هلن گاردنر

هنر در گذر زمان

هورست دلاکروا
ریچارد ج. تنسی

ترجمهٔ
محمدتقی فرامرزی

This is a Persian translation of
Helen Gardner's
Art Through the Ages
Revised by Horst de la Croix & Richard G. Tansey
Harcort Brace Jovanovich, Inc. New York.
Translated by M. T. Farâmarzi
Âgah Publishers, Tehrân, 1986.
Reprinted 1991, 1995, Second edition 2000, 2002

گاردنر، هلن Gardner, Helen
هنر در گذر زمان /هلن گاردنر؛ به تجدیدنظر هورست دلاکروا، ریچارد ج. تنسی؛ ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. ـــــ [تهران]: آگاه، ۱۳۶۵.
۸۴۸ + ۶۴ ص.: مصور (بخش رنگی). ISBN 964-416-024-X
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Art Through the Ages = Gardner's Art Through the Ages, 6th ed.
چاپ پنجم: آگاه، نگاه، ۱۳۸۱.
۱. هنر ـــ تاریخ. الف. دلاکروا، هورست De la Croix, Horst، ویراستار. ب. تنسی، ریچارد ج. Tansy, Richard G، ویراستار. ج. فرامرزی، محمدتقی، ۱۳۲۰ـ ، مترجم. د. عنوان.
۹ هـ ۲ گ / N۵۳۰۰ ۷۰۹
۱۳۷۸
کتابخانهٔ ملی ایران ۷۸-۹۷۱۴ م

هلن گاردنر
هنر در گذر زمان
به تجدیدنظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی
ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی
طرح روکش جلد: علیرضا اسپهبد
آرایش صفحه‌ها، اجرای نقشه‌ها و نمودارها مجید اخوان
(چاپ اول پاییز ۱۳۶۵، چاپ دوم زمستان ۱۳۷۰، چاپ سوم زمستان ۱۳۷۴)
چاپ چهارم (با افزودهٔ بخش عکاسی) پاییز ۱۳۷۹، حروفچینی مازیار، لیتوگرافی کوهرنگ
چاپ پنجم پاییز ۱۳۸۱
چاپ نقش‌جهان، صحافی ایران کتاب
شمارگان: ۳۳۰۰ جلد
همهٔ حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
E-mail:agah@neda.net

شابک X-۰۲۴-۴۱۶-۹۶۴ ISBN 964-416-024-X

هلن گاردنر

هنر در گذر زمان

به تجدید نظر

هورست دلاکروا، ریچارد ج. تنسی

دانشگاه ایالتی سان‌خوزه

ترجمهٔ

محمدتقی فرامرزی

مؤسسهٔ انتشارات نگاه مؤسسهٔ انتشارات آگاه

فهرست

پیشگفتار ——— (ص ۱۱)

دیباچه ——— (ص ۱۳)

مبانی تاریخ هنر سبك (ص ۱۳)، پیکرنگاری، زمینهٔ تاریخی (ص ۱۵).
اثر هنری مفاهیم کلی (ص ۱۵) مفاهیم خاص (ص ۱۹).
مسألهٔ بازنمایی (ص ۲۲).

بخش یکم
دنیای کهن ——— (ص ۲۶)

فصل یکم
تولد هنر ——— (ص ۲۸)

عصر دیرینه‌سنگی علیا هنر غارنشینان (ص ۳۰) شبیه‌سازی از انسان (ص ۳۵) کیفیت، کنده‌کاریها و پیکره‌ها (ص ۳۶).
عصر میان‌سنگی نقاشیهای پناهگاهی (ص ۳۸).
عصر نوسنگی درشت سنگها (ص ۳۹)

فصل دوم
خاور نزدیك کهن ——— (ص ۴۲)

مقدمات اریحا، چتل هویوك (ص ۴۵).
سومر (ص ۴۸) کشور ـ شهر و زیگورات (ص ۴۹) پیکرتراشی (ص ۵۱) میثاق‌سازی (ص ۵۳) وحدت عنصر صوری و طبیعی (ص ۵۴)
اکد (ص ۵۵)
بابل (ص ۵۸)

آشور معماری (ص۵۹)پیکرتراشی برجسته(ص ۶۱)**بابل نوین**(ص ۶۳)
ایران (ص ۶۴) معماری (ص ۶۵) پیکرتراشی (ص ۶۶) صنایع دستی (ص ۶۷) درآمیختگی هنر ایرانی (ص ۶۸)

فصل سوم
هنر مصر (ص ۷۰)

نخستین دورهٔ سلسله‌ها و پادشاهی کهن لوحهٔ آرایش نارمر (ص ۷۴) معماری (ص۷۶) پیکرتراشی(ص۷۹)نقاشی و نقش‌برجسته(ص۸۲)
پادشاهی میانه (ص ۸۳) مقبره‌های تخته‌سنگی، نقاشی و پیکرتراشی (ص ۸۴)
هیکسوسها و پادشاهی جدید(ص ۸۵) معماری(ص ۸۶)پیکرتراشی و نقاشی (ص ۹۱)
آخناتون و دورهٔ عمارنه (ص ۹۲)

فصل چهارم
هنر اژه‌ای (ص ۹۶)

هنر مینوسی و هنر سیکلادی (ص ۹۸) دورهٔ مینوسی پیشین، دورهٔ مینوسی میانه (ص ۱۰۰) دورهٔ مینوسی پسین (ص ۱۰۲).
هنر میسنی (ص ۱۰۹) معماری (ص ۱۱۱) سفالگری، نقش برجسته و صنایع دستی (ص ۱۱۲)

فصل پنجم
هنر یونان (ص ۱۱۴)

شیوهٔ هندسی و دورهٔ کهن نقاشی روی ظروف سفالی (ص ۱۱۸) پیکرتراشی (ص ۱۲۳) پسر و دختر یونانی (ص ۱۲۴) معماری (ص ۱۲۸) پیکرتراشی در معماری (ص ۱۳۴).
سدهٔ پنجم دورهٔ گذار (ص ۱۳۵) دورهٔ کلاسیك پیشین، ساختمانهای اکروپولیس (۱۳۸) پارتنون (ص ۱۳۹) دیگر ساختمانهای اکروپولیس (ص ۱۴۷) پیکرتراشی (ص ۱۴۹) نقاشی (ص ۱۵۱).
سدهٔ چهارم و دورهٔ هلنی دورهٔ کلاسیك پسین، پیکرتراشی (ص ۱۵۲) معماری (ص ۱۵۵) دورهٔ هلنی، پیکرتراشی (ص ۱۵۶) معماری (ص ۱۶۰) موزائیکها (ص ۱۶۵).

فصل ششم
هنر اتروسك و هنر رومی (ص ۱۶۶)

اتروسکها (ص ۱۶۸) معماری (ص ۱۶۹) نقاشی (ص ۱۷۰) پیکرتراشی (ص ۱۷۱).
رومیان (ص ۱۷۵) دورهٔ جمهوری (ص ۱۷۶) شبیه‌سازی از چهره (ص ۱۷۸) معماری (ص ۱۷۹) نقاشی و موزائیك (ص ۱۸۵) امپراتوری

پیشین، معماری و طرحهای عمرانی (ص ۱۹۳) پیکرتراشی و نقوش برجستهٔ ساختمانی (ص ۲۰۳)پیکرتراشی از چهره‌های فردی(ص ۲۰۷) امپراتوری پسین (ص ۲۱۱) معماری (ص ۲۱۲) پیکرتراشی و نقش برجستهٔ ساختمانی (ص ۲۱۴)

فصل هفتم
هنر صدر مسیحیت، بیزانس و هنر اسلامی (ص ۲۱۸)

هنر مسیحیت آغازین مقابر دخمه‌ای (ص ۲۲۱) معماری (ص ۲۲۴) موزائیك و نقاشی (ص ۲۲۷) نسخهٔ تذهیب‌کاری شده (ص ۲۲۹) پیکرتراشی و صنایع دستی (ص ۲۳۱).
هنر بیزانسی (ص ۲۳۴) راونا (ص ۲۳۵) بیزانس (ص ۲۴۴).
هنر بیزانسی پسین معماری (ص ۲۴۶) نقاشی (ص ۲۵۰).
هنر اسلامی (ص ۲۵۳) معماری (۲۵۶)ساخته‌ها و بافته‌های دستی (ص ۲۶۳) تذهیب‌کاری (ص ۲۶۴)

بخش دوم
سده‌های میانه (ص ۲۶۶)

فصل هشتم
هنر سده‌های میانهٔ آغازین (ص ۲۶۸)

دورهٔ مهاجرتها (ص ۲۷۰) هنرهای دستی (ص ۲۷۱).
دورهٔ کارولنژیان(ص ۲۷۵) نقاشی و تذهیب‌کاری (ص ۲۷۶) هنرهای دستی، معماری (ص ۲۷۷).
دورهٔ اتونی (ص ۲۸۱) معماری (ص ۲۸۲) پیکرتراشی (ص ۲۸۳) نقاشی و تذهیب‌کاری (ص ۲۸۴)

فصل نهم
هنر رومانسك (ص ۲۸۸)

معماری سبك کلونی ـ بورگونی (ص ۲۹۲) آلمان ـ لومباردی (ص ۲۹۵) سبك نورمان (ص ۲۹۷) توسکان (ص ۲۹۹) آکیتن (ص ۳۰۰).
پیکرتراشی (ص ۳۰۱)
نقاشی و تذهیب‌کاری (ص ۳۰۷)

فصل دهم
هنر گوتیك (ص ۳۱۲).

گوتیك آغازین معماری (ص ۳۱۶) پیکرتراشی (ص ۳۲۱).

گوتیك پیشرفته معماری (ص ۳۲۴) سبك مشعشع (ص ۳۲۸) پیکرتراشی (ص ۳۳۰) شیشهٔ منقوش (ص ۳۳۲)
گوتیك پسین (ص ۳۳۵).
گوتیك غیر فرانسوی انگلستان (ص ۳۳۷) آلمان (ص ۳۳۸) ایتالیا (ص ۲۴۲).

بخش سوم
رنسانس و باروك (ص ۳۴۸)

فصل یازدهم
رنسانس آغازین در ایتالیا (ص ۳۵۲)
پیکرتراشی (ص ۳۵۶).
نقاشی سبك بیزانسی (ص ۳۵۹) دوتچو (ص ۳۶۰) فلورانس: جوتو (ص ۳۶۱) سیمونه مارتینی (ص ۳۶۷) برادران لورنتستی (ص ۳۶۸).

فصل دوازدهم
هنر ایتالیا در سدهٔ پانزدهم (ص ۳۷۲)
نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم پیکرتراشی (ص ۳۷۵) معماری (ص ۳۸۳) نقاشی (ص ۳۸۷).
نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم معماری (ص ۳۹۸) پیکرتراشی (ص ۴۰۲) نقاشی و گراورسازی (ص ۴۰۶)

فصل سیزدهم
هنر ایتالیا در سدهٔ شانزدهم (ص ۴۱۴)
رنسانس پیشرفته لئوناردو داوینچی (ص ۴۱۶) برامانته و محفلش (ص ۴۲۲) رافائل (ص ۴۲۶) میکلانژ (ص ۴۲۹) آندرئا دل سارتو و کوردجو (ص ۴۴۱)
شیوه‌گزینی (ص ۴۴۲) در نقاشی (ص ۴۴۴) در پیکرتراشی (ص ۴۴۶) در معماری (ص ۴۴۷)
ونیز معماری: بالادیو (ص ۴۴۸) نقاشی: جووانی بلینی و جورجونه (ص ۴۵۱) تینتورتو و ورونز (ص ۴۵۸)

فصل چهاردهم
رنسانس در اروپای شمالی (ص ۴۶۰)
سدهٔ پانزدهم فلاندر (ص ۴۶۳) یان وان آیك (ص ۴۶۷) وان در وایدن، کریستوس و باوتس (ص ۴۷۲) وان درگوس و مملینگ (ص ۴۷۴)

فرانسه و آلمان (ص ۴۷۷).
سدهٔ شانزدهم آلمان (ص ۴۸۰) آلندورفر و کراناخ (ص ۴۸۱) مانیاس گرونوالد (ص ۴۸۲) آلبرشت دورر (ص ۴۸۴) هانس هولباین (ص ۴۸۷) هلند (ص ۴۸۸) فرانسه (ص ۴۹۴).

فصل پانزدهم
هنر باروک (ص ۴۹۸)
سدهٔ هفدهم ایتالیا، معماری و پیکرتراشی (ص ۵۰۱) نقاشی (ص ۵۰۸) اسپانیا (ص ۵۱۴) فلاندر (ص ۵۱۹) هلند (ص ۵۲۳) «استادان کوچک هلندی» (ص ۵۲۹) فرانسه، نقاشی (ص ۵۳۲) معماری و پیکرتراشی (ص ۵۳۷) انگلستان (ص ۵۴۲).
سدهٔ هیجدهم (ص ۵۴۴) قاره اروپا: روکوکو (ص ۵۴۵) انگلستان (ص ۵۵۲).

بخش چهارم
دنیای نوین (ص ۵۵۶)

فصل شانزدهم
سدهٔ نوزدهم (ص ۵۵۸)
رومانتی‌سیسم در معماری (ص ۵۶۰) در پیکرتراشی (ص ۵۶۶) در نقاشی (ص ۵۶۹). (ص ۵۸۹).
رئالیسم و امپرسیونیسم (ص ۵۹۸)
پُست ـ امپرسیونیسم رودن: از امپرسیونیسم تا اکسپرسیونیسم (ص ۶۰۵)
رئالیسم در معماری (ص ۶۰۶)

فصل هفدهم
سدهٔ بیستم (ص ۶۱۲)
نقاشی پیش از جنگ دوم جهانی نمادآفرینی و هنر نوین (ص ۶۱۶) فووها و اکسپرسیونیسم (ص ۶۱۷) کوبیسم و مشتقاتش (ص ۶۲۱) دادا و سوررئالیسم (ص ۶۲۸) رئالیسم اجتماعی (ص ۶۳۴)
پیکرتراشی و نقاشی پس از جنگ دوم جهانی (ص ۶۳۵) از کوبیسم تا کانستراکتیویسم (ص ۶۳۷) دادا و هنرمند وهمگرا (ص ۶۴۳)
معماری پیش از جنگ دوم جهانی (ص ۶۴۵) سبک بین‌المللی (ص ۶۴۹).
پیکرتراشی پیش از جنگ دوم جهانی (ص ۶۵۴) اکسپرسیونیسم: تجسمی و انتزاعی (ص ۶۵۵) رئالیسم (ص ۶۵۹) فورمالیسم انتزاعی

(ص ۶۶۰) هنر پاپ و گرایشهای دیگر (ص ۶۶۵).
معماری پس از جنگ دوم جهانی (ص ۶۷۱)

بخش پنجم
دنیای غیر اروپایی (ص ۶۷۸)

فصل هجدهم
هنرِ هند (ص ۶۸۰)
نخستین دوران هنر هندی (ص ۶۸۲)
معماری و پیکرتراشی آغازین: سلطهٔ آیین بودا (ص ۶۸۴)
پرستشگاه غاری، استوپا (ص ۶۸۵) چهرهٔ بودا (ص ۶۸۶)
رستاخیز آیین هندو معماری و پیکرتراشی (ص ۶۸۷) نقاشی (ص ۶۹۵).
اشاعهٔ هنر هندی (ص ۶۹۶).

فصل نوزدهم
هنرِ چین (ص ۷۰۲)
دورهٔ شانگ (ص ۷۰۴)
دورهٔ چو، سلسله‌های چین و هان (ص ۷۰۶)
از دورهٔ سه پادشاهی تا دورهٔ سوئی (ص ۷۰۹)
دورهٔ تانگ (ص ۷۱۰)
سلسله‌های پنجگانه و سلسلهٔ سونگ شمالی (ص ۷۱۵)
سلسلهٔ سونگ جنوبی (ص ۷۱۶) **یوان** (ص ۷۱۸)
دوره‌های مینگ، چینگ و پس از آن (ص ۷۲۰) **معماری** (ص ۷۲۲)

فصل بیستم
هنرِ ژاپن (ص ۷۲۴)
سنتهای بومی (ص ۷۲۶)
ظهور آیین بودا (ص ۷۲۷)
دورهٔ هیان و دیگر نوآوریهای محلی (ص ۷۳۰)
رئالیسم کاماکورایی (ص ۷۳۳)
آشیکاگا: احیای نفوذ چین (ص ۷۴۳) چای‌خوران، مکتبهای توسا و کانو (ص ۷۳۵).
موماياما و اِدو: سبک تزیینی (ص ۷۳۶) ناگا و رئالیسم، اوکیونه و گراوورسازی (ص ۷۳۷).
معماری مسکن (ص ۷۴۰)

فصل بیست و یکم
هنر آمریکای پیش از کریستف کلمب ——— (ص ۷۴۲)

آمریکای میانه اولمکها (ص ۷۴۴) مکزیك غربی، مایاها (ص ۷۴۵) تئوتیهواکان (ص ۷۴۷) آزتکها (ص ۷۴۸).
آند مرکزی چاوین (ص ۷۴۸) موچه‌ها (ص ۷۴۹) ناسکاها، تیاهواناکو (ص ۷۵۲) اینکاها (۷۵۳)

فصل بیست و دوم
هنر بومیان آمریکا، افریقا و اقیانوسیه ——— (ص ۷۵۴)

سرخپوستان آمریکای شمالی و اسکیموها دورهٔ پیش از تاریخ (ص ۷۵۸) دورهٔ تاریخی (ص ۷۶۱) دشتهای بزرگ (ص ۷۶۳) جنگلهای شرقی (ص ۷۶۴)
افریقا (ص ۷۶۴)
اقیانوسیه (ص ۷۷۱) پولینزی (ص ۷۷۲) ملانزی (ص ۷۷۳)

بخش ششم
عکاسی از آغاز تا امروز ——— (ص ۷۷۸)

بنیانگذاران عکاسی (ص ۷۷۸)، پرتره (ص ۷۸۰)، روح بی‌قرار (ص ۷۸۱)، عکاسی سه‌بعدی (ص ۷۸۲)، فتوژورنالیسم(ص ۷۸۳)، عکاسی‌مستند(ص ۷۸۳)، تصویرگرایی(ص ۷۸۴)، عکاسی‌طبیعت‌گرایانه (ص ۷۸۵)، عکاسان انشعابی، (ص ۷۸۶) عکاسی متحرک (ص ۷۸۷)، عکاسی در قرن بیستم (ص ۷۸۹)، مکتب پاریس (ص ۷۹۰)، مکتب اشتیگلیتس (ص ۷۹۱)، آلمان (ص ۷۹۶)، چکسلواکی (ص ۷۹۷)، عصر قهرمانی در عکاسی (ص ۷۹۹)، خیال‌پردازی و انتزاع (ص ۷۹۹)، عکاسی از ۱۹۴۵ تاکنون (ص ۸۰۱)، عکاسی مستند (ص ۸۰۱)، خیال‌پردازی (ص ۸۰۳)، پست‌مدرنیسم در عکاسی (ص ۸۰۵).

روشهای تهیه نقشه و مقطع — (ص ۸۰۸)

واژه‌نامه ——— (ص ۸۰۹)

کتابنامه ——— (ص ۸۱۶)

فهرست راهنما ——— (ص ۸۲۶)

پیشگفتار

کتاب **هنر در گذر زمان** نوشتهٔ خانم **هلن گاردنر** از زمان نخستین نشر خود در سال ۱۹۲۶ به بعد کتاب مورد علاقه و مراجعهٔ چندین نسل از پژوهندگان، دانشجویان و خوانندگان عادی بوده است، زیرا در این فاصله به گستردگی و آگاهی بخش بودن آن پی برده بودند. اشتیاق، دانش، و انسانیت خانم **گاردنر**، به هنر دوستِ نوپا امکان داده است تا با چگونه دیدن و نفوذ کردن در اسرار ظاهریِ بغرنج‌ترین دستاوردهای هنری آشنا شود. در این کتاب، تمام کوشش ما بر حفظ تازگی بیان و سادگی سبك او و مخصوصاً برخورد مشتاقانه و غمخوارانه‌اش با تك تك آثار هنری و سبکهایی که آثار مزبور بخشی از آنها هستند معطوف بوده است.

خانم **گاردنر** ویرایش سوم این اثر را کمی پیش از مرگش در سال ۱۹۴۶ تکمیل کرد. ویرایش چهارم این اثر در سال ۱۹۵۹ به وسیلهٔ پروفسور **سامنر کراسبی** و همکارانش در دانشگاه **ییل** آماده شد، و ویرایش پنجم آن در سال ۱۹۷۰ به وسیلهٔ ما آماده شد و به چاپ رسید. ویرایش کنونی که ویرایش ششم به شمار می‌رود، به دنبال مواجه شدن آن ویرایش با اقبال عامه و رسیدنِ پیشنهادهای گوناگون برای اصلاح آن به ما، آماده شد و به چاپ رسید.

در این ویرایش علاوه بر آنکه در بخشهای مربوط به هنر مغرب زمین تجدیدنظر به عمل آمده است، بخشهای بزرگی نیز دربارهٔ **هنر اسلامی** و هنر سرزمینهای آسیا، **آمریکای پیش از کریستف کلمب**، **هنر سرخ‌پوستان امریکای شمالی**، **هنر افریقا** و **اقیانوسیه** نیز در دسترس خوانندگان قرا دارد. در فصل مربوط به هنر در سدهٔ بیستم، به علت تکامل و گسترش درنگ‌ناپذیر و تفسیرهای متغیّر موضوع آن، تجدید نظر به عمل آمد و بر دامنه‌اش افزوده شد، و در دیباچهٔ عمومی کتاب بر ویرایش کنونی نیز دربارهٔ جنبه‌های صوری هنر بحث می‌شود و اشاراتی نسبتاً موجز به مفاهیم بنیادی هنر در آن به چشم می‌خورد. البته بر تعداد تصویرها و حجم وسایل کمك آموزشی معرفی شده برای پژوهندگان و دانشجویان در ویرایش پنجم، و واژه نامهٔ پایان کتاب، کتابشناسی توصیفی و فهرست راهنمای آن نیز افزوده شده است. این کتاب در حال حاضر دارای دیباچه‌ای نسبتاً متعادل دربارهٔ هنر جهان شده است.

گرچه در مواردی مانند هنر سرخ‌پوستان آمریکای شمالی ذکر تاریخچه یا وقایع نامهٔ تاریخی ممکن نیست، باز ما معتقدیم که ارائهٔ مطالب به ترتیب تاریخی در حال حاضر نیز بهترین روش برای معرفی تاریخ هنر است و تجلی این نگرش جانبدارانهٔ ما استفاده از نمودار خطی وقایع تاریخی در سرآغاز بیشتر فصلها و استفاده از خطوط زمانی ـ بخشهای بسط داده شدهٔ کوتاهی از یك جدول تاریخی یك فصل که در نقاط یا دوره‌های مورد تأکیدشان با متن هماهنگ شده‌اند ـ به شمار می‌رود. همچنین بیشتر فصلها با یك نقشه آغاز می‌شوند که به جدول تاریخی پس از خود مربوط می‌شود؛ تصویرهای کوچکی از یادمانهای بزرگی که در جدول مزبور دیده می‌شوند در این نقشه‌ها نیز ظاهر می‌شوند و بدین ترتیب امکان شناخت آثار گوناگون را از لحاظ زمانی و مکانی فراهم می‌آورند.

دشوارترین جنبهٔ کار در آماده کردن کتابی از این دست، گزینش ـ در واقع محدودیتِ ـ یادمانهایی است که باید مورد بحث قرار گیرند و تصویرشان در اینجا نشان داده شود. با آنکه از مدتها پیش صورتی از یادمانهای ضرور برای بحث در رشتهٔ تاریخ هنر تهیه می‌شده است و با آنکه به نظر می‌رسید میان بیشتر دست اندرکاران این رشته بر سر اجزای تشکیل دهندهٔ صورت مزبور توافق وجود داشته باشد، طبیعتاً تفاوتهایی در گزینش وجود خواهند داشت که از تفاوت در تأکید سرچشمه می‌گیرند. با آنکه تردیدی در درستی این سخن نیست، جدایی بنیادی از صورت مزبور بسیار ساده می‌تواند مرزها و حدود این بررسی را خدشه‌دار کند. برای اجتناب از توزیع تصادفی و بی‌نظامی که احتمال داشت پیش آید، ما در بیشتر موارد به صورت یاد شده وفادار بوده‌ایم و گاهگاه آثاری را معرفی کرده‌ایم که چندان معروف نبوده‌اند یا غالباً در پژوهشهای مشابه مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. هدف ما در سراسر این کتاب، نمایاندن و تفسیر آثار هنری به عنوان بازتابهایی از یك تکامل معنوی بوده است نه اقلام تعلق به یك فهرستنامه یا گلچینی از آثار یاد شده. مخصوصاً کوشیده‌ایم با تأکید بر موضوع شبیه سازی در جریان گذر از مراحل پر شمار تاریخی ـ در توصیفهای مربوط به پیکرتراشی و نقاشی ـ نوعی پیوستگی در گزینش گستردهٔ مطالب پدید آوریم، زیرا در ورای مراحل مزبور، تحولات

بنیادیِ نگرش نوع بشر به خویشتن و جهان، عامل فعال اصلی است.

بررسی موضوعی گسترده مانند تاریخ هنر جهان، بدون مشورت و مشارکت فعالانهٔ کارشناسان رشته‌های دیگر، کاری نیست که هر کسی برعهده گیرد یا بتواند آنرا به پایان برساند. فصلهای مربوط به هنر هند، چین، و ژاپن را پروفسور ج. لروی دیوید سُن از دانشگاه کالیفرنیا، لوس آنجلس، تألیف کرده است؛ فصل مربوط به هنرهای سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، افریقا، و اقیانوسیه را پروفسور هربرت کول از دانشگاه کالیفرنیا، سانتاباربارا، نوشته است؛ و فصل مربوط به هنر در آمریکای پیش از کریستف کلمب را پروفسور رافائل رایچرت از دانشگاه ایالتی کالیفرنیا، فرزنو، آماده کرده است. از جملگی ایشان، و از پروفسور بروس راد از دانشگاه ایالتی سان خوسه که ما را در بررسی دوبارهٔ فصل مربوط به هنر در سدهٔ بیستم یاری رساند، سپاس گزار هستیم. متخصصانی که بخشهایی از این کتاب را در جریان آماده سازیش مرور کردند، نظارت و پیشنهادهای ارزشمندی ابراز داشته‌اند؛ از جمله: دکتر ریچارد اتینگهاوزن رئیس مشورتی بخش هنر اسلامی در موزهٔ هنری متروپولیتن [نیویورك]، و هاگوپ کِوُرکیان استاد هنر اسلامی در انستیتوی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورك؛ جولی جونز موزه‌دار در موزهٔ هنرهای ابتدایی نیویورك؛ دکتر مارتین لرنر از موزهٔ هنری متروپولیتن نیویورك؛ دکتر روی سیبر استاد هنرهای زیبا از دانشگاه ایندیانا، بلومینگتن. ریچارد مکلاناثان تمام لوحه‌های رنگی را بررسی کرد و تغییرات ضرور برای هر چه نزدیکتر کردن رنگهای این لوحه‌ها به تابلوهای اصلی را پیشنهاد کرد. پاتریشیا پینکرتون و مارگریت آگرامونت کمکهای پر ارزشی در تدوین کتابنامه کردند، و لورن تَنْسی از سیتی کالج سان خوسه نمونه‌های ستونی را اصلاح کرد و نظرات مفید بسیاری پیشنهاد کرد.

فیلیپ رسنر عضو شرکت انتشاراتی هارکورت بریس جووانوویچ، ویراستار دو ویرایش اخیر این کتاب بوده است؛ او کارش را با چنان مهارت، پشتکار و اشتیاقی انجام داده است که شایستهٔ حرفه و مؤسسهٔ انتشاراتی‌اش است.

ضمن تشکر از همهٔ کسانی که در جریان آماده سازی و چاپ این کتاب از دادن هیچ گونه کمکی کوتاهی نکرده‌اند، لازم به تذکر است که مسئولیت تمامی نواقص این اثر فقط و فقط بر عهدهٔ ما است.

هورست دلاکروا
ریچارد تنسی

دیباچه

هدف تاریخ هنر یعنی موضوع این کتاب عبارت است از شناخت و ارزیابی هنر، از هر زمان و مکانی که آمده باشد و با هر دستی که ساخته شده باشد. در خارج از عرصهٔ فرهنگ، دو اصطلاح **هنر** و **تاریخ** اینچنین تنگاتنگ در کنار یکدیگر قرار نمی‌گیرند. مردم غالباً تاریخ را سند و تفسیر کارهای گذشتهٔ (بویژه سیاسیِ) انسان، و هنر را ـ بدرستی ـ چیزی موجود در برابر قوای بینایی و لامسه می‌پندارند، که البته رویدادهای از یاد رفته و محو شده‌ای که اجزای تشکیل دهندهٔ تاریخ به شمار می‌روند چنین نیستند. واقعیت این است که اثر هنری، به دلیل مریی و ملموس بودنش، گونه‌ای **رویداد پایداری کننده** است. این اثر در زمان و مکانی خاص و به دست اشخاصی خاص آفریده شده است، حتی اگر ما همیشه آگاهی درستی در بارهٔ زمان و مکان و آفرینندهٔ آن نداشته باشیم. این اثـر با آنـکه آفریـده‌ای متعلـق به روزگاران سپری شده است، در زمان حال به حیاتش ادامه می‌دهد و تا مدّتهای طولانی پس از روزگار خویش باقی می‌ماند؛ **شارلمانی هزار** سال پیش مرده است ولی نمازخانه‌اش در **آخن** پابرجاست.

مبانی تاریخ هنر

سبك

زمان آفرینش هر اثر هنری، پیوندی فشرده با شکل ظاهر آن یا در یك کلام با سبك آن دارد. به بیان دیگر، سبك هر اثر هنری تابعی از دورهٔ تاریخی آن اثر است. تاریخ نگاری هنر با تفکیـك آثـار متعلـق به معماری، پیکر تراشی، و نقاشی به چندین سبك بر پایهٔ شباهتهـای موجود میان آنها و زمان یا دوره‌های آفرینش آنها به حیات خویش ادامه می‌دهد. مطابق یکی از فرضهای بنیادیِ تاریخ هنر، آثاری که در یك زمان (و البته در یك مکان) آفریده شده باشنـد، عمـوماً دارای ویژگیهای سبك واحدی خواهند بود. البته کل تاریخ نگاری بر این اعتقاد است که ماهیت رویدادها از همان زمانی نشأت می‌گیرد که در آن به وقوع می‌پیوندند (و شاید از «مردان بزرگ»شان که خود محصول زمانه‌اند)؛ بدین ترتیب می‌توانیم از **عصر پریکلس**، **عصر خرد** یا حتی ـ به تقلید از عنوان یك کتاب جدید ـ از **عصر روزولت** سخن بگوئیم. همچنین اگر بخواهیم از معنی یك اثر هنری یا علت آفرینش آن سر در آوریم باید از زمان آفرینش آن با خبر گردیم. حال اگر اثر هنری از دوران گذشته تاکنون پایداری کرده و در برابر دیدگان ما قرار داشته باشد، آیا همین کافی نیست؟ آیا این اثر به دلیل ماندگاریش، به یك معنی، **مستقل** از زمان نیست؟ آیا یك اثر هنری تا زمانـی که دوام می‌آورد نمی‌تواند انسانهای همهٔ دورانها را مخاطب خویش قرار دهد؟ کلید پاسخ به این پرسش، واژهٔ «مخاطب قرار دادن» یا «سخن گفتن» است. در واقع، اثر مزبور می‌تواند با انسانها سخن بگوید، اما به چه زبانی؟ این اثر در سخنش با ما، چه می‌گوید؟ هنر می‌تواند چیزی بیش از یك نوع ارتباط باشد، ولی مسلماً نوعی ارتباط است؛ و یاد گرفتنِ «زبانهای» هنرِ دورانهای بسیار گوناگون به شکلی که در یادمانهای مربوط به دوره‌های خاص‌شان مجسم شده‌اند وظیفهٔ تاریخ هنر است. می‌توانیم چنین فرض کنیم که هنرمندانِ هر عصـری، در آثارشـان، مفهومی را بیان می‌کرده‌اند که به گونه‌ای برای خود ایشان و دیگران قابل درك بوده است. مفهوم مزبور را فقط در صورتی می‌توانیم درك کنیم که اثر مجسم کننده‌اش را با دیگر آثار مشابهی که تقریباً در همان زمان آفریده شده باشند مقایسه کنیم. برای آثاری که بدین طریق طبقه بندی می‌شوند می‌توانیم به گونه‌ای اشتراك معنی و شکل قائل شویم؛ در چنین حالتی است که حدود این یا آن سبك را مشخص می‌کنیم. در سلسله آثاری که به ترتیب تاریخی از پی هم آفریده شده و دارای ویژگیهای مشترکی از لحاظ سبك باشند، می‌تـوان به وجـود پاره‌ای تفاوتهـا در سبك آنها نیز پی برد. مورخ هنر، این پدیده را بازتابی از یك تکامل تدریجی یا پیشرفت کیفی می‌داند.

تردیدی نیست که پیش از استنباط چگونگی تکامل سبك باید مطمئن شویم که توالی یا ترتیب تاریخی، درست تشخیص داده شده و تاریخ آفرینش هر اثری به درستـی تعییـن شده اسـت؛ بدون ایـن اطمینان، نظم و قابلیت درك هنری ـ تاریخی ناممکن می‌شود. بدین سان، یکی از ابزارهای ضرور در کار مورخ هنر، **زمان تاریخی** یعنی مقیاس اندازه‌گیری زمان تاریخی است؛ بدون این زمان تاریخی، چیزی

به نام تاریخ سبك نمی‌تواند وجود داشته باشد بلکه فقط ملغمه‌ای از اشیاء غیر قابل طبقه بندی و غیر قابل توصیف در هر زنجیرهٔ تحولی در برابرمان وجود خواهد داشت.

فهرست مطالب این کتاب اساساً بازتابی از رشته یا سلسله‌ای از «دوره‌ها» و «زیر دوره‌ها»یی است که به ترتیب تاریخی از پی هم می‌آیند و گونه‌ای توالی تاریخی پدید می‌آورند که توالی سبکهای هنر را نیز در بر می‌گیرد. تاریخ هنر تا اواخر سدهٔ هجدهم، عملاً، گزارشی از هم گسسته دربارهٔ زندگی و آثار هنرمندان منفرد بود. ولی ما امروزه تاریخ هنر را گزارشی از تغییر پویای سبکها در مسیر زمان، و هنر استادان منفرد را «زیر سبکهایی» از سبکهای بزرگ هر دوره در نظر می‌گیریم. با آنکه ما از «تغییر» در تاریخ هنر صحبت می‌کنیم، بدون تردید، خود آثار و اشیاء هنری تغییر نمی‌کنند؛ بلکه همچنان که پیشتر گفته‌ایم این آثار پایداری می‌کنند و ماندگار می‌شوند، البته هر یك از اینها در جریان زمان دستخوش گونه‌ای کاهش یا فرسایش تدریجی می‌شوند. ولی همین که می‌بینیم. آثار هنری متعلق به یك دوره با آثار هنری متعلق به دوره‌های دیگر تفاوت دارند ما را به این نتیجه می‌رساند که چیزی دستخوش تغییر می‌شود. این چیز فقط می‌تواند دیدگاههای انسانها یا آفرینندگان آثار هنری نسبت به معنای زندگی و هنر باشد. تاریخ نگاری معاصر شدیداً تحت تأثیر فلسفه‌های جدید تغییر و تکامل تدریجی قرار دارد، و با توجه به وضع و دستاوردهای علوم زیستی می‌توان گفت که تاریخ معاصر هنر راهی جز کمك گرفتن از مفهوم روند پیوسته برای تبیین تغییر تاریخی هنر نداشته است.

در تاریخ هنر نیز مانند علوم و دیگر رشته‌های تاریخی، به محض آنکه موضوعی را طبقه بندی کرده‌ایم به مراتب بر اطلاعاتمان در بارهٔ آن چیز افزوده شده است. مورخان هنر پس از انجام دادن این کار به جهانگردان مجربی شباهت پیدا می‌کنند که طرز بازشناختن «سبکهای» مختلف متعلق به جاها یا نقاط مختلف را یاد می‌گیرند. این جهانگردان می‌دانند که شخص نباید انتظار برخورد با شیوهٔ زندگی واحدی در جنگلهای مِینْ [بزرگترین ایالت از ایالات ششگانهٔ نیو انگلند در ایالات متحد آمریکا] و باریکهٔ ساحلی ریویرا [میان کوههای آلپ و آپنین شمالی و مدیترانه، از لاسپتسیا در ایتالیا تا ایر در فرانسه] را داشته باشد، و پس از سیر در آفاق و انفس ـ همچون مورخان هنر که انبوهی از یادمانهای هنری را می‌شناسند ـ به فقط این جاها و ملتها را با خود بیگانه نمی‌پندارند بلکه می‌توان گفت که اینها را به درستی می‌شناسند و درکشان می‌کنند. همگام با گسترش تجربهٔ ایشان، بر قدرت تشخیص و شناخت تفاوتهای متمایز کننده‌شان نیز افزوده می‌شود. همچنان که جهانگردان به این نتیجه می‌رسند که موقعیت جغرافیایی هر شهر نقش بزرگی در ارتقای کیفیت و جذابیت آن دارد، پژوهندگان هنر نیز چون هنر را در ابعاد تاریخی‌اش مورد بررسی قرار می‌دهند، متقاعد می‌شوند که اهمیت، کیفیت و جذابیت ویژهٔ هر اثر هنری تابعی از زمان آفرینش آن است.

ولی آیا «جای شناسی» تاریخی اثر هنری، که اینچنین آشکارا و ملموس در همه جا حضور دارد، موضوعی بی‌ربط با درك آن نیست؟ و آیا اطلاعات هنری ـ تاریخی در بارهٔ یك اثر هنری، چیزی متفاوت با تجربهٔ مستقیم آن نیست؟ لازمهٔ پاسخگویی به این پرسشها توجه به این نکته است که مشتاقان ناآموخته، با همهٔ صمیمیتی که دارند، با پیش فرضهای زیبایی شناختی روزگار خودشان به اثر هنری می‌نگرند نه با پیش فرضهای روزگار آفرینش خود آن اثر. به همین علت، پیش فرضهای ایشان می‌توانند در حکم پاره‌ای پیشداوریها باشند، به‌طوری که شناخت ایشان، حتی اگر اصیل باشد، ممکن است بر دلایلی غلط استوار گردیده باشد؛ به بیان دقیقتر، شناخت ایشان فاقد بصیرت و قدرت تشخیص خواهد بود، به طوری که ممکن است دهها اثر هنری را با یك نظر بنگرند و به اندازهٔ یك نوك سوزن نیز متوجه ارزش و کیفیت خاص تك‌تك آنها نشوند. بدین ترتیب، همچنان که هر اثر هنری برای بینندگانی خاص در زمان و مکانی خاص آفریده می‌شود، هدف آن نیز ممکن است خاص باشد، و ضرورتاً جزیی از معنی‌اش گردد. مثلاً تابلوی مریم ولادیمیر (تصویر ۳۱۷، ص. ۲۵۵) یك شمایل بیزانسی ـ روسی و نوعی از آفریده‌های هنر است که نه به عنوان اثری متعلق به «هنرهای زیبا» بلکه بیشتر به عنوان شیئی مقدس و دارای نیرویی دینی ـ جادویی تولید می‌شد. گذشته از این، شمایل مزبور مخصوصاً یگانه تصویر مقدس در روسیه پنداشته می‌شد که به طرز معجزه آسایی شهر ولادیمیر را از یورش سپاهیان تیمور لنگ، شهر قازان را از یورشهای بعدی تاتارها، و سراسر روسیه را از یورشهای لهستانیها در سدهٔ هفدهم نجات داد. ممکن است ما این تابلو را به دلیل زیبایی ماهوی خط، شکل و رنگ، گوییش و مهارتی که در ساختش به کار رفته است بستاییم، ولی تا زمانی که از نقش تاریخی ویژه‌اش به عنوان شمایلی معجزه‌گر اطلاع نداشته باشیم نمی‌توانیم به کنهٔ آن پی ببریم. می‌توانیم بسیاری از آثار هنری را به دلیل کیفیت، شکل و مضمون‌شان بستاییم، ولی برای این کار به تجربه‌ای بیشتر در زمینهٔ تشخیص این ویژگیها نیازندیم؛ در غیر اینصورت، به ستایش از آثاری برخاسته‌ایم که چیزی از تفاوتهای کیفی موجود میان آنها سر در نمی‌آوریم. در چنین حالتی دچار آشفتگی می‌شویم و قضاوتمان نادرست می‌شود.

با آنکه روش بنیادی طبقه بندی آثار هنری بر تشخیص زمانِ آفرینش آنها استوار است، طبقه بندی بر حسب مکان آفرینش نیز اهمیت دارد. در بسیاری از دوره‌ها یك سبك عمومی مانند سبك گوتیك، گونه‌های منطقه‌ای بسیار متفاوتی پیدا می‌کند: معماری گوتیك فرانسه، تفاوتهایی چشمگیر با معماری گوتیك انگلیسی و ایتالیایی دارد. تفاوتهای موجود میان آب و هوای این کشورها گوتیك فرانسوی را به یك معماری فاقد دیوارهای حایل (و دارای فضاهای بزرگ برای پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگی) و گوتیك ایتالیایی را به یك معماری آفرینندهٔ دیوارهای بزرگ و پهناور و فوق‌العاده مناسب برای نقاشیهای دیواری تبدیل کرد. بنابراین، تاریخ هنر، به انتشار و اشاعهٔ یك سبك از نقطهٔ پیدایش آن نیز توجه دارد. بدینسان، تکمیل کردن زمان آفرینش با مکان آفرینش، بُعد دیگری بر تصویر یادمانهای هنری در روند تکامل سبکها می‌افزاید.

البته هنرمند بُعد سوم را در تاریخ هنر تشکیل می‌دهد. همچنان که گفته شد نخستین «تاریخهای هنر»، که پیش از ظهور مفاهیم امروزی سبك و تکامل سبکها نوشته می‌شدند، چیزی جز زندگینامه‌های تك‌تك هنرمندان نبودند. زندگینامه به عنوان یك بُعد، همچنان اهمیت دارد زیرا با مطالعهٔ آن می‌توانیم تکامل سبکها را در جریان زندگی هنری هنرمندان ردیابی کنیم. از منابع همزمان تاریخی، اسنادی چون قرار دادهای اجرای مأموریتهای هنری، و نوشته‌های نظری و یادگارهای ادبی خود هنرمندان نیز می‌توانیم اطلاعات بسیاری به دست آوریم. تمامی اینها در «تبیین» آثار ایشان به کار می‌آید، هر چند بدون تردید، هیچ «تبیین» کاملی معنی تمام این آثار را نمی‌رساند. رابطهٔ هنرمندان با اسلاف، همعصران، و پیروانشان، با عبارات تأثیر و مکتب قابل توصیف هستند: همهٔ هنرمندان به احتمال قوی تحت تأثیر استادان خویش بوده‌اند، و پس از ایشان بر شاگردان خویش که تقریباً با همان سبك و در همان زمان و مکان کار می‌کرده‌اند تأثیر گذارده‌اند یا

از ایشان تأثیر گرفته‌اند. ما گروهی از این گونه هنرمندان را با واژهٔ مکتب مشخص می‌کنیم، و منظورمان از این واژه اشاره به یك فرهنگستان نیست بلکه گونه‌ای طبقه بندی بر اساس زمان ـ مکان ـ سبك است. بدین ترتیب می‌توانیم از **مکتب هلندی** در سدهٔ هفدهم، و در درون آن از «زیر مکتبهایی» مانند **هارلم**، **اوترخت** و **لیدن** سخن به میان آوریم.

پیکر نگاری

بدین سان مقولات زمان و مکان، زندگی هنرمند، تأثیرات، و مکتبها ـ تماماً در ترکیب بندی تصویر یا منظرهٔ تکامل سبکها به کار گرفته می‌شوند. گونهٔ دیگری از طبقه‌بندی، یا گونهٔ دیگری از کلید شناخت آثار هنری، پیکر نگاری ـ مطالعهٔ موضوع و نوع نمادپردازی مورد استفاده در آثار هنری است. در این روش، نقاشیها و پیکره‌ها بر حسب موضوع‌شان گروه‌بندی می‌شوند نه بر حسب سبك‌شان، و تکامل موضوع آثار مزبور شدیداً مورد توجه قرار می‌گیرد. مطالعات پیکرنگارانه در تحلیل سبکها نقشی فرعی دارند زیرا غالباً در ردیابی مسیر تأثیرگذاریها و تعیین تاریخ و محل آفرینش آثار به کار گرفته می‌شوند.

زمینهٔ تاریخی

وسیله یا سرچشمهٔ بسیار گستردهٔ بعدی برای شناخت اثر هنری، در خارج از قلمرو هنر قراردارد ولی آن را محاصره کرده است و کنش و واکنشی پیوسته میانشان جریان دارد. این سرچشمه، **زمینهٔ عام تاریخی** یا اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، علمی، فنی، و معنوی است که با رویدادهای اخص مربوط به تاریخ هنر همراه است وبر آنها تأثیر می‌گذارد. سقوط رُم، پیدایش **مسیحیت**، و یورشهای بربرها تماماً بر تحولات سبکهای معماری، پیکر تراشی، و نقاشی در نخستین سده‌های پس از استقرار مسیحیت تأثیر گذارده‌اند. پیروزی علم و تکنولوژی شدیداً بر تحول عظیم سنتهای رنسانس که در هنر مدرن و هنر روزگار خود ما به وقوع می‌پیوندد تأثیر گذارده است. وظیفهٔ هنر، این رویداد مستمرّ، بر روی هم آن است که در حکم یك سند تاریخی متجلّی شود.

اثر هنری

اثر هنری، یك شیء و در همان حال یك رویداد تاریخی است. ما برای توصیف و تحلیل این اثر، از مقولات و واژگانی بهره می‌گیریم که کم و بیش پذیرفته شده‌اند و برای درك مطالب این کتاب نیز ضرورت قطعی دارند.

مفاهیم کلی

شکل، در بررسیهای تاریخ هنر، غالباً به نمای بیرونیِ هر آن چیزی اطلاق می‌شود که «موضوع» یا «برون ذات» هنر باشد؛ در هر شیء ساخته شده، مضمون به صورت همین شکل یا نمای بیرونی بیان می‌شود. البته هنرمندان برای آفریدن شکل یا ساختن اثر هنری، مجبورند با استفاده از ابزارهایی به‌مواد کارشان شکل دهند. از انبوه

۱ ویلهلم لمبروك. جوان نشسته، ۱۹۱۸. مفرغ، موزهٔ ویلهلم لمبروك.

۲ اوگوست رودن. متفکر، ۱۸۸۰. مفرغ. بلندی ۶۸ سانتی‌متر. موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورك. (هدیهٔ تامس ف. رایان، ۱۹۱۰).

مواد، ابزارها، و روشهای موجود، هر یك تواناییها و محدودیتهایی خاص خود دارند و بخشی از فعالیت خلاقانهٔ هنرمند، گزینش مواد، ابزارها و روشهایی است که بیش از همه برای هدف مورد نظرشان مناسب باشند. ما روشهای فنی و طرز کاربست شخصی و تمایز این روشها توسط ایشان را **تکنیك** یا **اسلوب** هنرمندان می‌نامیم. اگر مادهٔ مورد استفادهٔ هنرمندان را مادهٔ هنر بنامیم، اسلوب عبارت خواهد شد از شیوهٔ انفرادی اینان برای شکل دادن به مادهٔ مزبور. شکل، اسلوب، و مادهٔ کار ارتباط متقابلی درونی با یکدیگر دارند، همچنان که مقایسهٔ مجسمهٔ مرمرین **آپولون** از [معبد زئوس در] **اولمپیا** (تصویر ۱۵۸، ص ۱۳۹) با مجسمهٔ **مرد ارابه ران** از [معبد آپولون در] **دلفی** (تصویر ۱۵۵، ص ۱۳۷) این واقعیت را به راحتی ثابت می‌کند. مجسمهٔ **آپولون** به طرزی محکم و با سطوحی پهن و تعمیم یافته ساخته شده و بازتابی از شیوه‌های شکل دهی به سنگ است که کم و بیش از نوع مادهٔ کار و

ابزار مورد استفاده یعنی قلم حکاکی تبعیت می‌کنند. از سوی دیگر ظرافت جزییات مجسمهٔ **مرد ارابه ران** و تاهای خشك و تندجامهٔ وی بازتابی از کیفیات ماهوی فلز ریختگی یعنی مفرغ هستند. لیکن هر وسیله (یا مادهٔ کار) را می‌توان به طرق گوناگون مورد دستکاری قرار داد. مثلاً اسلوب کار **ویلهلم لمبروك** در آفریدن مجسمهٔ مفرغی **جوان نشسته** (تصویر ۱)، اختلافی چشمگیر با مجسمهٔ مفرغی **متفکر**(تصویر ۲) آفریدهٔ **اوگوست رودن** دارد. سطوح پیکرهٔ **لمبروك** صاف، روان، و آرام، اما سطوح پیکرهٔ **رودن** شکسته، خشن و پیچاپیچ است. در اینجا تا آن اندازه که اختلاف هدف و اسلوب شخصی هنرمند در تعیین شکل مجسمه‌ها مؤثر بوده است مادهٔ کار یعنی مفرغ مؤثر نبوده است.

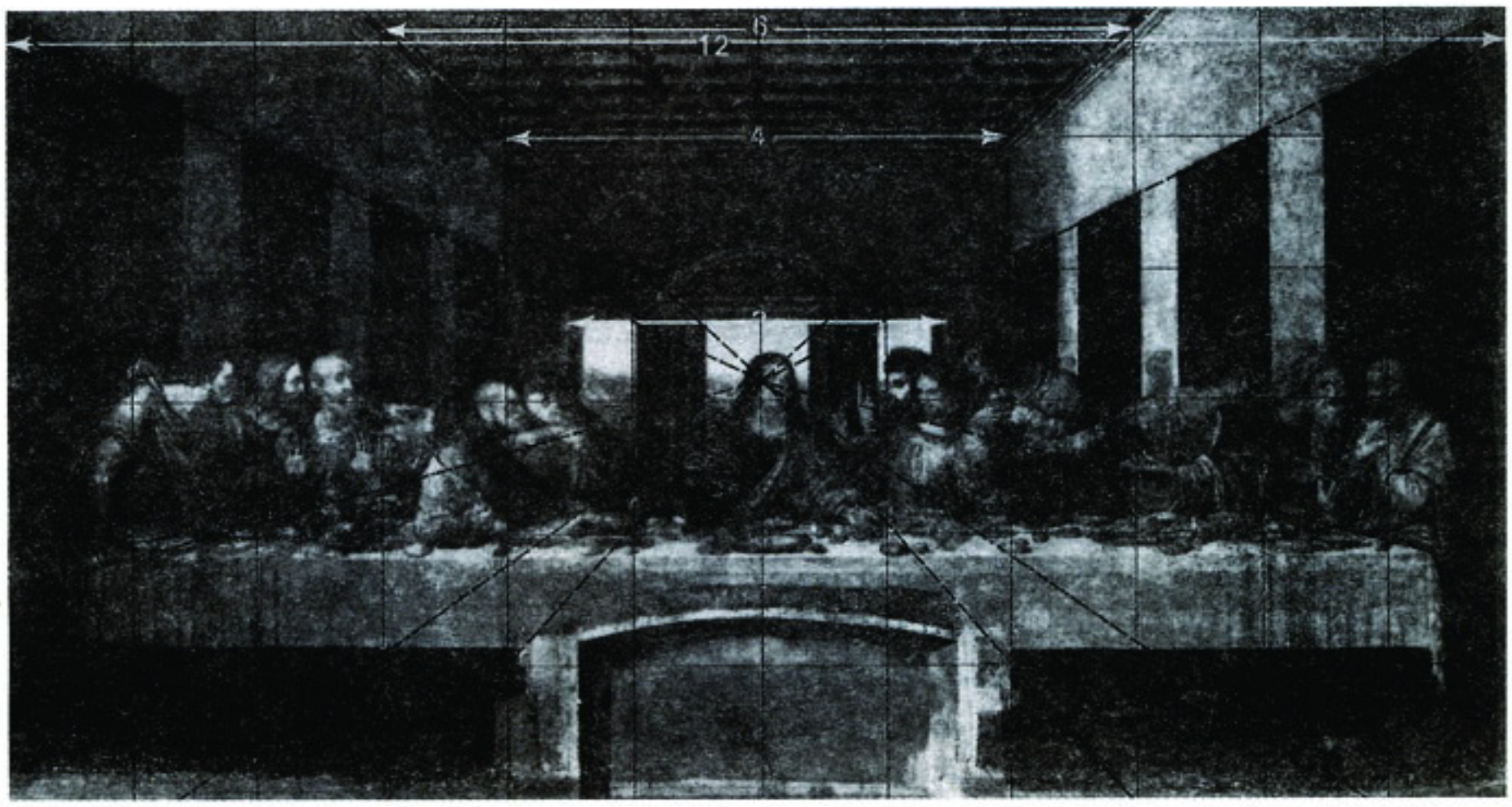
فضا، در تجربهٔ روزمرهٔ ما، «ظرف» محدود یا نامحدود احجام یا اشیاء است. در تحلیل آثار هنری، ما فضا را محدود و قابل سازماندهی هنری و بیانی تلقی می‌کنیم. معماری، تجسم پیش‌پا افتاده‌ترین تجربهٔ ما از دستکاری واقعی در فضا است، لیکن هنر نقاشی غالباً می‌کوشیده است تصویری (یا پنداری) از دنیای سه بعدی پیرامون ما را بر یك سطح دو بُعدی بیافکند.

سطح و سطح محصور، اصطلاحاتی هستند که در توصیف فضای محدود و دو بعدی به کار می‌روند و به رویهٔ کار اشاره دارند. سطح محصور، که با اصطلاحات هندسهٔ مسطحه نیز قابل توصیف است، غالباً به سطح مسطح یا صافی گفته می‌شود که محصور یا محدود شده باشد. برنینی، هنگامی که سطح اساساً مسطح مقابل کلیسای سان پیترو در رم را با ستونکاریهای منحنی تعیین کرد، در آنجا یك سطح محصور پدید آورد (تصویر ۶۰۵، ص. ۵۰۲).

بدنه و حجم بر خلاف سطح و سطح محصور، در توصیف فضای سه بُعدی به کار می‌روند. در معماری و پیکر تراشی، منظور از بدنه، کل، مقدار، و وزن ماده در فضا است. لیکن، الزاماً نباید پُر باشد؛ می‌تواند شکل بیرونی یك فضای محصور را نیز به خود بگیرد. مثلاً «بدنه» را می‌شود در توصیف یك هرم (تصویر ۷۰، ص. ۷۷) که اساساً توپُر است، یا در توصیف بنای **ایاصوفیه** (تصویر ۳۰۱، ص. ۲۴۳) که اساساً گنبدی عظیم و دربرگیرندهٔ فضاهایی پهناور و محصور است به کار گرفت. حجم، فضایی است که به وسیلهٔ بدنه سازمان یافته، تقسیم شده یا محصور شده باشد. ممکن است فضاهای درونی یك ساختمان یا فاصله‌های بین بدنه‌های یك ساختمان یا یك تکه مجسمه، چند سرامیك، یا اثاثیهٔ چوبی باشد. بدنه و حجم، در توصیف شکلهای بیرونی و درونی اثر هنری ـ شکلهای مادهٔ تشکیل دهندهٔ اثر و شکلهای فضاهایی که در مجاورت مستقیم آن ماده وجود دارند و بر آن تأثیر می‌گذارند و از آن تأثیر می‌گیرند ـ به کار برده می‌شوند. مثلاً در مجسمهٔ پیشگفتهٔ **لمبروك** (تصویر ۱)، حجمهای حالت انگیز محصور در بدنه‌های باریك شدهٔ نیم تنهٔ پیکره و پاها نقش مهمی در طرح بازِ این اثر ایفا می‌کنند. نبودِ **بدنه‌های محصور** در پیکرهٔ آفریدهٔ **رودن** ـ که به همان اندازه حالت انگیز است ـ طرح اثر را می‌بندد و آن را به حالتی فشرده، سنگین، و دربسته در می‌آورد. (با این حال، هر دو اثر، بیانگر حالت روانی واحدی هستند، و آن درون‌گرایی متفکرانه است). این شکلهای باز و بستهٔ مشهور در تاریخ هنر، وجود رابطه‌ای تنگاتنگ میان بدنه و فضایی را که گرداگرد آن را فراگرفته و در آن رخنه می‌کند، به اثبات می‌رساند.

در تعریف بدنه و حجم، **خط** یکی از مهمترین و در همان حال دشوارترین اصطلاحاتی است که باید کاملاً فهمیده و درك شود. خط را چه در علم و چه در هنر، می‌توان مسیر نقطه‌ای که در فضا حرکت می‌کند، یا مسیر یك حرکت تلقی کرد. از آنجا که حرکتها می‌توانند جهاتی تقریباً بی‌نهایت متفاوت داشته باشند، کیفیت خط نیز می‌تواند به طرزی باورنکردنی گوناگون و ظریف باشد. می‌دانیم که مسیر خط را با واکنشهای روانی مربوط کرده‌اند ـ خط عمودی را مثبت و خط افقی را منفعل، و خط اریب را نشانهٔ حرکت، نیرو و عدم تعادل، و غیره،

۳ لئوناردو داوینچی. **شام واپسین**. حدود ۱۴۹۵ـ ۹۸. نقاشی دیواری. کلیسای سانتاماریا دله گراتسیه، میلان. خطوط پرسپکتیو به صورت خط‌چین؛ و خطوط نمایندهٔ نسبتها به صورت سیاه یا سفید نشان داده شده‌اند.



دانسته‌اند. **ویلیام هوگارث** خط مارپیچ یا دو خم‌دار را «خط زیبایی» می‌نامید. واکنش روانی ما به خط، با درك هنری کیفیت آن توسط ما نیز پیوند دارد. خط ممکن است بسیار باریك، سیمگونه و ظریف باشد و احساسی از تردید در ما پدید آورد، همچنان که در تابلوی **ماشین چهچهه زن** (تصویر ۷۵۷، ص. ۶۳۳) اثر **پل کله** چنین می‌کند. یا ممکن است سریعاً نازك و ضخیم شود. اشاراتِ قلم دندانه‌دار و حدود کرانیش شکسته شود، مانند آنچه در تابلوی ۶۰۰ سالهٔ چینی (تصویر ۸۷۰، ص. ۷۱۷) دیده می‌شود. نتیجه، حرکت شدید و برانگیختگی خشونت‌آمیز است. خطی ظریف، مواج ولی محکم مانند آنچه در تابلوی **شستشو کنندگان** (در موزهٔ هنری فاگ، دانشگاه هاروارد) اثر **پابلو پیکاسو** دیده می‌شود حدود بدنه‌ای را تعیین می‌کند که آرام بخش و لذتبخش است. خط کناره نما، به طرز پیوسته وظریفی در بردارندهٔ و تلقین کنندهٔ بدنه و حجم است. در تابلوی پیکاسو، خط مشخص و سیاه بر زمینهٔ سفید کاغذ است. ولی خط را می‌توان همچون عاملی کنترل‌کننده در لبه‌ای سخت، نیمرخ یا حدی احساس کرد که به وسیلهٔ سطح محصوری متضاد ایجاد می‌شود حتی در حالی که شدت رنگش تفاوتی بسیار اندك با سطح محصور شده در آن داشته باشد. نمونهٔ عالی این مورد را می‌توان در پیکرهٔ مرکزی الهه در تابلوی **تولدونوس** اثر **ساندرو بوتیچلی** دید.

وقتی خط در مقام عاملی که شکلها در امتدادش آراسته شده‌اند به کار گرفته شود، آن را **محور** می‌نامند. خود خط محور، الزاماً نباید دیده شود، و ممکن است مانند آنچه در طرح یك شهر دیده می‌شود چندین خط محور (معمولاً با یك خط مسلط) وجود داشته باشند. گر چه ما بیش از همه با محورهای جهت یابی در مجتمعهای شهری آشناییم، این محورها در تمام هنرها وجود دارند. نمونهٔ عالی استفاده از محور در معماری بزرگ ـ مقیاس، نقشهٔ **کاخ ورسای** و باغهای پاشکوه آن (تصویر ۶۵۴، ص. ۵۳۸) است. محور ـ عمودی، افقی، یا اریب ـ نیز عنصر مهمی در ترکیبهای هنر نقاشی است.

پرسپکتیو، بیش از محور، روشی است برای سازماندهی شکلها در فضا، با این حال ما پرسپکتیو را عمدتاً در آفریدن تصور ژرفا یا فضا در سطحی دو بُعدی به کار می‌گیریم. ما که در معرض تأثیرات پرسپکتیو تك نقطه‌ای غربی ـ این اختراع رنسانس ایتالیا ـ هستیم (ن. ك. فصل سیزدهم)، مایلیم پرسپکتیو را شیوه‌ای برای سازماندهی انتظام یافتهٔ فضای تصویری با تکیه بر یك نقطهٔ واحد در نظر آوریم ـ نقطه‌ای که در آن خطوطی به هم می‌رسند که ضمن دور شدن از مرکز، کوچك شدن اندازهٔ شکلها را مشخص می‌گردانند (تصویر ۵۲۹، ص. ۴۲۸). هنرمندان **رنسانس** و **باروك**، شاهکارهایی از عمق‌نمایی پرسپکتیو آفریدند. مثلاً در تابلوی **شام واپسین** (تصویر ۳) اثر **لئوناردو داوینچی** خطوط پرسپکتیو (خط چینها) چنان تنظیم شده‌اند که در چهرهٔ مسیح به هم می‌رسند و در پیشزمینه، فضای تصویر را به اتاقی می‌کشانند که این نقاشی بر دیوارش نقش می‌بندد، و این تصور را در بیننده ایجاد می‌کنند که گویی فضای تصویر و اتاق ممتد و پیوسته‌اند. لیکن نباید فراموش کنیم که پرسپکتیو رنسانس فقط یکی از چندین شیوهٔ نمایش دادن عمق است. در یونان و روم باستان از شیوه‌هایی دیگر، و در مشرق زمین نیز از شیوه‌هایی دیگر استفاده می‌شد. برخی از این شیوه‌های متفاوت، به اضافهٔ پرسپکتیو رنسانس، امروزه نیز همچنان به کار برده می‌شوند. آنچه ما «در واقعیت» می‌بینیم، هیچگاه به طور نهایی یا مطلقاً درست نمایش داده نمی‌شود.

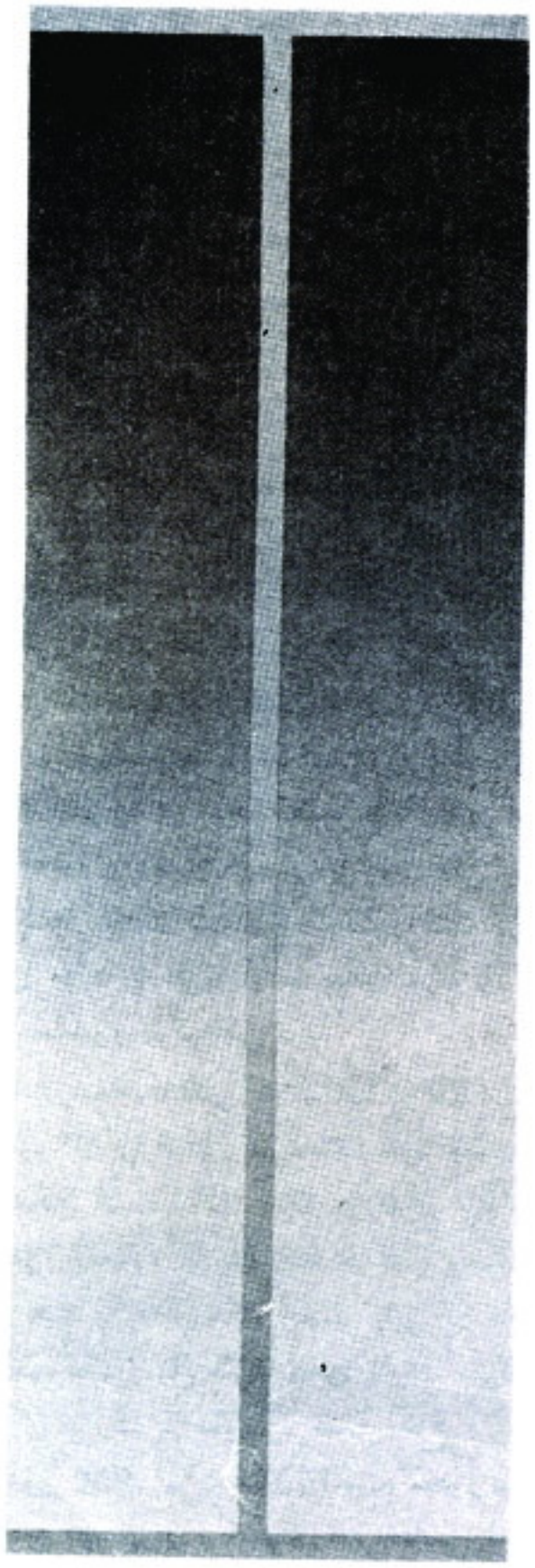
تناسب، به روابط (اندازه‌های) میان بخشهای مختلف اثر هنری مربوط می‌شود. تناسب چیزی است که هر بیننده‌ای تجربه‌اش می‌کند: اگر بینی یا گوشهای تصویر چهرهٔ کسی برای صورتش بسیار بزرگ یا پاهایش برای بدنش بسیار کوتاه باشند، ما ناگهان در می‌یابیم که اندامهای مزبور با چهره یا بدن آن شخص «بی‌تناسب»اند. یك حس غریزی یا قراردادی، سریعاً این تصور را در ما پدید می‌آورد که هر چیز بی‌تناسب را مضحك یا زشت بپنداریم. تناسب به زبان دقیقتر، عبارت است از رابطه‌ای ریاضی میان ابعاد بخشی از یك اثر هنری با بخشهای دیگر و کل اجزای آن؛ وجود تناسب، نشانه‌ای از کاربرد یك

۴ کلودمونه. **نمای کلیسای روئن**. حدود ۱۸۸۰. بالا، نگارخانهٔ ملی هنر، واشنگتن، بخش کولومبیا (مجموعهٔ چستر دیل)؛ پایین، موزهٔ هنرهای زیبا، باستن (موقوفهٔ هانا مارسی ادواردز).

صنعت یا ویژگی خاص برای نمایاندن بخشهای گوناگون یك اثر است. اخیراً ثابت شده است که در تابلوی **شام واپسین** اثر **لئوناردو داوینچی**، تناسبهایی دیده می‌شوند که در نسبتهای هارمونیك موسیقی وجود دارند ـ ۳ : ۴ : ۶ : ۱۲ (تصویر ۳). این ارقام (با در نظر گرفتن بزرگترین عرض سقف تالار به عنوان واحد) به ترتیب، عبارتند از عرضهای تابلوی نقاشی، سقف (در جلو)، دیوار عقب، و سه پنجره (بر روی هم و با احتساب فاصلهٔ درزها)؛ این ارقام در سازماندهی عمودی تابلو نیز درست در می‌آیند. لئوناردو تناسب را در همه جا، «نه فقط در اعداد و مقیاسها، بلکه در اصوات، وزنها، فواصل زمانی، و در تك‌تك نیروهای فعال موجود»[1] می‌دید. یونانیان باستان که زیبایی را به معنی تناسبِ «درست» تلقی می‌کردند، نه فقط در موسیقی بلکه برای پیکر انسان نیز قانونِ (یا قاعدهٔ) تناسبی پیدا کردند. قانون مشهور **پولوکلیتوس** (ص ۱۵۱) که در مجسمهٔ **دورو فوروس** [**مرد نیزه دار**] به نمایش گذارده شده است (تصویر ۱۷۵، ص. ۱۵۰)، مدتهای طولانی، نمونهٔ تناسب درست به شمار می‌رفت. ولی لازم به یادآوری است که قانونهای تناسب از زمانی به زمانی دیگر و از فرهنگی به فرهنگی دیگر فرق می‌کنند و هنرمندان نیز گاهگاهی عمداً به عدم تناسب روی آورده‌اند. بخشی از وظیفهٔ دانشجویان و پژوهندگان تاریخ هنر این است که ضمن تلاش برای شناخت دنیای پهناور شکلهای هنر، این تفاوتها را دریابند و خود را با آنها انطباق دهند. رابطه‌های تناسبی، غالباً بر یك **مدول** یا **واحد** مبتنی است و بخشهای مختلف یك ساختمان یا هر اثر دیگر نیز به عنوان بُعدی از آن، کسرها یا مضربهایش به شمار می‌روند. این واحد ممکن است قطر یك ستون، بلندی قامت آدمی، یا یك واحد انتزاعی اندازه‌گیری باشد. مثلاً نقشهٔ «مطلوب» و مشهور **دیر سن گال سویس** در سدهٔ نهم (تصویر ۳۴۳، ص. ۲۷۹)، یك پی مدولی برابر ۷۵ سانتی متر دارد و تمام بخشهای بنای مزبور مضربها یا کسرهایی از این بُعد هستند.

مقیاس (مانند تناسب) به رابطه‌های بُعدی بخشها یا اجزای یك اثر هنری با کل آن (یا اجزای یك اثر با پیرامونش) اشاره دارد، ولی غالباً با در نظر گرفتن تناسب کاربردی یا عملی. ما هیچگاه تصور نمی‌کنیم که یك خانهٔ شخصی الزاماً به بلندی یك ساختمان اداری باشد یا خانهٔ فیل در باغ وحش به اندازهٔ مرغدانی باشد یا بالعکس. این حس مقیاس، برای پی‌ریزی وساختنِ شکل در تمام هنرها ضرورت دارد. غالباً، اما نه ضرورتاً، آنچه موجب پیدایش مقیاس در شکل می‌شود پیکر آدمی است.

شکل، که بحث کنونی در بارهٔ مفاهیم بنیادی هنر نیز با آن آغاز شد، اساساً با واسطهٔ نور دیده می‌شود. نقش نور در طبیعت چنان همه‌جا گیر است که در نظر ما غالباً پدیده‌ای بدیهی جلوه می‌کند، و تعداد کسانی که متوجه گونه گونیهای خارق العادهٔ ناشی از نور تنها ـ اعم از طبیعی و مصنوعی ـ در محیطهای آشنای ما می‌شوند (مانند نور یا روشنایی خورشید در روز که بر حسب ساعت یا فصل تغییر می‌یابد) بسیار اندك است. تعداد کمی نیز به طور کامل درجهٔ تأثیرگذاری نور بر شکل و نمایان سازی آن را در می‌یابند. یکی از اینان **مونه** هنرمند فرانسوی بود (ن. ك. ص‌ص. ۵۹۴ ـ ۵۹۶) که بازتابهای نور در آبگیر پر از نیلوفرهای آبی را بر حسب تنوعات فصلی آن به روی پرده آورد و در مجموعه‌ای حاوی بیش از بیست پرده از نمای کلیسای جامع **روئن**، جلوهٔ متغیّر نور را از فلق تا شفق در فصلهای مختلف



۵ تأثیر سایه روشن مجاور بر سایه روشن ظاهری. سایه روشن واقعی خط مرکزی ثابت است.

نمایان ساخت (لوحهٔ رنگی ۷۷، و تصویر ۴). نور برای درك شکل به همان اندازه اهمیت دارد که مادهٔ تشکیل دهندهٔ شکل مهم است.

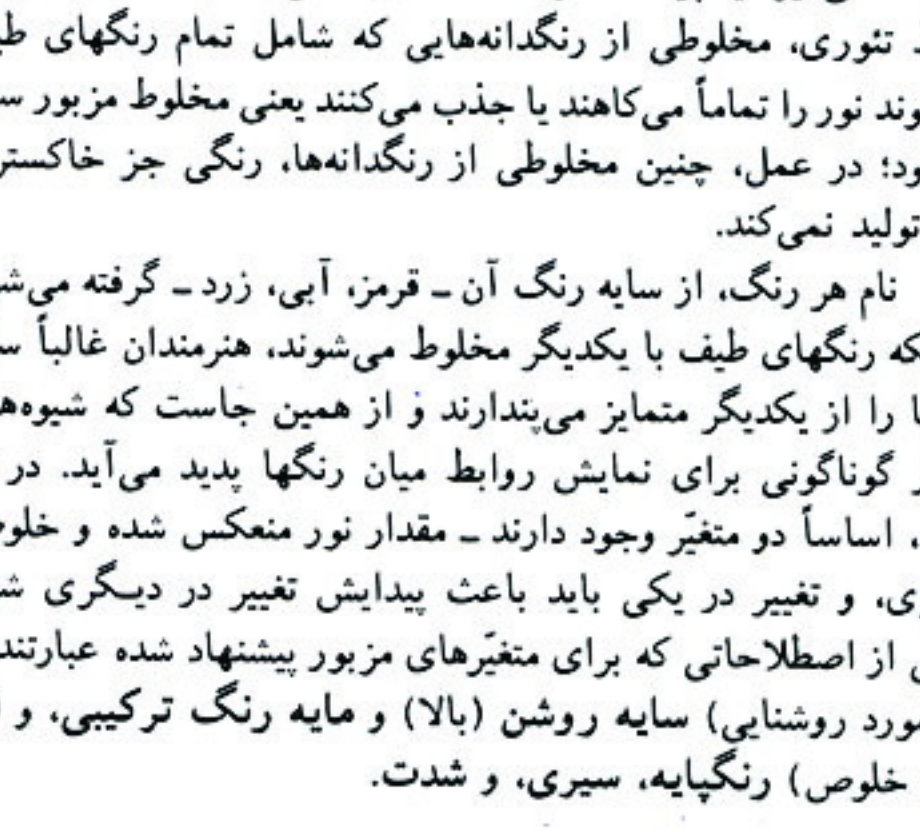
یکی از وظایف نور، ایجاد **سایه روشن** است. در نقاشی، و در هنرهای چاپی [=گرافیك] سایه روشن به روشنایی یا مقدار نوری که از یك سطح منعکس می‌شود (یا چنین به نظر می‌رسد) اشاره دارد. سایه روشن، همچنان که در تصویر ۵ دیده می‌شود، تجربه‌ای ذهنی است. به بیان دقیقتر، خط مرکزی این نمودار، چنانچه مثلاً با یك ابزار فتوالکتریك اندازه‌گیری شود، از لحاظ سایه روشن، ثابت است. ولی وقتی همین خط در مجاورت محیطی تاریك قرار می‌گیرد روشن‌تر، و وقتی در مجاورت محیطی روشن‌تر قرار می‌گیرد تاریك‌تر به نظر می‌رسد. سایه روشن شالودهٔ همان کیفیتی است که به درجات بین روشنایی و تاریکی پدید آورندهٔ تأثیر **برجسته نمایی** یا نور منعکس شده از سطوح سه بعدی اشاره دارد، همچنان که در تابلوی **مریم و کودك به‌همراه قدیسه حنا** (تصویر ۵۱۵، ص. ۴۱۸) اثر استادانهٔ **لئوناردو داوینچی** نشان داده شده است.

در تجزیهٔ نور باید وجه تمایز مهمی برای عرصهٔ هنر قائل شویم: نور طبیعی یا نور خورشید، نور کامل یا افزایشی است، حال آنکه نور

1. In Thomas Brachert, "A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's *Last Supper*," *Art Bulletin*, N.Y. December 1971, LIII, 4, pp. 461-66.

نقاش در هنر ـ نوری که از رنگدانه‌ها و اشیاء منعکس می‌شود ـ نور کاهشی است. نور طبیعی، حاصل جمع تمامی طول موجهای تشکیل دهندهٔ طیف مرئی است ـ که قابل تفکیك یا تجزیه به تك‌تك رنگهای نوار طیفی است. (در آزمایشهای اخیر با اشعهٔ لیزر، رنگ با درخشش و شدتی بی‌مانند خودنمایی کرده و امکاناتی برای ترکیب خود پدید آورده است که تا امروز انتظارش نمی‌رفت. دامنه وشدت رنگی که بدین طریق تولید می‌شود، البته با فاصله‌ای زیاد، به دامنه و شدت رنگ نور خورشید نزدیك است.) هر چند شناخت زیبایی رنگ در عرصهٔ فعالیتها و تواناییهای هنرمند قرار دارد و تجربه و درك اصلیش غالباً فقط در اثر تمرین و آزمایش مستمر امکان می‌یابد، برخی از جلوه‌ها یا جنبه‌های آن را می‌توان تجزیه و طبقه بندی کرد. رنگدانه‌های رنگ (و رنگدانه‌های بدن انسان)، رنگهای خاص خود را با منعکس کردن بخش خاصی از طیف و در عین حال جذب کردن باقیماندهٔ بخشهای آن تولید می‌کنند. مثلاً یك رنگدانهٔ «سبز» کل نور طیف را بجز آنچه به عنوان رنگ سبز می‌بینیم و همین رنگدانه به چشم ما منعکس می‌گرداند، می‌کاهد یا جذب می‌کند. (در مورد نور انتقال یافته به جای نور منعکس شده، مادهٔ رنگی ـ مانند شیشهٔ منقوش ـ جلوی تمام طول موجهای طیف را بجز طول موجهای رنگی که بیننده می‌بیند، می‌گیرد یا پرده‌ای فرا راهشان قرار می‌دهد.) بدین ترتیب، از لحاظ تئوری، مخلوطی از رنگدانه‌هایی که شامل تمام رنگهای طیف می‌شوند نور را تماماً می‌کاهند یا جذب می‌کنند یعنی مخلوط مزبور سیاه می‌شود؛ در عمل، چنین مخلوطی از رنگدانه‌ها، رنگی جز خاکستری تیره تولید نمی‌کند.

نام هر رنگ، از سایه رنگ آن ـ قرمز، آبی، زرد ـ گرفته می‌شود. با آنکه رنگهای طیف با یکدیگر مخلوط می‌شوند، هنرمندان غالباً سایه رنگها را از یکدیگر متمایز می‌پندارند و از همین جاست که شیوه‌های بسیار گوناگونی برای نمایش روابط میان رنگها پدید می‌آید. در هر رنگ، اساساً دو متغیّر وجود دارند ـ مقدار نور منعکس شده و خلوص ظاهری، و تغییر در یکی باید باعث پیدایش تغییر در دیگری شود. برخی از اصطلاحاتی که برای متغیّرهای مزبور پیشنهاد شده عبارتند از (در مورد روشنایی) **سایه روشن** (بالا) و **مایه رنگ ترکیبی**، و (در مورد خلوص) **رنگپایه**، **سیری**، و **شدت**.



۶ مثلث رنگ‌نما، کار جوزف آلبرز و سوئل سیملن، دانشگاه ییل.

یکی از باارزش‌ترین نمودارهای روابط میان رنگها مثلثی است (تصویر ۶) که ابداعش را یك زمانی به **گوته** نسبت می‌دادند؛ در این مثلث رنگهای قرمز، زرد، و آبی (**رنگهای اصلی**) رأسهای سه گانهٔ مثلث را تشکیل می‌دهند، و رنگهای نارنجی، سبز، و ارغوانی (**رنگهای فرعی**، که از مخلوط کردن دو تا از رنگهای اصلی به دست می‌آیند) در میان آنها قرار گرفته‌اند. رنگهایی که در نقطهٔ مقابل یکدیگر قرار دارند (مانند رنگهای زرد و سبز)، **رنگهای مکمل** نامیده می‌شوند، زیرا یکدیگر را کامل یا تکمیل می‌کنند، و هرکدام رنگهایی را جذب می‌کند که دیگری منعکس می‌کند، و چنانچه با نسبتهای درست مخلوط شوند، رنگی خنثی یا خاکستری (از لحاظ تئوری، سیاه) تولید می‌کنند.

رنگ یك بُعد روانی نیز دارد؛ مثلاً رنگهای زرد و قرمز، طبیعتاً به نشانهٔ گرمی و رنگهای سبز و آبی به شنانهٔ سردی به کار برده می‌شوند. غالباً چنین به نظر می‌رسد که رنگهای گرم **پیشروی می‌کنند** و رنگهای سرد **عقب نشینی می‌کنند**.

چگونگی یك سطح ـ زبر، صاف، سفت، نرم، براق، تیره ـ به شکلی که با نور نمایانده می‌شود، متن یا بافت نامیده می‌شود. وسایل، ابزارها و اسلوبهای گوناگونی که در هنر نقاشی به کار گرفته می‌شود آفرینش بافتهای بسیار متنوعی را میسر می‌گرداند. هنرمند می‌تواند از بافت مواد شبیه سازی شده تقلید کند ـ مانند تابلوی **طبیعت بی‌جان** اثر **ویلم کالف** (لوحهٔ ۶۷)، یا تفاوتهایی عمدی در سطح پدید آود، حتی از موادی غیر از پردهٔ نقاشی بهره گیرد، مانند تابلوی **طبیعت بی‌جان با حصیر صندلی** (تصویر ۷۴۵، ص. ۶۲۳)اثر **پابلو پیکاسو**.

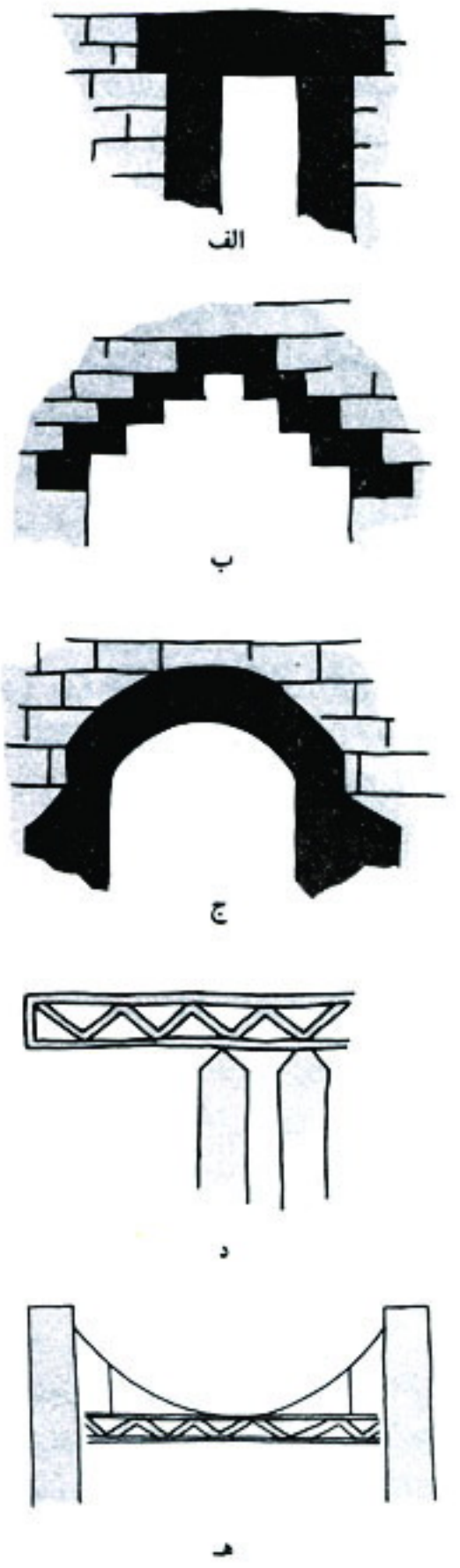
مفاهیم خاص

اصطلاحاتی که تاکنون بررسی کردیم، به گونه‌ای، به همهٔ هنرهای بصری مربوط می‌شوند. لیکن پاره‌ای از اصطلاحات و مفاهیم فقط به مقولهٔ واحدی از تلاش هنری ـ به‌معماری، نقاشی، یا پیکرتراشی ـ مربوط می‌شوند.

در معماری

آثار معماری تا چنان پایه‌ای به جزیی از محیط زندگی روزمرهٔ ما تبدیل شده‌اند که در نظر ما به صورت موهبتی طبیعی تلقی می‌شوند، و تا زمانی که کسی ما را به تماشای آنها فرا نخواند به ندرت متوجه‌شان می‌شویم. مردم از هزاران سال پیش با چگونگی محصور کردن فضایی خاص برای انجام دادن کارهای گوناگون زندگی خویش آشنا بوده‌اند. در میان تمام هنرها فقط در هنر معماری است که مسألهٔ فضا بیش از هر جنبه‌ای توجه ما را به خود جلب می‌کند. مهندسِ معمار [=آرشیتکت] فضاهای محصور و بدنه‌ها یا دیوارهای محصور کننده را گروه بندی می‌کند و همواره کارکرد بنا، طرز ساختمان و مصالح آن، و البته طرح یعنی عامل پیوند دهندهٔ دو عنصر دیگر را، نیز در نظر می‌گیرد. ما برای آنکه معماری را تجربه کنیم یا به تماشایش می‌رویم یا در درون و اطرافش حرکت می‌کنیم، به طوری که فضا و بدنهٔ هنر یا بنای معماری را یکجا حس و درك می‌کنیم. نمایش جداگانهٔ فضا و بدنه در ساختمان، به شیوه‌های خطی گوناگون صورت می‌گیرد؛ روشهای اصلی به قرار زیرند.

پلان، یا نقشهٔ ساختمانی، نقشهٔ مسطحِ کفِ بنا است، طرز قرار گرفتن بدنه‌ها یا دیوارهای یك بنا و فضایی راکه دیوارهای مزبور در خود محصور می‌کنند نشان می‌دهد (تصویر ۳۰۴، ص. ۲۴۶). **مقطع**



۷ روشهای بنیادی ساختمان: **الف** تیر و سنگ حمال درگاه یا تیر عمودی و افقی؛ **ب** قوس پیش آمده؛ **ج** قوس؛ **د** تیر سرآزاد؛ **هـ** تعلیق.

یا برش، مانند نقشهٔ عمودی، طرز قرار گرفتن دیوارها یا بدنه‌ها را چنانکه گویی بنای مزبور درامتداد یك سطح بریده شده است نشان می‌دهد (و سطح مزبور غالباً یکی از محورهای اصلی بنا به شمار می‌رود). **نمای قائم**، تصویر عمودی یك دیوار درونی یا بیرونی است، مشخصات و دیگر عناصر آن را که در پشت یا جلوی دیوار دیده می‌شوند نشان می‌دهد (برای آگاهی از جزییات، ن. ك. ص. **۷۷۸** «روشهای تهیهٔ نقشه و مقطع»).

واکنش ما در برابر یك بنا می‌تواند از آرامش خاطر ساده تا شگفتی و احترام آمیخته با ترس در نوسان باشد، و این واکنشها نتیجهٔ تجربهٔ کارکرد بنا، طرز ساختمان، و طرح آن توسط ما است. ما در برابر بنای یك کلیسا، تالار ورزش، و ساختمان اداری، واکنشهای متفاوتی از خود بروز می‌دهیم. یك دلیلش این است که برای آنکه بتوانیم ساختمانی را تجربه کنیم باید حرکاتی در درون یا بیرون آن ساختمان انجام دهیم که با حرکات لازم برای تجربهٔ ساختمانی دیگر، تفاوت فراوان دارند. این حرکات، تابع پیوستگی ـ یا ناپیوستگی ـ نقشهٔ کف بنا یا طرز قرار گرفتن محورهای آن هستند. مثلاً در یك نقشهٔ متراکم در قسمت مرکزی یا نقشه مرکزی ـ که از نقطه‌ای مرکزی انشعاب می‌گیرد، مانند **معبد پانتئون** در رم (تصویر **۲۳۹**، ص. ۲۰۰) ـ کل فضای موجود را یکجا مشاهده می‌کنیم، حال آنکه در نقشهٔ دراز و محوری یك **باسیلیکای مسیحی** (تصویر **۲۹۳**، ص. **۲۳۷**) یا یك **کلیسای جامع گوتیك** (تصویر **۳۹۹**، ص. **۳۲۶**) توجه ما بر نقطه‌ای معین و ثابت ـ مذبح انتهای شرقی صحن کلیسا ـ جلب و متمرکز می‌شود. بدنه و فضا می‌توانند چنان در هم بافته شوند که تأثیراتی بس بغرنج در بیننده بگذارند، مانند کلیسای بیزانسی **کاتولیکون** (تصویر **۳۰۸**، ص. **۲۴۹**) یا کلیسای **لوکور بوزیه** در **رونشان** (تصویر **۸۱۶**، ص. **۶۷۲**). بدین ترتیب، تجربهٔ ما از معماری، از تعداد زیادی عوامل مادی و صوری، از جمله آموزش و اطلاعات و ساخت ذهنی و روانی‌مان که در تجربهٔ هر اثر هنری توسط ما دخیلند نتیجه خواهد شد.

مهندس معمار باید حساسیتهای یك پیکرتراش و یك نقاش را داشته باشد و در تدوین نقشهٔ ساختمانی هر بنا نیز باید بتواند از ابزارهای کار یك ریاضی‌دان بهره گیرد. معماران ضمن حل مسایل ساختمانی، همچون ـ یا همراه با ـ مهندسانی آشنا به اصول بنیادیِ کل معماری (تصویر ۷) عمل می‌کنند. لیکن مسئولیتهای اصلی ایشان، همان شیوهٔ تفسیر **برنامهٔ** ساختمان توسط ایشان است. وقتی ما از ساختمانی به عنوان یك کلیسا، بیمارستان، تالار فرودگاه، یا خانه نام می‌بریم و توصیفش می‌کنیم، به زبان معماران سخن نمی‌گوئیم. هر ساختمان پیشنهادی، فقط و فقط مسایلی خاص خودش ـ مسائل مربوط به محل ساختمان و فضای اطراف، نیازهای صاحب کار، و مصالح موجود ـ را همراه با کارکرد آن ساختمان، برای مهندس معمار مطرح می‌کند. بنابراین، برنامهٔ کار، به چیزی بیش از کارکرد ساختمان مربوط می‌شود؛ به بیان دقیقتر، تمام مسایل مجسم شده در هر ساختمان خاص را مخاطب قرار می‌دهد.

در پیکرتراشی

پیکرتراشی نیز همچون معماری، در فضای سه بُعدی دنیای فیزیکی ما وجود دارد. اما پیکر تراشی برای تندیس سازی، به نقاشی نزدیکتر است تا به معماری. تا همین اواخر، پیکر تراشی عمدتاً به نمایش شکلهای انسانی و طبیعی با مواد ملموسی محدود می‌شد که در همان فضای شکلهای مورد نمایش وجود دارند. پیکرتراشی، همچنین می‌تواند رؤیاها و آرزوها[ی هنرمند] را مجسم کند، و صورتهای خدایان و انسانها را همواره با قهرمانانه‌ترین و انسانی‌ترین حالتها نمایش داده است (تصویرهای **۵۳۰**، ص. **۴۳۱** و **۱۸۴**، ص **۱۵۷**). امروزه پیکر تراشی غالباً از آفریدن چهرهٔ آدمی به عنوان یك تندیس، حتی از پرداختن به خود تندیس، دست برداشته است و به آفریدن شکلهای جدید با مواد جدید و اسلوبهای جدید روی آورده است (تصویرهای ۸۰۰ تا **۸۰۹**، ص‌ص. **۶۶۲ـ۶۶۷**).

پیکرتراشی ممکن است پیوند تنگاتنگ با معماری داشته باشد، و این پیوند غالباً تا بدان پایه می‌رسد که جدا کردن این دو هنر از یکدیگر غیر ممکن می‌شود (تصویر **۳۹۶**، ص. **۳۲۴**). پیکره را وقتی نقش برجسته (تصویر **۹۸**، ص. ۹۵) می‌نامند که به یك سنگ چهار گوشه یا لوح پشتی چسبیده باشد؛ اگر پیکره‌ها یا طراحی سطح آن برآمده باشند **نقش تمام برجسته** (تصویر **۱۸۶**، ص. **۵۸**)؛ و اگر کمی از سطح سنگ یا لوح برآمده باشند **نقش نیم برجسته** یا **نقش**

برجستهٔ کم عمق (تصویر ۹۸، ص. ۹۵) نام می‌گیرند.

پیکره‌ای که تنها و از هرگونه چارچوب یا عناصر محیطی مستقل باشد (تصویر ۱۸۳، ص. ۱۵۷) معمولاً پیکرهٔ مجزا ـ ایستاده یا «پیکرهٔ همه جانبی» نامیده می‌شود، هرچند موارد بسیاری در هنر یونان و رنسانس وجود دارد که در آنها پیکرهٔ مجزا ـ ایستاده پیوند تنگاتنگی با معماری پیدا کرده است. در واقع پیکره، چنان عامل نیرومندی در پدید آوردن محیطی فضایی و معنوی است که حضورش در میدانها یا پارکها و باغهای شهر، غالباً عامل کنترل کنندهٔ «فضا» یا تأثیر کلی آنها است (مانند گروه پیکرهٔ **آپولون در میان حوریان**، متعلق به حدود **۱۶۶۶ ـ ۱۶۷۲** ب. م از سنگ مرمر در پارك ورسای).

برخی از مجسمه‌ها را طوری ساخته‌اند که کاملاً دیده شوند یعنی بیننده برای دیدن آنها دورتادورشان بگردد (تصویر ۶۵۹، ص. ۵۴۲). برخی دیگر را چنان ساخته‌اند که از زاویهٔ محدودی دیده شوند. چگونه دیده شدن مجسمه، البته نکته‌ای است که پیکرتراش و کسانی که آن را به نمایش می‌گذارند باید بدان توجه کنند. تصویر ۸، نتیجهٔ نادیده گرفتن این واقعیت را نشان می‌دهد. عکس بالا مستقیماً از روبرو یعنی همچنان که اثر مزبور اکنون در موزه دیده می‌شود گرفته شده است، حال آنکه عکس پایین از زیر یعنی تقریباً از همان زاویه‌ای گرفته شده است که **دوناتلو** می‌خواسته است در تاقچهٔ سردر **کلیسای جامع فلورانس** بدان سان دیده شود.

در پیکر تراشی، شاید بیش از هر تلاش هنری دیگری، بافتها یا سایه‌روشنهای لمس کردنی اهمیت دارند. همیشه نخستین کشش هر بیننده‌ای لمس کردن یك پیکره و انگشت کشیدن بر سطح آن است. پیکر تراش نیز برای این کار برنامه تهیه می‌کند، و سطوح بسیار متنوعی را از سطح زبر ناهموار گرفته تا صاف و صیقل‌دار در آن پدید می‌آورد (تصویرهای ۴۲۵، ص. ۳۴۲ و ۵۰۱، ص. ۴۰۴). البته بافتها از ماهیت درونی هر ماده ناشی می‌شوند، و این بر نوع سنگ، چوب، پلاستیك، گِل رُس، یا فلزی که پیکر تراش برای خود برمی‌گزیند اثر می‌گذارد. اسلوب پیکرتراشی دو مقولهٔ اساسی ـ کاهشی و افزایشی ـ است. مثلاً کنده‌کاری از این لحاظ که شکل نهایی در اثرِ کاسته شدن از جسم یا تودهٔ اصلی ظاهر می‌شود، از نوعِ اسلوبِ کاهشی است (تصویر۹). لیکن پیکرتراشی افزایشی، معمولاً با گِل رس در پیرامون یك میلهٔ فلزی صورت می‌گیرد. پیکره یا اثری که بدین ترتیب ساخته شود در آتش پخته می‌شود و برای ساختن قالبی مورد استفاده قرار می‌گیرد و اثر نهایی نیز با ماده‌ای چون مفرغ در آن ریخته و قالبگیری می‌شود (تصویر ۵۰۲، ص. ۴۰۵). اسلوب ریخته گری فلزی، امروزه مانند ساختن بلاواسطهٔ شکلها با جوشکاری فلزات شکلدار (تصویر ۸۰۱، ص. ۶۶۲) که یك اسلوب افزایشی به شمار می‌رود، رواج فراوان دارد.

سرامیك یا سفال‌سازی و فلزکاری نیز باید جزو اعضای خانوادهٔ پیکرتراشی به شمار آورده شوند؛ و چندین هنر کوچك و وابستهٔ دیگر که تماماً از اسلوبهای بسیار اختصاصی بهره می‌گیرند و زبانهایی مختص خود دارند نیز در این خانواده گنجانده می‌شوند. این هنرها، به تناسب موضوع، تدریجاً در متن کتاب بررسی خواهند شد.

در هنرهای تصویری

شکلهای آفریدهٔ معماری و پیکرتراشی در فضای واقعی سه‌بُعدی وجود دارند ولی شکلهای آفریدهٔ نقاشی (و وابستگانش مانند طراحی، حکاکی و غیره) تقریباً یکسره در یك سطح دوبُعدی وجود دارند؛ و هنرمند، در همان سطح است که صورتی خیالی می‌آفریند ـ چیزی که نسخهٔ دوم آن چیزی است که ما در پیرامون خویش می‌بینیم یا چیزی است مختص قدرت تخیل هنرمند و هیچ تشابهی با آنچه در دنیای بصری دیده می‌شود ندارد. کشف قدرت نمایش صورتهای خیالی دنیای

۸ دوناتلو. **قدیس یوحنای انجیل‌نویس**، ۱۴۱۲ـ۱۵. مرمر. موزهٔ دل دومو، فلورانس. بالا: به شکلی که در موزه دیده می‌شود. پائین: به شکلی که برای دیده شدن در سردر کلیسای فلورانس در نظر گرفته شده بود.

۹ میکلانژ. بردهٔ اسیر ناتمام، ۱۵۱۹. مرمر. نگارخانهٔ هنری دله آکادمیا، فلورانس

سه بُعدی بر سطوح دوبُعدی توسط انسان، تاریخچه‌ای چندین هزارساله دارد و گام بزرگ در مهار کردن و دستکاری کردن در اشیاء مشاهده شده توسط وی به شمار می‌رود. هنرمند برای رسیدن به این صورت خیالی، به تصویرها یا شبیه‌سازیهای برگرفته از دنیای تجربهٔ بصری عادی خویش شکل می‌دهد. در سراسر تاریخ هنر، این پدیده، با تنوعاتی تقریباً نامحدود تفسیر شده است؛ لیکن، تردیدی نیست که مردم بسیاری چیزها را به یك شکل می‌بینند و می‌توانند بر سر آنها با هم به توافق برسند: ماه در شب، پرنده در پرواز، و مانعی یا سنگی فرا راه کسی. اما همینان ممکن است در طرز تفسیر آنچه دیده‌اند با هم تفاوت رأی داشته باشند؛ زیرا دیدن و سپس بازنمایاندن آنچه دیده شده است، موضوعاتی بسیار متفاوت هستند. تفاوت بین دیدن و بازنمایاندن یا نمایش دادن، عامل تعیین کننده‌ای در تغییر پذیری سبکهای هنری ـ اعم از شخصی و فرهنگی ـ به شمار می‌رود. زیرا آنچه ما عملاً می‌بینیم ـ یعنی «واقعیت» بصری ـ الزاماً در آنچه شبیه‌سازی می‌کنیم گزارش یا بیان نمی‌شود. به بیان دیگر، در هنر، توافق چندانی بر سر تشابه اشیاء با بازنماییهای آنها وجود ندارد و ضرورتی هم ندارد که وجود داشته باشد. این، سرچشمهٔ یکی از مسایل ماندگار در تاریخ هنر است: ما تصاویر یا بازنماییهای آنچه را که می‌بینیم چگونه باید تفسیر کنیم یا «بخوانیم»؟ آیا منظرهٔ «درستی» از جهان «واقعی» وجود دارد؟

مسألهٔ باز نمایی

معمای دیدن چیزی و بازنمایاندن آن، به طرزی هنرمندانه در تصویر ۱۰ نشان داده شده است. این تصویر خطی، یك کلاس طراحی از روی مدل زنده را در مصر باستان نشان می‌دهد که **گومبریچ** آن را در سرآغاز کتاب گرانقدر **هنر و خیال** خویش آورده است. این تصویر خطی و نمایش واقعی یك ملکهٔ مصری (تصویر ۱۱) مسایل بسیاری را پیش می‌آورند:آیا هنرمندان مصری، از مدلهای زنده، دقیقاً همان سان که می‌دیدند نسخه برداری می‌کردند؟ (یعنی آیا مصریان در واقعیت، همدیگر را اینگونه **می‌دیدند**؟) یا آنکه هر چه را می‌دیدند بر طبق فرمولی برگرفته از سنتهای نمایشی مختص فرهنگ خودشان ترجمه می‌کردند؟ اگر آنچه دیده می‌شد و آنچه ثبت می‌شد از لحاظ بصری یکی بودند آیا مجبور خواهیم بود بپذیریم که مصریان در ظاهر چنین

۱۰ آلن. تصویر خطی.

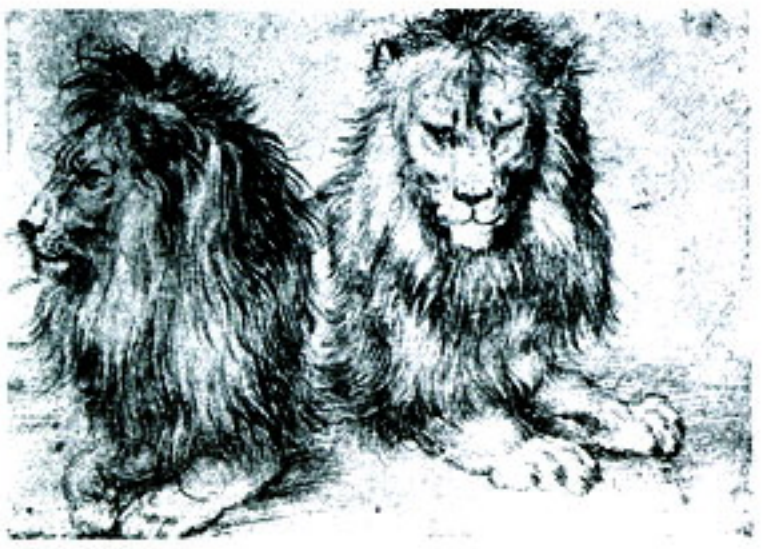
۱۱ ملکه نوفرتاری. از قبر وی در طیوه، حدود ۱۲۵۰ پیش از میلاد. جزئی از یك نقش نیم‌برجستهٔ نقاشی شده.

می‌نموده‌اند؟ یا آنکه آرزو می‌کردند دیگران آنها را چنین ببینند؟ دانشجویان و پژوهندگان تازه‌کار، وقتی متوجه انحراف سبکهای تاریخی از رئالیسم اخیر غربی که خود با آن خو گرفته‌اند می‌شوند، غالباً سؤالاتی از این دست در ذهنشان مطرح می‌شود. آنها خواهند گفت که احتمالاً مصریها یا دیگران مهارت کافی برای انطباق چشم و دست خویش را نداشته‌اند و به بیان دقیق‌تر، نمی‌توانسته‌اند از روی آنچه می‌دیده‌اند نقاشی کنند. لیکن این به‌معنای پذیرفتن این فرض است که هدف هنرمند همیشه انطباق دادن شکلهای ظاهر اشیاء با دقتی در حد دقت دوربین عکسبرداری بوده است. نه، چنین نیست؛ این نیز درست نیست که بگوییم هنرمندان یك دوره «ماهرانه»تر از هنرمندان دوره‌ای دیگر «می‌بینند» و «درست»تر از ایشان شبیه‌سازی یا بازنمایی می‌کنند. بلکه مسأله از این قرار است که هنرمندان آن چیزی را بازنمایی می‌کنند که واقعی بودنش را **درك** کرده باشند و به **مشاهدهٔ** تنها اکتفا نمی‌کنند. آنها در جریان آفرینش تصاویر، مفاهیمی را دخالت می‌دهند که فرهنگهایشان به ایشان القا کرده است. آنها دنیای مرئی را به طرق ناآگاهانه و پذیرفته شدهٔ خاصی از لحاظ فرهنگی درك می‌کنند، و بدین ترتیب اندیشه‌ها و مفاهیمی را که از منشأ واحدی سرچشمه می‌گیرند در روند آفرینش هنری دخالت می‌دهند. آنها تا بدان پایه که به ثبت آنچه **می‌دانند** و آنچه **در نظر دارند** می‌پردازند، به ثبت آنچه **می‌بینند** توجّه ندارند. حتی در دورهٔ رئالیسم مسلط بر هنر معاصر اروپای غربی، انحرافهای بزرگی از رئالیسم عکاسانه آغاز شده است. گذشته از این، در زندگی روزمرهٔ ما تصاویری وجود دارند که برای همهٔ ما آشنایند و «واقعیت» بصری را از پایه تحریف می‌کنند: مانند تصاویر معروف به کاریکاتور روزنامه‌ای، که در همهٔ کشورها رواج دارند.

راه‌حلهایی که برای مسأله بازنمایی پیشنهاد شده، تاریخ سبکهای هنری را تشکیل می‌دهند. بررسی برخی از نمونه‌های انحراف شدید در روش بازنمایی، خالی از فایده نیست. مثلاً شیری را که **ویلار دو هونکور** هنرمند سده‌های میانه ترسیم کرده است (تصویر ۱۲) با شیرهایی که **آلبرشت دورر** هنرمند عصر رنسانس ترسیم کرده است (تصویر ۱۳) مقایسه کنید. لازم به تذکر است که در شیر آفریدهٔ **دو هونکور**، که به ادعای هنرمند از روی مدل زنده ترسیم شده، پیکری را می‌بینیم که تماماً برای همانند انگاری مناسب است ولی باز بر اساس فرمولهای زمان خودش از پیش پنداشته و ساخته شده است. شیرهای آفریدهٔ **دورر** که نزدیك به سیصدسال بعد ترسیم شده‌اند، آشکارا آنچه را که هنرمند می‌بیند یا دیده است به گونه‌ای بس متفاوت گزارش می‌دهند. چنین است وضع شیرهای آشوری در نقوش برجستهٔ صحنه‌های شکار (تصویر ۵۵، ص. ۶۴)، **شیری از مسیر رژه روندگان** (تصویر ۵۶، ص. ۶۴)، شیر **هانری روسو** در تابلوی **کولی خفته** (تصویر ۷۳۰، ص. ۶۰۴)، یا (با مختصر تفاوتی در نوع) پیکرهٔ آفریدهٔ **آنتوان لویی باری** در **ژاگوار خرگوش را می‌درد** (تصویر ۶۹۰، ص. ۵۷۱). در هر یك از این موارد، بینش شخصی با سنتهای زمان و مکان در می‌آمیزد و شیوه و تأثیر بازنمایی را پدید می‌آورد. لیکن حتی در یك زمان و مکان ـ مثلاً پاریس در سدهٔ نوزدهم ـ که سبکهای متضاد شخصی، مانند سبکهای **ژان اوگوست دومینیك انگر** و **اوژن دلاکروا** دست اندر کار ثبت یك موضوع‌اند، می‌توانیم تفاوتهای شدید و چشمگیری در بازنمایی پیدا کنیم (تصویرهای ۷۰۷ و ۷۰۸ ص. ۵۸۳).

آخرین نمونه‌ای که ذکر می‌کنیم تأکیدی است بر نسبی بودن دید و بازنمایی، که هر دو نتیجهٔ تفاوتهای موجود میان فرهنگهای نوع بشرند. گذشته از این، ما می‌پذیریم که انطباق دقیق شکلهای ظاهر فقط در زمانها و مکانهای خاصی اهمیت داشته است. گر چه هر دو چهرهٔ یك رئیس **قبیلهٔ مائوری** (تصویر ۱۴)، یکی آفریدهٔ هنرمندی اروپایی و دیگری آفریدهٔ خود رئیس قبیله، طرز خالکوبی چهرهٔ او را نشان می‌دهند ولی چهرهٔ نخست عکس پیش پا افتادهٔ ساده‌ای است که از اُبهَت خالکوبی می‌انداز. در تصویر دوم، رئیس قبیله، اهمیت فوق العادهٔ طرحی را که نمادی از مقامش در میان اعضای قبیله است به نمایش در می‌آورد. آنچه در نظر او چهرهٔ خودش به شمار می‌رود نشانه‌هایی است که با شکوه خاصی ترکیب شده‌اند، و عکس آفریدهٔ هنرمند اروپایی در نظرش اهمیتی ندارد و با مقام او مربوط نیست.

۱۲ ویلار دوهونکور. نمای روبرویی شیر، حدود ۱۲۳۰ـ۳۵. مخزن نسخه‌های خطی، کتابخانهٔ ملی پاریس.



۱۳ آلبرشت دورر. دوشیر، حدود ۱۵۲۱. سیاهقلم. موزهٔ دولتی هنر، برلین.

۱۴ تـوپای کوپا رئیس قبیلـهٔ مائـوری، حدود ۱۸۰۰. چپ: از روی یك سیاهقلـم توسط جان سیلوستر؛ راسـت: تصویـری از خود رئیس قبیلـه. از کتـاب دوران کودکی انسان، لئو فوربنیوس، ۱۹۰۹.

بدین ترتیب، پژوهندگان تاریخ هنر، شیوهٔ بازشناسی آثاری را که پیش روی دارند با دقت و بررسی در بافت زمانی و مکانی پیدایش آنها فرا می‌گیرند. علتهای تغییر سبك در مسیر زمان، اسرار آمیز و پرشمارند؛ و فقط از طریق روند پیوستهٔ پژوهش در تاریخ هنر است که می‌توان امیدوار بود که منظرهٔ مزبور تا حدودی قابل شناخت گردد، زیرا هیچگاه کامل نمی‌شود. این منظره گرچه ناقص است، منظرهٔ گستردهٔ هنر که پیوسته در جریان زمان دگرگون می‌شود پیش روی پژوهندگان هنر قرار دارد؛ و ایشان همزمان با ژرفتر و دقیقتر شدن چشم انداز هنری ـ تاریخی خویش، خواهند توانست استمرار و پیوستگی هنـر گذشـته با هنر زمان حال را دریابند. متوجه خواهند شد که درك گذشته بدون زمان حال میسر نمی‌شود، وشناخت یکی از آنها توسط ما با پیش آمدن تغییراتی در دیگری، پیوسته دگرگون خواهد شد. **ت. س. الیوت** شاعر و منتقد بزرگ آمریکایی این حقیقت را در عبارتی که گویای فلسفه و روش این کتاب است با زبانی رسا برای تمام هنر بیان کرده است:

> ... آنچه در زمان آفرینش یك اثر تازهٔ هنری رخ می‌دهد چیزی است که در همان زمان برای تمام آثار هنری پیش از آن نیز رخ می‌دهد. یادمانهای موجود، نظمی مطلوب در میان خود پدید می‌آورند که با پیدایش اثر جدید (واقعاً جدید) هنری در میان‌شان دستخوش تغییر می‌شود... هر کس که این اندیشهٔ نظم را تأیید کرده باشد.. این سخن را نامعقول نخواهد پنداشت که گذشته را باید با زمان حال دگرگون کرد همچنان که مسیر زمان حال را گذشته تعیین می‌کند[۲].

2. "Tradition and the Individual Talent" in *Selected Essays 1917-1932*, by T.S. Eliot (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1932) p. 5.