پایان و مرگ تاریخ هنر

تبارشناسی پست مدرنیسم (۱۱)

علی‌اصغر قره‌باغی

هنرهای تجسمی

پست‌مدرنیسم از همان روزی که پا به عرصهٔ هستی گذاشت، ضمن عناد ورزیدن با مدرنیسم، پایان و مرگ بسیاری از پدیده‌ها را نیز اعلان کرد. این پدیده‌ها یا در پیوند با مدرنیسم بودند و یا به شکلی در پیوند با مدرنیسم تصور می‌شدند. واقعیت هم آن است که پست‌مدرنیسم برای موجه نمایاندن و مشروعیت بخشیدن به هستی خود، به این پایان‌ها و مرگ‌ها نیاز داشت. ژان فرانسوا لیوتار، مرگ ایدئولوژی را اعلان کرد و دانیل بل مرگ جامعهٔ صنعتی را. ژان بودریار با پیش‌کشیدن گفتمان وانمودگری و وانمودگرها، از مرگ واقعیت خبر داد و رولان بارت مرگ مؤلف را اعلان کرد. مرگ تراژدی (سوزان سولتاگ)، مرگ انسان (میشل فوکو)، مرگ تاریخ (الکساندر کوژوا)، مرگ تاریخ (فرانسیس فوکویاما)، پایان تاریخ (ژان بودریار)، پایان مدرنیته (جیانی واتیمو)، مرگ تئوری (هالس بلتینگ)، پایان هنر (آرتور سی‌دانتو)، مرگ نقاشی (دیوید سالی)، مرگ قهرمان (برنارد اسمیت)، مرگ الهیات (مارک تیلور)، پایان نقاشی (داگلاس کریمپ)، مرگ سوژه (میشل فوکو)، پایان مدرنیسم (سوزی گابلیک)، مرگ فلسفه، مرگ تاریخ هنر، مرگ هنر، مرگ تئوری هنر و یک دور تسبیح پایان‌ها و مرگ‌های دیگر که پشت سرهم در غرب اعلان شد. هنوز صدای ناقوس مرگ یکی خاموش نشده، ناقوس مرگی دیگر به صدا در می‌آمد اما معلوم نبود که عامل این مرگ‌ها چه درد بی‌درمانی بوده و بیماری را کدام پزشک تشخیص داده و جواز دفن را چه کسی صادر کرده است[1]. ناگفته پیداست که در سرلوحهٔ فهرست تمام این مرگ و میرها، نام مدرنیسم قرار داشت و لازمهٔ اندیشیدن به پست‌مدرنیسم، پذیرفتن پایان مدرنیسم و هنر مدرن بود. مساله‌یی که تاریخ نگاری هنر امروز با آن روبه‌رو است آن است که دیگر نگارش یک تاریخ همگانی و منسجم که هم تمام هنرها را در بر بگیرد و هم جهان شمول باشد، ناممکن شده است. آن‌چه این عدم امکان را به وجود آورده و به آن دامن می‌زند یکی آن است که هنرمند و تاریخ‌نگار امروز ایمان خود نسبت به سنت‌های هنری پیشین را از دست داده‌اند و دیگر آن که هیچ جایگزین معتبری برای از دست رفتگی‌ها نمی‌شناسند.

پرداختن همه سویه به گفتمان مرگ تاریخ و پایان هنر، مستلزم تفکیک کردن آن به سه بخش جداگانه است:

- نخست باید با معنای دقیق و شکل تاریخ هنری که پست‌مدرنیسم با آن عناد می‌ورزد آشنا شد و سنت‌های اصلی در ادبیات هنرهای تجسمی را بازشناخت.
- در مرحلهٔ بعد باید علل مرگ و پایان هنر و تاریخ آن در دوران پست‌مدرن را بررسی کرد.
- و سرانجام باید ویژه‌گی‌های تاریخ هنر جدیدی که قرار است جای تاریخ سنتی را بگیرد مورد بررسی قرار داد.

از آن‌جا که رشتهٔ این بررسی‌ها سر دراز دارد. از این شماره به طور پیاپی به این موارد خواهیم پرداخت و پس از آشنایی نسبی با ویژگی‌های تاریخ هنری که پایان آن اعلان شده است، علت‌های به بن‌بست رسیدن یک سنت چندصدساله را بررسی خواهیم کرد. ضرورت این بررسی از آن جهت است که تصویر و تصوری که امروز از تاریخ هنر داریم، در بسیاری از موارد، پاره‌پاره و از هم گسیخته است. از یک طرف، هنوز زیبایی‌شناسان و شمایل نگاران به معابد و بارگاه‌های نوابغ هنر و عهد کهن سرک می‌کشند و از طرف دیگر برخی از نویسندگان نمک خوردهٔ رادیکال می‌خواهند نمکدان این معابد را یک سره ویران کنند. آن‌چه در این میان نادیده انگاشته می‌شود چشم‌های تجربه اندوخته‌یی است که نه معصوم است و نه سر به راه و نه حرف گوش کن، چشم‌های تیزنگری که همیشه در جست‌وجو است و تمامی جنبه‌های هنر و فرهنگ را فراسوی موانع سیاسی و اجتماعی می‌بیند و بررسی می‌کند. همین جا و پیش از آن که سوءتفاهمی دست دهد این را هم بگوییم که در این نوشته، منظور از هنر، هنرهای تجسمی است نه هنر به معنای عام و امروزی آن.

تاریخ هنر پیشینه‌یی به قدمت تمدن و فرهنگ انسان دارد. در ادبیات یونان و رم باستان و خاور دور و سنت‌های اسلامی به نقاشی و صورتگری و مجسمه‌سازی و معماری و در یک کلام، آن‌چه امروز «هنرهای تجسمی» می‌نامیم اشاره شده است. تاریخ هنر، در گذر زمان دوران‌های گوناگون را پشت سر نهاد اما به طور کلی می‌توان گفت که از عهد کهن تا دوران رنسانس شکل چندان مشخصی نداشت. در آثار نویسندگانی همچون سیسرون (۴۴-۱۰۶ پیش از میلاد)، خطیب بزرگ رومی و پلینی (۲۳-۷۹ بعد از میلاد) و کوینتیلیانوس (حدود ۳۰-۱۰۰ بعد از میلاد)، از آثار هنری یاد شده و در برخی موارد حتی به اندازه‌ها و قیمت‌های تمام شده و فن‌آوری‌ها و نام هنرمندانی که در ساختن آثار مشارکت داشته‌اند نیز اشاره شده است. این اندیشمندان به چهار مرحلهٔ سیستماتیک در پیدایش و رشد نقاشی و مجسمه‌سازی از سدهٔ پنجم پیش از میلاد به بعد اشاره کرده و نشان داده‌اند که چگونه هنر شکل و مراحل ابتدایی و خام خود را از سرگذرانده و در آثار فیدیاس (۴۳۲-۵۰۰ پیش از میلاد)، نقاش و مجسمه‌ساز یونانی، به تکامل و زیبایی آرمانی رسیده است. به طور کلی می‌توان گفت که چنین نوشته‌ها و اشاراتی از عهد کهن تا دوران بیزانس و سده‌های میانه ادامه داشته و در آن به آثار و بناها و موقعیت جغرافیایی آن‌ها پرداخته شده است. اما تاریخ هنر دوران رنسانس از این قاعدهٔ کلی مستثنی است و از سه جهت با روش‌های پیشین تفاوت دارد:

۱. در آثار نویسندگان پیشین، هیچ‌گاه اظهارنظر دربارهٔ هنر شکلی صریح و مستقیم نداشته و همیشه در سایه پرداختن به مضامین دیگر صورت گرفته است. به بیان دیگر همیشه به بهانهٔ پرداختن به موارد به ظاهر مهم‌تر، به هنر هم پرداخته شده است.

لورنزو گیبرتی

۲. ایماژ دوره‌یی تاریخ هنر، آن‌گونه که پترارک (۷۴-۱۳۰۴) آن را فرمول‌بندی کرده و به اوج هنر در عهد کهن و بعد یک انحطاط هزارساله اشاره می‌کند و اواسط سدهٔ چهاردهم را تولد دوبارهٔ هنر می‌داند یکی از معتبرترین دوره‌بندی‌های تاریخ هنر اروپا است و بر اساس همین تقسیم‌بندی است که هنر سده‌های میانه از هنر رنسانس جدا می‌شود.

۳. از دوران رنسانس به بعد است که سنت نوشتن دربارهٔ هنر و تاریخ هنر، یعنی همان سنتی که تا امروز ادامه دارد آغاز می‌شود.

یک قرن بعد از پترارک، لورنزو گیبرتی (۱۴۵۵-۱۳۷۸)، هنرمند فلورانسی در دههٔ ۱۴۵۰ با سرمشق قرار دادن نوشته‌های پترارک به وجهی از تاریخ هنر پرداخت و به این واقعیت اشاره کرد که ظهور مسیحیت و تعصبات مذهبی سبب‌ساز انهدام و نابودی بسیاری از آثار هنری به ویژه بناها و معابد و مجسمه‌های ارزنده بوده و سبب شده است که هنر تا ظهور جوتو، در تاریکی مطلق فرو رود. بررسی چرخهٔ دوران‌ها و شکل پرداختن به هنر در دوران رنسانس، سبب پیدایی اندیشه‌یی شد که ایدئولوژی «انسان‌مدار» (اومانیسم) نام گرفت. همان اندیشه‌یی که انسان را در مرکز تمام تلاش‌ها برای ادراک جهان قرار می‌دهد و او را واحد اندازه‌گیری همه چیز می‌داند.

در اوج رنسانس، جورجو وازاری (۷۴-۱۵۱۱) که از شاگردان و دوستان نزدیک میکل‌آنژ بود با نوشتن کتاب «زندگینامهٔ هنرمندان»، نخستین متن نوشتاری مستقل دربارهٔ هنرهای تجسمی را پدید آورد. اگر چه کتاب وازاری آکنده از درازگویی‌ها و تکرار مکررات است اما به اعتبار جزئیات و آگاهی‌های ارزنده‌یی که در آن گرد آمده به عنوان یکی از معتبرترین منابع و نخستین تاریخ هنر شناخته شده است. وازاری دوران رنسانس را به سه مرحلهٔ رنسانس آغازین، رنسانس میانه و اوج رنسانس تفکیک کرده و در پیشگفتارهایی که بر هر بخش نوشته، به پیدایش هنر از آغاز خلقت و سحرگاه تاریخ گرفته تا دوران معاصر خود اشاره کرده است. مثلاً در پیشگفتار بخش نخست آورده است که:

«من از این باور که بیشتر تاریخ‌نگاران نیز دربارهٔ آن سخن یکی کرده‌اند آگاهی دارم که مصریان کاشف پیکره‌سازی و نقاشی بوده‌اند. و نیز آگاهی دارم که برخی از اقوام دیگر، مانند کلدانیان، با کندن نقش‌های برجسته بر سنگ، هنر پیکره‌سازی را بنیاد نهادند و همواره در پیش‌برد این هنر نقش و سهمی بنیادین داشته‌اند. همان‌گونه که اختراع قلم موی نقاشی را به یونانیان نسبت داده‌اند... شاید این سخنان در برخی از هنرشناسان در نگیرد اما بیشتر هنرمندان در این باره همداستانند که طراحی و ترکیب‌بندی نه تنها بنیان این هنرها که پایه و اساس هر تلاش آفریننده است. بی‌گمان طراحی در شکل به کمال و مطلق خود در آغاز آفرینش و حتی بسی پیش از آفرینش کائنات وجود داشته است. به یقین هنگامی که پروردگار یکتا گسترهٔ بیکران کائنات را می‌آفرید، و بهشت را با فروغ انوار درخشان خود می‌آراست، ذکاوت خلاقهٔ خود را بر پهنهٔ زمین و آسمان نیز گسترد و با آفرینش آدم که نمونهٔ متعالی و بشکوه آفریدگان جهان است، نخستین شکل طراحی و پیکرتراشی را بنیاد نهاد... رنگ، نور و سایه پیرایه‌هایی است که بعدها افزوده شده است[۲].»

«رسانه‌یی که پروردگار برای آفرینش انسان برگزید تکه‌یی گل بود. این گزینش بی‌سبب هم نبود چراکه معمار الهی طبیعت و زمان، که خود به کمال مطلق بود، سر آن داشت تا فرایند آفرینش هنری را با کاستن و افزودن به مشتی گل ـ که در آغاز نشانی از کمال در آن دیده نمی‌آمد ـ به انسان بیاموزد. این افزودن و کاستن همان است که هر نقاش و پیکرساز در روند آفرینش هنری در کار می‌کند و با آن شکلی بی‌اندام را به کمالی که در آغاز خیال آن را در سر داشته است نزدیک می‌سازد. پس از شکل بخشیدن، گاه آن آمد که پروردگار آفرینهٔ خود را با رنگ‌ها و پیرایه‌های زیبا بیاراید و از آن پس همان رنگ‌ها که آفریدگار یکتا آن‌ها را در سنگ‌های زمین به ودیعه نهاده بود در آثار نقاشان کارآیی یافت[۳].»

وازاری در این پیشگفتار به شرح پیدایش هنر در میان قبایل و اقوام گوناگون می‌پردازد و سپس به مراحلی که پیشرفت هر هنر پشت سر نهاده است اشاره می‌کند. وازاری از نقاشی و پیکره سازی و شیوه‌های رایج در روزگاران پیش از توفان نوح اظهار ناآگاهی می‌کند و آفرینش نخستین پیکره را به دویست سال پس از توفان نوح و به زمان بلوس، پسر نمرود نسبت می‌دهد[۴]. وازاری بر آن است که انگیزه‌های نخستین پیکره سازی برخاسته از باورهای بت‌پرستانه بوده است. سپس ماجرای سمیرامیس ملکهٔ بابل را پیش می‌کشد که: «برای تزیین شهر فرمان داد تا دیوارها را با نقش حیوانات گوناگون با رنگ‌های طبیعی بیارایند.» وازاری همچنین با استناد به نوشته‌های دئودوروس که از معاصران ژولیوس سزار بود و کتاب چهل جلدی تاریخ او شهرت جهانی دارد به شرح پیدایش هنر پیکره‌سازی نزد کلدانیان می‌پردازد[۵] و روایت می‌کند که چگونه «هنرمندان این قوم سرانجام توانستند صورت خود را مانند صورت پروردگار برآورند.» منابع اصلی وازاری کتب مذهبی است و بر رویدادهایی انگشت می‌گذارد که در احادیث مذهبی آمده است. باوری مانند این که در متون کهن دیده می‌شود و آشکارا می‌گوید: «و خدا انسان را بر صورت خود آفرید.» از دستمایه‌های تکراری نوشته‌های وازاری است. وازاری سپس شرح می‌دهد که چگونه هنر پیکره‌سازی در یونان باستان به اوج خود رسید و در این بخش از مجسمه‌سازانی مانند فیدیاس[۶] از شهر آتن و تندیس‌هایی چون پیکرهٔ عاجی پیگمالیون[۷] و مانندهای آن یاد می‌کند. سرانجام به هنر حبشیان، یونان و رم باستان می‌رسد و در پایان نتیجه می‌گیرد که: «هنر باید در روزگار و مکانی خاص کشف شده باشد و این نیز بدیهی است که همگان در آفرینش هنر دست داشته‌اند و بدین‌سان راه آموزش طراحی و رنگ‌آمیزی را بازگشوده‌اند. من هرگز باور ندارم که هنر به دست شخصی خاص آغاز شده باشد و هرگونه پافشاری در نسبت دادن هنر به فردی خاص را سخت زیانبار می‌دانم. من همچنان بر این باورم که هر کس با دقت و ژرف‌نگری به تمامی هنرها بپردازد سرانجام با من سخن یکی خواهد داشت که پایه و بنیان همهٔ هنرها طبیعت است و الهام و الگوی اصلی همواره همان ساختار زیبا و بی‌همتای طبیعت بوده است.[۸] استاد یگانه‌یی که هنر را به انسان آموخت انوار الهی بود. این نور بر انسان تابید و او را نه تنها سرآمد آفریدگان که ـ اگر رخصت گفتن داشته باشم ـ مانندهٔ پروردگار ساخت.»

وازاری بر آن است که از پی هر اوج و تکامل هنری ناگزیر یک دوران افول نیز

پدیدار می‌شود. برای نمونه اوج و آستانهٔ هنر رم باستان را فرایاد می‌آورد. ویرانه‌های کاخ‌های پرشکوه گذشته را گواه گفتهٔ خود می‌گیرد و برخی از آن‌ها را به شرح

برمی‌شمرد: «اما از آن‌جا که چرخ‌گردون هنر را پس از هر تعالی، گاه برای پندآموزی و گاه از سر شوربختی، از اوج به آستانه فرو می‌غلتاند، روی چنین نمود که در روزگاران گوناگون بربران از هر گوشه و کنار جهان بر ضد تمدن رم به پاخیزند. حاصل کار چنان شد که نه تنها یک امپراتوری سترگ و پرتوان در زمانی کوتاه از پای در آمد بلکه تمام آثار هنری نیز -به ویژه در رم- لگدکوب سم اسب بربران شد و به بی‌رحمی تمام از میان رفت. با سقوط فرمانروایی رم بسیاری از هنرمندان بی‌همتا از میان رفتند و دستکارهای آنان زیر آوارهای شوربختی که پرشکوه‌ترین شهر عالم را به ویرانه بدل ساخت دفن شد و از آن همه هنر که با ایشان بود اثری برجا نماند. در این یورش‌ها پیش از هر چیز، مجسمه و نقاشی نابود شد چرا که حاصل حسیات انسان‌ها بود و بیش از هر پدیدهٔ دیگر انسان را به وجد می‌آورد و برمی‌انگیخت. هنر بعدی، یعنی معماری، از آن روی که برای سکنا گزیدن بربران ضروری می‌نمود و به عنوان سرپناه کارآیی داشت، دیرتر پائید اما هرگز گامی برای افزودن بر شکوه و کمال آن برداشته نشد... افزون بر آن‌چه گذشت یکی از لطمه‌های جبران‌ناپذیر را نیز تعصب کور و ویرانگر مسیحیت نوپا بر هنر وارد آورد. پیروان این دین بر سرزمین و جایگاه بربران تاختند و پس از درگیری‌های خونین... بسیاری از بربران را کشتند و راندند و تا همه را آواره نکردند و باورهای کفرآمیزشان را از رم بیرون نراندند دست از کار برنگرفتند. آن‌گاه حکم چنان راندند که هر منبع و خاستگاهی را که بیم آن می‌رفت تا بار دیگر شرک و گناه از آن سر برآورد با خاک یکسان کنند و خاطرهٔ سلطهٔ بربران را از ذهن تاریخ همه پاک بزدایند... اما پی‌آمد ناگزیر این تعصب‌ها و خشک‌اندیشی‌ها برانداختن و نابود کردن تجربه‌ها و شیوه‌های با ارزش هنری بود.»[9]

از نوشته‌های وازاری در پیش‌گفتار بخش نخست پیداست که آگاهی از ریشه‌های هنر در زمان وازاری به عصر تمدن مصریان و کلدانیان محدود بوده است. در زمان وازاری اطلاعی از پیکرتراشی روی تخته‌سنگ‌های غار لاماگدالن، نقش‌های برجستهٔ غار آدورا و ونوس ویلندورف که متعلق به ۱۰ تا ۱۵ هزار سال پیش است در دست نبوده است. غار آلتامیرا و دیوارنگاره‌های ماقبل تاریخ آن در ۱۸۷۹ کشف شد و تاریخ هنر در پایان نیمهٔ اول قرن بیستم، یعنی در ۱۹۴۰ به وجود دیوارنگاره‌های غار لاسکو پی برد و آن را نمازخانهٔ سیستین ماقبل تاریخ نامید.

وازاری در پیش‌گفتار بخش دوم بر آن است که: «در دوران دوم رشد و تکاملی چشم‌گیرتر دیده می‌آید و نوآفرینی در ترکیب‌بندی‌های منسجم‌تر و اجرای دقیق‌تر رخ می‌نمایاند. شیوه‌های پیشرفته‌تر به کار می‌آید و ابزار بیان هنری توجه بیشتری را معطوف خود می‌سازد. خوب پیداست که هنرمندان آن دوران غبار و زنگ میثاق‌های کهن را از چهرهٔ هنر زدوده‌اند و بیشتر نابهنجاری‌ها و بی‌اندامی‌هایی که ثمرهٔ مسامحهٔ هنرمند و بی‌اعتنایی به هنر بوده با گذشت زمان جای خود را به نگرشی دقیق و جدی بخشیده است. با این همه، هنرِ هیچ‌یک از هنرمندان این دوران را برکنار از لغزش و کاستی‌های آشکار نمی‌یابیم واز میان آن‌همه، هنرمندی برنمی‌آید که هنرش را چنان که باید تا معیارهای امروز برکشیده باشد. هیچ نقاشی نیست که در آثارش هیکل‌ها را با بهره‌گیری درست از رنگ‌های تیره در پس‌زمینه محو کند و نور تنها بخشی از تصویر را برجسته و جان‌دار نشان دهد. در آثار پیکره‌سازان دوران دوم نیز تکاملی همسنگ پیکره‌های مرمری و برنزی امروز دیده نمی‌آید و از میان ادوار سه‌گانه‌یی که برشمردم تنها دوران سوم را شایستهٔ تمامی ستایش‌ها می‌دانم. من همچنان بر این ایمان خود پای می‌فشارم که در دوران سوم انسان به هر آن‌چه پروردگار رخصت دست‌یابی به آن را داده بود، یعنی به تقلید و باز آفرینی طبیعت، دست یافت. هنر این دوران به چندان اعتلا و مرتبتی رسیده است که دیگر امیدی به فراتر رفتنش نیست و همواره بیم آن می‌رود که از این پس به دوران انحطاط و افول گام نهد.

جورجو وازاری

پیشرفتی همسان پیکره‌سازی باید در قلمرو نقاشی نیز رخ نموده باشد، چرا که چنین گفته‌اند و ما پذیرفته‌ایم. اگر چه دست یابی به کمال مطلق در آثار صورتگرانی که با بهره‌گیری از یک رنگ نقاشی کرده‌اند، و ما امروز آنان را به نام نقاشان تک‌رنگ می‌شناسیم، امری بسیار دور از ذهن می‌نماید اما بی‌گمان آثار زیوکسیس، پولیگنوتوس و تیمانتس و برخی دیگر که با چهار رنگ نقاشی می‌کرده‌اند از ترکیب‌بندی خطی و جذابیتی انکارناپذیر برخوردار بوده است. اما باید این واقعیت را نیز در نظر داشت که این نقاشان به سبب محدودیت رنگ از بسیاری چیزها که امروز از نقاشی انتظار می‌توان داشت چشم می‌پوشیده‌اند. بعدها در آثار اریونه، نیکوماکوس، پروتوژنس و اپلس نقاشی به چنان کمال و زیبایی می‌رسد که چیزی لطیف‌تر از آن در وهم نمی‌گنجیده و در آن روزگار کسی مانند آن یاد نداشته است. این هنرمندان نه تنها ناب‌ترین شکل‌ها و زیباترین حرکات بدن را نقش زدند بلکه توان تصویر کردن و نمایاندن عواطف و حسیات انسانی را نیز داشته‌اند.[10]

وازاری در پیش‌گفتار بخش سوم با اشاره به اوج هنر در دوران سوم می‌گوید: «اگرچه آثار هنرمندان دوران دوم در سنجش با آفریده‌های هنرمندان دوران سوم از بسیاری جهات خام دستانه، و تکامل نیافته می‌نماید اما آن‌قدر بود که با آثار باستانی پنجه در پنجه می‌کرد و با آن هماورد بود. بی‌گمان آثاری که در این دوران پدید آمد راه درست هنر را به نسلی که در دوران سوم چهره نمایاند نشان داد و پای هنرمندانی را به عرصهٔ هنر بازگشود که با آثار خود هنر نوین را پدید آوردند... به این سبب‌ها بود که هنرمندان نسل بعد کامیاب‌تر برآمدند، آنان آثار کهن را که هر روز از زیر خاک بیرون

رده می‌شد دیدند، پیکرهٔ لاتوکون[11]، هرکول، ونوس، کلئوپاترا، آپولو و شماری دیگر دستکارهای نیاکان خود را آزمودند و به چشم خود دیدند که چگونه هنرمندان ران کهن با برگزیدن زیباترین و نادرترین ویژگی‌های چندین الگوی زنده، به رینش زیبایی‌های آرمانی دست یافتند و پیکره‌هایی سرشار از سرزندگی و وقار پدید ردند. پیدایی این پیکره‌ها سبب شد تا سبک خشک، قانونمند، و بی‌روح پیرو دلا انچسکا، آلسو بالدووینتی، آندرهآ دل کاستاینو، پسلینو، ارکوله، فرارسه، کوزیمو سلی، راهب سن کلمنته[12]، آندرهآ مانتنیا و بسیاری از هنرمندان دیگر از عرصهٔ هنر رون رانده شود... آن‌چه در این میان اهمیت دارد آن است که این استادان هنر را به نان بلندایی برکشاندند و شیوه‌هایی شناساندند که بر اثر آن هنرمند امروز هر ماه ندان می‌بالد که پیشینیان به یک سال...»

به هر حال وازاری با نوشتن کتاب «زندگینامهٔ هنرمندان» نظم و روشی پدید آورد ه دست‌کم تا دو قرن بعد سرمشق تاریخ نگاران بود و پیروان بی‌شمار داشت. به عنوان مونه می‌توان تأثیرات نگرش وازاری را در کتابی که کارل ون مندر (۱۶۰۶-۱۵۴۸) ربارهٔ زندگی نقاشان نوشته است مشاهده کرد. کارل‌ون مندر که او را وازاری هلند امیده‌اند، نقاش بود، مانند وازاری، مؤسس یک آکادمی معتبر بود و شهرتش به سبب تابی است که در فاصله سال‌های ۱۵۸۳ تا ۱۶۰۴ در هارلم پیرامون زندگی هنرمندان وشت[13]. مندر آشکارا وازاری را سرمشق خود قرار داده بود و در کتاب او هم نقش سلی را زندگینامهٔ فردفرد نقاشان ایفا می‌کند. گردآوری اطلاعات، شکلی که برای هنر یشینیان قائل بود، و تجزیه و تحلیلی که از زیبایی به دست می‌داد همه برگرفته از تاب وازاری است. کتاب مندر شامل سه بخش است که بخش اول آن در واقع شعری ست دربارهٔ آموزش نقاشی، بخش دوم به زندگی هنرمندان اختصاص یافته و بخش سوم رسالاتی است که دربارهٔ پوبیلوس اوویدیوس ناسو، شاعر رومی (۱۸ پس از میلاد- ۴۱ پیش از میلاد) و برخی دیگر از هنرمندان ادوار گوناگون نوشته است. بخش اصلی تاب مندر، یعنی زندگینامهٔ هنرمندان به سه بخش تقسیم شده است: در بخش خست از هنرمندان عهد کهن یاد می‌کند، سپس هنر ایتالیای هم عصر خود را مورد ررسی دقیق قرار می‌دهد و سرانجام به هنرمندان سرزمین خود و شمال آلمان ی‌پردازد. هر بخش از کتاب مندر هم به پیروی از کتاب وازاری، یک پیش‌گفتار دارد و ز آن‌جا که تنها به نقاشی پرداخته است اندکی تخصصی‌تر از کتاب وازاری به نظر می‌آید. وازاری از هنر عهد کهن به عنوان ابزاری برای یافتن معیار سنجش دستاوردهای هنرمندان هم روزگار خود بهره می‌گرفت اما مندر، ایتالیای هم‌عصر خود ا معیار و میزان اندازه‌گیری قرار می‌دهد چرا که هنر شمال اروپا و تاریخ آن از همان پایان سدهٔ چهاردهم هیچ‌وجه مشترکی با هنر عهد باستان نداشت. مندر نیز بی‌آن‌که تصویری کلی از یک دوران هنری به دست دهد به دستاوردهای هنرمندان می‌پردازد و ر مورد تجزیه و تحلیل زیبایی بر آن است که هنرمندان عهد کهن، زیباترین زیبایی را ز میان زیبایی‌های گوناگون دست‌چین می‌کردند و از همین طریق بود که به کمال یبایی در اندام انسان دست یافتند. این روش تقریباً منطبق بر همان الگویی است که وازاری برای دستیابی به زیبایی مطلق به دست می‌دهد. مندر تمام نظریه‌های وازاری ا می‌پذیرد اما هنگام توصیف هنر ون‌آیک و آلبرشت دورر، بر این باور است که آنان از طبیعت تقلید می‌کردند و کارشان بازنمایی طبیعت بود. مندر بر آن است که این دو هنرمند هرگز به زیبایی آرمانی که ستارهٔ راهنمای آنان باشد نمی‌اندیشیدند و با این همه ایتالیایی‌ها را متحیر کرده بودند. مندر هم از سر تعصب این نقاشان را آن‌گونه معرفی می‌کند که پیشتر وازاری، جوتو را معرفی کرده بود و می‌گوید آثار این دو از آن جهت اهمیت یافت که همتایی نداشت و ادامهٔ راه کسی نبود.

نوشته‌های جووانی پی‌یترو بلوری (۹۶-۱۶۱۵) هم نوعی تداوم روش وازاری در دوران باروک به شمار می‌آید و به همان شیوه به مقایسهٔ ارزش‌های کلاسیک و معیارهای باروک می‌پردازد. بلوری یکی از نخستین نویسندگانی بود که بی‌آن‌که خود

هگل

هنرمند باشد، به نگارش تاریخ هنر پرداخت. بلوری سراسر عمر خود را در رم گذراند، عتیقه‌شناس و خبرهٔ هنر بود و گه‌گاه از سر تفنن نقاشی هم می‌کرد. یکی از مشهورترین آثار بلوری (۱۶۹۶) کتابی است که پیرامون نقاشی‌های رافائل در واتیکان نوشته است. هنرشناسان بلوری را «پدر تاریخ باستان‌شناسانه» می‌نامند اما زندگینامهٔ هنرمندان او دقیقاً بر اساس الگوهای وازاری است با این تفاوت که تنها به هنرمندانی می‌پردازد که با معیارهای خود آثار آنان را در حد اعلای هنر می‌انگارد حال آن‌که وازاری به هنرمندان درجه دو و سه نیز پرداخته است. ناگفته پیداست که انگیزهٔ گزینشی از این گونه را فقط باید در ایمان و اعتقاد به زیبایی آرمانی جست‌وجو کرد. بلوری بر این باور بود که زیبایی بی‌نقص و به کمال در طبیعت وجود ندارد و باید آن را تنها در قلمرو آرمان‌ها جست‌وجو کرد. کار هنرمند تصحیح کاستی‌هایی است که در طبیعت و به ویژه در فیگور انسان دیده می‌شود. بلوری، هنر معماری را از این جرگه جدا می‌داند و معتقد است که معماری، هنر تقلیدی نیست اما در تضاد با گفتهٔ خود، بر آن است که هنر پس از سقوط امپراتوری رم گرفتار انحطاط شد و معمارانی همچون برامانته که از عهد کهن تقلید می‌کردند این هنر را احیا کردند. وازاری در کتاب خود به دوران‌های پیشرفت وانحطاط اشاره می‌کند اما بلوری با محافظه‌کاری تمام از کنار این دوران‌ها می‌گذرد مبادا که هنرمندان هم عصر خود را نیز در دوران انحطاط به گنجاند.

یکی دیگر از نویسندگانی که به همان روش زندگینامه‌نویسی، یعنی روش وازاری می‌نوشت، فلیپو بالدینوچی (۹۷-۱۶۲۴) بود که نوشته‌های خود را نوعی روز آمد کردن روش وازاری می‌دانست. یوآخیم ساندرات (۸۸-۱۶۰۶)[14]، در پایان سدهٔ

هفدهم تاریخ نقاشی آلمان را نوشت و هوراس والپول (۹۷-۱۷۱۷)[15] در سال‌های آخر سدهٔ هجدهم به نگارش زندگینامهٔ نقاشان انگلیسی، به همان روشی که وازاری پایه‌های آن را بنا نهاده بود پرداخت.

سدهٔ هجدهم، تاریخ فرهنگی

پس از وازاری، نخستین ابداع و نوآوری در نگارش تاریخ هنر در نوشته‌های یوآخیم وینکلمن (۶۷-۱۷۱۷) دیده می‌شود که پدیدهٔ تازه‌یی به نام «تاریخ فرهنگی» را هستی بخشید. وینکلمن با بهره‌جویی از تمام منابع، کوشید تا گفتمان هنر را در متن و بستر فرهنگی که آن را پدید آورده است بررسی کند و کتاب «تاریخ هنر باستان» او با آن‌که به شدت زیر تأثیر اندیشه‌های بلوری در بارهٔ «ایده» است، به شرح رابطهٔ میان هنر و فرهنگ می‌پردازد. وینکلمن هم مانند وازاری به اصل ریشهٔ هنر، پیشرفت هنر و دگرگونی‌ها و انحطاط هنر در ادوار گوناگون پرداخت اما او نخستین تاریخ‌نگاری بود که «تاریخ هنر» را نوشت، نه «تاریخ هنرمندان» را. از آن جا که وینکلمن بیشتر به هنرهای تجسمی هر دوران پرداخته، و حتی عواملی همچون شرایط آب و هوا، شکل حکومت، عادت‌ها و باورها و روش اندیشگی و موقعیت اجتماعی هنرمندان و دانش هر دوران را هم با دقت شرح داده، اثری نظم یافته‌تر به دست داده است. روش وینکلمن با روحیهٔ دوران روشنگری هم سازگارتر بود و بررسی دقیق آثار هنری و تجزیه و تحلیل پیشرفت‌های تکنیکی و یافتن و شرح و توصیف زیبایی آرمانی همراه با مطالعهٔ مدارک و مستندات همان چیزی بود که عصر خردگرایی بر آن تأکید می‌ورزید.

تفاوت بزرگ دیگری که در سدهٔ هجدهم روی داد بازنگری دوران‌ها بود. از دیدگاه وازاری تمامی دوران گوتیک و سده‌های میانه، دوران زشتی و انحطاط هنر شمرده می‌شد اما در سدهٔ هجدهم اندیشمندانی همچون مارک آنتونی لوژی (۶۹-۱۷۱۳) با پیش کشیدن منطق ساختارهای گوتیک، به ویژه معماری گوتیک، به شرح اهمیت و ارزش‌های هنری این سبک پرداختند. تأثیر ژرف این مطالعات و بررسی‌های تازه را می‌توان در نوشته‌ها و رساله‌های ولفگانگ ون‌گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹) به خوبی مشاهده کرد. گوته که امروز به عنوان یکی از غول‌های فرهنگ آلمان به شمار می‌آید، هم داستان‌نویس بود و هم شاعر، هم فیلسوف بود و هم دانشمند، هم سیاستمدار بود و هم مدیر و مجموعهٔ آثارش از صد جلد برمی‌گذرد. رساله‌یی که گوته در باب معماری گوتیک نوشت نه تنها تأثیری سرنوشت ساز در نوکلاسی‌سیسم و رمانتی‌سیسم آلمان برجا گذاشت بلکه سبب ساز احیای سبک گوتیک شد. گوته سبک گوتیک را تجسم خردستیزی، غیرطبیعی بودن و پیچیدگی می‌دانست و نوشته‌هایش به ویژه هنگامی که به رابطهٔ میان مفاهیم گوتیک و طبیعت می‌پردازد شکل متنی پیچیده را به خود می‌گیرد.

در سدهٔ نوزدهم به علوم فیزیکی با روش‌های تجربی و استقرایی پرداخته می‌شد اما فلسفه راهی جداسرانه در پیش گرفت. در آلمان، مفهوم فلسفه شامل یک سیستم متافیزیکی بر اساس آرمان‌گرایی بود و «ایده»، زمینهٔ تمامی واقعیت انگاشته می‌شد. آغازگر این شکل نگرش، هگل (۳۱-۱۷۷۰) بود که به عنوان یکی از سرشناس‌ترین و تأثیرگذارترین اندیشمندان تاریخ شناخته شده است. هگل از منتقدان سرسخت امانوئل کانت بود و با تأثیری که بر کارل مارکس نهاد مسیر تاریخ سدهٔ نوزدهم و بیستم را دگرگون کرد. از دیدگاه هگل، شکل تاریخ ثمرهٔ کار یک روح جهانی بود که در هر دوران خود را بهتر از دوران پیش می‌شناخت و به جا می‌آورد. شکل آثار هنری هر دوران نیز نوعی بیانیهٔ روح آن دوران شمرده می‌شد و هرگز ثمرهٔ فعالیت هنری و نبوغ یک فرد یا حتی نیروهای اجتماعی که پیرامون او را فرامی‌گرفت به حساب نمی‌آمد. ابداعات اندیشگی هگل همواره با نوعی خطرآفرینی و پیچیدگی آشکار همراه بوده است و گه‌گاه به دام این خطرهای خود ساخته هم می‌غلتد. از این رو، در برخورد با نوشته‌های هگل باید انعطاف‌پذیر بود. در صورت لزوم باید نظریات او را مانند یک خیال‌اندیشی و افسانهٔ شاه پریان دنبال کرد و چندان دل‌نگران آن نبود که خوانندهٔ را به کجا می‌کشاند. به همین سبب‌ها هم هست که همیشه تصویر ذهنی هگل در لفافی از ترس آمیخته با احساس احترام احاطه شده است. گفتمان زیبایی‌شناسی هگل دو نظریهٔ اصلی را ارائه می‌کند: یکی در پیوند با این مقوله است که چگونه آثار هنری سبب‌ساز رهایی اندیشه از محدودیت‌ها است و دیگری اشاره به این دارد که چگونه آثار گذشته یا فرهنگ‌های دیگر می‌توانند جذب اندیشه‌های زمان حال شوند. متن «زیبایی‌شناسی» هگل آمیزه‌یی است از یادداشت‌های سخنرانی‌های او و یادداشت‌هایی که شاگردان و مخاطبان او از حرف‌هایش برداشته‌اند. از نوشته‌های هگل پیداست که تمامی اندیشه‌های او بر محور هنر می‌گشته و بر اساس همین محور هم فلسفهٔ خود را شکل داده است. توجه هگل به هنر، از منطق او گرفته تا فلسفهٔ تاریخ هنر چهره‌یی آشکار دارد. تأثیر اندیشه‌های هگل تا بدان پایه بود که سنت «تاریخ فرهنگی» که در سدهٔ نوزدهم پدیدار شد، از بسیاری جهات در مرزهای میان تجربه باوری و هگل‌گرایی قرار می‌گرفت.

اگر چه نوشتن دربارهٔ تاریخ هنر مشغلهٔ اصلی هگل نبود، با این همه می‌توان او را نخستین تاریخ‌نگار انتقادی هنر به شمار آورد. داستان تاریخ انتقادی هنر پس از هگل به سه مرحلهٔ مشخص تقسیم می‌شود: یکی در نسلی که بلافاصله بعد از او به تاریخ هنر پرداخت و نویسندگانی همچون گاتفرید سمپر و یاکوب بورکهاردت و آنتون اسپرینگر از نام‌آوران آن بودند. مرحلهٔ بعد نسل دوم بعد از هگل است که تاریخ‌نگارانی مانند آلویس ریگل، هاینریش ولفلین و ابی‌واربورگ را در بر می‌گیرد و مرحلهٔ سوم نسلی است که سرشناس‌ترین تاریخ نگار آن اروین پانوفسکی است.

گاتفرید سمپر (۷۹-۱۸۰۳) که نوشته‌هایش در تضاد با اندیشه‌های هگل است بر آن بود که ادراک هنر گذشتگان برای هنر دوستان هم عصر او با دشواری بسیار همراه است چرا که هرگز نمی‌توان هنر گذشتگان را بخشی از زندگی ذهنی زمان حال به شمار آورد. سمپر مدام به راه و روشی می‌اندیشید که بتواند از طریق آن هنر گذشته را به زمان حال پیوند دهد.[16] سمپر برای معنا در آثار هنری اهمیت بسیار قائل بود و اعتقاد داشت که معنا به شکل‌های گوناگون نمایان می‌شود. از دیدگاه سمپر، یکی از راه‌های نمایش معنا، شکل و نحوهٔ ساختن آثار هنری بود و از این رو با وسواس بسیار به مواد و مصالح و تکنیک می‌پرداخت و می‌گفت مصالح و تکنیک حتی می‌توانند شامل استعاره‌های هنری باشند. اما نخستین هنرشناسی که اصول تاریخ فرهنگی را به تمامی گسترهٔ ادوار تاریخ هنر تعمیم داد یاکوب بورکهاردت (۹۷-۱۸۱۸)، تاریخ نگار سوئیسی بود. بورکهاردت، به نقشهٔ روحی گسترده و بازتاب نوعی «قوم‌نگاری پردامنه» می‌اندیشید که تمامی جهان مادی و معنوی را در بربگیرد و به یاری آن به توصیف تمامی مردم جهان بپردازد. در این نمای گسترده، هنرهای بصری در مرکز و یا در مکانی نزدیک به مرکز هر دوران قرار می‌گرفت و بیش از عناصر دیگر حضور خود را به رخ می‌کشید. بورکهاردت برخی از جنبه‌های هگل‌گرایی را سودمند می‌دانست اما به شدت با اندیشهٔ سیستم‌های متافیزیکی مخالفت می‌ورزید. بورکهاردت به شکلی ریشخندآمیز می‌گفت که از اندیشه‌های هگل سر در نمی‌آورد چرا که اهل راز اهداف سرمدی خرد نیست. بورکهاردت فلسفهٔ تاریخ را ابوالهولی توصیف می‌کرد که از دو نیمهٔ ناهمساز عقلانی و غیرعقلانی ساخته شده است. بورکهاردت برای موجه جلوه دادن فاصله‌یی که از اندیشه‌های هگل گرفته بود، خود را تجربه‌گرا می‌نامید اما این هرگز بدان معنا نیست که بورکهاردت برای بررسی یک پدیده، نخست به جمع‌آوری حقایق و مدارک می‌پرداخت. از دیدگاه بورکهاردت، تجربه‌گرایی روشی پسندیده و اندیشمندانه بود و همواره می‌توانست مانند ابزاری مطمئن برای به دست دادن تصویری گسترده از فرهنگ کارآیی داشته باشد. بورکهاردت اندیشمندی بود که هم فضیلت متافیزیک را به جا آورد و هم ارزش تجربه‌گرایی را و به همین اعتبار هم هست که او را «تاریخ نگار فرهنگی» نامیده‌اند.

آنتون اسپرینگر (۹۱-۱۸۲۵) خود را چک تباری آلمانی، و کاتولیکی پروتستان ه معرفی می‌کند اما قضیه به همین سادگی هم نیست، او فیلسوف آرمان‌گرایی ت که تاریخ‌نگار شده است. تاریخ نگاری است که در بطن و بستر گذشته کندوکاو کند اما مفسر روزگار خویش است. اسپرینگر با حمله به فلسفهٔ تاریخ هگل و ایی‌شناسی خاص او، برضد تصنع سیستم اندیشگی و تضادهای درونی «فلسفهٔ یخ» هگل برخاست. اسپرینگر دیدگاه متعین و تفسیرکنندهٔ هگل را نمی‌پذیرفت و بر بود که که هگل اندیشه‌های خود را بر دو پایهٔ لرزان کلی استوار ساخته است: اول ارش تاریخ به عنوان عرصهٔ ظهور و رشد روح است و دوم راهی است که هگل برای یدن به این برداشت و به کرسی نشاندن حرف خود می‌پیماید. اسپرینگر بر این نقاد است که هرگز نمی‌توان از هیچ فعالیت انسانی نام برد که در چارچوب تاریخ اق نیفتاده باشد و در مورد روش هگل بر آن است که هگل تاریخ را «تاریخ نژاد» و یخ نژاد را بیانیهٔ مذهب و حکومتی می‌داند که هر دو شکلی آرمانی دارند و سرنمون حکومت پروتستانی پروس است. اندیشهٔ هگل بر این فرضیه استوار است که تمام کومت‌های مدرن دیگر، کمال نیافته بوده‌اند. اسپرینگر در حمله‌یی تند و تیز به کل می‌نویسد: این که حکومت‌های مدرن دیگری هم، گیرم ناقص و کمال نیافته ود داشته باشد. به هیچ فیلسوفی این حق را نمی‌دهد که آن را از صحنهٔ تاریخ بردارد ر مکانی و در پیوندی جدل‌آمیز با ظهور و رشد در گذشته قرار دهد.

یکی از پیروان بورکهاردت که آموزه‌های او را بی‌چون و چرا به کار می‌گرفت، ابی ربورگ (۱۹۲۹-۱۸۶۶) تاریخ نگار آلمانی بود. ولفلین و ریگل از جمله تاریخ‌نگارانی دند که با نگاهی معطوف به ساختار سیستم انتقادی کار می‌کردند اما توجه اسپرینگر

اربوگ معطوف به جزئیات و عشق به علم و ادب و پیوند آن با مطالعهٔ هنر در متن و ستر پیچیدگی‌های روزمره بود. واربورگ اندیشهٔ نگارش یک تاریخ همگانی و هان‌شمول را در سر می‌پروراند که بر اساس ایماژها و کشفیات فرهنگی از طریق ان‌شناسی فراهم آمده باشد و به همین سبب مدام درگیر ویژگی‌های تاریخی و ش‌هایی بود که نقاشی و مجسمه‌سازی از طریق آن کارآیی خود را نشان داده بودند. ربورگ برای آن که به آرزوی خود جامهٔ عمل بپوشاند، از آثار بوتیچلی و شکل‌های یشگی رنسانس گرفته تا فرهنگ‌های مردمان ناهمگون امریکای شمالی را مورد رسی قرار داد. واربورگ تاریخ‌نگاری بود که بیشتر به آزمودن انگیزه‌ها در یک اثر نری می‌پرداخت و چندان در بند ویژگی‌های سبک‌مندانه نبود.

بی‌تردید آن‌چه بیش از همه بر تفکر تاریخ‌نگاران هنر در سدهٔ هجدهم انگشت ثیر کشید، اندیشه‌های هگل بود. مثلاً آلویس ریگل (۱۹۰۵-۱۸۵۸)، تاریخ نگار یشی بر آن بود که یک مشت قوانین همگانی بر هنر حکم می‌راند و در هر دوران کل و روایتی از این قانون کلی دیده شده است. آثار هنری نشانه‌های برجستهٔ دوران ود را دارند و این شاخصه‌ها همان چیزی است که زیبایی‌شناسی هر دوران دیکته ی‌کرده است. ریگل از تاریخ‌نگارانی بود که با نگاهی معطوف به سبک، آثار هنری را زیابی می‌کرد. او چندان در قید و بند ارزش‌های متعارف نبود و آثارش بیشتر به نوعی ستان‌شناسی هنر شباهت دارد.

هاینریش ولفلین (۱۹۴۵-۱۸۶۴) پس از ریگل و بورکهاردت سومین اندیشمند جستهٔ آلمانی است که به تاریخ هنر پرداخته است. ولفلین نوشتن دربارهٔ آثار هنری و ریخ هنر را از زمانی که دانشجوی رشتهٔ فلسفه بود و به نوعی روان‌شناسی فلسفی -کانتی می‌پرداخت آغاز کرد. در آن روزها تمامی توجه روان‌شناسی فلسفی معطوف بررسی و شرح این مقوله بود که چگونه ادراک انسان سبب‌ساز نگرش خاص او در هان می‌شود و چرا آگاهی‌های حاصل از آن در پیوند با طبیعت ذهن انسان است فلین در مورد ظهور و رشد هنر با سه نظریه رودررو بود:

. ظهور و رشد هنر بازتاب دگرگونی‌های ناگزیر فرهنگی است.

. ظهور و رشد هنر ویژگی و شخصیت غایی خود را دارد.

۳. ظهور و رشد هنر ثمرهٔ فرایند اعتلابخشی و سرشاری فرمول‌ها و قاعده‌هایی است که هنرمندان به مرور زمان با آن آشنا شده‌اند.

ولفلین تمام این نظریه‌ها را آزمود و در نوشته‌های خود از آن بهره گرفت. او هم مانند هگل بر آن بود که قوانین کلی بر روشی که فرم‌ها در طول زمان بر طبق آن تغییر می‌کنند حکم می‌راند اما در همسویی با ریگل، تفاوت چندانی در مراحل نهایی نمی‌دید. مثلاً دورانی را در نظر می‌گرفت که در آن مرحلهٔ کلاسیک آغازین و باروک قرار داشت و ویژگی هر دو را به یاری مفاهیمی همچون «خطی» در برابر «نقاشانه» و «سطح» در مقابل «برآمدگی و فرونشستگی» توصیف می‌کرد. ولفلین برای تجزیه و تحلیل آثار هنری به مفاهیم دوگانی روی آورد و «پنج جفت» ویژگی را مورد بررسی قرار داد که در هر یک از آن‌ها یک ویژگی خاص دوران رنسانس در مقابل یک کیفیت باروک می‌ایستد.

۱. خطی در برابر نقاشانه، یعنی تضاد میان ملموس و غیرملموس، محدود و نامحدود، بازنمایی اشیای مادی در تضاد با شباهت‌های متغیر.

۲. سطحی و عمقی، یعنی مسطح در برابر فرورفته و برآمده، فضا، در تقابل با سطح صاف. به بیان دیگر، تقابل هنر کلاسیک که بر سطح تأکید می‌ورزید و هنر باروک که بر توهم ژرفا و سه بعدی نمایی تأکید داشت.

۳. فرم‌های باز در برابر فرم‌های بسته و تضاد میان فرم‌هایی که به خود اشاره دارند و فرم‌هایی که به فراسوی خود اشاره می‌کنند.

۴. یکپارچگی و یگانگی در تضاد با چندگانگی، وضوح و ابهام، تضاد میان آثاری که در آن‌هاهر بخش به صراحت خوانده می‌شود و حتی در صورت مستقل بودن زیر سیطرهٔ یک تمامیت کلی گرد آمده است و آثاری که تمامیت آن‌ها در حوزهٔ ذهنیات ادراک می‌شود.

۵. مطلق در تضاد با نسبی، که تقریباً در همان تعریف یکپارچگی و انسجام در تقابل با چندلایه‌گی می‌گنجد. مطلق، صریح و آشکار است و در چند لایگی و چند وجهی بودن صراحت کم‌تری به چشم می‌آید.

این تقابل‌های دوگانه یا مفهوم فرمال، نزدیکترین مفاهیم به ابزار تاریخ هنر مدرن است. بی‌تردید می‌توان گفت که در قلمرو هنر و تاریخ هنر، بعد از وازاری، نوشته‌های ولفلین بیشترین خواننده را داشته و بسیاری از تاریخ‌نگاران را وامدار خود کرده است. گستردگی آثار ولفلین بدان جهت است که از ۱۸۸۶، مدت سی سال دائم دیدگاه‌های خود را تغییر می‌داد و هر بار از زاویه‌یی تازه در هنر می‌نگریست. هر اثر تازهٔ ولفلین، روایتی برآمده از بازنگری در نوشته‌های پیشین خود او بود[۱۷].

تداوم بخشی از اندیشه‌های ولفلین را می‌توان در نوشته‌های پال فرانکل (۱۹۶۳-۱۸۸۹) تاریخ‌نگار آلمانی جست‌وجو کرد. فرانکل از شاگردان ولفلین بود و به رغم آن‌که بیشتر آثار خود را در سدهٔ بیستم نوشت، به شدت از هگل پیروی می‌کرد و به تأثیر از اندیشه‌های او، همان الگوهای مرشد خود، ولفلین را به کار می‌گرفت. فرانکل بر آن بود که هنر بازتاب اموری است که در جامعه می‌گذرد و همواره فلسفه و مذهب و سیاست شکل آن را معین می‌کند. فرانکل در واقع دوران و چرخهٔ رنسانس وازاری و مراحل آن را بی‌آن که به اوج و آستانه‌یی اشاره داشته باشد تا پایان سدهٔ نوزدهم گسترش داد.

نیمهٔ سدهٔ نوزدهم، پیدایش دگرگونی‌ها

دگرگونی‌های ریشه‌یی که مطالعهٔ هنر در دهه‌های میانی سدهٔ نوزدهم پدید آورد، میثاق‌ها و ویژگی‌های تاریخ نگاری هنر را نیز دگرگون کرد. این دگرگونی، که یکی از عوامل اصلی آن کاهش چشم‌گیر در هگل‌گرایی بود، حتی شامل تاریخ‌نگلرانی می‌شد که نسبت به مدرنیسم التفات چندانی نشان نمی‌دادند. این گرایش و روش با تجربه‌گرایی و هنرشناسی به هم آمیخته بود و سبب شد تا اهمیت تاریخ فرهنگی و

تاریخ اجتماعی هنر هم مورد مطالعه قرار گیرد. نوشته‌های اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸)، با آن که از سرمشق‌های هگل پیروی می‌کرد، نمونه بسیار خوبی از تاریخ‌نگاری عمل‌باورانهٔ مسلط بر این دوران است و می‌تواند شکلی از انسانی کردن روش‌های هگل شمرده شود. در نوشته‌های پانوفسکی، آمیزش زندگی ذهنی و اندیشه با واقعیت‌های بیرون از یک سو و آمیزش دوبارهٔ آن با دریافت و ادراک درونی، از جمله‌ای است که اندیشه‌های او را به هگل و گوته نزدیک می‌کند. پانوفسکی از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۷ به بررسی دیدگاه‌های هگل در پیوند با گذشته پرداخت و بر آن بود که این نگرش‌ها می‌تواند شالوده و ساختار درونی تمام آثار هنری باشد. پانوفسکی از یک طرف سر آن داشت که نوعی دیدگاه سیستماتیک پدید آورد و از طرف دیگر، می‌کوشید تا بر بیگانگی‌های فرهنگی فائق آید و نشان دهد که یک فرهنگ می‌تواند هنر و اندیشهٔ فرهنگ‌های دیگر را درونی و گواردهٔ خود کند و هنری نوآئین پدید آورد.[18] پانوفسکی بر گسترهٔ پردامنه‌یی از هنر، از معماری گوتیک و نقاشی هلند گرفته تا مطالعهٔ تناسب‌های انسانی از نظر روان‌شناختی و تاریخی تسلط کامل داشت. اروین پانوفسکی تنها تاریخ‌نگاری بود که تعریف کلاسیک شمایل‌نگاری را به دست داد و تمامی مفاهیم رنسانس را به بحث و بررسی کشاند. تعریف و توصیف تاریخ هنر به عنوان شاخه‌یی از اومانیسم از سوی بسیاری از تاریخ‌نگاران پذیرفته شده بود و به همین اعتبار، پانوفسکی تاریخ‌نگاران را انسان‌مدارانی می‌دانست که از آثار هنری به عنوان مواد و مصالح اولیهٔ کار خود بهره می‌گیرند.

تجزیه و تحلیل سبک‌مندانه و انسانی کردن روش‌های هگل در نوشته‌های هانری ورینگر (۱۸۸۱-۱۹۴۳) نیز دیده می‌شود. از دیدگاه او هویت‌های انتزاعی به مرور زمان و بر مبنای سبک و برخی تأثیرات ناهمگون دیگر تغییر می‌کرد.

آغاز سدهٔ بیستم: واکنش نسبت به مدرنیسم

در سدهٔ نوزدهم به بعد، بیشتر تاریخ‌نگاران در هنرمندان معاصر خود به دیدهٔ حمایت‌پروردگان و نمایندگان یک دورهٔ انحطاط می‌نگریستند و به همین سبب هم بود که از معاصران خود به شکلی گه‌گاهی و با دلسردی یاد می‌کردند.[19] این نگرش منفی، کم و بیش تا اواخر سدهٔ نوزدهم ادامه داشت اما در نسل بعدی تاریخ‌نگاران، که از اواخر سدهٔ نوزدهم تا بیست‌وپنج سال اول سدهٔ بیستم به نگارش تاریخ هنر پرداختند، چه برخورد با گذشته و چه در ارتباط میان هنر و آزادی اندیشه، دگرگونی آشکار پدید آمد که البته ریشه‌های آن را باید در نوشته‌های نسل پیشین جست‌وجو کرد. نوعی نگرش تعبیر و تفسیر کننده در آثار هنری این آزادی اندیشه را نشان می‌داد و نخستین بار از مواد و مصالح کار به عنوان بخشی از مضمون و به عنوان ابزار فیزیکی که در تجسم و شکل دادن به اندیشه نقش دارد نام برده شد. به سبب همین زمینه‌سازی‌ها هم بود که در آغاز سدهٔ بیستم بسیاری از تاریخ‌نگاران، هنر و هنرمند معاصر خود را به جا آوردند که رویدادی مبارک و در عین حال شگفت‌انگیز بود. دلیل این دگرگونی ناگهانی در نگرش و اندیشه را باید در ویژگی‌های دورانی جست‌وجو کرد که در آن هنر مدرن حساب خود را از گذشته و سنت‌های هنری آن جدا کرد. از دوران رنسانس به بعد، بازنمایی جهان مرئی و ملموس یکی از اساسی‌ترین اموری بود که نقاشان و مجسمه‌سازان خود را ملزم به رعایت آن می‌دانستند اما با پیدایش هنر انتزاعی در آغاز سدهٔ بیستم به این اندیشهٔ دیرینه خاتمه داده شد. یکی از نتایج گسستن دراماتیک از گذشته، کنار نهادن نظریهٔ ادواری تاریخ هنر بود. در گذشته عادت چنان بود که بر سه دوران مشخص اغازین، میانه و متأخر تأکید ورزیده شود. دوران اول تمامی پیشینه‌باستان را در برمی‌گرفت، دوران دوم با رنسانس آغاز می‌شد و آغاز تقریبی دوران سوم ظهور نوکلاسی‌سیسم بود. در این میانه، دوران دوم و سوم بیش از دوران کهن مسأله‌ساز بود چراکه همه چیز را در یک مدل و الگوی خاص گرد می‌آورد و می‌خواست این اندیشه را به تاریخ نگاران حقنه کند که تمام فعالیت‌های هنری سده‌های هفدهم و

امانوئل کانت

هجدهم و اوائل سدهٔ نوزدهم در ادامهٔ یک سنت کلی بوده است. از این دیدگاه، روکوکو شکلی از باروک بود، نوکلاسی‌سیسم، باززائی کلاسیک کهن شمرده می‌شد و رئالیسم یکی از شاخه‌های همان سنت پیشین بازنمایی طبیعت به حساب می‌آمد.

با پیدایش مدرنیسم، تاریخ‌نگاران با جنبشی روبه‌رو شدند که از گذشته گسسته بود و به هیچ رو ادامهٔ سنت‌های پیشین شمرده نمی‌شد. در زمانی بسیار کوتاه هنری سر برآورده بود که شجره و تباری در سنت‌های گذشته نداشت. اگر چه گروهی از تاریخ‌نگاران از سر تعصب می‌کوشیدند که کارهای برخی از مدرنیست‌ها را به آثار گذشتگان پیوند دهند و مثلاً نقاشی سزان را تداوم سنت پوسن و کارهای سورا و گوگن را در راستای سنت‌های رنسانس و سده‌های میانه قلمداد کنند اما تفاوت‌ها چنان بود که این گونه تلاش‌ها راه به جایی نمی‌برد. می‌دیدند، که آثار نقاشان مدرن، همزمان با چند دوران کاملاً متفاوت و مجزا و حتی با آن‌چه تا آن زمان هنر شمرده نمی‌شد پیوند می‌یابد و به هیچ رو نمی‌تواند ادامهٔ یک سنت و روش هنری خاص شمرده شود. به هر حال این شکل نگرش، یعنی ربط دادن آثار مدرن به سنت‌های گذشته، در بازنگری آثار پیشینیان نیز تأثیر گذاشت و معیارهای زیبایی‌شناسی سدهٔ بیستم در داوری و سنجش هنر گذشتگان نیز نقشی عمده ایفا کرد. از همین رهگذر هم بود که ماکس دورژاک (۱۹۲۱-۱۸۷۱)، تاریخ هنر را بیشتر «تاریخ اندیشه‌ها» می‌دانست تا «تاریخ فرم‌ها» و به همین اعتبار، آثار ال‌گرکو را نخستین آثار اکسپرسیونیستی می‌نامید. مه‌یر شاپیرو در پیروی از همین بازنگری‌ها به تحلیل روان‌شناسانهٔ محراب نگاره‌های شمال اروپا پرداخت و کنت کلارک[20]، در نقاشی‌های پییرو دلافرانچسکا به عنوان آثار

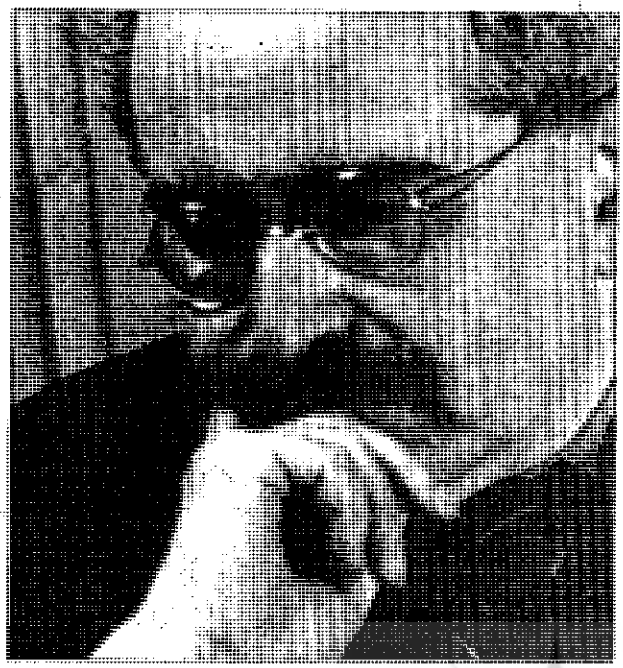
لیستی نگاه می‌کرد. یکی از نویسندگانی که در شناساندن مدرنیسم نقشی ارزنده کرد راجر فرای (۱۹۳۴-۱۸۶۶) بود. فرای بیشتر یک منتقد هنری بود تا تاریخ‌نگار وشته‌های او دربارهٔ هنر آن‌قدر هست که بتوان او را در زمرهٔ تاریخ‌نگاران به شمار . فرای کوشید تا ادراکی درست از مدرنیسم در بطن و بستر تاریخ هنر فراهم آورد و نیسم را نتیجهٔ منطقی روند هنر جلوه دهد. راجر فرای، هنر سزان و سورا و ون‌گوگ گن و کوبیست‌ها را بخشی از یک سنت بزرگ می‌دانست. کلایو بل (۱۹۶۴-۱۸۸۱)، دیگر از هنرشناسانی بود که تاریخ‌نگار نبود اما با پرداختن به تئوری هنرهای

سمی و مرورهایی که بر نمایشگاه‌های نقاشی نوشت تحولی ژرف در نگرش به هنر د آورد. نیکولاس په‌وزنر (۸۳-۱۹۰۲)، هم اگر چه به سبب مطالعات گسترده در خ هنر معماری شهرت جهانی یافته اما بی‌تردید یکی از دقیق‌ترین تاریخ‌نگاران نیز به شمار می‌آید و یکی از معدود تاریخ‌نگارانی است که بر روند هنر معاصر خود ر گذاشته است. په‌ورنز به هنر در متن تاریخی آن می‌پرداخت اما همیشه برای اری پایگاهی فراتر از نقاشی و مجسمه‌سازی قائل بود.

میراث سنت نگرش به «تاریخ فرهنگی» که وینکلمن آغازگر آن بود و تداوم آن در شته‌های، بورکهاردت و واربورگ دیده می‌شد، در نیمهٔ سدهٔ بیستم به ای‌اچ بریش (۱۹۰۹-) تاریخ نگار اتریشی تبار رسید. گومبریش طیفی گسترده از ادوار و مضامین گوناگون را مورد مطالعه قرار داد و اگر چه بیشتر به تاریخ رنسانس اخت اما در هر مورد از دانش روان‌شناسی در ادراک هنر بهره گرفت. گومبریش از شناس‌ترین تاریخ‌نگاران نسل خود به شمار می‌آید و بسیاری از تاریخ‌نویسان م‌عصرش موقعیت فلسفی خود را در پیوند با اندیشه‌های او توصیف کرده‌اند. بریش سه وجه از تاریخ هنر را در پیوند با روش‌ها مورد بررسی قرار داده است. این وه عبارتند از: ناتورالیسم، سنت و هگل‌گرایی. وجه نخست شامل بازنمایی طبیعت ت، وجه دوم در امتداد تمدن غرب است و وجه سوم تقریباً همان است که «تاریخ هنگی» نامیده می‌شود. گومبریش بیشتر یک تاریخ‌نگار فرهنگی است اما ایرادی که ارش گرفته می‌شود آن است که در همه حال نگاه خود را بر فرهنگ متعالی و هنگ برتر متمرکز می‌کند و همواره در پی مدرک و سندی است تا اندیشه‌های خود ر آن استوار سازد.

بزرگترین خطر تاریخ هنر به ویژه آن تاریخ هنری که ریگل و به پیروی از او یخ‌نگاران دیگر شالوده‌های روش‌شناسی مدرن آن را ریختند آن است که فقط و ط دل‌نگران فرم‌ها و مسائل تکنیکی نقاشی بوده است. در همین نیمه‌های سدهٔ ستم بود که هنر به شکلی بسیار جدی از طریق تاریخ اجتماعی نیز مورد بررسی قرار فت و آغازگر آن باستان‌شناس و تاریخ‌نگار امریکایی مه‌یر شاپیرو (۱۹۰۴-) بود. پس

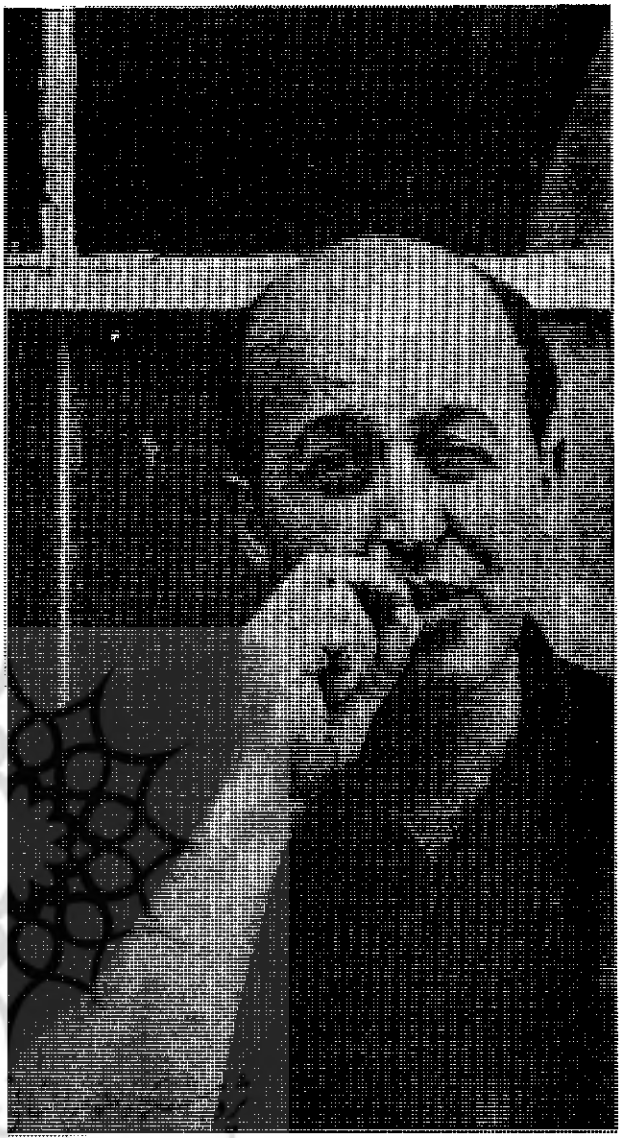
میشل فوکو



والتر بنیامین

از شاپیرو تاریخ نگار مارکسیست مجارستانی، فردریک آنتال (۱۹۵۴-۱۸۸۷) و آرنولد هاوزر (۱۹۷۸-۱۸۹۲) هم بر اساس نظریه‌های مارکسیستی به تاریخ اجتماعی هنر پرداختند. هاوزر با نگاهی کلی‌نگر بر آن بود که شرایط استوار بر مسائل اقتصادی، فراساختارهای فرهنگی را پدید می‌آورد و برحسب ویژگی‌های طبقهٔ مسلط بر جامعه تغییر می‌کند. کتاب «تاریخ اجتماعی هنر» آرنولد هاوزر فقط یک تاریخ اجتماعی نیست بلکه شکلی شسته‌رفته از تاریخ هنر است. هاوزر می‌خواست بر پیوند میان جامعه‌شناسی و هنر انگشت بگذارد و نشان دهد که همان‌گونه که مذهب در قرون وسطی و فلسفه در سدهٔ هفدهم و یا اقتصاد در سدهٔ هجدهم بر روند هنر تأثیر داشته است جامعه‌شناسی هم به عنوان یک اصل و نظام مشخص به هنر ربط پیدا می‌کند. هاوزر به تأثیرات ژرف شرایط اقتصادی و اجتماعی در پیدایش و رشد هنر اعتقاد داشت و برای آن‌که نمونه‌یی از این تأثیرات را نشان دهد به هنر فلاندر و هلند سدهٔ هفدهم اشاره کرده است که سرنمون‌های آن روبنس و رامبراند هستند. آثار این دو هنرمند با آن‌که معاصر یک‌دیگر بودند، در یک منطقهٔ جغرافیایی زندگی می‌کردند و سنت فرهنگی مشترک داشتند، زمین تا آسمان تفاوت دارد. سبب‌ساز این تفاوت چیزی نبود مگر شرایط اجتماعی و اقتصادی. فلاندر اجتماعی درباری و اشرافی بود که برای زرق و برق و شکوه اهمیت قائل بود و هلند اجتماعی بورژوازی بود که به تجارت و کسب‌وکار اهمیت می‌داد. بازتاب این شرایط اجتماعی، شکل هنر این دو هنرمند را تعیین کرده است.

در راستای همین اندیشه‌ها بود که تی‌جی کلارک (۱۹۴۳) به تاریخ‌نگاران توصیه کرد که بیش از این توان خود را صرف یافتن این که کدام هنرمند بیشتر به اعتلای هنر یاری رسانده است نکنند و به جای آن به مسائل و پرسش‌هایی بپردازند که پدرانشان در آغاز سدهٔ بیستم با آن روبه‌رو بوده‌اند. خود کلارک هم به تاریخ اجتماعی هنر پرداخت اما از دیدگاهی دیگر و با بهره‌جویی از الگوهای پیچیده‌تر با جزئی‌نگری بیشتر موارد تاریخی را مورد بررسی قرار داد. کلارک نشان داد که ایدئولوژی، به ویژه آن جا که با هنر و تاریخ هنر پیوند می‌یابد، چگونه عمل می‌کند و چه تأثیراتی برجا می‌گذارد. نوشته‌های کلارک سرمشق و انگیزهٔ خوبی بود و بسیاری از تاریخ نگاران دیگر را بر آن



کلمنت گرین‌برگ

داشت که به این وجه از تاریخ هنر که تا آن زمان مغفول مانده بود نیز بپردازند.

البته باید توجه داشت که پیش از این، در نوشته‌های والتر بنیامین (۱۹۴۰-۱۹۸۲) و تئودور آدورنو (۱۹۰۳-۶۹) هم تجزیه و تحلیل‌های مارکسیستی در موارد جزئی‌تر و تخصصی‌تر انجام یافته بود و با بهره‌جویی از همین زمینه‌ها و آموزه‌ها بود که کلمنت گرین‌برگ به هنر مدرن و مدرنیسم پرداخت.

ماحصل دگرگونی‌هایی که بر شمردم آن بود که یک باره از اهمیت نظرگاه‌های اومانیستی کاسته شد و فرهنگ جهان غرب به تأثیر از مدرنیسم به شکلی ریشه‌یی و به معنای گستردهٔ کلمه دگرگون شد. واژهٔ تداوم که تا نسل پیش به آن اندیشیده می‌شد و مورد قبول همگان بود از اعتبار افتاد. یعنی همان تداومی که آغازگاه آن یونان کهن شمرده می‌شد و گاه تا مصر باستان هم کشیده می‌شد و گمان می‌رفت که تا پایان جهان ادامه داشته باشد از هم گسست. حماسه‌های کلاسیک، تراژدی‌ها، روایت‌ها و نمادهای مسیحیت، مشروعیت ادبی خود را از دست دادند. غولان جهان هنر از پانتئون‌ها: خود به زیر کشانده شدند و در انبارهای موزه‌ها جا گرفتند. درست به همان شکل که تجربه‌گرایی و روش‌های استقرایی اندیشمندان سدهٔ نوزدهم را از برخی واقعیت‌ها مطمئن می‌ساخت، اکنون نظریهٔ نسبیت بر بسیاری از فرضیات سایه‌یی از شک تردید می‌انداخت. هم تاریخ نگار، هم منتقد و هم هنرمند ناگزیر بودند که در این سایه‌ها بیندیشند و کار کنند.

به هر حال آن‌چه به طور فشرده به آن اشاره شد شکل و شاخصه‌های تاریخ هنری است که همواره مورد استناد بوده و بسیاری از نویسندگان، از فریتس نووتنی و جنسر گرفته تا هلن گاردنر و جینا پیشل و یک دور تسبیح دائرةالمعارف نویس‌های دیگر کتاب‌های ریز و درشت و روایات خود را بر اساس آن نوشته‌اند. پست‌مدرنیسم می‌خواهد این روایت عظیم و ثمرهٔ قرن‌ها تلاش انسانی را به اتهام کلی‌نگری از اعتبار بیندازد و به همین منظور از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ پس از حملهٔ همه‌سویه به تاریخ‌های سنتی، سرانجام ناقوس مرگ و پایان آن را خودسرانه در جهان غرب به صدا در آورد.

□

پانویس‌ها و فهرست منابع:

۱. در آدینهٔ شماره ۱۳۹، مرداد ۷۸ هم از زاویه‌یی دیگر به این پایان‌ها اشاره کرده‌ام.

۲. تمام نقل‌قول‌هایی که از وازاری آمده برگرفته از کتاب «سرگذشت هنرمندان» اوست که سال‌ها پیش آن را به فارسی ترجمه کرده‌ام.

۳. در باور وازاری که به هر حال متأثر از اندیشه‌های حاکم بر دوران رنسانس است آفرینش آثار هنری نوعی پیروی از کار پروردگار است و نبوغ هنرمندان بازتابی از انوار لطف الهی است نه مهارت‌های اکتسابی و شیوه‌های هنرمندانه.

۴. Belos

۵. Diodorus Siculus، تاریخ نگار یونانی که در نخستین سدهٔ پیش از میلاد می‌زیست گرچه وازاری در کتاب خود از دست‌نخورده ماندن کتاب‌های این تاریخ‌نگار یاد می‌کند اما امروزه تنها کتاب‌های اول تا پنجم و یازدهم تا بیستم او در دست است.

۶. Phidias، پیکرمساز یونانی سدهٔ پنجم پیش از میلاد که عنوان بزرگترین هنرمند یونان کهن را دارد.

۷. Pygmalion، در افسانه‌ها آمده است که پیگمالیون عاشق تندیسی شد که دستکار خود او بود.

۸. در دوران رنسانس لزوم پیروی از طبیعت باوری همه‌گیر بود. در متن کتاب بارها به این موضوع اشاره شده است.

۹. گفته‌های وازاری را این گونه نیز می‌توان بیان کرد که هنر مسیحیت به شدت به نمونه‌های بت‌پرستانه وابسته بود. اگر مسیحیت ستون‌ها و پاسنگ‌های آماده را به عبادت‌گاه‌های خود نمی‌آورد آن‌قدر بود که از بناهای کهن به عنوان منابع تأمین سنگ بهره‌گیری کند و یا بسیاری از نمازخانه‌های خود را در محل آمفی‌تئاترهای باستانی بنا کند. جملات تکراری وازاری در واقع تأکیدی بر نظریهٔ پیدایش نوزایی هنر است که در زمان او رواج داشت. وازاری به پیروی از همین باورها رنسانس را

شف و تولد دوبارهٔ هنرهای دیرینهٔ ایتالیا می‌داند. همین مفهوم پایه و اساس دیشهٔ پدیدار شدن نوعی رنسانس در سدهٔ نوزدهم نیز بود و تاریخ‌نگارانی مانند Jules Michele و Jacob Burckhardt مروج آن بودند. اما واقعیت این است که نسانس کاشف هنر یونان و رم باستان نبود بلکه با بهره گیری پی‌گیرانه از امکانات ن نوعی بازتعریف هنر را سبب شد. رم در سراسر سده‌های میانه مدل و الگو بود و از مان دوران شارلمانی ادیبان و هنرمندان همواره در حسرت شکوه و زیبایی‌های یرینه بوده‌اند و بر ویرانه‌های کهن گریسته‌اند.

، طور کلی وازاری در این پیش‌گفتار نسبتاً دراز و متأثر از باورهای همه‌گیر زمان بود است و آن‌چه می‌نویسد هم درست است و هم نادرست. درست نیست چرا که یچ‌گاه در سده‌های میانه گسستگی کامل از سنت‌های دیرینهٔ هنری بدان گونه که زاری می‌گوید پیش نیامد. مفاهیم کلاسیک ادبی، فلسفی، علمی و هنری در تمام عصار و قرون جان به در برد و به ویژه در دوران شارلمانی و پیروان او نوعی دوران حیای هنر باستان نیز تجربه شد. اما آن‌جاکه نویسندگان رنسانس -از جمله وازاری به دگرگونی‌های اساسی و بنیادینی که در اندیشه‌ها و شیوهٔ نگرش به هنر باستان ر دوران رنسانس رخ نمایاند اشاره می‌کنند نظریاتشان کاملاً درست و معتبر است. سده‌های میانه به هیچ رو به ارزش‌های بصری هنر کلاسیک بی‌اعتنا نبود و تنها گیزه‌های کلاسیک را باور نداشت. این انگیزه‌ها حتی در دوران میانهٔ رنسانس عنی در سدهٔ چهاردهم و بخشی از سدهٔ پانزدهم کارکرد نداشت و اساطیر آن از عتبار افتاده بود.

وازاری در پیش‌گفتار بخش دوم می‌کوشد تا پرداختن به زندگی هنرمندان را بسیار ا اهمیت نشان دهد و این کار را همتراز کوشش‌های تاریخ‌نگاران بزرگ جلوه می‌دهد. بی‌گمان منظور وازاری از تاریخ‌نویسان بزرگ، نویسندگانی مانند نیکولو اکیاولی و فرانچسکو دینی بوده‌اند. وازاری در نوشته‌یی خود به تکرار از نویسندگان هنرمندان زیرنام می‌برد.

Gaius Plinius Secundus (۲۳-۷۹) که به نام Pliny مشهور بود و کتاب «تاریخ طبیعی» خود را به صورت یک دایرةالمعارف ۳۷ جلدی نوشت.

Myron پیکره‌ساز یونانی سدهٔ پنجم پیش از میلاد

Polycletus معمار و پیکره‌ساز سدهٔ پنجم پیش از میلاد که تناسب‌ها و اندازه‌های مجسمه‌های او تا آن زمان مانند نداشته است.

Zeuxis نقاش سدهٔ پنجم پیش از میلاد. در افسانه‌های یونان کهن آمده است که این قاش خوشهٔ انگور را چنان طبیعی نقش می‌زد که پرندگان برای خوردن آن گرد می‌آمدند.

Apelles نقاش سدهٔ چهارم پیش از میلاد که به عنوان بزرگترین نقاش دوران معروف بود.

۱. Laocoon، همسر آنتیوپه بود و از او دو پسر داشت لائوکون با آوردن اسب چوبی بزرگی که یونانیان به ظاهر هنگام گریختن در بیرون دروازه‌های تروا جا گذاشته بودند به درون شهر مخالف بود. بارها خواسته بود تا آن را به آتش بسوزانند و حتی یک بار با پرتاب کردن نیزه‌یی به شکم آن دریافته بود که توخالی است اما مردم توصیه‌های او را نادیده انگاشتند و همین کار سبب انهدام شهر شد.

۱. Fra Bartolomeo، از ۱۴۸۴ تا ۱۵۱۷ فعال بوده است. از راهبان صومعهٔ سن‌مارکو بود و از ۱۵۰۰ به سلک تارکان دنیا پیوست. رافائل متأثر از این استاد نقاشی می‌کرد.

۱. نام کتاب مندر Schilderboeck است.

۱. ساندرات نقاش، گراورساز و هنرشناس هم بود و به سبب نقاشی محراب‌نگاره و چهره‌نگاری نیز شهرت داشت.

۱۵. از میان نوشته‌های والپول که به نقاشی و هنرهای تجسمی پرداخته «روایت نقاشی در انگلستان» و «کاتالوگ گراور سازان انگلستان» از شهرت بسیار برخوردار است.

۱۶. گاتفرید سمپر یکی از معماران مشهور آلمان است و ساختمان اپرا، پلی‌تکنیک و ایستگاه راه‌آهن او شهرت جهانی دارد.

۱۷. این شیوهٔ ولفلین در دو اثر ارزندهٔ او یعنی «رنسانس و باروک» (۱۸۸۸) و «هنر کلاسیک» (۱۸۸۹) به خوبی دیده می‌شود.

۱۸. این اندیشه‌های پانوفسکی در دو رساله‌یی که دربارهٔ آلبرشت دورر و وازاری نوشت به خوبی آشکار است.

۱۹. پدیده‌هایی از این گونه در نوشته‌های اغلب نظریه‌پردازان سدهٔ نوزدهم دیده می‌شود و شاید بتوان گفت که شارل بودلر در این میان یک استثنا است.

۲۰. کتاب «تمدن» کنت کلارک از شهرت جهانی برخوردار است و یکی از منابع معتبر مطالعه تاریخ هنر است. شهرت این کتاب بیشتر به سبب سریال تلویزیونی است که بی‌بی‌سی از روی آن تهیه کرد.

منابع:

- Art History and its Methods", ed. Eric Fernie, Phaidon Press, London, 1995
- Bell , Clive. "Art, The Classic Manifesto on Art, Society and Aesthetics Oxford University Press, Oxford, 1987
- Clark, Kenneth. "Civilisation", Penguin Books, London, 1969
- Dissanayake, Ellen. "What is Art For", University of Washington Press, Seattle and London , 1990
- Hauzer, Arnold. "The Social History of Art", Routledge, London, 1977
- Kleinbauer, Eugene, "Modern Perspective in Western Art History", New York 1971
- Kubler, George, "The Shape of Time", New Haven, 1973
- Malraux, Andre, "The Voice of Silence", Paladin, London 1974
- "Nineteenth Century Theories of Art", ed. Joshua C. Taylor, University of California Press, Berkeley, 1987
- Panofsky, Ervin, "Meaning in the Visual Arts", Peregrine Book , London 1970
- Podro Micheal. "The Critical Historians of Art", Yale University Press, New Haven, 1989
- Preziosi, Donald. "Rethinking Art History", New Haven, 1989
- "The Pelican History of Art", ed. Nikolaus Pevsner, Penguin Book , London, 1960
- Vasari, Giorgio. "Lives of the Artists", Worle's Classics, Oxford University Press, Oxford, 1991