نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۲(۱۵۰)، ۲۵-۳۸ / آذر ۱۴۰۴
DOI: 10.22034/bagh.2025.526917.5830

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Gombrich's Schema Theory and the Perception of Salvador Dali's Paintings: A Focus on Visual Illusion and Trompe-l'œil Techniques
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل طرح‌واره‌های گامبریچ در ادراک نقاشی‌های سالوادور دالی با تأکید بر توهم بصری و دیدفریبی

فریده آفرین*

گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۰۱

چکیده

بیان‌مسئله: این پژوهش نحوهٔ ادراک بیننده در آثار سالوادور دالی بر مبنای طرح‌واره‌ها و تصحیح آن‌ها با توجه به توهم‌های بصری و تکنیک‌های دیدفریبی مطالعه می‌کند. این مؤلفه‌ها از کتاب «هنر و وهم» ارنست گامبریچ انتخاب و تشریح شده‌اند.

هدف پژوهش: در آثار دالی مهارت‌های توهم‌آفرینی و تکنیک‌های دیدفریبی، از درک واقعیت فراتر رفته و با خلق عناصر نامتعارف، طرح‌واره‌ها را به چالش می‌کشد. هدف این پژوهش پاسخ به این پرسش است: چگونه نقاشی‌های منتخب با به‌چالش‌کشیدن طرح‌واره‌ها براساس مهارت‌های توهم‌آفرینی و تکنیک‌های دیدفریبی، ادراک مخاطب را رقم می‌زنند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، از تأکید گامبریچ بر نقش توهم و تکنیک‌های دیدفریبی در به‌چالش‌کشیدن طرح‌واره‌های ذهنی مخاطب استفاده شده است.

روش پژوهش: روش پژوهش توصیفی- تحلیلی است و پژوهش می‌کوشد با مطالعهٔ پنج نقاشی از دههٔ ۴۰ آثار این هنرمند، براساس هدف معین، نقش طرح‌واره در ادراک مخاطب را مشخص کند.

نتیجه‌گیری: مطالعهٔ آثار دههٔ ۴۰ دالی در این مطالعه نشان داد مهم‌ترین ابزار او برای به‌چالش‌کشیدن طرح‌واره‌ها و ادراک مخاطب، مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریبی است. وی با استفاده از فریب دید، تصاویر دووجهی، انعکاس‌ها و تغییر شکل اشیا، دگردیسی‌ها، ادغام‌ها یا خلق ترکیب‌های خاص و نوآور، استفاده معمایی از سایه‌ها، زوایا و عمق‌های نامتعارف طرح‌واره‌های ذهنی بیننده را به چالش می‌کشد. او مخاطب را در مرز واقعیت و رؤیا گیر می‌اندازد. بر این اساس تلاش دالی، فراتر از بازی‌های ادراکی می‌رود. دالی از این تمهیدات برای تحریک قوهٔ تخیل بیننده و چندگانگی معنایی، استفاده می‌کند؛ مخاطب را وامی‌دارد به‌طور فعال در فرایند درک اثر هنری و سپس معناکاوی آن شرکت کند. در نقاشی‌های دالی به‌کارگیری مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریبی با گذر زمان بیشتر می‌شود. هرچه زمان بیشتر می‌گذرد؛ این روش‌ها و تکنیک‌ها بیشتر در خدمت معنایابی قرار می‌گیرند.

واژگان کلیدی: *نقاشی سوررئال، سالوادور دالی، ارنست گامبریچ، توهم بصری، دیدفریبی، ادراک بیننده.*

مقد مه

آنچه رنه دکارت فیلسوف عقل‌گرای عصر باروک، سرمنشأ خطا برای ویران‌ساختن خانهٔ شناخت درنظر می‌گرفت، توسط حواسی فریب‌انگیز رقم می‌خورد. حواس فریب‌کار، ما را به خطا می‌اندازند. آن‌ها مبنا و شالوده‌های خانهٔ شناخت ما را موریانه‌زده می‌کنند. دکارت می‌خواست کاری کند مبنای شناخت کم‌تر دستخوش خطا و فریب باشد. ازاین‌رو به هر آن‌چه مبنای خطا را تشکیل می‌داد، شک می‌کرد. شک به آنچه دکارت از مبنای شناخت می‌زدود، او را به گزاره‌ای رساند مثل می‌اندیشم پس هستم. برای درک چنین گزاره‌ای به‌سوی پیش‌فرض‌گرفتن قالب‌ها

* نویسندهٔ مسئول: f.afarin@semnan.ac.ir، ۰۹۱۲۶۵۳۰۷۷۶

یا فرم‌هایی پیشین و صلب در عقل سوق یافت مانند: خدا، اینهمانی، خود و جوهر. به‌راستی بخشی از مسیر هنر به گونه‌ای است که گویی با مسیر عقل‌گرایی و درحال مبارزه با حواس و خطای آن‌ها بیگانه است. در این مسیر خطاها و فریب حواس به‌ویژه خطای باصره امکان‌هایی برای هنر می‌آفرینند که راهی برای خلاقیت و خلق اثری متفاوت و نوآور می‌گشاید. استفاده از این تکنیک‌ها از دورهٔ رنسانس آغازین تا باروک به اوج می‌رسد و بر سپهر آن هنرمندانی چون کارلو کریولی و کورنلیس نوربرتیس خیسبرختس می‌درخشند. در دورهٔ باروک بسیاری از تکنیک‌های دیدفریبی در آثار هنرمندان آزموده شد. در دورانی که با شروع از امپرسیونیسم می‌توان به آن نام مدرن داد، هنرمندانی مثل سالوادوردالی از این تکنیک‌ها به‌صورت مختلف بهره بردند. امروزه خروش خلاقیت هنرمندان، از دیدفریبی، دستاویزی ساخته تا کف خیابان‌ها و نیز دیوارهای مجتمع‌های بزرگ مسکونی را نقاشی کنند. با این مقدمه این پژوهش می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چگونه این آثار ادراک مخاطب خود را براساس طرحواره‌ها رقم می‌زنند؟ ضرورت این پژوهش با توجه به اهداف مذکور این است که نحوهٔ درهم‌شکستن طرحواره‌ها را براساس درخشان‌ترین مهارت‌های توهم‌آفرینی و تکنیک‌های دیدفریبی در سوررئالیسم دالی توضیح می‌دهد تا مبنایی برای مطالعات آتی در آثار هنرمندانی شود که از این تکنیک‌ها برای ایجاد طرحواره‌های ادراک آثار خود بهره می‌جویند.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات گذشته نشان می‌دهند پژوهشی متمرکز بر اهداف این پژوهش صورت نگرفته است. تمرکز این پژوهش چنان‌چه گفتیم بر سهم بیننده در ادراک آثار هنرمند با استفاده از طرحواره‌ها با توجه به توهم بصری و نیز دیدفریبی است. بر این اساس پیشینه دو قسمت دارد. یکی بحث نظری مشتمل بر مؤلفه‌های بررسی تصویر در آرای گامبریچ با تأکید بر طرحواره‌ها و سهم بیننده، تأکید بر انواع توهم بصری، دیدفریبی و نیز تا حدممکن بحث ابهام است. دیگری بحث معرفی نقاش مدنظر و آثارش و نیز مطالعهٔ مؤلفه‌های مطرح با تأکید بر طرحواره‌ها در آثار منتخب است. پیشینه‌های هم‌سو و هم‌جهت با اهداف پژوهش عبارتند از:

مطالعه‌ای از داتسون (Dotson, 2020) باعنوان «درک تداوم حافظه»، به‌نحوهٔ بازنمایی زمان، حافظه و واقعیت در اثر تداوم حافظه می‌پردازد. نویسنده نشان می‌دهد چگونه فرم‌های نرم و بی‌زمان در این نقاشی دالی، ادراک مخاطب را به چالش می‌کشند و معتقد است، توهم بصری در این آثار نه‌تنها جنبه‌ای زیباشناختی دارد بلکه ابزاری برای دعوت به تأمل و تفسیر است. همچنین به نقش ناخودآگاه و رؤیا در شکل‌گیری فضای سوررئال در اثر اشاره دارد و آن را در بستر جنبش سوررئالیسم تحلیل می‌کند و تفاوت آن با این پژوهش تمرکز بر طرحواره‌ها و مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریب در ادراک مخاطب ازنظر گامبریچ است.

بکستر (Baxter, 2016) در پژوهشی باعنوان «تداوم سوررئالیسم: حافظه، رؤیاها و مردگان» منتشرشده در کتاب «حافظه در قرن بیست‌ویکم» به ابعاد روان‌شناختی آثار دالی می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه مفاهیم علمی مانند نظریهٔ نسبیت و علوم اعصاب در ایجاد تجربه‌های بصری چندلایه در آثار او نقش داشته‌اند. او تأکید می‌کند دالی با بهره‌گیری از ناخودآگاه و خاطره، تصاویری خلق می‌کند که مرز میان واقعیت و رؤیا را محو می‌سازد و تفاوت آن با این پژوهش، تمرکز بر طرحواره‌ها و مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریب در ادراک مخاطب ازنظر گامبریچ است.

ادس (Ades, 2004) در کتاب «مرور آثار دالی در صدمین سالگرد تولدش» افزون بر اطلاعات تاریخی، تفسیری روان‌کاوانه از آثار دالی ارائه می‌دهد. این تفاسیر نسبت به دیگر منابع، جامع‌تر و غنی‌تر است. برخی از آثار این پژوهش نیز نه با تمرکز بر طرحواره‌ها و مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریب در ادراک مخاطب بلکه بیشتر از جنبه‌های روانشناختی و از دیدگاه فرویدی مطالعه شده‌اند. او در دامنهٔ مباحث، هرجا لازم بوده به مبحث توهم بصری یا تکنیک‌های دیدفریبی بدون تأکید بر طرحواره‌ها پرداخته است. مشابهت در این است که او می‌کوشد هدف دالی از به‌کارگیری توهم بصری و تکنیک‌های دیدفریبی را متفاوت با آثار ام. سی. اشر و سرگرمی مخاطب معرفی کند. دالی (Dali, 2000) در کتاب دیگری باعنوان «توهمات بصری دالی» به کاربست روش پارانویا- انتقادی در خلق تصاویر دوگانه و به استفاده از آنامورفوس‌ها، ژرفانماهای نامعمول و اعوجاج‌های بصری و حتی به کاربرد عکاسی و هولوگرام‌های سه‌بعدی در آثار متأخر دالی پرداخته‌اند. در این کتاب به نقش طرحواره‌های گامبریچ در ادراک بیننده اشاره‌ای نشده است. بااین‌حال این کتاب، نزدیک‌ترین پیشینه در عنوان و در اهداف برای این پژوهش به نظر می‌رسد.

ملیس و همکاران (Melies et al., 2021) در مطالعهٔ «تحلیل چندوجهی تصویری از نقاشی‌های منتخب سالوادور دالی» به بررسی چگونگی استفاده از چندوجهی‌بودن در تجزیه و تحلیل ابعاد کلامی و بصری نقاشی‌های دالی پرداخته‌اند. آن‌ها از چهارچوب نظری دستور زبان بصری کرس و ون لیوون برای رمزگشایی نشانه‌های بصری موجود در آثار دالی استفاده کرده‌اند. این مطالعه می‌کوشد تا معانی اجتماعی و سیاسی نقاشی‌های منتخب دالی را با تکیه بر چندوجهی بودن آن‌ها تحلیل کند. تفاوت این پژوهش با مطالهٔ مذکور این است که برای تحلیل آثار دالی، آرای گامبریچ را به‌کار می‌برد و نیز آثار متفاوتی را مبنای تحلیل قرار می‌دهد.

جست‌وجوی میان منابع و مقالات فارسی نشان می‌دهد پژوهشگران از زوایای مختلفی به جنبه‌های هنری و روان‌شناختی آثار سالوادور دالی پرداخته‌اند اما هیچ کدام بر مبنای آرای گامبریچ در کتاب «هنر و وهم» با تأکید بر ادراک بیننده بر مبنای طرحواره‌سازی با توجه به مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک دیدفریبی، آثار را تحلیل نکرده‌اند. نزدیک‌ترین پژوهش فارسی، مطالعهٔ طاهری قمی (Taheri Qomi, 2024) باعنوان «خوانش تطبیقی هرمنوتیک آثار نقاشی و انیمیشن (با مطالعهٔ موردی آثاری از سالوادور دالی و علی‌اکبر صادقی)» به نظر می‌رسد. او با استفاده از دانش هرمنوتیک، فرایند فهم آثار هنری و ارتباط آن با نیت هنرمند را بررسی کرده است و با روش توصیفی- تحلیلی و برپایهٔ مطالعات تطبیقی و تاریخی به این نتیجه می‌رسد که عوامل مختلفی ازجمله سبک زندگی، پیشینهٔ هنری، جریان‌های فلسفی و سازمان فکری هنرمند و مخاطب در این فرایند سهم دارند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع نظری و روش آن کیفی و از نظر ماهیت توسعه‌ای است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ازطریق منابع اسنادی است. روش مطالعهٔ داده‌ها، توصیفی- تحلیلی است. ابتدا به شرح مبانی نظری طرحواره‌ها و تصحیح آن‌ها با تأکید بر مهارت‌های توهم‌آفرینی و تکنیک دیدفریبی و تاحدممکن ابهام در آرای گامبریچ پرداخته می‌شود. سپس توهم بصری با تأکید بر دیدفریبی بیشتر تشریح می‌شود. از بین هنرمندان مدرن، سالوادور دالی به این دلیل انتخاب شده که طرحواره‌های ناآشنا را با تکیه بر ابهام، توهم‌های بصری و تکنیک‌های دیدفریبی در آثارش داشته است. چون دالی آثار چندوجهی، مبهم و متکی به فریب‌دید زیادی خلق کرده، مطالعهٔ آثار دههٔ ۴۰ او مقاصدی متفاوت با آثار روانشناسان ادراک را نشان می‌دهد. این انتخاب، هدفمند انجام شده تا با بررسی آثارش آشکار شود تا چه حد از ابهام، مهارت‌های توهم‌آفرینی و تکنیک دیدفریبی برای چالش‌کشیدن طرحواره‌های ادراک به‌کار گرفته است.

جامعهٔ آماری را ۲۵۰ عدد از نقاشی‌های سالوادور دالی و دو کتاب گامبریچ مشتمل بر «هنر و وهم» و «تاریخ هنر» تشکیل داده است. نمونهٔ آماری پنج عدد از آثار دههٔ ۴۰ سالوادور دالی انتخاب و در بررسی آثار ترتیب زمانی رعایت شده است. تحلیل و تفسیرها را نگارنده نوشته است مگر در موارد جزئی که ارجاع داده شده است. همچنین از میان آثار گامبریچ صرفاً بر کتاب هنر و وهم تمرکز شده است.

مبانی نظری

• طرحواره و سهم بیننده در آرای گامبریچ

هنر با استفاده از وهم و توهم بصری، پیام‌هایی را منتقل می‌کند که تنها با مشارکت ذهنی مخاطب دریافت می‌شوند. بیننده نیز به‌نوبهٔ خود معنای تصویر را می‌سازد، با کنارهم‌گذاشتن آنچه بر بوم می‌بیند، آنچه از جهان می‌داند و آنچه از تصاویر دیگر در حافظه دارد. وهم در خود تصویر نیست بلکه در ذهن بیننده شکل می‌گیرد. وهم واقعیت ازطریق تقلید کورکورانه حاصل نمی‌شود بلکه با برانگیختن واکنش مناسب ازسوی بیننده به دست می‌آید و توهمات در هنر پیش‌فرض بازشناسی‌اند (Gombrich, 2014, 380). وهم مبتنی‌بر روابط متقابل سرنخ‌ها و غیاب شواهد متناقض آن است. تنها راه برای مقابله با تأثیر تغییرشکل این است که سرنخ‌ها در تقابل هم قرار گیرند و تصویری منسجم از واقعیت در برابر فریب الگوها در صفحه را حفظ کنیم (ibid., 407).

گامبریچ چگونگی شکل‌گیری و تعدیل طرحواره‌ها[1] در ذهن ما را ازطریق تجربه و مشاهده توضیح می‌دهد. از فرایند جدید طرحواره و اصلاح در هنر می‌نویسد و دو عامل کنترل‌گر برایش برمی‌شمرد: مخاطب و هنرمند. روند دقیق ادراک براساس همان ضرب‌آهنگی شکل می‌گیرد که روند بازنمایی را هدایت کنیم. ضرب‌آهنگ طرحواره و اصلاح، براساس تجارب‌مان پیش‌فرض‌سازی می‌کند. اگر این آزمون با مانعی برخورد کند ما

دست از حدس‌زدن برمی‌داریم (ibid., 397). اول با چشمان‌مان اشیا را می‌نگریم سپس از زوایای گوناگون نگاه می‌کنیم و دور چیزی می‌گردیم و ضرورت شخصیت شیء را به ذهن می‌سپاریم. این فعالیت‌ها روند انتظارات و پیش‌بینی‌ها را برای بازنمایی به‌وجود می‌آورد. در ادراکات جهان به‌صورت خودمحورِ عمل می‌کنیم و جهان را برای چیزهایی که مستقیماً به ما مربوط هستند مرور می‌کنیم. هنرمندان می‌توانند با دستکاری این طرح‌واره‌ها، توهمات بصری ایجاد کنند. هنرمند ممکن است از اتفاقات تصادفی و غیرمنتظره که به اثر هنری حیات مستقل می‌بخشند، واهمه داشته باشد، یا برعکس، مانند لئوناردو داوینچی و کوزنس از آن‌ها برای گسترش زبان هنری خود استقبال کنند (ibid., 357–358). هنرمند آن‌قدر که مرهون طرح‌واره‌ها و حافظه و نیز سنت‌های هنری است، مدیون مشاهدات و تجارب خود نیست (ibid., 348). نحوهٔ درک ما از یک تصویر به‌شدت تحت‌تأثیر زمینه‌ای[۲] است که در آن قرار دارد. هنرمندان می‌توانند با قراردادن یک تصویر در زمینه‌ای غیرمنتظره، معنای آن را تغییر دهند و توهمات یا توقع‌های بصری ایجاد کنند. برغم اینکه تمایل داریم براساس عادت‌های دیداری‌مان در مواجهه با جهان، تصاویر را بنگریم اما شکاف عظیمی میان درک تصاویر و دیدن جهان قابل مشاهده، وجود دارد (ibid., 270).

بنابراین نه‌تنها با آنچه از جهان کسب کردیم بلکه براساس آموخته‌های قبلی‌مان دربارهٔ آثار بصری طرح‌واره می‌سازیم. مخاطب دربارهٔ فاصله با اشیا و چگونگی در فضابودن و سایر قواعد هنری آموخته یا از آن‌ها اطلاع دارد و این آگاهی‌ها به فرایند طرح‌واره و تصحیح آن کمک می‌کند. نه‌تنها مخاطب بلکه هنرمند نیز تصاویر را با دست‌کاری طرح‌واره‌های به ارث‌رسیده‌ای می‌سازد که به‌واسطهٔ قراردادهای فرهنگی، واقعیت را بازنمایی می‌کنند (ibid., 378). گامبریچ هنر را نه به‌منزلهٔ تقلید کامل از واقعیت بلکه چون فرایند مداوم تصحیح و اصلاح طرح‌واره‌ها می‌نگریست. بنابر نظر او هنر تقلید کامل از واقعیت نیست بلکه به منزلهٔ فرایند مداوم تصحیح و اصلاح طرح‌واره‌ها خوانده می‌شود. هنرمندان براساس این روش‌ها و با ارائهٔ تصاویر جدید، سبب می‌شوند درک خود از جهان را بگسترانیم و طرح‌واره‌های خود را بازبینی کنیم.

