رشد آموزش هنر
۲۲
دوره‌ی سوم | شماره‌ی یک
زمستان ۱۳۸۴

نقاشی چیست؟

زهرا تقدس نژاد

بعضی نقاشی‌ها، صرفاً طرح‌هایی تزئینی یا خطوطی هستند که تعریف و توصیف آن‌ها نسبتاً آسان است. اما بیش‌تر کودکانی که زیر نفوذ فرهنگ غرب پرورش می‌یابند، نقاشی‌هایی می‌کشند که تصویرند؛ یعنی بازنمایی چیزی هستند. بنابراین، در اغلب موارد، پاسخ به این سؤال که نقاشی چیست؟ به این مسأله تبدیل می‌شود که بدانیم تصویر چیست؟

در مفهومی محدود، بدیهی است که تصویر، مجموعه علائمی بر یک سطح صاف است. مسائل مربوط به تعریف و تبیین، به این قضیه می‌پردازند که علائم یاد شده چگونه چیزی دیگر، یعنی موضوع تصویر، را بازنمایی می‌کنند. یکی از مسائل عمده‌ای که نظریه‌های مربوط به تصویر را از یکدیگر جدا می‌کند، رابطه‌ی میان ادراک تصویر و ادراک طبیعی از دنیای واقعی است. تصویرها، رمزهایی نمادین و دل‌خواسته‌اند و «دیدن» یک تصویر، هیچ‌گونه رابطه‌ی خاصی با ادراک بصری از جهان ندارد.

تصویرها به مثابه نمادها

گودمن می‌گوید: «حقیقت آشکار آن است که یک تصویر برای آن که معروف یک شیء باشد، باید نماد آن شیء باشد؛ به جای آن قرار گیرد و به آن بازگردد. میزان شباهت، هر چه‌قدر هم که باشد، برای برقراری این رابطه‌ی ارجاعی کافی نیست. برای ایجاد یک رابطه‌ی ارجاعی، شباهت ضرورتی ندارد. غالباً هر چیزی می‌تواند به جای چیز دیگری قرار گیرد. تصویری که معرف یک شیء است - مانند نوشته‌ای که آن را توصیف می‌کند - به آن شیء باز می‌گردد و به‌خصوص بر آن دلالت می‌کند. دلالت، هسته‌ی بازنمایی و مستقل از شباهت است.»

ایراد عمده‌ای که می‌توان به نظر او وارد کرد، این است که مردم برای تشخیص موضوع تصویرها، به هیچ‌گونه آموزش ویژه‌ای نیاز ندارند. **هوشبرگ** و **بروکس**، در بررسی کلاسیک خود به این نتیجه رسیدند که کودک نوزده ماهه، بدون داشتن تجربه‌ی قبلی در تشخیص اشیا، تصویر اشیای آشنا را در نقاشی‌های خط‌خطی همان‌قدر دقیق باز می‌شناسد که خود این اشیا را.

به علاوه تصویرها، صرف‌نظر از بازنمایی اشیا، می‌توانند بیانگر اندیشه‌ها، احساس‌ها و عواطف نیز باشند. این قبیل جلوه‌های نامحسوس را نمی‌توان مستقیماً در واقعیت درک کرد. نمادی که به جای یک اندیشه قرار می‌گیرد، نمی‌تواند ظاهر آن اندیشه را دقیقاً به همان صورتی باز تولید کند که یک تصویر، ظاهر یک شیء را به نمایش می‌گذارد. می‌توان گفت، تحلیل تصویرها به مثابه نمادها، همراه با تفسیرهایی که تا اندازه‌ای جنبه‌ی قراردادی دارند، برای بیان اندیشه‌ها و احساس‌ها مناسب‌تر از ترسیم ظواهر هستند.

نظریه‌های ادراک تصویر

بسیاری از نظریه‌پردازان اعلام داشته‌اند، شناسایی معمول و خودانگیخته‌ی تصویرها، صرفاً نوعی تفسیر ناشی از تجربه نیست، بلکه مبتنی بر شباهت فیزیکی میان تصویر و موضوع آن است. به تعبیر دیگر می‌توان گفت، تصویر ظواهر موضوع خود را تقلید می‌کند و ادراک تصویر، متضمن فرایندهای مندرج در ادراک خود شیء است. بنابراین، برداشت ما از تصویر و ادراک ما از تصویر، بستگی به آن دارد که درباره‌ی فرایندهای ادراک بصری دنیای واقعی چگونه می‌اندیشیم.

هاگن نظریه‌های ادراکی را به شرح زیر طبقه‌بندی می‌کند:

۱. نظریه‌های بوم‌شناختی **گیبسونی**، مبنی بر این که ادراک، شامل استخراج ساختارهای معنی‌داری است که از قبل در دنیای بصری خارجی وجود دارند.

۲. نظریه‌های ساختمان‌گرایان[۱]، مبنی بر این که ادراک، شامل ساختن معنای ادراکی براساس تجربه‌ی گذشته از یک دریافت بصری اساساً مبهم، از طریق چشم است.

۳. نظریه‌ی گشتالت، مبنی بر این که ادراک، شامل ساختاری کردن دریافت‌های بصری براساس قوانین سازمان ادراکی گشتالت است.

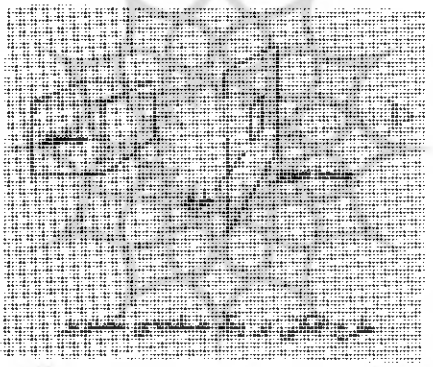
هر یک از این نظریه‌های ادراک، با نظریه‌ی خاصی از ادراک تصویری پیوند دارد، و هر یک از نظریه‌های ادراک تصویری نیز به نوبه‌ی خود پیامدهایی برای تولید تصویر به همراه دارد.

نظریه‌های بوم‌شناختی

| نظریه‌های پرسپکتیو - فرافکنی

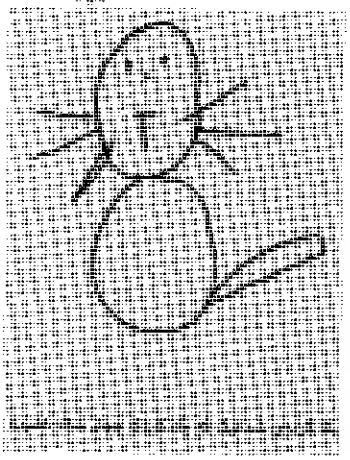
درباره‌ی ادراک تصویر

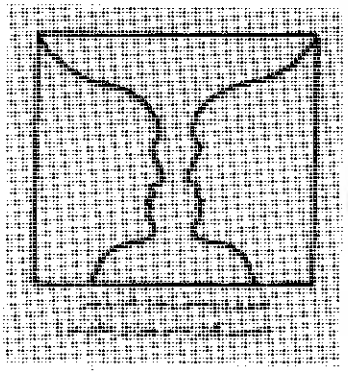
یکی از با نفوذترین و قدیمی‌ترین روایت‌های نظریه بوم‌شناختی، ادراک بصری را استخراج اطلاعات از تصویر تولید شده، از طریق دریافت بصری بر شبکیه‌ی چشم می‌داند. این شکل از نظریه‌ی بوم‌شناختی با کار اولیه‌ی جیمز گیبسون پیوند دارد. اما بسیاری از نظریه‌پردازان دیگر نیز این رهیافت را اتخاذ کرده‌اند. گیبسون بیان می‌کند که چگونه اُفت و خیز بافت نوری می‌تواند، اطلاعات لازم برای مشخص کردن اندازه، شکل، سمت‌وسو و موقعیت سنی اشیای موجود بر یک صحنه یا سطح صاف را به ما منتقل سازد. این رهیافت را «نظریه‌ی تصویری» یا «پرسپکتیو گرایی» نیز نامیده‌اند.



