دانش بصری

نوشتهٔ:
دانیس اِی دَندیس
ترجمهٔ:
فرشید ملکی

دیدن یعنی چه؟

فعل دیدن بر معانی متعدد و مختلفی دلالت می‌کند، از تشخیص اشیاء ساده گرفته، تا کاربرد نمادها و زبان، برای مفهوم آفرینی. از تفکر استقرائی تا تفکر قیاسی. پاسخ به این سؤال کوچک و ساده: دیدن یعنی چه؟ طیف وسیعی از روندها، فعالیتها، کارکردها، و تلقیها را در بر می‌گیرد. فهرست آنها طولانی است: دریافتن، فهمیدن، تماشا کردن، مشاهده کردن، کشف کردن، شناختن، مجسم کردن، آزمودن، خواندن، نگاه کردن. تعداد پاسخهائی که می‌توان به این سؤال داد، به ما نشان می‌دهد که فهم بصری دارای خصلت و محتوای پیچیده‌ای است. این پیچیدگی در راههای متعددی انعکاس یافته که کتاب حاضر برای یافتن ماهیت تجربهٔ بصری از خلال جستجوها، تجزیه و تحلیل و تعریف دنبال خواهد کرد، تا روش شناسی ای را گسترش دهد که بدانوسیله امکان آموزش تمامی مردم تا بالاترین درجهٔ توانائیشان به عنوان رساننده و پاگیرندهٔ پیام بصری— فراهم آید، و یا به سخنی دیگر، باسواد شدن آنها از نظر بصری میسر شود.

اولین تجربهٔ یادگیری کودک از طریق حس لامسهٔ اوست. یک کودک علاوه بر ایجاد تماسی با محیط، از حسهای بویائی، شنوائی، و چشائی نیز استفاده می‌کند. حس بینائی به‌سرعت براین حسها افزوده شده و جایگزین آنها می‌شود، تا کودک از لحاظ بصری، نیروهای عاطفی و محیطی را بازشناسد و بفهمد. ما با اتکاء زیاد بر آنچه که می‌بینیم و یا قصد دیدن آن را می‌کنیم، تقریباً از همان اولین تجربهٔ خود از جهان، موفق می‌شویم که به احتیاجات، لذات، سلیقه‌ها، و ترسهای خود سازمان دهیم. ولی این فقط بخشی است از خروار، و به هیچ‌وجه نمی‌تواند به تنهائی میزان اهمیت و

اقتداری را که حس بنیائی در زندگی ما دارد نشان دهد. ما معمولاً حس بینائی را همانطور که آن را تجربه می‌کنیم می پذیریم، بدون اینکه هیچ گونه کوششی برای ترقی و پیشرفت آن انجام دهیم. ما بینائی را می پذیریم بدون اینکه دریابیم می توان آن را از وسیله ای که فقط برای روزهای اولیهٔ مشاهده کردن است، به ابزار ارتباطی بی نظیری تبدیل نماییم.

روند دیدن محتاج صرف انرژی ناچیزی است، و ساختمان فیزیولوژیکی بینائی انسان به طور خودکار، و از طریق سلسلهٔ اعصاب عمل می‌کند. هنگام دیدن ما با صرف حداقل انرژی، به مقدار وسیعی اطلاعات در سطوح و جهات مختلف دست می یابیم، ولی این حقیقت چندان برای ما تعجب‌آور نیست. ما هیچ گونه نیازی برای به کارگیری بیشتر توانائیهای خود در زمینهٔ دیدن و به تصور درآوردن احساس نمی‌کنیم، و آنها را تنها به عنوان کارکردهائی ساده و طبیعی می پذیریم. «کالب کاتگنو»[1] در کتاب خود: «به سوی یک فرهنگ بصری»[2] دربارهٔ ماهیت حس بینائی چنین اظهارنظر می‌کند: «با وجود آن که همهٔ ما از بینائی به طور کاملاً فطری و طبیعی استفاده می‌کنیم، ولی دیدن هنوز تمدن خاص خود را به‌وجود نیاورده است. عمل دیدن سریع انجام می گیرد، جامع و فراگیر بوده، و در یک زمان تحلیلی و ترکیبی است. دیدن محتاج صرف کمترین انرژی بوده و با سرعت نور انجام می‌گیرد، و به ما این امکان را می دهد که در زمانی مانند کسری از ثانیه، بی نهایت اطلاعات بصری را گرفته و در ذهن خود حفظ کنیم.» اظهارنظر «کاتگنو» غنای شگفت‌انگیز توانائیهای بصری ما را به ما نشان می دهد. وی چنین نتیجه می‌گیرد: «دیدن در یک لحظه بی نهایتها را به ما پیشکش می‌کند، و آن را تنها می توان با کلمات ثروت و توانمندی توصیف نمود.» با خواندن این جملات احساس می‌کنیم که با آنها کاملاً هم‌عقیده‌ایم.

انسان تمایل دارد که اطلاعات خود را از طریق دیدن کسب کند، و به دلایل زیادی خواهان تقویت بصری آگاهیهای خود است. از مهمترین این دلایل یکی این است که اطلاعات گرفته شده از این طریق مستقیم و بی واسطه بوده، و دوم این که این اطلاعات به تجربهٔ واقعی نزدیکترند. هنگامی که سفینهٔ فضائی آپولوی ۱۱ بر ماه فرود آمد، و اولین قدمهای مردد فضانورد سطح ماه را لمس کرد، هیچ یک از بینندگان تلویزیون در جهان، حاضر نبودند که تصویر زنده و لحظه به لحظهٔ این ماجرا را با یک خبر رادیوئی و یا نوشته شده عوض کنند. این رویداد تاریخی فقط یکی از نمونه‌هائی است که نشان می دهد که انسان اطلاعات بصری را بر دیگر انواع اطلاعات ترجیح می دهد. عکسی که از لای نامهٔ دوستی از راه دور به دست ما می رسد، و یا یک مدل سه‌بعدی از یک ساختمان، نمونه‌های دیگری در این مورد هستند. دلیل اینکه ما تمایل داریم که آگاهیهای خود را به وسیلهٔ اطلاعات بصری تقویت کنیم چیست؟ در جواب باید گفت که دیدن یک تجربهٔ بی واسطه است، و استفاده از عوامل بصری جهت انتقال اطلاعات، انسان را به بهترین وجه با ماهیت حقیقی واقعیت نزدیک می‌کند. وقتی که رابطهٔ مستقیم بصری با فضانوردان آپولوی ۱۱ قطع شد، شبکهٔ تلویزیون بنا به خواست بینندگان خود، برنامه‌ای را که براساس اعمال فضانوردان شبیه‌سازی شده بود، همزمان با پخش شفاهی ماجرا، به نمایش گذارد. مردم در صورتی که حق انتخاب داشته باشند، کاملاً واضح است که ارتباط بصری را ترجیح می دهند. نه فقط فضانوردان، بلکه جهانگردان، پیک نیک روندگان و دانشمندان نیز، برای ضبط یک خاطرهٔ بصری و یا برای پیگیری و ثبت نتایج آزمایشگاهی، همگی به شیوهٔ تصویری روی می آورند. چنین به‌نظر می رسد که همهٔ ما عادت به گفتن این جمله داریم: «به من نشان بدهید.»

یک تفکیک غلط: هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی

تجربهٔ بصری انسان مقدمه‌ای است برای فراگیری

درک و پاسخگوئی به محیط. از طرفی دیگر باید گفت که قدیمترین پیامهای ضبط شده در تاریخ از نوع اطلاعات بصری هستند. نقاشی غارها قدیمیترین گزارش ضبط شده از جهانی هستند که در حدود ۳۰۰۰۰ سال پیش دیده شده است. این حقایق لزوم بررسی تازه‌ای از کارکرد دیدن، و همچنین کارکرد هنرمند را در جامعه خاطرنشان می‌کنند. بزرگترین مانع در این کوشش، طبقه‌بندی و تفکیک هنرهای بصری به دو قطب هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی است. در هر لحظه از تاریخ تعریفها تغییر کرده و عوض می شوند، ولی پایدارترین عواملی که این تفکیک را باعث شده‌اند، عوامل سودمندی و زیبائی شناختی هستند. طرح دادن و ساختن اشیاء و مواد، و اصولاً اعمالی که جوابگوی احتیاجات اساسی انسان هستند را می توان سودمند توصیف نمود. از فرهنگهای اولیهٔ کهن و یا معاصر، گرفته تا تکنولوژی صنعتی بسیار پیشرفتهٔ امروز، احتیاجات اساسی انسان تغییر چندانی نکرده است. انسان به غذا نیاز دارد، برای رفع آن، باید به شکار، کشاورزی، و قطع درختان بپردازد، و برای انجام این اعمال او به ابزار نیاز دارد. او برای پختن و خوردن به ظرف احتیاج دارد، و نیز برای حفظ خود از تغییرات آب و هوا و محیط زیست غیرقابل اطمینان، احتیاج به ابزاری برای بریدن، قطع کردن، و بافتن دارد. او نیاز دارد که خود را گرم و به‌دور از رطوبت نگهدارد، و از خود در مقابل حیوانات وحشی محافظت کند؛ بنابراین او نیاز دارد تا برای خود مسکن بسازد. نکات دقیقی مانند اولویتهای فرهنگی و یا موقعیتهای جغرافیائی، فشار اندکی بر این گونه احتیاجات اعمال می‌کنند. تنها گوناگونی و تعبیرات مختلف در بیان خلاقه است، که محصولات و فرآورده‌ها را نماینده و شاخص زمان و یا مکان بخصوص خود می‌گردانند. در جوامعی که لوازم ساده و ضروری زندگی به وسیلهٔ افرادِ آن جامعه طراحی و ساخته می شوند، این مسئله پذیرفته شده است که هر فرد از جامعه نه تنها باید تولید کردن را فراگیرد، بلکه همچنین می تواند به‌وسیلهٔ نقشها و تزئینات به محصول خود نوعی وحدت بیان داده، و خصوصیت فردی خود را به آن بیافزاید. ولی باید گفت که در اینجا بیان فردی به وسیلهٔ دو روند کنترل می شود: اول به‌وسیلهٔ روند یادگیری حرفهٔ مورد نظر، و دوم به‌وسیلهٔ جنبهٔ کارکردی شیئ ساخته شده. مسئلهٔ مهم، آموختن این مطلب است که چه چیزی لازم و ضروری و قابل قبول است. در یک چنین جوامعی توقع و چشم‌داشت از افراد جامعه برای شرکت در سطوح متعدد بیان بصری، حاکی از نوعی مشارکت و درگیری افراد در مسائل آن جامعه است، که در جوامع مدرن امروزی به دلایلی نیرو و قدرت خود را از دست داده است. یکی از مهمترین دلایل تسریع این موضوع تلقی و برداشت معاصر از هنرهای «زیبا» است.

چیزی که معمولاً هنگام صحبت دربارهٔ فرق بین هنر سودمند و هنر محض از آن گفتگو می شود، کمیت انگیزش آنها به آفرینش زیبائی است. زیبائی خود متعلق به قلمروی زیبائی شناسی است؛ که خود، تحقیقی در ماهیت دریافت حسی و تجربهٔ زیبائی است، که احتمالاً مقصود فقط همان زیبائی هنری است. ولی باید گفت که اهداف هنرهای بصری بیش از اینهاست. سقراط[3] سؤال را به این شکل مطرح می‌کند: «آیا تجارب زیبائی شناختی دارای ارزشهای ذاتی هستند، و یا باید آنها را براساس مناسب و سودمند بودن ارزشگزاری کرد و یا مردود دانست؟» کانت[4] معتقد است «تجربهٔ زیبائی هیچ گونه معرفت تاریخی، علمی، و فلسفی را فراهم نمی آورد، ولی به دلیل این که ما را از فعالیت ذهنی‌مان آگاهتر می‌گرداند، می توان آن را حقیقی و راستین دانست.» اگرچه گفته‌های فیلسوفان مسئله‌برانگیز ند، ولی آنها در این مورد متفق‌القولند که هنر دارای موضوع، عواطف، شور، و احساسات می باشد. در طیف وسیع هنرهای بصری گوناگون، مذهبی، اجتماعی، و خانگی، موضوع کار،

همراه با مقصود و نیت هر یک از این هنرها تغییر می‌کند، در حالی که تنها چیزی که در همهٔ آنها مشترک است، توانائی آنها در ایجاد رابطه است، حال چه به صورتی خاص، و یا چه به صورتی تجریدی. هانری برگسون[5] معتقد است که، «هنر تنها بینش بی واسطه‌تری از واقعیت است.» به عبارت دیگر، حتی در یک چنین ارزیابی بلندپروازانه‌ای از هنر، می‌توان گفت که هنرهای بصری دارای کارکرد بوده و سودمند هستند. ترسیم یک نمودار و قرار دادن هر یک از گونه‌های بصری در رابطه با دو قطب هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی کار ساده‌ای است. تصویر ۱—۱ نموداری است که طرز فکر معاصر را در ارزیابی گونه‌های بصری نشان می دهد.

هنرهای کاربردی طراحی صنعتی گرافیک
عکاسی مصورسازی صنایع دستی
معماری بناهای تاریخی مجسمه‌سازی
نقاشی هنرهای زیبا

نمودار۱—۱

یک چنین نموداری، هنگامی که با فرهنگ دیگری مانند دورهٔ پیش از رنسانس روبرو هستیم بکلی فرق می‌کند تصویر (۲—۱).

هنرهای کاربردی صنایع دستی نقاشی
مجسمه‌سازی معماری هنرهای زیبا

نمودار۲—۱

و دیدگاه مدرسهٔ «باهاس»[6] که تمامی هنرها را بر گرد یک نقطهٔ مرکزی قرار می دهد.

هنرهای کاربردی طراحی صنعتی گرافیک
عکاسی صنایع دستی معماری
مجسمه‌سازی نقاشی هنرهای زیبا

نمودار۳—۱

مدت زیادی قبل از تأسیس مدرسهٔ باهاس، ویلیام موریس[7] و «پیروان شیوهٔ پیش از رافائل»[8] نظریهٔ مشابهی را در این مورد عرضه کرده بودند. راسکین[9]، سخنگوی این گروه معتقد بود که «هنر یک کل واحداست، و هرگونه تجزیه و تفکیک بین هنرهای زیبا و کاربردی عملی ساختگی و مخرب است.» ولی نظریهٔ این گروه در یک مورد به کلی با فلسفهٔ مدرسهٔ باهاس که مدتها بعد به‌وجود آمد فرق داشت. آنها تمامی چیزهائی را که به‌وسیلهٔ ماشین ساخته می شد رد می‌کردند و معتقد بودند که چیزی که با دست ساخته شود زیبا است، و با وجود آن که هنر را متعلق به همه می دانستند، ولی از امکانات تولید انبوه روی می‌گرداندند، و این عمل با مقاصد اعلام شدهٔ آن‌ها در تضاد بود.

موریس و گروه وی با بازگشت خود به ارزشهای گذشته تلاش کردند تا دقت در کار و مناعت‌طبع کارگرانه را که در استادکاران قرون وسطی وجود داشت دوباره احیاء نمایند. آنها در این روند به شناخت این حقیقت دست یافتند که به‌وجود آوردن هنر، بدون وجود استاد کار غیرممکن است. ولی متأسفانه تجزیهٔ کوته‌فکرانهٔ هنر به گروههای هنرهای زیبا و کاربردی، باعث شد که این حقیقت به‌راحتی به‌دست فراموشی سپرده شود. در دورهٔ رنسانس هنرمند حرفهٔ خود را از ابتدا با انجام وظایفی ساده فرامی‌گرفت، و با وجود موقعیت والائی که داشت، خود را با صنعتگر اصلی، هم‌صنف و یکی می دانست. این روش نه‌تنها رابطهٔ استاد و شاگردی و نظام طلبگی را نیرومندتر می‌کرد، بلکه مهمتر ازهمه ازتخصصی شدن هنر می‌کاست. در چنین جوّی بین هنرمند و صنعتگر یک جریان کاری آزاد و متقابل به‌وجود می آمد، که هر یک از آنها می توانست تا حد توانائی خود در تمام مراحل آن شرکت داشته باشد. ولی با تغییر زمان، شیوه‌ها عوض می شوند. چیزی که بر آن برچسب «هنر» خورد می تواند به همان سرعتی عوض شود، که مردمی که آن برچسب را زده‌اند. کارل سندبرگ[10] در یکی از شعرهایش تحت عنوان «مردم، آری» می‌گوید: «گروه تحلیل خوانان کلیسا همواره تک خوانندهٔ اصلی اش را تغییر می دهد.»

طرز فکر معاصر در مورد هنرهای بصری از دو قطب هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی فراتر رفته و به مسائلی مانند بیان ذهنی و عملکرد عینی تبدیل شده است. این طرز فکر از طرفی به مشارکت بین برداشت فردی و بیان خلاقانه گرایش پیدا کرده، که به محدودهٔ هنرهای زیبا تعلق دارد، و از طرف دیگر در جستجوی پاسخی است به داشتن مقصود، نیت، و کاربرد در هنر که به حوزهٔ عمل هنرهای کاربردی تعلق پیدا می‌کند. یک نقاش سه‌پایه‌ای که برای خود کار می‌کند، به فکر فروش کار خود نیست، و در درجهٔ اول برای لذت شخصی نقاشی می‌کند، بنابراین می‌توان او را کاملاً درونی و ذهنی دانست. از طرفی یک استادکار را که ظرف گلی می‌سازد نیز می‌توان به همان اندازه ذهنی دانست، چرا که او هم ظرف خود را به شکل و اندازه‌ای که باذوق و سلیقهٔ وی سازگار باشد می‌سازد، با این تفاوت که هنگام کار جنبهٔ کارکردی ظرف را نیز در نظر دارد. وی این سؤال را از خود می‌کند که: «آیا این ظرف که دارای طرح زیبائی است، قادر خواهد بود که آب را در خود نگهدارد؟» تمایل این استادکار به سودمند بودن ظرفی که می‌سازد، به آن مقداری موضوعیت بخشیده، و آن را به‌سوی واقعیتی عینی سوق می‌دهد. ولی این مسئله در کار نقاش سه‌پایه‌ای مذکور امر فوری و لازمی نبوده، و یا اگر هست، به این اندازه واضح و آشکار نیست. «هنری سولیوان»[11] معمار امریکائی گفتهٔ مشهوری دارد: «شکل تابع کارکرد است.». این گفته در کار یک طراح هواپیما به بهترین صورت خود را نشان می‌دهد. در یک چنین طرحی، خواستهای شخصی طراح به‌وسیلهٔ مجموعهٔ شکل‌ها، مواد، و تناسباتی که برای پرواز هواپیما لازم هستند، محدود می‌شود. یا به عبارتی دیگر، به‌واسطهٔ عملی که قرار است انجام دهد، شکل داده می‌شود. ولی باید گفت که در مسائل دقیقتر طراحی، فرآورده‌هائی یافت می‌شوند که ضمن آن که دارای کارکرد کاملاً خوبی هستند، سلیقه‌های ذهنی طراح را نیز منعکس می‌کنند. فقط طراح نیست که در بعضی مواقع باید به مصالحه و سازش در امر ذوق و سلیقهٔ شخصی خود تن در دهد. اغلب اتفاق افتاده است که نقاش و یا مجسمه‌سازی مجبور شده است که کار خود را براساس میل صاحبکار و یا خامی خود تغییر شکل دهد. مشاجرات طولانی میکل‌آنژ[12] بر سر سفارشاتی که از دو پاپ گرفته بود زنده‌ترین و گویاترین مثالهائی هستند که نشان می‌دهد چه مسائلی یک هنرمند را مجبور می‌کند تا عقاید ذهنی خود را برای رضایت خاطر دیگران تحت کنترل درآورد. باوجود این هیچ کس حتی نمی‌تواند تصور کند که کارهائی چون «داوری اخروی»[13] و یا «داود»[14] کارهائی بازاری هستند.

نقاشی دیواری میکل‌آنژ بر سقف نمازخانهٔ سیستین[15] به‌خوبی نقطه ضعف تفکیک غلط هنرها را به ما گوشزد می‌کند. فکر اولیهٔ میکل‌آنژ برای این نقاشی قبلاً توسط نیاز نقاشی دیواری به داشتن بیانی مستقیم تعدیل یافته بود. سپس پاپ به عنوان نمایندهٔ طرز تفکر کلیسا بر این فکر اثر گذاشت: هدف از این نقاشی دیواری توصیف تصویری «داستان آفرینش» بود، برای بینندگانی که اغلب بی سواد بودند، و بنابراین قادر به خواندن داستانهای انجیل نبودند، و یا اگر می‌توانستند قادر نبودند تا داستان را آن گونه که میکل‌آنژ بعداً برای آنها قابل لمس و درک کرد به تصور درآورند. نقاشی دیواری نتیجهٔ توازن بین برداشت ذهنی و عینی هنرمند است، و همچنین نتیجهٔ توازن بین بیان هنری محض و سودمندی نیت و مقصود. این توازن ظریف و حساس در هنرهای بصری فوق‌العاده کمیاب است، ولی هنگامی که اتفاق افتاد دارای دقت و کمالی حقیقی است. هرگز کسی قادر نیست که نقاشی دیواری میکل‌آنژ را که از طرفی به معنای صحیح کلمه زیبا است، و از طرف دیگر سودمند و دارای مقصود و نیت است، مورد سؤال قرار دهد. این نقاشی با تعاریفی که از به اصطلاح تفاوت بین هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی می‌کنند در تضاد

است. تعاریفی که هنرهای کاربردی را دارای کارکرد دانسته و هنرهای زیبا را سودمند نمی دانند. این عقاید کوته‌فکرانه هنرمندان را در هر دو سوی این حصار دروغین تحت‌تأثیر قرار می دهد، و جوّی از خود بیگانه و آشفته به وجود می آورد. تعجب‌آور خواهد بود اگر بگوئیم که این طرز تفکر، و یا به‌طور کلی مفهوم «اثر هنری» اخیراً گسترش یافته است، و برداشت جدیدی است از هنر که به‌وسیلهٔ تصور کلی و عمومی از موزه به عنوان مخزن نهائی اشیاء زیبا، تقویت شده است. مردمی که با عشق و علاقهٔ زیاد برای سر فرود آوردن در مقابل محراب زیبائی به موزه‌ها می روند، هنگام روبرو شدن با محیطی بی اندازه زشت و نازیبا، عکس العمل کاملاً بی تفاوتی از خود نشان می دهند. این نوع نگرش و طرز تفکر، هنر را از جریان اصلی آن دور کرده، و به گرد آن هاله‌ای از برگزیده بودن و استثنا بودن می‌کشد. آن را منحصر به گروه نخبگان کرده، و در نتیجه این حقیقت را که هنر از درون زندگی و جهان ما برمی خیزد، نفی می‌کند. چنانچه این طرز تفکر را بپذیریم، در واقع مقدار با ارزشی از امکانات نهانی خود را نادیده گرفته، و نه تنها به یک مصرف کننده با معیارهائی گنگ تبدیل می شویم، بلکه همچنین اهمیت ارتباط بصری را چه از نظر تاریخی و چه در زندگی خودمان نادیده گرفته‌ایم.

تأثیر شدید عکاسی

اختراع دوربین عکاسی و اشکال مختلف و متنوع آن، آخرین سنگر انحصاری «هنرمند» را، که همان توانائی و استعداد خاص وی در طراحی و رونوشت‌برداری دقیق از محیط بود، درهم شکست. دوربین عکاسی آخرین حلقهٔ رابط بود بین، توانائی درونی انسان برای دیدن، و قابلیت بیرونی وی برای گزارش، تفسیر، و بیان آنچه که می بیند، بدون این که اجباری به‌داشتن استعدادی خاص، و آموزشی بیشتر داشته باشد تا بر این روند تأثیر گذارد. در این شکی نیست که روش زندگی امروزه، شدیداً تحت تأثیر تغییراتی است که عکس به‌وجود آورده است. در مطبوعات عنصر اصلی زبان است، در حالی که عناصر بصری مانند، شکل ظاهری و یا طرح صفحات و تصاویر، فرعی بوده، و یا جنبهٔ تقویت کننده دارند. در وسایلِ ارتباطی جدید این مسئله برعکس است. به این معنی که تصویر برتری داشته و کلام برآنها افزوده می شود. امروزه مطبوعات هنوز نقش فعالی دارند، و در آینده نیز چنین خواهد بود، ولی چنین به‌نظر می رسد که فرهنگ ما که اکنون زبان برآن حکومت می‌کند، اندک اندک و به‌طور محسوس به طرف تصویری شدن روی می آورد. با اطمینان می توان گفت که ما بسیاری از چیزهائی را که میدانیم و یا فرامی‌گیریم، و یا چیزهائی که به آنها باور داریم، می شناسیم و آرزو می‌کنیم، به‌وسیلهٔ غلبه و نفوذ عکس بر روان ما تعیین می شوند. و باید گفت که در آینده شدت این نفوذ بیشتر خواهد بود.

میزان نفوذ عکس در اشکال و انواع مختلف آن، بازگشتی است به اصل اهمیت دیدگان ما در زندگی. آرتور کوستلر[16] در کتاب خود تحت عنوان **عمل خلاقیت**[17] چنین اظهار عقیده می‌کند: «فکر کردن تصویری کم کم بر مظاهر مختلف ناخودآگاه ما، همچون رؤیا، خواب مصنوعی، توهمات بیماران روانی، و تصور هنرمند، حکمفرما می شود. (چنین به‌نظر می رسد که پیامبر پندارهای ما سخن‌پرداز نیست، بلکه تصویر پرداز است؛ ما در مواقعی که می خواهیم از کسانی که با کلام سروکار دارند مانند نویسندگان تعریف و تمجید کنیم، از قدرت دید و تصور آنها سخن می‌گوئیم).» ما هنگام دیدن اعمال زیادی انجام می دهیم؛ چیزی را که اتفاق می افتد به‌طور مستقیم تجربه می‌کنیم. چیزی را که قبلاً به آن توجهی نکرده‌ایم، و یا حتی در جستجویش نبوده‌ایم کشف می‌کنیم. بعد از یک سری تجربه‌های بصری از چیزی به شناخت و درک آن نائل می شویم. و بالأخره از طریق مشاهده و بررسی صبورانه، تغییرات یک پدیده را دنبال

می‌کنیم. امروزه لغت دیدن و همچنین روند دیدن دارای پیامدهای گسترده‌تری هستند. امروزه دیدن به معنی درک کردن است، شخصی که قبلاً به او چیزی نشان داده شده، احتمالاً درک بهتری از آن دارد تا کسی که در مورد آن با وی صحبت شده است.

دیدن برای سواد بصری پیامدهای بسیار مهمی را در بر دارد. گسترش و ازدیاد توانائی دیدن همانا به مفهوم افزایش نیروی درک پیامهای بصری و حتی افزایش قدرت خلاقه است. بینائی با مسائل بیشتری ازصرف دیدن سروکار دارد. بینائی جزء مکمل روند ارتباط است. روندی که تمامی مسائلی را که هنرهای زیبا، هنرهای کاربردی، بیان ذهنی، و پاسخ به مقاصد کاربردی، به آنها توجه دارند، در بر می‌گیرد.

دانش بصری و زبان کلامی

مجسم کردن به معنی توانائی شکل دادن به تصاویر ذهنی است. اغلب اتفاق می افتد که ما قبل ازعزیمت به محلی در شهر، سراسر مسیر خود را تا مقصد مورد نظر به خاطرمی آوریم. ودر ذهن خود راههارااز یک نقطه به نقطه دیگرطی می‌کنیم، نشانه های بصری راوارسی کرده ودرموردآنها تردیدمی‌کنیم،به‌عقب بازمی‌گردیم،وتمامی این اعمال را در ذهن خود انجام می دهیم. شگفت انگیزتر آن که ما می توانیم چیزی را که قبلاً هرگز ندیده‌ایم در ذهن خود مجسم کنیم. قدرت تصور کردن و پیش تصور کردن در انسان به‌طور مرموزی با جهش و خیزش خلاقه پیوسته است. توانائی جولان دادن و پرسه زدن در میان تصاویر ذهنی و تخیلی، انسان را قادر می سازد که از موانع عبور کرده و به راه‌حلها دست یابد. کوستلر مجدداً در کتاب **عمل خلاقیت** این مسئله را این چنین می نگرد: «فکر کردن به وسیلهٔ مفاهیم، از درون تفکر به وسیلهٔ صور خیال زاده شد، و این عمل از طریق پیشرفت تدریجی قدرتهای تجربه گرائی و نمادگرائی انسان صورت گرفت، درست همانگونه که الفبای فونتیک بعد از طی همان مراحل تکاملی از درون نمادهای تصویری و خط هیروگلیف زاده شد.» ما از این پیشرفت درس بزرگی در رابطه با ارتباطات می‌گیریم. زبان با تصاویر شروع شد، و سپس از طریق خط تصویری، به واحدهای فونتیک، و سپس به حروف الفبا تحول پیدا کرد، که «گریگوری»[17] نویسندهٔ کتاب **چشمان هوشیار**[18] آنها را به‌درستی «ریاضیات معانی» نام نهاده است. بدون تردید هر مرحله از این سیر تکاملی، گامی به‌سوی ارتباطاتی فعالتر و کارآمدتر بود. ولی نشانه هائی وجود دارند حاکی از این که این روند برای داشتن کارآئی بیشتر مجدداً به مبدأ خود یعنی تصویر بازمی‌گردد. در اینجا سؤال مهم این است که سواد و مفهوم آن در رابطه با زبان چه بوده، و از مقایسهٔ سواد کلامی و سواد بصری به چه نتایجی برای آموزش بصری می توان دست یافت.

زبان اکنون در تعلیم و تربیت انسان جایگاه ممتازی یافته است. امروزه از زبان به‌عنوان وسیله ای برای ذخیره و انتقال اطلاعات، مبادلهٔ افکار و عقاید، و همچنین به عنوان روشی ذهنی برای اندیشیدن استفاده می شود. در زبان یونانی *Logos* به‌معنای زبان است، و لغت انگلیسی *Logic* مشتق از آن بوده، که دارای معانی جنبی فکر و منطق می باشد. این امر نشان می دهد که در گذشته زبان، در مقایسه با روشهای دیگر، به عنوان وسیله ای برای تفکر در شکلهای متعالیتر شمرده می شده است. ولی این مسئله محتاج تحقیق و بررسی بیشتری است. به‌عنوان شروع لازم است متذکر شویم که زبان نوشتاری و زبان گفتاری، دو مقولهٔ مجزا و جدا از هم هستند. اگر چه ما می توانیم از زبان به هر دو طریق استفاده کنیم، ولی باید گفت که توانائی صحبت کردن به یک زبان، به کلی با داشتن سواد خواندن و نوشتن در آن زبان فرق دارد. در مقایسه با زبان نوشتاری، زبان گفتاری داری رشدی کاملاً طبیعی است. نتیجهٔ کار چامسکی[19] در زبان‌شناسی به ما نشان می دهد که ساختار عمیق زبان گفتاری از لحاظ

زیست‌شناسی غریزی است، در حالی که سواد کلامی، و یا خواندن و نوشتن را باید با طی مراحل مختلف فراگرفت. در مرحلهٔ اول ما یک رشته از نمادها را فرامی‌گیریم که از اشکال تجریدی تشکیل شده‌اند، و معرف صداها هستند. این نمادها همان الفبا و یا ABC بوده، که در حقیقت آلفا Alpha و بتا Beta ی زبان یونانی می باشند. بااستفاده از نام این دو حرف نمادهای صدا، Alphabet و یا الفبا نامگذاری شده‌اند. ما حروف الفبا را به‌طور مجزا فرا می‌گیریم، و سپس ترکیب این حروف و یا صداها را که لغت خوانده می شوند یاد می‌گیریم. لغتها هر یک نماینده و جانشین اشیاء، مفاهیم، و اعمال هستند. دانستن مفاهیم لغات همان به معنی دانستن تعاریف متداول و عمومی است که این لغات در آنها شریک هستند. آخرین قدم برای فراگیری سواد، متضمن یادگیری ترکیب متداول لغات، برای جمله‌سازی، براساس کاربردهای پذیرفته شده است. مراحلی که ذکر شد عبارت از اصول مقدماتی، و غیرقابل تقلیل برای آموزش سواد کلامی می باشند. هنگامی که آنها را خوب فراگیریم این امکان را خواهیم داشت که بخوانیم و بنویسیم، و خواهیم توانست مقصود خود را بیان کرده و از اطلاعات نوشته شده استفاده کنیم. در سطور فوق آموزش زبان به‌خلاصه‌ترین صورت خود توضیح داده شد، ولی روشن است که سواد کلامی حتی در ساده‌ترین وضعیت، دارای ساختاری سنجیده، و تعاریفی توافق شده است. چنین می نماید که در مقایسه با این ساختار، ارتباط بصری به کلی فاقد سازمان و سازمانبندی است.

سواد بصری

خطر اصلی که در راه دستیابی به سواد بصری وجود دارد این است که در جستجوی یافتن تعریف کاملاً روشن و واضحی از آن باشیم. بی شک وجود زبان کلامی به‌عنوان یک شیوهٔ ارتباطی، که در مقایسه دارای ساختاری منظم و مرتب است، کسانی را که به‌دنبال مفهوم سواد بصری هستند تحت فشار زیادی قرار می دهد. برای آنها این سؤال مطرح می شود که اگر بتوانیم یکی از وسایل ارتباطی را به‌سادگی به اجزاء ترکیب کنندهٔ آن تجزیه کنیم، چرا دیگری را نتوانیم؟ انسان در گذشته به‌وسیلهٔ تصاویر و توالی آنها مقصود خود را بیان کرده و از این طریق ادراک خودرا از اشیاء به دست می داد. نظامهای نمادی که ما آنها را زبان می خوانیم، بعدها از همین تصاویر به‌وجود آمدند، و در واقع صورت تصفیه شدهٔ همانها هستند. در جهان تعداد زیادی نظام نمادی و زبان وجود دارند، که بعضی از آنها به‌دلیل آن که از ریشهٔ واحدی مشتق شده‌اند، به‌هم وابسته بوده، و برخی فاقد هرگونه وابستگی هستند. به‌طور مثال اعداد جانشینهائی هستند که از نظام اطلاعاتی واحدی سرچشمه می‌گیرند، همان‌طور که نتهای موسیقی نیز چنین‌اند. در هر یک از این موارد سادگی فراگیری و درک اطلاعات، براساس هم گذاری و انسجام اولیه‌ی این نظامها است. هر نظام نمادی دارای مفاهیمی پیوسته بوده و همچنین دارای قوانین زیربنائی ترکیبی مخصوص به‌خود است. در جهان بیش از ۳۰۰۰ زبان کلامی متفاوت وجود دارد، که اکنون از آنها استفاده می شود. هر یک از این زبانها کم‌وبیش تمامیتی اصولی و منطقی هستند، و به همین دلیل فراگیری آنها آسانتر است. زبان بصری به‌دلیل آن که فاقد یک چنین خصوصیتهائی است، زبان پیچیده‌ای است، و کسانی که می‌کوشند آن را با زبان کلامی قیاس کنند، خود را در کار بیهوده‌ای درگیر کرده‌اند. ولی از طرفی می توان گفت که زبان بصری در مقایسه با دیگر زبان‌ها عمومیتر و دمگانیتر بوده، و به همین دلیل، پیچیدگی آن نباید ما را از تلاش برای غلبه کردن برآن بازدارد.

لغات سواد و بصری هنگامی که در کنار هم قرار می‌گیرند، از نظر مفهوم شدیداً پربار می شوند. دیدن، یک عمل نظری و غریزی است، و ساختن و درک پیامهای بصری نیز تا حدودی اعمالی غریزی هستند، ولی تنها از

طریق آموزش می توان در هر یک از این زمینه ها به طور مؤثر عمل کرد. هنگامی که سواد بصری را پیگردی می‌کنیم باید یک مسئله را به خوبی شناسائی کرده و از آن دوری جوئیم. در زمینهٔ نویسندگی زمان درازی است که از لغاتی مانند «خلاق و آفریننده» به‌عنوان معیاری برای قضاوت در ارزشهای سواد کلامی استفاده می شود، و آنها را معمولاً به تحصیل کرده ها و به طور کلی کسانی که سواد خواندن و نوشتن دارند اطلاق می‌کنند. یک نوشته لزوماً نباید برجسته باشد تا نویسندهٔ آن را دارای قوهٔ آفرینش بدانیم. یک نثر روان و قابل فهم با املاء صحیح و ترکیب درست نیز می تواند چنین خصوصیتی داشته باشد. با به‌وجود آوردن و فهم پیامهای نوشتاری در یک سطح کاملاً ساده می توان به سواد کلامی دست یافت، و از آن به‌عنوان یک وسیله استفاده کرد. توانائی خواندن و نوشتن دقیقاً به‌علت ماهیت عملی که به‌وسیلهٔ آنها انجام می شود، افراد را ملزم به داشتن بیانی در سطح بالا و یا نوشتن شعر و داستان نمی‌کند. ما این حقیقت را پذیرفته‌ایم که سواد کلامی می تواند در سطوح مختلف، از یک پیام ساده گرفته تا شکلهای هر چه پیچیده‌تر و هنری عمل نماید.

به علت تجزیهٔ هنرهای بصری و هنرهای دستی و همچنین به‌خاطر محدود بودن استعداد طراحی افراد، مقدار زیادی از ارتباطات بصری به‌دست الهام و اتفاق واگذار شده است. تا وقتی که هیچ کوششی برای تجزیه و تحلیل و یا تعریف ساختار شیوهٔ بصری نشده است، نمی توان به یک روش عملی و قابل استفاده در ارتباطات بصری دست یافت به‌راستی باید گفت که روشهای آموزشی در این زمینه دارای حرکتی بسیار کند بوده‌اند. آنها هنوز هم در آموزش، به‌طریقهٔ کلامی تکیه کرده و از بقیهٔ حواس انسان استفاده نمی‌کنند. این روشهای آموزشی دارای حساسیتی اندک بوده، و از نظر خصوصیت بصری به چیزی در حد تجربهٔ فراگیری یک کودک تبدیل شده‌اند. حتی هنگامی که با مسئله به‌طریق بصری برخورد شده و از وسایل ارتباطی جدید مانند تلویزیون و سینما در آموزش استفاده می‌گردد، این عمل بدون دقت و قصد خاصی انجام می‌گیرد. امروزه اغلب در دانشگاهها، دانشجویان از طریق وسایل بصری مانند فیلم، اسلاید، صدا و تصویر بمباران می شوند، ولی متأسفانه این وسایل و نحوهٔ عرضهٔ آنها بجز این که تجربهٔ انفعالی آنها را به‌عنوان مصرف کنندگان تلویزیون تقویت نماید، هیچ گونه عمل دیگری انجام نمی دهد. دانشجویان برای ارزیابی و فهم اثرات برنامه های سینمائی و تلویزیونی، که با مقاصد آموزشی تهیه شده‌اند، معیارهای اندکی در دست دارند. در صورتی که اگر بخواهیم مسئله را با سواد کلامی مقایسه کنیم، باید بگوئیم که بینندگان اغلب این برنامه ها، به اشتباهات املائی لغات، غلطهای دستوری جملات، و بد بودن تنظیم مطلب پی نمی برند. این حقیقت در مورد تجربه های عملی دانشجویان نیز اغلب صادق است. به‌طور مثال تنها راهنمای آنها در استفاده از دوربین برای به‌وجود آوردن پیامهای بصری، استفاده از سنتهای ادبی به‌جای شیوهٔ بصری است. یکی از نکات غم انگیزی که باعث پایمال شدن امکانات بالقوهٔ سواد بصری در تمام سطوح آموزشی می شود این است که در دوره های تحصیلی با هنرهای بصری به‌طور جدی برخورد نشده است، و بیشتر به آن به‌عنوان برنامه‌ای وقت‌پرکن و تفریحی نگریسته می شود. در امر استفادهٔ آموزشی از وسایل ارتباطی مدرن، مانند دوربین، سینما، و تلویزیون نیز شرایط واحدی وجود دارد. علت این که ما در تمامی هنرهای بصری به نوعی بی اعتقادی به عقل گرائی دچار شده‌ایم چیست؟ تحقیق در نظامهای آموزشی به ما نشان می دهد که پیشبرد و گسترش روشهای سازندهٔ آموزشی بصری به جز در مورد محصلین علاقمند و با استعداد، به‌شدت نادیده گرفته شده است. قضاوت در این مورد که در ارتباط بصری چه عواملی کارساز، مناسب، و مؤثر می باشند به‌دست هوس ها و سلیقه های شخصی و

بی‌محتوا سپرده شده است، و این قضاوتها اغلب نتیجهٔ ارزیابیهای ذهنی و عکس‌العملهای فردی شخص گیرنده و یا سازندهٔ پیامهای بصری است. در این زمینه لااقل هیچ گونه کوششی برای فهم بعضی از راه‌حلهائی که مفهوم سواد در شیوهٔ کلامی پیش روی ما می‌گذارد نشده است. باید گفت که احتمالاً این طرز برخورد به‌خاطر تعصب نبوده، بلکه به علت این اعتقاد راسخ است که وجود هیچ نوع روش‌شناسی، و اسلوبی را برای دستیابی به سواد بصری امکان‌پذیر نمی‌داند. با این حال باید گفت که امروزه درخواست و تقاضا برای فراگیری وسایل ارتباطی به‌قدری زیاد است که از مقدورات مدارس و دانشگاههای ما پیشی گرفته است، و بیش از این نمی‌توان از روبرو شدن با سواد بصری شانه خالی کرد.

از بین تمام وسایل ارتباطیِ انسان، تنها ارتباط بصری است که دارای مقررات، روش‌شناسی، و یا حتی نظام واحدی که راه‌حلهائی برای بیان و یا درک روشهای بصری به‌دست دهد، نیست. در این جا این سؤال مطرح می‌شود که چه چیزی باعث به‌وجود آمدن این حالت رکود گردیده است؟ و چرا زمانی که شدیداً به آن نیاز داریم، سواد بصری از ما فاصله می‌گیرد؟ برای رفع این بلا تکلیفیها باید کوشش و تلاش تازه‌ای را آغاز نمود.

برداشتی از سواد بصری

نمی‌توان ادعا کرد که ما همه چیز را در مورد حواس انسان می‌دانیم، ولی دانش ما از این حواس، به‌خصوص حس بینائی بسیار زیاد است. همچنین، ما روشهای قابل استفاده‌ای برای مطالعه و تجزیه و تحلیل اجزاء ترکیب‌کنندهٔ پیامهای بصری داریم. بدبختانه این دانشها به‌شکلی ماندنی و قابل دوام جمع‌آوری نشده‌اند. در واقع این امکان برای ما وجود دارد که به‌وسیلهٔ طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل دانشهای موجود، چیزهائی را که همیشه به‌صورت پراکنده وجود داشته‌اند جمع‌آوری و معرفی نمائیم. و به این وسیله آغازهائی را برای دستیابی به یک سواد بصری همگانی به‌دست دهیم.

سواد بصری را می‌توان به شکلهای گوناگون و در مکانهای بسیار جستجو کرد، می‌توان آن را در روش آموزشی هنرمندان، در آموزش تکنیکی افزارمندان و پیشه‌وران، در تئوریهای روان‌شناختی، در طبیعت، و بالأخره در کارکرد ارگانیسم انسان جستجو کرد.

ارتباط بصری نیز مانند ادبیات دارای قواعد ترکیبی مخصوص به‌خود است. برای ساختن یک ترکیب بصری، خطوط راهنما و قواعد و دستوراتی وجود دارند. عناصر اولیه‌ای وجود دارند که محصلین می‌توانند با فراگرفتن آنها، وسایل ارتباط بصری را بهتر درک نمایند؛ هنرمندان و غیرهنرمندان به‌طور مساوی می‌توانند همراه با بهره‌گیری از تکنیکهای ماهرانه، از این عناصر اولیه، پیامهای بصری ساده و روشنی خلق کنند. داشتن آگاهی نسبت به این عوامل می‌تواند ما را به درک واضحتری از پیامهای بصری راهنمائی کند.

ما اطلاعات بصری را از راههای مختلف درک می‌کنیم. ادراک حسی و نیروهای حرکتی بدن ما، که دارای خصوصیتی فیزیولوژیکی هستند، در روند دیدن تأثیری حیاتی دارند. این که ما چگونه می‌ایستیم، حرکت می‌کنیم، تعادل خود را حفظ می‌کنیم، و یا نحوهٔ عکس‌العمل ما نسبت به نور، تاریکی، و یا یک حرکت ناگهانی، همه عواملی هستند که در چگونگی دریافت و برداشت ما از پیامهای بصری نقشی تعیین کننده دارند. تمام این واکنشها طبیعی بوده و بدون تقلا و تلاش خاصی صورت می‌گیرند، و نیازی به فراگیری آنها نیست. این واکنشها در حالتهای مختلف روانی، شرایط فرهنگی متفاوت، و بالأخره شرایط جغرافیایی گوناگون، تحت تأثیر قرار گرفته و احیاناً دگرگون می‌شوند. جهان‌بینی هر یک از ما اغلب بر دید ما اثر می‌گذارد، و بنابراین برای هر یک از ما دیدن یک روند بسیار فردی است. آداب و رسوم اجتماعی نیز بر روان افراد یک

جامعه کنترل و نظارت دارند. درست همان طور که نحوهٔ تغذیهٔ بعضی از گروههای فرهنگی ممکن است برای دیگر فرهنگها تهوع آور باشد، ما در فرهنگهای خود از نظر بصری نیز دارای اولویتهائی هستیم، که در ما ریشه دارند. فردی که در دنیای مدرن غربی رشد کرده است، بوسیلهٔ تکنیکهای سه بعدنمائی و یاپرسپکتیو شرطی شده است. این تکنیکها جهانی سه بعدی و ترکیبی را از طریق نقاشی و عکاسی که در حقیقت مسطح و دوبعدی

هستند به‌نمایش می‌گذارند. ولی یک فرد بدوی که با فرهنگ غربی آشنا نیست، برای این که یک عکس را درک کند، قبلاً باید یاد بگیرد که چگونه از طریق پرسپکتیو به آن نگاه کند. او باید قوانین مورد توافق برای دیدن و درک آن عکس را فراگیرد، در غیر این صورت قادر نخواهد بود که آن را به‌طور طبیعی ببیند. جغرافیای محیطی که در آن زندگی می‌کنیم نیز در نحوهٔ دیدن ما نظارت و کنترل عمیق دارد. به‌طور مثال کسی که عادت به زندگی در مناطق کوهستانی دارد، در یک دشت صاف و بی انتها ناچار می شود تا نحوهٔ دیدن خود را براساس محیط تغییر دهد. این حقیقت را نمی توان در هیچ جائی بهتر از هنر اسکیموها به‌طور واضح و آشکار دید. یک اسکیمو در محیطی زندگی می‌کند که سفیدی یکنواخت و پهناور برف، و آسمانی پرنور و روشن باعث می شوند که خط افق، که ما معمولاً اشیاء را با آن قیاس می‌کنیم، به‌طور نامفهوم و مبهم دیده شود؛ به همین جهت است که هنرمند اسکیمو در کار هنری اش خود را از قید سر بالا و سر پائین بودن اشیاء می رهاند.

ولی به‌رغم این تأثیرها، باید گفت که یک نظام بنیادیِ دریافتهای بصری وجود دارد، که تمام انسانها در آن شریکند، ولی این نظام تابع تغییراتی در مضامین اساسی و ساختاری است. همان‌طور که هر زبانی دارای دستور زبان و علم ترکیب است، ارتباطات بصری نیز دارای علم ترکیب مخصوص به خود می باشد، که از خصوصیتهای عمدهٔ آن پیچیدگی است. اگر چه این پیچیدگی نمی تواند مانع تعریف و تصریح آن گردد.

چیزی که واضح است سواد بصری هرگز نمی تواند مانند زبان کلامی، نظامی روشن و صریح باشد. زبانها نظامهائی هستند که انسان آنها را به‌وجود آورده است، تا به‌وسیلهٔ آن‌ها اطلاعات خود را به‌صورت رمز ذخیره کرده و از طریق کشف رمز از آنها استفاده کند. بنابراین ساختار آنها دارای منطقی است که سواد بصری امکان برابری با آن را ندارد.

بعضی از خصوصیات پیامهای بصری

یکی از علتهای تمایل انسان به مرتبط کردن ساختارهای بصری و کلامی کاملاً طبیعی و قابل درک است. یافته‌های بصری از سه طبقهٔ متمایز و جدا از هم تشکیل شده‌اند: اول طبقهٔ بصری **نمادی**، که هم اکنون هزاران نظام نمادی در جهان وجود دارند. دوم طبقهٔ بصری **بازنمائی** و یا دستمایه‌های بصری که ما در محیط شناسائی کرده، و در طراحی، نقاشی، مجسمه‌سازی، و فیلم تکرار می‌کنیم. سوّم طبقهٔ بصری **تجریدی**، و یا زیرساخت مجرد شده و شکل بنیادی هر چیزی را که می بینیم، چه در طبیعت، و چه در یک ترکیب بصری برای القاء منظوری خاص.

ما در جهان وسیعی از نمادها زندگی می‌کنیم، که مشخص کنندهٔ اعمال، سازمانها، حالتها، جهتها، وغیره هستند، برخی از نمادها دارای اجزاء بازنمائی غنی ای هستند، و برخی دیگر کاملاً تجریدی بوده و آنچنان با اطلاعات و دانسته‌های ما بی ربط هستند که ما باید همانطور که الفبای زبانها را می آموزیم، آنها را فراگیریم. انسان راه سخت و دشواری را پیموده، تا توانسته است، اعمال و رویدادهائی را که در گذشته تجربه کرده بود، به‌صورت اشکالی قابل دوام و بیادماندنی درآورد. و در این روند بود که زبان نوشتاری اندک اندک شکل گرفت. در ابتدا تصاویر کار کلمات را انجام می دادند، و در جاهائی که این امر امکان‌پذیر نبود، به‌جای تصویر از نمادهائی که ساخته می شد استفاده می شد. کم کم در زبانهای نوشتاری پیشرفته، تصویر جای خود را به نمادهائی که نماینده‌ی اصوات بودند داد. نمادها برخلاف تصاویر، برای تکثیر احتیاج به مهارت کمتری دارند، به همین دلیل فراگیری سواد برای مردمی که دارای زبانی با نمادهای صوتی هستند، کاملاً ساده‌تر و امکان‌پذیرتر است. به‌طور مثال الفبای زبان انگلیسی دارای ۲۶ نماد صوتی می باشد. با این حال زبانهائی مانند زبان چینی وجود دارند که هیچ

وقت از مرحلهٔ خط تصویری[20] فراتر نرفته‌اند. در این گونه زبانها کلمات به‌وسیلهٔ هزاران نماد تصویری مشخص می‌شوند، و این مسئله فراگیری سواد را برای تودهٔ مردم بسیار مشکل می‌کند. چینی ها از کلمهٔ خوشنویسی[21]، برای نوشتن، و همچنین برای طراحی تصاویر استفاده می‌کنند، و این نشان می دهد که برای نوشتن خط چینی احتیاج به مهارتی خاص است. ولی باید گفت که عناصری که خط تصویری را تشکیل می دهند تصویر نیستند. گریگوری در کتاب **چشمان هوشیار** آنها را کارتونهائی از کارتونها می داند.

نمادها در سواد بصری به عنوان نیروئی پراهمیت، باقدرت زیستی زیاد هستند. کارکرد نمادها در ترکیب های بصری، به کلی با کارکرد آنها در زبان متفاوت است، و در حقیقت جستجو در ساختار زبان برای یافتن خطوط راهنما، جهت به‌وجود آوردن سواد بصری، راهی به‌جائی نخواهد برد، هر چند این عمل برای ما وسوسه انگیز باشد.

دو طبقهٔ دیگر دانش بصری نیز برای به‌وجود آوردن پیامها و ایجاد ترکیبهای بصری، دارای همان مقدار اهمیت و سودمندی هستند. آگاهی به چگونگی کارکرد آنها در روند دیدن، و آگاهی به چگونگی درک آنها، به ما کمک خواهند کرد تا بیاموزیم که چگونه از آنها برای به‌وجود آوردن ارتباطات بصری استفاده کنیم.

طبقهٔ دوم از دانش بصری، یعنی عوامل بازنمائی به‌شدت تحت نفوذ تجارب مستقیم ما از جهان اطراف است، که تا ماورای ادراک حسی پیش می روند. ما اغلب از طریق وسایل ارتباط بصری، از راه نشان دادن نمونه ها و مدلها، در مورد چیزهائی که به دلایلی قادر نیستیم از نزدیک مطالعه کنیم، آموزش می‌گیریم. اگر چه یک تفسیر نوشته شده و یا شفاهی می تواند بر روی خواننده و یا شنونده بی نهایت مؤثر افتد، ولی وسایل بصری در مقایسه با زبان، بخصوص از نظر ایجاد رابطهٔ مستقیم با گیرندهٔ پیام، دارای سرشت کاملاً متفاوتی هستند. برای ایجاد ارتباط بصری، احتیاجی به استفاده از هیچگونه واسطه های رمزی که در زبان وجود دارند، و موجب تأخیر در فهم مطلب می‌گردند نیست. در اغلب مواقع تنها با دیدن یک روند می توان به عملکرد آن پی برد، و دیدن یک شیئ اغلب می تواند آگاهی کافی برای ارزیابی و درک آن به ما بدهد. این گونه نگاه کردن نه تنها امکانات فراگیری را برای ما فراهم می آورد، بلکه همچنین نزدیکترین حلقهٔ رابط بین ما و واقعیت جهان اطراف ما محسوب می شود. ما همیشه به چشمان خود تکیه کرده و به آنها اعتماد می‌کنیم.

توصیف آخرین دسته از دانش بصری، یعنی عوامل تجریدی، احیاناً مشکلترین آنها است، و آن را در نهایت می توان تعیین کننده‌ترین دسته، برای گسترش سواد بصری دانست. یک ترکیب تجریدی، ترکیبی است زیربنائی و بنیادی، از عناصر اولیهٔ بصری، و بنابراین می توان آن را یک پیام ناب و خالص بصری دانست. «اِرِن تسوایگ»[22] معتقد است که روند دیدن در دو سطح خودآگاه و ناخودآگاه انسان صورت می پذیرد. وی به وسیلهٔ این طبقه‌بندی، و با کمک گرفتن از واژهٔ « Syncretistic » (سازش و التقاط میان چیزهای متضاد) کوشش می‌کند تا بینش و دید یک کودک را از جهان، از طریق هنر او، که دارای تصوری نامتمایز است بررسی نماید. اِرِن تسوایگ معتقد است که یک کودک در هنر خود دارای دیدی جامع و جهان‌شمول بوده و قادر است که به مسائل از بالا نگاه کند. وی همچنین معتقد است که این استعداد در اشخاص بالغ هرگز از بین نرفته، و آنها همیشه این امکان را خواهند داشت که از آن به‌عنوان یک «حربهٔ قوی» استفاده کنند. یک راه دیگر برای تجزیه و تحلیل یک چنین دید جامعی تشخیص این واقعیت است که هر چیزی را که ما می بینیم و یا طرح می ریزیم از عناصر پایه ای و زیربنائی بصری تشکیل شده است. عناصری که دارای نیروهای بنیادی بصری، با مفاهیمی قاطع و

واکنشهائی نیرومند هستند. این نیروهای بصری جزء جدائی ناپذیر هر آن چیزی است که ما می بینیم، چه آنها که سرشتی واقع گرا دارند، و چه آنها که تجریدی هستند. این نیروها را می توان انرژیهای بصری ناب و برهنه دانست.

گروههای مختلف با این مسئله، که در هنرهای بصری معانی از کجا و چگونه به‌وجود می آیند، درگیر شده‌اند. هنرمندان، مورخان هنر، فیلسوفان، و متخصصان رشته های مختلف علوم انسانی و اجتماعی زمان درازی است که در جستجوی کشف این حقیقتند که چرا و چگونه هنرهای بصری با بیننده «ارتباط» برقرار می‌کنند. به اعتقاد من در این زمینه کارهای بااهمیتی توسط روانشناسان «گشتالت»[۲۳] انجام شده است. دلبستگی عمدهٔ این روانشناسان به سرچشمه های سازمان ادراک حسی، و روند به‌وجود آوردن کل از طریق جزء بوده است. فون ارن فلس[۲۴] نقطه نظر اساسی گشتالت را چنین توضیح می دهد: «هرگاه دوازده نفر شنونده، هر یک به یک پرده از دوازده پردهٔ یک ملودی گوش دهند، حاصل جمع تجارب آنها با تجربه و دریافت یک نفر که به‌تنهائی به آهنگ موردنظر گوش کرده باشد، مطابقت نخواهد کرد.» رودلف آرنهایم[۲۵] کارهای درخشانی در به کارگیری بخشی از تئوری گشتالت، که توسط ورث هایمر[۲۶]، کوهلر[۲۷] و کوفکا[۲۸]، بسط یافته بود، برای تعبیر و تفسیر هنرهای بصری انجام داده است. کاوشهای وی نه‌تنها در زمینهٔ نحوهٔ کار ادراک حسی است، بلکه همچنین بر روی کیفیت فردفرد واحدهای بصری و استراتژی وحدت و پیوستگی بین آنها در خدمت یک تمامیت کامل و نهائی است. در تمام محرکهای بصری، و در هر یک از طبقات سه گانهٔ دانش بصری، معانی و مفاهیم بصری نهفته است. نه تنها در عوامل بصری تصویری و یا اطلاعات بصری گرفته شده از محیط، و نه تنها در نمادها، بلکه همچنین در نیروهای ترکیبی که با بیان بصری اصلی همزادند، معانی و مفاهیم بصری وجود دارند. هر رویداد بصری دارای شکلی است که محتوا را در بر می‌گیرد، ولی محتوا خود شدیداً تحت تأثیر اهمیت اجزاء تشکیل دهنده‌ای مانند: رنگ، سایه رنگ، بافت، ابعاد و تناسبات، و روابط ترکیبی آنها بامعنی می باشد. رالف رُس[۲۹] در کتاب خود به نام **نمادها و تمدن** می نویسد: «هنر برای ما گونه‌ای تجربه را به ارمغان می آورد که ما آن را زیبائی شناسی می خوانیم، که اغلب آن را هنگام روبرو شدن با زیبائی آزموده‌ایم، تجربه‌ای که رضامندی و شعف عمیقی را به‌همراه دارد. ولی در این جا این سؤال پیش می آید که علت به‌وجود آمدن این حالت در ما چیست؟ این سوأل قرنهاست که فلاسفهٔ مختلف را گیج و مبهوت کرده است. به‌نظر می آید که چنین حالتی به نحوی به سازمان‌بندی و چگونگیهای یک کار هنری وابسته است. معنی را می توان یکی از این چگونگیها به‌حساب آورد، ولی آن را نمی توان به‌تنهائی عامل وجودی چنین حالتی دانست.». کلماتی نظیر معنی، تجربه، زیبائی شناسی، و زیبائی همگی سعی دارند تا جوابگوی این مسئله باشند که چه چیزی را ما از یک تجربهٔ بصری به‌دست می آوریم؟ و چگونه؟ این سؤالها در واقع تمامی تجارب بصری را در هر سطح و مسیری شامل می‌گردند.

برای پاسخ دادن به این سؤالات، ابتدا باید عناصر اساسی و تشکیل دهندهٔ روند بصری را در ساده‌ترین صورت، و به‌طور تک تک مورد بررسی قرار دهیم. این عناصر اساسی به‌مثابه ابزاری برای تمامی ارتباطات بصری بوده، و همچنین منابعی ترکیبی برای انواع دستمایه ها، پیامها، اشیاء، و تجربه های بصری می باشند. **نقطه**، کوچکترین واحد بصری، تمرکزدهنده و سازندهٔ فضا. **خط**، عنصر ناآرام، سیال و مفصلبند شکل، ابزاری برای جستجوهای آزادپیش طرح و وسیله‌ای برای نقشه های فنی دقیق و رسمی. **شکل**، شکلهای اصلی، دایره، مربع، مثلث، و بی نهایت انواع دیگر آن، از جمله ترکیبات و تبدیلات مختلف آن به صورت مسطح

و یا سه بعدی. **جهت**، انرژی حرکتی که با سرشت اشکال اصلی درآمیخته است، حرکات دورانی، مورب، و عمودی. **سایه‌رنگ**، و یا حضور و غیبت نور، چیزی که به‌وسیلهٔ آن می توانیم ببینیم. **رنگ**، عنصر بصری ای که دارای بیشترین امکانات بیانی و احساسی است. **بافت**، خصوصیت سطحهای مختلف در دستمایه های بصری، بافتهای عینی و بافتهای لمس کردنی. **مقیاسها و تناسبات**، سنجش اندازه‌ها در ارتباط با یکدیگر. **بعد و حرکت**، عناصری که دارای قدرت بیان زیادی هستند و از آنها مکرراً در دستمایه های بصری استفاده می شود. اینها عناصر بصری هستند. از میان آنهاست که ما مواد خام دانش بصری‌رادر تمام سطوح استخراج می‌کنیم، و به‌وسیلهٔ آنهاست که ما تمامی انواع بیانها، اشیاء، محیطها و تجربه های بصری را طرح ریزی و اجرا می نمائیم.

برای بالا بردن عملکرد عناصر بصری می توان از تکنیکهای ارتباط بصری برای پاسخگوئی به طرح و یا پیام مورد نظر استفاده نمود. تقابل پرتحرکترین تکنیک بصری است، که تکنیک هم آهنگی در نقطه‌ی مقابل آن قرار می‌گیرد. نباید تصور کرد که تکنیکها تنها در نهایتهای خود قابل استفاده هستند، بلکه مانند درجات خاکستری بین رنگ سیاه و سفید، می توانند در گامهای ماهرانه و پی در پی از یک نقطه به نقطهٔ دیگر بسط داده شوند. برای پاسخگوئی به مسائل بصری، تکنیکهای زیادی وجود دارد. در اینجا ما تعدادی از تکنیکها را که اغلب مورد استفاده قرار می‌گیرد و تشخیص آنها ساده‌تر است، جمع آوری کرده‌ایم. و برای نشان دادن منابع تکنیکی متضاد، هر یک را در زیر دو تکنیک متضاد باهم، یعنی هم آهنگی و تضاد قرار داده‌ایم.

هم آهنگی	تقابل
توازن	بی ثباتی
تقارن	عدم تقارن
نظم	بی نظمی
سادگی	پیچیدگی
وحدت	چندپارگی
اقتصاد	آشفتگی
کم گوئی	اغراق
پیش بینی	خود به خودی
سکون	فعال بودن
جرأت	باریک بینی
بی طرفی	تأکید
کدری	شفافیت
تغییر	سازگاری
درستی و دقت	تحریف
مسطح بودن	عمق داشتن
تک گوئی	کنار هم گذاری
محو کردن	وضوح
تکرار اجزاء	ناهمگونی اجزاء

در روند ارتباط بصری تکنیکها به‌مثابه واسطه‌ها و کارگزاران به‌حساب می آیند. راه‌حلهای بصری از طریق آنها شکل گرفته و هویت پیدا می‌کنند. اختیارات در روند ارتباط بصری بسیار وسیع بوده و اشکال کار و رسانه ها متعددند، و از طرفی سه طبقهٔ مختلف دانش بصری بر روی یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذارند. اگرچه کسی که به‌دنبال راه‌حلی بصری است با وسعت عمل و حدود اختیارات گسترده و ناراحت کننده‌ای روبرو است، ولی تکنیکها می توانند به‌عنوان واسطه هائی برای به‌نتیجه رساندن مقصود مورد نظر، بسیار مؤثر و سودمند باشند. آشنائی با طبیعت تکنیکها می توانند قوهٔ تمیز و تشخیص کسانی را که با مسائل بصری سروکار دارند افزایش دهد.

هنگامی که سواد بصری را پیگیری می‌کنیم،باید با هر یک از زمینه هائی که در بالا تعریف و تحلیل کردیم آشنا شویم؛ اول، نیروهای بنیادی که در رابطهٔ متقابل بین محرک بصری و ارگانیسم بدن انسان وجود دارند. باید گفت که کارکرد این نیروها هم جسمی و هم

روانی است. دوم، خصلت و خصوصیت عناصر بصری. و سوم قدرت شکل‌دهندهٔ تکنیکها. سبک را باید به موارد بالا اضافه کنیم. سبکها دو گونه‌اند، سبکهای شخصی و سبکهای فرهنگی. باید گفت که در ارتباطات بصری معنی و وضع و حالت مورد نظر از طریق سبک بر راه‌حلهای بصری حکومت می‌کنند. و بالأخره آخرین چیزی که در این روند باید در نظر داشت، وسیلهٔ کار است، که با خصوصیتها و محدودیتهای خود روش کار را برای یافتن راه‌حل به ما دیکته می‌کند. برای فهم بیشتر ماهیت بیان بصری، در این کتاب پس از هر مرحله از جستجو، انجام تمرینهائی پیشنهاد خواهد شد.

فراگیری سواد بصری در تمام وجوه و زمینه‌هائی که ذکر کردیم روند پیچیده‌ای است. با این وجود این پیچیدگی نمی‌تواند ما را از درک و فهم طریقهٔ بصری باز دارد. مسلماً اگر یک رشته تعاریف روشن و مرزهای مشخص برای ساختمانبندی وترکیب بندی بصری در دست داشتیم، کارمان ساده‌تر بود، ولی باید گفت که سادگی جنبه‌های منفی با خود به همراه دارد. هر چقدر فرمولها ساده‌تر باشند، به همان مقدار امکان داشتن تنوع و بیان خلاقانه محدودتر خواهد بود. کارکرد دانش بصری در سه دستهٔ واقع گرا، تجریدی، و نمادگرا، همچنین به ما این امکان را می دهد که ترکیبهائی تلفیقی که از تداخل هم‌آهنگ دسته‌های سه گانه تشکیل شده‌اند،به وجود آوریم، و به این ترتیب از جنبه‌های منفی ساده گرائی دور شویم.

هنگام دیدن، ما کارهای زیادی را در آن واحد انجام می‌دهیم. دید محیطی ما منطقهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد. از بالا به پائین و از چپ به راست نگاه می‌کنیم. با قرار دادن دو محور فرضی بر آنچه که از میدان دید خود جدا کرده‌ایم، توازن را تنظیم کرده، و در همان حال با قرار دادن نقشه‌ای بنیادی و فرضی بر همان چیز، عمل نیروهای ترکیبی را که برای محتوا و در نتیجه پیام، جنبهٔ حیاتی دارند، می سنجیم.

دیدن، یک روند چند بعدی است، که هم‌زمانی از ویژگیهای شگرف آن است. هر عملی که با دیدن صورت می پذیرد، به روند کلی وابسته است. بینائی نه تنها روشهائی را برای گزینش اطلاعات به ما عرضه می‌کند، بلک چیزهائی را برای انتخاب به ما پیشکش می‌کند که با هم همزیستی داشته و در آن واحد در دسترس بوده و فعالند. به هر حال نتایج عمل دیدن شگفت‌آور است، و شخص لازم نیست که در شرایط خاصی باشد، تا از این نتایج بهره گیری کند. هوشیاری بصری ما با سرعت نور تعداد زیادی اطلاعات را به ما منتقل کرده، و به عنوان کانال ارتباطی پویا و نیرومندی به ما خدمت می نماید، و هم‌زمان با آن ما را در تعلیم و تربیت یاری می دهد. اگر چه این جنبه از آن هنوز به اندازهٔ کافی شناخته شده نیست. آیا کسی که دارای قدرت یادگیری بیشتری است؛ دلیل بر این است که از نظر بصری فعال است؟ «گاتگنو» این مسئله را در **به سوی یک فرهنگ بصری** به نحوی استادانه توضیح می دهد: «انسان در طول هزاران سال به عنوان یک بیننده عمل کرده، و از این طریق پهنه‌های بیکران را در آغوش کشیده است، وی به‌وسیلهٔ تلویزیون (سینما، عکاسی، و به‌طور کلی وسایل ارتباطی نوین) از ناهنجاری کلام (هر چند این امر اعجازآمیز و غیرممکن به‌نظر می رسد.) به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان و ارتباط به قدرتهای نامحدود بیان بصری تغییر جهت داده و به این ترتیب موفق شده است، که در کلیتی عظیم و پویا خود را با دیگران سهیم کند.»

پیشبرد و گسترش سواد بصری کار ساده‌ای نیست، ولی باید گفت که برای تدریس وسایل ارتباطی نوین به همان اندازه حیاتی است، که خواندن و نوشتن برای مطبوعات. در حقیقت ممکن است سواد بصری در زمان حال و آینده یکی از اجزاء تشکیل دهنده و قاطع کانالهای ارتباطی گردد. از آن زمان که اطلاعات از طریق زبان جمع‌آوری و توزیع گردید، و اجتماع هنرمند

را در ایجاد رابطهٔ بصری یگانه و بی همتا دانست، از آن زمان فرض بر این بود که سواد کلامی اساسی است، در حالی که دانش بصری شدیداً نادیده گرفته می شد. اختراع دوربین طرز تلقی تازه‌ای از ارتباطات، و به موازات آن تعلیم و تربیت با خود به همراه داشته است. با این وجود تاکنون، دوربین، سینما، تلویزیون، نوارهای ویدئو، و وسایل ارتباط بصری هنوز تعاریف ما را نه تنها از تعلیم و تربیت، بلکه همچنین از دانش، تغییر نداده‌اند. در یک چنین موقعیتی، لازم است در درجهٔ اول از توانائیهای بصری خود آزمایش دوباره‌ای به‌عمل آوریم، و در مرحلهٔ بعد پیگردی و پیشبرد یک نظام سازمان یافتهٔ بصری و روش‌شناسی، برای آموزش این که چگونه تصورات خود را به‌طریقهٔ بصری ترجمه و بیان کنیم، فوری و الزامی است. محدوده‌ای که زمانی قلمروی منحصربه‌فرد هنرمند و طراح محسوب می شد، اکنون باید به هر دو گروه، کسانی که در هر یک از وسایل بصری کار می‌کنند، و کسانی که آنها را می بینند تعلق داشته باشد.

اگر هنر همانگونه که برگسون آن را تعریف می‌کند یک «بینش بی واسطه از واقعیت» باشد، بنابراین به‌طور جدی می توان ادعا نمود که وسایل ارتباطی نوین از آن‌جائی که قادرند از زندگی تقریباً همانند آینه رونوشت برداری کنند، ذاتاً وسایلی هستند که برای بیان بصری مناسبند. رابرت برتز[۳۰] در شعری آرزو می‌کند که: «آه خداوندا! نیروئی به ما عطا کن، تا همچنان که دیگران ما را می بینند، خویشتن را نظاره کنیم.» وسایل ارتباطی با قدرت عظیم خود توانسته اند پاسخگوی یک چنین نیازی باشند. این وسایل نه‌تنها نیروهای جادوئی خود را در اختیار بینندگان خود قرار داده‌اند، بلکه آن نیروها را وفادارانه در دست تمام کسانی نهاده‌اند که آرزو می‌کردند پندارهای خود را به‌وسیلهٔ آنها بیان نمایند. تکامل روزبروز تکنیک عکاسی و فیلمبرداری، استفاده از آنها را برای اهداف و مقاصد مختلف پیوسته ساده‌تر می نماید. ولی باید گفت که مهارت تکنیکی کافی برای به کارگیری این ابزار وجود ندارد. خصوصیت وسایل ارتباطی بر لزوم درک و فهم پیامهای بصری تأکید بسیار دارد. برای به‌وجود آوردن و فهم پیامهای بصری و برای درگیر شدن با مسئلهٔ ارتباطات بصری، به استعدادهای تربیت شده و روشنفکر نیاز مبرم می باشد. بعید نیست که در ثلث آخر این قرن سواد بصری به یکی از معیارهای اساسی سنجش در تعلیم و تربیت بدل گردد.

هنر و معنی هنر در عصر تکنولوژی به‌شدت تغییر کرده است، ولی زیبائی شناسی هنر به این دگرگونی پاسخ نداده است. بلکه برعکس، همانقدر که ویژگی هنرهای بصری و رابطهٔ آن با جامعه عمیقاً تغییر کرده است، زیبائی شناسی هنر، ثابت و بدون تغییر باقی مانده است. نتیجهٔ این امر اشاعهٔ این تصور است که هنرهای بصری را مطلقاً به قلمروی الهام و مکاشفهٔ درونی وابسته می داند، قضاوتی که همان اندازه سطحی است، که تأکید بیش از اندازه بر معنی تحت‌الفظی این واژه‌ها. در حقیقت بیان بصری محصول دانش بسیار پیچیده‌ای است، که ما متأسفانه آگاهی اندکی از آن داریم. **بخش مهمی از چیزهائی که ما میدانیم، چیزهائی هستند که می بینیم**، و سواد بصری می تواند در دیدن این که چه می بینیم، و دانستن این که چه می دانیم به ما کمک کند.

تمرینها

۱ــ از میان اشیائی که در دسترس دارید و یا عکسهائی از مجلات که از اشیاء گرفته شده‌اند یکی را، که دارای هر دو ارزشهای هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی باشد انتخاب کنید. سپس فهرستی از خصوصیتهای کارکردی آن، زیبائی آن، چگونگی ایجاد ارتباط آن (این که این شیئ چگونه دانش شما را از خویشتن، محیط، جهان، گذشته، و آینده توسعه می دهد.) و ارزشهای تزئینی و تفننی آن را بنویسید، و

در آخر، این خصوصیتها را براساس اهمیت ارزش گذاری کنید.

۲ــ یک عکس را از مجله و یا روزنامه جدا کرده و سپس فهرستی از کلمات و یا جملات کوتاه بنویسید، و در آنها نظر خود را در مورد پیام عکس و همچنین مفهوم ترکیبی مخفی آن در رابطه با پیام مزبور، و نمادهائی (نمادهای زبانی و نمادهای دیگر) که در آن عکس وجود دارند، در این لغات و جملات بگنجانید. بعد از تجزیه و تحلیل عکس، پاراگرافی بنویسید که به‌طور کامل عملی را که عکس انجام می دهد شرح داده و بتوان از آن به‌جای عکس مزبور استفاده کرد.

۳ــ از میان عکسهائی که گرفته‌اید، و یا چیزهائی که طرح داده و یا ساخته‌اید، یکی را انتخاب کنید (طراحی، نقاشی، کاردستی، آرایش و تزئین منزل، لباس)، و اثر و پیام موردنظر خود را تجزیه و تحلیل کنید. سپس از فرد و یا افراد دیگر در مورد تأثیر پیام اثر خود سؤال کنید و در آخر، قصد و نیت اولیهٔ خود را با جوابها مقایسه کنید.

1- Caleb Gattegno

2- Towards a Visual Culture

۳ــ Sacrates (۳۹۹-۴۶۹ قبل از میلاد) فیلسوف یونانی.

۴ــ امانوئل کانت Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴) فیلسوف آلمانی.

5- Henri Bergson

۶ــ Bauhaus مدرسهٔ طراحی که در شهر وایمار، یکی از شهرهای آلمان در سال ۱۹۱۹ تأسیس شد و در سال ۱۹۳۳ بوسیلهٔ هیتلر و دارودسته‌اش بسته شد.

۷ــ William MOrris (۱۸۳۴-۱۸۹۶) طراح، چاپکار، شاعر، نثرنویس انگلیسی، رهبر گروه «شیوهٔ پیش از رافائل»، و طرفدار احیای هنرهای دستی به‌شیوهٔ قرون وسطی در انگلستان.

۸ــ Pre-Raphae lite گروهی از هنرمندان و ادیبان انگلیسی که در ۱۸۴۸ گرد آمدند، و معتقد به بازگشت به ارزشهائی بودند که فکر می‌کردند در زمان پیش از رافائل در اروپا وجود داشت.

۹ــ (۱۸۱۹-۱۹۰۰) نویسندهٔ انگلیسی.

۱۰ــ Carl Sandburg شاعر آمریکائی (۱۸۷۸-۱۹۶۷).

۱۱ــ لوئیس هنری سولیوان Louis Henri Sullivan معمار امریکائی (۱۸۵۶-۱۹۲۴).

۱۲ــ Michelanglo Buonarroti نقاش و مجسمه‌ساز ایتالیائی (۱۵۶۴-۱۴۷۵).

۱۳ــ Last Judjment نقاشی دیواری میکل آنژ.

۱۴ــ David مجسمه‌ای اثر میکل آنژ.

15- Sistine Chapel

16- Arthur Koestler

۱۶ــ

17- The Act of Creation

18- The Intelligent eye

19- Noam Chomsky

20- Pictograph

21- Calligraphy

22- Anton Ehrenzweig

۲۳ــ Gestalt ــ شکل و یا ساختاری که به عنوان شیئ دریافتی، کل واحد و معینی است تشکیل شده از اجزاء مختلف، که از طریق آگاهی و شناخت بر این اجزاء نمی توان به‌طور کامل آن را شناخت. فرهنگ آکسفورد.

24- Von Ehrenfels

25- Rodolf Arnheim

26- Wertheimer

27- Kohler

28- Koffka

29- Ralph Ross

30- Rober Burns

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی