ذهنیت‌گرایی و هنر دهۀ گذشته

■زهرا رهنورد

آنچه می‌خوانید متن کامل شده‌ی سخنرانی خانم زهرا رهنورد است که یك ماه قبل در موزۀ هنرهای معاصر برای هنرمندان و علاقه‌مندان به هنر نقاشی ایراد شده و از طرف ایشان در اختیار ادبستان قرار گرفته است.

بسم‌الله الرحمن الرحیم.

اگر چه بحث امروز ما، درباره «تحولات هنر در دهۀ اخیر» است، اما به لحاظ این که دهۀ اخیر، از سدۀ معاصر جدا نیست و در عین حال مجموعه‌ای از اوضاع و شرایط ذهنی و عینی بر این تحولات اثر گذارده است، ناچاریم مبحث مذکور را در مرکز میدانی قرار دهیم که طیفی متنوّع از مسایل مربوط به هنر آنرا احاطه کرده است.

در این تحقیق و بحث با اجازه دوستان سه فصل، گنجانده شده تا بتوانیم روند ارتباط و تحول آنها را مورد نظر قرار دهیم. این سه فصل عبارتند از:

- سیر تحولات هنر غرب در سدۀ معاصر
- سیر تحولات هنر ایران در سدۀ معاصر
- سیر تحولات هنر ایران در دهۀ اخیر.

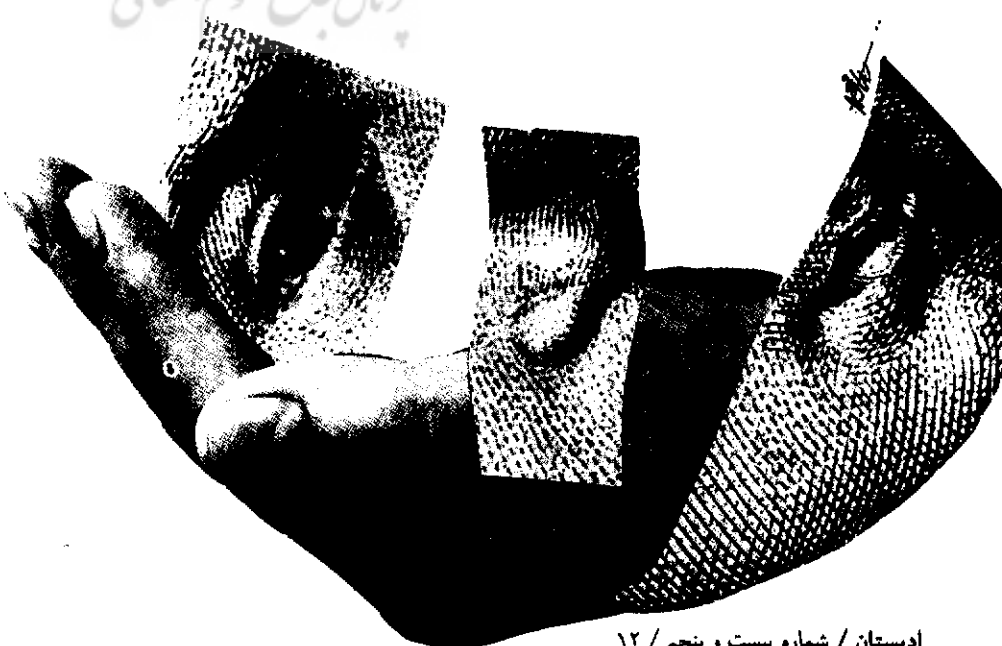
و برای این که بتوانیم این طیف متنوع را نظم و آهنگی بخشیم تا بشود طنین مقصود را دریافت، ناچار به تنظیم فرضیه‌هایی هستیم که «متغیر» اصلی و مستقل (Variable) آن، «ذهنیت گرایی» (Subjectivism) است.

اینك فرضیه‌ها:

- ذهنیت گرایی، عنصر مسلط هنر سدۀ اخیر است.
- ذهنیت گرایی عنصر مسلّط هنرشرق به طور اعم، و هنر اسلامی و نگارگری ایرانی، به طور اخص است.
- ذهنیت گرایی عنصر مسلّط هنر غرب، در سدۀ اخیر است.
- تحوّلات هنر، در دهۀ اخیر، چه درغرب و چه در ایران، متأثر از دریافتی ذهنی از واقعیّات معاصر است.

به طوری که ملاحظه می‌شود، در این بحث هدف این است که ثابت شود ذهنیت گرایی «متغیر مستقل» و عنصر مشترك هنر در قرن معاصر است که در شرق قدمت تاریخی و صبغۀ کهن دارد و در غرب نیز به دلایلی که خواهد آمد در سدۀ معاصر رایج شده است.

در دهه معاصر، هم در ایران و هم در جهان با دلایل متفاوت، نتایج مشابهی حاصل آمده و آن ظهور نوعی واقع گرایی است که خود تحت سیطرۀ ذهنیت گرایی قرار گرفته است. اگر چه باید اضافه کرد که محتوی و ماهیت این واقع گرایی تحت سیطره ذهنیت گرایی در ایران و غرب، کاملا متفاوت است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ذهنیت گرایی چیست؟

اینك به کلیدی ترین بخش این بحث، یعنی ذهنیت گرایی می‌پردازیم.

● در هنر تجسمی، ذهنیت گرایی به این معناست که هنرمند آنچه را که «خود» می بیند یا «خود» می خواهد، (به هر دلیلی) از اشیاء و پدیده های بیرونی استخراج و بیان نماید.

● ذهنیت گرایی در هنر، یعنی این که هنرمند براساس باورها و روحیه ها و سلیقه ها و اسطوره های ذهنی خود، به دنیای بیرون بنگرد.

● ذهنیت گرایی در هنر یعنی کشف یك زندگی و حیات درونی در پس اشیاء و پدیده ها.

● و نهایتاً ذهنیت گرایی در هنر تجسمی، یعنی بیان تصویری، نه براساس و انطباق با واقعیت بیرونی و تناسبات و ابعاد و مناسبات آن، بلکه، ذهنیت گرایی در هنر تجسمی یعنی بیان تصویری، براساس صور خیالی هنرمند. خواهید پرسید، بسیار خوب، خاستگاه این صور خیالی کجاست؟

این خاستگاه ممکن است ذهن هنرمند باشد، یا ذهنیت یك ملت، یك فرهنگ، یك جامعه یاتاریخ و یا یك ایمان و باور (Faith)و یا یك عصر که از ذهن هنرمند عبور کرده و بیان شده است. بدین ترتیب در ذهنیت گرایی، نوعی مکاشفه وجود دارد، تا حیات واقعی و ذاتی پدیده‌ها را کشف کند، یا حیات و شخصیتی غیراز آنچه که واقعیات بیرونی دارند به آنها ببخشد. در هر صورت پدیده های بیرون را در نوعی ابهام و ایهام و رمز و اشاره فرو برد.

