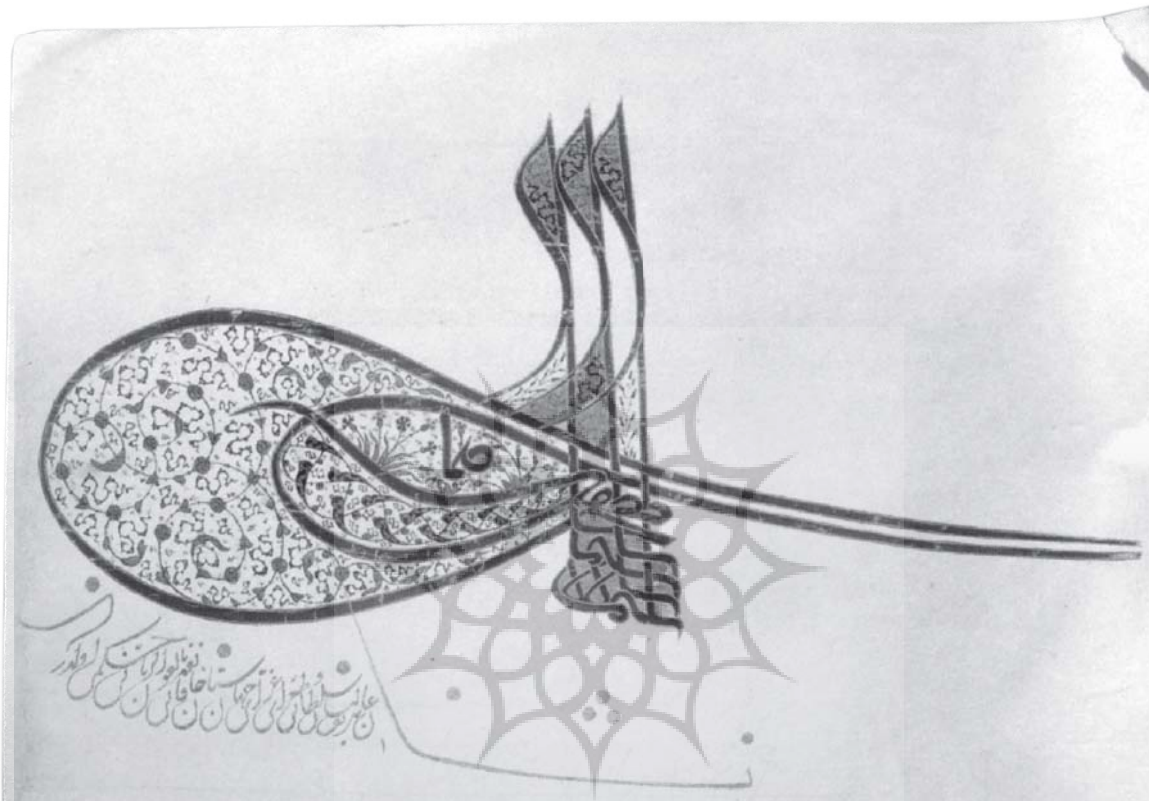
هنر سنتی و هنر مدرن

شهرزاد صالحی‌پور



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

امروز، ما در مواجهه با حرکت‌هایی آگاهانه از درون جهان مدرن هستیم. در جوامع مختلف اندیشمندان و مصلحان اجتماعی متمایل به تکثر فرهنگی بر پایه حفظ فرهنگ‌های بومی هستند. ایران نیز از این قاعده مستثنی نیست. متفکران و هنرمندان ایرانی ابتدا باید عناصر درونی اندیشه‌ی هنر مدرن را شناسایی کرده سپس با شناخت بنیان‌های فراموش شده‌ی سنّت هنری خود به ترکیب و پیوند آنها بپردازند تا در نهایت زمینه‌ی یک جهش اجتماعی را فراهم آورند.

این مقاله با روش اسنادی دیدگاه‌های متفاوت صاحبنظران در زمینه‌ی تجدد و سنّت را مطرح و با طرح پرسش‌هایی سعی می‌کند در گفتمان تازه‌ای از حوزه‌ی هنر ایرانی شرکت کند.

تجدد و معنای آن

مفهوم تجدد یا مدرنیته از دیدگاهی کلی معطوف به تجربه‌ای تاریخی است که با خردورزی و انسان باوری و بینش دنیوی، رو به آینده‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر دارد.

تجدد، به مثابه یک تقدیر تاریخی، دستاوردهای فنی، اقتصادی، حقوقی، سیاسی و نحله‌های فکری ـ فلسفی خاص خود را به وجود آورده و بر فرهنگ‌ها و تمدن‌های دیگر نیز تأثیر گذاشته است.

تجدد تجربه خاصی است که از لحاظ تاریخی در جوامع غربی پدیدار شده است، ولی معنای آن در طی زمان یکسان نبوده است. حسین بشیریه در کتاب درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد از سه جریان تجدد نام می‌برد: ۱) تجدد لیبرال یا اولیه، ۲) تجدد سازمان یافته و ۳) عصر فراتجدد.

تجدد اولیه براساس مفهوم فرد و فردیت، استقلال فردی و هویت فردی استوار بود. اندیشه‌ی تجدد در آن زمان از انسان، فرد ساخته و هویت فردی به انسان بخشید. با بروز بحران ناشی از تناقضاتی که میان آرمان تجدد و واقعیت تجدد بود سرانجام به ظهور موج دوم تجدد انجامید. به طور کلی تجدد اولیه نه تنها آرمان‌های اصلی خود به ویژه اندیشه‌ی برابری نسبی را محقق نساخت بلکه تعارضات اجتماعی را تشدید کرد.

موج دوم تجدد مبتنی بر سازمان‌دهی، وحدت‌گرایی تمرکز، ملیت و وحدت بود. سرمایه‌داری سازمان‌یافته، جامعه‌ی سازمان یافته، فرد سازمان‌یافته، دموکراسی و دولت سازمان یافته و علم و معرفت سازمان یافته اجزاء به هم پیوسته‌ای هستند که تشکیل دهنده‌ی دوران دوم تجدد یعنی تجدد سازمان یافته بوده‌اند. اما از دهه‌ی ۱۹۸۰ تحولاتی رخ داد که تجدد سازمان یافته را در عرصه‌های مختلف دچار بحران ساخت و به زوال و فروپاشی آن انجامید. و اینک موج سوم تجدد از پراکندگی، تنوع‌گرایی، بی‌مرکزی و گرایش‌های بین‌المللی و جهانی خبر می‌دهد.

اگر موج دوم تجدد را عصر نظریه‌پردازی‌های بزرگ و کلان بدانیم، موج سوم تجدد عصر درهم شکستن این گونه نظریه‌های عام و جهانشمول است. در مقابل این گونه دعاوی حقیقت کلی، از تفرّد، عدم تجانس، جزیی‌بودن و عدم مرکزیت و روایت‌های کوچک در زندگی روزمره سخن می‌رود و این همان چیزی است که امروزه به نام تفکر پست‌مدرن شناخته می‌شود.

تفاوت و تنوع فرهنگ‌ها، نفی ارزش‌های جهانشمول، تکوین هویت‌های متکثر، فروپاشی هویت‌های ساختگی دوران پیشین، رفع محدودیت از خودمختاری فردی، جهانی شدن از یک سو (به معنی تنوعات فرهنگی) و فردی شدن از سوی دیگر (به معنی درهم شکسته شدن هویت‌های جمعی)، سنخیت اخلاقی و تنوع زیست جان‌ها را از ویژگی‌های موج سوم تجدد می‌شمارند.

