ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال اوّل، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۱۷۷-۲۰۶

نگاهی به پارادایم قدسی در فلسفهٔ ادبیّات و هنر معاصر ایران

(مقالهٔ پژوهشی)

یاسر فراشاهی‌نژاد*

چکیده

پارادایم به معنی سرمشق‌ها و نمونه‌های حاکم بر ذهن و زبان دانشمندان در دوره‌های مختلف است و با اندکی تسامح، در علوم انسانی و هنر نیز نظام‌های فکری غالب یا همان پارادایم‌ها قابل شناسایی است. هنرمندان بسیاری خود را ذیل این نمونه‌های غالب می‌بینند و پیوندی عمیق با اندیشه‌های حاکم در زمان خود می‌یابند. در ایران از سالهای ۱۳۲۰ غالب هنرمندان و نویسندگان خود را وقف تبلیغ برای پارادایم حاکم؛ یعنی مارکسیسم کرده‌بودند و در دهه چهل، هنر مدرنِ خودارجاع «کانتی» بود که هنرمندان و نویسندگان متعددی را مجذوب خود ساخت. در این میان، پرسش اصلی مقاله‌ی حاضر این است که آیا در میان جریان‌های فکریِ تأثیرگذار ایران معاصر، که مواد نظری هنر معاصر را فراهم کرده‌است، آیا می‌توان اندیشه‌ای بومی یافت که در برساختن بخشی از فلسفه ادبیات و هنر معاصر تأثیرگذار بوده است. نتایج حاصل از پژوهش پیش‌رو نشان می‌دهد که در اوخر دهه‌ی پنجاه خورشیدی، تفکرات بوم‌گرای اسلامی، که در ادامه‌ی برخوردهای مختلف

---

* پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌مدرس(نویسنده مسئول) این مقاله برگرفته از طرح پسادکتری« تحلیل تطور پارادایمی رمان و نقد رمان در ایران » است که با حمایت مالی دانشگاه تربیت مدرس و صندوق حمایت از پژوهشگران به انجام رسیده است.
y_farashahi@yahoo.com
تاریخ ارسال:۱۳۹۸/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱/۷

تجدد با سنت پدید آمده‌بود، زمینه را برای رشد زیباشناسی «قدسی» ایجاد کرد. به بیان دیگر روشنفکران و نواندیشان دینی با بهره‌گیری از آرای فلاسفه غرب و سنت‌های مذهبی، نوع جدیدی از فلسفه‌ی هنر و ادبیات را در ایران پی نهادند. این نواندیشان که افرادی چون علی شریعتی، مرتضی مطهری، عبدالکریم سروش، داوری اردکانی و دیگران بودند، گرچه در موارد متعددی اختلاف نظر داشته و دارند، در زیباشناسی به حضور یک «امر قدسی» در هنر اسلامی باور دارند. بنابراین، باورمندی به امرقدسی در کنار شرایط اجتماعی و سیاسی، به خصوص پس از انقلاب اسلامی، زمینه را برای رشد هنر اسلامی– انقلابی فراهم ساخته است.

کلید واژه‌ها: پارادایم، امرقدسی، فلسفه هنر، فلسفه ادبیات

۱.مقدمه

تحقیق در مبانی فکری و فلسفی آثار ادبی گرچه در تاریخ غرب امری دیرپاست و تاریخ آن را حداقل تا *فن شعر* ارسطو(Aristotle) می‌توان به عقب برد، در ایران امری پرسابقه نیست. چنان که راقم این سطور، در مقالاتی چون:« تقابل کانتی–هگلی در نقد و نظریه‌های رمان در ایران»(۱۳۹۵)، «جستاری در مبانی فکری نظریه ادبی هوشنگ گلشیری»(۱۳۹۵)، «تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی پیرامون داستان و رمان در ایران»(۱۳۹۵)، «پژوهشی در مبانی فکری نظریه ادبی حزب توده»(۱۳۹۸) و کتاب: *نظریه‌های رمان در ایران*(۱۳۹۸) نشان داده است تقریبا از سالهای ۱۳۲۰ شمسی به بعد، با پا گرفتن جریان‌های مارکسیستی و چپ، ادبیات متعهد هگلی–مارکسیستی در ایران پایه‌گذاری شد. درواقع نخستین کوشش فلسفی پیرامون ادبیات و هنر در ایران توسط نویسندگان مجلات دنیا، کبوتر صلح، نامه مردم و... صورت گرفت. آنها بودند که نخستین‌بار ماهیت هنر و ادبیات را مورد پرسش قرار دادند و در تلاشی صرفا مکتبی، به تقلید از استالینیسم(Stalinism) شوروی کوشیدند برای نویسنده تعیین تکلیف کنند. از دید این نویسندگان و منتقدان، ادبیات وسیله‌ای بود برای القای رنج‌ها و مشکلات توده و دست‌یافتن به آرمان‌های حزبی. با چنین نظرگاهی «هنر برای هنر» همواره نفی می‌شد. گرچه جریان چپ،

غالب‌ترین جریان روشنفکری تاریخ معاصر ایران بوده است، بسیاری نیز چون گلشیری و نجفی و دیگر نویسندگان مجله جُنگ اصفهان، در مخالفت با جریان روشنفکری حاکم، رمان‌نو و زیباشناسی خودارجاع کانتی را در دهه چهل تبلیغ کردند.

در این میان، از جریان متأخرتری که پارادایم هنری دیگری را در سالهای بعد پی نهاد نمی‌توان غافل شد. جریان فکری دیگر، روشنفکران بوم‌گرا و دینی بودند، که ریشه‌ی افکارشان، چنانکه در ادامه خواهد آمد، به نظرات برخی روشنگران مشروطه می‌رسد. این روشنفکران و نواندیشان دینی در زیباشناسی و مسائل دیگر، علاوه بر بهره‌گرفتن از فلسفه‌ی غرب، توجهی ویژه هم به روایت‌های جدید از دین و معنویت داشتند و به دیگر سخن، این افراد، با خوانش‌های جدید از دین، مواد نظری زیباشناسی دینی و قدسی را فراهم کرده‌اند، و در این پژوهش در تلاشیم یک صورت‌بندی کلی از این نظرات (و گاه نظریات) به دست دهیم.

نگارنده در این پژوهش پیش و بیش از همه تلاش می‌کند به طبقه‌بندی کوشش‌های فکری پیرامون فلسفه‌ی ادبیات بپردازد و از این‌رو، این مقاله کوششی است ذیل فلسفه‌ی ادبیات و هنر. چنانکه یکی از محققان می‌گوید:« فلسفه ادبیات، همانطور که روشن است، پژوهشی فلسفی است، شاخه‌ای است از فلسفه به همراه تمام لوازم آن. این گونه تحقیق، همانطور که ارسطو نشان داده، پژوهشی است بنیادین درباره‌ی خود ماهیت امر ادبی، که شامل طبقه‌بندی موضوع، توصیف جنبه‌های آن، تحلیل مفاهیمش، و یافتن هنجارها و ارزش‌ها نیز می‌شود و می‌کوشد جایگاه کل فعالیت نگاشتن و خواندن آثار ادبی را در میان دیگر فعالیت‌های مرتبط اما متمایز بیابد»(لامارک، ۱۳۹۶: ۲۳) از این‌رو، راقم این سطور نیز در ادامه‌ی پژوهش‌های پیشینش به سراغ نظراتی رفته که حول پرسش‌های فلسفی پیرامون هنر و ادبیات شکل گرفته است. در این نظرات، بستر اندیشگونی را می‌توان تصویر کرد که زمینه را برای شکل جدیدی از هنر، خاصه پس از انقلاب فراهم کرده‌است؛ هنرهایی که این روزها از آن با عنوان هنر انقلاب اسلامی و هنر دفاع مقدس یاد می‌شود. نویسندگان و هنرمندان بسیاری را از اوایل انقلاب اسلامی تا کنون می-

توان نام برد، که هریک به گونه‌ای ذیل پارادایم قدسی به خلق آثار خلاقه پرداخته‌اند. در این سیر از نویسندگانی چون: محسن مخلباف(در اوایل انقلاب)، سید مهدی شجاعی، مصطفی مستور، رضا امیرخانی و بلقیس سلیمانی، و کارگردانانی چون آوینی و حاتمی‌کیا و دیگران می-توان نام برد. شایان ذکر است که کوشش راقم این سطور در این مقاله صرفا بر تبیین مواد نظری و فکری برخی روشنفکران و نواندیشان دینی در باب زیباشناسی قدسی است و بررسی محتوای آثار هنرمندان مذکور، موضوع مقاله‌ی دیگری تواند بود. شایان ذکر است که پیشتر زینب صابرپور و داوود شادلو در مقاله‌ی« جریان دینی در رمان پس از انقلاب» (۱۳۹۴) به شکلی منسجم و قابل ستایش به ورود نگاه دینی در داستان‌نویسی پس از انقلاب پرداخته‌اند، اما با این همه نگارنده تحقیقی نیافت که در آن در باب ظهور پارادایم قدسی از منظر فلسفه‌ی ادبیات و هنر سخنی رفته باشد.

۲.مبنای نظری: نگاهی به مفهوم پارادایم[۱]

برای تحلیل پارادایم‌های هنر و ادبیات در ایران، نخست باید تعریفی مختصر از پارادایم(paradigm)به دست داد. به ساده‌ترین زبان ممکن می‌توان گفت پارادایم‌ها مجموعه‌ای از مفاهیم، نمونه‌ها یا سرمشق‌ها هستند که کار علمی و اندیشه‌ورزی ذیل آنها صورت می‌گیرد. کوهن(Thomas Kuhn)، که پایه‌گذار این مقوله است، خود در کتاب *ساختار انقلاب‌های علمی* می‌گوید:« مقصودم از آن «نمونه‌ها» دستاوردهای مورد قبول قرار گرفته عمومی است که در یک دوره از زمان مسائل نمونه و راه حل‌های آنها را برای جامعه‌ای از مشتغلان به علوم فراهم می‌آورد»(کوهن، ۱۳۶۷: ۱۲) از دید کوهن« هر انقلاب علمی چشم‌انداز تاریخی جامعه‌ای را که با این انقلاب رو به روست دگرگون می‌کند.»(همان: ۱۳) این نمونه‌ها یا همان پارادایم‌ها برآمده از انقلاب‌های علمی هستند. به سخن دیگر، هرگاه نمونه یا سرمشقی کارآرایی‌اش را از دست می‌دهد زمینه برای به وجودآمدن پارادایمی دیگر مهیا می‌شود. بنابراین این ابطال‌پذیری در

ذات هر سرمشق نهفته است. کوهن در مورد ویژگی مهم نظریه‌ها و کتاب‌های مهم علمی در دوره‌های مختلف علمی می‌گوید:«دستاوردهای آنها به اندازه‌ای بی‌سابقه بود که برای گردآوردن گروه بادوامی از هواداران از میان روشهای فعالیت‌های علمی در حال رقابت با یکدیگر کفایت می‌کرد. در عین‌حال به اندازه‌ای پذیرای تغییر بود که همه گونه مسائل را برای حل کردن گروه مشتغلان دوباره تعریف شده در اختیار آنان قرار می‌داد. به دست آوردهایی که از این دو خصوصیت برخوردارند، من به عنوان «نمونه‌ها» (paradigm) اشاره می‌کنم»(همان:۲۵)

غالبا تصور می‌شود که مفهوم برساخته‌ی کوهن(پارادایم)، حاصل تفکری علم محور است که بعدها به علوم انسانی راه یافته است. اما کوهن خود به این نکته اشاره می‌کند که انقلاب علمی بی‌شباهت به انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی نیست.« مقدم بر انقلاب‌های سیاسی پیدایش این احساس فزاینده است که غالبا به بخشی از جامعه سیاسی تعلق دارد و حاکی از آن است که نهادهای موجود دیگر نمی‌تواند به صورت کامل مسائل فراهم آمده در محیطی را که خود در ایجاد آنها سهیم بوده است، حل کند. درست به همین گونه، مقدم بر انقلاب‌های علمی این احساس فزاینده، که باز غالبا منحصر به بخش کوچکی از جامعه علمی است، به وجود می‌آید که نمونه موجود دیگر نمی‌تواند در اکتشاف کامل جنبه‌ای از طبیعت که خود آن نمونه پیش از آن راه دست یافتن به آن را باز کرده بود، کار ساز بوده باشد. هم در رشد سیاسی و هم در رشد علمی، احساس بد کارکردن که می‌تواند به بحران بینجامد، شرط لازم برای بروز انقلاب است.»(همان: ۹۹) بر همین مبنا می‌توان گفت به کار بستن مفهوم پارادایم در علوم انسانی امری غریب نمی‌تواند بود. باری، بنابر آرای کوهن می‌توان گفت در بررسی نظریات علمی با مجموعه‌های مختلفی مواجهیم. یک دانشمند و نظریه‌اش تا حد زیادی تحت تأثیر مجموعه‌ها و نظام‌هایی است که پیش از او مستقر شده.

بر همین مبنا، از نظر کوهن، پارادایم مجموعه‌ی ویژه‌ای از باورها و پیش فرض‌هایی است که شامل مجموعه تعهدات متافیزیکی، نظری و ابزاری هم می‌شود(مقدم‌حیدری،۱۳۸۵: ۴۰) به

دیگر سخن، پارادایم یک کل است که نمی‌توان آن را به اجزایش فروکاست(همان: ۴۲) این پارادایم‌ها پس از استقرار با انقلابهایی مواجه می‌شوند که به سرنگونی آنها، و استقرار پارادایم جدید می‌انجامد.گذار از پارادیمی به پارادیمی دیگر بی‌شک اصطلاحاتی را از پارادایم مغلوب به پارادایم غالب می‌برد، اما این اصطلاحات در پارادایم جدید مفاهیم پیشین خود را از دست می‌دهند؛ زیرا با ظهور پارادایم جدید شبکه‌ی زبانی تازه‌ای رخ می‌نماید. بنابراین متعلقان به دو پارادایم مختلف غالباً صدای یکدیگر را نمی‌شنوند و کوهن این وضعیت را گسست ارتباطی می‌نامد.(همان:۸۶) اما این نظر کوهن قولی نیست که جملگی اندیشمندان برآن باشند. مثلا یکی از محققان می‌گوید:«کوهن ادعا می‌کند پارادایم‌ها با هم متنافرند به گونه‌ای که گزاره‌های ساخته شده درون یک پارادایم بدون از دست‌دادن چیزهای مهم آنها، قابل ترجمه به گزاره‌های ساخته شده درون یک پارادایم دیگر نیست. و قضاوت‌های بی‌طرفانه راجع به شایستگی‌های شناختی آنها نیز غیر ممکن است...اما آیا چنین ادعایی تعبیر رقابت را به کلی از معنا تهی نمی‌کند؟ اگر طرفداران اقتصاد کینزی و طرفداران اقتصاد پولی در دنیای متفاوتی زندگی می‌کنند، پس پارادایم‌های آنها، به مشابهت‌ها اشاره ندارد و بنابراین نمی‌توانند باهم رقابت کنند. به علاوه، اگر این پارادایم‌ها به معنی دقیق کلمه قیاس‌ناپذیر بودند کینزی‌ها و طرفداران اقتصاد پولی نمی-توانستند ادعاهای یک دیگر را بفهمند. ... فرض وجود رقابت میان پارادایم‌ها مستلزم پرداختن آنها به یک موضوع است، و پارادایم‌ها باید به اندازه کافی قابل ترجمه به یکدیگر باشند تا بتوانند توضیح‌های متفاوتی پیرامون یک پدیده واحد عرضه کنند»(فی، ۱۳۹۰: ۱۳۷)

بنابراین لااقل در علوم انسانی همچون علوم تجربی، پس از برآمدن یک پارادایم نمی‌توان رأی به مرگ پارادایم رقیب داد و با ظهور پارادایم «قدسی»در هنر و ادبیات ایران، جریان‌های هنری دیگر از بین نرفته است. در تحلیل پارادایم‌های هنر، رمان و ادبیات‌داستانی فارسی آنچه تا کنون مورد توجه بوده صرفا مسائل اجتماعی- سیاسی است. نگارنده بر این است که این نظام‌ها را برای نخستین‌بار بر مبنای فلسفه‌ی هنر نام‌گذاری کند، و مبانی فکری را در کنار تحولات

سیاسی–اجتماعی بسنجد. بر این اساس، در پژوهشهای مذکور پیشین پارادایم دوران نخست را «هگلی»، و پارادایم دهه‌ی چهل را «کانتی» نامیده‌ایم، و در پژوهش حاضر مفهوم« پارادایم قدسی» بررسی و تحلیل خواهد شد.

۳.ظهور پارادایم قدسی

۳-۱.زمینه‌های تاریخی ظهور پارادایم قدسی

در سالهای منتهی به انقلاب‌اسلامی راهی برای بازگشت به سنت باز شد و قطب سومی ظهور کرد که آثار آن را هم در نقد و هم در ادبیات داستانی و هنر ایران می‌توان‌دید. این قطب یا پارادایم جدید را می‌توان «پارادایم قدسی» نامید. با این همه نظری بر آرای روشنگران عصر مشروطه تا انقلاب اسلامی به ما نشان می‌دهد که نمی‌توان پدیدآمدن زیباشناسی قدسی را امری خلق‌الساعه یا چنان که برخی می‌پندارند سفارشی و حکومتی دانست. ریشه‌های تفکری، که نه تنها سنت را به کلی نفی نمی‌کند که گاه آن را چون ودیعه‌ای آسمانی ارج می‌نهد، از نخستین سالهای مشروطیت قابل مشاهده است. شوربختانه به سبب بی‌توجهی معدودی از محققان این اندیشه بر ذهن بسیاری غالب است که تجدد در ایران به کلی امری وارداتی و از بالا به پایین است[۲]. به سخن دیگر بسیاری هنوز می‌پندارند که آن چه زمینه‌های تجدد را در این فراهم ساخته یکسره تحفه‌ی فرنگ است؛ اما کتاب *تجدد بومی و باز اندیشی تاریخ* اثر محمد توکلی طرقی، که با نگاهی پسااستعماری به متن‌های عصر مشروطه پرداخته، نقیضه‌ای است بر گمانه زنی‌های بی‌بنیادی که هر نگاه متجددانه‌ای را ارمغان فرنگ می‌داند.

این نگاه پسااستعماری، که ریشه‌های تجدد را در دل سنت‌های ایرانی می‌جوید، در آثار برخی شاگردان توکلی طرقی نیز هویداست. برای مثال حمید رضایی‌یزدی در کتاب اخیرش با عنوان«*Persian literature and modernity*» نشان داده است که برخلاف آنچه بسیاری تصور می‌کنند جمال‌زاده به کلی رمان‌نویسی و شیوه رمان‌نویسی غربی را تقلید نکرده است، بلکه هم از نامی که برای کتابش انتخاب کرده و هم از به کار بردن اصطلاح «حکایت» در مقدمه *یکی بود یکی نبود*، مشخص است که شیوه‌های حکایت‌نگاری فارسی، نثرنویسی اسلامی- ایرانی و رمان‌نویسی غربی را با هم ترکیب کرده‌است. رضایی همچنین متذکر می‌شود که جمالزاده همواره در یادداشت‌هایش مخالف تقلید کورکورانه از نویسندگان غربی بوده است.(Rezaei yazdi,2019: 54-55)

بر همین اساس می‌توان گفت همه روشنگران و روشنفکران ایرانی مقلد چشم و گوش بسته‌ی اندیشه‌ورزان غربی نبوده‌اند. در اواخر دهه پنجاه نیز جریانی بوم‌گرا به وجود آمد که بعدها به «روشنفکری یا نواندیشی» دینی معروف شد. این جریان در کنار روشنگری غربی از سنت‌های دینی و شرقی نیز بهره برده است و مدعی است که در جهت همسازی دین با جهان جدید می-کوشد. امروز جریان موسوم به «روشنفکری دینی» در ایران جریانی پذیرفته شده یا لااقل شناخته شده‌است. اما برخی روشنفکران، شاید به این دلیل که بدیلی در جهان غرب نمی‌یابند، اصرار دارند که این گروه را خارج از دایره روشنفکری تصور کنند. برای نمونه یکی از روشنفکران چپ‌گرای معاصر می‌گوید:«درواقع روشنفکران دینی هرگز یک جریان تاریخی و اجتماعی محسوب نمی‌شوند، بلکه بیانگر طرز تلقی خاصی و باورمندی ویژه‌ای در درون بغرج و پرتلاطم جامعه‌اند و دینی را نسبت به جامعه ایران- و جامعه جهانی، اگر می‌اندیشند در جهان مطرح‌ند- برگردن دارند. آنان باید توضیح بدهند، آیا بالاخره آنان که دینی نیستند اما در طیفی از نویسندگان نوپا تا هنرمندان و ادبیات برجسته نظریه‌پردازان توانمند و مطرح در ایران و جهان جایگاه دارند، در نهایت شهروندان درجه دوم مطرح می‌شوند یا از هر حیث، و واقعا از هر

حیث، دارای حقوق برابراند و حق انتقاد را به اعماق نظم ستمگرانه موجود در این جهان دارند. به ویژه آنان باید نظرشان را در مورد برابری، بی هیچ برو برگرد و در همه صحنه‌های برابری حقوق زن و مرد بیان کنند و بگویند آیا این حقوق را به طور کامل به رسمیت می‌شناسند؟ اگر پاسخشان مثبت است، دیگر دینی بودن یا نبودن آن ها به خودشان مربوط می‌شود. اگر پاسخشان منفی است در روشنفکران بودنشان جای تردید است»(رئیس‌دانا، ۱۳۸۶: ۶۶ و ۶۷)

نپذیرفتن روشنفکران دینی به عنوان روشنفکر حقیقی بیش از همه از این موضوع مایه می‌گیرد که غالب محققان، روشنفکری دینی را ادامه‌ی کتاب *غرب‌زدگی* آل‌احمد می‌دانند و معمولا نسبت به ریشه‌های تاریخی این جریان غافل‌اند. مثلا نگین نبوی معتقد است این جریان در نهایت ریشه در نوعی تقلید از روشنفکران جهان سوم دارد. از دید او «گرچه مفهوم غرب‌زدگی با نام آل‌احمد عجین شده، اما فقدان هویت اجتماعی–فرهنگی و همچنین تقویت ارزش‌های بومی و اخلاقی از پیش نیز ایده‌های رایج مطرح در سایر مقالات آن زمان بود که تحت تاثیر نوعی حس ملی‌گرایی جهان سومی، تصمیمی همگانی برای حفظ منش‌ها و ارزش‌های بومی ایران به وجود می‌آمد.»(نبوی، ۱۳۹۷: ۱۰۷) این محقق مفهوم غرب‌زدگی را نیز تنها تا سیداحمد فردید عقب می‌برد و می‌گوید:« اگرچه آل احمد خود معترف بود که اصطلاح غرب‌زدگی را احمد فردید گرفته است، اما این مفهوم با نام او عجین شد چراکه او بدان بار سیاسی داد و آن را به عموم شناساند.»(همان: ۱۱۳) یکی دیگر از محققان برجسته‌ای که نسب به ریشه‌های روشنفکری دینی بی‌توجه است آبراهامیان است. او در مقاله‌ای با عنوان(***The Islamic left : from radicalism to liberalism***) که در کتاب (***Reformers and revolutionaries in modern Iran***) به چاپ رسیده است روشنفکری دینی را ادامه *غرب‌زدگی* آل احمد می‌داند. او روشنفکری دینی را به دو بخش مارکسیسم(Marxism) (شریعتی) و لیبرالیسم(Liberalism)(سروش و گنجی و...) تقسیم می‌کند. آبراهامیان معتقد است شریعتی با تأثیر از *غرب‌زدگی* آل‌احمد اسلام شیعی را با اندیشه‌های مارکسیستی ترکیب،

و اسلام انقلابی را تبلیغ کرده‌است(Abrahamian,2004: 268-269) هرچند سخن آبراهامیان از جهات مختلف درخور توجه است و می‌توان هم تفکرات پوپری سروش را دید و هم گرایش‌های چپ شریعتی انکار ناشدنی است، اما آبراهامیان نیز از این حقیقت غفلت ورزیده که روشنفکری دینی امری خلق‌الساعه نبوده و ریشه در سنت‌های فکری ایرانی –اسلامی دارد. راقم این سطور بر این نیست که این سنت اندیشگون را تا تسامح مذهبی عرفان اسلامی به عقب ببرد، اما لااقل در روزگار مشروطه‌خواهی و اواخر عهد قاجار نمونه‌های این تفکر بسیار است.

یکی از افرادی که به زمینه‌های تاریخی این جریان اشاره کرده است احمد هاشمی است. او در مقاله:« *freedom as a remedy for decline*»(۲۰۱۶) تلاش کرده که نشان دهد روشنفکران ایرانی چگونه به موضوع شکست و اضمحلال فرهنگ ایران می‌نگریسته‌اند. هاشمی که نوشته‌های اندیشمندان قرن نوزدهم ایران را بررسیده است، به یکی از نظرات قطب‌الدین نیریزی شیرازی در اواخر عهد صفوی اشاره می‌کند که معتقد بود برای حل موضوعات مختلف کشور و رفع عقب‌ماندگی و حرکت به سمت جلو و پیشرفت، علما(منظور علمای دینی) باید به عنوان واسطه‌ای میان شاه و موضوعات مختلف قرار گیرند. نیریزی کارکرد علما را برای شاه، همچون کارکرد مالک اشتر برای امام علی(ع) می‌دانست(Hashemi, 2016:cv) بنابراین عملگرایی دینی امری نبوده که با شریعتی آغاز شده باشد. درواقع نیریزی از نخستین افرادی است که خواهان مداخله دین و اهل دین در سیاست و مسائل جدید جامعه بوده‌است. نکته‌ی دیگری که در این مقاله اهمیت فراوان دارد، اشاره‌ی نویسنده به روشنفکرانی است که هرچند مبلغ تقلید محض از فرهنگ غرب بوده‌اند، از مفاهیم دینی به نفع آرای خودشان سودبرده‌اند. هاشمی می‌گوید ستایش فرهنگ اروپایی تقریبا با میرزا ملکم‌خان شروع شده که پیشرفت غرب را نه در کارخانه‌های آن که در فرهنگ آن‌ها دیده است. میرزا ملکم‌خان از نخستین کسانی است که در ایران به ضرورت قانون پی برده است. او برای راضی‌کردن مردم می‌گوید بهترین قانون،

قانون شریعت است(Ibid: cxi)[۳] این همان نگاهی است که می‌توان آن را «سنت به کامِ تجدد» خواند. یعنی روشنفکر برای تبلیغ امری متجددانه از سنت سودجسته است.

در حدود جست و جوهای نگارنده، تنها محققی که به شکل دقیق به زمینه‌های تاریخی روشنفکری دینی اشاره کرده است محمد توکلی طرقی است. او در مقاله‌ی «تجدد اختراعی، تمدن عاریتی و انقلاب روحانی» نشان داده‌است که ریشه‌های کتاب*غرب‌زدگی* و عملگرایی دینی(آن گونه که روشنفکران دینی تبلیغ می‌کنند) درواقع به آرای احمد کسروی برمی‌گردد. کسروی از جمله‌ی نخستین افرادی بود که غرب را برخلاف تقی‌زاده خوب مطلق تصور نمی-کرد. نقدهای رادیکال کسروی نسبت فرهنگ غرب راه‌گشای افرادی چون فردید، آل‌احمد و شریعتی و شایگان و... شد که هر یک به گونه‌ای شرق را در مقابل غرب قرار دادند. توکلی طرقی در مقاله مذکور می‌نویسد:«ساختن آینده بدیعی که نمونه فرنگستان نباشد، آرمان بسیاری از اندیشه ورزان و کوشندگان قرن بیستم ایران بود. احمد کسروی از جمله آینده‌پردازانی بود که چون حسن‌تقی‌زاده جنجال‌زا و همچون کاظم‌زاده خواهان فراافکندن آینده‌ای بدیع و دین بنیان برای ایران بود. در کتاب آئین(۱۳۱۰ شمسی/ ۱۹۳۱م) ... کسروی مبنای فلسفی گفتمان «رشد و توسعه» را به نقد کشید «دعوی پیشرفت و برتری اروپا» را «مفت‌ترین سخن» «یکجا فریب» و « دامی که قرن‌ها از آن نتوان رست» دانست و ناشران این دعوی را «دلدادگان فرومایه اروپا» «ننگ زمان خود » شمرد. با نقد اروپاگرایی و شرق‌شناسی، او شرق را که عقب‌مانده و درمانده قلمداد می‌شد، معنی و باری اخلاقی و روحانی بخشید و اسلام را مبنای گفتمانی آینده‌ساز ساخت که در نهایت امر رهگشای نوگرایی دینی و نهضت اسلامی در نیمه دوم قرن بیستم شد. او همچون مشفق کاظمی به «تدقیق عقاید موروثی» دینی پرداخت، همچون کاظم‌زاده دین را به جمال‌نگری اخلاقی متجددانه‌ای تبدیل کرد و همانند طوطی مراغه‌ای به نوسازی «تمدن ایرانی» پرداخت.»(توکلی‌طرقی،بی‌تا: ۱۹۷ و ۱۹۶) از این‌رو، باتوجه به بهره‌گیری روشنفکران، و نواندیشان دینی از آرای کسروی، می‌توان گفت روشنفکری ایران از تجددی که با زمینه‌های

بومی شکل گرفت و متجددانی که از مفاهیمِ موثقِ سنت به نفع تبلیغ تجدد استفاده می-کردند(افرادی چون میرزا ملکم‌خان)، به سنت‌گرایان متجددشده‌ای رسید، که سنت‌ها را در قالب‌های مختلفی ایده‌آلیزه کردند و این بار، این دین‌مداران تجددگرا بودند که از فلسفه و اندیشه‌ی غربی استفاده کردند تا اندیشه‌های دینی را با دنیای جدید هماهنگ سازند. از این‌رو، راقم این سطور این فرآیند را «سنت متجددانه» می‌خواند.[۴] مثلا شریعتی در ادامه‌ی راه افرادی چون سیدجمال اسدآبادی، طوطی مراغه‌ای، کسروی و دیگران، بر عملگرایی اسلامی در مقابل استبداد پهلوی اول اصرار ورزید و گفتمانی انقلابی- اسلامی را پی‌افکند، از دیگرسو، برخی روشنفکران دینی دوران اصلاحات برای همگام‌شدن با دموکراسی‌های لیبرال، عملگرایی شریعتی را به نفع فردگرایی لیبرالیسم وارونه کردند.[۵] با این همه روشنفکران دینی یا نواندیشان دینی، با تمام اختلاف نظرهایی که در زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فلسفی دارند، در زیباشناسی به یک نقطه مشترک می‌رسند. تقریبا تمام نواندیشان و روشنفکران دینی ارجاع به امری «قدسی» را در هنر لازم می‌شمارند. این اندیشمندان در تعاریفشان از هنر، چنان که در پی خواهد آمد، از زیباشناسی غربی نیز استفاده کرده‌اند.

۳-۲ .ظهور پارادایم قدسی در زیباشناسی و فلسفه هنر

اگر در این مجال مختصر تنها برخی از نظریات چند تن از تئوریسین‌های جریان بومی‌گرایی اسلامی را در نظرآوریم خواهیم دید که پارادایم قدسی، هم چیزی از فلسفه‌ی غرب در خود دارد و هم برگرفته از سنت‌های شرقی است. در این مختصر به شاخص‌ترین آرای افرادی چون: علی شریعتی، مرتضی مطهری، رضا داوری اردکانی، عبدالکریم سروش، سیدحسین نصر و محمد مددپور اشاره خواهد شد. چنان که درپی خواهد آمد این افراد علی‌رغم اختلاف‌های ژرف نظری، آنگاه که وارد مباحث زیبایی‌شناسیک می‌شوند، ارجاع به «امر قدسی یا نوعی مطلق مقدس» و هنر اسلامی را همچون فصل مشترکی در آثارشان می‌توان دید.

۳-۲-۱.علی شریعتی؛ زیباشناسی قدسی و هنر برای هنر

علی شریعتی که به استفاده از ایدئولوژی‌های غربی برای پی نهادن اسلام ایدئولوژیک معروف است[۶]، و به نظر می‌رسد در نظراتش در باب هنر، سخت تحت تأثیر سارتر(Jean-Paul) Sartre بوده است، در سخنانش هم دلبستگی به ادبیات متعهد نمایان است، هم دلدادگی به مکتب «هنر برای هنر». مجموعه گفتارهای شریعتی در باب هنر، که تحت عنوان کتاب هنر به طبع رسیده، بهترین منبع برای دریافت دیدگاههای او پیرامون هنر و ادبیات است. او همچون هگل(Hegel) هنر را در امتداد فکر و فلسفه می‌بیند و می‌گوید:«هنر، برخلاف گذشته، یک مسکن تفنن‌جو و لذت بخش برای زندگی‌های بسته و مرفه ما نیست، بلکه پیشاپیش فلسفه امروز حرکت می‌کند، بلکه بیشتر از اندیشه امروز پیش می‌تازد.»(شریعتی، ۱۳۹۱: ۶) اما این فکر فلسفی چیست؟ این فکر فلسفی در نظرگاه شریعتی حرکتی دیالکتیکی(Dialectic) نیست، بلکه برگذشتن از مفهوم زیبایی و رسیدن به یک مفهوم متعالی، الهی و قدسی مطلق است. شریعتی می‌گوید:« در تاریخ هنر از مسأله‌ای که به عنوان زمینه هنر صحبت می‌شود، زیبائی است. من می‌خواهم بگویم که (معرفی) زیبائی به عنوان زمینه اساس هنر، درست نیست، بلکه به عنوان یکی از منزل‌هایی است که هنر از آن باید بگذرد و به یک مرحله متعالی برسد»(همان: ۱۰) او بر این باور است که علم کوشش انسان است برای آگاهی از آنچه هست. و تکنیک و صنعت ابزارهای این راه هستند. اما هنر:«عبارت است از: کوشش انسان برای برخوردار شدن از آنچه باید باشد، اما نیست»(همان: ۱۹) بنابراین، هنر از دید شریعتی محاکات صرف نیست، بلکه چون ارسطو می‌توان گفت هنر در جست و جوی حقیقت است نه واقعیت. اما این حقیقت چیست؟ از دید شریعتی هنر «یعنی آن روح مطلق ناخودآگاه در انسان به خودآگاهی رسیدن، یعنی خدا را شناختن»(همان: ۲۱) در ادامه شریعتی یک تقسیم‌بندی از هنرها به دست می‌دهد و هنرهای تجریدی چون موسیقی و شعر را برتر از مجسمه‌سازی و نقاشی می‌داند.(همان:۲۴) به

نظر می‌رسد شریعتی در ایجا سخت تحت تأثیر تقسیم‌بندی هنری هگل در درس گفتارهای زیبایی‌شناسی بوده است با این تفاوت که هگل ستایشگر هنر تجریدی صرف نیست و به دنبال نوعی تعادل بین اندیشه و ماده است.[۷]

شایان ذکر است که زیستن در فضای فکری فرانسه‌ی قرن بیستم، که خاستگاه مهمترین جریان‌های هنری مدرن بوده است، باعث شده شریعتی همواره ستایشگر هنر متعهد انقلابی، یا هنری که به امری مقدس ارجاع می‌دهد، نباشد. او در دفاع از هنر برای هنر می‌نویسد:« بدبختانه در مصر این فکر غلط شیوع یافته است که «هنر برای هنر» ادب را از اینکه مبلغ مبانی اخلاقی و متکی بر اصول آن باشد باز می‌دارد و این انحرافی است که ناچار باید با آن مبارزه کرد. همچنان که مکتب «هنر برای هنر» هیچگونه ارتباطی به مسأله اخلاق ندارد و خود را مقید به عقیده و طرز فکر معینی نمی‌کند، با ادبیات اجتماعی و سیاسی نیز بستگی ندارد و بنابراین نمی‌تواند با آن معارض باشد. ولی گروهی از نویسندگان سوسیالیست گاهی براین نظر حملات تندی می‌کنند و معتقدند که این نظریه حیله‌ای‌ست که سرمایه‌داران و اشراف به کار برده‌اند تا ادب را از رسالت اجتماعی خود که هدف اصلی آنست باز دارند و به انحصار خود درآوردند. در صورتی که ما قبول داریم که بشریت به مغزهای متفکر، قلم‌های توانائی که از حقوق توده مردم دفاع کند سخت نیازمند است، ولی، همانطور که انسانیت به کسی که او را از ستم نجات بخشد و از جهل برهاند نیازمند است، به کسی که دردهای عمیق روحی را تسکین دهد و ذوق او را از خشکی و جمود به در آورد و رقت و لطافت بخشد نیز نیازمند است»(همان: ۱۴۸) او در ادامه همچون سارتر در کتاب *ادبیات* چیست استدلال می‌کند که وصف شعر موافق اخلاق نیست اما مخالف اخلاق هم نیست. بلکه بیرون از مسئله اخلاق است(همان: ۱۵۱و۱۵۲) بنابراین می‌توان گفت، گرچه شریعتی به هنر متعالی و متعهد، دلبسته است، نافی خود ارجاعی هنر برای هنر نیست.

۳-۲-۲.عبدالکریم سروش؛ زیباشناسی قدسی و نقداخلاقی

آرای عبدالکریم سروش در باب زیبایی، هنر و ادبیات، گرچه طی سالها دستخوش دگرگونی شده، به هررو کتاب او با عنوان: *تمثیل در شعر مولانا و گفتگویی پیرامون هنر*، که اول بار در سال ۱۳۶۷ به طبع رسیده، بهترین اثر برای بررسی افکار سروش پیرامون هنر و ادبیات در اوایل انقلاب اسلامی است. سروش آن سالها در کل به هنری ایدئولوژیک، متعهد، اسلامی و اخلاقی باور دارد و گاه هنر را تنها وسیله‌ای می‌داند برای رسیدن به اهداف الهی. سروش می‌نویسد:« هیچ انسانی نمی‌تواند از ایدئولوژی، از جهان‌بینی، از زیستن در جغرافیای خاص، از زیستن در تاریخ خاص، از داشتن هویت تاریخی-فرهنگی خاص برکنار باشد. و مدعی باشد که بر فراز همه این تاریخ و جغرافیا و فرهنگ می‌تواند پرواز کند و متعلق به هیچکدام از اینها نباشد... هیچ هنری از محتوای خودش نمی‌تواند آزاد باشد. ما هنر بی‌محتوا نداریم.... بنابراین چه انتظار می‌توان داشت که یک هنرمند بتواند هنر آزاد تحویل دهد؟ آیا غرض این است که هنر آزاد از شخص هنرمند و یا هنر آزاد از ایدئولوژی باشد؟ غرض این است که هنر آزاد از مقطع تاریخی خودش باشد؟ این‌ها تمام شرط تحقق آثار هنری‌اند. به خاطر اینکه تمام جزء ماهیت شخصیت هنرمندند.»(سروش، ۱۳۶۷: ۶۱و۶۲) تقلیل‌دادن هنر به دیدگاه هنرمند مشکلات نظری زیادی ایجاد می‌کند. لوکاچ نشان داده است که گاه باورمندی به یک مکتب هنری چون رئالیسم باعث شده برخی نویسندگان از عقاید خود عدول کنند[۸]. مسئله‌ی دیگری که سروش در اینجا نسبت به آن بی‌توجه است، نقش پیش‌متن‌ها در ساختن یک متن هنری است.

تعهد هنری از دید سروش، امری است که هیچ هنرمندی از آن فارغ نیست.«تعهد هنری امری است توصیفی نه تکلیفی. نباید پرسید که آیا هنرمند باید متعهد باشد یا نه. باید پرسید آیا هنرمند متعهد هست یا نه. و پاسخ این است که بلی هست و در اختیار او نیست که نباشد.»(همان: ۶۲) سروش همچنین تأکید می‌کند که هنر در تحقق خارجی خودش نمی‌تواند فارغ و مستقل از هنرمند باشد.(همان:۶۳). چنان که پیشتر اشاره شد، در اینجا سروش نسبت به نقش پیش متن‌ها در ساختن متن هنری بی‌توجه است و از دیگرسو می‌دانیم امروز برخی نظریات، نقش مؤلف را

کمرنگ جلوه می‌دهد. علاوه بر این، خوانش خواننده در دوره‌های مختلف تاریخی، متن هنری را در معرض تأویل‌های متعدد قرار می‌دهد و نمی‌توان تنها خداوندگار متن را هنرمند دانست. خود سروش در سالهای بعد، با شرح تئوری« قبض و بسط شریعت» تلاش کرد نشان دهد که فهم ما از متون دینی در دوره‌های مختلف تاریخی دگرگون می‌شود.[۹] تلاش او، تلاشی خوانش-مدار بود که در نقطه مقابل دیدگاههای زیبایی‌شناسیک او در دهه شصت خورشیدی قرار می-گیرد. مسئله مهم دیگر وسیله پنداشتن هنر است. از دید سروشِ آن سالها، هنر وسیله است نه هدف. او معتقد است پیامبر اسلام از حربه زبان فصیح برای القای پیامش استفاده می‌کرد. و این نوعی استفاده از هنر است.(همان: ۷۱) سوالی که جواب آن را، لااقل در این رساله کوتاه سروش، نمی‌توان یافت این است که اگر هنر را در حد یک وسیله یا ابزار تقلیل دهیم، چگونه می‌توان از ایدئولوژیک ساختن آن جلوگیری کرد، و چه تفاوتی میان روش‌شناسی هنر اسلامیِ ایدئولوژیک و هنر مارکسیستی ایدئولوژیک خواهد بود؟؛ چراکه این هردو جریان، هنر را وسیله می‌پندارند نه هدف.

مسئله دیگر ترویج نوعی اخلاق اسلامی در نظریات سروش در باب زیبایی است. سروش می‌گوید:« اگر به هنری که مسلمان‌ها در طول تاریخ آفریده‌اند نگاه بکنید، در آنها خطوطی از تمایز در مقایسه با هنر دیگران می‌بینید، آن خطوط را می‌توانید خطوط متمایز هنر اسلامی بدانید به عنوان مثال دست کم یک هنرمند اسلامی به دنبال این نبوده که پیکرهای عریانی بتراشد (به عنوان مثال می‌گویم) همین نبودن عریانی معنایش این است که هنرمند مسلمان شخصیت و هنر خودش را در قالب یک مجسمه عریان نمی‌ریزد برای اینکه تعهد اخلاقی که او از ناحیه شریعت پذیرفته است به او اجازه نمی‌دهد که چنین چیزی را بسازد و در معرض دید دیگران قرار بدهد. همچنین یک هنرمند مسلمان واقعی در ادبیات از به کار بردن بسیاری کلمات و شیوه‌ها و لو به زیبائی سخنش هم بیفزاید، پرهیز خواهد کرد.»(همان: ۷۹) بنابراین با چنین دیدگاهی باید خالقان الفیه و شلفیه‌ها را مسلمان ندانست یا در مسلمانی بزرگانی چون سعدی (به خاطر هجویاتش) یا

مولوی (به خاطر برخی داستان‌های دفتر پنجم) تردید کرد. شایان ذکر است که گره‌زدن هنر به اخلاق در ایران به آرای کسروی بر می‌گردد و راقم این سطور در پژوهش دیگری به جدال مطبوعاتی فاطمه سیاح و کسروی در این باب پرداخته است.[۱۰]

۳-۲-۳.مرتضی مطهری؛ پارادایم قدسی در تفسیر انحصارگرای شعر حافظ

مرتضی مطهری از دیگر افرادی است که می‌توان او را در برساختن تئوری هنر مقدس سهیم دانست. کتاب *تماشاگه راز* بهترین کتاب برای بررسی نظرگاه زیبایی‌شناسیک اوست. جان کلام مطهری در این کتاب، رمزی و عرفانی دانستن تمام اشعار حافظ و برنتابیدن برداشتهای دیگر، خاصه برداشت‌های ماتریالیستی(Materialistic) از متن حافظ است. او حافظ را به شکل تمام قد در هیأت یک عارف تمام‌عیار و ادامه دهنده‌ی راه ابن عربی و مولوی می‌بیند. مطهری با این دیدگاه که برخی می‌گویند حافظ تنها یک هنرمند است و برای هنرمند فرقی نمی‌کند از چه موادی برای تولید زیبایی استفاده کند، مخالف است و با این مخالفت، در واقع مقابل «هنر برای هنر» می‌ایستد.(مطهری، ۱۳۶۹: ۴۰) مطهری برای اثبات نظرش می‌گوید:«آیا دیگر قریحه‌ها خشک شده است که حافظی نباشد، خیر دلیلی ندارد که قریحه‌ها خشک شده باشد بلکه روحها در مسیر دیگری است»(همان: ۴۲) مشخص نیست با چه میزانی می‌توان مدعی شد قریحه هیچ‌گاه نخواهد خشکید و این روحها هستند که در محاق افتاده‌اند، اما از استدلال مطهری مشخص است که او هنر اصیل و ستودنی را، تابع روح عرفانی و مقدس می‌داند.

مطهری در کتاب مذکور تلاش می‌کند تمام غزلیات حافظ را سمبلیک(Symbolic) فرض کند.« می‌بینیم به اصطلاح امروز سمبلیک حرف‌زدن یعنی الفاظ و کلمات هرکدام رمز یک معنا می‌باشد... در بیان سمبلیک یک چیز دیگر است و آن این است که درباره‌ی یک معنی بحث می‌کند. این ظاهری دارد که ظاهرش هم درست است یعنی ظاهرش هم یک معنی دارد ولی در روحش یک باطن دیگری در کار است. این عین اقتباس از کار قرآن است. ظاهر و باطن

معنایش این نیست که لفظ قرآن وضع شده برای معنای باطنی و معنای ظاهری مجاز است. یعنی آن باطن بطون متعدده دارد یک ظاهر دارد و یک باطن، اهل ظاهر از ظاهر، ظاهرش را می‌فهمند و اهل باطن، از باطن، باطنش را.»(همان:۷۷) اگر این نقل قول مطهری را بپذیریم، کتاب او دچار تناقضی آشکار خواهد شد. چراکه که او در این کتاب آشکارا تلاش می‌کند هر نوع برداشتی، جز برداشت عرفانی از غزلیات حافظ را منع کند. اما در اینجا براین است که اهل ظاهر، تنها ظاهر را می‌فهمند. البته این تناقض با توجه به بخشی از کلام او رفع شدنی است. او می‌گوید منظورش این نیست که برداشت ظاهری مجاز است. پس از دید او می‌توان مدعی شد غزلیات حافظ تنها محمول آرای عرفانی است. اما با چنین دیدگاهی تکثر سمبلیسم(Symbolism) غزل حافظ نفی می‌شود. با چنین نظری در واقع غزلیات حافظ مُثله، و یک خوانش عرفانی به متن او تحمیل می‌شود. بی‌شک رمز زنده‌بودن غزلیات حافظ در برداشت‌های متکثر خوانندگان اوست و این موضوع، منظور نظر مطهری قرار نگرفته است.

۳-۲-٤.داوری‌اردکانی و مددپور؛ پارادایم قدسی از منظر هیدگری‌های ایران

گروه دیگری که اندیشه‌های قدسی، و بومی‌گرایی را تبلیغ می‌کنند هیدگری‌های ایران و شاگردان سید احمد فردید هستند. فردید خود در دفاع از هنر سنتی قدسی و نقد هنر مدرن می-گوید: «ذات هنر جدید در این است که امر مقدس را برده، اسرار را برده و پلیدی آورده»(فردید، ۱۳۹۳: ۳۰۱) در این میان، نظرات دو تن از شاگردان او؛ یعنی داوری اردکانی و مددپور بررسی خواهد شد. کتاب *شاعران در زمانه عسرت*، که در سال ۱۳۵۰ به طبع رسیده، بیش از هر اثر دیگری نظریه زیباشناختی داوری اردکانی را باز می‌تاباند. تأکید او در این کتاب، همچون هایدگر(Martin Heidegger) بر زبان است. او معتقد است زبان امروز (در روزگار عسرت) وابستگی به امر الهی را از دست داده است. داوری معتقد است:« از هنگامی که زمان و مکان

مطلق نیوتنی و فضای سه بعدی اقلیدسی اعتبار خود را از دست داد و زمان و مکان و فضای چهاربعدی انیشتنی مقبول افتاد چشم‌انداز هنرمند نیز از بین رفت یا دستخوش دگرگونی شد... و از آنجا که جز امر محسوس و انتزاعی دیگر بحث از ذات، بی‌اعتبار و مردود شده، در زندگی روزمره و حتی در هنر هم امر ذاتی بی‌اعتبار و مردود شد. به این ترتیب حتی یقین علمی هم متزلزل شد در چنین وضعی به جای قاعده‌ی قدیم که اصل امور را مقدس و الهی و بی‌چون و چرا و یقینی می‌دانستند، تولید، بازده، قدرت، پول و نفسانیات قاعده و مرجع شد».(داوری، ۱۳۵۰: ۱۷)

او معتقد است در زمانه‌ی عسرت، زبان جز الفاظ خیالی نیست که به یک وسیله مصرفی تبدیل شده است. و این زبان، زبان ساحت نفسانی بشر است. زبان خور و خواب و خشم و شهوت.(همان: ۲۰) داوری اردکانی وسیله پنداشتن زبان و هنر را حتی از نگاه ارسطویی و تهذیب اخلاق درست نمی‌داند(همان: ۳۱) و بر این باور است که اگر«هنر را وسیله‌ی گذراندن اوقات فراغت تلقی کردیم دیگر هنری در میان نیست.»(همان: ۳۲) اما زمانه‌ی عسرتی که هنر را به وسیله تقلیل می‌دهد چه زمانه‌ای است؟ داوری از هیدگر نقل می‌کند که زمانه عسرت زمانه-ای‌ست که خدایان پیشین از نزد ما رفته‌اند و هنوز خدای جدیدی نیامده. در این دوران بشر گرفتار نفسانیات و مادیات است و از این جهت کار شاعر دشوار شده‌است(همان: ۳۴) کار شاعر دشوار شده چراکه از دید او، شاعر پیام‌آور حقیقت است(همانجا). داوری اردکانی از هولدرین(Holderlin) نقل می‌کند که شاعران اتباع قدسی دیونیزوسند که در شب قدسی با همه سرگردانی از سرزمینی به سرزمینی دیگر می‌روند.(همان: ۳۵)

از آنجا که داوری بر آرای متفکرین غربی چون هیدگر تکیه می‌کند نباید تصور کرد که او در طلب نوعی تفکر عرفانی غربی است، بلکه او از گفته‌های هایدگر در نهایت نوعی تفکر قدسی و غم غربت شرقی را مراد می‌کند. چناکه در جای دیگری می‌نویسد از دید هیدگر:«گویی تفکر یک سیر منحنی دارد که باید به آغاز خود بازگردد. در حقیقت همت متفکران از آن جهت باید

مصروف این تجدید مطلع جدی شود که نجات تفکر بدان بسته است. به نظر هیدگر این تجدید مطلع جز از طریق بازگشت به روح زبان یونانی و متفکران یونانی پیش از سقراط، میسر و ممکن نخواهد شد... این همزبانی هنوز آغاز نشده‌است و تازه اگر شروع شود به خودی خود، غرض و غایت نیست، بلکه شرط قبلی همزبانی، عالم شرق دور است»(داوری‌اردکانی،۱۳۹۳: ۷۱و۷۲) از دید داوری اردکانی، مکاشفه‌ی شاعران در زبان رخ می‌دهد.«شاعر چیزی را بیان می-کند که تاکنون به زبان نیامده بود. تو گوئی برای اولین‌بار دریافت و آشکار شده است و این آشکار ساختن ذات کلام شاعرانه است اما شاعر چه چیزی را آشکار می‌کند؟ کینونت اصلی عالم را؛ و چگونه این کینونت اصلی را آشکار می‌کند؟ در زبان، در زبانی که محادثه است زیرا حضور در زبان تجدید می‌شود.»(داوری‌اردکانی،۱۳۵۰: ۴۵) و در نهایت او نیز چون مطهری نتیجه می‌گیرد که تفسیرهای مادی از غزل حافظ سطحی است و تنها یک خوانش را برای غزل حافظ توصیه می‌کند:« با این تفاسیر دیگر، سیری که حافظ می‌کند بیان خانقاه اهل ریا و میخانه اهل فسق نیست بلکه رفتن از خانقاه بشریت و علم حصولی و اندیشه و عالم بی‌مهری و بی-معرفتی به میخانه انسانیت و علم حضوری و عالم مهر و معرفت است و در این میخانه علمی را که شاعر در مدرسه آموخته است به جامی نمی‌خرند»(همان: ۷۲) چنان که مشخص است، مرتضی مطهری همچون داوری به آرای هیدگر ارجاع نمی‌دهد و خود را ملزم نمی‌داند که از یونان پیشاسقراطی به عرفان شرقی برسد و اثبات کند که غزلیات حافظ کاملا عرفانی است. اما نتیجه در نهایت همانند است. در واقع نقد جدی و استواری که در مقابل مبلغان پارادایم قدسی است، انحصارگرایی نظری این اندیشه است؛ چراکه به لحاظ روش و ساختار، این اندیشه، دلخواه و نادلخواهِ مبلغانش، به نقد ایدئولوژیک تنه می‌زند.

یکی دیگر از افرادی که تلاش می‌کند تصویر دقیقی از هنر قدسی به دست دهد، حدود و ثغور آن را مشخص کند و حتی فرم آن را نمایان سازد محمد مددپور است. درواقع غالب تألیفات او پیرامون شرح هنر قدسی و نقد هنر غربی است. او با نقد هنرِ برآمده از فلسفه‌ی یونان معتقد

است هنر در اندیشه‌ها و فلسفه‌های پیشایونانی داخل در فلسفه نبود و ماهیتی معنوی داشت.(مددپور،۱۳۷۲: ۳و۴) و هنر شرقی پیوستگی عمیقی با امر قدسی داشت« هنر سنتی مشرق زمین دیگر صرف محاکات زیبایی محسوسات نبود بلکه ابداع معانی و گنجهای عرشی و تقرب به مبدأ قدسی تلقی می‌شد. در حقیقت با تعریف افلاطونی–ارسطویی هنر، ساحت ابداعی حیات آدمی از مکارم عرشی خود تنزل و به زمین تقلیل پیدا می‌کند. هنر برای هنر و صرف بیان زیبایی این جهانی بی‌آنکه آدمی به روح و باطن غیبی عالم محسوس انتقال یابد غایت نظرگاه یونانی هنر است»(همان: ۴) مددپور همچنین در نقد فرمالیسم می‌گوید بشر بعد از چهارصد سال مدرنیته (Modernity):«به یک بی‌معنایی جنون‌آمیزی رسیده که هرچه بیشتر تأمل می‌کند کارش از غرایز و احساسات‌بازی فراتر نمی‌رود. از اینجا اغلب به فرم و صورت پناه می-برد»(همان: ۵) از نظر او هنر سنتی یک سیر و سلوک معنوی است از عالم محسوس به عوالم بالاتر.(همان: ۱۱)

مددپور نخستین کسی است که تلاش می‌کند هنر قدسی را تقسیم‌بندی کند. از دید او هنر قدسیِ برخی نواندیشان دینی اصیل نیست و شیطانی است. اشاره‌ی او به افرادی چون رنه گنون(Rene Guenon) ،که تأثیر ژرفی بر سیدحسین نصر گذاشته‌است، نشان می‌دهد که تلویحا به آرای سیدحسین نصر هم نظر دارد. مددپور می‌گوید:«برای هنر قدسی دو صورت وجود دارد: صورت اول اکنون در نحله‌هایی از فلسفه و تفکر جدید غرب مورد تأمل قرار گرفته است. این نظرگاه، هنر قدسی را به امر قدسی و مقدس در ادیان و آیین‌های دینی پیوند می‌زند. توجهی که از سوی پیروان منطق هرمنوتیک در حوزه‌ی دین‌شناسی به امر مقدس شده است، نقطه آغاز این نظرگاه بوده است... دین‌ورزی و تدین از نظر آنان با «امر مقدس» و طاعت از آن تحقق می‌یابد. بنابراین هنر قدسی با امر مقدس ارتباط دارد. هر آیین و دینی که به امر مقدس تأکید ورزد، در صورت روی‌آوردن به تجربه هنری مقدس خواهد بود.»(همان:۳۲). اما مددپور این تقدس‌گرایی متکثر را چندان خوش ندارد و آن را حاصل نظرات دانشگاهیان متألهی چون

گنون می‌داند.(همانجا) او می‌گوید: متفکرانی که در غرب به تفکر در باب هنر مقدس پرداخته-اند، کم و بیش، متأثر از روح شیطانی غربند. حتی برخی نیز با راه و رسم فراماسونها امر قدسی را با مسیح‌شناسی سمبلیک مقایسه می‌کنند.(همان:۳۳) از دید او، برخی هم هستند که به دور از روح خبیث مابعدالطبیعه غربی و غرب‌زدگی به ساحت روح قدسی حکمت انسی وارد می‌شوند و از آموزگاران این عرصه امام خمینی و فردید هستند.(همانجا)

مددپور در ادامه، دومین نوع هنر قدسی را، به عنوان هنر اصیل قدسی معرفی می‌کند و می-گوید:«پس مفهوم هنر قدسی به این معنا اختصاص پیدا می‌کند، به آنجایی که هنرمند با روح-القدس یا جبرئیل ارتباط پیدا می‌کند و در این تجربه هنری، به الهام ربانی به تأویل و تنزیل حقایق الهی می‌پردازد. بنابراین هنر قدسی هنری نیست که هر هنرمند یا شاعری بتواند در مقام و مرتبه تجربه آن باشد. پس هنر قدسی ارتباط پیدا می‌کند با اولیاء الهی»(همان:۳۴) مددپور شاعران و رمان‌نویسان نوگرا چون نیما را ارضا کننده‌ی نفس اماره می‌داند.(همان:۷۷) و به واقع با این نوع نگاه تقلیل‌گرایانه به هنر، در مقابل تکثر و آزادی در هنر قرار می‌گیرد. او مخالف این برداشت بود که می‌توان مضمون دینی و قدسی را با همان فرم و تکنیک هنر مبتذل غربی ارائه داد. بنابراین هنر قدسی باید زبانی مخصوص زبان خودش بیابد. مثلا مددپور در مباحثی که پیرامون سینما مطرح می‌کند، می‌گوید:« سینمای دینی تصرف در جوهر تکنیک سینما می‌طلبد، چیزی که شهید آوینی به قدر طاقت بشری خود انجام داد»(مددپور: ۱۳۸۸: ۲۲۸) از دید مددپور با نظرگاه‌روایی سوبژکتیو(Subjective) غربی، که نظرگاهی فردگراست، نمی‌توان به روایتی قدسی رسید و کار آوینی در واقع نوعی سیر و سلوک، و برگذشتن از شکل معمول روایت‌های مستند سینمایی بوده‌است.«شهید آوینی به مقامی رسیده بود که به واقعیت چونان جلوه حق نگاه می‌کرد، عالم واقع در نظر او تجلی حق و حقیقت، در مرآت زمان و مکان است. در سینمای دینی فیلمساز باید در جایگاه حقیقی خویش قرار گیرد و شبیه و مانند عالم عینی شود، و چون قرآن ناطق در ساحت تقرب به معصوم درآید»(همان: ۱۲۲)

۳-۲-۵.سیدحسین نصر؛ زیباشناسی قدسی و سنّت

سیدحسین نصر به واسطه‌ی تحصیلات و کارهای علمی‌اش در دانشگاه‌های بزرگ غرب، علاوه بر دانش‌های اسلامی، فلسفه‌ی غرب را نیز به نیکی می‌شناسد. از این‌روی در آثار او، هم می‌توان چیزی شبیه کل‌گرایی هگل یافت و هم می‌توان نشانه‌های فرمالیسم(Formalism) را مشاهده‌کرد؛ هرچند نظریات او با این هردو تفاوتهای بنیادین دارد. در نظر او جایی برای فردگرایی حاصل از اومانیسم(Humanism) نیست. درواقع انسان مسلمان ازدواج می‌کند که به دام فردگرایی مدرن نیفتد. نصر می‌گوید:« افراد، اعم از زن و مرد، معمولا از طریق انواع گوناگون ازدواجها آنچنان در ساختار گسترده خانواده ادغام می‌شده‌اند که مانع از ذره‌ای شدن جامعه [و استقلال یافتن مطلق فرد در آن] بوده است... اسلام همچنین مردان و زنان را به‌عنوان موجوداتی در یک شبکه گسترده ارتباطی در جامعه‌ای ملحوظ می‌کند که با وجود روابط پیچیده و گوناگون خود متحد است و یگانگی خداوند را باز می‌تاباند»(نصر، ۱۳۸۷: ۶۵) این کل که نصر از آن سخن می‌گوید هم برای اخلاق و هم برای زیباشناسی، ارجاع مشخصی دارد. به بیان دیگر کلیت هستی به ذات خدا مرتبط است و نصر زیبایی را به ذات خدا مرتبط می‌سازد(همان: ۱۵۴) و این همان نقطه ایست که زیبایی‌شناسی قدسی شکل می‌گیرد.

کانت(Immanuel Kant)متفکری است که از دید نصر زمینه‌های تقدس‌زدایی از عالم را فراهم کرده‌است. ایده‌آلیسم(Idealism) ذهن بنیاد کانت، باز انسان را، محور هستی قرار داد؛ چراکه به زعم نصر، کانت بر این باور بود که مقولات مشهود در طبیعت را ذهن بر طبیعت اطلاق کرده است.(نصر،۱۳۹۶: ۱۴۸) کانت اما بر این باور نبود که طبیعت وجود ندارد، بلکه فهم ما از طبیعت را محدود به ذهنیت ما(فنومن)می‌دانست. این دیدگاه راه را برای نسبی‌گرایی مدرن می‌گشاید که خوشایند نصر نیست، چرا که او همواره مبلغ احیای مطلق‌های سنتی- قدسی بوده‌است. از دید او:« چیزی که مورد نیاز است بازیابی طبیعت به عنوان واقعیتی قدسی و نوزایی

انسان به عنوان حافظ امر قدسی است، که این مستلزم مرگ آن تصویر از انسان و طبیعت است که هم تجددگرایی و هم تحولات بعدی‌اش، مولود آنند. این امر، برخلاف ادعای برخی از افراد نه به معنای «ابداع انسان نوین» بلکه به معنای دوباره آفتابی ساختن انسان حقیقی، انسان خلیفه-الله (پاپ گونه) است که ما همچنان واقعیت آن را در درون خویش داریم. به معنای ابداع دیدگاهی قدسی درباره‌ی طبیعت است که در سرتاسر تاریخ مورد اعتقاد ادیان مختلف بوده است»(همان: ۳۷۵)، بنابراین می‌توان گفت نصر، سنت را کاملا قدسی تصور می‌کند و درپی ویرانی انسان مدرن است. این نگاه، به نصر و استادانش اجازه نمی‌دهد که جنبه‌های منفی سنت، همچون استبداد شرقی را نیز مورد توجه قرار دهند.

نصر در کتاب *معرفت و امر قدسی* مبانی زیباشناسی اسلامی خود را به شکل گسترده‌تر شرح می‌کند. از دید نصر هنر قدسی با سنت همبسته است.(نصر، ۱۳۹۶: ۲۱۳) و چنین نظری با هنر خودارجاع کانتی فاصله دارد. همچنین این هنر آرمانی و سودگراست اما نه چون سودگرایی هگلی‌های جوان. از نظر نصر:« هنر سنتی به معنای عمیق کلمه، کاربردی است، به این معنی که برای مقصود خاصی طراحی شده‌است، حال این مقصود پرستش خداوند در عمل نیایشی-دعایی باشد یا خوردن یک وعده غذا؛ لذا این هنر سودگراست؛ اما نه به معنای محدود کلمه «سود» که در ذهن انسان زمینی است... در این هنر جایی برای نظریه‌ای مانند «هنر برای هنر» وجود ندارد.»(همان: ۲۱۵) بنابراین نصر، هنرِ خودارجاعِ کانتی را نمی‌پذیرد که به «هنر برای هنر» می‌انجامد، و این به معنی بی‌توجهی به فرم نیست. پارادایم قدسی در یک معنا همچون کانتی‌ها به فرم و صورت اهمیت بسیاری می‌دهد اما امر قدسی فارغ از نگاه لیبرال و محافظه‌کار کانتی است. اهمیت فرم را در این نظر می‌توان دید:«فرم چیزی است که توسط آن، شیء چیزی می‌شود که هست. فرم، عَرَضی شیء نیست، بلکه تعیین کننده واقعیت آن است. درواقع، ذات آن شیء است که مفسران نوافلاطونی و متافیزیک‌گراترِ ارسطو آن را «ایماژ» یا انعکاس ذات نامیده-اند، نه خود ذات که به عالم مُثل تعلق دارد. در هر حال، فرم عَرَضی نیست، بلکه ذاتی یک شیء

است»(همان:۲۲۰) شاید جز در نظریات فرمالیست‌ها نتوان چنین نظریاتی را در باب فرم یافت. اما تفکر قدسی برخلاف کانتی‌ها فرم هنر سنتی را مقدس می‌داند. در این تفکر، صورت‌ها به واسطه وحی تقدس یافته‌اند و نمی‌توان به صورت و شکل بی‌توجه بود. از نظر نصر«ریشه و منشأ این خطا که «صورت» را با «محدودیت» اشتباه می‌گیرد و «تفکر» یا «تصور» را در معنای ذهنی‌اش به عنوان چیزی مهمتر از صورت می‌گیرد، نتیجه سوء استفاده از اصطلاحات انتزاعی و ملموس و عینی تفکر مدرن است»(همان:۲۲۱) تفکر مدرنی که افکار اندیشمندی چون هگل در خدمت آن بود و با تکیه بر زمینه‌های اندیشگون هنر، در نهایت حکم به مرگ هنر داد. بر این مبنا اگر هنر و ادبیات را حول سه پارادایم یادشده در نظر بگیریم، پارادایم قدسی پس از انقلاب راه تازه‌ای در هنر و ادبیات داستانی گشوده است و می‌توان نفوذ این تفکر را در آثار ناقدانه و خلاقه معاصر، بررسی و تحلیل کرد و این کار، نیاز به پژوهش مستقل دیگری دارد.

۴.نتیجه‌گیری

چنان که مشاهده شد، همراه با تحولات اجتماعی و سیاسی ایران از روزگار مشروطه تا انقلاب اسلامی، برخوردهای مختلف سنت و تجدد زمینه‌های بازاندیشی و بازنگری در سنت‌های مذهبی را فراهم ساخت و مواد نظری زیباشناسی قدسی فراهم شد. به بیان دیگر، در روزگار مشروطه روشنگرانی چون میرزاملکم‌خان و میرزا یوسف‌خان و... برای جاانداختن قوانین جدید، از سنت‌های مذهبی استفاده کردند و در عملی متقابل، سالهای بعد مذهبیون از گفتمان تجدد برای برکشیدن دین در روزگار جدید استفاده کردند. برخورد دین و سنت مذهبی با تجدد و مدرنیته به بازنگری اندیشه‌های دینی انجامید و دین‌مداران متجدد کوشیدند در عرصه‌های مختلف فلسفی، اجتماعی و هنری با استفاده از فرهنگ غربی، تعاریفی مترقی از فلسفه هنر اسلامی به دست دهند. علی‌شریعتی گرچه بنابر دلبستگی به جریان‌های روشنفکری فرانسوی

نافی هنر برای هنر نبود، همیشه نوعی هنر متعهد را تبلیغ می‌کرد که به امر قدسی ارجاع می‌دهد. عبدالکریم سروش گرچه سالها بعد با طرح تئوری قبض و بسط شریعت، و با وام‌گیری از فلسفه‌ی علم پوپری در بسیاری مباحث خاصه زیباشناسی تغییر عقیده داد، در دهه‌ی شصت مبلغ هنر متعهد، خلاقی و الهی بود. همچنین مرتضی مطهری، داوری اردکانی و مددپور هنر را تنها در انحصار تفکر قدسی می‌پذیرفتند و مثلا هیچ تفسیری جز تفسیرهای یک دست عرفانی را برای غزل حافظ بر نمی‌تابیدند. سید حسین نصر نیز، گرچه تلاش می‌کند بیش از دیگران از زیباشناسی غربی بهره ببرد، در نهایت شیفته هنری قدسی است که از نگاه او ریشه در سنت‌های مذهبی دارد. باری، این نواندیشان، هریک به انحاء مختلف اظهار داشتند که هنر اصیل اسلامی ملزم و مقید به امر قدسی است. هنر اسلامی از دید این افراد، با تفکری قدسی و رازگونه پیوند می‌یابد. از این‌رو، خواه ناخواه این هنر امری متعهد و وابسته است. چنان که ملاحظه شد، برخی از این نواندیشان امر قدسی را در حد وظیفه‌ای اخلاقی و گاه مکتبی فرومی کاهند و برخی جایگاه آن را ناخودآگاه هنرمند مسلمان می‌دانند.گفتنی است این اندیشمندان گرچه تلاش می‌کنند فلسفه‌ی هنر قدسی را با توجه به پیشینه بومی–اسلامی فرهنگ ایرانی شرح کنند، نسبت به این مسئله غفلت ورزیده‌اند که در نهایت برداشت‌های فلسفی آنها از هنر نیز، تا حدود زیادی مقید، و انحصارگراست و چون نقدها و نظریه‌های ایدئولوژیک دهه‌های قبل ایران، امکانی را برای گفت و گو با نظرات مخالف باز نمی‌گذارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱–شایان ذکر است که بابک احمدی برای پارادایم معادل «سرمشق» (بنگرید به کتاب *کار روشنفکری* ص ۵۸) ، و احمد آرام چنان که در متن مقاله مشخص است کلمه« نمونه »را پیشنهاد داده است. به نظر نمی‌رسد هیچکدام از این کلمات برای تبیین کلمه پارادایم کاملا کارا باشد؛ چراکه سرمشق و نمونه تلویحا به تقلید اشاره دارند و مفهوم پارادایم ارتباطی با تقلید از نمونه‌ی پیش‌رو ندارد.

۲–یکی از این نمونه‌ها کتاب *ما چگونه ما شدیم* اثر صادق زیبا کلام است.

۳- برای توضیح بیشتر در این زمینه بنگرید به:

Mohamad Tavakoli- Targhi ,Refashioning Iran (New York, Palgrave , 2001)136

همچنین دکتر تومانیانس در رساله *حفظ الصحه* در ادامه کار امیراعلم معتقد است جن و شیطانی که پیامبر از آن سخن گفته همان میکروبی است که پزشکان در باب آن هشدار می‌دهند. بنابراین روشنفکران برای جا انداختن مفاهیم پزشکی نوین از گفتمان سنت مذهبی استفاده کردند. برای توضیح بیشتر بنگرید به: محمد توکلی طرقی،« تجدد روزمره و آمپول تدین»، ایران نامه ، سال بیست و چهارم، ۴۳۲

۴-منظور از اصطلاح سنت متجددانه به زبان ساده استفاده‌ی گفتمان سنت و مذهبیون از تجدد است برای حفظ و روزآمد کردن دین و سنت‌های دینی در جهان جدید. مثلا آیت الله خمینی جایی برای اثبات روح از آرای دکارت استفاده کرده است،بنگرید به : روح‌الله خمینی ،*کشف‌الاسرار*، (بی‌جا، بی‌تا، بی‌نا)، ۳۷ و آیت الله مکارم برای نفی غرب‌زدگی از آرای گوستاو لوبون استفاده کرده است، بنگرید به: ناصر مکارم شیرازی، *اسرار عقب ماندگی شرق*،(تهران، نشر بعثت، ۱۳۴۸)، ۴و۵ همچنین برخی تلاش کردند با اسطوره‌زدایی از مذهب، سنت های تشیع را وارد گفت و گوهای تاریخی مدرن کنند بنگرید به: صالح نجف آبادی، *شهید جاوید*، (بی‌نا، بی‌جا، ۱۳۴۹) و مرتضی مطهری، *تحریفات در واقعه تاریخی کربلا*، (چاپ پنجم، صدرا، ۱۳۹۵) و برخی با مکتب های فکری غربی وارد گفت وگویی دیالکتیکی شدند بنگرید به : محمد حسین طباطبایی، اصول فلسفه و روش رئالیسم، (ج۱، مقدمه و پاورقی مرتضی مطهری، بی‌جا،بی‌نا ۱۳۳۲)و اقبال لاهوری،احیای فکر دینی در اسلام، ترجمه احمد آرام،(رسالت قلم، بی‌تا)

۵-بنگرید به: عبدالکریم سروش، قبض و بسط تئوریک شریعت؛ نظریه کامل معرفت دینی،(چاپ نهم، تهران، موسسه فرهنگی صراط و محمد مجتهدشبستری، ایمان و آزادی،(تهران: طرح نو)، ۱۳۷۶

۶-در این زمینه نگاه کنید به: عبدالکریم سروش، *از شریعتی*،(چاپ دوم، موسسه فرهنگی صراط،۱۳۸۵، ۵۴).

۷-بنگرید به: نظریه های رمان در ایران ۱۰۷

۸-بنگرید به: نظریه های رمان در ایران ۱۲۵

۹- بنگرید به: عبدالکریم سروش، قبض و بسط تئوریک شریعت؛ نظریه کامل معرفت دینی،(چاپ نهم، تهران، موسسه فرهنگی صراط،۱۳۸۶) ۵۷

۱۰-بنگرید به نظریه‌های رمان در ایران ۱۶۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه

آل احمد، جلال(۱۳۸۶) *غرب‌زدگی*، چاپ سوم، تهران: مجید.

احمدی، بابک(۱۳۹۳) *کار روشنفکری*، چاپ ششم، تهران: مرکز.

اقبال لاهوری، محمد(بیتا) *احیای فکر دینی در اسلام*، ترجمه احمد آرام، بی‌جا: رسالت قلم.

توکلی‌طرقی، محمد(۱۳۹۵) *تجددبومی و بازاندیشی تاریخ*، ویراست دوم، تورنتو: کتاب ایران‌نامه.

توکلی‌طرقی، محمد(بیتا) «تجدد اختراعی، تمدن عاریتی و انقلاب روحانی»، *ایران نامه*، سال بیستم، صص ۱۹۵-۲۳۵.

توکلی‌طرقی، محمد(بیتا) «تجدد روزمره و آمپول تدین» *ایران نامه*، سال بیست و چهارم، صص ۴۲۱-۴۵۸ .

خجسته، فرامرز،فراشاهی نژاد، یاسر و پویان، مجید « تفسیری هگلی از نخستین مانیفست-های درباره داستان و رمان» *پژوهش زبان و ادب فارسی*، شماره چهل و سوم، صص ۱-۲۶.

خجسته،فرامرز،فراشاهی‌نژاد،یاسرو صدیقی،مصطفی(۱۳۹۵) «جستاری در بنیان‌های فکری نظریه ادبی هوشنگ گلشیری»*ادبیات پارسی معاصر*، سال ششم، شماره دوم، صص۲۷-۴۷ .

خجسته،فرامرز،صدیقی، مصطفی و فراشاهی‌نژاد، یاسر(۱۳۹۵) «تقابل کانتی- هگلی در نقد و نظریه های داستان و رمان در ایران» *نقد و نظریه ادبی*، سال اول، دوره دوم، شماره ۲، صص ۳۱-۵۶ .

خمینی، روح‌الله(بی‌تا) کشف‌الاسرار، بی‌جا، بی‌نا.

داوری‌اردکانی، رضا(۱۳۵۰) *شاعران در زمانه عسرت*، تهران: نیل.

داوری‌اردکانی، رضا(۱۳۹۳) *هیدگر و گشایش راه تفکر آینده*، تهران: نقش جهان.

رئیس‌دانا، فریبرز(۱۳۸۶) *گفت آمدهایی در ادبیات*، تهران: نگاه.

سروش، عبدالکریم(۱۳۶۷) *تمثیل در شعر مولانا و گفتگویی پیرامون هنر*، تهران: برگ.

سروش، عبدالکریم(۱۳۸۵) *از شریعتی*، چاپ دوم، موسسه فرهنگی صراط.

سروش، عبدالکریم(۱۳۸۶) *قبض و بسط تئوریک شریعت؛ نظریه کامل معرفت دینی*، چاپ نهم، تهران: صراط.

شریعتی، علی(۱۳۹۱) هنر، چاپ سیزدهم، تهران: چاپخش.

صابرپور، زینب و شادلو، داوود(۱۳۹۴) «جریان دینی در رمان دینی پس از انقلاب»، *فصل-نامه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شماره سی و هفتم، صص۱۷۹-۲۵۰ .

طباطبائی، محمدحسین(بیتا) *اصول فلسفه و روش رئالیسم*، ج۱، مقدمه و پاورقی مرتضی مطهری، تهران: صدرا.

فراشاهی‌نژاد، یاسر(۱۳۹۸) *نظریه‌های رمان در ایران*، تهران: پایا.

فراشاهی‌نژاد، یاسر«جستاری در مبانی فکری نظریه ادبی حزب توده»(۱۳۹۸) *ایران‌نامگ*، سال ۴، شماره ۱، صص ۸۵-۱۰۹.

فردید، سیداحمد(۱۳۹۳) *دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان*، به کوشش محمد مددپور تهران: چاپ و نشر نظر.

فی، برایان(۱۳۹۰) *پارادایم‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه مرتضی مردیها، چاپ سوم، تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.

کوهن، تامس(۱۳۶۹) *ساختار انقلاب های علمی*، ترجمه احمد آرام، تهران: سروش.

لامارک، پیتر(۱۳۹۶) *فلسفه ادبیات*، ترجمه میثم محمدامینی، تهران: نشر نو.

مددپور، محمد(۱۳۷۲) *تجلی حقیقت در ساحت هنر*، تهران: برگ.

مددپور، محمد(۱۳۸۸) *دین و سینما*، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

مطهری، مرتضی(۱۳۶۹) *تماشاگه راز*، چاپ هفتم، تهران: صدرا.

مطهری، مرتضی(۱۳۹۵) *تحریفات در واقعه تاریخی کربلا*، چاپ پنجم، تهران: صدرا.

مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۴۸) *اسرار عقب‌ماندگی شرق*، تهران: بعثت.

نبوی، نگین(۱۳۹۷) *روشنفکران و دولت در ایران*، ترجمه حسن فشارکی، تهران: شیرازه.

نجف‌آبادی، صالح(۱۳۴۹) *شهید جاوید*، بی‌جا، بی‌نا.

نصر، سیدحسین(۱۳۸۷) *جوان مسلمان و دنیای متجدد*، ترجمه دکتر مرتضی اسعدی، چاپ هفتم، تهران: طرح‌نو.

نصر، سیدحسین(۱۳۹۶) *دین و نظم طبیعت*، ترجمه انشاالله رحمتی، چاپ ششم، تهران: نی.

نصر، سیدحسین(۱۳۹۶) *معرفت و امرقدسی*، ترجمه فرزاد حاجی میرزایی، تهران: فرزان.

Abrahamian, Ervand,(2004) The Islamic left, *Reformers and Revolutionaries* ,NewYork, Routlege

Hashemi,S.Ahmad (2016) freedom as a remedy for decline, *Iran nameh* , volume 30 , number 4

Rezaei Yazdi, Hamid(2019)*Persian literature and modernity* , NewYork , Routleg

Tavakoli- Targhi,Mohamad(2001) *Refashioning Iran*, New York, Palgrave

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی