

تناظر بازنمایی تصویری و نظم در هنرهای تزئینی از منظر «ارنست گامبریچ»

(مورد مطالعاتی: طرح پارچه‌های محرمات)*

آمنه مافی تبار**

فاطمه کاتب***

منصور حسامی****

اگر می‌خواهی به بی‌نهایت چیره شوی

باید در نهایت به همه سمت‌ها بروی.

«گوته»

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۵/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۸/۳۰

چکیده

بازنمایی تصویری، مفهومی چندبعدی و عمیق است که معمولاً در ساده‌انگارانه‌ترین وضع، معادل واقع‌نمایی ادراک می‌شود. در این نگاه، چون نظم در بیشتر موارد با انتزاع و تکرار همراه است، بازنمود واقع‌نما را به نقص دچار می‌کند. در چنین شرایطی، بازنمایی تصویری و نظم در تقابل یکدیگر قرار دارند، به‌طوری‌که با افزایش نظم در یک تصویر، بازنمایی رو به کاستی گذارده؛ به واگرایی و ضعف دچار می‌شود. اما در نگاه «ارنست گامبریچ» به‌عنوان یکی از اندیشمندان شاخص روان‌شناسی ادراک دیداری، بازنمایی تصویری بیش از واقع‌نمایی، متأثر از چگونگی دریافت مخاطب در شرایط حسی و فرهنگی خاص خود است؛ خصلتی که باعث می‌شود تصویر در عین وفاداری به میثاق‌های خود، تحت جوهری تازه تعین پیدا کند. با در نظر داشتن این اندیشگاه، مقاله حاضر با این پرسش شکل می‌گیرد: «دیالکتیک یا رویارویی دو عنصر بازنمایی و نظم در هنرهای تزئینی و خاصه در طرح پارچه‌های محرمات چگونه تعریف می‌شود؟» درحقیقت این مقاله با روش تحلیلی و بهره‌گیری از مطالعات اسنادی این هدف را دنبال می‌کند که با مذاقه در آراء «گامبریچ»؛ تعامل بازنمایی تصویری و نظم در هنرهای تزئینی را مورد بررسی قرار دهد و آن را به طرح پارچه‌های محرمات تسری بخشد. در نتیجه گزینش این چارچوب نظری به‌دست می‌آید؛ با افزایش نظم در هنرهای تزئینی که معمولاً محصول انتزاع و الگوسازی است، بازنمایی نه تنها تقلیل نمی‌یابد، بلکه وسیع‌تر می‌شود. بدین حیث، درک و دریافت، نامتناهی شده و در بخش عمده‌ای به مخاطب واگذار می‌گردد. در این بین، طرح پارچه‌های محرمات به جهت الگوی راه‌راه تکرار شونده با امتناع از تحمیل همانندسازی واقعیت بر مخاطب، دریافت و تفسیر را در مرتبه بالایی از انعطاف، به او اعطاء کرده و میزان اثربخشی آن را به قدرت تکرار الگو، تقویت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: هنرهای تزئینی، بازنمایی تصویری، نظم، ارنست گامبریچ، پارچه‌های محرمات.

*. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسنده اول با عنوان «بازنمایی تصویری در نقش پارچه‌های دورهٔ فتحعلی شاه قاجار از منظر ادراک بصری» به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم در دانشگاه الزهراء است.

Email: amenehmafitarbar@student.alzahra.ac.ir

** دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر دانشگاه الزهراء، تهران. (نویسنده اول)

Email: Fnkateb@googlemail.com

*** دانشجویار عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه الزهراء. (نویسنده دوم)

Email: mansourhessami@gmail.com

**** دانشجویار عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه الزهراء. (نویسنده سوم)

مقدمه

به‌طور معمول در طی ادوار تاریخی، بازنمایی تصویری به تقلید و استنساخ واقع‌نما تعبیر می‌شد. آن‌طور که از قدیم‌ترین مطالعات هنری، مسئله بازنمایی و میزان وجوب آن جزء ذاتی کار بود. در آغاز سده بیستم با انفجار روزافزون اشکال هنری مدرن، این توصیف مجعول، به موهوم‌ترین تعریفی بدل شد که برای تحدید این مفهوم چندبعدی قابل ایفاد بود چرا که دیگر امکان نداشت ادعا کرد: همانندسازی عین به عین از طبیعت، برتر از صور غیر واقع‌نماست. در چنین شرایطی مضمون بازنمایی، مرتبه‌ای خاص پیدا کرد و از حوزه‌های مختلف مورد بررسی قرار گرفت. یکی از صاحب‌نظران برجسته که در این باره دست به تألیف برد، «ارنست گامبریچ»^۱ بود. پژوهنده‌ای که به‌عنوان یکی از اندیشمندان روان‌شناسی ادراک دیداری^۲، تمایل بشر به «دید فریبی»^۳ در بازنمایی و برقراری «نظم»^۴ در هنرهای تزئینی را اساس مطالعات خود قرار داد. او باور داشت برخلاف باور عمومی، داده‌ها و تفسیرهای ذهنی و حسی آفریننده اثر و مخاطب، خوانش محصول هنری را تحت‌تأثیر قرار داده و حتی آن را تعریف می‌کند. با این اندیشگاه، فرضیه‌ای شکل می‌گیرد و آن، اینکه افزودگی انتزاع و تکرار منظم نقش‌مایه‌ها، قدرت بازنمودی هنرهای تزئینی را تقلیل نداده و دچار کاستی نمی‌کند. باتوجه به این مسئله، پژوهش حاضر با استناد به مطالعات گامبریچ و در پی پاسخ به این پرسش است: «دیالکتیک (رویارویی) دو عنصر بازنمایی تصویری و نظم در هنرهای تزئینی و به‌ویژه در طرح پارچه‌های محرمات چگونه تعبیر می‌شود؟» علت انتخاب پارچه‌های محرمات، نظم خاص طرح است که به‌واسطه هندسی بودن و سلسله مراتب مساوی، با رویکرد حاضر همسو می‌نماید به‌ویژه آنکه طرح محرمات با سابقه‌ای حدود پنج هزارسال، حتی امروز نیز بر پارچه‌ها ظاهر می‌شود. «نقشه محرمات برخلاف ظاهر نامش، بسیار کهنه و دست‌کم متعلق به دوره برنز است.» (حضور، ۱۳۸۱: ۵۲) البته دلیل دیگر، مغفول بودگی این محصول در عرصه پژوهش‌های علمی است چراکه در نیکوترین وجه، حداکثر به گمانه‌زنی‌هایی راجع به ریشه‌های نمادین آن اکتفاء شده است. به هرروی این مقاله با رویکردی متناقض و در جهت عکس چنین مطالعاتی به‌عوض بررسی

ریشه‌ای تاریخی، مؤلفه‌های ادراکی این نوع طرح را چونان اثری تجسمی به چالش می‌گیرد. در ضرورت نگارش درباره چنین موضوعی، ادعا این است که تعامل بازنمایی تصویری و نظم، آن هم در چارچوب علمی و با رویکرد ویژه ارنست گامبریچ؛ نگاه موشکافانه به هنرهای تزئینی و برگرداندن آن به زبانی دقیق است که پیش از این در هنر ایران و از جمله پارچه‌بافی دخیل نشده است. توضیح آنکه در پارچه‌های محرمات، صرف‌نظر از نوع کاربری به‌صورت تن‌پوش یا دکوراتیو، بن‌مایه اصلی طرح، کاملاً انتزاعی و به‌شکل باریکه‌های نواری است که با ریتم خطی، افقی، عمودی یا مورب به صورت سراسری بستر پارچه را می‌پوشاند. افزون بر این‌گاه، نقش‌مایه خاصی در قالب اساس خطی این طرح تکرار می‌شود که البته وجود این نقش‌اندازی‌ها در شناسایی طرح محرمات الزام‌آور نیست و منجر به احراز طبقه‌بندی خاصی نمی‌شود. بنابراین این مطالعه، ضمن ادای دین به‌حوزه زیبایی‌شناسی، گوشه چشمی بر شیوه‌های تزئین در هنرهای سنتی دارد و درعین مشاهده روشمند؛ عاری از ثبت صرف رسمی است، پس توان آن را دارد که شاخصه‌های اصلی بستر مطالعاتی خود را در قالبی متوازن مطمح نظر قرار دهد و گامی در جهت ترمیم نگاه مجرد تاریخ‌مدارانه و اسطوره‌شناسانه به این گونه از هنرها باشد.

آنچه به دنبال می‌آید؛ ابتدا به بازنمایی تصویری در نگاه ارنست گامبریچ می‌پردازد و منزلت «نظم» در نظری وی را جستجو می‌کند. آنگاه برخورد این دو مؤلفه را در هنرهای تزئینی مورد تدقیق قرار می‌دهد و به چیستی الگوی تعادل در پارچه‌های محرمات رجوع می‌کند. در آخر تعامل بازنمایی تصویری و نظم در طرح پارچه‌های محرمات مورد توجه قرار می‌گیرد.

روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف، بنیادی است چون فرضیه‌ای را از مقابله دو مفهوم بازنمایی تصویری و نظم در نگاه «گامبریچ» احیاء می‌کند و با خوانش الگوی تعادلی هنرهای تزئینی و به‌ویژه طرح پارچه‌های محرمات مصداق‌پذیر می‌نماید. این پژوهش با ورود به حوزه ادراک دیداری و اتخاذ نگرش تحلیلی؛ پس از شناخت موضوع، به

هنر و توهّم است به پرسش‌هایی درباره چگونگی تقلید از طبیعت، عملکرد سنت و اعتبار نظم پرداخت. او در این اثر که یکی از اصلی‌ترین منابع مقاله حاضر است، ضمن قوام دادن به دیدگاه تاریخ‌مدار خویش، آن را بسط داد و هنرهای تزئینی را به چالش کشید.

پس از شکل‌گیری روش مطالعاتی گامبریچ؛ کاوش‌های دیگری در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله شکل گرفت که سهم زبان فارسی در آن ناچیز و چه بسا هیچ بود. در میان پژوهشگران صاحب‌نام برون‌مرزی، مهم‌ترین محقق، «یان ورسنگن»^{۱۱} است که در خلال پژوهش‌های گسترده درباره ادراک دیداری، «آرنهایم و گامبریچ در چشم‌انداز علمی اجتماعی»^{۱۲} را منتشر کرد (۲۰۰۴). درباره مورد مطالعاتی خاص این پژوهش یعنی پارچه‌های محرمات نیز، مطالب پراکنده درباره این نوع طرح، فراوان است که غالباً با تکرار مکررات به تعریف این واژه و پیشینه آن در حوزه قالی اشاره داشته و یا در نهایت درباره ریشه‌های نمادین آن گمانه‌زنی کرده‌اند. از موارد قابل اعتنا می‌توان به «بررسی طرح محرمات در قالی‌های ایل قشقایی فارس» به قلم «ندا رضایی آذر» اشاره کرد (۱۳۹۰) که به بررسی برخی از ویژگی‌های شکلی و کاربردی این نوع طرح پرداخته است. آنچه دستاورد خاص پژوهش حاضر در بخش چارچوب نظری محسوب می‌شود، اعتنای ویژه به خطوط فکری ارنست گامبریچ است چرا که در مطالعات پیشین، آراء این محقق به‌رغم برخی تفاوت‌ها و حتی تعارضات عموماً در سایه حضور پررنگ «رودلف آرنهایم»^{۱۳}، «نلسون گودمن»^{۱۴}، «هانریش ولفین»^{۱۵} یا «اروین پانوفسکی»^{۱۶} مغفول مانده است. در بخش هنرهای تزئینی و درباره نمونه مطالعاتی نیز عمده اطلاعات موجود درباره پارچه‌های محرمات، در قالب یادداشت‌های تاریخی و فارغ از رویکرد نظری مناسب سامان یافته‌اند. مطالعه درباره این مورد مشخص و آن هم از منظر خاص ارنست گامبریچ، بستری فراهم می‌آورد تا نگارندگان از خلال آن بتوانند در بهبود شرایط موجود و برقراری پیوند بین حوزه‌های نظری و صناعی اقدام کنند.

بازنمایی تصویری در نگاه ارنست گامبریچ

«براساس شواهد متقن در مرحله‌ای از ادراک، فرهنگ

تشریح چگونگی برقراری تعامل بین بازنمایی و نظم می‌پردازد. با این شیوه مسلماً روش کیفی ملاک عمل قرار دارد و روش گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و ابزار گردآوری اطلاعات، برگه شناسه (فیش) است. حجم داده‌ها از میان جامعه آماری وسیع پارچه‌های محرمات مشتمل بر دو نمونه است که به دو دوره متأخر صفوی و قاجار تعلق دارد. انتخاب نمونه‌ها به شکل احتمالی طبقه‌بندی شده است و ایجاد طرح محرمات به‌واسطه نقش‌پردازی (تصویر ۲) یا بدون آن را (تصویر ۱) نشان می‌دهد. لازم به تذکار است علت عدم به‌کارگیری نمونه‌ای بیش‌تر از ادوار مختلف، یگانگی اساس این نوع طرح است که حضور نمونه‌ای متعدد را بی‌تأثیر می‌کند.

پیشینه تحقیق

ارنست گامبریچ، یکی از مشهورترین نویسندگانی است که مورد اقبال عمومی علاقه‌مندان به تاریخ هنر قرار دارد (کردنوغانی، ۱۳۹۵: ۲۴) چنانکه «کتاب تاریخ هنر^۵ او از چنان شهرتی برخوردار است که می‌توان آن را با مونالیزای داوینچی مقایسه کرد.» (گامبریچ، ۱۳۸۷، پنج) درحالی که میان ده‌ها جلد از کتاب‌های گامبریچ تنها معدود کارهای اولیه وی به تاریخ هنر اختصاص تام دارد که البته بیش‌تر همین مجلدات، در میان پژوهشگران هنر ایرانی شهره است. «او با انتشار کتاب تاریخ هنر به مخاطبان ایرانی معرفی شد و پس از آن دو کتاب دیگر از او، یکی در باب هنر و دیگری در باب تاریخ، در ایران ترجمه و منتشر شد.» (حسینی، ۱۳۹۴: ۱۸۶) اما واقعیت آن است که ارنست گامبریچ پس از تدوین اولین آثار خود، نحله فکری متکی بر روان‌شناسی ادراک دیداری^۷ و دیدگاه تاریخ‌مدار را با یکدیگر پیوند زد و دست به تألیف برد. هنر و توهّم: پژوهشی درباره روان‌شناسی بازنمایی تصویری^۷ که براساس یک مجموعه سخنرانی شکل گرفت در ۱۹۶۰ منتشر شد.^۸ «بعدها این مجموعه مقاله، به‌عنوان یکی از پنج کتاب تأثیرگذار نیمه دوم سده بیستم میلادی شناخته شد.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۲) «گامبریچ» در این اثر به پذیرش واقع‌نمایی تصویری و ارائه مثال نقض برای مفهوم چشمان معصوم^۹ اقدام نمود. او در ۱۹۷۹ با انتشار کتاب حس نظم: پژوهشی درباره روان‌شناسی هنرهای تزئینی^{۱۰} که مکمل

و تاریخ زندگی فردی تا اندازه‌ای بر بازنمایی تأثیر می‌گذارد و به آن نفوذ می‌کند. این عوامل فرهنگی مؤثر، اواخر سده نوزدهم توسط انسان‌شناسان فرهنگی و روان‌شناسان اجتماعی مورد مطالعه قرار گرفت. آن‌ها نشان دادند برخی از جنبه‌های ادراک حسی به‌واقع تحت تأثیر محیط طبیعی و فرهنگی قرار دارد. (Kesner, 2014: 12) با تداوم این رویکرد، ارنست گامبریچ به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان اصلی روان‌شناسی ادراک دیداری، خلق و فهم بازنمایی را به استنتاج بستگی داد. استنتاجی که خود، به معرفت ادراک‌کننده وابسته است. در این نظرگاه «شناخت اشیاء نه تنها به حضور مؤلفه‌های خاص که همچنین به آرایش مکانی آن‌ها نیز بستگی دارد. پس درک خاصیت و روابط اشیاء تنها منحصر به کار قوه بینایی نیست. هرچند اغلب در جریان کار با اشیاء به چشم اتکاء می‌شود اما حتی روابط مکانی نیز نقش تعیین‌کننده‌ای در ادراک دیداری ایفاء می‌کند.» (Ulman, 1984: 97) با این مقدمه دو رویکرد عمومی برابر یکدیگر قرار می‌گیرد «اول دیدن به مثابه پدیده‌ای ادراکی که انسان با آن روبه‌رو می‌شود و دوم به مثابه کنشی که بر انسان تحمیل می‌شود.» (Gombrich, 2004-196: 196) درحقیقت «مورد اول، دیدن و به دنبال آن باور کردن است؛ و مورد دوم، باور کردن و به دنبال آن دیدن. رویکرد اول را فردی اتخاذ می‌کند که باورهای خود را بر اساس آنچه می‌بیند بنا می‌نهد؛ این نگرش در بیش‌تر موارد عادی و طبیعی قلمداد می‌شود. رویکرد دوم با نگاه کردن به اثر هنری به وجود می‌آید. مخاطب آنچه را می‌بیند، براساس باورهای خود شکل می‌دهد.» (Salwa, 2013: 29) با این حساب، هر قدر هم که یک تصویر در انتقال اطلاعات دیداری موفق باشد، فرآیند گزینش، تفسیر مخاطب را آشکار می‌کند. اهمیت این نکته در تحلیل وجوه ادراکی آنجا آشکار می‌نماید که طرفداران بازنمایی «استنباطی»^{۱۷} و حامیان بازنمایی «قراردادی»^{۱۸} در عین تجانس، تعارض پیدا می‌کنند.

«دیدگاه استنباطی آنطور که «آرنهایم» اظهار می‌دارد بر آن است تا خصوصیات شکلی اشیاء طبیعی، محدودیت‌های محیط معین و گرایش ذهن انسان را با کمک سازمان‌دهی حسی به کلیات معنادار بدل ساخته و مبنایی برای تمامی ادراکات و بازنمایی‌ها فراهم گرداند اما

دیدگاه مخالف، آنطور که گامبریچ بیان می‌کند، بر اهمیت قراردادهای گرافیک و فرایند ساختن و تطبیق^{۱۹}، یعنی فرایند مقایسه تصویر حفظ شده ذهنی یا تصویر تکراری با اطلاعات جمع‌آوری شده توسط ادراک، تأکید دارد.» (Pariser, 1979: 31) البته تفکر درباره قراردادهای نیز به دو روش مختلف صورت می‌پذیرد. قرارداد یا به‌طور اختیاری اتخاذ می‌شود یا ناشی از ویژگی‌های ذاتی انسان است و به معنایی خاص عینیت می‌بخشد که البته حالت اخیر مورد اشاره گامبریچ است. (Carrier, 1980: 283) «مثلاً او اشاره می‌کند که علامت‌گذاری گرما با رنگ قرمز و سرما با رنگ آبی، شاید طبیعی‌تر از حالت برعکس باشد.» (Gombrich, 1982: 182) منظور او از «طبیعی» بودن، ذاتی بودن آن در انسان است؛ بدین معنی که اقتضای ساختار ذهن چنین است. بنابراین هرچند گامبریچ در برابر آرنهایم، به حد بیش‌تری از واقع‌نمایی تصویری باور دارد؛ اما او نیز می‌داند «با وجود تغییر ملاک‌های تشابه با واقعیت، همواره معیار مطلق از جهان واقع وجود دارد که بر اساس آن می‌توان میزان راست‌نمایی موارد نشان داده شده را سنجید.» (Verstegen, 2004: 93) بر این اساس نشانه‌ها می‌بایست با شیء مورد مقایسه مشابهت برقرار کنند.

با استناد به موارد فوق، پذیرش یکسانی و همگونی دریافت حسی برای همه انسان‌ها با بینایی سالم نیز امکان‌پذیر نخواهد بود چون دیگر باور داشتن ادراک به منزله فرایندی منفعلانه، اشتباه به‌نظر می‌رسد. ادراک، فعالانه صورت می‌گیرد و به‌واسطه انتظارات یکایک مخاطبین شرطی می‌شود به‌طوری که می‌توان آن را به مثابه نوعی تعدیل و اصلاح در پیش‌بینی هر یک تعریف کرد. به سخن دیگر از آنجا که گامبریچ به «شاخصه پیش‌گویانه ادراک»^{۲۰} دلالت می‌آورد، «با این ایده مخالفت می‌ورزد که چشم بی‌گناه، تنها به نقش واکنش نشان می‌دهد، او این نظریه را درباره تصویر می‌پذیرد که دیدن نه تنها واکنش نسبت به محرک است بلکه آن‌ها را طبقه‌بندی، سازماندهی و تعبیر می‌کند.» (Salwa, 2013: 21) بنابراین در نگاه وی و پیروانش بازنمایی تصویری و درک آن یکی از مهارت‌های مهم انسان است که به واسطه اغناء تجربیات بینایی با آزمودگی سایر حواس، ذخیره‌های ذهنی فرد را براساس تعالیم گذشته در خوانش اثر و درک

طرح، سیالیت پیدا می‌کند.

مرتبه نظم در نگاه ارنست گامبریچ

در تولید آثار هنری، نظم باعث تسهیل درک شیء هم وابسته می‌گردد. نمونه بارز آن در نظم بسط‌یافته دوره کلاسیک خودنمایی می‌کند: ستون‌ها و کتیبه‌ها با تزئینات منظم، یک دیوار بی‌شکل را به نمادی از پشتیبانی تبدیل می‌کنند. (Gombrich, 1979: 208) «آنچه از دیدگاه موجود قابل اعتناست، محوریت این ایده است که سبک به‌صورت مستقیم به روابط عناصر سازنده پیوند می‌خورد و روابط بینابین آن‌ها به تجسمی از سرشت‌های فرهنگی و روان‌شناختی بدل می‌شود.» (Neher, 2000: 162) به‌واقع این ایده که هنرمند یک موجود الهی است و در صحنه آزاد خلایقیت، هرج و مرج را به درون هر نظم و قانونی وارد می‌کند، یک افسانه است. تجرید نه در طبیعت که در تمام هنرها، نشانه‌ای از اضطراب است، اضطرابی که در دوره معاصر غلیان یافت. همان‌طور که بسیاری از اشیای اطراف، متقارن هستند در هنر نیز کل شکل یا زمینه باید بر مبنای یک قاعده منسجم پیش برود و از آنجایی که تمایلی ندارد با ترکیبی از شکل و رنگ‌های متعارض پیش آید، باید به‌عنوان یک مجموعه دسته‌بندی شود تا بدین ترتیب بتوان برای آن، مفهومی در نظر گرفت. این یک شعار است که نابغه برده قواعد نیست. حتی «بتهوون» هم در بند قوانین بود، او نیز در یک رویه خاص و با یک چارچوب سنتی کار می‌کرد، هم مسلکان به‌ظاهر نوآور و ساختارشکن او نیز در نظامی تازه، به اصلاح الگوهایی می‌پرداختند که او مطالعه کرده و آموخته بود. (Gombrich, 1979: 46-158) بنابراین اگر قرار است که هنری ماندگار شود، باید در یک حالت ثابت شود و سادگی ادراک با سادگی ساختار جفت گردد. البته تعین میزان نظم و سادگی، شرایطی است که باید به درستی کنترل شود چرا که اگر با افزایش نظم و سادگی، «یک الگوی دیداری قابلیت القای دو استخوان‌بندی ساختاری را در خود داشته باشد، می‌توان آن را به‌صورت دو چیز کاملاً متفاوت رؤیت کرد.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۱۱۸) چنانکه «هیچ تصویری نمی‌تواند چیزی بیش از کلیشه قالبی خود را باز بنمایاند؛ که اگر چنین کرد جفت دوم خودش خواهد شد.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۳۵۷)

معنای تصویر متعین می‌کند. با این تعبیر، در بخش آفرینندگی تصویر نیز «بازنمایی صرفاً باز نمود واقعیت نیست، بلکه آن را تحت وجوهی تازه آشکار می‌سازد و راه‌های تازه برای دیدن آن خلق می‌کند.» (هرسته‌اوس، ۱۳۸۸: ۸۵) ایده اینکه هنرمند ثبت‌کننده مشاهدات چشم معصومش است یک سوءتفاهم باقی خواهد ماند. هرگز نمی‌توان آن قسمت از ذهن که دریافتی شبکیه چشم را همواره با تفاسیر خود دستکاری می‌کند، خاموش کرد. (Gombrich, 1979: 99) چون همان‌طور که ثبت وقایع کاری تفسیرگرایانه است، گرایش‌های کسانی که به ثبت وقایع می‌پردازند باعث می‌شود که برخی جزئیات را مورد توجه قرار داده و برخی دیگر را نادیده بگیرند.» (گال و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۱۳۰)

در نهایت می‌توان نتیجه گرفت هرچند ممکن است یک تصویر، واقع نما نباشد اما همچنان بازنمایانه است چرا که بنا بر فرضیه ساخت و تطبیق، از یک جانب هنرمند به شکلی از قراردادهای به عنوان نقاط شروع استفاده کرده و ادراک خویش را ارزیابی و نظم می‌بخشد. «هنرمندانی که برای تسخیر واقعیت تلاش می‌کنند، خودشان را به نقاشی‌ها و پیکره‌های رنگی محدود نمی‌کنند... هرچند محصول نهایی چشم فریب نباشد.» (هرسته‌اوس، ۱۳۸۸: ۶۱) از جانب دیگر در نظر هر مخاطب، خوانش یک تصویر، خود انگیزخته نیست که با برداشتی عین به عین از واقعیت تجسد پیدا کند بلکه شکل واقعی اشیاء، چیزی است که او از میان انبوه اطلاعات برداشت می‌کند. «مخاطبان هنر بسته به نوع معنی که به دنبال آن هستند نمایش در اثر هنری را می‌پذیرند.» (Arnheim, 1998: 115) چرا که در ساده‌ترین صورت، پیشینه ذهنی و فرهنگی هنرمند، مخاطب و شرایط ارائه اثر در انتقال معنای ضمنی دخالت دارد. بدین سبب «تصاویر، بدون نمایش دادن همانندی کامل نیز کار خود را انجام می‌دهند.» (Nyíri, 2009: 5) در این بین ممکن است واقع‌نمایی به سمت هیچ، میل کند اما بازنمایی همچنان وجود دارد چون «در نحوه دیدن عالم، مراتبی از شکل‌پذیری وجود دارد که برقراری شباهت بین عالم حقیقی و تصویر را ممکن می‌گرداند.» (Gombrich, 1982: 28) پس مفهوم بازنمودی نیز ملازم با معنایی که مخاطب به دنبال آن است، در چارچوب خاص

به‌دنبال دارد: در مواجهه با توالی از اشیای یکسان، همچون مهره‌های یک گردنبند، به‌سرعت فرضیه‌ای شکل می‌گیرد که فرد برابر یک مجموعه قانونمند قرار گرفته است، پس فقط لازم است که عناصر را نمونه‌گیری و ترکیب تکراری آن‌ها را ساماندهی کند. «این تمایل به تدوین نظم، در شرایطی است که کل دستگاه حسی انسان روی نظارت بر تغییرات ناخواسته تنظیم شده است. پیوستگی بعد از مدتی در ثبت کردن مختل می‌شود و این در هر دو بخش فیزیولوژیک و روان‌شناختی تأثیر خواهد داشت.» (Gombrich, 1979: 95) به‌ترین مثال این است که بعضی مواقع شنیدن دخالتی که در حفظ آرامش و قرار انسان دارد، اهمیت پیدا می‌کند و هر جا که از رابطه یک نظم با جنبه‌های از جنبه‌های آرامش و قرار، مستقیم‌تر و محسوس‌تر آگاه باشیم، نسبت به اختلال در آن نظم حساس‌تر می‌شویم. (کیانوش، ۱۳۶۹: ۷۲) به‌ترین مثال این است که بعضی مواقع شنیدن منجر به توجه نمی‌شود مگر اینکه صدا تغییر کند یا قطع شود. در اصل به‌طور ناخودآگاه در همه این مدت، ادراک بر آن نظارت داشته است. عکس آن هم هست، «هرچه پیامی بی‌تأثیرتر جلوه کند، بیش‌تر به‌عنوان افزونگی^{۲۱} پنداشته می‌شود چون در افزونگی، تمایل به نظم از محدوده‌های تنظیم شده فراتر می‌رود و به‌جای یک ابزار جانبی به هدف اصلی تبدیل می‌شود. به هر روی بشر بنابر طبیعت خود، پیوستگی را به‌عنوان «افزونگی» و «انقطاع» را به‌عنوان منبع اطلاعاتی مورد جستجو می‌داند.» (Gombrich, 1979: 122) به‌مین دلیل همواره از تنوع، دگردیسی و تغییرشکل به‌مثابه عناصر جانبخشی یاد می‌شود.

سخن اینجاست که تیک‌تاک مورد انتظار ساعت آگاهی را درگیر نمی‌کند مگر اینکه تغییری در یکنواختی آن حاصل شود یا صدا برای هشدار قطع شود. بنابراین سادگی هندسی نیز می‌تواند به یکنواختی تبدیل شود و از ثبت باز بماند، مگر در صورتی که با پیرامون کم نظم خود وارد تناقض شود. «تقریباً به‌گونه‌ای غریزی می‌دانیم که یک نمونه موزون ساده دارای نظم است که خیلی زود خسته کننده می‌شود. اگر تصویر قرار است تصویر زنده‌ای باشد، روابط درونی آن باید وجوهی به‌طور تکامل‌یابنده تغییرپذیر داشته باشد. توان وزن در نگهداری دقت برای مدتی دراز مشروط به این می‌شود که دقت با تغییر

حس نظم، فطری و سرشته انسان است. «اولین عنصر آشکارساز حس انسان از نظم، حس او از تعادل است که نشان می‌دهد در ارتباط با گرانش و در واقع ادراک محیط چه چیزی بالا و چه چیزی پایین است. با نظر به مراحل پایین‌تر تکامل، این ظرفیت‌ها نمی‌تواند به هویت‌گیزانی به نام هشیاری وابسته باشد.» (Gombrich, 1979: 2) چون این هماهنگی ایجابی بوده و آموزش داده نمی‌شود، پس اکتسابی هم نیست. اگر حس نظم که اجازه دسته‌بندی پیرامون را بر حسب میزان قاعده‌مندی می‌دهد؛ عقود نباشد هرگز امکان ندارد که بتوان تجربه‌ای از جهان را گردهم آورد. چیزی که به حس نظم تعبیر می‌شود، همه تولیدات انسان و بسیاری از فعالیت‌های سطح پایین را در مقیاس وسیع تحت تأثیر قرار می‌دهد چرا که انسان قادر به ساخت چیزی نیست که منشأیی در طبیعت نداشته باشد. نمی‌توان دریافت که اولین الگوهای مصنوع چگونه ایجاد شده، اما به‌طور قطع از هیچ به‌وجود نیامده است. میل به تقلید در کارهای دستی، نظم، تقارن، فریبندگی و تناسب به وفور در همه جای زمین پراکنده است. در این مسیر، الگوها خیلی بیش‌تر از آنچه که به آن‌ها فکر شود، ظاهر می‌شوند. چون درحقیقت این الگوها ابداع نشده‌اند، بلکه یافته شده‌اند. برای همین است که الگوسازی با گذشت زمان روی می‌دهد. «انسان به واسطه حواس خود می‌تواند نظم‌های طبیعی را بشناسد و با انتزاع از آن‌ها نظم‌های ریاضی را بسازد و با ترکیب این دو نظم‌های جدیدی بسازد که آن‌ها را متخیل می‌دانیم و خلاقیت انسان نیز حاصل این سه مرحله است، یعنی کشف نظم‌های طبیعی، ساختن نظم‌های ریاضی، و ترکیب آن دو نظم.» (کیانوش، ۱۳۶۹: ۷۱)

سلسله مراتب پیچیده نظم نیز وجود دارد که بررسی آن‌ها فقط با انفکاک از نظم طبیعی امکان‌پذیر است اما در تفکر الگوسازی مبتدی انسان به فرم معینی از چیدمان‌های ساده تمایل دارد. در این شیوه ممکن است عناصر سازنده برای تأثیر بیش‌تر، گردهم بیایند و یا برای توزیع گسترده‌تر فضایی را به اشغال بگیرند، ممکن است پراکنده باشند یا در خطی مستقیم یا موج دار به صف شوند؛ در یک شکل ساده ترکیب شده یا جزیی از یک شبکه تودرتو شده باشند. درک قانونمندی نظام‌های ساده؛ دریافتی بزرگ

تکامل‌یابنده موضوع دیدنی تغذیه شود.» (کپس، ۱۳۸۵: ۵۲) براین اساس تزئینات منظم کاغذ دیواری، الگوی روی پرده یا پیچش روی قاب نقاشی سهم ویژه‌ای از اطلاعات را عهده‌دار نیستند و توجه موشکافانه را به خود جلب نمی‌کنند. درمقابل، تابلوی نقاشی است که هرچند ممکن است التفتاتی را به‌خود برانگیخته نکند یا حتی به‌گونه‌ای باشد که آن را قسمتی از طرح دیوار پندار کرد، اما همواره این باور وجود دارد که باید بر آن تمرکز باشد. (Gombrich, 1979: 116) این سخن به وضوح آنچه را که در تلاش برای مقابله با کشش موجود در خیره شدن به الگوی تکراری و منظم هنرهای تزئینی رخ می‌دهد را واگویی می‌کند چرا که در طرح‌های این چنینی، سلسله مراتب صفر درجه، افزونگی یکنواخت و پرهیز از هرگونه انقطاع و تکرار در قالب الگویی نهادینه به مخاطب تحمیل شده و او را از ژرفبینی بر حذر می‌دارد. «نقش‌مایه‌ها در هنر تزئینی اغلب درگیر رقصی حیرت‌انگیزند که در آن چشم به‌سهولت گمراه می‌شود.» (جل، ۱۳۹۰: ۱۲۳)

تقارن بازنمایی تصویری و نظم در هنرهای تزئینی

یک تفاوت اساسی بین حقیقت و تجسم مبنی بر آن وجود دارد. در حقیقت، همیشه امکان کشف وجود دارد؛ حتی اگر لازم باشد از ابزارهای مصنوعی نیز می‌توان استفاده کرد درحالی که تصویر، محدود است. بزرگ‌نمایی اغراق به‌بار می‌آورد، به قسمتی از آن آسیب می‌زند و درنهایت به یک صفحه بافتدار تبدیل می‌شود. (Gombrich, 1979: 101) که البته این وضعیت در هنرهای تزئینی پیچیده‌تر است چون برای آن گروه از ترکیب عناصر که از لحاظ هندسی بیش از حد کوچک، متراکم یا دور از مخاطب هستند، به‌طور اجتناب‌ناپذیری تصویری از بافت وجود دارد که به‌نوبه خود می‌تواند مانع از موشکافی در عناصر سازنده اثر شود. از این جهت، هرچند ارتباط درونی و تعاملی بین هنرهای زیبا^{۲۲} و هنرهای تزئینی وجود دارد که هر دو را در یک مجموعه قرار می‌دهد اما تفاوت تعیین کننده در میان آن‌ها، مبتنی بر کارکرد است. نکته آنکه، آنچه در جامعه از آن به‌عنوان هنر یاد می‌شود معمولاً بر هنرهای زیبا دلالت دارد که در قالب مشخصی به

مخاطب رسیده و یا با مفاهیم خاصی، به همراه چیدمان معلومی در ذهن او ایفاد شده است. در چنین هنری، ساختار ترکیب از نظر ارتباط متقابل عناصر آن تحلیل می‌شود. در برابر اینگونه هنر، بی‌نهایت محصول تزئینی، انسان را احاطه کرده که هرگز نمی‌توان به یک اندازه به همه آن‌ها توجه کرد. اما برای پاسداشت ارزش موجود در آن‌ها باید در واقعیت‌های الگوسازی تعمیق بیش‌تری انجام داد.

در هنرهای تزئینی با کاهش تأکید بر واقع‌نمایی، حس نظم، قلمروی وسیعی پیدا می‌کند که آن را مجاز می‌نماید به‌واسطه بهره‌گیری از انتزاع و بسامد به هر درجه‌ای از پیچیدگی، الگو تولید کند. در هنرهای تزئینی، طبیعت زنده هرگز خود را به‌طور دقیق تکرار نمی‌کند. طبیعت، الزاماً تنوع خود را تقلیل می‌دهد و به انتزاع و تکرار روی می‌آورد تا در قالب چنین هنری تعریف شود. «بنیان هنر تزئینی صرفاً نام دیگری برای هنر انتزاعی است، کنش متقابل علی، جزء با جزء و متضمن کاربرد الگوهایی است که از تکرار و ترتیب متقارن طرح‌ها به‌دست می‌آید.» (جل، ۱۳۹۰: ۱۲۳) «با این شیوه در گذر نسل‌ها، بی‌نهایت طرح‌های هم‌ریشه به‌وجود می‌آید که اساس آن یگانه است و قدم به‌قدم، به مدد تلاش‌های متحد و همسوی افراد متفاوت به شکل قانونمند توسعه پیدا کرده‌اند.» (Gombrich, 1979: 87) در هنرهای تزئینی در برابر هنرهای زیبا، تنوع و گوناگونی اجزاء نیست که هویت هنرمندانه و معناداری را منتقل می‌کند، بلکه خصلت عناصر نسبت به یکدیگر نقش تعیین کننده دارد. «به‌عبارت دیگر، اجزا تأثیر علی بر یکدیگر دارند و گواه عاملیت شاخص به‌طور کلی‌اند، از این جهت که عاملیت هنرمند بیش از هرچیز در خصلت اجزا شاخص ظاهر می‌شود.» (جل، ۱۳۹۰، ۱۲۳) در مسیری که هنرمند با انتزاع هندسی پیشروی می‌کند؛ نظم، از واقع‌نمایی طرح می‌کاهد؛ شکل زنده‌نما را به شکل هندسی نزدیک می‌کند و با افول تعهد به واقع‌نمایی عین‌به‌عین و کاهش نشانه‌های آشنا، امکان تنوع‌بخشی به صور تجسمی را فراهم می‌آورد. در این طیف، نقش‌مایه‌ها با تکرار خود در قالب مشخصی تعریف می‌شوند. الگوها نیز مشمول این امر هستند. در طرح‌های این چنینی که سلسله مراتب در آن‌ها به سمت

هیچ میل دارد، زبان تصویر، خالص، زلال و مستقیم است. «این شهر فرنگ بود که پیشنهاد کرد، تکرار باعث کاهش ارزش اجزاء می‌شود، درحالیکه انفکاک در مرکز، بر آن‌ها تأکید می‌کند. همچون کلمه‌ای که به اندازه کافی تکرار شود دیگر از معنی اصلی خود می‌افتد و به نوعی جورچین تبدیل می‌شود.» (Gombrich, 1979: 243) تاریخ تزیین نشان می‌دهد که نوع بشر الگوهای تزیینی را برای آنچه که هستند، انتخاب و در شکل‌های بی‌نهایت ترکیب و ادغام می‌کند تا برای چشم خوشایند باشد. ناچیزترین تغییر در یک الگو، الگویی دیگر را می‌سازد؛ حتی اگر توسط همان شخص در همان زمان اعمال نشود و در آینده به‌طور اتفاقی توسط فرد دیگری که این روش را در پیش گرفته صورت بگیرد. «نظم به فرد فرد اجزای اثر، بعد مناسب و به کل بخش‌های آن تقارن می‌بخشد. تقارنی که خود از هماهنگی مناسب میان اجزای اثر و نسبت قسمت‌های مختلف با طرح کلی که مطابق با جزء معیار انتخاب شده، نشأت می‌گیرد. این نظم و تقارن در نهایت به قاعده‌مندی منتهی می‌شود که کمال و پختگی را در پی دارد.» (هایدماینر، ۱۳۸۷: ۹۲)

در مرحله بعد و در برابر مخاطب، «تناسب یا عدم تناسب بیان این تکانه‌ای درونی و ریتم‌های بیرونی در نوسان توجه او مشخص می‌شود که از ادغام خودکار تا افزایش آگاهی متغیر است. مخاطب به‌عنوان موجودی زنده که پیوسته درحال قیاس است، مقایسه‌ای بین پیش‌بینی‌های تغییرات پیوسته در اتفاقات بیرونی با قالب تشخیصی خود از مفاهیم انجام می‌دهد و سرانجام آنچه دیده می‌شود، بستگی به نحوه توجه او دارد؛ در پیش‌بینی‌ها، او، نقش تعیین‌کننده دارد و دریافت خود را در اکتشافات ادراکی به کار می‌گیرد.» (Gombrich, 1979: 289) بدینسان تکیه بر دانش مشاهده‌گر اعتبار پیدا کرده و صاحب تأثیر می‌شود. پس حس نظم و مفهومی در برابر هم قرار می‌گیرد و «نیروی توقعات، بیش از قدرت معلومات، مخاطب را هدایت می‌کند.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۳۴) به دیگر سخن، چون در هنر تزیینی، بازنمایی، نسخه عینی واقعیت نیست؛ ساده‌سازی و انتزاع حاصل از نظم، باعث می‌شود محدودیت‌های پیش‌بینی در مورد یک موضوع افزایش یابد و به تبع آن محدوده احتمالات

(درست یا غیر حقیقی) گسترش پیدا کند و حق انتخاب ناظر بیش‌تر شود. همانند چشم‌اندازی که از دور مشاهده می‌شود و به جهت دخالت بیش‌تر نیروی دیدفریبی، امکان دخل و تصرف در آن بیش‌تر از زمانی است که در مقیاس صحیح و به وضوح رؤیت شود. به‌واقع انتزاع، همچون تصاویر دیدفریب، دامنه تشخیص مفهوم بازنمودی را از حیث تفاوت و حتی تعارض آراء مخاطبین، گسترش می‌دهد. البته این بدان معنی نیست که به الزام آنچه در ذهن مخاطب نقش می‌بندد، صحیح است بلکه فقط به جهت ساده‌سازی، تنوع ادراکی آن بیش‌تر است. در این بین، میزان اعتبار و صحت این احتمالات در تشخیص صحیح صورت بازنمایی شده به نوسان توجه و پذیرش مخاطب به هنگام نگاه انداختن به اطراف، وابسته است چراکه «فرآیند دیدن با شرایط شکل‌گیری مفاهیم هم‌راستاست و با تکیه بر ماده خام تجربه، الگوی متناظری از فرم‌های عام به‌وجود می‌آورد که در مورد بی‌شمار نمونه‌های مشابه کاربرد دارد.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۶۱)

با این وضعیت به‌دلیل حجه غیرمنطقی نظم در هنرهای تزیینی و به‌لحاظ افزونگی زیاده از اندازه آن که به‌واسطه تکرار و انتزاع فراهم می‌شود، پژوهشگران و سوسه دارند که بیش‌تر مواقع با نادیده انگاشتن جنبه‌های ادراکی، فقط به دنبال ریشه نمادین نقش‌مایه‌ها باشند. «ویکرد بسیاری از مؤلفان به این اندیشه است که ظاهراً شکل‌های تزیینی، معنای نمادین جهانی دارند.» (جل، ۱۳۹۰: ۱۱۹) اما در نظر روان‌شناسان ادراک دیداری و از جمله «ارنست گامبریچ»، «خاصیت ویژه نظم در هنرهای تزیینی به سبب نیروی عادت آن است که به پیوستگی تاریخی‌اش انجامیده است. در اینگونه هنرها، نقش‌مایه‌ها به‌واسطه تکرار، از معنای نمادین فردی خالی هستند. در واقع در این شرایط، ابداع فرم از معنی پیشی دارد. آنچه تمامی اشکال اینگونه از هنرها را به یکدیگر مرتبط می‌کند، معنای آن‌ها نیست بلکه مؤلفه‌ای رسمی آن‌هاست. این مؤلفه‌ها به آن‌ها پشتوانه‌ای می‌بخشد که توانایی نمادین نامیده می‌شود. متناقض اینکه، این توانایی رسمی می‌تواند مانعی برای تفسیر نقش‌مایه‌ها در مسیری باشد که فاقد شواهد موازی هستیم.» (Gombrich, 1979: 240-244) بنابراین برخلاف جریان زورمند حاکم بر فضای پژوهشی، هدف این مقاله نه



تصویر ۲: پارچه محرمات، دوره صفوی، محل نگهداری: موزه متروپولیتن نیویورک. (<http://www.metmuseum.org>)

راهراهی است که یک راه آن سفید و راه دیگرش سیاه باشد یا پارچه راهراه الوان. (روحفر، ۱۳۸۰: ۷۴) اما در شکل کلی می توان ادعا کرد اگر متن دستبافت به نوارهایی با عرض مساوی و با رنگ های مختلف و مزین به موتیف هایی ریزنقش تقسیم گردد، به طوری که زمینه به صورت راهراه به نظر برسد (تصویر ۱) در اصطلاح به آن محرمات می گویند. (نصیری، ۱۳۸۲: ۵۴) به واقع طرح محرمات به گروه نقش هایی اطلاق می شود که با خطوط موازی و عمودی مانند آبخاری از رنگ از بالا به پایین امتداد می یابد. نقش های بسیار باریک چه ساده و چه مورب. (رضایی آذر، ۱۳۹۰: ۶۸) نیز ممکن است محرمات فقط با پشت سرهم قرار گرفتن ردیف هایی از نقش ها شکل گیرد (تصویر ۲) و بین ردیف ها، حاشیه یا مرز مشخصی وجود نداشته باشد. (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۱) درحقیقت اساس طرح این پارچه ها که در اینجا به عنوان الگوی تعادلی از آن یاد می شود، راهراه با سلسله مراتب صفر درجه است. «طرحی متشکل از باریکه های تکراری که زمینه هر یک از آن ها با نقوش تکراری پوشش یافته است.» (استون، ۱۳۹۱: ۲۳۱) با این حساب می بایست این طرح در زمره هنرهای تزئینی قرار بگیرد که بر حفظ نظم در معنای اصلی تأکید بیشتری وجود دارد چرا که اساس آن نظم بی انتهای است که عناصر تصویری را در سایه خود مهار کرده است. درست همانطور که «فارغ التحصیلان نیز در لباس های خود یا سربازان در رژه همگی رسمیت را رعایت می کنند، آن ها فقط تسلیم قوانین نیستند بلکه باید تسلیم بودنشان دیده شود.» (Gombrich, 1979: 229)

رواج این شیوه طرح اندازی به شکل ملحوظی در نمونه های به جامانده از دوران صفویه، زند و قاجار به چشم

دریافت ریشه نمادین نقش مایه ها بلکه تأکید بر توانایی نمادین طرح کلی هنرهای تزئینی و از جمله طرح پارچه های محرمات است؛ چرا که نگارندگان باور دارند در این نمونه از هنرها، بازنمایی به اندازه نظم، فعال است اما به دلیل تأثیرات متقابل این دو مفهوم بر یکدیگر - که به تبع افزونگی نظم حاصل می شود، نوع و میزان درک و دریافت به مخاطب واگذار شده است. با این حساب، هر چند در هنرهای تزئینی جزئیات طبیعی از بین رفته و تنها کلیات نشان داده می شود اما بازنمایی همچنان وجود دارد. حتی به جهت تعهد کم تر اینگونه هنرها به عناصر واقع نما از یکسو و ورود حدس و گمان به دامنه شمول آن از سوی دیگر، پهنه آن گسترده تر است. هر مضمونی که از این نوع بازنمایی به ذهن هر مخاطبی متبادر می شود - چه درست و چه نادرست یا غیر حقیقی - با نیروی تکرار و افزایش نظم با شدتی بیش تر بر او تکلیف می شود چرا که «تکرار، معنی وجودی و ضد فنا دارد و حتی بهمین دلیل، هیچ رسم و مناسکی نیست که در آن تکرار نباشد.» (حصوری، ۱۳۸۱: ۱۱۷) به همین دلیل معمولاً سعی بر آن است که افزونگی سادگی و تکرار نقش مایه در طرح های تزئینی متناسب با کارکرد آن ها تعریف شود. آنگونه که «الگوهای تزئینی که بر روی مصنوعات کار می شوند، افراد را به اشیاء و به برنامه های اجتماعی که آن اشیاء در بردارند، پیوند می زنند» (جل، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

چیستی الگوی تعادل طرح پارچه های محرمات
در تحدید یافته ترین حالت، پارچه محرمات، پارچه



تصویر ۱: پارچه محرمات، دوره قاجار، محل نگهداری: کاخ موزه گلستان (منبع: نگارنده)

می‌خورد. اما درحقیقت «یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌هایی است که از زمان هخامنشیان تا به حال روی انواع پارچه‌های ترمه و دستبافت‌های گره‌دار منعکس شده است» (نصیری، ۱۳۸۲: ۵۴) یعنی این نام هیچ ربطی به ماه محرم ندارد و احتمالاً نوارهای باریک محرمات با مهر قبل از اسلام به معنی دعا مربوط است چرا که «مهر» در زبان پهلوی به معنی دعا بوده است. (رضایی‌آذر، ۱۳۹۰: ۶۹)

تعامل بازنمایی تصویری و نظم در طرح پارچه‌های محرمات

امتناع از منحصر به فرد بودن که به واسطه امتزاج و تکرار حاصل می‌شود، روش ترکیبی بسیار رایج در هنر اسلامی است. در اینگونه از هنرهای تزئینی، نظم الزاماً نوعی پاسخ برای کنکاش قاعده‌مند است، بدون اینکه حس بی‌نهایت بودگی را از بین ببرد. شاید این موارد برای یک فرم هنری ادعای گزافی باشد اما تاریخ نشان داده که برخی از سنت‌ها توان آن را دارند که از محدودیت‌ها گذر کنند و افزونگی را به افسانه و شکوه بدل نمایند. به طوری که در نمونه‌های موفق و ماندگار، حتی گاه تکرار یک نقش‌مایه خاص تصویری، شیء هم وابسته را موجودیتی دیگر بخشیده است «می‌توان گفت حتی مسأله از این عمیق‌تر است. حس نظم در ملتی با سابقه و تاریخ‌دار به فهم و درک گسترده و ژرفی بدل می‌شود که گاه فلسفه حیات را تحت تأثیر قرار می‌دهد به طوری که انسان زندگی خود را با آن ملاک و میزان می‌سنجد. این حس در تعیین چونی و چرایی زندگی کارگر می‌شود و در واقع بخشی از فلسفه حیات ملی را تشکیل می‌دهد.» (حصوری، ۱۳۸۱: ۸۲-۸۱) «در الگوهای این چنینی، ادراک کند یا حتی متوقف می‌شود، به طوری که شیء تزئین شده هیچ گاه به طور کامل تصاحب نمی‌گردد و همیشه در فرآیند تسخیر شدن می‌ماند. همین امر موجب می‌شود تا رابطه‌ای ناتمام و پایان‌ناپذیر بین شاخص تزئین شده و دریافت‌کننده برقرار شود.» (جل، ۱۳۹۰: ۱۲۹) در این میان و در اشکال کاربردی نظم و سامان‌مندی، فرم‌هایی از الگوسازی هستند که در آن‌ها نظم تزئینی و ساخت به شکلی فراتر از مواصلت وارد شده‌اند چراکه ایجاد و پیرایه هم زمان اتفاق

می‌افتد. هنرهای نساجی از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین فرم‌ها در این زمره قرار می‌گیرند چرا که تاروپود به خودی خود الگو ایجاد می‌کند و این دیگر به هنرمند بستگی دارد که آن را به چه درجه‌ای از پیچیدگی برساند. این امر از آن ناشی است که «قدرت بازنمایی هرگونه بازنمایی دیداری در درجه نخست از خصیصه‌های ذاتی مدیوم آن نشأت می‌گیرد و فقط در مرحله بعد است که مسأله قابلیت القاء غیرمستقیم این خصیصه‌ها پیش می‌آید.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۱۴۳) برای همین در هنر نساجی، بیشتر الگوها، روی سلسله مراتب قواعد در قواعد بنا می‌شوند. الگوساز در این هنرها همیشه مدیون خطوط راهنمای هندسی است، خطوطی که می‌تواند برای نمایش هنرش از آن‌ها بهره ببرد. طرح‌ها ساده هستند، اما به سادگی و براساس اقتضای شرایط، قابل تغییر و افزودن جزئیات هستند. درحقیقت در این نوع از محصولات، هدف، تولید الگوهایی است که حس نظم غالب در آن منتج از اثرات تصنعی فنی نیز باشد، نیرویی که باعث حفظ ترتیب‌ها نیز بشود. در این شیوه، الگوی تکراری سبب تقسیم طرح و ایجاد گروه‌های بزرگ‌تر می‌شود، بدون شک این انطباق و انعطاف‌پذیری، توسعه استفاده در سطح به مقتضای تکنیک را در پی دارد. به‌ویژه در طرح محرمات که عنصر خط به طراح این ایده را می‌دهد که بیش‌ترین تأکید را بر نظم و تعادل داشته باشد. در طرح محرمات با آن الگوی تعادلی راه راه، نقش‌مایه‌های فرعی (در صورت وجود) در حصار کشیده می‌شود و خطوط عمودی یا افقی نه تنها عملیات چهارچوب‌بندی، پر کردن و پیوند دادن را به عهده می‌گیرد که خود به نقش اصلی بدل می‌شود. وقتی از دور به این پارچه نظر انداخته شود، خطوط اصلی که به واسطه نقش یا رنگ و یا هر دو برقرار شده‌اند به چشم می‌آیند؛ با نزدیک‌تر شدن، جزئیات به ترکیب اضافه می‌شود و تفصیل بیشتر در صورت وجود، روی سطح خود آذین‌ها خودنمایی می‌کند. این نوع طرح با تکرار بدون انقطاع یا چالش ویژه دیگر، چشم را نوازش می‌دهد، به دنبال خود می‌کشد و در عین حال از تدقیق در خود بر حذر می‌دارد. چون آن طور که پیش‌تر مورد اشاره قرار گرفت «انقطاع چشم را به خود جذب نمی‌کند، بلکه چشم است که به دنبال آن می‌گردد. بنابراین، در مدل ساده شده، تشخیص انقطاع طی بررسی خودکار خود از

استفاده می‌کند. چنین دستاوردی در متن پارچه، امکان پوشش‌دهی سطوح متفاوت و برش به منظور دوخت را سهولت می‌بخشد یعنی با جنبه‌های کارکردی خاص آن تناسب مداخله‌جویانه برقرار می‌کند. علاوه بر این چون سادگی ساختار و تکرار منظم خطوط این طرح، غور را نمی‌طلبد، در زمینه تحلیل می‌رود و به پس‌زمینه تقلیل می‌یابد؛ پس میزان تمرکز بر موضوع اصلی نیز مورد دست‌اندازی قرار نمی‌گیرد. این افزونگی نظم در چنین خاستگاهی به فضیلت اصلی دست‌مایه خود یعنی پارچه بدل می‌شود.

در آخر آنکه با مقابله نظرات گامبریچ در حوزه ادراک دیداری می‌توان ادعا کرد که در طرح پارچه‌های محرمات، نیروی مخیله فرم، نظمی را می‌گستراند که اساس خلقت جهان است؛ پس قطعاً چنین مؤلفه‌ای کم از یک وحی حیاتی ندارد. این در شرایطی است که در بطن نظم به ماهیت ذاتی آن، نوعی خویشنداری در بیان معنایی نامحسوس نهفته است که ذهن مخاطب آن را جستجو می‌کند. به سخن دیگر در پس این سادگی حاصل از الگوی منتظم، بازنمایی مستور نیز به موازات وجود دارد که هرچند در ورای بینش فردی مخاطب به شکل انعطاف‌پذیر و در چهارچوب خاص طرح، صورتی وسیع و بی‌پایان دارد اما به واقع در هاله‌ای از خویشنداری و پوشیدگی‌ها به امور از نظرها دور مانده است. برای همین به‌طور طبیعی نمی‌توان در مواجهه با طرح محرمات پاسخ صریحی برای پیام آن اتخاذ کرد چون این امکان وجود دارد که به‌طور هم‌زمان روابط شکلی بی‌شمار ممکن را به آن نسبت داد. به‌واقع در الگوی تعادلی پارچه‌های محرمات، آشکار بودگی و محدودیت نظم به ایهام داشتگی و بیکرانی جلوه‌های بازنمایی تصویری در ذهن مخاطبان منتهی شده است. دو عنصری که در تعامل برابر با یکدیگر متن پارچه را نه به می‌دانگاه تخاصم و رویارویی متقابل که به بستر مناظرهای بدل می‌سازند که زاییده هم بودی و مقارنه آن‌ها در قالب تعریف‌شده خاص هنرهای تزئینی است.

پیوستگی‌ها، هیچ پیامی صادر نمی‌کند، این امر می‌بایست برای کاربر به این معنی باشد که ابزار به‌صورت هدف‌دار به‌دنبال نقاط خاصی می‌گردد.» (Gombrich, 1979: 121) در طرح پارچه‌های محرمات از آنجا که سلسله مراتب به صفر میل دارد، شیوه بازنمایی نقش مبتنی بر اصول مشترکی است که بیننده محور و یکنواخت جلوه می‌کند. منظور از یکنواخت، خاصیت‌هایی مانند جهت حرکت در یک نقطه است. تعریف واحدهای بزرگ‌تر، پیچیده‌تر و استخراج و توضیح روابط مکانی در آن وجود ندارد. به این معنا که خاصیت‌های یکسانی در سراسر میدان دید یا در بخش‌های بزرگی از آن استخراج می‌شود. «در چنین الگویی واحدهای هم‌وزن با یکدیگر ترکیب می‌شوند، بنابراین هم‌گونی طرح نتیجه تعادل نقوش تکراری است. این نحوه پرداخت موضوع بیش‌تر برای ارائه تفسیری از ویژگی کلی یک فضا یا شیوه متناسب است تا توصیف زندگی به عنوان چیزی تحت تسلط نیروهای متمرکز.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۴۰) مسلم است که با چنین ساختاری، میزان بازنمایی واقع‌نما کاهش یافته و به هیچ می‌رسد. به‌دیگر سخن در این شرایط، بازنمایی تصویری به شکل انتزاعی است. یعنی در اینجا محوریت تکراری خطوط افقی یا عمودی، مؤید هر آن چیزی است که مخاطب متناسب با استخوان‌بندی ساختاری طرح اختیار کند. تصور اینکه تکرار خطوط عمودی یا افقی در دنیای واقعی وجود نداشته باشد، بسیار سخت است اما در اینجا تکرار الگوها بیانگر آرامشی است که با ارتداد آگاهانه از روش‌های تقلیدی به‌مانند اصول واقع‌نمایی رایج در هنرهای زیبا ایجاد شده است. پس بهتر آن است که در چنین الگویی درک و دریافت از مضمون بازنمایی را به تمامی و البته متناسب با امکانات طرح به عهده خود مخاطب وا گذاشت و برای آن اعتبار قائل شد.

البته سوی دیگر، نظم است که با تکرار بی‌نهایت نقشه‌ای تکراری، به الگوی اصلی طرح بدل شده است. «معادل مدرن آن، نمایش تبلیغاتی مرکب از ردیفی از لامپ‌های نوری است که در آن هر لامپ می‌تواند برای شکل‌دهی به یک تصویر روشن یا خاموش شود.» (Gombrich, 1982: 141) مزیت اصلی این نوع از گسترش، انعطاف‌پذیری است که طرح را برای هر فضای خالی قابل

نتیجه‌گیری

بازنمایی تصویری، مفهومی گسترده و عمیق است که چون طی ادوار طولانی فقط به واقع‌نمایی معنی می‌شد، هنوز نیز میل بر آن است که با چنان تعبیری افاده شود. اما در نظر ارنست گامبریچ نه به‌عنوان یک تاریخ‌نگار صرف که در مقام یکی از برجسته‌ترین محققین روان‌شناسی ادراک دیداری، بازنمایی تصویری، محلی وسیع دارد. در نظر او به‌واسطه رد فرضیه چشم معصوم، نحوه‌گزینش‌گری مخاطب فقط با شدت و ضعف عناصر همانندساز تعریف نمی‌شود چرا که حتی یک تصویر واقع‌نما نیز در شرایط یکسان برای هر مخاطب، موجد برداشتی متفاوت است. به باور او، بین تفسیر و داده‌های حسی، تعاملی وجود دارد که امکان تمایزپذیری بین داده‌های دیداری و تفسیر آن‌ها را مختل می‌کند، در نتیجه این حقیقت انکارناپذیر است که تجربه ذهن به شکل انحصاری از طریق جهان فیزیکی و دیداری تعیین پیدا نمی‌کند، بلکه پیشینه هنرمند و مخاطب نیز در خلق و دریافت آن مؤثر است. با این حساب، تفسیر یک اثر هنری ثابت، نسبت به دریافت حسی و زمینه فرهنگی مخاطبان اختلاف پیدا می‌کند. با این رویکرد چه آثاری که کم‌ترین فاصله را با توهم دارند و چه تصاویر ابتدایی، درست مانند واقع‌نماترین آن‌ها به‌طور کامل به‌عنوان معادلی برای اشیاء پذیرفته می‌شوند. آن‌ها در هر سطحی ویژگی‌های عمیق انسانی را تحریک می‌کنند که برای آن خلق شده‌اند. میزان قرار گرفتن بیش‌تر این آثار در جهت شباهت، به شرایط فرهنگی خاص مخاطبان آن‌ها بستگی دارد. درباره مفهوم نظم نیز محرز آن است که به رهگیری از این عنصر برای نگهداری دقت و حیات‌بخشی به تصویر، شرط اساسی است که هرچند به‌صورت مجرد برای تضمین انسجام یک اثر هنری در حوزه تجسمی کافی نیست و موجد حضوری کسالت‌بار است اما برخلاف آن در هنرهای تزئینی با ایجاد یکپارچگی به یگانگی و استمرار بیش‌تر طرح می‌انجامد. نظم در این شرایط، لازمه تکرار حد و مرز است پس در ذات خود مقارنه خاصی با انتزاع و بسامد برقرار می‌کند؛ نقش‌مایه‌ها به‌صورت ساده‌شده، تکرار می‌شوند و هویت شیء هم‌وابسته را دگرگون می‌سازند. درعین‌حال، این نوع نظم، به‌دلیل اتکاء به واحدهای هم‌وزن، مخاطب را از تدقیق درخود برحذر

داشته و در تمرکز بر آنچه بدان تعلق دارند، اختلال ایجاد نمی‌کند.

با نظر به آنچه آمد بازنمایی و نظم، دو مسیر متفاوت و بلکه عکس اختیار نمی‌کنند چراکه نه تنها این دو با یکدیگر تنازع و تعارض ندارند که متعامل نیز هستند. با این نوع نگاه، از آنجا که امانتداری به طبیعت به‌عنوان مطلوب کمال هنری تلقی نمی‌شود، عدول از آن نیز ضعف بازنمودی به حساب نمی‌آید. پس نظم حتی این قدرت را دارد که به لطف انتزاع و تکرار، دامنه بازنمایی را وسیع گرداند؛ هرگونه محدودیت را بزدايد و نهایت آن را به بی‌نهایت بدل کند. نتیجه آنکه هر چند طرح پارچه محرمات با خطوط راه‌راه و سلسله مراتب صفر با یکی از اصلی‌ترین حالت‌های تکرار و انتزاع تعریف می‌شود که نظم در آن سرآمد امور است اما غلبه این عنصر یعنی نظم، مخل بازنمایی نمی‌گردد چرا که در این نوع از طرح‌های تزئینی پارچه، درک مخاطب از عناصر بازنمایانه در چهارچوب ساختاری طرح به خود او واگذار می‌شود. او می‌تواند خطوط راه‌راه را بهره‌تأمل دارد، تعبیر کند و جهان‌بینی خاص خود را بهره‌گونه مایل است در قالب استخوان‌بندی اصلی طرح تسری دهد. این نوع نقشه، به‌جهت بازنمایی، چیزی کم‌تر از یک تصویر واقع‌نما ندارد زیرا در مواجهه با هر دو، تعلیم و تربیت مخاطب و آنچه او از پیش‌تر با خود آورده، دریافت حسی و تفسیر را رقم می‌زند. پس حتی طرح پارچه‌ای محرمات نیز با آن نظم اساطیری، نه تنها بازنمایانه محسوب می‌شود که حتی به‌واسطه چنین الگوی منظمی، بازنمایی در آن تقویت و نامتناهی شده است.

پژوهش حاضر با مقابله دو اثر گامبریچ یعنی هنر و توهم و حس نظم، بستری فراهم کرد که برای بررسی هنرهای تزئینی و خاصه طرح پارچه‌های محرمات کارآمد نمود. امید است برقراری این گونه التقاط میان حوزه‌های زیباشناسی و هنرهای صناعی راه را برای پژوهش‌های این چنینی آینده هموار سازد.

12. Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective

13. Rudolf Arnheim (1904-2007)
14. Nelson Goodman (1906-1998)
15. Heinrich Wölfflin (1864-1945)
16. Erwin Panofsky (1892- 1968)
17. Perception
18. Convention
19. Making and Matching
20. Prognostic Character of Perception
21. Redundancy

۲۲. در این مقاله، هنرهای زیبای ما قبل دوره مدرن مورد نظر است.

کتابنامه

- آرنهایم، رودلف. (۱۳۹۲)، هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق، ترجمه مجید اخگر، تهران: سمت.
- استون، پیتر اف. (۱۳۹۱)، فرهنگنامه فرش شرق، ترجمه بیژن اربابی، تهران: جمال هنر.
- جل، آلفرد. (۱۳۹۰)، هنر و عاملیت، ترجمه احمد صبوری، تهران: فرهنگستان هنر.
- حسینی، مهدی. (۱۳۹۴)، «وهم یا توهم؟»، فصلنامه نقد کتاب، س ۲، ش ۵، بهار، صص ۱۸۶-۱۸۱.
- حصوری، علی. (۱۳۸۱)، مبانی طراحی سنتی در ایران، تهران: چشمه.
- رضایی‌آذر، ندا. (۱۳۹۰)، «بررسی طرح محرمات در قالی‌های ایل قشقایی فارس»، نقشمایه، س ۴، ش ۹، زمستان. صص ۷۳-۶۵.
- روحفر، زهره. (۱۳۸۰)، نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی، تهران: سمت.
- کیس، جئورگی. (۱۳۸۵)، زبان تصویر، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- کردنوغانی، مهدی. (۱۳۹۵)، «دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟»، کیمیای هنر، س ۵، ش ۱۹، تابستان، صص ۴۱-۲۳.
- کیانوش، محمود. (۱۳۶۹)، نظم فضیلت و زیبایی، تهران: آگاه.
- گال، مردیت. بورگ، والتر و گال، جویس. (۱۳۸۷)، روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و

پی‌نوشت

1. Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001)
۲. حدود نیم قرن است که مطالعه درباره ادراک دیداری همواره دو نام را به ذهن متبادر می‌سازد: «رودلف آرنهایم» و «ارنست گامبریچ». به‌واقع «آرنهایم» و «گامبریچ» رقیب بودند و تمجید بدبینانه «گامبریچ» از «آرنهایم» در کتاب هنر و توهم، با انتقادهای گزنده‌ای از جانب «آرنهایم» همراه بود. باوجوداین، از دیدگاه امروز، همانندی‌های موجود در آثار این دو نسبت به تفاوت‌هایشان اهمیت بسیار بیش‌تری دارد.» (Nyíri, 2009: 1) چراکه هر یک از این دو نفر نظر خاصی را در حوزه زیبایی‌شناسی مطرح می‌کنند که درعین داشتن پاره‌ای از تفاوت‌ها، مبتنی بر آن است که نتایج علم روان‌شناسی برای پرداختن به مسائل زیبایی‌شناختی حائز اهمیت است. (Verstegen, 2004: 91)
3. Illusion
4. Order
5. The Story of Art
۶. زمانی ارتباط میان تاریخ هنر و روان‌شناسی که توسط نسلی از مورخان انتقادی بزرگ و آلمانی زبان هنر ساخته شده بود، طبیعی و بدیهی در نظر گرفته می‌شد. یکی از مشخصه‌های مدرسه اتریشی هنر و تاریخ، درک ارتباط قوی میان تاریخ هنر و روان‌شناسی بود. چنانکه ارنست گامبریچ بازگو کرد: «همه ما روان‌شناسی را با شیر مدرسه مادری خود می‌نوشیدیم.» (Kesner, 2014: 3)
7. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation
۸. این کتاب اخیراً به همت امیرحسین ندایی، در نشر افراز برگردان شده است.
۹. Innocent Eye: انکار دیدگاه افسانه چشم معصوم اگرچه از جانب فیلسوفان متقدم به‌ویژه «کانت» مطرح شده بود، در قرن بیستم مورد پذیرش عام قرار گرفت. به‌طوری‌که حتی مورخان هنر به‌ویژه ارنست گامبریچ نیز به رد و انکار این افسانه پرداختند. اینان باور داشتند مخاطب، منفعلانه داده‌های دیداری را دریافت نمی‌کند؛ چون نه تنها تفسیر بر دریافت حسی مبتنی است که همچنین دریافت حسی مبتنی بر تفسیر است. (هرست هاوس، ۱۳۸۸: ۶۴-۶۲)
10. The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art
11. Ian Verstegen

- in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon.
- Kesner, Ladislav. (2014), "The Warburg/Arnheim Effect: Linking the Cultural/Social and Perceptual psychology of art", *Art Historiography*, Vol. 11, December, pp. 1-23.
- Neher, Allister. (2000), *Panofsky Cassirer and Perspective as Symbolic Form*, Montreal, Concordia University.
- Nyíri, Kristóf, (2009), "Gombrich on Image and Time", *Art Historiography*, No. 1, December. pp. 1-13.
- Pariser, David A. (1979), "Two Methods of Teaching Drawing Skills", *Studies in Art Education*, Vol. 20, pp. 30-42.
- Salwa, Mateusz. (2013), "Gombrich's Illusion", *Illusion in Painting: An Attempt at Philosophical Interpretation*, Berlin, Frankfurt am Main.
- Ulmann, Shimon. (1984), "Visual Routines", *Cognition*, Vol. 18. pp. 97-159.
- Verstegen, Ian (2004), "Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective". *Theory of Social Behaviour*. Vol. 34. No. 1. pp. 91-102.
- <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/451487> (access date: 05/05/2016, 7:30 p.m.)
- روانشناسی، ج ۲. به اهتمام احمد رضا نصر، تهران: سمت.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۷)، *تاریخ هنر*، چ ۵، نی، تهران.
- _____ (۱۳۹۳)، *هنر و وهم*، ترجمه امیر حسین ندایی، افراز، تهران.
- نصیری، محمد جواد. (۱۳۸۲)، *فرش ایران*، تهران: پرنس.
- هایدماینر، ورنن. (۱۳۸۷)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.
- هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۸)، *بازنمایی و صدق*، ترجمه امیر نصری، تهران: فرهنگستان هنر.
- Arnheim, Rudolf. (1998). "Gombrich on Art and Psychology", *Aesthetic Education*, Vol. 32, Summer, pp. 113-115.
- Carier, David. (1980), "Perspective as a convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernest Gombrich", *Leonardo*, Vol. 13, pp. 283- 287.
- Gombrich, E.H. (1960), *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon.
- _____ *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London, Phaidon.
- _____ (1982), *The Image and The eye: Further Studies*