روان‌شناسی هنر

سرشناسه: ماتر، جورج، ۱۹۵۵ ـ م. -Mather, George, 1955
عنوان و نام پدیدآور: روان‌شناسی هنر/ جرج مدر؛ ترجمهٔ سهند سلطاندوست.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۱
مشخصات ظاهری: ۱۹۶ ص.: مصور.
شابک: ۷ـ۰۴۷۶ـ۰۴ـ۶۲۲ـ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .The psychology of art, 2021
یادداشت: واژه‌نامه.
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: هنر ـ روان‌شناسی
موضوع: Art -- Psychology
شناسهٔ افزوده: سلطاندوست، سهند، ۱۳۶۸ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: N۷۱
رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۱۵
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۱۱۶۶۰۲

روان‌شناسی هنر

جرج مَدِر
ترجمهٔ سهند سلطاندوست

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Psychology of Art

George Mather

Routledge, 2021

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریهٔ انتشارات ققنوس

* * *

جرج مَلِر

روان‌شناسی هنر

ترجمهٔ سهند سلطاندوست

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۴۰۲

چاپ ترانه

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۷ ـ ۰۴۷۶ ـ ۰۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 622 - 04 - 0476 - 7

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

برای آرتور و ویلیام

پیشکش به پدرم،
محمدرضا سلطاندوست

مترجم

فهرست

مقدمهٔ مترجم ۹
پیشگفتار ۱۳

۱. هنر و روان‌شناسی ۱۷
۲. عصب‌شناسی هنر ۳۳
۳. چرا به هنر می‌پردازیم؟ ۴۷
۴. نمایش فضا، خطوط کناره‌نما و فرم در هنر ۶۷
۵. نمایش رنگ و حرکت در هنر ۱۰۱
۶. هنر عالی حاصل چیست؟ ۱۲۹
۷. خلاقیت در هنر و علم ۱۶۳

کتابنامه ۱۷۷
واژه‌نامهٔ انگلیسی به فارسی ۱۸۵
نمایه ۱۹۳

مقدمهٔ مترجم

مباحث نظری هنر طی قرن‌های متمادی تا حد زیادی در انحصار و انقیاد نظریه‌پردازی فیلسوفان، و روش‌شناسی قیاسیِ ایشان بوده است. رشتهٔ نسبتاً جدیدِ «روان‌شناسی هنر»، و شاخهٔ نوپدید آن یعنی عصب‌ـزیباشناسی یا زیباشناسی عصب‌شناختی، روش استدلال‌های استقراییِ مبتنی بر آزمایش، مشاهده و تجربه را به جای قیاس می‌نشانند. به بیان گوستاو تئودور فِخنِر (۱۸۰۱–۱۸۸۷)، از پیشروان روان‌شناسی تجربی و بنیان‌گذار رشتهٔ روان‌فیزیک، در این تحقیقات، «نگرشِ از بالا» (von oben) در زیباشناسی نظریِ سنتی جای خود را به «نگرشِ از پایین» (von unten) در زیباشناسی تجربی و سنجش‌های عینی آن می‌دهد. فارغ از مزایا و معایبِ نسبیِ این دو روش، و قضاوت در باب عینیت یا ذهنیت حاکم بر آن‌ها، می‌توان گفت این تحولِ روش‌شناختی تا حدی به اقتضای شرایط کلیِ ناشی از جهت‌گیری جوّ علمیِ زمانه به سوی روش‌های تحقیقِ کمّی بوده است که میل به ارائهٔ نتایج قابل تصدیق و تکرار دارد.

کتابی که پیش رو دارید شماری از زمینه‌های این‌گونه پژوهش‌ها و نمونه‌هایی از آن‌ها را به طور خلاصه معرفی می‌کند. جُرج مَدِر، مؤلف این اثر، کتاب دیگری هم با عنوان روان‌شناسی هنرهای تجسمی: چشم، مغز و هنر

(۲۰۱۴) دارد که مفصل‌تر و تخصصی‌تر است. خوشبختانه آن کتاب به زبان فارسی هم ترجمه و منتشر شده است[۱] و علاقه‌مندان می‌توانند برای کسب اطلاعات بیشتر و جزئی‌تر به آن مراجعه کنند. به باور نگارنده، این کتاب‌ها علاوه بر اطلاعات جالب‌توجهی که در اختیار عموم خوانندگان علاقه‌مند به هنر می‌گذارند، دانشجویان و پژوهشگران هنر را با ایده‌ها و ابتکارات تحقیقی آشنا می‌کنند و می‌توانند گونه‌ای از رویکرد پژوهشی را به آن‌ها بیاموزانند.

امروزه «روان‌شناسی هنر»، اگر نه هنوز به عنوان رشتهٔ دانشگاهی، دست‌کم در قالب واحد درسی، رفته‌رفته جای خود را در برنامه‌های دانشکده‌های هنر، به‌خصوص در مقاطع تحصیلات تکمیلی، باز کرده است. این کتاب می‌تواند منبع موجز و مناسبی برای این واحد درسی باشد. جا دارد همین‌جا از جناب آقای دکتر رضا افهمی، دانشیار گروه پژوهش هنر در دانشگاه تربیت مدرس و استاد همین درس، سپاسگزاری کنم که اولاً نخستین آموزه‌هایم در این حوزه را مدیون ایشانم؛ و ثانیاً، پیش‌نویس متن ترجمه را خواندند و مرا به انتشار آن تشویق کردند.

در ترجمهٔ کتاب کوشیده‌ام که متن برای عموم مخاطبان هم که لزوماً آشنایی خاصی با هنر یا روان‌شناسی ندارند فهم‌پذیر باشد. واژه‌نامه‌ای از معادل‌های منتخب برای اصطلاحات و مفاهیم موجود در کتاب به انتهای آن اضافه، و نیز نمایه‌ای از اسامی اشخاص و عناوین آثار، که جای آن در اصل کتاب خالی بود، تهیه شده است تا به‌خصوص امکان مراجعهٔ سریع به مطالب مربوط به متخصصان این حوزه فراهم باشد. این کتاب دارای یک سایت اینترنتی برای معرفی «خواندنی‌های بیشتر» و حاوی تصاویر و منابع متعددی است. خالی از لطف نیست که بنده هم در این مقدمه از چند منبع مرتبط و معتبر فارسی دیگر یاد کنم: اولی کتاب

---

۱. جرج مدر، روان‌شناسی هنرهای تجسمی: چشم، مغز و هنر، ترجمهٔ مهرخ غفاری‌مهر (تهران: انتشارات شهر هنر، ۱۳۹۸).

جدید، خواندنی و آموزندهٔ خانم اِلِن وینِر (۲۰۱۸) با عنوان اصلی *How Art Works: A Psychological Exploration* است که دو ترجمهٔ فارسی از آن در بازار کتاب ایران وجود دارد: کندوکاوی روان‌شناختی در کارکرد هنر، ترجمهٔ دکتر محمد شهبا (تهران: نشر افکار، ۱۴۰۱)؛ سازوکارِ هنر: کاوشی روان‌شناختی، ترجمهٔ علی قاسمی منفرد و سیدامیرحسین حسنی طباطبائی (تهران: نشر ارجمند، ۱۴۰۰). کتاب دوم تألیف ارزشمندی از آقای دکتر صالح طباطبایی، دانش‌آموختهٔ علوم شناختی، است با عنوان مروری بر نظریه‌های زیبایی در زیبایی‌شناسی تجربی و علوم شناختی که نشر نی در سال ۱۴۰۰ منتشر کرده است. مطالعهٔ این کتاب کم‌برگ اما بسیار پُربار را قویاً توصیه می‌کنم. و دست‌آخر، کتاب سوم، زیبایی‌شناسی تجربی، عصب زیبایی‌شناسی، علم از مجموعهٔ دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی آکسفورد که فرهنگستان هنر (مؤسسهٔ متن) با ترجمهٔ امیرعباس زارعی در سال ۱۳۹۹ در قالب کتاب کوچکی چاپ کرده است.

در پایان از عزیزان انتشارات ققنوس، به‌ویژه سرکار خانم مهری محمدی و جناب آقای امیر حسین‌زادگان، مدیرمسئول گروه انتشاراتی ققنوس، صمیمانه تشکر می‌کنم. ممنون همسرم خانم سیما زنگی و نیز مادرم هستم که همچون همیشه در بازخوانی ترجمه یاری و همکاری کردند. در پایان، از استادان ارجمند این رشته و نیز خوانندگان گرامی تمنا دارم که ضمن بخشودن بنده بابت اشتباهات احتمالیِ راه‌یافته به متن ترجمه، به‌رغم همهٔ کوشش‌ها و نکته‌سنجی‌های ویراستاران خوش‌فکر و تیزبین، لطفاً آرا و پیشنهادهای خود را به نشانی ایمیل sahand.soltandoost@modares.ac.ir ارسال کنند. امیدوارم عرصه برای رشد نهال این رشتهٔ نویدبخش و نوپای علمی‌ـهنری در کشورمان و میان فارسی‌زبانان روزبه‌روز فراخ‌تر شود تا، در آینده‌ای نزدیک، بتوانیم میوه‌های رنگارنگ آن را از درختان تناورِ بومیِ خود هم بچینیم.

سهند سلطاندوست
شهریورماه ۱۴۰۱

پیشگفتار

خلق آثار هنری یکی از قدیمی‌ترین شکل‌های شناخته‌شدهٔ رفتار بشر است. از سوی دیگر، فرایند علمیِ فرضیه‌پردازی و آزمودن آن‌ها از طریق گردآوری داده‌ها، تا حدی در حکم شاخه‌ای از خلق آثار هنری، تازه پانصد سال پیش شکل گرفت. هر دو شکلِ رفتار بشر، به طرق خاص خود، کاوش‌هایی را برای شناخت جهان و جایگاه آدمیان در آن ترتیب می‌دهند. هنر و علم، به‌رغم آن آرمان مشترک، پیوسته جدا از هم بالیده‌اند. منبع الهام این کتاب تمایل به چاره‌اندیشی برای نزدیک‌تر کردنِ دوبارهٔ این دو سپهرِ رفتار بشر از طریق کاوش در زمینهٔ مشترکی بود که از منظر علم روان‌شناسی دارند.

من دلبستگی دیرینی به هنرهای تجسمی دارم، اما سال‌های زیادی را صرف تحصیل و سپس تدریس و تحقیق در باب علم روان‌شناسیِ ادراک بصریِ بشر کرده‌ام (شاید به این دلیل که در نوجوانی در مدرسه از هنر تجسمی دور شده بودم). درک ما از فرایندهای عصبی‌ای که پشتوانهٔ ادراک بصری بشرند طی حدود پنجاه سالِ گذشته به‌سرعت افزایش یافته است، تا جایی که امور مسلّم اساسی حالا به‌خوبی تثبیت شده‌اند. علم به

بلوغ کافی رسیده تا اجازه دهد زمینهٔ برخی گفت‌وشنودهای جذاب بین هنر و علم گشوده شود. به هر حال، هنرمندان مدت‌ها پیش از آن‌که ابزارهای علمی برای بررسی ادراک بشر فراهم شوند، مشغول کندوکاو آن ابزار بوده‌اند.

تعریف فراگیری از هنر گسترهٔ رشته‌هایی چون هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی و ادبیات را در بر می‌گیرد. کتاب به منظور سادگی و بیش از همه برای گزیده‌گویی، توجه خود را به هنرهای تجسمی (طراحی، نقاشی، مجسمه‌سازی و عکاسی) معطوف می‌کند، گرچه بسیاری از پرسش‌ها و پنداشت‌های مطرح‌شده به دیگر رشته‌های هنری نیز مرتبط خواهند بود. علاوه بر این، و به دلایل مشابه، مباحث عمدتاً از نمونه آثار هنریِ خلق‌شده در سنت غربی در اروپا و آمریکا بهره می‌گیرند.

مباحث علمی از نظریه‌هایی که ارائه شده‌اند، و آزمایش‌هایی که برای محک‌زدن آن‌ها صورت گرفته تغذیه می‌کنند. مباحث هنری از تجزیه و تحلیل آثار هنری، و از روایت‌های دست‌اول خودِ هنرمندان تأثیر می‌پذیرند. در این کتاب، هر جا ممکن بوده، تأکید خاصی بر مورد دوم کرده‌ام که برگرفته از منابع مختلف متعددی است.

در فصل ۱، با جلب توجه به اهمیت هنر به مثابهٔ شکلی از رفتار، و با تأکید بر تاریخ مشترک میان هنر و علم، زمینه برای ادامهٔ کتاب مهیا می‌شود. این فصل با بحث مختصری در مورد مراد ما از هنر، و دربارهٔ فایدهٔ دسته‌بندی هنر به «ایسم»ها پایان می‌یابد. شناخت علمی مدرن از ادراک بصری ریشه در درک ما از مغز دارد؛ بنابراین، در فصل ۲، با پرسش از این‌که مغز چه نسبتی با هنر دارد، مبانی مباحث بعدی مطرح می‌شود. در این فصل همچنین به این پرسش می‌پردازیم که چرا رویکردهای علمی به هنر از سوی برخی به دیدهٔ تردید نگریسته می‌شود، و مهم‌ترین بینش‌هایی را که علمِ مغز دربارهٔ هنر پیش می‌نهد مرور می‌کنیم. در فصل

۳ این پرسش مطرح می‌شود که چرا انسان‌ها چنین مشتاقانه به هنر می‌پردازند. نظریهٔ علمی‌ای که مبنای این بحث را تشکیل می‌دهد نظریهٔ داروین دربارهٔ تکامل از طریق انتخاب طبیعی است، که بر این فرض اتکا دارد که همهٔ شکل‌های رفتار بشر فقط به این دلیل در بین مردمان برجا می‌مانند که سبب نوعی مزیت برای بقا می‌شوند. در این فصل از این بحث می‌کنیم که از پرداختن به هنر کدام مزایای ممکن برای بقا حاصل می‌شود. در فصل‌های ۴ و ۵ مجموعه‌ای از سؤالات دربارهٔ نحوهٔ خلق هنر تجسمی به دست آدمیان بررسی می‌شود. تمرکز فصل ۴ بر این است که هنرمندان چگونه فضا، خطوط کناره‌نما و فرم را به تصویر می‌کشند، و فصل ۵ به تصویر کردن رنگ و حرکت اختصاص دارد. در فصل ۶ به سراغ مسئله‌ای بسیار اساسی در زیباشناسی می‌رویم: هنر عالی حاصل چیست؟ ابتدای قرن گذشته نقطهٔ عطفی برای هنر بود که رویکردهای سنتیِ عمدتاً مبتنی بر زیباییِ طبیعی را از رویکردهای مدرنِ مبتنی بر زیباییِ مفهومی جدا ساخت. پس، در این فصل این دو دوره جداگانه در نظر گرفته می‌شوند. در این فصل همچنین تأثیر جعل آثار، فناوری بازتولید و تبعیض جنسیتی بر قضاوت در باب هنر بررسی می‌شود. در فصل ۷، واپسین فصل، به خلاقیت می‌پردازیم. در این فصل به طور خاص این پرسش مطرح می‌شود که خلاقیت در هنر و علم چقدر اهمیت دارد، و نیز به تشابهات دیگر بین هنر و علم پرداخته می‌شود که مغفول واقع شده‌اند، اما کمکمان می‌کنند تا پیوندهای تنگاتنگ بین این دو شکل از رفتار را درک کنیم.

این کتاب به عنوان درآمدی نسبتاً مختصر و فهم‌پذیر بر روان‌شناسی هنر برای هر کسی که به این موضوع علاقه دارد، صرف‌نظر از پیش‌زمینهٔ رشتهٔ تخصصی‌اش، در نظر گرفته شده است. هیچ فرضی در خصوص دانش پیشینی از هنر یا علم در کار نیست، و هرجا ممکن بوده از

اصطلاحات فنی پرهیز شده است. با توجه به هدف کتاب، آکندن آن از مراجع دانشگاهی متعدد بیجا می‌بود. با این حال، خواندنی‌های بیشتر در خاتمهٔ هر فصل خواننده را به بسیاری از منابع اصلی، و همچنین به منابع مرتبط با این حوزه و ویدئوهایی رهنمون می‌شود که اگر مایل بود به آن‌ها مراجعه کند. هرجا ممکن بود، مراجع علمی در انتهای هر فصل جای گرفته‌اند و خط سیری به سوی متون علمی فراتر را در اختیار خواننده قرار می‌دهند. جزئیات کامل کتاب‌شناختی تمامی مراجع در انتهای کتاب فهرست شده است. وب‌سایت www.psychologyofvisualart.com حاوی جزئیات تمامی مدخل‌های فهرست‌شده در بخش‌های «برای مطالعهٔ بیشتر» کتاب، به همراه لینک‌های دانلود در صورت امکان، است. مطالب جدید را هم، به محض یافتنشان، به این فهرست اضافه خواهم کرد. این وب‌سایت همچنین حاوی پیوندهایی به مجموعه‌های برخط آثار هنری است که می‌توان در آن‌ها گشت‌وگذار یا جستجو کرد.

جرج مَدِر، آوریل ۲۰۲۰

۱

هنر و روان‌شناسی

مقدمه

خلق آثار هنری شکلی از رفتار بشر است که پیشینه‌اش به قبل از تاریخ مکتوب برمی‌گردد. در واقع آثار هنری، نظیر نقاشی‌های غارها و مجسمه‌ها، اغلب یگانه بقایای به‌جامانده از فعالیت بشر را تشکیل می‌دهند. فعالیت‌های مرتبط با هنر، به‌رغم فقدان فواید بارز و بی‌واسطه، برخلاف موهبت‌هایی (از قبیل غذا، امنیت، گرما، سرپناه و غیره) که محصول دیگر اَشکال رفتار بشرند، هزاران سال آشکارا پیشرانه‌های عمدهٔ رفتار بشر بوده‌اند. صِرفِ حضور فراگیر هنر در طول زمان و مکان مسائلی را در این باره مطرح می‌کند که چرا انسان‌ها چنین مشتاقانه در این‌گونه فعالیت‌های به‌ظاهر بی‌حاصل شرکت می‌جویند و چطور قادرند هنر را این‌طور به‌وفور تولید کنند. این‌ها دقیقاً انواع پرسش‌هایی‌اند که رشتهٔ روان‌شناسی، از آن‌جا که به مطالعهٔ علمی رفتار و روان اختصاص دارد، باید بتواند پاسخ دهد.

آکادمی سلطنتی هنر در لندن در طول حیات خود همه‌ساله نمایشگاهی تابستانه برگزار کرده است. این نمایشگاه به منظور جمع‌آوری کمک‌های

مالی برای حمایت از هنرکدهٔ آکادمی آغاز به کار کرد. هر کس می‌تواند اثری هنری را برای نمایش و فروش احتمالی در نمایشگاه عرضه کند. در سال ۲۰۱۸، یعنی دویست و پنجاهمین سالگرد تأسیس آکادمی، ۱۹٫۸۰۰ اثر از طرف عموم مردم ارسال شد که از میان آن‌ها پانصد اثر برای نمایش در کنار همین تعداد از آثار اعضای آکادمی برگزیده شدند. دیگر برنامه‌های هنری برجسته در بریتانیا عبارت‌اند از جایزهٔ چهره‌نگارهٔ بی‌پی،[1] جایزهٔ نقاشی جان مورز[2] و جایزهٔ طراحی جِروود.[3] سازمان‌های هنری محلی هرساله نمایشگاه‌های هنری آزاد برای عموم را در مقیاس کوچک‌تر در سراسر بریتانیا و جای‌جای جهان برگزار می‌کنند. آفرینش و ستایش هنر از فعالیت‌های عمدهٔ اوقات فراغت است و از صنعت حرفه‌ایِ چندمیلیارد پوندیِ هنر پشتیبانی می‌کند. نظرسنجی‌های اخیر در ایالات متحده دربارهٔ مشارکت عمومی در هنرها نشان داده است که حدود ۲۴٪ از جمعیت بزرگسال (بیش از ۵۷ میلیون نفر) دست‌کم سالی یک بار در نگارخانه‌ای حضور می‌یابند. حدود ۱۲٪ از بزرگسالان آمریکایی برای مقاصد هنری عکاسی می‌کنند، و ۶٪ (۱۳ میلیون نفر) آثار هنری تجسمی، از قبیل نقاشی و مجسمه، می‌آفرینند. در تمامی این فعالیت‌ها احتمال اشتغال زنان بیشتر از مردان است.

فارغ از ابعاد عظیم نمایشگاه‌هایی مثل نمایشگاه تابستانهٔ آکادمی سلطنتی، گشت‌وگذاری تفننی در یک نمایشگاه کافی است تا تنوع خیره‌کنندهٔ آثار هنریِ در معرض نمایش از نظر موضوع، نقش‌مایه، رسانهٔ هنری و فنون معمول در بین هر دو گروه هنرمندانِ حرفه‌ای و مبتدی آشکار شود (تصویر ۱.۱ را ببینید). با وجود این، از نظر مردم، اغلب تصمیم‌گیری در مورد این‌که آیا اثر خاصی را می‌پسندند یا خیر نسبتاً ساده است. هر یک از گزینشگران نمایشگاه تابستانه حدود یک هفته را صَرف

1. BP [British Petroleum] Portrait Award 2. John Moores Painting Prize
3. Jerwood Drawing Prize

تصویر ۱.۱ آثار هنری نمایش داده‌شده در نمایشگاه تابستانهٔ آکادمی سلطنتی در لندن بسیار گوناگون‌اند. (سپاس از سالی راجرز)

تماشای بیش از ۱۵,۰۰۰ طراحی، نقاشی، مجسمه، عکس، ویدئو و نقاشی آمیخته[1] می‌کنند و تصمیم می‌گیرند کدام آثار در نمایشگاه گنجانده شوند. هر اثر فقط چند ثانیه فرصت دارد تا داوران را تحت تأثیر قرار دهد. گریسون پِریِ[2] هنرمند در مقدمهٔ خود برای کارنمای[3] نمایشگاه سال ۲۰۱۸ اظهار داشت: «چیزهای خوب از پس کار برآمدند و به‌دردنخورها راحت کنار گذاشته شدند»، در حالی که آثار بسیاری در گروه بینابینی قرار داشتند که قضاوت‌ها در مورد آن‌ها نامطمئن‌تر بود. تحقیقات نشان می‌دهد که بازدیدکنندگان نگارخانه‌های هنری معمولاً حدود ۳۰ ثانیه را صَرف تماشای هر اثر هنری می‌کنند. پس، به نظر می‌رسد در مورد آنچه دوست دارند یا ندارند با همین سرعت قضاوت

1. mixed media 2. Grayson Perry 3. catalogue

می‌کنند. سهولت قضاوت‌های هنری مسائل روان‌شناختی بیشتری را در این باره مطرح می‌کند که چطور می‌توانیم آثار هنری را به این سرعت ارزیابی کنیم. به‌راستی باورنکردنی است که آدمیان توانسته باشند فرایند فکری خاصی را برای قضاوت در مورد ارزش اثر هنری به تکامل برسانند. بنابراین، سادگی چنین قضاوت‌هایی نشان می‌دهد که آن‌ها لابد از فرایندی فکری بهره می‌برند که مقصود عمومی‌تری دارد. چنین فرایندی می‌تواند در خدمت چه کارکردی باشد؟

علم روان‌شناسی می‌تواند چه نقشی در درک ما از هنر ایفا کند؟

انسان‌ها مدت‌ها قبل از این‌که روش علمی در خلال انقلاب علمی بین قرن‌های شانزدهم و هجدهم گسترش یابد، به خلق آثار هنری می‌پرداختند. در واقع، چهره‌های پیشرو در تاریخ هنر نقش مهمی در توسعهٔ خودِ علم ایفا کردند. فیلیپو برونلسکی[1] (۱۳۷۷–۱۴۴۶) هنرمند، زرگر و مهندسی بود که سازوکار دقیق پرسپکتیوِ خطی را گسترش داد که، با استفاده از خطوط واقعی یا ضمنی که در نقطه گریز روی خط افق به هم می‌رسند، حس عمق را در تصاویر ایجاد می‌کند. پرسپکتیوِ خطی به هنرمندان و معماران این امکان را می‌دهد که تصاویری واقع‌گرایانه از فضای سه‌بعدی را روی سطح دوبعدی تصویر بیافرینند. تصاویر رایانه‌ای از صحنه‌های سه‌بعدی، که در فیلم‌های امروزی و بازی‌های رایانه‌ای بسیار رایج‌اند، بر سازوکار پرسپکتیوِ برونلسکی مبتنی‌اند. لئوناردو داوینچی (۱۴۵۲–۱۵۱۹) طرح‌هایی برای ماشین‌های پرنده و سلاح‌های خودکار آفرید، و اجساد را تشریح کرد تا برخی از اولین اکتشافات دربارهٔ کالبدشناسی آدمی را رقم بزند، که باعث پیشرفت‌های بسیاری در پزشکی شد. لئوناردو در پی درک دنیای پیرامون خود بود تا بتواند آن را

1. Filippo Brunelleschi

بهتر در هنرش بازتولید کند. بنابراین، تاریخ هنر و علم در هم تنیده‌اند. با نهادینه‌شدن آموزش و کاربست هنر و علم در آکادمی‌های هنری و دانشگاه‌ها، هنر و علم به‌تدریج جدا از هم رشد کردند. نخستین آکادمی‌های هنری در ایتالیای قرن شانزدهم در فلورانس (۱۵۶۳)، رم (۱۵۷۳) و بولونیا (۱۵۸۲) تأسیس شدند. اگرچه علم به این شکل در آن زمان وجود نداشت (اصطلاح «دانشمند» از ابداعات قرن هجدهمی است)، معادل نزدیکی در قالب فلسفهٔ طبیعی داشت، که دربارهٔ طبیعت و عالم مادی مطالعه می‌کرد. یاکوپو زابارلّا[1] اولین محققی بود که در سال ۱۵۷۷ به سِمت فیلسوف طبیعی در دانشگاه پادوئا منصوب شد. اکنون، دیگر هنر و علم، هم از نظر فرهنگی و هم از نظر آموزشی، قطب‌های مجزایی‌اند، و بسیاری از هنرمندان و دانشمندانِ علوم انسانی در برابر تلاش‌ها برای به‌کارگیری مفاهیم و روش‌های علمی برای کمک به درک ما از هنر مقاومت می‌کنند. بیم این می‌رود که علم به‌نوعی با محروم کردن هنر از رازآمیزی‌اش، غصب جایگاه هنرمندان و به خدمت خود درآوردنِ آن‌ها، به عنوان نگهبانان انحصاری قدرتش، هنر را خوار و خفیف کند. دانشمندان، خود، بینش‌های هنرمندان را دست‌کم یا به‌کلی نادیده گرفته‌اند و، در عوض، معتقدند که روش علمیِ مشاهده و آزمایشِ نظام‌مند یگانه راه درست برای ایجاد شناخت جدید است. با این حال، یکی از مضامین محوری حاکم بر این کتاب آن است که هم هنرمندان و هم دانشمندان شناختی جدید از جهان و جایگاه ما در آن ایجاد کرده‌اند و همچنان می‌کنند. در واقع، اکتشافاتِ آن‌ها اغلب به شکل شگفت‌انگیزی با یکدیگر تلاقی دارند.

روان‌شناسی به عنوان رشته‌ای علمی خیلی دیر وارد عرصه شد. ذهن و نسبت آن با بدن از زمان فیلسوفان یونان باستان، مشخصاً افلاطون و ارسطو، محل بحث بوده است. اما روان‌شناسی تازه در اواسط سدهٔ

1. Jacopo Zabarella

نوزدهم، عمدتاً به واسطهٔ کار فیزیکدانی آلمانی به نام گوستاو فِخنر،[1] که در دانشگاه لایپزیگ همراه با دیگر چهره‌های بنیان‌گذار روان‌شناسی (ارنست وبر[2] و ویلهلم وونت[3]) کار می‌کرد، به عنوان رشته‌ای علمی پدید آمد. فِخنر به این موضوع علاقه داشت که انسان‌ها چگونه بین محرک‌های مشابه، مثل دو نور با شدت متفاوت، تمایزات حسی ظریف برقرار می‌کنند. او تمهیدات آزمایشیِ متعددی را برای اندازه‌گیری حدود تمایزگذاریِ حسی ابداع کرد: کوچک‌ترین تفاوت در بزرگیِ دو محرک که می‌توان با اطمینان تشخیص داد. این تمهیدات را شگردهای روان‌تنی[4] می‌نامند، زیرا رابطهٔ بین حالات ذهنی (احساسات) و کمّیت‌های فیزیکی (شدت نور، جرم، موقعیت مکانی، زمان‌بندی و غیره) را می‌سنجند. فِخنر چندین قانون روان‌تنی را کشف کرد که بر رابطهٔ بین محرک‌ها و احساسات حاکم‌اند. مثلاً او فرمولی ریاضیاتی را بسط داد که توضیح می‌دهد بزرگیِ محسوسِ احساسی نظیر روشناییِ یک نور با شدت فیزیکیِ تحریکی که با ابزاری مثل نورسنج اندازه‌گیری می‌شود ارتباط دارد.

از آن مهم‌تر برای علمِ هنر این بود که فِخنر همچنین رشتهٔ زیباشناسی تجربی را بنیان نهاد (گزاره‌های تجربی آن‌هایی هستند که بر مشاهدات تحقیق‌پذیر مبتنی‌اند، نه نظریه یا فرضیه). او تمهیدات روان‌تنی تازه‌ای برای مطالعه دربارهٔ رابطهٔ بین قضاوت‌های سادهٔ زیباشناختی در باب زیبایی یا پسندیدن از طریق تحریک فیزیکی ایجاد کرد. یکی از این تمهیدات، به نام «روش گزینش»،[5] هنوز استفادهٔ گسترده دارد. از شرکت‌کننده در آزمایش خواسته می‌شود که دو تصویر، مثلاً دو اثر هنری ارائه‌شده در کنار هم، را با

---

1. Gustav Fechner 2. Ernst Weber 3. Wilhelm Wundt

۴. psychophysical: این واژه را معمولاً «روان‌فیزیک» ترجمه می‌کنند، اما با توجه به این‌که بُعد فیزیکی در این آزمایش‌ها به بدن انسان مربوط می‌شود، «روان‌تنی» صفت مناسبی برای آن‌ها به نظر می‌رسد. (همهٔ پانویس‌ها از مترجم است. ــ م.)

5. method of choice

توجه به یک ارزش زیباشناختی نظیر «خوشایندی» مقایسه کند. گونهٔ دیگری از این تمهید شامل ارائهٔ تصاویر تکی، به جای دو تصویر در کنار هم، و درخواست از شرکت‌کننده است که امتیازی را برای خوشایندی آن در نظر بگیرد. سپس می‌توان امتیازات را با توجه به ویژگی‌های آثار هنری تجزیه و تحلیل کرد. زیباشناسی تجربی به ما اجازه می‌دهد تا به طور نظام‌مند پرسش‌هایی دربارهٔ این‌که آیا برخی آثار هنری پیوسته واکنش‌های ویژه‌ای، به‌خصوص لذت، را در بینندگان برمی‌انگیزند یا خیر، و دلیلش را بررسی کنیم. البته رویکردهای علمی در عین حال می‌توانند از پسِ انبوهی از موضوعات دیگر دربارهٔ هنر برآیند، از جمله فرایندهای مغزی متأثر از هنر، این‌که چرا آثار هنری را خلق می‌کنیم و از آن‌ها لذت می‌بریم، و این‌که آیا هنر به کار هدف مفیدی می‌آید یا خیر. به تمامی این مسائل در فصل‌های آینده خواهیم پرداخت.

پیش از اتمام این بخش، جا دارد به‌اختصار در باب مخاطرات بالقوه‌ای که هنگام بحث دربارهٔ رویکردهای علمی به هنر درکمین ما هستند درنگ کنیم. نخستین خطر آن است که علم را در زمینهٔ هنر چیزی غیرضروری تلقی کنیم و مردود بدانیم، چرا که می‌توانیم بر اساس عقل سلیم یا تفکر شهودی دربارهٔ هنر همان بینش‌ها را به دست بیاوریم و به نتایج مشابه برسیم. همهٔ ما در مورد دلایلِ رفتار، انگیزه‌ها، اندیشه‌ها و احساسات افراد عقاید یا نظریه‌هایی داریم. این عقاید، در مجموع، با عنوان روان‌شناسی عامیانه[1] شناخته می‌شوند. اگرچه پاره‌ای از روان‌شناسی عامیانه صحیح است، بخش بزرگی از آن چنین نیست. فصل‌های بعدی نشان خواهند داد که این دو عقیدهٔ رایج نادرست‌اند:

- ادراک و حافظهٔ انسان مثل دوربین دیجیتال عمل می‌کنند.
- فعالیت‌های خلاقانه مثل هنر از نیم‌کرهٔ راست مغز بهره می‌گیرند.

1 folk psychology

شواهد تجربی بهترین پادزهر در مقابل نظریه‌های عامیانه است. بنا بر روش‌شناسی علمی، نظریه باید موقتاً پذیرفته شود، فقط به شرطی که بر اساس شواهد فعلی ابطال نشود. دلیل وجود این شرط آن است که ما اصولاً نمی‌توانیم صحت نظریه‌ای را اثبات کنیم، اما می‌توانیم نشان دهیم که پیش‌بینی حاصل از نظریه کاذب است. اصل تیغ اوکام[1] هنگام ارزیابی نظریه‌ها نیز مفید است: «نباید بر شمار چیزها بیش از حد ضرورت افزوده شود.» با فرض برابریِ همهٔ امور دیگر، بهترین نظریه‌ها آن‌هایی‌اند که کمترین عبارات یا اجزا و ساده‌ترین منطق را داشته باشند. عبارات یا اجزای اضافی و منطقِ بیش از حد پیچیده فقط آب را گل‌آلود می‌کنند.

خطر دیگرِ روان‌شناسی عامیانه آن است که اظهارکنیم نظریه‌ای صرفاً به این دلیل که به قدر کافی جذاب نیست، ارزش بررسی ندارد. مثلاً فیلسوفی به نام آلوا نوئه[2] (۲۰۱۱) اظهار کرده است:

> آنچه دربارهٔ عصب‌ـزیباشناسی[3] شایان توجه است چندان این واقعیت نیست که نتوانسته به نتایج جالب یا شگفت‌انگیزی دربارهٔ هنر دست یابد، بلکه این واقعیت است که هیچ‌کس ــ نه دانشمندان و نه هنرمندان و مورخان هنر ــ ظاهراً به آن حساس یا حتی متوجهش نشده.

معیارهای جالب بودن و شگفت‌انگیز بودن معیارهایی نیستند که دانشمندان هنگام ارزیابی نظریه‌ها به رسمیت بشناسند. در واقع، تیغ اوکام متضمن این معناست که بهترین نظریه‌ها شاید اصلاً هم جالب نباشند. عصب‌ـزیباشناسی در فصل بعدی بررسی می‌شود، بنابراین، شما فرصتی خواهید داشت تا خودتان داوری کنید که آیا این رشته به بینش‌های جالب یا شگفت‌انگیزی دربارهٔ هنر منتج شده است یا خیر.

مراد ما از «هنر» چیست؟

تعریفی ساده و کمابیش ناپخته از هنر، دست‌کم برای اهداف این کتاب،

---

1. Occam's Razor 2. Alva Noe 3. neuroaesthetics

عبارت است از «طراحی، نقاشی و مجسمه‌سازی». هنر از دیرباز رسانه‌ای بصری، که آفریدهٔ دستانی ماهر است، تلقی می‌شود که تماشای آن لذت‌بخش است. ولی از اوایل قرن گذشته، مباحثات دنباله‌داری بر سر این وجود داشته که چه چیزی را می‌توان یک اثر هنری در نظر گرفت. در آغاز، برخی از هنرمندان با آبریزگاه مشهور مارسل دوشان، که در تصویر ۲.۱ نشان داده شده (و در واقع، احتمالاً ساختهٔ یکی از همکاران دوشان به نام اِلسا فون فریتاگ‌ـلورینگهوون[1] است)، کوشیده‌اند خود به این پرسش بپردازند و حکم کنند که آیا چیزی اثر هنری است یا خیر. هدف آن‌ها حذف کامل ملاحظات زیباشناختی از تعریف هنر و نشاندن مقاصد مفهومی به جای آن‌هاست. در دههٔ ۱۹۶۰، هنرمندی به نام اَندی وارهول آثاری هنری خلق کرد که دقیقاً روگرفت از اشیای زندگی روزمره از قبیل قوطی‌های سوپ کمپبل یا بسته‌های [صابون] بریلو بودند. این اشیا بسیاری از فیلسوفان و هنرمندان را بر آن داشت تا هنر را هر آن چیزی تعریف کنند که به چنین عنوانی پذیرفته، در موزه‌ها و نگارخانه‌ها عرضه، و از طرف مجموعه‌داران خریداری می‌شود. بدین‌ترتیب، قوطی حلبی مدفوع، تختخواب به‌هم‌ریخته یا کوسهٔ معلق در فُرمالدئید[2] را می‌توان اثر هنری اعلام کرد. اگر اعلام مذکور، چه از طرف عالم هنر و چه از سوی عموم مردم، تأییدیه بگیرد، آنگاه آن شیء جزو آثار معتبر هنری قرار می‌گیرد. ملاحظات ناظر بر زیبایی طبیعی و زیباشناسی بصری حالا دیگر بلاموضوع شده‌اند.

این پرسش که آیا می‌توان شیء معیّنی را اثر هنری در نظر گرفت شدیداً مهم است، زیرا خودِ این تعریف روی قضاوت‌ها دربارهٔ آن تأثیر

---

1. Elsa von Freytag-Loringhoven

۲. به‌ترتیب اشاره دارد به آثار جنجالی پیرو مانزونی (*Artist's Shit*, 1961)، تریسی امین (*My Bed*, 1988) و دیمین هرست (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991).

تصویر ۲.۱ مارسل دوشانِ هنرمند یک آبریزگاهِ «حاضرآماده» را، با امضای «R. MUTT»، در سال ۱۹۱۷ برای عرضهٔ نمایشگاهی در شهر نیویورک فرستاد. این کوششِ او در زمینهٔ «پادهنر» بود که از معیارهای مقبول در مورد این‌که چه چیز اثر هنری است تخطی کرد.

روان‌شناختی عمده‌ای دارد. گریسون پِری (۲۰۱۴) این اثر را به شرح زیر خلاصه کرده است:

> ناچارم بدانم که آیا عینک مخصوص هنر خودم را بگذارم یا نه؛ باید کار را مثل اثری هنری بدانم و حس کنم یا نه؛ می‌توانم ارزش‌های هنری را بر آن اِعمال کنم یا نه.

موزه‌ها وقت و هزینهٔ هنگفتی را صَرف طراحی نمایش‌های خود می‌کنند، چرا که این نمایش‌ها بر ادراک آثار هنری تأثیر عمیقی می‌گذارند. مثلاً نمایشگاهی از هنر آفریقایی در مرکز هنر آفریقا در نیویورک در سال ۱۹۸۸ تأثیر بستر نگارخانه را بر تمایز ادراک‌شده بین اشیا به منزلهٔ آثار هنری یا به عنوان مصنوعات فرهنگی بررسی کرد (Faris 1988). شیوهٔ نمایش اشیا در واکنش‌های بازدیدکنندگان به آن‌ها تأثیر گذاشت. در محیط «نگارخانهٔ هنر معاصر» با دیوارهای سادهٔ گچی و نمایش آثار زیر پرتوهای نور مجزا، اشیایی که در غیر این صورت نسبتاً پیش‌پاافتاده می‌بودند جلوهٔ مرموز مجسمه‌ها یا سازه‌های مدرنیستی به خود می‌گیرند. در محیط «شهر فرنگیِ[1] موزهٔ تاریخ طبیعی»، همراه با برچسب‌های توضیحی، همان اشیا به مصنوعات[2] [غیرهنری] بدل می‌شوند، و یگانه اشیایی که «اثر هنری» جلوه می‌کنند مدل‌های محیطی ساخته‌شده و مناظر پس‌زمینهٔ نقاشی‌شده‌ای هستند که صحرای آفریقا را به تصویر می‌کشند.

تعبیر گریسون پِری از «عینک مخصوص هنر» یادآور اثری است که برای روان‌شناسان آشناست و تحت عنوان اثر هاثورن[3] شناخته می‌شود. این اثر به

---

1. diorama

۲. در این‌جا مصنوعات معادل artifacts به کار رفته که می‌توان «دست‌آفریده» یا «دست‌سازه» را هم به جایش نشاند.

3. Hawthorne effect

تغییر در رفتار افرادی اشاره دارد که می‌دانند تحت نظرند، یا در تحقیق مشارکت می‌کنند. اثر هاثورن برگرفته از نام نیروگاه هاثورن متعلق به شرکت وسترن الکتریک واقع در ایلینوی ایالات متحده است، جایی که نخستین بار در بررسی بهره‌وری کارگران در طول دهۀ ۱۹۲۰ مشاهده شد. این مطالعه به صورت تحقیقی دربارۀ تأثیر روشنایی، مشوق‌های مالی و اوقات استراحت بین‌کاری بر بهره‌وری آغاز شد. اما در خلال مطالعه آشکار شد که بهره‌وری صرفاً به دلیل این واقعیت افزایش یافته است که کارگران می‌دانستند مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

تأثیری برابر احتمالاً بر قضاوت‌های هنری اثر می‌گذارد: افراد رفتار خود را در نتیجۀ آگاهی از این‌که در حال مشاهدۀ اثر هنری هستند یا از موزه‌ای هنری بازدید می‌کنند تغییر می‌دهند. مثلاً وقتی می‌دانیم در حال مشاهدۀ اثر هنری، و نه هر شیء تصادفی‌ای که در خیابان افتاده، هستیم معیارهای متفاوتی را در قضاوت اِعمال می‌کنیم. تحقیقات آزمایشگاهی روان‌شناسانۀ متداول نشان داده‌اند که عوامل تصمیم‌گیری از این دست بر تمامی قضاوت‌ها در خصوص تحریک حسی، چه ناشی از آثار هنری و چه هر منبع دیگری، سایه می‌اندازند. روان‌شناسانی که روی قضاوت‌های ادراکی کار می‌کنند دریافته‌اند که حتی تصمیمات به‌ظاهر ساده دربارۀ مثلاً طول یک خط تحت تأثیر شرایط، انتظارات و تمایلات قبلی قرار می‌گیرند. این قبیل عوامل تصمیم‌گیری جزء مهمی از قضاوت‌های پیچیده‌تر در ارتباط با هنرند و در بخش‌هایی از فصل‌های آینده بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

ایسم‌ها در هنر

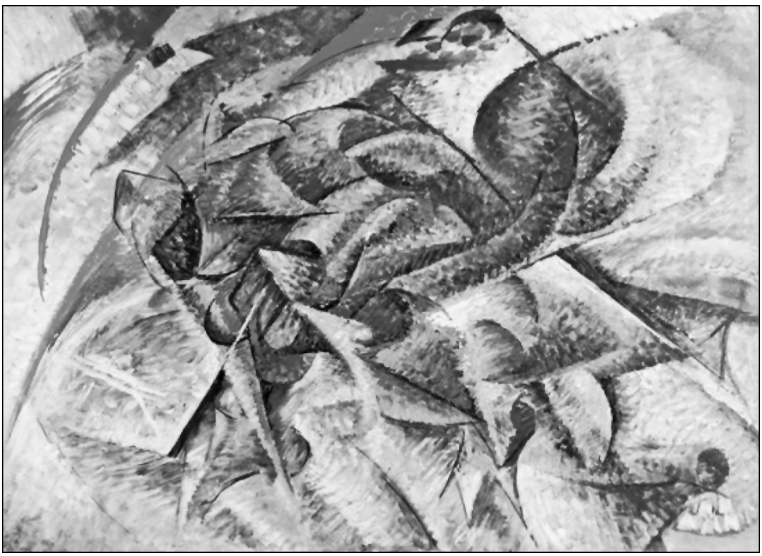
تاریخ هنر اغلب به صورت سلسله‌ای از «ایسم‌ها» ارائه می‌شود: جنبش‌ها، گرایش‌ها، سبک‌ها یا نظریه‌هایی که ما برای دسته‌بندیِ آثار

دست‌اندرکاران مختلف به کار می‌بریم. یک نوع «ایسم» خاص به گرایش گستردهٔ فرهنگی، یعنی تمایل به تفکر و کار به روشی خاص، اشاره دارد، حتی اگر دست‌اندرکاران منفرد لزوماً تعلق خود را به ایسم خاصی به رسمیت نشناسند. رمانتیسیسم نمونه‌ای از این گونه ایسم‌هاست که در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم شکوفا شد و موسیقی، ادبیات و همچنین هنر تجسمی را تحت تأثیر قرار داد. هنر «رمانتیک» برای عاطفه، غریزه و شهودِ بیانگر در برابر عقل‌گرایی و ماده‌باوری ضابطه‌مند ارزش قایل شد. آثار هنریِ آن تحت سیطرهٔ سوبژکتیویتهٔ حالات و احساسات بودند. از هنرمندان برجستهٔ این جنبش می‌توان اوژن دُلاکروا (۱۷۹۸-۱۸۶۳)، کاسپار داوید فریدریش (۱۷۷۴-۱۸۴۰) و جوزف مالورد ویلیام ترنر (۱۷۷۵-۱۸۵۱) را نام برد.

نوع دیگری از ایسم را یک یا چند تن از خود دست‌اندرکاران به‌صراحت، و احتمالاً با صدور بیانیه‌ای هنری که معرّفِ عقاید و اهدافشان است، تعریف می‌کنند. جنبش ناپایدار فوتوریستی با انتشار بیانیه‌ای در روزنامه‌ای فرانسوی به قلم شاعر ایتالیایی به نام فیلیپو تومازو مارینتّی در سال ۱۹۰۹ آغاز شد. این تجلیلی پویا و پرخاشگرانه از زندگی مدرن شهری و فناوری بود. اومبرتو بوتچونی (۱۸۸۲-۱۹۱۶)، در مقام یکی از شارحان اصلی هنری آن، در سال ۱۹۱۲ اظهار کرد:

> برای این‌که کاری کنیم تا تماشاگر در متن تصویر زیست کند، چنان‌که آن را در بیانیهٔ خودمان ابراز می‌کنیم، تصویر باید ترکیبی باشد از آنچه شخص به خاطر می‌آورد و آنچه می‌بیند... ما در بیانیهٔ خود اعلام کرده‌ایم که آنچه باید به جلوه درآید حس و حال پویاست، یعنی ضرباهنگ خاص هر شیء، سرشتش، حرکتش یا، به بیان دقیق‌تر، نیروی درونی‌اش.

نقاشی او با عنوان پویاییِ یک دوچرخه‌سوار (تصویر ۳.۱) حس پویای حرکت را که با تماشای عبور دوچرخه‌سوار به تجربه درآمده به تصویر کشیده است. دوچرخه‌سوارِ در حال مسابقه در حال حرکت به سمت چپ



تصویر ۳.۱ اومبرتو بوتچونی، پویایی یک دوچرخه‌سوار، **۱۹۱۳**.

نشان داده شده که با خطوط خشن و منحنی‌های تکرارشونده القا می‌شود. دیگر نمایندگان فوتوریسم عبارت‌اند از جاکومو بالّا (۱۸۷۱-۱۹۵۸) و جینو سِورینی (۱۸۸۳-۱۹۶۶).

نوع سوم ایسم برچسبی است که در نگاه به گذشته بر گروهی از دست‌اندرکاران، اغلب پس از مرگ آن‌ها، اطلاق می‌شود. این نوع ایسم ممکن است در دورهٔ زمانی خاصی، یا در میان مجموعه‌ای از عناصر مشترک در کار چندین تن از دست‌اندرکاران تثبیت شده باشد. مثلاً پُست‌امپرسیونیسم اصطلاح فراگیری است که برای توصیف هنر تولیدشده در سال‌های آغازین قرن بیستم، از حدود سال ۱۸۸۰ تا سال ۱۹۱۰، به کار می‌رود. در نگاهی به گذشته درمی‌یابیم که این اصطلاح را راجر فرای، منتقد و هنرمند انگلیسی، در قالب عنوان نمایشگاهی به نام «مانه و پست‌امپرسیونیست‌ها» وضع کرد، که در طول زمستان ۱۹۱۰ در لندن برپا