نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

گذر معنا از نگاره به فرانگاره*

گذر معنا از نگاره به فرانگاره تنها بر مَرکَب خیال میسر است.

مازیار زند[۱]، **سعید سید احمدی زاویه[۲]**، **امیر نصری[۳]**

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۱۲)

چکیده

هدف از تفسیر اشکال، یافتن پیامی است که آنها می‌خواهند به انسان منتقل سازند. از نظر گادامر، ایماژها بیانی مبتنی بر مشارکت بیننده/ تاویل‌گر در روند شکل‌گیری تصویر هستند و از این رو امکان جدایی ابژه و تاویل‌گر وجود ندارد. هم تصویر و هم بیننده هنگام تجربه تولید ایماژ تغییر می‌یابند. ایماژ موضوعی ثابت و ایستا نیست بلکه ادراکی است که خود را طی تجربه‌ی «مشاهده» شکل می‌دهد. در روند دیدن، زمینه‌های فرهنگی و تجربه‌های دیداری بیننده در پردازش تصویر دخالت کرده و داشته‌های پیشین برنوع دیدن بیننده تاثیر می‌گذارند. از این رو، ناظر تحت تاثیر فرانگاره‌ها تصویر را می‌بیند، می‌سازد و معنا می‌کند. این مقاله به واکاوی نقش خیال در بازتولید تصویر در ذهن بیننده پرداخته و قصد دارد برای وجود فرانگاره و کیفیت تاثیر آن روشی علمی و قابل سنجش کمی پیدا کند. روش تحقیق به کار رفته در این پژوهش به تحلیلی- توصیفی و در بخش آماری به صورت میدانی بوده است؛ در نهایت نمونه پژوهشی نشان می‌دهد بیننده اثر، بیش از آنکه نگاره‌ها را ببیند، تحت تاثیر فرانگاره‌های ذهن خود قرار دارد و تصاویر را پیش از دیدن و فهمیدن تفسیر کرده و فرم را تنها به واسطه تجربه دیداری خود می‌فهمد وکامل می‌کند.

واژه‌های کلیدی

نگاره، فرانگاره، فهم، هرمنوتیک.

*مقاله حاضر برگرفته از مباحث نظری رساله دکتری نگارنده اول با عنوان: «شاخصه‌های موثر در انتقال پیام تصویری با تاکید بر فرهنگ دیداری» است که در رشته پژوهش هنر دانشگاه هنر با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در حال انجام است.

**نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۵۶۴۳۸۸-۰۲۱، E-mail: info@mzand.com.

مقدمه

تفسیر، فرایندی است که هدف از آن رسیدن به فهم است. از دید ایملیو بتی: «ما زمانی فعالیت تفسیری خویش را آغاز می‌کنیم که با اشکال و صور قابل درکی مواجه می‌شویم؛ اشکالی که ذهنیت تبلور یافته در آنها، از آن طریق فهم ما را مخاطب قرار می‌دهند. هدف از تفسیر، درک معنای این اشکال و یافتن پیامی است، که آنها می‌خواهند به ما منتقل سازند» (Betti, 1967, 42-43). «گادامر» نیز با بسط استنباط از تصاویر و اطلاق آن در مورد تمام شکل‌های هنری به موضوع ایماژ می‌پردازد. ایماژها بیانی مبتنی بر مشارکت بیننده/ تاویل‌گر در روند شکل‌گیری تصویر هستند، که امکان جدایی ابژه و تاویل‌گر وجود ندارد (Gadamer, 1990, 140). هم تصویر و هم بیننده هنگام تجربه تولید ایماژ تغییر می‌یابند. در نتیجه دیدن تصاویر مادی شکل‌هایی از تبیین ایماژها هستند (Gadamer, 2003, 91). ایماژ موضوعی ثابت و ایستا نیست، بلکه ادراکی است، که خود را طی تجربه‌ی «مشاهده» شکل می‌دهد.

دیدن و در پی آن فهمیدن تنها یک تجربه‌ی فیزیکی نیست، بلکه تماماً حاصل کنش و تراکنش ذهن ماست. نور با مشخصات فیزیکی خود از عدسی چشم انسان عبور کرده، بر کانون دید متمرکز شده، مابقی عمل دیدن و درک را بر عهده مغز می‌گذارد. بعد از این مرحله، مغز انسان با پردازش داده‌های عصبی وارد عمل شده و انسان می‌بیند. دیدن، محصول پردازش ذهن پردازش‌گر، امری یگانه و منحصر به او است؛ در این روند، زمینه‌های فرهنگی و تجربه‌های دیداری بیننده در پردازش تصویر دخالت کرده، از این رو تجربه‌های دیداری انسان دارای ساختاری تاریخی-فرهنگی می‌گردد؛ داده‌ها و داشته‌های پیشین بیننده، برنوع دیدن و درک او تاثیر می‌گذارند. تاریخ هنر، پیشرفت‌های فن‌آوری، رسانه‌ها، تجربه‌های اجتماعی، جنسیت، آموزه‌های دینی و اخلاقی، سیاست یا زیبایی‌شناسی، همگی در نحوه دیدن ما تاثیرگذار هستند (Mitchell, 1986, 58-57). « تصویر به یک تصویر مبدل نخواهد شد مادام که به واسطه یک ناظر به آن جان بخشیده نشده‌باشد» (Belting, 2001, 30). از این رو ناظر تحت تاثیر فرانگاره‌ها[1] تصویر را می‌بیند، می‌سازد و معنا می‌کند. «ادارک تصویری را می‌توان مشابه گوش فرادادن به موسیقی دانست. آنچه دیده می‌شود، شبیه به صدایی است که شنیده می‌شود. هیچ یک جدا از فرایند ساخت معنی نیست بلکه همراه با آن شکل می‌گیرد و تولید می‌شود»(لوتز، ۱۳۸۷، ۸۹-۹۰).

این نوشته با عنوان گذر معنا از نگاره به فرانگاره، نگاهی به موضوع تصویر، درک تصویر، تبیین فرانگاره داشته و به نقش فرانگاره در فهم تصویر می‌پردازد. هدف از این مقاله، واکاوی نقش خیال در بازتولید تصویر در ذهن بیننده است. همچنین قصد دارد برای وجود فرانگاره، کیفیت تاثیر آن روشی علمی و قابل سنجش کمی پیدا کند. دریابد آیا بیننده بیش از آنچه می‌بیند فرانگاره‌ای در ذهن دارد، یا چگونه انسان در خیال خود به موضوعی بیرون از تصویر ارجاع و تصویری جدید تولید می‌کند. تبدیل کیفیت این پردازش به کمیت فهم از اهداف پژوهش بوده است.

ادامه نوشته به تبیین واژه‌های فهم، پیش‌فهم و فرانگاره پرداخته، به دیدن تحت تاثیر فرانگاره و شکل‌گیری ایماژ می‌پردازد. سپس به موضوع فضاهای بینابین در هنر شرقی و نقش خیال هنگام حضور بیننده اشاره شده است. روش تحقیق به کار رفته در این پژوهش، تحلیلی- توصیفی و در بخش آماری به صورت میدانی مورد بررسی قرار گرفته است، که در پایان نیز با انجام یک پژوهش- از روش تحقیق علمی در علوم اجتماعی- در هفت مرحله بهره برده است: مرحله ۱-پرسش آغازی؛ مرحله ۲-مطالعات اکتشافی (خواندن- مصاحبه‌های اکتشافی)؛ مرحله ۳-طرح نظری مساله تحقیق؛ مرحله۴- ساختن مدل تحلیلی؛ مرحله ۵- مشاهده؛ مرحله ۶- تحلیل اطلاعات و مرحله ۷- نتیجه‌گیری می‌باشد(کیوی، ۱۳۸۵، ۱۴).

فهم

تا پیش از قرن بیستم، گمان می‌رفت فهم مبتنی و مربوط به خالق اثر است. متفکران قرن بیستم در این موضوع شک کردند که اگر مقصود به وجود آورنده‌ی پیام، ایجاد حالتی در دریافت‌کننده و انتقال پیامی به بیننده باشد؛ تا زمانی که حالات بیننده و دریافت‌کننده را در این روند در نظر نگرفته باشند، اساساً فهمی نداشته‌ایم. متفکران قرن بیستم با عبور از تفسیر فهم بر پایه نیت مولف سعی نمودند، مشخصاً هویت فهم را مورد واکاوی قرار دهند. افرادی چون «هایدگر»، «گادامر» و آیزر، به جای اهمیت‌دادن به مولف و یا پیام، بیننده و مفسر را محور فهم قرار دادند. از آن پس هرمنوتیک «هایدگر» و «گادامر»، بجای منطق هرمنوتیک به هرمنوتیک فلسفی تغییر نام یافت. «هرمنوتیک فلسفی دیگر نه به مقوله فهم متن منحصر می‌شود و نه اسیر چارچوب‌های فهم انسان می‌گردد؛ بلکه درصدد تحلیل واقعه‌ی فهم و تبیین شرایط حصول فهم است» (Hove, 2004, 124-123).

فهم تصویر

تولیدکننده اثر، برای ایجاد ارتباط تصویری، مفهوم را بر مَرکَب تصویر سوار می‌کند، تا معنا را به دریافت‌کننده برساند. از این رو این تصویر نیست که اهمیت موضوعی دارد، چرا که تنها واسطه‌ای برای

حمل پیام بوده است؛ بلکه موضوع اصلی تاویل پیام است، که هدف نهایی و غایی ارتباط و در پی آن فهم تصویر به‌شمار می‌رود. از لحاظ نظری، اهمیت‌دادن به فهم بیننده بجای اهمیت‌دادن به تصویر، شباهت‌هایی با دیدگاه هرمنوتیک در برابر هرمنوتیک فلسفی دارد. هرمنوتیک فلسفی، بیشتر متمرکز بر «تاویل مخاطب»، «پیش فهم[۲]» و «افق ذهنی» تفسیرگر و «سنت فرهنگی» اوست تا خود متن. «فهمِ یک پدیده یا یک متن، متضمن چیزی بیشتر از شناخت اجزای تشکیل‌دهنده آن است. فهم در حقیقت همان تفسیری است که برای انسان، درباره چیزی به دست می‌آید» (ربانی گلپایگانی، ۱۳۸۱، ۲۴-۲۹). در مورد درک تصویر هم می‌توان نقش پیش‌فهم را در روند فهم، بیش از تاثیر فرم و تصویر دانست. گاهی فرم‌های شبیه به هم تحت تاثیر فرانگاره به دلالت‌های متفاوت منجر می‌شوند. کافی است بخشی از تصویر یک «خانه» کشیده شود تا بیننده از آن برداشت پیکان (فلش) کند؛ یا کافی است طراح با استفاده نادرست از رنگ و عدم آشنایی با فرهنگ دیداری مخاطب تصویر را به شکلی ارایه دهد که بیننده مفهوم را باژگونه یا متفاوت دریافت کند[۳].

از پیش‌انگاره تا فرانگاره

پیش‌انگاره

در زبان‌شناسی به واژه‌ی پیش‌انگاره[۴] برمی‌خوریم. «گیون» یادآور می‌شود: «پیش‌انگاره بر اساس فرض‌هایی بنا شده‌است که گوینده فرض می‌کند: احتمالاً شنونده آنها را خواهد پذیرفت» (Jean-François Le, 1979, 5). «پیش‌انگاره» زمینه‌ای است که گوینده آن را موضوع مشترک محاوره می‌انگارد» (Stalnaker, 1987, 321). در روانشناسی زبان، اصطلاح «طرح‌واره»[۵] مفهومی مشابه پیش‌فهم را به ذهن متبادر می‌کند. «طرح‌واره» طرحی برای بازنمایی داده‌های پیشین ذهن است. «براون» و «یول»، «طرح‌واره» را ساختمان و چیدمانی از اطلاعات می‌دانند که بر اساس آن یک تجربه یا یک متن به شکلی مشخص تفسیر شود (Brown & Yule, 1983, pp. 247-251). «لیکاف» در این خصوص، واژه «طرح‌واره انگاره‌ای»[۶] را به کار می برد. او «طرح‌واره انگاره‌ای» را مفهومی جامع فرض می‌کند که در مجموع ساختمان ادراک ما از جهان را شکل داده‌است.

