هنرِ نقدِ هنری:
تبارشناسیِ نقدهنری(۱)

هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی

در آغاز بحث دربارهٔ نقدهنری، به شکلی فشرده به پیشینه و تبار نقدهنری اشاره کردیم اما برای بررسی دقیق‌تر زمینه‌ها می‌باید به گذشته برگردیم و به نمونه‌هایی از نوشته‌های منتقدان تاریخ هنر که به هر حال پایه‌گذاران نقدامروز به شمار می‌آیند هم اشاره کنیم و مهمتر از همه با دایرهٔ اندیشگی آنان آشنا شویم. این اشاره از آن جهت ضروری است که اولاً هنگام بحث پیرامون نقد امروز، ناگزیر از اشاره به این زمینه‌ها خواهیم بود و بعد آن‌که خوانندهٔ جست‌وجوگر در خواهد یافت که برای مطالعهٔ گونه‌یی مشخص از نقد هنری به کدام منبع و مرجع رجوع کند. اما این اشارهٔ مجدد، بدون یادآوری آن‌چه پیش‌تر فهرست‌وار آورده شد میسر نیست و تکرار برخی از سرفصل‌ها را ناگزیر می‌سازد. گفتنی ندارد که به علت گستردگی مطلب، آن‌چه به عنوان نمونه آورده می‌شود فقط علامت راهنمای گذار راه پرپیچ و خم و پرفراز و نشیبی است که سبک نقدهنری نامیده می‌شود. به‌دست دادن نمونه‌یی هرچند مختصر، هم این متنوی را از عهدهٔ من برمی‌گرداند و هم مجال و عمری می‌طلبد دراز‌تر از این عمر نوح. از این رو فقط نمونه‌هایی از نوشته‌های نخبگان این قلمرو را می‌آوریم و از آن جاکه نوشته‌های برخی از منتقدان به تقلید و پیروی از منتقدان دیگر است، به آوردن شاخص‌ها اکتفا می‌کنیم. در ضمن این واقعیت هم نباید از نظر دور بماند که هر یک از تاریخ‌نگاران و منتقدان، به اقتضای مفهومی که از هنر در ذهن خود داشته‌اند به این منوله پرداخته‌اند و بسیار محتمل خواهد بود که برخی از نظریات آنان به آسانی با دیدگاه‌های غربی جفت‌وجور درنیاید.

گفتیم که آن چه می‌تواند آغازگاه نقدهنری شمرده شود، نوشته‌های لورنتزو گیبرتی است. گیبرتی مجسمه‌ساز، طلاساز و معمار بود. در مهارت او همین بس که میکلانژ، دو جفت دری را که گیبرتی برای تعمیدگاه فلورانس ساخت، «دروازه‌های بهشت» نامید. آن‌چه گیبرتی به عنوان زندگینامهٔ خود نوشت او را بیشتر در شمار شعرا و فلاسفه قرار می‌دهد تا مجسمه‌سازان. گیبرتی از هنر قراحت برای تصویرگونی به هنرمندان استفاده می‌کرد و به موعظه‌گری می‌پرداخت. مثلاً می‌گفت: هنرها از گسانی که به جای مال‌اندوزی، دانش و هنر آموختنه حمایت می‌کنند، آن گونه هنرپرور می‌شوند که هیچ‌گاه تنها نیست. شهروند تمامی شهرهای جهان است و از دشواری‌های سرنوشت بیمی به دل راه نمی‌دهد. هدایایی که بخت و سرنوشت به انسان می‌دهد به آسانی بازپس گرفته می‌شود اما ذهن منظم و فرهیخته هرگز از دست نمی‌رود و تا پایان عمر با انسان می‌ماند... من از والدین خود سپاسگزارم که به من هنر آموختند، هنری که هرگز بدون نظم و ایمان آموخته نمی‌شود. من زیر نظر و مراقبت والدین خود، فلسفه و نویسندگی را هم آموختم و خداوند را سپاس می‌گویم که به جای بردگی مال و منال، از همان نوجوانی مرا به خواندن و مطالعه واداشت. نخستین آموزش من نحوهٔ نزدیک شدن به طبیعت بود. آموختم که پدیده‌ها چگونه دیده می‌شوند و قوا بینایی چطور عمل می‌کند. مربی‌ها چگونه حرکت می‌کنند و نظریه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی به چه راه و طریقی با این دانسته‌ها پیوند می‌یابد. گیبرتی با نثری پرتکلف و آکنده از دوباره‌گویی که از ویژگی‌های نثر آن زمان بود می‌نوشت. جورجو وازاری در شرح حال او می‌نویسد: لورنتزو دی چیونه گیبرتی (۱۴۵۵-۱۳۷۸) پیکرساز فلورانسی، از کودکی هنر زرگری را از پدر خود آموخته بود. از نوجوانی به طراحی و مجسمه‌سازی عشق می‌ورزید و در آن چه می‌نوشت به اهمیت طراحی هم اشاره می‌کرد: نقش‌های کوچک و ظریف نیازمند پیش‌طرحی ماهرانه‌اند و هنر پیکرساز که خیال آفرینش آثار بی‌نقص و به کمال را در سر می‌پرورد باید نخست طراحی درست و سنجیده را بداند و در این هنر دستی توانمند و کاردیده داشته باشد." جورجو وازاری در زندگی‌نامهٔ گیبرتی آورده است که: «لورنتزو کتابی هم نوشت که در آن به مضامین گوناگون هنری پرداخت اما ساخت و بافت کتاب او به گونه‌یی است که فهم مطالب آن را دشوار می‌سازد. لورنتزو در این کتاب بی‌هیچ کوششی برای استوار ساختن نظریه‌های خود بر پایگاهی استوار و پذیرفتنی، منابعی را نامنجیده می‌پذیرد و روایتی بی‌اعتبار ارائه می‌دهد. پس از یاد کردن از چند نقاش کهن، همان نقاشانی که پلینی نام آنان را ثبت کرده است، به گونه‌یی گذرا به چیمابوئه، جوتو و نیی چند از نقاشان روزگار قدیم می‌پردازد. این نوشته‌ها بسیار مختصر است و تنها هنگام ثبت زندگینامهٔ خود است که همه چیز را به شرح باز می‌گوید. شیوهٔ لورنتزو در نوشتن این کتاب چنان است که گفتنی کسی دیگر آن را نوشته است. بدانست که راوی آن در طراحی و کار با تیشه و قلم دستی توانمندتر از نویسنده‌ی دارد که گاه شیوهٔ خود را فراموش می‌کند و به شرح رویدادها از زبان اول شخص می‌پردازد."

لئون باتیستا آلبرتی، معمار و نقاش فلورانسی (۱۴۷۲-۱۴۰۴) نخستین هنرمندی بود که رساله‌یی درباب طراحی و نقاشی نوشت. وازاری می‌نویسد: او از زندگی خود را یکسره بر سر مطالعهٔ زبان لاتین و آموختن فن معماری و نقاشی و بسیاری از هنرهای دیگر نهاد و ثمرهٔ عمر و هنر او کتاب‌های ارزشمندی بود که برای آیندگان به یادگار گذاشت. امروزه از هیچ‌یک از هنرمندان ما، حتی از آنان که دستی توانمندتر و کاردیده‌تر از آلبرتی دارند و آثاری فراوان‌تر از آثار او پدید آورده‌اند، نوشته‌یی این‌گونه در بر نگرفته‌اند. نوشته‌های آلبرتی چنان اثر ژرف و رشد دهنده‌یی در سخنان و نوشته‌های هنرشناسان پس از او داشته است که گفتی همگی هنر را از وی آموخته‌اند. هنرمندانی که نوشته‌های آلبرتی انگشت بدانها بر هنر آنان گذشته است در عمل دستی توانمندتر از او داشته‌اند با این همه پر پیشگاه نظریه‌های این نظریه‌پرداز توانا سر فرود آورده‌اند. نوشته‌های آلبرتی گواهی است بر آن که کلام بردی دورتر، ژرفتر و پایدارتر از هر ابزار دیگر دارد و اگر کتاب، دور از روی و ریا، شامل آگاهی‌های سودمند باشد، آرادانه به هر جا سفر می‌کند و خود را پذیرفتنی جلوه می‌دهد. به این اعتبار، دیگر چه جای حیرت اگر نوشته‌های آلبرتی را بسی پرآوازه‌تر از آثار او بیابیم و بدانیم که آثار نوشتاری او، بیش از آن چه با دست‌های خود آفرید، اسباب بلندآوازگی و سرفرازی وی را فراهم آورده است." آلبرتی در بخشی از رسالهٔ خود می‌نویسد: من معتقدم که هر نقطه، یک فیگور است. فیگوری که نمی‌توان

هنرجویان بسیاری را دیده‌ام که در آغاز شکوفایی هنر خود، به دامچالهٔ ثروت‌اندوزی فروغلتیده‌اند و همین لغزش سبب شده است که نه به مال و ثروت دست یابند و نه هنری ستودنی پدید آورند.» آلبرتی هنر نقاشی را به سه بخش تقسیم می‌کند و بر آن است که: «هنرمند این تقسیم‌بندی را از طبیعت و روش دیدن می‌آموزد. اول آن که اشیا و فیگورها مکانی را در فضا اشغال می‌کند و نقاش در شرح و بیان این فضا و به‌یاری خط‌های کنارنما، شئی و فیگور را با خط تعریف می‌کند. بعد درمی‌یابد که سطوح گوناگون یک مضمون هر یک در پلانی مشخص قرار دارند و با طراحی دقیق هر یک در جای خود، به ترکیب‌بندی دست می‌یابد. در مرحلهٔ نهایی رنگ و کیفیت‌های دیگر را در نظر می‌گیرد و از آن‌جا که هرگونه تغییر در این کیفیت‌ها در پیوند با نور است، در واقع به بازنمایی نور و روشنی می‌پردازد.» آلبرتی در رسالهٔ خود از نوشته‌های سیسرو پلینی و کوانتیلیان و افلاطون و دیوژن گرفته تا تجربیات هنرمندان هم‌روزگار خود سود می‌جوید.

جورجو وازاری یکی از بنیان‌گذاران نخستین آکادمی فلورانس بود که با حمایت کوزیمو مدیچی تأسیس شد. ریاست این آکادمی را میکلانژ به‌عهده داشت و هم او بود که از وازاری خواست تا سرگذشت هنرمندان را بنویسد. کتاب بزرگ «زندگی هنرمندان» اثر ماندگار جورجو وازاری، روایتی است که تاریخ هنر رنسانس، دست‌کم از دیدگاه آکادمی‌های زندگی‌نامه‌یی بر اساس آن بنا شده است. تاریخ‌نگاری وازاری در واقع گزاره و تاریخ پیشینه‌ها بود. شکل پیشرفت یک هنجار و آرمان هنری و نحوهٔ رسیدن آن به قله‌های کمال پس از یک دوران رکود هزارساله را به‌نمایش می‌گذاشت و به راه‌هایی که هنر دوران او برای بازگشت به هنر یونان و رم باستان پیموده بود می‌پرداخت. وازاری معتقد بود که هنر کمال‌پذیر است و هر نسل، آن را بر اساس و بنیان دستاوردهای پیشینیان اعتلا می‌بخشد. به بیان دیگر، وازاری در هنر به‌عنوان پدیده‌یی شبه‌علمی نگاه می‌کرد و از منظر او، هنرمند، دانشمندی بود که یافته‌های خود را بر اساس یافته‌های پیشگران استوار می‌ساخت. وازاری هنر را ثمرهٔ نظارهٔ دقیق و تقلید هنرمندانهٔ طبیعت می‌دانست اما قایل به تقلیدی بود که با فرم‌های آرمانی موجود در ذهن هنرمند نیز سازگار باشد. حاصل نهایی این نگرش و سازگاری می‌باید با شکوه و وقار نیز توأمان و گیرایی وصف‌ناپذیری پدید آورد که وازاری آن را decorum می‌نامید یعنی وفق یافتن با هدف و اندیشه‌یی که هنرمند در سر می‌پرورد و خیال تجسم بخشیدن به آن را دارد.

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ نوشته‌های وازاری آن است که روایت و نقدهنری را توأم می‌آورد. آن‌چه دربارهٔ دو مجسمهٔ داود، یکی اثر دوناتلو و دیگری میکلانژ نوشته، نمونه‌یی از نگرش و شیوهٔ نویسندگی او را به دست می‌دهد. می‌نویسد: «بسیاری از آثار هنری، در مکانی که ساخته شده و شکل گرفته‌اند بسیار زیبا جلوه می‌کنند اما هنگامی که آن‌ها را از کارگاه بیرون می‌برند و در نور و بلندی نصب می‌کنند، بارها از ویژگی‌های ارزندهٔ خود را از دست می‌دهند. این از دست‌رفتگی‌ها گاه چندان است که گفتی پیکره شکلی تازه به خود می‌گیرد. دوناتلو با آگاهی از این قاعده، پیکره‌هایش را چنان برمی‌آورد که دیدن همهٔ زیبایی‌هایی آن در کارگاه میسر نبود اما بعد از نصب‌شدن در جای مورد نظر، زیبایی آن دوچندان جلوه می‌کرد. وازاری با اشاره به مجسمهٔ داود اثر دوناتلو می‌نویسد: «این پیکره که نمونهٔ بی‌همتای زندگی بخشیدن به فلز سخت و بی‌روح است، چندان طبیعی و جان‌دار می‌نماید که گفتی دوناتلو نوجوانی زنده را قالب‌گیری کرده و پیکرهٔ او را از برنز ناب برآورده است... دوناتلو با این پیکره، هنری تازه به میان آورده بود. هنری از آن‌گونه که در بهنهٔ خاک نامی برای آن نبود و کوزیمو قدر آن را نیک می‌شناخت. مجسمهٔ داود پس از تبعید کوزیمو مدیچی، به مکانی که امروز در آن قرار دارد منتقل شد و در زمان ما، دوک کوزیمو دستور داده است تا بار دیگر آن را جابه‌جا کنند و اینک در انتظار جایگاه شایستهٔ خود در محوطه‌یی است که قرار است پشت کاخ ساخته شود، همان‌جایی که پیشتر پیکرهٔ شیرها را در آن نصب کرده بودند. دوناتلو پیکرهٔ مرمری داود را نیز تراشید که امروزه در سمت چپ

لئون باتیستا آلبرتی

آن را به دو یا چند بخش تقسیم کرد. پس عنوان فیگور می‌تواند به هر نقاشی که بر سطحی قرار گرفته و چشم قادر به دیدن آن است اطلاق شود. این نقاشی می‌تواند متصل باشد، خط را پدید می‌آورند. بنابراین، از دیدگاه نقاش، خط فیگوری است که طول آن می‌تواند به بخش‌های مجزا تقسیم شود اما بهای آن تقسیم‌شدنی است. سطح در نقاشی، آن بخشی است که فقط بواسطهٔ طول و عرض شناخته می‌شود و ربطی به ژرفا ندارد. ممکن است عده‌یی بگویند نقاش را با این مطالعات و جست‌وجوگری‌ها چه کار؟ اما من بر آنم که هر نقاش، اگر نخواهد بخواهد استادی بزرگ از کار درآید، می‌باید شباهت‌ها و تمایزهای سطوح تصویر را بشناسد وقتی که سطوح گوناگون تصویر را رنگ می‌کند باید بداند که آن را با رنگ خود توصیف می‌کند. در مورد پلان هم باید فقط به فکر فرمهایی که در یک پلان می‌بینیم باشد چنان که گویی پلان از شیشهٔ شفاف ساخته شده است. بدین‌سان، با یک هرم بصری می‌توانند از این شیشه عبور کند، در فاصله‌یی معین قرار گیرد و موقعیتی مشخص نسبت به کانون و مکانی معین در پیوند با تماشاگر داشته باشد. نقاش، هنگام نقاشی پلان، خود را در فاصله و موقعیت معینی قرار می‌دهد که مضمون نقاشی به بهترین وجه ممکن دیده شود.»

آلبرتی در بخش دوم رسالهٔ خود می‌نویسد: «نذر من به کسانی که می‌خواهند به هنر نقاشی روی آورند آن است که نخست آداب این هنر را بیاموزند. نخستین لازمهٔ است یافتن به بلندپایگی در نقاشی آن است که دلیل نام‌آوری پیشینیان را به‌جا آورند و از یاد نگذارند که همیشه مال‌اندوزی خصم سوگند خوردهٔ فضیلت بوده است. من

جورجو وازاری

محلی که ساخت لورنتزو دلا ویلیا در آن قرار داده نسب شده است. در این پیکره داود سر جالوت را زیر پای خود نهاده و فلاخنی را در دست دارد که با آن جالوت را از پای درآورد.

وازاری در شرح مجسمهٔ داود اثر میکلانژ، توصیف و روایت‌گری و نقد اجتماعی را به‌هم می‌آمیزد. فینک نهال هنر میکلانژ به شکوفه درنشسته بود و چندان که آبیاری او در سراسر ایتالیا بپیچد، شماری از دوستانش با نوشتن نامه‌های دلگرم‌کننده وی را به بازگشت به فلورانس تشویق کردند. دوستان میکلانژ زمینه‌یی فراهم آورده بودند تا قطعه مرمر بزرگی که رهائی مراز در برابر کارگاه لهپرا دل‌دومو افتاده بود در اختیار او نهاده شود. در این روزها پیرو سودرینی به‌عنوان فرمانروای مادام‌العمر فلورانس برگزیده شده بود و بارها درباره این قطعه سنگ و امکان آن که آن را در اختیار آنتونیو دا ویناچی بگذارد سخن گفته بود اما سرانجام رای خود را دیگر کرده و آن را به آندرئا کوسیناچی داده تا پیکره‌یی از آن بیرون کوسیناچی پیکرتراشی گزیده از اهالی سانمینیتو بود و عمر را در آرزوی آفریدن اثری ماندگار گذرانده بود اما با همهٔ مهارتی که داشت این سنگ را مناسب نیافت و در آن دست به‌شروع نمود. سپس از پیکرتراشان دیگر نیز این سنگ را آزموده بودند و همگی در آن بودند که نیاختن پیکره‌یی کامل از این سنگ ناممکن است. میکلانژ اما با این نظر مخالف بود. او نیز سال‌ها روز و شب درباره آن اندیشیده بود و بر آن بود که پیکره‌یی زیبا و بی‌شکوه در آن نهفته است. او را آرزویی جز آن در سر نبود که روزی به این سنگ بی‌اندام دست یابد و به همگان بنمایاند تا با هنر چگونه باید کرد. همین شوق دست یافتن به سنگ بود که دل او را گرم می‌داشت و وی را به فلورانس بازآورد. این قطعه سنگ صخره مانند نه بارو بلندی داشت اما پیشتر، پیکرتراشی به نام سیمونه دا فیه‌سولِه تراشیدن اندیشی نول اسا را از آن آغاز کرده بود و در مکانی که قرار بود پاها را بتراشد حفره‌یی بزرگ پدید آورده بود. این مرد از سرناآگاهی، سنگ را یکسره تباه کرده بود و به همین سبب هیچ پیکرساز دیگری دلبری پرداختن به آن را نداشت. اولیای کلیسای سانتا ماریا دل‌فیوره که این قطعه مرمر به آنان تعلق داشت آن را به گیشه‌یی گذاشته بودند. سنگ سال‌ها بی‌مصرف مانده بود و چنین می‌نمود که تا ابد باقی است به همان شکل بماند. میکلانژ پس از بازگشت به فلورانس بار دیگر سنگ را به دقت اندازه گرفت. می‌خواست مطمئن شود که در حساب خود اشتباه نکرده است و می‌تواند از آن شکل زیبا و بی‌اندام پیکری ارائسته بیرون آورد. میکلانژ در بررسی‌های خود با شادمانی دریافت که برخطا نرفته است و از اولیای کلیسا خواست تا سنگ را در اختیار او بگذارند. داود او در دل این مرمر نهفته بود. سودرینی و اولیای کلیسا هم از آن‌جاکه دیگر ارزشی برای این سنگ قایل نبودند با خواستهٔ میکلانژ موافقت کردند و آن را در اختیار او نهادند.

میکلانژ اینک مرمر را به چنگ آورده بود و می‌دانست که روی به کاری سترگ دارد. برآوردن پیکره‌یی با اندام از این سنگ زحمت کاری نه آسان بود و شرکت‌ها و گسیختگی‌های درون سنگ او را هراسان می‌کرد. نخست پیش نمونهٔ مومی داود جوان را با فلاخنی در دست تهیه کرد. پیکرهٔ داود در واقع نماد آرمانی والا و ارزشمند یعنی آزادی بود و همواره به فرمانروایان فلورانس یادآوری می‌کرد تا همچون داود از مردمان سرزمین خود حمایت کنند و با عدالت بر آنان فرمان برانند. میکلانژ ساختن پیکره را در کارگاه ساختمانی با دل‌فیوره آغاز کرد. نخست با برداشتن پاهما و داربست‌های پشت پیرامون سنگ را با تخته پوشاند و دیواری کشید تا هنگام کار کردن کسی او را نبیند و دهنش را نبوشند. سپس به تراشیدن سنگ پرداخت. سر آن داشت تا داد هنر را به تمامی بدهد. درون سنگ را می‌کاوید و سرانجام پیکرهٔ داود را از دل آن بیرون آورد همان‌گونه که پیشتر اشاره کردم سیمونه سنگ را تباه کرده و از قواره انداخته بود و این بی‌قوارگی مانع آن بود که میکلانژ مرمر را آن‌گونه که می‌خواست بپروراند. ناگزیر برخی از آثار قلم سیمونه را که به خوبی در کناره‌های پیکره آشکار است به حال خود رها کرد. میکلانژ با آفریدن پیکره‌یی زنده از سنگی که از ازل مرده بود بار دیگر معجزه کرد و با تحمیل کردن نظمی از آن‌گونه که خواستهٔ او بود کاری سترگ و ماندگار پدید آورد.

پیرو سودرینی بیش از همه از دیدن دستکار میکلانژ شادمان شد و هنگامی که استاد به تحویل کاری و پرداخت‌های پایانی آن سرگرم بود همچنان که عادت مردمان ظاهربین است برای آن‌که نظری ابراز کرده باشد به بینی بزرگ پیکره اشاره کرد و گفت «اگر اندکی از بزرگی بینی بکاهید سیمای داود دلچسبتر بهتر جلوه خواهد کرد.» میکلانژ چون درنگ هر بافت که بزرگنمایی بینی از آن‌روست که سودرینی از پایین به این پیکره می‌نگرد و پرسید که از آن‌جا هیچ بخش از پیکره چنان که باید متناسب دیده نمی‌شود. میکلانژ می‌دانست که شرح این مطلب سخت وقت‌گیر خواهد بود و چه‌بسا که هر پایان سودرینی آن را نپذیرد. از این رو برای خشنود کردن حکمران در حالی که به یک دست چکش و در دست دیگر قلم و اندکی خاک مرمر گرفته بود از داربست بالا رفت و چنین وانمود کرد که سرگرم تراشیدن بینی است. بی‌آن‌که دستی در آن ببرد اندک اندک سوده‌های سنگ را از لابی انگشتان به زمین می‌ریخت و پس از زمانی به پایین نگریست و به فرمانروا که به نظارهٔ او ایستاده بود گفت: «بهتر نشد؟» سودرینی با خرم پاسخ داد «خیلی بهتر شد. شما به آن زندگی تازه بخشیدید.» میکلانژ از داربست پایین آمد و در دل به حال خرمندانی که نسنجیده سخن می‌گویند و شرط هنر نگاه نمی‌دارند افسوس خورد.

هنگامی که پیکرهٔ داود از هر نظر آماده شد و میکلانژ از آن پرده برگرفت هنگان دریافتند که دستکار وی با اصالت فاخر خود همهٔ آثار کهن و نو، یونانی و رومی را بی‌فروغ کرده است. چنین می‌نمود که با داود، هنر پیکرسازی چهره نو کرده است.

وازاری در زندگینامهٔ دومنیکو گیرلاندایو نقاش فلورانسی (۱۴۹۴-۱۴۴۹) می‌نویسد: «گفته‌اند که دومنیکو در طراحی سیمائی انسان و مسنی روان داشت. هنگامی که در رم به طرح‌چی‌داری از آثار باستانی می‌پرداخت تنها به نگاه دقیق خود بسنده می‌کرد و هرگز از پرگار، خط‌کش و یا ابزار اندازه‌گیری دیگر بهره نمی‌گرفت. با این حال تناسب‌های طراحی‌های او بی‌نقص بود و همه درست و سنجیده می‌نمود در طرحی که به همین شیوه از آمفی‌تئاتر رم کشید، برای بازنمایاندن تناسبها مردی را

نیز ایستاده در کنار این بنای بلند تصویر کرد. هنگامی که پس از برگشت او استادان دیگر نقاشی‌ها را به دقت اندازه گرفتند با شگفتی دریافتند که طراحی دومیه‌یاو در کمال درستی بوده است."

کارل فن‌مندر (۱۵۴۸-۱۶۰۶) که او را وازاری هلند لقب داده‌اند با سرمشق قرار دادن شیوهٔ وازاری، زندگینامهٔ هنرمندان را نوشت و بر معیارهایی برای دست یافتن به زیبایی مطلق انگشت گذاشت. به دنبال نمونه در زندگینامهٔ پیتر بروگل، به ارتباط او با رنسانسیان، شوخ‌طبعی‌های او، صداقتش نسبت به طبیعت و محتوای برخی از آثارش اشاره کرده است. اگرچه آگاهی‌هایی که فن‌مندر بدست می‌دهد از نظر تاریخی و واقعیت چندان قابل اعتماد نیست با این همه یکی از معدود منابعی است که ما را از چند وجهی زندگی نقاشان پیشین، بخوبی نقاشان هلند، آگاه می‌کند. یکی از ویژگی‌های نوشته‌های فن‌مندر، پرداختن به جزییات است که نوعی تصویرگری زندگی اجتماعی آن روزها هم به شمار می‌آید. در زندگینامهٔ بروگل آمده است که: همگامی که هنوز در آنتورپ زندگی می‌کرد با زنی جوان آشنا شد. این زن با او زندگی می‌کرد اما آرزویش همه آن بود که با بروگل ازدواج کند و پیوندشان شکلی رسمی بیابد. بروگل هم می‌خواست او را به همسری بگیرد اما آن چه وی را از این ازدواج باز می‌داشت، احتیاط فرمان‌روایان زن به خروج‌گیری بود. بروگل وقتی اصرار زن را دید، چوب‌خط بلندی تهیه کرد و به وی عهد نهاد که یک چند، هر خروج او را با خط کردن خطی روی چوب، محاسبه‌گاری کند. اگر در موعد مقرر چوب پر نشده باشد از ازدواج کنند و اگر پر شده، سرنوشت ازدواج هم سنجی شود. این چوب خط خیلی زودتر از آن‌چه انتظار می‌رفت پر شد و از آن جا که بیوه‌ای پیر کهنک به بروگل آمده بود، بروگل با دختر او که بسیار جوان‌تر از بروگل بود ازدواج کرد. بروگل از قدیم با این خانواده آشنا بود و در جوانی، حسن دختری را که با او ازدواج کرد در بغل می‌گرفت و به گردش می‌برده در بخش دیگری از زندگینامهٔ بروگل آمده است که: هر سفر از هر جا چه پیرامون خود می‌دید طرح برمی‌داشت و در این کار چنان شهره‌ای یافته بود که می‌گفتند در سفرش به نواحی مقدسه کوه آلپ، تمام صخره‌ها و سنگ‌ها را بلعیده و در بازگشت روی بوم نقاشی خود تصویر کرده است. تماشای طبیعت، روستاییان، نقاشیهای دستی‌شان، رقص و پایکوبی‌شان، و عشوه‌گری‌شان برای بروگل اهمیت خاصی بود و همین‌ها را با شوخ‌طبعی و ریشخندی ثبت می‌کرد چرا که در هر دو شیوه دستی توانا داشت.

جیووانی پیترو بلوری (۱۶۱۵-۹۵) هم از پیروان سنت وازاری بود و در شناساندن هنرمندان به تاریخ هنر نقش ارزنده‌ایفا کرد. به عنوان نمونه، زندگی و هنر کارپاچیو پرداخت که این هنرمند زیر غبارهای فراموشی از یاد رفته و آثارش در میان آثار تقلیدکنندگان می‌شمار گم شده بود. بلوری می‌نویسد: «کارپاچیو چهره‌ی گندمگون، مو و ابروی سیاه و چشمهای میشی داشت. لباسی از مخمل گران‌بها به تن می‌کرد اما وقتی این لباس را می‌پوشید دیگر این را از تن بیرون نمی‌آورد تا آن که بپوسید و به شکل کهنه‌پاره از تن‌اش بردارد.»

تا اواخر سدهٔ هفدهم تاریخ‌نگاران از سر عافیت یا ناگاهی، تعصب‌آمیز نسبت به انگیزه‌های ملی و میهنی خود می‌نوشتند و همواره نگاهشان معطوف به فرهنگ برگزیدگان و بخشگان سرزمین خود بود اما در پایان این قرن، نویسندگانی همچون یوآخیم ساندرات، فیلیپو بالدینوچی، آندره فلیبین و راجر دپیل با نادیده انگاشتن سنت نیاکان خود به آثار هنرمندان سرزمین‌های دیگر نیز پرداختند و برای نخستین بار به زندگی هم اشکال داده شد تا در متن تاریخ هنر حضور یابند. نوشته‌های این نویسندگان راه را برای تاریخ‌نگاران قرن هجدهم و پژوهشگرانی همچون وینکلمن هموار کرد.

یوهان یوآخیم وینکلمن (۱۷۱۷-۶۸) بی‌تردید یکی از پایه‌گذاران تاریخ‌نگاری و نقدهنری است. وینکلمن دو قرن بعد از وازاری به شکلی جدی و حرفه‌ای به تاریخ‌نگاری هنر پرداخت. آن را از یادداشت‌نویسی و زندگینامه‌نویسی فراتر برد و به آن هویتی تازه بخشید. وازاری معتقد بود که هنر با آثار میکلانژ به اوج کمال خود رسیده است اما در زمان وینکلمن، هنرمندانی همچون میکلانژ و هم‌سلان او بر زیر آوارهای دو قرن تقلید و نزول آفرینش هنری و مانده آن چه باروک نامیده می‌شد، خفته بودند. وینکلمن می‌خواست با احیای تاریخ هنر بر اساس شالوده‌های معتبر، هنر دوران خود را از پیشینهٔ باشکوهی که داشته آگاه کند و آن را اعتلا بخشد. نمی‌خواست نقاشان هم‌روزگارش خود را به تقلید از میکلانژ و رافائل قایل و قانع کنند. معاصران وینکلمن همه به این نتیجه رسیده بودند که برای دگرگون کردن و بازسازی هنر روزگار خود و پدید آوردن هنری که فراخور جهان مدرن باشد، چاره‌یی به جز بازگشت به عهد کهن و یونان و روم کلاسیک باقی نمانده است. افزون بر این، وینکلمن دریافته بود که تاریخ‌نگاران در سراسر دو قرن پیش، به تقلید از وازاری نوشته‌اند و اکنون زمان آن رسیده است که طرحی نو درافکنده شود و روایتی تازه بمیان آید.

وینکلمن در تاریخ‌نگاری مورد نظر خود با دو مسألهٔ اساسی روبه‌رو بود. اول آن‌که می‌خواست تمام عمل تاریخی و قطعی، از جمله شرایط سیاسی، اجتماعی، زیست‌شناختی و حتی آب‌وهوا را تجزیه و تحلیل کند. معتقد بود که در مطالعهٔ روند هنر، حتی نقش شرایط اقلیمی و هوی در پیدایش و رشد یک سبک هنری را نیز باید در نظر گرفت و ناگفته پیداست که دریافت و تحلیل این شرایط به ادراک کامل طبیعت سبک‌ها و مشرب‌های هنری موکول بود. دوم آن‌که می‌خواست به شیوه‌یی تحلیل گرانه و توصیفی، به نقشی که تاریخ نگاران به‌عنوان نظاره‌گر آثار هنری ایفا کرده‌اند بپردازد از این رو، وینکلمن روایت تازه‌یی از تاریخ هنر را آغاز کرد که بخشی از آن پیشتر در روایت وازاری آمده بود و برای همین هم هست که دریافت اهمیت و نقش تاریخ‌نگاری وینکلمن بدون به‌جا آوردن اهمیت نوشته‌های وازاری و سنتی که دو قرن پیش بنیان نهاده بود میسر نیست. تاریخ روشمند وینکلمن فشرده و پالودهٔ تمام الگوهای پیشین شمرده می‌شد و از دوران یونان کهن تا دوران باروک را در بر می‌گرفت. روش نیازشناسی هنر یونان وینکلمن مثال‌وارهٔ تاریخ‌نگاری تمام دوران‌ها بشمار می‌آید و کتاب تاریخ هنر کهن او که در ۱۷۶۴ منتشر شد نخستین تاریخ هنر به‌معنای واقعی کلمه است. وینکلمن نخستین هنرشناسی بود که مفهوم «تاریخ فرهنگی» را بر سر زبان‌ها انداخت و گنجینهٔ هنر را در بطن و بستر اجتماع و فرهنگی که پدید آورندهٔ آن شناخته می‌شد قرار داد. وینکلمن با رساله‌یی که در ۱۷۵۹ نوشت و با شکلی که به شرح و تفسیر مجسمه‌های یونان کهن پرداخت، یکی از ابزار و شیوه‌های نقد هنری را هم ابداع کرد. در آن نخستین قوی‌بنده‌یی بود که اندیشهٔ یکپارچگی و انسجام و سادگی را در تفکر و سطح کرد. وینکلمن برای فرزیابی آرمانی، اهمیت بسیار قایل بود و می‌کوشید تا با تمام دشواری‌هایی که در راه تصور کردن و اندیشیدن به زیبایی آرمانی و دیگر ارزش‌های آرمانی وجود داشت، رها از تفاوت‌های فیزیکی و فرهنگی، به این مثال‌واره بپردازد. وینکلمن شکلی از زیبایی آرمانی را در پیکره‌های یونان کهن می‌دید و با آن که اعتقاد داشت که دست‌های هنرمندان یونان کهن به فیگورهایی هستی بخشیده‌اند که از نیازهای انسانی مبرا نبوده‌اند با این حال هیچ‌یک را نمونه و حد اعلای زیبایی بشمار نیاورد. زیبایی آرمانی نزد او یک مفهوم انتزاعی و راز سر به مهری بود که هرگز تجسم نیافت. این زیبایی در انسان‌های عادی یافت نمی‌شد و تنها راه دست یافتن به آن روی آوردن به ایماژهای ذهنی خدایان و قهرمانها بود. وینکلمن می‌گوشید تا بتنی را که بهدست خود از ترکیب دو مفهوم زیبایی آرمانی و مجسمه‌های یونان کهن تراشیده بود با مضامین روزگار خود تطبیق دهد و این کاری دشوار و حتی ناشدنی بود. می‌نویسد: «سلیقهٔ خوب که امروز بر سراسرِ جهان متداول شده است، نخستین بار زیر آسمان یونان هستی یافت. آن چه از ابداعات مثل گویا کهن به آن سرزمین برده شد، بذری بود که می‌بایست در آن سرزمین به بار بنشیند و شکل و هویت خود را پیدا کند. گفته‌اند که میوه‌ها این سرزمین را می‌گزیدند و تنها راه کسب بزرگی و افتخار در هنر، اگر نیان یونانی آن وجود داشته باشد، تقلید از هنر عهد کهن است. می‌گویند ادراک آثار هومر در واقع ستایش اوست. این گفته در مورد آثار کهن، بویژه آثار یونانیان نیز صادق است. باید آن‌قدر با آن آشنا شد و الفت گرفت که بتوان مانند یک دوست و همنشین با آن زندگی

کرد و ارزش‌ها را اندکاندک بازشناخت. آن‌چه دربارهٔ مجسمه‌سازی یونان گفته شد، می‌باید دربارهٔ نقاشی آن سرزمین و آن دوران هم گفته شود. اما گذر زمان و وحشی‌گری انسان‌ها نه‌تنها ما را از دیدن این آثار زنده محروم کرده بلکه داوری کردن دربارهٔ آن‌ها را نیز دشوار ساخته است. یونانیان با پرسپکتیو و ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی درست آشنا نبودند اما توان بازنمایی آنان بی‌مانند بوده.

در سدهٔ هجدهم نوعی بازنگری در هنر آغاز پیشین و توجه به هنر و فرهنگ ملل دیگر رواج یافت. یکی از عواملی که این اندیشه‌ها را هستی داد، پیدایش موزه‌هایی بود که یکی پس از دیگری در شهرهای عمدهٔ اروپا تأسیس می‌شد. وانکلمان، ون‌گوته یکی از نخستین شاعران تأسیس موزه در اروپا بود و او هم مانند بسیاری از هنردوستان و فرهیختگان دیگر، موزه را مکانی مقدس می‌شمرد و شیفتهٔ فضای پروقار آن بود. گوته در سال ۱۷۶۸ به دیدن موزهٔ درسدن که مجموعهٔ نفیسی از آثار هنری متعلق به دربار را در خود جای داده بود رفت. فشرده و نقل به مفهوم شرح مفصلی که گوته دربارهٔ این مکان و تأثیرات مراسم شبه‌آیینی آن نوشت چنین است: سرانجام ساعت‌های بی‌قراری و انتظار با گشوده‌شدن درهای موزه به پایان آمد و از همان زمان احساس مستایش من بر انتظاراتم پیشی گرفت. سالن وسیع با کف صیقل خورده و آثاری که با نظمی خاص به نمایش گذاشته شده بود، قاب‌های نو و طلاکاری شده و بالاتر از همه سکوت سنگینی که برهمه جا حاکم بود، احساسی باشکوه مانند احساس وارد شدن به بارگاه پروردگار را در فضا می‌پراکنده گونه که این گونه شیفتهٔ پدیدهٔ موزه بود و چشم به بی‌آمدهای فرهنگی آن داشت، سی سال بعد، با دیدن آثاری که ناپلئون بعد از کشورگشایی‌ها و یغماری‌های خود از کشورهای دیگر به فرانسه می‌آورد و در موزهٔ لوور نه به‌عنوان اثر هنری بلکه به نشانهٔ پیروزی‌های خود به‌نمایش می‌گذاشت و با آن فخر می‌فروخت، دریافت که ساختن هر موزه و انباشتن آن از آثار هنری به قیمت ویرانی و نابودی شهرها و چپاول منابع فرهنگی و هنری سرزمین‌های دیگر تمام می‌شود.

بی‌تردید یکی از اندیشمندانی که بر روند هنر بعد از خود تأثیر گذاشت و آن را به راهی تازه کشاند، امانوئل کانت، فیلسوف آلمانی بود که پایه‌گذار فلسفهٔ انتقادی شناخته شده است. کانت با درهم آمیختن فلسفهٔ واقع‌ و لایب‌نیتز با طبیعت‌پرستی‌های روسو و اندیشه‌های هیوم دربارهٔ اصل معرفت، فلسفهٔ خود را پدید آورد. او معتقد بود که ذهن تابع اشیا نیست بلکه این اشیا و مدرکات است که تابع ذهن و قوهٔ معرفت انسان است. کانت بر آن بود که انسان از لحاظ زمانی، معلوماتی مقدم بر تجربه ندارد و تمام معلومات او با تجربه آغاز می‌شود اما منظور این حرف آن نیست که منشاء تمام آگاهی‌های انسان تجربه است چراکه آگاهی‌های انسان ترکیبی است از آن چه حواس او از جهان بیرون دریافت می‌کند و آن‌چه قوهٔ عاقلهٔ خود او بر اثر تجربهٔ همین محسوسات خارجی، به آن می‌افزاید. متقد داوری‌ه کانت در سال ۱۷۹۰، بیست سال پس از درگذشت وینکلمن منتشر شد. کانت بر آن بود که سنجش سلیقه، یعنی توانایی داوری کردن سلیقه‌ها امری همگانی است و انقلاب در انتقاد با قطعیت کردن دربارهٔ امور خاصی است که مردم در مورد آن به توافق نسبی رسیده‌اند و معمولاً با رأی‌گیری انجام می‌شود. کانت برای روشن کردن این که چرا سنجش داوری امری همگانی است می‌گفت: داوری‌های سلیقه و پسند به‌دو اصل بنیادین ربط پیدا می‌کنند یکی مطلق نظری، یعنی آگاهی از چند و چون پدیده‌ها آن‌طور که هستند و دوم ذاعلاقگی‌انه، یعنی آگاهی از این که چگونه باید باشند. کانت معتقد بود که داوری کردن دربارهٔ اثر هنری معادل داوری کردن دربارهٔ هدفمندی طبیعت است و در هر دو مورد انسان بر مبنای زیبایی قضاوت می‌کند، چه زیبایی طبیعی باشد و چه زیبایی هنری. کانت در نظریه‌های خود تمایزی میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری قایل نشده است و معتقد است که طبیعت زیباست چراکه همانند هنر است.

در انگلستان به گفتمان هنر و سنجش هنری به شکلی محافظه‌کارانه‌تر پرداخته می‌شد. جاشوا رینولدز نخستین مدیر آکادمی سلطنتی هنر لندن نه منتقد هنری بود و نه نویسنده و تاریخ‌نگار هنر اما آن‌چه در سخنرانی‌های خود به آن می‌پرداخت شکل نقد هنری سنت‌گرایانه را به خود می‌گرفت. همواره بر پاره‌ای از سرچشمه‌ها و سرمشق‌ها نقاشی و آموزش منظم و دقیق هنر تأکید می‌کرد و پیشنهادی از [illegible] درباره هنر میکلانژ و رافائل ممتاز بود که تأثیر میکلانژ از شخصیت و کیفیتی ممتاز و بی‌همتا برخوردار است و به نظر می‌آید که ریشه در ذهنیت و اندیشه‌یی دارد که به سبب گستردگی و ژرفا به‌هیچ چیز بیرون از خود نیاز ندارد. اما مواد و مصالح نقاشی رافائل اغلب عاریتی است و تنها ساختار اصیل آن‌ها به خود رافائل تعلق دارد. رینولدز در پانزده سخنرانی که در طول نیست سال ایراد کرد، دیدگاه خود را بی‌آن‌که گذر زمان دگرگونی چشم‌گیری در آن‌ها پدید آورده باشد، ابراز داشت. رینولدز معتقد بود که نقاش نباید دقیقاً موبه‌مو از طبیعت تقلید کند. در نقاشی، بی‌نقصی‌ها و کمالی هست که در فراسوی آن‌چه می‌تواند تقلید طبیعت نامیده شود قرار می‌گیرد. نقاشی که طبیعت را تقلید می‌کند هرگز نمی‌تواند اثری بزرگ و ارزنده پدید آورد. هرگز از او برنمی‌آید که نیروی تصور را از نفا دهد و دل تماشاگر را گرم کند. آرزوی نقاشی که از نبوغ برخوردار است آن نیست که با دقت و درستی تقلید خود دیگران را متحیر کند، او باید به یاری اندیشه‌های خود ذهنیت انسان‌ها را امتلا بخشد... آنان که امروز خود را مدرن می‌نامند، فرصتی بیش از هنرمندان کهن به توان خود اعتماد ندارند و از نیروی مافوق تصوری که در هنر نهفته است آگاه نیستند. این ویژگی به هر زبانی که بیان شود، مضمونی واحد دارد. gusto grande ایتالیایی، beau ideal فرانسوی و great style انگلیسی همه القاب گوناگون یک کیفیت واحد است. این وفاق و اشتیاق روشنفکرانه است که هنر نقاشی را ارزشمند می‌کند و تفاوت‌های او را با یک مکانیک نمایان می‌سازد... اگر در آن‌چه طبیعت می‌نمایاند، با دقت بنگریسته شود، نقایص و کاستی‌های آن نمایان خواهد شد. زیباترین فرم‌ها هم از پاره‌یی نقایص برکنار نیستند اما چشم همه این نقایص را نمی‌بیند. آن چشمی می‌تواند عدم کمال را دریابد که به مداقه و سنجش فرم عادت کرده باشد. این دقت و سنجش، نخستین کناری است که نقاش می‌باید به آن بپردازد. اگر منظور فریب دادن چشم‌ها باشد، یک نقاشی دقیق می‌تواند موفق باشد اما هدف فریفتن چشم نیست. نقاش می‌خواهد با اندیشهٔ تماشاگر پیوند داشته باشد... من می‌خواهم این جاشناسی را در شما هستی دهم و درانگیزم. رینولدز معتقد بود که در هنر منظور از نوآوری و آفرینشگری، ابداع مضمون نیست. این کار شاعران و تاریخ‌نگاران است. در مورد گزینش هم هیچ مضمونی را نمی‌توان یافت که کاملاً مناسب باشد و همگان آن را بپسندند اما آن مضمونی ارجحیت دارد که یا در پیوند با عملی قهرمانانه باشد، یا فرد و مصیبت قهرمان را تصویر کند و یا در پیوند با رفتار یا انسانی باشد که مردم به آن توجه دارند و می‌تواند همدلی همگان را برانگیزد.

در قرن نوزدهم، فلسفهٔ آلمان شامل یک سیستم متافیزیکی بر اساس آرمان‌گرایی‌های رایج بود و فایده‌ زمینهٔ تمامی واقعیت انگاشته می‌شد. آغازگر این نگرش هگل بود. به‌عبارت می‌توان گفت که هیچ اندیشمندی به اندازهٔ هگل بر رویدادهای جهان بعد از خود تأثیر نگذاشت. هگل با نقد اندیشه‌های امانوئل کانت و تأثیرگذاری خود بر کارل مارکس، نه‌تنها سیر فلسفهٔ اروپا بلکه سیر تاریخ جهان را دگرگون کرد. هگل روح و ذهن را مبدا و منتها و آفرینندهٔ هر چیز می‌دانست و با تبحری که در فلسفه داشت، حقیقت جهان و معنا و روح و مادیات را مخلوق ذهن و روح جلوه می‌داد. معتقد بود که فایده، معنوای واقعی هنر است و فرم، حاصل شکل‌گیری موارد وابسته به احساسات است. هنر باید این دو وجه را همزاکند و در یک تمامیت آزاد و سازگار گردآورد. نگرش هگل به شکلی آشکار در پیوند با سنت کهن و معلوم اروپایی بود که بر محور جست‌وجو دربارهٔ طبیعت فرم و معنا می‌گشت و ریشه‌های آن به روزگار افلاطون و ارسطو می‌رسید. از دیدگاه هگل، تمام نقش اصلی را در فلسفهٔ هنر ایفا می‌کرد. این نگرش در زیبایی‌شناسی او که از ۱۸۲۰ تا ۱۸۲۰ به‌صورت سخنرانی‌هایی در باب هنرهای زیبا در دانشگاه برلین ایراد کرد دیده می‌شود. در تاریخ فلسفه‌یی که هگل برای خود ساخته و پرداخته بود، نوعی همسانی و توازی با

اندیشه‌های او دربارهٔ ظهور و رشد تاریخی هنر دیده می‌شود. تصویری که هگل از هنر در ذهن داشت، ساده‌تر از اندیشه‌های او دربارهٔ فلسفهٔ زیبایی بود. او به‌طور کلی هنر را یک پدیدهٔ درجه دو یا سطحی می‌دانست. در دایرهٔ اندیشگی او، هنر در نهایت رسانه و ابزار وابستهٔ اندیشیدن شمرده می‌شد. کشش هگل به سوی زیبایی، در تضاد با اندیشه‌های پیشگامان و کانت، به چارچوب اثر هنری محدود می‌شد نه به تصور هنری یا زیبایی که ممکن است در طبیعت یا صنایع هم دیده شود. از دیدگاه او فضای زیبایی‌شناختی هنر شکلی از نمادگرایی بود که اصل و اساس و کارکرد تاریخی آن در پیوند با بازنمایی و بیان الهیات به شکلی مادی است. از دیدگاه کانت، زیبایی‌شناسی و حرمتوری شکل‌های شناخت و متمایز آگاهی و تولید دانش شمرده می‌شدند اما هگل معتقد بود که زیبایی‌شناسی چیزی جز بازتاب کوچهای معقولات و دریافتی‌ها نیست. فلسفهٔ هگل در واقع چالشی بر ضد تلاش‌های کانت برای گسستن از کلاسی‌سیسم محسوب می‌رفت و به نوعی بازگشت به اندیشه‌های پیش از کانت تعبیر می‌شد.

زیبایی‌شناسی هگل شامل دو نظریهٔ کلی است. یک جا به این مقوله می‌پردازد که چگونه اثر هنری، ذهن را از سیطرهٔ فشارهای آزاردهنده رها می‌کند و جای دیگر مسألهٔ جذب هنر گذشتگان و فرهنگ‌های دیگر در اندیشه‌های معاصر را مطرح می‌کند. هگل دو معنی بودن نقاشی را نوعی نقص و عدم کمال در پیوند با آن‌چه قصد بازنمایی آن را داشت تلقی می‌کرد. به بیان دیگر دیدنی بودن نقاشی را در سنجش با واقعیت محسوس، دلیل کامل نبودن نقاشی می‌دانست. هگل بر آن بود که کاهش دادن ابعاد سه‌گانه به یک سطح صاف و مستوی، در اصل و اساس نوعی گرایش تلویحی است به درون‌گرایی است. از آن‌جا که بیرون را مختصر می‌کند و به آن اجازه نمی‌دهد تا خود را به تمامی بنمایاند، می‌تواند به نوعی درون‌گرایی فضایی تعبیر شود. محتوای نقاشی، همان زندگی معنوی درونی است که در جهان واقعی با قرم‌رفتن در خود و گسستن از جهان بیرون حاصل می‌شود و در حالت کامل بازنمایی، با نمایش ذهنیات از اضداد خود پرده برمی‌گیرد. نظر هگل دربارهٔ نقاشی این بود که زیبایی اثر هنری تنها درحات سامان‌دهی یا انسجام است. هیچ‌یک از عناصر یک اثر هنری، بی‌جان و سرخود یا از سر تصادف و به شکل غیرعقلانی نمایان نمی‌شوند. او از این هم فراتر می‌رفت و نقاشی را نوعی تلاش برای آرمانی کردن مضمون می‌دانست. معتقد بود که نقاش باید در قیمومت نمایش یک تار مو، یک خال و یا خراشیدگی کوچک باشد تا می‌باید مضمون را در شکل و هیأت کلی و فردیت خود تصویر کند. نقاشی که سیمای کسی را به گونه‌یی سطحی و ظاهری بازنمایی کند یا نقاشی که کارش نظرهٔ درون‌بینی است و ویژگی‌های روح مضمون را تصویر می‌کند، تفاوت بسیار دارد.

همان‌طور که پیشتر هم گفتیم، تا نیمه‌های قرن نوزدهم، جز در پاره‌یی موارد پراکنده، تاریخ‌نگاری و نقد هنری دست در دست هم حرکت می‌کردند و نقد هنری در واقع بخشی از تاریخ‌نگاری و زندگینامه‌نویسی به‌شمار می‌رفت. اما از این زمان پرداختن به اثر هنری به عنوان یک پدیدهٔ قائم به‌ذات متداول شد و آغازگر این حرکت شارل بودلر شاعر فرانسوی بود که به حق «پدر نقدهنری مدرن» نام گرفته است. بودلر بر ضد بررسی‌های سرد و بی‌روح و ریاضی‌گونهٔ آکادمیک به پاخاست و بر آن بود که عصری باید شگفت‌انگیز و شاعرانه باشد.[۴] بودلر با نقدی که بر آثار هوراس ورنه، یکی از نقاشان مشهور فرانسوی که هنر خود را به تصویر کردن صحنه‌های جنگ محدود کرده بود، نوشت نه‌تنها بر میثاق‌های نقد هنری روزگار خود، بلکه بر نقاشی رسمی آن زمان هم حمله برد: «هوراس ورنه سربازی است که تمرین نقاشی هم می‌کند. اما من از هنری که نقش طبل را بدیهه‌سازی کند متنفرم. من از بوم نقاشی که گل‌ولای پورتمه رفتن اسب‌ها بر آن پاشیده شده باشد نفرت دارم. من از پرده‌یی که صدای تپانچه از آن شنیده شود نفرت دارم چراکه از جنگ و از تنش متنفرم. من از نیروی پلیس و از آن‌چه با صدای اسلحهٔ خود، آرامش و سکوت را برآشوبد نفرت دارم. من از هوراس ورنه متنفرم چراکه تصویرهایش ربطی به نقاشی ندارد. آن‌چه او انجام می‌دهد در واقع نوعی استمناء حق‌به‌جانب و گاه‌گاهی با رنگ است. کارهایش خارشی است بر پوست

طرحی که راسکین در ۱۸۷۳ از چهرهٔ خودش کشیده است

فرانسه. برای آن که تعریفی از هوراس ورنه به دست داده شود، باید گفت که آن‌چه او انجام می‌دهد مطلقاً آنتی‌تز نقاشی است. او شیک و مد روز بودن را جایگزین طراحی، و بداهه‌پردازی را جایگزین رنگ و ترکیب‌بندی کرده است... می‌گویند در ملاقات هوراس ورنه با پیتر کورنلیوس، ورنه هر چه از تعریف و تعارف در چنته داشت نثار کورنلیوس کرد تا مگر تعریفی دربارهٔ کارهای خود از او بشنود اما کورنلیوس فقط یک بار او را ستود. و آن هم در پیوند با ظرفیت ورنه در نوشیدن مشروب بود. راست یا دروغ. این روایت، حقیقت شاعرانهٔ خود را دارد و حالا باز هم بگویید آلمانی‌ها مردمان ساده‌یی هستند. بی‌تردید بسیاری از مردم، دربارهٔ هوراس ورنه و آثارش نظری همسان من دارند. در هر جملهٔ این نوشته، ضمیر «من» به جای «ما» آمده است، «ما»ی گسترده اما نامریی، یعنی تمامی یک نسل تازه که از جنگ و فریب و استهزاء مردم نفرت دارد.»

شارل بودلر در «نقاشی زندگی مدرن» با اشاره به تصویرگری‌های کنستانتین گایز نوشت: «طبیعی و طبیعی‌تر از طبیعی، زیبا و زیباتر از زیبا، شگفت‌انگیز و سرشار از زندگی پرتاب و تپش، چیزی همانند روح آفرینشگر آن... گایز در جست‌وجوی کیفیتی است که باید به من اجازه بدهید آن را «مدرنیته» به نامم چراکه واژهٔ دیگری برای این مفهوم به ذهنم نمی‌رسد. مراد من از مدرن پدیده‌یی است که ناپایدار و گذرا است، گریزنده و احتمالی است، یک نیمهٔ هنری است که نیمهٔ دیگر آن جاودانه و تغییرناپذیر است.

در انگلستان، جان راسکین به شکلی محافظه‌کارانه بر قلمرو نقد هنری حکم می‌راند و با کتاب چهارجلدی خود، «نقاشان مدرن»، یکی از تأثیرگذارترین منتقدان قرن نوزدهم لقب گرفت. راسکین یکی از معتبرترین و بانفوذترین منتقدان روزگار خود شمرده می‌شد و از ورد زبان گرفته تا مارسل پروست، تقریباً نویسنده و هنرمند برجسته‌یی یافت نمی‌شد که ستایشگر توان راسکین در نقدهنری نباشد.[۵] تولستوی،

برنارد شاو و گاندی معتقد بودند که راسکین یکی از اصلاح‌طلبان راستین روزگار خود بوده است. راسکین سالی سه روز را برای هنر می‌گذارد. در نقدی که درباره نقاشی «کشتی برده‌گان» او نوشته آمده است که: «غالب‌ترین دریایی که ترنر تا به حال نقاشی کرده و بعطور کلی غالب‌ترین دریایی که به‌دست انسان تصویر شده، دریایی است که در «کشتی برده‌گان» دیده می‌شود... در چشم‌اندازی از غروب در آتلانتیس اطلس، بعد از توفان سهمگینی که اندکی فرونشسته است، لبرهای باران‌زای از هم گسیخته، در خطی سرخ بسوی حاشیهٔ شب می‌روند تا خود را در درون آن گم کنند. آن چه از سطح دریا در پرده نقاشی نمایش داده شده به مرزبندی دوپر آسمانگی بزرگ محدود شده است. این برآمدگی به رقصی آرام بر پهنهٔ دریا شباهت دارد و چنان است که گفتی دریا پس از شکنجهٔ توفان، نفسی عمیق می‌کشد. در میان این دو مرز، آتش غروب بر دریا می‌بارد و آن را با انوری ترسناک اما پرشکوه رنگ می‌زند... در طول این راه و در آتش‌زار موج‌های کوتاه در شکل‌های خیال‌انگیز از تاریکی بیرون می‌آیند و هر یک سایه‌ای محو و مبهم بر کفه‌هایی که در نور نمایانده شده برجا می‌گذارند... کشتی در میان روشنی دریا نمایان است و لبرک باریک بادبان آن خطی از خون بر آسمان می‌نویسد. کشتی بعنوان برده‌داری است که ناگزیر برده‌گان خود را به دریا ریخته است و سطح دریا پوشیده از اجساد مرده‌گان است.»

یکی دیگر از نویسندگان انگلیسی که در زمینهٔ نقد هنری هم از شهرتی نسبی برخوردار بود والتر پیتر (۱۸۳۹-۱۸۹۴) است. پیتر استاد توصیف فضای تصویر بود. در جوانی شاگرد دی راسکین را کرده بود و به تأثیر از آرمان‌گرایی‌های او درباره هنر و با نثری فاخر و فاخر می‌نوشت. بسیاری از هم‌عصرانش، از جمله اسکارواید، شیفتهٔ نوشته‌های او بودند و تی اس الیوت، در ۱۹۳۰ در مقاله‌یی که پیرامون آثار پیتر نوشت او را «فرهیخته برجستهٔ آکسفورد و از صحابهٔ ماتیو آرنولد» نامید. از دیدگاه والتر پیتر، مذهب مردم با احساس و متافیزیک بود. مروری که پیتر در ۱۸۶۹ بر آثار لئوناردو دا وینچی نوشت یکی از آثار برجستهٔ اوست. در این نقد با اشاره به تابلوی مشهور موناليزا آمده است که: «زیرکوند به معنای واقعی شاهکار لئوناردو است و نمایشگر بخشی از نگرش و اندیشه و کار این هنرمند بزرگ بشمار می‌آید. از نظر اشاره‌گری تنها نمادخوانی‌های دوره نوان همسنگی آن را دارد. در این اثر هیچ نمادگرایی خاصی که تأثیرات رمزوراز وافر آن را برآشوبد دیده نمی‌شود. همهٔ ما با چهره و دست‌های این فرنگور که در دایره‌یی از کوه‌ها و صخره‌ها بر صندلی مرمرین نشسته است آشنا هستیم. شاید بتوان گفت که از میان آثار مانده از قدیم، تنها تصویری است که گذشت زمان از گرمی و گیرایی آن نکاسته است... تصویری که این گونه اعجاب‌انگیز در کنار ابدیها قد برافراشته. بیان آرزوهای هزار سالهٔ مردمان است... زیبایی او از درون به بیرون و گوشت و پوست ساخته و پرداخته شده و نماد بر هم انباشتن سلول به سلول اندیشه‌های شگرف و خیال‌پردازی و شور و شوق بدیع است. یک لحظه او را کنار الهه‌های پونان یا زنان زیبای عهد کهن بگذارید و ببینید که چگونه زیبایی آنان را بی‌اثر و رنگ می‌کند. او کهن‌سال‌تر از سنگ‌هایی است که در میان آن‌ها نشسته است... بسان خون آشامی است که بارها مرده است و با رمز و راز گور آشناست... بی‌تردید از بانو موناليزا بر می‌آید که هم تجسم رویاپردازی کهن باشد و هم نماد اندیشهٔ مدرن.»

اگر شارل بودلر و جان راسکین را منتقدان محافظه‌کار بدانیم، بی‌تردید باید گیوم آپولینر را منتقد پیشرو نامید. آپولینر مشوق سوگندخوردهٔ هرگونه نوآوری بود. هنر پاکاسو، همرمنداله نسبت به زندگی مدرن را می‌ستود و در شعر خودش هم بر عناصر نوآوری و ابداع تأکید می‌ورزید. آپولینر برای چندین مجله و روزنامه نقد هنری می‌نوشت[۴] و با نگرش و قلمی شاعرانه، شرح کوتاهی از آثار هنری مورد نظر خود را بدست می‌داد. آپولینر از نخستین منتقدانی بود که با نگاهی جدی در آثار هنرمندان زن نگریست و آنان را از حاشیه‌ها به متن آورد. آپولینر در مروری بر آثار ماری لاکاسا نوشت: «ماری لاکاسا برخلاف ظاهر تابلوهایش، نقاش و تصویرگر مفهوم صرف نبود. آن چه در آثار این زن دیده می‌شود استعداد خاص اثبات ترین زنانه‌ترین حالت‌های زنانه است. ارزنده‌ترین وجه نقاشی لاکاسا آن است که ابزاری برای اندازه‌گیری حساسیت زنانه در اختیار عشاق می‌گذارد. با این همه بسیاری از آثارش فهمی از ارزش‌های هنری هم نیست و همین ویژگی، توجیه کنندهٔ شهرت او در فرانسه و امریکا است. این را هم اضافه کنم که من آن سلسله از نقاشی‌های ماری لاکاسا را که در آن‌ها کودکان را هم تصویر کرده است دوست نمی‌دارم.» نقدهای آپولینر از انگیزه‌های ژورنالیستی مایه می‌گرفت و در شرح و بیان موقعیت پیچیده‌یی بود که خود منتقد هم بخشی از آن شمرده می‌شد. او با هنرمندان نشست و برخاست داشت و نه‌تنها با شکل آثار که با اندیشه‌های آنان هم آشنا بود. اما کمتر دیده می‌شد که به تعبیر و تفسیر کارها بپردازد.

شاید نام برتن از اسکارواید به عنوان منتقد هنری اندکی دور از ذهن باشد اما نظریات این نویسندهٔ توانا دربارهٔ نقاشی، یکی از منابع معتبر مطالعهٔ این هنر بشمار می‌آید. اسکارواید معتقد بود که: می‌گویند هنر از طبیعت تقلید می‌کند اما واقعیت آن است که خیلی بیش از آن چه هنر از طبیعت تقلید کرده باشد، طبیعت از هنر تقلید کرده است» او برای روشن کردن دیدگاه خود می‌گفت: «اگر خاستگاه این همه‌های فهوه‌یی زیبا که آرام به شهرهای ما می‌خزد و چراغ‌های گازسوز را محو می‌کند و خانه‌ها را به شکل سایه‌های هولناک می‌نمایاند، نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها نیست پس کجاست؟» اگر این مه‌آلودگی‌های نقره‌یی زیبا که سطح روندهای ما را فرو می‌پوشاند و شکل پروفایل پل‌های منحنی و قایق‌ها را محو می‌کند مدیون آنان و استادان آن‌ها نیستند پس واندار چه کسی هستیم؟ این دگرگونی غیرعادی که در ده سال گذشته در آب و هوای لندن رخ نمایانده به سبب یک مکتب خاص هنری است. اگر از دیدگاه متافیزیکی یا علمی به این مورد نگاه کنید بی‌تردید درستی سخنان مرا درخواهید یافت. طبیعت چیست؟ طبیعت مادری نیست که ما را زاییده باشد. طبیعت آفریدهٔ ماست. ما آن را آفریده‌ایم و ذهن ما به زندگی روح بخشیده است. اشیا وجود دارند چرا که ما آن‌ها را می‌بینیم و آن چه ما می‌بینیم و چگونگی دیدن ما در پیوند با هنری است که بر ما تأثیر گذاشته است. دیدن یک چیز با نگاه کردن به آن تفاوت دارد. هیچ کس چیزی واقعی‌تر از آن که اول زیبایی آن را دیده باشد، فقط در این صورت است که پدیده‌ها هستی می‌یابند. مردم مه را می‌بینند نه بدان جهت که مه وجود دارد بلکه برای آن که شاعران و نقاشان دیدن زیبایی پررمزوراز آن را به آن‌ها آموخته‌اند. مه فن‌ها در لندن وجود داشته اما هیچ‌کس آن را نمی‌دید و چیزی دربارهٔ آن نمی‌دانست. پس می‌توان گفت که اصلاً وجود نداشت تا آن که هنر آن را آفرید.»

پیشتر مقال تاریخ انتقادی هنر به سه مرحلهٔ مشخص تقسیم می‌شود: یکی در اصل که بلافاصله بعد از اثر به این مضمون پرداخت و نویسندگانی همچون گاتفرید سمپر و یاکوب بورکهارت و آنتون اسپرینگر را دربرمی‌گیرد. مرحلهٔ بعد در انحصار نسل دوم بعد از هگل است که تاریخ‌نگارانی همچون آلویس ریگل، هانریش ولفلین و اتی واربورگ از نام‌آورترین آن بشمار می‌روند و مرحلهٔ سوم نسلی است که مشهورترین تاریخ‌نگار آن اروین پانوفسکی است.

گاتفرید سمپر در ضدیت با اندیشه‌های هگل بر آن بود که: «وجه تمایز هنر فیگوراتیو آن است که انتباه را نه از طریق مفهوم بلکه از راه کشف و شهود نمایش می‌دهد.» سمپر با اشاره به ظاهر اثر هنری معتقد بود که تمام آثار هنری در یک سو قرار می‌گیرند و لذت بردن از اثر هنری در سویی دیگر. «نفی و انکار واقعیت زمانی ضرورت می‌یابد که فرم بتواند به عنوان یک نماد با اهمیت، خود را به شکل نوعی آفرینش انسانی خودکفا و خودمحتوا جلوه می‌دهد. سمپر اعتقاد داشت که در هنر، مسألهٔ گزینش نه‌تنها در انسجام بخشیدن به اثر هنری بلکه در ایجاد معنا از طریق تمثیل نیز نقش دارد. سمپر برای معنا در اثر هنری بزرگترین اعتبار را قایل بود و بر این اعتقاد بود که معنا به شکل‌های گوناگون نمایان می‌شود که یکی از آن‌ها شکل و نحوهٔ ساختن اثر هنری است.

یاکوب بورکهارت در نقد پرده «حمل صلیب» اثر مشهور روبنس (۱۶۳۴)

می‌نویسد: «نیروی حرکت فرم‌ها به شکلی توانمندانه و تراژیک با یکی از مهم‌ترین لحظات شور و احساس درآمیخته است. رونسن احساس را به شکلی مطلقاً اصیل و ناب به نهایت اوج و امکان خود رسانده است. در این اثر چهار مرحله دیده می‌شود و در هر مرحله، روایت پرده شکلی ساده‌تر و در عین حال توانمندانه‌تر و هولناک‌تر به خود می‌گیرد. تماشاگر خود را بخشی از درد و مصیبت دریایی احساس می‌کند که از پایین تنه در آن نگریسته شده اما فیگور اصلی، یعنی عیسی مسیح، روی خود را به سوی او برگردانده و به او نگاه می‌کند. روایت سن ورونیکا آخرین و قوام‌یافته‌ترین روایتی است که رونسن از این رویداد به دست داده است. در این پرده زنان اورشلیم که کودکان خود را در آغوش گرفته‌اند و سربازی که صلیب را بالا نگه‌داشته تا مسیح برخیزد، پیرامون مسیح از یاد رفته گرد آمده‌اند و مجموع این فیگورها شیوه متقارن تصویری را پدید می‌آورند که در میانهٔ یزده نشان داده شده است.»

یکی از کوشش‌های اصلی تاریخ‌نگاری قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم آن بود که زمان حال را متمایز اما در پیوند با گذشته نشان دهد. می‌خواست گسترهٔ زمان را پیش‌روی تماشاگر بازکند و بر مراحل دگردیسی آن انگشت بگذارد. می‌خواست به هر قیمت که شده این حرف را به کرسی بنشاند که آثار هنری عارضه‌های ناگزیر شرایطی هستند که آن‌ها را پدید آورده است. بسیاری از تاریخ‌نگاران این دوران بر عکاریست‌های متعدد زیبایی‌شناسی هگلی در پیوند با تعبیر و تفسیر، سبک و مشرب‌های هنری برخاستند. آلویس ریگل یکی از تاریخ‌نگاران بود. ریگل کار حرفه‌یی خود را به‌عنوان تاریخ‌نگار در مورهٔ هنرهای کاربردی وین آغاز کرد و نخستین مطالعاتش بر فرش‌های شرقی و دست‌نوشته‌های قرون وسطی تمرکز داشت. اما دیری نگذشت که به مطالعهٔ معماری و مجسمه‌سازی دوران کهن روی آورد. ریگل دربارهٔ هنر کهن و زیبایی‌شناسی ایدآل آن معتقد بود که هنر کهن عمداً حضور و هستی عضا را انکار می‌کند. ریگل بیشتر وقت خود را به بررسی مسألهٔ پیوند دادن عوامل فردی و جمعی که در شکل‌گیری اثر هنری دخالت دارند می‌گذراند.

چهره‌نگاری جمعی، در دوران رنسانس و باروک یک رویداد دراماتیک شمرده می‌شد و راسراند با نقاشی متکیهان شبه از میثاق‌های شناختهٔ این اثر هنری دوری گرفته بود. ریگل تمایز نقاشی راسراند را در «گرینش یک لحظهٔ خاص» می‌داند و در شرح این تابلو نوشت: «گرینش لحظه‌یی که افراد در انتظار فرمان ایستاده‌اند و خود را آمادهٔ حرکت می‌کنند. راسراند انسجام درونی و دراماتیک را به گونه‌یی نشان می‌دهد که بسیاری آن بتواند به انسجامی بیرونی هستی دهد. پیوند او با تماشاگر از طریق نگاهی که به زرها و دور دست انداخته نیست بلکه از طریق توجهی است که عمداً به سمت‌سویی خاص گشانده شده است. اشارهٔ دست کاپیتان بانینگ کوک به نقطه‌یی است که تماشاگر در آن ایستاده است و تردیدی نیست که تا لحظه‌یی دیگر افراد کاپیتان به سوی تماشاگر حرکت خواهند کرد.»

آنتون اسپرینگر هم دیدگاه متعین و تعیین‌کنندهٔ هگل و بسیاری از تاریخ‌نگاران را بی‌پذیرفت و معتقد بود که نگرش آنان به ویژه تاریخ‌نگاران دوران رنسانس نسبت به قرون وسطی غیرمنصفانه و تعصب‌آمیز بوده است. «در مورهٔ گلوئی و انبوهی از آفرینش‌های هنری و اصیل سده‌های میانه گرد آمده است. در تمام این آثار که به احتمال بسیار در دوران به اصطلاح سیاه قرون وسطی هستی یافته‌اند، اهداف هنری ناب به‌چشم می‌آید. با دیدن این آثار دریافتم که داوری دربارهٔ آن‌ها تا چه میزان نادرست و از سر تعصب بوده است. پیشینیان ما به شکلی غیرمنصفانه، هنر کاربردی را از آن‌چه معمولاً آفرینش هنری می‌نامند جدا کرده‌اند.»

ابی واربورگ یکی از پیروان بورکهارت بود اما رها از ویژگی‌های سبک‌مندانه، نگاه خود را بر انگیزه‌هایی که در پدید آمدن اثر هنری نقش داشت متمرکز می‌کرد. در واقع نگرش واربورگ به سبک، معکوس مفهومی بود که ریگل از سبک به دست داده بود. او برخلاف ریگل، سبک را بازتاب شرایط نمی‌دانست و بلکه آن را در تداوم فعالیت‌های فرهنگی و اجتماعی به حساب می‌آورد. همین توجه و دلبستگی او را به سوی مطالعه

والتر پیتر

در فرم‌های فرهنگی و خاطرات جمعی و سمبولیک در جوامع گوناگون کشاند که در نهایت به گشایش کتابخانه‌یی در هامبورگ انجامید. دریافت متفاوت واربورگ از تاریخ و سرنوشت سنت‌های کلاسیک در هنر اروپا و شکل بیان در هنرهای غیراروپایی در رویارویی با نابودسازی و دگرگون کردن آن‌ها به دست فرهنگ غرب، او را از دیگر تاریخ‌نگاران هم‌عصر خود متمایز می‌کند. واربورگ با اشاره به هنر عهد کهن می‌نویسد: «هنر کلاسیک نه تنها می‌کوشید تا یک سیستم مکانیکی میان پدیده‌های فردی که اعتبار خود را از دست داده بودند و دیگر ارزشمند شمرده نمی‌شدند پدید آورد، بلکه می‌خواست بازمی از شکل‌های فراموش شده و منزوی را هم به عرصهٔ هنر وارد کند. این کار به هیچ رو بازگشت به دوران پریمیتیو از هم گسسته نبود و نشانه‌های نیازی تازه را در خود داشت. نظریهٔ مکانیکی پیوند میان شکل‌های فردی دیگر برآورده نمی‌کرد و به پیوند و ارتباط دیگری نیاز داشت که می‌توان گفت جادویی بود. واقعیت آن است که جادو در سراسر جهان کفار و حتی مسیحیت آغازین حضور داشت و در اندیشه‌های افلاطون‌گرایان و در فرقه‌های التقاطی و برخی اعتقادات کلیسایی نیز دیده می‌شد. هنوز شکلی از این فرایند با منزوی کردن شکل‌های فردی در سطوح بصری هنر امروز دیده می‌شود و از آن‌جا که این کار پیشتر هم انجام شده است ناگزیر پای این پرسش را به میان می‌آورد که معنای این کار پیشرفت است یا انحطاط؟»

واربورگ برای آخرین کتابی که در سال‌های پایانی عمر خود نوشت عنوان مسنجش ناپخردی ناب» را انتخاب کرد. این کتاب ساختاری گفتمانی اما غیرخطی دارد. واربورگ معتقد بود که: «شگفت‌زدگی ما در برابر آثار هنری هنگامی دوچندان می‌شود که دریابیم در آن‌ها نبوغ تنها در پیوند با مقولهٔ آفرینش زیبایی و وقار نیست بلکه توان ستیزه‌جو هم نقشی تعیین کننده دارد. سبک بزرگی که از سوی هنر ایتالیا به ما رسید، در امتداد خواسته‌های اجتماعی برای اومانیسم یونانی بود که رویکردهای قرون وسطی آن را بی‌رنگ و رمق کرده بود. اروپاییان با هدف احیای دوران کهن، مبارزهٔ خود را برای روشنگری آغاز کردند و این در دورانی اتفاق افتاد که به شکلی پررمزورواز، دوران رنسانس نامیده شده است.»

واربورگ با اشاره به «مالیخولیا» اثر مشهور دورر می‌نویسد: «آفرینش و لذت بردن از هنر، یک آمیزش ماندگار میان دو نگرش روان‌شناختی را می‌طلبد که ناگزیر به‌شکلی

شارل بودلر

استثنایی دوسویه است. از یک سو درگیر واگذاری پرشور خویشتن انسانی به ده هویت‌یابی تکامل در زمان حال می‌انجامد و از سوی دیگر، سوشار از جدیدات در بی‌طرفی سرد و خنثی‌یی است که به گفتمان اندیشیدن پدیدارشناختی مارا در سرنوشت هنرمند می‌تواند در میانهٔ بحران و هیجان مصیبت‌بار و ارزش‌نفی متعادل کنندهٔ نگرش زیبایی‌شناختی قرار گیرد.»

هایدریش واغلین هم مانند ریگل بر آن بود که فرمها در طول زمان بر اساس یک سلسله قوانین کلی تغییر می‌کنند. واغلین در بخشی از «اساس تاریخ هنر» به مقایسهٔ نقاشی باروک و رنسانس و دو هنرمند شاخص آن ادوار یعنی روبنس و رافائل می‌پردازد. این دو نقاش تابلوهایی با مضمون «حمل صلیب» نقاشی کرده‌اند و واغلین معتقد است که «حمل صلیب» اثر روبنس، در سنجش با تابلوی رافائل «موازنهٔ دگرگونی سطح و فروفتگی است و در آن چندگانگی‌ها چهرا مشخصی ندارد. اما در اثر رافائل، مسیح و سربازان و زنان سه گروه کاملاً متمایز تشکیل می‌دهند و افکار هر کدام فردی، انگیزه‌یی متفاوت نقاشی شده‌اند. در اثر روبنس، یک انگیزهٔ کلی این سه گروه‌واره هم پیوند می‌دهد. پیش‌زمینه و پس‌زمینه در یک جریان مداوم و همگون در هم تداخل دارند. درخت و گوه و فیگورها با هم گار می‌کنند و نور تأثیرات این همتافتگی را کامل می‌کند. اما در این جریان همگون گه‌گاه موج‌هایی با نیروهای حیرت‌انگیز نیز برمی‌خیزد. هنگامی که یکی از سربازان شانه خود را زیر صلیب حمایل می‌کند. چنان قدرت متمرکزی پدید می‌آید که گویی تعادل تصویر را برهم می‌زند. او یک انسان با انگیزی جدا نیست بلکه تمامی بافت و فرم و نور، این تأثیرات را القا می‌کند. این ویژگی‌ها سرآغاز سبک و مشربی تازه در نقاشی است. برای نمایش حرکت مداوم و یکپارچه، نیازی به آن نیست که صلیب نیمه‌ی، از آن گونه که در اثر روبنس است، در دسترس باشد. به صف کشیدن و رژه رفتن نیروهای انسانی هم نیازی نیست.

انسجام می‌تواند تنها به‌یاری نور نمایش داده شود.» واغلین در بحث پیرامون هنر باروک و رنسانس می‌نویسد: «چه عواملی نگرش آفرینشگر هنرمند را شکل می‌دهند؟ می‌گویند ویژگی‌های زمان و شرایط دورانی که هنرمند در آن زندگی می‌کند در تعیین شکل نگرش او نقش دارد. مثلاً در دوران گوتیک، فئودالیسم و فلسفهٔ مدرسی و مکتب‌گرایی و زندگی روحانی، عواملی بود که این نگرش را پدید آورد. اما هنوز نمی‌توان به این گفته‌ها اکتفا و اعتماد کرد. باید آن راهی را که سلول‌های تنگ‌وتاریک فیلسوفان اسکولاستیک را به صحن باز معماران می‌پیوست پیدا کنیم. باروک به‌اقتضا و ایجاب زمان، به فرمهای گسترده پرحجم و سنگین نیاز داشت. همین‌ها را هم نمایاند و در نتیجه تناسب‌های زیبا و لطیف از صحنهٔ هنر رخت برستند، بناها سنگین‌تر شدند و این سنگینی چندان بود که فرمها را زیر فشار خود خرد کرد.»

واغلین در پیش‌گفتار «هنر کلاسیک» معتقد است که هنرمندان کلاسیک به‌حل کردن یک سلسله مسایل صوری کمر بسته بودند که با سلیقهٔ مدرن سازگاری ندارد. از همین رو، اثری همچون «مدرسهٔ آتن» رافائل، مدرن‌های شمالی را متحیر می‌کرد و از خود می‌پرسیدند که چرا رافائل به‌جای این مضمون، نمایی از بازار گل‌فروش‌ها یا یک صحنهٔ شاد روز یکشنبه در میدان مونتاناژا را که روستاییان برای تراشیدن ریش خود در آن گرد می‌آیند نقاشی نکرده است؟

واغلین درباره زیبایی بر این عقیده بود که: «اصول بنیادین هنر از یک سو در پیوند با روشن ساختن شئی نامرئی و ساده کردن ظاهر آن است و از سوی دیگر در پیوند با آرزوی پدید آوردن محتوایی بزرگتر و ارزنده‌تر در یک ساخت بصری است. زیبایی چشم انتظار است و آرزوهای پردامنه‌تری دارد چرا که توان جذب کردن آن افزایش یافته است. همزمان با این افزایش، تصویرها ساده‌تر و روشن‌تر شده‌اند چندان که گویی اشیا و عناصر موجود در آن خود را بهتر از پیش برای دیده شدن آماده کرده‌اند.»

واغلین در سال ۱۹۱۵، برای تجزیه و تحلیل آثار هنری به مفاهیم دوگانی روی آورد و برای دریافت آن‌ها یک سلسله نمایزهای فرمال را پیشنهاد کرد. این تقابل‌های دوگانه یا مفاهیم فرمال، که نزدیک‌ترین مفاهیم به ابزار نقدهنری مدرن به‌شمار می‌آیند عبارتند از: خطی و نقاشانه، بستن و ژرفا، فرمهای بازپوسته، انسجام و چندگانگی و وضوح و پیچیدگی. این فرمول‌بندی، نخستین ابزار مقایسه سیستماتیک را در اختیار تاریخ هنر و نقدهنری قرار داد و تأثیری ژرف بر نسل‌های بعد بر جا گذاشت. مفاهیم دوگانی واغلین در واقع دستور زبان هنرهای تجسمی را شکل بخشید و محوری پدید آورد که تا چندی پیش تمام بحث‌های تجسمی پیرامون آن می‌گشت.

در آغاز قرن بیستم، اروین پانوفسکی (۱۹۶۸-۱۸۹۲)، به فکر احیای اندیشه‌های هگل افتاد و با مقاله‌هایی که از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۷ نوشت، نوعی نگرش مطلق‌گرایانه نسبت به هنر گذشتگان را پدید آورد و از همین دیدگاه به بررسی ساختار درونی آثار هنری پرداخت. به عنوان نمونه با الهام‌گیری از هنر آلبرشت دورر نوشت: «آثاری که دورر هر آغاز شده را پشت سر گذاشته‌اند، آثار گاه سبک رنسانس در شمال اروپا بود. در پایان دورانی که با تمام جوانب هنر کلاسیک گسسته بود، یک هنرمند آلمانی بار دیگر به کشف این هنر بزرگ پایل آمد. دورر نخستین هنرمند شمالی بود که شور دردناک فاصله را احساس کرد. نگرش او به هنر کلاسیک، نه نگاه یک وارث بود و نه نگرش یک مقلد، بلکه شکل نگرش یک فاتح را داشت. از منظر دورر، عهد کهن نه باقی بود که هنوز از آن شکوفه و میوه بروید و نه زمینی انباشته از بناهای ویران و سنگ و ستون‌هایی که بتواند بازیافت شود و به کار آید. عهد کهن یک «امپراتوری» از دست رفته بود که می‌باید دوباره فتح شود... دورر دریافت که هنر شمال می‌تواند با اجرای پاره‌یی اصلاحات، ارزش‌های عهد کهن را بازآفریند و یک‌تنه بار این مهم را چه از نظر تئوری و چه از نظر مضمون بردوش گرفت... به همین سبب هم هست که طراحی شمال اروپا با یک پیوند شبه ادیبی به طراحی ایتالیا پیوسته است و افزون بر این، همواره یک منبع بازنمایی با اصالت ایتالیایی هم در آن دیده می‌شود. با آن که می‌دانیم مضمون برخی از خلاقی‌های دورر برگرفته از اشعار ایتالیایی است، دورر کوشیده است که آثارش ظاهری غیرایتالیایی

داشته باشند.»

در همان روزهایی که اروین پانوفسکی می‌کوشید تا هنر کلاسیک را احیا کند، راجر فرای با رد و انکار آشکار هنر آکادمیک و آموزه‌های سدهٔ نوزدهم چشم و گوش یک نسل را باز کرد و با نگاهی معطوف به ویژگی‌های صوری نقاشی، معیاری برای نقد هنری نسل‌های بعد به یادگار گذاشت. در نقدی که فرای دربارهٔ رنوار نوشت آمده است که رنوار چه عشق غریبی به چیزهای عادی داشت... این کیفیتی است که در میان نقاشان کمتر دیده می‌شود. یک نقاش ناب از نظر تئوری نمی‌تواند بیش از یک نقطهٔ اتکایی داشته باشد و اگر این نقطه را داشته باشد، هرچیزی در او احساس نیاز به آفرینش هنری را برخواهد انگیخت... هرصحنه و چشم‌انداز طبیعت یک نقاش را به‌سوی خود کشانده است اما بسیاری از هنرمندان در جست‌وجوی جنبه‌های کشف نشده یا نامتعارف بوده‌اند. گوگن در پی این منظور تا تاهیتی هم رفت اما برخی از هنرمندان که دستکمی هم از گوگن نداشتند، به همان چشم‌اندازی که بانیول و ملیسوری فراهم می‌آورد قناعت کردند. مثلا والتر سیکرت، تاهیتی را در مورنینگتون کرسنت پیدا کرد. این گروه از نقاشان اگرچه چیزها و فضاهای عادی را نقاشی کردند اما در عین حال کوشیدند تا در آن‌ها از زاویه‌یی نامتعارف نگاه کنند... آن‌چه در هنر رنوار شگفت‌آور می‌نماید آن است که اگرچه سلیقهٔ او بسیار عادی است اما با همین سلیقه، خود را در حد یک نقاش ناب نگه می‌دارد. رنوار نیازی نداشت که برای الهام گرفتن دائم به این طرف و آن طرف سرک بکشد. چشم‌انداز بی‌واسطه و صریح هر چیز کافی بود که بعض هنر او را به تپش آورد به شکلی ذاتی و فطری از هر چیز خوب زندگی لذت می‌برد اما آن قدر با آن فاصله می‌گرفت تا بتواند به لذت بردن خود شکلی زیبایی‌شناختی بدهد. می‌خواست همه چیز را دور از دسترس لمس‌ها نگه دارد.» فرای معتقد بود که انسجام در هنر در گرو وفاداری هنرمند به بینش خویش و دقت در آفرینش فرم است نه در برانگیختن شور و احساس.

کلایو بل، نویسنده و منتقد انگلیسی، یکی از دوستان نزدیک راجر فرای بود و او هم تجربیات زیبایی‌شناختی از طریق کیفیت‌های فرمال اثر هنری تأکید می‌ورزید. کلایو بل نخستین منتقدی بود که عبارت «فرم با معنا» یا «فرم با اهمیت» را ابداع کرد و سرزبان‌ها انداخت.[۳] بل در پیش‌گفتار کتاب «هنر» می‌نویسد: «در این کتاب کوچک سعی کرده‌ام تا یک نظریهٔ کامل دربارهٔ هنر را شکل بدهم... هرکس هر قدر خود به این واقعیت ایمان دارد که یک تمایز واقعی میان اثر هنری و اشیای دیگر وجود دارد، همه احساس می‌کنیم که هنر بسیار با اهمیت است. فرضیهٔ من می‌خواهد برای این برداشت دلیل بیاورد و بزرگترین امتیازش آن است که آن‌چه را حقیقت می‌نامیم شرح و بیان می‌کند. هرکس که می‌خواهد بداند چرا ما یک فرش ایرانی یا یک دیوارنگارهٔ پیرو دلا فرانچسکا را اثر هنری می‌نامیم اما یک تندیس هادریان یا یک نقاشی مشهور را زباله می‌نامیم دلیل آن را پیدا می‌کند و درمی‌یابد که بسیاری از ویژگی‌هایی که در نقدهای هنری آمده و عباراتی مانند «طراحی خوب»، «ترکیب‌بندی بی‌مانند»، «مکانیکی»، «بااحساس»، «بی‌احساس» و مانندهای این‌ها معنایی ندارد.»

کلایو بل، تعلیل را بخشی از تعهد خود در نقد هنری می‌دانست و در مروری بر هنر سزان می‌نویسد: «سزان سرآغاز یک دگرگونی است و بی‌تردید بر آغار جنبشی دلالت دارد که توصیف ویژگی‌های اساسی آن برعهدهٔ من است. اگرچه متمایز کردن یک جنبش هنری از جنبش دیگر معنای درستی ندارد و تمام آثار هنری قطع‌نظر از تعلق‌شان به یک دوران خاص، ذاتاً یکی هستند.»

بعد از راجر فرای و کلایو بل، در میان تأثیرگذارترین منتقدان انگلیسی به نام هربرت رید برمی‌خوریم. هربرت رید اگرچه در نقد هنری و نقدادبی دست داشت اما بیشتر نویسندهٔ هنری بود تا منتقد هنری و آن‌چه نوشت در واقع شرح و بیان تئوریک اصولی است که هنرمدرن بر شالودهٔ آن استوار شده است. نوشته‌های هربرت رید هم مانند نوشته‌های فرای و بل، بر سلیقه و نگرش چندین نسل از هنرمندان اروپا، به‌ویژه انگلستان تأثیر گذاشت. هربرت رید از نگارنگاره‌های ماقبل تاریخ گرفته تا

• برنارد برنسون، ۱۹۳۶

مجسمه‌سازی و نقاشی معاصر خود و آثار هنرمندانی همچون هنری مور و باربرا هپورث را به‌بحث کشاند، جایگاه هنر در تکامل ذهنیت انسان را نشان داد و برای یافتن معانی نهفته در هنر، عناصر و سازه‌های آثار هنری را به دقت بررسی کرد. رید پیش از جنگ جهانی دوم جایگاه خود را به عنوان هواخواه جنبش مدرن تثبیت کرد و بعد از جنگ هم با نوشته‌های خود به‌حمایت از هنری مور پرداخت. میزان حمایت‌های به‌جا و به‌جای رید از هنری مور تا آن‌جاست که بخشی از شهرت مور را به سبب نوشته‌های هربرت رید می‌دانند. هربرت رید در یکی از نوشته‌های خود آورده است که:

«شناسایی و ستایش هنر مجسمه‌سازی یکی از دشوارترین کارهاست. یونانیان باستان مجسمه‌سازی را گزیده‌ترین هنر می‌دانستند، لازمهٔ آفریدن آن، برخورداری از بالاترین استعدادها در هنرمند و لازمهٔ دریافت و ستایش آن، برخورداری تماشاگر از زیرکانه‌ترین حساسیت‌ها بود... نقاشی که در اصل و بنیان هنری دوبعدی است، قرن‌ها در تلاش آن بود که خود را سه‌بعدی جلوه دهد و با طیف گستردهٔ رنگی که در اختیار داشت، تأثیرات طبیعی را پدید آورد اما مجسمه، محدود به چند مادهٔ خام مانند سنگ و فلز و چوب، یکسره در اختیار نور و محیط پیرامونی بود که در کنترل کردن آن هیچ اختیاری از خود نداشت. نقاشی در دوران رنسانس نوعی تداوم طبیعت بود، جهانی بود که تماشاگر به آن وارد می‌شد و خود را در درون آن تصور می‌کرد. اما مجسمه همیشه بیرون تماشاگر قرار می‌گرفت و در فضا و محیطی دیده می‌شد که تماشاگر هم در آن قرار داشت و بخشی از آن را اشغال کرده بود... هنری مور هم مانند بسیاری از هنرمندان همسان خود در تمام دوران‌ها بر این باور است که نوعی جوهره و ذات معنوی در پس پشت ظاهر اشیا نهفته است، این جوهره، نوعی نیرو یا هستی ماندگار و مطلقی است که فقط بخشی از آن به‌عنوان فرم‌های واقعی و زنده به چشم دیده می‌شود. مجسمه‌های مور را باید از همین دیدگاه تماشا و بررسی کرد... اما باید بر این واقعیت هم تأکید کنم که مجسمه‌های هنری مور مانند آثار پیشینیان بزرگ او، استوار بر دیدن و مطالعهٔ دقیق فرم‌های انسانی است... خودش یک بار به من گفت که هر چند ماه یک بار، دو سه هفته دست از مجسمه‌سازی برمی‌دارد و به طراحی می‌پردازد. می‌گفت: «یک چند هر دو کار را با هم انجام می‌دادم، یعنی صبح‌ها مجسمه می‌ساختم و عصرها طراحی می‌کردم اما از حاصل کار راضی نبودم. برخورد با هر یک از این دو با دیگری تفاوت دارد، یکی عینی است و دیگری ذهنی. سنگ به عنوان یک رسانه با گوشت و خون تفاوت دارد.» این‌ها سخنان یک هنرمند است، هنرمندی که مطالعهٔ چندانی در متافیزیک یا زیبایی‌شناسی نداشته و همه را از به‌شکلی تجربی آموخته است.»

اگرچه برنارد برنسون (۱۹۵۹-۱۸۶۵) بیشتر به سبب دانش گسترده‌یی که در تاریخ رنسانس داشت شهرت یافته است با این همه، نوشته‌های او و خدمتی که به زبان نقدهنری کرده است از اعتبار بسیار برخوردار است. برنسون انباشتن معانی در یک اثر

هنری مگ براید

هنری را نمی‌پسندید اما این نظر به‌معنای نادیده انگاشتن معنا و محتوا نبود. او اعتقاد داشت که «رنگ‌مایل به روح آن‌قدر شیفته و مسحور جذابیت‌های تکنیک نقاشی می‌شود که از محتوای آن غافل می‌ماند. نادیده انگاشتن جذابیت‌های انسانی نقاشی ناممکن است. شاید بتوانیم به‌طور موقت یک اثر هنری را از ذهن خود بیرون کنیم اما بی‌درنگ از راه قلب‌مان بازمی‌گردد و درست همان وقتی که به بی‌اهمیت بودن آن تظاهر می‌کنیم بیش از هر عامل دیگر ارضاکننده به نظر می‌آید. اکنون کانون توجه من عصری آسیب‌دیده است و چشم‌هایم نگران نمودهای آن است. از این رو می‌توانم ساعت‌ها مطالعه کنم و از خواندن برخی از متون دستی کهن که ممکن است هر یک تجربه‌ی آن را [illegible] و بیهوده بینگارد لذت ببرم. شادمانی من از این کار حد و حصری [illegible] و زمان و مکان هم نمی‌شناسد. من بدون هیچ آگاهی و اقرار می‌توانم بگویم که یک شهروند آزاد در امپراتوری هنر هستم.»

در امریکا به نقدهنری هم مانند جنبه‌های دیگر هنرهای تجسمی دیرتر از اروپا پرداخته شد و در آغاز شکل تقلید از نقدهای اروپایی را داشت اما رفته‌رفته با نوشته‌های منتقدانی همچون هنری مکبراید (۱۸۶۷-۱۹۶۲) به استقلال نسبی دست یافت. هنری مکبراید در نقد هنری امریکا از جایگاهی ویژه برخوردار است و بسیاری از منتقدان نسل بعد از او، نوشته‌هایش را سرمشق خود قرار دادند. مک براید از پژوهش‌های نقدهنری می‌نوشت که هنوز جایگاه نقاشی همچون سزان به‌درستی شناخته نشده بود. هیچ‌کس حرکت کوبیسم را جدی نمی‌گرفت و ماتیس در برزخ تاریخ [illegible] منتظر در انتظار تدفین جایگاه خود نشسته بود. یکی از ویژگی‌های مکبراید، [illegible] ناشکیبایی بی‌مانند او بود. هم می‌توانست مانند یک گزارشگر و ژورنالیست [illegible] و هم مانند یک ادیب فرهیخته و آشنا با ادبیات اما همیشه با ذهن و زبان [illegible] حرف می‌زد و می‌نوشت. در نقدی که در ۱۹۱۳ درباره ماتیس نوشته آمده [illegible] ... آیا می‌دانستید که سزدرآوردن از آثار هنری از مد افتاده است؟ این واقعیت دارد. باور کنید. تابستان امسال گروهی از ما برای دیدن آثار ماتیس به کارگاه او رفتیم [illegible] چهار یوم نقاشی، تقریباً عیقد و قواره در انتظار ما بودند که آن‌ها را بررسی کنیم. هر [illegible] حتی اگر در ویترین یکی از فروشگاه‌های خیابان پنجم هم گذاشته می‌شدند عجیب و غریب به‌نظر می‌آمدند اما یکی از آن‌ها عجیب‌تر از بقیه بود. به هیچ‌چیزی که [illegible] شباهت نداشت. نه به زمین داشته باشد ربط نداشت. نه به زمین و نه به آسمان بالای [illegible] و نه به دریای زیر آن. حالا که به گذشته فکر می‌کنم می‌بینم شاید نمی‌توانست به [illegible] ربط داشته باشد اما آن روز این فکر به ذهنم خطور نکرد. از ما انتظار داشتند که [illegible] نظر خود را درباره این تابلوها اعلام کنیم و اگرچه خانم گرترود اشتین هم آن‌جا بود، [illegible] از نه به نام خانم میلدرد آلدریچ، یک آماتور سرشناس پاریسی افتاد تا صحبت کند. [illegible] نشد که آن لحظه‌ای که یک هنرمند آخرین آثارش را به شما نشان می‌دهد و [illegible] می‌خواهد که نظرتان را بداند چه حالی پیدا می‌کند. خانم آلدریچ من‌من‌کنان به [illegible] اول اشاره کرد و گفت: «من این را دوست می‌دارم.» بعد آن را هم دوست دارم» و [illegible] با اشاره به سومی گفت «آن را هم دوست دارم» و ولی نوبت به چهارمی رسید چیزی [illegible] سکوت او به مرارا کشید و همه منتظر بودند... سرانجام خانم آلدریچ دیرانی پاسخ [illegible] ظریف و به شکلی کاملاً ناگهانی گفت «اما از این یکی سردر نمی‌آورم.» ماتیس با خونسردی تمام، تکرار کرد گفتی اتفاق نیفتاده است در حالی که سیگار خود را روشن [illegible] گرد گفت من هم سردر نمی‌آورم.»

ادامه دارد

ترجمه کرد رساله آلبرتی تا قرن شانزدهم به صورت دست‌نویسه بود

۱ Minerva در یونان و اتنا یکی شبیه می‌داد و در روم باستان به عنوان یکی از خدایان سه‌گانه پرستش می‌شد.

Kant, Immanuel. "Critique of Judgment", trans. J.M. Bernard, Hafner, New York, 1951

به بخشی دیگر از نظریه‌ای کانت در بحث پیش میراثمون فلسفه هنر اشاره کردیم

۲ به بخش‌هایی از اندیشه ویتز درباره نقدهنری در شماره ۱۳۷۲ گلستانه اشاره کردیم

۵ مارسل پروست کتاب The Bible of Amiens را ترجمه کرد و مقدمه‌ی بران نوشت

"Marcel Proust on Reading Ruskin", trans. Jean Autret, Yale University Press, New Haven, 1987

۶ یکی از این پرونده‌ها Les Soirees de Paris بود

۳ در بحث قبلی درباره فلسفه هنر به این مورد اشاره کردیم

منابع

- "Apollinaire on Art, Essays and Reviews 1902-1918" ed. Leroy C. Breunig, DaCapo, New York, 1972
- "Art History and its Methods", Selection by Eric Fernie, Phaidon, London, 1995
- "Art and its Histories", ed. Steve Edwards, Yale University Press, New Haven, 1999
- "Art in Paris 1845-1862, Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire", trans. Jonathan Mayen, Phaidon, Oxford, 1965
- Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life", trans. Jonathan Mayen, DaCapo, New York, 1964
- Baudelaire, Charles. "Selected Writing on Art and Literature", Penguin Classic, London, 1972
- Bell, Clive. "Art", Oxford University Press,1987
- Cate, Mary. "Bernard Breson and the Twentieth Century", Temple University Press, Philadelphia, 1949
- Fry, Roger, "Vision and Design", Oxford University Press, 1981
- "Leon Battista Alberti on Painting", trans. John R. Spencer, Yale University Press, New Haven, 1956
- McBride, Henry. "The Flow of Art", ed. Daniel Catton Rich, Yale University Press, New Haven, 1998
- Panofsky, Erwin, "Meaning in the Visual Arts", Penguin Books, 1970
- Pater, Walter, "Essays on Literature and Art", ed. Jennifer Uglow Everyman, London, 1973
- Podro, Michael. "The Critical Historians of Art", Yale University Press, New Haven, 1998
- Ruskin, John. "Modern Painters", ed. David Barrie, Andre Deutsch, London, 1987
- "The Art Criticism of John Ruskin", ed. Robert L.Herbert, Da Capo, New york, 1964
- Vasari, Georgio. "Lives of the Artists" vol.1 and 2, trans. George Bull, Penguin Books, 1988

- Alberti, Leon Battista. "On Painting" trans. John R. Spencer, Yale University Press, New Haven, 1956

Picture Dodo Picture نوشت و سال بعد به انگلیسی Dr. Picture چاپ این رساله را در ۱۹۱۲ به زبان آلمانی