نگاهی به زندگی و آثار جان راسکین

بررسی تأثیر اندیشه‌های او بر هنرمندان ابتدای قرن بیستم

محسن طبسی - دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی

جان راسکین را بدون شک باید یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین‌اندیشمندان و منتقدان قرن نوزدهم دانست که آرا و اندیشه‌های او تأثیرزیادی بر هنرمندان ابتدای سده بیستم، از ویلیام موریس تا لوید رایت، و ازکاندینسکی تا شهرسازانی نظیر ابنزر هاوارد، داشته است، اگر به این نکته مهم توجه شود که موریس، گروپیوس، کاندینسکی، کله، موهولی ناگی، میس فان درروهه، رایت و... خود از بزرگان و تأثیرگذاران هنر قرن بیستم می‌باشند؛ ارزش و اهمیت و جایگاه راسکین بیشتر مشخص می‌شود.

این مقاله به بررسی زندگی، و معرفی آثار مهم و کتاب‌شناسی راسکین پرداخته؛ و در ادامه تأثیر اندیشه‌های راسکین بر هنرمندان را در چهار محور مورد بررسی قرار می‌دهد. این چهار محور عبارتند از: نقاشی؛ هنرهای سنتی؛ معماری و شهرسازی؛ مرمت بناها و شهرهای تاریخی.

اساس اندیشه‌های راسکین، که بر مذهب و وفاداری به طبیعت استوار است، در آثار و نوشته‌های برجا مانده از بزرگان هنر ابتدای قرن بیستم به‌وضوح مشخص است و این مقاله سعی در یادآوری آنها، به صورت‌دسته‌بندی شده، دارد.

مقدمه

جان راسکین را باید بدون هیچ شک و تردیدی یکی از بزرگ ترین وتأثیرگذارترین منتقدین و صاحب نظران ادبی و هنری قرن نوزدهم دانست،که هر چند در اغلب کتاب‌های تاریخ هنر،

نامی از وی به میان آمده، اما چنان که شایسته اوست حق مطلب ادا نشده است. عدم اقبال بسیاری ازمنتقدان، هنرمندان و پژوهش گران دوره مدرن و معاصر به جان راسکین،شاید ناشی از تمایل شدید وی نسبت به حفظ سنت‌های گذشته باشد؛یعنی همان چیزی که اصلاً به مذاق مدرنیست‌ها و هنرمندان معاصرخوش‌آیند نیست. جالب اینکه مبانی اندیشه پایه گذاران هنر و معماری‌مدرن، چنان که خواهیم دید، تا حد زیادی ریشه در تفکرات و نظرات جان‌راسکین دارد. ناشناخته ماندن تأثیرات راسکین بر بسیاری از هنرمندان هم‌عصر و پس از وی، در حوزه‌های مختلف هنری و ادبی از یک سو؛ و نیزگستردگی و تنوع اندیشه‌های وی در مسائل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی‌و... از دیگر سوی، انگیزه اصلی انجام و نگارش این پژوهش است؛ هرچندکه در این پژوهش صرفاً حوزه‌های مختلف هنری مد نظر بوده است.

چنان که گفته شد در اکثر کتب تاریخ هنر، نامی از جان راسکین آمده‌است. گامبریج، جانسن، گاردنر، لوسی اسمیت، آرناسن و دیگران هر یک به‌فراخور موضوع، اشارتی به نام وی داشته‌اند اما هیچ یک درباره فراز ونشیب‌های زندگی او، آثار، اندیشه‌ها و تأثیرات وی به طور مشروح سخن‌نگفته‌اند. در دایرةالمعارف بریتانیکا، نیز مطلبی در مورد زندگی و آثار وی‌آمده است و بازهم از کنار تفسیر نظرات، اندیشه‌ها و تأثیرش بر دیگران‌درگذشته است.

جان راسکین

در هر حال، این پژوهش که با توجه به حجم کم اطلاعات موجود درخصوص راسکین فراهم آمده است؛ سعی دارد تا در بخش اول، ضمن‌معرفی راسکین و شرح زندگی او، به آثار او نیز اشارتی داشته باشد. بخش‌دوم به بررسی تأثیر اندیشه‌های راسکین بر دیگران اختصاص دارد. این‌بررسی که در چهار قسمت انجام شده، به ترتیب حوزه‌های نقاشی، هنرهای‌سنتی، معماری و شهرسازی، و مرمت بناها و شهرهای تاریخی را شامل‌می‌شود. روش پژوهش، مراجعه به متون و تجزیه وتحلیل متن است که به‌صورت کتابخانه‌ای صورت گرفته و فهرست کاملی از منابع مورد رجوع نیزدر انتهای پژوهش آمده است.

۱ ـ زندگی و آثار جان راسکین

جان راسکین به عنوان یک نویسنده، منتقد و هنرمند، بیش از هر کس‌دیگری بر سلیقه و ذائقه عمومی انگلستان در عصر ملکه ویکتوریا تأثیرگذاشت تا حدی که بعضی از محققین معتقدند که هیچ تصویری از آن دوره، بدون وجود او نمی‌تواند کامل باشد.

۱ـ۱ـ زندگی

۱ـ۱ـ۱ـ جوانی: جان راسکین[۱] در هشتم فوریه ۱۸۱۹ در لندن چشم به‌جهان گشود. والدینش متوجه یک نبوغ زودهنگام در فرزندشان شدند و به‌همین دلیل، علایق و فعالیت‌هایش را با محدودیت‌هایی بیش ازهمسالانش، تحت نظر داشتند. پدرش، جان جیمز راسکین[۲] یک تاجر موفق‌بود. او علاقه خاصی به تابلوهای نقاشی داشت و هنگامی که با پسرش،برای گرفتن سفارش، به شهرهای مختلف مسافرت می‌کرد، به گالری‌های نقاشی نیز سری می‌زد. خانواده‌اش در چهار سالگی او، از لندن به هرن‌هیل[۳]؛ و وقتی بیست ساله شد از آنجا به دانمارک هیل[۴] در نزدیک دلویچ[۵] اسباب کشیدند. بدین ترتیب تمایل طبیعی بسیار زیاد او برای

نقاشی درنگارخانه دانشکده دلویچ به صورت رضایت‌مندانه‌ای ارضاء شد. این تابلوها چنان در ذهن او باقی ماندند که تا سال‌های سال جزئی از اصول ذهنی او بودند.

تشویق‌های پدرش باعث شد که نقاشی را به طور جدی، نزد یک نقاش‌آبرنگ کار به نام کوپلی فلدینگ[۶] فرا گیرد. وقتی چهارده سالش بود، به همراه‌خانواده‌اش به نقاط مختلف اروپا رفت که از جمله، تماشای کوه‌های آلپ‌تأثیر زیادی بر او گذاشت. در هفده سالگی علاقه‌مند به دختر شریک‌اسپانیایی پدرش، به نام آدل دومک[۷] شد که محرومیت از این عشق، علت‌موثری در احساس شکست همیشگی او به شمار می‌آید. جان راسکین در۱۸۳۶ به آکسفورد رفت. در آنجابود که جایزه هنری New Digate را در۱۸۳۹ برای شعر برنده شد و با همان جایزه و کمک‌های پدرش توانست تابلوهای ترنر را جمع آوری نماید.

راسکین در جوانی

۲-۱-۱- نخستین سفر به ایتالیا: حضور راسکین در آکسفورد، در بهار۱۸۴۰ به علت بروز بیماری، به پایان رسید. دکترها تشخیص دادند که این‌بیماری بسیار تحلیل برنده است و توصیه کردند که حتماً به مسافرت خارج برود. بنابراین او به همراه خانواده‌اش به ایتالیا رفت. راسکین‌دستینه‌های[۸] بسیاری را در طول این سفر ترسیم کرد. در رم بود که از دوستی‌به نام جرج ریچموند[۹] فرا گرفت که باید در مورد کارهای حرفه‌ای و آماتور، نظرات شفاف و مشخصی داشته باشد. در بازگشت از سفر، او امیدواری واعتماد به نفس خود را بازیافته بود به‌طوری که خود را وقف تشریح و تفسیرتمام زیبایی هایی که می‌دید، کرد. راسکین تابستان سال ۱۸۴۲ را به همراه خانواده‌اش در مون بلان[۱۰]، بخش فرانسوی آلپ گذراند، در آنجا وی برای‌نوشتن کتابی در دفاع از ترنر برنامه ریزی کرد و کتاب با نام نقاشان مدرن[۱۱] در ماه می ۱۸۴۳ چاپ و منتشر شد؛ یعنی زمانی که راسکین فقط بیست و چهارسالش بود. موفقیت قابل توجه کتاب، وی را بر آن داشت تا کار روی جلددوم را نیز آغاز کند.

۳-۱-۱- دومین سفر به ایتالیا؛ ازدواج: راسکین در آوریل ۱۸۴۵ بدون والدینش مجدداً به ایتالیا رفت. در این سفر بود که او زیبایی‌های معماری ومجسمه سازی ایتالیا را (که قبلاً نشناخته بود) کشف کرد. بازگشتش به دانمارک هیل با کامل شدن، چاپ و انتشار دومین جلد نقاشان مدرن درآوریل ۱۸۴۶ همراه بود. در سال ۱۸۴۸ با دختری به نام افیمیاچالمرزگری[۱۲]، فرزند دوست خانوادگی والدینش، ازدواج کرد. در آوریل۱۸۴۹ کتاب هفت مشعل معماری[۱۳] را در شرح ویژگی‌های اصلی معماری‌گوتیک نوشت. این کتاب موفقیت بی نظیری یافت. در پاییز ۱۸۴۹ به همراه‌خانواده‌اش به ونیز رفت که حاصل آن، جلد اول کتاب سنگ‌های ونیز[۱۴] بودکه در ۱۸۵۱ منتشر شد. در همان سال به حمایت از پیمان برادری هنرمندان‌پیش رافائلی[۱۵] پرداخت، زیرا معتقد بود که منتقدین در حق آنها بی انصافی‌کرده‌اند، و در همان جا بود که با دانته گابریل روستی[۱۶]، ادوارد برن جونز[۱۷]و جان اورت میلایز[۱۸] دوستی دیرپایی را به وجود آورد، اما دیری نپاییدکه میلایز یکی از اعضای منتخب آکادمی سلطنتی[۱۹] شد و به همین سادگی؛ همسر راسکین، افیمیا، او را در جولای ۱۸۵۴ ترک و پس از چند ماه با میلایزازدواج کرد.

