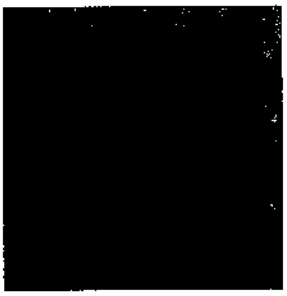
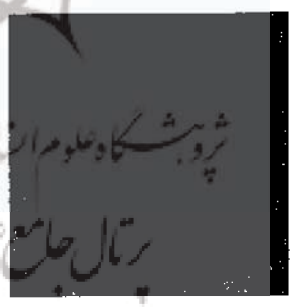
پارادوکس آموزش هنر در ایران





● کریم نصر

با نگاهی گذرا به آموزش هنر در ایران سه شاخه قابل تشخیص است: هنر سنتی، هنر مدرن و شاخه تازه جوانه زده هنر پست مدرن.

نگارگری ایرانی که قدمتی به اندازه تاریخ این سرزمین دارد، با رواج آیین اسلام عناصر تصویری غیراسلامی را از گستره‌ی خود زدود و طی چند قرن نگاره‌هایی آفرید که ذره ذره عناصر آن از آدم و آسمان تا آب و آتش و خاک بیان تصویری اندیشه‌یی شد که جهان را جلوه‌گاه جمال الهی می‌دانست.

تلاش آگاهانه‌ی نگارگران ایرانی برای زدودن عناصر مانوی، مسیحی و چینی از نگاره‌های ایرانی را باید اوج تسلط متفکرانی دانست که تصویر را به عنوان زبانی متشکل از سطوح، خطوط و رنگ‌ها درک کرده و به نشانه‌های ادبی و نمادین اکتفا نمی‌کنند.

نگارگر ایرانی با دوری جستن از هنر «متجسد» که هنر رایج یونان و رم بود، در مقابل دیدگان بیننده صورتی را قرار می‌دهد که عاری از ویژگی‌های ظاهری ماده و خصایص آن هستند: خودداری نگارگر ایرانی از حجیم نمایی، کاربرد اصول مناظر و مرایا، ساختمان و جنسیت طبیعی اشیاء و نیز حذف روابط علی، زمانی و بعدی اشیاء، جهانی مطلقاً غیرمادی ارائه می‌دهد.

با پالوده شدن نهایی نگاره‌های اسلامی از عناصر بیگانه و شکل‌گیری قطعی نگارگری اسلامی، آموزش هنر نگارگری نیز مانند سایر مواد آیینی به جریان آموزش سنتی پیوست که آموزشی مبتنی بر تذکر است.

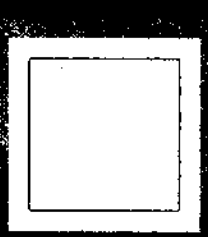
در نظام آموزش سنتی هنجارها و رفتارهای تعریف شده از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و افراد در باززایی مدام آن شرکت می‌کنند. این نظام، برخلاف آموزش عصر تجدد که مبتنی بر ابداع فردی است، سنت را چون امانتی الهی می‌داند که از پدر به فرزند و از استاد به شاگرد منتقل می‌شود و نتیجتاً هرگونه نوجویی را سرکشی تلقی کرده و به نام «بدعت» طرد می‌کند.

رابطه استاد شاگردی و مرید و مرادی نیز بازتاب همین اعتقاد است. در این نظام شاگرد مجاز است سلیقه شخصی خود را تنها تا آنجا که به تفسیر آیینی اشیاء و

