Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Received: 02/05/2026
Accepted: 16/05/2026

* Corresponding Author's E-mail: shairi@modares.ac.ir

A Study of the Intersemiotic Translation of the Visual Intersemiotic Spaces in Leonardo da Vinci's The Last Supper and Andy Warhol's The Last Supper Based on Yuri Lotman's Cultural Semiosphere[1]

Hamid Reza Shairi *[2], Ukabed Arefi [3]

Abstract

Intersemiotic translation, beyond the transfer of meaning between different sign systems, is a cultural process in which a text, by entering a new semiosphere, becomes situated within a new network of sign relations, and its semantic functions are transformed. Accordingly, an image is regarded not as a static text but as part of the process of the production and reproduction of meaning within the context of culture. Drawing upon Yuri Lotman's theory of the cultural semiosphere, the present study examines the translation of the visual intersemiotic spaces of Leonardo da Vinci's *The Last Supper* in Andy Warhol's reinterpretation in order to elucidate how the semantic structure of the image is transformed in its transition from the classical cultural semiosphere to the contemporary cultural semiosphere. The findings indicate that da Vinci's *The Last Supper*, within the classical

1. This article was financially supported by the Iran National Science Foundation (INSF) and was conducted as part of Research Project No. 98018132.

2. Professor, Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-5667-3827
3. Ph.D. Graduate, Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0002-6968-1951

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

cultural semiosphere, is organized around the semantic center, cultural memory, and the sacred, whereas Warhol's reinterpretation places the same image within the contemporary cultural semiosphere, where it is exposed to fluid and polycentric meanings

Keywords: intersemiotic translation, cultural semiosphere, Yuri Lotman, *The Last Supper*, Leonardo da Vinci, Andy Warhol

1. Introduction

Within the theoretical framework of Yuri Lotman's cultural semiosphere, culture is conceived as a dynamic assemblage of semiotic systems in which meaning is produced not as a fixed entity but through movement, translation, and interaction between the center and the periphery. From Lotman's perspective, translation is one of the fundamental mechanisms of meaning production, a process through which signs are transferred from the official domains of culture into the sphere of everyday experience, where they acquire new functions within popular culture. Within this framework, Leonardo da Vinci's *The Last Supper* represents an image situated at the center of the religious semiosphere, whereas its reproduction in Andy Warhol's works transfers the image into a different cultural semiosphere, in which media, repetition, and reproduction play a fundamental role in the formation of meaning. Despite numerous studies, the transformation of the meaning of this image has largely been reduced to stylistic differences or broad cultural critiques, while the semiotic mechanism underlying this transformation has not been precisely explained on the basis of Lotman's theory of the semiosphere.

Research Objective: The primary objective of this study is to explain the mechanism of the intersemiotic translation of the visual intersemiotic spaces of *The Last Supper* in its transition from the classical cultural semiosphere to the contemporary cultural semiosphere, based on Yuri Lotman's theory of the cultural semiosphere.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Research Questions: The present study is organized around answering the following research questions

1.How does the intersemiotic translation of visual spaces between two non-contemporaneous semiospheres transform the semantic structure of the image from a centralized and stabilized position into a fluid and polycentric condition?

2.What implications does this transition have for the construction of the audience's perceptual experience and the system of semiotic value attribution in the passage from the classical cultural semiosphere to the contemporary cultural semiosphere?

2. Literature Review

The present study is grounded in the relationship between the concept of intersemiotic translation and Yuri Lotman's theory of the cultural semiosphere. Within this framework, translation is not merely the transfer of signs between two semiotic systems but rather a cultural process through which a text, by crossing the boundaries of semiospheres, becomes situated within a new network of semantic relations and acquires a different function. Accordingly, meaning is not regarded as fixed but as the product of movement, translation, and interaction among cultural systems, and every visual text derives its meaning in relation to its cultural semiosphere (Monticelli, 2019, p. 392). Furthermore, the entry of a text into another semiosphere also transforms the position of signs, the mode of value attribution, and the audience's perceptual experience (Sajoudi et al., 2011, p. 80). A review of previous studies indicates that existing research has addressed only particular aspects of this issue. For instance, Beitler, by focusing on the studies of light and optics in *The Last Supper*, analyzed the spatial structure and perceptual experience of Leonardo da Vinci's work from a technical perspective. Likewise, Golshiri et al., by explaining the characteristics of the semiosphere, emphasize the role of boundaries, translation, and the transformation of signs in the production of meaning (Golshiri et al., 2024, pp. 475–478).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Nevertheless, a comparative analysis of Leonardo da Vinci's *The Last Supper* and Andy Warhol's reinterpretation of the work, based on the approach adopted in the present study, has remained unexplored. Therefore, the present study seeks to explain the mechanism of the transformation of meaning in the transfer of a visual text from the classical cultural semiosphere to the contemporary cultural semiosphere through the integration of the concept of intersemiotic translation and the theory of the cultural semiosphere

3. Methodology

The research data were collected through a library-based method. The theoretical sources include works related to intersemiotic translation, cultural semiotics, Yuri Lotman's theory of the semiosphere, and previous studies relevant to the subject of the research. The corpus of the study consists of Leonardo da Vinci's The Last Supper and its reinterpretation in the works of Andy Warhol, selected in accordance with the objectives of the study and the adopted theoretical framework. Following the collection of the sources, the spatial, semiotic, and semantic components of both works are identified and organized for comparative analysis.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۴۴۵-۴۸۲
مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای تصویری «شام آخر» داوینچی و وارهول با تکیه بر سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان[۱]

حمیدرضا شعیری،*[۲] یوکابد عارفی[۳]

(دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۶)

چکیده

تصویر در نظام‌های فرهنگی صرفاً نمایش جهان نیست، بلکه عرصه‌ای برای شکل‌گیری معنا و سازمان‌یابی تجربهٔ جمعی به‌شمار می‌آید. هرگاه یک تصویر در بستر فرهنگی تازه بازتولید یا بازخوانی شود، فرایندی ترجمانی پدید می‌آید که در آن مرزهای نشانه‌ای دگرگون می‌شود و معنا در شبکه‌ای نو از روابط فرهنگی سامان می‌گیرد. از این منظر، ترجمهٔ فضاهای تصویری کنشی فرهنگی است که به تحول شیوهٔ ادراک، تجربهٔ زیباشناختی و جایگاه ارزش‌های مشترک در میان مخاطبان می‌انجامد. نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان چارچوبی نظری برای فهم این فرایند فراهم می‌آورد؛ بر پایهٔ این دیدگاه، معنا در تماس میان «خود» و «دیگری» و در

---

۱. این مقاله تحت حمایت مادی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور(INSF) برگرفته از طرح شمارهٔ ۹۸۰۱۸۱۳۲ انجام شده است.

۲. استاد گروه زبان فرانسه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
https://orcid.org/0000-0001-5667-3827
*shairi@modares.ac.ir

۳. دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009-0002-6968-1951

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

گذار از مرکز فرهنگی به عرصه‌های فرهنگ عامه دچار دگردیسی می‌شود. پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و روش تطبیقی انجام گردیده و داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل متون تصویری گردآوری شده‌اند. در این مطالعه، بازآفرینی تصویر «شام آخر» لئوناردو داوینچی در آثار اندی وارهول به‌منزلهٔ انتقال تصویری قدسی از حافظهٔ فرهنگی کلاسیک به فرهنگ تصویری معاصر بررسی می‌شود. مسئلهٔ اصلی آن است که ترجمه فضاهای تصویری میان دو سپهر نشانه‌ای ناهم‌زمان چگونه ساخت معنایی تصویر، تجربهٔ ادراکی مخاطب و جایگاه امر قدسی را دگرگون می‌سازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در اثر داوینچی معنا در ساختی مرکزگرا و ایمان‌محور تثبیت می‌شود، در حالی که در آثار وارهول تصویر در مرزهای سپهر نشانه‌ای معاصر وارد چرخهٔ گردش رسانه‌ای شده و معنای قدسی از حالت ثابت به وضعیتی سیال و چندکانونی تبدیل می‌شود. در این گذار، تجربهٔ زیباشناختی از تأمل فردی به مواجهه‌ای جمعی و مصرفی تغییر می‌یابد و تصویر از حافظهٔ فرهنگی به نشانه‌ای در گردش فرهنگ تصویری بدل می‌شود. بدین‌ترتیب ترجمهٔ بینانشانه‌ای نه انتقال سادهٔ معنا، بلکه کنشی دگرگون‌ساز در سازمان فرهنگی ادراک تلقی می‌شود که الگوی ارزش‌گذاری نشانه‌ای را تغییر می‌دهد و امکان شکل‌گیری خوانش‌های متکثر را فراهم می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: ترجمهٔ بینانشانه‌ای، فرهنگ تصویری، سپهر نشانه‌ای فرهنگی، پاپ‌آرت، لئوناردو داوینچی، اندی وارهول.

۱.مقدمه

تحلیل تصویر در مطالعات هنر و نشانه‌شناسی،[۱] غالباً یا در سطح توصیف عناصر بصری و سبک‌شناختی[۲] متوقف می‌ماند، یا در قالب تفسیرهای تاریخی و ایدئولوژیک[۳] به بررسی معنا می‌پردازد. با وجود اهمیت این رویکردها، آنچه در بسیاری از پژوهش‌ها کمتر مورد توجه قرار گرفته، نحوهٔ شکل‌گیری و دگرگونی معنا در فرایند انتقال تصویر

میان نظام‌های فرهنگی ناهم‌زمان است؛ فرایندی که نه‌تنها به تغییر فرم یا محتوای تصویر می‌انجامد، بلکه ساخت ادراک، الگوهای ارزش‌گذاری نشانه‌ای و نسبت مخاطب با تصویر را نیز متحول می‌سازد. از این منظر، تصویر را می‌توان نه یک شیء منفرد، بلکه کنشی فرهنگی دانست که در مرزهای میان سپهرهای نشانه‌ای مختلف معنا می‌یابد. در چارچوب نظری سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان،[۴] فرهنگ به‌منزلهٔ مجموعه‌ای پویا از نظام‌های نشانه‌ای درنظر گرفته می‌شود که معنا در آن نه به‌صورت ثابت، بلکه از طریق حرکت، ترجمه و تعامل میان مرکز و پیرامون تولید می‌شود. لوتمان بر این نکته تأکید دارد که هر نظام فرهنگی، معنا را در مرکز خود تثبیت می‌کند، اما در مواجهه با دیگریِ فرهنگی و در مرزهای سپهر نشانه‌ای، این معنا وارد فرایند ترجمه می‌شود و امکان دگرگونی می‌یابد. در این چارچوب، ترجمه نه عملی ثانویه، بلکه یکی از سازوکارهای بنیادین تولید معنا در فرهنگ است. در چنین برداشتی، ترجمهٔ نشانه‌ها صرفاً جابه‌جایی میان آثار هنری نیست، بلکه به انتقال معنا در بستر زندگی جمعی مربوط می‌شود؛ جایی که نشانه‌ها از حوزه‌های رسمی و تثبیت‌شدهٔ فرهنگی به عرصهٔ تجربهٔ روزمره راه می‌یابند. از این رو تصویر هنگامی که در چرخهٔ بازتولید و مصرف فرهنگی قرار می‌گیرد، در فرهنگ عامه کارکردی تازه می‌یابد و به عنصری در گردش اجتماعی معنا بدل می‌شود؛ وضعیتی که در آن دریافت مخاطب نه بر پایهٔ مرجعیت یگانه، بلکه براساس مشارکت و خوانش‌های متکثر شکل می‌گیرد. اثر «شام آخر»[۵] لئوناردو داوینچی[۶] نمونه‌ای شاخص از تصویری است که در بستر فرهنگی کلاسیک، در مرکز سپهر نشانه‌ای دینی قرار دارد و واجد ساختی منسجم از معنا، فضا و امر قدسی است. در مقابل، تکرار این تصویر در اثر اندی وارهول،[۷] آن را وارد سپهر فرهنگی متفاوتی می‌کند که در آن، منطق رسانه، تکرار و بازتولید نقش تعیین‌کننده‌ای در

