صفحات ۲۹ - ۳۸
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

بررسی مفاهیم ذهنی و تاثیر آن در خلق فضاهای عینی هنر*

مرجان محمدی[۱]، بهزاد سلیمانی[۲]**

[۱] کارشناسی طراحی پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۸/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۵)

چکیده
مفاهیم نهان در یک متن ادبی، فضایی خلق می‌کنند که بیشتر، از نوع دنیای خیالی است. می‌توان باورداشت، این مفاهیم هستند که به تصورات ذهنی در خلق فضاهای عینی کمک می‌کنند، چنانچه اگر مفاهیم را از یک اثر هنری بزداییم، بی‌شک با پیکره‌ای از بیهودگی‌ها روبه‌رو خواهیم شد. این معرفت، با مفاهیم ژرف‌تری ارتباط دارد که در دنیای امروز کمرنگ شده ولی در ادبیات به خوبی قابل مشاهده است. با توجه به اهمیت مفاهیم ذهنی و افزایش میزان به کارگیری این مفاهیم در هنرهای گوناگون، به نظر می‌رسد استفاده از آنها به عنوان یک ابزار در دست هنرمندان، ضروری است. هدف کلی از این مقاله، باور و اعتماد به ابزاری به نام مفاهیم ذهنی است که اساس و منبع تغذیه آن را می‌توان در گونه‌های مختلف ادبیات پیدا کرد. در نتیجه از آن به صورت عینی در خلق آثار گوناگون در هنرها استفاده نمود. این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات با استفاده ازاسناد و منابع مکتوب و دیجیتال است. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد، بسیاری از هنرمندان بزرگ در حوزه‌های مختلف، برای دست یافتن به اهداف عملی خود، از این ابزار استفاده نموده‌اند.

واژه‌های کلیدی
مفاهیم ذهنی، ذهن و زبان، تصویرسازی ذهنی، ادبیات، فضاهای عینی.

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی نگارنده اول باعنوان: "مفاهیم ذهنی در ادبیات و تاثیر آن در خلق فضاهای عینی" است که به راهنمایی نگارنده دوم در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۰۳۹۹۵۵، نمابر: ۸۸۴۲۰۰۴۸ -۰۲۱، E-mail:behzad_soleimani@yahoo.com.

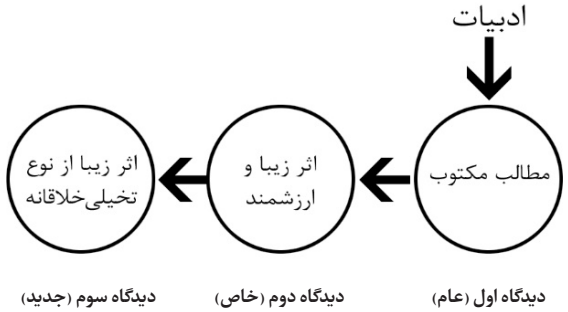
مقدمه

از مفاهیم ادبی، استفاده‌های بی‌پایانی برای بیان احساس به شکل‌ها و صورت‌های متفاوتی در دوره‌های مختلف شده است. بعلاوه، محتوای زیبایی در گرو معانی است. معنایی که زاییدهٔ مفهوم است. همانگونه که نقاش، تصویر خانه‌ی خود را با رنگ بر بوم می‌نشاند، ادبیات نیز با واژگانش، تصاویر بدیعی از خانه‌ها را در ذهن بوجود می‌آورد، استفاده از تصاویر بوجود آمده از یک متن ادبی و عینیت بخشیدنِ به آن در یک اثر هنری، می‌تواند تبدیل به ابزاری در دست هنرمندان تجسمی و نمایشی گردد. چنانچه به‌کارگیری ادبیات در هنرهای گوناگون از جمله تئاتر و سینما، بارها و بارها تکرار گردیده و شاهکارهای ادبی به شاهکارهای نمایشی و سینمایی تبدیل شده‌اند. از داستان‌ها و رمان‌هایی چون *گتسبی بزرگ* و *هاملت* و *آناکارنینا* و *جنایات* و *مکافات* از یک سو گرفته تا *تصویر دوریان‌گری* و *مادر* اثر ماکسیم‌گورکی و *خوشه‌های خشم* شاهکار ادبی جان اشتاین بک از طرف دیگر، همه و همه مورد اقبال هنرمندان در حوزه‌های مختلف واقع شده است.

از مفاهیم دریافت شده در ادبیات، نقاشان، طراحان گرافیک، مجسمه‌سازان، طراحان‌لباس، حتی معماران، برای تصویرسازی و غنا بخشیدنِ به اثرخود استفاده کرده‌اند. به نظر می‌رسد کلیه عوامل سازنده و ساخت یک اثر هنری، به طور مثال در سینما قبل از هر چیز، باید سناریو را خوانده باشند و پس از آن پیشنهادات خود را جهت معنا بخشیدن به درخواستِ کارگردان در حوزه‌های مختلف به نمایش بگذارند. از این رو این سئوال مطرح می‌شود که آیا می‌توان از مفاهیم ذهنی در ادبیات داستانی به خلقِ فضاهای عینی هنر رسید؟ آیا در رشته‌های مختلف هنری و آثار خلق شده به کمک آنها، امروزه می‌توان ردپایی از این مفاهیم ذهنی پیدا کرد؟

چیستی ادبیات

استفاده از واژه ادبیات با معانی متفاوتی بکار می‌رود که لزوماً با هنر ارتباط ندارد. ادبیات در عام‌ترین معنای خود، تقریباً تمام مطالب مکتوب را دربرمی‌گیرد، مثل زمانی که در مورد منابع مربوط به برنامه‌ریزی شهری یا اتومبیل «فورد سِیرا»، صحبت می‌کنیم. ادبیات در معنای دوم و خاص آن به کار رفته است چه بسا آثار ادبی تنها به اثر زیبا اطلاق می‌شود یعنی اثری که دارای ارزش است. معنای سوم که این واژه را محدودتر می‌کند، نوعی نوآوری جدید (پس از قرن هجدهم میلادی) است که مبنای آن، دلالت بر آثار تخیلی می‌کند چنانچه ایگلتون[1]، ادبیات را ،نوشته‌ای تخیلی به معنای داستان یا نوشته‌ای حقیقی تعریف می‌کند. بنابراین تعبیرِ ادبیات، برخی شعرها، رمان‌ها، نمایشنامه‌ها، داستان‌های‌کوتاه و افسانه‌ها را دربرمی‌گیرد. این در حالی است که نوشته‌های واقع‌گرا در این تعبیر جای نمی‌گیرند، معنای سوم، دقیقاً زیرمجموعه معنای دوم است، زیرا مولفه‌های ارزش‌گذارانه «ارزش‌ادبی» همچنان در مورد آن صدق می‌کند. همه آثار تخیلی هم، الزاماً «ادبیات» محسوب نمی‌شوند. ناشران حتی در مقابل گونه‌های دیگری مانند داستان‌های‌خیالی، جنایی، ترسناک، جنگی و علمی که معمولاً آنها را ادبیات نمی‌دانند، گونه خاصی از داستان را «داستان‌ادبی» نامیده‌اند (تصویر۱).



تصویر۱- معنایی متفاوت درباره واژه ادبیات.

معنای سوم ادبیات یعنی اثر زیبا، از نوع تخیلی خلاقانه با مضمون تعهد اخلاقی که با زیبایی‌شناسی درآمیخته می‌شود، زیرا به این معنا ،ادبیات در زمره هنرهای فاخر قرار می‌گیرد. تخیل در ادبیات به طور خاص با توان خلاقه یا قلمرو هنر همنشین است، قوه تخیل، مبنای وجود ذهنی ما و نحوه مواجه‌مان با محرک‌ها و معلومات است. خیال شاعرانه‌ای که در ادبیات وجود دارد، ما را در سرچشمه وجود لمس می‌کند. این مساله، در تجربه ساده خواندن هم صادق است. خیالی که خواندن شعر یا قطعه ادبی به ما ارزانی می‌دارد، واقعاً قسمتی از وجود ما می‌شود و در ما ریشه می‌دواند. شخص دیگری آن را به ما داده است اما کم‌کم احساس می‌کنیم که ما هم می‌توانیم آن را خلق کنیم و شاید خلق کرده باشیم. در زبان و ذهن ما، وجود تازه‌ای ایجاد می‌شود که با بیانِ خود، ما را وادار به سخن گفتن می‌کند، به عبارت دیگر، در «بیانِ وجود ما»، تجسم می‌یابد. در اینجاست که "بیان"، آفریننده خیال است و از این رو خیال شاعرانه ،از" کلمه "پدید می‌آید. بنابر گفتهٔ هربرت‌رید، بیان، امری محسوس و مخیل است که از آن احساس درک می‌شود (باشلار،۱۳۹۱، ۲ و ۴). سرودن یک بیت شعر یا نوشتن قطعه‌ای ادبی، همان کنار هم چیدن خیال‌های متعدد است (همان،۴۴). لذت خواندن در ادبیات، انعکاسی از لذت نوشتن است، گویی خواننده نمودی از نویسنده است و دست کم، خواننده در لذتِ آفرینش شریک می‌شود، لذتی که برای برگسون[2]، نشان آفرینش

است. در این جا آفرینش در «قالب جمله» و در «زندگی زودگذر عبارات» صورت می‌گیرد. متن عمیق می‌تواند بر روح زبان ،تاثیری ژرف بر جا نهاده و خیالاتی را زنده کند که در حاشیه قرار گرفته بودند. شعر و ادبیات که در آن خیال شاعرانه پرتوافشانی می‌کند، حیطه‌ای از زبان را تشکیل می‌دهد ؛برای مثال ج.ب.پونتالیس، میشله لیبرس را جستجوگری در «گالری کلمات» می‌داند. این عبارت، در نهایت زیبایی، فضای منسجم را توصیف می‌کند، فضایی با محرک ساده کلمات، به تجربه درآمده و سپس کلمات را پشت سر نهاده است (باشلار،۱۳۹۱، ۵۵). راه‌حل آشکار و مطلوب این است که این واژه‌ها و کلمات را به گونه‌ای به کار ببریم که بیان‌گر شرایط روحی هنرمند باشند. هنرمند احساس خود را از طریق اثر به ذهن مخاطب القا می‌کند. تولستوی از مدافعان جدی این دیدگاه است که عموماً از آن با نام «نظریه بیان»یاد می‌کند. او معتقد است: فعالیت هنر، بر بنیاد این استعداد آدمی قرار دارد که انسان، با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان‌کننده و شرح‌دهنده تجربه کرده بود، وی نیز همان احساس را تجربه نماید (تولستوی،۱۳۷۲، ۵۵). هنر، یک فعالیت انسانی و عبارت از این است که: انسانی آگاهانه و به یاری علائم مشخص ظاهری، احساساتی را که خود تجربه کرده است به دیگران انتقال دهد، به‌طوری‌که این احساسات به ایشان سرایت کند و آنها نیز آن احساسات را تجربه نمایند و از همان مراحل حسی که او گذشته است بگذرند (همان، ۵۷).

مفاهیم

تفکر را می‌توان زبان ذهن تلقی کرد. در واقع ممکن است بیش از یک زبان وجود داشته باشد. یک شکل فکر، جریان جمله‌هایی است که ما «در ذهن خود می‌شنویم» که به آن تفکر گزاره‌ای می‌گویند، زیرا یک گزاره یک قضیه را بیان می‌کند (نولن هوکسما، ۱۳۸۸، ۳۴۴). چنانچه ژان گروندن چنین می‌گوید: فهم تداوم گفت‌وگویی است که بر ما تقدم دارد و همواره از پیش شروع شده است. ما افکنده و افتاده در برخی تنظیم‌های تاویلی، به این مکالمه ادامه می‌دهیم. بدین طریق در هر مواجهه‌ی جدید با معنا، ما نظرهایی را از سر می‌گیریم و اصلاح می‌کنیم. نظرهایی در خصوص آنچه معنی می‌دهد، نظرهایی که از سنت به ما رسیده‌اند و در ما هستند. هر عمل فهم، حتی خود را فهمیدن، برانگیخته و به حرکت درآمده از پرسش‌هایی است که از پیش خطوط دیدنی فهم را تعیین می کند (گروندن، ۱۳۹۵، ۱۸۴).

مفاهیم ذهنی

کلمه مفهوم یا idea، همان تصوریست که به عنوان وجودی ابژکتیو (عینی) از آن یاد می‌شود. چه بسا استعداد تصورکردن و خود را از قید محدودیت‌های ماده، مکان، زمان آزادکردن می‌تواند به مثابه انسانی‌ترین صفت وجودی ما مورد توجه قرار گیرد (پالاسما،۱۳۹۲، ۵۰). موریس مرلوپونتی[۳] که در نوشته‌هایش درهم‌آمیختگی حواس، ذهن و جهان را تشریح و زمینه‌ای برای فهم مقصد و تاثیر هنری فراهم می‌کند، می‌نویسد: «نقاش یا شاعر چگونه می‌تواند چیزی جز مواجهه‌اش با جهان را بیان کند. هر اثر هنری واسطه‌ای مفهومی برای دانش ساختارمند درباره وضعیت عینی جهان نیست، بلکه مواجهه وجودی و تجربی قوی را با جهان ممکن می‌سازد» (Rich-ard Kearney, 1994, 82). هنری مور[۴]، یکی از مجسمه‌سازان دوران مدرن در این باره نظری به یاد ماندنی دارد .او بر هویت‌بخشی کالبدی تاکیدکرده و مجسمه‌ساز، پیوسته باید در اندیشیدن به فرم و به کار بستنِ آن در تمامیت فضاییِ کاملش بکوشد، او شکل جامد و توپر را آن گونه که هست تصور می‌کند، به آن می‌اندیشد و در آن تصرف می‌کند او به طور ذهنی فرم کاملاً پیچیده‌ای را فارغ از آنچه در اطرافش هست، تصور می‌کند و به آن می‌اندیشد. او می‌گوید: "ما دوباره وارد عصری شده‌ایم که انسان می‌تواند به یک مجسمه به عنوان یک مجسمه بنگرد. سنگ سخت، خرگوش زنده نیست و زیبایی آن نیز زیبایی دیگری است» (رید، ۱۳۷۰، ۴۴).

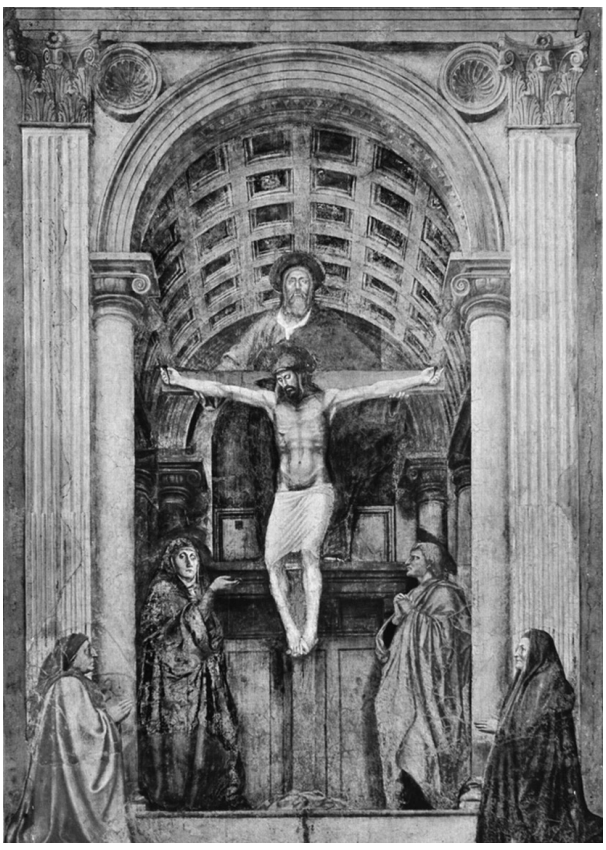
مثال به یادماندنی در این باب، مجسمه داوود است. از میکل‌آنژ پرسیدند چگونه توانسته است، مجسمه‌ای به این زیبایی بتراشد او توضیح داد که: یک روز صبح پیاده به سمت محل کارش در حرکت بود که نگاهش به سنگ مرمر بزرگی در کنار خیابان جلب می‌شود، که سال‌ها پیش از کوه پایین آورده شده بود و روی آن بوته و چمن رشد کرده بود. او بارها در این مسیر حرکت کرده بود، اما این بار ایستاد و سنگ مرمر بزرگ را ورانداز کرد و بارها دور آن قدم زد. ناگهان متوجه شد که این دقیقاً همان چیزی است که برای خلق مجسمه دنبالش بود. آن را بار زد و به محل کارش آورد و تقریباً چهار سال روی آن کار کرد تا داوود خلق شد. او بعدها گفت: «من داوود را از همان اول در آن قطعه سنگ مرمر دیدم. کار اصلی من از آن به بعد این بود که هر آنچه را که به شکل داوود نبود، حذف کنم تا شکل اصلی پدیدار شود» (استون،۱۳۵۷، ۳۰۰). آنچه را فهم گفته می‌شود، نمی‌توان به دریافت فکری فاعلی شناسنده از محتوایی عینی شونده و جداشدنی فروکاست. فهم دقیقاً به همان اندازه از تعلق داشتن به سنتی مستمر و در حال تغییر نتیجه می شود (گروندن، ۱۳۹۵، ۱۸۶). فهم ذات و عملکردهای ذهنی هنر با کاربرد سطحی مفاهیم نمادسازی و انتزاع و نیز میل به بدیع بودن اشتباه گرفته می‌شود، اثر هنری نمادی نیست که چیزی خارج از خود را نشان‌دهد، یا غیرمستقیم به تصویر بکشد، بلکه بیانیه‌ای بصری است که خود را بی‌واسطه در تجربه وجودی ما جای می‌دهد. ما در دنیایی از ذهن زندگی می‌کنیم که در آن ماده و ذهن، در هم ادغام می‌گردند، مانند تجربه که به یاد آورده و تصور می‌شود. بنابراین همه فرم‌های هنری مانند مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی، سینما و معماری، «روش‌های خاص اندیشیدن» هستند (پالاسما، ۱۳۹۲، ۲۳). هانا آرنت در کتاب زندگی‌ذهن، از قول هایدگر می‌گوید: «اندیشه برعکس علم موجب دانایی نمی‌شود، اندیشه خرد عملی مفید تولید نمی‌کند، اندیشه ما را به طور مستقیم مجهز به قدرت عمل نمی‌کند». وی در جایی دیگر به طور خلاصه می‌گوید: « اندیشه

دانایی و شناسایی نیست». دانایی به طور معمول با حقیقت سر و کار دارد، اما اندیشه با معنا سر و کار دارد (احمدی، ۱۳۸۱، ۶۱۴).

ذهن و زبان

من اموری از جهان بیرون را در ذهن خود باز می‌سازم. منطق باید این بازنمایی را درست نشان دهد. هم‌خوانی ایده و واقعیت، هدف منطق است. منطق با زبان شکل می‌گیرد (احمدی، ۱۳۸۱، ۶۲۲).

زبان‌شناس برجسته سوئیسی فردینان دو سوسور[۵]، معتقد بود که معنا در زبان از طریق مجموعه‌ای از آواهای متناظر و منطبق با مفاهیم و اشیا تولید نمی‌شود، بنا به عقیده سوسور، هیچ‌گونه تناظر و تطابق یا همخوانی طبیعی بین آوای «اسب» و خود اسب وجود ندارد. بلکه بنا به نظریه وی، زبان عبارت است از نظامی از تفاوت‌ها چیزی شبیه به نورهای قرمز و سبز و زرد در علائم چراغ راهنمایی و رانندگی. در واقع نورهای قرمز، زرد و سبز تنها در ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند (پاول، ۱۳۸۹، ۴۹ و ۵۰). فرانسوا لیوتار[۶] در کتاب *گفتمان و تصویر*[۷]، به بحث و بررسی درباره این نظریه از لاکان[۸] می‌پردازد که ذهن یا ضمیر ناخودآگاه شباهت چندانی به زبان ندارد، زیرا بر خلاف زبان، ذهن جریانی بصری (ویژوال[۹]) و تصویری (فیگورال[۱۰]) و یا تجسمی است، همانند تصاویری که فرد ترسیم یا نقاشی می‌کند. زبان روی هم رفته، جریانی ساده و دو بعدی است، میل (دیزایر[۱۱]) و آرزو و یا درخواست کردن را



تصویر ۲- *تثلیث* اثر مازاتچو.
ماخذ: (www.italianaissance.org)

سرکوب می‌کند. در حالی که رویاها جریانی بصری، تصویری، زنده و با تصاویر رویایی سه بعدی هستند و همراه با میل فرو می‌ریزند. چکه، چکه رویاها همانند نقاشی مدرن تکه تکه و تجزیه شده هستند. رویاها در تلاش برای آنکه ناخودآگاه را به صورت امر مادی مرئی و قابل رویت درآوردند، موجب گسست آگاهی خطی مورد نیاز زبان می‌گردد. این بدان دلیل است که بازنمایی و ارائه ماهیت تصویری ناخودآگاه به کمک زبان دشوار است. چنانچه در اردوگاه‌های آشویتس، نازی‌ها با پخش موزیک با صدای بلند، فریادهای قربانیان خود را در اردوگاه‌های مرگ خفه می‌کردند. به همین نحو تلاش برای بازنمایی و نمایاندن آشویتس در قالب زبان و کاهش دادن اهانت‌ها و تحقیرسازی‌ها، مرگ و تعفن تا حد یکسری مفاهیم موجب نابودی فریادها می‌گردد. امر تصویری، به همان شکلی که کشتار همگانی در مقابل بازنمایی مقاومت می‌ورزد، از هرگونه بازنمایی و ارائه شدن به گونه‌ای عینی و مادی سرباز می‌زند. لذا بنابر عقیده لیوتار، ضروری است که کشتار همگانی به صورت امری به یاد نیامدنی[۱۲] باقی بماند، یعنی به صورت چیزی باقی بماند، که نتوان آن را به یاد آورد (همان، ۲۷ و ۲۶).

به طور مثال *تثلیث* اثر مازاتچو[۱۳] که روی دیوارهای کلیسای سانتا ماریا نوولا[۱۴] در شهر فلورانس نقاشی شده است. این نقاشی با تلاش برای ارائه دو عصر کاملاً متفاوت، چنین می‌نماید،که همواره «یک غیر» یا «دیگری» وجود دارد که نمی‌توان به درستی و به گونه‌ای حقیقی آن را بازنمایی کرد (تصویر ۲) (همان، ۲۷و۲۶).

تصویرسازی ذهنی

تصویرگری، عبارت از تجسم تصویری یک موضوع برای نمایش بهتر فضای متن و در نهایت درک بهتر آن است. تصویرسازی و مصورکردن، تنها با ابزار طراحی و نقاشی انجام نمی‌گیرد، بلکه امروزه طراحان و تصویرگران، از امکانات بیانی هر هنر تصویری دیگری برای به تصویر کشاندن موضوع خود استفاده می‌کنند. آنها از عکاسی، معماری، مجسمه سازی، نقاشی، خوش نویسی، حکاکی، تئاتر و سینما... بهره می‌برند، زیرا در واقع «بیان تصویری»، در تمام هنرها یکسان عمل می‌کند هر چند که وسایل و شیوه‌های اجرایی

تصویر ۳- سوم ماه مه، اثر نقاش اسپانیایی فرانسیسکو گویا .
ماخذ: (www.designboom.com)

آن با هم متفاوت است (ممیز،۱۳۸۲، ۵۵). در پرده سوم *ماه مه* اثر بی‌نظیر گویا، جنگ و استیصال توسط امکانات بیانی به تصویر کشیده شده است؛ چنانچه به تابلو بنگریم، تصور می‌کنیم او در صحنه حضور داشته است (تصویر ۳).

آی وی وی[۱۵]، معمار ساختارشکن چینی، با الهام از زلزله ونچوان چین در سال ۲۰۰۸، مجموعهٔ «میلگرد طلا» در گالری الیزابت کپریانی در لندن را به نمایش گذاشت. این قطعات طلای ۲۴ عیار ،توسط هنرمندی ارائه شده که برای مدت طولانی، شغل و علایق خود را وقف زلزلهٔ ونچوان چین در سال ۲۰۰۸ نموده است. این فاجعه در حدود ۷۰ هزار نفر را در چین کشت. تمرکز اصلی او بر کودکانی بود که در مدارس دولتی بدلیل عدم استفاده از استانداردها و تکنیک‌های ساخت و ساز، کشته شده بودند. از این رو، میلگردها می‌توانست تصویری مناسب برای اهداف او باشد. مجموعهٔ جواهرآلات آی وی وی، از میلگردهای طلای دست‌ساز در سه طول متفاوت ساخته شده است. این قطعات انعطاف‌پذیرند و هر قطعه به طور جداگانه توسط خریدار خم شده و می‌تواند به فرم مچ دست، گردن و یا انگشت استفاده‌کننده درآید. او با استفاده از طلا که به صورت سنتی نماد ثروت و جاودانگی است و به طور مستقیم، متضاد مرگ ناگهانی و تخریب‌های ناشی از بلایای طبیعی بود، این مجموعه را تصویرسازی کرد و برداشت ظریفی از زندگی‌هایی که در میان آوار و میلگردها از دست رفته بودند را، به تصویر کشید (تصویر۴).

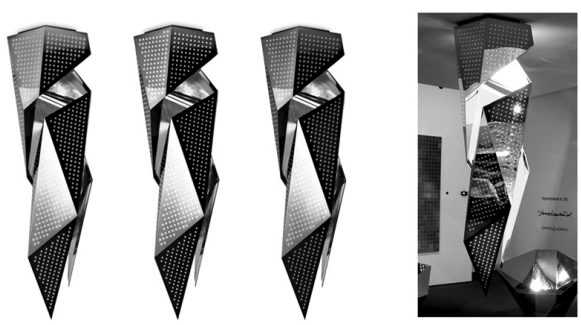
مثال مناسبِ به یاد ماندنی دیگر، لوستری به نام «ال» است که به عنوان خلاصه‌ای از ۱۴ بیلیون سال تکامل نوری و شبیه‌سازی داستان بیگ بنگ، توسط معمار لهستانی دانیل لیبسکیند [۱۶]در سه رنگ طراحی شده، با طرحی متحول از یک فرم مارپیچ باز شده و با استفاده از ۲۰۰۰ ال ای دی که هر یک دارای یک میکروکنترلر هستند. این لوستر با ایجاد حالات غیرمنتظره و منحصر به فرد، نورهایی با انعکاس‌های خیره‌کننده می‌سازد. نوام لیبسکیند، این لوستر نور را از انفجار بزرگ یا همان بیگ بنگ تا زمان حال شبیه‌سازی و تصویرسازی می‌نماید و جالب‌تر از همه اینکه، ۱۴ بیلیون سال را در ۱۴ دقیقه نورپردازی، به نمایش می‌کشد (تصویر۵).

با توجه به مطالب ذکر شده به نظر می‌رسد این هنرمندان در بیان تصورات ذهنی خود، کاری مشابه فیلمسازان مستند را دارند. این آثار صرفاً ثبت حادثه واقعی نیست بلکه حسی از فضای واقعی اندیشه را انتقال می‌دهد، و تصویر را به عنوان تصوری قابل باور می‌سازد. هایدگر می‌گوید: اندیشه، ما را به پیش می‌راند. مهم‌ترین نکته در اندیشه این است که اندیشه با فهمی از هستی همراه می‌شود. از دید هایدگر، هستی و اندیشه به یکدیگر تعلق دارند. یعنی با اندیشیدن به یکی، با دیگری روبرو می شویم (احمدی، ۱۳۸۱، ۶۱۶).

شاید هرکسی که ذهنی سالم داشته باشد، قادر به یادگیری طراحی باشد و این یعنی تصویر ذهنی اولیه به مثابه وجودی بصری ظاهر می‌شود، اما به همان اندازه می‌تواند برداشتی جسمانی و قابل لمس یا احساسی بی‌شکل باشد که دست از میان خطوطی که شکل و ساختارش را می‌سازند، به آن عینیت بخشیده است. نمی‌توان فهمید که تصویر اول در ذهن شکل می‌گیرد و سپس دست آن را ثبت می‌کند، یا اینکه به طور مستقل تصویر را تولید می‌کند، یا این که در نتیجه همکاری بی‌خلل دست و فضای ذهنی ترسیم‌گر، ظاهر می‌شود. معنای دوم واژه ترسیم، کشیدن به این معنای وجودی اشاره می‌کند، ابزاری برای بیرون کشیدن، آشکار ساختن و عینیت بخشیدن به احساسات و تصاویر ذهنی درونی است تا آنجا که در دنیای بیرون و درون ثبت و ضبط گردد (Berger, 2000, 71). این که هنرمندان چگونه این بیان تصویری را خلق می‌کنند، با توجه به روشی که رمان‌نویسان در رویارویی با انتقال دادن اطلاعات بصری برمی‌گزینند، روشن می‌شود. تصاویر مانند بخش‌های توصیفی رمان عمل می‌کنند. آنها طوری نشان می‌دهند که خوانندگان از شکل و اشیا و انسان‌ها آگاهی پیدا کنند (مجاوری آگاه، ۱۳۹۳، ۲۰۹).

پری نودلمن[۱۷]، درباره‌ی خاصیت متن و تصویر می‌گوید: «خواندن یک رمان، فراگیری مجموعه‌ای از واژگان است که به دقت انسجام یافته‌اند، فعالیتی که به شدت خوانندگان را درگیر خود می‌سازد؛ به نحوی که وقتی در حال خواندن هستند، توجه خود را نسبت به اطراف از دست می‌دهند. وقتی کلماتی را می‌شنویم و تصاویری که می‌بینیم پاسخ می‌دهیم، گویی در حال تماشای یک فیلم یا نمایش هستیم و هر دو عمل را در یک زمان انجام می‌دهیم. اما وقتی کتابی مصور می‌خوانیم، باید با دقت به کلمات نگاه کنیم تا بتوانیم آنها را رمزگشایی کنیم. اگر داستانی را بخوانیم که فقط با واژه تعریف شده باشد، در ذهنمان همیشه فقط یک پرسش وجود خواهد داشت: بعد چه شد؟ به دیگر سخن توجه ما همیشه معطوف به آینده است می‌خواهیم صفحه را ورق بزنیم و

تصویر ۴- آی وی وی، مجموعه جواهرات میلگردها.
ماخذ: (www.designboom.com)



تصویر ۵ – لوسترهای «ال».
ماخذ: (www.designboom.com)

به خواندن ادامه دهیم، اما اگر صفحات تصویر داشته باشند، آنگاه تصویر ما را متوقف می‌سازد، تصویر نیازمند توجه ماست؛ تصویر در طبیعت ذاتی‌اش می‌گوید در بند اینکه بعد چه اتفاقی افتاد، نشوید، به چیزی فکر کنید که در حال و در لحظه اتفاق می‌افتد؛ در همین حال واژگان هم نیازی متضاد دارند، لذت بردن از آن تصویر را ادامه ندهید، با اشتیاق به آن نگاه نکنید به خواندن ادامه دهید و کشف کنید چه اتفاقی می‌افتد» (نودلمن، ۱۳۸۹، ۸۳).

واژگان و تصاویر هریک به تنهایی شماری از روایت‌های متفاوت را برمی‌تابند و وقتی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، هریک دیگری را مشخص‌تر می‌سازد، هرژه، هنرمند قصه‌گوی بلژیکی، تمامی داستان‌های «تن‌تن» خود را به صورت داستان‌های مصور روایت می‌کند، هنگامی که داستان را می‌خوانیم گفتگوهای داستان کاملاً هماهنگ با حالات چهره تن‌تن و عناصر و رنگ‌های به کار رفته است (تصویر ۶).

در تصویرسازی کتاب *هزار و یک شب*[۱۸] در داستان علی بابا و چهل دزد، رنگ‌ها، نوع حالات چهره‌ها و مدل لباس‌ها، نه تنها آمیزه‌ای از نگارگری ایرانی است، بلکه تمامی حس و حال واژگان را در متن منعکس می‌سازد. به گزیده‌ای از متن داستان و تصویرسازی آن اشاره‌ای می‌شود:

«دزدان در آن روز، هنگام عبور از جنگل با دیدن قاطرهای زیادی که در جنگل رها بودند، شگفت زده شدند. قاسم به دلیل سراسیمگی و شتاب فراموش کرده بود افسار قاطرها را به جایی ببندد. سرکرده دزدان در برابر صخره ایستاد و آواز داد: «کنجد باز شو!»، قاسم که منتظر همین لحظه بود، همین که دیواره صخره به کنار رفت، سراسیمه از غار بیرون جست و به شدت با سرکرده دزدان برخورد کرد. اما دزدان دیگر هم پشت به پشت در دهانه غار ایستاده بودند (تصویر۷) (استرل، ۱۳۹۳، ۲۹).

متن را می‌توان به مثابه دروازه ورود به جهان تصویر دانست و بی‌تردید در دیگر هنرها مانند نمایش و تئاتر و همچنین سینما، نمایشنامه و فیلمنامه، نقشی مهم را ایفا می‌کنند. متن نمایشی، کلیدهای اصلی فضای بصریِ نمایش را در اختیار طراح می‌گذارد. فیلم به یاد ماندنی «*استاکر*» ساخته آندری تارکوفسکی، بر اساس داستان علمی‌تخیلی «*گردش در کنار جاده*» در سال ۱۹۷۲ ساخته شده است. در این فیلم که البته بخشی از داستان کتاب را با خود حمل می‌کند، شاهد تبدیل مفاهیم داستان از طریق حرکات دوربینِ منحصربه‌فرد تارکوفسکی هستیم. به عبارتی، تارکوفسکی بخشی از مفاهیم داستان را از طریق چرخش‌ها و نماهای خیلی نزدیک بوجود آورده است. دوربین تارکوفسکی دائماً می‌خواهد برای مخاطب محدودیت بگذارد، چیزی را که در داستان نهفته است، به ما نشان ندهد و از این رو حالتی مغشوش ایجاد کند. تارکوفسکی می‌گوید: همانطورکه در هنر بیزانس هر شمایل، رازی درخود پنهان دارد، شمایل فقط تصویری از دنیا نیست، بل حضور زنده آن جهان روی زمین، نسیمی از عالم سرمدی است که بر خاک این خراب آباد می وزد (احمدی، ۱۳۹۵، ۱۲۸). داستان *استاکر*، داستان برآورده کردن آرزوهاست یعنی معجزه؛ تصاویر پیش از رفتن به منطقه ممنوعه (اتاق برآورده‌کردن آرزوها)، دارای رنگ‌مایه تیره هستند. استفاده از فیلترهای تیره‌رنگ موجب شده است که نمادی از دنیایی فاقد ایمان و معجزه پدید بیاید (تصویر۸) و سگ سیاهی که در جای جای فیلم در اطراف استاکر ظاهر می‌شود، اشاره‌ای به درون سیاه استاکر دارد که همواره از آن گریزان است (تصویر۹). در *استاکر*، این رهایی تصویرها، از قاعده‌ای مرکزی به یاری نورپردازی و نیز برهنگی مکان حاصل شد و منش هراس‌آور آن، از تهی بودن فضایش بدست آمد (احمدی، ۱۳۹۵، ۱۷۵).

همچنین در فیلم «*آناکارنینا*» ساخته جو رایت که یکی‌دیگر از اقتباس‌های ادبی است، شاهد به تصویر کشیدن اکثر نماها در فضاها و محیط‌هایِ شبیه به صحنه‌های تئاتر و تماشاخانه‌ها هستیم. شاید در نگاه نخست، یک کار نمایشی و افراطی و بیش از حد فرم‌گرایانه به نظر آید ،ولی با نوع قصه‌گویی و تصویرسازی جو رایت، مجامع و محافل سنت پترزبورگ و مسکو را، سرشار از آرایه و ظاهرسازی و همچون تئاتری می‌بینیم که ریاکاری و دو رویی از

تصویر ۷ - بخشی از داستان مصور هزار و یک شب.
ماخذ: (duginart.com)

تصویر ۶- بخشی از داستان مصور تن تن، اثر هرژه هنرمند بلژیکی.
ماخذ: (Pinterest)

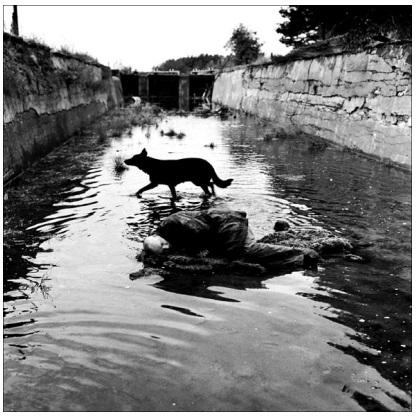
اصل و باطن در آن، حرف اول را می‌زند و هیچ چیز در آن، حقیقی و رها از رنگ و لعاب‌های نمایشی نیست. حتی در برخی از سکانس‌ها، قطارها را به‌جای وسیله حقیقی، با اسباب بازی‌ها و عروسک‌ها گرفته است و حتی برفی که می‌بارد، مصنوعی است. همانطور که در تصویر۱۰ مشاهده می‌شود، صحنه‌های تئاترگونه، تصویر ذهنی مخاطب را نسبت به فضای دروغ و تظاهر داستان تشدید می‌کند.

استفاده از زیبایی‌های بصری و محیط‌آرایی هر چه شاخص‌تر به پوشش دادن ضعف روایی فیلم در قیاس با قوت قصه‌پردازی تولستوی کمک ویژه‌ای کرده است (تصویر۱۱).

همچنین در عرصه مد می‌توان به لباس‌های طراح ترک تبار «حسین چالایان» اشاره‌ای کرد. مجموعه «لباس‌های ناپایداری» که برای اولین بار در انگلستان رونمایی شد، نقطه عطفی در طراحی‌های وی به‌شمار می‌رود. او برای به تصویر کشیدن صحنه رستاخیز، پارچه‌ها را ۴ ماه در باغچه خانه خود دفن کرد و بعد از ۴ ماه این پارچه‌ها دچار دگرگونی و تغییرات چشمگیری شده بودند. ایده و مفهوم و قصه و داستان این مجموعه، بیان‌گر نوعی نبش قبر، برخاستن، رستاخیز، زندگی و آیین‌های دینی است (تصویر۱۲).

یکی از روش‌های داستان‌سرایی و قصه گویی، استفاده از تصاویر و تصویرسازی می‌باشد و همانطور که پیشتر ذکر شد، تصویرسازی در تمام هنرها کاربرد دارد و همه آنها را دربرمی‌گیرد. حال اگر بخواهیم در

تصویر۸- اتاق برآورده کردن آرزوها.
ماخذ: (www.reddit.com)



تصویر۹- سگ و سیاهی.
ماخذ: (www.reddit.com)

معماری نیز به آن اشاره‌ای کنیم، بی‌شک روایتگری ظریف معماری موزه گوگنهایم اثر فرانک لوید رایت، یکی از شاخص‌ترین آنهاست. این موزه، از نمای بیرون، روایت‌گر نحوه حرکت بازدیدکنندگان در گالری‌ها و مارپیچ داخلیست (تصویر ۱۳) (پت، ۱۳۹۳، ۷۰ و ۷۱).

همین طور سالن اپرای سیدنی به عنوان نمونه موفق که دلالت بر معنای قایق‌های بادبانی در ساحلی امن دارد که تبدیل به یک بنای معماری ویژه شده است (تصویر۱۴).

تصویر۱۰- فیلم «*آناکارنینا*» ساخته جو رایت.
ماخذ: (www.elledecor.com)

تصویر۱۱- فیلم «*آناکارنینا*» ساخته جو رایت.
ماخذ: (www.elledecor.com)

تصویر۱۲- لباس‌های ناپایداری، حسین چالایان.
ماخذ: (store.chalayan.com)

تصویر۱۳- موزه گوگنهایم اثر فرانک لوید.
ماخذ: (www.designboom.com)

به جز معماری، در طراحی داخلی نیز با استفاده از هنر اینستالیشن[۱۹]، گاهی فضاهای داخلی شبیه به داستانی به نظر می‌رسند که فضای آن را در برگرفته‌اند؛ آنها روایت‌گر عملکردند. در موزه چرچیل که زندگی سیاسی و خصوصی، موفقیت‌ها و شکست‌ها و البته نقطه اوج او به عنوان سیاست‌مدار و نخست‌وزیر انگلستان را به نمایش می‌گذارد، نمایش زندگی او به پنج قسمت تقسیم گردیده و هر قسمت روی یک سکو قرار دارد. این سکوها، با رنگ‌های مختلفی کدگذاری شده و نورپردازی‌های متفاوتی دارند و اطلاعات بسیاری که مربوط به هر قسمت از داستان زندگی این سیاستمدار را نشان می‌دهند. فضای ستبر این نمایشگاه، یادآور فضای سنگرهای زیرزمینی است (تصویر۱۵) و خط زندگی چرچیل، عنصر راهبردی این فضا به شمار می‌آید (تصویر۱۶) (بروگر، استون، ۱۳۹۲، ۲۲۵).

شناخت فضا

از روزگاران قدیم، اقدام بشر درباره فضا، تنها منحصر به شناخت آن نبوده، بلکه بشر فضا را درک نموده و در فضا بوجود آمده است و درباره آن تفکر نموده ولی باز هم برای بیان انسجام دنیایی خود به صورت تصوری واقعی از جهان، دست به آفرینش فضا زده است. فضا، پیوسته ما را دربر گرفته است. در این فضا است که ما حرکت می‌کنیم، فرم‌ها را می‌بینیم، صداها را می‌شنویم، نسیم را احساس می‌کنیم و عطر شکوفه‌های باغ را می‌بوییم (دی کی چینگ، ۱۳۹۳، ۱۰). فضا، ویژگی‌های حسی و زیبایی‌شناختی خود را، وام‌دار محیط پیرامون خود است. فضا عنصری مادی چون چوب و سنگ نیست، به ذات بخاری بی‌فرم و پراکنده است (همان، ۲). ایجاد فضا در ادبیات، به نوع بخصوصی نمایان می‌شود و همانطور که ذکر شد، در هنرهای دیگر، به شکل و فرم متفاوت‌تری نشان‌داده می‌شود.

فضای عینی و ذهنی

فضای عینی، فضایی است که از طریق حواس درک می‌شود، بنابراین «تجربی» است. تجربه ما از فضا، رویدادی حسی که مستلزم حرکت است، حرکتی که پدیدآورنده طیفی گسترده از تاثیرپذیری‌های متغیر است، گذار از یک احساس فضایی به

تصویر۱۴- سالن اپرای سیدنی، آلور آلتاو.
ماخذ:(www.designboom.com)

احساس دیگر. در مقابل این تعریف، تعریف فضای ذهنی قرار می‌گیرد فضایی که در طراحی معماران در پیرنگ[۲۰] و قالب کلی داستان‌ها حاکم است و معمولاً می‌تواند با محدوده‌های کالبدی تعریف شود (امیدآذری، ۱۳۹۱، ۳۷).

فضا، موقعیت احساسی احاطه شده بر فرم می‌باشد، فضا نشاندهنده جوهر شی است (سلیمانی،۱۳۹۰، ۸). فضای عینی و واقعی را می‌توان فضای حسی نیز نامید، زیرا رویدادهای حسی در این فضا درک می‌شود. فضای ذهنی زمانی ایجاد می‌شود که ما در متن فضا نیستیم و بیرون از فضا به آن می‌نگریم و با مفاهیم عقلی و استدلال‌های ذهنی، فضا را درک می‌کنیم. قبل از ورود به یک فضای خاص مثل هرم ورودی موزه لوور، با توجه به آگاهی‌های قبلی و نشانه‌های اطراف، ما یک برداشت ذهنی از فضای زیر هرم داریم، که هرچه به این فضا نزدیک‌تر می‌شویم، این ذهنیت به عینیّت نزدیک‌تر می‌شود. عینیت کامل، زمانی است که ما در فضا قرار می‌گیریم و با حرکت به نقاط مختلف، فضا را درک می‌کنیم (امیدآذری، ۱۳۹۱، ۳۸).

فضای وجودی در هنر و ادبیات

در ادبیات، فضا حال و هوایی است که از رهگذر کلیت اثر آفریده می‌شود. به طور کلی حال و هوایی که خواننده با ورود به دنیای یک اثر ادبی احساس می‌کند، فضا می‌نامند (اشمیت،۱۳۸۲، ۲۲). یکی از

تصویر۱۵- موزه چرچیل.
ماخذ: (www.designboom.com)

تصویر۱۶- موزه چرچیل.
ماخذ: (www.designboom.com)

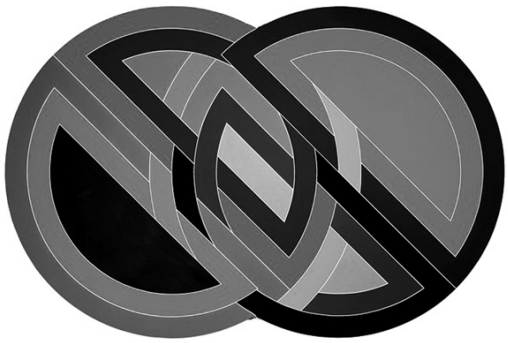
ملزومات تصویرسازی برای موضوعات داستانی، «صحنه‌پردازی» و «فضاسازی» است. فضاسازی به آن منظور صورت می‌گیرد تا موقعیت زمانی و مکانی و همچنین حس و حال و بیان داستان برای خواننده، ملموس‌تر شده و او را کمک کند تا با شخصیت‌ها و کنش‌های داستانی همراه شود. از طرفی می‌توان گفت: هر متنی، خواه نمایشی یا داستانی، در بطن خود فضای حسی ویژه‌ای را حمل می‌کند. فضایی که با خوانش متن بوسیله هر خواننده‌ای متولد می‌شود و به حیاتِ خود در ذهن ادامه می‌دهد، رشد می‌کند و بی آنکه مخاطب اثر به آن آگاه باشد، به مرحله تکاملی دست می‌یابد. به طور مثال، فضای نمایش مکبث آکنده از خشونت، سردی، کهنه‌گی، خون، فشار، اضطراب و ترس است در مقابل، اثری چون *تردستی‌های اسکاپن*[۲۱]، سرشار از فضای سرخوشی، نشاط، سبکی، گرما و صمیمیت است. اصولاً هیچ نمایشی بدون داشتن این فضاهای حسی وارد حیطه درام نمی‌شود، به عبارت دیگر، این احساس سیال درون هر متن است که در نهایت روحی هنری و اعتباری دیگر به آن می‌بخشد؛ به طور مثال سایه‌های روی دیوار، خطوط عمودی مشکی فضای تئاتر مکبث، توطئه، خشونت و مرگ را تشدید کرده است (تصویر۱۷) و رنگ‌ها و نورپردازی‌های گرم تئاتر *تردستی‌های اسکاپن*، باعث شده، حسی از سرخوشی در فضا موج بزند (تصویر۱۸).

تصویر۱۷- تئاتر مکبث.
ماخذ: (en.wikipedia.org)

تصویر۱۸- تئاتر *تردستی‌های اسکاپن*.
ماخذ: (en.wikipedia.org)

واسیلی کاندینسکی در کتاب معروف خود هنر و معنویت، بحث فضای حسی اثر و ارتباط مخاطب با آن را در تشریح نقاشی آبستره و ماهیت آن، به روشنی توصیف می‌کند. به زعم وی، نقاشی آبستره اصولاً اثری فاقد موضوع است. در تصویر ۱۹، یکی از نقاشی‌های فرانک استلا مشاهده می‌شود. این نقاشی بر اساس این واقعیت کشیده شده که می‌توان همه چیزهایی که در اطراف ما یافت می‌شوند را در آن دید، هر چیزی که دیده می‌شود، چیزی است که شما می‌خواهید ببینید.

به عبارت دیگر، مخاطب اثر آبستره، بیهوده به دنبال موضوع در تابلو می‌گردد. آبستره تماماً تجلی احساسات نقاش در لحظه خلق اثر است و کارکرد نهایی این گونه آثار، انتقال این احساسات به مخاطب می‌باشد. احساساتی که در قالب فضای جاری در اثر جلوه می‌کند. کاندینسکی تاکید می‌کند، مخاطبان این گونه آثار باید قوای عقلانی خود را کنار بگذارند و بکوشند قوای حسی و درک ناخودآگاه خود را در برابر آثار آبستره قرار دهند. به این ترتیب، در دنیای مدرن آنچه اهمیت اساسی دارد، «فضای حسی» است. فضایی که از ناخوداگاه سرچشمه می‌گیرد و توسط مفاهیم پیش فرض به صورت تصویری ذهنی شکل می‌گیرد. این انگاره تا جایی پیش می‌رود که کاندینسکی آثار تجسمی آبستره یا انتزاعی را، با موسیقی مقایسه و تصریح می‌کند، همان طور که شنونده یک قطعه موسیقی در هنگام گوش دادن به آن موضوعی را دنبال نمی‌کند و صرفاً با احساس خود با اثر روبه‌رو می‌شود، تماشاگر یک اثر آبستره نیز، باید تابلو را به مثابه قطعه‌ای موسیقایی احساس کند.



تصویر ۱۹ - نقاشی از فرانک استلا «شیئی که با زبان خودش با ما صحبت می کند».
ماخذ: (www.sfmoma.org)

نتیجه

وقتی به داستان می‌اندیشیم، در واقع به کتاب‌ها و داستان‌های خوانده شده فکر می‌کنیم. اما فقط در چند صد سال اخیر یا همین حدود بود که اکثر مردم دنیای متمدن، قادر به خواندن شدند. البته این بدان معنی نیست که مردم آن روزگار فاقد داستان بودند. بلکه آنها داستان‌های خود را برای یکدیگر نقل می‌کردند و یا هنرمندان، آنها را بر روی ظروف و کوزه یا جام‌ها به تصویر می‌کشیدند تا پیام یا احساسی را برای دیگری آشکار نمایند. از این رو امروزه می‌توان گفت هر متنی، خواه نمایشی یا داستانی، با

مفاهیم در بطن خود، فضای حسی ویژه‌ای را پدید می‌آورد؛ فضایی که با خوانش متن بوسیله هر خواننده‌ای متولد می‌شود و به حیات خود در ذهن ادامه می‌دهد و توسط تصاویر ذهنی هنرمند، تبدیل به عینیات می‌شود. اینکه هنرمندان چگونه این بیان تصویری را خلق می‌کنند، با توجه به روشی که رمان‌نویسان و داستان‌نویسان در رویارویی با انتقال دادن اطلاعات برمی‌گزینند، روشن می‌شود. در واقع تصاویری که در ذهن هنرمند ایجاد می‌شود، مانند بخش‌های توصیفی یک رمان و داستان عمل می‌کنند با این تفاوت که زبان، عامل پیدایش لغات در متن است و ذهن، جریانی بصری و تصویری است. همانند تصاویری که هنرمند نقاشی یا ترسیم می‌کند. به عبارتی زبان ذهنی فرد، توسط ترکیب ذهن و ماده، تبدیل به جریانی سه بعدی، تصویری و زنده می‌شود، در واقع بیان تصویری، در تمام هنرها یکسان عمل می‌کند هر چند که وسایل و شیوه‌های اجرایی آنها با هم متفاوت است، همانند مجموعه میلگردهای طلا اثر آی وی وی، که تصویرسازی ظریفی از روایت زندگی‌هاییست که در زیر آوار و میلگردها از دست رفته‌اند و یا در فیلم استاکر، که براساس داستان علمی -تخیلی گردش در کنار جاده ساخته شده و شاهد تبدیل مفاهیم داستان، از طریق حرکات دوربین تارکوفسکی هستیم. به همین ترتیب، تصویرسازی و روایت‌گری، تمام هنرها را دربرمی‌گیرد. بعلاوه می‌توان گفت همه فرم‌های هنری مانند مجسمه‌سازی، نقاشی، سینما، معماری و طراحی صنعتی، «روش‌های خاص اندیشیدن» هستند.

پی‌نوشت‌ها

1 Terry Eagleton.
2 Henri Bergson.
3 Maurice Merleauponty.
4 Henry Morre.
5 Ferdinand de Saussure.
6 Jean-Francios Lyotar.
۷ در این کتاب، لیوتار به مخالفت با نظریه‌های روانکاوی ژاک لاکان و به خصوص نظریه ضمیر ناخودآگاه می‌پردازد.
8 Jacques Lacan.
9 Visual.
10 Figural.
11 Desire.
12 Immemovial.
13 Mazatche.
14 Santa Maria Novella.
15 Aiweiwei.
16 Daniel Libeskind.
17 Perry Nodelman.
۱۸ هزار و یک شب: مجموعه‌ای از داستان‌های افسان‌های قدیمی هندی، ایرانی و عربی و برگرفته داستان هزار افسان ایرانی ست.
۱۹ هنر چیدمان: استفاده کردن از عناصر مختلف برای بیان تجربه هنرمند از فضایی مشخص است.
۲۰ طرح، چارچوب و نظم و ترتیب منطقی حوادث در اثر ادبی یا هنری مانند داستان، نمایشنامه و شعر است.
21 les Fourbereies de Scapin.

فهرست منابع

اشمیت، رودیگر (۱۳۸۲)، *راهنمای زبان‌های ایرانی*، ترجمه حسن رضایی باغ بیدی، (چاپ اول)، نشر ققنوس، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۸۱)، *هایدگر و تاریخ هستی*، نشر مرکز، (چاپ اول)، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۹۵)، *امید بازیافته (سینمای آندره تارکوفسکی)*، (چاپ چهارم)، نشر مرکز، تهران.
استرل، آرنیکا (۱۳۹۳)، *داستان‌های شیرین هزار و یک شب*، چاپ اول، ترجمه مهدی طارمی، نشر نظر، تهران.
استون، ایرونیگ (۱۳۵۷)، *رنج و سرمستی*، چاپ سوم، انتشارات امیر کبیر، تهران.
امید آذری، آرتور (۱۳۹۱)، *فضا معماری فلسفه*، چاپ اول، نشر یساولی، تهران.
باشلار،گاستون (۱۳۹۱) ، *بوطیقای فضا*، چاپ اول، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
بروگر،گریم و استون، سالی (۱۳۹۲)، *طراحی داخلی چیست؟*، چاپ اول، ترجمه حمید رضا انصاری، یحیی اسلامی، نشر علم معمار، تهران.
پاول، جیمزان (۱۳۸۹)، پست مدرنیزم، چاپ سوم، ترجمه حسینعلی نوذری، نشر نظر، تهران.
پت، داگ (۱۳۹۳)، *چگونه معماری کنیم*، چاپ دوم، ترجمه آزاده پاینده رخشانی، کسری، تهران.
پالاسما، یوهانی (۱۳۹۲)، دست متفکر، چاپ اول، ترجمه علی اکبری، نشر پرهام نقش، تهران.
تولستوی، لئون (۱۳۷۲)، هنرچیست؟، چاپ هشتم، ترجمه کاوه دهگان، انتشارات امیرکبیر، تهران.
دی کی چینگ، فرانسیس (۱۳۹۱)، *معماری فرم فضا نظم*، چاپ سوم، ترجمه محمد احمدی نژاد، نشر خاک. تهران.
رید، هربرت (۱۳۷۰)، *هنری مور (سرگذشت وآثار)*، چاپ اول، ترجمه حشمت الله صباغی، نشر کارگاه هنر، تهران.
سلیمانی، بهزاد (۱۳۹۰)، سیاه مشقی به نام فضا شکل فرم، *فصلنامه چهار باغ*، شماره ۷، صص ۱۴-۱۷.
گروندن، ژان (۱۳۹۵)، *علم هرمنوتیک فلسفی*، چاپ دوم، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، انتشارات مینوی خرد، تهران.
مجاوری آگاه، مسعود (۱۳۹۳)، تصویرگری تالیفی و تصویرگری کتاب‌های مصور، *فصلنامه‌ی نقد کتاب و نوجوان*، شماره ۱ و ۲، صص۲۰۹.
ممیز، مرتضی (۱۳۸۲)، *حرف‌های تجربه*، چاپ اول، نشر دید، تهران.
نودلمن، پری (۱۳۸۹)، *ضرب‌آهنگ روایت در کتاب مصور*، ترجمه بنفشه عرفانیان، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۱۵۸، صص ۸۳-۹۰.
نولن‌هوکسما، سوزان و دیگران (۱۳۸۸)، زمینه *روان‌شناسی اتکینسون و هیلگارد*، جلد اول، چاپ سوم، ترجمه حسن رفیعی و محسن ارجمند، انتشارات ارجمند، تهران.
Kearney, Richard (1994), Maurice Merleau-ponty, *modern movements in europen philosophy*, Manchester University Press.
Borgers, Jorge luise (2000), *Selected poems*, Penguin Books, London.