که گرفتار نظریه‌ی نشانه‌شناختی نیستیم 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. پیکان خمیده خبر از پیچ جاده می‌دهد. ابرهای تیره و تاریک نشانه و علامت احتمال توفان‌اند. تابلوی تبلیغی کنار جاده با عنوان بزرگترین کلاف چندان 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 هیچ چیز 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 فیزیکی 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 سراسر کارهای بسیار گسترده‌ی انسانی وجود دارد. به بیانی خاص، مجبوریم نشان دهیم نمازخواندن 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 نظری که بر نظریه‌ی عمومی نشانه‌ها مربوط می‌شود 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 رنه ماگريت با عنوان خیانت تصاویر، که نقاشی واقع‌گرایانه‌ای از یک پیپ است که در ویرای آن افسانه‌ی <این یک پیپ نیست> قرار دارد، صدق می‌کند. گمان می‌رفت این نقاشی، و نیز برخی دیگر از نقاشی‌های ماگريت، 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 ماگريت معلوم می‌شود، آن جا فوکو می‌گوید نقاشی بر این رمزگان سنتی 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 قلمرو زبان قرار دارد، خلط می‌کند. (شاپیرو، 1998 ص 235)

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، 1982 ص 52)

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 باز نموده 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 را قربانی کند، یا قو حاضر می‌شود با لدا بسازد، و به این ترتیب واقعاً تصاویر و واژه‌ها کلاً با هم درمی‌آمیزند. شاید نکته این جاست که اثر ماگريت قرار است همین موضوع را، اگر یکی باشد، به ذهن آورد.

جیمز و. هفرمان، براساس تعریف <شرح تصویر> به‌عنوان بازنمایی کلامی، بازنمایی بصری (هفرمان، 1993 ص 3)، هم‌اوا 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، 1993 ص 6). 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.

ماگريت در مقاله‌ای با عنوان <واژه‌ها و تصاویر> که در سال 1927 منتشر کرد، روابطی را که واژه‌ها و تصاویر ممکن است داشته باشند به‌وسیله‌ی طرح‌های کوچکی نشانه داد. واژه ممکن است به شناسایی شیء به تصویر درآمده کمک کند و تصویر ممکن است مثلاً در ریپوس 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 ماگريت در باره‌ي واژه‌ها مي‌گويد و آنچه نظريه‌ي سوسور در باره‌ي زبان مي‌گويد وجود دارد، اگر چه هيچ دليلي وجود ندارد که فکر کنيم ماگريت از کار سوسور آگاهي داشته است. اما فرديک لين يادآور مي‌شود: «مهم است بدانيم که نقاشي‌هاي کلامي او در بافتي روشنفکرانه ايجاد شده که روز به روز بيشتري درمي‌يافت که دانش ما در باره‌ي دنيا تابع ماهيت منحصر به فرد زبان است» (الينگر زينک و لين، 1998 ص 27). اين بافت روشنفکري پيرس، فرگه و ويتگنشتاين رساله‌ي منطقي فلسفي و نيز دو سوسور را دربر مي‌گيرد. لين مي‌افزايد:

ماگريت در نقاشي‌هاي کلامي‌اش نشان مي‌دهد که محتوای آثار هنري را نه مي‌توان با محدوديت‌هاي واقعي واژه و تصوير همچون نظام‌هاي نشان‌هاي متعارف معين کرد و نه با وابستگي‌شان به شيء. ... هنرمندان مجبور نيستند توجه‌شان را به وابستگي‌هاي معمول اين نظام‌ها به هم جلب کنند چون اين صرفاً تأييد نظم موجود است. به همين دليل است که ماگريت بسيار کوشيده است تا بحث‌هايي را در باره‌ي مرز واژه، تصوير و واقعيت مطرح کند. (همان، 1998 ص 25).

در اين جا بار ديگر اين نظريه که هنر نوعي زبان است با اين فرض حاصل از آن رو به رو مي‌شود که اين دو رقيب هم‌اند و «درگيري مرزي» دارند. مطمئناً در نظر گرفتن قابليت‌هاي نسبي واژه‌ها و تصويرها در انجام برخي کارها، در شرايطي معقول است. يك تصوير، طرح يا نمودار مثلاً در دستورالعمل سوار کردن لوازم (قرار دادن بندينگ فلان در جاي بيسار) لازم است در صورتي که توصيف کلامي طولاني، پيچيده و گيج‌کننده خواهد بود. موقعيت ديگر تبليغات است که در آن ارائه‌ي تصويري از ستجگري مي‌تواند در برانگيختن احساسات مؤثرتر باشد تا توصيف آن رخداد. اما هيچ‌کدام از اين موارد ريطي به هنر ندارند و به هيچ وجه روشن نيست وقتي مسئله‌ي هنر نقاشي در ميان است و نه چيزي که رمزگان سنتي‌اي است که مبادلات زباني و بصري احتمالاً بحث‌برانگيز را ممنوع مي‌کند رقابت بر سر چيست. آيا صرفاً شيوه‌ي رنسانسي متعارف نقاشي‌نکردن واژه‌ها در تصاوير است که مثلاً در پرچم‌ها و در نقاشي قرون وسطايي مرسوم بود؟

شايده اين فرض‌هاي رايج به رنسانس و بحث‌هاي ابتدايي مدرن در باره‌ي قابليت‌هاي نسبي شعر و نقاشي ربط داشته باشد. چنين بحث‌هايي مي‌توانند تنها با اين فرض مطرح شوند که نقاشي و شعر مي‌خواهند اساساً يك کار را انجام دهند و آن وقت مسئله اين است که کدام يك آن کار را بهتر انجام مي‌دهند. البته گمان مي‌رفت هر دو از طبيعت تقليد مي‌کنند. لنوناردو اين مسئله را بيان مي‌کند:

نقاشي حامل معنایي [بيشتري] اصيل‌تر از شعر است و آثار طبيعت را واقعي‌تر از شعر نشان مي‌دهد. ... و اگر تو، شاعر، بخواهي خودت را صرفاً به حرفه‌ات در توصيف آثار طبيعت محدود کنی و جاهاي مختلف و شکل اشياء متفاوت را توصيف کنی، از نقاش به‌خاطر قدرت بي‌نهايت بيشتريش عقب خواهی ماند. (لنوناردو داوينچي، 1949 صص 22 و 53)

جداي از اين واقعيت که نظريه‌ي قديمي تقليدنگاري هنر هنوز بسياري رايج است و در تفکر لنوناردو خوب است، يادآوری اين نکته مهم است که فرض موجود در همه‌ي اين‌ها اين است که هم شعر و هم نقاشي نقطه‌ي مشترک مهمي دارند، ولي اين عنصر مشترک مفروض در نظريه‌ي عمومي نشانه‌ها نيست.

در سده‌ي بعد، لسينگ شيوه‌ي متفاوتي براي رسيدن به اين عنصر مشترک پيدا کرد که ممکن است به مسائل بعدي در نگاه سوسور نزديک‌تر باشد:

اگر درست است که نقاشي نشانه‌ها يا ابزار تقليد کاملاً متفاوتي را نسبت به شعر به کار مي‌گيرد يکي از شکل‌ها و رنگ‌ها در مکان استفاده مي‌کند و ديگري صداها را در زمان ادا مي‌کند و اگر نشانه‌ها رابطه‌ي نزديکي با مصداق دلالت شده دارند، آن وقت نشانه‌هايي که کنار هم آرايش يافته‌اند مي‌توانند تنها اشياء موجود در کنار هم را باز نمايي کنند... حال آن که نشانه‌هاي پياپي مي‌توانند تنها اشيائي را بيان کنند که به‌دنبال هم مي‌آيند. (لسينگ، 1975، صص XVI و 91)

لسينگ نشانه‌ها را با اختياري مي‌داند مانند حروف و واژه‌هاي زبان‌مان، با طبيعي مانند تصاوير. مي‌گويند تصوير نشانه‌اي طبيعي است چون فرض مي‌شود شبيه چيزي است که آن را به تصوير مي‌کشد. به بياني عام و در آشناين شرايط، همه مي‌توانند بگويند هر تصويري تصوير چيست: مثلاً يك مرد، يك سگ، يك اسب يا در فرهنگي اساساً مسيحي، مريم عنرا. از سوي ديگر، همه کس (براي مثال غيرانگليسي زبانان) نمي‌توانند بگويند واژه‌ي "man" به چه معنایي است. توجه کنيد که وقتي مي‌خواهيم تفاوت دو نوع «نشانه» را بيان کنيم، به نظر طبيعي مي‌رسد که واژگان تغيير کند. کاربرد واژه‌ي «نشانه» براي واژه‌ها و تصاوير نشان مي‌دهد که «تصوير» و «معنای» به همان رابطه اشاره دارد. و همان‌گونه که ديديم، چنين نيست.

در ادامه‌ی صحبت‌های قبلی، خوب است کاربردهای مختلف <معنادادن> و توضیحات مختلف برای معنای يك واژه را در نظر داشته باشیم. گاه معنای يك 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 يك سو رابطه‌ی واژه و معنای آن و از سوی دیگر تصویر و آنچه به تصویر می‌کشد باید متفاوت باشند، چون تصاویر شبیه چیزی‌اند که آن 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 یا خوش‌نویسی، واژه‌ها را می‌توان به شکل‌هایی نقش کرد که اشیاء را به تصویر بکشند ولی این نظر مستلزم آن است که ببیناریم همه‌ی واژه‌ها در همه‌ی موارد شبیه مصداق‌هایشان هستند. هیچ تصویری نداریم که شبیه چه چیزی خواهند بود.

با توجه به استفاده‌های بسیار مختلف از واژه‌ی <نشانه>، باید به نظر ما، اگر نه دیوانگی، اما عجیب برسد که فکر کنیم درست به همان شیوه‌ای که طرح زنانه‌ی آشنا بر روی یکی از درهای توالت‌های عمومی فرودگاه يك نشانه است، پیکری که در نقاشی خانوادگی مقدس که جلوی ما قرار دارد <نشانه>ی مریم عذرا است. این فکر عجیب را قبول کنید که پیکر موجود در نقاشی فوق <نشانه>ی مریم عذرا است، درست همان‌گونه که پیکر زنانه با محل مخصوص <باتوان> ارتباط دارد: در یکی نشانه است و در دیگری وسیله. نقاشی <نشانه>ی مریم عذرا نیست؛ و در نقاشی، خود مریم عذرا است. البته می‌توان از تصویر او به‌عنوان نشانه استفاده کرد و مثلاً به مسیر زیارتگاه اشاره کرد، اما این چگونگی عملکرد نقاشی نیست.

توجه لسینگ در لائوکونون این در مورد داوونچی هم صدق می‌کند به این است که نقاش چگونه قصه‌ای را برای سوره‌اش می‌کشد. او نقاشی‌ها را عمدتاً عکس‌هایی از بخش‌هایی از قصه‌ها می‌نگارد و آن وقت نقاشان وظیفه دارند بخش‌هایی خاص، جزئیات و چگونگی ارانه‌ی 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 يك 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 طرح نمایانگر پیپ، خود پیپ نیست> (فوکو، ، 1982 ص 19). 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 بخوادم بنویسم: این يك پیپ است. مطمئناً واژه‌ها به‌خوبی این که خودم را بازنمایی کنم مرا ترسیم نمی‌کنند.> (فوکو، ، 1982 ص 25)

همچنین ممکن است بخوایم 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 يك واژه کاربرد آن در زبان است (پژوهش‌های فلسفی، ص 43). بحث‌هایی در این باره هست که چطور باید این را فهمید. اما پرسش ما نه به‌معنی تك‌واژه‌ی <پیپ>، بلکه به‌معنای كل جمله‌ی <این يك 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 يك داستان می‌شنیدم؟ اگر جدا در نظر گرفته شود، باید بگوییم 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 525)

برای درک اهمیت کاربرد، باید اهمیت بافتی را که جمله در آن به کار می‌رود درک کنیم. جمله‌ی «یتگنشتاین 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 بلویرد و جدیدترین همسرش باشد. سپس کارهای مختلفی را که گوینده ممکن است با جمله انجام دهد تصور کنید قصه‌گفتن برای سرگرمی، گزارش تازه‌ترین شایعه‌ی محل یا ارائه‌ی جمله‌ای نمونه برای تحلیل دستوری. بافت همچنین شامل چیزهایی مانند لحن 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 «این‌جام» تنها در برخی بافت‌ها معنایی دارد، و نه زمانی که آن‌ها را خطاب به کسی می‌گوییم که جلوی من نشسته و مرا به خوبی می‌بیند 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 348)

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 و یتگنشتاین 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 می‌توانند معنا را معین کنند. رئیس مرا به دفترش صدا کرد. نشستیم و گفتیم: «می‌خواستید با من صحبت کنید. من این جام.» پس از سفری طولانی و پرزحمت، جلوی بخاری عشق واقعی‌ام نشستیم و گفتیم: «بیا آخره این جام.»

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 می‌گوید: «این‌طور هم نیست که برچسب‌ها با هم اشتباه شده باشند؛ هر طور هم که آن‌ها را بچینید، این جورچین هرگز جور نمی‌شود.» (لین، 1998 ص 20). به نظر می‌آید مجبوریم با سلاح نظریه‌هایی درباره‌ی واژه‌ها و تصاویر به شکار ادامه دهیم تا در بایام کل نقاشی چه معنایی می‌دهد. اجازه دهید چیزی را که از یتگنشتاین یاد گرفته‌ایم به کار ببریم و یادآور شویم که در غیاب هر تعین بافتی 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، 1982 ص 20). اما برخلاف فوکو، دیدیم که می‌توانیم به راحتی «دورنماها» یا بافت‌هایی را تصور کنیم که کاربردی به جمله می‌دهند، اگر چه باید به یاد داشته باشیم که هر آنچه تصور می‌کنیم به هیچ وجه «کشف» چیزی نیست که ماگریت به دنبال آن بوده است. [...]

این فرض لین که معنایی وجود دارد از این فرض نشأت می‌گیرد که ماگریت می‌خواسته مرزهای واژه‌ها و تصاویر را در هم 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 نمی‌توانند 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 کیسه 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 معشوش می‌کند. با خود می‌پرسیم چطور یک عنوان می‌تواند روشن کند یک نقاشی درباره‌ی چیست، اطلاعات چطور می‌تواند کمک کند یک نقاشی را در بافت تاریخی مناسب هنر قرار داد و چطور بعضی توصیفات می‌تواند به ما کمک کند ببینیم در یک نقاشی چه چیزی وجود دارد. با این که لین می‌گوید ماگریت پرسش‌هایی را در باره‌ی «مرزها» و واژه‌ها و تصاویر مطرح می‌کند، عاقلانه‌تر بود اگر می‌گفت فکر می‌کند این پرسش‌ها را مطرح می‌کند. نمی‌توان 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 زیباترین 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 زیباترین است که در نهایت از نظریه‌ی نشانه‌شناختی سوسور نشأت می‌گیرد. در درجه‌ی اول، این نظریه مبتنی بر یک روان‌شناسی فلسفی نامنسجم است. در درجه‌ی دوم، برخلاف زبان، نقاشی‌ها نه نحو دارند و نه معنی‌شناسی. سرانجام این که این نوع نظریه‌ی نشانه‌ها چندین رفتار متنوع انسانی را در هم و به هم می‌آمیزد و تلاش برای به‌کارگیری 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 برخی اظهارات 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، 1982 ص 57). نکته‌ی آن واژه‌ی <راز> است. اجازه دهید راز را به شکل داستان پلیسی که در آن با چیزی توضیح‌ناپذیر روبه‌رو می‌شویم و در مواجهه با آن تنها می‌توانیم تعجب کنیم، در نظر بگیریم. 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 <ذلت‌بردن> می‌نامد، کنار بگذاریم.

پانوش‌ها:

1. برگرفته از:

nodnoL(strA & kroy weN: egaugnaL", namhgliT .R neB drahcir ni , "smaerD epiP dna sraW redroB :gnitniaP dna pp ,)1002, egdeituoR. 551-371. nella & eht dna yroehT ,nietsnegtiW ,).sde(yevruT moclaM

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 زبان‌نگاری 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 نگاه متفاوتی به مسئله‌ی زبان‌نگاری 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. م.

2. يك 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، 1968). دست‌بندی این‌ها به مجال دیگری نیاز دارد. جنبه‌های دیگر فلسفه‌ی تحلیلی و رابطه‌اش با زیبایی‌شناسی را تیلگمن (1994) بررسی کرده است.

3. برخی از این نظریه‌ها و مشکلات‌شان را در تیلگمن (1994) بررسی کرده‌ام.

4. البته باید یادآور شد برای زبان تا شش نقش مختلف برشمرده‌اند (از جمله رومن یا کوپسون). 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. م.

5. 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. م.

6. این تعبیر از معنی‌شناسی بسیار منطقی است. معنی‌شناسی صرفاً به دنبال ایجاد ارتباط میان زبان و دنیا نیست. م.

7. پژوهش‌های فلسفی، ص 498.

8. dexifsnarT emiT 9. موریتیس کورنلیس اشر (1898-1972) هنرمند هلندی که در سنگ‌نگاره‌ها (لینتوگراف‌ها) و کارهای چوبی‌اش دگرذیسی‌ها، اعواج‌های هندسی و ناممکن‌های معماری را به تصویر می‌کشید. م.

10. سامونل ی. ادگرتون (ادگرتون، 1991 فصل 8) 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.

11. البته باید یادآور شد که درباره‌ی زبان هم دیگر چنین برداشتی کاملاً مورد قبول نیست، بلکه بسیاری کاملاً مخالف چنین تعبیری هستند و دلایلی نیز در این خصوص ارائه می‌کنند. م.

12. جفری چوسر (1400-؟1340) شاعر انگلیسی که او را بزرگترین شخصیت ادبی انگلستان قرون وسطی می‌شناسند. م.
13. جان دان (1631-1572) شاعر متافیزیک انگلیسی و متکلمی که کشیش جیمز اول و رئیس کلیسای سن پل بود. م.
14. 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 253 به بعد آشکار می‌شود.
15. جالب است که سوسور تصویر واقعی، ترسیمی ساده از دو سر یا خط‌هایی که این دو مغز را به هم ارتباط می‌دهد، کشیده است (سوسور، 1959 ص 11). فایده‌ای ندارد مگر آن که این‌ها را به‌عنوان دو تلگرافخانه و سیم‌های بین‌ها آنها در نظر گرفت.
16. از نظر مسلمانان، اسماعیل در قریان‌گاه حاضر شده است نه اسحاق. م.
17. ترجمه‌ی [انگلیسی] این مقاله در کتاب الینگر زینک و لین (1998) آمده است.
18. rebus : بازنمایی واژه‌ها به‌شکل یک تصویر یا نماد و اغلب به‌شکلی معماگونه. م.
19. 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 دارای ارزش‌مندی است.
20. 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.
21. از جیمز همیلتون، ملکم تروی و ریچارد آلن به‌خاطر و بحث‌های سودمندشان سپاس‌گزارم.

منابع

- 6991(. seigolodohteM ehT ,.S.L ,smadA sserP weivtseW :kroY weN(noitcudortnl nA :trA fo,
- yrarbil, 9591(. lareneG ni esruoC ,.F ,erussuaS eD yllaB .C .de ,scitsiugniL & W .snart :eyahehceS .A. laciHposoliH P :kroY weN(niksaB
- sserP, 1991(. egatireH ehT ,.Y.S ,notregdE ytisrevinU llenroC :YN ,acahtl(yrtemoeG s'ottoiG fo
- ainrofilaC sserP, 2891(. de ,epiP A toN sl sihT ,.M ,tluacuof. & fo ytisrevinU :AC ,yelekreB(ssenkraH .J .snart
- segaugnaL ,.N ,namdooG ynapmoC llirreM-sbboB :nl ,silopanaidni(trA fo, 8691(.
- sserP ogaciHC fo , 3991(. W.A.J ,namrefeH., ot remoH morf sisarhpkE fo sciteoP ehT :skroW fo muesuM yrrebhsA jytisrevinU :ogacihC
- sserP noiduL , pp ,)8991. 52-63. rozaR a si rozaR A" ,.F ,neel , euqniZ- regnilIO .G ni & ettirgaM ,).sde(neel .F : tnehG(7691-8981
- 9491(. senogaraP ,icniV ad odranoel, sserP ytisrevinU drofxO :nodnoL(rethciR .A .I .snart,
- noocoal ,.E.G ,gnisseL, sserP yadnooN :kroY weN(mahgnihtorF .E .snart, 7591(.
- tnehG(: sserP noiduL, 8991(. segaml dna sdrow" ,.R ,ettirgaM", ettirgaM ,).sde(neel .F dna euqniZ-regnilIO .G ni: 7691-8981
- sserP , pp ,)8991. 532-04. scitehtseA hcnerF" ,.G ,oripahS: de(ylleK .M ni , "yroehT gnitniaP yraropmetnoC.(, ytisrevinU drofxO :drofxO(2 .lov ,scitehtseA fo aidepolcycnE
- namhgliT, llewkcalB lisaB :drofxO(?trA tl sl tuB ,.R.B, 4891(.

JekotsgnisaB: nallimcaM, 1991(.nietsnegttiW ,.R.B ,namhgliT, ytinretE morf weiV ehT :scitehtseA dna scihtE

llewkcalB lisaB, 8591(.snoitagitsevnl laciHposolihP ,.L ,nietsnegttiW, drofxO(ebmocsnA .M.E.G .snart ,.dne dn2:

*lisaB llewkcalB, 9691(.de ,ytniatreC nO ,.L ,nietsnegttiW. ebmocsnA .M.E.G & luap .D .snart :thgirW nov .H.G
& :drofxO(ebmocsnA .M.E.G*