جایگاه هنر اسلامی در جامعه‌ی مدرنیته

سنت در تقابل

علیرضا نوروزی طلب

The Status of Islamic Art in Modern Society: Tradition vs Modernity

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

هنر یکی از متعالی‌ترین پدیده‌های فرهنگ و تمدن بشری است که تاریخی به قدمت حضور انسان در هستی دارد. اگر انسان به واسطه‌ی حضور در عَالم و کنشِ معرفتی‌ای که نسبت به خویش و شانیت وجودی‌اش دارد، از سَایر موجودات ممتاز شده، این امتیاز و تمایز در ساحت هنر است که کیفیت استعلایی‌اش را در متعالی‌ترین وجه، در اثرِ هنری به ظهور می‌رساند. هر نوع تلقی و

فهم یا معرفتی که موضوع آن هنر است، با نحوه‌ی نگرش و عوالم انسانی است که متعیّن می‌شود.

پرسش از هویت و ماهیت هنر مبتنی بر این اصل است که هنر در عالَمی از عوالم انسانی ظهور و تحقق یافته و پرسش، معطوف به چگونگی تحقق و نحوه‌ی این ظهور و هویت و سرشت آن است. یعنی پرسش، متاخر از وجود پدیده‌ای است که نام هنر به آن اطلاق می‌شود. هنر در اثری هنری وجودیت پیدا می‌کند و آن‌چه وجه اشتراک و سرشت ذاتی مجموعه‌ای از آثار هنری است، هویت هنر است که در ماهیت‌های هنری (آثار هنری) به اشکال متنوع و متکثر ظاهر شده است. این ظهور به معنی صورت محسوس عالمی است که در اثر هنری رخ نموده و پرسش از ماهیت این عالم و ذات هنر نشان می‌دهد که پرسش‌گر از این عالم غایب است. درنتیجه، پرسش از چیستی هنر، پرسش دوران جدید و عالم جدیدی است که انسان عصر حاضر، معمار آن است؛ بنایی که با انهدام تفکر سنّتی و معرفت دینی و قدسی و نگرش عرفانی و نگاه اساطیری به عالم، شکل گرفته است. هنر در تفکر و نگرش و معرفت سنتی، ماهیتی به تمام ذات متفاوت با هنر در دوران جدید دارد و اشتراک لفظ هنر بر دو هویت کاملاً متقابل (سنّت و مدرنیته) بیانگر دو عالم متفاوت است که ماهیت متخالف محصولات این دو عالم را تحت عنوانی واحد به نام «هنر» نام‌گذاری می‌کند.

آن‌چه به نام هنر اسلامی به مجموعه‌ی آثار فرهنگ و تمدن ملت‌های مسلمان در دوران اسلامی (تاریخ اسلام) اطلاق می‌شود، دارای خصوصیات و توصیفاتی است که در عالم سنّت و تفکر سنّتی و زیباشناسی عرفانی و تخیّل استعلایی می‌توان از آن و درباره‌ی آن سخن گفت. بدیهی است مبانی نظری این گونه نگرش و تفکر، با مبانی نظری مدرنیته که اساس آن بر نفی سنّت در همه‌ی جلوه‌های فرهنگی و هنری است، در تقابل است. جامعه‌ی مدرن به هنر سنّتی به عنوان مقوله‌ای کهنه و وامانده می‌نگرد که دورانش به سر آمده و موضوعیت خویش را از دست داده است. هم در این معنا در کتاب **والتر بنیامین** آمده است:

> «شیئی وارگی مهم‌ترین مسئله‌ی مورد توجه لوکاچ است؛ یعنی این که در مرحله‌ی سرمایه داری، تاریخ هستی های اجتماعی تبدیل به res، به لاتین یعنی اشیا، شده و جهان از معنا خالی می‌شود. همه چیز به کالا تبدیل می‌شود و دنیا به عنوان محصول انسانی چهره‌ی خصمانه و بیگانه به خود می‌گیرد. هگل این حالت را "آلیناسیون" نام نهاد و مارکس آن را به عنوان "بت وارگی کالا" تحلیل کرد. مداخله‌ی روزافزون تکنولوژی در تولید و دریافت آثار هنری می‌رفت تا آن‌ها را محو کند. این مداخله در قرن بیستم به زوال هاله‌ی مقدس هنر انجامید. جایگزین شدن کپی های تکثیری، بازتولید مکانیکی با نسخه‌ی یگانه‌ی اصلی، لزوماً به نابودی همان بنیاد تولید آثار هنری می‌انجامید؛ یعنی آن یگانگی فضایی و زمانی‌ای که اصالت نفوذ آثار هنری به آن بستگی داشت. از خودبیگانگی نوع آدمی به درجه‌ای رسیده است که او می‌تواند تجربه‌ی نابودی خود را در مقام یک لذت زیبایی شناسانه‌ی درجه‌ی یک ارزیابی کند.»[1]

بت‌وارگی کالاها و مصرف کنندگان از خودبیگانه، اثر هنری را به نازل‌ترین وجه ممکن در حد کالایی تولیدی که مصرف می‌شود، تنزل داد و شیئی هنری از اشیا دورریختنی ساخته شد و درنهایت، پس از مصرف، خود، به شئی دورریختنی تبدیل شد.

منظور بنیامین از «هاله‌ی مقدس» چیست؟ او با این عبارت به نقش تاریخی «هاله» در آثار هنری -یعنی «کارکرد معمول» آن- نظر دارد که همانا تقدس‌بخشیدن به تمثال‌های سنتی است. اثر هنری، به منزله‌ی موضوعی برای نیایش و پرستش، «هاله‌ای» از انحصار و اصالت به دست می‌آورد.[2] آن‌چه در سراسر تاریخ هنر به معنای سنتی به آثار هنری شکل می‌داد، روند یکپارچگی اجتماعی بود که بر محور دین و تمدّن دینی استوار بود و آثار هنری همواره در پرتو هاله‌ی مقدس قرار داشت. تکنولوژی ماهیت هنر را تغییر داد و سرشت و حقیقت ذاتی آن را نابود کرد و در این فرایند بود که هاله‌ی مقدس و امر قدسی از عرصه‌ی هنر رخت بربست و هنر به معنای صورتی از امر قدسی و متعالی از عرصه‌ی حیات انسان امروز غایب شد.

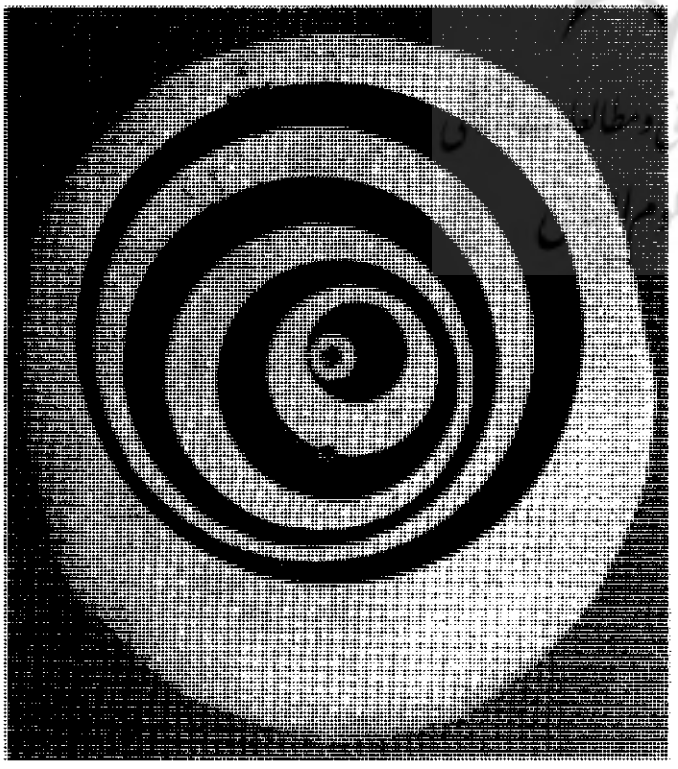
غیبت هنر به معنی مرگ هنر، آن گونه که نیچه و هگل گفته‌اند، نیست؛ غیبتی موقت است که ناشی از غیبت امر

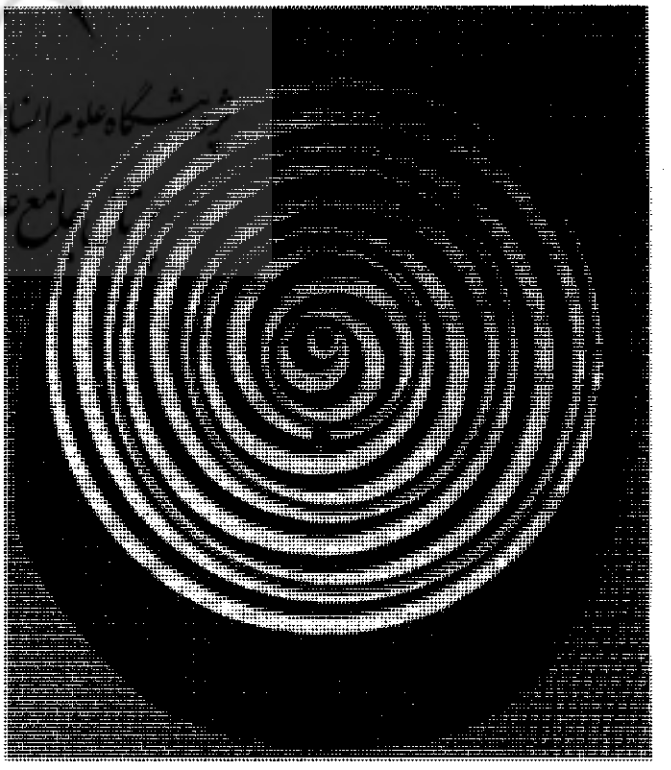
قدسی در روح انسان دوران مدرن و پسامدرن است. سخن و پرسش از ذات و سرشت هنر، به معنی عام و هنر اسلامی به معنی خاص و تاکید بر این سؤال که آیا هنر اسلامی می تواند پاسخ گوی نیازهای جامعه ی نوین باشد و هنر اسلامی در ایران معاصر واجد چه کارایی و شان و منزلتی است، نشان از دغدغه‌ای مقدس دارد و طلیعه‌ای امیدوارکننده برای «کشف‌المحجوب» است. تحقیق در نسبت هنر و اسلام، هنر دینی و آیینی، ویژگی های هنر اسلامی که در حیطه ی امر قدسی و هنر معنوی و سنتی قرار دارد، تقابل سنت و مدرنیته و جهان پسامدرن، ویژگی های کنونی جامعه ی هنری ایران و شانیت هنر در نسبت هنر و هنرمند و اثر هنری و مخاطب، از جمله ضروریات نظری ای است که می تواند زمینه های مطلوبی را برای تعیین شان و هویت هنری و جایگاه هنر معاصر ایران در جامعه ی جهانی هنر فراهم سازد و هنر را از بلاتکلیفی ای که بدان دچار شده است، برهاند یا حداقل کوششی باشد برای رهایی!

هنر سنتی

مفهوم هنر اسلامی با سنت و تفکر سنّتی و نگرش دینی و معنوی و الهی نسبت به جهان (که انسان نیز جزئی از آن است) پیوندی ناگسستنی دارد. این مفهوم دارای کارکردهای عملی و زیبایی شناسانه‌ای است که جلوه های متنوّع آن را در کلّ فرهنگ و تمدن اسلامی و در آثار هنری منتسب به عالم اسلام می توان مشاهده کرد. از این منظر، ادبیات عرفانی و اخلاقی و دینی، معماری اسلامی، خوشنویسی، نقّاشی و انواع دیگر هنرهای سنّتی نظیر کاشی کاری، فرش (قالی) و گلیم، صنایع دستی و هرگونه شیئی که در زندگی، کاربردی عملی و زیبایی شناسانه یافته است، معطوف به هویتی است که عبارت هنر اسلامی آن را در آثار مربوط به فرهنگ و تمدن اسلامی متجلی کرده است. اولگ گرابار در کتاب **شکل گیری هنر اسلامی** نوشته است:

«اوّلین فرض، بی همتایی هنر اسلامی است. اما واژه ی اسلامی هنگامی که همچون صفتی برای توصیف اسم هنر به کار می رود چه معنایی دارد؟ و کدام دسته از آثار هنری را می توان واجد صفات بی همتا دانست؟ "اسلامی" دلالت بر آثار هنری مذهب خاصی ندارد، زیرا شمار بزرگی از این آثار چندان ارتباطی با دین اسلام ندارند. آن دسته از آثار هنری که مشخصاً به دست غیرمسلمان برای مسلمانان ساخته شده است نیز به حق می تواند در شمار هنر اسلامی مطالعه شود. بنابراین، صنعت اسلامی وقتی در مورد هر جنبه‌ای از فرهنگ، جز دین اسلام، به کار رود،





خاص بودن آن اغفال‌کننده خواهد بود و بی‌همتابودنش ظاهری. درک این‌که چگونه هنر اسلامی می‌تواند مفهوم فکری معتبری باشد، نیازمند توضیح دقیق آن ویژگی‌های مشترکی است که در زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی منجر به بروز تغییراتی در هنر موجودیت‌های فرهنگی متفاوت گردید.»[۳]

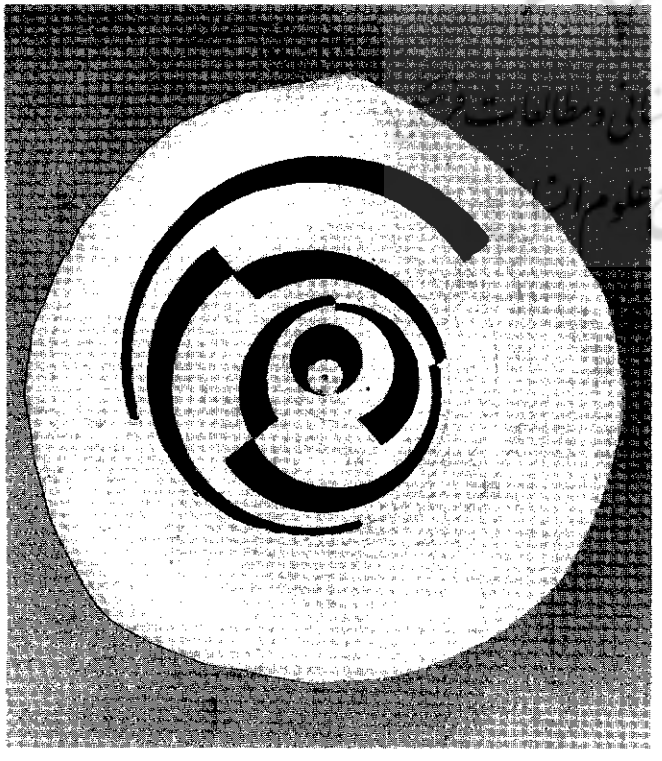
در مورد هنر اسلامی می‌توان تاریخی را که مبداء وحی است با قطعیت اعلام کرد (۶۲۲م). امّا با رجوع به متن کتاب مقدس قرآن می‌توان گستردگی مفهوم اسلام را فراتر از تاریخ مشاهده کرد. دین و نگرش الهی امری فراتاریخی است و با تاریخ شکل نمی‌گیرد بلکه به تاریخ شکل می‌دهد. درنتیجه، تاریخ نمی‌تواند مبداء حقیقت معنوی باشد. شاید بتوان از این نظریه این نکته را نیز دریافت که هنر اسلامی به عنوان ظهوری از حقیقت معنوی که در قالب محسوس متجلی شده است، گستره‌ای فراتر از مبداء تاریخی ظهور اسلام دارد. اگر چنین نظریه‌ای موردپذیرش قرار گیرد. تعریف هنر اسلامی نیز مبتنی بر ویژگی‌های مشترکی است که مجموعه‌ی آثار هنری، در حوزه‌های مختلف فرهنگ و تمدن بشر را دربر می‌گیرد.

