دیباچهٔ ویراست جدید

این کتاب از اساس بازنویسی شده است. احتمالاً این گونه بازنگری برای یک معلم شکل طبیعی‌تری به خود می‌گیرد تا برای سایر نویسندگان، چرا که معلم به فرصت هر ساله‌ای که برایش پیش می‌آید خو کرده است: فرصتِ آنکه ایده‌های خود را به شکلی پالوده‌تر صورت‌بندی کند، مواد و مصالحِ اضافه را کنار بگذارد و اطلاعات و دیدگاههای تازه را بیفزاید، انتظامِ مواد کارش را بهبود بخشد، و به طور کلی، از بازخوردِ عرضهٔ کارش بهره گیرد.

حدود بیست سال پیش، نسخهٔ اولیهٔ این کتاب به شکلی فشرده و عجولانه به نگارش درآمد؛ چرا که اگر قرار بود اساساً این کار را انجام دهم، باید در مدت پانزده ماه آن را به پایان می‌رساندم. اساس آن نسخه را در نشستی طولانی نوشتم و به‌ندرت در پیِ رجوع به منابعی ورای آنچه در ذهن داشتم برآمدم، و اجازه دادم که احتجاجات و استدلالهایم به همان شکلی که به ذهنم خطور می‌کردند، در پیِ هم روان شوند. تجربه‌ای شعف‌انگیز و بسیار شخصی بود. شاید پذیرشِ صمیمانهٔ کتاب از سوی مخاطبان نیز تا اندازه‌ای مدیون همین شور بی‌پروای کسی باشد که چنین به سهولت پا به راه گذاشته است؛ روحیه‌ای که برای انجام کاری نظام‌مند در حوزهٔ نظری چندان مرسوم نیست.

با این همه، هم‌زمان با تدریسِ مداومِ موضوع کتاب و دریافتِ واکنشهایی که به نحوهٔ ارائهٔ مطلب صورت می‌گرفت، برخی از اشکالات این رویکرد نیز آشکار شد. من عمدهٔ مباحث تشریحی‌ام را از معدودی اصولِ مبنا برگرفته بودم، ولی این اقتباس در همه جای متن کتاب به اندازه کافی وضوح پیدا نکرده بود، و خودِ اصول نیز چنان‌که باید تشریح نشده بودند. این سبک و سیاق چندان با ذهنیت هنرمندان و دانشجویانِ هنر که معمولاً از رهگذر جزئیات بصری حس عمومی حاکم بر کلیت کار را درک می‌کنند، ناهمخوان نبود. با این همه، به‌تدریج دریافتم که حتی آنها نیز از یک ترکیب منسجم‌تر بهرهٔ بیشتری خواهند برد؛ و بدون شک، این شیوه برای دانش‌پژوهان و متفکران، که کارهای نظام‌مندتر را می‌پسندند، نیز قانع‌کننده‌تر خواهد بود.

علاوه بر اینها، اصولِ مبنای کار نیز در دو دههٔ پیش به وضوح امروز در ذهنم شکل نگرفته بود. در ویراست حاضر، اهتمام من بر آن بوده است که نشان دهم گرایش به سوی ساده‌ترین ساختار، رشد تحوّل بر طبق مراتب تمایزیابی، خصیصهٔ پویای یافته‌های حسی[1] و دیگر اصول بنیانی در مورد تمامی پدیده‌های بصری صادق است. به نظر نمی‌رسد تحولات اخیر این اصول را ملغا کرده باشند. به عکس، احساس من آن است که این اصول به‌تدریج جایگاه بایستهٔ خود را پیدا می‌کنند؛ و امیدوارم که تأکید آشکارتر بر حضورِ فراگیر این اصول خواننده را قادر سازد تا وجوه گوناگون شکل،[2] رنگ، فضا و حرکت را به شکلی قانع‌کننده‌تر به منزلهٔ تجلیات گوناگون مدیومی واحد و یکپارچه دریابد.

در هر فصل، بخشهایی از متن قدیمی از محکِ زمان سربلند بیرون آمده است، و اگر قضاوت خوانندگانِ کتاب اساساً با من موافقتی داشته باشد، باید بگویم که آنها برای یافتن مفاهیم و تعاریفی که ممکن است، به عنوان مراجعه‌کنندگانی ثابت‌قدم، به آنها خو کرده یا شاید وابسته شده باشند، دشواری چندانی نخواهند

---

1. percepts
2. shape

داشت. با این حال، ممکن است آنها این مفاهیم را در جای دیگری از فصل مورد نظر، یا حتی در فصلی دیگر، بیابند؛ و تنها امید من آن است که این جابه‌جاییها در راستای ایجاد کلیتی منطقی‌تر صورت گرفته باشند.

گذشته از اینکه اینجا و آنجا سطرها و صفحاتی از نسخهٔ نخست حذف یا خلاصه شده است، باید گفت که بخش اعظم متن، چه از نظر زبان و چه از نظر محتوا، جدید است. در هر حال، بیست سال دل‌مشغولی فعالانه نسبت به یک موضوع ردّ و نشانهای خود را بر جای خواهد گذاشت. در عین حال چنان‌که دور از انتظار نیست، این کتاب نیز چون هر موجود زندهٔ دیگری با گذر زمان سر به فربهی و فراگیری بیشتر نهاده است؛ ایده‌های تازه‌ای اندوخته شده، مثالهای تازه‌ای پیش رویم قرار گرفته، و پژوهشهای بی‌شماری در این زمینه منتشر شده است. با این همه، ویراست تازه ادعایی بیش از نسخهٔ قدیمی، یعنی مرورِ جامعِ متون تخصصی این حوزه، ندارد. من در این مدت کماکان در پی شواهد و ادلّهٔ درخور توجه از میان پدیده‌های بصریِ مرتبط با هنرها بوده‌ام. در عین حال، کتاب را از برخی پیچیدگیها و حاشیه‌رویها پیراسته‌ام و در مقاله‌های جداگانه‌ای که اکنون در کتابی با عنوان به *سوی روان‌شناسی هنر*[3] گرد آمده‌اند، به برخی از این مسائل پرداخته‌ام. اگر خوانندگان نثر کتاب را پیراسته، روان و موجز یافتند، مایلم به اطلاع آنها برسانم که این مزیتها را مرهونِ زحمات ویراستاری ممتاز، یعنی موریل بل، هستم. همچنین، باید از همسرم، ماری، تشکر کنم که دست‌نوشته‌های درهم ریخته‌ام را خواند و تایپ کرد.