انگاره

در دنیای تصویر و در ارتباط با ادراک تصویری، «ویلیام میچل»[۷] ابتدا در مفهوم دو واژه‌ی "Picture" و "Image" تمایز ایجاد می‌کند (Mitchell, 1986, 1). اولی به معنای «تصویر» یا «نگاره» و دومی به معنای «انگاره». او «انگاره» را وجه دیداری موضوع می‌داند که اکنون در تصویر (نگاره) تجلی پیدا کرده است. «انگاره[۸]»، بعدی غیرعینی و غیرفیزیکی دارد. می‌توان در فارسی برای معادل این واژه، از واژه «عکس» استفاده کرد؛ زیرا واژه عکس در ادبیات کهن ما در مفهوم غیرعینی آن نیز به کار رفته است؛ مانند:

عکس روی تو چو در آینه‌ی جام افتاد
عارف از خنده‌ی مِی در طمعِ خام افتاد (حافظ)

که مراد، تصویری غیر فیزیکی است. البته باید دانست امروزه فراوانی کاربرد واژه «عکس» به عنوان تصویری که توسط دوربین عکاسی به دست آمده است، استفاده از آن را محدود و با مشکل مواجه می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۸۷، ۲۲).

فرانگاره

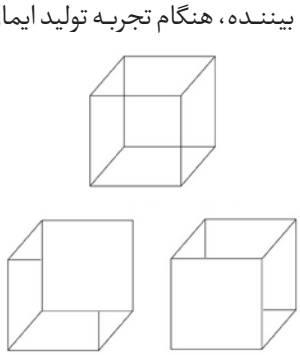
فرانگاره[۹]ها، فرم‌های غیرعینی موجود در ذهن مخاطب هستند، که هنوز حیث فیزیکی پیدا نکرده‌اند ولی ماهیت تصویری‌شان قابل شناسایی و مصورشدن است. دانسته‌های پیشین و تجربه‌های گذشته ما از زندگی، در قالب فرانگاره‌ها، در نوع دیدن نگاره‌ها دخالت کرده و تاثیرگذارند. ویتگنشتاین در کتاب *پژوهش‌های فلسفی*، از تصاویری معماگونه و نمودارهایی چندپهلو یاد می‌کند که انواعشان را به فراوانی در کتاب‌های درسی روان‌شناسی می‌توان یافت (ویتگنشتاین، ۱۳۸۱، ۳۴۴-۳۶۸). مثل «مکعب» «نکر»[۱۰] و «جام نیم‌رخ» «کهلر»[۱۱]. این تصاویر نمونه‌های خوبی از تاثیر فرانگاره‌ها بر دیدن هستند.

دیدن بر اساس فرانگاره

آزمایشی که توسط «کار مایکل»[۱۲]، «هوگان»[۱۳] و «والر»[۱۴] در سال ۱۹۳۲ انجام گرفت، نشان داد چگونه تفکر ما تحت تاثیر زبان و داده‌های پیشین ماست. در این آزمایش، اشکال متفاوتی را به یك فرد نشان می‌دادند. هر شکل در دو کارت، هر بار با یك توصیف مختلف به فرد نشان داده می‌شد. به عنوان مثال: یکبار تصویر یك «هلال ماه» که در زیر آن برچسب «هلال ماه» درج گردیده بود، و بار دیگر آن را با برچسب حرف «C» به فرد نشان می‌دادند. زمانی که از فرد مورد نظر خواسته می‌شد چیزی را که دیده بود، دوباره نقاشی کند، فرد بیننده نقاشی را تغییر می‌داد، تا بیشتر شبیه توصیف مربوطه شود. این آزمایش تاثیر زبان را بر تفکر و تغییر شکل فرم را بر اساس ذهن نشان می‌داد (آرنهایم، ۱۳۹۲، ۶۶).

شکل‌گیری ایماژ

گادامر با بسط استنباط از تصاویر و اطلاق آن در مورد تمام شکل‌های هنری، به موضوع ایماژ می‌پردازد. ایماژها بیانی مبتنی بر مشارکت بیننده/ تاویل‌گر در روند شکل‌گیری تصویر هستند، و امکان جدایی ابژه و تاویل‌گر وجود ندارد (Gadamer, 1990, 140). هم تصویر و هم بیننده، هنگام تجربه تولید ایماژ تغییر می‌یابند.



تصویر۱- مکعب نکر.

در نتیجه دیدن تصاویر مادی شکل‌هایی از تبیین ایماژها هستند (Gadamer, 2003, 91). گادامر هم چنین می‌گوید: دیدن، شکلی از خوانش است و در آن ایماژ شکل می‌گیرد. ایماژ امری «مفروض» نیست بلکه نوعی پدیدآمدن پویای چیزی است که می‌بینیم. ایماژ موضوعی ثابت و ایستا نیست بلکه ادراکی است که خود را طی تجربه‌ی «مشاهده» شکل می‌دهد. ادارک تصویری را می‌توان مشابه گوش فرادادن به موسیقی دانست. آنچه دیده می‌شود، شبیه به صدایی است که شنیده می‌شود. هیچ یک جدا از فرایند ساخت معنی نیست بلکه همراه با آن شکل می‌گیرد و تولید می‌شود (لوتز، ۱۳۸۷، ۸۹-۹۰). از نظر «ایمیلیو بتی»[۱۵] تفسیر، فرایندی است که هدف از آن، رسیدن به فهم است. از دید او: «ما زمانی فعالیت تفسیری خویش را آغاز می‌کنیم که با اشکال و صور قابل درکی مواجه می‌شویم؛ اشکالی که ذهنیت تبلور یافته در آنها از آن طریق فهم ما را مخاطب قرار می‌دهند. هدف از تفسیر، درک معنای این اشکال، یافتن پیامی است، که آنها می‌خواهند به ما منتقل سازند» (Betti, 1967, 42-43).

شکل‌گیری فرانگاره و دیدوارگی

ارتباط فرانگاره و نگاره همچون ارتباط «دیدن» و «دیدوارگی[۱۶]» است.[۱۷] «نظریه‌پردازان اذعان دارند که دیدن بر روندی فیزیکی- روان‌شناختی دلالت دارد که طی آن نور بر چشمان ما تاثیر می‌گذارد. در حالی‌که دیدوارگی به روندی اجتماعی اشاره می‌کند. دیدوارگی عبارت از دیدنِ اجتماعی شده است.» (Mitchell, 1986, 22). از این رو امیال، علاقه‌ها و باورهای پیشین بیننده در زمینه‌ای خاص در زمان و مکانی خاص دیدن را از دیدوارگی متمایز می‌کنند. امروزه دیگر باور به روند فیزیکی دیدن که آن را حاصل نقش بستن تصویر بر روی شبکیه چشم می‌دانست، اندیشه‌ای باطل است (Stanford, 2009, 231). باید دانست دیدن یک تصویر، اساساً نه توسط دو دیده بلکه توسط بیننده‌ای صورت می‌گیرد که دارای جنسیت، پیش‌ذهن، هویت و تجربه تاریخی می‌باشد. «واکر»[۱۸] و «چاپلین»[۱۹] معتقدند: «دیدوارگی از علایق و اشتیاقات بیننده و روابط اجتماعی میان دریافت‌کننده[۲۰] و دریافت شونده[۲۱] آگاه است (Mitchell, 1986, 22)».

فضاهای بینابین در هنر اسلامی

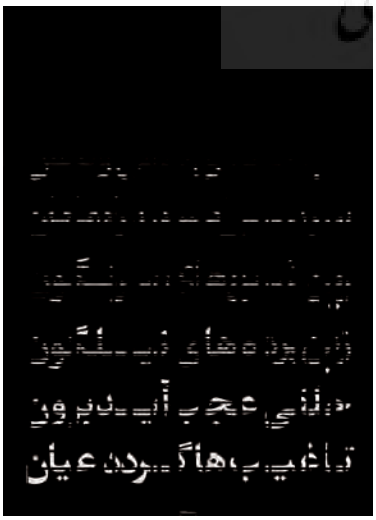
«هنر اسلامی خلاء می‌آفریند. در واقع این هنر، همه‌ی القائات پریشان‌کننده و شهوانی عالم را حذف می‌کند و نظامی برجایشان بنا می‌نهد که حاکی از تعادل، صلح و سلام است» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۲۱۳).

تعریف هنر در تفکر اسلامی در برابر با تعریف آن نزد متفکران غربی تفاوت‌های ماهوی دارد. هنری که در اسلام بسط و گسترش یافته است، در ذات خود دینی بوده و در پرتو حضور دینی حاصل آمده است. به بیان دیگر در هنر اسلامی امر محسوس و جهان تماشا، اصالت نداشته و در هنر بدان اکتفا نمی‌شود. هرآنچه در عالم محسوس در نزد هنرمند است، ارجاعی است به حقایقی برتر. در تمدن اسلامی، زیبایی چهره حقیقت دانسته می‌شود. از این‌رو زیبایی‌شناس کسی است که با حقیقت، وجود و هستی ارتباط داشته باشد، یعنی در عین این که زیبایی‌شناس است در مسیر سیر معنوی و عرفانی قراردارد. هنر در اسلام به عنوان مقوله‌ای جدا و منفک تحقق ندارد و از اینرو کاملاً با ملاک‌های علمی غرب و استتیک غربی متفاوت است. یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی، مفهوم خلا و فضاهای بینابین است [۲۲].

از دید هنرشناسان سنتی، اهمیت دادن به بعد معنوی خلاء پیامد مبانی و اصول متافیزیک در اسلام است. در واقع خلاء حاصل مبانی متافیزیکی توحید بوده، و کاربرد آن در هنر یکی از نتایج مهم و بلافصل اصل متافیزیکی توحید است. هرچند باید دانست هر صورتی از هنر اسلامی به نحوی از انحا با این اصل یا پیامدهای این اصل در جهان کثرات پیوند دارد.

هنر اسلامی همواره در پی آن است تا حال و هوایی فراهم کند که در آن گذرایی و ناپایداری اشیای مادی برجسته شده، و همواره به گونه‌ای به بی‌محتوایی اشیا و اعیان اشاره شود. هرچند اگر اشیا کاملاً غیرواقعی و به تمامه هیچ باشند، موضوعی باقی نخواهد ماند تا هنر از آن آغاز گردد و در نتیجه هنری نیز بجا نمی‌ماند تا درباره‌اش سخن گفته شود(نصر، ۱۳۸۹، ۱۶). از دیدی دیگر، جهان ما دربرگیرنده هر دو وجه موهوم و انعکاسی اشیا و نشانه‌ها و سمبل‌ها است. هنر اسلامی هر دو جنبه‌ی مثبت و ایجابی ماده چون رنگ و فرم از یک سو و جنبه‌های غیرفرمی ماده را در ترکیبی یکنواخت با هم درمی‌آمیزد. «نمونه آشکار ترکیب این دو وجه در سبک اسلیمی است. جایی که «فضای منفی» و«فرم مثبت» هر دو نقشی کلیدی و برابر را بازی می‌کنند. سبک اسلیمی خلاء را قادر ساخت که به قلب کار وارد شود تا آن‌که ابهام را کنار گذارد و آن را در مقابل نور الهی روشن و شفاف کند. به واسطه کاربرد سبک اسلیمی، خلاء به همه وجوه مختلف هنر اسلامی وارد شد و سنگینی نفس‌گیر[فرم] را از دوش اشیای مادی برداشت و به روح اجازه داد تا نفس بکشد و شکوفا شود(نصر، ۱۳۸۹، ۱۶).

در پوستر «تا غیب‌ها گردد عیان» که بر اساس شعری از مولانا طراحی شده است، نوشته‌ها با توجه به مفهوم نوشته به مرور در



تصویر ۲- تا غیب‌ها گردد عیان، ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر، ۱۳۸۹.

پس‌زمینه نمودار می‌شوند. پشت‌زمینه اثر نیز بخشی مهم از اثر شده و فضای خالی اثر به کمک فرم می‌آید. بخشی از معنای اثر در ترکیب نهان و پنهان است. آنگونه که عشق غیب‌ها را عیان می‌کند.

استفاده از فضاهای بینابین در خوشنویسی نیز قابل تامل است. می‌توان گفت اساس شکل یک خط، کاربرد و احساس ناشی از آن بیشتر وابسته به طراحی فضاهای سفید بین خطوط است تا خود خطوط. «در مورد خوشنویسی باید گفت که الگوهای منفی تقریباً به اندازه الگوهای مثبت اهمیت دارند که به ویژه در شکل کوفی و گونه افراطی‌اش در شکل شکسته نمود می‌یابد. بسیاری از طرح‌های خوشنویسی صرفاً به این مشهورند که الگوهای فضاهای خالی آفریده‌اند، تا جایی که خطوط توسط خود نوشته‌ها دنبال و طراحی می‌شوند. نمونه چنین استفاده مثبتی از خلاء در الگوهای خوشنویسی فراوان است. از طرح‌های مینیاتوری سلجوقی در ایران گرفته تا شیشه‌های پنجره در قصرهای مغرب، می‌توان گفت: که به مانند سبک اسیلمی و الگوهای هندسی از طریق خوشنویسی می‌توان به رابطه خلاء و حضور الهی که در هنر اسلامی به دست می‌آید آگاهی یافت»(نصر، ۱۳۸۹، ۱۹۹).

در هنر اسلامی، فضاهای تهی و بینابین مظهر جلوه پروردگار گشته، به انسان مسلمان مجال می‌دهد، به سیر در انفس بپردازد، و به حضور دست یابد. کاربرد خلاء در هنر و معماری اسلامی به تجربه معنوی انسان می‌انجامد. «خلاء تاثیر و نفوذ محیط کیهانی را که بر آدمی غالب می‌آید، می‌زداید، چراکه همیشه و همه‌جا پرتو نور الهی حجاب ماده را از میان برمی‌دارد» (نصر، ۱۳۸۵، ۱۷).

در نمونه طرح بشقابی برجای مانده از دوران سلجوقی، با کمی تامل درمی‌یابیم فضای تهی هوشمندانه وارد طرح شده است. در واقع طراح به زمینه ظرف به عنوان یک بوم خالی نگاه نکرده است و به طور معمول طرح خود را بر مبنای آن شکل نداده است. قرارگیری بدیع جای نوشته فضاهای تهی را تبدیل به بخشی از اثر کرده است. پوستر «بسم‌الله» بر این اساس طراحی شده است.

ردپای توجه به فضای منفی و نقش «فضا» در معماری و طراحی شهری متجلی می‌شود. در معماری غربی، از دوره کلاسیک گرفته تا قرون میانه؛ و تا معماری مدرن، فضا در بند کالبد بود، و شیء، فضای اطراف را تعیین می‌کرد. در واقع فضا به واسطه فرم شکل می‌گرفت، و تحت تاثیر آن بود، و در درجه دوم اهمیت قرار داشت. در دوران مدرن نیز بازیگر اصلی صحنه عملکرد بود. در بسیاری از موارد فضا تحت تاثیر عملکرد شکل می‌گرفت. اما در معماری معاصر فضا بازیگر اصلی صحنه شد، حال دیگر فضا فرم را تحت تاثیر خود قرار داد.

تصویر ۳- نقش ظرفی از دوران سلجوقی. نوشته در مکانی بسیار بدیع طراحی شده است. ماخذ: (کتابچه راهنمای موزه بروکلی، ۲۷)

فضاهای منفی در هنر شرق

«حرکت چرخ‌های گاری نه به واسطه وجود پره‌ها که به دلیل فضای خالی میان پره‌هاست. ما کوزه‌ای را با خاک رس می‌سازیم اما دلیل ساخت کوزه، فضای تهی میان است. ما با چکش و چوب برای خانه‌مان دیوار می‌سازیم ولی این فضای خالی میان دیوارهاست که آن را قابل زندگی می‌کند. آنچه که به صورت مثبت وجود دارد در خدمت فضاهای منفی بینابین است و فضاهای بینابین است که در واقع مورد استفاده ما قرار می‌گیرد» (Lao-tzu, 2008, 27) .

مدت‌ها تمرکز نقاشان و طراحان شرق بر روی فیگور، زمینه و رابطه آن دو با هم بوده است. در تفکر شرق همه چیز از دو کیفیت ساخته شده است :یانگ یا مردانگی، و ین یا زنانگی. موضوع فضاهای منفی و ایده پرداختن به عناصری که در اثر وجود ندارند به اندازه عناصر موجود در اثر قابل اهمیت هستند. فضاهای منفی و فضاهای بینابین سال‌ها در هنر مشرق زمین به کار رفته و تجلی داشته است. از دیدگاه چینیان باستان و «تائوباوران»[۲۳]، در همه‌ی پدیده‌ها و اشیا غیر ایستا

تصویر ۴- بسم الله بر اساس طرحی از دوران سلجوقی، ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر.

تصویر ۵- یانگ ین.

در جهان هستی، دو اصل متضاد با هم ولی مکمل هم وجود دارد. ین و یانگ، نشان‌دهنده قطب‌های مخالف و تضادهای جهان هستند. البته این بدان معنا نیست که «یانگ» خوب است و «ین» بد است (در حقیقت این تحریفی نادرست است). بلکه «ین» و «یانگ» مانند «شب» و «روز» یا «زمستان» و «تابستان» بخشی از چرخه هستی هستند. ین و یانگ، نماینده‌ی دوگانگی منفی و مثبتی هستند که در همه چیزها یافت می‌گردند، از الکترون‌ها و پروتون‌ها گرفته تا خودآگاهی و ناخودآگاهی روان آدمی(جواهری نیا، ۱۳۸۷، ۳۵).

یک تجربه پژوهشی- مجموعه روز برفی آفتابی

نگارندگان در پی یافتن روشی هستند که با تبدیل داده‌های کیفی به کمی، بتوان به آمار و نمودار دست یافته و موضوع «سوبژکتیو فرانگاره» و وجود و چگونگی خیال در او مورد تحلیل قرار گیرد. می‌دانیم برای شناخت و بررسی علمی پدیده‌های اجتماعی و طبیعی، باید فرضیه‌های نظری را با داده‌های حاصل از مشاهده یا تجربه مقابله کرد (کیوی، ۱۳۸۵، ۱۱). «گاستون باشلار»[۲۴]، مشی علمی را در چند کلمه چنین خلاصه می‌کند: «واقعیت علمی از راه غلبه، ساختن و آزمایش به دست می‌آید: غلبه بر پیش‌داوری‌ها، ساختن از راه تعقل و آزمایش با واقعیات» (کیوی، ۱۳۸۵، ۱۲). هرچند در واقعیت، یک تحقیق علمی به صورت خطی و پی در پی نیست و مراحل بعدی بر مراحل پیشین تحقیق تاثیر می‌گذارند، اما می‌توان انجام روش تحقیق علمی را در سه پرده تقسیم‌بندی کرد: گسستن از سوابق ذهنی و غلبه بر پیش‌داوری‌ها، ساختن پیش‌فرض‌های نظری که محقق بتواند نتایج احتمالی را پیش‌بینی کند، و آزمایش فرضیه و اثبات آن با تجربه (کیوی، ۱۳۸۵، ۱۵). این سه پرده در هفت مرحله به اجرا در خواهد آمد: ۱- پرسش آغازین ۲- مطالعات اکتشافی ۳- طرح نظری مساله تحقیق ۴- ساختن مدل تحلیلی ۵- مشاهده ۶- تحلیل اطلاعات ۷- نتیجه‌گیری(کیوی، ۱۳۸۵، ۱۶).

پرسش آغازین

آیا تجربه‌های پیشین «سوژه» در فهم و تکمیل تصاویر دخالت دارند؟ آیا انسان در پس فرم‌ها به تولید نگاره‌های ناپیدا می‌پردازد؟ آیا تجربه‌های دیداری بینندگان مختلف و فرانگاره‌های ذهنی آنان نزدیک به یکدیگر هستند؟ و آیا دیدن تحت تاثیر فرانگاره و خیال صورت می‌پذیرد؟

طرح نظری مساله تحقیق

«ویتگنشتاین»[۲۵] دو ساختار متفاوت برای دیدن قایل می‌شود: ۱- دیدن در معنای تجربه دیداری و ادراک حسی که حاصل آن بازنمایی تصویر است. ۲- دیدن به مثابه توصیف یک دریافت که برابر با خود اندیشیدن است. در واقع دیدنی که همراه با تفکر است (ویتگنشتاین، ۱۳۸۱، ۱۲۰).

ساختن مدل تحلیلی

هدف از این پژوهش، آماده‌سازی و فراهم‌کردن زمینه‌ای است که بتوان با دیدن بخشی از تصویر، عناصر نهان در آن را بازسازی کرد. سپس با تحلیل داده‌های برآمده از برداشت‌های بینندگان، تفاوت یا تشابه و یا اساساً وجود فرانگاره‌ها را بررسی کرد.

در یک پژوهش میدانی به دو روش و در مجموع از ۱۴۰ شرکت‌کننده پرسش به عمل آمد. برای جلوگیری از تاثیر رسانه از دو گروه مختلف سوال شد. یک گروه با در اختیار قراردادن تصویر و سوال‌ها و گروه دیگر با پخش تصویر توسط ویدیو پروژکشن و درخواست از آنان برای ثبت ایده‌های خود بر روی کاغذ.

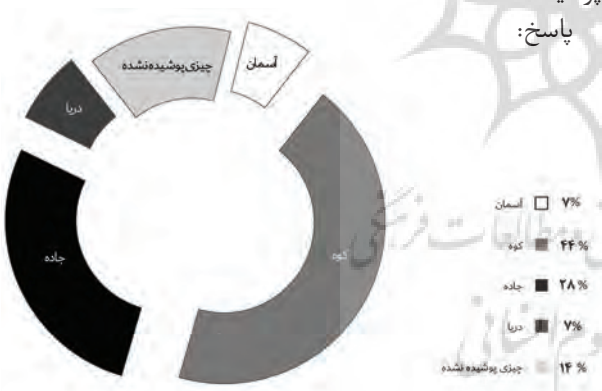
مشاهده ۱

تصویر ۶- هبوط، از مجموعه روز برفی آفتابی، ۱۲۰×۱۲۰ سانتی‌متر.

• پرسش: چه چیزی پوشیده شده است؟

۱-آسمان ۲- کوه ۳-جاده ۴-دریا ۵-هیچ‌چیزی پوشیده نشده است.

پاسخ:

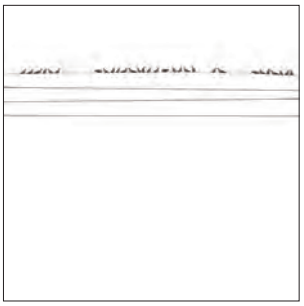


تصویر ۷- نتیجه تحقیق میدانی بر روی نمودار.

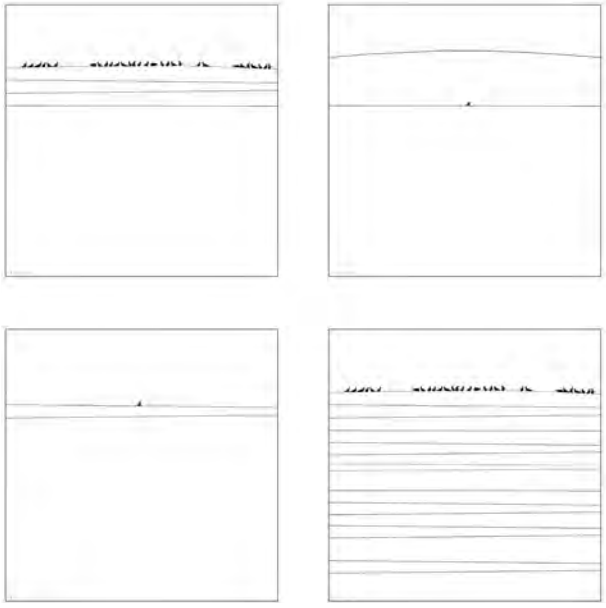
تحلیل اطلاعات ۱

داده‌ها نشان می‌دهد درحالی‌که هیچ عنصر مشخصی تصویر نشده است، اما تنها ۱۴ درصد معتقدند چیزی پوشیده نشده، و ۸۶ درصد بر اساس تجربه‌های پیشین، فرانگاره‌های ذهنی و دیدن رد پاها، نخست باوردارند با فضایی برفی روبرو شده‌اند و دوم معتقدند چیزی در زیر برف پوشیده شده است. در این میان ۴۴ درصد با دیدن خطوطی مورب و مواج، و با ارجاع به داده‌های پیشین، معتقدند کوه پوشیده شده است. ۲۸ درصد بیان کردند جاده‌ای پوشیده شده است، که همه این اطلاعات حاصل ارجاعات ذهنی بیننده، به تجربه‌های پیشین خود است.

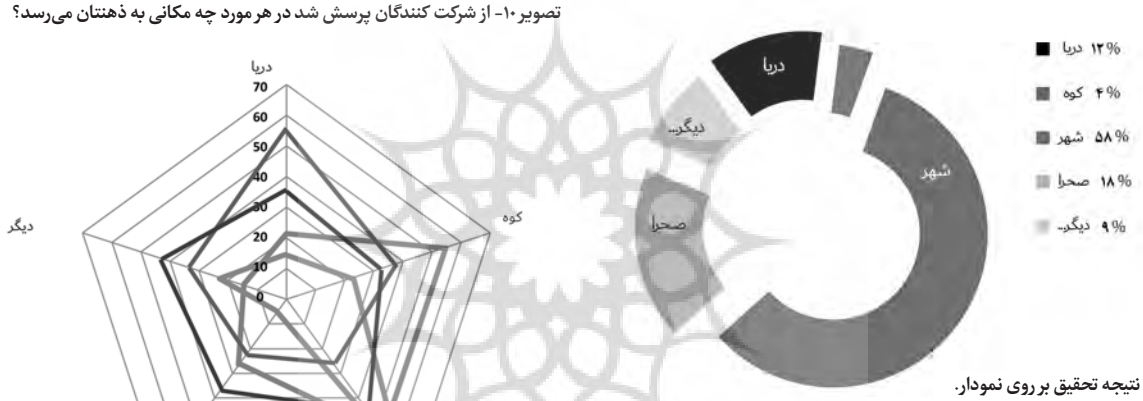
مشاهده۲



تصویر۸- سی پرنده.



تصویر۱۰- از شرکت کنندگان پرسش شد در هر مورد چه مکانی به ذهنتان می‌رسد؟



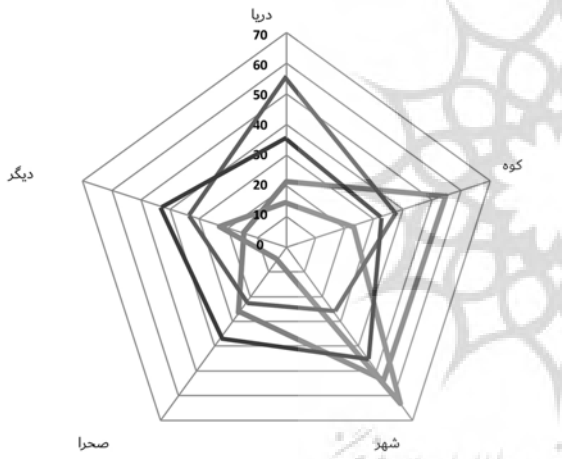
تصویر۹- نتیجه تحقیق بر روی نمودار.

تحلیل اطلاعات ۲

۵۸ درصد شرکت‌کنندگان در پژوهش با دیدن پرندگان و خطوط زیر آن به بازسازی سیم‌های برق پرداخته‌اند و معتقدند اینجا یک فضای شهری است.

مشاهده۳

با انجام تغییرات جزیی در طرح سعی شد به فرانگاره‌های دیگری در مخاطب دست پیدا کرد. در این پرسش، سوال بدون پیشنهاد گزینه بوده است. از شرکت‌کنندگان پرسش شد: در هر تصویر چه مکانی به ذهنتان می‌رسد؟



تصویر۱۱- نتیجه پرسش بر روی نمودار.

تحلیل اطلاعات ۳

داده‌ها نشان می‌دهد تغییرات کوچک در فرم و تغییر در تعداد خطوط و تعداد پرندگان بینندگان را به فضاهایی مختلف ارجاع داده است. اضافه شدن به تعداد خطوط، ارجاع تصویر را از سیم برق به موج‌های دریا تغییر داده است. اضافه شدن فاصله خطوط ارجاع را ۵۳٪ به سمت کوه برده است.

نتیجه

این نوشته ابتدا به تبیین واژه‌های مرتبط با فهم، پیش‌فهم و ارتباط آن با تصویر پرداخته، و موضوع ارتباط را مد نظر قرارداده است. سپس با مداقّه در مفهوم فهم ادعا می‌کند هر نگاه و هر فهم، حاصل پردازش ذهن بیننده و متاثر از تجربیات پیشین او است. در مورد فهم تصویری نیز پیش از آن که فرمی بر روی کاغذ یا شکلی به صورت فیزیکی در دنیای بیرون وجود داشته باشد، تصویرهایی در ذهن و در دنیای درون ساکن است؛ در روند دیدن، بیننده با مشاهده نشانه‌هایی از فرم‌های جهان بیرون، تصاویر ذهنی دنیای خود را کامل کرده، دنیا را می‌بیند و می‌فهمد. هیچ فهمی بدون پیش‌فهم و هیچ نگاره‌ای فارغ از تاثیر فرانگاره صورت نمی‌گیرد. نگارنده معتقد

است، در ساختمان درک انسان، فرانگاره‌ها نقشی موثر در ادراک تصاویر دارند. سپس در یک پژوهش از روش تحقیق علمی در علوم اجتماعی استفاده شده است. می‌توان استدلال کرد شرکت‌کنندگان در پژوهش، بر اساس دال‌های موجود، به مدلول‌های ذهنی خود رجوع کرده و تصویر را در ذهن خود کامل کرده‌اند. با وجود آن که نشانی از شهر نیست، بیننده با دیدن ۴ خط زیر پرندگان، تصویر خطوط برق را بازتولید کرده است. تغییر در تعداد خطوط خیال بیننده را به سمت دریا و صحرا سوق می‌دهد. فهم تصاویر ارایه شده حاصل خیال بیننده بوده و متاثر از تجربه‌های پیشین دیداری اوست؛ و در پی این، تولیدکننده اثر دیداری باید بداند همیشه تصاویر و معنای سوار بر آنها تحت تاثیر فرانگاره‌های ذهن بیننده قرار دارند و با عبور معنا، از نگاره به فرانگاره تحت تاثیر خیال بیننده، فرم تفسیر دوباره شده و تصاویر ذهنی بازتولید می‌شوند. هرچند ایجاد بستری خیال‌انگیز برای بیننده، عاملی برای تولید معنا توسط اوست، ولی باید دقت داشت گاهی با ایجاد تغییرات جزیی درفرم دلالت‌های معنا توسط تفسیرگر به کلی دگرگون می‌شوند.

نمونه پژوهشی نشان می‌دهد بیننده اثر تصویری بیش از آنکه نگاره‌ها را ببیند، تحت تاثیر فرانگاره‌های ذهن خود قرار گرفته و تصاویر را تحلیل و تفسیر کرده، و مدلول‌ها را بر اساس دال‌ها (به واسطه تجربه دیداری خود) درک و کامل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱ Meta-Picture اصطلاح فرانگاره پیشنهاد نگارنده بوده و حاصل ترکیب دو واژه «فرا» [farā]: دورتر؛ بالاتر؛ آن سوتر: مانند فرابنفش، فراطبیعی؛ در ترکیب با کلمه‌ی «نگاره» [negāre] : نقش؛ صورت نقاشی‌شده می‌باشد.

۲ اصطلاح «پیش فهم» از مجتهد شبستری گرفته شده است (مجتهد شبستری، ۱۳۷۵، ۳۸).

۳ در یک سنجش میدانی توسط نگارنده این نتیجه حاصل شد که چگونه با تغییری جزیی در تناسبات فرم یک خانه، برداشت مخاطبان تبدیل به پیکان(فلش) و یا درخت کاج از آن فرم می‌گردد.

4 Presupposition.

5 Schema.

6 Image Schema.

7 William John Thomas Mitchell (1942).

8 Image.

9 Meta-Picture.

10 Louis Albert Necker (1786-1861). ریاضیدان و فیزیک‌دان سوییسی.

11 Wolfgang Köhler (1887 - 1967). روان‌شناس آمریکایی.

12 Car Michael.

13 Hogan.

14 Waller.

15 Emilio Betti (1890-1968).

16 Visuality .

17 Visuality. معادل دیدوارگی به کار رفته است.

18 John A. Walker.

19 Sarah Chaplin.

20 Perceiver.

21 Receiver.

۲۲ نادر شایگان‌فر در مقدمه مقاله «*پژواک در فضای تهی/ اهمیت خلأ در هنر اسلامی*»(نصر، ۱۳۸۵، ۱۲).

۲۳ یکی از ادیان رسمی چینی‌قدیم که در قرن ۶ ق.م با مجموعه‌ای از معتقدات و مناسک و اعمال مذهبی پیدا شد و بعدها با مسایل فلسفی و عرفانی نقش بست.

۲۴ Gaston Bachelard (۱۹۶۲-۱۸۸۴) فیلسوف و معرفت شناس فرانسوی.

25 Ludwig Josef Johann Wittgenstein (26 April 1889 - 29 April 1951).

فهرست منابع

بورکهارت، ت (۱۳۹۰)، *ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی*، (ا. رحمتی، تدوین)، فرهنگستان هنر، تهران.

جواهری‌نیا، ف (۱۳۸۷)، نگرشی ژرف به یی چینگ و مفاهیم آن، بدیهه، تهران.

ربانی‌گلپایگانی، ع (۱۳۸۱)، هرمنوتیک فلسفی در اندیشه گادامر، *قبسات*، شماره۲۳، صص ۲۴-۳۹.

کیوی، ر (۱۳۸۵)، *روش تحقیق در علوم اجتماعی (نظری و عملی)* (نسخه ویراست ۲)، (ع. نیک‌گهر، مترجم)، نشر توتیا، تهران.

لوتز، ک (۱۳۸۷)، گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۱۱ (۱)، صص ۵۸-۷۹.

مجتهد شبستری، م (۱۳۷۵)، هرمنوتیک، کتاب و سنت، نشر طرح نو، تهران.

نامور مطلق، ب (۱۳۸۷)، یائوس و ایزر: نظریه دریافت، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۱۱ (۱)، صص ۹۳-۱۱۰.

نصر، س (۱۳۸۵، تیر)، پژواک در فضای تهی/ اهمیت خلأ در هنر اسلامی، *مجله خردنامه همشهری*، شماره ۴، صص ۱۶-۱۷.

نصر، س (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، (ر. قاسمیان، مترجم)، نشر حکمت، تهران.

ویتگنشتاین، ل (۱۳۸۱)، *پژوهش‌های فلسفی* (نسخه چاپ دوم)، (ف. فاطمی، مترجم)، نشر مرکز، تهران.

Belting, H (2001), *Bild Anthropologie: Entwurfe fure ine Bildwissen-schaft*, Wilheil Fink Verlag, Munchen.

Betti, E (1967), *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geistewissenschaften*, J. C. B. Mohr, Tübingen.

Brown, G & Yule, G (1983), *Discourse analysis*, Cambridge University Press, Cambridge.

Gadamer, H. G (1990), *Gesammelte Werke* (Vol. 1), Mohr Verlag, Tuebingen.

Gadamer, H. G (2003), *Truth and Method*, (J. Weinsheimer, Trans.), Continum, New York.

Hove, L.-J (2004), *Improving Image Retrieval with a Thesaurus for Shapes, The VORTEX Prototype*, Bergensis, The faculty of social sciences, Department of information science and media studies.

Jean-François Le, N (1979), *La Sémantique psychologique*, French P, Paris.

Lao-tzu (2008), *Tao Te Ching*, (J. Legge, Trans.), Manor, Rockville, Maryland.

Mitchell, W. J (1986), *Iconology: Image*, Text, Ideology, U of Chicago P, Chicago.

Stalnaker, R (1987), *"Assertion" Syntax and Semantics*, Yale University Press, New Haven and London.

Stanford, B. M (2009), *The Remaining 10 Percent: The Role of Sensory Knowledge in the Age of the Self-Organizing Brain*, (J. Elkins, Ed.), Routledge, New York, London.