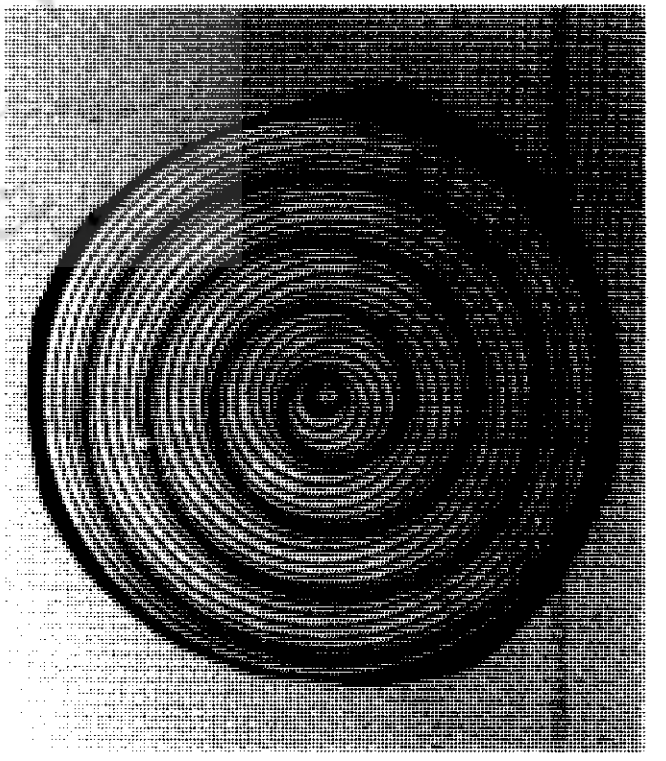
اساسی‌ترین ویژگی در تعریف هنر اسلامی احدیت و وحدانیت است و این اصل در آیات الهی و خوشنویسی کتاب‌های مقدس و معماری و نگارگری و نقوش تجریدی و هر ماده‌ای که قابلیت تجسّم چنین معنایی را دارا باشد، ظهور یافته است. تعریف تیتوس بورکهارت از هنر، بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی چنین است:

«هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است. زیرا زیبایی از خداوند نشات می‌گیرد و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد (آفتابی کند) و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است.»[۴]

هر اثر هنری که زیبایی الهی در آن متجلی شود، قابلیت آن را دارد که در حوزه‌ی هنر اسلامی قرار گیرد. هنر سنتی، هنر مقدس، هنر معنوی، هنر اسلامی، هنر دینی و هنر مذهبی تجلی‌گاه زیبایی الهی در قالب محسوس‌اند و آینه‌ای برای انعکاس مطلق در محدودیت‌های ظرفیت‌های وجودی‌شان. سیدحسین نصر در پیش‌گفتار کتاب **The Sense of Untiy** (**حس وحدت**) که در ۱۹۷۳ از سوی دانشگاه شیکاگو انتشار یافته، نوشته است:

«تمدّن اسلامی نمونه‌ی برجسته‌ی یک تمدّن سنتی است. هنر اسلامی چیزی بیش از پرتو و انعکاس روح، و چه بسا بازتاب وحی قرآنی در دنیای خاکی نیست. انسان سنتی در جهانی زندگی می‌کند که هدف‌دار و سرشار از





معنی است.

جهان، همچون انسان، مَظهر و مُظهر قانون خداوندی است. در جوامع سنّتی و اکثر تمدن‌هایی که در طول تاریخ وجود داشته‌اند، هر وجه زندگی، از جمله هنر و صناعت، با اصول روحانی قرین و مرتبط است. درحقیقت، فنون و هنرها یکی از مهم‌ترین و بلافصل‌ترین عرصه‌های ظهور و تجلّی سنت است. از دیدگاه سنتی، انسان و جهان را نیز می‌توان به معنایی آفریده‌ی هنر قدسی دانست.»[۵]

آفریدن جهان نگارشی مقدس است و هنر اسلامی همانند هر هنر قدسی، اصول و لوازم نگارش مقدس را در بطن خود حمل می‌کند. ابداع در هنر اسلامی به معنی تولد و ظهور صور کیهانی و قدسی‌ای است که از آن نگارشِ مقدس نشات می‌گیرد. زیبایی در هنر اسلامی برآمده و نتیجه‌ی توحید و وحدت صنع الهی است و هنرمند مسلمان در تمامیّت مطلقِ وجود، مستغرقِ عشق الهی و تابعِ هنرمندِ اول است.

از نظر مسیحیت نیز خداوند «هنرمند» به معنای رفیع کلمه است. تاکید این نکته در سخن تیتوس بورکهارت، تذکری شایان توجه مبنی بر این اصل است که هنر، هنرمند و اثر هنری هویت و ماهیت خویش را از فیض خداوندی دریافت می‌کنند:

«آن‌چه بینش مسیحی از راه نوعی تمرکز عاشقانه بر کلامی که در وجود عیسی (ع) متجسّد شده درمی‌یابد، بینش اسلامی در عالم جبروتی و مافوق انسانی می‌جوید. از دیدگاه اسلام، صنع الهی ـ به موجب قرآن، خداوند «هنرمند» (مصور) است ـ بیش از هر چیز عبارت است از تجلی وحدت الهی در زیبایی و نظم کیهان.»[۶]

فریتهوف شووان نیز در این معنای بنیادین که هر شکلی از هنر سنتی و قدسی و دینی از آن نشات می‌گیرد، نوشته است:

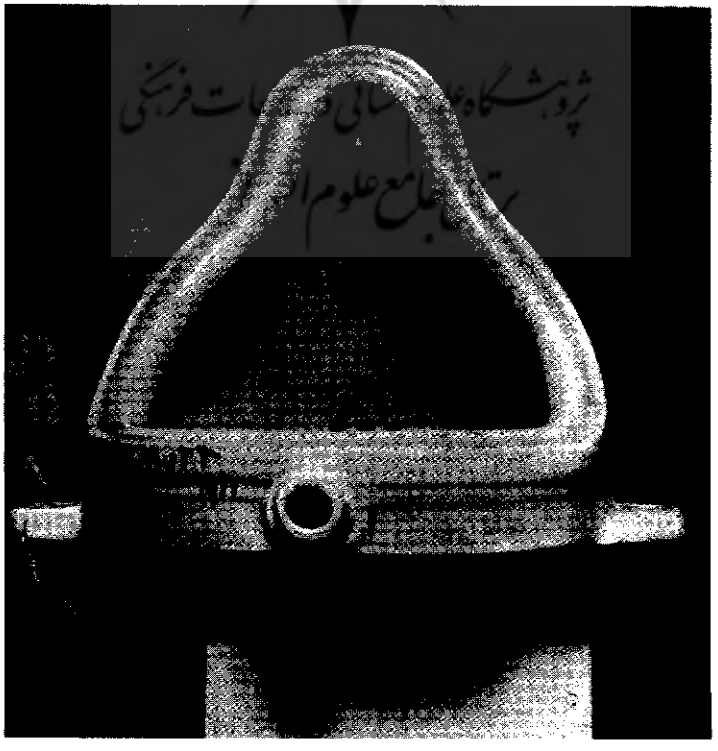
«انسان به علت صورت الهی خود، درعین حال یک اثر هنری و یک هنرمند است. هنر دینی دارای خصلت و فعل عقلی است که آن را توسط زیبایی متجلی می‌سازد، از آن‌جا که فی نفسه متعلق به عالم صور است؛ هنر دینی صورت آن حقیقتی است که خود ماوراء عالم صور است؛ هنر دینی لسان سکوت است. ولی لحظه‌ای که ابتکار هنری از سنت منقطع شود، سنتی که آن را به حقیقت دینی می‌پیوندد، این ضمانت وجود عقل و بصیرت در هنر از بین رفته، حماقت و نادانی همه‌جا ظهور می‌کند. یک هنر مقدس است نه به علت هدف‌های فردی هنرمند، بلکه به علت محتویات و معنی رمزی و سبک آن؛ یعنی توسط عوامل عینی، به‌سبب محتویات آن. تصویر باید در محتویات خود دینی باشد و در جزئیات خود رمزی و در نحوه‌ی اجرای خود روحانی، وگرنه فاقد حقیقت معنوی و خصوصیت آیینی، و حتما با یقین بیش‌تر می‌توان گفت بدون خصلت مربوط به شعائر دینی خواهد بود. کتب آسمانی و تمثیل و تاویل ـ به آن معنی که در تصوّف و تشیّع آمده است ـ و هنر، همگی به درجات مختلف از وحی سرچشمه می‌گیرد. هنر شامل حد نهایی یا قشر جسمانی دین و سنت است و بنابراین طبق این اصل که نهایات به یکدیگر می‌پیوندند، هنر به آن‌چه از همه در سنت و دین درونی‌تر است پیوند می‌یابد و لذا هنر خود از الهام تفکیک‌ناپذیر است. مفهوم جدید هنر غلط است تا آن حد که قوه‌ی خیال خلاق و یا صرف انگیزه‌ی خلق کردن را جایگزین صورت به معنای کیفی آن می‌سازد و یا تا آن حد که یک ارزیابی ذهنی و مبتنی بر حدس جای یک ارزیابی عینی و معنوی را می‌گیرد.»[۷]

از بین بردن اولویت روح و جایگزین ساختن آن توسط غریزه و یا سلیقه، معیارهایی که یا صرفاً ذهنی است و یا کاملاً دل‌بخواه و اختیاری، موجب اضمحلال هنر و ظهور پدیده‌ای «هنرنامیده» است که آن را هنر مدرن و هنر جدید هم نامیده‌اند. شووان معتقد است:

«مبانی هنر در عالم روح قرار دارد، در حکمت و عرفان و علم الهی، نه فقط در علم به صنعت موردنظر و یا در نبوغ! هنر مبتنی بر علمی است که متعالی از آن است و به آن نظم می‌بخشد. نقد جدید هر روز بیش از پیش متمایل به تقسیم‌کردن هنر به طبقات ساختگی می‌شود. همه‌چیز گریزان و مُنفصل و ازهم‌گسسته شده است. نسبیت هنری نقش مفهوم هنر را از بین می‌برد، همان‌طور که نسبیت فلسفی مفهوم حقیقت را از بین می‌برد و نسبیت از هر نوع که باشد، عقل و ذکاوت را به قتل می‌رساند. در زمینه‌ی همین نظریات قابل‌توجه است که مردم حاضرند فردی را که "هنرمند" می‌نامند مورد تجلیل و تمجید قرار دهند چون "زمانه‌ی خود را بیان می‌سازد." انگار که در یک عصر یا زمانه فی‌نفسه امری که ممکن است هیچ خصلت و خصوصیت خاص نداشته باشد بر حقیقت برتری دارد. ادعای این که یک اثر هنری خوب است چون "زمانه‌ی ما را بیان می‌سازد" درست مانند این است که بگوییم یک پدیده خوب است چون یک چیزی را بیان می‌کند. اگر چنین باشد، جنایت خوب است زیرا تمایل جنایت را بیان می‌کند، و یک اشتباه خوب است چون فقدان علم را بیان می‌کند، و قس علی هذا. هر گاه قرار باشد تقریباً همه‌چیز هنر و هر کس هنرمندی باشد، نه کلمه‌ی "هنر" و نه "هنرمند" دیگر معنایی نخواهد داشت.»[۸]

بدون شک هنر جدید و دوران معاصر که از دیدگاه بسیاری از متفکّرین و متالهین شرق و غرب عالم، دورانِ ظلمانی جدید (New Dark Age) نامیده

■ چشمه اثر مارسل دوشان



می‌شود، هنر اصیل و اسلامی و معنوی را که برآمده از سنت‌های الهی است، محبوب کرده است. عالم هنر جدید یک عالَم ساختگی و مجازی و ازهم گسیخته است. اشیا فاقد ماهیت‌اند و هر چیزی می‌تواند به جای چیز دیگر قرار گیرد؛ بدان‌سان که یک ظرف جمع‌آوری ادرار به عنوان اثر هنری توسط مارسل دوشان با امضای «۱۹۱۶/R.MUTT» در نمایشگاهی که نامش «چهار تفنگدار» بود، در نیویورک ارائه شد.[۹] جوهره‌ی این «هنرنامیده‌ها» با جوهره‌ی هنر اسلامی و مقدس به تمام ذات متفاوت است. جوهره‌ی هنر جدید فقدان هر منش متعالی و اخلاقی و دینی و قدسی است و ضدیت با هویت، سنت و امر مقدس در هر فرهنگ و تمدن و هنری، از خصوصیات بارزش و مجازی‌سازی (virtualisation) فعلیت آن است که در تمامی عرصه‌های هنر به اشکال متضاد و ازهم گسیخته، زمانه‌ی جدید را بیان می‌کند.

در اسلام، یکی از اسم‌های خداوندی، «قدس» معادل Die Helige (مقدس) در آلمانی است. خداوند مقدس است و جهان هستی که فعل اوست و آفریده‌ی او، مقدس است و انسان نیز در جوهره‌ی وجودی‌اش مقدس است و هنر تجلی این جوهره‌ی قدسی است که در سنت پدیدار می‌شود. منشا هنر قدسی هنر سنتی است و هنر سنتی از هنرمند اول که خداست، نشات می‌گیرد و هم به او رجوع می‌کند. هنر دینی و هنر اسلامی رشته‌ای از هنر سنتی است. هنر دینی مظهر روح و هنر عرفی مظهر نفس و نبوغ جمعی است. هنر دینی از اصلی آسمانی و ملکوتی (قدسی) نشات گرفته است و هنر عرفی تجلی اصالت نفس و نفسانیت آدمی است. هنر اسلامی جلوه‌ی نمادین حقایق لاهوتی است و هنر جدید صورت محسوس نفس ظلمانی است که در هاویه منزل کرده است. هنر اسلامی هنر مبتنی بر «ذکر» است و «ذکر» با تکرار کلام یا نقش، معنا را در روح متجلی می‌کند. روح در این فرایند نخست منزه از کثرات شده، آماده برای ورود به عالم قدس می‌شود و به همین دلیل، تنزیه یکی از خصوصیات هنر دینی است:

سبوحٌ قدوسٌ ربُّ الملائکه والرّوح

«ذکر سجده در اعمال ماه رجب»، **مفاتیح الجنان**

در هنر جدید نیز تکرار مشاهده می‌شود، اما این تکرار، تکرار «خود» است. «خودی» که گرفتار ظلمت شده است. مارسل دوشان گفته است:

«اغلب هنرمندان کاری نمی‌کنند جز این که خود را تکرار کنند! این از جبر است. همیشه که نمی‌شود ابداع کرد. همه چیز تکرار بیهوده است. مابعدالطبیعه همان تکرار بیهوده است. مذهب همان تکرار بیهوده است. همه چیز تکرار بیهوده است. خدا ابداع بشر است. چرا از چنین خیال واهی حرف بزنم. ایده‌ی آفریدن خدا، حماقتی دیوانه‌وار است.»[۱۰]

سنت همواره مقدس است، زیرا انسان هم‌مانند همه‌ی موجودات بر اساس سنت الهی آفریده شده است. سنت روش تحقق امر مقدس و تجلّی‌گاه آن است. هنر عرفی، هنری است که به ویژگی‌های دنیوی گسسته از سنت می‌پردازد و به هر میزانی که در راه رسیدن به اهداف نفسانی و دنیوی و لذت جویانه و شهوانی مصرّ است، از امر مقدس اعراض می‌کند. تقدس‌زدایی جنبه‌ی بارز هنر عرفی است. در دنیای عرفی‌شده در غرب که هنر عرفی محصول آن است، نفی سنت‌های هنری از بارزترین اهداف مدرنیته است. مدرنیسم در هنر جدید، صورت هنر عرفی است که حضور امر قدسی و سنتی را در هنر نفی می‌کند و نتیجه‌ی این نفی، اطلاق لفظ هنر به هیولاهایی ساخته شده از آشغال‌ها و قطعات و اشیا دورریختنی است که به صورت هایی ناهمساز «کلاژ» شده‌اند؛ همچون «کلیسای جامع آشغال» اثر کورت شویترز (۱۸۸۷.۱۹۴۸)، نقاش و مجسمه‌ساز آلمانی.

از لوازم تحلیل مقوله‌ای به نام هنر اسلامی و تعیین شان و منزلت آن در موقعیت کنونی جامعه‌ی ایرانی و کارایی آن در پاسخ‌گویی به نیازهای معنوی و احیاناً مادی روز، شناخت ماهیت سنت و مدرنیته در عرصه‌ی هنر به نحو اعم و عرصه‌ی هنر معاصر ایران به‌طور اخص است.

تقابل سنت و مدرنیته و هنر اسلامی

تاریخ هجرت پیامبر اسلام (ص) از مکه به مدینه را که در ۶۲۲م به وقوع پیوست، آغاز دوران اسلامی دانسته‌اند.[۱۱] آن‌چه تحت عنوان هنر اسلامی در این دوران شکل گرفت، محصول فرهنگ‌های متنوعی بود که تحت لوای اسلام و توحید، آثار کم‌نظیری را به جهان هنر ارائه دادند.

پژوهش‌های بسیار گسترده‌ای در مورد هنر اسلامی به صورت کتاب و مقاله در اقصی نقاط جهان منتشر شده است. از افتخارات موزه‌های معتبر جهان این است که مجموعه آثاری از هنر اسلامی را به عنوان یکی از درخشان‌ترین میراث‌های فرهنگی و هنری تاریخ تمدن بشر گردآورده، آن را حفاظت می‌کنند. هنرِ اسلامی حوزه‌های بسیار پهناوری را هم از لحاظ جغرافیایی و هم از لحاظ تنوع ساخت و پرداخت اشیا دربرمی‌گیرد.

نقاشی، کتابت و خوشنویسی، معماری، ساخت انواع ظروف (صنایع دستی و هنرهای سنتی)، انواع تذهیب و تشعیر و طراحی نقوش در حیطه‌های قالی، گلیم، تزئینات معماری، صفحه‌آرایی و جلدسازی، ساخت ابزار و آلات مراسم آیینی، شعر و ادبیات منثور، موسیقی، نَقش برجسته، طراحی لباس و منسوجات، شهرسازی، باغ‌سازی، طراحی محیط‌زیست، هنرهای نمایشی، آداب و رسوم دینی و غیره از جمله حوزه‌هایی است که مفهوم هنر اسلامی در آن شکل گرفته است. آن‌چه موضوع اصلی بحث است، شناخت ماهیت و محتوایی است که هر آن‌چه آثار هنر اسلامی نامیده می‌شود، از آن مایه گرفته است. ساختار بیان در هنر اسلامی واجد محتوایی است که صورت محسوس آثار مربوط به خویش را شکل داده و تبدیل به زبان جهانی‌ای شده که هنرِ معاصر غرب و هنرمندانی چون ماتیس را تحت تاثیر خود قرار داده است.[۱۲] بدون شک اسلام به عنوان دین، سنت خاصی را به ارمغان آورد که شیوه‌های آفرینش هنری را که دربرگیرنده‌ی زندگی مادی و معنوی انسان‌هاست، دگرگون کرد و به آن هویتی منسجم و واحد و دارای مرکزیتی قدسی بخشید. مبداء و مرجع این هنر ذات اقدس الهی است و سنت‌های هنری اقوام گوناگون بر این اساس نظم و انسجام و وحدت یافته‌اند.

کانون اصلی هنر اسلامی قرآن و کعبه و مسجد است. مسجد به عنوان معماری اسلامی محور و مرکز همه‌ی هنرهایی قرار گرفت که معطوف به این کانون بودند. خوشنویسی، کاشی‌کاری، نقوش، فضاسازی، منبت‌کاری، هنر قرائت، حجاری و گچ‌بری‌های پرنقش‌ونگار، ساخت محراب و منبر و رحل، تصویرسازی کتاب مقدس یعنی قرآن و علی‌الخصوص تصویرسازی معراج پیامبر اسلام (ص) حوزه‌های اصلیِ هنر اسلامی است. جوهره‌ی این هنر مبتنی بر اشکال نمادینی است که دلالت بر عوالم قدسی و معنوی دارند. توحید محور هنر اسلامی است و هر شکلی، اعم از اشکال سه‌بعدی همچون معماری مساجد یا نقوشِ دوبعدنما، بیانگر وحدت و یگانگیِ محتوا و شکل‌اند و حاکی از جمال و جلال الهی و تسبیح‌گر ذات احدیت‌اند. درنتیجه، شکلِ دایره که نماد وحدت است، هم در طواف و هم در گنبد و نقوش نمادین و هر نوع فرایند تجسمی، همواره حضوری تعیین‌کننده داشته است. گنبد رمز آسمان، دایره‌ی نماد کاینات، مربع نماد جهان و خطوط اسلیمی تمثیل حرکت بی‌وقفه‌ی موجودات هستی به گرد «هستا» یا خداوند تلقی می‌شود. رنگ سبز نماد اسلام و تداعی‌کننده‌ی گوشه‌هایی از بهشت موعود است. نسبت هر شیء یا نقش و کلام و رنگ با موضوع خود که ماهیتی قدسی دارد، تعیین‌کننده‌ی صورت آن شیء یا پدیده است. ایمان و حس پرستش به هنر اسلامی صورتی نگارین بخشیده است، به نحوی که قوه‌ی خیال هنرمند صورت هایی نمادین و مثالی را بر اساس استغراق در جمال الهی عوالم معنوی و قدسی ابداع کرده است. ابداع هنرمند مسلمان از «بدیع السموات والارض» نشات می‌گیرد و به هیچ وجه، از وجوه نفسانی و فردیت و سلایق شخصی و احساسات و عواطف مادی در آن نشانی نیست.

در هنر اسلامی، با اعراض از صور ناسوتی و بازنمایی اشیا (representation) و نفی شمایل‌نگاری و صور تجسمی، نقوش و رنگ‌ها ماهیتی لاهوتی یافته، به عوالم قدسی دلالت پیدا می‌کنند. اثر هنری رونوشتِ محض طبیعت نیست، بلکه به گفته‌ی هگل.

> «هنر نمی‌تواند فقط تقلید از طبیعت باشد و باید حتماً روح در آن منعکس گردد. بحث درباره‌ی هنر یعنی بحث درباره‌ی نحوه‌ی بسط و گسترش روح در ماده‌ای که اثر هنری توسط آن تحقق یافته است. آثاری هنری از هر نوعی که باشد به درجات متفاوت از یک طرف حاکی از تجلّی روح در ماده است و از طرف دیگر به نسبت کمال خود رهایی روح را از ماده نمایان می‌سازد. یعنی هنر از لحاظی حلول روح را در ماده جلوه‌گر می‌سازد و از طرف دیگر در عالی‌ترین مرتبه‌ی

خود پایگاهی برای آزادی آن است. همچنان که دین رضایت روح در حیات درونی انسان است، هنر هم رضایت روح در قالبِ اثر هنری است. روح و قالب مادی هنر متقابلاً در جهت ایجاب و سلب یکدیگرند. اثر هنری محلّ تقابل ماده و روح است. تاریخ آثار هنری نموداری از معنای ذاتی هنر است و در هر زمانی تقابل روح و ماده به صورت خاصی در می‌آید.»[۱۳]

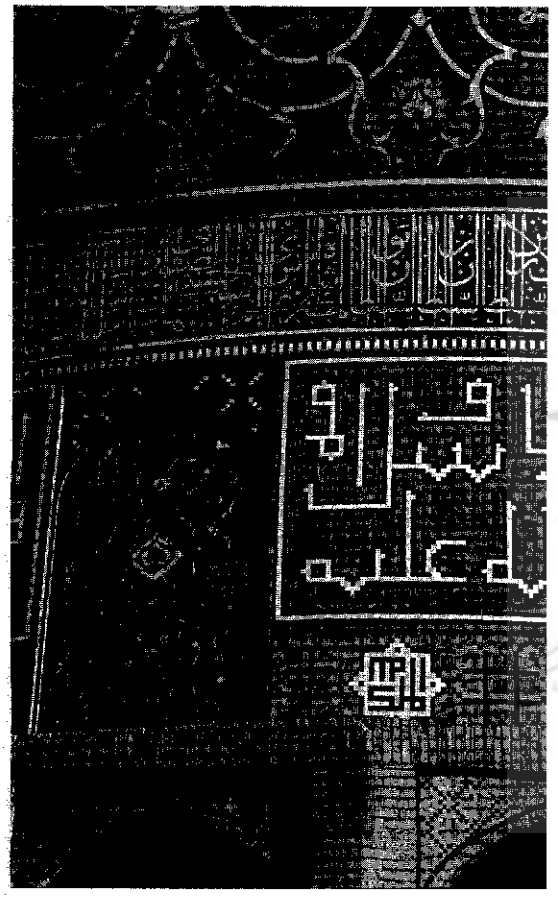
سلب و ایجاب، کثرت در وحدت و وحدت در کثرت از نمودهای تقابل روح و ماده در هنر دوران اسلامی است. لازم به یادآوری است به هنرهایی که در دوران اسلامی به شکوفایی و بلوغ رسیدند، لفظ هنر اسلامی اطلاق می‌شود. بورکهارت به‌نوعی این نکته را مورد اشاره قرار داده، نوشته است:

«درباره‌ی شکل‌گیری هنر اسلامی از عناصر پیشین بیزانتین، ایرانی، هند و مغولی مطالب بسیار نوشته‌اند، اما به ماهیت نیرویی که این عناصر مختلف را در ترکیبی بی‌نظیر متشکل ساخت کم‌تر اشاره شده است. کسی یگانگی هنر اسلامی را در زمان و مکان نفی نمی‌کند، چه این یگانگی بیش از اندازه آشکار و بدیهی می‌نماید. اثر هنری موردنظر، چه مسجد قرطبه باشد و چه مدرسه‌ی بزرگ سمرقند، چه مزار قدیسی در مراکش باشد و چه مقبره‌ی زاهدی در ترکستان چین، گویی نوری واحد از ورای آن متجلّی می‌شود.

شریعت اسلام صور و سبک‌های خاصی از هنر را تجویز نمی‌کند، بلکه قلمروهای تجلیات هنر را معین می‌سازد. ما آن‌چه را که در ذات هنر اسلامی نهفته است «شهود عقلی» می‌نامیم و مرادمان از عقل، معنای اصلی آن یعنی قوه‌ای است که از تعقل و استدلال بس فراگیرتر و متضمن شهود حقایق ازلی و جاودانه است. این همان معنای عقل در سنت اسلامی است که ایمان جز در پرتو اشراق آن به کمال نمی‌رسد و تنها اوست که می‌تواند آثار و نتایج توحید، یعنی اصل یگانگی خداوند را دریابد و بس. هنر اسلامی نیز به نحوی مشابه، زیبایی خود را از حکمت اخذ می‌کند. هنری قدسی همچون هنر اسلامی همواره واجد عنصری است که ورای زمان جای دارد. برخی اشکال و صور، به واسطه‌ی معنای جاودانه‌ی خود، به‌رغم همه‌ی

تحولات روانی و مادّی دوران خویش باقی مانده‌اند و سنّت دقیقاً به همین معناست. از منظر اسلام، زیبایی ذاتاً تجلّی حقیقت کلّی و جهانی است.»[۱۴]

این نگرش می‌تواند علت گرایش نقوش و رنگ‌ها و اشکال تجسمی به نمادپردازی را در هنر اسلامی با نظم و ریاضیات و تناسب خاص خود، توجیه کند؛ زیرا حقیقت کلی و جهانی خصلتی شکل‌ناپذیر در «بازنمایی» دارد و فراتر از هر شکل و محدودیتی است که هر تصویر و کلامی را شامل می‌شود. تنها صورت‌های نمادین بنا به مراتب وجودی‌شان قادرند که به عنوان دالّی نمادین به مدلول خویش (حقیقت کلی و جهانی و زیبایی ذاتی آن حقیقت) دلالت کنند. شایان ذکر است که نسبیت‌گرایی جدید و علوم تحصّلی و پوزیتیویسم در مدرنیته، هر حقیقت مطلق و کلّی و جهانی و ثابت و ازلی و ابدی را نفی می‌کند. در نتیجه، این نفی، مبانی نظری هنر به معنای قدسی وسنتی و دینی و اسلامی نیز مورد انکار قرار گرفته، غیرواقعی و موهوم پنداشته می‌شود. بورکهارت سمبولیسم را مبتنی بر تشابه و تطابق میان مراتب وجود می‌داند و نوشته است:



«چون وجود یکی است، هر آن‌چه هست باید به نحوی سرچشمه‌ی ازلی خود را جلوه‌گر سازد. [در هنر اسلامی] "تنزیه" بر "تشبیه" ترجیح دارد. تصویر، بشر را به حدود جسمانی او تنزّل می‌دهد. هدف هنر اسلامی به‌طورکلی ایجاد فضایی است که بشر را در مسیر شناخت شان ازلی خویش یاری رساند. هنر اسلامی نظم و نظامی می‌آفریند که مبیّن توازن، صفا و آرامش است. معماری مسجد هرگونه کشش و کشاکش میان زمین و آسمان را منتفی می‌کند.

معماران مسلمان با عشق و علاقه‌ای مفرط به شکل رواق‌ها می‌پرداختند. تعجّبی ندارد که کلمه "رُوق" در عربی ـ که رواق جمع آن است ـ تقریباً با کلمات زیبایی، دلپذیری و پاکیزگی مترادف است. تزئین در معماری اسلامی بدنه‌ی دیوارها و ستون‌ها را در خود محو می‌کند و این چنین، به ایجاد خلاء مدد می‌رساند. جامه‌ی اسلامی (لباس و پوشش مسلمانان) طبیعت حیوانی بشر را می‌پوشاند و خصائص بشری او را نمود بیش‌تری می‌دهد، به رفتار و حرکات او متانت و وقار می‌بخشد و حرکت بدن را هنگام نماز و عبادت تسهیل می‌نماید. برعکس، لباس جدید اروپایی با وجود دعوی رهاساختن بشر از بندگی، در حقیقت شان و منزلت ازلی او را نفی می‌کند.»[۱۵]

زیبایی اشکال در هنر اسلامی مبتنی بر «صور تنزیهی» است که «هندسه‌ی مقدس» که برگرفته از نظام هستی است، به ساختار محسوس آن عینیت می‌بخشد. عوامل اصلی این هندسه نظم و تقارن و توازن و تعادل و تناسباتی است که از نظمی کیهانی سرچشمه گرفته است که ضرباهنگ (ریتم) آن دربرگیرنده‌ی همه‌ی پدیده‌های هستی بیکران است. زیبایی در هنر اسلامی نتیجه‌ی این وحدت مقدس و بی‌شائبه است و ایجاد خلاء در معماری اسلامی و مساجد، زمینه‌ای است که مسلمانان را برای درک حضور خداوند آماده می‌کند و آنان را در برابر جاودانگی حضور قرار می‌دهد. بورکهارت نوشته است:

«هنر قدسی معمولاً به دلیل قواعد سنّتی حاکم بر آن، از سقوط در این جریان شدید تغیّر و تحوّل درامان می‌ماند. آن‌چه در هنر اسلامی تحت عنوان سکون و عدم‌تحرک مورد انتقاد فراوان قرار گرفته، صرفاً همین غیاب انگیزه‌های فردی و نفسانی در آن است. دلیل توسعه‌ی فوق‌العاده‌ی تزئینات هندسی در هنر اسلامی نیز همین است. طرح اسلیمی برای جبران خلاء ناشی از تحریم تصاویر پدید نیامد، بلکه نفی و نقیض هنر تصویری (و بازنمایانه) است. مرکز یک طرح اسلیمی همه جا هست و هیچ جا نیست؛ در پی هر اثباتی، سلبی است و به دنبال هر سلبی، اثباتی.

طرح اسلیمی منطقی و موزون، ریاضی گونه و آهنگین است و این ویژگی ها برای روح دین اسلام که طالب موازنه‌ی میان عقل و عشق است، بسیار حائز اهمیت می باشد. هنرمند در این مقام بیش‌تر تابع شهود و تفکّر است تا احساسات و نفسانیات خویش و بالضروره فردیتش از میان برمی خیزد، بدون این‌که از شور خلاقه‌ی او کاسته شود.

