صفحات ۵ - ۱۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۱، بهار ۱۳۹۳

تحلیل ساختاری نقد نقاشی

محمدرضا ابوالقاسمی*

دکترای علوم هنر، گروه علوم هنر، دانشکده‌ی ادبیات، دانشگاه اِکس، مارسی، فرانسه.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۵/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۰/۲۲)

چکیده

نقد نقاشـــی، نوشتاری اســـت مبتنی بر دو رکنِ «توصیف» و «تفسیر». توصیف، بخش اصلی و اساسی هر نقد نقاشی را تشـــکیل می‌دهد و غایتش انتقال نشـــانه‌های تصویری به نشانه‌های زبانی اســـت. فرضیه‌ی این مقاله مبتنی است بر این‌که بی‌وجود توصیف دقیق، تفسیر عمیق نقاشی ممکن نیست، زیرا مبنای گزاره‌های تفسیریِ یک نقد موفق توصیفاتی است که منتقد در نوشـــتار نقد ارائه می‌دهد. نخستین نقدهای نقاشی توصیفات ادیبانه‌ای بوده‌اند از آنچه روی تابلو بازنمایی می‌شده اســـت. اما ویژگی مهم نقد نقاشـــی، اتکاء به توصیف دقیق برای ارائه‌ی تفسیر عمیق است. هویت هر اثر تجسمی مبتنی بر تفســـیری است که منتقد از آن ارائه می‌دهد. لذا ارزش‌گذاری یک تابلوی نقاشی مستلزم این است که منتقد، دیدگاه‌هایش را در قالب تشـــریح و تحلیل (توصیف) و توضیح و تبیین (تفســـیر) صورت‌بندی کند. این مقاله با ارائه‌ی نمونه‌هایی نشـــان خواهد داد که اولاً، نگارش نقد نقاشـــی مســـتلزم پایبندی به این صورت‌بندی اســـت؛ ثانیاً، توضیح و تفسیر بر مبنای نظریه و فلســـفه‌ی منتقد صورت‌بندی می‌شـــود. روش به‌کار رفته عبارت است از مطالعه‌ی دو نمونه نقد نقاشی به منظور استخراج ساختار توصیفی ـ تفسیری آنها.

واژه‌های کلیدی

نقد، نقاشی، توصیف، تفسیر، تصویر، واژه.

*تلفکس: ۶۶۹۵۱۸۸۰-۰۲۱، E-mail: mra.ab79@yahoo.com

مقدمه

هنگامی که از نقاشی حرف می‌زنیم، به راستی از چه چیزی سخن می‌گوییم؟ از توده‌ای خط و طرح و رنگ که روی تکه‌ای کرباس، چوب، گچ یا هر ماده‌ی دیگر گسترده شده است؟ از نقش و نگارهایی که جابه‌جا روی دیوارهای شهر خودنمایی می‌کنند؟ از نقش‌های کژ وکوژ دفترچه‌ی کودکی دبستانی؟ از تصاویر درون غارها یا روی جام‌ها و کوزه‌های باستانی؟ از نقش‌هایی که برخی فرقه‌ها و آیین‌ها روی بدن افراد مؤمن می‌کشند؟ از تابلوهای باسمه‌ای که نقاشان بسیاری روز و شب به تولیدشان مشغول‌اند؟ یا بالاخره از به اصطلاح شاهکارهایی که دیوارآرای موزه‌های بزرگ و کوچک جهان هستند؟ به‌کار بردن لفظ «نقاشی» در واقع همه‌ی موارد یادشده را دربرمی‌گیرد. لذا برای تعیین و تحدید و تعریف *نقاشی به‌مثابه‌ی* یک هنر، باید به یک دستگاه نظری «فَرانقاشانه» توسل جست که به آن نقد نقاشی می‌گوییم. نقدْ شناخت ما را از نقاشی بهبود می‌بخشد زیرا به‌طور کلّی «تفسیرها و تحلیل‌های انتقادی به تبیین هنر کمک می‌کنند ـ نه در این حد که به ما مخاطبان بگویند دقیقاً به چه فکر کنیم، بلکه ما را قادر می‌سازند آثار هنری را بهتر ببینیم و واکنش مناسب‌تری به آن نشان دهیم» (فریلند، ۱۳۸۳، ۱۶۰). در این مقاله، «نقد نقاشی» و «نقد هنری» را به معنایی مشابه به‌کار خواهیم برد، زیرا امروزه لفظ «هنر» را به‌طور اعم برای هنرهای تجسمی و به‌طور اخص برای نقاشی به‌کار می‌گیرند. به بیان دیگر، در اینجا هنر دال بر نقاشی و به‌طور کلی هنرهای زیباست و موسیقی، تئاتر، شعر و غیره را دربرنمی‌گیرد. همچنین خواهیم دید که نقد به مثابه‌ی تفسیر، بنیان هرگونه تحلیل نظری نقاشی است. به بیان دیگر، هرگونه تحسین و تقدیر و ارزشیابی زیباشناختی اثر هنری بر مبنای تفسیری که منتقد از اثر به دست می‌دهد ممکن خواهد بود.

به لحاظ تاریخی، بحث درباره‌ی نقد نقاشی، *بماهو* در کانون توجه زیباشناسان و نظریه‌پردازان هنر نبوده است. لذا مطالعات چندانی در این خصوص موجود نیست و به همین سبب، برای نقدشناسیِ نقاشی ناچار باید از مسائل و مفاهیم مطرح در نقد ادبی مدد گرفت که پشتوانه‌ی فلسفی و نظری عظیمی در اختیار دارد. البته این بدان معنا نیست که نقد نقاشی هیچ پشتوانه‌ی تاریخی‌ای ندارد؛ زیرا حتی در اعصار باستان و در یونان با نمونه‌های متعددی از نقد هنری روبه‌رو هستیم و حتی چه‌بسا بتوان دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو درباره‌ی هنر زمانه‌شان را نوعی نقد هنری قلمداد کرد. برای مثال، افلاطون در رساله‌ی *قوانین* (a ۶۶۹)، «منتقد» هنری را واجد سه خصوصیت می‌داند:

«برای این‌که کسی بتواند درباره‌ی آثار هنری، اعم از تصویر و پیکره و شعر و موسیقی، درست داوری کند، باید دارای سه شرط زیر باشد: نخست باید بداند که آن اثر چه چیز را می‌خواهد مجسم کند و خود آن چیز را نیز بشناسد. در ثانی باید بتواند تشخیص دهد که اثر هنری تا چه حد درست ساخته شده است. شرط سوم آن است که بتواند تشخیص دهد که اثر هنری، خواه به وسیله‌ی الفاظ بوجود آمده باشد و خواه به وسیله‌ی وزن و خواه به وسیله‌ی آهنگ، تا چه حد زیباست» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۶۰).

ارسطو نیز در آثارش به بحث نقد هنری اشاراتی دارد و حق نقد را برای آزادمردانِ فرهیخته و بافرهنگ محفوظ می‌داند (*سیاست*، b ۱۲۸۱، *اخلاق نیکوماخوس* a ۱۰۹۵). از دید او حتی آموزش طراحی یا «گرافیکه»[1]، در کنار خواندن و نوشتن، ورزش و موسیقی، برای کودکان ضروری است (*سیاست*،b۱۳۳۷). با این همه، گرچه بحث درباره‌ی اثر هنری قدمتی همپای آفرینش هنری دارد، نقد نوین نقاشی، به معنایی که ما امروز از آن مستفاد می‌کنیم، در قرن هجدهم و با نوشته‌های دُنی دیدرو (۱۷۱۳ـ۱۷۸۴)، نویسنده و اندیشمند فرانسوی، متولد شد. او با نگارش صدها صفحه نقد بر سالن‌ها (یا نمایشگاه‌ها)ی نقاشی، عملاً پایه‌گذار یک گونه‌ی ادبی جدید شد که بعدها نقد هنری نام گرفت. با این حال، تفکر درباره‌ی نقد نقاشی بماهو تا قرن بیستم همچنان مغفول بود. برای همین، آلفرد درِسدنر[2] در آغاز قرن بیستم و در کتاب *پیدایش نقد هنری*[3] (۱۹۱۵) می‌نویسد: «علم تا امروز توجه چندانی به نقد هنری نشان نداده است. نقد هنری بالطبع مرزهای مشترک متعددی دارد و بین علم و هنر، هنر و ادبیات، تاریخ هنر و نظریه‌ی هنر قرار می‌گیرد. از آن‌جا که نقد هنری به همه‌ی این حوزه‌ها پیوسته است و در عین حال کاملاً و انحصاراً در هیچکدام از آنها نمی‌گنجد، لذا دشوار می‌توان در رده‌بندی نظام‌مند علوم جایی برایش پیدا کرد» (Dresdner, 2005, 27). او در تعریفی که از نقد هنری ارائه می‌دهد، آن را یک گونه (ژانْر) ادبی در نظر می‌گیرد و می‌نویسد: «نقد هنری گونه‌ی ادبیِ مستقلی است که هدفش بررسی، ارزشیابی و تحت تأثیر قرار دادن هنر همعصر خودش است» (Ibid, 31). پس نقدِ هنری، نوشتاری چند وجهی است و از حوزه‌های متعددی تأثیر می‌پذیرد. از همین‌رو است که بندتو کروچه به پیوستگی نقد و فلسفه‌ی هنر اشاره می‌کند و می‌گوید فراز و فرود فلسفه‌ی هنر بلاواسطه بر نقد هنری نیز تأثیر می‌گذارد: «نقد هنری همراه با توسعه و تنازل و ترفیع فلسفه‌ی هنر رشد و گسترش می‌یابد، رو به زوال می‌گذارد و باز پدیدار می‌شود» (Croce, 1921 , 95-96). اگر به این نکته توجه کنیم که ظهور زیباشناسی (باومگارتن و کانت) و سپس فلسفه‌ی هنر (هگل و رمانتیک‌ها) کمابیش با پیدایش نقد هنری در اواخر قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم مقارن بوده است، درستی سخن کروچه را بهتر درمی‌یابیم.

اما بحث حائز اهمیت، اجتناب از خَلط وظایف فیلسوف هنر و منتقد هنر است. کار فیلسوف علی‌القاعده محدود می‌شود به مفهوم‌سازی فلسفی برای هنر. به بیان دیگر، ارزشیابی و ارزشگذاری اثر هنری از حدود وظایف او بیرون است. فیلسوف هنر به بحث ارزشگذاری جریان‌ها و جنبش‌های هنری نمی‌پردازد، بلکه با استدلال‌هایش نشان می‌دهد که مثلاً هنر

پاپ چگونه مفهوم «اثر هنری» را دگرگون کرده یا کلاژ و کوبیسم چگونه در مفهوم سنتی بازنمایی تحول ایجاد کرده است و قس علی هذا. در مقابل، منتقد *باید* آثار هنری را ارزشیابی کند و برای تحکیم قضاوتش استدلال بیاورد. در واقع، منتقد اثر مورد نظرش را ارزشیابی می‌کند، آنگاه به کمک نظریه می‌کوشد ارزشیابی‌اش را مستدل کند. در نتیجه واپسین مرحله‌ی نقدْ ارزشیابی اثر هنری مورد نظر است. در اینجا منتقد به این پرسش پاسخ می‌دهد که آیا اثر در دستیابی به اهداف خود موفق بوده است یا خیر. از یک‌سو منتقد، پس از کانت، دیگر نمی‌تواند علاقه‌ی شخصی خود نسبت به اثر را در داوری‌اش دخالت دهد (تحلیل دقایق و ظرایف داوری و ارزشیابی هنری از حدود این مقاله بیرون است و ما بحث در این خصوص را به همین‌جا محدود می‌کنیم). از سوی دیگر، نقد برای آن‌که استدلال‌های خود را شالوده‌ریزی کند، ناچار است تعریفی برای هنر پیش‌فرض بگیرد. در غیر این صورت هر برداشتی که پیش‌می‌نهد، قهراً قابل رد خواهد بود، مگر آن‌که در کنار هر گزاره اشاره کند که در اینجا تعریف مفروض چه بوده است و این البته آشکارا ناشدنی جلوه می‌کند زیرا در آن صورت ما دیگر نقد نخواهیم داشت، بلکه با هاویه‌ای از تعاریف بعضاً متناقض هنر روبه‌رو می‌شویم. در واقع مسأله این نیست که منتقد چه تعریفی را برمی‌گزیند، بلکه مهم آن است که او تعریف پیش‌فرض گرفته‌شده را نقض نکند، مگر آن‌که از نو نقدی دیگر و بر مبنای تعریفی دیگر بنویسد.

در ادامه ساختار نقد نقاشی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. به همین منظور حدود و ثغور نقد نقاشی بررسی و با معرفی ارکان چهارگانه‌ی نقد شامل تشریح، تحلیل، توضیح و تبیین، چارچوب کلی آن به بحث گذاشته می‌شود. هر سخنی درباره‌ی نقاشی ناچار در قالب نوشتار تحقق می‌پذیرد. به بیان دیگر، نقاشی در مقام یک نظام نشانه‌شناختی تصویری، نیازمند یک نظام نشانه‌شناختی زبانی است، زیرا «نقد نقاشی» همواره در قالب یک متن زبانی متحقق می‌شود. گذار از تصویر به متن بدواً و مقدمتاً به‌شکل توصیف صورت می‌پذیرد. به این معنا که منتقد ناگزیر است تصویر را به واژگان «ترجمه» کند و آنگاه به تفسیر آن بپردازد. در واقع، فاصله‌ی میان نقاشی و نقد نقاشی هیچگاه از میان نمی‌رود و این البته در مورد سایر هنرهای غیرزبانی (موسیقی، عکاسی، سینما، تئاتر، تندیسگری و هکذا) نیز صادق است. اما همین فاصله برای منتقد مجالی فراهم می‌آورد تا ظرایف و لطایفی را هویدا کند که چه‌بسا از چشم عموم بینندگان اثر پنهان مانده باشد. لذا نقد نه‌تنها خدشه‌ای به نقاشی وارد نمی‌آورد، بلکه توضیح و تنویر تصویر از طریق رسانه‌ی زبان می‌تواند بسیار ثمربخش باشد. افزون بر این، آنچه که نقد نقاشی را از توصیف صاف و ساده‌ی یک اثر تصویری متمایز می‌کند همانا ورود به حوزه‌ی تفسیر و متعاقب آن ارزشیابی و ارزش‌گذاری اثر هنری است. در واقع، توصیف و تفسیر و تحسین سه حلقه‌ی به‌هم‌پیوسته‌ی یک نقد موفق نقاشی به حساب می‌آیند.

نقش توصیف در نقد نقاشی

«هیچ تابلویی را نمی‌توان تام و تمام با کلمات "توضیح" داد. ولی کلمات گاه راهنماهای مفیدی هستند و به رفع سوءبرداشت‌ها کمک می‌کنند و دست‌کم می‌توانند از فضایی که نقاش خود را در آن احساس کرده است، اشارتی به‌دست دهند».
ارنست گامبریچ

در این بخش می‌کوشیم ساختار نقد نقاشی را بررسی کنیم. اگر از منظر گونه‌شناسی بنگریم، می‌توان گفت نقدهایی که منتقدان و تحلیل‌گران نقاشی می‌نویسند به‌طور عمومی شامل عناصر چهارگانه‌ی زیر است: تشریح، تحلیل، توضیح و تبیین. این چهار عنصر خود ذیل دو رکن کلی‌ترِ توصیف و تفسیر جای می‌گیرند. از یک‌سو، بخش مهمی از هر نقد نقاشی بالضروره به توصیف اثر مورد نظر می‌پردازد. هدف از توصیف آن است که منتقد بتواند تصویری از آنچه در تابلو دیده می‌شود در ذهن خواننده ایجاد کند. در واقع «توصیف باید از صحّت کافی و وافی برخوردار باشد تا مبنایی مقبول و موثق برای نقد فراهم بیاورد [...] زیرا خطای در توصیفْ کل نقد را از اعتبار ساقط خواهد کرد» (Lagerlöf, 2003, 141-142). از سوی دیگر، تفسیر، دامنه‌ی نقد را از توصیف صِرف فراتر می‌برد و به منتقد امکان می‌دهد ابعاد فلسفی ـ نظری اثر را به بحث بگذارد و «برداشت» خود از اثر مورد نظر را به لحاظ نظری توضیح و تبیین کند. منتقد برای این کار به نظریه(هایی) متوسل می‌شود زیرا «نقد هنری بدون نظریه قابل تصور نیست. نقد هنری‌ای که نظریه را به‌کار نمی‌گیرد دوام و بقایی ندارد» (Dresdner, 2005, 32).

به لحاظ تاریخی، توصیف آثار تجسمی در قالب متون ادبی سابقه‌ای بسیار طولانی دارد و سرچشمه‌های آن به تمدن یونان باستان بازمی‌گردد. یونانیان شرح و وصفِ پر طول و تفصیل آثار تجسمی، اعم از نقاشی و تندیس را، «اِکس‌فراسیس»[۴] می‌نامیدند که مأخوذ از فعل «اِکسفرازین»[۵] است به معنای «توصیفِ مشروح و مفصل» یا «شرح بالتفصیل». بارزترین نمونهٔ این صنعت بلاغیْ توصیفات مفصلی است که هومر در چکامه‌ی هجدهم *ایلیاد* از نقوش روی سپر آشیل به دست داده است. مورخان هنر در موارد متعددی که تابلوهای نقاشی از میان رفته‌اند ناچارند به توصیفاتی اتکا کنند که به قلم سخنوران یونانی و رومی درباره‌ی

این تابلوها نوشته شده است. اما استناد به متون اِکس‌فراسیس خالی از اِشکال نیست، زیرا در اعصار باستان کلام را بر تصویر ارجح می‌دانستند و برای اثبات این برتری گاه چنان در توصیفات اغراق می‌کردند که نتیجه‌ی کار به واقع هیچ نسب و نسبتی با نقاشی مورد نظر نداشت. از سوی دیگر، می‌دانیم که بسیاری از نقاشی‌های یونان و روم باستان بر اساس قصص اساطیری کشیده می‌شد. در نتیجه ما با متونی روبه‌روییم که نقاشی را با جزئیات تمام وصف می‌کنند و در عین حال مرتباً به مرجع و مبنای اساطیری آن نیز ارجاع می‌دهند و این دو را با یکدیگر مقایسه می‌کنند. لوسیوس فلاویوس فیلوستراتوس[۶] (قرن سوم پس از میلاد مسیح) مؤلف کتابی است به نام *نگاره‌ها*[۷] که مهم‌ترین نمونه‌ی اِکس‌فراسیس به‌شمار می‌آید. او در این اثر به بحث نقد فنّی نقاشی وارد نمی‌شود و بیش‌تر می‌کوشد توانایی‌های زبان در توصیف کیفیات زیباشناختی تصاویر را به رخ مخاطبانش بکشد. او در گام نخست به شرح قصه‌ی اساطیری‌ای می‌پردازد که مبنای نقاشی بوده است. آن‌گاه به توصیف پر طول و تفصیل اثر وارد می‌شود و در نهایت از زیبایی فیگورها و منظره‌ها تعریف و تمجید و از مهارت نقاش تقدیر می‌کند. همین شیوه‌ی توصیف و تشریح نقاشی را در آثار دُنی دیدرو نیز مشاهده می‌کنیم. این شیوه‌ی دیدرو به‌ویژه در بررسی آثار شاردَن[۸] (۱۶۹۹ ـ ۱۷۷۹)، نقاش فرانسوی، بیشتر به چشم می‌خورَد. در ادامه خواهیم دید که فرایند توصیف در نقد نقاشی چگونه در قالب هفت بخش صورت‌بندی می‌شود. نقد مدرن نقاشی متنی است که به محدودیت زبان در توصیف و تفسیر تصویر واقف است و قصد هماوردی با تابلوی نقاشی را در سر نمی‌پرورد. در واقع، پس از عصر روشنگری نقد هنری آرام آرام جایگاه ممتازی یافت و به خودمختاری رسید.

صورت‌بندی مراحل هفتگانه‌ی توصیف در نقد نقاشی

۱. تبارنامه‌ی کامل اثر: منتقد باید تبارنامه‌ای از اثر مورد بحث در اختیار خواننده قرار دهد و نام هنرمند، ماده یا مدیوم اثر (فرسکو، تمپرا، رنگ روغن، آب‌رنگ، حکاکی، طراحی و غیره)، نام و تاریخ آفرینش اثر و محل فعلی نگهداری آن را متذکر شود.

۲. موضوع اثر: در تصویر چه چیزی در جریان است؟ چه افرادی در صحنه حضور دارند؟ (در نقاشی‌های روایت‌گر) داستان‌هایی که در نقاشی روایت می‌شوند معمولاً از متون ادبی، کتب مقدس و اسطوره‌ها ریشه می‌گیرند. بنابراین منتقد باید از قبل با این متون آشنایی کامل داشته باشد. نقد هم‌چنین باید روشن کند که هنرمند چگونه متن مورد نظرش را تفسیر و بازنمایی کرده است. چه چیزهایی را در نظر گرفته و چه چیزهایی را نادیده. در این مقام، نقاش همچون کارگردان سینما عمل می‌کند و تصمیم می‌گیرد کدام عنصر کجای ترکیب‌بندی و چگونه قرارگیرد. دقت در شخصیت‌ها و توصیف اعمال و رفتارهای آنها وظیفه‌ی بعدی نقد است. اما منتقد آثار انتزاعی، که دیگر با داستان و شخصیت روبرو نیست، باید بکوشد منطق حسی اثر را توضیح دهد. نقاشی می‌تواند تأثیرات هنرهای گوناگون را با خود داشته باشد ـ معماری، تندیسگری، تئاتر، رقص و غیره. نقد باید این جلوه‌ها را به مخاطب نشان دهد. نمادشناسی[۹] یکی از موضوعات مهم نقد نقاشی است. غالباً درون‌مایه‌های اثر در قالب نمادها عرضه می‌شود و روشن‌سازی آنها می‌تواند به درک نقاشی یاری برساند. برای مثال، سگ می‌تواند نماد وفاداری باشد (مانند سگ کوچکی که گوشه‌ی پایین سمت چپ تابلو *نامزدی خانواده‌ی آرنولفینی* (۱۴۳۴) اثر یان وان آیک (۱۳۹۰-۱۴۴۱) دیده می‌شود)؛ یا نمادی باشد از فرقه‌ی مسیحیان دومینیکن (کَلب‌الله)[۱۰] و یا صرفاً تصویر یک سگ باشد و غیره.

۳. ویژگی‌های صوری (فرمال) اثر: خط، رنگ، احجام، حجم‌نمایی (برجسته‌سازی)، نسبت‌ها، ژرف‌نمایی و ترکیب‌بندی راه‌هایی هستند که نقاش به‌واسطه‌ی آنها ایده‌ی خود را به تصویر می‌کشد و تفسیر شخصی خود از موضوع مورد نظرش را ارائه می‌دهد. هر نقاش می‌کوشد مسئله‌ی خودش را از راهی نو و با شیوه‌ای جدید مطرح کند، بنابراین نقد نشان می‌دهد که نقاش تا چه اندازه در رسیدن به هدف خود کامیاب بوده است.

۴. سبک: هر اثر هنری سبک ویژه‌ی خود را دارد، بدین معنا که از هر اثر هنری دیگری، هر چند اندک، متفاوت است. هر هنرمند بزرگی نیز سبک خاص خود را دارد که می‌تواند از سبک سایر هنرمندان متفاوت باشد. به معنای گسترده‌تر، هر کشور، شهر، قرن یا دهه سبکی ویژه‌ی خود دارد. برای همین نقد می‌تواند مثلاً از سبک رنسانس فلورانسی یا نقاشی ونیزی سخن بگوید. هر نقد متعارف باید بتواند جایگاه اثر را در یک سبک تعیین، و نسبت آن را با سایر آثار مشخص کند.

۵. هنرپروری: این موضوع در دوره‌های خاصی از تاریخ هنر حتی از نام هنرمند نیز مهم‌تر بوده است. برای نمونه در دوره‌ی رنسانس، خاندان مدیچی در ایتالیا تأثیر شگرفی بر روند هنر رنسانس و هنرمندان بزرگی چون میکل آنژ داشته است. در ایران نیز همواره نام سلسله‌های تاریخی درکنار آثار هنری قید می‌شود: نگارگری ایلخانان یا تیموریان، معماری صفویان، ادبیات سامانیان و به همین ترتیب. نقد می‌کوشد نشان دهد که چه کسی برای هنر سرمایه خرج کرده است و چرا؟ آیا موضوع خاصی در درون‌مایه یا سبک اثر هست که شناخت حامی هنرمند بتواند آن‌را روشن‌تر سازد؟ واکنش حامی به کار نهایی هنرمند چه بوده است؟ به طور کلی، نقد شرح می‌دهد که نظام هنرپروری زمان و مکان آفرینش اثر چگونه بوده است: آیا، همچون دوره‌ی رنسانس در ایتالیا، دربار یا کلیسا حامیان اصلی بوده‌اند یا، مانند بازار هنری قرن هفدهم هلند، بازرگانان به هنرمندان سفارش می‌داده‌اند، یا، در هنر قرن بیستم، واسطه‌ها و مجموعه‌داران هنرمند را پشتیبانی می‌کرده‌اند (مانند حمایت‌های پگی گوگنهایم (۱۸۹۸ ـ ۱۹۷۹) از جکسن پالک (۱۹۱۲ ـ ۱۹۵۶)).

۶. محل استقرار: بسیاری از نقاشی‌ها به سفارش حامیان

و برای نمایش در مکان‌های بخصوصی بوجود آمده‌اند و همین مکانِ فیزیکی تأثیرات مهمی بر طرح و نحوه‌ی اجرای آن برجای گذاشته است. برای مثال، نقاش ناچار بوده طرح را با توجه به جایگاه بیننده اجرا کند و یا منبع نورِ مکان نصب یا اجرا، کل طرح نقاشی را تحت تأثیرخود قرار می‌داده است. از سوی دیگر، هماهنگی اثر با نقاشی‌های که پیش‌تر در مکان مورد نظر وجود داشته‌اند نیز بر نقاش محدودیت‌هایی اعمال می‌کرده است. پرداختن به این ریزه‌کاری‌های فنی یکی از مواردی است که نقدها غالباً بدان می‌پردازند.

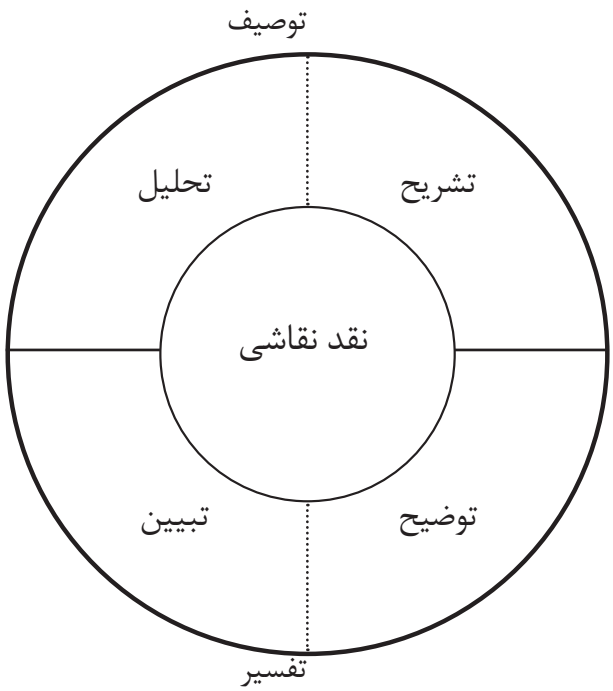
۷. بستر تاریخی: نقد به‌طور سنتی باید بگوید که نقاشی درباره‌ی زمانه و محل بوجود آمدنش چه حرف‌هایی برای گفتن دارد. ارزش‌های انسانی دوره‌ی آفرینش اثر از جمله‌ی این موارد است: در آن دوره‌ی خاص، چه چیزی بیش‌ترین ارزش را در نزد انسان‌ها داشته است ـ اخلاقیات، دین، اقتصاد، علم و غیره. نقد معمولاً روشن می‌سازد که برداشت آدمیان آن عصر از هنر چه بوده است و تأثیرات این برداشت را مشخص می‌کند. از این رهگذر بسیاری با نقد آثار گذشتگان می‌کوشند پنجره‌ای به روزگاران گذشته بگشایند و شیوه‌های زیست و اندیشه‌ی آن ایام را آشکار سازند. برای مثال، آثاری که به سفارش کاتولیک‌های ضد اصلاحات دینی در قرن هفدهم اروپا بوجود آمده است، می‌تواند ناگفته‌های بسیاری درباره‌ی پنداشت‌های سیاسی و دینی اروپا در آن دوره به ما بگوید. یا نقد آثار مکتب «سقاخانه» در هنر معاصر ایران، راهگشای مناسبی برای درک شرایط سیاسی ـ اجتماعی ایران معاصر می‌تواند باشد.

پس از ارائه‌ی چنین توصیفاتی است که منتقد می‌تواند در گام بعد وارد مرحله‌ی تفسیر اثر مورد نظر شود. در واقع، تفسیر اثر هنری مبتنی بر شرح و بسط نظریه‌هایی است که منتقد به آنها تکیه می‌کند و به آنها ارجاع می‌دهد. برای مثال، موریس مرلوپونتی[۱۱]، فیلسوف فرانسوی، آثار پُل سزان را منظر پدیدارشناسی تفسیر کرده است. به این ترتیب، نمونه‌های متعددی را می‌توان برشمرد که نقد نقاشی محملی بوده است برای شرح و بسط نظریه‌های فلسفی منتقد، از آن جمله: تفسیر میشل فوکو بر تابلوی *ندیمه‌ها* اثر ولاسکز، تفسیر ژیل دُلوز بر تابلوهای فرانسیس بیکن، تفسیر ژاک دریدا بر آثار فرانسیسکو گویا و قس علی هذا.

نقش تفسیر در نقد نقاشی

مهم‌ترین پرسش در تفسیر اثر هنری عبارت از این است که ما چگونه یک اثر را می‌فهمیم؟ همان‌گونه که ریکور اشاره کرده است «جنبه‌ی بنیادینِ تجربه‌ی ما انسان‌ها به‌عنوان موجودات مفسر، شیوه‌های کاملاً متفاوت و حتّی متضاد فهم است» (Ricœur, 1986, 99). نقد می‌کوشد از نگاه زمانه‌ی آفرینش اثر به نقاشی نزدیک شود و لذا ناچار است زمینه‌های تاریخی، سیاسی، اجتماعی، دینی، روان‌شناسی و فناورانه‌ی عصر آفرینش هنر را یکبار دیگر بازسازی کند. اما می‌دانیم که این بازسازی تاریخی هیچ‌گاه به آن درجه از انطباق نمی‌رسد که منتقد بتواند ادعا کند اکنون در همان جایی ایستاده است که هنرمند، حامی و مخاطب اثر می‌ایستاده‌اند. او تنها می‌تواند، به بیان گادامر، *افق* خود را به *افق* اثر نزدیک کند. در ادامه به بحث تفسیر بازخواهیم گشت(تصویر ۱).

همان‌طور که در تصویر۱ دیده می‌شود، مرز بین تشریح و تحلیل در مرحله‌ی توصیف و مرز بین توضیح و تبیین در مرحله‌ی تفسیر صُلب و ثابت نیست، بدین معنا که منتقد می‌تواند از یکی از این دقایق چشم بپوشد یا به هردو به میزان برابر نپردازد. در واقع، منتقد بر اساس راهبرد و چشم‌اندازش جایگاه هر یک از این دقایق را در متن نقد مشخص و معین می‌کند. برای مثال، رولان بارت[۱۲]، در مقام منتقد و نظریه‌پرداز ادبیات، در نقد و حقیقت[۱۳] می‌نویسد: نقد به‌هیچ‌رو نباید به تبیین[۱۴] اثر بپردازد و باید این امر را به مخاطب واگذارد. منتقد شاید بتواند اثر را توضیح و تنویر[۱۵] کند و احتمالاً بر نقاط مبهم آن نوری روشنگر بیفکند، اما او هرگز «نمی‌تواند ادعای "ترجمه‌ی" اثر به زبانی روشن‌تر را داشته باشد زیرا خود اثر از همه چیز روشن‌تر و واضح‌تر است» (بارت، ۱۳۷۷، ۷۰). همچنین لوئیجی پاریسون[۱۶] (۱۹۱۸ ـ ۱۹۹۱)، زیباشناس ایتالیایی، تفسیر را از داوری یک اثر هنری متمایز می‌کند و با استناد به آرای کانت، نشان می‌دهد که تفسیر امری است شخصی درحالی‌که داوری علی‌الاصول باید ذهنی (سوبژکتیو)، کلی و به دور از اغراض و علایق فردی باشد. لذا منتقد باید نسبت به حدود تفسیر و داوری از آگاهی کافی و وافی برخوردار باشد تا بتواند از خَلط امر فردی و امر کلی اجتناب کند. بر همین اساس پاریسون نتیجه می‌گیرد که «خصلت داوریِ هنریْ بی‌طرفی و کلیت است»



تصویر ۱- ترکیب عناصر چهارگانه‌ی توصیف و تفسیر در نقد نقاشی.

(Pareyson, 1992, 103). از سوی دیگر، معنای توضیح و تفسیر بسیار نزدیک به یکدیگر است و این دو لفظ بعضاً به یک معنی به‌کار می‌روند (باید توجه داشت که در زبان عربی افعال فَسّرَ، وَضّحه و بَیّنَ تقریباً به یک معنی و همگی مرادف روشن‌سازی هستند).

با این همه، پُل ریکور تمایز دقیق و ظریفی میان توضیح و تفسیر قائل شده است که جا دارد در اینجا به آن اشاره کنیم. ریکور می‌نویسد: «توضیح[۱۷] در حکم وضوح بخشیدن و نمایاندنِ ساختار یا همان روابط درونی‌ای است که به متن ثبات می‌بخشد؛ و تفسیر[۱۸] درپیش‌گرفتنِ طریق فکری است که متن پیش پای ما می‌گذارد و رفتن به راهی است که مقصدش مشرقِ[۱۹] متن است» (Ricœur, 1986, 175). ملاحظه می‌کنیم که توضیح باید به ساختار عینی متن تکیه کند و ظرایف آن را وضوح ببخشد، درحالی‌که تفسیر نوعی طی طریق و ماجراجویی در مسیری است که اثر پیش پای منتقد می‌گسترد و او را به ورود به «شبه‌عالم»[۲۰] (تعبیری از ریکور) برپاشده درون اثر فرامی‌خواند. در واقع، هدف تفسیر عبارت است از «ایجاد تقریب و تعادل در نسبت بین ما و آنچه که در آغاز غریب و بیگانه به نظر می‌آید»(Ibid, 171). از همین رو، منتقد در مقام مفسر باید بتواند غربت اثر را زایل کند و بر قربت مخاطبان به اثر بیفزاید. هدف غایی تفسیر فهم بهتر اثر است و ریکور برای نیل به این هدف مفهوم «قوس هرمنوتیکی»[۲۱] را مطرح می‌کند که طبق آن مفسر همراه با پیش‌فهم‌هایش به سوی اثر می‌رود و پس از طی مراحل توضیح و تبیینِ معنای عینی اثر به فهم دلالت‌های آن نائل می‌شود. مواجهه با هر اثر اصیل هنری در نهایت باید فهم مخاطب از خودش را غنا ببخشد.

دست یافتن به این فهم هرمنوتیکی و متعاقب آن رسیدن به شناختی نوین از خویشتن، مستلزم نگاه ویژه‌ای است که ما آن را «نظاره» می‌نامیم. در اینجا مراد از نظاره‌گر، مرتبه‌ای بالاتر از بیننده‌ی صرف است. به بیان دیگر، در مرتبه‌ی «نظارگی»[۲۲] میان بیننده و اثر، ارتباطی پایدار برقرار می‌شود. بسیاری از ما تابلوهای فراوانی را در طول زندگی دیده‌ایم، اما شاید میان ما و تعداد انگشت‌شماری از آنها رابطه‌ای پایدار و همیشگی برقرار شده باشد. بنابراین، رابطه‌ی میان این آثار معدود و ما در مرتبه‌ی نظارگی واقع شده است، مرتبه‌ای همراه با شگفتی و تحسین. لذا نقدْ بالقوه این توان را دارد که ما را از مرتبه‌ی «بی‌بصری»[۲۳] به مرتبه‌ی نظارگی متحوّل کند و این تحوّل با برگذشتن از قوس هرمنوتیکی میسر می‌شود. تفسیر مستلزم تلاش و تنش و تمایل است، زیرا نگاه مفسر باید با تمام توان بنگرد و تفحّص کند و توجّهی پیوسته و پایدار به اثر داشته باشد و با نگاهی نافذ و پویا به دقّت جستجو کند و ظریف‌ترین جزئیات را در نظر بگیرد و، به گفته‌ی پُل کِلِه، وجب به وجب تابلو را چِرا کند. در واقع، تفسیر اثر هنری فرایندی پیوسته است و جهدی مستمر می‌طلبد چرا که تفسیر همواره نیازمند تکامل است. از یک‌سو، هر مخاطبی بسته به سطح فهم و فرهنگ و معرفت و آموزش زیباشناختی خود برداشتی از اثر هنری خواهد داشت و فهمی از اثر کسب خواهد کرد. از سوی دیگر، منتقد، در مقام بیننده‌ای آگاه، به لایه‌های ژرف‌تر، به لُجّه‌ی اثر رسوخ می‌کند و «ناگفته»های آن را برای مخاطبان تشریح و تفسیر می‌کند. اما شنیدن ناگفته‌های اثر نیازمند گشودگی است، به این معنا که منتقد باید پیش‌فرض‌هایش را کنار بگذارد و خود را به امواجی بسپارد که اثر به‌سوی او روانه می‌کند. فهم و تفسیر اثر فقط در گفتگویی ممکن می‌شود که هردو سوی گفتگو به دور از تعصّب و تحجّر با یکدیگر روبه رو شوند. پاریسون معتقد است برای رسیدن به چنین سطحی از مفاهمه، منتقد باید خود را «همزاد»[۲۴] اثر فرض کند و خود را در بطن آن جای دهد و از درون به ندایِ اثر گوش بسپارد (Pareyson, 2007, 252). وظیفه‌ی منتقد نهایتاً این نیست که مشخص کند هنرمند «چه می‌خواسته است»، زیرا دسترسی به نیّت هنرمند ناممکن و حتّی محال است (مانند هنرمندان ادوار و اعصار گذشته). بلکه منتقد باید بتواند نشان دهد هنرمند در اثرش «چه کرده است». منتقد برای نیل به این هدف از تفسیر مدد می‌گیرد زیرا نه تنها هر اثر هنری نیازمند تفسیر است، بلکه ماهیت اثر اساساً بر مبنای تفسیر شکل می‌گیرد. همان‌گونه که آرتور دانتو خاطرنشان می‌کند «هستی (esse) اثر هنریْ تفسیر (interpretari) است» (Danto, 1989, 204).

نباید این نکته را از نظر دور داشت که منتقد در فرایند تفسیر همواره از نقطه‌نظر شخصی خودش و در محدوده‌ی زمانی و مکانی مشخصی به اثر می‌نگرد. لذا با تغییر هر یک این عناصرِ شکل‌دهنده‌ی تفسیر، می‌توان به نتیجه‌ی متفاوتی دست یافت. به همین سبب، همان‌طور که پاریسون خاطرنشان می‌کند، فرایند تفسیر همواره مستدعی «تکمیل و تصحیح و تعمیق و توسیع است» (Pareyson, 2007, 199). منتقد می‌باید جوانب ذیمدخل در آفرینش و دریافت اثر را در تفسیر خود لحاظ کند تا از این طریق بتواند تفسیر اولیه‌اش را تعمیق ببخشد و بر وسعت آن بیفزاید. منتقد در مقام مفسر همواره باید تفسیرش را بسنجد و تدقیق کند و از خطای آن بکاهد. از همین روست که فرایند تفسیر انتهایی ندارد زیرا به همان اندازه که چیز جدیدی برای شناخت هست تفسیر هم می‌باید بازنگری و اصلاح شود. لذا هیچ تفسیری نیست که «تابع بازنگری دائمی نباشد و تطابق بیشتر با موضوع تفسیر را ایجاب نکند» (Ibid, 200).

برای روشن‌تر شدن بحث در ادامه دو نمونه از نقد نقاشی را ذکر خواهیم کرد و خواهیم کوشید عناصر متشکله‌ی نقد را در آنها بازیابی کنیم. نخست می‌پردازیم به نقدی که جلال ستاری در سال ۱۳۵۰ درباره‌ی مجموعه‌ای از آثار حسین کاظمی (۱۳۰۳ ـ ۱۳۷۵) با مضمون «صخره و گیاه و سنگ» نوشته است:

«[۱] در نخستین تابلوها فقط سنگ یا بیشتر سنگ می‌بینیم؛ گیاه خُرد و شکننده است، یا تنها لکه‌ای است رنگین، یا اصلاً وجود ندارد و یا هنوز چون گُلی مشخص نروییده است. عامل غالب در تابلو سنگ است نه گیاه، و رنگِ فراگیر نیز رنگِ سنگ است. در تابلوهای بعدی [...] گاه شماره‌ی گل‌ها بیش از تعداد سنگ‌هاست و گاه گُل بزرگ‌تر از سنگ است و نیز غالباً سنگْ لکه‌ی رنگینی بیش نیست. [۲] وانگهی اینبار گُل‌ها سنگ را دربرمی‌گیرند و باز اگر گُل را درون سنگ می‌بینیم، این گُلی است که در بطن سنگ می‌درخشد و سنگ را از درون نرم و تابناک می‌کند. [۳] رنگ‌ها نیز به روشنی

می‌گویند و گُلِ چون قندیل یا مشعلی در شبستانِ سنگ می‌سوزد. و هرچه رنگِ گُل فروزان‌تر می‌شود، سنگ تیرگی بیشتر می‌یابد... . [۳] مناسبات دیالکتیکی میان گل و سنگ، در اینجا، موقتاً، خاتمه می‌یابد. شاید در آستانه‌ی تحولی هستیم که گُل در نهایتِ شکفتگی سنگ را خواهد ترکاند. [۴] این سنگ و گل، به گمانِ من، رمز ضمیر دوگانه‌ی انسان‌اند که تنها در پرتو عشق به کمال می‌رسد، یعنی هماهنگ و یکپارچه و بارور می‌شود» (ستاری، ۱۳۷۴، ۱۱۳).

با نگاه دقیق به این نقد می‌توان دقایق چهارگانه‌ای را که پیش‌تر بدان‌ها اشاره کردیم، بازیافت. منتقد نخست با توصیف مشاهداتش آغاز می‌کند [۱]، آنگاه مشاهدات خود را با جزئیات بیشتر تشریح [۲] و سپس تحلیل می‌کند [۳]، آنگاه وارد مرحله‌ی تفسیر می‌شود و ابتدا برداشت خودش را توضیح می‌دهد [۳] و در نهایت به تبیین دیدگاهش می‌پردازد [۴].

نمونه‌ی دوم، نقد و تحلیلی است که میشل فوکو از تابلوی *ندیمه‌ها* اثر دیه‌گو ولاسکز به دست داده است. بررسی دقیق‌تر مقاله‌ی فوکو ـ که بعدها در قالب نخستین فصل کتاب *الفاظ و اشیاء* به چاپ رسید ـ حضور دو قطبِ توصیف و تفسیر و سایر زیرمجموعه‌های آن‌ها را نشان می‌دهد. فوکو بحثش را با توصیف تابلو آغاز می‌کند: «نقاش [= ولاسکز] اندکی از تابلو فاصله گرفته است و به مدل نگاهی می‌اندازد؛ شاید می‌خواهد برای آخرین بار در اثرش دستی ببَرد، یا چه‌بسا تازه می‌خواهد کارش را آغاز کند. دستی که قلم‌مو را در اختیار گرفته به طرف چپ و به سمت پالت رنگ خم شده، گویی برای لحظه‌ای میان تابلو و رنگ‌ها از حرکت بازایستاده است. این دستِ ماهر گوش به فرمانِ نگاه مانده است؛ و نگاه، در عوض، متکی است به حالت بی‌حرکت [دست]...» (Foucault, 1990, 19). فوکو توصیف تابلو را با ذکر جزئیات بیشتر و به تفصیل ادامه می‌دهد و در تشریح طرز ایستادن ولاسکز می‌نویسد: «نقاش نگاه می‌کند، چهره‌اش اندکی چرخیده و سرش کمی به سوی شانه خم شده است. به نقطه‌ای ناپیدا خیره شده، نقطه‌ای که ما بینندگان به‌راحتی می‌توانیم مشخصش کنیم، زیرا این نقطه خودِ ماییم: بدنمان، چهره‌مان، چشمانمان» (Ibid). سپس برای *تحلیلِ* پیچیدگی‌های بازنمایی در تابلوی ندیمه‌ها می‌نویسد: «خطِ نگاهی که چشمان نقاش را به موضوع نگاه او پیوند می‌زند چنان تأثیری دارد که ما بینندگان دشوار می‌توانیم از آن اجتناب کنیم: این خط از سطح تابلوی واقعی می‌گذرد و به جایی مقابل تابلو می‌رسد، همانجایی که ما نقاش را می‌بینیم که ما را می‌نگرد. این خط فرضی به‌طور حتم به ما منتهی می‌شود و ما را به بازنمایی تابلو پیوند می‌زند. اینجا در ظاهر پیچیده نیست و فقط از دوسویگی محض حکایت دارد: ما تابلویی را می‌نگریم که در آن نقاش به نوبه‌ی خود ما را نظاره می‌کند» (Ibid, 20). پس از این مرحله است که فوکو وارد مرحله‌ی تفسیر می‌شود و می‌کوشد نشان دهد چرا این تابلو، خلاف ظاهر ساده‌اش، جذابیت بی‌مانندی دارد و می‌تواند نشانگر نحوه‌ی تفکر یک دوران بخصوص باشد. فوکو پس از توصیف عناصر بصری اثر ولاسکز، مرحله‌ی توضیح و تبیین را در پیش می‌گیرد. می‌دانیم که مسئله‌ی پرسپکتیو در این تابلو بسیار حائز اهمیت است و در واقع ولاسکز بیننده‌اش را به نوعی بازی بصری فرامی‌خواند. فوکو که به ظرافت کار نقاش پی برده، مرکز تابلو را برهم‌نهاده‌ای از سه نگاه مختلف می‌داند: نخست، نگاه فیلیپ چهارم و همسرش در جایگاه مدل؛ دوم، نگاه بیننده‌ای که به تابلو می‌نگرد و سرانجام نگاه نقاش در مقام آفریننده‌ی اثر (Ibid, 30). به این ترتیب، آینه‌ی مرکز تابلو همزمان می‌تواند تصویر پادشاه، بیننده‌ی عادی و خود ولاسکز را بازتاب دهد. فوکو در واپسین بخش از تفسیر این تابلو به نتیجه‌ی جالب توجهی می‌رسد: ترکیب‌بندی استادانه‌ی ولاسکز در پی آن است که نگاه سازمان‌دهنده و تصویر سازمان‌یافته را در یکدیگر ادغام کند.

نتیجه

نقد نقاشی متنی است که برای توصیف و تفسیر نشانه‌های تصویری، نشانه‌های زبانی را به خدمت می‌گیرد. هر نوع نقد نقاشی مستلزم توصیف عناصر تجسمی است و فرایند توصیف مبنای تفاسیر نقادانه خواهد بود. پیشینه‌ی تاریخی نشان می‌دهد که نقد هنری در آغاز به توصیف ادیبانه‌ی آثار تجسمی محدود بوده است. اما در اعصار متأخر و بخصوص از قرن هجدهم بدین‌سو نقد هنری استقلال می‌یابد و خودمختار می‌شود. به این ترتیب، نقد هنری دوشادوش نظریه و فلسفه‌ی هنر بسط و گسترش یافته است. ویژگی بارز نقد هنریِ مدرن تفسیر و متعاقب آن ارزشگذاری زیباشناختی اثر هنری است. به مدد تفسیر است که منتقد به یک اثر هنری هویت می‌بخشد و جایگاه آن را در تاریخ هنر مشخص و متمایز می‌کند. بررسی نمونه‌های نقد نقاشی نشان می‌دهد که نقد در قالب یک ساختار توصیفی ـ تفسیری صورت‌بندی می‌شود. نقد هنری وظیفه دارد با اتکا به نظریه و فلسفه‌ی هنر، وجوه مختلف و متکثر یک اثر هنری را هویدا کند. این هویداسازی باید در قالب یک ساختار منسجم صورت‌بندی شود.

پی‌نوشت‌ها

1 γραφική (graphiké).
2 Albert Dresdner.
3 La genèse de la Critique d'art (*Entstehung der Kunstkritik*).
4 Ekphrasis.
5 εκφραζειν (ekphrazein).
6 Lucius Flavius Philostratus.
7 Εἰκόνες (eikones).

8 Jean Siméon Chardin.
9 Iconography.
10 Domini Cane.
11 Maurice Merleau-Ponty.
12 Roland Barthes.
13 Critique et vérité.
14 Explication.
15 Explicitation.
16 Luigi Pareyson.
17 Expliquer.
18 Interpréter.
19 Orient.
20 Quasi-Monde.
21 l'arc Herméneutique.

۲۲ «نظارگی» به معنای نگریستن و مشاهده و نیز تماشاگران است، چنانچه فخرالدین عراقی می‌گوید:

گویند نیکوان را نظارگی نباید
کانجا که درد نبود درمان چه کار دارد

۲۳ بی‌بصری نیز واژه‌ای است به وام از عراقی:

با یار به بوستان شدم رهگذری
کردم نظری سوی گل از بی بصری
آمد بر من خیال و درگوشم گفت
رخسار من اینجا و تو در گل نگری

24 Congénialité.

فهرست منابع

افلاطون(۱۳۸۰)، دوره‌ی *آثار*، ترجمه‌ی محمد حسین لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران.

بارت، رولان (۱۳۷۷)، نقد و حقیقت، ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، نشر مرکز، تهران.

ستاری، جلال ([۱۳۵۰] ۱۳۷۴)، دیدار با حسین کاظمی، *کلک*، شماره‌های ۶۱ ـ ۶۴، فروردین ـ تیر ۱۳۷۴، صص۱۱۱ـ۱۱۶.

فریلند، سینتیا (۱۳۸۳)، *اما آیا این هنر است؟ مقدمه‌ای بر نظریه‌ی هنر*، ترجمه‌ی کامران سپهران، نشر مرکز، تهران.

گامبریچ، ارنست (۱۳۹۰)، *تاریخ هنر*، ترجمه‌ی علی رامین، نشر نی، تهران.

Croce, Benedetto (1921), *The Essence of Aesthetic*, Heinemann, London.

Danto, Arthur (1989), *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Seuil, coll. « Poétique », Paris.

Dresdner, Albert (2005), *La genèse de la critique d'art*, ENSBA, Paris.

Foucault, Michel (1990), *Les mots et les choses une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. «Tel», Paris.

Lagerlöf, Margaretha Rossholm (2003), « Interpreting Visual Art: Performance and Articulation », *Type of Interpretation in the Aesthetic Disciplines*, ed. by: Staffan Carlshamre and Anders Pettersson, McGill-Queen's University Press.

Pareyson, Luigi (2007), *Esthétique*, *théorie de la formativité*, trad. fr. Gilles A. Tiberghien, ENS, coll. « Æsthetica », Paris.

Pareyson, Luigi (1992), *Conversations sur l'esthétique*, trad. fr. Gilles A. Tiberghien, Gallimard, Paris.

Ricœur, Paul (1986), *Du texte à l'action* : *essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris.

Wollheim, Richard (1987), *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton.