نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دوره۲۳، شماره۲، تابستان ۱۳۹۷

تصویر، ایماژ (پی‌انگاره) و ادراک بصری

عارفه صرامی[۱]، اصغر فهیمی فر[۲]*

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۲/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۷/۱۵)

چکیده

تصویرسازی دارای ویژگی بصری و ساده‌ترین راه انگاشتن است که فرایند دیداری نمودن تصورات را به کار می‌بندد. ایماژ همچون رسانه‌ای است که تأثیر و فرایند بازنمایی توانش‌های عاطفی را بر الگوهای دیداری و فرهنگی تصویرپردازی می‌کند؛ شاید بهترین و کوتاه‌ترین تعریف برای ایماژ، جهان‌نگری تصویری و ذهنی است. در این مقاله، آنجا که مقصود از ایماژ، چیزی فراتر از تصویر محض است، برابرنهاده‌ی «پی‌انگاره» انتخاب شده‌است. براساس داده‌های تجربی کنش ما در تصور مشابه کنش ما در دیدن چیزها، شامل تصاویر است؛ اما، پرسش این است که، کدام وجه از پی‌انگاره در تفسیر ناظران در طول تاریخ تغییر می‌کند و توسط رسانه‌های خود انتقال می‌یابد؟ و چه نسبتی میان پی‌انگاره دریافت‌شده و حقیقت وجود دارد؟ این مقاله با طرح پژوهشی معناشناختی با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی درباره‌ی محتوای دیداری مرتبط با تصویر و با شرح بسیاری از واقعیت‌های برجسته و کلی در کنش‌های هنری درباره‌ی بازنمودهای تصویری در پی پاسخ به پرسش‌های فوق است؛ تحلیل نتایج نشان می‌دهد که طبیعت بصری محتوای پی‌انگاره‌ها، از کیفیتی پویا برخوردار است و این کیفیت، ماهیت ذهن ما را آشکار می‌کند، همچنان‌که چارچوب و عینیت اثر، حاکی از مضمون پویا است که هریک از شیوه‌های نگریستن متفاوت به جهان است.

واژه‌های کلیدی

تصویر، ایماژ / پی نگاره، ادراک بصری، تحلیل معناشناختی.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۴۸۲۳۴۶، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۰۸۰۹۰، E-mail: fahimifar@modares.ac.ir.

مقدمه

تصویرسازی، دارای ویژگی دیداری و ساده‌ترین راه انگاشتن است که فرآیند دیداری نمودن تصورات را به کار می‌بندد(Gregory (1), 2010, 735; Gregory (2), 2010, 398-399). در تعریف متأخری از ایماژ توسط هانس بلتینگ «ایماژ چون صحراگردی است که وجهیت‌های متفاوتی را در فرهنگ تاریخی اختیار می‌کند و هم چون رسانه‌ای در دسترس به کار می‌رود» (Belting, 2011)[1]. منظور ابی واربورگ از Pathos formula نیز دست‌های از ایماژها هستند که تأثیرات و فرآیند بازنمایی توانش‌های عاطفی برالگوهای دیداری و فرهنگی را تصویرپردازی می‌کنند(Johnson, 2012; 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. درباره‌ی ایماژ این اتفاق نظر وجود دارد که ایماژ از نظر هستی‌شناسی بازنمایی تقلیدی (تصویر دقیق) از یک چیز و یا یک ایده نیست. ایماژ، آن جهان‌نگری تصویری و ذهنی است که در انطباق با همسان‌سازی جهان صغیر در تناظر با جهان کبیر شکل گرفته است و ساختاری ثابت در فرهنگ‌های پیشامدرن داشته است و امروزه به نظر جهان‌نگری تصویری و ذهنی در همسان‌سازی جهان بیرون و ذهن است. از این روست که در این مقاله، آنجا که مقصود از ایماژ چیزی فراتر از تصویر محض است، برابرنهاده‌ی «پی انگاره[2]» انتخاب شده است. امروزه بخش گسترده‌ای از کتاب‌ها و مقالات انتشار یافته، پیرامون نقاشی‌ها، نگاره‌ها و به طور کلی تر آثار تجسمی هنر شکل گرفته است. بسیاری از این مکتوبات انتشاریافته، بر تحلیل و تأویل تصاویر متمرکز شده‌اند و دیگرشان بر کشف ابعاد دیگری از مقوله‌های فرهنگی از طریق تصاویر به عنوان داده، ابزار و... . علاوه بر این، در جهان مدرن امروز، بسیاری از کتاب‌های تاریخ هنر نیز با تغییر چهره‌ی پیشین خود همچون متون فرهنگی مصور در مقابل چشم پژوهشگران و مورخان و ناظران جلوه می‌کنند. هرچند که این همه، تنها بخشی از مستندات فرهنگی-بصری ِبشر امروز است، چرا که رسانه‌های نوظهور (در دو قرن اخیر) روزانه، مرتبه‌ای جدید از خود را بر بشر آشکار می‌کنند.

به هر روی، این که ما به وسیله‌ی ایماژها (پی‌انگاره ها) می‌اندیشیم، باوری بسیار کهن است که امروزه سر این رشته‌ی طویل را با نظرات و آرای گوته در قرن هجدهم گره زده‌اند. گوته‌ای که خود را موظف به اندیشیدن از خلال فرم‌های طبیعی می‌دانست (Breidback et al., 2013, 2-4). بحث حاضر، درباره اندیشه‌های تصویری و تصویر با این پرسش نخستین درباره چیستی نقطه عطف تصویری[3] و ارتباط آن با ایماژ آغاز می شود.

پیش از هرچیز باید منظور از نقطه عطف تصویری و کاربست این واژه در نظریه‌های هنری پس از قرن بیستم را بدانیم. آنچه مسلم است، این عبارت در پیِ رویکردی در فلسفه غرب در قرن بیستم موسوم به «نقطه عطف زبان‌شناسی»[4] رخ داده است. برجسته‌ترین ویژگی نقطه عطف زبان شناسی، تأکید فلسفه و دیگر اصول علوم انسانی بر رابطه میان زبان و فلسفه است. بر این سیاق، آنچه در بازه‌ی معنایی نقطه عطف تصویری به شمار می‌رود، شمار زیاد بازنمایی‌های تصویری تعیین‌کننده‌ی معنای نظریه فرهنگی نیست؛ بلکه، تصاویری است که شکل‌دهنده‌ی نقطه‌ی اختلاف خاص و تباین تصویری در بازه‌ی گسترده‌ای از درخواست‌های عقلی[5] است. تصویر، امروزه جایگاهی میان آنچه توماس کوهن[6]، «پارادایم (مثال، نمونه)[7]» نامید و مفهوم «ناهنجاری»[8] (کوهن، 1394Mitchell, 1995, 13; Alloa, 2016, 228-29)؛ به عنوان موضوع اصلی بحث در علوم انسانی و زبان‌شناسی قرار دارد: مدل و یا فیگور(پیکری فراگیر برای دیگر چیزها (شامل خود پیکربندی‌ها) و [تصویر] هم چون معضلی است حل نشده، حتی در علم مربوط به خودش؛ یعنی آنچه پانوفسکی آیکون‌شناسی نامید. بنابراین هنوز هم ما به درستی نمی‌دانیم که ایماژ (تصویر) چیست و ارتباط آن با زبان چیست و چگونه بر مشاهده‌کننده در جهان تأثیر می‌گذارد؟ و تاریخ آن چگونه فهم می‌شود؟ باری مادامی که به شیوه‌ای خاص کار با ایماژها را آغاز می‌کنیم، آیا بدین معنا نیست که اندیشه ما پیوسته با ایماژ است؟ آشکارا، بحث درباره مفاهیم و محتوای مستقیم ایماژها با دلایلی صریح و اشاره هدفمند به خاستگاه ایماژ (پی‌انگاره) همراه است و در این مورد ما با همگانی‌بودن نمادین زبان مواجهیم که به هماهنگی و شباهت عینیت‌ها باز می‌گردد و تفاوت‌های جزیی معنایی را نادیده می‌گیرد که در زبان وجود دارد. بیشترین معضل ارجاعات معنایی پیرامون ایماژ (پی انگاره) ها نیز در ارزش‌گذاری، تعیین وجوه برانگیزاننده و فراتر از آن دو، تعیین شبکه‌ای خاص از ارتباط‌هاست که می‌تواند درجات متنوع معنایی ایجاد کند.

این پژوهش با پرداختن به برخی آموزه‌های ادراک بصری تصاویر، شاید گامی باشد برای گشودن راهی به کاربست رویکرد بصری به موضوعات گسترده در فرهنگ بصری؛ گرچه پژوهش بصری خود، فرایندی بصری است. به عبارت دیگر تصویرسازی از چیزی است که خود، تصویر است. این مقاله در پی پاسخگویی به دو پرسش اساسی است: کدام وجه از پی انگاره آن هنگام که توسط ناظران در طول تاریخ متفاوت تفسیر می‌شود، تغییر می‌کند؟ و چه نسبتی میان پی‌انگاره دریافت شده و حقیقت وجود دارد و یا برای خلق این پیوند ما در چه جایگاهی قرار داریم؟ و یا ایماژهایی که در طول تاریخ به صورت های متفاوتی متجلی می‌شوند (ایماژ، پی انگاره‌های، زمانی) —چگونه می‌توانند ایماژهای زمانی باشند- ایماژهایی دیالکتیکی که خود را چون روایتی گفته‌شده آشکار می‌کنند و یا به صورت مرئی و دیداری در لحظه‌ای بازنمود می‌یابند، این ایماژها چگونه می‌توانند در طول تاریخ حرکت کنند و توسط رسانه‌های خود انتقال یابند؟ هدف این مقاله، درک رابطه‌ی پویای میان ادراک تصویر و تصویر با اتکا به ویژگی‌های خودِ تصویر است؛ بنابراین با طرح پژوهشی معناشناختی و تحلیلی به توضیح و تحلیل ویژگی‌هایی از ایماژ، پی انگاره، می‌پردازد.

این تعبیر رایج وجود دارد که بسیاری از ویژگی‌های برجسته‌ی انگاره‌ها[9] از رابطه میان تصویر[10]ها و تصور[11] سرچشمه می‌گیرد. از این روی، راه‌های بسیاری وجود دارد که تصاویر می‌توانند به طور خاص دیده شوند. تصویر خورشید در فرهنگ ایرانی، تصوری که از آن در ذهن ماست، به صورت تصویری زنانه شکل گرفته است. این تصویر

زنانـه از طریق ویژگی‌های ظاهری نسـبت داده شـده به خورشـید در نقاشی‌ها و هم چنین در آثار ادبی به ویژه در داستان‌های فولکلوریک، تصـور ذهنـی زنانگـی خورشـید را بیـش از پیش اسـتوار می‌سـازد. اما به راسـتی این خورشـید شـخصیت‌پردازی شـده که به عنوان مثال، محتوای تصویری آن، به شـیوه انسان انگارانه (زن/ مرد)، و به شکل شگفت‌انگیزی با تصور گره خورده است، چگونه شکل گرفته است؟

ایماژ (پی انگاره)، جهان‌نگری تصویری و ذهنی

در آغـاز دهـه ۱۹۲۰، ابی واربورگ به این امـر توجه کرد که پی انگاره، سلسـله مراتبـی از خاطـرات را فـرا می‌خواند. واربـورگ در نتیجـه پروژه کاری‌اش درباره بازسـازی خاطرات از طریق ایماژها، قصد داشت تا این فرهنگ را ایجاد و آمادگی آنها را برای ترکیب شدن، قابل دسترس سازد. واربـورگ نشـان داد که ما مراتبی از خاطرات (یادهـا) را، با ایماژ دریافت می‌کنیـم، به طوری که می‌توانیم سـیر تاریخـی و ادراکی ایـن تصاویر را شناسایی کنیم، و این چیزی است که در اولین برخورد ما با این ایماژها مبهـم بـه نظـر می‌آمـد (Breidback et al., 2013, 2). در واقـع ایماژهـا هنگامـی خود را آشـکار می‌کنند که مـا با آنها در زمینه‌ی گسـترده‌ای از ارجاعـات مواجه می‌شـویم. این بدین معنا نیسـت که مـا این تصاویر را بـه سـادگی بـه عقـب برمی‌گردانیم و یـا آنهـا را همچون آرشـیوی کنار هـم قـرار می‌هیـم، بلکه ما به ایمـاژ (پـی انگاره)ها در بافتـی از پیوندها مـکان مشـخصی را اختصـاص می‌دهیـم. جایـگاه آنهـا در ایـن بافت، بسـط دهنده‌ی درازنای تاریخ و فرهنگ است. همچنین اگر بخواهیم شـیوه‌ای که ما هدایت خود را به آنها می‌سـپاریم و یا اینکه چگونگی به بیان درآمدن هستی ما از طریق این ایماژها را بدانیم، ضروری است که ایماژها را فراتر از تصاویر صرف بشناسیم تا ساختاری که ایماژها در آن به نقطه‌ی کانونی ایده نزدیک می‌شوند را درک کنیم و این یعنی، ما ایماژ را در یک سطح دیداری بی واسطه و مستقیم فرا نمی‌یابیم (Ibid, 3-4).

بدیهی است که یک ایماژ (پی انگاره)، به سادگی سطحی (فضایی) است که شیوه‌ای را برای کنار هم قرار دادن فرآیندها و توالی وجودهای زیربنایی آن می‌گشاید. ایماژ (پی انگاره)، تکراری ایجاد می‌کند که در تصویر به مثابه‌ی نتیجه‌ای از یک فرایند بازنمایی می‌شود و استنباط بخشـی از آن، در گرو توانایی ما برای درک و دریافت آن فرایند اسـتوار اسـت؛ تصویر نیز سـاختی اسـت که مرتبه‌ای از ایماژ از خلال آن قابل ادراک شـده اسـت (Ibid, 3). چنـدان آشـکار نیسـت امـا، تاثیر حضور ایمـاژ در علـم و هنـر تـا جایی اسـت که می‌تـوان اثبات کـرد که جهان تحت سلطه‌ی پی انگاره‌هاست؛ به عبارت دیگر، «این ایماژ است که جهان را برای ما آشکار می‌کند» (Alloa, 2005, 72, 76).

باری شناخت ایماژ و توسعه نظریه تفسیر ایماژ در نظریه‌ی فرهنگی، واکنشـی اسـت بـه ضرورتی پیشـاعلمی و بعیـد از تجربـه‌ای عمیق که شـکل‌دهنده خـود ایـن فراینـد و پیکـره فرهنگ اسـت. ما بالضـروره از یـک سـو با بازشناسـی پیچیدگی شـناخت یک ایمـاژ رو به رو هسـتیم و از سـوی دیگـر، با فهم حوزه گسـترده و چندوجهی کـه ایماژ مورد نظر فصل مشـترک گسـتره‌ی آن است. با در نظر داشـتن این موضوع، این ضـرورت وجـود دارد تا به پیچیدگی اساسـی و بنیادی ایمـاژ روی آوریم (Breidback et al., 2013, 3-4). نکتـه‌ای که باید درباره موضوع خاص این مقاله در نظر داشته باشیم این است که این ایماژها نمی‌توانند در چارچوبی زیباشـناختی ضمیمه شـوند، بلکه ایماژها حـوزه‌ی مهارتی گسـترده‌تری نسـبت به اصل نبوغ زیباشـناختی قرن هجدهـم دارند. اصل نبوغ زیباشـناختی قرن هجدهم تمایل داشـت تا ایماژ را خارج از جهـان واقعی و فقط در قوس‌هـای فراونده‌ی دیـوار موزه‌ها در جهان مـاورا قـرار دهد. در حقیقت تصویر زیباشناسـانه‌ی مطلق بدون ایجاد پلی میان ذهن‌های تاریخی و فردی، توانایی ساختاری و پویایی ایماژ را از بین می‌برد. موقعیت معاصر ما، به نظر بیان‌کننده‌ی مناسبتی برای دوباره گشـودن این پژوهش‌ها به شـیوه‌ای دیگر درباره‌ی توانایی پی انگاره در همه‌ی زمینه‌های شـناختی (دانش و هنر) به شـمار می‌رود. بنابراین، ایماژ (پی انگاره) ها نه از حوزه محدود احساس زیباشناختی خود جدا افتاده‌اند و به اطلاعات محض (نشـانه) تقلیل یافته‌اند؛ و نه مسـتقل از محرک‌های تأویلی دقیق و اندیشـه‌ی شـناختی هستند[۱۲]. هـر معنایی در بافت خود شـکل گرفته اسـت و هنوز هـم این قابلیت را دارد تا در بافت دسـتوری مناسـب خود بیان شـود. اما، به هر روی این مشـکل وجود دارد که این دسـتور زبان می‌تواند چیزی که اندیشـیده شـده را تغییـر دهـد و آن را بـه شـکل دیگر بیـان کند. بافت دسـتوری، قواعـدی را به کار می‌بـرد که این امکان را فراهم می‌کند تا فرایند خطی را بازنمایانـد، امـا ایمـاژ (تصویـر)، از قواعـدی پیـروی می‌کند کـه با این سـاختار مرتبـط نیسـت. از ایـن نقطه نظر، شـهود و تصـور دارای بافت دسـتور زبانـی نیسـتند و بـه صـورت آنـی (دفعتـاً)[۱۳] ارائـه می‌شـوند، در حالی‌که معنا در نحو به صورت سلسله مراتبی و استدلالی بیان می‌شود؛ در ایـن توالـی، لـزوم آنی بودن ایمـاژ از بین مـی‌رود؛ درحالی که کیفیت خلاصه و مختصر آن به صورت یکپارچه بازنمایی شـده اسـت؛ به طور کلی یک پی انگاره، یک خلاصه از کلیتی است که در یک تمامیت هم بسـته بیان شده اسـت. هرگاه از قواعد دستور زبان برای تصور (خیال) سخن می‌گوییم، قیاسی میان زبان گفتار و زبان تصویر ایجاد می‌کنیم، بدون آنکه این دو حوزه را یکسان بینگاریم. بنابراین، اگر از معناشناسی ایماژ سخن می‌گوییم درحال ارجاع به ساختاری هستیم که نمی‌تواند مجزا شـود و به توالی منطقی با قابلیت بازسـازی تمایل یابد (Ibid, 5).

زبانی که ایماژ دیداری را با آن شرح می‌دهیم، خود را در تنگنایی می‌بیند تا جایی که هرگز قادر به کنار گذاشتن محدودیت‌های خود نیسـت. در ایـن حالت، وجـه معتبر منطقی از فرم‌هـا (ایماژ به مثابه فرم‌هـا) ترسـیم شـده اسـت کـه نمی‌توانـد بـر اسـاس ترکیـب دوباره استدلالی و یا تجزیه استدلالی از دید (خیال) و خلاصه از جهان، که به وسیله ایماژ ساخته شده، بیان شود؛ مگر آنکه براساس فرایندی متضاد و چالش برانگیز به وسـیله‌ی تراکم زبان به صورت چیزی که

از کیفیت شهودی آن تکوین یافته است، بیان شود (Ibid).

از این منظر، رابطه‌ی قواعد دستوری و ایماژ، ایجاد وظیفه‌ای اساسی است و تنها موضوع رمزگشایی مدلی برای مفاهیم خاص نیست. اما همچنان پرسش از ارزش‌های احیا شده در جهان که ایماژ آنها را مفروض دانسته، وجود دارد. مثل اینکه ما شاهد نوعی نوزایی ایماژ هستیم که از تجزیه شبکه جهان زیباگرایانه به چیزی متعلق به هوشیاری (آگاهی) زیباشناسانه حاصل شده است.

شواهد زیادی از معنابخشی ایماژ در زندگی روزمره، ورای محدودیت‌های زیباگرایانه‌ی آن وجود دارد. ما تنها از فرایند دیده‌شدن ایماژ (پی‌انگاره) که این امکان را فراهم می‌کند تا جهان پیرامون را از نقطه نظرهای خاص قابل انتقال کنیم، حرف نمی‌زنیم؛ بلکه باید گفت که، هزاران سویه از زندگی شهریِ کم و بیش وابسته به فرهنگ تجاری و دانش علمی وجود دارد که ایماژ را حائز اهمیتی روزافزون می‌پندارد. بنابراین نخستین گام ضروری، بازشناسی ایماژ و آگاهی از دلایل ظهور دوباره نیروهای شناختی است (Ibid,6). اگر به مثال ابتدای مقاله درباره تصویر زنانه‌ی خورشید بازگردیم، باید گفت که این تصویر زنانه با همه‌ی بازنمودهای امروزش در ادبیات عامیانه، داستان‌ها، نقاشی‌ها و هنرهای تجسمی با تکیه بر این فرضیه تحقق یافت که خورشید در فرهنگ ایرانی (زیرشاخه‌ای از فرهنگ هندواروپایی) زنانه تصویر می‌شده اما در دوره‌ای از تاریخ فرهنگ ایرانی بنا بر دلایلی هم چون مناسبات قدرت، تغییر و تحولات زبانی و التقاط فرهنگی تنها مردانه نمایانده می‌شده است؛ اما پس از گذر از این دوره و با شکل‌گیری پی انگاره‌های جدید در فضای اجتماع، امروزه خورشید را زنانه می‌دانیم[۱۴]. سپس گام دومی وابسته به گام نخست نیز وجود دارد؛ این که بدانیم که ما با شناختی برپایه اندیشه و تاملات صرف سروکار نداریم بلکه با شناختی فراگیرنده‌ی وجود و کاملاً طبیعی مواجهیم، که توسط وجوه اجرایی پی‌انگاره انتقال یافته است. به زبان دیگر ما دریافت چهره‌ی جدید طبیعت و طبیعت بشر را در فضای فنی به مثابه‌ی فضای طبیعی می‌شناسیم. هم چنان که در یک طیف گسترده از ایماژ (پی انگاره)های علمی می‌بینیم که چهره‌ی دانش، به وسیله سطحی از پی‌انگاره آشکار می‌شود که وجه بیرونی طبیعت، فرهنگی و فرهنگ طبیعی شده است. بر همین قیاس، می‌توان تمایز مشابهی میان جفت‌های طبیعت و فرهنگ، طبیعت و تکنولوژی دید به طوری که خود طبیعت از نظام متعادل تشکیل شده و پویایی آن به طور خاصی با معناداری ایماژ منعکس شده است (Ibid,6-7; Schelling,1978, 58). ما با نظامی سروکار داریم که علاوه بر در نظر داشتن خاستگاه خود در سنت ریخت‌شناسی گوته، مایل است تا خود را در نظر ما به صورت عقلانی و منطقی به بیان درآورد. ما با نظامی سرو کار داریم که برپایه این دیدگاه، روی به سوی سوبژکتیویته (ذهن باوری) دارد. در معنای گسترده، طبیعتِ موثق سوبژکتیو است و این امر هدایت‌کننده به سوی تأثیری بسیار عمیق در سطح ادراک ما از ایماژ است، چراکه برپایه اظهارات ادگار مورن[۱۵]، طبیعت سوژه مایل است تا خود را در اکوسیستم و یا نظامی زیست-فرهنگی قرار دهد و بنابراین ذهن‌گرایی، نوعی ارتباط با طبیعت ایجاد می‌کند که دارای سلسله مراتبی است برای وجوه بیانی و معنایی آن (Breidback et al., 2013, 8).

خوانش تصویر؛ هستی به مثابه‌ی ایماژ

شناخت گرامر ویژه ایماژها، به معنای اهمیت دادن و تأکید در معنای گسترده بر وجه زبان شناختی آنهاست که به وسیله‌ی ویژگی‌های آن گرامر خاص، آنها به صورت شکلی از دانش درآمده‌اند. این شکل از گرامر، شامل ارتباط‌پذیری خاص واحدهای فردی شناختِ ایماژهاست. تأکید بر این ارتباط‌پذیری یا بیان گفتمانی، تنها از منظر تأویلی اهمیت ندارد؛ بلکه در بافتِ خود، اخلاقی است. ارتباط‌پذیری، شناخت ما را به پسِ آن چیزی هدایت می‌کند که به مثابه‌ی اجتماع‌پذیری آن تعریف می‌شود و این همان وجهی است که شامل تبادلات میان انسانی است و بنابراین در فضای اخلاقی قواعد تعریف‌شده‌ای دارد. اهمیت همگانی شدن و شرکت‌پذیری این شناخت به دلیل ویژگی ارتباط‌پذیری آن نیز امری بدیهی است (Ibid, 10-13).

خوانش تصویر، کوششی است در پاسخ به پرسش چیستی تصویر؛ اما وقتی از چیستی تصویر می‌گوییم، به راستی چه چیزی را مورد پرسش قرر می‌دهیم. بَنکس[۱۶] 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. بَنکس توضیح مختصری از برخی کارت پستال‌های اوایل قرن بیستم ارائه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که ادراک و مهارت شناختی ما، فراهم‌کننده‌ی اساس تعابیر تصویر، هم چون انسان، حیوان، رنگ‌ها، چیدمان فضایی و یا هر چیز دیگری است. شناخت بیشتر، شرح ژرف‌تری می‌آفریند. در این مثال بَنکس 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).

نتیجه این کار این است که به هر روی عناصر سازنده تصویرسازی‌های دیداری، آشکارا خود نیازمند تحلیل‌های درون متنی و برون متنی است. از این منظر برای فهم چیستی پی انگاره به بررسی و تشریح برخی از وجوه پی انگاره و جایگاه آنها در ادراک بصری می‌پردازیم. آنچه مسلم است پی انگاره وجوه مختلفی از ساخت‌های معنایی شامل تولید، خود پی‌انگاره (آنگونه که در معرض دید قرار می‌گیرد) و مخاطبان آن دارد. هریک از این وجوه به نوبه‌ی خود مبتنی بر حالت‌های متفاوتی از پی‌انگاره قابل تعریف هستند:

ایماژ (پی انگاره) به مثابه‌ی شی[۱۷]: ایماژ کالبدی (صورتی) برای ادراک مفهوم پس پشت آن فراهم می‌کند. **ایماژ**(پی‌انگاره) **به مثابه‌ی طرح، قالب**[۱۸]: طرح‌ها و قالب‌ها، فرم‌های ویژه برای بازنمایی ابژه‌های دیداری برآمده از شناخت هستند. **ایماژ**(پی‌انگاره) **به مثابه‌ی فضای اجتماعی**[۱۹]: افق هدف (ترکیبی از مشاهدات)، افقی است که در آن شی‌ها مشاهده می‌شوند و بر اساس ویژگی‌هایشان مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. این ارزیابی، مستقل از سوژه (ها) نخواهد بود. **ایماژ**(پی انگاره) **به مثابه چارچوب**[۲۰]: ایماژ تنها به معنای نتیجه و برآیند نیست؛ تنها به صورت پدیده‌ی تکامل یافته در مقابل ما قرار نگرفته، بلکه ما با فرایند شکل‌گیری آن و بازنمود متراکمی که همواره با دیگر وجوه

سازمان‌یافته بینش ما درچالش و گفتگو است، برخورد می‌کنیم. **ایماژ** (پی انگاره) **به مثابه‌ی ایماژ (پی انگاره)**[۲۱]: بازتاب یک محل ارجاع پیشین، امکان محدودکردن اندیشه به یک ایماژ وجود ندارد، اما ایماژ (پی انگاره) می‌تواند اصلاح‌کننده اندیشه با توجه به خود ایماژ باشد. ایماژ (پی انگاره) **به مثابه‌ی فرآیند**[۲۲]: مقصود از آن فرآیند دیداری شدن است که پیوندی عمیق با طبیعت ذاتی و زاینده پدیده دارد (Breidback et al., 2013, 60 -90; Belting, 1996; Schroeder, 2003, 84).

بر این اساس در بخش بعدی به توضیح و تشریح برخی از حالت‌های معنایی پی‌انگاره پرداخته می‌شود.

ایماژ (پی انگاره) به مثابه‌ی شی

دانش امروزه بر اساس مدل، تصویرسازی و شبیه سازی بنیان یافته است، به گونه‌ای که تجلیات ویژه آن به شکل ایماژها (تصاویر) نمایانده می‌شود. دانش امروزه شناخت خود را از مفاهیم نه تنها بر پایه طرح‌های مفهومی، بلکه به واسطه طرح‌های تصویری بیان می‌کند. اگر ایماژ را به مثابه‌ی شی در نظر بگیریم، به طرح این پرسش می‌پردازیم که ایماژ چیست؟ پرسش اساسی مورخان هنر به ویژه هنر مدرن همچون هرست برد کمپ[۲۳] و یا باربارا استافورد[۲۴] که یک دهه مطالعاتی را بر اساس آن تعیین کرده‌اند: کدام یک از سنت‌های بازنمودی در این دانش‌ها به کار می‌رود؟

این تصاویر، دارای سنت تصویرهای بازنمودی، گرامر و حدود واحدهای ساختی تعیین شده‌ای هستند. از سوی دیگر این تصاویر می‌توانند شهود و ادراک را به واسطه انبوهی از اندیشه‌ها نمایش دهند. درواقع می‌توانند وجوه ادراکی را کشف کنند؛ آنها را پیوند دهند و در یک قالب معنا دهند. اما در هنر چگونه است؟ هیچ چیز قطعی دراین باره وجود ندارد که تاریخ هنر کشفی از شهود است یا نه؟ درک درستی از کار هنری به معنای پیش‌بینی باور به تأثیرات اولیه آن است، درک درست از کار هنری، تصور مختصر و هم‌آیند آن در عمل ما را به خود ادراک هدایت می‌کند. این موضوع توسط مستنداتی از دوره رومانتیک آلمان توسعه داده شد. بر این اساس نقاشی‌ها می‌توانند چون مستنداتی از حرکت از شی به سمت ادراک فهمیده شوند؛ گرچه این کارهای هنری به سادگی راه عبور را به ما نشان نمی‌دهند، اما با ویژگی‌هایشان به ما خواهند گفت که چگونه به آنها نگاه کنیم تا کارکرد خود را برای مثال به واسطه سبک خود برای ما آشکار کنند. بنابراین ما با زمینه‌ای بیرونی برای سنجش میزان ادراک سروکار داریم که به خود ادراک نظامی اختصاص می‌دهد. این وجودهای عینیت‌یافته، مدل‌هایی هستند که ادراک و شهود از خلال آنها برای فرم یافتن و بیان‌مند شدن طی می‌کند. بنابراین تجزیه تاریخ هنر، امر بسیار مهمی است که در این فرایند ایماژ نه فقط به مثابه‌ی آیکون، بلکه به عنوان نتیجه‌ی یک فرآیند است. تاریخ هنر در بیشتر موارد، ایماژ (پی‌انگاره) را نه به عنوان وجودی مستقل و منفرد بلکه در ارتباط با گروهی از ایماژها (پی‌انگاره‌ها) در نظر دارد. از این نقطه نظر، آنها می‌توانند برای دانش‌ها و فرهنگ در همراهی با نمونه‌ی ایماژ سودمند باشند. حتی در نوع اندیشه‌شان، می‌توانند نظرگاهی دیداری اتخاذ کنند. برای مثال فرهنگ که نمونه‌ها و مدل‌هایی را به کار می‌برد که سبب می‌شود تا ما نه فقط خروجی آنها را بلکه زمینه بیرون ایماژ (پی انگاره) را مشاهده کنیم. این برای ما این امکان را فراهم می‌کند که تا با این فرایند، چشم‌اندازهایی را درک کنیم که خود را هم زمان با پی انگاره عرضه می‌کنند (Breidback et al., 2013, 60 -63). در این چارچوب، پرسش ما تنها «چیستی ایماژ» نیست بلکه دسته‌ای از پرسش‌ها درباره‌ی ایماژ (پی انگاره) و در ارتباط با پرسش نخستین مطرح است: ایماژ (پی انگاره) چگونه شکل می‌گیرد؟ ما چه چیزی از ایماژ را درک می‌کنیم؟ تا کجا ایماژها اندیشه‌های ما را تعریف می‌کنند؟

قواعد و اصول کانتی (آنچه جهان عینی از طریق فرم‌هایی از شهود به ما داده است)، امروزه از خودِ شهود به سوی فرایند شکل‌گیری آن توسعه یافته است. این تغییر ایده، بیان‌کننده نیاز به گسترش نقطه نظر ما در پژوهش و بررسی درباره‌ی این پرسش است: چگونه می‌توان شهود پویا از چیزی را درک کرد؟ پاسخ به این پرسش در بافتی از تعاریف اندیشه پیش –مفهومی حاصل می‌شود که در آن این مفاهیم با توجه به مدل‌های تصویری که در آنها ایماژها، ویژگی‌های خاص خود را دارند (Ibid).

ایماژ (پی انگاره) به مثابه‌ی شهود (ادراک)

ما برای دیدن یک شی توجه خود را به آن معطوف می سازیم. با انگشتی نادیدنی در فضای پیرامون خود حرکت می‌کنیم، برای یافتن چیزهای گوناگون به نقاط دور و نزدیک می‌رویم، اشیا را لمس و ارزیابی می‌کنیم، سطوح آنها را از نظر می‌گذرانیم، حدود پیرامون آنها را ردیابی می‌کنیم و بافت آنها را مورد توجه قرار می‌دهیم. درک و دریافت اشیا، جریانی کاملاً پویاست (آرنهایم، ۱۳۹۳، ۵۷). دیدن (مشاهده)[۲۵]، به معنای خلق میدان تجربه است (Breidback et al., 2013, 63). اما به راستی چه چیزی با دیدن دریافت می‌شود؟ آنچه مسلم است در کنش مشاهده، یک پیش دید ضمنی و طنین از پیش فرض شده از پدیده‌هایی که با آنها مواجهیم، وجود دارد. هرچند که ما نمی‌دانیم که چه چیز از تصویر برپایه‌ی آن طنین پیشین است و مادامی که می‌پرسیم که چه چیزی در ایماژ بازنمایی شده است؛ درک کاملی نخواهیم داشت، در عوض ما چگونگی عملکرد تصویر را درمی‌یابیم، هنگامی که از خلال آن حالت خود را در دیدن و آن را در پیش‌بینی کردن درک می‌کنیم. تصویر پیش روی ما قرار گرفته است. تصویر، چهارچوب و قالبی است که ما در وهله اول می‌بینیم، کارکرد آن در مواردی شبیه به قاب تصویر است، بیان کننده محدودیت و مرزی از چیزی قابل دریافت است که به عنوان رسانه‌ای برای محتوای آن عمل می‌کند یا سبکی که بازنمایی ارزش‌های قانونی و عملی درباره محتوای تصویری است. ما از طریق ایماژ (پی انگاره‌ها) جهان خود را درمی‌یابیم. ایماژ (پی‌انگاره)، بر جهان ما تأکید می‌کند و آن را به شکلی قابل فهم برای ما عرضه می‌کند. بنابراین ما جهان خود را از طریق خود پی‌انگاره‌ها بنا می‌کنیم که تصور و تصویری از خود ما است. از آن روست که هنگامی که به تصویر سبکی خاص و پی انگاره‌ای کالبدمند روی می‌آوریم، به چیز بیگانه‌ای روی نیاورده‌ایم، در تصویر با این ویژگی، ما فرمی از خودمان را یافته‌ایم.

بدین ترتیب این تصویر که ما به خود اختصاص می‌دهیم، واکنشی را در ما برمی‌انگیزد که نشانه‌های خود را دارد. دقیقاً در این وجه است که این تصویر جهان خود را می‌آفریند. به عبارت دیگر، ما انتظار داریم که جهان آنگونه باشد که ما انتظار داریم. چارچوب دانش ما، چیزی فراتر از فرمی نیست که در آن، ما از خودمان و جهان‌مان آگاه می‌شویم.

در نتیجه، تصویر در مفهوم ما یک پی‌انگاره‌ی مستند است. نمایی است بر آن تصور که بر اساس آن، ما درخود آنچه را می‌سازیم که دیده‌ایم و آموزش دیده‌ایم؛ چنانکه گویی با اطلسی از خاطراتمان مواجهیم، چیزی شبیه به آرشیو که چیدمان آن، دید جدیدی از آنچه پیش از این وجود داشته است، ایجاد می‌کند. همچنان که این چیدمان شکل می‌گیرد، ما می‌توانیم ترتیب ایماژها را اصلاح کنیم و از نو سازماندهی کنیم و در نتیجه‌ی آن، چیز جدیدی را به دست آوریم. از این نقطه نظر، با فرآیند دو سویه‌ی غیرقابل تفکیک مواجهیم. این نکته، بار دیگر آنچه را پیش از آن توسط رومانتیک‌ها مطرح شده بود، مطرح می‌کند، همچنان که فردریش اشلگل در زمان خود گفته بود که «هرچیز جدید صرفاً ترکیب و نتیجه‌ای از چیزهای کهن است» (Schlegel, 1968, 186). روشن است که آن چیز جدید، تنها در مقایسه با آن چیز پیشین قابل فهم است. بدین طریق و با توجه به کیفیت حافظه که شکل‌دهنده‌ی ترتیب تصاویر است، ما می‌توانیم به چارچوبی که ایماژ خود را در آن آشکار کرده وارد شویم و از آن فراتر رویم. ما در فضای تصویر در حرکتیم نه به این علت که ما به چیزی روی آورده‌ایم که عینی است؛ بلکه به این علت که تصوری که در خود ماست را به حرکت در آورده‌ایم. فضای ایماژ (پی انگاره)، در حقیقت فضای خود سوژه است: ما دید خود را نسبت به شی خارجی (رسانه) برای قرار دادن خودمان در این عینیت خارجی و حرکت درون آن تغییر می‌دهیم. در تماس با ایماژ، ما هماهنگی آن را با جهان با توجه به تصورات درونی مان درک خواهیم کرد. در فرآیند دیدن، ما با ذهن آرشیو شده خود آغاز می‌کنیم که بر تصور ما تأثیر می‌گذارد و این تأثیرات را در چارچوب جهان خیالی خود وارد می‌کند. بنابراین تجربه‌ی ما همواره شکل خارجی از شناخت درونی است که به تجربه درآمده است. در حقیقت ما از آیینه‌ی جهان که خود را به وسیله‌ی پی انگاره‌ها بر ما گشوده است، عبور می‌کنیم. بر اساس آنها تصوراتی را شخصی می‌کنیم و با توجه به پارامترهای ذهن خود، آنها را از نو سامان می‌دهیم (Breidback et al., 2013, 64). از این طریق است که سوژه (ما) خود را دوباره در تجلیاتش کشف می‌کند، که در کُنه آن، تصور او از خودش نهفته است.

برپایه آنچه تاکنون در این متن آمده، هر اصالتی انگیزه‌ای برای ذهن است، عاملی برای بازسامان بخشیدن خودش. چیزها خود را توسعه می‌دهند، تصاویر جهان بینی‌ای را می‌سازند و توالی تصورها از آنها، ذائقه‌ی ما را تعیین می‌کند. این که ما چه چیز را دوست داریم و چرا دیگری را نمی‌پسندیم. هر چیدمانی در واقع بیان‌کننده‌ی ترجیح و اولویتی است. این توالی آنچه را بیشتر با جهان ما و شیوه‌ی زیست ما سازگار است آشکار می‌کند. این تا اندازه‌ای اندیشه‌ی هگلی را فرا می‌خواند: «هیچ چیز نمی‌تواند به ما تعلق داشته باشد به جز آن چیزی که ما با آن خود را خلق می‌کنیم»؛ در حالی که، طبیعت مقدر است به عنوان چیزی که برای ما رخ می‌دهد، همچنان که جایگاه استقرار ما در گیتی است و ما خود را در آن تجربه می‌کنیم.

بدین لحاظ تصورات کالبدمند در میان گوناگونی فرم‌ها نقطه پایانی می‌یابند. چارچوبی، از پیش، چیزهایی را مقدر می‌کند و از آن نقطه‌ی مقدر دوباره شکل‌گیری آغاز می‌شود تا جهان را به شکل کنونی اش درآورد. در این طرح، ایماژ (پی انگاره)ها با وجود بافت زیربنایی خود، وجودهایی منفصل هستند و هر شناخت افزوده‌ای، فرم جزیی اولیه آنها را تغییر می‌دهد و با در هم بافتن رشته روابط جدید با مفهوم اصلی، تجربه پیشین می‌تواند بازتولید شود و به نظر می‌رسد هنوز هم تئوری دگرگونی گوته که این امکان را فراهم می‌کرد تا دلایلی برای دگرگونی‌ها ارائه دهیم، صادق است.

چنان که گفته شد، پدیده‌هایی که دارای پیوند با تعابیر زبانی هستند، رسانه‌هایی تصویری نیز دارند و پی انگاره‌ها، حق ارجاع به این رسانه‌ها را دارند، این خود به معنای توالی پی‌انگاره‌ها است. توالی مقدر به مثابه‌ی کالبد، همچون چیدمانی متوالی و مفهومی. به عبارت دیگر، آنها یک پیش آگاهی از جهان دارند، پیش آگاهی‌ای که بیانی مفهومی دارد و با خود، کنش اثبات شده‌ای را حمل می‌کند که ما آن را در جهان هنر، سبک می‌نامیم. سبکی که بازتاب بیان و شرحی به نسبت پراکنده ولی در عین حال یکپارچه است. از این طریق، سبک به ما این امکان را می‌دهد که روابط میان هنر و علم را بهبود ببخشیم (Breidback et al., 2013, 64-65).

گذشته از این ملاحظات، ما می‌توانیم اظهار کنیم که توانایی ادراک، تصویر ذهنی را از پیش به عنوان رسانه‌اش مفروض داشته است. بنابراین پدیده‌ای در حالت‌های بعدی‌اش، میانجی بیانی پیشینی دارد. بر این اساس لازم است راهبردهایی را که احتمالاً برای تصویرها و فرم‌های بازنمایی آنها که تضمین‌کننده‌ی ویژگی‌ها و هم‌چنین ایجاد شناختی از میانجی‌هاست، تحلیل کنیم. موضوع بحث در اینجا مقایسه و تطبیق شناخت ما از ایماژ و خودِ ایماژ است، بازیای که در آن نیروی شناخت به سوی استدلال‌مندی حرکت می‌کند، بدون آنکه بنیان‌های ادراکی آن قطع به یقین فهم شده باشد. بنابراین در نظر گرفتن ایماژ به مثابه‌ی فرایند در بخش بعد نیز، می‌تواند مهره دیگری از این زنجیر باشد.

ایماژ به مثابه‌ی فرآیند

برای دریافت اینکه چگونه چیزها در یک بافت عمل می‌کنند، با مثالی آغاز می‌کنیم. رقص آفریقایی را به عنوان چیدمانی در نظر بگیرید که نمایشی است با آنکه بازنمود چیزی نیست، چیزی است که به صورت خود بسنده اتفاق می‌افتد. علاوه بر آن، این رقص قابل تقلیل به واحدهایی که آن را تشکیل می‌دهد نیست: ماسک‌ها، مکانی که در آن می‌رقصند، ابزارهای موسیقی و ... . این عناصر از این چیدمان، بیان‌کننده‌ی این نیستند که چه چیزی به راستی، در توالی ایماژهای این صحنه پویا حائز اهمیت است: رقص نه تنها تغییر حالت رقصنده‌هاست، بلکه تغییر حالت بافتی است که رقص در آن رخ می‌دهد.

ایماژها (پی انگاره‌ها)، جهان‌نگری تصویری ذهنی هستند و از این منظر، با طبیعتی پویا و زاینده گره خورده‌اند. آنها لزوم چیزهایی را سبب می‌شوند که پیش از این نبوده‌اند. شاید از طریق این ایماژها

(به مثابه‌ی فرایند) و یا همه‌ی ایماژهاست که نوعی حضور مبهم وجود دارد در هم‌نوایی با بیننده‌ای که تصوری مبهم و نامعلوم را به هستی ایماژ، هستی متعین یا نامتعین، پیوند می‌دهد. فراخوانی رقص‌ها و یا چیدمان‌هایی از این دست، تشدید موقعیت این چیزهای ناشناخته است. اندیشه از جریان یک تصویر عینی به سوی یک موقعیت احساسی- روانیِ شامل ادراک نامتعین ابتدایی، شکل می‌گیرد. اثر هنری، چیزی را بازتاب می‌دهد که به هیچ شکل دیگر قابل انعکاس نیست. اگر به مفهوم فرایند بازگردیم، تمایز آشکار میان سوژه و ابژه را غیرممکن می‌سازد؛ این از آن روست که واقعیت پیرامون ما، همه‌ی آن چیزی است که ما از واقعیت می‌دانیم. بنابراین، مقصود از پی‌انگاره به عنوان فرآیند، دیداری شدن است که پیوندی عمیق با طبیعت ذاتی و زاینده‌ی پدیده دارد (Breidback et al., 2013, 81-83).

تحلیل معناشناختی محتوا و چارچوب بصری تصویر

اگر بخواهیم نتیجه‌ی آنچه گردآورده‌ایم را بیان کنیم، باید بگوییم که پی‌انگاره، خروجی و برآمد (نتیجه، حاصل) یک فرآیند است، فرایند کامل‌شونده و پیچیده. پی‌انگاره‌ها زنده هستند و پیش می‌روند با اتکا به ایماژی پیشین که این فرآیند تا ایده‌ی اولیه ادامه دارد و از این منظر همواره و پیوسته حتی در سطح نهایی‌شان، گشوده هستند. پی‌انگاره‌ها حتی هنگامی که به وضوح عینیت بسیطی داشته باشند، به ما این امکان را می‌دهند تا ابعاد جدیدی از آن را از نظرگاه خود در فرایند تکمیل‌کننده‌ی ساده‌ای نظاره کنیم و ارجاعات جدیدی را در آنها کشف کنیم و بر اساس آنها، کیفیات جدیدی را بسازیم. از همین روست که ایماژ بسیار زنده و زاینده است و حیات خود را حفظ می‌کند.

پی‌انگاره در فرهنگ زنده‌است با هنجارهای فرهنگی و تاریخی‌اش که متحجر نمی‌شود و در بافتی از تعیّن‌های پویا و ارجاعات متغیر پیش می‌رود. با این هنجارها، پی انگاره، فرم و قالبی است که خود را به نمایش می‌گذارد و ساختارهای جدید پیوسته‌ای می‌آفریند و شاید مهم‌ترین نکته در درک این ساختارها این باشد که پی انگاره محمل[۲۶] اندیشه است، نه عینیتِ اندیشه. بنابراین زمانی که به کیفیت‌های پویایی که این عینیت‌ها به ما منتقل می‌کند چشم بگشاییم، آنها را واجد معانی بیانی خواهیم یافت. در این کیفیت‌های پویا، ما شخصیتی مبهم اما گریزناپذیر و پنهان در این کنش‌های بیانی حس می‌کنیم؛ تا جایی که می‌توانیم با توجه به کیفیت‌های پویای تصویر، به صورت آشکار و یا ضمنی، ویژگی‌های بیانی آنها را برجسته سازیم. علاوه بر این، بیان را به عنوان اشکال رفتاری طبیعی و یا اکتسابی تعریف می‌کنیم که در فرایند پویای اشیاء یا رخدادهای ادراکی به نمایش درمی‌آید. پیش از این نیز اشاره شد که ویژگی‌های ساختاری این اشکال رفتاری، تنها به آنچه ما به وسیله‌ی حواس بیرونی خود درمی‌یابیم، محدود نمی‌شود؛ این ویژگی‌ها، نقش چشم‌گیری در رفتارهای ذهنی انسان ایفا می‌کنند و به نحوی استعاری برای بازشناسی تعداد نامحدودی از تصویرها و پدیده‌های ذهنی به کار می‌روند. شاید واضح‌ترین مثال در هنر، رنگ‌ها باشند که تنها در صورتی می‌توانند حالات انسان را در فرهنگ‌های متنوع نمادین کنند که محمل اندیشه باشند و به شکل گویا ادراک شوند. در مورد تصاویر پیچیده‌تر نیز، فرایند بیان و یا نمادین‌سازی یک محتوای عام، از رهگذر یک تصویر خاص نه تنها با الگوی بیرونی تصویر؛ بلکه توسط موضوعِ پی‌انگاره قابل انتقال است. درک و دریافت این تصاویر، در گرو درک ویژگی‌های ادراکی- انگیزشیِ عام پی انگاره یا همان قراردادهای همگانی برای شیوه نمایش ایده‌های خاص است.

نتیجه

براساس یافته‌های ما در این پژوهش و تبیین وجوه گوناگون درباره تصویرسازی بصری، بیان از رهگذر ویژگی‌های ادراکیِ الگوی انگیزشی شکل می‌گیرد. اگر ما بیان چیزی را در شکل‌گیری پی‌انگاره، صرفاً برآمده از کنش انسانی بدانیم؛ برای مثال خورشید را زنانه یا مردانه بینگاریم؛ در چهره‌ی مریم مقدس مهربانی را ببینیم؛ طبیعی خواهد بود که برای توصیف اشیا و فرآیندها و ایجاد اثر، از حالات ذهنی استفاده می‌کنیم و در واقع با توجه به هدف خود، بیان تصویر را نمادین می‌کنیم. در این حالت، تصویرسازی بصری، حاکی از محتوای بصری است. در عین حال، اگر بیان را یکی از ویژگی‌های ذاتی الگوهای ادراکی بدانیم، این شباهت میان تصور و تصویر در درجه‌ی دوم قرار می‌گیرد. همچون آنجا که پی‌انگاره را به مثابه‌ی شی تعریف کردیم؛ بنابراین، در این حالت، با زمینه‌ی بیرونی برای سنجش میزان ادراک سروکار داریم و تصویرسازی بصری، حاکی از قالبی بصری است.

گرچه هنوز راه برای پرداختن به دیگر وجوه ایماژ (پی انگاره) بر ما گشوده است، اما به عنوان جمع‌بندی این کار در پاسخ به پرسش‌هایی که قصد آن را داشتیم به گمانم؛ تصویر در مفهوم ما یک پی‌انگاره‌ی مستند است. نمایی است بر آن تصور که بر اساس آن، ما درخود آنچه دیده‌ایم و آموزش دیده‌ایم را می‌سازیم، چنانکه گویی با اطلسی از خاطرات‌مان مواجهیم، چیزی شبیه به یک آرشیو که چیدمان آن، بینش جدیدی از آنچه پیش از این وجود داشته است، ایجاد می‌کند. همچنان که آرشیو شکل می‌گیرد، ما می‌توانیم ترتیب ایماژها را اصلاح کنیم و از نو سازماندهی کنیم و در نتیجه‌ی آن، چیز جدیدی را به دست آوریم. از این نقطه نظر، با فرآیند دو سویه‌ی غیرقابل تفکیکی مواجهیم.

ما خود را به وسیله‌ی تجربه‌ی دیدن هدایت می‌کنیم. این دید، سرشار از پیش آگاهی‌هاست. دیدیم که پی انگاره کلیت، فرم و قالبی است که از خلال آن، خود را برای ما صورت خارجی می‌بخشد؛ ما از طریق ایماژ در جهان چه چیز را درک می‌کنیم و چه چیز در ایماژ توجه ما را به خود جلب می‌کند. تحلیل نتایج نشان می‌دهد که مضمون نهایی تصویر از کیفیتی پویا برخوردار است و این کیفیت، از توانایی ما در به‌دست آوردن آن محتوایی سرچشمه می‌گیرد که مشروط به ادراک ویژگی ذهنی تصور ماست؛ هم اکنون نیز خود را در پی انگاره‌ها می‌یابیم، پی انگاره‌ها بخشی از وجود

ماست، بخشی که آن را حافظه می‌نامیم. بنابراین شناخت ما (که بیش از همه چیز با پی انگاره‌ها حاصل می‌شود)، تاریخی دارد.

فضایی که با پی‌انگاره پرشده است، فضای خود سوژه می‌شود. فضایی که در آن ما با دید و بینایی گره خورده‌ایم، فضای عینیت رسانه‌ها با این هدف که خود را در عینیتی مشابه قرار دهیم. در این تجربه از چیزی که ما از پی انگاره‌ها می‌دانیم، ترکیبی از تصورات درونی خود را بنا می‌کنیم. این تصویرهای ذهنی، دفعتاً از فضای بیرون برآمده‌اند و در حافظه جای گرفته‌اند. رسانه به ما این امکان را می‌دهد تا بین ترتیب ایماژهای ممکن تمایزاتی را وضع کنیم، به طوری که ایماژهایی که پیش آگاهی‌های معمول، در عمل تفاوت‌های بیشتری را آشکار می‌کنند و فصل مشترک‌هایی را از طریق رسانه‌ی مورد نظر خود ایجاد می‌کنند که در ساختار کلی فرم حل شده است. درک و شهود نیز تنها هنگامی معین می‌شود که بر اساس واقعیت، آنها را در چارچوبی قرار دهیم که امکان دیدن آنها در افقی سازگار وجود داشته باشد، گویی که عناصر پایدار در جهان بینی ما هستند. این چارچوب، مانند آستانه‌ای است برای تجربه‌ی زنده فردی. اولین گام که به نقطه‌ای از فرایند شکل‌گیری ویژگی‌های سبکی ایماژ گشوده شده است. سبکی که خود با اندیشه بشری تقسیم و طبقه‌بندی شده است. به این طریق اندیشه خود را با تعیین سهم ثابت در بینایی جهانی می‌کند. این همگانی شدن، رو به سوی وحدت دیداری و سبکی دارد. در واقع ما با سنتی سر و کار داریم که در آن، نظام شناختی به مثابه‌ی ساختاری از روابط میان تعین‌های مفهومی است. عناصر ناشناخته و نامتعین خود را به سادگی به این فرآیند می افزایند و در حالت نوسامان یافته از این فرآیند، ساختاری از روابط میان مفاهیم به حیات خود ادامه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1 Belting.

۲ شایان ذکر است که ادیب سلطانی در «سنجش خرد ناب»، معادل فارسی ایماژ (image) را پی انگاره قرار داده‌اند (ماری بریجانیان، ۱۳۹۳، ۳۹۷).

3 Pictorial Turn.

4 Linguistic Turn.

5 Intellectual Inquiry.

6 Thomas Kuhn.

7 Paradigm.

8 Anomaly.

9 Depiction.

10 Picture.

11 Vision.

۱۲ ما با ایماژهایی که به نشانه‌های صرف تقلیل یافته‌اند، رو به رو نیستیم که به زعم ریکور، استعاره‌های مرده (dead metaphor) فرض شده اند، بلکه با ایماژهایی که به طور پیوسته با پیچیدگی خود همراه هستند، مواجهیم، همچنان که جیمز الکینز این پیچیدگی‌ها را به صورت کیفینی از غنای معنایی تعریف کرده است که بیانی هنرمندانه دارد (Ricoeur, 2003).

13 Instantaneous.

۱۴ در بخش‌های بعدی به این موضوع خواهیم پرداخت که ایماژ (در اینجا: Image as Social space)، وجوه مختلفی داردکه هریک، از ویژگی‌هایی برخوردارند.

15 Edgar Morin.

16 Marcus Banks.

17 Image as Object.

18 Image as Model.

19 Image as Social Space.

20 Image as Frame.

21 Image as Image.

22 Image as Process.

23 Horst Bredekamp.

24 Barbara Stafford.

25 Seeing.

26 Vehicle.

فهرست منابع

آرنهایم، رودلف (۱۳۹۳)، *هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق*، ترجمه‌ی مجید اخگر، انتشارات سمت، تهران.

بریجانیان، ماری (۱۳۹۳)، *فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی*، ویراسته بهاالدین خرمشاهی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

کوهن، تامس (۱۳۹۴)، *ساختار انقلاب‌های علمی*، ترجمه‌ی سعید زیباکلام، انتشارات سمت، تهران.

Alloa, E (2005), Bare exteriority: Philosophy of the image and the image of philosophy in Maurice Blanchot and Martin Heidegger, *COL-LOQUY text theory critique*, 2005 (10), pp. 69-82.

Alloa, E (2016), Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw, *Culture, Theory and Critique*, 57 (2), pp. 228-250.

Belting, H (2011), *An anthropology of images: Picture*, medium, body (p. p9), Princeton University Press, Princeton.

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

Breidback, O; Vercellone, F & Kaiser, W (2013), *Thinking European Worlds : Thinking and Imagination*, The Davies Group Publishers, Aurora, US.

Donald, M (2006), Art and cognitive evolution, *The artful mind: Cognitive science and the riddle of human creativity*, Edited by: M. Turner, Oxford University Press, Oxford.

Gregory (1), D (2010), Imagery, the imagination and experience, *The Philosophical Quarterly*, 60 (241), pp. 735-753.

Gregory (2), D (2010), Visual imagery: visual format or visual content?, *Mind & Language*, 25 (4), pp. 394-417.

Johnson, C. D (2012), *Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought : Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, Cornell University Press and Cornell University Library, US, Retrieved from http://www.ebrary.com.

Mitchell, W.J.T (1995), *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago.

Ricoeur, P (2003), *The rule of metaphor: The creation of meaning in language*, Psychology Press, UK.

Schelling, F.W.J (1978), *System of transcendental idealism (1800)*, University Press of Virginia, Charlottesville.

Schlegel, F.von (1968), *Dialogue on poetry and literary aphorisms*, Translated by Ernst Behler and Roman Struc, University Park, Pennsylvania State Univ Pr, PA.

Schroeder, J. E (2003), Visual methodologies and analysis, *Visual anthropology*, 16 (1), pp. 81-88.