
خوانش تصویر از منظر تعامل ذهنیت و عینیت در ادراک دیداری (مورد مطالعاتی: دو تخته پارچه عصر قاجار)*

آمنه مافی تبار**

فاطمه کاتب***

منصور حسامی****

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۷

تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۱۸

چکیده

در نیمه دوم سده بیستم میلادی، رودلف آرنه‌ایم و ارنست گامبریچ به‌عنوان اصلی‌ترین نظریه‌پردازان حوزه ادراک دیداری، به‌صورت جداگانه نسبت به ایضاح چگونگی خوانش تصویر اقدام کردند. به جهت تعلق خاطر آرنه‌ایم به گشتالتیست‌ها، پذیرش نیروی‌های ذهنی و هنر مدرن از سوی او بیشتر بود. آرنه‌ایم بر آن بود تا به کمک سازماندهی حسی، خصوصیات شکلی را به کلیت معنادار بدل ساخته و مبنایی برای تمام بازنمایی‌ها فراهم گرداند اما گامبریچ بر دو پارگی ادراک استدلال می‌کرد و به فرآیند ایجاد تناسب بین آموزه‌های اندوخته در ذهن با موقعیت حاضر اصرار می‌ورزید. او به دلیل تعهد به فرآیند ساخت و تطبیق، باور داشت بازشناسی نوع بشر درگرو تفکر مفهومی قرار دارد. حال پرسش آن است: «چگونه می‌توان از منظر تقابل ذهنیت‌گرایی رودلف آرنه‌ایم و عینیت‌گرایی ارنست گامبریچ، نسبت به تعیین حدود خوانش تصویر اقدام کرد و نتیجه را در مطالعه هنر به‌کار گرفت؟» هدف نگارندگان آن است با روش تطبیقی-تحلیلی و بهره‌گیری از مطالعات اسنادی، چگونگی ادراک تصویر را تعریف کنند و نتیجه را در دو تخته پارچه قاجاری به چالش بگیرند. نتیجه نشان می‌دهد در مواجهه نخست، مشاهده‌گر به آنچه اشتیاق دارد، توجه می‌کند و آنچه را که در طلبش نیست، نادیده می‌انگارد. به‌طور قطع هر تصویر از نوع استلیزه یا طبیعت‌گرا، تحت مجموعه‌ای از اصول استنباطی و قراردادی تعریف می‌شود تا فرم شیء در قالب دوبعد به نمایش درآید بنابراین هر نوع نمود تجسمی بر سطح، محصول انتزاع ذهن است که آن را روی صفحه تعریف کرده است پس ناظر در فهم هر نوع تصویر باید بر تفکر دیداری تکیه کند و در صورت لزوم برای توفیق بر درک نارسایی حاصل از کاستی یا پیچیدگی زیاده از اندازه، به حدس‌های حافظه و تجربه‌های پیشین از عینیت حاضر رجوع کرده؛ ساختار کلی را انتخاب یا تکمیل نماید. جزییات دلخواه را در صورت وجود در جای خود بنشانند و بر اساس شرایط ایجابی، مورد تأکید قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: ادراک دیداری، ارنست گامبریچ، پارچه، ذهنیت، رودلف آرنه‌ایم، عینیت، قاجار

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بازنمایی تصویری در نقش پارچه‌های دوره فتحعلی شاه قاجار از منظر ادراک دیداری» به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشگاه الزهرا است.

Email: a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

Email: Fnkateb@google mail.com

Email: mansourhessami@gmail.com

** دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، تهران.

*** دانشیار عضو هیأت علمی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، تهران.

**** دانشیار عضو هیأت علمی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، تهران.

مقدمه

این پژوهش، به چگونگی کارکرد علوم شناختی^۱ در خوانش تصویر می‌پردازد. نوعی نگاه روان‌شناسانه به درک دیداری در هنرهای دوبعدی که معادل حس مشترک^۲ در فلسفه باستان تلقی می‌شود و امروزه با رواج رویکردهایی از قبیل ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی از جایگاه قابل ملاحظه برخوردار نیست. البته زمانی پیش‌تر، ارتباط میان تاریخ هنر و روان‌شناسی توسط نسلی از مورخان انتقادی بزرگ آلمانی‌زبان، به صورت بدیهی به نظر می‌آمد. آن‌طور که ارنست گامبریچ^۳ برای صحنه بر اقتدار چنین پیوستگی بازگو کرد: «همه ما روان‌شناسی را با شیر مدرسه مادری خود می‌نوشیدیم» (Gombrich, 1984: 163) اما در جریان پست‌مدرن و ضد ادراک‌گرایی فعلی، به جهت فقدان مطالعه جزئی‌نگر در حوزه ادراک دیداری^۴، رودلف آرنهایم^۵ و ارنست گامبریچ در یک بستر معرفی می‌شوند. نقطه هم‌پوشان آراء این دو پژوهشگر به رغم وجود پاره‌ای از اختلاف‌ها، ابتداءً به حوزه علوم شناختی در چگونگی بازشناسی تصویر است. «نظریه‌های شناختی منتج از روان‌شناسی در باب هنر در قیاس با نظریه‌های ساختارگرایانه یا روانکاوانه محض، به تنفس هوای تازه یا خنک شباهت دارند. این نظریه‌ها بر نظریه‌های انتقادی معاصر، مقدم هستند و مثلاً در نوشته‌های گامبریچ و آرنهایم، طرح می‌شوند» (آلن و تروی، ۱۳۸۹: ۵۵). چنانکه به نظر می‌آید هر دو از آبخور نظری مشترک سیراب شده‌اند اما به‌واقع برداشت‌های این دو از تصویر بین ایستایی محافظه‌کارانه و پیشرفت‌گرایی گسترده در نوسان است. به‌همین دلیل امکان ندارد با در نظر گرفتن نقطه نظرات یک نفر از این دو، به رویکرد جامع در برقراری پیوند میان آنها دست یافت چراکه این دو با ارائه نقطه نظرات گهگاه متناقض خویش، هم‌چنان به عنوان دو ستون در حوزه ادراک دیداری مطرح هستند. در این مقاله پرسش آن است: «چگونه می‌توان از منظر تقابل ذهنیت‌گرایی رودلف آرنهایم و عینیت‌گرایی ارنست گامبریچ، نسبت به ایضاح فرآیند خوانش تصویر اقدام کرد و نتیجه را در مطالعه هنر به کار گرفت؟» فرضیه آن است که رویکرد آرنهایم، قدرت بیشتری برای

ذات تصویر در نظر می‌گیرد. گامبریچ در مقابل با تأکید بر عوامل بیرونی، به‌طور کامل به مسأله تجربه متقدم تکیه می‌کند. با این حساب باید رویکرد سومی اتخاذ کرد که به صورت متناسب به تأثیر استنباط در درک تصویر و به اکتساب نظامی بر قراردادهای آن، منتج گردد بنابراین این پژوهش با هدف ابهام‌زدایی از تناقض میان نگاه تجسمی آرنهایم و فرضیه ساخت و تطبیق^۶ گامبریچ در تأیید روند دریافت و تفسیر هم‌زمان تصویر قوام یافته است. در ضرورت این مطالعه آنکه به رغم گذر افزون بر نیم‌قرن از جولان این اندیشگاه در تفسیر آثار هنری، سردمداران این سیاق به دلیل مغفول بودگی در ایران، با دستاوردهای دست دوم خود صاحب اعتبار هستند: آرنهایم بیشتر به عنوان منتقد سینمایی شناخته می‌شود و گامبریچ با جایگاه تاریخ‌نگار هنری شهرت گرفته است. این مسئله زمانی نمود بیشتر پیدا می‌کند که در پژوهش‌های علمی معمولاً ادراک دیداری، در حد یک ترکیب واژگانی یا در نهایت در حدود بررسی‌های مکانیکی گشتالتی^۷ مورد استفاده قرار می‌گیرد. به منظور ترمیم این نقیصه آنچه به دنبال می‌آید ابتدا عمده‌ترین نقطه نظرات آرنهایم و گامبریچ درباره تصویر را مورد تذکار قرار می‌دهد و آنگاه سعی می‌کند با برقراری توازن در نقاط ضعف و قوت هریک؛ به نوعی اجماع مستدل دست پیدا کند که برای توجیه شیوه‌های خوانش هر تصویر در بستر تاریخ هنر، به کار بیاید و سپس نتیجه را در مطالعه دو تخته پارچه عصر قاجار به کار می‌بندد. علت انتخاب دو قطعه مذکور آن است که ضمن معرفی ظرفیت‌های هنر ایرانی، نمونه اول به انتزاع و نمونه دوم به طبیعت‌گرایی روی آورده‌اند بنابراین برای آزمون و تطبیق نتیجه نظری فوق بستر مناسبی را از هرسو فراهم خواهند آورد.

روش تحقیق

این پژوهش به لحاظ هدف، توسعه‌ای است چراکه دو نظریه از پیش موجود را در چارچوب روان‌شناسی ادراک دیداری به تطبیق می‌گیرد تا با ایجاد هم‌پوشانی بین استنباط‌گرایی^۸ رودلف آرنهایم و قراردادگرایی^۹ ارنست گامبریچ، کاستی هریک را با اغنای دیگری

هدفمند سازد و با برقراری توازن بین ذهنیت و عینیت، فرآیند درک تصویر را تشریح کند. آنگاه آن را در مطالعه دو تخته پارچه قاجاری به کار می‌گیرد. با این نگاه، مسلم است مطالعه حاضر به لحاظ ماهیت، تطبیقی - تحلیلی خواهد بود زیرا پس از حصول تعریف درست از تفکر دیداری به قیاس آن با مورد دیگر یعنی تفکر مفهومی می‌پردازد و نتیجه را مورد بررسی قرار می‌دهد. گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت می‌گیرد و ابزار آن، به برگه شناسه (فیش) خلاصه می‌شود.

پیشینه تحقیق

بین آرنهایم و گامبریچ، پیوستگی فراوان برقرار است: هر دو تقریباً هم‌سن و جزء پژوهشگران آلمانی زبان پناهنده به آمریکا هستند. هر دو در زمینه روان‌شناسی هنر یک کتاب مهم منتشر نموده و چند سال بعد با ارائه چند اثر دیگر آن را تکمیل کرده‌اند. کتاب آرنهایم با نام هنر و ادراک دیداری: روان‌شناسی چشم خلاق^{۱۱} در ۱۹۵۴ منتشر گردید و سپس در ۱۹۶۹ با تفکر دیداری^{۱۱} تکمیل شد. گامبریچ، با کتاب هنر و توهم: پژوهشی در روان‌شناسی بازنمایی تصویری^{۱۲} در ۱۹۶۰ به شهرت رسید. «این مجموعه مقاله به‌عنوان یکی از پنج، شش کتاب اثرگذار نیمه دوم سده بیستم میلادی مطرح شده است.» (گامبریچ، ۱۳۹۳، مروری بر زندگی و آثار) و بعدها با بسیاری دیگر از جمله هنر و چشم^{۱۳} در ۱۹۸۲ تقویت گردید. در مجموع خاستگاه هر دو پژوهشگر بر این استوار است که مطالعه درباره تصویر در سایه نتایج علوم شناختی بار می‌گیرد. پس از پیدایی شیوه‌های مذاقه در تصویر بر اساس این رویکرد، تلاش‌های بیشتر در این‌باره شکل گرفت که سهم زبان فارسی در آن اندک بود. «رویکرد میان فرهنگی در نقد هنر» از مهدی حسینی و هلیا دارابی (۱۳۹۳) و مطالعه اخیر مهدی کرد نوغانی (۱۳۹۵) تحت عنوان «دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟» تنها مواردی هستند که نسبی‌گرایی فرهنگی گامبریچ را مورد تدقیق قرار داده‌اند. با این حال، در پژوهش‌های داخلی، همواره نام آرنهایم در سایه نقدهای سینمایی، معمارانه و حتی در ورای حمایت از گشتالتیست‌ها^{۱۴} پنهان مانده و انکار

شده است. از مطالعات انگلیسی زبان در میان نمونه‌های قدیمی «دو روش در آموزش مهارت‌های طراحی»^{۱۵} به قلم دیوید پارسیر^{۱۶} است (۱۹۷۹) که با مقابله رویکرد استنباطی آرنهایم برابر قراردادگرایی گامبریچ به منبع الهام مطالعه حاضر بدل شده است. در پژوهش‌های معاصر، شاخص‌ترین نمونه، «آرنهایم و گامبریچ در چشم‌انداز علمی اجتماعی»^{۱۷} است که یان ورستگن^{۱۸} در ۲۰۰۴ منتشر کرد. او در این مقاله، جنبه‌های مختلف نظریات آرنهایم و گامبریچ را به‌صورت جداگانه به تدقیق گرفت اما هرگز تلاشی در جهت مقایسه یا ایجاد اجماع میان آنها انجام نداد و به شکل آشکار متذکر گردید که بیشتر طرفدار آرنهایم است. برانکو میتروویک^{۱۹}، نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «تجسم بعد از گامبریچ»^{۲۰}، کتاب هنر و توهم را مورد تکریم قرار داد و به تأثیر آن در نظریه‌پردازی درباره هنرهای تجسمی پرداخت (۲۰۱۳). لادیسلاو کسنر^{۲۱} پژوهنده صاحب‌نام دیگر، در مقاله «تأثیر وارپورگ/آرنهایم: ایجاد ارتباط میان جنبه فرهنگی/اجتماعی و ادراک روان‌شناسی هنر»^{۲۲} نسبت به غنای تعامل عمیق تاریخ هنر و علوم شناختی اقدام کرد (۲۰۱۴). این نویسنده به تصریح بیان داشت: آرنهایم منتقدی است که درک و اشتیاق عمیق نسبت به هنر دارد. به همین دلیل می‌تواند روش مکملی برای ایجاد رابطه پربار میان تاریخ هنر از یک طرف و روان‌شناسی از طرف دیگر برقرار کند. کسنر اضافه می‌کند آرنست گامبریچ به جهت تلاش مداوم برای ارائه تفسیر میراث تاریخی با آرنهایم، تفاوت بسیار دارد. در نتیجه مطالعه در قرابت و مفارقت آراء آنها، برای نظریه‌پردازی در حوزه هنر الهام‌بخش است.

اما سوی دیگر این مقاله درباره دو قطعه پارچه عصر قاجار است. با مجزا داشتن مطالعات اولیه در سال‌های دورتر همچون نوشته‌های یحیی ذکاء، جلیل ضیاءپور و مهرآسا غیبی، عمده مکتوباتی که درباره طرح و نقش انواع منسوجات دوره قاجار به رشته تحریر درآمده‌اند فارغ از قاعده علمی سامان یافته و به تاریخ‌نگاری اکتفا کرده‌اند. در میان منابع انگلیسی نیز کمتر موردی وجود دارد که به الزام بر دوره تاریخی خاص تمرکز یافته و یا قدمی فراتر از مطالعات موزه‌ای برداشته باشد. براین

حساب نگارنده باور دارد تحقیق در این رسانه هنری توسط متخصص علمی این رشته آن هم در قالب چارچوب علمی مشخص، بستری فراهم می‌آورد تا از خلال آن بتوان در بهبود شرایط موجود اقدام کرد.

رویکرد استنباطی رودلف آرنهایم: تفکر دیداری، ذهنیت گرای، اشاره تجسمی

«مطابق با موضع‌گیری‌های روان‌شناسانه رایج در نیمه دوم سده بیستم میلادی، خوانش تصویر الزاماً با استناد به دانسته‌های پیشین اعتبار می‌یافت. در فضایی که این نگرش به نحو عمومی مورد پذیرش بود، احتمالاً مطرح کردن این نظر که قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه می‌تواند به نحو مستقل انجام شود، به دشواری می‌توانست اعتبار کسب کند» (Mitrovic, 2013: 88).

در همان اوضاع و در نقطه مقابل، رویکرد جهانی‌تر گشتالت نضج گرفت. «در این نظرگاه، خوانش تصویر محدود به برخی از ویژگی‌های برجسته‌ای بود که مشابه اولین تجربه واقعی دیداری تماشاگر در نخستین برخورد با اشیاء رخ می‌داد و یا محدود به نگاه دقیق‌تری بود که هنگام تصور در ذهن او شکل می‌گرفت» (Arnheim, 1969: 105).

پس برخلاف شکل سنتی رایج در آن دوران در رویکرد استنباطی متأثر از گشتالت‌گرایی، «اشکال ارگانیک که در رخدادهای ادراکی به نمایش درمی‌آیند، قابل تعریف هستند. خوانش اشکال، فقط به دریافت حواس بیرونی محدود نمی‌شود بلکه نقش چشم‌گیری در رفتار ذهنی انسان ایفاء می‌کند و همچنین به نحوی استعاری برای بازشناسی تعداد نامحدودی از پدیده‌های غیرعادی مورد استفاده قرار می‌گیرد» (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۵۶۰).

البته این منظر منکر آن نیست که تجربه‌های متقدم بر دریافت و تفسیر حال تأثیر می‌گذارد چون مسلماً در این مسیر، دانش دیداری و انتظارهای درست، خوانش را تسهیل می‌کند و مفاهیم دیداری نامناسب باعث تأخیر در ادراک یا مانع آن می‌شود چنانکه «یک ژاپنی می‌تواند بدون هیچ مشکلی علایمی را بخواند که آن قدر کوچک چاپ شده‌اند که یک فرد انگلیسی‌زبان برای خوانش آن نیازمند عینک است. علت این موضوع، تیزبینی فرد ژاپنی نیست بلکه

او حروف کوچک کانجی را در حافظه دیداری دارد. به همین دلیل اغلب به نظر می‌رسد شکارچیان، ملوانان، پزشک‌ها یا میکروبیولوژیست‌ها بی‌نهایت تیزبین هستند.» (Arnheim, 1969: 93)

بنابراین آموخته‌های دیداری گذشته در مکان‌های مناسب حوزه ادراکی زمان حال قرار می‌گیرند و آن را به سودمندترین نحو، مجزا و یا هم‌سان می‌کنند پس عمل ادراک، هرگز منفک نیست بلکه جدیدترین مرحله اعمال مشابه بی‌شماری است که در گذشته انجام و در حافظه ثبت شده است. به همین ترتیب، تجربه حال، به همراه عملکرد گذشته، پیش شرط ادراک آینده است اما به رغم تمامی این تأثیرها، خوانش تصویر، به طور مستقیم، تحت تعلق اموری است که چشم از دنیای خارج ثبت می‌کند. «حتی می‌توان تصور کرد قضاوت زیبایی‌شناسانه می‌تواند چیزی شبیه به قابلیت مشاهده رنگ باشد و البته ممکن است برخی از افراد کوررنگ باشند. با این نگاه شکلی از قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه وجود دارد که هیچ فردی فقط به دلیل تعلق داشتن به فرهنگ خاص، ناتوان از انجام آن نیست» (Mitrovic, 2013, 88).

بر اساس استنتاج‌های این نظرگاه، مؤلفه‌های دیداری در حافظه ذخیره می‌شوند، برخی از این عناصر، روشن و ساده بوده، برخی دیگر فرار و ناملموس هستند و کلیت تصویر را پوشش می‌دهند یا تنها بخش‌هایی از آن را به خاطر می‌آورند. تصاویر برخی امور بسیار کلیشه‌ای هستند و برخی دیگر تنوع بسیار دارند. ممکن است تصاویر گوناگونی از برخی امور موجود باشد و نتوان آنها را در قالب مفهوم واحدی گنجانید اما آنها بر اساس شباهت، ارتباطات، زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی و دنباله‌های زمانی با یکدیگر پیوند دارند. زمینه‌های بی‌شماری، الگوهای اشکال را ایجاد کرده‌اند و در آینده نیز آنها را شکل می‌دهند. این خاصیت، مؤید شکل‌گیری و تکمیل تدریجی تفکر دیداری ناظر است. «مرز مشخصی بین تصویر صرفاً ادراکی - اگر چنین چیزی وجود داشته باشد - و تصویری که توسط حافظه تکمیل می‌شود و یا تصویری که به صورت مستقیم درک نمی‌شود بلکه کاملاً با استفاده از محتوای حافظه به دست می‌آید، وجود ندارد.» (Arnheim, 1969: 84) در حقیقت

چگونه می‌توان معنای روانی را به صورت مستقیم از ظاهر و برخورد فرد فهمید.» (Arnheim, 1966: 58) چون تمام دستاوردهای ادراکی مشمول این مهارت شناختی هستند، برخی از آثار هنری به اشتباه برچسب واقعی یا انتزاعی خورده‌اند؛ درحالی‌که همه آن‌ها انتزاعی هستند. «به بیان کانتی^{۲۳}، دیدن بدون انتزاع در واقع نادیدن است، انتزاع بدون دیدن نیز حاصلی ندارد.» (Arnheim, 1969: 188)

هیچ راهی برای نادیده گرفتن این حقیقت وجود ندارد که درک انتزاع شیء آغاز تمام بازشناسی‌هاست. با این حساب «بررسی روابط میان ادراک تصویر و انتزاع، نیازمند پیش‌شرط تجدید نظر در مفاهیم روان‌شناسی است.» (Arnheim, 1966: 28) چراکه در این منظر، دریافت و تفسیر هر تصویر به معنی به انتزاع کشاندن فرم اصلی و تسلط بر آن است. «خوانش تصویر، منوط به استخراج خاصیت‌های شکل و روابط مکانی در میان ترکیب‌بندی و بخش‌های آن است. این ظرفیت برای برقراری کیفیت بازشناسی دیداری، مسئله اساسی است زیرا اغلب پدیدارها به صورت دیداری و از طریق خاصیت انتزاعی فرم و روابط مکانی میان ضمایم آن تعریف می‌شوند.» (Ulman, 1984: 98) بنابراین ساختار تصویر انتزاعی‌تر به اندازه کافی شبیه تصویر غیرانتزاعی‌تر است. این مسئله در بازنمایی دوبعدی از فضای سه‌بعدی، تناقض بیشتری از خود نشان می‌دهد چراکه «عمل ترسیم، کاهش شیء به خط کناره‌نمایی است که به صورت یک خط در طبیعت وجود ندارد. این نوع دیگرگون‌سازی یکی از بنیانی‌ترین عملکردهای ذهن است. به‌واقع درک شباهت ساختاری میان شیء و هر نوع تصویر از آن، عملکرد تحسین‌برانگیز انتزاع ذهن را نشان می‌دهد.» (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۱۷۲) در اغناء این مدعا، «حتی متداول‌ترین عناصر تصویرسازی همان‌طور استفاده می‌شوند که هنرمندان انتزاعی استفاده می‌کنند: از لحاظ نقش، یک دایره نقاشی شده با یک میخ تفاوت ندارد، در یک فضا، ممکن است برای نشان دادن یک سکه و در محیط دیگر برای بازنمایی خورشید استفاده شود.» (Rothman & Verstegen, 2007: 294) به این معنا خوانش هر بازنمایی و تعمیم آن متضمن درک

در نظر گرفتن یک روند به‌عنوان تلاش در جهت خوانش تصویر، منطقی‌تر است چراکه تصویر ذهنی مورد نیاز در تفکر بعید است که نسخه کامل، رنگی و وفادار به صحنه قابل رؤیت باشد. «اغلب موقعیت‌ها از ویژگی‌های خاص خود برخوردارند که مستلزم درکی متناسب از جانب مشاهده‌گر هستند. به دیگر سخن لازمه نگرستن به جهان، کنش متقابل میان خواص به نمایش درآمده در شیء و ویژگی ذاتی ذهن نگرنده است.» (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۱۱) پس ذهن در فعالیت‌های عادی خود یک گالری تصویری کامل است. این گالری، البته نقاشی‌های تمام و کمال را در خود جای نداده بلکه حاوی یادداشت‌های امپرسیونیستی است. نقصان تصاویر ذهنی باعث چندپارگی یا ضعف ادراک نیست بلکه کیفیت مثبتی است که بر قدرت گزینش‌گری ذهن صحنه می‌گذارد. از این حیث، تفکر دیداری، خوانش یک تصویر را از ماهیت خارجی آن مجزا می‌کند، به آن ساختار می‌بخشد و در صورت امکان، منشاء تعمیم می‌شود.

براین اساس هر نمونه تصویری به صورت منطقی خصوصیتی دارد که طبق آن می‌توان مفاهیم مرتبط را در صورت وجود، شناسایی و استخراج کرد. البته این‌گونه معیار عضویت باید به آسانی قابل تعیین باشد. درک چگونگی این اتفاق، محور اصلی پروژه آرنهایم است: «او اعتقاد راسخ داشت که هم ایجاد و هم خوانش یک مضمون بازنمایانه توسط قوانین مشترک و ذاتی این جهانی ادراک برانگیخته می‌شوند.» (Pariser, 1979: 106) با این تعبیر، بازه وسیع هنرهای دیداری از طبیعت‌گرا تا انتزاعی، نوعی اشاره تجسمی هستند و به تبع آن، نسبت معنی و در نتیجه بازنمود مفهوم خاص در آنها امکان‌پذیر است. «این روش جدید تفکر درباره حل مسئله، فرآیند خلاقانه ارائه کرد که هنرمند به عوض جستجوی راه‌حل‌های شناخته شده، با ارائه اثر هنری به فرم رضایت‌بخش دست می‌یافت: شکلی برای محتوا» (Verstegen, 2007: 10) با این حساب گستره متنابهی از تصاویر، به لحاظ اغنای مضمون، مقبول و پذیرفتنی تلقی می‌شوند چراکه «اگر نیروهای تعیین‌کننده ظاهری از نظر ساختاری با نیروهای مشخص‌کننده حالت‌های ذهنی مربوط یکسان باشند، این نکته قابل فهم شود که

نیست بلکه ایجاد مقارنی از دنیای بیرون است بدین معنی که هنرمند، محیط خود را مد نظر گذاشته و با انتخاب ساختارهای هم‌طراز، کار اصلی بازنمایی را انجام می‌دهد.» (Ulman, 1984: 98) کاملاً مشخص است شرح آرنهایم از مفهوم بازنمایی و خوانش آن، برخلاف دانسته‌های معمول در مورد هنر انتزاعی و واقع‌نماست؛ و به معنای دقیق کلمه، تصور این مسئله شگفت‌انگیز نیست که بسیاری بدون درنگ آن را رد می‌کنند اما به هر روی از این درک مستقیم، روشی شکل می‌گیرد که بر اساس استنباط است بنابراین تصاویر حتی به صورت انتزاع یافته از لحاظ میزان پایبندی به اصلی که آرنهایم، آن را تفکر دیداری می‌نامد، قابل تشخیص هستند. به زبان ساده، در این منظر، معیار آرنهایم، اشاره تجسمی است که در فرآیند پیدایی و روایت خود، باعث هم‌خوانی و فهم انگیزش‌ها می‌شود.

رویکرد قراردادی ارزست گامبریچ: تفکر مفهومی، عینیت‌گرایی، ساخت و تطبیق

دیدگاه گامبریچ در رابطه با تصویر، تحت تأثیر نظریه‌های تجربه‌گرایانه دوست فیلسوف او یعنی کارل پوپر^{۲۴}، به تنظیم درآمد. به طوری که «در باره مسئله ادراک تصویر، ایده گامبریچ با پوپر و لاک^{۲۵} در یک جبهه قرار دارد.» (Verstegen 2004: 96) جان لاک فیلسوفی بود که اعتقاد داشت انسان چون لوح پاک؛ تهی از دانش زاده می‌شود و هیچ دانسته درونی و به ذات ندارد پس هر آنچه می‌داند از راه مشاهده به دست می‌آورد. بر این اساس گامبریچ گزارش می‌کند که «پوپر این ایده گشتالتی را که ادراک تصویر مقدم بر مفهوم‌سازی است، به نقد گرفته و به اعراض، نظریه سطل‌پنداری ذهن^{۲۶} نام‌گذاری کرده است.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۹۳) «فرضیه‌ها، مقدم بر مشاهده هستند و ما در واقع از طریق تکذیب یا تحریف پیش‌فرض‌ها و تصورات با واقعیت ارتباط برقرار می‌کنیم.» (Popper, 1972: 360) خاستگاه این نظر در آزمون‌دگی قوه بینایی تحت لوای تفکر مفهومی قابل بازبایی است. «تمام تجربیات دیداری همواره به واسطه ظرفیت مفهوم‌سازی در رابطه با محتوای ادراک، تعیین و تعریف می‌گردند. هیچ‌گونه

انتزاع بوده و برای تمام افراد نوع بشر امکان‌پذیر است. به همین دلیل «ادراک تصویر به زعم استنباط‌گرایان بسی روان‌تر از آنچه نظریه‌پردازان قراردادی اظهار می‌دارند از جامعه‌ای به جامعه دیگر انتقال پیدا می‌کند.» (کارول، ۱۳۸۷: ۶۹) این موضوع در رمزگذاری روابط انتزاعی و تبدیل آن به مواضع تجسمی خود را به خوبی نشان می‌دهد. آنطور که حتی کودکان نیز چنین عمل می‌کنند. آنها به سادگی در عرصه تجربه حسی اشکال ناب را بر جزییات مقدم می‌دانند. «آنها از شکل دایره برای بازنمایی سر انسان استفاده می‌کنند، نه بدین علت که کودکان دیگر یا بزرگ‌ترها چنین عملکردی دارند بلکه به این دلیل که سر انسان در ساختار کلی به عنوان کیفیت تجسمی، مدور است.» (Pariser, 1979: 31) در حقیقت «آنها به جای کشیدن آنچه می‌بینند، چیزی را نقاشی می‌کنند که از آن آگاه هستند یا به یاد می‌آورند چراکه کودکان به صورت مستقیم‌تری به تجربه‌های ادراکی وابستگی دارند.» (Arnheim, 1969: 29) مسئله جایی به دشواری می‌گراید که در دنیای معاصر معمولاً واقعیت عکاسی به‌عنوان اصل در نظر گرفته می‌شود.

به‌واقع در نقاشی انتزاعی همچون هنر طبیعت‌گرا، بازنمایی و به تبع امکان خوانش، دریافت و تفسیر البته با میزان تعمیم‌پذیری بیشتر وجود دارد پس آنچه موجب تمایز هنر انتزاعی از واقع‌نما می‌شود، ترک بازنمایی موضوعی نیست بلکه پایبندی منحصر به فرد آن در نشان دادن هویت واقعی موضوع است، شرایطی که در آن نشان دادن به معنای متناظر بودن است و مترادف با کپی کردن نیست. دستیافت به این منظور از طریق «مشاهده مستقیم الگوی درون پیکربندی شیء که با ساختار آن تناسب دارد و سپس ابداع همتای تصویری برای این الگو برقرار می‌شود.» (Verstegen, 2007: 9) انتزاع، مشاهده‌گر را وادار می‌سازد تا شباهت را نه به‌عنوان کپی، بلکه یک معادل در حیطه معین در نظر بگیرد چراکه قبل از این که فرد به تعمیم بپردازد باید ویژگی‌هایی که برای تعیین تعلق یک مؤلفه به یک عنوان به کار می‌رود مشخص و یا به بیان بهتر انتخاب کند. او باید شکل دوبعدی را با معیارهای تجسمی مطابقت دهد. پس «هدف از تصویرسازی، واقع‌نمایی

خوانش مباهی وجود ندارد و ابزارهای شناختی، صور تجسمی را از پیش در درگاه‌های حسی چیدمان می‌کنند.» (Gombrich, 1979: 4) «ساماندهی این درگاه‌ها نه امری فطری یا درون‌زاد و نه پدیده‌ای منظم و قاعده‌مند است: تجربه عجیب جایگزینی در ذهن نشان می‌دهد که شباهت مادی تا چه حد می‌تواند به موقعیت معین و مشخص وابسته باشد.» (گامبریچ، ۱۳۸۹: ۳۰۱)

در این نگاه، خوانش تصویر، تا آن اندازه تحت‌الشعاع عوامل فضایی و زمانی قرار دارد که حتی تجربه ادراکی می‌تواند کاملاً تحت‌تأثیر نوع آموزشی باشد که در دستورالعمل‌های هنری تمرین می‌شود. به همین دلیل «گامبریچ همچو هانریش ولفلین^{۲۷} اعتقاد دارد تصاویر بیشتر به یکدیگر مدیون هستند تا طبیعت.» (گامبریچ، ۱۳۹۳، مروری بر زندگی و آثار) «یکی از نارسایی‌هایی که هنرمندان در خلق و مخاطبان در نگاه کردن به نقاشی دارند این است که آن را نه به واقعیت، بلکه به دیگر نگاره‌هایی مرتبط می‌کنند که دانش اتفاقی درباره آن دارند...» (Nickolaides, 1969: 51) با این حساب «نگرش‌ها، ارزش‌ها، انگیزه‌ها و بیان استدلالی مربوط به تصاویر در مقیاس زمانی مشتمل بر سال‌ها تا سده‌ها ادامه و تکامل پیدا می‌کنند. سطح عوامل شناختی توسط محیط و فرهنگ شکل داده می‌شود. آنها تقریباً مطابق با دسته‌بندی‌های معنایی، الگوهای تجربی و آموزشی در محدوده معاهدات بازنمایی تعریف می‌شوند. یعنی عواملی که عملکرد آنها از دقایق مربوط به لحظه در خوانش فردی تا زمان تاریخی سال‌ها امتداد می‌یابد.» (Kesner, 2014: 12)

البته این دیدگاه که خوانش تصویر از تجربه گذشته فرد و حتی گروه تفکیک‌ناپذیر است از لحاظ فلسفی چندان بدون مشکل نیست. دهه‌ها قبل، ادموند هوسرل^{۲۸} هشدار داده بود که چنین موضع‌گیری درنهایت به برگشت نامتناهی منتج خواهد گردید. نظر هوسرل آن بود «اگر فردی قادر به ادراک یک توپ سفید، بدون طبقه‌بندی آن به عنوان یک توپ سفید نباشد، آنگاه یک توپ سفید تنها تا جایی قابل فهم خواهد بود که مشابه با یک توپ سفید دیگر باشد. این سخن به معنای این

است که هیچ‌کس قادر به بازیابی مشخصات چیزهای خاص نیست بلکه فقط شباهت آن‌ها با دیگر امور را درک می‌کند. در چنین شرایطی می‌توان ادعا کرد که چنین هم‌گونی‌هایی به نوبه خود تا جایی فهم می‌شوند که با سایر هم‌سانی‌ها مشابهت داشته باشند و این سیر به‌همین ترتیب تا بی‌نهایت ادامه خواهد یافت.» (Husserl, 201: 201) بنابراین «چنانچه خوانش تصاویر به برخی مؤلفه‌های آنها وابستگی داشته باشد، شخص باید بتواند هر مورد را پیش از فرآیند تخصیص و مستقل از آن، دریافت و تفسیر کند اما این فرضیه که چشم معصومی^{۲۹} وجود ندارد و ادراک از طبقه‌بندی تفکیک‌ناپذیر است، به‌صراحت قائل به آن است که چنین امری امکان‌ناپذیر است.» (Mitrovic, 2013: 75) در حل این تناقض، چون گامبریچ به‌صراحت پاسخ به چگونگی انعقاد نخستین تصویر ذهنی را مسئله اصلی خود نمی‌داند «در تأیید برداشت حسی متعاقب با تحریف یا تعمیم صورت اولیه به نظریه سطلی ذهن از پوپر رجوع می‌کند که برابر با آن، چارچوب ساختاری منتزع از تصاویر به انبار پردازش اطلاعات و داده‌های حسی تعبیر می‌شود. درحالی‌که به عکس و در عالم حقیقت، یک موجود زنده هرگز از فعالیت در تفحص و آزمودن محیط اطراف دست نمی‌کشد. گامبریچ با مطرح کردن فرضیه ساخت و تطبیق، تصدیق می‌دارد تمام روندهای شناختی منتج به خوانش تصویر، فرضیه‌هایی را باز می‌نمایاند که سازمان یک موجود زنده را شکل می‌دهد. آنها نیازمند پاسخ‌هایی به تجربه‌های گسترده‌تر هستند. پاسخ‌هایی که آنها را رد یا تأیید می‌کنند.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۹۵-۹۱) یعنی «برخلاف آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد هیچ‌گونه هم‌بستگی ثابت میان جهان دیداری و جهان تجربیات دیداری وجود ندارد... هر آنچه که وجود دارد، تأثیرات تجربه‌های گذشته، انتظارات، متغیرهای علاقمندی، ذهنیت و هوشیاری را بازتاب می‌دهند.» (Gombrich, 1975: 177) بنا بر این ایده، انسان با تکیه بر قواعد آموختنی به عنوان نقاط شروع، مشاهده خود را ارزیابی می‌کند. ناظر آنچه در گذشته آموخته، برای زمان حال به کار می‌گیرد. تأثیر حافظه بر ادراک حال نیرومند است و تمام امور تحت سیطره آن تعریف می‌شود.

بدین‌سان حامیان بازنمایی قراردادی به سرکردگی گامبریچ برخلاف رویکرد استنباطی آرنه‌ایم، «بر اهمیت توفیق‌های دنیای دیداری و فرآیند ساختن و تطبیق، یعنی مقایسه تصویر حفظ شده ذهنی یا تصویر تکراری با اطلاعات جمع‌آوری شده توسط ادراک، تأکید دارند.» (Pariser, 1979: 31) به عبارت دیگر هرگز «این عبارت کافی نیست که من برای ضربه زدن به تو باید قادر به دیدن تو باشم، بلکه مصداق صحیح‌تر آن است که اگر تو را می‌بینم، به این دلیل است که می‌خواهم به تو ضربه بزنم.» (Wartofsky, 1979: 195) با این نگاه اگر در سوی دیگر این طیف «هیچ بخشی از خوانش تصویر به فرهنگ وابسته نباشد، در نتیجه تمامیت واقعیت ادراکی، ساختار قاعده‌مند نخواهد داشت و متناسب با زمینه تفسیر، هر تصویر می‌تواند شبیه هر چیز باشد. به‌طور کلی، در این طریق الزاماً فرهنگ می‌بایست از طریق ارائه محرک‌هایی که واکنش‌های شخص را محدود می‌کنند و نیز از طریق ارائه بستر بزرگ‌تر که چنین اعمالی در آن رخ می‌دهد روی فرآیند بازنمایی تأثیر بگذارد.» (Markus & Kita-yama, 2010: 427)

گامبریچ با قائلیت این نوع نسبی‌گرایی فرهنگی، بر ایده دویپارگی مصنوعی فرآیند یکپارچه بازنمایی صحنه می‌گذارد و مدعی می‌شود: «ذهن به دو طریق متفاوت عمل می‌کند: یکی دست یافتن به تأثیر چشم‌گیر در یک تابلو به کمک از خودگذشتگی‌های اعتباری و اغراق در برخی رنگ‌های موجود در طبیعت همچون آثار تیسین^{۳۰} و رامبرانت^{۳۱} و طریق دوم در تولید یک شال تبتی. برای پیدایش و رشد تیسین یا رامبرانت به محیط بی‌نهایت متمدن نیاز است درحالی‌که نادان‌ترین فرد کلبه‌نشین می‌تواند شالی تحسین‌برانگیز ببافد. آرزوی درهم آمیختن این دو هنر به معنی دست زدن به آزمایشی ناممکن است.» (گامبریچ، ۱۳۸۸: ۲۱۰) دنیای دیداری تنها زمانی قابل فهم خواهد بود که خالق تصویر و مخاطب آن در مجموعه‌ای از قواعد با یکدیگر سهیم باشند؛ اصولی که بیان واقعیت دیداری به واسطه آن‌ها رمزگذاری شده و رمزگشایی می‌شود. با این نوع استدلال «هر تمدن یا فرهنگ محدود به کیفیت هنری خویش است. این واقعیتی است که ایرادی بر آن وارد نیست. هر

سبک و اسلوب برای خودش راه خاصی دارد و شکل آن بستگی به ایهامی مناسب دارد که در برابر واقعیت به‌وجود می‌آید. انواع ایهامی که در تاریخ هنر نقاشی وجود دارد معمولاً به صورت سبک جلوه می‌کند و مانند مد مدام در تغییر است، زیرا دگرگونی‌های اجتماعی و مذهبی هر لحظه در راه است و زندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.» (پن روز، ۱۳۸۹: ۳۷۱) «این نظام همچون ظرفی است که از پیش شکل مظروف را مشخص می‌کند و ساختار پیشین این ظرف یعنی روح خود را بر آنها تحمیل می‌کند.» (کردنوگانی، ۱۳۹۵: ۲۶) در نتیجه «روند خوانش هر بازنمایی تا حدی با ساختار زبان انسان مشابهت دارد. برای فرد انگلیسی‌زبان، ممکن است دستور زبان فرانسوی غیرطبیعی به نظر برسد. از این‌جا نمی‌توان نتیجه گرفت که زبان فرانسوی مبتنی بر قراردادهاست، اما زبان انگلیسی خیر.» (Carrier, 1980: 284) حتی «مجموعه‌ای از پژوهش‌ها، مدارک بیشتری در خصوص تأثیر تجربه‌های فرهنگی در مراحل بسیار ابتدایی پردازش پایه‌ای اشکال ارائه داده‌اند: در الگوهای مربوط به حرکت چشم در پلک زدن و پردازش صحنه‌های دیداری؛ در سازمان‌بندی‌های مورد استفاده برای استخراج اطلاعات دیداری از چهره انسان؛ در کنترل توجه.» (Markus & Kitayama, 2010: 427) پس تمام شواهد حاکی از آن است که «رویکردهای میان‌فرهنگی به‌طور عمده بر بافتار اثر تأکید دارند و این بافتار بیشتر از زاویه انسان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد.» (حسینی و دارابی، ۱۳۹۳: ۷)

درحقیقت گامبریچ با پشت کردن به رویکرد استنباطی و با قائلیت بر نوعی نسبی‌گرایی فرهنگی، خلق و خوانش هر نوع تصویر را به آموزه‌های پیشین فرد پیوند می‌دهد و البته نوع واقع‌نما را درخور ستایش افزون‌تر می‌داند. آنطور که به کرات از او نقل شده: «هرچند درک ناقص کودک از قواعد واقع‌نمایی به هیچ‌وجه مانع از آن نمی‌شود که او خود را بیان کند اما به نظر می‌رسد انواع اطلاعات دیداری که او می‌تواند در طرحواره‌اش به‌کار برد، محدودتر از میزان دانشی است که یک بزرگسال آموزش‌دیده می‌تواند با آن همانندسازی کند.» (Pariser, 1979: 39) همین‌طور «او در جبهه

یادگیری شده، وجود ندارد.» (Freeman, 1972: 125) «هر چه مجزا کردن عناصر نمادین از محتوا سهل‌تر صورت گیرد، بیشتر می‌توان برای انتقال اطلاعات خاص، بر ویژگی‌های دیداری تصویر تکیه کرد.» (Gombrich, 1982: 147) اما در حالت‌های پیچیده و مبهم، مخاطب اثر به دو دنیای مرجع دسترسی دارد. علامت‌های روی صفحه ممکن است تلفیقی از جایگزینی سرخ‌های استنباطی و قراردادهای آموخته باشند. ناظر تصمیم می‌گیرد کدام ویژگی‌ها خواننده شود. مرحله حساس در فهم تصویر زمانی فرا می‌رسد که مشاهده‌گر بعد از دریافت نشانه‌های منتج از تفکر دیداری تصمیم می‌گیرد بر اساس دانش پیشین کدام مجموعه از قراردادهای مورد تأکید قرار دهد. «به صورت معمول در این‌گونه آثار، انتخاب فرم‌های قراردادی متناسب، بسیار تأثیرگذارتر از استناد صرف و بی‌نتیجه به سرخ‌های استنباطی است.» (Pariser, 1979: 35) از مجموع موارد مطرح شده در تجمیع نظرات آرناهم و گامبریچ مشخص می‌شود صرف‌نظر از میزان انتزاع تصویر یا اندازه بهره‌مندی از جزییات تمایزبخش، ذهن انسان در طی فرآیند خوانش یک تصویر، از بازخورد اشاره‌های تجسمی و فرآیند ساخت و تطبیق به صورت متعامل بهره می‌برد: «بخش قابل توجهی از آن‌چه دیده می‌شود و به آن واکنش نشان داده می‌شود از هوشیاری نیست و یا آن‌قدر آگاهی در آن اندک است که اغلب اوقات چهره خود را هنگام شانه زدن مو در صبح به یاد نمی‌آوریم. تجربه حسی لزوماً آگاهانه نیست و همیشه این‌طور نیست که آگاهانه به خاطر سپرده شود.» (Arenheim, 1969: 102) «افراد می‌توانند درختان افرا را نگاه کنند بدون آنکه بی‌اندیشند در حال مشاهده یک درخت یا حتی یک شیء فیزیکی هستند. زمانی که آنها می‌گویند: نمی‌دانم آیا واقعاً چیزی دیده‌ام یا چنین تصویری کرده‌ام! ادراک آنها به‌طور مشخص با خوانش معرّف یا شناسایی‌کننده همراه نیست.» (Mitrovic, 2013: 83) در هنگام مشاهده، بیشتر پردازش‌های ذهنی پایین‌تر از آستانه هوشیاری رخ می‌دهند. این واکنش‌ها، آماده و در دسترس هستند یا آنقدر ساده‌اند که در لحظه اتفاق می‌افتند. شاید به همین دلیل است که این

فکری قرار داشت که بر اساس آن پذیرفتنی بود مصری‌های باستان از مفاهیم خود برای بازنمایی آن‌چه به آن شناخت داشتند، استفاده می‌کردند، درحالی‌که انقلاب یونان شیوه‌ای را در به‌کارگیری این مضامین به وجود آورد که هدف آن بازنمایی چیزی بود که به چشم می‌آمد. این تمایز به‌صورت مشابهی بین هنر دوره قرون وسطی با رنسانس وجود دارد.» (Arenheim, 1962: 13) این تفکر که بنیان مطالعات علوم انسانی به ویژه تاریخ‌نگاری هنر را پایه‌ریزی می‌کند، با بدوی شمردن دستاوردهای تجسمی پیشینیان، هنر یونان باستان را به خطا به عنوان اولین محصول ذهن تربیت‌شده انسانی قدر می‌نهد. «با تقلید طبیعت در نقاشی یونان، قیاس زیبایی‌شناسی برای تبدیل انسان به نمونه زیبایی و منتهای آرمانی آغاز گردید.» (پن روز، ۱۳۸۹: ۳۷۱) حتی گامبریچ در تأیید برتری واقع‌نمایی، اذعان داشت «حس‌های انسانی، معمایی نفوذناپذیر است و تاریخ هنر جستجوی کلیدهای اصلی به‌منظور بازکردن قفل‌های رمزآلود حس‌هاست درحالی‌که در اصل تنها طبیعت آن‌ها را در اختیار دارد.» (گامبریچ، ۱۳۸۹: ۳۰۱) و مسلم آنکه در این نگاه، هر شیوه‌ای که در عین بهره‌مندی از خلاقیت به منشاء خود یا همان طبیعت نزدیک‌تر باشد، در دستیابی به مقصود، موفق‌تر است: «هرچه توهم کامل‌تر باشد هر تصویر بیشتر به مثابه آینه دیده می‌شود.» (Gombrich, 1960: 236)

چگونگی خوانش تصویر در دیالکتیک آراء رودلف آرناهم و ارنست گامبریچ

همه تصاویر دربردارنده آمیزه‌ای از سرخ‌های استنباطی و قراردادی هستند، فقط نسبت آمیختگی در آنها متغیر است. «برخی تصاویر مثل نگاره‌های هایپررئالیستی یک سر طیف بازنمایی هستند که به‌سرعت رمزگشایی می‌شوند. در طرف دیگر تصاویری قرار دارند که در ساخت آنها در مقیاس وسیع از انتزاع استفاده می‌شود و از تشابه ادراکی آنها به شیء مدلول به شدت کاسته می‌گردد. در این حالت، خوانش هر نگاره بر طبق مبانی مختلف انجام می‌شود و شرایط ثابت، برای تفسیر صرف با سرخ‌های استنباطی یا قراردادهای

عکس‌العمل‌های ناآگاهانه، مسائل اندکی درباره ماهیت تفکر فاش می‌کند. مشاهده مبنی بر دریافت و تفسیر آن هنگام اتفاق می‌افتد که انسان قصد کند با این نقش ظاهر شود در غیر این صورت تصاویر به هر نحوی که ظاهر شوند، توجهی در او بر نمی‌انگیزند چنانکه «برخی اوقات می‌گویند: هرکس آن چیزی را می‌بیند که درباره‌اش اطلاعاتی دارد.» (موناری، ۱۳۸۲: ۱۸)

در مرحله بعد و در خوانش هر نوع تصویر، در هر سطحی از استلیزاسیون یا طبیعت‌گرایی، مجموعه‌ای از اصول استنباطی و قراردادی قابل طرح است تا فرم‌های در قالب دوبعد به نمایش درآید. «تمام بازنمایی‌های دوبعدی، در فضایی میانه بوده و از دو جهت متضاد با دنیا ارتباط دارند. آنها بالاتر از قلمرو عملی اشیاء و پایین‌تر از نیروهای بدون شکل قرار گرفته‌اند.» (Am-heim, 1969: 135) در نتیجه برای تدقیق در خوانش تصویر، باید بر این نکته تأکید کرد: برخلاف باور قراردادی‌ها که شناخت تصویر را به تجربه غنی و آموزش‌های پیشین ناظر از مواجهه با دنیای فیزیکی نسبت می‌دادند، «دانش بشر درباره چگونگی سازگاری سازوکارهای زیستی انسان با محیط پیرامون بسیار محدود خواهد بود اگر بر دو پاره کردن فرآیند واحد ادراک پافشاری کند.» (Arenheim, 1962: 13) درحقیقت هیچ‌یک از انواع بازنمایی در صورت توفیق درست بر اصل انتزاع بر دیگری برتری ندارد. «تصاویر ابتدایی نیز درست مانند طبیعی‌ترین آنها به صورت کامل به عنوان معادلی برای اشیاء واقعی پذیرفته شده‌اند. 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 واقعیت به شرایط فرهنگی خاص آنها بستگی دارد.» (Arenheim, 1998: 115) آنطور که «اگر پیکره‌های هنر مصری برای بیننده امروزی غیرطبیعی به نظر می‌رسد به این دلیل نیست که مصریان نمی‌توانستند بدن انسان را آن‌گونه که واقعاً هست نشان دهند بلکه به سبب آن است که بیننده کار آنها را براساس معیارهای شیوه متفاوت مورد قضاوت قرار می‌دهد.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۳: ۱۴۰) افزون‌براین اگر تجربه‌های ابتدایی انسان تنها منحصر به اشیاء منفرد و

عینی باشد نقاشی‌های کودکان و انسان‌های بدوی باید این انفکاک را نشان دهد اما به عکس، این قسم هنرها معمولاً اشکال ساده هندسی هستند پس خوانش تصویر، ناشی از ثبت مکانیکی جزئیات نیست، بلکه مبتنی بر درک انتزاع است که به هر موضوع، کلیت می‌بخشد. «اگر ابژه ادراک، تنها با بازگشت به تجربه حاصل شود، این ارجاع باید به مفاهیم کلی باشد زیرا هیچ نمونه پیشین برای موضوع جدید وجود ندارد: برای این که شخصی بتواند ویژگی‌های صورت انسانی را درک کند باید به چهره‌هایی تکیه کند که پیش‌تر دیده و درباره ویژگی‌های اجزا صورت انسان اطلاعاتی به او داده‌اند. چنین شناختی به ضرورت می‌بایست کلی باشد. در نتیجه تصویر جدیدی که شخص درک می‌کند نیز به همان میزان تنها شامل مشخصه‌های کلی اجزای چهره است. این موضوع نیز به خودی خود عقیده را نقض می‌کند که بر اساس آن ابژه ادراک به‌طور قطع باید پدیدار خاصی باشد.» (Arnheim, 1962: 12) البته مسلم است تداعی معانی، شناخت دیداری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد یا دانسته‌های پیشین در فرآیند خوانش تأثیر می‌کند اما به‌هیچ‌وجه پیش‌شرط آن تلقی نمی‌شود. خوانش تصویر، برخلاف زاویه متعارض نگاه صاحب‌نظران حوزه ادراک دیداری، در هر سطحی از واقع‌نمایی فارغ از نیاز به آموزش است. آنطور که آرنه‌ایم به نقل اشاره می‌کند «یک نقاش در حال طراحی از خانه دهقان آلمانی بود. وقتی او در حال ترسیم خط اریب پرسپکتیوی بود، دهقان اعتراض کرد که چرا پشت‌بام خانه مرا این‌طوری کج می‌کنی؟ اما بعد که تصویر تمام‌شده را دید با شگفتی گفت نقاشی عجب شغل عجیبی است! حال این خانه من است، همان‌طور که واقعاً هست.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۳: ۱۴۳)

البته در برخی از تصاویر، انتزاع زیاده‌از‌حد به برقراری نوعی ترکیب می‌انجامد که برای دو یا چند نمونه مشابه قابل ایفاد است یعنی به دلیل چندگانگی یا نقص، قدرت تعیین‌کنندگی دقیق ندارد. در این مواقع مشاهده‌گر با تأسی به دانش فردی نسبت به تکمیل تصویر اقدام می‌کند چون فرم‌ها تنها به صورت معنادار قابل فهم هستند. هیچ تجربه بی‌واسطه در رابطه با انواع بازنمایی

آموزه‌های واضح متقدم تأمین می‌شود. تأثیر قدرتمند گذشته با تکیه بر نقش آموزش و پیشینه مخاطب، واقعیت‌های ذهنی را مفهوم می‌بخشد و به نوع عینی بدل می‌کند.

حقیقت آن است اگر نگاه جانبدارانه و قضاوت یک‌سویه هر دو طیف را وا نهاده و موضع میانه اختیار شود، یکی از دلایلی که افراد ناآشنا به هر سبک تصویری در خوانش نموده‌های آن به مشکل دچار می‌شوند حصول جزئیات واقع‌گرایانه و تصادفی از یک طرف؛ و بی‌شکلی و نمایش کلیات صرف از طرف دیگر است که هیچ‌کدام به تنهایی به خوانش درست کمک نمی‌کند. بر این اساس، ادراک استنباطی مبتنی بر دانش دیداری و تفکر مفهومی منتج از قراردادهای آموخته، از یکدیگر تفکیک‌ناپذیر بوده و هرکدام به اندازه و درجایگاه خود صاحب تأثیر هستند. چنانچه «نحوه پدیدار شدن هر جزء کم یا بیش به ساختار کل بستگی دارد و کل نیز به نوبه خود، تحت تأثیر اجزایش است و هیچ‌گاه بخشی از یک اثر هنری به تمامی نمی‌تواند خودبسنده باشد.» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۹۸) بنابراین اگر انتزاع بنیادی تصاویر بدوی تلقی شود یا جزئیات تأثیرگذار را از توجه خاص معذور داریم، تعامل مهم بین ساختار تصاویر و انتخاب خصایص تمایزبخش حاصل از دانش، خواسته‌ها و ترس‌های ناظر را نادیده انگاشته‌ایم. «در هنر به یادماندنی، بازی ساختار پویا با جزئیات تأثیرگذار، مؤلفه‌هایی از موقعیت‌های فردی تداعی می‌کند که در اصل در واقعیت دیده شده و در ذهن ته‌نشین شده است.» (Kesner, 2014: 9) استناد به موارد فوق براساس یک نظام منضبط معرفتی نشان می‌دهد، هر جزیی که از کیفیت مؤثر برخوردار است در زمره مشخصه‌های متمایز جای گرفته و در تعیین هویت تصویر مشارکت می‌کند. این سخن ایفادکننده این معناست که خوانش هر تصویر نوعی اظهارنظر به حساب می‌آید. «تصویر، شیء را نشان نمی‌دهد بلکه مجموعه‌ای از گزاره‌ها درباره آن را مجسم می‌کند. این گزاره‌ها در زبان دیداری مشخص شده‌اند اما آنچه برای شاخصه‌های تمایزبخش حقیقی، ایجاد ارزش می‌کند؛ پدیده‌ای است که بازنمایی دیگر عناصر را در گروه شناخت و تأثیر آنها

موجود نیست که به واسطه مفاهیم میانجی‌گری نگردد. ذهن نمی‌تواند به بی‌شکلی پاسخ دهد. این ادعا به سادگی از این ایده استنباط می‌شود که خوانش یک تصویر ناتمام با استفاده از تجربه گذشته توسط ذهن تکمیل می‌شود.^{۳۲} همچون مواردی که سر و سینه فرد از بالای دیوار دیده می‌شود و با اینکه نیم‌تنه و پاها به‌صورت مستقیم، مشهود نیستند مشاهده‌گر بر اساس تجربه متقدم می‌داند این پیکره در پشت دیوار ادامه دارد. «احتمالاً برای خوانش چنین شکلی باید از پیش، آموزش دیده بود تا بتوان شکل را بر اساس الگوی قبلی شناسایی کرد. درجایی که طبقه‌بندی از پیش آماده وجود نداشته باشد، تحریف واقعیت رخ می‌دهد.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۱۵۵) البته این استدلال هرگز منهی آن نیست که در تشخیص فرم‌های بازنمودی ناقص بر اساس تجربه پیشین احتمال اشتباه وجود دارد. چه‌بسا تصویر پیش‌ادراکی با تجربه حاضر متناقض باشد اما ناظر به جهت غلبه خطای ادراک، آن را هم‌سان دریافت کند. به عنوان مثال ممکن است فرد مذکور در پشت دیوار به معلولیت خاص مبتلاء باشد اما حداقل این ثبات برقرار است که فرد مثلاً به‌صورت یک موجود غول‌آسا دیده نمی‌شود. «خوشبختانه در این مرحله تکمیل با استفاده از تخیل، تقریباً غیرممکن و میل به انجام آن نادر است. بر همین اساس یک کارتون در همان سطحی دیده می‌شود که خلق شده است.» (Arnheim, 1969: 138) پس از هر تجربه بازنمودی به اندازه بستر آن انتظار می‌رود که موضوعی را نشان داده؛ عینیت بخشد یا حتی در قدم بزرگ‌تر، نقایص آن را پاسخ دهد. در این شرایط چشم برای صحت بازنمایی به انتخاب مشخصه‌های متمایز تکیه می‌کند و میزان متغیری از جزئیات را در تشخیص درست، صاحب اثر می‌داند و لزوم برقراری تک‌تک یا حتی تعداد متناهی از مؤثرترین تا بی‌نتیجه‌ترین ویژگی را نقض می‌کند. در هر صورت مسلماً نحوه نگاه به این خصایص و چگونگی انتخاب یا تأکید بر هر یک از آنها به دلیل اتکاء بر دانسته‌های پیشین؛ در بازیابی الگوی اصلی تأثیر می‌کند و کل فرآیند خوانش تصویر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اصالت این خوانش در تجربه مبهم فعلی بر پایه تقرب به

قرار می‌دهد.» (Arnheim, 1962: 20) در این دیالکتیک قوام یافته و متناظر، هر تصویر بازنمایانه مطلوب، هر دو سطح از معیارهای دیداری و مفهومی را با یکدیگر مرتبط می‌کند، مسلماً در این شرایط، کاملاً دلخواه خواهد بود برای تعریف هر هدف هنری خاص، در هر نمایش تصویری، طیفی از هر دو خاصیت منعکس شود. «به این معنا که اگرچه یک نقاشی می‌تواند به صورت کامل غیرتقلیدی باشد ولی نیاز دارد که برخی از پیچیدگی‌های شکلی که با استفاده از آن تجربه بشر به تصویر درمی‌آید را در خود بازتاب بخشد. در مقابل یک نگاره واقع‌گرایانه به منظور خلاقانه بودن، عمومی بودن و رسا بودن باید نمایش صور منظور را در قالب‌های خاص بگنجاند، به‌صورتی که بیشتر در یک هنر غیرتقلیدی متجلی شود.» (Arnheim, 1969: 151) بنابراین اگرچه ممکن است تنها به‌واسطه نمایش محیط بیرونی یک شیء مفروض، بازنمایی آن روی یک صفحه معین را به خوانش گرفت ولی این بازنمود به تنهایی اطلاعات کافی در اختیار نمی‌گذارد زیرا نه یک فرم مشخص بلکه بی‌نهایت ساختار شکلی مرتبط می‌تواند منتج به تصویر مشابه شود. این نقص ادراکی تنها با استناد به فرآیند ساخت و تطبیق و به تبع قیاس با مشخصه‌های متمایز آموخته در هر سبک مرتفع می‌گردد.

در حقیقت آموزه‌های پیش به جستجوهای آینده کمک می‌کند تا ذهن بتواند تحت فشار نیاز به کشف مترادف مناسب، جزییات تمایزبخش منتج از تفکر مفهومی را در جای خود نشانده و مفهوم مناسب را معادل‌سازی کند. «برای هر بازنمایی روی سطح دو بعدی تعداد نامتناهی پیکربندی سه‌بعدی متناظر وجود دارد. به عبارت دیگر، چیزی که هر فرد از یک نقطه دید از شیء مورد نظر دریافت می‌کند، به منزله یکی از تفاسیر ممکن چیزی است که او نظاره می‌نماید.» (Carrier, 1980: 284) با همین بنیان، آرناهم نیز در تأیید قراردادگرایان، در فرآیند خوانش تصویر به نقش یادگیری می‌پردازد. به دیگر سخن هر چند او به سبب دغدغه برای سازمان‌بخشی به جنبه‌های قانونمند ادراک، باید در این قالب فرو می‌رفت که بعد آموزشی، فرهنگی و تاریخی را کم‌اهمیت جلوه دهد اما بازهم به بیان نحوه تأثیر عوامل

فرهنگی، تاریخی و آموزشی بر بینش و بیان دیداری اقدام کرد و اذعان داشت: «برای در نظر گرفتن پیامد برخورد بین اثر و مخاطب، باید دانست که اول از همه کدام عوامل روان‌شناختی، اجتماعی و فلسفه‌ای روش مشاهده تماشاگر را تعیین می‌کنند و کدام تجربه‌های قبلی توسط تجربه فعلی فراخوانی می‌شوند.» (Arnheim, 1986: 313) و در جای دیگر افزود: «مشکل آنجاست که هنرهای مختلف، بیشترین تلاش خود را برای جذاب بودن انجام داده‌اند اما دامنه آزادی که به آنها داده شده است، نه تنها از فرهنگی به فرهنگ دیگر، بلکه در داخل یک فرهنگ از نسلی به نسل دیگر متفاوت است.» (Arnheim, 1999: 253) چنین دیدگاه‌های مشخصی در کارهای دهه آخر زندگی آرناهم کاملاً قوت گرفتند، تا اندازه‌ای که او درباره مفهوم بینش در نگاه گامبریچ و عینیت ادراکی تصدیق نمود: «با این ایده که تاریخی برای ادراک وجود دارد و اینکه تعیین فرهنگی در بینش نقش دارد مخالفت نمی‌کنم.» (Grundmann & Arnheim, 2001) قدرت این پیش‌بینی‌ها تا به آنجاست که تصاویر پیش‌تر دیده شده، در شرایط حاضر نقش واقعیت‌های عینی را بازی می‌کنند تا آنجاکه افراد آن را به صورت‌های متفاوت می‌بینند. درحقیقت مداخله فردیت ناظر در خوانش هر پدیده به‌صورت تطبیق با تصاویر حافظه خواه در اندازه تحدیدشده و خواه بنیادی، انکار حصول جایگاه میان‌فرهنگی ادراک را غیرممکن می‌نماید.

مطالعه دو تخته پارچه قاجاری از منظر تقابل ذهنیت و عینیت

دوره قاجار، تحولات اساسی جامعه ایران به وقوع پیوست. این عصر مقارن با آغاز تأثیرپذیری گسترده از فن‌آوری‌های اروپا بود که مستشاران نظامی، حتی تاجران و سیاحان مسیر آن را هموار می‌کردند. مسلماً اگر هنر دوره قاجار با نظر به معیارهای ادوار پیشین مورد مذاقه قرار گیرد، غیراصیل به نظر می‌رسد اما در صورتی که این بررسی از منظر ضوابط موجود در خود آن صورت پذیرد، حصول منشاء اصیل آن در سنت‌های هنری ایران قابل استناد می‌گردد. هر نوع مطالعه در این باره، وجود چنین دوگانگی را منعکس می‌کند.

به تفکر مفهومی و مضمون بنیادین سبک است که از خلال تسلط به باورهای فرهنگی هر تمدن حاصل می‌گردد. درحقیقت التقاط عینیت و ذهنیت در این گام به‌کار می‌آید و برای مخاطب آشنا به نقش بته‌جقه، آن را نه فقط به مثابه یک صورت گیاهی معمول ختایی که به‌صورت نقشی جلوه می‌دهد که با ترکیب انواع به‌محوریت سرو خمیده به تصویر درآمده است. مهم‌ترین ویژگی بته در این نوع نقش جقه‌ای، سوار بودن آنها بر ساقه‌ای رونده از گل و برگ است. براین حساب برای درک پیچیدگی ناشی از هم‌زمانی چند صورت تصویری در این نقش، برخی اصول سازمان‌دهی ادراک و بیشتر از آن نظر گامبریچ درباره افسانه چشم معصوم به‌کار می‌آید. مشاهده‌گر بر اساس آموزش‌های پیشین، به بازشناسی نقش اصلی اقدام می‌نماید. جزئیات دلخواه را در صورت وجود در جای خود نشانده و مابقی را نادیده می‌انگارد. درحقیقت یافته‌های متقدم بر تصاویر ذهنی حاضر تأثیر می‌گذارد و این‌بار نیز ناظر بر پایه التقاط تفکر دیداری و مفهومی، تصویر مجهول را تعریف می‌کند. چه‌بسا ناظر ناآگاه از ظرفیت خاص این نقش، آن را به یک نگاره ختایی معمولی با ترکیب چند بن گیاهی تقلیل دهد و از دریافت معانی ضمنی نقش بته‌ای فرو بماند.



تصویر ۱: پارچه با نقش بته‌جقه. کاخ گلستان. (نگارنده)

به‌همین دلیل هنوز ارزیابی متعادل از این مسئله دشوار است چون اطلاعات عمده در این قلمرو به‌صورت منظم طبقه‌بندی نشده و حتی به‌رغم تأخر تاریخی، جز در مورد نقاشی، فهرست قابل‌اعتنایی از آثار این دوره به‌دست نیامده است. در میان این حجم از مغفول‌بودگی، در مقاله حاضر، نساجی عصر قاجار به جهت تداوم ارزش‌های هنر ایرانی و زبان خاص خود موردتوجه قرار دارد زیرا برخلاف نظر ساده‌انگارانه بسیاری از شارحین هنر، باید نساجی ایران در عصر قاجار را به قدرت‌نمایی میان دو رکود تعبیر کرد. حیات تازه‌ای که هرچند با تنوع پارچه‌های دوره صفویه قابل‌قیاس نیست اما بازه تاریخی به نسبت کوتاهی میان از رونق افتادگی این صنعت در دوره افشار و زند و منسوخ شدن آن در دوره پهلوی است به همین روی دو تخته پارچه قاجاری به مطالعه موردی این مقاله درآمده تا ضمن به چالش گرفتن دیالکتیک منظر آرنهایم و گامبریچ، گوشه‌ای از هنر ایرانی را موردتوجه قرار دهد. خاصه آنکه برای تدقیق بیشتر پارچه اول به‌گونه‌ای انتخاب شده که نقش آن بیشتر به انتزاع پهلوی می‌زند و به‌عکس نمونه دوم رویکرد طبیعت‌گرایانه بیشتری دارد.

پارچه با نقش بته‌جقه

تکه پارچه تصویر ۱، محفوظ در کاخ موزه گلستان، تحت عبارت کلی منسوج قاجار معرفی شده است. نقش این پارچه، نوعی طرح تکراری از بته‌جقه است. البته درصورت واکاوی مشاهده‌گر و تسلط او بر محیط بازنمایی، موارد بیشتر خودنمایی می‌کند: نقوش انتزاعی که در سطح بته‌جقه به تکرار درآمده، به‌رغم کلیت یکسان؛ در جزئیات، بسیار شبیه اما متفاوت است. به‌طوریکه نقش‌مایه‌های مکرر، حداقل مشتمل بر پنج گونه است. این نقوش نوعی صورت گیاهی را متصور می‌سازد که در تطبیق چارچوب ساختاری آنها با نمونه‌های طبیعی، مشتمل بر گل‌هایی نظیر لاله، بنفشه، بابونه و میخک است که همگی بر شاخه یک گیاه روئیده‌اند.

البته آنچه مخاطب این پارچه را از تدقیق بی‌اندازه درشناخت گونه‌های گیاهی متکثر برحذر می‌دارد توسل

با نظر به توضیح فوق، برای کشف هر نوع بازنمایی در این پارچه، بررسی قراردادهای فرهنگی منتسب با بته‌جقه ضروری می‌نماید. درباره پیشینه این نقش آنکه بسیار کهن‌تر از آن است که به زمان قاجار محدود شود: «بته، یکی از رایج‌ترین نگاره‌های ایرانی است که از روزگار بسیار قدیم تقریباً در همه انواع دست‌بافت‌ها به‌خصوص ترمه، قالی و قلمکار متداول بوده است. به‌سبب همین کاربرد درازمدت، شکل بته، دستخوش دگرگونی شده و این نگاره به بیش از شصت صورت درآمده که متداول‌ترین آن به بته‌جقه معروف است.» (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۴) از نقش بته در دوره‌های پیش از اسلام اطلاعات کمی در دست است اما دیرینگی کاربرد بته در ایران را به عصر سکاها نسبت می‌دهند چراکه «در سبک جانورنگاری این قوم، گاه نگاره بته‌ای سرورزاد، جایگزین دم و بال پرندگان شده است.» (پرهام، ۱۳۷۱: ۲۴۴) این سیر ادامه می‌یابد به‌گونه‌ای که بسیاری از پژوهشگران فرم بال حیوانات اساطیری را نوعی بته‌جقه دانسته‌اند: «در ایران باستان، تصاویر حیواناتی مانند هما، سیمرغ، عقاب، و شیر دیده می‌شود که دارای بال‌های شگفت‌انگیز هستند که ردپای بته‌جقه در آنها هویداست.» (عطروش، ۱۳۸۶: ۴۸) اما اغنای اصلی نقش بته‌ای به دوره اسلامی بازمی‌گردد که با رشد مفاهیم تمثیلی در قالب انتزاع گیاهی، بته‌جقه به مثابه یکی از انواع آن رونق می‌گیرد. «به‌طور مشخص بافت فرش‌هایی که دارای طرح‌های بته‌ای هستند از زمان خلفای عباسی رواج می‌گیرد.» (رجایی، ۱۳۹۵: ۶۷) بعد از آن و در طول دوره حیات فرهنگی، «نقش بته‌ای هنگامی به اوج رسید که علاوه بر غنای رنگ‌آمیزی، حرکت را بر سیلان طرح افزود. در این مرحله نقش بته‌ای تا بی‌نهایت قابل امتداد بود و هیچ مانعی برای توقف این جنبش مداوم وجود نداشت.» (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۴)

در تأیید اصل گیاهی بته‌جقه نیز آنکه در ساده‌ترین وجه با یک معنی ضمنی مشخص است به دسته‌ای برگ، بته می‌گویند. «بته را از بوته گرفته‌اند چراکه گاهی نامی ممکن است بر چند شخص و چند چیز داده شود زیرا آنها در مقام جوهر، یکسان و در صورت متفاوت

هستند.» (ذویار و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۰۲) و «جقه هم بته‌ای ساخته از پر پرندگان است که به نشانه تواضع ایرانیان، در بالای کلاه پادشاهان قرار می‌گرفت و خود همان تجسم عینی سرو سرافکننده در مقیاس کوچک به حساب می‌آمد.» (دهخدا، ذیل واژه) البته با وجود این اندازه از وضوح، درباره وجه اشتقاق نگاره بته‌ای همواره اختلاف‌نظر وجود داشته به‌طوری‌که تعبیرهای متغیر درباره منشأ آن ارائه کرده‌اند. «پژوهشگران تاکنون شکل بته را ملهم از شکل پدیده‌هایی چون شعله آتش، آتش مقدس زرتشت، میوه درخت کاج، سرو خمیده، مرغی که سر در سینه فرو برده، زهدان مادر یا زنی که چادر بر سر دارد و سر در گریبان فرو برده است» (رجایی، ۱۳۹۵: ۶۵) و همچنین «تمثیل بادام و گلابی دانسته‌اند. درحالی‌که شواهد تاریخی بسیار در دست است که هیچ‌یک از این نظریه‌ها درست نیست و تقریباً محقق است که بته در اصل سرو بوده است.» (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۳) از نظر موضع جغرافیایی نیز برخی معتقدند این نقش تجسم گیاه هندی است بنابراین بته‌جقه‌ای از هند به ایران آمده و به‌صورت‌های متفاوت متداول شده است، اما «بوتیا یا بوتیه هندی در هیچ‌یک از اجزای خود، شباهتی به هیچ‌یک از انواع بته‌ای ندارد. این گیاه دو گونه بالارونده و درختی دارد یعنی نزدیک زمین نمی‌روید که بوته خوانده شود حتی گل، برگ و میوه‌اش به هیچ تسامح به نگاره بته‌ای مانده نیست.» (پرهام، ۱۳۷۱: ۳۳۶) «چنانکه به صراحت از طرح شال‌های کشمیری استنباط می‌شود اصل آنها از گنجینه هنرهای تزیینی ایران در دوره مغول و صفوی به هند راه یافته است.» (بیکر، ۱۳۸۶: ۱۴۰) به‌واقع بته، نقش کهنی در باور ایرانیان بوده است. بته در اصل سرو بوده است. سروی که تارک آن از باد خم شده و از ایران به هند رفته است.

در صورت کلی، بته‌جقه نقش تمثیلی و نشانگر یک مفهوم ماورایی است که بر پایه یک قرارداد، به‌صورت مادی تجسم پیدا کرده است. درباره باور به بته‌جقه آنکه، اعتقاد به درخت که در ایران باستان در سرو متجلی می‌شود، سبب می‌شد تا گونه‌های مختلف سرو و درختان هم‌خانواده آن از تقدس برخوردار شوند. «در باورهای

اسطوره‌های ایرانیان، انتساب صفت آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر، رمزی از آزادی و آزادگی به‌شمار می‌رود.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۴۵) «یک‌رنگی نیز که در میان ایرانیان یکی از منش‌های نیکو بود در درخت سرو که بهار و خزان یکسانی دارد، متجلی است. افراشتگی درخت که به‌رغم سرافرازی با هر نسیمی سر فرود می‌آورد اما کماکان سرافراز است از دیگر ویژگی‌های قوم ایرانی بود که از فراز و فرود بازی‌های روزگار سر خم نکرده که سرافراز و نه سرافکنده باقی بمانند. ازسوی دیگر به گواهی ادبیات ایران، سرو نماد آزادگی است چون بی‌نیاز از توجه خلق، عاری از باروری و ثمربخشی است.» (خدایی و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۱۳) «در تأیید این تعبیر آخر می‌توان به اهمیت درخت سرو استناد کرد که در شعر کهن ایرانی، نشانه و نماد زیبایی، رعنائی و اصالت است.» (فونتن، ۱۳۷۵: ۹۹)

بدین قیاس بته‌جقه در ورای کاربرد خود در آرایه‌بندی هنرهای کاربردی، مفاهیم عالی‌تری ارائه می‌کند. به‌ویژه آنکه «انسان سنتی به دنبال ساختن دنیایی به وسیله هنر است که بازتاب‌دهنده تعادل؛ آرامش و صلح است. با اجتناب از تمام کشمکش‌های بین آسمان و زمین، آرامش حالت ازلی وجود مطلوب اوست که بار دیگر اعاده می‌شود.» (اردلان و بختیار، ۱۳۹۲: ۴۰) پس بته که به عنوان نقش گیاهی در هنرهای ایرانی، به صورت فراگیر مورد استفاده قرار می‌گیرد، نگاره‌ای نمادین از اعتقاد ایرانیان است که با هماهنگی میان اجزاء درونی و بیرونی در طی زمان توانسته راه تکامل ببیماید. این آرایه، صورت تمثیلی از اندیشه‌ای است که اکثر قریب به اتفاق هنرشناسان آن را سرو می‌دانند. سروی که با حفظ هویت خود، از طبیعت اولیه‌اش فاصله گرفته و به گونه‌های متفاوت در هنرها جلوه‌گری کرده است؛ «چنین می‌توان نظر داد که این آرایه بعد از دایره مقام اول خلق در عالم نقوش را دارد که خود از حقیقت آن نشأت گرفته است.» (ذویار و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۰۹)

حال، مخاطب آرایه‌های این پارچه در یک رویکرد مفهومی و در ورای جنبه زینتی آن، در صورت تسلط به

تاریخ سبک به معانی رمزی می‌پردازد که در پس آن پنهان شده است. در این شرایط، به‌طور مسلم هر تماشایی به قدر ظرف خود نسبت به خوانش اثر اقدام می‌کند چنانکه در اول گام در صورت آشنایی با این نقش آن را به‌عنوان بته‌جقه شناسایی می‌کند. به دلیل عدم وجود صورت حجمی این نگاره گیاهی در طبیعت به این اندازه از خمیدگی، تنها راه ادراک آن، ملاحظه موارد تجسمی مشابه، پیش از زمان رویارویی با این مورد است به‌گونه‌ای که در صورت عدم آشنایی پیشین با نقش، امکان ادامه معنی‌سازی میسر نخواهد بود. «جایی که هیچ نوع دانشی از نوع چیزی که بازنمایانده شده نداریم، تفسیر و برداشت ما به کل اشتباه خواهد بود.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۳۲۹) در گام بعدی و در صورت غور در معانی رمزی این نقش، بعید نیست به واسطه رجوع به مکتوبات عاری از اعتبار، مطالبات فردی، زمینه فرهنگی و نگاه شخصی، ناظر این نگاره قدم در راه اشتباه بگذارد و به واسطه انتزاع زیاد از حد و چندگانگی آن را به هرچه میل دارد تشبیه کند. کلید حل این مسئله با نظر به ارتباط این نقش و دستمایه اصلی آن یعنی پارچه قابل گشایش است چراکه این بن‌نگاره به دنبال بستر مناسب برای القای نزدیک‌ترین مفهوم است: پارچه در عموم موارد مصرفی با جان آدمی در ارتباط است. با این حساب می‌توان متصور بود که در میان معانی متعددی که برای بته‌جقه قائل می‌شوند، هدف اصلی طراح این پارچه در نقطه خلق بر آن بوده تا برای مخاطب آشنا به فرهنگ ایرانی، صورت آزادگی و بی‌مرگی سرو را به ذهن متبادر گرداند.

درحقیقت آنچه در مطالعه این قطعه پارچه راهگشا می‌گردد تاسی به افسانه چشم معصوم گامبریچ است چراکه الگوی ساختاری این نقش به سبب چندگانگی و عدم تطبیق کامل با نمونه طبیعی، قدرت تعیین‌کنندگی ندارد یعنی به دلیل ساده‌سازی و دگرگونی فرم سرو، چارچوب ساختاری تصویر هرگز به کفایت راهگشای معانی نیست پس برای شناسایی آن به قید اجبار باید به نمونه‌های دیگر رجوع داشت که پیش‌تر مجال ظهور پیدا کرده‌اند. «هنر در فضایی خالی پدید نیامده است. هیچ هنرمندی مستقل از پیشینیان و الگوهایش نیست



شده در منسوجات سده سیزدهم/ نوزدهم به ندرت یافت شده است. به هر روی نمونه حاضر، نشانه کاربرد موفقیت‌آمیز این مضمون در آن دوران و انعکاسی از انتخاب‌گری هنرمندان در ماهیت تجربه‌گرایی دوران قاجار است.» (دیب، ۱۳۹۰: ۵۴) در بررسی بیشتر این تصویر، به جهت طبیعت‌گرایی بیشتر که به واقع‌نمایی غربی گرویده، تأثیر منسوجات وارداتی آشکار است. چنانچه در اطلاعات مربوط به این قطعه یادآوری شده که تولید این پارچه شاید متأثر از رواج چاپ سیلک در اروپا بوده که رنگ‌وبوی ایرانی به خود گرفته است. البته به‌رغم این پردازش طبیعی، شناسایی گونه‌های گیاهی مصور در مسیر هموارتر از نمونه پیش گام برنمی‌دارد. این گوناگونی در تفسیر، فرضیه آرناهایم را به اثبات می‌رساند: «انگاره دیداری تمام چیزهای واجد حجم را تنها به کمک مدیومی سه‌بعدی چون مجسمه‌سازی می‌توان بازنمایی کرد. اگر در این‌گونه موارد، هدف آن باشد که تصویر دوبعدی شبیه ایجاد گردد، حداکثر می‌توان امیدوار بود نوعی ترجمه از شکل مورد نظر ارائه گردد، یعنی به کمک ابزارهای دوبعدی برخی از عناصر ساختاری انگاره دیداری مورد نظر را به نمایش درآورد.» (آرناهایم، ۱۳۹۲: ۱۳۳) این رهیافت برای تصاویر انتزاعی و واقع‌نما کاملاً یکسان است. به همین دلیل، در این تصویر به‌رغم تلاش نقاش در مسیر حرکت به سوی بازنمایی طبیعت‌گرایانه، برخی عناصر نوعی سرگردانی را



تصویر ۲: پارچه با نقش بوته گل رز محمدی، میخک و بنفشه. قاجار. موزه هنری کلیولند (اوهایی). (URL ۱)

چراکه او کمتر از یک دانشمند یا فیلسوف نیست. بخشی از سنت مشخص است و او در محدوده نظام‌مند مسائل کار می‌کند.» (همان: ۹۷) به‌واقع درباره میزان تدقیق در جزئیات، تاریخ سبک به کار می‌آید زیرا وقتی یک تجسم یا یک خوانش با یک تصویر چفت شود به دشواری از آن جدا می‌گردد پس در این قیاس نیز کمتر می‌توان فرمی که به مثابه بته‌جقه نمود پیدا کرده، به جزئیات سازنده‌اش تقلیل داد. در منتسب داشتن معانی رمزی قابل باور به بن‌نگاره بته‌ای نیز در نظر داشتن عینیت‌ها راهگشا خواهد بود. در این حیث، روند پیچیده ارتباط متقابل میان ساختن و هم‌خوان کردن، پیشنهاد و بازنمایی به‌وجود می‌آید و پیدایی هر نوع مفهوم مرتبط با بته‌جقه در ذهن مخاطب، از آموزه‌های پیشین و باور به درستی آنها نشأت می‌گیرد. به همین دلیل است همواره «تمام اصول دخیل در سازمان‌دهی شکل‌ها تا وقتی که مخاطب با بروز معانی متنوع روابط حاصل از زبان هنر آشنا نباشد، ارزش چندانی ندارند؛ البته همچون یادگیری هر زبان تازه، بخش عمده از این آگاهی، ناشی از تمرین است.» (استینسون و کایتون، ۱۳۹۵: ۱۵۸) که در هر فرد در مقیاس متفاوت از دیگری تأثیر می‌گذارد و در هر مورد وابسته به نوع تقریبی است که تماشاگر به آن موضوع دارد پس در نتیجه هر مشاهده، شهودی دیگرگونه را رقم می‌زند که قابل انعطاف بوده و بیان دقیق جزئیات آن تقریباً غیرممکن است.

پارچه با نقش بوته گل رز محمدی، میخک و بنفشه

تصویر ۲، قطعه پارچه‌ای را نشان می‌دهد که براساس اطلاعات موزه هنری کلیولند، به‌صورت آویز یا چیزی شبیه به پرده برای پوشش دیوار و درگاه عمارت کاربرد داشته است. این نمونه ابریشمی با تزیین چاپ باسماهای و نقاشی، با عبارت کلی سلسله قاجار تاریخ‌گذاری گشته است. «تاریخ این اثر، طبق طرح لباس‌ها و ترکیب پیکره‌ها به نیمه اول سده سیزدهم/ سده نوزدهم بازمی‌گردد. این طرح که از قلمدان‌ها و جلدهای لاک‌ی سده‌های یازدهم و دوازدهم/ هفدهم و هجدهم مشتق



تصویر ۴. نقش طاووس، قرقاول و گیاه در گچبری ساسانی تیسفون (عراق) موزه متروپولیتن (نیویورک). (URL3)



تصویر ۳. جلد لاک‌پشت با نقش گل و مرغ قاجار، کتابخانه و موزه ملی ملک (تهران) (URL2)

تجربه می‌کنند.

به‌عنوان نمونه به‌نظر می‌رسد گل‌های برجسته و بزرگ ارغوانی‌رنگ که در هر دو بوته به تصویر درآمده، مؤید گل گلاب یا نوعی گل رز مشهور به محمدی است که در هنر دوره قاجار، نقش عمده‌ای ایفاء می‌کند و در بیشتر نقاشی‌های گل و مرغ ظاهر می‌شود (تصویر ۳). سابقه رخ‌نمایی این گل به زمانی پیش‌تر یعنی اواخر صفوی بازمی‌گردد. «گل سرخ در نقاشی دربار صفوی، نماد آراستگی بود. محبوبیت این نقش ممکن است به اهمیت اجتماعی گل‌برگ‌های گل رز محمدی و به خصوص تولید گلاب مربوط باشد که باعث رواج نقش آن به شکل جدید روی اشیای کاربردی شد.» (دیبا، ۱۳۹۰: ۴۸ و ۵۰) گل دیگری که با گل‌برگ‌های مضرس با دو زاویه دید مختلف، در رنگ‌های بنفش و قرمز قابل ملاحظه است با نظر به نمونه‌های طبیعی و همین‌طور نقاشی این عصر به میخک نزدیک است. ریزه‌گل‌هایی هم که با گل‌برگ‌های مدور و پهن بنفش و اندکی سایه‌روشن در آرایش هر دو بوته به کار رفته، بیش از هر شباهتی، بنفشه را یادآوری می‌کنند. اما در طراحی دو نوع بوته خاص این تصویر، بر بالای یکی، نقش گل محمدی وجود دارد و بر قسمت فوقانی دیگری گلی در رنگ‌های بنفش و قرمز نمایان است که خطوط محیطی آن در بیشترین تناسب با گل نرگس می‌گیرد. نظر به

طراحی ساده این گل، چنین وجهی تقویت می‌شود اما نمود این بن‌نگاره با رنگ‌های بنفش و قرمز به عوض سفید یا زرد، از قطعیت این تعبیر می‌کاهد. البته دور از ذهن نیست که هنرمند این اثر به دلیل تجسم فضایی رنگین و هموار نمودن مسیر گردش چشم، رنگ‌مایه‌های ثابتی را در گل‌برگ‌ها به کار گرفته و استفاده از رنگ سفید و به‌ویژه زرد را که در زمینه به کار برده برای گل‌ها جایز ندانسته است اما به هر روی این تصمیم او، به اختلال در جزئیات تمایزبخش و دگردیسی این نقش از بازنمود خاص به مفهوم عمومی انجامیده است. «به سادگی می‌توان نشان داد اگر سرنخ‌هایی را که به درک تصویر کمک می‌کنند حذف شوند، اشتباهاتی به وجود می‌آید که در حالت عادی تعجب‌آور به نظر می‌رسند.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۳۹۲)

مشابه این روند در نقش چهره‌ها و پرنده نیز وجود دارد. آن‌طور که به سبک نیمه نخست قاجار، چهره زن و مرد جوان چنان به یکدیگر شبیه است که دقت هدفمند، لازمه تمایز آنها از یکدیگر خواهد بود. افزون‌براین، تشخیص پرنده نقره‌ای رنگ تصویر به عنوان گونه خاص آن‌طور در دست‌انداز تشخیص قرار دارد که گروهی آن را به اشتباه قرقاول دانسته‌اند: «قطعه‌ای از ابریشم زردرنگ نفیسی که با طرح‌های مشبک چاپی طرح‌اندازی شده، با

همیشه منظور از پرنده، طاووس نیست اما قراین بسیار وجود دارد که نشان می‌دهد نه تنها ادراک استنباطی که گزینه‌های فرهنگی بر صحت شناختی نقش طاووس مهر تأیید می‌زند.

در نهایت می‌توان اینطور تصور داشت این پارچه با اجماع عناصری چون جوانان زیبارو از جنس زن و مرد، گیاهان رنگین و پرنده بهشتی چون طاووس آن هم بر زمینه زرد درخشان خورشیدگون، تجسمی از پردیس جاودان است. «خاصه آنکه نقاشی نیمه نخست قاجار، متأثر از نمادهای نهادینه شده در ادبیات ایرانی به خلق جهان مثالی پرداخته و مهم آنکه نقاش و سفارش‌دهنده هر دو متوجه یک نکته بنیادی بوده‌اند و آن تبعیت از فرهنگ زیبایی‌شناسانه‌ای است که طی قرون متمادی در فرهنگ و ادبیات ایرانی به عنوان معیار زیبایی‌شناسی پذیرفته شده و در بین عوام و خواص جامعه دارای هویت و کارکرد بودند.» (علیمحمدی، ۱۳۹۲: ۱۴۳) در این میان تصور بهشت به صورت بوستان درختان از مضامین رایج شعر فارسی است. در مورد حاضر، این وجه استعاری به واسطه تجسم صورت بازنمودی زنان و مردان هوری‌وش و همینطور نقش یکی از پرنده‌های محبوب ایرانیان یعنی طاووس تقویت شده است. این تعبیر، مصداق دقیقی برای این سخن است که «تصاویر آنچه را که بودند و آنچه را که همیشه خواهند بود با هم بازنمایی می‌کنند.» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۲۰) یعنی این پارچه با تجسم صور زمینی به مفهوم بزرگتری در ورای خود پهلومی‌زند و نوعی فزونی را متصور می‌سازد که هر مخاطب به اندازه ظرف خود از آن برداشت می‌کند.

با این وجود، در این اصل شکی نیست که هر ناظر به واسطه هم‌زمانی دریافت و تفسیر، در مقیاس دقت و تجربه خود، برداشت دیگرگونی از هر صورت بازنمودی البته در چارچوب ساختاری طرح ارائه می‌کند؛ چه بسا چهره‌های این تصویر، شخصیت خاصی را به ذهن او متبادر سازد یا با پوشیده ماندن جزئیات و تأثیر دانسته‌های غلط، پرنده را شبیه به قرقاول یا هرگونه دیگری جلوه دهد و درکل خوانش‌هایی نسبت به هر عنصر تصویری صورت پذیرد که از اساس رهپویه

چهره جوانان و دوشیزگان زیبا و قرقاول‌ها و بوته‌های گل سرخ جان گرفته است.» (دیبا، ۱۳۹۰: ۵۴) درحالی‌که نگاه دقیق در استخوان‌بندی جانور به‌ویژه دم پهن آن و دیگر جزئیات تأثیرگذار همچون خواب پرها نشان می‌دهد که این پرنده، طاووس است چنانکه گروهی دیگر از جمله صاحبان موزه‌ای آن بر این تفسیر اصرار داشته‌اند: «در دوره قاجار گاهی طرح‌ها روی سطح پارچه نقاشی می‌شدند مثلاً در ابریشمی زردرنگ، تزیینات با خطوط منحنی به صورت شبکه‌ای کار شده و زمینه آن با درخت گل‌دار، طاووس نر و صورت‌های کوچک زنانه که در محل تلاقی نقاط شبکه‌ای قرار گرفته‌اند، پر شده است.» (بیکر، ۱۳۸۶: ۱۴۱) علت تعبیر نادرست اول در تشبیه پرنده به قرقاول از عدم توجه به ساختار و جزئیات مؤثر نقش در درجه اول و تأثیر آموزه‌های غلط پیشین در درجه دوم نشأت می‌گیرد که البته به هر روی گواه بر آن است که دامنه خوانش تصویر، نسبت فرد به فرد متغیر است؛ تا آن اندازه که حتی زمینه‌های پژوهشی محقق نیز بازدارنده دریافت و تفسیر نادرست نخواهد بود. این در شرایطی است که علاوه بر ساختار کلی پرنده، طاووس در مقابل قرقاول با معناسازی نمادین پویای فرهنگ مردم ایران قرابت بیشتری دارد. در فرهنگ، هنر و ادبیات ایرانی، مفاهیم عمیقی با نقش طاووس گره خورده است. از دیرباز در اساطیر این پرنده، صاحب تأثیر بوده است به‌طوریکه نقش آن حداقل از دوره ساسانی در هنر ایران به یادگار می‌ماند (تصویر ۴) و بعدها در آثار ادبی از جمله منطق‌الطیر عطار به عنوان یک مرغ بهشتی مورد اشاره قرار می‌گیرد^{۳۳}. وجه دیگری که بازایی این پرنده را در نقش گل و مرغ تسهیل می‌کند آن است که در یک موازات فرهنگی «این پرنده همانی است که حتی در چین، غالباً همراه گل صدتومانی به تصویر درمی‌آید.» (هال، ۱۳۸۷: ۶۷) بدین حساب حتی معمولاً این باور وجود دارد که نقاشی گل و مرغ با قید احتمال از نقاشی چینی ریشه گرفته است. چنانکه آورده‌اند «ظهور گل و پرنده در هنر کتاب‌آرایی مربوط به تأثیر فرهنگ چینی است که توسط مغولان به هنر ایران معرفی شد.» (دیبا، ۱۳۹۰: ۴۸) بنابراین هرچند در نقاشی گل و مرغ،

متفاوتی را رقم بزند. به هر روی در وجه کلی، این تحلیل دور از نظر نخواهد بود که نقش پارچه مورد بحث، بازنمایی زمینی از نعمت‌هایی چون جوانی، فراوانی و طراوت طبیعی است که می‌توان با توجه به خصایص فرهنگی و مذهبی مردم ایران، آن را به تجلی صوری از بهشت موعود تعبیر کرد؛ یعنی استعاره از امری فراتر که تمایل دارد در ذهن مخاطب وسعت بگیرد و صورت حقیقی پیدا کند. به دلیل چنین قدرتی است که مضمون نقش‌های مصور در هنرهای تجسمی و کاربردی معمولاً از آبخور فرهنگ عمومی سیراب می‌شود تا برای همگان قابل تأویل باشد.

نتیجه‌گیری

هر دو سردمدار اصلی حوزه ادراک دیداری، تقریباً در زمانی مقارن با یکدیگر، بر آن شدند تا چگونگی خوانش تصویر را تحلیل کنند اما وقفه آنجاست که آرنهایم، این فرآیند را به درک انتزاع نسبت داد درحالی که گامبریچ دامنه دریافت و تفسیر را در عرصه تجربه‌های پیشین گسترانید. اعتقاد آرنهایم به نظام گشتالت، بر آن بود خوانش تصویر، پویای یکپارچه است که برای نسل بشر از کودک تا بزرگسال و بدوی تا آموزش‌دیده یکسان عمل می‌کند. او ادعا داشت تصویر با هستی و ذات خود پدیدار می‌شود، پس هویتی دارد که خارج از عرف‌های معین، قابل تعریف است. برعکس گامبریچ به جای استنباط بر دو پارگی ادراک استدلال می‌کرد و به اهمیت ایجاد تناسب بین آموزه‌های اندوخته در ذهن با موقعیت حاضر اصرار می‌ورزید. با این رویکرد، تفکر دیداری مبتنی بر ذهنیت آرنهایم در برابر تفکر مفهومی مبتنی بر عینیت گامبریچ قرار می‌گیرد. آرنهایم بر نقش استنباط در آشکارگی تصویر باور دارد درحالی که گامبریچ فرآیند ساخت و تطبیق را مقابل آن می‌گذارد و معتقد است هر نوع بازشناسی، منوط به دخل و تصرف نهایی مشاهده‌گر است. او برخلاف آرنهایم، برای تصاویر، ساختار معین تعریف نمی‌کند. این درحالی است که او به نقص قادر نیست پاسخی برای چگونگی خوانش اولین تصویر ارائه دهد اما بازهم به آن قائل است که هنر، هیچ ماهیتی از خود ندارد، درعوض خصوصیات ناپایدار آن

براساس وابستگی‌های جامعه تماشاگر تعریف می‌شود. چشم هرگز معصوم نیست و انسان به‌طور کامل تحت‌تأثیر آموزه‌های پیشین تصمیم می‌گیرد پس بهتر است جهت قرابت بیشتر، حتی نشانه‌های جزئی آموخته با شیء مورد مقایسه مشابهت برقرار کند تا ناظر به گمراهی نیفتد. با این حساب بازشناسی نوع بشر در گرو تشخیص جزئیات تمایزبخش قرار دارد و به دلیل تکیه بر واقع‌نمایی به عنوان شیوه بازنماییانه برتر، هنر انتزاعی منحط و ناتمام تلقی می‌شود.

آنچه از قیاس این دو رویکرد حاصل می‌شود نشانگر آن است که نظر گامبریچ درباره چشم انسان در نقطه صفر و در مواجهه با انواع پدیدارها، اعم از تصاویر به کار می‌آید. مخاطب به آنچه اشتیاق دارد، توجه کرده و آنچه را که در طلبش نیست، نادیده می‌انگارد. این در شرایطی است که به‌طور قطع هر تصویر بازنمودی از نوع استلیزه یا طبیعت‌گرا، تحت مجموعه‌ای از اصول استنباطی و قراردادی تعریف می‌شود تا فرم شیء در قالب دوبعد به نمایش درآید. با این حساب هر نوع نمود تجسمی بر سطح، خواه ابتدایی و خواه واقع‌نما، محصول انتزاع ذهن است که آن را روی صفحه تعریف کرده است. در چنین مقیاس بزرگی از هم‌بودی بین انواع بازنمایی، تفاوت مصادیق، ناچیز می‌نماید چنانکه خوانش تصاویر طبیعت‌گرا، کنش عقلانی برتر یا فراتر از ایجاد و مقابله با نقاشی‌های باستان طلب نمی‌کند؛ تنها اصول قراردادی تجسم آنها متفاوت است. در مرتبه‌ای پیش‌تر، تحدید سه‌بعد به کمتر از آن، خاستگاه دشوارتری داشته که هر دو گروه بر آن توفیق یافته‌اند. پس از این نیز هر مشاهده‌گر سالم در هر سطحی می‌تواند همچون هنرمند اثر با انفکاک انتزاع تصویر و استناد بر آن نسبت به بازشناسی موضوع کار اقدام کند. در این خوانش، آموزه‌های قبلی صاحب تأثیر است اما الزام‌آور نیست بدین طریق دوپارگی فرآیند ادراک مدنظر گامبریچ مطرود جلوه می‌کند چراکه بازشناسی تصویر به صرف درک مفهومی مبتنی بر عینیت و تشخیص مشخصه‌های متمایز به شیوه عکس‌گونه و منتج از آموزش قراردادهای بی‌اعتبار نشان می‌دهد. ذهن انسان با تکیه بر کلیات روشن ذهنی در تفکر دیداری، قادر به بازشناسی مواضع جدید است.

خوانش یک تصویر، عوامل مختلفی دخیل است که از تجزیه و تحلیل صرف یک کلیت نشأت نمی‌گیرد بلکه به واسطه ادراک مسائل یاداندوزی شده در طول زمان متأثر می‌گردد. در این شرایط بازنمایی وجود دارد اما وجه فعالانه دریافت و تفسیر خاصه در نمونه‌های مغشوش و چندگانه غنی‌تر است زیرا یک تصویر، حتی با ساختار مستحکم و جزئیات شاخص، تمامیت خود را در ظاهر نشان نمی‌دهد. نتیجه چنین بازخوردی آن است که دامنهٔ بازشناسی به کیفیت ذاتی یک نقش، محدود؛ و تفسیر متناسب با دانش فرهنگی و فردی مخاطب، بسیار پرحاشیه می‌شود. چنانچه حتی ذائقهٔ زیبایی‌شناسی هم‌سان ناظران و برآمدگی آنها از فرهنگ واحد تحت‌الشعاع تجربه فردی قرار می‌گیرد. به‌ویژه آنکه در نقوش پارچه به دلیل اندازهٔ کوچک عناصر تصویری و پس‌روی به بافت زمینه، هر مخاطب متناسب با آموزش پیشین و انتظار خود نسبت به گزینش جزئیات و خوانش تصویر اقدام می‌کند.

پژوهش فوق با مقابله دو نظرگاه استوار در حوزه ادراک دیداری از رودلف آرنهایم و ارنست گامبریچ، بستری فراهم آورد تا نقاط وامانده از توجه این رویکرد، به تدقیق آید. با همین نگاه، به‌کارگیری راهبرد تطبیقی در بین روشمندی‌های صاحب‌نظران ظاهراً هم‌سو در طرح مباحث زیبایی‌شناختی، مسائلی را روشن می‌کند که پیش‌تر در سایه تکرار کلیات، مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته و حتی تحت برخی خصایص بنیادی و زورمند آن نظام فکری مورد کج‌فهمی واقع شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Cognitive Science: علوم شناختی به طور ساده به پژوهش درباره ذهن معنی می‌شود، شاخه‌ای میان‌رشته‌ای وابسته به روان‌شناسی که از زمینه‌هایی همچون فلسفه ذهن، زبان‌شناسی و انسان‌شناسی بهره می‌برد. این علم به بررسی ماهیت فعالیت‌های ذهنی مانند تفکر، طبقه‌بندی و فرآیندهایی نظیر آن می‌پردازد. به صورت مشخص اهداف اصلی این رشته در زمینه تفکر، استدلال، حافظه، توجه و یادگیری قرار دارد.
۲. Common Sense Version: یکی از پنج قوای مدرکه

مشکل آن هنگام ایجاد می‌شود که در برخی از تصاویر، انتزاع زیاده‌ازحد به برقراری نوعی ساختار کلی می‌انجامد که برای دو یا چند نمونه مشابه قابل ایفاد است. در این شرایط ناظر برای صحت بازشناسی به تجربه‌های پیشین تکیه می‌کند. تفاوت این دو ایده آن است که آرنهایم برخلاف گامبریچ، به دلیل فاصله‌گذاری میان تفکر دیداری مبتنی بر ذهن و درک مفهومی مدلول عینیت، به صورت ایجابی بر آموزه‌های متقدم تکیه می‌کند. در این شرایط، دو طرف بحث موافق هستند اگر تصاویر خود را در ضمیر فرد نشان دهند در چگونگی خوانش مخاطب، نقش تعیین‌کننده دارند. چنانکه تأثیر قدرتمند گذشته با تکیه بر آموزش و پیشینه مخاطب، واقعیت‌های ذهنی را مفهوم می‌بخشد و به نوع عینی بدل می‌کند. با این حساب، در عین باورمندی به تفکر دیداری، این اصل انکارناپذیر است که مداخله فردیت ناظر در دریافت و تفسیر تصویر به صورت سطحی یا فراتر؛ در قالب شکل‌دهی و تکامل آن در قیاس با تصاویر حافظه و انواعی که پیش‌تر بر آن وقوف داشته، حصول جایگاه چندگانه ادراک را تأیید می‌کند.

برای آزمون این فرضیه در هنرهای تجسمی و کاربردی با سبک ایرانی، دشواری آنجاست که معمولاً به مطالعه تاریخی در این باب اکتفا شده است. شاید به همین دلیل پارچه‌های ادوار مختلف تاریخی ایران کمتر از نظرگاهی جز توصیف‌های سبک‌شناسانه به بحث درآمده‌اند اما در صورت تعمیق بر آنها، می‌توان دریافت که این نقوش ویژگی‌های کلی دارند که زمینه خوانش صورت بازنمودیشان را فراهم می‌آورد. در این مسیر، مطالعه در دو نمونه از نقوش پارچه‌های دوره قاجار مبین آن است تسلط بر مضمون تفسیری تصویر همچون خوانش تمام اشکال هنری تجریدی و حتی غیرتجریدی بر اساس میزان آگاهی مخاطب قابل سیلان است. درحقیقت پس از بازیابی ساختار اولیه که از منظر آرنهایمی حاصل می‌شود، در یک فرآیند هم‌زمان، نظر گامبریچ مبتنی بر تأثیر فرهنگی مخاطب در تعبیر تصویر بسیار به‌کار می‌آید. در صورت کلی براساس تعاطی مبادی تفکر دیداری و مفهومی، انسان قادر به دخالت در درک فضاهای تجسمی است بنابراین در

- tural/Social and Perceptual Psychology of Art
23. Immanuel Kant (1724- 1804)
24. Karl Popper (1902-1994)
25. John Locke (1632- 1704)
26. Bucket Theory of the Mind
27. Heinrich Wofflin (1864- 1945)
28. Innocent Eye
29. Edmund Husserl (1895- 1938)
30. Tiziano Vecelli (1488-1576)
31. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669)

۳۲. افزون بر جایگاه خاص این نظر در فرآیند ساخت و تطبیق منتج از تفکر مفهومی؛ پیوستگی (Good Connection) و بستگی (Closure) در قوانین ادراک دیداری گشتالت نیز بر این موضوع دلالت دارند. در پیوستگی، مؤلفه‌هایی که دارای طرح‌های وابسته به یکدیگرند، به صورت یک واحد ادراکی دریافت می‌شوند. این اصل دلالت بر آن دارد که چشم انسان مایل است عناصر موجود در یک ساختار دیداری را تا جایی که جهت نقش‌مایه‌ها تغییر نیافته و مانعی ایجاد نشده، دنبال کند. در بستگی یا تکمیل چنانچه بخشی از یک تصویر پوشانده شده باشد، ذهن به صورت خودکار آن را تکمیل می‌کند و به عنوان یک شکل کامل می‌بیند (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۵).

۳۳. بعد از آن طاوس آمد ز رنگار نقش پرش صد چه بل که صد هزار/ چون عروسی جلوه کردن ساز کرد/ هر پر او جلوه‌ای آغاز کرد/ گفت تا نقاش غییم نقش بست/ چینیان را شد قلم انگشت دست/ گرچه من جبریل مرغانم ولیک/ رفت بر من از قضا کاری نه نیک/ یار شد با من به یک جا مار زشت/ تا بیفتمادم به خواری از بهشت (عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۱۱۲).

کتابنامه

- آرنهایم، رودلف (۱۳۹۲). هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق، ترجمه مجید اخگر، چ ۵، تهران: سمت.
آلن، ریچارد و تروی، ملکم (۱۳۸۹). ویتگنشتاین، نظریه و هنر، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.
اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۹۲). حس وحدت، ترجمه ونداد جلیلی، چ ۲، تهران: علم معمار.
استینسون، اوکویرک و کایتون، ویگ‌بون (۱۳۹۵). مبانی هنر (نظریه‌ها و عمل)، ترجمه محمدرضا یگانه‌دوست، چ ۴، تهران: سمت.
بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۶). منسوجات اسلامی، ترجمه مهناز

باطنی، حس مشترک یا بنطاسیاست که مدرک صور است. علت این نام‌گذاری آن است که صور تمام محسوسات ظاهری حاصل شده از سوی حواس پنج‌گانه به آنجا رفته و توسط آن ادراک می‌شود. (ربیعی، ۱۳۸۸: ۶۷)

3. Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001)
۴. Visual Perception: اساس این رویکرد بر آن است که مطالعه درباره چگونگی خوانش تصویر در سایه نتایج دانش روان‌شناسی به ویژه علوم شناختی بار می‌گیرد. رودلف آرنهایم و ارنست گامبریچ، صاحب‌نظران برجسته این حوزه هستند.

5. Rudolf Arnheim (1904- 2007)
۶. Making and Matching: تعلق خاطر گامبریچ به فرآیند ساخت و تطبیق باعث می‌شود - به رغم باور عمیق او به توهم و خطای دید - در بسیاری مواقع نظرات او در خدمت قراردادگرایی افراطی نلسون گودمن قرار بگیرد چراکه به زعم گامبریچ درک زبان هنر در بسیاری موارد نیازمند رمزگشایی و معناکوی است. (هاوس، ۱۳۸۸: ۷۴) همین امر باعث می‌شود تا در مقابل استنباط‌گراها از او به عنوان طرفدار رویکرد قراردادی یاد شود.

۷. Gestalt: اصطلاحی که اوایل سده بیستم میلادی توسط مکتب روان‌شناسی برلین توسعه یافت. این گروه از نظریه‌پردازان هنگام ملاحظه یک یافته ادراکی، بر جنبه هم‌زمانی کل آن تأکید می‌کردند چون باور داشتند، فهم مبتنی بر حواس، کلیت انفکاک‌ناپذیر و پویاست.

8. Perceptualism
9. Conventionalism
10. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye
11. Visual Thinking
12. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation
13. The Image and The eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation
14. Two Methods of Teaching Drawing Skills
15. Gestalten
16. David A. Pariser
17. Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective
18. Ian Verstegen
19. Branko Mitrovic
20. Visuality after Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception
21. Ladislav KesnerAa
22. The Warburg/Arnheim effect: Linking the Cul-

- شایسته‌فر، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
 پرهام، سیروس (۱۳۷۱). *دستبافت‌های عشایری و روستایی*
 فارس، تهران: امیرکبیر.
 پینروز، سر رولند (۱۳۸۹). «در ستایش ایهام»، *ایهام در طبیعت*
 و هنر، گردآوری ریچارد لنگتن گریگوری و ارنست گامبریچ،
 ترجمه پرتو اشراق، تهران: ناهید.
 گامبریچ، ارنست (۱۳۸۸). *تحولات ذوق هنری در غرب*، ترجمه
 محمدمتقی فرامرزی، چ ۲، تهران: فرهنگستان هنر.
 ----- (۱۳۸۹). «ایهام و هنر». *ایهام در طبیعت و*
 هنر، گردآوری ریچارد لنگتن گریگوری و ارنست گامبریچ،
 ترجمه پرتو اشراق، تهران: ناهید.
 ----- (۱۳۹۳). *هنر و وهم: پژوهشی در روان‌شناسی*
بازنمایی تصویری، ترجمه امیرحسین ندایی، تهران: افراز.
 حسینی، مهدی و دارابی، هلیا (۱۳۹۳). «رویکرد میان‌فرهنگی
 در نقد هنر»، *فصلنامه‌ی کیمیای هنر*، س ۳، ش ۱۰، ۲۲-۷.
 خدایی، محمدمزمان؛ کریمی، صادق و یاراحمدی، مهدی
 (۱۳۸۷). «نگاهی به سیر تحول و نمادینگی بته و جقه»،
 نشریه تحقیقات فرهنگی، ش ۲، تابستان، ۱۳۲-۱۰۹.
 ربیعی، هادی (۱۳۸۸). «رویکرد حکمای مشاء به هنر اسلامی».
جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی،
 تهران: فرهنگستان هنر.
 دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*، (دوره جدید)، تهران:
 دانشگاه تهران.
 دیبا، لیلیا (۱۳۹۰). «گل و مرغ». *کتاب ماه هنر*، ترجمه فریبا
 بختیاری و رضا افهمی، ش ۱۶۰، ۵۷-۴۶.
 ذویار، حامد؛ وحدتی، مهنوش و مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۹۴).
 «معانی نمادین نقش‌مایه بته‌جقه». *فصلنامه‌ی کیمیای هنر*، ش
 ۱۵، ۹۹-۱۱۳.
 رجایی، مهدی (۱۳۹۵). «گره هشت و زهره موج‌دار: خاستگاه
 احتمالی نقش‌مایه بوته در فرش»، *پژوهش هنر*، ش ۱۲، ۷۳-
 ۶۵.
 ژوله، تورج (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.
 شاپوریان، رضا (۱۳۸۶). *اصول کلی روان‌شناسی گشتالت*،
 تهران: رشد.
 عطار نیشابوری (۱۳۸۸). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا
 شفیعی کدکنی، چ ۶، تهران: سخن.
 عطرورش، طاهره (۱۳۸۵). *بته‌جقه چیست؟*، تهران: سی‌بال هنر.
 علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲). *همگامی ادبیات و نقاشی*
 قاجار، تهران: یساولی.
 فونتین، پاتریس (۱۳۷۵). *قالی ایران یا باغ همیشه بهار*، ترجمه
- اصغر کریمی، تهران: معین.
 کارول، نوتل (۱۳۸۷). *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه صالح
 طباطبایی، چ ۲، تهران: فرهنگستان هنر.
 کردنوغانی، مهدی (۱۳۹۵). «دیوهای واقعی هگل یا دیوهای
 خیالی گامبریچ»، *فصلنامه‌ی کیمیای هنر*، س ۵، ش ۱۹، ۴۱-
 ۲۳.
 گامبریچ، ارنست (۱۳۹۳). *هنر و وهم: پژوهشی در روان‌شناسی*
بازنمایی تصویری، ترجمه امیرحسین ندایی، تهران: افراز.
 موناری، برونو (۱۳۸۲). *طراحی و ارتباطات بصری*، ترجمه
 پاینده شاهنده، تهران: سروش.
 هال، جیمز (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌های نمادها در هنر شرق و*
غرب، ترجمه رقیه بهزادی، چ ۳، تهران: فرهنگ معاصر.
 هاوس، رزالین هرست (۱۳۸۸). *بازنمایی و صدق*، ترجمه امیر
 نصری، چ ۲، تهران: فرهنگستان هنر.
 یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی*
در ادبیات فارسی، تهران: سروش.
 Arnheim, Rudolf. (1954). *Art & Visual Perception: A Psychology of the Creative Art*. University of California Press. Berkeley.
 ----- (1962). "What Do the Eyes Contribute?". *Audio Visual Communication Review*. Vol. 10. No. 5: 10-21.
 ----- (1966). *Toward a psychology of art*. University of California Press. Berkeley.
 ----- (1969). *Visual Thinking*. University of California Press. Berkeley.
 ----- (1986). "Objective Percepts, Objective Values". *New Essays on the Psychology of Art*. University of California Press. Berkeley & Los Angeles: 297-326.
 ----- (1998). "Gombrich on Art and Psychology". *Journal of Aesthetic Education*. Vol. 32. No. 2: 113-115.
 ----- (1999). "Art as Such". *British Journal of Aesthetic*. Vol. 39. No. 3: 252- 254.
 Carrier, David. (1980). "Perspective as a convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernest Gombrich". *Leonardo*. Vol. 13. No. 4: 283- 287.
 Freeman, Norman. (1972). "Process and product in

- Houghton Mifflin. Boston.
- Pariser, David A. (1979). "Two Methods of Teaching Drawing Skills". *Studies in Art Education*, Vol. 2. No 3: 30-42.
- Popper, Karl (1972). *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford. New York.
- Rotman, Roger & Verstegen, Ian (2007) "Arnheim's lesson: Cubism, collage and Gestalt psychology". *Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 65. No. 3: 287-298.
- Ulmann, Shimon. (1984). "Visual Routines", *Cognition*, Vol. 18. No. 1-3: 97-159.
- Verstegen, Ian. (2004). "Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective". *Theory of Social Behaviour*. Vol. 34. No. 1: 91-102.
- (2007). "Rudolf Arnheim's Contribution to Gestalt Psychology". *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*. Vol. 1. No. 1: 8- 15.
- Wartofsky, Marx. (1979) "Perception, Representation and the Forms of Action: Towards an Historical Epistemology". *Models: Representation and the Scientific Understanding*. Ed. Robert Cohen. D. Reidel Publishing Company. Hingham: 188-210.
- URL 1: http://www.clevelandart.org/art/1916.1483?collection_search_query=qajar+textile&op=search&form_build_id=form_
- URL 2: <http://malekmuseum.org/artifact/1393.05.00126/> (Access Date: 17/05/2018)
- URL 3: <http://www.metmuseum.org/art/collectio/serch/322647?sortBy=Relevance&st=sasanian+plaster&smp;offset=20&arpp=20&pos=37> (AccessDate: 12/05/2018)
- children's drawings". *Perception*. Vol. 1. No. 2: 123-140
- Gombrich, E.H. (1960). *Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon. London.
- (1975). "Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation". *Philosophical Transaction of the Royal Society of London*. Vol. 270. No. 903: 49-119.
- (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon. London.
- (1982). *The Image and The eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon. London.
- (1984). "Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago". *Art Journal*. Vol. 44. No. 2: 162-164.
- Grundmann, Uta & Arnheim, Rudolf. (2001). "The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim". *Cabinet: Mapping Conversation*. Spring. Issue 2. <http://cabinet-magazine.org/issues>. (Access Date: 24/04/2018)
- Husserl, Edmond. (2001). *Logical Investigation*. Trans. John Niemeier Findlay. 5th Ed. Routledge. London & New York.
- Kesner, Ladislav (2014). "The Warburg/Arnheim Effect: Linking the Cultural/Social and Perceptual psychology of art". *Art Historiography*, Vol. 11. Vol.2: 1-23.
- Markus, Hazel Rose and Kitayama, Shinobu. (2010). "Cultures and selves: A cycle of mutual constitution". *Perspectives on Psychological Science*. Vol. 5. No. 4: 420- 430.
- Mitrovic, Branco. (2013). "Visuality after Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception". *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*. Vol. 76. No. 1: 71- 90.
- Nicolaides, K. (1969). *The natural way to draw*.