نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تعلیق روایت در نگارگری و خوانش آن بر اساس تصویر بر پایهٔ دیدگاه ایمدال

(مطالعه موردی: کشتن اسفندیار ارجاسب را، یوسف و زلیخا، سماع دراویش)

شهره علیپور [۱]، محمدرضا حسنی [۲*]، عباس بزرگمهر [۳]

[۱] دانشجوی رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران alipour.shV@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیارگروه نقاشی، دانشکده هنر ومعماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران m.r.hassani@arts.usb.ac.ir
[۳] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، bozorgmehr_art@arts.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۲
دوره ۱۸
صفحه ۲۸۲ الی ۳۰۴

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۲۰
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۱۲/۰۹
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱

کلمات کلیدی

نگارگری،
ماکس ایمدال،
تعلیق روایت،
خوانش تصویر.

ارجاع به این مقاله

علیپور، شهره، حسنی، محمدرضا، بزرگمهر، عباس. (۱۴۰۰). تعلیق روایت در نگارگری و خوانش آن بر اساس تصویر بر پایه دیدگاه ایمدال (مطالعه موردی: کشتن اسفندیار ارجاسب را، یوسف و زلیخا، سماع دراویش). هنر اسلامی، ۱۸(۴۲)، ۲۸۲-۳۰۴.

dorl.net/dor/20.1001.1.1
۷۳۵۷۰۸،۱۴۰۰،۱۸،۴۲،۱۷،۸

dx.doi.org/10.22034/IAS
.۲۰۲۱.۲۶۱۲۶۴.۱۴۶۵

چکیده

نگارگری به‌عنوان یکی از نمونه‌های اعلای فرهنگ بصری، دارای زبان بصری قدرتمندی است، که هم روایت مبتنی بر ادبیات اثر را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و هم دارای ظرفیت‌های خاص در بیان بصری و هنری است. نگارگری ایرانی از دامان ادبیات برخاسته اما خوانش منحصر خود را از روایت ایجاد کرده است. هنرمند نگارگر با استفاده از تمهیدات خود، روایت ادبی را ترجمه بصری نموده، و در مقابل مخاطب قرار داده، خوانش تصویری متکی بر دیدن است. با استفاده از روش آیکونیک ماکس ایمدال روایت اثر تعلیق می‌شود تا توسط مشاهده، جوهره اصلی اثر و مفهوم آن درک شود. از این روی فهم از طریق تصویر در مقابل فهم درباره تصویر قرار گیرد، در نتیجه پیش-دانسته‌ها در مورد تصویر تعلیق می‌گردد و کنش دیدن به‌عنوان عنصر اصلی دریافت‌کننده و ایجادکننده معنا، قرار می‌گیرد. پژوهش در این تحقیق، براساس روش، توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری داده ها، کتابخانهای اسنادی و پیمایش اینترنتی است. یافته‌های این پژوهش مبتنی بر سه اصل تحلیل ساختار صوری، چینش صحنه و پیشافکنی چشم‌انداز منتج به برداشت‌های ذهنی از واقعیت عینی می‌شود، فقدان پرسپکتیو جهانِ تصویرشده و اصول طراحی توسط هنرمند ایرانی، نمونه این جهان‌بینی ذهنی در آرایش صحنه است. برای مطالعه موردی سه نگاره «کشتن اسفندیار ارجاسب را»، «یوسف و زلیخا» و «سماع دراویش» انتخاب شده است.

اهداف پژوهش:

۱.بررسی روش ماکس ایمدال در خوانش تصاویر.
۲.بررسی چگونگی خوانش ارزش‌های بصری نگاره‌ها با رویکرد ماکس ایمدال.

سؤالات پژوهش:

۱.روش ماکس ایمدال در بیان قدرت تصویر و توانایی آن در خوانش اثر چیست؟
۲.بر اساس رویکرد ایمدال چگونه می‌توان به ارزش‌های بصری نگاره‌ها در برابر خوانش مسلط روایت از تصویر پی برد؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

هنگام مواجهه با تصویر پیش از توجه به ساختار صوری اثر، ذهن به‌دنبال دانش و یا روایتی است تا با آن ارتباط برقرار کند، یعنی دانسته‌های خود را در تصویر بگنجاند. یکی از رویکردهای متداول تحلیل تصویر، آیکونولوژی به‌عنوان روش تفسیر اثر هنری است که در سال‌های اخیر درخصوص نگارگری ایرانی مورد توجه قرار گرفته است. آیکونولوژی با توجه به مبانی آن بر پایهٔ معنا در مقابل فرم (صورت) شکل گرفته است، و بر این اساس نگاره‌ها بیرون از خود تفسیر می‌شوند و به‌عبارتی به‌جای شکل بر محتوا تمرکز می‌شود و روایت به‌عنوان عنصر اصلی بجای تصویر مورد خوانش قرار می‌گیرد. اما تصویر با کنش دیدن قابل درک است و در خوانش براساس روایت این کنش اصلی نادیده گرفته می‌شود، و یادآوری جایگزین دیدن شده است. در این پژوهش سعی برآن شده تا بر اساس نظریه ماکس ایمدال فهم از طریق تصویر در مقابل فهم درباره تصویر قرار گیرد. به این منظور پیش‌دانش‌ها و روایت های قبلی درباره تصویر تعلیق می‌شود. خوانش تصویر بر اساس منطق خود است، و در این راستا کنش دیدن به‌عنوان عنصر اصلی، دریافت‌گر و ایجادکننده معنا است. در کنار سایر روش‌های خوانش هنرهای بصری، توجه به این مهم ضرورت انجام این تحقیق را روشن می‌کند، که نگاره‌ها دارای ارزش‌های تصویری مستقل هستند و هنرمند نگارگر فرای روایت اثر، تعمیداتی را به‌کار برده است که مخاطب با آن ارتباط برقرار کند.

درخصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر درنیامده است با این حال آثاری به بررسی خوانش‌های تصویری پرداخته‌اند. صالحی (۱۳۹۲) در مقاله "روش شناسی های تحقیق بصری: خوانش تصویر" اذعان می‌دارد، در مواجهه با تصویر، روش‌شناسی‌ها و رویکردهای متفاوتی وجود دارد که معرفی و بحث در مورد کاربرد آن‌ها در رشته‌های هنری لازم به‌نظر می‌رسد. وی انواع روش‌های بصری را معرفی می‌کند و نتیجه می‌گیرد، رویکردی انتقادی نسبت به تصویر نیاز است تا بتوان به‌واسطهٔ آن معناهای موجود در تصویر را بازشناخت. نصری (۱۳۹۳) در مقاله "تثلیث جسم، تصویر و رسانه انسان‌شناسی تصویر از منظر هانس بلتینگ" به تشریح نظریات بلتینگ می‌پردازد، بلتینگ درصدد مطالعه تصویر رها از محدودیت‌های روایت غالب تاریخ هنر برمی آید. او معتقد است که هر تصویر جسمی جایگزین برای امر غایب است. هدف وی تحلیل آثار تصویری بر اساس منطق متون مکتوب تصاویر است. روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی و از نوع تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و پیماشی است.

1.علم تصویر

علم تصویر به تحقیقات متأخری اطلاق می‌شود که می‌کوشد برای تصاویر، منطقی جدا از منطق زبان در نظر بگیرند. فرض اساسی این علم چنین است که منطق تصویری، جدای از منطق زبانی است. بنابراین نمی‌توان با همان ملاک‌های زبانی به تحلیل تصویر پرداخت. ریشه‌های این علم را می‌توان به رویکرد شکل‌گرایانه در هنر نسبت داد، که به‌جای تاکید بر محتوا، بر اهمیت شکل به‌منزله سرچشمه جاذبه ذهنی اثر هنری پا می‌فشارد (آدامز، ۱۳۹۲: ۲۹). در این سنّت هرست بردکامپ[۱] نیز بر قوهٔ معرفت شناختی تصاویر تمرکز داشت و نشان داد که تصاویر نه تنها بازتولید می‌شوند و انتقال می‌یابند، بلکه، همچنین، به‌نحوی فعالانه معرفت مختص به خودشان را ایجاد می‌کنند، بردکامپ این مسئله را "کنش تصویر"[۲] می‌نامد. او نشان می‌دهد که تصاویر با مجموعه‌ای از دیگر تصاویر، تخیلات، و خاطرات درگیر هستند و نمی‌توانند به سهولت به اطلاعات و پیام‌ها تقلیل یابند (نصری،۱۳۹۳: ۹۵). اما نخستین جرقه‌های احیای این علم پس از چند دهه سکوت به آرای ماکس ایمدال[۳] بازمی‌گردد. گوتفرید بوهم[۴] تاریخدان هنر، که شاگرد ایمدال بود، فهم ابژکتیو تصاویر را ناممکن می‌داند و بر ادراک و تفسیر مختص به خود تصاویر تمرکز دارد.

روش کمتر انتقادی برای تئوری آنچه تصاویر بیان می‌کند در دهه ۱۹۹۰ توسط گوتفرید بوهم ارائه شد که به «چرخش آیکونیک » تبدیل شد. بوهم به گفته خود، بیش از بیست سال را برای پاسخ به یک پرسش صرف کرد که به مسئله اصلی تحقیقات او بدل شده و این است که چگونه تصاویر معنا را ایجاد می‌کنند؟ با وجود این حقیقت برتری زبانشناختی در بیشتر قرن بیستم، مطالعات در زمینه تاریخ هنر همچنان به پیش رفتند. اما بوهم درخصوص روش تفسیر معمول برگرفته از پانوفسکی مشکوک بوده و از او به دلیل از بین بردن توازن میان تصویر و متن «به سمت متون» انتقاد می‌کند، که مشابه نکته اصلی انتقاد میشل است. انگیزه چرخش آیکونیک او تلاش برای درک تصاویر به‌صورت نشان‌های آیکونیک به‌صورت یک فرایند ایجاد معانی است. به‌عبارت دیگر، «چرخش آیکونیک از این دیدگاه ناشی می‌شود که تصاویر از هرگونه منطق زبانشناختی به‌دور هستند و از آنجایی که نمی‌توان آنها را توسط هیچ چیز دیگری درک کرد، باید توسط خود درک آنها شوند. بوهم تأکید می‌کند که استفاده از اصطلاحات آیکونیک در چرخش آیکونیک او هیچ

---

[۱] Horst Bredekamp

[۲] bildakt

[۳] (Max Imdahl) استاد هنر که نقش اساسی در تاسیس تاریخ هنر مدرن در آلمان پس از جنگ جهانی دوم داشت. وی به مطالعه نقاشی و تاریخچه هنر، معماری و مطالعات آلمان از ابتدای سال ۱۹۴۵ در دانشگاه مونستر پرداخت. او پایان نامه خود را در خصوص رفتار رنگ‌ها در نقاشی‌های کتاب اواخر دوران کارولنژی تحت نظارت وارنر هاگر نوشت، ایمدال در دهه ۱۹۷۰ به عنوان مشاور در مجموعه هنرهای معاصر دانشگاه روهر فعالیت می‌کرد و به ترویج هنر معاصر در درون و بیرون دانشگاه مشغول بود. در دهه ۱۹۸۰ او سمینارهایی را در زمینه هنرهایی معاصر در لورکوزن آلمان برگزار کرد و این سمینارها به مدل‌های آموزش هنر تبدیل شدند. او تا زمان مرگ خود در آکادمی‌ای در بوخوم تدریس می‌کرد(http://arthistorians.info/imdahlm, ۲۰۱۹).

[۴] Gotfried Boehm

ارتباطی با دیدگاه پیرس در خصوص نماد به عنوان یک نشانه تصویری ندارد. با الهام از تفاوت معنایی سوسری، که توضیح می‌دهد که کلمات معانی خود را از شباهت با دنیا نمی‌گیرند، بلکه معانی را از تفاوت‌های درونی متقابل در سیستم نشانه به‌دست می‌آورند، تفاوت آیکونیک این مفهوم را بیان می‌کند که "تصاویر برای معانی خود وابسته به دنیای واقعی نیستند بلکه به صورت یکسان وابسته به تضادهای درونی بصری نیز می‌باشند" (Boehm and Mitchell ۲۰۰۹:۱۰۶). برای بوهم، اصطلاح آیکونیک به‌صورت همزمان تصویر را به صورت یک شیئ و یک فرایند مشخص می‌کند[۵] زیرا هدف او درک تصاویر از دیدگاه فرایندوار ضمنی است و برای این کار لازم است، مفهوم تفاوت آیکونیک مشخص شود تا امکان درک تصاویر بدون کمک هیچ مدل زبانشناختی و یا علم کلام ممکن گردد.

۲.فهم و ادراک از طریق و یا بواسطهٔ «تصاویر» مقابل، فهم و ادراک «تصاویر»

فهم و ادراک بی‌واسطه از طریق تصویر، فهم و ادراکی فرازبانی و فرامتنی است، به‌گونه‌ای کاملاً ضمنی و بی هیچ توضیح مبسوطی نه تنها از حوزهٔ متدلوژی؛ بلکه، از حوزهٔ تئوری و یا نظریهٔ "کنش" نیز حذف گشته است؛ چراکه، همان‌طوری‌که تاریخدان هنر، "هانس بلتینگ" با ارجاع به "دبلیو. جی. تی. میچل"نیز بیان می‌دارد: "تئوری و نظریه، متدلوژی و پژوهش‌های عملی باید در جایگاهی قرار گیرند که دیگر به توضیح، تفهیم و تفسیر تصویر از طریق متن نپردازند؛ بلکه، تصویر را از متن تمیز دهند" (Sklenarova, ۲۰۱٤: ۲۵).

جدول ۱: ابعاد معنا و تأویل و تفسیر در تصویر (Bohnsack& Others, ۲۰۱۰: ۲٦۸).

[۵] از آنجایی که کارهای بوهم بیشتر به زبان آلمانی نوشته شده‌اند، بهتر است تفاوت این دو اصطلاح مشخص شود. در زبان آلمانی میان دو اصطلاح انگلیسی image و picture (تصویر و عکس) تفاوتی وجود ندارد. در نتیجه تصویر می‌تواند به‌عنوان یک نمایش فیزیکی که تصویر را نمایش می‌دهد در نظر گرفته شود. این عدم تفاوت ترجمه از زبان آلمانی را دشوار می‌کند زیرا مشخص نخواهد بود که در هر لحظه منظور یک تصویر فیزیکی است و یا نمایش ذهنی آن اما از موقعیت متن نیز می‌توان فهمید بوهم به تصاویر به‌صورت کلی اشاره کرده است.

۳.اهمیت ساختار صوری و به تعلیق در آوردن دانش

یکی از بزرگترین نظریه پردازان جریان موسوم به نگره ادوارد بولو[۶] (۱۹۲۱) است. او این نگرش را در قالب فاصله روانی توصیف کرده است، یعنی فرد میان خود و شیئ فاصله ذهنی ایجاد می‌کند. از دید بولو فاصله، مراتبی دارد. فاصله زیاد به‌معنی قطع ارتباط فرد با اثر هنری است. فاصله کم به فاعل ادراک فرصتی نمی دهد که به پاسخ های فوری و شخصی‌اش بی توجه بماند. به‌طور کلی بی‌طرفی همان فاصله‌ای است که میان بیننده یا مخاطب و اثر به وجود می‌آید. این به این معناست که فرد هیچگونه وابستگی و تمایل شخصی به اثر داشته باشد تا این وابستگی تأثیری بر درک ناب و خالص او اثر نگذارد (گات و مک آیور لویس، ۱۳۹: ۳۲۸). مشکل رابطه میان متن و تصویر در مرکز کارهای ماکس ایمدال قرار دارد. برای ایمدال، تصویر دارای کیفیت نمایشی منحصر به فردی می‌باشد که واسطه معنا بوده و همچنین نمی‌تواند با هیچ چیز دیگری جایگزین شود. این خصوصیت خاص یک تصویر به‌عنوان اثر ساختار معنایی آیکونیک آن در نظر گرفته می‌شود. برای درک منحصر به فرد بودن تصاویر، ایمدال یک روش دیگر (روش آیکونیک) را پیشنهاد می‌کند که پانوفسکی در مدل سه مرحله‌ای خود فراموش کرده است. "پانوفسکی با تعریف تمایز و افتراق مضمون با معنا و فرم سه مرحله تفسیر را مشخص کرده است" (عبدی، ۱۳۹۰: ۳۲). از نظر جنسن فرم به‌مثابه منبع اطلاعات است، "مطالعه ویژگی‌های بصری یک اثر هنری، اطلاعات بسیاری از یک اثر را به دست می‌دهد، فرم معتبرترین حلقه ارتباطی میان آثار هنری و سبک مربوطشان است" (جنسن، ۱۳۹۲: ۱۹). به‌رغم این موضوع، مدل پانوفسکی به ما اجازه تحلیل فرم، فارغ از محتوا و یا تصاویر انتزاعی را نمی‌دهد و یا به این نتیجه‌گیری منجر خواهد شد که هر تصویر انتزاعی بی‌اهمیت است.

روش آیکونیک ایمدال به مشاهده‌کننده و یا مفسر اجاره می‌دهد که پتانسیل و تخیل را ایجاد کرده و تلاش می‌کند که تجربه مشاهده‌کننده را در تفسیر وارد کند. مفهوم معنای آیکونیک شامل انعکاسی از آنچه تصویر نشان می‌دهد و همچنین تمامی موارد ممکن برای تصویر است. خصوصیات یک تصویر به صورت اصلی با توالی روایت متفاوت بوده و همچنین با تجربیات عملی متفاوت است و به ما اجاره نمی‌دهد که آن را روایت کنیم.

۴.روش آیکونیک ماکس ایمدال

با استفاده از روش ماکس ایمدال می‌توان میان سه بعد ترکیب ساختاری صوری شامل «ساختار صفحه‌ای/ساختار محیطی»، «طرح‌بندی منظره/چینش صحنه» و «طرح‌ریزی دیدگاهی/ پیشافکنی چشم‌انداز» تفاوت قائل شد.

---

[۶] Edward Bullough

چشم‌انداز و پرسپکتیو: دارای فواید مربوط به خود مخصوصاً در شناسایی اشیای ملموس در محیط فضایی و فیزیکی آنها می‌باشد.

چشم‌انداز: مربوط به شبیه بودن جهان نمایش داده شده در تصویر با جهان خارج و در محیط تصویر است. طرح‌بندی منظره: مطلبی مشابه اما در زمینه موقعیت‌های اجتماعی جهان بیرون برقرار خواهد بود. در مقابل بازسازی ترکیب‌بندی صفحه‌ای از ساختار صوری تصویر به‌عنوان یک صفحه ما را به سمت اصول طراحی و قوانین اصلی خود تصویر هدایت می‌کند. اول از همه این ترکیب‌بندی صفحه‌ای است که ما را به سمت نگاه به تصویر به‌عنوان یک سیستم که بر اساس قوانین و استقلال مخصوص به خود طراحی شده است، هدایت می‌کند. بنابراین اگر در دسترسی به تصویر به‌عنوان یک سیستم ارجاع به خود موفق باشیم می‌توانیم به‌صورت سیستماتیک به قوانین جهان تجربیات تولیدکننده تصویر، دسترسی پیدا کنیم (Bohnsack& Others, ۲۰۱۰: ۲۸۰).

۵.تجزیه و تحلیل نگاره‌ها بر اساس دیدگاه ماکس ایمدال

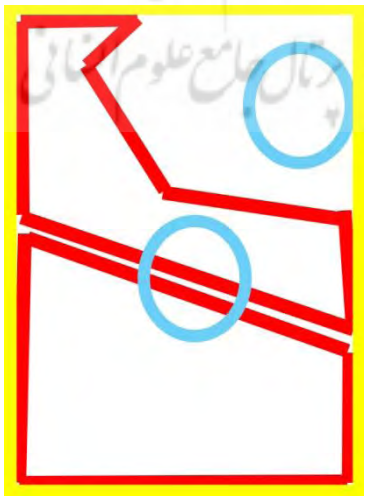
۵.۱.تحلیل نگارۀ کشته شدن ارجاسب در رویین دژ بدست اسفندیار

نگارۀ «کشته شدن ارجاسب در روئین دژ بدست اسفندیار» مربوط به نسخۀ شاهنامه‌ی بایسنقری است. این اثر که در سال ۸۳۳ هجری قمری آفریده شده هم اکنون در کاخ موزه گلستان نگهداری می‌شود. نگارۀ مورد نظر اثری از مولانا خلیل (امیر خلیل) از نقاشان دوران تیموری است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۵۱).

تصویر ۱- کشته شدن ارجاسب در رویین دژ به‌دست اسفندیار، امیر خلیل، ۸۳۳ هجری قمری (منبع: آژند، ۱۳۸۷: ۱۴۸)

از نظر ترکیب‌بندی، این نگاره یکی از شاهکارهای نگارگری ایران محسوب می‌شود. ترکیب‌بندی مارپیچی و تو در توی تصویر در بیان و القای موضوع داستان نقش بسزایی داشته است. نگارگر تلاش خود را به خرج داده تا بتواند تمام فضای قلعه را به تصویر درآورد و شاید یکی از دلایلی که تصویر بدین شکل در آمده همین امر بوده است. فضای قلعه با وجود ترکیب‌بندی خاص و منحصر بفرد، با توجه به کتیبه‌ها و دیوارها بیشتر شبیه به فضاهای معنوی‌ای هم‌چون مساجد است تا قلعه. در اینجا حالت مارپیچی صحنه کمک شایانی برای به تصویر کشیدن صحنهٔ کشتار ارجاسب کرده است. ضربه قلم‌های بنفش و قهوه‌ای که نگارگر در قالب سوارکارِ جنگجو و اسب ارائه کرده توانسته کمی از شدت ترکیب‌بندیِ گوشهٔ راست پایین تصویر را بگیرد. در خوانش این تصویر، نگاه مخاطب بی‌اختیار به عقب برمی‌گردد و همراه سوار کار از روی پل گذشته و وارد قلعه می‌شود. چند سرباز که ظاهراً از یاران اسفندیار هستند در کنار دو خواهر در بند گرفتار شدهٔ اسفندیار دیده می‌شوند. در داستان آمده است که این دو خواهر در زیرزمینی تاریک و مخوف زندانیِ ارجاسب بودند، اما در اینجا مشاهده می‌شود که آنها در اتاقکی کوچک در بند هستند. چیدمان فراخِ اثر و کلی‌گویی و تلاشِ نگارگر برای بیان تمام جزئیات می‌تواند بر این نظر صحه بگذارد که درک اشیای ملموس در محیط فضای کلی مدنظر وی بوده است.

قاب‌بندی صحنه و خلاقیت هنرمند، توانسته است این اثر را به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین آثار نگارگری مطرح کند. اثر از دو بخش نامتعارف تشکیل شده است. این دو بهش با نوارهای بسته‌ی قرمز رنگ در (تصویر ۲) نشان داده شده است. هم‌چنین داستان دو نقطهٔ اوج دارد، آزادی دو خواهر و کشته‌شدن ارجاسب؛ روایت نخستین در تقاطع دو قاب اصلی شکل می‌گیرد و گویی متصل‌کنندهٔ دو بخش اثر است و در نهایت روایت اصلی یعنی کشته‌شدن ارجاسب، دور از هیاهوی تصویر در جایی مناسب نقاشی شده است تا مخاطب به راحتی هدف داستان را متوجه شود.



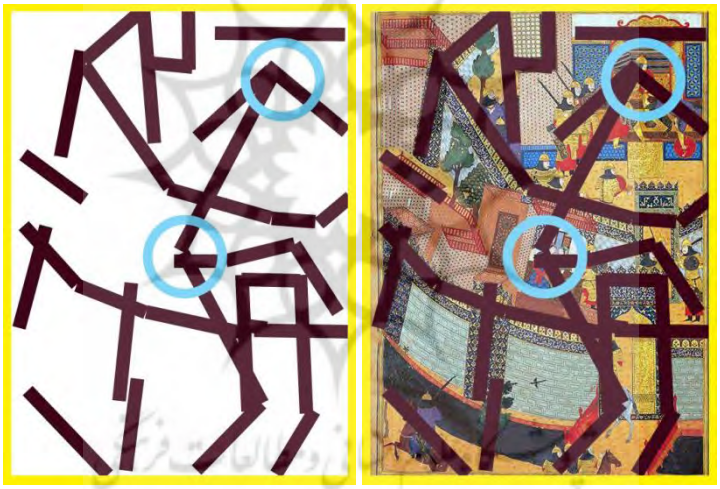
تصویر ۲- قاب‌بندی صحنهٔ اصلیِ نگاره (مأخذ: نگارنده ها).

در باب چینش صحنه می‌توان بیان داشت که نگارگر ایرانی، همواره سعی داشته است برداشت‌های ذهنی خود از واقعیتی عینی را به تصویر درآورد، برداشت‌هایی فاقد پرسپکتیو و واقع‌گرایانه، از این‌رو جهانِ تصویرشده توسط وی به‌مثابهٔ جهان خارج در محیط تصویر است، اما تفاوت‌هایی بنیادی و اساسی دارد؛ این تفاوت‌ها همان مواردی هستند که در باب برداشت هنرمند از اثر گفته شد.

نگارگر در به تصویر در آوردن شخصیت‌ها از رنگ طلایی بسیار استفاده کرده است و با توجه به زمینهٔ اُکر سمت راست تصویر، در مقابل رنگ‌های تقریبا سرد سمت چپ توازنی مناسب در عین تزلزل صحنه ایجاد شده است. با در نظر گرفتن رنگ لباس اسفندیار و ارجاسب، می‌توان متوجه شد که سربازانی که یونیفرم طلایی رنگ دارند از سپاهیان ایران و عده‌ای قلیل که زره‌هایی به رنگ بنفش پوشیده‌اند از سربازان تورانی می‌باشند. تراکم پرسوناژها در گوشه‌ی سمت راست بالای تصویر بسیار دیده می‌شود؛ به‌عبارتی دیگر، تمام حکایت داستان در همین بخش صورت می‌گیرد. ارجاسب که ظاهراً بر تخت پادشاهی خود در بالاترین نقطهٔ قلعه تکیه داده بود، در لحظه‌ای در محاصرهٔ اسفندیار و سربازانش قرار می‌گیرد، فوراً دست به شمشیر و سپر خود می‌برد اما اسفندیار به او امان نداده و با حرکتی وی را به قتل می‌رساند. در نهایت می‌توان چنین بیان کرد که چینش عناصر، حرکت خطوط پنهان، طرح‌هایی که ایجاد جهت و چرخش در تصویر می‌کنند، چشم مخاطب را به اوج داستان هدایت می‌کند.

همان‌طورکه در مفهوم معنای آیکونیک آورده شده است، شامل انعکاس‌هایی که از آن‌چه که تصاویر نشان می‌دهند، می‌باشد. در نگارهٔ مورد بررسی، جهت حرکت ساختمان، دیوارها و غیره، و به یک عبارت کلی، هم‌سو بودن عناصر با مفهوم اصلی، یعنی لحظهٔ فرود شمشیر بر شخصیت بد داستان، خود انعکاسی از موضوع است که که در قالب کل تصویر درآمده است (تصویر ۳). نگاه مخاطب، ناخواسته به‌سوی روایت اصلی داستان می‌رود؛ به‌عبارتی دیگر بررسی لایه‌های زیرین می‌تواند به معنای آیکونیک تصاویر رسید.

تصویر ۳- هم‌سو بودن عناصر در جهت رساندن مفهوم تصویر. [بخشی از اثر]، (شاهکارهای نگارگری، ۱۳۸۴: ۶۱).



تصویر ۴- روابط خطی عناصر و نقاط اوج نگاره (منبع: نگارنده ها).

در آنالیز روابط خطی نیز آشفتگی و هیجان کلی نگاره قابل مشاهده است. (تصویر ۴). با این وجود، ترکیب‌بندی هیچ آزاری به چشمان مخاطب نمی‌رساند و مخاطب می‌تواند تحلیل خود را از اثر داشته باشد. درواقع براساس روش ایمدال، تخیل مخاطب این اجازه را دارد تا تفسیر خود از اثر را بیابد. این مخاطب است با بررسی و بر اساس تجربیات تصویریِ خود می‌توان به معنای این نگاره و نشانه‌هایی که در آن دست پیدا کند (Boehm and Mitchell ۲۰۰۹:۱۰۶).

نگارگر در پیش‌افکنی چشم‌انداز سعی داشته تا بر روابط خطی موقعیت‌ها تأکید کند. هرچه به‌عنوان عنصر در تصویر مشاهده می‌شود، در جهت‌های خطیِ از قبل مشخص‌شده استوار هستند که در نهایت نگاه مخاطب را به موضوع داستان سوق می‌دهند).

در نظریات مطرح شده در مورد چگونگیِ ایجاد شدن معنا، توسط تصاویر گفته شد. تصاویر خود قابلیت ایجاد معنا را دارند، به‌گونه‌ای با بررسی نشانه‌شناسی تصاویر، و هم‌چنین بهره‌گیری از تئوری‌های نظریه‌پردازانی چون ایمدال این ممکن قابل بررسی است. به‌طور مثال، آیکون‌هایی که در این تصویر دلالت بر موضوع دارند و خود به‌تنهایی سبب این تفسیر می‌شوند اشاره می‌شود.

در بخش پایین که فضای بیرونی قلعه است، دو پرنده مشاهده می‌شود که آزادانه حول‌محور یک درخت در حال پرواز هستند. نگارگر با به تصویر درآوردن این دو پرنده، در صدد این بوده است که ارجاعی تصویری به خود اثر بدهد. این دو پرندهٔ آزاد می‌تواند نمادی از دو خواهر در بند باشند، که اینک در حال نجات از دست دشمن هستند. همان‌طور که بایندر مطرح کرده است، در اینجا درک تصویر را، بر مبنای درکی که از خود می‌شود، می‌توان استنباط کرد. به‌عبارتی دیگر، این چرخش آیکونیک تصاویر را از هرگونه تفسیر زبانی و زبان‌شناختی دور می‌کند.

رمزگشایی از یک پیام که در بیشتر مواقع به تنهایی توسط یک تصویر ارائه شده باشد، همواره از بخش‌های نمادشناختی و دلالتی عبور خواهد کرد. در این اثر همان‌طورکه مشاهده گردید، پرندگان کوچک از طریق بررسی‌های نمادشناختی، مسیر را برای رمزگشایی از پیام تصویر مهیا می‌کنند. (تصاویر ۵ و ۶).

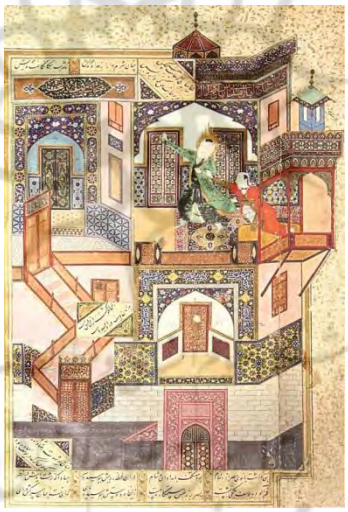
تصویر ۵- دو پرنده به‌عنوان نمادی از خواهران اسفندیار. [بخشی از اثر]، (منبع: شاهکارهای نگارگری، ۱۳۸۴: ۶۱).

تصویر ۶- خواهران در بند اسفندیار، [بخشی از اثر]

علاوه بر این موضوع، می‌توان به نکتهٔ دیگر این تصویر اشاره داشت: در مرکز تصویر، که با توجه به تحلیل خطی می‌توان آن را نقطهٔ طلایی اثر به‌شمار آورد، دو خواهر در فرم خاصی نشسته‌اند و دست‌هایشان بسته شده است، آن چه قابل توجه است، درب پشت سر آن‌هاست که یک لنگهٔ آن باز است، در این‌جا هم‌زمان دو مفهوم دربند بودن و آزادی در آن واحد به تصویر در آمده است.

۵.۲.تحلیل نگاره یوسف و زلیخا

این نگاره (تصویر ۷) مربوط به دورهٔ تیموری (مکتب هرات) است که توسط کمال‌الدین بهزاد خلق شده است و هم‌اکنون در کتابخانهٔ قاهره نگهداری می‌شود. سال آفرینش اثر به سال ۸۹۳- ۸۹۴ ه.ق، بوده و برای نسخه‌ای از بوستان سعدی کار شده است. زلیخا همه درهای قصر خلوتی را که در آن قصد اغوای یوسف را دارد قفل کرده است. ولی یوسف موفق می‌شود با گذر از میان دالان‌ها، صحن‌ها و تالارهای گیج‌کننده‌ای که درهای بسته آنها نمایان است، بگریزد (گرابار، ۱۳۹۰: ۹۲).

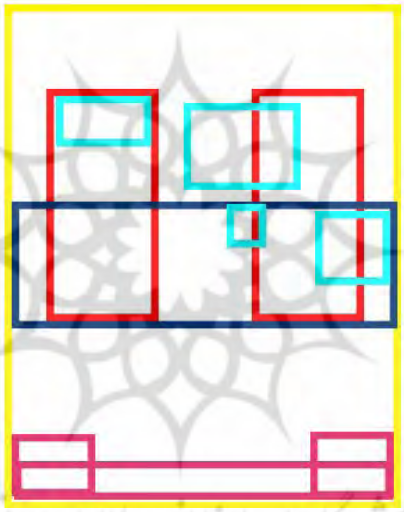


تصویر ۷- گریز یوسف از زلیخا، کمال‌الدین بهزاد (منبع: گرابار، ۱۳۹۰: ۹۲)

آنچه در این نگاره بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد، کنش و عملکرد دو شخصیت آن است. این عملکرد چنان بارز است که نگارگر ترجیح داده از آوردن سایر شخصیت‌ها در قاب بیرونی آن به‌شدت اجتناب کند. گرچه در داستان آمده است که دو شخصیت یعنی یوسف و زلیخا در فضای درونی تنها بوده‌اند، اما این دلیلی برآن نبوده است که شخصیت‌های دیگری را در بیرون قاب اصلی نیاورد. نگارگر با به تصویر درآوردن اتاق‌های تو در تو، سعی کرده است که حالت تعلیق و ایستایی را به اوج خود برساند. در این تصویر با نمایش منحصر به فردی از واقعیت سر و کار داریم، به‌گونه‌ای فشردگی آیکونیک در آن بسیار مشهود است؛ به‌عبارتی دیگر، داستان نه از منظر کلام، بلکه بر اساس روایتی تصویری نشان داده

می‌شود. سکون و بی‌کلامی موجود، به این دلیل است که کمال منطق سکوت در آن اجتناب‌ناپذیر است. همان‌طورکه بوهم بیان دارد، محتوا به دلیل سر و کار داشتن با جنبه‌ها و نمادهای بصری، بایستی بیانِ تصویر را به‌صورت احساسی دریافت کرد. از این رو است که تصویر چیزی نیست جز یک فرآیند احساسی خاص که در آن انعکاس پیدا می‌کند.

براساس تقسیم‌بندی ایمدال خوانش اثر بدین‌صورت بیان می‌گردد که یوسف در تلاش برای باز کردن درب، نوعی فضای ساختاری ایجاد می‌کند. سیستم‌های معنایی و تفاسیری که نمادها و نشانه‌ها برداشت می‌شود، دلالت بر ایماژ دارند. در بحث نشانه‌شناسی و مباحث دال و مدلولی نظریه‌پردازان مختلفی سخن بسیار رانده‌اند. در باب این اثر، مدلول تصویر یوسف یا زلیخا، خود این افراد و یا تصویر عینی و واقعی آنها (در صورت موجود بودن) نیست، بلکه ایماژ ذهنی است که از این افراد در اذهان وجود دارد.

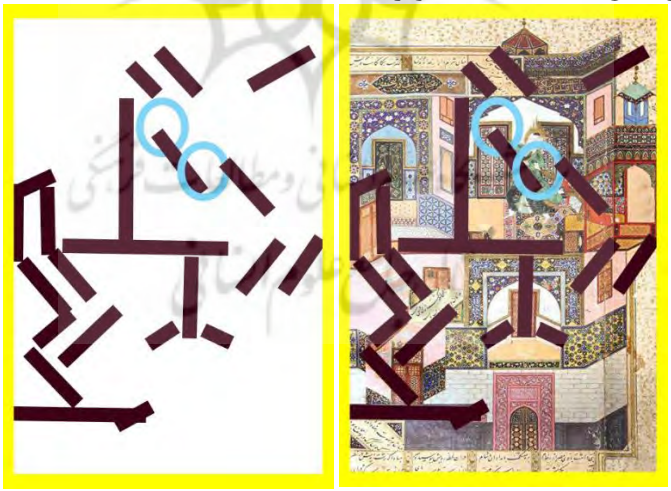


تصویر ۸- قاب‌بندی صحنهٔ اصلیِ نگاره (مأخذ: نگارنده ها).

برخلاف نگارهٔ پیشین که حرکت در آن به‌صورت خطی و هدایت شونده بود، بدین معنی که مخاطب با توجه به حرکت عناصر، مسیر را تا سوژهٔ نهایی دنبال می‌کرد، در این نگاره، حرکت به‌صورت قاب‌بندی شده نمایان می‌شود (تصویر ۸). به‌عبارتی دیگر، تنها در نوع حرکت سوژه‌ها است که خطوط پیچیده و ناواضح باستی کشف شود. در سایر بخش‌ها، خطوط عینی و قاب‌بندی‌شدهٔ نمای معماری است که چشم‌ها را تا مقصد نهایی هدایت می‌کند. فضای نمادپردازانه در اینجا به‌صورت عینی بیان شده است. نگارگر الزامی در روایت داستان و ورود به فضای اصلی را با درب باز و غیره نداشته است. برخلاف نگارهٔ پیشین که دری باز بود و سوارکاری وارد مجلس می‌شد، در اینجا تمام درب‌ها بسته شده و دستان یوسف که در تلاش برای باز کردن درب است، از روایت داستانی گرفته شده است، این در حالی است که بدون این که متن را مورد مطالعه قرار دهیم، با ساختار تصویری به این هدف پی خواهیم برد. به‌عبارت دیگر می‌توان بیان داشت که نمادهای تصویری با نگاه کردن به خود تصویر منتقل می‌شود. این‌ها نمادهای کلامی نیستند که توسط کلمات منتقل

شوند، بلکه موارد نمایشی هستند که آن چه نمادها تعیین می‌کنند را نمایش می‌دهند. این هم‌چنین بدان معنا است که احساس دریافت‌شده توسط فرد دریافت‌کننده از ایجادکننده و یا عنوان ناشی نمی‌شود، بلکه نتیجه نمادهای نمایشی تصویر است. این نمایش همیشه متفاوت طبیعت اشیاء است که باعث ایجاد احساس بصری می‌شود. نمادهای خاموش تصاویر کاملاً مشابه نمادهای زبان نیستند، اما هر دو متعلق به دنیایی از ابهامات می‌باشند که در آن ادراک هیچگاه به پایان نمی‌رسد. با توجه به برجسته نشان‌دادن شخصیت‌ها و طراحی بزرگ‌تر آنها نسبت به فضای کلی معماری، نشان می‌دهد که تصویرگر در بند چینش صحنهٔ خاص برای روایت نبوده و بیشتر تمایل داشته تا موضوع نگاره را با نمادهای تصویری و شاخص نشان دادن شخصیت‌ها بیان کند.

برخلاف آن‌چه که در تأویل و تفسیر شمایل‌نگارانه یا همان پیام ضمنی عنوان می‌گردد، نوع نگرش تصویری در این اثر بر پایهٔ پیام صریح یا همان سطح پیشا شمایل نگارانهٔ معناست. با یک مثال می‌توان به وضوح در این باب توضیح داد: در فرهنگ ایرانی، نیم‌خیز شدن فرد نشسته در هنگام ورود دیگری به آن محل، نشان از اقدام دارد و یا تعارف کردن برای نشستن مهمان در بخش بالایی خانه خود نشان از اهمیت آن فرد دارد. در نگاره یوسف و زلیخا، رفتار زلیخا با سطح پیشا تمایل نگارانهٔ معنا قابل تفسیر است، چراکه پیام روشن و واضحی را می‌رساند. تلاش زلیخا برای جلوگیری از گریختن یوسف، کوشش یوسف برای باز کردن قفل درب حاکی از این پیام است. این تلاش‌ها، با خطوط پنهان و آشکار بسیار برجسته‌تر نیز نشان داده شده‌اند (تصویر ۹).



تصویر ۹- روابط خطی عناصر و نقاط اوج نگاره (منبع: نگارنده‌ها).

براساس همین تفسیرهای نمادشناسی است امکان دریافت احساس یک وضعیت خاص براساس اشاره وجود دارد که در این حالت است که می‌توانیم به معنا یا محتویات ذاتی یک اشاره، معنای اختصاصی و یا معنای ثبت شده آن دسترسی پیدا کرد، و این خود مستقل از انگیزه و آگاهی فرد می‌باشد؛ برای مثال احساس وضعیت دلهره و فرار یوسف و یا عشق و هیجان زلیخا مستقل از انگیزهٔ او آگاهی این شخصیت‌هاست، با این وجود به یک وضعیت خاص اشاره دارد.

تنها مشاهده است که می‌تواند به حس اشباع شده احساسی تصویر دست پیدا کند، عمل مشاهده اما تعیین‌کننده دیدگاه ساختار معنایی تصویر خواهد بود. یک تصویر مشاهده شده تنها تصویر کامل و واقعی است. به همین دلیل است که فرد مشاهده‌کننده باید با تصویر هماهنگ شود. او باید تصویر را تنها به‌صورت تصویری ببیند که در نتیجه عمل چشم ایجاد شده است. هر نقاشی دارای توانایی دیده شدن به‌صورت یک تصویر می‌باشد و به وجود پیچیدگی آن و امکان «دیدن موارد درونی»، هر نقاشی چیزی نیست بجز واژگونی فعالیت مصنوعی انتزاعی چشم است.

همان‌طورکه پیش از این اشاره شد، کیفیت خاص نشانه‌های نمادهای معنایی این بیان کلانی توسط ماکس ایمدال به‌عنوان «پیچیدگی معنای ایجاد شده توسط تقابل آرا» شناخته می‌شود و نمی‌توان بیان نمی‌آید. از طرفی چیدمان و ساخت و ساز صحنه به‌گونه‌ای است که آنچه در این اثر به چشم می‌آید (در فصل قبل ساختار نگاره به تفضیل بیان شد) دو پرسوناژ هستند که به دلیل حرکت، باوجود تزیینات فراوان به چشم می‌آید و اوج داستان است. بهزاد در این نگاره جوهره اصلی روایت را تصویر کرده. همانطورکه با خط نشان داده شده است آنچه از این واقعه به بیان نمی‌آید در نگاره به تصویر آمده است. تنها یک خط مورب در ترکیب‌بندی تصویر اثرگذار است. این خط مورب که یک جهت زلیخا و در جهت دیگر یوسف قرار دارد فرود و عروج را به‌خوبی نمایان کرده است. اما آن چه بسیار شاخص و با اهمیت جلوه می‌کند، پیش‌افکنی چشم‌انداز تصویر است که براساس روابط خطی تبیین گردیده است. تقسیم‌بندی دیوار، هدایت به سمت چپ از طریق پله‌های زیگزاگی، باز بودن فضای اطراف در و در نهایت منتهی شدن به دربی که پشت آن یوسف گرفتار است، همگی براساس خطوط پنهان و آشکار ایجاد شده است. نکته جالب اینکه با وجودی که نگارگر با درب‌های بسته سعی در وفادار بودن بر داستان اصلی را داشته، اما این مورد سبب مسدود شدن جرکت مخاطب و آگاهی از داستان و روایت تصویر شده است.

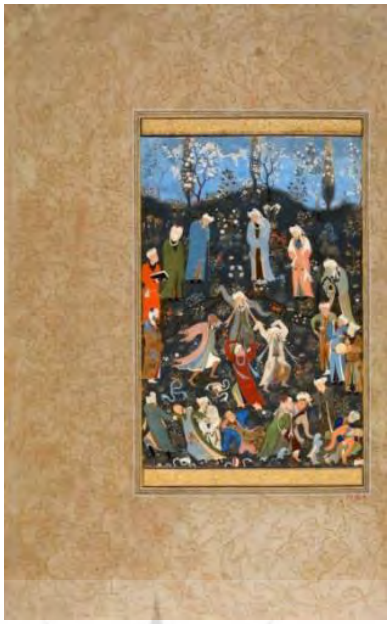
دیوارها نه حجاب، بل، وجود حاضرند که امکان می‌دهند تا حیاط خانه، درون خانه و پشت خانه نیز حاضر باشند و پیچ و خم پله‌ها را ببینیم، و از آنها از ورای دیوار حیاط و خانه عبور کنیم و به پرسوناژهای، در درون اتاق برسیم. اتاق که در من جزئیه می‌باید درش بسته باشد و ما ندانیم در داخل اتاق چه می‌گذرد . این دیگر دیوار چهارم اتاق در تئاتر معمول غرب نیست که برداشته شود و تماشاگر در نبود این دیوار با بازیگر مواجه گردد. در اینجا اما، این دیوار چهارم و همهٔ دیوارها و سطح‌ها حضور دارند و ما همه را با هم می‌بینیم و در حضور همهٔ این دیوارها با پرسوناژها مواجهیم. دیدگاه متناقض و یا شناختی احتمال مدیریت بی‌طرفانه اشیا را ایجاد می‌کند. در مقابل هدف تصویر یادآوری موارد روزمره به فرد مشاهده‌کننده نیست بلکه هدف از آن «ارائه ساختاری فکری می‌باشد که دارای طبیعت زبانشناختی است». در میان موارد دیگر، تصویر یک زبان خاص است که در آن به دلیل صورت بصری وجود شیئ نمایش داده شده را نمی‌توان از نمایش آن جدا کرد. بینایی تنها یک عمل ایجادکننده معنا است که می‌تواند با استفاده از جزئیات بصری

و به‌هم پیوستن عناصر جنبه‌های معنایی جدیدی را ایجاد نماید. چشم‌انداز بصری بر اساس شناسایی بر اساس مفاهیم بنا نشده است بلکه بسته به فعالیت مخصوص به خود می‌باشد. چشم به همراه انرژی احساسی مخصوص به خود بر روی «تفاوت‌های نمادین» سیر می‌کند. نگاه یا روش‌های دیدن چنین مدل‌های ارتباطی به همراه یک جهت که خود احساس را ایجاد می‌کند، به‌صورتی قرار دارند که حتی عناصر قابل شناسایی تصویر مانند نیز تقریباً مستقل می‌باشند (Boehm,۱۹۸۰:۱۳۲).

روش ایجاد معنا توسط نگاه بیننده تصادفی نیست بلکه همیشه توسط نمادهای موجود در تصویر مدیریت می‌شود. فرایند بینایی شامل مراحل هم زمان و پشت سر هم است و بنابراین اثرات آن چیزی غیر از عناصر سیستم بینایی نیستند. همزمانی و رابطه جانشینی موجود در تصویر منجر به معانی احساسی می‌شود. جدید بودن و منحصر به فرد بودن احساس تصویری تنها به دلیل ساختار خاص منطقی آن نیست بلکه همچنین به دلیل تجربه خاص احساسی می‌باشد که می‌تواند با این ساختار همخوانی داشته باشد. موضوع ارزیابی زیبایی از نظر افلاطون هم به دو پدیده کیفی و کمی بستگی دارد، نخست زیبایی به‌مثابه هماهنگی و تناسب میان اجزا (برگرفته از فیثاغورث) و دوم زیبایی به‌معنای شکوه، که زیبایی در اندیشه است (اکو، ۱۳۹۱: ۲۵).

۵.۳.تحلیل نگاره سماع صوفیان

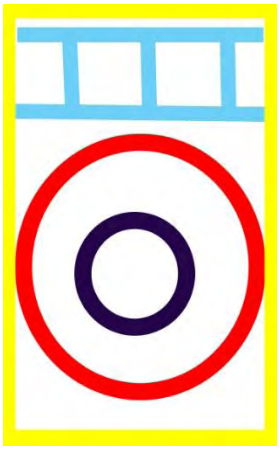
نگاره سماع صوفیان (تصویر ۱۰) اثری از کمال‌الدین بهزاد مربوط به سال ۹۳۰ ه. ق، است و یکی از زیباترین آثار دوران تیموری (مکتب هرات) به‌شمار می‌آید. این اثر در مجموعه راجرزِ موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. از قرار معلوم این نگاره سرلوحه یکی از آثار سعدی و یا دیوان حافظ بوده است. که ظاهر از نسخه اصلی کنده شده است و به‌صورت تک‌برگی در آمده است. این نگاره را با اطمینان می‌توان به بهزاد نسبت داد (آژند، ۱۳۸۹: ۳۹۳).



تصویر ۱۰- سماع صوفیان، کمال الدین بهزاد (منبع: آژند، ۴۱۲)

نگارۀ مورد بررسی دارای هیجانی درونی و عینی است، به‌عبارت دیگر، و همان طور که از عنوان بر می‌آید، رقص و سماع صوفیانه، حرکت شخصیت‌ها، نوع چیدمان عناصر، همگی توانسته است این حس را به مخاطب القاء کند. نگارگر با ترکیب‌بندی دایره‌ای و اسپیرالی شخصیت‌ها، و قاب‌بندی متقاطع در بخش بالایی، کمک بسیاری در رساندن پیام داشته است. (تصویر ۱۱).

عده‌ای در بخش پایینی تصویر از هوش رفته‌اند، نوازندگانی در سمت راست تصویر در حال نواختن هستند و چهار شخصیت در بخش میانی تصویر در حال سماع هستند. ترکیب در اینجا دایره‌ای کوچک‌تر در درون دایره‌ای بزرگ‌تر بوده است. هم‌چنین افرادی در بخش بالایی تصویر به نظاره ایستاده‌اند. نمادهای آیکونیک تصویر می‌توانند در خوانش تصویر به مخاطب کمک کنند. درختان پایدار در بالای تصویر بر خلاف هیجانِ بخش پایینی، حس ایستایی و اصالت را منعکس می‌کنند. شال‌ها و رداهای بر زمین افتاده، نمادی از فنا شدن و رسیدن به وصل را بیان می‌کنند. گل‌ها و درختان متنوع خود نشانه‌ای از معراج عارف دارند. طبیعت ممتاز نمادها بر پایه این حقیقت قرار دارد که می‌توانند اشیاء را براساس موقعیت نمایش دهند. به همین دلیل است که نمی‌توانیم در مورد احساسی که مخصوص زبان نهایی است صحبت کنیم و تفکر همیشه به ایجاد بر پایه اشیا اقدام می‌کند.



تصویر ۱۱- قاب‌بندی صحنهٔ اصلیِ نگاره (مأخذ: نگارنده‌ها).

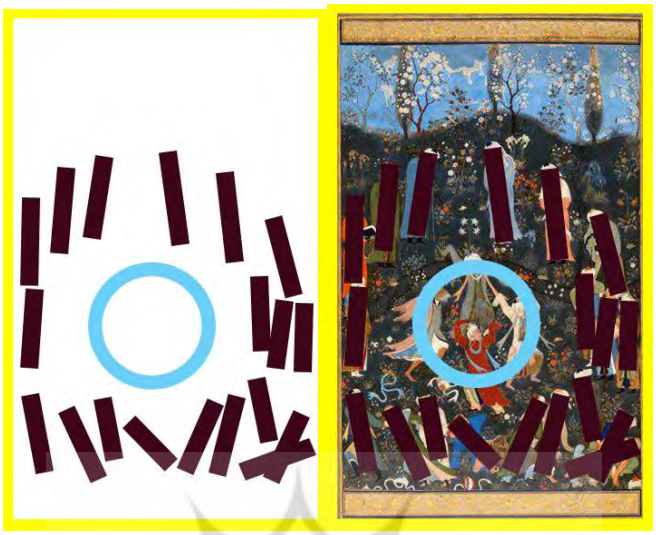
با توجه به اینکه این اثر متعلق به دورهٔ تاریخی مشخص شده‌ای است، دیگر با مشکلات روشی که منجر به پیچیدگی رابطه میان این دو تولیدکننده تصویر می‌شود، مواجه نخواهیم بود. چراکه در تفسیرهای نمادین و مستند، با توجه به وضعیت ظاهری افراد، عناصر و غیره، می‌توان به فضای تجربی تولیدکنندگان تصاویر است پیدا کرد. بر اساس گفتهٔ ایمدال، تفسیر نمادین می‌تواند از انتساب معانی نمادینِ نمادشناسی دوری کند. چنین تعلیق و کنار گذاشتن، اگر بر اساس تحلیل‌های تصویری ایمدال، به‌عنوان سیستمی که با قوانین مخصوص به خود ایجاد شده باشد، لازم است که درک شود. درک و دریافت تصاویر بر پایه‌ی ایماژ و آیکون، فراتر از مفهوم‌سازی هر روزه بر پایه‌ی تحلیل ساختار، قرار می‌گیرد. دانش ضمنی در یک متن تصویری، به انواع ژانرهای روایتی گفته می‌شود. روایتی که در برخی موارد دچار تعلیق می‌شوند. بنابراین در این تصاویر می‌توان هر ژانر مطرح شده را در قالب چندین تصویر دید که در این حالت یک تصویر ثابت خود بیان‌کنندهٔ روایتی به تعلیق درآمده است. این ژانرها روایتی شامل استعاره، توصیفات تصویری از موقعیت‌ها و شرایط اجتماعی متجلی می‌شوند. در این تصویر روایت‌های مختلفی دیده می‌شود. روایت‌هایی که در قالب یک دانش ضمنی ارائه می‌شود. درختان سرو بالای تصویر، استعاره از سربلندی و ایستادگی دراویش دارد، هرچند با رقص و سماع افراد میانی تصویر در تناقض است. حرکت دایره در دایره نیز به طور مداوم چشم مخاطب را به درون و بیرون داستان نگاره می‌کشاند. بنابراین سیستم به خود ارجاع دهنده در این نگاره، در لایه‌های زیرین قرار دارد. (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲- ساختار اصلی حرکت نگاره (مأخذ: نگارنده‌ها).

تصویر دارای صورت خاصی از منطق است که نمی‌تواند توسط اصطلاحات مفهومی گرفته و یا ترجمه شود زیرا تصویر و نقاشی چنان حاملی از انرژی احساسی و هوش احساسی است که تنها برای بینش و دید هنری فعال قابل دریافت خواهد بود. در کارهای هنری هوش به‌صورت حسی مرتب شده است و بنابراین در هنگام بحث در خصوص درک هنر باید از تفسیر صرف دیدگاه حسی دوری کنیم. اما این تمایز روش دریافت‌کننده را تعیین خواهد کرد. انعکاس و تصویر همیشه به‌صورت ارجاعی مورد بررسی قرار می‌گیرد و به‌عبارت دیگر نمایش طبیعت واقعی فیزیکی اشیاء در مقابل بازنمایی آن در مرتبه دوم قرار ندارد. به همین دلیل است که ما باید در هنگام تفکر در مورد تصاویر بازنمایی آنها را نیز در نظر بگیریم. برای اینکه تصویری به‌عنوان یک تصویر خوب در نظر گرفته شود، باید به تغییر واقعیت اقدام کند. بنابراین تصاویر به‌عنوان ابزارها نیز استفاده شده و در نتیجه می‌تواند با انجام نقش خود که شناسایی الگوی موجود در آن است، خود را به پایان برساند. بنابراین تصاویر در این صورت نمایش‌هایی هستند که «فراتر از واقعیت کنونی ما قرار دارند». بوهم می‌گوید: «تصاویر نه تنها رنگ‌آمیزی شده‌اند بلکه نقاشی نیز گردیده‌اند». ما همچنین می‌توانیم بگوییم که تصاویر تنها نمایش داده نمی‌شوند بلکه نقاشی می‌شوند. آنها تنها نمایش‌های حسی و کپی از واقعیت نیستند بلکه از طریق نمایش بصری و موقعیت می‌توانند سرشار از محتویات اضافه باشند.

براساس نظر ایمدال و بر پایهٔ چینش صحنه دیدگاهی مطرح شده و با توجه به حالت اسپیرالی و وجود دایرهٔ کوچک‌تر در دایرهٔ بزرگ‌تر و حالت رفت و برگشت چشم مخاطب در آن، و در کل حالت خاص ترکیب‌بندی، به‌نظر می‌رسد کاراکترها (در سه سطح آگاه، رقصان و مدهوش) به‌صورت همزمان در موقعیتی یکسان قرار گرفتند. بنابراین و بر اساس آرای ایمدال، می‌توان گفت که وجود حرکت دایره‌وار و جنب و جوش تصویر، در ترکیب کلی نگاره اثرگذار است. حال برداشت و درک این پیچیدگی‌های معنایی براساس گفتمان رایج زبانی به‌سختی اتفاق می‌افتد. لیکن از طریق تصویر،

خوانش دقیق و آیکونیک نگاره صورت می‌پذیرد و هر عنصری در جایگاه خود معنی را با اشارهٔ مستقیم به مخاطب می‌رساند.



تصویر ۱۳- روابط خطی عناصر و نقاط اوج نگاره (منبع: نگارنده‌ها).

یک شیئ در تصویر را هرگز نمی‌توان از مکان و موقعیت نمایش آن جدا کرد. اگر این کار انجام شود نتیجه یک تصویر کاملاً جدید و متفاوت خواهد بود. تغییر در یکی از خصوصیات یک تصویر منجر به تغییر تمامی تصویر خواهد شد. به همین دلیل است که وجود و پدیده در تصاویر از همدیگر قابل تمایز نیستند (همان منبع :۱۲۸). بنابراین قدرت نمایش بصری در این حقیقت نهفته است که خود نمایش فراتر از خود می‌تواند چیز دیگری باشد و به‌صورت همزمان می‌تواند موارد ناپیدا را همیشه حاضر کند.

در تفسیر و شناسایی معنای نمادین تصویر می‌توان به جست‌وجوی وضعیت ظاهری تولیدکنندهٔ تصویر پرداخت. در این اثر مجموعه‌ای از دراویش و شخصیت‌هایی که دارای اعتقادات خاصی هست و در میانهٔ میدان، به رقص و سماع مشغول هستند. به‌عنوان تولیدکننده تصویر نمایندگی شده معروف هستند. درواقع تمام افراد، اشیا، عناصر و موقعیت-های اجتماعی که بخشی از تصویر را تشکیل داده و با نظر و عملکرد نقاش، در اثر به‌کار برده شدند، به‌عنوان تولیدکننده تصویر نمایندگی شده یاد می‌شوند. بیست و سه شخصیت که هر کدام از جایگاهی جدا برخوردار هستند؛ سه نوازنده، چهار نفر در حال سماع، نه نفر مدهوش و سست، و هفت نفر درحال نظاره، علاوه بر آن، عناصر متعددی چون عناصر گیاهی در تصویر به‌وفور دیده می‌شود. (تصویر ۱۳).

در باب نظریهٔ پیش‌افکنیِ چشم‌انداز ایمدال و در خصوص تغییر، براساس طرح‌بندی کلی منظره و روابط اجتماعی می‌توان این مورد را بیان کرد که برای تحلیل‌ها، نیاز نیست دانش تصویری دچار تعلیق شود، چراکه تصویر به‌عنوان کُنشی روایتی به تعلیق درآمده است. در این نگاره تمام افراد موجود در آن، دراویشی هستند که در مجلس جمع

شده‌اند. برای تحلیل بایستی در زمینه‌ی شخصیت‌ها، نقش‌ها و روابط موجود در آن اطلاعاتی داشته باشیم. این نگاره مربوط به مجموعه‌ای شخصیت (دراویش) است، بنابراین باید از دانش‌های کلیدی خود در خصوص نقش‌ها و روابط افرادی چون مرید و مراد، پیر و حکیم و ... بهره ببریم. اما از طرف دیگر بایستی در خصوص پیشینه، چیستی و چرایی افراد در صحنه، باید در نظر گرفته نشود.

در این تصویر نه تنها موارد تکی پدیدار می‌شوند بلکه این موارد به‌صورت همزمان توسط سیستم نمایش خود به وقوع می‌پیوندند. درباره نقاشی سزان، کورت بادت[۷] بیان می‌کند که تصویر هیچ چیز نیست بجز «دنیای فشرده‌ترین اتصال» که درآن اشیاء به خودی خود وجود دارند. در ادامه منطق بوهم، هدف ما نظم دادن به احساس از طریق ابزارهای بصری است. این منطق بصری به‌صورت کلامی توضیح داده نخواهد شد بلکه خود را از طریق دیدگاه نمایش می‌دهد. تصویر نه یک شیئ و نه یک حس زبانشناختی از یک کلمه و یا جمله است؛ بلکه می‌تواند به‌عنوان یک فرایند نمایشی در نظر گرفته شود که در آن لحظات زندگی همیشه خود را به صورت پدیده‌ها نمایش می‌دهند (Boehm,۲۰۱۲:۱۲۵). این اتصال چنان رشد وجودی به تصاویر می‌دهد که از آن طریق تصویر می‌تواند با حذف کارایی نمایشی خود به عنصر شناسایی تبدیل شود. عناصر بصری را نمی‌توان از یکدیگر متمایز کرد و در نتیجه احتمال یک تجربه یکباره از بین خواهد رفت. خود حس تصویری در روابط میان اجزا و برهم کنش آنها با همدیگر موجود خواهد داشت. همانطور که مشاهده کردیم عناصر یک تصویر به همدیگر وابسته هستند و بنابراین محتویات آنها را نمی‌توان به توصیف‌های زبانی کاهش داد. پیچیدگی موقعیت‌های بصری و خود هوش احساسی بصری را نمی‌توان به صورت مفهومی و یا زبانشناختی بیان کرد. بنابراین تصویر نیازمند یک صورت بصری است که می‌تواند از موارد ثابت فراتر رود اما همچنین می‌تواند انسجام پویای تصویر را شناسایی نماید. بنابراین تصویر دارای یک نوع خاص از زبان می‌باشد.

در باب فهم و ادراک به واسطه‌ی تصویر، در این اثر مشاهده می‌شود که واقعیت جهان پیرامون و یا واقعیت زندگی اجتماعی (رقص سماع و حضور دراویش و...) نه‌تنها متجلی می‌شوند، بلکه به‌صورت عینی ساخته و ارائه می‌گردند. اما این فهم به‌واسطهٔ تصویر که در نهایت ساخته و پرداخته شده است، به چه صورت درک می‌شود؟ در این خصوص می‌توان به اهمیت تصویر و ایماژ اشاره داشت که براساس ظرفیت و توانایی‌شان بر تفسیر عملکردهای روزانهٔ آدمی دست زنند. تصاویر و ایماژها گرایش و یا سویه‌ای خاص برای کنش های روزانهٔ ما در ابتدایی‌ترین سطوح فهم و ادراک، یادگیری، جامعه‌پذیری و همین‌طور تکامل، تنازع و پیشرفت نوع بشر تعبیه و فراهم می‌نمایند.

تمامی چیزهایی که در کارهای هنری پدیدار می‌شود نمی‌تواند به‌صورت زبانی بیان شود و جست‌وجو در میان عبارت-های مفهومی به‌معنای کاهش میزان درک آن خواهد بود. نقش‌های این چنینی بعضا از نظر مفهومی فقط به آن چیزی

---

[۷] Kurt Badt تاریخ شناس آلمانی (۱۸۹۰-۱۹۷۳)

که بی‌واسطه نمایش داده می‌شود تکیه دارند، این‌گونه آثار آفرینش‌های کاملاً متکی به خود هستند، با خصایصی متکی به ساختار ذاتی خود، بدون هرگونه وابستگی و یا رجوع به چیز دیگر (بوهم، ۱۳۸۱: ۱۵). چشم‌انداز شناخته شده توسط خود فرد نوعی از معنا را از سیستم اجزاء نقاشی ایجاد می‌کند که نمایشی از واقعیت نیست اما همچنان می‌تواند آن را با استفاده شواهد بصری نمایش دهد که می‌تواند زبان تصویر نامیده شود. در این حالت تصویر در حال تلاش برای پاسخ به نیاز به ارائه چیزی جدید، متفاوت و بیش از پیش است. این سیستم، منطق خاص تصویر، زبان و یا نماد آن می‌باشد. خود احساس تصویری نشانه‌هایی را نمایش می‌دهد که قابل ترجمه با استفاده از زبان نیستند. بوهم توجه را به این مطلب جلب می‌کند که نمادها را نمی‌توان به زبان محدود کرد بلکه این نمادها بازه بسیار وسیع‌تری را نمایش می‌دهند: فراتر از زبان، فضاهای غیر قابل محاسبه‌ای از منطق، فضای غیر قابل پیش بینی بینایی، صدا، اشارات، حالت‌های صورت و حرکات قرار دارند. ما برای تصحیح و یا توجیه آنها به کلمات نیازی نداریم. نمادها تنها شامل بیانات، کلمات و زبان نیستند بلکه بخش بسیار وسیع‌تری را پوشش می‌دهند.

نتیجه‌گیری

هنگامی‌که سخن از خوانش و فهم از طریق تصویر به میان است، منظور این است که جهان و واقعیت اجتماعی ما از طریق تصویر باز نمایی می‌شود. تصاویر دارای نوعی خاص از منطق می‌باشند که طبیعت آن شامل نشان دادن خود اشیاء است، و همزمان نمی‌تواند به‌صورت زبانی و یا مفهومی تفسیر شود. هنگام بحث در خصوص درک تصویر نیاز است که ما از تفسیر احساس‌ها به‌عنوان دریافت‌گری محض، دوری کنیم، زیرا خود حس بینایی دارای طبیعت ایجاد-کننده معنا است. تصاویر حتی برای معانی خود وابسته به دنیای واقعی نیستند، زمانی‌که یک اثر انتزاعی را نگاه می‌کنیم، به این نتیجه خواهیم رسید که این اثر هنری نه تنها می‌تواند بدون ارتباط با اشیاء واقعی، معنا را بیان کند، بلکه همچنین می‌تواند دانسته‌های واقعی را نیز سرکوب کند. با استفاده از روش ماکس ایمدال می‌توان میان سه بعد ترکیب ساختار تصویر تفاوت قایل شد. که شامل؛ تحلیل ساختار صوری، چینش صحنه و پیشافکنی چشم‌انداز است. در تحلیل ساختار صوری اثر، دسترسی به تمامیت تصویر ممکن می‌شود. در بازسازی کامل ساختار صوری، به‌جای توجه به اجزای تصویر، به‌صورت مجزا، تمامیت ترکیب‌بندی در مقایسه عناصر با یکدیگر مورد توجه می‌گیرد. در چینش صحنه، مجاورت اجزا و برداشت‌های ذهنی از واقعیت عینی مورد توجه قرار می‌گیرد. فقدان پرسپکتیو جهانِ تصویرشده توسط هنرمند ایرانی، نمونه این جهان‌بینی ذهنی در آرایش صحنه است. پیش افکنی منظره یا چشم‌انداز مربوط به شبیه‌بودن جهان نمایش داده شده و اصول طراحی و قوانین اصلی تصویر در ارتباط با جهان خارج از تصویر است.

منابع:

کتاب‌ها:

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) تهران: سمت.

آدامز، لوری. (۱۳۹۰). روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نشر نظر.

اکو، اومبرتو. (۱۳۹۱). تاریخ زیبایی، ترجمه هما بینا، چاپ دوم، تهران: ۱۳۹۱.

بوهم، دیوید. (۱۳۸۱). درباره خلاقیت، مترجم: محمد علی حسین‌نژاد، تهران: نشر ساقی.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.

جنسن، چارلز. (۱۳۹۲). تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، ترجمه بتی آواکیان، چاپ ششم، تهران: انتشارات سمت.

دآلو، آن. (۱۳۹۴). روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر، ترجمه آناهیتا مقبلی، سعید حسینی، تهران: فخرکیا.

گات، بریس؛ مک‌آیور لویس، دومینیک. (۱۳۹۱). دانشنامه زیبایی‌شناسی، ترجمه منوچهر صانعی و دیگران، چاپ پنجم، تهران: فرهنگستان هنر.

گرابار، اولگ. (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

مقالات:

صالحی، سودابه. (۱۳۹۲). "روش‌شناسی تحقیق بصری؛ خوانش تصویر"، فصلنامه نقد کتاب هنر، شماره ۵، شماره صص ۲۵۱-۲۶۶.

نصری، امیر. (۱۳۹۳). "تثلیث جسم، تصویر و رسانه انسان‌شناسی تصویر از منظر هانس بلتینگ" فصلنامه کیمیای هنر، شماره ۱۰، صص۷۹-۹۶.

منابع تصاویر:

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) تهران: سمت.

گرابار، اولگ. (۱۳۹۰). مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

منابع لاتین:

Binder, W. (۲۰۱۲). the Emergence of Iconic Depth. Secular Icons in a Comparative Perspective, New York: Macmillan.

Boehm, G. and W.T. T. Mitchell. (۲۰۰۹). "pictorial versus Iconic Turn: Two Letters" Culture, Theory and Critique. ۵۰: ۱۰۳-۱۲۱.

Bohnsack, R., Pfaff, Nicolle, Weller, W. (۲۰۱۰). Qualitative Analysis and Documentary Method, Leverkusen, Barbara Budrich Publishers.

Mitchell, W. J. T. (۱۹۸٦). what is an Image? in Iconology: Image – Text – Ideology, Chicago: The University of Chicago Press.

Sklenarova, J. (۲۰۱٤). Cause we are living in a material world: on iconic turn in cultural sociology, A Master Thesis, Masaryk University, Brno.

منابع سایت:

http://arthistorians.info/imdahlm.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی