

IKONICITET

Visuella, auditiva och kognitiva tecken
i litteratur och andra medier

av Lars Elleström

Elleström är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för humaniora, Växjö universitet, där han leder verksamheten vid Forum för intermediala studier (Ims). Hans forskning är för närvarande huvudsakligen inriktad mot teoretiska frågor kring litteraturens relation till andra konstarter och medier.

»kon« betyder bild och för det mesta tänker man på visuella bilder när det ikoniska kommer på tal. Men inom semiotiken är det ikoniska att förstå som något väsentligt vidare: ikonicitet innebär att betydelse skapas genom *likhet* mellan tecken och betecknat, och likheten går inte bara över gränserna mellan olika sinnesförmimmelser, utan griper också in i människans tänkande. På samma sätt som en landskapsmålning erhåller väsentliga delar av sin innebörd genom likhetsrelationer med former, färger och proportioner i naturen runt omkring oss, så uppfattar vi en EKG-kurva som ett ikoniskt tecken för hjärtslag som både kan kännas, höras och, med speciell utrustning, ses. Ett barn som ger ifrån sig ljud som vi i vårt svenska skriftspråk betecknar som »vov vov« framställer något som de flesta uppfattar som auditiva ikoniska tecken för hundskall. En kort diktrad som avslutas med tre punkter och därefter tom yta kan förstås som ett visuellt ikoniskt tecken för begrepp och känslor som brist, saknad och meningslöshet. Samtliga dessa exempel kan sägas vara baserade på att 'form' ikoniskt betecknar annan 'form' eller 'mening'.

I denna artikel utgår jag från begreppet *spatialt tänkande*. Jag vill göra gällande att all form kan knytas till mening och att all mening också har någon sorts form. Eftersom argumentationen i det följande bygger på att distinktionen mellan form och mening måste dekonstrueras, så kan de båda begreppen bara ges rudimentära arbetsdefinitioner. Med *form* avses således i första hand strukturella egenskaper av fysisk karaktär, det vill säga sådant som uppfattas av våra sinnen. Med *mening* avses i första hand kognitiv innebörd, det vill säga betydelse som uppstår när hjärnan tolkar nya sinnesintryck eller sådant som redan finns lagrat som kognitiv innebörd i form av minnen och mentala strukturer. Artikelns huvudsakliga syfte är att svara på frågan vad det egentligen innebär att mening ikoniskt kan representera form och annan mening, och huvudargumentet är att ikonicitet måste förstås som inte bara »form miming

meaning and form miming form« utan också som »meaning miming meaning and meaning miming form«.

Form och mening

Den internationella forskningen kring ikonicitet inom litteraturvetenskap och lingvistik har sedan ett decennium tillbaka ett viktigt forum i en serie konferenser och publikationer med Olga Fischer (Amsterdam) och Max Nänny (Zürich) som initiativtagare och ledare. Efter Nännys död år 2006 har Christina Ljungberg (Zürich) tagit över hans ledarposition. Bredden och det interdisciplinära anslaget i denna forskningsgemenskap har befrämjat begreppsutvecklingen och på ett fruktbart sätt synliggjort ikonicitetens stora potential inom humanistisk forskning. Det finns därför anledning att granska de grundläggande begreppsdefinitioner som gjorts i publikationsserien.

Den första volymen i serien *Iconicity in Language and Literature* är *Form Miming Meaning* (1999). I en av denna volyms artiklar diskuterar Simon J. Alderson några definitioner av ikonicitet som bygger på föreställningen att det är tecknets form som liknar eller imiterar den representerade meningen.¹ I seriens andra volym, *The Motivated Sign* (2001), argumenterar Winfried Nöth för att man förutom aspekten »form miming meaning« också måste beakta »an essentially different kind of iconicity in language which is based on the principle of 'form miming form'«. ² Därefter har Nöths definition av ikonicitet i språk som »form miming meaning and form miming form« använts som en ram och utgångspunkt för konferenserna och publikationerna om ikonicitet i språk och litteratur.³

»Miming« bör i detta sammanhang förstås som en term som betecknar ett ganska brett innebördsfält, inte bara att »härma« och »imitera« utan också att »likna«, »efterbilda«, »representera« och så vidare. Det väsentliga är att »miming« har att göra med ikonisk betydel-

sebildning, att form kan »likna« och »stå för« både mening och annan form, vilket tycks vara allmänt accepterat. Det omvända, att mening ikoniskt står för mening eller annan form, tycks dock inte vara ett erkänt faktum inom ikonicitetsforskningen. Nöths etablerade ikonicitetsdefinition bör dock, menar jag, vidgas till att inrymma även »meaning miming meaning and meaning miming form«. Jag tror också att förståelsen av ikonicitet i språk och litteratur ökar om man även diskuterar andra teckensystem, såsom musik och visuella uttryck, varför åtskilliga jämförelser mellan olika medier, konstarter och kommunikationsformer kommer att göras i det följande.

Definitionen »form miming meaning and form miming form« baseras på schemat »X miming Y«, men förhållandet mellan X och Y är inte reciprokt, då X identifieras som form medan Y kan vara både form och mening. Enligt denna definition kan mening inte beteckna, endast betecknas. Men varför? Uppenbarligen måste det föreligga någon sorts likhet mellan X och Y eftersom själva den ikoniska grunden består av just likhet. Utan denna likhet vore det meningslöst att tala om ikoniska relationer mellan form och mening. Men måste man inte dra slutsatsen att om X liknar Y, så liknar Y också X?

Jag hävdar att det inte kan finnas form utan att någon sorts mening också uppstår, och omvänt, att all mening i någon bemärkelse har form. Det är just därför form ikoniskt kan stå för mening. Hur skulle det kunna finnas ens den blekaste likhet mellan form och mening om mening helt saknade form?

Jag menar däremot inte att om X i ett visst sammanhang ikoniskt representerar Y, så måste Y också nödvändigtvis representera X. För flertalet människor är det för det mesta meningsfullt att tänka på ett porträtt av drottningen avbildat just drottningen, men det omvända, att drottningen ikoniskt representerar porträttet av henne, är fallet endast under mycket speciella omständigheter. Det är dock fullt möjligt

om väl likhetsrelationen kan etableras. Min poäng är generellt att om form med hjälp av likhetsrelationer kan stå för mening, så måste det också vara så att mening, på samma grund, kan stå för form. Om man finner det rimligt att beskriva relationen mellan, säg, en viss sorts hastig, dissonant musik och vrede som ett fall av form som ikoniskt står för mening, bör man också acceptera att vrede faktiskt, i vissa fall, kan beteckna en speciell sorts musikaliskt uttryck, det vill säga att mening kan stå för form.

Spatialt tänkande

Innan påståendet att mening kan referera ikoniskt till såväl mening som form utvecklas måste den grundläggande föreställningen att mening har form undersökas. Först och främst måste man fråga sig vad som faktiskt händer i våra huvuden och kroppar när relationer mellan upplevelse, mening och form etableras. Intresset för relationen mellan kropp, tanke och mening har ökat under de senaste decennierna, men forskningsområdet är inte nytt. Precis hur och i vilken utsträckning det mänskliga tänkandet har visuell eller spatial form har länge varit omdebatterat inom inte minst logiken, lingvistik och psykologin. Terminologin skiftar, men huvudprincipen är att skilja mellan propositionella och avbildande representationer.⁴ I matematiska termer motsvarar detta skillnaden mellan algebra och geometri: algebra rör relationen mellan i första hand abstrakta symboler, medan geometri handlar om förhållanden inom konkret, spatial utsträckning. I realiteten finns dessa båda tankeformer aldrig i renodlad form.

Ett gott exempel på hur tankevärlden beskrivs och definieras i termer av form finner vi i Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), där det centrala begreppet *logisk rymd* tidigt introduceras.⁵ Den logiska rymden kopplas till (det inre) seendet: »We picture facts to ourselves. A picture presents

a situation in logical space, the existence and non-existence of states of affairs«. ⁶ Det är »likhet« och »avbildning« som binder ett påstående till världen, menar Wittgenstein. ⁷ Två senare, inflytelserika tänkare som har utvecklat frågan i nya riktningar är Rudolf Arnheim och Mark Johnson. I *Visual Thinking* (1969) utvecklar Arnheim en teori om hur perception, seende och tänkande hänger samman. Han visar att perceptuella och bildmässiga former inte bara är någon sorts tankemässiga biprodukter utan en del av tänkandet i sig. ⁸ I *The Body in the Mind* (1987) argumenterar Johnson övertygande för att kroppslig erfarenhet och »imagination« utgör grunden för all mening. Det handlar om »our capacity to organize mental representations (especially percepts, images, and image schemata) into meaningful, coherent unities«. ⁹ *Visuellt tänkande* är ett kraftfullt begrepp, men med tanke på att perception och kroppserfarenheter inte bara är visuella menar jag att *spatialt tänkande*, som inkluderar även övriga sinnesintryck, är att föredra. ¹⁰

De slutsatser som man inom filosofin, psykologin och kognitionsforskningen dragit om tänkandets natur finner stöd också i neurologisk forskning, exempelvis i de resultat som visar att visuell perception av spatialitet processas med hjälp av hjärnans fysiska rumslighet. Forskare som Stephen M. Kosslyn och Antonio R. Damasio har på olika sätt gett handfasta belägg för tänkandets visuella och spatiala natur. ¹¹ Modern neurologi och kognitionsforskning bekräftar också vad många filosofer sedan länge misstänkt: att vår perception alltid utgörs av en tolkning av den yttre världen. Den information som når våra sinnen utgör inte i sig själv systematiskt ordnade mönster som speglar verkligheten, utan består snarare av en samling mer eller mindre separata signaler som hjärnan, på grundval av nedärvd förmåga och tillägnad erfarenhet, sätter samman till begripliga helheter; informationen blir meningsfull genom att erhålla form. ¹² Därmed har gestaltpsykologins fundament förstärks.

Det som händer i hjärnan och resten av kroppen när sinnesdata processas omedvetet tycks ha så mycket gemensamt med den medvetna aktivitet som kallas tolkning att man knappast kan skilja dem åt. Man bör snarare se perception som en sorts tolkning. Även skillnaden mellan perception och inre föreställningsförmåga tycks vara synnerligen oklar. Enligt Kosslyn har flera forskare visat att »parts of the brain used in visual perception are also involved in mental imagery«. ¹³ Det självklara faktum att vi ofta tänker i bilder kan alltså knytas till det mindre uppenbara antagandet att begrepp i sig själva har spatial karaktär. Jag instämmer med Arnheim som menar att »[i]n the perception of shape lie the beginnings of concept formation«. ¹⁴ Detta är av intresse för hur den ikoniska relationen mellan form och mening ska förstås. Metaforer, konstaterar Johnson, »are not merely convenient economies for expressing our knowledge; rather, they are our knowledge«. ¹⁵

I enlighet med dessa forskningsresultat kan man argumentera för att fenomenen spatialitet och form i själva verket primärt är inre kategorier. Jag vill naturligtvis inte förneka den yttre världens spatialitet, men om man beaktar att de flesta sinneserfarenheter har spatiala dimensioner och kan struktureras i kategorier som avstånd, relation, rörelse och proportion, och att all perception är en sorts tolkning av yttrevärlden, så är det rimligt att i Kants efterföljd fastslå att spatialitet är en grundläggande kategori för både perception och begreppsbyggnad. Det finns goda skäl att hålla fast vid att spatialitet är en viktig egenskap också i yttrevärlden, så viktig att omvärldens spatiala utsträckning starkt måste prägla utvecklandet av perceptuella tolkningsstrategier så länge hjärnan utvecklas. Om man vidare ser tänkande och meningsbyggande som mer avancerade former av perception så kan man också anta att tänkandets grundläggande element, begreppen, har uppstått i nära förbindelse med hjärnans tolkning av yttrevärlden i spatiala katego-

rier. Det tycks således vara en rimlig hypotes att den grundläggande karaktären hos många begrepp har en spatial natur, eller, för att uttrycka det annorlunda: att (icke-propositionell) mening har form. Ikonicitet, meningsskapande likhetsrelationer mellan form och mening, finns följaktligen i själva hjärtat av allt tänkande och all tolkning.

Peirces ikonicitetsbegrepp

För att kunna utveckla argumentationen och mer i detalj förklara vad det innebär att mening ikoniskt kan stå för både mening och form så måste vi återvända till det grundläggande schemat »X miming Y«. Hur kan X och Y beskrivas med semiotisk terminologi? Jag väljer att följa Charles Sanders Peirce i denna fråga. En viktig poäng hos Peirce är att tecken alltid skapas och uppstår hos tolkaren, snarare än att de finns i fix och färdig form, men både tecknets »yttre« och »inre« aspekter kallas för tecken. Han beskriver relationen mellan det yttre och det inre som att »representamenet«, det yttre tecknet, »addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign«. ¹⁶ Teckenaspekten »representamen« skulle således kunna förstås som något som finns i otolkad form, medan »interpretanten« utgörs av »representamen« i tolkad form; »interpretanten« finns »in the mind«. Det är viktigt att teoretiskt kunna skilja på de två teckenaspekterna, men i praktiken är det nästan omöjligt att sära på dem eftersom vi knappast kan bilda oss en föreställning om någonting utan att tolka det. Peirces tredje teckenaspekt, »objektet«, kan lika lite som de övriga stå för sig självt, och relationen mellan »representamen« och »objektet« är aldrig entydig utan grundas på speciella faktorer. Tecknet *står för* objektet »not in all respects, but in reference to a sort of idea«. ¹⁷

Det väsentliga med dessa distinktioner är att de visar att många tecken har en »yttre« karaktär som kan tyckas nog så påtaglig, men att det »egentliga« tecknet, *teckenfunktionen*, uppstår i en dynamisk mental aktivitet. Alla tecken är tecken på grund av att vi tolkar dem som sådana, och alla tecken ingår i oändliga kedjor av *semiosis*.

