تاریخ نقد هنری

کر هیوستون

ترجمه سعید خاوری نژاد

انتشارات دولتمرد

رشت، ۱۳۹۷

سرشناسه : هوستون، کر Houston, Kerr
عنوان و نام پدیدآور : تاریخ نقد هنری/ کر هیوستون؛ مترجم سعید خاوری‌نژاد؛ ویراستار مونا شکوری.
مشخصات نشر : رشت: انتشارات دولتمرد، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری : ۱۰۵ ص.
شابک : 978-622-95073-2-2
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: An introduction to art criticism : histories, strategies, voices, 2013.
یادداشت : کتابنامه.
موضوع : نقد هنری
موضوع : Art criticism
شناسه افزوده : خاوری‌نژاد، سعید، ۱۳۶۲ - ، مترجم
رده بندی کنگره : NV۴۷۵/۹ت۲ ۱۳۹۷
رده بندی دیویی : ۷۰۱/۱۸
شماره کتابشناسی ملی : ۵۴۶۹۴۲۸

تاریخ نقد هنری

نویسنده: کر هیوستون
مترجم: سعید خاوری نژاد
ویراستار: مونا شکوری
ناشر: دولتمرد
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷
قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۵۰۷۳-۲-۲
تلفن: ۰۱۳-۳۳۵۸۴۶۴۵
همراه: ۰۹۱۱۲۴۸۵۹۶۷
وبسایت: www.dolatmardpub.ir
پست الکترونیک: info@dolatmardpub.ir

فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم ۱
تولد یک ژانر ۳
ظهور نمایشگاه‌های عمومی در فرانسه و انگلستان ۵
آراء ابتدایی در نقد هنری ۷
دیدرو و شبح سانسور ۱۲
نقد هنری انگلیسی در اواخر قرن ۱۸ ..... ۱۴
سیاست به‌همراه انتقام ۱۷
رومانتیسیسم در برابر نئوکلاسیسیسم ۲۰
نقد انگلیسی: هزلیت و راسکین ۲۳
نقد قرن ۱۹ فراتر از پاریس و لندن ۲۷
ابداع مدرنیسم فرانسوی ۲۹
ظهور نقد فرمالیستی ۳۷
پاریس در اوایل قرن ۲۰ ..... ۴۲
نقد اروپایی در میانه دو جنگ ۴۶
بلوغ نقد آمریکایی ۴۸
واکنش‌های منتقدانه به نمایشگاه اسلحه‌خانه در سال ۱۹۱۳ ..... ۵۴
اکسپرسیونیسم انتزاعی و هارولد روزنبرگ ۵۶
آرت نیوز و شاعر ـ منتقدان ۶۰
کلمنت گرینبرگ و بازگشت فرمالیسم ۶۴
فرمالیسم دهه ۱۹۶۰ و *آرت فوروم* ۶۸

بدیل‌های در حال ظهور برای فرمالیسم ۷۱
سیاست ورود مجدد ۷۴
نقد فمینیستی اولیه ۷۷
نئومارکسیسم و *اکتبر* ۸۰
ظهور نظریه در نقد هنری ۸۵
دهه ۱۹۸۰ و جنگ‌های فرهنگی ۸۷
جشنواره‌گرایی، جهانی شدن و نقد سازمانی ۹۰
نقد هنری از سال ۲۰۰۰ ..... ۹۶
نتیجه‌گیری ۱۰۲
ارجاعات ۱۰۴

پیشگفتار مترجم

تاریخ نقد هنری به‌عنوان یک رشته مستقل، مورد توجه چندانی قرار نگرفته و بنابراین تمرکز بر سیر تاریخی شکل‌گیری آن مفید خواهد بود. اثر پیش رو، فصل اول کتاب *مقدمه‌ای بر نقد هنری* اثر کر هیوستون است که در سال ۲۰۱۳ م. توسط انتشارات پیرسون منتشر گردید. در این اثر، سیری تاریخی از روند ظهور و تثبیت نقد هنری به ویژه از قرن ۱۸ م. ارائه می‌شود که خود را در طول چند قرن به رشته‌ای قابل توجه تبدیل کرد و به بررسی و ارزیابی سایر شاخه‌های هنری، از نقاشی، پیکرتراشی و معماری گرفته تا نمایش و سینما پرداخت و در این میان بارها دستخوش تحولاتی چه سطحی و چه عمقی در لحن بیان، قالب نوشتاری، شیوه پرداخت و موضوع مورد بررسی شد.

بحث در ابتدا با ارائه تاریخی کلی از این رشته آغاز شده و پس از اشاره‌ای مختصر به آراء اولیه در این زمینه به فرانسه در دوران دنی دیدرو اشاره می‌شود و سپس به نقد انگلیسی در قرن ۱۸ م. توجه خواهد شد. انقلاب فرانسه و سبک‌های هنری پس از آن و همچنین منازعه میان رومانتیسیسم و نئوکلاسیسیسم مورد توجه قرار می‌گیرد و با رجوعی مجدد به نقد انگلیسی و هزلیت و راسکین، در این زمینه اطلاعاتی داده می‌شود. وضعیت نقد غیر فرانسوی و انگلیسی در کشورهای اروپایی و آمریکا نیز مورد بررسی قرار گرفته و پس از اشاره‌ای به مدرنیسم فرانسوی به ظهور نقد فرمالیستی می‌رسیم. بلوغ نقد آمریکایی و همچنین بحث نمایشگاه اسلحه خانه در سال ۱۹۱۳ م. مطرح شده و با رسیدن به اکسپرسیونیسم انتزاعی با هارولد روزنبرگ آشنا می‌شویم. به موضوع شاعر ـ منتقدان اشاره شده و گرینبرگ و نقد فرمالیستی وی به‌طور مجدد در مرکز توجه قرار می‌گیرد. فرمالیسم دهه ۱۹۶۰ م. و نشریه مهم *آرت فوروم* معرفی شده و بحث‌هایی در زمینه نقد فمینیستی ارائه می‌گردد. سپس نئومارکسیسم در نقد هنری و مجله مؤثر *اکتبر* معرفی می‌شوند و به ظهور نظریه در نقد هنری اشاره می‌گردد. تحولات جدیدتر و توجه به جشنواره‌گرایی و جهانی شدن نیز از نظر نیفتاده و در انتها به تحولات جدید در نقد هنری پس از سال

۲۰۰۰ م. و همچنین چالش‌های پیش روی این رشته پرداخته خواهد شد. در انتها امید می‌رود اثر پیش رو، نقش مؤثری در افزایش آگاهی مخاطب در زمینه تاریخ نقد هنرهای تجسمی داشته باشد.

سعید خاوری نژاد

تابستان ۱۳۹۲

تولد یک ژانر

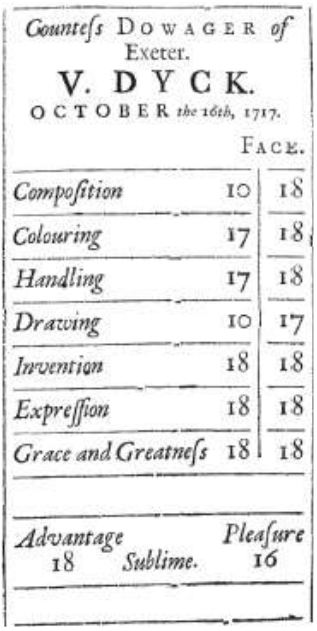
نقد هنری در تعریفی وسیع، تاریخی به‌وضوح طولانی دارد. مردان و زنان ـ و همچنین در تعبیری دیگر از این کلمه، منتقدان هنری فعال ـ هزاران سال است درباره ساختمان‌ها، پیکره‌ها و نقاشی‌ها با ژرف‌نگری گفته و نوشته‌اند. به‌عنوان‌مثال در قرن اول ق.م. استرابو[1] جغرافیدان یونان باستان در جلوه‌های معبدی باستانی برای آرتمیس[2] چنین اندیشید که: «تا جایی که به اندازه معبد و تعداد فدایا مربوط است به پای معبد افسوس[3] نمی‌رسد؛ اما از نظر نمایِ به‌خوبی طراحی شده و هنر آشکار در آماده سازیِ محوطه درونی مقدس خود، بسیار برتر است».(۱) در قرن ۵ م. محققی بیزانسی[4] به نام پروکوپیوس[5] واکنش خود به گنبد پهناور هاگیا صوفیا[6] در کنستانتینوپل[7] را ثبت کرد. او گفت: «نظر به سبکی ساختمان به‌نظر نمی‌رسد بر شالوده‌ای توپر تکیه کرده باشد بلکه به‌نظر می‌رسد مکان زیرین را می‌پوشاند مثل این که با یک زنجیر طلایی افسانه‌ای از بهشت آویزان شده باشد».(۲)

چنین نوشته‌هایی به وجود سابقه دار مباحث هوشمندانه درباره هنر اشاره داشته و همچنین بر این امر دلالت دارند که می‌توان تاریخی جالب از نقد هنری درست کرد که نمونه‌های باستانی و قرون وسطایی را با هم یکپارچه می‌کند. نمونه‌هایی از طیفی از فرهنگ‌های دیگر را نیز باید اضافه کرد: در حدود زمانی که پروکوپیوس واکنش خود نسبت به هاگیا صوفیا را ثبت کرد، نویسنده چینی، هسیه هو[8] (گاه زیه هو[9] نوشته می‌شود) فهرستی از شش اصل سنتی در هنگام قضاوت درباره یک نقاشی را آماده کرد؛ این اصول که شامل طنین روح یا سرزندگی تجسم‌یافته در تصویر می‌شدند به‌زودی اثرگذاری گسترده‌ای پیدا کردند.(۳) بنابراین تاریخ نقد هنری می‌تواند به طرق مختلف، بسته به

1. Strabo
2. Artemis
3. Ephesus
4. Byzantine
5. Procopius
6. Hagia Sofia
7. Constantinople
8. Hsieh Ho
9. Xie He

معیارهای مورد استفاده ما نقل شود. هرچند مهم این که هیچ یک از نویسندگان مذکور، کار خود را نقد هنری نام ننهاده بودند ـ این عبارت در اوایل قرن ۱۸ م. به‌صورت شاخه‌ای ویژه و خودآگاهانه از نویسندگی پدیدار شد. بحث حاضر، با در نظر گرفتن این برهه به‌عنوان نقطه آغاز خود، تاریخی تا حد زیادی خطی از شیوه‌هایی که نقد هنری در آن‌ها به‌عنوان ژانری ناپیوسته تکامل یافت را ارائه می‌دهد. به‌طور حتم ارزش یادآوری دارد که در رابطه با ماهیت یا اهداف نقد هنری هرگز اجماع نظر کامل وجود نداشت و این که منتقدانی که با آن‌ها آشنا می‌شویم [هر یک] احساسی به کلی متفاوت درباره اهداف هنر و نقد هنری داشتند. با این حال حتی متضادترین مواضع نیز پیوندهای مهم مشترکی دارند و در این‌جا به توصیف برخی نوآوری‌ها، واکنش‌ها و شبکه‌هایی از تأثیرگذاری پرداخته می‌شود که در تکامل نقد به‌عنوان یک ژانر نقش داشته‌اند.

قدیمی‌ترین استفاده از واژه نقد هنری اغلب به جاناتان ریچاردسونِ پدر[1]، نقاش و نویسنده انگلیسی نسبت داده می‌شود. ریچاردسون بین سال‌های ۱۷۱۹ ـ ۱۷۱۵ م. چندین کتاب از جمله *مقاله‌ای در باب نظریه نقاشی*[2] و *مقاله‌ای در باب کل هنر نقد*[3] نوشت. او در کتاب دوم ۷ دسته بندی (شامل نوآوری، ترکیب‌بندی، ترسیم و رنگ گذاری) درست کرد که احساس می‌کرد جزئی از موفقیت یک نقاشی بودند؛ او با تعیین نمره از ۰ تا ۱۸ در هر دسته، ادعا کرد می‌تواند ارزش هر تصویر را بسنجند. همچنین هم‌زمان ادعا کرد چنین نظامی می‌توانست، در مقام نظر، مورد استفاده هر ناظر مشتاق قرار بگیرد.



Countess DOWAGER of Exeter.

V. DYCK.

OCTOBER the 16th, 1717.

		FACE.
Compoſition	10	18
Colouring	17	18
Handling	17	18
Drawing	10	17
Invention	18	18
Expreſſion	18	18
Grace and Greatneſs	18	18

Advantage 18 Sublime. Pleaſure 16

برگه امتیازدهی ریچاردسون برای ارزیابی نقاشی *کنتس بیوه اگزتر* اثر ون دایک در [کتاب] *مقاله‌ای در باب کل هنر نقد* خود.

1. Jonathan Richardson the Elder
2. An Essay on the Theory of Painting
3. An Essay on the Whole Art of Criticism

ریچاردسون نوشت: «هر کسی می‌تواند در صورت استفاده از آن [دسته بندی‌ها]، مانند هر شخص دیگری داور خوبی باشد». نوشته‌های ریچاردسون تا حدی به خاصر این روح فراگیر، برای طبقه متوسط انگلیسی که شروع به جمع‌آوری تصاویر و تمرین هنرِ خبرگی می‌کرد، جذابیت پیدا کرد و به آن‌ها مجموعه‌ای از واژگان را داد تا با این واژگان درباره هنر بحث کنند. در ادامه، استفاده او از واژه «نقد» به چنین فعالیتی نام داد که به‌زودی در عنوان آثار دیگر نیز پدیدار می‌شد: به‌عنوان‌مثال در سال ۱۷۱۹ م. ژان باپتیست دوبوس[1] سیاستمدار و مورخ فرانسوی، *تأملات انتقادی در باب شعر و نقاشی*[2] را منتشر کرد. به‌نظر می‌رسید نقد هنری در حال یکپارچه شدن به‌صورت رشته‌ای مجزا بود.

اما ریچاردسون بیشتر بر نقاشی‌هایی تمرکز می‌کرد که دهه‌ها یا قرن‌ها پیش کشیده شده بودند؛ نقد او به ندرت شامل بحث‌هایی درباره هنر معاصر می‌شد. به‌این‌معنا، گسترش نمایشگاه‌های عمومی منظم هنر معاصر در پاریس و لندن در اواسط قرن ۱۸ م. پدیده‌ای مهم بود. سالن‌ها[3] و نمایشگاه‌های تابستانی موجب علاقه عموم به هنر معاصر گردید و نویسندگان را وادار کرد درباره چیزی که دیده بودند به‌صورت مکتوب بیندیشند. اگرچه هر [نمایشگاه] سالن، با کتابی رسمی همراه می‌شد که در داخل نمایشگاه فروخته شده و شامل مدخلی مختصر درباره تک تک آثار بود، [اما] نویسندگانی که با آکادمی ارتباطی نداشتند به‌زودی شروع به انتشار واکنش‌هایی مستقل کردند که اغلب به‌صورت جزوه‌های فروختنی در بیرون از نمایشگاه‌ها یا در روزنامه‌ها و مجلات بود. چنین واکنش‌هایی هم موجب علاقه عموم به سالن‌ها می‌شد و هم آن را پرورش می‌داد و گامی مهم در تکامل نقد محسوب می‌شد.

ظهور نمایشگاه‌های عمومی در فرانسه و انگلستان

تا اواسط قرن ۱۸ م. اکثریت افراد در پاریس و لندن هرگز فرصت دیدن بیشتر نقاشی‌ها و پیکره‌های تولید شده توسط هنرمندان پیشرو کشور خود را نداشتند. ممکن بود به‌طور

1. Jean-Baptiste Dubos
2. Critical Reflections on Poetry and Painting
3. Salons

اتفاقی قطعه‌ای محرابی[1] که به تازگی در یک کلیسا نصب شده بود را دیده باشند اما از آن جایی که گالری‌های هنری عمومی یا نمایشگاه‌های منظم اندکی وجود داشت و به این دلیل که حراجی‌های آثار هنری فقط برای افراد طبقات بالا بود، شهروندان عادی به ندرت هنر معاصر را به‌طور مستقیم تجربه می‌کردند. در نتیجه، روزنامه‌نگاران که نمی‌توانستند بر یک علاقه عمومی شکل‌گرفته اتکاء کنند در اوایل قرن ۱۸ م. به ندرت درباره هنرمندان یا آثار هنری خاص به‌طور مفصل می‌نوشتند.

اما این وضعیت از سال ۱۷۳۷ م. به دلیل ابداع نمایشگاه‌های عمومی منظم توسط آکادمی سلطنتی[2] نقاشان و پیکرتراشان ـ مهم‌ترین سازمان هنرمندان در فرانسه ـ به‌طور چشمگیری تغییر کرد. آکادمی که در سال ۱۶۴۸ م. تأسیس شده بود نمایشگاه‌های طولانی مدت گاه و بیگاه آثار اعضای خود را برگزار می‌کرد. اما در سال ۱۷۳۷ م. ـ شاید در اقدامی به‌منظور تحریک هنرمندان برای خلق آثار قوی‌تر یا تبلیغ دستاوردهای فرانسهِ تحت سلطنت پادشاه ـ شروع به برنامه‌ریزی برای نمایشگاهی سالانه کرد. این نمایشگاه‌ها که به نام «سالن» شناخته می‌شدند (به دنبال نام سالن کاره[3]، اتاقی در کاخ لوور[4] که در آن برای اولین بار برگزار شدند) آثار ده‌ها (و سرانجام صدها) هنرمند مرتبط با آکادمی را به‌نمایش می‌گذاشتند که به مدت دو ماه ادامه داشت. [این رویدادها] از سال ۱۷۳۷ م. به روی عموم مردم باز و برای آن‌ها رایگان شدند.

ورود عموم موجب برخی ناراحتی‌ها در بین نخبگان فرهنگی شد. برخی ناظران از ازدحام انتقاد کرده و سطحی بودن مردم عادی را با پیچیدگی ثروتمندان مقایسه کردند. گزارشاتی از جیب‌بری نیز وجود داشت. هرچند هنرمندان، از جمله عصبی‌ترین ناظران بودند که می‌خواستند بدانند آیا اثر آن‌ها هنگام مشاهده توسط افرادی که هیچ آموزش رسمی هنرهای تجسمی ندیده بودند درک می‌شد. صرف نظر از این، واکنش عموم به‌وضوح مشتاقانه بود. حضور در سالن در طول قرن ۱۸ م. افزایش یافت و همچنین شمار

1. altarpiece
2. Royal Academy
3. Salon Carré
4. Louvre

هنرمندانی که در آن شرکت می‌کردند نیز بیشتر شد؛ اگرچه هنرمندان گاهی با ارزیابی‌های تند منتقدان مخالفت می‌کردند [اما] برای فرصت نمایشی که حضور در سالن فراهم می‌کرد به‌روشنی ارزش قائل می‌شدند.

هنرمندان بریتانیایی، شاید با الهام از موفقیت سالن‌های فرانسوی، به‌زودی این کار را دنبال کردند. در سال ۱۷۶۰ م. گروهی که به نام جامعه هنرها[1] شناخته شد نمایشگاه عمومی رایگانی از شماری از آثار اخیر نقاشان انگلیسی برپا کرد. نمایشگاه موجب علاقه قابل ملاحظه‌ای شد و موجب گردید که آثار جاشوا رینولدز[2] در *ایمپریال مگزین*[3] مورد ارزیابی مشتاقانه قرار بگیرد. یک سال بعد چندین هنرمند به هم پیوستند تا گالری اسپرینگ گاردنز[4] را تأسیس کنند که آن نیز آثار معاصر را به‌نمایش می‌گذاشت؛ آکادمی سلطنتی بریتانیا که به تازگی تأسیس شده و از سال ۱۷۶۹ م. آغاز به‌کار کرد میزبان نمایشگاه تابستانی بسیار محبوبی بود که برای عموم مردم باز بود و هنوز هر سالانه برگزار می‌شود.

در مدتی نزدیک به سه دهه، هنرمندان فرانسوی و انگلیسی از طیف وسیع تری از عموم [بازدیدکنندگان] در مقایسه با گذشته بهره‌مند شدند. منتقدان هنری در ادامه، به نوشتن برای ـ یا حتی نوشتن از طرف ـ این عموم گسترش یافته پرداختند و رابطه‌ای بی‌سابقه میان هنرمندان و جامعه ایجاد کردند.

آراء ابتدایی در نقد هنری

متنی بی‌نام در سال ۱۷۴۱ م.، اغلب به‌عنوان قدیمی‌ترین تفسیر باقی مانده درباره سالن مطرح می‌شود. این متن که به شکل یک نامه نوشته شده، با تفسیری طولانی ـ و مخرب ـ درباره اشرافی که در سالن شرکت می‌کردند آغاز شده و آن‌ها را به‌صورت اعضای صاحب اعتبار مسخره‌ای درمی‌آورد که اکنون تحت‌الشعاع یک عمومِ فهمیده‌تر قرار می‌گرفتند. سپس به ترتیبِ نمایش آثار در سالن، به بحث نقاشی انفرادی پرداخت. نویسنده

1. Society of Arts
2. Joshua Reynolds
3. Imperial Magazine
4. Spring Gardens

به‌طور مکرر موضوع آثار را نوشته و گاه درباره واقعگرایی نسبی که آثار با آن نقاشی می‌شدند نظراتی می‌داد؛ مانند این قطعه درباره *شاخ عجیب یک گوزن شکار شده توسط پادشاه در پنجم ژوئیه* اثر نقاش ژان باپتیست اوردی[1]:

«معتقدم که چیزی بهتر در این ژانر وجود نداشته است. می‌توان شاخ‌های گوزن را در دست گرفت. به‌نظر می‌رسد در مقابل الواری قرار می‌گیرند که آن قدر فریبنده هستند که به ندرت نتوان باور کرد هنرمند به‌طور مستقیم بر این تخته‌ها کار نکرده و اگرچه می‌دانیم در یک سالن نقاشی هستیم، باید از نیروی خرد خود برای مجاب کردن خود برای این که این فقط اثری هنری بوده استفاده کنیم».(۴)

بی‌شک از آن جایی که چنین جزوه‌هایی اغلب در تیراژ اندک منتشر شده و به ندرت جمع‌آوری یا بایگانی می‌شد این امکان وجود دارد که نمونه‌های قدیمی تری منتشر شده و در نتیجه، از دست رفته باشد. با این حال، همان طور که توماس کراو[2]، مورخ هنر در کتاب سال ۱۹۸۵ م. خود چنین کرد به‌نظر می‌رسد طرح این بحث عادلانه باشد که جزوه سال ۱۷۴۱ م. «به زمان آغاز جریان پایدار و همواره جذاب تفسیر سالنی تعلق دارد». چنین مطالبی که حداقل تا حدی ناشی از سالن‌های جدید بودند، واکنشی ملموس به علایقی که چنین نمایشگاه‌هایی ایجاد کرده بودند را نشان داده و آن‌ها را ثبت می‌کردند.

هرچند قدیمی‌ترین نقد هنری، واکنشی به نمایشگاه‌های عمومی تازه هنری بود اما می‌تواند به‌عنوان محصول سایر نیروها و افکار عمده نیز در نظر گرفته شود. به‌عنوان‌مثال وجود یک فرهنگ مطبوعاتی باسابقه و یک صنعت چاپ پویا، به روشنی به منتقدان اولیه سود رساند که اغلب از مجرای بازار موجود برای توزیع نوشته‌های خود بهره می‌گرفتند. پاریس در اوایل قرن ۱۸ م. چندین هفته نامه تأسیس کرد که شامل *لا گزت*[3] باسابقه می‌شد که اولین بار در سال ۱۶۳۱ م. منتشر شد؛ لندن در این حین خانه طیفی از نشریات بود که شامل *تتلر*[4]، مجله‌ای ادبی و اجتماعی که در سال ۱۷۰۱ م. تأسیس شد و *دیلی کورنت*[5]

1. Jean-Baptiste Oudry
2. Thomas Crow
3. La Gazette
4. Tatler
5. Daily Courant

می‌شد که اولین بار در سال ۱۷۰۲ م. منتشر گردید. به علاوه، این دو شهر مرکز جزوه‌نویسی بودند که نویسندگان در آن‌ها، متصدیان چاپ را برای انتشار نسخه‌های محدود متن اصلی که در آن زمان به‌طور رایج در خیابان فروخته می‌شدند به‌کار می‌گماردند. در نتیجه، قدیمی‌ترین منتقدان فرانسوی و انگلیسی می‌توانستند برای شکل‌دهی و توزیع آثار خود بر طیف به‌نسبت جاافتاده‌ای از ناشران ـ و به‌طور وسیع‌تر، عموم خوانندگان جاافتاده ـ اتکاء کنند.

به‌نظر می‌رسید وجود فرهنگ لغات هنریِ به‌طور فزاینده تخصصی نیز کار منتقدان اولیه را راحت می‌کرد. مورخان گفته‌اند که تأسیس آکادمی فرانسه و آکادمی سلطنتی بریتانیا (به ترتیب در سال‌های ۱۶۴۸ و ۱۷۶۸ م.) به‌زودی منجر به خلق واژگان و عبارات جدیدی گردید که در کارگاه‌های سلطنتی رد و بدل شد. در ادامه، نویسندگان در پاریس و لندن به این صورت می‌توانستند از این فرهنگ واژگانی اندکی متفاوت، استفاده کنند. همچنین خواننده‌ای که نسخه‌ای از *مورنینگ پست*[1] لندن را در دهه ۱۷۸۰ م. می‌خرید ممکن بود به بحثی درباره یک نقاشی بربخورد که به‌عنوان‌مثال از واژه تصویری[2] استفاده می‌کرد. چنین واژگانی ممکن است اکنون قدیمی و مبهم به‌نظر برسند اما برای منتقدان اولیه وسیله‌ای برای صحبت درباره هنر فراهم می‌کردند و همچنین القاءکننده این امر بودند که چنین منتقدانی با نظریه و شیوه علمی کارگاهی موجود آشنا بودند.

سرانجام، نقد هنری اولیه می‌تواند به‌عنوان نتیجه تغییر چشم‌انداز تصویری نیز به‌نظر برسد. علاقه به نقاشی و پیکرتراشی در اروپا از مدت‌ها پیش با طبقه بالا و به ویژه با پادشاهان پیوند خورده بود. هرچند با تکامل نمایشگاه‌های عمومی واقعی، مردم عادی نیز قادر به نگاه به آثار اخیر از نزدیک شدند و نقد نوشتاری نیز اغلب خود را به‌عنوان جلوه‌ای از عموم مردم جاانداخت. به این صورت، اگرچه قدیمی‌ترین نوشته‌ها در واکنش به سالن‌ها و نمایشگاه‌های تابستانی به‌طور مؤکدی فردگرایانه بودند، اما با این حال با ادعای نمایندگی کردن سطحی از افکار عمومی، میزان مشخصی از مشروعیت را کسب کردند. در نتیجه،

1. Morning Post
2. pictorish

برخی مورخین، نقد هنری اولیه را نمونه بارز حرکت گسترده‌تر [عصر] روشنگری[1] به سوی دموکراسی در نظر می‌گیرند و حتی به‌عنوان نتیجه نزاعی میان دولت‌های مطلقه در نظر گرفته شده‌اند که از مدت‌ها پیش بر سیاست اروپا سلطه داشتند.

هرچند قدیمی‌ترین واکنش‌های مکتوب به سالن‌ها، بی‌تأثیر از سنت یا فشار خارجی نبود. در واقع اگرچه نمونه‌های نقد از اوایل دهه ۱۷۴۰ م. از قالب و لحن متنوع گسترده‌ای برخوردار بودند اما تمایل داشتند از آثاری که مورد بحث قرار می‌دادند به‌طور مستمر تمجید کنند. این احترام در بسیاری از موارد به احتمال، شبیه احترامی به (یا ترس از) پادشاه بود که نام او به واسطه حمایت آکادمی سلطنتی، با سالن در پیوند بود. اما نتیجهِ اقدامات فعالانه آکادمی نیز بود که تلاش می‌کرد ارزیابی‌های منفی از آثار اعضای خود را محدود کند. به این خاطر که تمام نشریات منتشر شده در پاریس از نظر فنی، نیازمند موافقت سلطنتی بودند، تهدیدِ سانسور، واقعی بود و به‌نظر می‌رسد منتقدان هنری اولیه از محکوم کردن آشکارای آثار اجتناب می‌کردند.

اما لحن در کل مثبت نقد این عصر در سال ۱۷۴۷ م. هنگامی تغییر کرد که نویسنده‌ای به نام اتین لا فونت دو سنت ین[2] که دیدگاه‌های سیاسی لیبرال داشت مقاله‌ای تحت عنوان *تأملاتی در باب برخی دلایل وضعیت کنونی نقاشی در فرانسه*[3] نوشت.(۵) متن آن که ریشه در بحثی درباره سالن در سال ۱۷۴۶ م. داشت محتوی چند ارزیابی مثبت از چند اثر بود اما نقاشی‌های فرانسوا بوشه[4] نقاش را به‌طور صادقانه‌ای رد می‌کرد. لا فونت که با تصویرپردازی مبتنی بر موضوعات مفرح آسوده خاطر مخالف بود (و به این صورت از تصویرپردازی بی‌غم و بی‌ارزش روکوکو[5] ناامید بود) از سبک نقاشی واضح و باوقاری حمایت کرد که بتواند در برابر چیزی که به نظر او فرهنگی مستبدانه بود مدل‌های قهرمانانه مقاومت ارائه دهد. علاوه بر این پافشاری کرد که ارزشمندترین یا عینی‌ترین واکنش‌ها به نقاشی، نه از طرف نقاشان بلکه از عموم جامعه است: «فقط در گفتار آن افراد راسخ و

1. Enlightenment
2. Étienne La Font de Saint-Yenne
3. Reflections on Some Causes of the Present State of Painting in France
4. François Boucher
5. Rococo

منصف که جامعه را تشکیل داده و هیچ نوع پیوندی با هنرمندان ندارند... می‌توان حقیقت را یافت».

کلود هانری واتله، *لا فونت دو سنت ین*، ۱۷۵۳ م.؟

حمله آشکار لا فونت به نقاشان فعال ـ و غیر مستقیم، به دولت سلطنتی فرانسه ـ هم بی‌سابقه و هم فتنه‌انگیز بود و موجب واکنشی تند شد. حامیان آکادمی به انحاء مختلف واکنش نشان دادند. برخی برای تکذیب اتهامات ویژه لا فونت یا کم‌عقل نشان دادن او جزوه‌هایی نوشتند؛ آثار چاپ شده، او را به شکل مردی کور نشان می‌دادند. اما چنین پاسخ‌هایی، در برخی محافل فقط موجب افزایش قدرت استدلال‌های لا فونت می‌شد و به‌زودی آکادمی احساس کرد باید گام‌های محکم تری بردارد. بنابراین سالن سال ۱۷۴۹ م. را لغو کرد تا مانع از نقدهای بیشتر شود. هرچند این حرکت به‌طور طعنه آمیزی فقط مؤید مشروعیت فرهنگی در حال افزایش نقد هنری اولیه بود. همان طور که لا فونت گفته بود، عموم، اکنون نقش فعالانه‌تری در شکل‌دهی به واژگانی داشت که هنر با آن‌ها مورد بحث قرار می‌گرفت.

سالن در دهه ۱۷۵۰ م. به‌طور مجدد آغاز به‌کار کرد هرچند بسیاری از هنرمندان شرکت‌کننده نگران بودند که آثار منتقدانه بیشتر ممکن است به شهرت آن‌ها آسیب زده یا منجر به کاهش فروش شود. در واقع ممکن بود آکادمی به امید فراهم کردن وقت بیشتر برای هنرمندان برای خلق آثار نیرومند خاص، قالب سالانه را به دوسالانه تبدیل کرده باشد که از سال ۱۷۵۱ م. آغاز شد. اما چنین حرکتی موجب خاموشی منتقدان نشد. حلقه‌ای آزاد از نویسندگان که شامل لا فونت می‌شد در قالب یک سلسله جزوه‌های منتشر شده در دهه ۱۷۵۰ م. نقد او از سبک روکوکو را بسط داد و برای کلاسیسیسمی جدی‌تر سر و صدا به پا کرد. علاوه بر این، آن‌ها برای چنین استدلالی اغلب به این اشاره می‌کردند که درخواست آن‌ها برای اصلاح، به واقع نه به‌خاطر سلیقه ایشان بلکه اراده جامعه یا ملت به‌عنوان یک کل بود. در قالبی گسترده‌تر، منتقدان پاریسی در اوایل دهه ۱۷۵۰ م. این تصور را دائمی کردند که به‌عنوان سخنگویان توده‌ها عمل می‌کنند و هر کسی با دیدگاه آن‌ها مخالفت کند، رفتاری مستبدانه یا غیر دموکراتیک دارد.

دیدرو و شبح سانسور

چنین ادعاهایی تحریک آمیز بود و شاه به‌زودی مداخله کرد و دستور توقف تمام نوشته‌های کنترل نشده علیه سالن را صادر کرد. این سیاست سانسور در دهه ۱۷۶۰ م. ادامه

یافت و به‌نظر می‌رسد مؤثر بوده باشد: نمونه‌های اندکی از نقد آشکارا سیاسیِ مستقل، از آن دوره باقی مانده است. در عوض، جزوه‌هایی که به‌طور بارز مجوز می‌گرفتند فقط به تحسین تلاش‌های روکوکویی رنگارنگ و تصویری آکادمی می‌پرداختند. در نتیجه، آن دسته از منتقدانی که خواهان آزادی بیان بیشتر بودند گاه به جراید زیرزمینی رو می‌آوردند و به‌منظور محافظت از خود در برابر تنبیه جدی، اغلب به‌طور ناشناس می‌نوشتند. یا حداقل در یک مورد شهرت یافته، برای مخاطبان بین‌المللی و نه پاریسی می‌نوشتند. هنگامی که دنی دیدرو[1] ـ که از گذشته به‌خاطر کار خود به‌عنوان ویراستار *دائره‌المعارف یا فرهنگ لغت نظام‌مند علوم، هنرها و صنایع*[2] که در فاصله سال‌های ۱۷۷۲ ـ ۱۷۵۱ م. مشهور شده بود ـ از سال ۱۷۵۹ م. شروع به نوشتن بررسی‌هایی درباره سالن‌ها کرد و آن‌ها را به کورسپوندانس لیترر[3] فرستاد که ناشری بود که فعالیت آن در پاریس ممنوع شده بود اما [آثار خود را] ماهی دو بار به خوانندگان بین‌المللی خود، پست می‌کرد. دیدرو که تحت فشار آکادمی یا سانسور پادشاه نبود می‌توانست به نسبت آزادانه و به‌طور مطول سخن بگوید: بررسی او در سال ۱۷۶۵ م. حدود ۱۸۰ صفحه یا معادل با تمام نقدهای نوشته شده تمام نویسندگان درباره سالن‌های دهه ۱۷۵۰ م. است!

سالن‌های دیدرو در فرانسه دهه ۱۷۶۰ م. تا حدی به دلیل خوانندگان محدود او (فقط چند ده نفر) خیلی شناخته نمی‌شد. هرچند به مرور زمان مورد علاقه منتقدان قرن ۱۹ م. قرار گرفته و اکنون دیدرو به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین منتقدان هنر در نظر گرفته می‌شود. او در نوشته‌های خود درباره سالن‌ها در فاصله سال‌های ۱۷۸۱ ـ ۱۷۵۹ م. به بحث درباره شمار بسیار زیادی از نقاشی‌ها و پیکره‌ها پرداخت و ترکیبی سرگرم‌کننده از تحسین، اعتراضات و اظهارات شوخ طبعانه ارائه کرد. در طول کار، با مطالعه اثر متقابل میان افکار خود و اشیاء هنریِ به دقت نظاره شده، نوع جدیدی از نگارش را نیز ابداع کرد و تلاش کرد به‌طور دقیق توضیح دهد چرا آثار مشخصی به‌عنوان چیزی مهم یا قدرتمند بر او تأثیر می‌گذاشتند. بارها بر ترکیب‌بندی و افکار پشت آثار هنری تأکید کرد؛ نقد او به‌طور

1. Denis Diderot
2. Encyclopedia, or a Systematic Dictionary of the Sciences, Arts, and Crafts
3. Correspondance littéraire

مکرر حول تخطی‌های مشاهده شده از عقل سلیم یا عقلانیت روایی، تمرکز می‌یافت. تا حدی مانند لا فونت در برابر نقاشی‌هایی که فاقد هدف اخلاقی بودند کم صبر بود و از هنری حمایت می‌کرد که مضمونی جدی، روشی واقع‌گرایانه و فرمی به‌نسبت بی‌پیرایه داشت.

نظر به این امر، ارزش آن را دارد که اشاره شود دیدرو در زمانی می‌نوشت که نقاشی فرانسوی ـ شاید تا حدی به دلیل اصرارهای سابق لا فونت ـ در حال تغییر از سبک روکوکوی بی‌معنا به‌شیوه نئوکلاسیک هشیارتر بود. دیدرو به‌طور جالبی گاه، در *سالن‌های* بعدی خود، اظهار ناکامی می‌کرد که نقد او بر انواع نقاشی‌های خلق شده توسط آکادمی تأثیر مستقیم اندکی گذاشته بود. با این حال نوشته‌های منتقدانه او ترکیبی سرزنده از واکنش‌ها، رهنمودها و مشاوره‌ها را ارائه کرده و به‌طور گسترده به‌عنوان آثار پیشگام در این حوزه در نظر گرفته می‌شوند. همان طور که لارنس آلووی[1] منتقد در سال ۱۹۸۴ م. نوشت: «ژانر [نقد هنری] تا حدی همان چیزی باقی ماند که در زمان ابداع توسط دنی دیدرو بود؛ ثبت واکنش‌های خودبه‌خودی و داوری سریع نمایش آثار جدید».

نقد هنری انگلیسی در اواخر قرن ۱۸

زمانی که دیدرو در پاریس در دهه ۱۷۶۰ م. برای کورسپوندانس لیترِ پنهان‌کار، می‌نوشت، نقد هنری در بریتانیا در حال دیده شدن و بلندپروازی بیشتر بود. نمایشگاه برگزار شده‌ای توسط جامعه هنرها در سال ۱۷۶۲ م. موجب پاسخی به‌صورت جزوه‌ای با نام ناشناس شد و ظرف چند سال بعد، مجلاتی از قبیل *پابلیک ادوایزر*[2] شروع به انتشار تفاسیر گاه و بیگاه درباره هنرها کردند. اما سال ۱۷۶۶ م. با برگزاری نمایشگاهی تحت حمایت جامعه یکپارچه شده [هنرمندان بریتانیای کبیر][3] در اسپرین گاردنز که طیفی از واکنش‌ها را برانگیخت مرحله مهمی را به‌نمایش گذاشت. حداقل دو جزوه ـ یکی به‌صورت شعر ـ در

1. Lawrence Alloway
2. Public Advertiser
3. Incorporated Society of Artists of Great Britain

واکنش به نمایشگاه توزیع شد؛ *پابلیک ادوایزر* در نقد این دو جزوه مطلبی منتشر کرد و نویسنده‌ای در *لاندن کرانیکل*[1]، اثر جان *سینگلتون* کاپلی[2] تحت عنوان *پسری با یک سنجاب پرنده*[3] را تحسین کرد («بسیار باهوش! به من گفته شده این اجرای هنرمندی جوان است، در این صورت، به‌خاطر اجرای درست، شکی نیست که نقاش خوبی است. سایه پوست تا حدی بیش از اندازه تاریک است»).(۶) این موارد اولیه نقد هنری انگلیسی، هنگامی که تأسیس آکادمی سلطنتی در سال ۱۷۶۸ م. علاقه عمومی به هنر معاصر و واکنش منتقدانه را افزایش داد، به‌زودی به بخشی از شوری در حال ظهور بدل شد.

اما منتقدان اولیه انگلیسی، مانند فرانسوی‌ها از خطرات محکومیت آشکارای هنری به‌طور کامل آگاه بودند و به‌طور عرفی به بی‌نامی یا نام‌های مستعار متوسل می‌شدند. از نظر فنی، بی‌نامی کامل، غیر قانونی بود، به‌طور دقیق به این دلیل که می‌توانست منجر به حملات تهمت‌آمیز شود (از قبیل حمله‌ای که در سال ۱۷۷۷ م. به جاشوا رینولدز شد). با این حال نویسندگان اندکی خواهان این بودند که آشکارا با اظهارات بالقوه آتش‌افروز پیوند بخورند. در نتیجه، گاهی اوقات منتقدان به‌عنوان نوعی مصالحه، آثار خود را با حروف ابتدایی نام خود آغاز می‌کردند. یا این که نام‌های ثانویه رمزی انتخاب می‌کردند که گاه بر گرایشی دلالت می‌کرد ـ یادداشت [منتشر شده] در *پابلیک اگزماینر*[4] مذکور در بالا با نام پوزخند[5] امضاء شده بود ـ یا خود را به‌طور مبهمی به نویسندگان جاافتاده نسبت می‌دادند. با این حال هویت واقعی منتقدان اغلب شناخته می‌شد و مورخان می‌توانند با اطمینان از نویسندگانی سخن بگویند که در پشت آثاری منتشر شده با نام‌هایی از قبیل پیتر پیندار[6]، کاندید[7] و پاسکوین[8] پنهان شده بودند. هرچند در موارد نادری چنین اسامی مستعاری، نویسندگان را به‌خوبی پنهان می‌کرد؛ به‌عنوان‌مثال نوشته‌های امضاء شده توسط

1. London Chronicle
2. John Singleton Copley
3. A Boy with a Flying Squirrel
4. Public Examiner
5. Smirk
6. Pindar
7. Candid
8. Pasquin

فرسنوی[1] فقط به جناب کشیش جیمز ویلیس[2] و تا بیش از یک قرن پس از مرگش نسبت داده می‌شد.

کشیشی محلی را چه به نوشتن نقد هنری؟ برای بیشتر منتقدان اولیه هم در فرانسه و هم در انگلستان، نقد فقط حرفه‌ای نیمه وقت بود. از قرار معلوم بسیاری از این نویسندگان مانند دیدرو، افرادی میانسال بودند؛ هرچند تعداد اندکی از آن‌ها دهه سوم زندگی خود را می‌گذراندند و ممکن بود جزوه‌های نوشتاری را به‌عنوان راهی ممکن برای حرفه ادبی یا ورودی به جامعه شهری در نظر گرفته باشند. برخی علی‌رغم ممنوعیت‌های حرفه‌ای برای هنرمندان نگارنده نقد (به سبب تعصبات خود و وسوسه کسب امتیاز)، نقاشانی حرفه‌ای بودند. همچنین حداقل در مواردی اندک، نویسندگان یادداشت‌های اولیه، به تعاریف زیادی می‌پرداختند که در آن برای نوشتن بررسی مثبتی مبالغ اندکی دریافت می‌کردند. نقد هنری اولیه در فرانسه و انگلستان در آن زمان به‌جای این که محل گفتگویی آزاد بین حرفه ای‌ها باشد، تکرار پراکنده‌ای از دیدگاه‌های طیفی از افراد علاقه‌مند بود که فقط گاهی اوقات هویت خود را آشکار می‌کردند.

اما در دهه ۱۷۷۰ م. نقد هنری بی‌شک در حال تبدیل شدن به حوزه‌ای جاافتاده بود. چندین روزنامه لندنی از قبیل *مورنینگ کرانیکل* شروع به بررسی نمایشگاه‌ها به‌شیوه‌ای منظم کرده بودند. در فرانسه، کاهش سانسور شدید که بر دهه ۱۷۶۰ م. حاکم بود منجر به تفسیر عمومی سالن‌ها گردید. بی‌شک آکادمی هنوز در تلاش بر تأثیرگذاری بر مباحثه عمومی بود و چند نقاش و حداقل تعداد انگشت‌شماری از مفسران به اعتراض خود مبنی بر این ادامه دادند که نقد، نماینده توهینی به جامعه مؤدب است یا این که تهدیدی برای نظم اجتماعی است. هرچند منتقدان مستقل به‌طور روزافزون از مشروعیتی عمومی برخوردار می‌شدند و نوشته‌های ایشان اغلب در روزنامه‌هایی از قبیل *ژورنال د دبا*[3] و *مرکور دو فرانس*[4] منتشر می‌شد که در سال ۱۷۷۸ م. تیراژ قابل اعتنای ۷ هزار نسخه‌ای

1. Fresnoy
2. Reverend James Willis
3. Journal des Débats
4. Mercure de France

داشتند. جزوه‌های مستقل اکنون به‌طور منظم در کتابفروشی‌ها به فروش می‌رسید و گاهی حتی بر روی پله سالن‌ها فروخته می‌شد. به این صورت اگرچه هیچ مجله‌ای هنوز به‌طور خاص به نقد هنری اختصاص نیافته بود اما منتقدان در لندن و پاریس تا حدی به درستی قادر به خودستایی بودند که آثار ایشان توسط مخاطبانی به‌نسبت گسترده خوانده می‌شد که گزارشات ایشان را به نثر ملال‌انگیز پیشنهادی آکادمی ترجیح می‌دادند ـ و به‌طور گسترده‌تر این که آن‌ها را نمایندگی می‌کردند.

سیاست به‌همراه انتقام

نقد هنری فرانسوی دهه ۱۷۸۰ م. هنوز نماینده نوعی اوج گذراست. با تثبیت نقد به‌عنوان ویژگی چشم‌انداز ادبی فرانسه و کاهش یافتن قدرت سلطنتی ـ سرنگونی سلطنت در سال ۱۷۸۹ م. ـ منتقدان احساس کردند قدرت نوشتن صریح و مکرر درباره وضعیت هنرها را دارند. به علاوه، این کار را به‌شیوه‌های متنوعی انجام دادند و دهه ۱۷۸۰ م. شاهد تنوعی چشمگیر در لحن‌ها و قالب‌ها بود. منتقدان پاریسی، از اظهارات اصلاح شده‌ای که از حلقه ولتر[1] سرچشمه می‌گرفت تا ملغمه‌ای از آوازهای طنزآمیز، نمایشنامه‌های پرجزئیات و تک‌گویی‌های خیالی (گاه و بیگاه از زبان فردی مرده یا ناظری کور و به‌عنوان ابزاری برای تمسخر برتری تلویحی به اصطلاح متخصصان، نوشته می‌شدند)، در تلاش برای خلق فرم‌هایی که تعدد گرایش‌ها در قبال هنر را منعکس می‌کردند، به بسط مرزهای ژانر خود پرداختند.

در حالی که سالن همچنان موضوعی محوری بود باعث الهام‌گیری برای ارزیابی‌های اصولی فزاینده یا نقد شد. به‌عنوان‌مثال مقاله‌ای بی‌نام در سال ۱۷۸۲ م. تحت عنوان *در باب نقاشی*[2] به آکادمی و نخبگان پاریسی به دلیل داشتن هنرمندان از قرار معلوم، فاسد حمله کرد. آنتوان جوزف گورساس[3] که از رهبران انقلابی آتی بود در دهه ۱۷۸۰ م. طیفی از متون به‌صراحت سیاسی درباره هنر نوشت؛ همچنین سلسله جزوه‌های بی‌نامی که به‌طور

1. Voltaire
2. On Painting
3. Antoine Joseph Gorsas

گسترده باور بر این بود که توسط لویی دو کارمونتلِ[1] نمایشنامه‌نویس به نگارش درآمده بودند، تجزیه و تحلیل‌های متفکرانه‌ای درباره نقش درست هنر در جامعه ارائه می‌کردند. به‌احتمال، بیش از حد ساده‌انگارانه است که اشاره شود منتقدان در دهه ۱۷۸۰ م. نسبت به فشار بیرونی به‌کلی احساس آزادی می‌کردند؛ نویسندگان پاریسی حداقل در مواردی انگشت‌شمار، در جایی که تفسیری تند وجود داشت چیزی نمی‌نوشتند که این حاکی از این بود که از احتمال سانسور مطلع بودند (حتی [با خودسانسوری] بر سانسور پیشدستی می‌کردند). اما شواهد باقی مانده اشاره می‌کند که دهه ۱۷۸۰ م. شاهد تولید حجم بیشتری از نقد هنری فرانسوی در مقایسه با هر دهه دیگر در قرن ۱۸ م. بود. محتوای این بحث، بازتاب دهنده مباحث سیاسی مهیجی بود که در سال ۱۷۸۹ م. به اوج رسید.

انقلاب باعث تغییراتی چشمگیر در چشم‌انداز هنری شد. از آن جایی که جمهوری با هر گونه بقایای برتری سلطنتی مخالف بود سالن در سال ۱۷۹۱ م. برای تمام هنرمندان فرانسوی باز شد. دو سال بعد آکادمی برچیده شد. این گام‌ها به‌طور قابل بحثی موجب تضعیف سالن شدند چرا که معیارهای ورودی که از مدت‌ها پیش توسط آکادمی اجراء می‌شد را از بین می‌بردند، هرچند موجب شروع دوره‌ای از نوآوری هنری قابل ملاحظه‌ای شدند. در این حین، منتقدان از آزادی نسبی مطبوعاتی برخوردار شدند. عموم مردم همچنان مشتری نوشته‌های مربوط به هنر بودند ـ حقیقتی که منجر به تأسیس *ژورنال د آرتس*[2] در سال ۱۷۹۹ م. گردید که مجله‌ای مختص ملاحظات درباره هنرهای تجسمی، موسیقی، نمایش و ادبیات بود.

هرچند با ظهور ناپلئون [بُناپارت][3] در سال ۱۷۹۹ م. این دوره آزاد شدن به سرعت تمام شد. [دولت] کنسولی[4] ـ دولت حاکم از اواخر سال ۱۷۹۹ م. تا اعلام امپراتوری ناپلئون در سال ۱۸۰۷ م. ـ به‌زودی به محدود کردن آزادی مطبوعات پرداخت و فقط مجلات علمی و فرهنگی را از سانسور شدید مستثناء کرد. به این صورت، روزنامه‌ها و مجلاتی که به‌وضوح سیاسی بودند مجبور شدند با احتیاط رفتار کنند. هرچند به‌طور جالبی

1. Louis de Carmontelle
2. Journal des arts
3. Napoleon Bonaparte
4. Consulate

از آن جایی که مطالبی که در اصل با موضوعات فرهنگی سر و کار داشتند، کمتر در معرض معیارهای سانسور قرار می‌گرفتند، نقد هنری اغلب به محل تفسیرهای سیاسی مستور بدل شد. یا به بیان ریچارد ریگلی[1] مورخ، «نقد فرهنگی به‌عنوان مجرایی برای اشارات رمزی به موضوعات ممنوعه بود». اشارات به‌طور مکرر در فیتون[2] و در قالب ضمیمه یا بخشی در نیمه پایین صفحه روزنامه پدیدار می‌شد که به‌طور معمول با متنی در ابعاد کوچک‌تر چاپ شده و اغلب متشکل از شایعه و تفاسیر ادبی و هنری بود. اگرچه از زبانی محتاط استفاده می‌کردند اما فرض بر این بود که چنین اشاراتی سیاسی برای خوانندگان دارای فهم سیاسی، واضح بود. به‌عنوان‌مثال ژولین لویی ژوفروئای[3] منتقد، به‌ظاهر مدعی شد به موضوعات هنری صرف می‌پردازد اما مشخص شد که در حال پیشبرد دستور کاری طرفدار ناپلئون بود.

به‌نظر می‌رسد پیچیدگی فزاینده نقد هنری فرانسوی به موازات ـ و ممکن است موجب ـ شوری مستمر در علاقه عمومی فرانسه به هنرها در طول حکومت ناپلئون بوده باشد. ریگلی گفته است که: «در اوایل قرن ۱۹ م.، سالن تا حدی به نمایشی تشریفاتی بدل شد و تصاویری را به‌نمایش گذاشت که... همه می‌خواستند درباره آن صحبت کنند». مجلات جدیدی به‌منظور رفع این هیجان عمومی تأسیس شد که از جمله آن‌ها *آنال دو موزی*[4]، اولین نشریه دوره‌ای تمام مصور در فرانسه بود ـ از گراوور [چاپ از طریق حکاکی[5]] استفاده می‌کردند ـ که اولین بار در سال ۱۸۰۱ م. انجام شد. همچنین ساماندهی به فیتون به‌عنوان بخشی از چندین مجله به منتقدان این اجازه را داد که دیدگاه‌ها و مواضع زیبایی‌شناختی خاص خود را توسعه دهند.

در ادامه، سقوط ناپلئون در سال ۱۸۱۴ م. و شکل‌گیری [دوره] بازگشت بوربون‌ها[6] موجب تغییرات بیشتری در این حوزه شد. محدودیت‌های ناپلئونی در مطبوعات کمتر شد

---

1. Richard Wrigley
2. Feuilleton
3. Julien Louis Geoffroy
4. Annales de Musée
5. engraving
6. Bourbon Restoration

و مجلات تکثر یافتند. منتقدان که اکنون از امکان تلافی‌جویی واهمه کمتری داشتند و به‌طور فزاینده‌ای به پرورش شخصیت‌های فرهنگی علاقه‌مند می‌شدند به‌طور رایج آثار خود را امضاء می‌کردند. به مرور زمان نیز دیدند آثار ایشان در بخش‌های اصلی مطبوعات پاریسی چاپ می‌شود؛ مشروعیت فزاینده هنرهای تجسمی به‌عنوان یک موضوع، منجر به برخی مخالفت‌ها شد که از قرار معلوم در این باره بود که آیا نقد به‌طور صرف سرگرمی فرهنگی است (که در این صورت باید وابسته به فیتون باقی می‌ماند) یا اخباری مشروع. صرف نظر از آن، نقد هنری، در چشم‌انداز پیچیده فرهنگ فرانسوی، فضایی نیمه رسمی پیدا کرده بود.

رومانتیسیسم در برابر نئوکلاسیسیسم

زوال امپراتوری ناپلئون با آن نیروهای فراوان نظامی و دیپلماتیک خود، به‌طور قابل ملاحظه‌ای به‌این‌معنا بود که تعداد فراوانی از کارمندان دولتی که ناگهان بیکار شده بودند به دنبال درآمد باشند. بسیاری از آن‌ها به نویسندگی و برخی از آن‌ها به نقد هنری رو آوردند و در ازدیاد سبک‌ها، لحن‌ها و قالب‌ها در نقد فرانسوی در دهه ۱۸۲۰ م. سهم داشتند. گزارشات مربوط به سالن‌های آن دوره به‌عنوان‌مثال گاه شامل آرزوهای بازگو شده یا اندیشه‌های فردی پیچیده‌ای بود که توسط راویانی طرح می‌شد که سال‌ها خاموش مانده بودند و به سبکی فقط به‌ظاهر نو ظاهر شده بودند. در میان این منتقدان جدید، ماری هانری بیل[1]، کارمندی سابق وجود داشت که نام ادبی استندال[2] را برگزید و ساکن ایتالیا بود و چندین رمان موفق و چند کار نقد هنری نوشته بود. استندال در مقالات مربوط به سالن‌ها و هنر ایتالیایی، به مخالفت با چیزی پرداخت که از نظر او نئوکلاسیسیسم بی‌ربط و بی‌اعتناء بود و از دوران دیدرو بر نقاشی فرانسوی استیلا یافته بود و به بیشترین اندازه با ژاک لویی داوید[3] نقاش در پیوند بود و در عوض گفت هنر باید با عصر خود تناسب داشته باشد. استندال درباره معنای دقیق این امر همواره به‌طور واضح صحبت نکرد اما پیوسته

1. Marie-Henri Beyle
2. Stendhal
3. Jacques-Louis David

به تشویق آثاری پرداخت که به‌خاطر قدرت فردی و روانی خود بر او تأثیر می‌گذاشتند. از این نظر، استندال نمونه بارز جنبش در حال ظهور رومانتیسیسم بود و در منازعه‌ای گسترده‌تر که بر بخش اعظم نوشته‌های فرانسوی درباره هنر در دهه ۱۸۲۰ م. تأثیر گذاشت نقش برجسته‌ای ایفاء کرد.

در یک طرف، نئوکلاسیسیسم به رهبری اتین ژان دولکلوز[1] قرار داشت که شاگرد داوید بود و زندگینامه‌نویس او شد. او به‌عنوان منتقد راهبر و تأثیرگذار *ژورنال د دبا* در دهه ۱۸۲۰ م. به‌طور پیوسته از سنت‌های آکادمیک و افکار کلاسیک دفاع کرد. دولکلوز مانند بیشتر کلاسیسیست‌های دیگر به ارجحیت فرم‌های ترسیم شده که به‌طور پرشور و با دقت تکمیل می‌شدند بر فرم‌های آزادانه شکل گرفته گرایش داشت و ـ تا حد زیادی به سبب احترامی که برای فرهنگ یونانی و رومی قائل بود ـ پیکرتراشی را به‌جای نقاشی، تجلی نهایی زیبایی ناب در نظر می‌گرفت. به گفته او، هنرمند با استفاده از شگردهای مورد احترام در تمام دوره‌ها، قادر به خلق اثری می‌شد که می‌توانست مخاطب خود را به کمال رسانده و ارتقاء دهد.

در طرف دیگر این شکاف، رومانتیک [رومانتیسیست]هایی از قبیل استندال وجود داشتند که نظام سنتی را بی‌روح دانسته و از هنرمندان می‌خواستند موضوعات و سبک‌هایی را اتخاذ کنند که خوشایند ایشان بود. منتقدان رومانتیک با رد چیزی که از نظر ایشان کلاسیسیسمِ به‌طور فزاینده قالب‌گرا و نامربوط بود، به تحسین هنری پرداختند که میزان مشخصی از فردیت و کیفیتی به‌وضوح احساسی یا بیانگر داشت. [البته] به بیانی منصفانه، این دو اردوگاه همواره در مخالفت شدید نبودند ـ به‌عنوان‌مثال هم دولکلوز و هم استندال به تحسین ایتالیا و هنر ایتالیایی می‌پرداختند و هر دو بارها درباره ادبیات بحث کردند ـ اما تفاوت‌های آن‌ها موجب شکل‌گیری مناظراتی شدید در نقد هنری فرانسوی شد.

در واقع تصاویر منفرد می‌توانستند همانند نقطه جوش عمل کنند. به‌عنوان‌مثال ورود نقاشی *دانته*[2] *و ویرژیل*[3] در جهنم اثر نقاش جوان اوژن دولاکروا[4] در سالن سال ۱۸۲۲ م.

1. Étienne-Jean Delécluze
2. Dante
3. Virgil
4. Eugène Delacroix

منجر به جناح‌بندی خشونت آمیز نظرات در میان هنرمندان و نویسندگان فرانسوی شد. چنین مناقشه‌ای شاید قابل پیش‌بینی بود زیرا تابلوی دولاکروا برخی از گرامی‌ترین افکار آکادمی را هم مورد حمایت قرار داده و هم به‌چالش می‌کشید. شاید بتوان گفت کار او ریشه در روشی کلاسیک در قبال پیکر داشت (پیکرهای او برای برخی بینندگان یادآور پیکرهای میکلانژ[1] بود) و ـ مانند بسیاری از آثار مشهور آکادمیک ـ شامل موضوعی برگرفته از اثر ادبی متعارف بود. اما نقاشی دولاکروا بر رنگ و تحرک مهیجی اتکاء کرد تا لحنی احساسی ایجاد کند که با خودداری بی‌روح که به‌طور عادی با آثار آکادمیک در پیوند بود، فرق زیادی داشت. در نتیجه، دولکلوز خوشحال نشد و در *لو مونیتور اونیورسال*[2] اعتراض کرد که: «این تصویر به‌هیچ‌وجه تصویر نیست؛ به قول هنر آموزان، اثری ناشیانه است».(۷) هرچند برخی منتقدان با شیوه نوآورانه دولاکروا به‌طور بازتری برخورد کردند. آدولف تیرس[3] وکیلی که به‌عنوان یک روزنامه‌نگار نیز کار می‌کرد با موافقت، [در رابطه با] دولاکروا به یک «قدرت وحشی، آتشین اما طبیعی» و «انفجار استعداد و موج برتریِ در حال ظهور که به امیدهای ما جان دوباره می‌دهد» اشاره کرد.

چنین اختلاف نظرهای مهیجی تا دهه ۱۸۳۰ م. ادامه یافت اما رومانتیسیسم ـ و به‌همراه آن، هوای تغییر ـ دست بالا را داشت. دولاکروا در سال ۱۸۳۴ م. حمایت مردی را به‌دست آورد که شاید پرخواننده‌ترین منتقد وقت فرانسه بود: تئوفیل گوتیه.(۸) گوتیه نویسنده‌ای پرکار بود که سبکی به‌ظاهر بی‌دردسر و غیر جدی و به‌طور مکرر سبک‌بال را به‌کار می‌برد که تا حد زیادی به تعاریف فاضلانه وابسته بود و (مانند سبک دیدرو) آمیخته با حکایات و تغییر جهت‌های ناگهانی بود. او همچنین به‌خاطر لحن همواره مثبت نقد خود شناخته و گاه مسخره می‌شد: از نظر گوتیه، منتقدی که قادر به لذت بردن حداقل از برخی عناصر اثری هنری نباشد، روز خود را تلف کرده است. در حقیقت عناصری که گوتیه از آن‌ها لذت می‌برد مایل بودند عناصری به‌نسبت سنتی باشند، چنان که بر اهمیت مدل برهنه تأکید داشت و در نوشته‌های خود اغلب از واژگان متعارفی نظیر زیبا و بی‌عیب استفاده

1. Michelangelo
2. Le Moniteur universel
3. Adolphe Thiers

می‌کرد. هرچند در سال ۱۸۳۴ م. مقاله‌ای پرشور درباره دولاکروا نوشت و در آن به اصالت، رنگ و تنوع اثر نقاش استناد کرد. دولاکروا مدعی شد با این ستایش تحت تأثیر قرار نگرفت (او گفت منتقد، فاقد فلسفه‌ای راهنما بود) اما تغییر مسیر گوتیه بیانگر لحظه‌ای مهم در مشروع شدن رومانتیسیسم فرانسوی بود.

اوژن دولاکروا، *دانته و ویرژیل در جهنم*، ۱۸۲۲ م.

نقد انگلیسی: هزلیت و راسکین

در طول سلطه رومانتیسیسم بر فرانسه، در سایر بخش‌های اروپا چه اتفاقی در حال رخ دادن بود؟ به‌طور حتم منتقدان هنری فعالی وجود داشتند که در آلمان و روسیه می‌نوشتند و این ژانر در سایر نواحی نیز در حال شکل‌گیری بود. هرچند گفتن این حرف عادلانه به‌نظر می‌رسد که لندن تنها شهر اروپایی بود که با فرهنگ هنری پاریس در اوایل

قرن ۱۹ م. رقابت می‌کرد. منتقدان انگلیسی مانند همتایان خود در فرانسه، اغلب به دنبال این بودند تا خود را به‌عنوان واسطه‌هایی جا بیندازند که در مرکز روابط به‌تازگی شکل گرفته میان هنرمندان و عموم مردم قرار داشتند؛ به این صورت در نوشته‌های خود هم تلاش کردند به رشته هنری شکل دهند و هم به واکنش عمومی. مانند فرانسه، مشهورترین منتقدان در انگلستان در اوایل قرن ۱۹ م. اغلب طرفداران رومانتیسیسم بودند (اگرچه به بیانی عادلانه، مفسران انگلیسی اغلب معتقد بودند ادبیات می‌توانست حتی بیش از نقاشی بیانگر باشد). ویلیام هزلیت[1] شاید شناخته شده‌ترین منتقد انگلیسی این دوره باشد؛ او به‌عنوان مقاله‌نویس و فیلسوفی به‌شدت مورد توجه، نقاشی ماهر نیز بود و پس از سفری در سال ۱۸۰۲ م. به پاریس شروع به نوشتن نقد هنری کرد. نوشته‌های او درباره هنر از مشخصه لذت بردنی به‌طور تقریبی پرشور و عمیق از هنر برخوردار بود و این که اعتقادی فراگیر مبنی بر این داشت که هنرها و علوم می‌توانستند به انتشار دانش کمک کرده و به این صورت در بشر، گرایشی طبیعی به خیر را تقویت کنند.

با وجود خوش‌بینی کلی هزلیت، همواره در قبال مسیر نقاشی انگلیسی اشتیاق نشان نمی‌داد. ارزیابی هزلیت از اثر [جوزف مالورد ویلیام] ترنر[2]، محبوب‌ترین منظره کش[3] انگلیسی اوایل قرن ۱۹ م. در این زمینه بیانگر است. ترنر در سال ۱۷۷۵ م. متولد شد و در ۱۴ سالگی وارد آکادمی سلطنتی گردید و سال بعد یکی از آثارش در نمایشگاه سالانه آکادمی پذیرفته شد. در اواخر دهه ۱۷۹۰ م. مناظر دریایی و زمینی او به‌خاطر توجه خود به جزئیات و ابعاد خوش نما مورد تحسین گسترده قرار گرفت. اما سبک ترنر در اوایل قرن ۱۹ م. به‌طور قابل ملاحظه‌ای انتزاعی‌تر شد: فرم‌های دقیق اغلب در انبوهی از غبار یا مه ناپدید می‌شدند و جلوه‌های جوی و نور محو شونده بر بسیاری از نقاشی‌های او مسلط شد. این رویگردانی از سنت آشنای فرم‌های به دقت اجراء شده برای هزلیت مشکل آفرین شد و اکنون درباره ترنر نوشت «توانمندترین نقاش منظره کش زنده در زمان حاضر» که البته تصاویر او، دورنماهای جوی بیش از حد انتزاعی است. اما در حقیقت، تردیدهای

1. William Hazlitt
2. Joseph Mallord William Turner
3. landscapist

هزلیت در قیاس با واکنش‌های برخی منتقدان انگلیسی دیگر در آن زمان ملایم‌تر بود. به‌عنوان‌مثال سر جورج بومانت[1] گلایه کرد که [در رابطه با] ترنر «پیش‌زمینه‌ها به‌طور قابل‌مقایسه‌ای لکه لکه و صورت پیکرها [فاقد] جزئیاتی بیان شده هستند».(۹) طنزپرداز دیگری گفت که مناظر ترنر «تصاویری از هیچ و بسیار یکسان» بودند.(۱۰) در سال ۱۸۴۵ م. نقاشی‌های دریایی فرا زمینی ترنر موجب استهزاء منتقدانه شد. به‌عنوان‌مثال یک نقاشی او از شکارچیان نهنگ در دریای آزاد در سال ۱۸۴۵ م. توسط یک منتقد چنین در نظر گرفته شد که تجسم‌کننده «یکی از آن جلوه‌های منحصر به فرد است که فقط در سالاد خرچنگ دریایی و در تصاویر این هنرمند دیده می‌شود. همه یک چیز هستند، خواه این تصویر را شکارچیان نهنگ بنامد یا ونیز یا صبح یا ظهر یا شب؛ زیرا خیال کردن هر یک به جای دیگری بسیار راحت است».

چنین حملاتی حداقل برای یک خواننده مشکل آفرین شد: جان راسکین[2] جوان که در سال ۱۸۱۹ م. متولد شده و حتی در نوجوانی علاقه زیادی به نقاشی‌های ترنر داشت. راسکین در سال ۱۸۴۳ م. ـ به‌طور بی‌نام و به‌منظور پنهان کردن جوانی خود ـ کتابی تحت عنوان *نقاشان مدرن*[3] منتشر کرد که در آن به اندازه‌ای قابل ملاحظه و با جزئیات فراوان بحث کرد که نقاشی‌های ترنر در واقع بیشتر مطابق طبیعت است تا آثار از قرار معلوم طبیعت‌گرایانه آکادمیک که با آن فرق داشتند. راسکین این کار را با ارائه تجزیه و تحلیل دقیق از فرم‌های طبیعی ـ صخره‌ها، ابرها و سطح اقیانوس ـ و [نحوه] پرداختن به آن‌ها در کارهای ترنر انجام داد؛ ارنست هانس گامبریچ[4] مورخ هنر گفت، نتیجه، «بلندپروازانه‌ترین اثر نقد هنری علمی ارائه شده تا آن زمان» بود.(۱۱) هم‌زمان، راسکین نویسنده‌ای عالی بود و نثر پرداخته شده باشکوه وی اغلب به ما به‌عنوان اوج نقد توصیفی کمک می‌کند. هرچند هدف اصلی او در همه جا مشخص بود: بازگشتی به طبیعت به‌عنوان یک معیار. همان طور که در نامه‌ای در سال ۱۸۴۳ م. نوشت: «ما در سیطره تباری از منتقدان هستیم... که با

1. Sir George Beaumont
2. John Ruskin
3. Modern Painters
4. Ernst Hans Gombrich

ویژگی‌های فنی روش هر استادی آشنا هستند.... اما... خبره گالری، تحت نظام مطالعاتی فعلی، هر چیزی را هم که ممکن است بیاموزد یا بداند، [اما] یک چیز را نمی‌داند ـ و آن طبیعت است».(۱۲) کتاب راسکین به‌طور به‌نسبت گسترده‌ای مطالعه شد و به‌نظر می‌رسد شهرت ترنر را تا حدی دگرگون کرده باشد: هنگامی که ترنر در سال ۱۸۵۱ م. فوت کرد به‌طور عمده‌ای مهم‌ترین نقاش انگلیسی نام گرفت. با این حال راسکین ـ با وجود کنایه‌های مخالف خود در سال‌های واپسینِ کاری ـ هرگز تنها حامی ترنر نبود. صرف نظر از این، نه او و نه سایر متحدان ترنر نمی‌توانستند تمام افراد مردد را متقاعد کنند. در سال ۱۸۵۰ م. منتقدی آلمانی به‌طور عبوسانه‌ای نتیجه گرفت: «بنابراین نمی‌توانم در شادی بسیاری از هم‌میهنان ترنر که این تصاویر را به تصاویر دوران ابتدایی کار وی ترجیح می‌دهند شریک باشم».(۱۳) نشریات بریتانیایی محافظه‌کار از قبیل *بلک وودرز مگزین*[1] و *آرت جورنال*[2] (که در سال ۱۸۵۱ م. تیراژی نزدیک به ۲۵ هزار نسخه داشت) در کل دیدگاه‌های راسکین را رد می‌کردند و هواداری او از ترنر را بخشی از جنبشی آزار دهنده به دور از آرمان‌های کلاسیک سنتی در نظر می‌گرفتند.

راسکین دلسرد نشد و ثابت کرد منتقدی پرکار است و به طیف وسیعی از موضوعات می‌پردازد. سرانجام چهار جلد دیگر *نقاشان مدرن* را نوشت که در آن‌ها از ترنر به‌عنوان یک موضوع رویگردان شده و در عوض بر معماری و نقاشی قرون وسطی و رنسانس[3] تمرکز کرد. در اوایل دهه ۱۸۵۰ م. *سنگ‌های ونیز*[4]، رساله سه جلدی تأثیرگذاری را منتشر کرد که می‌گفت معماری باید در رابطه با اخلاق در نظر گرفته شود و «گوتیک مزین»[5] نماینده ـ تا حدی به‌خاطر جنبه‌های اشتراکی خود ـ اصیل‌ترین فرم‌های معماری تا به آن روز بود. در ادامه، این بحث به اعتقادات سیاسی لیبرالِ در حال شکل‌گیری راسکین اشاره کرد و در سال‌های بعدی با زبانی تلخ درباره هزینه‌های سرمایه‌داری آزاد[6] نوشت و اصرار

1. Blackwood’s Magazine
2. The Art-Journal
3. Renaissance
4. The Stones of Venice
5. Decorated Gothic
6. laissez-faire capitalism

کرد به سنت‌های قرون وسطایی صنایع دستی خانگی بازگشت شود. چنین اعتقاداتی او را به سوی ترویج آثار پیش‌رافائلی‌ها[1]، گروهی علاقه‌مند به سنت قرون وسطایی و هنر دستی، نیز هدایت کرد که در آن‌ها بدیلی برای صنعتی شدن و تولید انبوه می‌دید. راسکین در اواخر دهه ۱۸۵۰ م. تا حد زیادی نقد هنری را رها کرده بود و به فعالیت‌های سیاسی مستقیم تری می‌پرداخت؛ به‌عنوان‌مثال در دهه ۱۸۷۰ م. تحت عنوان فورس کلاویگرا[2] خطاب به صنعتگران بریتانیایی مجموعه‌ای از نامه‌های سرگشاده نوشت. با این حال، راسکین در کمتر از دو دهه نقش زیادی در تغییر نقد هنری انگلیسی به چیزی فراتر از نبردی ساده میان آثار نئوکلاسیسیست و رومانتیسیست و همچنین بسط ورود گسترده‌تر هنر ایفاء کرد که در گذشته توسط هزلیت طرح شده بود.

نقد قرن ۱۹ فراتر از پاریس و لندن

گزارشات نقد هنری قرن ۱۹ م. به‌طور معمول بر نویسندگان فرانسوی و انگلیسی تمرکز می‌کنند، اما در حقیقت، مدتی بود که این حوزه به‌طور قابل ملاحظه‌ای از چشم‌اندازی بین‌المللی برخوردار شده بود و منتقدان اغلب با کار نویسندگان فعال در کشورهای دیگر آشنا بودند. نقد هنری آلمانی، پس از انتشار *اندیشه‌هایی در باب تقلید از هنر یونانی در نقاشی و پیکرتراشی*[3] توسط یوهان یواخیم وینکلمن[4] در سال ۱۷۵۵ م. از اعتباری گسترده برخوردار شد و در این اثر به تجلیل از چیزی پرداخته شد که به بیان وینکلمن «سادگی نجیبانه و شکوه آرام» آثار هنری باستانی بود و در سال ۱۷۶۵ م. به فرانسوی و انگلیسی ترجمه شد. در اواخر قرن ۱۸ م. چندین نویسنده آلمانی از مضامینی ـ از قبیل خودبه‌خودی بودن و تخیل هنرمندانه ـ که در حال تبدیل شدن به عناصر حیاتی جنبش رومانتیک بودند دفاع می‌کردند. سال‌های حدود ۱۸۰۰ م. نیز شاهد شکوفایی نقد فلسفی در آلمان در نوشته‌های یوهان وولفگانگ گوته[5] و [گئورگ ویلم فریدریش] هگل[6] بود. سرانجام این که

1. Pre-Raphaelites
2. Fors Clavigera
3. Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture
4. Johann Joachim Winckelmann
5. Johann Wolfgang Goethe
6. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

مورخان هنر از قبیل گوستاو واگن[1] ـ که به ایتالیا، انگلستان و فرانسه سفر کرد و اثر مهم *گنجینه‌های هنر در بریتانیای کبیر*[2] را در دهه ۱۸۵۰ م. نوشت ـ علاقه به هنر قدیمی و معاصر را در هم آمیخت.

روسیه نیز مرکز مهمی برای فعالیت منتقدانه بود. تولیدات هنری روسی تا دهه ۱۸۵۰ م. در کل به دو جریان تقسیم می‌شد: مسکو مرکز نقاشی شمایلی[3] سنتی بود و سن پترزبورگ[4] محل آکادمی امپراتوری هنرهای تجسمی[5] بود که سبک نئوکلاسیک آرمانی‌کننده‌ای را ترویج کرده و به‌شدت از نمونه‌های فرانسوی الهام می‌گرفت. در نتیجه، این سن پترزبورگ بود که بیشتر منتقدان را به خود جذب کرد ـ شامل واگن که توصیه کرد مجموعه امپراتوری در آن جا نصب شود. هرچند هنگامی که منتقدانی از قبیل نیکلای چرنیشفسکی[6] درباره نوع جدیدی از آگاهی مدرنیستی بحث کرده و دانشجویان شروع به مقابله با انتظارات سنتی آکادمی نمودند، در دهه ۱۸۵۰ م. مدل آکادمیک، مانند فرانسه با چالش‌های مهمی روبرو شد (همان اندازه که شامفلوری[7] نقاشی‌های واقع‌گرایان فرانسوی را در پاریس ترویج می‌کرد) ولادیمیر استاسوف[8] از

پرتره جان راسکین، آتلیه الیوت اند فرای، لندن، ۱۸۷۰ م.

1. Gustav Waagen
2. The Treasures of Art in Great Britain
3. icon
4. St. Petersburg
5. Imperial Academy of Fine Arts
6. Nikolai Chernyshevsky
7. Champfleury
8. Vladimir Stasov

گروهی شناخته شده به نام دوره‌گردها[1] دفاع کرد که آثاری خلق می‌کردند که فلسفه اجتماعی و سیاسی لیبرال بر آن‌ها حاکم بود.

حتی ایالات متحده در دهه ۱۸۶۰ م. توانست فرهنگی منتقدانه را گسترش دهد. شماری فزاینده از جراید و مجلات که از روشنفکری و علاقه‌ای عمومی به مکتب هادسون ریور[2] بهره می‌بردند به مقالات منظم درباره هنر، فضایی را اختصاص دادند. چندین نمونه از اینان از قبیل *کراین*[3] و *نیو پث*[4] افکار انگلیسی (و به‌طور خاص مواضع جان راسکین) را به دقت منعکس می‌کردند اما سایر منتقدان، در حوزه فکری هنری که به‌طور خاص آمریکایی باشد کاوش می‌کردند. علاوه بر این طیفی از روزنامه‌های نیویورکی از قبیل *هرالد*[5]، *پست*[6] و *تریبون*[7] بررسی‌های منظمی منتشر می‌کردند که به آرامی و به‌طور فزاینده، لحن و سطح تجزیه و تحلیل بی‌باک‌تر و پیچیده تری گرفت. منتقدان هنری آمریکایی بیشتر مایل بودند معیارهای آکادمیک موجود را بپذیرند اما هنگامی که هنرمندان به‌طور مکررتری از اقیانوس اطلس عبور کردند حتی بیننده به‌نسبت محافظه‌کار آمریکایی نیز از مناظرات درگرفته در صفحات مجلات فرانسوی و انگلیسی آگاه شد.

در آن زمان پاریس و لندن ممکن است مهم‌ترین مراکز نقد هنری قرن ۱۹ م. بوده باشند اما فقط بخشی از حوزه فرهنگی بسیار وسیع تری را تشکیل می‌دادند.

ابداع مدرنیسم فرانسوی

در این میان،چشم‌انداز نقد در فرانسه به طرق دیگری در حال تغییر بود. علاقه عمومی به هنرهای تجسمی هرگز بیش از این نبود و ظهور انبوهی از مخاطبان شهریِ برخوردار از فهم هنری، با نمایشگاه‌هایی که به‌طور فزاینده‌ای تکرار شده و بلندپروازانه بودند منعکس شد. به‌عنوان‌مثال سالن هرچه بیشتر رشد کرد؛ در حالی که سالن سال ۱۸۰۶ م. شامل ۷۰۷

1. Wanderers
2. Hudson River School,
3. The Crayon
4. New Path
5. Herald
6. Post
7. Tribune

تابلو بود، در سال ۱۸۴۸ م. محتوی فضا برای تعداد حیرت‌انگیز ۵۱۸۰ نقاشی بود که توسط ۱۶۶۴ هنرمند خلق شده بود. در ادامه صدها منتقد در طیفی چشمگیر از نشریات درباره سالن بحث کردند: خوانندگان فرانسوی در فاصله سال‌های ۱۸۵۱ ـ ۱۸۴۸ م. از ۱۱۰۰ روزنامه و مجله بهره‌مند شدند که بسیاری از آن‌ها مطالب منظم یا گاه و بیگاه درباره هنر منتشر می‌کردند. راهنمای موزه‌ها و تک‌نگاره‌ها[1] نیز با آهنگی مهیج منتشر شدند و به این صورت منصفانه است که مانند جورج هرد همیلتون[2]، مورخ هنر، پنداشته شود که «در هیچ کشور دیگری علایق عمومی این‌قدر گسترده و یا نقد به این اندازه وسیع و پر سر و صدا نبود».

اما در حالی که فرانسوی‌ها مشتاق تفسیر در باب هنرها بودند همواره بر این باور نبودند که نیاز ایشان توسط نویسندگان جاافتاده به‌طور کامل تأمین می‌شود. در واقع گوتیه به‌عنوان منتقدی پرخواننده باقی ماند و همچنان حداقل در هنگام نیاز، بر افکار عمومی تأثیر می‌گذاشت: مقاله‌ای درباره [فرانسیسکو د] گویا[3] در سال ۱۸۴۲ م. باعث افزایش علاقه به این نقاش شد. با این حال سرعت تند نوشتن [گوتیه] اغلب موجب لحنی تکراری و قابل پیش‌بینی شد و تأکید مستمر وی بر هنر گذشته اغلب منجر به نادیده گرفته شدن تحولات جدید شد. مشابه آن، اگرچه دولکلوز تا سال ۱۸۶۳ م. به نوشتن نقد ادامه داد [اما] حمایت محافظه‌کارانه او از افکار قرن ۱۹ م. اکنون برای بسیاری از خوانندگان بی‌ربط به‌نظر می‌رسید. به‌طور خلاصه، در دهه ۱۸۴۰ م. فضایی برای منظری جدید در رابطه با موضوع هنر معاصر ایجاد شد که ممکن بود از گفتمانِ از نفس افتاده و مخالف کلاسیسیسم آکادمیک و رومانتیسیسم پیشی بگیرد.

ورود شارل بودلر[4]، برجسته‌ترین منتقد فرانسوی در میان چندین منتقد که کار خود را در دهه ۱۸۴۰ م. آغاز کرده بودند، موجب توجهی قابل ملاحظه به آثار جدید می‌شود. او در سال ۱۸۲۱ م. متولد شد و به بهترین شکل برای شعر خود شناخته می‌شد اما درباره هنر

1. monographs
2. George Heard Hamilton
3. Francisco de Goya
4. Charles Baudelaire

نیز بسیار می‌نوشت و کار خود را با بررسی سالن سال ۱۸۴۵ م. آغاز کرد. بودلر که نویسنده‌ای خود رأی بود مدعی شد که «نقد باید غیر منصفانه، برانگیخته و سیاسی باشد ـ یعنی ناشی از نقطه نظری خاص باشد اما نقطه نظری که بیشترین آفاق ممکن را نیز بگشاید». آثار او اغلب به‌شیوه‌ای بسیار سرزنده تجسم چنین هدفی بود؛ نقد او بر واکنش‌های خودش به اثر تأکید می‌کرد و از اظهارات مجادله برانگیز یا صریح اجتناب نمی‌کرد. در کل بودلر ـ مانند استندال ـ در رابطه با آثار نئوکلاسیک بردباری اندکی داشت و آن‌ها را اغلب ملال‌آور یا بی‌روح می‌دید اما حامی خستگی ناپذیر دولاکروا بود که نقاشی‌های او را در قالب یک سلسله مقاله مورد بررسی قرار داد (و شعری سرود که به تجلیل از چند نقاش محبوب خود می‌پرداخت).

اما هم‌زمان، بودلر احساس کرد رومانتیسیسم تا حد زیادی دوره خود را سپری کرده بود. بنابراین از زمان [نگارش اثر] *سالن* خود در سال ۱۸۴۶ م. به بعد خواستار این شد که نقاشان برای چیزی بلندپروازانه‌تر از قرارگیری در نزاع چند دهه‌ای میان نقاشی کلاسیک و رومانتیک تلاش کنند. او پذیرفت «که از دست رفتن سنت بزرگ و تثبیت نشدن سنت جدید صحت دارد». اما سپس در قالب سلسله مقاله‌ای منتشر شده در *لو فیگارو*[1] (و سرانجام [در کتابی] به نام *نقاش زندگی مدرن*[2] که در سال ۱۸۶۳ م. منتشر شد) تلاش کرد شکلی را ترسیم کند که فکر می‌کرد نقاشی مدرن باید بگیرد. او نوشت: «نقاش، نقاش واقعی کسی خواهد بود که بتواند جنبه حماسی زندگی معاصر را استخراج کند و ما را با رنگ یا طراحی، قادر به دیدن و درک این کند که با کراوات و پوتین‌های واکس‌خورده خود چقدر عالی و شاعرانه هستیم». به عبارت دیگر او به دنبال نوعی از نقاشی بود که ویژگی‌های در حال ظهور زندگی شهری مدرن را می‌ستود.

ارزش اشاره را دارد که نقد بودلر تا حد زیادی برگرفته از کار منتقدان هنری قدیمی‌تر بود. *سالن* دیدرو متعالق به سال ۱۷۵۹ م. پس از مدت‌ها در سال ۱۸۴۴ م. تجدید چاپ شد و بسیاری از محققان بر این باورند که بودلر به‌زودی آن را خواند؛ به‌نظر می‌رسد لحن

1. Le Figaro
2. The Painter of Modern Life

محاوره‌ای اولین بررسی او درباره سالن، برگرفته از اثر دیدرو باشد. به‌نظر می‌رسد تصور بودلر درباره هنر مدرنی که زمان خود را بازتاب می‌دهد به‌طور مشابهی تا حدی وابسته به استندال باشد که در نوشته‌های خود افکار پیشرفته قابل مقایسه‌ای داشت. بودلر با [آدولف] تیرس نیز آشنا بود که *سالن* او در سال ۱۸۴۶ م. ارزیابی استندال از دولاکروا را به‌طور طولانی نقل می‌کند. علاوه بر این احترام بودلر به گوتیه در مقاله‌ای در سال ۱۸۵۹ م. درباره این منتقد قدیمی‌تر بیان شد و تقدیم کتاب *گل‌های شر*[1]، گزیده اشعار بودلر، به‌نظر می‌رسد برای تجلیل از گوتیه بوده باشد.

اما در حالی که نقد هنری بودلر از موارد قبلی بهره می‌برد، مبتکرانه نیز بود و این امر به توضیح تأثیر چشمگیر وی کمک می‌کند. اول این که شیوه نوشتن بودلر که با آن به دنبال تبیین جلوه‌های آثار هنری به‌جای توصیف صرف آن‌ها بود طرفداران زیادی برای او ساخت و نقد توصیفی که توسط گوتیه به محبوبیت رسیده بود را در کل تغییر داد. علاوه بر این، اصرار او بر این که هنر باید زندگی شهری معاصر را منعکس و از آن تجلیل کند و ادعای او مبنی بر این که هنرمندان معاصر باید پذیرای تغییر و روح مدرنیته باشند، هر دو به کلیشه‌هایی مجازی در صد سال بعدی تبدیل شد. بعدها طیفی از هنرمندان شامل امپرسیونیست‌ها[2] و فراواقع‌گرایان[3] در علاقه به شهر با او اشتراک پیدا کردند و مسأله نقاش زندگی مدرن را می‌توان به‌عنوان پیش‌گویی مجازی کاوش‌های بعدی امپرسیونیستی در مضامینی از قبیل جمعیت، شیک پوشی و روسپیگری تعبیر کرد. به‌طور خلاصه، توجه بودلر به هدف بزرگ‌تر نقاشی و تأکید او بر پرداخت مستقیم به چیزهای پیرامونی نزدیک فرد، به او اجازه داد تا به تجلیل از برخی از مبتکرانه‌ترین نقاشی‌های کشیده شده در پاریس بپردازد. اگرچه نظر به گذشته، تا حد زیادی به‌خاطر نادیده گرفتن دستاوردهای ادوارد مانه[4] هم عصر خود، گاه مورد انتقاد قرار می‌گرفت (او در عوض، کنستانتین گی[5] که اکنون هنرمندی به‌نسبت کوچک در نظر گرفته می‌شود را به‌عنوان نقاش آرمانی زندگی مدرن

1. Les fleurs du mal (The Flowers of Evil)
2. Impressionists
3. Surrealists
4. Édouard Manet
5. Constantin Guys