نسبت تاریخ هنر و روان‌شناسی ادراک در اندیشه‌ی ارنست گامبریچ

چکیده‌ی فارسی

این پژوهش به بررسی نسبت روان‌شناسی ادراک با نظریه‌ی تاریخ هنر ارنست گامبریچ می‌پردازد و نشان می‌دهد که مفاهیم «بازنمایی»، «شکل‌واره» و «سهم نظاره‌گر» چگونه در پیوند با یکدیگر، الگویی تبیینی برای تاریخ هنر فراهم می‌کنند. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعه‌ی کتابخانه‌ای است و کتاب *هنر و وهم*، همراه با دیگر آثار گامبریچ و خوانش‌های انتقادی پژوهشگران بعدی، مبنای تحلیل قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که گامبریچ بازنمایی را فرایندی ادراکی-تاریخی می‌داند که در تعامل میان امکانات رسانه، قراردادهای تصویری و فعالیت ذهنی مخاطب تحقق می‌یابد. شکل‌واره‌ها، به‌منزله‌ی فرضیه‌های تصویری موروثی، ادراک و عمل هنرمند را هدایت می‌کنند و در مواجهه با مسائل، کارکردها و موقعیت‌های تازه اصلاح می‌شوند؛ سهم نظاره‌گر نیز چگونگی تحقق تصویر را از طریق حافظه، انتظار، فرافکنی هدایت‌شده و تکمیل سرنخ‌های دیداری توضیح می‌دهد. پژوهش همچنین سه محدودیت نظریه‌ی گامبریچ را بررسی می‌کند: ابزاری‌شدن نسبی فرم، تقلیل آفرینش به عقلانیت حل مسئله و بقای منطق پیشرفت در تاریخ بازنمایی. در بازسازی پیشنهادی، فرم به‌عنوان سازمان زیبایی‌شناختی، فرایند فنی به‌مثابه‌ی صورت مادیت‌یافته‌ی پوئسیس و تحول تاریخی به‌صورت دگرگونی موقعیتی امکانات تصویری فهم می‌شود. بدین‌ترتیب، الگوی گامبریچ برای پیوند ادراک و تاریخ هنر معتبر است، مشروط بر آنکه تجربه‌ی هنری به بازشناسی، کارایی فنی و پیشرفت خطی تقلیل نیابد.

کلیدواژه‌ها: ارنست گامبریچ؛ روان‌شناسی ادراک؛ شکل‌واره؛ فرافکنی؛ سهم نظاره‌گر.

English abstract:

This study examines the role of perceptual psychology in Ernst Gombrich’s theory of art history and investigates how his account of representation, schema, and the beholder’s share can be reconstructed as a historical model of pictorial production and reception. The research adopts a descriptive-analytical method based on library study. *Art and Illusion* is the principal source, while Gombrich’s other writings and later critical interpretations clarify the theoretical dimensions of his project. The central question is how Gombrich connects mechanisms of perception with historically variable artistic conventions without reducing works of art to passive copies of reality or arbitrary cultural codes.

The analysis first shows that Gombrich rejects a naïve conception of mimesis according to which an image is valuable insofar as it resembles or reproduces its object. Pictorial resemblance is not treated as a natural property, but as a functional achievement produced through the interaction of medium, convention, and perception. Every image is materially different from what it represents, yet it can organize visual cues in ways that activate recognition, depth perception, spatial inference, and imaginative completion. Realism is therefore understood not as the universal criterion of art, but as one historically specific system for arranging visual information and generating perceptual conviction. Different media and traditions produce different forms of resemblance because their media and conventions differ.

آماده انتشار هنرهای زیبا

The study then examines schema as the link between perceptual psychology and the historical formation of style. Schemas are inherited, learned, and revisable pictorial patterns embodied in earlier works, workshop practices, genres, compositional formulas, technical procedures, and institutional traditions. The artist does not begin from an unmediated encounter with nature, but from a repertory of hypotheses. These hypotheses guide perception and production, while confrontation with a subject, function, medium, or unfamiliar task may lead to their adjustment. Gombrich's model is illuminated through Karl Popper's problem-oriented epistemology: pictorial making begins with provisional solutions that are tested, criticized, and corrected rather than with neutral observation. Popper's philosophy is treated as an epistemological analogy, not as a direct psychological theory.

On this basis, style is defined neither as the expression of a collective spirit nor merely as an individual signature. It is a historically situated field of available schemas, conventions, problems, and possible solutions. Gombrich's "logic of the situation" enables the historian to reconstruct the goals, constraints, media, functions, audiences, and alternatives within which an artistic choice became reasonable. The comparison between Masaccio and Leonardo demonstrates that stylistic change should not be described as a movement from inferior to superior realism. Each artist reorganizes inherited resources in response to different pictorial and expressive problems. Historical explanation therefore concerns changes in the space of possibilities rather than movement toward a single visual norm.

The third part analyzes the beholder's share. Images become perceptually effective only through the active participation of viewers, who approach them with memory, schemas, and culturally shaped expectations. Gombrich's notion of guided projection explains how viewers interpret incomplete or ambiguous cues without imposing arbitrary meanings. The work constrains plausible perceptual hypotheses, while the viewer identifies subjects, infers depth and movement, completes omitted relations, and attributes expressive qualities to formal configurations. Examples from Chinese painting and decorative art show that participation is not limited to Western realism or filling empty spaces. It also operates through expectation, repetition, deviation, rhythm, and the selective organization of information.

The final section evaluates the limits of Gombrich's model and proposes a reconstruction on three levels. First, form risks becoming instrumental when explained mainly through recognition, illusion, and perceptual guidance. Drawing on Rudolf Arnheim, the study argues that formal organization possesses an irreducible aesthetic force grounded in balance, tension, rhythm, surface, and internal visual relations. Second, the model of schema and correction may reduce artistic creation to technical problem solving. To address this limitation, technical operations are reinterpreted as materialized poiesis: artistic practice not only solves given problems but may redefine them, disclose possibilities of the medium, and reorganize aesthetic horizons. Third, despite Gombrich's opposition to teleology, his history of Western representation can suggest a cumulative movement toward greater perceptual efficiency. The study

therefore distinguishes local technical advances from overall artistic progress and replaces the latter with “situational transformation.” Artistic history is understood as the transmission, selection, modification, combination, forgetting, and revival of pictorial possibilities, without a fixed direction or final standard.

The study concludes that Gombrich provides a powerful middle-level model for connecting perception and history. Representation emerges through the interaction of media, conventions, schemas, artistic choices, and the viewer’s activity. Yet the theory becomes more adequate when form is recognized as aesthetically effective in its own right, creation is understood as both problem solving and poietic invention, and historical change is interpreted non-teleologically. Reconstructed in this way, Gombrich’s approach can explain how images are made, recognized, and historically transformed while avoiding psychological reductionism and deterministic histories of style.

Keywords: Ernst Gombrich; psychology of perception; schema; projection; beholder’s share.

مقدمه

تبیین دگرگونی سبک‌های هنری یکی از مسائل بنیادی تاریخ هنر است. مورخ هنر با تفاوت‌هایی در شیوه‌ی ترسیم فضا، سازمان‌دهی فرم، کاربرد رنگ، امکانات فنی و میزان شباهت تصویر به جهان دیدارپذیر روبه‌روست؛ اما توصیف این تفاوت‌ها به‌تنهایی روشن نمی‌کند که چرا برخی شیوه‌های بازنماییٔ در دوره‌ای تثبیت می‌شوند و در موقعیتی دیگر تغییر می‌کنند. از سوی دیگر، نسبت‌دادن دگرگونی سبک‌ها به مفاهیمی کلی مانند روح زمانه، اراده‌ی تاریخی یا حرکت ضروری هنر نیز غالباً از چگونگی عمل هنرمندان و شرایط واقعی تولید تصویر فاصله می‌گیرد. ازاین‌رو، تاریخ هنر نیازمند سطحی از تبیین است که نه به فهرست‌کردن ویژگی‌های صوری آثار محدود شود و نه تحول هنر را به نیروهای انتزاعی و فراگیر تقلیل دهد. در این میان، رابطه‌ی میان دیدن و تصویرکردن اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. پرسش اینجاست که آیا می‌توان تغییر شیوه‌های بازنمایی را بر اساس دگرگونی در مسائل ادراکی، امکانات رسانه‌ای، قراردادهای تصویری و انتظارات مخاطبان توضیح داد؟

پروژه‌ی نظری ارنست گامبریچ را می‌توان تلاشی برای پاسخ‌گویی به این پرسش دانست. او با پیوندزدن تاریخ هنر به روان‌شناسی ادراکٔ می‌کوشد توضیح دهد که شیوه‌های بازنمایی چگونه در بستر سنت‌های تصویری شکل می‌گیرند، تثبیت می‌شوند و دگرگون می‌گردند. از نظر گامبریچ، تصویر نتیجه‌ی مواجهه‌ای بی‌واسطه و خنثی با جهان مرئی نیست؛ زیرا دیدن و تصویرکردن هر دو تحت‌تأثیر تجربه‌های پیشین، قراردادهای آموخته‌شده، امکانات رسانه و انتظارات فرهنگی قرار دارند. هر شیوه‌ی بازنمایی درون مجموعه‌ای تاریخی از امکانات و محدودیت‌ها پدید می‌آید و به کارکردها و مسائل معینی پاسخ می‌دهد. اهمیت رویکرد گامبریچ در آن است که میان سازوکارهای شناختی نسبتاً پایدار انسان و تنوع تاریخی قراردادها و صورت‌های تصویری پیوند برقرار می‌کند.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش حاضر چگونگی ایجاد این پیوند است و هدف مقاله این است که این پرسش را ازطریق تحلیل مفاهیم «شکل‌وارهٔ» و «سهم نظاره‌گرٔ» گامبریچ و تبیین میان‌سطحی و مسئله‌محورٔ او از دگرگونی‌های تاریخی هنر پاسخ دهد؛ به‌گونه‌ای که روشن شود روان‌شناسی ادراک در اندیشه‌ی گامبریچ تنها مبنایی برای توضیح چگونگی دیدن و بازنمایی

نیست، بلکه در صورت‌بندی روشی برای فهم تاریخی هنر نیز نقش دارد. هدف دیگر مقاله، بررسی حدود این نظریه است و نشان‌دادن این که نظریه‌ی گامبریچ در تحلیل سازمان زیبایی‌شناختی فرم، وجه ابداعی آفرینش و جهت تحولات تاریخی به چه نوع تکمیل یا بازنگری نیاز دارد. دامنه‌ی بحث عمدتاً بر نظریه‌ی بازنمایی در *هنر* و *وهم*ٌ متمرکز است و نمونه‌های تاریخی نیز برای روشن‌کردن سازوکار نظری این چارچوب بررسی می‌شوند.

روش پژوهش:

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر پایه‌ی مطالعه‌ی کتابخانه‌ای انجام شده است. فرایند تحلیل در این مقاله بر سه گام استوار است: نخست، مفاهیم محوری نظریه‌ی گامبریچ در *هنر* و *وهم* و آثار مرتبط شناسایی و تحلیل می‌شوند؛ سپس یافته‌ها بطور خاص در بافتار تاریخ هنر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ و در نهایت محدودیت‌های این نظریه شناسایی می‌شود و پیشنهادهایی برای گستردن افق‌های آن و کاربستش در پژوهش‌های هنری ارائه می‌گردد.

پیشینه‌ی پژوهش:

در پژوهش‌های فارسی مربوط به نظریه‌ی گامبریچ، بیش از تحلیل مفهومی بر کاربست روش گامبریچ در تحلیل نمونه‌های مشخص هنری و چگونگی خوانش تصویر توجه شده است (بعنوان نمونه نک آفرین، ۱۴۰۴؛ صداقت‌کیش و دیگران، ۱۳۹۹؛ مافی‌تبار و دیگران، ۱۳۹۶؛ کاتب و دیگران، ۱۳۹۷؛). از طرف دیگر مقالاتی در مورد نقد گامبریچ بر سنت زیبایی‌شناسی غربی (نک کردنوغانی، ۱۳۹۵) و سبک‌شناسی او (نک سیبویه و دیگران، ۱۴۰۴) نوشته شده است که به‌طور خاص به شالوده‌ی روان‌شناختی رهیافت گامبریچ نمی‌پردازند.

در پژوهش‌های انگلیسی‌زبان، دیوید کریر در مقاله‌ی «گامبریچ و تبیین‌های تاریخ هنری» به ساختار تبیین تاریخی نزد گامبریچ پرداخته و نسبت میان شکل‌واره‌ها و انتخاب‌های هنری را بررسی کرده است (Carrier, 1983). ریچارد وودفیلد نیز در پژوهش‌های خود درباره‌ی ادراک و آمادگی ذهنی زمینه‌های روان‌شناختی نظریه‌ی او و نقش تجربه و انتظار در دیدن را بازسازی کرده است (Woodfield, 2003). این مطالعات بیش از همه در روشن‌کردن منابع فکری و منطق درونی نظریه‌ی گامبریچ اهمیت دارند. در سوی دیگر، برخی پژوهش‌ها بر نقد یا بازخوانی نظریه‌ی گامبریچ متمرکز بوده‌اند. نورمن برایسن، با نقد رویکرد ادراک‌محور، کفایت توضیح تصویر بر اساس سازوکارهای عمومی ادراک را زیر سؤال می‌بَرد (Bryson, 1983) در پژوهش‌های متأخر تر، بعنوان نمونه، با دقت در سازوکار تجربه‌ی ادراکی، شرح‌های تازه‌ای از مفهوم «سهم نظاره‌گر» به دست داده شده است (Seth, 2019).

آنچه در این پژوهش‌ها (خاصه پژوهش‌های فارسی) کمتر به‌صورت یکپارچه بررسی شده، چگونگی تبدیل مفاهیم روان‌شناختی گامبریچ به الگویی برای تبیین تاریخی دگرگونی سبک‌هاست. پژوهش حاضر می‌کوشد این فاصله را با پیوندزدن دو سطح ادراک و تاریخ برطرف کند و درعین‌حال نشان دهد که این الگو برای توضیح سازمان زیبایی‌شناختی فرم، وجه ابداعی آفرینش و جهت تحولات تاریخی به چه نوع بازنگری نیاز دارد.

مبانی نظری:

آماده انتشار هنرهای زیبا

برای ورود به بحث زمینه‌های طرح نظریه‌ی گامبریچ، باید برخی مؤلفه‌های نظری را که بطور مستقیم در صورت‌بندی مفاهیم محوری او نقش داشته‌اند روشن کرد. در این بخش به‌اختصار توضیحی ارائه می‌شود از دو افق فکری که در کار گامبریچ به هم می‌پیوندند: روان‌شناسی ادراک و سنت تاریخ‌نگاری هنر آلمانی‌زبان که بطور خاص به یافته‌های روان‌شناسی ادراک توجه داشت.

۱) روان‌شناسی ادراک

روان‌شناسی ادراک حوزه‌ای میان‌رشته‌ای در تقاطع روان‌شناسی، عصب‌شناسی، فلسفه و علوم شناختی است. یکی از شاخه‌های اصلی این حوزه، مطالعه‌ی ادراک دیداری و تصویری است که به بررسی چگونگی دریافت و سامان‌دهی داده‌های حسی در سامانه‌ی چشم-مغز می‌پردازد. در سنت کلاسیک روان‌شناسی ادراک، دیدن نه نوعی دریافت منفعل، بلکه حاصل فرایند استنتاج ناآگاهانه[۵] دانسته می‌شود. بر اساس این دیدگاه، ادراک پدیده‌هایی چون عمق، فاصله و اندازه‌ی واقعی اشیا از خود داده‌های حسی به‌تنهایی حاصل نمی‌شود، بلکه نتیجه‌ی محاسباتی ذهنی است که به‌صورت ناآگاهانه و با اتکا به تجربه‌های پیشین و نشانه‌های حسی ناقص صورت می‌گیرند.

این رهیافت استنتاجی را می‌توان در پرتو نظریه‌های متأخر «پردازش پیش‌بینانه[۶]» روشن‌تر کرد. بر اساس این نظریه‌ها، مغز در مواجهه با داده‌های حسی صرفاً منتظر دریافت اطلاعات نمی‌ماند، بلکه با تکیه بر تجربه‌ها و انتظارات پیشین، فرضیه‌ها یا پیش‌بینی‌هایی درباره‌ی علل احتمالی سیگنال‌های حسی شکل می‌دهد. این پیش‌بینی‌ها پیوسته با اطلاعات دریافتی از حواس سنجیده می‌شوند و اختلاف میان آنچه مغز انتظار داشته و آنچه عملاً دریافت کرده است، «خطای پیش‌بینی[۷]» نامیده می‌شود. دستگاه ادراکی می‌کوشد این اختلاف را از طریق اصلاح فرضیه‌های پیشین، بازتنظیم میزان اعتماد به داده‌های حسی یا جست‌وجوی اطلاعات تکمیلی کاهش دهد. بنابراین، «کاهش خطای پیش‌بینی[۸]» به فرایندی مداوم اشاره دارد که طی آن ادراک از رهگذر آزمودن و اصلاح حدس‌های ذهنی سامان می‌یابد. از این منظر، تجربه‌ی ادراکی وابسته به تفسیر فعال داده‌های حسی است و ادراک کنشی به شمار می‌آید که در آن انتظارات ادراکی، شناختی، عاطفی و اجتماعی-فرهنگی با یکدیگر همراه می‌شوند تا «بهترین حدس» مغز را درباره‌ی علل سیگنال‌های حسی شکل دهند (Seth, 2019, p. 1). منطق فرضیه‌سازی، سنجش و اصلاح نهفته در این رهیافت را می‌توان، با رعایت تفاوت‌های تاریخی و نظری، در الگوی ادراکی گامبریچ نیز بازشناخت.

بااین‌حال، برای فهم دقیق‌تر پیش‌زمینه‌ی نظری اندیشه‌ی گامبریچ باید به تحول دیگری در تاریخ روان‌شناسی ادراک نیز توجه کرد: گذار از تلقی اتمیستی[۹] به رویکرد روان‌شناسی گشتالت[۱۰]. تلقی اتمیستی تجربه‌ی دیداری را حاصل جمع محرک‌ها و عناصر حسی منفرد می‌دانست، درحالی‌که روان‌شناسی گشتالت بر تقدم ساختار کلی و سازمان‌یافتگی میدان ادراک تأکید می‌کرد. جذابیت اولیه‌ی مکتب گشتالت برای گامبریچ در این بصیرت نهفته بود که ذهن داده‌های حسی پراکنده را در قالب پیکربندی‌هایی منسجم، ساده و منظم، مانند خط و دایره، سازمان می‌دهد. از این منظر، آنچه در بازنمایی اهمیت دارد، انطباق جزءبه‌جزء تصویر با موضوع نیست، بلکه توانایی ساختار کلی تصویر در ایجاد انسجام دیداری و القای «حس حضور» است.

بااین‌حال، گامبریچ تبیین گشتالتی را برای توضیح کامل بازنمایی و تحول تاریخی آن کافی نمی‌دانست؛ زیرا این رویکرد، سازمان‌یافتگی ادراک را عمدتاً به سازوکارهای خودکار و فیزیولوژیک میدان دید نسبت می‌داد و در نتیجه، نقش تجربه، انتظار و الگوهای آموخته‌شده را در شکل‌گیری و تغییر ادراک به‌قدر کافی توضیح نمی‌داد. مسئله برای گامبریچ تنها این نبود که ذهن چگونه داده‌های حسی را در قالب یک کل منسجم سازمان می‌دهد، بلکه این بود که این سازمان‌دهی چگونه در مواجهه با تجربه‌های تازه تغییر می‌کند و الگوهای پیشین چگونه آزموده و اصلاح می‌شوند. او برای پاسخ‌گویی به این مسئله، با تأثیرپذیری

آماده انتشار هنرهای زیبا

از معرفت‌شناسی کارل پوپر[۱]، بر نقش شناخت، تجربه و شکل‌واره‌ها در ساختاربندی ادراک تأکید کرد (Woodfield, 1994, 63).

پوپر شناخت را فرایندی مسئله‌محور می‌دانست که نه از مشاهده‌ی خنثی، بلکه از طرح حدس‌ها و فرضیه‌هایی آغاز می‌شود که باید در معرض نقد و آزمون قرار گیرند. او این منطق را چنین صورت‌بندی می‌کند: «علم همواره از طریق گمانه‌زنی‌های بی‌پشتوانه که با نقد و سنجش کنترل می‌شود پیشرفت می‌کند» (Popper, 1967, vii). در این چارچوب، مشاهده نقطه‌ی آغاز مستقل و بی‌طرف شناخت نیست، بلکه همواره نظریه‌بار، گزینشی و وابسته به مسئله‌ای پیشین است؛ یعنی آنچه مشاهده می‌شود، تا اندازه‌ای به پرسش‌ها، انتظارات و فرضیه‌هایی بستگی دارد که مشاهده را هدایت می‌کنند. علم نیز نه از راه انباشت تدریجی داده‌ها و یقین‌ها، بلکه از طریق طرح فرضیه‌ها، آشکارکردن ناسازگاری‌های آن‌ها و حذف خطا در فرایند نقد بیناذهنی پیش می‌رود (Kumar, 2019, 271).

اهمیت این الگو برای گامبریچ در آن بود که سازوکاری پویا برای توضیح نسبت میان ادراک، تجربه و اصلاح فراهم می‌کرد. معرفت‌شناسی پوپر به گامبریچ امکان داد ادراک و بازنمایی را فرایندهایی فعال، فرضیه‌محور و مسئله‌محور تلقی کند. چگونگی انتقال این منطق به نظریه‌ی تصویر و تبیین تاریخی هنر در بخش‌های بعدی بررسی خواهد شد.

۲) تاریخ هنر و روان‌شناسی ادراک

پیش‌زمینه‌ی دیگر نظریه‌ی گامبریچ را باید در سنت تاریخ هنر آلمانی‌زبان جست‌وجو کرد؛ سنتی که از اواخر قرن نوزدهم، خودِ «شیوه‌ی دیدن» را به یکی از موضوعات اصلی تاریخ هنر بدل ساخت؛ یعنی این‌که هر دوره چگونه جهان دیدارپذیر را بر اساس اصول و معیارهای خاصی صورت‌بندی می‌کند. چنین رویکردی زمینه را برای آن فراهم کرد که سبک نه فقط مجموعه‌ای از ویژگی‌های صوری، بلکه شیوه‌ای تاریخی برای سازمان‌دهی تجربه‌ی دیداری فهمیده شود.

آلوئیس ریگل[۲]، با طرح مفهوم «اراده‌ی هنری[۳]»، از نخستین کسانی بود که کوشید تفاوت سبک‌ها را بر پایه‌ی نسبت‌های تاریخی متفاوت میان تصویر، جهان و ادراک توضیح دهد. اهمیت این مفهوم در آن است که صورت‌های هنری را نمی‌توان صرفاً بر اساس میزان موفقیت یا ناکامی آن‌ها در تقلید طبیعت ارزیابی کرد؛ زیرا هر دوره، بر اساس جهت‌گیری تاریخی خاص خود، معیارهای متفاوتی برای شباهت، انتخاب شگردهای تصویری و تعریف مسائل هنری پدید می‌آورد (Podro, 1982, 72–73).

هاینریش ولفلین[۴] نیز با تقابل‌های دوگانه‌ی مشهور خود کوشید تفاوت سبک‌ها را در قالب الگوهای متفاوت سازمان‌دهی صوری و دیداری تحلیل کند. در نظریه‌ی او، تغییر سبک‌ها با دگرگونی در شیوه‌ی ساختاربندی فرم، فضا، خط، رنگ و رابطه‌ی اجزای تصویر پیوند می‌یابد و از این حیث، سبک به‌منزله‌ی نوعی سازمان‌یابی ادراکی تاریخی فهمیده می‌شود (Murray, 2003, 242–243).

آدولف هیلدبراند[۵] این مسئله را از منظری روان‌شناختی‌تر دنبال کرد. او در *مسئله‌ی فرم در هنرهای فیگوراتیو*[۶] بر این نکته تأکید می‌کند که اثر هنری باید داده‌های متغیر و پراکنده‌ی حسی را به صورتی پایدار، روشن و ادراک‌پذیر بدل سازد. در دریافت نزدیک، چشم با جزئیاتی مواجه است که به زاویه‌ی دید، حرکت ناظر و شرایط متغیر مشاهده وابسته‌اند؛ اما در دریافت دور، این داده‌ها در قالب ساختاری یکپارچه و منسجم سازمان می‌یابند (Grau, 2007, 73). از نظر هیلدبراند، یکی از وظایف اصلی هنر فیگوراتیو فراهم‌کردن چنین وضوح ادراکی‌ای است. ازاین‌رو، مدل‌سازی نور و سایه، ساده‌سازی فرم و گزینش روابط اساسی، صرفاً شگردهایی فنی نیستند، بلکه ابزارهایی‌اند که دریافت بیننده را هدایت می‌کنند و امکان بازسازی ذهنی فرم را فراهم

می‌آورند. کامیابی اثر هنری در این است که وضوح آن به اندازه‌ای باشد که نه فقط احساسات دیداری، بلکه خاطرات لمسی را نیز در بیننده فعال کند و او بتواند فرم سه‌بعدی را در ذهن خود بازسازی نماید (Gombrich, 2000, 57).

برآیند این مباحث، زمینه‌ای نظری فراهم کرد که در آن می‌شد تاریخ هنر را نه فقط توصیف دگرگونی‌های صوری، بلکه تاریخ تغییر در شیوه‌های سازمان‌دهی ادراک دانست. بااین‌حال، گامبریچ در عین تداوم این سنت، از تلقی‌های کل‌گرایانه‌ای که برای هر دوره نوعی شیوه‌ی دیدن یکپارچه و فراگیر در نظر می‌گرفتند، فاصله گرفت و به‌جای نسبت‌دادن سبک‌ها به یک اصل جمعی یا روح تاریخی، به شکل‌واره‌ها، قراردادهای تصویری، مسائل عملی، و امکانات رسانه‌ای توجه کرد.

بازنمایی به‌منزله‌ی فرایندی ادراکی-تاریخی

نخستین گام برای بررسی نظریه‌ی گامبریچ بازتعریف مفهوم بازنمایی است. مسئله این است که تصویر، با وجود تفاوت مادی و صوری‌اش با موضوع، چگونه می‌تواند آن را برای بیننده بازشناختنی سازد و تجربه‌ای از عمق، حجم یا حضور آن ایجاد کند. پاسخ گامبریچ از نقد تصوّر تصویر به‌منزله‌ی روگرفت مستقیم واقعیت آغاز می‌شود و بر این اصل استوار است که شباهت تصویری[۱] در تعامل میان امکانات رسانه، قراردادهای تاریخی و فعالیت ادراکی مخاطب تحقق می‌یابد. بر این اساس، ابتدا ساختار عمومی بازنمایی بررسی می‌شود و سپس واقع‌نمایی[۱] غربی، نه به‌عنوان معیار نهایی تصویر، بلکه به‌مثابه‌ی یکی از صورت‌های تاریخی سازمان‌دهی شباهت و اقناع ادراکی[۲] تحلیل خواهد شد.

نقطه‌ی عزیمت گامبریچ در بحث بازنمایی، فاصله‌گیری از برداشتی ساده‌انگارانه و طبیعت‌گرایانه از میمسیس[۳] است؛ برداشتی که تصویر را آینه یا روگرفتی مستقیم از واقعیت می‌داند و ارزش آن را بر اساس میزان انطباق ظاهری‌اش با اصل می‌سنجد. او محور بحث را از «وجود شباهت» به «کارکرد شباهت» منتقل می‌کند. در این چارچوب، شباهت تصویری نه ویژگی طبیعی تصویر، بلکه نتیجه‌ی تعامل میان امکانات رسانه، قراردادهای آموخته‌شده و سازوکارهای ادراکی است. ابزارها، مواد، شیوه‌های ترسیم و قواعد تصویرپردازی درون سنت‌های تاریخی انباشته می‌شوند و به‌واسطه‌ی «مهارت هنرمند و مهارت بیننده» استمرار می‌یابند (Gombrich, 2000, 537).

از این منظر، مسئله‌ی هنرمند بازتولید موبه‌موی جهان نیست، بلکه سازمان‌دهی نشانه‌ها و روابط دیداری به‌گونه‌ای است که موضوع برای بیننده تشخیص‌پذیر و از حیث ادراکی اقناع‌کننده شود. تصویر در هر رسانه وضعیتی دوگانه دارد: از یک سو شیئی مادی است مانند رنگ‌دانه‌های روی سطح تخت بوم، و از سوی دیگر پدیدارکننده‌ی چهره، شیء یا منظره در برابر بیننده است. بیننده ضمن آگاهی از ماهیت تصویر، به موضوع بازنمایی‌شده واکنش نشان می‌دهد. فاصله‌ی میان سطح مادی تصویر و موضوع آن، امکان تشخیص، ارتباط، تأثیرگذاری و بسط تخیلی ادراک را فراهم می‌کند (Carrier, 1983, 92). بنابراین، تصویر اقناع‌کننده تصویری نیست که با موضوع خود یکی پنداشته شود، بلکه تصویری است که با سازمان‌دهی سنجیده‌ی نشانه‌ها، نوعی شباهت کارکردی پدید می‌آورد و برخی فرایندهای ادراکی را در بیننده فعال می‌کند.

این تلقی، الگویی درزمانی برای مطالعه‌ی تصاویر در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف فراهم می‌آورد. در این الگو، نظام‌های تصویری با یک معیار مطلق و فراتاریخیِ همانندی سنجیده نمی‌شوند؛ بلکه پرسش این است که هر سنت، با توجه به کارکردهای مورد انتظار، امکانات رسانه‌ای و قواعد تصویرپردازی خود، چگونه موضوع را خوانا می‌سازد و ادراک بیننده را هدایت می‌کند. از این منظر، حتی غارنگاره‌ها ثبت خام و بی‌واسطه‌ی دیدن نیستند، بلکه مجموعه‌ای از انتخاب‌ها و راه‌حل‌های تصویری‌اند که برای بازنمایی موضوعی غایب در شرایط مادی معین شکل گرفته‌اند. ویژگی‌های این آثار با این فرض سازگارند که آفرینندگانشان

آماده انتشار هنرهای زیبا

حیوانات را نه در حضور مستقیم موضوع، بلکه با اتکا به حافظه و الگوهای تثبیت‌شده‌ی فرمی بازسازی می‌کرده‌اند. جای‌گیری بسیاری از تصاویر در بخش‌های نسبتاً دور از دسترس غارها نیز می‌تواند مؤید این فرض باشد که آن‌ها ثبت دیدن آنی نبوده‌اند، بلکه با هدف خوانا ساختن موضوع غایب از طریق نشانه‌های محدود پدید آمده‌اند (Wade, 2005, 4–5). مسئله‌ی بازنمایانه در چنین موقعیتی آن بود که چگونه حیوانی متحرک و غایب، بر سطحی ناهموار، در نور لرزان مشعل و با ابزارهایی محدود، به‌گونه‌ای تصویر شود که بازشناختنی باشد. انتخاب نمای نیم‌رخ و فروکاستن بدن حیوان به سیلوئتی شاخص، امکان تثبیت پوزه، شاخ، قوس پشت و وضعیت پاها را فراهم می‌کرد؛ برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های صخره نیز می‌توانستند در القای حجم و حرکت به کار گرفته شوند.

توجه به رسانه‌مندیٔ[۲۶] تصویر نشان می‌دهد که میمسیس امری یکسان و فرارسانه‌ای نیست. هر رسانه، بر اساس مواد، فناوری‌ها، محدودیت‌ها و رمزگان خاص خود، صورت متفاوتی از شباهت را ممکن می‌سازد. سیلوئت تخت در نقاشی پیکره‌سیاه یونانی نوعی از شباهت ایجاد می‌کند، درحالی‌که ژرفای پرسپکتیوی و لعاب‌گذاری رنگ روغن صورت دیگری از آن را پدید می‌آورند. با تعمیم این منطق می‌توان گفت محوشدگی عدسی در عکاسی و مونتاژ در سینما نیز روابط متفاوتی میان تصویر، موضوع و تجربه‌ی مخاطب برقرار می‌کنند. در نتیجه، معیار شباهت را نمی‌توان مستقل از فناوری، مواد، قراردادهای تصویری و شیوه‌ی دریافت مخاطب تعریف کرد.

بر همین مبناست که گامبریچ در هنر و وهم گرایش به واقع‌نمایی را در پرتو سازوکارهای روان‌شناختی ادراک توضیح می‌دهد. واقع‌نمایی به معنای ساخت تصویری نیست که در همه‌ی ویژگی‌ها با شیء واقعی همانند باشد یا بیننده را به اشتباه بیندازد که با خود واقعیت روبه‌روست. تصویر واقع‌نما با سازمان‌دهی سرنخ‌های دیداری، برخی فرایندهای ذهنی را فعال می‌کند که به ادراک مستقیم جهان شباهت دارند و به بیننده امکان می‌دهند تا عمق، حجم، مادیت یا حضور موضوع را تجربه کند بی‌آن‌که آگاهی خود را از تصویر بودنِ تصویر از دست بدهد. در مواجهه با چنین تصویری، نگاه بیننده روابط درونی آن را برای بازشناسی اشیا و استنتاج موقعیت فضایی آن‌ها جست‌وجو می‌کند (Gombrich, 2000, 101–102). شباهت میان نقاشی واقع‌نمای منظره و منظره‌ی واقعی را می‌توان در قابلیت آن‌ها برای برانگیختن واکنش‌های ادراکی مشابه دانست. نقاش واقع‌نما با ویژگی‌های مطلق و مجزای اشیا سروکار ندارد، بلکه روابطی را بازسازی می‌کند که دستگاه بینایی بر اساس آن‌ها جهان را ادراک می‌کند. ادراک روشنایی، رنگ، فاصله و حجم به مقادیر ثابت وابسته نیست، بلکه از تفاوت‌ها و نسبت‌های میان عناصر میدان دید حاصل می‌شود (Gombrich, 2000, 98). ازاین‌رو، نقاشی واقع‌نما با سازمان‌دهی روابطی چون کنتراست روشنایی، گرادیان رنگ و بافت، هم‌پوشانی، همگرایی پرسپکتیوی و سرنخ‌های حرکت، استنتاج عمق و حجم و حضور را امکان‌پذیر می‌سازد.

در نظام‌های واقع‌نما، یکی از معیارهای موفقیت تصویر قابلیت آن در فعال‌کردن تداعی‌ها و استنتاج‌های ادراکی متناسب با موضوع است. سرنخ‌های دیداری ممکن است مختصر یا پرشمار باشند، اما سازمان آن‌ها باید بتواند تجربه‌ای باورپذیر از موضوع ایجاد کند (Krieger, 1984, 184). شگردهای تصویری با تنظیم نوع خاصی از اطلاعات می‌توانند واکنش‌های ادراکی متفاوتی را برانگیزند: سایه‌پردازی حجم و جهت نور را القا می‌کند؛ پرسپکتیو خطیّ[۲۷] و جوّی عمق و فاصله را سازمان می‌دهد؛ هم‌پوشانی و کاهش اندازه تقدم و تأخر اشیا را نشان می‌دهد؛ و گرادیان بافت، وضوح لبه‌ها، بازتاب و درخشش، جنس و موقعیت فضایی سطوح را قابل استنتاج می‌کنند.

شگرد/سرنخ	کارکرد ادراکی	سازوکار	نمونه‌ی تاریخ‌هنری
سایه‌پردازی	القای حجم و جهت نور	گرادیان‌های تونال روی فرم	*مونالیزا* از لئوناردو داوینچی[۲۷]

آماده انتشار هنرهای زیبا

پرسپکتیو خطی	عمقِ هندسی و مقیاس بندیِ فضایی	همگرایی خطوط به نقطه‌ی گریز	رنسانس ایتالیا (مازاچّو[۲۸]، آلبرتی[۲۹])
پرسپکتیو جوّی[۳۰]	ادراکِ فاصله‌ی دور	کاهشِ کنتراست و تغییر رنگبا افزایشِ فاصله	مناظرِ لئوناردو
سایه‌ی افتاده	تثبیتِ جایگاه شیء در فضا	نمایش تماس و جهت نور از طریق سایه	طبیعت‌بی‌جان‌های هلندی
درخشش و بازتاب	القای مادّیت سطوحِ براق	هایلایت و بازتاب‌های محیطی	نقاشی‌های هلندیِ سده‌ی هفدهم
گرادیانِ بافت	ادراک جنسِ سطح و فاصله	ریزترشدنِ بافت و کاهشِ جزئیات	نقاشی‌های باروکِ هلندی
وضوح لبه	تفکیک پیکره و زمینه	استفاده از لبه‌های تیز یا نرم	نقاشی‌های انگر[۳۱]
هم‌پوشانی	القای تقدم و تأخر فضایی	پنهان‌شدنِ بخشی از شیء پشتِ شیء دیگر	*«باج‌گزاران»*[۳۲] از مازاچّو
کاهشِ تدریجیِ اندازه	استنتاجِ فاصله	کوچک‌تر ترسیم‌کردنِ اشیاءِ دورتر	*«تحویل کلیدها به پطرس»*[۳۳]، از پروجینو[۳۴]
کوتاه‌نمایی[۳۵]	بازنماییِ پیش‌آمدگی وپس‌رفتگی	فشرده‌سازیِ بُعدِ رو به بیننده	*«سوگواری بر پیکر مسیح»*[۳۶]، آندرئا مانتنیا[۳۷]

جدول ۱: **فهرستِ سرنخ‌ها** و شگردهای **دیداری و کارکردهای ادراکی** آن‌ها

هر نظام تصویری واقع‌نما با گزینش و تثبیت چنین عناصر و مهارت‌هایی، هم امکاناتی برای هنرمند فراهم می‌کند و هم محدودیت‌هایی بر کار او تحمیل می‌نماید. مسئله‌ی نقاش آن است که بر سطحی فاقد فضای واقعی، حس عمق ایجاد کند و در تصویری ساکن، حرکت را ادراک‌پذیر سازد. از نظر گامبریچ، تحقق این هدف فقط به شناخت جهان فیزیکی وابسته نیست، بلکه مستلزم شناخت «طبیعت واکنش‌های انسانی» در برابر جهان است. هنرمند باید دریابد چگونه مجموعه‌ای از تمهیدات، که هیچ‌یک به‌تنهایی بازتاب کامل واقعیت نیستند، می‌توانند تصویری از حیث ادراکی باورپذیر پدید آورند (Gombrich, 2000, 97–98; Geiger, 2022, 41). از این حیث، هنرمند واقع‌نما صرفاً مقلد طبیعت نیست، بلکه به کاشف سازوکارهای ادراک شباهت دارد؛ زیرا در این امر آزمایش می‌کند که کدام روابط تصویری می‌توانند عمق، حجم، مادیت یا حضور را بر سطحی تخت القا کنند. به تعبیر گامبریچ، در آغاز تنها طبیعت «کلید حواس» انسان را در اختیار داشت، اما هنرمندان به‌تدریج آموختند چگونه با نشانه‌گذاری‌های دیداری، اثرهایی ادراکی پدید آورند که با واکنش‌های حاصل از مواجهه با طبیعت هم‌ارز باشند (Gombrich, 2000, 523–524). این شگردها پس از تثبیت می‌توانند به بخشی از ذخیره‌ی مشترک یک سنت تبدیل شوند و نقطه‌ی آغاز کار هنرمندان بعدی را فراهم آورند. قابلیت انسان برای خوگرفتن به رمزگان‌های دیداری تازه نیز سبب می‌شود شیوه‌ای که در آغاز نامأنوس است، به‌تدریج خوانا و طبیعی جلوه کند؛ فرایندی که گامبریچ آن را به سازگاری چشم با نوری تازه تشبیه می‌کند (Gombrich, 2000, 102) . راه‌حل‌های تصویری پس از تثبیت به بخشی از ذخیره‌ی مشترک سنت بدل می‌شوند. بررسی نحوه‌ی انتقال و اصلاح این الگوها ما را به مفهوم «شکل‌واره» می‌رساند.

شکل‌واره‌ها و تکوین سبک‌های هنری

مسئله‌ی این بخش آن است که شکل‌واره‌ها چگونه از یک سو ادراک و عمل هنرمند را هدایت می‌کنند و از سوی دیگر، در مواجهه با موضوعات، کارکردها و موقعیت‌های تاریخی تازه دگرگون می‌شوند. بررسی این فرایند نشان می‌دهد که مفهوم شکل‌واره چگونه میان روان‌شناسی ادراک و تبیین تاریخی سبک‌ها پیوند برقرار می‌کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

چنان‌که در مبانی نظری گفته شد، گامبریچ با بهره‌گیری از روان‌شناسی ادراک، معرفت‌شناسی کارل پوپر و سنت تاریخ هنر آلمانی‌زبان، دیدن و تصویرکردن را فرایندهایی فعال و فرضیه‌محور می‌داند. معرفت‌شناسی پوپر، هرچند نظریه‌ای مستقیم درباره‌ی سازوکار روان‌شناختی ادراک نیست، الگویی از شناخت مسئله‌محور در اختیار گامبریچ قرار می‌دهد. در این الگو، شناخت با گمانه‌ای آغاز می‌شود که در مواجهه با نقد و تجربه آزموده و، در صورت آشکارشدن خطا، اصلاح یا با فرضیه‌ای مناسب‌تر جایگزین می‌شود (Popper, 1967, vii). داده‌ها نیز به‌خودی‌خود مسئله یا معنای خود را آشکار نمی‌کنند، بلکه در چارچوب پرسش‌ها و انتظارهای پژوهشگر انتخاب و تفسیر می‌شوند (Krieger, 1984, 184) . از نظر پوپر، مشاهده همواره گزینشی است و به مسئله، وظیفه، دیدگاه و زبان توصیفی خاصی وابسته می‌ماند. بنابراین، آنچه مشاهده می‌شود درون یک «چارچوب مرجع» یا «افق انتظارات» صورت‌بندی می‌گردد. (Popper, 1967, 46) گامبریچ این منطق را به تصویرسازی تعمیم می‌دهد: هنرمند نیز بدون الگو با جهان مواجه نمی‌شود، بلکه کار خود را با مجموعه‌ای از راه‌حل‌ها و ساختارهای تصویری آغاز می‌کند که در فرایند آموزش و آشنایی با سنت هنری فراگرفته است.

این شکل‌واره‌ها امکان اولیه‌ی صورت‌بندی موضوع را فراهم می‌کنند، اما ثابت و تغییرناپذیر نیستند. هنرمند آن‌ها را در مواجهه با موضوع، تجربه‌ی دیداری، کارکرد اثر و امکانات رسانه‌ای می‌آزماید و جرح‌وتعدیل می‌کند (Gombrich, 2000, 133–134). بنابراین، شکل‌واره را می‌توان نوعی فرضیه‌ی تصویری دانست: الگویی موقت که عمل تصویرسازی را هدایت می‌کند و در جریان کار با شرایط تازه تطبیق می‌یابد.

شکل‌واره صرفاً ساخته‌ای خودانگیخته و فردی نیست. هنرمند معمولاً کار خود را از نقطه‌ی صفر آغاز نمی‌کند، بلکه الگوهای تصویری را از آثار پیشین، آموزش کارگاهی، قواعد ژانر، سنت‌های ترکیب‌بندی و شیوه‌های تثبیت‌شده‌ی بازنمایی فرا می‌گیرد. کریژ[۳۸] با بازسازی کاربردهای مختلف این مفهوم در نظریه‌ی گامبریچ، چهار نوع عمده‌ی شکل‌واره را متمایز می‌کند: نخست، فرم‌های دیداری ساده‌شده، مانند الگوهای ترسیم چهره یا نشان‌دادن عمق؛ دوم، فرم‌های ویژه‌ی یک هنرمند، مانند چشم‌های پوسَن[۳۹] یا چهره‌های لئوناردو؛ سوم، ساختارهای ترکیب‌بندی، مانند الگوهای کلاسیک مورد استفاده در رنسانس؛ و چهارم، صحنه‌ها و مضامین سنتی، مانند *شام آخر*[۴۰]، *بشارت*[۴۱] یا *آرکادیای* پوسَن[۴۲] (Carrier, 1983, 92).

این طبقه‌بندی نشان می‌دهد که شکل‌واره می‌تواند از واحدی ساده و فرمی تا ساختاری پیچیده، ترکیب‌بندی‌شده یا روایی گسترش یابد. برایسن[۴۳]، در بازسازی انتقادی نظریه‌ی گامبریچ، شکل‌واره‌ها را میراثی فرهنگی می‌داند که به‌صورت گنجینه‌ای از امکانات در اختیار هنرمند قرار می‌گیرند و در هر موقعیت عملی، خصلتی محلی و فردی پیدا می‌کنند (Bryson, 1983, 75). از نظر گامبریچ، بازنمایی جهان دیدارپذیر بدون دسترسی به چنین ذخیره‌ای از الگوهای تصویری ممکن نیست. مهارت هنرمند صرفاً نتیجه‌ی مشاهده‌ی دقیق ظاهر اشیا نیست، بلکه به تسلط او بر شکل‌واره‌ها و توانایی اصلاح آن‌ها در مواجهه با موضوع بستگی دارد. همان‌گونه که علم بدون فرضیه و چارچوب مفهومی پیشین آغاز نمی‌شود، تصویرسازی نیز بدون زبان تصویری، سنت و فرضیه‌های دیداری امکان‌پذیر نیست (Gombrich, 2000, 153). شکل‌واره‌ها امکان صورت‌بندی موضوع را فراهم می‌کنند، اما در همان حال، دامنه‌ی انتخاب‌ها و راه‌های قابل‌تصور هنرمند را نیز محدود می‌سازند. این الگوها فقط در حافظه‌ی فردی حضور ندارند، بلکه در آثار پیشین، نسخه‌ها، شیوه‌های آموزشی، قواعد ژانر، نهادهای هنری و امکانات فنی رسانه عینیت می‌یابند. ازاین‌رو، شکل‌واره حلقه‌ی اتصال میان روان‌شناسی فردی و تاریخ فرهنگی است: روان‌شناسی ادراک توضیح می‌دهد که هنرمند چگونه با الگوهای پیشین به سراغ داده‌های تازه می‌رود، و تاریخ و فرهنگ مشخص می‌کنند که چه الگوهایی در اختیار او قرار دارند و چه کارکردها و معیارهایی بر انتخاب و اصلاح آن‌ها اثر می‌گذارند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

در نظریه‌ی گامبریچ، تغییر سبک را نمی‌توان صرفاً بر اساس نبوغ، اراده یا ذوق شخصی هنرمند توضیح داد. هر کنش تصویری در بستری اجتماعی و تاریخی شکل می‌گیرد که کارکرد تصویر، مخاطب، شیوه‌ی عرضه و معیارهای پذیرفته‌شده‌ی بازنمایی را تعیین می‌کند. فرهنگ‌های مختلف نیز انتظارات یکسانی از تصویر ندارند و دامنه‌ی این انتظارات می‌تواند از کارکردهای جانشینی و آیینی تا بازنمایی صحنه‌ای از طبیعت از زاویه‌ای خاص گسترش یابد (Woodfield, 1996, 428) .

بر این اساس، سبک را می‌توان مجموعه‌ای تاریخی از شکل‌واره‌ها، قراردادها و راه‌حل‌های در دسترس دانست که نحوه‌ی مواجهه‌ی هنرمندان با مسائل تصویری را هدایت می‌کند. استمرار یک سبک تنها به کارآمدی بازنمایانه‌ی آن وابسته نیست، بلکه با کارکردهای فرهنگی، انتظارهای مخاطبان، ارزش‌های زیبایی‌شناختی، الزامات نهادی و امکانات رسانه‌ای پیوند دارد. هنگامی که این شرایط تغییر می‌کنند، شکل‌واره‌های تثبیت‌شده ممکن است انتخاب، ترکیب، بازتفسیر یا اصلاح شوند و راه‌حل‌های تازه‌ای پدید آورند. بنابراین، سبک نه صرفاً تجلی «روح زمانه» است و نه فقط امضای شخصی هنرمند، بلکه ذخیره‌ای عمومی از امکانات تصویری است که در عمل افراد به صورت‌های متفاوت تحقق می‌یابد.

گامبریچ برای توضیح بُعد تاریخی انتخاب‌های هنرمند از روش «منطق موقعیت»[۱] پوپر استفاده می‌کند. بر اساس این روش، تبیین تاریخی نباید به حدس‌زدن انگیزه‌های درونی افراد محدود شود؛ بلکه باید موقعیتی بازسازی گردد که هنرمند در آن با مجموعه‌ای از اهداف، محدودیت‌ها و گزینه‌های معین روبه‌رو بوده است. هرچند ممکن است انگیزه‌های کامل هنرمندی مانند میکلانجلو[۲] برای ما دسترس‌پذیر نباشد، می‌توان با تکیه بر منطق موقعیت، گزینه‌ها و تصمیم‌های ممکن و معقول او را بازسازی کرد(Cunliff, 1998, 67) . منطق موقعیت مرزهایی برای تفسیر تعیین می‌کند و مانع از آن می‌شود که مورخ، بدون توجه به بافت تاریخی، انگیزه‌ها یا مقاصدی را به هنرمند نسبت دهد. این روش در عین حال اثر را به مجموعه‌ای از علل بیرونی فرو نمی‌کاهد. برای بازسازی موقعیت باید کارکرد تصویر، قواعد ژانر، شیوه‌ی کار هنرمند، امکانات رسانه‌ای، مخاطبان، محل عرضه و جایگاه فرهنگی اثر شناخته شود. هدف صرفاً فهرست‌کردن علل شکل‌گیری تصویر نیست، بلکه باید روشن شود اثر در پاسخ به چه مسئله‌ای پدید آمده و در میان چه گزینه‌هایی صورت خاص خود را یافته است.

در این الگو، تأکید از روایت پیشرفت خطی به بازسازی فضای انتخاب‌های تاریخی منتقل می‌شود. کار مورخ هنر آن است که بررسی کند هنرمند یا جامعه در هر مقطع با چه مسئله‌ای مواجه بوده، چه شکل‌واره‌ها و امکاناتی در دسترس داشته و چرا راه‌حلی را بر راه‌حل دیگر ترجیح داده است (Gombrich, 2000, 63) . البته این بدان معنا نیست که روایت گامبریچ از سنت واقع‌گرای غربی کاملاً از منطق انباشت و افزایش کارایی بازنمایانه فاصله می‌گیرد؛ این تنش در بخش نقد نظریه‌ی او بررسی خواهد شد. بااین‌حال، منطق موقعیت امکان می‌دهد تغییر سبک نه بر اساس ضرورتی تاریخی یا حرکت یک روح کلی، بلکه به‌منزله‌ی پاسخ‌هایی متفاوت به مسائل معین توضیح داده شود.

نمونه‌ی کاتبان نورثامبریایی[۳] این منطق را به‌خوبی نشان می‌دهد. این هنرمندان که در خطاطی، طراحی حروف و ایجاد الگوهای پیچیده‌ی تذهیب مهارت داشتند، هنگامی که با وظیفه‌ی نسخه‌برداری از تصویر متی قدیس[۴]، که به یک سنت تصویری متفاوت تعلق داشت، مواجه شدند، به‌جای تقلید دقیق نمونه، از واحدهای فرمی و مهارت‌های آشنای خود استفاده کردند. راه‌حل آنان در نسخه‌ی *اناجیل اشترناخ*[۵] (تصویر ۱) نه صرفاً نتیجه‌ی ناتوانی در تقلید، بلکه حاصل مواجهه‌ی ذخیره‌ای آشنا از شکل‌واره‌ها با وظیفه‌ای ناآشنا بود. آنان از منطق خطاطی و الگوپردازی برای ساختن تصویری نمادین از پیکره‌ی انسان بهره گرفتند (Gombrich, 2000, 138). این نمونه نشان می‌دهد که تصویرسازی از مشاهده‌ی مستقیم و بی‌واسطه‌ی موضوع آغاز نمی‌شود. هنرمند مسئله‌ی تازه را با ابزارها و شکل‌واره‌هایی صورت‌بندی می‌کند که از پیش آموخته است.



تصویر ۱. انسان، نماد متی قدیس، از *اناجیل اشترناخ*، حدود ۶۹۰–۷۱۰ میلادی، تذهیب روی پوست‌نوشت، برگ ۱۸ پشت، کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس، MS Latin 9389.

برای بازسازی فضای انتخاب هنرمند باید معیارهای شباهت، کارکرد تصویر، امکانات رسانه‌ای و قواعد صورت‌بندی هر سنت را در زمینه‌ی تاریخی آن بررسی کرد. نظام‌های تصویری مختلف لزوماً به مسائل یکسان پاسخ نمی‌دهند. در برخی نمونه‌های هنر یونان باستان، اصلاح شکل‌واره‌های مفهومی و گرایش به تک‌نظرگاهٔ و لحظه‌ی روایی، مشارکت تخیلی مخاطب را افزایش داد و زمینه‌ی گسترش راه‌حل‌های طبیعت‌گرایانه را فراهم کرد (Gombrich, 2000, 211) .در بسیاری از تصاویر آیینی بیزانسی، در مقابل، خوانایی مفهومی، جبهه‌نمایی و حضور قدسی بر ایجاد فضای طبیعت‌گرایانه تقدم داشت. در بخشی از نقاشی رنسانس نیز انسجام روابط فضایی، نور، حجم و حضور جسمانی به مسئله‌ای محوری تبدیل شد. این تفاوت‌ها را اما نباید مراتب یک مسیر واحد به‌سوی واقع‌گرایی بیشتر دانست. آنچه تغییر می‌کند فقط ظاهر تصویر نیست، بلکه کارکرد مورد انتظار، نوع

مسئله و معیارهایی است که بر اساس آن‌ها یک راه‌حل تصویری موفق تلقی می‌شود. ازاین‌رو، دگرگونی سبک را می‌توان تغییر در نسبت میان شکل‌واره‌های موروثی، کارکرد فرهنگی تصویر، امکانات رسانه‌ای و افق انتظار مخاطبان دانست.

منطق شکل‌واره و اصلاخ را می‌توان در سطح آثار منفرد نیز بررسی کرد. برای روشن‌شدن این فرایند، می‌توان دو اثر هم‌موضوع را مقایسه کرد: *باکره و کودک با قدیسه آنا* اثر مازاچّو، متعلق به سال‌های ۱۴۲۴–۱۴۲۵ (تصویر ۲)، و اثر لئوناردو با همین مضمون، مربوط به حدود ۱۵۰۳ (تصویر ۳). هدف این مقایسه اثبات حرکتی خطی از اثری کمتر واقع‌نما به اثری کامل‌تر نیست، بلکه نشان‌دادن این نکته است که یک مضمون مشترک چگونه در دو موقعیت متفاوت تاریخی با ذخایر و مسائل تصویری متفاوت صورت‌بندی می‌شود.



تصویر ۲: مازاچّو، *قدیسه آنا، مریم و کودک و پنج فرشته*، حدود ۱۴۲۴–۱۴۲۵، تمپرا روی تخته‌ی چوبی، ۱۷۵ × ۱۰۳ سانتی‌متر، گالری اوفیتزی، فلورانس.



تصویر ۳: لئوناردو داوینچی، *مریم و کودک با قدیسه آنا*، حدود ۱۵۰۳–۱۵۱۹، رنگ روغن روی تخته‌ی چوب سپیدار، ۱۶۸ × ۱۳۰ سانتی‌متر، موزه‌ی لوور، پاریس، .INV 776

مازاچّو درون سنتی کار می‌کند که شماری از شکل‌واره‌های بیزانسی و گوتیک را در بازنمایی امر مقدس حفظ کرده است. وضوح صوری، ایستار شمایل‌گونه، جبهه‌نمایی و سازمان سلسله‌مراتبی پیکره‌ها با کارکرد دینی تصویر پیوند دارند. مسئله‌ی تصویری اثر او را می‌توان چنین بازسازی کرد: چگونه می‌توان ضمن حفظ خوانایی آیینی و جایگاه قدسی پیکره‌ها، حضور جسمانی و استقرار فضایی بیشتری به آن‌ها بخشید؟ مازاچّو با استفاده از پرسپکتیو، حجم‌پردازی و نورپردازی یک‌سویه به این مسئله پاسخ می‌دهد. این شگردها وزن و حضور مادی پیکره‌ها را افزایش می‌دهند، بی‌آن‌که سازمان هندسی و سلسله‌مراتب الهیاتی تصویر به‌کلی کنار گذاشته شود. ساختار متقارن و شمایل‌گونه‌ی اثر با قراردادهای تصویری و دینی رایج در بستر تاریخی آن هماهنگ است. دانش دینی و الگوهای آموخته‌شده‌ی مخاطب نیز با سرنخ‌های مربوط به عمق، نور و حجم تعامل می‌کنند و امکان می‌دهند تصویر هم‌زمان به‌عنوان حضوری قدسی و پیکره‌ای جسمانی دریافت شود. بنابراین، اصلاح شکل‌واره‌ی موروثی در اثر مازاچّو به حذف سنت پیشین نمی‌انجامد، بلکه از ترکیب قراردادهای تثبیت‌شده با امکانات تازه‌ی بازنمایی حاصل می‌شود. در مقابل، لئوناردو در موقعیتی فعالیت می‌کند که ذخیره‌ی شکل‌واره‌ها و امکانات فنی نقاشی رنسانسی دگرگون شده است. رابطه‌ی او با

مازاچّو را نباید به اصلاح مستقیم یک اثر یا کنارگذاشتن راه‌حلی ناکافی فروکاست؛ او درون مجموعه‌ای تحول‌یافته از شکل‌واره‌های رنسانسی کار می‌کند و برای مضمون مشترک راه‌حلی متفاوت ارائه می‌دهد. مسئله‌ی تصویری اثرش را می‌توان در نحوه‌ی ادغام پیکره‌ها با فضا، بازآفرینی کیفیت جوّی نور و ایجاد پیوند عاطفی و حرکتی میان شخصیت‌ها صورت‌بندی کرد. اسفوماتوْ، پرسپکتیو جوّی، مرزهای نرم و گذارهای تدریجی نور و سایه، پیکره‌ها را به‌صورت اجزایی پیوسته در فضا سازمان می‌دهند؛ حرکت اندام‌ها و جهت نگاه‌ها نیز رابطه‌ای پویاتر میان شخصیت‌ها ایجاد می‌کنند.

مقایسه‌ی این دو اثر نشان‌دهنده‌ی تفاوت در نوع مسئله و فضای انتخاب‌هاست. در اثر مازاچّو، مسئله را می‌توان ایجاد حضور مادی درون ساختاری همچنان آیینی و شمایل‌گونه دانست؛ در اثر لئوناردو، مسئله بیشتر به ادغام پیکره، فضا، جوّ و بیان عاطفی مربوط می‌شود. تفاوت این آثار فقط نتیجه‌ی گسترش ابزارهای واقع‌نمایانه نیست، بلکه به کارکرد، قراردادها، مخاطب مفروض و مسئله‌ی تصویری هر اثر بازمی‌گردد. هر دو هنرمند از ذخیره‌ی شکل‌واره‌های موجود استفاده می‌کنند، اما آن‌ها را در نسبت با موقعیت خاص خود انتخاب، ترکیب و اصلاح می‌نمایند.

منطق شکل‌واره و اصلاح، در تعامل با کارکرد فرهنگی تصویر، امکانات رسانه‌ای و فضای تاریخی انتخاب‌ها، می‌تواند نحوه‌ی تکوین و دگرگونی راهبردهای تصویری را توضیح دهد. بااین‌حال، تحقق ادراکی این راه‌حل‌ها تنها به عمل هنرمند وابسته نیست؛ تصویر باید بتواند شکل‌واره‌ها و انتظارهای مخاطب را نیز فعال کند. بررسی این سوی فرایند ما را به مفهوم «سهم نظاره‌گر» می‌رساند.

سهم نظاره‌گر در بازنمایی

اگر تصویر در سطح مادی چیزی جز مجموعه‌ای از خطوط، لکه‌ها، رنگ‌ها و سطوح نیست، بیننده چگونه در آن چهره، منظره، عمق، حرکت یا حالت عاطفی را بازمی‌شناسد؟ مفهوم «سهم نظاره‌گر» پاسخ گامبریچ به این مسئله است. تحقق ادراکی تصویر تنها به مهارت هنرمند و سازمان صوری اثر وابسته نیست، بلکه فعالیت ذهنی بیننده نیز در آن نقشی اساسی دارد. شکل‌واره‌هایی که در بخش پیشین از منظر تولید تصویر بررسی شدند، در سوی دریافت نیز انتظارها و شیوه‌ی توجه مخاطب را سازمان می‌دهند. بیننده با اتکا به حافظه، تجربه و الگوهای آموخته‌شده، سرنخ‌های تصویر را تفسیر می‌کند و روابطی را که به‌صراحت بازنمایی نشده‌اند، استنتاج یا تکمیل می‌نماید.

سهم نظاره‌گر بر نوعی همانندسازی ادراکی متکی است؛ یعنی توانایی بازسازی و بازشناسی شکل‌ها، کنش‌ها و حالت‌ها بر اساس تجربه‌های پیشین. هنرمند تصویر را به‌گونه‌ای سازمان می‌دهد که این فرایند فعال شود و مخاطب بتواند نشانه‌های مادی موجود را به موضوع، فضا یا رویدادی بازنمایی‌شده مرتبط سازد. پرکردن بخش‌های ناتمام یکی از جلوه‌های این مشارکت است، اما سهم نظاره‌گر به آن محدود نمی‌شود؛ بازشناسی موضوع، استنتاج عمق و حرکت، تفسیر ابهام و دریافت کیفیت‌های عاطفی عناصر صوری نیز از همین فعالیت ناشی می‌شوند. بااین‌حال، مشارکت مخاطب به معنای تحمیل آزادانه‌ی معنا بر اثر نیست؛ ساختار تصویر و سرنخ‌های موجود در آن، برخی پاسخ‌ها را تقویت و برخی دیگر را محدود می‌کنند.

بیننده با نوعی «آمادگی ذهنیْ» یا مجموعه‌ای از انتظارهای ادراکی وارد مواجهه با تصویر می‌شود. این آمادگی تعیین می‌کند کدام عناصر برجسته شوند، چه تفاوت‌هایی نادیده بمانند و نشانه‌های مبهم چگونه تفسیر گردند. انتظارهای مخاطب تنها حاصل تجربه‌ی فردی نیستند، بلکه از نظام‌های فرهنگی و ارتباطی‌ای اثر می‌پذیرند که تصویر درون آن‌ها تولید، عرضه و استفاده می‌شود. تصویری یکسان در بافت آیینی، موزه‌ای، آموزشی یا تبلیغاتی با شیوه‌های متفاوتی از توجه و ارزش‌گذاری دریافت

می‌شود (Woodfield, 1996, 71) . این فرایند از جهتی به ادراک زبان شباهت دارد. همان‌گونه که شنونده تفاوت‌های صوتی گویندگان را در پرتو الگوهای زبانی به‌صورت واژه و جمله سازمان می‌دهد، بیننده نیز خطوط، لکه‌ها و تغییرات رنگ را بر اساس الگوهای تصویری به‌صورت اشیا، بدن‌ها و رویدادها درمی‌آورد. گامبریچ این فعالیت را «فرافکنی هدایت‌شدهٔ» می‌نامد. ذهن تجربه‌ها و شکل‌واره‌های پیشین خود را بر داده‌های تصویری فرافکنی می‌کند، اما نتیجه را پیوسته با سرنخ‌های اثر می‌سنجد و در صورت لزوم اصلاح می‌نماید.

صفت «هدایت‌شده» در اینجا اهمیت اساسی دارد. ادراک تصویر نه دریافت کاملاً منفعل محرک‌هاست و نه تفسیری نامحدود و مستقل از اثر. در تصاویر آشنا، شکل‌واره‌های مربوط با کمترین تلاش فعال می‌شوند؛ اما در تصاویر مبهم یا نامتعارف، مخاطب ممکن است میان چند فرضیه‌ی ادراکی نوسان کند و برای سازگارکردن انتظارهای خود با سازمان اثر، تلاش بیشتری به کار گیرد. در هر دو حالت، تجربه‌ی تصویری در تعامل میان الگوهای پیشین بیننده و محدودیت‌هایی تحقق می‌یابد که خود تصویر بر فرایند دریافت تحمیل می‌کند. نوع مشارکت نظاره‌گر تنها از سازمان صوری تصویر ناشی نمی‌شود، بلکه با کارکرد تاریخی و فرهنگی آن نیز پیوند دارد. در بسیاری از فرهنگ‌ها، تصویر صرفاً برای تماشای منفصل ساخته نمی‌شد، بلکه در مناسک، آموزش، یادآوری یا نمایش اقتدار به کار می‌رفت و ممکن بود لمس، حمل، پوشانده یا پرستیده شود. این شیوه‌های استفاده، نوع توجه و انتظار مخاطب را شکل می‌دادند. برای مثال، مخاطب ممکن است در مواجهه با یک تصویر آیینی، آن را نه صرفاً شیئی زیباشناختی، بلکه حامل حضور یا اقتدار قدسی بداند. در چنین موقعیتی، جبهه‌نمایی، مقیاس سلسله‌مراتبی یا نگاه مستقیم می‌تواند بر خوانایی مفهومی و حضور آیینی تأکید کند. در مقابل، برخی سنت‌های طبیعت‌گرایانه با سازمان‌دهی تک‌نظرگاه، روابط فضایی و سرنخ‌های حرکتی، مشارکت مخاطب را در ساختن عمق و رویداد افزایش می‌دهند. این تفاوت‌ها بیانگر دو نوع ثابت و متقابل ادراک نیستند، بلکه از کارکردها، قراردادها و شیوه‌های استفاده‌ی تاریخی متفاوت ناشی می‌شوند.

در سنت واقع‌نمای غربی، ظرفیت‌های ادراکی مخاطب برای القای عمق، حضور و حرکت به‌صورت نظام‌مند به کار گرفته شده‌اند. بااین‌حال، فرافکنی موفق نه مستلزم برخورداری مخاطب از شکل‌واره‌ای کاملاً روشن است و نه همیشه به وجود فضای خالی آشکار در تصویر وابسته است. این فرایند زمانی امکان‌پذیر می‌شود که بیننده به ذخیره‌ای از تجربه‌ها و شکل‌واره‌های مرتبط دسترسی داشته باشد و تصویر نیز سرنخ‌هایی کافی، اما نه الزاماً کامل، برای فعال‌کردن و هدایت آن‌ها فراهم کند. فرافکنی از این منظر حاصل تعامل میان تخیل مخاطب و سازمان محدودکننده‌ی اثر است. گامبریچ برای توضیح این نکته از نقاشی چینی مثال می‌زند. در این سنت، ناتمام‌گذاری سنجیده نه نقص تصویر، بلکه راهی برای فعال‌کردن تجربه و استنتاج مخاطب است. خلأها و بخش‌های نقاشی‌نشده به بیننده امکان می‌دهند روابط، حالت‌ها یا کنش‌هایی را که مستقیماً ترسیم نشده‌اند، بر اساس نشانه‌های موجود بازسازی کند. گامبریچ از یکی از آموزه‌های نقاشی چینی چنین نقل می‌کند:

> پیکره‌ها حتی اگر بدون چشم نقاشی شده باشند، باید به نظر برسد که نگاه می‌کنند؛ بدون گوش، باید به نظر برسد که گوش می‌کنند. چیزهایی هست که صدها ضربه‌ی قلم نمی‌توانند آن‌ها را نشان دهند، اما چند خط درست می‌توانند به چنگ‌شان بیاورند. و این به معنی جلوه‌گرساختن امر دیدارناپذیر است (Gombrich, 2000, 321).

در این نمونه، چند نشانه‌ی مؤثر برای فعال‌کردن تجربه‌ی مخاطب کافی‌اند. بیننده بر اساس آن‌ها، نگاه‌کردن، شنیدن یا حضور ذهنی پیکره را استنتاج می‌کند، اما دامنه‌ی این تکمیل همچنان با ساختار اثر محدود می‌شود. بنابراین، ناتمام‌گذاری یکی از راه‌های فعال‌کردن سهم نظاره‌گر است، نه قانون عام همه‌ی تصاویر. برخی آثار ممکن است از طریق افزایش جزئیات، ایجاد روابط

آماده انتشار هنرهای زیبا

پیچیده یا تنظیم دقیق کنتراست‌ها بر ادراک اثر بگذارند. مسئله‌ی اصلی کم یا زیادبودن مطلق اطلاعات نیست، بلکه چگونگی گزینش و سازمان‌دهی آن‌هاست. هنرمند با تنظیم اطلاعات دیداری تعیین می‌کند کدام نشانه‌ها آشکار شوند، چه بخش‌هایی حذف یا مبهم باقی بمانند و توجه مخاطب در چه مسیری حرکت کند. اثر از این طریق نه معنایی کامل و آماده، بلکه مجموعه‌ای سازمان‌یافته از امکانات ادراکی در اختیار بیننده می‌گذارد. سهم نظاره‌گر در فعال‌کردن و آزمودن این امکانات تحقق می‌یابد.

گامبریچ در حس *نظم: پژوهشی در روان‌شناسی هنرهای تزئینی*ْ نشان می‌دهد که مشارکت مخاطب فقط به تصاویر بازنمودی محدود نیست. در هنرهای تزئینی، الگوهایی مانند شبکه، تقارن و تکرار نوعی «اطلاعات زائد مفیدْ» فراهم می‌کنند. تکرار به ذهن امکان می‌دهد قاعده‌ی حاکم را پیش‌بینی کند و عناصر بعدی را انتظار بکشد؛ ازاین‌رو، جابه‌جایی، شکست تناوب یا تفاوتی کوچک در موتیف به‌سرعت برجسته می‌شود و توجه مخاطب را جلب می‌کند. چشم بر پایه‌ی انتظارهای خود حرکت می‌کند، تفاوت را تشخیص می‌دهد و درباره‌ی ادامه‌ی الگو فرضیه می‌سازد. (Cunliff, 1998, 72) اگرچه هنر تزئینی و هنر بازنمودی هدف و ساختار یکسانی ندارند، در هر دو حوزه ادراک بر اساس نظمی پیشین هدایت می‌شود. در الگوهای تزئینی، تکرار یک موتیف این نقش را ایفا می‌کند؛ در تصویر بازنمودی، شکل‌واره‌ی چهره، بدن، منظره یا فضای سه‌بعدی مبنای انتظار قرار می‌گیرد. حذف، تفاوت یا تخطی از این نظم می‌تواند فعالیت ذهنی مخاطب را افزایش دهد و او را به اصلاح یا بازسازی فرضیه‌ی ادراکی خود وادارد.

مشارکت مخاطب اما فقط در بازشناسی موضوع، فضا و حرکت خلاصه نمی‌شود؛ دریافت کیفیت‌های بیانی و عاطفی عناصر صوری نیز به تجربه‌ها و شکل‌واره‌های آموخته‌شده وابسته است. مواجهه‌ی ما با تصویر از تجربه‌ی جهان واقعی اثر می‌پذیرد و، در جهت عکس، شیوه‌های تصویری آموخته‌شده نیز می‌توانند بر نحوه‌ی دیدن جهان تأثیر بگذارند. بر این اساس، خطوط، رنگ‌ها، بافت‌ها و روابط ترکیب‌بندی نیز در پرتو حافظه‌ی تصویری و قراردادهای رسانه‌ای کیفیت بیانی پیدا می‌کنند. بیان را نمی‌توان صرفاً خصیصه‌ای ذاتی و مستقل از مخاطب دانست، همان‌گونه که نمی‌توان آن را حاصل تفسیر کاملاً آزاد بیننده شمرد. کیفیت بیانی در تعامل میان سازمان صوری اثر، قراردادهای رسانه‌ای و شکل‌واره‌های ادراکی و عاطفی نظاره‌گر تحقق می‌یابد. خط شکسته یا منحنی، کنتراست شدید یا نرم، ریتم ضربه‌قلم و نحوه‌ی توزیع وزن‌های بصری، امکان برخی واکنش‌ها را تقویت و امکان برخی دیگر را محدود می‌کنند. مخاطب نیز با اتکا به تجربه‌های خود، این ویژگی‌ها را با کیفیت‌هایی چون آرامش، تنش، سنگینی، تحرک یا لطافت مرتبط می‌سازد.

گامبریچ در توضیح این توانایی زبان هنر می‌نویسد:

> معجزه‌ی واقعی زبان هنر در این نیست که هنرمند می‌تواند وهم واقعیت خلق کند، بلکه در آن است که تصویر در دستان هنرمند بزرگ شفاف می‌شود. هنرمند به ما می‌آموزد جهان دیدنی را با چشمانی تازه ببینیم و این وهم را می‌دهد که به قلمروهای دیدارناپذیر ذهن نفوذ کرده‌ایم، تنها اگر بدانیم چگونه از چشم‌هایمان استفاده کنیم (Gombrich, 2000, 560).

«شفاف‌شدن» تصویر در این معنا البته به افشای معنایی ثابت و پنهان اشاره ندارد، بلکه نتیجه‌ی تعامل میان سازمان اثر و فعالیت نظاره‌گری است که آموخته سرنخ‌های آن را چگونه ببیند و تفسیر و تکمیل کند.

محدودیت‌ها و افق‌های بازسازی نظریه‌ی گامبریچ

آماده انتشار هنرهای زیبا

نظریه‌ی گامبریچ یکی از منسجم‌ترین کوشش‌ها برای پیونددادن تاریخ هنر با روان‌شناسی ادراک است. بااین‌حال، توانایی آن در توضیح برخی ابعاد تولید و دریافت تصویر به معنای کفایتش برای تبیین همه‌ی سطوح تجربه‌ی هنری نیست. در این قسمت، پس از شرح نظریه‌ی گامبریچ، نشان داده می‌شود که الگوی او در تحلیل فرم، آفرینش و تحول بازنمایی چه محدودیت‌هایی دارد و چه امکاناتی برای فرارفتن از آن‌ها می‌توان در نظر گرفت.

۱. ابزاری‌شدن فرم

نخستین محدودیت به جایگاه فرم در نظریه‌ی گامبریچ مربوط است. در الگوی او، عناصر صوری غالباً بر اساس کارکرد ادراکی و بازنمایانه‌ی خود توضیح داده می‌شوند. خط، رنگ، سایه، پرسپکتیو و ترکیب‌بندی ابزارهایی‌اند که به بازشناسی موضوع، القای عمق، ایجاد وهم یا هدایت سهم نظاره‌گر کمک می‌کنند. این صورت‌بندی سودمند است، اما ممکن است کیفیت زیبایی‌شناختی سازمان درونی اثر را در مرتبه‌ای ثانوی قرار دهد. البته گامبریچ این کیفیت زیبایی‌شناختی را کاملاً نادیده نمی‌گیرد؛ بنابراین، مسئله ابزاری‌شدن نسبی فرم در این الگوست.

چنان‌که رودلف آرنهایم[۲] نشان داده است، اثر هنری را نمی‌توان فقط بر اساس میزان انطباقش با جهان بیرونی یا موفقیتش در ایجاد وهم سنجید. آنچه به اثر نیروی دیداری می‌بخشد، نحوه‌ی سازمان‌یافتن روابط، تعادل‌ها و تنش‌های درونی آن نیز هست. بعنوان نمونه، در نقاشی‌های سزان[۳]، فرم عرصه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی است و اهمیت اثر از سازمان‌یابی رنگ، سطح و فشارهای درونی فرم ناشی می‌شود نه صرفاً از میزان شباهتش با جهان بیرونی (Arnheim, 1962, 77–78).

بازسازی نظریه‌ی گامبریچ از این منظر مستلزم پیوند میان «فرم به‌مثابه‌ی ابزار ادراک» و «فرم به‌مثابه‌ی سازمان زیبایی‌شناختی» است. در مدل بازسازی‌شده، سازمان صوری باید به‌عنوان سطحی دارای اثرگذاری خاص تحلیل شود؛ سطحی که با بازنمایی، معنا و ادراک تعامل دارد، اما به هیچ‌یک فروکاسته نمی‌شود. چنین تکمیلی ظرفیت این نظریه را برای بررسی آثار مدرن، انتزاعی و غیربازنمودی نیز افزایش می‌دهد.

۲. تقلیل آفرینش به عقلانیت حل مسئله

محدودیت دوم به تلقی گامبریچ از فرایند آفرینش و عاملیت هنرمند[۴] مربوط است. الگوی «شکل‌واره و اصلاح» اگر به‌صورت انحصاری پذیرفته شود، ممکن است آفرینش هنری را بیش از حد به عقلانیتی فنی و گام‌به‌گام تقلیل دهد. در چنین خوانشی، هنرمند حل‌کننده‌ی مسئله‌ای ازپیش‌تعریف‌شده است. اما آفرینش هنری همیشه حل‌کردن مسئله‌ای آماده نیست. هنرمند ممکن است در جریان کار، خود مسئله را تغییر دهد، امکان‌های تازه‌ای برای رسانه کشف کند یا افقی معنایی پدید آورد که پیش از اثر به‌صورت روشن وجود نداشته است. چنان‌که کریستوفر وود[۵] اشاره می‌کند، در روایت‌های مدرن هنر، «پوئسیس[۶]» با وجه ابداعی و استقلال نسبی آفرینش پیوند دارد. امر پوئتیک حتی هنگامی که درون محدودیت‌های مادی و رسانه‌ای عمل می‌کند، صرفاً ابزاری برای دستیابی به هدفی بیرونی نیست؛ حال آنکه تکنولوژی معمولاً بر مجموعه‌ای از وسایل و عملیات دلالت می‌کند که در خدمت نتیجه‌ای معین قرار دارند (Wood, 2013, 151) . اگر نظریه‌ی گامبریچ فقط به زبان حل مسئله خوانده شود، ابداع، ابهام و مازاد زیبایی‌شناختی اثر ممکن است در سایه‌ی عقلانیت فنی قرار گیرند.

نباید میان تکنیک و پوئسیس تقابلی مطلق برقرار کرد. توجه گامبریچ به فناوری و دانش حرفه‌ای هنرمندان البته نقطه‌ی قوت نظریه‌ی اوست، زیرا آفرینش را درون تاریخ مواد، ابزارها و مهارت‌ها قرار می‌دهد. و باید توجه کرد که مقصود او بررسی چگونگی گسترش شگردهای بازنمایی است نه فروکاستن هنر به تکنولوژی (Wood, 2013, 158) . بااین‌همه، این الگو به‌تنهایی

توضیح نمی‌دهد که هنرمند چگونه می‌تواند قواعد، اهداف و مسئله را در جریان آفرینش دگرگون کند. برای رفع این محدودیت، می‌توان عملیات فنی و فرایند حل مسئله را به‌منزله‌ی صورت مادیت‌یافته‌ی پوئسیس[۱۵] بازخوانی کرد. ابزارها و شیوه‌های کار فقط وسایلی برای اجرای راه‌حلی ازپیش‌معلوم نیستند؛ آن‌ها عرصه‌ای هستند برای صورت‌بندی مسئله، آشکارشدن امکانات مواد، و بازآرایی افق‌های زیبایی‌شناختی. در این الگو، حل مسئله و پوئسیس در تقابل نیستند: عمل هنری، هم به شرایط تاریخی پاسخ می‌دهد و هم می‌تواند آن‌ها را از نو تعریف کند.

۳. بقای منطق پیشرفت در روایت بازنمایی

آخرین محدودیت به تنشی درونی در نظریه‌ی تاریخ هنر گامبریچ مربوط است. او با کلان‌روایت[۱۶]هایی که هنر را تجلی روح زمانه یا حرکت ضروری تاریخ می‌دانند مخالفت می‌کند. مفهوم منطق موقعیت نیز به او امکان می‌دهد تغییرات هنری را بر اساس مسائل، امکانات و انتخاب‌های هر دوره توضیح دهد. بااین‌حال، برخی مسیرهای روایی در *هنر و وهم* این امکان را پدید می‌آورند که تاریخ واقع‌نمایی غربی همچنان به‌منزله‌ی یک فرایند انباشت و افزایش کارآمدی شگردهای بازنمایانه خوانده شود. در چنین روایتی، هنرمندان به‌تدریج ابزارهای مؤثرتری برای القای عمق، نور و حضور می‌یابند و شکل‌واره‌های پیشین را اصلاح می‌کنند؛ گویی تاریخ بازنمایی حرکتی به‌سوی دقت و اقناع ادراکی بیشتر است.

در اینجا باید دقت کرد که «دقت» مفهومی یکدست و بدیهی نیست. اگر دقت به معنای شباهت بیشتر به جهان دیدارپذیر باشد، باید پرسید کدام جنبه از جهان معیار قرار گرفته است: پیکر انسانی، نور، فضا، جوّ، بافت یا سازمان کلی میدان دید؟ سبک‌ها و سنت‌های مختلف این ابعاد را به‌صورت هم‌زمان توسعه نمی‌دهند. چنان‌که کریر یادآوری می‌کند، دقت در بازنمایی انسان در آثار کانستبل[۱۷] را نمی‌توان با معیارهای رافائل[۱۸] یکسان سنجید؛ همان‌گونه که بازنمایی طبیعت، نور و جوّ در رافائل و دوچّو[۱۹] از معیار واحدی پیروی نمی‌کند (Carrier, 1983, 92). سخن‌گفتن از پیشرفت بدون تعیین موضوع و معیار آن، تفاوت سبک‌ها را به مراتب یک مقیاس واحد فرو می‌کاهد.

نقد این منطق به معنای انکار انتقال و گسترش راه‌حل‌های تصویری نیست. تکنیک‌ها و دانش حرفه‌ای می‌توانند از نسلی به نسل دیگر منتقل شوند و امکانات تازه‌ای در اختیار هنرمندان قرار دهند؛ اما این فرایند همیشه افزایشی و برگشت‌ناپذیر نیست. سنت‌ها ممکن است برخی راه‌حل‌ها را کنار بگذارند، فراموش کنند، دوباره احیا نمایند یا در زمینه‌ای تازه با امکانات دیگر ترکیب کنند. بنابراین، باید میان پیشرفت محلی و فنی، یعنی افزایش توانایی در کنترل برخی جنبه‌های بازنمایی، و پیشرفت کلی هنر تمایز گذاشت. از اولی نمی‌توان برتری هنری یا زیبایی‌شناختی کلی را نتیجه گرفت.

برای عبور از این محدودیت، می‌توان ایده‌ی پیشرفت را با مدل «تحول موقعیتی[۲۰]» جایگزین کرد. در این مدل، معیار ثابت و فراتاریخی‌ای وجود ندارد که همه‌ی سبک‌ها بر اساس آن در امتدادی واحد مرتب شوند. هر نظام تصویری در مواجهه با مجموعه‌ای خاص از مسائل ادراکی، رسانه‌ای، فرهنگی و نهادی شکل می‌گیرد و راه‌حل‌های آن باید در نسبت با همان موقعیت ارزیابی شوند. تحول موقعیتی جهت ثابت و مقصد نهایی ندارد؛ یک سنت ممکن است برای تحقق کارکردی آیینی از برخی امکانات واقع‌نمایانه صرف‌نظر کند، یا هنرمندی مدرن آگاهانه شگردهای عمق‌نمایی را کنار بگذارد تا مسئله‌ای درباره‌ی سطح، ماده یا ادراک مطرح کند.

بر این اساس، تاریخ هنر نه تاریخ نزدیک‌شدن تدریجی تصاویر به واقعیتی واحد، بلکه تاریخ دگرگونی در فضای امکانات تصویری است. آنچه انتقال می‌یابد درجات یک کمال واحد نیست، بلکه مجموعه‌ای متکثر از راه‌حل‌هاست که می‌تواند حفظ، اصلاح،

آماده انتشار هنرهای زیبا

ترکیب، فراموش یا احیا شود. این صورت‌بندی اجازه می‌دهد ایده‌ی گامبریچ درباره‌ی انتقال شکل‌واره‌ها و گسترش ذخیره‌ی امکانات تصویری حفظ شود، بی‌آن‌که تحولات هنری درون روایتی تک‌خطی از پیشرفت قرار گیرند.

نتیجه‌گیری

روان‌شناسی ادراک به‌منزله‌ی رشته‌ای که سازوکارهای بنیادی و مشترک در روان بشر را بررسی می‌کند به‌خودی‌خود قادر به توضیح چراییِ تکوین و تغییر سبک‌های موقعیت‌مند هنری نیست. گامبریچ اما، بعنوان مورخ هنر، یافته‌های روان‌شناسی ادراک را به ابزار تبیین تاریخی تبدیل می‌کند و نشان می‌دهد که این سازوکارهای عام چگونه در موقعیت‌های خاص با شکل‌واره‌های موروثی، امکانات رسانه‌ای، و کارکرد تصویر پیوند می‌یابند و نوع ویژه‌ای از سبک را قوام می‌بخشند. بنابراین، سهم اصلی گامبریچ در تاریخ هنر نه روان‌شناختی‌کردن تاریخ سبک، بلکه نشان‌دادن نحوه‌ی تاریخی‌شدن فرایندهای ادراکی از طریق قراردادها و سنت‌های تصویری است.

بررسی مفاهیم شکل‌واره و سهم نظاره‌گر نشان‌دهنده‌ی سهم متفاوتشان در تبیین تاریخی هنر است. شکل‌واره بیشتر سازوکار تولید، انتقال و اصلاح راه‌حل‌های تصویری را توضیح می‌دهد، درحالی‌که سهم نظاره‌گر چگونگی خواناشدن، پذیرفته‌شدن و استمرار این راه‌حل‌ها را روشن می‌کند. از این منظر، تغییر سبک علاوه بر اینکه نتیجه‌ی اصلاح فنی شکل‌واره‌هاست، مستلزم نوعی ناسازگاری یا تنش میان الگوهای موجود و مسئله‌ای تازه، مانند تغییر کارکرد تصویر، امکانات رسانه، شیوه‌ی عرضه یا انتظارات مخاطبان است؛ مسئله‌ای که بازآرایی راه‌حل‌های پیشین را اقتضا می‌کند. در مقابل، تثبیت سبک به سازگاری نسبی میان شیوه‌های تولید تصویر و مهارت‌ها و انتظارهای ادراکی مخاطبان ارتباط دارد.

بر این اساس، نظریه‌ی گامبریچ الگویی برای تبیین تاریخی هنر فراهم می‌کند که مزیتش در بازسازی سازوکارهای میانی تحول است؛ یعنی سطحی که در آن هنرمند با امکانات و محدودیت‌های مشخص از میان راه‌حل‌های تاریخی موجود انتخاب می‌کند. بااین‌حال، این الگو تنها هنگامی از منطق پیشرفت خطی فاصله می‌گیرد که تغییر سبک نه به‌صورت افزایش تدریجی دقت بازنمایی، بلکه به‌منزله‌ی جابه‌جایی در نوع مسئله و فضای امکانات فهم شود. در چنین خوانشی، راه‌حل تازه الزاماً دقیق‌تر یا برتر نیست، بلکه برای موقعیتی متفاوت مناسب است.

ازاین‌رو، می‌توان حاصل پژوهش را در قالب یک الگوی شناختی-موقعیتی صورت‌بندی کرد. در این الگو، ادراک سازوکار عمومی تولید و دریافت تصویر را توضیح می‌دهد، شکل‌واره‌ها صورت تاریخی این سازوکار را تعیین می‌کنند و منطق موقعیت چرایی انتخاب، اصلاح یا کنارگذاشتن آن‌ها را روشن می‌سازد. تکمیل این الگو با تأکید بر وجه زیبایی‌شناختی و پوئتیک اثر دامنه‌ی تبیینی آن را گسترش می‌دهد و آن را از محدودبودن به حل مسئله فراتر می‌برد.

فهرست منابع:

Arnheim, R. (1962). Review of art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation. *The art bulletin, 44* (1), 75–79.

Bartlett, F. C. (1995). *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge University Press.

Bryson, N. (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. Yale University Press.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Carrier, D. (1983). Gombrich on art historical explanations. *Leonardo, 16*(2), 91–96.

Cunliffe, L. (1998). Gombrich on art: a social-constructivist interpretation of his work and its relevance to education. *The Journal of Aesthetic Education, 32*(4), 61–77.

Gaiger, J. (2022). *Philosophy of painting: Ancient, modern, contemporary* (2nd ed.). Bloomsbury Academic.

Gombrich, E. H. (2000). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton University Press.

Gombrich, E. H. (1973). Illusion and art. In R. L. Gregory & E. H. Gombrich (Eds.), *Illusion in nature and art* (pp. 193–243). Scribner.

Grau, O. (2007). *Media art histories*. The MIT Press.

Krieger, M. (1984). The ambiguities of representation and illusion: an e. h. gombrich retrospective. *Critical Inquiry, 11*(2), 181–194.

Kumar, N. (2010). Karl Popper, psychology and philosophy. *Psychological Studies, Vol55*(3), 270–274.

Murray, C. (Ed.). (2003). *Key writers on art: The twentieth century*. Routledge.

Podro, M. (1982). *The critical historians of art*. Yale University Press.

Popper, K. (1967). *Conjectures and refutations: The growth of scientific knowledge*. Basic Books.

Seth, A. K. (2019). From unconscious inference to the beholder's share: predictive perception and human experience. *European Review, 27*(3), 378–410.

Wade, N. J. (2005). *Perception and illusion: Historical perspectives*. Springer.

Wood, C. S. (2013). E. h. gombrich, *art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation* (1960). In R. Shone & J.-P. Stonard (Eds.), *The books that shaped art history: from gombrich and greenberg to alpers and krauss* (pp. 116–127). Thames & Hudson.

Woodfield, R. (2002). Gombrich and psychology. In P. Smith & C. Wilde (Eds.), *A companion to art theory* (pp. 426–435). Blackwell Publishing.

Woodfield, R. (1996). Gombrich on perception and mental set. *The Nordic Journal of Aesthetics, 9*(16), 65–75.

آفرین، فریده (۱۴۰۴). تحلیل طرح واره های گامبریچ در ادراک نقاشی های سالوادور دالی با تأکید بر توهم بصری و دید فریبی. *باغ نظر، ۲۲ (۱۵۰)*، ۲۵-۳۸

سیبویه و دیگران (۱۴۰۴). تبیین و تحلیل نظریه سبک شناسی ارنست گومبریش و کاربست آن در روایت و طبقه بندی تاریخ هنر. *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۳۰ (۴)*، ۷-۱۸.

آماده انتشار هنرهای زیبا

صداقت‌کیش، آرش و دیگران (۱۳۹۹). مطالعه تأثیرات گراورهای وارداتی بر ساختار نقاشی فرنگی سازی ایران دوره صفوی بر اساس آرای ارنست گامبریچ و کندال والتون. *مطالعات تطبیقی هنر، ۱۰ (۲۰)*، ۱۵-۳۰

کاتب و دیگران (۱۳۹۷). خوانش تصویر از منظر تعامل ذهنیت و عینیت در ادراک دیداری. *کیمیای هنر، ۲۷*، ۲۳-۴۵.

کردنوغانی، مهدی (۱۳۹۵). دیوهای واقعی هگل یا دیوهای خیالی گامبریچ؟ (شرح و بررسی نقدهای گامبریچ بر استتیک و تاریخ هنر هگلی). *کیمیای هنر، ۱۹*، ۲۳-۴۱.

مافی‌تبار، آمنه و دیگران (۱۳۹۶). خوانش چهار نگارهٔ عصر قاجار براساس نظریهٔ ادراک دیداری ارنست هانس جوزف گامبریچ (مورد مطالعاتی: فرهاد، اسب شیرین را بر دوش می کشد). *مطالعات تطبیقی هنر، ۷ (۱۳)*، ۱۵-۳۲

مافی‌تبار، آمنه و دیگران (۱۳۹۵). تناظر بازنمایی تصویری و نظم در هنرهای تزیینی از منظر «ارنست گامبریچ» (مورد مطالعاتی: طرح پارچه های محرمات). *کیمیای هنر، ۲۱*، ۴۳-۵۶.

پانوشت‌ها:

[1] Representation.
[2] Ernst H. Gombrich.
[3] Psychology of Perception.
[4] Schema.
[5] The Beholder’s Share.
[6] Middle-Level, Problem-Oriented Explanation.
[7] *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.*
[8] Unconscious Inference.
[9] Predictive Processing.
[10] Prediction Error.
[11] Prediction-Error Minimization.
[12] Atomistic Conception.
[13] Gestalt Psychology.
[14] Karl R. Popper.
[15] Alois Riegl.
[16] Artistic Volition (Kunstwollen).
[17] Heinrich Wölfflin.
[18] Adolf von Hildebrand.
[19] *The Problem of Form in Painting and Sculpture.*
[20] Pictorial Resemblance.
[21] Pictorial Realism.
[22] Perceptual Conviction.
[23] Mimesis.
[24] Mediality.
[25] Linear Perspective.
[26] *Mona Lisa.*
[27] Leonardo da Vinci.
[28] Masaccio.
[29] Leon Battista Alberti.
[30] Aerial Perspective (Atmospheric Perspective).
[31] Jean-Auguste-Dominique Ingres.
[32] *The Tribute Money.*
[33] *Christ Giving the Keys to Saint Peter (The Delivery of the Keys).*
[34] Pietro Perugino.
[35] Foreshortening.
[36] *Lamentation over the Dead Christ (The Dead Christ).*
[37] Andrea Mantegna.
[38] David Carrier.
[39] Nicolas Poussin.
[40] *The Last Supper.*
[41] *The Annunciation.*
[42] *Et in Arcadia Ego.*

آماده انتشار هنرهای زیبا

Norman Bryson.
Logic of the Situation.
Michelangelo Buonarroti.
Northumbrian Scribes.
Saint Matthew.
The Echternach Gospels.
Single Viewpoint.
Schema and Correction (cf. “Making and Matching”).
The Virgin and Child with Saint Anne.
Sfumato.
Mental Set.
Guided Projection.
The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art.
Useful Redundancy.
Rudolf Arnheim.
Paul Cézanne.
Artistic Agency.
Christopher S. Wood.
Poiesis.
Materialized Poiesis.
Grand Narrative (Metanarrative).
John Constable.
Raphael.
Duccio di Buoninsegna.
Situational Transformation.

آماده انتشار هنر های زیبا