چشم‌انداز میدان سن‌مارکو/ ونیز/ ۱۳۰۹ شمسی

منظره نزدیک مارس/ ۱۳۰۹ شمسی

صـــدیقی، نخستین نقـــاش نوآور ایرانی

جـواد مجابی

ابوالحســن‌خان صدیقی، یکی از اولین نقاشــان مدرن، و به نظر من شاید نخســتین نقاش نوگرای ایرانی است، که شهرت او در مجسمه‌سازی؛ دستاوردهای نوگرایانه‌اش را به‌عنوان یک نقاش در ســایه نگه داشــته اســت.

ابوالحســن صدیقــی (۱۲۷٦ شمســی- ۱۳۷٤- تهــران)، شــاگرد ممتاز کمال‌الملک، فارغ‌التحصیل مدرســهٔ صنایع مســتظرفه و بعداً هم همان مدرسه و یکی از بنیان‌گذاران دانشــکده هنرهای زیبای دانشــگاه تهران، هنرمندی است که بســیاری از اهل هنر و شــهروندان عادی با نام و آثار او آشــنایند، به خاطر مجســمه‌های فردوسی و سعدی و خیــام و نادر و یعقوب لیث و ... که در مکان‌های عمومی شهرها به چشــم می‌آید. اما آثار یگانه‌اش به عنوان نقاش نوآور، تا موقعی که کتاب هادی ســیف (ابوالحســن‌خان صدیقی، مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، ۱۳۷۳، تهران) منتشر نشده بود، چندان برای عموم شناخته نبود. شــگفتی‌آور این که، نخستین نقاش نوآور ایرانی که از دل مکتب کمال‌الملک برخاســته که استادش با هر نوع نوگرایی و عدول از کلاســیســم مخالف بوده اســت.

تفاوت نوگرایی بــا نوآوری را در این می‌دانم که نوآوری ابداع یک شــیوه و سبک نوظهور است؛ مثلاً، چند هنرمند ایتالیایی- ماریتی/ بوتچونی/ روســلو/ کارا/ ســورینی/ بالا- که فوتوریســم را بنیان نهادنــد، نوآوری کردند. بعداً کســانی که به پیروی از آنها در این سبک کار کرده و بدان گرایش داشــته‌اند، نوگرا به شمار می‌آیند. البته، نوآوری و نوگرایی بــا هم تفاوت‌های دیگری در اصول ســاختار و محتوا دارند که مجال طرحش در اینجا نیســت. بنابراین، وقتی امپرسیونیســم اروپایی در ایران باب شــد و نقاشان نوگــرای ما آن را به عنوان «قلم آزاد» یا مدرن شــناختند، اینان مدرنیســت‌های نوگرا شــناخته می‌شــدند که از یک ابداع‌پیشــینی‌ومرســوم‌بهره‌می‌جســتند.

اولیــن بارقه‌هــای نوگرایــی را در «پروژهٔ دیپلم مدرســه کمال‌الملک» هنرمند جوان صدیقی (به سال ۱۳۰٦ شمسی) می‌بینیم (ص ۹۳ کتاب ابوالحسن‌خان صدیقی). او تصویر صــورت خــود و صــورت هم‌شــاگردی‌اش علی‌محمد حیدریان را روبه‌روی صــورت مریم مقدس تصویر کرده اســت. آنچه نوظهور است، عدم ارتباط دو بخش پرتره‌ها، یعنی پرترهٔ دو هنرآموز با تک‌چهرهٔ مریم مقدس، اســت، هم از نظر ارتباط معنایی، هم از نظر تقسیم‌بندی تابلو، که هــر یک در بســته‌ای رنگی و متمایــز از هم، در یک فضا تدوین شــده‌اند. تأثیر ترکیب‌بندی متمایز نقاشی‌های پردهٔ درویشــان معرکه‌گیر در این تابلو هویداســت. اما آنچه به عنوان یک نقاشی جدی پیش از این تاریخ، یعنی در ۱۳۰٤ ســاخته شــده، تابلوی رنگ روغنی «پرتره خواهر استاد» (ص ۹۲ همان کتاب) اســت که شــباهتی از نظر طراحی و رنگ‌گــذاری و ترکیب‌بندی با چند تابلوی گوگن دارد. رنگ‌هــای خالص تند لباس و زمینــهٔ اثر و چهره‌ای که به ســرعت و با دقت‌های وسواســی طبیعت‌نگاران کار شده اســت، این اثر را یک کار نوگرای اروپایی نشان می‌دهد و تفاوتی آشکار دارد با نوع رنگ‌گذاری و اسلوب کلاسیکی که نقاش ما در کپی تابلوی رافائل در سال ۱۳۰٦ (ص۹۱) داشته است.