گامبریچ تأکید می‌کرد مشاهده‌گر صرفاً دریافت‌کنندهٔ منفعل نیست بلکه با ذهن خود تصویر را تفسیر و تکمیل می‌کند. هنر نوعی همکاری میان هنرمند و مخاطب است. تخیل هنرمند و مخاطب باهم ارتباط دارند (ibid., 300). فرد باید از قراردادهای تصویری آگاه باشد و آن‌ها را آموخته باشد تا بر او اثر گذارند. ما مشابه مکتب گشتالت به‌صورت ناخوداگاه و اجباری به قواعد و اصول هنری یا قراردادهای تصویری واکنش نشان نمی‌دهیم (ibid., 397). هنرمند به آمادگی مخاطب برای پذیرش قراردادهای بصری و تکمیل وهم تکیه دارد. آثار هنری اغلب دارای ابهام هستند و این ابهام به مشاهده‌گر اجازه می‌دهد معناهای مختلفی استخراج کند. ابهام در تصویر نقص نیست بلکه دعوتی به تفسیر است. گامبریچ این ویژگی را یکی از جذابیت‌های هنر می‌دانست. لذت هنر در قطعیت نیست بلکه در بازی امکان‌ها نهفته است. با تکیه بر ابهام، بازی بصری صورت می‌گیرد. در ابهام، مخاطب از یک برداشت به برداشت دیگر تغییر گزینه می‌دهد تا برداشت متناسب را بیازماید (ibid., 387).

• توهم بصری و دید فریبی: مشارکت بیننده

توهم بصری به هر روشی گفته می‌شود که روی سطح دوبعدی توهم سه‌بعدی ایجاد می‌کند. نتایج به‌کارگیری توهم بصری با واقعیت اشتباه گرفته می‌شود. ازجمله توهمات بصری می‌توان به ژرفانمایی، کوتاه‌نمایی، عمق‌آفرینی و دیدفریبی اشاره کرد. دیدفریبی، اصطلاحی است از زبان فرانسه، متشکل از فعل «tromper» به معنی فریب‌دادن و اسم «œil» به معنی چشم است. این اصطلاح در دوران باروک ابداع شد و برای اولین‌بار در سالن پاریس سال ۱۸۰۰ به‌کار رفت. آثاری با این تکنیک قبل از این تاریخ وجود داشته، به همین دلیل می‌تواند برای آثار هنری دیدفریبِ پیش از این تاریخ هم به‌کار رود (Attademo, 2020, 30). تکنیک‌های مختلفی برای خلق نقاشی دیدفریب به‌ویژه از دورهٔ باروک استفاده شده که عبارتند از: مربع‌سازی (تربیع)[۳]، آنامورفوس[۴]، زاویه (به‌ویژه، یکی از اشکال آن «از پایین به بالا» دی سوتو این سو[۵]) و جلوه‌های سایه‌روشن (Tkachuk et al., 2021, 1274). نقاشان دورهٔ باروک ایتالیا اغلب تکنیک دیدفریب را بسیار متنوع و ماهرانه به‌کار می‌بردند. برای درک توهم‌گرایی این آثار ازطریق فرم، بیننده دو لحظهٔ متوالی زمانی را تجربه می‌کند: لحظهٔ فریب‌خوردن و لحظهٔ درک اینکه فریب خورده است. بنابراین تکنیک دیدفریب، ظرفیت‌های مشارکتی واقع‌گرایی را آشکار می‌کند (Trubek, 2001, 37). بسیاری از متفکران و محققان بر این نکته تأکید دارند که ماحصل اجرای تکنیک‌های

دیدفریبی شاهکار نیستند. نقاش با تسلط بر این تکنیک‌ها می‌تواند توهمی جذاب و باورپذیر ایجاد کند؛ نقاش می‌تواند به‌واسطهٔ تصاویر، نوعی کنجکاوی رقم بزند. شاهکارها افزون بر تسلط استثنایی بر ژرفانمایی، رنگ و تکنیک‌ها اهدافی متفاوت دارند (Graham, 2023, 91). بنابر نظر گراهام، آثار متکی‌بر تکنیک‌های دیدفریبی هیچ‌گاه شاه‌کار از کار در نمی‌آیند. مسیر این پژوهش قطعیت حکم گراهام را زیر سؤال می‌برد.

گامبریچ در سراسر کتاب هنر و وهم به تکنیک‌های مختلفی اشاره می‌کند که هنرمندان برای ایجاد توهمات بصری به‌کار برده‌اند مانند ژرفانمایی؛ سایه روشن[۶]؛ فریب دید[۷]. اولی ایجاد عمق و فاصله روی یک سطح دوبعدی، دومی استفاده از کنتراست شدید بین نور و سایه برای ایجاد حس حجم و واقع‌گرایی و سومی تکنیکی با هدف فریب‌دادن بیننده به این باور است که یک شیء نقاشی‌شده، واقعی به نظر می‌رسد. آنچه ما فریب چشم می‌نامیم، صرفاً حاصل مهارت هنرمند نیست بلکه مهارتی است که بیننده در نیمهٔ راه با آن مواجه می‌شود. به نظر گامبریچ، مهارت‌های وهم‌گرایانه بسیار پیشرفت کرده‌اند اما دربارهٔ تفاوت کار هنری با ترفندهای خاص دیدفریبی مطالب متنوعی وجود دارد. امروزه با ظهور جنبش‌هایی مانند کوبیسم مهارت‌های تکنیکی مثل ژرفانمایی و سایه‌روشن برای ایجاد حجم، غیرهنری شده‌اند. مهارت‌های تکنیکی، یک‌باره معنایی تحقیرآمیز یافته‌اند (Gombrich, 2014, 406). با وجود این مهارت‌های وهم‌گرایانه و تکنیک‌های دیدفریبی می‌توانند در درک ظرفیت‌های جنبش سوررئال به یاری محققان بشتابند. گامبریچ از برخی از مراحل شکل‌گیری این مهارت‌ها مانند روش برای تحلیل آثار هنری در کتاب تاریخ هنر خود استفاده کرده است. در نتیجه بررسی طرحواره‌ها و روند تصحیح آن‌ها می‌تواند نقطهٔ شروع بحث باشد.

با نگاه به آرای منتقدان معاصر می‌توان گفت معنا چند لایه دارد و در چند سطح بررسی می‌شود: معنای فرمال حاصل از واشکافی فرم اثر هنری، معنای ذهنی و درونی هنرمند، معنای فرهنگی و تاریخی، معنای تفسیر یا مخاطب محور (Hosseini & Darabi, 2015, 45–46) و معنای بینامتنی. ادراک مخاطب نیز سطوح مختلفی دارد و دریچهٔ ورود به ساحت معناست. ادراک بیننده درگیر روابط فرمال در اثر شده و با مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریبی وارد عمل یا چالش می‌شود. در تعامل با تخیل بیننده و نیات هنرمند، ادراک او تصحیح و تنظیم می‌گردد. همچنین مخاطب در عطف توجه به زمینه‌های تاریخی و فرهنگی و ارجاعات بینامتنی و حتی خودارجاعی‌ها درپی تصحیح طرحواره‌هاست. طرز تحلیل گامبریچ از آثار مختلف در کتاب هنر و وهم چند سطح معنا را به‌صورت مسلم پیش می‌راند. ورود به ساحت معنا بدون توجه به فرایند طرحواره و تصحیح طرحواره‌های ذهنی یعنی ادراک مخاطب ممکن نیست.

• سالوادور دالی: سورئالیست می‌شود

سالوادور دالی نقاش و هنرمند مشهور اسپانیایی در ۱۱ مه سال ۱۹۰۴ میلادی در شهر فیگوئِرس اسپانیا متولد شد. زندگی پرفراز و نشیبی داشت. در سن ۸۴ سالگی در سال ۱۹۸۹ بر اثر عارضهٔ قلبی از دنیا رفت و از مبلغان مشهور خردستیزی در هنر بود (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۱۱). این نقاش، در سال ۱۹۲۹ چندین نمایشگاه مهم برگزار کرد و به‌طور رسمی به گروه سورئالیست‌ها در محلهٔ مون پارناس پاریس پیوست.

سالوداور دالی برای خلق نقاشی‌هایش از شیوهٔ پارانویایی- انتقادی[۸] استفاده می‌کرد. در معرفی آن گفته است: «روش خودانگیخته از آگاهی غیرمنطقی براساس تفسیر بحرانی پدیدهٔ هذیان». او با نوعی حالت دیوانگی خودانگیخته و در ذهن، به خلق تصاویر دست می‌زد. تصویر رازآمیزی که دالی نقاشی می‌کرد نشان‌دهندهٔ فرایند غیرمنطقی فوران ناخودآگاه بود (Davis et al., 2009, 986). به گفتهٔ او، تنها تفاوتش با یک دیوانه این بود که او دیوانه نبود. هر چند گفتهٔ وی را تأیید می‌کنیم اما می‌دانیم رفتاری مهیج و برانگیزنده داشت. این اوضاع رفتاری بیشتر با فکرش جور بود تا اینکه بخواهد ابزاری برای جلب توجه باشد. به گفتهٔ الکساندرین، برخی از موتیف‌های نقاشی‌های دالی از ترس‌هایش سرچشمه می‌گرفت؛ مثل ترس از سوارشدن در قطار زیرزمینی، تشویش از فضای پشت سر، دهشت از باجهٔ بلیط فروشی، ترس از تلفن و ملخ (Alexandrine, 1994, 6).

پارانویا نیز به او کمک می‌کرد بر دیدنش بیفزاید و فراتر از ادراک معمولی برود. این شیوه به او در خلق صحنه‌های توهمی یاری می‌رساند (Wilder, 2016, 354). دالی خود نقاشی‌هایش را چنین می‌نامید: «عکس‌هایی با دست رنگ شده برای هذیان‌گویی». نمادهای غالب در نقاشی‌های دالی عبارتند از: مورچه که نشان از تباهی و ویرانی داشت، عصای زیر بغل که برای نشان‌دادن ارتباط یا احتیاج به اتصال به جهان واقع یا حمایت برای سرپاشدن به‌کار می‌رفت، دندان نشان از جنسیت داشت، کشو نماد رازها و امیال درونی و

ملخ نماد هدررفتن و ترس بود (ibid., 353). در محل تولد دالی در فیگوئِرس تئاترموزه‌ای بنامش وجود دارد که در بخش بیرونی با نمادهایی از نقاشی‌هایش مثل تخم‌مرغ تزئین شده است و در قسمت درونی، بسیاری نقاشی‌هایش مثل پرتره مائی وست چیدمان شده‌اند.
دالی زیبایی را این‌گونه تعریف می‌کرد که زیبایی صرفاً جمع‌بندی و حاصل آگاهانهٔ گمراهی‌های ماست (Alexandrine, 1994, 6). این گمراهی‌ها در فاصله‌گرفتن و گمراه‌شدن از راه راست هنر یعنی آکادمیسم، نیز منطق و عقل سلیم رقم می‌خورد. او علایق نظریه‌پردازانه نیز داشت. در همین راستا آثارش «رسالات تهاجمی مرد نامرئی» (۱۹۳۰) و مقالاتی یاوه‌سرایانه در باب مد، معماری و اشیا و کاربرد سمبولیک‌شان و مفاهیم نهفته در تابلوی دعای عبادت میله را نگاشت. بر این اساس دالی کتابی نوشت باعنوان «اسطورهٔ تراژیک عبادت میله» (۱۹۳۲) اما آن را تا سال ۱۹۶۳ چاپ نکرد. همچنین کتاب‌هایی مانند «شوهر پیر هنر مدرن و خیانت زنش به او» (۱۹۵۴)، «خاطرات یک نابغه» (۱۹۵۱) و نیز «نامهٔ سرگشاده به دالی» (۱۹۶۷) را به رشتهٔ تحریر درآورد (ibid., 6-10).

• رؤیای سنگین: ماهی‌هایی که آدم می‌شوند

اثر «انسان ماهی» (تصویر ۱) دالی، با بهره‌گیری از عناصر سوررئالیستی، مخاطب را به چالش ادراکی دعوت می‌کند. این تصویر صرفاً بازنمایی یک فیگور نیست بلکه ساختاری پیچیده از توهم، نماد و فریب دید است که در آن، مؤلفه‌های نظری گامبریچ ردیابی شده‌اند. اثر انسان ماهی دالی، با بهره‌گیری از عناصر نمادین و تکنیک‌های بصری پیچیده، مخاطب را در برابر ساختاری چندوجهی و هذیانی قرار می‌دهد. این تصویر، با استفاده از مؤلفه‌هایی چون ساعت، کفش، سنگ تخم‌مرغ‌گون، سرو، سایه‌های مرموز و معبرهای ژرف، نه‌تنها به سنت‌های نقاشی ارجاع می‌دهد بلکه با نظریه‌های ادراکی همچون طرح‌واره و تصحیح گامبریچ نیز هم‌خوانی دارد.
در این اثر، اشکال ماهی کوچکتری سر زنی را به‌عنوان نیم‌تنهٔ یک مجسمه می‌سازند. ماهیچه‌های صورتی‌رنگ، بقیهٔ اندام‌های تن او را تشکیل می‌دهند. از یک طرف زن، مجموعه‌ای از ماهی‌هاست؛ حتی موی دم اسبی‌اش شبیه مارماهی است. در این جا شاید دالی دگردیسی انسان به ماهی را نیز مدنظر داشته است. ازطرف‌دیگر نیم‌تنهٔ زنی است. جایی که انتظار داریم نیم‌تنه از مصالح رایج مجسمه‌سازی باشد، از ماهی‌های صورتی‌رنگ تشکیل شده است. یکی از

تصویر ۱. انسان ماهی (L'homme poisson) سالوادور دالی، سال ۱۹۳۰ میلادی، رنگ‌وروغن روی بوم، موزهٔ میدوز، اس ام یو. مأخذ: https://catalogues. /salvador-dali.org/catalogues/en/heritageobject/599-23b6

کفش‌های زن از سینهٔ او برآمده و یک لنگهٔ دیگر کفش در بالای تصویر بر لبهٔ صُفه قرار دارد. در اغلب آثار دالی، کفش شبیه کفش‌های ازمدرفته است. کفش می‌تواند موتیف مورد علاقه برای دالی باشد. سایهٔ صفه روبه‌روی زن مؤکد می‌شود و در سطح نزدیک به بیننده در سایهٔ کم‌رنگ‌تر، هیبتی نادیدنی و بسیار بزرگ می‌آمیزد. سایهٔ بی‌جسم جلوی تصویر تا نزدیک نیم‌تنهٔ مجسمه‌وار زن پیش می‌آید. سایه می‌تواند یک بنا یا حجم معماری در نظر گرفته شود یا اینکه می‌تواند سایهٔ یک موجود باشد بدون اینکه منبع آن پیدا باشد. انسان ماهی به‌صورت نیم‌تنه روی یک پایهٔ مجسمه نمایش داده می‌شود. این پایه متشکل از موزائیک‌های رنگارنگ است. پایهٔ رنگین در آثار قبلی و بعدی دالی تکرار شده است، مانند اثر «روز اول بهار» (۱۹۲۹) و نیز «ترکیب‌بندی سوررئالیستی با فیگورهای نامرئی» (۱۹۳۶). این نیم‌تنه افزون بر کفش و ماهی، متشکل از ساعت است. هرچند همهٔ آنچه در تصویر است نشان از رکود، جمود و سکون دارد اما رنگ صورتی زن و ماهی

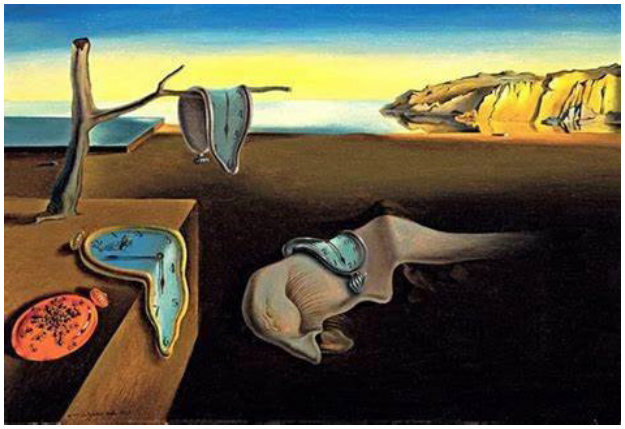
می‌تواند نشان‌دهندهٔ لطافت پوست زن و ماهی می‌تواند نشان‌دهندهٔ سیالیت یا لغزندگی و فراربودن آن باشد اما ساعت در ارتباط با سایهٔ پشت سر زن و رکود تصویر، نشان از انجماد زمان دارد.

سایه برای فریب دید مخاطب استفاده شده است. سایه می‌تواند وجه دیگر شخصیت زن باشد که همراه مالیخولیا تنهایی و امیال سرکوب‌شده، باعث توقف زمان شده است. زن‌ماهی درحال تأمل است. تأمل‌گونگی او می‌تواند برگرفته از زن درحال فکرکردن در اثر مالیخولیا کارِ آلبرشت دورر با تکنیک چاپ روی مس مربوط به سالِ ۱۵۱۴ م. باشد. سایهٔ پشت سر زن پشت‌سرگذاشتن ابوالهول شکنجه‌دهنده‌ای از اعماق تاریک از گذشتهٔ دور را القا می‌کند. صُفهٔ معماری در عمق فرو می‌رود و با ژرفنمایی دقیق اجرا می‌شود. سایهٔ آن، دقیقاً درجهت سایهٔ آفتاب ظهر روی زمین می‌افتد. روی این صُفه یک سنگ تخم‌مرغ‌گون با سایه‌ای بیش‌اندازه کشیده وجود دارد. روبه‌روی این صُفه در پس‌زمینه یک سرو تک و تنها، عمود و بلند در تصویر خودنمایی می‌کند. سرو در آثاری مثل «حس سرعت» (۱۹۳۱)، «زایش ترس‌های مایع» (۱۹۳۲) و «جزیرهٔ مردگان» (۱۹۳۴) وجود دارد. بنابر نظر ادس (Ades, 2004, 166)، سرو می‌تواند عنصر نرینه (فالیک) در نقاشی باشد. در نهایت اثر می‌تواند با درهم‌شکستن طرحواره‌ها و دوربودن از انتظارات ما با کاربست ژرفنمایی، سایه‌های اغراق‌شده و نمادهای برآمده از رؤیا، تصویری از بخش روایت هذیانی دربارهٔ دالی و گالا باشد. بدین‌ترتیبِ این سایه، همان‌طور که گامبریچ اشاره می‌کند، صرفاً یک عنصر بصری نیست بلکه ابزاری برای فریب دید و تحریک تفسیر است.

عناصر این تابلو ساعت و کفش و سنگی به هیبت تخم‌مرغ، سرو و معبرهای ژرف و در عمق فرورونده و سایهٔ مرموز به سبک جورجو دکیریکو است. این عناصر در اثر دیگر باعنوان «استخوانی‌شدن زودرس ایستگاه راه‌آهن» در سال ۱۹۳۰ و «پشیمانی یا ابوالهول فرورفته در شن» در سال ۱۹۳۱ نیزِ وجود دارند. دالی توضیح می‌دهد ازطریق فرایند کاملاً پارانوئیدی است که می‌توان یک تصویر چندوجهی به دست آورد. در این حالت، نمایش یک شیء بدون کوچک‌ترین تغییرشکلی یا تشریحی، در عین حال بازنمایی یک تصویر کامل دیگر یا شیء متفاوت را رقم می‌زند. نقاش در انسان ماهی، (تصویر ۱) ترفندهای مختلفی از تاریخ نقاشی مثل پرکردن فیگور با اشیای بی‌جان توسط جوزپه آرچیمبولدو و مرموزسازی با سایهٔ جورجو دکریکو را به‌کار برده است. به گفتهٔ آدس (ibid.,140)، این آثار در نهایت فرم لیتوگرافی رنگی دارند. به‌رغم نقاشی‌بودن، گاهی جلوه‌های کولاژی نیز می‌یابند و در رسانه‌ای که انتظار داریم اجرا نشده‌اند. دالی با این تمهیدات عقل سلیم، منطق و علیت را به چالش می‌کشد و به این طریق انتظارات مخاطب در درک طرحواره‌ها را زیر سؤال می‌برد. مخاطب با تصحیح‌های ذهنی، به‌تدریج مکانیسمی برای مواجهه با ناخودآگاه، زمان متوقف‌شده و گذشتهٔ شکنجه‌گر در شخصیت زن روبه‌رو شود.

• ساعت‌های ذوب‌شده: زمانی که متوقف می‌شود

با استفاده از مؤلفه‌های گامبریچ و تحلیل نقش طرحواره، با تکیه بر توهم بصری، و فریب دید، می‌توان چند اثر کلیدی دالی را بررسی کرد: «تداوم حافظه»[۹] (تصویر ۲) یا «ساعت‌های ذوب‌شده» (۱۹۳۱). دالی در این اثر از طرحواره‌های آشنای ساعت، صخره، دریا و درخت استفاده می‌کند. بااین‌حال، این طرحواره‌ها را به شکلی غیرمعمول (ساعت‌های ذوب‌شده) تغییر داده و آن‌ها را در فضایی غیرمنطقی قرار می‌دهد. انتظار بیننده با دیدن ساعت‌های ذوب‌شده، یعنی رویارویی با یک ساعت معمولی نقش برملا می‌شود اما تغییرشکل ساعت‌ها، این انتظار را برهم می‌زند و باعث ایجاد تعجب و پرسش در ذهن مخاطب می‌شود. این تعامل بین طرحوارهٔ ذهنی و اثر هنری، به ادراک اثر کمک می‌کند. ذوب‌شدن ساعت‌ها نوعی توهم بصری ایجاد می‌کند که ناشی از تغییر شکل غیرمنتظرهٔ یک شیء آشنا است. این توهم، حس بی‌ثباتی و سیالیت را به بیننده القا می‌کند. زمان ساعت در پایداری حافظه متوقف شده تا در حافظه تداوم یابد. در زمان متوقف شدهٔ ساعت‌ها، مغاکی سیاه دهن بازکرده و فردی که



تصویر ۲. تداوم حافظه، سال ۱۹۳۱ میلادی، موزهٔ هنر مدرن، نیویورک، رنگ‌وروغن روی بوم. مأخذ: Ades, 2004, 149

گویا به یک چشم خواب رؤیابین تقلیل یافته، درحال زمان نگاری خودش فراتر از ساعت‌هاست. ساعت‌ها هرکدام روی زمان متفاوتی متوقف شده‌اند: یکی روی هفت دیگری شش و آخری دوازده مانده است. این سکون، نشان می‌دهد ساعت‌های جهان واقع باهم جور نیستند. درست همان‌طور که ساعت کانادا، ایران و مراکش متفاوت است. در پیش‌زمینه، یک ساعت برعکس وجود دارد که مورچه‌ها پشت آن را تسخیر کرده‌اند. مورچه در نقاشی‌های دالی نشان از فساد و تباهی دارد، چراکه خفاش مردهٔ دوران کودکی‌اش را خوردند. مگسی بر چهرهٔ ساعت کناری نشسته است و شاید نشان از گذر سریع زمان ساعت باشد.

صورت مردی که روی آن ساعتی آویخته شده است متعلق به هنرمند است. دالی در بیشتر نقاشی‌هایش به خودش ارجاعی دارد. یک درخت زیتون بی‌بار و برگ ساعت شل و وارفته‌ای را به دوش می‌کشد. این ساعت‌های شل و وارفته از یک نوع پنیر کاممبر برگرفته شده‌اند. این درخت بی‌بار به عصاهای بسیاری شباهت دارد که تابلوهای دالی را احاطه کرده است. همچنین می‌دانیم که «دالی به‌دلیل رنگ زیتونی پوست گالا آن را زیتون لقب داده بود» (ibid., 154) به این دلیل شاید این زیتون بی‌باروبرگ نشان از گالا باشد. در این اثر مانند بسیاری از نقاشی‌ها، صخره‌های ناهموار ساحل کاتالان بندر لیگات دیده می‌شود که دالی و گالا در آن زندگی می‌کردند. صخره، دریا و ساحل گرفتار رخوت و رکود است و تنها چیزی که به آن حرکت می‌دهد همین سیالیتِ ساعت‌هاست. ذوب‌شدن ساعت‌ها و قرارگرفتن آن‌ها در یک منظرهٔ بیابانی، نوعی فریب دید ایجاد می‌کند که به تأثیرگذاری و ماندگاری اثر کمک می‌کند. افزون بر این، افتادن یکی از ساعت‌ها بر صورت خود دالی گویای این است که نظم و ترتیب و گذار عقربه‌های ساعت دیگر مفهوم زمان را نمی‌سازد. همهٔ زمان‌ها که از حرکت باز ایستند و ازهم بپاشند این بی‌زمان‌بودن رؤیا است که درک زمان جهان را رقم می‌زند. همچنین شاید عنوان اثر با گفتهٔ پیش‌گویانهٔ گالا ربط داشته باشد. او گفت: «با یک‌بار دیدن، این اثر برای همیشه در ذهن ماندگار می‌شود». بنابر گفتهٔ دالی عنوان این اثر از همین اظهارنظر گالا برآمده است (Ades, 2004, 148).

دالی با نقاشی این اثر بر لبهٔ واقعیت و رؤیا حرکت می‌کند. برای او واقعیتی جز آنچه پارانویا و رویا را تعریف می‌کند وجود ندارد. روش خود را علاوه‌بر پارانویایی، انتقادی هم می‌نامد چون در این‌جا از مسئلهٔ گیرافتادن انسان در زمان نیز پرده برمی‌دارد. هنرمند با ازهم‌پاشیدن طرح واره‌های زمان که تداعی‌گر ساعت است، ما را به فضای دیگری می‌برد و دربارهٔ مفهوم تازهٔ زمان به تأمل وامی‌دارد. به این می‌اندیشیم وقتی همهٔ ساعت‌ها متوقف می‌شوند و زمینهٔ سیاه چون مغاکی بی‌انتها دهان باز می‌کند، درک از زمان چگونه رقم می‌خورد.

• قویی سوار بر فیل: طبیعتی که متوهم می‌شود

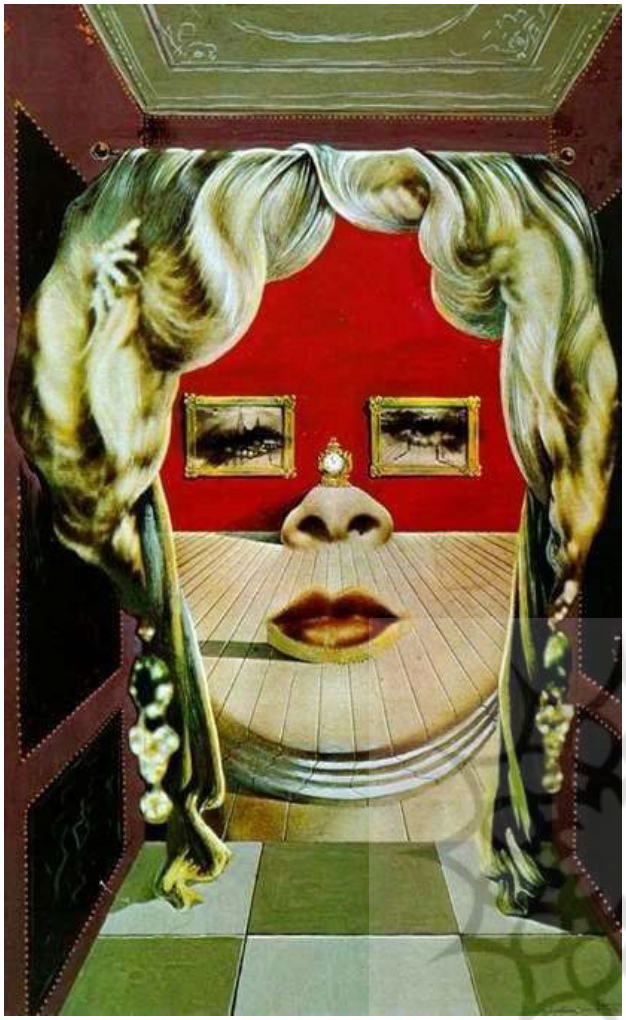
سالوادور دالی، اثر خود با نام «قوها درحال بازتاب فیل‌ها»[10] (تصویر ۳) را در سال ۱۹۳۷ خلق کرد. او طرح‌واره‌های ادراک ما را ازطریق آثار معمایی به بازی می‌گیرد تا بسته به وجه نگریستن و تمرکز نگاه چیزهای متفاوتی درک کنیم. ازطرفی می‌توان سایهٔ قوها و درختان خشک را در دریاچه نگریست و ازطرف‌دیگر قوهای سوار بر فیل‌ها را دید. ازاین‌رو، این نقاش از طرح‌واره‌های قو، درخت، صخره و آب استفاده می‌کند. بااین‌حال، با استفاده از بازتاب‌های آینه‌ای، قو و فیل را باهم ترکیب کرده و فراتر از انتظار مخاطب در فضایی مبهم گام برمی‌دارد. نقاش یک تصویر دوگانه ایجاد کرده و ذهن بیننده را درگیر رابطهٔ این دو حیوان می‌کند. قو یکی از موتیف‌ها در آثار دالی بوده است. یکی از عکس‌های شخصی‌اش، او را به همراه قو نشان می‌دهد. در اثر «لدا اتمیک» در سال ۱۹۴۹ نیز گالا همراه یک قو با بال‌های باز نقاشی شده است. سر قو در دستانِ گالاست. این قو مشابه همان قوی تاکسیدرمی درونِ عکسی از منزل دالی است. قو حیوانی تک‌همسر است. به وقت مرگ تنهایی برمی‌گزیند و می‌میرد. هنگام نزدیک‌شدن به

تصویر ۳. قوها درحال بازتاب فیل‌ها، سال ۱۹۳۷ میلادی، رنگ‌وروغن روی بوم، مأخذ: https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/13572-old-master-paintings/lotID/142/lot/2

قلمرواش حالت تهاجمی می‌گیرد و با بال‌های تیزش حمله می‌کند اما این‌جا در زیر دریاچه، فیل‌هایی در قلمروی آن‌ها وجود دارند. بیننده با دیدن قوها و درختان، انتظار دارد با یک منظرهٔ طبیعی معمولی روبه‌رو شود اما انعکاس قوها که تصویر فیل‌ها را ایجاد می‌کند، این انتظار را برهم می‌زند و تعجب مخاطب را برمی‌انگیزد. دالی از طرح‌واره‌های سنتی طبیعت استفاده می‌کند اما با ایجاد توهم بصری، آن‌ها را به شیوه‌ای نوین به‌کار می‌برد. عمیق‌تر که به اطراف دریاچه می‌نگریم، مردی در طرف چپ، پشت به این صحنه ایستاده، گویی حامی انگلیسی ثروتمند او به نام «ادوارد جیمز»[۱۱] است. تصویر او در کوه‌ها استتار شده است. ابرهای آسمان نیز به فیگورهایی عجیب نزدیک‌اند. این‌جا نیز از ابهام استفاده شده است. دالی عادت داشت به خود، به آثار قبلی و نیز شخصیت‌های مرتبط با زندگی‌اش مدام ارجاع می‌داد. این خودارجاعی سرنخ‌های معناهای فرهنگی یا زمینه‌های پیدایش اثر و مباحث تاریخی را می‌گشاید. زیرا «نقاشی، عملی تاریخی است که در آن هنرمند به آثار هنرمندان دیگر و همچنین پیشرفت‌های اجتماعی و فرهنگی گسترده پاسخ می‌دهد» (Geiger, 2013, 37).

ادوارد جیمز همان فردی است که به اتفاق دالی تلفن خرچنگی و مبل لب‌های مائی وِست را با هم خلق کردند. به گفتهٔ آدس (Ades, 2004, 284) این شخص در سال ۱۹۳۶ از دالی خواست اتاق طراحی او را به‌شیوهٔ سورئالیستی چیدمان کند. ادوارد جیمز با نقاشی از آپارتمان با پرترهٔ مائی وست (تصویر ۴) ارتباط داشت. مائی وست، که الهام‌بخش دالی بود، نخستین نماد جذابیت در آمریکا محسوب می‌شد (تصویر ۵). او هنرمندی با استعداد، مصمم و الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان بود. دالی این زن را تحسین می‌کرد.

اثر چهرهٔ مائی وست یکی از آثار طنزآمیز دالی است که در سال ۱۹۳۵ -۱۹۳۴ خلق شد. چهرهٔ بازیگر مشهور آمریکایی در قالب یک اتاق سورئالیستی تصویر شده است. این آپارتمان سورئالیستی احتمالاً مدل پیشنهادی محل سکونت هنرمندان باشد. چیدمان این تصویر ۴۰ سال بعد، اجرا شد. دالی این اتاق خیالی را در تئاتر- موزهٔ خود در شهر فیگوئِرس، با همکاری اسکار توسکتس، بازآفرینی کرد. این نمایشگاه در سال ۱۹۷۴ افتتاح شد. از پنج کاناپه‌ای که جیمز و دالی، سفارش دادند به گفتهٔ آدس، یکی به‌همان رنگ صورتی شوک‌آوری است که با رژ لب «السا شیاپارلی»[۱۲] هم‌رنگ بود (ibid., 284).



تصویر ۴. صورت مائی وست که به‌عنوان آپارتمان پیشنهاد شده، ۱۹۳۴-۱۹۳۵، گواش. مأخذ: https://www.kingandmcgaw.com/prints/salvador-dali/face-of-mae-west-1935-83808#83808::frame:880610_glass:770007_media:0_mount:108644_mount-width:50

تصویر ۵. عکس واقعی مائی وست. مأخذ: https://www.wicaonline.org/blog/2019/9/30/article-the-immortality-of-mae-west

دالی در قوها درحال بازتاب فیل‌ها، از ژرفانمایی دقیق و سایه‌پردازی نرم برای خلق عمق و فرورفتن تا پشت دریاچه استفاده می‌کند. مرز بین قویی که فیل می‌شود مبهم است و این ابهام زمانی بیشتر می‌شود که پاهای فیل‌ها را بر خشکی و کنار آن نیز یک موجود می‌یابیم. با این تحلیلی که ارائه شد، می‌توان مفهوم دگردیسی را در اثر یافت و از منظره‌نگاری سنتی فاصله برگزید. همچنین با توجه به وجود ادوارد جیمز می‌توان از تأثیر گستردهٔ شهرت مائی وست بر جنبه‌های مختلف اجتماعی، به‌ویژه بر سینما و تئاتر سخن گفت.

• آنامورفوس‌های مخروطی: سایه‌ای که بلعیده می‌شود

در اثر «گالا و عبادتِ میله بلافاصله قبل‌از رسیدن آنامورفس‌های مخروطی» (تصویر ۶)، مخاطب با طرح‌واره‌های آشنا وارد تصویر می‌شود: اتاق، در، مرد نویسنده، مرد پشت در و گالا اما عناصر نابه‌هنجار قاب بالای در، مرد پشت در، سرو درون اتاق، مجسمه‌های نیم‌تنه، این طرح‌واره‌ها را به چالش می‌کشند. قاب بالای در می‌تواند پنجره‌ای تصور شود که تصویر منظرهٔ بیرون را باز می‌کند یا با تکیهٔ سمت چپ قاب با توجه به حاشیهٔ زرد شبیه قاب یک نقاشی با موضوع دهقانان اثر «فرانسوا میله» باشد (تصویر ۷). سایه یک طرف چهارچوب پنجره یا قاب به درون و در طرف دیگر به بیرون افتاده است. بین درون پنجره در سمت راست و بیرون قاب در سمت چپ گم می‌شویم. بدون اینکه تشخیص نهایی دهیم، هویت دوگانهٔ آن‌را می‌پذیریم. همین تمهید، می‌تواند نوعی ابهام و فریب محسوب شود. دالی در چندین سال متوالی به اثر عبادت میله پرداخت. مثلاً در سال ۱۹۳۲ باعنوان «عبادت» و در سال ۱۹۳۳ باعنوان «عبادت باستان‌شناختی میله» و نیز در سال ۱۹۳۳ «یادوارهٔ باستانی عبادت میله»، در سال‌های ۱۹۳۳-۱۹۳۴ «نیاکان‌ستایی در نیمهٔ شب»، در سال ۱۹۳۴ « اشباح عبادت‌کنندگان میله» و نیز در سال ۱۹۳۵، «عبادت گالا». در هر یک از این آثار تابلوی میله به‌نحوی اجرا شده یا اینکه بخشی از اثر است.

دالی بعدها در دههٔ ۶۰ دانست میله در نسخهٔ اولیه، تابوت فرزند این زن و مرد دهقان را نقاشی کرده است. او از لوور خواست اثر را با اشعهٔ ایکس بررسی کنند و متوجه تابوت بچه شد (Charles, 2019, 93). این نقاش، با محوریت این اثر، کتاب «اسطورهٔ تراژیک عبادت میله» را در حدود سال ۱۹۳۲ نوشت اما

تصویر ۶. گالا و عبادت میله بلافاصله قبل‌از رسیدن آنامورفس‌های مخروطی، در سال ۱۹۳۳ میلادی، رنگ‌وروغن روی چوب، ۲۴/۲ در ۱۹/۲ سانتی‌متر. مأخذ: https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/en/heritageobject/446-7d6c

تصویر ۷. آنجلوس (عبادت)، فرانسوا میله، ۱۸۵۷-۱۸۵۹، موزهٔ اورسی، پاریس. مأخذ: https://lava102.blogspot.com/2019/09/jean-francois-millet.html

کتاب تا سال ۱۹۶۳ چاپ نشد. دالی در آن استدلال کرد «اثر عبادت میله با تصاویری از اختگی و مرگ همراه است. سناریوی بیمارگونه، داستان یک زن و شوهر را می‌گوید. شوهر درحالی‌که کلاه را بین

انگشتانش می‌چرخاند، منتظر است همسرش نیایش خود را تمام کند. همچنین این اثر بار معنایی شوم آیین جفت‌گیری عجیب ملخ‌های آخوندکی[۱۳] را به خود می‌گیرد که در آن شوهر پس از جفت‌گیری در آستانهٔ خورده‌شدن توسط جفت، مادهٔ تهاجمی‌اش قرار می‌گیرد» (Ades, 2004, 198).

درون اتاق سایهٔ بلندی از درخت سرو روی دیوار حاصل شده و سرو، نیمه نشان داده شده است. سرو در آثاری مثل «حس سرعت» (۱۹۳۱)، «زایش ترس‌های مایع» (۱۹۳۲) و «جریزهٔ مردگان» (۱۹۳۴) نیز وجود دارد. این درخت می‌تواند عنصر نرینه (فالیک) در نقاشی باشد (ibid., 166). گالا کت بروکه به تن دارد. سرو در طرف راست او وجود دارد. به نظر حضور خود سالوادور دالی است که طرح‌واره‌های مورد انتظار مخاطب را درهم می‌شکند. جای قرارگیری سرو نسبت به گالا برعکس جفت القاگر ملخ‌های آخوندکی در تصویر بالای سردر است. سایهٔ سرو، روبه‌روی در، روی سایهٔ پررنگ‌تر گالا افتاده است. شاید یکی از آنامورفس‌ها در همین سایهٔ سرو مخروطی اتفاق می‌افتد. بازی با سایه‌ها، اثر را به سمت یک اثر مرموز و معمایی سوق داده است. همچنین شخصی شبیه ماکسیم کورگی از بیرون درحال نگریستن به درون است که سرش از خرچنگ و سبیلش شبیه صدف، چشمان و بینی‌اش مانند پلنگ است و برای خودش، طبیعت بی‌جانی می‌سازد مشابه آثار «جوزپه آرچیمبولدو»[۱۴] . افزون بر این، خرچنگ‌های معروف خودِ دالی را زنده می‌کند. ژست او بسیار به حالت صورت مرد در اثر «بوروکرات متوسط» (۱۹۳۰) است که سرش را روبه‌پایین نگه داشته است. مردی که پشت به مخاطب کرده شبیه لنین است. نیم‌تنهٔ مجسمهٔ بالای کمد، شبیه آندره برتون است. احتمالاً حضور نیم‌تنه‌ها با تکنیک آنامورفوس است. در آنامورفوس ناگهان چیزی از زاویهٔ نامتعارف بر سایر اجزا، تأثیر می‌گذارد و معنای اثر را عوض می‌کند. مثل جمجمه‌ای آنامورفوس در تابلوی سفرای هولباین که معنای زندگی سفرای ثروتمند و خوشبخت را دگرگون می‌کند. این آنامورفوس‌ها طرح‌واره‌های متعارف مخاطب را در درک روابط اشخاص به چالش می‌کشد. لنین درحال نگریستن به گالاست. در عکسی پشت سر دالی، تصویر افراد محبوبش را شاهدیم؛ مونالیزای (سبیل‌دار)، استالین، هیتلر و تصویر گالا. مذاکرات یا مراودهٔ گالا با لنین تحت‌نظارت برتون و ماکسیم کورگی و احتمالاً خود دالی انجام می‌شود.

• شبح صورت و ظرف میوه: طبیعت بی‌جانی که متحرک می‌شود

در اثر« شبح صورت و ظرف میوه روی ساحل دریا» (۱۹۳۸) (تصویر ۸)، اشکال تصویر چندهویتی هستند. این اثر در گالری ژولین لوی در سال ۱۹۳۹ نمایش داده شد و به گفتهٔ ادس، موفقیت تجاریِ آن، برتون را برآشفت. برتون دربارهٔ برخی آثار دالی گفت: «سرگرمی‌هایی در حد جدول کلمات متقاطع است» (Ades, 2004, 300; Breton, 2002, 147). البته ادس می‌گوید منظور برتون تخریب دالی نیست بلکه دربارهٔ ترس از سرگرمی توده و فرهنگ عامه‌پسند است. شاید ادس اشاره دارد به اینکه نقاشی‌های دالی هرگز به آن حد از شیرین‌کاری‌های تصنعی توهم‌گرایانه، آثار هنرمند معاصرش ام. سی. اشر فرو نمی‌غلطد (Ades, 2004, 300). ادعایی که این پژوهش نیز درپی تأیید آن است. برای اینکه این ادعا بیشتر به نتیجهٔ قطعی دربارهٔ آثار دالی نزدیک شود یکی دیگر از آثار دالی را با توجه به طرح‌واره‌های گامبریچ بررسی می‌کنیم. در اثر شبح صورت و ظرف میوه روی ساحل دریا، درحالی‌که اشکال یا مجموعه‌ای هم‌گروه، چیزی را نشان می‌دهند گویای هویت شکل دیگری نیز هستند. در مرکز این تصویر صورت زن متشکل از یک زن نشسته کوچک پشت به مخاطب دیده می‌شود. موی سرش گلابی است. در عین حال یک ظرف میوهٔ گلابی را القا می‌کند. حتی هر دو چشمان زن هم یک چندهویتی ایجاد کرده و فرم دیگری را القا می‌کند، چون از کوزه‌ای افتاده بر ساحل تشکیل شده است. در همان سمت بلافاصله به کوزهٔ

تصویر ۸. اثر شبح صورت و ظرف میوه روی ساحل، سال ۱۹۳۸ میلادی، سالوادور دالی. مأخذ: https://www.thewadsworth.org/learn/education/virtual-studio/surreal-scenes/

شکسته‌ای می‌رسیم که در بسیاری از آثار دالی مثل «شبح گاری» (۱۹۳۳) دیده می‌شود. همین صورت زن و در عین حال ظرف گلابی، در پس‌زمینه در قطع بسیار کوچکی تکرار شده است. جالب اینکه مردمک چشم دیگر این صورتِ زن را سر بچه‌ای خوابیده تشکیل می‌دهد که یک دستش روی سرش و دست دیگرش روی زمین دراز شده است. پاهای بچه را می‌توان عقب‌تر تشخیص داد. خود این ظرف میوهٔ گلابی روی میزی همراه ماهی، میخ و طناب، دستمال و خرگوش- اردکی مرده در کنارهٔ تصویر قرار گرفته است. همهٔ این چیزها باهم یک طبیعت بی‌جان مثال‌زدنی خلق کرده است. هرچند فشردگی، انسجام و وضوح عناصر و اشیای یک طبیعت بی‌جان از دورهٔ باروک در آن دیده نمی‌شود. بااین‌حال طبیعت بی‌جان علاوه بر اشاره به ثروت و وفور، القاگر ناماندگاری نعمت‌های دنیوی و ثروت است. طبیعت بی‌جان به‌طور غیرمستقیم مرگ را القا می‌کند. کوه‌های پس‌زمینه متشکل از انسان‌های متحرکی هستند. یکی از آن‌ها بسیار بلند و هیکلی و قوی به نظر می‌رسد همچنین اجزای صورتش موجود نیست. دالی حتی در این اثر خود ادای احترامی ظریف را به «نبرد آنگیاری» اثر لئوناردو داوینچی گنجانده است که شامل صحنه‌ای از نبرد سواره زیر پوزهٔ سگ می‌شود. افزون بر این، لابه‌لای درختان می‌توان چهرهٔ مونالیزا را بازشناخت. دختری که در چندی از آثار دالی وجود دارد و اغلب رو به صحنهٔ نقاش یا پشت به مخاطب کرده مثلاً در اثر «ناامنی تغذیه‌ای- مبلمان» دیده می‌شود. این دختر مانند دختر بچهٔ «عروسی دهقانی پیتربروگل» است که درحال خوردن ته بشقابش است. این دختر در گوشهٔ دیوار، در چانه، لب و نوک بینی شبح صورت و در طرف دیگر این شبح دیده می‌شود اما این چشم‌انداز رویاگون چیزی بیشتر درون خود دارد. «گوشهٔ بالای سمت راست تصویر- خلیج با امواج آن و کوه با تونل زیر آن در عین حال یک سگ را بازنمایی می‌کند. چنین تابلویی برای واپسین بار ما را در فهم این موضوع یاری می‌کند که چرا نقاشان قرن بیستم به بازنمایی صرفاً آنچه می‌بینند رضایت نمی‌دهند» (Gombrich, 2003, 581). در انتهای بدن سگ، موی یک زن را می‌بینیم که چانه‌اش سبد همان زن یا دختر پشت به ما است که درون فضای غارمانند آتشی برای پخت غذا برافروخته است. درانتهای قسمت پای او یک خرگوش آرمیده که ما فقط سرش را واضح می‌بینیم و ازطرف‌دیگر سر یک اردک را القا می‌کند. برای دیدن بدنش باید نقاشی را بچرخانیم. پای دیگر سگ همان پایهٔ ظرف وسط تصویر است. گامبریچ می‌نویسد: روش دالی این‌گونه است که در این اثر هر شکل می‌تواند چندین شکل را بازنمایی کند، مثل نقشی که جناس دارد. جناس می‌تواند ما را به‌سوی کلمات و معانی آن‌ها رهنمون کند (ibid., 395). نقاش نه با تقلید از جهان طبیعی بلکه با رنگ و خط و تکنیک‌ها و ابزار جهان نقاشی، اثر خود را می‌آفریند. این‌جا فقط بازی فرم و ادراک فرم راه نمی‌افتد. دلالت‌های ممکن متعددی از هر شکل و رنگ برمی‌خیزد. هر چند واقعاً برخی قسمت‌ها نیز مبهم هستند اما ارتباط بین بخش‌های این اثر و ژانرهای آن و انتظاراتی که در مخاطب رقم می‌زند (یا برآورده نمی‌کند) می‌تواند به روشن‌شدن معنای اثر کمک کند. افزون بر این، ارتباطات بینامتنی بخش‌هایی از این اثر با آثار تاریخ نقاشی نیز می‌توانند گویای معناهای دیگری برای این اثر باشد.

خود دالی ترجیح می‌داد سابقهٔ کارهای او را به لئوناردو داوینچی برگردانند. داوینچی به نظر دالی یک نوآور واقعی در نقاشی پارانویایی است، زیرا به شاگردان خود توصیه می‌کرد برای الهام‌گیری، در یک حالت ذهنی خاص به اشکال نامشخص لکه‌های رطوبت و ترک‌های دیوار نگاه کنند (Ades, 2004, 300; Dali, 1939). دالی هم به همین صورت عمل می‌کند. یک لکهٔ رطوبت می‌تواند گویای نبرد باشد. در آثاری مانند «اسپانیا» که در قالب زن بلندی تصویر شده اجزای صورت زن و بالاتنه‌اش متشکل از انسان‌های کوچک درحال کشمکش یا گفت‌وگو است. در آثار دالی بازی با اشکال چندهویتی و تأکید بر سایه‌ها، طرح‌واره‌های ذهنی مخاطب را برهم می‌زند و از متداول‌ترین راه‌های به‌مشارکت‌گرفتن مخاطبان به شمار می‌آید.

بحث

دالی در مطالعه‌ای باعنوان «انحطاط هنر مدرن» که در هفته‌نامهٔ امریکایی چاپ کرد بر ضرورت بازگشت نقاشی مدرن و هنرمندان جوان‌تر به اصول کلاسیک تکنیک، مهارت و استادی تأکید کرد. او در این مطالعه نوشت: «نقاشی مدرن با اختراع عکاسی سرعت بالا منسوخ شد». این اختراع هنرمندانی مانند پیکاسو و ماتیس را واداشت تا هنر انتزاعی و شبه‌تزئینی مدرن خلق کنند. پس با انتزاع صرفاً می‌شد نقاشی مدرن را نجات داد. بنابر استدلال دالی اگر نقاشی بخواهد بقا یابد، هنرمندان جوان‌تر باید به اصول کلاسیک تکنیک، مهارت و استادی برگردند تا کمال و درخشش وحدت‌یافتهٔ آثار رافائل و لئوناردو را به دست آورند

(Dali, 1950, 16; Ades, 2004, 349). مطالعهٔ آثار دالی نشان می‌دهد همواره دل‌مشغولی‌های نقاشان سرآمد تاریخ نقاشی را احیا و زنده می‌کند. تأثیر لئوناردو داوینچی، رافائل، ماتیاس گرانوالد، ولاسکز، و یاکوپو تینتورتو در آثارش مشهود است. این علاقه به استادان نقاشی در دالی از همان نوجوانی نیز دیده می‌شود. الکساندرین می‌نویسد: «دالی در ۱۵ سالگی به همراه دوستش نشریه‌ای به نام استادیوم را روی کاغذ بسته‌بندی چاپ کردند. در این نشریه مرتب موضوع‌هایی دربارهٔ استادان نقاشی مانند ال گرکو، گویا و ولاسکوئز نوشتند» (Alexandrine, 1994, 3). به‌راستی ارزیابی آثار دالی طی دهه‌های فعالیتش تأییدیه‌ای است بر اینکه آثار این هنرمند سند احیای بسیاری از تکنیک‌های تاریخ نقاشی از زمان رنسانس متعالی تا مدرن است. همت او در احیای شکوه نقاشی رنسانس، در آثاری مانند «مدونای بندر لیگات» (۱۹۵۰و ۱۹۴۹)، «تصلیب» (۱۹۵۳-۵۴) و «نقاشی عروج» (۱۹۵۸) دیده می‌شود[۱۵].

گاهی دالی از توهم‌آفرینی و دیدفریبی فرصت‌طلبانه استفاده می‌کند تا از طرح‌واره‌های هنر آکادمیسم، تزئین‌گرایی و نیز انتزاع و خطرات مرتبط با آن‌ها دوری گزیند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش بررسی سهم بیننده در ادراک آثار دالی مدنظر بوده است. طرح‌واره‌ها در این فرایند ادراک، اصل هستند. طرح‌واره‌های تثبیت شده بر مبنای بازنمایی جهان ساخته می‌شوند. گاهی طرح‌واره‌ها براساس قواعد هنری آموزش داده می‌شوند. در جنبش‌های هنری مدرن، طرح‌واره‌های آشنا و بازنمایانه اغلب درهم شکسته می‌شود. به‌ویژه در کوبیسم مثلاً رابطهٔ شکل و زمینه مانند هنر بازنمایانه رعایت نمی‌شود؛ طرح‌وارهٔ شکل‌گرفته بر این اساس را می‌توان درهم شکسته تصور کرد. در این مطالعه، سورئالیسم دالی در بوتهٔ آزمون طرح‌واره‌ها قرار گرفت. از مطالعهٔ آثار، این نتیجه حاصل شد که دالی نه‌تنها تصویر را می‌سازد بلکه فرایند ادراک مخاطب را نیز طراحی می‌کند. بدون ادراک بیننده که گامبریچ از آن بیشتر می‌گوید، ورود به ساحت معنا ممکن نیست.

این پژوهش نشان داد مهم‌ترین ابزار دالی برای به‌چالش‌کشیدن طرح‌واره‌ها و ادراک مخاطب، مهارت‌های توهم‌آفرین و تکنیک‌های دیدفریبی است. وی با استفاده از فریب دید، تصاویر دووجهی، انعکاس‌ها، و تغییر شکل اشیاء، دگردیسی‌ها، ادغام‌ها یا خلق ترکیب‌های خاص، نوآور و استفادهٔ معمایی از سایه‌ها، زوایا و عمق‌های نامتعارف، طرح‌واره‌های ذهنی بیننده را به چالش می‌کشد. او مخاطب را در مرز واقعیت و رؤیا گیر می‌اندازد. بر این اساس تلاش دالی، فراتر از بازی‌های ادراکی می‌رود. دالی از این تکنیک‌ها برای تحریک قوهٔ تخیل بیننده و چندگانگی معنایی، استفاده می‌کند. مخاطب واداشته می‌شود به‌طور فعال در فرایند درک اثر هنری و سپس معناکاوی آن شرکت کند. این پژوهش در نتیجه این مسیر را هموار کرد که مهارت‌های توهم‌آفرینی و دیدفریبی در آثار دالی را با فریب دید در آثار توماس اشر و آثار هنرمند معاصر یعنی گلن براون مقایسه کند. هرچند بررسی بیشتر این مقایسه، می‌تواند پیشنهادی برای پژوهش‌های آتی باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Schema
۲. Context
۳. Quadrature
۴. Anamorphosis
۵. di sotto in su

عبارت di sotto in su یک اصطلاح ایتالیایی است که به‌معنای از پایین به بالا است. این اصطلاح در هنر، به‌ویژه برای نقاشی‌های سقفی دورهٔ رنسانس و باروک، استفاده می‌شود. این تکنیک شامل ایجاد ژرفانمایی است که به بیننده این توهم را می‌دهد از پایین به بالا به یک فضای سه‌بعدی نگاه می‌کند حتی اگر سطح واقعی دوبعدی باشد.
نمونه‌های برجستهٔ این تکنیک را می‌توان در آثار هنرمندانی مانند آندره‌آ مانتینا (Andrea Mantegna) در اتاق ازدواج یا اتاق عروس و داماد (Camera degli Sposi) و آنتونیو دا کورجیو (Antonio da Correggio) در کلیسای جامع پارما مشاهده کرد. این تکنیک اغلب برای ایجاد توهم آسمان باز یا فضاهای معماری استفاده می‌شود.

۶. Chiaroscuro
۷. Trompe-l'œil
۸. Paranoic-critical method
۹. The Persistence of Memory
۱۰. Swans Reflecting Elephants
۱۱. Edward james
۱۲. Elsa Schiaparelli
۱۳. طراح مد ایتالیایی بود که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ تأثیر زیادی بر دنیای مد گذاشت. با هنرمندانی مانند سالوادور دالی همکاری داشت. شیاپارلی اولین کسی بود که از رنگ صورتی شوک‌آور (Shocking Pink) در طراحی‌هایش استفاده کرد.
۱۴. ملخ‌های آخوندکی، که به نام آخوندک (Mantis) نیز شناخته می‌شوند، حشراتی شکارچی و گوشت‌خوار هستند که به‌دلیل حالت خاص پاهای جلویی‌شان، در زبان انگلیسی به آن‌ها «Praying Mantis» یا در فارسی «نیایش‌گر» گفته می‌شود.
Giuseppe Arcimboldo: نقاش ژانر طبیعت بی‌جان منریست که نیم‌تنهٔ زنی را به نشان از یک فصل سال مثلاً تابستان با انواع میوه‌های مختلف می‌انباشت.
۱۵. برغم اینکه سالوادور دالی تعداد زیادی چهره ساخته است که توهم بصری و بازی ادراکی به نظر می‌رسند اما برای همان آثار هم می‌توان درجاتی از معنا جویا شد. حالا اگر از همین درجات معنا نیز صرف‌نظر کنیم این تعداد از آثار را می‌توان در یک پژوهش جدا بررسی کرد.

فهرست منابع

• پاکباز، روئین. (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف هنر*. فرهنگ معاصر.
• Ades, D. (2004). *Dali, The Centenary Retrospective*. Thames & Hudson.
• Alexandrine, S. (1994). *Familiarity with the Works of Salvador Dali* (S. Khoei, trans.). Bahar Publishing. (Original work published 1976). https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.76092
• Attademo, G. (2020). *The Trompe-l'œil Techniques: From 'Art of Deception' to 'Art of Possibilities'*. Street Art.
• Baxter, J. (2016). The Persistence of Surrealism. In S. Groes (Ed.), *Memory in the Twenty-First Century* (pp. 51–58). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137520586_5
• Breton, A. (2002). *Surrealism and Painting*. MFA Pub.
• Charles, V. (2019). *Salvador Dali*. Parkstone International.
• Dali, S. (1939). *Dali, Dali, Dali*. Exhibition Catalogue, Julien Levy Gallery.
• Dali, S. (1950). *The Decadence of Modern Art.* American Weekly.
• Dali, S. (2000). *Dali's Optical Illusions.* Yale University Press.
• Davis, D., Heffricher, J., Jacobs, R., Roberts, S., & Simon. D. (2009). *Janson's History of Art* (F. Sajoudi, trans.). Mirdashti Publications. (Original work published 2004)
• Dotson, S. (2020). *Understanding "The Persistence of Memory."* Artsy.
• Geiger, J. (2013). *Aesthetics and Painting* (Z. Ghiassi, trans.). Roshd-e Amoozesh Publications. (Original work published 2008)
• Gombrich, E. H. (2003). *The Story of Art* (A. Ramin, trans.). Ney Publishing. (Original work published 1995)
• Gombrich, E. H. (2014). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (A. H. Nedaei, trans.). Afraz Publishing. (Original work published 1960)
• Graham, G. (2023). *Philosophy, Art, and Religion: Understanding Faith and Creativity* (M. Abolghasemi, trans.). Ney Publishing. (Original work published 2017)
• Hosseini, M., & Darabi, H. (2015). Introducing Models for Academic Teaching of Visual Art Criticism. *Comparative Studies in Art, 10*, 35–50. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23453842.1394.5.10.8.2
• Melies, S., Refky, A., & Mansoor, N. (2021). Pictorial Multimodal Analysis of Selected Paintings of Salvador Dali. *International Journal of Humanities and Social Sciences, 15*(1).
• Taheri Qomi, S. M. (2024). Comparative hermeneutic reading of painting and animation works (with a case study of works by Salvador Dali and Ali Akbar Sadeghi). *Interdisciplinary Studies in Visual Arts, 2*(4). https://dor.isc.ac/dor/10.22034/jivsa.2024.417287.1068
• Tkachuk, I., Lysun, Y., Hrynda, B., Shymin, Y., & Yankovska, D. (2021). Illusionism in Sacred Monumental Painting of the Baroque Era, Optics of Perception. *Linguistics and Culture Review, 5*(S4), 1270-1287. https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1777
• Trubek, A. (2001). Trompe-l'œil and American Literary Realism. *Mosaic, 34*(3), 35–54. http://www.jstor.org/stable/44029611
• Wilder, J. B. (2016). *Art History For Dummies* (S. Broomand, trans.). Avand-e Danesh. (Original work published 2011)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
آفرین، فریده. (۱۴۰۴). تحلیل طرح‌واره‌های گامبریچ در ادراک نقاشی‌های سالوادور دالی با تأکید بر توهم بصری و دیدفریبی. *باغ نظر*، ۲۲(۱۵۰)، ۲۵-۳۸.

DOI: 10.22034/bagh.2025.526917.5830
URL: https://www.bagh-sj.com/article_230852.html