

نظرگاه‌های زمینه | نقادان هنری - جلد اول

## نقد هنری قبل از قرن بیستم؛

دنی دیدرو، شارل بودلر، جان راسکین

نوشته‌ی گلناز صالح‌کریمی

نامه‌ی  
آبان  
نودونه



NZAMINE | NZ

## نظرگاه‌های زمینه

---

## نظرگاه‌های زمینه

«نظرگاه‌های زمینه» مجموعه‌هایی دنباله‌دارند که هر دوره موضوع مشترکی دارند. هر دوره مجموعه‌ای چند جلدی از مقالات و گفت‌وگوها را در بر می‌گیرد، هر شماره نظرگاهی است مستقل نسبت به موضوع دوره. تلاش زمینه در این مجموعه‌ها بهره‌گیری از گفتمان‌های مختلف و مرتبط برای ارائه‌ی چشم‌اندازی شفاف و فراگیر از موضوع هر دوره است.

### درباره‌ی مجموعه

«نقادان هنری» مجموعه‌ی دنباله‌داری است از تک‌نگاشت‌هایی درباره‌ی دیدگاه‌های منتقدان تأثیرگذار هنر در قرن بیستم و بیست‌ویکم. شماره‌ی اول این مجموعه به بررسی پیشینه‌ی این دیدگاه‌ها در قرون قبل می‌پردازد. هر تک‌نگاشت از این مجموعه با تمرکز بر متون اصلی منتقدان به خطوط کلی یک گفتمان نقد می‌پردازد. قرار بر این است که مجموعه‌ی «نقادان هنر» تصویری کلی از رویکردها و مفاهیم اصلی نقد هنر از قرن بیستم تا امروز ترسیم کند.

## نقد هنری قبل از قرن بیستم؛ دنی دیدرو، شارل بودلر، جان راسکین

نوشته‌ی گلناز صالح‌کریمی

نقد هنر در اروپا سابقه‌ای طولانی دارد و با متن‌هایی از افلاطون، ویتروویوس و اگوستین آغاز شده است. از اوایل دوران رنسانس، قرن پانزدهم، در میان حامیان و خریداران هنر عادت‌ی پدیدار شد، آن‌ها کارشناسانی استخدام می‌کردند تا ارزش آثار هنری را تخمین بزنند؛ این کارشناسان هنر شکل اولیه‌ی نقدنویسی مدرن را ترسیم کردند. نقدنویسی به منزله‌ی سبک نوشتاری مستقل در قرن هجدهم پا گرفت. در میانه‌ی قرن هجدهم در فرانسه و انگلستان علاقه‌ی عمومی به هنر فزونی یافت، چرا که بسیاری از سالن‌ها و گالری‌ها به تدریج به روی عموم گشوده شدند و هنر از انحصار اشراف خارج شد. در نتیجه، نقدنویسان دوران تازه‌ای را تجربه کردند. دنی دیدرو در فرانسه این سبک نوشتاری را به اوج رساند، یادداشت‌های او بر سالن ۱۷۶۵ به یکی از نخستین تلاش‌های حرفه‌ای برای محک زدن آثار هنری بدل شد. در قرن نوزدهم، نقدنویسی بر آثار هنری وجهه‌ای کاملاً حرفه‌ای یافت و چندین نظریه‌ی

زیبایی‌شناختی در این قرن پرورده شد، از جمله آراء جان راسکین انگلیسی که بر کل قرن نوزدهم بریتانیا سیطره پیدا کرد.

در این شماره به معرفی اجمالی سه منتقد از این دوره‌ی دو‌یست‌ساله می‌پردازیم: دنی دیدرو (۱۷۱۳-۱۷۸۴)، شارل بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷) و جان راسکین (۱۸۱۹-۱۹۰۰). همین‌جا یادآور می‌شویم این متن صرفاً جنبه‌ی معرفی دارد و قرار است مخاطبان را با خطوط کلی تفکر این منتقدان آشنا کند.

برای معرفی نقدنویسی دنی دیدرو، بر کتاب «آراء دیدرو درباره‌ی هنر» (Diderot On Art, edited and translated by: John Goodman, Yale University Press. New Haven and London, 1995) تمرکز کرده‌ایم که در دو جلد، یادداشت‌های دیدرو را درباره‌ی سالن‌ها جمع‌آوری کرده است. این کتاب تازه در ۱۹۹۵ به انگلیسی ترجمه شد و پیش از آن برای مخاطبان غیرفرانسوی‌زبان ناشناخته بود. شارل بودلر برای مخاطبان فارسی‌زبان نسبتاً آشناست. برای معرفی نقد شاعرانه‌ی او از متن‌هایی بهره برده‌ایم که در فارسی در دسترس‌اند.

اما برای مخاطب فارسی‌زبان جان راسکین نام چندان آشنایی نیست. متن‌های او نیز به انگلیسی بسیار پرتزئین و با تفصیل نوشته شده‌اند و انتخاب متنی که بتواند خلاصه‌ای از کل ساختار فکری او را نمایندگی کند، دشوار به نظر می‌رسد. از این‌رو، برای معرفی او کتاب «جان راسکین» نوشته‌ی اندرو بالتاین (۲۰۱۵)<sup>۲</sup> را مرجع قرار دادیم. این کتاب از انتشارات راکسیون و متعلق به مجموعه‌ی critical lives است و با دقت و موشکافی رویکرد راسکین به هنر را شرح داده است.

### دنی دیدرو

دنی دیدرو از تأثیرگذارترین منتقدان هنری فرانسه در قرن هجدهم بود. او خود نه نقاش بود، نه مجسمه‌ساز، نه معمار و نه اصلاً آموزش رسمی هنر دیده بود. همین امر ممکن است در ذهنی سطحی‌نگر این شائبه را پدید آورد که او با چه مجوزی و با اتکا به چه مهارت یا شناختی خود را شایسته‌ی آن می‌دید که درباره‌ی هنر داوری کند. این پرسش به ظاهر پیش‌پاافتاده نیازمند پاسخی دقیق و جدی است، این پاسخ می‌تواند تصویری کلی از زمانه‌ی دیدرو برای ما فراهم آورد. قرن هجدهم در اروپا قرن فلسفه بود و فلسفه در این عصر با نقد ادبی و هنری یگانگی آشکاری داشت. هسته‌ی اصلی تفکر در این قرن آن بود که جزئیات متنوع و فراوانی که طی صدها سال در حیطه‌های مختلف اندیشه گرد آمده‌اند، از علوم طبیعی و الهی گرفته تا نظریه‌ی شعر و هنر، با نظمی جدید و بر پایه‌ی منطقی تازه انسجام قطعی پیدا کنند اما این نظم جدید چه ویژگی‌هایی داشت که آن را از نظام‌های پیشین متمایز می‌کرد؟ شاید بتوان مهم‌ترین نقطه‌ی عطف تفکر را در این دوره چرخش فکر به سوی خود فکر دانست. خرد عصر روشنگری بیش از اعصار قبل از خود متمایل به شناخت قواعد منطقی‌ای بود که خود عقل را هدایت می‌کردند، در پی محک زدن قابلیت‌ها و محدودیت‌های خود نیروهای شناخت بود، همان اندازه که در پی افزودن دانسته‌ها در باب طبیعت بود به دنبال گسترش شناخت اندیشه از خود ساز و کار اندیشه هم بود. به دنبال آن بود که معیارهایی را که عقل برای حقیقت، اخلاق، ذوق تعیین می‌کرد دوباره با عقل محک بزند، آن معیارها را نظم بدهد

به بیراهه خواهیم رفت اگر در همین ابتدا از خود نپرسیم که مفهوم عقل برای متفکر اروپایی قرن هجدهم چه معنایی داشت و بر چه دلالت می‌کرد و ذوق و تخیل به چه معنا نقطه‌ی مقابل عقلانیت تلقی می‌شد. با این‌همه، نیازی به مقدمه‌چینی بیش‌تر نیست؛ یادداشت‌های دیدرو درباره‌ی نقاشی به روشنی به این پرسش پاسخ می‌دهند، اما پیش از آن‌که به متن این یادداشت‌ها بپردازیم به چند نکته‌ی کوتاه و جذاب در معرفی این متن‌ها و این‌که خطاب به چه کسانی نوشته می‌شدند اشاره می‌کنم.

در سال ۱۷۳۷، آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه‌سازی در فرانسه برای نخستین بار نمایشگاهی عمومی از آثار نقاشی و مجسمه‌ی شاگردان و استادان آکادمی در سالن‌های لوور در پاریس برپا کرد. پیش از آن نیز، از ۱۶۶۷ تا ۱۷۳۷ آکادمی هنرهای زیبا نمایشگاه‌هایی در لوور برگزار می‌کرد، اما هیچ‌کدام به روی عموم مردم باز نبودند. از ۱۷۳۷ به بعد، نمایشگاه‌های عمومی به صورت سالانه و بعدها به صورت دوسالانه (در سال‌های فرد) در لوور برگزار می‌شدند و در هر نمایشگاه ده‌ها اثر به نمایش عموم درمی‌آمدند. بازدیدکنندگان و خریداران این آثار معمولاً درباریان فرانسه و دیگر کشورهای اروپایی، زمین‌داران مرفه و همچنین حقوق‌بگیران طبقه‌ی متوسط بودند و آکادمی سلطنتی بهترین و جدیدترین آثار خود را برای نمایش انتخاب می‌کرد. هم‌زمان با گشایش این نمایشگاه‌ها نیاز جدیدی سر بر آورد. بسیاری از علاقمندان و خریداران هنر، که مقیم پاریس و اطراف آن نبودند، فرصت آن را پیدا نمی‌کردند که خود را به نمایشگاه برسانند و آثار هنری را از نزدیک ببینند و هم‌چنین، از آن‌جا



دمیتری لویتسکی،  
پرتره‌ی دنی دیدرو،  
رنگ‌روغن روی بوم، ۱۷۷۳،  
موزه‌ی هنر و تاریخ، ژنو.

و دسته‌بندی کند و بر مفاهیم منطقی و عقلانی استوار گرداند. به این ترتیب، فلسفه معنای تازه‌ای پیدا کرد که عبارت بود از محک زدن، آزمودن، «نقد کردن».<sup>۳</sup> این گرایش تعیین‌کننده در عصر روشنگری به تمامی در داوری‌های دیدرو درباره‌ی هنر آشکار است. این فیلولوزوف<sup>۴</sup> دائرةالمعارف‌نویس نقد هنر را تنها در پی ارضای علاقه‌ی شخصی‌اش نمی‌نوشت، محتوای عقلانی قواعد هنر را دوباره به محک عقل می‌گذاشت؛ آن‌جا که هنر از عقل و منطق می‌گریخت و خصلت تخیلی و ذوقی محض می‌یافت، دیدرو می‌خواست همین خصلت را بشناسد، یعنی به آن نظمی تازه بدهد تا مخاطب و هنرمند بتوانند آن خردگریزی‌ها را نیز تشخیص دهند و داوری کنند.

که این آثار همگی معاصر بودند و هنوز با محک زمان سنجیده نشده بودند، بسیاری از بازدیدکنندگان قادر نبودند به قطع و یقین ارزش هنری آن‌ها را برآورد کنند. نقدنویسی از دل همین نیاز زاده شد. لا فون دو سن ین<sup>۵</sup> نخستین نویسنده‌ی این نقدها بود و ساختار و محتوای نقدهای او کمابیش ساختار کلی نقد در دوره‌های پسین را تعیین کرد، با این‌همه، عمر نقدنویسی او بر سالن‌ها چندان دراز نبود. جهت‌گیری سیاسی لا فون چنان بر نوشته‌هایش غالب شد که حساسیت نظام سلطنتی را برانگیخت. هم‌چنین، نقدهای تند و گزنده‌ی او بر بازار فروش آثار تأثیر چشمگیری گذاشت، به نحوی که هنرمندان کم‌کم امنیت شغلی خود را در خطر دیدند و پرسیدند چرا فردی از بیرون آکادمی درباره‌ی آثارشان چنین بی‌رحمانه قضاوت می‌کند، فردی بی‌خبر از مشقت‌هایی که نقاش و پیکرتراش برای خلق هر اثر به جان می‌خرد (شاردن که نقاش ژانر بود در سال سه یا چهار نقاشی بیش‌تر نمی‌کشید و خلق آثار تاریخی در ابعاد بسیار بزرگ کار و زمان بسیار زیادی می‌طلبید). درحالی‌که هر پیشه‌ور دیگری پس از چند ماه آموزش قادر بود وارد بازار کار شود و کسب درآمد کند، هنرمند بعد از حدود هفت سال آموزش در آکادمی، اینک در سالن فرصت فروش اثر خود را داشت. اما ناگهان مسیو لا فونی پیدا شد که پنبه‌ی تمام تلاش‌های او را با قلم زهرآگین خود می‌زد. در نهایت، در دهه‌ی ۱۷۵۰ سانسور برای حفظ نظام سلطنتی از گزند نقد وارد کار شد و هنرمندان رویال آکادمی، هر چند برای مدتی کوتاه، نفس راحتی کشیدند. حدود دو دهه، نقدنویسی به توصیف آثار برای کسانی که فرصت و امکان بازدید از نمایشگاه را

نداشتند محدود شد. دیدرو نیز در بخشی از نقدهای خود همین نیاز را پاسخ می‌داد. توصیف‌هایی که از ۱۷۵۰ تا ۱۷۷۰ نوشته شدند جای خالی نقد را پر نکردند. در اوایل دهه‌ی ۱۷۷۰، ملشیور گریم آلمانی دوهفته‌نامه‌ی «کورسپوندانس لیتزر»<sup>۶</sup> را منتشر کرد. این دوهفته‌نامه به صورت خصوصی در پانزده نسخه‌ی دست‌نویس در میان مخاطبان خاص منتشر می‌شد و از این‌رو، از حمله‌ی سانسور تا حدی در امان بود. در اوایل دهه‌ی ۱۷۷۰، گریم به دوست خود دیدرو پیشنهاد نقدنویسی بر سالن‌ها را داد و دیدرو پذیرفت. یادداشت‌های دیدرو از ۱۷۵۹ آغاز می‌شود. یادداشت‌ها در ابتدا کوتاه‌اند، اما در ۱۷۴۵ و ۱۷۴۷ حجم کتابی دویست صفحه‌ای را پیدا می‌کنند. گریم این نقدها را در «کورسپوندانس لیتزر» چاپ می‌کرد و به دست خریدارانی عموماً در دربارهای دیگر کشورهای اروپایی (از جمله روسیه، لهستان، سوئد و قلعه‌های آلمان) می‌رساند. در ۱۷۴۵ دیدرو ضمیمه‌ای به نقدهایش اضافه کرد با عنوان کلی «یادداشت‌هایی درباره‌ی نقاشی»<sup>۷</sup>، که در آن دیدگاه‌های خود را درباره‌ی طراحی، رنگ، سایه‌روشن، ترکیب‌بندی و بیان هنری به تفصیل شرح داد. «یادداشت‌هایی درباره‌ی نقاشی» شامل چهار یادداشت است تحت عنوان‌هایی که با فروتنی انتخاب شده‌اند. دیدرو در این یادداشت‌ها منتقدی تمام‌عیار است، باریک‌بین، منصف و گزنده، که اینک به سراغ اصول و چارچوب‌های هنر مورد علاقه‌اش نقاشی، البته پس از شعر، رفته است.

### یادداشتهایی درباره‌ی نقاشی

دیدرو با تیترا «نظر عجیب و غریب من درباره‌ی طراحی»<sup>۹</sup> آغاز می‌کند. این عنوان تا حدی به ما نشان می‌دهد که داوری‌های او برای مخاطبان‌ش چندان عادی به نظر نمی‌رسیدند، تا آن‌جا که او تصمیم گرفته ضمیمه‌ای به نقدهایش درباره‌ی آثار سال‌ها اضافه کند و افکار «عجیب و غریبش» را توضیح دهد. با این‌همه، هر چه پیش‌تر این شرح افکار را می‌خوانیم، کم‌تر غریب به نظرمان می‌رسند؛ این موضوع بخشی به این سبب است که خواننده‌ی امروزی اکنون دویست سال از این یادداشت‌ها فاصله دارد و معیارهای دیدرو، که بسیاری او را پدر نقدنویسی به شمار می‌آورند، در ذهن این خواننده ته‌نشین شده و شاید رنگ و بوی عقایدی پیش پا افتاده را گرفته‌اند. با این‌همه، جابه‌جای جایگاه زیبایی در نقدهای دیدرو واقعاً می‌توانست برای مخاطب اروپایی قرن هجدهم عجیب باشد.

دیدرو در همان سطرهای نخستین چارچوب کلی تفکر خود را اعلام می‌کند: «طبیعت کاری نمی‌کند که آن کار صحیح نباشد. هر شکلی، چه زیبا و چه زشت، علتی دارد و در میان تمام هستی‌های موجود حتی یکی نیست که درست آن‌گونه که باید باشد نباشد.»<sup>۱۰</sup> او با این سخنان آغازین اعلام می‌کند که هنر در نسبت با طبیعت سنجیده می‌شود و از آن‌جا که غایت طبیعت زیبایی نیست، غایت هنر نیز نه تولید زیبایی که تولید تصویری درست یا حقیقی است. تصویر درست خودبه‌خود تصویری زیباست و اگر ما آن را زیبا نیابیم ایراد از معیارهای ماست. این ادعا به آن سراسستی که ممکن است به نظر برسد نیست.

اول به این نکته پردازیم که هنر برای دیدرو به تمامی تقلید طبیعت است. اما طبیعت چیست؟ طبیعت مورد نظر دیدرو فقط شامل منظره‌ها و گیاهان و حیوانات و انسان‌ها نمی‌شود، بلکه شهرها، زندگی اجتماعی و خانگی و حتی صحنه‌های تاریخی را در بر می‌گیرد. به یک معنا طبیعت نام دیگر کل ابعاد زندگی مادی است. طبیعت یک نظام مکانیکی کامل است، درست همان‌گونه که دکارت تصور می‌کرد که تمام اجزاء آن ارتباطی دینامیکی و ضروری با هم دارند، هر تغییر جزئی در این سیستم منجر به تغییر کل آن می‌شود. دیدرو چندین مثال برای روشن شدن این موضوع می‌زند. زن نابینایی را در نظر آورید. نابینایی نه فقط چشم‌ها که کل حالت صورت و بدن او را تغییر می‌دهد. مردی گوژپشت را در نظر آورید، حتی انگشتان کوچک پای او از گوژپشتی‌اش تأثیر می‌گیرند. پس اگر قرار است زنی نابینا یا مردی گوژپشت به تصویر کشیده شوند، این تصویرها باید چنان باشند که اگر صورت زن یا شانه‌های مرد را با کاغذی بپوشانیم، دیگر اعضای بدن آن‌ها با بدن زنی بینا و مردی راست‌قامت متفاوت باشند و از نابینایی و گوژپشتی خبر دهند. بدین معنا، کارکرد طبیعت در جهت رسیدن به غایت زیبایی نیست، بلکه حقیقت طبیعت آن است که هر چیز آن باشد که علت‌های درونی‌اش تعیین می‌کنند. اگر گردن فرد نابینا اندکی به بالا تمایل دارد، اگر پاهای گوژپشت اندکی خمیده است، همه معلول به علتی است که هیچ جزئی از فیزیونومی [چهره‌شناسی] فرد را بی‌تغییر نمی‌گذارد. به زبان امروزی مانند آن است که بگوییم با داشتن اطلاعاتی از موجودی زنده می‌توان تمام ویژگی‌های فرمی و



فیزیولوژیکی او را بازسازی کرد. کار هنر از نظر دیدرو چیزی شبیه به این است. طبیعت درست و حقیقی است و هنر تقلید طبیعت است. تقلید خوب تقلیدی است که به علت پدیده‌ها نزدیک‌تر باشد و این فقط از راه مشاهده‌ی پدیده‌ها در طبیعی‌ترین حالت‌های‌شان حاصل می‌شود.

نقدهای ۱۷۶۵ و ۱۷۶۷ نشان می‌دهند که دیدرو هنر فرانسوی معاصر خود را هنری مطابق با این معیار نمی‌بیند؛ منریسم بر اکثر آثار هنری سالن‌ها سایه افکنده است. آنچه در این نقاشی‌ها و مجسمه‌ها بازنمایی می‌شود، حقیقت یک انسان یا واقعیت یک صحنه‌ی تاریخی نیست، بلکه صرفاً حالت‌های تصنعی مدل‌های آکادمی است که در ازای مبلغی ناچیز ساعت‌ها ژستی ثابت و یخ‌زده می‌گیرند و هنرجویان ناگزیرند این تصنع عقیم را بر بوم بیاورند.<sup>۱۱</sup> درحالی‌که کنش و حرکت است که تصویر را به واقعیت طبیعی آن نزدیک می‌کند. این‌جا دیدرو، در کنار منطق علیت، معیار تازه‌ای را وارد صحنه می‌کند و آن کنش است در برابر ژست. تصویری که در آن کنش‌های مختلف دو یا چند سوژه بازنمایی شده‌اند، تصویری با کنتراست بالاست که می‌تواند ذهن را به حرکت درآورد و امکان ارتباط با موضوع را تقویت کند و این مهارت تنها با مشاهده‌ی دقیق انسان‌ها در حالت‌های مختلف زندگی واقعی‌شان کسب می‌شود. دیدرو به هنرجویان آکادمی پیشنهاد می‌کند که تابلوی «زندگی سن برونو» را تماشا کنند یا در آثار رافائل دقیق شوند، یا بهتر از آن، به کوچه و خیابان بروند، مردم را در کلیسا، در بازار، در هنگام انجام کارهای روزمره مشاهده کنند، چرا که الگوهای آکادمیک به

شدت در ذهن هنرمند جاگیر می‌شوند و رفته‌رفته چشم او را بر واقعیت/طبیعت می‌بندند:

بسیاری بر این باورند که هدف از یادگیری با اکورشه<sup>۱۲</sup> فقط آن است که به کمک مشاهده‌ی طبیعت بیاید، اما تجربه نشان می‌دهد که پس از آموزش با چنین مدلی دیگر به



سختی بتوان طبیعت را در چارچوبی دیگر مشاهده کرد. تصور ما ممکن است این باشد که تأکید دیدرو بر مشاهده‌ی اصل اشیاء و انسان‌ها و رخدادهای عینی رویکرد عجیبی در زمانه‌ی او نیست. تجربه‌گرایان انگلیسی از اهمیت مشاهده‌ی عینی و به قول بیکن شکستن بت‌های ذهنی سخن گفته بودند و رویکرد تجربه‌گرا و

پیترو آنتونیو مارتینی،  
نمایشگاه موزه‌ی لوور  
در سال ۱۷۸۷، حکاکی، ۱۷۸۷،  
مؤسسه‌ی وینستاین، پاریس.

مشاهده‌محور جای محکمی در نظریه پیدا کرده بود. با این‌همه، توجه به این نکته لازم است که خود دیدرو در همین نقل قول آشکارا می‌گوید که «بسیاری بر این باورند...» و پیترگی نیز در پژوهش فوق‌العاده‌اش درباره‌ی تاریخ تفکر روشنگری به این موضوع اشاره می‌کند که چنان نبود که تمام متفکران فرانسوی و انگلیسی و آلمانی تمام آثار یکدیگر را خوانده باشند، در واقع چنین نبود که شکلی از هماهنگی کامل افکار و عقاید در فرهنگ اروپایی این دوره برقرار شده باشد، از این‌رو، عجیب نیست که دیدرو با لحنی چنین نوآورانه بر مشاهده‌ی طبیعت عینی در تقابل با آموزه‌های منریستی آکادمی تأکید می‌کند. دیدرو به نکته‌ی ظریف دیگری نیز اشاره می‌کند که در زمان خود بسیار بدیع است، این‌که مدل‌های زنده و اکورشه‌های آکادمی همه مرد بودند و هنرمندان حتی در طراحی از بدن زنان هم از همین الگوها استفاده می‌کردند. طبیعت در متن دیدرو عرصه‌ی وسیعی از نظم‌های علت و معلولی را در بر می‌گیرد و گاهی حتی شامل نظم اجتماعی می‌شود. آنچه فرم حقیقی یک پیکره را می‌سازد، علاوه بر جنسیت و سن و سال او، شغل و جایگاه اجتماعی اوست و این نکته اندکی مسئله‌ساز است. وقتی محدود به مثال زن نابینا و مرد گوژپشت باشیم، می‌توانیم نظم علت و معلولی طبیعت را هم‌چون معیار بازنمایی بپذیریم، اما بیش از این چطور؟ ژان ژاک روسو، متفکر هم‌عصر و هم‌زبان دیدرو، عرصه‌ی طبیعت را به روشنی از تمدن متمایز می‌داند و این ایراد بر دیدرو به نظر وارد است که جبری که علیت طبیعی بر آدمی تحمیل می‌کند، مثل نابینایی مادرزادی یا گوژپشتی، هم‌چنین آزادی‌ای که

زندگی در طبیعت وحشی ممکن است برای آدمی به همراه داشته باشد به تمامی متفاوت است از تحمیل‌ها و فشارهای اجتماعی و شکل آزادی مطلوب آدمی در دنیای متمدن. تمدن و زندگی اجتماعی انسان در شهر و روستا را نمی‌توان تحت نامی واحد با طبیعت یکی پنداشت. در واقع، به نظر می‌رسد آنچه خود دیدرو نیز از طبیعت در نظر دارد تا حد زیادی چیزی نیست جز واقعیت زمان و مکان که با نقش‌های اجتماعی و خصلت‌های طبقاتی و ویژگی‌های نظام سیاسی حاکم تعریف شده است. حتی دیدرو مثالی از به قول خودش بازنمایی «وحشیان» می‌زند و معیارهای بازنمایی درست و حقیقی از زندگی وحشیان را تطابق تصویر آنان با شکل زندگی‌شان می‌داند و با تکیه بر شناخت محدود و غرض‌ورزانه‌اش از شکل زندگی در فرهنگ‌های غیر شهری غیر اروپایی می‌گوید برای بازنمایی مردی وحشی باید عضلاتی قوی و چالاک به تصویر کشید، باید مردی را بازنمایی کرد که قادر است در میان جنگل‌های انبوه با سرنیزه‌ای در دست به شکار رود و خود را از خطرات حفظ کند و زن وحشی، زنی است با کودکی در آغوش و به شدت نیازمند حمایت فیزیکی مرد در برابر خطرهای جنگل. مشخص است برای خواننده‌ی اروپایی قرن هجدهم چنین مثالی عجیب نیست. دیدرو مثال‌های دیگری نیز می‌زند؛ به اعتقاد او شکل حکومت سیاسی بر حالت بدن و بیان چهره‌ی مردمان تأثیرگذار است و مثلاً فیزیونومی مردمانی که تحت حکومت سلطنتی زندگی می‌کنند با حالت بدن اتباع حکومت‌های استبدادی متفاوت است. دیدرو به خوبی آگاه است که هنر قرن هجدهم اروپا بازنمایی عینی واقعیت نیست و قرار نیست چنین باشد.

هنرمندانی که صحنه‌های تاریخی را ترسیم می‌کردند نه خود شاهد واقعه بودند و نه عکسی از واقعه در دست داشتند؛ آن‌ها تصویرگر روایت‌ها بودند، روایت‌هایی که گاهی از طریق شعر به دست‌شان می‌رسید. به یک معنا، آن‌ها قرار بود واقعیت روایت را به تصویر بکشند و نه واقعیت امری که در لحظه رخ داده است. حتی می‌توان تصور کرد که هنرمندانی که صحنه‌های زندگی روزمره را می‌کشیدند این صحنه‌ها را بیش‌تر به مدد تخیل و حافظه روی بوم می‌آوردند؛ شاردن که به نظر خود دیدرو استاد ژانر به حساب می‌آمد و بازی کودکان و کار روزانه‌ی زنان در خانه را به تصویر می‌کشید، دو کودک و یک همسر و بعدها پسر جوانش را از دست داده بود و می‌توان تصور کرد که نه واقعیتی را که خود مشاهده و تجربه کرده باشد که رؤیاهایش را از زندگی آرام خانگی به روی بوم می‌آورد. نقاشان طبیعت بی‌جان گل‌دانه‌هایی می‌کشیدند با گل‌هایی از مناطق جغرافیایی و آب و هوای مختلف که ممکن نبود همه در یک زمان شکوفا شوند. دیدرو به هنرمندان توصیه می‌کرد به میان آدم‌های واقعی بروند و از آن‌ها طراحی کنند، اما این بدان معنا نبود که او تصویر عینی از رخداد‌های واقعی را می‌پسندید، چنان‌که دوریین عکاسی خبرنگاران می‌تواند ثبت کند، بلکه او مشاهده‌ی طبیعت را در برابر الگوبرداری محض از مدل‌های آکادمیک قرار می‌داد و به بیان دقیق‌تر، در برابر آموزه‌های منریستی استادان آکادمی قرار می‌داد. او بر این نکته تأکید دارد که انسان در درون ماجراها و اتفاق‌های مختلفی هم‌چون جنگ، سیل، قحطی و... زندگی می‌کند و برای بازنمایی انسان باید بتوان این ماجراها را به نحو تجربی درک کرد

و برای درک این‌همه، علاوه بر مشاهده، لازم است آدمی تاریخ و شعر بخواند و بفهمد. به نظر می‌رسد عجیب بودن ادعاهای او برای زمانه‌اش بیش‌تر از این جهت بوده باشد، یعنی از جهت موضعی که در برابر آکادمی می‌گرفت و تأکیدی که بر زندگی اجتماعی هنرمند می‌گذاشت. دیدرو حتی در بعضی موقعیت‌ها بهتر آن می‌دید که هنرمند از آن‌چه در واقعیت می‌بیند سرپیچی کند و دنباله‌رو محض واقعیت پدیداری نباشد. یکی از این موقعیت‌ها هنگام چیدن موضوع و ساختن ترکیب‌بندی است. نقاش معمولاً موضوع‌های خود را چنان در تصویر جای می‌دهد که با وضوح بیش‌تر به نظر رسند و ماهیت خود را به درستی نشان دهند و این ترکیب‌بندی ممکن است در واقعیت هرگز اتفاق نیفتد، اما برای وضوح و بیان اثر درست است. به این ترتیب، می‌توان تصور کرد که دیدرو گرچه هنر را تقلید طبیعت می‌داند، برای آن حقیقتی درونی قائل است و بر این باور است که هنر «علاوه بر» منطق طبیعت، منطق دیگری از آن خود نیز دارد. آن‌گاه که نوبت به ترکیب‌بندی می‌رسد، این منطق درونی با توانایی قضاوت کردن پیوند می‌یابد. مهارت در ترکیب‌بندی هم شور و عشق هنرمند را می‌طلبد و هم نیازمند منطق ذهنی انسانی است که در طبیعت به ندرت دیده می‌شود. هنرمند برای چیدن موضوع خود روی بوم ناگزیر به انتخاب است، این‌که کدام تصویر را کجا بنشانند، کدام تصویر ایده‌ی اصلی او را در خود دارد و کدام ابژه‌های ترکیب‌بندی فرعی‌اند و باید تابع ابژه‌ی اصلی شوند. دیدرو با ناامیدی اعلام می‌کند که در میان هنرمندان عصر او کسی را نمی‌شناسد که قادر باشد این منطق درونی را به تمامی درک کند و ترکیب‌بندی واضح، منسجم و قدرتمندی بیافریند.

### «رنگ آن دم مسیحایی است که به فرم جان می‌دهد»

دیدرو پس از توضیح «نظر عجیب و غریبش» درباره‌ی طراحی به سراغ رنگ در نقاشی می‌رود و با عنوان فروتنانه‌ی دیگری به شرح «اندیشه‌های ناچیزش» درباره‌ی رنگ می‌پردازد. او معتقد است که «حس زنده‌ی رنگ از آن نابغه است».<sup>۳</sup> و یک دلیل را بر این‌که عده‌ی کمی از استعداد رنگ‌آمیزی برخوردارند نقص فیزیکی،



نمایشگاه جهانی پاریس  
در سال ۱۸۵۵،  
آرشیو موزه‌ی اورسه،  
پاریس.

یعنی ضعف چشم‌ها، در تشخیص رنگ‌ها می‌داند، اما دلیل دیگر و شاید مهم‌تر، پای‌بندی هنرمند به قراردادهای آکادمیک و بی‌اعتنایی او به ترکیب رنگ‌ها در طبیعت است. قراردادهای هنرمند می‌گویند که چه رنگ‌هایی را با هم ترکیب کند، کدام رنگ‌ها را در مجاورت یکدیگر به کار برد و برای هر موضوعی چه ترکیب رنگی را انتخاب

کند. هنرمند پای‌بند به پروتکل‌های آکادمیک را می‌توان از تخته‌رنگ تمیز و منظم او و پیش‌بینی‌پذیری رنگ‌های اثرش شناخت. در مقابل، شاردن و ورنه را مثال می‌زند، هنرمندانی که رنگ‌های حقیقی طبیعت را می‌بینند و بعد با مهارتی نبوغ‌آمیز آن‌ها را ترکیب می‌کنند و با جسارت در مجاورت یکدیگر قرار می‌دهند، بی‌آن‌که ضربه‌ای به هماهنگی تصویر وارد کنند. رنگ و هم‌چنین سایه‌روشن چنان اهمیتی دارند که اگر به درستی اجرا شوند می‌توانند ضعف‌های طراحی، شخصیت‌پردازی، ترکیب‌بندی و بیان را تا حد زیادی بپوشانند.

اگر طراحی از مشاهده، رنگ از نبوغ و ترکیب‌بندی از منطق مایه می‌گیرند، بیان وابسته به تخیل است. دیدرو فیلسوفی باریک‌بین است و خود را به جادوی واژه‌ی «تخیل» تسلیم نمی‌کند و هم‌چون مفاهیم دیگری که در این یادداشت‌ها به کار برده، تخیل را تحلیل می‌کند. تحلیل او اما از جنس تحلیل‌های روان‌شناختی نیست. دیدرو به نحوی پیشگویانه تخیل را وامدار ساختارهای فکری و فرهنگی می‌بیند. وقتی می‌گوید: «من آن نقاشی را که علامت و هیروگلیف برای رمزگشایی جلویم می‌گذارد نمی‌پسندم» اشاره به همین ساختارهایی دارد که به اثر معنا می‌دهند. شعر و هنر نسبتی تعیین‌کننده با یکدیگر دارند، به این معنا که روایت‌های تاریخی و مذهبی که در شعرها و سرودها نقل می‌شوند دنیای نقاشی تاریخی و مذهبی را می‌سازند، شعرهای عاشقانه تخیل نقاش را برای بازنمایی عشق پرورش می‌دهند و روایت‌ها به این معنا، تجربه‌ی ذهنی و خیالی هنرمند را بارور می‌کنند. هنر الگوهای بیان خود را از این ساختارهای فکری

می‌گیرد و برای مخاطب الگو و ساختار زیبایی‌شناختی می‌سازد. مثال دیدرو بسیار گویاست؛ او تصویرهای مریم باکره را مثال می‌زند. روایت‌های مذهبی تخیل هنرمند را از عنصرهای تصویری مریم مقدس هم‌چون حالت چهره، حالت دست‌ها، رنگ و چین‌های لباس و مانند آن سرشار می‌کنند و تصویرهای مریم باکره ذهن مخاطب را از بازنمایی معصومیت و پاکدامنی پُر می‌کنند، چنان‌که دیدرو با زبان شیرین خود می‌گوید وقتی زنی را می‌بینید که صورتی هم‌چون تصویرهای مریم مقدس دارد، هرگز نمی‌توانید هم‌خواگی با او را در خیال آورید. رویه‌ی دیگر این نگاه ساختاری آن است که زیبایی وابسته به ساختارهای فرهنگی است. دیدرو آشکارا بر این نکته تأکید دارد و معتقد است که شاعران و هنرمندان دوره‌ی پاگانی اروپا مسحور زیبایی زمینی بودند، درحالی‌که زیبایی در دوره‌ی او با اخلاق مسیحی پیوندی عمیق پیدا کرده بود، هر چند دیدرو رگه‌هایی از آن زیبایی‌شناسی پاگانی را می‌دید که در هنر مسیحی راه یافته و باقی مانده بود.

دیدرو آن اثر هنری را می‌پسندید که تکان‌دهنده باشد، اشک به چشمانش بیاورد، لرزه بر اندامش بیفکند، حیران و سرگردانش کند و بعد از این همه، اگر بخت با او یار بود، نرمی و لطافتی هم در آن بیابد. او هنر با صداقت را می‌پسندید و مثلاً گرویز را هنرمندی با صداقت می‌دید و در آخر، معتقد بود هنرمندی که ذهنی باز و «طبیعی» دارد می‌تواند از هر موضوع پیش‌پافتاده‌ای اثری تکان‌دهنده خلق کند.

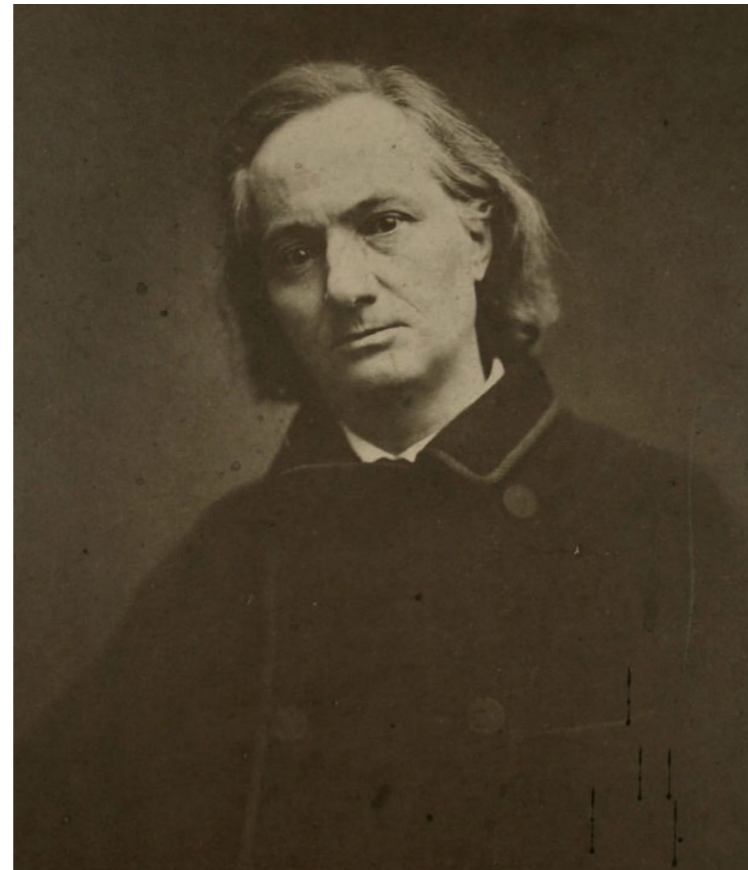
### شارل بودلر

اگر نقدنویسی دیدرو در دوران گشایش عرصه‌ی عمومی شکوفا شد، بودلر در عصر ظهور بازار آزاد زیست، تحول سریع شهر سنتی به کلانشهر صنعتی را از نزدیک تجربه کرد و روند تبدیل شدن هنر به کالای تولید انبوه را تشخیص داد. او نخستین متفکری بود که واژه‌ی «مدرن» را در ارجاع به قرن نوزدهم به کار برد، بورژوازی نوپا را مخاطب قرار داد و به این طبقه اعلام کرد که «همه‌ی مردمان همه‌ی زمان‌ها شکل خاص زیبایی خود را داشته‌اند، ما نیز ناگزیر باید زیبایی مخصوص خودمان را داشته باشیم. قاعده این است.»<sup>۱۴</sup>

برای فهم موقعیت تنش‌آمیز بودلر در مواجهه با دوران مدرن، شاید بتوان مسئله‌ی دوگانه‌ی نقد هنر در آن دوره را چنین خلاصه کرد: یک روی مسئله نیاز به صورت‌بندی معیارهای نو برای نقد هنری بود و روی دیگر آن، که مهم‌تر و پیچیده‌تر به نظر می‌رسد، نیاز به توجیه جایگاه نقد و نسبت آن با هنر و هم‌چنین با ادبیات که خود بستر و ابزار نقدنویسی است. به روایت والتر بنیامین، بودلر شاعر دورانی بود که شهر مدرن نیازی به شاعر نداشت. از این‌رو بودلر ناچار بود خود در تقابل با بورژوازی، که شأن وجودی شاعر را بی‌اعتبار کرده بود، جایگاهی برای خود ادعا کند.<sup>۱۵</sup> از سویی، در «خطاب به بورژوازی» بودلر تاجران و خرده‌مالکان و حقوقدانان را مخاطب قرار می‌دهد که در قرن هجدهم طبقه‌ای کمابیش متمایز را در فرانسه شکل داده و در سال‌های پیش و اندکی پس از انقلاب ۱۷۸۹، به طبقه‌ی سوم (پس از اشراف ممتاز و روحانیان) مشهور بودند. او با زبان هجوآمیزش ضرورت وجودی نقد هنر و

ضرورت شکل گرفتن ذوق را به آنان یادآوری می‌کند و از سوی دیگر، آن‌گاه که می‌خواهد آن‌گونه نقدی را معرفی کند که قادر به پرورش ذوق در عصر جدید باشد، با کنار زدن نقد آکادمیک، از منتقد-شاعر پرده برمی‌دارد. در ذهنیت بودلر نقد آکادمیک نقد سرد و ریاضی‌واری است مبتنی بر ارزش‌گذاری‌ها و قاعده‌های قدیمی آناطومی، تزئینات و زیبایی. منتقد آکادمیک با این قوانین، گویی چشم‌بندی به مخاطب می‌دهد که با آن قادر است تنها طیف محدودی از تولید هنری را ارزیابی کند و ذوق او نسبت به زیبایی‌هایی که خارج از این محدوده خلق می‌شوند پرورش نمی‌یابد. منتقد-شاعر در مقابل، اثر هنری را نه با قاعده‌های قدیم که با ذوق شاعرانه‌ی نو حس می‌کند و درمی‌یابد. این‌جا، دوگانه‌ای که امروز آشنا به نظر می‌رسد سر بر می‌آورد، دوگانه‌ی دانش آکادمیک و ذوق حسی. نقد آکادمیک زیبایی را در خدمت هدفی می‌بیند که این هدف می‌تواند لذت باشد و این لذت می‌تواند زیرمجموعه‌ی سودمندی قرار گیرد و به این ترتیب، اثر هنری به اثری تزئینی برای غایت سودمند ایجاد لذت در مخاطب تبدیل می‌شود. بودلر تحت‌تأثیر ادگار آلن پو، که او را بسیار می‌ستود و ترجمه‌های درخشانی از داستان‌های او به زبان فرانسه کرده بود، به این نتیجه رسید که شعر و هنر هدفی خارج از خود ندارند. به عبارت دیگر، هنر و شعر و زیبایی در بند محتوای اخلاقی، علاقه و منفعت، حقیقت یا دانش نیستند؛ معیارهای زیبایی تنها با حس کردن خود زیبایی صورت‌بندی می‌شوند. بودلر نیز هم‌چون دیدرو معتقد بود زیبایی در هماهنگی نسبت‌هاست، اما نه در هماهنگی نسبت‌ها با قوانین آکادمیک. او زیبایی را بیش‌تر

ناشی از تفاوت می‌دید، تفاوت با آنچه قاعده‌ها به ما دیکته می‌کنند و آنچه از هنر قدیم در حافظه‌ی ما باقی مانده است. زیبایی از نظر بودلر، نه تابع قاعده است، نه تابع فایده، نه در خدمت هدفی خارج از هنر. بودلر اولین و آخرین متفکری نبود که از اهمیت ذوق در برابر دانش آکادمیک دفاع کرد؛ جذابیت موضوع‌گیری بودلر زمانی آشکار می‌شود که این موضوع‌گیری را در نسبت با رویکردش به مفهوم «پیشرفت» در نظر آوریم. بی‌اعتقادی بودلر به کارایی قاعده‌های آکادمیک در تقارن با بی‌اعتقادی او به ترقی و اصلاح بود. برای درک این مطلب به مقاله‌ی «روش انتقادی» (۱۸۵۵) می‌توان رجوع کرد.



شارل بودلر در سال ۱۸۶۰، آخرین عکس قبل از مرگ او. عکاس اتین کارژا.

بودلر در این مقاله، که نخستین بخش از نقد نمایشگاه جهانی پاریس در ۱۸۵۵ است، بر این نکته پامی فشارد که پیشرفت در حیطه‌ی تخیل مفهومی پوچ و بی‌معناست و حتی در عرصه‌ی واقعیت نیز مصداقی نمی‌توان برای آن یافت، چرا که ملت‌ها و تمدن‌ها در دوره‌ای در اوج هستند و در دوره‌ای در حضيض و هر تمدنی کودکی و بلوغ و جوانی و پیری خود را دارد و هیچ تمدنی در جهان لزوماً به سوی بهتر شدن حرکت نمی‌کند، حتی بسیار پیش می‌آید که تمدنی که در مسیر کمال گام نهاده نابود می‌شود و تمدنی با چسبیدن به اصول اولیه و بنیادین خود به قدرت می‌رسد. در عرصه‌ی هنر نیز وضع به همین منوال است: «هر اوجی خودجوش و انفرادی است... هنرمند فقط در خودش ریشه دارد.»<sup>۶</sup> نه میکل‌آنژ فرزند سینیورلی بود و نه نطفه‌ی رافائل در پروجینو بسته شده بود. گویی هر هنرمندی در جهانی متمایز از دیگری سیر می‌کند و مسیر مختص خود را می‌پیماید. بر این اساس، چگونه می‌توان با قواعدی که برای دوره‌ای خاص تنظیم شده‌اند، در خصوص دوره‌ای دیگر قضاوت کرد، به‌خصوص اگر با زمانه‌ای کاملاً جدید روبه‌رو باشیم که در آن، «همه‌چیز از دست رفته است و ناچار باید همه‌چیز را از نو سامان داد»<sup>۷</sup>؟ به قول بنیامین، در دورانی که گذشته را هم‌چون میراثی مرده می‌دید و رو به آینده و پیشرفت داشت، بودلر به دنبال «متوقف ساختن سیر جهان»<sup>۸</sup> بود.

با این‌همه، بودلر در سامان‌دهی جدید خود قاعده‌های ثابت و مطلق زیبایی در نقد آکادمیک را به تمامی دور نمی‌ریزد، بلکه آن‌ها را تنها بخشی از عناصر سازنده‌ی زیبایی می‌داند که البته اهمیت آن در حد ساختن پس‌زمینه‌ای برای ظهور

عنصر اصلی یعنی فردیت است. او در مقاله‌ی «نقاش زندگی مدرن» بر این امر تأکید می‌کند که زیبایی گرچه تأثیری واحد بر بیننده می‌گذارد، از دو عنصر متمایز شکل می‌گیرد: یکی عنصر ثابت و جاویدان و دیگری عنصری نسبی که به شرایط زمان و مکان وابسته است. به اعتقاد او نقد آکادمیک تنها به عنصر مطلق زیبایی اعتبار می‌بخشد و از این‌رو، برای هنرمندی که قواعد کلاسیک را الگوی کار خود قرار دهد، حاصلی جز هنر یکدست و ملال‌آور ندارد. حال آن‌که، زیبایی به اعتقاد بودلر در تنوع، فردیت، احساسات و تخیل شخصی است. این‌جاست که می‌توان مقصود بودلر را از شعار «زیبایی همیشه غریب است» درک کرد. زیبایی کیفیتی شخصی و از این‌رو، غریب و غافلگیرکننده است که تنها از قوه‌ی تخیل هنرمند زاده می‌شود و با تکیه بر قاعده‌های آکادمیک قابل حس کردن نیست. از سویی، دوره‌ی مدرن نیز برای بودلر دوره‌ی ناپایداری و گذرا بودن همه‌چیز است و هنر مدرن زمانی زیباست و آدمی را دل‌بسته‌ی خود می‌کند که کیفیت ناپایدار امور را بازنمایی کند. دومینیک انگر فاقد همین وجه نسبی و زمان‌مند و شخصی است و الگوی زیبایی کلاسیک را، که از رافائل اخذ کرده است، روی موضوع‌های قرن نوزدهمی پیاده می‌کند، الگویی عالی و کامل که از بیرون بر هنر تحمیل شده است؛ اما دلاکروا هم قدرت الگوهای کلاسیک را حفظ می‌کند و هم تب‌وتاب مدرن را، در عین حال که هیچ قاعده‌ای را به اجبار به اثر نمی‌افزاید. انگر سبکی برگرفته از نقاشان قدیم را به تصویر اضافه می‌کند، درحالی‌که آن‌چه جاشوا رینولدز یا فرانسوا ژرار به اثر می‌افزایند گونه‌ای روایت است، روایتی شخصی و یا

دراماتیک که تنها در ماهیت خود اثر ریشه دارد، نه در هیچ سبک و قاعده‌ای از پیش موجود. آنچه انگر فاقد آن است و دلاکروا و رینولدز به تمامی واجد آن، قوه‌ی تخیل است که نه برای ساخت تصویر که برای ساخت روایتی خیالی به کار می‌آید. دلاکروا طبیعت را به لغت‌نامه‌ی هنرمند تشبیه کرده و معتقد بود تقلید صرف از طبیعت به رونویسی کردن لغت‌نامه می‌ماند؛ بودلر معتقد بود هنرمند اگر بخواهد از لغت‌نامه‌ی جهان پیرامونش به نحو خلاقانه بهره‌گیرد نیازمند قوه‌ی خیال است تا بتواند از واژه‌های این لغت‌نامه به روایتی اصیل دست یابد، روایتی خیالی از کنش‌ها، افکار و عواطف. هم از این‌روست که در وصف کنستانتین گیز بر روند کار او تأکید می‌کند، این‌که گیز روزها را به پرسه‌زنی می‌گذراند و با چشم و گوش باز مواد خام خود را تهیه می‌کند و شب‌ها، با تکیه بر حافظه و خیال، جهانی تازه روی بوم شکل می‌دهد. درست به همین نحو است که معناهای جدیدی غیر از موضوع و محتوای اثر تولید می‌شود و به اثر کیفیتی غافلگیرکننده و غریب می‌بخشد.

بودلر معیار جدید زیبایی را بر پایه‌ی ذوق مبتنی می‌کند و در عین‌حال، منتقد را فردی صاحب ذوق می‌داند که تخیل او هم‌چون تخیل هنرمند در کار است تا زیبایی مدرن را که از چشم آکادمی نهان مانده، کشف و آشکار کند. ذوق برای بودلر نه یک اصل است نه یک قاعده، قانون یا دانش، بلکه یک حس است، حسی که منتقد-شاعر نیز هم‌چون هنرمند از آن بهره دارد، اما تفاوت این دو در چیست؟ بودلر در «درباره‌ی رنگ» می‌نویسد: «هنر چیزی جز فدا کردن جزئیات برای رسیدن به کل نیست.»<sup>۱۹</sup> نقد نیز مشابه هنر و مشابه شعر،

با تجرید و انتزاع کار خود را پیش می‌برد، اما خواست نهایی نقد اقناع مخاطب است؛ اگر یک نقاشی یا شعر به دنبال ارتباط با مخاطب، تأثیر نهادن بر مخاطب یا بیان عاطفی هنرمند است، نقد و قضاوت‌های زیبایی‌شناختی همراهی و هم‌رأی بودن مخاطب را طلب می‌کنند. منتقد تنها برای دل خود و درباره‌ی ذهنیت خود نیست که نقد می‌نویسد، بلکه به دنبال آن است که به توافق همگانی دست یابد. طبق صورت‌بندی کانت، فیلسوف آلمانی معاصر بودلر که در «نقد قوه‌ی حکم» چگونگی قضاوت‌های زیبایی‌شناختی را تحلیل می‌کند، نقد زیبایی‌شناختی با وضعیتی دوگانه روبه‌روست؛ از سویی کیفیت سوپژکتیو نقد زیبایی‌شناختی که کیفیتی نسبی و وابسته به ذهن و حس منتقد است سبب می‌شود قضاوت زیبایی‌شناختی به آن کلیت و یقین احکام دیگر مانند احکام منطق و ریاضیات یا علوم تجربی دست پیدا نکند، از سوی دیگر، قضاوت زیبایی‌شناختی به دنبال آن است که مورد پذیرش جمع بسیاری از مخاطبان زیبایی‌شناسی قرار گیرد و قرار بر آن نیست که فقط برای ذهن منتقد وجود داشته باشد. اگر بودلر کنستانتین گیز را هنرمندی درجه یک و آثار او را «زیبا» معرفی می‌کند، انتظار دارد این قضاوت زیبایی‌شناختی مورد توافق و قبول مخاطبانش نیز باشد. به عبارت دیگر، خواست بودلر آن است که مخاطبان نیز در این «حس» زیبایی‌شناختی با او شریک شوند و مسئله روشن است: استدلال کردن براساس حسیات فاقد کیفیت اقناعی استدلال‌های عقلی است، پس منتقد چگونه قادر است دیگران را با حس خود همراه کند؟ این مسئله در شرایط پیچیده‌تر می‌شود که منتقد-شاعر کل محتوای غیرزیبایی‌شناختی، مانند





اوژن دلاکروا،  
«آرام کردن طوفان در دریا»،  
رنگ روغن روی بوم،  
۵۰ در ۶۱ سانتی متر، ۱۸۵۳،  
موزه متروپلیتن نیویورک.

دنبال توصیف منفعلانه‌ی شیء - توصیفی کاملاً وابسته به شیء نیست، چرا که زیبایی کیفیتی نهفته در شیء طبیعی یا مصنوع نیست، بلکه کیفیتی در ذهن است. پس نقد گونه‌ای روایت از شیء است، روایتی متکی به تخیل منتقد-شاعر؛ درست همان‌گونه که هنرمند مدرن با تخیل خود روایتی به اثر می‌افزاید و آن را از تقلید صرف نجات می‌دهد، منتقد نیز با تکیه بر روایتی که از ذوق و تخیلش برمی‌خیزد افق‌های جدیدی به روی مخاطب می‌گشاید و چیزی به اثر می‌افزاید. برای روشن‌تر شدن این موضع خوب است بخشی از مقاله‌ی «روش انتقادی» را مرور کنیم:

لذت و سودمندی و محتوای اخلاقی و حقیقی و علمی را از زیبایی و زیبایی‌شناسی جدا کند و مدعی قلمرو مستقل برای هنر شود که در این شرایط آنچه برای منتقد باقی می‌ماند فقط ذوق است و ذوق ماهیتی چنان سوبژکتیو دارد که «اثبات» احکام آن برای همگان امری ناممکن به نظر می‌رسد.

این مسئله‌ای بود که هم کانت، هم دیدرو و هم بودلر و هم بسیاری متفکران دیگری که از هنر آزاد و زیبایی‌شناسی مستقل از خیر اخلاقی و حقیقت فلسفی دفاع می‌کردند با آن مواجه بودند و هر نظریه‌ی زیبایی‌شناختی دیگر، که برای زیبایی اصالتی در خود قائل است، همواره با آن مواجه است. دیدرو در مواجهه با این مسئله زیبایی را نه امری سوبژکتیو و وابسته به ذهن هنرمند یا منتقد که امری ابژکتیو قلمداد کرد، به این معنا که زیبایی از منظر او وابسته به هماهنگی نسبت‌های عینی و از این‌رو، قابل «نشان دادن» و «دفاع کردن» بود. کانت در مواجهه با این مسئله، امکان «اثبات» زیبایی را کنار گذاشت و امکان «توجیه» را برای احکام زیبایی‌شناختی مطرح کرد، هم‌چنین، زیبایی مطلقاً آزاد را طرد کرد و شکلی از محتوا را برای زیبایی قائل شد که با تکیه بر آن محتوا، امکان آن فراهم می‌شد که قضاوت‌های زیبایی‌شناختی قابل توجیه شوند. بودلر، که قضاوت‌های زیبایی‌شناختی خود را با چنان یقینی اعلام می‌کرد که مسلم بود انتظار دارد دیگران اقناع شوند، راه‌کاری ویژه‌ی شاعران داشت.

نقد حقیقی و آزاد از نظر بودلر نقدی است واجد کیفیتی شاعرانه که از سرشت منتقد-شاعر ریشه می‌گیرد و قرار است معیار زیبایی نسبی هر دوران را شکل دهد. از این‌رو، نقد حقیقی فعال است، نه منفعل، بدین معنا که نقد به

«درباره‌ی بالزاک داستانی تعریف می‌کنند (چه‌کسی می‌تواند از شنیدن لطیفه‌ای درباره‌ی این مرد نابغه، هر اندازه پیش‌پاافتاده، بگذرد؟) از این قرار که یک بار او به تماشای تابلوی زیبایی می‌ایستد - منظره‌ای اندوهگین زمستانی، یخبندانی سنگین با تک و توک کلبه‌هایی پراکنده در این جا و آن جا و دهقانانی با ظاهر فلاکت‌بار. بالزاک مدتی به کلبه‌ی کوچکی نگاه می‌کند که باریکه‌ای از دود از آن به آسمان می‌رود، فریاد برمی‌آورد "چه زیباست!" و ادامه می‌دهد "اما آدم‌هایی که در این کلبه زندگی می‌کنند به چه کاری مشغولند؟ به چه می‌اندیشند؟ برای چه غصه می‌خورند؟ برداشت امسال خوب بوده؟ حتماً موعد پرداخت‌های‌شان رسیده!"

می‌توانید به جناب بالزاک بخندید... اما من فکر می‌کنم که نویسنده‌ی بزرگ با این حرف‌ها، با این سادگی دلپذیر، درس بزرگی به نقد هنر داده است. چه بسا خواهید دید که من تابلویی را صرفاً به خاطر مجموعه‌ی رویاها و اندیشه‌هایی که در ذهنم برانگیخته است تحسین می‌کنم.»<sup>۶</sup>

در عین حال، منتقد شاعری بی‌طرف نیست، نقد ذاتاً موضع‌گیری است و منتقد-شاعر موردنظر بودلر در قضاوت زیبایی‌شناختی چیزی را به چیزی ترجیح می‌دهد و این همان وجه استدلالی نقد است که آن را از شعر متمایز می‌سازد. بودلر کاملاً آگاه است که قادر نیست زیبایی‌ای را که خود در یک اثر هنری حس می‌کند برای همگان اثبات کند، در عوض امیدوار است قضاوت‌های زیبایی‌شناختی کلی‌نگرانه‌ی خود را بر روایت‌هایی سوپرکتیو استوار کند که در عین حال قابلیت آن را دارند تا مخاطب را قادر سازند زیبایی را حس کند. بنابراین کار منتقد آن نیست که زیبایی را در آثاری که قبلاً تأیید شده

و به موزه‌ها راه یافته‌اند تشخیص دهد، بلکه کار او قضاوت درباره‌ی آثار هنرمندان گمنام‌تر و تشخیص زیبایی آن‌هاست، همان کاری که خود او درباره‌ی کنستانتین گیز انجام داد. نقد برای بودلر یک جور بازی آزاد است، بازی میان امر جاودانی و امر گذرا، معیار و انحراف از معیار، گذشته و حال. هنر نیز بیش از آن‌که آفرینش فکری باشد، بازی خیال است میان این دوگانگی‌ها و آن‌جا به اوج زیبایی می‌رسد که بازی را نیمه‌کاره رها می‌کند تا در تخیل مخاطب ادامه یابد. بودلر نیز مانند دلاکروا معتقد بود زیبایی در اثر تمام‌نشده است. در قرن نوزدهم، بحث بر سر زیبایی آثار تمام‌شده در برابر آثاری که پرداخت نهایی نشده بودند، بحث داغی بود. بودلر معتقد بود اثر تمام‌شده راه را بر تخیل بیننده سد می‌کند و آزادی را از زیبایی می‌گیرد. اثر تمام‌نشده، حتی اگر زیبا نباشد، از آن جهت که آزاد است و معنا را محدود نمی‌کند به اثر تمام‌شده ارجحیت دارد. بازی آزاد تخیل عرصه‌ای مقدس برای نظریه‌هایی است که از اصالت زیبایی‌شناسی و آزادی هنر و زیبایی، از محتوای اخلاقی و حقیقی دفاع می‌کنند. با این همه، بودلر نیز هم‌چون بسیاری از دیگر نظریه‌پردازان این طیف افراطی، همواره با موقعیتی تناقض‌آمیز مواجه بود؛ او تلاش می‌کرد هنر و تخیل را از هر گونه غایت بیرونی، از میل و لذت، از بازشناسی زیبایی‌های قدیم در آثار مدرن رها کند، اما در هر حال، در بسیاری موقعیت‌ها، به محض آن‌که می‌خواست ترجیح‌های زیبایی‌شناختی خود را توجیه کند سوپرکتیویته، میل و خیر به‌ناچار به متن نقد او بازمی‌گشت. او خود در این باره چنین اعتراف کرده:

«برای من کاری راحت‌تر از داد سخن دادن درباره‌ی

ترکیب‌بندی‌های متوازن و متقارن تابلوها، توازن سایه‌روشن‌ها، سردی و گرمی رنگ‌ها و غیره وجود ندارد. چه کار بیهوده‌ای! اما تصمیم گرفته‌ام به جای این کار از موضع احساس، اخلاق و لذت سخن بگویم و امیدوارم چند تنی آدم باسواد اما نه ملانقطی پیدا شوند که غفلت مرا بپسندند.»<sup>۱۱</sup>

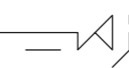
چنین به نظر می‌رسد که زیبایی‌شناسی ناچار به پذیرش پیوندی است میان گفتمان سوپژکتیو که از حس و دریافت ذهنی و شخصی مایه می‌گیرد با گفتمان ابژکتیو که بر استدلال‌های اخلاقی و ضرورت‌های میل استوار است؛ پذیرش پیوندی برای ایجاد معنا، اما برای بودلر این پیوند بیش‌تر به تنش شبیه بود تا اتحاد مسالمت‌آمیز. بنیامین اشاره می‌کند که: «شالوده‌ی حیاتی تولید بودلر همان تنش میان حساسیتی به‌غایت تشدیدشده و تعمقی به‌غایت فشرده و متمرکز است.»<sup>۱۲</sup>

با این‌همه، این فقط یکی از مسئله‌هایی است که می‌توان به نحو کلی در تفکر بودلر بر آن انگشت گذاشت. بودلر متفکری مالیخولیایی بود، آن هم در بطن جهانی که به سوی پوزیتیویسم (که بودلر از آن نفرت داشت)، به سوی تجاری شدن همه‌چیز از کالاهای روزمره تا آثار هنری و به سوی رقابتی شدن همه‌ی فعالیت‌های بشری در بازار آزاد پیش می‌رفت. بودلر در جهانی که با سرعت سرسام‌آوری مادی می‌شد بر معنویت اصرار داشت و در دوره‌ای که انسان اروپایی به دنبال تصرف آینده بود، شورمندانه آرزوی سنگ شدن و متوقف شدن زمان را در سر می‌پروراند.

### جان راسکین

جان راسکین، منتقد هنر انگلیسی، از چهره‌های نمونه‌ای عصر ویکتوریا بود و باورها و جهت‌گیری‌های او، چه آن‌جا که در باب هنر قضاوت می‌کرد و چه آن‌جا که به اصلاح اجتماعی می‌اندیشید، در تأیید یا طرد مستقیم ارزش‌های هنری و اخلاقی این دوره بوده‌اند. راسکین شخصیتی پیچیده داشت و به‌نوعی وجدان آگاه عصر خود محسوب می‌شد: منتقدی که خود طراحی می‌کرد و چندین اثر نقاشی آبرنگ به‌جا گذاشت. هم‌چنین، مشتاقانه از آموزش کارگران و ارتقای بینش هنری این طبقه حمایت می‌کرد. امروز شاید نوشته‌های راسکین، با آن نثر پرطمطراق و دشوار، خوانندگان زیادی نداشته باشد، اما در انگلستان قرن نوزدهم کتاب‌های او به‌شدت تأثیرگذار بودند. انبوه جمعیت برای شنیدن سخنرانی‌هایش جمع می‌شدند، نقاشان و معماران از اندیشه‌هایش الگو می‌گرفتند و مشتاق بودند آثارشان مورد توجه و بررسی او قرار گیرند. گروهی از کارگران در نهاد سنت جرج گرد او جمع می‌شدند و چشم بر شگفتی‌های هنر می‌گشودند.

راسکین هم‌سن ملکه ویکتوریا بود و تا پایان قرن نوزدهم عمر کرد. او هرگز با رشد سرمایه‌داری صنعتی که در قرن نوزدهم هنوز در آغاز مسیر بود و دهه‌به‌دهه بیش‌تر قدرت می‌گرفت، کنار نیامد. در قرنی که ریه‌های مردم بریتانیا با دود ماشین و قطار آشنا می‌شد و چشم‌های‌شان با شکل و شمایل جدید ساختمان‌های صنعتی، راسکین مصرانه می‌کوشید زیبایی و حقیقت را از دستبرد رویکردهای سودمدار و ابزارانگار مصون نگاه دارد.



را به هر مکان دیگری در جهان ترجیح می‌داد و در آموزه‌های مذهبی مادر و اخلاق بورژوازی پدر کوچک‌ترین تردیدی به خود راه نمی‌داد. در اکثر سفرهایی که به برّ اروپا داشت خانواده‌اش نیز او را همراهی می‌کردند، سفرهایی که در آن‌ها خانه‌های روستایی آلپ در سوئیس و معماری و هنر شمال ایتالیا و هم‌چنین ونیز را از نزدیک دید و شیفته‌ی این سرزمین‌ها شد. لابه‌لای نوشته‌هایش درباره‌ی هنر، به‌خصوص آرائی که در ۱۸۴۳ چاپ کرد، می‌توان شیفتگی‌اش را به ارزش‌های خانگی و آرامش خانوادگی طبقه‌ی متوسط و مذمت خودپسندی‌ها و ریاکاری‌های آریستوکراتیک پیدا کرد. هم‌چنین، برخلاف بسیاری از هم‌عصرانش که شیفته‌ی رنسانس و گذشته‌ی کلاسیک اروپا بودند، تربیت انجیلی مادرش سبب شده بود از هنر پاگانی یا غیر مذهبی روی‌گردان باشد.

شاید تنها حیطة‌ای که او با ذوق و اشتیاق شخصی به آن علاقه‌مند شد زمین‌شناسی بود. والدینش که می‌توان گفت منبع اصلی آموزشش بودند (راسکین مدرسه و دانشگاه را با جدیت چندانی دنبال نکرد) او را به سوی شعر، هنر و مذهب سوق دادند و حتی مادرش علایق زمین‌شناختی او را با بدبینی زیر نظر داشت، چرا که می‌ترسید این اشتیاق به کفر منجر شود. به‌هرحال، راسکین از کودکی به طراحی از سنگ‌ها و صخره‌ها علاقه‌ی شدیدی پیدا کرد و این گرایش در نقد هنری او به‌شدت تأثیرگذار افتاد و در جلد چهارم «نقاشان مدرن» کاملاً آشکار شد.

راسکین به ارتباط میان طبیعت، هنر و انسان می‌اندیشید و افرادی را از طبقات مختلف اجتماع مخاطب قرار می‌داد.



جوزف ویلیام ترنر،  
«ماهگیران در دریا»،  
رنگ‌روغن روی بوم، ۹۱  
در ۱۲۲ سانتی‌متر،  
۱۷۹۶، موزه‌ی تیت بریتانیا.

مخالفت او با ماشینی‌شدن هنر و مقاومتش در برابر فرم‌های صنعتی جدید، به‌خصوص در معماری، شاید واپس‌گرایانه به‌نظر برسد و هم‌چنین یادآور مقاومت گذشته‌نگرانه‌ی رمانتیسیسم در برابر سرمایه‌داری صنعتی باشد، به‌خصوص که راسکین نیز هم‌چون رمانتیک‌ها، طبیعت را حقیقی‌ترین الگوی زیبایی می‌دانست.

راسکین تنها فرزند خانواده‌ای بورژوا و مذهبی بود و این نکته در شناخت او بسیار اهمیت دارد، چرا که تا پایان عمر هشتادویک‌ساله‌اش وابستگی‌اش به والدین و محیط خانوادگی ذره‌ای کاهش نیافت. درواقع، راسکین تا پایان عمر، پسری نسبتاً منزوی باقی ماند که خانه‌ی مادر و پدر

از این‌رو، سبک‌های نوشتاری متنوعی را برای بیان دیدگاه‌هایش می‌آزمود، از شعر که در نوجوانی مجذوب آن شده بود تا مقاله و رساله، نامه و سخنرانی؛ جالب این‌که حتی یک داستان پریان نیز از او باقی مانده. سبک نوشتاریش بر اساس مخاطبی که در نظر داشت متفاوت بود. آن‌گاه که برای دانشگاہیان متن سخنرانی می‌نوشت، لحن و سبکی متناسب آکادمی انتخاب می‌کرد و آن‌گاه که قصد داشت با مخاطبان کم‌سوادتر ارتباط برقرار کند نوشتاری قابل فهم‌تر و ساده‌تر تهیه می‌کرد. بعضی از مهم‌ترین آثار او عبارتند از: «نقاشان مدرن» (پنج جلد، ۱۸۴۳-۱۸۶۰)، «هفت چراغ راه برای معماری» (۱۸۴۹)، «سنگ‌های ونیز» (سه جلد، ۱۸۵۱-۱۸۵۳)، «تا به سرانجام» (۱۸۶۰)، «فورس کالویجرا» (نامه‌هایی به کارگران و سازندگان ساختمانی که در دهه‌ی ۱۸۷۰ نوشته شدند)، «پریتریا» (اتوبیوگرافی، ۱۸۸۵-۱۸۸۹).

### راسکین و ترنر

«نقاشان مدرن»، مهم‌ترین اثر راسکین، تحت‌تأثیر علاقه‌ای شکل گرفت که راسکین از نوجوانی به ترنر پیدا کرده بود. زمانی که راسکین نوجوانی خوش‌آئینه و بسیار رشدیافته‌تر از همسن‌وسال‌هایش بود، وظیفه‌ی خود دید که از ترنر در مقابل محدود مخالفانش حمایت کند. در این دوره، ترنر هنرمندی شناخته‌شده با شهرتی تثبیت‌شده و عضو آکادمی طراحی بود و به نظر می‌رسید نیاز چندانی به حمایت منتقدی جوان ندارد، اما در عمل معلوم شد آن‌چه راسکین در ترنر می‌دید امری تازه و پراهمیت بوده است. ترنر کار هنری خود را با طراحی از صخره‌ها و پرسپکتیوهای

پیچیده آغاز کرد و همین موضوع کافی بود تا علاقه‌ی راسکین را برانگیزد؛ راسکین نیز با طراحی از روی سنگ‌ها و صخره‌ها آغاز کرده بود و این اشتیاق تا پایان عمر در او خاموش نشد. راسکین در ابتدا تحت‌تأثیر استادهایی که نزدشان طراحی می‌آموخت، از جمله کاپلی فیلدینگ، دیدگاهی پیکتورسک پیدا کرد. پیکتورسک نقاشی و طراحی به پیروی از استادان قدیم هم‌چون نیکلا پوسن و کلود لورن است، به این معنا که منظره‌ی پیکتورسک منظره‌ای است که تابلوهای استادان قدیم را در ذهن تداعی می‌کند؛ تماشایی و زیبا بودن یک منظره‌ی پیکتورسک تنها به آن جهت است که شبیه به شاهکارهای نقاشی است و نقاش پیکتورسک همواره به دنبال شکار چنین مناظری است و برای یافتن آن‌ها باید گنجینه‌ای از زیباترین آثار استادان را در حافظه ضبط کرده باشد. درواقع، منظره‌ی پیکتورسک به‌خودی‌خود و به نحو ذاتی زیبا نیست، بلکه ذهنیت هنرمند است که آن را تداعی‌گر زیبایی هنری می‌بیند. علاقه‌ی راسکین به پیکتورسک، جدا از تأثیر استادانش، بیش‌تر بدان سبب بود که موضوع نقاشی پیکتورسک را بسیار می‌پسندید یعنی منظره‌های طبیعی، کوه‌ها، دریاها، رودخانه‌ها، ویرانه‌ها و روستاها را، اما هرچه بیش‌تر به طراحی می‌پرداخت از رویکرد پیکتورسک دورتر می‌شد.

طراحی خیلی زود به‌صورت عادت‌ی همیشگی برای راسکین نوجوان درآمد و او را به دشت‌ها و دره‌های اطراف خانه‌اش کشاند. سنگ‌ها و صخره‌ها موضوع غالب طراحی‌های اولیه‌ی او بودند و او با نگاهی زمین‌شناختی و نه پیکتورسک آن‌ها را ترسیم می‌کرد. کم‌کم طراحی برای او معنای

جدیدی پیدا کرد که عبارت بود از مشاهده‌ی چهره‌ی حقیقی طبیعت و نه تداعی و به‌یادآوردن هنر استادان قدیم. هدف از طراحی لذت کشف حقیقت است، نه کپی کردن آنچه استادان زیبا پنداشته‌اند. به این ترتیب، راسکین به تدریج در برابر قراردادهای هنری مسلط موضع گرفت و به سوی اصول جدیدی حرکت کرد که آن‌ها را واجد حقیقت هنر می‌دانست. او با بیان خاطره‌ای از جوانی کشف حقیقت و لذت ناشی از آن را چنین توصیف می‌کند:

«روزی در راه تُروود، متوجه پیچکی شدم که گرد شاخه‌ای خاردار پیچیده بود و حتی در نگاه انتقادی من «بدترکیب» جلوه نمی‌کرد، در دفترچه‌ی جیبی جلدخاکستری‌ام طرح مدادی سایه‌روشنی از آن کشیدم، با دقت تمام، چنان‌که گویی از مجسمه‌ای طراحی می‌کنم و هرچه بیش‌تر می‌کشیدم بیش‌تر آن را دوست می‌داشتم. تمام که شد، متوجه شدم که کل عمرم، از دوازده سالگی به بعد را هدر داده‌ام، چرا که هیچ‌کس پیدا نشد به من بگوید آنچه را بکشم که واقعاً آن بیرون وجود دارد.»<sup>۳</sup>

راسکین در تابلوهای اولیه‌ی ترنر آن وجه پیکتورسک را تشخیص می‌داد، این‌که ترنر منظره‌هایی تماشایی را به تصویر می‌کشید، اما موضوع توجه و نقد راسکین آن دسته تابلوهایی بود که در آن‌ها ترنر طبیعت را با وفاداری به حقیقی‌ترین فرم‌هایش به تصویر می‌کشید و گذشته از آن، آن‌چه او را از دیگر هنرمندان بزرگ زمانه‌اش متمایز می‌کرد، حس اخلاقی آثارش بود. آن دسته از تابلوهای ترنر که این حس اخلاقی را منتقل می‌کردند، مانند تابلوی «کشتی بردگان» از نظر راسکین شاهکار هنری بودند، راسکین درباره‌ی دسته‌ی دیگری از آثار ترنر که فقط به

ثبت حالت‌های مختلف نور و رنگ و سایه می‌پرداختند، مثل تابلوی «قلعه‌ی نورهم»، سکوت می‌کرد. به اعتقاد راسکین نقاشی و هنر به‌طور کلی، یک زبان والا و بیانگرانه است که به‌خودی‌خود ارزش خاصی ندارد مگر آن‌که افکار و اندیشه‌هایی انسانی را انتقال دهد، موافق با حقیقت باشد و حس اخلاقی انسان را بیدار کند. برای درک درست این موضع می‌توان به توصیف او از «کشتی بردگان» اشاره کرد. «کشتی بردگان یا برده‌داران برده‌های مرده یا در حال احتضار را از عرشه به دریا می‌ریزند، طوفان نزدیک می‌شود»، اثر جی.ام. دبلیو ترنر نخستین بار در ۱۸۴۰ به نمایش درآمد. ترنر شعری ضمیمه‌ی این نقاشی کرده بود که در آن موضوع نقاشی را روشن‌تر می‌کرد.

جاشوان همه بر فراز دکل‌ها در کار بستن مهارها،  
خورشید خشمگین روبرو غروب و ابرهای شرزه و پاره‌پاره  
اعلام می‌کنند: توفون<sup>۴</sup> در راه است!  
پیش از آن که عرشه‌ها تان را برود، به بیرون افکنید  
مردگان و محتضران را، با غل و زنجیرشان  
امید، امید، امید موهوم!  
کجاست بازار شما اکنون؟

پدر راسکین این تابلو را برای او خرید و راسکین در بخشی از یادداشت خود درباره‌ی این اثر نوشت: «به گمان من، این باشکوه‌ترین دریایی است که ترنر تا به حال نقاشی کرده است و اگر این ادعا پذیرفته شود، پس این باشکوه‌ترین دریایی است که انسان تاکنون نقاشی کرده است... آتش غروب بر دریا افتاده، رنگی از نور ترسناک اما باشکوه بر آن زده، شکوه گزگرفته و بی‌پایان و سرخ‌فام، گدازه‌های طلا و حمام خون.»<sup>۵</sup> راسکین در این یادداشت



جوزف ویلیام ترنر،  
«کشتی بردگان»،  
رنگ روغن روی بوم،  
۹۱ در ۱۱۲ سانتی‌متر، ۱۸۴۰،  
موزه هنرهای معاصر بوستون.

که اثر در او ایجاد کرده و عقل و منطقش را برآشفته است. ترنر در «کشتی بردگان» از دست رفتن جان‌ها و آروزهای انسان‌هایی را به تصویر می‌کشد که قربانی سلطه و منفعت‌طلبی برده‌داران شده‌اند (تشبیه طلا و خون به این نکته اشاره دارد) و طبیعت، هم‌چون داور نهایی، طوفان خشم خود را بر سر کشتی گناه نازل می‌کند.

برای راسکین تکنیک و مهارت هنرمند مهم‌ترین معیار قضاوت نبود، چرا که معتقد بود هر هنرمند قابل‌اعتنایی باید به مهارت و تکنیک قابل‌قبولی دست یافته باشد؛ وجه تمایز و ملاک ارزش اثر هنری هم در ارزش‌هایی است که بیان می‌کند و هم در آن است که تا چه اندازه طبیعت را آن‌گونه که هست به تصویر می‌کشد. البته، این

اشاره‌ی مستقیم به زشتی برده‌داری نمی‌کند - خرید و فروش برده از ۱۸۳۳ در انگلستان ممنوع شده بود اما در امریکا هم چنان ادامه داشت - گویی تابلو به‌خودی‌خود گویاست و شعر ترنر نیز حرف آخر را زده است، اما وقتی از رنگ‌های تابلو حرف می‌زند، حس اخلاقی اثر در کلمات راسکین تجسمی دوباره می‌یابد:

«ارغوانی و آبی، سایه‌های سرخ‌فام موج‌های مجوف و کف‌آلود بر غبار شب افتاده‌اند، شبی سرد و خشن که هم‌چون سایه‌ی مرگ پهن می‌شود بر کشتی گناهکاری که در میانه‌ی دریای صاعقه‌زده به سختی و کندی پیش می‌رود، دکل‌های باریکش با خطی از خون بر آسمان نگاشته شده‌اند، آسمانی که عزم بر رسوایی و محکومیت [کشتی گناه] جزم کرده، با آن رنگ‌سایه‌های خوفناکی که بر آن نشان وحشت زده‌اند و سیل شعله‌ور را با نور خورشید آمیخته‌اند و در افق دوردست این تلاطم غمزده‌ی امواج محزون، رنگ قرمز گلگون بر دریای بی‌انتها.»<sup>۴۴</sup>

واژه‌ها و صفت‌های یادداشت راسکین با بار معنایی و اخلاقی شدیدی که با خود حمل می‌کنند، نمونه‌ای از تکنیک «زنده‌پنداری»<sup>۴۵</sup> در نوشتارند. راسکین این تکنیک را بسیار می‌پسندید، اما در به‌کارگیری آن وسواس و دقت فراوان داشت، چرا که معتقد بود اگر تکنیک «زنده‌پنداری» درست و بجا استفاده نشود، به‌شدت موجب پریشانی و آشفتگی معنایی در متن می‌شود. نکته‌ی موردنظر راسکین این است که امواج نمی‌توانند محزون باشند، دریا به‌خودی‌خود خوفناک نیست و آسمان به دنبال محکوم کردن کشتی گناهکاران نیست؛ این‌ها بیانگر وضعیت ذهنی نویسنده در مواجهه با اثر است و بیانگر احساساتی

اصلاً بدان معنا نیست که راسکین نقاشی‌های پرجزئیات و عین‌به‌عین را می‌پسندید. رئالیسم راسکین چیزی از جنس زمین‌شناسی بود، همان‌گونه که رگه‌ها و رنگ‌ها و طرح‌های یک تکه‌سنگ از تاریخ زمین‌شناختی آن خبر می‌دهند، یعنی از آتشفشان‌هایی که این تکه‌سنگ به سبب آن‌ها از زمین بیرون جهیده، از فرسایش آب‌ها و طوفان‌هایی که به خود دیده، رنگ‌سایه‌ها و ضربه‌قلم‌های ترنر نیز از حقیقت منظره‌ی پیش‌روی او حکایت می‌کنند.

### برادران پیش‌ارافائلی

راسکین جلد اول «نقاشان مدرن» را به نظریه‌ی هنر اختصاص داده و مثال‌هایی از نقاشان مدرن را با جزئیات مفصل بررسی کرده است. راسکین جلد دوم را پس از سفر هفت ماهه‌اش به سوئیس و ایتالیا در ۱۸۴۵ نوشت و در آن به نقاشان ایتالیایی پیش از رنسانس پرداخت. در جلد اول، راسکین توصیه می‌کند که در نقد هنر به جای «استتیک» یا زیبایی‌شناسی از واژه‌ی تئوریا استفاده شود. تئوریا واژه‌ای یونانی و در اصل به معنای نگریستن، نظر کردن و تأمل کردن است. استتیک نیز در یونانی «حس کردن» معنا می‌دهد، اما در تئوریا گونه‌ای کیفیت الهی وجود دارد، چنان‌که گویی قدرت نگریستن و تأمل کردن در جهان توانایی الهی است که خداوند در انسان نهاده. راسکین از لذت هنری دقیقاً چنین معنایی در نظر داشت: لذت نگریستن در جهان و کشف زیبایی الهی آن. تئوریا به اعتقاد راسکین یک‌جور خدمت به پروردگار است و بنابراین، وظیفه‌ای اخلاقی بر دوش بشر. همین دیدگاه بود که او را از پیکتورسک روی‌گردان کرد و به

طراحی از منظره‌های غیرقراردادی و «طبیعی» کشاند. راسکین این ژرف‌نگری در طبیعت را در سنگ‌ها و صخره‌ها و منظره‌های ترنر به‌وضوح تشخیص می‌داد و پس از سفر ۱۸۴۵، تئوریا را در آثار هنرمندان ایتالیایی پیش از رافائل نیز مشاهده کرد و در جلد دوم به تفصیل به آن پرداخت. آراء او درباره‌ی هنرمندان پیش از رافائل الهام‌بخش گروهی از نقاشان شد که در ۱۸۴۸، دو سال پس از انتشار جلد دوم «نقاشان مدرن»، انجمن برادری نقاشان پیش‌ارافائلی را به‌راه انداختند: جان اورت میلی، ویلیام هولمن هانت، دانته گابریل روستی. آن‌ها طبیعت را موضوع کار خود قرار دادند و به موضوع‌های شاعرانه و اخلاقی پرداختند؛ به پیروی از نقاشان قرون وسطا از رنگ‌های روشن و درخشان استفاده کردند و کیاروسکورو (سایه‌روشن) مخصوص رنسانس را کنار گذاشتند؛ به‌جای آن‌که هم‌چون لئوناردو و کاراواجو پس‌زمینه را سایه‌وار رها کنند، به جزئیات تصویر پس‌زمینه توجه فراوانی نشان دادند و آن را با صحنه‌های طبیعی و شاخ و برگ‌های مشخص و متمایز پوشاندند.

پیش‌ارافائلی‌ها هنرمندان برجسته‌ای بودند که امروزه از عناصر فرهنگی تشخیص‌بخش به بریتانیای دوره‌ی ویکتوریا به‌شمار می‌روند، به‌نحوی که استفاده از رنگ‌های زنده، پرداخت جزئیات ظریف صحنه‌های طبیعی و بیان و حس اخلاقی در تصویر از مشخصه‌های اصلی هنر ویکتوریایی است. و آن‌ها تمام دیدگاه‌های هنری خود را مستقیم از جان راسکین گرفتند و جان راسکین تا پایان عمر حامی و خریدار آثار آنان بود (البته مسائل شخصی‌ای نیز با جان اورت میلی پیدا کرد که در روابط حرفه‌ای‌شان بی‌تأثیر نبود



میلی، پیش از آن که به سبب مسائل خانوادگی با راسکین قهر کند، پرتره‌ای از او کشیده بود که از بسیاری جهات گویای نگاه خاص راسکین به هنر و زیبایی است. راسکین میلی را به اسکاتلند و به کنار رودخانه‌ای برد که دوست داشت پس‌زمینه‌ی پرتره باشد تا میلی رودخانه و سنگ‌ها و صخره‌های اطراف را از نزدیک مشاهده کند. هم‌چنین، در تمام مراحل تولید اثر همراه میلی بود و او را هدایت می‌کرد. در این تابلو، راسکین کنار رودخانه، روی سنگ‌ها ایستاده. پیکرش آرام و ساکن است، وزن بدن را روی پای چپ انداخته و پای راستش راحت و آزاد است. به نقطه‌ای در افق خیره شده و چهره‌اش در کمال آرامش است. رودخانه اما در جریانی متلاطم و خروشان است و سنگ‌ها و صخره‌ها، اگرچه ساکن و ایستا هستند، گویی آن‌ها نیز جریان تغییر و تحول‌های میلیون‌ها سال را در خود حمل می‌کنند. این دقیقاً مطابق با شناختی بود که راسکین از طبیعت داشت: پیکره‌ی انسان در سکون و ماده‌ی بی‌جان در حرکت. او می‌خواست میلی نیز عقل خود را تابع عقل طبیعت کند و فقط آن‌چه را می‌بیند بکشد و آن‌چه را هست با دقتی درونی و ژرف «بیند». میلی هر ساعتی متر مربع از تابلو را با دقتی یکسان کشیده و چنین نبوده که به پیکر انسان توجه بیش‌تری نشان دهد، به این ترتیب، پیکر انسان را در هماهنگی و هم‌ترازی کامل با طبیعت پیرامون در آورده است و این‌همه، به تمامی از ذهن راسکین و دیدگاه او به نقاشی و هدایت مستقیم و مستمرش پدید آمده. این پرتره همان اندازه که اثری از میلی است، اثری از راسکین هم هست.



ولی به این بحث ارتباط چندانی ندارد). بسیاری از منتقدان هنر، از جمله چارلز دیکنز، سبک پیشارافائلی‌ها را بی‌ارزش و بی‌اعتبار دانستند و فقط حمایت راسکین بود که آن‌ها را معتبر ساخت. در ابتدای قرن بیستم، پیشارافائلی‌ها اغلب به سبب حضور سنگین «روایت» در آثارشان طرد شدند، اما در پایان قرن بیستم، پیشارافائلی‌ها نیز هم‌چون جان راسکین دوباره مورد توجه قرار گرفتند. امروز بیش‌تر منتقدان آن‌ها را به سبب تکنیک فوق‌العاده‌شان ارج می‌نهند و عموم مخاطبان نقاشی‌های آن‌ها را به خاطر موضوع و حس و بیان موضوع می‌پسندند و این دقیقاً همان بود که راسکین می‌خواست.

سر جان اورت میلی،  
«افلیا»، رنگ‌روغن روی بوم،  
۷۶ در ۱۱۱ سانتی‌متر، ۱۸۴۰،  
موزه‌ی تیت بریتانیا.

## هفت چراغ راه برای معماری

راسکین در جوانی تحت تأثیر آموزه‌های پیکتورسک علاقه‌ی شدیدی به ویرانه‌های قرون وسطایی پیدا کرده بود که گوشه و کنار روستاها و شهرها باقی مانده بودند. ترس از نابودی و فراموشی این آثار انگیزه‌ای شد برای طراحی از آن‌ها و روند مستمر طراحی اشتیاق و علاقه به مطالعه‌ی معماری قرون وسطا را در راسکین جوان برانگیخت.

در قرن نوزدهم روند حفظ و مرمت بناهای قرون وسطایی تازه در حال شکل‌گیری بود. پس از آتش‌سوزی در کاخ وست‌مینستر در ۱۸۳۴، این بنا به شیوه‌ای بازسازی شد که امروز به آن گوتیک می‌گوییم. این شیوه‌ی مرمت را ابتدا معماران فرانسوی در حدود سال ۱۸۳۰ و با حمایت مالی دولت فرانسه اجرا کردند. آن‌ها تلاش کردند که برای بازسازی ویرانه‌های قرون وسطا از معماری آن دوره تقلید کنند، اما در عمل کلیسای نوتردام را الگو قرار دادند، که با رمان ویکتور هوگو هاله‌ای از جذابیت و رمز و راز پیدا کرده بود.

راسکین در واکنش به این روش مرمت، کتاب «هفت چراغ راه برای معماری» را نوشت و در آن اصولی را برشمرد که ساخت هر بنایی باید مطابق آن باشد. او در این کتاب، معماری قرون وسطا را به منزله‌ی الگوی هر معماری اصیل در نظر داشت و به هیچ‌وجه به دنبال یک مطالعه‌ی نظام‌مند تاریخی نبود. چراغ‌ها یا اصول معماری که در این کتاب معرفی شده‌اند، در ظاهر ربطی به معماری ندارند و گویی مستقیم از کتاب مقدس بیرون آمده‌اند: حقیقت، ایثار، قدرت، زیبایی، زندگی، حافظه، تبعیت. استعاره‌ی چراغ و نور نیز استعاره‌ای به تمامی انجیلی

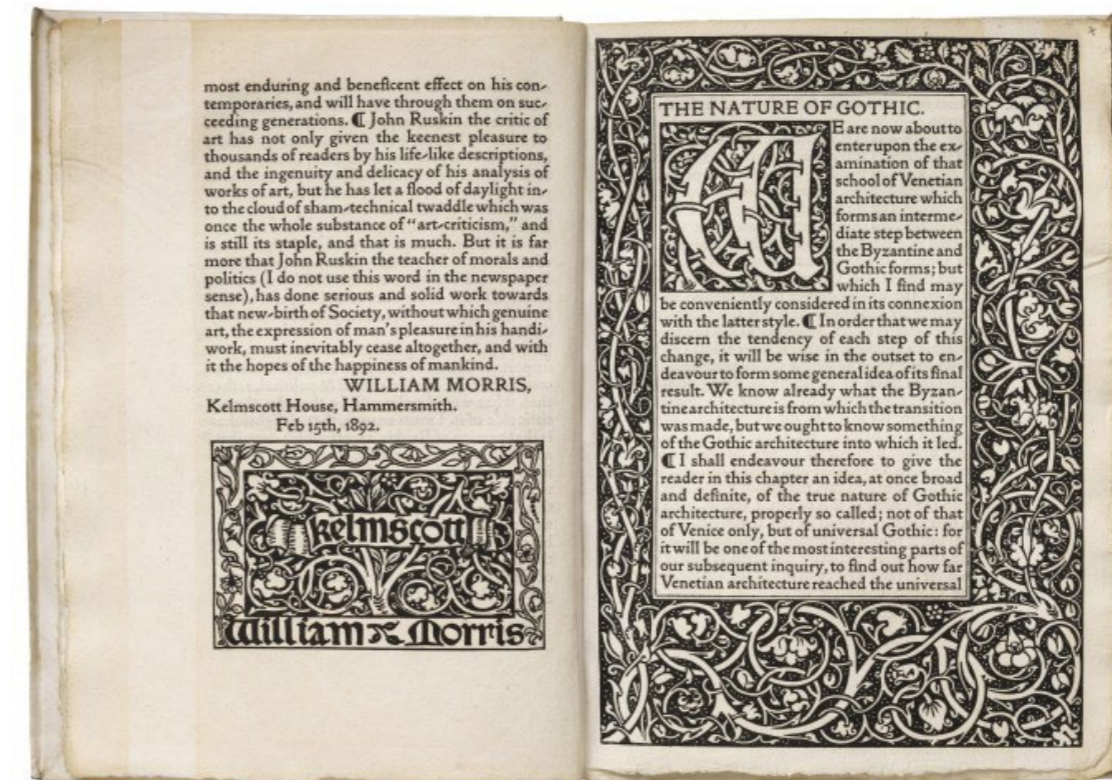
است، اما این ظاهر قضیه است. راسکین در این کتاب در یکی از مهم‌ترین جبهه‌های مقاومت در برابر معماری صنعتی می‌جنگد و از جایگاه انسان در برابر ماشین دفاع می‌کند و همین موضع‌گیری است که در پایان قرن بیستم سبب احیای ارزش و اعتبار راسکین می‌شود.

کتاب راسکین بیش‌تر حول موضوع‌های زیبایی‌شناختی و اخلاقی می‌چرخد تا مسئله‌های عملی معماری. هسته‌ی استدلال او آن است که زیبایی نباید حقیقت را زیر پا بگذارد. اگر ستونی در ساختمان از چوب ساخته شده، شایسته نیست آن را چنان رنگ‌آمیزی کنیم که شبیه به ستونی مرمرین به نظر رسد. اگر گنبد ایاصوفیه با تکیه بر ده‌ها ستون نگهدارنده به آسمان رفته است، شایسته نیست این ستون‌ها را از نظر پنهان کنیم و چنان نشان دهیم که گویی این گنبد بسیار بزرگ با نیرویی غیبی در آسمان معلق است. راسکین معتقد بود در شکوه گنبد ایاصوفیه نمی‌توان تردید داشت، اما این شکوه از یک دروغ ناشی شده و همین دروغ ارزش آن را به تمامی زایل می‌کند.

ترتیباتی که به صورت مکانیکی و در حجم انبوه تولید می‌شدند، مانند گچ‌بری‌های سقف و دیوار و شومینه یا افریزها یا تزئینات باغ‌ها و آبگیرها از نظر او هیچ ارزش زیبایی‌شناختی‌ای نداشتند، چرا که آن‌چه به هر اثری ارزش می‌دهد، کار انسانی‌ای است که برای تولید آن انجام شده، انرژی و وقت انسانی است که پای آن ریخته شده. حتی اگر تزئینات با قالب و ماشین نباشند، اما چنان تکراری، بی‌نقص و فراوان باشند که گویی با ماشین انجام شده‌اند، چه بدتر! این همان چراغ ایثار است. کارگران و اجراکنندگان از نیروی بدنی خود مایه می‌گذارند، به نوعی

از خود می‌گذرند تا ساختمان ساخته شود و این ارزشی است که باید در بنا به چشم بیاید. این حساسیت نسبت به کار انسان و دغدغه درباره‌ی کارگرانی که ناچارند وظیفه‌ی سنگین کارهای بدنی را به انجام برسانند، همواره ذهن راسکین را مشغول می‌کرد و این نکته‌ای جذاب در تاریخ است که راسکین مسیحی بورژوازی مدافع حزب توری، مُبلِّغ پرشور تربیت و آموزش کارگران بود و برنامه‌ای شبیه به برنامه‌ی آموزش حین کار برای آن‌ها در نظر داشت که آن را در نهاد سنت جرج پایه‌ریزی و دنبال کرد.

تصویری از فصل  
«سرشت گوتیک»  
از کتاب «سنگ‌های ونیز»  
طراحی از ویلیام موریس، ۱۸۹۲.



علاوه بر این‌ها، فرم و شکل و شمایل و جنس مواد اولیه‌ی ساختمان باید کاملاً تابع غایت و هدفی باشد که بنا دنبال می‌کند. بر این اساس، راسکین از ساختمان

ایستگاه راه‌آهن پدینگتون که در ۱۸۵۴ ساخته شد و مایه‌ی فخر معمارانش بود، نفرت داشت، چرا که ایستگاه راه‌آهن نباید شبیه به کلیسا ساخته شود. نمونه‌ی دیگری از ساختمان‌های مورد نفرت راسکین ساختمان کریستال پالاس بود که برای نمایشگاه جهانی ۱۸۵۱ در هایدپارک لندن ساخته شد. این ساختمان قرار بود نویدبخش معماری جدید باشد، اما نه تنها راسکین که بسیاری از معماران نیز این ساختمان را نپسندیدند؛ در واقع می‌توان گفت کریستال پالاس برای قرن نوزدهم زود بود. گفتنی است که موضع‌گیری در برابر ماشین‌آلات صنعتی فقط مختص راسکین نبود، بلکه هوای رمانتیکی بود که اکثر متفکران قرن نوزدهم در آن نفس می‌کشیدند و بیش از همه در رمان «فرانکنشتاین» (۱۸۱۸) اثر مری شلی بیان و تجسم یافته بود. البته یک دلیل عدم موفقیت کریستال پالاس، خود نمایشگاه جهانی ۱۸۵۱ بود که از نظر راسکین و بسیاری دیگر از منتقدان هنر، آثار به‌نمایش درآمده بسیار صنعتی و بسیار غیرهنری بودند، همان چیزی که امروز به آن کیچ می‌گوییم.

به اعتقاد راسکین، خانه‌های روستایی کوهستان‌های آلپ به مراتب از کریستال پالاس زیباتر بودند و این ادعایی برای خُرد کردن و کوبیدن صرف کریستال پالاس نبود. خانه‌های روستایی سوئیس چیزی را پنهان نمی‌کردند، هر ستون نگهدارنده‌ای در نما دیده می‌شد، هر عنصری در بنا برای هدفی ساخته شده بود و مهم‌تر از همه روند ساخت آن‌ها صنعتی نبود. می‌شد در وجب‌به‌وجب خانه ردپای سازنده‌ها، اشتباه‌های کوچک و اعمال سلیقه‌ی فردی‌شان را مشاهده کرد. از این‌رو، کریستال پالاس نه تنها معماری

جدید نبود، که اصلاً معماری نبود، محصول تولید صنعتی صرف بود که فقط به کارکرد بنا توجه می‌کرد، مانند ایستگاه پدینگتون، لانه‌ی خرگوش بود، کندوی زنبور عسل بود، هر چه بود محصول انسان نبود.

روشن است که به اعتقاد راسکین فرم و شکوه و زیبایی ظاهری نیست که به ساختمان ارزش می‌دهد، بلکه ارزش ساختمان به زندگی انسانی‌ای است که در آن جاری شده است، حال این چراغ می‌تواند معمار را به استفاده از عناصری هدایت کند که کاربرد و استفاده‌ای در بنا ندارند، اما به آن وجهی انسانی می‌دهند. به یک معنا می‌توان گفت رویکرد راسکین به معماری با منطق بازار جور در نمی‌آمد. آن‌چه برای او اهمیت داشت مهارت‌های فردی، خلاقیت‌ها و نقص‌های انسانی بود؛ نقص‌هایی که به کل آسیب نمی‌زنند اما از کار انسان حکایت می‌کنند.

در زمان راسکین، بسیاری از مردم و منتقدان معماری گوتیک را به معماری صنعتی ترجیح می‌دادند. بنابراین، کار مهم راسکین این نبود که این عقاید رایج را تکرار کند، بلکه آن بود که حجم انبوهی از مشاهده‌ها و تجربه‌هایش در سفر به فرانسه، سوئیس و ایتالیا را در خدمت محکم کردن استدلال‌هایش به کار برد. «سنگ‌های ونیز» کتاب دیگری درباره‌ی معماری است که راسکین با اتکا به ویرانه‌های قرون وسطایی ونیز و معماری جدید و قدیم این شهر نوشت.

### سنگ‌های ونیز

سنگ‌ها در نگاه راسکین کتاب‌هایی هستند که داستان زمین را روایت می‌کنند و ساختمان‌های سنگی داستان‌هایی

از انسان برای ما می‌گویند. داستانی که راسکین از زبان سنگ‌های ونیز می‌شنید، داستان از دست رفتن ایمان بود. او در سفرهایش به ونیز، تکتک ساختمان‌ها و کاخ‌ها و ویرانه‌های ونیز را با دقت یک باستان‌شناس بررسی کرد و دریافت که معماری ونیز چه پیوند محکم و عمیقی با تغییرات زمین‌شناختی و جغرافیایی این شهر دارد، این‌که جذر و مد آب، عمق کم آبراه‌ها، بافت سنگی ساحل و فرسایش صخره‌ها چه نقش تعیین‌کننده‌ای در ساخت کاخ‌ها و مصون ماندن شهر از حمله‌های بزرگ ایفا می‌کردند و این‌که فرهنگ مؤمنانه‌ی پیش از رنسانس چه شکوه حقیقی‌ای به ساختمان‌ها می‌بخشید.

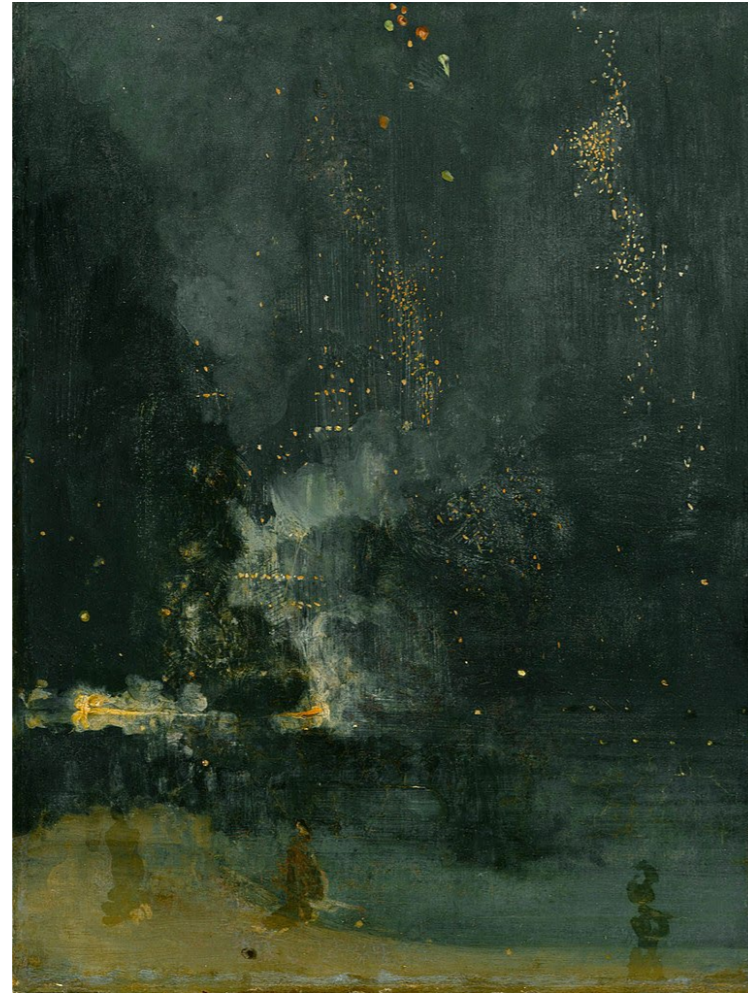
تحلیل راسکین از معماری ونیز به بینش اجتماعی و سیاسی او متکی است. ونیز، از حدود قرن نهم میلادی تا قرن چهاردهم، سرزمینی است دیندار با حکومت نسبتاً سالم و مردمی، اما از رنسانس به این‌سو، با قدرت گرفتن اشراف بازرگان، فرهنگ ونیز به سوی فرهنگی تجاری و بازاری پیش می‌رود و فضیلت‌های اخلاقی مردمان، هم‌زمان با قبضه شدن قدرت در دست اشراف، افول می‌کند. او بعدها اظهار کرد که هدف اصلی‌اش از نوشتن «سنگ‌های ونیز» آن بود که:

«... نشان دهم معماری گوتیک ونیز از ایمانی واقعی در سطح ملی برخاسته است و تمام عناصر سازنده‌ی آن نشان از این ایمان مردمش دارد؛ نشان دهم که معماری رنسانس ونیز از یک بی‌دینی نهانی و فساد همگانی ریشه گرفته و تمام عناصر سازنده‌ی آن نشان از این کفر و فساد دارد.»<sup>۸</sup> فصل «سرشت گوتیک» پرخواننده‌ترین بخش از کتاب «سنگ‌های ونیز» بود و ویلیام موریس، نقاش و فعال

سوسیالیست و دوست صمیمی راسکین، در دهه‌ی ۱۸۹۰ این فصل را به صورت جزوه‌ای جداگانه منتشر کرد و درباره‌ی آن نوشت: «یکی از معدود پاره‌گفتارهای ضروری و اجتناب‌ناپذیر این قرن»<sup>۹</sup>. راسکین در این فصل عناصر اخلاقی مرتبط با سبک گوتیک را چنین توصیف می‌کند: گوتیک وحشی و آزاد است، تغییرپذیر است، طبیعی است، از تخیلی بی‌قرار برمی‌خیزد نه ذهنی سرد و منفعت‌طلب. معماری گوتیک مسیحی را کارگران آزاد محقق کرده‌اند و از این‌رو، این معماری ذاتاً از معماری یونان و مصر و آشور که متکی به نیروی کار بردگان بودند، برتر و انسانی‌تر است. گوتیک، برخلاف معماری ماشینی، کامل و بی‌عیب نیست، هم‌چون طبیعت وحشی و پرحشو و زوائد است. گوتیک انسان را ابزاری بی‌فکر برای تکرار طرح‌های دیگران نمی‌بیند. سازندگان معماری گوتیک خود طراح یا شاگردان طراحان بزرگ بودند و از درک و نگرش خود در ساخت بنا استفاده می‌کردند. راسکین سبعت‌های قرون وسطا را فراموش نمی‌کند و نادیده نمی‌گیرد، فقط معتقد است خشونت ماشین، که انسان را به ابزار صرف فرومی‌کاهد، بسی فجیع‌تر از خشونت کشیشان است.

راسکین معتقد بود ساختمانی که با اشتباه‌های انسان ساخته می‌شود، جان دارد و سرشار از زندگی است، درحالی‌که ساختمان ماشین ساخت کامل و بی‌عیب و نقص جسمی مرده است. وحشی بودن گوتیک به معنای همین انسانی بودن است. با این‌همه، این خصلت ماشینی در ساختمان‌های دست‌ساز نیز دیده می‌شود. اشاره‌ی راسکین به بازسازی کاخ وست‌مینستر است که چارلز بری ساختمان آن را طبق معماری گوتیک

بازسازی کرد و آگوستوس پوجین آن را تزئین کرد. به اعتقاد راسکین این ساختمان ساختمانی ماشینی است، چرا که طرح اصلی متعلق به بری و پوجین است و کارگران در حد ابزارهایی مکانیکی آن طرح‌ها را تکرار



جیمز مک‌نیل ویسلر،  
«نوکتورن سیاه و طلایی»،  
رنگ‌روغن روی بوم، ۱۸۷۵،  
انستیتو هنر دیترویت.

کرده‌اند. در مقابل، کاخ سن‌مارکو در ونیز چنان ساخته شده که نشان می‌دهد سازندگان اصلی، یعنی کارگران، تخیل خود را در طرح و نقشه وارد کرده‌اند. آن‌چه راسکین در سنگ‌های سن‌مارکو می‌بیند، داستان آزادی و خلاقیت مردانی بود که با دست خود سنگ‌ها را می‌تراشیدند.

این نگاه فرهنگی کم‌کم به یکی از جهت‌گیری‌های اصلی در تفکر راسکین بدل شد. یکی از ساختمان‌هایی که تحت‌تأثیر افکار او و با نظارت خود او ساخته شد، ساختمان موزه‌ی تاریخ طبیعی بود که راسکین گرچه در تمام مراحل بر آن نظارت کرد، از نتیجه راضی نبود. این پروژه او را به این باور کشاند که یک ساختمان خوب فقط حاصل مهارت و امکانات و نگرش نیست، بلکه عاملی اساسی در معماری و هنر به طور کلی محدودیت‌ها و امکاناتی است که فرهنگ زمانه برای سازنده و هنرمند رقم می‌زند. به این معنا که در فرهنگ سرمایه‌داری عهد ویکتوریا هرگز نمی‌توان معماری گوتیک را به‌تمامی احیا کرد، همان‌طور که در فرهنگ تاجران‌های ونیز پس از رنسانس نمی‌شد ارزش‌های گوتیک را ادامه داد. شاید در پرتو همین بصیرت بود که راسکین در دهه‌ی ۱۸۷۰ صنف سنت جرج را راه‌اندازی کرد.

راسکین در ۱۸۷۱ شروع کرد به نوشتن نامه‌هایی خطاب به کارگران بریتانیا. این نوشته‌ها را می‌توان شکل قرن نوزدهمی وبلاگ تصور کرد. او در این نامه‌ها، که با عنوان «فورس کلایجر» به معنی نیروی پتک منتشر می‌شدند، مسائل و مفاهیم مهم اجتماعی و هنری را به کارگران می‌آموخت و با امید تغییر در وضعیت آگاهی این طبقه، قصد داشت آن‌ها را با حقیقت آشنا کند تا بدین طریق آنان را آگاه سازد تا خود را از بند تفکر ابزارانگار سرمایه‌داری صنعتی برهانند. هرگز نباید تصور کرد راسکین هدفی انقلابی را دنبال می‌کرد، بلکه به‌نوعی به دنبال آگاهی‌بخشی برای تغییر فرهنگ تجاری و سودمدار ویکتوریایی بود. به هر ترتیب، کار راسکین و هدف او تغییر سیاسی نبود. او به دنبال آن بود که کارگران را از

وضعیت ابزاری نجات دهد و با آموزش دادن نیروی تخیل‌شان را زنده کند.

راسکین چندین هکتار زمین کشاورزی خرید، در آن‌ها خانه ساخت و کارگران کشاورز را فراخواند تا با پرداخت اجاره‌ای بسیار منصفانه در این زمین‌ها زندگی و کار کنند. این تراست سنت جرج بود. راسکین تصور می‌کرد افراد زیادی به او ملحق شده و برای این کار سرمایه‌گذاری خواهند کرد؛ این توقع فقط از ذهنیتی می‌توانست برخیزد که اخلاق سودمحور سرمایه‌داری را هیچ نمی‌شناسد. راسکین به تنهایی این تراست را اداره کرد، در اواخر زندگی با کارگرانی هم‌نشین بود که در این زمین‌ها در نزدیکی محل سکونت او زندگی و کار می‌کردند و به آن‌ها طراحی و هنر می‌آموخت. این بنیاد کم‌کم به صنفی تبدیل شد که هنوز پابرجاست، «سرمایه‌ی» قابل توجهی نیز جذب کرده و با نام نشنال تراست در نظام سرمایه‌داری حل و جذب شده است.

### ماجرای ویسلر

جیمز مک‌نیل ویسلر (۱۸۳۴-۱۹۰۳) تابلوی «نوکتورن سیاه و طلایی» را در ۱۸۷۵ در گالری گروزونور لندن به نمایش گذاشت. گروزونور عموماً آثار نقاشان غیرآکادمیک را نمایش می‌داد و خریداران ثروتمندی را جذب می‌کرد، از این‌رو برای این هنرمندان و برای ویسلر منبع درآمد مناسبی به حساب می‌آمد. راسکین درباره‌ی «نوکتورن سیاه و طلایی» حکمی صادر کرد که جدا از دعوای حقوقی‌ای که در پی داشت، گویی شکافی را پیش‌بینی می‌کرد که به‌زودی قرار بود میان دو طیف از منتقدان و هنرمندان دهان باز کند. راسکین تابلوی ویسلر را خالی از

ذوق هنری و بدتر از آن، نمونه‌ای از یک شیادی هنری توصیف کرد و منظور خود را از شیادی چنین توضیح داد که تابلویی که کار پاشیدن رنگ روی آن چند ساعت بیش‌تر زمان نبرده، شایسته نیست به چنین قیمتی فروش رود و در کنار آثار هنری‌ای قرار گیرد که با کار جانفرسای هنرمند تولید شده‌اند. ویسلر بابت تهمت شیادی از راسکین به دادگاه شکایت برد. راسکین به سبب بیماری در دادگاه حاضر نشد. ویسلر از موقعیت علنی دادگاه استفاده کرد و با قدرت سخنوری و درام‌پردازی خود، قاضی را قانع کرد و حاضران را به تأمل دوباره در تعریف هنر واداشت. ویسلر برای این دادگاه پول هنگفتی، به نسبت درآمدش، پرداخت کرد و در آخر، گرچه به لحاظ مالی ورشکست شده بود، اعتبار هنر خود را اعاده کرد.

این‌که راسکین ارزش زیبایی‌شناختی اثر ویسلر را تشخیص نمی‌داد، نه تنها عجیب نیست که کاملاً قابل درک است. برای راسکین کار انسانی و بیان حقیقت در هنر بود که ارزش آن را داشت تا درباره‌ی هنر حرف زده شود و برای آن پول پرداخت شود. درحالی‌که برای ویسلر فقط رنگدانه‌ها مهم بودند و حسی که رنگ و نور برمی‌انگیزد؛ شاید انسانی‌ترین تابلوی ویسلر پرتره‌ی مادرش بود (۱۸۷۱) که نام آن را گذاشته بود: «ترکیب خاکستری و سیاه». تابلوی «نوکتورن» نیز هیچ موضوع یا محتوای متمایز و قابل تشخیصی نداشت، آتش‌بازی مردم در پارک‌ها و باغ‌ها را نشان می‌داد، بی‌هیچ نمادپردازی یا حس والای اخلاقی. این ظاهر زیبا و محتوای تهی، شاید برای سلیقه‌ی قرن بیست‌ویکم قابل قبول باشد، اما برای راسکین چیزی نبود جز اتلاف رنگ و بوم و پول و وقت و انرژی.



استاش لوسوئر،  
«مرگ سن برونو» از مجموعه‌ی  
«زندگی سن برونو»،  
رنگ‌روغن روی بوم،  
۱۹۳در. ۱۳۰ سانتی‌متر، ۱۶۴۵،  
موزه‌ی لوور.

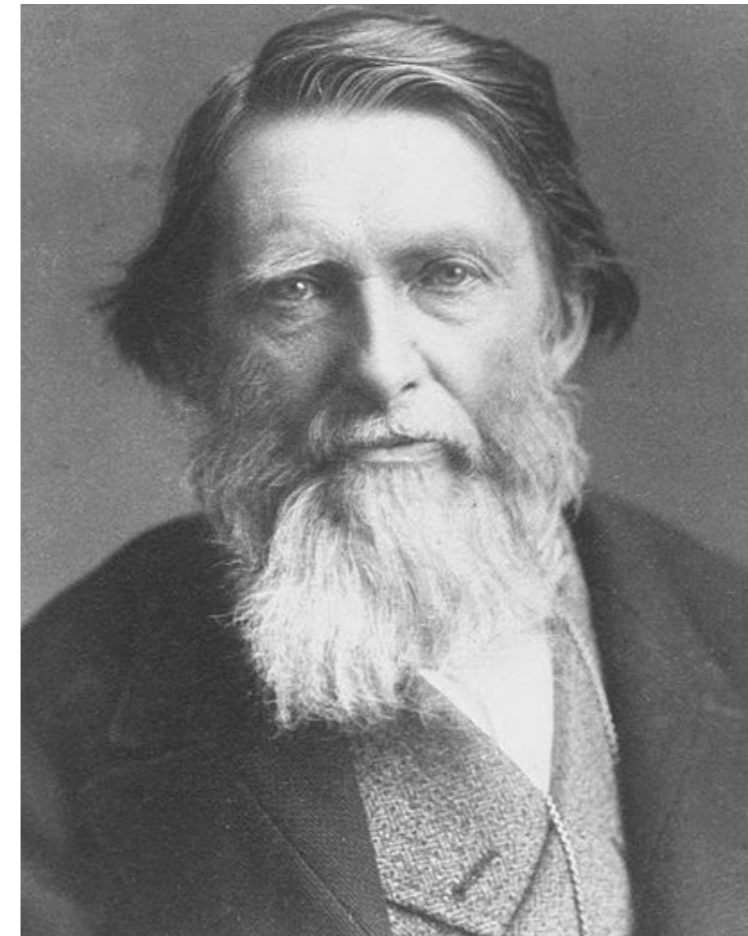
راسکین در دهه‌ی ۱۸۷۰ درگیر بیماری جسمی و ناراحتی عصبی بود، اما این دلیل اصلی برای عدم تشخیص ارزش کار ویسلر نیست، بیماری جسمی و مشکلات روحی از نوجوانی تا پایان عمر همواره با او بودند. ویسلر جوانی بود با تفکر و رویکردی تازه در هنر که تغییر اساسی رویکرد هنر از قرن نوزدهم به قرن بیستم را تجسم می‌بخشید و این تغییری نبود که راسکین اخلاق‌گرا از عهده‌ی درک و

### میراث راسکین

راسکین دهها مجموعه طراحی از سنگ‌های معدنی به همراه توضیح مکان جغرافیایی و شکل و جنس این سنگ‌ها تهیه کرده بود، که همه‌ی آنها را به موزه‌ی بریتانیا و موزه‌ی سنت جرج در شفیلد اهدا کرد؛ کتاب «تا به سرانجام» او بازاریان لندن را خوش نیامد، اما کتاب مورد علاقه‌ی مهاتما گاندی بود؛ مارسل پروست نثر زیبای او را می‌ستود. با این‌همه، مهم‌ترین تأثیر را بر تولستوی گذاشت. تولستوی مجذوب این اندیشه‌ی راسکین شد که کار فیزیکی هسته‌ی زندگی بشر و معیار اصلی ارزش‌گذاری محصولات انسانی است. تولستوی به‌جز وجه مذهبی مسیحی، در دیگر جنبه‌های نقد هنری راسکین را تأیید می‌کرد و از او تأثیر می‌گرفت.

معماران پروتالیست، از جمله لوکوبوزیه، به نحو مستقیم و غیرمستقیم تحت تأثیر نظریه‌های راسکین در باب صداقت و حقیقت معماری بودند و در نیمه‌ی قرن بیستم که نسبت میان هنر و زمینه‌ی فرهنگی آن اهمیت پیدا کرد، بسیاری از منتقدان به نوشته‌های راسکین رجوع کردند. یکی از مهم‌ترین تأثیرهای او تمایزی بود که میان مهارت و اندیشه قائل شد، به این معنا که تکنیک و مهارت معیاری برای ارزش‌گذاری نهایی نیست، بلکه یک ضرورت است، اثر هنری در وهله‌ی اول باید از مهارت و تکنیک هنرمند برخوردار باشد. آنچه به اثر ارزش می‌دهد اندیشه‌ای است که اثر در تلاش برای انتقال و بیان آن است. این تمایز هوشمندانه هنرمندان و منتقدان را در نیمه‌ی قرن بیستم به نگرشی مجهز کرد که با رواج عکاسی و ظهور هنر کانسپچوال همخوانی داشت. گذشته از این‌ها، شاید ارزشمندترین میراث او اهمیتی بود

هضم آن برآید. ویسلر از دادگاه یک‌چهارم پنی، می‌شود گفت دوزار، خسارت گرفت که آن را با زنجیر طلا به گردن می‌انداخت، چرا که ارزش این سکه‌ی سیاه در معنای آن بود: پیروزی جدید بر قدیم؛ این دادگاه نقطه‌ی پایانی بر اعتبار بی‌چون و چرای راسکین و شروعی بر ستایش رنگ و شکل و انتزاع و ورود «هنر برای هنر» به انگلستان بود. راسکین تا دهه‌ی ۱۹۶۰ به فراموشی سپرده شد تا آن‌که با پایان سلطه‌ی اکسپرسیونیسم انتزاعی، دوباره مسئله‌ی راسکین و نسبت زیبایی با خیر مورد توجه قرار گرفت.



جان راسکین در سال ۱۸۷۹، عکاس نامشخص.



که برای نقش انسان در جهان قائل بود، ارزش کار و فعالیت انسانی و لذت نگریستن در جهان که فقط از انسان برمی‌آید.

### چند نکته‌ی پایانی

دنی دیدرو، شارل بودلر و جان راسکین هر کدام در فاصله‌ی میان قرن هجدهم تا نوزدهم در اروپا متن‌هایی درباره‌ی ارزش هنر و معیارهای قضاوت درباب آثار هنری پدید آوردند، متن‌هایی که می‌توان آن‌ها را نمونه‌های نخستین نقد مدرن به‌شمار آورد. این متن‌ها را می‌توان از زاویه‌های مختلف بررسی کرد و ردپای مسئله‌های متنوعی را در آن‌ها تشخیص داد که موضوع اندیشه‌ی منتقدان و فیلسوفان قرن‌های بعدی قرار گرفتند. در گزارش مختصری که از اندیشه‌های آن‌ها آوردیم، به موضوع‌هایی اشاره شد که تا امروز مورد بحث و تبادل نظر بوده‌اند. از جمله، نسبت هنر با طبیعت که دیدرو به تفصیل به آن پرداخته است. آیا هنر تقلید صرف و محض طبیعت است، یا واجد حقیقتی از آن خود؟ دیدرو معیار قضاوت درباره‌ی هنر را در نسبت آن با طبیعت می‌داند و برای طبیعت معنایی گسترده‌تر از درختان و جانوران و رودها و دریاها و کوه‌ها قائل است؛ طبیعت از منظر او نظام مکانیکی کاملی است که حتی نظم اجتماعی را نیز شامل می‌شود و هنر ارزشمند هنری است که این نظام را آن‌گونه به تصویر کشد که در حقیقت هست، آن‌گونه که علت‌ها و معلول‌ها در آن در کارند و این مقصود تنها با مشاهده حاصل نمی‌شود، بلکه به ذهن و قضاوت‌های آن نیز وابسته است. راسکین، هم‌چون دیدرو، طبیعت را حقیقی‌ترین الگوی زیبایی می‌داند، هرچند از طبیعت معنایی محدودتر در ذهن دارد و

هم‌چون دیدرو ارزش هنر را در مشاهده‌ی محض طبیعت به‌علاوه‌ی بیان صادقانه و وفادارانه‌ی این مشاهده‌ی مبتنی بر امرواقع می‌داند. بودلر ارزش هنر و زیبایی اثر را در آن می‌داند که هنرمند در عین مشاهده‌ی موضوع خود و اتکا به تکنیک‌های قراردادی قدیم، روایت فردی خود را به اثر بیفزاید. به این ترتیب، می‌توان دید که چطور در آغاز دوره‌ی جدید، پای‌بندی محض به قراردادها و قاعده‌ها و ارزش‌های قدیمی به‌تدریج با آنتی‌تزی خود مواجه می‌شود که عبارت است از اعتباربخشی به تخیل و ذهنیت فردی. مسئله‌ی دیگری که از همین‌جا برمی‌خیزد - و این سه منتقد هر یک به شیوه‌ی خود با آن درگیر بودند - این است که با توجه به حضور پررنگ ذهنیت هنرمند، که خود وابسته به جهان ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی هنرمند است، آیا معیارهای درونی هنر هم‌چون معیارهای تکنیکی ترکیب‌بندی و رنگ و طرح برای قضاوت در باب آن کافی‌اند، یا ارزش‌های غیرزیبایی‌شناختی را نیز می‌توان یا باید به نقد هنر راه داد؟

دیدرو طراحی را متکی به مشاهده، رنگ را متکی به نبوغ، ترکیب‌بندی را متکی به منطق و بیان را متکی به تخیل می‌داند؛ چهار نیروی ذهنی هنرمند. به همین سبب بود که ذهن هنرمند و قضاوت‌های ذهنی او را در اثر هنری دخیل می‌دید و به این ترتیب، راه را بر معیارهای غیرزیبایی‌شناختی هم‌چون معیارهای اخلاقی یا فرهنگی باز می‌کرد، به‌خصوص که تخیل را نه امری روان‌شناختی که امری وابسته به ساختارهای فرهنگی می‌دانست. راسکین، در مقایسه با دیدرو، به‌نحوی بسیار علنی‌تر و صریح‌تر حس اخلاقی را معیار ارزش‌گذاری اثر هنری معرفی کرد. از نظر او، هنر یک

زبان بود برای بیان افکار و تخیلات والای انسانی و به همین جهت بود که در ابتدای قرن بیستم، اندیشه‌ها و کتاب‌های راسکین به محاق رفت و تازه در پایان این قرن و آغاز قرن بیست‌ویکم، با اهمیت یافتن زمینه‌ی فرهنگی آثار هنری، راسکین دوباره مورد توجه قرار گرفت. بودلر اما، بیش از دو منتقد دیگر، به انگاره‌ی «هنر برای هنر» نزدیک بود، با این‌همه، هم در اثر هنری و هم در نقد هنر جایگاه ویژه‌ای برای «روایت فردی» قائل بود و از این‌رو، راه را بر دیدگاه‌ها و معیارهایی غیرزیبایی‌شناختی باز می‌گذاشت. به اعتقاد او، هنرمند روایت فردی خود را که ذوق و حس و تخیل شخصی‌اش را شامل می‌شود به اثر هنری اضافه می‌کند و به آن ارزش منحصربه‌فرد می‌بخشد و آن را از آثار قدیم متمایز و متفاوت می‌گرداند و منتقد نیز قضاوت‌های خود را بر روایت‌هایی استوار می‌کند که به کمک آن‌ها، مخاطب قادر شود زیبایی اثر را حس کند. روایت منتقد روایت بازی آزاد میان امر جاودانی (قراردادها و الگوهای ثابت زیبایی‌شناختی) و امر گذرا (حس و ذوق و تخیل فردی) است.

دیدگاه‌های این سه منتقد به این مسائل محدود نمی‌شود و بسیاری بحث‌های ارزشمند دیگری را در نوشته‌های آن‌ها می‌توان دنبال کرد، مسئله‌ی معیار نقد هنری نیز به اندیشه‌های این سه تن محدود نیست. از این‌رو، هدف از این نوشته هم‌چون بسیاری گزارش‌های دیگر این است که ایجاد انگیزه‌ای باشد برای مطالعه و ترجمه‌ی آثار این نویسندگان و پیگیری موضوع در آثار دیگران.

## ارجاعات

۱. Salon: سالن در قرن هجدهم در فرانسه مکانی بود برای گرد هم آمدن روشنفکران و تبادل اندیشه‌ها. اکثر سالن‌های فرانسه متعلق به بانوانی از طبقه‌ی اشراف بودند و آن‌ها مهمان‌ها و سخنران‌ها و موضوع بحث را تعیین می‌کردند. فیلسوفان دوره‌ی روشنگری فرانسه از فرصتی که در سالن‌ها ایجاد می‌شد نهایت استفاده را می‌بردند، با این‌همه، اکثر مورخان معتقدند سالن‌ها مکانی برای عموم مردم نبودند و فقط به طبقات خاصی تعلق داشتند.

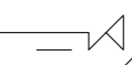
۲. Andrew Ballantyne, John Ruskin, (Reaktion Books Ltd, 2015).

۳. ارنست کاسیرر، «فلسفه روشنگری»، ترجمه‌ی یدالله موقن، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.

۴. Philosophe: معادل فرانسوی واژه‌ی فیلسوف. متفکران فرانسوی عصر روشنگری اغلب خود را فیلسوف می‌نامیدند تا تمایز خود از متالهان و متافیزیسیین‌ها را نشان دهند. فلسفه برای آن‌ها معنایی معطوف به عمل داشت و با سیاست و اجتماع در ارتباط مستقیم بود. لقب فیلولوزوف یادآور این رویکرد خاص به فلسفه است.

۵. La Font de Saint-Yenne

۶. نقاشی ژانر یا مردم‌نگاری گونه‌ای نقاشی است که صحنه‌های آشنای زندگی مردم را نشان می‌دهد و نشانه‌ای از مضمون‌های مذهبی و اساطیری و یا اشخاص معین و مشهور



در آن دیده نمی‌شود.

Correspondance littéraire .۷

Notes on Painting .۸

My Bizarre Thoughts about Drawing .۹

Diderot On Art, Edited and Translated by John .۱۰  
Goodman (Yale University Press, New Haven and  
London ۱۹۹۵), p. ۱۹۱.

.۱۹۳. Ibid, P. ۱۱

۱۲. مدل چوبی کوچک از بدن انسان.

.۱۹۷. Ibid, P. ۱۳

۱۴. شارل بودلر، «نقاش زندگی مدرن و دیگر مقالات»،  
ترجمه‌ی روبرت صافاریان، حرفه نویسنده، ۱۳۹۳، ص ۲۴۰.

۱۵. بودلر/ بنیامین: گزیده‌ی ملال پاریس و مقاله‌ی سنترال  
پارک، مراد فرهادپور و امید مهرگان، مینوی خرد، ۱۳۹۰.

۱۶. شارل بودلر، ص ۲۱۳.

۱۷. همان.

۱۸. بودلر/ بنیامین، ص ۷۴.

۱۹. شارل بودلر، ص ۲۳۰.

۲۰. همان. ص ۲۱۲.

۲۱. همان ص ۲۱۱.

۲۲. بودلر/ بنیامین، ص ۸۳.

۲۳. Ruskin, Works, XXXV, p. ۳۱۱.

۲۴. Typhon هیولای مخوفی که فرزند گایا (زمین) و تارتاروس  
(جهان پس از مرگ) بود و بادهایی پدید می‌آورد که به انسان‌ها  
آسیب می‌رساندند. طوفان از نام او گرفته شده.

۲۵. Modern Painters, I, pp. ۴۰۴-۶.

۲۶. Modern Painters, ۳۴۹n, ۵.

۲۷. Pathetic Fallacy

۲۸. Ruskin, Works, XVIII, p. ۴۴۳.

۲۹. William Moriss, 'Preface', in John Ruskin, The Nature  
of Gothic, (Oxford, ۱۸۹۲), p. i.

## ماهنامه الکترونیکی زمینه

آبان ۱۳۹۹، شماره: ۱۵

### صاحب امتیاز و مدیرمسئول

محمد مهمانچی

### سر دبیر

کیارش علیمی

### دبیر تحریریه

سیاوش خائف

### نویسنده

گلناز صالح کریمی

### ویراستار

دلناز سالاربهزادی

### مدیر هنری

پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

### طراح گرافیک

سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

### سرپرست اجرایی

فریده ابطحی

### دستیار اجرایی

کیانا ابریشمی

### مدیر پلتفرم آفلاین

نازنین فتاحی

### مشاور بازاریابی

آناهیتا علیمی

### رسانه‌های اجتماعی

یاسمن نوزری

### روابط عمومی

نگار کریم‌خانی

### مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان‌پردازان نوژن)

### مالتی مدیا

آبان فاضل

### با سپاس از

(به ترتیب حروف الفبا)

احسان آقایی، هویار اسدیان، امیربهداد بهمنی، حمید خدایناهی،  
شاهد صفاری، شهریار عظیمی، آریین قویدل، آریا کسائی، پرهام مرادی،  
مژده مرادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری و استودیو طبل.

- تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.
- نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.
- محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان است و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینه نیست.

