تأملی بر ضروریات اندیشگانی هنر آوانگارد در ایران

هنگامی که از هنر آوانگارد سخن می‌گوییم، بایستی بدانیم دقیقاً مرادمان از آن چیست. منظور من از هنر آوانگارد و ریشه‌های اندیشوی و جریان شکل‌گیری آن، همان چیزی است که در «درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران» در دو درس‌گفتار اول و دوم به چاپ رسیده است.[1] ازاین‌رو، مطالعهٔ آن دو مقاله برای درک آنچه در ادامه خواهم آورد، ضروری است. همچنین بایستی در ابتدا از این سخن گفت که آیا ما اساساً به پیش‌فرض اندیشگانی بودن هنر معتقدیم یا خیر؟ بدون آنکه بخواهم وارد چنین بحثی شوم، تنها به این نکته بسنده خواهم کرد که پیش‌فرض این مقاله چنین است که هنر الزاماً و ضرورتاً امری اندیشگانی است. معتقدم که هنر آوانگارد غربی از پایه و اساس بر این پیش‌فرض استوار شده است و در غیاب آن، سخن از هنر آوانگارد نامعقول است. همچنین، بایستی از خویش بپرسیم آیا در جهان نوین همچنان بایستی هنر را در بافت زمانی و مکانی خاصی (زمان معاصر و ایران) در نظر بگیریم یا می‌توان هنر را امری جهانی و ازلی–ابدی دانست؟ باز هم بی‌آنکه بتوانم اکنون وارد چنین مباحث دامنه‌داری شوم، بایستی روشن کنم که یکی از پیش‌فرض‌های مهم این مقاله، اهمیت بافت (شامل زمان و مکان) است.

هنر آوانگارد، هنری مبارزاتی، پیشرو، و ایجابی است؛ پس ویژگی مهم آن موضع‌گیری علیه وضعیتی موجود است. در غیاب شکایت از وضعیتی خاص، مبارزه معنایی نمی‌تواند داشته باشد. اگر وضعیتی نامطلوب وجود ندارد، مبارزه و تلاش برای تغییر آن بی‌معنی است. هنر آوانگارد ریشه در این تلقی از وضعیت موجود دارد که آن وضعیت، نامطلوب است و بایستی در جهتی خاص و مشخص (که همان جهت مطلوب است) تغییر کند؛ همچون عاشقی که می‌خواهد معشوقش را از چنگ وضعیتی نامطلوب که افرادی سوءاستفاده‌گر ایجادش کرده‌اند نجات دهد.[2] هنرمند آوانگارد همانقدر رادیکال است که فرد عاشق و همانقدر در برابر دشمن بی‌رحم است که عاشق در برابر ظالمی که معشوق را آزار می‌دهد. هدف از این مقایسهٔ روانشناختی، این است که تأکید کنم الزاماً هنرمند آوانگارد وضعیت موجود را برای افرادی که دوست‌دارشان است (توده، تمام انسان‌ها یا گروهی یا فردی خاص) نامطلوب می‌بیند. این حالت احساسی، همراه با میل به نجات آن فرد یا افراد از آن وضعیت نامطلوب است. هنرمند آوانگارد، کسی نیست که افسوس و غصه می‌خورد، کسی است که معتقد است می‌تواند وضعیت را برای معشوق تغییر دهد (فارغ از توهم‌گونه بودن یا واقعیت داشتن آن)، راه‌حل آن را در اختیار دارد و آن را با تمام توان خویش به کار

---

[1] به دو مقالهٔ زیر رجوع کنید:

«درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در ایران – بحث اول: هنر آوانگارد؛ رستاخیز مسئلهٔ سیاست و قدرت»، نوشتهٔ مجید خادم و علیرضا فارسی‌مدان، چاپ‌شده در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ ۲۹، پاییز ۱۴۰۳.

« درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در ایران – بحث دوم: آوانگارد دوم و آوانگارد سوم، مسیرهایی دیگر بر اندیشیدن به سیاست و قدرت در هنر» نوشتهٔ مجید خادم، ؟؟؟

[2] برای درک عمیق این فانتزی و کارکرد کلیدی آن در روان، به فصل دوم از بخش دوم کتاب «تجدیدنظری در نظریهٔ روانکاوی» نوشتهٔ علی نوروزی، در دست چاپ مراجعه بفرمایید.

www.alinowrouzi.com

می‌گیرد، ولو به قیمت نابودی خودش تمام شود. آن کس که برای معشوق به فنا رفته غصه بخورد و کاری جز گریه و ناله سر دادن نکند (همچون قهرمان داستان «ده سرخپوست» همینگوی[۳]) بدون شک هنرمندی آوانگارد نیست.

بازگردم به بحث اصلی: پس، هنرمند آوانگارد افرادی یا چیزهایی را در وضعیتی نامطلوب می‌پندارد، معتقد است راه‌حل خروج از آن وضعیت را در اختیار دارد و برای تحقق آن تلاش می‌کند. تمام این‌ها تأکید بر اندیشه‌محور بودن این هنر است. شناسایی وضعیت نامطلوب، در غیاب یک جهان‌بینی اندیشگانی خاص ممکن نیست، همانطور که ارائهٔ راه‌حلی مفید برای آن. همچنین، از آنجا که سخن از وضعیتی نامطلوب است، و وضعیت همواره تابع زمان و مکانی مشخص است که اگر تغییر کند وضعیت نیز تغییر خواهد کرد، پس هنر آوانگارد عمیقاً هنری بافتی است. بافت هنر آوانگارد تنها به زمان و مکان محدود نمی‌شود، بلکه به تمام ویژگی‌های آن وضعیت مرتبط است. پرسش‌ها از این قرارند: وضع نامطلوب حال حاضر چیست؟ این وضع برای چه کس یا کسانی یا چه چیزهایی نامطلوب است؟ مسبب این وضع نامطلوب چه کسی یا چه چیزی است؟ راه‌حلی که من برای تغییر این وضعیت نامطلوب به وضعیتی مطلوب سراغ دارم، چیست؟ پس به‌جاست که از ضرورت مفهومی به نام هنر آوانگارد در جامعهٔ معاصر ایران سخن بگوییم؛ مگر آنکه مایل به تغییر وضعیت نامطلوب فرد یا افرادی خارج از این محدودهٔ زمانی‌مکانی باشیم که چنین افرادی احتمالاً مخاطب این مقاله نخواهند بود.

از پیش‌فرض دیگری نیز بایستی سخن بگویم، اگرچه در پایان مقاله، ممکن است توانسته باشم نشان دهم بیش از آن که یک پیش‌فرض باشد، نتیجه‌ای در سیر استدلالاتم است. هنر غنی و باکیفیت در هر دورهٔ زمانی، به باور من، هنری آوانگارد است؛ یعنی از دل شناسایی یک وضعیت نامطلوب و کنشی ایجابی برای تغییر آن حاصل شده است. بعید است بتوانیم هنری غنی و شاخص در دوره‌ای بیابیم که هنری آوانگارد (در مفهوم کلی آن) نباشد. هنر پیشامدرن ایرانی، بی‌شک هنری غنی و باکیفیت بسیار بالا بوده است. این هنر با زیبایی‌شناسی ویژه و تکینهٔ خود، از سر دل‌سیری و مطلوبیت اوضاع ایجاد نشده و زیبایی‌شناسی خود را (از جمله اهمیت بالای تزئین، سمبولیسم و گرایشات عارفانه، نوعی نگاه رومانتیک ویژهٔ خود[۴] (از جمله اهمیت دادن به احساسات در برابر خرد و منطق) و اکسپرسیون شدید همراه آن) به شکلی اتفاقی حاصل نکرده است. بررسی وضعیت نامطلوب آن دوران و واکنش منحصربه‌فرد هنر ایرانی به آن، نیازمند نوشتاری متفاوت است و خارج از بحث حاضر. به‌هرحال، آنچه می‌توان آشکارا دید درک و آگاهی نسبت به لزوم بُریدن از آن زیبایی‌شناسی سابق و ایجاد نوعی نگاه جدید نسبت به وضعیت اجتماعی‌سیاسی‌فرهنگی ایران در سرآغاز تلاش‌های تجددخواهانهٔ پیشامشروطیت در برخی اندیشمندان/هنرمندان آن دوره است. وضعیت آن دوره برای چنین افرادی مصداق بارز وضعیت نامطلوب بود و لزوم تغییر آن، امری آشکار. از شاخص‌ترین و درخشان‌ترین نمونه‌های چنین تلاشی، «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ» است که از قضا پیرنگی عاشقانه نیز دارد.

---

[۳] می‌توانید تحلیلی بر این داستان را تحت عنوان «در رؤیای جو – تحلیل روانکاوانهٔ داستان کوتاه «ده سرخپوست» اثر ارنست همینگوی»، نوشتهٔ علی نوروزی، چاپ شده در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ ۱۹، بهار ۱۴۰۱ بخوانید.

[۴] برای مطالعهٔ بیشتر، به مقالهٔ «از خونریزی تا طوفان: تأملی بر ادبیات رومانتیک ایران»، نوشتهٔ علی نوروزی، در دست چاپ، رجوع کنید.

www.alinowrouzi.com

افرادی چون «زین‌العابدین مراغه‌ای» از کسانی بودند که نیاز به تغییر عمیق و شدید در جهان‌بینی ایرانیان را شرط ضروری تغییر می‌دانستند. وضع نامطلوب شامل فقر در سطوح مختلف فرهنگی‌سیاسی‌اجتماعی‌اقتصادی‌مذهبی بود. کسانی که قربانیان اصلی این وضعیت بودند تودهٔ مردم بودند و مسببان آن، جهل و نادانی، عافیت‌پرستی، نبود عشق به وطن، باورهای خرافه و چیزهایی ازاین‌دست بود که در واقع ضامن بقای کسانی بود که از آن منفعت می‌بردند، یعنی درباریان و روحانیون فاسد و دولت‌های سوءاستفاده‌گر خارجی و اعتقاد بود همان‌ها نیز در ایجاد و حفظ آن کوشا هستند. راه‌حل چه بود؟ الگوگیری از طرز فکر دولت–ملت‌های غربی که طلایه‌دار پیشرفت و رفاه بودند.

طبیعتاً اگر راه خروج از وضعیت نامطلوب در الگوگیری از راهی بود که ملت‌های دیگر پیموده بودند، پس وضعیت زیبایی‌شناسی موردنیاز برای ایجاد تغییر نیز آشکار بود: الگوگیری از الگوهای غربی زیبایی‌شناسی. اگر قرار بود مردم ایران از این وضعیت نابسامان خارج شوند، هیچ‌چیز مناسب‌تر از زیبایی‌شناسی همان جریانی نبود که تحت عنوان آوانگارد اول در «درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران» از آن یاد شده است. اگر غرب نسخهٔ آمادهٔ جامعهٔ آرمانی ایرانی را ارائه می‌داد، نسخهٔ آرمانی زیبایی‌شناسی آن را نیز در آوانگارد اول ارائه داده بود: یعنی رویکردی که در تلاش برای بهبود وضعیت رفاهی و اجتماعی‌سیاسی‌فرهنگی توده بود.

بدین‌معنا، هنر آوانگارد معاصر ایرانی، در نسبت جهانی اصلاً و ابداً آوانگارد نبود بلکه تکراری بود از آنچه وجود داشت. بااین‌حال، استفاده از آن اندیشه و زیبایی‌شناسی در وضعیت آن زمان ایران، حقیقتاً آوانگارد بود و موجب دستاوردهای بی‌شماری برای هنر و مردم شد. شور و پویایی آن دوران در تاریخ این سرزمین کم‌نظیر است و عوامل مختلفی در موفقیت آن نقش داشت. درهرصورت، آن اندیشه و زیبایی‌شناسی وارداتی توانست به‌سرعت مقبول واقع شود و اندیشه و زیبایی‌شناسی پیشین را که دیگر مناسب وضعیت آن روزهای ایران نبود از صحنه خارج کند. امید به تغییرات اساسی در دل‌ها و اذهان دمیده شده بود.

اما این تغییر، به باور من، چندان تاب نیاورد. اگر معضل آوانگارد اول در جامعهٔ غربی، فراموش شدن اهمیت اومانیسم و فردگرایی و آزادی‌خواهی لیبرالیستی بود و آوانگارد دوم در نسبت و مواجهه با آن سر برآورد، در جامعهٔ ایران اهداف آوانگارد اول اساساً محقق نشد تا پس از آن اندیشمندان به دنبال تقابل با آثار سوء ناشی از آن باشند. اگرچه پیشرفت‌های اجتماعی‌فرهنگی‌اقتصادی‌سیاسی در ایران رخ داد و رفاه افزایش یافت اما هرگز به تمام اهدافش دست نیافت. بالعکس، سرکوب‌های شدید آغاز شد و اهداف آوانگارد اول روی زمین ماند. وضعیت نامطلوب نظامی ایران نیز باعث فشارهای خارجی دائمی بر کشور شد که همواره اهداف اصلاحات داخلی را تحت‌تأثیر خویش قرار می‌داد. واکنش جامعهٔ ایرانی به این اتفاقات نیاز به بررسی‌های عمیق و تخصصی تاریخی‌اجتماعی‌سیاسی‌اقتصادی‌روانشناختی دارد. در ساده‌ترین حالت، واکنش‌های متعددی را می‌توان به تک‌تک این حوادث تاریخی در کشورمان دید: از تغییر نگاه‌های افراطی و اتخاذ جهان‌بینی‌های ناسیونالیستی و فاشیستی گرفته تا رجعت به زیبایی‌شناسی‌های گذشته یا تلاش‌های تلفیق‌گرایانه. البته که هیچ‌کدام چندان

www.alinowrouzi.com

پایدار نماندند و غلبه نیافتند. در عوض، شیوه‌ای خاص و حیرت‌انگیز از واکنش در هنرمندان، اندیشمندان و تودهٔ مردم آشکار شد: سرخوردگی و مرثیه‌سرایی برای آن.[۵]

سرخوردگی و مرثیه‌سرایی متعاقب آن، نه چیزی از جنس کنشی ایجابی بلکه در بهترین حالت ممکن، نوعی کنش سلبی است و در بدترین حالت آن، نوعی انفعال و شکوه از سر احساس ناتوانی. هنر ایرانی به سویی رفت که گویی راه برون‌رفتی از وضعیت نامطلوبی که در آن اسیر بود نمی‌دید. مرثیه‌سرایان، بی‌شباهت به زندانیانی نبودند و نیستند که در بند زندان در حال حسرت خوردن و نفرین کردن ظالمان‌اند و کار دیگری از دستشان بر نمی‌آید.

منظورم از مرثیه‌سرایی هنرمندان و اندیشمندان ایرانی، چیزی غریب نیست. منظورم همان جلوه‌هایی از اندیشه و هنر است که به‌ویژه پس از کودتای ۲۸ مرداد آغاز شد و کماکان نیز ادامه دارد: چیزی از جنس نمایش سیاهی‌ها، بدبختی‌ها، فلاکت‌ها و آدم‌هایی که هیچ کاری نمی‌کنند جز ناله و فغان. منظورم تقدس گریه است و شکایت و غم و انفعال. منظورم تقدس نفرین کردن است؛ پدیده‌ای که سراسر ادبیات عامه و خاصهٔ ایران را فرا گرفته است. آنچه می‌گویم محدود به ادبیات داستانی نیست. در شعر، در نقاشی، در مجسمه‌سازی، در سینما، در تئاتر و حتی در اظهارنظرات نخبگان و اندیشمندان جامعهٔ ایرانی به وفور دیده می‌شود.

اگرچه تمام این تحولات باعث نشد که بخش‌هایی از اندیشه و زیبایی‌شناسی آوانگارد دوم و سوم وارد ایران نشود، اما باز هم شاهد چیزی بیش از کپی‌سازی نبودیم؛ و البته برخلاف آوانگارد اول، این ورود کپی‌گونه بی‌تناسب‌تر با وضعیت نامطلوب ایران بود و به‌همان‌نسبت نیز کم‌اثرتر. این آثار همواره نخبه‌گرا باقی ماند چرا که تنها در چشم کسانی زیبا بود که به ریشه‌های زیبایی‌شناسی برآمده از غرب مرتبط با آن اثر هنری مسلط بودند: یعنی نخبگان. زیبایی‌شناسی در اینجا از دل وضعیت نامطلوب موجود و ارائهٔ راه‌حلی ویژهٔ آن برنیامد. اگر به همان تمثیل ابتدایی مقاله برگردم، معشوقانِ هنرمندان آوانگارد دوم و سوم، هیچ درکی از عشاق‌شان نداشتند، نمی‌فهمیدند آن‌ها چه می‌گویند و چه می‌خواهند. وضعیت نامطلوبی که هنرمند غربی متعهد به آوانگارد دوم و سوم درگیر آن است، برای جامعهٔ ایرانی چیزی عجیب و غریب و بی‌مسما می‌نماید. برای مثال، هنرمند متعهد به آوانگارد دوم در ایران می‌خواهد مردم را با حداکثری از آزادی فردی در زیبایی‌شناسی روبرو کند، درحالی‌که دغدغهٔ معشوقش چیزی از جنس آزادی حداکثری نیست. وضعیت نامطلوبی که او در آن درگیر است، از جنسی دیگر است. تکلیف آثاری با زیبایی‌شناسی آوانگارد سوم که دیگر روشن است.

این وضعیتی که از ورود آوانگارد دوم و سوم به هنر ایران مطرح کردم، در بالاترین سطح و خوش‌بینانه‌ترین حالت مطرح است. اگر کمی واقع‌گرایانه‌تر نگاه کنیم، با تعجب درخواهیم یافت که حتی هنرمندانی که از چنین زیبایی‌شناسی‌هایی پیروی می‌کنند چندان به آن آگاه نیستند. اساساً فضای اصلی ایران، همان فضای مرثیه‌سرایی است و در این حال‌وهوای احساسی، آثار غالب هنرمندان غربی آوانگارد دوم و سوم نه در نسبت با بافت خودشان و مرتبط با مبارزات اجتماعی خودشان، بلکه در

---

[۵] برای اندکی بحث دربارهٔ مرثیه‌سرایی در هنر معاصر ایران، به مقالهٔ «از خونریزی تا طوفان: تأملی بر ادبیات رومانتیک ایران»، نوشتهٔ علی نوروزی، در دست چاپ، رجوع کنید.

www.alinowrouzi.com

نسبت با بافت ایران تأویل می‌شود. به‌همین‌دلیل می‌بینیم که اول و آخر حرف بسیاری از هنرمندان، منتقدان، تحلیل‌گران و مخاطبان دربارهٔ چنین آثاری، رسیدن به مضمون پوچی و ابزوردیسم است. اقبال زیادتر به آثار برخی هنرمندان آوانگارد دوم و سوم، به نظر می‌رسد ناشی از این عدم درک و سوءتفاهم باشد تا جذابیت زیبایی‌شناسی آن آثار؛ و فاجعه آنجا رخ می‌نماید که هنرمندان نیز با همین نگاه و ایدهٔ سوءتعبیرشده به درونی‌سازی (اگر نگوییم کپی‌سازی) آن زیبایی‌شناسی می‌پردازند.

این الگوگیری زیبایی‌شناسی غربی ریشه در همان جریان آوانگارد اول ایران دارد. تجددخواهی در ایران اساساً با الگوگیری از جامعهٔ غربی آغاز شد؛ امری که ثمرات بسیار درخشانی برای ایران داشت، اما با مواجه شدن با چالش‌ها و سرخوردگی‌های رخ‌داده، مورد بازاندیشی قرار نگرفت و دچار تغییر مسیر نشد. هنوز، هنر و اندیشهٔ ایرانی به امید تکرار ثمرات آغازین این الگوگیری، به آن ادامه می‌دهد و به یک تفاوت اساسی توجه نمی‌کند (تفاوتی که شاید مهم‌ترین علت شکست نسبی همان جریان آوانگارد اول در ایران و شروع سرخوردگی‌ها بود): اینکه در جامعهٔ غربی ابتدا فرایند صنعتی شدن جامعه رخ داد، توزیع ثروت از اساس دگرگون شد، رابطهٔ انسان با خودش (از جمله بدن خودش)، دیگران و جهان تغییر کرد و سپس آوانگارد اول از دل آن و برای تغییر وضعیت ظهور کرد و ادامهٔ ماجرا. جامعهٔ ایران در زمان ورود زیبایی‌شناسی و اندیشه‌های آوانگارد اول، شرایط مشابهی با کشورهای غربی نداشت؛ نه از کارخانه خبری بود، نه از دانشگاه، نه از روزنامه و نه از خیل عظیم اندیشمندانی که رنسانس و اومانیسم را شکل داده بودند یا تحت‌تأثیر آن قرار داشتند.

نبایستی به ماجرای تغییر از وضعیتی نامطلوب به وضعیتی مطلوب، ساده‌لوحانه نگریست. اساساً آنچه موجب چنین تغییرات عظیمی در جامعهٔ غربی شد، از تغییری در نسبت انسان‌ها با زیست روزمره‌شان رخ داد: چه مراحل اولیهٔ انقلاب صنعتی و چه مراحل اولیهٔ شکل‌گیری بورژوازی و شهرنشینی و پایان یافتن دوران فئودالیسم و حکومت مذهبی. هیچ‌کدام این تغییرات تصادفی نبود. این‌گونه نبود که جامعهٔ غربی، برای مثال در قرون وسطی، ناگهان خود را در زمینه‌های رفاهی، حقوق بشر، دموکراسی و مسائل این‌چنینی در وضعیت نامطلوبی ببیند و سپس تغییر کند. معقول‌تر این است که فرض کنیم جامعهٔ غربی در قرون وسطی اصلاً به چنین مفاهیمی (حقوق بشر و ...) نمی‌اندیشید یا اگر هم می‌اندیشید خود را چندان در وضعیتی نامطلوب نمی‌دید. در ابتدا، تغییراتی رخ داد (انقلاب صنعتی و تبعات گستردهٔ آن) که منجر به تغییر نگاه شد. این تغییر نگاه بود که موجب شد وضعیتی که تا پیش از آن نامطلوب تلقی نمی‌شده، ناگهان نامطلوب تلقی شود. در فرهنگ ما نیز چنین رخدادی به وقوع پیوست. با مهاجرت ایرانیان به کشورهای پیشرفته بود که وضعیت موجود در ایران آنچنان نامطلوب تشخیص داده شد و نیاز به تغییر آن آنقدر ضروری نمود. منتها این تغییر نگاه در جامعهٔ غربی درونی بود (یعنی ناشی از تغییر زیست‌شان) اما در جامعهٔ ایرانی بیرونی بود (یعنی ناشی از مواجهه با پیشرفت‌های غرب).

اگر از هنرهای آوانگارد غربی سخن می‌گوییم، بایستی همواره پیش‌زمینه‌های شکل‌گیری آن را مدنظر داشته باشیم. هنرهای آوانگارد واضحاً از زیبایی‌شناسی رومانتیک بهره می‌گیرند و این شکل از زیبایی‌شناسی ریشه در سنت اومانیسم و انقلاب صنعتی دارد.[۶] اهمیت رفاه انسان‌ها، از پایه و اساس به سنت اومانیسمی بازمی‌گردد که تحت‌تأثیر انقلاب صنعتی شکل و

[۶] برای مطالعه بیشتر، به دو مقالهٔ زیر مراجعه کنید:

www.almowrouzi.com

شمایل یافت. طبیعتاً در ایران نیز مقدمات توجه به این رفاه فراهم شده بود که آوانگارد اول این‌چنین مورد اقبال جامعه واقع شد. اما حقیقت آن است که سنت اندیشگانی و هنری ایران نیز گرایش به نوعی زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد رومانتیک داشت که در این اقبال عمومی بی‌تأثیر نبود. سرتاسر هنر پیشامدرن ایران از زیبایی‌شناسی‌ای مشابه با زیبایی‌شناسی رومانتیک غربی بهره می‌برد و به همین دلیل است که هنرمندان بزرگ رومانتیک غربی، این‌چنین به هنر ایرانی توجه و علاقه نشان دادند و می‌دهند.[۷] بااین‌حال، فارغ از شباهت فرمال در زیبایی‌شناسی هنر پیشامدرن ایران و هنر مدرن غرب، این دو نوع زیبایی‌شناسی ریشه‌ها و اهداف مشترکی نداشته‌اند و از دو جهان‌بینی متفاوت برخاسته‌اند.

بایستی به یک واقعیت تاریخی توجه کرد: علوم انسانی با کیفیت زیبایی‌شناسی هنری رابطهٔ تنگاتنگی دارد. اندیشه‌های مرتبط با انسان (چه در حیطه‌های الهیاتی، چه در حیطه‌های روانشناختی، جامعه‌شناختی و بالاخص فلسفه) همواره تغذیه‌کنندهٔ هنرمندان برای شناسایی وضعیت نامطلوب و یافتن راه‌حل برای وضعیت مطلوب (دو شرط مهم هنر آوانگارد) بوده‌اند. شکوفایی هنر در یونان باستان همزمان با دانش عظیمی است که اندیشمندان آن‌ها به بار می‌آورند. هنر پیشامدرن و غنی ایرانی در دوره‌ای شکوفاترین حالت را دارد که اندیشمندان بزرگی در ایران به اندیشه‌ورزی می‌پردازند و هنر مدرن غرب در زمانه‌ای درخشید که انبوهی اندیشمند در کنار خویش داشت. رابطهٔ اندیشمندان مرتبط با علوم انسانی و هنرمندان بسیار حیاتی است. این اندیشمندان هستند که به‌خوبی می‌توانند شرایط نامطلوب را شناسایی یا حتی ایجاد کنند (با ایجاد چشم‌اندازی نو برای نگاه کردن به سویه‌های نامطلوب پدیده‌ای که پیش‌تر مطلوب تلقی می‌شده) و همچنین به اندیشه‌ورزی دربارهٔ مسببان آن و راه‌های برون‌رفت از آن وضعیت بپردازند. تمام این وظایفی که بر عهدهٔ اندیشمندان گذاشتم، برعهدهٔ هنرمندان نیز است. این دو گروه، از اساس یک گروه‌اند چرا که با اندیشه سروکار دارند، اما با شیوه‌هایی متفاوت. فقر جامعهٔ ایران، بیش از هر چیز در این بخش است: اندیشمندانی که به ایران و درکی نو از آن بپردازند. تا چنین فقری برطرف نشود، هنر آوانگارد در ایران برای تولدی حقیقی، راه سختی در پیش خواهد داشت. چنین روزی خواهد رسید، مسئله بر سر زمان آن است.

تاریخ به ما نشان داده است که الگوگیری غیراندیشمندانه (یا همان کپی‌سازی) راه علاج هنر، اندیشه و جامعهٔ ایرانی نیست و بعید است که منجر به شکوفایی هنر آوانگارد ایرانی شود؛ اگرچه مطالعهٔ سیر اندیشهٔ غربی بسیار ثمربخش و حیاتی است. هنر ایرانی، بیش از هر چیز احتیاج به تعمق و تفکر در شرایط سیاسی‌اجتماعی‌جغرافیایی‌فرهنگی‌مذهبی‌اعتقادی جامهٔ ایرانی دارد. از این طریق است که می‌توان وضعیت نامطلوب را به خوبی دید، توصیف کرد، مسببان آن را یافت، در برابر آن موضع‌گیری کرد و براساس تمام این موارد زیبایی‌شناسی خاص آن را آفرید و به کار بست. در غیاب طی کردن چنین فرایندی، دست ما کوتاه است و خرما بر نخیل.

پایان

«تأملی بر اندیشهٔ رومانتیک در ارتباط با گفتمان هیستریک لکان – با نگاهی به آثار نقاشی مجموعهٔ «پرتره‌های زنجیره‌ای» اثر مجید خادم»، نوشتهٔ علی نوروزی، چاپ شده در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ ۲۴، تابستان ۱۴۰۲.

«مردانگی–زنانگی و مفاهیمی دیگر: تأملی روانکاوانه بر تحولات اجتماعی»، نوشتهٔ علی نوروزی، در دست چاپ.

[۷] به مقالهٔ «از خونریزی تا طوفان: تأملی بر ادبیات رومانتیک ایران»، نوشتهٔ علی نوروزی، در دست چاپ، رجوع کنید.

www.alinowrouzi.com

۱۴۰۳/۱۲/۲۱

علی نوروزی

www.alinowrouzi.com