رابطه تعریف شده آنها آسیبی وارد نشود در اجرای آثار
خود اعمال کند.
با فروپاشی عصر آیینی در غرب که با دوازده بازرالی
مشخص می‌شود و نفوذ اندیشه‌های «انسانمدارانه» به
ایران دوره صفوی، عصر آیینی هنر ایران را نیز می‌توان
پایان یافته تلقی کرد.
بدعت گذاری در هنر سنتی هر چند به یک باره صورت
نگرفته اما در آثار رضا عباسی بارزترین نمود خود را یافت.
شوق او در ترسیم اندام‌های یگانه و استفاده از رنگ‌های
خاموش که برجسته‌ترین نشانه‌های این بدعت گذاری‌اند
بی‌تردید از طریق نقاشی‌های اروپایی دربار صفوی به او
منتقل شدند و او بی‌توجه به معنای تصویری این عناصر
و تضاد جوهری آنها با عناصر بصری این عناصر
شکلی وسیع از آن‌ها استفاده کرد.
خودورزی، شوق کشف رموز طبیعت و تلاش برای تسلط
بر آن که باب پژوهش تجربی در کلیه عرصه‌های فعالیت
انسانی را گشود از جمله مشخصه‌های عصر بازرالی است
که در نقاشی‌های این دوره رواج یافت و در بارزترین نمونه
تأکید بر فردیت، ساختمان سه بعدی اندام، تفاوت‌های
مادی اجزای مختلف تصویر از جمله مو، پوست، پارچه و
حتی حسی مطلقاً درونی در لبخندی پر راز و رمز و نیز
فضای یگانه و ملموس چشم‌اندازی اروپایی، همه‌ی این
ویژگی‌ها یک باره به بیننده منتقل می‌شود.
در حقیقت برای نقاش اروپایی تأکید بر انسان محوری
تنها در بزرگ کردن یکی از اندام‌های تصاویر آیینی
خلاصه نمی‌شد زیرا این تصاویر به دلیل ماهیت خود فاقد
با خودداری هنر آیینی از بیان جنسیت و حالات و
ویژگی‌های انسان طبیعی‌اند. سکون تصاویر آیینی همراه
عصر بازرالی به استفاده از آن بود که هنرمند
اکتفا کند.
رضا عباسی که خود

در جریان تحول جامعه سنتی اروپا به جامعه مدرن قرار
نداشت بی آنکه از نحوه شکل گیری و مباحث نظری
مربوط به آن آثار آگاه باشد با جدا کردن دو عنصر از
مجموعه‌ی عناصر نقاشی اروپایی یعنی ترسیم اندام یگانه
و به کارگیری رنگ‌های خاموش که گرایش طبیعت
گرایانه آن عصر را نشان می‌دهد، عملاً به معنای نقاشی
آیینی ایران خدشه وارد ساخت.
اندام‌های یگانه‌ی که او ظاهراً به قصد تأکید بر فردیت
اشخاص ترسیم می کند فاقد سایر ویژگی‌های فردی، از
جمله ساختار سه‌بعدی، جنسیت، حالات و روحیاتند و از
سوی دیگر به خاطر استفاده از فضای یگانه، آثار وی فاقد
بیان فضای چند ساحتی و غیرمادی نقاشی آیینی است که
درآنها فردیت اشیاء تحت الشعاع واقعه‌ی کلی قرار
می‌گیرد.
نقاشی‌های رضا عباسی هر چند به خاطر سلیقه بی‌بدیل
او در رنگ‌پردازی و طراحی از دل انگیزترین تصاویر تولید
شده در عصر صفوی است اما به لحاظ معنا نه آیینی‌اند و
نه انسانمدارانه. اما وقایع بعدی نشان داد که آیین این دو
گانگی را تاب نمی‌آورد.
با عقب نشینی بازار آیینی و نفوذ اندیشه انسانمدارانه در
ایران، نگارگری نیز عرصه تاخت و تاز خودسرانه
بدعت گذارانی شد که با شور بدعت در سر
داعیه سنت کردند. محمد زمان که
با شیفتگی به هنر غربی به
اروپا سفر کرده بود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



بازگشتش به ایران تکه‌ای دیگر از هنر «متجسد» رنسانسی را وارد نقاشی ایرانی کرد. او با ثابت نگاه داشتن عناصر ظاهری نقاشی ایرانی که بارزترین وجه آن پرهیز از کاربرد اصول مناظر و مرایاست، حجیم نمایی را وارد نقاشی کرد و این ابداع نامیمون عملاً شیرازه تصویر آیینی را از هم گسست. پس از او نیز کسانی با داعیه پاسداری از هنر سنتی، آناتومی طبیعی و پرسپکتیو را به آن افزودند و عملاً پس از چند دهه نقاشی آیینی ایران به چیزی تبدیل شد که تنها به خاطر تفاوت ظاهری‌اش با نقاشی مدرن باید آن را سنتی خطاب کرد.

امروز دیگر از نقاشی سنتی ایران تنها ظاهری پرپیچ و تاب باقی مانده است و آنچه پیروان این نوع نقاشی ارائه می‌کنند در بهترین حالت می‌توان تصویرگری فانتزی نامید. اشیایی که در این تصاویر نمایانده می‌شوند همه‌ی ویژگی‌های عناصر زمینی را دارا هستند و به این جهت حسی مطلقاً زمینی را به بیننده منتقل می‌کنند. دخترکانی جوان با چشمان می‌زده و سالخوردگانی که در تب وصال می‌سوزند در فضایی سه بعدی و کاملاً ملموس ـ در مقابل فضای غیرملموس و دو بعدی هنر سنتی ـ بیان تصویرگری این گرایش غیرآیینی است.

جذبه «بدعت» و «نوآوری» یعنی به کارگیری کرداری خودسرانه و غیرآیینی که عملاً هنر سنتی را به ضد خود تبدیل کرد. و اکنون ما با پدیده‌یی روبه‌رو هستیم که اجزای آن کلیت‌اش را نفی می‌کنند.

این پارادوکس آموزش سنتی است.

و اماماجرای محمد زمان هنوز به پایان نرسیده است.

سه قرن پیش ازسفر غریبانه او به فرنگ ـ در اروپا طوفانی آغاز شده بود که روح این مسافر شرقی از آن بی‌خبر بود. طوفان انسان گرایی و اندیشه انتقادی و متفکران بزرگی چون آبلار نشانه عصری جدید بودند که به زودی چهره زمین را دگرگون می‌کرد. آبلار نیازهای محیط‌های علمی را برآورده ساخت که در کلام «طالب استدلال انسانی و فلسفی بودند و بیشتر خواستار چیزی که قابل درک باشد، تا چیزی که صرفاً قابل بیان است: می‌پرسیدند کلماتی که قابل فهم نباشند به چه درد می‌خورند؟ انسان به چیزی که نفهمد نمی‌تواند ایمان بیاورد و مسخره است که چیزی را به دیگران بیاموزد که نه خودش می‌فهمد و نه شنوندگانش»[1]

به این ترتیب اولین مقاومت‌ها در مقابل پاسخ‌های سنتی شکل گرفت. و همین روشنفکران بودند که خود را چنین نامیدند: «مدرنی»

یک قرن بعد ژیلبر دوتورنه، چنین گفت: «اگر به آنچه گذشتگان یافته‌اند بسنده کنیم هرگز به حقیقت دست نخواهیم یافت... نویسندگان پیش از ما سروران ما نیستند، راهنمایان ما هستند. حقیقت در معرض همگان است، هنوز تمامی آن در اختیار نیست.»[2]

دنیای متجدد چنین آغاز شد: اندیشمندانی که به پاسخ‌های از پیش ارائه شده اکتفا نکرده‌اند و با تأکیدبه رجحان خرد انسانی بر پاسخ‌های سنتی کمر به بازسازی جهان بستند.

دنیای مدرن چنین شکل گرفت، اما این تصور که در دنیای مدرن قطعیت جهان سنتی جای خود را به قطعیت علمی داد اشتباهی مطلقاً نارواست.

«آنتونی گیدنز» که «در حوزه فرهنگی مغرب زمین به عنوان آخرین پدیدهٔ تجددگرای زنده شهرت یافته است»[3] درباره ماهیت تجدد چنین می‌گوید:

«تجدد نوعی نظم، پس از جامعه سنتی است، ولی نه آنچنان نظمی که در آن احساس امنیت و قطعیت ناشی از عادات و سنن جای خود را به یقین حاصل از دانش عقلانی سپرده باشد. شکه یکی از وجوه فراگیر عقل نقاد امروزین، به عمق زندگی روزمره و هم چنین به ژرفای وجدان فلسفی نفوذ می‌کند و نوعی ساخت وجودی عام برای دنیای اجتماعی به وجود می‌آورد. تجدد، اصل شک بنیادین را نهادینه می‌سازد و بر این نکته تأکیدمی‌ورزد که هر گونه دانشی در حقیقت فرضیه است: فرضیه‌یی که ممکن است حقیقت داشته باشد، ولی در اصل همواره باز و پذیرای تجدیدنظر و در بعضی از موارد نفی لازم خواهد بود که آن را رها کنیم.»[4]

عصر جدید چنین آغاز شد و در مسیر تحول خود فرهنگی آفرید که گذشتگان، بزرگان و استادان را راهنما و نه سرور خود می‌داند.

شاید پاسخ ال گرکو در جواب به پرسشی که درباره نقاشی میکل آنژ بر روی سقف کلیسای سیستین از او شده بود را بتوان آغاز قاطع این منش دانست: وقتی از او سؤال شد که آیا می‌تواند بهتر از اثر میکل آنژ بیافریند، او در جواب گفت: آری، اگر نقاشی را بتراشید و اجازه بدهید تا من روی همان سقف نقاشی کنم.»[5]

این پاسخ البته از تعصب کاتولیکی ال گره کو سرچشمه می‌گرفت اما نشان می‌دهد که او تفسیر پروتستانی از عالم را نمی‌پذیرد.

به ماجرای محمد زمان بازگردیم . نقاش جوان ما، فرزند کم سن و سال حاج یوسف از مردم شهر قم، کانون آموزشی سنتی، در حدود سال‌های ۱۶۴۲ به فرمان پادشاه ایران شاه عباس دوم به رم رفت بی آنکه روحش از طوفان تجدد با خبر باشد.

او به عنوان نماینده سنت شرق با گوش جان آنچه که استادانش گفتند آموخت بی آنکه به خود اجازه دهد که چیزی به آموخته‌های آنان بیافزاید و بی آنکه به تصورش نیز خطور کند که در برابر آنچه می‌شنود باید تفکری انتقادی داشته باشد. واضح است که روح تجدد، بذرشک، شوق تحقیق و شور خطر کردن در او دمیده نشده بود. او نمی‌توانست واجد چنین ویژگی هایی باشد، نه آنکه در جوهره‌اش نبود بلکه به این خاطر که در شرایط تربیتی جهان مدرن پرورده نشده بود. او با دنیای مدرن، تجربه گرایی، تحقیق، نگاه انتقادی، مفهوم خطرکردن و شک بیگانه بود به همین جهت است که آثار او به لحاظ اجرایی و درک عناصر تجسمی مربوط به جنبش باززایی و نیز تشخیص جایگاه انسان مدرن مطلقاً غیرقابل قبولند.

آنتونی گیدنز می‌گوید:

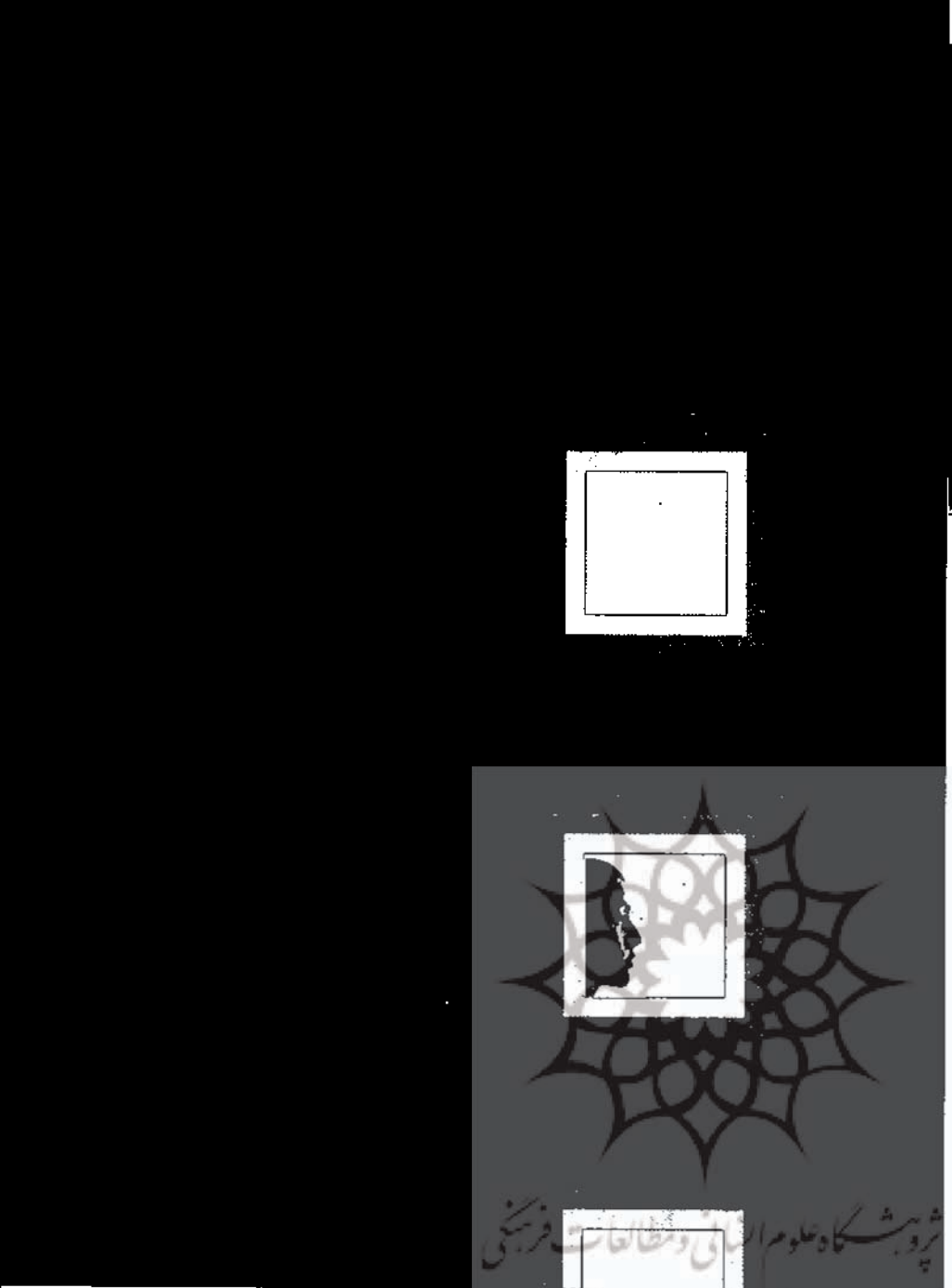
«تجدد، فرهنگ خطر کردن است... مفهوم خطرکردن، شالوده رفتارها و اعمال افراد ساده و متخصصانی را تشکیل می‌دهد که سازماندهی دنیای اجتماعی را به عهده دارند. در عصر تجدد، آینده را دائماً به وسیله سازماندهی بازتابی محیط‌های معرفتی به زمان حال می‌کشانند ـ درست همان گونه که سرزمینی بایر را می‌کاوند و آباد می‌کنند»[6]

ما نمی‌دانیم که محمد زمان زبان ایتالیایی را چگونه آموخت، اما واضح است که او از مفهوم یک واژه سردرنیاورد، «مدرنی». او به احتمال زیاد از این واژه چیزی شبیه به واژه فارسی «رایج» و «متداول» را درک کرد: چیزی معادل مد. چیزی که خیلی‌ها به سویش می‌روند تا مورد قبول دیگران واقع شوند. پدیده‌یی که انسان‌ها انتخابش می‌کنند تا در میان خیل عظیم همشکلان و هم سلیقه‌ها بر فردیت خود سرپوش بگذارند.

شاید این ارزیابی، شتابزده و غیرمنصفانه باشد، زیرا ما مدارک چندانی در مورد پدیده‌هایی که محمد زمان در مقابلشان مقاومت کرد در دسترس نداریم. اما این بحث ما را در آستانه حل یک معمای هنری دیگری قرار می‌دهد: معمای محمد غفاری، کمال الملک.

کمال الملک در مواجهه با هنر مدرن چه باید می‌کرد. او که هنرجوی فونتین لاتور بود و به طور قطع امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم را می‌شناخت، کدام راه را باید برمی‌گزید؟ به دنبال گرایش «طبیعت‌گرایانه» خودش می‌رفت یا امپرسیونیسم آخرین دستاورد هنر غرب را می‌پذیرفت؟

آیا سوغاتی امپرسیونیستی می‌توانست در درک جامعه سنتی ایران از هنر نو تحولی ایجاد کند؟ آیا جامعه‌یی که خود در تولید فرهنگ مدرن مشارکت و در جریان رشد تحول شهرنشینی، لیبرالیسم، دموکراسی و اندیشه انتقادی قرار نداشت می‌توانست از سوغاتی امپرسیونیستی



سردرآورد؟ هنر، فرهنگ مدرن است نه مد. مدیست به هیچ چیز کم‌تر از آخرین دستاورد اکتفا نمی‌کند. اما هنرمند مدرن همواره فردیت خود و میل و نیاز خود را مقدم می‌شمارد. با این معیار مقاومت کمال‌الملک در مقابل آخرین دستاورد هنری غرب خود حاکی از رفتاری مدرنیستی است.

نقاشی امپرسیونیستی نمی‌توانست در ایران تولید شود، زیرا نقاشی، اندیشه‌ی مصور است و امپرسیونیسم زاییده‌ی اندیشه‌یی است که در جریان شهرنشینی، دموکراسی، رشد اندیشه انتقادی، فوران تحولات تکنیکی، ماشین بخار، دودکش کارخانه‌ها، پرولتاریای صنعتی، تشکل احزاب، هگل، مارکس، فروید، داروین، سالن‌های اپرا، مستی‌های شبانه و رقص کن کن شکل گرفت.

این هنر نمی‌توانست در سرزمینی رشد کند که هیجان‌انگیزترین اتفاق سالانه‌اش تجمع در تکیه دولت برای بزرگداشت خاطره امام حسین (ع) بود.

کمال الملک مدیست نبود. مدیست ترسوست و از ابراز فردیت هراس دارد. مدرنیست اما نیاز خود را مقدم می‌داند. او از ابراز عقیده، انتخاب راه غلط و حتی شکست نمی‌هراسد. خطر کردن روح مدرنیسم است.

پس اجازه بدهید در مقابل این پرسش که «اگر کمال الملک به سوی امپرسیونیسم می‌رفت چه اتفاقی می‌افتاد؟» بگوییم اتفاق خارق العاده‌ای نمی‌افتاد، تنها تعداد تابلوهایی که با لکه‌های رنگی ترسیم شده بودند زیادتر می‌شد. نه آنکه بگوییم آنچه که او آورد کارساز شد. سوغاتی او هر چه بود افاقه نمی‌کرد. چرا که ما دیگر نه سنتی بودیم و نه مدرن.

راه دور نرویم. مگر کوبیسم همزمان با روزهای اوج مقبولیت آن در اروپا به ایران نیامد؟ چه کسی می‌تواند امروز ادعا کند که روح کوبیسم در این سرزمین درک شد. اساساً چه کسی در جریان تحولات اندیشه نیوتونی که دو قرن اروپا را زیر سیطره مطلق خود داشته بود تا بتواند با اندیشه تصویری محدودیت آن را بازگو کند. کوبیسم درک واقعیت پویا، نسبی و پیچیده جهان در مقابل جهان ساده‌ای که پیروان نیوتون ارائه می‌دادند. ولی ما آن را به تصاویری تبدیل کردیم که اشیاء را به صورت مکعب نشان می‌دهد.

ما هر چیز هندسی را کوبیسم نامیدیم. ما کوبیسم را درک نکردیم چون در تولید و فرهنگ مدرن مشارکت نداشتیم؛ زیرا روح سنتی ما به پاسخ‌های قطعی نیاز داشت تا در پناه آن بیارامد. واقعیت نسبی با روح سنتی همساز نیست. به همین جهت است که امروز ما مدرنیسم را چنان می‌آموزیم که گویی پاسخ همه پرسش‌ها را در چنته دارد. پدیده‌یی جادویی که می‌تواند جدا از تاریخ و تجربه پدیدآورندگان آن آموخته شود و توان آن را دارد که همه‌ی تاریخ را محک بزند. ما اکسیر تولید آثار هنری خوب و بی عیب را یافته‌ایم و به دیگران می‌آموزیم که چگونه با سازماندهی خطوط و سطوح، آثار بی عیب به وجود آورند.

ما از منطق تجربه‌گرای جهان مدرن عقل محاسبه‌گر ساخته‌ایم، زیرا تجربه و تحقیق را وانهاده‌ایم و به دستورالعمل‌ها اکتفا می‌کنیم.

دیگر قلم در دستان ما ابزار پیوند جان و جهان نیست، چوب جادویی است که از آن آثار بی عیب می‌تراود. هنر جویان ما نیز که روش تحقیق را نیاموخته‌اند مجهز به مجموعه‌یی از الگوهای اجرایی می‌شوند که از ما به آن‌ها منتقل می‌شود. این بازتاب روح آموزش سنتی است که از آموزش «مدرن» سربرآورده است. ما مدرن را به شیوه استاد شاگردی می‌آموزیم. این پارادوکس آموزش هنر مدرن است.

... و امروز با تاخیری چهل ساله به پست مدرن رسیده‌ایم. نگاه تازه‌یی که با اعلام عدم کارآیی اصول قدیمی عقلانیت، کاستی‌های عصر مدرن را به زیر علامت سؤال می‌برد.

برای عقل سلیم تصور آنکه بدون شناخت پدیده‌یی می‌توان به مقابله با آن پرداخت غیرقابل قبول است. امیدوار باشیم که آموزش پست مدرنیستی در ایران به پارادوکس دیگری تبدیل نشود.

یادداشت‌ها:

۱ـ روشنفکران در قرون وسطی ـ ژاک لوگوف ـ ترجمه حسن افشار ـ نشر مرکز چاپ اول ۱۳۷۶. صفحه ۶۳ .

۲ـ همان جا ص ۱۰۸ .

۳ـ تجدد و تشخص ـ آنتونی گیدنز ـ ترجمه ناصر موفقیان ـ نشر نی چاپ اول ۱۳۷۸ ـ ص ۱۱ .

۴ـ همان جا ص ۱۷ .

5- THE HIGH RENAISSANCE AND MANERISM/LINDA MURRAY/THAMES AND HUDSON/ 1977/ PAGE 269

۶ ـ تجدد و تشخص ـ آنتونی گیدنز ـ ترجمه ناصر موفقیان ـ نشر نی ـ چاپ اول ۱۳۷۸ ص ۱۸.