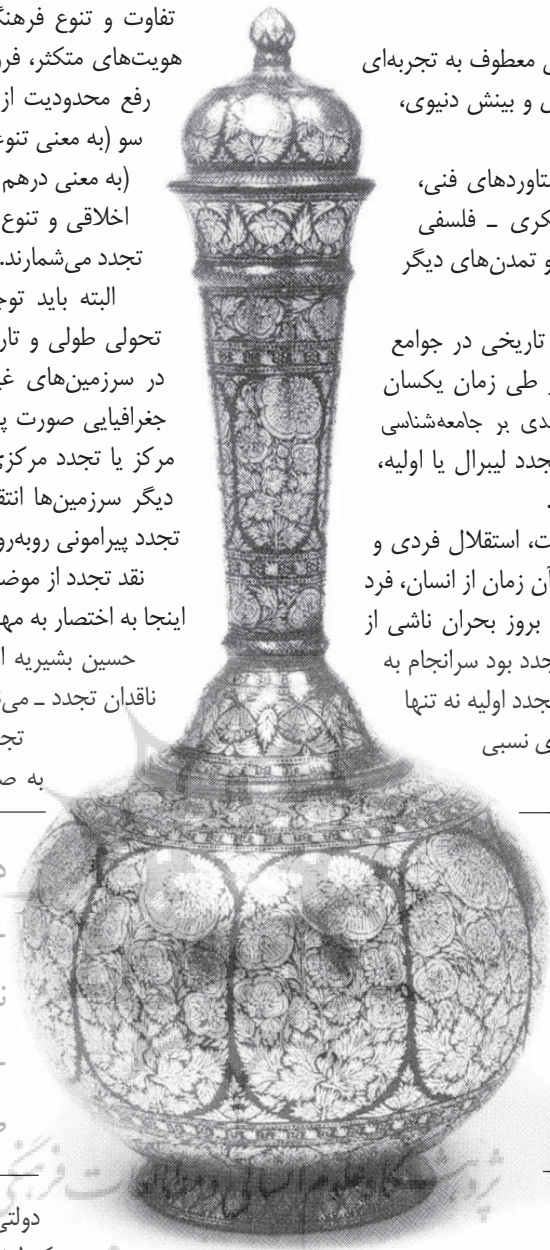
البته باید توجه داشت که سه دوران تجدد در غرب تحولی طولی و تاریخی بودند، در حالی که بازتاب آن امواج در سرزمین‌های غیرغربی به شیوه‌ای عرضی یا سطحی و جغرافیایی صورت پذیرفت. در این بازتاب جغرافیایی تجربه‌ی مرکز یا تجدد مرکزی غرب به اشکالی پیچیده و مخدوش به دیگر سرزمین‌ها انتقال یافت و در حال حاضر با شکل‌گیری تجدد پیرامونی روبه‌رو هستیم.

نقد تجدد از موضوعات اصلی تفکر معاصر در غرب است. در اینجا به اختصار به مهم‌ترین آنها می‌پردازیم.

حسین بشیریه از دیدگاه مکتب فرانکفورت ـ از مهم‌ترین ناقدان تجدد ـ می‌نویسد:

تجدد سرمایه‌دارانه ناقوس مرگ «فردیت» را به صدا درآورده است. نظام جدید سرمایه‌داری دولتی، بوروکراسی، صنعت، فرهنگ، علم و تکنولوژی جدید موجب پیدایش جامعه‌ای تک بعدی شده است که در آن امکان هیچ گونه رهایی و دگراندیشی وجود ندارد. آدورنو و هورکهایمر در کتاب دیالکتیک روشنگری استدلال کرده‌اندکه عقل روشنگری به ضد خود تبدیل شده و به ظهور آشکار عقلانی شده‌ی سلطه‌ی اجتماعی انجامیده است. به طورخلاصه به نظر آنها، تجدد نوع تازه‌ای از سلطه در همه‌ی حوزه‌های زندگی، از دولت و اقتصاد گرفته تا فرهنگ و علم، به وجود آورده و هیچ راهی برای رهایی باقی نگذاشته است.[1]

میشل فوکو «در نقد خود بر تجدد، آن را به طور کلی به عنوان فرآیند به هنجارسازی، یکسان‌سازی و سلطه‌ی فزاینده توصیف می‌کرد. به نظر 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 فرآورده‌های تاریخی قدرت به شمار می‌آیند. نقد عقل مدرن به نظر وی، رژیم سلطه‌ی معرفتی گسترده‌ای ایجاد کرده



هنر شرقی به گونه‌ای مرحله‌ای، از راه انعطاف تدریجی سنت‌ها توانسته متحول شود، نه از طریق اثرات زمانی و ناگهانی نوآوری‌های فردی

در سنت تصویری هنر ایرانی حذف عوامل جنبی و زمینی و هر نوع خصلت شخصی در تمام آثار حاکم است و از دنیای ظواهر، طرح‌ها و نمادها استخراج می‌شود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. به نظر او تجدد با رهایی و آزادی نسبتی ندارد، بلکه خود موجد نظام سلطه جدیدی است.» [۲] او می‌گوید براساس تجربه‌ی تجدد، تاریخ جریانی متداوم و یکپارچه نبوده و دارای ذات، مرکز و غایت واحدی نیست. اندیشه‌ی تجدد به دلیل فرآیند گسسته و منقطع آن تنها یکی از تعابیر ممکن از تاریخ است. ژرژ بالاندریه (G.Balandrier) در زمینه تجربه‌ی مدرنیته غرب می‌گوید:

آدمی خود را در برابر آنچه من «مدرنیته‌ی مبتذل‌ساز» می‌نامم، می‌بیند. یعنی انسان خود را در برابر عمومیت می‌بیند که در عمل و واقعیت، از طریق توسعه‌ی فنی، شیوه‌های کار، و تصاویر رسانه‌ها به وجود آمده است. انسان خود را در برابر عمومیتی منبسط می‌یابد که اندکی بیمارگون و مسری است و نه در برابر عمومیتی مثبت و اکتسابی که نظامی است از ارزش‌ها که باید به آنها چنگ زد وگرنه همه چیز واژگون می‌شود. [۳]

در مقابل نقدهای پست مدرن هابرماس (Jurgen-Habermas) از تجدد به عنوان پروژه‌ای ناتمام که متضمن توانایی‌های بالقوه‌ای برای رهایی‌بخشی است، دفاع می‌کند و معتقد است «گرچه تجدد در مرحله‌ی متأخر خود به تصرف جهان زیست و استیلای عقلانیت ابزاری و گسترش نظام سلطه انجامیده است، لیکن توانایی‌های بالقوه بسیاری برای گسترش عقلانیت تفاهمی، عدالت، آزادی و اخلاق دارد. تجدد مبتنی بر گفتاری عقلانی است که درنهایت، به ارتباط و کنش کلامی آزاد می‌انجامد.[۴]»

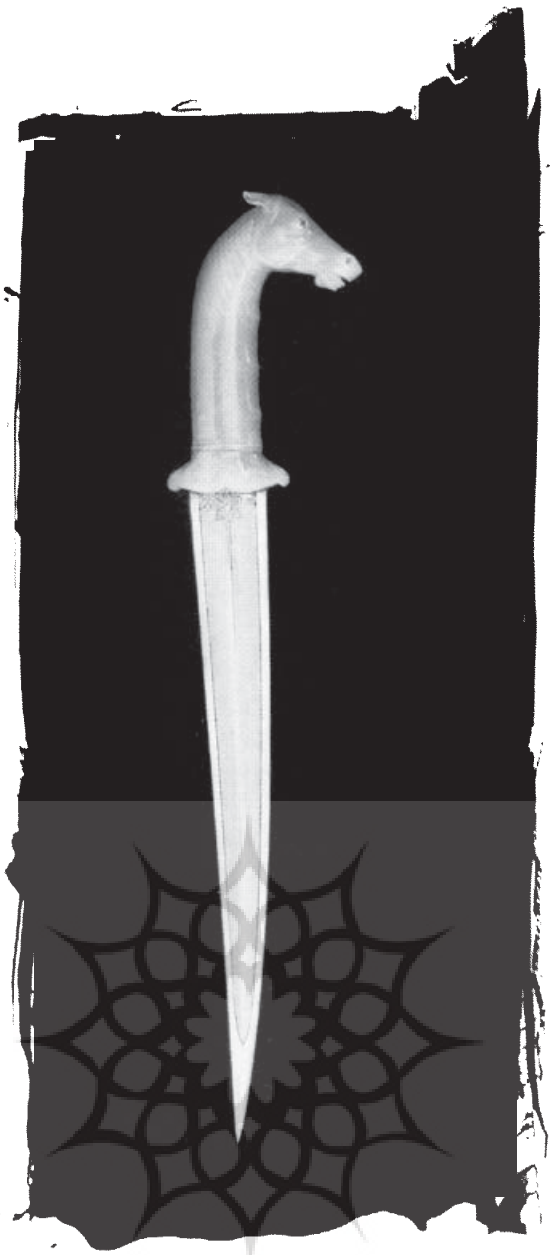
و سرانجام به نظر می‌رسد که تجدد در جریان متأخر خود، که به از خودبیگانگی رسیده بود، خودآگاهی می‌یابد و در این مرحله می‌توان پساتجدد را نوعی خودآگاهی تجدد به شمار آورد.

نسبت میان سنّت و تجدد (مدرنیته)

جهت روشن شدن مفاهیم و نظریات متعددی که از تجدد و سنّت در حوزه‌ی اندیشه مطرح است لزوم بررسی دقیق‌تر و جامع‌تر از سنّت بسیار ضروری است تا با آگاهی بیشتر از ساختار سنّت درفرهنگ خودی و تفاوت آن در فرهنگ غرب به شناخت دقیق‌تری از آن نائل شد.

اندیشه‌ی تجدد یا غیرشناسی و خودشناسی درآمیخته است. وقتی ما غیر را می‌شناسیم، به هویت خود پی‌می‌بریم. بشیریه در درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد می‌گوید:

سنّت یکی از غیریت‌های اساسی تجدد است. به طور کلی با ظهور تجدد است که مفهوم سنّت پدیدار می‌شود. خلق مفهوم سنّت و جامعه سنتی ابزار مقایسه و لازم خود مهمی تجدد است.



هم‌چنین اقوال بسیاری از کسانی که معتقد به تعارض میان سنّت و تجدد هستند تکیه بر این نکته دارد که سنّت بی‌تحرک است و ضرورت «دوام‌یافتگی» در ذات سنّت است و به همین دلیل در برابر تجدد که براساس «ضرورت دگرگونی» هدایت می‌شود، مقاومت می‌کند.

متأسفانه اینان بخشی از سنّت را که تسلسل آن در حفظ ارزش‌ها و تداوم است به مفهوم ایستایی و جمود تعبیر می‌کنند. این تحلیل که براساس زمانمند بودنِ تحول و فردی بودن آن است از زاویه‌ای به سنّت می‌نگرد که شاید شامل سنت‌های غربی باشد ولی این نگرش به تحول در ماهیت سنّت ایرانی یا بهتر بگوییم شرقی نقشی نداشته است.

«برخلاف این ایده‌ی رایج، سنّت به این علت که بی‌تحرک است در تعارض با تجدد که درحال تغییر دائمی است قرار نمی‌گیرد بلکه اختلاف در نوع برخورد و چگونگی ارزیابی آنها از تغییرات است. تجدد تحول و دگرگونی را مثبت ارزیابی کرده و به آن ارزش می‌دهد و به گفته‌ی ژان بودریار: دگرگونی به یک ضرورت فرهنگی تبدیل شده است».[۵]

در صورتی که سنّت تسلسل خویش را در استمرار و دوام می‌جوید. تجدد براساس «ضرورت دگرگونی» و سنّت براساس «ضرورت دوام یافتگی» هدایت می‌شود. همین امر باعث می‌شود تا برخی اندیشمندان تأکید ورزند که سنّت در برابر تجدد مقاومت می‌کند. اما برخی بر این باورند که سنّت ضمن آنکه مقاومت می‌کند، تغییر نیز می‌کند.

تجدد نوعی سرنوشت و تقدیر تاریخی است. در برخی جوامع گرایش‌های سنّتی از حالت انفعالی خارج شده و با ترکیب و تلفیق سنّت و تجدد در این سرنوشت و تقدیر تاریخی سهیم شده و در برخی جوامع نیز به مقاومت در برابر آن ادامه می‌دهند.

ژان بودریار معتقد است که:

ابتدا تجدد در غرب به عنوان یک گسست از سنّت مطرح شد اما پژوهش‌های ظریف‌تر و عمیق‌تر که بعد از جنگ دوم جهانی در حوزه 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 سنّت کنار آمده‌اند. در این کشورها تجدد می‌تواند بر سنّت تکیه کند بدون آنکه این سنّت معنا و مفهومی محافظه‌کارانه داشته باشد، چنین است که «دیالکتیک گسست»[۶] تسلیم «پویایی آمیزه»[۷] می‌شود.[۸]

در دهه‌های اخیر، پدیده‌هایی که بر سنّت و تجدد تکیه می‌کنند از سنتزی نتیجه می‌شوند که فراتر از رویارویی و تقابل و تعارض کلاسیک میان سنّت و تجدد است.

جامعه‌شناسی معاصر با برخورد بسیار موشکافانه‌تر تجربه‌ی برخورد جوامع سنتی با مدرنیته را بررسی می‌کند و بر خلاف تصور کلاسیک مبتنی بر تعارض و تقابل، بحث‌های دیگری به میان کشیده است. از جمله این مباحث تعدد مدرنیته است. ژرژ بالاندریه[۹] انسان‌شناس معاصر با طرح مسئله تعدد مدرنیته معتقد است که دنیاهای فرهنگی می‌توانند هر یک مدرنیته‌های خاص خود را که رنگ و بوی همان فرهنگ را داشته باشد بیافرینند. او معتقد به تعدد مدرنیته است 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. او دومین مدرنیته را تحت تأثیر فلاسفه و حقوقدانان می‌داند، همان که بعد به عصر روشنگری شناخته شده است. 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 هم‌اکنون در آن به سر می‌بریم با نشانه‌های بی‌اطمینانی و جنبش مشخص می‌کند. او در جایی دیگر مدرنیته را «حرکت به اضافه‌ی تردید»، به تعبیری پرسش‌ها و چون و چراهایی کلی همراه با تردیدهایی که از آنها ناشی می‌شود، تعریف می‌کند.

مباحث تعدد مدرنیته در دنیاهای فرهنگی مختلف ما را به این نتیجه می‌رساند که ماهیت این مدرنیته‌های پیاپی نمی‌تواند یکسان باشد. «بنابراین مدرنیته‌های دیگر در مسیر سیر تحول تمدن‌های دیگر می‌تواند متصور باشد. وی معتقد است با پذیرش امکان تحقق فقط یک مدرنیته در واقع به اصل ابتذال جهان و در نتیجه به سترونی تاریخ خواهیم رسید.»[۱۰]

اهمیت و نقش سنّت در این گفته‌ی بالاندریه، انسان‌شناس برجسته‌ی معاصر، روشنی بخش راه‌ها در طرح مسئله‌ی سنّت در زمان معاصر است. وی می‌گوید:

با مراجعه به تاریخ باید به تصاویری از زمان گذشته که به هستی ما در حال روشنی می‌بخشد مراجعه کرد. زیرا به یاری آنها می‌توان به آنچه در زمان حال باید مورد تفسیر قرار گیرد روشنی بخشید.

بالاندریه در پاسخ به این سؤال که آیا تضادی میان سنّت و مدرنیته قائل نمی‌شوید؟ 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 سنّت، شناخت، دانش یا حتی یک حساسیت هستند. او در عین حال روشنفکران را پایه‌گذار سنّت و حافظ خاطره می‌داند.[۱۱]

موقعیت جوامع پیرامونی

میان تجربه‌ی تاریخی در غرب و بازتاب آن در سرزمین‌های غیرغربی تفاوت‌های اساسی وجود دارد. واژه‌ی تجدد (مدرنیته) را نمی‌توان درمورد تجربه‌ی بازتاب یافته آن به درستی به کاربرد بلکه باید از تجدد پیرامونی سخن گفت.

بشیریه در درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد می‌نویسد: «کارگزاران تجدد در غرب الگویی برای ایجاد جامعه مدرن در پیش روی خود نداشتند و تجدد غربی اساساً تجربه‌ای ناخودآگاه بود. تجربهٔ تجدد محصول انقلاب فکری و نظری با فرآیندی خودجوش و تدریجی و آهسته بود که در طی چندین قرن تکوین و تکامل یافت. در حالی که برعکس تجربه‌ی تجدد در سایر جوامع که برای عنوان آن مدرن‌سازی یا نوسازی (modern-ization) رابه کار می‌برند فرآیندی نسبتاً ناگهانی و پرشتاب بود و به تعبیری به شیوه گرمخانه‌ای صورت گرفت. ایجاد ناهماهنگی‌هایِ آشکار و فاحش «سیستمیک» میان حوزه‌های مختلف فنی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، تأخر فرهنگی، رویارویی و کشمکش میان «سنّت» و «مدرنیسم» و افزایش پتانسیل منازعه‌ی فکری و اجتماعی، از جمله پیامدهای همین خصلت شتابزده و ناگهانی بودن فرآیند نوسازی بوده است. بنابراین الگوی غرب پیش روی نوسازان و مصلحان اجتماعی و سیاسی و فرهنگی وجود داشت. همین الگو با تقویت امکان تقلید از تجربه‌ی تجدد غربی، افق‌ها و امکانات محتمل دیگر برای نوسازی را محدود و محصور می‌ساخت. به سخنی فلسفی، نوعی از آگاهی، امکان انواع دیگر را محدود می‌کرد.»

طرح مدرنیته‌ی کپی شده از غرب در بیشتر جوامع پذیرفتنی نبود چرا که در نظریه‌ها و معادلات خود، تفاوت‌های فرهنگی ـ اجتماعی ملل و اقوام گوناگون را به حساب نیاورده است. دیگر برداشت‌های یک جانبه‌گرایانه در مورد برتری مدرنیته‌ی غرب حتی در خود جوامع غربی پذیرفتنی نیست.

در جهان معاصر که تمامی نشانه‌ها و اساس فرهنگی، سیاسی و اجتماعی از بیخ و بن دگرگون شده باشد باید با نگرشی جدید به جهان نگریست.

پرسش اصلی ما باید این باشد که چگونه خود را «باز تعریف» کنیم تا جست‌وجوی یافتن راه‌های تازه و خروج از بن‌بست کنونی امکان‌پذیر باشد. شایگان معتقد است: «این غرب نیست که شکل جهان را عوض کرده است بلکه جهش فوق‌العاده انسان اندیشه‌ورز است. و این جهش از طرفی در منطقه‌ی فرهنگی معینی که همان اروپای غربی باشد رخ داد. درست همان گونه که انقلاب نوسنگی حدود ده هزار سال پیش در مناطق دیگر سیاره اتفاق افتاد. بشریت همان سان که جهش‌های قبلی‌اش را جذب کرده است، باید بتواند این جهش تازه را ـ از آنجا که ما ساکنان سیاره‌ی مادر هستیم از آنِ ما نیز هست ـ درونی کنیم.

بدون چنین جهشی، پدیده‌ی علم و پیشرفت‌های حیرت‌آوری که در سایه‌ی آن به دست آمد هرگز وجود نمی‌داشت. شاید بی‌چنین جهشی این بی‌عدالتی عظیم روانی ـ اجتماعی که سیاره را ویران کرد و تمدن‌های دیگر را نابود ساخت و سنخ نوینی از انسان آفرید که با حرص توسعه‌خواهی و شهوت فتح به شوق می‌آید، پیش نمی‌آمد. واقعیت آن است که دیگر فرهنگ‌های بزرگ سیاره در این پدیده شرکت نجستند بلکه آن را بسیار دیر و با فاصله چندین قرن دریافتند و در حال حاضر جذب آن برایشان دشوار است. اما درام اینجاست که راه دیگری در پیش ندارند، زیرا همان گونه که گسترش این پدیده برگشت‌ناپذیر است، جذب آن نیز چنین است. آه‌های ما بر ویرانه‌های سوخته روزگار گذشته از حسرت و دلتنگی‌مان برمی‌آیند بنابراین باید خودمان را با آن وفق دهیم. همان‌گونه که در گذشته با جهش‌های پیشین در تاریخ بشریت درآمیختیم. از این دیدگاه، این جهش ملک طلق غرب نیست، بلکه سرنوشت بشریت نیز هست. از این روست که تقابل شرق و غرب دیگر معنایی ندارد»[۱۲]

در جایی دیگر می‌گوید: در شرق خلقیاتی حضور دارد که بیانگر ورا ـ واقعیت (méta-réalité) جهانی است که در محدوده‌ی «سرزمین‌های وجودی» انسان قرار دارد و این ورا ـ واقعیت ترنم روانی انسان غیرغربی

را موزون می‌کند. این «فضاهای درونی» و عادات و آدابی که نشانگر بروز خارجی آنها هستند بقایای نوعی شیوه‌ی بودن‌اند زیرا حامل چیزی هستند که از انسان مدرن به طرزی بیرحمانه گرفته شده است. درعوض آنچه باید با نقشه‌برداری جدید از معرفت‌شناسی جهان آمیخته شود، زبان اساطیری ـ شاعرانه روح است که در زمانه ما به غیبت کبرا دچار آمده است که گرچه دستاورد بشریت در عصری دیگر بوده است، در نقشه وجودیِ هستی، اکنونیتی بی‌زمان دارد.

و در مقایسه دیگری اضافه می‌کند: طرح عظیم مدرنیته دیگر به نحوی گسترده در واقعیت‌ها استقرار یافته است. گیرم که در سطح تفکر و عادات با مقاومت بسیار و نبردی پس روند روبه‌روست: بنابراین در پی فتح‌ها، عقایدی وجود دارند که می‌آیند، مستقر می‌شوند، ریشه می‌دوانند و حتی سرانجام رنگ محلی می‌یابند. با در نظرگرفتن این وضعیت است که من مفهوم «مناطق التقاط» را پرورانده‌ام. مناطقی که معجونی از عقاید برجستگی‌های زندگی را مسطح می‌کنند، باید به حفظ و نگهداری فضای سنتی اندیشید و در عین حال از افسون‌زدایی آن جلوگیری کرد. باید آن را در محیط خاص خودش حراست کرد.[۱۳]

سنّت و هنر ایرانی

در ایران با ورود تجدد است که مفهوم سنّت و جامعه سنتی مطرح شده ولی با گذشت بیش از یک صد سال از برخورد جدی سنّت و تجدد هنوز در بسیاری از محافل شناخت کافی از این دو مقوله وجود ندارد و اغلب با سنّت به مفهومی روبه‌روییم که به رسوم، عادات و اموری متعلق به گذشته تقلیل یافته است.

سنّت درنظر استاد سیدحسین نصر، معنایی فراگیرتر از سنّت به معنای tra-dition است که در واقع از لحاظ ریشه‌ی لغوی با انتقال، ارتباط دارد و در گستره معنایش مفهوم انتقال معرفت، آداب، فنون، قوانین، قوالب و بسیاری

سنت به عنوان منبعی
است که معنای آن را
می‌بایست در جامعه یافت.
در حقیقت سنت همان
مبدأ معناها به شمار آمده
و با کشف این رابطه‌ی
پارادوکسی است که سنت
درک می‌شود

آشتی‌ناپذیرند و نتایجی که از آنها به دست می‌آید نیز همیشه چندان مساعد نیست. به این معنا، به گمان من وظیفه تفکر آن است که ملغمه‌ها را از هم سوا کند، از هم بگشاید و هر یک را در زمینه ویژه خود بگذارد. در صورت امکان پل‌های ارتباطی به وجود آورد و سرانجام نقاط بست و پیوست آنها را ـ اگر وجود داشته باشد ـ نشان دهد. واقعیت آن است که ما از در پشتی وارد تاریخ شده‌ایم اما این مانع نمی‌شود که در آن شرکت فعال نداشته باشیم.

میراث فرهنگی ما از یک نظر، سرمایه نمادی و روحانی ماست و جان آن در نظام معنوی ما مانند مقام محیط زیست در نظام طبیعت کره زمین است. در برابر تغییرات عظیم ناشی از توفان‌ها و انقلاب‌هایی که همه‌ی عناصر دیگر را که ماهیتی ملفوظ و هم مکتوب دارند، جای می‌دهد. چیزی که سنّت منتقل می‌کند ممکن است همچون کلماتی مکتوب بر روی پوست به نظر آید، ولی علاوه بر این می‌تواند حقایقی باشد حک شده بر جان‌های آدمیان و به لطافت دَمی یا حتی برق چشمی که از رهگذر آن تعالیم خاصی منتقل می‌شود.[۱۴]

ارزش‌های سنتی ازلی و ابدی هستند و براساس دریافت باطنی انسان از قوانین کیهانی و هستی ناشی می‌شوند و این قوانین ازلی ساخته دست انسان نیست که انتظار داشته باشیم هر روز تغییر و دگرگونی در آن راه یابد.

شایگان در زمینه‌ی تداوم و احیا سنت‌ها می‌گوید:

بسیاری از ارکتیپ‌هایی که از میراث ایران باستان به ایران اسلامی منتقل شد در قالب تشیع زمینه‌ای مناسب برای رشد و شکفتگی یافت. علت اینکه چنین انتقالاتی اصولاً میسر بود این است که نشستن تمدنی به جای تمدن دیگر در اغلب موارد موجب نابودی خاطره قومی نمی‌شد. قالب‌ها عوض می‌شد، صورت‌ها تغییر می‌کرد ولی محتوا و برد معنوی خاطره زنده بود و می‌توانست مضامین خود را درقالب‌های نو احیا کند و اصالت و تداوم خاطره را حفظ کند. به همین معناست که می‌توانیم امروزه سخن از پیوستگی و تداوم هنر و تفکر ایران پیش و پس از اسلام به میان آوریم.[۱۵]

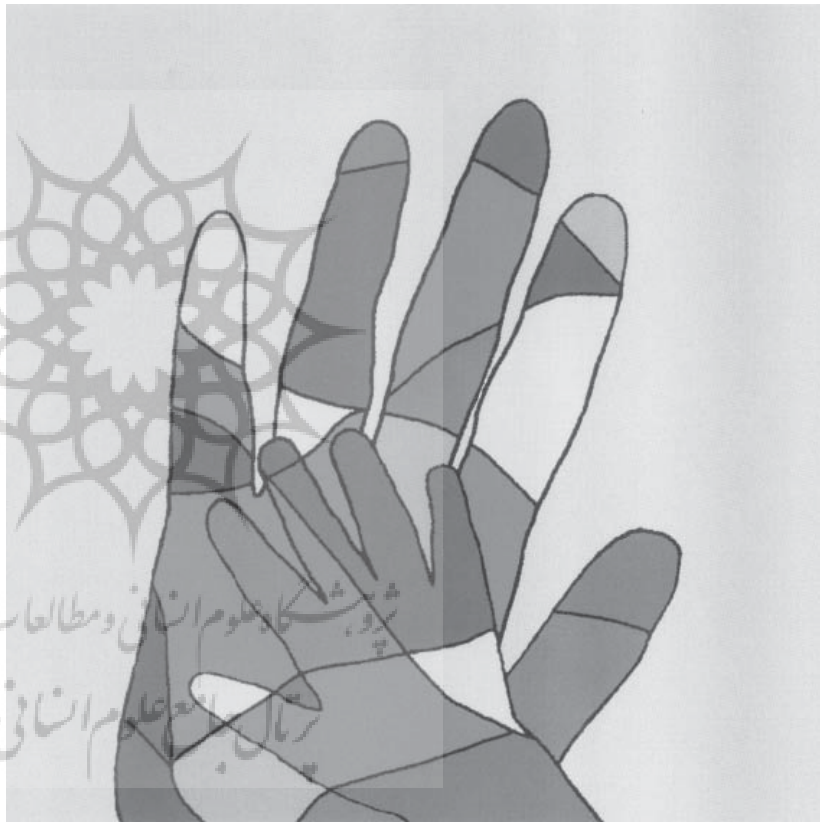
سنت گشاینده راه‌های رویت باطنی انسان از عالم و اشیاء است، سنت به عنوان منبعی است که معنای آن را می‌بایست در جامعه یافت. در حقیقت سنت همان مبدأ معناها به شمار آمده و با کشف این رابطه پارادوکسی است که سنت درک می‌شود.

است که هنر در نظر او، شکلی است از معرفت یا به بیان دقیق‌تر ابزاری برای انتقال.» و در جایی دیگر اضافه می‌کند «در اروپا هنرمند را به خاطر نوآوری او تحسین می‌کنند و در ایران به خاطر برابری با استاد و گاه فرا رفتن از او.»[۱۶]

تحول هنر سنتی، با توجه به شکل ماهیت ساختاری‌اش وجود دارد ولی به شکلی دیگر که در تاریخ تحول مکاتب نقاشی ایران شاهد آن بوده‌ایم.

نصر در توضیح هنر سنتی می‌گوید:

«هنر سنتی، سنتی است نه به دلیل جستار مایه آن، بلکه به دلیل انطباق و هماهنگی‌اش با قوانین کیهانی صور، با قوانین رمزپردازی، با نبوغ [= اصالت] صوری آن جهان معنوی خاصی که در آن خلق شده است و نیز به دلیل سبک کاهنانه‌ی این هنر، انطباق و هماهنگی آن با طبیعت مواد اولیه مورد استفاده و سرانجام انطباق و هماهنگی‌اش با حقیقت درآن ساحت خاص واقعیت که به آن اهتمام دارد.»[۱۷]



این واقعیتی تاریخی است که هنر مدرن غرب از دل سنت‌های هنری غرب و در تداوم تاریخ هنر آن به وجود آمده است و حال غرب دارد به دوباره خوانی و واسازی خود می‌پردازد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در سنت هنر ایرانی هر چیزی که مشخص کنندهٔ زمان و مکان و فردیت باشد کنار نهاده شده است. هنر شرقی به گونه‌ای مرحله‌ای، از راه انعطاف تدریجی سنت‌ها توانسته متحول شود، نه از طریق اثرات زمانی و ناگهانی نوآوری‌های فردی.

در سنت تصویری هنر ایرانی حذف عوامل جنبی و زمینی و هر نوع خصلت شخصی در تمام آثار حاکم است و از دنیای ظواهر، طرح‌ها و نمادهایی استخراج می‌شود.

به نظر اسدالله ملکیان شیروانی «روش شاگردی است که در مکتب استاد تربیت شده و هدف نهایی او آن است که نخست تمام معنای این آموزش را بفهمد و بعد به تفحص شخصی خود ادامه دهد. روش شاعری

در حقیقت این قالب‌ها و نمادها و نشانه‌های سنت هستند که می‌توانند با خلاقیت، نیازها و دریافت‌ها به اشکالی نو و جدید ارائه شوند.

«هنر سنتی محملی برای یک شهود تعقلی و یک پیام ذوقی است که هم از فرد هنرمند و هم از روان جمعی ملتی که هنرمند متعلق به آن است فراتر می‌رود.»[۱۸]

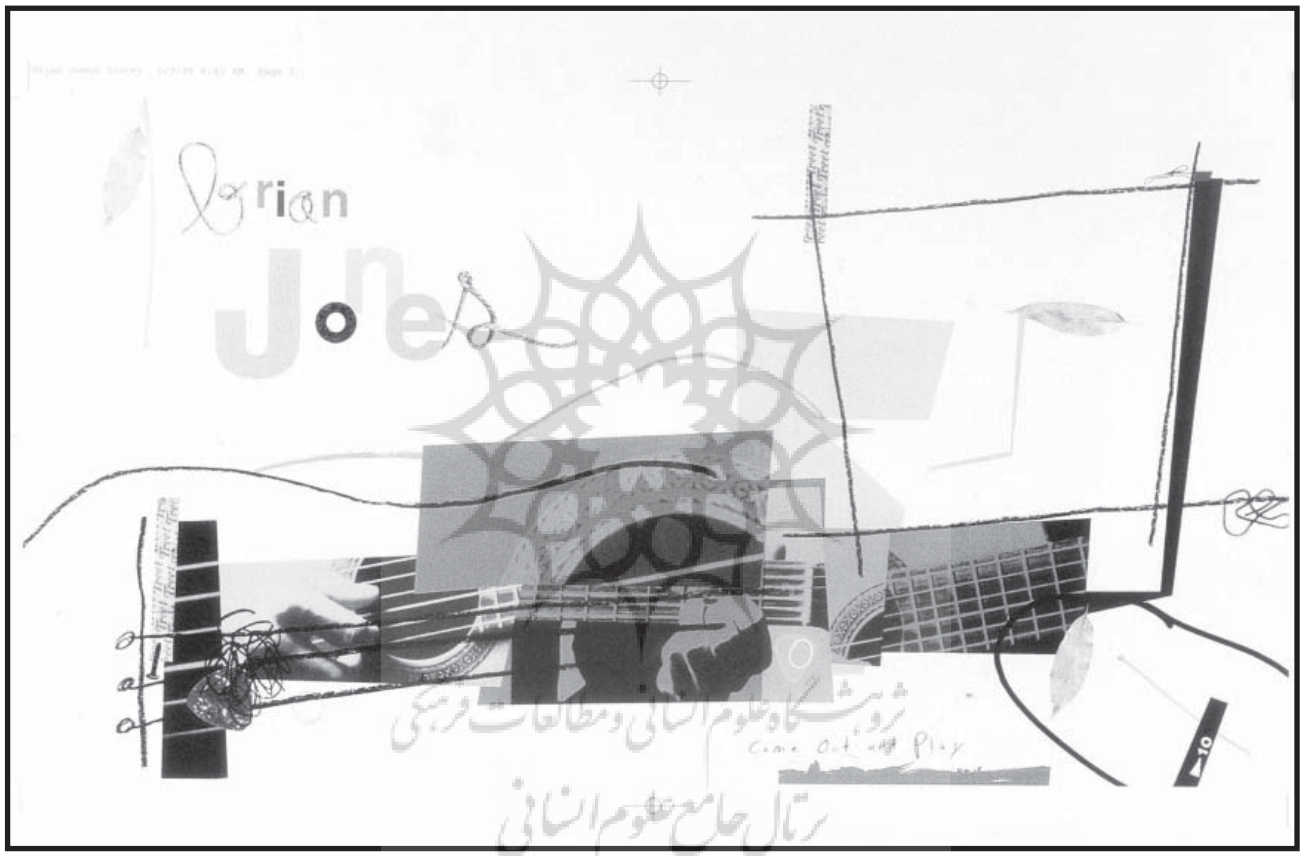
در اینجا توجه به نظر یونگ درباره‌ی رؤیت باطنی بسیار مناسب است. به نظر او «در درون اثر هنری، رؤیت باطنی، تجربه‌ی ژرف‌تری و قدرتمندتری از شور و شهوت منحصراً انسانی است.»[۱۹]

بدیهی است که برای رسیدن به رؤیت باطنی اشیاء و شهود تعقلی، لزوم تهذیب و آراسته شدن به فضایل معنوی و نوشیدن از سرچشمه‌های معرفت از ضروریات است.

هنر سنتی در پس الگوهای یکنواخت در پی کشف جوهر چیزهاست. جوهری که هربار در نحوه‌ی بیان هنرمند از نو زنده می‌شد و باز می‌تابد. درحقیقت با پیوند بین معرفت فنی و معرفت باطنی است که هنر سنتی به معنای موردنظر حاصل می‌شود.

در این زمینه «آیین ذن نمونه‌ی کاملی از پیوند آموزش معنوی با صنایع را نه فقط در سفالگری، بلکه در معماری نمای ساختمان‌ها، خوشنویسی و غیره نیز نشان می‌دهد.» [۲۰]

در یک بررسی اجمالی آموزش سنتی، شیوه‌ی استاد ـ شاگردی و مرید و مرادی در شاخه‌های مختلف هنر سنتی حاکی از ارتباط نزدیکی است که میان تعلیم فنون و اسلوب هنرهای سنتی و انتقال معرفتی جهان شناختی است که از شخص استاد و مراد به شاگرد و مرید خاص منتقل می‌شده



است. یکی از مشخصه‌های اصلی هنر ایرانی و در حقیقت جان مایه‌ی اصلی و حقیقی آن در تمام دوران‌های تاریخی و حتی هنر پیش از تاریخ جنبه‌ی قداست آن بوده است و اگر تحولی در ساختار زیبایی‌شناسانه آن صورت گرفته صرفاً درجهت تعالی تکنیکی و کشف و شهود هنرمندانه در بیان ظرایف و زیبایی‌های صوری بوده است.

هنر سنتی در تمام ادوار تاریخی و شکوفایی خود در بستر حیات ذوقی و تعقلی زمانه‌اش قرار داشته است، و با شروع انحطاط فکری سیر نزولی خود را طی کرده است. بی‌شک با صرف تقلید از صورت‌های خلق شده هنرهای سنتی راه به جایی نخواهیم برد.

چنان‌چه در نگارگری معاصر ـ به غیر از چند استثنا ـ شاهد فرو غلتیدن سنت نقاشی ایرانی از جان به غرائز هستیم و با غفلت از اینکه هنر به مدد تکنیک و الهام است که صورت می‌پذیرد، اکثریت قریب به اتفاق این آثار تولید شده به دلیل فقر اندیشه و خیال، در چاله‌ی فن‌پردازی ماهرانه فروغلتیده‌اند پرواضح است که ساختار سنت و جان مایه و اندیشه‌ی نقاشی ایرانی به کلی به غفلت سپرده شده است.

مدرنیسم و پست مدرنیسم

مدرنیسم به عنوان پدیده‌ای که در میانه ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی در فرهنگ غرب روی داده است اساساً با تجدد (مدرنیته) تفاوت دارد. مدرنیسم مبتنی بر نو شدن و تحول همه‌ی جوانب فرهنگی، هنری، اجتماعی و تکنولوژی است «مدرنیته ناظر بر نوگرایی و تحول است و هم معنای دریافت ذهنی نو از جهان و زمان و هستی و تاریخ را دارد و به بیان ساده‌تر مدرنیسم نمودهای بیرونی تمدن غرب را دربرمی‌گیرد و مدرنیته عناصر فکری و فلسفی و درونی آن را.» [۲۱]

مدرنیسم در ضدیت با سبک‌های پیشین هنری از بطن تجدد سربرآورد. هنر مدرن هنری علمی بود که نظریه‌های خود را براساس دستاوردهای علمی و تکنولوژیک بنا می‌کرد و هنرمندان مدرن آفرینش فرم‌های تازه را نهایت خلاقیت و استعداد خود می‌شمردند. روایت‌گری کنار نهاده شده و اساس هنر مدرن تکنولوژی، تجربه، نوآوری‌ها و فرم‌هایی بود که ساخته و پرداخته‌ی دست انسان باشد.

هانری لِوی، یکی از فیلسوفان فرانسوی می‌گفت: «امروز جز احترام قائل شدن برای فرم هیچ آزادی دیگری وجود ندارد.» [۲۲]

دفاع از خردباوری یکی از اصول اولیه‌ی مدرنیته است. بابک احمدی

در کتاب حقیقت و زیبایی به درستی می‌پرسد: آیا به راستی هنر مدرن، به عنوان یکی از مهم‌ترین و بارزترین جلوه‌های مدرنیسم از خردباوری دفاع کرده است؟

آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ دورانی بود که دگرگونی‌هایی درجهان هنر اتفاق افتاد و هر ابداع و نوآوری یا شکل بازنگری در گذشته‌های نزدیک را به خود می‌گرفت یا سایه‌ای از تقلید و تکرار آن را بی‌رنگ و رمق می‌کرد. هنر بار دیگر تزیینی، اخلاق‌گرایانه، تبارشناسانه، روایت‌گر، آکادمیک و در یک کلام تقلیدی و تکراری شده بود.[۲۳]

دیگر ابداع سبک‌هایی که دوامشان به یک فصل هم نمی‌کشید و اختراع فرم‌های تازه و ناب خریداری نداشت و بی‌تردید آینده هنر دچار بحران عظیمی شده بود.

چنان‌که می‌دانید انگیزه پیدایش و حرکت مکاتب پیشتاز هنری در اوایل قرن بیستم در واقع تقلیل مدرنیته به امر نو بود. پست مدرنیسم در جست‌وجوی یافتن راهی برای توصیف جهان است. و در این راه از بازگشت به سنت‌های بزرگ غرب واهمه‌ای ندارد. امروزه پست مدرنیسم با تمام مرزناپذیری‌های خود بی‌آنکه تعریف و تعبیر مشخصی را بپذیرد از یک سو در پیوند با رویدادهای اقتصادی و اجتماعی و از سوی دیگر در ارتباط با گفتمان‌هایی است که در حوزه فرهنگ و هنر قرار می‌گیرد. «جنبشی است که می‌خواهد محدودیت‌ها را بشکند، تمرکززدایی کند، بپراکند و بر آن است که هر متن و اثری که پیدایش دوران‌های پیش از مدرنیسم و خود مدرنیسم را امکان‌پذیر ساخته است، دوباره‌خوانی و واسازی کند.»[۲۵]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پست مدرنیسم در واقع بازنگری مدرنیسم به خویش است. و اینک ما در فرهنگ معاصری زندگی می‌کنیم که پست مدرن است.

علی اصغر قره‌باغی در تبارشناسی پست مدرنیسم می‌نویسد:

پست مدرنیسم «تجزیه و تحلیل‌های امروز» پیشینه‌های تاریخی را به عنوان منبع و مأخذی که بر هنرمندان دوران‌های بعد و گزینش فرم‌های آنان تأثیر می‌گذارد می‌پذیرد. هنر یک دوران در هنر دوران بعد برجا می‌ماند. این تأثیرگذاری تا بدان پایه است که برخی هنرشناسان از جمله میکاییل باکساندال، برآنند که در آثار هر هنرمند باید به دیده‌ی تغییراتی که در سنت‌های پیشین پدیدآورده است نگریست. به بیان دیگر آنچه در پرده‌ی نقاشی دیده می‌شود میراثی است که از گذشتگان به هنرمند رسیده است و تنها کاری که او می‌کند اعمال یک سلسله تغییرات در این میراث‌ها است. بنابراین درجه‌ی هنر و میزان نوآوری هنرمند نیز در اندازه‌گیری این تغییرات مشخص می‌شود. چنین نظریه‌ای بی‌گمان تمامی نظم تاریخ هنر را که مدام بر نوآوری و مکتب‌ها تأکید ورزیده است یکسره درهم خواهد ریخت.»[۲۴]

موقعیت مدرنیسم و آموزش هنر در ایران

پرواضح است که سنت‌های هنری شرق از جایگاه عقلی و اندیشه‌ای متفاوتی برخوردارند. این واقعیتی تاریخی است که هنر مدرن غرب از دل سنت‌های هنری غرب و در تداوم تاریخ هنر آن به وجود آمده است و حال غرب دارد به دوباره خوانی و واسازی خود می‌پردازد. آیا مدرنیسم شرقی می‌بایست چون مقلدی گنگ از سبک‌های اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم و ... و تا پست مدرنیسم حرکت کند؟ آیا با توجه به تجربه‌ی گذشته غرب و سنت‌های ایرانی امکان دارد برای هنر ما مدرنیسمی متفاوت تصور کرد؟

آیا باید به مدرنیته به عنوان یک گسست از سنت نگریست؟ آیا وقت آن نرسیده که در جست‌وجوی شناخت هویت خود، و بررسی عمیق تجربه‌ی غرب، و ارائه راهکارهای مناسب باشیم؟

متأسفانه در این زمینه هم از ارزش‌هایی که جهان‌بینی ما براساس آن شکل گرفته به تدریج بیگانه شده‌ایم و هم درک صحیحی از روح تمدن غربی به دست نیاورده‌ایم.

چنان که می‌دانیم از دستاوردهای مهم مدرنیته خردورزی و آزاداندیشی و روحیه‌ی پرسشگری است. با این ابزار، مدرنیته توانایی آن را دارد که بر فراز سطوح ادراکی مختلف به پرواز درآید و بدون وابستگی خاص از آنها ارزیابی درستی به دست دهد. بی‌شک با بهره‌برداری از دستاوردهای مدرنیته و مفروضات آن و با پذیرش و احیای حیات معنوی خود دست کم خواهیم توانست در مسیر حرکتی آگاهانه قرار بگیریم.

یکی از صحنه‌های نمایشی مدرنیزاسیون در ایران بخش هنرهای تجسمی بود که استفاده‌ی گزینشی بدون پایه‌های تقعل و تفکر اندیشه‌ی غربی از وجوه بارز آن است. از همان آغاز تشکیل نهادهای آموزشی رسمی هنر، الگویی نه چندان کامل از مدرسه هنرهای زیبا (Beax-Arts) برای آموزش اقتباس شد و تا به امروز که با توجه به موقعیت نقاشی امروز ما ناکارآمدی آن روشن شده حرکتی در جهت اصلاح و بهبود آن صورت نگرفته است. در نظام آموزشی دانشکده‌های هنر بی‌توجهی مطلقی به سنت‌های هنری ایرانی حاکم است. آیا وقت آن نرسیده که به دیدگاه‌های سنت اصیل هنر ایران در دانشگاه‌های هنر با نگاهی نو نگریسته شود؟

به دلیل گستردگی روزافزون شبکه ارتباطات جهانی، با هجوم مجموعه‌ای از نمادها و معانی در حیطه‌ی فرهنگی روبه‌رو هستیم که تهدیدی بزرگ و حتمی برای موجودیت چند هزارساله‌ی فرهنگی ما خفتگان شیفته است.[۲۶] با توجه به سرعت رو به افزایش و ناگریز الگوی جهانی شدن (به مفهوم یک الگوی واحد فرهنگی) که با ابزار گسترده خود را به تمام نقاط جهان تحمیل می‌کند، آیا ما برای تحول بنیادین درمؤسسات آموزشی تاکنون فرصت‌های زیادی را از دست نداده‌ایم؟

متأسفانه نگاهی که از سوی غرب و تاریخ‌نویسان آن به هنر ما و به خصوص نقاشی شده حاوی مطالب موهن و کج‌فهمی بسیاری است که بخشی از آنها در تحقیقات ارزشمند اسدالله ملکیان شیروانی مورد بازبینی قرار گرفته است.[۲۷]

درباره‌ی موقعیت نقاشی مدرن ایران ذکر پاسخ صریح روئین پاکباز در مصاحبه با رامین جهانبگلو به خوبی روشنگر وضعیت موجود است. ایشان درباره‌ی نقاشان دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ که در تلاشند تا در موقعیت نقاشی جهانی موجود قرار بگیرند و به اصطلاح جهانی شوند می‌گوید: «شاید از لحاظ قالب (form) دیگر فاصله‌ای وجود نداشته باشد، ولی به گمان 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.»[۲۸] و در انتهای مصاحبه باتوجه به نقش امروزی جوامع پیرامونی در نوزایی و پیشگامی عرصه‌های مختلف فرهنگی، معتقد است که چه بسا ممکن است که آینده‌ی نقاشی در برخی از جوامع پیرامونی، نظیر چنین توانی را از خود بروز دهد. با این حال با توجه به وضعیت هنر امروز ایران، امیدی به تحقق این فرض در اینجا ندارد.

اِم بائو مدیر کل یونسکو در سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۷ توصیه‌ای راهگشا را برای جوامع مختلف فرهنگی به این شرح بیان کرده است: «در درون یک جامعه، در درون یک فرهنگ در معنای وسیع کلمه است که شکل‌های رشد مطرح می‌شوند.» پیشنهاد وی این بود که بایدکاری کرد که «راهی ویژه برای برانگیختن خلاقیت درون‌زا در هر کشور گشوده شود تا توسعه به بهای از دست دادن هویت فرهنگی تمام نشود.»[۲۹]

رابطه ما با هنر جهان هرگز رابطه‌ای براساس شناخت و تحلیل و گزینشی نبوده است، بلکه از تجربیات بی‌شمار آنها مقلدانه رونویسی کرده‌ایم. محیط‌های آموزشی و دانشگاهی ایران بدون کندوکاو در چیستی مدرنیسم به قالب‌های پوسیده ونخ‌نمای آن چسبیده‌اند آن هم در زمانی که خود غرب آن را «کابوس مدرنیسم» می‌نامد. اکنون شاهدیم که همان معامله‌ی سطحی با جریان پست مدرنیسم صورت می‌گیرد.

مدرنیته، دیالوگ دائمی میان سنت، حال و آینده است و معاصر بودن یعنی بینش فرهنگی داشتن. آیا بینش فرهنگی می‌تواند جز با شناخت پیشینه‌ی فرهنگی «سنتِ» خود، و آگاهی به موقعیت کنونی «حال» و داشتن تصوری از «آینده» متصور باشد؟

تاریخ هنر چه در غرب و چه در شرق گواه بر این است که نوآوری و دگرگونی‌ها باید مبتنی بر دانش و مهارت باشند. به گفته رولان بارت «برای مدرن بودن باید دانست که چه چیزهایی دیگر امکان‌پذیر نیست؟» این دانایی شامل چیست؟ آیا جز این است که توانایی گزینش‌های امکان‌پذیر را به ما می‌دهد. آیا این دانایی فقط محدود به آشنایی با فرم‌های کشف شده و تکرار شده هنر مدرن و انگیزه‌ها و محرک‌های دست چندم هنر سنتی است. نوآوری صرفاً با تکیه بر عرصه‌های ناشناخته ـ اگر بتوان آن را نوآوری نامید

ـ حاصلی جز سردرگمی نخواهد داشت. نوآوری در نقاشی بدون شناخت تفکر و هنر گذشته معنا و اعتباری ندارد.

تاریخ هنر جوامع بشری نشان داده است که نوآوریِ استوار بر سنت و پالایش سنت‌ها، رمز ماندگاری آثار هنری بوده است.

جای بسی تأسف است سنتی که در طول تاریخ کارآیی آن به اثبات رسیده و حاصل آن آثاری است که هرکس در هر گوشه‌ی جهان با هر اندیشه‌ای معترف به ارزش‌های زیبایی‌شناسانه آن است در جو و شرایط شبه مدرنیستی حاکم بر جامعه‌ی دانشگاهی از سوی عده‌ای به سادگی میرا و عقیم خوانده شده و پرونده‌ی آن را بسته اعلام می‌کنند. در چنین شرایطی ـ به جز چند استعداد استثنایی ـ جوانانی تربیت می‌شوند که پس از گذراندن چند ترم دانشگاهی مکاتب و کارهای هنری دست چندم غرب را سرمشق خود قرار می‌دهند و این گونه تصور می‌کنند که هنرمند شده‌اند.

نتیجه‌گیری

وضعیتی که هنر سنتی را به شکل تجربی و فقط در قالب تجربیات هنرمندان معاصر سنتی تنها راه تجدید عهد با سنت بداند نه تنها تجدید حیات نیست بلکه پایان زندگی و زایندگی هنر سنتی نیز هست. احیای هنرهای ایرانی به معنی زنده کردن و پویا نمودن است نه ادامه و تکرار گذشته. در موقعیت کنونی پیمودن راه دشوار استقرار و حفظ هویت ملی به یاری پرچم‌داران واهی هنر سنتی که با پای چوبین استدلال شخصی‌شان و دریافت نه چندان کامل از سنت به داعیه‌داری از آن می‌پردازند امکان‌پذیر نیست. سنت مداران هنر سنتی توان بازسازی خود را با امکانات سنت ندارند زیرا از کیفیت حقیقی و متعالی این امکان غافلند. واقعیت موجود حاکی از آن است که ما به یک اندازه با سنت و تجدد بیگانه‌ایم. نسبت به هنر سنتی در توهمی مضاعف و نسبت به هنر مدرن و مبانی آن در جهلی ناخواسته قرار داریم. خروج از بن‌بست کنونی بدون شناخت پیشینه‌ی تفکر و هنر غرب و هم‌چنین بدون بررسی اندیشه‌ها و فنون هنر سنتی درگذشته‌های دور امکان‌پذیر نیست و ما را از طرح پرسش‌های جدید باز می‌دارد.این امر مستلزم هم‌اندیشی و همفکری اندیشمندان فرهنگ و فلسفه هنر ایرانی و یاری هنرمندان است. چنان که کمال‌الدین بهزاد هنرمند احیاگر سنت‌های ایرانی با گفت‌وگوهای نظری و کلامی با اندیشمندان هم‌عصر خود همچون جامی و... توانست به حرکت‌های خلاقانه و جسورانه‌ای در حوزه‌ی نقاشی دست یابد.

ما در غیاب اندیشه‌ی تجدد و ساختاری از روش‌ها و تجربیات در رویارویی با معضلات و تهاجم گسترده‌ی فرهنگ غرب و تمایل سیطره جویانه آن با وضعیت بسیار پیچیده‌ای روبه‌روییم و فرصت‌های بسیاری را در سهل‌انگاری بررسی تمام جنبه‌های آن از دست داده‌ایم.

آموزش هنر در جامعه‌ی دانشگاهی ایران سعی می‌کند در حیطه‌ای ناشناخته و تحلیل نشده گام زند. آیا هم‌چنان باید ختلافات موجود بین قلمروهای هستی‌شناختی شرق و غرب را ندیده بگیریم، و با رویکرد به دستاوردهای هستی‌شناختی غرب از تجربه‌ی مدرنیته به پست مدرنیته آن مانند گنگی خواب آلوده روان شویم؟ یا اینکه با دامن زدن به گفت‌وگو و چالشی درمحافل فکری و هنری دانشگاهی در خصوص هر دو قلمرو هستی‌شناسی به روش خاص ایرانی و نتایج تازه و اصیل دست یابیم؟ گسترش کثرت گرایی در حیطه‌ی هنر مستلزم تأسیس نهادها و اقدامات خاصی است تا آنجا که تمامی نقطه‌نظرها قابل بیان، آزمایش و تغییر شکل باشند. تمامی شیوه‌های هنری از طریق دگربودنشان ارزشمند خواهند بود. نهادی شدن اصل تفاوت ـ که به معنای احترام به فضای عمومی جامعه هنری است ـ همراه با تجربه‌ی کثرت‌گرایی فکری پژوهش در مبانی و نسبت و رابطه بین سنت و مدرنیته را تقویت و فعال می‌کند.

پیشنهاد طرح تأسیس رشته‌ی نقاشی سنتی ایرانی در دانشگاه‌ها به موازات آموزش رشته‌ی هنر مدرن براساس ساختارها و اندیشه‌ی هنر غربی محیط‌های دانشگاهی ما را به چالش می‌فکند.

ما باید در جست‌وجوی راهی باشیم که در دوران معاصر به حقیقت انسان معاصر نزدیک شویم. آن هم بدون آنکه حقیقت هنر سنتی خود را که نشانی از تفاوت است، از یاد ببریم. به گفته‌ی شایگان:

انسان امروز برای اجتناب از «وقفه در کارِ وجود» باید ابتکار عمل را در دست گیرد و ابداع کند و در قلمرویی که به بحث ما مربوط است، به همه نوع سرهم‌بندی متوسل شود: قفل‌های عدم پذیرش دیگران را در هم شکند، هستی خود را سامانی دوباره بخشد، چشم‌انداز وجودیِ زندگی را به ضرب و زور از نو بسازد، ارزش‌های تازه خلق کند و در دنیایی کاملاً آشفته انسجام ایجاد کند و به سوی عرصه‌های دیگر هستی پیش رود. بی‌شک منظور ما از عرصه‌های دیگر وجود، فرهنگ‌های ماقبل مدرن است اگرچه به مثابه‌ی کلیتی منسجم و خود بسنده دیگر وجود ندارند، ما را به ابعاد دیگرِ معنا دعوت می‌کنند. این ابعادِ دیگرِ معنا فراسوی مدرنیته قرار دارند،فراسوی گسست‌های معرفت‌شناختی عصر مدرن، فراسوی هویت جهانی ما.[۳۰]

در این لحظه تاریخی پرسش اساسی ما این است که چگونه می‌توان اندیشه، فرهنگ و ادبیات خود را در تلاقی با فرهنگ‌ها و اندیشه‌های متفاوت از نو آفرید و گفتمانی تازه خلق کرد.

پانوشت‌ها:

۱ـ حسین بشیریه. درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد، به نقل از نقد و نظر ص ۱۳، ۱۳۷۹ (بررسی دوران‌های تجدد براساس اقتباسی از درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد فراهم آمده است.)

۲ـ درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد. ص ۱۵.

۳ـ رامین جهانبگلو. نقد عقل مدرن، مصاحبه با ژرژ بالاندریه، نشر روز، ۱۳۷۷.

۴ـ حسین بشیریه. درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد. ص ۱۷.

۵ـ امیر نیک‌پی. نگاهی به برخی تحولات دینی در ایران معاصر.

6- dialectique de la rupture

7- dynamisme de l'a'malgame

۸ـ امیرنیک‌پی. نگاهی به برخی تحولات دینی در ایران معاصر.

۹ـ G. Balandrier. نقد عقل مدرن، رامین جهانبگلو، مصاحبه با ژرژ بالاندریه، نشر روز، ۱۳۷۷.

۱۰ـ بنگرید به نقد عقل مدرن. رامین جهانبگلو. مصاحبه با ژرژ بالاندریه.

۱۱ـ همان.

۲۱ـ گفت‌وگوی داریوش شایگان و رامین جهانبگلو. زیر آسمان‌های جهان، ترجمه‌ی نازی عظیما، نشر فرزان روز. ۱۳۷۴.

۱۳ـ گزینشی از همان منبع.

۴۱ـ سیدحسین نصر. معرفت و معنویت، ترجمه‌ی انشاءالله رحمتی، نشر سهروردی، ۱۳۸۰.

۱۵ـ داریوش شایگان. آسیا در برابر غرب، امیرکبیر، ۱۳۷۸.

۱۶ـ برای توضیح بیشتر رجوع شود به مقاله‌ی «ورقه و گلشاه» از ملکیان شیروانی در مجله‌ی پیام یونسکو. شماره ۳۷، ۰۵۳۱.

۷۱ـ سیدحسین نصر. معرفت و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، نشر سهروردی، ۱۳۸۰، ص ۴۲۴.

۱۸ـ همان، ص ۴۳۱.

۱۹ـ یونگ، جهان‌بینی. ترجمه‌ی ستاری، ص ۴۴.

۲۰ـ سیدحسین نصر. معرفت و معنویت، ص ۲۵۷.

۲۱ـ علی اصغر قره‌باغی. تبارشناسی پست مدرنیسم، ماهنامه گلستانه، شماره ۱۰، آبان ۱۳۷۸، ص ۴۶ و ۴۷.

۲۲ـ همان. شماره ۱۱، ص ۶۰.

۲۳ـ همان. ص ۶۴.

۲۴ـ همان. صفحهٔ ۶۴.

۲۵ـ همان.

۶۲ـ این تهدید بسیاری از کشورها را به چاره‌اندیشی واداشته تا جایی که حتی کشورهایی اروپایی نیز با برنامه‌ها و طرح‌هایی در راستای حفظ هویت فرهنگی خود در تلاشند.

۷۲ـ برای توضیح بیشتر در خصوص مسئله‌ای که مطرح شد به مقاله «یکه‌گویی غربی درباره‌ی هنر شرق» رجوع شود، اسدالله ملکیان شیروانی، اندیشه غربی و گفت‌وگوی تمدن‌ها، نشر فرزان روز، ۱۳۷۹.

۲۸ـ ایران و مدرنیته. گفت‌وگوهای رامین جهانبگلو، مترجم حسین سامعی، نشر گفتار، ۱۳۸۰.

۲۹ـ روژه گارودی. اندیشه غربی و گفت‌وگوی تمدن‌ها، مترجمان: بدره‌ای، پرهام و ناقد، فرزان روز، ۱۳۷۹، ص ۶۸.

۳۰ـ داریوش شایگان. افسون زدگی جدید، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، نشر فرزان روز، ۱۳۸۰، ص ۱۲۵.

منابع:

۱. نصر، سیدحسین. معرفت و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران، سهروردی، ۱۳۸۰.

۲. نامه انجمن جامعه‌شناسی معاصر، ش ۳، تهران، کلمه، ۱۳۸۰.

۳. شایگان، داریوش. افسون‌زدگی جدید و هویت چهل تکه و تفکر سیار، ترجمه فاطمه ولیانی، تهران، فرزان روز، ۱۳۸۰.

۴. شایگان، داریوش ـ جهانبگلو، رامین. زیر آسمان‌های جهان. ترجمه‌ی نازی عظیما، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۶.

۵. جهانبگلو، رامین. ایران و مدرنیته، مترجم حسین سامعی، تهران، گفتار، ۱۳۸۰.

۶. شایگان، داریوش. آسیا در برابر غرب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۸.

۷. گیدنز، آنتونی. پیرسون، کریستوفر. معنای مدرنیته، ترجمهٔ علی اصغر سعیدی، تهران، کویر، ۱۳۸۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۸. بشیریه، حسین. «درآمدی بر جامعه‌شناسی تجدد»، فصلنامه نقد و نظر، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه، ۱۳۷۹.

۹. جهانبگلو، رامین. نقد عقل مدرن، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۷.

۱۰. شیروانی، اسدالله ملکیان. مجلهٔ پیام یونسکو، شماره ۲۷، ۱۳۵۰.

۱۱. اندیشه غربی و گفت‌وگوی تمدن‌ها. مترجمان: فریدون بدره‌ای، باقر پرهام، خسرو ناقد، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۹.

۱۲. یونگ. جهان‌بینی، ترجمه جلال ستاری.

۳۱. میرسپاسی، علی. روشنفکران ایرانی و مدرنیته، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران، ۱۳۸۰.

۱۴. قره‌باغی، علی اصغر. «تبارشناسی پست مدرنیسم»، ماهنامه گلستانه، شماره ۱۰.