

مدرنیسم هنری و نقش تربیتی آن

علیرضا ابراهیم زاده *

محمد جبار پور **

پذیرش نهایی: ۹۵/۶/۲۷

دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۱۲

چکیده

امروزه یکی از عمده‌ترین گرایش‌های هنری در ایران و جهان، گرایش به هنر مدرن یا مدرنیسم هنری است. لذا نظر به گسترده بودن حضور هنر مدرن در فضای فرهنگی امروز ایران نیاز است که نقش تربیتی هنر مدرن از منظری اسلامی مورد ارزیابی قرار گیرد. در این پژوهش برای تبیین نقش تربیتی هنر مدرن و مدرنیسم هنری، با روشی توصیفی تحلیلی، پیش از هر چیز به بررسی نسبت مدرنیسم هنری با تفکر مدرن و مدرنیته در معنای فلسفی آن پرداخته شده است. با انجام این مهم، روشن می‌شود که به رغم ادعای متمایلین به مدرنیسم، هنر مدرن تقابل بنیادینی با تفکر مدرن ندارد و تنها شورش و عصیان بوده است در برابر عقلانیت جزئی‌نگر مدرن. بنابراین سوژکتیویته نفسانی و انانیت استعلاطلب، که در مدرنیته محور اساسی تفکر و عمل است، مبنای اصلی ایجاد اثر در هنر مدرن نیز گشته است. با نگرش به آثار هنر مدرن و افکار هنرمندان و ناقدین مدرنیست، چهار ویژگی: "نفسانی بودن و استعلاطلبی"، "بی‌قاعده بودن"، "پوچ‌گرایی و نیستی‌انگاری" و "عدم برقراری ارتباط با توده مردم" را از وجوه بارز هنر مدرن دانسته‌ایم. در بخش دیگر این مقاله با مراجعه به منابع اسلامی همچون نهج البلاغه اجمالاً نشان داده‌ایم که هدف غایی تربیت هنری در اسلام همانا "درک جمال الهی و رسیدن به کمال" است. و نهایتاً نتیجه گرفته‌ایم که همه چهار ویژگی یادشده با هدف غایی تربیت هنری اسلام در تضاد هستند.

کلیدواژه‌ها: هنر مدرن، مدرنیسم هنری، تفکر مدرن، نفسانیت، تربیت هنری در اسلام.

مقدمه

جریان هنر مدرن یکی از عمده‌ترین گرایش‌هاست که امروزه در عالم هنر و از جمله در کشور ما، توجه اهالی ذوق و هنرمندان را به خود معطوف کرده است. سیر اتفاقات و حوادث فکری و تاریخی عالم هنر در جهان غرب، که به انتهای قرن نوزده و ابتدای قرن بیستم میلادی ختم می‌شد به شکل‌گیری جریان‌ات عمده‌تاً منحنی در هنر غرب منجر شد که تحت عنوان کلی مدرنیسم هنری از آن یاد می‌شود. گرایشی هنری که نفسانیتی معطوف به بدون قاعده‌بودن و بی‌هنری ویژگی اصلی آن است و بر این اساس برای آن صفات و خاصه‌های دیگری نیز متصور است. این گرایش هنری، تحت تأثیر تفکرات رایج در دانشکده‌های هنری ایران پیش از انقلاب، به یکی از اصلیت‌ترین گرایش آثار هنرمندان ایرانی (چه قبل از پیروزی انقلاب اسلامی و چه بعد از آن) بدل شد.

اثبات عدم تناسب مدرنیسم با هنر اسلامی و تضاد آن با اهدافی که تربیت هنری در اسلام دنبال می‌کند، موضوع و مسئله اصلی پژوهش پیش روست. برای رسیدن به این هدف ناگزیر تصویری روشن و واضح از هنر مدرن ارائه و تصویر می‌شود. برای دست‌یافتن به این مهم و بیان صفات برجسته هنر مدرن باید ابتدا به ایجاد زمینه‌ای از شناخت اصول تفکر و عقلانیت مدرن و مبانی اصلی مدرنیته در معنای فلسفی آن پرداخت تا از این رهگذار، واکاوی تقابلی فراهم شود که مدرنیسم در هنر و پست‌مدرنیسم در عالم تفکر، مدعیست با مدرنیته دارد. و مشخص شود که این تقابل صرفاً با عقلانیت مدرن است نه با جوهره اصلی مدرنیته که نفسانیت و انانیت بشر امروزی است. در این پژوهش پس از پرداختن به این موارد و تعیین ویژگی‌های اصلی هنر مدرن، که می‌تواند با تعلیم و تربیت مرتبط باشد، تلاش خواهد شد با عنایت این ویژگی‌ها، کارکردها و نقش تربیتی مدرنیسم در هنر در ملازمت با اهداف تربیت هنری مورد نظر اسلام به بوته نقد گذاشته شود. در مورد اهداف تربیتی هنر در اسلام و هم‌چنین دیدگاه اسلام نسبت به هنر تا کنون پژوهش‌های در خور ستایشی انجام شده است؛ از جمله در فصل چهارم کتاب "هنر و تعلیم و تربیت" نوشته سید صاحب موسوی و از آن جامع‌تر و عالمانه‌تر، کتاب سترگ علامه جعفری یعنی "زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام". از دیگر سو کتاب‌های زیاد دیگری در مورد مدرنیسم هنری هست که عمده‌تاً شامل کتاب‌های تاریخ هنر مانند کتاب "هنر مدرن" نوشته نوربرت لیتن با ترجمه علی رامین و یا فصول پایانی کتاب تاریخ هنر گامبریج و غیره، است؛ اما تاکنون به صورت مشخص در زمینه

واکوی نسبت این هنر مدرنیستی با تربیت هنری در اسلام و نقش و کارکرد تربیتی نه چندان مناسبی که هنر مدرن می‌تواند داشته باشد، پژوهش مستقلی انجام نشده است. در این پژوهش برای رسیدن به این مهم تلاش می‌شود.

مدرنیسم هنری از جمله اصطلاحات فراوانی است که در گستره علوم انسانی و حوزه فرهنگ به کار می‌رود و دلالتها و کارکردهای معنایی متعدد و گوناگونی دارد. بنابراین آن گونه که شرط روشن بودن و آشکاری مطلب ایجاب می‌کند، لازم است در آغاز و پیش از هر چیز هدف این اصطلاح روشنتر شود. در کلی‌ترین شکل بیان می‌توان گفت بارزترین وجه مدرنیسم در هنر، دلالت تاریخی و زمانی‌ای که این اصطلاح حامل آن است. از این دیدگاه مدرنیسم به جریانی اطلاق می‌شود که از اواخر قرن نوزده میلادی در هنرهای تجسمی آغاز شد؛ بتدریج دیگر عرصه‌های هنری را نیز درنوردید و در سرتاسر قرن بیستم و هم‌چنین سالهای پس از آن - به یک اعتبار - گفتمان غالب در میان متفکران و ناقدان فعال در عالم زیبایی‌شناسی شد و هم‌چنین توجه و نگاه عمده هنرمندان این عصر را به خود معطوف کرد. این جریان ویژگیها و شناسه‌هایی دارد که ذکر آنها در ادامه مقاله خواهد آمد.

نکته‌ای در همین جا شایان ذکر است. در بسیاری از کتابها و منابع تاریخ هنر، که بر تقسیمات و طبقه‌بندیهای هرچه جزئی‌تر برای سبک و سیاق آثار هنری اصرار هست برای مدرنیسم، دامنه‌های زمانی متفاوتی (مثلاً از ابتدای قرن بیستم تا هنگامه جنگ جهانی دوم یا از دهه ۱۸۶۰ تا دهه ۱۹۶۰ میلادی و...) در نظر می‌گیرند و دیگر جریانات هنری متأخر را ذیل عناوینی دیگر طبقه‌بندی می‌کنند^(۱)؛ اما برای این مقاله که قصد سبک‌شناسی آثار هنری را ندارد و از جهتی دیگر اهمیتی برای نگرش فلسفی به مسئله هست، تمام جریانات هنری معاصر، که واجد ویژگیهای مشخص و به اعتبار آنها ذیل عنوان هنر مدرن قابل شناسایی است، هنر مدرن و گرایش فکری و عملی به آن "مدرنیسم هنری" خوانده می‌شود؛ عنوانی که کمک می‌کند از بابت حمل واژه مدرن با مباحث فلسفی و عوالم فکری محاط بر هنر معاصر - در ایران و جهان - ارتباط برقرار شود و از بابت "ایسم" مدرنیسم، که به مسئله گرایش و تحت تأثیر بودن دلالت دارد، نهایتاً به مباحث تربیتی پرداخته می‌شود.

با عنایت به مجال محدود مقاله برای به‌دست‌دادن توصیفی کامل از هنر مدرن، ناگزیر دو جهت یا دو رویکرد (تقریباً همزمان) در این مقوله هست: جهت یا رویکرد اول، که به دلیل وجهه تربیتی

این پژوهش بر رویکرد دیگر تقدم دارد، بررسی و تبیین تفکر حاکم بر فضای ذهنی هنرمندان این نسله است (این مهم با سؤالی که در بند بعدی مطرح خواهد شد، آغاز خواهد شد). رویکرد دیگر، نگرش هنری و بررسی ساختاری فرم آثار منسوب به هنر مدرن است که برای روشتر شدن هدف هنر مدرن، ناگزیر به آن پرداخته می‌شود.

با توجه به این توضیحات، می‌توان سؤالی مطرح کرد؛ سؤالی که علاوه بر راهبری به سوی ریشه‌های فکری مدرنیسم در هنر، که برای رسیدن به اهداف نهایی مقاله نیز راهگشا خواهد بود، یاری خواهد کرد، توضیح داده شود که آثار هنر مدرن، چگونه آثاری است؟ به عبارت دیگر: "مدرنیسم" در هنر با جریان فکری مدرن و "مدرنیته" در معنی فلسفی آن چگونه ارتباط می‌یابد؟ برای رسیدن به پاسخ چاره‌ای نیست جز اینکه پس از بیان اجمالی ویژگیهای عمده تفکر مدرن در غرب و معرفی ویژگی اصلی مدرنیته، که همانا تفرد، سوپراکتیویته و (به بیانی برخاسته از سنت خودمان) نفسانیت است، سیر تطور هنر و تفکر در جهان غرب نیز مختصراً مرور شود تا آنجا که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی نوعی انقلاب یا به بیان بهتر و دقیقتر انحطاط در همه شئونی به وجود آمد که به خلق اثر هنری منجر شد.

در مورد مدرنیته و تفکر مدرن در منابع مختلف و بسیار، سخنان فراوانی بیان شده است. هر کسی از ظن خود به یاری توصیف این منظومه فکری بشر امروز در سرتاسر گیتی اعم از شرق و غرب و شمال و جنوب، شتافته است. تفکری که در جهان غرب از سده هفدهم میلادی و برهان کوگیتیوی دکارت مبنی بر "من می‌اندیشم پس هستم" آغاز شد و با رسیدن به قرن هجده و رخدادن انقلاب صنعتی و انقلابات سیاسی اجتماعی در اروپا همچون انقلاب کبیر فرانسه به صورت فرهنگ درآمد و برساننده تمدن غرب مدرن از قرن نوزدهم به این سو گشت و در قرن بیستم مرزهای جغرافیایی غرب را یکسره در نوردید. این پدیده موفق شد همزمان هر سه قلمروی "تفکر، فرهنگ و تمدن"^(۲) را در ذهن، فعل و نهایتاً زندگی غالب ابناء روزگار از شرق تا غرب گیتی به تسخیر درآورد.

بیان شد ویژگی اصلی مدرنیته، تفرد و نفسانیت است. "مفهوم فرد مهمترین عنصر مدرنیته است؛ فرد به عنوان ارزشی متعالی" (آشوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۱۸۷) و البته در تفکر خداپاوار اگر این فرد به صورت ارزشی متعالی و بالاتر از الوهیت و ارزشهای الهی درآید به نفس اماره تعبیر می‌شود و تفکر برخاسته از آن نفسانیتی منحط لقب می‌گیرد. به هر روی "در مدرنیته، نظریه

عدالت، آزادی، حقوق در عرصه سیاسی و اقتصادی از مفهوم فرد بیرون می‌آید" (آشوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۱۸۷). بنابراین در اشاره فهرستوار به عناصر اصلی برساننده مدرنیته باید گفت الگوی مدرنیته غرب ترجمان فردیت و نفسانیت است که در ساحت‌های گوناگون زندگی بشر حاکمیت پیدا می‌کند. بر این اساس در کنار سوژکتیویسم^۱، مدرنیته را متشکل از چند عنصر اساسی عقلانیت و راسیونالیسم^۲ (حاکمیت عقل)، دمکراسی (حاکمیت نفوس مردم)، لیبرالیسم (حاکمیت آزادی)، کاپیتالیسم به معنای حاکمیت قوانین اقتصاد آزاد (حاکمیت سرمایه)، سکولاریسم^۳ (نفی حاکمیت دین در نظام سیاسی) و جهانشمولی^۴ این ایدئولوژی برای تمام افراد و نفوس، دانسته‌اند (جبارپور، ۱۳۹۳: ۵۵ تا ۶۰).

برای رسیدن به ارتباط "مدرنیسم در هنر" با "مدرنیته" باید به معنی لغوی واژه "مدرن" و به عبارتی علم اشتقاق لغات^۵ در این مورد مراجعه کرد. واژه "مدرن" مشتق از ریشه لاتین *Modo* به معنی تازه و جدید است^(۳) و در لغت، "امروزی" یا آنچه امروز رایج است (در تمایز با ادوار قبل)، معنی می‌دهد. مدرن در دوره‌ها و مکان‌های مختلف برای متمایز کردن شیوه‌های معاصر از سنتی به کار رفته است و اصولاً می‌تواند به هر حوزه‌ای از زندگی نیز اطلاق شود (کهنون، ۱۳۸۱: ۱۱)؛ به همین ترتیب معنایی که از مدرن در همراهی با هنر مراد می‌شود، "هنر امروزی و متجدد" است. این مسئله با نظر به این واقعیت قابل فهم‌تر می‌شود که از ابتدا نیز جریان هنری را که در زمینه و زمانه اروپای اواخر قرن نوزده میلادی به‌روز و جدید به شمار می‌رود (و زمینه‌ساز این شد که در ابتدای قرن بیستم شاهد تشکیل جریان اصلی و تعریف‌شده "هنر مدرن" باشیم) *Art Nouveau* (آرت نوو)، که در زبان فرانسه به معنی "هنر نو" است، نام نهادند. بنابراین هنگامی که از هنر مدرن و مدرنیسم در هنر سخن به میان می‌آید، منظور هنر تحت تأثیر تفکر مدرن و مدرنیته در معنی فلسفی آن نیست، بلکه بیشتر جدید بودن و به‌روز بودن آثار هنری، مد نظر ناقدان و کارشناسانی بوده است که این عنوان را در ابتدا برای آن جریان برگزیده‌اند.

با توضیحی که در مورد اشتراک لفظی (و نه معنایی) واژه مدرن در "هنر مدرن" و "مدرنیته"

-
- 1 - Subjectivism
 - 2 - Rationalism
 - 3 - Secularism
 - 4 - Universality
 - 5 - Etymology

داده شد، اکنون می‌توان با نگاه به عواملی که در شکل‌گیری هنر مدرن نقش داشت به دریافت کاملتری از هنر مدرن دست یافت و فهمید که هنر مدرن نه تنها مستقیماً تحت تأثیر تفکر مدرن نیست، بلکه داعیهٔ تقابل با آن را دارد؛ تقابلی که البته در جلوتر مشخص خواهد شد که بنیادین نیست.

از دورهٔ رنسانس، انسان مرکز جهان هستی شناخته شد و وجود عللی ورای این جهان مورد تردید قرار گرفت؛ کلیسا کم‌کم قبول کرد فقط به آموزش علوم دینی پردازد و طب، نجوم، اخلاق، کشورداری و نهایتاً فرهنگ را به دیگران بسپارد؛ اما این دیگران، که باور و ایمان برایشان به انتهای راه رسیده بود، دنبال فهم همه چیز با عقل و استعداد خودشان بودند؛ بدین ترتیب باور به توانایی نامحدود انسان در کشف مجهولات هستی به صورت روزافزون گسترش یافت. در پی این تفکر با ظهور دکارت در قرن هفدهم و شک روشی او، که برای اثبات عقلی وجود خداوند طرح‌ریزی شده بود، شک کردن در مبانی الهیات و در مبدأ و معاد، رفته رفته مد روز شد تا آنجا که در قرن هجدهم تشکیک در وجود علل غیبی دیگر روشی نبود و شکی واقعی بود. از این رو گسست با سنت‌های دینی در قرن هجدهم با عنوان "عصر روشنگری" و خرد روشنگرانه، کامل شد. متفکرانی از قبیل هارتلی^۱، هیوم^۲، نیوتون^۳ در انگلستان، لسینگ^۴، هررد^۵، گوته^۶ در آلمان، ولتر^۷، روسو^۸، دیدرو^۹، مونتسکیو^{۱۰} در فرانسه و فرانکلین^{۱۱} و جفرسون^{۱۲} در امریکا جنبشی به راه انداختند که "روشنگری" نام گرفت. این گروه به این دلیل روشنگر نامیده شدند که عقیده داشتند جهان در قرون وسطی در تاریکی به سر می‌برده و اکنون که با برآمدن آفتاب علم جهان روشن شده است در پرتوی این روشنایی می‌توان روشن اندیشید و واقعیت هستی و زندگی را چنانکه هست دید. هستهٔ مرکزی این جهان‌بینی تکیه بر عقل [مدرن] بود و عقل [مدرن] شناسایی ساز و کار

- 1 - David Hartley
- 2 - David Hume
- 3 - IsaqueNewoton
- 4 - Gothold Lessing
- 5 - YouhanGotfrid von Herder
- 6 - YouhanVolfgang von Goethe
- 7 - Fransua Mary Arue De Voltaire
- 8 - Jan Jack Rousseau
- 9 - Deny Diderot
- 10 - Baron De Montesquieu
- 11 - Benjamin Franklin
- 12 - Tomas Jefferson

طبیعت و جهان است" (پارسی نژاد، ۱۳۸۰: ۵۳).

هنر تحت تأثیر تفکر و عقلانیت مدرن با در نظر گرفتن دوره‌ها و سبک‌های مختلفی که در قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی در گستره هنر رایج شد (سبک‌هایی چون کلاسیسیزم، باروک، روکوکو و غیره)، عمدتاً بر مبنای اصول هنری و قواعد و قوانینی^(۴) بود که مورد تأیید ذوق جمعی و سلیقه طبیعی آدمی است و از اوایل دوره رنسانس با مراجعه به فرهنگ و منابع یونان باستان استخراج شده بود. این قواعد بتدریج در اثر نبوغ و خلاقیت شگفت‌انگیز هنرمندان عصر رنسانس همچون رافائل، لئوناردو داوینچی و میکل آنژ به اوج رسید و در مجموع با وجود فراز و فرودهای سبکی در کل این قرون، هنرمندان خود را به رعایت آنها ملزم می‌دانستند. این قواعد و قوانین به اعتبار برخاستن از قوه عاقله‌ای که کارش شناسایی ساز و کارهای طبیعت است، عقلانی به شمار می‌رود و در نتیجه با تفکر مدرن عصر روشنگری ارتباطی استوار می‌یابد.

در نیمه اول قرن نوزدهم بتدریج عقلانیت خشک و بدون انعطاف مدرن، کارایی خود را از دست داد و بنا بر عادت مألوف این مسئله ابتدائاً خود را در عالم هنر و ادبیات نشان داد. رومانتیسیسم در هنر قرن ۱۹ با سردمدارانی چون ویکتور هوگو^۱ و در کنار او بایرون، شیلر و پوشکین در ادبیات و گاسپار داوید فردریش، اوژن دلا کروا و فرانسیسکو گویا در هنرهای تجسمی، و خیل عظیمی از موسیقیدانان به سرکردگی بتهوون، پاسخی بود به این ملالتی که از عقلانیت مدرن به دست آمده بود. آنها برعکس کلاسیسیست‌ها به خرد نمی‌پرداختند، بلکه به فرمان احساس و اندیشه گوش می‌دادند. البته رمانتیکها کاوش عقلی را یکسره بیهوده نمی‌دانستند، بلکه معتقد بودند که عقل فقط نماینده جزئی از استعدادهای انسان است. بنابراین اغلب آنها برای درک تمامیت عالم به نگرشهای زیباشناسانه و شهودی روی می‌آوردند و اعتقادشان این بود که بینش عقلی از درک هستی ناتوان است. برای همین به رغم اینکه در هنر رمانتیک، قواعد کلاسیک و علمی هنر تا حدودی به نفع شور و شهود رمانتیک زیر پا گذاشته می‌شود، همچنان به اصول موضوعه و کلیات هنر کلاسیک و عقلانی وفادار می‌ماند.

این روند از دست رفتن استیلای خرد دوران روشنگری با ظهور مکتب روانکاوی فروید و طرح مفهوم ناخودآگاهی از نیمه دوم قرن نوزده، شتاب بیشتری گرفت؛ بدین ترتیب هنرمندان به جای تأکید بر خرد و والایی آن به جستجو در ساحت ناخودآگاه بشر پرداختند. [از دیگر سوا]

داروین با طرح نظریه تکامل انواع، اعلام کرد که در تکامل انواع، هیچ گونه طرح و برنامه از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد و فرض هرگونه هدف و معنایی برای جهان هستی مورد تردید قرار گرفت و مدرنیست‌ها تحت تأثیر این یافته‌ها سر برآورده، به این نتیجه رسیدند که استیلای خرد و فرض غایت برای هستی، توهمی بیش نیست. هنرمند مدرن دیگر در پی اثبات و نمایش نظم و هماهنگی و انسجام و سازگاری میان اجزای طبیعت نبود و پیکر ناموزون و درهم ریخته واقعیت (به زعم خودش) را به نمایش می‌گذاشت (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ۱۷).

نگاهی به آثار هنرمندان جریان "Art Nouveau" برای رسیدن به این نکته راهگشا است؛ به عنوان مثال پل سزان، که او را پدر هنر مدرن نامیده‌اند در نقاشیهایش از جمله یک نقاشی از اشیای بی‌جان که در شکل ذیل مشاهده می‌کنید، نوعاً پیکری در هم ریخته از واقعیت را به نمایش می‌گذارد. "ظرف میوه چنان بی‌دقت کشیده شده است که حتی پایه آن در وسط قرار ندارد. میز نه تنها از چپ به راست کمی شیب دارد، بلکه گویی اندکی به جلو متمایل شده است ... سزان چل‌تکه‌ای از رنگ‌گذارهای نوک قلمی را ارائه می‌کند که موجب می‌شود دستمال سفره از جنس کاغذ الومینیومی به نظر آید" (گامبریج، ۱۳۷۹: ۵۲۹). واضح است که خود سزان هم به این بی‌دقتیها آگاه بوده است؛ اما برای او مسئله اصلی نه خلق اثری "دید فریب" بر مبنای قواعد علمی، کلاسیک و آکادمیک در نقاشی، که بیانی بود دال بر ناموزون بودن و درهم ریختگی طبیعت جهان از سویی، و اصرار بر وضع قواعد و ضوابطی شخصی در خلق اثر تصویری از دیگر سو.



شاید همین نمونه نشان دهد که چرا سزان عنوان پدر هنر مدرن را یافته است. او در تلاش سترگش برای القای ژرفا بدون فدا کردن شفافیت رنگها و برای محقق ساختن کمپوزیسیون آراسته بدون فدا کردن تجسم عمق - در همه این پویشها و کاوشها - فقط یک چیز را در صورت لزوم حاضر به فدا کردنش بود: درستی قراردادی شکل اشیا. او البته حاضر نبود که طبیعت را تحریف کند؛ ولی چنانچه تغییر کوچکی می توانست او را در رسیدن به تأثیر برانگیزی مطلوب [مد نظرش] یاری کند، چندان اهمیتی نمی داد. ژرفانمایی خطی، که به وسیله برونلسکی در رنسانس ایتالیا ابداع شده بود برای سزان خیلی قابل توجه نبود. هر جا که آن را محدودکننده کارش می یافت، نادیده اش می گرفت" (گامبریج، ۱۳۷۹: ۵۳۱). البته تمام کار سزان نادیده گرفتن قواعد علمی کلاسیک نبود، بلکه بنابر تفسیری که بعدها در قرن بیستم پدیدارشناسانی چون مرلوپونتی از کار او ارائه کردند، سزان و سایر هنرمندان مدرنیست، واضح روشی در هنر هستند که در آن نقاش تلاش می کند با شیوه ای کاملاً شخصی حقیقتی را در باب جهان، آن گونه که وی آن را زندگی کرده است، آشکار کند؛ جهان تجربه شده سرشار از معنایی که روی بوم نقاشی متجسم و آشکار می شود که در آن سوژه و ابژه به گونه ای ناگسستگی درهم تنیده شده است" (غلامی، ۱۳۹۱: ۵۲). این چنین سزان و به

دنبال او هنرمندان مدرنیست یکی از اساسیترین بنیانهای تفکر مدرن را زیر پا می‌گذارند که شقاق میان سوژه و ایزه و جدایی میان ذهن و عین است و داعیه‌دار تقابل با مدرنیته می‌شوند. اینجا می‌توان به نکته‌ای که قبلاً به آن اشاره شد بازگشت که ویژگی عمده هنر مدرن جدید بودن و به روز بودن است و به همین دلیل هم مدرن نامیده شده است؛ آن‌گونه که تفکر مدرن هم در معنای تجدد و گسست از سنتهای قرون وسطایی این لقب را گرفته است؛ لذا بنا بر توصیفی که تا اینجا از هنر مدرن شد، می‌توان گفت "به طور کلی مدرنیسم در هنرها و در ادبیات به معنای گسست خودآگاهانه از گذشته و جستجوی قالبهای جدید برای بیان است" (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ۱۶). البته از آنجا، که حقیقت و دست کم جهان واقعی نسخه‌ای یکتا و منحصر به فرد است و در مقابل آن، ایجاد قالبهای جدید برای بیان می‌تواند به تعداد افرادی گوناگون باشد که به این کار مبادرت می‌کنند، انواع و اقسام سبکهای هنر مدرن در قرن بیستم چنان گسترده و گوناگون شد که فقط فهرست کردن انواع و اقسام سبکهای هنر مدرن به نگارش کتابها و رساله‌هایی منجر می‌شود و شده است که به جرأت بسیار حجیم‌تر از کل تاریخ هنر بشریت از ابتدا تا زمان سربرآوردن مدرنیست‌هاست؛ لذا بدیهی است که این مقاله در پی تعیین تکلیف و مقایسه تطبیقی سبکهای گوناگون "هنر مدرن" و "هنر معاصر" با منظور مستدل هنر مدرن نباشد و بیشتر دل در گروی باز کردن جنبه‌هایی از عناصر مرکزی تفکر حاکم بر مدرنیسم در هنر داشته باشد که باعث می‌شود رویارویی افراد با آثار هنری مدرن و هم‌چنین سوق دادن ذائقه و حتی توان فنی علاقه‌مندان به هنر به سمت شکل‌گیری سلیقه‌شان بر اساس موارث هنر مدرن، دلالتها و کارکردهایی غیر همسو با تربیت اسلامی مورد نظر یا شاید ضد تربیتی داشته باشد.

به هر روی با فرا رسیدن قرن بیستم و رخدادن جنگ جهانی اول و فجایع و تلفات وحشتناک آن، نتیجه تفکر مدرن و خرد روشنگرانه، که زمانی به انقلابهای اجتماعی و صنعتی، پیشرفتهای علمی، توسعه و در یک کلام بهبود وضع زندگی بشر مفتخر بود به صورت فاجعه در چشم متفکران و بویژه هنرمندان نمایان شد و به این ترتیب عقلانیت مدرن و همه دبدبه و کبکبه آن، گویی در یک لحظه تاریخی فروپاشید. فرهنگ غرب، که در حدود سه قرن بر دوش تفکر عقلانیت مدرن مشغول جولان بود، اکنون در زیر پای خود لغزندگی را حس می‌کند. هنرمند غربی، که به نومیادی مطلق از عقلانیت مدرن رسیده، و از سویی دیگر در پیوستار تاریخی از رنسانس به بعد از سرچشمه‌های معنویت و الهیات نیز فاصله گرفته بود برای ایجاد اثر هنری بر

بستری از اندیشه، دچار خلأ شده بود؛ مانند نقاشی که برای کشیدن طرحش زمینه‌ای (اعم از بوم نقاشی، کاغذ، دیوار و غیره) در اختیار نداشته باشد.

با نگاهی به سبکهای هنری پس از جنگ جهانی اول بروشنی می‌توان این پوچی و بی‌هدفی را دریافت؛ به عنوان نمونه عده‌ای از هنرمندان (یا شاید بهتر است گفته شود هنرمندنامها) در خلال سالهای جنگ جهانی اول و چند سال بعد از آن به خود عنوان دادائیست^(۵) دادند و بی‌معنایی و پوچی را از انتخاب نام خود آغاز کردند. آنها به خلق - یا بهتر است بگوییم ایجاد - آثاری دست زدند که در بیشتر موارد مسخره و در پاره‌ای از موارد شرم‌آور بود؛ برای مثال یکی از نمونه‌های نمایش آنها به این شرح بود: "روی صحنه عده‌ای با کوبیدن دسته کلید به جعبه‌ای فلزی، موسیقی متن درست می‌کردند که حاضران را تا سر حدّ جنون به خشم می‌آورد. صدایی از زیر یک کلاه بزرگ، شعرهای ژان آرپ را می‌خواند. هولزبنک با فریادی که هر آن شدیدتر می‌شد، شعرهای خودش را می‌خواند و تزارا، آهنگ یک‌نواختی را روی طبل می‌نواخت. بعد او و هولزبنک در حالی که صدای خرس در می‌آوردند، دور صحنه می‌رقصیدند" (دانشنامهٔ ادب فارسی، ج ۲: ۵۶۸).

چنانکه مشاهده می‌شود، آثار دادائیستی به قدری بی‌هدف و پوچ بود که در همان زمان هم از سوی مخاطبان قابل تحمل نبود و اگرچه با گذشت چند سال بساط دادائیست‌ها به دلیل بی‌معنی بودن افراطی برچیده شد، نیست‌انگاری و نیهیلیزم، که از ابتدا نیز به دلیل ویژگی غیر الهی بودن در نطفهٔ هنر مدرن مستتر بود به عنوان یکی از ویژگیهای عمدهٔ هنر مدرن همواره در آثار مدرنیستی به حیات خود ادامه داد به گونه‌ای که هرگاه توصیفی از هنر مدرن صورت می‌گیرد، نوعی از این پوچی هویدا است. این پوچی و تهی بودن از معنا با بی‌قاعده بودن همراه است که قبلاً به آن اشاره شد. "هنر مدرن، مدرنیست یا آوانگارد در مجموع با روایت، ساختار بیت و قافیه، بازنمایی تصویری، تونالیتیهٔ موسیقایی و همهٔ دیگر ویژگیهای نمونه‌وار و قابل پیش‌بینی هنر غرب بازی می‌کند یا کنارشان می‌گذارد؛ بدین ترتیب رمانها، نمایشنامه‌ها و فیلمهایی با طرح و توطئه‌های کم‌رنگ یا فاقد طرح و توطئه، نقاشیها، عکسها و تصاویر متحرکی از هیچ‌چیز و هیچ‌کس، موسیقی، شعر و درامهایی که بیان‌کنندهٔ احساس خاصی نیست و غیره را پدید می‌آورد" (کرمی‌یر، ۱۳۹۰: ۸). مشاهده می‌شود، درست شبیه به همان نقاش که برای کشیدن نقاشی، بوم و کاغذ در اختیار ندارد، هنرمندان مدرن برای خلق اثر، خود را از موضوع بی‌نیاز می‌بینند و نه تنها از موضوع بی‌نیاز می‌بینند بلکه در درون تفکر خود این جهان و زندگی در آن را در غایت بی‌ثباتی و

بی‌معنایی می‌بینند. نگاهی به آثار نویسندگانی چون سارتر و کامو که در سالهای پیش از جنگ جهانی دوم قلمفرسایی می‌کردند، مؤید این نکته است. هنر مدرن هم از لحاظ شکلی و هم از لحاظ محتوایی حرکتی به سوی نیست‌انگاری است.

روند شکل‌گیری جریان هنر مدرن به گونه‌ای بود که در ادامه سیر تطور هنر از ابتدای قرن بیستم تا کنون، غیر از پوچی و نیست‌انگاری و هم‌چنین زیر پا گذاشتن قواعد علمی و هنری، انحطاط‌ها و انحرافهای دیگری نیز گریبانگیر هنر و هنرمند شد. یکی دیگر از این مسائل نسبتی است که هنر مدرن با مردم و آحاد افراد جامعه برقرار می‌سازد. برای باز نمودن نسبت میان مخاطب و اثر در مدرنیسم هنری ابتدا باید این نکته را در نظر گرفت که مانند سایر عناصر مدرنیسم هنری در هزارتویی از انواع و اقسام نظریات که به وسیله ناقدان و متفکران در قرن گذشته مطرح شده است، نسبت میان مخاطب و اثر نیز وضعیت روشن و منسجمی ندارد و بی‌شکلی حاکم بر کلیت هنر مدرن در اینجا نیز خود را نشان می‌دهد؛ با وجود این در حکمی کلی می‌توان بر ناتوانی هنر مدرن در برقراری ارتباط با اکثریت افراد، صحنه گذاشت. این ناتوانی به دلیل زیر پا گذاشتن قواعد جاافتاده هنری، که برخاسته از ذوق جمعی و عقل سلیم انسانهاست، چندان هم غیر قابل انتظار نیست.

هنر مدرن نه تنها در مقام عمل از برقراری ارتباط با مخاطب ناتوان است بلکه در کنه نظریات حاکم بر فضای ذهنی هنرمندانش نیز به برقراری ارتباط با توده‌های جامعه تمایل چندانی ندارد. آدورنو^۱ مهمترین و داناترین مدافع مدرنیسم هنری و در عین حال از سرسخت‌ترین ناقدان مدرنیته بود. او از همان آغاز کارش ثابت کرد که مدرنیسم و هنر مدرن خود نقدی است از تمامی جلوه‌های زندگی مدرن و بویژه از خردباوری مدرنیته (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۱۸). در این نقد از جلوه‌های زندگی مدرن، یکی از بیشترین توجهات و تمرکزهای مدرنیسم به سبک زندگی صنعتی و تولید انبوه و سایر جنبه‌های حضور روزافزون صنعت و فناوری در زندگی آدمیان معطوف بود و حتی یکی از عوامل سطح وسیع فجایع در جنگهای جهانی نیز صورت صنعتی گرفتن جنگ و تجهیزات جنگی و مناسبات حاکم بر فضای جنگ، قلمداد می‌شد. بنابراین متفکران چپ جدید به سرکردگی آدورنو با در انداختن مفهومی تحت عنوان صنعت فرهنگ بنای مخالفت با هنر مردمی و عامه‌پسند را در زیر لوای هنر مدرن گذاشتند.

"او (آدورنو) اساس منطق خود را علیه این موسیقی (موسیقی جاز) در مورد تمامی آثار هنری به کار برد که «برای بازار ساخته می‌شوند». آدورنو هنرهایی را که بنا به چنین سازوکاری شکل گرفته‌اند "هنر توده‌ای" می‌خواند و آنها را در مقابل هنر مدرن قرار می‌داد. هنر توده‌ای در مجموعه‌ای شکل می‌گیرد که آدورنو آن را "صنعت فرهنگ" می‌نامد" (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۲۳). از نظر آدورنو و همفکرانش، هنر مردمی حامل بربریتی استیلیزه است و به جای مفهوم "غایت بدون غایت" - که از نظر کانت یکی از ویژگی‌های اصلی هنر به شمار می‌رود،^(۶) "بی‌هدفی تمام غایتها" - و بدل شدن همه هدفها را به هدفی که بازار تعیین می‌کند، حمل می‌کند. از نظر این فیلسوف تأثیرگذار در مدرنیسم، "هنر توده‌ای و محصولات صنعت فرهنگی، کارکرد ذهن مخاطب را نیمه خودکار می‌کند؛ آن ذهن را در اختیار خود می‌گیرد و عنصر رهایی‌بخش هنر یعنی خیالپردازی را بشدت محدود می‌سازد و [وحدتی ارگانیک با مناسبات بازار و اقتصاد پیدا می‌کند] ... اما هنر مدرن این وحدت ارگانیک را در هم می‌شکند و کلیت دروغین را انکار می‌کند" (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۲۵) و در ادامه استنتاجات خود می‌گوید: "هنر با مفهوم ضد هنر در این دیالکتیک (دیالکتیک روشنگری) نقش می‌یابد و این بدان معناست که هنر از مفهوم خود می‌گذرد تا بدان وفادار بماند؛ بدین سان هنر مدرن در گوهر خود بر ضد زیبایی‌شناسی کلاسیک است و بنیان زیبایی‌شناسی منفی را می‌ریزد؛ زیرا فلسفه هنر کلاسیک تنها در شکل ظهور هنر نازل و پست و مردمی زنده می‌ماند" (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۲۵).

این چنین در پرتو نظر این فیلسوف یهودی آلمانی و همفکرانش اساساً هنری که بر زیبایی‌شناسی کلاسیک مبتنی است و به بیانی روشنتر برخاسته از ذوق جمعی و عقل سلیم بشر است، نازل و پست برشمرده می‌شود. گرایش مدرنیستی با پشتوانه‌های نظری چون آدورنو، اساساً هنر را، که زمانی در بستر مفاهیم معنوی و الهی کارکردی تربیتی و دینی داشت و در مراکز عبادی روح انسان را برای پذیرش پیام قدسی رسولان آماده می‌ساخت به سوی محافل بسته روشنفکران و هنرمندان برج عاج نشینی سوق می‌دهد که جدا افتاده از جمع مردمشان، نه تنها هیچ نوع رسالتی برای هنر از باب تزکیه و تعلیم قائل نیستند، بلکه از نوعی بی‌ذوقی ذاتی نیز رنج می‌برند. طرفه اینکه این دست نظریات از جانب متفکران چپ، که داعیه گرایش به توده‌ها را دارند، مطرح می‌شود. این مسئله خود نشاندهنده بحرانی است که بر تفکر غربی عارض شده و در هنر به صورت مدرنیسم و هنر مدرن خود را نشان داده است.

این بحران ابتدا از اواخر قرن نوزدهم میلادی در اندیشهٔ فلاسفه‌ای چون نیچه^۱ و «کی‌یر کگور»^۲ مطرح، و در قرن بیستم با تلاش فلسفی خیل عظیمی از متفکران تحت عنوان پست مدرنیسم یا تفکر پسامدرن به عنوان وضعیت جاری عالم تفکر در غرب مطرح شد. پرداختن به ابعاد فلسفی و دلالت‌های اجتماعی و سایر جنبه‌های پست مدرنیسم به مجال دیگری نیاز دارد^۳؛ اما در اینجا می‌توان به بینش زیبایی‌شناسانه و هنری آنها پرداخت که باعث شده است، پاره‌ای از آثار هنر معاصر را به عنوان آثار پست مدرن شناسایی کنند تا فرض مسئلهٔ ما، که عمدهٔ آثار هنر معاصر از جمله آثار پست مدرن را در غالب مدرنیسم هنری طبقه‌بندی می‌کنیم، روشنتر شود.

نکته‌ای که در اینجا این نظر را تأیید می‌کند از خلال مباحث یکی از مهمترین متفکران پست مدرن و واضع این اصطلاح یعنی ژان فرانسوا لیوتار^۳ قابل دریافت است. لیوتار به اهمیت هنر آوانگارد بر حسب زیبایی‌شناسی امر والا می‌پردازد. او می‌گوید هنر مدرن مظهر نوعی حساسیت والاست؛ یعنی حساسیت به اینکه چیزی نمایش‌ناپذیر وجود دارد که می‌خواهد به صورت حساسی درآید و در عین حال تمام تلاشهایی را که صورت می‌پذیرد ناکام می‌گذارد... هنر پسامدرن، که آثار جیمز جویس نمونهٔ بارز آن است با کنار گذاشتن خود صورت یا فرم زیبا، و بدین ترتیب با نفی آنچه کانت اجتماع ذوق می‌نامد، امر نمایش‌ناپذیر را پیش می‌کشد (ایلزورث، ۱۳۹۴: ۳۸)؛ بنابراین در نظرگاه پست مدرن نیز برای نمایش امر نمایش‌ناپذیر متشبه به زیر پا نهادن قواعد مرسوم هنر می‌شود که در فطرت آدمیان ریشه دارد و از این نظر با مدرنیست‌های معمولی تفاوتی ندارد. خود لیوتار نیز بر این همانی مدرن و پسامدرن صحنه می‌گذارد: اثر تنها در صورتی می‌تواند مدرن باشد که نخست پسامدرن باشد؛ زیرا پسامدرنیسم، مدرنیسم در انتهای مسیر آن نیست بلکه مدرنیسم در حالت نوشکفتهٔ آن است؛ یعنی در لحظه‌ای که مدرنیسم تلاش می‌کند امر نمایش‌ناپذیر را نمایش دهد «و این حالت ثابت است». در نتیجه امر پسامدرن نوعی تکرار مدرن است در هیئت «امر نو» و این یعنی طلب همواره تازهٔ تکراری دیگر^۴ (ایلزورث، ۱۳۹۴: ۳۹).

جملهٔ آخر نقل این قول از لحاظ رسیدن به فرضی که در این مقاله از ابتدا بر روی آن تأکید شد، مبنی بر اینکه در مدرنیسم هنری تفاوت بنیادینی از لحاظ نظری نسبت به مدرنیته رخ نمی‌دهد، بسیار حائز اهمیت است. تفکر نفسانی و استعلاطلب مدرنیته، چه در هنر به صورت مدرنیسم رخ

1 - Friedrich Nietzsche

2 - Soren Kierkegaard

3 - Jean-Francois Lyotard

بنماید و چه در غالب تفکر و باز هم هنر جامعه پست مدرن بر تن کند، باز هم بیش از هر چیز به دنبال "نو بودن" و تجدد صرف است؛ به همین دلیل هنر مدرن با همه ضعفی که برای ارتباط با مردم دارد نه تنها مضمحل نمی شود بلکه چون بتی عیار هر دم سر برمی آورد و افرادی را مفتون می سازد که ذوقشان به اسارت نفسشان درآمده است. از همین روست که پرفسور کنتین بل در سال ۱۹۶۴ در کتاب خود با عنوان بحران در علوم انسانی درباره هنرهای زیبا چنین می نویسد: «در سال ۱۹۱۴، که به نقاش پست امپرسیونیست بی هیچ گونه تشخیص و تمیزی عنوان "کویست"، "فوتوریست" یا "مدرنیست" می دادند، او را عوضی یا شاید می دانستند. نقاشان و مجسمه سازان معروف و مورد ستایش عموم بشدت مخالف هر گونه نوآوری بنیادی بودند. پول و قدرت و تشویق و حمایت، همه از آن ایشان بود؛ اما امروز کم و بیش می توان گفت وضع دگرگون شده است. نهادهای دولتی هم چون شورای هنر و [غیره] همه و همه جانب چیزی را گرفته اند که هنر خلاف عرف^۱ می خوانند ... مردم یا دست کم بخش بزرگ و متنفدی از آنها [دقت شود که او نیز از به کار بردن واژه مردم برای طرفداران هنر مدرن ابا دارد]، می توانند هر چیزی را به دست آورند. هیچ نوع نقاشی، هر چقدر هم عجیب و غریب، نمی تواند منتقدان را به خشم آورد و یا حتی موجب شگفتی آنها شود» (گامبریچ، ۱۳۷۹: ۶۰۰). البته امروز نیز وضعیت با سال ۱۹۶۴، که بل این مطلب را نوشته است در دنیا و از جمله در کشور ما تفاوت چندانی نکرده است؛ به این دلیل، متأسفانه به دلیل سیطره ای که مدرنیسم در هنر بر ذهنیت، فعلیت و آثار هنرمندان کشورمان دارد در ادامه مطلب لازم است که نقش تربیتی مدرنیسم بیشتر مورد مذاقه قرار گیرد.

دلالتها و کارکردهای تربیتی مدرنیسم هنری

بحث از "دلالت تربیتی" به معنای استنباط و استنتاج مدلولهای تربیتی از گزاره های بدیهی یا اثبات شده فلسفی، یکی از موضوعات اساسی فلسفه تعلیم و تربیت به شمار می آید و در پژوهشهای تربیتی این گزاره ها مبنایی برای استخراج اصول تربیتی با توجه به کلیت جهان بینی و عالم فکری هر پژوهش به شمار می آید (مصباح یزدی، ۱۳۹۱: ۶۵). با توصیفاتی که تا اینجا از هنر مدرن شد، می توان مدرنیسم را گرایشی در هنر دانست که آثار و هنرمندان آن به صورت عمده در چهار

ویژگی "نفسانی بودن و استعلاطلبی"، "بی‌قاعده بودن"، "پوچ‌گرایی و نیستی‌انگاری" و "عدم برقراری ارتباط با توده مردم" مشترک هستند. حضور این چهار ویژگی در کلیت‌گرایی که تحت عنوان مدرنیسم در هنر از آن یاد شد در واقع همان گزاره‌های فلسفی به شمار می‌رود که می‌تواند ما را به دلالت‌ها و کارکردهای تربیتی هنر مدرن و مدرنیسم در هنر، که کارکردهای مثبتی نیز نیست، رهنمون سازد. بنابراین و با توجه به مجال محدود این مقاله در ادامه مطلب تلاش خواهد شد، کارکرد و نقش تربیتی، که هرکدام از این چهار ویژگی در هنر مدرن می‌تواند داشته باشد، اجمالاً بررسی شود. این مهم با توجه به اهداف و مقاصد تربیتی هنر و هم‌چنین تربیت هنری در اسلام و هدف غایی تربیت هنری در اسلام، که همانا "درک جمال الهی و حرکت به سوی کمال" است^(۸) (موسوی، ۱۳۹۰)، صورت خواهد پذیرفت.

نفسانیت و استعلاطلبی؛ همان‌طور که در قبل گفته شد، هنر مدرن به‌رغم ادعایی که مبنی بر تقابل با مدرنیته دارد به هیچ‌روی با این تفکر تقابلی بنیادین ندارد و گفته شد در واقع آن چیزی که مدرنیسم در برابر آن قد علم می‌کند، عقلانیت مدرن و خرد روشنگر است؛ اما با جوهره اصلی تفکر مدرن، که همانا سویژکتیویته و به بیان ما نفسانیت است، نه تنها تقابل ندارد بلکه بسیار بیشتر از جریانات هنری که مستقیماً تحت تأثیر مدرنیته بارور شد در قید و بند نفسانیت گرفتار آمده است. هنرمندی که با گرایش به مدرنیسم صرفاً سودای روزآمدی و مد روز بودن اثر خود را در سر می‌پروراند به جای اینکه به حقیقت اصلی هنر، که فطرت زیبایی‌طلب آدمی است، مجال بروز و ظهور بدهد به امر نفس‌آماره‌اش گوش فرا داده است.

هدف غایی تربیت هنری در اسلام، "درک جمال الهی و رسیدن به کمال" ذکر شده است (موسوی، ۱۳۹۰). حال اینکه مدرنیسم بهره‌ای از حرکت به سوی کمال ندارد. هنرمند مدرنیست خود را در عین کمال می‌بیند. فطرت آدمی هنگامی که با زیبایی طبیعی روبه‌رو می‌شود، امر به بازنمایی آن می‌کند به حکم اینکه کششی در آدمی به صفات الهی از جمله جمال الهی است و هرچه زیبایی در عالم هست نیز بهره‌ای از زیبایی خداوندی است؛ اما هنرمند مدرنیست بدون اینکه در پی بازنمایی طبیعت و زیبایی آن باشد در طلب استعلا از مقام عبودیت انسانی خویش، خود را واضع زیبایی (و حتی مفهوم زیبایی) می‌داند؛ نه کسی که کار هنری می‌کند تا زیبایی را بیان کند. اگر به این نوشته از یکی از طرفداران مدرنیسم بنگریم، این مسئله بروشنی دریافت می‌شود: "روزی کسی از جکسن پولاک^(۹) پرسید که چرا از طبیعت نقاشی نمی‌کند و او جواب داد: «من طبیعت

هستم» ... آوانگاردیستهای مدرنی چون پولاک سعی نمی‌کردند از طبیعت یا هر چیز دیگر تقلید، و یا آن را نمادپردازی کنند؛ به جای آن، آنها همانند خود طبیعت چیزها را خلق می‌کردند" (کرمی‌یر، ۱۳۹۰: ۹). انسانی چنان مستعلی از مقام عبودیت که خود می‌خواهد مانند طبیعت چیزها را از عدم خلق کند. روشن است که وجود و ترویج این چنین روحیه‌ای تحت عنوان مدرنیسم هنری، نمی‌تواند انسانها را به سوی کمال مورد نظر در اسلام رهنمون سازد و از این رو مدرنیسم هنری کارکردی ضد تربیت اسلامی دارد.

در نگاه دینی میان جمال و هنر تفاوت وجود دارد. جمال ترسیم زیبایی عقلی است که کاملترین مصداق آن وجود حقیقی است و هنر خلاقیتی که زیبایی حسی و طبیعی را ترسیم می‌کند.

"هنر، کمال وجودی است و آنچه از آن در ذهن ما رسم می‌شود از سنخ مفهوم است نه ماهیت؛ مراتبی دارد که عالیترین درجه آن برای والاترین مرتبه هستی است" (جوادی آملی، ۱۳۸۵: ۲۷۳/۳).

آنچه در ذهن ما شکل می‌گیرد از سنخ مفهوم و همان جمال است و آنچه در عالم محسوس هنرمند ایجاد می‌کند، همان خلق هنری است که زیبایی در مقام عالم حس و طبیعت است. "عبور امر معقول از بستر خیال و محسوس کردن آن و محسوس را با گذر از گذرگاه تخیل معقول کردن و مجرد تام عقلی را در کسوت خیال کشیدن و از آنجا به جامه حس در آوردن و سپس از پیراهن حس پیراستن و کسوت خیال را تخلیه نمودن و به بارگاه مجرد کامل عقلی رسیدن و رساندن و در لفافه هنر، سه عالم عقل و مثال و طبیعت را به هم مرتبط جلوه دادن و کاروان دلباخته جمال محبوب را از تنگنای طبیعت به در آوردن و از منزل مثال رهایی بخشیدن و به حرم امن عقل رساندن، عناصر اصلی هنر اسلامی را شکل می‌دهد" (جوادی آملی، ۱۳۸۷: ۱۵۱/۱).

هنرمند سالک در نگاه دینی از بارگاه عقل به عالم حس و طبیعت است که با اصلاح و تزکیه در خود می‌خواهد آینه جمال الهی برای مردم باشد؛ برخلاف نگاه غربی که هنرمند خود را کمال یافته و بی‌نیاز از رشد و تعالی می‌داند و مصنوع خود را اثر کمال یافته هنری تلقی می‌کند.

بی‌قاعده بودن؛ بی‌قاعدگی در هنر مدرن به دلیل نفسانی و شخصی کردن هنر مدرن است. وقتی ما هر انسان را کمال یافته می‌پنداریم و هر اثر او را ظهور زیبایی و خلقی هنری بدانیم به تعداد نفوس خلاق اثر کمال یافته هنری خواهیم داشت؛ اما در مقابل این دیدگاه، می‌توان نگاه اسلامی را

مطرح کرد که در آن از جمله اهداف تربیت هنری که دست کم در زمره اهداف جزئی این تربیت برشمرده می‌شود "به وجود آوردن و خلق زیبایی" [به معنای تصویرگری عالم طبیعت] است (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۱۲). از بسیاری آیات قرآن کریم، استفاده می‌شود که به وجود آوردن زیباییها و تحصیل آنها مطلوب است و در برخی از آیات مباح بودن زیباییها تذکر داده می‌شود؛ به عنوان مثال در آیه ۱۴ سوره نحل: وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا. و اوست کسی که دریا را مسخر گردانید تا از آن گوشت تازه بخورید و پیرایه‌ای که آن را می‌پوشید از آن بیرون آورید. علامه جعفری مفهوم مستقیم این آیه را جایز بودن تهیه زینت می‌داند (جعفری، ۱۳۸۱: ۳۱۸). از آیات دیگری در قرآن نیز مضامینی مشابه قابل استفاده است.

بشر برای این ایجاد و خلق زیبایی در طول هزاران سال تجربه زیبایی شناسانه و سیر تبدل تفکر به فرهنگ و فرهنگ به تمدن بر اساس فطرتش و بهره ذاتی که از صفت جمال الهی برده است با تکیه بر آن چیزی که می‌توان آن را امور ذوقی خواند، قوانینی را در نظر می‌آورد که رعایت آنها در هر اثر هنری می‌تواند القای احساسات زیبایی شناسانه در مخاطب داشته باشد و به عنوان امری زیبا از سوی انسان شناسایی شود. البته با عنایت به وجوه فرهنگی تمدنهای گوناگون که می‌توانند بر سازنده زیست جهان ذوقی و فکری هر انسانی باشند، مسلم است که این قواعد در ملل و نحل مختلف با یکدیگر تفاوت دارند؛ اما با وجود این شاکله کلی از قواعد نیز متصور است که در ذیل آن هر انسانی می‌تواند حکم به زیبا بودن اثر هنری بدهد. آن گونه که قبلاً توضیح داده شد، هنر مدرن با توجه به ویژگی نفسانی بودن و استعلایی‌اش روی این قواعد پا گذاشته و به دنبال ارائه تعاریف جدید از زیبایی به مخاطب است. حاصل جمع این واقعیت در هنر مدرن و هدفی که در تربیت هنری اسلام برشمرده شد، مبنی بر خلق زیبایی بروشنی انحراف از اصول تربیتی مد نظر اسلام است و فراتر از این تقید به قواعدی کلی که در فطرت زیبایی طلب انسان ریشه دارد، خود در هر انسانی که در اینجا شامل هم هنرمند و هم مخاطب می‌شود از جنس تقیداتی است که در فرهنگ اسلامی با عنوان تقوا شناخته می‌شود. اثر هنری‌ای که از وجوه بارز آن، بی‌قاعده بودن و شکستن قوانین هنری باشد در ناخودآگاه مخاطبش و هم‌چنین سازنده‌اش به بی‌قیدی دعوت می‌کند که این با این هدف عمومی تربیت اسلامی تضادی آشکار دارد که تقویت روحیه تقوای الهی است.

نیست‌انگاری و پوچ‌گرایی؛ بیان شد که هنر مدرن، هم به لحاظ شکلی و هم از لحاظ محتوا

بازتابنده نوعی پوچ‌گرایی، نیست‌انگاری و نیهیلیسم است. در مورد نیهیلیسم نیز سخنان بسیاری تاکنون گفته شده است. "نیهیلیسم به معنای نادیده گرفتن یا انکار ساحت حضور قدسی و غیبی در زندگی بشر و به تبع آن نفی وجه انسانی آدمی و اثبات حیوانیت اوست" (زرشناس، ۱۳۹۲: ۵۶). بر این اساس اتفاقی که در اثر گرایش به پوچی می‌افتد، این است که "در نیهیلیسم، نخست سرخوردگی و وازدگی از نظم و نظام موجود به میان می‌آید و سپس ناتوانی از ارزشهای موجود در ذهن، دامن می‌گسترده و سرانجام نسبت به آنچه هست، کینه و کدورت سر می‌گیرد. در نیهیلیسمی هیچ‌انگاری، نبودن هدف اجتماعی، بی‌معیاری و نداشتن و پذیرفتن شاخص، میزانی برای سنجش کارها است. منشأ نیهیلیسم را باید در جوامع اولیه یافت که نوعی ترک دنیا، خودفراموشی، بی‌اعتنایی و بی‌اعتقادی نسبت به هدفدار بودن عالم و اظهار ناتوانی درباره توان ذهنی و فکری آدمی را به دنبال دارد. شکاکیت افراطی نسبت به همه چیز و نفرت به حیات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و تربیتی و بیهودگی آنها از منشأهای تکوینی نیهیلیسم و مایه‌های ابتدایی آن است" (آراسته، ۱۳۸۱: ۱۰۳)؛ با این اوصاف با وجود گرایشی که به پوچی در آثار هنر مدرن وجود دارد، نقش تربیتی این هنر، چه برای مخاطب آثار و چه برای هنرمندی که به سوی مدرنیسم رهنمون می‌شود، نمی‌تواند مثبت باشد. در واقع نیستی‌انگاری و نادیده گرفتن ساحت قدسی، که از ویژگیهای هنر مدرن به شمار می‌رود در ملازمت با بی‌قیدی و بدون قاعده بودن هنر مدرن به دلیل ایجاد و تشدید یأس و ناامیدی در انسان از دو جهت با تربیت هنری در اسلام در تضاد قرار می‌گیرد: یکی این است که چنین هنری به هیچ روی نمی‌تواند به شور زندگی و نشاط و شادمانی منتج گردد و دستیابی به شادمانی و نشاط از اهداف جزئی تربیت هنری در اسلام برشمرده شده است (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۱۰)؛ اما مهمتر از آن این است که با خمیدن در کنج عزلت و بی‌اعتقادی به هدفدار بودن عالم و حضور ساحت قدسی در ورای عالم ظاهر و یا شکاکیت افراطی نسبت به همه چیز، انسان از هدف غایی هنر در اسلام باز می‌ماند که حرکت به سوی کمال است.

برقرار نکردن ارتباط با توده مردم؛ در صفحات قبلی این نوشته با اشاره به آرا و عقاید فلاسفه‌ای چون آدورنوروشن شد که هنر مدرن نه توان برقراری ارتباط با توده‌های مردم را دارد و نه سودایی بر این معنا در سر دارد. این مسئله اگر چه نگرانی ما را از تأثیرات منفی آثار هنر مدرن در تربیت توده مردم کاهش می‌دهد، تأثیر تربیتی منفی را که مدرنیسم هنری و گرایش به هنر مدرن در میان صاحبان ذوق، علاقه‌مندان به هنر و هم‌چنین هنرمندان دارد به قوت خود باقی می‌گذارد. بر این

اساس می‌توان تصور کرد که چگونه با کوفتن بر طبل هنر مدرن و تشویق علاقه‌مندان هنر به دنبال کردن سلیقه مدرنیستی و آوانگارد بودن، هنرمند را از تعهد ذاتیش به رهنمون ساختن مردمان به سوی کمال، بهره‌مند ساختن دیگران از زیبایی حقیقی، ایجاد بهجت و شادمانی در خلایق و هر نوع هدف دیگری که هنر اصیل اسلامی و تربیت هنری در اسلام به دنبال آن است، دور می‌کنیم. از دیگر سو، همان‌طور که قبلاً بیان شد، مدرنیست‌ها آثار هنر مردمی را نازل و پست می‌دانند. برای همین نه تنها هنرمند با گرایش مدرنیستی از اهداف تربیت هنری در اسلام، که در گروه ارتباط با مخاطب است دور می‌شود بلکه به دلیلی که ذکر شد با گرایش به هنر مدرن، خود به خود در راه خلق آثار هنر مردمی سنگ‌اندازی می‌شود؛ هنری که با بهره‌گیری از اصول کلی زیبایی‌شناسی، که برخاسته از عقل سلیم و ذوق جمعی انسانهاست، می‌تواند منشأ تأثیرات مثبت تربیتی باشد. البته شایان ذکر است که هنر مردم‌پسند نیز آفات و آسیبهای خاص خود را از نظر تربیتی دارد که در اینجا مجالی برای بحث در این مورد نیست؛ ولی در هر صورت به دلیل اینکه از طریق هنر مردمی و وجود آثار هنری‌ای که توان ارتباط با توده مردم را دارند می‌توان اهداف تربیتی هنر در اسلام را دنبال کرد و هرگونه گرایشی که بر ضد خلق آثار مردمی باشد با اهداف تربیتی هنر در اسلام در تعارض قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

در این توصیف از مدرنیسم هنری و هنر مدرن می‌توان چهار ویژگی را به عنوان فصل مشترک همه گرایشهای هنر مدرن در نظر گرفت؛ ویژگیهایی که با در نظر گرفتن کارکرد و نقش تربیتی که هنر مدرن می‌تواند داشته باشد از درون نظریات و تفاسیری که از مدرنیسم هنری از جانب فلاسفه و ناقدان هنری ارائه شده، استخراج می‌شود که عبارت است از: "نفسانی بودن و استعلاطلبی"، "بی‌قاعده بودن"، "پوچ‌گرایی و نیستی‌انگاری" و "عدم برقراری ارتباط با توده مردم". البته هر سه ویژگی آخر به یک معنی صورتهای مختلف ویژگی اول هنر مدرن است؛ به همین دلیل هنر مدرن به علت جنبه نفسانیتی و استعلاطلبانه آن در مجموع دارای نقش تربیتی منفی است.

هر کدام از این ویژگیها از زاویه‌ای با اهداف تربیت هنری در اسلام تعارض دارد. نسبت

هر کدام از این چهار ویژگی با اهداف تربیتی هنر در اسلام در ارتباط است با اینکه هر کدام از این ویژگیها با هدف غایی تربیت هنری در اسلام در چه وضعیتی قرار می‌گیرد. هدف غایی تربیت هنری در اسلام، "درک جمال الهی و حرکت به سوی کمال" است؛ ولی در کنار آن اهدافی جزئی‌تر نیز برای تربیت هنری در اسلام قابل تصور است؛ از جمله "دستیابی به شادمانی و نشاط"، "به وجود آوردن و خلق زیبایی" و غیره. هر کدام از این ویژگیها برای هنر مدرن با برخی از این اهداف فرعی نیز تضاد و تعارض دارد. بنابراین با نگرشی جامع به مدرنیسم در هنر و نیز سیطره روزافزونی که این جریان بر هنر کشور ما پیدا کرده، لزوم برنامه‌ریزی برای جلوگیری از گرایش روزافزون علاقه‌مندان هنر به مدرنیسم در میان مسئولان آموزش هنر قابل درک، و به نظر ضروری است که در این زمینه اقداماتی بر مبنای جایگزین ساختن هنر اصیل اسلامی با جریانهای مدرنیستی در هنر، معمول داشته شود.

یادداشتها

- ۱ - بویژه بسیاری از آثار هنری نیمه دوم قرن بیستم، که با عنوان پست‌مدرن یا پسامدرن از آنها یاد شده است، نیز شامل همین تلقی ما از هنر مدرن می‌شود. البته در ادامه مقاله توضیح داده شد که مدرنیسم هنری مورد نظر ما از لحاظ فکری با جریان تفکر پست مدرن ارتباطی استوار دارد.
- ۲ - برای آشنایی با ارتباط میان "تفکر، فرهنگ و تمدن" و سیری تنزیلی از تفکر به فرهنگ و از فرهنگ به تمدن نگاه کنید به: (جبارپور، ۱۳۹۳: ۷۳ تا ۹۷).
- ۳ - طنین این واژه در اصطلاح "مد شدن" و "مد بودن" نیز مشهود است.
- ۴ - خود واژه "قانون" برگرفته از واژه یونانی Canon به معنی قواعد هنری است. برای آشنایی بیشتر با "قانون" در یونان باستان بنگرید به: (Tatarkiewicz, 1970 : 49-69 & 216-220).
- ۵ - برای اطلاع بیشتر از سبک دادائیسم نگاه کنید به: (سید حسینی، ۱۳۸۴: ۷۴۹ تا ۷۵۸).
- ۶ - البته نظریات کانت در مورد زیبایی و هنر، که در نقد سوم او به تفصیل آمده است، خود بنیان یکی دیگر از مفاهیم هنر مدرن به عنوان "هنر برای هنر" را می‌گذارد که مشخصاً از نقش تربیتی که هنر می‌تواند داشته باشد سر باز می‌زند. برای اطلاع بیشتر از تعریف زیبایی نزد کانت نگاه کنید به: (کانت، ۱۳۷۹: ۹۹ تا ۱۵۵).
- ۷ - برای اطلاع بیشتر می‌توانید نگاه کنید به: (ایلزورث، ترجمه گلنار نریمانی، ۱۳۹۴).
- ۸ - در مورد تربیت در اسلام مباحثات بسیار گوناگونی تا کنون مطرح شده است، اما یکی از بهترین بحثها در این مورد، هم از لحاظ پرداختن به موضوع هنر به صورت اختصاصی و هم از نظر مجمل بودن بحث در فصل چهارم کتاب "هنر و تعلیم و تربیت" آمده است که خواندن آن به فهم دیدگاه ما در مورد تعلیم و تربیت در این مقاله کمک خواهد کرد؛ نگاه کنید به: (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۰۰ تا ۱۳۷).

۹ - از معروفترین نقاشان مدرن که آثارش را با پاشیدن رنگ روی بوم ایجاد می‌کرد و البته این آثار امروزه با قیمت‌های میلیون دلاری معامله می‌شود.

منابع

قرآن کریم.

- احمدی، بابک (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی*. ج هجدهم. تهران: نشر مرکز.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.
- ایلزورث، گری (۱۳۹۴). *پسا مدرنیسم (از دانشنامه فلسفی استنفورد)*. ترجمه گلنار نریمانی. تهران: ققنوس.
- آراسته، محمد (۱۳۸۱). *نقد و نگرش بر فرهنگ اصطلاحات علمی و اجتماعی*. انتشارات چاپخش.
- آشوری، داریوش و دیگران (۱۳۷۵). *سنت و مدرنیته، پست مدرن*. نشر صراط.
- پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۰). *روشنگران ایران و نقد ادبی*. کتاب ماه. س ۴. ش ۱۲.
- جبارپور، محمد (۱۳۹۳). *در تکاپوی بهشت زمینی*. تهران: مرکز تحقیقات بسیج دانشگاه امام صادق (ع).
- جعفری، محمد تقی (۱۳۸۱). *زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام*. تهران: مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری.
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۸۵). *سروش هدایت*. قم: نشر اسراء.
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۸۷). *سروش هدایت*. ج دوم. قم: نشر اسراء.
- دانشنامه ادب فارسی**. ج ۲.
- زرنشاس، شهریار (۱۳۹۲). *مبانی نظری غرب مدرن*. دفتر نشر معارف.
- سید حسینی، رضا. *مکاتب ادبی*. انتشارات نگاه.
- غلامی، طاهره (۱۳۹۰). *سزان و مرلوپونتی*. فصلنامه *کیمیای هنر*. س اول. ش ۶: ۵۱ تا ۶۲.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۷۹). *نقد قوه حکم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- کرمی‌یر، هاروی (۱۳۹۰). *هنر مدرن و فلسفه مدرن*. ترجمه فتاح محمدی. *مجله فارابی*. دوره ۱۶. ش ۱: ۶ تا ۲۱.
- کهن، لارنس (۱۳۸۱). *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹). *تاریخ هنر*. ترجمه علی رامین. تهران: نشر نی.
- گروه نویسندگان، روایت تفکر، فرهنگ، تمدن از ابتدا تا کنون، سازمان ملی جوانان، ۱۳۹۱.
- مصباح یزدی، محمد تقی و دیگران (۱۳۹۳). *فلسفه تعلیم و تربیت اسلامی*. مؤسسه فرهنگی مدرسه برهان (انتشارات مدرسه).
- موسوی، سید صاحب و دیگران (۱۳۹۰). *هنر و تعلیم و تربیت*. داریونش.

