Persian Calligraphy as a Diagrammatic Sign: An Analysis Based on Cognitive Semiotics*

Abstract

Brandt (2021) ignores Peircean indices as signs and fits them into the category of symbolic signs if they are intentional. He names the third group of signs as diagrams and considers them, along with iconic and symbolic signs, to complete semiotic aspects of the art of life. In this research, we intend to illustrate that Persiancalligraphy has characteristics similar to diagrammatic signs and can be fitted into the category of diagrams. For this purpose, by using the structural perceptions of Persian calligraphy, Gestalt rules and semiotic blending, we analyse perceptually and conceptually a known work of Persian calligraphy art. To discover perceptual meanings, we apply Gestalt rules in the spaces of this work. The meaning obtained from this type of 'ception' is not person-dependent and culture-dependent. Perception of a sign occurs due to the stimulation of Gestalt principles in our mind. For example, if two points are in the scope of our vision, our mind creates a line by stimulating the principle of 'similarity'. This line, in fact, is invisible, but it can be perceived. In order for extracting the conceptional mening, we apply Brandt's blending theory to this work and name the resulting meaning as conceptual meaning. This meaning depends on how to perceive, which itself is dependent on perceptual perspective, and in addition, on our mental schemas. These two factors make conceptual perspective. Special attention has been paid to the perspective within the perceptual and conceptual analyses, because the way and order of observation as well as our schemas can change our interpretaion. It means that with a different perspective, a different interpretation is obtained. In order to conceive a sign, it is necessary to perceive it, because we first perceive the world with our senses. Then, with the formation of mental spaces and the presence of mental schemas, the 'meaning space' is created in our mind. This kind of approach to conceptualization was founded by Fauconnier and Turner in 1997 under the name of blending theory. Brandt, while criticizing the theory of mental spaces proposed by Fauconnier and Turner, presents a supplementary model of the semiotic blending, which includes five mental spaces as well as mental schemas as a conceptualisation interface. According to the model used for the conceptual analysis of this Persian calligraphy work, conceptual meaning is the result of our perception lead to a blending space and our schemas. The analysis of the considered calligraphy work from the perceptual and concetual points of view, focusing on the imagination factors such as selection, perspective, prominence, dynamicity, syntagmatic and paradigmatic relations, clearly illustrated that this calligraphy work can be considered as a diagrammatic sign in nature; because the organization of calligraphy forms based on these cognitive contents has been done in such a way that guarantees the conception of the work. It is assumed that perceptual and conceptual meanings, in addition to the space of Persian calligraphy, can also be obtained in the space of other human arts, based on what was tested in this research..

Keywords

Diagrammatic Signs, Gestalt Rules, Semiotic Blending, Perspective, Persian Calligraphy

Received: 5 Sep 2023
Received in revised form: 18 Mar 2024
Accepted: 3 Apr 2024

Farhad Zarif[1] iD
Phd Student of Linguistics, Department of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: farhadezarif@um.ac.ir

Ali Izanloo[*2] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. E-mail: aliizanloo@um.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.364048.667172

Citation: Zarif, Farhad; Izanloo, Ali (2024). persian calligraphy as a diagrammatic sign: an analysis based on cognitive semiotics, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(2), 25-39. (*in Persian*)

The Author(s)
Publisher: University of Tehran

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "The representation of cognitive mechanisms on the three Iranian calligraphy works within the framework of cognitive semiotics" under the supervison of the second author at the Ferdowsi University of Mashhad..

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۳

خوشنویسی ایرانی به مثابه نشانه دیاگرامی: تحلیلی مبتنی بر نشانه‌شناسی شناختی*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۱/۱۵

فرهاد ظریف[۱]: دانشجوی دکتری زبان شناسی، گروه زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
E-mail: farhadezarif@um.ac.ir

علی ایزانلو[۲] (نویسنده مسئول): استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. E-mail: aliizanloo@um.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.364048.667172

چکیده

در این پژوهش قصد داریم با بررسی یک اثر خوشنویسی منتخب، به‌عنوان یکی از سرنمون‌های آثار فاخر خوشنویسی ایرانی، نشان دهیم که خوشنویسی ایرانی خصوصیاتی مشابه نشانه‌های دیاگرامی دارد. با این فرض، از آنجا که شناخت و ذهن انسان بدن‌مند است، ابتدا با استفاده از مفاهیم ساختاری خوشنویسی ایرانی و قوانین گشتالت سعی می‌کنیم به درکی حسی از این اثر برسیم. در مرحلهٔ بعد، برای واکشی معنای مفهومی از این اثر، مدل آمیزهٔ نشانه‌شناختی برانت (۲۰۲۱) را به کار می‌گیریم و معنایی را که پس از مواجهه با اثر، ساخت فضای آمیزه و اعمال طرح‌واره‌ها به‌طور مفهومی ساخته می‌شود، با عنوان فضای معنا در این الگو پیشنهاد می‌دهیم. معنای مفهومی به‌مانند معنای حسی می‌تواند با تغییر در دیدمایهٔ (مفهومی) تغییر کند؛ زیرا این دیدمایه، ماحصل درک حسی و طرح‌واره‌های مخاطب است. تحلیل اثر خوشنویسی مورد نظر از دو منظر فوق با تمرکز بر مفاهیم شناختی چون انتخاب، دیدمایه، برجستگی، پویایی و روابط هم‌نشینی و جانشینی به‌روشنی سؤال این پژوهش را پاسخ داد و مشخص نمود که این اثر خوشنویسی را می‌توان ماهیتاً یک نشانهٔ دیاگرامی در نظر گرفت؛ چراکه نوع سازمان‌دهی فُرم‌های خوشنویسی بر پایهٔ مفاهیم شناختی مورد نظر به‌گونه‌ای انجام گرفته است که درک مفهومی اثر را ضمانت می‌کند.

واژه‌های کلیدی

نشانه‌های دیاگرامی، قوانین گشتالت، آمیزهٔ نشانه‌شناختی، دیدمایه، خوشنویسی ایرانی

استناد: ظریف، فرهاد؛ ایزانلو، علی (۱۴۰۳)، خوشنویسی ایرانی به‌مثابهٔ نشانهٔ دیاگرامی: تحلیلی مبتنی بر نشانه‌شناسی شناختی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۲)، ۲۵-۳۹.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «بازنمود سازوکارهای شناختی در سه اثر خوشنویسی ایرانی در چارچوب نشانه‌شناسی شناختی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه فردوسی مشهد ارائه شده است.

مقدمه

نشانه‌شناسی شناختی[۱] دانشی است برای مطالعهٔ سازوکار معنا در ذهن انسان که از طریق آن علاوه بر بررسی نشانه‌های کلامی[۲]، می‌توان به تحلیل نشانه‌های غیر کلامی[۳] پرداخت (Brandt, 2011). برانت[۴] به دلایلی که عنوان خواهد شد، هنر تصویری- تلویحی- انتزاعی[۵] را که در ابتدای قرن بیستم به وجود آمد، در طبقه‌ای جدید از نشانه به نام نشانهٔ دیاگرامی[۶] قرار می‌دهد. در حقیقت، او نوع سوم نشانه را پس از شمایل[۷] و نماد[۸]، دیاگرام[۹] معرفی و از نمایه‌های پیرسی[۱۰]، به آن علت که غالباً تعمدی نیستند، صرف‌نظر می‌کند. او نمایه‌ها را در صورت عمدی بودن، در طبقهٔ نشانه‌های نمادین قرار می‌دهد. در این پژوهش، با توجه به اینکه دست‌کم همهٔ ایرانیان در مواجهه با هنر خوشنویسی ایرانی، آن را به‌عنوان یک هنر رازآلود و دارای رمزگان خاص خود درمی‌یابند، بر آن شدیم تا به‌واسطهٔ دانش نشانه‌شناسی شناختی، پرده از برخی رموز جذب آثار خوشنویسی ایرانی برداریم. برای این منظور، نمونه‌ای قابل استناد را که مربوط به یکی از دوره‌های اوج[۱۱] این هنر است و به‌اتفاق آرای خوشنویسان معاصر، توسط یکی از نامدارترین، قوی‌دست‌ترین و قوی‌ذهن‌ترین خوشنویسان ایرانی، میرزا غلامرضا اصفهانی، تحریر شده است،[۱۲] مورد تحلیل قرار می‌دهیم. به استناد این اثر به‌عنوان سرنمون[۱۳] آثار خوشنویسی ایرانی،[۱۴] می‌توان گفت که به‌طورکلی در فضای هنر خوشنویسی ایرانی روابطی این‌چنینی که در این پژوهش مطرح می‌شوند، وجود دارند؛ بنابراین، می‌توان به روش مشابه به کشف معانی در دیگر آثار مطرح پرداخت.

خوشنویسان مطرح و صاحب سبک در خوشنویسی ایرانی، به‌منظور برقرارکردن ارتباط با مخاطب از طریق نشانه‌های غیر کلامی، بسیار می‌کوشیدند و با بهره‌گیری از توانایی ذاتی خود و ممارست در این هنر، با خلق فضاهای نشانه‌ای مجذوب‌کننده، مخاطب را به وادی درک معنا دعوت می‌کردند.[۱۵]

در این پژوهش، برخی اصول و نظریه‌های نشانه‌شناسی شناختی به‌منظور درک معانی نشانه‌ای[۱۶] اثر یادشده، مطرح می‌گردند. فضاهای نشانه‌ای این اثر که در قالب خط نستعلیق و شیوهٔ سازمان‌دهی سیاه‌مشق[۱۷] خلق شده است، از لحاظ درک حسی[۱۸] و درک مفهومی[۱۹] مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

روش پژوهش

مقالهٔ پیش‌رو به روش توصیفی- تحلیلی، با بهره‌گیری از مفاهیم نشانه‌شناسی شناختی همچون قوانین گشتالت در درک حسی و نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی[۲۰] برانت (الگوی اُرهوس[۲۱]) به واکاوی معانی حسی و معانی مفهومی اثری شناخته‌شده از آثار خوشنویسی ایرانی می‌پردازد. این اثر با توجه به اینکه از لحاظ حسن وضع و استحکام هنری، مورد تأیید اساتید معاصر خوشنویسی است، به‌عنوان سرنمون این آثار مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در نشانه‌شناسی شناختی، درک پدیده‌های پیرامون توسط بدن ذهن‌مند[۲۲] و ذهن بدن‌مند[۲۳] محقق می‌شود. بدین معنا که بدن و ذهن ما به شکل آمیخته‌ای در شناخت پدیده‌ها مؤثرند. از این‌رو، ابتدا با استفاده از قوانین حسی گشتالت سعی می‌کنیم روش درک بصری این اثر را بررسی کنیم و سپس، با بهره‌گیری از نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی برانت (الگوی اُرهوس) بر آنیم تا به بررسی معنای مفهومی برآمده از این اثر بپردازیم. از آنجا که عوامل معناسازی/ مفهوم‌سازی همچون انتخاب[۲۴]، دیدمایه[۲۵]، برجستگی[۲۶]، پویایی[۲۷] و روابط هم‌نشینی و جانشینی[۲۸] در دو حوزهٔ حس و مفهوم دخیل هستند، در فضای این اثر مورد بررسی قرار می‌گیرند. بررسی‌های به‌عمل‌آمده مشخص نمود که ماهیت نشانه‌ای این‌گونه آثار با نشانه‌های شمایلی و نمادین متفاوت است و به چیزی ماورای این جهان اشاره دارد. بنابراین، در این پژوهش، مطابق نظر برانت، این‌چنین نشانه را که به چیزهای ضد ساختاری مانند تفکر مربوط است، در طبقهٔ نشانه‌های دیاگرامی قرار می‌دهیم.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در حوزهٔ نشانه‌شناسی با موضوعات هنر، ادبیات، معماری و غیره انجام شده است که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم. پر آژ برانت (۲۰۲۱) در مقالهٔ «دیاگرام‌ها و ژست‌ها از نگاه نشانه‌شناسی شناختی» با پیروی از دیدگاه سوسور[۲۹]، پس از بررسی انواع نشانه‌ها و تعریف طبقهٔ جدیدی از نشانه به نام دیاگرام، جایگاه معنایی آن را حدفاصل نشانه‌های شمایلی و نمادین مشخص می‌کند. او هنر تصویری- تلویحی- انتزاعی را که در ابتدای قرن بیستم به وجود آمد، در طبقهٔ نشانه‌های دیاگرامی قرار می‌دهد. از نظر او چنین کارهای هنری، اثری کاملاً متافیزیکی بر مخاطب دارند و ذهن او را به جهانی غیر از جهان مادی دعوت می‌کنند. اُلف کرونکوئیست[۳۰] و برانت (۲۰۲۱) در مقالهٔ «ترانه باغ، آمیزه در نشانه‌شناسی ترانه» به بررسی فضای معنا در *ترانهٔ باغ*[۳۱] مطابق نظریهٔ آمیزهٔ برانت (الگوی اُرهوس) پرداخته‌اند. آن‌ها مدل آمیزهٔ نشانه‌شناختی را در بافت روایی و تخیلی این آهنگ، ارائه کرده‌اند. *فاطمه* رحیمی (۱۳۹۸) در مقاله «ابداع و تولید نشانه‌ها در هنر نقاشی از دیدگاه اُمبرتو اِکو[۳۲] و نسبت آن با هرمنوتیک[۳۳] مدرن» در تحلیل نشانه‌شناختی هنر نقاشی، مطابق آرای اِکو، به وجه کاربردشناسی روایت توجه نموده، هنر نقاشی و نشانه تصویری را واحدی روایی معرفی می‌کند که در جهان متن، معنا می‌یابد. *صدیقه احمدیان باغبادرانی* (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد سیر زایشی معنا» بر پایهٔ نظرات *گریماس*[۳۴] و در چارچوب نشانه‌شناسی به تحلیل معنا در فضای گفتمانی سه اثر نقاشی معاصر پرداخته است. هدف وی دستیابی به وجوه معنایی نهفته در لایه‌های مختلف این آثار نقاشی و کشف گفتمان تعاملی آن‌ها در بافت جامعه است. *لیلا* صادقی، علی افخمی و فرزان سجودی (۱۳۹۶) در مقاله «شعر دیداری فارسی از دیدگاه نشانه‌شناسی شناختی» بر پایهٔ الگوی آمیزهٔ نشانه‌شناختی اُرهوس، چگونگی آمیزش شیوه‌های کلامی و تصویری را در شعرهای دیداری فارسی تحلیل کرده‌اند. آن‌ها بر این باورند که معنای ساخته‌شده از آمیختگی دو شیوهٔ کلامی و تصویری در این شعرها، چیزی بیش از معنای مستقل هر شیوه است. همچنین، آن‌ها معتقدند که چون جهان ذهن و جهان ادبیات الگوهای مشابهی دارند، تعامل تصویر و کلام در ذهن، حاصل مواجههٔ انسان با جهان پیرامونش است و همین، جهان ادبیات را می‌سازد. *فرشته دیانت* (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی در عکس‌های مفهومی» با استناد به آرای پیرس[۳۵]، مقولهٔ عکاسی را جزء هنرهای مفهومی دانسته، با توجه به بیشترین شباهت میان عکس و پدیده، عکس را در اساس، نشانه‌ای شمایلی معرفی می‌کند که گاهی نمادین و گاهی نمایه‌ای است. امیرمسعود دباغ و سیدمصطفی مختاباد

امرئی (۱۳۹۳) نیز در مقاله «چارچوبی نوین برای خوانش مساجد تهران معاصر» با استفاده از الگوهای نشانه‌شناسی بارت[۳۶] و اِکو، به خوانش معماری سه بنای معاصر پرداخته‌اند. آن‌ها با اشاره به اینکه معماری، یک متن اجتماعی و فرهنگ- وابسته است، معماری را شبکه‌ای از نشانه‌ها معرفی می‌کنند که هر نشانه به‌طور مستقل در این شبکه، معنای خاصی ندارد بلکه در بافت و در تعامل با بقیهٔ نشانه‌ها معنا می‌یابد.

آنچه موضوع این پژوهش را از دیگر پژوهش‌های یادشده متمایز می‌کند، نوع تازه‌ای از نگاه به نشانه است که با توجه به آخرین مطالعات برانت، نشانه‌شناس مطرح معاصر، ارائه شده است. برانت با اصلاح و تکمیل نگاه سوسوری به نشانه، طبقه‌ای جدید از نشانه‌ها را به نام دیاگرام معرفی می‌کند که برای تحلیل در حوزهٔ هنرهای تصویری بسیار مناسب به نظر می‌رسد. در این پژوهش، هنر خوشنویسی ایرانی در طبقهٔ نشانه‌های دیاگرامی قرار داده می‌شود. دیگر عاملی که سبب تمایز این پژوهش می‌گردد، آن است که تاکنون مطالعه‌ای با چارچوب نشانه‌شناسی شناختی در حوزهٔ هنر خوشنویسی ایرانی انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

خوشنویسی ایرانی به‌مثابهٔ نشانهٔ دیاگرامی

همان‌گونه که برانت در مقاله خود (۲۰۲۱) اشاره می‌کند، نشانه بر پایهٔ دیدگاه سوسور، به پدیده‌هایی گفته می‌شود که شامل دو جنبهٔ به‌هم‌مرتبط (دال و مدلول) باشند. در این دیدگاه، دال و مدلول ماهیت‌هایی مفهومی هستند (Brandt, 2021). از سوی دیگر، پیِرس جهان زنده و فیزیکی را سراسر نشانه می‌داند؛ چون از نظر او، این درک در همهٔ چیزها و کنش‌های مادی صدق می‌کند. پیِرس، نشانه را شامل سه بخش: بازنمون[۳۷]، مرجع[۳۸] و مفسر[۳۹] می‌داند و بر پایهٔ ارتباط نشانه‌ای[۴۰] میان این بخش‌ها، نشانه‌ها را به سه دستهٔ شمایلی، نمادین و نمایه‌ای تقسیم می‌کند. بر خلاف درک پیِرسی از نشانه که بر پایهٔ ماده‌گرایی[۴۱] است (یعنی بعد معنا را در نظر نمی‌گیرد)، درک سوسوری مفهوم‌گرا و معنامحور است (.Ibid)؛ چرا که نظریهٔ نشانه‌ها توسط نشانه‌شناسان اروپایی به گونه دیگری مطرح شد. آن‌ها دوگانگی مفهومی[۴۲] را در نشانه‌ها مطرح کردند. سوسور، زبان‌شناس سوئیسی که در نشانه‌شناسی اروپایی تأثیرگذار بود، وارد تقسیم‌بندی نشانه- فلسفی و تک‌بُعدی پیِرس نشد و شناسایی نشانه‌ها را منوط به رابطه‌ای دانست که میان دو جنبهٔ وابسته به هم دلالت[۴۳]، یعنی دال[۴۴] (دلالت‌کننده) و مدلول[۴۵] (دلالت‌شده) وجود دارد (.Ibid). مثلاً در نشانه‌های زبانی، ظاهر واژه، دال و معنای مرتبط به آن، مدلول در نظر گرفته می‌شود.

آنچه در این پژوهش، مورد توجه است، بررسی معنای نشانه‌ای[۴۶] است که مخاطب از فضای تصویری آثار خوشنویسی درک می‌کند. چنین درکی باعث خواهد شد که مواجههٔ مخاطب با کار هنری همانند یک پدیده ساده یا چیز[۴۷] نباشد (Brandt, 2020, 105).

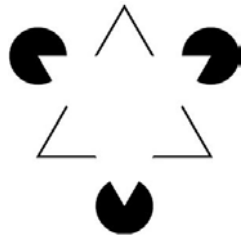
هرچند برانت (۲۰۲۱) خود را دنباله‌روی نشانه‌شناسان اروپایی ازجمله سوسور می‌داند اما از طبقه‌بندی نشانه‌شناسان آمریکایی چون پیِرس نیز بهره می‌گیرد. البته او نمایه‌های پیِرسی را نشانه نمی‌داند؛ زیرا ضمن دوسطحی فرض‌کردن نشانه‌ها، بر تعمدی‌بودن آن‌ها نیز تأکید دارد. به باور برانت، منطقی است که محدودهٔ نشانه‌شناسی را به پدیده‌های التفاتی[۴۸] محدود کنیم و نشانه‌شناسی پیِرسی را در نظر نگیریم اما باید به این نکته هم توجه داشته باشیم که محدودیت‌های ساختاری[۴۹] سوسور برای توضیح شیوه‌های معناسازی در نشانه‌هایی مانند موسیقی، گرافیک و خوشنویسی مناسب به نظر نمی‌آیند (Brandt, 2021). برانت چنین نشانه‌هایی را که ضمن دوسطحی‌بودن، از چیزهای ضدساختاری[۵۰]، مثل تفکر[۵۱]، تشکیل شده‌اند، دیاگرام می‌نامد. او شمایل‌ها، نمادها و دیاگرام‌ها را به‌عنوان سه طبقهٔ اصلی معنایی در جوامع بشری معرفی می‌کند. او تأکید می‌کند که ما به‌واسطهٔ دیاگرام‌ها از یک هندسهٔ کیفی برای کشف عملکرد[۵۲] چیزها بهره می‌گیریم؛ نه درک چیستی[۵۳] آن‌ها. او بر این باور است که دیاگرام‌ها مانند شمایل‌ها محرکی[۵۴] نیستند. به‌عنوان مثال، مانند عکس‌ها که نشانه‌هایی شمایلی‌اند، احساسات ما را برنمی‌انگیزانند. همچنین، مانند نمادها تعهدی[۵۵] نیستند. مثلاً مانند یک تابلوی ورود- ممنوع ما را وادار به انجام کاری نمی‌کنند. او به این نکته نیز توجه دارد که بیان و اعلان[۵۶] در نشانه‌های دیاگرامی، برعکس شمایل‌ها و نمادها بینافردی[۵۷] نیست. یعنی دیاگرام‌ها مستقیماً به مخاطبشان اشاره نمی‌کنند و شخص یا بُعد سومی در کار است. این بُعد سوم همان معنا است. به نظر او بین معناشناسی معرفتی[۵۸] دیاگرام‌ها و بُعد غیر جسمانی[۵۹] تفکر و مفهوم، رابطه‌ای وجود دارد که دریچه‌ای است برای ورود به جهان ماوراء[۶۰]. او هنر تصویری-تلویحی- انتزاعی را که در ابتدای قرن بیستم ابداع شد، در طبقهٔ دیاگرام‌ها قرار می‌دهد و عنوان می‌کند که نقاشی‌های انتزاعی، پدیده‌هایی با معانی غیر مادی در جهان و بدون مزاحمت زمان و مکان هستند و اثر آن‌ها بر مخاطب کاملاً متافیزیکی است (.Ibid).

در این پژوهش، ما آثار خوشنویسی ایرانی را که از هنرهای تصویری به‌حساب می‌آیند، ژست‌های دیاگرامی[۶۱] در نظر گرفته‌ایم؛ زیرا خواص دیاگرام‌ها را دارند. یک اثر خوشنویسی، تحریک‌کننده و وادارکننده نیست. به بُعد سومی اشاره می‌کند که همانا معنا است. ما وقتی می‌خواهیم عملکرد یک اثر خوشنویسی را شرح دهیم، به شیوهٔ دیاگرام‌ها از یکسری خطوط مرئی و نامرئی که در فضای کار حس می‌شوند، استفاده می‌کنیم. نگارندگان این پژوهش بر این اعتقاد هستند که صدای خوشنویسی ایرانی مانند نشانه‌های دیاگرامی، فاقد شخص[۶۲] است و ذهن بدن‌مند مخاطب را با آمیزه‌ای از حس و مفهوم، به فراسوی ماده دعوت می‌کند.

درک حسی

یکی از شیوه‌های درک چیزها شیوهٔ حسی است. ما از طریق حس‌های پنج‌گانه به درکی حسی می‌رسیم که معمولاً به سابقه ذهنی ما بستگی ندارد؛ فرآیندی نیست؛ یعنی به‌طور آنی رخ می‌دهد؛ فرد- وابسته و فرهنگ- وابسته نیست و همهٔ انسان‌ها، به‌شرط داشتن دیدمایهٔ مشابه، چنین درکی را به‌طور مشابه دارند (Paolucci, 2021, 142). برای نمونه، به تصویر (۱) توجه کنید.

در این تصویر، مثلثی وجود ندارد اما همهٔ ما قادر به درک حسی چندین مثلث در این تصویر هستیم؛ به فرهنگ‌های مختلف، جهان بیرون و طرح‌واره‌های ذهنی[۶۴] ما هم ارتباطی ندارد. درک حسی یک فرم[۶۵]، حاصل دگرگون‌سازی‌هایی است که بر بخش‌های نامرئی فرم اصلی اعمال می‌گردد و درنتیجه، بخش‌های نامرئی فرم، مرئی به نظر می‌آیند (Talmy, 2017, 156). این دگرگون‌سازی‌ها به سبب قوانین



تصویر ۱. مثلث کانیزسا[۶۲]، ۱۹۸۰ م. مأخذ: (Paolucci, 2021,142)

یا اصولی ایجاد می‌شوند که درک حسی ما را سازمان‌دهی می‌کنند و قوانین گشتالت[۶۶] نامیده می‌شوند. طبق قوانین گشتالت، درک حسی چیزها اساساً مستقل از خواص اجزای سازندهٔ آن‌ها است. درک حسی ما وابسته به تصویرسازی‌های ذهنی- حسی است که مطابق قوانین گشتالت قابل تبیین هستند. اصول گشتالت که در این پژوهش به‌منظور تحلیل حسی یک اثر خوشنویسی به کار گرفته می‌شوند، عبارت‌اند از: برجسته/ زمینه[۶۷]، تشابه[۶۸]، امتداد[۶۹] و فرم ساده[۷۰] (Paolucci, 2021, 143-145). اگر این قوانین در فضای یک اثر خوشنویسی ایرانی حاکم باشند، یکی از دلایلی خواهد بود که اثر خوشنویسی ایرانی را نشانه‌ای دیاگرامی محسوب کنیم.

از نظر لنگاکر[۷۱]، تصویرسازی‌ها/ معناسازی‌هایی که منجر به درک حسی می‌شوند، اساساً ذهنی- حسی هستند که در محدودهٔ عوامل شناختی همچون انتخاب، دیدمایه، برجستگی، پویایی و روابط هم‌نشینی و جانشینی رخ می‌دهند. این عوامل نه‌تنها در شکل‌گیری درک حسی، بلکه در خلق درک مفهومی نیز نقش ایفا می‌کنند (Langacker, 2017, 6).

درک مفهومی

پس از مشاهدهٔ پدیده‌های بیرونی، برداشت‌هایی ذهنی بر پایهٔ یکسری طرح‌واره‌ها و فضاهای ذهنی[۷۲] شکل می‌گیرد که اساس درک مفهومی ما هستند. مطابق نظر فوکونیه[۷۳] و ترنر[۷۴]، فضاهای ذهنی، بسته‌های مفهومی‌اند که به هنگام تفکر و سخن گفتن، به‌منظور فهم مطلبی یا انجام عملی، در ذهن ایجاد می‌شوند. این بسته‌ها در حافظهٔ کوتاه‌مدت قرار دارند اما تا حدودی در حافظهٔ بلندمدت نیز قابل‌دسترس هستند (Ungerer & Schmid, 2006, 258). درک مفهومی می‌تواند فرهنگ-وابسته باشد. واضح است که درک مفهومی چیزها به درک حسی هم وابسته است؛ چون ما جهان را ابتدا با حواس خود درک می‌کنیم. بنابراین، عوامل شناختی که در ایجاد درک حسی نقش ایفا می‌کنند (انتخاب، دیدمایه، برجستگی، پویایی و روابط هم‌نشینی و جانشینی)، در ساخت معنای مفهومی نیز دخیل‌اند.

شناخت اساساً تعاملی[۷۵] است. یعنی در تبادل با جهان بیرون از ذهن حاصل می‌شود. در درک مفهومی، مُدرِک[۷۶] با جنبه‌هایی از مُدرَک در جهان مادی ارتباط برقرار می‌کند اما اینکه مُدرِک چگونه درک می‌کند، به مُدرَک ارتباطی ندارد بلکه به سابقه ذهنی مُدرِک، محیط اطراف و توانایی‌های او بستگی دارد. بنابراین، درک مفهومی بر خلاف درک حسی، امری خنثی[۷۷] نیست (Langacker, 2017, 6).

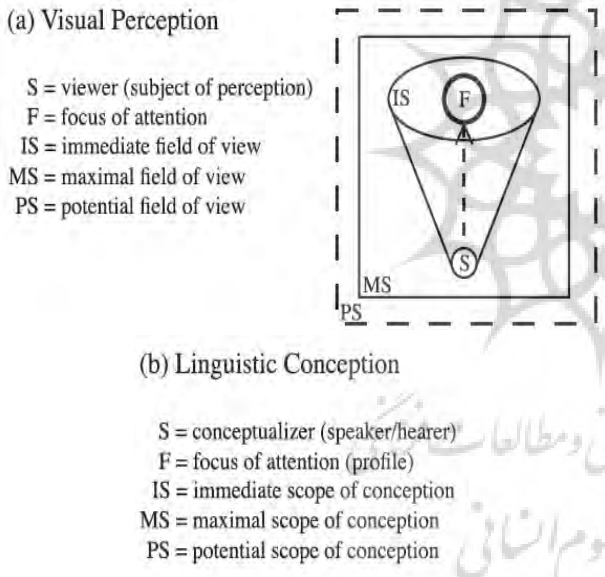
عوامل معناساز مشترک میان درک حسی و درک مفهومی

عواملی وجود دارند که سبب تصویرسازی ذهنی یا معناسازی می‌شوند و می‌توانند هم به درک حسی منجر شوند؛ هم به درک مفهومی. این عوامل معناساز عبارت‌اند از: انتخاب، دیدمایه، برجستگی، پویایی و روابط هم‌نشینی و جانشینی (Ibid., 7).

انتخاب

یکی از عوامل معناساز مشترک میان درک حسی و درک مفهومی، مسئلهٔ انتخاب است. انتخاب یک محتوای مفهومی، توسط ما انجام می‌شود و اینکه چگونه انتخاب کنیم، محتوا را معین می‌کند. در حقیقت، این انتخاب است که سبب می‌شود بتوانیم در مورد چیزی سخن بگوییم. اگر مسئلهٔ انتخاب وجود نداشت و می‌خواستیم همه‌چیز را در مورد چیزی بگوییم، نمی‌توانستیم درباره آن چیز سخنی بگوییم (Ibid., 8). این انتخاب، تحت تأثیر دو عامل: ناحیهٔ درک مفهومی[۷۸] و میزان صراحت[۷۹] است (Ibid., 8).

ناحیهٔ درک مفهومی را می‌توان به ناحیهٔ اولیهٔ درک[۸۰]، ناحیهٔ بیشینه درک[۸۱] و ناحیهٔ بالقوه درک[۸۲] تقسیم کرد (تصویر ۲b). صراحت، عکس بیان طرح‌واره‌ای است. جملهٔ چیزی اتفاق افتاد. از درجه بالای طرح‌وارگی برخوردار است؛ چون بسیار کلی[۸۳] است اما جملهٔ سیب قرمز از درخت افتاد. میزان صراحت بیشتری دارد (Ibid., 8).



تصویر ۲. نواحی درک در درک حسی (ای) و در درک مفهومی (بی). مأخذ: (Langacker, 2017, 8)

هر چه از ناحیهٔ اولیهٔ درک فاصله بگیریم و از مرجع مفهومی[۸۴] که مرکز توجه[۸۵] ما است، دور شویم، صراحت درک کمتر می‌شود و اشراف کمتری روی مرجع مفهومی که موضوع توجه ما است، خواهیم داشت. در حوزهٔ درک مفهومی، منظور از مُدرِک، مُدرِک مفهوم[۸۶] است. آنچه مُدرِک درک می‌کند، عملاً ممکن است خودِ مرجع مفهومی نباشد بلکه بسته به میزان صراحت، میزان درک مفهومی نیز متفاوت است (تصویر ۲b). مُدرِک است که انتخاب می‌کند با چه میزان صراحتی مرجع مفهومی را درک کند (Ibid., 8).

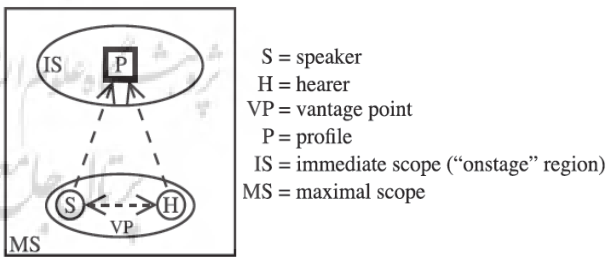
در حوزهٔ درک حسی نیز به‌طور مشابه می‌توان گفت که مسئلهٔ انتخاب، وابسته به این عوامل است: میدان اولیهٔ دید[۸۷]، میدان بیشینه دید[۸۸] و میدان بالقوه دید[۸۹]. در این حوزه، منظور از مُدرِک، مشاهده‌گر[۹۰] است.

مشاهده‌گر، آنچه را که در مرکز توجه است، بسته به میزان صراحت می‌بیند. او انتخاب می‌کند که چگونه ببیند. در این درک، به‌مانند درک مفهومی، هر چه میدان دید وسیع‌تر شود، میزان صراحت کمتر می‌شود و درنتیجه، دید و میزان درک حسی کمتر می‌شود (Ibid., 8) (تصویر ۲a).

دیدمایه

دیدمایه چه در درک حسی و چه در درک مفهومی، به ترتیب و طریقهٔ درک مربوط است. بنابراین، به انتخاب نیز بستگی دارد. در مبحث دیدمایه، نقطهٔ اشراف[۹۱]، مکان مُدرِک است که از آن مکان، یک موقعیت (مُدرَک) درک می‌شود (تصویر ۳). در حوزهٔ درک حسی، منظور از مکان مُدرِک، محل حضور فیزیکی مشاهده‌گر است. بدین معنا که با تغییر مکان مشاهده‌گر، ممکن است چیزها متفاوت دیده شوند. بنابراین، با تغییر دیدمایهٔ حسی، چیز متفاوتی مشاهده می‌شود. در حوزهٔ درک مفهومی، منظور از مکان مُدرِک، دیدگاه مفهومی او نسبت به چیزها است. اگر دیدگاه مفهومی و به عبارت بهتر، دیدمایهٔ مفهومی تغییر کند، تغییر در معنا (مفهوم) خواهیم داشت (Ibid., 19).

در مبحث دیدمایه، ناحیهٔ اولیهٔ درک که مرجع مفهومی در آن قرار دارد، ناحیهٔ درک بر صحنه[۹۲] نام دارد (تصویر ۳). در حالت کلی، نقطهٔ اشراف، خارج از ناحیهٔ درک بر صحنه قرار دارد اما تحت شرایطی، این دو می‌توانند بر هم منطبق باشند. در نشانه‌های زبانی، این انطباق می‌تواند در جملات غیر واقعی و خیالی[۹۳] رخ دهد. در این‌گونه جملات، ذهن گوینده[۹۴] و شنونده[۹۵] که در حالت عادی خارج از صحنه[۹۶] است، بر صحنه[۹۷] می‌شود و انگار همراه با آنچه در مرکز توجه است (مرجع مفهومی)، حرکت می‌کند. مانند جملهٔ جاده در میان کوه‌ها می‌خزد. که گویی بعد غیر جسمانی گوینده و شنونده در مسیر جاده، حرکت می‌کند. در این جمله، نقطهٔ اشراف در ناحیهٔ اولیهٔ درک قرار دارد. در نشانه‌های زبانی، نوع جمله، موقعیت گوینده و شنونده (نقطهٔ اشراف) را فاش می‌کند. (Ibid., 19).



تصویر ۳. دیدمایه در نشانه‌های زبانی. مأخذ: (Langacker, 2017, 19)

به‌طور کلی، آنچه می‌بینیم یا به‌طور مفهومی درک می‌کنیم، بستگی به دیدمایه دارد. در حوزهٔ درک حسی هر چه مشاهده‌گر از صحنه دورتر باشد، دید نسبت به چیز کمتر می‌شود. البته ممکن است فاصلهٔ دید مخاطب با مُدرَک (مثلاً یک اثر خوشنویسی) مناسب باشد اما بازهم درک حسی خوبی حاصل نشود که این مربوط می‌شود به عدم تجربه آگاهانه مخاطب در چگونه دیدن. به همین ترتیب، در حوزهٔ درک مفهومی هر چه مُدرِک، از صحنه دورتر باشد، درکش نسبت به مرجع مفهومی سطحی‌تر خواهد بود. چنانچه اشاره شد، در حوزهٔ درک مفهومی، مُدرِک تنها به‌صورت ذهنی و خیالی است که می‌تواند به ناحیهٔ اولیهٔ درک وارد شود (تصویر ۳). پس، برای حصول یک درک مفهومی خوب (مثلاً درک مفهومی خوب از یک اثر خوشنویسی)، باید از عالم ماده فاصله گرفت. در بخش تحلیل نشان خواهیم داد که در مواجهه با آثار خوشنویسی، چگونه باید ذهن خود را بر صحنه کنیم تا به درک مفهومی خوبی برسیم. همین‌طور، چگونه باید یک اثر خوشنویسی را مشاهده کرد تا درک حسی قابل‌قبولی به دست آید. (Ibid., 19).

انتظار می‌رود آشنا نمودن مخاطب با حقایق ذهنی- حسی موجود در فضای آثار خوشنویسی (چگونگی پیاده‌سازی قوانین گشتالت، آشنایی با فرم‌ها، فضاها، زوایا و غیره) به بهتر دیدن و درک حسی بهتر، کمک کند. درک حسی بهتر، ما را در رسیدن به درک مفهومی بهتر، یاری می‌کند؛ چون درک حسی مقدمه درک مفهومی است. با اتکا بر ابزار بهتر دیدن و نیز بهره‌گیری از برخی طرح‌واره‌های ذهنی، درک مفهومی یک اثر خوشنویسی نیز ارتقا می‌یابد.

ازاین‌رو، در این پژوهش، دیدمایه را به دیدمایهٔ حسی و دیدمایهٔ مفهومی تقسیم کردیم. دیدمایهٔ حسی به طریقه و ترتیب مشاهده بستگی دارد. دیدمایهٔ مفهومی نیز به چگونگی درک حسی و به طرح‌واره‌های ذهنی ما وابسته است.

برجستگی

هنگام درک مفهومی، مرکز توجه سبب می‌شود که قسمت‌هایی از مُدرَک، درک شوند که برجسته‌ترند. ازنظر لنگاکر، مرجع مفهومی و برجسته/ زمینه[۹۸]، دو گونه برجستگی هستند. مثلاً واژه سقف مرجعی مفهومی است که به یک خانه ارجاع می‌دهد. برای توصیف معنایی، به مرجع مفهومی نیاز داریم. مرجع مفهومی در مرکز توجه ما قرار دارد. همچنین، برجسته نشانه‌ای است که توجه بیشتری به آن است و در مقابل، زمینه نشانه‌ای است که در اولویت بعدی توجه ما قرار دارد. انتخاب برجسته و زمینه شاید تنها تفاوت معنایی میان عباراتی باشد که یک محتوای مفهومی دارند. مثلاً در جملهٔ سیب روی میز قرار دارد. اگر تأکید گوینده بر سیب باشد، سیب، برجسته و میز، زمینه است اما اگر تأکید بر میز باشد، میز، برجسته و سیب، زمینه می‌شود (Ibid., 9).

لنگاکر به این نکته اشاره می‌کند که در جهان نشانه‌های زبانی، مرجع مفهومی است که طبقهٔ دستوری را مشخص می‌کند؛ نه محتوای کلی. یک اسم[۹۹] مرجعی مفهومی برای یک چیز است (مانند واژهٔ سقف). چنین واژه‌هایی، ازآن‌رو در طبقهٔ اسم‌ها قرار می‌گیرند که به چیزی اشاره دارند؛ نه به یک ارتباط. همین‌طور، یک صفت[۱۰۰]، مرجعی مفهومی است برای ارتباطی تک‌سویه با یک چیز. مثلاً در عبارت سیب قرمز صفت قرمز مرجعی مفهومی برای ارتباطی است که بین قرمزبودگی و سیب (چیز) برقرار شده است. یک حرف‌اضافه[۱۰۱] نیز مرجعی مفهومی برای ارتباطی دوسویه است که زمینه را به برجسته ارتباط می‌دهد. مثلاً در جملهٔ سیب را در بشقاب بگذار. اگر سیب، برجسته باشد، حرف‌اضافه در مرجعی است مفهومی که متضمن ارتباط بین زمینه (بشقاب) و برجسته (سیب) است. یک فعل[۱۰۲] نیز مرجعی مفهومی برای یک فرآیند[۱۰۳] است؛ چون مشمول زمان می‌شود (Ibid., 13).

در حوزهٔ درک حسی، برجسته‌ها/ زمینه‌ها حسی‌اند و بدیهی است که مفهومی نیستند. مشاهدهٔ برجسته و زمینه، میان تمام افراد بشر یکسان است و چنانچه اشاره شد، آنی است و طرح‌واره‌ای نیست.

پویایی

چنانکه در پدیده‌های واقعی (فیزیکی)، حرکت در زمان و پویایی وجود دارد، برای ساخته‌های ذهنی نیز نوعی پویایی را می‌توان در نظر گرفت. پویایی متضمن زمان‌داری است. وقتی در حوزهٔ درک مفهومی سخن می‌گوییم، زمان‌داری و پویایی مسائل مهمی هستند. به‌عنوان‌مثال، در نشانه‌های زبانی، حرکت در زمان یا پویایی ذهن به هنگام تصور یا تخیل، قابل‌بحث است. در جملهٔ جاده در میان کوه‌ها می‌خزد. با یک پردازش ذهنی، جای مُدرَک (متحرک بر صحنه[۱۰۴]) با مُدرِک (مشاهده‌گر خارج از صحنه[۱۰۵]) عوض می‌شود. در حقیقت، ذهن برای درک چنین جمله‌ای باید به صحنه بیاید و انگار خود در مسیر جاده حرکت کند. این حرکت خیالی[۱۰۶]، پویا و زمان‌دار است (Ibid., 27). در حوزهٔ نشانه‌های تصویری و خوشنویسی ایرانی نیز موضوع پویایی ذهن بسیار اهمیت دارد؛ زیرا ذهن مخاطب یک اثر خوشنویسی، سوار بر فضاهای (نامرئی) اثر می‌تواند به صحنه بیاید. این بر صحنه شدن، زمان‌دار است و چنانچه در بخش تحلیل نشان خواهیم داد در دو حوزهٔ حسی و مفهومی می‌تواند رخ دهد.

روابط هم‌نشینی و جانشینی بین نشانه‌ها

مبحثی که از ابتدای مطرح‌شدن نشانه‌شناسی یعنی از زمان بارت، فیلسوف و نشانه‌شناس فرانسوی، مورد توجه بوده و هنوز هم مورد توجه است، روابط هم‌نشینی و جانشینی بین نشانه‌ها است. دیدگاه نشانه‌شناسی درباره این روابط، نسبت به ادبیات و زبان‌شناسی، وسیع‌تر است؛ چون نشانه‌شناس فقط با نشانه‌های کلامی سر و کار ندارد و طیف وسیعی از نشانه‌ها مدنظر او است.

آنچه در مبحث روابط هم‌نشینی مهم است، آن است که اگر نشانه‌ها وارد یک ساختار یا ترکیب شوند، معنای تازه‌ای به وجود می‌آید که این معنای تازه با معنای تک‌تک آن نشانه‌ها متفاوت است. به‌عنوان‌مثال، هرکدام از اجزای سفرهٔ هفت‌سین، به‌تنهایی برای ایرانیان معنایی دارد و یادآور چیزی است اما وقتی این اجزا در کنار هم قرار می‌گیرند و ترکیبی به وجود می‌آید، معنای تازه‌ای ساخته می‌شود؛ چون قاعده‌ای در هم‌نشینی این نشانه‌ها وجود دارد. مثال دیگر: اصل دوم مرجع‌گزینی[۱۰۷] در نحو[۱۰۸] بیان می‌کند که ضمیر[۱۰۹] باید در داخل یا خارج از بند خودش مرجعش را بیابد (Hageman,1994, 229)؛ بنابراین، جملهٔ من آنم که رستم بود پهلوان از لحاظ نحوی صحیح نیست؛ چون قاعدهٔ اخیر (اصل دوم مرجع‌گزینی) در ترکیب نشانه‌ها رعایت نشده است[۱۱۰]. پس، در مطالعات نشانه‌شناسی و در بحث روابط هم‌نشینی، مهم است که بدانیم چه قواعدی بر ترکیب نشانه‌ها حکم‌فرما هستند و چگونه مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌توانند کنار هم قرار بگیرند که به یک نشانهٔ جدید بینجامد. این قواعد، با توجه به اینکه با چه نوع نشانه‌هایی مواجهیم، می‌توانند انگیخته (از پیش موجود) یا قراردادی باشند. مثلاً بودن نوشیدنی کنار یک قطعه کیک، قاعده‌ای انگیخته است اما چیزی که سفرهٔ هفت‌سین ایرانیان را معنادار می‌کند، یک قرارداد سنتی است.

در مبحث روابط جانشینی، انتخاب و محدودهٔ انتخاب حائز اهمیت است. به‌عنوان‌مثال، وجود قطعه‌ای نان در سفرهٔ صبحانه، معنای خاصی ندارد؛ چون انتخابی صورت نگرفته است اما سفارش دادن غذایی سنتی در یک رستوران غیر سنتی با تنوع غذایی بسیار زیاد، انتخاب است و احتمالاً سفارش‌دهنده قصد دارد معنایی و پیامی را انتقال دهد. در مثال بالا، نان و غذای سنتی صرفاً چیز هستند و ماهیتاً فاقد معنا؛ آنچه معناساز است، در اینجا مسئلهٔ انتخاب است. موضوع انتخاب است که در تحلیل ساختار نشانه‌ها، به ساختارها معنا می‌دهد. در بخش تحلیل نشان خواهیم داد که روابط هم‌نشینی و جانشینی چگونه نشانه‌ها را در فضای آثار خوشنویسی ایرانی با هم ترکیب می‌کند تا معنای حسی و مفهومی جدیدی حاصل گردد.

الگوهای معناسازی مختص درک مفهومی

به‌سختی می‌توان مثالی آورد که جهان واقعی را بدون تصویرسازی ذهنی درک کنیم. چنانچه در بخش قبل گفته شد، برخی از تصویرسازی‌های ذهنی مربوط به درک حسی ما است و درک حسی مطابق قوانینی شکل می‌گیرد اما باید توجه داشت که تصویرسازی‌های ذهنی، به درک حسی و قوانین گشتالت محدود نمی‌شوند و در حیطهٔ درک مفهومی نیز تأثیرگذار هستند (Paolucci, 2021, 142-145). بخش بزرگی از جهان ذهنی ما در اثر تصویرسازی‌های ذهنی‌ای تشکیل می‌گردد که به درک مفهومی ارتباط دارند و سبب ساخت فضاهایی ذهنی می‌شوند که محیط‌هایی جدا اما به‌هم‌مرتبط بوده، ساختاری مفهومی دارند. به این‌گونه تصویرسازی‌ها، ذهنی- مفهومی می‌گوییم (Langacker, 2017, 35).

فضاهای ذهنی[۱۱۱]

عبارت فضاهای ذهنی از ترکیب مباحث زبان‌شناسی در فرانسه با فلسفه تحلیلی آنگلوساکسون، توسط فوکونیه در کتاب فرانسوی ساختار معنا (۱۹۸۴) متولد شد. فوکونیه در بافت منطق ساختارگرا، فلسفه زبان و دیدگاهی شناختی به زبان طبیعی، نظریهٔ فضاهای ذهنی را مطرح کرد. او این اصطلاح را از مباحث فلسفی لایبنیتس[۱۱۲] که از جهان‌های ممکن صحبت می‌کرد، گرفت. لایبنیتس معتقد بود که جهان‌های ممکن صرفاً از طریق مقایسه با جهان‌هایی دیگر که به‌ناچار ذهنی هستند، قابل‌شناسایی‌اند؛ در مقایسه با دیگر جهان‌های ذهنی است که ما جهان موجود را بهترین جهان در نظر می‌گیریم. فوکونیه در این کتاب عنوان می‌کند: «فضاهای ذهنی، جهان‌های ممکن که وابسته به هستی‌شناسی‌اند، نیستند بلکه نوعی از جهان‌اند که ذهن ما با آن سر و کار دارد» (Brandt, 2020, 66). فوکونیه این مقایسه را به حیطهٔ زبان‌شناسی شناختی می‌آورد و فعالیت‌های شناختی را در زبان، صرفاً در گروی مقایسهٔ فضاهای ذهنی ایجادشده می‌داند. مثلاً فضای ذهنی ناشی از جملهٔ هوا سردتر شده است در مقایسهٔ فضای ذهنی کنونی (سردبودن هوا) با فضای ذهنی قبلی (گرم‌بودن هوا) شکل می‌گیرد. فوکونیه، ساخت فضاهای ذهنی و برقراری نگاشت‌هایی بین آن‌ها را شرط معناداری جملات دانست (Ibid., 66).

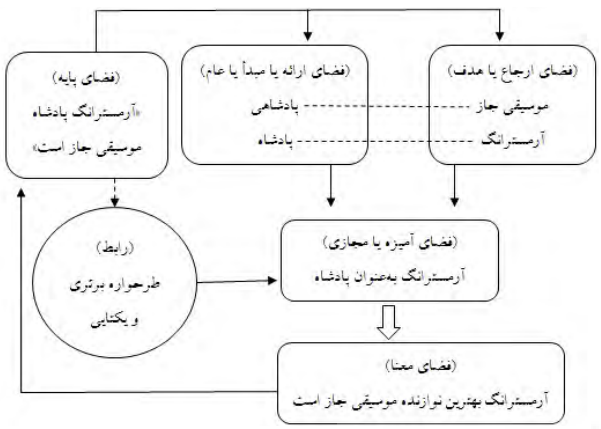
برانت در نقدی به نظریهٔ فضاهای ذهنی فوکونیه، به آن دلیل که این نظریه، پویا و طرح‌واره‌ای‌بودن تولید معنا را در نظر نمی‌گیرد، آن را در درک معنا عاجز می‌داند و برای حل این مشکل، با اشاره به این مطلب که معنا باید به‌عنوان عملگر در فرآیندهای جاری ذهنی و ارتباطی در نظر گرفته شود، تغییراتی را در این نظریه پیشنهاد می‌دهد. ازنظر برانت، نظریهٔ فضاهای ذهنی فوکونیه هرچند که خود را زیرمجموعه معناشناسی شناختی می‌داند اما در حقیقت، نگاهش به معنا بازنمودی نیست؛ این در حالی است که در معناشناسی شناختی، معنا نقش‌گرا و بازنمودی است (Ibid., 65).

آمیزه

نظریهٔ آمیزه را فوکونیه و ترنر در کتاب ۱۹۹۴ خود، با نام *فرافکنی مفهومی و فضاهای میانی*، به هدف تشریح نحوه معناسازی توسط ذهن، ارائه کردند. بر پایهٔ این نظریه، معنا در شبکه‌ای شامل چهار فضای ذهنی (فضای عام[۱۱۳]، فضای آمیزه[۱۱۴]، فضای درونداد[۱۱۵] اول و دوم) تولید می‌شود (Fauconnier, 1997, 149). فضای درونداد اول، فضایی مفهومی است که به قلمرو مبدأ، مربوط است. فضای درونداد دوم، فضای مفهومی هدف است که در اثر نگاشت بینافضایی[۱۱۶] اعمال‌شده بر فضای مبدأ، شکل می‌گیرد. فضای عام، فضای مفهومی طرحواره‌ها و ساخت‌های انتزاعی است و میان همهٔ فضاها در این شبکه مفهومی، مشترک است. فضای آمیزه و به تعبیر فوکونیه، ساختار نوظهور[۱۱۷] نیز در اثر فرافکنی فضاهای مبدأ و هدف، حاصل می‌شود (Ibid., 149). برانت با مثال‌هایی نشان می‌دهد تعریف فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) از معنا در کتاب راهی که می‌اندیشیم: آمیزه مفهومی و پیچیدگی‌های پنهان ذهن که بر پایهٔ ترکیب شرایط درستی- نادرستی است، در بافت، کارآمد نیست. حقیقی انگاشتن معنا در تعریف فضاهای ذهنی، از سوی فوکونیه و ترنر، این نظریه را در پرداختن به معنا ناتوان می‌کند (Brandt, 2020, 69). برانت در نقدی به نظریهٔ آمیزهٔ فوکونیه، به آن دلیل که این نظریه، پویا و طرحواره‌ای‌بودن تولید معنا را در نظر نمی‌گیرد، آن را در درک معنا عاجز می‌داند. ازنظر برانت، نظریهٔ آمیزهٔ فوکونیه هرچند که خود را زیرمجموعه معناشناسی شناختی می‌داند اما در حقیقت، نگاهش به معنا بازنمودی نیست (Ibid., 69). او به همراه لینه برانت[۱۱۸]، تغییراتی را در این نظریه پیشنهاد می‌دهد و الگویی تکمیلی برای نمایش آمیزهٔ نشانه‌شناختی معرفی می‌کند که به الگوی اُرهوس معروف است (Ibid., 65).

پِر آژ و لینه برانت، بر پایهٔ الگوی فوکونیه و ترنر، الگویی تکمیلی برای نمایش آمیزهٔ نشانه‌شناختی ارائه می‌دهند و نام آن را الگوی اُرهوس می‌نهند (Ibid., 2) که شامل پنج فضای مفهومی است: فضای نشانه‌ای پایه[۱۱۹]، فضای ارائه[۱۲۰] (عام یا مبدأ[۱۲۱])، فضای ارجاع[۱۲۲] (هدف[۱۲۳])، فضای آمیزه (فضای مجازی[۱۲۴]) و فضای معنا[۱۲۵] (Ibid., 91). آن‌ها با در نظر گرفتن طرحواره‌ها به‌عنوان رابط[۱۲۶] و اضافه‌کردن فضای پایه و فضای معنا و یکسان فرض‌کردن فضای عام با فضای مبدأ به‌عنوان فضای ارائه، این الگو را برای تحلیل معنا در حوزهٔ همهٔ نشانه‌ها کاربردی می‌نمایند. برانت صراحتاً عنوان کرده است که محتویات آنچه به‌عنوان رابط در این الگو وجود دارد (طرحواره‌ها)، به‌طور دقیق، فضاهای ذهنی نیستند؛ زیرا طرحواره‌ها لزوماً مورد آگاهی مُدرِک نیستند و صرفاً در ساخت فضاهای ذهنی (فضای آمیزه) شرکت دارند. بنابراین، او رابط طرحواره را فضای ذهنی در نظر نگرفته است (Ibid., 98).

برای روشن‌شدن موضوع، مثالی زبانی مطرح می‌کنیم: در جملهٔ آرمسترانگ پادشاه موسیقی جاز است فضای پایه، فضایی ذهنی است که تمرکز ذهن بر آرمسترانگ، موسیقی و پادشاهی است. فضای ذهنی ارائه، فضایی عام است. در جملهٔ بالا، آنچه ذهن ما به‌عنوان مقوله‌ای عام فرض می‌کند، مقولهٔ پادشاه و پادشاهی است. فضای ذهنی ارجاع، شامل اهداف یا مقوله‌های خاص‌تر جمله می‌شود؛ یعنی آرمسترانگ و موسیقی. ذهن پس از اعمال نگاشت‌هایی میان دو فضای ارائه و ارجاع (پادشاهی- موسیقی جاز، پادشاه- آرمسترانگ)، فضایی ذهنی از آمیختگی این دو فضا می‌سازد به نام آمیزه. در فضای آمیزه، آرمسترانگ به‌عنوان پادشاه فرض می‌گردد. اکنون طرحواره‌ای که از مقولهٔ عام پادشاهی در ذهن داریم (برتری و یکتایی)، به فضای آمیزه اثر می‌کند و درنهایت، فضای معنا به‌صورت آرمسترانگ بهترین نوازنده موسیقی جاز است ساخته می‌شود (Ibid., 91) (تصویر ۴).



تصویر ۴. آمیزهٔ نشانه‌های زبانی بر پایهٔ الگوی برانت. مأخذ: (Brandt, 2020, 91)

این الگو علاوه بر قابلیت تحلیل معنای نشانه‌های زبانی، می‌تواند به‌خوبی در مقولهٔ خوشنویسی ایرانی که شامل نشانه‌های تصویری است، کاربرد داشته باشد و توجیهی بر معناسازی باشد. در بخش تحلیل، از الگوی آمیزهٔ برانت در تحلیل یک اثر سیاه‌مشق نستعلیق، بر پایهٔ درک مفهومی استفاده خواهیم کرد.

روائیت[۱۲۷]

پدیدهٔ روائیت که توسط گریماس، بنیان‌گذار مکتب نشانه‌شناسی پاریس، مطرح شد، جایگاه بسیار کلیدی در فهم یک نشانه‌شناس دارد. نشانه‌شناسان این مکتب، هر تولید معنایی را محصول یک روند روایی می‌دانند. اگر یک اتفاق معناداری رخ دهد، ازنظر این نشانه‌شناسان، یک روایت و به‌طور دقیق‌تر، یک روائیت اتفاق افتاده است. گریماس تصریح می‌کند که در فرآیندی مثل آشپزی، از لحظه شروع مقدمات پخت تا زمان پذیرایی، یک روایت اتفاق می‌افتد؛ یعنی با روندی روایی مواجهیم. اینکه روایت و روائیت چطور در تولید معنا نقش دارد، بحث مفصلی است که در این پژوهش، قصد ورود به آن را نداریم اما به این نکته در حوزهٔ هنر خوشنویسی بسنده می‌کنیم که گاهی هنرمند در اثر خود، قصد انتقال معنایی را به‌وسیلهٔ بازگویی روایتی دارد. به‌عنوان‌مثال، خوشنویس توانا و بنام، میرزا غلامرضا اصفهانی، با استادی تمام و ضمن حفظ حسن وضع و استحکام، با ایجاد تعمدی فضاهای حسی پرفشار و دارای تضاد بسیار که به‌تبع، فضاهای ذهنی پرتنش و فشار ایجاد می‌کنند، گویی حال آشفته خود را روایت می‌کند[۱۲۸] (تصویر ۵).

تحلیل نشانه‌شناختی اثری از خوشنویسی ایرانی

اثر نشان‌داده‌شده در تصویر (۶) از آثار قابل‌تحسین خوشنویسی ایرانی است که توسط یکی از مشهورترین خوشنویسان ایرانی، میرزا غلامرضا اصفهانی (۱۲۰۹-۱۲۶۵ ه.ش)[۱۲۹]، در قالب خط نستعلیق و با سازمان‌دهی سیاه‌مشق در قطع مستطیل[۱۳۰] تحریر شده است.

