بسم الله الرحمن الرحيم

٢٢١٦٨٤

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشگاه هنر

دانشکده:

پردیس آموزشی باغ ملی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته:

پژوهش هنر

موضوع:

بعد سوم (بررسی خاستگاه های بعد سوم در نقاشی ایران)

استاد راهنما:

جناب آقای دکتر سید حسن سلطانی

۱۳۸۸/۵/۱۷

مرکز اطلاعات مدارک علمی ایران

نگارش و تحقیق :

سپیده نور محمد منش

بهمن – ۱۳۸۶

۱۲۱۶۸۳

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشگاه هنر

دانشکده:

پردیس آموزشی باغ ملی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته:

پژوهش هنر

موضوع:

بعد سوم (بررسی خاستگاه بعد سوم در نقاشی ایران)

استاد راهنما:

جناب آقای دکتر حسن سلطانی

نگارش و تحقیق:

سپیده نور محمد منش

بهمن – ۱۳۸۶

ورود به دبیرخانه دانشگاه هنر
شماره ۱۲,۲۳۶
تاریخ ۱۳۸۶/۱۲/۰۵

با تشکر :

از استاد گرامی جناب آقای دکتر حسن سلطانی

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
چکیده	۱
مقدمه	۳
مروری بر پرسپکتیو	۱۱
فردیت	۵۷
تصویر به مثابه امر بینابینی	۷۹
رابطه کلمه و تصویر	۹۷
تصاویر	۱۱۲
منابع فارسی	۱۳۵
منابع لاتین	۱۳۶
Abstract	۱۳۷

چکیده

نگاره‌های ایرانی که در لابه‌لای نسخ خطی پنهان شده‌اند دارای ویژگی‌های زیبایی شناسانه منحصر به فردی هستند که متفاوت و گاهی در تضاد با ویژگی‌های زیبایی شناسانه نقاشی‌های رنسانس است. همچنین فضای تصویر آنها تفاوت قابل ملاحظه‌ای با فضای حاصل از ادراک طبیعی دارد. یکی از مهم‌ترین ویژگی نگارگری ایرانی عدم استفاده از اصول پرسپکتیو چه به صورت خطی و چه به صورت جوی است که نتیجه آن سطوح تخت و عدم القاء فضای سه بعدی و ناظری همه جا حاضر است.

در ابتدا گمان بر این بود که با استفاده از قواعد پرسپکتیو می‌توان روی سطحی صاف توهم امتداد فضا را ایجاد کرد همان گونه که به صورت طبیعی درک می‌شود اما اروین پانفسکی پرسپکتیو خطی را محصول فرهنگی خاص دانست. بنابراین دوران‌های مختلف می‌توانند سیستم‌های پرسپکتیوی متفاوتی داشته باشند. ظهور پرسپکتیو در دوران رنسانس حاصل تحول همه جانبه بود که در حوزه نقاشی به صورت پرسپکتیو متجلی شد اما در نگارگری ایران شرایط ظهور این پدیده مهیا نبود. برخی از عواملی که به غیاب این پدیده انجامید عبارتند از:

۱- ظهور پرسپکتیو در غرب پیوستگی عمیقی با فردگرایی و انسان‌گرایی داشت که در اینجا هر دو غایب بودند.

۲- نقاشی ایرانی به خاطر منع مذهبی یک امر بینابینی است و تنها مجوز حضور آن حفظ فاصله‌اش با جهان طبیعی است.

۳- آخرین دلیل مربوط به رابطه متقابل کلمه، تصویر است که اولی ارزشمند و دومی طرد شده است از این رو تصویر در تلاش برای کسب شأن کلام است و از طرف دیگر متن که

در نسخ خطی یک امر پیشین است محدودیت‌های خاصی بـه تـصویر اعمـال مـی‌کنـد. در نهایت به آنجا می‌انجامد که ویژگی‌های این دو حوزه عوض می‌شوند.

مقدمه

پس از ورود اسلام تمایلات و ویژگی‌های خاصی در آثار هنری و تمام جنبه‌های زندگی به وجود می‌آید که بسیاری از این ویژگی‌ها تاکنون باقی مانده است. یکی از ویژگی‌ها حذف حجم، عمق و مادیت اشیاء تا حد امکان است. این مسئله در نقاشی معماری و بسیاری از عرصه های دیگر دیده می‌شود. در نتیجه همه چیز به سطح تبدیل می‌شود. حتی امروز نیز اگر با دقت به اطراف خود نگاه کنیم متوجه بازمانده‌هایی از این طرز تلقی می‌شویم. این مسطح و دو بعدی بودن هنوز در بسیاری از جنبه‌های زندگی ما به چشم می‌خورد. از این مختصر به خوبی پیداست که حتی بزرگ‌ترین و جزئی‌ترین عناصر در زندگی اجتماعی تحت تأثیر ایدئولوژی حاکم هستند. و این ویژگی‌ها تنها مختص به معماری یا نگارگری نمی‌باشد. بنابراین آثار هنری را نمی‌توان جدا از سایر شرایط فرهنگی اجتماعی، سیاسی، مذهبی و اقتصادی بررسی کرد. به عبارتی تا اندازه‌ای حق با طرفداران رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر است که اعتقاد دارند اثر هنری همچون آیینه‌ای جامعه عصر خویش را منعکس می‌کند، هر چند این احتمال نیز وجود دارد که آیینه مورد نظر کاملاً تخت نباشد، اما نتیجه نهایی این است که اثر هنری را نمی‌توان جدا از جامعه آن بررسی کرد. به عبارتی اثر هنری در خلأ خلق نمی‌شود و بنابراین دلایلی که منجر به مسطح شدن نگارگری ایرانی می‌شود متفاوت از دلایلی است که نقاشی‌های مسطح دوران مدرن را به وجود می‌آورند. هر چند در اثر نهایی شباهتی وجود داشته باشد. با توجه به شرایط اجتماعی و ایدئولوژی حاکم ویژگی رئالیستی در نگارگری ایرانی ممکن نشد. اما به تدریج و با استفاده از روش آزمون و خطا ویژگی‌های رئالیستی در نقاشی ایرانی به وجود آمد و آخرین و مهم‌ترین مرحله در این تغییر زمانی بود که کمال الملک در فرانسه و ایتالیا مبهوت آثار کلاسیک و

نقاشی‌های رمبراند و رافائل شد. هر چند او در زمانی به اروپا رفت که آثار پست امپرسیونیست ها هم وجود داشت اما به قول میشل فوکو مدرنیته بیش از آن که زمانمند باشد مکانمند است. کمال الملک به یکباره با سنتی مواجه شد که جای خالی آن در سنت نگارگری ما خالی بود و این همان امر سرکوب شده‌ای بود که اکنون زمان تجربه آن فرا رسیده بود. امکان انتخاب دیگری برای کمال الملک وجود نداشت.

ویژگی‌های رئالیستی در آثار هنری پیش از میلاد در دوران یونان و روم وجود داشت که هنرمندان رنسانس در تلاش برای رقابت با آن آثار بودند. نقاشان امپرسیونیست و پست امپرسیونیست تجربه قرن‌ها نقاشی و استفاده از قواعد پرسپکتیو را پشت سر خود داشتند و اینگونه بود که تحولی اینچنین در این آثار به وجود آمد. این تغییرات همچنان ادامه داشت تا به ظهور اکسپرسیونیست‌های انتزاعی انجامید. هر چند این جریان تنها جریان آن دوران نبود اما کسانی مثل گرینبرگ می‌خواستند این طور وانمود کنند،که تنها جریان ممکن است. به قول آرتور دانتو کسانی مثل جکسون پالاک نقاشانی بودند که فقط به خاطر تبلیغات کسانی مثل گرینبرگ یکشبه نقاش شدند که مسائل سیاسی و حتی جنگ سرد نیز در این اتفاق سهیم بود در حالی که در همان دوران جریان‌های دیگری از جمله رئالیسم نیز وجود داشت. توجه به این نکته نیز ضروریست که هر دوران رئالیسم خاص خود را می‌تواند داشته باشد و رئالیسم محدود به یک زمان نیست که یک بار برای همیشه تمام شود.

به هر حال کاری که کمال الملک در آن روزگار انجام داد عملی تحسین برانگیز بود و باید توجه داشت که جو حاکم بر نقاشی آن روز و حتی سلایق دربار نیز او را به این سمت هدایت کرد و توقع افرادی که می‌پندارند او باید آخرین تحولات هنری را با خود به ایران می‌آورد کاملاً نابجاست. پیش فرض چنین توقعاتی این است که هنرمند اثر هنری را در خلأ خلق می‌کند نه در زمان و مکانی خاص.

حتی اگر خیلی هم به عقب برنگردیم تا مسئله ملموس‌تر باشد. می‌توان با طرح پرسشی این مسئله را بست. آیا امکان درک جعبه‌های بریلوی اندی وار هول به عنوان اثـر هنـری بـرای امپرسیونیست‌ها وجود داشت؟ (با توجه به این که فاصله زمانی زیادی هم با هم ندارند).

ویژگی‌هایی که به تدریج در آثار دوران صفویه ظاهر می‌شود در نتیجه مواجهـه دو سنت متفاوت است. در ابتدا این ویژگی‌ها و نشانه‌های متفاوت و گاهی متـضاد هـر دو در اثر وجود دارند. مثلاً بخشی از تصویر طبق قواعد پرسپکتیو اسـت و بخـشی نیـست. البتـه توجه به کوتاه‌نمایی و القاء حجم به زمانی پیش‌تر برمی‌گردد هر چند به صورت مقطعـی و در آثار به صورت موارد جزئی است. این گرایشات بیش‌تر در تک نگاره‌هـا قابـل پیگیـری است تا نقاشی کتاب. در جایی که نقاش الزامات و محدودیت‌های خود را کنار می‌گذارد و به تجربیات شخصی می‌پردازد. اما این تجربیات بیش‌تـر امـری مخفـی اسـت و بـه خـاطر پنهانی بودن آن امکان ایجاد یک جریان را منتفی می‌سازد. اکثر آثار به خاطر تأییـد حامیـان است که بجا مانده‌اند و ایجاد یک جریان کرده‌اند در حالی که تجربیـات تـازه و نـو ظهـور احتمالاً از تأیید حامیان برخوردار نمی‌شدند. البته باید مشخصه بینابینی نقاشی را نیز به ایـن شرایط افزود. ورود آثار اروپایی منحصراً مربوط به دوران صفویه و مکتب اصـفهان نیـست بلکه در دوران تیموری نیز نقاشان ایرانی با آثار اروپایی آشنایی داشتند. اما در دوران صفویه مسئله مهم این بود که اینگونه آثار و شیوه فرنگی سازی از حمایت شاه برخوردار می‌شـود و اینگونه است که تشکیل یک جریان مـی‌دهـد. بنـابراین مـسئله ایـن نیـست کـه نقاشـان می‌توانستند از قواعد ژرف‌نمایی و پرسپکتیو استفاده کنند، بلکه آنها،با توجه به محـدودیت دربار اگر می خواستند هم نمی توانستند. جریـانی تحـت عنـوان فرنگـی سـازی در دوران صفویه زمانی بوجود می‌آید که آثار اروپایی از حمایت شاه برخوردار می‌شوند. وگرنه پیش

از این دوران اگر اثری دارای چنین ویژگی‌هایی بود امکان مطرح شدن آن وجود نداشت و به خاطر عدم حمایت معمولاً از بین می‌رفت.

به طور کلی از زمانی که نقاشان تصمیم به بکارگیری ژرف‌نمایی و استفاده از قواعد پرسپکتیو در آثار خود می‌گیرند تا لحظه‌ای که قواعد آن را به درستی استفاده می‌کنند مدت زمان زیادی طول می‌کشد. مثلاً در ابتدا استفاده از پرسپکتیو فقط در بخشی از صحنه وجود داشته و غالباً قواعد پرسپکتیو حتی در این بخش نیز به درستی استفاده نمی‌شد مثلاً در مورد ایوان یا اتاقکی که در معماری مکتب هرات در آثار نقاشی وجود دارد نه تناسبی بین اندازه نسبی اضلاع آن وجود دارد و نه نحوه قرار گرفتن آن روی بدنه ساختمان. معمولاً بخشی جدا از ساختمان به نظر می‌رسد که از زاویه جداگانه‌ای دیده شده است اما به تدریج این مسئله حل می‌شود .