نظریه‌ی پرسپکتیو - فرافکنی از دیدن، در تبیین چگونگی ادراک تصویر مشکلی ندارد. برای مثال، به گفته‌ی هابر، تصویر یک صحنه همان‌قدر تحریک بصری ایجاد می‌کند که نگاه کردن به یک صحنه‌ی واقعی از پنجره. براساس نظریه‌ی پرسپکتیو - فرافکنی، تصویر هنگامی به یک بازنمایی قابل تشخیص تبدیل می‌شود که محرک‌های موجود در صحنه‌ی واقعی را تقلید کند.

اما در واقعیت، نقاشی‌های قلمی ساده، حتی از موضوعاتی که قبلاً به تصویر کشیده نشده‌اند، نیز به راحتی قابل تشخیص هستند. این نتایج، نظریه‌ی پرسپکتیو - فرافکنی را با مسأله‌ای جدی مواجه می‌کند. این نظریه، که به عنوان یک روش ادراک تصویر به طور کلی، و هم روشی ویژه برای درک شناخت نقاشی‌های کودکان، مورد تردید قرار می‌گیرد. نظریه‌ای



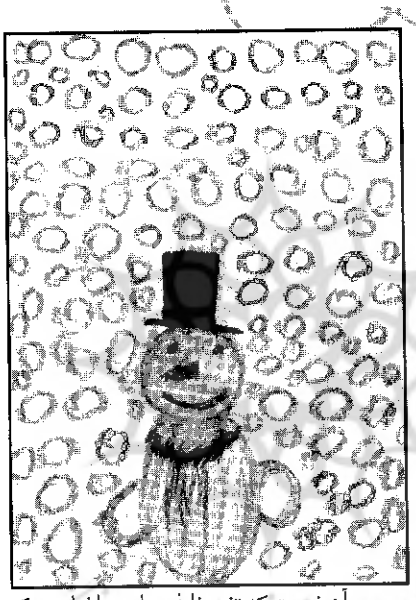


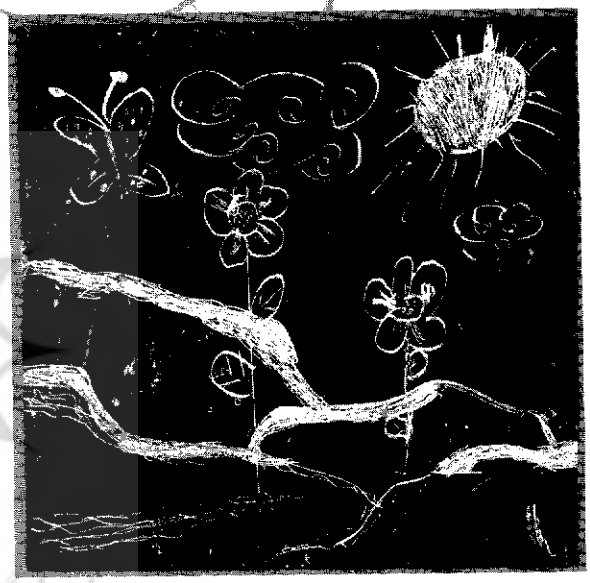
که می‌گوید ادراک ما از تصویر به تقلید محرک‌های موجود در صحنه‌ی واقعی بستگی دارد، تفسیر تصویرهای غیر واقع‌گرا و یا دست کم، دیدن این قبیل تصویرها را متفاوت از تصویرهای واقع‌گرا می‌داند.

نظریه‌های بوم‌شناختی

نظریه‌های اطلاعات تغییرناپذیر گیبسون درباره‌ی ادراک تصویر

به نظر گیبسون، یکی از ضعف‌های اساسی رهیافت پرسپکتیوی آن است که فرض بنیادین آن مبنی بر نگریستن ثابت، به‌ندرت در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد. در نتیجه، برای ادراک جهان به طور کلی، چنان ابهام‌آمیز است که ادراک کننده همواره باید از قبل چیزی درباره‌ی شکل و شمایل جهان بداند. بنابراین، نظریه‌ی پرسپکتیوی با این وظیفه‌ی دشوار مواجه است که چگونگی پیدایش این معرفت از جریان را، مستقل از دیدن تبیین کند.





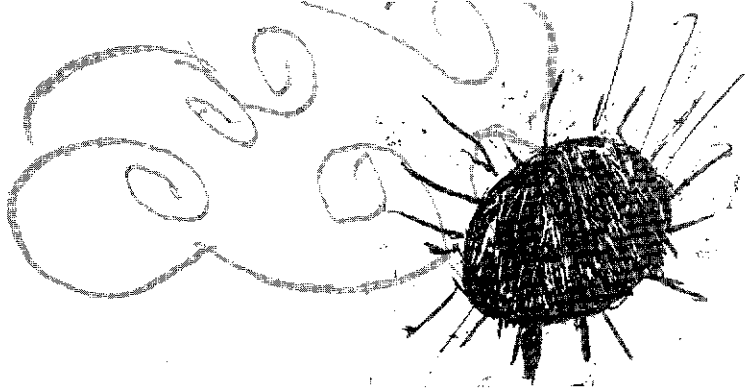
به نظر گیبسون یکی از نکات پایه‌ای که در ادراک بصری باید مورد توجه قرارگیرد آن است که چشم دائماً حرکت می‌کند و بنابراین، دریافت بصری چشم همواره تغییر می‌کند. او می‌گوید، تصویر «سطحی است که نمایش نوری ساختارهای مسدود شده را همراه با تغییر ناپذیرهای بینایی ساختار ارائه می‌دهد.»

نقاشی‌های کودکان را همواره و در وهله‌ی اول باید با توجه به شکل ظاهری عمومی و معمول اشیا مورد توجه قرار داد، و ارائه‌ی شکل ظاهری یک صحنه از یک زاویه دید خاص، در درجه‌ی اول اهمیت قرار ندارد. **آرنهایم** می‌گوید: هنرهای زیادی وجود دارند که در آن‌ها، ارائه‌ی یک دیدگاه خاص، اهمیتی اساسی دارد. به علاوه، اهمیت یک تابلوی نقاشی از یک مزرعه‌ی ذرت (مانند تابلو وان گوگ)، در آن نیست که تغییرناپذیرهای ساختاری یک مزرعه‌ی ذرت را نشان می‌دهد، بلکه در ارائه‌ی برداشتی خاص (وشخصی) از یک مزرعه‌ی آفتابگردان است. به همین ترتیب، به نظر نمی‌رسد که نظریه‌ی «تغییرناپذیرهی» درباره‌ی تصویرها، بتواند تبیین قانع‌کننده‌ای از تأثیر نیرومند یک صحنه‌ی سه بعدی از یک زاویه‌ی دید خاص عرضه کند؛ مانند آنچه که با استفاده از پرسپکتیو مصنوعی در تصویرهای چشم فریب ایجاد می‌شود.

نظریه‌های ساختمان گرایان درباره‌ی ادراک تصویر

یکی از مسائل مهم همه‌ی مدل‌های سه بعدی ادراک تصویر آن است که تصویر یک صحنه به گونه‌ای طراحی می‌شود که فقط از زاویه‌ی خاصی که عکاس یا نقاش موضوع را دیده است. می‌توان به آن نگاه کرد. به محض آن که بیننده‌ی تصویر از نقطه دید اصلی فاصله می‌گیرد، طرح شکل‌های موجود در تصویر نیز تحریف می‌شود. به عقیده‌ی پیرن، آگاهی از سطح تصویر ما را قادر می‌سازد، تا جایی را که باید محل نقطه دید صحیح باشد، بیابیم و هرگونه تحریفی در الگوی فرافکنی شده‌ی نور را که ناشی از نقطه دید نادرست است، خودبه‌خود تصحیح کنیم.

به نظر می‌رسد که نظریه‌ی پرسپکتیو- فرافکنی، سودمندترین وسیله برای تبیین آثار هنری واقع‌گرایانه، از قبیل آثار چشم‌فریبی باشد که می‌توانند، چنان تأثیر سه بُعدی نیرومندی ایجاد کنند که باعث شوند، یک تصویر با مهارت پدیدآمده را، با شیء واقعی



اشتباه گرفت. نکته‌ی مهم درباره‌ی موفقیت این قبیل آثار هنری چشم فریب آن است که به ما خاطر نشان می‌سازند، برای موفقیت این قبیل توهمات، ادراک طبیعی و ادراک تصویری باید دست کم گاهی اوقات، وجوه مشترک زیادی با یکدیگر داشته باشند.

از دیدگاه آرنهایم، در شالوده‌ی نظریه‌های تکاملی **گودیانف** و **هریس**، و حتی **پیاژه**، و نیز نظریه‌های بالینی - فرافکنی **ماشوور**[۲] و **کوپیتز**[۳]، نوعی صورت خام نظریه‌ی پرسپکتیو - فرافکنی نسبت به نقاشی کودکان وجود دارد. رابطه‌ی همه‌ی این برداشت‌ها از نقاشی کودکان با نظریه‌ی پرسپکتیو - فرافکنی، این فرض مشترک است که نقاشی‌های کودکان را کوششی ناموفق برای تقلیدی واقع‌گرایانه از موضوع تصویر شده می‌داند. به عبارت دیگر، همه‌ی این نظریه‌ها، آشکارا یا ضمنی، نقاشی‌های کودکان را نوعی انحراف از یک پرسپکتیو - فرافکنی ایده‌آل، و به لحاظ بصری صحیح، قلمداد می‌کنند.

بنیان رهیافت **هریس** این است که یک طرح پرسپکتیوی صحیح بصری را باید به عنوان معیارسنجش نقاشی کودکان در نظر گرفت. به عقیده‌ی او، عاملی که نقاشی‌های کودکان را محدود می‌کند، بلوغ نایافتگی مفهومی یا فکری آن‌هاست، و همین عامل است که ناتوانی آن‌ها را در ترسیم یک تصویر صحیح بصری و ایده‌آل تبیین می‌کند.

به هر روی، نظریه‌ی پرسپکتیو - فرافکنی درباره‌ی نقاشی کودکان با مشکلات عمده‌ای مواجه است: اول، اغلب کودکان و بزرگسالانی که آموزش هنری ندیده‌اند، در نقاشی‌های خود تصویرهای بصری صحیحی تولید نمی‌کنند و عموماً به جای پرسپکتیو - فرافکنی که از آن بحث کردیم، نظام‌های دیگری از فرافکنی را به کار می‌گیرند. در واقع، بیش‌تر نقاشی‌های کودکان را می‌توان کاریکاتورهایی توصیف کرد که در آن‌ها، به قیمت از میان رفتن واقع‌گرایی بصری، بر جنبه‌های برجسته تأکید می‌شود.

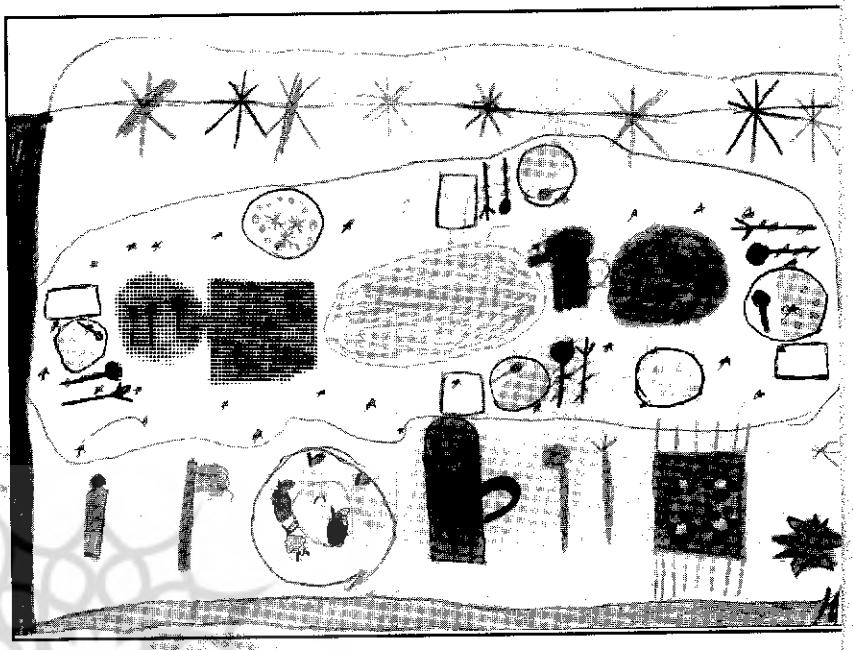
دوم، بدیهی است که حتی کامل‌ترین نقاشی‌های خطی نیز فقط بخش کوچکی از محرک‌های موجود در یک صحنه‌ی واقعی است. بخش مهمی از رهیافت ساختمان‌گرایان، مبتنی بر این مدعاست که دنیای بصری ما، بسیاری ناپایدارتر و غیر متعین‌تر از آن است که ما معمولاً تصور می‌کنیم. هرگونه ثباتی در ادراک‌های ما، محصول تفسیرهای ماسته و نه داده‌های بصری. بیش‌تر پژوهش‌هایی که در چارچوب این سنت انجام

گرفته‌اند، متوجه پدیده‌های درک ثبات این اندازه و عمق، و خطاهای حسی ناشی از عملکرد نامناسب ساخت و کارهای تفسیری ادراک بوده‌اند.

سنت ساختمان‌گرایی در عرصه‌ی ادراک تصویری را تا **هلم هولتز** می‌توان دنبال کرد. کاربرد رهیافت ساختمان‌گرا در عرصه‌ی ادراک تصویر و هنر، در نتیجه‌ی کار **ارنست کمبریچ** سیطره پیدا کرده است. این نظریه‌ها، ادراک طبیعی را مشتمل بر تفسیر یک تصویر موجود بر شبکیه‌ی چشم می‌دانند. در نتیجه، ادراک تصویر که از تفسیر موجود بر یک صفحه‌ی کاغذ تشکیل می‌شود نیز، با استفاده از همان اصول قابل تبیین است.

طرح‌های هنرمندان در یک تصویر، هیأت ظاهری یک صحنه‌ی واقعی را تقلید نمی‌کند، بلکه فقط هیأت ظاهری آن را به بیننده ارائه می‌دهد. تأکید نظریه‌ی ساختمان‌گرا بر فنون تصویرسازی، شباهت شگفتی به رهیافت‌های فرایندی نسبت به نقاشی‌های کودکان دارد که مدعی تأثیر گسترده‌ی فرایند تولید بر

رشد آموزش هنر
۲۵
دوره‌ی سوم | شماره‌ی یک
زمستان ۱۳۸۴



شکل نهایی نقاشی کودک است. از میان نظریه‌های ادراکی تصویر، نظریه‌های ساختمان‌گرایان به لحاظ نقشی که برای تفسیر قائل هستند، بیش از همه با نظریه‌ی نمادین تصویرها قرابت دارد. به این دلیل، نظریه‌های ساختمان‌گرا نیز مانند نظریه‌ی نمادین، برای تبیین جنبه‌های عاطفی - بیانی تصویرها، ابزار مناسبی به شمار می‌روند. نظریه‌های ساختمان‌گرا همچنین می‌توانند به خوبی توضیح دهند که چگونه تجربه‌ی ما از تمهیدات و سبک‌های تصویری گوناگون، تفسیرهای بعدی ما از تصویرها، و یا کوشش‌های ما برای تصویرسازی را قالب‌ریزی می‌کند.

شاید عمده‌ترین ضعف رهیافت ساختمان‌گرا، به مثابه نوعی نظریه‌ی ادراک، آن باشد که زمینه‌ای فراهم نمی‌سازد تا نشان دهد، کدام یک از چند تفسیر ادراکی ممکن از یک مجموعه محرک معین، پذیرفته یا رد می‌شود. نظریه‌ی ساختمان‌گرا در مورد نقاشی‌های کودکان، بیانگر آن است که کودکان طرح‌هایی را ابداع یا کسب خواهند کرد که القاکننده‌ی تفسیر ادراکی آن‌ها از نقاشی‌شان باشد، اما این نظریه مشخص نمی‌کند، کدام دسته از عوامل در انتخاب یک طرح به‌خصوص از طرف کودک، تعیین کننده است.

نظریه‌ی گشتالتی ادراک تصویر

روان‌شناسی گشتالت بر آن است که داده‌ی بصری به پیروی از قوانین بنیادی سازمان ادراکی، در قالب شکل‌بندی‌هایی (گشتالت) سازمان پیدا می‌کند. به عقیده‌ی روان‌شناسان گشتالت، برخلاف نظریه‌ی ساختمان‌گرا، تقلیل ادراک به مجموعه‌ی احساس‌های تشکیل دهنده‌ی آن ناممکن است. به بیان گشتالتی‌ها، ادراک شامل سازماندهی محرک‌ها در قالب شکل‌بندی‌هایی است که چیزی بیش از (یا متفاوت با) مجموعه اجزای آن است.

قوانین گشتالتی سازمان ادراکی، ذاتی و مبتنی بر ساز و کارهای روان‌شناختی در مغز است. به نظر آن‌ها، هرگونه تجربه‌ی ادراکی معین، نتیجه‌ی کنش متقابل این ساز و کارهای روان‌شناختی است که روی محرک‌های بصری ادراک کننده عمل می‌کنند، و توسط این محرک‌ها به کار می‌افتد. به عقیده‌ی آرنهایم، عملکرد قوانین سازمانی گشتالت، به ادراک کننده امکان می‌دهد که طرح‌ها یا ویژگی‌های ساختاری و مهم دنیای بصری خود را دریابد. این ساختارها و طرح‌ها، آن چیزی را تشکیل می‌دهند که آرنهایم «مفاهیم بصری اشیا» می‌نامد.

از دیدگاه آرنهایم، مفهوم بصری شیء دارای سه ویژگی اساسی است: سه بُعدی است، شکل ثابتی دارد، و به هیچ نماد تصویری مشخص محدود نیست.

نقاشی‌های اولیه به شکل کلی چیزها می‌پردازند و هم‌راه با بزرگ‌تر شدن کودک و یا هنرمند، بیش از پیش تفکیک شده‌تر و تفضیلی‌تر می‌شوند. از این‌رو، آرنهایم براساس نظریه‌ی ادراک گشتالتی خود بر آن است که کودکان در واقع «آنچه را که می‌بینند، می‌کشند.»

شاید ضعف عمده‌ی نظریه‌ی گشتالت این ادعا باشد که سازمان کلی هر حوزه‌ای از ادراک، ادراک اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن را تعیین می‌کند. به اختصار می‌توان گفت: نقاشی کودکان یکی از مسائل پیش پا افتاده‌ی زندگی روزمره است، اما واجد چنان پیچیدگی‌های مفهومی است که صاحب‌نظران نمی‌توانند درباره‌ی این که یک نقاشی دقیقاً چیست، به توافق برسند. هر نقاشی معمولاً بازنمایی چیزی است؛ هرچند باید امکان خط‌خطی‌ها و طرح‌های غیر بازنمایی را نیز از یاد نبریم. در مقام بازنمایی باید سعی کنیم آن را، هم به مثابه چیزی که با ادراک طبیعی پیوند دارد درک کنیم، و هم به مثابه نمادی که همچون بخشی از یک نظام نمادین تفسیر می‌شود.

زیر نویس

۱. ساختارگرایان، اصحاب یک جنبش هنری ابسترە هستند که اندک زمانی قبل از وقوع انقلاب اکتبر در روسیه اعلام موجودیت کردند. هدف آن‌ها این بود که هنر را به عرصه‌ی مستقلی از بررسی خصوصیات مجدد تبدیل کنند. آن‌ها همچنین می‌خواستند این هنر را در خدمت نیازهای اجتماعی و صنعتی زمان به کار گیرند، و آن را با معماری و اموری از قبیل طراحی لباس یکپارچه سازند.

۲. Machover

۳. Koppitz