I schemat »X miming Y« kan Y uppenbarligen likställas med »objektet«, medan X måste sägas inkludera både teckenaspekterna »representamen« och »interpretant«. När man tänker på något som ett tecken i snäv bemärkelse – det »något« som står för »något annat« – så har detta »något« utan tvivel ofta (men inte nödvändigtvis) någon sorts fysisk kvalitet, men det är *alltid* också något som finns i medvetandet. Den refererande teckenfunktionen är ju en mental, tolkande akt. Peirce fastslår att ett tecken kan vara »an Object perceptible, or only imaginable, or even unimaginable in one sense«, men vilken karaktär ett »representamen« än har så finns »interpretanten« alltid i någons medvetande. ¹⁸

Det kan inte nog betonas att tecken är tecken endast på grund av att vi tillskriver dem en teckenfunktion. Teckenaspekten »representamen« är beroende av teckenaspekten »interpretant«, inte omvänt. Det måste också betonas – och det är speciellt viktigt i detta sammanhang – att även teckenaspekten »representamen« kan vara ett mentalt snarare än ett fysiskt fenomen. »Interpretanten« (tecknet i huvudet, teckenfunktionen) är *alltid* mental, men även teckenaspekten »representamen« (det »otolkade material« som ges en teckenfunktion) kan vara mental (»only imaginable«). ¹⁹ Annorlunda beskrivet: Både »representamenet« (en del av X) och »objektet« (Y) kan ha »formkaraktär« (påtagligt visuella eller auditiva företeelser med relativ materialitet) och »meningskaraktär« (som skapas av komplexa kognitiva tolkningsprocesser och existerar på ett mindre gripbart sätt). Jag menar således att relationen mellan form och mening är reciprok snarare än hierarkisk.

För att mer i detalj kunna förstå vad det innebär att säga att mening kan referera ikoniskt till såväl form som mening måste ytterligare några distinktioner hållas i minnet. Peirces åtskillnad mellan *symbol*, *index* och *ikon* är accepterad inom breda forskningskretsar. Det symboliska tecknet bygger på konventioner, det indexikala tecknet på närhet eller orsaksförhållanden och det ikoniska tecknet är ett tecken »by virtue of characters of its own«; det är ett tecken för att det *liknar* sitt objekt.²⁰ Ikonens »representamen« delas av Peirce upp i tre grovkategorier: »bilder« baseras på enkla kvaliteter, »diagram« baseras på interna relationer och »metaforer« baseras på parallellism.²¹ En »bild« är en *substansiell* ikon, en modell: tecknet har kraftigt utvecklad likhet med objektet. Ett »diagram« är en *relationell* ikon: en uppsättning tecken med interna relationer som speglar objektets interna relationer. En »metafor« är en *parallell* ikon: tecknet och objektet relateras via enstaka gemensamma drag.

Denna tredelning utarbetas inte i detalj av Peirce och har tillämpats på varierande sätt av olika forskare. Enligt min mening kan kategorierna lämpligen ses som ett kontinuum. Det går säkert emellanåt att tydligt skilja mellan »enkla kvaliteter«, »interna relationer« och parallellism«, men det är mer fruktbart att se relationerna mellan de ikoniska kategorierna som en gradskillnad snarare än en artskillnad. Jag tycker också att det är lämpligt att ytterligare dela upp kategorin »diagram«, som inom iconicitetsforskningen visat sig vara mycket användbar men också synnerligen inkluderande, i »svaga« och »starka diagram«. Det »starka diagrammet« kan således beskrivas som en uppsättning tecken med interna relationer som *detaljerat* (men med exempelvis reducerad spatialitet) speglar objektets interna relationer. Det »svaga diagrammet« består av en uppsättning tecken med interna relationer som *stiliserad form* speglar objektets interna relationer.

Visuella materiella tecken, auditiva materiella tecken och komplexa kognitiva tecken

En ytterligare kategorisering som jag tror kan vara behjälplig är att skilja mellan den ontologiska karaktären hos olika »representamen«. Peirce fastslår, har vi redan konstaterat, att »representamen« kan vara fysiska objekt, men också »only imaginable«. Den distinktion som jag föreslår är mellan »visuella materiella tecken« (objekt eller händelser som förnims av synsinnet), »auditiva materiella tecken« (ljudföreteelser som förnims av hörselsinnet) och »komplexa kognitiva tecken« (kognitiv innebörd, mening, som endast finns som »föreställning«). Syn och hörsel är ur kognitiv synvinkel de två mest komplexa sinnen. Det är uppenbart, fastslår Roman Jakobson, »that the most socialized, abundant, and pertinent sign systems in human society are based on sight and hearing«.²² Därför finner jag det lämpligt att i detta sammanhang begränsa diskussionen till dessa två sinneskategorier, även om det i princip vore möjligt att inkludera även övriga sinnesförmåelser.

Naturligtvis är det också en förenkling att nöja sig med de tre renodlade kategorierna »visuella materiella tecken«, »auditiva materiella tecken« och »komplexa kognitiva tecken«, som om det alltid vore möjligt att skilja exempelvis visuella tecken från kognitiva tecken. I realiteten har ett »representamen« ofta en blandad karaktär, men diskussionen blir mer åskådlig med förenklade kategorier. Det »komplext kognitiva« är förstås inte heller helt identiskt med »mening«. Det är emellertid inte distinktionerna i sig själva som är viktiga, utan de beskrivningar de möjliggör av de många skiftande sorters interrelationer som finns mellan det sensoriska och det mentala.

Det som här sagts om egenskaperna för »representamenet« gäller också för »objektet«: det kan ha både skiftande materiell och mental ontologi. Vad händer då om man kombinerar dessa olika distinktioner? Låt mig ställa upp det hela i visuell form och ge några exempel på ikonicitet baserad på skilda sorters relationer mellan form och mening (se figur s. 68).

Det behöver väl knappast påpekas att figuren är en teoretisk konstruktion med begränsad giltighet. Det framgår tydligt av det snäva urval exempel som skrivits in i den att ikonicitetens praktik är mer komplex än vad figuren förmår visa. Som Umberto Eco betonar så är ikonicitet inte ett homogent fenomen.²³ Inte heller baseras ikoniciteten på objektiva förhållanden. »Likhet« är snarast resultatet av »an operation to establish isomorphism«. ²⁴ Ikonicitet kan inte förstås utan att perception och tolkning beaktas och därför måste figuren ses som en hermeneutisk modell.

En viktig aspekt av detta är att alla varelser med sinnesförmågor ständigt har selektiv uppmärksamhet. En ikonisk tolkning involverar alltid ett medvetet eller omedvetet urval av delar av eller aspekter på tecknets »representamen« och »objekt«. Denna selektion kan förstås ses som ett problem för ikonicitetsforskningen, eftersom olika individer ofta fokuserar helt skilda saker, men å andra sidan är det minst sagt svårt att föreställa sig vad fullständig uppmärksamhet egentligen skulle innebära. Sålunda fastslår Earl R. Anderson pragmatiskt att en »primary characteristic of iconism is the partial resemblance of an icon to its referent« och att »iconism is based upon the human capacity to generalize from incidental details«. ²⁵ Man skulle till och med kunna säga att ikonicitet snarast finns som potentiell *semiosis* i verklighetsfragment som endast sällan realiseras utan inlärld kunskap eller konventionell kodning av något slag – men å andra sidan är det i så fall lika sant att få konventioner är helt godtyckliga. Under alla omständigheter är det en produktiv hållning att anta att ikonisk likhet kan vara star-

kare och svagare, mer eller mindre uppenbar, vilket gör det möjligt att trots allt gradera ikonicitet.²⁶ Förvisso kan graderingen aldrig ske på något enkelt och entydigt sätt, eftersom ikonicitet är en mångfasetterad teckenfunktion, men föreställningen att ikonicitet kan graderas finner ändå stöd hos en lång rad forskare.²⁷

Själv behöver jag ingen avancerad övertalning för att dra slutsatsen att ett kylskåp mer liknar ett annat kylskåp än en hund, och att en hund mer liknar en katt än ett sandkorn, men rör man sig bortom de enklaste exemplen så blir likhetsfrågan besvärligare. Ju längre från de fysiska realiteterna och ju längre in i perceptionen man kommer, desto svårare blir det att använda linjal och bandspelare för att gradera det ikoniska. Och ju mer ikoniciteten är uppblandad med det symboliska och det indexikala, desto mindre entydigt kan ikoniciteten mätas. Att se skillnaden mellan metafor, diagram och bild som en gradskillnad ger oss dock verktyg att i viss utsträckning hantera frågan om svagare och starkare ikonicitet.

Visuella materiella tecken

Visuell form som ikoniskt står för annan visuell form är kanske den sorts ikonicitet som är mest gripbar. Detaljer i såväl figurativ som nonfigurativ bildkonst och litteratur som liknar andra objekt på grundval av enstaka gemensamma drag, exempelvis rundhet, är exempel på metaforiska relationer mellan visuella objekt. I en viss kontext kan bokstaven »O« utvecklas till ett tecken för, säg, månen eller en öppen mun. När likheten blir mer komplex, det vill säga när den ikoniska relationen uppfattas som måttligt relationell snarare än parallell, kan ikoniciteten beskrivas som ett *svagt diagram*. En del lyrik med mer övergripande visuella kvaliteter (exempelvis *carmina figurata*), enkla teckningar och mycken abstrakt bildkonst torde enligt mitt sätt att se på saken räknas som svaga diagram.

Teckentyp Tecknets ontologi	Metafor En <i>parallell</i> ikon; tecknet och objektet relateras via enstaka gemensamma drag.	Svagt diagram En <i>relationell</i> ikon; en uppsättning tecken med interna relationer som <i>i stiliserad form</i> speglar objektets interna relationer.	Starkt diagram En <i>relationell</i> ikon; en uppsättning tecken med interna relationer som <i>detaljerat</i> (men med exempelvis reducerad spacialitet) speglar objektets interna relationer.	Bild En <i>substantiell</i> ikon; en modell: tecknet har kraftigt utvecklad och full spacial likhet med objektet.
<p>Visuella materiella tecken</p> <p>»Representamen« utgörs av ett objekt eller en händelse som förnims av synsinnen; det är i grunden <i>visuell form</i>.</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Detaljer i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och litteratur som liknar andra objekt</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>Detaljer i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och litteratur som har latent likheter med auditiva fenomen</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>Enkla piktografiska ideogram; interpunktionstecken som indikerar begreppslig mening; visuella detaljer som ikoniskt står för emotioner</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Poesi med övergripande visuella kvaliteter; starkt stiliserade teckningar; mycken abstrakt bildkonst</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>Ljudmätare, dikter med skiftande bokstavsstorlek; musikaliska partiturer</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>Diagram; datorgenererade visualiseringar av statistiska data; visuella proportioner som betecknar skiftande social status</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Fotografier av tredimensionella objekt; realistisk, figurativ bildkonst</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>–</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>–</p>	<p><i>Visual form miming visual form</i></p> <p>Realistiska, figurativa skulpturer; detaljerade, tredimensionella modeller</p> <p><i>Visual form miming auditory form</i></p> <p>–</p> <p><i>Visual form miming meaning</i></p> <p>–</p>
<p>Auditiva materiella tecken</p> <p>»Representamen« utgörs av ett ljudfenomen som förnims av hörselsinnen; det är i grunden <i>auditiv form</i>.</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Toner som imiterar röstkvaliteter</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>Vissa vokalljud som står för närhet/avstånd eller litet/stort; låga toner som representerar mörker</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>Tonkvaliteter som står för emotioner; »phonaesthesia«</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Onomatopoetiska ord; instrument som imiterar fågelsång, poetisk eller musikalisk rytm som liknar andra rytmiska ljud</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>Tonskalor som efterliknar visuella objekt; melodier som efterliknar djurs rörelser; »linguistic synaesthesia«</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>Musik som ikoniskt står för emotioner; musikalisk ekfras</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Musikinspelningar i mono; detaljerad ljudhärming med begränsad spacialitet</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>–</p>	<p><i>Auditory form miming auditory form</i></p> <p>Musikinspelningar reproducerade i surround stereo; exakta ljudhärmingar med full spacialitet</p> <p><i>Auditory form miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Auditory form miming meaning</i></p> <p>–</p>
<p>Komplexa kognitiva tecken</p> <p>»Representamen« finns endast som »föreställning«; det är i grunden <i>mening</i>.</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>Metaforer i språk och litteratur</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>Metaforer med visuella »objekt«</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>Metaforer med auditiva »objekt«</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>Litterär allegori; en del morfologisk och syntaktisk ikonicitet</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>En del litterära ekfraser</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>Litterär form som imiterar musikalisk form</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>–</p>	<p><i>Meaning miming meaning</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming visual form</i></p> <p>–</p> <p><i>Meaning miming auditory form</i></p> <p>–</p>

Med abstrakt konst menar jag helt enkelt konst som inte följer de realistiska konventionerna, men som likväl, måhända endast mycket vagt, kan sägas relatera till den yttre världens visuella form. Exempel på starka diagram är fotografier av tredimensionella föremål samt realistisk bildkonst.²⁸ En målning av Caravaggio kan sägas bestå av en uppsättning tecken med interna relationer som detaljerat speglar objektets interna relationer, till skillnad från en kubistisk målning som endast i stiliserad form speglar det visuella objektets interna relationer – vilket vi lyckligtvis blir varse varje gång vi tittar oss i badrumsspeglarna. En avgörande begränsning i den realistiska målningens ikonicitet är dock att den i två dimensioner återger en tredimensionell verklighet. Realistiska, figurativa skulpturer och detaljerade, tredimensionella modeller torde dock kunna räknas som substantiella ikoner, det vill säga *bilder* i Peirces bemärkelse

Visuella objekt kan likna inte bara annan visuell form, utan även exempelvis auditiva fenomen. Detta kräver, får man anta, en mer utvecklade och aktiv tolkning av betraktaren, en suggestiv kontext eller tämligen uttalade konventionella teckenfunktioner som stödjer den ikoniska kopplingen över sinnesgränserna. Därmed inte sagt att sådan ikonicitet inte kan vara både distinkt och intuitivt uppfattad. På den metaforiska nivån är det uppenbart att en del visuella detaljer i alla sorters visuella uttryck har latent och lätt aktiverade likheter med auditiva fenomen. Skarpa, röda objekt står inte automatiskt för trumpetstötter, men när väl likheten har upptäckts och upplevts, och om den framstår som meningsfull i sammanhanget, så är den metaforiska tolkningen ett faktum. Relationen mellan visuell och auditiv form kan också vara mer komplex. Likheten mellan syn och hörsel är solid nog för att svaga diagram ska kunna utvecklas. Om vi håller oss till litteraturen så ligger det nära till hands att se exempelvis skiftande storlek på bokstavstecken i en modernistisk dikt som tecken för skiftande röststyrka.

Såvitt jag kan se är det inte möjligt för ikonicitet mellan sinneskategorierna, eller ikonicitet som överbryggat avståndet mellan det sensoriska och det kognitiva, att anta en så stabil karaktär att starka diagram eller bilder uppstår. Den detaljerade likhet mellan »representamen« och »objekt« som finns i starka diagram och bilder måste bygga på sinnesintryck av samma sort. Det svaga diagrammet och metaforen, å andra sidan, kännetecknas av just förmågan att ikoniskt referera över gränserna, även mellan det sensoriska och det kognitiva. På den metaforiska nivån finner man visuell form som står för mening i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och i litteratur. En del av Emily Dickinsons många tankstreck kan sägas imitera tvekan: bokstäverna i orden är visuellt »aktiva« medan tankstrecken är »passiva« eller »tomma« och lämnar utrymme för eftertanke. En tavla som domineras av svart färg kan både i sina detaljer och i sin helhet ges metaforisk mening genom att det svarta ses som en ikonisk representation av exempelvis döden. Ett diagram över aktiekursens utveckling är förstas ett diagram även i Peirces bemärkelse, men endast ett svagt diagram eftersom den ikoniska kopplingen mellan de visuella och de kognitiva relationerna måste sägas vara stiliserad. Likaså är den växande mängden av datorgenererade visualiseringar av statistiska data exempel på svaga diagram som binder samman visuell form och mening.

Auditiva materiella tecken

Auditiv form som står för auditiv form finner man exempel på som både metaforer, diagram och bilder. En gäll ton som imiterar en skrikig röst bör ses som metaforisk ikonicitet. Många onomatopoetiska ord, som »kuckeliku«, är något mer komplexa och kan ses som en uppsättning tecken med interna relationer som på ett stiliserat sätt speglar objektets in-

terna relationer. Tuppens galande representeras inte på exakt samma sätt i olika språk – den ikoniska teckenfunktionen samsas, som alltid, med en konventionell teckenfunktion – men den ikoniska motivationen mellan ljudsekvensen i »kuckeliku« och ljudsekvensen i galandet är tydlig nog för att etablera svagt diagrammatisk ikonicitet. Den ikoniska kopplingen mellan olika ljud kan dock också vara mer detaljerad. Ljudinspelningar i mono av musikkonserter skulle jag vilja beteckna som starka diagram. Motsvarande sorts inspelning, av hög kvalitet och återgiven i surround, kompletterar med den levande musikens spatiala kvaliteter och kan därmed sägas vara en substantiell ikon, en bild. Skillnaden motsvarar ungefär olikheten mellan en tavla och en skulptur.

Vad gäller auditiv form som ikoniskt representerar visuell form får vi dock nöja oss med metaforer och svaga diagram. En del lingvistiska drag beskrivs bäst som auditiva metaforer för visuella fenomen. Anderson exemplifierar med de empiriskt väldokumenterade ikoniska relationerna: å ena sidan mellan slutna eller främre vokaler, närhet och liten utsträckning, å andra sidan mellan öppna eller bakre vokaler, avstånd och stor utsträckning.²⁹ Låga toner som ikoniskt står för mörker är också ett exempel på metaforiska relationer mellan auditiva och visuella fenomen. Om denna sorts ikonicitet expanderas till att omfatta en rad relaterade tecken blir resultatet svaga diagram. I ett visst sammanhang kan en stigande tonföljd ikoniskt beteckna exempelvis ett berg, och en melodi eller rytm kan mycket väl imitera ett djurs rörelser.

Andersons beskrivning av »linguistic synaesthesia«, det vill säga, »the correlation of certain phonological patterns with sensations relating to motion, curved versus angular shapes, large versus small size, proximity versus distance, and so on« låter sig smidigt infogas i kategorin svagt diagram.³⁰ En av Andersons illustrationer av lingvistisk synestesi är multipla konsonantanhopningar som är universellt perifera i språk och gärna får en ikonisk

koppling till »difficult movement«. I en dikt av Hart Crane finner man frasen »the world's closed door« och Anderson argumenterar för att konsonantsekvensen [rldzkl] och konsonantgeminationen (*closed door*) ikoniskt representerar »the idea of closure«. ³¹ Naturligtvis är rörelse, avstånd och »closure« inte bara visuella fenomen. De kan också kännas och upplevas mentalt. När man närmare synar denna sorts ikonicitet blir det uppenbart hur svårt det kan vara att skilja mellan form och mening. Sinnesintrycken är sammanflätade med begreppsbyggnaden redan från början.

Mjuk harpklang som representerar vila och ett dissonant ackord som står för oro kan sägas vara exempel på auditiv form som metaforiskt betecknar mening. Så fort ljuden kombineras formas diagram, och musiken är generellt paradexemplet på svagt diagrammatisk ikonicitet där auditiv form står för mening. Såväl mening som emotioner är djupt rotade i den kroppsliga upplevelsen av den omgivande världen. Vårt sätt att känna korresponderar med kroppens beteende, helt enkelt därför att emotioner upplevs och frambringas av kroppen, och hjärnan är en del av kroppen. Rytm, hastighet, vila, dynamik, rörelse och spänning är meningsfulla kroppsliga upplevelser som musiken kan imitera. Teoribildningen kring musikalisk mening är ett minfält, men i detta sammanhang räcker det med att fastslå att musikljud för individuella lyssnare ständigt framstår som teckenföljder med interna relationer som i stilerad form ikoniskt står för de interna relationerna i känslor och sinnestillstånd. I allmänhet utgörs objektet i sådan ikonisk betydelsebildning av emotioner, men det kan också ha annan karaktär. Musik kan i viss utsträckning berätta och den kan också imitera den övergripande strukturen i exempelvis poesi, vilket Siglind Bruhn har visat i sina analyser av så kallad musikalisk ekfras i stycken som Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht*.³²

Komplexa kognitiva tecken

Jag kommer här att lägga störst emfas vid denna kategori, dels för att den är givande ur en litteraturvetenskaplig synvinkel, dels för att den är tämligen osynliggjord inom den internationella ikonicitetsforskningen. Det är också lite märkligt att det växande forskningsområdet om ikonicitet i språk och litteratur mer eller mindre tycks sakna kontakt med den omfattande metaforforskningen inom litteraturvetenskapen. Det är förvisso sant att diagrammet förtjänar stor uppmärksamhet eftersom det har så stor potential att förklara många företeelser på ikonisk grund, men ikoniciteten i stort kan bara förstås om man beaktar hela spektrat av ikonisk betydelsebildning och försöker förklara hur de olika ikoniska teckentyperna hänger samman.

Att det finns kognitiva tecken, att mening kan ha ikonisk referens, är på sätt och vis självklart om man beaktar hur betydelse skapas i rutinnässiga metaforiska tolkningar av språkyttringar. Om jag skriver eller talar om att »mitt argument baseras på« det ena eller andra, så avkodas i vanliga fall orden, visuella eller auditiva »representamen«, först som symboliska tecken med konventionell betydelse. Men den konventionella betydelsen av »bas« kan inte isoleras på något abstrakt sätt, utan kan bara förstås (och över huvud taget *bli till*) genom jämförelse och likhet. Vi vet att vi skulle falla ner om inte våra kroppar stod stabilt på jordens yta, vi vet att byggnader utan solid grund kollapsar förr eller senare, vi vet att om vi inte äter så finns det inget som de livsviktiga kroppsliga processerna kan grundas på – och vi vet att utan solid bas så är ett argument föga hållbart. Mycket av det som vi uppfattar som språkligt konventionell betydelse är bara ytligt konventionell. Den kontextuella förståelsen av ordet »bas« inkluderar både en symbolisk, konventionell avkodning som placerar in ordet i språkssystemet och en mer långtgående och djupare ikonisk tolk-

ning, där såväl »representamen« som »objekt« har karaktären av mening. Även det som man lite missvisande kallar för ett ords bokstavliga mening är således i själva verket ofta byggt på ikonicitet av det metaforiska slaget.

I formuleringen »mitt argument baseras på« går det inte att klart skilja mellan »representamen« och »objekt«. Snarare är det så, vill jag hävda, att det finns en komplex uppsättning av »objekt« som är beroende av varandra (jordens yta, byggnaders grund, alla sorters ordentliga förberedelser o.s.v.) och som också hela tiden, i vanligt språkbruk, fyller funktionen som »representamen«. Kanske kan man säga att det metaforiska är cirkulärt, en spiral av mening som betecknar annan mening. Jag tror inte det är möjligt att ersätta »baseras på« i formuleringen »mitt argument baseras på« med något annat språkligt tecken som inte har samma sorts grundläggande metaforiska karaktär (»grundas på«, »bygger på«, »stödjers på«, »vilas på«) – det går inte att få stopp på den metaforiska cirkelns eller spiralens rörelse med hjälp av något ord med renodlat konventionell betydelse.

Jag har redan med emfas framhållit att det grundläggande villkoret för många sorters ikonicitet är att form har mening och mening har form. Alltså måste det också vara så att den metaforiska tolkningscirkeln, där mening ikoniskt står för annan mening *ad finitum*, också inkluderar formaspekter. Begreppet och föreställningen »bas« baseras naturligtvis inte minst på visuella och taktila sinneserfarenheter. Men i uttrycket »mitt argument baseras på« är det basens mer abstrakta aspekter som lyfts fram.

I en del lingvistiska konstruktioner som genererar metaforisk betydelse kan »representamen« och »objekt« tydligare åtskiljas och också identifieras som delar av själva den språkliga strukturen. Det är denna form av metaforisk betydelsebildning som i allmänhet diskuterats av lingvister och litteraturvetare, och som alltför ofta uppfattas som det metaforiska i sig. Att beskriva enskilda ord eller språkliga formuleringar som metaforer (något som finns

i själva texten) kan förstås vara behändigt, men är i grunden missvisande. Den avgörande teckenaspekten »interpretanten« är alltid mental, och ikoniciteten genomsyrar allt språk på alla nivåer. De språkliga konstruktioner där man kan skilja mellan »sakled« och »bildled« är snarare undantagsfall som avslöjar blott det ikoniska isbergets topp.

Ett exempel: Shakespeares beskrivning »Life's but a walking shadow« kan sägas bestå av en jämförelse mellan två fenomen som i vissa avseenden liknar varandra. Det är väl lika rimligt att påstå att »life« ikoniskt refererar till »a walking shadow« som omvänt, men kanske är den mest givande tolkningen ändå att se »a walking shadow« som »representamen« och »life« som »objekt«, eller, mer konventionellt uttryckt: »a walking shadow« är en bild för »life«. Förvisso har fenomenet en vandrande skugga visuella kvaliteter men jag menar att detta inte är mest avgörande för tolkningen. Snarare är det vår kunskap om vad en skugga är – den äger i sig inget liv eller verklig existens och den har en svag och övergående karaktär – som utgör den metaforiska tolkningens grund. En vandrande skugga har kognitiv innebörd och denna mening har en parallell likhet med den sorts mening som också förknippas med själva livet.

Lyfter man blicken från den enskilda formuleringen till *Macbeth* i sin helhet, finner man att denna metaforiska relation är betydligt mer utvecklad. Den metaforiska betydelsen får i den fortsatta läsningen alltmer diagrammatisk karaktär efterhand som likheten mellan »life« och »a walking shadow« vidgas till att också innefatta »a player« och »a tale«: »Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing«. Till slut har vi nästan att göra med en liten allegori, och jag vill också hävda att den litterära allegorin faktiskt bäst kan beskrivas som en relationell ikon. För mig är det en tilltalande tanke att kun-

na definiera det hävdvunna fenomenet allegori som ett svagt diagram där både »representamen« och »objekt« har meningskaraktär.³³ Termen och begreppet *allegori* har en komplex och besvärlig historia, men vad jag här syftar på är förstås den vanliga betydelse som säger att en litterär allegori består av en explicit berättelse som i själva verket betecknar en annan, mer eller mindre dold, implicit berättelse. Alla berättelser har förstås form, men vad som i första hand har form är berättelsernas mening, varför en litterär allegori med rätta kan beskrivas som ett svagt diagram grundat på mening som ikoniskt refererar till annan mening: den berättade historien består av en räckta tecken (ordkombinationernas innebörd) med interna relationer som i stiliserad form speglar de interna relationerna i den implicita berättelsen (i vårt exempel: ett livsödes meningslösa vedermödor). Det kan noteras att redan vissa av antikens retoriska teoretiker ansåg att allegorin är en utsträckt metafor, vilket är helt i linje med tanken att skillnaden mellan metafor och diagram primärt är en gradskillnad.

Två sorters lingvistisk ikonicitet som också har karaktären av svaga diagram är vad Anderson kallar »morphological iconism«, som baseras på ordens struktur, samt »syntactic iconism«, som baseras på ordens ordning.³⁴ Jag ska här kort diskutera en av dessa diagrammatiska typer för att visa hur svårt och kanske också begränsande det kan vara att försöka avgöra om »representamen« och »objekt« huvudsakligen har visuell/auditiv form eller kognitiv innehåll. Dock tror jag att det i alla fall ibland är riktigt att hävda att morfologisk och syntaktisk ikonicitet främst baseras på mening som står för annan mening.

Det mest välkända exemplet på syntaktisk ikonicitet är »veni, vidi, vici«, som först diskuterades av Roman Jakobson i en inflytelserik artikel om lingvistisk ikonicitet.³⁵ Om man endast tittar på dessa ord är det ikoniska resultatet inte så imponerande: bokstäverna »v« och »i« repeteras, men den rent visuella effekten av

denna repetition är i det närmaste försumbar. Om man emellertid symboliskt avkodar orden, det vill säga läser dem eller lyssnar på dem i enlighet med de latinska språkkonventionerna, så inser man snart att ordens ordning imiterar de beskrivna händelsernas ordning: »jag kom, jag såg, jag segrade«. Vi har således att göra med en enkel sorts syntaktisk ikonicitet som på sin höjd är indirekt visuell eller auditiv: när man läser eller lyssnar till orden ser eller hör man också att relationerna mellan orden (men inte deras visuella form eller ljudkvaliteter) reflekterar relationerna mellan händelserna (som i sig naturligtvis har såväl visuella och auditiva som kognitiva aspekter). Likväl är det endast med tvekan som jag skulle påstå att »representamenet« i detta exempel är ett komplext kognitivt tecken. Problemets kärna står att finna i själva begreppet ordning: alla de ikoniska relationerna inom de tre ordens teckenkomplex grundas på visuell, auditiv eller kognitiv ordning. Ceasars sentens kan kanske karakteriseras som ett svart diagram baserad på rudimentär mening som speglar annan rudimentär mening.

Under alla omständigheter är det svårt att föreställa sig vad en bild eller ett starkt diagram byggt på principen mening som ikoniskt står för annan mening skulle kunna innebära. Därvidlag är den presenterade modellen lätt att tillämpa: de starkare ikonicitetsvarianterna kan bara uppstå inom en och samma sinneskategori. Vad gäller mening som står för form i en svagare bemärkelse finner man däremot ett brett, och mycket omdebatterat, spektrum av intermediära relationer. Jämförelser mellan olika konstformer kan förvisso vara vaga och mindre meningsfulla, men ofta har analogier mellan exempelvis musik och litteratur på ett missriktat sätt kritiserats för att inte vara tillräckligt exakta. Poängen är att *alla* ikoniska relationer mellan visuellt, auditivt och kognitivt är antingen metaforiska eller svagt diagrammatiska – men relationerna finns och har stor betydelse.

Ett exempel på mening som kan sägas ikoniskt stå för visuell form på den metaforiska

nivån är John Donnes dikt »A Valediction: Forbidding Mourning«, där de två älskandes rörelse jämförs med en cirkel ritad av en passare. Cirkeln kan också ses som en avbildning av solen. Trots att »representamenet«, det avkodade innehållet i Donnes verbala beskrivning av de älskande, i sin helhet är tämligen komplext, så är »objektet«, den visuella cirkeln, mycket enkelt. Vi har alltså att göra med en parallell ikon, en metafor, som grundas på enstaka gemensamma drag. Om både »representamenet« och »objektet« rymmer större komplexitet, och kopplas till varandra så att de interna relationerna kan sägas spegla varandra, så är det lämpligt att tala om ett svagt diagram. Många ekfraser, som W.H. Audens »Musée des Beaux Arts«, uppvisar utan tvivel sådan likhet mellan den avkodade verbala beskrivningens komplext kognitiva interna relationer och de interna relationerna i målningens visuella form. En viktig del av diktens innebörd är att det vardagliga livet har sin gång även när sådant som ibland antas vara mer angeläget inträffar, exempelvis Ikaros fall. Denna begreppslika relation har ett ikoniskt band till skillnaden i storlek på lantbrukaren i förgrunden och den lille Ikaros i bakgrunden på en berömd tavla av Brueghel. Om denna tolkning accepteras innebär det att en del av diktens mening speglar en del av målningens visuella form.

På ett liknande sätt etablerar en klassisk metafor (i den lingvistiska skepnaden av en liknelse) som Robert Burns »O, my luve's like the melody, / That's sweetly play'd in tune« en ikonisk relation mellan fenomenen kärlek och melodi. Om man anser att kärlek är ett meningsfullt begrepp, och om man tycker att jämförelsen mellan kärlek och en melodi har substans, så blir formuleringen ett exempel på mening som ikoniskt representerar auditiv form – och kanske också auditiv form som ikoniskt representerar mening. En väsentlig egenskap i metaforiska tolkningar av litteratur är ju att det ofta är meningslöst att försöka avgöra vilken del av det metaforiska komplexet som utgör »representamenet« respektive »objektet«. Kreativ metaforik

karaktiseras just av ett ömsesidigt kvalitetsutbyte mellan teckenkomplexets olika delar.

Den ljuva melodins exakta skepnad beskrivs inte i Burns dikt, men om det auditiva objektet får en mer detaljerad karaktär, och om tecknets »representamen« lyckas imitera några av objektets interna relationer, så har vi att göra med ett svagt diagram. Detta är fallet i exempelvis Paul Celans »Todesfuge«. I denna dikt återfinns litterär narration som (högst) ungefärligt ikoniskt speglar musikalisk form. Genom systematiska repetitioner och variationer kommer diktens kognitiva struktur ganska nära fugans auditiva form.³⁶

Avslutande anmärkningar

Såvitt jag kan se finns det ingen större poäng i att försöka skilja definitivt mellan *metafor*, *diagram* och *bild*. Skillnaden mellan ikonicitetsstyperna tycks i stor utsträckning vara kvantitativ. Emellertid är det många olika aspekter inblandade när graden av ikonicitet ska 'mätas', och det är under alla omständigheter omöjligt att konstruera en ikonicitetens detaljerade gråskala som sträcker sig från noll ikonicitet till fullständig likhet. Artikelns schematiska figur har dock visat att det är fullt möjligt att utforma en approximativ modell som synliggör de trots allt partiellt graderbara relationerna. Den föreslagna modellen visar att det är möjligt att systematiskt jämföra olika sorters ikonicitet. Den visar också att ikonicitet inkluderar många fenomen som inte vanligtvis anses vara besläktade. Emellertid rymmer ikoniciteten så många olika faktorer att det kanske inte är särskilt meningsfullt att pressa jämförelsen mellan olika grader av ikonicitet alltför långt.

Likväl är distinktionen mellan *svaga* och *starka* diagram berättigad eftersom det finns en avgörande skillnad mellan exempelvis abstrakt och figurativ bildkonst och mellan enkla ljudimitationer och detaljerade musikinspelningar.

Förvisso måste skillnaden mellan svaga och starka diagram förstås som i grunden kvantitativ, men den rymmer också en kvalitativ aspekt: ikonicitet som inte begränsas till materiella »representamen« och »objekt« från samma sinneskategori kan aldrig, enligt min föreslagna kategorisering, vara starkare än ett svagt diagram. Avståndet mellan det visuella, det auditiva och det komplext kognitiva kan lätt och med fördel överbryggas på metaforens och det svaga diagrammets nivå – uppenbarligen har vi den kognitiva förmågan och den tolkningsmässiga drivkraften att göra detta mest hela tiden – men vid någon punkt förloras kopplingen mellan de olika områdena. Den ikoniska motivation som skapas av vår hjärnas perception och begreppsbildning är inte tillräckligt detaljerad för att kunna åstadkomma starka diagram och bilder som inkluderar olika sinnesområden eller såväl det sensoriellella som det mentala. Om man likväl vill gradera och särskilja olika sorters likhetsrelationer mer detaljerat är det nog nödvändigt att hålla sig till »representamen« och »objekt« som tillhör samma sinneskategori.

En av modellens uppenbara svagheter är att begreppen *form* och *mening* är ytterst öppna, vilket kanske kan skapa en viss otydlighet, men själva poängen med den schematiska framställningen är att den faktiskt rymmer ett brett spektrum av kognitiva operationer som kan relateras till många olika aspekter av materiell form. Jag menar att bristen på precision vägs upp av fördelen med en allmän överblick. En annan svaghet i argumentationens utformning är att det för tydlighetens skull har varit nödvändigt att för det mesta behandla form och mening som skilda fenomen, men förhoppningsvis har det tydligt framgått att en viktig ambition tvärtom har varit att visa hur svårt det är att skilja på form och mening. Förvisso är det just på grund av denna svårighet som form ikoniskt kan stå för mening, och omvänt.

Med detta i gott minne kan man likväl fastslå att aspekten *förnimbar form* dominerar bilden och det starka diagrammet. Det svaga diagram-

met och metaforen karakteriseras i stället av en *komplex blandning av form och mening*. Många av de genrer och fenomen som diskuteras inom den interartiella och intermediala forskningen kan beskrivas som olika aspekter av svagt diagrammatiska och metaforiska relationer mellan »representamen« och »objekt« som är visuellt materiella, auditivt materiella eller komplext kognitiva. Man kan också dra slutsatsen att ur en synvinkel är metaforen den mest komplexa sortens ikonicitet, men ur en annan synvinkel är bilden den mest intrikata. Komplexiteten i metaforiska relationer består av en potentiell blandning av det materiella, de olika sinnesformerna och det kognitiva. Metaforiska tolkningar kan på ett meningsfullt sätt förena till synes vitt skilda fenomen, vilket ju ofta hävdas för poesins del. Denna sorts komplexitet garanteras av den relativa vagheten i metaforiska paralleller. Bildens komplexitet, å andra sidan, består av detaljerade och mångfasetterade ikoniska relationer mellan objekt, händelser och fenomen av samma fysiska slag. Denna sorts komplexitet grundas på vad Peirce kallar »simple qualities«, och genereras av den relativa exaktheten och fullständigheten i bilder.³⁷

Jag har här diskuterat ikonicitet i litteratur och språk tillsammans med ikonicitet i bilder, musik och andra teckensystem därför att det är den enda möjliga metoden för att nå en mer allmän kunskap om vad ikonicitet är. Min angreppsvinkel har likväl varit ganska begränsad. Många användbara lingvistiska distinktioner har inte inarbetats i modellen eftersom den är tillräckligt komplex som den är. Av samma skäl har jag avstått från att systematiskt diskutera exempelvis skillnaden mellan tecken som primärt manifesteras i rummet respektive tiden, och skillnaden mellan statisk och föränderlig eller dynamisk form. Jag har också i det stora hela undvikit att behandla sammansatta »representamen« som består av en blandning av visuella, auditiva och kognitiva aspekter. Icke desto mindre hoppas jag ha kunnat visa att det inte är helt galet att påstå att man tänker spatialt, att mening har form och att tankar, idéer och föreställningar har förmåga att skapa ikonisk betydelse.

*Artikeln är en förkortad version av
»Iconicity as Meaning Miming Meaning, and
Meaning Miming Form« som är under publicering.*

1. Simon J. Alderson, »Iconicity in Literature: Eighteenth- and Nineteenth-Century Prose Writing«, i Max Nänny & Olga Fischer (red.), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam: John Benjamins, 1999, s. 109 f.
2. Winfried Nöth, »Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature«, i Olga Fischer & Max Nänny (red.), *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam: John Benjamins, 2001, s. 18.
3. Ibid., s. 22.
4. Erling Wande, »The Propositional/Visual Dichotomy: Or Is There More to It?«, i Hans Aili & Peter af Trampe (red.), *Tongues and Texts Unlimited*, Stockholm: Institutionen för klassiska språk, 2000.
5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, övers. D.F. Pears & B.F. McGuinness, London & New York: Routledge, 1974, § 1.13.
6. Ibid., § 2.1, 2.11.
7. Ibid., § 4.012, 4.016.
8. Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969, s. 134.
9. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1987, s. 140.
10. Lars Elleström, *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*, Lewisburg & London: Bucknell University Press, 2002, s. 184–193, 219–224.

11. Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, s. 13, 20; Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: G.P. Putnam's Sons, 1994, s. 106.
12. Se V.S. Ramachandran & William Hirstein, »Three Laws of Qualia: What Neurology Tells Us about the Biological Functions of Consciousness«, *Journal of Consciousness Studies*, 1997:5–6; Norman N. Holland, »Where is a Text? A Neurological View«, *New Literary History*, 2002:1.
13. Kosslyn, *Image and Brain*, 1994, s. 17.
14. Arnheim, *Visual Thinking*, 1969, s. 27.
15. Johnson, *The Body in the Mind*, 1987, s. 112.
16. Charles Hartshorne & Paul Weiss (red.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* Volume II, Elements of Logic, Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1960, s. 135.
17. *Ibid.*, s. 135.
18. *Ibid.*, s. 136.
19. Resonemangen är inte främmande för Peirces teckenteori, jfr. exempelvis resonemangen kring »qualisign«. *Ibid.*, s. 142; jfr. också s. 157.
20. *Ibid.*, 1960, s. 143.
21. *Ibid.*, 1960, s. 157.
22. Roman Jakobson, »Language in Relation to Other Communication Systems«, i *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton, 1971, s. 701; jfr. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague & Paris: Mouton, 1971, s. 272.
23. Umberto Eco, »Introduction to a Semiotics of Iconic Signs«, i *Versus*, 1972:1, s. 5; jfr. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, s. 216.
24. Eco, »Introduction to a Semiotics of Iconic Signs«, 1972, s. 10. Jag hänvisar till Eco för att vissa av hans påpekanden är viktiga. Hans allmänna »Critique of Iconism« är dock besynnerlig eftersom han fattar ikoniciteten på ett ytterst snävt sätt, i princip som »visuella bilder«. Se Eco, *A Theory of Semiotics*, 1976, s. 194, 197, 199.
25. Earl R. Anderson, *A Grammar of Iconism*, Madison & Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 1998, s. 28.
26. *Ibid.*, s. 27.
27. Se exempelvis Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, 1971, s. 273; Nöth, »Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature«, 2001, s. 19; Elżbieta Tabakowska, »Iconicity and Literary Translation«, i Wolfgang G. Müller & Olga Fischer (red.), *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature* 3, Amsterdam: John Benjamins, 2003, s. 362, 372. Till och med Umberto Eco, som vill undertrycka ikonicitetens likhets-element, fastslår att den kan graderas. Eco, *A Theory of Semiotics*, 1976, s. 256 ff.
28. »Realism« är som bekant ett mycket svårhanterligt begrepp som inte kan utredas här. Jag nöjer mig med att hänvisa till Ernst H. Gombrich, som i *Art and Illusion* (1960) kraftfullt argumenterade för konventionens starka roll i all visuell avbildning, men som senare i sin karriär alltmer bejakade avbildningars faktiska *likhet*. Se Ernst H. Gombrich, »Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation«, i Wendy Steiner (red.), *Image and Code*, Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities, 1981, s. 24, 41.
29. Anderson, *A Grammar of Iconism*, 1998, s. 212.
30. *Ibid.*, s. 191.
31. *Ibid.*, s. 204.
32. Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York: Pendragon, 2000, s. 149–172.
33. Jørgen Dines Johansen beskriver med en behändig formulering allegorin som »a more or less extended and a more or less consistent network of metaphors«, men av någon obegriplig anledning för han den inte till kategorin »Diagrammatization«. Jørgen Dines Johansen, »Iconizing Literature«, i Müller & Fischer (red.), *From Sign to Signing*, 2003, s. 401.
34. Anderson, *A Grammar of Iconism*, 1998, s. 42.
35. Roman Jakobson, »Quest for the Essence of Language«, i *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton, 1971, s. 350.
36. Lars Elleström, »Paul Celan's 'Todesfuge': A Title and a Poem«, i *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, 1989; jfr. Werner Wolf, »Intermedial Iconicity in Fiction: Tema Con Variazioni«, i Müller & Fischer (red.), *From Sign to Signing*, 2003, s. 339–360.
37. Peirce, *Collected Papers*, 1960, s. 157.