نقـــــدی بر روند شکـل گیری نقاشی نـوگـرا در هنـــــــــــــرِ معاصر ایـران

راضیه کشوری کامران

دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه آزاد تهران مرکز، ایران

دکتر بهنام جلالی جعفری

استادیار و عضو هیأت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران

چکیده

تحولات و دستاوردهای نوین هنر مدرن در دنیای غرب هم‌سو و هماهنگ با فرهنگ و هنر شکل گرفت، تنوع شیوه‌های هنری و خلق ساختارهای نوین در دهه‌های اخیر به حدی است که امکان جمع‌بندی آن‌ها را ناممکن می‌سازد. یکی از دلایل عدم انسجام و تطابق سبک‌ها در هنر معاصر غرب همین کثرت و تنوع آن است، ولی چیزی که در این بین واضح می‌باشد، هنرِ آن کاملاً انسجام یافته و مطابق با فرهنگ و شرایط آن جامعه است؛ درحالی‌که در فرهنگ و هنر ایران این‌گونه نیست، ما دوره‌های هنری با اصالتی داشته‌ایم، دورهٔ صفویه و دورهٔ قاجار، درست است که در این دوره‌ها هم کم و بیش متأثر از هنر غرب بودیم ولی در دورهٔ کمال‌الملک به شیوهٔ کاملاً غلط از هنر اروپا کپی‌برداری کردیم. در این جستار سعی شده نقدی بر هنر نقاشی شود که آیا این الگوبرداری از هنر غرب درست بوده؟ اهداف کلی مقاله در این راستاست که روند شکل‌گیری مدرنیسم در ایران بررسی شود، و نیز به این نکته پی ببریم که مدرنیسم در ایران بر اساس هنر گذشته و اصیل ایرانی تداوم یافته یا از هنر اروپائیان به عاریت گرفته شده؟ آنجا که پیشگامان هنر نقاشی شروع به طی‌کردن دوره‌ای هنری غرب می‌کنند، هنری که در غرب یکصد سال پیش طی شد؛ در این مقاله بررسی می‌شود آیا این حرکت در زمان خود در ایران به‌جا بوده یا نه؟ هم‌چنین نباید تلاش هنرمندانی را که این عرصه را طی کرده‌اند را نادیده گرفت، هنرمندان سقاخانه‌ای که سعی داشتند هنری مطابق با فرهنگ ایرانی و هنرِ معاصر به وجود آوردند، آیا توانستند به فرهنگ و هنر ایران کمک کنند تا این نشانه‌های ایرانی برای همیشه جاودانه بماند.

مقدمه

قبل از پرداختن به روند شکل‌گیری نقاشان نوگرا در ایران، جا دارد کمی به تاریخچهٔ شکل‌گیری آن و گذشتهٔ هنر نقاشی در ایران بازگردیم و با بررسی تحولات در قبل از کمال‌الملک (۱۲۲۷-۱۳۱۹ه.ش) از هنرمندانی نام ببریم که در دورهٔ خود (قاجار) توانستند خارج از سنت تصویری زمان حرکتی نو در نقاشی را به‌وجود آورند و آثاری مستقل از سنتهای گذشته خلق کنند. محمودخان ملک‌الشعراء (۱۲۲۸-۱۳۱۱ه.ش) و ابوالحسن غفاری (۱۲۲۹-۱۲۸۳ه.ش) از جمله این نقاشان بودند. اگر فرض کنیم که سبک نقاشی ابوالحسن غفاری و محمودخان ملک‌الشعراء و شیوه‌هایی را که معمول کردند در ایران ادامه می‌یافت و به دست فراموشی سپرده نمی‌شد، شاید اکنون نقاشان ایرانی، مکتب مشخص و اصیل و شناخته‌ای می‌داشتند و هنر نقاشی ایران برپایهٔ هنر ملی، گامی چند فرا پیش رانده بود(ذکاء، ۸۷، ۱۳۵۴)(تصاویرشمارهٔ ۱ و ۲).

اما با ظهور کمال‌الملک نقاشی کلاسیک اروپا، ساخت و سازهای عکس‌گونه و تجسم واقعی اشیاء و فضا (ناتورالیسم) تا سال‌ها (از زمان کمال‌الملک تا تقریباً عصر نوگرایی) نه تنها نقاشی سنتی ایرانی را به کناری نهاد بلکه تصوری از نقاشی در اذهان تودهٔ مردم ایجاد کرد که پس از گذشت بیش از نیم

تصویر شمارهٔ ۱: آبرنگ مقدماتی برای یک پردهٔ رنگ روغنی، محمودخان ملک‌الشعرا، استنساخ، ۱۲۷۵ه.ق

تصویر شمارهٔ ۲: خورشیدخانم، آبرنگ روی کاغذ، ۱۲۹۵ه.ق، صنیع‌الملک (ابوالحسن غفاری)، مجموعهٔ خصوصی در فرانسه

تصویر شمارهٔ ۳: پرترهٔ هنرمند، کمال‌الملک

تصویر شمارهٔ ۴: پرترهٔ هنرمند، رامبراند

قرن هم‌چنان ادامه دارد. با مرگ او در سال (۱۳۱۹ه.ش) و تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران (۱۳۱۹ه.ش) به وسیله آندره گدار (۱۸۸۱-۱۹۶۵) (ایران‌شناس فرانسوی) مکتب کمال‌الملک با رویکرد هنرمندان جوان هنر معاصر اروپا و مکتب‌های جدید نقاشی در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، رو به افول گذاشت و دریچه‌های تازه‌ای در نقاشی پیشروی هنرجویان و هنرمندان نقاش ایرانی باز شد(گودرزی، ۱۳۹۱، ۸۹). "ظهور کمال‌الملک، امری خاص یا استثنایی نیست. او را نه می‌توان ملامت کرد که چرا نقاشی واقع‌گرای غربی را پیشه کرده است و نه می‌توان بیهوده ستایش کرد که چه مهارتی در کپی کارهای (رامبراند۱۶۰۶[۱]-۱۶۶۹) و (تیسین۱۴۸۷[۲]-۱۵۷۶) به‌کار برده است. در حقیقت، کمال‌الملک حاصل بدیهی و قابل پیش‌بینی سیر کلی نقاشی ایرانی، از قرن یازدهم هجری به بعد است و در این راه، او را به منزلهٔ سنگ آخر جاده و به ثمر رسانندهٔ کوششی طولانی می‌توان به شمار آورد"(آغداشلو، ۱۳۷۸، ۷۴). درست است که او (تصویرشمارهٔ ۳) از هنرمندانی چون رامبراند (تصویرشمارهٔ ۴) و تیسین الگوبرداری می‌کرده ولی او نتوانسته به نفس آثار این هنرمندان پی ببرد و فقط نقاش‌پرداز این تصاویر بود، چراکه اگر آثار این هنرمندان را از نزدیک ببینم اولویت اصلی آن‌ها رنگ بود و از نزدیک خود یک اثرانتزاعی است.

حضور شاگردان کمال‌الملک همچنان محل نفوذ نقاشان طبیعت‌گرا (ناتورالیسم)[۳] یا واقعیت‌گرا (رئالیسم)[۴] بود، اما به دلیل آموزش‌هایی که استادان فرانسوی (آندره گدار و مادام آشوب) در این دانشکده داشتند دانشجویان جوان با شیوه‌ها و مکاتب مختلف نقاشی غربی (امپرسیونیسم[۵]، کوبیسم[۶]، اکسپرسیونیسم[۷] و...) آشنا شدند. (تصاویرشمارهٔ ۵ تا ۷) ادامه تحصیل برخی از دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا در اروپا و بازگشت آنان به کشور، موجی از نفی سنت‌های کمال‌الملکی را به دنبال داشت و میان نوگرایان و پیروان کمال‌الملک و در واقع میان نو وکهنه جدال درگرفت.

فراشد چنین جدالی، سیر انقراض مکتب کمال‌الملک و تسلط نوگرایان بود. نقاشان جوان و مشتاقِ هنر نو نیز کوشیدند تا هر چه سریع‌تر آنچه را که عقب‌ماندگی خود از هنر جدید اروپا تعبیر می‌کردند جبران کنند"(گودرزی، ۱۳۹۱، ۸۹). " اما شک نیست که در جریان ورود مدرنیسم، متوجه نشدیم که فن‌آوری و تفکری که الهام‌بخش آن است، از هم قابل تفکیک نیستند. ما در استمرار جریان مدرنیسم، نه کاملاً سنتی ماندیم و نه مطلقاً مدرن شدیم هنوز هم نگاهی به جهان مدرن داریم و هم نگاهی دیگر به دنیای سنت و در نتیجه سرگردان و حیرانیم"(مهاجر، ۱۳۹۱، ۱۷۲).

1- Rembrandt
2-Tiziano vecelli
3- Naturalism
4- Realism
5- Impressionism
6- Cubism
7- Expressionism

پیشینه تحقیق

"برخلاف شعر و موسیقی و چند رسانهٔ هنری دیگر که خارج از آکادمی، نطفه بسته و ربطی به تعالیم دانشگاهی نداشته است، هنر نقاشی مدرن از درون تعالیم هنر در دانشگاه رشد کرد، و بالیدن و گسترش خود را تا سال‌ها مدیون آموزش مبانی هنرمدرن در دانشگاه بود که این نوع آموزش خود هدایت کنندهٔ مراکز رسمی فرهنگی بود. هنرکده بعدها نام خود را به دانشکدهٔ هنرهای زیبا تغییر داد و درآغاز تأسیس (۱۳۲۱ه.ش) برنامه آموزشی منسجمی نداشت. کار و موجودیتش نوعی گرته‌برداری از مدارس هنری پاریس بود با این تفاوت که از استادان حرفه‌ای مدارس هنری پاریس و برنامه‌های اندیشیده‌اش محروم بود و فضای آموزشی‌اش ترکیب ناهمخوانی بود از

تصویر شمارهٔ ۵: امپرسیون، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۷۲ ، کلودمونه

تصویر شمارهٔ ۶: سه نوازنده، اثر پیکاسو

تصویر شمارهٔ ۷: جیغ، رنگ روغن و لعابی روی تخته، ۱۸۹۳ ، ادوارد مونک

تعالیم چند تن از اساتید معمار خارجی به اضافه تجارب استادان مکتب کمال‌الملک که با ارائه آموخته‌های خود به شاگردان، گه‌گاه از هنر نو سخن به میان می‌آوردند که از تجربه‌های امپرسیونیستی فراتر نمی‌رفت. در عمل تخطی از اصول کلاسی سیسم[۸] را جایز نمی‌شمردند. از سویی معلمان خارجی به‌گونه‌ای ذوقی و ناروشمند، گاهی شاگردان را به تجربه‌های هنر نو هدایت می‌کردند

8- Classicism

بی‌آنکه تعریف دقیقی از مبانی فکری و تکنیکی آن ارائه دهند. اما شوق نوجویی و خلاقیت، در این فضای آشفته هنری و تعالیم متناقض نیز همچنین مجال رشد می‌یافت"(مجابی،۱۳۷۶،۶). به هرروی این مقاله ضمن چگونگی روند شکل‌گیری نقاشی نوگرا و همچنین پیشگامان آن به بررسی مکاتب هنری که در این حوزه شکل گرفتند و چگونگی پذیرش آن از سوی خود هنرمندان و هم‌چنین پذیرش آن در جامعه می‌پردازد. برای پاسخ به پرسش‌های ذکر شده، از منابع کتابخانه‌ای و نیز از اسناد و مدارک و کاتالوگ‌ها و بروشورهای بین سال‌های (۱۳۳۰تا ۱۳۹۰هـ.ش) استفاده شده است. و مابقی مطالب به صورت میدانی و با راهنمایی اساتید هنر دانشکده هنر و معماری تهران مرکز گردآوری شده است.

یادآور می‌شود که دراین مقاله به بررسی الزاماً نقاشی نوگرا در ایران و تأثیر آن در هنر معاصر پرداخته شده است، جواب خواهیم داد که آیا از ابتدای نقاشی نوگرا در ایران این هنر توانست در عین مدرن بودن خود ریشه ایرانی و بومی داشته باشد؟ یا اینکه تماماً متأثر از هنر غرب بود؟ نمونه‌های تصویری از نقاشان خصوصاً نقاشان انجمن خروس جنگی[۹] که پس از چند سال فعالیت به مکتب‌های کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شدند ارائه شده؛ از این‌رو در این مقاله تصویر نقش اساسی را در انتقال مطالب برعهده دارد.

جنبش نقاشی نوگرا در ایران

"تقریباً ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب، پژواک آن به ایران رسید. این در شرایطی بود که نقاشان ایرانی همچنان از مکتب‌های سنتی و منسوخ اروپایی و ایرانی مایه می‌گرفتند. گسترش دامنهٔ جنگ جهانی دوم به ایران، رفتن رضا شاه و آغاز مختصر آزادی‌های اجتماعی مجالی، برای نوجویی هنری پدید آورد. تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جوّ فرهنگیِ توأم با آنکه از ورود نیروهای متفقین [۱۳۲۰هـ.ش] ناشی شد، نمایانگر آغاز دورهای جدید در نقاشی ایران بود. هنرمندان از یافته‌های هنری تازه لذت می‌بردند و از طیف امکانات جدید حاصل از این یافته‌ها متحیر می‌شدند. آن‌ها، همچون جهانگردانی که به قارهای نو یافته هجوم می‌برند، دوست نداشتند در یکجا رحل اقامت افکنند. کنجکاوی تحریک شده، آنان را به آزمودن شیوه‌های گوناگون از امپرسیونیسم تا کوبیسم، از خیال‌پردازی‌های سورئالیستی[۱۰] تا شکل‌بندی‌های انتزاعی[۱۱] سوق داد. خلاقیت و ابتکار در زیر موج تلاش برای جذب نگرش‌های نو و آموختن و تسلط یافتن بر اسلوب‌های جدید پنهان ماند.

در ابتدا، هنرکدهٔ هنرهای زیبا کانون نوجویی محسوب می‌شد. در واقع، هنرجویان مشتاق که از طریق مدرسان خارجی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن آشنا شده بودند، کوشش پیگیرانه‌ای را برای رها شدن از قیود سنتی آغاز کردند. برخی با نفی قالب‌های هنر رسمی زمان رضاشاه، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی (ایلیا رِپین۱۸۴۴-۱۹۳۰) و (والِنتین سُرف۱۸۶۵-۱۹۱۱) (حسین شیخ، علی‌محمد حیدریان و...) (تصاویرشمارهٔ۸تا۱۱) و برخی از هنرمندان نقاش ایرانی مانند (احمد اسفندیاری، حسین کاظمی) (تصاویر۱۲و۱۳) به تقلید از امپرسیونیست‌های فرانسوی پیر اگوست رُنوآر (۱۸۴۱-۱۹۱۹) و اِدگار دگا (۱۸۳۴-۱۹۱۷) (تصاویر۱۴و۱۵) و پرشورترینشان به تقلید از کارهای هنرمندانی چون پل سزان (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، ونسان وان گوگ (۱۸۵۳-۱۸۹۰)(تصاویر۱۶و۱۷) و پل کله (۱۸۷۹-۱۹۴۰) پرداختند.

۹-توسط چندتن از هنرمندان و شاعران به رهبری جلیل ضیاءپور، منوچهر شیبانی، ح.غریب و حسن شیروانی شکل گرفت(۱۳۲۸ هـ.ش)مجله‌ای به همین نام نیز در چند شماره منتشر شد. پس از توقف، با نام (پنجه خروس) انتشار یافت. در این زمان، سهراب سپهری و بهمن محصص با آن همکاری داشتند.

10- Surrealism

11- Abstraction

تصویر شمارهٔ ۱۰: سقا، اثر حسین شیخ، ۱۳۴۴ هـ ش

تصویر شمارهٔ ۱۱: اثر علی‌محمد حیدریان

تصویر شمارهٔ ۱۲: احمد اسفندیاری

تصویر شمارهٔ ۱۳: اثر حسین کاظمی

تصویر شمارهٔ ۸: بازگشت به خانه، ایلیا رپین

تصویر شمارهٔ ۹: والنتین سُرف، دختری با هلوها

تصویر شمارهٔ ۱۴ :ناهار قایقرانان، پیر اگوست رُنوآر، ۱۸۸۱ .

تصویر شمارهٔ ۱۶ :سیب‌ها، اثر پُل سزان.

تصویر شمارهٔ ۱۷ :شبِ پرستاره، اثر ونسان وان گوگ ۱۸۹۹ .

تصویر شمارهٔ ۱۵ :اتوکش‌ها، اثر ادگار دگا، ۱۸۸۴ .

همزمان با این تحولات ،در کار بعضی از پیروان کمال‌الملک هم موضوع‌ها و اسلوب‌های تازه‌تری رخ نمود. با این حال، تأثیرات مکتب کمال‌الملک همچنان توسط شاگردانش قوی بود"(پاکباز،۱۳۸۷،۲۰۴). حسین شیخ از شاگردان او (کمال‌الملک) درجایی گفته بود "نقاشی یعنی غذای چشم، تصویر گل و چهره و غیره که مردم از دیدن آن خوش‌شان بیاید، نه خط‌های کج و کوله و رنگ‌های سبز و آبی و شلوغ که مردم در مقابلش بگویند این چیست و خود نقاش هم نداند و بگوید باید خودتان حس کنید. نقاشی باید معلوم باشد که چیست، مثلاً منظره باشد، یا گل یا میوه..."(گودرزی،۱۳۹۱،۹۵) دیری نگذشت که چند فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای زیبا جلیل ضیاءپور (۱۲۹۹-۱۳۷۸)(تصویرشمارهٔ۱۸)، منوچهرشیبانی (۱۳۰۳-۱۳۷۰)، هوشنگ پزشک‌نیا(۱۲۹۶- ۱۳۵۱)(تصویرشمارهٔ ۱۹)، محمود جوادی‌پور(۱۲۹۹-۱۳۹۱) و...، پس از بازگشت از سفرهنرآموزی در اروپا (و بیشتر از هرکشوری فرانسه)، سرمشق‌های باز هم جدیدتری را پیش نهادند. اکنون نوگرایان به مکتبهای کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شدند؛ و پس از چند سال فعالیت پراکنده، در نخستین پایگاه‌های هنر نو (انجمن خروس جنگی و نگارخانهٔ آپادانا[۱۲]) گرد آمدند. از این زمان تا یک دههٔ بعد، برخورد میان گرایش‌های کهنه و نو فضای هنر معاصر را فراگرفت، که نهایتاً به پیروزی نوگرایان انجامید.

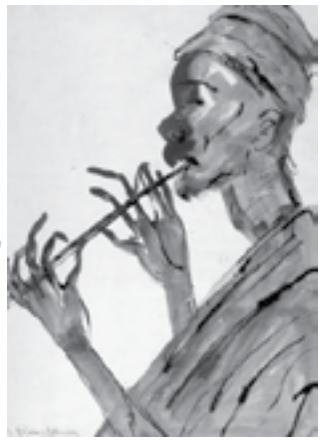
با بر پایی نخستین بی‌ینال (دوسالانه) تهران (۱۳۳۷هـ.ش) در کاخ ابیض که با همکاری مارکو گریگوریان (۱۳۰۴-۱۳۸۶) شکل گرفت و در آن پنجاه و سه نقاش و مجسمه‌ساز ایرانی شرکت داشتند جنبش نوگرایی به رسمیت شناخته شد. برگزارکنندگان اهداف خود را این‌گونه برشمردند. ایجاد امکانات، بررسی و ارزیابی آثار نو پدید ایرانی، آشنا کردن مردم با شیوه‌های هنرمدرن و انتخاب چند اثر توسط داوران ایرانی و خارجی برای ارائه در نمایشگاه‌های بین‌المللی، روشن شده بود که اگر یک نمایشگاه بزرگ هنری در فواصل زمانی مشخص و منظم با شرکت بهترین نقاشان و مجسمه‌سازان کشور برپا شود، هم تحرک بیشتری در جنبش هنر نو ایجاد می‌کند و هم راه را برای شرکت آثار هنرمندان ایرانی در نمایشگاه‌های بزرگ هنری جهان همچون بی‌ینال ونیز (ایتالیا) هموار خواهد کرد"(پاکباز،۱۳۸۷،۲۰۶).

"اولین نمایشگاه هنرهای زیبا ایران به سال (۱۳۲۵هـ.ش) در تهران، تجلی این دورهٔ آماده‌سازی و ظهور آرام این تحول مهم بود. در این نمایشگاه آثار نقاشان نوگرایی همچون مهدی ویشکایی(۱۲۹۹) (تصویرشمارهٔ ۲۰)، حسین کاظمی(۱۳۰۳-۱۳۷۵)، جواد حمیدی(۱۲۹۷- ۱۳۸۰)(تصویرشمارهٔ ۲۱) و جلیل ضیاءپور(۱۲۹۹-۱۳۷۸) در مقابل تابلوهای کمال‌الملک و شاگردان او جدید به نظر می‌رسید. به‌طوری‌که رضا جرجانی (منتقد مجلهٔ سخن) در نقدی بر نمایشگاه مذکور نوشت: نقاشی در ایران به راهی که بیش از صد و پنجاه سال است اروپاییان طی کرده‌اند، متمایل شده است"(گودرزی، ۱۳۹۱، ۹۱).

"پس از این، نقاشی نوگرا روند رشد و گسترش فزایندهای را آغاز کرد و تا به امروز راهی پرفراز و نشیب را پشت سرگذاشت. در این رهگذر ممکن بود هنرمند ایرانی به مکتبی روی آورد که دانش کافی دربارهٔ آن نداشت؛ ممکن بود اسلوبی را به‌کار بندد که اصول آن را به درستی نمی‌شناخت؛ ممکن بود با قصد طبع‌آزمایی دست به تجربه‌ای زند که چندان حاصلی از آن بر نمی‌گرفت. از یکسو، با جذب جدیدترین پدیده‌های هنر غرب ضرورت همگامی با دنیای پیشرفته را توجیه می‌کرد؛ و از سوی دیگر برای کسب تشخیص فرهنگی ملی به عناصر مألوف و سنتی ایرانی متوسل می‌شد. با این حال، او از جستجوی راه‌های تازه غافل نبود و گه‌گاه به نتایجی درخشان نیز می‌رسید؛ گرچه کوشش‌های فردی‌اش غالباً امکان تداوم و توسعه نمی‌یافت. در واقع، مشکلات نقاشی نوگرا همچون سایر هنرهای جدید با مسائل اساسی جامعه‌ای که حرکت به سوی تجدد را تجربه می‌کند، گره خورده است"(پاکباز،۱۳۸۷،۲۰۶).

۱۲- نخستین نگارخانه‌ای که در تهران به همت محمود جوادی‌پور، حسین کاظمی و هوشنگ آجودانی در تهران برپا شد (۱۳۲۸هـ.ش)، این نگارخانه در خلال یک سال فعالیتش آثار نقاشانی نوپرداز چون جلیل ضیاءپور، هوشنگ پزشک‌نیا، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، مهدی ویشکایی، عبدالله عامری و جواد حمیدی را معرفی می‌کرد.

تصویر شمارهٔ ۱۸: دختر لُر، جلیل ضیاءپور



تصویر شمارهٔ ۱۹: هوشنگ پزشک‌نیا

تصویر شمارهٔ ۲۰: پرتره هنرمند، مهدی وشکایی.

تصویر شمارهٔ ۲۱: کمپوزیسیون، جواد حمیدی.

پیشگامان نقاشی معاصر

اولین دورهٔ هنرکده (۱۳۲۴-۱۳۱۹ هـ.ش) سه فارغ‌التحصیل در رشته نقاشی معرفی می‌کند که جلیل ضیاءپور(۱۲۹۹-۱۳۷۸) به عنوان شاگرد اول با بورس دولت فرانسه عازم مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس[۱۳] می‌شود و جواد حمیدی (۱۲۹۷-۱۳۸۰) بلافاصله به همکاری با علی محمدحیدریان (۱۲۷۵-۱۳۶۹) در آموزش دانشگاهی دعوت می‌شود و حسین کاظمی (۱۳۰۳ -۱۳۷۵) آزادانه به نقاشی می‌پردازد و بعد به پاریس می‌رود و تعلیمات خود را پی می‌گیرد. آن‌ها در دانشکده چه آموخته بودند و چه قلمرویی را در عرصهٔ هنر کشف و تجربه می‌کردند؟

حمیدی می‌گوید:"آن موقع دانشکده چندان مجالی به نوگرایی نمی‌داد بعداً که از طرف دانشکده برای ادامه تحصیل رفتم پاریس، دیدم اوضاع با آنچه ما یاد گرفته‌ایم خیلی تفاوت دارد، طبیعت‌سازی را گذاشته‌اند برای عکاسی؛ نقاشی راه دیگری را دنبال می‌کند. "در همین زمینه محمود جوادی‌پور توضیح می‌دهد: "درست است که استادانی چون حیدریان (از شاگردان پیرو کمال‌الملک) داشتیم اما در عین حال آن‌ها ما را متوجه ارزش‌های هنر کلاسیک اروپایی می‌کردند و شاگرد را از آموختن شیوه‌های نو باز نمی‌داشتند. از طرفی خانم مادام امین‌فر و مسیو دوبرول که فرانسوی بودند در صحبت‌هایشان ما را به طرف مدرنیسم[۱۴] راهنمایی می‌کردند. ما آن سبک کمال‌الملکی را قبول نداشتیم، با جعبه رنگ و سه پایه و بوم راه می‌افتادیم می‌رفتیم هوای آزاد از طبیعت اتود می‌کردیم، حتی توی آتلیه هم خود را از قید و بندهای نقاشی کلاسیک آزاد کرده بودیم..."

محمود جوادی‌پور درباره شیوهٔ کار و نوع آموزش‌ها اشاره می‌کند: "شیوهٔ معمول دانشکده این بود که صبح پروژه می‌دادند و تا ظهر اجرایی نهایی آن را می‌خواستند، فرصت نبود که بروی از جایی کپی کنی یا شیوه کسی را از روی کتاب تقلید کنی، باید آنچه در ذهنت داشتی روی پرده می‌آوردی، در واقع ذخیره مغزیات در اختیار تو بود و بس، که البته این ذخیره ممکن است بر اثر دیدن تابلوها و رپردوکسیون‌های (بازتولید، تکثیر)[۱۵] فرنگی یا ایرانی و خاطرات تو از زندگیِ پیرامون غنی شده باشد.

حتی وقتی که در طبیعت کار می‌کردیم طبیعت راهنمای عمل بود نه الگوی مطلق؛ درحالی‌که کمال‌الملک می‌گفت: علف تکان نخورد که تابلوی من خراب می‌شود، آن‌ها عکاس طبیعت بودند، اما ما در مدرسه آموختیم که طبیعت از صافی درون من می‌گذرد و چیز دیگری می‌شود."احمد اسفندیاری (۱۳۰۱-۱۳۹۱) نحوهٔ تعلیمات ناهمخوان دانشگاهی را اینگونه مطرح می‌کند: "شیوهٔ این استادان متفاوت بود، استاد حیدریان از مدرسه کمال‌الملک آمده بود و آن شیوه را قبول داشت و می‌آموخت. مادام آشوب (امین‌فر) از بوزار (فرانسه) آمده بود و پروردهٔ آن سیستم بود. در این میان مهندس فروغی بود که میدانست اینها چه می‌گویند و چه می‌خواهند. ما دانشجویان در آتلیه درس‌ها و حرف‌های فرانسوی‌ها را درست ملتفت نمی‌شدیم. برنامه بوزار را که برای ما می‌گفتند درست ترجمه نمی‌شد. ما از طریق کار خودمان می‌فهمیدیم که اینها چه می‌خواهند..."

نقاشان دانشکده دیده، اولین نمایشگاه‌های نقاشی مدرن را به ناچار در انجمن‌های فرهنگی وابسته به سفارت خانه‌های خارجی ارائه می‌کنند چون جای دیگری برای عرضهٔ آثار خود ندارند. ضیاءپور، حمیدی، جوادی‌پور در فاصلهٔ سال‌های (۱۳۲۴-۱۳۲۵) کارهای مدرن خود را به نمایش عمومی می‌گذارند. با بازگشت ضیاءپور از پاریس، نقاشان آکادمی گرد هم میآیند و فعالیت جدی نقاشی معاصر ایران شکل می‌گیرد. این فعالیت به صورت ارائه پرده‌های نقاشی مدرن، نقد و بررسی آثار و سخنرانی در باب هنر مدرن است که موجی از تجددخواهی را در عرصهٔ هنرهای تجسمی ایران برمی‌انگیزد. "ضیاءپور می‌گوید: یک دعوای دیگر هم داشتیم با خودی‌ها که می‌رفتند خارج و می‌آمدند، سوغاتشان تقلید از آثار غربی بود. ما به اینها می‌گفتیم تکنیک را آموختی بله، اما حرف تو باید مال خودت باشد، اینجا حرف تو کو؟

حرف و پیام او چه بوده است؟ توضیح می‌دهد:

13- Beaux art , Ecole des

14- Modernism

15- Reproduction

"ما باید با حفظ هویت خود به طرف پیوند و رابطه با فرهنگ جهانی برویم، من وقتی برگشتم عصیانی داشتم که چرا از این همه چیز که داریم استفاده نمی‌کنیم، دیده بودم که فرنگی‌ها در برابر گذشتهٔ خود چگونه عکس‌العمل نشان می‌دهند؟ در برابر امروز چه واکنشی دارند؟ چه قالب‌هایی برای عصیان خود می‌جویند و تحول خود را چگونه طی می‌کنند؟ کار و پیام من این بود که با تکیه بر ظرفیت فرهنگ بومی خود ببینم چه چیزی در اینجا هنوز زنده است و با زبان نقاشی جهان سازگاری دارد آن را رشد بدهیم و نهایتاً فرهنگ هنری کشور خود را تعالی ببخشم؟"(مجابی،۱۳۷۶،۸)

محورها و ویژگی‌ها؟

"برخلاف نقاشان مکتب کمال‌الملک و نگارگران که به ارائه اجتماعی کارهای خود اهمیتی نمی‌دادند، نقاشان مدرن در نمایش عمومی آثار خود کوشا بودند. چون مراکز دولتی تا آغاز دههٔ سی فقط نگارگران و سازندگان صنایع‌دستی را به رسمیت می‌شناخت و کارهای آنان را در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی ارائه می‌کرد آنان ناگزیر به انجمن‌های روابط فرهنگی رو آورده بودند. مهم‌ترین مراکز، انجمن فرهنگی ایران و شوروی و ایران و فرانسه است. در سال(۱۳۲۴ه.ش) محمود جوادی‌پور و احمد اسفندیاری چند تابلوی امپرسیونیستی خود را در انجمن ایران و فرانسه به نمایش می‌گذارند. در (۱۳۲۵ه.ش) بزرگترین گردهمایی ادبی و هنری ایران با عنوان نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران در انجمن ایران و شوروی تشکیل و نمایشگاهی از چند نقاش جوان برپا می‌شود. فاطمه سیاح (منتقد هنری) منتقد معروف اشاره می‌کند: "...متأسفانه جامعهٔ ما حتی روشنفکرترین طبقات آن نیز با وضع هنرهای زیبا آشنا نبوده...تصور می‌کردند که هنرهای زیبای ایران از حدود نگارگری کلاسیک و نازک‌کاری‌های فرنگی دیگر تجاوز نکرده و در همان نقطه متوقف شده است. هر بیننده‌ای پس از تماشا به رای‌العین مشاهده خواهد نمود که تا چه اندازه نظر آنان مخالف حقیقت و واقعیت است و فقط بر اثر عدم آشنایی با آثار نقاشان معاصر به خصوص جوانان این نظر مخالف پیدا شده است. استعداد و جستجوی طرق جدید که اغلب با کامیابی قرین گشته مخصوصاً در قسمت نقاشی نمایان است"(مجابی،۱۳۷۶،۹).

از سال (۱۳۲۷ه.ش) بحث در زمینه نقاشی مدرن اوج می‌گیرد. مرکز این مجادلات هنری انجمن و مجله خروس جنگی است. درهمین سال ضیاءپور دوازده کنفرانس دربارهٔ نقاشی نو داده و مقالاتی نوشته است که دشمنی کلاسیک‌سازان و مبلغان حزبی را که هر یک به جهتی در برابر نوگرایان همسو شده‌اند، برمی‌انگیزد. کار به مجلس می‌کشد دکتر بقایی وکیل مجلس، وزیر کشور را استیضاح می‌کند که چرا اجازه داده کتابچهٔ خروس جنگی در سطح دبیرستان‌ها منتشر شده و افکار توده‌ای‌ها(!) را تبلیغ کند این امر باعث توقیف مجله می‌شود. بعد مجله‌های کویر و پنجه خروس کار دفاع از هنر نو را پی می‌گیرد که آن‌ها هم در محاق توقیف می‌افتند. نویسندهٔ مقالات کوبیسم به محاکمه اداری دعوت می‌شود. آقای دکتری از او بازجویی می‌کند: چه کسی شما را مأمور اشاعه کوبیسم کرده است؟ برای چه این رشته را انتخاب کرده‌ای؟ کوبیسم در اصل یعنی‌چه؟ ضیاءپور توضیحاتی می‌دهد که پس از توضیح فنیاش، بابت محاکمه و توقیف از او عذرخواهی می‌کنند و آقای دکتر می‌گوید: ما فکر کردیم کوبیسم یعنی کمونیسم"(مجابی،۱۳۷۶،۸). هر چند آنچه را که ضیاءپور به نام کوبیسم ارائه و تبلیغ کرد، با نفس کوبیسمی که در اروپا به‌وسیله پل سزان (۱۸۳۹-۱۹۰۶) و بعد پابلوپیکاسو (۱۸۸۱-۱۹۷۳) و ژُرژ براک (۱۸۸۲-۱۹۶۳) پایه‌ریزی شده تفاوت دارد و نمی‌توان آن را کوبیسم دانست چرا که آثار نقاشی‌ای که او به نام کوبیسم معرفی کرد اشکال هندسی مربع در قالب کاشیکاری با رنگ‌های تند و تصاویری از اقوام ایلات و عشایر کوچ‌نشین بود و اختلاف زیادی دارد و فعالیت او موجب شد که از هر تصویری با رنگ و نقش زننده و حتی هر چیز زشتی با عنوان و تعبیر کوبیسم یاد شود. "اما به هرحال فعالیت ضیاءپور و دیگر هم‌فکرانش سبب گردید تا دریچه‌های تازه‌ای به روی هنرمندان و هنرجویان باز شود. فضای به‌وجود آمده، تجربه‌های مکرر و سریع را برای نقاشان جوان میسر کرد و تا آنجا پیش رفت که برخی از نقاشان ایرانی کوشیدند تا کل دورهٔ صد سالهٔ هنرِجدید غرب را در یک دهه مرور و عرضه کنند (آغداشلو، ش۴،۲۷). "چنین شرایطی سبب ایجاد نوعی آشفتگی گردید که به تبع آن حتی تعیین و تشخیص گرایش و سبک بعضی از نقاشان آن دوره به دشواری صورت می‌گیرد"(گودرزی،۱۳۹۱،۹۲).

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

"نقاشی قهوه‌خانه، اصطلاحی است برای نامیدن نوعی نقاشی روایی که تکنیک رنگ و روغن و سوژهٔ مذهبی یا رزمی گامی برمی‌دارد و در دوران جنبش مشروطیت با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایی رایج در آن زمان، توسط هنرمندان مکتب ندیده نقاشی می‌شد. تعدادی از منابع، سابقه نقاشی قهوه‌خانه را به دورهٔ صفوی می‌رسانند و گسترش تشیع را عامل رواج آن به حساب می‌آورند. اما با بررسی گستردهٔ موضوع، می‌توان دریافت که ریشه‌های این نوع نقاشی، البته به دورهٔ صفوی برمی‌گردد ولی نقاشی این نوع پرده‌ها و استفادهٔ کاربردی از آن‌ها مربوط به دورهٔ قاجار، به ویژه دوران مشروطه‌خواهی است"(مهاجر،۱۳۹۱،۱۶۳). در این دوره ایران، با امپراطوری عثمانی بر سر دو مسألهٔ مهم اختلاف داشت یکی انگیزهٔ مذهبی و دیگری انگیزهٔ ملی بود که با این دو انگیزه توانست در مقابل عثمانی‌ها ایستادگی کند؛ به این ترتیب نقاشی‌ها در پرده‌های نسبتاً بزرگ با نام (شمایل‌گردانی)[۱۶] در کوچه و خیابان‌ها پا گرفت و نقال‌ها و مرثیه‌خوان‌ها با شور و هیجان تمام آن را برای مردم بازگو می‌کردند. "با این حال رواج روزافزون نقالی و شاهنامه‌خوانی و کلام گرم و گیرای نقالان انگیزهای مؤثر در پدید آمدن تصاویری حماسی و مذهبی در این قالب هنری بوده است، اولین سفارش‌دهندگان تابلوهای نقاشی قهوه‌خانه‌ای، صاحبان قهوه‌خانه‌ها بودند که دستمزد بسیار ناچیزی نیز به

۱۶-پرده‌خوانی، نوعی نمایش مذهبی ایرانی، که در این نمایش کسی به عنوان پرده‌خوان از روی تصاویر منقوش بر پرده با کلام آهنگین به روایت واقعه می‌پردازد.

نقاشان می‌پرداختند. قهوه‌خانه نیز جایی بود که از هر طبقه‌ای، حتی بازماندگان اشراف به آنجا می‌رفتند. در دورهٔ قاجار به ویژه در دوران نهضت مشروطیت در ایران که هنر در حال تغییر شکل و سبک بود تا با آرمان و تفکر جدید هماهنگ شود، نقاشی قهوه‌خانه‌ای که برای نزدیک شدن به فرهنگ مردم اجرا می‌شد جای خود را در قهوه‌خانه که نبض زندگیِ اغلب مردم شهرنشین بود باز کرد. سبک و مکتب برای نقاشان قهوه‌خانه‌ای مطرح نبود، تنها روایت یک راوی بود که انگیزه‌ای می‌شد تا نقاشی دست به قلم ببرد و اثر خود را خلق کند"(گودرزی، ۱۳۹۱، ۷۶). قهوه‌خانه‌ها محلی شده بود برای نقالان و پرده‌کش‌ها تا انگیزهٔ شیعه‌گری و ملی‌گرایی را در آن تقویت کنند. "این شیوهٔ نقاشی را عده‌ای به عنوان (خیالی‌نگاری)[۱۷] یا (نقاشی خیالی) می‌نامند. گروهی نیز آن را (غلط‌سازی) گفته‌اند. با همهٔ این نام‌ها، هنوز هم عموماً از همان عنوان (نقاشی قهوه‌خانه‌ای[۱۸]) نام می‌برند"(گودرزی، ۱۳۸۵، ۴۵). از سخنان حسین قوللر آقاسی (۱۲۶۹-۱۳۴۵) است که می‌گوید: ما که نمی‌توانیم طبیعت را در اطاق‌های در بسته نقاشی کنیم چرا غلط‌سازی نکنیم، غلط‌سازی اساس خیال‌بافی است. "سالوادور دالی(۱۹۰۴-۱۹۸۹)، نقاش سوررئالست اسپانیایی ضمن بازدید از نمایشگاهی از آثار عباس بلوکی‌فر (۱۳۰۳-۱۳۸۸) نقاش قهوه‌خانه‌ای ایرانی در آمریکا، این شیوه از نقاشی را (بومیِ ایرانی) و برای غربی‌ها ناشناخته دانست"(گودرزی، ۱۳۹۱، ۷۶) (تصویرشمارهٔ ۲۲).

تصویر شمارهٔ ۲۲: اثر عباس بلوکی فر

"این گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری را باز میتابید، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشیِ عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشیِ پشت شیشه با مضمونی مذهبی و جزء اینها) بود. داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآنی و حکایت‌های عامیانه موضوع‌های اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند. نقاش، این موضوع‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود داشت، به تصویر می‌کشید"(پاکباز، ۱۳۸۷، ۲۰۱). "در یک پرده ممکن است چند واقعه در کنار هم نشان داده شوند. وقتی نقال باید از ابتدا تا انتهای واقعهٔ عاشورا (برای نمونه یا وقایع تاریخی دیگر) را برای مخاطبان خود نقل کند، پس پردهٔ نقاشی هم باید دارای تمام صحنه‌های عاشورا باشد. یعنی با اینکه هر صحنه، تصویری از حوادث جانگداز است، در مجموع تصویر، تمام داستان را می‌توان دید یا بازگو کرد. در واقع نقاش به عنوان روایتگر، تمام حوادث مربوط به ماجرا را ترسیم کرده است"(مهاجر، ۱۳۹۱، ۱۶۴). یکی از ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه که می‌تواند مورد توجه قرار گیرد در دو فرهنگ قبل و بعد از اسلام است به این صورت که مثلاً: به آتش رفتن سیاوش که مربوط به دورهٔ قبل از اسلام است در فرهنگ اسلامی این‌گونه به تصویر کشیده می‌شود که در آن نوشته (نصر من‌الله و فتح قریب) که در حقیقت پیوندی بین این دو فرهنگ (قبل و بعد از اسلام) را به‌وجود می‌آورد که در این نوع نقاشی‌ها می‌تواند یک نوع فانتزی محسوب شود. "نقاشی قهوه‌خانه‌ای اصولاً اتکاء خاصی بر چهره‌ها دارد و معمولاً پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای بدون وجود چهره‌ها بسیار ناقص جلوه می‌کند. هر چند گونه‌ای حجم‌پردازی، متأثر از نقاشیِ طبیعت‌گرایانه (ناتورالیست) در این نقاشی‌ها وجود دارد، اما از نقاشی‌غربی به معنای واقعی آن نشانی ندارد. از ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی سادگی و بی‌پیرایگی است و از نظر اجرا با وجود سایهٔ‌روشن و رنگ‌های واسطهٔ میان تیرگی و روشنایی‌ها، در بیشتر موارد خطوط کناره نما به شدت حاکمیت دارد. فضاسازی به هیچوجه واقعی نیست و زمان و مکان به اقتضای موضوع و روایت درهم می‌شکنند. پای‌بندی به روایتگری نیز هرگز هنرمند را از خیال‌پردازی و تمثیل‌سازی باز نمی‌دارد"(گودرزی، ۱۳۹۱، ۷۸). "کوشش نقاشیِ قهوه‌خانه در بازنمایی صحنه و نمایش خصوصیات ظاهری و درونی آدم‌ها، همواره تحت تأثیر جانب‌داری او از نیروهای خیر است. او با همین انگیزش اخلاقی و عقیدتی و بنا بر منطق روایی پرده‌هایش، قراردادهای خاصی را در طرز ترسیم پیکره‌ها و جامگان، رنگ‌گزینی و ترکیب‌بندی رعایت می‌کند. بنابراین، نقاشی قهوه‌خانه در مقایسه با مکتب‌هایی چون پیکره‌نگاری درباری[۱۹]، از نظام زیبایی‌شناختی معینی برخوردار نیست"(پاکباز، ۱۳۸۷، ۵۸۸). "نقاشی قهوه‌خانه با هنرمندانی چون حسین قوللر آقاسی (۱۲۶۹-۱۳۴۵) (تصویرشمارهٔ ۲۳) و محمّد مدبر (۱۲۶۹-

17- Fantasy

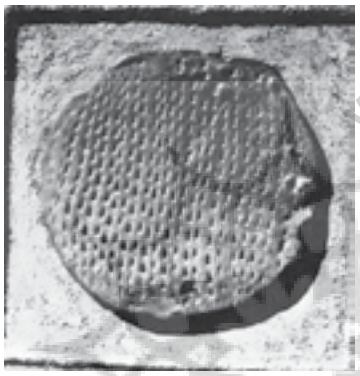
۱۸- اصطلاحی برای توصیف نوعی نقاشی روایی رنگ روغن با مضمون‌های رزمی، مذهبی و بزمی که در دوران جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم در آن زمان به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده‌پدید‌آمد.

۱۹- اصطلاحی برای توصیف مکتبی در نقاشی ایرانی که در نتیجهٔ تجربه‌های فرنگی‌سازی پدید آمد. آغاز شکل‌گیری این مکتب از اواخر سدهٔ هجدهم(دوازدهم هجری)و اوج شکوفایی آن در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه‌قاجار بود.

۱۳۴۵)به اوج شکوفایی رسید و بر هنرِمعاصر نیز تأثیر گذاشت. اینان شاگردانی چون فتح‌الله قوللر، حسین همدانی (متولد۱۳۰۵)، حسن اسماعیل‌زاده متخلص به چلیپا (۱۳۰۱- ۱۳۸۵) و عباس بلوکی‌فر (۱۳۰۳-۱۳۸۸) را پروردند که راه آن‌ها را ادامه دادند. امروزه این نوع نقاشی مردمی به سبب آن که خصلت کارکردی اولیه‌اش را از دست داده، کاملاً از رونق افتاده است"(پاکباز،۱۳۸۷،۲۰۲). "در دهۀ بیست و سی با ورود هنر مدرن، از گرمی بازار نقاشی قهوه‌خانه‌ای به تدریج کاسته شد. پس از مدتی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای حتی به اندازۀ نقاشی سنتی ایران (نگارگری) و نقاشی ناتورالیستی (طبیعت‌گرایانه) کمال‌الملک و شاگردانش نیز خواهان نداشت. این وضع کم‌کم تقریباً به فراموشی تقریبی آن منتهی شد. این شرایط تا دهۀ چهل، که محافل روشنفکر و هنرمند مدرنیست ایرانی برای یافتن ریشه‌های سنتی هنر ایران می‌کوشید، ادامه داشت. دهۀ چهل، به تعبیری، دوران بازیافتن و احیای نقاشی و نقاشان گمنام قهوه‌خانه‌ای بود؛ هر چند که اندکی پیشتر، یکی دو تن از نقاشان مدرنیست از جمله مارکو گریگوریان (۱۳۰۴-۱۳۸۶) زیبایی‌های از نظر پنهان ماندۀ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را مورد توجه قرار داده بودند(تصویرشمارۀ۲۴). سال‌ها بعد، نقاشان نوگرای دیگر نیز به نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارای موضوع و مضمون مذهبی توجه نشان دادند. از جملۀ این نقاشان می‌توان از رحیم ناژفر نام برد"(گودرزی،۱۳۸۵،۵۰) (تصویرشمارۀ۲۵). با این همه نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان هنری روایتی و بخشی از هنر سنتی و ملی با مفاهیم هنر سنتی را درخود بازنمایی نمود و تأثیر آن بر مکتب سقاخانه کاملاً واضح و مبرهن است؛ اول اینکه درست قبل از سقاخانه شکل گرفت و هم زمان با نقاشی مکتب سقاخانه نیز ادامه داشت و دلیل دوم انتزاعی بودن مفاهیم و معانی آن با بازنمایی فیگور نقاشی می‌شد و نقاشان سقاخانه از بخش انتزاعی آن ایده گرفتند و آن را ادامه دادند به ویژه که تمام خصوصیات نقاشی ایرانی و سنتی را که نقاشان تحصیل‌کردۀ سقاخانه به دنبال آن بودند با خود همراه داشت. اما تفاوت نقاشی قهوه‌خانه‌ای با سقاخانه این است که هنرمندان نقاش سقاخانه برای انتزاعی‌بودن

تصویر شمارۀ ۲۳: حسین قوللرآقاسی

آثار خود رویکردی به مبانی نقاشی مدرن اروپا به ویژه به مبانی نقاشی باوهاوس[۲۰] داشتند.



تصویر شمارۀ ۲۴: نان، اثر مارکو گریگوریان، گچ و پلی استر، کاتالوگ نخستین نمایشگاه بین‌المللی تهران، ۱۳۵۳ .

تصویر شمارۀ ۲۵: اثر رحیم ناژفر

نقد مدرنیسم در ایران

"واژه مدرن[۲۱] مشتق از ریشۀ لاتینی (moda) به معنی امروزی یا آنچه امروز رایج است(در تمایز از ادوار قبل)، معنا می‌دهد. واژۀ لاتین moda به معنی (تازه و جدید) است. (مدرن) در دوره‌ها و مکان‌های مختلف، برای متمایزکردن شیوه‌های معاصر از سنتی، به‌کار رفته و اصولاً میتواند به هر حوزه از زندگی اطلاق شود"(لارنس،۱۳۸۱،۱۱). "از قرن هفدهم که اصطلاح (moderne temps les) متداول گردید، تفاوتی میان تاریخ مدرن و قرون وسطی گذاشته شد. قرن هفدهم، آغاز هشیاری به این پدیده است که دوران دیگری در تاریخ آغاز شده و فرهنگ دیگری بر صحنه آمده است"(آشوری،۱۳۷۶،۲۸۸). "اما بسیاری از منابع، پایان قرن پانزدهم یا آغاز قرن شانزدهم را شروع دوران مدرن می‌دانند. واژۀ تجدد معادل واژه مدرنیته[۲۲] است که برای وصف انسان و یا جوامع و تمدن‌ها و دوره‌های تاریخی به کار می‌رود"(مهاجر،۱۳۹۱،۱). "این مفهوم عبارت است از حرکت در مسیر متحول ساختن فکر، فن، شیوۀ زندگی و خلاصه هر آنچه به زندگی مربوط است و مفهومی اساساً غربی است"(جهان‌بگلو،۱۳۸۰،۲۳۹). "واژۀ تجدد، معمولاً در تقابل با واژه (سنت) به‌کار می‌رود، ولی حقیقت این است که این دو مفهوم با یکدیگر متضاد نیستند و پیوندهای ظریفی میانشان وجود دارد. سنت، مجموعۀ عناصر مذهبی، فرهنگی و تاریخی ویژه‌ای است، اما (سنت‌گرایی)، نوعی جهان‌بینی و تلقی خاص از

20- Bauhaus
21- modern
22- modernity

هستی و انسان و رابطهٔ میان آن‌هاست"(مهاجر،۱۳۹۱،۱). "بسیاری از نویسندگان، تمام دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را از رنسانس به بعد با اصطلاح (مدرنیته) مشخص می‌کنند ولی این واژه برای این مفهوم، نخستین بار توسط تئوفیل گوتیه[۲۳] و بودلر[۲۴] در حدود سال ۱۸۵۰ به‌کار رفته است"(ر.ک.فوکو ودیگران،۱۳۷۸،۲۴). "اصطلاح مدرنیسم به شیوه‌ای کاملاً مبهم به‌کار رفته است. این اصطلاح می‌تواند به فلسفه یا فرهنگ دوره مدرن اطلاق شود. همچنین می‌تواند به یک جنبش تاریخی بسیار مشخص‌تر در هنر طی دوره (۱۸۵۰تا ۱۹۵۰) اطلاق شود. که در این دوره شاهد تجربه‌های بی‌سابقه در هنر بود؛ در نقاشی از رئالیسم گوستاو کوربه[۲۵] و امپرسیونیسم کلود مونه[۲۶] تا اکسپرسیونیسم انتزاعی[۲۷] جکسون پولاک[۲۸]؛ در ادبیات کنار گذاردنِ روایتِ عینی در ویرجینیا وولف[۲۹] و جیمز جویس[۳۰] و صورت مثالی دادن به موضوع در ارنست همینگوی[۳۱]؛ در موسیقی، اصوات نامتوازن آرنولد شوئنبرگ[۳۲] و آلبان برگ[۳۳] و ساختِ فاقدِ موضوع و بی‌ترتیب ایگور استراوینسکی[۳۴]. در معماری نیز، مدرنیسم لوکوربوزیه[۳۵]، لودویگ میس وان دِر روهه[۳۶] و والتر گروپیوس[۳۷] نقش بسیار مهم ایفا کرده است. اما آن چیزی که مدرنیته را مدرن می‌کند نه ماشین‌ها، صنعتی‌شدن و سطح بالای زندگی نیست، بلکه آن ذهن انسان (فردگرایی) است که در فرهنگ انسان نهفته است. چهرهٔ مثبتی که فرهنگ مدرن غربی اغلب به خودش داده است، تصویری که در روشنگری قرن هجدهم زاده شد، تصویر تمدنی است مبتنی‌بر شناخت علمی از جهان و شناخت عقلانی از ارزش، که برترین حق را برای زندگی و آزادی فرد انسانی قائل می‌شود و اعتقاد دارد که چنین آزادی و عقلانیتی منجر به پیشرفت اجتماعی از طریق کارِ توأم با فضیلت و خویشتنداری و خلق یک زندگی بهتر مادی، سیاسی و فکری برای همه می‌شود"(رشیدیان،۱۳۹۲،۱۲). در نقد از مدرنیسم همان‌گونه که مشخص است در هنر غرب مسیر متکامل یافته شده‌ای وجود دارد در حالی‌که مدرنیسم در ایران جایگاه اصالت یافته‌ای ندارد و همچنین متأثر از هنر غرب (مدرنیسم اروپا) است؛ همچنین با نگاهی به تاریخچهٔ مدرنیسم در اروپا متوجه می‌شویم که فردگرایی و تفکر حاصل از آن در مسیری تکامل یافته که نتیجهٔ آن در قرن بیستم ظهور نمود، اما مسیر مدرنیسم به دلیل ریشه نداشتن در تاریخ ایران طی نشد پس این پدیده مانند محصولی وارداتی به ایران و فرهنگ آن رخنه کرد و در مکتب سقاخانه شکل گرفت؛ در صورتی‌که نباید کوشش هنرمندان نقاش مکتب سقاخانه را در سنتی (نشانه‌های ایرانی) و مدرن بودن آثار به‌وجود آمده در این زمینه نادیده گرفت.

23- teofil goutier

24- boudelaier

۲۵-Courbet نقاشفرانسوی (۱۸۱۹-۱۸۷۷)، رهبری جنبش رئالیسم فرانسه را به عهده داشت؛ و یکی از شخصیت‌های پرنفوذ در دنیای هنر سدهٔ نوزدهم بود.

۲۶-Monet نقاش فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۲۶)، مهم‌ترین رهبر جنبش امپرسیونیسم به شمار می‌آید؛ و در نقاشی‌های متأخرش از بسیاری جنبه‌ها پیام‌آور اکسپرسیونیسم انتزاعی محسوب می‌شود.

27- Abstract Expressionism

۲۸-Pollock نقاش آمریکایی (۱۹۱۲-۱۹۵۶)، از پیشگامان نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی به شمار می‌آید.

۲۹- آدلاین ویرجینیا وولف: Adeline Virginia Woolf (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱)، بانوی رمان‌نویس، مقاله‌نویس، ناشر، منتقد و فمینیست انگلیسی بود.

۳۰-جیمز آگوستین آلویسیوس جویس: James Joyce (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱) نویسندهٔ ایرلندی که گروهی رمان اولیس وی را بزرگ‌ترین رمان سدهٔ بیستم خوانده‌اند.

31- Ernest Hemingway

32- Arnold Schönberg

۳۳- آلبان ماریا یوهانس برگ: Alban Maria Johannes Berg (۱۸۸۵ - ۱۹۳۵)، آهنگساز معروف اتریشی است.

34- Igor Stravinsky (1882 - 1971)

35- Le Corbusier (1887-1965)

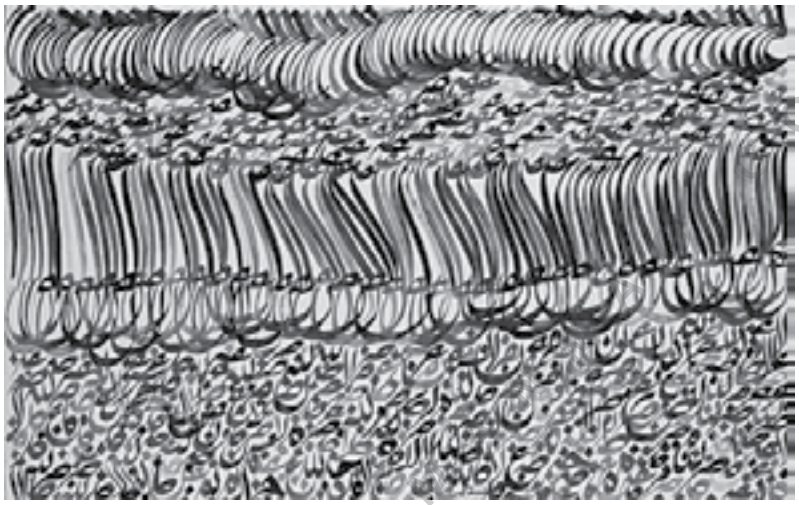
36- Ludwig Mies van der Rohe(1886-1969)

37- Walter Gropius (1883-1969)

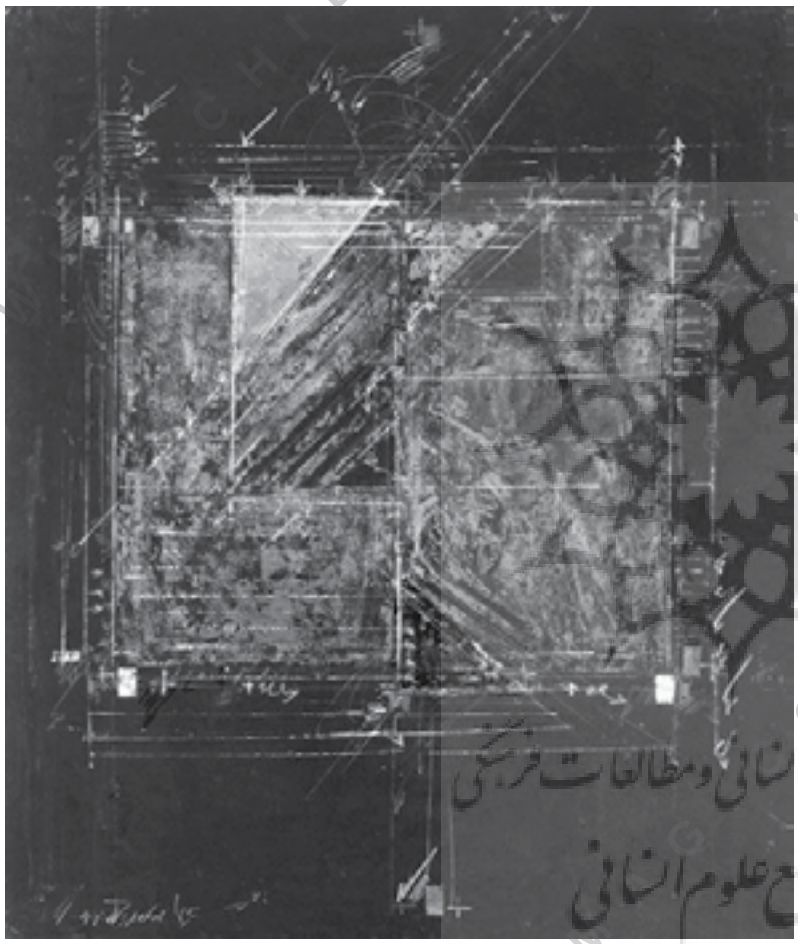
مکتب‌سقاخانه

"سقاخانه محلی بود برای آب‌رسانی به مردم که در بازارها یا خیابان‌های پر رفت‌وآمد برای یاد و بزرگداشت حماسهٔ کربلا ایجاد می‌شده است و هنوز هم در بسیاری از نقاط ایران، دیده می‌شود. یک یا تمام دیوارهای این سقاخانه‌ها، کاشیکاری با تصاویری از واقعه کربلا بوده است. اما این واژه برای نامیدن گونه‌ای از نقاشی مدرن ایران، نخستین بار توسط کریم امامی (۱۳۰۹-۱۳۸۴) مترجم توانا و منتقد هنرهای تجسمی، در سال ۱۳۴۱ به کار برده شد. وی در نقدی که در کاتالوگ نمایشگاه آثار نقاشان این مکتب به چاپ رسید، نوشت: مکتب ملی در نقاشی، پیش از ظهور سقاخانه‌ای‌ها، یک رویای آسمانی بود. سقاخانه‌ای‌ها نشان دادند که با استفاده از مصالح آشنای در دسترس، خیلی آسانتر می‌توان به این مکتب رسید"(گودرزی،۱۳۸۵،۱۴۱). "اینان راه رسیدن به هنری با هویت را نه در انتخاب موضوع‌های مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم، بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزیینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند."(پاکباز،۱۳۸۷،۲۱۴) "پرویز تناولی (متولد۱۳۱۶) که به همراه حسین زنده رودی (متولد۱۳۱۶) از بانیان مکتب سقاخانه بود، دربارهٔ شکلگیری این مکتب گفته بود: روزی، حدود سال ۱۳۴۰ من و زندهرودی به حضرت شاه عبدالعظیم رفتیم و آنجا توجه‌مان به تعدادی تصویر چاپی مذهبی که برای فروش گذاشته بودند جلب شد. درآن وقت ما هر دو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم که بتوانیم از آن‌ها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آن‌ها، از تکرار نقش‌ها در آن‌ها و از رنگ‌های روشن و چشمگیر آن‌ها خوشمان آمد. اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویری کشید، در واقع اولین کارهای سقاخانه‌ای هستند."(کاشفی، فصلنامهٔ هنر۱۵) "هنرمندان به تدریج و بدون آنکه خود قصدی داشته باشند، عضو این مکتب و روش نقاشی شدند، غالباً دانشجویان هنرکدهٔ هنرهای تزیینی یا فارغ‌التحصیلان این هنرکده بودند که باعث شدند استفاده از انواع خط فارسی، عناصر تزیینی کاشی و قالی و

نقش‌مایه‌های روستایی و عامیانه، در نگارگری متداول شود. حسین زنده‌رودی (متولد ۱۳۱۶) (تصویرشمارۀ۲۶)، منصور قندریز (۱۳۱۴-۱۳۴۴)، مسعود عربشاهی (متولد۱۳۱۴) (تصویرشمارۀ۲۷)، فرامرز پیلارام (۱۳۱۶-۱۳۶۲)، صادق تبریزی (متولد۱۳۱۷)، نخستین هنرمندان منسوب به این گروه بودند که با کمی فاصله پرویز تناولی (متولد۱۳۱۶)، ناصر اویسی (متولد۱۳۱۳)، ژازه طباطبایی (۱۳۰۹-۱۳۸۶) را هم در زمرۀ این هنرمندان به شمار آوردند. این هنرمندان، از سبک نقاشی قهوه‌خانه پیروی نکردند؛ بلکه از رمز و نماد و جنبه‌های نمادین مربوط به واقعۀ کربلا و مراسم مذهبی آن بهره گرفتند و می‌خواستند با استفاده از هنر عامیانۀ مردمی و مذهبی، ربطی میان هنر مدرن جهانی و هنرهای سنتی و محلی برقرار کنند(تصویرشمارۀ۲۸). نقاشان مکتب سقاخانه می‌خواستند از راه انطباق زیبایی‌شناسی نقاشی آبسترۀ[۳۸] غربی بر سنت هنرهای کاربردی ایرانی اسلامی، راهی به سوی هنر بومی باز کنند"(مهاجر،۱۳۹۱،۱۹۸). "تأیید داوران بی‌ینال چهارم (۱۳۴۳ه.ش) به حرکت این گروه قوت بخشید. و جریان نقاشی‌خط هم که تا به امروز ادامه دارد در همین اوان آغاز شد"(پاکباز،۱۳۸۷،۲۱۵). "نقاشان و مجسمه‌سازان مکتب سقاخانه، که آنان را هنرمندان سنت‌گرای نو نیز خوانده‌اند، بیش از کسان دیگر در جهت دستیابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند، یعنی ایجاد یک مکتب هنر ملی که کارهای پدیده آمده در لوای آن در عین حال هم امروزی و هم ایرانی بود و هنر دوستان و داوران بی‌ینال‌ها و نمایشگاه‌های بزرگ، چه در داخل و چه در خارج از ایران واکنش‌های مثبتی نسبت به آن نشان می‌دادند. هنرمندان سقاخانه را در واقع می‌شد نوادگان استادان صنعت‌گر قرن‌ها پیش دانست؛ تذهیب‌کاران، زرکوب‌ها و قلمزن‌ها و خوشنویسانی که هزار و یک شیء کاربردی را به کمک نقش و نگاره‌های ظریف در هم پیچنده و یا اینکه کتیبه‌هایی را با خط خوش زیباتر می‌کردند"(امامی، کاتالوگ سقاخانه موزۀ هنر معاصر۶۴۴). "مسأله ایرانیزه کردن نقاشی یا ایجاد مکتبی ملی و ایرانی، یعنی آنچه از سال‌های قبل در بین نقاشان ایرانی



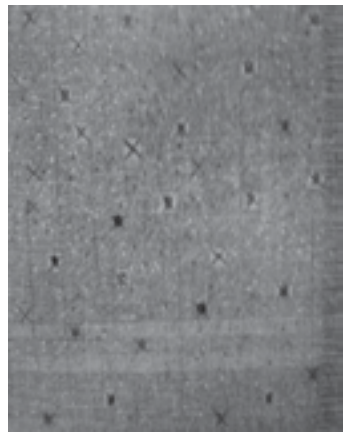
تصویر شمارۀ۲۶: اثرحسین زنده رودی



تصویر شمارۀ۲۷: مسعود عربشاهی

مطرح بود، کم‌کم به صورت مسأله‌ای جدی نمایان می‌شد، کارهایی، چون تغییر شکل نقاشی‌های دورۀ قاجار با استفاده از برخی ترفندهای به اصطلاح کوبیسمی توسط ناصر اویسی(متولد۱۳۱۳) و به کارگیری هنر عامیانۀ مذهبی و استفاده از مضامین ایرانی مذهبی و همچنین الهام از هنرهای ایرانی، مثل نگارگری، سرامیک، خوشنویسی و نقاشی دورۀ قاجار چنانچه و در جایی گفته بود: من به عنوان نقاش معاصر همیشه سعی داشته‌ام که کارهایم شناسنامۀ (هویت) ایرانی داشته باشد"(اویسی،رستاخیز۷۳۲). هنرمندان ایرانی در پی آن بودند که آثارشان بازتاب آنی از هنر ایرانی باشد، به گونه‌ای که مخاطب ایرانی و غیر ایرانی با دیدن آثارشان دریابد هنرمند آن ایرانی است(تصویرشمارۀ۲۹). در نهایت نقاشان سقاخانه با نگاهی به عناصر هنر سنتی و ملی آثاری خلق کردند اما نتایجی کاملاً منطبق با هنر ناب ایرانی به دست نیاوردند، زیرا از نمادها و نشانه‌ها برای نوعی ترکیب‌بندی و

38- Abstract



تصویر شمارهٔ ۲۸: محاسبه، اثر حسین زنده‌رودی با نمونه‌ای از یک دعا

تصویر شمارهٔ ۲۹: نمونه‌ای از آثار حسین زنده‌رودی

ساختار بصری کارهایشان بهره برده‌اند و مفاهیم فرم‌ها زیاد نتوانسته به طور بنیادین در آثارشان تأثیر گذارد و تغییراتی به‌وجود آورد؛ همان‌گونه که تفاوت بین آثار سزان و پیکاسو دیده می‌شود، این تفاوت بین هنرمندان مکتب کمال‌الملک و قهوه‌خانه‌ایی با هنرمندان و مکتب سقاخانه دیده نمی‌شود.

نتیجه‌گیری

هنرمند و نقاش معاصر تنها یک خالق اثر هنری نیست، پرورش‌دهنده و نحوهٔ نگاه و برانگیزندهٔ و بیدارکنندهٔ احساس و حال نیز هست. بدین جهت در مرحلهٔ اول باید به آگاهی برسد تا بعد بتواند جامعه را آگاهی بخشد. باید دست به کاری زند که هنر معاصر ما، جایگاه خود را در جهان بیابد. باید با نوعی خودپسندی خلاق به آن چیزی که اعتقاد دارد عمل کند و از افکار عمومی نهراسد او باید مردم را به اصالت‌ها راهنمایی کند، چرا که همانگونه که بررسی شد نقش هنرمندان در این جستار بسیار تأثیرگذار بود، هنرمندانی که توانستند در دورهٔ خود پیشگام باشند، باید این را هم در نظر می‌گرفتند که چه چیزی را وارد هنرِ ایران می‌کنند؛ هنرِ مصرف شدهٔ غربی. یا آنجا که هنرمندان قهوه‌خانه‌ای بدون در نظر گرفتن و الگوبرداری از غرب شروع به کار می‌کنند، چرا روند این هنر کند می‌شود؟ در حالی‌که می‌توانست ادامه یابد، اگر به آن خوب توجه می‌شد. یا هنرمندان سقاخانه‌ای، باید به این مسأله پی می‌بردند که کجا از نشانه‌ها و نمادهای ایرانی استفاده کنند. پس باید خوب دیدن را فراگیریم، ما خیلی چیزها داریم باید به داشته‌های خود ببالیم و به توانمندی خود ایمان داشته باشیم، چراکه هنرِ غرب، متعلق به غرب و فرهنگ آن است و لزوماً در آینده هم پیشگام و اثرگذار خواهد بود و چیزی که در این بین روشن است، هنر در غرب دچار بحران است، به دلیل کثرت و تردد سبک‌ها و شیوه‌های جدید (مدرن) ولی هیچ‌وقت دوران‌های کهن و سنتی خود را فراموش نکردند و به آن وفادار بودند. پس ما هم باید به ریشه‌های هنری خود احترام بگذاریم و در حفظ و شکوفایی آن گام برداریم؛ زمانی هنرمندان مکزیک پیشگامان هنرِ نو بودند و زمانی هم نویسندگان آمریکای لاتین جهان را تحت تأثیر خود قرار دادند؛ کسی از آیندهٔ هنر چیزی نمیداند، شاید روزی برسد که هنرمندان ایرانی با آثار خلاقانه و با ریشه‌های ایرانی جهان را برانگیزانند، به امید آن روز.■

منابع

۱- افشار مهاجر، کامران، (۱۳۹۱)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، دانشگاه هنر تهران، چاپ دوم، تهران.

۲-اویسی، ناصر، (۱۳۵۶)، نقاشی با شناسنامهٔ ایرانی، رستاخیز، شمارهٔ ۷۳۲، تهران.

۳- امامی، کریم (۱۳۵۶)، بروشور نمایشگاه سقاخانه، موزهٔ هنر معاصر تهران.

۴- آل احمد، جلال، (۱۳۷۲)، غرب‌زدگی، انتشارات فردوس، تهران.

۵-آشوری، داریوش، (۱۳۷۶)، ما و مدرنیت، چاپ اول، موسسهٔ فرهنگی صراط، تهران.

۶-آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸)، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، نشر آتیه، چاپ اول، تهران.

۷-برمن، مارشال، (۱۳۸۱)، تجربهٔ مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، انتشارات طرح نو، چاپ سوم، تهران.

۸-بکولا، ساندرو، (۱۳۷۸)، هنرمدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز، فرهنگ معاصر، تهران.

۹-پاکباز، رویین، (۱۳۷۸)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ هفتم، تهران.

۱۰-پاکباز، رویین، (۱۳۷۸)، دایرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، چاپ هفتم، تهران.

۱۱-جهانبگلو، رامین(۱۳۸۰)، ایران و مدرنیته، نشر گفتار، چاپ دوم، تهران.

۱۲-شاد قزوینی، پریسا، (۱۳۹۰)، مروری بر تاریخ نقاشی معاصر غرب از آرنوو تا پست‌مدرنیسم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، چاپ چهارم، تهران.

۱۳- علی‌پور سعدابی، رضا(۱۳۸۶)، شیءباوری و حضور آن در ادبیات و نقاشی مکتب سقاخانه، انتشارات نوردان، تهران.

۱۴-فوکو، میشل و دیگران، (۱۳۷۸)، سرگشتگی نشانه‌ها، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.

۱۵- کاشفی، جلال‌الدین، (۱۳۶۷)، تلفیق عناصر همگن در کالبدشکل و رنگ، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱۵.

۱۶- کهون، لارنس، (۱۳۹۲)، از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ دهم، تهران.

۱۷- گودرزی، مرتضی، (۱۳۹۱)، تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، چاپ سوم، تهران.

۱۸- گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۵)، جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران.

۱۹-مجابی، جواد، (۱۳۷۶)، پیشگامان نقاشی معاصر ایران نسل اول، نشر هنر ایران، تهران.

Leandro Erlich

born in Buenos Aires, Argentina, in 1973

He is an architect of the uncertain, Erlich creates spaces with fluid and unstable boundaries. Before one tries to make sense of his sculptures and installations, one senses the uncanny. A single change (up is down, inside is out) can be enough to upset the seemingly normal situation, collapsing and exposing our reality as counterfeit. Through this transgression of limits, the artist undermines certain absolutes and the institutions that reinforce them.

لیندرو ارلیک

ترجمه:شیوا مطلبی

متولد ۱۹۷۳ ،آرژانتین

لیندرو ارلیک از جمله هنرمندان مطرح هنر معاصر و دارای آثاری در زمینهٔ مجسمه و چیدمان است. وی هم‌چون معماری می‌ماند که فضاهایی با مرزهای سیال و نامشخص ایجاد کرده و همواره تلاش می‌کند که مجسمه‌ها و چیدمان‌هایش قبل از داشتن حس یک مجسمه، حسی غیرطبیعی به مخاطب القا کنند. تنها یک تغییر جهت کافی است تا موقعیت معمول را واژگون سازد و موجب فرو ریختن و افشا شدن حقیقت تقلبی ما شود. در حقیقت ارلیک از طریق دخل و تصرف در مرزها، رسم‌ها و عرف‌های متداولی را که محکم و قطعی هستند از بنیان سست می‌کند.

WWW.CHIDEMANMAG.COM