Archive of SID

نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۹۷)، ۷۹-۹۲ / تیر ۱۴۰۰
DOI: **10.22034/BAGH.2020.199617.4290**

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Comparative Study of the Concept of Abstraction in Islamic and Western Art Based on the Traditionalist Theories
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بررسی تطبیقی مفهوم واژهٔ «انتزاع» در هنر اسلامی و هنر غربی (براساس نظریات سنت‌گرایان)

احد روان‌جو*[۱]، شاهین پدرام[۲]
۱. استادیار دانشکدهٔ هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۶/۰۶ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۰۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۴/۰۱

چکیده

بیان مسئله: نظریه‌پردازان حوزهٔ حکمت و هنر اسلامی نظیر «بورکهارت» هنر اسلامی را انتزاعی یا تجریدی می‌دانند که با بیانی نمادین، رموز الهی را در هنر شرقی بازتاب می‌دهد. از این رو هنر سنتی هنری قدسی با بیانی انتزاعی است که از بازنمایی فیگوراتیو و طبیعت‌نگاری می‌پرهیزد. از سوی دیگر، در اروپای قرن بیستم جنبشی در هنرهای تجسمی پاگرفت که «کاندینسکی» مبدع آن بود و در پی کشف امکانات بصری فارغ از دایرهٔ دیداری - روایی جهان واقعی تلاش می‌کرد. آن‌ها عقیده داشتند نقاشی باید همچون موسیقی خودش را از بند میمه‌سیس Mimesis یا تقلید از طبیعت و روایت برهاند و صرفاً با اَشکال و رنگ، در مخاطب تأثیر کند. هردو نگرش، دلایل و مبانی نظری خود را دارند که با یکدیگر متفاوتند. در این تحقیق تلاش بر این است که بدانیم واژهٔ «انتزاع» در هردو دیدگاه دارای چه مفهوم، کارکرد و ویژگی‌هایی است؟ مفاهیمی که سنت‌گرایان و هنرشناسان غربی از واژهٔ «انتزاع» اتخاذ می‌کنند، چیست و چه نسبتی باهم دارند؟

روش پژوهش: این مقالهٔ پژوهشی، بنیادی با روشی توصیفی-تحلیلی است که ابتدا به شناخت دقیق واژهٔ «انتزاع» می‌پردازد، سپس با بررسی ویژگی‌های هنر اسلامی نزد متفکران سنت‌گرا و نیز مفهوم واژهٔ «انتزاع» نزد هنرشناسان غربی آشنا می‌شود. و در نهایت به تطبیق این دو مفهوم می‌پردازد.

اهداف پژوهش: این مقاله طرح بحثی هنرشناسی و سبک‌شناختی است که به حوزهٔ نظری پژوهش هنر مربوط می‌شود و در امر توسعهٔ بحث‌هایی در باب «چیستی هنر» مؤثر خواهد بود.

نتیجه‌گیری: شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در کاربرد از واژهٔ «انتزاع» در هنر اسلامی و هنر غربی دیده می‌شود؛ در هردو هنرمند و مخاطب از جهان و مادیات و عینیات جدا می‌شوند. هر دو دیدگاه، چیزی را فراتر از آنچه ما می‌بینیم بر ما عرضه می‌کنند از این رو هنرمندان برای این کار به رمز و راز و سمبل و نماد رو می‌آورند.

واژگان کلیدی: *انتزاع، هنر اسلامی، هنر انتزاعی غرب، روایت، هنر فیگوراتیو.*

مقدمه

به‌کارگیری واژهٔ «انتزاع» در بستر مفاهیم هنر اسلامی و سنتی مربوط به مفاهیم بنیادین فلسفه هنر اسلامی است. وجوه عرفانی و شهودی در هنر سنتی به طلب فضای معنوی و ارتقای بشر از خاک به افلاک او را از طبیعت‌نگاری دور می‌کند. در میان تعاریف مختلف و متعدد از هنر اسلامی،

* نویسنده مسئول: Ravanjoo.ahmad@gmail.com، ۰۹۱۲۵۴۹۶۰۲۹

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

حضور امر متعالی یا قدسی، مفهوم مشترکی است. «مروری بر تاریخ هنر، از هنر انسان‌های نخست تا امروز، بیانگر آن است که امر متعال یا قدسی در هنری که دارای وجه دینی است گاه با بیان تجریدی محض همچون اشکال هندسی و فرم‌های تزیینی، و گاه در قالب ناتورالیستی[1] و اکسپرسیونیستی[2] و زمانی با نمایش نمادین و رمزی و تمثیلی و گاه با تغییر شکل‌های بسیار (دفرماسیون‌های شدید) جهت ارائهٔ معنا و عمق حس، ایمان و تجربهٔ دینی ظاهر شده است» (هاوزر، ۱۳۷۷، ۲۲). بنابراین هنر دینی چه از طریق نماد و تمثیل و چه از طریق بیانی فیگوراتیو بیان شود، آنچه همواره مورد توجه است بازنمایی امر قدسی است. اما روح هنر اسلامی در چکیده‌نگاری هنر اسلامی برگرفته از معنویت و دوری از مادیت دنیوی قلمداد می‌شود. «بورکهارت خصوصیات و ویژگی هنر اسلامی و سرچشمهٔ آن را برگرفته از روح اسلامی می‌داند و برای اثبات ادعای خود شواهدی دال بر وحدت و انطباق صورت با معنای باطنی هنر اسلامی ارائه می‌کند که مصادیق بارز آن را در معماری مکان‌های مذهبی پیدا کرده است» (سرتیپی،۱۳۸۷،۴۶). به‌کارگیری رمز و سمبل در بسط مفاهیم و مضامین اسلامی در هنرهای سنتی که پل میان آسمان و خاک هستند از مهمترین ابزارهای رسانایی پیام قلمداد می‌شود. «حال هر متفکری هنگام تعریف هنر دینی بنابر دریافت یا علاقهٔ خود به نماد، رمز و سمبل یا واقعیت عینی و یا به بیان تجریدی یا تجربی و فیگوراتیو، تعریف خاصی از آن ارائه خواهد داد» (شرایدر، ۱۳۷۷، ۷). همچنین هنر دینی به خاطر غلبهٔ سوژهٔ معنوی بر فضای مادی و شیئیت اثر هنری غالباً در قالب راز و رمز ظاهر می‌شود. «هنر اسلامی زبان حقیقی خود را در نشانه‌ها و نمادها عرضه می‌کند. هریک از نمادهای رنگی، خود گویای بخشی از عرفان دینی و مذهبی است که نمادهندهٔ شهود باطنی از درک نامحسوس عوالم غیرجسمانی است» (عسگری و اقبالی،۱۳۹۲، ۴۳).

هنر اسلامی برای بیان عوالم پیچیده در لایه‌ها و حجاب‌های عرفانی و روحانی به سوی ایجاز در بیان پیش رفته و از زبان سمبلیک و رمزی در این راه بهره می‌برد و اندیشمندان سنت‌گرا معتقدند که جز زبان رمز نمی‌تواند سنگینی بار پیام آسمانی و معنوی دین در دورهٔ سنت را به دوش بکشد. از این‌رو زبان هنر سنتی به بیان رمزی مزین است و این از مواردی است که مفاهیم منتزع شده در قالب هنر را پیش می‌کشد. «شناخت سنت، به عنوان دربردارندهٔ جهانی از مفاهیم، رمز و راز، آیین و مناسک‌های سرشار از معنویت و ملجای ظهور و بروز معرفت و مابعدالطبیعه[3]، که بدون حضور سایهٔ شک‌آلود جهان مدرن، بر همه چیز، از ابژه تا سوژه تسلط داشته، ضروری به نظر می‌آید. برای تبیین جهان برساختهٔ سنت، مبتنی بر آموزه‌های دینی، نخست باید مناسک و آیین‌های منتقل‌کنندهٔ معانی و تجارب را برای انتقال پیام سنت و شکل‌پذیری آن در قالب هنرها بررسی کرد» (روان‌جو، ۱۳۹۱، ۱۰).

و اما به خدمت‌گرفتن مفهوم و واژهٔ «انتزاع» در هنر مدرن غرب به انگیزهٔ رهایی از بازنمایی وجوه دیداری هنر طبیعت‌نگار در هر سبک و مکتب بصری، آغاز حرکتی بود که هنرمندان در قرن بیستم به آن عمل کردند. در این راه مدعیان هنر انتزاعی معتقد بودند که می‌توانند وجوه دیگر انسانی اعم از کنش‌های روانی، روحیات، احساسات و اندیشه‌های مخصوص انسانی را به تصویر درآورند و در این فرآیند از بازنمایی هیچ شیئی که مابه‌ازای خارجی دارد، مدد نمی‌گیرند.

در همین راستا شاهد جنبشی در هنرهای تجسمی غرب در قرن بیستم بودیم که سودای رهایی از طبیعت‌نگاری را در سر دارد. قرن بیستم، در ادامهٔ نوآوری‌های هنرمندان هنرهای تجسمی در قرن نوزدهم، شاهد پیشرفتی دیگر در این حوزه بود که زیر نام «هنر انتزاعی» شناخته می‌شود. پس از پیدایش اولین اندیشه‌هایی که معتقد بود نقاشی باید از سبک مکتبی و به‌طور عام، کلاسیک فاصله بگیرد، سبک‌های متعددی همچون امپرسیونیسم[4]، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم[5] و... به‌وجود آمد؛ سبک‌هایی که از رئالیستی یا واقع‌نمایی نشأت گرفته بودند و به تدریج از بیان رئالیستی و پرجزییات فاصله می‌گرفتند. در ادامهٔ این روند، نقاشی انتزاعی یا آبستره به وجود آمد که به‌طور کامل از تقلید طبیعت‌نگارانه دست شسته است. بیانی که دیگر فقط محدود به رنگ، طرح و هندسه است و کاملاً در نقطهٔ مقابل هنر فیگوراتیو قرار می‌گیرد. از پیشگامان هنر انتزاعی «واسیلی کاندینسکی[6]» است که خود در پی سلوک عارفانه و معنوی در نقاشی به انگیزهٔ رسیدن به منزلت هنر موسیقی دست به کار می‌شود. «کاندینسکی که در آن زمان در مونیخ به سر می‌برد، به مانند بسیاری از دوستان آلمانی خود، عارفی راستین بود که ارزش‌های پیشرفت و علم را قبول نداشت و در آرزوی بازآفرینی جهان از طریق هنر ناب جوشیده از احوال درون به سر می‌برد. وی در کتاب «معنویت در هنر» شورانگیز و تا حدی بی‌نظم، بر تأثیرات روانی رنگ خالص تأکید کرد و توضیح داد که چگونه یک رنگ قرمز روشن می‌تواند همچون نوای یک ترومپت بر ما اثر بگذارد. او معتقد بود که می‌توان و لازم است که بدین شیوه ارتباطی را، بین اذهان آدمیان برقرار ساخت؛ و همین اعتقاد و شجاعت آن را به وی داد که نخستین کوشش‌های خود را برای رسیدن به یک موسیقی رنگین به نمایش گذارد. حرکتی که آغازگر راه نقاشی انتزاعی شد» (گامبریچ،۱۳۷۹، ۵۵۸). «کاندینسکی» و پیروان انعکاس وجوه دیداری معنوی و غیرمادی در هنر مدرن در پی آشکارسازی بصری حذفیات جهان بصری بودند. «معنویت در هنر که تأکیدش بر هنر به عنوان آشکارکنندهٔ حیات درونی انسان است، به یکی از متن‌های اصلی هنر انتزاعی تبدیل

www.SID.ir

Archive of SID

شد. درواقع نقاشی کاندینسکی حدود همین زمان[۱۹۱۰ به بعد] به انتزاع گرایید. نظر کاندینسکی این بود که هنر بیشتر از رهگذر کمپوزسیون‌های انتزاعی و فرانمودهای شاعرانه می‌تواند به معنویت دست یابد، تا از طریق رویکرد کاملاً بازنمودی به جهان قابل رؤیت» (لینتن،۱۳۸۲، ۵۸).

بنابراین، بنیان‌های فکری هنر انتزاعی و سودای تقلیدنکردن از طبیعت و عدم بازنمایی فیگوراتیو، در هردو هنر مشهود است. هم هنر اسلامی و هم هنر غربی به دنبال حس‌آفرینی و خلق معنا و در یک سخن از بازنمایی جهان مادی به سوی بیان معنویت در هنر فارغ از مادیت به شیوهٔ انتزاعی‌اند. اما آیا این دو تفکر، کاملاً به‌هم شبیه‌اند؟ اگر جواب منفی است، تفاوت‌های آن‌ها در چیست؟ این تحقیق به دنبال پاسخ‌دادن به این پرسش‌هاست و می‌خواهد روشن کند که هنر انتزاعی مد نظر هنر غربی، با هنر انتزاعی در هنر اسلامی دارای تفاوت‌های مهمی است.

معنای واژهٔ «انتزاع»

برای واژهٔ انتزاع در فرهنگ لغت‌های مختلف، معادل‌های متعددی آمده است. علاوه بر واژهٔ انتزاع، واژهٔ تجرید هم که گه‌گاه برابرنهاد آن قرار می‌گیرد به این معانی آمده است. در جستجوی معانی واژهٔ انتزاع در فرهنگ دهخدا به نتایج زیر منجر می‌شود:

«۱. بازداشتن و امتناع، ۲. برکندن و از جای برکشیدن، ۳. برکنده‌شدن، ۴. دورشدن، ۵. گرفتن، ۶. بازداشتگی، ۷. درآوردن جزئی از کل» (دهخدا،۱۳۴۲، ۲۹۰).

و نیز درباره واژهٔ «تجرید» که مترادف واژهٔ انتزاع است به مفاهیم زیر می‌توان دست یافت: «۱. تنهایی‌گزیدن، ۲. پیراستن، ۳. برهنه‌کردن،۴. شمشیر را از غلاف‌کشیدن، ۵. کناره‌گیری،۶. پیرایش،۷. عاری‌شدن بنده از قیود مادی و حجاب‌های ظلمانی و توجه به ذات احدیت، ۸. عملی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزئی از اجزا معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود، در صورتی که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد. مثلاً تصور شکل یا قطر یا رنگ یا وزن کتاب قطع نظر از دیگر صفات و خصوصیات، تجرید خواهد بود» (همان، ۳۹۰-۳۹۱).

در فرهنگ لغت معین نیز، «برکندن»، «از جای بیرون‌کشیدن»، «واستدن»، «گرفتن و درآوردن جزیی از یک کل»، آورده شده است. دهخدا به این واژه‌ها، امتناع‌کردن و بازداشتن و دورشدن را نیز افزوده است. انتزاع یا تجرید یا فرایند اختصار، فشرده‌سازی، و انتزاع به معنی تلخیص اطلاعات از طریق شناسائی، استخراج و سپس، جداسازی و پنهان‌سازی جزئیات از کلیات هم آمده است (هم‌ارزِ «Abstraction»)؛ «انتزاع در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای جداکردن، گرفتن، درآوردن جزئی از یک کل و به معنای بازداشتن و امتناع‌کردن، برکندن و از جای‌کشیدن، گرفتن و دورشدن است. و نیز «آبستره» در هنر کلمه‌ای است فرانسوی که انگلیسی‌زبانان آن را «Abstract» می‌نامند و ما هم چون کلمهٔ به خصوصی برای آن در نظر نداریم دو کلمهٔ عربی در مقابل آن انتخاب کرده و به کار می‌بریم. این کلمات یکی «تجرید» و دیگری «انتزاع» است» (زمانی‌بابگهری، ۱۳۹۳، ۵۶). معنی واژهٔ انتزاع به طور کلی آن چنان که در بادی امر در هنر شرق و غرب مفهوم مورد نظر را مستفاد می‌نماید، چنین آمده است: «انتزاع در معنای عام، جداکردن صفت یا خاصیت مشترک میان چند چیز و تأکید بر این وجه مشترک است. به عنوان مثال، می‌توان دایره را صورت انتزاعی تمام چیزهای گرد دانست. انتزاع در هنر، زبده‌گزینی از طبیعت معنا می‌دهد و روش‌های گوناگون دارد. مشخصهٔ بسیاری از روش‌های انتزاع، به درجات مختلف، این است که سنت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می‌گذارد و یا کم اهمیت می‌شمارد، و ابداع واقعیتی تازه برای ادراک بصری را کارکرد اساسی هنر می‌داند» (پاکباز، ۱۳۸۸، ۴۹). به لحاظ تاریخی در سیر رشد اندیشه‌های هنری در قرن بیستم چنین معانی در بستر تفکر غربی شایع است.

مفهوم «هنر انتزاعی» در دایرهٔ واژگانی هنر اسلامی به هنری اطلاق می‌شود که از تقلید محض طبیعت در کاربست اثر هنری بپرهیزد و عالم مرجع آن عالم مثال و قوهٔ خیال تلقی شود. این هنر با ساخت عالمی تصویرسازانه و برساختهٔ هنرمند که ویژگی‌های عالم واقع را ندارد به خلق اثر تابع متن ادبی و یا نقوش هندسی و خوشنویسی که ویژگی انتزاعی مختص خود را دارند، منجر می‌شود.

«هنر انتزاعی مدرن» در قرن بیستم بستر هنر خاص خود را دارد. «هنر انتزاعی Abstract Art اصطلاحی است عام برای شیوه‌های افراطی هنر سدهٔ بیستم در برابر سنت طبیعت‌گرایی» (پاکباز، ۱۳۸۷، ۶۵۳). این هنر در بستر فرهنگ بصری مغرب‌زمین جایی است که سبک‌های پررونق کلاسیسم، باروک، رومانتیسیسم، امپرسیونیسم، کوبیسم و ... با فرهنگ بصری پر هیاهو براساس سبک‌های ادبی تجربه شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

«هنر انتزاعی» با خود مفاهیم و معانی ویژه‌ای را همراه دارد که با طرح هریک فرهنگ و گفتمان خاصی را فراروی پژوهشگر می‌گشاید. در بحث هنر سنتی مفاهیم مخصوص این گفتمان همسو با فرهنگ شرق خواهد بود و در بحث هنر مدرن در حیطهٔ گفتمان غربی پس از تجربهٔ سبک‌هایی بر پایهٔ واقعیت و

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

طبیعت‌نگاری به دورهٔ هنر آبستره می‌رسیم که الزامات منطقی و تاریخی خود را دارد. اما طرح بحث هنر انتزاعی سنتی بر نظر متفکران سنت‌گرا استوار است. و در نظرات متفکرانی چون «تیتیوس بورکهارت» مطرح شده است. کتاب «هنر مقدس؛ اصول و روش‌ها» نوشتهٔ تیتیوس بورکهارت ترجمهٔ «جلال ستاری» (۱۳۹۲)، در بحث هنر اسلامی، آن را هنری انتزاعی معرفی می‌کند. بورکهارت هنر دینی را در قالب هنر نمادین و با پیام آسمانی و دعوت انسان به رستگاری هنر قدسی می‌داند که در ادیان شرقی در هنر سنتی شرق بازتاب یافته است. او هنر نمادین هنرمندان مسلمان را اعم از طرح‌های اسلیمی، خوشنویسی، نگارگری، طرح‌های هندسی و معماری اسلامی را انتزاعی می‌داند و ویژگی‌های آن‌ها را برمی‌شمارد. ایشان دربارهٔ طرح‌های اسلیمی که از ارکان هنر شرقی قلمدادشان می‌کند، معتقد است: «... که اسلیمی از لحاظ مسلمان، فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداخت تصاویر نیست؛ بلکه مستقیماً وسیله‌ای است برای انحلال تصویر یا آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد، همچنان که تکرار با وزن و آهنگ بعضی کلام‌های قرآنی، تثبیت‌یافتگی ذهن بر آنچه آرزو کنند و موضوعی دلخواه را منحل می‌کند. در اسلیمی، هرگونه استذکار صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل و مضمحل می‌شود. تکرار نقش‌مایه‌هایی واحد، حرکت شعله‌سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوت و استحکام می‌بخشن» (بورکهارت، ۱۳۹۲ الف، ۱۴۶-۱۴۷).

مقالهٔ «سید حسین نصر»[۷] دربارهٔ نگارگری ایرانی با نام «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» (۱۳۴۷)، با بیان فلسفهٔ جهان مثالی مرجع خیال هنرمند ایرانی در طرح نگارگری زیربنای فکری مفهوم فضا در این گونه نقاشی را بیان می‌دارد. نویسنده در این مقاله فاصله‌گرفتن جهان بصری هنرمند نگارگر را از دنیای واقعی تبیین می‌کند.

«به منظور نمایان‌ساختن فضایی که غیر از فضای عادی عالم مادی و جسمانی محسوس است، و هدف هنری که اصالت معنوی دارد، همان نشان‌دادن این فضا از طریق رمز و تمثیل و روش‌های خاص این هنر است، متضمن وجود انفصالی بین این فضا و فضایی است که بشر به آن خو گرفته و در زندگی روزانهٔ خود، آن را تجربه می‌کند. اگر در تصویر فضا، بین این دو نوع فضا، یعنی فضای عادی و فضای عالم ملکوت (که آن نیز عالمی است واقعی و لکن غیر مادی)، اتصال و پیوستگی وجود داشته باشد، نمودارساختن بُعد متعالی فضای دومی غیر ممکن می‌شود، و دیگر نمی‌توان انسان را توسط همین آب، رنگ و شکل و صورت که در دست نقاش است، از فضایی عادی به بعدی متعالی و فضایی ملکوتی ارشاد کرد» (نصر، ۱۳۹۴، ۳۶۵). نقاشی ایرانی در نمایش دو بعد وفادار مانده است و قصد ندارد عمق‌نمایی، برجسته‌نمایی از طریق بازنمایی پرسپکتیو واقع‌نما و در یک کلام، سه بُعدنمایی کاذب پیشه کند. یکی از ویژگی‌های هنر انتزاعی اسلامی همین مورد است. «مینیاتور ایرانی در دوران طلایی خود، همواره تابع این قوانین باقی ماند و از اصول این علم پیروی کرد و بر طبق یک نوع واقع‌بینی که از خصوصیات دین اسلام و نیز هنر اسلامی است، هیچ گاه نکوشید به طبیعت دو بُعدی سطح کاغذ خیانت کرده و آن را به طریقی سه بُعدی نمایان سازد. چنان که هنر دورهٔ رنسانس و دوران انحطاط هنر مینیاتور سطح دو بُعدی کاغذ را با به کاربردن قواعد علم مناظر مصنوعی، در مقابل علم مناظر طبیعی هندسی اقلیدسی، سه بُعدی می‌نماید» (همان).

در دنیای بصری هنرمند مسلمان، بازنمایی با شیوهٔ ناتورالیزم پدیده‌ها جایگاهی ندارد. او همهٔ رویدادها و اشیاء پیرامون خود را از طبیعت منتزع به معنی جداسازی و ساده‌سازی می‌کند و در چینشی دگرگونه در عالم مثالی ذهنیت خود به یاری خیال ملکوتی خود در نظمی نوین متمثل می‌نماید. «مینیاتور ایرانی دارای حرکت است. از افقی به افق دیگر، بین فضای دو بعدی و سه بعدی، اما هیچ‌گاه این حرکت منجر به فضای سه بعدی محض نمی‌شود، زیرا اگر چنین بود مینیاتور از عالم ملکوت سقوط کرده و به تصویر عالم ملک مبدل می‌شد، و چیزی جز تکرار پدیده‌های طبیعت به نحوی ناقص نمی‌بود، و گرفتار آن نوع گرایش به تکرار صورت طبیعت یا«ناتورالیزم» می‌شد که اسلام همواره از آن دوری جسته است» (همان).

در باب مفهوم واژهٔ انتزاع در هنر مدرن غرب کتاب «هنر انتزاعی» نوشتهٔ «مل گودینگ» (۱۳۹۲)، ترجمهٔ «حسن افشار» به طرز مبسوطی هنر انتزاعی را شرح داده است. در این کتاب آمده است که: هنر انتزاعی یا آبستره به هنری گفته می‌شود که هیچ تصویر یا فرم طبیعی در جهان در آن قابل یافت نیست و تنها از رنگ و صورت‌های تمثیلی، ذهنی و غیرطبیعی برای بیان مفاهیم بنیادین خود بهره می‌گیرد. این واژگان معمولاً در برابر هنر طبیعت‌نگار و فیگوراتیو به کار می‌رود و در معنای کلی می‌توان به هر نوع هنری اطلاق کرد که اشیا و واقعیات را بازنمایی نمی‌کند، ولی به آن‌گونه از آفرینش‌های هنری مدرن گفته می‌شود که از هرگونه بازنمایی و بازسازی طبیعت یا کپی‌برداری آن، به مفهوم مرسوم آن در هنر اروپایی پرهیز می‌کند. این کتاب کمابیش رویکردی تاریخی دارد، و بیشتر بر نقاشی‌ها و مجسمه‌های انتزاعی تکیه دارد، مانند اشیایی که پیشینه‌ای از خود دارند و هر پژوهشگری بررسی ویژهٔ خود را انجام می‌دهد. تاریخ هنر انتزاعی از روزی که «هنر انتزاعی» به عنوان راهی که هنرمند از قید توصیف طبیعت و اشیاء جدا می‌شود، آغاز شد. در این دوره انواع هنر آبستره با رویکردهای گوناگون با نیات و نتایج مختلف پدید آمد. «هنر انتزاعی» نقطهٔ شروع معینی

www.SID.ir

Archive of SID

در زمان و مکان نداشت. جریان‌های فرمی با بنیان‌های فکری متفاوت آن، گاه از هم دور و گاه به هم نزدیک می‌شوند، زمانی با یکدیگر تلاقی می‌گیرند و زمانی با هم مطابق می‌شوند. هنرمندان انتزاعی‌کار با رویکرد هنر تزئینی، از معماری از ساختارهای زیبای ریاضیات و هندسه، از هنر عامی و اشیای گوناگون، از ساختارهای ذره‌بینی و تکرارشونده‌ای که با تکنیک عکاسانه پدیدار شده‌اند و از فناوری‌های ماشینی نوآور نیز آموخته‌اند. مهم‌تر آنکه، موسیقی نمونه‌ای از هنر نابازنمودی با تنوع ساختمان صوری و نیروی عاطفی بسیار فراهم آورد. هنر انتزاعی ثابت می‌کند که می‌تواند وسیلهٔ کارآمدی برای بیان تجربه‌ها و اندیشه‌های غیر مادی باشد. هنرمندان آبستره‌کار تصویرهای بسیار ساختند، کوشش‌ها و تجربیات گوناگونی کردند تا از بازنمایی طبیعت‌نگارانه رهایی یابند. در بستر هنر فیگوراتیو غرب «هنر انتزاعی» راهی دیگر بود و نمی‌خواست جانشین هنر بازنمایانه شود، امکانات بصری تازه‌ای کشف کرد و نشان داد که دنیا را جور دیگری هم می‌توان دید و کشف کرد.

مقالهٔ «تأملی بر بازشناسی هنر آبستره» نوشتهٔ «مصطفی گودرزی»، در نشریهٔ «هنرهای زیبا» (۱۳۸۰)، که در باب شناخت هنر انتزاعی و سیر تاریخی آن پژوهش کرده است اذعان می دارد که: «تمامی تاریخ هنر، تا اوایل سدهٔ بیستم میلادی، شاهد حضور پرقدرت نقاشی فیگوراتیو و تصویری بوده است. هنرهای غیر تصویری، بیشتر در زمینهٔ هنرهای کاربردی و تزئینی ظهور یافته بود» (گودرزی،۱۳۸۰، ۳۰). از این‌رو هنر انتزاعی در قرن بیستم در جهان هنر پدیدار شده است. تاریخ فشردهٔ هنر آبستره از دورهٔ مدرن در قرن بیستم در این مقاله مورد بحث قرار گرفته است. نویسنده معتقد است هنرمندان در آثار خود به دنبال بازتاب هیجانات و انعکاس دنیای درون خود هستند. گودرزی در این مقاله شرحی تحلیلی از آثار هنرمندان و مفاهیمی که دنبال می‌کرده‌اند ارائه داده است.

مقالهٔ دیگر، «هنر آبستره و حذف روایت» است که «ویدا فرهمند» و «سعید حقیر» (۱۳۹۳) در نشریهٔ «هنرهای زیبا- تجسمی» به چاپ رسانده‌اند. در این مقاله بر حذف روایت از صور بصری «آبستره» و چگونگی بیانگری بصری در این آثار تجسمی دقت شده است. نویسندگان «هنر انتزاعی» را به گریز از روایت و اختیارکردن سکوت تا خلق زبانی نو که تنها زبان صامت فرم‌های ناگویای آبستره است، پیش روی مخاطب می‌گشایند. حذف ویژگی ادبی و روایی از هنر انتزاعی امکانات تازه‌ای را به لحاظ بصری برای هنرمند و تجربه‌های نوآورانه‌اش باز می‌کند. هنرمندان مدرن در هنر انتزاعی بیش از هر دورهٔ دیگر وامدار اندیشه‌های مدرن در باب نظریات ادبی و زبان‌شناسانه‌اند و این با رویکرد حذف روایت از هنرهای تجسمی در تناقض است. «گذار به تجرید در هنر مدرن به نوعی نشانهٔ بیگانه‌شدن از واقعیت به معنای سنتی آن است. حتی پیش از آغاز قرن بیستم نیز نظریه‌پردازان و هنرمندان همواره هنر را برتر از حقیقت می‌نشاندند و از «هنر تقلید زندگی است» به «هنر تقلید هنر است» و سپس «زندگی تقلید هنر است» گذر کرده بودند. جنبش‌ها و گرایش‌هایی که در قرن بیستم اهمیت یافتند، صرفاً در یک چیز اشتراک داشتند و آن روگردانی از نمودهای طبیعی بود؛ البته همهٔ نقاشان این دوره خواهان چنین گسستی نبودند» (فرهمند و حقیر،۱۳۹۳، ۱۶).

در جمع‌بندی پیشینهٔ مقاله و از نظریات اندیشمندان سنت‌گرا که واژهٔ «انتزاع» را به هنر اسلامی و شرقی اطلاق می‌کنند می‌توان دریافت که این واژه به خاطر ویژگی‌های این هنر در پیروی از سنت‌های دینی با مشخصات هنر نمادین و با پیام فرامادی و دعوت انسان به رستگاری مشهور شده است. هنر مقدس با پرهیز از شیوهٔ ناتورالیزم در بازنمایی پدیده‌ها و با داشتن برخی صفت‌های هنر آبستره، مانند دو بعدی‌بودن، عدم تقلید عین به عین طبیعت و استفادهٔ نابجا از عمق‌نمایی و برجسته‌نمایی و ... در اثر هنری انتزاعی لقب می‌گیرد.

در باب شناخت هنر انتزاعی غرب و سیر تاریخی آن نیز می‌توان دریافت که هنر آبستره راهی متفاوت بود که در اصل به دنبال جانشینی هنر فیگوراتیو و بازنمایی طبیعت نبود، امکانات تصویری جدیدی ایجاد می‌کرد و به همه قبولاند که جهان را می‌توان بدون تصویرسازی مرسوم دید. زیرا شیوه‌ای برای بیان تجربه‌ها و اندیشه‌های غیر مادی فراهم می‌کرد. سراسر تاریخ هنر، تا ابتدای قرن بیستم میلادی، نقاشی فیگوراتیو متکی به تصویر جهان خارج از ذهن جاری و متداول بوده است و پس از آن هنرمندان به شیوه‌ای دگر به خلق آثار بصری دست زدند که از نمودهای طبیعی چیزی نداشت و به لحاظ روایی حذف وجه ادبی آن امکانات تازه‌ای را به لحاظ بصری برای هنرمند و تجربه‌های نوآورانه‌اش باز می‌کرد. به همین خاطر هنر انتزاعی وامدار اندیشه‌های فلاسفه مدرن بوده و هنرمندان انتزاعی خود به مباحث جهان‌شناسی هنری و دیدگاه‌های فلسفی آگاه بوده‌اند.

پیرامون معنی واژهٔ انتزاع در هنر دینی

اندیشه‌های متفکران سنت‌گرا در زمینهٔ شناخت هنرهای سنتی مهمترین متون این حوزه هستند، به ویژه متفکرانی که به وجود حکمت در زیربنای آثار هنری سنتی اذعان دارند. صفت انتزاعی در هنر اسلامی به ویژگی‌های اثر هنری اطلاق می‌شود. «بورکهارت به طور اغراق‌آمیزی بر بیان نمادین در هنر مقدس پافشاری می‌کند و بیان سمبلیک را در ذات هنر قدسی و جز طبیعت آن می‌شمارد. به نظر او

www.SID.ir

Archive of SID

آن هنری مقدس است که حکایت‌کنندهٔ رموز الهی و بازتاب رمزی و کنایی و تمثیلی صنع الهی باشد. هنر مقدس به دلیل همین گرایش رمزی، نمی‌تواند طبیعت‌گرا باشد، بلکه طبیعت الهی اشیاء را بدان صورت که هستند برملا می‌کند. از این روی در هنر مقدس آن چه باید سرمشق قرار گیرد نحوهٔ عملِ روح الهی است و این نحوه جز از طریق رمز و سمبل، بیان ناپذیر است» (رهنورد، ۱۳۹۴، ۲۰). بورکهارت با صحه بر نمادین بودن هنر دینی، هنری را مقدس و دینی می‌داند که نه فقط در موضوع، بلکه در فرم نیز، دینی باشد. «بنابراین یک مضمون دینی که پرداختی رئالیستی است، مثل هنر رنسانس، نمی‌تواند هنر قدسی و دینی نامیده شود؛ چرا که فاقد آن رمزگرایی و کنایات خاص سبک‌شناختی است که هنر دینی را معنا می‌بخشد» (بورکهارت، ۱۳۹۲ الف، ۷). بورکهارت آن دسته از هنرها را که با فرمی غیردینی و عاریه گرفته شده به موضوعی دینی می‌پردازند را دینی و مقدس نمی‌داند چرا که «بینشی روحانی ضرورتاً به زبان صوری خاصی بیان می‌شود؛ اگر این زبان نباشد، به نحوی که هنر به اصطلاح (شبه) مقدس، صورت‌های مورد نیاز خود را از هر قسم هنر غیر دینی اخذ می‌کند، معلوم می‌شود که بینش روحانی از امور، وجود ندارد» (همان). به بیان دیگر، هر اثر هنری‌ای که القای قدسیت و معنویت نکند و نوع زبان و بیان آن ملهم از منشأ روحانی و آسمانی نباشد یا خالق آن خود سلوک روحانی نکرده باشد، به صرف ظاهر و موضوع دینی‌اش، در زمرهٔ هنر دینی و آسمانی در نمی‌آید؛ «زیرا دین بر نوعی تفسیر آسمانی و معنوی از جهان و انسان مبتنی است و اصولاً هر امر دینی در معنای باطنی و حقیقی خود امری مقدس است و هر چیز قدسی و روحانی جنبهٔ دینی و مسکوتی دارد» (مطهری الهامی، ۱۳۸۴، ۱۴۱). همچنین در برائت هنر اسلامی از مضامین دنیوی و طبیعت‌نگاری «هنر دینی از مضمون دینی و راز و رمز معنوی حکایت می‌کند. نقطهٔ مقابل هنر دینی، هنر دنیوی و نقطهٔ مقابل هنر سنتی، هنر غیرسنتی است» (نصر، ۱۳۹۴، ۶۹).

وجه دیگر هنر انتزاعی این است که هنر دینی به زیبایی‌های ظاهری بسنده نمی‌کند؛ بلکه با گذر از آن، به سوی مرحلهٔ عالی‌تر زیبایی، که زیبایی‌های معنوی است سیر می‌کند. لذا زیبایی آن از نوعی معرفت و حکمت معنوی برخوردار است که در هنرهای غیردینی یافت نمی‌شود (تصویر ۱). یعنی صرفاً لذیذ یا خوشایند نیست، بلکه دارای معرفت و حظ روحانی یا معنوی است. بورکهارت در دیباچهٔ کتاب «هنر اسلامی: زبان و بیان» می‌نویسد:

«این مطلب نباید نه شگفت‌انگیز به نظر جلوه کند و نه عجیب که جلوه‌گاه بیرونی هر دین و تمدن و فرهنگی باید بازتاب و مظهر جهان درونی آن باشد. جوهر هنر، زیبایی است و زیبایی، بیش از آنکه به شرایط عینی و فیزیکی یک شی زیبا یا جلوهٔ بیرونی آن مربوط باشد، به نقش زیبایی در (جنبهٔ درونی یا همان انسجام درونی) شی زیبا باز می‌گردد؛ این امر در اصطلاح دینی و اسلامی آن هماناداشتن کیفیت الهی و آسمانی است» (بورکهارت،۱۳۹۲ب، ۱۶).

همچنین شرق‌شناسانی چون بورکهارت علاوه بر نمادین‌بودن هنر بر فرم دو بُعدی در به‌کارگیری عناصر بصری در کاربست اثر هنری نظر دارند و هنری را واجد این ویژگی‌ها می‌دانند که به مفاهیم معنوی و غیرمادی بپردازد. در نگارگری‌های شرقی، کتیبه‌های خوشنویسانه، نقوش سنتی بر کاشی‌های بناهای مذهبی، آثار خوشنویسی و ... که تکیه بر دو بُعدی‌بودن و عدم عمق‌نمایی و فاقد پرسپکتیو هستند، ویژگی‌هایی به چشم می‌خورد که متفکران سنت‌گرا آن را به هنر انتزاعی منسوب می‌کنند. هنری که با واقع‌نمایی و طبیعت‌نگاری عین به عین فاصله و بر وجوه معنوی هنر تأکید دارد. از این رو یافتن برخی از ویژگی‌های اعتقادی در هنر را دال بر گرایش انتزاعی هنر می‌دانند.

«احدیت در عین حال که به غایت «عینی و انضمامی» است، به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید. و این امر، به علاوهٔ بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی، مبیّن خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست. مع هذا تصویرسازی در اسلام به طور مطلق منع نشده است. تصویر مستوی به عنوان هنری غیردینی به دیدهٔ اغماض نگریسته می‌شود، به شرط آنکه نه نقش خداوند باشد و نه سیمای پیامبر؛ ولی برعکس «تصویری که سایه بیفکند»،

تصویر۱. شمسه و نقوش اسلیمی، نمونه‌ای از هنر انتزاعی اسلامی، مسجد امام اصفهان. مأخذ: www.https://en.imna.ir

www.SID.ir

Archive of SID

استثنائاً، یعنی اگر نمایشگر حیوانی است که نقش‌پردازی شده، به تسامح پذیرفته و احتمال می‌شود، و چنین امری ممکن است در معماری قصور یا در طلاکاری[تذهیب] صورت پذیرد. به طور کلی، تصویر گیاهان و جانوران موهوم به صراحت مورد قبول قرارگرفته، اما فقط تزیینات نباتی با اشکال نقش‌پردازی شده جزءِ هنر مقدس محسوب شده است» (همان،۱۳۱)؛ (تصویر۲).

وجوه فرافردی هنر مبتنی بر الهام روحانی در حالی که وجود وحدت در عین کثرت را نمایش دهد (تصویر۳) و حتی برخوردار از هنری نمادین که برگرفته از طبیعت بوده می‌تواند حاوی ویژگی‌های انتزاعی محسوب شود. چنان که بورکهارت نقوش اسلیمی با رشد فزاینده و مارپیچ آن میان کلمات کتیبه‌ها و نقوش هندسی اسلامی را به هنر انتزاعی اسلامی منسوب می‌کند.

«... اینکه هنر از عقل یا از علم می‌تراود، آن‌چنان که استادان هنر اسلامی گواهی می‌دهند، ابداً بدین معنی نیست که هنر عقلانی است و باید رشته اتصال آن را با کشف و شهود روحانی قطع کرد؛ برعکس، زیرا در اینجا عقل، الهام را از کار نمی‌اندازد، بلکه درهای وجود خود را بر زیبایی‌ای غیر فردی می‌گشاید. در این جا باید وجه تمایز میان هنر انتزاعی اسلام و «هنر انتزاعی» جدید را خاطر نشان کنیم: هنرمندان جدید در «انتزاع»، جوابی بی‌واسطه‌تر و سیال‌تر (در عین حال سهل و ممتنع‌تر) و فردی‌تر برای تکانه‌های غیر عقلانی که از ناخودآگاهی برخیزد، می‌یابند. از لحاظ هنرمند مسلمان برعکس، هنر انتزاعی بیانگر قانونی است و به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد. نویسندهٔ این سطور با اطمینان از تجربه‌اش در زمینهٔ پیکرسازی به سبک اروپایی یک بار از استاد تزیین‌کاری مغربی درخواست کرد که وی را به عنوان کارگر کمک دست به خدمت خود گیرد. استاد به وی گفت: «اگر بخواهی بخشی از چنین دیواری را تزیین کنی، چه خواهی کرد؟»: طوماری از برگ‌های درهم فرورفته و به هم پیچیده نقش می‌کنم و در انحناها و مارپیچ‌هایش نیز تصاویر غزال و خرگوش می‌گنجانم». عرب پاسخ داد: «غزال و خرگوش و جانوران دیگر طبیعت همه‌جا هستند، چرا باید تصاویر آن‌ها را پرداخت؟ اما ترسیم سه آذین گلسرخی هندسی(Trasatir) در این‌جا، یکی با یازده و دوتای دیگر هرکدام با هشت‌پر و به هم پیوستن یا تودرتو کردنشان آن‌چنان که این مکان را کاملاً پر کنند، هنر است!» (بورکهارت، ۱۳۹۲الف، ۱۳۳-۱۳۴). هنر در ایران پیش از اسلام نیز هماهنگ با فرهنگ شرقی زیر تأثیر ادبیات و ادیان شرقی به‌طرز نمادین آفریده می‌شد.

«در طول تاریخ ایران، همیشه میان هنر و مذهب، ارتباط بسیار نزدیکی وجود داشته است. در حقیقت، دین یکی

تصویر۲. نگارهٔ معراج حضرت محمد(ص)، اثر سلطان محمد تبریزی، نمونه‌ای از هنر انتزاعی اسلامی. مأخذ: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Miraj_by_Sultan_Muhammad.jpg

تصویر۳. نقوش هندسی اسلامی، نمونه ای از هنر انتزاعی اسلامی. مأخذ: https://en.imna.ir

www.SID.ir

Archive of SID

از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهندهٔ هنر، و هنر زبان ژرف‌ترین حکمت‌های بشر بوده است. بسیاری از آثار هنری بر جای مانده از پیش از اسلام، بر مبنای مفاهیم نمادین و به صورت انتزاعی طرح شده‌اند. هنرمندان مسلمان، افزون بر آفرینش نقش‌های نمادین مطابق با فرهنگ اسلامی، بسیاری از نقش‌های نمادین ایران باستان همچون قرص خورشید (شمسه)، سیمرغ، طاووس و مانند آن را تعدیل و با هماهنگ‌ساختن آنها با جهان‌بینی اسلامی، این نقش‌ها را دوباره احیا کردند. بعضی از نمادهای هنر ایران پیش از اسلام، مثل نقش فرشته هم بدون تغییر به دورهٔ اسلامی منتقل شد. نقش فرشته ترکیبی از نقش انسان است همراه با دو بال که بر روی شانه‌هایش قرار دارد. این نقش در تاریخ هنر، یکی از نوآوری‌های هنرمندان ایرانی به شمار می‌رود که با اضافه‌کردن دو بال بر دوش یک نقش انسانی، آن را به نماد ملکوتی و موجودی آسمانی تبدیل کرده است» (خزایی، ۱۳۹۰، ۱۳۱). و نیز «هنر سنتی هرگز از صورت بیرونی طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه همواره ضد طبیعت‌گرایی است» (جهانبگلو، ۱۳۸۹، ۳۳۶)؛ (تصویر۴).

رمزپردازی در هنر دینی

آنچه مبنای هنر انتزاعی را در نظر متفکران سنت‌گرا شکل می‌دهد ابتنای این هنر بر نمادگرایی است. از نظر بورکهارت[۸] «هنر دینی مبتنی بر علم به صور و قالب‌ها است. در هنر دینی، بیان نمادین و رازگونه و رمزی و تمثیلی است. راز و رمزگرایی امری وجودی است و اساس هستی و وجود بر رمزپردازی است. در واقع این راز و رمز از نوعی معرفت و بینش نشأت می‌گیرد و اساس آفرینش و وحی الهی و نگاه روحانی به هستی و انسانی تفسیر باطنی از آنهاست» (مطهری الهامی، ۱۳۸۴، ۱۴۴). در هنر دینی، آن حقایق برتر متعالی در این موجودات تمثیلی تنزل می‌یابند؛ زیرا خلقت در عرفان به معنی تنزل و تجلی و ظهور حقایق اصلی و مجرد در صورت‌های مثالی عالم مثال است. «هنرمند واقعی را گریزی جز رمزپردازی نیست. این اصطلاح نوع و کیفیت پیوند عوالم مجرد با این عالم، عالم محسوسات، را بیان می‌کند» (آوینی، ۱۳۷۷، ۳۸). و نیز در بحث منع شمایل‌نگاری صدر اسلام، «به این اعتبار، شمایل و پیکرنگاری در اسلام ممنوع است. یعنی حقایق برتر متعالی، نه از طریق بازنمایی فیگوراتیو طبیعی بلکه از طریق هنری انتزاعی عرضه می‌شود. بورکهارت منع مجسمه‌سازی و شمایل انگاری و تصویر جانداران ذی روح، اعم از انسان و غیرانسان، در اسلام را ناشی از دو امر می‌داند: از یک سو، این که کرامت و عظمت ازلی انسان در وجود آدمی، که آیینهٔ شفاف اسماء و صفات الهی است، نباید تقلید شود؛ و

تصویر۴. خط محقق، خوشنویسی قرآن مجید، نمونه ای از هنر انتزاعی اسلامی.
مأخذ: http://blog.arthibition.net/content/show/106

از طرفی، این که هیچ چیز، حتی به شیوهٔ نسبی و گذران نباید میان انسان و حضور نامرئی خداوند ایجاد مانع کند» (مطهری الهامی، ۱۳۸۴،۱۴۷).

در حقیقت، پرهیز از شمایل‌نگاری در هنر دینی، پرهیز از فراچنگ‌آوردن مقدسات است؛ چون هرچیزی که شناخته شود، در دستگاه فهم بشری بازتعریف می‌شود و این امر موجب می‌شود که امر قدسی دیگر قدسی نباشد. امر قدسی با ناشناخته‌بودن، اجازه می‌دهد تا مخاطب با برکندن و جداشدن از مادیات، مطابق با میل خود، به سوی معنویات، سیر کند. شاخص‌ترین هنر دینی، معماری است. معماری هنری کاملاً انتزاعی است. فضا و مکان معابد و مساجد مقدس، برای ایجاد تجربهٔ امر قدسی آفریده شده است. طرح‌ها و نقش‌های دیوارهایش، سقف بلندش، مناره و گنبدش و سایر عناصرش، با هم اثر هنریِ انتزاعی است. هیچ‌یک از نقش‌های هندسی مثل ترنج و شمسه، نمونه‌ای مشابه در جهان واقع ندارند. مفهومی ذهنی‌اند که از جایی در طبیعت تقلید نشده‌اند؛ کاملاً نماد و رمزاند. نیز هنر خوشنویسی که بر پایهٔ نمادهای واژگانی، به دور از جهان

www.SID.ir

Archive of SID

واقعی با تکیه بر ویژگی‌های ادبی و ذهنی واژه‌های و هزارتوی معانی بسیطی که در پس آن‌ها قرار دارد، فاصله‌ای حقیقی و ذهنی با جهان مادی ایجاد می‌کند. و هنر خوشنویسی که از ارکان هنر انتزاعی و نمادین است. «شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام، خوشنویسی است، و کتابت قرآن هنر مقدس علی‌الاطلاق محسوب می‌شود. خوشنویسی نقشی همانند نقش شمایل‌نگاری در هنر مسیحی دارد، زیرا نمودگار جسم مرئی کلام الهی است» (بورکهارت، ۱۳۹۲ ب، ۱۵۱)؛ (نک. تصویر ۴).

زیربنای فکری هنر آبسترهٔ مدرن

حال در این بخش شکل‌گیری هنر انتزاعی در اروپا را از دو منظر تاریخی و نظری مورد بررسی قرار خواهیم داد.

انقلاب کوپرنیکی «کانت»[۹]، اشاره دارد به نوآوری‌هایی که کانت در فلسفه و معرفت‌شناسی به وجود آورد. کانت با رویکرد عقلانی در فلسفهٔ خود توانست جنگ میان عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان را پایان دهد. او با جعل اصطلاحات جدید در زبان همچون «احکام پیشینی»، مدعی شد که جهان نه آن طور که تجربه‌گرایان می‌گویند- تماماً از طریق «حواس» شناخته می‌شود و نه آن‌طور که عقل‌گرایان می‌گویند تماماً از طریق تعقل. یعنی جهان نه تماماً عینی است و نه تماماً ذهنی. بلکه هم عینی است و هم ذهنی! و آمیخته‌ای است از این دو. شرح فلسفهٔ کانت در این مقال نمی‌گنجد و ممکن است از موضوع اصلی ما را دور سازد اما به‌طور خلاصه به آن اشاره‌ای خواهیم داشت. کانت معتقد است جهان به‌طور کلی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ یک بخش، شی فی‌النفسه و بخش دیگر، آنچه از شی فی‌النفسه به ما عرضه می‌شود؛ که این «عرضه‌شدن» تابعی است از احکام پیشینی حاکم بر ذهن ما. مثلاً درک ما از زمان و مکان. انسان‌ها سه بُعد مکان و یک بُعد زمان را درک می‌کنند بنابراین شی فی‌النفسه، در هر ابعادی هم باشد، ما فقط آن را در همین چهار بُعد درک می‌کنیم؛ یعنی جهان همهٔ آنچه که ما می‌بینیم نیست؛ بلکه ما فقط قادر به دیدن همین بخش هستیم. به‌طور خلاصه، آنچه ما در جهان می‌بینیم و درک می‌کنیم، حاصل همکاری ماهوی چیزها به خودی خود و درک ما از آن‌هاست. برای مثال یک میز، به خودی خود دارای یک شکل و حجم است ولی ما آن را حداکثر در سه بعد می‌بینیم. احکام پیشینی حاکم بر ذهن ما، همچون عینکی عمل می‌کنند که همواره ناچار به استفاده از آن هستیم. کانت معتقد است ما هرگز نمی‌توانیم به شناخت شئ فی‌النفسه (آن چنان که هست) دست پیدا کنیم.

فلسفهٔ کانت، برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، انسان را از مرکز هستی خارج می‌کند. درست است که انسان با عینک هرمنوتیکی[۱۰] خود جهان را می‌شناسد اما این به این معنی نیست که جهان تنها آن چیزی است که انسان به شناختش نائل آمده است؛ در جهان چیزهایی هست که ما قادر به دیدن آن نیستیم. یعنی در جهان بصری‌ای که ما قادر به درک و نمایش آن باشیم، وارد نمی‌شود.

به همین دلیل است که انقلاب کانت، انقلاب کوپرنیکی لقب گرفته است؛ کوپرنیک نیز انسان و زمین را از مرکز عالم هستی خارج و اثبات کرد که برخلاف عقاید سنتی و کتاب مقدس، این زمین است که به دور خورشید می‌چرخد نه خورشید به دور زمین.

درک فلسفهٔ کانت ما را به شناخت عوامل و ریشه‌های شکل‌گیری «هنر انتزاعی» در غرب رهنمون می‌کند. روابط و احساسات حاکم بر آن و بسیاری از چیزهای دیگری که انسان کاملاً با آن‌ها درگیر است و زندگی‌اش به آن‌ها گره خورده، به هیچ وجه عینی نیستند. کنش‌های روانی مانند درد را نمی‌توانیم ببینیم. غم، شادی، بغض، کینه، نفرت و بی‌شمار مثال‌های روانشناسانهٔ دیگر، چیزهایی هستند که ما کاملاً در زندگی روزمرهٔ خود با آن‌ها درگیریم ولی هیچ‌یک از آن‌ها قابل رؤیت نیستند. دیده نمی‌شوند، ولی نمی‌توانیم وجودشان را هم انکار کنیم. نکتهٔ دیگر آن‌که افزون بر غم و شادی و...، ما بی‌شمار احساسات دیگری نیز تجربه می‌کنیم ولی قادر به نام‌گذاری آن‌ها نیستیم. یعنی حتی در قالب زبان واژه‌ای برای نامیدن و شناسایی آنها از یکدیگر نداریم؛ از این رو زبان نمی‌تواند آن‌ها را فراچنگ آورد. به همین دلیل، همواره ناشناخته باقی می‌مانند. یا در آخر کوشش می‌کنیم آن‌ها را در قالب واژگانی که تا این لحظه اختراع شده‌اند، بیان کنیم. مثلاً ما احساسی که در روز عروسی‌مان داریم، احساسی که پس از تولد فرزندمان داریم و احساس ناشی از قبول‌شدن در دانشگاه داریم، هر سه را «شادی» می‌نامیم. ولی آیا هر سهٔ این احساسات یکسان‌اند؟ یا فقط چون در زبانمان واژهٔ مناسبی برایشان اختراع نشده است از شادی استفاده می‌کنیم؟ همهٔ این‌ها محدودیت‌هایی است که زبان توانایی پوشش و سامان‌دادن آن‌ها را ندارد. ممکن است در یک زبان برای واژهٔ شادی، معادل‌های بیشتری نسبت به زبان دیگری وجود داشته باشد تا گویندگانش، احساس شادی خود را به گونه‌های متفاوت و دقیق‌تری بیان کنند.

موسیقی هنری کاملاً انتزاعی است. پر از احساساتی که ما نه می‌توانیم ببینیم و نه می‌توانیم بنامیم، ریتم‌های موسیقی ما به ازء خارجی ندارد؛ احساساتی که بر ما عارض می‌شوند و ما وجودشان را تأیید می‌کنیم. قطعاً برای همه اتفاق افتاده است که پس از شنیدن قطعه‌ای، احساسی را تجربه کنند که کاملاً ناشناخته باشد. یا در اثر حضور در یک عمارت، حسی

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

را تجربه کنند که تا آن لحظه احساس نکرده باشند. در هنر نقاشی با همه امکانات بصری بازنمایی این‌گونه ادراکات چگونه صورت می‌پذیرد؟ آیا چون نقاشی محدود به عوامل بصری یا همان عینیات است، از پرداختن به احساسات غیرقابل مشاهده محروم است؟ آیا نقاشی مجبور است فقط به چیزهایی بپردازد که در جهان دیده می‌شوند؟ آیا اجازه دارد که شادی یا غم را به تنهایی بازنمایی کند یا خیر؟ آیا می‌توان فراتر از قالب بصری متداول که در کاربست هنر نقاشی به کار گرفته می‌شود، تصویرسازی آن را گسترش داد؟ و از محدودیت تصویرسازی شئ‌پردازانه فراتر رفت؟

به طور چکیده، هنر انتزاعی مدرن پاسخی به درخواست‌های مطرح شده و تلاشی است برای رهایی از بند محدودیت‌هایی که قرن‌ها رویکرد ثبت واقعیت، طبیعت‌نگاری و حصار تصویر چنان که تاریخ هنر بیان می‌کند. نقاشی‌ای که فقط و فقط با رنگ و خط احساس می‌آفریند، هنری است کاملاً واقعی (ناتورالیستی) یا رئالیستی؛ چرا که به چیزهایی می‌پردازد که کاملاً وجود دارند. ولی نقاشی با بیانی غیرفیگوراتیو؛ چنان‌که تجربه هنرمندان آبستره نشان می‌دهد، تلاش برای به رخ‌کشیدن آنچه که وجود دارد ولی دیده نمی‌شود. در حقیقت، موضوعش، نه ابژه‌ها، بلکه سوژه‌هاست. «در چنین دورانی، نقاشی مدرن نیز دیگر نمی‌خواست مردم را بفریبد و به جای اینکه ادعا کند که روایت یا پنجره‌ای رو به جهان دیگر است توجه مردم را به این واقعیت جلب می‌کرد که همهٔ این نقاشی‌ها جز سطوحی تخت و رنگین برروی بوم چیزی بیش نیستند. نقاشی، در کمال موفقیت، ماهیت منحصر به فرد خود را مشخص کرد. در نتیجه، دیگر مجبور نبود خود را توجیه کند. حالا دیگر نقاشی، همچون طبیعت [و بدون نیاز به آن] خود دلیل حقانیت خویش بود» (فرهمند و حقیر،۱۳۹۳، ۱۶)؛ (تصویر ۵).

یکی دیگر از تلاش‌هایی که هنرمندان دورهٔ مدرن انجام می‌دهند حذف تدریجی سبک است، از این رو ارنست گامبریچ در کتاب تاریخ هنر می‌نویسد: «از زمانی که نقاشان به مفهوم «سبک» حساسیت پیدا کردند، نسبت به قراردادهای سنتی دچار شک و تردید شدند و استادی و مهارت محض [از منظر قراردادها] برایشان امری ثقیل شد. خواهان آن گونه هنر نقاشی شدند که از فوت و فن و شگردهای آموختنی و مکتبی فارغ باشد، و شیوه‌ای را طلب کردند که آنها را از بند «سبک» آزاد کند و به آنها امکان ابراز شور و هیجان و احساسات انسانی را بدهد» (گامبریچ، ۱۳۷۹، ۵۲۹).

تطبیق

هنر انتزاعی اسلامی و غربی، که هردو نام انتزاع را یدک می‌کشند دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی‌اند که در ادامه به مهم‌ترین آنها اشاره خواهد شد. از آنجا که در هر سرفصلی هم شباهت هست و هم تفاوت، شباهت‌ها و تفاوت‌ها به صورت دو سر فصل جدا از هم، تفکیک نشده‌اند، بلکه در هر عنوان به شباهت‌ها و تفاوت‌ها اشاره شده است.

تقلید

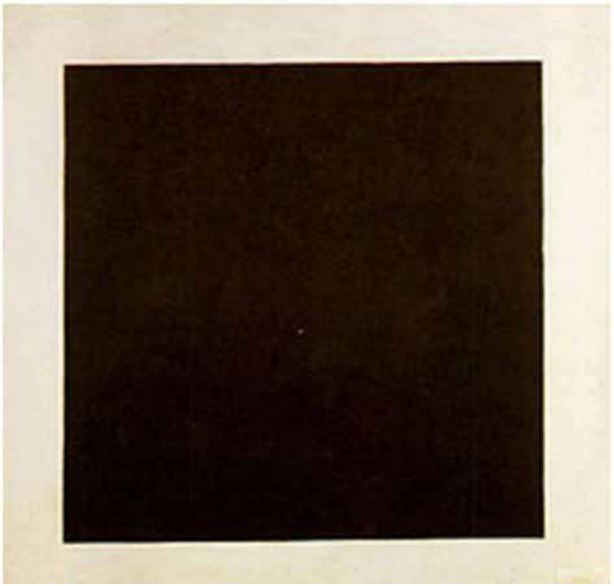
انتزاع در یکی از تعاریف معتبر خود، به معنی عدم تقلید از طبیعت است؛ «ویژگی هر آنچه در ذهن است، اما واقعیت خارجی ندارد». حال باید دید در هنر اسلامی و غربی، این گزاره صادق است یا خیر. هردوی آن‌ها از طبیعت تقلید نمی‌کنند. نه مقرنس‌کاری‌ها، نگارگری‌ها، اشکال هندسی، شمسه‌ها و نه اشکال و نه نقاشی‌های هنر انتزاعی مدرن توسط مالهویچ، کاندینسکی، پولاک[11] و ...، هیچ‌یک به‌راستی در طبیعت وجود ندارند و در کاربست آن‌ها تقلید از اشیاء و طبیعت دیده نمی‌شود. اما یک تفاوت میان آن‌ها هست؛ هنرمندان هنر اسلامی اگرچه از طبیعت تقلید نمی‌کنند اما از قدما و دستورالعمل‌های قانون‌مدارانه‌ای مقدس در بستر هنر سنتی تقلید می‌کنند. یعنی آنچه تحت عنوان هنر اسلامی، انتزاعی به حساب می‌آید، اگرچه از طبیعت تقلید نکرده است ولی از طریق به‌کارگیری نمادهایی که حکم نمایندگی دال و مدلولی عالم خارج از ذهن را دارد و نیز رابطهٔ استاد شاگردی، از مصنوعات از پیش موجود، تقلید کرده است. موضوع اثر، به‌صورت طبیعی در جهان وجود ندارد ولی به‌صورت مصنوعی در جهانِ عینی، پدیدار شده است. الگوهای تکرارشونده که در آثارِ قرون متفاوت وجود دارد و مشترک است، ناشی از سنت تقلید از قدماست. به این ترتیب، تقلید در هنر اسلامی وجود دارد؛ تقلید از «چیزی» در جهان پدیداری است اما در نقاشی انتزاعی غربی، تقلید نه از طبیعت است و نه از مصنوعات. «این اصطلاح [آبستره] معمولاً در مقابل هنر فیگوراتیو استفاده می‌شود و در معنای وسیعش می‌تواند به هر نوع هنری اطلاق شود که اشیاء و رخدادهای قابل شناخت را بازنمایی نمی‌کنند، ولی عموماً به آن گونه از آفرینش‌های هنر مدرن اطلاق می‌شود که از هرگونه تقلید طبیعت یا شبیه‌سازی آن، به مفهوم مرسوم آن در هنر اروپایی، روی می‌گردانند» (لینتن،۱۳۸۲، ۵۰۰). این تفاوت ما را به موضوع بعدی رهنمون می‌سازد.

امتناع

یکی دیگر از تعاریف معتبر انتزاع که دهخدا به آن اشاره کرده است، «امتناع‌کردن و بازداشتن» است. اما امتناع و بازداشت از چه؟ در هنر امتناع‌کردن از امور خودآگاه است. امتناع‌کردن و بازداشت یا دوری از آنچه در جهان واقع بر

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۵. کازیمیر ماله ویچ، مربع سیاه، ۱۹۱۵.
مأخذ: https://commons.wikimedia.org/wiki/

ما عارض می‌شود و ما به صورت ابژکتیو می‌توانیم آن‌ها را ببینیم.

«در اوایل قرن بیستم، نقاش اروپایی از تصویرکردن جهان محسوس و دنیای عینی روی برتافت و صحنه نقاشی خود را از اشیاء و عناصر قابل شناخت و شکل‌های شناخته شده در جهان مرئی و ملموس، خالی کرده و به بازتاب دنیای درون خود پرداخت. تغییر جهت از جهان برونی به درون انسان، از بازنمایی شی به نمایش فرم، نقطهٔ آغازین تکوین بیان نوین هنری و شروع ظهور نقاشی غیر تصویری و به اعتباری نقاشی آبستره بود. نقاشی، دیگر تنها وسیلهٔ بازنمایی جهان مرئی نبود. انعکاس بیانی شکل‌های رنگین ناب، می‌توانست وسایل مرئی ساختن طنین درونی چیزها و اهتزازشان در روح آدمی را برای نقاش تدارک بیند. در این دوره، هنرمند نقاش متقاعد شد که اگر هماهنگی‌های ناب تصویری عاری از تصویرهای عینی یا استعاری باشند، می‌توانند- درست همانند اصوات ناب موسیقی- روح‌انگیز شوند. هنرمند، از تصویرهای طبیعی یکسره چشم پوشیده و خود را کاملاً به نیروی بیانی شکل‌های رنگین سپرد» (گودرزی، ۱۳۸۰، ۳۰).

یعنی هنرمند در مقابل ناخوداگاه خود ممتنع است. برای جلوگیری از سوء تفاهم باید اشاره کرد، مسئله تکنیک و ابزاری که هنرمند در اختیار دارد، نیست. یعنی هرکسی که نسبت به ناخوداگاه خود ممتنع باشد، لزوماً نمی‌تواند هنرمند باشد. اجرای تکنیک و صناعت اثر، چیزی آموختنی و خودآگاه است که همواره همراه هنرمند است (تصویر۶).

اما نقاش سبک انتزاعی، به ناخودآگاهش اجازهٔ بروز می‌دهد که موارد تعریف‌نشدنی احساسات درونش، خود را به نمایش بگذارند. ولی در هنر اسلامی اینگونه نیست. ساختار مشخص و از پیش تبیین یافته‌ای وجود دارد، بسان قوانین مقدس، حدود و شرعیات دینی که هنرمند وفادارانه ملزم به رعایت و مراقبت آن است و هرگونه عدول از آن ناپذیرفتنی است. همین امر منجر به وجود اشتراک در آثار هنرهای اسلامی می‌شود. نقوش هندسی هنرهای سنتی تذهیب یا نقش قالی یا نقوش کاشی‌های مساجد، همه و همه از قانون تکرار الگویی مشخص پیروی می‌کنند که در قالب چهار ضلعی، پنج ضلعی و یا شش‌ضلعی تشکیل شده‌اند و نقوش غیرتقلیدی قابل گسترش محسوب می‌شوند. بنابراین هنرمند اسلامی در برابر ناخودآگاه خود ممتنع نیست ولی نقاش مدرن غربی به لحاظ وجوه روانی میدان عمل را به دست ناخودآگاه مهارنشدنی خود سپرده است. همین امر موجب می‌شود که هنرمند از پیش دقیقاً نداند که قرار است حاصل آفرینشش چه باشد؛ در جریان کار، رفته رفته اثر خود را تکمیل می‌کند. و ناخودآگاه در بی‌خودی هنرمند او را با خود می‌برد تا فرایند اثر هنری کامل شود. این امر در سایر آثار هنری نیز وجود دارد اما در هنر انتزاعی به مراتب بیشتر است. حتی در یک رمان، کلیت و پلاتی وجود دارد ولی در جریان نوشتن، شخصیت‌ها خود را پرورش می‌دهند و رفته‌رفته تکمیل می‌شوند. اما مثلاً یک استادکار سنتی و نگارگر از پیش دقیقاً می‌داند که قرار است براساس چه متنی، نگاره‌ای را بسازد و با چه فرایندی روبرو خواهد شد. این تفاوتی است که زیبایی‌شناسان در قرن هجدهم، بین هنر و صنعت قائل شده‌اند. و «پیر سوانه» در فصل اول کتاب خود، «مبانی زیبایی‌شناسی» به تفصیل به آن می‌پردازد: «صنعت‌گر از پیش دقیقاً می‌داند قرار است با چه روبرو

تصویر ۶. کنسرت ۱۹۱۱ م. موزه لن‌باخ هاوس در مونیخ، اثر واسیلی کاندینسکی. مأخذ: https://www.wassilykandinsky.net/year-1911.php

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

باشد اما هنرمند خیر. مثلاً یک آهنگر تمامی وجوه چکشی که قرار است بسازد و تا پیش از این به دفعات ساخته است را کاملاً می‌شناسد اما هنرمند اینگونه نیست؛ در جریان آفرینش اثر ممکن است بارها نظرش تغییر کند» (سوانه، ۱۳۹۶، ۱۷).

هنر اسلامی در معنای کلی به صناعت شباهت دارد نه هنر به معنای متداول مدرن. چرا که هنرمند از پیش می‌داند قرار است با چه چیزی روبرو شود و چه مراحلی را طی کند و با طرح و نقشه حساب‌گرانه مرحله به مرحله را پیش می‌برد تا به فرآیند نهایی دست یابد. البته این گزاره کمی سخت‌گیرانه است و نیاز به تدقیق و تفصیل بیشتری دارد اما در این جا به طور کلی می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند اسلامی نسبت به ناخوداگاهش ممتنع نیست ولی هنرمند غربی ممتنع است.

هرمنوتیک

درک و دریافت مخاطب از این آثار نیز مورد دیگری از این مطالعه است. از آنجا که این آثار از چیزی در طبیعت تقلید نمی‌کنند، دریافت مشخص و ثابتی نمی‌توان از آن داشت. یعنی می‌توانیم ادعا کنیم که نقاشی شام آخر تمام جهانیان را به یاد مسیح و حواریونش می‌اندازد. هرچند در جزییات دریافت مخاطب قطعاً تفاوت وجود دارد اما کلیت مفهوم اثر ثابت است. ولی در هنر انتزاعی این‌گونه نیست؛ یعنی اثر به مفهوم مشخص و ابژکتیو نمی‌پردازد. «هنر تجریدی و انتزاعی) آبستره، نوعی تجربهٔ شخصی هنرمند در بیان احساس است که کمتر نشانه‌ای از واقعیت در آن به چشم می‌خورد. در این روش، ارتباط میان عناصر تصویری بیش از آن که دربردارندهٔ پیام تصویری برای بیننده باشد، مجموعهٔ خطوط، فرم‌ها و رنگ‌هایی است که ارتباط هماهنگ خود را حفظ می‌کنند و به گونه‌هایی از زیبایی‌شناسی دیداری دستی یافته است. مفاهیم در لابه‌لای خط‌ها و رنگ‌ها به گونه‌ای است که هر بیننده‌ای برای درک آن باید به برداشت‌های شخصی خود تکیه کند» (اکرمی، ۱۳۹۰، ۲۳۶). بنابراین تعیین‌کردن اینکه اثر راجع به چیست، امکان‌پذیر نیست. در هر شخص با توجه به افق فکری‌اش می‌تواند تأویل متفاوتی بیافریند. مثلاً ممکن است اثر «ترکیب‌بندی ۱۰» (تصویر۷) از کاندینسکی، در یک شخص ترس به وجود آورد و در دیگری آشفتگی. همچنین در هنر اسلامی نیز حضور در فضای مسجد یا سایر معابد مقدس نیز می‌تواند در افراد مختلف حس‌های متفاوتی بیافریند. هرچند محرک

تصویر۷. ترکیب‌بندی ۱۰، اثر واسیلی کاندینسکی. مأخذ: https://www.wassilykandinsky.net/work-62.php

www.SID.ir

Archive of SID

روحانی مکان مقدس در ایجاد حس معنوی در مخاطب‌ها مشترک است ولی در کمیت ایجاد حس افت و خیز دارد و نیز بازهٔ محدودتری نسبت به نقاشی غَرب دارد تفاوت در همین‌جاست. هنر دینی به واسطهٔ قدسی و متعالی‌بودن، با حکمت همراه است. در واقع «هنر دینی از حیث مضمون و محتوا نوعی حکمت ذوقی و شهودی است و تنها در نوع بیان است که از حکمت و عرفان متمایز است» (مطهری الهامی، ۱۳۸۴، ۱۴۲). به همین دلیل، حکمتی که همراه هنر دینی است، برای آثار هنر دینی، مدلول‌های مشخصی تعیین می‌کند. یعنی می‌گوید درست است که این آثار به چیزی در طبیعت شبیه نیستند ولی برای اهداف مشخصی خلق شده‌اند. از این رو مخاطب با پیش‌زمینهٔ آموزه‌های دینی و ایدئولوژیک خود، با اثر روبرو می‌شود. این تأثیر ناشی از ناخودآگاه جمعی‌ای است که آموزه‌های دینی به وجود آورده‌اند. هرچند همواره مخاطب غیر ایدئولوژیک نیز می‌تواند برخوردی فرمال با اثر داشته باشد اما اگر کسی بخواهد معنا بیافریند، ناچار به ربط‌دادن اثر هنری به امر قدسی است.

اما در نقاشی غربی این‌گونه نیست. از آنجا که ارجاع نقاشی انتزاعی غرب به مفاهیم مادی، روانی و انسانی است، مخاطب آزادی عمل بیشتری برای خلق معنا دارد.

نتیجه‌گیری

«جداشدن و برکندن» نقطهٔ اشتراک شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو کاربرد از واژهٔ «انتزاع» است؛ در هردو هنر، هنرمند و مخاطب از جهان و مادیات و عینیات جدا می‌شوند و برمی‌کنند! هردو دیدگاه، چیزی را فراتر از آنچه ما می‌بینیم و بر ما عرضه می‌شود را جستجو می‌کنند؛ از این رو هنرمندان برای این کار به رمز و راز و سمبل و نماد رو آورده‌اند. در هردو دسته، اثر هنری ما را فرا می‌خواند تا به چیزی فراتر از عینیات توجه کنیم. هدف هردو دسته هنرمندان دست‌یابی به معنویت، رویاها و احساسات فرامادی است تا زمینه‌ای را فراهم سازند که ما را به فکر وا دارد تا با کشف و شهود، معناهای فرامادی جدید بیافرینیم.

اما هریک از این دو دسته، پس از برکندن ما از مادیات، مقصد متفاوتی برای ما در نظر دارند. هنر دینی ما را به منویات الهی و هنر غربی ما را به احساسات درونی، روانی و روابط غیر بصری حاکم بین فردی، رهنمون می‌سازد. تفاوت این دو رویکرد، در همین است. و همین تفاوت تمامی افتراقات دیگر را رقم می‌زند.

بنابر آنچه بیان شد این مقاله در پی آن است تا نشان دهد که استفاده از واژهٔ انتزاع برای هردو هنر مورد مطالعه، صحیح و به‌جاست و دارای ریشه‌های فکری و بنیان‌های متفاوتی است. در جزییات نیز دارای افتراقاتی است که به آنها پرداخته شد.

پی‌نوشت

۱. Naturalism

۲. Expressionism

۳. مابعدالطبیعه: یا متافیزیک یا فلسفه اولی درصدد شناخت اصل وجود و هستی است؛ یعنی درک عقلانی اصول اولیه و اساسی واقعیتِ هستی.

۴. Impressionism

۵. Surrealism

۶. واسیلی کاندینسکی: زادهٔ ۴ دسامبر ۱۸۶۶ - درگذشته ۱۳ دسامبر۱۹۴۴) نقاش و نظریه‌پرداز روس در نقاشی بود. او نخستین نقاشی‌های مدرن آبستره را کشیده است.

۷. دکتر سید حسین نصر: زادهٔ ۱۹ فروردین ۱۳۱۲ در تهران، فرزند ولی‌الله نصر و نوه شیخ فضل‌الله نوری است. او فیلسوف و متأله سنت‌گرای ایرانی و استاد علوم اسلامی در دانشگاه جرج واشینگتن آمریکا است که مقالات و کتاب‌های دانشگاهی بسیاری نوشته است، او پیرو آراء سنت‌گرایی و متأثر از افکار «رنه گنون» و «فریتهوف شوان» است. او در فلسفه علم و تاریخ دانش در دانشگاه هاروارد و مکتب جرج سارتن تحصیل کرده است.

۸. بورکهارت: تیتوس بورکهارت آلمانی سوییسی‌تبار، در سال ۱۹۰۸ در فلورانس ایتالیا دیده به جهان گشود. او پژوهشگر در زمینهٔ هنرهای اسلامی، معماری و تمدن اسلامی بود.

۹. ایمانوئل کانت (Immanuel Kant) در توضیح فلسفه خود آن را «انقلاب کوپرنیکی» گفته، رأی انقلابی کانت این است که جهانی که ما در آن هستیم به فهم درمی آوریم، بستگی به کیفیات ذهن دانندهٔ آن دارد، نه اینکه به کلی جدا از ذهن ما وجود داشته باشد. کانت به فلاسفه عقل‌گرا ایراد می‌داند که توسط عقل، تنها می‌توان به کنه واقعیات پی برد. بنابراین تکیه صرف به عقل در مورد معرفت‌شناسی به نتیجه و مقصود راه نخواهد برد. بنابراین لازمهٔ معرفت هم تجربه حسی است و هم مفاهیمی که فاعل شناسا تجربه‌اش می‌کند.

۱۰. هرمنوتیک (Hermeneutics) نظریهٔ روشمند تفسیر متن را دانش تأویل یا تأویل‌شناسی می‌نامند. هدف از دانش تأویل، کشف پیغام‌ها، نشانه‌ها و مفاهیم یک متن یا رویداد است. دانش تأویل به بررسی اصول تعبیر و تفسیر متون، به خصوص متن‌های ادبی، دینی، حقوقی و رویدادهای سیاسی، اجتماعی و ... می‌پردازد.

۱۱. پال جکسون پولاک (Paul Jackson Pollock) (زادهٔ ۲۸ ژانویه ۱۹۱۲ - درگذشت ۱۱ اوت ۱۹۵۶) او نقاش آمریکایی و از پیشگامان جنبش هیجان‌نمایی انتزاعی بود.

فهرست منابع

- آوینی، مرتضی. (۱۳۷۷). *مبانی نظری هنر از دیدگاه شهید مرتضی آوینی*. قم: انتشارات نبوی.
- اکرمی، جمال‌الدین. (۱۳۹۰). *کودک و تصویر ۲*. تهران: انتشارات سروش.
- بوکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲ الف). *هنر مقدس؛ اصول و روش‌ها* (ترجمه محمد ستاری). تهران: انتشارات سروش.
- بوکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲ ب). *هنر اسلامی زبان و بیان* (ترجمه مسعود رجب‌نیا). تهران: انتشارات یکتا.
- پاکباز، روئین. (۱۳۸۷). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، روئین. (۱۳۸۸). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- خزائی، محمد. (۱۳۹۰). *مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی ایران*، به اهتمام محمد خزائی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس، فرهنگستان هنر، با همکاری دانشگاه هنر، دانشگاه الزهرا (س)، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۴۲). لغت نامه دهخدا. تهران: سروش.
- روان‌جو، احد. (۱۳۹۱). تأملی در معنا و مفهوم سنت و آموزش هنر، دو *فصلنامه* پیکره، ۱(۱)، ۹-۲۲.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۹۴). *حکمت هنر اسلامی*. تهران: انتشارات

www.SID.ir

Archive of SID

سمت.
• زمانی بابگهری، فاطمه. (۱۳۹۲). بررسی سبک آبستره (انتزاعی)در تصویرسازی کتاب کودک، *دوفصلنامه پیکره*، (۸)، ۵۵ -۶۲.
• سرتیپی، محسن. (۱۳۸۷). بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشهٔ تیتوس بورکهارت. *صفه*، ۱۷(۴۶)، ۹۱-۱۰۰.
• سوانه، پیر. (۱۳۹۶). *مبانی زیبایی‌شناسی* (ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: نشرماهی.
• شرایدر، بل. (۱۳۷۷). *سبک استعلایی در هنر سینما* (ترجمه محمد گذرآبادی). تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
• عسگری، فاطمه و اقبالی، پرویز. (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آیینهٔ هنر اسلامی. *جلوهٔ هنر*، (۹)،۴۳-۶۱.
• فرهمند، ویدا و حقیر، سعید. (۱۳۹۳). هنر آبستره و حذف روایت، *نشریه هنرهای زیبا- تجسمی*، ۴(۱۹)، ۱۵-۲۴.
• گامبریچ، ارنست. (۱۳۷۹). *تاریخ هنر*(ترجمه علی رامین) تهران: نشر نی.
• گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۰). تآملی بر بازشناسی هنر آبستره، *نشریه هنرهای زیبا*، ۱(۸)، ۳۰ -۴۲.
• لینتن، نوربرت. (۱۳۸۲). *تاریخ هنر مدرن* (ترجمه علی رامین). تهران: نشر نی.
• مطهری الهامی، مجتبی. (۱۳۸۴). هنر و معماری، *خیال*(۱۶)، ۱۴۰-۱۴۹.
• منصوری، سیدامیر و تیموری، محمود. (۱۳۹۴). نقد آرای سنت‌گرایان معاصر در زمینهٔ هنر و معماری اسلامی؛ با تکیه بر مفهوم سنت در معماری اسلامی، *فیروزه اسلام*، ۱(۱)، ۱-۱۴.
• نصر، سید حسین. (۱۳۴۷). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، *مجله باستان‌شناسی و هنر*، (۱)، ۱۶-۱۲.
• نصر، سید حسین. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت اسلامی*. تهران: انتشارات حکمت.
• هاوزر، آرنولد. (۱۳۷۷). *تاریخ اجتماعی هنر*، جلد ۱ (ترجمه ابراهیم یونسی). تهران: انتشارات خوارزمی.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

روان‌جو، احد و پدرام، شاهین. (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی مفهوم واژهٔ «انتزاع» در هنر اسلامی و هنر غربی (براساس نظریات سنت‌گرایان). *باغ نظر*، ۱۸(۹۶)،۷۹-۹۲.

DOI: 10.22034/BAGH.2020.199617.4290
URL: http://www.bagh-sj.com/article_130955.html

www.SID.ir