۴-۱-۱- بازگشت به خانه پدری: بازگشت راسکین به دانمارک هیل، به‌نوعی فرار از آن همه چیزهایی بود که آزارش می‌دادند. نوشتن جلدهای‌سوم و چهارم نقاشان مدرن در اواسط سال

۱۸۵۵ در همین جابه پایان رسید. دلخوشی و علاقه اصلی راسکین، ساختن موزه تاریخ طبیعی‌آکسفورد بود که با حمایت‌های دوستش سر هنری آکلند[۲۰] به او واگذار شده‌بود و از فوریه ۱۸۵۷ برای حدود یک سال تمام، دغدغه‌اش گردآوری‌تابلوهای ترنر بود. همچنین او در این سال‌ها سخنرانی‌های زیادی انجام دادو در همین موقع بود که وارد مقولات اقتصادی گردید. نتیجه مباحث وی دراقتصاد هنر بعدها به صورت کتاب‌هایی چاپ شدند. در ۱۸۵۸ مجدداً شش‌هفته به تورین ایتالیا رفت. جلد پنجم نقاشان مدرن، که در ۱۸۶۰ چاپ شد،به طور چشم گیری تحت تأثیرعلاقه راسکین به آثار ایتالیا و به ویژه کارهای‌پائولو ورونزه[۲۱] بود. در سال ۱۸۶۴ پدرش فوت کرد و راسکین با مادر پیرش‌به زندگی ادامه داد. ارثیه پدر برای راسکین یکصد و بیست هزار پوند به‌علاوه مجموعه‌ای از تابلوهای خوب بود، ولی متأسفانه راسکین سلامتی‌روانی کامل برای استفاده از آنها را نداشت.

۵-۱-۱- سال‌های واپسین: در ۱۸۶۹ راسکین به عنوان نخستین استاد هنرهای زیبا در دانشگاه آکسفورد انتخاب و معرفی شد. در آن سال‌ها، سخنرانی‌های وی حیطه وسیعی از موضوعات، به جز هنر، را در برمی گرفتند. او مجموعه‌ای از آثار چاپ شده، عکس و طراحی‌هایش را برای آموزش دانشجویان به دانشگاه اهداء کرد. هم چنین وی یک مدرسه طراحی برای دانشجویان تأسیس نمود. راسکین در واقع نیاز داشت تا با انجام این‌اعمال هم چنان خود را به عنوان یک شخصیت عقلانی نشان دهد، اما واقعیت این بود که حملات بیماری روانی افسردگی مانیک[۲۲] او را به شدت ناتوان ساخته بود. با مرگ مادرش در ۱۸۷۱، راسکین خانه پدری را فروخت‌و در کانیستون[۲۳] سکونت گزید. بیماری او در ۱۸۷۸ به اوج خود رسید. در ۱۸۷۹ بالاخره تسلیم معالجات پزشکی شد و در همین سال از جیمز مک‌نیل ویسلر[۲۴] به خاطر توهین به او در مورد نقد غیر مسئولانه یکی از آثارش،معذرت خواهی کرد. در این مدت فقط نوشتن زندگی نامه‌اش، تنها کاری بودکه انجام می‌داد. اما پس از یک حمله شش ماهه در تابستان ۱۸۸۹، به کلی ازنوشتن هر چیزی به جز امضایش ناتوان شد؛ و بالاخره در بیستم ژانویه ۱۹۰۰از دنیا رفت و در کانیستون به خاک سپرده شد.

۲-۱- بررسی زندگی :

چنین معمول است که راسکین را به عنوان یک چهره عمومی از دوره ویکتوریا در انگلستان بشناسیم؛ کسی که محافظ وجدان هنری کشورش بود و ضمن پاسداری از سبک گوتیک، خواستار به کارگیری آن در تزیینات ساختمان‌ها بود. باید گفت که پذیرش راسکین در نقش یک پیام آور هنری، به سادگی اتفاق نیفتاد. قسمت اعظم نقد هنری او، که بخش ناب ذاتی‌اوست، تا پیش از سی و پنج سالگی اش نوشته شد. جنبش احیای گوتیک[۲۵]در ربع آخر قرن ۱۹، با نظرات غالباً لغزش‌ناپذیر او همراه شد. ولی به تدریج‌از ۱۸۶۰ به بعد علاقه شخصی خود او به نقد هنری کم شد و به سمت اقتصاد سیاسی و اجتماعی گرایش یافت.

۱-۲-۱- علایق و شخصیت: وجدان سخت گیرانه مذهبی او هیچ گاه به‌اواجازه نداد که در پناه ثروت بادآورده‌اش، به راحتی زندگی کند. راسکین باسختی و تنهایی و در اواخر عمر، اغلب با حملات روانی زندگی کرد. علایق‌او به شدت گسترده بودند، از هنر تا زمین‌شناسی،

از گیاه‌شناسی تا علوم‌سیاسی و اجتماعی و...؛ و این تنوع علایق بی ربط با یکدیگر نیز، خود یکی‌از علایم بیماری روانی او بود. نقد هنری او نیز با همه تأثیرات غیر قابل‌انکارش، فاقد یک ساختار مشخص و فقط بر پایه نتایج و استدلال‌های‌شخصی او بنا شده است.

۲-۲-۱- سبک و اندیشه: سبک ادبی راسکین را باید پژواکی از قرائت شاه‌جیمز[۲۶] از انجیل دانست که تحت تأثیر نویسندگانی نظیر ریچارد هوکر[۲۷] ودکتر ساموئل جانسون[۲۸] بود، نویسندگانی که در نظر او لغزش‌ناپذیر بودند. اما اندیشه‌هایش بیشتر مرهون پلاتو[۲۹]، فیلسوف یونانی است که راسکین به‌خوبی شکل آنها را مطابق با روش خود تغییر داد. در واقع او در عشق به‌طبیعت و ستودن زیبایی چشم انداز کوهستان، دنباله روی ویلیام‌وردزورث[۳۰] شاعر بزرگ رومانتیک بود. از سوی دیگر آثار ترنر، نقاش بزرگ‌انگلیسی ابتدای قرن ۱۹، و کلود لرن[۳۱] نقاش بزرگ فرانسوی قرن هفدهم، پایه اصول زیبایی‌شناسی او را تشکیل دادند.

اخلاقیات مذهبی آمیخته با معماری گوتیک نیز یکی دیگر از عوامل مؤثردر ایده‌های راسکین بود. وی اشکال و ظروف و اجزای معماری به کار رفته‌در سبک باروک را، که در طبیعت به صورت طبیعی یافت نمی‌شوند، مصنوعی و دروغین می‌دانست و آنها را هنر بدنام نهاد. در نظر او هنر خوب،حقیقت طبیعت بود، که در واقع سرچشمه آن نیز به شمار می‌رفت.

۳-۲-۱- نقد هنری: نقد هنری در تاریخ هنر غرب، با مذهب و اخلاقیات‌در هم تنیده شده است. در قرن هجدهم، دنیس دیدرو[۳۲] نخستین منتقد بزرگ هنری در غرب، در ارزیابی‌های خود، شرایط اخلاقی و شخصی‌هنرمندان را نیز دخالت داد. در قرن نوزدهم نیز راسکین روش برخورداخلاقی یا متکی بر مفهوم و معنای اثر را ادامه داد تا آن که در اواخر قرن ۱۹،نظریه هنر برای هنر، با پرچم داری سمبولیست‌های فرانسوی حاکمیت پیداکرد.

«سمبولیسم در واقع پدر مدرنیسم بود و مدرنیست‌ها مهمترین جنبه‌های‌نظریه نقد تمثیل گرایانه، و به ویژه تأکید آن بر اهمیت سبک نسبت به محتوارا برداشت نمودند. تنها تفاوت میان آنها این واقعیت بود که مدرنیست‌های‌اولیه در قبال جامعه فرسوده و به شدت پیچیده خود، بسیار کم طاقت و بی‌قرار بودند. مدرنیسم در خلال نیمه نخست حاکمیتش، کاملاً در سایه‌اخلاقیات به شدت منسوخ و مطرود ویکتورین (یعنی همان دوره راسکین)قرار داشت... به همین طریق مقدس مابی‌های دهه ۱۹۹۰ نیز نوعی بازگشت‌به همان اخلاقیات متاثر از دوره ویکتورین بود.»[۳۳]

۳ - ۱- آثار مهم

الف. در هنر :

- Modern Painters, 1843-1860
- The Seven Lamps of Architecture, 1849
- The Stones of Venice, 1851-1853

ب. در اقتصاد اجتماعی و سیاسی :

- Unto This Last, 1862

- Time and Tide, 1867
- Munera Pulveris, 1872

ج. سایر آثار:

- The Two Paths, 1859
- A Joy for Ever, 1880
- Sesame and Lilies, 1865
- The Crown of Wild Olive, 1866
- The Ethics of the Dust, 1860
- Praeterita, 1885-1889

۴-۱- کتاب شناسی

الف. ویراسته‌ها:

- Works : A. Wedderburn, E.T.Cook, 1903-1912
- Diaries : J.H.Whitehouse, J.Evans, 1956-1959

1955- Letters (Ruskin's Letters from Venice):J.L.Bradley,

ب. منتخب‌ها:

- The Lamp of Beauty, J. Evans, 1959
- Ruskin Today, K. Clark, 1964

ج.زندگی نامه و نقد آثار:

- The Life of John Ruskin, E.T.Cook, 1911, 1968
- Ruskin, The Great Victorian, D.Leon, 1949

Quennell, 1949- John Ruskin, The Portrait of a Prophet, P.

Genius,- The Darkening Glass, A Portrait of Ruskin's

J.D.Rosenberg, 1961

of- John Ruskin : An Introduction to a Further Study

his Life and Works, R.W.Wilenski, 1933, 1967

د. سایر مطالب تخصصی:

- Ruskin and Economists ,J.T.Fain, 1956

Milais, Told for the First- The Order of Release : The Story of John Ruskin,

in Their Unpublished Letters, W.M.James, 1974Effie Gray and John Everett

Time

- Millais and The Ruskins, M.Lutyens, 1967
- Effie in Venice : Unpublished Letters of Mrs. John

1965Ruskin Written between 1849 - 1852, M.Lutyens,

- Ruskin's Scotish Heritage, H.G.Viljoen, 1956
- Vindication of Ruskin, J.H.Whitehouse, 1950

۲- تأثیر اندیشه‌های راسکین

این بخش، به بررسی تأثیرات اندیشه‌های راسکین بر هنرمندان و متفکران حوزه‌های مختلف هنری می‌پردازد. البته چنان که پیشتر گفته شد، راسکین نظرات اقتصادی و سیاسی و اجتماعی نیز داشته است که اگرچه کم و بیش مخالفان و موافقانی دارد، اما به هر حال بر متفکران و صاحب نظران این حوزه‌ها نیز تأثیر داشته است که ما در این پژوهش با ذکر همین مختصر از آنهادر می‌گذریم؛ و آرا و نظرات هنری راسکین را در چهار محور مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱-۲- در حوزه نقاشی

۱-۱-۲- بر نقاشان مکتب رمانتیسم :

چنان که در زندگی نامه راسکین در بخش نخست آمد، وی علاقه بسیاری‌به نقاشی و طراحی داشت و تمام اصول زیبایی‌شناسی هنری خود رابراساس نقاشی شکل داد. راسکین در عین حال که شیفته نقاشی رمانتیک‌بود، البته بر بسیاری از هنرمندان این مکتب نیز تأثیر گذاشت.

