تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸

فریبا ازهری[۱]، ابوالفضل عبداللهی فرد[۲]

کادر، قاب و معنا: تحلیل آثار انتخابی از حبیب مرادی و باسم دحدوح بر مبنای نظریه بطن تصویر میکه‌بال

چکیده

معنا در دنیای معاصر با ارایه‌های نوینی که از سوی هنرمندان انجام می‌پذیرد؛ دستخوش تغییراتی می‌گردد. بررسی اولیه از آثار هنرمندان، حبیب مرادی و باسم دحدوح، حاوی اشتراکاتی در خوانش ظاهری آنها بوده و این‌گونه به نظر می‌رسد که کادر یا قاب نقش کلیدی را در ایجاد شباهت‌های ظاهری ما بین آثار هنرمندان ایفا می‌کند. این عنصر به عنوان جزء کوچکی از تصویر به خودی خود هیچ معنایی را بر نمی‌تابد اما نحوه ارایه و حضور آن در نقاشی، معنای کلی اثر را تحت‌الشعاع قرار داده و توانایی تغییر آن را دارد. بدین منظور، انتخاب هنرمندان موردی بوده و گزینش آثار، هدفمند و با اولویت وجود کادرهای متعدد در نقاشی‌ها می‌باشد. هدف، دستیابی به نقاط افتراق/اشتراک در آثار معرفی شده از دو هنرمند از منظر رویکرد بطن تصویر میکه‌بال است. چگونگی و نحوه تعریف کادر و قاب در آثار دو هنرمند و تأثیر متقابل کادر/قاب با پیکره انسانی بر معنا، سؤالاتی است که بدان پاسخ داده شد. این پژوهش بصورت توصیفی-تحلیلی و تطبیقی بوده و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و با ابزار فیش‌برداری استخراج و با هنرمندان مذکور نیز مصاحبه شده است تا بتواند در خصوص این پژوهش خلاء مطالعاتی را تکمیل کند. در بررسی‌ها مشخص گردید؛ معنا در آثار دو هنرمند، ارتباط زیادی با نحوه ارایه کادر داشته و لذا کادر در آثار هر دو هنرمند، به‌عنوان مرکز و بطن اثر است با این تفاوت که خاصیت گرده افشانی معنا در هنر مرادی لایه‌لایه و به فرم حلزونی بوده اما در آثار دحدوح به صورت خطی می‌باشد.

واژگان کلیدی: معنا، قاب، کادر، حبیب مرادی، باسم دحدوح، تطبیق، میکه‌بال.

[۱] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
[۲] عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، استادیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
Email: a.abdollahifard@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

یک متن تصویری، گستره‌ای متشکل از عناصر گوناگون است. هر یک از این عناصر بسته به چگونگی قرارگیری آن در اثر و ارتباط آن با عناصر دیگر، تعاریف خاصی به خود می‌گیرند. در هنر معاصر، کادر و قابِ یک اثر، به عنوان بخشی از یک عنصر تصویری به شمار می‌آید. در دیدگاه سنتی، در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف غالبا از کادر و قاب به عنوان عامل استتیکی یا زیبایی‌شناسی استفاده می‌شود اما در هنر دوران معاصر، به واسطه تعاریف جدیدی که از زیبایی‌شناسی و هنر مطرح است؛ کادر و قاب نیز بخشی از اثرِ خلق شده می‌باشد و تنها به جهت حظ بصری نبوده و رِتینال[۱] نیست لذا با این دیدگاه، در برخی آثار نگارگری معاصر ایران تغییراتی مشاهده می‌شود. تغییرات مطرح شده در حوزه کادر و قاب آثار مورد توجه است. قبلا عنصر قاب در آثار فرشچیان بررسی شده (رجبی و احمدپناه، ۱۳۹۹). اما به معنای آن پرداخته نشده است. تفاوت بین کادر و قاب نیز در پژوهش پیش‌رو مهم بوده و لحاظ می‌گردد.

میکه‌بال[۲] فردی است که نظریاتش در حوزه تصویر و در اواخر قرن بیستم مورد توجه صاحب نظران قرار گرفت. از آثار این نظریه‌پرداز ادبی می‌توان به کتاب‌هایی همچون رامبراند: آن سوی موقعیت تصویر و کلمه(۱۹۹۱.م)، صفحه خال‌دار، خوانش بصری پروست[۳]، نمایش‌های دوگانه: موضوعی از تحلیل فرهنگی، اشاره کرد (Bal, 1999: 2). نظریه بطن تصویر (ناف تصویر) توسط وی ارایه شده است. در این نظریه، میکه‌بال اعلام می‌دارد که" همواره در تصویر آثار هنری، یک جزء کوچک، المان یا عنصری وجود دارد که قابلیت تغییر معنای کلی اثر را دارا می‌باشد" (نصری، ۱۳۹۷: ۱۰۵). به جهت مطالعه، آثاری از حبیب مرادی، هنرمند ایرانی و باسم دحدوح[۴] هنرمند سوری انتخاب می‌شوند.

حبیب مرادی (۱۳۵۶ه.ش) متولد تبریز بوده و در آثارش به بیان جدیدی از هنر پارسی پرداخته و به اعماق جامعه فرهنگی ایران اشاره دارد. وی در محضر اساتیدی چون رفیع مؤتمنی طباطبایی، ابوالفضل عبداللهی فرد، علی کوهپایه حقی و جمشید عباچی‌زاده کسب علم نموده است. آثار وی در دو کتاب که یکی از آنها در «منظومه ناپیوند واله، گی (هفت شعر داستان، هفت تابلو)» می‌باشد؛ در ۱۳۹۸ به چاپ رسید (مرادی: ۱۴۰۰/۰۸/۲۵). باسم دحدوح (۱۹۶۴.م) نیز هنرمند پیشگام در ایجاد تحول در هنر معاصر سوریه و رئیس دانشگاه هنرهای زیبای سوریه و مقیم دمشق است. از اساتید ایشان، فتح‌المدرس، محمود، حماد، مروان کساب باچی، دکتر الیاس‌الزیارت و ... بود. در بهمن‌ماه ۱۳۹۷ (۲۰۱۹.م)، وی به همراه هنرمندانی دیگر از سوریه، نمایشگاهی با ۳۳ اثر در دانشگاه هنر اسلامی تبریز برگزار کردند که وی با هفت اثر تجسمی در آن حضور یافت (دحدوح: ۲۰۲۱/۱۱/۱۶). علت انتخاب این هنرمندان وجود تشابهات ظاهری در تعریف کادر، قاب و تعامل و ارتباط آنها با پیکره‌های داخل متن در تولید معنا است. این بررسی به صورت موردی انجام می‌گیرد و روش نمونه‌گیری از آثار هنرمندان نیز انتخابی و هدفمند بوده و اولویت در وجود کادرها و قاب‌های متعدد و با اشکال گوناگون در آثار می‌باشد به‌طوری‌که بیشترین تنوع وجود داشته باشد. با توجه به رویکرد بطن تصویر بال و در دیدگاه ظاهری این‌گونه به نظر می‌رسد که کادر و قاب در آثار این هنرمندان نقش کلیدی را در تولید معنا بازی می‌کنند که علت انتخاب آثار می‌باشد و با توجه به اقبال کم پژوهشگران به این حوزه، مطالعه پیش‌رو می‌تواند در راستای پر کردن خلاء مطالعاتی مفید واقع شود که این امر ضرورت تحقیق است. بدین منظور، دو نگاره از حبیب مرادی و دو اثر از باسم دحدوح انتخاب می‌گردد. مطالعه حاضر از لحاظ ماهیت و روش به روش توصیفی- تحلیلی، تطبیقی و جمع‌آوری اطلاعات به دو روش

کتابخانه‌ای(با ابزار فیش‌برداری) و مصاحبه با هنرمندان مذکور است. هدف، دستیابی به نقاط افتراق و اشتراک در آثار معرفی شده از دو هنرمند از منظر رویکرد معرفی شده است. چگونگی و نحوه تعریف کادر و قاب در آثار دو هنرمند و تأثیر متقابل کادر/ قاب با پیکره انسانی بر معنا، سؤالاتی است که بدان پاسخ داده می‌شود. در راستای انجام این پژوهش، بعد از پرداختن به مبانی نظری، تلاش می‌شود با رویکرد مدنظر، آثار مورد خوانش و سپس تحلیل و تطبیق قرار گیرد.

۲. پیشینه تحقیق

تاکنون مطالعه‌ای در خصوص موضوع این پژوهش و مطالعه‌ای که بتواند هنرمندی از سوریه را با هنرمند ایرانی، بررسی نماید؛ یافت نشد اما موضوعات مرتبط در چند گروه شامل پایان‌نامه‌های انجام شده، مقالات و کتب جای می‌گیرند. مطالعه در خصوص هنر معاصر سوریه در پایان‌نامه دکتری توسط یعقوب طالبی در دانشگاه هنر اسلامی تبریز تحت عنوان"تحلیل تاریخی تکوین نقاشی معاصر سوریه" به انجام رسیده است(۱۴۰۰). در این تحقیق پژوهشگر در دوره سوم هنر معاصر سوریه، آثار باسم دحدوح را بررسی کرده اما به رویکرد مد نظر پرداخته نشده است. این محقق در مقاله "سورئالیسم در نقاشی معاصر سوریه، برآیند جنگ و اختناق، مطالعه موردی آثار باسم دحدوح" از دیدگاه تحلیل تاریخی به آثار این هنرمند پرداخته است (۱۴۰۱). در پایان‌نامه دیگر تحت عنوان "تاثیر جنگ در آثار نقاشان معاصر سوریه-پروژه عملی: نقش زن در مقاومت (دفاع مقدس سوری)"، توسط خطیب در دانشگاه تربیت مدرس به انجام رسیده است (۱۳۹۶). محقق به این نتیجه رسیده که بعد از جنگ در سوریه، رویکرد موضوعی و حتی سبک‌گزینی آثار دگرگون می‌شود و صورت‌بندی جدیدی پیدا می‌کنند و به معانی ارزشمندی چون مقاومت و حریت توجه خاصی دارند (خطیب، ۱۳۹۶: ۱۱۴). در این مطالعه به آثار باسم دحدوح پرداخته نشده است. مهرداد صدقی در پایان‌نامه دکتری خود تحت عنوان «تحلیل عوامل و عناصر موثر بر تاثیرگذاری پیام در تصویرسازی» (۱۳۸۹)، در فصل سوم به موضوع کادر و معانی ضمنی آن پرداخته و عواملی چون تناسب، بار حسی هر قسمت از کادر، وزن و ... را در آثار تجسمی بررسی کرده است. در پایان‌نامه دیگری با عنوان"رابطه کادر(قاب) با روایت در نگارگری عصر ایلخانی تا انتهای عصر تیموری" که در دانشگاه تربیت مدرس توسط پریزادیان‌کاوان به انجام رسیده است (۱۳۹۴)؛ بررس اجمالی بوده و در نتیجه پژوهش اعلام شده که اشکال مختلف کادر بر اساس مضمون و روایت خاص انتخاب شده است. در صورتیکه در مقاله پیش‌رو علاوه بر کادر و قاب، معنا نیز بررسی می‌شود. پژوهشی دیگر توسط رجبی و احمدپناه انجام گرفته است که تحت عنوان " تبیین جایگاه قاب در آثار نگارگری ایران و بررسی نوآورانه آن در آثار محمود فرشچیان" می‌باشد (۱۳۹۹). پژوهشگران به انواع قاب‌های مورد استفاده آثار فرشچیان، دسته‌بندی و ارتباط آن با مضمون و کارکرد این قاب‌ها پرداخته‌اند. لذا در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به رویکرد میکه‌بال و مقایسه آن در میان آثار تجسمی ایرانی و سوری پرداخته نشده است. میکه بال، نظریه‌پردازی غربی است و رویکرد وی در قبال تصویر در بخش چهارم کتاب امیر نصری تحت عنوان "تصویر و کلمه" به صورت مختصر توضیح داده شده است. از پژوهش‌های لاتین متعددی که توسط این نظریه‌پرداز تالیف شده است می‌توان به کتابQuoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history(۱۹۹۹.م) اشاره نمود. میکه بال در این کتاب آثار کاراواجیو را از دیدگاه بطن تصویر و معنای حاصله بررسی نموده است. در پژوهش فالکِر هاوزِن[5]

تحت عنوان Beyond the mirror، (۲۰۱۵.م) مدل نشانه‌شناختی میکه‌بال و نورمن برایسون معرفی و رویکرد تصویر توسط این دو فرد را به بحث می‌گذارد. در مورد رابطه بین بیننده و اثر و دیدگاه میکه‌بال در خصوص "ذات‌گرایی بصری" اشاره می‌کند. از تالیفات دیگر وی کتاب Double Exposures (۱۹۹۶.م) یا نمایش‌های دوگانه است. موضوعات بال، نمایش‌هایی از موزه تاریخ طبیعی آمریکا، نقاشی‌های چهره‌هایی مانند کوربه، کاراواجو، آرتمیسیا جنتیلسکی و رامبراند و همچنین آثار هنرمندان قرن بیستم و متون ادبی می‌باشد(URL1). مقالات و پژوهش‌های دیگری نیز در خصوص نظریه تصویر میکه‌بال انجام گرفته که در این تحقیق ترجمه شده و استفاده می‌شود. در ایران هیچ پژوهشی در خصوص آرای میکه‌بال و کاربست آن در آثار هنرمندان معاصر(مرادی و دحدوح) انجام نگرفته است و با توجه به اهمیت موضوع ضرورتی را برای تحقیق ایجاب می‌نماید. نویسندگان به جهت بررسی دقیق‌تر آثار موردنظر در مقاله پیش‌رو، مستقیم با هنرمندان مذکور مصاحبه کرده است.

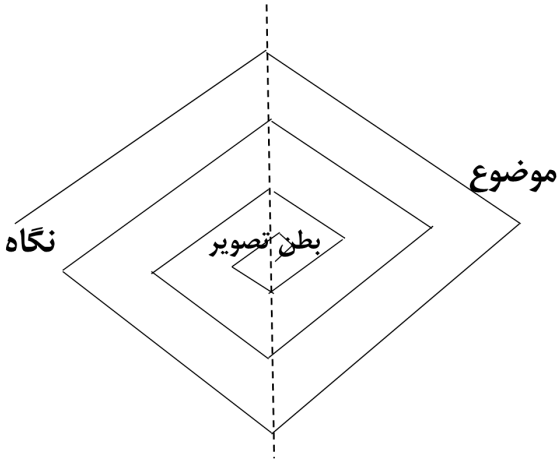
۳. روش تحقیق

از دیدگاه میکه‌بال، مرکز یا بطن تصویر، نشان می‌دهد که نقاشی روایت خودش را می‌سازد و به متن مکتوب تقلیل نمی‌یابد (نصری، ۱۳۹۷: ۱۱۶). روش میکه‌بال، روشی برای خوانش متن است تا به معنا و گفتمان برسیم لذا در این رویکرد، تصویر به کلمات تقلیل پیدا نمی‌کند. بررسی آثار هنرمندان، مرادی و دحدوح با روش تحقیق توصیفی - تحلیلی و تطبیقی بوده و دستیابی به منابع، به روش کتابخانه‌ای(با ابزار فیش‌برداری) و مصاحبه با هنرمندان مذکور می‌باشد تا بتواند به سؤالات پژوهش پاسخ دهد. انجام این تحقیق طبق رویکرد مدنظر، می‌تواند اندکی از خلاء مطالعاتی در این زمینه را پر کند. در نگاه ظاهری، این هنرمندان دارای آثاری با تشابهات ظاهری در تعریف کادر، قاب و تعامل و ارتباط آنها با پیکره‌های داخل متن در تولید معنا هستند لذا بدین جهت انتخاب شدند. گزینش دو مورد از آثار هنرمندان نیز به صورت هدفمند بوده و اولویت در وجود کادرها و قاب‌های متعدد در آثار است.

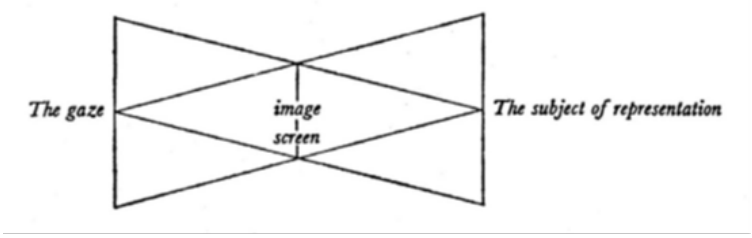
۴. چارچوب نظری تحقیق

میکه بال یک نظریه پرداز ادبی فمینیست، متخصص در تفسیر آثاری مثل رامبراند و کارادجو است. او تابلویی از نشانه‌ها و معانی می‌بافد که حواس و ذهنیت ما را درگیر می‌سازد. موضوع وی، عمل نشان دادن و در معرض دید قرار دادن است (Bal, 1996: 5). از نظر وی، چیزی که به صورت عمومی در معرض دید همگان قرار می‌گیرد؛ عمیق‌ترین دیدگاه‌ها و باورها، حول یک موضوع را آشکار می‌سازد. بیان نیز همواره یک استدلال دارد لذا در جریان به نمایش گذاردن عمومی تصویر (متن)، به همان اندازه که ابژه خود را در معرض دید قرار می‌دهد؛ سوژه نیز عینیت می‌یابد و این امر باعث می‌گردد که بیان، یک نمایش از خود باشد. چنین مواجهه‌ای از معنای تولیدی، یک عملکردِ بیانی است (Ibid: 2). نظیر این گفتار که بال آن را «ذات‌گرایی بصری» نامید؛ در دیاگرام معروف لاکان نیز قابل درک است و با بحث میکه‌بال هم‌راستا می‌باشد. در این دیاگرام، که هم‌چون یک آینه عمل می‌نماید؛ در دو طرف، نگاه خیره و موضوعِ نمایش آورده شده است (دیاگرام۱). آن چیزی که واسطه و میانه است؛ تصویر و صفحه می‌باشد. اذا بدینِ معنا هر چیزی که در معرض دید است و در تصویر یا صحنه اتفاق می‌افتد؛ موضوع نمایش می‌باشد. این همان بحثی است که میکه‌بال بعدها ارایه می‌دهد. در این دیاگرام رابطه بین نگاه و موضوع نمایش(بازنمایی) و

تصویر/صفحه دیده می‌شود (Falkenhausen, 2015: 150). با توجه به رویکرد میکه بال در راستای دستیابی به معنا، می‌توان به جزییاتی در نگاره‌ها پرداخت که قابلیت تغییر مفاهیم از پیش تعیین شده اثر را دارند. چنان‌که مفاهیم عوض شوند؛ مضمون و گفتمان نیز دستخوش تغییر خواهد شد. این جزء یا عنصر یا المان بنا به گفته بال، به‌عنوان ناف و بطن تصویر شناخته می‌شود. « ناف اصطلاحی است که بال آن را از سنت روان‌کاوی وام می‌گیرد. ناف مرکز بدون معناست یعنی مستلزم تکثر و سیالیت معنا می‌باشد" (نصری، ۱۳۹۷: ۱۱۶). ناف تصویر آن جزیی از اثر است که به مرکز معنا تبدیل می‌شود (Bal, 2001: 86). از نظر بال، ناف یک استعاره اجرایی است که در سطوح مختلفی عمل می‌کند یعنی نافِ تصویر یک نظریه بوده و شامل نشانه‌ها، داستان‌ها و علایم نشانه‌شناسی و یا حتی می‌تواند روایت یک اثر باشد. به گفته وی، زبان را نمی‌توان به کلمات و نحو تقلیل داد بلکه برای عملکرد نیاز به تجسم دارد. تصاویر نیز از زبان جدا شدنی نیستند (Bennet, 2002: 3). ناف یک متن، محل ناسازگاری عجیب و غریبی است که اجازه ورود به داستان دیگر را می‌دهد (Ibid: 6). وی اعلام می‌دارد که بین آنچه که در گذشته و آنچه که بعدها است؛ تقابل وجود دارد و هر دو جنبه بر یکدیگر اثر می‌گذارند و دیگری را به آن‌چه که هست و هرگز نمی‌تواند بدون آن یکی باشد؛ متقابل می‌دانند چرا که تاریخ در این بین متغیر است (Ibid: 2). میکه‌بال اعلام می‌دارد که ناف تصویر یک نشانه به عنوان اولین ذره شاهد است که برای درهم تنیدگی گفتمان تفسیری عمل می‌نماید. ناف، یک معنای ثابت و حقیقی یا معین برای نقاشی فراهم نمی‌آورد بلکه این عنصر از تصویر، فرآیند تولید معنایی را ایجاد می‌کند که در آن سوژه و ابژه به دو ذهنیت متحرک و همبسته تبدیل می‌شوند. در این فرآیند، شیء به تنهایی موضوع تحلیل است. به واسطه بازنمایی و تفسیر معاصر، ناف و بطن تصویر به طور کامل کنترل معنادهی اثر را در دست می‌گیرد و تبدیل به یک عامل خود تکرار شونده می‌گردد که بال آن را "Mise En Abyme"[۶] نام می‌نهد (Bal, 1999: 36) (دیاگرام۲). این مفهوم به‌طور فزاینده‌ای در پایان قرن بیستم با مفهوم پساپست مدرنیسم و بی اساس بودن همه ادعاهای مربوط به حقیقت کلی یا جهانی همراه شد (Marcus, 2016: 4).

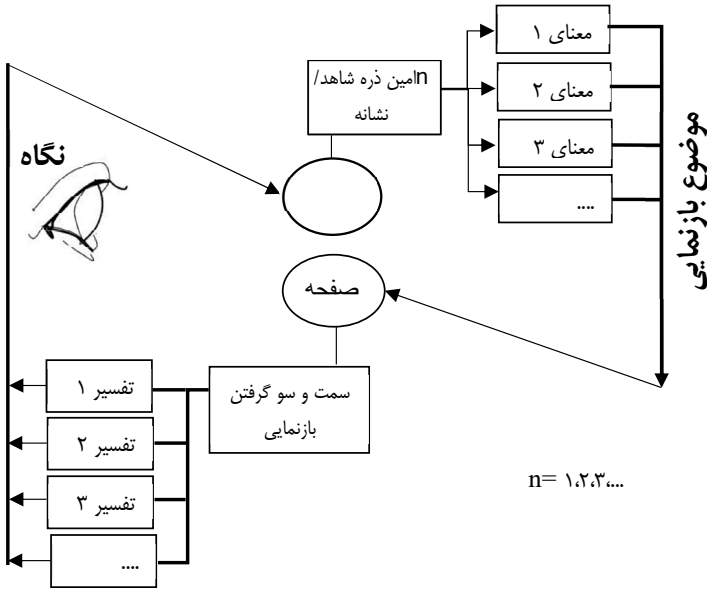


دیاگرام ۱. رابطه بین نگاه و موضوع نمایش در دیاگرام لاکان، ماخذ (Falkenhausen, 2015: 118)



دیاگرام۲. ناف: عامل حرکتِ آینه‌ای و خودتکرار شونده، ماخذ: به استناد آرائ میکه‌بال

میکه بال با استفاده از حالت انتقادی دریدا برای به چالش کشیدن مفهوم‌اش، نه برای حذف آن بلکه برای بیرون راندن آن از مرکز (مرکز زدایی) خوانش بر اساس ناف اثر را این‌گونه بیان می‌کند: خوانشی که تصویری بودن/ تجسمی بودن را تایید می‌کند اما از عناصر استدلالی چشم‌پوشی نکرده و به مکان‌های مشترک فرهنگی که شناخته شده است؛ پرتاب نمی‌شود. با توجه به تراکم نشانه‌های دیداری و اجازه دادن به گسترش آن در ادبیات، چنین خوانشی نمی‌تواند توصیفات کامل و جامعی را از آنچه که در نقاشی‌ها می‌بینیم باشد یعنی ناف تصویر برنامه و تعاملی مابین گفتمان و معنای تصویر است. ناف(بطن) تصویر می‌تواند مخفف آغاز و شروعی برای خوانش تصویر باشد (Bal, 2001:87). در واقع میکه بال در راستای تئوری واسازی دریدا که مفهومی چون پاررگون را مطرح کرده است؛ در این‌جا عنوان می‌کند که جزییات بی اهمیت در آثار هنرمندان، حرف‌هایی برای گفتن دارند. بنابراین رویکرد میکه بال جزء محور است و کلی نیست. هم‌چنین "بال با تکیه بر نظریه «گرده افشانی» دریدا در تلاش است تا به اثر، خاصیت چند معنایی ببخشد و در این میان تاکید بیشتر بر نقش مفسر است که چگونه بر اثر معنا می‌بخشد" (غفاری؛ عرب‌زاده، ۱۳۹۹: ۲۳۶). با استفاده از این مطالب و دیاگرام ۱، می‌توان دیاگرام ۳ را در جهت بررسی بهتر آثار انتخابی از هنرمندان ارایه داد.



دیاگرام۳. رویارویی مخاطب با بطن تصویر و چگونگی بازنمایی آن در یک فرایند تکرار شونده، ماخذ به استناد آرائ میکه‌بال

۵. کادر و قاب در نقاشی

واژه کادر یک اصطلاح فرانسوی بوده و از نظر لغوی به معنای چارچوب، قاب و محدوده است یعنی محوطه‌ای که از سایر نقاط متعلق به اثر متمایز و مشخص است (عمید، ۱۳۷۶: ۸۲۸). در این منطقه است که در معنای سنتی، اثر هنری اجازه فعالیت و حضور دارد. کادر و قاب اثر در زبان انگلیسی هر دو معنای frame ترجمه شده است. گاه framework نیز به معنای قاب اثر گفته می‌شود. "کادر به اشکال و اشیاء موجود در یک اثر هویت بخشیده و باعث انسجام، اتحاد، کنش و واکنش میان آنها می‌شود. کادر منجر به تمرکز بیننده بر اثر می‌گردد و کادرها دارای نقش بیانی قوی بوده؛ بر معنا نیز تاثیر می‌گذارند" (پورتر؛ گودمن، ۱۳۷۶: ۵۴).

همه فرهنگ‌ها در کشورهای گوناگون از مرزهای مشخصی در اطراف محوطه اثر، یا سطح تصویر بهره برده‌اند که عموما قاب تصویر نامیده می‌شود. "در نگارگری قدیم این قاب بوده که تصویر را به دنبال خویش به حرکت درآورده و قاب در آن زمان عامل تفکیک و هماهنگی بخش نوشتار و تصویر بود" (رجبی؛ احمدپناه، ۱۳۹۹: ۸۰). کادر در عرصه هنرهای تصویری، معیار مهمی در جهت ارزش‌دهی و مقایسه روابط اجزای تشکیل دهنده هر اثر هنری می‌باشد. این عنصر در آثار هنری، بقیه عناصر بصری را یک‌جا جمع کرده و به آنها شکل می‌بخشد (محمودی، ۱۳۹۷: ۳). کادر هم با موقعیت فرضی بیننده در تصویر مرتبط است و هم از نظر بصری بر هندسه مبنایی اثر و موقعیت موضوع نسبت به زمینه تاثیر می‌گذارد (صدقی، ۱۳۸۹: ۱۹). کادرها اقسام گوناگونی دارند. یکی از انواع آنها که در نمونه‌های مطالعاتی نیز شاهد آن هستیم؛ "کادر در کادر" است. هنگامی که عواملی بصری مابین سوژه و کادر واقع می‌شوند به مثابه‌ی کادر ثانوی عمل می‌کنند که اصطلاحاً به آن کادر در کادر می‌گویند. این مسأله می‌تواند نقش بیانی را در تصویر بالا ببرد و تأکیدی بر سوژه‌ی اصلی در اثر باشد. از کاربردهای "کادر در کادر" تأکید بر سوژه، تمرکز و توجه بیننده بر آن و همچنین عمق بخشیدن به اثر است (محمودی، ۱۳۹۷: ۳۹). کادر بخشی از ساختار اثر است. بی شک در ساختار آثار نگارگری معاصر ردپای هنر اصیل ایرانی را می‌توان به وضوح یافت. در این ساختار، تغییراتی نیز حاصل آمده که شامل تولید مضامین جدید در قالب‌های بدیع و نامرسوم نگارگری قدیم است. کادر یا قاب نگاره‌ها از بقیه اجزای ساختار اثر مهم‌تر دیده می‌شود چراکه محل ظهور جهان‌بینی خاص هنرمند نگارگر است و وی از همان ابتدا به اهمیت کادر پی برده است. اقتدار فرهنگی ایرانیان همواره توانسته است که تاثیرات از سرزمین‌های ملل مختلف را درونی و جذب کرده و در هنر خود متجلی سازد. در دوره اخیر نیز اشتیاق به متناسب ساختن اشکال هنر جدید با احساس و فرهنگ ملی و تاریخی، بیانگر مساعی هنرمند معاصر برای شکل‌گیری یک مکتب ایرانی در دوران ماست (سنجانی و کفشچیان مقدم، ۱۳۹۸: ۶۹). در نگارگری معاصر ایرانی، محدوده کادر با قاب اثر، متفاوت است. اگر چه غالب هنرمندان فرمول خاصی برای تدوین قاب آثارشان نداشته و آن را به نوعی متکی بر غریزه خویش می‌دانند. در این راستا هنرمند جهت‌های فضایی و عناصر موجود در اثر خود را هماهنگ با قاب اثر می‌سازد و در غیر این صورت ممکن است به وحدت تصویری لطمه وارد سازد (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۶: ۴۵). با ورود به دنیای معاصر، کادر و قاب هر دو مفهومی جداگانه یافتند. کادر محدوده‌ای برای تعیین متن اثر است و قاب، بعد از پاسپارتو نگاره برای کلیت آن ساخته شده و کل اثر را یکپارچه می‌سازد.

۶. بحث

در نگاه ظاهری در آثار نقاشی معاصر سوریه، عمدتاً مفهوم کادر با قاب یکی می‌باشد همانند آثار محمودالجوابره[۷] و احمد ابوزینه[۸] و زهیر حسیب[۹] که نمونه آثارشان در تصاویر ۱و۲و۳ آورده شده است. از نقاشان ایرانی، فرح اصولی به عنوان یک هنرمند مطرح، دارای آثار متعدد در حوزه نگارگری معاصر است. در نقاشی‌های وی استفاده از کادرهای متعدد جزء خصوصیات اصلی آثار بوده اما قاب آثار ساده است و تنوعی وجود ندارد (تصویر ۴).

در این مقاله، به صورت موردی آثار حبیب مرادی و باسم دحدوح برگزیده شدند. انتخاب این آثار هدفمند بوده و دارا بودن بیشترین تعداد کادر و تنوع در شکل کادر و قاب دلیل انتخاب است. با توجه به مجال اندک این پژوهش، دو نگاره از حبیب مرادی نگارگر معاصر تبریزی انتخاب شده‌اند تا برای بررسی با رویکرد میکه بال عنصر تصویری کادر/قاب همراه با پیکره انسانی با دو اثر از باسم دحدوح نقاش معاصر سوریه مطالعه شود. دو اثر انتخابی از مرادی در نمایشگاه انفرادی ایشان در ۱۳۹۷ در گالری کبود تبریز به نمایش درآمدند. دو اثر معرفی شده از باسم دحدوح نیز در ۱۳۹۷ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در طی نمایشگاهی گروهی ارایه شده است.

تصویر ۱. اثری از محمودالجوابره، به نمایش درآمده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در سال ۹۷، ترکیب مواد روی بوم، سایز ۹۰ * ۴۰، (ماخذ: عکاسی نگارندگان)

تصویر ۲. اثری از احمد ابوزینه، به نمایش درآمده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در سال ۹۷، سایز- (مآخذ: www.farsi.iranpress.com)

تصویر ۳. اثری از زهیر حسیب، ۲۰۱۵.م ، ۱۲۰ *۹۰ س.م (خطیب، ۱۳۹۶: ۶۲)

۱ / ۶. خوانش تصویری نگاره‌هایی از حبیب مرادی:

آن زمانی که هنرمندان به اهمیت کادر/قاب در آثار نگارگری خود پی برده‌اند؛ این جزء یا عنصر از تصویر بارها و در طی اعصار گوناگون تحت تغییرات مختلفی قرار گرفته است. مرادی برای اثر خویش در تصویر ۵، چندین کادر تعریف کرده است یک کادر فیزیکی بیرونی (کادر ۱) (تصویر ۶) که شامل مستطیل عمودی بوده و در داخل خود اثر نیز چندین کادر (کادرهای ۲ و۳) را می‌توان به‌عنوان کادرهای مجازی تشخیص داد. این کادرها در اشکال هندسی نامنظم ترسیم شده‌اند. با دقت در کادرهای مشخص شده ۲ و۳ می‌توان یک توالی گره مانند مشاهده کرد. در نگاه اول، چیزی که در تصویر مشاهده می‌شود؛ فیگور دفرمه شده‌ای است که با بندهایی به چارچوب کادر ۳ بسته شده و گرفتار است. لذا این کادر عامل گرفتاری این زن بوده و به عنوان یک نشانه و اولین ذره شاهد بنا به گفته بال، در رسیدن به معنای اول (یعنی در حبس ماندنِ پیکره زن) است. این معنا یک موضوعی را بر مخاطب باز می‌تاباند. سپس بر کل صفحه که مخاطب با آن مواجه است؛ اولین تفسیر را باز می‌تاباند. با نگاه مجدد کادری دیگر مشاهده می‌شود (کادر ۲) و همین جریان ادامه پیدا می‌کند و بدین ترتیب در نگاه‌های بعدی کادر ۱ و در نهایت (شاید هم‌زمان) شکل قاب اثر نیز در نگاه بیننده ظاهر گشته و در پی آن معنا حاصل یافته؛ مخاطب به موضوع دست می‌یابد و سپس اقدام به تفسیر آن می‌نماید. لذا طبق رویکرد میکه‌بال و دیاگرام ۳ که برای آن طراحی شده است؛ ما با یک دور و سیر چرخان در مواجهه با تصویر روبه رو می‌شویم که عامل این گردش همان کادر و قاب است. بنا به رویکرد بطن تصویر بال، کادر و قاب، عامل حرکت آینه‌ای و خودتکرار شونده است. این عناصر تصویری (کادر و قاب) در معنا دهی قابل چشم‌پوشی نیست و کادرها با دیاگرام ۲ که به استناد نظریه میکه‌بال طراحی شده مطابقت می‌کند. یک دور سرگردانِ بی‌انتها که به نظر، راه خلاصی از این گرفتاری نیست و دقیقا حرکت آینه‌وار و خودتکرار شونده در کادرها دیده می‌شود. هنرمند برای خلاصی مخاطب از چرخش، یک گره‌خوردگی و پیچش در قسمت بالائی کادرهای ۲ و۳ ایجاد کرده است و در جهت ایجاد فضایی منسجم و رهاسازی مخاطب از درگیری که در داخل کادرها به وجود آورده وسعتی را برای قسمت بالائی قاب اثر در

نظر گرفته است و در صورت نبود این فضا اثر و نگاره مذبور حسی از خفگی را به بیننده القا می‌کرد. نمای کلی این سه کادر همچون پلیکانی در جهت اشاره به سمت بالا می‌باشد و نگاه را بر بالای کادر می‌کشاند لذا بایستی این فضای موردنیاز در قاب اثر جبران گردد تا بیننده را به آن انتظار وسعت فضا در نگاره برساند پس در این اثر، کادرهای ۱و۲و۳ و شکل قاب اثر، به‌عنوان بطن تصویر شناخته می‌گردد چراکه معنا را کاملا در اختیار داشته و هر کدام از آنها به عنوان یک نشانه در اثر و در تعامل با پیکره وسطِ تصویر، به چند معنا می‌رسد در صورت نبود آن و یا طراحی شکل‌های دیگری از کادر/قاب، نگاره به لحاظ مفهومی و مضمونی ناکام خواهد ماند و به غایت اصلی هنرمند هیچ‌گاه نخواهد رسید چرا که مضمون اثر، گرفتاری و دربند بودن فیگور زنی است و جدای از مفاهیم اجتماعی که نقاش بدان پرداخته، کادرها و قاب‌های متنوع حبیب مرادی، نگاره‌ها را از حالت خشک بودن و سکون تصویر خارج کرده و به آن حالت شکل‌پذیری می‌بخشد.

تصویر ۵. زن، سایز ۵۰ * ۷۰، مأخذ: عکاسی نگارنده از نمایشگاه سال ۹۷ در گالری کبود تبریز.

تصویر۶. تعدد کادرهای نگاره و موقعیت کادر و قاب، مأخذ: نگارندگان

در تصویر ۷، نگارگر دو کادر را در اثر تدارک دیده و قاب آن نیز به‌گونه‌ای متفاوت می‌باشد. (کادر ۱ به‌عنوان کادر فیزیکی بیرونی و کادر۲ به‌عنوان کادر مجازی) (تصویر ۸). نقاش برای این فیگور حالتی را به تصویر کشیده که پیکره مدنظر به چارچوب کادر ۲، بسته شده و قادر به حرکت نیست. خوانش این نگاره نیز به‌طور دقیق مثل اثر قبلی است. ملاحظه می‌گردد که نقاش با تدبیر خویش شکل خاصی از قاب و کادرها را آورده است. با توجه به رویکرد بال، در این اثر دو بار چرخش مابین نگاه و موضوع بازنمایی اتفاق افتاده و معانی شکل می‌گیرند چراکه دو کادر در اثر موجود است و راه خلاصی از این دور سرگردان به واسطه طراحی شکل خاص قاب اثر است که هم‌چون پلیکانی اشاره به فضای بیرون دارد. مجددا در این اثر نیز رویکرد بال مطابقت داشته چشم مخاطب بعد از درگیری شدید در داخل اثر متوجه راه خروج به واسطه شکل و نوع خاصی از تعریف کادر می‌گردد و توسط آن وارد فضای سکون و خلا ماتند پاسپارتو می‌شود. و سپس مجددا در همان سمت، قاب اثر نیز در راستای شکل کادر ۲، صورت‌بندی شده است و مخاطب بدین واسطه از فضای این اثر خارج می‌گردد. کادر و قاب اثر، هر دو در جهت انتقال مخاطب به فضای بیرون و خارج نگاره می‌باشد.

تصویر۷. مرد، سایز۵۰ * ۷۰، مأخذ: عکاسی نگارنده از نمایشگاه سال ۹۷ در گالری کبود تبریز.

تصویر۸. تعدد کادرهای نگاره ۲ و موقعیت کادر و قاب، مأخذ: نگارندگان

۱/۱/۶. تفسیر دو نگاره از حبیب مرادی:

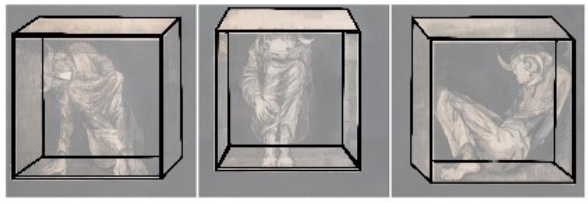
تفسیر آثار نیز بخشی از رویکرد میکه‌بال در مواجهه با تصویر است که در دیاگرام ۳ گفته شد. به جهت تفسیر آثار و در راستای مفهوم ذات‌گرایی بصری که بال از آن صحبت کرده است؛ در قبال ابژه رویت شده برای مخاطب، سوژه نیز در اذهان متبادر شده و موضوع، ادراک می‌گردد. در این بین تفاسیر متفاوتی برای اثر عنوان می‌شود. در دو نگاره معرفی شده از حبیب مرادی، انسان محبوس نیز نشانه است نشانه‌ای از وجود عوامل متعدد در اطرافش که مانع از حرکت انسان می‌گردد. این عوامل می‌تواند ساخته خودِ وی باشد و یا عوامل بیرونی. اما عامل درونی برای آن می‌تواند تعبیر درستی باشد چراکه طناب‌هایی که به‌واسطه آنها این پیکره‌ها به دیواره کادرها زنجیر شده‌اند؛ از جنس پارچه و لباس خود فرد است. مرادی در آثار خویش همواره حضور پارچه‌های رنگارنگ و پیچ‌وتاب‌های فراوان برای آنها را به انواع مختلف خویش داشته است لذا در معنایی وسیع‌تر، لباس همچون هویت یک فرد و مشخص‌کننده نوع نگرش وی است. مرادی با پرداختن به آنها؛ به نگرش، عقاید و افکار مردم اشاره داشته است. همه انسان‌ها همواره به یک سری عقاید پایبند هستند. صحیح یا غلط آن را پذیرفته‌اند و هیچ تلاشی برای تغییر عقاید ناصحیح و نگرش‌های غلطِ خود، ندارند. در دو نگاره این‌چنین به نظر می‌رسد که فرد در چارچوبی ناصحیح که برای خودساخته گرفتار است. تلاش و تقلایی نیز برای رهایی خویش انجام نمی‌دهد؛ لذا یک سری تعلقات مادی، مانع از خروج و حرکت انسان از این مهلکه‌ای که برای خود ساخته می‌گردد. مشخص می‌شود که حبیب مرادی در آثار خویش، نگاه عرفان‌گرایانه نگارگران مکاتب گذشته را حفظ نموده است اما در قالب شیوه‌ای نوین و معاصر بیان می‌کند؛ لذا نگاه عرفانی را که حکیمان و عرفا، متعدد در مورد آن سخن گفته‌اند؛ در این نگاره‌ها نیز مشاهده می‌گردد. بزرگانی چون ابن‌سینا و سهروردی مطالب فراوانی در مورد نگاه عرفانی نگارگر و سیروسلوک وی برای دستیابی به شهود و مکاشفه بیان نموده‌اند. مرادی با تعریف مناسب خود از کادر، در نگاره‌هایش به سیر عرفان‌گرایانه دست‌یافته است چراکه در این تعریف، «انسان به‌عنوان موجودی با قوای نفسانی بایستی بر قوه‌های وجود خویش همچون خشم و شهوت و خیال غلبه نماید تا بتواند به جایگاه رفیع دست یابد. راه رهایی انسان، توسل به خِرد است تا بتواند به حقیقت دست‌یافته و از این ورطه رها شود چون این قوه‌های نفسانی مانع از آموختن و نیکی کردن می‌شوند» (جوزجانی؛ کوربن، ۱۳۵۹: ۷۵-۷۰). مرادی در هر دو اثر خویش، توسل خِردگرایانه را با تعریف مناسب خود از کادر و در نهایت قاب، نشان داده است لذا با این توضیحات، کادر و قاب باتوجه‌به رویکرد تصویر میکه بال یک عنصر تصویری و تجسمی بسیار مهم در نگاره‌های حبیب مرادی است چراکه مرادی از کادر اثر همراه با تعریف متناسب قاب، استفاده ابزاری در

جهت تولید معنای مدنظر خویش کرده است. درصورتی‌که اگر کادر به نوع دیگری تعریف می‌شد؛ هدف مدنظر نقاش و غایت وی تأمین نمی‌گردید؛ لذا چنان که همه کادرها و نیز قاب اثر مستطیلی شکل و هندسی می‌بود؛ هیچ راه نجاتی برای پیکره تعریف نمی‌شد و آن نگاه عرفان‌گرایانه نیز از اثر حذف می‌گردید پس درک حقیقت مغفول باقی می‌ماند. متوجه می‌شویم که در هر دو اثرِ مرادی، سیر و حرکت انسان از عالم ماده به دنیای معقولات و دستیابی به معرفت مهم است و ضرورت این امر متوسل شدن به قوه خِرد یا عقل فعال است لذا کادر در نگاره‌های حبیب مرادی همان نقش قوه‌خِرد را بازی می‌کند و نگارگر نیز مخاطب را هدایت کرده تا از آن بهره برده و از افکار و اندیشه‌های شیطانی که همچون دوزخی در آن گرفتار شده خلاصی یابد. کادر در این آثار به‌خودی‌خود هیچ معنایی ندارد و این با گفته میکه‌بال که بر بی‌معنا بودن بطن تصویر اشاره داشته منطبق است. تجمع کادرها و قاب اثر همراه با شکل خاصشان به‌عنوان جزئی از نگاره‌های مرادی می‌باشد که در صورت حذف یا تغییر آنها معنا دستخوش تغیر اساسی می‌گردد. این همان تفسیر چندگانه است. بنا به رویکرد بال، کادر در آثار مرادی یک عنصر تصویری می‌باشد که به‌صورت مجازی و یا فیزیکی در آثار حضور داشته و راه را برای ورود به جهانی دیگر باز می‌نماید و در توضیح آثار نیز بیان گردید که نگارگر، مسیر حرکتی برای ورود به جهان معرفت و دنیای معقولات را توسط کادر و قاب در هنر خویش تعریف نموده و هموار ساخته است. چنانچه این عنصر تصویری تغییر یابد؛ دستیابی به معرفت عقلانی نیز در ورطه ابهام باقی خواهد ماند.

۲/۶. خوانش تصویری و بررسی آثاری از باسم دحدوح:

در این دو اثر(تصویر ۹ و ۱۱)، هنرمند فضایی محدود و بی‌شبهه از این منظر را به بیننده جلوه‌گر ساخته است. تغییر خاصی در قاب آثار مشاهده نمی‌گردد اما در خودِ اثر، نقاش کادری مجازی را ترسیم کرده و فیگورهای او با زور و اجبار در این کادر محاط شده‌اند. هنرمند از گزینش کادر در اثرش هدف خاصی را دنبال نموده حتی نوع این تعریف نیز متمایز است. فیگورها در داخل کادر مکعبی محصورند (تصویر۱۰). ظاهراً هیچ راه فراری برای فیگورهای دربند نیست. این کادر یا حصار به‌صورت مجازی و سه‌بعدی به‌نمایش درآمده و عامل گرفتاری پیکره‌های دفرمه با سری شبیه گاو است. بدون کادر معنایی از محبوس ماندن هم نبود و کادر اولین نشانه برای رسیدن به اولین معنا در تصویر می‌باشد. در هر دو اثر باسم دحدوح و در نگاه اول، کادرها و فیگورهای محصور مشاهده می گردد. معنای اول در ذهن شکل یافته؛ موضوع در ذهن بازنمایی می‌شود. سپس تفسیر اول صورت می‌گیرد و دورهای بعدی طبق دیاگرام ۳ ادامه می‌یابد. در اینجا نیز ناف تصویر همان کادر اثر است. فقط نحوه ارایه کادرها متفاوت بوده و به صورت افقی می باشد. چهره‌ها عدم نارضایتی آنان را نیز می‌رساند. پیکره‌ها در این فضای محدود توان حرکتی اندکی دارند. به‌نوعی جمع‌شدگی و عزلت‌گزینی در این آثار به‌واسطه حضور کادرها دیده می‌شود. دحدوح در تصویر ۹ از کادر مجازی به شکل مکعب بهره برده اما در تصویر ۱۱، کادر فیزیکی می‌باشد.

تصویر ۹. ترکیب مواد روی بوم سه لت، سایز هر بوم ۱۰۰ *۱۰۰، تاریخ تولید اثر ۲۰۱۶.م، مآخذ: www.aiu.edu.sy



تصویر۱۰. حضور کادرهای مکعبی در اثر، مآخذ: نگارندگان

تصویر۱۱. ترکیب مواد روی بوم، سایز هر بوم cm^2 ۸۵ *۱۸۵، تاریخ تولید اثر ۲۰۱۷. مآخذ: www.aiu.edu.sy

تصویر۱۲. حضور کادرهای مکعبیِ فیزیکی در اثر، مآخذ: نگارندگان

۲/۲/۶. تفسیر دو اثر از باسم دحدوح:

با مشاهده دقیق‌تر به هر دو اثر، در می‌یابیم که راهی برای گریز و انتقال به فضای بیرون وجود ندارد. در آثار دحدوح کادرها منظم، منتظم و هندسی بوده و از کادر فیزیکی و مجازی بهره برده‌اند. افراد به این چارچوب‌ها بسته نشده‌اند اما درعین‌حال محصورند.

به گفته هنرمند، «حقیقت این است که تمام تجربیات او، وی را به حالت اختلاط انسان و حیوان (گاو نر) با مفهوم رایج (حیوان) رسانیده است. این مفهوم، همان ترکیب خیر و شر (سفید و سیاه) می‌باشد از رنگ‌ها برای اختصاص جنبه بیانی و گرافیکی کار و به دور از کارگردانی بهره برده است. در این آثار ما با آدم‌هایی روبه‌رو هستیم که نه انسان هستند و نه حیوان. آنها آمیزه‌ای مخوف، حاصل جنگ هستند. جنسیت فیگورها نه مرد است و نه زن. در روزگار بدی که در آن باید نفس کشید و نقاشی از این طریق می‌گوید که ما هنوز زنده‌ایم و عاشق زندگی هستیم. این همان چیزی است که در دوران جنگ و پس از آن اتفاق افتاد. از دیدگاه وی، گاو نر به‌عنوان یک قهرمان در نقاشی‌هایش ظهور کرده است تا بعدها بتواند با خلع حیوانیت، آن را تغییر شکل داده و بخشی از انسانیتش را به او بازگرداند اما هنوز یک محاصره درونی در روح این فیگورها وجود دارد که هنرمند را آزار می‌دهد. در این آثار و آثار دیگر دحدوح، از اندوهی که شخصیت‌های این نقاشی‌ها دارند نتوانسته فرار کند و از دیدگاه وی، این آثار جنگی است که کشور را ویران کرد و ما هنوز در آن زندگی می‌کنیم به همین دلیل هنرمند خود را شاهد این دوران تلقی می‌کند» (دحدوح: ۲۰۲۱/۱۱/۱۶).

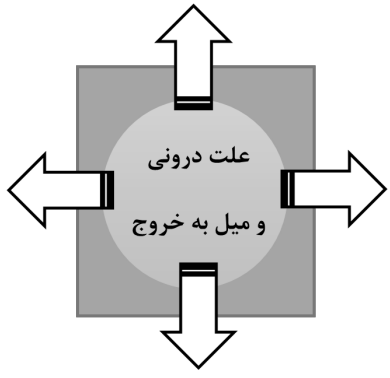
بنا به رویکرد میکه بال در اینجا نیز همچون آثار مرادی کادر نقش کلیدی را در آثار و معنادهی به آنها بازی می‌کند. کادر در حاشیه قرار گرفته اما بسیار مهم است. این محدوده حرکتی که برای پیکره‌ها تعریف شده بسیار ملالت‌آور و در تصور انسانِ بیننده زجرآور است. کادر به شکل مکعب مربع شاید نمادی از زمین و خانه باشد که مکانی امن برای انسان است اما فضای تیره‌ای در این مکان حکمفرماست. این فضای تنگ و تاریک تعبیری از ناآگاهی و ظلمت دارد. در تفسیری دیگر، فیگورها با سرهای حیوانی (گاو نر) و یا پیکره انسانی با دست‌وپای انسانی به تصویر درآمده؛ همان انسان با تفکر کوته فکرانه است که همواره دربند تیرگی‌ها خواهد ماند. انسان می‌تواند از این دنیایی که برای خویش ساخته رهایی پیدا کند درصورتی‌که فکر و دیدگاهش عوض شود لذا این تفسیر کادر به منزله تفکر بسته است. جنگ در سوریه و حوادث مختلف پیرامون آن همچون حصاری برای انسانیت و رشد است. در این تفسیر، کادر نشان از تبعات جنگ است. هنرمند در تصویر ۹، حضور جنگ و خسارات ناشی از آن را به حصاری تعبیر نموده است که افکار انسان را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ لذا با این توضیحات، کادر مربع در تصویر ۹، نشانه‌شناسانه بوده و دیگر آن معنای امن بودن را نخواهد داشت و به منزله تسلط جنگ بر فضای امن و زیست انسان‌هاست به‌گونه‌ای که انسان‌ها را با تفکرات ناآگاهانه محدود نموده است. کادر در این آثار یعنی محدودیت‌هایی که جنگ بر انسان‌ها اعمال می‌کند. در این شرایط انسان حتی هویت وجودی خویش را گم‌کرده است. در تصویر ۹، کادرها از سه زاویه چپ و راست و نمای وسط نشان‌داده‌شده و به معنای تسلط همه‌جانبه جنگ و شرایط جنگی بر زیست و حیات بشریت است. در این دو اثر به‌وضوح به راه رهایی انسان نیز اشاره شده است هرچند که در ظاهر راه فراری نیست اما اشاره دقیق هنرمند به ذهنیت و افکار انسان است وی اشاره به این موضوع دارد که در صورت تغییر افکار، می‌توان از قید و بند آزاد شد؛ لذا در تصویر۹، تعریف خاص هنرمند از کادر به اثر معنایی متفاوت بخشیده است که اگر غیر از این می‌بود به‌غایت هدف هنرمند نمی انجامید پس کادر در اینجا مرکز توجه قرار می‌گیرد و به‌نوعی مرکز روایت است. تصویر ۱۱ نیز، مشابه تصویر ۹ است اما این بار در کادری فیزیکی. در هر دو اثر، کادرها به فرم مکعب هستند. در تصویر ۱۱، فضای پس‌زمینه روشن بوده و هنرمند اندکی آزادی برای پیکره‌ها قائل شده است اما هم‌چنان برخی فیگورها با سرهای خم شده و دستانی در هم گره‌خورده و دربند به نمایش گذاشته شده‌اند. در کل همان تحلیل‌های اثر قبلی در اینجا نیز صدق می‌کند. می‌توان گفت در تصویر ۱۱، درصورتی‌که کادر یک‌تکه می‌بود؛ آزادی برای پیکره‌ها تأمین

می‌شد و با معنای جنگ و تباهی و قیدوبند بودن تناقض داشت پس انتخاب چنین کادری برای توصیف فضای مدنظر هنرمند صحیح بوده و بی‌دلیل نیست. مضمون آثار دحدوح، انزوا و حبس می‌باشد اما در دیدگاهی وسیع‌تر، ناآگاهی و تباهی حاصل از جنگ است و رفته‌رفته همچون مردابی بیشتر و بیشتر در تباهی و ناآگاهی خویش فرومی‌رود. در آثار دحدوح چون بنا به گفته هنرمند، روایت جنگ به تصویر کشیده شده است؛ لذا با یک توالی حرکتی در راستای اهداف هنرمند مواجهیم و جنگ را در یک سیر خطی ثابت نشان می‌دهد که گویا پایانی ندارد پس کادرها نمایانگر چنین خصلتی در اثر هستند. طبق رویکرد تصویر بال، خود تکرار شوندگی و حرکت آینه‌ای در اثر وجود دارد اما این تکرار به صورت خطی انجام می‌پذیرد.

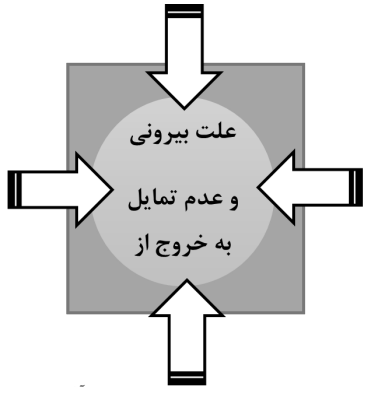
۳/۶. تطبیق معنایی و محتوایی کادر و قاب در آثار معرفی شده از دو هنرمند:

نگاره‌های معاصری که توسط هنرمندان خلق می‌شوند؛ مولود زمانه خود و بازتاب نیازها و گرایش‌های عصر حاضر هستند. در زمان کنونی و در دنیای ارتباطات، هنرمندان نیز در سراسر جهان برای رشد و شکوفائی هنر خود، همگام با تکنولوژی‌های جدید در عرصه‌های مختلف، در تولید و خلق آثارشان نوآوری‌هایی داشته‌اند که نشات گرفته از دنیای پسامدرن است اما با مشاهده نگارگری معاصر ایران، ملاحظه می‌گردد که هم‌چنان نگارگری متکی بر تفکر و بینش عرفانی است هر چند که آمیخته با زمانه حاضر باشد. نگارگر با توجه خاصی که به ذات و جوهره پدیده‌ها دارد؛ کیفیتی نمادین به آثارش می‌بخشد. چنان‌که در ساختار نگاره‌های قدیم ایرانی نیز خود را بروز می‌دادند به عبارت دیگر، این ویژگی نمادین در نگارگری معاصر نیز تبلور یافته است. در نقاشی معاصر سوریه نیز همگامی با نوآورهای دنیای پسا مدرن به چشم می‌خورد. در هر دو کشور تأثیر مدرنیته و جهان‌بینی در آثار هنرمندان مطرح شده ملاحظه می‌شود. در میان شباهت‌ها، تفاوت‌هایی نیز از منظر موضوع مد نظر این پژوهش مطرح می‌باشد. هر دو گروه تفاسیر مختلفی بنا به ناف تصویر میکه‌بال مطرح گردید. موانع حرکت و رشد پیکره(انسان) در آثار دحدوح هم‌چون نیروی خارجی بوده و جنگ عامل اصلی می‌باشد که بر افکار انسان‌ها نیز اثر گذاشته و او را در تنگنا و انزوا قرار داده است اما در اثر مرادی، آن چیزی که مانع از خلاصی انسان می‌باشد؛ درونی بوده و همان افکار و نگرش وی است لذا تفاوت مهمی که در کادرها و قاب‌ها ملاحظه شد؛ در تصویر ۱۴ و ۱۳ بهتر مشخص می‌گردد. کادر/ قاب تصویر به‌عنوان عنصری که در حاشیه قرار گرفته، مرکزی در جهت تولید معنا در آثار هنرمندان است و با کوچکترین تغییری به تحول معنا می‌انجامد و محتوا را تحت تأثیر قرار می‌دهد. با توجه به رویکرد میکه بال مرکز تصویر تعاملی را بین گفتمان اثر و معنای آن برقرار می سازد چنانچه ملاحظه شد؛ قاب/ کادر اثر بنا به این رویکرد، به‌عنوان مرکز نگاره تشخیص داده می‌شود. گفتمان در اثر معرفی شده از مرادی، گفتمان "تلاش ناخودآگاه انسان" است. تلاشی است که چه زن و چه مرد در برابر محدودیت‌ها و قید و بندها دارد یعنی انسان به‌رغم وجود عوامل بیرونی، میل به خروج از این حصار دارد. در آثار دحدوح، گفتمان، "مداومت و پایداری" می‌باشد و در عین حال توانایی رها شدن از این فضا را ندارد مگر این‌که افکار خود را تغییر دهد. چنانچه چهره‌های افراد نیز به شکل حیوانی گاو بوده و هنرمند نبود تمایل فیگورها را از حبس خویش بدین گونه به نمایش گذارده است. قاب و کادر در آثار این دو هنرمند، گفتمان آثار را نیز علاوه بر معنا تحت تأثیر قرار داده است. در نقاشی‌های مرادی، به منظور دستیابی به معنا، همراه با تداخل کادر اندر کادر، به معانی چند لایه می‌رسیم و در گذر از یک کادر به کادری دیگر معنای کلی اثر، تکمیل می‌گردد لذا یک معرفت

عقلانی توسط کادر یا قاب برای بیننده محرز می‌شود یعنی همان گونه که قبلاً نیز عنوان شد؛ کادر در آثار مرادی همان نقش قوه خرد را بازی می‌کند اما در آثار دحدوح، معنای متفاوت حاصل می‌شود چرا که نوع تعریف کادر هم متفاوت است. در این آثار، کادرها از هم جدا هستند و گفتمان آثار نیز متفاوت است. عامل این تفاوت همان گونه که مطرح گردید؛ کادر یا قاب اثر است و لذا تعامل بین گفتمان و معنای حاصل در هرکدام از آثار هنرمندان، به نوع تعریف کادر وابسته است که به‌عنوان عنصری در بطن تصویر شناخته می‌شود و با رویکرد میکه بال کاملاً مطابقت دارد. طبق آنچه که بال در مورد خاصیت انتشار معنا به لایه‌های بعدی تصویر، سخن می‌گوید؛ ملاحظه می‌گردد که معنا در آثار مرادی به فرم تصویر ۱۵ است که میکه بال نام آن را منطبق با نظریه گرده‌افشانی دریدا قرار داده است. در اینجا معنا لایه‌لایه بوده و به فرم «حلزونی» می‌باشد اما در آثار دحدوح، معانی از روی یک سطح افقی عبور می‌کند و لذا خاصیت گرده‌افشانی معنا را می‌توان به فرم تصویر ۱۶ ترسیم نموده و نام «خطی» را بر آن نهاد. با توجه به این شرح، برای خوانش آثار مرادی و دحدوح بنا به رویکرد میکه بال بایستی در ابتدا از کادر/قاب تصاویر شروع نمود و معنا به‌طور کامل در اختیار کادر و قاب است. افتراق/اشتراک در آثار معرفی شده از دو هنرمند از منظر رویکرد تصویر میکه‌بال در جدول ۱، نشان داده شده است.



تصویر۱۳. نوع تعریف کادر در آثار مرادی علت درونی داشته اما انسان در اثر، میل به خروج از محبوس بودن دارد و کادر برون‌گرایانه است (مآخذ: نگارندگان).



تصویر۱۴. نوع تعریف کادر در آثار دحدوح علت بیرونی (جنگ) داشته اما میل به خروج از حبس خویش نیز ندارد و کادر درون‌گرایانه است (مآخذ: نگارندگان).

جدول ۱. افتراق/اشتراک در آثار هنرمندان از منظر رویکرد تصویر میکه بال

	شباهت	تفاوت
کادر و قاب	۱. به عنوان جزیی از اثر ۲. خودتکرار شوندگی کادر ۳. وجود کادرهای فیزیکی و مجازی در آثار ۴. حضور در حاشیه ۵. مرکز تولید معنا	۱. تفاوت در تعداد کادرها ۲. در آثار مرادی: قاب و کادر نامتداول- دارای گره‌خوردگی و شکل هندسی غیرمنظم- اشاره به فضای بیرون - کادر همان قوه خِرد بوده و در جهت ورود به جهانی دیگر است. نوع تعریف کادر: علت درونی داشته و انسان در اثر، میل به خروج از حبس دارد و کادر برون‌گرایانه است. ۳. کادر در آثار دحدوح: سه‌بعدی و مجازی است. نوع تعریف کادر: علت بیرونی داشته اما میل به خروج از حبس خویش نیز ندارد و کادر درون‌گرایانه است.
مضمون	گرفتاری و حبس	----
معنا	۱. نبود تلاش انسان برای رهایی خویش ۲. وجود یک محاصره درونی در روح فیگورها ۳. لزوم رجوع به عقل در انسان برای رهایی خویش: مرادی با توسل به قوه خرد و دحدوح با تغییر افکار.	۱. وجود حرکت در آثار مرادی ۲. موانع حرکت، درونی و همان افکار انسان است. ۳. تداخل کادر اندر کادر برای دستیابی به معنا استفاده شده و خاصیت گرده‌افشانی معنا در آنها به فرم حلزونی می‌باشد. ۴. در آثار دحدوح، سکون وجود دارد. ۵. موانع حرکت و رشد پیکره انسانی علت بیرونی دارد. کادرها از هم جدا هستند. معنا خطی است.
گفتمان	-	۱. گفتمان در آثار مرادی، «تلاش ناخودآگاه انسان» است ۲. در آثار دحدوح، «مداومت و پایداری» می‌باشد.

مآخذ: نگارندگان

۷. نتیجه

ورود به هنر معاصر، معنا و فرآیند حصول آن را در مرکز توجه قرار می‌دهد. در معرض دید قرار گرفتن هر تصویر نیز، موضوعات و تفاسیر متفاوتی را باز می‌تاباند. در این بین توجه مفسران بر حضور عناصر مختلف بیانی در تصویر آثار است. کادر یا قاب به عنوان عنصری بیان‌گرایانه مهم در تصاویر آثار شناخته شد. این نتیجه حاصل گردید که هر دو هنرمند به واسطه تعاریف خاص خودشان از کادر و قاب، بیان‌های متفاوتی به فیگورها بخشیده و معنا نیز از لابه‌لای عناصر تصویری بیرون کشیده می‌شود. بنا به رویکرد میکه‌بال، کادر و قاب به عنوان بطن تصویر است. مرکزی است که خود به تنهایی هیچ معنایی را نشان نمی‌دهد. در آثار هنرمندان مشخص می‌گردد که کادر به‌طور کامل معنا را در دست داشته و با خود تکرار شوندگیِ کادر، معنا نیز در لایه‌های بعدی اثر انتشار می‌یابد لذا کادر خود را تکثیر داده و ورود بیننده را به عالمی دیگر مهیا می‌سازد. در این امر از خاصیت گرده افشانی معنا نیز بهره برده می‌شود و معانی مختلف بدین گونه در سطح کار پخش می‌گردد. بنا به رویکرد میکه‌بال، خاصیت گرده افشانی معنا در آثار هنرمندان بدین‌گونه عمل می‌نماید که در آثار مرادی سیالیت معنا به فرم حلزونی شکل بوده و به صورت تو در تو و حلقوی، معنا از لایه‌ای به لایه‌ای دیگر انتقال می‌یابد اما در آثار دحدوح، معنا در تصویر، به موازات یک خط افقی سیر کرده و انتشار می‌یابد. مرادی در هنرش از تداخل کادر اندر کادر بهره گرفته و لذا معنا در آثار وی، چندلایه بوده

و به هنگام گذر از کادری به کادر دیگر تکمیل می‌گردد. در هر دو گروه از آثار هنرمندان، خاصیت انعکاسی آینه‌وار و خود تکرار شوندگی کادرها بنا به دیاگرام‌های تعریف شده ملاحظه شد. در همه آثار معرفی شده، پیکره انسانی در بند یک سری تعلقات می‌باشد و کادر و قاب، پیکره را در بر گرفته و به معنای تولیدی سمت و سو می‌بخشد. بطن تصویر(کادر و قاب) در آثار مرادی برون‌گرایانه بوده اما در آثار دحدوح درون‌گرایانه است لذا هدف‌گذاری هنرمندان برای نحوه انتخاب کادر یا قاب در آثارشان متکی به علت‌های بیرونی و درونی می‌باشد. در یکی از تفسیرها، کادر و قاب در آثار مرادی به عنوان بطن تصویر، نقش قوه خرد را بازی می‌کند و در آثار دحدوح نیز تغییر افکار انسان راه رهایی اوست.

پیوست

۱. رِتینال، لذتی مبتنی بر حواس دیداری و بینایی است. این اصطلاح توسط مارسل دوشان به‌کار برده شد. شبکیه‌ای= Retinal
۲. Mieke Bal استاد نظریه ادبی و تحلیل فرهنگی در دانشگاه آمستردام است. به‌عنوان دکتر افتخاری ۲۰۲۰ توسط دانشکده هنر و علوم‌انسانی منصوب شده است. او به‌عنوان نظریه‌پرداز فرهنگی شهرت جهانی غیرقابل‌انکاری دارد و در چند سال اخیر نیز به تلفیق تاریخ ادبی و فرهنگی با موضوعات معاصر پرداخته است (www.aihr.uva.nl)
3. Reading Proust Visually
4. Bassem Dahduh
5. Susanne von Falkenhausen
۶. این مفعوم موضوع یک پایان نامه دکتری است که در ۲۰۱۶ توسط snow marcus در دانشگاه متروپولیتن لندن به انجام رسیده است.
۷. متولد ۱۹۵۰.م درعا.
۸. متولد ۱۹۴۴.م دمشق.
۹. متولد ۱۹۶۰.م در حسکه سوریه

فهرست منابع

- ازهری فریبا (مصاحبه با باسم دحدوح در تاریخ ۱۶/۱۱/۲۰۲۱). مکاتبه.
- ازهری، فریبا (مصاحبه با حبیب مرادی در تاریخ۲۵/۸/۱۴۰۰). مکاتبه و تلفنی.
- عمید، حسن(۱۳۷۶). فرهنگ فارسی عمید. چاپ نهم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- اوکویرک، استینسون و ویگ، بون، کایتون(۱۳۹۶) مبانی هنر، نظریه و عمل، (مترجم محمدرضا یگانه‌دوست). چاپ پنجم، تهران: انتشارات سمت.
- آژند، یعقوب، (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین -مشهد. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- پریزادیان کاوان، مرجان(۱۳۹۴). «رابطه کادر(قاب) با روایت در نگارگری عصر ایلخانی تا انتهای عصر تیموری». (پایان‌نامه ارشد رشته پژوهش هنر). دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، تهران.
- پنجه‌زاده، بهداد و مراثی، محسن(۱۳۹۲). مطالعه تطبیقی هم‌زمانی فضا در نگارگری ایرانی با نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم. مطالعات تطبیقی هنر. سال ۳. (شماره ۶). ۷۱- ۵۵.
- پورتر، تام و گودمن، سو (۱۳۷۶). تکنیک‌های گرافیک برای معماران، طراحان گرافیک و هنرمندان. چاپ ۱. تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه هنر.
- جوزجانی، ابوعبید و کوربن، هانری(۱۳۵۹). قصه حی بن یقظان ابن سینا. آکادمی علوم افغانستان.

- خطیب، فاطمه(۱۳۹۶). «تاثیر جنگ در آثار نقاشان معاصر سوریه- پروژه عملی: نقش زن در مقاومت(دفاع مقدس سوری)». (پایان‌نامه ارشد رشته پژوهش هنر). دانشگاه تربیت مدرس. دانشکده هنر و معماری. تهران.
- رجبی، زینب و احمدپناه، سید ابوتراب (۱۳۹۹). تبیین جایگاه قاب در آثار نگارگری ایران و بررسی نوآورانه آن در آثار محمود فرشچیان. نگره. دوره ۱۵ (شماره ۵۵). ۸۵- ۶۷.
- طالبی، یعقوب(۱۴۰۰). «تحلیل تاریخی تکوین نقاشی معاصر سوریه». (پایان‌نامه دکتری رشته هنر اسلامی). دانشگاه هنر اسلامی تبریز. دانشکده هنرهای صناعی. تبریز.
- صدقی، مهرداد(۱۳۸۹). «تحلیل عوامل و عناصر مؤثر بر تأثیرگذاری پیام در تصویرسازی». (پایان‌نامه دکتری رشته پژوهش هنر). دانشگاه تربیت مدرس. دانشکده هنر و معماری. تهران.
- صفری‌سنحانی، سودابه و کفشچیان مقدم، اصغر(۱۳۹۸). چگونگی میزان بازتاب هنرهای سنتی در نقاشی معاصر ایران(بررسی هشتمین دو سالانه). پژوهش هنر. سال ۹. (شماره ۱۸). ۸۰-۶۷.
- غفاری، لیلا و عرب‌زاده، جمال(۱۳۹۹). نقدی بر کتاب تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل شناسی، پژوهش نامهٔ انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۲۰. (شماره ۲). ۲۴۱-۲۲۵.
- محمودی، الهام(۱۳۹۷). «شناخت انواع کادر در هنر ایران و مقایسه آن با کادرهای آثار مدرن در غرب». (پایان‌نامه ارشد رشته ارتباط تصویری). موسسه آموزش عالی کمال‌الملک. تهران.
- محمودی، الهام(۱۳۹۷). شناخت انواع کادر در هنر ایران و مقایسه آن با کادرهای آثار مدرن در غرب. همایش ملی جلوه های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ،علوم و اسناد.
- مراثی، محسن(۱۳۹۱). تبیین بررسي چگونگي ترکیب نوشته و تصویر و خاستگاه آن در نگارگري مکتب شیراز دورهٔ آل اینجو، نگره. دوره ۷. (شماره ۲۳). ۵۲-۴۳.
- ناصری‌طاهری، عبدالله(۱۳۸۰). نقش شیعیان فاطمی در جنگ‌های صلیبی، فصلنامه تاریخ اسلام. سال۲. (شماره ۱). ۱۳۲-۹۹.
- نصری، امیر(۱۳۹۷). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی، چاپ دوم. نشر چشمه. تهران.
- نوروزی، نسترن(۱۳۹۶). خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش متن‌هایی از نقاشی ایرانی. نشریه هنرهای زیبا. دوره ۲۳. (شمار ه ۱) ۱۶- ۵.

- Bal, Mieke, (1996), *Double Exposures*, Published by Routledge, New York.
- Bal, Mieke,(1999), *Quoting Caravaggio*: *contemporary art, preposterous history*, published by the University of Chicago Press, London.
- Bal, Mieke,(2001), essays and afterword, looking in the art of viewing, introduction norman Bryson, *critical volces in art, Theory and culture*, published by the Gordon and Breach Group.
- Bennett, Benjamin-carpenter, (2002), Quoting Mieke Bal's Navel: contemporary theory, *preposterous religion, catholic university of America*, I, 1-17.
- Falkenhausen, Susanne von, (2015), *Beyond the Mirror,* translated by Nicholas Grindel, Berlin.
- Hafeez Ullah Khan and Waseem Khan, (2017), Syria: History, The Civil War and Peace Prospects, *Journal of Political Studies,* Vol. 24, Issue 2, 587-601.
- Marcus, snow,(2016), *A study of the mise en abyme,* Metropolitan university under the kind baking of the vice chancellor's Ph.D. scholarship.
- URL1: www.taylorfrancis.com, access date: 2022/5/1.
- URL2:www.aihr.uva.nl, access date: 2021/10/14.
- URL3:www.aiu.edu.sy, access date: 2021/10/14.
- URL4:www.akg-images.co.uk, access date: 2021/10/18.

- URL5:www.digital.bodleian.ox.ac.uk, access date: 2021/11/03.
- URL6:www.dss-syriacpatriarchate.org, access date: 2021/11/24.
- URL7:www.facsimilefinder.com, access date: 2021/11/24.
- URL8:www.farsi.iranpress.com, access date: 2021/11/24.
- URL9:www.islamicmanuscripts.info, access date: 2021/12/15.
- URL10:www.abadis.ir, access date: 2021/12/16.
- URL11:www.britannica.com, access date: 2021/12/16.
- URL12:www.Albayan.ae, access date: 2021/11/20.

Received: 2022/01/25
Accepted: 2022/05/11

Frame, framework, and meaning: Analysis of selected works by Habib Moradi and Bassem Dahdouh based on Mikeball's ventricular image theory abstract

Fariba Azhari, PhD Student: Islamic Art, Faculty of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran
Abolfazl Abdullahi Fard, Faculty member of Tabriz University of Islamic Arts: Assistant Professor, Faculty of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

Abstract
Meaning in the contemporary world new performances by artists; It undergoes changes. The initial study of the works of the artists, Habib Moradi and Bassem Dahdouh, contains similarities in their apparent reading, and it seems that the frame or frame plays a key role in creating our apparent similarities between the artists' works. This element, as a small part of the image, does not imply any meaning by itself, but the way it is presented and present in a painting overshadows the overall meaning of the work and has the ability to change it. For this purpose, the selection of artists is occasional and the selection of works is purposeful and with the priority of having multiple frames in the paintings. The goal is to achieve the points of difference / commonality in the works introduced by the two artists from the perspective of Mikhebal's image ventricular approach. How and how to define frame and framework in the works of two artists and the interaction of frame / framework with the human body on meaning are the questions that were answered. This research is descriptive-analytical and comparative and the information is extracted in the form of a library with filing tools the mentioned artists have been interviewed in order to fill the study gap in this research. In the studies it was determined; Meaning in the works of two artists has a lot to do with how the frame is presented, and therefore the frame in the works of both artists is the center and the center of the work, with the difference that the pollinating property of meaning in art is layered and spiral, but in the works of Dahdouh The face is linear. According to Mieke Bal's approach, the pollination of meaning in artists' works is as follows: In Moradi's works, the meaning of fluidity is in the form of a spiral, and in a nested and circular form, the meaning is transferred from one layer to another, but in the works of Dahduh, the meaning in the image travels and spreads along a horizontal line. In his art, Moradi uses the interference of frame within frame, and therefore the meaning in his works is multi-layered and is completed when passing from frame to frame. In both groups of artists' works, the reflective nature of the mirrors and the self-repetition of the frames according to the defined diagrams were observed. In all the introduced works, the human body is in the bond of a series of belongings and the frame and frame surround the body and give it a productive meaning. In one of the interpretations, the frame and frame in Moradi's works play the role of the power of reason as the heart of the image, and in the works of Dahduh, changing human thoughts is the way to her liberation.

Keywords: meaning, framework, frame, Habib Moradi, Bassem Dahdooh, comparative, Mieke Bal.