

## تأثیرات شنیداری موسیقی بر خلاقیت نقاشان مدرن (با گرایش به ذهن‌گرایی)

\*  
سیده ساناز آزادبخت

\*\*  
دکتر محمد رضا شریف زاده

**چکیده:** موسیقی هنری است که از جنبه‌های مختلف بر جسم و روان انسان تأثیرگذار است. امروزه کاربرد وسیع موسیقی در روش‌های درمانی روانکاوان نشان‌دهنده قدرت این هنر در تأثیرگذاری بر انسان است. موسیقی به علت دارا بودن زبانی مبهم و استعاری، ذهن انسان را به سوی دلالت‌های ضمنی معنایی سوق می‌دهد. دلالت‌های ضمنی به حوزه‌ی تداعی تصاویر ذهنی تعلق دارند. موسیقی با بیداری تجربه‌های متشابه ثبت شده در ذهن از برای شناسایی خود، در ما احساسات آن تجربه‌ها را به وجود می‌آورد، بدین دلیل است که ما از نوای موسیقایی دچار احساسات متفاوتی می‌شویم. حال نقاش مدرن که تمایل به درون‌گرایی دارد می‌تواند از این تداعی‌های ذهنی به عنوان مواد اولیه در فرآیند خیال‌پردازی و تخیل و در نهایت خلاقیت بهره‌جوید. ما در صدد هستیم تا با ارائه دیدگاه‌های مختلفی همچون نشانه‌شناسی، روانشناسی و عصب‌شناسی به این مقوله دست یابیم که موسیقی می‌تواند بیدارکننده و تحریک‌کننده درونیات هنرمندان مدرن و در این پژوهش بالاخص نقاشان آبستره، برای فرآیند خلاقیت باشد.

**واژگان کلیدی:** موسیقی، تداعی، تخیل، هنر مدرن، نقاشی آبستره

### ◆ مقدمه

در عصر حاضر نقاشی به عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنرهای تجسمی در مسیری ذهن‌گرایانه قرار دارد که این مبتنی بر تأکید خود نقاش بر سوژه‌های خاص نیست بلکه نقاش با تخلیه ناخودآگاه و درونیات خود، خواه به صورت فیگوراتیو و گاه به صورت انتزاعی به نمایش دنیای درون خود می‌پردازد.

امروزه در غرب بسیاری از نقاشان صاحب سبک و موفق برای قرارگیری در حالات خاص و درونی، متوسل به بسیاری ابزارهای مادی و معنوی می‌شوند. به‌طور مثال عده‌ای از مواد مخدر و خلسه‌آور استفاده می‌کنند. (Hayter, 1986, 223) یکی از محرک‌های بیرونی برای ایجاد تخیل، گوش فرا دادن به موسیقی است. موسیقی با اثربخشی خاص خود بر جسم و روان انسان، موجب ایجاد فضاهای ذهنی باز در هنرمندان می‌شود و خود بستری است برای خلق اثر هنری با تکیه بر درونیات هنرمندان. روان‌درمانان امروزه از موسیقی به عنوان درمان، برای بیماران خود بهره‌می‌برند و این نشان‌دهنده قدرت موسیقی و تأثیرگذاری آن بر روان شنوندگان است. در خصوص زیبایی‌شناسی و روانشناسی

موسیقی نیز در طی قرن‌های اخیر اندیشمندان زیادی اظهار نظر کرده‌اند.

ادوارد هانسلیک<sup>۱</sup> یکی از منتقدین مشهور در حوزه زیبایی‌شناسی موسیقی معتقد است:

« با وجود آنکه غایت موسیقی هماهنگی بین آواهاست، می‌تواند احساسات را برانگیزد یا آنها را تصویر کند. موسیقی خوب زیباست و شنونده با درک آن می‌تواند تحت تأثیر عمیق قرار بگیرد؛ درکی که از طریق دریافت شکل کلی اثر و روابط ملودیک، هارمونیک، سازبندی و ریتم قابل دستیابی است. در موسیقی حالات مختلفی نهفته است: قدرت، ضعف، شتاب، کندی و... دقیقاً مثل حالات مختلف روحی انسان. موسیقی قادر به بیان عشق، نفرت، خوشحالی، غم و... نیست. آنچه که آدمی از آن به عنوان بیان احساس در موسیقی می‌جوید، تطابق حالات خود با کیفیت‌های خاص در موسیقی در هر لحظه است و این ربطی به زیبایی ندارد.» (یثربی، ۱۳۸۳، ۴۹-۴۸)

وی اگرچه غایت موسیقی را تنها زیبایی می‌داند اما به تأثیرگذاری موسیقی بر شنوندگان معتقد است. سوزان لانگر<sup>۲</sup> در این مورد گفته است که ما موسیقی را به عنوان

\* نویسنده مسئول: کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز sanaz\_azadbakht@yahoo.com

\*\* استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. M2\_sharifzadeh1@yahoo.com

نماد می‌شناسیم. کارکرد اصلی نماد این است که ابژه‌ها را همچون «موضوع‌های شناسایی» و «مفصل‌بندی انواع تجربه» جلوه‌گر کند و در هنر ما با یک نمادگرایی غیرسخنی روبرویم. هنر فقط به بیان احساس در شکلی نمادین وابسته است بدون آنکه معنایی قاطع داشته باشد. (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۶۵) همانطور که در آراء اندیشمندان بالا آورده شده آنچه مشخص است زبان استعاری و غیر مفهومی موسیقی است. منظور از تأثیرگذاری در موسیقی در این پژوهش، بیانگری و معنادار بودن نیست. بلکه این شنونده است که به علت ویژگی سیستم عصبی و روانی خود تلاش در درک آن دارد و همواره به دنبال معنا برای هر محرک خارجی است. ذهن انسان همواره به طور غیرارادی در حال شناخت دنیای پیرامون خود و درک ناشناخته‌هاست. از این روست که ما حتی در برابر عوامل ابهام‌آمیز و غیر قابل تعریف، به دنبال شباهت‌هایی از آن امر با گنجینه شناخت ذهنی خود از جهان هستیم تا بتوانیم مساله را حل کنیم. چنین فرآیند انفعالی از سوی مغز به گفته کالریچ<sup>۳</sup> **تخیل اولیه** نام دارد که شرح آن در ادامه خواهد آمد. بنابراین حوزه مطالعه ما بررسی چگونگی واکنش انسان به نوای موسیقی است، نه تحلیل چستی هنر موسیقی در درون خود و مباحث زیبایی‌شناسی. هر چقدر هم معتقد به این باشیم که موسیقی تنها هماهنگی بین آواهاست (ادوارد هانسلیک) باید توجه داشته باشیم که تأثیرش در مخاطب بسی عمیق تر از درک زیبایی است.

«مولف، اثر را می‌آفریند، اما تماشاگر، خواننده یا شنونده نیز در فرآیند دریافت متن آن را به گونه‌ای تازه می‌آفریند. تماشاگر مصرف‌کننده نیست، بل همواره، در هر لحظه خواندن و دریافت متن، آن را تاویل می‌کند، یعنی می‌سازد.» (احمدی، ۱۳۹۱، ۲۱۲)

هنرمندان زیادی در دوران مدرن تلاش کرده‌اند که میان نقاشی و موسیقی ارتباط برقرار کنند. اکثر این هنرمندان در تلاش بوده‌اند تا فرآیند «حس‌آمیزی»<sup>۴</sup> را در آثار خود به کارگیرند. واسیلی کاندینسکی<sup>۵</sup>، جورجیا اوکیف<sup>۶</sup>، فرانیش کوپکا<sup>۷</sup>، جوزف آلب<sup>۸</sup>، پل کله<sup>۹</sup> و... تلاش‌های مستمری در این زمینه داشته‌اند. اما باید توجه داشت که فرآیند حس‌آمیزی در واقع نوعی اختلال در سیستم ادراک حسی است که به ندرت در افراد به صورت مادرزاد یافت می‌شود و در واقع نقاشان از قدرت تداعی و تخیل خود در تبدیل آوا به نشانه‌های دیداری بهره‌برده‌اند نه فرآیند حس‌آمیزی. ما در تلاش هستیم تا از طریق بررسی موسیقی و تأثیر آن بر ذهن انسان در حوزه‌هایی چون نشانه‌شناسی، روانشناسی و عصب‌شناسی، به این تصور قطعیت بخشیم که موسیقی

قادر است درونیات هنرمند را به جوشش درآورد و وی را به سوی تخیل و خلاقیت هنری سوق دهد. شاید این جمله کمی ادیبانه و شاعرانه به نظر آید اما ارائه دلایل علمی می‌تواند به این جمله مصداقی واقعی بخشد. بر این اساس سوالات اصلی در این پژوهش چنین مطرح است: آیا موسیقی می‌تواند برخلاقیت تأثیر گذارد؟ موسیقی چگونه بر ذهن هنرمند در جهت خلاقیت تأثیرگذار است؟ بدیهی است پاسخ سوال اول از طریق بررسی سؤال دوم بدست خواهد آمد.

دلیل انتخاب نقاشان مدرن در واقع نوع متفاوت بیان بصیرشان است که به سوی درون‌گرایی و ذهن‌گرایی متمایل است. در ادامه در ابتدا نگاهی خواهیم داشت به فرآیند خلاقیت هنری و سپس به بررسی موسیقی در چگونگی بیداری آن خواهیم پرداخت.