تصویر ۵. میرزا غلامرضا اصفهانی، *سیاه‌مشق نستعلیق*، ۲۰ در ۴۰ سانتی‌متر، ۱۲۶۴ ه.ش/ ۱۳۰۳ ه.ق، موزه میرعماد مجموعه سعدآباد، تهران.
مأخذ: (URL1)

تصویر ۶. میرزا غلامرضا اصفهانی، *سیاه‌مشق نستعلیق*، ۲۰ در ۳۰ سانتی‌متر، ۱۲۶۳ ه.ش/ ۱۳۰۲ ه.ق، موزه میرعماد مجموعه سعدآباد، تهران.
مأخذ: (URL1)

تحلیل اثر بر پایهٔ درک ذهنی- حسی

درک حسی معنا توسط ما بر پایهٔ تصویرسازی‌های ذهنی- حسی است که ابعاد متفاوتی دارد و مطابق قوانین گشتالت انجام می‌گردد. درک حسی، مرحله‌ای پیش از درک مفهومی است. در این‌گونه درک، فضاهای ذهنی- مفهومی شکل نمی‌گیرند و صرفاً آن چیزی تصویرسازی می‌شود که دیده می‌شود؛ همگان آن را (با شرط دیدمایهٔ مشابه) می‌توانند به‌طور مشابه ببینند و فرهنگ- وابسته هم نیست.

یکی از عناصر مهم و کلیدی در تمامی انواع قالب‌های خوشنویسی[۱۳۱]، نقطه است. نقطه در خوشنویسی، کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهنده یک فرم است و خود دارای فرمی است (تصویر ۷الف) فرم نقطه را در قالب نستعلیق نشان می‌دهد. برای نقطه، مطابق (تصویر ۷ب) می‌توان ساختار نقطه‌ای در نظر گرفت و آن را مجموعه‌ای از نقاط کوچک‌تر دانست. بنابراین، بدیهی است که هر فرمی از مجموعه نقاط تشکیل شده باشد. مهم‌ترین خاصیت نقطه، جذب‌کنندگی آن است (تصویر ۷ج) و به همین علت می‌تواند فضا[۱۳۲] را سازمان‌دهی[۱۳۳] کند (تصویر ۸الف) (رضوی، ۱۳۸۰، ۱۲). به نظر نگارندگان، اگر نقطه در مکانی حضور داشته باشد، طبق قانون برجسته/ زمینه گشتالت، نقش برجسته دارد. این همان خاصیت جست‌وجوگری لبه‌ها توسط چشم و ذهن انسان است. در (تصویر ۷ج) چشم، ابتدا لبه‌ها را جست‌وجو می‌کند و چون نقطه، یک فرم بسته است، مسیر نگاه دور می‌زند و به مکان شروع لبه‌خوانی بازمی‌گردد. بنابراین، نگاه معطوف می‌شود و فرار دید رخ نمی‌دهد. این، توجیهی است بر جاذب‌بودن فرم نقطه در آثار خوشنویسی.

تصویر ۷. فرم نقطه در نستعلیق (الف)، ساختار بزرگ‌نمایی‌شده آن (ب) و خاصیت جذب (ج)، بریده‌شده از (تصویر ۶).

در (تصویر ۸) پیکان‌های منحنی آبی‌رنگ جهت حرکت چشم را نشان می‌دهند. شروع حرکت، ابتدای پیکان است. اگر نقطه در مرکز فرم ن حضور داشته باشد (تصویر ۸الف)، انتهای حرکت چشم (انتهای پیکان)، به سمت نقطه معطوف می‌شود. حضور نقطه به‌عنوان برجسته و جذب‌کننده، حس ایستایی را القا می‌کند. عدم حضور عنصر جاذب (نقطه)، سبب فرار دید از محدودهٔ کار می‌گردد. در (تصویر ۸ب) به علت فقدان عنصر جاذب (نقطه)، دید از محدودهٔ فرم خارج می‌گردد (به مسیر انتهای پیکان توجه کنید.).

تصویر ۸. سازمان‌دهی با خاصیت جذب نقطه (الف) و فرار دید از محدودهٔ فرم (ب)، بریده‌شده از (تصویر ۶).

در ادامه، یکی از تحلیل‌های نشانه‌شناختی ممکن بر پایهٔ اصول گشتالت در مورد اثر نمایش‌داده‌شده در تصویر (۶) ارائه می‌گردد. پیکان منحنی آبی‌رنگ در تصویر (۹) نشان‌دهنده امتدادی است که به گونه

حسی- بصری بین نقاط کناره‌های اثر برقرار می‌شود. این نقاط که با دایره‌های قرمزرنگ در این تصویر مشخص شده‌اند، طبق استدلالی که گفته شد، خاصیت جذب دارند و طبق قانون تشابه گشتالت در یک امتداد دیده می‌شوند. این امتداد، مفهومی نیست بلکه حسی است و همگان می‌توانند آن را حس کنند. عامل مؤثر در اینجا انتخاب است. ما انتخاب می‌کنیم که چگونه ببینیم. ترتیب در انتخاب‌ها دیدمایهٔ ما را می‌سازد. در مواجهه باتصویر (۶) مخاطب اگر انتخابش آن باشد که ابتدا نقاط برجسته اطراف کار را ببیند، دیدمایه‌اش به این منجر می‌شود که کل کار را به شکل یک مستطیل درک کند. به خاطر این امتداد و دورانی که حس می‌گردد (پیکان مستطیل‌شکل آبی‌رنگ)، نگاه محصور می‌شود. این کار کاملاً حساب‌شده انجام شده است؛ چنانکه ما وقتی می‌خواهیم گفتمانمان بر مخاطب اثر کند، ابتدا توجه مخاطب را جلب می‌کنیم. به‌عبارت‌دیگر، او را در محدودهٔ گفتمان خود، محصور و مجذوب می‌کنیم؛ سپس، واژه‌ها و جملات را برای انتقال منظور خود به کار می‌بریم. تصویر (۹) نمونه‌ای از یک سازمان‌دهی فضایی است.

تصویر ۹. نمایش قانون‌های برجسته/ زمینه و تشابه گشتالت و سازمان‌دهی فضایی اطراف (تصویر ۶).

در این اثر با بهره‌گیری از سازمان‌دهی خطی و فضایی، فضاهای درونی اثر نیز به‌خوبی سازمان‌دهی شده است. نمونه‌ای از شیوهٔ سازمان‌دهی خطی را در تصویر (۱۰) می‌توان دید. این نحوه حس کردن، بر پایهٔ انتخاب مخاطب شکل گرفته است. پس، نسبت به حالت قبل، دیدمایه عوض شده است. در این تصویر حس می‌شود که نقطهٔ درون فرم ن با نقطهٔ موجود در ابتدای حرکت فرم د و نیز با نقطهٔ موجود در حرکت میانی فرم سد[۱۳۴] مطابق قانون تشابه گشتالت ارتباط برقرار می‌کند و امتدادی ساخته می‌شود. این امتداد با امتداد فرم/ طبق قانون امتداد گشتالت عمداً در یک مسیر قرار گرفته است.

تصویر ۱۰. نمایش قانون تشابه و امتداد گشتالت، یکی از سازمان‌دهی‌های خطی درونی (تصویر ۶).

انتخاب دیدمایه‌ساز دیگر می‌تواند محدودهٔ بیضی‌شکلی باشد که در تصویر (۱۱) نشان داده شده است. این، نمونه‌ای دیگر از شیوهٔ سازمان‌دهی فضایی است. نقاطی که با دایره‌های قرمزرنگ مشخص شده‌اند، بر پایهٔ قانون برجسته/ زمینه گشتالت حس می‌شوند و طبق قانون تشابه گشتالت، امتدادی را می‌سازند. فرم‌های کشیده نستعلیق[۱۳۵] نیز قانون امتداد گشتالت را تداعی می‌کنند. مجموعه این امتدادها که گفته شد، طبق قانون امتداد گشتالت، شکلی بیضی را می‌سازند که در تصویر (۱۱)) نمایش داده شده است.[۱۳۶] هدف از سازمان‌دهی فضایی اطراف کار و نیز سازمان‌دهی خطی و فضایی درون کار، جذب مخاطب، عدم فرار دید او و ایجاد حس یکپارچگی و وحدت است.

یک انتخاب آن است که دیدمایهٔ حسی را طوری فرض کنیم که سازمان‌دهی فضاها مطابق تصویر (۱۲) باشد.[۱۳۷] در اینجا، شبکه‌ای از اشکال بیضی را در این دیاگرام می‌توان مشاهده کرد. تمام این فضاها در اثر قانون تشابه و امتداد گشتالت حس می‌گردند. طبق اصل تشابه، فضاهای بیضی‌شکل، مرتبط دیده می‌شوند.[۱۳۸] بنا به قانون برجسته/ زمینه، دو فضای حسی بیضی‌شکل که با رنگ آبی مشخص شده‌اند، برجسته و بقیه (بیضی‌های سیاه‌رنگ)، زمینه محسوب می‌شوند. دو فضای معرفی‌شده به‌عنوان برجسته، دارای عناصر بیشتر و درنتیجه متراکم‌تر هستند و این مسئله سبب تمرکز چشم می‌شود. لنگاکر عنوان می‌کند که انتخاب برجسته و زمینه شاید تنها تفاوت معنایی میان عباراتی

تصویر ۱۱. نمایش قانون تشابه و امتداد گشتالت، یکی از سازمان‌دهی‌های فضایی درونی (تصویر ۶).

تصویر ۱۲. نمایش شبکه‌ای از سازمان‌دهی‌های فضایی (تصویر ۶).

باشد که یک محتوای مفهومی دارند (Langacker, 2017, 9). دارابودن برجسته و زمینه در یک کار هنری، سبب حرکت و پویایی ذهن و چشم می‌گردد؛ گویی ذهن بر امواج فضاهای حسی برجسته و زمینه، سوار است. به نظر لنگاکر، در نشانه‌های زبانی، این انطباق می‌تواند در جملات غیر واقعی و خیالی رخ دهد. در این‌گونه جملات، ذهن گوینده و شنونده که در حالت عادی خارج از صحنه است، بر صحنه می‌شود و انگار همراه با آنچه در مرکز توجه است (مرجع مفهومی)، حرکت می‌کند. مانند جملهٔ «جاده در میان کوه‌ها می‌خزد.» که گویی بُعد غیرجسمانی گوینده و شنونده در مسیر جاده، حرکت می‌کند. بنابراین، پویایی از عوامل معناساز در درک حسی است (Ibid., 19). این پویایی که از ارتباطات بین فضاهای حسی و در محدودهٔ نشانهٔ دیاگرامی حاصل شده است، یکی از رموز جذابیت این نشانه‌ها است؛ چراکه پویایی محصورشده در فضای دیاگرام، ضمن جلوگیری از خستگی چشم و ذهن، از فرار دید جلوگیری می‌کند و به‌اصطلاح عامیانه، نگاه گیر می‌افتد. ایجاد معنای حسی از هم‌نشینی فرم‌های خوشنویسی به سبب خلق فضاهایی هندسی است که جانشین آن فرم‌ها شده‌اند.

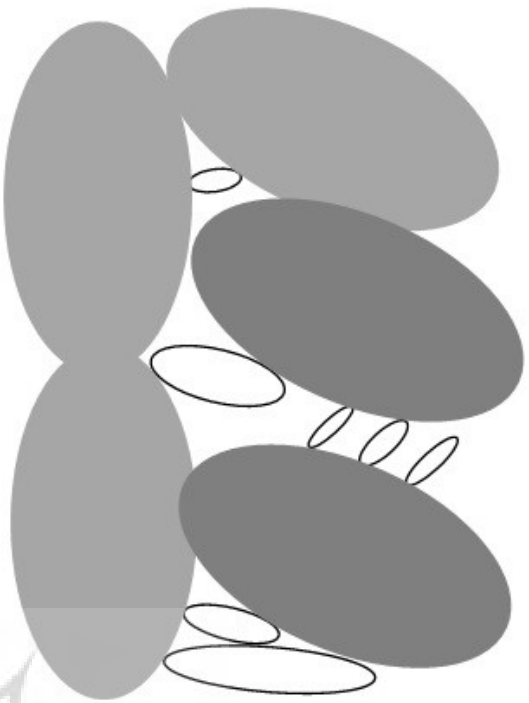
فضاهای حسی (اشکال هندسی) در تصویر (۱۲) ، طبق قانون فرم ساده گشتالت، ساده‌سازی می‌شوند و فرم‌ها عملاً به شکل فضاهایی به‌هم‌مرتبط تصویر (۱۳) دیده می‌شوند. در حقیقت، این فضاها حاملی هستند برای فرم‌های خوشنویسی. به‌عبارت دیگر، فرم‌های خوشنویسی به‌عنوان فضاهایی هندسی معرفی می‌شوند؛ یعنی اشکال هندسی، جانشین فرم‌های خوشنویسی می‌گردند. چشم مرتباً بین این فضاهای هندسی حرکت می‌کند. این حرکت و پویایی در چارچوب کار، سبب جذابیت این‌گونه آثار است؛ چرا که نگاه مخاطب، فارغ از عناصر درون فضاها، در این فضاهای به‌هم‌مرتبط، محصور می‌شود و درنتیجه حس یگانگی و وحدت به او القا می‌شود. دیاگرام‌ها فارغ از هرگونه فشار و اجبار، مخاطب را رها از بند ماده، به سیر در فضاهای حسی رهنمون می‌شوند.

تحلیل اثر بر پایهٔ درک ذهنی- مفهومی

بخشی از تحلیل نشانه‌شناختی یک اثر هنری، تحلیل مفهومی است. درک معنا به گونه مفهومی، مرحلهٔ پس از درک معنا به شیوهٔ حسی است. بنابراین، درک مفهومی به درک حسی وابسته است. پس، می‌توان گفت که عوامل معناساز حسی مانند انتخاب، دیدمایه، برجستگی، پویایی و روابط هم‌نشینی و جانشینی، در ساخت معنای مفهومی نیز شرکت دارند. پس از درک حسی که خود به دیدمایهٔ حسی وابسته است، ذهن ما بر پایهٔ آن درک حسی و بر پایهٔ یکسری طرح‌واره‌ها، مطابق نظریهٔ آمیزه، فضای معنا را می‌سازد. کشف چگونگی ساخت این معنا، تحلیل مفهومی ما را شکل می‌دهد.

مبحث انتخاب و دیدمایه در درک مفهومی نیز اهمیت دارد. اینکه دیدمایهٔ مفهومی ما چه باشد، به چگونگی درک حسی و نیز به طرح‌واره‌ها وابسته است. چون درک حسی ما اَشکال متفاوتی دارد و طرح‌واره‌ها نیز مجموعه‌ای بسته نیستند، دیدمایهٔ مفهومی یکتا نیست. بنابراین، درک‌های مفهومی و فضاهای معنایی متفاوت و درنتیجه، تحلیل‌های مفهومی متفاوت در مورد آثار خوشنویسی، متصور است.

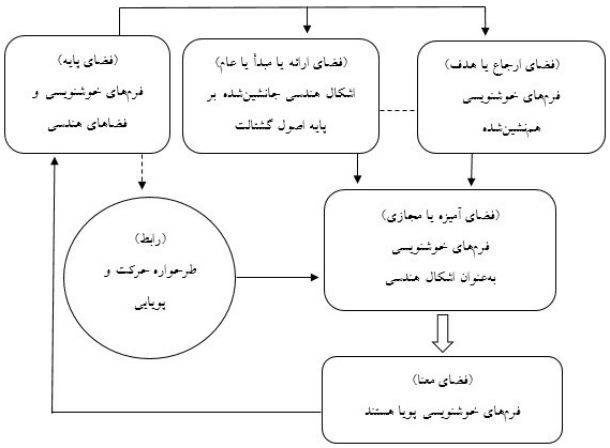
تصویر (۱۲) را در نظر بگیرید. قبل از آنکه وارد معناسازی مفهومی شویم، قوانین گشتالت به‌عنوان واقعیاتی حسی، اثر می‌کنند و معناسازی



تصویر ۱۳. نمایش قانون فرم ساده گشتالت، ساده‌سازی فضاهای حسی (تصویر ۱۲).

بر پایهٔ حس انجام می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، ترتیب و طریقهٔ دیدن (دیدمایهٔ حسی) و اصول گشتالت، در آنچه پس از مشاهدهٔ یک کار هنری تصور می‌کنیم، مؤثرند. دیدمایه و چگونگی مشاهدهٔ ما، اصل خاصی از گشتالت را تحریک می‌کند. بنابراین، آنچه تصور می‌شود، می‌تواند متفاوت باشد. در اینجا ما فرض کردیم طوری مشاهده می‌کنیم که فضاهایی مطابق آنچه در تصویر (۱۲) رسم شده است، تصور شوند.

در تصویر (۱۴) ، بر پایهٔ معناسازی حسی ارائه‌شده در تصویر (۱۲)، تحلیل مفهومی اثر با استفاده از الگوی اُرهوس رسم شده است. طبق این الگو، فضای پایه در این اثر، فضایی ذهنی است که پس از مشاهده فرم‌های مرئی هم‌نشین‌شده و حس‌کردن اشکال بیضی نامرئی جانشین‌شده ساخته می‌شود. برای آنکه از این فضای پایه، مفهومی تولید شود، فعالیت‌هایی ذهنی صورت می‌گیرد: بر پایهٔ این الگو، ابتدا فضای پایه توسط ذهن، به دو فضای ذهنی دیگر (ارائه و ارجاع) تفکیک می‌شود. یعنی فضاهای مرئی و نامرئی تفکیک می‌گردند. توجه داریم که این فضاها در این الگو ذهنی هستند و از مرحلهٔ حسی خارج شده‌اند. فضای ذهنی ارائه که فضایی عام است، از تصویرسازی‌هایی هندسی ایجاد می‌شود که سببش هم‌نشینی فرم‌های خوشنویسی است. همچنانکه هم‌نشینی اجزای سفرهٔ هفت‌سین ایرانیان، معنایی جدید و جدا از هرکدام از آن اجزا می‌سازد، هم‌نشینی فرم‌های خوشنویسی نیز طبق قواعد سازمان‌دهی نقطه‌ای، خطی و فضایی، می‌تواند معناساز باشد و اشکال هندسی‌ای را تداعی کند که متضمن فضای ارائه هستند. فضای ارجاع هم که هدف است، مجموعه آن فرم‌های خوشنویسی است. با این تفکیک، ذهن بر هر مقوله به‌طور جداگانه متمرکز می‌شود و آن‌ها را با هم مقایسه می‌کند و در صدد کشف ارتباط میان آن‌ها برمی‌آید. اکنون که شناخت جداگانه هر فضا ممکن شد، دوباره ذهن این دو فضا را با هم می‌آمیزد و فضایی



تصویر ۱۴. یکی از انواع تحلیل‌های نشانه‌شناختی ممکن (تصویر ۱۲) بر پایهٔ مدل اُرهوس.

جدید (فضای آمیزه) ساخته می‌شود. تفاوت فضای پایه و فضای آمیزه در آن است که فضای پایه خام است و پردازش ذهنی‌ای روی آن انجام نشده است. در فضای آمیزه، فرم‌های خوشنویسی هم‌نشین‌شده، به‌عنوان اشکال هندسی نامرئی در نظر گرفته می‌شوند. انگار اشکال هندسی، به‌اصطلاح عامیانه، رو می‌آیند و برجسته می‌شوند. فرم‌های خوشنویسی نیز زمینه می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، این اشکال، جانشین فرم‌ها می‌گردند. این برجسته‌شدن اشکال هندسی، شرایط را مناسب می‌کند برای تحریک‌شدن طرح‌واره‌های ذهنی ما. تصویر (۱۳) را در نظر بگیرید. چنین فضاهای حسی متشکل از اشکال هندسی رسم‌شده، می‌تواند طرح‌واره حرکت و پویایی را در ذهن ما تحریک کند.[۱۳۹] با اعمال این طرح‌واره به فضای آمیزه، مفهوم‌سازی می‌تواند رخ دهد. فضای معنا حاصل این مفهوم‌سازی است. مفهوم پس از اعمال طرح‌واره به فضای آمیزه به این صورت شکل می‌گیرد: فرم‌های خوشنویسی پویا هستند (تصویر ۱۴).

نتیجه

سؤال اساسی که در این پژوهش در جست‌وجوی پاسخ‌هایی برای آن بودیم، آن است که آیا خوشنویسی ایرانی را می‌توان از نشانه‌های دیاگرامی دانست؟ برای پاسخ به این سؤال ابتدا لازم بود که به درک صحیحی پس از مواجهه با یک اثر خوشنویسی ایرانی برسیم. برای اینکه بتوانیم تحلیل این یک اثر را به تمام آثار موجود خوشنویسی تعمیم بدهیم، اثری انتخاب کردیم که به‌عنوان سرنمون آثار خوشنویسی ایرانی، مورد پذیرش جامعه خوشنویسان معاصر باشد. ضمناً در طول تحلیل‌ها ثابت کردیم که روابطی دقیق و حساب‌شده میان عناصر موجود در اثر برقرارند. این‌گونه نگاه به یک اثر، می‌تواند شیوه‌ای برای تعیین عیار هنری اثر نیز باشد. برای رسیدن به درک صحیح از فضای اثر، معنا را به دو گونه حسی و مفهومی و به‌تبع آن، مقولهٔ درک معنا را نیز به دو گونه ذهنی- حسی و ذهنی- مفهومی در نظر گرفتیم.

بر پایهٔ آنچه در بخش درک حسی بیان شد و نیز بر اساس شواهد تحلیلی که ارائه گردید، اصول گشتالت در تبیین معنای حسی دریافت‌شده از آثار خوشنویسی مورد نظر، قابل بهره‌برداری هستند. به نظر می‌رسد که ساخت فضاهای حسی توسط هنرمند خوشنویس، به‌گونه‌ای که از نظر

دیداری، جذاب و حاوی گفتمانی باشد، بدون رعایت اصول گشتالت امکان‌پذیر نیست. در مقولهٔ درک حسی، دیدمایهٔ حسی در نحوه درک اثر، می‌تواند تعیین‌کننده باشد و چون دیدمایه منحصربه‌فرد نیست، حالات متفاوتی از درک حسی هر اثر می‌تواند وجود داشته باشد.

همچنین، به این نتیجه رسیدیم که برای حصول درک مفهومی قابل‌قبول پس از مشاهدهٔ یک اثر خوشنویسی، در درجه اول، یک درک حسی خوب لازم است که خود به اصولی متکی است که فرد- وابسته نیست و همهٔ انسان‌ها پس از مشاهده، چنین درکی را خواهند داشت. این اصول، همان قوانین گشتالت هستند. همین‌طور، نشان دادیم که درک مفهومی یک اثر خوشنویسی علاوه بر درک حسی آن، به طرح‌واره‌های ذهنی ما نیز وابسته است. درک مفهومی که مرحلهٔ پس از درک حسی است، در اثر سازه‌های مفهومی رخ می‌دهد و درونی و ذهنی است؛ یعنی مطابق برداشت‌های ذهنی ما از پدیده‌های بیرونی بر پایهٔ یکسری طرح‌واره‌ها و فضاهای ذهنی، شکل می‌گیرد؛ بنابراین، می‌تواند فرد- وابسته یا فرهنگ- وابسته باشد. به علت متغیربودن دیدمایهٔ حسی و متنوع‌بودن طرح‌واره‌ها، دیدمایهٔ مفهومی نیز متغیر است. بنابراین، مطابق نظریهٔ آمیزهٔ برانت که در این پژوهش، برای تشریح سازوکار معنای مفهومی در آثار خوشنویسی مورد نظر به کار برده شده است، دیدمایهٔ مفهومی (متأثر از دیدمایهٔ حسی و طرح‌واره‌ها) در ساخت فضای معنا مؤثر است. در مقولهٔ درک مفهومی نیز حالات مختلفی از درک می‌تواند وجود داشته باشد.

تحلیل‌هایی که بر پایهٔ اصول نشانه‌شناسی شناختی از این اثر شاخص خوشنویسی ایرانی ارائه شد، این مسئله را روشن می‌کند که دقت بسیار فوق‌العاده‌ای در نگارش آن صرف شده است و خالق اثر، قصد انتقال معنایی، از طریق نمایش فرم‌ها و فضاهای حساب‌شده، داشته است.

الگوهای مشترک میان درک حسی و درک مفهومی ازجمله انتخاب، دیدمایه، برجستگی، پویایی، روابط هم‌نشینی و جانشینی بین فرم‌های خوشنویسی، در میان تحلیل اثر مورد نظر بررسی شدند. اصول گشتالت را در این فضاها محک زدیم و از انطباق این اصول حسی با فضای اثر خوشنویسی، آگاه شدیم. الگوهای مختص درک مفهومی مانند فضاهای ذهنی، آمیزه و روائیت را نیز در این اثر، مطرح کردیم و به اثر این الگوها در بافت کارهای خوشنویسی پی بردیم.

مهم‌ترین نتیجه و دستاورد این پژوهش آن است که آثار خوشنویسی ایرانی در سطح متکامل خود، نشانه‌هایی دیاگرامی‌اند. ما به گونه شناختی با این اثر مواجه شدیم تا ابتدا آن را درست درک کنیم. درک درست، ما را به این نکته رهنمون می‌شود که این اثر خوشنویسی عملکردی مشابه نشانه‌های دیاگرامی دارد؛ چرا که صدایی غیر شخصی دارد و به جهان غیر ماده اشاره دارد. چشم و ذهن مخاطب پس از مواجهه با آن دچار تحریک‌های نشانه‌های شمایلی و اجبارهای نشانه‌های نمادین نمی‌شود. همین‌طور، احساس پویایی و حس رازآلود ناپدیدشدن در واقعیتی عمیق‌تر از ادراکات حسی جهان مادی به او دست می‌دهد. متوجه می‌شود که اثر خوشنویسی با این مشخصات، عام است؛ چنانکه ماهیت‌های هندسی عام هستند و شامل زمان و مکان نمی‌شوند. بنابراین، خود را فارغ از مزاحمت زمان و مکان می‌یابد. این‌ها خصوصیات دیاگرام‌ها هستند.

مهم‌ترین کاربرد این پژوهش، ایجاد نگرشی متفاوت به فضاهای نشانه‌ای هنر به‌خصوص خوشنویسی ایرانی است. دیدگاه حسی و دیدگاه مفهومی و به کاربردن قوانین حسی و جنبه‌های مفهومی در آثار هنری، چه در خلق آثار توسط هنرمند و چه در درک آن‌ها توسط مخاطب (مُدرِک)، می‌تواند ضمن غنا بخشیدن به نشانه‌های هنری، سبب حفظ آن‌ها در گذر زمان گردد. به نظر می‌رسد آزمون‌های شناختی که بر پایهٔ حس و مفهوم و با ابزاری چون اصول حسی گشتالت و نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی برانت بر فضای اثر خوشنویسی انتخاب‌شده، اعمال شدند، می‌توانند در حوزهٔ سایر هنرها نیز اجرا گردند.

پی‌نوشت‌ها

1. Cognitive Semiotics. 2. Verbal Signs.
3. Nonverbal Signs. 4. Per Aage Brandt.
5. Abstract Figurative Pictorial Art.
6. Diagrammatic Sign. 7. Icons.
8. Symbols. 9. Diagram.
10. Peircean Indices.

۱۱. آغاز شکوه در خوشنویسی ایرانی را در دوره تیموری (۷۴۹-۸۸۰ ه.ش) دانسته‌اند و در ادامه در دوره‌های صفویه تا پایان مشروطه (۸۸۰-۱۲۸۸ ه.ش) به تکامل خود رسید. این اثر در دوره قاجار خلق شده است (ر.ک : قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۳۰).

۱۲. ر.ک: هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳، ۳۹.

13. Protptype.

۱۴. قابل استنادبودن مطابق نظر اکثر خوشنویسان معاصر، شهرت، سبک نگارش، تأثیرگذاربودن و سرنمون‌بودن دلایلی هستند که این اثر به‌عنوان نمونه تحلیل انتخاب شده است.

۱۵. ر.ک: قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸، ۴۰.

16. Semiotic Meanings.

۱۷. برای مطالعه در مورد انواع خطوط خوشنویسی ایرانی (ر.ک: قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸، ۳۰).

18. Perception. 19. Conception.
20. Conceptual Blending Theory.
21. Arhus Model. 22. Enminded Body.
23. Embodied Mind. 24. Selection.
25. Perspective. 26. Prominance.
27. Dynamicity.
28. Syntagmatic & Paradigmatic Relations.
29. Ferdinand De Saussure. 30. Ulf Cronquist.
31. “The Garden” Song. 32. Umberto Eco.
33. Hermeneutics. 34. Algirdas Julien Greimas.
35. Charls Sanders Peirce. 36. Roland Barthes.
37. Representment. 38. Referential object (Referent).
39. Interpretant. 40. Semiotic relation.
41. Materialism. 42. Biplanarity.
43. Signification. 44. Signifier.
45. Signified. 46. Semiotic meaning.
47. Thing. 48. Intentional phenomena.
49. Structural. 50. Anti-systemic.
51. Thought. 52. The How.
53. The What. 54. Affective.

55. Deontic. 56. Enunciation.
57. Interpersonal. 58. Epistemic Semantics.
59. Spritual. 60. Supraworldly World.
61. Diagrammatic Gestures. 62. Impersonal.
63. Gaetano Kanizsa. 64. Schemas.
65. Form. 66. Gestalt Rules.
67. Figure/Ground. 68. Similarity.
69. Continuation. 70. Good Form.
71. Ronald W. Langacker. 72. Mental Spaces.
73. Gilles Fauconnier. 74. Mark Turner.
75. Intractive. 76. Subject of conception.
77. Nutral. 78. Scope of conception.
79. Specifity.
80. Immediate Scope Of Conception.
81. Maximal Scope of Conception.
82. Potential Scope of Conception.
83. General. 84. Profile.
85. Focus of Attention. 86. Conceptualizer.
87. Immediate Field of View.
88. Maximal Field of View.
89. Potential Field of View. 90. Viewer.
91. Vantage point. 92. Onstage region.
93. Fictive sentences. 94. Speaker.
95. Hearer. 96. Offstage.
97. Onstage. 98. Trajector/Landmark.
99. Noun. 100. Adjective.
101. Preposition. 102. Verb.
103. Process. 104. Onstage Mver.
105. Offstage Viewer. 106. Fictive Motion.
107. Binding. 108. Syntax.
109. Pronoun.

۱۱۰. ضمیر من در بند خودش (من آنم) و نیز در خارج از بند خودش یعنی بند (که رستم بود پهلوان) مرجعی ندارد.

111. Mental spaces. 112. Gottfried Wilhem Leibnitz.
113. Generic Space. 114. Blend Space.
115. Input Space. 116. Cross-Space Mapping.
117. Emergent Structure. 118. Line Brandt.
119. Semiotic Base Space. 120. Representation Space.
121. Generic Or Source Space.
122. Reference Space. 123. Goal Space.
124. Virtual Space. 125. Meaning Space.
126. Relevance. 127. Narativity.

۱۲۸. میرزا غلامرضا اصفهانی در سال ۱۳۰۰ هجری قمری در ۵۴ سالگی صاحب فرزندی می‌شود که در ۳ سالگی به علت بیماری فوت می‌کند. این اثر، ضمن اینکه از حیث استحکام و حسن وضع و رعایت اصول خوشنویسی در مرتبه بالایی است، با توجه به ایجاد فضاهای حسی خاص و القای حس تنش، می‌تواند راوی حالات روحی نابسامان او پس از فوت فرزندش باشد. تاریخ این اثر با تاریخ فوت فرزند وی مطابقت دارد. روایتگری یکی از رسالت‌های هنرمند است. او پیش از این داغ نیز آثاری به این شیوهٔ نگارش، خلق کرده است که می‌توان آن‌ها را به مرارت‌های واردشده بر او پس از اتهام نا به‌حق بابی‌گری مربوط دانست (رک: قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۵۰).

۱۲۹. ر.ک: هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳، ۳۹.

۱۳۰. دلیل اینکه بیشتر آثار قدما در محدوده‌ای مستطیل‌شکل تحریر شده‌اند، به بحث تناسب طلایی (Golden Ratio) بازمی‌گردد. نسبت طول به عرض کل کار، طوری انتخاب می‌شود که نزدیک به نسبت طلایی (تقریباً یک و شش‌دهم) باشد (رک: رضوی، ۱۳۸۰، ۸).

۱۳۱. قالب‌های خوشنویسی ایرانی عبارت‌اند از تعلیق، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق (رک: قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸، ۳۰).

۱۳۲. منظور از اصطلاح فضا در کارهای خوشنویسی، همان سطح دوبعدی کار است که مشاهده می‌شود.

۱۳۳. سازمان‌دهی، هم‌نشین نمودن نقاط، خطوط و فضاهای ساخته‌شده در آثار خوشنویسی است که به‌منظور جلوگیری از نابسامانی کار و ایجاد تمرکز چشم و ذهن مخاطب بر کار هنری و به سه نوع نقطه‌ای، خطی و فضایی اجرا می‌گردد (رضوی، ۱۳۸۰، ۷۳).

۱۳۴. این نقاط با دایره‌های قرمزرنگ مشخص شده‌اند.

۱۳۵. منظور، دو فرم س کشیده نستعلیق است که در محدودهٔ بیضی تحریر شده‌اند.

۱۳۶. از این نوع سازمان‌دهی‌ها (خطی، فضایی و نقطه‌ای) در درون این اثر، بسیار وجود دارد و قابل رسم است.

۱۳۷. اگر دیدمایه تغییر کند، نوع درک حسی متفاوت خواهد شد (رک: ظریف، ۱۴۰۱، ۶۶-۷۰).

۱۳۸. البته هنرمند برای تأکید بیشتر، این فضاها را با ابزار واسطه (فرم‌هایی که با بیضی‌های کوچک مشخص شده‌اند) به هم متصل نموده است.

۱۳۹. ممکن است مُدرِک، طرح‌واره دیگری را اعمال کند؛ چراکه طرح‌واره‌ها فرد-وابسته و فرهنگ-وابسته‌اند.

فهرست منابع

رضوی، سید جلال (۱۳۸۰)، *اصول طراحی در ساختار خوشنویسی: مفاهیم بصری در ساختارشناسی حروف نستعلیق، ثلث، شکسته و نسخ*، مشهد: آیین تربیت.

ظریف، فرهاد (۱۴۰۱)، بازنمود سازوکارهای شناختی در سه اثر خوشنویسی ایرانی بر پایهٔ نشانه‌شناسی شناختی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* زبان‌شناسی همگانی به راهنمایی دکتر علی ایزانلو، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*، تهران: روزنه.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*، تهران: فرهنگ‌معاصر.

هاشمی‌نژاد، علیرضا (۱۳۹۳)، *سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار*، تهران: متن.

Brandt, P. A. (2011). What is cognitive semiotics? A new paradigm in the study of meaning. *Signata*, (2)2, 49-60. Doi: https://doi.org/10.4000/signata.526

Brandt, P. A. (2020). *Cognitive Semiotics: Signs, Mind and Meaning*. London: Bloomsbury Academic. Doi: https://doi.org/10.5040/9781350143333

Brandt, P. A. (2021). Diagrams, Gestures, and Meaning. A Cognitive-Semiotic View. Retrieved from https://www.researchgate.net

Brandt, P. A., & Cronquist, U. (2021). The Garden, Blending in the Semiotics of Songs. Retrieved from https://www.researchgate.net

Hageman, L. (1994). *Introduction to Government and Binding Theory*. Oxford: Blackwell.

Langacker, R. W. (2017). *Ten Lectures on the Elaboration of*

Talmy, L. (2017). *Ten Lectures on Cognitive Semantics*. Leiden: Brill. Doi: https://doi.org/10.1163/9789004347472_001

Ungerer, F., & Schmid H.-J. (2006). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London: Routledge. Doi: https://doi.org/10.4324/9781315835

Cognitive Grammar. Leiden: Brill. Doi: https://doi.org/10.1163/9789004347472_001

Paolucci, C. (2021). *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meaning and Cognition*. Switzerland: Springer Nature Switzerland AG. Doi: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42986-7

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی