فصل‌نامهٔ علمی- تخصصی شیرین وشکر
سال اول، شمارهٔ اول، فصل بهار، (۲۳۰-۲۰۷)
مقالهٔ پژوهشی

تصویرشناسی بر اساس نظریهٔ مکتب ادبی فلسفی اصالت کلمه

حمزه محمدی[۱]

چکیده

چیستی تصویر و اینکه چرا تصاویر وجوه اشتراک و افتراق دارند و این پرسش که تصویر تولید می‌شود یا هستی مستقل از سوژه شناسا دارد؟ از جمله مهم‌ترین دغدغه‌های متفکران در قرن اخیر بوده است. از دیدگاه آرش آذرپیک، بنیان‌گذار مکتب ادبی-فلسفی اصلت کلمه، تصویر از جوهره معنایی و مفهومی کلمه سرچشمه می‌گیرد. در وجود شناسی عریانیستی، کلمه هفت جوهر دارد از جمله جوهرهٔ معنایی. چون جوهر بعد ثابت و متغیر دارد؛ جوهرهٔ معنایی کلمه نیز دارای بعد ثابت و متغیر است. از آنجا که هر پدیداری کلمه است و با کلمه خود را می‌نمایاند؛ هر آنچه هست کلمه‌پدیدار است بنابراین کلمه‌پدیدارها بعد ثابت و متغیر جوهری دارند. بعد ثابت یک کلمه‌پدیدار چنانچه از ساحت وجودی نگریسته شود؛ فراتصویر می‌سازد و چنانچه در ساحت موجودی نگریسته شود؛ بنابر ضمیرهای متفاوت خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی انسان و نیز انواع شهودات مختلف ما انسان‌ها، ایماژ به ماهُو موجود هستی می‌یابد. هم‌چنین یک پدیدار را می‌توان با ساحات وهمی هم ایماژ کرد و نیز می‌توان پدیداری را غیر تصویری نگریست. مهم این است که ما براساس مقوله‌بندی زبان خویشتن می‌بینیم. زبان ما را می‌اندیشد چنان‌که در تصویرسازی ذاتا تابعِ شناسایی از زبان خود هستیم و مقوله‌بندی‌هایی از زبان خویشتن.

واژه‌های کلیدی: جوهرهٔ معنایی، نظام مادرمائیک، بعد ثابت پدیدار، بعد متغیر پدیدار، تصویر

[۱]. کارشناسی ارشد مدیریت. zartoshtmohammadi63@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۵

۱-مقدمه

تصویر، فقط شکل نمود یافته یا صورت ظاهری پدیدار نیست بلکه معنایی که در پس شکل، فرم، صورت و ... نهفته است به محض عریانیت و آشکارگی صورتی را نمود می بخشد. آنچه که به مثابه تصویر نمود می یابد؛ چگونه نمود می‌یابد؟ شخص ناظر یا مشاهده کننده؟ چه تصویری را ادراک می‌کند؟ چرا ادراک کنندگان از یک پدیدار یا رخداد و ... تصورهایی متفاوت دریافت می‌کنند؟ چه متغیرها، ثابت‌ها، عوامل و پیش‌انگاره‌هایی وجود دارند که می‌توانند کیفیت و ماهیت تصویرها را تحت تاثیر قرار دهند؟ نقش زبان و مولفه‌های زبانی در ساخت و شکل‌گیری و اندریافت ایماژها چه می‌تواند باشد؟ این سوالات و بسیاری پرسش دیگر، از مهم‌ترین دغدغه‌های عصر حاضر است که متفکران بزرگی را در حوزه‌های مختلف از جمله زبان‌شناسی، فلسفه، هنر، ادبیات و... را به‌خود متمرکز داشته لکن هنوز معماهای بی‌شماری برای اندیشمندان در پس پرده باقیست. در این مقاله کوشیده‌ایم با رهیافت استاد آرش آذرپیک در مکتب عمیق‌گرایی با رویکرد معنی‌شناسی عمیق‌گرا توسط ایشان به تبیین تصویرشناسی عریانیستی بپردازیم.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

در بیشتر پژوهش‌هایی که پیرامون ایماژ یا تصویر صورت گرفته‌اند محققان یا به کارکردها و نقش‌هایی ایماژ و اهمیت آن پرداخته‌اند یا از منظر مکاتب و نظریه‌های هنری ایماژ را بررسی کرده‌اند. در این پژوهش کوشیده شده که از منظر اندیشگانی مکتب ادبی- فلسفی اصالت کلمه و بنیان‌گذار آن آرش آذرپیک به پرسش‌هایی که در باب هستی‌شناسی تصویر مطرح‌اند؛ پاسخ دهیم. تصویر چیست و آیا تصویر توسط انسان تولید می‌شود؟ آیا تصویر امری جوهری است؟ رابطهٔ تصویر و کلمه چیست؟ انواع تصویر کدام‌اند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

تصویرها و تصویرسازی‌ها بیشترین حجم از دنیای ما را می‌سازند زیرا هر آنچه که بیرون از ما هستی دارد در درون ما تصویری دارد و نیز هر آنچه در درون ما می‌گذرد یا معنایی و مفهومی است یا از منظر معنا به تصویر در می‌آید. بنابراین شناخت پدیداری به نام تصویر یا ایماژ، در واقع شناخت سهم عظیمی از خود و جهان و تاریخ هستی است. این بسیار مهم است که ما چگونه پدیدارها را به تصویر می‌کشیم؟ چگونه به تصویر در می‌آییم و یا چه چیزی و چگونه ما را به تصویر در می‌آورد؟ هدف ما در این پژوهش، مقوله‌بندی تصویر از نظر هستی‌شناسی و ارائهٔ سیستمی برای ادراک هستی تصویر است.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

دکتر بهمن نامورمطلق (۱۳۸۸) در مقالهٔ «درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی» به تعریف تصویرشناسی و جایگاه آن در ادبیات تطبیقی می‌پردازد. موضوعات مهم پژوهش نامورمطلق، تصویرسازی از دیگری، انواع ارتباط میان تصویرپردازان و موضوع جامعهٔ تصویر شده و انواع تصاویر در ادبیات تحقیقی است.

صرامی و فهیمی‌مهر (۱۳۹۷) در «تصویر، ایماژ و ادراک بصری» به این نتیجه رسیدند که تصویر یک پی‌انگارهٔ مستند است. نمایی است برای آن تصور که بر اساس آن، ما در خود آنچه دیده‌ایم و آموزش دیده‌ایم را می‌سازیم؛ چنان‌که گویی با اطلسی از خاطراتمان مواجه هستیم. ما خود را به‌وسیلهٔ تجربهٔ دیدن هدایت می‌کنیم. این دید سرشار از پیش آگاهی‌هاست و پی‌انگاره کلیت فرم و قالبی است که از خلال آن، خود را برای ما صورت خارجی می‌بخشد. پی انگاره‌ها حافظهٔ ما هستند و وجود تاریخی دارند.

آفریده (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل نقاشی به منزلهٔ تصویر بر اساس شرح دلوز از انواع تصویر و شروط ظهور آنها» دربارهٔ چیستی انواع تصویر و شروط هم‌بستهٔ ظهورِ

سنخ‌های مختلف آنها نزد دلوز بحث کرده و به دو مولفۀ روشن کردن انواع تصویر و تعیین نوع تصویر پرداخته است.

زند؛ احمدی‌زاویه و نصری (۱۳۹۶) در «گذر معنا از نگاره به فرانگاره» به واکاوی نقش خیال در بازتولید تصویر در ذهن بیننده پرداخته و به دنبال روشی علمی برای وجود فرانگاره و کیفیت تأثیر آن بوده‌اند. آنها دریافتند که فهم تصاویر ارائه شده حاصل خیال بیننده بوده و متأثر از تجربه‌های پیشین دیداری اوست. همیشه تصاویر و معنای سوار بر آنها تحت تأثیر فرانگاره‌های ذهن بیننده قرار دارند و با عبور از معنا، از نگاره به فرانگاره، تحت تأثیر خیال بیننده، فرم تفسیر دوباره شده و تصاویر ذهنی بازنمایی می‌شوند.

لوتز، (۱۳۸۷)، در مقالۀ «شکل‌گیری هرمنوتیک ایماژها» نخست راجع به مفهوم کلی ایماژ از نگاه گادامر و سپس به‌طور مشخص‌تری به روند شکل‌گیری تصاویر می‌پردازد. وی نظراتش را با تحلیل ریچارد ولهایم که «دیدن چیزی در چیز دیگر» است؛ مورد تدقیق قرار می‌دهد.

۱- بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- تعاریف بنیادین

از آنجا که از منظر آرش آذرپیک، تصویر (Image) از جوهرۀ معنایی کلمه ریشه می‌گیرد؛ به مختصر توضیحی از جوهرۀ معنایی می‌پردازیم:

عقول و شهود به جوهره‌های معنایی کلمه دست یازیده و آن را در عالم حس به تعین درمی‌آورند. پس از آن فرایند تعین و زایش کلمه، با ایجاد جوهره‌های گفتاری و نوشتاری کلمه شکل می‌گیرد. (محمدی، ۶:۱۳۹۲) پس از درک توسط حواس کلمه‌محور، ذهن پدیدارها را با توجه به مقولات از لحاظ کمی و کیفی دسته بندی می‌کند و تأثر و سپس تصورات به‌وجود می‌آیند. (مسیح، ۱۳۹۷: ۱۸) در منطق صوری آنچه مانند جسم وجودش قائم به خود باشد و حالّ در چیز دیگری نباشد؛ جوهر (Substanc) نامیده می‌شود. (خوانساری،۱۳۸۶: ۱۳۷) در حالی‌که در هستی‌شناسی عریانیستی، جوهر شاکله‌ای است که باعث موجودیت یک وجود در بعدی از هستی

می‌شود و در جهان مکان- زمان دارای دو ساحت ثابت و متغیر است. (**آذرپیک و همکاران،۱۳۹۶: ۱۶۹**) آذرپیک معتقد است که دو نوع جوهر اولیه و ثانویه داریم. جوهر اولیه «بدون دخالت انسان به‌گونه‌ای طبیعی موجود است. بنابراین وجودی فرابُعدی دارد همانند انسان، گاو، درخت، گل و... جوهرهٔ ثانویه نیز اگرچه مادهٔ اولیه‌اش از طبیعت است اما به‌صورت طبیعی شکل نگرفته بلکه توسط انسان‌ها ساخته شده است.» و نیز «این جوهر، وجود فرابعدی ندارد و فقط چهاربعدی است. تمام اختراعات و مصنوعات بشر نیز چهاربعدی‌اند البته به استثنای مواردی که مشابه سازی کامل از جوهرهٔ طبیعی‌اند» و هر چیزی که طبیعی باشد ساحتی نیز در عالم وجودی داشته است در نتیجه جوهرهای اولیه، ساحت فَرایی دارند. (فرازمان-مکانی) همانند انسان، گندم، درخت، سنگ، آب و... اما جوهر ثانویه چیست؟ جوهر ثانویه، جوهری‌است که اگرچه مادهٔ اولیه‌اش طبیعی می‌باشد ولی به صورت طبیعی و خداداد شکل نگرفته بلکه توسط انسان‌ها ساخته شده است؛ مثل تمام اختراعات بشری. این جوهرها ساحت فرایی ندارند یعنی فرازمان-مکانی نیستند. (همان)

۲-۱-۱- جوهرهٔ معنایی

کلمه دارای هفت جوهرهٔ معنایی، آوایی، نوشتاری، حرکتی، طبیعی، شرایطی و اجتماعی است. ابتدا جوهرهٔ معنایی که به مثابه جان کلمه است کشف می‌شود و سپس با خلق جوهرهٔ آوایی و نوشتاری کلمه، نطفهٔ آن شکل می‌گیرد. بنابراین جوهرهٔ معنایی کلمه از نظر فلسفی، قدیم است و کشف می‌شود اما بقیهٔ جوهرهای کلمه، حادث‌اند یعنی توسط انسان‌ها خلق و قرارداد می‌شوند. نتیجه آنکه کلمه، قرارداد کاملا صرف نیست بلکه جوهرهٔ معنایی به‌مثابه روح کلمه همیشه زنده است و تنها کشف می‌شود اما بقیهٔ جوهرهای کلمه توسط انسان قرارداد می‌شوند و کلمات شکل می‌گیرند. (هاشمی،۱۴۰۰:۷۲)

۲-۱-۲- ابعاد ثابت و متغیر جوهره معنایی

الف- بعد ثابت حقیقت عمیق کلمات

هر کلمه‌ای در قاموس واژگان دارای یک یا چند معنای مشخص و محدود است. معنا یا معانی‌ای که در فرهنگ لغت برای آن کلمه در نظر گرفته می‌شود. این معنا یا معانی بعد ثابت جوهرهٔ معنایی هر کلمه است.

ب- بعد متغیرحقیقت عمیق کلمات

معنا یا معانی‌ای است که با حفظ بعد ثابت- معنای فرهنگ لغتی- در درون خود، در زمان‌ها، مکان‌ها، زبان‌ها، نژادها، اندیشه‌ها و... کشف و خلق می‌شود. مثلا واژگانی هم‌چون عشق، حق، انسان و... که در لغت‌نامه‌ها یک یا چند معنی ثابت، مشخص و محدود دارند دقیقاً با حفظ همان معنا یا معانی ثابتِ محدود به صورت درون‌داد، می‌توانند در شرایط مختلف در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون توسط گویندگان متفاوت در هر لحظه باعث بارش و ریزش معناهای مختلف، بی‌پایان و حتی بی‌سابقه‌ای بشوند که این خاصیتِ بُعد متغیر حقیقت عمیق در واژه‌ها است. البته دیگر جوهره‌های کلمه هم می‌توانند باعث شکل‌گیری بعد متغیر جوهری شوند. مثلا طرز ادای جوهرهٔ گفتاری کلمه نیز خودبه‌خود می‌تواند در زایش معناهای متغیر نقش زیادی ایفا کند که هر کدام از ما، در زندگی با این زایش‌گری کلمه در بعد متغیر آن در مواجههٔ دائمیم. (احمدی،۱۳۹۹:۳۱) در تاریخ‌شناسی عمیق‌گرا معنا را نه یک پدیدار غیر تاریخی جامد می‌پنداریم و نه آن را فقط محصول زیست زبانی در یک زمان و مکان متعین و مشخص می‌دانیم که به هیچ وجه قابلیت تعمیم به اقالیم دیگر و زمان‌های دیگر نداشته و در یک کلام دارای تاریخ مصرف باشند. (مسیح،۱۴۰۰: ۲۱)

۲-۱-۳- نظام مادرمائیک

در وجودشناسی عریانیستی، هر جوهری یک «ما» است که به «مای» بالاتر از خود قائم است و حیات جوهری‌اش وابسته به آن «مای» بالاتر است و آن «مای» بالاتر نیز به «مای» بالاتری قائم است و این سلسله قائمیت‌ها به ذات «القیومی» خداوند می‌رسد. یعنی در نهایت هیچ چیز قائم به ذات نیست جز اینکه همه چیز قائم

به ذات القیومی خداوند یکتا هستند. «در هستی، هر پدیده در دو موقعیت قرار دارد. یعنی «موقعیت وجودی» به‌عنوان یک کل فراتر از هم‌افزایی اجزا و «موقیت جزء بودن» به‌عنوان جزئی از یک کل برتر. به عبارت دیگر هر کلی که یک «ما» را سامان داده است خود جزئی از یک «ما»ی بزرگ‌تر است.» (آذرپیک و همکاران،۱۳۹۶:۱۵۶)

۲-۱-۴- انواع شهود (Intuition)

با توجه به مبحث خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفت‌گانه، هر کدام از این ساحات روان‌گاه بشری می‌توانند جهانی دیگرگون را برای هستی ما رقم بزنند؛ بنابراین منبع ادراک شهود خود به چندین منبع شهودی تقسیم می‌شود:

۲-۱-۴-۱- شهود مکانی: نمی‌توان گفت یک انسان هنگامی که در هواپیما نشسته یا زمانی که در دانشگاه و یا مکان‌های مختلف دیگر قرار دارد؛ شهود او از خود و دگرسوژه‌های فردی و اجتماعی در تمام این مکان‌ها یکسان باشد.

۲-۱-۴-۲- شهود زمانی: هم‌چنین انسان در زمانها و مراحل گونه‌گون زندگی خود نمی‌تواند شهود یک‌سانی داشته باشد.

۲-۱-۴-۳- شهود قلبی: به گونه‌ای مجمل مربوط به حیطهٔ دانش‌های عرفانی و منبعی برای حرکت مکاتب نظری و عملی عرفانی از بدو تاریخ تا امروز بوده و خود به دو بخش تقسیم می‌شود:

الف- منبع شهود حال‌مدار: هر سالکی با مقصود سیر و سلوک، خردک‌خردک از وادی‌های عرفانی همانند تسلیم، رضا، طلب و... می‌گذرد. با سیر تکاملی و شناخت درونی خود، این معرفت‌ها را درونی کرده و با فراروی از حیطه‌های قبض و بسط درونی به مقام‌های سلوکی ویژه‌ای دست می‌یابد. شهود هستی در دیدگاه سالک چه درونی و چه بیرونی، بستگی کامل به حال و مقام او در هر کدام از این مراحل سیر و سلوک دارد. (بحث مجذوب سالک نیز اگر چه امتداد زمانی سلوک دیگران را ندارد اما از قاعدهٔ این نوع شهود مستثنا نیست.)

ب- شهود دگرآگاه: که چشم بصیرت، چشم سوم، چشم باطن، چشم برزخی و... نیز خوانده می‌شود. پرواضح است که شهود هر سالک در این حیطه با شهود دیگر انسان‌ها تفاوتی چشم‌گیر دارد.

۲-۱-۴-۴- شهود عقلانی: به بحث دربارۀ تفکرهای واگرا و هم‌گرا می‌پردازد. ما در این مقوله دو نوع تفکر داریم:

الف- تفکر هم‌گرا، کتاب‌خانه‌ای و میدانی اما تحقیق‌گرا و متمرکز: که انسان در این‌گونه تفکر، تمام وقت و زندگی خود را به مطالعه و اندیشه دربارۀ یک امر خاص اختصاص داده و می‌خواهد با مطالعه، تحقیق و کنکاش کتاب‌خانه‌ای یا میدانی به حقیقت موضوع دست یابد.

ب- تفکر واگرا: گاه دانشمندان، هنرمندان، کاشفان و بزرگانی بوده‌اند که اگرچه در مورد علمی خاص به تحقیق و مطالعه پرداخته‌اند اما نتیجه‌گیری و کشف حقیقت امر آنها نه در حیطۀ متمرکز کتاب‌خانه‌ای و میدانی بلکه با گذر از آنها و سپردن موضوع به دست مسیر و شدن‌های زندگی اتفاق افتاده است و یک‌باره حقیقت مطلب را که پیشاپیش در ذهن کنکاش‌گر آنها نقش بسته بوده؛ در چیزی می‌یابند که ورای تفکر متمرکزگرای کتاب‌خانه‌ای و میدانی است. سیبی که بر سر نیوتون افتاد و جاذبه کشف شد؛ هم‌چنین فریاد «یافتم، یافتمِ» ارشمیدس که عریان از حمام بیرون زد نمونه‌هایی مبرهن از تفکر واگراست. نگرگاه انسان چه در تفکر هم‌گرا و چه در تفکر واگرا در/ به هستی، دارای نوعی پیش‌فرض خاص و متمایز است.

۲-۱-۴-۵- شهود روانی: به دو گونه است:

الف- شهود روانی-جنسیتی: طبیعی است که نگاه‌های زنانه‌نگر و مردانه‌نگر به هستی- با تمام ابعاد ثابتی که از جنبۀ انسانی در آنها وجود دارد- دارای دو پارادایم جدا در شناخت و درک هستی‌اند و نمی‌توان با غالب کردن نگاه مردانه‌نگر و یا زنانه‌نگر به فرد و جامعه در ایدئولوژی‌ها و تئولوژی‌ها تنها یکی را حقیقت برتر دانست. نگاه زنانه‌نگر به عالم امر، هستی، انسان و تمام آنچه هست؛ چه ذهنی و چه عینی نمی‌تواند دقیقا با نگاه مردانه‌نگر همسانگی داشته باشد و برعکس؛ بنابراین این دو جنس می‌توانند در سیر تکاملی خود مکملی برای شناخت بیشتر هستی از نگرگاه وجودی یعنی ساحت بی‌قید و شرط انسانیت متعالی (جنس سوم) باشند.

ب- شهود روانی- روحیه‌ای: نگاه یک دانشمند در برهه‌ای که از لحاظ جسمی دچار بیماری شده با زمانی که تندرست و پرانرژی است در بسیاری از جهات متفاوت خواهد بود و در نهایت صحت و توانمندی نیز چنان‌چه در فضای جشن یا عزا قرار

بگیرد؛ بی‌گمان روحیه‌ای متفاوت خواهد داشت و هستی‌شناسی او نیز تحت تأثیر روحیاتش خواهد بود.

۲-۱-۴-۶- شهود شرایطی- موقعیتی: به تعریف تحولات نگرشی-عملکردیِ یک شخص در شرایط گونه‌گون تحت سیطرهٔ شهود ثروتی (از فقر تا متمول شدن)، شهود قدرتی (چه سیاسی، چه سازمانی، چه گروهی و... بر اساس درجهٔ نفوذی که می‌تواند بر دیگران داشته باشد) و شهود شهرتی (از گمنامی تا معروفیت و محبوبیت) می‌پردازد. در تکمیل این بحث می‌توان اشاره کرد که چه بسا در یک موقعیت اجتماعی به نوعی درک از هستی برسیم که در موقعیت اجتماعی دیگر و شهود در آن درکی دیگر و حتی متباین و متضاد با درک اولیهٔ ما را در خود برویاند. سه امر طبقهٔ اجتماعی، موقعیت اجتماعی و نوع شغل در شهود اجتماعی ما تأثیرگذارند. شهود شرایطی می‌تواند فردی یا جمعی باشد. مثلاً فردی را در نظر بگیرید که در موقعیت ازدواج است؛ شهود او در این موقعیت متفاوت از زمانی است که او شرایط و موقعیت ازدواج را نداشته باشد.

۲-۱-۴-۷- شهود استعدادی: میلی ذاتی است که انسان را به سمت آنچه می‌خواهد؛ می‌کشاند و در صورت غلبهٔ این شهود ممکن است انسان بسیاری از موقعیت‌هایی را که برای دیگران اصل و اساس زندگی مناسب و حتی برتر است؛ فدای رسیدن به شکوفایی خود در آن کند.

۲-۱-۴-۸- شهودهایی که حجاب انکشاف یا حتی راه رسیدن کس یا کسانی به انکشاف یا نمود بیش از پیشِ یک حقیقت وجودی در ساحات فردی- اجتماعی خواهند شد: همانند شهود حجاب معاصرت، حجاب هم‌خونی، حجاب هم‌مسلکی، حجاب حسادت، حجاب خود برتربینی‌های نژادی، آیینی، جنسیتی و... (همتی و همکاران،۱۴۰۰:۳۱)

۲-۲-تصویر

ایماژ در فرهنگ اصطلاحات به معنای تصویر، نگار، صورت خیالی، خیال، صورت ذهنی، پی‌انگاره ترجمه شده است. (ماری بریجانیان،۱۳۷۳: ۳۹۷)

عبارت تصویرشناسی در پایان دههٔ ۱۹۶۰ و به‌دنبال تحقیقات محقق تطبیقی هوگو دیزرنک مطرح شد تا شاخهٔ ویژه‌ای از مطالعات تطبیقی را مشخص کند.

شاخه‌ای که به تخیل فرهنگی به خصوص بازنمایی بیگانه مربوط می‌شود که در مرکز آثار ادبی قرار گرفته است. (شورل، ۲۰۰۹:۲؛ نامورمطلق، ۱۳۸۸:۶)

با سیستم اندیشگانی دکارتی، از آنجا که فاعل شناساست که فهم درست را از منظر عالم اُبژه ادراک می‌کند؛ تصویر محصول فاعل شناساست یا همانی است که من اندیشندۀ آن را متعین می‌کند. در این منظر تصویر واقعیت نیست بلکه سوژکتیویتۀ فرد است. تصویر یک پدیدار امری شخصی و فردی است و از این رو افق نگاه هر انسانی به عنوان شناسنده با دیگری متفاوت است.

هایدگر در مقالۀ «عصر تصویر جهان» یادآوار می‌شود که با ظهور مدرنیته، اندیشۀ علمی تمام شئون هستی را به نقشی تصویری بدل می‌سازد. او برای اثبات این معنا به شرح متافیزیک دکارت می‌پردازد. در واقع با ظهور فلسفۀ دکارت تمام هستی به شیء یا ابژه بدل شد زیرا منِ اندیشنده، سوژه‌ای است که به ابژه نیاز دارد. از این دوره به‌بعد تمام عالم به ابژۀ علم و معرفت بدل می‌شود. جهان ماهیتی تصویری به‌خود می‌گیرد و انسانِ شناسا دائرمدار هستی می‌شود و به همین جهت جهان در پیش روی او به تصویر دگرگون می‌شود. (محمد ضمیران، ۱۳۸۵: ۱۷)

از منظر سیستم اندیشگانی هابزی-لاکی سوژکتیوتیۀ تجربه‌گر در برخورد تجربی با اشیاء و عناصر آنها را به تصویر می‌کشد پس تصویر سوژکتیوته‌ای تجربی است. تصویر تجربه‌ای از زیستن واقعیت‌هاست نه خود واقعیت‌ها که در لوح سفید ضمیر ما حفظ می‌شود. فردیت خاص افراد در سوژکتیوتۀ تجربه‌گر آنها شکل می‌گیرد و تصویرهای خاص در ذهن افراد نمود می‌یابند و جهان او را می‌سازند و هویت فردی‌اش شکل می‌گیرد.

در تعریف متأخری از ایماژ توسط هانس بلتینگ ایماژ چون صحراگردی است که وجهیت‌های متفاوتی را در فرهنگ تاریخی اختیار می‌کند و همچون رسانه‌ای در دسترس به‌کار می‌رود. (Belting,2011)

منظور ابی‌واربورگ از (FormolaPathos) نیز دست‌هایی از ایماژها هستند که تاثیرات و فرایند بازنمایی توانش‌های عاطفی برالگوهای دیداری و فرهنگی را تصویرپردازی می‌کنند. (Johanson,2011,Belting;2011) اما به هر روی یافتن تعریف برای چه چیز بودگی ایماژ کار دشواری است. ایماژ صرفاً یک نماد نیست؛

همچنان که تنها فرمی زبانی و یا تنها ایده‌ای در ذهن و یا بازنمایی دقیق چیزها در این جهان هم نیست. دربارهٔ ایماژ این اتفاق نظر وجود دارد که ایماژ از نظر هستی‌شناسی بازنمایی تقلیدی (تصویر دقیق) از یک چیز یا یک ایده نیست. ایماژ، آن جهان نگری تصویری و ذهنی است که در انطباق با همسان‌سازی جهان صغیر در تناظر با جهان کبیر شکل گرفته و ساختاری ثابت در فرهنگ‌های پیشامدرن داشته است و امروزه به نظر جهان نگری تصویری و ذهنی در همسان سازی جهان بیرون و ذهنی است. (صرامی و همکاران، ۵:۱۳۹۷)

خوانش تصویر، کوششی است در پاسخ به پرسش چیستی تصویر اما وقتی از چیستی تصویر می‌گوییم، به راستی چه چیزی را مورد پرسش قرار می‌دهیم. «بَنکس» یک انسان‌شناس فرهنگی اجتماعی است که برای پاسخ به این پرسش، با مثال‌هایی از تأثیر شناخت فردی و تجربیات فردی بر توانایی دیدن آغاز می‌کند. بنکس توضیح مختصری از برخی کارت پستال‌های اوایل قرن بیستم ارائه کرده و به این نتیجه می‌رسد که ادراک و مهارت شناختی ما، فراهم کنندهٔ اساس تعابیر تصویر، هم چون انسان، حیوان، رنگ‌ها، چیدمان فضایی و یا هر چیز دیگری است. شناخت بیشتر، شرح ژرف‌تری می‌آفریند. در این مثال بنکس به ما می‌گوید که تصویری (صحنه‌ای) که مرد [احتمالاً] هندی مقدس را نشان می‌دهد؛ با خالکوبی‌های سفید سنتی، مهره‌ها و لباس‌هایی که نمایان‌گر برخی کنش‌های دینی است و ادراک ما از تصویر، وابسته به دانش تصویری ما از این واحدهای نمادین در کنار یکدی‌گر است. (Schroeder:2003:82) نتیجهٔ اینکار این است که به هر روی عناصر سازندهٔ تصویرسازی‌های دیداری، آشکارا خود نیازمند تحلیل‌های درون متنی و برون متنی است. (صرامی و همکاران، ۵:۱۳۹۷)

از نظر گادامر ایماژها بیانی مبتنی بر مشارکت بیننده/ تأویل‌گر در روند شکل‌گیری تصویر هستند و از این رو امکان جدایی ابژه و تأویل‌گر وجود ندارد. هم تصویر و هم بیننده هنگام تجربه تولید ایماژ تغییر می‌یابند. ایماژ موضوعی ثابت و ایستا نیست بلکه ادراکی است که خود را طی تجربه «مشاهده» شکل می‌دهد. در روند دیدن، زمینه‌های فرهنگی و تجربه‌های دیداری بیننده در پردازش تصاویر دخالت کرده و

داشته‌های پیشین بر نوع دیدن بیننده تأثیر می‌گذارند. از این رو ناظر تحت تأثیر فرانگاره‌ها تصویر را می‌بیند؛ می‌سازد و معنا می‌کند. (زندی و همکاران، ۱۳۹۶:۱۳)

به زعم گادامر، نگاره- تصویر (Pictur-Image)، عین هستی‌ای است که می‌تواند به فهم در آید- یعنی عین زبان است. او می‌نویسد: «ذات نگاره، به تعبیری، در میانۀ دو منتهاالیه جای دارد: این دو منتهاالیهِ بازنمایی، عبارت‌اند از اشارت‌گریِ (Verweisung) محض که ماهیت نشانه است و جایگزینِ (Vertreten) محض که ماهیت نماد است در نگاره چیزی از هردو یافت می‌شود.» نگاره نه نشانه صرف است نه نماد محض. نگاره نشانه نیست؛ از آن حیث که ما در آن درنگ می‌کنیم و این‌طور نیست که صرفا آن را نادیده بگیریم و روی خود را از آن به جانب چیزی دیگر بگردانیم. تنها با نگریستن به خود نگاره می‌توان آنچه را نگاره به تصویر می‌کشد فهمید. به علاوه، در حالی‌که مرجع نشانۀ حی و حاضرنیست آنچه نگاره بازنمایی می‌کند، خودش را در نگاره می‌نماید. (این صرفا تعبیر دیگری است از این مطلب که نگاره، نگاره‌ای است از شیء) نگاره خود عرضه داشت آن چیزی است که نگاره آن را به تصویر می‌کشد: نمود خود شیء. بدون شک شیء را می‌توان در نگاره‌های دیگری نیز ارائه کرد یا نمایاند اما این سخن نشان نمی‌دهد که هر نگاره‌ای دل‌بخواهی است؛ این سخن گویای آن است که آنچه به تصویر کشیده می‌شود؛ ممکن است خود را به انحای گوناگون بنماید یا ارائه کند؛ علاوه بر این نه تنها نگاره نشانه نیست؛ نماد هم نیست. نگاره همانند نماد، آنچه را که حی و حاضر است (نه آنچه را غایب است، نظیر نشانه) بازنمایی می‌کند: ما نگاره را نادیده نمی‌گیریم تا [به توسط آن] به چیزی دیگر نگاه کنیم. با این حال، نگاره شبیه نماد نیست از آن جهت که شیء تصویر شده از رهگذر تصویر شدن صرفا حی و حاضر دانسته نمی‌شود بلکه خودش را به شکلی دیگر، متفاوت با خودش، ارائه می‌کند آن‌گونه‌که در هستی مستقل نگاره تصویر شده است. به تعبیر نو افلاطونی، نگاره صدوری است از آنچه تصویرش می‌کند؛ هستی مستقل نگاره صدوری است از چیز دیگری جز خودش. به زبان گادامر، نگاره نوعی واقعۀ هستی است زیرا شئ در ارائۀ خویش (به‌شکلی دیگر) در نگاره به شکل تام و تمام‌تری (خویشتن) است. (واینسهایمر،۱۳۸۹: ۱۶۶)

ریچارد ولهایم نسبت به ایماژها، خصوصاً نقاشی‌ها، رویکردی سنجیده را دنبال کرده؛ از آنجا که نگرهٔ او از جهتی بسیار جنبهٔ پدیدارشناختی دارد؛ چنان‌که وی از نقش محوری ادراک غفلت نمی‌کند؛ باید نگاهی دقیق به رویکرد او نسبت به هنر و ایماژها بی‌اندازیم. یکی از داعیه‌های اصلی او علیه نشانه‌شناسی و نگره‌های فرهنگی این است که تمام رویکردها به ایماژ که سعی دارند تصاویر را به نشانه‌ها تقلیل دهند؛ شکست می‌خورند زیرا در نظر نمی‌گیرند که بازنمایی‌ها برای آنکه بازنمایی باشند؛ باید در حامل‌های مادی ظاهر شوند. مثلاً تصویر یک میز، میز را روی کاغذ بازنمایی می‌کند اما به فراسوی تصویر اشاره‌ای ندارد (هرچند اگر به عنوان نشانه در نظر گرفته شود؛ می‌تواند به فراسوی خود اشاره کند.) درحالی‌که واژه‌ی «میز» بلافاصله به فراسوی نشانه‌ها و خطوط مادی می‌رود زیرا نوشتن واژهٔ «میز»، میز را بازنمایی نمی‌کند. ولهایم این تجربه را «دیدن چیزی در چیز دیگر» می‌نامد و ادعا می‌کند که این «دیدن چیزی در چیز دیگر» شرطی منحصر به فرد برای ایماژها و بازنمایی‌های تصویری است. (ویلهم، ۱۹۹۰: ۶۴)

از نظردلوز دو سنخ تصویر یعنی تصویر-حرکت و تصویر-زمان وجود دارد. تصویر حرکت مشتمل بر تصویر-ادراک، تصویر-عمل و تصویر- حال است. تصویر-زمان هم متشکل از تصویر-خاطره، تصویر-رویا و نیز تصویر-اندیشه و تصویر-بلور است. سنخ اول تصویر با محوریت حرکت، با کنترل، منعکس و جذب کردن اثرگذاری چیزها، وابسته به کنش خاصی است. در دورهٔ مدرن تصویر-زمان مبتنی بر تکوین زمان ناب است. تصویر زمان سنخی از تصویر یا ترکیبی از تصاویر برای نمونه مجازی و واقعی است. این تصویر با محوریت زمان بر بنیان روابط اصیل نیروها و تأثر آنها بر مبنای فعلِ خودانگیخته و آزاد نمودار از بطن ناامکان شکل گرفته است. همیشه با این فعل، یعنی بیرون کشیدن نمودار به منزلهٔ امری اثرگذار و تعین بخش، تصویر با گسست از انواع بازنمایی ظهور می‌کند. (آفرین،۱۳۹۹: ۵۰)

۲-۳- تصویرشناسی

از نظر آذرپیک تصویر عینیت بخشیدن جهان درونی یا بیرونی است. تصویر نمای (Facing) دست‌کاری شده و پیش‌فرض مدارِ برخاسته از جهان درونی است یا نمودی

بازتابی از جهان بیرونی اما به دلیل اینکه حواس پنج‌گانهٔ ما تماما تابع شعور کلمه‌محور است و تمام دنیای درون ما، اعم از خودآگاه و ناخودآگاهِ فردی-جمعی، عقل، عشق، تخیل، وهم، شهود و... از سلولی به نام کلمه ساخته شده‌اند بنابراین ما در تصویرسازی ذاتاً تابع شناسایی از زبان خود و مقوله‌بندی‌هایی از سنت خود هستیم که البته تأثیر هفت ضمیرخودآگاه و ناخودآگاه جمعی و فردیِ زبانشی، مکانشی، زبانی، اندیشگانی، قومی-نژادی، جنسیتی-روانی و رسانه‌ای مجازی و انواع شهودات ما در آن محرز است. تصویر یا بازنمود دنیای درونی یا بازتاب دنیای بیرونی است که در هر دو صورت در بستر زبانیتِ زبان تابعیت کامل دارد؛ یعنی بر اساس مقوله‌بندی زبانی خود می‌بینیم. در واقع زبان ما را می‌اندیشد. تفاوت تصویرسازی ملت‌های مختلف، در حق انتخاب آنها نیست بلکه در ساحت‌های مشکک و مادرمائیک متفاوت آنهاست. اگر چه در ساحت‌های درون ساختاری ماست که هر ساحت مشکک مادرمائیک، یک ساختار است؛ مثلاً آیا فقط چشم ما دنیا را رؤیت می‌کند؟ نه به هیچ وجه، ایماژ ذهنی تابعِ شناسایِ ضمیرهای خودآگاه و ناخودآگاه فردی- جمعی ما و شهودات ماست نه فاعل شناسای دکارتی زیرا این نژاد ماست که ما را می‌اندیشد؛ مکان ماست که مارا می‌اندیشد.

از خودِ تنِ ما که آخرین مکان است تا امتداد مکانی ما که از کهکشان‌ها و آسمان‌ها نیز می‌گذرد، ما را می‌اندیشند. حالت روانی و جنسیتی ماست که ما را می‌اندیشد؛ یک نفر ورشکسته با یک نفر که در برج عاج خود نشسته ایماژ ذهنی متفاوتی دارد. همچنین سنت دینی، تصویر متفاوتی برای هر کدام از ما می‌سازد. یک مسیحی و یک مسلمان، ایماژِ متفاوتی از پدیدارها دارند؛ حتی دربارهٔ یک درخت هم متفاوت می‌بینند. تکثر فراوان ایماژ ذهنی به علت تکثر متفاوت جهان‌های مشکک و مادرمائیک است. ایماژ ذهنی یک باغبان از بارش تگرگ با یک عابر پیاده چتر به دست در خیابان و یک کشاورز در حال شخم، هرسه متفاوتند. زیرا پیش‌فرض انگاری هرسه نفر آنها متفاوت است برای مثال شهامت، آن بی‌ترسی درونی ماست و شجاعت، آن بی‌ترسی بیرونی ما. بر این اساس، ماشین، خانه، سرپناه و... شجاعت می‌سازند و احساسات درونی ما شهامت ما را تحت تاثر قرار می‌دهند. مثلاً بیماری مانیای یک شخص بر شهامتش تأثیر می‌گذارد. از اینجاست که بارش تگرگ، شجاعت یک

دست‌فروش را تحت تاثیر قرار می‌دهد و ایماژی متفاوت برای او می‌سازد چراکه هرکس آن پدیدار را با پیش‌فرض‌های خود در ضمیرهای فردی و جمعی می‌بیند. ما سازندهٔ تصاویر نیستیم بلکه اوج خلاقیت ما در دست‌کاری جزئی در سیستم‌های پیش‌فرض انگاری ماست.

بعد ثابت معنایی یک کلمه، همان ساحت جوهرهٔ اولیه آن است که پس از کشف و قرارداد شدنش، معنا یا معانی ثابت فرهنگ لغتی را می‌سازد. بعد ثابت هر تصویر بنابر همین ساحت جوهرهٔ کلمه یعنی بنابر بعد ثابت جوهرهٔ معنایی و مفهومی شاکله می‌یابد. بعد ثابت هر تصویر، بعد طبیعی و رئال آن است. همان معنای ثابت فرهنگ لغتی است. این بعد ثابت جوهرهٔ معنایی «ما»ی بالاتر را شکل می‌دهد و با ورود به ضمایر هفت‌گانهٔ خودآگاه و ناخودآگاه و ساحت‌های مختلف شهودی انواع مختلفی از «ما»ی جوهری را تعین خواهد بخشید. انواع مختلفی از «ما»های مکانی، انواع مختلفی از «ما»های زمانی، انواع مختلفی از «ما»های جنسیتی و....

مثلا در گزارهٔ «آب را گل نکنیم» آب در معنای مایع حیات که قابل نوشیدن است به‌کار رفته و گِل در همان معنای خاک موجود درآب است و در کل، گزارهٔ «آب را گل نکنیم» به مفهوم آن است که درآب خاک نریزیم یا در آب گل و لای نریزیم و این ساده‌ترین و طبیعی‌ترین معنای آن است و همین معنا، طبیعی‌ترین و رئال‌ترین تصویر را به ما می‌دهد که این همان بعد ثابت معنایی آن است و تصویر حاصل از آن نیز همان تصویر طبیعی است. از آنجا که بعد یا ابعاد متغیر معنایی که بعداً ابعاد متغیر تصویر نیز از آن نشأت می‌گیرد؛ با حفظ و همراهی همین جوهرهٔ ثابت، به صورت درون‌داد، در هفت ضمیرِ خودآگاه و ناخودآگاهِ مکشوف در نظام مادرمائیک و مشکک شاکله می‌یابد، ما به معنایی متغیر از گزارهٔ «آب را گل نکنیم» می‌رسیم یعنی «وضعیت را خراب نکنیم» آب در بعد ثابت معنایی خود که همان مفهوم مایع حیات است؛ دارای ویژگی‌های ثابت جوهری مثل زلالیت، شفافیت، پاکی و... است، در نتیجه وقتی این ابعاد به صورت درون‌داد وارد ضمایر هفت‌گانه و انواع شهودات می‌شوند مثلا وارد ضمیر خودآگاه زبانی یا اندیشگانی پارسی می‌شود؛ در این مثال ابتدا با یک تشبیه روبر هستیم «اوضاع جامعه همانند آب پاک و زلال است» و گزاره «آب را گل نکنیم» در واقع «اوضاع را گل آلود نکنیم» است و در استنباط نهایی«اوضاع را خراب نکنیم

است» چون «گل آلود کردن» همان «خراب کردن آب است» بنابراین با تحلیل آب می‌بینیم که پاکی و زلالی که از ابعاد جوهری آب هستند؛ از جهت نوشیدن، حفظ شده‌اند تا آب بتواند به صورت درون‌داد وارد ضمایر هفت‌گانه شده و جای‌گزین «اوضاع» گردد.

۲-۳-۱- تصویر به ماهو وجود

ساحت وجودی یا آنتولوژیک همان ساحت فرایی است. پدیدارها در ساحت وجودی با همۀ ابعاد خود هستی دارند و بازتاب هستی‌شناسانۀ آنها در آثار نویسندگان به گونه‌ای است که ساحتی از لوگوس (کلمه‌محوری) توسط آن جهان زیست متنی برای ما عریان می‌گردد. در ساحت فرایی یا وجودی همۀ ابعاد پدیدار برای ما فرایی‌اند. فرامعنا، فرا تصویر، فرافرم، فراساختار، فراروایت و... به گونه‌ای که ما در برابر آن ساحت فرایی به «حیرت» می‌رسیم. این ساحت نخستین ورودی به ضمایر هفت‌گانه است و با ورود به ضمایر هفت‌گانه بعدا تصویر به ماهو موجود را شکل می‌دهد زیرا از ساحت فرایی به ساحت موجودی شاکله می‌یابد. در فراتصویر هدف بیان ساحت فرایی (فرازمان-مکانی) است یعنی ساحت وجود مطلق یک پدیدار که این مهم بدان مفهوم است که تصویر فراتر از ایماژ است یعنی ابعاد مفهومی و معنایی و... نیز در فراتصویر هستی دارند؛ نگاه و توجه به کل فراتر از ابعاد تصویری است. تصویر کل‌نگر که هرکسی می‌تواند آن را در زندگی فردی- اجتماعی خود ابعادی از آن را داشته باشد. مهم‌ترین خصیصۀ فراتصویر محدود نبودن آن تصویر در ابعاد ایماژیستی است چرا که فراتر از محدوده‌های ایماژیسم هستی دارد؛ نه تخیل است و نه رئال و نه توهم بلکه بیان ساحت آنتولوژیکی است. وقتی اندیشۀ ما معطوف به امکانات وجودی باشد و آن را محدود به ظرفیت‌های موجودی نکنیم در ساحت آنتولوژیک یا فرااندیشی و فراتصویری هستیم.

فرااندیشی دغدغۀ فراساختاری، فرافرمی، فراتصویری، فراروایتی و... دارد. آیا کلمات مهر و آزادی حاصل ساختارها یا تمام ساختارها هستند یا فراساختاری هستند و نتیجه، حاصل یا برآیند نیستند؟ هر ساختاری می‌تواند تعریفی از کلمات وجودی همانند آزادی یا مهر داشته باشد و آن را محدود به زمان، مکان، زبان، اندیشه،

جنسیت، قومیت، نژاد و...کند اما کلمات وجودی فی‌المثل آزادی و مهر برآیند نیستند بلکه ساحت وجودی لوگوس یا کلمه هستند. تعین وجودی اگرچه طول و عرض و ارتفاع دارد اما محدودیت ندارد. برای مثال عرفان مولانا به ماهُو وجودی است زیرا دربارهٔ امکانات وجودی انسان صحبت می‌کند و سیستم اَنا و لاغیری ندارد اما عرفان امام محمد غزالی چارچوب و محدودیت و مرز متعین خود را داراست بنابراین به ماهُو موجودی است و هر انسانی را مخاطب خود نمی‌داند و برای همهٔ انسان‌ها سخن نمی‌راند. نمونه‌های فراوانی از فراتصویر در حیطهٔ ادبیات داریم. احمد شاملو می‌گوید:

مرا تو بی سببی نیستی به راستی صلت کدام قصیده‌ای ای غزل؟

یا سلمان ساوجی می‌گوید:

نباشد خالی از فکر و خیال و ذکر او ما را روان در تن، خرد در سر، سخن در لب، نفس در بر

و یا صائب می‌فرماید:

گوش سنگین سنگ دندان سبک مغزان بود هرزه گویان جهان را گوشمال این است و بس

و اوج والا و چکاد تسخیرناپذیر شعر فراتصویری را می‌توان در غزلیات نغز و بی‌مانند سعدی یافت:

از در درآمدی و من از خود به در شدم گویی کز این جهان به جهان دگر شدم
گوشم به راه تا مه خبر می‌دهد زدوست صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

در غزلیات جناب جعفر درویشیان نیز نمونه‌های بکری از شعر فراتصویری وجود دارد که نشان‌گر اقتدار و توانش بالای قلم اوست.

می‌گریزم ازاین سو، می‌گریزم از آن سو بسته درها به رویم زندگی تا نهان‌سو
تاسلام بیابم پناهی یا بیفتم به راهی می‌گریزم از این سو، می‌گریزم از آن سو

مانند غزل «در سنگلاخ»، «بگذریم»، «کابوس» و... (آذرپیک،۱۳۹۵: ۵-۶)

۲-۳-۲- تصویر به ماهو موجود

تصویر به ماهُو موجود تصویر از زاویۀ دید جهان چهاربعدی است به عبارتی تصویر این‌جهانی است. در این ساحت تصویر یک پدیدار، با توجه به ماهیت عینی، انتزاعی و دال‌محورانه ایماژ می‌شود و عریانیت یک یا چند ساحت خاص لوگوس (کلمه) در ساحت سیستم‌هاست. لوگوس روان‌گاه وجود ماست و در واقع لوگوس همان هستی-کلمه است که این روان‌گاه وجودی هفت ساحت متعین موجودی دارد. هفت ساحتی که به شاکله درآمدن لوگوس را موجودیت می‌بخشند. خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردیِ زمانی، مکانی، زبانی، جنسیتی-روانی، اندیشگانی، قومی-نژادی، رسانه‌ای مجازی.

جهان موجود، جهانی مشکک و مادرمائیک است که در هفت خودآگاه و ناخودآگاه جمعی -فردی هستی دارد. این ساحت‌های هفت‌گانه به‌شدت مادرمائیک هستند که ظرفیت موجود هستی و هستی‌مندان برای نمود بخشیدن امکانات وجودی می‌باشند به‌طوری‌که با این هفت ظرفیت موجودی ما می‌توانیم حرکت بسیط در هستی داشته باشیم برای نمونه «پان»ها با به مبالغه کشیدن ناخودآگاه و خودآگاه جمعی-فردی نژادی آن‌هم درساحتی خورد از جهان مادرمائیک مثلا کورد کلهر که ساحت‌های ایرانی، خاورمیانه‌ای، آسیایی، زمینی و... را در نظام مادرمائیک نادیده می‌انگارد از ظرفیت موجودی سایر ناخودآگاه و خودآگاه‌های هفت‌گانه مادرمائیک خود را محدود کرده‌است که این نگاه البته به سمت ایستایی می‌رود. تمامی سیستم‌های تصویرشناسی کشف و خلق شدۀ مکتب‌های ادبی و هنری بنابر همین ساحت‌های هفت‌گانه خودآگاه و ناخودآگاه مادرمائیک انتظام یافته‌اند. ایدئولوژی هر مکتب تو را می‌اندیشد به آن پدیدار؛ متد نگریستن به آن پدیدار. مثلا درخت باعث تفاوت ایماژیستی من و شما در پدیدار درخت است. من مسلمان رمانتیست با آن مسیحی رمانتیست دو نوع صافی نگرشی داریم از اینجاست که دو نوع رمانتیسیسم را ارائه می‌دهیم. سیستم‌های پیش فرض ما، ما را در مکانیت، زمانیت، جنسیت، قومیت،

زبانیت، اندیشه و رسانه می‌اندیشند. برای نمونه مکتب کلاسیسیم به طبقهٔ اشراف و میراث‌داران در اجتماع می‌پردازد و چون این طبقهٔ اشراف فخرشان در میراث‌داری است و افتخارشان در پیشینهٔ آنهاست و به گذشتگان اصالت داده و این میراث خود را به دوران بشکوه یونان و روم باستان منتسب می‌کنند و اگر از خرد جمعی سخن می‌رانند بی‌گمان فقط از خرد گذشتگان و طبقهٔ اشراف سخن می‌گویند نه تمام اجتماع. یعنی در ساحتی از موجودیت اجتماعی قلم و قدم می‌زنند؛ به آن اصالت می‌بخشند و تفکر طبقات دیگر را تحقیر می‌کنند زیرا خود را برتر و میراث خود را و تقلید از میراث نیاکان را باعث افتخار و دارای شکوه و ماندگاری می‌دانند. اکنون با همین پیش فرض یک کلاسیست فرانسوی ایماژی متفاوت با یک کلاسیست ایتالیایی دارد زیرا زبان، مکان، اندیشه، قومیت، جنسیت، روان، اندیشه و رسانه‌های آنها با هم متفاوت است. حال اگر به عصر باروک بی‌اندیشیم در برابر طبقهٔ اشراف در آن زمینه و زمانهٔ خاص طبقه‌ای دیگر از بورژواها ظهور کرده بودند که به اصطلاح عام امروزین می‌توان آنها را نوکیسه‌گان نامید. طبقه بورژوازی در برابر طبقهٔ اشراف می‌خواست قد علم کند بنابراین ثروت نو یافتهٔ خود را در کالبدی جدابافته به نمایش گذاشت. زرق و برق زندگی مجلل خود را می‌خواست؛ خوار چشم اشرافی‌گری پیشین و عام‌های ناثروتمند کند. باروک‌ها ظهور یافته بودند آنها اصالت را در تظاهر دیدند و به زرق‌وبرق و تظاهر اصالت دادند؛ زندگی را نمایشی پنداشتند که هرچقدر تو نقش خود را پشت ماسکی که بر چهره زده‌ای به نیکی ایفا کنی؛ در موجودیت اجتماعی بیشتر درخشیده‌ای. با این سیستم نگرشی تصویری که یک نویسنده اسپانیایی می‌سازد با تصویری که یک هلندی می‌سازد متفاوتست زیرا زبان، اندیشه، مکان، جنسیت، قومیت، نژاد و روان و رسانهٔ آنها متفاوتست و در نتیجه حتی شهودات آنها نیز متفاوتست. حتی در همان کشور اسپانیا، ایماژی که دو برادر یا دو برادر و خواهر با هم نسبت به یک پدیدار دارند متفاوتست زیرا در همان ساحت مکانی، تن آنها دو مکان مختلف است و نسبت‌های زمانی حضور آنها در عالم زمینی هم متفاوتست؛ روان آن دو نیز متفاوتست و.... شهودات آن دو نیز متفاوتست پس دو ایماژ متفاوت از یک پدیده خواهند داشت. حتی همان شخص اسپانیایی در دو مکان مختلف و در دو زمان مختلف و در دو زبان مختلف و... نیز ایماژ متفاوتی خواهند داشت پس حتی ایماژ ما

از یک پدیدار هم ثابت نخواهد بود ما بنابر سیستم‌های پیش فرض خود و بنابر ضمایر و شهودات خود هر لحظه ایماژهای متفاوتی خواهیم داشت.

۲-۳-۳- تصویر وهمی (Illusory Image)

ما برای درک تصویر وهمی نخست می‌باید از تعریف دو مقوله دیگر در تصویرسازی یعنی الف-تصویر رئال و ب-تصویر تخیلی، سخن بگوییم:

۲-۳-۳-۱- تصویر رئال (Real image)

چه در وجوه منتقدانه مثل رئالیسم و ناتورالیسم وچه در وجوه مستندانه که معمولا قصد آنها تحلیل دنیای بیرونی نیست ولی واقعیت را دقیقا انعکاس می‌دهند مثل هایکو، غزل مینی‌مال و خیلی از وجوه مکتبی ایماژیسم، انعکاس نامتصرفانه جهان محسوس و عینی است و ساحتی ابژیکال دارد.

۲-۳-۳-۲- تخیل (Imagination)

ساحتی متصرفانه بر بنیان جهان رئالیستی دارد یعنی شاعر یا نویسنده بر بنیان یک واقعیت عینی می‌آید و به ساختن جلوه‌های ویژه و ناواقع‌مند می‌پردازد که جنبۀ زیبایی‌شناسیک آنان مشهود است برای مثال مکاتب رمانتیسیسم، سمبولیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم یا حتی قالب‌های طرح در شعر پارسی و یا قالب سن ریو و تانکا در شعر ژاپنی.

تصویر توهمی بر بنیان نادیده انگاشتن نظم و شکل معمول واقعیت از همه لحاظ سامان می‌یابد. ساحت توهم، زاویه‌ای است که جهان را چونان می‌آفریند که انگار از خلأ الهام‌گرفته باشد (اگرچه جلوه‌های واقعی را نمی‌توان در هیچ‌کدام از این ساحت‌ها انکار کرد) مانند برخی وجوه سورئالیستی یا تصاویر دادائیستی و اولترائیستی و برخی اشعار در مکاتب پست‌مدرن همانند مکتب بیت یا قالب‌هایی چون مینی‌مال تغزلی و شعر انیمیشن و بعضی جلوه‌های ادبیات خواب نماکه حقیقت خود را از ذهن می‌گیرند تا از واقعیت.

۲-۳-۴- ساحت غیر تصویری (Non-visual)

در این ساحت تمرکز بر تصویر نیست. این حالت خود به دو دسته تقسیم می‌شود: الف- ساحت غیر تصویری معنامند ب- ساحت غیر تصویری معنا گریز

۲-۳-۴-۱- ساحت غیرتصویری معنامند

این ساحت مدلول محور است و تمرکز بر معنا و مفهوم دارد اگرچه ممکن است تصویر یا تصاویری بسیار ساده نیز داشته باشد. همانند بسیاری از غزلیات سعدی:

از در درآمدی و من از خود بدر شدم　　گویی کزاین جهان به جهان دگر شدم
گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست　　صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

و یا

همه عمر بر ندارم سر از این خمار مستی　　که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی

۲-۳-۴-۲- ساحت غیر تصویری معناگریز

این ساحت نیز خود دو دسته است:

الف- معناگریزی دال محور

تمرکز و توجه به دال‌های زبانی دارد و ماهیت آن بازی با زبان است همانند مکتب‌های لیتریسم، آبستره، مکتب شعر زبان پست مدرن.

ب- معناگریزی تئوری محور

اگرچه تمرکز بر نگاه و تئوری دارد اما ضد معنا و یا معناگریز است. همانند دادائیسم که تمرکز بر تئوری «نیست انگاری» دارد و از طریق تکنیک‌های کولاژ و نئوکولاژ ساخته می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

درک ساحت‌های جوهری کلمه و ابعاد آن در نظام مشکک و مادرمائیک جوهری از رهیافت ضمیرهای خودآگاه و ناخودآگاه که ماهیت فردی-جمعی دارند؛ شهودات مختلفی را برای هر انسانی عریان می‌کنند؛ این عریانیت زاویۀ دیدهای متفاوتی است که آن را به لحاظ کلمه محور بودن اندیشیده‌ایم و صورتش بر ما تعین یافته است. ایماژ یا تعین صورت تحت سیستم‌های پیش فرض ما، تحت ضمیرهای مکانی، زمانی، زبانی، اندیشگانی، قومی-نژادی، روانی- جنسیتی و رسانه‌ای و تحت انواع شهودات ما، بر ما اندیشیده می‌شود بنابراین ما از پدیدارها ایماژهای متفاوتی خواهیم دید که هیچ‌گاه برای ما ثابت و ابدی نخواهد بود. پس تصویر ما از عالم و هر آنچه در آن است جز بعد ثابت مفهومی یک پدیدار که رئال‌ترین حالت یک پدیدار می‌بتشد؛ نیست. تصویری عریان شده، سیال و متکثر. ما به صورت درونی- برونی و برونی- درونی پدیدارها را ادراک و ایماژ می‌کنیم و هرگز نمی‌توان در این رهیافت هیچ ایماژی را از هیچ نگاهی نادیده انگاشت. تصویر را می‌توان در ساحت انتولوژیک، ساحت موجودی، ساحت وهمی و ساحت غیر تصویری مقوله‌بندی کرد. بنابر اصل حقیقت عمیق در نگرش عریانیسم که جوهر را دارای دو بعد ثابت و متغیر می‌داند و نیز به تبع آن جوهرۀ معنایی کلمات نیز دو بعد ثابت و متغیر دارند. بنابراین ازآنجا که تصویر و تصویرسازی نیز بر اساس جوهرۀ معنایی و مفهومی شکل خواهند گرفت؛ بعد ثابت تصویر یا ایماژ که از بعد ثابت جوهره معنایی ادراک می‌شود؛ وجه ثابتی است که ایماژ آن را عریان می‌کند اما بنابر انواع ضمیرها و شهودات و پیش فرض‌های شخصی و جمعی که بعد ثابت را درون‌داد می‌کنند؛ ساحات گوناگونی از ایماژ خود را عریان می‌کنند که بعد متغیر ایماژ هستند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. احمدی، طاهره (۱۳۹۹)، ***صبح بخیر پرنسس،*** تهران: دانش‌یاران ایران.

۲. آذرپیک، علیرضا؛ امجدیان، هنگامه؛ مسیح، نیلوفر (۱۳۹۶)، ***چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک،*** جلد اول، تهران: روزگار

۳. ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۵)، ***اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم،*** گفت‌وگوی محمدرضا ارشاد با محمد ضمیران، تهران: هرمس.

۴. بریجانیان، ماری (۱۳۷۳)، ***فرهنگ اصلاحات فلسفه و علوم اجتماعی،*** ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: بهمن.

۵. خوانساری، محمد (۱۳۸۶)، ***منطق صوری،*** جلد اول و دوم، تهران: آگاه.

۶. رشیدی، علی؛ همتی، آریو (۱۴۰۰)، ***جنبش ادبی ۱۴۰۰،*** آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی فونیک، تهران: مهر و دل.

۷. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، ***جنس سوم، عاشقانه‌های یک فرازن،*** کرمانشاه: دیباچه.

۸. واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۹)، ***هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی،*** ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

۹. هاشمی، شبنم (۱۴۰۰)، ***بانوی واژه‌ها،*** کرمانشاه: دیباچه.

مقاله‌ها

۱. آذرپیک، آرش؛ احمدی، پروین (۱۳۹۷)، ***«بررسی مفهوم پدیدار از نگاه مکتب اصالت کلمه»،*** رخسار زبان، سال دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷ شمارهٔ ۶و۷، ۵ -۲۴.

۲. آذرپیک، علیرضا، (۱۳۹۵)، ***نیم‌نگاهی به مجموعهٔ غزل سیبی از باغ زمستان،*** **روزنامهٔ باختر، شمارهٔ ۲۳۰۲، سال ۲۷**

۳. آفرین، فریده (۱۳۹۹)، ***«تحلیل نقاشی به منزلهٔ تصویر بر اساس شرح دلوز از انواع تصویر و شروط ظهور آنها»،*** باغ‌نظر، شمارهٔ۸۷، دورهٔ۱۸، ۱۵ -۷۰.

۴. زند، مازیار؛ احمدی زاویه؛ سیدسعید، نصری، امیر، (۱۳۹۶)، ***«گذر معنا از نگاره به فرانگاره»،*** هنرهای تجسمی، دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ۳، ۱۳-۲۰.

۵. صرامی، عارفه؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۷)، ***«تصویر، ایماژ (پی‌انگاره) و ادراک بصری»*** هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، تابستان ۱۳۹۷، دورۀ ۲۳، شمارۀ۲، ۵-۱۲.

۶. لوتز، کریستین (۱۳۸۷)، ***گادامر: شکل‌گیری هرمنوتیکی ایماژها***، ترجمۀ علی عامری مهابادی، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر.

۷. محمدی، زرتشت (۱۳۹۲)، ***کلمه و شناخت***، هفته‌نامۀ شمیم صبا، شمارۀ ۴۹، دوشنبه ۲۳ دی ۱۳۹۲.

۸. نامورمطلق، بهمن، (۱۳۸۸)، ***«درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی»***، فصل‌نامۀ مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سوم، شمارۀ۱۲.

Belting, H & Jephcott, E (1996), Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art, University of Chicago Press, Chicago.

Johnson, C. D (2012), Signale: Modern German Letters, Cultures,and Thought:Memory,Metaphor,andAbyWarburg'sAtlasofImages,Ithaca,CornellUniversityPressandCornellUniversityLibrary,US,Retrievedfromhttp://www.ebrary.com.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی