

## تصویر، ایماژ (پی انگاره) و ادراک بصری

عارفه صرامی<sup>۱</sup>، اصغر فهیمی فر<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> 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، برابر نهاده‌ی «پی انگاره» انتخاب شده است. براساس داده‌های تجربی کنش ما در تصور مشابه کنش ما در دیدن چیزها، شامل تصاویر است؛ اما، پرسش این است که، کدام وجه از پی انگاره در تفسیر ناظران در طول تاریخ تغییر می‌کند و توسط رسانه‌های خود انتقال می‌یابد؟ و چه نسبتی میان پی انگاره دریافت شده 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 پی انگاره‌ها، 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 نگرستن متفاوت به جهان است.

### واژه‌های کلیدی

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

## مقدمه

تصویرسازی، دارای ویژگی دیداری و ساده‌ترین راه انگاشتن است که فرآیند دیداری نمودن تصورات را به کار می‌بندد (Gregory (1), 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). منظور ابی واربورگ از Pathos formula نیز دست‌های از ایماژها هستند که تأثیرات و فرآیند بازنمایی توانش‌های عاطفی بر الگوهای دیداری و فرهنگی را تصویرپردازی می‌کنند (Johnson, 2011; Belting, 2012). 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، برابر نهادی «پی‌انگاره» 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 انتشار یافته، 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. هر چند 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 (پی‌انگاره‌ها) می‌اندیشیم، باوری بسیار کهن است که امروزه سر این رشته‌ی طویل را با نظرات و آرای گوتته در قرن هجدهم گره زده‌اند. گوتته‌ای که خود را موظف به اندیشیدن از خلال فرم‌های طبیعی می‌دانست (Bredback et al., 2013, 2-4). بحث حاضر، درباره‌ی اندیشه‌های تصویری و تصویر با این پرسش نخستین درباره‌ی چیستی نقطه عطف تصویری<sup>۲</sup> و ارتباط آن با ایماژ آغاز می‌شود.

پیش از هر چیز 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 پی رویکردی در فلسفه غرب در قرن بیستم موسوم به «نقطه عطف زبان‌شناسی»<sup>۳</sup> رخ داده است. برجسته‌ترین ویژگی نقطه عطف زبان‌شناسی، 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<sup>۴</sup> است. تصویر، امروزه جایگاهی میان آنچه توماس کوهن<sup>۵</sup>، «پارادایم (مثال، نمونه)» نامید و مفهوم «ناهنجاری»<sup>۶</sup> (کوهن، -Alloa, 2016, 228; Mitchell, 1995, 13; 29)؛ به عنوان موضوع اصلی بحث در علوم انسانی و زبان‌شناسی قرار دارد؛ مدل و یا فیگوراپیکری فراگیر برای دیگر چیزها (شامل خود پیکربندی‌ها) و [تصویر] هم چون معضلی است حل نشده، حتی در علم مربوط به خودش؛ یعنی آنچه پانوفسکی<sup>۷</sup> 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 درباره‌ی مفاهیم و محتوای مستقیم ایماژها با دلایلی صریح و اشاره هدفمند به خاستگاه ایماژ (پی‌انگاره) همراه است و در این مورد ما با همگانی بودن نمادین زبان مواجهیم که به هماهنگی و شباهت عینیت‌ها باز می‌گردد و تفاوت‌های جزئی معنایی را نادیده می‌گیرد که در زبان وجود دارد. بیشترین معضل ارجاعات معنایی پیرامون ایماژ (پی‌انگاره)‌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، فرآیندی 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 پی‌انگاره 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 صورت‌های متفاوتی متجلی می‌شوند (ایماژ، پی‌انگاره‌های، 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 باز نمود 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 خود تصویر است؛ بنابراین با طرح پژوهشی معناشناختی و تحلیلی به توضیح و تحلیل ویژگی‌هایی از ایماژ، پی‌انگاره، می‌پردازد.

این تعبیر رایج وجود دارد که بسیاری از ویژگی‌های برجسته‌ی انگاره‌ها<sup>۸</sup> از رابطه میان تصویر<sup>۹</sup>‌ها و تصور<sup>۱۰</sup> سرچشمه می‌گیرد. از این روی، راه‌های بسیاری وجود دارد که تصاویر می‌توانند به طور خاص دیده شوند. تصویر خورشید در فرهنگ ایرانی، تصویری است که از آن در ذهن ماست، به صورت تصویری زنانه شکل گرفته است. این تصویر

به راستی این خورشید شخصیت پردازی شده که به عنوان مثال، محتوای تصویری آن، به شیوه انسان انگارانه (زن / مرد)، و به شکل شگفت انگیزی با تصور گره خورده است، چگونه شکل گرفته است؟

زنانه از طریق ویژگی های ظاهری نسبت داده شده به خورشید در نقاشی ها و هم چنین در آثار ادبی به ویژه در داستان های فولکلوریک، تصور ذهنی زنانگی خورشید را بیش از پیش استوار می سازد. اما

## ایماژ (پی انگاره)، جهان نگر تصویر و ذهنی

در آغاز دهه ۱۹۲۰، ابی واربورگ به این امر توجه کرد که پی انگاره، سلسله مراتبی از خاطرات را فراموش می خواند. واربورگ در نتیجه پروژه کاری اش درباره بازسازی خاطرات از طریق ایماژها، قصد داشت تا این فرهنگ را ایجاد و آمادگی آنها را برای ترکیب شدن، قابل دسترس سازد. واربورگ نشان داد که ما مراتبی از خاطرات (یادها) را، با ایماژ دریافت می کنیم، به طوری که می توانیم سیر تاریخی و ادراکی این تصاویر را شناسایی کنیم، و این چیزی است که در اولین برخورد ما با این ایماژها مبهم به نظر می آید (Breiback et al., 2013, 2). در واقع ایماژها هنگامی خود را آشکار می کنند که ما با آنها در زمینه ی گسترده ای از ارجاعات مواجه می شویم. این بدین معنا نیست که ما این تصاویر را به سادگی به عقب برمی گردانیم و یا آنها را همچون آرشیمی کنار هم قرار می هیم، بلکه ما به ایماژ (پی انگاره) ها در بافتی از پیوندها مکان مشخصی را اختصاص می دهیم. جایگاه آنها در این بافت، بسط دهنده ی درازنای تاریخ و فرهنگ است. همچنین اگر بخواهیم شیوه ای که ما هدایت خود را به آنها می سپاریم و یا اینکه چگونه 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 نقطه ی کانونی ایده نزدیک می شوند را درک کنیم و این یعنی، ما ایماژ را در یک سطح دیداری بی واسطه و مستقیم فراموش می یابیم (Ibid, 3-4). بدیهی است که یک ایماژ (پی انگاره)، به سادگی سطحی (فضایی) است که شیوه ای را برای کنار هم قرار دادن فرایندها و توالی وجودهای زیربنایی آن می گشاید. ایماژ (پی انگاره)، تکراری ایجاد می کند که در تصویر به مثابه ی نتیجه ای از یک فرایند بازنمایی می شود و استنباط بخشی از آن، در گرو توانایی ما برای درک و دریافت آن فرایند استوار است؛ تصویر نیز ساختی است که مرتبه ای از ایماژ از خلال آن قابل ادراک شده است (Ibid, 3). چندان آشکار نیست اما، تاثیر حضور ایماژ در علم و هنر تا جایی است که می توان اثبات کرد که جهان تحت سلطه ی پی انگاره هاست؛ به عبارت دیگر، «این ایماژ است که جهان را برای ما آشکار می کند» (Alloa, 2005, 72, 76). باری شناخت ایماژ و توسعه نظریه تفسیر ایماژ در نظریه ی فرهنگی، واکنشی است به ضرورتی پیشاعلمی و بعید از تجربه ای عمیق که شکل دهنده خود این فرایند و پیکره فرهنگ است. ما بالضروره از یک سو با بازنمایی پیچیدگی شناخت یک ایماژ رو به رو هستیم و از سوی دیگر، با فهم حوزه گسترده و چندوجهی که ایماژ مورد نظر فصل مشترک گسترده ی آن است. با در نظر داشتن این موضوع، این ضرورت وجود دارد تا به پیچیدگی اساسی و بنیادی ایماژ روی آوریم (Breiback et al., 2013, 3-4). نکته ای که باید درباره موضوع خاص

این مقاله در نظر داشته باشیم این است که این ایماژها نمی توانند در چارچوبی زیباشناختی ضمیمه شوند، بلکه ایماژها حوزه ی مهارتی گسترده تری نسبت به اصل نبوغ زیباشناختی قرن هجدهم دارند. اصل نبوغ زیباشناختی قرن هجدهم تمایل داشت تا ایماژ را خارج از جهان واقعی و فقط در قوس های فرارونده ی دیوار موزه ها در جهان ماورا قرار دهد. در حقیقت تصویر زیباشناسانه ی مطلق بدون ایجاد پلی میان ذهن های تاریخی و فردی، توانایی ساختاری و پویایی ایماژ را از بین می برد. موقعیت معاصر ما، به نظر بیان کننده ی مناسبی برای دوباره گشودن این پژوهش ها به شیوه ای دیگر درباره ی توانایی پی انگاره در همه ی زمینه های شناختی (دانش و هنر) به شمار می رود. بنابراین، ایماژ (پی انگاره) ها نه از حوزه محدود احساس زیباشناختی خود جدا افتاده اند و به اطلاعات محض (نشانه) تقلیل یافته اند؛ و نه مستقل از محرک های تأویلی دقیق و اندیشه ی شناختی هستند<sup>۱۳</sup>. هر معنایی در بافت خود شکل گرفته است و هنوز هم این قابلیت را دارد تا در بافت دستوری مناسب خود بیان شود. اما، به هر روی این مشکل وجود دارد که این دستور زبان می تواند چیزی که اندیشیده شده را تغییر دهد و آن را به شکل دیگری بیان کند. بافت دستوری، قواعدی را به کار می برد که این امکان را فراهم می کند تا فرایند خطی را بازنمایاند، اما ایماژ (تصویر)، از قواعدی پیروی می کند که با این ساختار مرتبط نیست. از این نقطه نظر، شهود و تصور دارای بافت دستور زبانی نیستند و به صورت آنی (دفعه تاً) ارائه می شوند، در حالی که معنا در نحو به صورت سلسله مراتبی و استدلالی بیان می شود؛ در این توالی، لزوم آنی بودن ایماژ از بین می رود؛ در حالی که کیفیت خلاصه و مختصر آن به صورت یکپارچه بازنمایی شده است؛ به طور کلی یک پی انگاره، یک خلاصه از کلیتی است که در یک تمامیت هم بسته بیان شده است. هر گاه از قواعد دستور زبان برای تصور (خیال) سخن می گوئیم، قیاسی میان زبان گفتار و زبان تصویر ایجاد می کنیم، بدون آنکه این دو حوزه را یکسان بینگاریم. بنابراین، اگر از معنانشناسی ایماژ سخن می گوئیم در حال ارجاع به ساختاری هستیم که نمی تواند مجزا شود و به توالی منطقی با قابلیت بازسازی تمایل یابد (Ibid, 5). زبانی که ایماژ دیداری را با آن شرح می دهیم، خود را در تنگنایی می بیند تا جایی که هرگز قادر به کنار گذاشتن محدودیت های خود نیست. در این حالت، وجه معتبر منطقی از فرم ها (ایماژ به مثابه فرم ها) ترسیم شده است که نمی تواند بر اساس ترکیب دوباره استدلالی و یا تجزیه استدلالی از دید (خیال) و خلاصه از جهان، که به وسیله ایماژ ساخته شده، بیان شود؛ مگر آنکه بر اساس فرایندی متضاد و چالش برانگیز به وسیله ی تراکم زبان به صورت چیزی که

## خوانش تصویر؛ هستی به مثابه‌ی ایماژ

شناخت گرامرویزه ایماژها، به معنای اهمیت دادن و تأکید در معنای گسترده بروجه 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 شناختی ایماژهاست. تأکید بر این ارتباط‌پذیری یا بیان گفتمانی، تنها از منظر تأویلی اهمیت ندارد؛ بلکه در بافت خود، اخلاقی است. ارتباط‌پذیری، شناخت ما را به پس 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 تعریف شده‌ای 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 قرار می‌دهیم. بَنکس<sup>۱۶</sup> 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 درون‌متنی و برون‌متنی است. از این منظر برای فهم چیستی پی‌انگاره به بررسی و تشریح برخی از وجوه پی‌انگاره و جایگاه آنها در ادراک بصری می‌پردازیم. آنچه مسلم است پی‌انگاره وجوه مختلفی از ساخت‌های معنایی شامل تولید، خود پی‌انگاره (انگونه 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 (پی‌انگاره) به مثابه‌ی شی<sup>۱۷</sup>:** ایماژ کالبدی (صورتی) برای ادراک مفهوم پس پشت آن فراهم می‌کند. ایماژ (پی‌انگاره) به مثابه‌ی **طرح، قالب<sup>۱۸</sup>:** طرح‌ها و قالب‌ها، فرم‌های ویژه برای بازنمایی ایزه‌های دیداری برآمده از شناخت هستند. ایماژ (پی‌انگاره) به مثابه‌ی **فضای اجتماعی<sup>۱۹</sup>:** 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 (پی‌انگاره) به مثابه **چارچوب<sup>۲۰</sup>:** 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

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، واری محدودیت‌های زیباگرایانه‌ی آن وجود دارد. ما تنها از فرایند دیده شدن 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 سوژه از زندگی شهری کم و بیش وابسته به فرهنگ تجاری و دانش علمی وجود دارد که ایماژ را حائز اهمیت 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 تصویرزانه‌ی خورشید بازگردیم، باید گفت که این تصویرزانه 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) زانه 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 پی‌انگاره‌های جدید در فضای اجتماع، امروزه خورشید را زانه می‌دانیم<sup>۲۱</sup>.

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 (پی‌انگاره)‌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).

ما با نظامی سروکار داریم که علاوه بر در نظر داشتن خاستگاه خود در سنت ریخت‌شناسی گونه، مایل است تا خود را در نظر ما به صورت عقلانی و منطقی به بیان درآورد. ما با نظامی سروکار داریم که برپایه این دیدگاه، روی به سوی سوژکتیویته (ذهن باوری) دارد. در معنای گسترده، طبیعت موق سوژکتیواست و این امر هدایت‌کننده به سوی تأثیری بسیار عمیق در سطح ادراک ما از ایماژ است، چرا که برپایه اظهارات ادگار مورن<sup>۲۲</sup>، 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 (Bredback et al., 2013, 8).

فرهنگ که نمونه‌ها و مدل‌هایی را به کار می‌برد که سبب می‌شود تا ما نه فقط خروجی آنها را بلکه زمینه بیرون ایماژ (پی‌انگاره) 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 پی‌انگاره عرضه می‌کنند (Breiback et al., 2013, 60-63). در این چارچوب، پرسش ما تنها «چیستی ایماژ» نیست بلکه دسته‌ای از پرسش‌ها درباره‌ی ایماژ (پی‌انگاره) و در ارتباط با پرسش نخستین مطرح است: ایماژ (پی‌انگاره) 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 خود 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 (پی‌انگاره) به مثابه‌ی شهود (ادراک)

ما برای دیدن یک شی‌توجه خود را به آن معطوف می‌سازیم. با انگشتی نادیدنی در فضای پیرامون خود حرکت می‌کنیم، برای یافتن چیزهای گوناگون به نقاط دور و نزدیک می‌رویم، اشیاء 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 اشیاء، جریان‌های کاملاً پویاست (آرنه‌ایم، ۱۳۹۳، ۵۷). دیدن (مشاهده) ۲۵، به معنای خلق میدان تجربه است (Breiback 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، بیان‌کننده 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 (پی‌انگاره‌ها) 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 پی‌انگاره‌ای کالبدمند روی می‌آوریم، به چیز بیگانه‌ای روی نیاورده‌ایم، در تصویر با این ویژگی، ما فرمی از خودمان را یافته‌ایم.

سازمان یافته بینش ما در چالش و گفتگوست، برخورد می‌کنیم. ایماژ (پی‌انگاره) به مثابه‌ی ایماژ (پی‌انگاره)<sup>۲۱</sup>: با زتاب یک محل ارجاع پیشین، امکان محدود کردن اندیشه به یک ایماژ وجود ندارد، اما ایماژ (پی‌انگاره) می‌تواند اصلاح‌کننده اندیشه با توجه به خود ایماژ باشد. ایماژ (پی‌انگاره) به مثابه‌ی فرآیند<sup>۲۲</sup>: مقصود از آن فرآیند دیداری شدن است که پیوندی عمیق با طبیعت ذاتی و زاینده پدیده دارد (Bre- idback 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 (پی‌انگاره) به مثابه‌ی شی

دانش امروزه بر اساس مدل، تصویرسازی و شبیه‌سازی 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<sup>۲۳</sup> و یا باربارا استافورد<sup>۲۴</sup> 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. در واقع می‌توانند وجوه ادراکی را کشف کنند؛ آنها را پیوند دهند و در یک قالب معنا دهند. اما در هنر چگونه است؟ هیچ چیز قطعی در این 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

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 (پی‌انگاره)‌ها با وجود بافت زیربنایی خود، وجودهایی منفصل هستند و هر شناخت افزوده‌ای، فرم جزئی 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 دگرگونی‌گونه که این امکان را فراهم می‌کرد تا دلایلی برای دگرگونی‌ها ارائه دهیم، صادق است.

چنان که گفته شد، پدیده‌هایی که دارای پیوند با تعبیر زبانی هستند، رسانه‌هایی تصویری نیز دارند و بی‌انگاره‌ها، 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 پیش‌آگاهی از جهان دارند، پیش‌آگاهی‌ای 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 (Breiback et al., 2013, 64-65).

گذشته از این ملاحظات، ما می‌توانیم اظهار کنیم که توانایی ادراک، تصویرذهنی را از پیش به عنوان رسانه‌اش مفروض داشته است. بنابراین پدیده‌ای در حالت‌های بعدی اش، 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 خود ایماژ است، بازبازی که در آن نیروی شناخت به سوی استدلال مندی 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 (پی‌انگاره‌ها)، جهان‌نگری تصویری ذهنی هستند و از این منظر، با طبیعتی پویا و زاینده‌گره خورده‌اند. آنها لزوم چیزهایی را سبب می‌شوند که پیش از این نبوده‌اند. شاید از طریق این ایماژها

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 جهان‌انگونه 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 در خود 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 اشگل در زمان خود گفته بود که «هرچیز جدید صرفاً ترکیب و نتیجه‌ای از چیزهای کهن است» (Schle - 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 تصویری که در خود ماست را به حرکت در آورده‌ایم. فضای ایماژ (پی‌انگاره)، 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 آیینی‌های جهان که خود را به وسیله‌ی پی‌انگاره‌ها بر ما گشوده است، عبور می‌کنیم. بر اساس آنها تصویری را شخصی می‌کنیم و با توجه به پارامترهای ذهن خود، آنها را از نو سامان می‌دهیم (Breiback et al., 2013, 64). از این طریق است که سوژه (ما) خود را دوباره در تجلیاتش کشف می‌کند، که در گنه آن، تصور او از خودش نهفته است.

برپایه آنچه تا کنون در این متن آمده، هر اصلتی انگیزه‌ای برای ذهن است، عاملی برای بازسامان بخشیدن خودش. چیزها خود را توسعه می‌دهند، تصاویر جهان بینی‌ای را می‌سازند و توالی تصویرها 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

پی‌انگاره در فرهنگ زنده است با هنجارهای فرهنگی و تاریخی اش که متحجر نمی‌شود و در بافتی از تعین‌های پویا و ارجاعات متغیر پیش می‌رود. با این هنجارها، پی‌انگاره، 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 پی‌انگاره محمل<sup>۲۶</sup> اندیشه است، نه عینیت 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 هگذر یک تصویر خاص نه تنها با الگوی بیرونی تصویر؛ بلکه توسط موضوع پی‌انگاره قابل انتقال است. درک و دریافت این تصاویر، در گرو درک ویژگی‌های ادراکی - انگیزشی عام پی‌انگاره یا همان قراردادهای همگانی برای شیوه نمایش ایده‌های خاص است.

(به مثابه‌ی فرایند) و یا همه‌ی ایماژهاست که نوعی حضور مبهم وجود دارد در هم‌نوایی با بیننده‌ای که تصویری 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 - روانی 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 فرایند، دیداری شدن است که پیوندی عمیق با طبیعت ذاتی و زاینده‌ی پدیده دارد (Bredback 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 فرایند است، فرایند کامل شونده و پیچیده. پی‌انگاره‌ها زنده هستند و پیش می‌روند با اتکا به ایماژی پیشین که این فرایند 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 براساس آنها، کیفیات جدیدی را بسازیم. از همین روست که ایماژ بسیار زنده و زاینده است و حیات خود را حفظ می‌کند.

## نتیجه

براساس یافته‌های ما در این پژوهش و تبیین وجوه گوناگون درباره تصویرسازی بصری، بیان از رهگذر ویژگی‌های ادراکی 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 اشیاء و فرایندها 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 شیء 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 (پی‌انگاره) 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 براساس آن، ما در خود آنچه دیده‌ایم و آموزش دیده‌ایم را می‌سازیم، چنانکه گویی با اطلسی از خاطرات مان مواجهیم، چیزی شبیه به یک آرشيو که چیدمان آن، بینش جدیدی از آنچه پیش از این وجود داشته است، ایجاد می‌کند. همچنان که آرشيو 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 فرایند دوسویه‌ی غیرقابل تفکیکی مواجهیم. ما خود را به وسیله‌ی تجربه‌ی دیدن هدایت می‌کنیم. این دید، سرشار از پیش‌آگاهی‌هاست. دیدیم که پی‌انگاره 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 به دست آوردن آن محتوایی سرچشمه می‌گیرد که مشروط به ادراک ویژگی‌ی ذهنی تصور ماست؛ هم اکنون نیز خود را در پی‌انگاره‌ها می‌یابیم، پی‌انگاره‌ها بخشی از وجود

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 سرو کار داریم که در آن، نظام شناختی به مثابه‌ی ساختاری از روابط میان تعیین‌های مفهومی است. عناصر شناخته و نامتعیین خود را به سادگی به این فرایند می‌افزایند و در حالت نوسامان یافته از این فرایند، ساختاری از روابط میان مفاهیم به حیات خود ادامه می‌دهد.

ماست، بخشی که آن را حافظه می‌نامیم. بنابراین شناخت ما (که بیش از همه چیز با پی‌انگاره‌ها حاصل می‌شود)، تاریخی دارد. فضایی که با پی‌انگاره پر شده 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 پی‌انگاره‌ها 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 پیش‌آگاهی‌های 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

### پی‌نوشت‌ها

بريجانيان، ماری (۱۳۹۳)، فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی، ویراسته بهالدين 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.

1 Belting.

۲ شایان ذکر است که ادیب سلطانی در «سنجش خرد ناب»، معادل فارسی ایماژ (image) را پی‌انگاره قرار داده‌اند (ماری بريجانيان، 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 شده‌اند، بلکه با ایماژهایی که به طور پیوسته با پیچیدگی خود همراه هستند، مواجهیم، همچنان که جیمز الکنز 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 دارد که هر یک، 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.