هنر اسلامی اشیا را با اصول جهانیِ خویش مرتبط می سازد. هر چیز به میزانی که صفتی الهی را متجلّی می سازد، از کمال و زیبایی بهره می برد. پس نمی‌توان کمال را در چیزی جست‌وجو کرد مگر آن‌که قابلیت آینگی صفات خدا را داشته باشد. هنر بصری اسلامی بازتاب بصری کلام وحی است و از حقیقت و جوهر بی شکل آن (قرآن) نشات می گیرد. هنر اسلامی در اصل از توحید، یعنی از تسلیم در برابر یگانگی خدا و شهود آن حاصل می شود. جوهر توحید در ورای کلمات قرار دارد و خود را در قرآن به واسطه‌ی بارقه های ناگهانی و منقطع متجلّی می سازد. این بارقه‌ها در ساحت تخیّل بصری در صور بلورین تبلور می یابد و این صور هستند که به نوبه‌ی خود جوهر هنر اسلامی را پدید می آورند.»[۱۶]

هنر سنتی روش تجلّی هنر قدسی است و به بیانی، هنر سنتی صورت هنر قدسی است. هنر اسلامی با بهره گیری از روشِ های سنتی در هنر به معنی عام و جهان شمول، تجسّم صورت هنر قدسی است. حضور در عالم قدس با نفی انگیزه های فردی و نفسانی میسّر است و اثر هنری بالضروره حامل همین معنی است. شهود عقلانی و شهود عرفانی که مبداء آن عشق به زیبایی ازلی و ابدی است، ظاهر و باطن یکدیگرند و خلاقیت هنری از موازنه‌ی میان شهود عقلانی و معرفت (عشق عرفانی) نشات می گیرد و به همین علّت است که هر اثری که در عرصه‌ی هنر اسلامی قرار می گیرد، تجلّی بخش صفتی الهی است که جمال و جلال و کمال و خلاّق از جمله‌ی این صفات الهی اند که در هنر اسلامی بارزترین تجلیات امر مقدس و معنوی را به ظهور رسانده‌اند. با ظهور دوران مدرنیته، تمام این معانی، با اضمحلال هنر سنتی و نگرشِ معنوی انسان نسبت به هستی، از بین رفت و هنری (یا به معنی صحیح کلمه، هنرنامیده‌ای) ظهور یافت که نفی امر مقدس و معنوی و سنتی و دینی و اسلامی از اهداف اصلی آن بود. آن‌چه به عنوان هدف اصلی مدرنیته معرفی شده است، نفی امر مقدس و معنوی است. در هنرِ جدید، این هدف تحقق یافته است.

رنه گنون تمدن کنونی غرب را تمدنی لائیک و ضدسنتی می داند. این پژوهشگر مسلمان فرانسوی عصر حاضر را «عصر ظلمت» (کالی یوگا) و «دوران سیطره‌ی کمیت» نام نهاده است.[۱۷]

اصطلاح سنت (tradition) و ارتباط آن با هنر و امر قدسی و حکمت هنر اسلامی و امر معنوی در تمدن جدید اهمیتی خاص پیدا کرده است. اهمیت این اصطلاح از باب نفی تمدن غربی و تقدس زدایی از فرهنگ و هنر و هر پدیده‌ی معرفتی‌ای است که با روح انسان سروکار دارد. این نفی ناشی از تقدس زدایی عالم است که به تبع، همه‌ی عرصه های حیات مادی و معنوی بشر را در برگرفته است و هنر نیز به عنوان عالی‌ترین محصول منش متعالی روح، دست خوش این ملعبه قرار گرفته است. در کتاب **مدرن‌ها** می خوانیم:

> "مدرنیته" مفهومی پیچیده است که نمی‌توان تعریفی جامع از آن به دست داد. درحقیقت دشواری تعریف کلمه‌ی "مدرن" از آن جا است که این کلمه همواره در تقابل با دو مفهوم دیگر قرار می گیرد، یکی مفهوم «کهنه» و دیگری مفهوم "سنت". از این نظر، گذشت زمان مصداق کلمه‌ی "مدرن" را پیوسته تغییر می دهد، اما اصل مدرنیته به معنای "همواره به پیش رفتن است"، و درعین حال، "فراخواندن نو" و کنارگذاردن "کهنه". در نظر رومی ها، کلمه‌ی "مدرن" معنای تازه داشت، حال آن‌که کهن به معنای آن‌چه به گذشته تعلق دارد، بود. کلمه‌ی "مدرن" (modernus) را رومیان نخستین بار در قرن

ششم میلادی از روی کلمه‌ی modo، یعنی "به تازگی" ساختند، همچنان که کلمه‌ی hodiemus به معنای "امروزی" را از کلمه‌ی hodie به معنای "امروز" ساخته بودند. پس از نظر رومیان، "مدرن" بودن یعنی آگاهی داشتن نسبت به زمانه‌ی خود. مدرنیته حرکتی است که ایده‌ی شک، نقد و بحران در بطن آن جای دارد. موضع انسان در جهان تغییر کرده است. همانگونه که از زمان کوپرنیک زمین به دور خورشید می گردد، با دکارت نیز سوژه‌ی مدرن در مرکز کائنات قرار می گیرد و سرور و مالک طبیعت می شود: سوژه‌ی مدرن دست به خودبنیادی خویش می زند. جامعه از همه‌ی قیود ماوراءالطبیعه رها می شود. با کانت عصر مدرنیته آغاز می شود. کانت نخستین کس است که جهان فیزیکی و جان متافیزیکی را از یکدیگر جدا می کند. به تعریف او جهان فیزیکی قابل مشاهده و تبیین علمی است، در حالی که جهان متافیزیکی خارج از ادراک و فهم ما قرار می گیرد. [قدرت تکنولوژی در دوران مدرنیته، انسان را به مقام سروری و مالکیت طبیعت می رساند.] بی تردید، مهم‌ترین محور مدرنیته شکل گیری فرد است به مثابه‌ی چهره‌ی اصلی جهان مدرن. به عبارت دیگر، مدرنیته را می توان نظامی از اندیشه‌ها و ارزش هایی دانست که به پیدایش فردگرایی در جهان مدرن انجامیده است. دیگر "کل" نیست که سوژه را می سازد، بلکه سوژه است که "کل" را بنا می کند. جهان مدرن با ابزار دنیوی سازی و اسطوره زدایی، فرد را به عنوان سوژه به سوی عقلانیتی همچنان عمومی تر و مؤثرتر پیش رانده است. مدرنیته به ما نشان داده است که ارزش های مطلق و حقایق غایی در تاریخ وجود ندارد.»[۱۸]

تقابل سنت و مدرنیته یک تقابل بنیادین و ذاتی است و غیرقابل جمع و سازش! هنر سنتی و هنر مدرن یکی از صورت های محسوس این تقابل اند. درنتیجه، هنر اسلامی و سنتی و قدسی و معنوی فاقد هرگونه کارایی عملی (کاربردی) و نظری (زیبایی شناسانه) در جامعه و دنیای نوین است، مگر آن که دغدغه‌ای برآمده از غیبت امر معنوی در روح انسان معاصر و سرخورده از آبَرروایتَ مدرنیته، افق دیگری را پیش روی انسانی که مدرنیته همچون سرابی او را فریب داده، بگشاید. تنها امید به این فتوح و گشایش است که روح سخن را در مورد هنر به عنوان تجلّی امر معنوی و قدسی زنده نگاه می دارد.

مدرنیته منتقدان بسیاری داشته و دارد. متفکران موسوم به پسامدرن از جمله منتقدان سرسخت مدرنیته اند که یکسان سازی فرهنگ ها و اضمحلال سنت ها و آیین ها را برنمی تابند. بدیهی است هیچ راه‌حلی بدون شناخت و پرسش از وضعیت کنونی فرهنگ و تمدن و دانش و اندیشه و هنر در جهان معاصر (که آمیزه‌ای از دوران مدرنیته و پسامدرنیته است) قابل ارائه نیست.

دیدیم که خردگرایی مدرن با تقدس زدایی از جهان و جامعه و نفی ارزش های اخلاقی و معنوی و خروج از قیمومیت خداوند و درهم شکستن همه‌ی چیزهایی که فرانسیس بیکن آن ها را «بت های ذهنی» نامید، حاکمیت «عقل ابزاری» (la raison intrumentale) را تحقق بخشید و خومختاری سوژه و آزادی فرد، سلطه‌ی خویش را بر سرنوشت آتی بشریت تحمیل کرد؛ عصر ایمان به پایان رسید؛ هنر و هنرمند و اثر هنری از جهان مثالی و ایده‌ی متعالی و زیبایی الهی و ملکوتی و قدسی و معنوی منفک شدند و صورت هنر جدید که درحقیقت بی صورتی است، تحقق پیدا کرد. بنا به گفته‌ی پوپر، «فرد آزاد و خودمختار یک موجود متعالی است و ارزش های او همگی ثمره‌ی عمل آزادانه‌ی اوست. ما می توانیم خود را از قید تابوهای یک سنت رها سازیم و به صورتی انتقادی به این مسئله بیندیشیم که آیا آن را باید بپذیریم یا به دورش افکنیم.» شارح نظریات پوپر که او را فرزند خلف عصر روشنگری می داند، نوشته است: مهم تر این که در دورانی که به نام تاریک‌اندیشی جدید، عقل و عقل گرایی از هر طرف مورد حمله و انتقاد قرار می گیرد، عقل گرایی انتقادی پوپر یکی از محورهای فهم فلسفه‌ی امروز است که به استفاده‌ی انتقادی از عقل و بحث و گفت‌وگوی لازم برای ساختن

تدریجی و تحکیم یک جامعه‌ی باز دموکراتیک، بدون نگرش قدسی و آرمانی به ارزش‌هایی چون علم، حقیقت، آزادی و پیشرفت تاکید می‌کند.[19]

تاکید بر «خودمختاری انسان» و «حاکمیت خرد انسانی» اصل و محور مدرنیته‌ای است که هدف اول آن انهدام هر امر سنتی و قدسی و ملکوتی است. هنر قدسی و معنوی و سنن هنری در نگرش مدرن، کهنه و فرسوده و متعلق به دوران تاریک‌اندیشی و جهل و خرافه است. سنت در برابر مدرنیسم تاب پایداری ندارد و نابود خواهد شد و این از جبر تاریخی است. عصر جدید هنر و فرهنگ و تمدن جدید را طلب می‌کند و هر آن‌چه متعلق به گذشته است، فاقد کارآیی در دوران جدید است و حداکثر تنها می‌توان دستاوردهای هنر و فرهنگ و تمدن گذشته را در موزه‌های هنری و مردم‌شناسی و تاریخ تمدن برای بازدید علاقه‌مندان به نمایش گذاشت یا به اشکال مختلف و با بهره‌جویی‌های انتفاعی، وسیله‌ی تفریح و سرگرمی و بازی و تجربه‌های جدیدی را فراهم ساخت و نام آن را «هنر پسامدرن» نهاد. اصالت نوآوری و اصالت بخشیدن به هر آن‌چه جدید، بی‌سابقه، پیشرو و آوانگارد است، «سنتی نوگرا» را به نام «سنت مدرن» رقم زد و درنهایت این نوگرایی خود تبدیل به سنتی پوسیده شد و به تکرار نوآوری‌ها و هجویات و هزلیاتی انجامید که «کنش نوآوری» در آن مضمحل شد. هنر در دوره‌ی کنونی فاقد «کنش نوآوری» است و به تکرار «نوآوری خوانده‌ها» یا «هنرنامیده‌ها»ی دوران مدرن و پست‌مدرن فروکاسته شده و به دامان تکراری زننده و دل‌آزار فروغلتیده است.

> «از سال ۱۹۱۲ به بعد، پابلو پیکاسو، نقاش اسپانیایی‌الاصل و ژرژ براک، نقاش فرانسوی چیزهایی ساخته‌اند که آن‌ها را در "سرهم‌کرده" (collage) از "آت‌آشغال" نامیده‌اند. کورت شویتزر، نقاش آلمانی روی محتویات قوطی آشغال کار کرد. او از آت‌آشغال ساختمانی درست کرد که خودش آن را "کلیسای جامع برای اشیا" نامید. شویتزر ده سال روی این ساختمان کار کرد و سه طبقه از خانه‌ی خود را خراب کرد تا فضای مورد احتیاج خود را به دست آورد.»[20]

مدرنیته با نفی سنت، به «سنتی نو» بدل شده است و پست‌مدرنیسم در تقابل با این سنت نو توسط هیچ‌انگاری (نیهیلیسم) مطلق، مورد تهدید قرار گرفته است. «سوژه‌ی یقینی دکارتی» ابرمؤسس دوران مدرنیته[21] ["می‌اندیشم، پس هستم"] به تردیدی تهدیدآمیز دچار شده آن‌گونه که تا مرز نفی خویش و هر چیز دیگری پیش تاخته است! و حقیقت به قول نیچه، سپاهی از مجازها و استعارات خوانده می‌شود.[22]

در هنر، «مدرنیسم در حکم غیاب این نشانه‌ی قدسی است [نوشتار مقدس، شمایل (تصویر) مقدس،

هنر معنوی و هنر مقدس] و زیبایی‌شناسی و نقادی مدرن از این غیاب خبر می‌دهند.»[۳۳]

در مکتب دادائیسم که نطفه‌ی «کانسپچوال آرت» [هنر مفهومی] از بطن آن متولد شد، مارسل دوشان ظرف ادرار (کاسه‌ی توالت مردانه‌ی دیواری) را به عنوان اثر هنری ارائه کرد و چندی بعد در پیشروترین فرایند خلق اثر هنری، پیرو مانزونی مدفوع خود را با این شناسنامه تقدیم عالم هنر کرد:[۳۴] پیرو مانزونی، مدفوع هنرمند شماره‌ی ۲۰، ۱۹۶۱، فلز و کاغذ، ۴/۸×۶/۵ سانتیمتر، مجموعه‌ی خصوصی، میلان.

در تمدن‌های سنتی هم به علت سلطه‌ی نگرش مدرنیسم، هنر موقعیتی نابسامان یافته است. فریتیوف شوئون معتقد است: «گاه می‌گویند که تمدن‌های شرقی مرده‌اند و دیگر شعر نمی‌سرایند. این نظر تا آن‌جا که راست و درست باشد طبعاً مفید این معنی است که آن تمدن‌ها حق دارند که دیگر شعر نمی‌گویند، زیرا تصدیق مرگ خویش بهتر از تظاهرکردن به زنده‌بودن است.»[۳۵]

پست‌مدرن ضدیقین سوژه‌ی دکارتی است و احیاگر شک! و در تقابل با «مدرنیته که مشخصه‌ی تمدنی است که به مقابله با سنت، یعنی مقابله با همه‌ی فرهنگ‌های سنتی یا ماقبل خود برخاسته»، قرار گرفته است و این موقعیتی ناگزیر یا گریزناپذیر است.[۳۶]

در جوامع سنتی به علت محوریت‌یافتن مذهب و ایمان و اعتقاد به خداوند و عوالم قدسی و ملکوتی، برقراری ارتباط با تمام فرایندهای اجتماعی از جمله هنر و هنرمند و اثر هنری، امکان‌پذیر بود. در جامعه‌ی مدرن این ارتباط از بین می‌رود و به همین جهت، هنر مدرن با خروج از حیطه‌ی مذهب، در ارتباط با مخاطب، دچار ناتوانی شد. هنر معاصر ایران که وجه غالب آن نسخه‌برداری صوری از هنر مدرن غرب است، در ارتباط با جامعه‌ی ایرانی دچار این معضل است. هنرمند ایرانی که مدعی پویایی و جهانی‌شدن است، با کدام محوریت جامعی می‌تواند با مخاطب ایرانی و جهانی خود ارتباط برقرار کند؟ به ناچار در محدوده‌ی چند نمایشگاه دوسالانه‌ی داخلی و حداکثر در چند نمایشگاه خارجی و تیراژ محدود بروشورها و کتاب‌ها (آلبوم‌های نمایشگاه) باقی می‌ماند و بر اساس «مُد روزگار» حرکت می‌کند و حتی رویکرد او به سنت هم تابع این «مد» است.[۳۷]

هم هنرمند و هم مخاطب، فاقد محوریتی جامع‌اند. به تعبیر که بودریار،

> «مدرنیته، در همه‌ی سطوح، به زیبایی‌شناسی گسست، خلاقیت فردی و نوآوری رقم‌خورده در دست پدیده‌ی جامعه‌شناختی آوان‌گارد پروبال می‌دهد (چه در زمینه‌ی فرهنگی و چه در زمینه‌ی مُد). نشانه‌ی دیگر آن انهدام هرچه گسترده‌تر اشکال سنتی است (سبک‌های ادبی، قوانین هارمونی در موسیقی، قوانین پرسپکتیو و بازنمایی در نقاشی، آکادمیسم و به‌طورکلی، اقتدار و مشروعیت الگوهای دریافت‌شده در حوزه‌ی مد، روابط جنسی و رفتار اجتماعی). زیبایی‌شناسی مدرنیته با فرّاربودن شکل و محتوا رقم خورده است و این فراریّت آن‌چنان شدت یافته که به قول بودریار حساب انقلابات در سبک و مُد و نوشتار و رسم اجتماعی دیگر از دست رفته است. مدرنیته هرچه بیش‌تر به زیبایی‌شناسی‌ای تبدیل می‌شود که تغییر را فقط برای تغییر می‌پسندد و درنهایت صرفاً با مُد منطبق می‌گردد، مدی که درعین‌حال سرانجام و هدف مدرنیته نیز هست.»[۳۸]

مدرنیته همچون زالو از همه‌ی فرهنگ‌ها تغذیه و درنهایت آن‌ها را مضمحل و نابود می‌کند و با زیرکی در زیر نقابی تحت‌نام «پست‌مدرنیته» (که ادامه‌ی مدرنیته است) پنهان می‌شود. رویکرد مدرنیته به سنت و هنرهای سنتی و توجه به «خُرده‌فرهنگ‌ها» در جوامع تحت‌سلطه‌ی فرهنگی و هنری و سیاسی و اقتصادی، رویکردی «تفرّج‌گونه» است که تنوع‌طلبی و مُد، درون‌مایه‌ی آن است. بودریار ساختار کلی مدرنیته را چنین توصیف می‌کند: «... آزادی صوری است، مردم به توده‌ها تبدیل می‌شوند، فرهنگ به مُد بدل می‌گردد. مدرنیته که زمانی پویایی پیشرفت بود، اکنون نوعی تلاش اجتماعی برای رفاه بیش‌تر است.»[۳۹]

نقد هنری فاقد قانون و موازین روش‌مند مبتنی بر تعریف منطقی هنر بر اساس سرشت ذاتی هنر است. معیارهای زیبایی‌شناسی در هنر، نفی و به جای آن

داوری‌های سلیقه‌ای که مبتنی بر تمایلات پراکنده است، حاکمیت یافته است. ژان فرانسوا لیوتار گفته است:

«هنر با مبتذل شدن، آشفتگی ای را ارضا می کند که بر سلیقه ی دوستدارانش حکمران است. هنرمندان، گردانندگان نگارخانه ها، ناقدان و عامّه ی مردم همه با هم در "هر چه شد، شد" غوطه می خورند و زمانه، زمانه ی وارفتگی است. به هنگام معامله گری و تفنن به ظرافت سلیقه نیازی نیست.»[۳۰]

اثر هنری در این دوران که همه چیز سیّال و لغزنده و بی جایگاه شده است، به کالایی برای تفنّن و معامله تبدیل شده است. هنرمند دیگر مطابق مُد روز تولید می کند. ایده ی هنری امروز، در مناسبات اقتصادی و شیءوارگی و کالاگونگی اثر هنری شکل می گیرد و هنرمند با غیبت از عوالم قدسی و معنوی، مسئول مرگ هنر است.

نزاع میان هنر سنتی و مَدرنیسم در هنر از اواخر حکومت شاه‌عباس دوم رفته رفته آغاز شد. هنر ایران با حدود شش هزار سال سابقه ی مبتنی بر نگرش مینوی بود که در آن نور (اهورا) بر ظلمت (اهریمن) غلبه می کند. ایران با پذیرش اسلام، اعتقادی را پذیرفت که در آن خداوند نور زمین و آسمان و ظاهر و باطن و اول و آخر است و به این اعتقاد ایمان آورد و هنری را آفرید که در آن از ظلمت و تاریکی و سایه روشن خبری نبود. هنر اسلامی در ایران در کمال بلوغ و شکوفایی، عناصر اصلی خویش را از میراث شکوهمند ایران اخذ کرد و صورتی متعالی تر برای آن آفرید. یکی از عمده‌ترین دلایل پیشرفت هنر اسلامی که دربرگیرنده ی کل عرصه ی حیات جامعه ی اسلامی ایران است، همانا سنخیت و همگنی و وحدت صورت و مضمون با تاریخ فرهنگ و تمدن و هنر ایرانی است که در دوران صفویه در همه ی حوزه های هنر، از معماری گرفته تا خوشنویسی، از نقاشی گرفته تا صنایع دستی و هنرهای کاربردی، به اعلاترین کمال صورت هنری و نهایت زیبایی و ظرافت در بیان رسید. تقابلِ فرهنگ و هنر غرب با فرهنگ و هنر ایران در دوران قاجار به شکلی ملموس و مسئله ساز نمایان شد و عرصه ی هنر نقاشی یکی از حوزه های قابل مطالعه در این تقابل است. نقاشی ایرانی در دوران قاجار و با کمال‌الملک و شاگردانش از لحاظ صورت و محتوا به کلی دگرگون شد و با تاسیس دانشکده ی هنرهای زیبا و اعزام دانشجوی هنر به غرب و انتقال نزاع مدرنیسم با کلاسیسیسم به ایران، تقابل میان هنر سنتی ایران و هنر کلاسیسیسم و باروک غرب (که توسط کمال‌الملک و شاگردانش ترویج می شد) و نقاشی مدرن (خصوصاً کوبیسم ترکیبی و کوبیسم تحلیلی)، حاد و فراگیر شد. در کتاب **ایران و مدرنیته** آمده است:

«مجموعه مسائلی که ایران امروز با آن ها درگیر است نتیجه ی صدوپنجاه سال تاریخ اخیر این مرزوبوم است که در نزاعی پیوسته میان سنت و مدرنیته شکل گرفته است. اما جالب این جاست که برخلاف تاریخ غرب، نتیجه ی این نزاع تاکنون در ایران به شکل قطعی اعلام نشده است.

به همین دلیل انسان ایرانی ای که امروزه حاصل ارزش‌ها و جهان‌بینی تمدن ایرانی است، نه انسانی است کاملاً سنتی و نه مطلقاً مدرن. نگاه او از یک سو به جهان مدرن است و از سوی دیگر به دنیای سنت. از این جهت نه به سنت تعلق دارد و نه به مدرنیته. می کوشد تا مدرن باشد، زیرا که می خواهد فرزند زمان خویش باشد، ولی درعین حال فردی سنتی است چون به هنجارها و معیارهای سنتی خود پای‌بند است و ناخودآگاه آن ها را بازتولید می کند. در جست‌وجوی دستاوردهای جهان مدرن است ولی از اندیشیدن در مورد دستاوردهای سنت خود بیزار و فراری است. از فهم کامل سنتَ در عذاب است و از پذیرش مطلق مدرنیته ناتوان. پس چاره‌ای ندارد جز پذیرش این امر که در نیمه ی راه سنت و مدرنیته قرار گرفته است.»[۳۱]

سنت و مدرنیسم در ایران دچار تناقض با یکدیگر شده‌اند. گاه در تقابل و گاه در همزیستی‌اند. نه قابلجمع‌اند و نه قابل‌رفع! پیشنهاد پسامدرنیسم این است که مَدرنیسم و سنت مرزهای یکدیگر را به رسمیت شناخته، همزیستی مسالمت‌آمیزی با هم داشته باشند: سنتی ها می توانند از دستاوردهای فن‌آوری و سیاست و قوانین اجتماعی و

اقتصادی مدرن بهره‌گیری کنند و به آداب و رسوم و عقایدشان پای‌بند باشند، و مدرنیته نیز با سلطه‌ی جهانی‌اش، از وضعیت جوامع سنتی و ذخایر مادی و معنوی و همچنین فرآورده‌های فرهنگی و هنری‌اش نهایت بهره‌وری را کسب کند. نوعی معامله که امروز در فرهنگ و هنر و فن‌آوری و سیاست، جاری است و در حوزه‌ی هنر این بده‌بستان و تاثیر و تاثر و کنش و انفعال زیر لوای نام پرجاذبه‌ی «پست‌مدرنیسم» توسط معامله‌گران حرفه‌ای انجام می‌شود. اوکتاویو پاز نوشته است:

«مارسل دوشان با آثارش به نفی تصور مدرن از اثر دست یازید. برای دوشان، هنر، تمام هنرها، از قانونی یگانه فرمان می‌برند: فرا-استهزا به خود ذهن متصل است. این استهزایی است که انکار خود را تخریب می‌کند و از آن به تاکید می‌رسد. دست‌ساخته‌های دوشان و "حاضر-آماده‌ها"یش "ضداثر هنری"اند.

حاضر-آماده‌ها اشیائی ناشناخته‌اند که با حرکت بی‌دلیل هنرمند، یعنی فقط انتخاب آن‌ها، تبدیل به اثر هنری می‌شوند. ضدونقیض گویی اساس عمل است و معادل تجسمی بازی با کلمات است. یکی معنا را تخریب می‌کند و دیگری ایده‌ی ارزش را. یک نیست‌انگار که به سوی خود برمی‌گردد و خود را انکار می‌کند. به تخت نشاندن یک نیستی، و تا بر سریرش می‌نشیند، هم آن را وهم خود را انکار می‌کند.»[۳۲]

عالم هنر در غرب، چنین عالمی است: ضدهنر! پست‌مدرنیسم مولود عصر یاس و ناامیدی و فروپاشی اخلاقیات و ایمان بشر نسبت به عدالت و ارزش‌های انسانی است. حقیقت لفظی فاقد معناست و اگر هم وجود داشته باشد، دست‌نایافتنی است و این دست‌نایافتنش با نبودنش هر دو به نتیجه‌ای واحد می‌رسند: عدم انسجام و وحدت و یگانگی! تشتت در عرصه‌ی فرهنگ و هنر و تفکر و اعتقادات نوع بشر! و محصولش؟ انسان پاره‌پاره‌ی معاصر! لیوتار پست‌مدرنیسم را این گونه تعریف می‌کند: «ناباوری و عدم‌ایمان به هرگونه روایت کلان یا فراروایت.»[۳۳]

«هنر با رفتن با سمت ابتذال، کارچاق‌کن و واسطه‌ی آشفتگی‌های حاکم سلیقه‌ی حامیان شده است. در نبود معیار زیبایی‌شناختی، برآورد ارزش آثار هنری بر اساس میزان سودآوری آن‌ها ممکن و مفید باقی می‌ماند. پست‌مدرن چیست؟ بی‌تردید پست‌مدرن بخشی از مدرن است. تمام چیزها (حتی تازه‌ترینشان) بایستی مورد تردید و سوءظن قرار بگیرند. هر اثر تنها زمانی می‌تواند مدرن بشود که ابتدا پست‌مدرن باشد.»[۳۴]

پسامدرن نتیجه‌ی مدرنیته است. ضدیت و عصیان علیه سنت و آن‌چه تاکنون هنر پنداشته شده! پسامدرنیسم نتیجه‌ی مدرنیسم است نه دنباله‌ی آن! انسانیت‌زدایی و اخلاق‌ستیزی و نفی هر امر مقدس و الهی در فرهنگ و هنر و شهوت‌پرستی و نفی هر ایده‌ی متعالی در هنر و بی‌معنایی و تمسخر و تجزیه‌ی مستمر روح و نابودی و فروپاشی جهان انسانیت و معنویت، پوچی، هرج و مرج در همه‌ی شئون حیات بشری، هیروشیما، کابوس، اردوگاه‌های مرگ، ناکازاکی، نفی قاعده‌ها و اصول و قوانین، یاس، گسست در زبان و نظم عقلانی، بی‌اعتمادی و ناباوری، از خودبیگانگی، اختلال‌سوژه و زبان و ناهنجاری در آثار هنری، پایان آگاهی اصیل، شیءگونه شدن آدمیان؛ بدلی بودن، شک و شکاکیت مطلق، نفی و تمسخر سنت، التقاطگرایی و «کلاژ» تناقض و مُهمل نمایی، تکثیر و تولید دیوانه‌وار اشیا و نابودی محیط‌زیست؛ ضدمذهب، تجاهل، رشد افزایشی و دائم‌التزاید سرطانی شهرها و کارخانه‌ها، زندگی پاندولی، شالوده‌شکنی به عنوان تاکتیکی برای مرکززدایی از همه چیز، انکار و نفی مطلق، حاکمیت وانموده‌ها و مجازها در عرصه‌ی زندگی، روان‌پریشی و پارانویا (همگان دشمن‌پنداری)، گسترش مدینه‌های ضاله و فاسقه به جای آرمان‌شهر یا مدینه‌ی فاضله (utopia) و احداث شهر بدبختی (dystopia)؛ براندازی و واژگون‌سازی، انهدام روح در فضای ماشینی (نوعی توهم اجماعی و همگانی که روزانه میلیاردها اپراتور مشروع و قانونی در هر ملت آن را تجربه می‌کنند)؛ تظاهر و خودنمایی، عصر اعتیاد به مواد مخدر و انواع انحرافات جنسی و اخلاقی، برده‌سازی اذهان، انزوا سیبرشمنیسم (شمن‌گرایی ماشینی) عناوینی‌اند که به زحمت قادرند موقعیت کنونی جهان را ترسیم کنند. نیچه با نبوغ خویش، چنین موقعیتی را پیش‌بینی کرده بود، آن‌جا که گفته است:

«من برای امروز و فردا سخن

نمی‌گویم، هدف من هزاره‌ی آینده است. جهان حقایق اکنون دیگر ایده‌ای است که به هیچ کار نمی‌آید و حتی بنیادی برای ایجاد تکلیف فراهم نمی‌کند: ایده‌ای بی‌فایده و زائد و بنابراین، باطل و مردود. بگذارید آن را برانداریم. جهان حقایق را برانداخته‌ایم. اکنون دیگر چه جهانی برجای مانده است؟ جهان نمودها و ظواهر؟ البته که نه! جهان نمودها را نیز با جهان حقایق برانداخته‌ایم.»[۳۵]

فضیلت واژه‌ای منسوخ است. در عصر ما همه چیز آشفته و ناروشن است. به مفهومی خاص، فلسفه‌ی کانت تاثیری مخرب داشت، زیرا اکنون اعتقاد به متافیزیک بر باد رفته است. زمان، مکان و علیّت صرفاً استعاره‌های معرفت‌اند. ما صرفاً در میان اثرات و معلول‌های آن‌چه غیرمنطقی است، زندگی و فکر می‌کنیم - در بطن جهل و معرفت کاذب! اینک فقط هنر صادق است، زیرا فقط هنر آن‌قدر نیرومند است که بتواند استقامت ورزد و «حقیقت» را درباره‌ی جهان مطرح کند. حتی کوچک‌ترین قطعه‌ی جهان هم باید ارزش جهان را عیان سازد. به انسان بنگرید، آن‌گاه خواهید دانست نظرتان درباره‌ی جهان چه باید باشد.

«برای شروع باید گفت: علائم زوال آموزش در همه جا مشهود است، نابودی و اضمحلال کامل: عجله، فروکش کردن ایمان دینی، تخاصمات ملی، تجزیه و فروپاشی علم، فرومایگی اقتصاد پول و لذت طبقات فرهیخته، فقدان عشق و شکوه و وقار در میان آنان. این نکته برایم روشن و روشن‌تر می‌شود که طبقات تحصیل‌کرده از هر جهت بخشی از این جریان‌اند. آن‌ها روزبه‌روز بی‌فکرتر و بی‌احساس‌تر می‌شوند. همه چیز، از هنر گرفته تا علم، در خدمت توحشی است که در پیش روست.»[۳۶]

نیچه در گزارشی درباره‌ی دانش می‌گوید: «بزرگ‌ترین رخداد روزگاران نزدیک - [یعنی] این‌که، خدا مرده است، و این‌که دیگر ایمان به خدای مسیحی هم ارزشی ندارد.» و در **غروب بتان** می‌گوید: «مفهوم خدا تاکنون بزرگ‌ترین دشمن زندگی بوده است.»[۳۷]

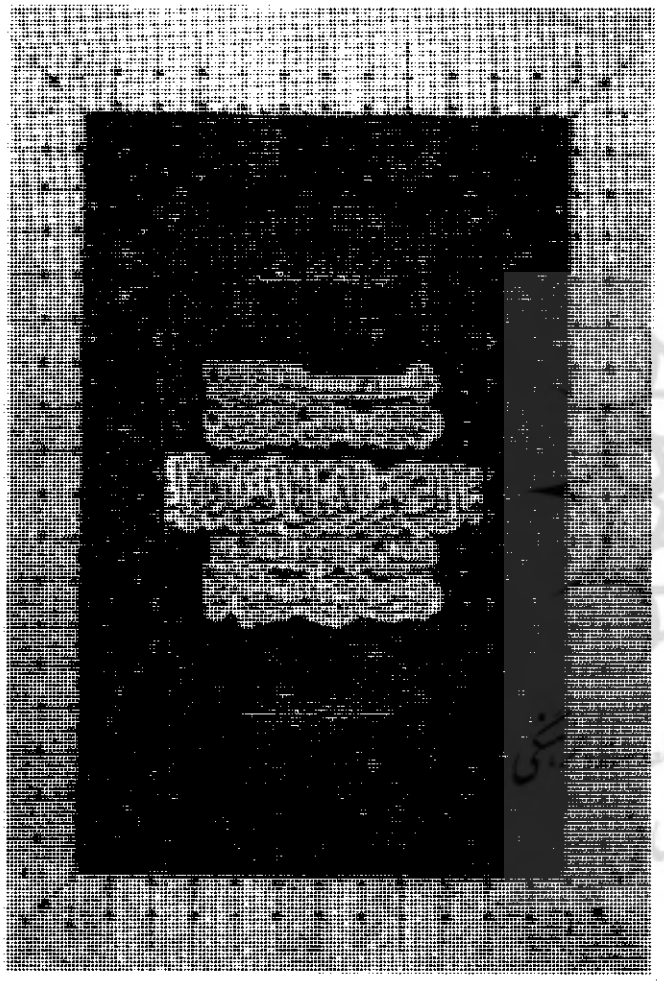
از نظر جنکز، نظریه‌پرداز پست‌مدرن، و اومبرتو اکو، رمان‌نویس معروف، پست‌مدرنیسم همان مدرنیسم است همراه با رابطه‌ای پست‌مدرن با گذشته![۳۸]

هنر نمی‌تواند از عالمی که نیچه ترسیم کرده است، جدا باشد. مارسل دوشان و کانسپچوال آرت نشان داد که هنر دچار معلولیت شده و تاریخ تاکنون چنین معلولیت شگرفی را که توسط هنرمندان در عرصه‌ی هنر ارائه شده، ملاحظه نکرده است. نیکلا گریمالدی در کتاب **انسان پاره‌پاره** نوشته است:[۳۹]

«بربریت با آن‌که به شکل تب‌وتاب بی‌واسطگی پدید می‌آید، بی‌واسطه نیست. همان‌گونه که انسان تا زنده نباشد نمی‌میرد، تا با فرهنگ نبوده باشد وحشی نمی‌شود؛ همچنان که قاعده‌ای باید وجود داشته باشد تا از آن تخطی شود، چیز مقدسی باید وجود داشته باشد تا به آن بی‌حرمتی شود؛ بنایی باید وجود داشته باشد تا ویران شود؛ وحشیگری نیز تنها در برابر فرهنگی موجودیت می‌یابد که می‌خواهد آن را نابود کند.»[۴۰]

پرسش از ماهیت هنر اسلامی و کارآیی آن در جهان معاصر مستلزم شناخت بسترهای سنت و موقعیت جهان معاصر است. بربریت جدید که نام تمدن را بر خود نهاده است، ویرانگر تفکر و تمدن و هنر و اندیشه است. در عصر اضطراب و وحشت و جنگ نفت و تهاجم نظامی به بهانه‌های واهی به کشورهای مسلمان، هنر و اندیشه‌ی اسلامی در جهان معاصر همچون بلبلی است که در مقابل سرنیزه قدعلم کرده است. هنر و تفکر و عالم انسانی منحصر به کشورهای اسلامی که محدوده‌ی آن را در نقشه‌های جغرافیا می‌یابیم، نیست؛ بلکه باید دایره‌ای به وسعت جهان ترسیم کرد و درباره‌ی موقعیت هنر و معنویت سخن گفت و از میراث فرهنگ و تمدن جهانی برای مقابله با وضع موجود یاری جست. انسان معاصر گوهر هنر و حقیقت و زیبایی و عشق را از سیاره‌ی وجود خویش به دور افکنده است و از خویش موجودی ساخته که می‌توان هر نامی غیر نام انسان بر او نهاد. سبعیت و کشتار و خونریزی و جدال همیشگی و فرهنگ و تمدن و هنری مضمحل شده

سرنوشتی است که انسان برای خویش رقم زده است. انسان معاصر بی‌مسکن و بی‌ماوا و پاره‌پاره شده است. روح انسان در تاریکی‌ها سیر می‌کند و تنها خدا و هنر و عشق و زیبایی است که می‌تواند او را از این ظلمت به‌غایت بی‌انتها رهایی بخشد. به قول گریمالدی، قاره‌ی معنویتی که انسان روی آن استقرار داشت، از هم گسسته است. این قاره، پاره‌پاره و بخشی از آن جدا شده است. بودلر گفته است: «نیکی همیشه فراورده‌ی هنر است. چگونه امر مقدس نفی می‌شود. تمدن از لحاظ معنوی در معرض ویرانی کلی است و این ویرانی‌ها محصول تباهی قلب‌ها هستند.» پول بر انسان حاکم است و حیوانیت همگانی! پول به همه حکومت می‌کند، به همه فرمان می‌دهد.[۴۱] در همین کتاب آمده است:



«تمام چیزهایی که دل به آن‌ها بسته‌ایم، اصول، قوانین، اخلاقیات، این‌ها همه فروشی‌اند؛ همه فاسد شده‌اند. هر آن‌چه دوست می‌داشتیم، با گذر از یک عوام‌فریبی به عوام‌فریبی دیگر، افول کرده و به تباهی تاکنون نادیده‌ای دچار شده‌اند. قانونی برای این عوام‌فریبی‌ها وجود دارد که همیشه به حقیقت می‌پیوندد و همیشه عوام‌فریبی بعدی برتر، زیان‌بارتر، رذیلانه‌تر و پست‌تر از عوام‌فریبی پیشین است...»[۴۲]

اگر برای تشخیص ویژگی دوران ما نشانه‌ای وجود داشته باشد، مسلماً نظم نیست بلکه برعکس، و شاید برای نخستین‌بار در تاریخ، نوع بسیار نوین و به‌شدت هماهنگ انکارگرایی (نیهیلیسم)، یعنی بی‌نظمی است. در آغاز قرن بیستم این انکارگرایی در حکم آیین و شعار جنبش دادا (جنبشی شورشی که در سال ۱۹۱۶ به‌طور اتفاقی چنین نامیده شد) بود، اما چیزی که میان سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۵ ضدفرهنگ، ضدهنر و ضداخلاق بود امروز به شکل تناقضی جامعه شناختی به عادی‌ترین، رایج‌ترین، رسمی‌ترین و جاافتاده‌ترین عقیده‌ی همگانی پیش‌پاافتاده بدل شده است. متلاشی کردن همه‌ی آیین‌ها به شکلی کاملاً مبتذل و به‌شدت بورژوامآبانه به صورت یک آیین تلاشی درآمده است: نفی همه‌ی نفی‌ها، که ساده‌ترین نمادش ویرانگری است. در کتاب **دادا؛ هنر و ضدهنر**، اثر هانس ریشتر آمده است: «غیراخلاقی معادل غیرهنری است. یعنی حذف محتوای معنوی نه تنها در قلمرو هنر بلکه حتی در زندگی است.» هر چیز را، تنها اگر نامتعارف و نامتجانس بود، به‌ویژه هرچه بیش‌تر خالی از خلاقیت بود، می‌توان اثر هنری دانست. (بیانیه‌ی نخست از آندره برتون، ص۴۹: «جایز است آن‌چه را که با گردآوری بدون هدف عنوان‌ها و تکه‌هایی از عنوان‌های بریده از روزنامه‌ها فراهم می‌آید، شعر بنامیم.»)

بدین‌سان هنر خالی از هر معنایی شد. اگر امکان داشت که همه چیز هنری باشد، لازم می‌شد که هنر مقرون به هیچ باشد. در ۱۹۶۱، گروه پژوهش‌های دیداری (Grav)، حذف مقوله‌ی اثر هنری را پیشنهاد داد.[۴۳] بن ووتیه (Ben Voutier) اعلام کرد: «اثر هنریِ اصیل، نبود هنر است.»

معنای همه چیز (در هنر) موکول به تصادف و اتفاق شد. انفجاری دامنه‌دار تا اساسی‌ترین مبانی شرایط لازم برای ارتباط میان ذهنیت‌های افراد را از هم پاشید. دیگر شکل‌ها معنایی نداشتند و چیزی را نشان نمی‌دادند. دیگر واژه‌ها بیانگر چیزی نبودند و نشانه‌ها در مادیت محض و ساده‌ی خود محصور شدند. بدین‌سان دیگر هیچ چیز دال بر هیچ چیز نبود؛ بیان و بیانگری وجود

نداشت. آراگون در ۱۹۲۰ بازی ویرانگری را تبلیغ می‌کرد: «قوانین، اخلاقیات و زیبایی شناسی، این‌ها همه را به وجود آورده‌اند تا ما چیزهای شکننده را محترم بشماریم؛ شکننده را باید شکست... بشکنید. چیزهای قداست‌یافته را...»[۴۴]

جهان، از نظر فرهنگی، فروریخته و ما در ویرانه‌ها زندگی می‌کنیم. درواقع، هفتاد سال بعد، این ضدفرهنگ، این ضدهنر به هنر رسمی، به پذیرفته‌ترین، شایع‌ترین، رایج‌ترین و گرانبهاترین هنر تبدیل شد.[۴۵]

در ۱۹۵۷، ایو کلین (Yves Klein) (۱۹۶۲-۱۹۲۸)، نقاش فرانسوی، یازده تابلو را، همه به یک اندازه، همه به رنگ آبی یکسان، در گالری آپولینر شهر میلان به نمایش گذاشت و همه‌ی آن‌ها (با قیمت‌های مختلف!) به فروش رفت. در ژانویه‌ی ۱۹۶۲، موزه‌ی هنرهای مدرن شهر پاریس کاری از همین هنرمند را با عنوان «خالی» به نمایش گذاشت: مردم در آن جا، میان قاب‌های خالی آویخته از سقف پرسه می‌زدند. در ۱۹۷۲، به درخواست رئیس جمهور فرانسه، نمایشگاهی با عنوان «دوازده سال هنر معاصر در فرانسه» در گران پالّه (Grand Palais) (بنای مجلل و با عظمتی در پاریس که محل برگزاری نمایشگاه‌های موقت و دائم هنری است) برگزار شد. در آن جا بن ووتیه، شخصیت موردتوجه جهان هنری معاصر، لیوانی پر از ادرار را به نمایش گذاشت.[۴۶] در این ماجرا، یک نکته آشکار شد و آن این که چیزی بی‌معناتر، مبتذل‌تر، بدوی‌تر، بی‌واسطه‌تر و مهمل‌تر وجود ندارد که نتوان اثر یا شیء هنری محسوب کرد.

دلیل آن نیز روشن است: انسان چنان پاره‌پاره شده که مصمم است از انسانیت خود دست بکشد. از این پس دیگر هیچ چیز برایش ارزشی ندارد.

پس از «مرگ خدا» (گفته‌ی مشهور نیچه، فیلسوف آلمانی)، مرگ ماورای طبیعت، مرگ حقیقت، مرگ هنر، مرگ معنا، مرگ موضوع، مرگ تاریخ، مرگ عشق و پایان دوران ایدئولوژی‌ها و مرگ اخلاق و دین و امر مقدس و هزاران مرگ دیگر سایه‌های هولناک خویش را بر بشریت افکندند و روح دیگر سخن نگفت! روح بشریت جرعه‌ی مرگ را سرکشید و گمان برد که خدا مرده است. نیهیلیسم اثبات مرگ روح انسان‌هاست. هنر در روح هنرمند متجلی می‌شود. با مرگ روح، هنر محل تجلی خویش را از دست داد و همه گمان بردند که هنر مرده است و عشق نیز ماوا و مسکن خویش را که روح آدمیان است، ویران دید و از این ویرانه، رخت بربست و گمان کردند که عشق مرده است. هنر قدسی و مینوی و ملکوتی و دینی و اسلامی و حتی هنری که انسانی به معنی متعالی‌اش باشد، فاقد جایگاه شده است. جایگاه امر قدسی که روح انسانی است، مضمحل شده است و درنتیجه در این دوران باید نخست جایگاه هنر به معنای قدسی و الهی را آماده کرد تا امکان ظهور مجدد الهه‌های هنر فراهم شود. امر قدسی خود جوهره‌ی سنت است. هنر دینی و اسلامی از بطن امر قدسی متولد شده است و امر قدسی از بطن سنت ظاهر می‌شود. جهان معاصر تنها با بازگشت به امر مقدس و معنوی است که می‌تواند از ظلمت خروج کند. هجرتی از تاریکی به سوی نور! و تنها در این صورت است که انوار عشق و زیبایی در آینه‌ی روح تابیده، در اثر هنری منعکس می‌شود. هایدگر گفته است: (امروز) اثر هنری به موضوع تجربه‌ی ذهنی صرف بدل شده و درنتیجه هنر تجلی زندگی به‌شمار آمده است.[۴۷]

هنر در چنین موقعیتی هیچ‌گاه نمی‌تواند حاصل تجربه‌ای معنوی و شهودی عرفانی و زیبایی‌شناسانه باشد، زیرا ذهن و زندگی انسان امروز ماهیتی غیرالهی یافته است. انسان مصمم است که خود، به ذهن و زندگی خویش تعیّن بخشد و برای اجرای چنین تصمیمی باید حضور خدا را در خویش نابود کند.

هایدگر ماهیت عصر مدرن را این چنین شرح می‌دهد:

> «ماهیت عصر مدرن را می‌توان در این واقعیت مشاهده کرد که آدمی با رهاکردن و واگذاشتن خود به دست خود، خود را از قیود قرون وسطا رها کرده است. مع هذا این تعیین مشخصه، که درست هم هست، سطحی است و منجر به اشتباهاتی می‌شود که ما را از فهم بنیادی ماهوی عصر مدرن و به تبع آن از قضاوت درباره‌ی گستره‌ی ماهیت عصر بازمی‌دارد. آن‌چه حیاتی است این نیست که آدمی خود را از تعهدات قبلی رها می‌سازد و خود را به خود وامی‌گذارد، بلکه این است که نفس ماهیت آدمی، خود، تغییر می‌کند، در این معنا که آدمی به سوژه مبدل می‌شود. آدمی

به مرکز نسبت‌های (relational center) هر آن‌چه به‌طور کلی هست بدل می‌گردد.»[۴۸]

این چنین است که انواع بی‌خدایی در انسان استقرار می‌یابد. «انسان بی‌خدای آکادمی که مظهر الحاد اشرافی قرن هفدهم و هجدهم است. انسان بی‌خدای بازار که مظهر الحاد سرمایه‌داری قرن نوزدهم است.» این سخن جان کورتنی موری است که گفته است:

«اصولاً مشخصه‌ی عصر نوگرایی چیزی نبود جز گرایش انسان به این که جهان را بدون خدا بفهمد و در آن بدون اعتقاد به او زندگی کند. قراردادن مسئله‌ی خدا در برابر پژوهش عقلی دعوتی بود برای خیانت به سنت عقلی (که فهم عقلی خود را با ایمان مسیحی هماهنگ می‌کرد). خیانت هنگامی به وقوع پیوست که نوگرایی قلمرو عقل و ایمان را از هم جدا کرد. در این جدایی بود که گرایش جدید به الحاد چهره‌ی خود را نشان داد.»[۴۹]

در عصر فرانوگرایی، الحادی سازمان‌یافته و حزبی با انقلاب جهانی کمونیسم ظهور یافت. هدف این انقلاب تغییر جهان بود. مارکس گفته بود: «فلاسفه جهان را فقط تفسیر کرده‌اند، اما هدف ما تغییردادن آن است.»

امر مقدس و معنوی و به همراه آن، هنر مقدس و معنوی در معرض شدیدترین تهاجمات الحادی که تاریخ تاکنون به خود دیده است قرار گرفت. گویا تکه‌های ظلمت و الحاد از هر سو گرد آمده‌اند تا جهان را در تاریکی فرو برند. خود مارکس به صراحت گفته است، خواست فرد مارکسیست «سرکوبی خدا» است.[۵۰] هنر هم ابزاری برای تحقق جهان جدید می‌شود و از سرشت و حقیقت خویش تهی می‌گردد. جهانی پوچ (absurd) که بی‌خداست.

انسان تصمیم می‌گیرد که بی‌خدایی خویش را به جهان هم تحمیل کند. او می‌خواهد که خدا نباشد. همه‌ی انسان‌های خداستیز با هر انگیزه و هدف و بر اساس هر خواست و عقیده‌ای برای دشمنی جدّی خود با خدا، مبنای مشترکی دارند. خداآگاهی را باید از میان انسان‌های جدید انقلاب ریشه‌کن کرد. از این گذشته، سرکوبی خدا باید به‌طور کامل صورت گیرد؛ یعنی باید او را هم از زندگی جمعی بیرون راند و هم از زندگی فردی. بنابراین، در جامعه‌ی آرمانی مارکسیسم هیچ کس، حتی در خلوت دل خویش، حق ندارد بگوید: «خدا این جاست: قادر مطلق هم‌اکنون زنده و دست به کار است.» چنین فردی احمق و بریده از انقلاب تلقی می‌شود؛ انقلابی که همه موفقیتش بسته به سرکوبی خدا و ریشه‌کن کردن اعتقاد به حکمرانی او بر تاریخ است. افسانه‌ی مرگ خدا لازمه‌ی ایدئولوژی انقلاب است.

البته مرگ خدا فقط یک افسانه نیست؛ به عبارت دقیق‌تر، پشت ظاهر ادبی افسانه، حقیقتی علمی قرار دارد. آن حقیقت این است که انسان انقلابی به درکی علمی از تاریخ رسیده و معنای تاریخ را دریافته است. او فهمیده است که طبیعت انسان را تاریخ می‌سازد نه خدا و این یعنی مرگ خدا. هنگامی که انسان خود را از طریق تاریخ شناخت و دریافت که مخلوق تاریخ است و نه مخلوق خدا، خدا مُرد. او مُرد و از صحنه‌ی تاریخ بیرون رفت و انسان را به عنوان حاکم تاریخ باقی گذاشت.[۵۱] فروپاشی بنای هراس‌انگیز مارکسیسم و سقوط حکومت شوروی نشان داد که مرگ بهره‌ی انسان‌هاست. بودریار یکی از دلایل مهم عدم‌وجود معنی در دنیای پسامدرن را شکست ایدئولوژی‌های قرن نوزدهمی و پایان گرفتن فلسفه‌ی تاریخ هگلی مارکسی می‌داند. پسامدرنیسم از نظر بودریار جهت و معنای تاریخ را از دست داده و به همین گونه شکلی بیمارگونه از پایان هنر است.[۵۲] ندای انسان‌های دردمند را پرفسور ژان برن این گونه بازگو می‌کند:

«باید جان پاره‌پاره شده را دوباره دوخت، باید قلب‌های شکسته، وجودهای ازهم گسسته، هستی‌های متلاشی شده، جهان ذره‌ذره شده را دوباره به هم دوخت. غرب نه ریشه‌ای دارد، نه منبع نوری. غرب در یک توفان نوح معنوی گیر کرده: غرب سرگشته است.»[۵۳]

این سرگشتگی در عالم هنر نیز بازتابی بارز یافته است. انعکاس این سرگشتگی را در اختراع انواع و اقسام سبک‌های هنری مدرن و پسامدرن می‌توان یافت. اگر هنر می‌تواند راه نجات باشد، پس چرا غرب همچنان گرفتار توفان بحران تفکر و اندیشه و هنر و معنویت است و متفکران

غربی از درون غرب با تمام اختلاف عقاید و نگرش های متفاوت در مورد این بحران می نویسند و مدرنیته را به باد انتقاد می گیرند.[۵۴]

آن چه تحت عنوان هنر در عالم غرب جریان دارد و ظلمات آن دامن شرق را گرفته است، زبان سلطه ای است که حاکمیت بلامنازع آن تنها با رجوع به «سنت» شکسته خواهد شد. «سنت» آن چنان که مدرنیته تبلیغ کرده است، به معنای چیزی کهنه و پوسیده نیست؛ ایمانی است که خود را راهبری می کند و همواره می تواند نو و پویا باشد و منشا قدسی اش به عالم هنر حیات و زندگی مجدد بخشد. در این موقعیت بحرانی که انسانیت چون لاشه ای مردار با بویی متعفن با نفی دین و اخلاق و سنت، درحال تجزیه و نابودی است (و این ثمره ی بی خدایی و الحاد زمان حاضر است)، بسط رابطه ی معنوی در هنر یکی از حیاتی ترین اقداماتی است که بشریت برای نجات خویش نیازمند آن است. طرح این سؤال که آیا هنر اسلامی یا هنر به معنای امر قدسی و الهی می تواند پاسخ گوی نیازهای جامعه ی نو باشد یا هنر در جامعه ی معاصر ما چه کارایی و شان و منزلتی دارد یا می تواند داشته باشد، را می توان این گونه دگرگون کرد که آیا جامعه ی نوین جهانی واجد آن شان و منزلتی است (یا شده است) که هنر معنوی در آن ظهور پیدا کند؟ آیا جامعه ی معاصر ما واجد آن تعالی روحانی و مقدسی که لازمه ی منزلت و شئون یک کشور اسلامی به معنای اخص کلمه است، شده است؟ اگر پاسخ مثبت است، هنر پاسخ گوی چه نیازی است؟ انسان ها نیازمند هنرند و نه برعکس! هنر تجلی روح طالب زیبایی و کمال و جمال مطلق و ازلی و ابدی است. اگر روح، طالب عشق و هنر نباشد، از عشق و هنر کاری برنمی آید. اگر روح طالب خدا نباشد، چون به اراده از این طلب روی گردانده، خود، از خدا پنهان شده و خدا را با او کاری نیست و او را به خود وامی گذارد. شان و منزلت حقیقی هنر در گرو اقبال یا اعراض جامعه ی نوین جهانی یا جامعه ی ایران نیست؛ آن شان و منزلت دارای استقلال ذاتی و ارزشی متعالی است. همچون امر مقدس و سنت الهی! قوانین زیبایی از احوالات بشری پیروی نمی کنند و برای کارایی آفریده نشده اند و شان و منزلتشان به امری غیر از سرشت و ذات و حقیقت متعالی ای که دارند، وابسته نیست. شناخت امر مقدس و سنت زمینه ساز آمادگی ای نخستین برای انسان دردمندی است که پس از فراقی جانسوز و استخوان شکن، رجوعی آگاهانه به اصل و حقیقت خویش دارد. اگر دین و امر مقدس تبدیل به وسیله ای برای توجیه اغراض بشری شوند، دین و امر مقدس نابود نخواهد شد؛ بلکه این بشریت است که نابود می شود. عصر حاضر، تاریخ شگفت انگیزی از تجربیات اجتماعی و انقلابی و ایدئولوژیک و اعتقادی و دینی و علم گرایی را پیش روی بشریت گشوده است. آیا وقت آن نرسیده که بیدار شویم و جهان را تغییر دهیم. این تغییر با رجوع مجدد به سنت و امر مینوی میسّر است؛ با نگاهی نوین و با تجاربی که به قیمت گران و تاوانی غیرقابل تصور به دست آمده است.

نتیجه گیری

این نکته که آیا هنر اسلامی قادر به پاسخ گویی نیاز انسان امروز است، وابسته به نیرو و توان آن است. علاوه بر این، نیاز معنوی انسان است که به هنر اسلامی شکل موردنیاز روز را می بخشد. امّا منظور از لفظ «نیاز» چیست؟ عدمی که وجودی را می طلبد و «نبودی» که میل به «بود» و «بودن» دارد؟ اگر خلاء معنوی انسان امروز او را به مرز جنون رسانده است، هنر و معنویت، هنر و امر متعالی، هنر و امر قدسی است که قادر به نجات انسان چندپاره و ویران شده ی این دوران است. امر قدسی در ساحت هنر، مبداء تجلّی اثر هنری است و هنر به مثابه امر معنوی (که هنر اسلامی نیز در شمول آن قرار می گیرد) ذات و ماهیتی قدسی دارد. اثر هنری، صورت امر قدسی است که محسوس شده است. زمان و مکان وقوع و تحقق اثر هنری و مختصات هنرمندی که به واسطه ی او اثر هنری ایجاد می شود، تعیین کننده است. اگر هنر به معنای اصیل آن در اثر هنری ظهور پیدا کند، پس ضرورتی منشا این ظهور بوده است که «نیاز معنوی» بشر، علت پیدایی آن ضرورت در زمان حاضر بوده! تحقق و ظهور صور اصیل هنری بی شک از پی پاسخ گویی به نیاز انسان امروز است و هنرمند معاصر واسطه ی چنین تحققی است و رسالتی پیامبرگونه و رهایی بخش بر عهده ی او قرار گرفته است. هنر اسلامی (و اسلام به معنی تجلی خداوند در روحی که قابلیت دیدار او را پیدا کرده است) تجلّی خلاقیت الهی در انسان است.

یادداشت‌ها

عضو هیئت علمی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

۱. هاواردکی گیل و الکس کول، **والتر بنیامین**، ترجمه‌ی علی معظمی جهرمی (تهران: شیرازه، چ۲: ۱۳۸۰)، صص ۸۳، ۱۳۸،۱۳۸.

۲. همان، صص ۱۳۵،۱۳۴.

۳. اولگ گرابار، **شکل گیری هنر اسلامی**، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹)، صص ۱۰۳ و ۵.

۴. تیتوس بورکهارت، **هنر مقدس: اصول و روش ها**، ترجمه‌ی جلال ستاری (تهران: سروش، ۱۳۶۹)، ص ۱۳۴.

۵. سیدحسین نصر، «سنت اسلامی در معماری ایرانی»، در **جاودانگی و هنر**، مقالاتی از: تیتوس بورکهارت، سیدحسین نصر، کارل گوستاو یونگ و پل والری؛ ترجمه‌ی سید محمد آوینی، صص ۶۱،۵۹.

۶. تیتوس بورکهارت، «مدخلی بر اصول و رویش هنر دینی»، ترجمه‌ی جلال ستاری، در **مبانی هنر معنوی**، مجموعه مقالات هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناناداک، کومارا سوآمی، د.ت. سوزوکی (تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۲) صص ۸۶،۸۵.

۷. فریدهوف شووان، **اصول و معیارهای هنر جهانی**، ترجمه‌ی سیدحسین نصر، همان، ص ۹۵ و صص ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۲۰، ۱۱۹.

۸. همان، صص ۱۲۳،۱۲۰.

۹. گفت‌وگوی پی یر کابان با مارسل دوشان، **پنجره‌ای گشوده بر چیزی دیگر**، ترجمه‌ی لیلی گلستان (تهران: نشر فرزان، ۱۳۷۷)، ص ۱۲۰.

۱۰. همان، صص ۲۱۳، ۲۲۹ـ۲۲۸.

۱۱. رک: دیوید تالبوت رایس، **هنر اسلامی**، ترجمه‌ی ماه ملک بهار، (تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۹)، ص ۵؛ اولگ گرابار، **شکل گیری هنر اسلامی**، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ص ۲۱. کریستین پرایس، **تاریخ هنر اسلامی**، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا (تهران: بنگاه ترجمه و نشر، ۱۳۵۶)، ص ۵؛ اینگهاوزن و الگ گرابر، **هنر و معماری اسلامی**، ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند (تهران: سمت، ۱۳۷۸)، ص ۱۵،۱.

d'art, 1976). A. Popadopoulo Lucien Mazenod, **L'islam et l'art Musulman** (Paris Editions

همچنین رک: معرفی کتاب‌هایی در زمینه‌ی هنر ایران و اسلام، **کتاب ماه هنر**، ویژه‌ی هنر عامه (۲) (فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۱)، ش ۴۳،۴۴، ص ۱۳۸، و آثار تیتوس بورکهارت و فریتهوف شووان.

۱۲. هانری ماتیس (۱۸۶۹،۱۹۵۴) هنرمند برجسته‌ی گروه ددگر (فویست‌ها) به شمار می‌رفت. او جمع آوری تندیس های آفریقایی را آغاز کرد. (درن و ولامینک هم به این تندیس‌ها علاقه‌مند بودند) و این کارهای دستی بومی را از سفر به الجزایر در سال ۱۹۰۶ با خود به فرانسه برد، هر چند تاثیرشان بر او کم‌تر از کوبیسم بود. ماتیس دریافت که مرکز جاذبه‌ی هنری به کوبیسم تغییر جهت داده است. در سال ۱۹۱۰، ماتیس نمایشگاه هنر خاور نزدیک را در مونیخ مشاهده کرد و روشن است که این هنر بسیار تزئینی و با رنگ آمیزی درخشان تاثیری عمیق و پایدار بر او گذاشت و تجربه‌ی سفرش به الجزایر این تاثیر را به ویژه در توسعه الگوهای مسطح با نقوش اسلیمی، با گل هایی در پس زمینه و استفاده از رنگ های درخشان و ناب (در مجاورت هم و یا در حالی که تنها با خطوط ظریف سفید جدا شده‌اند) تحکیم بخشید.

همچنین رک: پیتر و لیندا موری، **فرهنگ هنر و هنرمندان**، ترجمه‌ی سوسن افشار (تهران: روشنفکران، ۱۳۷۲)، ج ۲، صص ۵۹۰،۵۸۹.

روژه باستید نوشته است: در حوزه‌ی هنر، تاثیر کشور عثمانی، به خصوص در هنرهای تزئینی بر هنر اروپا غیرقابل انکار است. این تاثیر در قرن نوزدهم با مجموعه‌های کوچک مردان خیله‌ی چاق و ریشو (The Magots) ادامه می یابد و در آغاز قرن بیستم جای خود را به موج هنر سیاهان می سپارد که نه تنها در مجسمه سازی و نقاشی بر پیکاسو و گروه پیروان او اثر گذاشت، بلکه در موسیقی نیز که گروه‌های جاز آفریقایی آمریکایی میدان‌دار آن شدند، اثر کرد. رک: روژه باستید، **هنر و جامعه**، ترجمه‌ی غفار حسینی (تهران: توس، ۱۳۷۴)، صص ۱۶۳ و ۲۲۱.

۱۳. کریم مجتهدی، «هنر از نظرگاه هگل»، **فرهنگ و زندگی**، (تابستان ۱۳۵۴)، ش ۱۸.

۱۴. رک: تیتوس بورکهارت، «ارزش های جاودان در هنر اسلامی»، در **جاودانگی و هنر** (مجموعه مقالات)، ترجمه‌ی سید محمد آوینی (تهران: انتشارات برگ، ۱۳۷۰)، صص ۱۳،۲۷. همچنین ترجمه‌ی دیگری از این مقاله از سیدحسین نصر، **مبانی هنر معنوی** (مجموعه مقالات) (تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۲، صص ۶۵،۷۷.

۱۵. **جاودانگی و هنر**، صص ۱۶. ۱۵، ۱۸ و ۱۹.

۱۶. همان، صص ۲۱. ۲۰.

۱۷. رک: عبدالواحد یحیی (رنه) گنون، **سیطره‌ی کمیّت و علائم آخرالزمان**، ترجمه‌ی علی محمد کاردان (تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۵)، ص ۷، و نیز فصل ۲۸؛ و گنون، **بحران دنیای متجدد**، ترجمه‌ی ضیاالدین دهشیری (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸)، ص ۱.

۱۸. رامین جهانبگلو، **مدرن‌ها** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶)، صص ۵۶، ۱۰،۹، ۱۲ و ۱۶.

۱۹. همان، صص ۱۴۰ و ۱۴۴،۱۴۲.

۲۰. رک: کارل گوستاویونگ، **انسان و سمبولهایش**، ترجمه‌ی ابوطالب صارمی (تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲)، صص ۴۰۴،۴۰۳. اثر مذکور در موزه‌ی شهر هانوفر (هانوور) آلمان نگهداری می شود.

۲۱. «مدرنیسم پدیده‌ای است که به تاریخ یک سده و نیم گذشته‌ی فرهنگ غرب مربوط می شود و با مدرنیته تفاوت دارد. بسیاری از نویسندگان، به دلایلی پذیرفتنی، کل دگرگونی های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را از رنسانس به این سو به اصطلاح مدرنیته مشخص می کنند. اینان اندیشه و فرهنگی را مدرن می خوانند که با نهادها، باورها، و خرافه های سنتی مبارزه کند، با آرمان های مدرنیته [ایدئولوژی مدرنیته] و با خردباوری یا راسیونالیسم و نیز با انسان باوری و بینش دنیوی همراه باشد.» به نقل از بابک احمدی **حقیقت و زیبایی** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص ۳۴.

۲۲. «حقیقت چیست؟ سپاه متحرکی از استعاره‌ها، مجازهای مرسل و انواع و اقسام قیاس به نفس بشری. در یک کلام: مجموعه‌ای از

روابط بشری که به نحوی شاعرانه و سخنورانه تشدید و دگرگون و آرایش شده است، و اکنون، پس از کاربرد طولانی و مداوم، در نظر آدمیان امری ثابت و قانونی و لازم‌الاتباع می‌نماید. حقایق توهماتی هستند که ما موهوم بودنشان را از یاد برده‌ایم؛ استعاره‌هایی هستند که از فرط استعمال فرسوده و بی‌رمق گشته‌اند. سکه‌هایی که نقش آن‌ها ساییده و محو شده است و اکنون دیگر فقط قطعاتی فلزی محسوب می‌شوند و نه سکه‌هایی مضروب». رک: فریدریش نیچه، **فلسفه، معرفت و حقیقت**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور (تهران: هرمس، ۱۳۸۰)، صص ۱۶۵،۱۶۶.

۲۳. ژاک دریدا؛ از کتاب:

Jacques Derrida, **Lcriture et pa difference**.

به نقل از بابک احمدی، **ساختار و تاویل متن** (تهران: نشر مرکز، چ۲: ۱۳۷۲)، ص۲۱.

۲۴. در مورد اثر دوشان رک: ی.ه‌پ آرناسن، **تاریخ هنر نوین**، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی (تهران: زرین، ۱۳۶۷)، صص ۲۸۱،۲۸۷ و ۲۹۳. در مورد مانزونی رک: پال وود، **هنر مفهومی** (نیویورک، ۲۰۰۲):

Paul Wood, **Conceptual Art** (New York: Defono Greenidge Editions, ۲۰۰۲).

در **هنر و زیبایی** می خوانیم: بعضی از پژوهندگان هنر از جمله گاری شاپیرو (Gary Shapiro) مدعی‌اند که نظر هگل در مورد انحلال هنر [مرگ هنر (Auflosung)] در نهضت دادائیسم و به خصوص آثار مارسل دوشان به خوبی قابل فهم است، چرا که غایت پیروان این نهضت طرد و تخریب کلیه‌ی درون‌مایه‌های هنری و هجو تمامی معقولات و مقبولات بود. رک: محمد ضیمران، **هنر و زیبایی** (تهران: نشر کانون، ۱۳۷۷)، صص ۲۹۶،۲۹۷.

۲۵. فریتیوف شوئون، «زیبایی‌شناسی و رمزپردازی: در هنر و طبیعت»، ترجمه‌ی جلال ستاری، **دست‌ها و نقش‌ها** (نشریه‌ی سازمان صنایع دستی ایران) (زمستان ۱۳۷۵)، ش۴، ص۹.

۲۶. رک: ژان بودریار، «مدرنیته»، در **سرگشتگی نشانه‌ها**، ترجمه‌ی ترانه یلدا، گزینش و ویرایش مانی حقیقی (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص۲۰. بودریار نوشته است: «طی قرون هفده و هجده، بنیان‌های فلسفی و سیاسی مدرنیته پی‌ریزی شد. این پایه‌ها عبارت بودند از اندیشه‌ی فردگرایانه و مدرن خردگرایی که نمایندگان آن دکارت و فلسفه‌ی روشنگری بود. دولت پادشاهی متمرکز با فنون اداری آن که در پی نظام فئودالی مستقر شد. پی‌ریزی علوم فیزیک و طبیعی که به ظهور اولین آثار تکنولوژی کاربردی انجامید (**دائرةالمعارف دیدرو**). از نظر فرهنگی، در این دوره هنرها و علوم کاملاً از زیر سلطه‌ی مذهب خارج شدند.» (همان، ص ۲۳).

دکارت در ۱۵۹۶ در لاهه، از شهرهای کوچک فرانسه متولد شد. او با اصالت بخشیدن به سوژه (انسان شناسا) در هر گونه فهم و معرفتی، کل نگرش سنتی به جهان را تغییر داد. به فاصله‌ی حدود ۱۲۸ سال بعد از او، کانت متولد شد. او در دوران بلوغ فلسفی‌اش این مسئله را مطرح می‌کند که در معرفت‌شناسی باید همان کار کوپرنیک را انجام دهیم؛ ابطال نظریه هیئت بطلمیوسی که زمین را مرکز عالم می‌دانست. کانت هم مانند دکارت بر سوژه‌بودن انسان تاکید کرد و نخست در توانایی این سوژه (عقل محض، خرد ناب) مستقل از موجودات، تحقیق نموده و توانایی‌اش را مشخص نمود. کانت می گوید ما علم به نومن (novmena) یا شیء فی‌نفسه نمی‌توانیم پیدا کنیم. علم ما به فنومن‌ها (phenomena) تعلق می‌گیرد و این علم یقینی است. ما به نومن (شیء فی‌نفسه) راه نداریم. محور مباحث معرفت‌شناسی و کل فلسفه‌ی مدرن غرب و زیبایی‌شناسی جدید که توسط بائومگارتن در مورد هنر مطرح شد، معطوف به این نظریه‌ی کانت است که گفته است:

> من آن شناسایی را استعلایی (Transcendental. متعالی) می دانم که به طور کلی مربوط به اشیا و موجودات نباشد بلکه مربوط به طریقی باشد که ما اشیا را می‌شناسیم تا آن جایی که شناسایی ما بتواند عقلی باشد.

رک: محمدعلی فروغی، **سیر حکمت در اروپا** (تهران: زوار، ۱۳۴۴)، ج۱، ص ۱۲۲ و ج۲، ص۱۹۲. فردریک کاپلستون، **تاریخ فلسفه**، (ج چهارم: از دکارت تا لایب‌نیتس)، ترجمه‌ی غلامرضا اعوانی (تهران: سروش و علمی‌فرهنگی، ۱۳۸۰)، صص ۸۳،۱۴۸.

رنه دکارت در سی ویکم مارس ۱۸۹۶ در تورن چشم به جهان گشود (ص۸۲). **تاریخ فلسفه‌ی کاپلستون**، (ج ششم، «از ولف تا کانت»)، ترجمه‌ی اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر (تهران: سروش و علمی فرهنگی ۱۳۷۲).

امانوئل کانت در ۲۲ آوریل ۱۷۲۴ در شهر کونیگسبرگ متولد شد.

مدرنیته با رنسانس آغاز شد و دکارت مبانی نظری آن را تبیین کرد. گروهی معتقدند که رنسانس از قرن ۱۷ با آغاز دوره‌ی روشنگری آغاز شد و بعضی هم آغاز آن را قرن ۱۸ می دانند.

در تفکر سنتی (یونان باستان) وجود به معنای ظهور است. موجودات همه ظهور حقیقت وجوداند. معرفت مطابق با هستی است. در دوران مدرنیته این نگرش به کلی نفی می‌شود. در قرن ۱۸، بائومگارتن بر مبنای نظریات دکارت و کانت، دستگاه زیبایی‌شناسی خود را ارائه می‌دهد. هنر ساخته‌وپرداخته‌ی احساسات و نبوغ فکری و نوآوری هنرمند است. اثر هنری تجلّی ذهنیت هنرمند است و بیان خواست و سلیقه و ادراک و فهم و احساسات و اراده‌ی اوست. هنر دیگر تجلی حقیقت در اثر هنری نیست، بلکه حاکمیت ذهن هنرمند بر ماده‌ی هنری اوست و حقیقت این است. هویت و ماهیت تفکر مدرن، سوبژکتیویسم است و فرهنگ و هنر و اثر هنری براساس محوریت سوژه، قابل تبیین و ارزش گذاری‌اند. مدرنیته براساس نقد سنت‌ها شکل گرفته و همواره به شکلی استوار با تکیه بر نقد پیش رفته است. پست‌مدرنیته و سنت‌های مدرنیته را نقد می‌کند. فیلسوف مورد علاقه‌ی پست‌مدرن‌ها نیچه است. در کتاب: **نیچه و مکتب پست‌مدرن** آمده است: «علم، واپسین فرزند ناخلف دوران روشنگری است و بنابراین صرفاً نوعی تفسیر مقطعی از جهان است.» ولی نیچه دریافت که بیش‌تر مردمان جدید اروپا این واقعیت را دریافته‌اند. ایمان ایشان به علم و پیشرفت علمی توهمی خطرناک بود. پیشرفت علمی همیشه ضرورتاً مؤدّی به سعادت انسان نیست. آن‌چه هرگز نباید به آن باور داشته باشیم آن است که علم می‌تواند به نحوی

حقایق ابدی و ازلی را کشف کند. مکتب جدید ـ «اصالت علم» یا به عبارت دیگر عبادت کورکورانه‌ی علم ـ جانشین نه چندان شایسته‌ای برای مذهب است. به نظر نیچه، دین و علم هر دو ادعاهای مبالغه‌آمیز داشته‌اند که هرگز قابل توجیه نبوده است. زوال هر دوی این نظام‌های اعتقادی به‌زودی منجر به پوچ‌گرایی جهانی، نومیدی و انقراض جهان متمدن خواهد شد. تقسیم کردن جهان به جهان واقعی و ظاهری علامت انحطاط حیات است. نیچه گفته است: «در گوشه‌ی مهجوری... از جهان سیاره‌ای بود که در آن حیواناتی هوشمند به اختراع دانش دست یازیدند و این خودسرانه‌ترین کار جهان بود...» [رک: دیو رابینسن، **نیچه و مکتب پُست‌مدرن**، ترجمه‌ی ابوتراب سهراب، فروزان نیکوکار (تهران: نشر فرزان روز، ۱۳۸۰)، صص ۱۱،۱۲، ۱۸،۱۹، ۵۰].

۲۷. رک: علی افلاکی «مکتب سقاخانه و تاثیر آن در نقاشی معاصر ایران»، مجله‌ی **هنر و مردم** (خرداد ـ تیر ۱۳۸۲)، س ۱، ش ۱.

۲۸. **سرگشتگی نشانه‌ها**، ص ۲۸.

۲۹. همان، ص ۳۳.

۳۰. «پاسخ به پرسش: «پسامدرنیسم چیست؟»»، **سرگشتگی نشانه‌ها**، صص ۴۰ و ۴۲.

۳۱. **ایران و مدرنیته**، گفت‌وگوهای رامین جهانبگلو با پژوهش‌گران ایرانی و خارجی (تهران: نشر گفتار، ۱۳۷۹)، صص ۷۸.

۳۲. از مقدمه‌ی اوکتاویو پاز بر گفت‌وگوی پی‌یر کابان با مارسل دوشان، **پنجره‌ای گشوده بر چیزی دیگر**، ترجمه‌ی لیلی گلستان (تهران: نشر فرزان، ۱۳۷۷).

۳۳. ژان فرانسوا لیوتار، **وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره‌ی دانش**، ترجمه‌ی حسین‌علی نوذری (تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۰) ص ۲۱، مقدمه‌ی مترجم.

۳۴. **وضعیت پست‌مدرن**، صص ۱۸۹،۱۹۰ و ۱۹۵.

۳۵. ج.پ. استرن، **نیچه**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند (تهران: طرح نو، چ ۳: ۱۳۷۶)، صص ۸۸،۸۹.

۳۶. فریدریش نیچه، **فلسفه، معرفت و حقیقت**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور (تهران: انتشارات هرمس ۱۳۸۰)، صص ۲۲،۸۴، ۱۱۸،۱۲۶،۱۹۵ و ۲۱۴.

۳۷. فردریک کاپلستون، **تاریخ فلسفه (جلد هفتم: از فیشته تا نیچه)**، ترجمه‌ی داریوش آشوری (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، و سروش، چ ۲: ۱۳۷۵)، صص ۳۹۴،۳۹۳.

۳۸. رک: جیم پاول، **پست‌مدرنیزم**، ترجمه‌ی حسین‌علی نوذری (تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۷۹)، ص ۸۶.

۳۹. رک:

J. F. Matti, **La barbarie intrievre** (۱۹۹۹), p. ۲۵:

«گرایش بربریت به ویرانی تمدن چین همیشه به دنبال تمدن می‌آید.»

۴۰. نیکلا گریمالدی، **انسان پاره‌پاره**، ترجمه‌ی عباس باقری (تهران: نشر نی، ۱۳۸۲)، ص ۴۹.

۴۱. رک: کتاب **Nous sommes des vaincus** اثر پگی (۱۹۰۹)، نسخه‌ی منتشرنشده‌ای از دفتر سیزدهم در ردیف دهم از مجموعه آثار منثور پگی، چاپ ۱۹۱۶، ص ۸۳، نشر Pleiale.

۴۲. همان، ص ۵۵.

۴۳. رک: کتاب کاترین میه (Catherine Millet) با عنوان **هنر معاصر در فرانسه** (پاریس: نشر فلاماریون، ۱۹۸۷)، ص ۲۳.

۴۴. لویی آراگون، "Systm Dd"، مجله‌ی **Littrature** (ژوئیه و اوت ۱۹۲۰)، ش ۵، صص ۸،۹.

۴۵. رک: **هنر معاصر در فرانسه**، ص ۲۹۹: «تفاوت میان دوران دادائیستی و امروز ـ به دلیل وجود سازمان‌های مشمول نمایشگاه‌ها ـ این است که امروز مرگ هنر امری سازمان‌یافته است و مدیریتی دارد.».

۴۶. **هنر معاصر در فرانسه**، ص ۱۰.

۴۷. مارتین هایدگر، «عنصر تصویر جهان»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، **ارغنون** (پاییز و زمستان ۱۳۷۵)، ص ۱.

۴۸. همان، ص ۱۲.

۴۹. جان کورتنی موری، «انسان بی‌خدای عصری عصر نوگرایی و عصر فرانوگرایی»، ترجمه‌ی خدایت علوی تبار، **ارغنون** (پاییز و زمستان ۱۳۷۵)، ش ۱۱،۱۲، صص ۴۰۱،۴۰۲، که ترجمه‌ی بخشی از کتاب زیر است:

John Courtney-Murray, **The problem of God** (۱۹۶۴), pp. ۱۲۱-.

۸۶

۵۰. همان، ص ۴۱۳.

۵۱. همان، صص ۴۱۷ و ۴۲۰.

۵۲. به نقل از: رامین جهانبگلو، **مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران** (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص ۶۲.

۵۳. ژان برن، **سرگشتگی غرب**، به نقل از: **اندیشه‌ی غربی و گفت‌وگوی تمدن‌ها**، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، باقر پرهام، خسرو ناقد (تهران: نشر فرزانروز، ۱۳۷۶)، ص ۱۷.

۵۴. در این زمینه کتاب از **مدرنیسم تا پُست‌مدرنیسم**، متن‌هایی برگزیده از لارنس کهون، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان (تهران: نشر نی، ۱۳۸۱)، از جمله متونِ مفید است. همچنین کتاب‌های **مدرنیته و اندیشه انتقادی**، بابک احمدی (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳)؛ **معمای مدرنیته** از همین نویسنده (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷)؛ **مدرنیته و مدرنیسم**، ترجمه و تدوین حسین‌علی نوذری (تهران: انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۹)؛ **صورت‌بندی مدرنیته و پُست‌مدرنیته**، حسین‌علی نوذری (تهران: انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۹)؛ **پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم**، ترجمه و تدوین حسین‌علی نوذری (تهران: انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۹)؛ و همچنین مجموعه مقاله‌های معماری و شهرسازی تحت عنوان: **نومدرن‌ها کجایند؟** (تهران: دفتر نشر معانی، ۱۳۷۳)، **پست‌مدرنیسم: هنر پست‌مدرن**، آنتونی اف. جنسن، ترجمه‌ی مجید گودرزی (تهران، نشر عصر هنر، ۱۳۸۱)؛ **ارغنون** (ش ۱۱،۱۲، ویژه‌ی مسائل مدرنیسم و مبانی پست‌مدرنیسم)؛ **مدرن‌ها**، رامین جهانبگلو (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶)؛ و **مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران** از همین نویسنده (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)؛ و **گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا**، شاهرخ حقیقی (تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۶)، در مورد مباحث مربوط به مدرنیته و پسامدرنیته از جمله منابع قابل دسترسی‌اند.