فصلنامهٔ علمی- پژوهشی تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری دانشگاه الزهرا
سال بیست و سوم، شمارهٔ ۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲

چالش‌های فراموش‌شده و دلالت‌های آن برای آموزش عالی هنر در نقاشی ایرانی

شهزاد صالحی‌پور[۱]

دریافت: ۹۲/۱/۲۰
تصویب: ۹۲/۸/۲۸

چکیده

هنر ایرانی از متن تحولات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی برآمده است. این مطلب خود رابطه‌ای مستقیم را با فرضیه‌ای کلی‌تر که به مسئله‌ی هویت فرهنگی و چگونگی اقتباس یا انطباق ایده‌های نو می‌پردازد، مطرح می‌کند. ایران به‌عنوان کشوری با فرهنگی کهن و سنت‌های غنی، همواره شاهد مواجهه‌های فرهنگی متفاوت بوده و از آن‌ها متاثر شده است؛ اما هم‌زمان نیز قادر به تبادل فرهنگی و حتی ایجاد تأثیر متقابل بر فرهنگ‌های مهاجم و محصولات آن بوده است. امروزه، اندیشمندان و مصلحان اجتماعی به تکثر فرهنگی برپایه‌ی حفظ فرهنگ‌های بومی تمایل دارند. پست‌مدرنیسم سرنوشت محتوم بشریت است و ما نیز اکنون در سرنوشت

---

۱. مدرس هنرهای زیبای ایرانی، عضو هیئت علمی دانشکده‌ی هنر الزهرا
این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی است.
Shahzad.salehipour@Gmail.com

Text [12] ed 1.indd 77 9/9/2014 11:20:19 AM

خود با دنیای غرب شریک هستیم و ناچاریم در پرتو آن به آینده‌ی خود بیندیشیم. هم اکنون نیز، در رویارویی با معضلات گسترده‌ی فرهنگ غرب و تمایل سیطره‌جویانه‌ی آن، با وضعیت پیچیده‌ای روبه‌روییم و با سهل‌انگاری، فرصت‌های بسیاری را برای بررسی تمام جنبه‌های آن از دست داده‌ایم.

نقاشی ایرانی به‌مثابه‌ی میراث فرهنگی، سرمایه‌ی نمادین و معنوی ماست که باید آن را در جایگاه خاصش به‌عنوان میراث معنوی و تجربه‌ای تاریخی پاس‌داری کنیم و با بررسی امکانات و ایجاد شرایط انتقال آن به آیندگان بکوشیم.

در این مقاله، با هدف بررسی موقعیت نقاشی ایرانی، به طرح آخرین نظریه‌ها درباره‌ی سنت، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌پردازیم و با توجه به تحولات سریع هنری در غرب، به‌نظر می‌رسد برای درک آن‌ها، بررسی تحولات اندیشه به‌عنوان متن تاریخی این تحولات، راه‌گشا باشد.

روش و رویکرد این مطالعه، تحلیلی و شیوه‌ی گردآوری داده‌ها اسنادی است. یافته‌های کیفی نشان می‌دهند همچنان‌که مدرنیته به مفهوم گسست از سنت نیست، اقتباس از سنت و فهم نوزایش‌های آن ممکن و ضروری است. باید درصدد پاسخ‌های ممکن برای این پرسش اساسی بود که چگونه می‌توان اندیشه و فرهنگ هنر سنتی را در تلاقی با اندیشه و فرهنگ هنر جهانی، از نو آفرید و گفتمان تازه‌ای خلق کرد و درنهایت، آموزش عالی هنر برای نیل به آگاهی فرهنگی جامع از مبانی فکری هنر سنتی و مدرن برنامه‌ریزی کند.

واژه‌های کلیدی: نقاشی ایرانی، سنت، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، آموزش عالی هنر، گسست، پیوند.

۱. مقدمه

پرسش‌ها موضوع‌ها و دغدغه‌های ما را به روشن‌ترین صورت پیش‌روی ما می‌نهند و ضروری است که سؤال کردن به این معنا جدی تلقی شود. در این صورت، سؤال از پاسخ هم مهم‌تر می‌شود. سؤال اساسی به بدیهیات می‌پردازد و با به‌چالش کشیدن آن‌ها، جواب‌های منجمدشده را به عرصه‌ی دیگری می‌برد. در مواجهه با معضلات فرهنگی معاصر ضروری است با نگرشی جامع و با طرح سؤال‌هایی مبنایی و روشنگر، به بازاندیشی در ادراکمان از فرهنگ خود بپردازیم تا با دریافتی نزدیک‌تر به حقیقت وجودی موجودیت فرهنگی خود، به ضرورت‌های تاریخی معاصر پاسخی درخور دهیم.

نزد ما ادراک هنر سنتی و به سخنی عمومی‌تر، فرهنگ و اندیشه‌ی پیشینیان چنان بدیهی فرض شده که بی‌نیازی از هرگونه مداقه و تأمل نظری و تحلیلی بنیانی از آن در حوزه‌ی آموزش عالی، پیامد آن بوده است. آن‌گاه که بدیهیات آن‌قدر به ما نزدیک شده‌اند که دیگر دیده نمی‌شوند، بیگانگی ما از آن‌ها از همان‌جا آغاز شده است. چیزی که دیده نمی‌شود، نیست می‌شود و فرم‌هایی که برای ما بدیهی فرض شده‌اند، طبیعی نیز می‌شوند و پس از مدتی از یاد می‌روند و درواقع به‌تدریج نیست می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که حتی وجود نیز نخواهند داشت. آن چیزی برای ما وجود دارد که برای ما مؤثر است و آن چیزی برای ما مؤثر است که هستی دارد؛ بنابراین وقتی پدیده‌ای در ذهن و در ادراک ما دریافت نمی‌شود، درواقع نیست و فراموش‌شده است. این روند فراموشی و دوری ما از فهم و ادراکِ آثار هنر سنتی و فرهنگ سنتی در دوران معاصر است. به‌گفته‌ی هگل، آن چیزی که برای ما آشناست، درست به همین دلیل که آشناست، ناآشناست.

این‌گونه است که تصور می‌کنیم بدون تأمل در اندیشه و جهان‌بینی سهروردی، نجم‌الدین کبری، شیخ محمود شبستری و... می‌توان به دریافت صحیحی از حافظ، بهزاد،[۱]

۱. کمال‌الدین بهزاد، نقاش قرن هشتم و نهم هجری، یکی از پرورش‌یافتگان محفل و انجمن فکری و ادبی نقشبندیه به سرپرستی امیرعلیشیر نوایی و جامی، شاعر و عارف ایرانی، است. او توانست در یک محیط خردمندانه با آگاهی از سنت، به مرزهای فراتر از آن دست یابد و میراث او سبب تحول در مکتب‌های نقاشی سده‌ی دهم هند- ماورالنهر و نیز ترکیه‌ی عثمانی شد (نقل به مضمون از پاکباز، ۱۳۷۹).

رضا عباسی،[۱] مولانا و... و جهان آن‌ها رسید. اما به‌نظر می‌رسد چنان با زبان و تصاویر آن‌ها از جهان بیگانه شده‌ایم که نیاز است بسیاری از متون فارسی ترجمه (به‌معنای قابل فهم شدن) شوند. برای شناخت سنت باید از آن فاصله‌ای آگاهانه گرفت و با سازکاری جدید به آن نزدیک شد تا ابعاد ناآشنای آن دوباره کشف شود؛ همچنین با شناخت دگربودگی آن، ظرفیت‌ها و توانایی‌های قابل تحول آن شناسایی شود تا به دریافتی حقیقی و تازه‌تر از آن دست یافته شود. در این رهگذر باید به نوآوری و نوگرایی به‌گونه‌ای دیگر اندیشید.

ما نمی‌توانیم چیزی را پدید آوریم که نمی‌شناسیم و قبلاً نبوده است و نو هرگز چیزی نیست که پیش از این نبوده؛ بلکه بیان تازه‌ای از گذشته است. نو در خلأ پدید نیامده و نمی‌آید. نو نتیجه‌ی اقتباس خلاق از سنت است و نوآوری همیشه امتداد سنت است. به این معنا، سنت نه یک وضعیت، بلکه یک روند است و سنت‌سازی بخشی از سنت است و باکمک سنت، سنت‌های بعدی به‌وجود می‌آیند و خلاقیت نیز در انطباق سنت با مقتضیات کنونی متحقق می‌شود.

۲. تلاقی اندیشه و هنر سنتی با اندیشه و هنر جهانی

برای جهانی شدن، تا کجا باید هنر خود را تطبیق دهیم؟ آیا ضروری نیست که نیازها و ضرورت‌های فرهنگی خود را شناسایی و سپس راهکارهای مناسب را انتخاب کنیم؟ راهکارهایی که با جهانی شدن تناقضی ندارند؛ زیرا جهانی شدن به‌معنای یکسان‌سازی فرهنگی نیست و ما درعین تفاوتمان، می‌توانیم جهانی باشیم؛ به این دلیل که ما در تفاوت‌هایمان جذابیم و اگر تفاوت وجود نداشته باشد، ضرورت ارتباط و موضوعیت آن ازبین می‌رود. اگر همه شبیه بودیم، هیچ ارتباطی برقرار نمی‌شد و البته، برای ارتباط تشابه هم لازم است. در این نگاه، هنر می‌تواند جایگاه تحقق یک ارتباط میان‌فرهنگی باشد؛ ارتباطی که جهان امروز بیش از پیش به آن نیاز دارد؛ ارتباطی صلح‌آمیز که هنر ضرورت آن و جایگاه تحقق آن است.

---

۱. رضا عباسی، نقاش نوآور مکتب اصفهان در قرن دهم هجری.

Text [12] ed 1.indd 80 9/9/2014 11:20:19 AM

تئودور مایرگرین در بررسی سه جنبه‌ی نقد هنری معتقد است: «هر اثر هنری کل یکتا و منفردی است: "ارگانیسمی" مستقل و هنری، برخوردار از "حیات" و واقعیتی خاص خویش. ولی از این گذشته، پدیداری تاریخی نیز هست» (۱۳۷۵: ۲۳۵). او بر این باور است که کار هنری بدون جهت‌یابی تاریخی، به‌ویژه اگر به عصر و فرهنگ دیگری متعلق باشد، قابل فهم نیست:

> ناقد نخست باید «زبان» هنرمند را بفهمد که این خود مستلزم آشنایی با سبک اثر و متن تاریخی آن است. منتها بازآفرینی از جنبه‌ی تاریخی نیز جامع همه‌ی جوانب واکنش نقدی نیست؛ زیرا واکنش نقدی مستلزم ارزیابی کار هنری هم از جنبه‌ی کیفیت هنری و هم از جنبه‌ی حقیقت و اهمیت معنوی آن است (همان: ۲۳۵).

او همراهی هر سه جنبه، یعنی جنبه‌ی تاریخی، بازآفرینی و جنبه‌ی داوری را پیشنهاد می‌کند و معتقد است: «نقد تاریخی با خصلت و گرایش تاریخی اثر، بازآفرینی نقدی، با فردیت هنری یکتای آن و داوری نقدی، با ارزش هنری کار، عواملی هستند در یک فرایند ارگانیک و همه متقابلاً یکدیگر را محدود و مقید می‌کنند» (همان: ۲۳۶). به‌نظر او، با شواهد زندگی‌نامه‌ای، اجتماعی و فرهنگی می‌توان به تعبیر و تفسیر آثار هنری پرداخت. او معتقد است که فقط از این راه می‌توان به فهم این امر امیدوار بود که «پدیدآورندگان یا سازندگان کارهای هنری قصد بیان چه چیزی را داشته‌اند. فقط با توجه به علاقه‌ها و زمینه‌های فرهنگی خود پدیدآورندگان، تعبیر و تفسیر قصد آنان امکان‌پذیر می‌شود» (همان‌جا). مایرگرین نقد تاریخی را متکفل تعیین ماهیت و قصد بیانی کارهای هنری در متن تاریخی آن‌ها می‌داند.

نقد هر پدیده‌ای یعنی سنجیدن آن و هر نقدی کوششی برای درک پدیده‌هاست و شرط اول نقد پدیده‌ها، ادراک آن‌هاست؛ یعنی فکر کردن به امری و سنجیدن آن تا از آن بیاموزیم. برای درک تحولات هنری، بررسی تحولات اندیشه به‌عنوان متن تاریخی تحولات هنری، ضروری است. مفهوم هنر و نیز سبک و فرم آن، در هر دوره‌ای متفاوت بوده و از طریق درک هنر و آثار هنری یک دوره می‌توان تمام ادراکات آن دوره را درک

Text [12] ed 1.indd 81 9/9/2014 11:20:19 AM

کرد[۱] و به‌عبارتی، از زیبایی‌شناسی به هستی‌شناسی رسید. به این معنا، هنر پدیده‌ای تزیینی نیست و بیش از هر چیز، پدیده‌ای هستی‌شناختی است. کوماراسوامی در *فلسفه‌ی هنر شرقی و مسیحی* می‌گوید: «"چیستی" هنر بسی با اهمیت‌تر از "چگونگی" آن است؛ چراکه این چیستی است که می‌بایست چگونگی را تبیین کند، همان‌طور که این "فرم" (form) است که به "شکل" (shape) منتهی می‌شود» (۱۳۸۹: ۱۶).

در این پژوهش، یکی از سؤال‌های بنیانی این است: آموزش عالی ایران به چه میزان برای دست‌یابی به این آگاهی فرهنگی برنامه‌ریزی کرده است، در برنامه‌ریزی‌های آن چه ادراکی از مفهوم هنر، هنر سنتی و هنر مدرن وجود دارد و جایگاه و نقش و ارتباط هریک از آن‌ها در آموزش هنر و مطالعات پژوهش هنر در ایران کجاست؟

در این بررسی کوشش شده است به‌روش اسنادی و توصیفی به طرح این مباحث پرداخته شود تا ضرورت بازاندیشی در ادراک سیاست‌گذاران فرهنگی و آموزشی از مفهوم هنر، و جایگاه آن در برنامه‌ریزی‌ها و اهداف آموزش عالی هنر آشکار شود. بخش‌بندی این بررسی با طرح سؤال به‌منظور توجه بیشتر به اهمیت و ضرورت مسائل مطرح‌شده انجام گرفته است.

۳. تصور مدرنیته به‌مفهوم گسست از سنت

مدرنیسم نمودهای بیرونی تمدن اروپایی را دربرمی‌گیرد و مدرنیته عناصر فکری، فلسفی و درونی آن است. برای روشن شدن مفاهیم و نظریه‌های متعدد سنت و مدرنیته، لزوم بررسی دقیق‌تر و جامع‌تر سنت بسیار ضروری است تا با آگاهی بیشتر از ساختار سنت در فرهنگ و تفاوت آن در فرهنگ اروپایی، به شناخت دقیق‌تری از آن دست یابیم. اندیشه‌ی مدرنیته با غیرشناسی و خودشناسی درآمیخته است. وقتی ما غیر را می‌شناسیم، به هویت خود پی می‌بریم. حسین بشیریه در *درآمدی به جامعه‌شناسی* تجدد می‌گوید: «سنت یکی از غیریت‌های اساسی تجدد است. به‌طور کلی با ظهور تجدد است که مفهوم سنت پدیدار

۱. شعر، زبان فلسفی و نقاشی زبانِ تصویری اشعار ما بوده است که می‌تواند خود حکایتی از هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی ویژه‌ی ما ایرانیان باشد.

Text [12] ed 1.indd 82 9/9/2014 11:20:19 AM

می‌شود. خلق مفهوم سنت و جامعه‌ی سنتی ابزار مقایسه و لازمه‌ی خودفهمی تجدد است» (۱۳۷۹: ۲۹). در ایران، با ورود تجدد مفهوم سنت و جامعه‌ی سنتی مطرح شد؛ ولی با گذشت بیش از یکصد سال از برخورد جدی سنت و تجدد، هنوز در بسیاری از محافل شناخت کافی از این دو مقوله وجود ندارد و معمولاً با سنت به مفهومی روبه‌روییم که به رسم، عادات و امری متعلق به گذشته تقلیل یافته و همچنین، با مدرنیته‌ای روبه‌روییم کاسته‌شده که نه در سطح تفکر و تعقل، بلکه فقط در سطوح فنون قابل فهم و جذب است.

برخلاف ایده‌ی رایج از سنت که «تسلسل» آن را در «حفظ» ارزش‌ها و «تداوم» می‌بینند و از آن به مفهوم ایستایی تعبیر می‌کند، باور دیگری وجود دارد که سنت تسلسل خویش را در «استمرار» و «تداوم»[1] می‌جوید. برخی اندیشمندان تأکید دارند که سنت دربرابر مدرنیته مقاومت می‌کند و برخی نیز بر این باورند که سنت ضمن آنکه مقاومت می‌کند، تغییر نیز می‌یابد. ژان بودریار معتقد است:

> ابتدا تجدد در غرب به‌عنوان گسست از سنت مطرح شد؛ اما پژوهش‌های ظریف‌تر و عمیق‌تری که بعد از جنگ دوم جهانی در حوزه‌ی انسان‌شناسی سیاسی انجام گرفت، نشان‌دهنده‌ی این امر است که مسئله پیچیده‌تر از آن است که گمان می‌رود؛ زیرا نظام سنتی در برخی کشورها از خود مقاومت نشان داده است و ساختارهای مدرن (اداری، اخلاقی، فرهنگی و...) با سنت کنار آمده‌اند. در این کشورها تجدد می‌تواند بر سنت تکیه کند، بدون اینکه این سنت معنا و مفهومی محافظه‌کارانه داشته باشد، چنین است که «دیالکتیک گسست» تسلیم «پویایی- آمیزه» می‌شود (نیک‌پی، ۱۳۸۰: ۹۴).

در دهه‌های اخیر، پدیده‌هایی که بر سنت و مدرنیته تکیه می‌کنند، از سنتزی نتیجه می‌شوند که فراتر از رویارویی و تعارض کلاسیک میان سنت و مدرنیته است. نگارنده در مقاله‌ی «سنت و تجدد» این را نیز مطرح کرده است:

---

۱. در نظریه‌ی تداوم، نگاهی دوسویه به پدیده‌ها مستتر است: ازجهتی آن‌ها را ریشه‌دار و باپشتوانه، و ازجهتی دیگر پدیده‌ها را خویشاوند می‌داند و براساس این، هیچ پدیده‌ای در خلأ به وقوع نمی‌پیوندد و زایش سنت‌های جدید را از دل تداوم آن‌ها تبیین می‌کند.

Text [12] ed 1.indd 83 9/9/2014 11:20:19 AM

جامعه‌شناسی معاصر با برخورد بسیار موشکافانه‌تر تجربه‌ی برخورد جوامع سنتی با مدرنیته را بررسی می‌کند و برخلاف تصور کلاسیک مبتنی‌بر تعارض و تقابل، بحث‌های دیگری به میان کشیده است. ازجمله‌ی این مباحث، تعدد مدرنیته است. ژرژ بالاندریه، انسان‌شناس معاصر، با طرح مسئله‌ی تعدد مدرنیته معتقد است که دنیاهای فرهنگی می‌توانند هریک مدرنیته‌های خاص خود را که رنگ‌وبوی همان فرهنگ را داشته باشد، بیافرینند و با تحلیل تجربه‌ی مدرنیته‌ی غرب، پایان قرون وسطی را اولین مدرنیته می‌داند، همان زمانی که با تحول اندیشه و عمل علمی، کارهای فرهنگی، معماری و نقاشی منجر به تحول شدند و دومین مدرنیته را عصر روشنگری می‌داند که تحت تأثیر فلاسفه و حقوق‌دانان به وقوع پیوست. سومین مدرنیته را نیز که در پایان قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم شکل گرفت، سبب ایجاد شیوه‌های تولید و ارزش‌گذاری کار و روابط اقتصادی جدید می‌داند و مدرنیته‌ی چهارم را که هم اکنون در آن به‌سر می‌بریم، با نشانه‌های بی‌اطمینانی و جنبش مشخص می‌کند و در جایی دیگر مدرنیته را «حرکت به‌اضافه‌ی تردید» به‌تعبیری، پرسش‌ها و چون‌وچراهایی کلی همراه با تردیدهایی که از آن‌ها ناشی می‌شود، تعریف می‌کند (صالحی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۰۶).

بالاندریه آنچه را که امروزه پسامدرن (پست‌مدرن) می‌نامند، رد می‌کند و درباره‌ی آن می‌گوید: «چطور مدرنیته‌ای که پیشاپیش تاریخ حرکت می‌کند، در عین حال می‌تواند از خودش هم جلوتر باشد» (جهانبلگو، ۱۳۷۷: ۱۵۷). او مدرنیته‌ای را که از خودش هم جلوتر باشد، فاقد معنا می‌داند و به‌جای آن از «بیش‌مدرنیته»[1] سخن می‌گوید که بر حرکت مدرنیته و بُرد آن تأکید دارد و نه تأیید اینکه ما در ماورای چیزی قرار داریم. او «بیش‌مدرنیته» را وضعیتی می‌داند که «دقیقاً بر تحرکی تأکید دارد که مدرنیته‌ی امروز درجهت پویایی و ایجاد دگرگونی‌های بیشتر به ارمغان می‌آورد» (همان‌جا). همچنین، «بیش‌مدرنیته» را همان مدرنیته‌ی چهارم و وضعیت بیش‌فعال‌سازی همه‌چیز، به‌جای گذر به حالتی دیگر از دنیایی دیگر می‌داند. بالاندریه با طرح مدرنیته‌ی متوالی غربی به این نتیجه

1. sur modernité

می‌رسد که این مدرنیته‌های پیاپی دارای یک ماهیت نیستند. بنابراین، مدرنیته‌های دیگری در مسیر تحول تمدن‌های دیگر می‌تواند متصور باشد. وی معتقد است با پذیرش امکان تحقق فقط یک مدرنیته، درواقع به اصل ابتذال جهان و درنتیجه به سترونی تاریخ خواهیم رسید. باید با مراجعه به تاریخ به تصاویری از زمان گذشته بازگشت که به هستی ما در زمان حال روشنی می‌بخشد؛ زیرا به یاری آن‌ها می‌توان به آنچه در زمان حال باید مورد تفسیر قرار گیرد، روشنی بخشید.

٤. سنت به مفهوم گورستان تاریخی

این واقعیتی تاریخی است که هنر سنتی در تمام دوره‌های تاریخی و شکوفایی خود در بستر حیات ذوقی و تعقلی زمانه‌اش قرار داشته و با شروع انحطاط فکری، سیر نزولی خود را طی کرده است؛ همچنین، هنر مدرن غرب از دل سنت‌های هنر غرب و در تداوم تاریخ اندیشه‌ی آن به‌وجود آمده و ما در این زمینه، هم با ارزش‌هایی که هنر سنتی ما براساس آن‌ها شکل گرفته است، به‌تدریج بیگانه شده‌ایم و هم درک صحیحی از روح تمدن غربی و مدرنیته به‌دست نیاورده‌ایم. سید حسین نصر می گوید:

> در تمدن سنتی که در آن هر گونه فعالیتی مبتنی‌بر اصول، منشائی نهایتاً الهی است [...] هر هنری هنر سنتی است. هیچ تمایزی میان هنرها و حرفه‌ها و میان هنرهای ظریف و هنرهای صنعتی وجود ندارد. همچنین، هیچ تنشی یا تعارضی میان زیبایی و فایده‌مندی در کار نیست (۱۳۸۰: ۴۹).

هانری کربن سنت را نوعی زایش دوباره می‌داند:

> سنت اساساً زایش دوباره (رنسانس) است و هر زایش دوباره‌ای به فعلیت درآمدن یک سنت در زمان حال است؛ به این جهت است که «باززایی» سنت همواره متضمن «زمان حال» است، یعنی زمان حالی نظیر آنچه که با آن رنسانس کارولنژی قرن نهم، رنسانس بیزانسی قرن دهم و رنسانس بزرگ قرن شانزدهم اروپا (نوزایشی که بدون آن، این ادوار «عهد باستان گمشده‌ای» بیش نبود) منتقل کرد و رساند (شایگان، ۱۳۸۲: ۸۷).

Text [12] ed 1.indd 85 9/9/2014 11:20:20 AM

فریتهوف شوان با توجه به امکان باززایی سنت، دگرگونی آن را وابسته به نبوغ سنتی دانسته و معتقد است:

> این نبوغ در عین حال سنتی و دسته‌جمعی، معنوی و نژادی است و نیز فرعاً فردی است. نبوغ فردی بدون توافق آن با یک نبوغ عمیق‌تر و وسیع‌تر هیچ است [...] نبوغ معنوی و نبوغ جمعی روی‌هم‌رفته نبوغ سنتی را به‌وجود می‌آورند و این نبوغ اثر خود را بر تمام تمدن برجای می‌گذارد (۱۳۷۶: ۱۲۵).

روند تحول تدریجی هنر سنتی در طی ادوار تاریخی‌اش با توجه به شکل و ماهیت ساختاری آن وجود داشته؛ ولی به شکلی دیگر که در تاریخ تحول مکاتب و سبک‌های نقاشی ایرانی قابل پی‌گیری است.

ژان- لوئی- میشن درباره‌ی تحول هنر سنتی می‌گوید:

> این هنر بر انتقال قواعد و رویه‌هایی ثابت از پدر به فرزند یا از استاد به شاگرد مبتنی است چنین انتقالی به‌هیچ‌وجه مستلزم تکرار راکد و قهری طرح‌های اولیه نیست؛ به‌عکس در اکثر موارد این انتقال یک منبع الهام ثابت برای هنرمندان و یک نوع ثبات در مرتبه‌ی فنی را تضمین می‌کرده است که فضای مطلوب برای خلق شاهکارهای بی‌شماری را که به‌هیچ‌وجه تکراری نیستند، فراهم آورده است، اگر در دیگر مواقع این قواعد باستانی در اثر بازآفرینی به نحوی تحلیل رفته باشند، باید در جایی دیگر غیر از خود آن‌ها درپی علت این انحطاط باشیم (۱۳۸۳: ۲۰۷).

بالاندریه درباره‌ی رابطه‌ی سنت و تجدد و در پاسخ به این سؤال که آیا تضادی میان سنت و مدرنیته قائل است، می‌گوید:

> نه زیرا غیرممکن است به حال بیندیشیم، بی‌آنکه به گذشته اندیشیده باشیم. پس روشن‌فکران اگر به چیزی از گذشته فکر نکنند، نمی‌توانند به زمان حال بیندیشند؛ زیرا به عنوان روشن‌فکر، آن‌ها وارث سنت، شناخت، دانش یا حتی یک حساسیت هستند. او در عین حال روشن‌فکران را پایه‌گذار سنت و حافظ خاطره می‌داند (جهانبگلو، ۱۳۷۷: ۱۶۳).

Text [12] ed 1.indd 86 9/9/2014 11:20:20 AM

امروزه، تمام نشانه‌ها و اساس فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ازبُن دگرگون شده است و برداشت‌های یک‌جانبه‌گرایانه درباره‌ی برتری مدرنیته‌ی غرب، حتی در خود جوامع غربی نیز پذیرفتنی نیست و باید با نگرشی جدید به جهان نگریست. به‌اعتقاد فوکو، براساس تجربه‌ی تجدد، تاریخ جریانی متداوم و یکپارچه نبوده است و دارای ذات، مرکز و غایت واحدی نیست؛ اندیشه‌ی تجدد به‌سبب فرایند گسسته‌ی آن، فقط یکی از تعابیر ممکن از تاریخ است و در نقد خود بر تجدد، آن را فرایند بهنجارسازی، یکسان‌سازی و سلطه‌ی فزاینده توصیف می‌کند. به‌نظر فوکو:

> پیوند قدرت و معرفت در جامعه‌ی مدرن اشکال تازه‌ای از سلطه آفریده است. بدین‌سان اشکال مدرن معرفت، عقلانیت، علم و ذهنیت از نگاه فوکو «مسئله‌دار» می‌شوند و فراورده‌های تاریخی قدرت به‌شمار می‌آیند. نقد عقل مدرن به‌نظر وی، رژیم سلطه‌ی معرفتی گسترده‌ای ایجاد کرده است. به‌نظر او، تجدد با رهایی و آزادی نسبتی ندارد؛ بلکه خود موجد نظام سلطه‌ی جدیدی است (بشیریه، ۱۳۷۹: ۱۵).

ژرژ بالاندریه درباره‌ی تجربه‌ی مدرنیته‌ای که آن را «مبتذل‌ساز» می‌نامند، می‌گوید:

> [...] که در عمل و واقعیت از طریق توسعه‌ی فنی- شیوه‌های کار و تصاویر رسانه‌ها به‌وجود آمده است و انسان خود را دربرابر عمومیتی منبسط می‌یابد که اندکی بیمارگون و مسری است و نه دربرابر عمومیتی مثبت و اکتسابی که نظامی است از ارزش‌ها که باید به آن‌ها چنگ زد؛ وگرنه همه‌چیز واژگون می‌شود (جهانبگلو، ۱۳۷۷: ۱۶۰).

بودریار در نگرشی متفاوت به رسانه‌های همگانی و نقش آن‌ها در شکل‌گیری و ساخت جوامع جدید، رسانه‌های همگانی را به یک «سخن بی‌پاسخ» تشبیه می‌کند و آن‌ها را سازنده‌ی ناارتباط می‌داند. او معتقد است که در معماری کنونی رسانه‌ها، هرگونه فرایند مبادله‌ای ناممکن شده و درنهایت، پاسخ را قدغن کرده و در همین انتزاع است که نظام نظارت اجتماعی و قدرت جهانی رسانه‌ها پایه‌گذاری می‌شود. او قدرت را ازآن کسی

می‌داند که می‌دهد و هیچ‌چیزی را نمی‌توان به او بازگرداند و اکنون سپهر رسانه‌ای تابع چنین انحصاری است. این فضای یک‌سویه‌ی نشر تصاویر و نشانه‌ها و مفاهیم آن‌ها از رسانه‌ها، حتی در اشاعه‌ی رویکردهای بومی و منطقه‌ای نیز از نوع خاصی از آگاهی به جوامع سنتی و توسعه‌نیافته و بازتاب مجدد آن حکایت می‌کند. نمونه‌های بسیاری از آثار پست‌مدرن در جوامع سنتی که طعم شرقی به‌عنوان چاشنی در آن‌ها به‌کار رفته، نمایشی از همین مبادله است.

در موقعیت کنونی، در جهان پرابهام و ایهام پست‌مدرن یا «بیش‌مدرنیته» یا... ، زندگی دستخوش سلسله‌تغییرات بنیادین و تازه‌ای شده که در تاریخ سابقه نداشته است و دگرگونی‌هایی پدید آمده که در هیچ دورانی دیده نشده است. در چنین جهانی است که کلمنت گرینبرگ نخستین‌بار، بحث «فرهنگ عامه‌ی جهان‌شمول» را مطرح می‌کند. در چنین جهانی است که انسان پست‌مدرن، به‌ویژه اگر هنری داشته باشد، خواه‌ناخواه شکل یک قطعه‌ی یدکی را به خود می‌گیرد که به همه‌ی فرایندهای فرهنگی همه‌جای جهان می‌خورد.

با وجود این چهره‌ی هولناک در فرایند قطعه‌سازی و موزاییکی شدن جهان، انسان‌ها در اعماق وجود خود وابسته به مأوای خویش و خاطره‌ی جمعی خود هستند و اهمیت پرداختن به هنر در همین نهفته است که انسان به خودش می‌پردازد و هنر به انسان درک خودش را از جهان نشان می‌دهد و درک بحران هنر امروز، درواقع درک بحران انسان امروز است. در جهانی که دچار عدم حتمیت اساسی و فقدان معناست و در جهانی که انسان دیگری درحال شکل‌گیری است، مسئله‌ی اصلی، ازدست رفتن معناها و معیارهاست. بدیهی است که بحران در جوامع ما ناشی از نیازها و ضرورت‌های دیگری است و نسنجیده و نیازموده به‌دنبال پاسخ‌های حاضر و آماده‌ای رفتن که غرب به بحران مدرنیسم می‌دهد، نه‌فقط دردی را چاره نخواهد کرد؛ بلکه به سرگشتگی ما خواهد افزود.

Text [12] ed 1.indd 88 9/9/2014 11:20:20 AM

۵. تجربه‌ی مدرنیزاسیون و تأثیر آن بر هنرهای تجسمی در ایران

ازنظر مارشال برمن، نظریه‌پرداز مدرنیته، معاصر بودن به‌معنای داشتن بینش فرهنگی است، مدرنیزاسیون فرایندی اقتصادی و عینی است و مدرنیته هم تفکر درباره‌ی آن بینش فرهنگی و هم تفکر درباره‌ی فرایند مدرنیزاسیون به شمار می‌رود.

میرسپاسی در تحلیلی از روشن‌فکران ایرانی و مدرنیته می‌گوید:

> متأسفانه در ایران مدرنیته به یک مجموعه‌تحولات اقتصادی، اجتماعی از بالا یعنی مدرنیزاسیون محدود شده و خاتمه یافته است. گفتمان ما درباره‌ی مدرنیته، درحقیقت گفتمانی است درباره‌ی مدرنیزاسیون، یعنی فرایندی عینی که ما در آن نقشی فعال نداریم و درمورد آن نمی‌اندیشیم و فکر نمی‌کنیم (۱۳۸۰: ۱۱).

ناصر فکوهی در تعارض سنت و مدرنیته در عرصه‌ی توسعه‌ی اجتماعی معتقد است استبداد پهلوی باآنکه خود یک ساخت به‌شدت «سنتی» بود، نوعی گفتمان به‌ظاهر «مدرن» و نوعی صوری‌گرایی بسیار افراطی را درپیش گرفت تا از طریق اشاعه‌ی نمادها و نشانه‌های «غربی» گاه حتی در مبالغه‌آمیزترین اشکال آن‌ها، خود را بانی «مدرنیزاسیون» ایران نشان دهد. یکی از صحنه‌های نمایشی مدرنیزاسیون در ایران، بخش هنرهای تجسمی بود که استفاده‌ی گزینشی بدون پایه‌های تعقل و تفکر اندیشه‌ی غربی، و مدرنیته از وجوه بارز آن است.

نو شدن پرشتاب ظاهری و تقلید صوری از نمونه‌های اروپایی، از خصوصیات این حرکت بود. رهاورد نقاشی مدرن توسط جمعی از نقاشان جوان نیز بیشتر با نوعی رویکرد و فضای «نوسازی» عمومی همخوانی داشت تا «تجدد»؛ حال آنکه در همان زمان، نوجویی در قلمرو شعر و ادبیات- که از عصر مشروطه آغاز شده بود- بنابر نوع و محتوای جست‌وجوها، در قالب «تجدد» جای گرفت (بقراطی، ۱۳۸۵: ۶۴).

به‌نظر می‌رسد، باوجود انگیزه‌های اولیه‌ی تحول در میان نقاشان نوگرا، نداشتن بینش کافی از مبانی هنر سنتی و هنر مدرن، و نیز بی‌توجهی آنان به چگونگی تحول پیامدهایی درپی داشته است. همچنین، درباره‌ی نقاشی مدرن ایران ذکر پاسخ صریح رویین پاکباز به‌خوبی روشنگر وضعیت موجود است. او درباره‌ی نقاشان دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ش که

Text [12] ed 1.indd 89 9/9/2014 11:20:20 AM

می‌کوشیدند در موقعیت نقاشی جهانی موجود قرار بگیرند و به‌اصطلاح جهانی شوند، می‌گوید: «شاید از لحاظ قالب (from) دیگر فاصله‌ای وجود نداشته باشد، ولی به‌گمان من، از لحاظ تفکر و بینش هنوز مسائل بسیاری حل نشده‌اند؛ از این گذشته شرط جهانی بودن تبادل تجربه‌هاست که در این مورد نشانه‌ی بارزی نمی‌توان دید» (جهانبگلو، ۱۳۸۰: ۱۴۸).

چنین می‌نماید که تعمیق فاصله‌ی فرهنگی نقاشان نوگرا با فرهنگ مدرن، بیش از هر چیز به‌سبب بهره‌گیری ابزاری[۱] آنان از مدرنیسم است.

> به همین نسبت، هراندازه سرعت ظهور شیوه‌ها و قالب‌های نو بیشتر شود، موقعیت هنرمندان در جوامع حاشیه‌ای یا غیرمولد در به‌کارگیری دستاوردها دشوارتر می‌شود؛ زیرا ناگزیرند مدام با چالش ناشی از جداسازی دو وجه ابزاری- عقلانی یک دستاورد معین (مثلاً: سبک، رسانه، اسلوب و ابزار فنی- هنری خاص) روبه‌رو شوند (بقراطی، ۱۳۸۵: ۶۵).

ظهور نوگرایی در هنرهای تجسمی نه آگاهی از اندیشه‌ی هنر مدرن و نه آگاهی از نقد سنت است و ناخواسته بیش از هرچیز، در سطح و فرم و شیوه‌های سبکی مدرنیسم باقی ماند و در برجسته‌ترین کوشش‌هایش با استفاده از عناصر سنتی در جست‌وجوی هویت‌بخشی به خود است. نوگرایی در ادبیات هم‌زمان با اولین حرکت‌های مشروطه‌خواهی و عدالت‌جویی همراه بوده است و نوگرایان شعر فارسی با بهره‌گیری از پشتوانه‌ی غنی سنت شعر و ادب فارسی و نقد سنت از آن فراتر رفتند؛ اما نوگرایی در هنرهای تجسمی بیش از هرچیز، در میل به تغییر و جست‌وجوی هویت ریشه داشت. پاکباز در مقاله‌ی «در جست‌وجوی هویت» می‌گوید: «نکته‌ی دیگر آنکه هنرمندان نوگرا به تبعیت از اصول زیبایی‌شناختی مدرنیستی، در تجربه‌هایشان غالباً بر کیفیات بصری (visual) تأکید می‌کنند و در جست‌وجوی راه‌حل‌های صوری (formal) هستند و بدین‌گونه، سابقه‌ی

---

۱. کاربرد ابزاری (instrumental) در هنرها به مفهوم بهره‌گیری صوری یا شکل‌گرایانه‌ی (از نمود ظاهری) قواعد سبکی، نوع رسانه، اسلوب و ابزار فنی- هنری است. این‌گونه کاربرد از ادراک عقلانی- انتقادی و تعاملی نسبت به زمینه‌های مؤثر در ظهور آن دستاورد بی‌بهره است (بقراطی، ۱۳۸۵: ۶۵).

Text [12] ed 1.indd 90 9/9/2014 11:20:20 AM

پیوند هنر و ادبیات در ایران را نادیده می‌گیرند» (۱۳۸۵: ۱۲۹). او تجربیات دو دهه‌ی اخیر، نسل جدید هنرمندان و رویکرد آن‌ها به مدیوم‌های جدید و چندرساله‌ای را نیل به آرزوی همگامی با تحولات جهان هنر می‌نامد و این حرکت‌ها را نه در ادامه، بلکه برخلاف جریان نوگرایی می‌داند؛ همچنین او نوعی اعتراض به شیوه‌های هنری پیشین و نظام‌های آموزش هنر و به‌طور کلی به آنچه را که مرسوم بوده است، در این گرایش‌ها می‌بیند؛ اما اضافه می‌کند: «در آن‌ها شتاب‌زدگی، سهل‌گیری و عدم تعمق هم هست. درواقع این هنرمندان نظیر همان کژفهمی‌ها و برخوردهای سطحی را که نخستین نوپردازان با مدرنیسم داشتند، درمورد پدیده‌های پست‌مدرنیستی تکرار می‌کنند» (همان: ۱۲۹). پرسش وی این است که رویکردهای پست‌مدرنیستی در جامعه‌ای که هنوز درگیر تقابل سنت و مدرنیته است، تا چه حد می‌تواند عمیق باشد.

تاریخ هنر در غرب و شرق، گواه این است که نوآوری‌ها و دگرگونی‌ها باید مبتنی‌بر دانش و مهارت باشند. به‌گفته‌ی رولان بارت، برای مدرن بودن باید دانست که چه چیزهایی دیگر امکان‌پذیر نیست. این دانایی شامل چیست که توانایی گزینش‌های امکان‌پذیر را دارد؟ آیا این دانایی محدود به آشنایی با فرم‌های کشف‌شده و تکرارشده‌ی هنر مدرن و انگیزه‌ها و محرک‌های دست‌چندم هنر سنتی است؟ نوآوری صرفاً با تکیه بر عرصه‌های ناشناخته- اگر بتوان آن را نوآوری نامید- حاصلی جز سردرگمی نخواهد داشت. نوآوری در نقاشی بدون شناخت تفکر و هنر گذشته، معنا و اعتباری ندارد. تاریخ هنر جوامع بشری نشان داده که نوآوریِ استوار بر سنت و پالایش سنت‌ها رمز ماندگاری آثار هنری بوده است.

٦. گفتمان تازه‌ی اندیشه و فرهنگ هنر سنتی در تلاقی با اندیشه و فرهنگ هنر جهانی

وضعیتی که هنر سنتی را به‌شکل تجربی و فقط در قالب تجربیات محدود و گاه به‌خطارفته‌ی هنرمندان معاصر سنتی، تنها راه تجدید عهد با سنت بداند، نه‌فقط تجدید حیات نیست؛ بلکه پایان زندگی و زایندگی هنر سنتی نیز هست. در نگاهی کلی، دو

گرایش در جامعه‌ی هنری ایران مشاهده می‌شود که از نظر کمّی نیز به‌هیچ‌رو قابل مقایسه نیستند. گروه کوچک‌تر به‌شکل تجربی و شیوه‌ی استاد و شاگردی آموزش دیده و محدود به تجربیات استادان انگشت‌شمار سنتی‌اند و متخصص در شیوه‌های هنر سنتی مشغول به کار و به‌زعم خود، تجدید عهد با سنت هستند. این گروه بیش از آنکه میراث‌دار اندیشه و روح هنرهای سنتی باشند، فقط وارث معدودی از مهارت‌ها و فنون و شیوه‌های اجرایی سنت نقاشی ایرانی‌اند و به‌سبب ناآشنایی با روح سنت و تجربه‌ی زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی، آثارشان فاقد حقیقت و کیفیتی است که توان بازسازی سنت با امکانات سنت را داشته باشد.

گروه بزرگ‌تر و پراقبال‌تری هم به تجربیات سنت هنر اروپا در جلوه‌ی معاصرش روی آورده‌اند که در غالب افراد این گرایش هم، به‌سبب نبود شناخت و آگاهی از اندیشه‌ی هنر غرب، به تقلید و تکرار در فرم‌ها و گرایش‌های سبکی در جلوه‌های بیرونی آن گرفتارند؛ بنابراین در این زمینه هم از روح تمدن تصویری غرب درک درستی به‌دست نیاورده‌ایم.

برای درکِ غربِ امروز که جهان هنری را رهبری می‌کند، باید سنت‌های فکری و الهیاتی آن را شناخت تا به درکی نسبی از چگونگی و چرایی آن نائل شد.[1] بدون شناخت تاریخ اندیشه از یونان تا امروز، الهیات مسیحی و قرون وسطی، درک مدرنیته و نمود آن یعنی مدرنیسم، امکان‌پذیر نیست. برای برقراری هر گفتمانی باید حرفی داشت و برای داشتن سخنی تازه شناخت، ضروری‌ترین و اولین قدم است. فوکو معتقد است آثار هنری به «سامان دانایی و زبانی» عصر نزدیک است. به دیگر سخن، فوکو می‌گوید ما می‌توانیم با بررسی آثار هنری هر عصر به انگاره‌ی حاکم بر آن دوره دسترسی پیدا کنیم؛ به‌عبارتی هنر خود، معلول یک سامان خاص دانایی نیست؛ بلکه بر افق آن سامان اشراف دارد (ضیمران، ۱۳۷۸: ۹۵).

۱. مرحوم ضیاپور، از پیش‌گامان نقاشی نوگرا، در گفت‌وگویی بیان کرده است: «آندره لُت (نقاش کوبیست- استاد هنرکده‌ی فرانسه و مفسر و نویسنده‌ی هنری) روزی در غیاب دانشجویان خارجی، از دشواری تفهیم هنر مدرن به آن‌ها گله می‌کرده است» (بقراطی، ۱۳۸۵: ۶۷). درک ضیاپور از کوبیسم نیز خود مؤید این نکته است.

۷. چیستی و موقعیت نقاشی ایرانی

نگرش غرب و شرق‌شناسان به هنر ما و به‌خصوص نقاشی ایرانی، نه‌تنها حاوی مطالب موهن و کج‌فهمی‌های بسیاری است، حتی نادیده انگاشتن جایگاه حقیقی آن باعث تحریف تاریخ هنر نیز بوده است.

> نقاشی ایرانی در تاریخ هنر، به‌ویژه در ادوار بزرگ نقاشی اروپایی یا چینی بین قرن سیزدهم به (هفتم ق) و پایان قرن نوزدهم (سیزدهم ق) مظلوم واقع شده است. نقاشی ایرانی گرچه گه‌گاه با نسخه‌نگاره‌های مسیحی قرون وسطی مقایسه شده، معمولاً در دستینه‌های مهم هنر قرون وسطی مغفول مانده و در گنجینه‌ی تصاویر کارشناسان تاریخ هنر یا مجموعه‌داران، حتی مجموعه‌داران اهل فن، نقشی بسیار ناچیز ایفا می‌کند (گرابار، ۱۳۸۳: ۱۲).

به‌باور گرابار، مورخ تاریخ هنر اسلامی، نقاشی ایرانی به‌سبب «تداوم استفاده از یک زبانِ» بصری، از ویژگی فرهنگی‌ای متفاوت با فرهنگ‌های همسایه برخوردار است؛ گرچه این را نیز می‌پذیرد که می‌توان آن را از بسیاری جهات، یکی از بسیار اجزای متشکل موزاییکِ هنری بزرگ تمدن اسلامی دانست. او می‌گوید: «قدرت نقاشی ایرانی در این است که شاهکارهای آن در عین حال که عمیقاً در فرهنگ خود ریشه دارند، جهانی می‌شوند» (همان‌جا). او در بررسی‌های خود نشان می‌دهد که نقاشی ایرانی دست‌کم در نمونه‌های درخشان‌تر، صرفاً تصویرگری ادبیات نیست؛ هرچند اغلب برگرفته از کلام یا متن است و یادآور می‌شود: «لازم است یاد بگیریم که بین رویدادهای خاصی که ترسیم شده و افکاری که تصاویر بیان می‌دارند، عواطفی که برمی‌انگیزند و آنچه را انواع بصری می‌نامم که ظاهر آن‌ها را تعیین می‌کند، تمایز بگذاریم» (همان، ۱۳). گرابار با توجه به غفلت تاریخ‌نویسان از شناسایی و شناخت زبان بصری نقاشان ایرانی و اینکه چگونه فهم‌پذیری (یا بهتر بگوییم فهم‌ناپذیری) آن تعیین‌کننده‌ی تحقیقات صورت‌گرفته درمورد آن بوده است، آشنایی با آن را بسیار محدود و معیوب می‌داند و به آسیب‌شناسی پژوهش‌های غرب در این زمینه اشاره می‌کند و می‌گوید:

Text [12] ed 1.indd 93 9/9/2014 11:20:21 AM

لازم است شخص شناخت این آثار هنری را فراگیرد بدون اینکه تحت تأثیر آنچه بعضاً درمورد آن‌ها نوشته شده، گمراه یا دلسرد گردد. به‌ویژه شخص باید علاقه‌مند به ورود به جهانی باشد که دسترسی به آن دشوار است؛ اما کشف آن درست مثل بازی‌های پیچیده‌ی رایانه‌ای هیجان‌انگیز است؛ زیرا پس از آن معلوم می‌شود نقاشی ایرانی به‌طرزی حیرت‌آور، پاسخ‌گوی پرسش‌های مهم امروزی درباره‌ی ماهیت هنر و درک شاهکارهای هنری است (همان: ۱۴).

او ضمن بیان اینکه نقاشی ایرانی ذوق هنری تمام امپراتوری‌های بزرگ جهان اسلام را شکل داده است، از پیچیدگی‌های آن می‌گوید: «شاهکارهای نقاشی ایرانی از چنان غنای تجسمی برخوردارند که درک آن‌ها مستلزم استفاده‌ی توأمان از عقل و چشم است» (همان‌جا). او موفقیت خود را در درک این هنر، مدیون چندین نسل از دانشجویانی می‌داند که به‌منظور پرورش آنان، نسخه‌های خطی بسیاری را بررسی کرده، بسیار شعر فارسی خوانده و آثاری به زبان‌های متعدد کاویده است تا دریابد چه چیزی او را به‌سوی این نقاشی‌ها کشانده است. وی تحقیقات خود را در حکم فراخوانی می‌داند که برای پژوهش‌های بیشتر در مسیر درک و شناخت نقاشی ایرانی ضروری است.

به‌نظر گرابار، در واپسین سال‌های قرن بیستم میلادی، پژوهش درباره‌ی نقاشی ایرانی در سه مسیر قرار گرفت: مسیر اول را درواقع عملی باستان‌شناسانه[1] معرفی می‌کند که همان روش مألوف معرفی مجموعه‌هایی است که هنوز ناشناخته و دور از دسترس هستند که به افزایش مجموعه‌ی اطلاعاتی که خود نسخه‌ها و نقاشی‌ها در اختیار ما می‌گذارند، کمک می‌کند. مسیر دوم را نشانه‌شناسانه[2] می‌داند که با پژوهش‌های مفصل‌تر به تعیین واژگان و دستور زبان نقاشی‌های ایرانی کمک می‌کند و معتقد است: «تشخیص زبان این هنر نه صرفاً با مطالعات تصویری، بلکه از طریق متون تاریخی و ادبی ممکن می‌شود که در حال حاضر جز برای ترسیم طرحی از زندگی‌نامه‌ی نقاشان، کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند» (همان: ۲۲). این روش متضمن شناسایی و تفسیر نشانه‌هایی است که این نوع نقاشی را خلق

1. archaeological
2. semiotic

کرده‌اند. سرانجام مسیر سوم است که از نتایج این دو رویکرد گشوده می‌شود و کمک می‌کند تا:

> تاریخ راستین نقاشی ایرانی در گذار عمر طولانی آن که صرفاً، متشکل از مجموعه‌ی جزئیات ارائه‌شده به‌صورت گاه‌شماری تاریخی نباشد؛ بلکه نقاشی ایرانی را درون فرهنگِ جهانِ فارسی‌زبان، ساختار اجتماعی ایران، هنرهای مسلمانان و سرآخر در تاریخ هنر جهان قرار دهد (همان: ۲۲).

درمجموع، آسیب‌های طرح‌شده و راه‌حل‌های آموزشی آن‌ها را در جدول زیر برشمرده‌ایم:

آسیب‌ها	راه‌حل‌های آموزشی
- عدم اقتباس خلاق از سنت و عدم فهم نوزایش آن؛ - تقلیل مدرنیته به مفهوم گسست از سنت؛ - نبود تلاش برای بازتعریف خود؛ - اشراف نداشتن بر سنت‌های فکری و الهیاتی غرب؛ - بیگانگی هم‌زمان با سنت و تجدد؛ - حاکمیت رویکرد باستان‌شناسانه در شناخت هنرهای تجسمی؛ - عدم شناسایی نقاشی ایرانی در بافت موزاییک هنری تمدن اسلامی؛ - استفاده‌ی گزینشی از هنرهای تجسمی دوران مدرنیته بدون پایه‌های تعقل و تفکر غربی؛ - تقلیل نوگرایی در هنرهای تجسمی به سطح فرم و کیفیات بصری و راه‌حل‌های صوری.	- آگاهی‌بخشی فرهنگی جامع؛ - آموزش عالی همگرا و کل‌گرا مبتنی‌بر تبادل فرهنگی؛ - ادراک و توسعه‌ی سامان دانایی هر عصر ازطریق آموزش هنر؛ - تأسیس کرسی‌های غرب‌پژوهی؛ - آموزش‌های مبتنی‌بر تفکر انتقادی به‌منظور بازشناسی سنت و فهم عمیق مدرنیته، ریشه‌ها و پویایی‌های درونی هریک؛ - آموزش متن تاریخی تحولات هنر به دانشجویان در کنار آموزش‌های هنری؛ - توسعه‌ی یادگیری مسئله‌محور مبتنی‌بر کشف گفتمان‌های تازه؛ - گسترش رویکرد میان‌رشته‌ای.

Text [12] ed 1.indd 95 9/9/2014 11:20:21 AM

۸. نتیجه‌گیری

پرسش اصلی این است که چگونه خود را «بازتعریف» کنیم تا جست‌وجوی راه‌های تازه و خروج از بن‌بست‌ها امکان‌پذیر باشد. واقعیت موجود در سیاست‌های فرهنگی حاکی از آن است که ما به یک اندازه با سنت و تجدد بیگانه‌ایم؛ به‌گونه‌ای که نسبت به هنر سنتی در توهمی مضاعف و نسبت به هنر مدرن و مبانی آن در جهلی ناخواسته قرار داریم. خروج از این موقعیت بدون شناخت پیشینه‌ی تفکر و هنر غرب و همچنین بدون بررسی اندیشه و ساختار هنر سنتی و گذشته‌های دور آن، امکان‌پذیر نیست. کمبود منابع و متون تحقیقی دقیق و علمی با رویکردها و دستاوردهای جدید مطالعات هنر در جهان از کاستی‌های مهم آموزش هنر در دانشگاه‌های ایران است. نگاهی به فهرست پایان‌نامه‌های رشته‌های هنر و منابع مورد استفاده‌ی آن‌ها مؤید این نکته است که بیشتر منابع مطالعاتی متعلق به دهه‌های پیشین‌اند؛ همچنین ناآشنایی عمومی دانشجویان با زبان‌های دیگر به محدود شدن حوزه‌ی مطالعاتی آن‌ها به ترجمه‌هایی نه‌چندان تازه از مطالعات هنر در جهان انجامیده و حاصل آن رساله‌هایی است که صرفاً توده‌ای از برگه‌هایی است که خوب مرتب شده‌اند؛ رساله‌هایی که فاقد سؤال به‌معنای حقیقی‌اند و مبنای وجودی‌شان سؤال‌برانگیز است. اگر پژوهش حاصل یک پرسش ضروری و برخواسته از یک نیاز حقیقی نباشد، سرنوشتش تبدیل شدن به اوراق تنظیم‌شده‌ی اداری خواهد بود.

معضلات آموزشی و پژوهش‌های بی‌هدف و فاقد مسئله‌های حقیقی فضای دانشگاه‌های هنر را فاقد تأمل و گفتمانی تازه و نیز ناپویا کرده است. وقتی از مدرنیته سخن می‌گوییم، به بخشی از تاریخ فرهنگ غرب اشاره می‌کنیم؛ تاریخی که در زمینه‌ی نقاشی، موسیقی، ادبیات، صورت‌ها و فرم‌ها به دستاوردهای جدیدی رسیده است. امروزه می‌دانیم که این فرم‌ها تصادفی پدید نیامده‌اند و پدیده‌ای ساختگی و دلبخواهی نیستند و برای انتخاب آن‌ها به‌گونه‌ای دیگر اندیشیده‌اند.

فهم و درک تمام آثار مدرن تا پست‌مدرن بدون آشنایی با فلسفه‌ی یونان، الهیات مسیحی و فلسفه‌ی معاصر غرب امکان‌پذیر نیست. بنابر همان ضرورت‌هایی که غرب درپی گسترش افق نگاه خود و ارتباط با جهان‌های دیگر، مطالعات آسیایی، ایران‌شناسی،

Text [12] ed 1.indd 96 9/9/2014 11:20:21 AM

اسلام‌شناسی و... را از ضرورت‌های خود دانست، لزوم ایجاد کرسی‌های معادل[۱] در دانشگاه‌های ایران و تبادل استادان با دانشگاه‌های معتبر جهان برای گسترش رهیافت‌های ما از جهان مهم و الزامی است.

در این مقطع به‌نظر می‌رسد رویکرد میان‌رشته‌ای در آموزش هنر دانشگاهی از کارشناسی تا مقاطع بالاتر می‌تواند از ضرورت‌های اساسی بازنگری در تدوین و برنامه‌ریزی آموزش هنر و پژوهش‌های مربوط به آن باشد. این رویکرد در حوزه‌ی آموزش هنر فقط به مفهوم کنار هم قرار دادن موازی هنر مدرن و سنتی نیست؛ بلکه در این نگاه، محتوا و نسبت، نحوه‌ی پیوند و تعامل، تفاوت‌ها، روش‌ها و مهارت‌ها در تفکری انتقادی (تردید سالم) مطرح می‌شود. درواقع، در تفکری انتقادی و با تردیدی سالم می‌توان به تجزیه و تحلیل و نقد اساسی هنر سنتی و مدرن پرداخت و با کنار نهادن مرزبندی‌های صریح و مبتنی‌بر پیش‌داوری میان سنت و مدرن، در جست‌وجوی کرانه‌های جدید بود و هم‌زمان با استفاده از پرسش‌های بنیادین که در رویکردهای میان‌رشته‌ای مورد نظر است، به ارزیابی مجدد خود و طرح مسائل جدید پرداخت که امروزه از ضرورت‌های اساسی جهان معاصر و چندفرهنگی این دوره است. بی‌شک، با تغییر افق تعبیری ما، موضوعات ما نیز عوض می‌شوند و هر پدیده در یک افق نگرشی جدید، بخشی دیگر از وجوهش را بر ما آشکار می‌کند و با تغییر درک ما از تحولات هنری، استنباط ما از جهان نیز گسترده‌تر، عمیق‌تر و جهانی‌تر می‌شود. فراموش نکنیم که یک جهان غنی می‌تواند سرریز کند و خلق کند، یک هنرمند بزرگ بدون یک تفکر بزرگ به‌وجود نمی‌آید و هنرمندان بزرگ نقاط عطف دوران‌ها هستند؛ هم «گسست» و هم «پیوند» هستند.

منابع

- بشیریه، حسین (۱۳۷۹). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد***. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه‌ی علمیه.

۱. ما نیز می‌توانیم برای شناخت بهتر خود در حوزه‌ی مطالعات تطبیقی، به مطالعات اروپایی شامل مسیحیت در اروپا، قرون وسطی، رنسانس و... در محیطی علمی و پژوهشی بیندیشیم.

Text [12] ed 1.indd 97 9/9/2014 11:20:21 AM

- بقراطی، فائقه (۱۳۸۵). «ضیاپور و نقاشی نوگرای ایران». ***فصلنامه‌ی حرفه‌ی هنرمند***. ش۱۸. صص۶۴- ۷۴.
- بودریار، ژان (۱۳۸۹). ***در سایه‌ی اکثریت‌های خاموش***. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). «در جست‌وجوی هویت». ***فصلنامه‌ی حرفه‌ی هنرمند***. ش۱۸. صص۱۲۸- ۱۲۹.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۹). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: نارستان.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۷۷). ***نقد عقل مدرن: مصاحبه‌ی رامین جهانبگلو با اندیشمندان امروز جهان***. ترجمه‌ی حسین سامعی. ج۲. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۲). «تصویر یک جهان یا بحثی درباره‌ی هنر ایران». ***فصلنامه‌ی هنر***. س۲۲. ش۵۷.
- شوان، فریتهوف (۱۳۷۶). «اصول و معیارهای هنر جهانی». ترجمه‌ی سیدحسین نصر. ***مبانی هنر معنوی***. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی. صص۹۸- ۱۲۸.
- صالحی‌پور، شهرزاد (۱۳۸۲). «بررسی سنت و تجدد در ایران راهکارهای احیای هنرهای ایرانی و اسلامی» در ***مجموعه‌مقالات اولین همایش هنر اسلامی***. تهران: مؤسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی. صص۲۰۳- ۲۱۵.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۸). ***میشل فوکو: دانش و قدرت***. تهران: هرمس.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸۰). ***روشنفکران ایرانی و مدرنیته***. تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
- -کوماراسوامی، آناندا‌کنتیش (۱۳۸۹). ***فلسفه‌ی هنر شرقی و مسیحی***. ترجمه‌ی امیرحسین ذکرگو. چ۲. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- گرابار، آلگ (۱۳۸۳). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- مایرگرین، تئودور (۱۳۷۵). «سه جنبه‌ی نقد هنری» ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند. ***فصلنامه‌ی دانشگاه انقلاب***. ش۱۰۶. صص۲۳۵- ۲۴۰.

Text [12] ed 1.indd 98 9/9/2014 11:20:21 AM

- میشن، لوئی ژان (۱۳۸۴). ***هنر و معنویت (مجموعه‌مقالاتی در زمینه‌ی حکمت هنر).*** تدوین و ترجمه‌ی انشاءالله رحمتی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۰). «رازورمز هنر دینی» در ***مقالات ارائه‌شده در اولین کنفرانس بین‌المللی هنر دینی. آبان ۱۳۷٤***. به‌کوشش مهدی فیروزان. تهران: سروش. صص۴۵- ۵۷.
- نیک‌پی، امیر (۱۳۸۰). «نگاهی به برخی تحولات دینی در ایران معاصر». ***نامه‌ی انجمن جامعه‌شناسی معاصر***. ش۳. تهران: نشر کلمه. صص۹۲- ۱۰۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی