نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۸۸)، ۱۹-۲۶ / مهر ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/BAGH.2019.197872.4262

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Capacities of Haptic Perception in Persian- Islamic Art and its Function in Cinematic Expression: The Case of The Green Fire
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

ظرفیت‌های ادراکِ هاپتیکی در هنر ایرانی-اسلامی و کاربرد آن در بیان سینمایی
نمونهٔ موردی: فیلمِ «آتش سبز»

علیرضا صیاد*[۱]، میلاد ستوده[۲]، سجاد ستوده[۳]

۱. استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۲. کارشناس‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۳. مربی گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۵/۲۲ تاریخ اصلاح: ۹۸/۰۷/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۰۸ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۶/۰۱

چکیده
بیان مسئله: در واکنش به سلطهٔ نگرهٔ اُپتیکی بر سینما، در سال‌های اخیر گرایش عمده‌ای در حوزهٔ مطالعات فیلم پدید آمده که ظرفیت‌های ادراک جسمانی-لامسه‌ای را در تجربهٔ سینمایی مورد توجه قرار داده است. این رویکرد تأکید دارد که نگاه‌کردن هرگز صرفاً امری بصری نیست، بلکه می‌تواند هاپتیکی، حِسّانی و تن‌یافته باشد. هاپتیک حس قرابت و نزدیکی، تماس، مشارکت احساسی و ارتباط لامسه‌ای است. هاپتیک جهت‌گیری به‌سوی حسّانیت‌مندی است، به شکلی که تمام حواس را درگیر می‌کند، فاصله‌مندیِ نگاهِ خیره را از بین می‌برد و واکنش‌هایی عاطفی را برمی‌انگیزاند. در نتیجه، در تضاد با پارادایم‌های غالبِ نظریهٔ فیلمِ مبتنی بر فاصله‌مندی پرسپکتیوی (بصریت اپتیکی)، بصریت هاپتیکی فراهم‌کنندهٔ بستری نظری برای تحلیل پویاییِ جسمانیِ تجربهٔ تماشای فیلم است.
هدف پژوهش: به نظر می‌رسد پارادایم‌های ادراکِ هاپتیکی در ذاتِ هنرهای ایرانی-اسلامی وجود دارند، و این ویژگی می‌تواند پیشنهادهایی تازه در بیان سینمایی به فیلم‌های ایرانی ارائه دهد. هدفِ این مقاله توضیحِ چگونگی نمودِ بصریتِ هاپتیکی در هنرهای ایرانی-اسلامی و بروز آن در سینمای مبتنی بر این جنس از هنر است.
روش پژوهش: مقالهٔ حاضر می‌کوشد، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و با اتخاذ روش توصیفی- تحلیلی، به تبیین مفهوم ادراکِ هاپتیکی بپردازد و در ادامه، با بررسی نمونه‌های مطالعاتی، ظرفیت‌های هاپتیکیِ هنر ایرانی-اسلامی را مورد توجه قرار دهد.
نتیجه‌گیری: این پژوهش نشان می‌دهد که، با توجه به ویژگی‌های بصریتِ هاپتیکی در هنر ایرانی-اسلامی، فیلم‌سازها می‌توانند از این ویژگی‌ها به منظور پردازشِ اثر سینمایی خویش استفاده کنند. در اثبات این ادعا، فیلم «آتش سبز» ساختهٔ محمدرضا اصلانی، به‌عنوان اثری از سینمای ایران که موفق شده است با تمهیدهای سینماییْ ادراک هاپتیکیِ مخاطب را تحریک کند، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.
واژگان کلیدی: *بصریت هاپتیکی، هنر ایرانی، لورا مارکس، نگرهٔ اُپتیکی، محمدرضا اصلانی.*

مقدمه و بیان مسئله
پیدایش نگرهٔ پرسپکتیوی را باید در نظریهٔ اپتیکی یونان باستان ریشه‌یابی کرد. مهم‌ترین ایده در نظریهٔ اپتیکی تأکید بر فاصله[۱] میان سوژهٔ تماشاکننده و ابژهٔ نگریسته است (Pérez-Gómez & Pelletier, 1997, 10-13). نظریهٔ اپتیکی جایگاهِ سوژهٔ انسانی را به‌مثابهٔ واحدِ سنجش هستی تثبیت می‌کند، و گونه‌ای از ایدئولوژی دیداری را در مواجهه با محیط پیشنهاد می‌دهد که در آن نقطهٔ دیدِ سوژهٔ انسانی در کانونِ مفهوم ادراکِ فضایی قرار دارد. تأییدِ جایگاه سوژهٔ انسانی در نظریهٔ اپتیکی به دلیلِ تثبیت جایگاه انسانْ ارتباطی مستقیم با سیستم پرسپکتیوی دارد، سیستمی که می‌توان آن را ترجمان

* نویسندهٔ مسئول: alirezasayyad@yahoo.com ، ۰۹۱۲۳۹۵۲۶۱۹

فضایی- معمارانهٔ هنرمندان از مفهوم انسان‌مداری[۲] رنسانسی در نظر گرفت. از منظر «اروین پانوفسکی»[۳] و به نقل از «آلبرشت دورر»[۴]، «پرسپکتیوا» واژه‌ای لاتین است که معنای «از خلال چیزی نگریستن» می‌دهد. در نگاه پرسپکتیوی، کل تصویر یا چیزی که به آن نگریسته می‌شود به پنجره‌ای تبدیل می‌شود که بیننده از طریق آن به فضا می‌نگرد (پانوفسکی، ۱۳۹۸، ۳۳). این تعریف با تأکید بر واژهٔ پنجره نشان‌دهندهٔ همان تثبیت جایگاه ناظر است که پیش از این مطرح شد. اما نکتهٔ قابل بحث این است که تأکید بر پرسپکتیو، که معنای نگاه خردمندانه را با خود یدک می‌کشید، به‌تدریج به سرکوب حواس بویایی، شنوایی و چشایی منجر می‌شود. «دیوید مایکل لوین»[۵] اشاره می‌کند که «ارادهٔ معطوف به قدرت در حس بینایی بسیار قدرتمند است. بینایی تمایل بسیار زیادی به فراچنگ‌آوردن و تثبیت‌کردن، مجسم‌کردن، تکامل‌بخشیدن، تمایل به برتری‌جویی، محفوظ‌داشتن و کنترل دارد» (لوین، به نقل از پالاسما، ۱۳۹۰، ۲۸). همین ویژگی‌های سلطه‌جویانهٔ بینایی موجب شد تا، در طول دوران رنسانس، ادراکات حسی پنج‌گانه به‌صورت سیستم سلسله‌مراتبی شکل بگیرند: از حس برتر بینایی تا حس سرکوب‌شدهٔ لامسه (همان، ۲۷). این نگره در فلسفهٔ «دکارت» شکلی قاطع و تثبیت‌شده به خود گرفت و تأثیری عمیق بر تلقی مدرن از برتری قوای عقلانی بر جای گذاشت. از دیدگاه دکارت، یقین نمی‌تواند از متعلقات شناخت تجربی حسی، به‌ویژه متعلقات ادراک حسی بیرونی، به دست آید. او اعلام کرد، برای دست‌یافتن به حقیقت، به حواس بدنی نیازی نیست (بهشتی، ۱۳۸۵، ۷۱-۷۴)؛ او از این طریق ذهن و بدن را از یکدیگر جدا کرد و آن‌ها را به دو جوهر مجزا و متمایز، دو عنصر منفک از هم، مبدل ساخت. دکارت معتقد بود تنها راه دستیابی به شناخت و حقیقت اتکا به ذهنی بدون بدن است، زیرا بدن و حواس بدنی ممکن است شناسنده را در مسیر شناخت گمراه کنند.

پیشینهٔ پژوهش

تسلط نگرهٔ اپتیکی تا مدت‌ها بخش اعظمی از نظریه‌های سینمایی را تحت تأثیر خویش داشت. به‌عنوان مثال در نظریه‌های روانکاوانهٔ فیلم، که بر نگاه فاصله‌مند سیستم پرسپکتیوی مبتنی‌اند، فیلم دیدن صرفاً امری بصری در نظر گرفته می‌شد که با دیگر حواس همچون لامسه، بویایی و چشایی در ارتباط نیست. در واکنش به نگاه اپتیکی به سینما، در سال‌های اخیر گرایش‌های عمده‌ای در مطالعات فیلم پدید آمده که ظرفیت‌های ادراک جسمانی- لامسه‌ای را در تجربهٔ سینمایی مورد توجه قرار داده‌اند. این گرایش‌ها، به‌خصوص با تأثیرپذیری از «چرخش گفتمانی یا پارادایمی در تفکر قرن بیستمی» (جی، ۱۳۸۰، ۲۶)، جایگاه رفیع چشم و دیدن در فلسفه و فرهنگ غرب را به چالش کشیده‌اند. این گرایش‌ها تأکید دارند که نگاه هرگز صرفاً امری بصری نیست، بلکه می‌تواند هاپتیکی، حسّانی و تن‌یافته باشد. اصطلاح «هاپتیک» را نخستین بار مورخ هنری مکتب وین، «آلویس ریگل»[۶]، به کار برده است. «هاپتیک»، برگرفته از اصطلاح یونانی «Hapteshai»، به حس تماس یا احساس لامسه دلالت دارد. ریگل در رسالهٔ «صنعتِ هنر رومیِ متأخر»[۷] هاپتیک را به‌مثابهٔ حس لامسه ای که مرتبط با نگاه خیره است در مد نظر قرار می‌دهد. برای ریگل، هنر مصری نخستین نمونه از هنر هاپتیکی است، سبکی بر پایهٔ خطوط مستقیم که رویکردی تسطح‌گرا را مورد توجه قرار می‌دهد (Dalle Vacche, 2003, 5). در تضاد با ترکیب‌بندی‌های اپتیکیِ پرشکوهِ هنر غربی، که نگاه خیرهٔ سوژه و جایگاهِ بافاصله و تثبیت‌شده‌اش را تقویت می‌کنند، شیوهٔ هاپتیک غالباً تصاویری با جزئیات فراوان را نمایش می‌دهد که قادرند رابطه‌ای حسی، نزدیک و صمیمی ایجاد کنند و تماشاگرِ تن‌یافته را فرا بخوانند (Marks, 2002, xii- xvi). هاپتیک حس همدلی[۸]، قرابت و نزدیکی، تماس، مشارکت احساسی و ارتباط لامسه‌ای است (Paterson, 2007, 8-14). به بیان دیگر، هاپتیک جهت‌گیری به‌سوی حسّانیت‌مندی[۹] است، به شکلی که تمام حواس را درگیر می‌کند، فاصله‌مندیِ نگاه خیره را از بین می‌برد و واکنش‌های عاطفی را برمی‌انگیزاند. در نتیجه، در تضاد با پارادایم‌های غالبِ روانکاوانه مبتنی بر فاصله‌مندیِ پرسپکتیوی، ایستایی و جدایی (بصریت اپتیکی)، بصریت هاپتیکی فراهم‌کنندهٔ بستری نظری برای تحلیل پویاییِ جسمانیِ تجربهٔ تماشای فیلم است.

مبانی نظری

• بصریت هاپتیکی به‌مثابهٔ رویکرد ادراکی جایگزین

در کتاب «هزاران فلات»[۱۰]، «دلوز» و «گاتاری»[۱۱]، متأثر از بحث آلویس ریگل و تمایزی که وی میان فضای هاپتیکی و فضای اپتیکی قائل شده است، اعلام می‌کنند که فضای هموارِ ریزومیْ فضای هاپتیکی است. ریزوم[۱۲] از یک توپوگرافی ویژه برخوردار است که به‌جای آنکه بر نقاط و ابژه‌ها متکی باشد بر شبکه‌ای از روابط شکل می‌گیرد. ریزوم فضایی لامسه‌ای و هاپتیکی است، با پژواکی بسیار فراتر از فضای بصری. تغییرپذیری و چندآواییِ مسیرهای ریزوم از مؤلفه‌های اساسیِ فضای هموارِ ریزومی‌اند (Deleuze & Guattari, 2004, 382). در حالی که فضای اپتیکی یا فضای ناهموار بر پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و هندسهٔ اقلیدسی مبتنی است، فضای هاپتیکی یا فضای هموار اساساً ضدپرسپکتیوی است. فضای هاپتیکی از پرسپکتیوهای قطعه‌قطعه‌شدهٔ متعدد و متغیری شکل گرفته است که هرگز جایگاهی ثابت و مستحکم را برای سوژه به وجود نمی‌آورند. این فضا با حضور تن‌یافتهٔ سوژه در ادراک فضایی مرتبط است، و تمام حواس به‌طور هم‌زمان در آن با هم تعامل می‌کنند تا تجربهٔ بدنی از فضا را بازتاب دهند.

«لورا مارکس»[۱۳]، نظریه‌پرداز معاصر فیلم، با تأثیرپذیری از آرای دلوز و گاتاری، در ابداع و تکامل مفهوم بصریت هاپتیکی نقش ویژه‌ای داشته است. مارکس خود به دین اساسی‌اش به مباحث مطرح‌شده در «هزاران فلات» اشاره می‌کند (Marks, 2000, xiv). از منظر

او، نگرهٔ هاپتیکی تجربهٔ بصری حسّانی‌ای است که در آن چشم به ابژه‌ای که می‌نگرد تا حدِ ممکن نزدیک می‌شود و کیفیت تماس و لمس‌کردن می‌یابد: در «بصریت هاپتیکی، چشم‌ها خودشان به‌مثابهٔ ارگان تماس عمل می‌کنند» (ibid., 162). مارکس معتقد است که ادراک هاپتیکیْ حس بساوایی (حس تماس)، حس کینستتیک[۱۴] (مرتبط با حس درونی حرکت) و حس پروپریوسپتیو[۱۵] (مرتبط با حس بدن که از واکنش‌ها به محرک از درون بدن حاصل می‌شود) را با یکدیگر ترکیب می‌کند (ibid.). در خصوص تجربهٔ سینمایی، مارکس اشاره می‌کند که بصریت هاپتیکی «حسی از لمس‌کردن یا لمس‌شدنِ فیزیکی است که به‌واسطهٔ سازماندهیِ تصویرِ فیلم تولید می‌شود و در آن حضور مادی برجسته می‌شود و درگیریِ نزدیک با جزئیات و بافت سطح فراخوانده می‌شود» (Kuhn, 2012, 201). مارکس باور دارد نگاه هاپتیکی گونه‌ای منعطف و ناپایدار از نگریستن است که به‌جای متمرکزشدنْ تمایل به حرکت و سیالیت دارد، و پیش از آنکه با فاصله‌ای خردمندانه بنگرد و خواهان سلطه و شناسایی باشد، خواهان قرابت، احساس‌کردن و یکی‌شدن است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر تلاش دارد، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و با اتخاذ روش توصیفی- تحلیلی، به تشریح مفهوم ادراکِ هاپتیکی بپردازد و در ادامه، با بررسی نمونه‌هایی مطالعاتی، ظرفیت‌های هاپتیکیِ هنر ایرانی-اسلامی را مورد توجه قرار دهد.

ظرفیت‌های هاپتیکی در هنر ایرانی-اسلامی و فراخوانی مشارکت لامسه‌ایِ مخاطب

در قرن نوزدهم، اندیشه‌های متفکرانِ اسلامی در باب ادراک تن‌یافته تأثیری عمیق بر فلاسفهٔ غربی نهاد. مروری بر نوشته‌های فلاسفه و متکلمان اسلامی این نکته را آشکار می‌سازد که نزد این متفکران، برخلاف فلسفهٔ کلاسیک غرب، ادراک فرایندی چندحسی است. در رسالهٔ «المناظر» (رساله‌ای در باب اپتیک)، ابن‌هیثم نظریهٔ خود در خصوص ادراک دیداری و اپتیک را تشریح می‌کند. او در رساله‌اش، با ترکیب و تلفیق فلسفهٔ اسلامی و فلسفهٔ کلاسیک یونانی، خوانشیِ متفاوت از فرایند ادراک بصری ارائه می‌دهد: ادراک امری کاملاً تن‌یافته است که در نتیجهٔ همکاری و تعامل میان مجموعه‌ای از حواس شکل می‌گیرد (Marks, 2007). از آنجا که ماهیتِ هنر ایرانی-اسلامی از نوع تفکر اندیشمندانِ آن دوران جدا نبود، آراء فلاسفهٔ اسلامی به عرصهٔ هنر اسلامی راه یافت و در آن رسوخ کرد. در آثار خوشنویسانی همچون «عمادالحسنی» و «درویش عبدالمجید»، مخاطب با شیوه‌های نامتعارف فضاسازی مواجه می‌شود و گونه‌های متمایزی از ادراک حرکتی و احساس لامسه‌ای در وی پدید می‌آید (Roxburgh, 2008, 275-284). در خوشنویسی اسلامی، خطوط در مسیرهایی متفاوت و گاه در جهت‌هایی متضاد گسترش می‌یابند و از هیچ یک از اصول فضاسازی دکارتی[۱۶] پیروی نمی‌کنند. با ایستادن در نقطهٔ دیدی ثابت، بسیاری از خطوط و واژه‌ها برای ناظر واژگونه به نظر می‌رسند و خواننده مجبور است از لحاظ فیزیکی حرکت کند و یا به نحوی خیالی خطوط و تصویر را واژگونه سازد تا بتواند آن را با محور بینایی خود منطبق کند (Osborn, 2008, 1-10). این مشخصهٔ پویای خطاطی اسلامی همچنین از طریق تغییرات اندازه و مقیاسِ قلم‌ها و نوشته‌ها نیز پدید می‌آید. روی هم قرارگیری واژه‌ها و خطوط نوعی بازی و تعامل را میان سطح و عمق در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به تصویر، در عین تسطح بصری، ماهیتی چندبُعدی و لایه‌لایه می‌بخشد (تصویر ۱). مشاهده و نگریستن به خطوط اسلامی نه تنها برای مخاطب لذت بصری ایجاد می‌کند، بلکه شیوهٔ خوشنویسیِ آن به شکل‌گیری بصریتی غیراپتیکی می‌انجامد؛ بصریتی که مشارکت لامسه‌ایِ مخاطب را در فرایند ادراک فرا می‌خواند (Roxburgh, 2008, 290-292).

در خصوص راهبردهای فضاسازی نیز، سنت‌های تصویرسازی در هنر اسلامی و خصوصاً مکاتب نگارگری ایرانی، نسبت به سیستم‌هایِ بازنمایانهٔ پرسپکتیوی هنر غربی، از ویژگی‌هایی شاخص و کاملاً متمایز بهره می‌برند؛ مؤلفه‌هایی همچون ارتباط مبهم مابین فضای پیش‌زمینه و فضای پس‌زمینه، سطوح نامرتبط رنگ، ماهیت قطعه‌قطعه، ناپیوستگی و گسست در مقیاس، زاویه‌دیدهای متنوع و متکثر، و فقدان مرکز ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی، امکان تجربهٔ کیفیات فضایی غَریبی را برای مخاطب فراهم می‌کند. «در نقاشی ایرانی، ترکیب‌بندی‌ها مسطح و تخت به نظر می‌رسند و هم در محور افقی و هم در محور عمودی با یکدیگر در هم می‌آمیزند» (لیمن، ۱۳۹۳، ۲۴۷). نگاره‌های ایرانیْ دنیایی خاص را برای ناظر خویش فراهم می‌آورند و با قاب‌بندی فضاهای مختلف او را وامی‌دارند که، با نقشه‌سازی غیرواقعی، پیوستگی‌ای خیالی را میان قطعه‌های گسسته ایجاد کند. بدین ترتیب در راستای شکل‌دهی به پیوستگی و ارتباط، به‌واسطهٔ مجاورت‌های غریب فضایی/ زمانی، حسی از «حرکت و پویایی» در بیننده به وجود می‌آید. «واقعه در مجموع چیزی جز یک عنصر در مینیاتور ایرانی نیست. هیچ سلسله‌مراتبی از

تصویر ۱. شکل‌گیری بصریت غیراپتیکی در خطاطی اسلامی.
مأخذ: Roxburgh, 2008, 294.

معنا وجود ندارد و همهٔ جزئیات اهمیتی برابر با یکدیگر دارند. بدین قرار، عملکرد مهم مینیاتور در این است که نگاه دقیق بیننده را بر شمار بسیار زیادی از جزئیاتِ مینیاتور پخش می‌کند» (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷، ۲۱). در نگارگری ایرانی، جایگاه مخاطب ثابت نیست و او از بیرون به برقراری رابطه‌ای حسّانی با نقاشی مشغول می‌شود. از همین منظر است که در نقاشی ایرانی مخاطب با «روحانی شدن اجسام و جسم‌مند شدنِ ارواح سر و کار دارد» (اخگر، ۱۳۹۱، ۲۰۷). در سیستم فضاسازی نگاره‌های ایرانی، مجاورت قطعه‌های نامرتبط در کنار یکدیگر مخاطب را به معناسازی و ایجاد پیوند تحریک و او را به مشارکت فعالانه دعوت می‌کند.

ماهیت هنر اسلامی و خصوصاً سیستم‌های فضاسازی آن، به دلیل ظرفیت تعاملی چندحسی و تن‌یافته، مورد توجه هنرمندان غربی قرار گرفته و تلاش‌هایی از سوی هنرمندان مدرن برای وام‌گیری از ارزش‌های هنر اسلامی صورت پذیرفته است. به‌عنوان مثال، افرادی چون «ویلیام موریس»[۱۷]، «هانری ماتیس»[۱۸]، «پل کله»[۱۹] و «واسیلی کاندینسکی»[۲۰] همواره الهام‌گیری‌شان از هنر اسلامی را تصدیق کرده‌اند (Grabar, 2006, 81-87; Marks, 2007). آنچه هنرمندی مدرن همچون ماتیس را شیفتهٔ طرح‌های تزئینی و نگاره‌های ایرانی کرده بود این نکته است که در این آثار ایجاد و خلقِ فضا بدون تقلید از فضای طبیعی و واقعی شکل می‌گرفت (Daftari, 1991, 187-188). کشف ظرفیت‌های فضای تصویریِ نگاره‌های ایرانی ماتیس را قادر ساخت که احساس‌ها و عواطفش را به‌راحتی و با شیوه‌ای کاملاً متفاوت از منطق خردگرای فضاسازی سیستم پرسپکتیوی غرب برای مخاطبانش به نمایش بگذارد. ماتیس معتقد بود که نگاره‌های ایرانی، برخلاف تسطح در فضاسازی، بر گونه‌ای از توهم عمقی دلالت می‌کنند. وی با بهره‌گیری از سیستم فضاسازی نگارگری ایرانی کوشید نوعی سیستم بصری- فضایی پدید آورد که ساختار بخش‌بندی‌شده‌ای متشکل از اجزای گسسته و ناپیوسته داشته باشد و درکی ضدپرسپکتیوی از فضا را برای مخاطب ایجاد کند (شجاعی، ۱۳۸۲، ۱۵۴-۱۵۶). ماتیس به تجربیات نوینی در بهره‌گیری از نقوش تزئینی و اسلیمی دست زد و در نقاشی اتاق سرخ (تصویر ۲)، کوشید این کیفیت فضایی پویا و سیالِ نگارگری ایرانی را در سبک کاری خود وارد کند.

گرایش هنر اسلامی به انتزاعی‌سازی، حرکت و سیالیت فضایی، در طرح‌های اسلیمی تبلوری ویژه یافته است. کاندینسکی در مقاله‌ای اشاره می‌کند که گرچه طرح اسلیمی متشکل از شکل‌های باقاعده و منظم است، در عین حال شامل حرکت‌ها، زوایا و انحناهایی است که با هرگونه قالب‌بندی و محدودیت در تعارض قرار می‌گیرند. برای کاندینسکی، سیستم فضاسازی اسلیمی تداعی‌کنندهٔ «دنیایی با آزادی بدون مرز» است (Barasch, 2000, 346). یکی از مهم‌ترین تحلیل‌ها در خصوص مشخصهٔ طرح‌های اسلیمی را ریگل ارائه داده که بعدها نیز به‌کرات مورد بازخوانی قرار گرفته است. ریگل باور دارد، در طرح‌های اسلیمی در هنر اسلامی، تنش و کشمکشی همزمان و مداوم برای پیداکردنِ مکانی میانِ طبیعی بودن و هندسی بودن وجود دارد و همین تنش سبب به‌وجودآمدنِ انرژی و پویایی این طرح‌ها می‌شود (ibid., 346-348). نکتهٔ مهم در آنجاست که فرم‌های سیال و پویای اسلیمی در سطح تصویر گسترش می‌یابند و، با حرکت به‌سوی فضای اطراف و گسترش به بی‌نهایت، گونه‌ای از فضای هاپتیکی را پدید می‌آورند (Marks, 2007, 272-281). در راهبرد فضاسازی هنر اسلامی، برخلاف ثبات فضای رنسانسی، کثرتِ خطوط و طرح‌هایی که در هم فرو می‌روند و از هم می‌گسلند فضا را به‌سوی بی‌نهایت می‌گشاید و هر جزء از اثر هر لحظه خود را در ارتباط با اجزای دیگر بازآفرینی می‌کند. در مواجهه با این سیستم فضاسازی، تمایل و تحریکی در ناظر پدید می‌آید که او را ترغیب می‌کند در جهت‌های مختلف حرکت کند، زیرا خطوط و مسیرها در یکدیگر فرو می‌روند و از یکدیگر گشایش می‌یابند. از این رو مخاطب می‌تواند در مسیرهای متنوع و متکثر سیر کند. ماهیت هنر ایرانی-اسلامی به صورتی است که با برجسته‌سازیِ نقش مخاطب در گشایش لایه‌های پنهانِ اثر سبب می‌شود ادراک در این هنر به امری روایت‌مند تبدیل شود. در مواجههٔ ناظر با هر بخش از تزئینات هنری ایرانی-اسلامی، او مجبور می‌شود فرم‌های پیشین و طرح‌های محتملِ پسین را پیش‌بینی کند. ناظر با تعقیب هر مسیر می‌تواند گونه‌هایی متفاوت و متمایز از طرح‌ها و الگوها را تصور کند. این وجه تعاملی هنر ایرانی-اسلامی به پدیدآمدن و محو شدنِ متوالیِ تصاویر متنوعِ خیالی در ذهن مخاطب می‌انجامد. از این رو، معنا و ظرفیت‌ها نه تنها به اثر هنری، بلکه به جهت‌یابی سوژه- ناظر در مواجهه با اثر وابسته است و موقعیت‌های احساسی متفاوتِ مخاطب می‌تواند برای او معناها و الگوهایی گوناگون را در مواجهه با اثر پدید آورد. لورا مارکس این بحث را مطرح می‌کند که مشخصه‌های هنر معاصر، همچون انتزاعی‌سازی، تکثر پیکسل‌ها، روایت‌های غیرخطی، و ماهیت قطعه‌قطعه، تا حد زیادی وام‌گرفته و ملهم از سنت فضاسازی

تصویر۲ . تأثیر هنر اسلامی بر ماتیس در ایجاد درکی ضدپرسپکتیوی از فضا، نقاشی اتاق سرخ ماتیس. مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۹، ۶۲۴.

در هنر و معماری اسلامی است (Marks, 2010, 25-65). وی، از این منظر، هنر اسلامی را هنری پیش‌فیلمی می‌خواند، هنری که در بطنِ خود امکان ظهور و شکل‌گیری سینما را می‌پروراند.

بحث

بخش اندکی از سینماگران ایرانی، علی‌رغم تأثیرپذیری از مؤلفه‌های هنر غرب، تلاش کرده‌اند مشخصه‌هایی از هنر ایرانی-اسلامی را به ساحتِ اثر خویش وارد کنند. این تلاش‌ها منحصربه‌فردند، زیرا اغلب فیلم‌سازان ایرانی، همانند همتایانِ خود در دیگر کشورها، صرفاً به بهره‌گیری از الگوهای غربی اکتفا می‌کنند و آثار آنان در ساحتِ فرم و ساختار ــ گرچه نه مضمون و داستان ــ تفاوتی با همکارانِ غربی خود ندارد. بحث در این مورد به هیچ وجه ارزش‌گذارانه نیست و نمی‌توان ارزش هنری آثاری را که از الگوهای غربی وام گرفته‌اند زیر سؤال برد، زیرا چنین رویکردی منجمد و تقلیل‌گرایانه است و نسبت به ماهیتِ ترکیبی هنر سینما بی‌اعتناست. در اینجا بحث بر سر یک امکان است: متفاوت نگریستن و بهادادن به آن. فیلم‌سازِ متأثر از هنر ایرانی می‌تواند بیان سینمایی را با توجه به هنرِ سرزمینِ خویش توسعه دهد و تجربه‌هایی شخصی ارائه کند. با توجه به ویژگی‌های بصریت هاپتیکی در هنر ایرانی-اسلامی، که در بخش‌های قبل شرح داده شد، فیلم‌ساز می‌تواند از این ویژگی‌ها ــ که در هنر ایرانی وجود دارد ــ برای پردازش اثر خویش استفاده کند. در این بخش به فیلم «آتش سبز» که از مختصات هنر ایرانی-اسلامی استفاده کرده پرداخته می‌شود تا مشخص شود این اثر چگونه از رویکردی هاپتیکی در خدمت بیان سینمایی خود بهره برده است.

- **«آتش سبز» به‌مثابهٔ چشم شرقی لمس‌کننده**

در صحنه‌ای از فیلم «آتش سبز»، موبدانِ برای ساخت شهری جدید با یکی از شخصیت‌های فیلم («هفت‌واد») وارد گفتگو می‌شوند. موقعیتِ فضاییِ شخصیت‌های این صحنه تا انتها ساکن است و آن‌ها در میزانسنی خطی و با فاصله‌ای یکسان نسبت به دوربین قرار گرفته‌اند. موبدان در سمت راستِ تصویر، هفت‌واد در وسط، و زنِ او به همراه دخترش در سمت چپِ تصویر؛ همگی براساس ترکیب‌بندی‌ای دایره‌ای حضور دارند. در این صحنه، از همان ابتدا، چند ویژگی شاخص جلب توجه می‌کند. لوکیشنِ این صحنه به صورتی انتخاب شده که پس‌زمینهٔ آن را دیوار بزرگِ قلعه‌ای پوشانده، و به همین دلیل از تأکید بر عمق میدان تا حد ممکن اجتناب شده است. مضاف بر این، شخصیت‌ها نیز به شکلی لایه‌لایه در کنار یا روی هم قرار گرفته‌اند (تصویر ۳). با این تمهید بدن‌های موبدان، همچون شخصیت‌های حاضر در نگارگری، با همدیگر ترکیب می‌شوند، در هم فرو می‌روند و از برخوردِ آن‌ها حسّانیتی مشهود به بیننده منتقل می‌شود. موارد مطرح در سطور بالا سبب می‌شوند صحنهٔ مذکور به نگارگری ایرانی شباهت یابد و فقدان عمق نیز این شباهت را تقویت می‌کند. تمایل به مسطح بودنِ صحنه از منظر فضایی به اینجا ختم نمی‌شود و با حرکت‌های دوربینْ این ویژگی برجسته می‌شود. دوربین با ترکیبِ حرکت پَن و تراولینگ دائماً به سمت چپ و راستِ تصویر جابه‌جا می‌شود و هیچ تحرکی در عمق صحنه وجود ندارد. همین مسئله باعث می‌شود مخاطب جایگاهی ثابت نداشته باشد و دائماً از زاویه‌دیدهای متفاوت بر اتفاقات صحنه نظارت کند. بنابراین این صحنه در کمالِ خود مرکزگریز است و همین مرکزگریزی یکی از مختصات هنر نگارگری ایرانی است (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷، ۲۵). از طرف دیگر، این صحنه در یک نما روی می‌دهد و فیلم‌ساز، بدون استفاده از برش، گفتگوهای شخصیت‌ها را تصویرسازی می‌کند. این در حالی است که گفتگوی مداوم شخصیت‌ها ظرفیتی مناسب را برای استفاده از برش در اختیار فیلم‌ساز قرار می‌دهد، اما اصلانی عامدانه از این امکان می‌پرهیزد. نکتهٔ مهم اینکه بصریتِ هاپتیکی در این صحنه با عدم برش تشدید می‌شود. حرکت دوربین، به سبب دوری از برش، به چشمی ایرانی- شرقی تبدیل می‌شود که در سطحِ تابلوی طراحی‌شده در فیلم حرکت می‌کند نه در عمقِ آن. چشم، با لغزیدن در سطحِ تابلو- صحنه، نگاهش را در تمامِ جزئیاتِ تصویر پخش می‌کند، و با فراروی از تثبیت نگاهِ مخاطب جزئیاتِ صحنهٔ مذکور را با تمام وجود لمس می‌کند. با دیدن این صحنه، ویژگی‌های نگریستن به نقاشی ایرانی که حس لامسه را پدید می‌آورد برجسته می‌شود: پخش‌شدنِ نگاه در تمام سطوح تصویر (فقدان عمق و چینش لایه‌لایهٔ موبدان)، حرکت در عرضِ تصویر و لغزیدنِ نگاه به سمت چپ و راست آن (حرکت مسطح دوربین). معادل‌گرفتنِ حرکت دوربین با چشمِ مخاطبی که در مواجهه با هنر ایرانی-اسلامی قرار دارد زمانی مورد تأکید قرار می‌گیرد که اصلانی در مصاحبه با مجلهٔ فیلم غیرمستقیم به آن اشاره می‌کند: «دوربین یک جستجوگر است. به همین جهت با صداها می‌رود در تصویر. یعنی حتماً قبلاً یک صدایی اتفاق افتاده که دوربین می‌رود به سمت آن تصویر که می‌خواهیم. برای سکانس گفتگوی موبدان برای ساختِ شهر به پورصمدی (فیلم‌بردار) نگفتم چه چیزی را فیلم بگیرد و گفتم صداها را تعقیب کن» (راستین، ۱۳۸۷، ۷۹). این گفته به‌خوبی نشان می‌دهد که فیلم‌بردار به هیچ وجه اطلاع نداشته است که به هنگام فیلم‌برداری چه چیزی را در تصویر خواهد گرفت. پویایی و برنامه‌ناپذیریِ این تجربه دقیقاً مشابه تجربه‌ای است

تصویر ۳. موبدان در کنار یا روی هم قرار گرفته‌اند. مأخذ: صحنه‌ای از فیلم «آتش سبز» ساختهٔ محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶.

که چشم به هنگام مشاهدهٔ تصویری مبتنی بر مؤلفه‌های نگارگری ایرانی از سر می‌گذراند.

- **لمس‌کردنِ فرش ایرانی و جسمانیتِ ابژه‌ها**

نمونه‌ای دیگر از تأکید بر حسِ لامسه در این فیلم به جایی باز می‌گردد که «مشتاق» (شخصیت اصلی حدیث سوم) و دختری که به هم دل بسته‌اند با یکدیگر ملاقات می‌کنند. مشتاق از مصائبِ علاقه‌مندشدن به دختر که شاگردش است می‌گوید و اعتراف می‌کند میانِ دوست‌داشتنِ دختر و استادِ او بودن سرگردان است. در میانهٔ این صحنه، هر دو شخصیت که از علاقه به یکدیگر لبریز هستند در میزانسنی نامتعارف خم می‌شوند و دست‌هایشان را بر روی فرشی ایرانی که روی زمین پهن شده قرار می‌دهند. دست‌های هر دو شخصیت، با لمس‌کردنِ فرش، به‌تدریج به یکدیگر نزدیک می‌شود (تصویر ۴). این میزانسن، در همان برخورد اول، نامتعارف بودنِ خود در قیاس با میزانسنی عاشقانه در فیلمی متعارف را هویدا می‌کند. فیلم‌ساز، با تأکید بر تماس دستِ شخصیت‌ها با فرش ایرانی، به تصویری‌ترین شکلِ ممکن بر حس لامسه تأکید می‌کند. او تلاش دارد علاقهٔ میان این دو شخصیت را از طریق حسی کاملاً هاپتیکی به بیننده منتقل کند، شاهدش آنکه نمایشِ عشق شکل‌گرفته میان آن‌ها از طریق فرایندی حسّانی (لمسِ فرش) نمایش داده می‌شود. در ادامهٔ این صحنه، مشتاق که استادِ آموزشِ سه‌تار است، به خاطر دل‌بستن به دختر، مورد غضب مردم قرار می‌گیرد و به قتل می‌رسد. در بخش میانی این صحنه، با متوقف شدنِ داستان، لحظه‌هایی

تصویر ۴. لمس‌کردنِ فرش توسط دست‌ها. مأخذ: صحنه‌ای از فیلم «آتش سبز» ساختهٔ محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶.

نمایش داده می‌شود که نماهای آن به‌وسیلهٔ حرکات پیچیده و طولانیِ دوربین همراهی می‌شود. این نماهای متحرک بر جزئیاتی فراوان، از جمله بر طبیعت، درخت، فضا و معماری، تمرکز دارند و برای نمایشِ درونیات شخصیت اصلی طراحی شده‌اند. دوربین در ابتدا با پرسه‌زدن در اطراف درختی تنومند بر شاخه‌ها و برگ‌های آن و جزئیات بافتِ درخت تأکید می‌کند (تصویر ۵ الف و ب). این تأکید چنان زیاد و عامدانه است که برای مخاطب حسی از لمس‌کردنِ درخت را ایجاد می‌کند. گویی دوربین به‌عنوان ناظر با ثبتِ ریزه‌کاری‌های بصریِ درخت از زاویه‌دیدهای متفاوت در تلاش است جسمانیت و بافتِ آن را به دقیق‌ترین شکل ممکن برای بیننده بازسازی کند. به بیان دیگر، در این صحنه دوربین، به‌جای نگاه‌کردن به درخت، آن را لمس می‌کند. حرکت‌های دائمی دوربین بر روی درخت و لغزیدنِ آن در جهت‌های مختلف حسی از لمس‌کردن را به مخاطب منتقل می‌کند. گویی دوربین به‌مثابهٔ چشمی سیال در حالِ برقراری تماسی بدنی با بافت درخت است.

- **معماریت معماری در فیلم «آتش سبز»**

در ادامهٔ صحنهٔ مورد نظر، دوربین با پیشروی صحنه به داخل مسجد می‌رود و معماری ایرانی را با چرخش‌های متعدد خود هویدا می‌سازد و بر پیکرهٔ بافتاری آن تأکید می‌کند (تصویر ۶ الف و ب). دوربین در فضای مسجد بر نمایاندنِ ویژگی‌های معماری اسلامی اصرار دارد. حرکت‌های دوربین با اختصاصِ زمانی طولانی به ترسیم درخت و معماری ایرانی، بدون حضورِ شخصیت‌ها، بر ماهیتِ عناصر مذکور تأکید می‌کنند و در تلاش هستند تا نفسِ ابژه (در اینجا درخت و معماری) را برجسته و نمایان کنند؛ همان مسئله‌ای که ویکتور اشکلوفسکی آن را هدف هنر می‌داند: ایجاد حسی از ابژه یا همان سنگ‌بودگی سنگ[۲۱] (Shklovsky, 2007, 778). تأکید فراوان بر درخت و معماری برای نمایشِ ماهیتِ آن‌ها و آشکارساختنِ جزئیات فراموش‌شدهٔ این ابژه‌هاست. حرکتِ دوربین در این صحنه از «آتش سبز» در کارِ افشاکردنِ جسمیت‌مندیِ این عناصر است و تلاش دارد وضعیتی کاملاً لامسه‌ای را پدید آورد؛ وضعیتی که دیدن را به امری فراتر از چشم‌ها سوق می‌دهد. این صحنه در تلاش است تا ذات و جسمانیتِ اشیاء را با بیانی سینمایی

الف ب

تصویر ۵. الف و ب) لغزیدنِ دوربین بر درخت در راستای برجسته‌کردنِ بصریت هاپتیکی. مأخذ: صحنه‌ای از فیلم «آتش سبز» ساختهٔ محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶.

الف

ب

تصویر ۶. الف و ب) تأکید بر بافت معماری و تلاش برای جسمانیت‌بخشیدن به آن. مأخذ: صحنه‌ای از فیلم «آتش سبز» ساختهٔ محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۶.

نمایش دهد: درخت‌بودگی درخت و معماریت معماری. جابه‌جایی مشتاق در مکان‌های مختلف، و حضور لحظه‌ای او در جای‌جای مسجد، معادلی است برای آمیختگی او با فضا. گویی مشتاق با درخت و معماریِ مسجدی که در آن قرار گرفته آمیخته شده و از آن‌ها تفکیک‌نشدنی است. مشتاق از درخت و معماری جدا نیست و بدنِ او در رویکردی لامسه‌ای به جزئی از آن‌ها تبدیل شده است. از سوی دیگر، در این صحنه، دوربین دائماً از جایگاه‌های متفاوت به پدیده‌ها نگاه می‌کند، و از آنجا که دوربین دریچهٔ چشم مخاطب به دنیای سینمایی است، در نتیجه، تماشاگر در مواجهه با این صحنه به ناظری گردشگر تبدیل می‌شود نه نظاره‌گری ایستا و منفعل. این همان چیزی است که «جولیانو برونو» در تشریح نگریستنِ هاپتیکی بر آن تأکید می‌کند. بنا بر نظر او، مقولهٔ نگاه در فیلم براساس الگوی اپتیکی و نظریهٔ پرسپکتیوی، و با جدایی چشم از ابژهٔ نگریسته، قابل تبیین نیست. فضای سینمایی از نوع فضای مرکزی یکنواخت و همگنِ کلاسیک نیست که با یک چشم و در حالت ساکن قابل مشاهده باشد، بلکه بستری است برای مجموعه‌ای از زاویه‌دیدهای متنوع و متحرک. هنگامی که به فیلم با نظریه‌ای مبتنی بر رویکردهای هاپتیکی نگریسته شود، آنگاه مفهوم تماشاگرِ «چشم‌چران»[۲۲] در نظریهٔ کلاسیک فیلم به تماشاگری گردشگر[۲۳] در مکان‌های فیلمی تغییر می‌یابد؛ «چنین تماشاگری تعمق‌گری ایستا نیست، نگاهی خیره و ثابت، چشمی از تن تهی‌شده. او موجودی باروح، نظاره‌گری متحرک، بدنی است که در فضا گردش و سیر می‌کند» (Bruno, 2002, 56). همان فرایندی که در صحنهٔ مذکور از فیلم «آتش سبز» برای مخاطب رخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که هنر ایرانی-اسلامی در ذاتِ خود دارای ویژگی‌های هاپتیکی است، و این ویژگی‌ها ظرفیتِ آن را دارند که به‌عنوان نوعی امکان برای دیگرگونه دیدن و دیگرگونه ادراک‌کردن مفید افتند. در نگره‌های معاصر غربی، ایده‌هایی فراوان وجود دارد که براساس آن‌ها تلاش شده نگریستن را به پدیده‌ای فراسوی چشم‌ها سوق دهند. نکتهٔ مهم در اینجاست که این آراء مبتنی بر تفکرات غربی پدید آمده‌اند و دربارهٔ آثار هنری شکل‌گرفته در غرب مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از آنجا که یکی از ویژگی‌های دیگرگونه دیدن، که همانا بصریت هاپتیکی است، در جنبه‌های مختلفِ هنر ایرانی-اسلامی قابل مشاهده است، تمرکز بر خوانشِ آثار هنریِ موجود در این هنر می‌تواند مخاطب را به درکی جدید از ظرفیت‌های آن رهنمون کند. به همین ترتیب، توجه به ظرفیت‌های هنر ایرانی-اسلامی می‌تواند بر ادراکی متفاوت از هنر سینما هم تأثیرگذار باشد و سبب شود که نحوهٔ فهم مخاطب به‌وسیلهٔ پارادایم‌هایی متفاوت دستخوش تغییر شود. این مَقاله نشان می‌دهد که می‌توان نوع دیگری از دیدن را مبتنی بر رویکردهای هاپتیکی پیشنهاد کرد که ویژگی منحصربه‌فردش تأثیرپذیری از الگوهای هنر ایرانی-اسلامی است. این نکته می‌تواند حرکتی باشد برای رسیدن به ظرفیتی جدید در هنر سینما، فراتر از چیزهایی که تا کنون به‌عنوان الگوهای موجود و ممکن تصور شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. distance
۲. humanism
۳. Erwin Panofsky
۴. Albrecht Dürer
۵. David Michael Levin
۶. Alois Riegl
۷. Late Roman Art Industry
۸. empathy
۹. sensationalism
۱۰. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia
۱۱. Guattari
۱۲. rhizome
۱۳. Laura U. Marks
۱۴. kinesthetic
۱۵. proprioceptive
۱۶. Cartesian
۱۷. William Morris
۱۸. Henri Matisse
۱۹. Paul Klee
۲۰. Wassily Kandinsky
۲۱. Stone Stony
۲۲. voyeur
۲۳. voyageur

فهرست منابع

• اخگر، مجید. (۱۳۹۱). *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی*. تهران: حرفه هنرمند.

• اسحاق‌پور، یوسف. (۱۳۹۷). *مینیاتور ایرانی؛ رنگ‌های نور، آینه و باغ* (ترجمهٔ جمشید ارجمند). تهران: دمان.

• بهشتی، محمدرضا. (۱۳۸۵). سرآغازهای سوبژکتیویسم در فلسفه و هنر. *فلسفه*، (۱۱)، ۷۱-۸۶.

• پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۰). معماری و ادراکات حسی (ترجمهٔ رامین قدس). تهران: پرهام نقش.

• پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۸). *پرسپکتیو به‌منزلهٔ صورت سمبولیک* (ترجمهٔ محمد سپاهی). تهران: چشمه.

• جی، مارتین. (۱۳۸۰). در امپراتوری نگاه: فوکو و خوارداشت «دید» در تفکر قرن بیستمی فرانسه. در *فوکو در بوته نقد*، ویراستهٔ دیوید کورنز هوی (ترجمهٔ پیام یزدانجو). تهران: مرکز.

• راستین، شادمهر. (۱۳۸۷). به یاد بیاور، این خود تویی؛ مصاحبه با محمدرضا اصلانی. *مجلهٔ فیلم*، (۳۸۸)، ۷۷-۸۰.

• شجاعی، زهرا. (۱۳۸۲). رویکرد ماتیس به نگارگری ایرانی. *کتاب‌ماه هنر*، (۶۳-۶۴)، ۱۵۲-۱۵۶.

• گاردنر، هلن. (۱۳۸۹). *هنر در گذر زمان* (ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی). تهران: آگاه.

• لیمن، اولیور. (۱۳۹۳). *درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی* (ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: ماهی.

• Barasch, M. (2000). *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*. New York & London: New York University Press.

• Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London & New York: Verso.

• Daftari, F. (1991). *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse, and Kandinsky*. Washington: Garland Pub.

• Dalle Vacche, A. (2003). *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Jersey & London: Rutgers University Press.

• Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London & New York: Continuum International Publishing.

• Grabar, G. (2006). *Islamic Art and Beyond*. Hampshire: Ashgate Publishing, Ltd.

• Kuhn, A. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

• Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham & London: Duke University Press.

• Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

• Marks, L. U. (2007). The haptic transfer and the travels of the abstract line: Embodied perception from classical Islam to modern Europe. In L. Christina & S. Kim (Eds.), *Erkörperungen/ Embodiment* (pp. 269-284). Vienna: Löcker Verlag.

• Marks, L. U. (2010). *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*. Cambridge: MIT Press.

• Osborn, J.R. (2008). *The Type of Calligraphy: Writing, Print, and Technologies of the Arabic Alphabet*. San Diego: University of California San Diego.

• Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford: Berg.

• Pérez-Gómez, A. & Pelletier, L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge: MIT Press.

• Roxburgh, D. J. (2008). The eye is favored for seeing the writing's form: on the sensual and the sensuous in Islamic calligraphy. In G. Necipoğlu & J. Bailey (Eds.), *Muqarnas: The Frontiers of Islamic Art and Architecture - Essays in Celebration of Oleg Grabar's Eightieth Birthday* (pp. 275-289). Leiden & Boston: Brill.

• Shklovsky, V. (2007). Art as technique. In D. H. Richter (Ed.), *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. New York: St. Martin's Press.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

صیاد، علیرضا؛ ستوده، میلاد و ستوده، سجاد. (۱۳۹۹). ظرفیت‌های ادراکِ هاپتیکی در هنر ایرانی-اسلامی و کاربرد آن در بیان سینمایی؛ نمونهٔ موردی: فیلمِ «آتش سبز». *باغ نظر*، ۱۷(۸۸)، ۱۹-۲۶.

DOI: 10.22034/BAGH.2019.197872.4262
URL: http://www.bagh-sj.com/article_106768.html