به طور کلی سه عامل عمده به شکل گیری ویژگی‌های زیبایی شناسی نگارگری ایرانی انجامید که یکی از مهمترین ویژگی‌های آن عدم استفاده از قواعد پرسپکتیو است این سه عامل که وابستگی زیادی با هم دارند عبارتند از:

۱. ویژگی بینابینی تصویر
۲. عدم حضور فرد و سنت کارگاهی
۳. رابطه متن و تصویر

ویژگی بینابینی تصویر به این معناست که تصویر همیشه مقید به ایجاد فاصله‌ای مشخص با جهان واقعی است و این جهان واقعی جهانی است که ادراک به طور طبیعی آن را درک می‌کند و تنها شرط توجیه تصویر نیز همین فاصله است. لزوم رعایت این فاصله به خاطر منع تصاویر فیگوراتیو است که در اسلام وجود داشته هر چند این منع و طرد تصویر صریحاً در خود قرآن وجود ندارد و در احادیث دیده می‌شود. منع تصویر در بسیاری از

مذاهب وجود دارد اما ضرورت اجرای آن متفاوت است. یکی از تفاوت‌های عمده در مسیحیت و اسلام این اعتقاد در مسیحیت است که مسیح از گوشتمند شدن کلمه بوجود می‌آید به عبارتی ویژگی مادی پیدا می‌کند و از اینجاست که ویژگی مادی اهمیت پیدا می‌کند. اما در اسلام تلاش بر زدودن تمام ویژگی‌های مادی است این ویژگی نه تنها در تصویر بلکه در معماری نیز تجلی پیدا می‌کند و تا حد ممکن از القاء حجم و عمق پرهیز می‌شود و اینگونه نگارگری به مثابه پلی ارتباطی بین طبیعت طرد شده یعنی دنیای طبیعی و دنیای روحانی عمل می‌کند. در حالی که در آیین مسیحیت تجسم خدا و مسیح اهمیت ویژه‌ای داشت و این گونه بود که در قرون وسطی اکثر نقاشی‌هامربوط به زندگی مسیح بود و تصویرگری نه تنها مجاز بلکه مفید نیز تلقی می‌شد. هر چند مسیحیان هم در این موضوع توافق نظر نداشتند و درگیری بین روم شرقی و روم غربی و جنبش شمایل شکنی حاکی از این مسئله است.

به طور کلی فضای تصویری در نگارگری ایرانی مشخصه خاصی پیدا می‌کند مثل عدم استفاده از پرسپکتیو القاء حجم و عمق، عدم استفاده از سایه، سایه روشن، ویژگی‌های فردی و زاویه ثابت نور که در جهت فاصله گرفتن با جهان طبیعی است. در این جا به قول توماس ویتکین «Subjective value`s» است که غالب می‌شود و اجزاء موجود در اثر با توجه به زاویه دید مخاطب و جایگاه آنها در فضای اثر تعریف نمی‌شوند. اینگونه است که رنگهای خاص در کنار هم استفاده می‌شوند بدون اینکه یکدیگر را متأثر سازند یا اینکه یک تنالیته کلی بوجود آید. این رنگ‌ها بدون تأثیر پذیری در مجاورت هم قرار می‌گیرند. اما همه این ویژگی‌های ذکر شده مربوط به آثاری است که بدست ما رسیده است. احتمال این وجود دارد این آثار که مضامین خاص و مکرری دارند تنها آثار اجرا شده این دوران‌ها نباشد. اما تنها آثاری هستند که از حمایت درباریان برخوردار شده‌اند که ضامن بقاء آن‌ها

بوده و مربوط به لایه‌های رویین دوران بوده اند در حالی که در لایه‌های زیرین آثار دیگری وجود داشته‌اند مثل تک نگاره‌هایی که نسبت به نقاشی‌های کتاب ویژگی رئالیستی می‌یابند یا داستان مسعود که کوشکی از کاخ خود در هرات را با تصاویر اروتیک تصویر می‌کند و پس از آگاهی محمود غزنوی روی آنها را گچ می‌کند و پرده می‌کشد. بنابراین برای اینکه چشم غریبه‌ای به اینگونه آثار نیفتد در اولین فرصت نابود می‌شدند و امکان تداوم این جریان را میسر نمی ساختند.

یکی دیگر از دلایلی که شکل دهنده ویژگی‌های نگارگری است رابطه‌ی است که به تدریج بین متن و تصویر ایجاد می‌شود. کلمه و تصویر یا متن و تصویر یکی از تقابل‌های دوگانه هستند. در بسیاری از مذاهب کلمه ارزشمند است در حالی که تصویر طرد می‌شود یا حداقل کلام ارزش بیشتری از تصویر دارد. اینگونه است که در نگارگری تصویر در خدمت کلام مکتوب در می‌آید و لابه‌لای صفحات کتاب پنهان می‌شود و در این هنگام است که متن بر او مسلط می‌شود و محدودیت‌هایی را بر تصویر اعمال می‌کند مثل محدوده تصویر که توسط متن تعیین می‌شود. در اینجا عنصر اصلی متن است و تصویر عنصری فرعی و حاشیه ای به حساب می‌آید. در ابتدا اجزاء تصویر فشرده به نظر می‌رسیدند به این دلیل که نگارگر نمی‌توانست موضوع تصویر خود را با اندازه محدود اختصاص داده شده سازگار کند. حتی اگر تصویر بزرگ‌تر می‌شد کادر آنرا قطع می‌کرد و تصویر کوب می‌خورد اما بالاخره تصویر کادر را شکافت و وارد محدوده متن شد. اما این نیز یک پیروزی ظاهری بود. علاوه بر این در بسیاری از نگاره‌ها با این مسئله مواجه می‌شویم که نقاشی ویژگی‌های کلامی می‌یابد و به عکس خط ویژگی‌های بصری پیدا می‌کند یا حتی عامل هدایت چشم می‌شود.

بالاخره مورد نهایی که باعث می‌شود تجربیات جدید و متنوع محدود شوند عدم استقلال نگارگر است استقلال او در حدی نیست که حتی اثر را امضا کند. او کاملاً تحت اختیار حامی خود است و از این گذشته سنت کارگاهی دست و پای او را بسته است در حالی که در غرب ظهور پدیده‌ای به نام پرسپکتیو در متن تحولی تحت عنوان رنسانس اتفاق افتاد که لازمه آن محوریت انسان و استقلال اوست. این فرد به دو صورت در نگارگری مطرح می‌شود یکی فرد نقاش و دیگری فرد تصویر شده. یکی از عواملی که فردیت نقاش را از او می‌گیرد سلیقه حامی است. نقاشان در آن روزگار کاملاً وابسته به دربار بودند و مخاطب نقاشی مخاطبی خاص و نگارگری کاملاً در انحصار دربار بود.

از این گذشته سنت کار گروهی نیز نگارگر را کاملاً مقید و محدود می‌کرد. افراد متعددی در تولید یک نسخه مصور شرکت داشتند و این کار گروهی حتی در مورد نقاشی یک صفحه یا حتی در مرحله طراحی نیز وجود داشت. این ویژگی باعث می‌شود که نقاش نتواند تجربیات جدیدی را اجرا کند چون نیازمند سازگاری و تغییراتی در کل گروهی است که با او همکاری می‌کنند.

افراد درون اثر نیز معمولاً ویژگی‌های فردی یا نشانه‌هایی در چهره که بیانگر حالت عاطفی آن‌ها باشد ندارند. البته شاهنامه دموت استثناست که از لحاظ بیان حالات عاطفی بسیار غنی است. اما پس از آن چهره‌ها بیشتر به صورت نمادین تصویر می‌شوند. حتی تفاوت در چهره زن و مرد وجود ندارد بلکه از طریق الحاقاتی مثل ریش و سبیل یا آرایش سر یا لباس تمیز داده می‌شوند. بعدها نیز که تغییری در این مسئله پیدا می‌شود ویژگی‌های نمادین تبدیل به ویژگی‌های فردی قراردادی می‌شوند. به تدریج در دوران تیموریان و به خصوص در آثار بهزاد ویژگی‌های فردی در تک نگاره ها و حتی نقاشی‌های کتاب ظاهر

می‌شوند. ظهور و گسترش تک نگارها یکی از عوامل عمده در توجه به ویژگی‌های فـردی در نگارگری است.

مروری بر پرسپکتیو

عموماً منظور از پرسپکتیو روش‌هایی است که نقاش برای بازنمایی فضا روی سطوح صاف استفاده می‌کند. ابزار پرسپکتیو استفاده از درجات رنگی، درخشندگی یا بافت برای وانمود کردن تحریفات بصری است که در ادراک ابژه‌ها در یک فاصله خاص اتفاق می‌افتد. این ابزار همان پرسپکتیو اتمسفری است. اما آنچه برای فلاسفه جذاب است فرآیندهای هندسی است که نقاشان برای طراحی خطوط، سطوح و بدنه‌های جامد روی سطوح صاف استفاده می‌کنند. یکی از این سیستم‌ها پرسپکتیو خطی، مرکزی یا تک نقطه‌ای است که از رنسانس به بعد در نقاشی غرب مسلط بوده است. پرسپکتیو خطی تقلیل اندازه ظاهری ابژه‌ها را زمانیکه فاصله‌شان از یک نظاره‌گر ثابت افزایش می‌یابد اندازه‌گیری می‌کند. ابتدا این روش توسط هنرمندان ایتالیایی سده پانزدهم مطرح شد و به کار رفت. قوانین ریاضیات پرسپکتیو در قرن هفدهم توسط Gerard Desargue`s مطرح شد. پرسپکتیو خطی معمول که بوسیله نقاشان استفاده می‌شود محدودیت های خاصی دارد مثلاً فقط برای بازنمایی حوزه بار یکی از دید که از مرکز کمتر از ۳۷° باشد درست است. اما حتی پرسپکتیو درست نتایج ادراک واقعی را باز تولید نمی کند. پرسپکتیو تأثیرات دوربین دو چشمی را در نظر نمی‌گیرد. یعنی همان تحریف و عدم وضوحی که در حاشیه‌های حوزه بصری بدلیل حرکت چشم‌ها و سر اتفاق می افتد. فقط تحت شرایط بسیار خاصی است که نظاره‌گر پرسپکتیو واقعاً اغوا می‌شود. و از آنجاییکه هدف اصلی نقاشی رنگ و روغنی غرب بیش از آنکه خلق فضای واقعی باشد بازنمایی فضای خیالی است درستی پروژه پرسپکتیوی همیشه هدف اصلی نیست حتی برای نقاشان غربی و پسا رنسانسی. در حقیقت روش‌های نادرست و ناقص اغلب برای تولید تأثیرات بصری مطلوب یا برای نمایش واضح تر اطلاعات

فضایی استفاده می‌شود. مثلاً در طراحی‌های معماری پرسپکتیو ایزومتریک یا non-convergent استفاده می‌شود.

نخستین گزارش مکتوب در خصوص پرسپکتیو در رساله De Pictura لئون باتیستا آلبرتی معمار فلورانسی در سال ۱۴۳۵ است. آلبرتی نقاشی را به عنوان تلاقی یک هرم بصری در یک فاصله مفروض با مرکز و موقعیت نور ثابت تعریف کرد که روی یک سطح خاص با استفاده از خطوط و رنگها نشان داده می‌شود. این مفهوم از نقاشی به مثابه نسخه برداری از یک سطح تصویری تخیلی که بین ناظر و صحنه دیده شده معلق است کاملاً انقلابی بود و حاکی از پیوند بین هنر و علم بود به خصوص پیوند علم بصری قرون وسطی و هندسه اقلیدوسی. آلبرتی پس از آن شرح داد که چگونه یک سطح کاشی شده را روی سطح صاف طراحی کنیم آنگونه که انگار خطوط در فاصله و با سرعتی ثابت به هم می‌رسند این سطح به مثابه شبکه‌ای برای اندازه‌گیری نسبت فیگورهای انسانی عمل می‌کرد که می‌توانستند در اندازه‌ها و ارتباطات فضایی درستشان نسبت به یکدیگر جایگذاری شوند. نقاشان ایتالیایی بیش از یک قرن با دقت قابل ملاحظه ای فیگورها را روی سطوح چهارخانه قرار می‌دادند. اما به نظر می رسید که از روش سعی و خطا و حقه‌های کارگاهی استفاده می‌کردند تا از روندی که از لحاظ نظری درست باشد. آلبرتی نخستین کسی بود که سطح تصویر را با پنجره‌ای مقایسه کرد که از تقاطع دسته‌ای اشعه که از جهان ساطع شده با چشم یک ناظر ثابت حاصل شده است.

او توضیح دارد که چگونه شبکه‌ای از زمین کاشی شده را در سطح تصویر به صورت کوتاهنمایی شده نشان دهیم: این شبکه بوسیله دو محور ترسیم می‌شود.

این همان روش "plan and elevation" یا costruzione legittima است. در نتیجه تمام خطوطی که عمود بر سطح تصویر هستند در یک نقطه ثابت تلاقی خواهند کرد. این

همان نقطه محوری یا "centric point" است که بعدها vanishing point نام گرفت. خط افقی که از این نقطه می‌گذرد افق نام دارد.

بقیه رساله آلبرتی درباره نقاشی توضیح می‌داد که چگونه روایت‌های بصری را در فضاهای مجازی مثل پنل‌های کوچک و بدون استفاده از توهم تنظیم کنیم. تقلیل درست این فرم‌ها درون این فضاهای مجازی در وضوح روایت بصری سهیم می‌شود.

نقاشی ایتالیایی از زمان جوتو مشغول بازنمایی فضاهای درونی جعبه مانند بود که این دلبستگی باعث توسعه روش آلبرتی شد.

تکنیکهای طراحی چشم اندازهایی بیرون از ساختمان ها یا شهرها به تجربه پرسپکتیوی برونلسکی مجسمه ساز و معمار فلورانسی بین سالهای ۱٤۱۵ تا ۱٤۲۰ میلادی انجامید. برونلسکی دو بوم آماده کرد که ساختمان های عمومی را در فلورانس با استفاده از قواعد پرسپکتیو نشان می‌داد.

یکی از کاربردهای پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس و پسارنسانسی بازنمایی بود که معمولاً روی دیوار انجام می‌شد و توهم تداوم فضای معمارانه را ایجاد می‌کرد. مثلاً در «تثلیث» اثر مازاتچو نقاش فلورانسی یک نمازخانه طاقدار را نشان می‌دهد که در ورای سطح نقاشی شده امتداد می‌یابد مثال دیگر اثر مانتگنا روی سقف است که انگار رو به آسمان باز می‌شود.

چنین حقه‌های بصری جذابی کاملاً وابسته به چشم انداز ثابت ناظر هستند.

یکی دیگر از ساختارهای پرسپکتیوی که در رنسانس مطرح شد روش نقطه سوم یا نقطه distance point است. این روش بر این مبناست که دو نقطه گریز خطی که با سطح تصویر زاویه ٤٥° می‌سازد در فاصله‌ای از مرکز افق قرار می‌گیرد که برابر با فاصله نقطه دید تا مرکز خط افق است. نقاش نقطه را روی خط افق در فاصله‌ای مطلوب انتخاب

می‌کند و سپس بوسیله طراحی خطوطی که یکدیگر را در آن نقطه قطع می‌کنند خط مورب مربع را روی سطح شطرنجی تعیین می‌کند.

این روش هم مشابه روش plan and elevation اندازه‌های مربع ها را در شبکه سطحی تعیین می‌کند. این روش ابتدا بوسیله ژان پلرین در رساله‌ای به عنوان Deartificali perspectiva تشریح شد. روش‌های Distance point به نسبت‌های کارگاهی زمان جوتو برمی‌گردد. آنها همچون آلبرتی توجهی به علم اپتیک نکردند.

پس از آلبرتی تئوریسین برجسته دیگر در باب پرسپکتیو پیردلافرانچسکا بود. او دانش‌آموز ریاضیات بود و در رساله‌اش با عنوان De perspectiva pigendi روش آلبرتی را احیاء کرد و توسعه داد. به نظر می‌رسد که آلبرشت دورر نقاش آلمانی متأثر از ایده‌های پیرو است. دورر در رساله Underwyssung der Messung در ۱۵۲۵ روش کامل plan and elevation را اثبات می‌کند.

از لئوناردو داوینچی هم صدها نوشته ارزشمند در یادداشتهایش در باب پرسپکتیو بر جا مانده است. از نظر او تفاوت در اندازه ظاهری ابژه‌ها را می‌توان از طریق زاویه‌ای که مقابل ناظر بوجود می‌آورند محاسبه کرد. به خصوص وقتی که زاویه دید افزایش می‌یابد اختلاف بین دو روش محاسبه نسبت‌ها نیز افزایش می‌یابد. لئوناردو علاقه زیادی به محدودیت‌های پرسپکتیو و تمام عوامل دیگری داشت که در درک عمق سهیم هستند. لئوناردو برای تصحیح عیوب سیستم پرسپکتیو در پرسپکتیو شام آخر تغییراتی داد که نتیجه‌اش یک فضای خیالی شد.

مسئله زاویه دید باز یکی از تم های اصلی در نقد پرسپکتیو خطی در کل تاریخ شد. برخی از متخصصین پرسپکتیو سیستم‌هایی را برای انتقال خطوط منحنی در سطح تصویر پیشنهاد می کنند. دو دلیل عمده وجود دارد که پرسپکتیو منحنی به عنوان روش

استاندارد جایگزین پرسپکتیو خطی نمی شود نخست اینکه معلوم نیست که ما خطوط مستقیم را به صورت منحنی درک کنیم دوم اینکه اگر هم آنرا به کار بریم لبه‌های نهایی تصویر تحریف می‌شوند بنابراین تصحیح می‌شوند.

معمولاً بحث می‌شود که کشف پرسپکتیو توسط برونلسکی و آلبرتی و نوشته‌های پیرو، لئوناردو و دورر نمایانگر لحظه منحصر به فردی است که هنرهای زیبا در تاریخ علم سهیم می‌شوند. در سده‌های هفدهم و هجدهم هنرمندان و آماتورهای بیشتری رساله‌هایی در باب پرسپکتیو نوشتند. پیش از سال ۱۶۰۰ هیچ تئوری درباره نقطه گریز وجود نداشت و هیچ یک از توهمات پرسپکتیوی پر تجملی که در سقف‌های باروک به کار رفته بود از یافته‌های اخیر در باب پرسپکتیو مبتنی بر ریاضیات گرفته نشده بود.

به تدریج پرسپکتیو به یکی از موارد مهمی تبدیل شد که در آکادمیها تدریس می‌شد و نقاشانی که از روش بازنمایی استفاده می‌کردند اصول اساسی پرسپکتیو خطی را می‌آموختند. در میان نقاشان مدرن تعداد کمی توجه زیادی به معماهای عمیق تر پرسپکتیو می‌کردند. ویلیام ترنر پرسپکتیو را به صورت غیر سیستماتیک در آکادمی سلطنتی آموخت. احتمالاً آخرین نقاش برجسته‌ای که بررسی جدی درباره پرسپکتیو انجام داد توماس اکینز بود.

نقاشان غربی فقط به طور متناوب پرسپکتیو خطی درست را دنبال می‌کردند. حتی دورر که متخصص پرسپکتیو بود خودش را به دردسر استفاده از این روش در نقاشی ها و چاپ هایش نمی‌انداخت. نقاشان بیشتر به منظور جلوگیری از اثرات نامطلوب بصری از پرسپکتیو استفاده می‌کردند. و دلیل آنکه برخی از نقاشان بدنبال یک پرسپکتیو دقیق بودند بیشتر ناشی از یک میل شخصی بود تا الزامی تربیتی و هستی شناسانه. جورجو وازاری که نخستین مورخ هنر در ایتالیا بود متوجه دلبستگی افراطی پائولو اوچلو در استفاده از پرسپکتیو شد.