البته این مکاشفه الزاماً مذهبی نیست، چرا که از مکاشفه معمولاً مفهوم مذهب و عرفان متبادر می شود، اما در ذهنیت گرایی هنری، مکاشفه یك مفهوم کلی است که ممکن است وجه عرفانی، توحیدی، و اخروی داشته باشد و ممکن است تنها دارای وجه دنیوی و دادن چهره های متعدد و شخصیتهای گوناگون به یك واقعیت بیرونی باشد و نیز ممکن است در عین حال، هر دو بعد را در برگیرد.

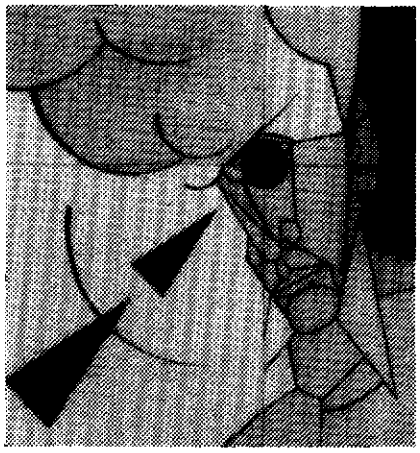
غرب و ذهنیت گرایی در سدهٔ معاصر

اینك به مرحله بعدی بحث می‌پردازیم، چون مشرق زمین و ذهنیت گرایی هنری براساس تجربه‌ای که از هنر شرق و ایران داریم و براساس فرضیه‌ای که در این مقوله مطرح نموده‌ایم، پدیدهٔ نوینی نیست و عنصر مسلط تاریخ هنر مشرق زمین بوده است. به همین جهت ابتدا، ذهنیت گرایی در سدهٔ معاصر «غرب» را،مرور می کنیم.

انقلاب ذهنی گرایی

ظهور ذهنیت‌گرایی در هنر مغرب زمین، یك انقلاب، یك انفجار و یك پدیدهٔ منحصر به فرد بوده است، چرا که هنر غرب از یونان باستان تا ربع آخر سدهٔ نوزدهم میلادی، یك هنر واقع گرا و طبیعت گراست ذهن هنرمند غربی تا این دوران ـ بجز استثناء قرون وسطی ـ کمتر به ابداع و خلاقیت تصویری، و بیشتر به نسخه برداری از تناسبات موزون طبیعت مشغول بوده است.

پدیدهٔ رنسانس در قرن ۱۵ ـ م که در یونان باستان



عصر «پریکلس» ریشه داشت، هدف خود را شورش علیه نگرش مبتنی برماوراءالطبیعه و آرمان جوی قرون وسطی و بازگشت به نحوه نگرش و طبیعت دوستی و زیباشناسی یونان و روم باستان قرار داد... اگر چه به یك معنا هرگز هیچ هنری به معنای مطلق، واقع گرایانه و طبیعت نمایانه نبوده و همیشه عناصر ذهنی و خیالی در هنر تجلی داشته و رنسانس نیزاز این خصلت هنری و قاعدهٔ عام بی بهره نبوده است، اما وجه غالب رنسانس، حضور واقع‌گرایی و طبیعت نمایی، و وجه ضعیف آن، عنصر ذهنیت‌گرایی است. در هرحال آن انقلاب بزرگی که در ربع پایانی قرن نوزده میلادی اتفاق افتاد، و دقیقاً باز می گردد به همین واقع‌نمایی رنسانسی و ذهنیت گریزی مربوط به آن.... یعنی در اواخر قرن نوزدهم هنرمندانی ظهور کردند که با نحوهٔ نگرش رنسانسی به اشیاء و پدیده‌ها و نیز در پی آن با بیان هنری رنسانسی (که واقع نمایانه بود) وداع نمودند و در پی کشف دنیای درونی اشیاء و پدیده ها و به تصویر کشیدن واقعیات بیرونی، براساس ذهنیات درونی خود برآمدند.

«پست امپرسیونیسم» نام دوره‌ای است که این تحول، در آن به وقوع پیوست. و سه هنرمند بزرگ این دوران، گوگن، وان گوگ و سزان با کشف دوباره انسان و تناسبات و بیان درونی اشیاء، به بیان تصویری جدیدی دست یافتند. پس ما در این بحث می توانیم دورهٔ پست امپرسیونیسم را، آستانه انقلاب ذهنی گرایی در هنر غرب بنامیم. در هرحال در نشان دادن عمق و ابعاد این ذهنیت گرایی نباید اغراق شود زیرا مغرب زمین در این روند، کمتر به ماوراء الطبیعه و سمبل‌ها و رمزها و معانی باطنی عمیق توجه دارد. عصر طلایی (۵۰۰ ـ ۴۰۰ ق. م) یونان باستان که منشاء تمدن غرب است، به قول دکتر شریعتی «عمق باورهای مذهبیش تا آن حد محدود است که ماوراء الطبیعه‌ی آن از بالا پشت بام خانه فراتر نمی‌رود.» در این سرزمین کوهی است به نام المپ که خدایان برفراز آن به زدو خورد و جنایت و عیش و نوش و فسق و فجور مشغولند از میان آن همه خدایان و ارباب انواع تنها آتنا[۱] و پرومتئوس[۲] خوش نام ترینشان هستند، از این رو افلاطون که در بخشی از عمر خود به خدایان، بی اعتنا بوده است، می‌گوید: «این چه خدایانی هستند که جنایت و فسق می کنند و از پیروان خود، به لحاظ فضیلتهای اخلاقی بسیار عقب ترند!» از این روی باید توجه نمود که انقلاب ذهنیت گرایی در غرب علی‌رغم عظمت خود، «دامنه»ی وسیعی ندارد و به لحاظ ماهوی با ذهنیت گرایی شرقی متفاوت است. در هر صورت اگر هنرمند دوران قرون وسطی و «گوتیك»[۳] از ذهنیت گرایی به ماوراءالطبیعه می‌رسید، و در میان هنری خود در قالب معماری مجسمه سازی و نقاشی، در پی عروج و جدا شدن جسم از ماده و پیوستن به خدا و آسمان بود (به قول سنت اگوستین: حکومت و زندگی سعادتمندانه تنها در آسمان است.) اینك هنرمند غربی از ذهنیت گرایی به دنبال محتوای دنیوی است اما این هم دست آورد بزرگیست که نمی‌شود آنرا انکار کرد، چرا که این محتوای دنیوی، اکثراً تلخ و نقادانه و در عین حال، قالب گریز و آینده نگر، پویا و پراز جوش و خروش حیات است. در این انقلاب ذهنیت گرایی باید زاویه دید عوض می‌شد، اصول مناظر و مرایا به هم می‌ریخت، وحدت و زمان و مکان ارسطویی در هم می‌پاشید. باید حجمها به سطحها وخطها تبدیل می‌شد. باید تناسبات طبیعی اشیاء بی معنی تلقی می گردید و هماهنگی و توازن رنگها معنای جدیدی می یافت وزیبایی جدای از ابعاد طلایی معنای دیگری به خود می گرفت و باید انسان می توانست در آن واحد، ازدهها زاویه نگریسته شود و در بینهایت حالت، تلقی و تصویر گردد. و خلاصه، اصول و مبانی زیباشناسی و هنرهای تجسمی یونان باستان در هم ریخت و چارچوبهای ذهنی در هم شکست و خلاقیت هنری از قفس قواعد کلاسیك گریخت، ورود ذهنیت گرایی نخستین در هنر، به ویژه در اوایل قرن بیستم و وقوع جنگهای جهانی اول و دوم باتمامی پیامدهای روحی و روانی و اقتصادی و اجتماعی دست هنرمند را در ذهنیت گرایی های بعدی بازتر کرد. رشد تکنولوژی وصنعت، در کنار اوضاع جدید اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، زیباشناسی جدیدی را ارائه داد که خصلت آن، بی قاعدگی و در هم ریختن تمامی اصول و تناسبات کهن بود و همین جا باید عرض کنم که منشاء زیبایی هنری، در سدهٔ معاصر یکی از مقولات بسیار مهم تحقیقی برای هر پژوهشگر هنری است.

از بطن پُست امپرسیونیسم، سبکهای هنری و مهمترین آنها فوویسم و کوبیسم ظهور کردند. «ماتیس»[۴]و پیکاسو با صراحت در گفتار و کردار هنری به سوی شرق روی آوردند. ماتیس تحت تأثیر قواعد نگارگری ایران بویژه مینیاتور ایرانی، فوویسم (Fauvism) را بنیان نهاد. رنگ‌های تند و تخت، ترکیب بندی‌ها، حتی «موتیو»های ایرانی، اسلیمی‌ها، نقوش قالی و نظایر آن را به کار گرفت.

پیکاسو نیز از هنر شرق ـ به ویژه آفریقا ـ الهام پذیرفت و در برهم زدن قواعد زاویه دید با الهام از شرق به نوآوری پرداخت. مواجهه و برداشت پیکاسو از هنر شرق، و به ویژه ماتیس از ایران، برداشتی عمیق نبود و آنها به روح و بیان و پیام هنر شرق و یا ایران نزدیك نشدند اما آنچه در آثار آنها مهم است، اولا، کاربرد جدی قواعد هنر شرق از جمله نگارگری ایرانی در آثار ماتیس است که این کاری بسیار متهورانه بود، دوم به کارگیری زیباشناسی و موتیوهای زیبای شرقی ایرانی، و سوم به کارگیری هردو ـ یعنی هم قواعد و هم عناصر زیباشناختی ـ در درون فرهنگ غربی است و نمونهٔ خوب و موفقی از تبادل فرهنگی و جذب یك فرهنگ در درون فرهنگ دیگر (غرب). مجموعه این حرکتها،

نوآوری بود: مدرنیسم (Modernism). منتهی نوآوری در تعامل با واقعیات فرهنگی و واقعیّات اجتماعی ـ اقتصادی غربی که خود قاعدهٔ بسیار مهمّی است، در روند هرگونه نوآوری.

از آن پس سبکهایی در پی، یا در اثر تحولات «درون سبکی» و یا بر اثر شورش یك سبك بر سبك دیگر ظهور نمودند: دادائیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، آبستره، آبستره اکسپرسیونیسم، پوپ، هنر متافیزیك پریمیتیویسم، مینی مال آرت، هپنینگ آرت، و... اِرث آرت پا به عرصه نهادند[۵] تا بالاخره بار دیگر، نوعی رئالیسم به نام سوپر رئالیسم یا نئورئالیسم ظهور کرد.[۶] یعنی هنر غرب از نیمه و بخصوص در ربع پایانی سدهٔ بیستم دوباره به سوی واقعیت روی آورد لیکن این بار این واقع گرایی، از نوع رئالیسم قرن ۱۹ «کوربه» و واقع نمایی دوران رنسانس نیست. بلکه، واقعیتی است که در درون ذهن هنرمند رنگ‌آمیزی شده و رنگ ذهنیت او را گرفته است. اینك پُست مدرنیسم[۷] در دههٔ پایانی قرن بیستم، ظهور دوره‌ای‌است متقارن با پُست امپرسیونیسم در ربع پایانی قرن نوزدهم. غرب بایستی پس از یك دورهٔ ذهن گرایی شدید، دوباره به واقعیات بیرونی نگاه می کرد اما این بار با ریشخند و طنز و نقد و ذهنیتی که سعی می کند واقعیتها را با شخصیتهای درونی آن به نمایش گذارد. پُست مدرنیسم، بازگشتی ذهنی به واقعیت است و بازگشت ذهنی به همهٔ دوره‌ها و سبکهای مضبوط در تاریخ هنر و نیز باید گفت که بازگشت ذهنی به واقعیت، جوهر درونی پست مدرنیسم است. و شاید بتوان گفت: این نقطهٔ اوج تحول هنری دههٔ اخیر در مغرب زمین است که اینك از ذهنیّت گرایی مطلق و پوچی محتوای هنری گذشته‌ها و از «مضمون گریزی» و «جنگ با محتوی»ودل سپاری به «فرم» محض . خسته شده است.

به عنوان یك نگاه منقّدانه به هنر غرب در قرن معاصر باید گفت:

روح هنر غرب در سراسر سدهٔ گذشته، علی‌رغم ذهنیت گرایی، روح غیر مذهبی یا ضد مذهبی، و تجلّی لجام گسیختگی شگفتی است که از آن به عنوان آزادی یاد می شود. آزادی در همه سطوح، آزادی از ارزشها، آزادی از قواعد، آزادی از سنتها، آزادی در ارائه هرگونه زیباشناسی. در این هنر تنها یك «قاعده» هست، و آن «ذهنیت گرایی» است. به یك معنا، «دادائیسم» که در اوایل قرن بیستم پا به صحنه گذاشت، با وجود ظهور سبکهای متفاوت، روح مسلّط و سبك غالب در سدهٔ معاصر است. تمایلات پوچ گرانه هنر سدهٔ بیستم، وجه دیگری از این دوران هنری است، پوچی یی که در دو چهره نمودار شده است. از سویی به عنوان یك منطق نقدآمیز به همهٔ آنچه که در غرب می گذرد، و از سوی دیگر به عنوان مفهوم و محتوایی این هنر، که نه پشت به تکیه گاه محکمی دارد و نه رو به سوی هدفی مشخص. با این همه این وجوه منفی از اهمیت انقلاب ذهنی گرایی نمی کاهد و اهمیت خلاقانه و تنوع آفرینانه صور حیات در این دوران، بر سراسر تاریخ هنر غرب سنگینی می کند.

ذهنیت گرایی در هنر اسلامی و نگارگری ایرانی

اینك به بخش دیگر فرضیهٔ اصلی این

■در دهه معاصر، هم در ایران و هم در جهان با دلایل متفاوت، نتایج مشابهی حاصل آمده و آن ظهور نوعی واقع گرایی است که خود تحت سیطره ذهنیت گرایی قرار گرفته است.

■ذهنیت گرایی در هنر تجسمی یعنی بیان تصویری بر اساس صور خیالی هنرمند.

■در ذهنیت گرایی نوعی مکاشفه وجود دارد، تا یا حیات واقعی و ذاتی پدیده‌ها را کشف کند، یا حیات و شخصیتی غیر از آنچه که واقعیات بیرونی دارند به آنها ببخشد. در هر صورت پدیده‌های بیرون را در نوعی ابهام و ایهام و رمز و اشاره فرو برد.

بحث توجه می کنیم مبنی براین که:

«ذهنیت گرایی، عنصر مسلّط هنر شرق بخصوص هنر اسلامی و نگارگری ایرانی است.» هنرمشرق زمین هنری ذهن گراست، چرا که هنرمند باورها، سلیقه‌ها و زیباشناسی خاص ملّی، فکری و عقیدتی خود را که اغلب منشأ اسطوره‌ای یا مذهبی دارد، به تصویر تبدیل می کند، مردی که بر نیلوفری چهار زانو نشسته، «بودا»، پیامبر هندی است، که در عزلت تنهایی خود به وحدت با کائنات دست یافته است.[۸] این مضمون تنها، پس از یك تفسیر مذهبی از نیلوفر و مردی که چهار زانو نشسته است، قابل تشخیص است. هنر شرق مشحون از مفاهیم باطنی است که در اشکال طبیعی ظاهر شده‌اند. اگرچه این اشکال نیز دیگر طبیعی نیستند بلکه، تغییر شکل یافته و بنابر دستگاه زیباشناسی خاص هنرمند، تناسبات و توازنها یا عدم توازنهای شکلی را پذیرفته‌اند ایران نیز به عنوان بخشی از مجموعهٔ تمدنهای مشرق زمین، علاوه بر قواعد عام ذهنیت گرایی شرقی، از قواعد خاص ذهنیت گرایی هنر اسلامی و نگارگری ایرانی، برخوردار است.

پس از اسلام مشخصاً، دو مکتب هنری در ایران ظهور نمود که این دو مکتب علاوه بر داشتن سابقه و پیشینه در سنتهای هنری قبل از اسلام و آمیختگی با بعضی از وجوه هنری تمدنهای دیگر (چون روم، هند و چین) بزرگترین خصیصهٔ‌شان متأثر شدن از اصول و باورهای اسلامی است، این دو مکتب عبارتند از:

۱ـ مکتب هنر اسلامی

۲ـ مکتب نگارگری ایرانی

وجوه ذهنیت گرایی در مکتب هنری اسلام در بیانی تجریدی، مضامینی باطنی و ساختاری عرفانی متجلی شده و صور خیال انگیز آن بیان تمثیلی کثرت در وحدت و وحدت در کثرت، و عبادت و سجود و اطاعت عاشقانهٔ پدیده‌های خلقت است.

این صور زیبا شناختی با آن توازن و تنوّع شگفت، نمایانگر وحدتی است که به تکراره‌های حیات که حول محور آن یگانه در رقص و سماعند، بخشیده شده است و با به کارگیری اشکال «استیلزه»، و هندسه‌ای خاص ونیز استفاده از رنگهای سرد و گرم و نورپردازی، قلمرو وسیعی از غیب و شهادت وطبیعت و متافیزیك را طرح می کند. هنر اسلامی هم یك هنر مذهبی و هم هنری ایدئولوژیك است که به طور استثنایی توانسته از تمامی فرهنگها و تمدنهای بزرگ معاصر خود بهره‌مند گردد وطی هزار سال، (از ۲۰۰ تا ۱۳۰۰ هجری) به حیات بی‌وقفه خود ادامه دهد. و تمامی وجوه زندگی یك مسلمان از عبادات تا احکام، و از زندگی روزمرّه تا زندگی خصوصی را در فضای زیبا شناختی پر وجد و آرامش در بر گیرد. از فرش و قالی و گلیم زیرپا تا تکیه‌گاه آرامش و استراحت و ساختمان مدرسه و مسجد و کاخ و گرمابه و بازار... تا باغ‌سازی و محوطه‌سازی، بدون این که وحدت زیباشناسی‌اش دستخوش تغییر گردد و یا روح عارفانه‌اش خدشه پذیرد.[۹]

●اما هنر نگارگری ایرانی که آن نیز یکسره از هنر دینی و اسلامی جدا نیست، از لحاظ ذهنیت گرایی، تحت قاعده‌ای قرار می گیرد که هنر اسلامی نیز تحت آن قاعده است، و آن، درونی و باطنی کردن صور حیات و تکثر و تنوع بخشیدن در همین روند به این صورتهاست. اگرچه از جنبه‌های دیگری که مورد بحث ما نیست نگارگری ایرانی با هنر اسلامی ودینی، وجوه تمایز متعدّدی نیز دارد.

مکتب نگارگری ایرانی تحت چهار عنوان قابل بررسی است:

۱ـ هنر مینیاتور،

۲ـ هنر قهوه خانه

۳ـ هنر قاجاری

۴ـ رئالیسم کمال الملك و شاگردانش.

اینك به این سبکها، از آن جنبه که به مقولهٔ «ذهنیت گرایی» ارتباط دارد، اشاره می کنم:

ـ در مینیاتور وجه غالب، ذهنیّت گرایی است. این ذهنیّت گرایی از بر هم زدن توازنها و تعادلهای طبیعی اشیاء و انسان و طبیعت، تا در هم ریختن هماهنگی رنگها تا مسطح نمودن اجسام سه بعدی، و در هم ریختن وحدت زمان و مکان و تغییر زاویهٔ دید، تا درهم نوردیدن زمانهای متعدد و حتی قلمروهای متفاوت غیب و شهادت، تا طبیعت و ماوراءطبیعت دیده می‌شود، علاوه بر آن که تمامی این درهم شکستنهای قواعد کلاسیك، با بیان زیباشناختی شگفتی توام است که صرفاً تخیلی است و تفزلی.

بعلاوه با درهم ریختن ترکیب بندی کلاسیك و ارائه ترکیب بندی و تقسیم‌بندی جدیدی از صفحه، تجسم شکلهای تخیّلی را تا اوج‌گیری صور خیال به بی‌نهایتی که فراخنای آن قابل تصورنیست، شاید به مرحله‌ای که اتصال ذوق و ذهن، به فیضانی بی‌وقفه دست یابد، سوق می‌دهد.

ـ هنر قهوه‌خانه، به اوج نگارگری مینیاتوری نمی‌رسد اما به همان اندازه از سنت شکنی که ناشی از وجه غالب ذهنیت گرایی است برخوردار است. اگرچه هنر قهوه خانه، در حوالی «دورهٔ فرنگی سازی» در عهد صفویه، در کشور عزیزمان، ایران، پای می گیرد، اما ذهنیت گرایی، هم در دریافت و هم در بیان، وجه غالب آن است. در قهوه خانه، مضامین، یا مذهبی است یا شاهنامه‌ای، در قلمرو مذهبی نوعی زیباشناسی و در قلمرو شاهنامه‌ای نوع دیگری از زیباشناسی وجود دارد ولی قاعدهٔ هر دو متکی به ذهنیت گرایی است: اولی

■ روح هنر غرب در سراسر سدهٔ گذشته، علیرغم ذهنیت‌گرایی، روح غیر مذهبی یا ضد مذهبی، و تجلی لجام گسیختگی شگفتی است که از آن به عنوان آزادی یاد می‌شود.

■ پُست مدرنیسم، بازگشتی ذهنی به واقعیت است و یا بازگشت ذهنی به همهٔ دوره‌ها و سبکهای مضبوط در تاریخ هنر و نیز باید گفت که بازگشت ذهنی به واقعیت، جوهر درونی پُست مدرنیسم است.

در تاریخ عاشورا ریشه دارد و دومی در اسطوره‌های ایران باستان.

در هنر قهوه‌خانه از لحاظ پرداخت نیز همهٔ قواعد و شیوه‌های بیان ذهنی‌گرا به کار گرفته شده بجز این که به فیگور (figure) یا بازنمایی تصویر توجه بیشتری شده است.

در دو تقسیم‌بندی درون سبکی قهوه‌خانه (یعنی مذهبی و شاهنامه‌ای) در اوّلی تصویر انسان به سوی ماوراءالطبیعی شدن و در دومی به سوی قهرمانی و پهلوانی شدن سوق می‌یابد و تغییر شکل می‌دهد.(۱۰)

ـ اما هنر کمال‌الملك، تنها دورهٔ سبك رئالیسم ایران است. ریشه‌های نگاه کمال‌الملك به «کمال زیبایی هنری»، بی‌تأثیر از غرب نیست آن هم نه غرب بعد از انقلاب ذهنی‌گرایی، بلکه غرب موزه‌های قبل از دوران پست امپرسیونیسم. با این همه، کمال‌الملك بدلیل سوابق اصیل فرهنگی خود و علائق مردمیش نهایتاً از عنصر ذهنیت‌گرایی در هنر به یکباره، فاصله نمی‌گیرد و در آثار او و شاگردانش، حضور سنن و فرهنگ ملی که عمدتاً دارای مضامین باطنی و درونی و تناسبات زیباشناختی شرقی و اسلامی و بومی است به چشم می‌خورد که این نشاندهندهٔ علائق عمیق ملّی و فرهنگی اوست. مضافاً بر این که در عصر پهلوی (رضا شاهی) به ویژه در اوایل حکومت که هنوز قدرت سانسور و اختناق، متشکل نشده بود، نفوذ اندیشه‌های غربی و مارکسیستی فضای واقع‌گرایانهٔ فکری به ویژه «واقع‌گرایی انتقادی» را تشدید می‌کرد به گونه‌ای که هنرمند خواه ناخواه در محیطی آکنده از «عقیده‌های طرفدار مردم» غوطه‌ور می‌شد که نمی‌توانست از قهرمانان کوچه و بازار و زیبایی‌شناسی خاص آنها چشم‌پوشی کند و شاگردان کمال‌الملك نیز، چون خود او، به این نحوهٔ نگرش دل سپردند، تا آن حدّ که پس از تشکل بزن و ببند اختناق رضاخانی نیز حال و هوای خاص خود را حفظ نمودند.

گذشته از بزرگان این سبك در گذشته چون خود کمال‌الملك و اولیاء و شیخ وحیدریان و پتگر، امروز می‌توان از هنرمندان برجسته‌ای چون «کاتوزیان»، «افضلی‌فر» و دیگران که به این سبك نقاشی می‌کنند و از مضامین معاصر بهره می‌جویند نام برد.

مدرنیزاسیون و سبکهای هنری در ایران

در دوران پهلوی و اقتدار محمدرضاشاهی، در اوضاعی که مدرنیزاسیون شعار و وجهه تمامی سیاستهای دستگاه بود، هنر غرب از امپرسیونیسم به بعد مورد توجه هنرمندان و هنرپروران قرار می‌گیرد در این دوران بدون درك نقش مدرنیزاسیون، بررسی سبکهای هنری غیر ممکن است.

اگر چه مدرنیزاسیون در ذات خود، پدیده‌ای منفی نیست و می‌تواند قابلیتهای فرهنگی و هنری را در روندی پویا، ارتقاء بخشد، اما ماهیت مدرنیزاسیونی که از غرب به جهان سوم صادر شده است دارای اهداف متفاوتی است: یا ضدفرهنگ‌های بومی و ملی، و یا ضد «محتوای» این فرهنگهاست، لائیك است. و تمایلات جهان وطنی را نه در مفهوم اخلاقی و انسانی، بلکه در معنای سیطره طلبانهٔ مخرب بر سایر نقاط جهان، دامن می‌زند.

وجهه غالب هنری به ویژه در دو دههٔ پایانی حکومت محمدرضاشاهی، سبکهای هنری ذهنی گرای غرب است، به ویژه از پست امپرسیونیسم به این سو.... در کنار آن سبکهای سنتی نگارگری، بعلاوه سبك کمال‌الملك و شاگردانش به حیات خود ادامه می‌دهند، اما چون مدرنیزاسیون تم اصلی تحولات هنری است، مورد اقبال قرار نمی‌گیرد.

اما سؤال این است که چرا در این دوران هنر مدرن غرب مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار می‌گیرد؟

پاسخها ممکن است گوناگون باشد.

نخستین پاسخ، با تحلیل غرب زدگی، خودباختگی و تهاجم فرهنگی آغاز می‌شود براین مبنا که:

غرب، با تهاجم فرهنگی خود به ستیز و مخالفت با سنن زیبا شناختی و اخلاقی فرهنگ و هنر اسلامی و بومی، پرداخت و آنها را از صحنه خارج کرد و عناصر زیباشناسی سطحی و لائیك خود را جایگزین نمود

پاسخ دیگر این است که:

روند نوسازی (Modernization) و توسعه (Development) که در نمایهٔ حکومت محمدرضا شاهی بود تلاش و توجیه خود را براین قرارداد که فرهنگ و هنر اسلامی و ملی و ایرانی، کهنه است و توان نوآوری ندارد و اینك که دورهٔ مدرنیزاسیون است

باید به شکلها و مفاهیم و تکنیکهای تازه روی آورد، چیزی که متعلق به سده معاصر غرب است.

پاسخ دیگر شاید این باشد که:

هنر رئالیستی و ناتورالیستی محتاج خبرگی و قدرتی هنری و فنی در اوج است و از آنجایی که هنر مدرن غربی، نیاز مبرمی به این گونه مهارت و خبرگی ندارد. بسیاری از افراد پشت هم انداز و جاه طلب، برای دستیابی به شهرت و موفقیت و نام و نان به این گونه بیان هنری روی می آورند و معدودند هنرمندانی که قدرت فنی لازم برای بیان رئالیستی و ناتورالیستی داشته و آنگاه به هنر مدرن غرب روی آورده باشند. و پاسخ دیگر:

از آنجایی که «ذهنیت گرایی» در هنر ایران دارای صبغه و پیشینهٔ طولانی است، هنرمندان ایران، بین قواعد هنری خود و ذهنیت گرایی غربی امروزی، وجه مشترکی یافته و بین زمینه های تصویری فرهنگ و هنر اسلامی و نگارگری ایرانی و هنر معاصر غرب ارتباط برقرار نموده اند. آنها ادامه می دهند که: مگر نه این که نقش قالی، و گلیم و طرحهای هندسی و خطوط بنایی و... اسلیمی ها همه دارای صبغهٔ فکری و ذهنی اند؟ مگر نه این که ترکیب بندی مینیاتورها و تناسبات آنها و رنگ آمیزی و تور پردازی وزاویهٔ دید و... همه از یك واقعیت گریزی و روی کرد به صور خیالی نشأت گرفته اند؟ مگر نه این است که اصولاً تمامی این تصاویر ذهن گرایانه، از مضامینی رمزی و باطنی و سمبلیك برخوردارند؟.....

می دانم که در ذهن شما دوستان، فرضیه های دیگری شکل می گیرد. بسیار خوب، برخی از آن پاسخها، به جای خود صحیح است و می تواند موضوع یك تحقیق قرار گیرد، اما در این بحث، براساس همان فرضیه های نخستین که تنظیم کرده ایم به پیش می رویم، زیرا به عنوان یك تجربهٔ متدلوژیك، چه متغیرهای دیگری در پدید آمدن یك وضعیت مورد نظر (هنرمندان با تکیه بر ذهنیت گرایی) مؤثرند اما محقق می تواند برای پیگیری فرضیه خود، آن متغیرهای دیگر را متغیر مداخله گر (Intervening Variable) تلقی نموده و برای دست یابی به نتیجه، فرضیه خود را پی گیری کند.

و دیگر این که ما از روی شواهد، نشان دادیم که به راستی ذهنیت گرایی عنصر مؤثر هنری مشترك در سدهٔ اخیر بوده است.

در هر صورت بر هنرمندان عصر پهلوی، اگر چه در پرداختن به نوگرایی که برخاسته از ذهنیت گرایی است ایرادی وارد نیست، اما انتقاد اصلی این است که: اگر تعهدات اجتماعی و سیاسی از وظایف هنر تلقی شود، در این روند، عده ای اولاً تعهدات سیاسی و اجتماعی را نادیده گرفته اند و ثانیاً، با وجود این که ذهنیت گرایی در هنر، جوهر هنر شرق و ایران بوده است و با این که در این روند ایران به سبکها و عناصر زیبا شناختی متقنی دست یافته است، اینان، در بیان تصویری زیبا شناسانه خود، اغلب از زیباشناسی فرهنگ ملی و بومی خود فاصله گزیده و به زیباشناسی غربی در هنر و گاه از آن مهمتر، به روند درونی خلاقیت زیبا شناسانه از نوع غربی، که همراه با کششهای تند عصبی (نه توازن‌ها و تعادلهای عارفانه یا زیباشناسانه ملی و ایرانی و اسلامی) هست، دل سپرده اند.

در جمع هنرمندانی که ذهنیت گرایی در هنر را پیشه خود کردند البته هنرمندانی نیز حضور داشتند که تلاش می کردند اززمینه های فرهنگی و ملی خود دور نشوند و از صور زیباشناختی بومی، ملی و اسلامی مایه بگیرند. از استاد حمیدی که در زمرهٔ پیش کسوتان است تا مرحوم قندریز (که چنانچه فرصت می یافت و دست به تجربیات جدیدتری می‌زد، به اوج خود می‌رسید) از این دسته اند.

«زنده رودی» و «تناولی» نیز که به نوعی پیرو مکتب سقاخانه (که ترکیبی از نوگرایی و هنر قاجاری است) بودند. و محمد احصایی که به خط آبستره روی آورده و بریرانی و منصوره حسینی به این دسته از نوآورانی که به صور زیبا شناختی فرهنگ و هنر خود، می‌پرداختند، تعلق دارند، علی اکبر صادقی، اسطوره‌های تاریخی را با عمقی ذهنی و بیان زیباشناسانهٔ ملی بیان نمود.

کسانی چون آیت اللهی، پاکباز، فرشید ملکی و موسوی که به شیوه آبستره نقاشی می کردند اگرچه به ذهنیت گرایی خود چندان رنگ و شکل موتیوها، وزیباشناسی ملی را ندادند اما درحال وهوای درونی هریك توجیهی مذهبی وملّی، از کار خود داشته اند. چنانکه آیت اللهی و موسوی از روح عرفان و اسلام در آثار خود یاد می کنند وپاکباز و ملکی «تقارن» رادرآثار خود به نحوی به قاعده بندی هنر ایرانی متصل می‌دانند و «شباهنگی» باعمقی فضایی درآثار خود به ناکجا آبادهای خیال روی می آورد.

علی‌رغم فیگورستیزی و مضمون گریزی که از طریق رژیم پهلوی تبلیغ و تشویق می شد، «مش صفر» و استادش الخاص، به فیگور انسان در قالبهای اسطوره ای پرداختند، بنده نیز که در ابتدا به سبك آبستره نقاشی و مجسمه سازی می کردم، نهایتاً به فیگور روی آوردم تا ضمن حفظ عنصر ذهنیت گرایی بتوانم بامردم ارتباط برقرار کنم، و بعداز انقلاب نیز با روی آوردن به اسطوره های مذهبی، ملّی تلاش نمودم به هنر اسلامی و ایرانی و عناصر زیباشناختی آن نزدیك شوم.

اعتمادی نیز از کسانی بود که حتی در آثار پوپ خود نیز چندان از ذهنیت گرایی فاصله نگرفت و نهایتاً در آثار اخیر به زیباشناسی ملّی وعناصر اصیل آن روی آورد.

مرتضی ممیّز، در هر دو زمینه با درونمایهٔ ذهنی گرایی، دست به تجربه زد هم در زمینه های هنر غرب وهم در ذهنی گرایی متکی به عناصر بومی وملّی؛ که در زمینهٔ دوم آثار ماندنی تری ارائه نموده است. اینك پیش از ورود به قسمت نهایی بحث، به عنوان مقدمه باید بگویم که:

میراث

هنرمند، پس از انقلاب وارث این چنین دستمایه های هنری بود که عمدتاً به دلیل فقدان صبغه و حال وهوای مشخص مذهبی و عقیدتی وعدم توان آن، در ارتباط با مردم، نسبت به آن دستمایه ها دید انتقادی داشت و این دید انتقادی، پیش از این که در ارتباط با قواعد هنری اسلامی ـ ایرانی یاعناصر زیباشناختی یا ذهنیت گرایی آن باشد، متوجهٔ فیگورستیزی و «مضمون گریزی» وبه یك معنا، عدم تعهد سیاسی، اجتماعی و مذهبی هنر پیش از انقلاب بود، و بیش از این که به ساختار فنی وهنری توجه داشته باشد به «مضمون» و محتوی گرایش داشت، از این روی همّ خودرا در ارتباط با مردم، مسایل تاریخی، اقتصادی و اجتماعی آنها و به ویژه مسایل مربوط به انقلاب وجنگ تحمیلی و اسطوره ها و باورهای مذهبی قرار داد و به یك معنا نزدیك شدن به مردم و مسایل آنها را عمده ترین هدف خود تلقی نمود و این طبیعی ترین گرایش هنری، در روند هر انقلابی است. او دراین راستا به ساختار هنری و فنی باقدرتی هم دست یافت.

هنر تجسّمی و ایران پس از انقلاب

اینك به بخش نهایی فرضیه های خود می‌رسیم که مستقیماً مربوط به تحولات هنرهای تجسمی در دههٔ اخیر ایران است. وآن این که:

تحولات دههٔ اخیر هنرهای تجسمی متأثر از دریافتی ذهنی، از واقعیات معاصر است.

دههٔ اخیر، با انقلاب اسلامی شروع می شود، و با جنگ تحمیلی پیوند می‌خورد. در روند این دوران علی‌رغم اوضاع اقتصادی و اجتماعی متصّل به هم مواجه با گسستگی‌هایی نیز هستیم که صرف نظر از جنبه‌های مثبت و منفی سبب شده اند که حتی پس ازمدّت کوتاهی که از انقلاب اسلامی می گذرد، تغییر وتحولاتی در هنرهای تجسّمی روی دهد که به ویژه این تغییر در ارتباط با دههٔ دوم است.

پس از پیروزی مواجه با دو نحوهٔ پرداخت هنری هستیم:

نخست، صبغه‌های هنری قبل از انقلاب است. هنرمندان صاحب نام آن دوران، اکثراً حضور دارند، وبه شیوه های سابق خود کار می کنند و با موفقیّت اما، جدای از متن ووقایع عینی جامعه، به پیش می‌روند و همچنان تکیه شدید خودرا با بر ذهنی گرایی بدون تأثیر از زیباشناسی بومی و ملّی یا با تکیه برآن، قرار داده اند...

امّا نحوهٔ دیگر، سبکی است که من آن را «مکتب هنر انقلاب اسلامی»نام نهاده ام، سبکی با بیان «ذهنی ـ عینی»، «سوبژکتیو رئالیسم»، با نگاهی ذهنی به واقعیات، ومتاثر از مسایل و موضوعات و مضمونهای اسلامی وانقلابی، مطلق گرایی در خیر و شر، قهرمانان وفرایندهای روانی. مضمون این آثار عمدتاً، مضامین مذهبی، اسطوره های ماوراء الطبیعی، تاریخ اسلام، و وقایع انقلاب است و قهرمانان آثار، مردم کوچه و بازار و رزمندگان اسلامند، علی‌رغم نمود رئالیستی، هنر انقلاب اسلامی به شدت ذهنی گراست وعلی‌رغم نمود سور رئالیستی، این هنر دینی وعقیدتی است.

و علی‌رغم نزدیکی به سبك «واقع‌گرای سوسیالیستی»، هنر انقلاب اسلامی، سمبلیك و نمادین است.

وحتی در زمانی که نمود بیزانطین دارد (در برخی آثار پلنگی) سبکی منحصر به انقلاب اسلامی است. توضیحاً باید بگویم که:

این هنر، به دلیل روحیهٔ اجتماعی و تأثیر از وقایع انقلاب و جنگ تحمیلی و مردم، به هنر واقع‌گرای سوسیالیستی (Social - Realism) نزدیك می شود، اما در همانحال، با اسطوره های دینی ومذهبی و بیان

■ظهور ذهنیت گرایی در هنر مغرب زمین، یك انقلاب، یك انفجار و یك پدیدهٔ منحصر به فرد بوده است.

■از این پس هنرمندان دههٔ اخیر ایران، بر سر انتخابی بسیار حساس قرار دارند. چه آنهایی که پیرو مکتب هنر انقلاب اسلامیند و چه دیگر هنرمندان.

■ذهنیت گرایی، عنصر مسلط هنر شرق بخصوص هنر اسلامی و نگارگری ایرانیست!

■هنر قهوه‌خانه، به اوج نگارگری مینیاتوری نمی‌رسد اما به همان اندازه از سنت‌شکنی که ناشی از وجه غالب ذهنیت گرایی است برخوردار است.

نمادین و باطنی، از این سبك انقلابهای سوسیالیستی فاصله می‌گیرد مثل بسیاری از آثار نخستین ایرج اسکندری، چلیپا، و خسروجردی. و آنگاه که به سور رئالیسم نزدیك می‌شود، با تجزیه تحلیلی متکی به نمادها و سمبلهای دینی، آثاری مذهبی و عمیقاً مذهبی تلقی می‌شود مثل اکثر آثار حبیب صادقی، و برخی آثار چلیپا و محمد فدوی.

ناصر پلنگی با چهره های ماورایی خود و «ضرغام» نیز به زیبا شناسی خاص قرون وسطی متقارن می‌شوند، اما زیباشناسی آنها از زاویهٔ شرایط ذهنی و عینی خودمان در حقیقت زیباشناسی انسان مؤمن و ایثارگر ربع آخر قرن بیستم. و آغاز قرن ۱۵ هجری در ایران است که آنچنان به اصطلاح «دفورمه» شده تا نماد ماوراءالطبیعی بیابد. در این روند «پلنگی» به قاعده های همه هنرهای مذهبی، به نحو موفقیت آمیزی در دفورماسیون دست می‌یابد.

حسین صدری در این میان، بیش از همه به عناصر زیبا شناسی بومی نزدیك شده است، اگرچه اکثر کارهای او حال و هوای «مکتب هنر انقلاب اسلامی» را دارد. رجبی نیز با خبرگی ویژه اش در اکثر سبکهای نگارگری ایران، بین رئالیسم، قرون وسطی مسیحی مینیاتور، همچنان به «مکتب هنر انقلاب اسلامی» تعلق دارد. این است که می توانیم بگوئیم این مکتب دارای شخصیت و هویت خاص خود است، ضمن این که واریاسیون همه تجربیات هنری ماقبل خویش است. و علی رغم نزدیك شدنش به واقع گرایی سوسیالیستی سوررئالیسم، متافیزیك، بیزانطین، سمبلیسم، منحصر به خود و «هنر انقلاب اسلامیت» سرشار از ایمان و جرأت و نو آوری خاص خود. با این همه، این سبك هنر، یعنی «هنر انقلاب اسلامی»، امروز به دلیل مشخصات درون سبکی، به بن بست رسیده و دقیقاً، تحول آن از همین نقطه شروع می شود ووارد مرحلهٔ نوینی می گردد..

بن بست درون سبکی در مکتب هنر انقلاب اسلامی

خواهید گفت چرا؟، گروهی نیز برآشفته، خواهند شد. اما بحث من، یك بحث تخصصی است. نه ارزشی وگرنه می‌دانم، که پاکی، حق، مذهب، زیبایی، عدالت، شرافت، وطن دوستی و اسلام خواهی هرگز به بن بست نمی‌رسد.

در هیچ جا و در هیچ شرایطی.

اما دلایل این بن بست چیست؟ آنرا به اختصار ذکر می کنم:

۱ـ «قالب» رئالیستی با وجوه ذهنی قوی و گستردهٔ «محتوای» آن در تقابل قرار می گیرد.

۲ـ بیان نسبتا مستقیم آن با نیاز به پیچیدگی که در شأن ذهنیت گرایی قوی این هنر است، در تضاد واقع شده است، بویژه این نکتهٔ اخیر، باز می گردد به درونی و ذهنی شدن مضامین و صور، در روند زمان، به طوری که از یك موضوع و اتفاق و ماجرا و رویداد و حتی از یك تصویر اعم از واقعی یا تصویر ذهنی، هرچه به لحاظ زمانی، فاصله گرفته شود، در روند فعل و انفعالات درونی و روانی و ذهنی و فرهنگی و اعتقادی، استحاله می یابد، تغییر و تحول پیدا می کند و هنگام بروز عینی و تصویری نیازمند پیچیدگی خاص می گردد.

۳ـ عناصر زیبا شناسی هنر اسلامی ـ ملی یا دراین هنر وجود ندارد و یا ضعیف است و یا خوب ترکیب نشده است.

۴ـ قواعد نگارگری در ایران که براساس ذهنیت و تخیل شکل گرفته است در هنر انقلاب اسلامی یا رعایت نشده و یا ضعیف است. (ترکیب بندی ـ تناسبات نور پردازی، رنگ آمیزی ـ اصول مناظر ومرایا، زاویه دید و.....)

۵ـ به همه دلایل بالا و برخی دلایل دیگر، به ویژه دلیل چهارم (که نقطهٔ قوت هنر ذهنی گرای ایران در تمامی طول دوران عمر خود بوده است) هنر انقلاب اسلامی، قدرت توسعه و رشد خود را از دست داده است.

۶ـ هنر انقلاب اسلامی نیازمند «تحولات درون سبکی» است تا بتواند به بیان «نوتر» و «پیچیده»تر، بدان گونه که اثر گذار، بر تعمیق فرهنگی و رشد سلیقه های زیبا شناسی ملی و مذهبی و اثر گذار بر سایر محصولات فکری، فرهنگی و توسعه‌ای و تکنولوژیکی باشد، دست یابد.

۷ـ در این تحول به تبع اسلاف خود، باید تکیه بیشتر را بر ذهنیت گرایی قرار دهد. و البته از هم اکنون پایه‌های این تحول گذاشته شده، و ابتدا: در ذهن هنرمند

پیامدها:

از این پس هنرمندان دههٔ اخیر ایران، بر سر انتخابی بسیار حساس قرار دارند. چه آنهایی که پیرو مکتب هنر انقلاب اسلامیند و چه دیگر هنرمندان. در این انتخاب این پیامدها ممکن است وجودداشته باشد:

۱ـ هنرمندان به فورمالیسم گرفتار شوند و به مضمون گریزی.

۲ـ ممکن است بازگشت به گذشته در چارچوب سبکهای ذهنی گرای تجربی، اتفاق بیفتد.

۳ـ ممکن است بازگشت به گذشته در چارچوب سبکهای قدیم ایران باشد و تلقی «بازگشت به خویش در هنر» با بازگشت به «گذشته» منطبق گردد.

۴ـ در عین حال، این امکان هم هست که هنرمندان، با تکیه بر قواعد و عناصر زیباشناختی هنر و فرهنگ خود، و با اطلاعاتی وسیع و دیدی پویا و روح و عاطفه‌ای پرخروش دست به آنگونه نوآوری بزنند که تداوم فرهنگ اسلامی و ایرانی را با حرفی تازه و رستگاری‌بخش برای بشریت، تضمین نماید.

زیرنویسها:

۱ـ آتنا Athena، الهه عقل و زیبایی، دختر زئوس و متیس و الهه شهر آتن. برای مطالعه بیشتر، رجوع کنید به اساطیر یونان و رم، پیر گریمال، ترجمهٔ بهمنش، ص ۱۲۲.

۲ـ Prometheus، همان.

۳ـ Gothic، دورهٔ نهایی قرون وسطی که واجد اوج مشخصات هنر مذهبی مسیحی است.

4- The Oxford Companion to Twentieth Century Art Edited by Harold Oborne. P 360.

۵ ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: Art Today

6- Karl Ruhrberg. Twentieth Century Art P. 34.

۷ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به

John Roberts- Postmodernism Politics and Art.

۸ ـ برای مطالعهٔ بیشتر، رجوع کنید به

Ten Lives of Buddha.

۹ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به هنر اسلامی زبان و بیان ـ اثر بوکهارت.

۱۰ ـ برای مطالعهٔ تصویری رجوع کنید به:

Les Peintres Populaires De la Legende Persane.