تولید معنا در فرهنگ عامه دارد. با وجود پژوهش‌های متعدد دربارهٔ این موضوع فقدان چنین تحلیلی سبب شده است که دگرگونی معنا عمدتاً یا به تفاوت‌های سبکی تقلیل یابد یا صرفاً در قالب نقد فرهنگی کلی تبیین گردد، بدون آن‌که سازوکار نشانه‌ای این دگرگونی به‌طور دقیق روشن شود. بنابراین، مسئلهٔ پژوهش حاضر، ناظر بر این پرسش بنیادین است که ترجمهٔ فضاهای تصویری میان دو سپهر نشانه‌ای ناهم‌زمان چگونه معنا را از جایگاهی مرکزی و تثبیت‌شده به وضعیتی سیال و چندکانونی منتقل می‌کند و این انتقال چه پیامدهایی برای ساخت تجربهٔ ادراکی و نظام ارزش‌گذاری نشانه‌ای مخاطب به همراه دارد. پرداختن به این مسئله می‌تواند به درک عمیق‌تری از نقش ترجمهٔ بینانشانه‌ای در تحولات فرهنگی تصویر و نسبت میان هنر، معنا و فرهنگ در دوران معاصر بینجامد.

برای پاسخ به این پرسش‌ها در نخستین گام، لازم است پیشینهٔ پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه مورد بررسی قرار گیرد تا نوآوری و تازگی این تحقیق به وضوح مشخص شود. سپس، ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نظام‌های فرهنگی تبیین خواهد شد و نحوهٔ ارتباط آن با نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان مشخص می‌شود؛ پس از آن، فراخور موضوع پژوهش، فضای گفتمان فرهنگی و هنری کلاسیک[۸] و معاصر[۹] تبیین می‌شود. آن‌گاه به تحلیل آثار «شام آخر» لئوناردو داوینچی و اندی وارهول پرداخته می‌شود. در گام آخر، با انجام یک بررسی تطبیقی، ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای این دو اثر نشان داده می‌شود تا بتوان به نتیجهٔ مناسب دست پیدا کرد.

۲.پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی مجزا متمرکز بر موضوع این تحقیق انجام نشده است. با مرور و دقت در پژوهش‌های پیشین، تنها می‌توان به تعدادی از آثار مرتبط اشاره کرد که در ادامه، به تحلیل و ارزیابی آن‌ها پرداخته خواهد شد. یکی از این پژوهش‌ها، مقالهٔ «مطالعهٔ نور و

اپتیک لئوناردو داوینچی: ترکیب حوزه‌ها در اثر شام آخر»[10] اثر «نیکول بیتلر»[11] است که در نشریهٔ *دانشگاه استنفورد برای علم، فناوری و جامع* در سال ۲۰۱۱ [12]منتشر شده است. این پژوهش به بررسی مطالعات نوری و اپتیکی[13] داوینچی و تأثیر آن بر ساختار تصویری و طراحی فضا در «شام آخر» می‌پردازد. این تحقیق با مطالعهٔ حاضر اشتراک دارد، زیرا هر دو به تحلیل سازوکارهای معنا و تجربهٔ ادراکی مخاطب توجه دارند، اما تفاوت آن در رویکرد است. پژوهش «بیتلر» بیشتر بر جنبه‌های علمی و فنی تصویر تمرکز دارد، در حالی که مطالعهٔ حاضر با رویکرد ترجمهٔ بینانشانه‌ای و نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی «لوتمان» عبور اثر از سپهرهای فرهنگی ناهم‌زمان را بررسی می‌کند. یکی دیگر از پژوهش‌های مرتبط، مقالهٔ «مرزها و ترجمه: بازبینی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان»[14] اثر «دانلی مونتیچلی»[15] است که در نشریهٔ *سمیوتیکا* در سال ۲۰۱۹ [16] انتشار یافته است. این پژوهش به بررسی نقش مرزها و فرایندهای ترجمه در سپهر نشانه‌ای پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه تعامل میان نظام‌های نشانه‌ای مختلف می‌تواند معنا را دگرگون کند. این تحقیق با مطالعهٔ حاضر اشتراک دارد، زیرا هر دو پژوهش به تحلیل حرکت معنا و تغییرات تجربهٔ ادراکی در عبور از یک سپهر نشانه‌ای به سپهری دیگر توجه دارند، اما تفاوت شایان آن در بررسی آثار هنری است، زیرا پژوهش مونتیچلی به مفاهیم نظری و چارچوب‌های کلی ترجمه و مرزهای نشانه‌ای می‌پردازد، در حالی که مطالعهٔ حاضر به تحلیل تطبیقی دو اثر هنری مشخص، یعنی «شام آخر» داوینچی و وارهول توجه دارد. مقاله‌ای دیگر با عنوان «بازتولید نشانه‌ها در اندیشهٔ بودریار[17] و آثاری از اندی وارهول» توسط «عاطفه رحیمیان» در نشریهٔ *شناخت*[18] نوشته شده است. این تحقیق با تکیه بر نظریه‌های ژان بودریار نشان می‌دهد که در جامعهٔ پساصنعتی، بازتولید تصویری نشانه‌ها واقعیت را تحت تأثیر قرار می‌دهد و آثار «اندی وارهول» نمونه‌ای شاخص از این وضعیت هستند. مطالعهٔ حاضر با این پژوهش تاحدی اشتراک دارد، زیرا هر دو به تحلیل نظام‌های نشانه‌ای اثر هنری معاصر می‌پردازند، اما تفاوت آن در تمرکز بر

تحلیل تطبیقی و بررسی نحوهٔ دگرگونی معنا و تجربهٔ ادراکی در انتقال اثر از یک سپهر فرهنگی کلاسیک به سپهر رسانه‌ای معاصر است، در حالی که مقالهٔ رحیمیان بیشتر به بازتولید وارهول در چارچوب نظری بودریار پرداخته است. یکی دیگر از پژوهش‌های مرتبط با چارچوب نظری این مطالعه، مقالهٔ «از سپهر نشانه‌ای لوتمان تا روایت‌شناسی گریماس(مطالعهٔ رمان جنایت و مکافات داستایفسکی)»[۱۹] است که با رویکردی تطبیقی، به بررسی تفاوت‌های بنیادین میان روایت‌شناسی کلاسیک و نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی «یوری لوتمان» پرداخته و نشان‌دهندهٔ این است که در روایت‌شناسی گریماسی، معنا در قالب حرکتی خطی، زمان‌مند و هدف‌مند شکل می‌گیرد، در حالی که سپهر نشانه‌ای لوتمان مبتنی بر فضایی چرخشی، غیرخطی و سیال است بنابراین این پژوهش با مطالعهٔ حاضر اشتراک دارد، زیرا هر دو بر نقش ترجمه و دگرگونی معنا در گذار میان نظام‌های نشانه‌ای تمرکز دارند؛ با این حال، تفاوت اساسی آن در حوزهٔ مورد مطالعه است، به این دلیل که مقالهٔ مذکور به تحلیل متن ادبی می‌پردازد، در صورتی که پژوهش حاضر این چارچوب نظری را در تحلیل فضاهای تصویری و در مقایسه میان دو اثر هنری متعلق به سپهرهای فرهنگی ناهم‌زمان به‌کار می‌گیرد.

۳.چارچوب نظری

۳-۱. ترجمهٔ بینانشانه‌ای در نظام‌های فرهنگی

نشانه از منظر «پیرس»،[۲۰] امری رابطه‌ای و ذهن‌وابسته است که در یک موقعیت خاص، برای مخاطبی مشخص و با هدفی معین عمل می‌کند؛ نشانه با ارجاع به موضوعی معین، در ذهن دریافت‌کننده، بازنمودی تازه یا تکامل‌یافته ایجاد می‌کند. در جایی دیگر نیز لایبنیتز[۲۱] یکی از نشانه‌شناسان، معنای هر نشانه را نه به‌صورت ایستا بلکه در قالب شبکه‌ای از روابط قابل فهم می‌داند و بر پویایی فرایند آن تأکید دارد (فکوهی، ۱۳۸۳،

ص.۳۰۱). ازاین‌رو، چنین فرایندی قابل ترجمه است، زیرا ترجمه به‌منزلهٔ شکلی از بازگویی (یا بازپردازی) فهم می‌شود که به‌جای بازنمایی صرف، نشانه‌ها را در زبانی دیگر برمی‌سازد. همچنین مترجمان به‌واسطهٔ حضورشان در چارچوب گفتمان‌ها و بافتارهای معین هم‌زمان، از طریق انتخاب‌های ترجمه‌ای خود، در شکل‌گیری، دگرگونی، تحول و گسترش این بازگویی‌ها سهیم هستند؛ به این سبب که در شکل‌گیری و حتی تضعیف توسعه و تداوم روایت‌های عمومی مشترک نقش دارند (House, 2014, pp.159-162)؛ یعنی مترجم، مفهومی را از متن پیشین (کلامی و غیرکلامی) می‌گیرد، ولی زمانی که این مفهوم از صافی عوامل بینافرهنگی و مکانیزم‌های طرد و جذب عبور می‌کند، ویژگی نشان‌دارِ فرهنگی پیدا می‌کند و بازنمودی متفاوت خواهد داشت؛ بنابراین عمل ترجمه به مثابهٔ امری بینانشانه‌ای و بینافرهنگی کارکرد می‌یابد (سجودی و همکاران، ۱۳۹۰، ص. ۸۰). بدین ترتیب، ترجمهٔ بینانشانه‌ای را می‌توان به‌عنوان فرایندی دانست که در آن نشانه‌ها و معناها در گذار از یک نظام فرهنگی به نظامی دیگر، ضمن بازآفرینی، دچار تغییرات ساختاری و معنایی می‌شوند؛ در این فرایند، تحلیل نظام‌مند حرکت معنا، تغییر جایگاه نشانه‌ها و تعامل میان مرکز و پیرامون فرهنگی، امکان درک عمیق‌تر سازوکارهای دگرگونی فرهنگی و نشانه‌ای تصویر را فراهم می‌آورد. در این سطح، ترجمهٔ بینانشانه‌ای صرفاً به جابه‌جایی معنا میان دو متن محدود نمی‌ماند، بلکه به تغییر موقعیت نشانه در میدان فرهنگی می‌انجامد. نشانه پس از ورود به نظامی تازه، کارکرد پیشین خود را حفظ نمی‌کند و در پیوند با الگوهای ادراک، شیوه‌های مصرف و شرایط دریافت، نقش متفاوتی می‌یابد. بدین‌ترتیب ترجمه را می‌توان فرایندی دانست که نه فقط معنا، بلکه جایگاه اجتماعی

معنا را دگرگون می‌کند و امکان می‌دهد یک نشانه از سطح مرجع به سطح کارکردی منتقل شود.

۳-۲. نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان

یوری لوتمان با طرح مفهوم سپهر نشانه‌ای، به بررسی مناسبات میان «خود» و «دیگری» در چارچوبی سه‌گانه متشکل از «فضای بیرونی»، «مرز» و «فضای درونی» می‌پردازد. او فرهنگ را نه صرفاً مجموعه‌ای از نشانه‌ها، بلکه نوعی حافظهٔ جمعیِ اکتسابی می‌داند که در بستر زمان شکل گرفته است. از منظر لوتمان، هر نظام فرهنگی واجد سازوکارهایی است که از طریق آن‌ها عناصر گذشته را بازتولید و بازسازمان‌دهی می‌کند؛ فرایندی که درنهایت موجب می‌شود فرهنگ، هویت خود را در تقابل و تمایز با سایر فرهنگ‌ها تعریف کرده و نقش قطب مخالف آن‌ها را ایفا کند. لذا سپهر نشانه‌ای را می‌توان فضایی دانست که در آن نیروها و تنش‌های متقابل به‌طور هم‌زمان عمل می‌کنند و از همین رو، واجد پویشی مبتنی بر انقباض و انبساط است. در این فضا، عناصر گشاینده و محدودکننده ابتدا در وضعیت تقابل قرار می‌گیرند، سپس وارد فرایند کنش متقابل می‌شوند و درنهایت امکان هم‌جهتی و هم‌نشینی میان آن‌ها فراهم می‌شود. افزون بر این، سپهر نشانه‌ای ساختاری چرخشی دارد که در آن حرکت عناصر نه براساس توالی خطی، بلکه در قالب رفت‌وبرگشت‌های مداوم سامان می‌یابد. چنین ساختاری بر تمایز و ارتباط میان همان قلمروی سه‌گانه استوار است و همین امر آن را از نظام‌های خطی جدا می‌سازد (گلشیری و همکاران، ۱۴۰۳، صص. ۴۷۵-۴۷۸). همچنین عنصری که از مرز عبور می‌کند، دچار دگردیسی می‌شود؛ بدین معنا که پس از ورود به فضای درونی، دیگر همان عنصر اولیه نیست و ماهیتی تازه می‌یابد. این دگردیسی نشان می‌دهد که در

سپهر نشانه‌ای، ترجمه صرفاً انتقال یا بازنمایی نیست، بلکه فرایندی دگرگون‌ساز است که می‌تواند به تغییر شکل ماهوی نشانه‌ها منجر شود. درنتیجه، عنصر واردشده، به نظام درونی تعلق می‌یابد و از خاستگاه اولیهٔ خود فاصله می‌گیرد. از این‌رو، اهمیت سپهر نشانه‌ای تنها در توضیح تحول درون یک متن نیست، بلکه در تبیین جابه‌جایی نشانه‌ها میان موقعیت‌های فرهنگی متفاوت آشکار می‌شود. نشانه پس از عبور از مرز، در شبکه‌ای تازه از روابط قرار می‌گیرد و کارکرد آن وابسته به شیوه‌های دریافت و زمینه‌های کاربرد تغییر می‌کند. بدین‌ترتیب دگردیسی نشانه نه صرفاً تغییر معنا، بلکه تغییر سطح عمل‌کرد آن در میدان فرهنگی است؛ وضعیتی که در آن یک نشانه می‌تواند از مرتبهٔ مرجع به مرتبهٔ کاربردی منتقل شود.

بنابراین مفهوم سپهر نشانه‌ای لوتمان، یعنی فضایی که در آن ارتباط شکل می‌گیرد و از آن نشانه‌های خود را دریافت می‌کند. این نظریه بر مرزها و سلسله‌مراتب متغیر، تغییر جایگاه مرکز و پیرامون، نقش میانجی‌ها و فرایند ترجمه، روابط مشابه میان رخدادها در سطوح کوچک و بزرگ و وحدت در درون تنوع تأکید دارد. بنابراین سپهر نشانه‌ای نه برای ثابت و قطعی نشان دادن گفتمان، بلکه برای نمایش پویایی نشانه‌ها درون گفتمان‌ها (اعم از فرهنگی، اجتماعی و...) به کار می‌رود (Nöth, 2014, p.7). نشانه‌شناسی فرهنگی که نظریهٔ سپهر نشانه‌ای ذیل آن مطرح شده است و مستلزم شناخت فضاهای فرهنگی متفاوت است که در تقابل با هم شکل می‌گیرند و به وسیلهٔ یک مرز مفهومی از یکدیگر متمایز می‌شوند. بنابراین سپهر نشانه‌ای از منظر لوتمان فضایی است که فرایند نشانگی در آن اتفاق می‌افتد؛ یعنی نسبت فرهنگ با یک متن نشانه‌ای زمانی متجلی می‌شود که متن (کلامی و غیرکلامی) فرهنگ مرتبط با زیسته‌اش را در خویش فشرده و ترجمه می‌کند (هاشمی دهقی و محمودی، ۱۴۰۳، صص. ۲۹۶–

۲۹۸). بنابراین سپهر نشانه‌ای را می‌توان به‌عنوان پیوستاری از نظام‌های نشانه‌ای ناهمگن توصیف کرد. هر نظام در این پیوستار فضایی برای گفت‌وگو محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، هر نظام نشانه‌ای به‌مثابهٔ یک کل منسجم از ساختارهای چندگانه عمل می‌کند که توان تولید تعاملات مختلف را دارد (Monticelli, 2019, p. 392). درحقیقت لوتمان، متن را خالق قواعد ترجمه می‌دانست، نه زبان را. یعنی بین «ایده»[۲۲] و «ساختار»[۲۳] متن تمایز قائل می‌شد، که همواره به‌طور متقابل به یکدیگر وابسته هستند و از منظر وی تغییر ساختار متن، ایدهٔ آن را نیز تغییر می‌دهد (Novikova & Chumakova, 2015, p. 77). درنتیجه این مفهوم «وابستگی ایده و ساختار» کاملاً مرتبط با فضای گفتمانی آثار فرهنگی و هنری است؛ لذا بایستی تفکیک این فضاهای گفتمانی مشخص شود تا تفاوت معنای نشانه‌های متون فرهنگی را بتوان به‌درستی منطبق با نظام فکری لوتمان بررسی کرد. همانطور که «پیربوردیو»[۲۴] نیز درک یک اثر هنری از سوی مخاطب را منوط به شناخت فضای آن اثر می‌داند؛ یعنی درک دستاوردی که متن عرضه می‌کند جز در قالب شناخت فضایی که اثر در بستر آن تولید می شود ممکن نیست (هاتفی، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۵).

۳-۳. فضای گفتمان فرهنگی و هنری کلاسیک

فضای گفتمان کلاسیک شامل دو نظام روساخت[۲۵] (ساختار بیرونیِ اثر) و ژرف‌ساخت[۲۶] (ایدهٔ اثر) است دستور زبان این گفتمان در درون این نظام‌ها طرح می‌شود. همچنین دارای یک کارکرد ارجاعی و ساختاری ارزش‌محور است و در آن روابط ساختاری بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد (گرمس، ۱۳۹۹، صص. ۱۹-۲۴). این ارزش‌ها عموماً قدسی و الاهیاتی است و هنر کلاسیک همواره پیوندی انکارناپذیر با

امر قدسی و پیشین برقرار می‌کند و همواره بازی‌هایی ساختارمند در فضای گفتمانی آن میان «متن به‌مثابهٔ تصویر» و «تصویر به‌مثابهٔ متن» صورت می‌گیرد که این‌گونه مواجه‌ها؛ گاه مرزهای میان این دو را برجسته و مشخص می‌کنند و گاه این تمایزها را درهم می‌ریزند (Verity & Squire, 2017, p. 97). از این منظر، گفتمان کلاسیک واجد نظامی بسته و ساختارمند است که در آن معنا از طریق روابط درونیِ عناصر و در نسبت با یک مرکز واحد تولید می‌شود. این مرکز، جایگاهی است که عناصر گفتمان در آن گرد می‌آیند و انسجام ساختاری خود را حفظ می‌کنند، برای مثال، در جوامع دینی، وجود یک مرجع تفسیری واحد و یک سرچشمهٔ معنایی مشترک سبب می‌شود که پدیده‌ها، متون و کنش‌ها همگی در نسبت با همان مرکز معنا یابند. بدین‌ترتیب، گفتمان کلاسیک را می‌توان گفتمانی قالب‌مند، نظام‌دار و چارچوب‌مند دانست که وحدت معنایی آن، حاصل تثبیت یک مرکز مرجع در ساختار گفتمان است. در چنین ساختاری، دریافت معنا نه حاصل انتخاب فردی، بلکه وابسته به الگوهای مشترک فهم است که از طریق نهادهای فرهنگی و سنت‌های تفسیری تثبیت می‌شوند. ازاین‌رو مخاطب در این گفتمان بیشتر در موقعیت پذیرنده قرار دارد تا مفسر و تجربهٔ جمعی معنا در قالب چارچوب‌های از پیش تعیین‌شده سامان می‌یابد. بدین‌ترتیب می‌توان گفتمان کلاسیک را صورتی از سازمان فرهنگی معنا دانست که پیش از شکل‌گیری گردش آزاد نشانه‌ها، دریافت جمعی را در قالب تفسیری واحد تثبیت می‌کند.

۳-۴. فضای گفتمان فرهنگی و هنری معاصر

در فضای گفتمان فرهنگی امروز، متن‌ها و سوژه‌ها، محصولات فرهنگی و... بنا به ضروریات جهانی شدن اقتصاد و تکنولوژی از خود قالب‌زدایی، مشروعیت‌زدایی،

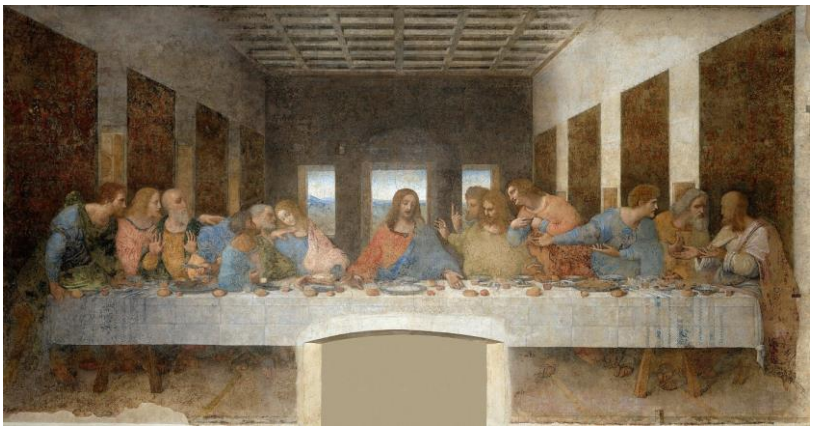
مرکززدایی و... می‌کنند. همچنین با آشنایی‌زدایی از انتظارات مخاطب، افق انتظارات او را برای سوگیری به سمت یک فضای جدید باز می‌کند (هاتفی، ۱۳۹۹، صص. ۱۶۶-۱۶۹)؛ یعنی این‌که در فضای اثر هنری معاصرو فرهنگ عامه، نحوه‌ای از بیان رخ می‌دهد و با شکل‌زدایی از اشکال کلاسیک و شناخته‌شده، خواستار مشارکت مخاطب و هم‌کنشی او را در کشف معنای جدیدی است که از کارکرد ارجاعی خود فاصله گرفته است (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۵). در این شکل‌زدایی، ابژه‌های دیداری کارکرد قدسی خود را ازدست می‌دهند و براساس خوانشی تازه وجوه دیگری از خود را نمایان می‌سازند و صورتی جدید با معنایی مجزا ایجاد می‌شود (گرمس، ۱۳۹۹، ص. ۱۱۰). در همین راستا، در سال‌های اخیر بسیاری از هنرمندان معاصر بر این نکته تأکید کرده‌اند که کانون اصلی کنش هنری نه صرفاً اثر نهایی، بلکه خودِ فرایند تولید اثر است. این جابه‌جایی تمرکز از «محصول» به «فرایند»، نشان‌دهندهٔ تغییری بنیادین در فهم فضای هنر معاصر است؛ تغییری که در آن، معنای نشانه‌ها نه به‌عنوان امری از پیش تثبیت‌شده، بلکه در بستر عمل، تجربه و تعامل شکل می‌گیرد. بررسی تاریخی این رویکرد نشان می‌دهد که چگونه مفاهیم نوظهور پیرامون فرایند هنری، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری و توسعهٔ هنر معاصر ایفا کرده‌اند (Grant, 2017, pp.1-2). بنابراین فضای گفتمان هنر و فرهنگ معاصر و عامه با ویژگی پراکندگی شناخته می‌شود؛ وضعیتی که در آن فرم‌ها و ریختارها همواره در انتقال، تغییر و تعامل با یکدیگر و با مخاطب هستند و نقطهٔ آغاز و پایان مشخصی ندارند. این پراکندگی، زمینه را برای دگردیسی و استحالهٔ عناصر فراهم می‌کند، به گونه‌ای که مرزهای سنتی و کلاسیک میان مفاهیم و فرم‌ها فرو می‌ریزد و اثر هنری از حالت ایستا خارج می‌شود. درنتیجه، گفتمان معاصر همواره پویاست و امکان خلق معنا و تجربهٔ تازه را در هر موقعیت فراهم می‌آورد. در این میان،

برخی جریان‌های هنری معاصر به‌طور مستقیم در بستر فرهنگ عامه شکل گرفته‌اند و نه‌تنها از آن تأثیر می‌پذیرند، بلکه سازوکارهای آن را آشکار می‌سازند. پاپ‌آرت[۲۷] از شاخص‌ترین این جریان‌هاست که با بهره‌گیری از تصاویر بازتولیدشده، رسانه‌ای و روزمره، مرز میان هنر والا و فرهنگ مصرفی را کم‌رنگ می‌کند. در چنین وضعیتی، تصویر دیگر در جایگاه شیء منحصربه‌فرد هنری قرار ندارد، بلکه در چرخهٔ تکثیر و دریافت‌های متنوع اجتماعی معنا می‌یابد و به عرصه تفسیرهای عمومی وارد می‌شود.

۴.یافته‌های پژوهش

۴ـ۱. تحلیل اثر «شام آخر» لئوناردو داوینچی در سپهر نشانه‌ای فرهنگی کلاسیک

اثر «شام آخر» داوینچی نمونه‌ای شاخص از هنر کلاسیک دورهٔ رنسانس است که در آن هماهنگی بین روایت مذهبی و بازنمایی واقع‌گرایانه انسانی به وضوح قابل مشاهده است. این تابلو با بهره‌گیری از پرسپکتیو[۲۸] خطی و ترکیب‌بندی متقارن، توجه بیننده را به محور مرکزی اثر، یعنی عیسی مسیح، معطوف می‌سازد و بدین ترتیب معنای قدسی و جایگاه مرکزی او در روایت دینی تثبیت می‌شود. تمامی عناصر بصری اثر، از ترتیب حواریون گرفته تا جهت نگاه‌ها و حرکات بدن‌ها، در خدمت تأکید بر این محوریت معنایی قرار دارند و ساختاری منسجم ایجاد می‌کنند. یکی از ویژگی‌های برجستهٔ اثر، تلفیق معنای دینی با واقع‌گرایی احساسی است.



تصویر ۱: دیوارنگاره با عنوان شام آخر اثر لئوناردو داوینچی

Image 1: *The Last Supper*, a mural by Leonardo da Vinci

داوینچی با دقت در بازنمایی چهره‌ها و حالات روانی حواریون، تجربهٔ انسانی و واکنش‌های فردی آنان نسبت به اعلام خبر خیانت یکی از حواریون را ثبت می‌کند. این تلفیق میان امر قدسی و تجربهٔ انسانی، اثر را به مدلی از گفتمان بصری و روایی کلاسیک تبدیل می‌کند، که از طریق نشانه‌های چهره، ژست و موقعیت مکانی شخصیت‌ها منتقل می‌شود. بنابراین این اثر را می‌توان یکی از متون تصویری مرکزی در سپهر نشانه‌ای فرهنگی رنسانس مسیحی دانست؛ متنی که نه‌تنها واجد کارکرد بازنمایی یک روایت انجیلی است، بلکه به‌مثابهٔ سازوکاری پیچیده برای تثبیت معنا، نظم ادراکی و تجربهٔ قدسی مخاطب عمل می‌کند.

این اثر در بستر گفتمان کلاسیک، در مرکز نظام نشانه‌ای ایمان‌محور قرار دارد و ساخت فضایی، ترکیب‌بندی و سامان‌دهی کنش‌های تصویری آن، همگی در خدمت تولید معنایی واحد، تثبیت‌شده و سلسله‌مراتبی است. از منظر نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان، «شام آخر» داوینچی را می‌توان متنی دانست که در آن مرزهای نشانه‌ای به حداقل می‌رسند و معنا در درون یک نظام نسبتاً بسته و خودبسنده تولید

می‌شود. در این فضا، مرکز نشانه‌ای اثر به‌وضوح تثبیت شده است؛ مسیح در نقطهٔ کانونی ترکیب‌بندی، هم از منظر هندسی و هم از حیث معنایی، جایگاه مرکز را اشغال می‌کند. پرسپکتیو خطی اثر، با همگرایی خطوط به سوی سر مسیح، نه‌تنها ساخت فضایی تصویر را سامان می‌دهد، بلکه به‌طور هم‌زمان مرکز معنایی سپهر را نیز تثبیت می‌کند. این تمرکز، بیانگر منطق گفتمان کلاسیک است که در آن معنا از یک مرجع متعالی سرچشمه می‌گیرد و سایر عناصر در نسبت با آن معنا می‌یابند.

در سطح نشانه‌شناختی نیز بدن‌ها، ژست‌ها و حالات چهره حواریون در اثر داوینچی، واجد کارکردی روایت‌محور اما کنترل‌شده هستند. هر حرکت، واکنش یا نگاه، در پاسخ به اعلام خیانت یکی از حواریون سازمان‌دهی شده است، اما این واکنش‌ها هرگز به آشوب نشانه‌ای منجر نمی‌شوند. برعکس، داوینچی با گروه‌بندی سه‌تایی حواریون، نوعی ریتم ساختاری ایجاد می‌کند که هم تنوع عاطفی را نمایش می‌دهد و هم انسجام کلی متن تصویری را حفظ می‌کند. این سامان‌دهی نشان می‌دهد که در سپهر نشانه‌ای کلاسیک، حتی کثرت واکنش‌ها نیز درنهایت به وحدت معنایی بازمی‌گردد. فضای معماری تصویر نیز در این فرایند نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. دیوارها، سقف و پنجره‌های پس‌زمینه نه صرفاً عناصر صحنه‌پردازی، بلکه سازوکارهایی نشانه‌ای برای تفکیک جهان مادی و امر قدسی هستند. پنجرهٔ مرکزی که در پشت سر مسیح قرار گرفته، به‌منزلهٔ یک نشانهٔ بصری از افق متعالی عمل می‌کند و پیوندی نمادین میان فضای زمینی و امر الهی برقرار می‌سازد.

بدین‌ترتیب، فضا در «شام آخر» داوینچی، فضایی ترجمه‌ناشده و تثبیت‌شده است؛ فضایی که معنا در آن نه در مرزها، بلکه در مرکز شکل می‌گیرد. از منظر ترجمهٔ بینانشانه‌ای، می‌توان گفت داوینچی روایت کلامی انجیل را به یک نظام تصویری ترجمه کرده است؛ اما این ترجمه درون سپهر نشانه‌ای صورت می‌گیرد. به بیان دیگر، ترجمه‌ای که داوینچی انجام می‌دهد، ترجمه‌ای تثبیت‌کننده است. روایت کلامی، بدون

ایجاد گسست نشانه‌ای، به تصویری تبدیل می‌شود که همچنان در چارچوب منطق الهیاتی و ایمان‌محور رنسانس باقی می‌ماند. در این فرایند، تصویر نه‌تنها حامل معناست، بلکه نقش حافظه فرهنگی را نیز ایفا می‌کند و به بازتولید ارزش‌های مرکزی فرهنگ مسیحی کمک می‌کند.

درنهایت، تجربهٔ ادراکی مخاطب در مواجهه با «شام آخر» داوینچی، تجربه‌ای تأملی، هدایت‌شده و مبتنی بر پذیرش مرجعیت معنایی است. در چنین وضعیتی، دریافت معنا در چارچوب تفسیری مشترک و از پیش تثبیت‌شده سامان می‌یابد و امکان خوانش‌های پراکنده یا مصرف روزمرهٔ نشانه‌ها محدود می‌ماند. ازاین‌رو تصویر در این سپهر نشانه‌ای هنوز وارد چرخهٔ گردش عمومی معنا نشده و کارکرد آن بیشتر به حفظ نظم اعتقادی و انتقال حافظهٔ فرهنگی وابسته است تا بازتفسیرهای متکثر اجتماعی. به بیان دیگر، متن تصویری در این مرحله به قلمرو تجربهٔ تخصصی و آیینی تعلق دارد و پیش از آن قرار می‌گیرد که در سطوح گسترده دریافت عمومی به نشانه‌ای در گردش بدل شود؛ لذا مخاطب در این سپهر نشانه‌ای، به‌جای مشارکت فعال در تولید معنا، در موقعیت دریافت‌کنندهٔ معنایی قرار می‌گیرد که پیشاپیش تثبیت شده است. این ویژگی، اثر داوینچی را به نمونه‌ای شاخص از متن تصویری کلاسیک بدل می‌سازد که در آن، معنا، فضا و امر قدسی در ساختی منسجم و مرکزگرا به هم گره خورده‌اند.

بنابراین می‌توان اذعان داشت در چارچوب نظری سپهر نشانه‌ای فرهنگی، می‌توان گفت که اثر «شام آخر» داوینچی در موقعیتی کاملاً مرکزی نسبت به نظام معنایی فرهنگ رنسانس مسیحی قرار دارد؛ موقعیتی که در آن، مرزهای نشانه‌ای کم‌رنگ و تا حد زیادی تثبیت شده‌اند. در این سپهر، نسبت میان «خود» و «دیگری» به‌گونه‌ای سامان یافته است که امر قدسی، به‌مثابهٔ عنصر خودی و هنجاری، در مرکز ساخت فرهنگی قرار می‌گیرد و هرگونه امکان جابه‌جایی یا دگردیسی معنایی به حداقل می‌رسد. از این منظر، تصویر داوینچی نه در ناحیهٔ مرزی سپهر نشانه‌ای، بلکه در درونِ سامان‌یافته و

خودبسنده آن عمل می‌کند؛ جایی که معنا در فرایندی چرخشی یا رفت‌وبرگشتی تولید نمی‌شود، بلکه در قالب الگویی پایدار و تثبیت‌شده بازتولید می‌گردد. به بیان دیگر، در این اثر مخاطب با سپهری مواجه می‌شود که ارزش‌های نشانه‌ای آن سیال نیستند و حرکت معنا نه از طریق عبور از مرز، بلکه درون یک نظام بسته و سلسله‌مراتبی صورت می‌پذیرد. همین امر سبب می‌شود که ترجمهٔ بینانشانه‌ای در «شام آخر» داوینچی، واجد کارکردی تثبیت‌کننده باشد؛ ترجمه‌ای که به‌جای دگرگونی، بر حفظ ساخت معنایی، استمرار حافظهٔ فرهنگی و بازتولید نظام ارزشی ایمان‌محور تأکید دارد. درنتیجه، تصویر در این سپهر نشانه‌ای، نه عرصه‌ای برای مواجهه با دیگریِ فرهنگی، بلکه ابزاری برای تحکیم هویت خودی و تثبیت مرکز معنایی تلقی می‌شود.

۴ـ۲. تحلیل اثر «شام آخر» اندی وارهول در سپهر نشانه‌ای فرهنگی معاصر

تصویر ۲: چاپ سیلک اسکرین با عنوان شام آخر اثر اندی وارهول

Image 2: *The Last Supper*, a screen print by Andy Warhol.

اثر «شام آخر» اندی وارهول بازآفرینی اثر کلاسیک داوینچی در چارچوب هنر معاصر و منطق بازتولید مکانیکی است. وارهول با استفاده از رنگ اکریلیک[۲۹] و چاپ سیلک‌اسکرین[۳۰] روی بوم، فرایند تولید صنعتی و رسانه‌ای تصویر را به نمایش می‌گذارد. در این بازآفرینی، عیسی مسیح همچنان در مرکز بصری تصویر قرار دارد، اما از مرکزیت معنوی خود تهی شده و بیشتر به «تصویر» تبدیل شده است تا به «قدیس»، که بیانگر بحران ایمان و تغییر تجربهٔ معنوی در عصر معاصر است. حواریون نیز به تیپ‌های انسانی تقلیل یافته‌اند و نقش شخصیت‌های روحانی و مرکزی خود را ازدست داده‌اند و این تغییر ساختاری شکاف میان امر قدسی و امر روزمره را نمایان می‌سازد.

رنگ‌ها نیز در اثر حامل معانی چندلایه هستند؛ آبی بیانگر سردی، فاصله و عقلانیت معاصر است و نشان‌دهندهٔ تبدیل ایمان سنتی به تجربه‌ای ذهنی و بی‌روح است. بنفش و یاسی نمایانگر آیین، مرگ و گذار هستند و گذار از ایمان سنتی به ایمان رسانه‌ای را نمایش داده و سوگواری برای معنای ازدست‌رفته را نشان می‌دهند. رنگ‌های صورتی و هلویی نماد مصرف‌گرایی و زیبایی سطحی فرهنگ معاصر هستند که مقدسات را در مقوله‌ای سرگرمی حل کرده و معنویت را به تجربه‌ای دلپذیر اما بی‌عمق تبدیل می‌کنند. رنگ قرمز در اثر هم‌زمان به خشونت، قدرت و سلطهٔ رسانه اشاره دارد و یادآور قربانی‌شدن مسیح است، اما رنگ خون مقدس را به رنگ هشدار و مصرف بدل کرده است. رنگ سیاه نیز بیان‌گر فقدان، خلأ و مرگ معناست و سایه‌ای از نیهیلیسم[۳۱] بر روایت دینی می‌افکند و پایان قطعیت‌های متافیزیکی[۳۲] را نشان می‌دهد؛ لذا رنگ در این اثر نقشی اساسی در دگرگونی معنایی ایفا می‌کند. رنگ‌های تخت، غیرطبیعی و اغلب متضاد، نه‌تنها پیوند تصویر با واقعیت تاریخی و قدسی را قطع می‌کنند، بلکه آن را به منطق تبلیغات و فرهنگ مصرفی نزدیک می‌سازند. در این

وضعیت، رنگ دیگر ابزاری برای القای نور قدسی یا عمق فضایی نیست، بلکه به‌مثابهٔ نشانه‌ای مستقل عمل می‌کند که توجه مخاطب را به سطح تصویر جلب می‌کند. این سطح‌گرایی بصری، با منطق گفتمان معاصر هم‌خوان است؛ گفتمانی که در آن تجربهٔ دیداری بر تأمل متافیزیکی تقدم می‌یابد.

همچنین ویژگی‌های بصری اثر مانند عدم پرسپکتیو، تکرار، برش‌های رنگی و هم‌پوشانی لایه‌ها بیانگر محوشدگی معنا و اضمحلال سوژه در میان رسانه و فرهنگ مصرفی است. تصویر، امر قدسی را از تجربه‌ای تثبیت‌شده و معنوی به کالایی رسانه‌ای و نمایشگاهی تبدیل می‌کند. در این وضعیت، تصویر نه در یک موقعیت آیینی یا تفسیری خاص، بلکه در معرض مواجهه‌های متنوع و مصرف‌های متفاوت قرار می‌گیرد و امکان دریافت‌های ناهمگون می‌یابد. معنا دیگر به مرجع ثابت وابسته نیست و در بستر کاربردهای گوناگون شکل می‌گیرد؛ به همین سبب تصویر به نشانه‌ای در گردش بدل می‌شود که ارزش آن نه در یگانگی، بلکه در قابلیت بازتولید و بازخوانی مداوم قرار دارد. این جابه‌جایی، ورود تصویر به سطحی از تجربهٔ فرهنگی را نشان می‌دهد که در آن مرز میان دریافت تخصصی و دریافت عمومی کم‌رنگ شده و نشانه در شبکه‌ای از تفسیرهای گسترده اجتماعی عمل می‌کند. پس می‌توان بیان کرد اثر وارهول نمونه‌ای از فضای گفتمانی فرهنگی و هنری معاصر است که معنا را از مرکزیت دینی و تثبیت‌شده به وضعیتی سیال، چندلایه و تکه‌تکه شده منتقل می‌کند و تجربهٔ ادراکی مخاطب را در چارچوبی پویا، متکثر و رسانه‌محور شکل می‌دهد. بدین ترتیب، اثر نشان می‌دهد که امر قدسی چگونه در فرایند بازتولید مکانیکی، تکرار و مصرف فرهنگی به کالایی رسانه‌ای و بی‌روح بدل می‌شود و معنای سنتی ایمان در عصر معاصر دچار دگرگونی بنیادین می‌شود.

بنابراین اثر «شام آخر» اندی وارهول را می‌توان نمونه‌ای شاخص از ترجمهٔ بینانشانه‌ای یک متن تصویری مرکزی از سپهر نشانه‌ای کلاسیک به سپهر فرهنگی معاصر رسانه‌محور دانست. در این انتقال، تصویر نه‌تنها از نظر فرمی دگرگون می‌شود، بلکه جایگاه نشانه‌ای خود را در ساخت فرهنگی نیز ازدست می‌دهد و از یک متن مرکزگرا و تثبیت‌شده، به متنی پیرامونی، تکثیرپذیر و سیال تبدیل می‌شود. وارهول با بهره‌گیری از منطق بازتولید مکانیکی، تصویر داوینچی را از زمینهٔ قدسی‌اش جدا کرده و آن را در شبکه‌ای از نشانه‌های مصرفی، رسانه‌ای و صنعتی بازنشانی می‌کند. از منظر نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان، این اثر در ناحیهٔ مرزی سپهر نشانه‌ای معاصر شکل می‌گیرد؛ ناحیه‌ای که در آن ترجمه، نه به‌منزلهٔ انتقال وفادارانهٔ معنا، بلکه به‌مثابهٔ کنشی مولد و دگرگون‌ساز عمل می‌کند. در این فضا، مرکز نشانه‌ای فرو می‌ریزد و تصویر دیگر واجد یک کانون معنایی واحد نیست. تکرارهای سریالی، تغییرات رنگی و حذف یا اغراق در جزئیات تصویری، سبب می‌شود که تصویر «شام آخر» از حالت یک کل منسجم خارج شده و به مجموعه‌ای از نشانه‌های گسسته و بازترکیب‌شده تبدیل شود. این امر همان گسست نشانه‌ای از منطق گفتمان معاصر است که در آن معنا نه در مرکز، بلکه در پراکندگی و تفاوت‌های جزئی میان نسخه‌ها شکل می‌گیرد. در سطح نشانه‌شناختی نیز، بدن‌ها و چهره‌های حواریون در آثار وارهول، کارکرد روایی خود را ازدست می‌دهند و به عناصر تصویری بی‌هویت یا کم‌هویت بدل می‌شوند. آن‌چه در اثر داوینچی حامل بار عاطفی، روان‌شناختی و الهیاتی بود، در اثر وارهول به سطحی تخت و آشنازدایی‌شده تقلیل می‌یابد. این کاهش عمق نشانه‌ای را می‌توان نتیجهٔ فرایند بازتولید دانست؛ فرایندی که در آن، تصویر به‌جای ارجاع به یک روایت متعالی، به خودِ تصویر و امکان‌های تکثیرپذیر آن برمی‌گردد. بدین‌ترتیب، نشانه‌ها، از کارکرد ارجاعی فاصله می‌گیرند و به نشانه‌هایی رسانه‌محور و قابل تکثیر تبدیل می‌شوند.

از این منظر، اثر وارهول نمونه‌ای از ترجمه‌ای است که نه بازآفرینی امر قدسی، بلکه افشای سازوکارهای بازتولید تصویر در فرهنگ معاصر انجام می‌دهد. بدین‌ترتیب، این اثر را می‌توان متنی دانست که به‌جای تثبیت معنا، بر امکان‌های مصرف، تکثیر و گردش نشانه‌ها تأکید می‌کند. همچنین در سطح تجربهٔ ادراکی، مخاطب در مواجهه با «شام آخر» وارهول، دیگر در جایگاه دریافت‌کنندهٔ معنای متعالی قرار ندارد، بلکه به مشارکت در فرایند تفسیر فراخوانده می‌شود. فقدان مرکز معنایی، تکثیر نسخه‌ها و حذف سلسله‌مراتب نشانه‌ای، سبب می‌شود که تجربهٔ دیداری به تجربه‌ای ناپایدار و وابسته به زمینهٔ فرهنگی مخاطب تبدیل شود. در این سپهر نشانه‌ای، امر قدسی از جایگاه تثبیت‌شدهٔ خود کنار می‌رود و به نشانه‌ای در میان سایر نشانه‌های فرهنگ تصویری بدل می‌شود؛ نشانه‌ای که نه تقدس ذاتی، بلکه ارزش گردش‌پذیری دارد.

درنهایت، اثر «شام آخر» اندی وارهول را می‌توان به‌مثابهٔ متنی پیرامونی در سپهر نشانه‌ای معاصر درنظر گرفت که از طریق ترجمهٔ بینانشانه‌ای، نه‌تنها معنای اثر داوینچی را دگرگون می‌کند، بلکه خودِ مفهوم تصویر قدسی را نیز به چالش می‌کشد. بدین‌منظور این اثر نشان می‌دهد که چگونه در گفتمان معاصر، تصویر از حافظهٔ فرهنگی به کالای رسانه‌ای تبدیل می‌شود و معنا از وضعیت مرکزگرا به وضعیتی سیال، چندکانونی و وابسته به خوانش مخاطب انتقال می‌یابد. بنابراین در پرتو نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان، می‌توان گفت که «شام آخر» وارهول در ناحیهٔ مرزی سپهر نشانه‌ای معاصر شکل می‌گیرد؛ ناحیه‌ای که محل تلاقی «خود» و «دیگری» و عرصهٔ اصلی ترجمه و دگردیسی نشانه‌هاست. در این موقعیت مرزی، تصویر داوینچی به‌مثابهٔ متنی متعلق به سپهر کلاسیک، از جایگاه خودی و مرکزی خارج شده و در مواجهه با منطق رسانه‌ای، مصرفی و تکثیرپذیر فرهنگ معاصر، دچار استحالهٔ معنایی می‌شود. این عبور

از مرز، نه به انتقال وفادارانهٔ معنا، بلکه به بازسازمان‌دهی نشانه‌ها در چارچوب نظام ارزشی جدید می‌انجامد؛ نظامی که در آن، امر قدسی دیگر واجد مرجعیت مطلق نیست و به عنصری در گردش آزاد نشانه‌ها بدل می‌شود. این دگردیسی نشان می‌دهد که حرکت معنا در سپهر نشانه‌ای معاصر، حرکتی چرخشی، رفت‌وبرگشتی و سیال است؛ حرکتی که نه به تثبیت مرکز، بلکه به پراکندگی، چندکانونی‌شدن و امکان جابه‌جایی مداوم ارزش‌های نشانه‌ای منجر می‌شود. درنتیجه، تصویر «شام آخر» وارهول را می‌توان متنی دانست که به‌جای تحکیم هویت خودی، بر ناپایداری معنا، فروپاشی مرکز و امکان خوانش‌های متکثر تأکید دارد؛ امری که به‌روشنی تمایز آن را با منطق سپهر نشانه‌ای کلاسیک داوینچی آشکار می‌سازد.

۴ـ۳. تحلیل تطبیقی ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای در «شام آخر» لئوناردو داوینچی و اندی وارهول

بررسی تطبیقی «شام آخر» لئوناردو داوینچی و بازآفرینی آن توسط اندی وارهول، امکان تحلیل نحوهٔ دگرگونی معنا در فرایند ترجمهٔ فضاهای تصویری میان دو سپهر نشانه‌ای ناهم‌زمان را فراهم می‌سازد. این دو اثر، اگرچه از یک متن تصویری واحد سرچشمه می‌گیرند، اما در بسترهای فرهنگی، تاریخی و نشانه‌ای کاملاً متفاوتی معنا می‌یابند و همین تفاوت سپهرها، منطق ترجمهٔ بینانشانه‌ای را از کنشی تثبیت‌کننده به فرایندی دگرگون‌ساز بدل می‌کند:

در سپهر نشانه‌ای فرهنگی کلاسیک، «شام آخر» داوینچی در مرکز نظام معنا قرار دارد و واجد ساختاری بسته، سلسله‌مراتبی و ایمان‌محور است. در این فضا، ترجمهٔ روایت کلامی *انجیل* به تصویر، در چارچوبی صورت می‌گیرد که مرجع معنایی آن از

پیش تثبیت شده است. پرسپکتیو خطی، ترکیب‌بندی متقارن و سازمان‌دهی کنترل‌شدهٔ بدن‌ها و ژست‌ها، همگی در راستای تثبیت یک مرکز نشانه‌ای واحد عمل می‌کنند؛ مرکزی که در آن، امر قدسی نه‌تنها مضمون تصویر، بلکه اصل سامان‌دهندهٔ فضای دیداری است. درنتیجه، تجربهٔ ادراکی مخاطب در مواجهه با اثر داوینچی، تجربه‌ای هدایت‌شده و تأملی است که معنا را در نسبت با یک افق متعالی دریافت می‌کند.

در مقابل، «شام آخر» وارهول در سپهر نشانه‌ای معاصر، از همان آغاز در موقعیتی پیرامونی و مرزی شکل می‌گیرد. وارهول با استفاده از منطق بازتولید مکانیکی، تکرار سریالی و تغییرات رنگی، تصویر داوینچی را از جایگاه مرکزی‌اش جدا کرده و آن را در شبکه‌ای از نشانه‌های رسانه‌ای، مصرفی و تکثیرپذیر بازآفرینی می‌کند. در این فرایند، ترجمهٔ بینانشانه‌ای دیگر به‌معنای انتقال وفادارانهٔ معنا نیست، بلکه به کنشی انتقادی بدل می‌شود که ثبات معنایی متن اولیه را به چالش می‌کشد. مرکز نشانه‌ای فرو می‌ریزد و تصویر به مجموعه‌ای از سطوح بصری تبدیل می‌شود که هر یک قابلیت خوانش مستقل دارند.

این تفاوت بنیادین در جایگاه نشانه‌ای دو اثر، به‌وضوح در نحوهٔ فضاسازی آن‌ها قابل مشاهده است. در اثر داوینچی، فضا واجد عمق، جهت‌مندی و انسجام معنایی است و مخاطب را به درون نظمی قدسی هدایت می‌کند. در اثر وارهول، فضا تخت، فاقد عمق روایی و تابع منطق سطحی رسانه است. این دگرگونی فضایی نشان می‌دهد که ترجمهٔ بینانشانه‌ای تصویر، نه‌تنها ساخت بصری، بلکه شیوهٔ ادراک و تجربهٔ زیباشناختی مخاطب را نیز دگرگون می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که تجربهٔ تأمل در امر متعالی جای خود را به مواجهه‌ای سریع، پراکنده و وابسته به زمینهٔ فرهنگی می‌دهد.

از منظر نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان نیز، این گذار را می‌توان حرکتی از مرکز به پیرامون دانست؛ حرکتی که در آن، معنا در تماس با دیگریِ فرهنگی وارد فرایند ترجمه می‌شود و ثبات خود را ازدست می‌دهد. داوینچی در مرکز سپهر نشانه‌ای خود عمل می‌کند و معنا را تثبیت می‌نماید، در حالی که وارهول در مرزهای سپهر معاصر فعالیت می‌کند؛ جایی که ترجمه، سازوکاری مولد برای تولید معناهای جدید است. در این مرزها، نشانه‌ها از کارکرد ارجاعی فاصله می‌گیرند و به عناصر خودبازتاب بدل می‌شوند که بیش از آن‌که به روایت اصلی اشاره کنند، به سازوکارهای بازتولید تصویر در فرهنگ معاصر ارجاع می‌دهند. درنتیجه این فرایند، جایگاه امر قدسی نیز دچار دگرگونی و اضمحلال می‌شود. در سپهر کلاسیک، امر قدسی ساخت‌دهندهٔ معنا و فضاست، اما در سپهر معاصر، به نشانه‌ای در میان سایر نشانه‌ها تقلیل می‌یابد. این تقلیل به‌معنای حذف کامل امر قدسی نیست، بلکه بیانگر سیال شدن آن است؛ به‌گونه‌ای که قدسیت دیگر امری ذاتی و تثبیت‌شده نیست، بلکه وابسته به خوانش، زمینه و موقعیت مخاطب شکل می‌گیرد. بدین‌ترتیب معنا از چارچوب تفسیر مرجع‌محور فاصله می‌گیرد و در حوزهٔ دریافت‌های گسترده‌تری عمل می‌کند؛ جایی که تصویر دیگر صرفاً متعلق به خوانش تخصصی یا آیینی نیست، بلکه در سطح فرهنگ عامه در معرض کاربردها، بازخوانی‌ها و زمینه‌های مصرف متنوع قرار می‌گیرد. در این سطح، مخاطبان با پیش‌فرض‌ها و تجربه‌های متفاوت با تصویر مواجه می‌شوند و هر مواجهه امکان تفسیری تازه را پدید می‌آورد؛ بنابراین نشانه نه براساس مرجع ثابت، بلکه در گردش اجتماعی معنا می‌یابد و تثبیت معنای یگانه به‌تدریج جای خود را به تکثر خوانش‌ها می‌دهد؛ لذا ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای، الگوی ارزش‌گذاری نشانه‌ای را تغییر می‌دهد و امکان شکل‌گیری خوانش‌های چندکانونی را فراهم می‌سازد.

در نهایت، تحلیل تطبیقی «شام آخر» داوینچی و وارهول نشان می‌دهد که ترجمهٔ بینانشانه‌ای تصویر در گذار میان دو سپهر نشانه‌ای ناهم‌زمان، به دگرگونی ساخت معنایی و تجربهٔ ادراکی مخاطب می‌انجامد و تصویر را از جایگاهی مرکزگرا و قدسی به متنی سیال، رسانه‌ای و چندمعنایی تبدیل می‌کند. این فرایند، نه‌تنها تفاوت دو اثر، بلکه تحول نقش تصویر در فرهنگ را آشکار می‌سازد؛ تحولی که در آن، معنا از ثبات به حرکت، از وحدت به کثرت و از مرکز به پیرامون انتقال می‌یابد.

بنابراین با نگاهی عمیق‌تر به منطق سپهر نشانه‌ای فرهنگی، می‌توان تفاوت «شام آخر» داوینچی و وارهول را نه صرفاً در سطح فرم، سبک یا محتوای تصویری، بلکه در شیوهٔ عمل‌کرد آن‌ها در ساخت سپهرهای نشانه‌ای متمایز مشاهده کرد. در اثر داوینچی، تصویر در مقام متنی مرکزی عمل می‌کند که معنا را درون یک نظام فرهنگی بسته و خودبسنده تثبیت می‌نماید. در این سپهر، مرز نشانه‌ای نقشی حداقلی دارد و عمدتاً در خدمت حفاظت از مرکز معنایی و بازتولید ارزش‌های خودی قرار می‌گیرد. امر قدسی، به‌عنوان عنصر هنجاری و مسلط، نه از طریق عبور از مرز، بلکه از راه تداوم و تکرار درون‌سپهر نشانه‌ای معنا می‌یابد. درنتیجه، حرکت معنا در این نظام، حرکتی غیرچرخشی و فاقد تنش‌های جدی است و ترجمهٔ بینانشانه‌ای در آن، به تثبیت حافظهٔ فرهنگی و استمرار نظم معنایی می‌انجامد. در مقابل، بازآفرینی «شام آخر» در آثار وارهول، تصویر را به ناحیه‌ای مرزی در سپهر نشانه‌ای معاصر منتقل می‌کند؛ ناحیه‌ای که محل برخورد نیروهای متعارض، فشارهای نشانه‌ای و امکان دگردیسی عناصر فرهنگی است. در این موقعیت، تصویر داوینچی به‌مثابهٔ «دیگریِ فرهنگی» وارد سپهری می‌شود که منطق آن بر بازتولید، تکثیر و گردش آزاد نشانه‌ها استوار است. مرز در این‌جا نه سازوکاری محافظ، بلکه فضایی مولد عمل می‌کند که در آن، عناصر تصویری

پس از عبور، هویت پیشین خود را ازدست می‌دهند و در نظام ارزشی جدید بازتعریف می‌شوند. این فرایند دگردیسی نشان می‌دهد که ترجمهٔ بینانشانه‌ای در سپهر معاصر، کنشی خلاق و در عین حال تنش‌زاست که معنا را از ثبات به سیالیت سوق می‌دهد.

از این منظر، تفاوت بنیادین دو اثر را می‌توان در نحوهٔ سازمان‌دهی رابطهٔ «خود» و «دیگری» جست‌وجو کرد. در سپهر کلاسیک داوینچی، خود فرهنگی در مرکز قرار دارد و دیگری یا غایب است یا کاملاً درون‌سازی شده؛ در حالی‌که در سپهر معاصر وارهول، دیگری نه‌تنها حذف نمی‌شود، بلکه به نیرویی تعیین‌کننده در تولید معنا بدل می‌گردد. تصویر کلاسیک در این فرایند، نه به‌عنوان الگویی مقدس، بلکه به‌عنوان ماده‌ای خام برای بازتولید رسانه‌ای عمل می‌کند. بدین‌ترتیب، حرکت معنا در سپهر معاصر، حرکتی چرخشی، رفت‌وبرگشتی و ناپایدار است که در آن، مرکز معنایی پیوسته جابه‌جا می‌شود و هیچ کانون تثبیت‌شده‌ای امکان سلطهٔ پایدار ندارد. درنتیجه، تحلیل تطبیقی دو اثر نشان می‌دهد که ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای، تنها به تغییر جایگاه تصویر در ساخت فرهنگی محدود نمی‌شود، بلکه به دگرگونی در منطق ادراک، تجربهٔ زیباشناختی و نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با امر قدسی می‌انجامد. داوینچی مخاطب را درون سپهری هدایت می‌کند که معنا در آن پیشاپیش تثبیت شده است، حال آن‌که وارهول مخاطب را در مرزهای سپهر نشانه‌ای معاصر رها می‌سازد؛ جایی که معنا نه داده می‌شود، بلکه در فرایند تفسیر، مصرف و بازخوانی مداوم تولید می‌گردد. این گذار از مرکز به مرز، از تثبیت به دگردیسی، و از وحدت به کثرت، جوهرهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای تصویر در مواجهه میان هنر کلاسیک و هنر معاصر را آشکار می‌سازد.

جدول ۱: مقایسهٔ ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای در «شام آخر» داوینچی و اندی وارهول براساس سپهر نشانه‌ای فرهنگی

Table 1: A Comparison of the Translation of Intersemiotic Spaces in Da Vinci's and Andy Warhol's *The Last Supper* Based on the Cultural Semiotic Sphere.

مؤلفهٔ تحلیلی	«شام آخر» لئوناردو داوینچی (سپهر کلاسیک)	«شام آخر» اندی وارهول (سپهر معاصر)
جایگاه اثر در سپهر نشانه‌ای	متن مرکزی و هنجاری	متن پیرامونی و مرزی
موقعیت مرکز معنایی	مرکز تثبیت‌شده و واحد (مسیح به‌مثابهٔ مرجع متعالی)	فروپاشی مرکز و چندکانونی‌شدن معنا
نقش مرز نشانه‌ای	حداقلی و محافظِ مرکز	فعال، مولد و محل دگردیسی نشانه‌ها
نسبت خود و دیگری	دیگری یا حذف‌شده یا کاملاً درون‌سازی‌شده	دیگریِ فرهنگی فعال و تعیین‌کنندهٔ معنا
منطق حرکت معنا	ایستا، غیرچرخشی و سلسله‌مراتبی	چرخشی، رفت‌وبرگشتی و سیال
وضعیت امر قدسی	امر قدسی به‌مثابهٔ اصل سامان‌دهندهٔ فضا و معنا	امر قدسی به‌مثابهٔ نشانه‌ای قابل بازخوانی
نوع ترجمهٔ بینانشانه‌ای	ترجمهٔ تثبیت‌کننده و حافظ حافظهٔ فرهنگی	ترجمهٔ دگرگون‌ساز و مولد معنا در سطح دریافت عمومی
نسبت تصویر با روایت	وفاداری به روایت انجیلی و مرجع الهیاتی	فاصله‌گیری از روایت و خودبازتابی تصویری
تجربهٔ ادراکی مخاطب	هدایت‌شده، تأملی و مبتنی بر پذیرش مرجعیت	ناپایدار، مشارکتی و وابسته به خوانش
الگوی ارزش‌گذاری نشانه‌ای	وحدت‌گرا و مرکزگرا	سیال، چندکانونی و شکل‌گرفته در گردش تفسیری

۵.نتیجه

پژوهش حاضر با تکیه بر نظریهٔ سپهر نشانه‌ای فرهنگی یوری لوتمان و مفهوم ترجمهٔ بینانشانه‌ای، نشان داد که انتقال تصویر در میان سپهرهای فرهنگی ناهم‌زمان، فرایندی صرفاً فرمی یا سبکی نیست، بلکه کنشی بنیادین در بازتوزیع معنا و بازتعریف تجربهٔ ادراکی مخاطب به‌شمار می‌آید. بررسی تطبیقی دو اثر «شام آخر» داوینچی و اندی وارهول آشکار ساخت که تصویر، در گذار از سپهر کلاسیک ایمان‌محور به سپهر معاصر رسانه‌محور، دچار دگرگونی ساختاری در منطق تولید معنا می‌شود؛ نوعی از دگرگونی که پیامد آن، تغییر جایگاه نشانه، نحوهٔ ادراک فضا و نظام ارزش‌گذاری فرهنگی است. بنابراین با مطالعهٔ یافته‌های پژوهش این نتیجه اتخاذ می‌شود که در سپهر نشانه‌ای کلاسیک، تصویر به‌مثابهٔ حافظهٔ فرهنگی عمل می‌کند و معنا را در نسبت با یک مرکز مرجع تثبیت می‌سازد، در حالی که در سپهر معاصر، تصویر به عنصری در شبکهٔ گردش نشانه‌ها تبدیل می‌شود که معنا را نه حفظ، بلکه تولید و بازتولید می‌کند. این تغییر کارکرد، بیانگر آن است که ترجمهٔ بینانشانه‌ای در هنر معاصر، نه فرایندی برای انتقال معنا، بلکه سازوکاری برای آشکارسازی ناپایداری و سیالیت معنا در فرهنگ دیداری امروز است. از منظر تجربهٔ ادراکی، پژوهش حاضر نشان داد که مخاطب در مواجهه با تصویر کلاسیک، در جایگاهی مبتنی بر پذیرش مرجعیت معنایی قرار می‌گیرد، حال آن‌که در سپهر معاصر، به مشارکت فعال در فرایند معناپردازی فراخوانده می‌شود. بدین‌ترتیب، تجربهٔ زیباشناختی از تأمل در امر متعالی به مواجهه‌ای انتقادی و وابسته به زمینهٔ فرهنگی مخاطب تغییر می‌یابد. این جابه‌جایی، نشان‌دهندهٔ انتقال معنا از ساختی وحدت‌گرا به الگویی چندکانونی است که در آن، خوانش‌های متکثر امکان ظهور می‌یابند. این دگرگونی را می‌توان نه صرفاً گذار از هنر کلاسیک به هنر معاصر،

بلکه انتقال تصویر از حوزهٔ فرهنگ تخصصی به قلمرو فرهنگ عامه تلقی کرد. در این سطح، تصویر دیگر تنها در چارچوب تفسیر دینی یا زیبایی‌شناسی نخبگانی عمل نمی‌کند، بلکه در شبکهٔ دریافت‌های روزمره، حافظهٔ جمعی و تجربهٔ مشترک اجتماعی معنا می‌یابد. پاپ‌آرت و به‌ویژه رویکرد وارهول، سازوکاری را آشکار می‌سازد که طی آن تصویر قدسی به نشانه‌ای در گردش اجتماعی تبدیل می‌شود؛ نشانه‌ای که ارزش آن نه در یگانگی و مرجعیت، بلکه در قابلیت بازخوانی، بازکاربرد و مشارکت جمعی تثبیت می‌شود. از این منظر، ترجمهٔ بینانشانه‌ای در سپهر معاصر هم‌زمان با تغییر ساخت معنایی تصویر، جایگاه فرهنگی آن را نیز دگرگون کرده و آن را از حافظهٔ رسمی به تجربهٔ زیستهٔ فرهنگ عامه منتقل می‌کند. افزون بر این، جدول تطبیقی ارائه‌شده در پایان بخش تحلیل، به‌روشنی نشان می‌دهد که تفاوت میان دو اثر مورد مطالعه، صرفاً در سطح تغییرات فرمی، سبکی یا تکنیکی قابل تبیین نیست، بلکه در دگرگونی سازوکارهای سپهر نشانه‌ای و منطق تولید معنا در دو بستر فرهنگی ناهم‌زمان ریشه دارد. مقایسهٔ جایگاه مرکز و مرز، نسبت «خود» و «دیگری»، منطق حرکت معنا و نوع ترجمهٔ بینانشانه‌ای در دو اثر، آشکار می‌سازد که ترجمهٔ فضاهای تصویری، هم‌زمان با انتقال تصویر، نظام ارزش‌گذاری نشانه‌ای و الگوی تجربهٔ ادراکی مخاطب را نیز بازسازمان‌دهی می‌کند. در این چارچوب، اثر داوینچی نمایانگر سپهری است که در آن معنا در مرکز تثبیت می‌شود و ترجمه، کارکردی حافظه‌محور و تثبیت‌کننده دارد؛ حال آن‌که اثر وارهول نمونه‌ای از ترجمه‌ای مرزی و دگرگون‌ساز است که معنا را در معرض سیالیت، تکثر و بازخوانی مداوم قرار می‌دهد. از این منظر، جدول تطبیقی نه‌تنها جمع‌بندی یافته‌ها، بلکه صورت‌بندی نهایی مدل تحلیلی پژوهش حاضر را ارائه می‌دهد و ترجمهٔ بینانشانه‌ای تصویر را به‌مثابهٔ کنشی فرهنگی بیان می‌دارد که نقشی تعیین‌کننده

در جابه‌جایی معنا از ساختی مرکزگرا به الگویی چندکانونی و پویا ایفا می‌کند. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر تأکید می‌کند که تحلیل تصویر در هنر کلاسیک و معاصر، زمانی به درکی عمیق‌تر می‌انجامد که فرایند ترجمه، مرزهای نشانه‌ای و جایگاه تصویر در سپهر فرهنگی به‌صورت هم‌زمان و نظام‌مند مورد توجه قرار گیرند. درنهایت، می‌توان نتیجه گرفت که ترجمهٔ فضاهای بینانشانه‌ای نقش تعیین‌کننده‌ای در تحولات فرهنگی تصویر ایفا می‌کند و تحلیل آن، افق تازه‌ای برای فهم نسبت میان هنر، معنا و فرهنگ فراهم می‌آورد؛ لذا این پژوهش نشان می‌دهد که تحلیل ترجمه فضاهای تصویری می‌تواند ابزاری مؤثر برای مطالعهٔ تحولات معنا باشد، زیرا در این قلمرو، تصاویر نه صرفاً به‌مثابهٔ آثار هنری، بلکه به‌عنوان عناصر فعال در حافظهٔ جمعی، رسانه‌ها و تجربهٔ روزمره عمل می‌کنند. بدین‌ترتیب، رویکرد سپهر نشانه‌ای امکان آن را فراهم می‌آورد که گردش اجتماعی نشانه‌ها و جابه‌جایی آن‌ها میان سطوح رسمی و عمومی فرهنگ به‌صورت نظام‌مند بررسی شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. semiotics : مطالعهٔ علائم، نشانه‌ها، نمادها و نحوهٔ انتقال معنا از طریق آن‌ها.

۲. Stylistic: مربوط به ویژگی‌ها و روش‌های ویژهٔ بیان یا اجرا در یک اثر هنری یا ادبی.

۳. Ideological: مقوله‌ای مرتبط با ساختارهای فکری و نظام‌های ارزشی حاکم بر جامعه یا گروه است که بر تولید معنا و تفسیر متون، آثار هنری و فرهنگی تأثیر می‌گذارد.

۴. Yuri Mikhailovich Lotman: یوری میخایلوویچ لوتمان (1922–1993) نشانه‌شناس و نظریه‌پرداز روس و از بنیان‌گذاران مکتب تارتو مسکو، با طرح مفهوم «سپهر نشانه‌ای» فرهنگ را محیطی ارتباطی می‌دانست که معنا در آن از طریق ترجمه‌های پیاپی میان متن‌ها شکل می‌گیرد

5. The Last Supper

۶. Leonardo da Vinci: لئوناردو داوینچی (۱۴۵۲–۱۵۱۹)؛ هنرمند، دانشمند و نابغهٔ رنسانس ایتالیایی، شناخته‌شده برای آثار هنری بی‌نظیر، نوآوری‌های علمی و بررسی‌های جامع در زمینه‌های هنر، آناتومی، مهندسی و طبیعت.

۷. Andy Warhol: اندی وارهول (۱۹۲۸–۱۹۸۷)؛ هنرمند پیشرو آمریکایی و چهرهٔ برجستهٔ هنر پاپ، شناخته‌شده برای آثار بازتولیدی، استفاده از تصاویر رسانه‌ای و بررسی فرهنگ مصرفی و رسانه‌ای در هنر و فرهنگ معاصر و عامه است.

۸. classical artistic discourse: نظام معنایی، فرهنگی و هنری است که بر اصول تثبیت‌شده، هماهنگی، انسجام ساختاری و ارتباط با ارزش‌ها و مفاهیم قدسی یا سنتی تأکید دارد.

۹. contemporary artistic discourse: نظام معنایی، فرهنگی و هنری است که بر تجربه، تعامل مخاطب، مرکززدایی، سیالیت معنا و بازتولید نشانه‌ها منطبق بر ارزش‌های نوظهور معاصر و رسانه‌محور در فرهنگ عامه غربی تأکید دارد.

10. Leonardo da Vinci’s Study of Light and Optics: A Synthesis of Fields in The Last Supper
11. Nicole Bitler
12. Intersect, 2011,Vol. 4, No. 1
13. optical
14. Borders and translation: Revisiting Juri Lotman’s semiosphere
15. Daniele Monticelli
16. Semiotica ,2019, pp. 230, 389–406
17. Jean Baudrillard

۱۸. *شناخت* (علمی و پژوهشی)، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، شمارهٔ ۷۱، صفحات ۵۷–۷۴

۱۹. گلشیری، سیاوش، شعیری، حمیدرضا و نامور مطلق، بهمن. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۳، ۲۹ (۲)، ۴۷۳–۵۰۲.

۲۰. Charles Sanders Peirce: چارلز ساندِرز پیرس (۱۸۳۹–۱۹۱۴)؛ فیلسوف، منطقدان و نشانه‌شناس آمریکایی، بنیان‌گذار نظریهٔ سه‌گانهٔ نشانه‌ها (علامت، شیء و تفسیر) و یکی از پایه‌گذاران پراگماتیسم و نشانه‌شناسی مدرن.

21. Gottfried Wilhelm Leibniz
22. idea
23. structure

۲۴. Pierre Bourdieu، جامعه‌شناس فرانسوی، با طرح مفاهیمی چون میدان فرهنگی و عادت‌واره نشان داد دریافت آثار هنری به موقعیت اجتماعی و شیوه‌های مصرف فرهنگی وابسته است؛ ازاین‌رو معنا می‌تواند در گردش اجتماعی از حوزهٔ هنر رسمی به قلمرو فرهنگ عامه منتقل و بازتعریف شود.

25. surface structure

26. deep structure

۲۷. Pop Art جنبشی هنری در دههٔ ۱۹۶۰ است که واژهٔ pop از popular گرفته شده و به فرهنگ عامه و زندگی روزمره رسانه‌ای اشاره دارد. این جریان با بهره‌گیری از تصاویر تبلیغاتی، کالاهای مصرفی و چهره‌های مشهور، مرز میان هنر رسمی و فرهنگ مصرفی را کم‌رنگ کرد و اندی وارهول از برجسته‌ترین هنرمندان و چهره‌های شاخص آن به‌شمار می‌آید.

۲۸. Perspective: پرسپکتیو؛ تکنیک بصری در هنر برای ایجاد عمق و فاصله در تصویر، به‌گونه‌ای که اشیای دورتر کوچک‌تر و خطوط همگرا به نقطه‌ای واحد منجر شوند.

29. acrylic

۳۰. Silkscreen: تکنیک چاپی که در آن جوهر از طریق یک صفحه مشبک روی سطح منتقل می‌شود و برای تولید تصاویر چندتایی و آثار هنری بازتولیدی، استفاده می‌شود.

۳۱. Nihilism: دیدگاهی فلسفی است که وجود ارزش‌ها، معنا و اصول مطلق را رد می‌کند و باور دارد که زندگی و جهان ذاتاً فاقد ارزش و معنا هستند.

۳۲. Metaphysics: شاخه‌ای از فلسفه که به مطالعهٔ واقعیت فراتر از تجربه حسی، ماهیت وجود، علت‌ها و اصول بنیادین هستی می‌پردازد.

منابع

سجودی، ف. و عروجی، ن و فرحزاد، ف. (۱۳۹۰). *بررسی روابط بینامتنی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای فیلم «کنعان» از داستان کوتاه «تیر و تخته»*. *مطالعات تطبیقی هنر*، *۱*، صص ۹۰-۷۷

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱)، *نشانه ـ معناشناسی دیداری (نظریه و تحلیل گفتمان هنری)*. تهران: سخن.

فکوهی، ن. (۱۳۸۳). *انسان‌شناسی شهری*. تهران: نشر نی.

گرمس، آ. ژ. (۱۳۹۹). *نقصان معنا (عبور از روایت‌شناسی ساخت گرا: زیبایی‌شناسی حضور)*. ترجمه و شرح ح.ر. شعیری. تهران: خاموش.

گلشیری، س. و شعیری، ح.ر. و نامور مطلق، ب.(۱۴۰۳) از سپهرنشانه‌ای لوتمان تا روایت‌شناسی گریماس (مطالعهٔ رمان جنایت و مکافات داستایفسکی). *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره۲۹، ۲، ۵۰۲-۴۷۳

هاتفی، م. (۱۳۹۹). *عبور از گفتمان*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هاشمی دهقی، ن.، و محمودی، ف. (۱۴۰۳). *تأثیر نگارگری صفوی بر نگاره‌های نسخهٔ حمزه‌نامه در هند (با رویکرد سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان)*. *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۲۷، ۳۱۱-۲۸۹

References

Fakouhi, N. (2004). *Urban Anthropology*. Nashr-e Ney. [in Persian]

Golshiri, S., et al. (2024). From Lotman's semiosphere to Greimasian narratology: A study of Dostoevsky's Crime and Punishment. *Research in Contemporary World Literature*, *29*(2), 473-502. [in Persian]

Grant, K. (2017). *All About Process: The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor*. Publisher: Penn State University Press.

Greimas, A. J. (2020). *The Imperfection of Meaning: Beyond Structuralist Narratology The Aesthetics of Presence* (Translated and annotated by H. R. Shairi). Khamoush Publications. [in Persian]

Hashemi Dehaghi, N., & Mahmoudi, F. (2024). The influence of Safavid painting on the illustrations of the Hamzanama manuscript in India: An approach based on Yuri Lotman's semiosphere. *Parseh Archaeological Studies*, *8*(27), 289-311 [in Persian]

Hatefi, M. (2020). *Beyond Discourse*. Institute for Humanities and Cultural Studies. [in Persian]

Juliane House (Ed.) (2014). *Translation: A Multidisciplinary Approach*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & London.

Monticelli, D. (2019). Borders and Translation: Revisiting Juri Lotman’s Semiosphere. *Semiotica*, *230*, 389–406

Nöth, W. (2014). The Topography of Yuri Lotman's Semiosphere. *International Journal of Cultural Studies, 17,* 1–17

Novikova, A. A., & Chumakova, V. P. (2015). Yuri Lotman's Cultural Semiotics as a Contribution to Media Ecology. *Publisher: Explorations in Media Ecology, 14*, 73–90

Sajoodi, F., et al. (2011). Intertextual relations in the intersemiotic translation of the film Canaan adapted from the short story Arrow and Board. *Comparative Studies of Art, 1*(1), 77-90. [in Persian]

Shairi, H. R. (2012). *Visual Semiotics: Theory and Analysis of Artistic Discourse*. Sokhan. [in Persian]

Verity, P. & Squire, M. (2017). *Framing the Classical: A Cultural History*. Cambridge University Press.