«پس از سال ۱۸۰۰ هرگاه مورد انتخابی میان دو معماری کلاسیک وگوتیک پیش می‌آمد، معمولاً نتیجه به نفع گوتیک تمام می‌شد. احساسات ملی، که به دنبال جنگ‌های ناپلئونی در کشورهای انگلستان و فرانسه وآلمان تقویت یافته بود، در این زمینه عاملی موثر شد، زیرا هر یک از آن سه‌کشور اصرار بر این داشت که شیوه گوتیک را واسطه بروز نبوغ خاص ملت‌خویش قلمداد کند. برخی از مبتکران اصول نظری، از جمله جان راسکین‌نیز، شیوه گوتیک را به دلایل اخلاقی یا دینی برتر می‌شمردند و حتی راسکین آن را شریف و مسیحی می‌خواند.»[۳۴]

نهضت رمانتیسم که به نوعی آرمان گرایی در مقابل سنت گرایی بود، به‌تدریج با حمایت منتقدانی نظیر راسکین جای خود را باز کرد تا حدی که«حتی سنت گرایان جهان وسیع تری از مضمون و قالب (یا شیوه بیان) رامی‌جستند که از عهده سنت خارج بود، و رمانتیسم برای این گرایش و همه‌گرایش‌های دیگری که حاکی از روی گرداندن از سنت بود، توجیهاتی‌داشت.»[۳۵] البته پشت کردن یکباره به سنت‌های گذشته کار ساده‌ای نبود.دنیس دیدرو، نویسنده بزرگ قرن ۱۸فرانسه که یکی از شکل دهندگان‌ایده‌ای جان راسکین به‌شمار می‌آید، نیز در زمان خود به شدت درگیر این موضوع بود.

«موضع نهایی و دیدگاه قطعی دیدرو شگفت‌انگیز و گیج کننده است؛ به‌نظر می‌رسد که قادر نیست در میان این دو جهان متفاوت دست به انتخاب بزند. او در حالی که شیفته شکسپیر است، هنوز به مراسم آبا و اجدادی خودوفادار و معتقد است. وضعیت مبهم و مردد دیدرو از چندین جهت نشان‌دهنده عارضه فراگیر قرن هجدهم فرانسه است؛ دوره‌ای انتقالی که دیگر ازصمیم قلب به آرمان‌های قرن پیش وفادار نیست و در عین حال نمی‌تواند یکسره از آنها دست بکشد. اتفاقی نیست که اصطلاح روشنگری در فرانسه رواج نسبتاً اندک داشته است. عدم جسارت روشنگری فرانسه و خمودگی وعقب ماندگی نسبی این فرهنگ در آزاد

گرداندن خود از قیود نظام نئوکلاسیک، نشان دهنده عوامل مهمی است که در تکوین خصوصیات جنبش رمانتیسم فرانسه نقش داشته‌اند... در این عصر، هم چنان درانگلستان بر اعتبار و حیثیت خرد افزوده می‌شود، به خصوص که در سیمای تلطیف شده معقول و منطقی بودن جلوه گر می‌شود و تقریباً برابر است با عقل سلیم... در حالی که در فرانسه، قواعد و سنت‌ها به‌گونه‌ای مستبدانه به‌عنوان شرط حتمی و لازم هنر تحمیل می‌شوند؛ در انگلستان به عنوان نتایج و دستاوردهای ذوق سلیم و عقل متعال به آنها نگریسته می‌شود و از اقتدارمطلق برخوردار نیستند.»[۳۶]

جان کانستبل (John Constable)، نقاش انگلیسی قرن ۱۸ و ۱۹، درنامه‌ای به تاریخ ۲۳ اکتبر ۱۸۲۱ به جان فیشر، کشیش اعظم کلیسای جامع سالزبوری که یکی از دوستان قدیمی‌اش بوده، چنین می‌نویسد:

«... با صدای ریزش آب از بند آسیاب و...درختان بید، الوار کهنه وپوسیده، تکه‌های چوب لجن آلود، و ساختمان‌های آجری، من عاشق این‌چیزها هستم. شکسپیر می‌توانست به همه چیز صورت شاعرانه ببخشد. این‌شاعر سخن از مسکن و مأوای تام بیچاره در آغل گوسفندان می‌گوید. من مادامی که نقاشی می‌کنم هرگز از به تصویر کشیدن این مکان‌ها باز نخواهم‌ایستاد... البته به هر حال من باید جاهای مورد نظر خود را بهتر به تصویربکشم، برای من نقاشی واژه دیگری است و کودکی افسار گسیخته خودم را باهمه آنچه در ساحل استوار قرار دارد، تداعی می‌کند؛ آن مناظر از من یک‌نقاش پدید آوردند و من سپاسگزارم؛ من در واقع پیش از آنکه مدادی به‌دست بگیرم غالباً در مورد تصاویر آن منظر اندیشیده بودم.»[۳۷]

همین اهمیت و اعتبار خرد و اندیشه در هنر انگلستان بود که درتفسیرهای راسکین از کارهای ترنر، در جلد اول کتاب نقاشان مدرن، خود رانشان داد.

«وی (ترنر) مسلماً از شنیدن تفسیر مدح آمیز راسکین، آن مبلغ برتری‌اخلاقی شیوه گوتیک، که کشتی بردگان او را اثری واقعی، زیبا و عقلانی‌خوانده بود، بر خود می‌بالیده است. در واقع همین خصوصیات بود که ترنررا در مقامی برتر از منظره سازان گذشته قرار می‌داد. و به همان نسبت هرچه‌که فاقد فکر و اندیشه به نظر می‌آمد، خشم راسکین را به شدت برمی‌انگیخت. تابلوی نغمه شبانگاهی در رنگ‌های سیاه و طلایی: فشفشه‌ای که فرو می‌افتد (۵۸، ۴۵، ۱۸۷۴) اثر جیمز ویسلر، بیش از هر منتقد دیگری‌راسکین را برانگیخت: هرگز انتظار نداشتم که یک آدم معرکه گیر نادان برای‌پاشیدن یک کاسه رنگ به صورت مردم، دویست گینی ناز شست بخواهد».[۳۸] «و چون می‌دانیم که راسکین پیشتر، تابلوی کشتی بردگان ترنر را سخت‌ستوده بود، می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که آنچه راسکین به واقع‌می‌پسندیده، احساس رمانتیک پنهان در آن تابلو و سایر کارهای ترنر بوده‌است.»[۳۹]

«در واقع ویسلر و راسکین هر کدام از یک طرف به شدت در نظرات خودافراطی بودند. ویسلر در مدتی که در لندن سکونت داشت، احساس می‌کردکه رسالت مبارزه یک تنه در راه مدرنیسم بر عهده اوست. در جریان دعوای‌حقوقی ویسلر و راسکین (که البته راسکین در دادگاه بازنده شد و بعدها نیزدر اواخر عمر از ویسلر بابت توهین به او عذرخواهی کرد) آنچه جالب به‌نظر می‌رسد این که حریفان این دعوای تأسف‌انگیز تا حد زیادی اشتراک نظرداشتند.

هر دو عمیقاً از زشتی و فلاکت باری محیط اطرافشان سخت‌ناخرسند بودند. راسکین... امیدوار بود که بتواند با توسل به وجدان اخلاقی‌هم وطنان خود، شناخت زیبایی شناسانه‌شان را اعتلا بخشد، حال آنکه ویسلر به یکی از چهره‌های برجسته و فعال آنچه جنبش هنر برای هنر نام‌گرفت، تبدیل شد. آرمان این جنبش، پیشبرد این دیدگاه بود که درک‌زیبایی شناختی، تنها چیزی است که در زندگی به جدی گرفتنش می‌ارزد. هردو نگرش به مرور در اواخر قرن نوزدهم حائز اهمیت فزاینده‌ای شدند.»[۴۰]

«بسیاری می‌پندارند که توجه به شکل اثر هنری در آن سده (سده نوزدهم)، یعنی روزگار پیروزی فلسفه اجتماعی، کمیاب بود. این نظرنادرست است. جدا از متفکرانی که اساس کار خود را بر روش شناخت‌شکل قرار داده بودند، بسیاری از هنرمندان و فیلسوفان نیز بودند که به‌شیوه‌های دیگر اعتقاد داشتند، ولی در جریان مباحث خود ناگزیر به بررسی‌شکل می‌پرداختند. یکی از موارد مشهور بحث جان راسکین در مورد آثارویلیام ترنر است، که در مجلد چهارم کتابش نقاشان مدرن آمده، و نگارش آن‌به سال ۱۸۴۳ باز می‌گردد. راسکین نقاشی را بیان ادراک حسی نقاش دانست، اما ریشه آن را در تأثیر شکل ابژه‌ها بر ذهن نقاش یافت. او از شکل‌پل‌های متعددی در آثار ترنر کرد که تقریباً همواره با شگردی یک سان‌ترسیم شده‌اند. به گمان راسکین ادراک نقاش از پل به شکلی تجریدی‌وابسته بود، که خود نتیجه قیاس میان پل‌هایی واقعی بود. از این رو راسکین‌اعلام کرد که در فهم شگرد ترنر مفاهیمی کهنه چون ابداع، شیوه، و شگردکارآیی ندارند، و باید مستقیم به تحلیل تأثیر شکل بر ادراک حسی پرداخت.البته از یاد نبریم که راسکین به وابستگی هنر به اخلاق باور داشت، و ازهمین رو پیروان هنر ناب و آیین اصالت زیبایی شناسی کارهای او را قبول نداشتند.

ریشه‌های اصلی برداشت متفکران سده نوزدهم از اهمیت شکل اثرهنری را باید در اصل کلیدی زیبایی‌شناسی کلاسیک یعنی استقلال اثرهنری یافت، که خاصه در سنجش نیروی داوری کانت با صراحت و دقت‌بیان شده بود. بنا به این اصل، اثر هنری با مفهوم سازی و تدقیق علمی سر وکار ندارد، و داوری آن از قلمروی زیبایی‌شناسی و ادراک حسی بیرون نمی‌رود. براساس همین برداشت اصلی بود که حتی ناقدان آن زیبایی‌شناسی، مثلاً نظریه پردازان رمانتیک، از مفاهیم تازه‌ای چون هنر ناب، الهام، نبوغ، و حتی گاه از استقلال هنرمند از مسائل زمانه‌اش یاد کردند. این‌همه تأثیر ژرفی بر هنرمندان نیمه نخست سده نوزدهم داشت.»[۴۱]

«آیین اصالت زیبایی شناسی[۴۲] که در پایان سده نوزدهم در انگلستان رشدکرد، دیدگاهی همانند با بودلر را سرمشق کار خود قرار داد. این مکتب حتی پیش از آنکه واکنشی به تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی آثار هنری باشد،علیه تحلیل‌های اخلاقی ناقدانی چون راسکین بود.»[۴۳]

البته بعضی از پژوهش گران هنر مدرن و معاصر نیز نظرات مخالفی دارند،از جمله:

«حتی سنت گرایان، جهان وسیع‌تری از مضمون و قالب (یا شیوه بیان) رامی جستند که از عهده سنت خارج بود؛ و رمانتیسم برای این گرایش و همه گرایش‌های دیگری که حاکی از روی گرداندن از سنت بودند، توجیهاتی‌داشت. ولی پویش در این راه نیازمند توجیه و تعلیل

نبود؛ نبوغ از مرزهای ضابطه و قاعده در می گذرد، و آفریده های نبوغ را، نه براساس معیارهای ازپیش تعیین شده، بلکه بر پایه معیار و محک خودش باید ارزیابی وعیارسنجی کرد. نتیجه زودرس این رهیافت، نوعی سوء تفاهم کلی وناباوری نسبت به کار هنرمندان بود که هنگامی متجلی گردید که‌امپرسیونیست‌ها به ناشایستگی محکوم شدند و راسکین، ویسلر را متهم‌کرد که ظرفی رنگ را به صورت مخاطبان می پاشند.[۴۴]

۲-۱-۲- بر احیاگران هنر پیش رافائلی :

چنان که در بخش نخست، در شرح زندگی راسکین آمد، وی با حمایت ازپیمان برادری احیاگران هنرپیش رافائلی[۴۵]، آنان را به نوعی در سایه حمایت خود قرار داد.

«احیاگران هنر پیش رافائلی اصطلاحی است که نخست به ناصریان آلمانی اطلاق می‌شد؛ ولی سپس گروهی از هنرمندان و ادیبان انگلیسی این‌نام را اخذ کردند و برادری پیش رافائلی را در سال ۱۸۴۸ بنیاد نهادند.اعضای این انجمن عبارت بودند از هانت، میلی، گابریل روستی، و کالینسن(نقاشا)؛ ولز (پیکره ساز و شاعر)؛ استیفنسن (منتقد هنری)؛ مایکل رستی(نویسنده). اینان علیه هنر آکادمیک عصر ملکه ویکتوریا برخاستند، و با تکیه بر آموزه راسکین مبنی بر وفاداری به طبیعت و در آرزوی بازگشت به‌خلوص هنر قبل از رافائل و آرمان‌های پیش از رنسانس،نظرات خود را شکل‌دادند. احیاءگران هنر پیش رافائلی غالباً در نقاشی های خود رنگ‌ها و خط‌های واضح و موضوع‌های ساده و بی‌آلایش به کار می‌بردند. روش واقع‌گرایانه آنها در نقاشی داستان‌های کتاب مقدس، مغایر با سنت مرسوم تلقی‌شد و واکنش‌هایی را برانگیخت. این گروه به رغم عمر کوتاه و ناروشنی‌هدف‌هایش توانست بر شماری از هنرمندان، از جمله براون، اثر گذارد. به‌هنگام احیای جنبش هنرهای دستی، باز چنین نظراتی توسط راسکین وروستی به میان آمد که توسط ویلیام موریس بسط و گسترش یافت.»[۴۶]

واسیلی کاندینسکی

۳-۱-۲- بر واسیلی کاندینسکی :[۴۷]

یکی از مهمترین نقاشانی که نظرات معنوی و مذهبی راسکین در هنر به‌طور غیر مستقیم بر وی تأثیر گذاشت، واسیلی کاندینسکی بود. کاندینسکی در مدرسه باوهاوس تدریس می کرد و اندیشه باوهاوس از جنبش هنرها وپیشه‌ها آغاز شده بود؛ و آن جنبش نیز که توسط ویلیام موریس پایه گذاری‌شده بود، ریشه در اندیشه‌های راسکین داشت. کاندینسکی امیدوار بود باهنرش دوران معنوی جدیدی را برای انسان امروزین آغاز کند. در هر حال‌کاندینسکی در کتاب معروفش به نام درباره معنویت در هنر، در فصل پنجم‌تحت عنوان اثر رنگ چنین می گوید (این نظریات برای نخستین بار در ۱۹۱۲اظهار شد):

«اگر نگاهتان روی جعبه آبرنگ گردش کند، دو چیز را تجربه خواهید کرد.نخست اثری کاملاً فیزیکی را حس خواهید کرد. یعنی چشم از زیبایی ودیگر خواص رنگ لذت خواهد برد... اینها همه احساساتی فیزیکی و از نظرزمانی محدود هستند. این احساسات ضمناً سطحی هم هستند... و اکنون‌می‌رسیم به نتیجه دومی که از نگاه کردن به رنگ‌ها به دست می‌آید: اثر روانشناختی آنها. رنگ ارتعاشی معنوی نیز بر می‌انگیزد، و اثر فیزیکی تنهابدین دلیل اهمیت

دارد که گامی است به سوی این ارتعاش معنوی... به طورکلی رنگ مستقیماً بر روح اثر می‌گذارد... هم آهنگی رنگ‌ها باید در نهایت برنوازش روح انسان تکیه داشته باشد.»[۴۱]

۴-۱-۲- بر پل کله :[۴۹]

پل کله نیز یکی دیگر از معلمان مدرسه باوهاوس و از نقاشان مهم آغازمدرنیسم بود که به سبب نزدیکی اندیشه‌هایش به ریشه‌های راسکین وموریس، به باوهاوس دعوت شده بود. وی به سبب ایمان و اعتقادش به‌طبیعت و الگوهای هنرمندانه آن بسیار به اندیشه‌های راسکین نزدیک است‌و به یقین از آنها متأثر بوده است.

«کله هیچ گاه به بازآفرینی جهان برونی نمی‌پرداخت ولی بر طبیعت، هم‌چون سرمشقی برای سازماندهی عناصر صوری هنر تکیه می‌کرد. او به‌منظور ارائه تصویرهای ذهنی، خویشتن را یکسره به قدرت القایی عناصرتصویری می‌سپرد. اصول هنر و آموزش کله، به روشنی، در قیاس استعاری ازهنرمند و تنه درخت بیان شده‌اند: الگوی رشد، همانا الگوی طبیعت، یعنی‌سرچشمه صور و انگاره‌های هنرمند، می‌باشد. این طرح کلی در رشدشاخه‌ها و غنچه‌ها انعکاس می‌یابد، ولی در شکوفایی نهایی که اثر هنری‌است، صورت طبیعت به واسطه غنای استعدادهای ذهنی هنرمند تغییرمی‌کند. بدیهه سازی در این میان، اهمیتی بسیار دارد: اثر هنری به روال کارکودکان، در روندی خود به خودی شکل می‌گیرد؛ یعنی هنرمند فقط‌ناهشیارانه‌هادی آن است.»[۵۰]

۵-۱-۲- بر موهولی ناگی[۵۱]**:**

لاسلو موهولی ناگی نیز یکی از برجسته‌ترین هنرمندان قرن بیستم به شمارمی‌آید که به شدت تحت تأثیر اندیشه‌های باوهاوس بود، تا حدی که بعدها نیوباوهاوس را در شیکاگو بنیان گذاشت. بدون شک تأثیر اندیشه‌های‌راسکین در مورد وحدت هنر و صنعت را می‌توان در سازه‌های تنظیم‌کننده‌های فضایی که توسط موهولی ناگی طراحی شدند، مشاهده کرد؛ که خود بر هنرمندان مدرن و پس از آنها در طراحی صنعتی تأثیر زیادی‌گذاشت.

۶-۱-۲- و بر دیگران :

چنان که دیدیم نظرات راسکین بر پیشگامان هنر مدرن تأثیر بسیاری‌داشت. اساساً مدرنیسم در خلال نیمه نخست حاکمیتش، به شدت در سایه‌اخلاقیات و مفاهیم مذهب دوره ویکتورین قرار داشت. حتی در میانه‌های‌قرن و پس از جنگ دوم جهانی نیز یکی از جنبه‌های مکتب اکسپرسیونیسم‌انتزاعی در آمریکا، مخالفت با نگرانی‌های فزاینده اجتماعی نسبت به هنرارزش‌گرای آمریکایی در سال‌های بین دو جنگ بود. به همین طریق ظهورمفاهیم مقدس در دهه ۱۹۹۰ را نیز به نوعی بازگشت به همان اخلاقیات‌متاثر از دوره ویکتورین دانسته‌اند.[۵۲]

در واقع نتیجه این گرایش جدید، چیزی جز بازگشت به سنت و تأکید بر ارزش‌های اخلاقی نبود. بر این روال محتوای اثر هنری بار دیگر اهمیت یافت و سبک هنری یا شیوه بیان هنرمند یک سبک خاص را، به محتوا وابسته کرد و این دقیقاً همان چیزی است که مدنظر

راسکین بود. بدین‌ترتیب و در این دوره نیز شکل‌گرایی و تأویل سبکی اگر غیر ارزش شمرده نشوند، دست کم نامربوط تلقی می‌شوند؛ هرچند که در هر صورت یکی ازجنبه‌های جذاب هنر در بیست سال گذشته هم چنان تلاش برای کشف قلمروهای جدید، و در عین حال هم آهنگ شدن با یک چهارچوب اخلاقی‌بوده است، یعنی همان چیزی که جنبش مدرن از آن محروم بود.

۲-۲- در حوزه هنرهای سنتی

در انگلستان عهد ملکه ویکتوریا، منتقدان و هنرمندان، از جمله راسکین وموریس، از زوال عمومی کارهای دستی، که معلول انقلاب صنعتی بود، ناخشنود بودند. جان راسکین در رویای یک رفرم بنیادی هنرها و کارهای‌دستی به سر می‌برد و بر یک رنسانس تاکید داشت که از رهگذر آن بار دیگرکار انسان با لذت و خرسندی همراه شود و آرزو داشت که هنرهای دستی‌اصیل و معنادار جانشین تولید انبوه فراورده‌های کم بها شوند. انتقادات او درعرصه بسیار گسترده‌ای تأثیر گذار گردید؛ هرچند که صنایع دستی تحقیرشده‌ای که مورد حمایت او بود، در اوضاع و احوال جدید، به گران‌بهاترین‌کالاهای تجملی تبدیل شده بود. پیکار راسکین و تلاش‌های موریس، که‌رویای آنها ایجاد رابطه مثبت بین انسان و ماشین بود، نتوانست تولید انبوه ماشینی را از میدان به در کند، ولی چشمان مردم را بر مسائل پیش آمده بازگشود، و زمینه پرورش ذوق آنها را نسبت به چیزهای ناب و ساده و دست‌ساز فراهم آورد.

هم چنین راسکین امیدوار بود که احیای هنر بتواند از طریق بازگشت به‌اوضاع و احوال قرون وسطی امکان‌پذیر گردد. ولی بسیاری از هنرمندان این‌امر را غیر ممکن می‌دانستند. او رویای هنر جدیدی را در سر می‌پروراند که‌به ادراک تازه‌ای از طرح و امکانات ذاتی مصالح و مواد مختلف مبتنی باشد.پرچم این هنر جدید یا Art Nouveau در دهه ۱۸۹۰ به اهتزاز درآمد. [۵۴]

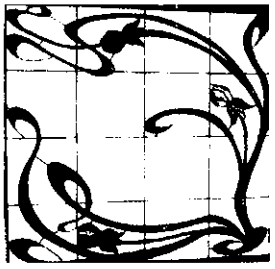
۱-۲-۲- بر ویلیام موریس و جنبش هنرها و پیشه‌ها: [۵۴]

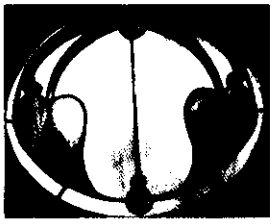
«موریس گرایش سوسیالیست داشت ولی الگوی آرمانی خود را در روابط‌اجتماعی قرون وسطی می‌جست. سخت تحت تأثیر افکار راسکین بودهمچون او بر اثرات مهلک ماشینی شدن صنعت تاکید می‌ورزید. بر این باوربود که هنر از لذت کارگر در انجام کار ضرور روزمره ناشی می‌شود؛ و تزیین،سرآغاز هنر، بیان این لذت است.نخستین گام در جهت احیای هنر اصیل‌می‌باید بهبود وضع کارگران باشد. بدین سان عقاید هنری و سیاسی موریس‌کاملاً در هم بافته شده بودند. او با این نظریه حرفه‌ای درباره هنر، صنعت‌نوین و فرآورده‌های ماشینی را مردود شمرد. موریس در طراحی واسلوب‌های تولید آثار کاربردی، عمدتاً از هنر قرون وسطی مایه می‌گرفت، واحیاگران هنر پیش رافائلی در همین راستا با او همکاری داشتند.» [۵۵]

«**جنبش هنرها و پیشه‌ها:** جنبش اجتماعی و زیبایی شناختی مربوط به‌نیمه دوم سده نوزدهم در انگلستان. عوامل ذهنی این جنبش عبارت بودند از فکر آموزش کارهای دستی به مردم، موج نارضایتی از کیفیت کالاهای صنعتی که در پی نمایشگاه بزرگ ۱۸۵۱ در بریتانیا برخاست، کشش فزاینده به هنر قومی، و نیز تمجید از محصولات و نظام صناعت گری قرون

وسطی ،که گویا در آن دوران رابطه میان استاد و شاگرد و صنف از خصلتی پدرانه و پرصلح و صفا برخوردار می بود. بسیاری از این نظریات را جان راسکین مطرح کرد، ولی ویلیام موریس کوشید اندیشه های راسکین را جامه عمل بپوشاند. بی‌شک موریس کوشش نابهنگام را دامن می زد، ولی بیش از آنکه به راستی‌سر ناسازگاری با پدیده ماشین را داشته باشد، نظام اجتماعی حاکم بر جامعه صنعتی را نکوهیده می شمرد. او نوعی سوسیالیسم را تبلیغ می کرد و به‌هنری اعتقاد داشت که با اخلاق، سیاست، و مذهب آمیخته باشد. جنبش‌هنرها و پیشه ها در سال‌های آخر سده نوزدهم با جنبش آرنوو آمیخته شد.»[۵۶]

۲-۲-۲- آرنوو و آردکو :





پایان قرن نوزدهم دوران تألیف در هنرها بود. دورانی بود که نقاشان درجست و جوی راه‌های تازه‌ای بودند که در خود واکنشی علیه موج ترقی ای‌پرورش داد که مظهرش صنعتی شدن بود. کاوش شاعران و نقاشان وموسیقی دانان نمادگرا برای ارزش‌های معنوی، بخشی از این واکنش بود.گوگن به رهایی رنگ و کاوش‌های خطی که خود دنبال می‌کرد و به پیروانش‌نیز انتقال داد، نام تألیف گرایی داد؛ تألیف رنگ و شکل به صورت‌تصویرهایی نیمه انتزاعی. نکته شگفت‌انگیز درباره این روح تألیفی، به‌معنای گسترده‌تر و کم عمق ترش، این بود که در دهه‌های آخر قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم، جنبش پر طرفدار و عظیمی شد که بر ذوق بخش بخش‌جمعیت اروپا و ایالات متحده تأثیر گذاشت. این جنبشی بود که جنبش‌آرنوو نامیده شد. آرنوو سبک مشخصی بود که از دل تجربیات نقاشان،معماران، استادکاران و طراحان سربرآورد و نه تنها بر نقاشی، پیکره سازی، ومعماری بلکه بر هنر گرافیک، مصور سازی کتاب ومجله، مبلمان،منسوجات، شیشه کاری و طراحی سرامیک و حتی بر مدل لباس خانم‌ها نیز تأثیر گذاشت. از لحاظ همگانی این سبک توسط تعدادی از نقاشان واستادکاران نسبتاً نامعروف به کار گرفته شد، اما فقط معدودی از پیشتازان هنرقرن بیستم از تأثیر شکل‌ها و اندیشه‌های مربوط به آن برکنار ماندند.

«آرنوو از دل جنبش انگلیسی هنرها و پیشه‌ها، که نماینده و مبلغ‌عمده‌اش ویلیام موریس بود، برخاست. جنبش هنرها و پیشه‌ها طغیانی بودعلیه عصر تازه ماشینی کردن، کوششی رمانتیک با شرکت موریس و دیگران‌مثل مارک موردو، برای عملی ساختن فلسفه جان راسکین، با این مفهوم که هنر حقیقی باید هم زیبا باشد و هم سودمند. آنها می دیدند که دنیای نقاش استادکار، به واسطه صنعتی شدن، در معرض نابودی است و برای دستیابی‌دوباره به معیارهای سادگی و زیبایی و استادکاری قرون پیشین، به ویژه قرون‌وسطی، مبارزه می کردند. اندیشه‌های مربوط به جنبش هنرها و پیشه‌ها به‌سرعت در سراسر اروپا گسترش یافت و با نظرات مشابه نقاشان و ادیبان‌فرانسوی، آلمانی، بلژیکی و اتریشی حمایت شد. نقاشان پیرو جنبش آرنوودر پی سبک و شمایل‌نگاریی بودند که از سبک‌های تاریخی‌ای که هنوز برانبوه نقاشی‌ها و پیکره سازی‌های فرهنگستانی تسلط داشت بر کنار بماند. باید در نظر داشت که در ۱۸۹۰ غالب نقاشی‌ها، پیکره‌ها و معماری‌ها همان‌هایی بودند که هنوز با حمایت فرهنگستان‌ها، در کمیت عظیم تولید می‌شد.آرنوو، بر خلاف جنبش هنرها و پیشه‌ها که از آن برخاسته بود،

از مواد وتکنولوژی نوین در ساختمان‌ها و تزیین کاری‌ها استفاده کرد. در واقع نقاشان‌پیرو آرنوو نمی‌توانستند از تأثیر سبک‌های گذشته دور بمانند، ولی آنها به‌کشف سبک‌هایی پرداختند که از نظر فرهنگستانی‌های عصر، کمتر شناخته شده و بی‌رونق بود.»[۵۷]

از مهم ترین هنرمندان آرنوو باید از گوستاو کلیمت اتریشی نام برد. وی دربروکسل طراحی و اجرای تزیینات یک کاخ را برعهده گرفت که این‌دکوراسیون به عنوان یکی از مهم ترین آثار آرنوو شناخته شده است. آرنوودر مکتب وین، و با تلاش‌های کلیمت، به آردکو تبدیل گردید که عمدتاً طراحی و اجرای دکوراسیون داخلی را برعهده داشت. در واقع همان گونه‌که آرنوو، بدون شناخت مرزهای جغرافیایی و فرهنگی، از همه جا الهام‌می گیرد و در همه جا نیز به کار می‌رود؛ در تزیینات آردکو نیز تأثیرات هنر وتمدن نقاط مختلف جهان مشهود است.در واقع آردکو توانست در روزگارخود به نوعی تمام وسایل کاربردی روزمره را متحول کند. مسلماً بررسی‌آرنوو و آردکو، که در نوع خود از مهم ترین شاخه‌های هنر مدرن محسوب می‌شوند، پژوهشی مستقل و مفصل می‌طلبد و در اینجا به همین مختصربسنده می‌شود.

۳-۲- در معماری و شهرسازی

یکی از علایق بسیار قابل توجه راسکین، معماری بود و راسکین یکی ازمهم‌ترین کتاب‌هایش، یعنی هفت مشعل معماری، را به بازخوانی معماری‌مسیحی و شکوهمند گوتیک اختصاص داده است. وی در این کتاب،معماری را دارای هفت مشعل به شرح زیر می‌داند :

«**حقیقت:** هنر ساختن، حقیقتی آسمانی و معنوی دارد که باید بدان پی‌برد.

ایثار (فداکاری): در تبدیل حقیقت به واقعیت، اعتلایی ازلی ابدی‌نهفته است که هنر ساختن را به امری آیینی و تشریعی تبدیل می‌کند که در آن نام و نشانی از سازنده نیست.

قدرت: ساختن نیازمند قدرت است که باید از آن بهره جست.

زیبایی: از آنجا که حقیقت زیباست، انعکاس آن در واقعیت نیز سبب‌زیبایی خواهد شد.

زندگی: ساختن یعنی حیات بخشیدن و جاودانی کردن حیات انسانی.

خاطره: زندگی یعنی خاطره و ساختن یعنی ایجاد مکان برای‌شکل گیری خاطره.

اطاعت: هنر ساختن یعنی احترام گذاشتن به سنت‌ها، تبعیت از آنها و تبدیل آنها به سنت‌های جدید.»[۵۸]

وی سپس این ویژگی‌ها را در معماری گوتیک بازشناسی می‌کند. راسکین در فصل ششم کتاب سنگ‌های ونیز، تحت عنوان ماهیت گوتیک، به‌روشنی و صراحت و البته با واقع بینی و انصاف و به دور از تعصب غیرعلمی، دلایل جانب داری خود از معماری گوتیک را بیان می‌کند.وی می‌گوید :

«انحطاط و تنزل ناشی از جابه جایی ماشین و کارگر بیش از هر شر دیگری در دوران ما، توده ملت‌ها را در همه نقاط جهان به تلاشی بیهوده، نامربوط ومخرب برای دستیابی به آزادی توصیف ناشده می‌کشاند. باید بگویم که من‌خشونت گوتیک یا هر نوع دیگر از عدم کمال را، هر جا که گرفتن طرح یا اندیشه‌ای بدون آن ممکن نبود، ستوده‌ام... در هنر از بزرگ‌ترین استادان انتظار کمال ظرافت می‌رود که همیشه آن را از خود نشان می‌دهند... اما افرادپایین

مرتبه‌تر از این‌ها نمی‌توانند این کمال ظرافت را نشان دهند؛ چون‌ظرافت در حد کمال نیاز به دانشی در حد کمال دارد، و سپس ما باید اندیشه‌های آنان را همان‌گونه که به ما عرضه می‌کنند بپذیریم... و از همه مهم‌تر این که ظرافت در کار را در جایی که اندیشه‌ای در کار نیست طلب نکنیم، چون این کار بردگان است...

ما در این روزگار همیشه می‌کوشیم این دو را از هم جدا کنیم: شخصی‌می‌خواهیم که همیشه اندیشه کند و شخص دیگری که همیشه مشغول کارباشد. اولی را آقا می‌نامیم و دومی را کارگر، در حالی که کارگر باید غالباً درحال اندیشیدن باشد و اندیشمند غالباً مشغول کار کردن، و هر دو باید به‌مفهوم عالی کلمه، آقا باشند. ما هم اکنون هر دو را غیر آقا و نامحترم‌می‌دانیم. یکی از آنها نسبت به برادر خود حسادت می‌ورزد و دیگری برادرخود را کوچک می‌شمرد و اجتماع ما را اندیشمندانی بیمار و کارگرانی بینوا تشکیل می‌دهند. فقط با کار است که اندیشه را می‌توان سلامت بخشید وفقط با اندیشه است که می‌توان از کار شادی آفرید؛ جدا کردن این دو بدون پیامدهای نامطلوب امکان‌پذیر نیست... فکر می‌کنم سخنان من به اندازه‌کافی رسا بوده باشد که نشان دهم خشونت یا عدم کمالی که در آغاز، واژه‌گوتیک را واژه‌ای کم ارزش و اعتبار ساخت هرگاه به درستی درک شود، درواقع یکی از ویژگی‌های بسیار والا و ضروری معماری مسیحی است. به نظرمی‌رسد در این امر یک قیاس متضاد و عجیب و در عین حال واقعی وجوددارد. با وجود این، واقعیت بسیار مهم این است که هیچ سبک معماری نمی‌تواند آنقدر اصیل و باشکوه باشد که بگوییم هیچ نقصی ندارد.»[۵۹]

وقتی ساختمان پارلمان لندن در ۱۸۳۶ سوخت، گروهی از معماران، که وابسته به هنرمندان و منتقدان انگلیسی نظیر راسکین و موریس بودند، طرح‌سبک گوتیک پسین انگلیسی را برای بازسازی ارائه دادند. زیرا این گروه،خلوص اخلاقی و اعتبار معنوی را در معماری مذهبی سده‌های میانی می‌جستند.

۱-۳-۲- بر والتر گروپیوس و باوهاوس:

والتر گروپیوس یکی از معماران بنام و تأثیر گذار قرن بیستم به شمارمی‌رود که به شدت تحت تأثیر اندیشه‌های راسکین در مورد هنر و صنعت‌بوده است. وی در کتاب دامنه معماری تام چنین می‌گوید :

«هر انسان اندیشمند دوران ما در جست وجوی پاسخ به این پرسش است‌که ارزش غایی پیشرفت‌های شگفت‌آور چیست؟... ما آن چنان بنده آخرین‌دست‌آموز خود، ماشین، شده‌ایم که درک حقیقی ارزش‌هایمان را از دست داده‌ایم. بنابراین لازم است به جای آنکه تسلیم فشارهای ناشی از علایق خود یا دید محدود افرادی که خود ماشین را هدف می‌شمارند بشویم، دراین موضوع تحقیق کنیم که چه چیز روابط واقعاً شایسته بین انسان انسان و هم‌چنین طبیعت و انسان را استوار می‌سازد... تنها راه پیشرفت عبارت است از شروع آزمون‌های عملی جدید، شجاعانه و بدون هیچ تعصب، با ساختن ضربتی جوامع و سپس بررسی دقیق ارزش آنها از نظر زندگی...»[۶۰]

تا اواخر دهه ۱۹۶۰ اکثر مدارس طراحی و معماری اروپا و آمریکا، دست‌کم بخشی از

والتر گروپیوس

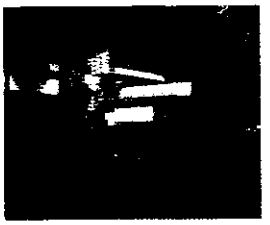
برنامه‌های آموزشی باوهاوس را پذیرفتند و باوهاوس در طول‌چند دهه به عنوان مهم ترین نماد معماری مدرن به شمار می‌آمد. ویژگی‌های سبک باوهاوس که بعداً به سبک بین‌الملل معروف شد، حذف تزیینات و نماهای پرتجمل و نیز تأکید بر هم آهنگی بین کارکرد و ملاحظات‌هنری و فنی بود که ریشه در نظرات و رویاهای راسکین داشت.

۲-۳-۲- برمیس فان در روهه [۴۱]:

«میس سالی را که در لاهه گذرانید موفق شد قسمتی از کارهای اچ. پی. برلاژ، معمار هلندی، را مشاهده نماید؛ معماری که ساختمان‌های ساده وآجری‌اش توانسته بود در میس این اعتقاد را برانگیزد که صداقت کاملی درساخت با این ماده ساختمانی وجود دارد. ایده صداقت ساختمانی و حالت‌گرایی استراکچری را برلاژ از مردانی چون راسکین آموخته بود و از این فکربرای حمله با نئوکلاسی سیسم و اقتباسیون استفاده کرده بود. در تضاد با این‌انحراف او به طرف پاکی ساختمانی در قرون وسطی سوق داده شد. میس‌تحت تأثیر چنین دلایلی، منتقد شینکل و پیروانش گردید. به نظرش آمد که‌بهرانس و کسانی مانند او، فرم را برای عشق به فرم دوست داشتند. او ازبرلاژ نظم اساسی استراکچر را فرا گرفت... میس احساس می‌کرد

که می‌بایداز قیود فرمالیسم رهایی یابد و به دنبال راسیونالیسم روحی در معماری باشدتا بتواند فرم را نیز خلق کند و تحت سلطه آن نباشد. این امر فاکتوری لازم درتکامل میس به شمار می‌رفت ...»[۶۲]

۳-۳-۲- برفرانک لویدرایت [۶۳]:



فرانک لوید رایت (۱۹۵۹ ۱۸۶۷) را بی شک و به حق، یکی از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین معماران قرن بیستم می‌دانند.«فرانک لوید رایت حتی‌پیش از آنکه به دنیا بیاید از طرف مادرش وقف حرفه معماری شده بود. او به‌تحصیل در رشته مهندسی در دانشگاه ویسکانسن پرداخت، جایی که با آثارجان راسکین آشنا شد و به ویژه مجذوب شیوه برداشت عقلانی و ساختاری‌ویولت له دوک از معماری گوتیک در نوشته‌های او گردید.»[۶۴] اگرچه رایت دربرداشت‌های عقلانی از گوتیک باقی نماند، اما هم چنان تا آخر عمر،مجذوب طبیعت بود و وفاداری به طبیعت در تمام کارهایش نمایان بود. وی‌در یکی از جلسات جامعه معماری انستیتوی هنر شیکاگو در سال ۱۹۰۰ چنین می‌گوید:

«ما در طبیعت همیشه یک هم آهنگی شکل و عملکرد با اصل زندگی‌احساس و مشاهده می‌کنیم. اما هر قدر که کاج و بلوط را به صورت آزاد درطبیعت دوست داشته باشیم، این آزادی متعلق به ما نیست، ولی فطرت ماشاید آرزوی آن را داشته باشد. تمدن برای ما یعنی به رسم و قاعده درآوردن وضعیت آغازین طبیعی‌مان. ای کاش می‌توانستم از واژه دیگری به جز به‌رسم و قاعده در آوردن استفاده کنم، چون هنر محافظ بزرگ حساسیت‌های لطیف بشری است. بدین سان، مصریان گیاه لوتوس lotus را می‌شناختند وآن را در سازه‌های سنگی و باشکوه معماری خود به نمایش می‌گذاشتند. این یعنی لوتوس به رسم و قاعده در آمده... در بین همه انواع هنرها، شاید معماری هنری باشد که این درس را به بهترین وجه به ما می‌دهد؛ چون درمعماری عملی این موضوع به رسم و قاعده درآوردن طبیعت، به بهترین وعالی‌ترین شکل خود انجام می‌شود. یک اثر معماری به هیچ روی طبیعت‌گرا نیست، بلکه عالی‌ترین و ذهنی‌ترین راه به رسم و قاعده درآوردن طبیعت است و در عین حال، باید اساساً وفادار به طبیعت باشد.»[۶۵]

رایت در نهم آوریل ۱۹۵۹ فوت کرد. براساس تاریخ تنها دو ماه به نود سالگی‌اش باقی مانده بود. وی یک هفته پیش از فوتش یکی دیگر ازکنفرانس‌های خود را در مؤسسه تالیزین برگزار نمود. او سؤال کرد:

«چه چیزی برای یک معمار واقعی مهم است؟ چه خصوصیاتی را بایددارا باشد؟ باید دارای سلامت و قدرت باشد... باید زندگی را از طریق‌مطالعه بشناسد.چگونه می‌توان زندگی را به طور مستقیم و با موفقیت مورد مطالعه قرار داد؟پاسخ این است: با زندگی کردن در آن. زندگی کردن... اساساً یعنی مطالعه طبیعت... امکاناتی در دسترس شما است که بتوانید فرم چیزهایی را که به دنبال خواهد آمد تغییر دهید. شما مدل سازان و مدل‌شناسان هستید، در غیر این صورت معمارهای واقعی نخواهید بود. برای‌ساختن و شکل دادن چنین معماری دقت زیادی لازم است...»[۶۶]

دغدغه صنعتی شدن هنر پس از انقلاب صنعتی، رایت را نیز تحت تأثیرقرار داده بود و این تأثیر، که حدود بیست سال پیش از ایجاد مدرسه‌باوهاوس رخ داده بود، بدون شک از مطالعه آثار جان راسکین حاصل شده‌بود. در سال ۱۹۰۱ باشگاه معماری شیکاگو، به عوض نمایش کارهایش درآن سال، کاتالوگ آثار او را به چاپ رساند. تأثیر این کاتالوگ بسیار زیاد بود.در این کاتالوگ و تقریباً بیست سال پیش از باوهاوس، رایت بعضی از اصول‌هنری را در رابطه با تمدن صنعتی بیان می‌کرد. مخصوصاً در رابطه با یک دموکراسی صنعتی که امروزه هنوز هم به قدرت خود باقی است. او اعلام‌کرد:

«ماشین باقی خواهد ماند، وظیفه یک معمار استفاده از اولین وسیله برای‌زندگانی بهتر همگان است. نابغه باید مسلط به چیزی باشد که آن را اختراع‌نموده است.به عبارت دیگر رایت، برعکس راسیونالیست‌های تازه از راه رسیده، هیچ وقت فکرنکرد که چهره یک ماشین نتیجه صنعتی کردن آن‌است. اوگفت: هنرمند باید به این وظیفه (یعنی تسلط بر ماشین) در این عصرماشین، عمل نماید.»[۶۷]

۱-۴-۳-۲- بر شهرسازان:

تأثیر تفکرات و اندیشه‌های راسکین بر شهرسازان نیز مشهود است وهرچند که این موضوع خود مطالعه‌ای مفصل و مستقل می‌طلبد، اما در این‌جا نیز به آن اشاره‌ای شده و امید است که در فرصت‌های آتی به این موضوع نیز پرداخته شود.

«آرمان گرایان، علی رغم عدم واقع گرایی و بعضی ضعف‌هایشان مطمئناً نقش مثبتی در پیشرفت شهرسازی داشته‌اند، به این معنا که وضع و روابط موجود را به نقد کشیدند و موجب شدند تا بسیاری اشخاص با استفاده ازقدرت تخیل خود با مشکلات شهری به مبارزه برخیزند. کتاب‌هاوارد درمورد باغ شهرها، تحت تأثیر توصیفات شاعرانه و گرایش به زندگی‌روستایی، برای شهرهای آینده که در آثار راسکین و موریس و بلامی منعکس‌بود، قرار داشت.»[۶۸]

۴-۲- در مرمت بناها و شهرهای تاریخی

نخستین تأثیر جان راسکین در حوزه مرمت بناهای تاریخی را باید تأثیرش‌بر ویلیام موریس در خصوص پایه گذاری انجمن حفاظت از بناهای باستانی[۶۹] دانست. وی معتقد بود که احترام گذاشتن به معماری گذشته، خودبخشی از تمدن است. راسکین دو نظریه منظرسازی و نظم اندام واره رادر حوزه مرمت ارائه کرده است.

الف. نظریه منظرسازی: در این نظریه، شهرها و بافت‌های تاریخی‌مربوط به آنها در محیط طبیعی زیبایی قرار گرفته‌اند که بنا به گفته راسکین به‌یکباره خلق نشده‌اند، بلکه از تعامل فضای انسان ساخت و فضای طبیعی به‌وجود آمده‌اند. بنابراین در امر مرمت شهری باید از قوانین منظرسازی بهره جست و سپس آنهارا در بافت‌های کهن شهری مورد استفاده قرار داد.

ب. نظم اندام واره یا سازمند: به عقیده راسکین آنچه باعث زیبایی بافت‌های کهن شهری شده است، برخوردار بودن آنها از یک نظم اندام واره است. این نظم از قدرت خلاقه انسان و

هستی سرچشمه گرفته است که هرچه پیشرفته‌تر باشد، نشان‌دهنده هوش برتر انسان است و بالعکس هرچه به نظم صنعتی نزدیک‌تر باشد، نشان دهنده از یاد رفتن هنر ساختن است.»[۷۰]

راسکین بر مبنای نظرات فوق، اصولی را مطرح ساخت که در امر مرمت مؤثر واقع شدند. این اصول به شرح زیر می‌باشند:

یکم اصل فناپذیری: اعتقاد راسکین بر این است که هر پدیده‌ای درجهان برخوردار از دوران تولد، کودکی، نوجوانی، جوانی، میان سالی، کهن‌سالی، پیری و مرگ می‌باشد که کاری است طبیعی و غیر قابل انکار. مرمت‌نیز امری آیینی و بطئی است که باید به آرامی و در طول عمر اثر صورت پذیرد تا ورود به دوران کهن سالی را به تعویق بیاندازد. در صورتی که بنا یا بافتی به دوران کهن سالی یا پیری رسیده باشد، باید اجازه داد تا به آرامی آخرین نفس‌هایش را بکشد.

دوم اصل عدم تکرار (تنوع): به عقیده راسکین، دخالت صنعت درساخت بنا و فضاهای شهری باعث خلق اشکال یکسان و غیر متنوع شده است. شکل‌های یکسان توسط ذهن انسان قابل ادراک نیستند، زیرا طبیعت برمبنای تنوع است و طبیعت انسان نیز بر تنوع استوار است. انسان براساس‌طبیعت متنوع، خو گرفته و عمل می‌نماید. بنابراین انسان به خانه‌های معمولی نمی‌اندیشد بلکه به بناهای یادواره‌ای فکر می‌کند. بناهایی که عناصر تشکیل دهنده ساخت اصلی شهر را تشکیل می‌دهند و با توجه به‌ذوق و سلیقه مردم ساخته می‌شوند و باعث خلق محیط شهری متنوع می‌گردند.

سوم اصل عمر و اعتبار: راسکین می‌گوید، آثاری را که انسان تا قبل ازدوران صنعت می‌ساخته، تنها برای یک نسل نبوده، بلکه ساختی همیشگی‌داشته و اصل بر جاودانگی است، لیکن آنچه انسان معاصر می‌سازد، عمری‌کمتر از یک نسل داشته، زیرا انسان معاصر به تنها چیزی که نمی‌اندیشد، جاودانگی است. البته اعتبار بنا به مصالح آن نیست بلکه به قدمت و عمر بنااست، زیرا در بعضی موارد، ارزش بناهای چوبی که از مصالح کم دوام درقدیم ساخته می‌شده‌اند، بسیار معتبرتر از بناهای سنگی دوره معاصر است.

چهارم اصل عدم دخالت: بناهای یادواره‌ای گذشته، تنها متعلق به نسل حاضر نیستند، بلکه به گذشتگان و آیندگان نیز تعلق دارند. بنابراین نسل‌حاضر باید به گونه‌ای در بناهای یادواره‌ای گذشته دخالت کنند که درصورت نامطلوب بودن آن، آیندگان بتوانند آن را با شرایط زمانی خود تطبیق‌دهند. هر نسل فقط درباره سهم خود، حق اظهار نظر دارد.

پنجم اصل مرمت آیینی: اگر بنا، بافت یا مجموعه به طور مداوم مورد مرمت قرار گیرد، همیشه پابرجا و زنده خواهد ماند.

با توجه به اصول و نظریه‌های مورد نظر راسکین می‌توان‌دستورالعمل‌های مورد توجه وی را در دو مورد خلاصه کرد؛ نخست، مرمت دائمی؛ و دوم تبعیت از قوانین منظرسازی و سازمندی. بر این اساس‌می‌توان دریافت که هدف راسکین از مداخله در بافت‌های کهن بهبود کالبد بدون دخالت مستقیم و بارز می‌باشد. به عقیده وی، کاربری پیشنهادی بناها و بافت‌های کهن باید در جهت تداوم تاریخی باشد، یعنی باید عملکردی هم سنخ عملکرد قبلی خود داشته باشد. شیوه اقدام وی در بناها و بافت‌های تاریخی، بهسازی است، زیرا وی به مرمت محتاطانه تاریخی اعتقاد داشت. روش مداخله راسکین بیشتر بر پایه روش حفاظتی /تزیینی بنا نهاده شده است.»[۷۱]

برخی از پژوهش گران ایرانی که در زمینه نظرات راسکین در مرمت مطالبی نوشته‌اند، معتقدند که راسکین مخالف هر گونه دخل و تصرف دربناهای تاریخی است. باید دید که منشاء چنین اشتباهی از کجا بوده است.سه جمله زیر از راسکین، در کتاب‌ها و مقالات و جزوات دانشگاهی بسیاری از استادان مورد استناد قرار گرفته و بر مبنای این جملات چنین‌نتیجه گیری شده که راسکین، مخالف هر گونه دخالتی در بناهای تاریخی بوده، و معتقد بوده است که باید اجازه داد تا بنا به تدریج از بین برود.

۱. یک بنای تاریخی یک سند تاریخی است و باید حتی‌الامکان ازدخالت و تغییر در وضع آن اجتناب کرد.

۲. ما برای دست بردن در آثار هنری حق قانونی نداریم. مردگان باید مالک‌حقوق خود باشند و ما حق از بین بردن آثار آنها را نداریم.مگر نه آنکه ما حقوق خود را از تصرف دیگران حفظ می کنیم، پس همین مسؤولیت را درمورد حقوق و آثار دیگران نیز باید احساس کنیم.

۳. آخرین روز سرنوشت فرا خواهد رسید، ولی بگذارید با وضعی آشکارنزدیک شود.نگذارید که هرج و مرج، تبدیل‌ها و ترکیب‌های کاذب جلوفناپذیری و مرگ اجباری بناهای تاریخی و قدیمی را بگیرند.

چنان که در صفحات گذشته، نظرات و دستورالعمل‌های راسکین در مورد مرمت به روشنی و وضوح شرح داده شد، راسکین دارای روش و راهکارمشخصی برای مرمت می‌باشد. روش پیشنهادی راسکین، عدم مداخله ناگهانی در وضعیت بنای تاریخی است. وی معتقد است که مرمت باید به‌تدریج و در طول زمان صورت گیرد. از سوی دیگر، راسکین نحوه این مداخله دائمی را براساس پیروی از قوانین حاکم بر منظر سازی و نظم مسلط‌بر اندام بنا و شهر، ممکن می داند.

نظرات راسکین در واقع به نوعی در مقابل اندیشه‌های ویوله لودو وهوسمن، شهردار پاریس، قرار گرفت. لودو معتقد بود که باید بناهای ویران ونیمه ویران را تکمیل کرد، حتی اگر بنایی در اصل ناتمام مانده است باید تکمیل شود و برای این کار کافی است که معمار به سبک ساخت بنا وقوف‌داشته باشد. هم چنین وی معتقد بود برای نشان دادن شکوه و عظمت بنابابد بافت اطراف آن را تخریب کرد تا بنا به چشم بیاید. با استناد به این دو موضوع بود که هوسمن، که راسکین وی را قصاب پاریس نام نهاد، مداخلات سلیقه‌ای و مخرب بسیاری در بناها و بافت تاریخی ارزشمند پاریس انجام‌داد. راسکین با نظریه مرمت دائمی و همچنین شرط پیروی از اصول‌منظرسازی و نظم اندام‌واره، ضمن جلب توجه افکار عمومی جامعه وقت اروپا به بناهای تاریخی، به طور قابل توجهی از بسط و توسعه نظرات لودودر انگلستان جلوگیری کرد. از سوی دیگر تقابل آراء و اندیشه‌های راسکین ولودو باعث شکل‌گیری دکترین‌های مرمتی توسط دیگران از جمله لوکابلترامی، کامیلو بویی تو، کامیلو سیت و... گردید، که بررسی نظرات‌ایشان خود موضوع پژوهشی دیگر تواند بود.

سومین دستاورد اندیشه‌های راسکین از بحث مرمت، هرچند مستقیماً به‌مرمت مربوط نمی‌شود، جلب توجه جامعه و سیاستمداران به فضاها ومناظر طبیعی بود. در واقع نظرات مشروط کننده راسکین، در زمینه چشم‌اندازهای طبیعی نیز حق مداخله ناآگاهانه را از انسان

سلب می‌کند. درباره‌اهمیت طبیعت و وفاداری به آن، نزد راسکین در این پژوهش بسیار گفته‌شده است. در اینجا فقط اشاره می‌شود که تأسیس مؤسسه TrustsNational توسط راسکین در انگلستان، و برای حفظ محیط های طبیعی،بعدها در دیگر کشورهای اروپایی به عنوان الگو مورد توجه قرار گرفت؛ تا اینکه نهایتاً در سال ۱۹۷۲ که کنوانسیون میراث جهانی یونسکو به تصویب‌کشورهای عضو رسید، میراث طبیعی (شامل مناظر و چشم اندازها، پارک‌های حیات وحش و سایر وجوه طبیعت)نیز در کنار میراث فرهنگ و هم‌قدر و هم ارزش آن به شمار آمد.

نتیجه گیری

جان راسکین، منتقد و اندیشمند بزرگ قرن نوزدهم، را باید یکی از تأثیرگذارترین متفکران این قرن دانست. آرا و اندیشه های راسکین نه تنها برمعاصرانش، نظیر ویلیام موریس، بلکه بر آیندگان نیز تأثیر بی چون و چرایی‌گذاشت. تقریباً تمامی هنرمندان سرشناس ابتدای قرن بیستم، که خود به‌نوعی جریان ساز و تأثیرگذار بودند، از اصول اساسی اندیشه های راسکین‌تبعیت می کردند و به آن احترام می گذاشتند. دو اصل اساسی اندیشه های‌راسکین، که خود ریشه در هنر گوتیک دارد، عبارتند از نخست: مذهب ومعنویت؛ و دیگر: وفاداری به طبیعت، که البته خود ریشه در تفکرات مذهبی‌دارد.

گستره تأثیر آرا و نظرات راسکین در هنر چنان وسیع است که مباحث‌مختلفی از نقاشی گرفته تا مرمت بناهای تاریخی را در بر می گیرد؛ و این‌گذشته از نظرات وی در حوزه اقتصاد، سیاست، علوم اجتماعی و... است‌که این مقاله به آنها نپرداخته است. از سوی دیگر متأسفانه چنان که بایسته وشایسته این اندیشمند بزرگ است، قدر و مرتبه راسکین نزد بسیاری از پژوهندگان ایرانی شناخته نشده است. شاید یکی از نتایج فرعی این پژوهش، معرفی کامل این چهره سرشناس و بازشناسی تأثیر آرای وی، برای علاقه مندان ایرانی باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت‌ها:

1. John Ruskin
2. John James Ruskin
3. Herne Hill
4. Denmark Hill
5. Dulwich
6. Copley Fielding
7. Adele Domecq
8. Sketches
9. George Richmond
10. Mont - Blanc
11. Modern Painters
12. Euphemia Chalmers Gray
13. The Seven Lamps of Architecture
14. The Stones of Venice

15. Pre - Raphaelite Brotherhood
16. Dante Gabriel Rossetti
17. Edward Brune - Jones
18. John Everete Millais
19. Royal Academy
20. Sir Henry Acland
21. Paolo Veronese
22. Manic - Depressive
23. Coniston
24. James McNeill Whistler
25. Gottic Revival Movement
26. King James
27. Richard Hooker
28. Dr. Samuel Johnson
29. Plato
30. William Wordsworth
31. Claude Lorrain
32. Denis Didero

۳۳. لوسی اسمیت، ص ۱۵.
۳۴. ه.و.جانسن، تاریخ هنر، ص ۴۵۲.
۳۵. نوربرت لینتن، ص ۱۸.
۳۶. لیلیان فورست، صص ۳۷۳۸.
۳۷. ه.و.جانسن، سرچشمه‌های نخستین هنر مدرن، ص ۱۹.
۳۸. ارنست گامبریچ، ص ۵۱۲.
۳۹. ه.و. جانسن، تاریخ هنر، ص ۴۸۷.
۴۰. گامبریچ، همانجا.
۴۱. بابک احمدی، صص ۲۹۸۲۹۹.

42. Aesthericism

۴۳. همان، ص ۳۰۰. بودلر معتقد بود که بیشتر نظرات نادرست درباره‌زیبایی از ایده اخلاق که در سده هجدهم رایج بود برخاسته است.
۴۴. لینتن، صص ۱۸۱۹.

45. Pre-Raphalites Brotherhood

۴۶. پاکباز، صص ۷۸.

47. W. Kandinsky

۴۸. جانسن، سرچشمه‌های نخستین...، صص ۵۱۵۲.

49. Paul Klee

۵۰. پاکباز.

51. L.Moholy - Nagy

۵۲. لوسی اسمیت، صص ۱۵۱۶.
۵۳. گامبریچ، ص ۵۲۳.

54. Arts and Crafts Movement

۵۵. پاکباز، ص ۵۰۱.
۵۶. همان، ص ۱۸۷.
۵۷. آرناسن، صص ۷۰۷۱.

۵۸. حبیبی، ص ۳۶.
۵۹. جانسن، سرچشمه‌های...، صص ۲۱۲۲.
۶۰. همان، صص ۸۱۸۳.
۶۱. پاکباز.

62. L.Mies Van Der Rohe

۶۳. بلیک، ص ۱۵۸.

64. Frank Loiyd Wright

۶۵. آرناسن، ص ۱۲۳.
۶۶. جانسن، سرچشمه‌های...، ص ۷۹.
۶۷. بلیک، ص ۳۴۸.
۶۸. همان، ص ۲۹۱.
۶۹. همان، ص ۲۹۱.
۷۰. اوستر وفسکی، ص ۷.

(SPAB)71. Society for the Protection of Ancient Buildings

۷۲. حبیبی، صص ۳۶۳۷.
۷۳. همانجا.

منابع و ماخذ:

الف. کتاب‌ها و مقالات فارسی

۱. آرناسن، ه.ه، تاریخ هنر مدرن: نقاشی، پیکره سازی و معماری در قرن‌بیستم، ترجمه مصطفی اسلامیه، آگاه، تهران، ۱۳۷۵.
۲. آلسوپ، بروس، یک تئوری نوین در معماری، ترجمه پرویز فیروزی، کتاب سرا، تهران، ۱۳۷۱.
۳. آیت الهی، حبیب الله، زبان و بیان در هنر معاصر، جزوه درسی کلاسی، دوره دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس (تدوین نشده).
۴. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، درس های فلسفه هنر، مرکز، چاپ‌ششم، تهران، ۱۳۸۲.
۵. اوستروفسکی، و اتسلاف، شهرسازی معاصر (از نخستین سرچشمه‌هاتا منشور آن)، ترجمه لادن اعتضادی، نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۱.
۶. بلیک، پیتر، پیشگامان معماری نوین، مترجم دکتر محمد حسن افضلی‌نژاد، تالار کتاب، تهران، ۱۳۷۷.
۷. پاکباز، رویین، دایرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، گرافیک)،فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸.
۸. جانسن، ه.و.، سرچشمه‌های نخستین هنر مدرن، مترجم دکتر سیدابوالقاسم جزایری، فرآیند، تهران، ۱۳۷۹.
۹. .....، تاریخ هنر، ترجمه پرویز مرزبان، علمی و فرهنگی، چاپ سوم،تهران، ۱۳۷۹.
۱۰. جدی، علیرضا، مبانی نظری مرمت، جزوه درسی، دانشگاه شهیدبهشتی، تهران، بی تا.
۱۱. حبیبی، سید محسن و ملیحه مقصودی، مرمت شهری، دانشگاه‌تهران، تهران، ۱۳۸۱.
۱۲. رضا زاده، مجتبی، خلاصه‌ای از تاریخ و مرمت و...، جزوه درسی،مؤسسه آموزش عالی میراث فرهنگی (بسیج دانشجویی)، تهران، بی تا.
۱۳. سید حسینی، رضا، مکتب های ادبی، سه جلد، زمان، چاپ دوم،تهران، ۱۳۶۵، جلد اول.
۱۴. طبسی، محسن، مبانی نظری مرمت؛ قسمت اول: تاریخچه، قوانین وتشکیلات، جزوه درسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ۱۳۷۹.
۱۵. علیزاده، سیامک، بررسی نظریات جان راسکین در زمینه مرمت آثارتاریخی، هنرنامه، ش ۱۰ (بهار ۱۳۸۰)، ص ۶۹۷۵.
۱۶. .....، رمانتیسیسم و تأثیر آن بر تئوری‌های مرمت آثار تاریخی، هنرنامه،ش ۶ (بهار ۱۳۷۹)، ص ۸۷۹۳.
۱۷. فورست، لیلیان، رمانتیسم، ترجمه مسعود جعفری، مرکز، تهران،۱۳۷۵.

۱۸. فلامکی، محمد منصور، بازنده سازی بناها و شهرهای تاریخی، دانشگاه‌تهران، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۴.
۱۹. .....، سیری در تجارب مرمت شهری، وزارت مسکن و شهرسازی،تهران، ۱۳۷۵.
۲۰. گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، آگاه، تهران،۱۳۶۵.
۲۱. گامبریچ، ارنست، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، نی، تهران، ۱۳۷۹.
۲۲. لوسی اسمیت، ادوارد، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری‌قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع آذر، نظر، تهران، ۱۳۸۰
۲۳. لینتن، نوربرت، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، نی، تهران، ۱۳۸۲.
۲۴. موری، پیترولیندا، فرهنگ هنر و هنرمندان، ترجمه سوسن افشار،روشنگران، تهران، ۱۳۷۲.
۲۵. نیوتن، اریک، معنی زیبایی، ترجمه پرویز مرزبان، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، تهران، 1350.

ب. کتاب‌های انگلیسی

1.Brooks, Chis, The Gothic Revival, Phaidon, New York, second Edition, 2001.

2. The New Encyclopedia Britanica, (30 vol,) Encyclopedia Britanica inc. (The University of Chicago), Chicagom 1978, vol. 16, pp. 32-34, word:John Ruskin.

ج. سایت‌های اینترنتی

1.http://www.speel.demon.co.uk/ruskin.htm

2.http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jruskin.htm

3.http://www.quotationspage.com/quotes.hp?author=John+Ruskin

4.http://www.lancs.ac.uk/users/ruskin/jrbioj.htm

5.http://www.j-m-w-turner.co.uk/artistits/turner-ruskin.htm

6.http://www.1911encyclopedia.org/R/RU/RUSKIN_JOHN.htm

7. http://www.anc.gray-cells.com/p=jr.html

8. http://www.johnruskin.ac.uk/html/crse.htm

9.http://www.inter-art.com/en/32111.htm

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی