تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۴

کامران پاک‌نژاد راسخی[۱]، ایرج داداشی[۲]، مرتضی بابک معین[۳]، امیر مازیار[۴]

تحلیل عنصر فرم در زیبایی‌شناسی به مثابه نوعی از سیستم‌های نشانه‌ای

چکیده

تمام آثار هنری شامل عنصر مشترک فرم، به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناختی هستند؛ از سویی تمام اشکال و فرم‌های هنری دارای صورت‌های بیانی متنوعی بوده که محتوای معنایی خود را از طریق رسانه‌ها و کانال‌های حسی، به شکلی تأویل‌پذیر به مخاطب منتقل می‌نمایند؛ از این نظر عنصر زیبایی‌شناختی فرم در قالب آثار هنری، مهم‌ترین ویژگی‌های سیستم‌های نشانه‌ای را از خود نشان می‌دهد؛ ساختار این عنصر قابل انطباق با ساختار سه‌گانه نشانه نزد پیرس یعنی بازنمون، تفسیر و موضوع بوده و همچنین فرآیند شکل‌گیری تجربه حسیِ فرم توام با انگاره‌های تفسیری در آثار هنری نیز مطابق با مفهوم ابداکسیون پیرس قابل صورت‌بندی است. در مقایسه فرم زیبایی شناختی با ساختارهای زبانی نیز ویژگی‌های مشترک بیانی، ویژگی مفصل‌بندی مضاعف (Double Articulation) و اطلاعات‌پایگی (Information Base) میان دو حوزه زبان و هنر به عنوان دو سیستم نشانه‌ای قابل مشاهده است.
فرم در آثار هنری از نوع رمزگان متنی و ادراکی بوده و نیز در چهارچوب طرح‌واره‌های تنشی ژاک فونتانی که الگویی تحلیلی از فرآیندهای آفرینش معنا در قالب نشانه‌شناسی نوین است، قابل تحلیل می‌باشد. بدین ترتیب الگوهای چهارگانه فرآیند تنشی در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی نیز قابل مشاهده هستند که با تحلیل این الگوها در حوزه‌های معماری اماکن مقدس، هنر مینیمال، معماری گالری‌های هنری و کاربرد هنر موسیقی در سینما، انطباق این الگوها را بررسی کرده‌ایم.
با تحلیل تمام ویژگی‌های اشاره شده که در متن مقاله ارایه شده است می‌توان نتیجه گرفت که عنصر زیبایی‌شناختی فرم در قالب آثار هنری، نیز نوعی سیستم نشانه‌ای بوده و به خوبی با روش‌های پژوهش نشانه‌شناختی کلاسیک و نوین، قابل تحلیل می‌باشد. لازم به ذکر است که در این بحث روش پژوهش ما به شکل تحلیلی-توصیفی است.

کلیدواژه‌ها: فرم، سیستم‌های نشانه‌ای، ابداکسیون، فرآیند نشانگی، مفصل‌بندی مضاعف، فرآیند تنشی.

---

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، پردیس بین المللی فارابی (نویسنده مسئول)
Email: Kamran.paknejad.r@gmail.com
[۲] استادیار دانشکده علوم نظری، دانشگاه هنر تهران (استاد راهنما)
[۳] دانشیار دانشکده ادبیات و زبان های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز (استاد مشاور اول)
[۴] استادیار دانشکده علوم نظری، دانشگاه هنر تهران (استاد مشاور دوم)
[۵] این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول می‌باشد.

مقدمه

نشانه چیست؟ آیا به هر چیزی که به چیز دیگری دلالت کند نشانه می‌گویند؟ به تعبیری پاسخ این سوال مثبت است، البته در صورتی که این دلالت را بر مبنای قراردادی از پیش‌نهاده پذیرفته باشیم. زمینه فرهنگی نقش قابل توجه‌ای در شکل‌گیری فرآیند دلالی دارد زیرا قراردادهای از پیش‌نهاده در بستر آن است که رسمیت یافته، به‌کار می‌روند. نشانه با این توصیف، مفهومی انسانی است، وابسته به جامعه انسان‌ها و همین‌طور مفهومی است کارکردمحور که در واقع مهم‌ترین کارکرد آن در جوامع انسانی برقراری ارتباط و انتقال معناست[۱]. نشانه‌شناسی[۲] دانش مطالعه سیستم‌های نشانه‌ای است. این دانش به بررسی چگونگی شکل‌گیری فرآیند دلالت، تولید و انتقال معانی توسط نشانه‌ها پرداخته و به دنبال آن مانند تمام دانش‌های مربوط به انسان و جوامع انسانی تحت تاثیر گفتمآن‌ها و چارچوب‌های نظری مختلف در ادوار زمانی مختلف تحول یافته و خود نیز منشا تحول متقابل می‌شود. یکی از شناخته‌شده‌ترین سیستم‌های نشانه‌ای زبان است؛ زبان نیز سیستمی است، سیستمی تشکیل یافته از عناصر و اجزایی که به شکل سازمان‌یافته‌ای در برهم‌کنش با یکدیگر نظام زبان را می‌آفرینند. این سیستم شامل چهار زیرسیستم واجی، صرفی، نحوی و معنایی می‌شود که به شکل درهم‌تنیده‌ای با یکدیگر در ارتباط هستند (افراشی، ۸:۱۳۹۲). اما سیستم‌های نشانه‌ای محدود به اشکال زبانی نیستند؛ هدف ما در این مقاله این است که نشان دهیم فرم زیبایی‌شناختی نیز در قالب آثار هنری تمام ویژگی‌های مهم سیستم‌های نشانه‌ای را دارا بوده و به خوبی با روش‌های پژوهش نشانه‌شناختی نوین قابل تحلیل بوده و بنابراین خود نیز نوعی سیستم نشانه‌ای است. سیستمی دارای صورت‌های بیانی متنوع که محتوای معنایی خود را از طریق رسانه‌ها و کانال‌های حسی و به شکلی تأویل‌پذیر به مخاطب منتقل می‌نماید. در ادامه به بررسی و توصیف برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های سیستم‌های نشانه‌ای شامل ساختار و گونه‌شناسی نشانه از دیدگاه پیرس، نظام رمزگان و الگوهای فرآیند تنشی می‌پردازیم.

پیشینه پژوهش

در زمینه مبحث فرم در هنرهای تجسمی در قالب کتب مختلف داخلی و ترجمه‌های خارجی مطالب پراکنده‌ای وجود دارد که البته برخی از آنها به عنوان تعاریفی پایه در این موضوع حائز اهمیت هستند، مانند کتاب فرم، فضا، نظم اثر دی کی چینگ که در متن این مقاله ارجاعاتی به آن وجود دارد، ولی به طور خاص در مورد مفهوم و ویژگی‌های فرم در هنر و زیبایی‌شناسی دو مقاله مهم وجود دارد، یکی با عنوان «مفهوم فرم به ویژه در هنر» نوشته جواد ظفرمند (۱۳۸۱)، که به تشریح ابعاد مختلف و وجوه معنایی فرم با استفاده از منابع فرهنگ‌نامه‌ای، آرا و نظریات فلاسفه یونان، فلاسفه اسلامی و غربی و سپس تعاریف تخصصی فرم از دیدگاه هنرمندان و منتقدین هنری پرداخته است؛ و مقاله دوم ترجمه‌ای است با عنوان فرم در تاریخ زیبایی شناسی اثر تاتارکیه ویچ ترجمه کیوان دوستخواه که نویسنده در این مقاله ابتدا به ریشه‌شناسی واژه فرم پرداخته و در ادامه به تشریح پنج مفهوم متفاوت ارایه شده از فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی می‌پردازد. همانطور که مشخص است گرچه از مفاهیم اشاره شده در این مقالات در باب موضوع فرم در این مقاله استفاده شده است ولی هیچ یک از پژوهش‌های نامبرده به تحلیل فرم زیبایی‌شناختی به مثابه یک سیستم نشانه‌ای نپرداخته اند. اساسا در بسیاری از کتب، مقالات و سخنرانی‌ها همواره بیان می‌شود که هنر به عنوان یک رسانه نوعی زبان بوده و یا نظامی نشانه‌ای است اما به نظر می‌رسد پژوهشی که به شکلی متمرکز ویژگی‌های سیستم‌های

نشانه‌ای را در هنر تحلیل نماید انجام نپذیرفته است و امید می‌رود در این مقاله بتوانیم با تحلیلی به‌نسبت جامع مهم‌ترین ویژگی‌های سیستم‌های نشانه‌ای را در فرم‌های هنری تحلیل کرده و نشان دهیم که آثار هنری چگونه در قالب فرم‌های زیبایی شناختی ویژگی‌های سیستم‌های نشانه‌ای را از خود نشان می‌دهند.

روش پژوهش

متناسب با اهداف این پژوهش روش پژوهش ما از نوع کیفی است. در تحلیل کیفی تجزیه و تحلیل داده‌ها بر مبنای شاخص‌ها و الگوهای نظریِ به‌دست آمده و همچنین بر اساس تفاسیر مبتنی بر استدلالِ عقلی و منطقِ ذهنی صورت گرفته و مانند الگوهای تحلیل کمّی وابسته به فرمول خاصی نمی‌باشد. در پژوهش حاضر نیز به طریقی مشابه بر اساس شاخص‌ها و الگوهای مفهومی عنوان شده در بخش مبانی نظری و چارچوب مفهومی مربوط به سیستم‌های نشانه ای از قبیل ساختار نشانه و فرآیند نشانگی در اندیشه پیرس، مفاهیم مرتبط با رمزگان‌های متنی و ادراکی، ویژگی های عمده ساختارهای زبانی و مبحث نوین طرحواره‌های تنشی به تحلیل ویژگی‌های آنها در مبحث فرم‌های زیبایی شناختی می‌پردازیم. طرح پژوهشی ما شامل دو روش توصیفی - تحلیلی می‌باشد و عمدتا از دو شیوه‌ی فن کتابخانه‌ای و فن اسنادی برای گردآوری اطلاعات استفاده خواهیم کرد.

۱- سیستم‌های نشانه‌ای

۱-۱- ساختار و گونه‌شناسی نشانه از دیدگاه پیرس

۱-۱-۱- ساختار نشانه

چارلز سندرس پیرس[۳] فیلسوف آمریکایی، اصطلاح سمیوتیکس[۴] را در مورد نشانه‌شناسی به کاربرد؛ نشانه‌شناسی پیرس متاثر از دیدگاه فلسفی وی بوده و جایگاهی بنیادین در نگاه او به جهان داشت تا جایی که معتقد بود شاید جهان چیزی جز مجموعه‌ای از نشانه‌های مختلف نباشد!(peirce,1906).

پیرس ساختار نشانه را به سه بخش تقسیم کرد((chandler,2007:29:

۱- بازنمون ۲- تفسیر یا مورد تأویلی (یا همان نشانه دوم) ۳- موضوع (ابژه)

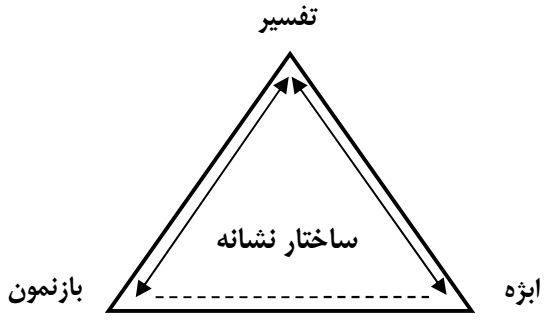
مقصود از بازنمون[۵]؛ شکلی است که نشانه خود را نمایان می‌کند، از واژه‌ی نوشته شده تا تصاویر، علائم و حتی اشیاء فیزیکی هر یک می‌توانند تجلی یا نمود نشانه‌ای باشند؛ تفسیر هم شامل ادراکی است که از بازنمایی آن بازنمون در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد، در واقع مورد تأویلی؛ معنای نشانه در نزد مخاطب است که به‌واسطه‌ی تفسیر ذهنی مخاطب از پیام آن، تأویل‌پذیر بوده و پیرس آن را تفسیر نشانه نخست می‌داند و به تعبیر وی خود نشانه دومی خلق می‌کند و موضوع، شئ، مفهوم یا کنشی است که نشانه به آن دلالت می‌کند.

بخش‌بندی پیرس از ساختار نشانه از الگوی سوسور[۶] کامل‌تر و جامع‌تر است؛ در الگوی سوسور نشانه‌ی زبانی نه یک شئ را به یک نام، بلکه یک مفهوم ذهنی از آن شئ را به یک تصور صوتی مرتبط پیوند می‌دهد، این تصور صوتی به صورت اصواتی به مخاطب رسیده و در فرآیندی معکوس در مغز مخاطب تبدیل به تصور مفهومی مرتبط می‌شود، در حقیقت از دیدگاه وی می‌توان گفت این نشانه‌ها هستند که در سیستمی خودبسنده و خودارجاع به یکدیگر ارجاع می‌دهند؛ در الگوی پیرس بر خلاف بخش‌بندی سوسور که در

آن موضوع غایب است، موضوع وجودی مستقل دارد، همچنین مورد تأویلی یا نشانه دوم مورد اشاره پیرس به واقعیتِ تفسیرگر فرآیند شناخت ذهنی در نزد مخاطب و همچنین ذات تأویل‌پذیر معنا در زبان بسیار نزدیک‌تر است تا مدلول یا تصور مفهومی سوسوری.

۲-۱-۱- مثلث نشانه‌ای

در ادامه در جهت تکمیل بحث ساختار نشانه از دیدگاه پیرس لازم است اشاره ای نیز به «مثلث نشانه‌ای» پیرس داشته باشیم (شکل-۱):



شکل -۱- مثلث نشانه‌ای(chandler,2007:30)

مثلث نشانه‌ای نمایانگر فرآیند «نشانگی» است و همان‌طور که در شکل آن نمایان است خط چین نشان‌دهنده‌ی نبود وجود رابطه مستقیم میان حامل نشانه یا بازنمون با ابژه یا موضوع است؛ آنچه که در این فرآیند بین آن دو ارتباط برقرار می‌کند تفسیر است، در واقع به واسطه رمزگشایی مخاطب یا تفسیرگر است که ارتباط، ارجاع یا به عبارتی دیگر دلالت حامل نشانه بر موضوع ادراک می‌شود. این مثلث نشان‌دهنده‌ی اهمیت نقش تفسیر و در نتیجه اهمیت داشتن ابداکسیون در فرآیند نشانگی در اندیشه پیرس است.

۳-۱-۱- ابداکسیون در اندیشه پیرس

پیرس در ارتباط با مفهوم تفسیر یا مورد تاویلی به اصطلاح «ابداکسیون»[۷] اشاره می‌کند (رضوی فر، غفاری، ۱۳۹۰). قبل از توضیح مفهوم ابداکسیون لازم است اشاره کنیم که فرآیند رمزگشایی از معنای نشانه در دیدگاه وی وابسته به پیوستگی معنایی میان نشانه‌هاست، همچنان که می‌نویسد: «... نشانه خطاب به کسی است، یعنی در ذهن آن فرد نشانه‌ای برابر یا شاید گسترش یافته‌تر، به لحاظ معنایی، می‌آفریند که تفسیر نشانه نخست نام دارد ...»(peirce,1931-58)، همان‌طور که مشاهده می‌شود تفسیر معنا یا محتوای اطلاعاتی یک نشانه توسط مخاطب، خود وابسته به معنا یا مفاهیم تفسیر شده‌ی نشانه‌هایی دیگر است و این خود دال بر اعتقاد پیرس به خودارجاع بودن فرآیند بازنمایی نشانه‌هاست که پیش از او سوسور نیز به آن اشاره داشت با این تفاوت که در دیدگاه سوسور پیوند معنایی استعلایی میان دال و مدلول وجود دارد اما فرآیند دلالی از دیدگاه پیرس تأویل‌پذیر بوده و می‌تواند بدل به زنجیره بی پایانی از جایگشت‌های نشانه‌ای شود به این ترتیب که هر دال یا نشانه‌ای برای رمزگشایی معنایی نزد مخاطب خود وابسته به خلق نشانه‌ای دیگر می‌شود و این زنجیره می‌تواند به شکلی نامحدود ادامه داشته باشد همان‌طور که ما برای فهم معنای یک واژه با مراجعه به فرهنگ لغات به معنای سایر واژه‌ها وابسته‌ایم و این چرخه در مورد سایر واژه‌ها نیز صادق است.

حال با توضیحات بالا به مفهوم آبداکسیون[۸] باز می‌گردیم، دیدیم که چگونه فرآیند تفسیر نزد پیرس فرآیندی

وابسته به فرآیند «نشانگی[۹]»(ساختار سه گانه اشاره شده) بوده و به نوعی پیوستگی معنایی میان نشانه‌ها می‌انجامد، وی ابداکسیون را روشی استدلالی می‌داند که به مدد آن می‌توان به «استنتاج بهترین تبیین»[۱۰] دست یافت (رضوی فر، غفاری، ۱۳۹۰). به این معنا که ابداکسیون جنبه‌ای پیشگویانه داشته و برای کشف مفاهیم، مفروضات خاصی را در نظر می‌گیرد (همان)؛ این مفروضات بر اساس مفاهیم پیشینی که در واقع همان تفاسیر سایر نشانه‌های مرتبط با سوژه مورد نظر است شکل گرفته و با آزمودن آنها می‌توان به محتمل‌ترین فرض برای ادراک و حصول شناخت(تفسیر) از موضوع مورد ارجاع دست یافت. بنابراین این مفهوم در نزد پیرس در ارتباط با بخش دوم از ساختار سه گانه پیرس از نشانه که همان تفسیر یا مورد تاویلی است قرار می گیرد.

۲-۱- نظام رمزگان

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد رابطه میان بازنمون با ابژه به‌واسطه تفسیر مخاطب برقرار می‌شود و در واقع از این طریق است که رابطه دلالی میان دال و مدلول معنادار می‌شود، اما تفسیر مخاطب بر چه مبنایی شکل می‌گیرد؟ یاکوبسن معتقد است تفسیر متون وابسطه به رمزگان یا قراردادهای ارتباطی است (chandler, 2007:147). از سوی دیگر اکو نیز تمام نشانه‌شناسی را قراردادهای موجود میان بیان و محتوا[۱۱] که «نقش نشانه‌ای» را شکل می‌دهند، می‌داند(اکو، ۱۳۹۳:۲۰)، بنابراین نظام رمزگان مجموعه قراردادهایی است برساخته از بسترهای اجتماعی و فرهنگی که نشانه‌های موجود در آن سپهر فرهنگی در چهارچوب آن معنا می‌یابند، این‌چنین است که در گفتمان فرهنگی، گفته‌پرداز(تولیدکننده) با به کارگیری نظام رمزگان مناسب می‌تواند تا حدی تفسیر گفته‌خوان(مصرف‌کننده) را محدود کرده و در چهارچوب معنایی خاصی قرار دهد. نشانه‌شناسان انواع رمزگان را بنا بر معیارهای مختلف از یکدیگر متمایز کرده‌اند که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از رمزگان اجتماعی، رمزگان متنی، رمزگان تفسیری، رمزگان ادراکی و رمزگان واقعگرایی که میان آنها با توجه به رویکرد ما در این مقاله به توصیف نوع متنی و ادراکی می‌پردازیم.

در رمزگان متنی هر متن شامل نظامی از نشانه‌های سازمان یافته بر اساس رمزگان‌ها و زیررمزگان‌ها می‌باشد که مجموعه‌ای از ارزش‌ها، گرایش‌ها، باورها، فرض‌ها و اعمال مشخصی را بازتاب می‌دهد(chandler,2007:157). با این تعریف، متون شامل گستره وسیعی از نشانه‌ها و رمزگان‌های علمی، ادبی، هنری و ... می‌باشند که در هنگام خوانش هر متن، نشانه‌ها در ارتباط با رمزگان متناسب با آن متن رمزگشایی شده و معنا می‌یابند. بدیهی است که نوع متن ارتباط تنگاتنگی با انتخاب رمزگان مناسب دارد، مثلاً، چگونگی چیدمان و صفحه آرایی علاوه بر انتخاب فونت مناسب می‌تواند اهمیت یک متن خبری را در میان سایر متون مندرج در رسانه‌ای جمعی متمایز کرده و بر تفسیر آن خبر نزد مخاطب تاثیرگذار باشد همچنان که علاوه بر نوع واژگان، چیدمان و آرایش واژگان در صفحه است که شعر را از ی متن ادبی متمایز می‌کند و ... یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین انواع رمزگان متنی «ژانر» می‌باشد(ibid,157). یک ژانر مجموعه‌ای از قراردادهای بافتاری و ساختاری است؛ قراردادهای بافتاری به زمینه‌های مشترک و قراردادهای ساختاری به سبک و سیاق مشترک در بین همه متون متعلق به ژانری خاص اشاره دارد، در این بین البته نمی‌توان مرزبندی‌های قاطعی در میان قراردادهای ژانرهای مختلف در نظر گرفت همچنان که متنی مشخص مثلاً، یک اثر سینمایی می‌تواند به طور همزمان در قالب زمینه‌ها و ساختارهای ژانرهای متفاوتی شناسایی و تفسیر شود.

رمزگان ادراکی به درک دیداری ما از جهان می‌پردازد. بنابر روانشناسی گشتالت این درک دیداری وابسته

به درک و تمایز «شکل» از «زمینه» است، تا زمانی که شکلی با خطوط محصورکننده‌اش از پس‌زمینه‌ی آن متمایز نشود قادر به ادراک دیداری آن شکل نیستیم؛ هرچه بتوانیم با استفاده از کیفیاتی مانند بافت، رنگ و سایه روشن، کنتراست دیداری بیشتری میان شکل و زمینه‌اش ایجاد کنیم ادراک دیداری آن آسان‌تر خواهد بود ولی بنابر طبیعت این نوع ادراک ممکن است در مواجهه با برخی تصاویر به آسانی قادر به این تمایز نبوده و دچار نوعی ابهام دیداری یا شناختی شویم(chandler,2007:151-152). بنابراین ما خود جهان را ادراک نمی کنیم بلکه به‌واسطه‌ی سازوکارهای زیستی پیش‌تنیده‌ای که به آنها عادت کرده و به وجودشان آگاه نیستیم، از رمزگان ادراکی جهان رمزگشایی کرده و تصویر ذهنی خویش را از محیط پیرامون می‌سازیم، البته بخشی از این سازوکارهای رمزگشایی تجلی فرهنگی داشته و آموختنی است مانند یادگیری تکنیک‌های مشاهده‌ی جزییات در هر پدیده‌ای که امری اکتسابی است.

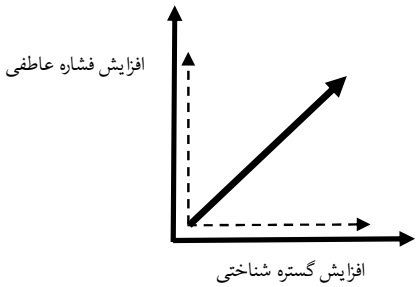
۳-۱- نشانه‌های دیداری

هر آنچه در جهان پیرامون می‌بینیم تصویری را در ذهنمان ایجاد می‌کند که تنها تصوری مفهومی است. تصوری که به قول کانت محدود و محصول دقت گیرنده‌های حسی ماست و دارای ارتباطی کاملا نسبی و اغلب تجریدی با ابژه بیرونی است. تمام پدیده‌های قابل شناسایی برای سوژه دارای شکل و ماده هستند، ماده‌ای که برسازنده آنها بوده و در اشکال و صور گوناگونی نظام یافته است. این اشکال همان نشانه‌ها یا به عبارت دیگر دال‌هایی هستند که در فرآیند دلالت، تصوری مفهومی را در ذهن سوژه شکل می‌دهند، پس به تعبیری هر آنچه دیده می‌شود نوعی نشانه دیداری است. حال اگر این نشانه‌ها بر متنی ثبت گردد با نشانه‌ای تصویری یا متنی دیداری مواجه خواهیم بود، این متن می‌تواند یک اثر نقاشی، مجسمه، معماری، حکاکی باستانی بروی سنگ ، فیلم، عکس و غیره باشد. کلیه متون دیداری دارای اشتراکاتی هستند که به طور اجمالی عبارت‌اند از « وجود داشتن یک یا چند کانال حسی برای دریافت آنها ... همه آنها فضایی را به خود اختصاص داده و در آن گسترش می‌یابند ... همه متون دیداری یا شمایلی بوده و یا شکل‌پذیر و یا تلفیقی از این دو هستند ... متون دیداری متونی زمان‌مند بوده ... و در نهایت تابع مقوله‌ی تنشی هستند ...»(شعیری،۱۹-۲۰: ۱۳۹۱). در ادامه بنابر اهمیت فرآیند تنشی در تحلیل نشانه‌شناختی متون دیداری و همچنین تحلیل فرآیندهای آفرینش معنا در چهارچوب نشانه‌شناسی نوین به تشریح انواع طرح‌واره‌های تنشی می‌پردازیم.

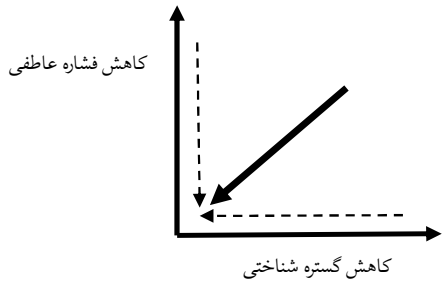
۱-۳-۱- طرح‌واره‌ی فرآیند تنشی[۱۲]

الگوی معناساز تنشی مبتنی بر دو بعد «فشاره‌ای[۱۳]« و «گستره‌ای[۱۴]» است(شعیری،: ۱۹۴:۱۳۸۴). بعد فشاره‌ای در ارتباط با حالات کیفی درونی/عاطفی بوده که افزایش یا کاهش آن به معنای اوج یا نزول تنشِ عاطفی و هیجانی است و بعد گستره‌ای در ارتباط با گسترهٔ بیرونی/شناختی و داده های کمّی مکانی/ فضایی است. ژاک فونتانی[۱۵] نشانه‌شناس فرانسوی بعد فشاره‌ای را درون‌ادراکی و متناظر با «محتوا» و بعد گستره‌ای را برون‌ادراکی و متناظر با «بیان» دانسته و وابستگی میان این دو را نتیجه جایگشت مناسب آنها می‌داند (fontanille,2006:38). از برهم‌کنش این دو بعد دو نوع وابستگی و چهار وضعیت معنایی مختلف شکل می‌گیرند که فونتانی از سیستم مختصات دو بعدی دکارتی برای نمایش آنها استفاده کرده است. دو نوع وابستگی به این ترتیب است که اگر روند هر دو بعد فشاره و گستره به طور همزمان افزایشی

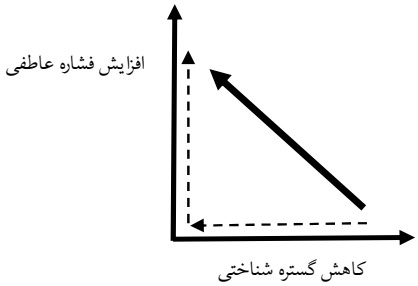
یا کاهشی باشد با وابستگی مستقیم مواجهیم و اگر روند افزایش و کاهش آنها در جهت عکس هم باشد یعنی افزایش فشاره با کاهش گستره و افزایش گستره با کاهش فشاره همراه باشد با وابستگی معکوس مواجه خواهیم بود که در مجموع حالات چهارگانه‌ای را به وجود می‌آورند(ibid:40-41).



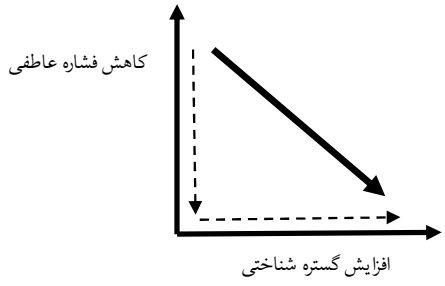
نمودار۱- وابستگی مستقیم افزایشی فشاره و گستره



نمودار۲- وابستگی مستقیم کاهشی فشاره و گستره



نمودار۳- وابستگی معکوس افزایش فشاره و کاهش گستره



نمودار۴- وابستگی معکوس کاهش فشاره و افزایش گستره

در حالت نخست همان‌طور که در نمودار-۱ مشاهده می‌شود با افزایش همزمان فشاره‌های عاطفی و هیجانی و به دنبال آن افزایش گستره شناختی مواجه هستیم، بدین مفهوم که با افزایش احساسات و شدت یافتن عواطف، قدرت ادراکی و شناختی نیز افزایش می‌یابد، برخی مراسم‌های آیینی مصداق این نوع الگوی تنشی معناساز هستند. در حالت دوم(نمودار -۲) نیز مانند حالت اول نوعی وابستگی و پیوند مستقیم میان فشاره و گستره مشاهده می‌شود به این ترتیب که با کاهش شدت، عمق و انرژی عواطف شاهد کاهش توانش ادراکی خواهیم بود، برای مثال می‌توان به برخی اطلاعات حشو منتشر شده در رسانه‌ها اشاره کرد که حامل هیچ گونه انگیزش شناختی و عاطفی برای مخاطبان نیستند. در حالت سوم همان‌طور که در نمودار-۳ مشاهده می‌شود با وابستگی معکوس دو بعد فشاره و گستره روبه رو هستیم، به این معنا که با کاهش تدریجی توانش ادراکی و شناختی شاهد افزایش جریان هیجانی-عاطفی بوده و سرانجام با بیشینه شدن جریان حسی- هیجانی دریچه های ادراک منطقی و شناختی بسته شده(کمینه می‌شوند) و ما به سوی تجربه نامحدود عاطفی-احساسی سوق پیدا خواهیم کرد، مانند تجارب متنی و فرامتنی که با تسلط تدریجی ترس بر مخاطب به تدریج کانال های شناختی و منطقی وی مخدوش شده و سرانجام ترس بر مخاطب غلبه می‌کند. در حالت چهارم(نمودار-۴) نیز مانند حالت سوم با نوعی دیگر از وابستگی معکوس رو به رو هستیم به این ترتیب که بر عکس حالت قبل با کاهش تدریجی جریان هیجانی-عاطفی شاهد افزایش توانش ادراکی-شناختی هستیم (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۹۵-۲۰۲). حال با توصیف ساختار نشانه و نظام رمزگان و همچنین آشنایی با

ویژگی‌های نشانه‌های دیداری بویژه بحث الگوهای تنشی که مبحثی کاربردی از نشانه‌شناسی نوین است در ادامه به بررسی چیستی و ساختار فرم زیبایی‌شناختی پرداخته تا بتوانیم با مقایسه ای تطبیقی نشان دهیم فرم زیبایی‌شناختی که از مهمترین عناصر زیبایی شناختی در آثار هنری است، ویژگی‌های سیستم‌های نشانه‌ای را دارا بوده و با روش‌های پژوهش نشانه‌شناختی نیز قابل تحلیل و توصیف می‌باشند.

۲- چیستی عنصر فرم در زیبایی‌شناسی

واژه «فرم» در زبان انگلیسی دارای ریشه لاتین Forma بوده که تاریخچه کاربرد این اصطلاح به روم باستان می رسد؛ نسخه لاتین واژه فرم نیز خود جایگزین دو واژه یونانی Morphe و Eidos شده است؛ در یونان باستان منظور از Morphe بیشتر فرم‌های مشهود و واژه Eidos را بیشتر به مفهوم فرم‌های ذهنی به کار می‌بردند (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۱:۴۶). در دائره المعارف بریتانیکا نیز واژه فرم به شکل بیرونی، ظاهری یا پیکره‌بندی یک شئ اطلاق می‌شود که متمایز از ماده‌ی تشکیل دهنده آن شئ است؛ این تمایز میان ماده و شکل ریشه در فلسفه‌ی عملگرای ارسطویی دارد زیرا وی نخستین متفکری است که میان ماده و شکل تمایز قائل شد، وی با رد مفهوم انتزاعی فرم نزد افلاطون معتقد بود هر شئ ملموس از دو عنصر ماده و شکل تشکیل یافته که هیچ یک بدون دیگری امکان وجود نخواهد داشت. در اینجا لازم است اشاره شود که در برخی متون فرم و شکل یکی انگاشته شده اند و در واقع فرم: شکل، آرایش اجزا و جنبه مرئی یک اثر هنری در نظر گرفته شده است(رید، ۱۳۹۲). ولی در برخی متون دیگر میان شکل و فرم تمایز قائل شده و شکل را تشکیل شده از خطوط حاشیه‌ای یک جسم می‌دانند که مرزبندی آن جسم از پیرامون و زمینه را مشخص می‌کند و شکل نیز یکی از عناصر تشکیل دهنده فرم در نظر گرفته می‌شود، چنانچه به عقیده‌ی دی کی چینگ در کتاب معماری، فرم، فضا و نظم، واژه فرم در هنر و طراحی اشاره به ساختار، چیدمان و سازماندهی عناصر در یک ترکیب‌بندی برای رسیدن به تصویری یکپارچه است و شکل سطوح یا خطوط ایجاد کننده فرم می‌باشد و دیگر اجزای تشکیل دهنده فرم را علاوه بر شکل، اندازه، رنگ و بافت معرفی می کند(دی‌کی چینگ، ۱۳۹۵:۵۰). فارغ از تعابیر فلسفی متعددی که می‌توان راجع به واژه فرم از متفکران متعدد یافت -که پرداختن به آن به شکلی جامع خارج از چارچوب و هدف این پژوهش است – این واژه در گستره وسیعی از علوم مختلف دارای تعابیر متنوعی است. یکی از این حوزه ها روانشناسی گشتالت است. به طور خلاصه توجه نظریه گشتالت به فرآیند ادراک توسط مغز می‌باشد. طبق این نظریه ادراک ذهنی انسان، کل نگر بوده و در مواجهه با یک شئ، ساختار یا پدیده، کلیت فرمی آن ادراک می شود و نه جزییات ساختاری آن، این بدان مفهوم است که ذهن ما خصوصیاتی فرمی را درک می‌کندکه جزییات عناصر تشکیل دهنده آن فرم فاقد آن خصوصیات هستند، به عبارت دیگر جلوه‌های دیداریِ کلیت فرمی یک ساختار دارای برتری دیداری بر جلوه‌های دیداری عناصر جزیی در آن ساختار است (Guberman,2015).

بدیهی است که تمام آثار هنری دارای فرم یا ساختار می‌باشند بنابراین فرم از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناختی است؛ که می توان ویژگی‌های زیبایی‌شناختی را که شامل طیف وسیعی از ویژگی‌های عینی و مفاهیم ذهنی است به آن نسبت داد، ویژگی‌هایی عینی مانند تناسب، تقارن، توازن، تعادل، نظم، لطافت، ظرافت و ... و همچنین مفاهیم ذهنی مانند پویایی، انسجام، باشکوه، جذاب و ... (هنفلینگ،۱۳۹۷: ۶۳-۹۷). همان‌طور که مشاهده می‌شود تمام ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اعم از عینی یا ذهنی، صفت هستند، صفاتی که در بحث

معیارهای زیبایی‌شناختی، متناسب با زمان و مکان، می‌توانند مورد استناد واقع شده و محل ارجاع باشند، اما این ویژگی‌ها با عناصر زیبایی‌شناختی متفاوت هستند. عباراتی چون فرم متناسب یا ساختاری منسجم که در این دو عبارت «فرم و ساختار» عنصری زیبایی‌شناختی و «متناسب و منسجم» ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آن می‌باشند. ویژگی‌های فرمی از دیرباز همواره یکی از معیارهای زیبایی بوده‌اند، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مانند تناسب و تقارن که فرم ها را در نظر مخاطب خوشایند می‌سازند، گرچه به عنوان ویژگی‌های فرمی و ساختاری شاید دیگر اهمیت و تعالی زیبایی‌شناختی خویش در گذشته را از دست داده باشند اما هنوز هم در هنرهای تجسمی و سایر هنرها مانند موسیقی و ادبیات کلاسیک مورد توجه هستند اما فرمالیسم نوین در هنر و ادبیات گرچه باز هم تاکیدی است بر اهمیت این عنصر زیبایی‌شناختی، ولی فرم‌های دلپذیر را واجد ویژگی‌هایی متفاوت از سنت‌های کلاسیک می‌داند، ویژگی‌هایی که مخاطب با ادراک آنها به تجربه حسی- عاطفی خاصی رسیده و آن فرم بدل به «فرم معنادار» می‌شود(همان،۸۸)، ویژگی‌های فرمی که بیشتر در خدمت بیان حسی هستند تا چشم‌نوازی مخاطب.

بنابراین نکته مهم دیگر در ارتباط با فرم زیبایی شناختی «تجربه حسی» است، اساسا «حس» یا «احساس» زیربنای تجربه زیبایی‌شناختی است(پارکر، ۱۳۹۶:۶۵). ادراک بدن‌مند مطرح شده در پدیدارشناسی ادراک حسیِ مرلوپونتی[۱۶]، فیلسوف فرانسوی، هم بر مبنای درگیر بودن تمام حواس ما به همراه مغز به عنوان کلیتی یکپارچه در فرآیند ادراک است، طبیعی است که این ادراک شامل ادراک زیبایی نیز می‌باشد. دیوید هیوم فیلسوف برجسته قرن هجدهم نیز تجربه زیبایی را حس یا احساسی در درون ذهن مخاطب می‌دانست(هنفلینگ، ۱۳۹۷:۷۰). به این معنا ادراک زیبایی امری سوبژکتیو بوده و وابسته به تجربه حسی مخاطب است؛ در نظر کانت، دیگر فیلسوف برجسته قرن هجدهم، نیز داوری زیبایی‌شناختی مبتنی بر انعکاس ابژه(موضوع شناسایی) به صورت «احساس» در ذهن سوژه است(بووی، ۱۳۹۴: ۶۶). حتی اگر این دیدگاه‌های ذهنیت‌گرایانه در باب ادراک امر زیبا را کافی ندانسته و ادراک زیبایی را علاوه بر احساس و جهان ذهنی مخاطب، وابسته به ویژگی‌های درونی و ذاتی اثر هنری یا شئ بدانیم بازهم تجربه حسی، عنصری غیر قابل انکار در تجربه زیبایی‌شناختی خواهد بود. نکته مهم دیگر در ارتباط با تجربه حسی همراه بودن این تجربه با «انگاره‌های تفسیری» است(پارکر، ۱۳۹۶:۷۲). به این معنا که مخاطب در مشاهده اثری هنری تنها درگیر ادراک حسی خام، مستقیم و بلاواسطه ابژه بیرونی نیست بلکه همزمان تجربه حسی وی آمیخته با نوعی انگاره‌های تفسیری است که ادراک مخاطب را به واقعیت عینی مستتر در اجزای فرمیِ ابژه نزدیکتر می‌سازد و اساسا داوری مخاطب از اثر هنری بر مبنای این انگاره‌های تفسیری است. مثالی که پارکر در این زمینه ارایه می‌دهد در حوزهٔ نقاشی است، «در یک نقاشی فرضی رنگ قرمز تنها رنگ قرمز نیست بلکه رنگ قرمز آسمان است»(همان) بنابراین در مشاهده این نقاشی مخاطب صرفا ادراکی از رنگ قرمز منفرد نخواهد داشت بلکه تجربه حسی او شامل قرمز بودن آسمان است. در نتیجه می‌توان گفت یک تجربه زیبایی‌شناختی حاصل آمیختگی تجربه حسی با انگارهٔ تفسیری است. شایان ذکر است که در هنرهای مختلف نقش و وزن احساس و تفسیر در تجربه زیبایی‌شناختی متفاوت است، مثلاً، می‌توان به تجربه موسیقایی اشاره کرد که در آن تجربه حسیِ صرف غالب بوده و انگاره تفسیری کمترین نقش ممکن را دارد. از آنچه بیان شد می توان نتیجه گرفت که تجربه حسی ناشی از مواجهه مخاطب با فرم زیبایی شناختی که توام با انگاره های تفسیری است فرم و عناصر فرمی را «معنادار» می‌سازد.

۳- فرم زیبایی‌شناختی: سیستمی نشانه‌ای

۳-۱- عنصر فرم و ساختار نشانه، نشانگی و ابداکسیون

همان‌طور که اشاره شد نخستین بخش از ساختار نشانه در تقسیم‌بندی پیرس بازنمون یا همان شکلی است که نشانه به خود می‌گیرد. بازنمون یک اثر هنری را می توان در آمیختگیِ نوع فرم و ساختار آن با رسانه حسی به کار رفته برای بیان حسی اثر، مشاهده کرد. فرم یک اثر هنری از ترکیب اجزای رسانه حسی آن اثر شکل گرفته و در برخی از آثار هنری معرف ماهیت شکل‌پذیری آن اثر نیز می‌باشد که این خود یکی از ویژگی‌های نشانه‌های دیداری است؛ مثلاً، بازکردن یک اثر نقاشی به عنوان یک نشانه، شامل فرمی است که از ترکیب‌بندی رنگ‌ها و خطوطی که معرف رسانه حسی آن است شکل گرفته که خود، مرجع و محرک تجربه حسی مخاطب نیز به شمار می‌رود. دومین ویژگی ساختار یک نشانه یعنی تفسیر نیز در ماهیت تجربه حسی مخاطب در مواجهه با فرم که آمیخته با انگاره‌های تفسیری است، به خوبی قابل مشاهده است؛ همان‌طور که اشاره شد تجربه حسی ناشی از محرک‌های فرمی و انگاره‌های تفسیریِ به دنبال آن، مبنا و مرجع داوری زیبایی‌شناختی مخاطب بوده و درعمل سومین بخش از ساختار نشانه‌ای پیرس یعنی موضوع نیز در درون آن مستتر است. موضوع در تقسیم‌بندی پیرس شئ، کنش یا مفهومی بود که رمزگشایی از آن وابسته به تفسیر مخاطب است، همچنانکه در مثلث نشانه‌ای پیرس نیز بیان شد، میان بازنمون و موضوع هیچ نوع ارتباط مستقیم و ذاتی وجود نداشته و ارتباط دلالی میان آنها به‌واسطه‌ی تفسیر مخاطب برقرار می‌شود؛ هم در آثار هنری بازنمایانگر که موضوع مورد ارجاع، ابژه‌ای بیرونی است و هم در آثار انتزاعی که موضوع مورد ارجاع، بیانِ حسی و از جنس مفهومی است، رمزگشایی از موضوع نیز وابسته به تجربه حسی توام با انگاره تفسیریِ مشاهده‌گر است که نشان می‌دهد این نوع فرآیند «نشانگی» به خوبی در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی نیز قابل مشاهده است. همچنان که پیش‌تر بیان شد در نظر پیرس فرآیند معنا یافتن نشانه‌ها از طریق ابداکسیون صورت می‌پذیرد(رضوی فر، غفاری، ۱۳۹۰). و همین موضوع باعث می‌شود نشانه‌شناسی پیرس و فرآیند ابداکسیون کاربرد گسترده‌ای در تفسیر اثر هنری و حتی فرآیند آفرینش آن داشته باشد(Everaert, 2006). فرآیند مشابهی نیز در شکل‌گیری انگاره تفسیری و در نتیجه ادراک زیبایی‌شناختی وجود دارد؛ به این ترتیب که مشاهده‌گر در مواجهه با اثر هنری ابتدا بر مبنای مفاهیم پیشینی شکل گرفته از تفاسیر سایر نشانه‌های مرتبط با اثر(پیوند نشانگی)، فرض یا مفروضات اولیه‌ای را طرح کرده، سپس با توسل به استنتاجِ بهترین تبیین بر اساس آزمودن آن مفروضات، به محتمل‌ترین فرض ممکن(از نقطه نظر خود) برای شناختَ و ادراک زیبایی‌شناختی دست می‌یابد؛ یکی از نمودهای این مفاهیم پیشینی، فرآیند شناختی ادراکِ مغزی است که در چهارچوب نظریه گشتالت مطرح می شود، مبانی گشتالتی ادراک دیداری مانند مشابهت در اندازه، مشابهت در رنگ، مشابهت در شکل، اصل مجاورت و... (رضازاده، ۱۳۸۷: ۳۱-۳۷). هر یک در سطحی بنیادی و زیستی مفروضات اولیه ای را در ذهن مخاطب در مواجهه با یک اثر هنری شکل می دهند که این مفروضات در قالب یک کلیت فرمی در ذهن، انسجام یافته و در مرحله آخر مطابق فرآیند ابداکسیون پیرس برای رسیدن به بهترین تبیین مورد استنتاج قرار می گیرند تا در نهایت انگاره تفسیری مخاطب از آن اثر شکل بگیرد.

۳-۲- فرم زیبایی‌شناختی و ساختارهای زبانی

بی تردید زبان به عنوان مهم‌ترین سیستم نشانه‌ای بستری است برای ایجاد و انتقال اطلاعات معنادار در فرآیند ارتباطات اجتماعی؛ تا جایی که سوسور معتقد بود بهترین روش شناخت ماهیت نشانه‌شناسی،

مطالعه ساختار زبان است. (chandler,2007)، فارغ از بحث‌هایی که پیرامون زیرمجموعه بودن زبان در مجموعه سیستم‌های نشانه‌ای یا برعکس، وجود دارد بدون تردید می‌توان از برخی ویژگی‌های ساختارهای زبانی برای فهم دقیق‌تر ساز و کار بیانی سایر سیستم‌های نشانه‌ای بهره گرفت. اگر از ویژگی‌های بیانی زبان (کاربرد زبان در انتقال اطلاعات معنادار- اعم از ادراکی، حسی یا منطقی به مخاطب یا مخاطبین) بگذریم، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری زبان «مفصل‌بندی[۱۷] مضاعف»[۱۸] است؛ به این معنی که یک سیستم نشانه‌ای با توجه به این ویژگی می‌تواند از تعداد محدودی عناصر پایه و بدون معنا مانند واج‌ها در سطح گفتار یا حروف در سطح نوشتار، تعداد نامحدودی ترکیبات معنادار تولید کند.(Ibid) همانطور که می‌دانیم حروف الفبا در بسیاری از زبان‌ها تعدادی بسیار محدود است که از مفصل‌بندی و ترکیب‌بندی‌های متنوع آنها در چهارچوب قواعد نحوی تعداد بی‌شمار واژه‌های معنادار تولید می‌شود. این خصوصیت ساختار زبان را در رویکردی سیستمی، «اطلاعات پایگی»[۱۹] نیز می‌نامند؛ به این مفهوم که در چنین سیستم‌هایی از میان سه عامل بنیادی ماده، انرژی و اطلاعات، این اطلاعات است که نوع برهمکنش میان ماده و انرژی را سازماندهی کرده و در نتیجه از حجم محدودی از ماده و انرژی، انبوهی از اطلاعات تولید می شود (Miller,1978). در هر سیستم نشانه‌ای نیز از ترکیب تعداد محدودی نماد-نشانه، شبکه‌ی کثیر و متنوعی از مفاهیم و اطلاعات خلق می‌شود مانند سیستم‌های زبانی که همانطور که اشاره شد از تعداد اندکی حروف الفبا و قواعد دستوری محدود، ترکیبات نامحدودِ معناداری در قالب واژگان و جملات و متون، خلق می‌شوند که هر یک به تنهایی تفسیرپذیر بوده و قابلیت چند معنایی نیز پیدا می‌کنند. بنابراین مشاهده می‌شود در سیستم‌های نشانه‌ای مانند زبان، اهمیت و نقش اطلاعات به نسبت ماده و انرژی بسیار بیشتر است و اصطلاحا این سیستم‌ها اطلاعات‌پایه هستند. این ویژگی منحصر به سیستم های زبانی نبوده و حتی در سطح ژنتیک مولکولی در سیستم‌های زنده نیز به خوبی قابل مشاهده است. در این سطح از ترکیبات بسیار متنوع چهار نوع اسید نوکلئیک که ساختار مولکول DNA را می‌سازند (الفبا یا کدگذاری چهارگانه) اطلاعات بی‌شمار ترکیبات متنوع و پیچیده کدگذاری می‌شود. این ویژگی در سیستم‌های دیجیتال به صورت کدهای دوگانه‌ی صفر و یک عمل می‌کند. در هنر به عنوان یک رسانه به طور عام و در عنصر فرم زیبایی‌شناختی به طور خاص نیز این ویژگی به شرحی که در ادامه به آن پرداخته‌ایم، قابل مشاهده است.

همانطور که پیش‌تر اشاره شد فرم اشاره به ساختار، چیدمان و سازماندهی عناصر در یک ترکیب‌بندی برای رسیدن به تصویری یکپارچه است. این عناصر می توانند شامل عناصر پایه تشکیل دهنده‌ی فرم مانند نقطه، خط، سطح یا حجم باشند یا حتی شامل عناصری که مشخصات دیداری فرم را تشکیل می‌دهند از قبیل شکل، اندازه، رنگ و بافت؛ این عناصر قابل انتزاع بوده به تنهایی و بدون قرار گرفتن در زمینه و یا ترکیب با سایر عناصر، معنادار نیستند؛ لذا مفصل‌بندی و ترکیب‌بندی‌های مختلف و متنوع این عناصر پایه است که فرم‌های متنوع معنادار را برای مخاطب خلق می‌کند. همانطور که مشاهده می‌شود در اینجا نیز شاهد وجود ویژگی زبانی «مفصل‌بندی مضاعف» (Double Articulation) هستیم، زیرا از تعداد محدود عناصر پایه و انتزاعی تشکیل‌دهندهٔ فرم امکان تولید تعداد نامحدودی فرم‌های معنادار وجود دارد که در عین حال نشان‌دهندهٔ ویژگی اطلاعات پایگی (Information Base) نیز به شرحی که گذشت می‌باشد. در اینجا لازم است اشاره شود که قواعد نحوی که در زبان باعث تولید ترکیبات معنادار می‌شوند لزوما در سایر سیستم‌های نشانه‌ای برقرار نیستند و این قواعد می‌تواند در سایر سیستم‌ها کاملا متفاوت از زبان باشد همانند اصول و قواعد خاص حاکم بر هنرهای تجسمی که بر اساس آنها ترکیب‌بندی های مختلفی از عناصر پایه فرمی

شکل می‌پذیرد. می دانیم در هنرهای انتزاعی از اصول و قواعد کلاسیک در ترکیب‌بندی عناصر پایه خبری نیست ولی این موضوع به مفهوم عدم وجود اصول و قواعد خاص این مکاتب نبوده و خود مفهوم «آشنایی زدایی از فرم» و «بیان انتزاعی ادراک حسی» متناسب با تکنیک‌های مختلف سبک‌های گوناگون هنرهای انتزاعی مدرن قواعد حاکم بر ترکیب‌بندی عناصر پایه فرمی را تعیین می کنند. بنابراین نه یکسان بودن قواعد نحوی در زبان با هنر بلکه وجود ویژگی‌های مشترک بیانی(در کاربرد انتقال محتوای اطلاعاتی معنادار یا پیام به مخاطب)، ویژگی مفصل‌بندی مضاعف و اطلاعات پایه بودن است که نشان دهنده اشتراکات این دو حوزه زبان و هنر به عنوان دو سیستم نشانه‌ای است.

۳-۳- فرم زیبایی‌شناختی: رمزگانی متنی و ادراکی

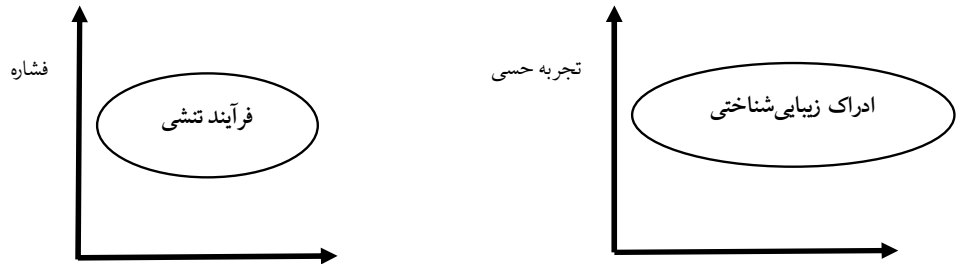
گفتیم که فرآیند تفسیرِ ارتباطِ بازنمون با ابژه وابسته به نظامی از رمزگان‌های مختلف است، این رمزگان‌ها همان قراردادهای اجتماعی هستند که فرآیندهای دلالی را بر بستری فرهنگی معنادار می‌سازند. در آثار هنری نیز انگاره‌های تفسیری مخاطب مانند متون بر مبنای رمزگانی شکل می‌گیرد که ویژگی‌های آن وابسته به عناصر فرمی آن اثر هنری است. در واقع این خصوصیات متفاوت فرمیِ وابسته به رسانه‌های حسی مختلف است که بافتار نظام رمزگان مرتبط با آن اثر را تعیین می‌کنند، مثلاً، در نقاشی، نظامی از رمزگان‌ها و قراردادها در قالب ترکیب‌بندی‌های مختلفی از رنگ‌ها و خطوط، داوری زیبایی‌شناختی را میسر می‌سازند و یا در شعر این قراردادها و رمزگان در قالب ترکیب‌بندی ریختی، نحوی و حتی آوایی واژگان امکان تفسیر زیبایی‌شناختی را فراهم می‌کنند. از سویی همان‌طور که در بخش رمزگان اشاره شد یکی از مهم‌ترین انواع رمز متنی، ژانر است که نظامی از قراردادهای بافتاری و ساختاری است، بدیهی است که مقوله ژانر در آثار هنری نیز نقشی تعیین‌کننده هم در تفسیر و هم شکل‌گیری عناصر فرمی و رسانه‌ای دارد. ژانر در آثار هنری مختلف چهارچوب نظام رمزگان را مشخص می‌سازد و بر مبنای همین قراردادهای متفاوت است که مفسران و حتی مخاطبان قادرند ژانرهای مختلف را از یکدیگر متمایز نمایند. این ویژگی‌های ژانری هم ذهن مفسر را در بافتاری خاص قرار می‌دهد و هم هنرمند را در فرآیند آفرینش اثر به سمت ساختاری خاص (به لحاظ فرمی و رسانه‌ای) سوق می‌دهد.

رمزگان ادراکی نیز در ارتباط با ادرک دیداری ما از محیط پیرامون است و همان‌طور که در بخش رمزگان به آن اشاره شد این درک دیداری بنابر روانشناسی گشتالت وابسته به درک و تمایز شکل از زمینه می‌باشد. ادراک زیبایی‌شناختی نیز در سطوح اولیه خود بر مبنای همین تمایز شکل می‌گیرد، تمایزی که با اتکا به عناصر فرمی وابسته به رسانه حسی برجسته می‌شود، اصولی چون تناسب، تقارن، مشابهت، مجاورت و ...که جزو مبانی هنرهای تجسمی هستند در واقع نظامی از رمزگان ادراکی بوده که در وهله نخست تجربه حسی مخاطب از مواجهه با فرم را پدید می‌آورند و بدین‌سان با شکل‌دهی به انگاره تفسیری، رابطه دلالی بین بازنمون و موضوعِ بیان حسی بوسیله همین رمزگان ادراکی برقرار می‌شود.

۴-۳- فرم زیبایی‌شناختی و فرآیند تنشی

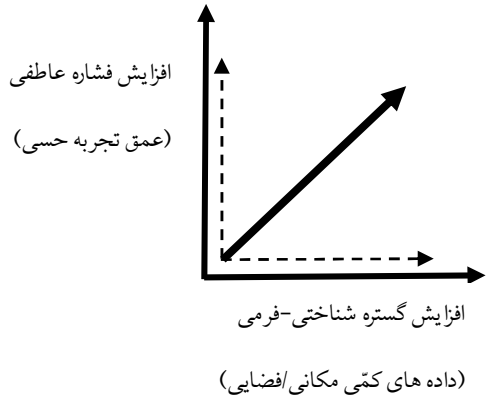
با تعاریفی که از فشاره‌ی عاطفی(درونی) و گستره‌ی شناختی(داده های کمّی - برونی) در فرآیند تنشی ارایه شد می‌توان در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی نیز الگوی مشابهی را مشاهده کرد. در این الگو «تجربه حسی» عنصر فرم زیبایی شناختی که مشترک در میان تمام آثار هنری است به لحاظ ماهیت و تعاریف قابل انطباق با بُعد

فشاره عاطفی در فرآیند تنشی است. همچنین ویژگی‌های فرمی وابسته به خصوصیات رسانه حسی نیز به عنوان عنصری مشترک در آثار هنری، قابل انطباق با بُعد کمّی/فضایی متعلق به گستره شناختی است (شکل -۲).



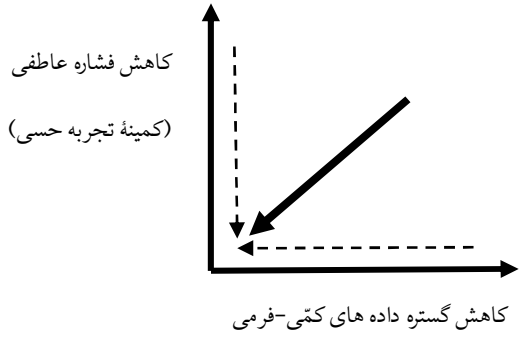
شکل-۲- انطباق ابعاد طرح‌وارهٔ فرآیند تنشی با فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی

در تحلیل فرآیند تنشی فرم زیبایی‌شناختی نیز با چهار حالت توصیف شده در بخش طرح‌واره‌های تنشی مواجه هستیم. در حالت نخست با افزایش داده‌های کمّیِ بُعد شناختی شاهد افزایش فشاره هیجانی - عاطفی بودیم؛ در این حالت می‌توان به ماهیت معماری مذهبی-آیینی اشاره کرد، همان‌طور که در معماری مذهبی در فرهنگ‌ها و مذاهب مختلف قابل مشاهده است آرایه‌های نمادین دارای نقشی ویژه در تزیینات معماری اماکن مقدس هستند، همچنین در معماری اماکنی که به لحاظ مذهبی اهمیت بیشتری دارند شاهد گسترش فیزیکی فضاهای الحاقی هستیم مانند طرح‌های گسترش محدوده اماکن مقدس که هم منجر به افزایش گنجایش ظرفیت زیارتی آن اماکن می‌شود و هم در عین حال تاکیدی است بر شکوه، عظمت آن مکان مقدس، به علاوه در برخی از این گسترش فضاهای الحاقی شاهد طراحی فرم‌ها و فضاهایی پر پیچ و خم و تو در تو نیز هستیم که خود تاکیدی است بر رازگونگی فضای آن مکان مقدس، هر یک از این تمهیدات اشاره شده در طراحی معماری این اماکن هم با تاکید بر عظمت و والایی مکان و هم تزیینات مرتبط پر شمار بر شور و حال مذهبی زائران افزوده و در عین حال با فراهم کردن گستره فیزیکی امکان حضور گسترده‌تر زائرین را فراهم آورده که این افزایش جمعیت مشتاق خود به شکلی هم افزا بر شور حسی-هیجانی آنها می‌افزاید. بنابراین همان‌طور که مشاهده می‌شود همزمان با افزایش و گسترش داده‌های کمّی اشاره شده در بُعد فرمی آن اثر معماری شاهد افزایش فشارهٔ عاطفی و عمیق شدن تجربه حسی نیز هستیم (نمودار-۵).



نمودار-۵- فرآیند تنشی افزایشی در معماری اماکن آیینی

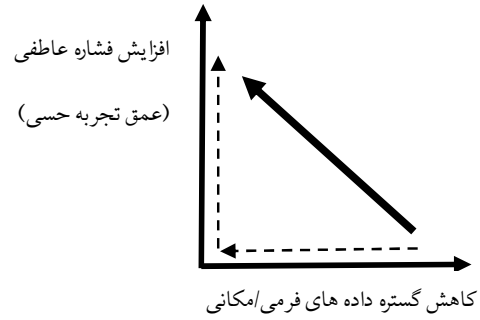
در حالت دوم از فرآیند تنشی با کاهش گستره شناختی و داده‌های کمّی شاهد کاهش همزمان فشاره هیجانی- عاطفی بودیم. این نوع ارتباط مستقیم کاهشی میان این دو بُعد را به خوبی می‌توان در «هنر مینیمال» مشاهده کرد. ویژگی‌های اصلی هنر مینیمال به عنوان زیرمجموعه‌ای از هنر مدرن شامل نوعی «هندسه گراییِ» در فرم، تحت تاثیر هنرمندان ساختگرای روس و همچنین «خلاصه نمایی» است و بر اساس این هنر با نوعی بی‌بیانی و بی‌حالتی، واکنشی بود به هیجانات اکسپرسیونیستی (لوسی اسمیت[۲۰]، ترجمه، ۱۳۸۰ : ۱۸۹-۱۸۷). نقاشی و مجسمه‌سازی دو نمونه از هنرهایی است که به خصوص در ایالات متحده به شکلی فراگیر تحت تاثیر جنش هنر مینیمال بودند. در این سبک هنری شاهد همزمانی کاهش بیشینه و عامدانه جزییات کمّی و در نتیجه کاهش توانایی ادراکی-شناختی با کاهش حالات حسی- عاطفی هستیم، به عبارت دیگر این جنبش با رویکردی مینیمال به عناصر فرمی و ساختاری، تجربه حسی و هیجانی را نیز به کمترین میزان خود رسانده تا به شکلی هدفمند نقطه مقابلی در برابر شور و هیجان اکپرسیونسیسم انتزاعی شکل بگیرد. مثلاً، می‌توان به برخی نقاشی‌های مدرن اشاره کرد که فقط شامل چند نقطه یا لکه با رنگی سرد بر زمینه‌ی یکدست و ساده و تهی از هرگونه عنصر دیداری دیگری به عنوان بوم نقاشی است که در واقع نقطه مقابل آثار نقاشانی چون جکسون پولاک در سبک نقاشی کنشی است. نحوه کنش متقابل دو بُعد تنشی که به شکل ارتباطی مستقیم و کاهشی است در نمودار - ۶ قابل مشاهده است.



نمودار-۶- فرآیند تنشی کاهشی در هنر مینیمال

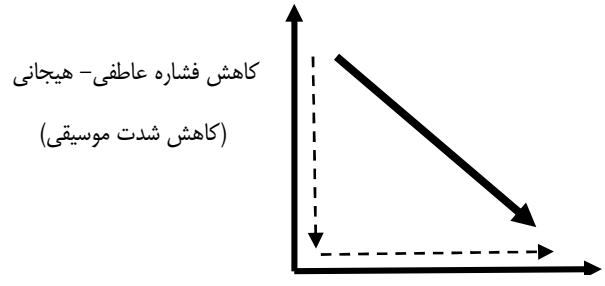
در حالت سوم از فرآیند تنشی در رابطه‌ای معکوس با کاهش داده‌های کمّی/مکانی/فضایی(فرمی) شاهد افزایش ادراک حسی-عاطفی هستیم. برای توصیف این حالت در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی می‌توان باز هم مثالی از حوزه معماری آورد؛ در معماری و معماری داخلی گالری‌های هنری و به ویژه گالری‌های نقاشی شاهد طراحی فضایی ساده با کمترین پیچیدگی به لحاظ فرمی هستیم که در این مکان‌ها طراحی داخلی سطوح تشکیل دهنده فرم معماری نیز شامل بافت‌های ساده و غیر برجسته، نبود تنوع رنگی و استفاده از رنگ‌های خنثی، نبود استفاده از تزیینات اضافه و همچنین نورپردازی موضعی بوده تا به این وسیله حداکثر تمرکز حسی مخاطب متوجه خود آثار به نمایش گذاشته شده باشد و سعی می‌شود عناصر فرمی/مکانی کمترین تاثیر ادراکی-دیداری را بر بازدیدکننده داشته باشد. در واقع این نوع تمهیدات در فرآیند طراحی چنین مکان‌هایی به معنی کاهش عامدانه و بیشینه‌ی گستره عناصر و داده‌های فرمی/فضایی بوده که منجر به افزایش ادراک حسی- عاطفی و در نتیجه عمیق‌تر شدن تجربه حسی بازدیدکننده در مواجهه مستقیم با آثار به نمایش درآمده خواهد شد، این فرآیند معکوس به خصوص در هنگام به نمایش درآوردن آثار پرفورمنس تشدید شده

تا جایی که می‌تواند به اوج حالات عاطفی- هیجانی در مخاطب نیز منجر شود. نحوه کنش‌متقابل دو بُعد تنشی که در این حالت به شکل ارتباطی معکوس است در نمودار -۷ قابل مشاهده است.



نمودار-۷- وابستگی معکوس کاهش گستره فرمی، افزایش گستره حسی-عاطفی در معماری گالری های هنری (نقاشی)

در حالت چهارم از فرآیند تنشی نیز طی رابطه‌ای معکوس این بار برخلاف حالت قبل با کاهش فشاره عاطفی- هیجانی شاهد افزایش گستره شناختی و بسط معنایی هستیم. برای توصیف این حالت در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی مثال مناسب، نحوه استفاده از موسیقی در هنر سینماست؛ بدین ترتیب که معمولا در آثار سینمایی نقاط اوج روایت و صحنه‌های تراژیک در پلان‌هایی بسته با اوج گرفتن موسیقی فیلم همراه شده و سپس همزمان با عبور فیلم از نقطه اوج روایت به آرامی و بتدریج با کاهش شدت موسیقی و ملایم شدن تدریجی آن، عناصر روایی و دیداری گسترده‌تری در قالب پلان‌هایی باز به بیننده عرضه می‌شود. همان‌طور که در این فرآیند مشاهده می‌شود کاهش تدریجی شدت موسیقی و عبور از پلان‌های بسته با کمینهٔ داده‌های دیداری همراه با کاهش یافتن حالت هیجانی - عاطفی بیننده پس از تجربه اوج آن حالات بوده و به بسط داده‌های روایی و دیداری(فرمی) همراه با موسیقی ملایم و در نتیجه بسط ادراک کمّی/فرمی- شناختی مخاطب منجر می‌شود. نحوه کنش متقابل دو بُعد تنشی که در این حالت نیز مانند حالت قبل به شکل ارتباطی معکوس است در نمودار -۸ قابل مشاهده است.



(انتقال از پلان بسته به پلان باز در سینما-عبور از نقطه اوج روایت)

نمودار-۸- وابستگی معکوس کاهش فشاره عاطفی با افزایش گستره کمّی- شناختی (کاربرد موسیقی در سینما)

۵- نتیجه گیری

در مقایسه عنصر فرمِ زیبایی‌شناختی به عنوان عنصری مشترک در آثار هنری، با ساختار نشانه از دیدگاه

پیرس دیدیم که می‌توان بازنمون یک اثر هنری را در آمیختگی نوع فرم و ساختار آن با رسانه حسی به کار رفته برای بیان حسی اثر، مشاهده کرد. همچنین دومین ویژگی ساختار یک نشانه یعنی تفسیر نیز در ماهیت تجربه حسی مخاطب در مواجهه با فرم که آمیخته با انگاره‌های تفسیری است، به خوبی قابل مشاهده است. موضوع نیز در تقسیم‌بندی پیرس شئ، کنش یا مفهومی بود که رمزگشایی از آن وابسته به تفسیر مخاطب است و درعمل سومین بخش از ساختار نشانه نیز در تجربه حسی ناشی از محرک‌های فرمی و انگاره‌های تفسیری مستتر می‌باشد. همچنین می‌توان فرآیند نشانگی توصیف شده در مثلث نشانه‌ای پیرس را بر مبنای توضیحاتی که در متن ارایه شد در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی از فرم نیز مشاهده کرد. علاوه بر آن طبق تحلیلی که در متن ارایه شد فرآیند شکل‌گیری انگاره‌های تفسیری نیز مطابق با مفهوم ابداکسیون پیرس قابل صورت‌بندی است. در بحث مقایسه فرم زیبایی شناختی با ساختارهای زبانی نیز مشاهده شد که وجود ویژگی‌های مشترک بیانی(در کاربرد انتقال محتوای اطلاعاتی معنادار یا پیام به مخاطب)، ویژگی مفصل‌بندی مضاعف و اطلاعات‌پایگی (Information Base) به شرحی که در متن ارایه شد نشان‌دهنده اشتراکات دو حوزه زبان و هنر به عنوان دو سیستم نشانه‌ای است.

گفتیم که فرآیند تفسیرِ ارتباطِ بازنمون با ابژه وابسته به نظامی از رمزگان‌های مختلف است، این رمزگان‌ها همان قراردادهای اجتماعی هستند که فرآیندهای دلالی را بر بستری فرهنگی معنادار می‌سازند. در آثار هنری نیز انگاره‌های تفسیری مخاطب که ناشی از تجربه حسیِ فرم است، مانند متون، بر مبنای رمزگانی شکل می‌گیرد که ویژگی‌های آن وابسته به رسانه حسی آن اثر هنری است. از سویی همان‌طور که در بخش رمزگان اشاره شد یکی از مهم‌ترین انواع رمز متنی، ژانر است که نظامی از قراردادهای بافتاری و ساختاری است، بدیهی است که مقوله ژانر در آثار هنری نیز نقشی تعیین‌کننده هم در تفسیر و هم شکل‌گیری عناصر فرمی و رسانه‌ای دارد. رمزگان ادراکی نیز که در ارتباط با ادرکِ دیداری ما از محیط پیرامون است بنابر روانشناسی گشتالت وابسته به درک و تمایز شکل از زمینه می‌باشد. ادراک زیبایی‌شناختی از فرم نیز در سطوح اولیه خود بر مبنای همین تمایز شکل می‌گیرد، تمایزی که با اتکا به عناصر فرمی وابسته به رسانه حسی برجسته می‌شود.

همچنین در بحث ارتباط عنصر فرمِ زیبایی‌شناختی با طرح‌واره‌ی فرآیند تنشی ژاک فونتانی با توجه تعاریف ارایه شده در متن مشاهده شد که می‌توان تجربه حسی را به لحاظ ماهیت و تعاریف قابل انطباق با بُعد فشاره‌ی عاطفی در فرآیند تنشی و ویژگی‌های فرمی وابسته به خصوصیات رسانه حسی نیز قابل انطباق با بُعد کمّی/فضایی متعلق به گستره‌ی شناختی دانست. به این ترتیب الگوهای چهارگانه فرآیند تنشی در فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی از فرم نیز قابل مشاهده هستند که با تحلیل این الگوها در حوزه‌های معماری اماکن مقدس، هنر مینیمال، معماری گالری‌های هنری و کاربرد هنر موسیقی در سینما این حالات چهارگانه را که بر اساس کنش‌متقابلِ مبتنی بر ارتباط مستقیم افزایشی و کاهشی و همچنین ارتباط معکوس فرآیند تنشی میان دو بُعد فشاره عاطفی- هیجانی یا همان تجربه حسی و گستره کمّی/فضایی یا همان گستره فرمی است، بررسی کردیم؛ این بررسی به همراه مثال‌های تحلیل شده در متن نشان می‌دهد که عنصر فرم دقیقا به عنوان یک نشانه در تحلیل حالات چهارگانه طرح واره‌های تنشی به عنوان داده‌های کمّی/فضایی کاربرد داشته و از آنجایی که فرآیند تنشی اختصاص به تحلیل نشانه‌ها دارد، بنابراین از نقطه نظر نشانه‌شناسی نوین نیز در ویژگی‌های فرمی، ویژگی‌های یک سیستم نشانه‌ای قابل مشاهده است. در مجموع با توجه به تحلیل عنصر فرمِ زیبایی‌شناختی در قالب ساختار نشانه‌ها، فرآیند نشانگی و نظام رمزگان از مباحث کلاسیک

نشانه‌شناسی و همچنین بحث فرآیند تنشی که الگویی از تحلیل فرآیندهای آفرینش معنا در چهارچوب نشانه‌شناسی نوین است، می‌توان نتیجه گرفت که عنصر فرم در زیبایی‌شناسی نیز در قالب آثار هنری تمام ویژگی‌های مهم یک سیستم نشانه‌ای را دارا بوده و در واقع خود نیز نوعی از سیستم‌های نشانه‌ای می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. البته از دیدگاه سیستمی نشانه تعریفی فراتر از آنچه گفته شد دارد که نه فقط مختص انسان بلکه شامل فرآیندی بازنمایانگر در همه موجودات زنده - به عنوان سیستم‌های پیچیده‌ی سازگار- می‌باشد که انسان‌ها نیز بخشی از آن هستند و البته به‌واسطه‌ی نظام زبانی بسیار پیچیده‌تر، دارای نظام‌های دلالت معنایی پیچیده‌تر و گسترده‌تری نیز هستند.

2. Semiotics

3. Charles Sanders Peirce

4. Semiotics

۵. واژه بازنمون برابر نهاد پیشنهادی دکتر فرزان سجودی برای اصطلاح representamen پیرس می‌باشد(سجودی ،۱۳۹۳،ص۲۱).

6. Ferdinand de Saussure

7. Abduction

۸. داریوش آشوری مفهوم آبداکسیون را قیاس ظنی و گمانه‌زنی ترجمه کرده است.

9. Semiosis

10. Inference to the best explanation

۱۱. تقسیم بندی ساختار نشانه به دو عنصر بیان و محتوا از سوی یلمزلف پیشنهاد شده است که به عقیده وی هر یک از این دو عنصر خود به دو بخش ماده و صورت تقسیم می‌شوند.

12. Tensive Process

13. Intensity

14. Extensity

15. Jacques Fontanille

16. Maurice Merleau-Ponty

۱۷. در اینجا منظور از "مفصل‌بندی"، نوعی ترکیب‌بندی یا تولید در گفتار است.

18. Double Articulation

19. Information base

20. Edward Lucie Smith

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چاپ هشتم. تهران: مرکز.
- افراشی، آزیتا (۱۳۹۲). *ساخت زبان فارسی*. ویراست ۲، چاپ هفتم. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی(سمت).
- اکو، امبرتو (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی*. چاپ سوم. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.
- بووی، اندرو (۱۳۹۴). *زیبایی‌شناسی و ذهنیت*. چاپ پنجم. ترجمه فریبرز مجیدی. تهران: فرهنگستان هنر.
- پارکر، دویت (۱۳۹۶). *مبانی زیبایی‌شناسی*. ترجمه رحیم کوشش. تهران: سبزان.
- تاتارکیه ویچ، و (۱۳۸۱). «فرم در تاریخ زیبایی شناسی». ترجمه کیوان دوستخواه. *فصلنامه* هنر. ش۵۲. صص ۴۶-۶۱.

- دی کی چینگ، فرانسیس (۱۳۹۵). *معماری: فرم، فضا، نظم*. ترجمه گروه مترجمین. آکادمی تخصصی معماری.
- رضازاده، طاهر (۱۳۸۷). «کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحی». *آیینه خیال*. ش۹. صص ۳۱-۳۷.
- رضوی فر، املی؛ غفاری، حسین (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم». *نشریه فلسفه*. س۳۹. ش۲. صص ۵-۳۶.
- رید، هربرت (۱۳۹۲). *معنی هنر*. ترجمه نجف دریابندری. تهران: علمی فرهنگی.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴). «مطالعه فرآیند تنشی گفتمان ادبی». *پژوهش زبان های خارجی*. ش۲۵. صص ۱۸۷-۲۰۴.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نشانه-معناشناسی دیداری*. تهران: انتشارات سخن.
- ظفرمند، جواد (۱۳۸۱). «مفهوم فرم به ویژه در هنر». *نشریه هنرهای زیبا*. د۱۱. ش۱۱.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران: نظر
- هنفلینگ، اسوالد (۱۳۹۷). *چیستی هنر*. چاپ نهم. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.

- Chandler, D. (2007). *The basics semiotics*. (3ed). London & New York: Routledge.
- Everaert-Desmedt, Nicole 2006, «L›esthé tique d›aprè s Peirce», in Louis Hé bert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Qué bec), http://www.signosemio.com.
- Fontanille, Jacques. (2006). *The Semiotics of Discourse* (translated by Heidi Bostic). New York: PETER LANG.
- Guberman, shelia. (2015). »On Gestalt Theory Principals«. GESTALT THEORY, Vol. 37, No. 1, 25-44.
- Miller, James Grier. (1978). *Living Systems*, The Basic Concepts at panarchy.org
- Pierce, C.S. (1906). »The basis of pragmaticism«.
- Pierce, C.S. (1931-58). *Collected Papers* (8 vols.), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- https://www.britannica.com/topic/form-philosophy.

Received: 2020/01/10
Accepted: 2020/05/13

The Analysis of Form in Aesthetics as a Type of Sign System

Kamran paknejad, ph.D studen at art university of Tehran, Tehran, Iran
Iraj Dadashi, Assistant professor, Theories Art Studies, Faculty, Tehran University of Art, Tehran, Iran
Morteza Babakmoin, Associate professor, Azad University, Tehran, Iran
amir maziar, Assistant professor, Art Philosophy, Theories Art Studies, Faculty, Tehran University of Art, Tehran, Iran

Abstract
All works of art include the common element of form as one of the most important aesthetic elements. At the same time, all forms and types of art have a variety of expressive forms that convey their semantic content through the media and sensory channels to the audience. In this sense, the aesthetic element of the form in works of art represents the most important features of sign systems. The structure of this element is compatible with Pierce's triple sign structure, namely representation, interpretation, and subject, and the process of forming the sensory experience of form, which is combined with interpretive notions in artwork, can also be formulated by Peirce's concept of abduction. Comparing aesthetic form with linguistic structures, the common expressive features as the double articulation and the information base can be seen as two sign systems shared by both language and art.
Form in the artwork has textual and perceptual codes, and can also be analyzed within the framework of Jacques Fontaine's tensive process, an analytical model of the processes of the creation of meaning in the form of modern semiotics. Thus, the four patterns of the tensive process are also visible in the process of aesthetic perception. Analyzing these patterns in sacred architecture, minimal art, gallery art architecture, and the application of music in cinema, we examined the conformity of these patterns. By analyzing all the above-mentioned features presented in the text, it can be concluded that the aesthetic element of the form in works of art is also a type of sign system and can be well analyzed by classical and modern semiotic research methods. It should be pointed out that this research is an analytic-descriptive study.
All works of art include the common element of form as one of the most important aesthetic elements. At the same time, all forms and types of art have a variety of expressive forms that convey their semantic content through the media and sensory channels to the audience. In this sense, the aesthetic element of the form in works of art represents the most important features of sign systems. The structure of this element is compatible with Pierce's triple sign structure, namely representation, interpretation, and subject, and the process of forming the sensory experience of form, which is combined with interpretive notions in artwork, can also be formulated by Peirce's concept of abduction. Comparing aesthetic form with linguistic structures, the common expressive features as the double articulation and the information base can be seen as two sign systems shared by both language and art. Form in the artwork has textual and perceptual codes, and can also be analyzed within the framework of Jacques Fontaine's tensive process, an analytical model of the processes of the creation of meaning in the form of modern semiotics.

Keywords: Form, sign, system, abduction, semiosis, process, tensive process