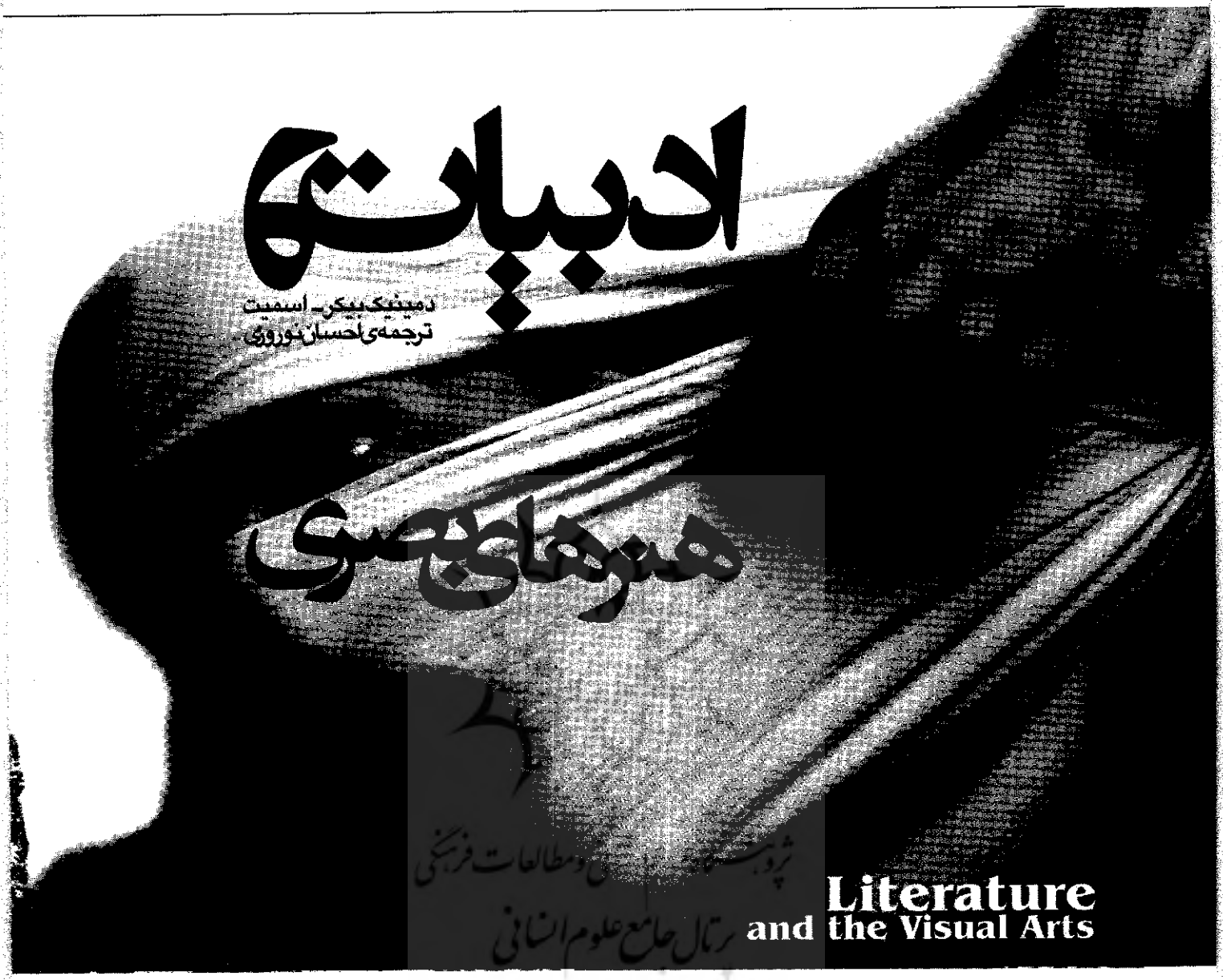


هر تصویر قصه‌ای می گوید. چنین حُکمی دست‌کم تا زمان ظهور آرمان «انتزاع» در نقاشی دوران مدرن، فرضی عمومی بود. لازم است در همین ابتدا متذکر شویم که رابطه‌ی میان هنرهای بصری و هنرهای کلامی در بخش اعظم تاریخ هنر دغدغه‌ی فراگیر «ارتباط» بوده است؛ یعنی با فراهم‌آوردن مجموعه‌ای از قواعد بیان آرا و ایماژها که مبتنی بر [تفاهم] اجتماعی‌اند، می توان گامی به پیش نهاد و اظهار کرد که بخش عمده‌ی فعالیت‌های مشترک هنرها را می توان تحت عنوان «روایت»، قصه گویی، آن هم سرراست، جمع‌بندی کرد. به وقتش این مدعا را به تفصیل بررسی خواهیم کرد؛ فعلاً به مسئله‌ی بازنمایی در هنرها می‌پردازیم.

می‌توان تاریخ تمهیدات فُرمی را در هنرهای کلامی و هنرهای بصری باتسامح به سه مرحله تقسیم کرد: ابداع، تداول، طرد. آن دسته از هنرمندان و نویسندگانی که در سال‌های نخستین سده‌ی بیستم به شیوه‌های متداول بیان پشت کردند، به مدرنیسم یا تجربه‌ای روی آوردند که مدعی بود زاییده‌ی دغدغه‌ی آزادی و استقلال خلاقانه‌ی هنرشان است. آنان انتظارات متداولی را که طی سده‌ی گذشته و با رشد سواد و گسترش چاپ سنگی از آنان می‌رفت، تهدیدی برای بداعت خلاقانه‌ی خود می‌دانستند.

گاهنامه‌های مصور اولیه که هدفشان مقبولیت در میان عامه بود (نظیر **گرافیک** که ویلیام لوسُن تامس در ۱۸۶۹ بنیان گذاشت)، مجموعه تلاش‌هایی صورت دادند تا با کمک بهترین استعدادهای دردسترس و نیز با حمایت تامس از هنرمندانی همچون لوک فیلدز (۱۸۴۴.۱۹۲۷) و هوبرت فن هرکومر (۱۸۴۹.۱۹۱۴) به تلفیق تمهیدات گرافیکی دست بزنند. همین تبدیل شد به عاملی مهم در پذیرش رئالیسم اجتماعی به عنوان شیوه‌ای معتبر برای تلاش هنری. منتقدان اولیه از ورود زشتی و بدقوارگی به عرصه‌ای که باید صرفاً مزین به تصاویر متعالی باشد گلایه می‌کردند، ولی موفقیت عظیم نقاشی **متقاضیان پذیرش در بیمارستان کارگران** اثر فیلدز در نمایشگاه رویال آکادمی در ۱۸۷۴ نشانگر تمایل عموم به تعمق در مصائب اجتماعی، به شرط آن که درست ترسیم شده باشند، بود.

فیلدز تربیت یافته‌ی دیکنز محسوب می‌شد و برخورد ملودراماتیک دیکنز با مسائل اجتماعی در رمان‌هایش، در گراورهای منتشره‌ی او در مجله‌ی **گرافیک** بازتاب یافته بود. **بیمارستان کارگران** اثر فیلدز گسترش یافته‌ی طرحی ابتدایی با عنوان **بی خانه و گرسنه** بود که مشخصاً برای مجله‌ی **گرافیک** دوباره کشیده شده بود و یکی از خوانندگان متأثر از این اثر جوانی به نام ونسن ون گوگ بود.

دغدغه‌های دیکنزی چنان هنری در تحلیل‌های معاصر نیز مورد توجه قرار گرفته است. منتقد هنری مجله‌ی **آتناوم** (The Athenaeum) در مورد **شامگاه** (۱۸۷۸) اثر هَرکومر که صحنه‌ای از زنان سالخورده را در کارگاه وست مینستر نشان می‌دهد، چنین می‌نویسد: «اگر اثر دل‌انگیز آقای هرکومر باید همدلی بیش‌تری برای آن موجودات بدبخت برانگیزد،... مؤلف به نیتش دست می‌یابد» (ادواردز ۱۹۷۸:۹۵). در این شرح، نکاتی به چشم می‌خورد. در وهله‌ی نخست، مقاله فرض می‌گیرد که اثر هنری می‌تواند نگرش‌ها و احتمالاً مسیر مخاطبش را تغییر دهد؛ به طور خلاصه اثر می‌تواند واجد وجهی تبلیغاتی باشد. دوم، می‌توانیم بدون تردید و عذاب وجدان این حکم را از متن استخراج کنیم: از آن‌جا که نقاشی همچون روایتی متضمن اخلاقیات در نظر گرفته شده است نه همچون ابژه‌ای با هدف زیبایی شناختی، فرض بر این است که ارتباط اجتماعی همانا چیزی است که هنرمند قصدش را داشته است. افزون بر این، همین استفاده از اصطلاح «مؤلف» [در تحلیل فوق] تحمیل کننده‌ی نحوه‌ی به شدت ادبی توجه به اثر هنری است؛ شاید به این دلیل که نقاشی با هدف زیبایی شناختی ناب در نظر گرفته نمی‌شود. همیشه این گرایش گریزناپذیر وجود داشته است، دست‌کم میان منتقدان هنری، که واکنش را «کلامی» سازند. ولی اگر کسی افراط کند و مثلاً **بیمارستان کارگران** اثر فیلدز را با ترکیب انتزاعی آثار مارک روتکو (۱۹۰۳.۷۰) مقایسه کند، می‌تواند به درکی شفاف از جایگاه انقلاب سده‌ی بیستم در هنرها دست یابد.

نقاشی‌های روتکو در دوره‌ی واپسین کاری‌اش، از ۱۹۴۸ به بعد، تقریباً به تمامی مبتنی بر تعامل رنگ‌های پاشیده شده بر نوارها یا شکل‌های مستطیلی است. مقاومتش در برابر هرگونه بازنمایی تا بدان جایی است که اغلب آثار [دوره‌ی واپسین] او عنوان ندارند. در جایی که فیلدز شیوه‌ی بیانی نهفته در ملودرام را به کار می‌بندد، روتکو خود تصویر را به عنوان چیزی فی‌نفسه در برابر دیده‌ی تماشاگر قرار می‌دهد. این عمل را می‌توان با گفته‌ی «انتقادی نوین» آرچیبالد مک‌لیش در شعرش با عنوان «Ars Poetica» [هنر شعر] مقایسه کرد که می‌گوید «شعر، باید وجود داشته باشد، نه آن که معنی دهد» (۱۹۳۵:۱۲۳). یکی از وجوه مدرنیته را در هنر و ادبیات می‌توان همین درنظرگرفتن اثر به عنوان مرجع خویش دانست. در عوض، تصویر فیلدز ما را به چیزی فراسوی بوم نقاشی، به سوی یک چارچوب ارجاعی بیرونی رهنمون می‌شود و یک معنا عرضه می‌کند.

هنرمند انتزاعی قواعدی که بخش اعظم هنر غرب

از رنسانس به این سو را تشکیل می‌داد، نقب می‌زند؛ به تعبیری، این عملِ شمایل شکنی در مسیرش برای رهاسازی روح نقاشی، این هنر را از بیان کلامی دور می‌سازد و به موسیقی نزدیک می‌کند. امروزه، آماده‌ایم که ترکیبی موسیقایی را فقط به خاطر خودش و بدون جست‌وجو برای معنای محتملش بپذیریم. با این همه، این نکته باقی است که ماندگارترین اتصال میان ادبیات و هنرهای بصری، تعلق هردوی آن‌ها به خیال است و تعلقشان به آفرینش در آن‌چه چشمِ ذهنِ واقعیتی تخیل شده می‌نامیم. از دوران باستان، تمهیدات و ابزارها، طرح‌ها و راهبردهایشان تلاشی برای گنجاندن جهان‌های پیرامون در جهان‌های تخیلی بوده است. رسانه صرفاً وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی.

یکی از وجوه مدرنیته را در هنر و ادبیات می‌توان همین درنظرگرفتن اثر به عنوان مرجع خویش دانست

این تعبیر از شفافیت، یعنی دیدن چیزی فراتر از ظاهر فُرمی اثر هنری، در نظرات سیسرون در تحسین از هومر نابینا به چشم می‌خورد؛ هومری که وقایع و کنش‌ها را چنان واضح ترسیم می‌کند که ما قادر می‌شویم چیزهایی را ببینیم که خودش نمی‌دید: «این نقاشی او است که شاهدش هستیم، نه شعرش» (مجادلات توسکولونی، ۵، سی و نه، ۱۴). قول مشهور سیسرون در باب سیموئیدس اهل سئوس نیز ارزش اشاره دارد: «نقاشی، شعر بی‌واژه است و شعر، نقاشی کلامی». این پندار خویشاوندی هنرها که از منظر مفاهیم کلاسیک کاملاً پایه‌ای بود، تأثیرگذارترین صورت‌بندی خود را در «هنر شعر» هوراس می‌یابد؛ آن‌جا که عبارتی معماگونه می‌سازد که در سرتاسر دوران رنسانس و پس از آن بارها تکرار می‌شود: «نقاشی است، پس شعر است» (۱، ۳۶۱؛ ترجمه ۱۹۷۷:۴۸۰).

نکته‌ی برجسته‌ی مقاله‌ی منظوم هوراس ویژگی به‌شدت بیانی‌ای است که برای هنرها قائل می‌شود. او هنرها را شیوه‌های متقاعدکننده و حتی الزام‌آور ارائه‌ی اطلاعات می‌داند. زبان‌آوری در میان عموم اوج هنر رومی محسوب می‌شد که [فنونش] به شکلی عالی در آثار نظری سیسرون و به‌ویژه در **خطیب** (**De Oratore**) گرد آمده بود. از نظر او، اوج کاری خطیب به عنوان جامع‌العلوم و زبان‌آوری غیرقابل گریز آن بود که بتواند مخاطبانش را به هر سمت که برمی‌گزیند، رهنمون شود و به شکلی نامحسوس به الگوی نویسنده و در نهایت هنرمند بدل شود و تأثیرش بر رنسانس در همه‌جا محسوس باشد. بخشی از نتایج چنان پنداری را می‌توان در نظر هوراس مبنی بر پیوند لذت و فایده مشاهده کرد؛ فرمول دیگری که مدت بسیاری در مباحث هنر در غرب برجای ماند (هنر شعر، ۱، ص ۳۴۳ به بعد؛ ترجمه ۱۹۷۷:۴۸۷).

هوراس معتقد است برای شعرها داشتن زیبایی کافی نیست، بلکه باید حاوی پرتوی دل‌انگیز باشند تا بتوانند ذهن مخاطب را به مسیر مطلوب راهنمایی کنند (۲، ۹۹-۱۰۰؛ ترجمه ۱۹۷۷:۳۵۸). این نگرش آموزشی در باب هنرها، که با مفروضات مدرن بسیار تفاوت دارد، قابل درک‌تر خواهد بود اگر در چارچوب جامعه‌ای نگریسته شود که هنوز در کارهایش غالباً شفاهی است و دانش مایملکی اجتماعی محسوب می‌شود که باید نسل به نسل تداوم یابد. اهمیت ادبیات در تأثیرش به عنوان ابزار ایجاد انسجام اجتماعی و انتقال آگاهی دریافتی است. در سنتِ کلاسیک، کیفیت انتقال مهم‌تر از بداعت محتوا است. عبارت پوپ: «آن‌چه اغلب اندیشیده می‌شد، به‌خوبی بیان نمی‌شد» (۱، ۲۹۸) در رساله‌اش با عنوان **جستاری بر نقد** (۱۷۱۱)، کل آن فرهنگ را جمع‌بندی می‌کند. اشارات هوراس در مورد هنرهای بصری ناشی از توجه به ارزش ضمنی آن‌ها است تا ناشی از محتوای آشکارشان. او در آستانه‌ی بحثش پیرامون توهم دراماتیک اشاره می‌کند که ذهن در برابر آن‌چه از طریق چشم وارد می‌شود، واکنش بیش‌تری نشان می‌دهد تا در برابر آن‌چه از طریق گوش دریافت می‌کند. این‌جا اصطلاح «بوطیقای تصویر» به عنوان قیاسی کلی میان هنرها وارد بحث می‌شود. با این حال، اگرچه هوراس بر سر اصل مطلب نمی‌رود، ولی نتیجه‌ی مرکب این بحث کلاسیک آن است که نقش اصلی را به امر تصویری می‌دهد؛ چه حصول این امر تصویری از طریق قلم باشد چه از طریق قلم‌مو.

این گرایش به‌خوبی در کتاب **نهاد خطیب**

(Institutio Oratoria) اثر کوئینتیلیان، خطیب سده‌ی نخست، که توجه دقیقی به نقش تصاویر ذهنی در هنرهای مجابگر نشان می‌دهد، بیان می‌گردد. بلاغت ذاتاً هنری بود در خدمت سیاستمداران و وکلا، و کوئینتیلیان می‌دانست که روایت آشکار چه نقش مؤثری در جلب همدلی مخاطب دارد. مسئله بر سر درگیری خیالی است: گوینده نه تنها باید نیروی احساسی مورد مطروحه را حس کند. همچون یک بازیگر. بلکه باید همان حس را با یک نقاشی/ واژه‌ی تأثیرگذار به مخاطب منتقل نماید. آن چه گفته شد بسیار شبیه است به «رؤیای اشتیاق» که محرک هملت بود (۲، دو، ۵۴۶). این قابلیت تبدیل گذشته یا حوادث غیرواقعی به زمان حال پیش چشم، به کمک پرداخت در جزئیات پویا به راوی تسلطی احساسی بر شنوندگانش می‌بخشد. نتیجه‌ی متعاقب این پویایی ما را به واژه‌ی یونانی «انرژی» می‌رساند. همین است که باعث می‌شود به نظر برسد که بیش‌تر در حال نمایش خود صحنه هستیم تا نقل آن، و احساساتمان آن‌چنان فعال می‌شود که پنداری در «ماوقع» حاضریم (**نهاد خطیب**، شش، ۲، ۲۹۳۶). کلید این نقاشیِ واژه‌ای توجه به جزئیات و به‌ویژه به آن ریزه‌کاری‌های تصادفی‌ای است که شاید مستقیماً مربوط به حادثه نباشند ولی به واقعی‌سازی عینی صحنه کمک کنند. کوئینتیلیان نمونه‌های ادبی متعددی را به دست می‌دهد، از جمله شرح خیالی خودش از شهری چپاول‌شده که به‌راستی فرد را درگیر می‌کند (۸، ۳، ۶۷.۷۰؛ ترجمه ۱۹۲۰، ج ۲، ص ۲۴۹). بی‌تردید، چنان رویکرد ذهنی‌ای به روایت را نمی‌توان دست‌کم گرفت و چنان چیزی است که در ذائقه‌ی مدرن به ملودرام بدل می‌گردد. این نکته در مورد بخشی که او از منبعی کلاسیک و شایسته، **انه‌اید**، می‌آورد نیز صادق است.

تعبیر کوئینتیلیان از ویژگی بلاغی هنرها دقیق‌ترین تلقی از چنان چیزی تا هنگام رنسانس و ارائه‌ی نظریات نظریه‌پردازانی همچون آلبرتی با کتاب **تصویر** (De Picturia) (۱۴۳۵) و اراسموس با کتاب **فراوانی** (De Copia) (۱۵۱۲) است. ولی تأکید کوئینتیلیان بر بیان جزئیات به‌عنوان جزء سازنده‌ی شرحی موفق، عادی‌ترین امر عمل ادبی نقاشیِ واژه‌ای (ekphaysis) است. بلاغت کلاسیک، در مراحلِ متأخرش، بیش‌تر دل‌مشغول کنش‌های آکادمیک بود تا نقل عملی. بدین ترتیب، شرح کلامی به کنشی مکتبی و نمایشی استادانه تبدیل شد. گرچه این وجه بارز بلاغت بیزانسی بود (باکساندال ۸۵.۸؛ ۱۹۷۱)، ولی بر فرهنگ لاتین سده‌های میانه نیز تأثیر گذاشت و در آثار نویسندگانی همچون چاوسر تجلی یافت. در **حکایت شهسوار** [در **افسانه‌های کانتربری**، ۲، ۱۸۹۳.۲۰۸۸]، ارزش‌های متقابل عشق و جنگ در معابد ونوس و مارس متجسم می‌شوند. چاوسر آشکارا این بخش را نمایشی از نقاشی واژه‌ای جلوه می‌دهد و توجه‌مان را به تصویرگران و شکل‌ها و چهره‌ها معطوف می‌کند. بخشی از ابزار او استفاده از واژه‌ها برای ارائه‌ی تجربه‌ی مصنوع بصری و

ارجاعات مکرر به صحنه‌های تصویرگری، حاشیه‌روی‌ها در مورد مهارت فلان نقاش، «قلم جادویی‌اش» و رنگ‌های غنی است که همگی برای بیش‌تر کردن درگیری خواننده با ماجرا است. چنان اجرایی نمایانگر آن نوع انتظار زیبایی شناختی است که از نقاشیِ هم‌دوره‌اش **حکومت خوب و بد** اثر آمبورجیو لورنتستی، هم‌دوره‌ی او، در اتاق شورای سیه‌نا نیز می‌رفت. در هر یک از دو مورد، کارکرد واژگان یا رنگ‌مایه‌ها جلب‌کردن توجه خواننده یا تماشاگر به فضایی تخیلی است.

نقاشی و مجسمه‌سازی سده‌های میانه ناگزیر کارکردی آموزشی داشت و بیش از هر چیز به تصویرگری متن کتاب مقدس می‌پرداخت. در دوره‌ی متقدم‌تر هنر رومیایی (رومانسک)، چهره‌ی مخوف عیسی را به عنوان قاضی برزخ (ح ۱۱۳۰) می‌توان نمونه‌ی کامل تأکید این دوره بر ویژگی متعالی حقیقت مسیحی دانست. این نقش، عظیم و مخوف است؛ عمل قضاوت همه‌ی تجربه‌های معمولمان را از نظام طبیعی باطل می‌کند. در نتیجه، سیاق ناگزیر چنان هنری روشی نمادین خواهد بود که جهان مادی را صرفاً بدان خاطر به کار می‌برد تا به واقعیتی الهی اشاره کند که فراسوی زمان و مکان است. بهره‌گیری از نوع‌شناسی کتاب مقدس، چه در طرح‌های تزئینی و چه در سرودهای مذهبی از آن نوع که آدام سنت‌ویکتوری (ح ۱۱۱۰.۸۰) به کار برده، وجهی از این متعالی‌ساختن زمان است و چشم‌انداز همزمانی را از روند تاریخ عرضه می‌کند. در چنان چیزی، مجال کمی برای مشارکت ذهنی وجود دارد؛ جهان الوهی و جهان معمول کاملاً منفک از هم نگه داشته می‌شوند. ولی گسترش‌های رخ‌داده در اواخر قرون وسطا در رویکردهای کاملاً مختلف اعتقاد به انسان‌بودن عیسی و آماده‌کردن ذائقه‌ی عمومی برای کشف دوباره‌ی فضای تصویری در رنسانس نقش مهمی را ایفا کرد.

نظام سن فرانچسکویی نیروی عمده‌ی اشاعه‌ی این نگرش‌های جدید بود که فعالیت‌های مذهبی را در قالب تجربه‌ی یک فرهنگ غیرروحانی شهری ریخت. موضوعات ارجح برای تفحص، تولد و مصیبت مسیح بود، به‌ویژه آن موضوعاتی که به شدت واکنش خیال‌آمیز مؤمن را برمی‌انگیخت. از این رو، از سده‌ی چهاردهم به بعد تأکید روزافزونی بر نقاشی مذهبی و ادبیات مربوط به عیش و رنج انسانیِ مسیح و مریم به وجود آمد. آشکار است که این مضامین چه در سرودهای مذهبیِ بسطیافته، چه در درام‌های مذهبی یا متون مطالعات فردی در باب مذهب، به سیاقی بلاغی به کار گرفته شده‌اند که هدفشان، خلق تصاویر قوی در ذهن است تا احساسات را متأثر سازد و بر اراده تأثیر بگذارد (مایس، ۱۳۶: ۱۹۷۳).

هنرمند انتزاعی قواعدی که بخش اعظم هنر غرب از رنسانس به این سو را تشکیل می‌داد، نقب می‌زند؛ به تعبیری، این عملِ شمایل‌شکنی در مسیرش برای رهاسازی روح نقاشی، این هنر را از بیان کلامی دور می‌سازد و به موسیقی نزدیک می‌کند

رایج‌ترین چنین متونی **تأملات بر مسیح** است که امروزه به جووانی دی سان جیمیگنانو منتسب است و اشعار متعددی بر مبنایش سروده شده و اقتباس‌های عامیانه‌ی زیادی از آن صورت گرفته است. نسخه‌ی انگلیسی اثر نیکلاس لاو (ح ۱۴۱۰) تأثیر بسزایی بر نمایش‌های تعزیه‌وار معاصر گذاشت. حائز اهمیت است که جووانی دی سان جیمیگنانو مؤلف رساله‌ای در باب خاطره نیز بود و هدف **تأملات** را نقش‌کردن تصاویر قوی احساسی بر ذهن می‌دانست. در نتیجه، این تأملات به جای پرداختن به بخش‌های انسانی احساسات مریم و حواریون، برای ایجاد همدلی آنی میان مخاطب و آنان، بر معجزات متمرکز شده‌اند. نسخه‌ی انگلیسی لاو برای مخاطب عام تنظیم شده و مکرر از خواننده می‌خواهد صحنه‌ها را تصور کند و شکلی عینی بدان‌ها ببخشد: «چنان که گویی خود حاضرید». برای تکیه بر چنین فرایندی، متن وی بر فواصل و اندازه‌ها دقیق می‌گردد و اضافاتی نیز از روایت انجیل را در بر می‌گیرد تا نوعی بلاواسطگی زمانی نیز ایجاد کند. مسیحِ کودک برای مادرش که خیاطی می‌کند دنبال مشتری می‌گردد. حواریون برای پرهیز از افزودن به غم مریم، میخ‌ها را پنهانی از جسد خارج می‌کنند. آن نوع تأملاتی که توسط چنین آثاری اشاعه یافت، برنامه‌ای کلی برای هنرها تعیین کرد که هدفش

تحت تأثیر قراردادن خاطره توسط تصاویر برجسته بود. چنان برنامه‌ای نه تنها بازنمایی دقیق جهان طبیعی را به منظور ایجاد مشارکت ذهنی [مخاطب] به کار گرفت، بلکه کمک کرد تا بر بی‌اعتمادی مذهبی به واقع‌نمایی بصری که در امور هنری رواج یافته بود، فائق آیند.

عمده‌ترین واکنش به این تلاش برای مرتبط‌ساختن مؤمنان با تصاویر مذهبی سرراست‌تر، محبوب‌شدن کارهای تصویری جوتو (ح ۱۲۶۷.۱۳۳۷) بود. به عبارت دقیق‌تر، جوتو آغازگر این گرایش نبود، ولی دستاوردهایش در محراب نمازخانه‌ی پادوآ (ح ۱۳۰۵) خبر از «مرحله‌ی کاملاً جدیدی در نگاه تجربی» می‌داد (وایت ۵۷:۱۹۵۷). در این آثار، استفاده از پرسپکتیو مرکزی، تأکید بر عمق تصویری و صلابت فیگورها برای تشدید نیروی احساسی صحنه‌های زندگی مسیح است. خود فیگورها نشان از احساسات قوی درون آدم‌های واقعه‌ی نقاشی دارد و این احساس به تماشاگر نیز سرایت می‌کند. در آغاز شیوه‌ی مشخصاً رنسانس نقاشی، معلوم است که مفهوم اصلی مفهومی بلاغی است که می‌تواند با سخنوری واعظان رقابت کند. بر این ارتباط نزدیک هنرها، آناس سیلویوس پیچولومینی (۱۴۰۳۶۴) اومانیست هم تصریح می‌کند و در ستایش دو نفری که این هنرها را احیا کردند و به کمال رساندند، می‌گوید:

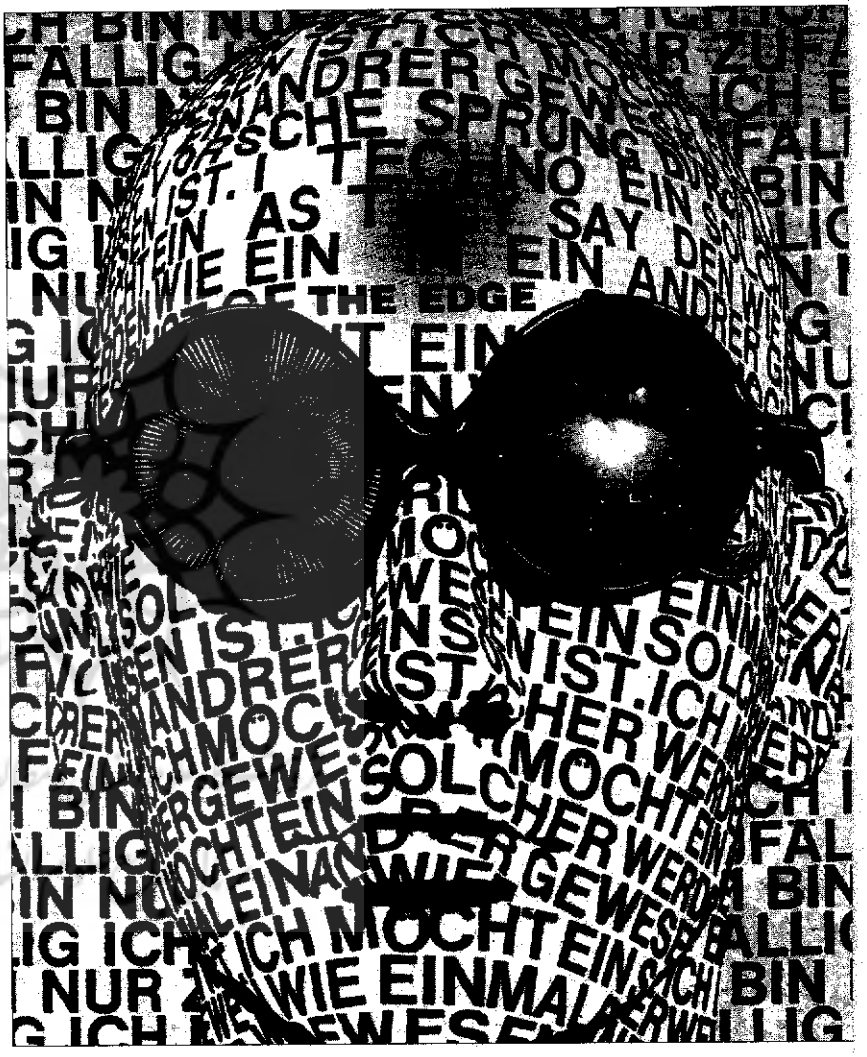
> این هنرها [بلاغت و نقاشی] در رابطه‌ای متقابل، عاشق یکدیگرند. موهبت ذهنی، و نه موهبتی اندک، بل بس اعلا برای بلاغت نیاز است، همچنان که برای نقاشی. جالب است بگوییم با رشد بلاغت، نقاشی نیز رشد یافت که نمونه‌اش را در دوران دموستنس و سیسرون می‌توان یافت. بعد از ظهور اولی، دومی نیز سر برآورد... بعد از پترارک، واژه‌ها سر برآوردند و بعد از جوتو بار دیگر دستان نقاشان بلند شدند. حال می‌توانیم ببینیم که هر دوی این هنرها به کمال رسیده‌اند. (در پانوفسکی ۱۵،۱۶:۱۹۷۰)

برای فهمیدن این نکته که آغاز دوران باستان مبتنی بر مفروضات فرهنگی سیسرون خطیب بوده است، نیازی به پذیرش نگرش پیچولومینی در باب کمال نیست. اوایل سده‌ی پانزدهم شاهد کشف دوباره‌ی چندین کار گم‌شده‌ی سیسرون، از جمله متن کامل **خطیب** (۱۴۲۱) بودیم. پس جای تعجب ندارد که اولین متن در توجیه شیوه‌های ناتورالیستی در نقاشی به‌شدت متأثر از او بوده است. این متن همانا **در باب تصویر** (۱۴۳۵) اثر لئون باتیستا آلبرتی است.

رساله‌ی آلبرتی انبوهی از اندرز به نقاش، تلویحاً برای ترفیع جایگاه هنر و رهاندن آن از مرتبه‌ی صناعت دستی است. او با ترجمان الگوی سیسرون در باب گوینده‌ی مؤثر به هنرهای بصری، تأکید خاصی بر نقش «ادبی» هنرمند می‌گذارد. از همین رو، اصرار می‌کند که مشخصه‌ی کمال در نقاش قابلیتش در خلق داستان (historia) تأثیرگذار است. منظور آلبرتی از داستان، مضمون یا موضوع روایی تصویر است. او مشخصاً این اصطلاح کاملاً «ادبی» را که می‌توان برگردان «روایت» یا «قصه» دانست، به کار می‌بندد. آن‌چه هنرمندی را برجسته می‌سازد نه مهارتش در طراحی یا استفاده از رنگ. اگرچه چنین مهارت‌هایی بدیهی است. بلکه استفاده از صحنه‌هایی است که تأثیرگذار باشد و تماشاگر را تکان دهد. به همین منظور، وی از واژه‌ی بلاغی «inventio» [قدرت خلاقه] استفاده می‌کند که معمولاً برای اشاره به جستن راه‌کار مناسب به کار می‌رود. در واقع، بدیع‌ترین گامی که آلبرتی برمی‌دارد انجام همین انتخاب و ساماندهی موضوع به عنوان عنصر کلیدی تصویر است. او تا آن‌جا پیش می‌رود که تصریح می‌کند «داستان» خوب حتی بدون بازنمایی تصویری هم لذت‌بخش است. منظورش از چنین چیزی دقیقاً همان نوع تشریح کلامی است که تا آن زمان هنوز تحت سیطره‌ی واژه‌ی ekphrasis بود. وی برای روشن‌ساختن تعریفش، به تصویر لوشن از **بهتان اثر آپلس** (سده‌ی چهارم ق م) اشاره می‌کند. این را باید یکی از عجیب‌ترین مضامین در تاریخ روابط بین هنرها دانست، زیرا تعبیر مفصل لوشن از تصویر، که طی سده‌ی دوم پس از میلاد شکل گرفته بود، بعدها در اوایل قرن پانزدهم در قسطنطنیه توسط جوآرینو اهل ورونا ترجمه شد و سی سال بعد به منبع بینش آلبرتی بدل گشت. طی همین جریان، بوتیچلی، هنرمند فلورانسی، تلاش کرد «داستان» اثر **بهتان در آپلس** را که در روزگار او در نگارخانه‌ی ملی لندن بود، بازشناسد. بنیان کل آن فرایندها

این باور است که ماهیت ابداع را می‌توان همچون چیزی در بند کهربا درون واژه‌ها حصر کرد و با مهارت نقاش آزاد ساخت.

از همین رو، قابل‌فهم است که چرا آلبرتی پیشنهاد می‌کند هنرمند به مطالعه‌ی آثار شاعران و خطیبان بپردازد و در عین حال از ادیبانی که می‌توانند در به‌کارگیری ترکیب‌بندی‌ها کمکش کنند، الهام گیرد. نقش مشارکت‌کننده‌ی انسانی در خلق طرح‌های تزئینی بزرگ نظیر **Stanze**(اتاق) اثر رافائل در واتیکان یا تقدیس جیمز اول توسط روبن در سقف تالار ضیافت وایت‌هال وجوه مهم هنر رنسانسی است. در نگاه آلبرتی، هنرها ناگزیر عموماً برانگیزاننده و کنترل‌کننده‌ی احساس‌اند؛ حال رسانه‌شان رنگ باشد یا واژه، هدف‌شان درگیرکردن مخاطب با صحنه‌ای آرمانی از طریق ابزارهایی است که گستره‌شان از نمایش جزئیات جسمانی تا تقلید احساسات قوی را دربرمی‌گیرد. یکی از ابزارهای مؤثر پیشنهادی او استفاده از چهره‌ی واصل در نقاشی است؛ یعنی چهره‌ای که شکاف میان فضای تصویری و واقعی را به یکدیگر وصل می‌کند؛ آن هم با جلب نگاه خیره به طرح و با بیان یا حالاتی که ما را به درون حال‌وهوای رفتاری و احساسی صحنه می‌کشاند (آلبرتی ۱۹۷۲:۸۳ [۱۴۳۵]). چنین چهره‌ای درون یک تصویر نقشی را بازی می‌کند که همتای نقش همسرایان یا راوی در درام مذهبی آن دوره است.



امروزه، آماده‌ایم که ترکیبی موسیقایی را فقط به خاطر خودش و بدون جست‌وجو برای معنای محتملش بپذیریم

خلاصه این‌که با فرض این‌که آلبرتی نماینده‌ی بحث‌های اوایل رنسانس درباره‌ی خواهرخواندگی هنرها است، شاهد بودیم که او به دو وجه اساسی توجه می‌کند: در ابتدا، الگوی بلاغی با تمام تمهیداتش برای مفهومی‌ساختن فرایند هنری و سپس توجه‌ای که وی به پیش‌فرضمان از نقاشی به عنوان امری خیالی و فروتر از واقعیت الگو مبذول می‌دارد. چنان‌که خواهیم دید، این نکته‌ی آخر از باب رابطه‌اش با شیوه‌ی صورت‌بندی ایده‌ی تخیل توسط هنرمندان رنسانس اهمیت دارد. اگر آلبرتی مدعی جایگاه نوینی برای هنرمند می‌شود، نمونه‌ی دیگری از همان آرمان قدیمی خطیب است. در نتیجه، هنرهای بصری از جایگاه تزئین به مرتبه‌ی شکلی از گفتار (discourse) ارتقا یافتند. علاوه بر این، اگر این زیبایی‌شناسی اومانیستی بر قدرت‌های خیالی سبک ناتورالیستی نقاشی تأکید دارد، ناگزیر چنان رئالیسمی مسیری به سوی واکنش روان‌شناختی متمایل خواهد شد؛ یعنی به سوی مشارکت فعال تماشاگر. هدف، تصویرکردن مفهومی آرمانی است (لی ۱۹۶۷).

تداوم این ارزش گذاری بلاغی نقاشی در آثار بسیارمتأخرتر نیز به چشم می خورد؛ نظیر **نقاشی باستان** اثر فرانسیس یونیوس، منشی هلندی کُنت آروندل، که در ۱۶۳۷ به لاتین منتشر شد ولی سال بعد با ترجمه ی انگلیسی خود یونیوس به بازار آمد. آروندل نخستین مجموعه دار بزرگ انگلیسی بود که از اینیگو جُونز حمایت می کرد و دوست روبنس و مشاور هنری چارلز اول محسوب می شد. از همین رو، یونیوس را می توان نمایان گر ظهور ارزش های نوکلاسیک در انگلستان دانست. ولی کتاب وی به شدت حاکی از دل مشغولی های بلاغی آلبرتی است و اعتقاد دارد: «نقاشی و شعر قلب های ما را در دست می گیرند و با قدرتی که دارند احساساتمان را هدایت می کنند» (ص ۵۵). به تعبیری، **نقاشی باستان** را می توان مانیفست مجموعه ی غنی نقاشی های آروندل دانست که شامل طراحی ها و تندیس هایی بود که به گونه ای سامان یافته بودند که استعدادهای بومی را تحریک کنند. یونیوس بر اهمیت گسست الگوها از «رویه های درخور سرزنش» تأکید کرد. پس نوآوری مفهومی نیز امری حیاتی است. در این جا، موضوع به بحث آلبرتی در مورد «داستان» نزدیک می شود، زیرا بر فرافکنی تخیلی ای که ذهن توسط آن کل اثر را پیش بینی و پیش گویی می کند، اصرار می ورزد (ص ۲۰). در واقع، تعبیر یونیوس از تأثیرهای سرایت پذیر هنر، در حکم جمع بندی بنیان ایده ی رنسانسی مرتبط دانستن ایماژهای ادبی و بصری است:

> از آن جا که استادکاران در ساخت آثارشان پیشاپیش تجسمی از حضور چیزها دارند و همین تجسم است که روحی در کارهایشان می دمد و آن ها را از صرف حضور پیشینی آن چیزها مبرا می کند، پس ناممکن است که آن روح به مخاطب تسرّی نیابد و همان تأثیری را نگذارد که بر خود استادکار برجای نهاده بود. (۱۶۳۸:۶۴)

پس همین تسرّی که طی آن ایماژها در قالب رسانه ای فیزیکی (رنگ یا حرف) از ذهنی به ذهن دیگر می روند، است که زمینه ای مشترک فراهم می آورد.

نسخه ی انگلیسی کتاب یونیوس شامل **آرکادیا** (۱۵۹۰.۳) سیدنی نیز می شود، زیرا بدان اشاره می شود. ولی هنوز این نکته در پرده ای از ابهام باقی مانده که آیا او از وجود کتاب در **دفاع از شعر** (۱۵۹۵) که در آن سیدنی با همان پیش فرض هایش در مورد تصویر به متون ادبی نزدیک می شود، نیز خبر داشته است یا نه. پیشتازبودن سیدنی در دفاع از خیال انگیزی های کلامی .که در نگاه او شامل شعر نیز می شود. گرایش بصری اش را نیز شامل می گردد. سیدنی طی سفر طولانی اش در سال های ۱۵۷۳.۴، چند روزی در ورونیس بود و کارهای تیتیان را می شناخت. او یکی از نخستین انگلیسی هایی بود که آثار نقاشی رنسانس را می شناخت و کتاب **دفاع** وی رساله ای در باب قدرت تصاویر است. این دفاع در برابر حمله ی تندوتیز اصلاحات دینی بود که تصویرسازی را به عنوان بت سازی رد می کرد. راهبرد او تثبیت کاربرد اجتماعی تصاویر به عنوان ابزارهای آموزشی در عرصه های خصوصی و عمومی بود. در این جا نیز تأثیر سرایت پذیر خیال انگیزی . قابلیتشان در ایجاد صحنه های آرمانی ای که به لحاظ تخیلی قابل دسترس باشند . است که باعث برتری آن ها بر تاریخ یا فلسفه می شود. در شعر «اکتبر» اثر اسپنسر که در مجموعه ی **تقویم چوپانی** (۱۵۷۹) آمده، افتخار شاعر آن است که

> آزارگری سرکشی جوانان را
> با اندرزهای نیک مهار می کنم؛
> آرامش غرورشان را جریحه دار می سازم

سیدنی از افعالی همسان بهره می گیرد تا شاعری را تشریح کند که «نه تنها راه را نشان می دهد بلکه آن قدر نیک است که انسان را به طی طریق در آن **می فریبد**» (۱۹۶۵:۱۱۳ [۱۵۹۵]). این تعبیر از هنر به عنوان دامی مطبوع (و آموزنده) توجیه سنتی تصاویر مصنوع است و دقیقاً در همان حال وهوای تأکید آلبرتی بر «داستان» قرار دارد؛ همان چیزی که به ادعای سیدنی «مهارت استادکار در همین ایده ی اثر نهفته است و نه در خود اثر» (ص ۱۰۱). این را می توان نخستین تلاش جدی در زبان انگلیسی برای توجیه نقش تخیل خلاق دانست، زیرا دقیقاً همین توانایی رفتن به فراسوی حدود ناقص تجربه و فرافکنی فُرم های آرمانی (و قانع کننده) است که مشخص کننده ی شاعر حقیقی است و او را به پژواکی از کنش خلاق پروردگار بدل می سازد. پس درواقع، برداشت سیدنی از داستان، «جعل تصاویر برجسته ی فضائل، رذائل و امثالهم» است که رهنما و

روشنگر است. بحث او در باب این که چنان تصاویر گویایی روشنگر «قدرت تخیل و تمییز» است، بدان معنا است که در جایی که فلسفه تعابیر انتزاعی عرضه می کند، هنر می تواند بر روی ورطه‌ی میان ایده و عمل اخلاقی پل بزند (صص ۱۰۳ و ۱۰۷). قائل بودن به وجود دغدغه‌ای مکرر در هنرهای رنسانس همانا رفتن به فراسوی چنین تقابلی است. وقتی جان میلتون در **Areopagiticia** (۱۶۴۴) میان اسپنسر با اسکوتوس و آکوئیناس تقابل ایجاد می کند، ناشی از آن است که سفر سر گیون به دل غار مامون بیش از هر تحلیل انتزاعی‌ای می‌تواند راهنمایی تأثیرگذار در اعتدال باشد.

از این رو، به طور کل، نظریات اولیه در باب رابطه‌ی هنرها خصلتی ایده‌آلیستی دارند. آن‌ها بر انتقال ایده‌ها یا تصاویر ذهنی تأکید می کنند، بی‌آن که توجه چندانی به رسانه‌ی فیزیکی‌ای نشان دهند که این انتقال توسطش صورت می گیرد. «ایده» یا پیش‌اندیشه‌ی فوق‌الذکر سیدنی، یعنی تعبیر ذهنی‌ای که مقدم بر خود اثر هنری است، را می توان در ذهن خواننده و توسط فرایند تفسیر بازآفرینی کرد. سخن گفتن ذهن با ذهنی دیگر فقط به گونه‌ای امکان‌پذیر می شود که فُرم مادی اثر به عنوان ابزاری برای رسیدن به هدف در نظر گرفته شود. اصطلاح «خواننده» را می توان برای هنرهای بصری نیز به کار برد، چراکه مشاهده‌گر چنان آثاری نیز با صحنه‌ای تمثیلی یا اسطوره‌شناختی روبه‌رو می شود - تازه اگر نگوییم با پرتره‌هایی نمادین که نماینده‌ی یک دوران‌اند - و درگیر پرده‌افکندن از یک «متن» می گردد. چنین چیزی بی‌شک دست‌کم در انگلستان، نمایان‌گر آن است که بی‌اعتمادی به تصاویر فیزیکی نتیجه‌ی اصلاحات مذهبی بوده است. ایماژهای خیالی که کم‌تر وابسته به حس‌ها هستند، چندان مورد حمله قرار نگرفتند. گرایش آن دوره به کتاب‌های منقوش تجلی دیگری است از همین میل به برخورد با تجربه‌ی بصری به‌عنوان گامی به سوی مواجهه‌ی ذهنی [با اثر]. از همین رو است که در کنار اشعار، از هیروگلیف یا استعاره‌های [تصویری] غریب استفاده می‌شود. به هر حال، رابطه‌ی پنهانی میان هنرهای خویشاوند برقرار بود. لئوناردو داوینچی در باب برتری نقاشی بحث می کند و استدلال می کند که حس بینایی برتر از شنوایی است. حدود یک سده بعدتر، بن جانسن از برتری اومانیستی قلم نگارش بر قلم نقاشی سخن می گوید، زیرا «آن یکی با قوه‌ی فهم سخن می گوید و این یکی صرفاً با حس». جای شگفتی است که تا پیش از سده‌ی هجدهم تا بدان اندازه کمبود بحث در باب تفاوت هنرها به چشم می خورد. تا هنگامی که لسینگ در کتاب **لائوکوئون** (۱۷۶۶) کوشید به تمایز هنرها در چارچوب نسبتشان با زمان و مکان بپردازد. زوج انگاشتن شعر و نقاشی در رنسانس تأثیری ماندگار بر هنر غرب داشت.

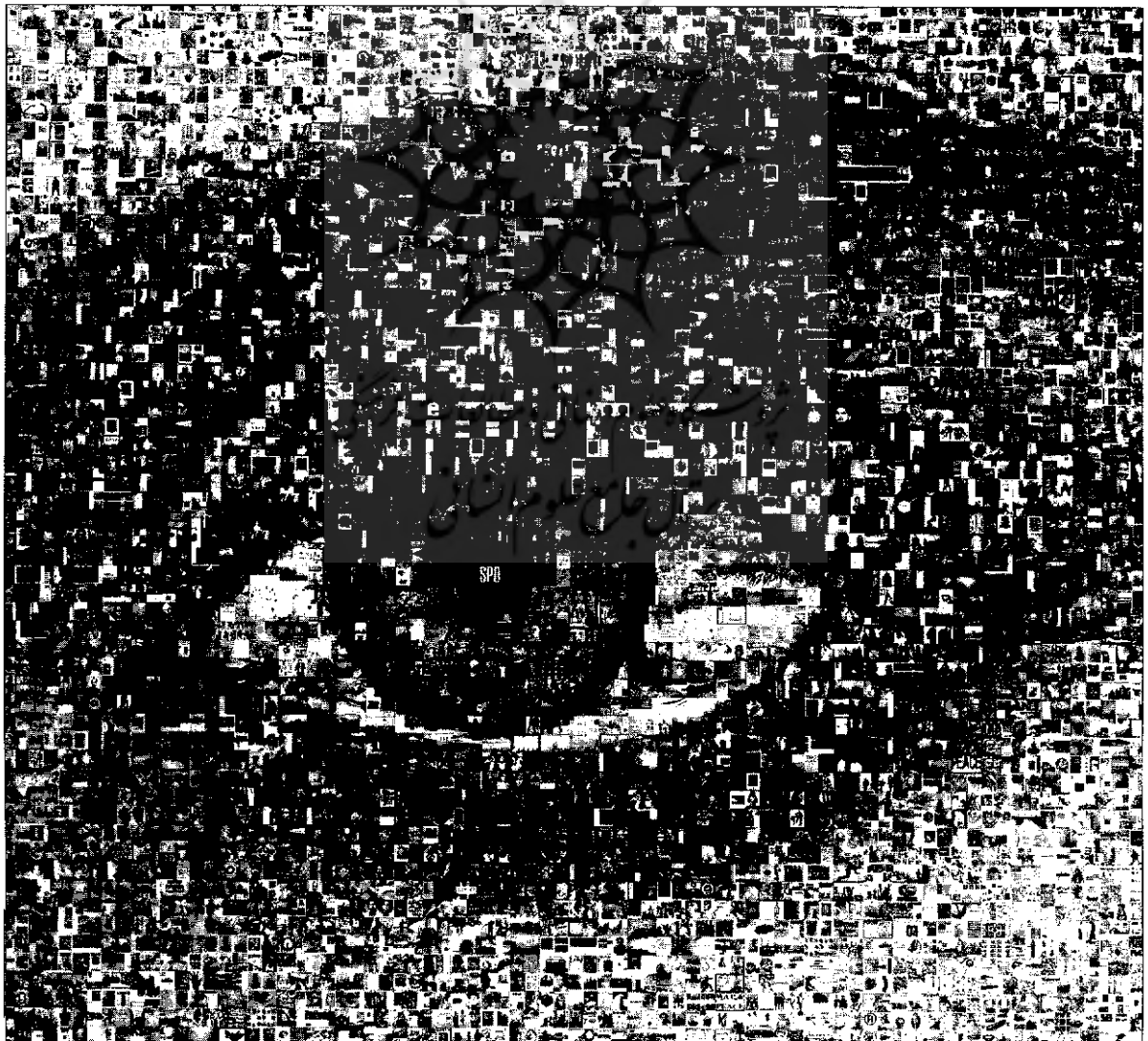
شاید دیگر نتوان از «شعر خاموش» و «تصاویر گویا» سخن راند، ولی تناظر دیرینه‌ی آن دو عرصه هنوز تأثیر بسزایی بر فعالیت‌های هنری دارد

به تقابل اولیه‌ای که طرح کردیم بازگردیم. روتکو و فیلدز نمایانگر اوج دو گرایش متضاد در هنرهای بصری‌اند. آثار انتزاعی اولی وادارمان می سازد بر خود اثر متمرکز شویم و اجازه‌ی گریز به مرجعی بیرونی را نمی‌دهد. نفر دوم، برای نمونه، ما را از خود اثر دور می کند و به تعمق در تمثیل‌های پنهان در پس آن معطوفمان می سازد. از این بابت، نقاشی فیلدز با وجود سبک قرن نوزدهمی‌اش دقیقاً در تداوم «داستان» آلبرتی است و ذاتاً تمثیلی بصری است که به کنش‌های گذشته و نتایج آتی اشاره می کند. این خصلت کل هنر و ادبیات «رئالیستی» است: شفاف نشان دادن رسانه تا حد امکان تا آگاهی از مصنوع بودن اثر مخل نشود و بتوانیم از طریق رسانه به جهانی که عرضه می دارد، رهنمون شویم.

مهم‌ترین نتیجه‌ی الگوی بلاغی نقاشی که در رنسانس گسترش یافت، تنزل هنرهای بصری به فروتر از گفتار بود. این حکم که آثار بصری باید داستانی بگویند. خصلت متنی فرهنگ اومانیستی باعث ترویج هنری شد که سرشار از ارجاعات ادبی بود و پیشاپیش وجود مخاطبی مطلع و آشنا به اساطیر، تاریخ و رمزگان شمایل‌نگارانه را مفروض می‌انگاشت. گرچه طی سده‌ی هجدهم مفاهیم کلی مبتنی بر «طبیعت» و «احساس» رونق یافت، ولی باز هم از اهمیت مضمون روایی کاسته نشد. در عوض،

محبوبیت نقاشی حکایی در دوران مابین هوگارت و میلیس (که تصویرگری کتاب در آن رونق یافت) مخاطبی را نشانه می‌رود که انتظاراتش اندکی متفاوت با انتظارات مخاطبی است که با نقل زنجیره‌وار رمان خو گرفته است. در چنین بستری باید به لسینگ و طرد «بوطیقای تصویر» توسط او پرداخت. هدف وی تأکید دوباره بر نقاشی و مجسمه‌سازی به عنوان چیزهایی است که سرچشمه‌های زیبایی‌شناختی‌شان متفاوت با محدودیت‌های روایت است. در واقع، نزاع اصلی او با رویه‌ی الگوی بلاغی بود که همه‌ی مباحث پیرامون هنرها را به خود اختصاص داده بود.

اگر یکی از زمینه‌های مقایسه‌ی میان هنرها را تمایل مشترک آن‌ها به بازتولید واقعیت دریافتی، خلق «حضور»، بدانیم، مطمئناً دیگر زمینه‌ی بحث بر سر این مسئله خواهد بود که محرک حس زیبایی‌شناختی فُرم یا طرح است. به کارگیری رمانتیک امر متعالی برای ایجاد ترس آمیخته به احترام را می‌توان حرکتی به سوی مورد دوم [بحث بر سر فُرم] دانست. نکته‌ی مشهود در چنین دغدغه‌ای، پرداختن به فرایند آفرینش [اثر هنری] است که تبدیل به وجه مهمی از فعالیت هنری مدرن شده است. در نقاشی، امپرسیونیسم .اگر چنین جنبشی را بتوان تحت یک نام گرد آورد. توجه را به سوی عمل دریافت [اثر هنری] معطوف می‌سازد. با ظهور مدرنیسم، تمرکز زیادی بر خصلت‌های رسانه و حتی محدودیت‌ها و امتناع‌های آن صورت می‌پذیرد؛ خواه این رسانه واژه‌ها باشد خواه رنگ. این مسئله نه تنها توجه‌مان را به صناعت هنر جلب می‌کند، بلکه تجربه‌مان از رسانه را



به بخش اعظم واکنش زیبایی‌شناختی بدل می‌سازد. جنبش ایماژیسم در سال‌های اولیه‌ی سده‌ی بیستم چه در نام و چه در عمل در حکم تلاشی شاعرانه بود برای رسیدن به آرامش و صلابت ذاتی اشیا که در لحظه‌ای خاص از دریافت ثبت شده‌اند.

نظر لسینگ در مورد تفکیک هنرها [به دو نوع هنرهای مبتنی بر مکان و هنرهای مبتنی بر زمان] بر اساس این فرض بود که هر دو دسته دل‌مشغول تقلید از جهان محسوس‌اند، اما مسئله این جا است که در وضعیتی که هنرها دیگر دغدغه‌ی بازتولید «واقعیت» را ندارند، چنان تفکیکی محلی از اعراب ندارد. حدود ۱۹۰۶، ارنست فنولوزا مفتون ایده‌ی ایدئوگرام چینی، به عنوان تصویر گویا، شد و اشاره کرد که: «اسم حقیقی، به عنوان چیزی منفک در طبیعت وجود ندارد. چیزها تنها پایانه‌های ارجاعی‌اند، یا نقاط تلاقی کنش‌ها، تداخل کنش‌ها و تصاویر آنی‌اند. همچنین فعل ناب، حرکتی انتزاعی، نیز در طبیعت ممکن نیست. چشم اسم و فعل را با هم می‌بیند: چیزهای در حال حرکت، حرکت چیزها» (۱۹۶۹:۱۰).

سپس نتیجه گرفت که همه‌ی فرایندهای موجود در طبیعت با هم مربوط‌اند و در نتیجه جمله‌ای کامل یا خودبسنده وجود ندارد: «جمله‌ای را برگزین که همه‌ی وقت را صرف تلفظش کنی». می‌توان به ریشخند نکته‌ی فوق را با **پندها** (۱۹۱۷.۷۰) از ازرا پاند مربوط دانست که در آن، هر بند بخشی از فرایند بی‌وقفه‌ی فرهنگ بشری را عرضه می‌دارد. این میل به همزمانی، میل به حضور همزمان رویکردهای متفاوت، مشخصه‌ی شعر مدرنیستی. برای مثال **سرزمین هرز** (۱۹۲۲). است که تقارنی با نقاشی کوبیستی نیز دارد. گرترود استاین بر این جست‌وجو به دنبال «تجلی» پرتو می‌افکند و اشاره می‌کند که کتابش با عنوان **ساخته شدن آمریکایی‌ها** نبرد برای انجام چنان کاری بود: «برای ساختن کلیت حاضری که در من حضور داشت، ولی فهمش زمان زیادی برده بود و باید هم گفته می‌شد» (۱۹۷۱:۹۱).

نبردی که او از آن سخن می‌گوید، تلاش برای تبدیل توالی زمانی به گستره‌ای مکانی است، یعنی همان‌طور که کوبیسم می‌کوشید شیء را در تمامیتش نشان دهد، نه آن‌چنان که در لحظه و مکانی خاص می‌نماید. فنولوزا نیز به این تصویر آنی اشاره کرده بود، ولی کامل‌ترین واکنش به نظر لسینگ مبنی بر تفکیک هنرهای زمانی و مکانی را باید در رسانه‌ی جنجالی فیلم جُست؛ نه فقط از آن بابت که فیلم تقابل میان کنش و بینش را از میان برمی‌دارد، بلکه بدان خاطر که وابستگی خاصش به تمهید مونتاژ. تولید تصویری کلی و تلفیقی از طریق برش‌های گزینش‌شده. از جمله ابزارهای آشنای متن مدرنیستی است.

نادیده گرفتن قابلیت فیلم برای مطالعه در باب مقایسه‌های بین هنرها دشوار می‌نماید و نتایجش بر سازوکار هنرهای دیگر نیز مجالی دیگر می‌طلبد. ولی نکته‌ای که هویدا است آن است که تبلور مرزهای میان کلام و تصویر در آثار کوئینتیلیان و آلبرتی تنها یکی از تجلی‌های میل هنرها و درنوردیدن مفروضات مختلف بینش و زبان است و نمونه‌ی دیگرِ همجوشی این دو را تقریباً می‌توان در شعر تجسمی (concrete poetry) یافت. در چنان حالتی، **بوطیقای تصویر** همان‌قدر در دوران رنسانس معتبر بود که حالا اعتبار دارد. هر دو عرصه ذاتاً متمایزند، ولی به حالتی متمایل‌اند که تلویحاً دیگری را نیز دربرمی‌گیرند. بنابر طبیعت این چیزها، نمی‌توان پایانی برای بررسی روابط این دو یافت، ولی نباید نادیده گرفت که علاقه به این مبحث در سال‌های اخیر بیش‌تر مدیون تحلیل نظام‌های فرهنگی توسط ساختارگرایی است. شاید دیگر نتوان از «شعر خاموش» و «تصاویر گویا» سخن راند، ولی تناظر دیرینه‌ی آن دو عرصه هنوز تأثیر بسزایی بر فعالیت‌های هنری دارد و یکی از مهم‌ترین موارد تفسیرهای انتقادی دورانمان به شمار می‌رود.

یادداشت‌ها:

* برگرفته از:

Dominic Baker-Smith, "Literature and the Visual Arts", in Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck (eds.), ***Encyclopedia of Literature and Criticism*** (Detroit, New York: Gale Research Inc.; London: Routledge, 1990/1991), pp. 991-1003.

۱. «شعر تجسمی»، «شعر دیداری» یا «شعر تصویرنما» (concrete poetry) شعری است که به شکل تصویری، معنای

موردنظر شاعر را از طریق آرایش گرافیکی حروف، واژه‌ها یا نمادها بر روی صفحه‌ی کاغذ انتقال می‌دهد. (بیناب)

خواندنی‌های دیگر

Baxandall, Michael (1971), ***Giotto and the Orators*** (Oxford: Clarendon Press).

Bender, J. B. (1972), ***Spenser and Literary Pictorialism*** (Princeton: Princeton University Press).

Bryson, Norman (1981), ***Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*** (Cambridge: Cambridge University Press).

Fowler, Norman K. (1984), ***Poets and Visual Arts in Renaissance England*** (Austin: University of Texas Press).

Gent, Lucy (1981), ***Picture and Poetry 1560-1620*** (Leamington: James Hall).

Gombrich, E. H. (1960), ***Art and Illusionm*** (London: Phaidon).

Gombrich, E. H. (1972), ***Symbolic Images*** (London: Phaidon).

Hagstrum, J. H. (1958), ***The Sister Arts*** (Chicago: Chicago University Press).

Leslie, Michael (1985), "The Dialogues between Bodies and Souls: Pictures and Poesy in the English Renaissance", ***Word and Image***, 1, 16-30.

Pickering, F. P. (1970), ***Literature and Art in the Middle Ages*** (London: Macmillan).

Steiner, Wendy (1982), ***The Colors of Rhetoric*** (Chicago: Chicago University Press).

Sypher, Wylie (1963), ***From Rococo to Cubism in Art and Literature*** (NewYork: Vintage Books).

کتابنامه

Alberti, Leon Battista (1972,) ***On Painting and Sculpture***, trans. by C. Grayson (London: Phaidon, [written 1435]).

Edwards, Lee M. (1987), "Hubert von Herkomer", in Julian Treuherz. (ed.), ***Hard Times: Social Realism in Victorian Painting*** (London: Lund Humphries).

Fenollosa, Ernest (1969,) ***The Chinese Written Character as a Medium for Poetry***, ed. by Ezra Pound (San Francisco: City Light Books [first published 1920].

Horace (1977,) ***Satires, Epistles and Ars Poetica***, trans. by H. Rushton Fairclough (Cambridge: Loeb Classical Library).

Jonson, Ben (1947), ***Discoveries***, vol. 8 of the complete work of ***Ben Jonson***, C. H. Herford and P. and E. Simpson (Oxford: Clarendon Press).

Jinius, Franciscus (1638), ***The Painting of the Ancients*** (London: R. Hodgkinsoane).

Lee, R. W. (1967), ***Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting***, (NewYork: Norton).

MacLeish, Archibald (1933), ***Poems*** (London: Borriswood).

Meiss, Millard (1973), ***Painting in Florence and Siena After the Black Death***, (NewYork: Harper & Row [first published 1951]).

Panofsky, Erwin (1970), ***Renaissance and Renascences in Western Art*** (London: Paladin [first published 1965]).

Quintilian (1920-2), ***Institutio Oratoria***, trans. Butler, 4 vols, (Cambridge: Loeb Classical Library).

Sidney, Sir Philip (1965), ***An Apology for Poetry***, ed. G. Shepherd (London: Nelson, [first published 1595]).

Stein, Gertrude (1971), ***Look at Me Now and Here I Am***, ed. Patricia Meyerowitz (Harmondsworth: Penguin).

White, John (1957), ***The Birth and Rebirth of Pictorial Space*** (London: Faber & Faber).