#### ◆ فرآیند تخیل

تخیل قوه‌ای خلاقه در انسان است و می‌تواند منبع آفرینش و خلاقیت‌های هنری باشد. تخیل و خیال مباحثی است که هم در تفکر غربی و هم در تفکر شرقی مورد بحث فراوان بوده است. اگر به ریشه تمام بحث‌ها باز گردیم آنها را همانند خواهیم یافت، زیرا کارکرد خیال و قوه تخیل در انسان یکسان است. خلاقیت قوه‌ای آفریننده در انسان است. دو قوه تخیل و خلاقیت مرزهای مشترک غیر قابل تفکیک دارند، به همین دلیل هدایت یکی باعث بروز و رشد دیگری می‌شود. اگر تخیل را بخشی از اندیشه بدانیم و خلاقیت را نیرویی برای بازآفرینش جهان، بدیهی است که بدون تخیل بازآفرینشی پدید نمی‌آید. تخیل و خیال عناصری هستند که ذهن اندیشمندان بسیاری را به خود مشغول کرده‌اند. کالریچ، خیال را فرآیندی ترکیبی می‌داند و تخیل را فرآیندی خلاق. او می‌گوید: «برخلاف تخیل که از تجربه و ادراک حسی طرحی نو می‌آفریند، خیال تنها یک حالت حافظه است که صور حسی را بدون رعایت بافت و مضمون اصلی، تداعی یا تکرار می‌کند و از قید زمان و مکان آزاد است.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۱۴۲) در نظر کالریچ خیال می‌تواند واحد‌های معنایی را بر طبق قوانینی تغییر دهد اما قادر به رشد و بسط آنها نیست، اما نیروی تخیل می‌تواند خرد را با حس و فهم متحد سازد و معنایی تازه را شکل دهد. کالریچ معتقد است در خیال، تصاویر ذهنی ارتباط طبیعی یا اخلاقی با یکدیگر ندارند و تنها بر حسب تصادف بر هم منطبق شده‌اند و تنها در یک یا دو نقطه وجه اشتراک دارند اما در تخیل این تصاویر به گونه‌ای ترکیب می‌شوند که درک و دریافت تازه‌ای را سبب شوند. کالریچ تخیل را به دو بخش

متن فرابیش ایشان می‌گذارد. اگرچه در واقع هر یک به منابع سرخوشی ناخودآگاه خودش دل و جرئت می‌دهد. خیال‌پردازی‌های هنرمندانه برای هر کس متفاوت‌اند ولی با وجود این چیزی باید تسهیم شود.» (همان، ۱۶۰-۱۵۷)

بنابراین فروید نیز معتقد است که در هنر کاری بیش از یک خیال‌پردازی ساده صورت می‌گیرد و آن دخالت آگاهانه هنرمند و دخل و تصرف در تداعی‌های ذهنی ایجاد شده است. باشلار<sup>۱۳</sup> نیز یکی دیگر از اندیشمندانی است که به علت علاقه شدیدش به مطالعه در امر تخیل به او لقب فیلسوف تخیل را داده‌اند. وی در ابتدا تحت تأثیر فروید و بعدها از طرفداران یونگ گشت. وی نیز معتقد است که عناصر اولیه ماده سر آغاز تخیل است. منظور وی عالم خارج از ذهن و محیط پیرامون هنرمند و محرک‌های بیرونی است که از طریق حواس بر ذهن ما تأثیر می‌گذارند. وی بر این باور است که هنر از رویارویی با عناصر اولیه شکل می‌گیرد نه از روبرو شدن با تجربه آنها. در واقع باشلار نیز معتقد است که تنها ذات خود عناصر بدون هیچ وجه شخصی‌ای که در خاطرات ما شکل گرفته‌اند، می‌توانند به هنر تبدیل شوند. با حذف جزئیات تجربه‌های ذهنی ما از خاطرات و حافظه فردی است که می‌توان به عنصر وجودی اشیاء دست یافت باشلار نیز به گونه‌ای اشاره دارد که هنر برای برقراری ارتباط باید از جنبه‌های شخصی تا حدی که قابل انتقال به غیر باشد، پاک گردد.<sup>۱۴</sup> (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۶۲-۶۱)

با بررسی آرای برخی متفکران در باب تخیل، حال به ذهنیتی کلی از این فرآیند نائل آمدیم. نظریه‌ها با داشتن ظاهری متفاوت اما بن‌مایه‌ای مشترک دارند که در واقع بیانگر تحول تداعی‌های ذهنی هستند که در روندی آگاهانه، دچار تحول و بازآفرینی می‌شوند. بنابراین نکته اساسی و قدم اول ایجاد حالتی تداعی‌گر و محرک برای ذهن است تا بتوان آن را به تخیل تبدیل کرد. برای آشنایی با عملکرد ذهن و نحوه تداعی تصاویر در هنگام تحریک مغز توسط حواس، از دو دید متفاوت علمی و نشانه‌شناسی به بررسی مساله تداعی خواهیم پرداخت.

#### ◆ تداعی انگاره‌ها از دیدگاه تجربه مسلک‌ها و عصب‌شناسی

تامز هابز<sup>۱۴</sup> معتقد است که «... هیچ مفهومی در ذهن انسان وجود ندارد که در آغاز، به طور کامل یا جزئی، از طریق اندام‌های حسی حاصل نشده باشد» چیزهایی که ما آنها را درک می‌کنیم بر اندام‌های حسی مان تأثیر می‌گذارند و تصویرها و انگاره‌هایی را در ذهن پدید می‌آورند این تصویرها و انگاره‌ها هنگامی که خود آن چیزهای درک شده دیگر

تقسیم می‌کند: تخیل اولیه و تخیل ثانویه. تخیل اولیه نیروی حیات و عامل مقدماتی همه ادراکات بشری است. این نیرو قوه تنظیم‌کننده است. وسیله‌ای است برای تمیز چیزها از یکدیگر، به نظم آوردن آنها، تفکیک آنها از یکدیگر و یا ترکیبشان با هم و حاصل اینها رسیدن به ادراک است. نیروی تخیل اولیه طبق این تعریف در همه انسانها وجود دارد. این نیرو برای شناخت دنیای پیرامون انسان در او گذاشته شده است، پس در همه یکسان است. انسان از طریق تخیل اولیه است که به شناخت و درک لازم از اطراف خود می‌رسد. در تخیل ثانویه انسان این درک و دریافت را می‌گیرد و آن را ارادی بازسازی می‌کند. تخیل اولیه بنا به نظر کالریچ در انسان به صورت غیر ارادی وجود دارد در حالی که تخیل ثانویه ارادی است. هنر از این نیرو زاده می‌شود. این تخیل ثانویه است که خیال‌های وابسته را به یکدیگر پیوند می‌دهد. این تخیل پس از تجزیه و پراکندن و افشاندن عناصر دست به باز آفرینی می‌زند، بازآفرینی چیزی که اجزای آن از حقیقت گرفته شده است ولی آفرینشی که شکل می‌گیرد شکل جدیدی از واقعیت است. یعنی ایماژهای جدیدی به وجود می‌آورد که محصول فعالیت خلاق انسان است. (برت، ۱۳۸۹، ۶۴-۶۱) از منظری دیگر تخیل و خیال در نزد فروید<sup>۱۵</sup> دارای معنای یکسانی است وی معتقد است که هنرمندان نیز دست به خیال‌پردازی می‌زنند اما در بیداری، و این فرآیند به رویا شباهت دارد. اما هنرمندان رویای روز خود را برای رسیدن به بیانی کلی و قابل پذیرش دیگران تلطیف می‌کنند. بدین صورت که آنها تصاویر ذهنی پدیدآمده از رویای روز<sup>۱۱</sup> خود را آنقدر چکیده می‌کنند که جزئیات شخصی آن پاک شود بدین سبب است که بیان هنری همواره بیانی استعاری است. (فروید، ۱۳۷۳، ۱۷-۷) هنرمند با استلیزه کردن رویاهای ناخودآگاه خود به صورت خودآگاه امکان ایجاد پیش لذت<sup>۱۲</sup> را برای مخاطب خود فراهم می‌آورد. در روانکوی فروید پیش لذت‌ها، لذت‌هایی هستند که مقدمه لذت‌های بعدی می‌باشند و منظور فروید در استفاده از این واژه در حوزه هنر این است که هنرمند با استیلیزه کردن رویای خود و پاک کردن جزئیات و موارد فردی چیزی را به اشتراک می‌گذارد که می‌تواند سرآغاز لذت برای مخاطبان مختلف باشد و هر مخاطب از این پیش‌لذت به منابع سرخوشی خود رجوع می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۶، ۳۵۹) وی می‌گوید:

« نویسنده خلاق می‌تواند خیالات خود را چنان حالت جمعی ببخشد که دیگران هم بتوانند از آنها لذت ببرند» (ایستوپ، ۱۳۹۰، ۳۱) «متن هنری موفق است، اگر این امر را برای دیگران ممکن کند که در خیالاتی سهیم شوند که

حضور ندارند. در حافظه باقی می‌مانند و انباشته می‌شوند. هابز موضوع تداعی را با فرآیند خلاقیت و جریان تخیل مرتبط کرد. آنچنان که او دریافته است، قدرت و توان خیال در ارتباط دادن تصویرها و انگاره‌های مشابه، از طریق یکی از عادت‌ها و خصلت‌های ذهنی دیگر ما تقویت و تشدید می‌شود و آن عبارت است از تداعی مبتنی بر مجاورت و نزدیکی، یعنی توانایی یک تصویر برای فراخواندن تصویر دیگری که قبلاً با آن پیوند داشته است. از این روست که رایحه سنبل که ما اکنون آن را استشمام می‌کنیم می‌تواند تصویری از ویلابی را به یاد ما بیاورد که تعطیلاتمان را در آن گذرانده‌ایم، زیرا در باغچه‌های آنجا نیز سنبل وجود داشته است. (برت، ۱۳۸۹، ۱۹-۱۰) دیوید هارتلی<sup>۱۵</sup> که یک فیلسوف تجربه مسلک است، می‌کوشد تا با استفاده از اصطلاحات علم فیزیولوژی یا علم عصب شناسی، توضیح و تبیینی از فرآیند های ذهنی ارائه دهد. اعیان و موضوعات جهان خارج اندام حسی را تحت تأثیر قرار می‌دهند و در نتیجه ارتعاش‌هایی در دستگاه عصبی و مغز ایجاد می‌شود. ارتعاش‌های پدید آمده، حتی هنگامی که این اشیاء و موضوعات دیگر حضور ندارند، ادامه می‌یابند. هرچند نیرویشان رو به کاهش است و البته می‌توان از طریق تداعی معانی آنها را دوباره فعال کرد. (همان منبع، ۲۳-۲۲) هیوم<sup>۱۶</sup> بین تأثرات و تصورات تمایز قایل می‌شود. تأثرات، عناصر بنیادی حیات ذهنی هستند و در قالب اصطلاحات جدید روانشناسی، شامل احساس و ادراک می‌شوند، یعنی احساساتی که شخص فعلاً درک می‌کند مانند سرخی و زردی که می‌بیند یا گرمی و سردی که حس می‌کند. مهر و کین و خواهش و اراده هم ملحق به این احساسات است. تصورات، تجربه ذهنی هستند که ما در غیاب شیء محرک داریم و معادل امروزی این اصطلاح «تصویر ذهنی» است. مانند سرخی، سبزی، رنج و شادی که شخص به یاد می‌آورد یا تخیل می‌کند و آنها تصورات یا معانی یا مفاهیم اند و در هر حال منشأ آنها هم حس است. هیوم می‌گوید که هریک از این دو نوع محتوای ذهنی می‌تواند بسیط و یا مرکب باشد. یک تصور بسیط شبیه تأثر ذهنی بسیطش می‌باشد. با این همه تصور مرکب الزاماً به هیچ یک از صورهای ساده شبیه نیست. زیرا تصور مرکب از تلفیق چندین تصور ساده در قالب الگویی جدید حاصل می‌شود. (Schultz, 1999, 27) برکلی<sup>۱۷</sup> معتقد است که علم ما اساساً ترکیب تصورات ساده‌ای است که به وسیله ملاط تداعی به هم می‌پیوندند. (ibid, 29) کیفیت پیوند تصورات را هارتلی، با تفصیل بیان کرده است: احساس‌هایی که تأثیرشان بر ذهن دقیقاً در یک زمان یا در لحظات متوالی نزدیک به هم شکل گرفته

باشند یکدیگر را تداعی می‌کنند. برای مثال اگر احساس های A, B, C و غیره به صورت همزمان و یا متوالی و به تعداد دفعات کافی، برای ذهن حاصل شده باشند، تصورات مربوط به آن احساس‌ها، یعنی تصورات a, b, c و غیره چنان قدرتی به دست می‌آورند که هر یک از احساس‌های A,B,C و غیره هنگامی که به تنهایی مجدداً احساس شوند، قادر خواهند بود سایر تصورات c,b,a و غیره را نیز به ذهن متبادر سازند. هارتلی در حد تداعی تصورات متوقف نشد و این همخوانی را در مقوله ارتعاشات عصبی نیز گسترش داد: «ارتعاشات، همچون ارتعاشات A,B,C و غیره، با همزمان حاصل شدن، به دفعات مکرر، آنچنان قدرتی برای c,b,a و غیره، که ارتعاشات بسیار ظریف مربوط به آنها در مغز هستند، به دست می‌آورند که ارتعاش A، هنگامی که به تنهایی اثر گذارد قادر خواهد بود C,b و غیره را، که ارتعاشات مغزی مربوط به بقیه است، تحریک کند.» (Klein, 1970, 629) نظریه هب<sup>۱۸</sup> که یک نظریه زیست شناسی در عصب شناسی است و نحوه سازگاری نورون‌ها را در روند یادگیری توضیح می‌دهد توسط دونالد هب<sup>۱۹</sup> در سال ۱۹۴۹ ارائه شد. هب یک الگوی ساده شده برای حافظه ارائه می‌دهد که بر اساس آن، جزء مادی خاطرات ما، نورون‌های تشکیل دهنده شبکه عصبی هستند. هر فعالیت ذهنی مانند فکر کردن، لذت بردن از طعم میوه، تخیل کردن، خواب دیدن و ... با برانگیخته شدن ردیفی از این نورون‌ها همراه است. در مغز ۱۰۰ میلیارد از این سلول‌ها وجود دارد که می‌توان فرض کرد تمام آنها با یکدیگر در ارتباطند. وضعیت فعال بودن هر نورون حداکثر یک هزارم ثانیه دوام دارد. نمود مادی یک خاطره، اتصال این نورون‌ها به یکدیگر است. این اتصال پس از برانگیختگی برجای می‌ماند. اتصال به نورون‌ها امکان می‌دهد تا دوباره با یکدیگر انگیزه شوند. هنگامی که چندتا از آنها فعال شود، بقیه نورون‌ها در مسیر ارتباطی که قبلاً برقرار شده فعال می‌شوند. مثل مهره‌های دومینویی که تنظیم شده‌اند هر وقت یکی از آنها افتاد بقیه هم بیفتند. نتیجه اینکه آن الگوی پیشین جان می‌گیرد. شبکه های حافظه پس از فعال شدن مانند برهم نهی امواج یکدیگر را تشدید می‌کنند. مثلاً اگر به واژه «سگ» بیاندیشید مدارهای سگ گرگی، سگ شکاری، سگ ولگرد و پارس کردن به طور قوی زنده می‌شود و مدارهای «استخوان» و «شپش» اندکی کمتر فعال می‌شوند ولی این مدارها مدار «سبب» را فعال نمی‌کنند. همانطور که یک نت موسیقی، هر شیء هم بسامد خود را به ارتعاش در می‌آورد، وقتی احساسی در مغز بوجود می‌آید تمامی مدارهای عصبی که خاطرات گذشته همان احساس را ذخیره

کور صادق هدایت آشناست، این گل دلالتی نهانگرا دارد. دلالت‌های ضمنی در زمینه پیچیده‌ای از داده‌های فرهنگی، موقعیت‌های روانشناسیک و یادمان‌ها مطرح می‌شوند. (احمدی، ۱۳۹۱، ۵۴-۵۵) دلالت‌های صریح در نظام‌های نشانه‌های گوناگون، قلمرو ارتباطی انسان را با دنیای بیرون از ذهن او فراهم می‌آورند. در واقع ارجاعات مشترکی که ما از عناصر بیرونی در ذهن داریم و بین اکثریت انسان‌ها مشابه است. اثر هنری به دلیل ابهام و زبان نمادین و راز آمیز خود، ما را از عرصه دلالت‌های معنایی عبور می‌دهد و به عرصه دلالت‌های ضمنی وارد می‌کند و این زمانی اتفاق می‌افتد که ما از طریق دلالت‌های صریح به ارتباط کامل و معنای یک‌نرسیم. در واقع مفهومی که فرمالیست‌ها از آن به عنوان «آشنایی‌زدایی» یاد می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۶، ۳۰۸) و فریود آن را «راز اثر هنری» می‌نامد (همان منبع، ۳۵۸). بنابراین تصور ذهنی (مدلول) از یک دال، خود در واقع دالی است تصویری که همانند محرک‌های حسی خارجی به بیداری انگاره‌ها و نشانه‌های تصویری دیگر از سوی ذهن می‌انجامد. و این فراشد را فریود «نمایش شی‌ای» می‌نامد. نمایش شی‌ای (دلالت‌های ضمنی) زمانی صورت می‌گیرد که این ارتباط با دال خارجی توسط دلالت‌های صریح، قطع نشود. در کاربرد جدی دال ما معمولاً به دلالت‌های صریح بسنده می‌کنیم (ایستوب، ۱۳۹۰، ۵۷) اما در رویارویی با اثر هنری سوبه دیگری از ارتباط وجود دارد که همانطور که در بالا گفته شد وجه ابهام آمیز آن است. باید توجه داشت که دال‌های تصویری به علت نمایش شی‌ایشان، وجه انضمامی و مشخصی‌تری، در هدایت ذهن ما به سوی تجربه‌ای خاص که در ذهن ضبط شده است را دارند. (احمدی، ۱۳۹۱، ۳۳) تداعی انگاره‌ها و گستره دلالت‌های ضمنی راه را برای خلاقیت ما هموار می‌کنند. در واقع آنها مواد خامی هستند که مخاطب در روند خلاقانه آفرینش معنا از آنها بهره می‌برد. تداعی‌ها و دلالت‌های ضمنی مقدمه خیال پردازی هستند که ذهن مخاطب با ادغام آنها و دخل و تصرف در آنها (برت، ۱۳۸۹، ۶۳) به موارد جدیدی دست می‌یابد.

«پل ریکور در گفتگویی با عنوان «جهان متن، جهان خواننده» می‌گوید:

«سوبه دیگر خواندن، خواندنی متغیر است. اینجا ما در گستره تخیل هستیم و نه دیگر در قلمرو قضاوت، که خیال در آن نقشی ندارد. با تجربه کردن در ذهن خویش، ما تأویل‌های بسیار متفاوتی را می‌آزماییم.» (ریکور، ۱۳۹۰، ۴۳۳)

کرده‌اند، زنده می‌شوند. همانطور که مثلاً وقتی شاد هستیم احساس می‌کنیم که تمام زندگی را خوشبخت بوده‌ایم و وقتی احساس بدبختی می‌کنیم انگار تمام عمر بدبخت بوده‌ایم. افراد شاد به طور اتوماتیک، خاطرات خوش را به یاد می‌آورند، در حالی‌که افراد افسرده بدون هیچ زحمتی شکست‌ها و ناامیدی‌ها را و افراد مضطرب توجه‌شان به سمت تهدیدهای گذشته است. وقتی داده جدید و مشابهی توسط ردیف‌های نورونی مغز ظاهر می‌شود، شبکه جدیدی از نورون‌های فعال شکل می‌گیرد که قسمت‌های مشترک با شبکه قبلی دارد. این فرآیند با شکل‌های مشابه تکرار می‌شود و پیوسته پیوند میان آنها قوی‌تر می‌شود. به عبارتی هر بار که با رویداد جدیدی مواجه می‌شویم، مغز چاره‌ای جز این ندارد که در الگوهای مشابه پیشین تغییراتی ایجاد کند تا با استفاده از آن‌ها الگوی مناسب با آن رویداد جدید را ایجاد کند.

([www.wikipedia.org/wiki/Hebbian\\_theory](http://www.wikipedia.org/wiki/Hebbian_theory))

#### ♦ بررسی تداعی انگاره‌ها از دیدگاه نشانه‌شناسی

از دیدگاه نظام نشانه‌شناسی، زبان از دو طرح متمایز شکل گرفته است، بیان و محتوا. نخستین به دال و دومی به مدلول مرتبط می‌شوند. دالی (چیزی موجود) خاص، مدلولی (موردی غایب، معنا یا تصور ذهنی) در ذهن می‌آفریند. این هر دو (نشانه) سازنده دالی تازه می‌شوند که به گستره دلالت‌های ضمنی تعلق می‌گیرد و هنگامی که طرح محتوایی خود زبانی دیگر بسازد، می‌توان از «زبان ضمنی» سخن راند. لفظ شعله با مدلولی که در ذهن می‌آفریند سازنده دالی تازه‌اند که مدلول تازه‌اش عشق است. رولان بارت<sup>۲۰</sup> نشان داده است که دال تازه یعنی «دال دلالت ضمنی» فراتر از قلمرو زبان‌شناسی می‌رود، و در گام نخست سخن‌های ادبی، عارفانه، علمی، فلسفی و... را در بر می‌گیرد. هر نشانه زبانشناسیک «واقعیتی» را از واقعیت‌های دیگر متمایز، و چیزی را مشخص می‌کند. منش «تمیزدهنده» و «ارائه‌کننده» وجه صریح معناسناسیک را داراست. با گفتن واژه نیلوفر، تصویری در ذهن مخاطب آفریده می‌شود، تصویری که از داده‌های ضمنی دیگر متمایز است. اما این لفظ، دلالت‌های ضمنی نیز به همراه دارد. نیلوفر برای هرکس سلسله‌ای از معانی را تداعی می‌کند و این مفاهیم یا معانی ضمنی را نمی‌توان به دقت تعیین کرد. دلالت معنایی نیلوفر، گیاهی است و گاه نام زنی. دلالت‌های ضمنی این واژه برای هر کسی که با ادبیات بودایی آشنا باشد سازنده معنایی عارفانه است که چه بسا استادی گیاه‌شناس یکسر با آن بیگانه باشد. برای آن کس که با «نیلوفر کیود» بوف



## ◆ موسیقی و تداعی انگاره‌ها

زبان هنر، زبانی است استعاره‌ای، به دلیل وجود خلاقیت در هنر ما همواره به طور صریح نمی‌توانیم به معنای یکه‌ای در آثار هنری دست یابیم و این بدین خاطر است که ذهنیت و آنچه توسط هنرمند بالفعل می‌شود همواره بدیع و ناشناخته است. در بسیاری از موارد هنرمند خود نیز نمی‌تواند توضیح دقیقی از آن داشته باشد، چرا که همانطور که گفته شد زبان دارای دو وجه محتوا و بیان است. در آثار هنری بر خلاف زبان تکلم ما بیان ثابت و قانونمندی برای محتوا نداریم، بدین صورت است که مدلول هنری همواره عاجز از دال مشخصی است و در واقع همین خصیصه هنر است که بدان وسعت می‌بخشد. حتی جملات تفسیرگونه از یک اثر هنری خود تنها بیان استعاری است از درک درونی آن. در واقع برای دال‌های اثر هنری مدلول ذهنی صریحی وجود ندارد و یا برعکس برای یک مدلول ذهنی در تصور هنرمند بیان قاطع و دال مخصوصی قابل تعریف نیست. استعاره‌ای بودن زبان هنر ما را به عرصه دلالت‌های ضمنی می‌کشاند و ذهن انسان به دلیل ماهیت ذاتی خود در فرایند مستمر شناخت محرک‌های بیرونی، همواره در تلاش برای به معنی در آوردن آنهاست و این کار را از طریق شباهت با موردهای تجربی ثبت شده در ذهن انجام می‌دهد. هر چه محرک بیرونی ابهام‌آمیزتر باشد قابلیت هماهنگی با دلالت‌های ضمنی بیشتری را دارد. بنابراین برای تداعی انگاره‌های بیشتر در ذهن نقاش، ما می‌توانیم از هنر بهره ببریم. از سویی دیگر در بحث نشانه‌شناسی گفتیم که دال‌های تصویری به علت وجه بصری خود توانایی بیشتری در هدایت ذهن به سوی تداعی‌های خاص دارند. بنابراین به طور کلی دال‌های آوایی به نسبت دال‌های تصویری امکان‌همنشینی با تجربیات بیشتری را فراهم می‌آورند. بنابراین موسیقی می‌تواند راهگشای ما در ایجاد بستری بهتر برای امر تداعی باشد. از طرفی دیگر موسیقی به دلیل آزادی از قید مکان و در دنیای امروز آزادی از قید زمان همواره می‌تواند همراه ما باشد. در نقاشی به دلیل درگیر بودن بینایی نقاش با اثر هنری و آزادی حس شنوایی می‌توان در هنگام نقاشی کردن همزمان از موسیقی نیز بهره برد.

جوزف سوئین<sup>۲۳</sup> به خوبی تفاوت معنی در موسیقی را با معنی در زبان بیان می‌کند. او دقیقاً به نکته‌ای اشاره می‌کند که اساس استدلال نگارنده را نیز تشکیل می‌دهد. او معتقد است معنی موسیقایی در کاربرد جمعی‌اش با معنی زبانی تفاوت پیدا می‌کند چون جمعی از شنوندگان می‌توانند فهم دقیق از یک جمله داشته باشند اما از قطعات موسیقی

فقط برداشت‌هایی مبهم و ناگفتنی به دست می‌آورند. (swain, 1997, 44-45) البته او به معنی‌داری موسیقی معتقد است و به صراحت به آن اشاره می‌کند: معمولاً موسیقی را نیز منتقل‌کننده نوعی معنی در نظر می‌گیرند. معنی‌های ضمنی گسترده و پیوسته عاطفی رایج‌ترین تداعی‌ای است که می‌توان به عنوان نمونه به آن اشاره کرد. ... برخلاف همه زبان‌های طبیعی، موسیقی در برابر ترجمه مقاومت می‌کند. پارادوکس قدیمی معنی‌شناسی موسیقایی است: موسیقی برای شنوندگان عادی و اغلب فراتر از عادی پر از معنی است اما باین حال هیچ اجتماعی از شنوندگان نمی‌تواند با آن دقتی که در مورد ماهیت معنی در زبان طبیعی به توافق می‌رسد، در مورد این معنی نیز به توافق برسد. سوئین بیش از هر چیز بر تداعی تأکید می‌ورزد و درعین حال به نوعی "عرف‌گرایی" و رابطه طبیعی تداعی‌های شنوندگان در فرهنگی خاص اشاره می‌کند و بیان می‌دارد هیچ چیز طبیعی‌ای در مورد تداعی‌های شنونده میان عواطف تاریک و مقام مینور، یا میان نغمه ترومپیت (با ریتم کش‌دار) و شمشیر وجود ندارد. این تداعی‌ها جنبه‌های صرفاً عرفی فرهنگ خاص ملت هاست و اسطوره‌هایی مردمی است که با ناخودآگاه جمعی حفظ می‌شود. (hgcb, 47)

ما آواها را بر اساس تجربه‌هایی که، در آن‌ها مشابه این آوا ضبط شده است، شناسایی و تاویل می‌کنیم. بنابراین شناخت ما از آواها بر پایه همانندی آنها با تجربه‌های پیشین در ذهن ما صورت می‌گیرد. به طور مثال ما صدای خندیدن را به مفهوم شادی نسبت می‌دهیم چرا که در تجربه‌های ما خندیدن غالباً با موضوعی شاد همراه است. بنابراین دال‌های آوایی که موسیقی نیز جز آن به شمار می‌آید، توسط دلالت‌های ضمنی و فرآیند تداعی انگاره هاست که به سمت خاصی از تاویل‌ها حرکت می‌کنند. بدین صورت است که ما از شنیدن یک موسیقی احساس آندوه و از شنیدن یکی دیگر احساس شادی می‌کنیم. در واقع ما با شنیدن موسیقی‌ای به یاد صداهای یک تجربه در گذشته می‌افتیم. آوای موسیقی، فراخوانی است برای بیداری آن خاطره. آن خاطره می‌تواند خوب، بد، آندوهناک، شادی آفرین و... باشد. با بیداری خاطره احساس آن خاطره مجدداً در ما پدیدار می‌شود. بدین صورت است که ما احساس می‌کنیم یک قطعه موسیقی ما را شاد کرده و یا محزون و ... در سده‌های اخیر افرادی با نظریه بیانگری به روی کار آمده‌اند، یکی از بنیان اصلی این نظریه پیتز کیوی<sup>۲۴</sup> است. وی معتقد است که صوت موسیقایی متشابه واکنش‌های آوایی بیانگرانه احساسات انسان است. جرالد لوینسون<sup>۲۵</sup> در راستای نظرات کیوی، بحث وی را تا واکنش‌های رفتاری و

می‌شود چرا که این موسیقی است که به علت تشابه طنین، ملودی، ریتم، دینامیسم و .. خود به یکی از حالات تجربه های انسان شباهت پیدا می‌کند. در واقع شباهت بین این خصوصیات با تجربه‌های احساسی ثبت شده است که باعث بیداری آن حس در شنونده می‌شود. این تشابهات می‌تواند دامنه وسیعی داشته باشد، از نشانه‌ها و دلالت های فرهنگی و جمعی در ذهن ما گرفته تا تداعی‌های فردی و یا تشابه ریتم تند موسیقی با ریتم تند بدن در هنگام حرکت ما را به پویایی وا می‌دارد و البته میلیون‌ها تصویر ذهنی دیگر هم می‌تواند وجود داشته باشد در هر صورت مساله مهم این است که چون محرک های موسیقایی مصداق مشخصی در ذهن ندارند، مغز همواره در تحلیل آن موارد تجربی مشابه و تصاویر ذهنی تداعی شده را بازخوانی می‌کند.

در واقع احساس حاصل از موسیقی، همان دال جدید ذهنی است که از ترکیب دال ( آوای موسیقی ) و مدلول (تصور ذهنی) اولیه به وجود می‌آید و در گستره دلالت های ضمنی جای می‌گیرد و خود منشائی است برای ایجاد دال های بعدی. باید توجه داشت که دال ثانویه، دالی است تصویری و با ارجاع خود به مدلول ها و دال های تصویری دیگر در واقع باعث تداعی انگاره‌های بیشتر می‌شود. بدین صورت، در واقع کنش احساسی هنرمند به سوی تصویر سازی تخیلی سوق پیدا می‌کند.

تصویر هدایت شده توسط موسیقی (GIM)<sup>۲۶</sup> نیز روشی است در موسیقی درمانی که در آن موسیقی هدایت را به عهده می‌گیرد و باعث ظهور تصاویر ذهنی می‌شود. (کمپ بل، ۱۳۸۰، ۲۹۴-۲۸۵)

#### ◆ هنر مدرن و ذهن‌گرایی

مهم‌ترین مسئله‌ای که هنر مدرن به دنبال آن بود، برداشتی تازه از حقیقت و واقعیت است. برای هنرمند مدرن حقیقت و به نوعی واقعیت نیز در معنای مطلق خود، در اعتبار حضور خارجی آن و ظهورش برای ادراک سوژه رنگ می‌یازد و آنچه پیش‌تر به عنوان حقیقت و واقعیت قطعی و مطلق چه در دنیای مفاهیم علمی و فلسفی و چه در دنیای هنر مورد پذیرش قطعی قرار گرفته بود، به عنوان اعتباری قراردادی و نسبی مطرح می‌شود که فاقد قطعیت وجودی است. سنگ زیربنای تاریخ فلسفه غرب که با اندیشه‌های دکارت<sup>۲۷</sup> در باب اهمیت و قطعیت مطلق ادراکات حسی و تفسیر عقلانی سوژه پایه‌گذاری شده بود، مورد تردید و به نوعی انکار قرار گرفت و هنر مدرن به رهیافت برداشتی تازه از حقیقت نائل شد که البته از دیدگاه زیبایی‌شناسی هنر کلاسیک، این نوع از هنر بیانگر واقعیت نیست، این

حرکتی بیانگرای احساسات و عواطف آدمی پیش می‌برد. به بیان دیگر در واقع نظریات شباهت مبنا مدعی‌اند که صوت موسیقایی شبیه به رفتار بیانگرانه آوازی ماست و نیز شباهت‌هایی در کیفیات صوت موسیقایی به ایما و اشارات و حرکاتی وجود دارد که نوعاً با عواطف معینی در رفتار بیانگرانه جسمانی ما مرتبط‌اند. بیانگری موسیقی عبارت است از تداعی متعارف حالات احساسی معین، مانند غمگینی، از طریق عناصر معین موسیقی، مانند ریتم‌های آهسته. هم موسیقی و هم احساساتی که بیانگر آن است دارای ویژگی حرکتی مشابهی هستند. ظاهراً بیانگری موسیقی رابطه تنگاتنگی با این شباهت دارد. عقیده اصلی این است که قدرت بیان موسیقی عبارت است از همانندی ویژگی حرکتی آن با ویژگی حرکتی اوضاع ظاهری گوناگون انسانی که دستخوش احساسات می‌شود. این اوضاع ظاهری لازم است پدیدارشناسی تجربه آن احساس، حالت چهره خاص آن احساس، نمای مربوط به حالت صوتی خاص شخصی که آن احساس را تجربه می‌کند و نمای ویژگی حرکت بدنی چنین شخصی را در بر داشته باشد. حرکت بدنی شامل طرز راه رفتن، طرز برخورد، سیما، حالت بدن، طرز ایستادن و رفتار می‌شود. چنین نظریه‌هایی به بیانگر بودن موسیقی به معنی لفظی، به معنی ثانوی اصطلاح نظر دارند. ما یک قطعه موسیقی را به همان معنایی غمگین می‌گوییم که یک بید مجنون را غمگین می‌خوانیم. چنین کاربردهایی همان قدر استعاره‌اند که بگوییم یک صدلی دارای دست است، یعنی منظور واژه بیانگر بودن معنای تحت اللفظی آن نیست. جرالد لوینسون می‌گوید:

« بیانگری، خود در خاصیت موسیقی برای ایجاد واکنش تخیلی در ما از طریق شنیدن موسیقی به عنوان بیانی لفظی از احساس نهفته است. به عنوان یک پی‌آمد منطقی، آن تجربه تخیلی برانگیخته‌شده باید دارای عاملی باشد که بیان لفظی آن، همان موسیقی است. از سویی دیگر لوینسون معتقد است آنچه به طور منطقی، پیشینی است، تجربه ما از همانندی است و این که تمایل ما به شنیدن موسیقی به عنوان بیانی حقیقی از احساس صرفاً دلیل یا زمینه آن تجربه است. » (کانیا، ۱۳۸۸، ۱۱۹-۱۰)

در بخش عصب شناسی اشاره شد که چگونه ذهن ما در مواجه با محرکی بیرونی و پیدا کردن تشابهاتی از آن با بخشی از ویژگی‌های یک تجربه ثبت شده، دوباره کل آن تجربه را در ذهن نمایان می‌سازد. آواهای موسیقایی در ذهن باعث فعال سازی نورون‌های مشابه ثبت شده متعلق به تجربه‌های قبلی می‌گردد و در این مرحله است که مسئله شباهت ویژگی‌های موسیقایی با حالات ما مشخص

نابیانگری جوهر و ذات آن به شمار می‌رود و بر چسب ضدیت با بیانگری را به آن اطلاق می‌کند. همان‌گونه که هگل<sup>۲۸</sup> در درس گفتارهایش در رابطه با زیبایی‌شناسی اثر هنری می‌گوید:

« بیان هنری، بیان مبهم و اثر هنری فاقد آشکارگی و صراحت

معنایی است. » (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۰۱)

اما مسأله‌ای که در این میان خودنمایی می‌کند این است که چگونه هنر در روزگار مدرن به این نگرش جدید و انقلابی که اساس زیبایی‌شناسی کلاسیک هنر را در هم ریخت، دست یافت. نکته جالب توجه این است که این نگرش جدید از همان سنگ بنای تاریخ فلسفه کلاسیک غرب و همانا نگرش دکارت به اهمیت و اصل بودن سوژه نشأت می‌گیرد. مسئله‌ای که هگل از آن به عنوان خود فهمی (self-understanding) انسان مدرن «سوژه‌های آزاد» نام می‌برد. «اصل عالم مدرن به نحو گسترده عبارت است از آزادی سوژه‌کتیوی» (خاتمی، ۱۳۸۶، ۵۶)

در اواخر سده ۱۹م و اوائل سده ۲۰م، پیشرفت‌های شگرف در باب علم روانشناسی در جوامع غربی تأثیری تعیین‌کننده داشت و دنیای نوینی را به روی انسان معاصر گشود. این علم تازه روانشناسی اعتبار تنوعات تپیک مختلف را اعلان کرد. بنابراین انسان عصر مدرن به اهمیت خویش پی می‌برد، اصل احترام به خویشتن را سرلوحه زندگی قرار می‌دهد و حیات فردی‌اش را آن طور که خود اراده می‌کند، می‌سازد. اشکال نوین انتزاعی، فیگوراتیو، ترکیبی و غیره هنر دوران مدرن را نیز می‌توان به همین آزادی نامتناهی که هنرمند برای خود قائل می‌شود تعمیم داد. آزادی که هیچ حد و مرزی را برای هنرمند نمی‌شناسد و به او اجازه می‌دهد که به جنبه‌های ناشناخته و کمتر شناخته شده از حیات سوژه انسانی‌اش سرک بکشد و در این راستا هر ناآزموده‌ای را به آن ترتیب که خود می‌خواهد تجربه کند. این حق آزادی نامتناهی مختص به نه تنها هنرمند مدرن بلکه انسان مدرن است که بازتاب این مسأله در تمامی جوانب جامعه مدرن از سیاست، علم و فلسفه گرفته تا هنر را به وضوح می‌توان مشاهده نمود. هگل در رابطه با آزادی نامتناهی یافت شده به وسیله انسان مدرن چنین می‌گوید:

«در دوران قدیم چنان که در جمهوری افلاطون ملاحظه می‌کنیم آزادی سوژه‌کتیو هنوز شناخته نشده و تحقق نیافته است، زیرا افراد هنوز وظایف خود را از طریق تکالیفی که مراجع و قدرت‌های اجتماعی به آنها محول می‌کنند، می‌شناسند. اما آزادی سوژه‌کتیو که باید مورد احترام باشد، مستلزم آزادی انتخاب از سوی افراد است. یک من

می‌خواهم، باید توسط خود انسان در مورد آنچه که می‌خواهد، انجام دهد و تصمیم گیرد، اظهار شود. این من می‌خواهم، تفاوت بزرگ میان عالم قدیم و عالم مدرن را می‌سازد.» (همان، ۵۶)

هنرمند مدرن به عنوان سوژه تصمیم‌گیرنده که چشمش می‌تواند کاستی‌ها و نواقص، زوائد و کج‌وارگی‌های ایزه‌ها را بازشناسد، اشکال تصویر انتزاعی، متفاوت با هنر پیشین، می‌آفریند و معتقد است که از هر شکل اصیلی کامل‌تر است. بنابراین شالوده کار هنر نوین دیگر طبیعت، کلیت از پیش تعیین شده قراردادی نیست بلکه انتزاع، مفهوم سوژه انسانی (هنرمند) بود که عمدتاً از این توانایی ذهنی با عنوان تخیل نام می‌برند، قوه‌ای که تا زمانی که در دوران ذهن هنرمند است، بالقوه و وقتی که تجسم می‌یابد بالفعل می‌شود. (رید، ۱۳۸۷، ۹۹-۹۷)

هنرمند پی می‌برد که ادراک حسی‌اش نه تنها فی نفسه بلکه انتخابی نیز هست و روند این ادراک وابسته به عینیت بخشی به تمام جزئیات نیست بلکه حذف جزئیات غیرضروری و در هم آمیختنشان برای بازگویی و عینیت بخشیدن به حقیقت واقعی مورد نظرش است. در اینجا دیگر دقت در جزئیات و تقلید مطرح نمی‌شود بلکه چگونه با کمترین، بیشترین را عینیت بخشیدن مطرح است. همان‌گونه که شلینگ می‌گوید:

«بازنمایی محتوایی نامحدود، محتوایی که در برابر شکل ایستادگی می‌کند و ظاهراً هر شکلی را نابود می‌کند، بازنمایی محتوایی چنین نامحدود با کامل‌ترین و محدود‌ترین شکل، وظیفه هنر است.» (همان، ۱۳۸)

این هنر بازتاب تمامی است از سوژه‌کتیوی که دارای آزادی نامتناهی است و به هیچ قید و بند متعین محدودکننده‌ای قانع نیست و به سمت تمامیتی نامتناهی معطوف است. هنرمند نیز همانند انسان‌های دیگر است، او هم در لحظه‌های متفاوت حالات و احساسات متفاوت و گاه متناقضی نیز دارد، او کسی است که می‌تواند جایگزینی احساسات را به جای یکدیگر با فرم‌های مناسب هر نگرش نو بیان کند، این دقیقاً همان دلیل از شاخه به شاخه پریدن و جانشینی سبک‌ها در آثار هنرمندان پیشرویی چون پیکاسو<sup>۲۹</sup>، هانس ارنی<sup>۳۰</sup>، هنری مور<sup>۳۱</sup>، جکسون پولاک<sup>۳۲</sup> و دیگران است، این گونه‌دمدمی مزاجی هنری خود نشان از وجود دیالکتیک آمیخته با ذات این گونه هنر است. (همان، ۱۳۷)

کاندینسکی در رابطه با هنر انتزاعی خود چنین می‌گوید: «ماهیت آن دیگر همچون گذشته ماهیت مادی ناظر به شی نیست بلکه عنصری ذاتاً هنری یا روح هنر است.» (شفر، ۱۳۸۵، ۴۵)



بهره‌گیری آن توسط نقاشان، باور به مقوله بینامتنیت<sup>۳۳</sup> است. اصطلاح بینامتنیت بر جایگشت و انتقال از یک (یا چندین) نظام نشانه‌ای به یک (یا چندین) نظام نشانه‌ای دیگر دلالت دارد. گذر از یک نظام دلالتی به نظام دلالتی دیگر تبیین جدیدی از امر نهاده‌ای (از وضعیت اظهار و ابراز) را مطالبه می‌کند. اگر مسلم بگیریم که هر کردار دلالتی، عرصه‌ای از جایگشت‌های نظام‌های دلالتی گوناگون (یک بینامتنیت) است، می‌توانیم درک کنیم که جایگاه اظهار آن و ابژه دلالت آن هرگز مجزا، کامل و با خود، یکسان نیستند، بلکه همیشه کثیر، پراکنده و قابل تمایزگذاری است. به این ترتیب، چند معنایی (سطوح یا انواع متعدد معنا) می‌تواند همچنین به عنوان حاصل یک چندکارگی نشانه‌ای-تکایی به انواع نظام‌های نشانه‌ها- به نظر برسد. (مک آفی، ۱۳۸۴، ۴۹) همانطور که در بحث نشانه‌شناسی مطرح شد، موسیقی بر نظام نشانه‌های دلالت‌های ضمنی استوار است. بنابراین درک آن توسط ذهن شنونده کاملاً جنبه فردی دارد. هر مفهومی در خودآگاه ما تداعی‌های ویژه روانی خود را می‌طلبد. شدت و ضعف تداعی‌هایی از این دست (بسته به اهمیت نسبت درک در چهارچوب شخصیت کلی، یا بسته به طبیعت انگاره‌های دیگر و حتی عقده‌هایی که در ناخودآگاه ما جمع شده‌اند) ممکن است به تغییر شخصیت عادی مفهوم بیانجامد و شاید در خلال وارد شدن به زیر آستانه خودآگاه تبدیل به چیزی کاملاً متفاوت شود. (یونگ، ۱۳۸۹، ۴۸) بنابراین استفاده از یک قطعه موسیقی توسط نقاشان گوناگون هرگز منجر به ارائه آثاری یکسان نخواهد شد. چرا که در موسیقی ما با نشانه‌های دارای دلالت صریح مواجه نیستیم، از این رو عرصه برای تأویل این نشانه در ذهن افراد گوناگون بسیار وسیع می‌باشد. هر نقاش بنا به سبک و تکنیک‌کاری خود و نیز برداشت کاملاً فردی‌اش می‌تواند به صورتی کاملاً منحصر به فرد از موسیقی بهره‌گیری کند. باید توجه داشت که بسیاری از مراحل ذهنی در روند تداعی و تأثیر آن بر واکنش ما، نسبت به یک پدیده، از نظر ما پنهان است و در اغلب موارد ما خود متوجه چنین پروسه‌ای در ذهن نیستیم اما با کمی توجه در بیشتر مواقع می‌توانیم ریشه‌یابی درستی از اظهارات رفتاری خود، داشته باشیم. البته شایان ذکر است که در میان تراکم برداشت‌های متفاوت از یک قطعه، تشابهاتی نیز یافت می‌شود، در این زمینه باید یادآور نظریه بیانگری در موسیقی باشیم که شرح آن در مباحث قبل رفت و همچنین باید در نظر داشت که واکنش‌های رفتاری در نوع بشر، هم از نظر جسمی (غریز) و هم از نظر روحی (کهن الگوها<sup>۳۴</sup>) تا حدودی مشترک است، بنابراین طبیعی است

عامل اصلی در انتخاب محدوده زمانی هنر مدرن در این مقاله، تأکید بر ذهنگرایی از سوی هنرمندان این دوره می‌باشد. هنرمند مدرن، اهم از نقاش، مجسمه‌ساز، عکاس و ... سعی در غلبه دنیای درون خود، بر واقعیت بیرون دارد. هنرمند مدرن همانند هر انسان دیگری به این باور رسیده است که آنچه اهمیت دارد ذهن و نیروی شناخت انسان است و جهان چیزی نیست جز آنچه ما می‌بینیم و از باورهایمان می‌سازیم. بنابراین دیگر ابژه واقعیتی فرا تر از سوژه نیست و تنها هستی خود را از سوژه خواهد گرفت. نقاشی به عنوان هنری پایدار و فراگیر یکی از برترین نمایندگان این دوره هنری می‌باشد. نقاشان مدرن هرچند که طیف گسترده‌ای را از لحاظ تکنیک‌های بیان از رئالیسم تا آبستره و انتزاع کامل شامل می‌شوند، اما همگی سوژه‌های غیر از بیان واقعیت صرف و یا فرای آن را دارند. در واقع نهضت نقاشی مدرن، تلاشی است بر برتری ذهن به واقعیت و ابرقدرت بودن سوژه در برابر ابژه.

#### ◆ موسیقی و هنر مدرن

جنبش‌های هنری مدرن دارای طیف وسیعی از تجسم‌گرایی تا انتزاع ناب می‌باشند. اما آنچه در میان این تفاوت‌ها، نشانه بارز تشابه است، تکیه بر فردیت هنرمند می‌باشد. بنابراین منبع پدید آمدن یک اثر نقاشی مدرن، ذهن هنرمند است. در این نقطه است که اهمیت الهام در ذهن نقاش مطرح می‌شود. نقاش مدرن آنچه را که در درونش می‌گذرد به زبان تصویر بیان می‌کند. وی همواره در پی به تصویر کشیدن مسائل غیر تصویری است، حتی اگر خود از این مقوله اطلاعی نداشته باشد روند کار به طور ناخودآگاه صورت می‌گیرد. اعتماد به دنیای درون و پذیرش حقیقت آن، از سوی هنرمند، کلید تفاوت نقاشی مدرن از دوران گذشته می‌باشد. بنابراین عامل بیدارکننده افکار و جوشش در حالات درونی، مهم‌ترین نکته در خلق آثار هنری مدرن می‌باشد. با توجه به توضیحات قبل مشخص شد که موسیقی نقش بسزایی در بیداری تداعی‌های ذهنی و بیداری حالات روحی در شنونده دارد. در مباحث گذشته به چگونگی این تأثیر اشاره شد حالا زمان آن رسیده است که بررسی کنیم هنرمند مدرن به چه صورت از این تأثیر می‌تواند در بیان هنری خود بهره‌جوید. به علت گستردگی شاخه‌های هنری، در این پژوهش، نقاشی به عنوان نماینده‌ای از هنرهای مدرن مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین برای ارائه مستندات بیشتر تأکید ما بر روی جنبش آبستره خواهد بود.

یکی از مسائل کلیدی در پذیرش تأثیرگذاری موسیقی و

که یک قطعه موسیقی آرام، در درجه اول در نظر همگان آرامبخش‌تر از یک موسیقی راک باشد. اما وقتی وارد جزئیات بیشتر می‌شویم، تفاوت در تأویل‌ها به صورت تصاعدی بالا می‌رود. موسیقی به دلیل نداشتن دلالت‌های صریح معنایی، ذهن را به مرحله دلالت‌های ضمنی که جایگاه تداعی‌های ذهنی است رهنمون می‌شود و اینجاست که نقاش با دریایی از تصورات و خاطرات که با یکدیگر ادغام گشته‌اند، و بر هم تأثیر گذاشته‌اند، مواجه می‌شود. در این مرحله است که تخیل ذهن خلاق دست به آفرینش بدیعانه می‌زند.

#### ◆ نقاشی آبستره ۳۵ و موسیقی

هنر آبستره یا انتزاعی، اصطلاحی پذیرفته شده از سوی عموم برای برخی از آثار نقاشی و پیکره‌سازی در قرن بیستم است که به هیچ وجه، بازنمایی جهان محسوس نمی‌باشند. هنر «آبستره» یا «انتزاعی» را به عنوان یک شیوه هنری محدود به کار نمی‌توان برد زیرا دیدگاه‌های مختلف و متنوعی نظیر نئوپلاستیسیسم<sup>۳۶</sup> و اکسپرسیونیسم<sup>۳۷</sup> آبستره را در درون این عنوان کلی گنجانده‌اند و این در حالی است که هر یک از این دو دارای تعریفی جداگانه و مشخص برای خود می‌باشند. اصطلاح «انتزاع» به معنی چیزی جدا شده از طبیعت، همواره موضوع مشاجره بوده است. شاید به این علت که «انتزاع کردن» یک چیز را به معنی کاستن از ارزش یا مقام آن تفسیر کرده‌اند. شاید دشواری کاربرد واژه انتزاعی در مورد هنری که از طبیعت گرده برداری و شبیه‌سازی نمی‌کند، از اینجا سرچشمه می‌گیرد که این واژه را در توصیف تمام هنرهایی به کار برده‌اند که ایزه را در درجه دوم اهمیت قرار داده تا بدینوسیله بر ابراز و ساختار تجسمی یا بیانی آنها تأکید شود. انتزاعی، یک برجسب واقعاً استثنا پذیر نخواهد بود. کوبیسم، مثلاً می‌تواند در مسیر انتزاع قرار گیرد ولی فی نفسه انتزاعی نیست. (مرزبان، ۱۳۷۴، ۲۴۹)

هنر آبستره را که با هر گونه نمایش واقعی از موضوعات، سر ستیز دارد می‌توان به دو نوع تقسیم کرد؛ نوع اول شامل آثار هنرمندانی می‌شود که صرفاً به رنگ و فرم توجه دارند و این دو عنصر تجسمی را تنها به خاطر جلوه‌های مجرد آنها به کار می‌گیرند. در تابلوهای این نقاشان، اشکال و نقوش هیچ‌گونه شباهتی با نمونه‌های طبیعت و عالم واقع آنها ندارند. رنگ‌ها نیز از رنگ‌های طبیعت پیروی نمی‌کنند و از رنگ تنها به خاطر خود رنگ و از فرم صرفاً به خاطر فرم استفاده می‌شود. نوع دوم شامل آثار نقاشانی است که رنگ و فرم را علاوه بر جلوه‌های مجرد هر یک، با توجه به معانی و مفاهیم آنها بکار برده‌اند. در این روش رنگ‌ها و فرم‌ها

بدون آنکه موضوع یا شیء را به نمایش درآورند. حالات عاطفی خاصی را برای بیننده ایجاد می‌کنند. چنانچه مثلاً رنگ قرمز و نارنجی می‌توانند برای انسان حالات هیجان و شور و التهاب ایجاد کنند و برعکس، رنگ‌های سبز و آبی آرامش‌بخش و تسکین‌دهنده هستند، فرم‌ها نیز به نوبه خود چنین حالات روانی ایجاد می‌کنند. این قبیل آثار را به نام «آبستره اکسپرسیونیسم» می‌نامیم. با توجه به تقسیم بندی بالا روند بررسی تأثیر موسیقی بر ذهن نقاش و چگونگی کارکرد آن به طور مجزا بررسی می‌شود:

**الف) نقاشی آبستره نوع اول در واقع هنری است که برای اولین بار توسط واسیلی کاندینسکی مطرح شد و همچنان پس از گذشته سالها، به جرات می‌توان وی را کامل‌ترین نماینده این جنبش دانست.**

مراحل تأثیر موسیقی بر ذهن نقاش آبستره نوع اول:

- ۱- فراخوان دلالت‌های ضمنی (تداعی انگاره‌های ذهنی)
- ۲- روند گسترش، ادغام و فشردگی تداعی‌های ذهنی
- ۳- درک احساس حاصله از تداعی‌های نهایی
- ۴- تبدیل و ترجمان حس درونی به عناصر بصری انتزاعی و ترسیم آنها

از بررسی آراء کاندینسکی چنین بر می‌آید که موسیقی به عنوان محرک اصلی وی در دنبال کردن شیوه آبستره به شمار می‌آید. او می‌خواهد نقاشی را به موسیقی نزدیک کند. در حالی که موسیقی هنری است فرار و ناپایدار و سمعی که تنها در زمان شکل می‌گیرد. نقاشی علاوه بر نمود مادی از بعد پایداری در مکان هم برخوردار است و همین تفاوت موقعیت مراتب متفاوتی را برای آنها ایجاد می‌کند. کاندینسکی سعی داشت به رنگها نظم موسیقایی بدهد. او در مقاله معروف «معنویت در هنر» که در سال ۱۹۱۲ نوشته، شرح می‌دهد چگونه رنگ مشخصی را به آلت موسیقی خاص ربط داده است. برای مثال رنگ زرد به صدای ترومپت، رنگ قرمز به دهل یا صدای نقاره و رنگ آبی به صدای ویولن سل، کنتراپاس و ارگ مرتبط است. تصاویر زیر نمونه‌هایی است از ترجمان موسیقی به عناصر بصری توسط کاندینسکی. (Kandinsky, 1966, 58)

کاندینسکی مدعی است:

«می‌توان گفت که در موسیقی خط برترین ابزار بیان را فراهم می‌سازد. خط در موسیقی همچنانکه در نقاشی خود را در زمان و مکان آشکار می‌کند. درجات تشدید صدا از بسیار نرم و آرام تا بسیار بلند می‌تواند در قالب نشیب و فراز خط یعنی درجه تشعشع و درخشندگی آن بیان شود. فشار دست بر آرشه دقیقاً با فشار دست بر ممداد منطبق است.» (Kandinsky, 1979, 99)

آزادی، گام و انرژی موسیقی جاز داشت. او خود را در نقاشی و حالت جذبه و بی‌اختیاری و نوسانات زمانی موسیقی جاز غوطه ور می‌کرد. یکی از پژوهش‌های انجام شده معاصر در زمینه مقایسه بین ویژگی‌های خشم و از خود بدر شدگی و فوران نقاشی‌های پولاک و موسیقی جاز است. نقاشی آبستره پولاک ترکیب شده از حالات و اشارات و حرکات دست در قالب خطوط برجسته موج‌دار، ضربه‌های قلمو، و چکه‌های رنگ که توسط آنها یک سمفونی بصری کاملاً بداهه به وجود می‌آید. ساختاری هماهنگ از تصادف و شانس. این بداهه‌های خود به خودی اساساً به صورت موازی در زیبایی‌شناسی موزیک جاز به کار می‌رود. مانند تکنوازی‌های بداهه و ترجمه خطوط اصلی موسیقی به قالب‌های نو. بدون از دست دادن ساختار اصلی و کلی آهنگ و موسیقی. (O Meally, 1998, 180)

مراحل تأثیر موسیقی بر ذهن نقاش آبستره نوع دوم (آبستره اکسپرسیونیسم):

- ۱- فراخوان دلالت‌های ضمنی (تداعی انگاره‌های ذهنی)
- ۲- روند گسترش، ادغام و فشردگی تداعی‌های ذهنی
- ۳- درک احساس حاصله از تداعی‌های نهایی
- ۴- تخلیه احساس‌ها به صورت خود به خودی توسط ابزار نقاشی بر روی بوم



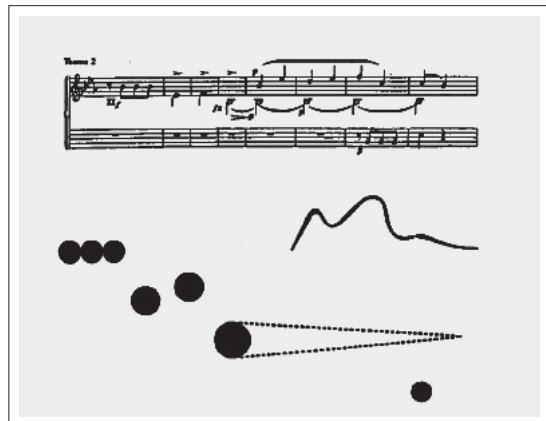
تصویر ۴: Jackson Pollock

ارتباط موسیقی و هنر را می‌توان با عقیده «جابه‌جایی حسی» یا «حس آمیزی» اواخر قرن نوزدهم مرتبط دانست که منجر به پیدایش جنبش «نقاشی موسیقی ۳۹» شد. باید توجه داشت که فرایند حس آمیزی (اختلال حسی) تنها در برخی از افراد به صورت مادرزاد وجود دارد و در واقع نوعی بیماری محسوب می‌شود. تلاش‌های هنرمندان مدرن در ارائه آثارشان در جنبش نقاشی موسیقی، بدون شک توسط نیروی تداعی و تخیل صورت گرفته است. در ادامه مثال‌هایی از آثار هنرمندانی دیگر در زمینه نقاشی موسیقی

تصاویر زیر (تصاویر ۱ و ۲ و ۳) نمونه‌هایی از ترجمان بصری قطعات موسیقی را توسط کاندینسکی نشان می‌دهد:



تصویر ۱: the above music translated into points



تصویر ۲: theme 2 translated into points

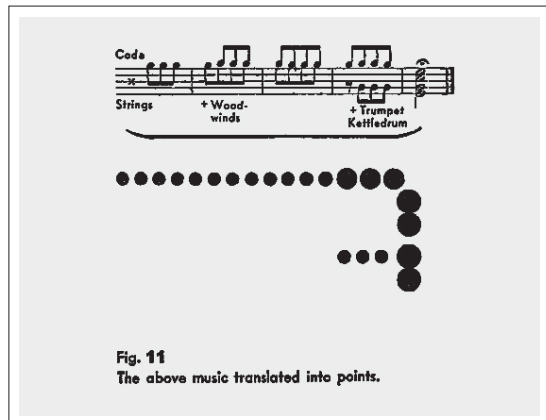


Fig. 11  
The above music translated into points.

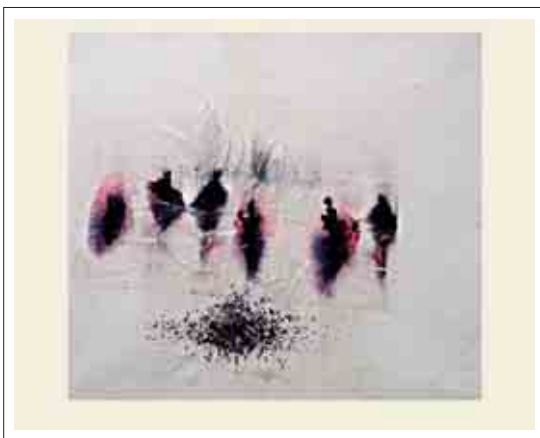
تصویر ۳: the above music translated into points

(ب) یکی از نمایندگان اصلی نوع دوم، جکسون پولاک است. (تصویر ۴) وی علاقه بسیاری به موسیقی جاز دوران خود داشت. او موسیقی را در کارگاه هنری خود گوش می‌داد. همسرش، لی کراسنر<sup>۳۸</sup> هنرمند می‌گوید: او خود را در موسیقی جاز غرق می‌کرد، نه فقط برای روزها بلکه روز و شب، گاهی به مدت سه شبانه روز. پولاک علاقه زیادی به



تصویر ۸: Josef Albers, Formulation I: Articulation I

در ایران نیز، هنرمندانی دست به ایجاد نمایشگاه‌های گروهی در زمینه موسیقی رنگ زدند که می‌توان به آثار مرتضی بصرای و حسین تحویلین اشاره کرد. (تصاویر ۹ و ۱۰) تلاش‌هایی از سوی موسیقیدان‌ها برای ارائه طرحی انتزاعی از موسیقی خود، را می‌شود در کارهای علیرضا مشایخی که با عنوان «موسیقی روی بوم» (تصویر ۱۱) از سوی ایشان معرفی می‌شوند (مه‌آبادی، بهار ۱۳۷۴، ۴۲۸) و نیز آثار نقاشی‌های انتزاعی لوریس چکناواریان، مشاهده کرد. از موسیقی‌دانان خارجی هم می‌توان به آثار افرادی چون جان کیچ<sup>۴۴</sup> (تصویر ۱۲) و آلفرد اشنیتکه<sup>۴۵</sup> اشاره کرد. (عظیمی نژادیان، ۱۵، ۹۰/۱۷۹)



تصویر ۹: Morteza Basravi, no.15, mixed media

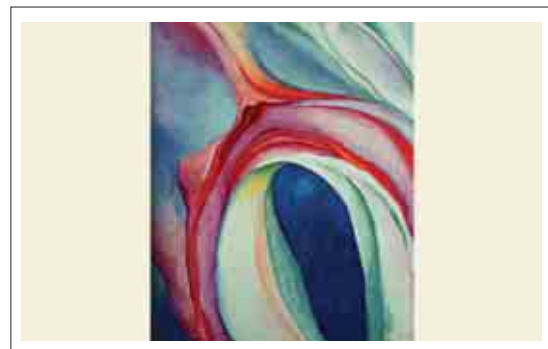


تصویر ۱۰: Hossein Tahvilian, no.2

آمده است. پل کله هنرمند سوئیسی قوانین هارمونی رنگی و ارتباط آن با هارمونی موسیقی را کاوش می‌کند. کله که و یولونیست ماهری بود صداهای متعدد و گوناگون موزون را بعنوان مدل نقاشی خود قرار داد. او با استفاده از اندازه‌های کوچک طبیعت را با درجه بندی رنگها و تکرار فرمها چنان نقاشی کرد تا حس موسیقایی به آن بدهد. (تصویر ۵) فرانتیشک کوپکا و جورجیا اوکییف با بکارگیری رنگ‌های درخشان و فرم‌های انتزاعی، دست به تجربیاتی در بازسازی دینامیسم<sup>۴۰</sup> موسیقی در تصویر زدند. (تصاویر ۶ و ۷) جوزف آلبر، گروهی از کارهای نظام‌مند را آفرید که تجزیه قانونمند عناصر کارش شبیه موسیقی بود همچنانکه در موسیقی صداها تجزیه می‌شوند و سپس بصورت نسبت‌های مساوی در کار اجرا می‌شوند. (تصویر ۸) از هنرمندان دیگر متمایل به این جنبش می‌توان از جیمز بروک<sup>۴۱</sup>، مورگان روسل<sup>۴۲</sup>، ستانتین مک دانلد<sup>۴۳</sup> و .. نام برد. (Kennedy, 2007, 1-13)



تصویر ۵: Paul Klee. fugue in Red



تصویر ۶: Georgia O'Keeffe, Music Pink blue



تصویر ۷: Frantisek Kupka, Dynamic of Ballet





تصویر ۸۲: John Cage, River Rocks and Smoke, (1990), watercolor on paper prepared with smoke, 27 1/2 x 41 1/2



تصویر ۸۱: Alireza Mashayekhi, music on canvas

که به نقاشی‌هایم هم خیلی شبیه است. همه نقاشی‌های من در باره آخرالزمان است. هر چه می‌کشم در حال نابودیست یا خودم نابودش می‌کنم. اصلاً من نقاش آخرالزمانی هستم.» باید در نظر داشت که در روند تأثیر موسیقی بر نقاشی با گرایش به تجسم‌گرایی نیز می‌توان مراحل مشخص شده در انواع نقاشی انتزاعی را در نظر گرفت. تنها در مرحله آخر، نقاش به جای خلاصه‌کردن ذهنیات خود در غالب هندسی و اشکال اولیه و غیر بازنما و یا تخلیه احساسات نشأت گرفته از ذهنیات به صورت کنش بر روی بوم، با تلفیق و جا به جایی تصاویر ذهنی حاصله از نوای موسیقی، به انگاره‌ها و موقعیت‌های جدید دست می‌یابد و سعی در بازنمایی هر چه دقیق‌تر آن خواهد داشت.



تصویر ۸۳: Aydin Aghdashloo

جنبش‌های هنری زیادی وجود دارند که در حد فاصل انتزاع‌گرایی و تجسم‌گرایی قرار می‌گیرند و در همه آنها روان هنرمند محور اصلی در آفرینش اثر هنری است. تنها تفاوت در نحوه بهره‌گیری از آن است که در قالب‌ها و شکل‌های مختلف نمود پیدا می‌کند و طیف آن از تجسم واقعی درون (به طور مثال: سوررئالیسم) تا تأثیرات درون بر کنش و رفتار هنرمند در حین انجام اثر هنری (به طور مثال: اکسپرسیونیسم انتزاعی)، متنوع است. ارائه مستندات در زمینه نقاشی آبستره بدان منظور نیست که موسیقی تنها می‌تواند در این زمینه تأثیرگذار باشد. بلکه به علت فضای مسلط ذهن‌گرایی و گریز از واقعیت ملموس، هنرمندان بیشتر به سمت انتزاع تصویری تمایل دارند.

به طور مثال از هنرمندان به نام معاصر ایران می‌توان به آثار استاد آیدین آغداشلو اشاره کرد. آثار آیدین آغداشلو دارای شیوه بیانی رئالیستی است. در آثار وی عموماً فضاها دارای عظمت و رعبی فراگیر است و شکوهی یاس‌آلود را به نمایش می‌گذارد. وی از آثار خود با عنوان "آخرالزمانی" یاد می‌کند. شاید بتوان نقاشی‌های آغداشلو را در زیر مجموعه آثار سوررئالیستی قرار داد. فضاهایی فرا واقعی و ژرف‌تر از واقعیت با تکنیک ساخت و پرداختی رئالیستی برای تأثیر و باور هرچه بیشتر این تجسم. آغداشلو در مصاحبه اختصاصی خود با مصطفی جلالی فخر در سایت (<http://www.jalalifakhr.ir>) می‌گوید:

«من موسیقی پرایزنر<sup>۴۶</sup> که آهنگساز فیلم‌های کیشلوفسکی<sup>۴۷</sup> را خیلی دوست دارم. چون موسیقی مورد علاقه من است: موسیقی جدی و شوم، آخرالزمانی. فضایی

8. Josef Albers
9. Paul Klee
10. S.Freud
11. Day dream
12. Fore-pleasure
13. Gaston Bachelard
14. Thomas Hobbes
15. David Hartley
16. David Hume
17. George Berkeley
18. Hebbian theory
19. Donald Olding Hebb
20. Making strange
21. Thing presentations
22. joseph swain
23. peter kivy
24. Jerrold Levinson
25. Guided Imagery & Music
26. René Descartes
27. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
28. Pablo Picasso
29. Hans Erni
30. Henry Moore
31. Jackson Pollock
32. intertextuality
33. archetypes
34. abstract painting
35. neo plasticism
36. abstract expressionism
37. Lee Krasner
38. Painting Music
39. Dynamism
40. James Brooks
41. Morgan Russell
42. Stanton Macdonald
43. John Cage
44. Alfred Schnittke
45. Zbigniew Preisner
46. Krzysztof Kielcewski

### ◆ نتیجه گیری

حال می‌توان به دو پرسش اولیه که آیا موسیقی می‌تواند در هنرمندان خلاقیت ایجاد کند؟ و چگونه؟ پاسخ داد. موسیقی به علت بیان تجربیدی خود از نگاه نشانه شناسی دارای دلالت معنایی صریح نمی‌باشد بنابراین ذهن ما در فرآیند شناخت آواها ناگزیر به سوی دلالت‌های ضمنی و عرصه تداعی تصاویر ذهنی قدم می‌نهد. قدرت تداعی در موسیقی به مراتب بیشتر از هنرهای دیگر همچون هنرهای بصری است چرا که دلالت‌های تصویری در فرآیند تداعی، به علت وجه مشخص‌تر خود، محدودیت ایجاد می‌کنند. در فرآیند تداعی ذهن، تجربه‌ها با احساسات درک شده از آنها دوباره بروز می‌کنند. بنابراین موسیقی از طریق مشابهت با تجربیات خاص، احساسات و تأثیرات خاص را در ما فرا می‌خواند. این تجربه‌ها می‌تواند فردی و، اجتماعی، فرهنگی و ... باشند. تجربه‌ها و حالات روحی ذهنی خود در واقع دال‌های معنایی جدیدی هستند برای فراخوانی تداعی‌های دیگر و ... البته موسیقی با تأکید بر یک ملودی مشخص تا حدی می‌تواند ما را از سردرگمی‌های بی‌بخش و به فرآیند تداعی جهت دهد. حال این نقاش است که تصمیم می‌گیرد که احساسات بیدار شده توسط تداعی را بروی بوم بیاورد و یا ایماژهای ذهنی را تصویرسازی کند و یا حالتی بین این دو. بنابراین موسیقی عامل محرکی است در جهت ایجاد خلاقیت نقاشان ذهن‌گرای مدرن.

### ◆ پی‌نوشت‌ها

1. Eduard Hanslick
2. Susanne K. Langer
3. Samuel Taylor Coleridge
4. حس آمیزی (Synesthesia): . فرآیند حس آمیزی در واقع به نحوه تاثیرگذاری محرک‌های عصبی بر هم دلالت دارد. دانشمندان معتقدند که تحریکی یکی از محرک‌های عصبی توسط یکی از حواس انسان باعث تحریک محرک عصبی دیگری در حوضه حواس دیگر می‌شود. به طور مثال تحریک اعصاب از طریق شنوایی می‌تواند همزمان محرک‌های عصبی بخش بصری مغز را نیز فعال کند و ... مثال‌هایی مانند احساس سرما در رنگ آبی و یا ترش مزه احساس کردن رنگ سبز زرد و ... از این دستند.
5. Wassily Kandinsky
6. Georgia O'Keeffe
7. František Kupka

## ◆ فهرست منابع

- ۱- احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، نشر مرکز، ۱۳۹۱.
  - ۲- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۶.
  - ۳- ایستوپ، آنتونی، ناخودآگاه، ترجمه: شیوا رویگریان، تهران، نشر مرکز، ۱۳۹۰.
  - ۴- برت. ال. آر، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۹.
  - ۵- برونو، فرانک، فرهنگ توصیفی روانشناسی، ترجمه: فرزانه طاهری و مهشید یاسایی، تهران، نشر طرح نو، ۱۳۷۳.
  - ۶- خاتمی، محمود، «هنرمدرن، نیست انگاری و تقدیر هنر»، مجله پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۶، ۱۳۸۶.
  - ۷- رید، هربرت، فلسفه هنر معاصر، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران، نشر نگاه، ۱۳۸۷.
  - ۸- ریکور، پل، زندگی در دنیای متن، ترجمه: بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۹۰.
  - ۹- شفر، ژان ماری، هنر دوران مدرن، ترجمه: ایرج قانونی، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۵.
  - ۱۰- عظیمی نژاد، علی، «گفتگو با لوریس چکناواریان»، روزنامه شرق، شماره ۱۴۵۱، ۱۵ «ادب و هنر»، ۹۰/۱۱/۹.
  - ۱۱- فروید، زیگموند، «شاعر و خیالپردازی»، ترجمه: ع. فولادوند، مجله سیمرغ، شماره ۱، ۱۳۷۳.
  - ۱۲- کانیا، اندرو، «فلسفه موسیقی»، ترجمه: سید وحید بصرام، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۷، ۱۳۸۸.
  - ۱۳- کمپ بل، دان، اعجاز موسیقی، ترجمه: منیژه بهزاد، تهران، نشر محمد، ۱۳۸۰.
  - ۱۴- مرزبان، پرویز، خلاصه تاریخ هنر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.
  - ۱۵- مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، نشر فکر امروز، ۱۳۷۸.
  - ۱۶- مک آفی، نوئل، ژولیا کریستوا، ترجمه: مهرداد پارسا، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۵.
  - ۱۷- مه آبادی، بهمن، «موسیقی تداوم تفکر است»، فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۱۳۷۴.
  - ۱۸- نامور مطلق، «باشلار بنیانگذار نقد تخیلی»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۳، بهمن، خرداد و تیر ۱۳۸۶.
  - ۱۹- یشربی، چیستا، «موسیقی و زبان، نشریه مقام موسیقایی»، شماره ۳۱، مهر ۱۳۸۳.
  - ۲۰- یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمه: دکتر محمود سلطانیه، تهران، نشر جامی، ۱۳۸۹.
21. Hayter, A, **Opium and Romantic Imaginaton**, London: Faber, 1968.
  - 22.-Kandinsky, Wassily, **Concerning the spiritual in Art**, New york: George Wittenborn, 1966.
  - 23.-Kandinsky, Wassily, **point and line to plane**, Dover Publications, 1979.
  - 24.-Klein.D.B. , **A History of Scientific Psychology** , New york: basic book, 1970.
  - 25.-Kennedy, Sharon.L, "Painting Music : Rhythm and movment in art", Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications, 2007.
  - 26.-O Meally, Robert G, **The Jazz candence of American culture**, columbia university press, 1998.
  - 27.-Schultz. Duane. P, **A History Of Modern Psychology**, Wadsworth, 1999.
  - 28.-Swain. Joseph, **Musical Languages**, New york/London: w.w.Norton & Company, 1997.
  - 29.-www. wikipedia.org/wiki/Hebbian\_theory
  - 30.http://www.jalalifakhr.ir/index.php?option=com\_content&task=view&id=56