نسبت‌سنجی تاریخی خلاقیت مدرن با آثار هنرمندان معاصر ایران
(مطالعه‌ی موردی آثار فرح اصولی، کوروش شیشه‌گران، محسن وزیری مقدم)*

خسرو خسروی جلودار[**1]، **نسرین زندی‌روان**[2]

[1]عضو هیأت علمی، گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران
[2]دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد،رشته نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران

(تاریخ دریافت مقاله: 98/4/23، تاریخ پذیرش نهایی: 98/7/3)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.3.2.47

چکیده

تاریخ هنر، عاملی الهام‌بخش و انگیزه‌آفرین و موضوعی بنیادی در مطالعات پیرامون اصالت و خلاقیت هنری است. مقایسه‌ی مستندات تاریخ هنری با نحوه‌ی کار هنرمندان، دارای مباحث متنوع است؛ مانند توجه به سنت‌های تصویری گذشته برای ارائه‌ی اثر خلاق، اهمیت طراحی و رنگ نسبت به یکدیگر و رویکردهای نو به متریال و رسانه‌های هنری. هدف این پژوهش بررسی آثار هنرمندان، فرح اصولی در همسازنمودن کیفیت‌های تازه‌ی فرمی با سنت‌های بصری نگارگری ایرانی در مجموعه‌ی فضیلت زخمی، کوروش شیشه‌گران در ارائه‌ی بیان نو از خط در مجموعه آثار خط‌خطی‌ها و محسن وزیری مقدم با ارائه‌ی نگاهی تازه نسبت به مواد کار و رسانه‌ی هنری در مجموعه نقاشی‌های شنی می‌باشند. روش این تحقیق، کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی است. این پژوهش در ابتدا نگاهی به پیشینه‌ی تاریخی مباحث فوق داشته و سپس به تشریح مجموعه‌های مورد بررسی هنرمندان می‌پردازد. مطابق با داده‌های حاصل از این پژوهش می‌توان نتیجه گرفت، هنرمندان مذکور، با اتکا به پشتوانه‌ی دانشی خود از مبانی هنر برآمده از منابع تاریخ هنری و انتخاب اصول سبکی، عناصر و متریال مناسب توانسته‌اند ارزش‌های جدیدی را در رابطه با سنت تصویری هنر نقاشی ایران، خط و فرم در نقاشی، کشف و بیان انگیزه‌های تازه نسبت به ماده و رسانه‌ی هنری؛ مطرح سازند.

واژگان کلیدی

تاریخ هنر، خلاقیت مدرن، سنت فرهنگی، طراحی، رسانه‌ی هنری، کارماده‌ی هنری

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده‌ی دوم با عنوان «واکاوی عناصر فرمی جدید در آثار نقاشان فرم‌گرای معاصر ایران(مطالعه موردی آثاری از محسن وزیری مقدم، کوروش شیشه‌گران، علی اکبر صادقی، فرح اصولی، بابک اطمینانی و رضا درخشانی)» است.

**نویسنده‌ی مسئول، تلفن: 09123842066؛ پُست الکترونیک: info@khosrokhosravi.com، 09124196038، zandiravanart@gmail.com

مقدمه

هشت قرن پیش و با آغاز عصر رنسانس در ایتالیا و استقرار نظام خاص فکری خاص آن دوران که هنر یونان باستان را اصیل، حقیقی و مدرن تلقی نمود؛ نقش مطالعه‌ی تاریخی هنر در ایجاد اثر مدرن و نوآورانه، جان گرفت و تا به امروز طی مسیر تجربه و فعالیت هنرمندان، مباحث و دست‌آوردهای فراوانی را در طول زمان؛ مطرح و پدید آورد. نگرش و تجربه‌های هنرمندان در طول تاریخ، خود یکی از نخستین بنیان‌های انگیزشی و الهام‌بخشی است که امکانات و ظرفیت‌های تازه ایجاد نموده و به جریان‌سازی برای حرکت پیش‌رونده‌ی هنر، یاری می‌رساند. درحقیقت مطالعه‌ی تاریخ هنری خلاقیت، زاویه‌ی دید متمرکز ازکاربرد عملی اندیشه‌ها و کنش‌های متقابل هنری در طول زمان و در پیوند با مختصات تاریخی زمانه را به دست می‌دهد. موضوع این تحقیق بیان چگونگی شکل‌گیری روش‌های منحصربه‌فرد خلاق منطبق با خلاقیت مدرن، در ارتباط با داده‌های موضوعی و فرمی از تجربه‌ی تاریخی هنر در نقاشی هنرمندان فرح اصولی، کوروش شیشه‌گران و محسن وزیری‌مقدم است. فرضیه‌ی مطرح در این پژوهش نسبت میان موضوعات حاصل از تجربه‌ی هنرمندان دوره‌های گذشته و تأثیر الهام‌بخش و انگیزشی آن بر انتخاب و روش کار هنرمندان معاصر ایرانی است. در نتیجه آثار سه هنرمند ضمن ارتباط با جریان هنرمدرن با روال تاریخ هنری خلاقیت نیز پیوندی صریح و مشخص دارد.

این پژوهش در میان مجموعه‌ای از مؤلفه‌های موجود در مبحث خلاقیت در جریان تاریخ هنر، سه مؤلفه را به اقتضای نگرش و نحوه‌ی خلاقیت در آثار سه هنرمند ایرانی که آثار ایشان دارای مختصات منحصر به فرد می‌باشد، مورد بررسی و مقایسه قرار می‌دهد. هنرمندان مذکور هر یک دارای سبک و روش بیانی متفاوت و اختصاصی خود هستند از سوی دیگر خلاقیت نیز پویایی و تنوع امکانات را همراه دارد؛ تنوع سبکی هنرمندان در کنار تنوع مؤلفه‌های تاریخ هنری خلاقیت ضمن توصیف کثرت نگرش‌ها به امر خلاق، امکان معرفی و واکاوی خلاقیت هنری در وجه عملی را فراهم می‌کند.

سه شاخصه از تاریخ خلاقیت هنر شامل: 1. رویکرد به سنت‌های فرهنگی و مراتب‌شناسی خلاقیت، 2. ارائه‌ی شکلی جدید از طراحی و مفهوم و کاربرد خط در نقاشی، 3. بیان انگیزه یا نگرشی نو و خلاق نسبت به ماده و رسانه‌ی هنر که هریک مباحث مختلفی برآمده از تاریخ هنر و از عمده‌ترین سنت‌های موضوعی آن محسوب می‌شوند. بررسی این موضوع ضمن ارائه‌ی پیشینه از شیوه‌های مورد استفاده‌ی هنرمندان، زاوایای تازه از نگرش ایشان به مباحث تاریخ هنری و خلاقیت را به دست می‌دهد. این پژوهش در ابتدا نگاهی به پیشینه‌ی تاریخی مباحث فوق داشته و سپس به معرفی و تشریح نسبت و ارتباط آن با مجموعه‌های مورد بررسی هنرمندان می‌پردازد.

مجموعه نقاشی‌های فرح اصولی با عنوان فضیلت زخمی با رویکرد به سنت‌های فرهنگی و مراتب‌شناسی خلاقیت، آثار کوروش شیشه‌گران با عنوان خط‌خطی‌ها با ارائه‌ی شکلی جدید از طراحی و مفهوم و کاربرد خط در نقاشی و نقاشی‌های شنی محسن وزیری‌مقدم نسبت به بیان انگیزه یا نگرشی نو و خلاق نسبت به ماده و رسانه‌ی هنر، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر، با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مستندات و مدارک کتابخانه‌ای است. ابتدا با استناد به پیشینه و معرفی سه انگیزه‌ی الهام‌بخش تاریخی هنر شامل: 1. سنت فرهنگی و رتبه‌بندی خلاقیت، 2. اهمیت طراحی، خط و کاربرد آن در نقاشی و 3. کشف و بیان انگیزه‌های تازه نسبت به رسانه و کارماده‌ی هنری به نسبت‌سنجی و ذکر مختصات فرمی خلاق در آثار هنرمندان مورد اشاره در عنوان مقاله می‌پردازد.

پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی ارتباط شاخص‌های موضوعی خلاقیت در جریان تاریخ هنر و نقاشی معاصر ایران تاکنون تحقیقات شایسته‌ای به ویژه بنابرکثرت آثار موجود، صورت نپذیرفته است و اغلب پژوهش‌ها مبتنی بر قیاس میان نظریه‌های فلسفی درباب خلاقیت بوده و تحقیق مستقلی درباره‌ی الهام‌بخشی تجربه‌های عملی تاریخ هنری در باب خلاقیت، صورت نگرفته است. داریوش امین افشار در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود در دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرس 1378، تحت عنوان «روند خلاقیت در هنرهای تجسمی(طراحی و نقاشی)»، مبحث آموزش هنر را از لحاظ امکانات زمینه‌ساز برای خلاقیت هنری مورد بررسی قرار داده است و به نقش ابزار کمک آموزشی، مدرسان هنر و روحیه‌ی استوار بر یادگیری و مداومت در پیشبرد اهداف تازه، پرداخته است. سپیده حسینی در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود در دانشگاه هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران مرکز1390، تحت عنوان: نوزایی دست‌آوردهای مدرن در هنر معاصر، تحولات هنری را در باب مبحث زیبایی‌شناسی هنر، بنابر معیارهای مختلف و دیدگاه‌های متنوع فکری، مورد بررسی قرار داده است. در بخش پایانی این پایان‌نامه به معرفی چند هنرمند معاصر، عبارتند از: آر.بی.کیتای، دیوید هاکنی، فرناندو بوترو، هانیبال الخاص، یعقوب عمامه‌پیچ و نیکزاد نجومی پرداخته شده است تا از این طریق هدف پژوهش که ایجاد راه تازه‌ای برای هنرمندان تازه‌کار است را فراهم آورد. محمدرضا عمادی در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود در دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرس 1378، تحت عنوان

«روند پیرایش و پالایش در هنر نقاشی» ضمن آنکه نسبت خلاقیت هنری حاصل از دخل‌وتصرف را توصیف نموده، مباحث عینیت و ذهنیت و پالایش هنری در هنر غرب و هنر شرق را در مقایسه‌ای تطبیقی بررسی نموده است. این پایان‌نامه با شرح مستند از خیال متصل و منفصل، فعالیت‌های ذهنی هنرمندان شرق و غرب را به لحاظ نظری بررسی و تمایزهای این دو نگرش را بیان نموده است.

جنبه‌های نوآورانه‌ی این پژوهش مشتمل بر مطالعه‌ی متمرکز تاریخ هنری خلاقیت در آثار نقاشی و ارائه‌ی زاویه‌ی دید متفاوت از کاربرد عملی اندیشه‌ها و کنش‌های متقابل هنری است؛ همچنین هنرمندان مذکور سبک و روش بیانی اختصاصی خود را دارا هستند؛ تنوع سبکی و اجرایی هنرمندان در کنار تنوع مؤلفه‌های تاریخ هنری خلاقیت ضمن توصیف کثرت نگرش‌ها به امر خلاق، خلاقیت هنری را در وجه عملی معرفی می‌کند.

پرسش‌های تحقیق

در این پژوهش با نظر به دارابودن هنرمندان از پیش‌زمینه‌ی دانشی رویدادهای تاریخ‌هنری و به‌کارگیری مبانی هنر مدرن، منتخبی از مجموعه نقاشی‌های هنرمندان معاصر ایرانی فرح اصولی، کوروش شیشه‌گران و محسن وزیری‌مقدم مورد واکاوی قرار می‌گیرد تا به سؤال‌هایی همچون ارتباط این آثار با مباحث و موضوعات تاریخ هنری خلاقیت و تجربه‌های الهام‌بخش گذشته و فاصله‌ی خلاقانه‌ی آثار و روش ایشان از سنت‌های تاریخ هنری پاسخ داده شود.

سنت فرهنگی معیار رتبه‌بندی خلاقیت

شاخص ارتباط با سنت فرهنگی یا تصویری گذشتگان از جمله مواردی است که هنرمندان ایرانی اغلب به شکلی آگاهانه آن را در آثار خود مورد توجه قرار می‌دهند که پیشینه‌ی آن بنابر شواهد تاریخ هنری، به عصر رنسانس باز می‌گردد؛ زمانی که اولین رتبه‌بندی با لفظ مدرن ایجاد شد و هنر یونان و روم باستان، اصیل، حقیقی و مدرن تلقی گردید. بنابراین نزد هنرمندان این دوره، شناخت و کاربرد فرم‌ها و اشکال هنر باستانی، نه تنها نقطه‌ی آغاز کار هر هنرمند قرار گرفت؛ بلکه درک و به تصویر درآوردن اصول بنیادی آن، هدف ایشان شد. از آن به بعد نیز، این معیار، از مسیر هنر باروک و عصر روشنگری عبور کرد و همچنان اعتبار و والایی خود را در درجه نخست، حفظ نمود؛ چه اینکه در لیست رتبه‌بندی هنرها، توسط آکادمی پاریس(تأسیس1450)، هنر باستان در برترین جایگاه قرار گرفت. معیار یا انگیزه‌ی آکادمی از این رتبه‌بندی، گرچه با عصر رنسانس تفاوت‌هایی داشت؛ اما طرحی کلی درباره‌ی مراتب خلاقیت، پدید آورد، که همانا اعتبار هنرهای کهن هر منطقه‌ی جغرافیایی و فرهنگی برای رتبه‌بندی اثر هنری اولویت اصلی قرار داده شد.[1] ارتباط این رتبه‌بندی با مبحث خلاقیت، این‌گونه تبیین می‌شود که داده‌های موجود یا سنت‌های تصویری و فرهنگی، نقطه‌ی عزیمت هنرمند برای کشف امکانات و کیفیت‌های جدید و خلاق است؛ زیرا «ویژگی خلاقیت هنری، از یک‌سو پایداربودن و از سوی دیگر، پویایی است. پایداری‌اش منجربه پیدایش و قوام هویتی می‌شود و پویایی آن، روزآمدشدن و خلق ایده‌های نو را در پی‌خواهد داشت»(مسجد جامعی، 1384: 115).

خلاقیت و ابتکار درحقیقت مستلزم این است که شخص با داده‌های از قبل مورد شناسایی یا تأیید قرار گرفته آغاز کند اما «باید آمادگی داشته باشد که هر چیز را به منزله‌ی یک عنصر یا موضوع منحصربه‌فرد، کنکاش نماید تا ببیند آیا در واقعیت پیش روی می‌تواند تفاوت‌هایی مشخص را با دیدگاه‌هایی که از قبل در خصوص آن نزد خودش و دیگران وجود داشته پیدا کند یا خیر و از همین راه امکان کار بدیع و خلاقه را فراهم سازد»(بوهم، 1381: 42).

فضیلت زخمی و نوسنت‌گرایی نقاشانه

همانگونه که اشاره شد نگاه به سنت یکی از قدیم‌ترین نقطه‌های آغاز برای خلاقیت هنری است. مجموعه نقاشی‌های فضیلت زخمی اثر فرح اصولی که در دی‌ماه 1394 در گالری دستان به نمایش در آمد به‌طور مشخص کاربرد سنت‌های تصویری نگارگری ایرانی را بازمی‌نمایاند. نگارگری یا آن‌گونه که اصولی شیوه‌ی کارش خطاب می‌کند، «مینیاتور» روش او و برای نقاشی این مجموعه همچون سایر آثار پیشین وی بوده است که به واسطه‌ی ارزش‌های منحصربه‌فرد فرهنگی و هویتی آن را مورد توجه قرار داده است. اصولی ارزش‌های موجود در این شیوه را اینگونه توصیف می‌کند: «هنگامی که راهی شروع می‌شود و هنرمند به دلخواه خود یا جبر زمان به سراغ عمل خاصی می‌رود، در آن مسیر جدید، صیقل می‌یابد و قدرتمند می‌شود، به این ترتیب در طول زمان، به ظرافت‌هایی دست می‌یابد؛ که این ظرافت‌ها به تدریج تبدیل به سنت می‌شوند و از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابند و شیوه پدید می‌آید. ما هم در حال حاضر به شیوه‌ی خاص هنر خودمان رسیده‌ایم و آن هم مینیاتور است؛ که ویژگی‌های خود را دارد و به هیچ‌یک از سبک‌های نقاشی دنیا شبیه نیست. رسیدن به چنین شرایطی هدف غایی هنر و هنرمند در طول تاریخ است»(امت علی، 1386: 13). منحصربه‌فردبودن این شیوه و امکان انطباق با ایده‌های تازه، سنت نگارگری را روشی معمول برای فعالیت فرح اصولی ساخته است؛ آن‌گونه که پرداختن یا آغازنمودن با آن، عامل بازدارنده نسبت به روحیه‌ی نوخواه وی نیست بلکه فرصت و امکانی برای رهاساختن ایده‌پردازی‌ها و جلوه نمودن روش‌های جدید محسوب می‌شود. او می‌گوید: «در دنیای هنر معاصر، دیگر تعلق به سبک خاص، معنی ندارد و تمام روش‌های

نقاشی در کنار هم جریان دارند و من از معماری، فلسفه، نگارگری و سایر هنرهای ایرانی، ضمن دانش و آگاهی‌ام نسبت به هنر غربی، الهام گرفته‌ام»(جعفری، 1386: 5).

انتخاب نقاش از نگارگری ایرانی تنها بواسطه‌ی اشاره به هویت ملی نیست بلکه او شیوه‌های مختلف هنری از سایر حوزه‌های فرهنگی را مورد مطالعه قرار داده گرچه در کاربرد نگارگری ایرانی به ارزش‌های خاص بصری آن نظر داشته است. اصولی همانگونه که خود اشاره داشته مبانی تصویری نقاشی ژاپن، ترکیه، هند و چین را بررسی و با نگارگری ایرانی مقایسه می‌کند(همان) و به کشف اصول بنیادین هنر نگارگری ایرانی می‌پردازد و در آن امکانات آزادی تخیل را می‌یابد که در نظر او اینگونه توصیف می‌شود: «در مینیاتور قدیم چند موضوع خیلی مهم وجود داشته که یکی «عدم رعایت پرسپکتیو علمی یا رئالیستی و یا طبیعت گرایی» است؛ این مسأله به ما این امکان را می‌دهد که تخیلات‌مان تا آنجا که می‌خواهد کار کند و یک فضای بی‌مکان و زمان را آن طور که می‌خواهیم خلق کنیم. از یک پنجره بسته به موضوع نگاه نمی‌کنیم. ما در مینیاتور قدیم عالمی مثالی داریم، دید رئالیستی نداریم، بنابراین حجم را هم رعایت نمی‌کنیم، به همین دلیل سایه روشن نمی‌زنیم. یکی از ویژگی‌های مهم مینیاتورهای قدیم، «کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی» آن است؛ این کارها به گونه‌ای ترکیب‌بندی می‌شوند که شما تقریباً نمی‌توانید دست به آن بزنید و هر حرکتی در صفحه انجام دهید انسجام و قدرت ترکیب‌بندی را خراب می‌کند. یکی دیگر از ارزش‌های بسیار مهم مینیاتورکاربرد «رنگ‌های باوقار، باشکوه و در عین حال بازی‌گوش و متضادی» است که در مینیاتورهای قدیم ما وجود داشته است»(شعار، 1397). مؤلفه‌هایی که اشاره شد در مجموعه‌ی فضیلت زخمی، با قلم‌گیری و ترکیب‌بندی اقتباسی از مکتب اصفهان، بازنمودی دقیق و قوی می‌یابد. این مجموعه، اگرچه در طراحی، از روش قلم‌گیری دوره‌ی صفویه بهره می‌برد؛ اما به واسطه‌ی اقتباس فرمی و مضمونی از آثار برخی هنرمندان شناخته شده، مانند لئوناردو داوینچی[2]، ژان لورنزو برنینی[3]، پیتر پل روبنس[4]، ژان لئون ژروم[5]، ادی آدامز[6] و غیره، ساختار متفاوتی در ترکیب‌بندی را ارائه می‌دارد. خصلت‌های نگارگری ایرانی همچون رهایی از قیود رئالیستی و طبیعت‌گرایی و مبانی کاربردی متفاوت از رنگ و نور، موضوع مورد نظر هنرمند را در قالبی دیگرگون به تصویر در می‌آورد و طراحی، ترکیب‌بندی و تعادل رنگی نسبت به خصلت‌های کلاسیک غربی را به بیان ایرانی تغییر می‌دهد. حجم‌پردازی، حذف گردیده و رنگ‌های تخت نحوه‌ی پلان‌بندی و حجم پردازی در نقاشی کلاسیک غرب را به ساحت نقاشی ایرانی فراخوانده و سیالیت اجزا و عناصر میان فضای سه‌بعدی را در میان سطحی دوبُعدی پوشیده با نقوش گیاهی و بافت حاصل از رنگ افشانی ایربراش بر روی پارچه‌ی تور،

تصویر 1. فرح اصولی، زنان سابین (از مجموعه‌ی فضیلت زخمی و با اقتباس از اثری به همین نام از ژاک لویی داوید(1393)، گواش روی مقوا، (مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند)

تصویر2. فرح اصولی، ما لعبتکانیم (از مجموعه‌ی فضیلت زخمی، 1393)، 55*76، گواش روی مقوا(مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند)

تصریح و تثبیت می‌کند. اقتباس از روایت‌های داستانی و اسطوره‌ها در آثار هنری غرب با تنوع جغرافیایی و زمانی از سبک‌ها و مدیای مختلف، تحت موضوعی واحد با حضور در فضا و امکانات تصویری متفاوت، راوی حکایت‌ها و باورهایی می‌شوند که افراد به ویژه زنان، جدا از موقعیت زمانی و جغرافیای، در آن قرار می‌گیرند و رویدادی مصیبت‌بار و تلخ در طول تاریخ متحمل می‌شوند(تصویر 1). کمینه گرایی در شیوه‌ی نگارگری بیانی موجز به حضور شخصیت‌ها و عناصر درون آثار داده و بر اهمیت تأکیدی موضوع می‌افزاید. کاربرد متن نوشتاری در حاشیه‌ی کادرهای موجود، خود بخشی از بافت تصویری و همچنین توصیفی از رویدادهای نامطلوب و خشن جنگ و خشونت، بر جنبه‌ی مفهومی اثر تأکید دارد(تصویر 2).

فرح اصولی در اینباره می‌گوید: «تلاش کردم با بهره‌گیری از مینیاتورهای دوره‌ی صفویه، به آفرینش نگاره‌های به‌روزشده‌ی این هنر ایرانی بپردازم و با استفاده از سه مؤلفه‌ی نگاره، تذهیب و فیگور به خلق مینیاتورهای به‌روز شده با شعرهای احمد شاملو و فروغ فرخزاد پرداختم»(موحدفرد، 1394). کاربرد نقوش مکرر از انواع اسلحه، چاقوی نظامی، بمب‌افکن، راکت و غیره، همانند کادر به تذهیب‌درآمده در پیرامون نقوش و شخصیت‌های میان تابلو به نوعی تهدید و خشونت مسلط، سلسله‌وار و گریزناپذیر اشاره می‌کند. همراهی اشیاء مرگ‌آفرین در کنار تکرار عبارات یا متن شعری از حاقظ یا دو شاعر معاصر، احمد شاملو و فروغ فرخزاد، بر درهم‌آمیختگی جریان‌های متضاد از خشونت و تهدید و مفاهیم والای انسان‌دوستانه اشاره دارد(تصویر 3).

تصویر 3. فرح اصولی، ما لعبتکانیم(بخشی از تابلو، 1394)، هنرمند در متن و حاشیه نقوشی از آلات جنگی و عبارات شعری متناسب با ذهنیت و معنای مورد نظر خود را به کار برده است(مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند)

برای مثال مفاهیمی چون عشق در اثر رضا عباسی(تصویر 4)، زیبایی، وقار و مهر مادری در مونالیزا اثر لئوناردو داوینچی (تصویر5) به موقعیتی در خون نِشسته و اندوه‌بار، بدل شده است. حالت پیکره‌ها در آثار اصلی، با واردساختن نیروی متخاصم، بار دراماتیک تصویر را افزون می‌سازد و بیان رمزی، تمثیلی و خیال‌انگیز نگارگری را با بیانی صریح و مشخص ارائه می‌دارد. طبیعت و روحیه‌ی آرام شخصیت‌ها با هجوم وقایع تلخ و خشونت لجام گسیخته‌ی جنگ مواجه می‌شود و طبیعت بیزار از خشونت مخاطب را متأثر می‌سازد. اصولی خود در اینباره می‌گوید: «تمایز بین زیبایی و آرامش با خشونت در کمین، در نگارگری‌های سنتی نیز دیده می‌شود؛ اما در فضیلت زخمی، این تمایز می‌خواهد تنش و نزاعی را بازنمایی کند؛ که من در فاصله‌ی بین ظواهر و واقعیت‌ها در منطقه و جهانی که در آن زندگی می‌کنم، می‌بینم»(زهرایی، 1394: 1).

در این مجموعه چندین‌گونه‌ی تصویری با یکدیگر هماهنگ و همساز گردیده تا ایده‌های معاصر را ارائه نماید؛ سنت‌ها و آرایه‌های تصویری هنر نگارگری ایران، عناصر و فرم‌هایی از هنر غرب، اشعار و عبارات ادبی کهن و معاصر، ادوات و اشیاء جنگی، همه تحت تخیل، ذهنیت و اراده‌ی هنرمند علاوه بر پیوند با جریان تاریخی نقش سنت‌های سبکی و تصویری در خلق اثر هنری، طرحی نو و خلاق با موضوعی معاصر را بازنمایی می‌کند.

مناقشه‌ی طرح و رنگ

تا پیش‌ازعطف‌توجه هنرمندان امپرسیونیست به کیفیت لغزنده و ناپایدار نور طبیعی، دیدگاه‌های سنتی با پیشینه‌ای طولانی از دوران باروک بر شیوه‌ی کار هنرمندان نقاش، اثرگذار بود. ارائه‌ی شکلی تازه از بیان خطی در نقاشی در امتداد جریانی است که به منازعات دو جریان روبنیسم و پوسنیسم باز می‌گردد[7] و مورد توجه دیگر هنرمندان از دوره‌های مختلف تاریخی بوده‌است. «نیکلا پوسن[8] هنرمند فرانسوی، به‌روشی مبتنی‌بر اصالت و صلابت طرح و استحکام هندسی در ترکیب‌بندی و تجسم حرکات والامنش و جدی آدمی استوار باور داشت و معتقد به روشی منطقی و منضبط در طراحی بود که در آن نقاش باید در تکاپوی وصف نمونه‌های نوعی و مفاهیم کلی می‌بود و برای آنکه خرد آدمی و نه احساس او را مجذوب خود سازد، باید عوامل پیش پا افتاده‌ی مانند رنگ‌امیزی تابناک را از قلم می‌انداخت و بر تذهیب صورت و ترکیب هنری همت می‌گمارد»(جنسن، 1359: 431). دیدگاه او نسبت به طراحی و کاربرد خط در نقاشی، نگرش پذیرفته شده برای برخی از هنرمندان پس از او همچون دومینیک انگر[9] بود که در تمامی کارهایش از خطوط کناره‌نمای سایه‌دار استفاده می‌کرد و مدافع سرسخت طراحی بود؛ او «این خطوط را وسیله‌ای برای مشخص‌کردن بدنه و ضامن شعار مشهور او یعنی «طراحی، پیروی دقیق از اصول هنر است» می‌انگاشت»(گاردنر، 1378: 582).

تصویر 4. فرح اصولی، وینسنت رضا و من، (1394)، گواش روی مقوا (مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند)

تصویر 5. اصولی لئوناردو فروغ و من (از مجموعه‌ی فضیلت زخمی،1393)، 55*76، گواش روی مقوا (مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند)

باری به‌رغم نقطه‌نظرات خاص هنرمندان در باب طراحی و خط در نقاشی، طراحی پس از جریان هنری امپرسیونیسم و پس از آن با تنوعی از دیدگاه‌ها و شیوه‌های اجرایی روبه‌رو گردید و به‌ویژه هنرمندان متأخر قرن بیستمی هر یک انگیزه‌های خاص و هنجارشکنانه‌ای را در باره‌ی کاربرد یا بازنمود خط در آثارشان مطرح ساختند؛ همچون جکسون پولاک[10] هنرمند جنبش آبستره اکسپرسیونیسم که خط را واسطه‌ای برای بیان هیجان ناخودآگاه ذهن و بدن قرار داد؛ یا موریس لوئیس[11] که از خطوط رنگی کنترل‌شده و دقیق برای فاصله گرفتن از ضربات حسی و عاطفی قلمو بهره برد.

اگر نقاشان کلاسیک، انظباط و خردگرایی را بهانه‌ی خود در روش کاریشان قرار دادند، هنرمندان مدرنیست بر رهایی از قیود سنتی در باب دیدن و تخیل تأکید نمودند که منجر به ابراز تفاوت‌های مشخص، نسبت به اصول کاربردی خط و طراحی در شیوه‌ی کلاسیک گردید و مبنایی افزون بر معیار و نگرش‌های گذشته برای خلاقیت در نقاشی مطرح ساخت.

اندام واره‌های خط خطی

آثار خط خطی کوروش شیشه‌گران از جمله نمونه‌های قابل بررسی در امتداد سرنوشت خط و طراحی در تاریخ هنر نقاشی است.

«خط خطی‌ها» عنوان آثاری است که «هنرمند آنها را به هلال‌ها و اسلیمی‌هایی ارجاع می‌دهد که در دوره‌ی هنرستان‌ملهم از طرح‌های معماری و موزه می‌دیده و طراحی می‌کرده‌است»(موریزی‌نژاد، 1385: 5). این خطوط که پیشتر در مجموعه‌های «هنر پستی» و «اجراهای نقاشان بزرگ»(1355) نیز آمده بود؛ به‌تدریج، موضوع و محور اصلی آثار او قرار گرفت.

علاوه بر تجربه‌های پیشینی هنرمند از خطوط قوسی معماری، تأثیرات دیگری نیز در شکل‌گیری این گونه خطوط از نقاشی و طراحی‌های شیشه‌گران از جانب منتقدان و نویسندگان، مطرح گردیده است؛ همچون: «ترکیب‌های اسلیمی وار قالی یا کاشی‌کاری یا پیچش خوشایند خوشنویسی که از چنبره‌ی مأنوس خط فارسی فراتر می‌رود و یا تصویری است از شرایط انسان معاصر که با خط‌های کژ و کوژ و پرآشوب، تصویر شده»(موریزی‌نژاد، 1385: 5).

«شیشه‌گران به دنیای کودکی خود که بازی خودانگیخته با خطوط پیچان هیجانی است وفادار مانده؛ به بازی عمومی کودکان که حس درونی خود را به شکل کلافی بی‌پایان از خطوط هیجانی رقصان، بازتاب می‌دهند. او دست و ذهن خود را آزاد می‌گذارد تا با دینامیسم مهارنشدنی، به گرد ریشه‌های درونی و طبیعت غریزیاش به چرخش درآید و آرام آرام این حرکت غریزی بشری را به هندسه‌ی هوشمندانه آذین می‌بندد، آنطور که فرم و رنگ و تناسبات رسانه‌ی نقاشی اقتضا دارد. در واقع او به سرچشمه‌های بازی معصومانه و غریزی، بازگشتی آفرینش‌گار داشته است»(مجابی، 1377: 75).

«در فرهنگ لغات واژه‌ی هندسه، رشته‌ای در ریاضی شناخته شده است که درباره‌ی شکل‌های فضایی متشکل از نقطه، خط و سطح است و واژه‌ی هنر به هر نوع فعالیت انسانی که برای رسیدن به هدفی سر می‌زند و متضمن خلاقیت و ابتکار و مهارت است؛ اتلاق می‌گردد. شاید کمی تعجب‌برانگیز باشد که این دو واژه را از پس یکدیگر آورده شود؛ اما با کنار هم قراردادن این دو که مترادف یکدیگر هم نیستند، می‌توان کارهای شیشه‌گران را تعریف کرد» (شاهرخی‌نژاد، 1385: 15)

«بهره‌گیری شیشه‌گران از خط‌های کژ و کوژ، هم شرایط انسان معاصر را به تصویر می‌کشد و هم قدرت نهفته‌ی رنگ را از زیر لایه‌های معنا بیرون می‌آورد و به عنوان یک دلالت‌گر، تماشاگر را از قدرت ایماژ آگاه می‌کند. کلاف درهم‌پیچیده و سرگردان در میان معانی گوناگون، بیش از آنکه نگران میان‌تهی‌بودن خود باشد، به وانمودگری و تأثیرات بصری می‌اندیشد و می‌خواهد احساس تماشاگر را مبهم کند. فیگوری که پدید می‌آید شکلی از مقاومت در برابر از هم پاشیدگی خویشتن و نوعی تنازع بقای حسی است. تأکیدی است به فردگرایی رادیکال[12] آن هم در جهانی که امکان هرگونه راستانگاری از انسان دریغ شده است»(قره‌باغی، 1379: 167).

تصویر6. کوروش شیشه‌گران، 1999، سبد میوه، رنگ‌روغن روی بوم، 90*90(مأخذ: Keshmirshekan: 2016: 201)

در این قالب کاری خطوط پیچان و در هم گره‌خورده‌ای اغلب با حالت تخت و طیف رنگی سیاه، از یک ضلع تابلو به درون سطح، جریان یافته و گونه‌ی خاص و کلی از انتزاع اشکال شناخته‌شده مانند گل، چهره، طبیعت بیجان و غیره را در معرض دید قرار می‌دهد(تصویر 6). اما تنوع برداشت‌ها و نقطه‌نظرات در تحلیل و توصیف خط در آثار شیشه‌گران، نشان از گستردگی کاربردی و محتوایی از داده‌هایی هنری و فرهنگی است که با اراده‌ی او برای ایجاد فرم و شکلی منطبق با خلاقیت فردی و درونیاش در مفهوم معاصر همساز گردیده است.. وی در توصیفی که خود از این خطوط می‌دهد آن را حاصل از شناخت و مطالعه‌ی خط در اقسام هنرهای ایرانی می‌شناسد: «در اکثر آثار من خط عنصر غالب است و از معدل خطوطی که در هنر ایران به کار رفته، بهره برده‌ام. این خطوط، خط‌های اسلیمی نیستند، بلکه اقسام مختلفی از خط است که ما را به یاد خط‌هایی که در هنر و فرهنگ ما وجود داشته است؛ می‌اندازد که از آن دوره به دوره‌ی معاصر آمده‌اند. هدف من این بوده است که آثار علاوه بر این که ریشه در هنر خودمان(ایران) داشته باشد، معاصر با هنر دنیای حاضر نیز باشد. چرا که معتقدم زمانی هنر ما می‌تواند همپای هنر جهانی باشد که هنرمندان ما هم جهانی فکر کنند و هم جهانی کار کنند»(جلالی، 1385: 9)(تصویر 7).

شناور ساختن ذهن میان کاربردهای مختلف از خط در انواع هنرهای ایرانی از معماری تا نگارگری، تذهیب و خوشنویسی مجموعه‌ای از امکانات را به دست می‌دهد و معدل آن خطوطی است که در نقاشی‌های خط‌خطی شیشه‌گران زیستی لغزنده میان تعیُّن هندسی فرم و از هم‌پاشیدگی و ابهام دارد و هندسه‌ای معلق را باز می‌نمایاند که به تعبیر منتقدان«در هم تنیدگی و پیچش خطوط در فیگورها و اشیاء و ارائه‌ی عنصر خط به این شیوه، تمثیلی از زمانه‌ی پر تحرک، پیچیده و شگفت‌آور پیرامون ما است»(همان).

نظم نقش‌ها و کاربرد دقیق خط‌ها در این آثار جایی میان خودآگاهی و ناخودآگاهی، میان شهود و منطق علمی را

تصویر 7. کوروش شیشه‌گران، پرتره، 1995، رنگ‌روغن روی بوم، 150*150(مأخذ: Keshmirshekan: 2016: 214)

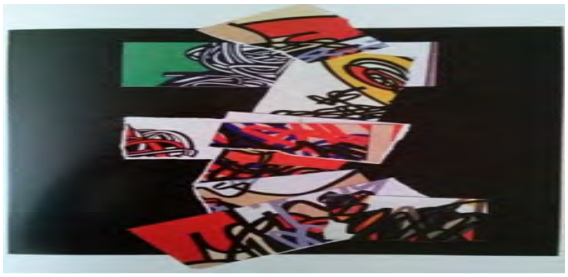
بازمی‌نماید و بیان تصویری فرم‌های به ظاهر شناخته‌شده در قالبی نو و غیر قابل پیش‌بینی است، به این ترتیب خط از تعریف سنتی‌اش جدا شده و در حالت و شکلی جدید، قرار می‌گیرد. شخصیت‌ها و اشیاء در این‌گونه طراحی و شکل‌پردازی از خصلت‌های هویتی زمان و مکان خود تهی شده و در قالبی کلی و نمادوار از طبیعت و واقعیت فراموش‌شده‌شان به تصویر درآمده‌اند(تصویر 8).

شناختی که شیشه‌گران از خط در آثارش ارائه می‌کند با تجربه‌ی زیسته‌ی او از فضای اجتماعی و فرهنگی پیرامونی‌اش علاوه بر انگیزه‌های بصری، به سمت معنایی در ژرفای زیست انسانی به حرکت در می‌آید که شناخت آن از مسیر مطالعه‌ی کاربرد و مفهوم خط در هنرهای ایرانی و واکاوی نسبت آن با موقعیت و شرایط انسان معاصر است. بنابراین سرشت چندگانه‌ی خط و طراحی درمجموعه‌ی خط‌خطی‌ها کاربرد و مضمون دیگری را در ادامه‌ی مبحث تاریخ هنری خط و طراحی در نقاشی مطرح و ارائه می‌دارد که همانا معدل‌یابی از پیشینه‌ی فرهنگی و تصویری از عنصر خط و بیانی نو از آن در قالب تجسمی است که حالات و توصیفات بصری افزونتر از کیفیت‌های بصری و محتوایی پیشین از خط را نمایان می‌سازد که گویا قصد ابراز خصلت‌های روحی و باطنی اشیاء و شخصیت‌ها را دارد.

کشف مناسبات جدید از کارماده و رسانه‌ی هنری

بخشی از خلاقیت هنری انتخاب رسانه ای مناسب با محتوای اثر است یعنی سوژه‌ی ناب به دنبال کالبدی است برای ظهور خود، کالبدی بی‌روح که از ایده خلاق هنر جان می‌گیرد و بنابراین انتخاب رسانه بخش بزرگی از خلاقیت هنری را شامل می‌شود. انتخاب رسانه و کارماده همراه با نحوه‌ی ارائه‌ی اثر هنری در دوران معاصر اگرچه گاه در تضاد با نقش سنتی آنها است لکن بررسی آن بدون در نظر داشتن سنت‌های موجود در تاریخ هنر غیر ممکن به نظر می‌رسد بنابراین در ادامه‌ی سنت‌های مرتبط تاریخ هنری قابل شناخت و واکاوی است.

هنرمندان غرب در مسیر تاریخی خود پس از عبور از چهارچوب‌های سنتی نسبت به طراحی و رنگ‌پردازی، برای امکان بیان ایده‌های



تصویر 8. کوروش شیشه‌گران، بدون عنوان، 1998-2001، کلاژ کاغذهای نقاشی‌شده، 5/30*20(مأخذ: Keshmirshekan: 2016: 147)

خلاق هنری، کاربرد آزاد دستانه‌ی مواد کار و امکان ترکیب و تداخل متریال‌های مختلف با یکدیگر را ایجاد نمودند. این شیوه‌ی پرداختن به هنر اغلب به شیوه‌ی کوبیسم ترکیبی ژرژ براک[13] و هنر حاضرآماده‌ی پیکاسو[14] و مارسل دوشان[15] ارجاع داده می‌شود؛ که در آن هنرمند مرزها و سنت‌های شناخته شده در رابطه با کاربرد مواد و اشیاء را بر هم می‌ریزد و مرزهای زیبایی‌شناسی هنر را در میان متریال‌های مختلف، توسعه می‌دهند.

پنداره‌های شنی

نقاشی‌های شنی، حاصل اتفاق و برداشتی ناخودآگاه است که پس از تحصیل هنر در ایتالیا برای محسن وزیری‌مقدم روی داد. «او که به اتفاق دوستانش به ساحل پوشیده از شن سیاه دریاچه‌ی آلبانو[16] رفته بود؛ از روی تفریح و برای خنداندن آنها با استفاده از شن، بدن خود را سیاه می‌کند. تضاد رنگی خطوط سیاه ماسه و سپیدی بدن، ایده‌ای تازه را در او بیدار می‌کند. همانجا روی ماسه‌های کنار دریاچه شروع به کشیدن خطوط می‌کند و نسبت میان جوهر انسان و خاک را به یاد می‌آورد»(موریزی‌نژاد، 1385: 6). همین جرقه‌ی ذهنی به همراه آموخته‌هایش از مبانی نظری هنر، زمینه‌ی زیست ایده‌های جدید را فراهم می‌کند و پلان‌های فرمی و محتوایی نقاشی او را در قالب ماده و رسانه‌ی هنری توسعه می‌دهد.

وزیری پیرو نظر پل کلی[17]، که معتقد بود، هنر، آنچه قادر به دیده شدن نیست را دیدنی می‌کند به نوعی کشف و درک تازه از طبیعت روی می‌آورد و آن را در توصیف کلمه‌ی «پنداره» اینگونه بیان می‌دارد: «پنداره از کلمه‌ی پنداشتن مشتق می‌شود و این بدان معنا است که هنرمند، جهان را آن‌گونه که می‌پندارد، بیان می‌کند و نه بدان‌گونه که همگان می‌بینند. نطفه‌ی این پنداره که فضای آهنگ‌سازی و شعر و شاعری را نیز شامل می‌شود در نقطه‌ای دوردست و گاه غیر قابل دسترسی، تکوین می‌یابد؛ سپس دوران رشد خود را در مغز هنرمند می‌گذراند، با جسم و جان او عجین می‌شود و سرانجام پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارد»(وزیری‌مقدم، 1380: 79).

رویارویی ناگهانی و شهود، همان نقطه‌ی دوردستی است که وزیری با آن آغاز می‌کند و مراحل رشد و ارائه‌ی نقاشی شنی را به انجام

می‌رساند. او قرارگرفتن در جریان آزاد نظاره‌کردن و سیالی ذهن را نیز از توتی شالوئیا[18] فراگرفته بود؛ وقتی به او گفت: «هنرمند چیزی را که موجود نیست خلق می‌کند و برای هنرمندشدن باید روی هر آنچه تاکنون آموخته‌ای خط بکشی. این دیدگاه موجب شد تا وزیری‌مقدم هرگونه تمرین از روی تصویر را کنار گذارده و پیوسته آبستره کار کند. وی به تدریج به نوعی نقاشی آبستره‌ی تکفام با استفاده از ریتم خطوط و حرکات سریع دست می‌پردازد که تداعی‌گر فضای کیهانی است»(موریزی‌نژاد، 1385: 6). بنابراین در کار او عناصری همچون بافت، رنگ، خط، حرکت و انرژی درونی آنها اهمیت فراوان یافته بود و نقش ذهنیت و تخیل وی از این پس هر چه بیشتر پررنگ می‌گردید.[19]

او با مجموعه‌ای از داشته‌های شناختی و اجرایی، کار حرفه‌ای خود را پس از کشف جنبه‌های زیبایی‌شناختی و شهود فرم و معنا از کارمادهای جدید، یعنی شن سیاه آغاز می‌کند. مجموعه نقاشی‌های شنی او حاصل طرز تلقی وی از نسبت میان هنر و طبیعت، در اندیشه‌ی انتزاع‌گرا است. «جولیو کارلوآرگان[20] استاد تاریخ هنر نوین در دانشگاه رم و منتقد هنری درباره این آثار گفته بود: ... نقش‌هایی ظاهراً تصادفی اما سرشار از معانی رمزآمیز؛ آن نشانه‌هایی که پنجه انسان بر شن زرد، سیاه و سرخ می‌گذارد، برای وزیری نخستین تظاهر ضرورت اساسی تماس انسان با جهان است» (ملکی، 1383).

روحیه‌ی جستجوگر و فرصت‌جوی او که با تعلیمات استادان، نکته‌سنج و نظام‌یافته‌تر شده بود در رویارویی با دریافتی اتفاقی، مسیر اختصاصی خود را پس از کشف جنبه‌های زیباشناختی ماده‌ی شن به مقصدی اختصاصی می‌رساند. «وزیری در آن خطوط حرکت، ریتم و فضا را می‌یابد که ذهن او را متوجه بازی دوران کودکی و باز به زمان دورتر، به رابطه‌ای که انسان همیشه با خاک داشته و به جوهر انسان که از خاک بوده است می‌رساند»(همان).

کاربرد محدود رنگ(زرد یا اُخرایی، سیاه و قهوه‌ای) در آثار او و عدم حضور اشکال آشنا زیبایی‌شناسی ناب انتزاعی را در این مجموعه مورد تأکید قرار می‌دهد و برجسته‌ساختن ارزش ناب فرمی و مضمونی ماده‌ی شنی را به نحوی ویژه بر زمینه‌ی بوم، هدف قرار می‌دهد(تصویر 9).

به این ترتیب، رنگ و بافت در نقاشی‌های شنی، مجدد صورت‌بندی شده و در ذهن مخاطب بنابر قوه‌ی تخیل و شناخت او قوام و معنا می‌یابد. حرکت دست و ریزش شن، علاوه‌بر آنکه فرمی بر سطح بوم ایجاد می‌کند؛ در مرتبه‌ی دیگر، نقش زمینه را برای خطوط حاصل از حرکت سرانگشت‌ها دارد. حضور ماده‌ی رنگی و خط بر سطح بوم فرآیند مرئی‌ساختن آنچه قادر به دیده‌شدن نیست و درک تازه از طبیعت است. یکپارچگی قوای حسی

تصویر 9. محسن وزیری‌مقدم، بدون عنوان، 1960، از مجموعه‌ی ترکیب‌بندی شنی، شن روی الیاف کنف، 100*150،
(مأخذ: Vaziri moghadam, 2018)

و ذهنی با حضور ماده‌ی رنگی را بر سپیدی بوم قوه‌ی بینایی و اندیشه مخاطب را با تجربه‌ی انتزاعی هنرمند پیوند می‌دهد. به این ترتیب وجه نامتعین ماده و رنگ، محدوده و مرز سنتی کارماده‌ی نقاشی را به چالش می‌کشد(تصویر 10).

«لائورا تورکو لیوری، منتقد ایتالیایی در خصوص این دوره از کارهای او می‌نویسد: مجموعه‌ی شن‌نگاری‌های او به مثابه بیان نیاز سازنده‌اش به پیوستن به کلیتی همسو و همنوای طبیعت که خواستار پیوند با گردش مدام حیات است، رخ می‌کند. تماس و آمیزش دست با خاک و ماسه، به ریشه‌های اصیل ما باز می‌گردد. به آب و به دریا، به سخن دقیق‌تر، آستانه‌ای گشوده می‌شود که در پی‌گذار از آن، لایه‌ی سرزنده‌ی خاکی که زایای گیاهان است به این جهان می‌آید و این چیزی است که باید بتوانیم در تابلوهای شنی وزیری جست‌وجو کنیم»(پاکباز و امدادیان، 1383: 41). به این ترتیب ماده‌ی شنی که بخشی از طبیعت ساحل و عادت ذهنی و طبیعی مخاطب بوده است از روزمرگی خود جدا شده و در خدمت مفهوم و ایده‌ای جدید قرار می‌گیرد. اما نقاشی‌های شنی از دو جنبه، نسبت نزدیک باسبک‌ها و تکنیک‌های پیش از خود دارد؛ اول، کاربرد بافت واقعی[21] و قرابت با تکه‌چسبانی کوبیسم تحلیلی[22] و دوم، روش افشاندن ماده‌ی رنگی بر سطح بوم که نزدیکی با شیوه‌ی اکسپرسیونیسم انتزاعی[23] و نقاشی‌های جکسون پولاک[24] را یادآوری می‌کند؛ لکن این موارد مانع از جلوه نمودن خصلت‌های منحصر به فرد در نقاشی وزیری‌مقدم نمی‌گردد.

«ابتدائی‌ترین مواجهه با طبیعت» به‌واسطه‌ی استفاده از ماده‌ی شنی، جنبه‌ی عینی یا objective ماده را با وجه subjective از خاطره‌ها و حافظه موروثی[25] پیوند می‌دهد[26] و امکانات ذهنی توسعه یابنده‌ی مخاطب را در مسیر تخیل، آزاد می‌سازد. نوع حرکت در نقاشی وزیری‌مقدم بلاواسطه و بر عاطفه‌ی نخستین، از ماده‌ی شن و پدیدارشناسی بدن، استوار است و با بیان حرکت در نقاشی کنشی و طرد فرم بازنمایانه که شاید به جهت ترس و عدم اطمینان درباره‌ی جایگاه در معرض انهدام هسته‌ای انسان معاصر که ایشان را به سمت تزکیه‌ای شخصی و اعتقاد به ارزش عمل[27] حتی به قیمت عدول از طراحی منظم، هدایت می‌کرد متفاوت است(تصویر 11).

تصویر10 محسن وزیری‌مقدم، بدون عنوان، 1959، از مجموعه‌ی ترکیب‌بندی شنی، رنگ و شن روی الیاف کنف، 69/5 *46/6، (مأخذ: Vaziri moghadam, 2018)

او در یکی از مصاحبه‌هایش اشاره می‌کند: «حرکت می‌تواند بیان‌کننده‌ی یک احساس درونی باشد و ماده می‌تواند فقط رنگ نباشد و هزار بُعد دیگر داشته باشد و این افکار روی کارهای شنی من تأثیر گذاشت. در حقیقت هنرمند باید در یک حرکت آنی هستی خودش را بر هستی جهان، حک کند»(شاهرخی‌نژاد و جلالی، 1383: 15).

او بدون کاربرد قلمو، کاردک یا ابزارهای شناخته‌شده‌ی نقاشی، ماده‌ی شن را بر روی صفحه منتقل و کنش اولیه‌ی خود در مواجهه با ماده را حفظ می‌کند. وزیری در این شیوه، بدن را بهانه‌ی کنکاش معنا قرار می‌دهد؛ ماده‌ی شن بر بوم قرار می‌گیرد و سپس حرکت سرانگشت‌ها و شیارهای روی آن زمینه را جلوه می‌دهد؛ این علاوه بر یادآوری لحظه‌ی اتفاقی که وزیری بر پوست بدن خود خط‌هایی را در میان ماده‌ی شن ایجاد نمود ذهن مخاطب را به لحظه‌ی آغازین خلقت پیوند می‌دهد و ساحت پدیدارشناختی حضور مفهومی بدن را همپای نقاشی برجسته می‌سازد. کالبد بی‌روح بوم جان گرفته و ابعاد وجودی‌اش تا حضور کالبد مجسم هنرمند توسعه می‌یابد؛ یعنی از کاربرد روزمره فاصله گرفته و معنای وجودیش به تنواره مبدل می‌شود. به این ترتیب روش کار و رسانه اهمیتی بیش از نقوش ایجادشده یافته و کنش بیننده با کار ماده و رسانه‌ی هنری پیوند می‌یابد و هستی هنرمند بر هستی جهان، حک می‌شود.

نتیجه گیری

از آن‌روی که منابع و مستندات تاریخی هنر امکاناتی از تجربه‌ها و دست‌آوردها را به عنوان زمینه‌ای برای ممکن ساختن رویدادها و ایده‌های جدید و خلاق هنری فراهم می‌سازد و بر تسهیل و انضباط‌دهی به فرآیند تحولات تازه در روند کاری هنرمندان اثرگذار است؛ امکان مقایسه و ریشه‌یابی را در رابطه با خلاقیت آثار هنری هنرمندان ایرانی و در امتداد تاریخ خلاقیت هنری به دست می‌دهد. هنرمندان معاصر ایرانی به واسطه‌ی تحصیل و دسترسی به منابع فوق، شیوه و جنبه‌های خلاق آثار ایشان در امتداد جریان‌های تاریخ‌هنری، قابل بررسی و قیاس می‌باشد؛ این آثار ضمن برقراری ارتباط میان تجربه‌های اجرایی و رهیافته‌ای نظری سایر هنرمندان

تصویر 11. محسن وزیری‌مقدم، 2017، هنرمند در حال کار با ماده‌ی شن روی وسعتی از بوم(مأخذ: Vaziri moghadam, 2018)

در دوره‌های مختلف از تاریخ خلاقیت مدرن و بازنمایی ایده‌های تازه و اصیل هنرمندان معاصر نامبرده در این پژوهش، کیفیت‌های منحصربه‌فرد و خلاق را ارائه نموده‌اند. در میان رویدادهای متنوع در مسیر تاریخ هنر، هویت فرهنگی در بحث مراتب خلاقیت و انتخاب عناصر بصری هنر مانند خط به عنوان شاخص‌های برای بیان ایده‌های نو و درک و ارائه‌ی ایده‌ی پدیدارشناختی و زیبایی‌شناسانه از رسانه و کار ماده‌ی هنر، امکاناتی است که در همسازی با تمایل باطنی و طبیعی هنرمندان، برای اجرای ایده‌های نو و خلاق منشأ اثر بوده است. در مجموعه‌ی فضیلت زخمی اثر فرح اصولی جایگاه و تعامل سبکی، ترکیب‌بندی و محتوا، در مجموعه‌ی خط‌خطی‌ها اثر کوروش شیشه‌گران کشف و بیان انگیزه‌های تازه از ماده‌ی شنی در مجموعه نقاشی‌های شنی اثر محسن وزیری مقدم؛ هر یک ضمن بازنمود پیوند تاریخی از جریان خلاقیت، ایده‌ای خلاق را ارائه می‌کنند.

فرح اصولی در مجموعه‌ی فضیلت زخمی ضمن استفاده از تکنیک‌های اختصاصی خود مانند روش ایجاد بافت با تور و رنگ‌افشانی ایربراش، اختصار در طراحی خطی و هماهنگ و همسازنمودن آنها با چندین سبک و ترکیب هنری از جغرافیا و دوره‌های مختلف، قابلیت‌ها و امکانات تکنیکی و مفهومی نگارگری را به شکل ایده‌ای فرمی و محتوایی معاصر ارائه می‌نماید؛ سنت‌های تصویری هنر نگارگری ایران، عناصر و فرم‌هایی از هنر غرب، اشعار و عبارات ادبی کهن و معاصر، ادوات و اشیاء جنگی دوران مدرن، همه به خدمت تخیل، ذهنیت و اراده‌ی هنرمند در آمده‌اند تا علاوه بر پیوند با کاربرد سنت هنری در خلاقیت هنری، آثاری خلاق و منحصربه‌فرد را بازنمایی کنند.

نظم نقش‌ها و کاربرد دقیق خط‌ها در نقاشی کوروش شیشه‌گران با عنوان خط‌خطی، مرز میان خودآگاهی و ناخودآگاهی و هندسه‌ای معلق میان شهود و منطق علمی را باز می‌نمایاند. خط از تعریف سنتی‌اش در هنر جدا شده و در حالت و بیانی جدید، قرار می‌گیرد و به شکلی نوآور، شخصیت‌ها و اشیاء از خصلت‌های پیشینی خود رها شده و در قالبی جدید به تصویر درآمده‌اند. شناختی که

شیشه‌گران از خط در آثارش ارائه میکند با تجربه‌ی زیسته‌ی او از فضای اجتماعی و فرهنگی پیرامونی‌اش علاوه بر انگیزه‌های بصری، به سمت معنایی در ژرفای زیست انسانی به حرکت در میآید و مسیر مطالعه‌ی کاربرد و مفهوم خط در هنرهای ایرانی و واکاوی نسبت آن با موقعیت و شرایط انسان معاصر را مطرح می‌سازد. بنابراین سرشت چندگانه‌ی خط و طراحی در مجموعه‌ی خط‌خطی‌ها در ادامه‌ی مبحث تاریخ هنری خط و طراحی اما با انگیزهای جدید و معدل‌یابی از پیشینه‌ی فرهنگی و تصویری از عنصر خط در هنرهای ایرانی به خصلت‌های روحی و باطنی اشیاء و شخصیت‌ها در دوره‌ی معاصر راه می‌سپرد.

در مجموعه آثار شنی به توسط محسن وزیری‌مقدم، هنرمند بدون کاربرد قلمو یا کاردک و ابزارهای شناخته‌شده‌ی نقاشی، ماده‌ی شن را بر روی صفحه منتقل نموده و کنش اولیه خود در مواجهه با ماده را بهانه و انگیزه‌ای برای احضار حسی کهن از خلقت انسان و هستی‌بخشی به مفهوم حضور قرار می‌دهد؛ به این ترتیب ساحت پدیدارشناختی بدن، همپای نقاشی برجسته می‌گردد و کالبد بی‌روح بوم، جان گرفته و ابعاد وجودیاش تا حضور کالبد مجسم هنرمند توسعه می‌یابد. روش کار و رسانه اهمیتی بیش از نقوش ایجادشده یافته و کنش بیننده با کار ماده و رسانه‌ی هنری پیوند یافته و هستی هنرمند بر هستی جهان، حک می‌شود.

در مجموع می‌توان نتیجه گرفت فرح اصولی، کوروش شیشه‌گران و محسن وزیری‌مقدم با اتکا به پشتوانه‌ی دانشی خود از منابع تاریخ هنری در پیوند با مبانی هنر مدرن، هر یک توانسته‌اند کیفیتی جدید و خلاقانه‌ای را در رابطه با سنت‌های تصویری و سبکی تاریخ هنر، مطرح ساخته و به اجرا درآورند.

پی‌نوشت

1. «آکادمی پاریس در این زمان با پیروی از الگوی ایتالیایی، به اهداف منطبق با کلاسیک‌گرایی، نظر داشت. هدف آکادمی، ضابطه‌مند کردن سنت‌های هنر اروپایی و ابداع قوانینی برای تجسم احساس‌ها و عواطف بود. وضع ضوابط درباره‌ی سنت‌های نقاشی اروپایی با درجه‌بندی هوشمندی و اهمیت موضوع در نقاشی‌ها، صورت گرفت. هنرمندان باستانی در ممتازترین مرتبه و پس از رافائل و پیروانش، پوسن و سپس استادان ونیزی قرار داشتند که بیش از هر چیز به رنگ تکیه داشتند و در درجات نازل‌تر نقاشان فلاندری و هلندی قرار می‌گرفتند. موضوعات نقاشی نیز با درجات صحنه‌های تاریخی و اساطیری و کتاب مقدس در بالاترین مرتبه و طبیعت بیجان و نقش اشیاء در مرتبه پایین قرار داشت»(پاکباز، 1386: 50).

2. Leonardo Da Vinci(1452-1519)

3. Gian Lorenzo Bernini(1598-1680)

4. Peter Paul Rubens(1577-1640)

5. Jean leon Gerome(1824-1904)

6. Eddie Adams(1933-2004)

7. نیکلا پوسن که نوع عقلانی‌تر کلاسیسیسم دوران باروک را تجربه می‌کرد، دوری از عواطف و آزادی ترکیب‌بندی را برای تأکید بر نظم و تکنیک در طراحی، پیشه کرد. دلبستگی وی به مهارت تکنیکی و طراحی، در مقابل دلبستگی پیتر پل روبنس به رنگ، دو مباحثه درباره‌ی قابلیت‌های نسبی خط و رنگ را در آکادمی هنر فرانسه، موجب شد و دو رویکرد پوسنیستی و روبنیستی را شکل داد» (تریادو، 1386: 48-49).

8. Nicolas Poussin(1594-1665)

9. Jean Auguste Dominique Ingres(1780-1867)

10. Jackson Pollock(1912-1996)

11. Morris Louis(1912-1962)

12. فردگرایی رادیکال(Radical Individualism): اصطلاحی در جامعه‌شناسی که در آن، کله‌ای فرافردی یا اجتماع، امری خیالی بوده و جامعه متشکل از مجموعه‌ای «افراد» است که توسط نهادها که چیزی جز قراردادها نیستند اداره می‌شود.

13. Georges Braque(1882-1963)

14. Pablo Picasso(1881-1973)

15. Marcel Duchamp(1887-1968)

16. Albano

17. Paul Klee(1879-1940)

18. T. Shaloia (استاد پژوهش هنر آکادمی رم)

19. «در فاصله‌ی سال‌های 1327 تا 1334 او به طور پیگیر، نقاشی را ادامه داده و بیشترین موضوعاتی که نقاشی کرده بود، منظره و پرتره و به روش امپرسیونیستی، پستامپرسیونیستی و کوبیسم بوده است»(موریزی‌نژاد، حسن، 1385: 5).

20. Giolio Carlo Argan (1909-1992)

21. بافت واقعی(Actual texture):«حالتی است که سطح یک شیء هم دیده می‌شود و هم حس می‌گردد. تأکید بافت واقعی، بر لامسه است؛ اما می‌توانیم با نگریستن به شیء، تصوری اولیه از حس آن نیز داشته باشیم. اجرای بافت واقعی، مستلزم نصب شیء بافتدار بر روی سطح اثر است. الصاق بافت واقعی احتمالاً با(کوبیسم ترکیبی) پیکاسو و براک آغاز شد»(اوکویرک؛ استیونسون و دیگران، 1394: 186).

22. آثار کوبیسم تحلیلی پیکاسو و براک نقاشی‌های غالباً تک رنگ خاکستری، آبی یا قهوه‌ای بود که با اسلوب کلاژ و تکه‌چسبانی، موجب تأکید بیشتر بر مادیت ماده در نقاشی شد.

23. «اکسپرسیونیسم انتزاعی(AbstractExpressionism): در اوایل دهه‌ی 1940 میلادی، از ادغام سه جنبش اکسپرسیونیسم، انتزاعی‌و سوررئالیسم دهه‌ی1930 میلادی بود. آنها می‌خواستند حالت روحانی و عاطفی خود را بی‌آنکه لزوماً به فرم بازنمایانه رجوع کند، بیان نمایند. اما باید تأکید کرد که اکسپرسیونیسم انتزاعی، جنبشی بود بدون یک سبک مشترک؛ هر هنرمندی تجربه‌های خویش را به طور مستقل بیان می‌کرد»(اوکویرک؛ استیونسون و دیگران، 1394: 428).

24. جکسون پولاک(Jackson Pollock): از چهره های شناخته‌شده‌ی سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی است. او طی سال‌های آخر دهه‌ی1940 میلادی تا پایان عمر، یعنی سال 1956 نقوش غیر بازنمایانه‌ی پر پیچ‌وتاب حاصل از ریختن رنگ که با حرکت کنترل‌شده‌ی ابزارش بر سطح بوم، ایجاد می‌شد را ارائه نمود. در نقاشی پولاک با الهام از نقاشی شنی ناوایو و چرخش محتوایی و فرمی از نیروی شفابخش خدای خورشید و عقاب مقدس، به سمت تمایل بیان آزردگی نفس از ناهنجاری‌های زندگی شهری و مدرن بود.

25. در متنی برای جلسه‌ی پرسش و پاسخ در موزه‌ی معاصر (1379)، وزیری‌مقدم نقش خاطره و حافظه‌ی موروثی در آفرینش هنری را این‌گونه شرح می‌دهد: «همان‌گونه که درخت، ریشه‌های خود را در اعماق زمین فرو می‌کند و شاخ‌وبرگ آن از آفتاب و هوا بهره می‌برد و در رابطه با کیفیت ذاتی‌اش میوه‌ای به بار می‌آورد؛ هنرمند نیز ریشه‌های خود را در اعماق اجتماع و محیطی که زندگی می‌کند فرو می‌برد و پدیده‌ای می‌آفریند که خواه‌ناخواه شخصیت و هویت او را عیان می‌سازد»(وزیری مقدم, 1380: 83).

26. «در مقدمه‌ی کاتالوگ نمایشگاه(1972) از پروفسور کارلو آرگان منتقد هنر، این‌گونه نقل شده است: ماده، تحت تأثیر حرکت دست بر روی بوم، اولین تجربه‌ی حسی انسان در تماس با واقعیت را منتقل می‌کند و حرکت غریزی شکافته‌شدن ماده توسط دست، سبب پالایش آن می‌شود»(شمخانی, 1380: 8).

27. Value of Doing

منابع فارسی

اوکویرک، استیونسون، ویگ، بون، گایتون(1394)، *مبانی هنر: نظریه و عمل*، مترجم محمدرضا یگانه‌دوست، انتشارات سمت، تهران.

بوهم؛ دیوید(1381)، *درباره‌ی خلاقیت*، مترجم محمدعلی حسین‌نژاد، ساقی، تهران.

پاکباز، روئین(1386)، *در جستجوی زبان نو*، نشر آگاه، تهران.

پاکباز، روئین، امدادیان یعقوب(1383)، *پیشگامان هنر نوگرای ایران*: محسن وزیری مقدم، موزه هنرهای معاصر، تهران.

تریادو؛ خوان‌رامون(1386)، *راهنمای هنر باروک*، مترجم نسرین هاشمی، نشر ساقی، تهران.

جنسن؛ ه و(1359)، *تاریخ هنر*، مترجم پرویز مرزبان، علمی فرهنگی، تهران.

شالومو؛ ژان لوک(1386)، *نگره‌های هنر*: فلسفه، زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر از زمان افلاطون تا روزگار ما، مترجم حبیب‌الله آیت‌اللهی، سوره مهر، تهران.

گاردنر؛ هلن، دلاکروا؛ هورست، تنسی؛ جی ریچارد(1378)، *هنر در گذر زمان*، مترجم محمدتقی فرامرزی، نشر آگه، تهران.

نشریات

امت علی، سارا(1386)، ادبیات در حضور مینیاتور رشد کرد، *سرمایه*، شماره 591، ص. 13.

جعفری، مهناز(1386)، زنان مثل مردان به جهان نگاه نمی‌کنند، *اطلاعات*، شماره 3172، ص. 5.

جلالی، مریم(1385)، معنا در ابهامی هنرمندانه: هزارتوی خطوط در گفتگو با کوروش شیشه‌گران، *جام جم*، ص. 9.

شاهرخی‌نژاد، محمدرضا(1385)، دست‌هایم را نمی‌بینم: گفت‌وگو با کوروش شیشه‌گران نقاش و گرافیست، *شرق*، شماره 802، ص. 15.

شاهرخی‌نژاد، محمدرضا؛ جلالی، رضا(1383)، عبور از تونل: گفت‌وگو با محسن وزیری مقدم، *شرق*، ص. 15.

شمخانی، محمد(1380)، قبای دراز دلیل کشیش‌بودن نیست: گفت‌وگو با محسن وزیری‌مقدم از پیشگامان هنر *نوگرای ایران*، ایران، شماره 21، ص. 8.

قره‌باغی، علی‌اصغر(1379)، واقعیت‌های انتزاعی در آثار کوروش شیشه‌گران، *فصلنامه طاووس*، شماره 3-4، ص. 167-168.

مجابی جواد(1377)، بازیگری خطوط خودانگیخته، *آدینه*، شماره 125-126، ص. 75-77.

مسجدجامعی، احمد(1384)، هنر ایرانی سنت و خلاقیت، کتاب ماه هنر، شماره 80-79، ص. 114-116.

مطلب‌زاده، علی(1395)، گفتگو با فرح اصولی درباره نمایشگاه فضیلت زخمی و فعالیت‌هایش در طول این سال‌ها، *اعتماد*، ص. 9.

موریزی‌نژاد، حسن(1385)، هنرمندان معاصر ایران: کوروش شیشه‌گران، *تندیس*، شماره 74، ص. 4-6.

موریزی‌نژاد، حسن(1385)، نقاشان معاصر ایران: محسن وزیری مقدم، *تندیس*، شماره 71، ص. 4-7.

وزیری مقدم، محسن(1380)، هنر دیدنی‌ها را بازگو نمی‌کند بلکه آنچه دیدنی نیست را قابل دیدن می‌کند، *هنرهای تجسمی*، شماره 11، ص. 78-83.

وبگاه

شعار، علی(1397)، حسین بهزاد مانند کمال‌الملک است، تهران، مجله خبری هنری ماه مهر.
http://www.mahe-mehr.com/sn/magazine/pt/full/id/98/lang/fa. (دسترسی در 1398/1/20)

ملکی، توکا(1383)، مخاطب من آزاد است: گفتگو با محسن وزیری‌مقدم به‌مناسبت نمایشگاه پیشگامان هنر نوگرای ایران، وقایع اتفاقیه
http://vaghayedaily.ir/falnewslcategory/6 (دسترسی در 1397/2/17)

موحدفرد، یاسر(1394)، فضیلت زخمی، مینیاتورهای به‌روزشده فرح اصولی، فرهنگ و هنر.
http://farhangohonar.ir. (دسترسی در 1397/2/17)

کاتالوگ

زهرایی، اشکان (1394)، فضیلت زخمی، دستان 2، ص. 1-10.

فهرست تصاویر

تصویر 1. فرح اصولی، زنان سابین (از مجموعه‌ی فضیلت زخمی)، (1393)، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

تصویر 2. فرح اصولی، ما لعبتکانیم(از مجموعه‌ی فضیلت زخمی)، (1394)، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

تصویر 3. فرح اصولی، ما لعبتکانیم(بخشی از تابلو)، (1394)، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

تصویر 4. فرح اصولی، وینسنت رضا و من، (1394)، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

تصویر 5.اصولی لئوناردو فروغ و من(1393)، (از مجموعه‌ی فضیلت زخمی)، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

تصویر 6. کوروش شیشه‌گران، سبد میوه(1999)، مأخذ:

Keshmirshekan Hamid(2016), *Koroosh shishegaran; The Art of Altruism*. london : saqi.

تصویر 7. کوروش شیشه‌گران، پرتره، 1995، مأخذ:

Keshmirshekan Hamid(2016), *Koroosh shishegaran; The Art of Altruism*. london: saqi.

تصویر 8. کوروش شیشه‌گران، بدون عنوان، 1998-2001، مأخذ:

Keshmirshekan Hamid(2016), Koroosh shishegaran; *The Art of Altruism* . london: saqi.

تصویر 9. بدون عنوان، از مجموعه‌ی ترکیب‌بندی شنی، 1960، مأخذ: وبگاه بنیاد محسن وزیری مقدم.

Vaziri Moghadam Mohsen //Vaziri Moghadam Fondazione- .2018 - .https//fondazionevaziri.com. (دسترسی در 1397/2/17)

تصویر 10. محسن وزیری‌مقدم، بدون عنوان، از مجموعه‌ی ترکیب‌بندی شنی (1959)، مأخذ: وبگاه بنیاد محسن وزیری‌مقدم.

Vaziri Moghadam Mohsen //Vaziri Moghadam Fondazione- .2018- .https//fondazionevaziri.com. (دسترسی در 1397/2/17)

تصویر 11. محسن وزیری مقدم در حال کار با ماده‌ی شن روی وسعتی از بوم، رم، اکتبر(2017)، مأخذ: وبگاه بنیاد محسن وزیری‌مقدم.

Vaziri Moghadam Mohsen //Vaziri Moghadam Fondazione- .2018 - .https//fondazionevaziri.com. (دسترسی در 1397/2/17)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Historical Attribution of Modern Creativity with the Art Works of Iranian Contemporary Artists
(A Case Study of Farah Osoli, Kourosh Shishegaran, Mohsen Vaziri-Moghaddam)

Khosro Khosravi Jelodar*[1], Nasrin Zandiravan[2]

[1]Faculty Member, Department of Painting, Soore University, Tehran, Iran
[2] MA in Animation, Soore University, Tehran, Iran.

(Received: 28 Oct 2019, Accepted: 23 Nov 2019)

Art history is an inspirational and motivating factor and a fundamental issue in studies of artistic originality and creativity. The comparison of art history documents and the way artists work has variety of topics, such as attention to past visual traditions for the presentation of creative effects, the importance of drawing and color to each other and the approach to new tools. The purpose of this research is to investigate the effects of artists, Farah Ossouli in harmonizing the new Fermi qualities with the visual traditions of Iranian painting in the "Wounded Virtue" collection, Koorosh Shishegaran in presenting a new expression of the line in "Scribble lines" collection, Mohsen Vaziri Moghaddam by presenting a new look at art in collection of "the sand paintings". The method of this research is qualitative and descriptive analytical approach. First looks at the historical background of the above issues and then introduces and describes the collections examined by the artists. It can be concluded, the artists relying on the knowledge of the foundations of art based on historical sources, each have by choosing or encounters unconsciously with principles, elements and materials, have new values in relation to the visual tradition of Iranian painting, the interaction of the line and form in painting, the discovery and expression of the new motives of art work.

Each of these artists have their own distinctive style and expression method, but focuses on art history on this study exploring the varied style and diversity idea of artists and their artistic interactions alongside the components of the art history. Describing the multitude of attitudes toward the creative, the components of art history introduce the subject of creativity into a practical and executive dimension.

Farah Ossouli in The Wounded Virtue collection, coordinates his own techniques with several style of different geography and periods of art history. In this collection technique and concept presenting new and contemporary style and form for traditions of painting in east and west for expression suffering of human in history duration. Koorosh Shishegaran in linear paintings collection represents the order of motifs and precise lines between consciousness and unconsciousness, and geometrical form between intuition and scientific logic. This style of drew separates the line form from its traditional definition and puts it in a new state and expression. The multifaceted constitution of line and design in this series is a continuation of the line in painting but offers a new impetus and look by coordinating Iranian visual tradition arts with contemporary art and expresses the esoteric and spiritual traits of contemporary objects and characters. Mohsen Vaziri Moghaddam in his sand paintings collection without the use of any brush or well-known painting tools presents his initial action and expression in the face of sand material as an impetus for an ancient sense of human creation and concept of presence; as such, the phenomenal of human body is highlighted in the painting and the lifeless of canvas and its existential dimensions are expanded to the artist's sense of presence.

Keywords
Art History, Modern Creativity, Cultural Tradition, Design, Artistic Media, Art Materials

Corresponding Author: Tel: (+98-21)09123842066 ; E-mail: info@khosrokhosravi.com