بیشتر تصاویرِ نسخهٔ اولیه حفظ شده‌اند، و البته برخی از آنها با تصاویری جذاب‌تر جایگزین شده‌اند. در نهایت، تنها امید من آن است که این کتاب با گوشه‌های تاب برداشته، صفحات حاشیه‌نویسی شده، و آغشته به لکه‌های رنگ و گچ، روی میز و پیشخوان کسانی که عملاً درگیرِ نظریه و عملِ هنری‌اند به حیات خود ادامه دهد، و حتی در جامهٔ آراسته‌تر نیز کماکان به حوزهٔ زبان ویژه‌ای راه یابد که هنرهای بصری برای تحقق کنش بی‌کلام خود بدان نیاز دارند.

ر.آ.
گروه مطالعات بصری و محیطی
دانشگاه هاروارد
کمبریج، ماساچوست

[3]. *Toward a Psychology of Art*

مقدمه

شاید چنین به نظر برسد که هنر در خطر غرق شدن در انبوه حرف و حدیثها قرار دارد. ما به‌ندرت با نمونه‌ای تازه مواجه می‌شویم که حاضر باشیم آن را به عنوان هنر اصیل بپذیریم؛ با این همه، اطرافمان پر است از انبوه کتابها، مقاله‌ها، پایان‌نامه‌ها، سخنرانیها، درس‌گفتارها و کتابهای راهنمایی که همه در صددند برای ما روشن کنند که چه چیزی هنر است و چه چیزی نیست؛ و چه کسی در چه زمانی و به چه دلایلی فلان اثر را به وجود آورد. تصویر اندام خُرد و لطیفی که خیل جراحان و تحلیل‌گرانِ غیرمتخصص حریصانه آن را قطعه‌قطعه می‌کنند، از ذهن انسان خارج نمی‌شود؛ و بدین‌ترتیب ممکن است به این نتیجه برسیم که اساساً دلیل مبهم بودن مفهوم هنر در روزگار ما آن است که بیش از اندازه راجع به آن فکر می‌کنیم و حرف می‌زنیم.

با این همه، چنین تشخیصی محتملاً چندان تیزبینانه نیست. تردیدی نیست که شرایط حاضر تقریباً برای هیچ‌کس رضایت‌بخش نیست؛ ولی اگر با دقتی بیشتر در صدد یافتن دلایل آن برآییم، درمی‌یابیم که در واقع ما وارثان شرایط فرهنگی‌ای هستیم که نه‌تنها برای آفرینش هنری مناسب نیست، بلکه مستعدِ ایجاد نوعی تفکر غلط در این باره است. تجربه‌ها و ایده‌های ما معمولاً یا عمومی و سطحی است، یا ژرف و خصوصی. ما از موهبتِ درک اشیاء به کمک حواس غافل شده‌ایم. نزد ما مفهوم از ادراک فاصله گرفته است و تفکراتمان در عوالم انتزاعی سیر می‌کند. چشمان ما به ابزارهایی برای بازشناسی و اندازه‌گیری تقلیل یافته‌اند؛ و بدین‌ترتیب، ما از فقدان ایده‌هایی که بتوان آنها را با تصاویر بیان کرد و ناتوانی از کشف معنای آنچه می‌بینیم، رنجور شده‌ایم. در چنین شرایطی طبیعی است که در محضر اشیائی که معنای خود را تنها به دیده‌ای بی‌شائبه می‌نمایانند، احساس سرگشتگی کنیم، و به رسانهٔ آشناتر کلمات پناه بریم.

صرف دیدنِ شاهکارهای هنری چیزی را تغییر نمی‌دهد. افراد بسیاری وجود دارند که از موزه‌ها بازدید می‌کنند و کتابهای هنری جمع‌آوری می‌کنند بدون آنکه با هنر تماس پیدا کرده باشند. قابلیت ذاتی فهمیدن از طریق چشمها در ما پژمرده شده است و باید بار دیگر شکوفا شود. این شکوفایی بیش از هر چیز به مدد کار با مداد و قلم‌مو و اسکنه و شاید دوربین تحقق می‌یابد. اما در اینجا نیز عاداتِ غلط و برداشتهای اشتباه سد راه کسی می‌شوند که می‌خواهد مستقلاً به کار بپردازد. اغلب اوقات مؤثرترین کمک به چنین شخصی آن است که نقاط ضعف و نمونه‌های خوب را به بیننده نشان دهیم و بدین‌ترتیب او را با نمونه‌های عینی روبه‌رو سازیم. اما چنین کمکی معمولاً به شکل نمایش بی‌کلام صورت نمی‌گیرد. انسانها دلایل انکارناپذیری برای صحبت با یکدیگر دارند و من فکر می‌کنم که این سخن در حوزهٔ هنرها نیز حقیقت دارد.

با این حال، در این حوزه باید به هشدارهای هنرمندان و مدرّسان هنر در مورد کشاندن گفتار به آتلیه و کارگاه هنری گوش سپاریم؛ حتی اگر خود آنها برای انتقال این هشدار از کلمات زیادی بهره گیرند. پیش از هر چیز ممکن است آنها تأکید کنند که نمی‌توان با زبان کلمات ویژگیهای بصری را به کسی منتقل کرد. باید گفت که در این سخن بهره‌ای از حقیقت نهفته است. کیفیتهای خاص تجربه‌ای را که اثری از رامبراند در ما برمی‌انگیزد، تنها تا حدی می‌توان به زبان توصیف و تشریح تقلیل داد. با این حال این محدودیت نه فقط در مورد هنر، که در مورد هر موضوع تجربه‌ای، مصداق دارد. هیچ توصیف و تشریحی ـ چه توصیف کلامی‌ای که یک منشی از چهرهٔ کارفرمایش ارائه می‌دهد، چه گزارش پزشک در مورد نظام غدد بدن

یک بیمار ـ نمی‌تواند چیزی بیش از بیان برخی از ویژگیهای کلی نمونه‌ای خاص باشد. یک دانشمند الگوهای مفهومی‌ای بنا می‌کند که، اگر بخت با او یار باشد، بازتابی از عناصر اصلی آنچه را مایل است در مورد پدیده‌ای خاص بفهمد، در اختیارش خواهند گذاشت. با این همه، او می‌داند که چیزی به عنوان کپیِ تمام‌عیار یک نمونهٔ منفرد در دسترس نیست. همچنین، این را نیز می‌داند که ضرورتی برای بازتولید دقیق چیزی که وجود دارد، در میان نیست.

هنرمند نیز در این میان از مقولات خاص خود، از قبیل شکل و رنگ، برای درک معانی عمومی حاضر در یک مورد خاص بهره می‌گیرد. او نه در پی بازتولید آن مورد منحصربه‌فرد برمی‌آید، و نه قادر به انجام این کار است؛ و شکی نیست که نهایت تلاش او نیز خود شیء یا کنشی ویژه و منحصربه‌فرد است. جهانی را که ما در هنگام مواجهه با اثری از رامبراند بدان تقرّب می‌جوییم، هیچ‌کس دیگری عرضه نکرده است؛ و پای‌گذاردن به این جهان به معنای جذب فضا و خصیصهٔ ویژهٔ تیرگیها و روشناییها، چهره و حالات انسانهای به نمایش درآمده، و چشم‌انداز ویژه‌ای است که از رهگذر تمامی این عناصر نسبت به زندگی اتخاذ شده است ـ یعنی جذب و دریافت آن به مدد بی‌واسطگی حواس و احساساتمان. کلمات می‌توانند ـ و باید ـ آن‌قدر چشم به راه بمانند تا ذهن ما ویژگیهای عمومی این تجربهٔ منحصربه‌فرد را از طریق حواس، مفهوم‌پردازی، و نام‌گذاری بیرون کشد و جذب خویش سازد. اخذِ این نوع ویژگیهای عمومی از یک اثر هنری دشوار است، ولی در اساس تفاوتی با کوشش برای توصیف ماهیت دیگر پدیده‌های پیچیده، همچون آرایش عینی یا ذهنی مخلوقات زنده، ندارد. هنر فراوردهٔ موجودات زنده است و بنابراین چندان پیچیده‌تر یا ساده‌تر از خودِ موجودات نیست.

بسیار پیش می‌آید که کیفیاتی را در یک اثر هنری حس می‌کنیم ولی قادر به بیان آنها در قالب کلمات نیستیم. دلیل ناکامی ما استفاده از زبان نیست، بلکه آن است که هنوز چگونگی انتقال کیفیات مزبور به قالب مقولات کلی متناسب با آنها را نیاموخته‌ایم. زبان قادر نیست این کار را به شکلی بی‌واسطه انجام دهد، زیرا زبان مجرای مستقیم برقراری تماس حسی[4] با واقعیت نیست؛ کارکرد زبان صرفاً نامیدن چیزی است که ما دیده‌ایم، شنیده‌ایم، یا دربارهٔ آن فکر کرده‌ایم. البته به هیچ وجه نمی‌توان زبان را رسانه‌ای غریبه به‌شمار آورد که تناسبی با عناصر ادراکی ندارد؛ به‌عکس، زبان تماماً راجع به تجربیات ادراکی است. با این حال، پیش از آنکه بتوانیم این تجربیات را نام‌گذاری کنیم، باید آنها را به کمک تحلیلِ ادراکی به قالب مجموعه‌ای از ضوابط در آوریم. خوشبختانه تحلیل ادراکی بسیار انعطاف‌پذیر است. این نوع تحلیل قوهٔ باصرهٔ ما را برای نفوذ در یک اثر هنری تا محدوده‌های نفوذناپذیر آن مجهز می‌سازد، و بدین‌ترتیب راه را بر ما می‌گشاید.

پیش‌فرض دیگر آن است که تحلیلِ کلامی قابلیت خلق و دریافت شهودی ما را عقیم می‌سازد. باز هم باید گفت که این سخن عاری از حقیقت نیست. تاریخ پشت سر و تجربیات زمان حال نمونه‌های فراوانی از تخریب ناشی از فرمولها و دستورالعملها را به ما نشان می‌دهد. ولی آیا مجازیم از این امر نتیجه بگیریم که در هنرها باید یکی از قابلیتهای ذهن را به حالت تعلیق در آورد تا قابلیتی دیگر به درستی عمل کند؟ آیا به واقع این‌گونه نیست که نابسامانیها درست هنگامی رخ می‌نمایند که یکی از قوای ذهنی به قیمت کنار گذاردن دیگری فعال شود؟ تعادل ظریف جمیع قوای یک شخص، که کارامدی و سرزندگی او در گرو آن است، تنها با

[4]. sensory

دخالت عقل در کار شهود برهم نمی‌خورد؛ بلکه مسدود شدن قوه خردورزی توسط احساسات نیز بـه همـان وضعیت می‌انجامد. کورمال رفتن در تاریکی چندان بـارآورتر از تعهـد کورکورانـه بـه قواعـد نیسـت. تحلیـل بی‌ضابطهٔ خویش ممکن است ضرررسان باشد، ولی بدوی‌گری سطحی کسی که از درک چگـونگی و چرایـی فعالیت خویش سر باز می‌زند نیز نتیجهٔ دیگری دربر ندارد. زیست انسان مدرن بـا خودآگـاهی بـی‌سـابقه‌ای همراه است و بنابراین، او باید از این قابلیت بهره‌مند شود. شاید عمل زیستن دشوارتر شده باشد، ولـی راهـی برای نادیده گرفتن این مسئله باقی نمانده است.

هدف این کتاب بحث پیرامون برخی از محاسن قوهٔ باصره و از رهگذر آن کمـک بـه بازیافـت و هـدایت ایـن محاسن است. تا جایی که به خاطر می‌آورم همواره با هنر سروکار داشته‌ام، ماهیت و تاریخ آن را مورد مطالعه قـرار داده‌ام، چشمان و دستان خود را در آن آزموده‌ام، و در طلب همنشینی هنرمندان، نظریـه‌پـردازان هنـر، و مربیـان هنری برآمده‌ام. مطالعات من در حوزهٔ روان‌شناسی این علاقه را قوت بخشیده‌اند. دیدن در حوزهٔ روان‌شناس جـای می‌گیرد؛ و تاکنون کسی بدون پیش کشیدن روان‌شناس، پیرامون فرایندهای خلق یا تجربهٔ هنـری سـخن نگفتـه است. برخی از نظریه‌پردازان هنر از یافته‌های روان‌شناسی به بهترین شکل استفاده می‌کننـد، و برخـی دیگـر ایـن یافته‌ها را به شکلی یک‌سویه یا بدون آنکه ذکری از آنها به میان آورند، به‌کار می‌گیرنـد؛ در هـر صـورت همـه بـه ناگزیر از روان‌شناسی بهره می‌گیرند، حال چه شکل روزامد آن باشد، چه اشکال خود ساخته‌تر یا بر جای مانـده از نظریات پیشین.

از سوی دیگر، برخی از روان‌شناسان از منظر علائق حرفه‌ای خود به هنرها پرداخته‌اند. ولی شاید بتـوان گفت که این گروه از نویسندگان صرفاً به صورت ضمنی به درک آنچه واقعاً در این زمینه واجد اهمیت است، یاری رسانده‌اند. دلیل اصلی این امر، آن است که روان‌شناسان فعالیت هنری را عمدتاً به عنوان ابـزاری بـرای پژوهش در باب شخصیت انسانی مد نظر قرار می‌دهند، گویی هنر تفاوت چندانی با یـک لکـهٔ جـوهر تسـت رورشاخ[5] یا پاسخهای ارائه شده به یک پرسشنامه ندارد. در حالتهای دیگر، آنها بررسیهایشان را به موارد قابل اندازه‌گیری و شمارش‌پـذیر، یـا مفـاهیم برگرفتـه از فعالیتهـای تجربـی، درمانگـاهی و روان‌درمـانی محـدود ساخته‌اند. شاید بتوان دلیل این برخورد احتیاط‌آمیز را درک کرد، چرا که سروکار داشتن با هنر، به مانند هر موضوع بررسی دیگر، مستلزم دانش عمیقی است که صرفاً با دلبستگی درازمدت و تعهـدی بردبارانـه حاصـل می‌شود. نظریهٔ هنر خوب باید رنگ و بوی کارگاه را در خود داشته باشد، هر چند که زبـان آن بایـد از زبـان صحبتهای درون‌گروهی نقاشان و مجسمه‌سازان متمایز باشد.

کار کنونی خود من از بسیاری جهات محدود شده است. در اینجا، تنها راجع به مـدیومهای بصـری، و از میان آنها عمدتاً در مورد نقاشی، طراحی، و مجسمه‌سازی، صحبت می‌شود. البته باید گفـت کـه ایـن تأکیـد چندان هم خودخواسته نیست. این هنرهای ریشه‌دار نمونه‌هایی بی‌شمار با بیشترین تنوع و بالاترین کیفیـت را در اختیارمان قرار می‌دهند. این هنرها برخی از وجوه فرم را با چنان دقت و وضوحی به نمایش می‌گذارنـد

[5]. Rorschach test؛ تستی که در آنفرد ِ مورد آزمایش تداعی خود را از لکه‌های اتفاقی جوهر بیان مـی‌کنـد و ایـن تـداعی بـه عنـوان فرافکنیهـای شخصیتی وی تحلیل می‌شود. این تست را هرمان رورشاخ ابداع کرد. م

که تنها از یک کار دستی[6] نشئت یافته از ذهن برمی‌آید. در این حال، این نمونه‌ها حساسیت ما را نسبت به پدیده‌های مشابه، اما کمتر آشکاری برمی‌انگیزند که در هنرهای فوتوگرافیک و اجرایی به چشم می‌خورند. در واقع، بررسی حاضر از دل تحلیل روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی رسانه فیلم که در دهه‌های بیست و سی انجام شده، شکل گرفت.

محدودیت دیگر کار من محدودیتی روان‌شناختی است. تمامی وجوه ذهن، اعم از وجوه شناختی، اجتماعی یا انگیزشی، در هنر دخالت دارند، با این حال مسائلی همچون جایگاه هنرمند در اجتماع، تأثیر نوع اشتغال او در رابطه‌اش با دیگر انسانها، یا نقش فعالیت خلاقه در تلاش ذهن برای رسیدن به اقناع و آگاهی، در کانون توجه این کتاب جای ندارند. علاوه بر آن دغدغهٔ من در بررسی حاضر روان‌شناسی مصرف‌کنندهٔ هنر نیز نیست. در عوض امید من آن است که غنای اشکال، رنگها و حرکاتی که در تصاویر این کتاب به چشم می‌خورد این صرف محدودیتها را جبران کند. صرف برقراری نوعی نظم در این سرسبزی فراگیر، ایجاد نوعی هیئت کلی در میان آنها و دریافت برخی اصول کلی، کار عظیمی پیش رویمان قرار می‌دهد.

نخستین هدف من این خواهد بود: ارائهٔ توصیفی از انواع چیزهایی که می‌بینیم و انواع سازوکارهای ادراکی‌ای که در پس داده‌های بصری دست‌اندرکارند. با این حال، توقف در این سطح اولیه، کل پروژه را ناقص و بی‌معنا باقی می‌گذارد. اشکال بصری، جدای از آنچه به ما منتقل می‌کنند، هیچ معنا و مفهومی ندارند. به همین دلیل در این کتاب همواره از الگوهای درک شده به سمت معانی بیانی آنها حرکت می‌کنیم؛ و حالا که به چنین حرکتی دست می‌یازیم، می‌توانیم امیدوار باشیم که آنچه را به دلیل محدود ساختن گسترهٔ چشم‌اندازمان از دست داده‌ایم، از رهگذر ژرفای حاصل بازیابیم.

اصول مبنای تفکر روان‌شناختی من و بسیاری از آزمایشهایی که در ادامه بدانها ارجاع خواهم داد، برگرفته از نظریهٔ گشتالت[7]اند ـ شاخه‌ای از روان‌شناسی، که هیچ ارتباطی با اشکال گوناگون روان‌درمانی که این نام را به خود گرفته‌اند ندارد. واژهٔ *gestalt*، که واژه‌ای آلمانی به معنای شکل یا فرم است، از ابتدای سدهٔ حاضر برای اشاره به مجموعه‌ای از اصول علمی به‌کار گرفته می‌شود که عمدتاً بر مبنای تجربیاتی در زمینهٔ ادراک حسی[8] شکل گرفته‌اند. این مسئله عموماً مورد پذیرش واقع شده است که بنیانهای دانش امروزین ما دربارهٔ ادراک بصری در آزمایشگاههای روان‌شناسان گشتالت پی‌ریزی شده است، و پرورش فکری خودِ من نیز بر مبنای کارهای نظری و عملی این مکتب شکل یافته است.

با ملاحظه‌ای دقیق‌تر، باید گفت که روان‌شناسی گشتالت از ابتدای کار خود نوعی خویشاوندی با هنر داشت. صحبت از هنر در سرتاسر نوشته‌های ماکس ورتهایمر،[9] ولفگانگ کوهلر،[10] و کورت کوفکا،[11] به چشم می‌خورد. در نوشته‌های آنان مکرراً با اشاراتی روشن به هنر مواجه می‌شویم، ولی نکتهٔ مهم‌تر آن است که روح حاکم بر تفکر این مردان برای هنرمند کاملاً آشناست. به واقع، تذکر این نکته به دانشمندان که با

---

6. handiwork
7. gestalt theory
8. sensory perception
9. Max Wertheimer
10. Wolfgang Köhler
11. Kurt Koffka

تحلیل جزءبه‌جزء نمی‌توان اکثر پدیدارهای طبیعی را به نحوی بایسته توصیف کرد، مستلزم وجود نوعی دید هنری نسبت به واقعیت بود. و این مسئله که با انباشت اجزاء منفرد نمی‌توان به یک کلیت دست یافت چیزی نبود که یادآوری آن به هنرمندان ضرورت داشته باشد. دانشمندان در طول قرون متمادی توانسته‌اند با اتکا به توصیف شبکه‌هایی از روابط مکانیکی، نکات باارزشی در مورد واقعیت به ما بگویند؛ ولی ذهنیتی که از درک ساختار یکپارچهٔ یک کل ناتوان باشد، هیچ‌گاه نتوانسته است به خلق یا درک اثر هنری بپردازد.

کریستین فن ارنفلس،[12] در مقاله‌ای که نام نظریهٔ گشتالت را به ارمغان آورد، این مسئله را پیش می‌کشد که اگر دوازده شنونده به تک‌تک نتهای دوازده‌گانه یک ملودی گوش بسپارند، حاصل‌جمع تجربیات آنها برابر با تجربهٔ کسی نیست که کل ملودی را یکجا شنیده باشد. بیشتر آزمایشهای آتی نظریه‌پردازان گشتالت در راستای نشان دادن این مسئله طرح‌ریزی شده بود که چگونگی ظهور عناصر منفرد وابسته به جایگاه و نقش آن در الگویی کلی است. فرد اندیشمندی که این بررسیها را مطالعه می‌کرد نمی‌توانست از ستایش تلاش فعالانه برای دستیابی به وحدت و سامان‌مندی که در عملِ سادهٔ نگریستن به الگوی ساده‌ای از خطوط متجلی بود، خودداری کند. بدین‌ترتیب، آشکار می‌شد که عمل دیدن ثبت مکانیکی عناصر حسی نیست، بلکه نوعی دریافت حقیقتاً خلاقانه ـ تخیلی، ابداعی، هوشمندانه، و زیبا ـ از واقعیت است. بنابراین، روشن شد که کیفیاتی که مایهٔ مباهات متفکر و هنرمند است، در واقع، ویژگی تمامی فعالیتهای ذهن به‌شمار می‌آید. همچنین، روان‌شناسان به‌تدریج در می‌یافتند که این واقعیت فاقد مبنا و اتفاقی نیست: اینکه مجموعه‌ای از اصول واحد بر تمامی قابلیتهای گوناگون ذهنی حکمفرما هستند، ناشی از این واقعیت است که ذهن همواره در مقام یک کل عمل می‌کند. ادراک مشتمل بر تفکر، تفکر مشتمل بر شهود، و مشاهده مشتمل بر ابداع است.

ارتباط چنین دیدگاههایی با نظریه و عمل هنری آشکار است. ما دیگر مجاز نیستیم کار هنرمند را فعالیتی خود ـ بسنده به‌شمار آوریم که به نحوی اسرارآمیز از بالا تغذیه می‌شود و از دیگر فعالیتهای بشری جدا، و با آنها بی‌ارتباط است؛ بلکه باید نوع اعلای نگریستن را که به خلق هنر بزرگ منتهی می‌شود نیز حاصل رشد فزایندهٔ فعالیت معمولی‌تر و پیش‌پا افتاده‌تر چشمها در زندگی روزمره به‌شمار آوریم. همان‌گونه که جستجوی عادی برای دستیابی به اطلاعات، به دلیل کشف و القای شکل و معنا در اطلاعات مورد نظر فعالیتی «هنری» است، دریافتهای هنرمند نیز محصول ابزاری زیستی، و شیوهٔ پالایش یافته‌ای برای درک این مسئله است که ما کیستیم و در چه شرایطی قرار داریم.

مادام که مصالح خام تجربه به منزلهٔ انباشته‌ای بی‌شکل از محرکها در نظر گرفته می‌شد، چگونگی برخورد مشاهده‌گر نیز ظاهراً بسته به میل شخصی او بود. برطبق این دیدگاه، عمل دیدن به شکلی کاملاً ذهنی شکل و معنا را به واقعیت حمل می‌کند. هیچ دانشجوی هنری این مسئله را انکار نمی‌کند که هر هنرمند یا فرهنگ واحدی جهان را مطابق با چشم‌انداز خاص خود شکل می‌دهد. ولی مطالعات گشتالتی روشن ساخت که اغلب موقعیتهایی که با آنها مواجه می‌شویم، از ویژگیهای خاص خود برخوردارند که مستلزم درکی متناسب از جانب ما هستند؛ و اینکه لازمهٔ نگریستن به جهان، کنش متقابل میان خواص به نمایش درآمدهٔ شیء و ویژگی ذاتی ذهن نگرنده است. همین عنصر عینی تجربه است که تلاش برای

[12]. Christian Von Ehrenfels

تمایزگذاری میان تصویرهای[13] بسنده و نابسنده از واقعیت را موجه می‌سازد. افزون بر آن، می‌توان تصور کرد که هر تصویر بایسته‌ای از جهان، واجد جوهر حقیقت مشترکی است که هنر تمامی اعصار و مکانها را بالقوه با تمامی انسانها مرتبط می‌سازد. اگر به صورت آزمایشگاهی ثابت می‌شد که یک فیگور خطی خوش‌ساخت در اساس خود را به مثابه شکلی واحد به تمامی مشاهده‌گران ـ فارغ از تداعیها و خیالاتی، که این شکل از طریق پس‌زمینهٔ فرهنگی و سرشت فردی‌شان در آنها برمی‌انگیزد ـ تحمیل می‌کند، می‌توانستیم، حداقل از نظر بنیانهای کلی، در مورد کسانی که آثار هنری را می‌نگرند نیز چنین انتظاری داشته باشیم. این نوع اتکا به اعتبار عینی گزارهٔ هنری، پادزهری کاملاً ضروری برای کابوس ذهن‌گرایی و نسبی‌گراییِ عنان گسیخته فراهم ساخت.

در نهایت، کشف اینکه عمل دیدن به معنای دریافت الگوهای ساختاری بامعناست، نه ثبت مکانیکی اجزاء و عناصر، درس روشنگری به همراه داشت. اگر این نکته در مورد ادراک سادهٔ یک شیء حقیقت داشت، قطعاً در حوزهٔ تماس هنری با واقعیت نیز صادق بود. بدین‌ترتیب، واضح بود که هنرمند را نیز به مانند ابزار بینایی‌اش نمی‌شد صرفاً نوعی ابزار مکانیکی ثبت و ضبط به‌شمار آورد. بازنمایی هنری یک شیء دیگر نوعی نسخه‌برداری ملال‌آور از جزئیات ظاهری و ناپایدار آن نبود. به عبارت دیگر، این امر نوعی معیار قیاس علمی برای نشان دادن این واقعیت در اختیارمان قرار می‌داد که تصاویر واقعیت، حتی اگر کاملاً از شباهت «واقع‌نمایانه» نیز فاصله بگیرند، می‌توانند اعتبار خود را حفظ کنند.

کشف اینکه حوزهٔ آموزش هنری نیز مستقلاً به نتایج مشابهی در این زمینه دست یافته بود، مرا بسیار دلگرم ساخت. در این میان، به طور اخص گوستاف بریچ،[14] که از طریق هنری شافر ـ زیمرن[15] با کار او آشنا شده بودم، معتقد بود که ذهن در تلاش برای دستیابی به برداشتی سامان‌مند از واقعیت، به شکلی قاعده‌مند و منطقی از ساده‌ترین الگوهای ادراکی به سمت الگوهایی با پیچیدگی بیشتر حرکت می‌کند. بدین‌ترتیب، شواهدی وجود داشت حاکی از آنکه اصول به دست آمده در آزمایشهای گشتالتی، در فرایند رشد نیز فعال‌اند. تأویل روان‌شناختی از فرایند رشد که در فصل چهارم کتاب حاضر بسط یافته است، عمیقاً وامدار صورت‌بندیهای نظری و تجربیات یک عمر فعالیت شافر ـ زیمرن در مقام یک مربی است. اثر وی، به نام شکوفا *ساختن فعالیت هنری*،[16] نشان می‌دهد که ظرفیت تجربهٔ هنرمندانهٔ زندگی امتیاز ویژهٔ معدودی از متخصصان نابغه نیست، بلکه هر انسان عاقلی که طبیعت یک جفت چشم به او ارزانی کرده باشد، از این امکان برخوردار است. از نظر یک روان‌شناس، این مسئله بدان معناست که مطالعهٔ هنر بخشی ضروری از مطالعهٔ انسان است.

من، با پذیرش مخاطرهٔ اینکه ممکن است اسباب ناخرسندی همکاران حوزهٔ علمی‌ام را فراهم سازم، در بررسی حاضر اصولی را که بدانها اعتقاد دارم با نوعی یک‌سویگی جسورانه به‌کار گرفته‌ام؛ تا حدی بدین خاطر که احداث دوراندیشانهٔ پله‌های پشتی، خروجیهای جنبی، اتاقهای اضطراری، و سالنهای انتظارِ جدل دیالکتیکی، ساختمان کار را گسترده و بلااستفاده می‌ساخت و جهتیابی در آن را دشوار می‌کرد؛ و تا اندازه‌ای به این دلیل که

---

13. conception
14. Gustaf Britsch
15. Henry Schaefer-Simmern
16. *The Unfolding of Artistic Activity*

در برخی موارد اظهار یک دیدگاه به شکل خام و ساده، و موکول ساختن اصلاحات آینده به بازی نیروها و دیدگاههای ناهمگون، ممکن است مفید واقع شود. همچنین، باید از تاریخ‌نگاران هنر به خاطر اینکه ممکن است مواد کارشان را آن‌چنان که شایسته است به‌کار نگرفته باشم، پوزش بطلبم. محتملاً در حال حاضر، برای هیچ شخص واحدی مقدور نیست که گزارش جامعی از پیوندهای میان نظریهٔ هنرهای بصری و آثار مرتبط در حوزهٔ روان‌شناسی ارائه دهد. اگر سعی کنیم دو حوزه را که در عین ارتباط با یکدیگر مستقلاً شکل یافته‌اند، با یکدیگر همسو کنیم ناگزیر به انجام بسیاری از اصلاحات و تعدیلهای ضروری، و نادیده گرفتن موقتی بسیاری از نقاط ابهام، خواهیم بود. من ناگزیر به تأمل در این‌باره بودم که در چه مواردی نمی‌توانم به یقین دست پیدا کنم، و در چه مواردی نمی‌توانم به مشاهدات دیگران اتکا کنم و باید چشمان خودم را به‌کار گیرم. دشواریهای زیادی را برای اشاره به مسائلی متحمل شده‌ام که نیازمند پژوهشی نظام‌مند هستند. در هر صورت، حالا که گفتنیها گفته شده و کار به پایان رسیده است، می‌توانم هم‌صدا با هرمان ملویل بگویم: «کل این کتاب جرعه‌ای بیش نیست ـ و بلکه جرعه‌ای از یک جرعه. آه از دست زمان، توان، نقدینگی، و بردباری ما!».

این کتاب به موضوعی می‌پردازد که هر کسی می‌تواند آن را به دیده ببیند. من تنها تا آنجا به متون نقد هنری و زیبایی‌شناسی اتکا کرده‌ام که مرا و دانشجویانم را در بهتر دیدن یاری رسانده باشند. سعی کرده‌ام از سرگیجه دادن خواننده با خواندن انبوه مطالبی که هیچ خدمت مفیدی به او نمی‌کنند، بپرهیزم. یکی از دلایل من برای نگارش این کتاب آن است که فکر می‌کنم بسیاری از مردم از ابهام مرعوب‌کنندهٔ بحثهای هنری، بازی با مصطلحات و مفاهیم زیبایی‌شناختی بی‌رمق، صحنه‌آراییهای شبه‌علمی، کندوکاو نابجا برای یافتن نشانه‌های آسیب‌شناختی، بحث و فحص بی‌پایان در مورد امور کم‌اهمیت، و لطایف نکته‌بینانه به تنگ آمده‌اند، هنر ملموس‌ترین پدیدهٔ روی زمین است، و دلیلی ندارد ذهن کسی را که می‌خواهد دربارهٔ آن بیشتر بداند، آشفته کنیم.

ممکن است رویکرد من از نظر بعضی از خوانندگان خشک، بی‌روح، و بی‌تناسب با موضوع جلوه کند. شاید آنها پاسخ خود را در نکته‌ای بیابند که گوته زمانی برای دوستش، کریستین گوتلوب هاینه،[17] استاد فن بلاغت در گوتینگن، نوشت: «همان‌طور که می‌بینی، نقطهٔ شروع من بسیار ملموس است، و ممکن است در نظر بعضیها چنین جلوه کند که من به شکلی بسیار دنیوی به معنوی‌ترین امور پرداخته‌ام؛ ولی شاید مجاز به گفتن این نکته باشم که خدایان یونانیان در آسمان هفتم یا دهم بر تخت جلوس نکرده بودند بلکه در کوهستان المپ سکنا داشتند، و گامهای غول‌آسای ایشان نه در فاصلهٔ میان خورشیدها و آسمانها، که دست بالا در فاصلهٔ کوهها بر زمین می‌نشست». با این حال، ممکن است ذکر ملاحظاتی دربارهٔ نحوهٔ استفاده از این کتاب مفید باشد. به تازگی مربی جوانی در کالج دارتموت اسمبلاژی[18] به نمایش گذاشت که، مفتخرم بگویم، نام آن *ادای احترام به آرنهایم*[19] بود. این اثر از ده تله‌موش هم‌شکل تشکیل شده بود که در یک ردیف کنار هم قرار گرفته بودند. در جایی که باید طعمه قرار می‌گرفت، او نام ده فصل کتاب حاضر را نوشته بود و هر

---

17. Cristian Gottlob Heyne

18. assemblage، اثری سه‌بعدی که از گرد آوردن و سر هم کردن عناصر یافته شده به وجود آمده باشد. کم‌وبیش معادل کلاژ در حوزهٔ آثار سه‌بعدی. م

19. *Homage to Arnheim*

کدام را روی یکی از آنها نصب کرده بود. اما اگر هشدار هنرمند در این اثر را بر حق بدانیم، باید ببینیم که او در قبال چه چیزی به ما هشدار می‌دهد؟

در واقع، اگر از این کتاب به عنوان راهنمایی برای شیوهٔ برخورد با آثار هنری استفاده شود، ممکن است مانند نوعی تله عمل کند. هر کس معلمانی را دیده باشد که عده‌ای از بچه‌ها را در موزه‌ای همراهی می‌کنند، می‌پذیرد که واکنش نشان دادن در برابر آثار بزرگان، در بهترین حالت، دشوار است. درگذشته، بازدیدکنندگان می‌توانستند با تمرکز بر موضوع اثر، هنر آن را نادیده بگذارند. سپس، نسلی از منتقدانِ بانفوذ این دیدگاه را طرح کردند که اساساً هرگونه توجه به موضوع اثر نشان آشکار نادانی است. از آن پس، مفسران هنر به ستایش از مناسبات صوری آثار پرداختند. ولی از آنجا که آنان اشکال و رنگها را در نوعی خلأ مورد توجه قرار می‌دادند، کار آنها نیز صرفاً صورت تازه‌ای از نادیده گرفتن هنر بود زیرا چنان‌که پیش‌تر اشاره کردم، اشکال بصری تنها از رهگذر آنچه به ما منتقل می‌کنند، معنا می‌یابند. حال تصور کنید که معلمی به شکل سطحی از روش این کتاب به عنوان راهنمایی برای درک یک اثر هنری استفاده کند: «خوب بچه‌ها، حالا بگذارید ببینیم که چند نقطهٔ قرمزرنگ در این نقاشی ماشین وجود دارد!» بدین‌ترتیب، کار را به شکلی نظام‌مند پیش می‌بریم، و فهرستی از تمامی اشکال منحنی و زاویه‌دار تهیه می‌کنیم. در پی یافتن خطوط موازی و نمونه‌های برهم‌نمایی[20] و روابط فیگور و زمینه برمی‌آییم؛ و در سطوح بالاتر، نظام میزانهای[21] اثر را مشخص می‌کنیم. بدین‌ترتیب، زمانی که کل موارد را در زنجیره‌ای به هم پیوستیم، می‌توانیم بگوییم که حق مطلب را در مورد کلیت اثر ادا کرده‌ایم. البته می‌توان چنین کرد، و نمونه‌های آن نیز وجود دارد، ولی کسی که پیرو روان‌شناسی گشتالت باشد کمترین عنایتی به این شیوهٔ برخورد نشان نمی‌دهد.

اگر کسی بخواهد به محضر یک اثر هنری راه یابد، باید پیش از هر چیز با آن به عنوان یک کل مواجه شود. این کار چه حسی به ما القا می‌کند؟ فضای غالب رنگها و پویش‌شناسی شکلها چیست؟ پیش از آنکه به هر یک از عناصر مجزای اثر توجه کنیم، ترکیب کلی کار چیزی به ما القا می‌کند که نباید آن را از دست بدهیم. ما به دنبال مضمون و کلیدی می‌گردیم که همه چیز حول آن شکل می‌گیرد. اگر اثر موضوعی داشته باشد، سعی می‌کنیم بیشترین آگاهی ممکن را از آن به دست آوریم، زیرا هیچ‌یک از چیزهایی را که هنرمند در اثر خود قرار می‌دهد، نمی‌توان بدون خسران نادیده گرفت. سپس، با اتکا به ساختار کلیتِ کار، سعی می‌کنیم ویژگیهای بنیانی آن را باز شناسیم و چگونگی نفوذ این ویژگیها را در عناصر متکی بدانها مورد بررسی قرار دهیم. به‌تدریج کل گنجینه اثر خود را بر ما آشکار می‌کند، در جایگاه شایستهٔ خویش قرار می‌گیرد، و همپای درک و دریافت صحیح ما، تمامی قوای ذهنی‌مان را با پیام خویش فعال می‌سازد.

هنرمند همین هدف را دنبال می‌کند. اما انسان، بنابر اقتضای طبیعت خود، مایل است آنچه را که می‌بیند تبیین کند، و دریابد که برای چه می‌بیند و در واقع چه می‌کند. کتاب حاضر می‌تواند در این زمینه مفید واقع شود. هدف از این کتاب، که خلاصهٔ جامعی از سازوکارهای صوری به ما ارائه می‌دهد، آن نیست که با برجسته ساختن مقولات بصری، با رسیدن به اصول بنیادین، و با به نمایش گذاردن روابط ساختاری دست‌اندرکار،

---

[20]. superposition

[21]. systems of gradients

جایگزین شهود خودانگیخته شود، بلکه می‌خواهد این قابلیت را حساس‌تر کند، پشتوانه‌ای برای آن فراهم سازد، و عناصر سازندهٔ آن را انتقال‌پذیر گرداند. اگر ابزارهای ارائه شده به جای غنی ساختن تجربه آن را عقیم سازند، حتماً در جایی اشتباهی پیش آمده است؛ باید از تله برحذر بود.

نخستین تلاش من برای نگارش این کتاب به سالهای 1941 تا 1943 باز می‌گردد؛ زمانی که بدین منظور کمک‌هزینه‌ای از بنیاد یادبود جان سایمون گوگنهایم[22] دریافت کردم. در جریان کار به این نتیجه رسیدم که ابزارهای موجود در روان‌شناسی ادراک آن زمان برای بررسی برخی از مسائل بصری مهم در حوزهٔ هنر نابسنده است. بنابراین، به جای نگارش کتابی که مد نظر داشتیم، به انجام برخی از بررسیهای ویژه، عمدتاً در حوزه‌های فضا، بیان و حرکت، و به منظور پر کردن برخی از خلأهای موجود، همت گماردم. این مطالعات در دوره‌های آموزشی روان‌شناسی هنر در کالج سارا لارنس[23] و مدرسهٔ نوین مطالعات اجتماعی[24] واقع در نیویورک بسط یافتند و به محک تجربه آزموده شدند. زمانی که، در تابستان سال 1951، بورسیهٔ بنیاد راکفلر[25] امکان یک سال فراغت از کار را برایم فراهم ساخت، احساس کردم توان ارائهٔ گزارشی منسجم از این حوزه را دارم. ارزش این کتاب هر چه باشد، من بسیار وامدار مدیران بخش علوم انسانی بنیاد هستم که فرصت آن را برایم فراهم ساختند تا نیازم را به مکتوب ساختن یافته‌هایم برآورده سازم. باید در نظر داشت که این بنیاد هیچ‌گونه کنترلی بر پروژه اعمال نکرد و هیچ مسئولیتی در قبال نتیجهٔ کار ندارد.

در سال 1968 به دانشگاه هاروارد رفتم. گروه مطالعات بصری و محیطی، که در بنای زیبایی از آثار لوکوربوزیه واقع بود، برای من به منبع الهام تازه‌ای بدل شد. بدین ترتیب، برای نخستین‌بار توانستم در همنشینی نقاشان، مجسمه‌سازان، معماران، عکاسان، و فیلم‌سازان، تمامی آموزشهایم را به روان‌شناسی هنر اختصاص دهم و پیش‌فرضهایم را در برابر آنچه در استودیوهای دوروبرم مشاهده می‌کردم، بیازمایم. اظهارنظرهای هوشمندانهٔ دانشجویانم نیز همواره چون جریانی شوینده عمل می‌کرد و اجزای سازندهٔ این کتاب را جلا می‌داد.

در پایان مایلم از سه تن از دوستانم، هنری شافر ـ زیمرن مربی هنر، میر شاپیرو[26] مورّخ هنر، و هانس والاچ،[27] روان‌شناس، قدردانی کنم، که فصول دست‌نویس نسخهٔ اولیهٔ کتاب را خواندند و پیشنهادها و اصلاحات ارزشمندی به من ارائه دادند. همچنین، از آلیس ب. شلدون سپاس‌گزارم که پس از انتشار کتاب در سال 1954 بسیاری از نقایص فنی کار را به من تذکر داد. نام نهادها و مالکانی که اجازه دادند آثار هنری‌شان را در اینجا چاپ کنم یا از متون منتشر شده‌شان نقل قول بیاورم در توضیحات داخل متن و در پایان کتاب ذکر شده است. همچنین تشکر فراوان خود را از کودکانی که از طراحیهایشان استفاده کرده‌ام، و اکثرشان را نمی‌شناختم، ابراز می‌کنم، به‌ویژه، خرسندم از اینکه کتابم برخی از طراحیهای آلموت لاپورت را که بیماری در سنِ سیزده سالگی زندگی سبک‌پای سرشار از زیبایی و استعداد او را نابود کرد، در خود حفظ می‌کند.

---

22. John Simon Guggenheim Memorial Foundation
23. Sarah Lawrence College
24. New School for Social Research
25. Rockefeller Foundation
26. Meyer Shapiro
27. Hans Wallach