در یادداشتی اشــاره کرده‌ام که «دوروبر سال ۱۳۰۰، یعنی آغاز قرن چهاردهم خورشیدی- که ما اینک رو به پایان آن داریم- در زمینهٔ ادبیات و هنر ایران، وقایع مهمی رخ داده که می‌توانیم آن را ســرآغاز تجدد فرهنگی معاصر بدانیم. همان کــه به مســامحه «جنبش مــدرن»اش نامیده‌اند. در واقع، رفتارها و نوشــته‌های فکری و فرهنگی، که از زمان عباس‌میرزا (شاهزادهٔ ناکام قاجار) در زمینهٔ تجددگرایی و آشنایی بیشتر با جهان، شروع شده و به حرکت مشروطیت منجر شــده بود؛ در آغاز این قرن ایرانی به بار می‌نشست.

در زمینــهٔ شــعر؛ نیمــا یوشــیج «افســانه» را در ۱۳۰۱ می‌سراید.

در داســتان کوتاه؛ محمدعلی جمال‌زاده مجموعه داستان «یکی‌بــود‌یکــی‌نبــود»رادر ۱۳۰۰ارائــه‌می‌نمایــد.

در عرصهٔ رمان؛ مشــفق کاظمی «تهران مخوف» را ســال ۱۳۰۱منتشــر می‌کند.

در زمینهٔ تئاتر، حســن مقدم نمایــش «جعفرخان از فرنگ آمده» را با گروه نمایشــی ایران جوان در فروردین ۱۳۰۱ اجرا می‌کند.

قمرالملوک وزیری در همین حوالی اولین کنســرت خود را به عنوان بانوی آوازه‌خوان متجدد، اجرا می‌کند و آشــوبی در اســالیب کهن موســیقی پدید می‌آورد.

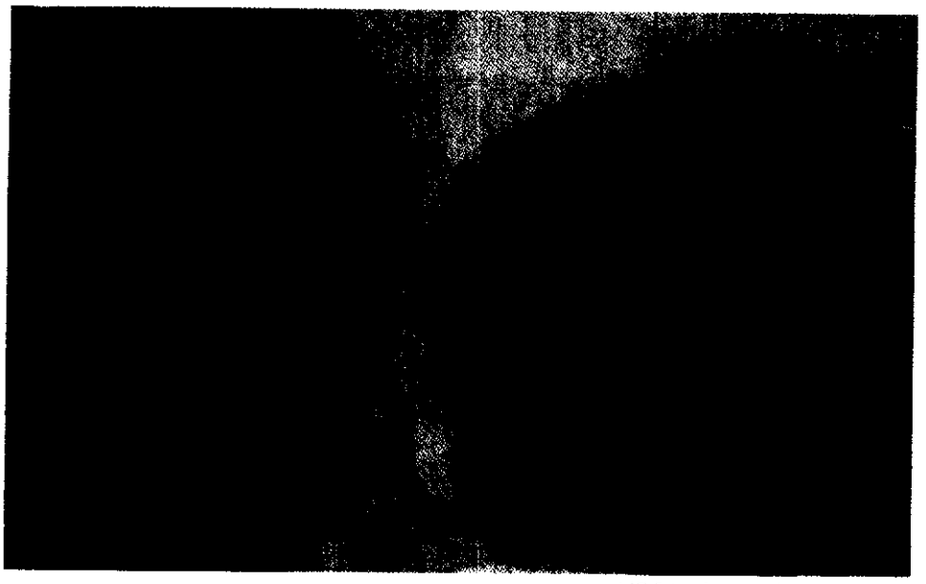
اما در قلمرو هنرهای تجسمی، نقاشی مدرن از دل مدرسه کمال‌الملک- که با هنر نو میانه‌ای ندارد- طلوع می‌کنــد.

ابوالحســن صدیقی- در بیست‌وهشت‌سالگی که هنوز در مدرســه کمال‌الملک کار می‌کند و به اروپا نرفته اســت- نخســتین تجربه‌های مدرن نقاشی ایران را با نقاشی «پرتره خواهــر»، در ۱۳۰٤، بــه شــیوه‌ای امپرسیونیســتی تحقق می‌بخشد.

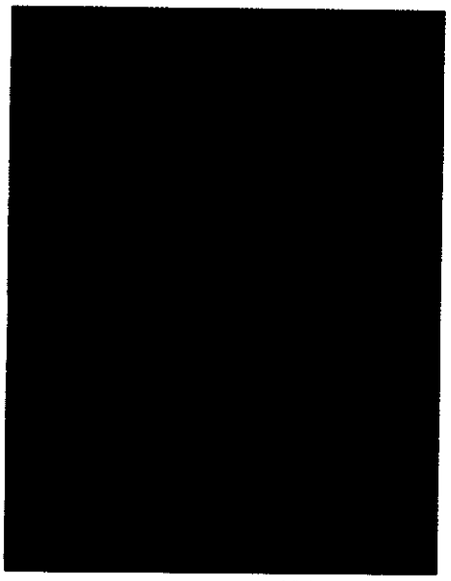
باید در نظر داشــت که ایرانیان ارمنی‌تبار و هنرآموختگان مــدارس اروپایی در همیــن ابتدای قرن جســته‌گریخته، شــیوه‌های نقاشی مدرن را در ایران آزموده‌اند. اما صدیقی در این زمینه پیگیر و تأثیرگذار است، هم به عنوان هنرمند، هم به مثابه یک معلم هنرآموز در مدارس هنــری ایــران.

ســال ۱۳۰۷ او به اروپا، به ایتالیا و پاریس می‌رود و برای تحصیل در رشــتهٔ مجسمه‌ســازی چهار ســالی در پاریــس می‌مانــد و در این فاصله تا بازگشــت به تهران بیشــتر به نقاشــی می‌پردازد. با نگاهی به تابلوهــای رنگ روغنی و آبرنگ او در ایتالیا، ظرفیت جذب هوشــمندانهٔ تجربه‌های نوین نقاشــی اروپایی توســط این هنرآموز بااســتعداد را مشاهده می‌کنیم.

«دو چشــم‌انداز از میدان ســن مارکوی ونیز- ایتالیا»، که تاریــخ ۱۹۳۰ میــلادی (۱۳۰۹ شمســی) را دارد، میــدان ســن مارکو را در شــب نشــان می‌دهد. نقاش جوان با به



پرتره صدیقی، حیدریان و مریم مقدس/ ۱۳۰۶ شمسی



پرتره خواهر استاد/ ۱۳۰۴ شمسی

کارگیری رنگ‌تاب‌های لرزان و شتاب هیجانی قلم‌مو، که عمارات و ستون‌ها و چراغ‌ها و آدمیان را از درون رنگ‌های غلیظ و نورهای کم‌سو بیرون می‌آورد؛ حالتی به تابلو می‌دهد که از نظر حال‌وهوای ترسیمی، اثر حالتی امپرسیونیستی دارد، اما، در عین حال، فوران حسی شدید نقاش به آن لحنی اکسپرسیو می‌دهد. در مجموع، این دو چشم‌انداز اثری است که هنرمند با جذب نوپافته‌های دقیق روزگارش، توانسته با نگاهی مدرن به متن نقاشی آن روز اروپا نفوذ کند و هم‌دوش نوآوران پیشرو در خلق فضاهای مدرن سهیم باشد (صص۹۶-۹۷). هنگامی این هم‌زمانی نوگرایانه در کارهای هنرمند واضح‌تر به چشم می‌آید که به آبرنگ‌های آزاد او از مناظر پاریس و ایتالیا نگاه کنیم؛ مثلاً، آبرنگ «منظره‌ای نزدیک مارسی (۱۳۰۹)، که نقاش، با حداقل رنگ و خط توانسته فضاسازی کند و بیان آزاددستانهٔ رنگ‌گذاری و سبک‌روحی هنرمند در درک حس نهایی فضا، او را در متن مدرنیسم دههٔ ۳۰ اروپا نشان می‌دهد. او، که از قید تعالیم سخت‌گیرانهٔ مدرسه کمال‌الملک رهیده، به درک این نکته رسیده است که مشابهت دقیق با عینیت خارجی و بازنمایی مویه‌موی آن چندان اهمیتی ندارد. دریافت حسی هنرمند از سوژه و اجرای دلبخواه آن، او را به خلق اثری فردی و نگرشی یگانه می‌رساند. صدیقی در این عرصه جسورانه و خلاق عمل می‌کند، بویژه در ساخت تابلوهای «چشم‌انداز یک پارک در پاریس» ۱۳۰۸ (ص۱۲۳) و تابلوی «دورنمایی از طبیعت جنوب فرانسه» در سال ۱۳۰۹ (ص۱۲۵) و تابلوی «دهکده‌ای در نزدیکی پاریس» (ص۱۲۶)، که در آنها کارکرد رنگ و بازی حجم‌ها، و درگیری خطوط افقی و عمودی برای رسیدن به توازنی متعادل در هندسهٔ شکل‌ها، بیش از بازنمایی دقیق منظره اهمیت دارد. در واقع، نقاش یکی از تجربه‌های نویافتهٔ هنرهای تجسمی در غرب: بازی‌های نور در سطح حجم‌های رنگی برای رسیدن به تعادلی نهایی را، به خوبی دریافته و در آثارش منعکس کرده‌است.

آقای صدیقی، در بازگشت به ایران و دوری از فضای پرجنب‌وجوش پاریس و ایتالیا، بیشتر سرگرم تعلیم هنر مجسمه‌سازی در دانشگاه و ساختن مجسمه‌هایی به شیوهٔ نئوکلاسیک می‌شود. اگرچه، با سفارش انجمن آثار ملی، مجسمه‌های نوکلاسیک زیبایی می‌آفریند و پایه‌گذار هنر مجسمه‌سازی کم‌پیشینه و تحریم‌شدهٔ ایران می‌شود، اما تجربه‌های نوگرایانه‌اش را در نقاشی چندان دنبال نمی‌کند که به ابداعی در سطح بومی دست یابد.

هرچند حضور او و تدریس هنر در دانشکده هنرهای زیبا در دوره‌های آغازینش، برای شاگردان بسیار مغتنم است؛ چون بسیاری از استادان هم‌دورهٔ او، غرق در اسلوب‌های آکادمیک و مخالف مدرنیسم‌اند و آنها که معاند نوآفرینی نیستند، درکی درست از آن ندارند یا قادر به انتقال دانش و تجربهٔ مختصر خود به هنرجویان نیستند.

البته اگر بخواهیم به دنبال اولین نوگرای نقاشی ایران بگردیم، باید به محمودخان صبا توجه کنیم و تابلوی «استنساخ» او. ملک‌الشعرای صبا هم‌زمان با سزان به دریافت «هندسی بودن اشکال طبیعت و تجسم آن در هنر تجسمی» رسید و تابلوی استنساخ مجموعه‌ای از اشکال هندسی تلطیف‌یافته در فیگورهای آن دو نفر و اشیای پیرامون آنهاست. با این تفاوت که سزان بر اثر آشنایی با نظرات هندسه‌دانان و ریاضی‌پژوهان عصرش با این تئوری آشنایی یافته و بر اثر درک نظرات آنان کوشیده است که این جنبه را در آثار هنری‌اش تجربه کند. محمودخان نقاش‌باشی دربار ناصری، بی‌اطلاع از این نوع نظریه‌ها، بر اثر نبوغی که داشته؛ در یک تابلو به این تجربهٔ منحصربه‌فرد دست یافته است. اما چون نه بنیان نظری برای این کار فراهم بوده، نه ناظر و منتقد و تماشاگر قابلی دوروبرش بوده، به همین تجربه قناعت کرده و متأسفانه آن را دنبال نکرده است؛ چون تئاتری وجود نداشته و کسی خواستار استفاده از کار عملی‌اش نبوده است. همان گونه که با خُرده‌چسبانی (کولاژ) ریزه‌تمبرهای دم دست، تابلوی اهرام جیزه را ساخته و به همان نمونه قناعت کرده است. این آثار را می‌توان در موزهٔ کاخ ابیض (گلستان) دید و افسوس خورد. دریغ از این که هنرمندان ایرانی در هر عصری، چون چشمی بینا برای کارشان و گوشی شنوا برای حرف‌هاشان نمی‌یافته‌اند، ناگزیر تجربه‌های نمونه‌ای از مجموع خیالات و تأملات هنری خویش را عرضه کرده‌اند تا به آیندگان بفهمانند که: ما این دنیا را می‌شناختیم و شما با شناختن این مراتب ما را از پیشروی وتکامل محروم‌کردید.

مگر طرح‌های شگرف صنیع‌الملک از هزارویک شب، طرح‌های طنزآلود او از وقایع عصر چیزی کم از آثار درخشان مشابه غربی‌اش دارد، پس چه طور می‌شود که در عرصهٔ کاریکاتور با آن کارهای درخشان از صفویه تا قاجاریه- که بر شمردن نام و نشان آنها یادداشتی دیگر می‌طلبد- حتا با وجود همین کاریکاتورهای صنیع‌الملک، وقتی که در روزنامه‌های مشروطیت کاریکاتور باب می‌شود، کارتونیست‌های ما از پسمانده‌های تقلیدی باکو و استانبول الهام می‌گیرند و جراید نزدیک هفتاد سال مبتذل‌ترین شکل‌های فکاهی را می‌پسندند و رواج می‌دهند و حالا هم که اصل کاریکاتور را از بدنهٔ نشریات حذف کرده‌اند و آنچه باقی مانده و نیمه‌جانی دارد، زیر نظارت بی‌حوصلگان هنرستیز وسردبیران ناآشنا به هنر، وجودی در حکم عدم است.

باری، همین بلا سر اولین نوگرای نقاشی ایران هم آمد. بعد از یک دورهٔ هفت - هشت‌سالهٔ پی‌جویی در هنر مدرن اروپا، کار او در فضای فرهنگی راکد ایران متوقف شد، و دوباره همین تجربیات اولیه، پس از بیست سال در حوالی نیمهٔ دههٔ ۲۰، پس از تشکیل و رونق دانشکده هنرهای زیبا، از سوی هنرآموختگان ارائه شد. آن هم به گونه‌ای محدود در فضای انجمن‌های فرهنگی بیگانه- مثلاً، «وکس»- یا انجمن‌های ناپایدار بیم‌زده چون «خروس جنگی». این آثار غریب با چنان واکنش غلطی از سوی سیاست‌گذاران فرهنگی جامعه و رسانه‌ها و مخاطبان ناآگاه روبه‌رو شد که تا حوالی بی‌ینال اول تهران (۱۳۳۷)، نقاشان نوگرا موجوداتی ضد فرهنگ و شارلاتان معرفی می‌شدند و به دشواری می‌توانستند تابلوهای خود را در گالری‌های گاه گاهی و سالن‌های معدود چون مهرگان و فرهنگ، به نمایش بگذارند. کمال‌الملک وقتی گفته بود، من آثارم را کنار نخود و لوبیا به تماشا نمی‌گذارم، اشاره داشت به نمایشگاه‌های دولتی رایج آن روزگار. چون مرسوم بود که مینیاتورها و نقاشی‌های کاهو/ سنکنجبین و صنایع دستی را یک‌جا کنار هم در نمایشگاه‌های داخلی عرضه می‌کردند؛ اما نقاشی مدرن را در آن جایی نبود و با اولین بی‌ینال تهران، نقاشی نوین ایران یورشی بر هنرهای سنتی آورد و اعتباری نزدیک به مرتبهٔ تثبیت موقعیت یافت، تا حالا که بسیاری از نقاشان جوان نمی‌دانند این موقعیت تا حدی موفقیت‌آمیز چگونه و با دشواری‌هایی از هفت خوان عناد و دشمن‌خویی گذشته و جان به در برده است.