نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.12.23.13

دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۱۹
پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۰

تاریخ‌های موازی: مطالعه تطبیقی تجربه هنر مدرن در آثار کوبیستی جلیل ضیاءپور (ایران)، شاکر علی (پاکستان)، جواد سلیم (عراق)

محمدرضا مریدی*

چکیده

هدف مقاله، مطالعه تطبیقی هنر مدرن در کشورهای پیرامونی، همچون ایران، عراق و پاکستان است تا ابعاد تجربه مدرنیته در هنر مدرن روشن‌تر شود. لذا پرسش‌های محوری مقاله این است که هنرمندان پیشرو در این کشورها در جست‌وجوی فهم مدرنیته در هنر، چه راهی برای انطباق تجربه‌های هنر مدرن با هنر سرزمین خود در پیش گرفتند؟ مدرنیته بومی در هنر کشورهای پیرامونی چگونه تجربه شد؟

روش این پژوهش، جامعه‌شناسی تاریخی- تطبیقی است که بر مبنای آن، به مطالعه تجربه هنر مدرن در آثار جلیل ضیاءپور در ایران، شاکر علی در پاکستان و جواد سلیم در عراق پرداخته شد. نتایج نشان دادند که مطالعه شباهت‌های ساختاری تجربه این هنرمندان در سه سطح قابل انطباق است؛ ۱. بستر و زمینه اجتماعی دوران؛ به‌ویژه در میانه قرن بیستم که گفتمان ملی‌گرایی بر شکل‌گیری فرهنگ ملی مؤثر بود و دولت‌ها به دنبال ساخت جریانی از هنر ملی و تاریخ‌گرا، اما پیشرو و مدرن بودند، ۲. الگوهای هنری دوران؛ به‌طور مشخص آکادمی‌های هنری پاریس و لندن که شیوه‌های آموزش و مکاتب هنری را به هنرجویان بین‌المللی انتقال دادند، ۳. ویژگی سبک کوبیسم که امکان پیوند میان هنر مدرن و هنر بومی و ملی را در آثار این هنرمندان پیشرو فراهم کرد. هنرمندان کشورهای پیرامونی در جست‌وجوی شیوه هنری بودند که هم معرف زبان جهانی هنر باشد و هم قابلیت ساخت یک مکتب ملی را داشته باشد. کوبیسم، پاسخی به این مسئله بود و به مثابه سبکی پیشرو در شکل دادن مکتب ملی هنر کشورهای پیرامونی، نقش مهمی داشت. هر سه هنرمند در تلاش بودند با در پیش گرفتن سبک کوبیسم، هنری ملی و سرزمینی خلق کنند؛ هر سه تلاش کردند به میراث تاریخی بازگردند و آن را با ترکیب‌بندی‌های هنر مدرن همسو کنند. تلاش آنها آغاز راهی بود که در نسل‌های بعد ادامه یافت. تجربه‌های هنری مشابه در این کشورها را می‌توان تاریخ موازی هنر نامید.

کلیدواژه‌ها: نقاشی، کوبیسم، جلیل‌ضیاءپور، جواد سلیم، شاکر علی

* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر. moridi@art.ac.ir

مقدمه

مواجهه کشورهای غیرغربی با مدرنیته گاه ستیزه‌جویانه و گاه سازش‌کارانه بود، برخی در جست‌وجوی راهی برای سازگاری با شرایط مدرن بودند و برخی این شرایط را استعماری و سلطه‌جویانه دانستند و نسبت به آن مقاومت کردند؛ اما بسیاری کشورها در جست‌وجوی راهی میانه برای پیوند و امتزاج و افق مشترک بودند. لذا مطالعه تاریخ کشورهای غیرغربی طی دوران مدرن همواره با این سؤال روبه‌رو است که این سرزمین‌ها مدرنیته را چگونه تجربه کردند؟ تاریخ هنر مدرن در این سرزمین‌ها نیز با این پرسش مواجه است که هنرمندان مدرن و پیشرو در این کشورها در جست‌وجوی فهم مدرنیته در هنر، چه راهی برای انطباق تجربه‌های هنر مدرن با هنر بومی سرزمین خود در پیش گرفتند؟

هدف مقاله، مطالعه تطبیقی هنر مدرن در کشورهای پیرامونی، همچون ایران، عراق و پاکستان است تا نشان داده شود دولت‌های مدرن تازه‌تأسیس در این کشورها چگونه به دنبال هنری بودند که هم مدرن و نوین باشد و هم معرف هویت ملی، بومی و سرزمینی. از سوی دیگر، هنرمندان آوانگارد و مدرنیست این کشورها که اغلب هنرآموخته در مراکز و آکادمی‌های هنر اروپا بودند نیز پس از بازگشت در جست‌وجوی هنری بودند که این ویژگی دوگانه را داشته باشد؛ یعنی هم مدرن و جهانی و هم بومی و ملی باشد. برای جست‌وجوی هدف پژوهش و پاسخ به پرسش تحقیق، با در پیش گرفتن رویکرد جامعه‌شناسی تاریخی- تطبیقی، به مطالعه موردی تجربه هنر مدرن در آثار جلیل ضیاءپور در ایران، شاکر علی در پاکستان و جواد سلیم در عراق پرداخته می‌شود. هر سه از پیشگامان هنر مدرن بودند، هر سه شیوه هنری تا حدی مشابه و کوبیستی در پیش گرفتند، هر سه الهام‌بخش نسل دیگری از هنرمندان شدند. در مقاله حاضر، ابتدا زمینه مشترک اجتماعی و سیاسی شکل‌گیری هنر مدرن در بستر ملی‌گرایی تحلیل می‌شود، سپس به نقش آکادمی‌های آموزش هنر اروپا به‌ویژه پاریس و لندن در شکل دادن به معیارهای هنری برای هنرمندان بین‌المللی در این مراکز پرداخته می‌شود و در نهایت، ویژگی سبک کوبیسم به‌عنوان هنری که هم بتواند مدرن و پیشتاز باشد و هم بتواند مؤلفه‌های بومی، ملی و تاریخی سرزمین‌های پیرامونی را نمایان کند، بررسی می‌شود. طرح مطالعه تطبیقی هنر مدرن در کشورهای پیرامونی می‌تواند ابعاد دیگری از آغاز هنر مدرن در ایران و جست‌وجوی مدرنیته بومی در هنر مدرن را روشن کند.

پیشینه پژوهش

تاریخ هنر غرب همچون مرجعی برای هنر دیگر کشورها تلقی می‌شود؛ شیوه کار هنرمندان کشورهای غیراروپایی اغلب ذیل سبک‌های هنری مدرن اروپا و میزان تأثیرپذیری آنها از هنرمندان غربی مطالعه می‌شود. اما پژوهشگران اغلب این تقلیل‌گرایی در تاریخ‌نگاری هنر کشورهای غیرغربی را نقد کرده و با بررسی تجربه‌های متفاوت هنرمندان در دیگر فرهنگ‌ها، ویژگی‌های مشابه و متمایز تجربه‌های هنری در کشورهای غیرغربی را دنبال می‌کنند؛ روندی که تاج‌الدینی (۱۳۹۶) در کتاب "تاریخ‌نگاری هنر: با نگاهی به نقد و نگاشت هنر تجسمی نوگرا در ایران"، آن را "تاریخ‌نگاری موازی" می‌نامد. این دورنمای موازی را باید در مطالعه تطبیقی تاریخ هنر در کشورهای پیرامونی یا غیراروپایی دنبال کرد. برای این کار باید به بررسی تجربه هنر در آثار هنرمندان مدرن این کشورها پرداخت و پرسید آنها چگونه مدرنیته را تجربه کرده و تلاش کردند آن را بومی کنند.

پژوهشگران زیادی به بازاندیشی در مدرنیته غربی و بازنگری در تاریخ‌نگاری هنر غیرغربی پرداخته‌اند، همچون؛ سانجی کومار و دیگران (۲۰۱۹) در کتاب "چین، هند و مدرنیته آلترناتیو"، به تجربه متفاوت مدرنیته در جنوب آسیا می‌پردازد و آن را "مدرنیته آسیایی" می‌نامد. همچنین، دیلیپ گانکار (۲۰۰۱) در کتاب "مدرنیته آلترناتیو"، مقالاتی پیرامون مدرنیته در هند، چین، پاکستان، آفریقا و مکزیک گردآورده است. سیلویا نف و همکاران (۲۰۲۰) در کتاب "مدرنیته‌های دیگر"، به مطالعه هنر عرب پرداخته‌اند و برخلاف دیدگاه رایج که مدرنیته‌های غیرغربی را دارای ماهیتی فرعی و کم‌رنگ می‌داند که دیرهنگام نسبت به مدرنیته غرب ظاهر شده‌اند، با در پیش گرفتن رویکردی پساساختارگرا، تاریخ‌نگاری را وارونه کرده و مستعمرات را به‌عنوان مکان‌های تجربه‌های آوانگارد در مدرنیته مورد مطالعه قرار داده‌اند. آنها تاریخ‌نگاری هنر خاورمیانه را نمونه‌ای از تلاش در برابر هژمونی هنر غرب و فرصتی برای بازنگری در هنر مدرن مستعمرات و سرزمین‌های مسلمانان می‌دانند. همچنین با نگاهی انتقادی یادآور می‌شوند که تاریخ هنرهای زیبا تا همین اواخر از تاریخ هنر اسلامی حذف شده بود؛ لذا به زمینه‌های شرق‌شناسانه که تاریخ هنر غیرغربی را راکد می‌دانند، زمینه‌های فلسفه هگلی که غرب را در مرکز تمدن قرار می‌دهند و زمینه‌های سیاسی که نوسازی مستعمرات را با تأخیر و با پیروی از غرب تلقی می‌کنند، پرداخته‌اند. آنها این کار را مستلزم بازاندیشی در مفهوم مدرنیته غرب‌محور می‌دانند. سلویا نف (۲۰۱۶) در

مقاله "مدرنیته بصری در جهان عرب، ترکیه و ایران"، توصیف "مدرن گمشده"[۱] را به‌کار می‌برد؛ مدرنیته‌ای نادیده گرفته‌شده و کم‌اهمیت پنداشته‌شده که نیاز به بازنگری دارد. رز عیسا و همکاران (۲۰۱۶) در کتاب "نشانه‌های زمان ما"، جریان هنر مدرن ایران و عرب را "مدرنیته جایگزین"[۲] توصیف می‌کنند. این پژوهشگران برای پرداختن به تاریخ هنر مدرن غیرغربی، بازاندیشی در مدرنیته غرب‌محور که زمینه‌های فرهنگی دیگر سرزمین‌ها را نادیده می‌گیرد، ضروری دانسته‌اند.

تاریخ‌نگاری هنر غیرغربی نیاز به بازنگری در مفهوم تاریخ هنر غرب‌محور دارد. از همین‌رو، باید به تبارشناسی مواجهه با مدرنیته غربی در سرزمین‌های پیرامونی- اسلامی پرداخت تا بتوان از امکان‌های تاریخی دیگر در پیوند مدرنیته و دیگری‌های غیرغربی بحث کرد. واکنش متفکران و هنرمندان سرزمین‌های اسلامی به مدرنیته، طیف متنوعی از انکار تا سازش بوده است. برخی، به انکار مدرنیته پرداختند و با تأکید بر سنت یا شریعت به مثابه ایدئولوژی، آن را به موضع سیاسی برای مقابله با غرب و امپریالیسم تبدیل کردند. برخی، به استقبال غربی شدن رفتند و مدرنیته به مثابه دستاورد نهایی بشر را در دستور کار توسعه آمرانه قرار دادند. برخی دیگر نیز با پذیرش ناگزیر مدرنیته، واکنشی رومانتیستی در پیش گرفتند و در جست‌وجوی "اصالت" برآمدند.

کشورهای پیرامونی، مدرنیسم را با تجربه‌ای استعماری از مدرنیزاسیون آغاز کردند. مدرنیزاسیون چنان می‌نماید که مطلق، فراجغرافیایی و جهانی است؛ لذا همسویی دیگر کشورها با آن بدیهی و ناگزیر است. هنر مدرن و به‌ویژه سبک انتزاعی با تأکید بر فرمالیسم نیز همچون دستاوردی جهانی و فراتر از مکان و فرهنگ‌ها ادعا داشت که تجربه‌ای جهان‌شمول است. انتزاع‌گرایی هنر همچون زبان جهانی، فارغ از بازنمایی فرهنگ‌های محلی، بومی و ملی، خیلی زود فراگیر و گسترده شد. اما مدرنیسم در پشت ادعای جهان‌شمولی، ابعاد اروپامحوری و مرکزگرایی خود را پنهان می‌کند؛ گسترش مدرنیسم به‌عنوان محصول تمدن بشری و آخرین دستاورد تکامل تمدنی، به ضمیمه گسترش استعمار درآمد. کشورهای مرکز، به‌عنوان ذینفعان گسترش مدرنیسم، آن را به مسیر ناگزیر توسعه تبدیل کردند و مواجهه دیگر کشورها و فرهنگ‌ها با مدرنیسم، نوعی سازگاری و همسازی با این جریان بود. لذا پیش از هر چیز باید به بازاندیشی در مفهوم مدرنیته پرداخت. مدرنیته برابر با صنعتی شدن نیست که آن را دستاورد و یافته غرب بدانیم، بلکه فرآیندی تاریخی است که ریشه‌های تکوین آن را در تاریخ اندیشه شرق نیز می‌توان دنبال کرد. طرح مفاهیمی چون؛ مدرنیته متکثر[۳]، مدرنیته چندگانه[۴]، مدرنیسم دیگر[۵] و ترامدرنیسم[۶]، این امکان نظری را فراهم می‌کند که بتوان از مدرنیته‌های غیرغربی همچون ایرانی، عربی و اسلامی صحبت کرد؛ اگرچه این راه دشوار است و خارج شدن از کلیشه‌ها در نسبت و رابطه غرب/دیگری پرچالش می‌نماید.

از سوی دیگر، گفتمان حاکم مدرنیته در برابر هر نوع مدرنیته‌ای که در خود تأمل کند، مقاومت می‌کند. «مدرنیست‌های ارتدوکس این امر را به منزله حمله به "عقل" و "عقل‌گرایی" به‌حساب می‌آورند. از نظر آنان، اگر مدرنیته یک گفتمان جهانی است و ریشه در اعتبار علم دارد، هر نوع بازنمایی ذهنی یا فرهنگی از آن، خودبه‌خود به اضمحلال کلی پروژه (مدرنیته) منجر می‌شود. اما گفت‌وگو با "غیر" نشانه‌ای از تلاش برای رسیدن به قلب و روح مدرنیته است. روایت‌های تمامیت‌خواه، جزمی و اروپامحور نمی‌تواند از پس چالش‌های جهان ما و واقعیت‌های پیچیده مربوط به آن برآید» (میرسپاسی، ۱۳۸۳: ۳۱۲ و ۳۱۳). مفهوم "مدرنیته ملی" مانند مدرنیته ایرانی، ترکی، عربی، هندی یا پاکستانی، تلاش دارد وجه چندگانه و متکثر مدرنیته را توضیح دهد. با آنچه شرح داده شد، می‌توان سه گونه از تجربه مدرنیته بومی را از یکدیگر متمایز کرد:

۱. مدرنیته بومی مودالیته/انطباقی: تلاش برای همسویی با الگوهای جهان مدرن دارد. از این‌رو، به گزینش ارزش‌های سنتی، تجربه‌های بومی و معیارهای ملی برای سازگاری بیشتر با مدرنیته جهانی می‌پردازد.
۲. مدرنیته بومی آلترناتیو/جایگزین: مواجهه‌ای ضد استعماری، ستیزه‌جو و ایدئولوژیک نسبت به مدرنیته غربی دارد و به دنبال طرح مدرنیته غیرغربی با حفظ ارزش‌های بنیادین فرهنگ‌های مختلف است.
۳. مدرنیته بومی پیوندی: این رویکرد، به نقد مدرنیته غرب‌محور به‌عنوان پروژه‌ای ناکام می‌پردازد که در بیراهه عقلانیت ابزاری گرفتار شده است؛ لذا متفکران با باور به ارزش‌های جهان‌شمول (فارغ از سلطه غرب)، به دست‌یابی افق‌های مشترک امتزاج و آمیخته از فرهنگ‌ها امیدوار هستند.

در مجموع، رویکرد مدرنیته بومی/آلترناتیو/پیرامونی/غیراروپایی منتقدان زیادی دارد. از نظر آنها تجربه مدرنیست‌های غیراروپایی اغلب مودالیته[۷] هنر غرب است؛ نسخه‌های دیگر یا واریاسیونی از تجربه هنرمندان اروپایی است و به تعبیری دیگر، رتوریک و شبه‌مدرنیستی است. این آثار بیش از آنکه هنر بومی مدرن، هنر سنتی مدرن، هنر ملی مدرن یا هنری برخاسته از این سرزمین‌ها در دوران مدرن باشند، خاستگاه

اروپایی دارند و تداوم هنر مدرن غرب هستند. اما این نقدها نیز بی‌پاسخ نیستند. مودالیته به معنای تقلید نیست و بر اساس منطق زبان‌شناسی می‌توان از مودالیته درونی و بیرونی صحبت کرد. مهم‌تر اینکه مودال به معنای ساختار نیست که وجه الزامی، بیرونی و اجباری داشته باشد، بلکه به تعبیر آنتونی گیدنز، مودال ترکیبی از "منابع" و "قواعد" است (ریتزر، ۱۳۷۹: ۶۰۲-۶۰۰)، "قواعد" در هنر مدرن وجه بیرونی (غربی) دارد، اما "منابع" وجه بومی (ملی) دارد؛ همان‌گونه که هنرمندان بر اساس منابع درونی (بوم، اقلیم و فرهنگ خودی) به دنبال ساخت هنر ملی بودند. از سوی دیگر، رویکردی که مدرنیته در دیگر کشورها را مودالیته غرب می‌داند، نگرشی تکامل‌گرایانه به مدرنیته دارد؛ مدرنیته در دیگر کشورها را همچون مرحله آغازین مدرنیته اروپایی می‌داند که باید به سازگاری تن دهد. این نگرش مانع می‌شود که ارزش‌های مدرنیته بومی یا تلاش متفکران و هنرمندان دیگر سرزمین‌ها برای تجربه مدرنیته به‌خوبی ارزیابی شوند. مقاله حاضر، تلاشی در این راستا است.

در مقاله حاضر، به مرحله اول مدرنیته یعنی مدرنیته انطباقی پرداخته می‌شود؛ یعنی زمانی که دولت‌های ملی تازه تأسیس شده‌اند و کشورها با خروج از نظام سیاسی سنتی و قرار گرفتن در پارادایم مدرن دولت- ملت، با صورت‌بندی تازه‌ای از مسائل فرهنگی و اجتماعی مواجه شدند. این مطالعه تاریخی می‌تواند ابعاد تازه‌ای از تاریخ تطبیقی هنر یا تاریخ‌نگاری موازی هنر در کشورهای پیرامونی را روشن کند.

روش پژوهش

روش مقاله حاضر، جامعه‌شناسی تاریخی- تطبیقی است. جامعه‌شناسی تاریخی[۸]، به فرآیندهای اجتماعی و ساخت الگوهای کنش می‌پردازد. ماکس وبر، سهم مهمی در تبیین و کاربست جامعه‌شناسی تاریخی دارد که به جای تحلیل سطوح فردی و رفتاری کنش، الگوهای کنش و ساختارهای اجتماعی همچون "تحولات عقلانیت در جوامع مختلف" را مورد مطالعه قرار می‌دهد. دیگر پژوهشگران نیز به مطالعه تطبیقی انقلاب‌های اجتماعی، ایجاد دولت‌ها، صنعتی شدن و تغییرات نظام‌های آموزش پرداخته‌اند.

جامعه‌شناسی تاریخی- تطبیقی مبتنی بر مقایسه و تطبیق رویدادها، نهادها، سازمان‌ها و الگوهای کنش جمعی است. این رویکرد تطبیقی کمک می‌کند از تعصب ملی و خودمداری فرهنگی یک سرزمین کاسته شود و جریانی پویا از تحولات فراتر از مرزهای ملی مورد توجه قرار گیرد. با این حال، روش مطالعات تطبیقی منتقدانی دارد؛ منتقدان نگران هستند که در مقایسه رویدادها و الگوها، زمینه و بافت رویدادها مورد توجه کافی قرار نگیرد و موارد به صورت گزینش‌شده در تقابل و مقایسه قرار گیرند. بنابراین، مطالعات جهت‌دار و یافته‌ها دلخواه محقق شوند. برای جلوگیری از این جهت‌گیری، محقق ملزم به ارائه مستندات و تعیین سطوح تحلیل است تا از مقایسه موارد ناهمسطح و ناهمگون جلوگیری شود.

برای همگونی و انسجام پژوهش در مطالعه تطبیقی هنر مدرن در ایران، عراق و پاکستان، سه سطح تحلیلی دنبال خواهد شد؛ ۱. زمینه مشترک سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری هنر مدرن در بستر ملی‌گرایی در کشورهای پیرامونی، ۲. نقش آکادمی‌های آموزش هنر اروپا در شکل دادن به الگوهای آموزشی و معیارهای هنری برای هنرمندان بین‌المللی، ۳. ویژگی سبک هنری که هم بتواند مدرن و پیشتاز باشد و هم بتواند مؤلفه‌های بومی، ملی و تاریخی سرزمین‌های پیرامونی را نمایان کند. انتخاب سه هنرمند منتخب یعنی جلیل ضیاءپور، شاکر علی و جواد سلیم، به‌عنوان نمونه‌های پژوهش، به این دلیل بود که از هنرمندان پیشرو در کشور خود محسوب می‌شوند و بر نسل نو نقاشان تأثیر گذاشتند و به‌عنوان سرآمد و آغازگر هنر شناخته می‌شوند.

آکادمی‌های هنر اروپایی و هنرمندان غیراروپایی

مراکز آموزش هنر در کشورهای ایران، هند و عثمانی توسط تحصیل‌کردگان اروپا تأسیس شدند؛ همچون تأسیس اولین آکادمی در عثمانی توسط عثمان حمدی[۹] (در ۱۸۸۲) با عنوان "مکتب صنایع نفیسه"، تأسیس اولین مدرسه نقاشی توسط صنیع‌الملک (در ۱۸۹۹؛ ۱۲۷۸ ه.ق.) و بعد توسط کمال‌الملک (در ۱۹۱۰؛ ۱۲۸۹ ه.ش.) با عنوان "مدرسه صنایع مستظرفه" و تأسیس مدرسه هنرهای زیبا در قاهره (در ۱۹۰۸) و دیگر کشورهای منطقه. البته در سرزمین‌هایی که به‌طور مستقیم زیر نفوذ استعمار بودند، اغلب مستشاران خارجی مؤسس و مدرس هنر بودند؛ همچون انگلستان که مدرسه هنر بمبئی (۱۸۵۷) را در هند تأسیس کرد. علاوه بر این، تأسیس "سالن‌های هنری" نقش مهمی در تعاملات هنری و آموزش هنر در کشورهای مستعمره داشت؛ مثلاً تأسیس سالن هنر الجزایر در سال ۱۸۴۸ و در تونس در سال ۱۸۸۱ توسط فرانسه، تأسیس سالن هنری مصر در ۱۸۹۱ توسط انگلستان (Maltzahn & Bellan, 2018: 20) و ایجاد سالن هنری در استانبول در ۱۸۷۳ با همکاری هنرمندان فرانسوی (Shaw, 2011: 56-57). این آکادمی‌ها و سالن‌های هنری، مرکزی برای آموزش هنر اروپایی و توسعه آموزه‌های اورینتالیستی شدند. اگرچه هنر اروپا در پایان قرن

نوزدهم و آغاز قرن بیستم در تلاطم و پویایی بود، اما آنچه در آکادمی‌های سرزمین‌های زیر نفوذ استعمار توسعه یافت، متأثر از آموزش رسمی، مکتب آکادمی و شیوه اوریانتالیستی بود.

در آغاز قرن بیستم، تقاضای بین‌المللی برای فراگیری هنر در اروپا افزایش یافت و نسل دوم هنرمندان برای تکمیل تحصیل هنر به‌ویژه به پاریس و لندن رفتند. برخی آکادمی‌ها نقش مهم و مرجع در آموزش جهانی هنر داشتند و شیوه و منابع و متون آنها به الگوهای آموزش هنر در جهان تبدیل شدند. در انگلستان، کالج هنر کمبرول و مدرسه هنری سلید[۱۰]، در فرانسه آکادمی ژولیان[۱۱]، مدرسه هنرهای زیبای بوزار و آکادمی لوت، در آلمان مدرسه باوهاوس و در ایتالیا آکادمی سن‌لوکا در رم و آکادمی هنرهای زیبای فلورانس، نقش مهمی در آموزش هنرجویان بین‌المللی داشتند. از آنجا که ورود به آکادمی‌های سلطنتی و دولتی دشوارتر بود، آکادمی‌های خصوصی نقش بارزتری در تربیت هنرجویان بین‌المللی یافتند. در مدرسه هنری اسلید که در ۱۸۷۱ تأسیس شد، شمار قابل‌توجهی از هنرمندان هندی، پاکستانی، مصری و تونس و دیگر کشورها تحصیل کردند. آکادمی ژولیان در پاریس نیز چنین جایگاهی داشت و هنرجویان زیادی به‌ویژه از عثمانی در آن تحصیل کردند. به‌ویژه آنکه آکادمی ژولیان در مقایسه با مدرسه بوزار فضای بازتر داشت و برخلاف بوزار که هنرجویان دختر تا سال ۱۸۹۷ پذیرفته نمی‌شدند، در آکادمی ژولیان پذیرفته می‌شدند و حتی برخلاف بوزار می‌توانستند مدل برهنه داشته باشند. این مرکز از ۱۸۶۳ تا ۱۹۳۸ فعال بود و هنرمندان سرشناسی همچون؛ هنری ماتیس، مارسل دوشان و پیر بونارد در آن تحصیل و تدریس کردند. به آکادمی و آتلیه‌های دیگر می‌توان اشاره کرد که هنرجویانی از سراسر دنیا داشتند؛ همچون آکادمی گراند شومیر[۱۲] که از ۱۹۰۴ فعال بود و دانشجویانی از هند، اتوپی، چین، کانادا، آرژانتین و بسیاری کشورهای دیگر داشت. آکادمی کلاروسی[۱۳] نیز هنرجویانی از ژاپن، نیوزلند، اروگوئه و بسیاری کشورها داشت؛ البته در ۱۹۳۰ کار خود را پایان داد. «دیگر آکادمی‌ها مانند آکادمی رانسون[۱۴]، آکادمی هنر مدرن فرنان لژه، آکادمی ویتی[۱۵] نیز جایگزینی برای مدرسه هنر بوزار بودند؛ چرا که ارزان‌تر، منعطف‌تر و پیشروتر بودند» (Greet, 2020: 51). در این بین، آکادمی آندره لوت[۱۶] موفقیت چشمگیرتری در آموزش دانشجویان بین‌الملل داشت. این نکته قبل از هر چیز، به روش آموزش لوت و سبک هنری مورد تأکید او یعنی کوبیسم مربوط بود.

مرجعیت مراکز و آکادمی‌های هنر در لندن و پاریس موجب ساخت الگوهای مشترک در آموزش هنر در نیمه اول قرن بیستم شد. همین الگوهای مشترک، مبنای ساخت و نگارش تاریخ هنر طی نیمه دوم قرن بیستم شدند. هنرمندان و هنرجویان بین‌المللی هنر در آکادمی‌های پاریس و لندن، تجربه‌های مشترکی در فراگیری هنر مدرن می‌یافتند؛ اما سوی دیگر مسئله برای آنها متفاوت بود و آن اینکه در بازگشت به سرزمین خود انتظار می‌رفت از جهان‌شمولی هنر، روایتی بومی و ملی خلق می‌کردند. این انتظار اغلب از سوی دولت‌های تازه‌تأسیس مدرن در نیمه اول قرن بیستم بود.

نیمه اول قرن بیستم را دوران اوج ملی‌گرایی و سرعت یافتن شکل‌گیری دولت- ملت می‌نامند. تأسیس دولت ترکیه (در ۱۹۲۳)، دولت مصر (۱۹۲۲)، دولت ایران (۱۹۲۶)، عراق (۱۹۲۱) و پاکستان (۱۹۴۸)، این مسئله را پیش کشید که هویت ملی این دولت‌های جدید چیست؟ ساخت یک ملت در پارادایم دولت- ملت برای تثبیت نظام‌های سیاسی جدید ضروری بود. دولت‌ها برای اعتبار دادن به مشروعیت و مقبولیت سیاسی خود، به تصویر ملت باشکوه نیاز داشتند؛ تصویر ملت باشکوه که موزه ملی، زبان ملی و هنر ملی داشته باشد. باستان‌شناسی، منابع الهام ساخت تصویر ملت‌های مدرن شد. اگرچه حوزه‌های باستان‌شناسی وسیع‌تر از مرزهای ملی هستند، اما باستان‌شناسی به قلمروهای نژادی و زبانی و ملی تفکیک شد تا پشتیبان تاریخ دولت- ملت‌های جدید باشد. از همین‌رو، در دولت‌های تازه‌تأسیس ترکیه، عراق، ایران و پاکستان، کشفیات باستان‌شناسی و ساخت موزه‌های ملی اهمیت بسیار یافتند. اما هویت ملی تنها در گذشته تاریخی و باستانی ساخته نمی‌شود، بلکه این هویت باید مدرن باشد تا دلالت بر پیشرفت و توسعه کند. اکنون این به عهده هنرمندان بود که هنری ملی بیافرینند که هم تاریخی و هم مدرن باشد؛ اما هنرمندانی که در آکادمی‌های اروپایی هنر مدرن جهان‌شمول آموخته‌اند چگونه می‌توانند هنری بومی یا ملی خلق کنند؟ کدام سبک هنری می‌توانست چنین امکانی برای هنرمند فراهم آورد؟

امپرسیونیسم، شگردی نقاشانه در اجرا بود؛ لذا هنرمندان زیادی از نسل اول هنرمندان مدرنیسم در ترکیه، ایران، مصر و عراق که در اروپا هنر آموخته بودند، به‌تدریج از مکتب رئالیسم آکادمی با موضوعات بومی، مناظر و اقلیم سرزمین به شیوه امپرسیونیستی تمایل پیدا کردند. لیلیان کرنوک در مطالعه هنر مصر آن را "رئالیست فولکلور"[۱۷] و گاه "امپرسیونیسم فولکلور" توصیف کرد (Karnouk, 1988: 47)؛ منظور هنرمندانی که موضوعات سنتی، روستایی و گاه بناها و نماهای باستانی را به شیوه امپرسیونیستی نقاشی می‌کردند. اما آوانگاردیسم هنری در دهه اول قرن بیستم از امپرسیونیسم عبور کرد و با در پیش گرفتن کوبیسم، راهی

تازه در پیش گرفت. نسل دوم هنرآموختگان ترکی، ایرانی و عربی در آکادمی‌های پاریس و لندن نیز اغلب شیوه کوبیستی در پیش گرفتند و تلاش کردند فرمالیسم آزاد کوبیسم را با موضوعات ملی، فولکلور و میهنی ترکیب کنند.

کوبیسم و مکتب ملی در هنر کشورهای پیرامونی

تأسیس مدارس و آکادمی‌های هنر و بازگشت نسل تازه‌ای از تحصیل‌کردگان هنر از اروپا، زمینه‌های تأسیس "مکتب ملی" را در کشورهای منطقه به‌وجود آورد. وجه مشترک آثار این هنرمندان، توجه به منظره‌نگاری و مردم‌نگاری به شیوه‌ای نو بود. منظره‌نگاری به‌تدریج از شیوه اوریانتالیستی (شرقی‌گرایانه) که زیر نفوذ آموزش اروپاییان رشد کرده بود، خارج شد و وجه ملی و سرزمینی گرفت. یعنی جنبه‌های منظره‌نما[۱۸] که بناها و چشم‌اندازها را گزینش می‌کردند و در یک قاب قرار می‌دادند، جای خود را به تصویرگری از چشم‌اندازها و جاده‌های واقعی در روستاها و شهرها دادند که به شیوه‌های مدرن همچون امپرسیونیسم و کوبیسم اجرا می‌شدند.

در میان سبک‌های هنری رایج در آن دوران، کوبیسم امکان بصری تازه برای پیوند و تلفیق و ترکیب فرمالیسم مدرن با موضوعات بومی داشت. شاگردان بین‌المللی آکادمی‌های پاریس، این شیوه را توسعه دادند؛ به‌خصوص هنرآموختگان آکادمی آندره لوت. اگرچه آثار آندره لوت در جریان اصلی هنر پاریس کمتر مورد توجه قرار گرفته، اما شاگردان بین‌المللی او توسعه‌دهنده روش او بودند. آدامز و لاک شرح می‌دهند که چگونه هنرجویان استرالیایی آندره لوت، مبلغ مدرنیسم در این کشور شدند و چگونه سبک کوبیستی شاگردان آندره لوت به هنر استرالیا وجه ملی داد (Adams & Lock, 2020: 225). سیدن و مایستر، تأثیر شاگردان لوت را در مدرنیسم و جریان هنر کوبیستی سوئد شرح می‌دهند (Sidén & Meister, 2020: 103). کتاب کوبان و ویل (۲۰۲۰)، شامل مجموعه مقالاتی است که تأثیر شیوه آندره لوت بر روند شکل‌گیری مدرنیسم هنری در ترکیه، مکزیک، ژاپن، ایران، مصر و دیگر کشورها را شرح می‌دهند.

آندره لوت، تفسیر ویژه‌ای از خود برای کوبیسم داشت. روش لوت، «اغراق، تقلیل و حذف عناصر بصری از سوژه و ترکیب‌بندی دوباره آنها با شیوه‌ای کوبیستی بود» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۳۶). این شیوه به هنرمندان این امکان را می‌داد که ترکیب‌بندی‌های کوبیستی را با موضوعات بومی و محلی و میهنی تلفیق کنند. این ایده، الهام‌بخش هنرجویان بین‌المللی بود که در جست‌وجوی راهی برای پیوند هنر مدرن و هنر ملی سرزمین خود بودند. آندره لوت به شاگردان خود تأکید می‌کرد که «طبیعت را تقلید نکنند، بلکه قوانین آن را تقلید کنند؛ ترکیب‌بندی، رنگ‌ها و نور را در ترکیب‌بندی بصری تازه‌ای ارائه دهند. با این حال، آندره لوت هیچ‌گاه به صورت رادیکال سنت را رد نکرد بلکه از شاگردانش می‌خواست سنت را به‌روز کنند و با گذشته ارتباط برقرار کنند» (Wille, 2020: 198). در کارهای معروف به "کوبیسم اولیه"[۱۹] یا "کوبیسم سزان"[۲۰] (متأثر از سزان)، یا "دوره کوبیسم آفریقایی پیکاسو" (بین سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۰۹)، به نمونه‌های الهام‌بخش از تجربه و ترکیب دوباره سوژه‌های بومی همچون تابلو "دوستان" (۱۹۰۸) و تابلو "کارخانه آجر در تورتوسا" (۱۹۰۹) می‌توان اشاره کرد. دوره‌ای که به سوژه‌های مصری، آفریقایی یا مناظر جنوب اسپانیا می‌پردازد. گرایش به موضوعات بومی، قومی و روستایی با ساده‌سازی و ترکیب مجدد مکعب و مخروط، از ویژگی‌های این دوره است. این ویژگی در کار پابلو پیکاسو و تداوم آن در آموزش‌های آندره لوت باید برای هنرآموختگان بین‌المللی آکادمی لوت جذاب بوده باشد که سبک کوبیسم را به‌عنوان سبک پیشرو در سرزمین خود و راهی برای خلق هنر بومی و ملی مدرن در پیش گرفتند.

نورالله برک در ترکیه، جلیل ضیاءپور در ایران، جواد سلیم در عراق، حامد ندا و سیف وانلی در مصر، فاتح مدرس در سوریه، شاکر علی در پاکستان، با در پیش گرفتن کوبیسم، نقش مهمی در شکل دادن به هنر مدرن بومی، هنر سرزمین و هنر ملی داشتند و تجربه‌های مشابهی را دنبال کردند. آنها موضوعاتی که دلالت‌های بومی (زنان سنتی، منظره‌های روستایی، قهوه‌خانه و بازار قدیمی) داشتند را با فرمالیست مدرن (اغلب کوبیسم) تلفیق می‌کردند. کوبیسم، استراتژی مشترک هنرمندان مدرن در اغلب سرزمین‌های غیرغربی بود که هنر خود را به عرصه مدرن وارد کنند. با تأکید بر خط، فرم و اشکال هندسی، این امکان به‌وجود می‌آمد که هنر بومی، سنتی و فولکلور بازخوانی شود. عناصر کمینه‌شده و سطوح لایه‌بندی‌شده در آثار پیکاسو، به شگردهای فرمالیستی برای دیگر هنرمندان تبدیل شدند. به‌ویژه «روش کوبیسم ترکیبی[۱۲] که با نشانه‌های دلالت‌کننده شیء به بازآفرینی تصویر آن می‌پردازد و با ترکیب‌بندی‌های هندسی، طرح‌واره‌ای از چیزها به‌دست می‌دهد» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۱۱۵۰).

در میان هنرمندان ترکیه که کشوری تازه‌تأسیس بود و هویت ملی تازه‌ای را شکل می‌داد، کوبیسم جایگاه ویژه داشت. «هاله آصف[۲۲] اولین شاگرد ترک در آکادمی آندره لوت بود که در سال ۱۹۲۷ در آکادمی شرکت کرد. تا سال ۱۹۵۶، تعداد ۳۲ هنرمند ترک در آکادمی‌های پاریس آموزش هنر

مدرن دیدند و بیشتر آنها دوره‌های کوتاه و بلند نزد آندره لوت گذراندند و شیوه ترکیب‌بندی‌های کوبیستی آندره لوت را فراگرفتند؛ اغلب آنها پس از بازگشت به ترکیه، مؤسس و مدرس مراکز هنر شدند همچون اپیک کوسه اوغلو[۲۳]، بدری رحمی ایوب اوغلو[۲۴]، زکی فیک ایزر[۲۵] و کامل طلوع[۲۶] که طیفی از سبک‌های کوبیسم، امپرسیونیسم و آبستره را با موضوعات بومی و میهنی در این مراکز آموزش دادند» (Kuban, 2020: 144). آنها جریانی از هنر ترک و مکتب هنر ملی را نمایندگی کردند که مورد تأکید دولت ترکیه بود. برخی از آنها همچون توسط نورالله برک[۲۷]، حلقه‌ای از هنرمندان را شکل دادند که به گروه D شناخته شد. هنرمندان این گروه خود را به‌عنوان قرین بصری جنبش کمالیستی معرفی کردند و سبکی هندسی و نگرشی فرمالیستی که اغلب تفسیری از کوبیسم بود را با موضوعات میهنی تلفیق کردند.

در مصر نیز پیوند کوبیسم و ملی‌گرایی شکل‌دهنده مکتب ملی بود؛ البته کوبیسم به روایت آندره لوت. آکادمی لوت طی دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ تقریباً ۱۹ هنرجو از مصر داشت، از جمله؛ محمد ناجی، ایزیکیو باروک[۲۸]، عفت ناجی، سمیر رافی[۲۹]، صالح یسری[۳۰] که توسعه‌دهنده روش کوبیستی در مصر شدند و تلاش کردند آن را با موضوعات فولکلور و میهنی تلفیق کنند و سبکی ملی در هنر به‌وجود آورند. لوت در سال ۱۹۵۱ به دعوت محمد ناجی که دیپلمات مصر بود به این کشور سفر کرد (Khalil, 2020: 173). حضور کوتاه او چنان مؤثر بود که تقریباً همه هنرمندان "گروه هنر مدرن" روش آندره لوت را دنبال کردند.

هنرمندان پیشرو عراق نیز در پی شکل دادن به مکتب ملی، تلاش کردند نشانه‌های سومری و بابلی، همچنین بومی و فولکلور را با سبک کوبیسم پیوند دهند. جواد سلیم، فائق حسن[۳۱] و حافظ الدروبی[۳۲]، از مهم‌ترین هنرمندان مکتب ملی عراق بودند؛ به‌ویژه جواد سلیم که آثار او الهام‌بخش بسیاری هنرمندان عرب بود. در ایران نیز جلیل ضیاءپور در جست‌وجوی سبکی برای ایجاد مکتب ملی در هنر بود و بر کوبیسم به‌عنوان شیوه‌ای پیشرو تأکید کرد. پیوند فرمالیسم مدرن به‌ویژه ترکیب‌بندی‌های کوبیستی و موضوعات روستایی و بومی در آثار دیگر هنرمندان ایرانی توسعه یافت. کمی بعد در سوریه (به‌ویژه پس از استقلال از فرانسه در ۱۹۴۶) جست‌وجو برای شکل دادن به هنر بومی و مکتب ملی بیشتر شد. «هنرمندانی همچون فاتح مدرس[۳۳] به دنبال هنر بومی تلاش کردند مضامین سنتی (زنان، خانه‌ها و مردم روستایی) را با فرمالیسم مدرن (سورئالیسم و کوبیسم) تلفیق کنند» (Naef, 2003: 354). در هند و پاکستان نیز کوبیسم اولین بارقه‌های مدرنیسم هنری بود. جهانگیر ساباوالا[۳۴] نقاش هندی بود که سال ۱۹۴۸ در ژولیان و لوت آموزش دیده بود و از نسل هنرمندان پیشرو هند بود که با سبک کوبیستی به موضوعات بومی پرداخت و الهام‌بخش هنرمندان دیگر شد. شاکر علی در پاکستان، هنرمندی آوانگارد محسوب می‌شد که آموزش‌های سنتی و مکتب آکادمی را نقد می‌کرد و با ترکیب‌بندی‌های کوبیستی که نزد آندره لوت آموخته بود، به موضوعات بومی و سنتی پرداخت تا آثار او هویت میهنی داشته باشند. در ادامه، به بررسی دقیق‌تر تجربه جلیل ضیاءپور در ایران، جواد سلیم در عراق و شاکر علی در پاکستان پرداخته می‌شود.

شاکر علی و هنر پاکستانی

پاکستان در سال ۱۹۴۷ از هند جدا شد. کشور تازه‌تأسیس نیاز داشت هویت، اندیشه، زبان، دین و هنر تازه و متمایز از هند داشته باشد. این بر عهده هنرمندان مدرن بود که هنری خلق کنند که هم بر نوگرایی دلالت کند و هم بومی و ملی باشد. «در این دوره، چهار هنرمند نقش پیشگامان و تعیین‌کننده در هنر پاکستان داشتند: شاکر علی[۳۵]، آنا مولکا احمد[۳۶]، خالد اقبال[۳۷] و کولین دیوید[۳۸]. آنا مولکا احمد، سبک نقاشی اکسپرسیونیست آلمانی و تا حدی امپرسیونیست را برگزید. شاکر علی، سبک کوبیستی و انتزاع را دنبال کرد. خالد اقبال و کولین دیوید، به واقع‌گرایی و نقاشی آکادمیک در هنر پرداختند. بنابراین هنرمندان پاکستانی متأثر از این سه جریان عمده بودند؛ ۱. کوبیسم و اکسپرسیونیسم، ۲. انتزاع‌گرایی و ۳. واقع‌گرایی و امپرسیونیسم» (Arshad, 2016: ۵۹). تلاش همه این هنرمندان، تلفیق سبک‌های هنر مدرنیستی با موضوعات مردمی و روستایی و بازنمایی زندگی مردم بومی، و منظره‌های مناطق و سرزمین پاکستان بود. در این بین، نقش شاکر علی برجسته‌تر بود.

شاکر علی (۱۹۷۳-۱۹۱۵) سه سال را در مدرسه هنری اسلید انگلستان (از ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹) گذراند؛ جایی که دیگر هنرمندان پاکستانی همچون آنا مولکا نیز آموزش می‌دیدند. سپس به آکادمی آندره لوت در فرانسه رفت؛ جایی که دلبسته کوبیسم شد. «روش تجزیه و ترکیب کوبیستی لوت در تابلو نقاشی "روستا" که شاکر علی در سال ۱۹۶۲ تصویر کرد به‌خوبی دیده می‌شود» (Wille, 2020: 198) (تصویر ۱). در اثری دیگر با عنوان "نوازنده" که نوازندگان محلی را به شیوه تجزیه و ترکیب نقاشی کرده نیز هنرمند، شیوه کوبیستی را در پیش گرفته است (تصویر ۲). او به شاگردان خود آموزش داد که کوبیسم معادل "مدرن" و "ترقی‌خواهی" است. وی بر نسل‌های بعد هنرمندان و شاگردان خود تأثیر بسیار داشت

که شیوه و نگرش او را در ترکیب و تلفیق کوبیسم و موضوعات بومی دنبال کردند؛ همچون ظهور اخلاق[۳۹] و جمیل نقش[۴۰] که از جمله مهم‌ترین این هنرمندان بودند. از این‌رو، «شاکر علی را پدر کوبیسم در پاکستان می‌دانند» (Hashmi, 1997: 20). در دوره مدیریت شاکر علی (۱۹۶۱ تا ۱۹۷۳) بر آکادمی ملی هنر پاکستان، وی هنرجویان را بیشتر متوجه میراث ملی و سنتی کرد. در دوره‌های بعدی کار خود، «حروف‌نگاری عربی و اردو را به ریتم بصری تبدیل کرد و گاه سمت‌وسوی کوبیستی داد» (Bruckbauer, 2015: 77). کوبیسم برای هنرمندان پاکستان بیش از آنکه یک سبک منسجم هنری باشد، امکانی بصری برای تجزیه و پیوند دوباره واقعیت بود. از همین‌رو، این امکان را همه‌جا به‌کار می‌بردند در تصویرگری از زنان روستایی، مردان شهری، حتی حروف‌نگاری. این آزادی به هنرمندان امکان می‌داد که از سبک آکادمی که سال‌ها به‌عنوان نقاشی مکتب کمپانی در شمال هند و پاکستان مسلط بود و نگارگری که متأثر از اورینتالیسم بر هنر منطقه غالب بود، فراتر روند و تصویرهای میهنی و مناظر روستایی و کوه‌ها و رودها را به شیوه‌ای نوین تصویرگری کنند.

شاکر علی، آغازکننده نظام آموزش مدرن هنر در پاکستان شناخته می‌شود؛ کسی که دروازه‌های هنر مدرن به‌ویژه کوبیسم را به هنر پاکستان گشود و هنرمندان زیادی چون؛ معین نجمی[41]، انور جمیل شمزا[۴۲]، احمد پرویز[۴۳]، شیخ صفدر[۴۴]، قطب شیخ[۴۵] و راحیل اکبر جاوید[۴۶] از او متأثر شدند (Mughees, 2014: 1). در این آموزه‌ها بود که کوبیسم به زبان هنری مدرن پاکستان درآمد؛ البته کوبیسم آن‌گونه که شاکر علی از آندره لوت دریافته بود.

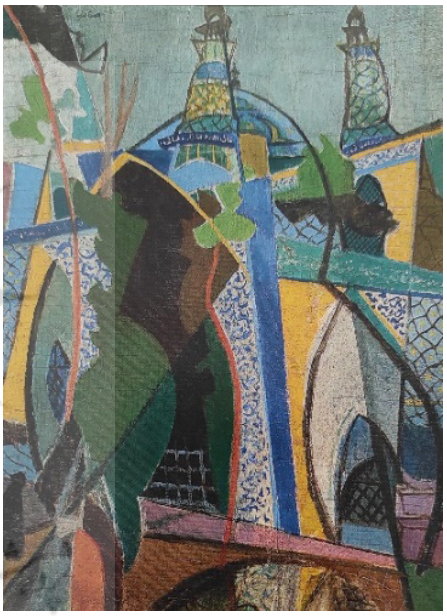
جلیل ضیاءپور و کوبیسم ایرانی

جلیل ضیاءپور، هنرمند پیشرو هنر مدرن ایران نیز در آکادمی آندره لوت (۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹) آموزش دید. از دیگر هنرمندان ایرانی در این آکادمی، می‌توان جواد حمیدی و میهن دولتشاهی را نام برد (Toomajnia, 2020: 162). جلیل ضیاءپور در سبک کوبیسم، یک گام فراتر را دنبال کرد و به تعبیر خود به دنبال کوبیسم ایرانی بود. ضیاءپور در «کمپوزیسیون تابلوهایش، واحد مربع هندسه کاشی و صنایع بومی را برگزید و ترکیب تابلوهایش را بر محور ترکیب‌پذیری فرم‌ها (سلول‌های پویای رنگی) استوار کرد» (مجابی، ۱۳۷۶: ۲۳). مضامین آثار او روستاییان، ایلاتی‌ها و بناهای تاریخی بودند، اما در اجرا سبک کار وی کوبیستی بود؛ راهی که او آن را بومی کردن مدرنیسم یا هنر ملی می‌دانست. انجمن خروس جنگی را او بنا کرد؛ جایی که کانون نوگرایی هنر ایران شد. «او مدافع پرشور کوبیسم بود. به زعم او کوبیسم قالبی بود که شکل زندگی با حضورش بهتر تصویر شد. شکل هندسی از میان شکل‌های گوناگون، تنها شکل مناسبی بود که با ماشین و عوارض جانبی آن مشابهت عینی تنگاتنگ داشت» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۳۶). «برای درک بهتر تحول تصویری که مورد نظر ضیاءپور بوده و سعی می‌کرد آن را بر پایه مکتب مورد نظرش یعنی "کوبیسم آبستره" به‌وجود آورد، بهترین روش تحلیل، یکی از نقاشی‌های او به نام "حمام عمومی" است که در سال ۱۳۲۸ نقاشی شده است؛ در این اثر ضیاءپور تا حدی شبیه سنت نگارگری ایرانی، حضور هم‌زمان فضاهای داخلی و خارجی را کنار یکدیگر می‌بینیم. از یک‌سو، سقف گنبدی‌شکل گرمابه با کاشی‌کاری‌های روی آن قابل تشخیص است (که در یک‌سوم بالایی تصویر در سمت راست نقاشی شده، و درون قوس دیگری با دایره‌های ریز نزدیک هم، نمایانگر نورگیرهای سقف محاط شده است)، همین‌طور طرح شبیه دودکش یا دریچه و خطوطی که دیوار کوچه و معبر را نشان می‌دهد در کنار یکدیگر، دلالت بر صحنه‌ای بیرونی دارند» (دلزنده، ۱۳۹۵: ۲۵۹ و ۲۶۰). از آنجا که ضیاءپور

تصویر ۱. شاکر علی، روستا، ۱۹۶۲ (Wille, 2020: 200)

تصویر ۲. شاکر علی، نوازنده، ۱۹۶۷ (URL: 1)

تحصیل‌کرده هنرستان هنرهای زیبا بود و با نگارگری ایرانی تا حدی آشنا بود، جست‌وجوی تصویری ضیاءپور برای اقتباس و ترکیب فرم‌های تازه و موجود، به نتایج جالبی در امتداد سنت هنری قدیم ایرانی می‌رسد.... به‌عبارتی، او مدرنیسم خود را در امتداد سنت تاریخی نقاشی ایرانی شکل می‌دهد و نه در چالش شکلی و تصویری با سنت کمال‌الملک. او این شیوه را "شیوه ملی" و "شیوه اختصاصی ضیاءپور" نامید (همان: ۲۶۵). همین شیوه تجربه و ترکیب را در نقاشی مسجد سپه‌سالار دنبال کرد (تصویر ۳). «یعنی با روش اغراق، تقلیل و حذف ترکیب‌بندی‌هایی از عناصر تصویری و نوشتاری بر زمینه مشبک و رنگی (یادآور کاشی‌کاری بناها) پدید آورد» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۳۶).



تصویر ۳. جلیل ضیاءپور، مسجد سپه‌سالار، ۱۳۲۹ (دلزنده، ۱۳۹۵: ۲۶۷)

شیوه شبه‌کوبیستی را می‌توان در آثار دیگر هنرمندان آن دوره همچون؛ منوچهر شیبانی و احمد اسفندیاری نیز دید. این هنرمندان نیز با تجزیه فرم و لایه‌بندی سطح تلاش کردند فرم مدرن را با موضوعات بومی تلفیق کنند. البته نه شیوه ضیاءپور و نه دیگر هنرمندان را نمی‌توان سبک کوبیستی کامل توصیف کرد؛ بلکه «شیوه‌ای شبه- کوبیستی برای پیوند میان کوبیسم با هنر سنتی ایرانی است» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۶۱). سوژه‌ها در این ترکیب‌های مدرن تداعی‌کننده هویت ایرانی هستند؛ این قابلیت مهمی برای شکل دادن به هنر ملی بود. انجمن خروس جنگی، کانون هنر مدرن بود. عنوان خروس جنگی نیز دلالت بر مبارزه‌جویی و تلاش برای تغییر داشت. «نشان مجله خروس جنگی را جلیل ضیاءپور با تأثیر از "خروس" مشهور پیکاسو کشید. او خروس را به سطوح هندسی تجزیه کرده و با رویکرد در زمانی کوبیستی تصویری نو از خروس در قالب انتزاع ساخته است. این خروس با چنگال تیز و شمایل مبارزه‌طلبانه، آماده دفاع در برابر حمله مخالفان است» (پاشایی، ۱۳۹۸: ۱۱۴) (تصاویر ۴ و ۵). تصویر خروس توسط دیگر هنرمندان متأثر از پیکاسو به شیوه کوبیستی کشیده شد؛ همچون تصویری از شاکر حسن سعید، هنرمند عراقی (تصویر ۶). این تصویر که "خروس کوبیستی" نام دارد، دلالت‌هایی بر نشانه‌های تصویری، فضاها، حتی رنگ‌های بین‌النهرین دارد. کوبیسم در عراق نیز هنری نوگرا و هویت‌جو بود.

جواد سلیم و هنر ملی

جواد سلیم (۱۹۶۱-۱۹۱۹) در پاریس، رم و بعد آکادمی اسلید لندن آموزش دید؛ به بغداد برگشت و نقش مؤثری در شکل دادن به مکتب هنر ملی و ساخت یادمان‌های عراق پیدا

تصویر ۴. پابلو پیکاسو، خروس، ۱۹۳۸ (URL: 2)

تصویر ۵. جلیل ضیاءپور، نشان انجمن خروس جنگی، ۱۳۲۷ (دلزنده، ۱۳۹۵: ۲۶۱)

تصویر ۶. شاکر حسن سعید، خروس کوبیستی، عراق، ۱۹۵۵ (URL: 3)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کرد. «سلیم در نقاشی‌هایش می‌کوشید متأثر از کوبیسم و به‌ویژه پیکاسو را با سنت‌های هنری گذشته (بین‌النهرین و اسلامی) تلفیق کند» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۴۱). «او موضوعات بومی همچون زنان و مردان عرب را به اشکال هندسی تجزیه می‌کرد و با مینیمال کردن عناصر تصویر، به سمت آبستره حرکت می‌کرد. این فرمالیسم امکان می‌داد که ترکیب‌بندی مدرن از سوژه‌های بومی، تاریخی، فولکلور ارائه دهد» (Al Khamis, 2001: 25). این رویکرد شبه‌کوبیستی در آثار دیگر هنرمندان عراق چون فائق حسن و حافظ الدروبی نیز تجربه شد. حافظ الدروبی، از شاخص‌ترین هنرمندان عراق در سبک کوبیسم است که نوعی مردم‌نگاری مردم کوچه و بازار در سبک مدرن دارد. فائق حسن، از دیگر هنرمندان پیشتاز در مکتب ملی عراق بود که او طیف وسیعی از سبک‌های هنری را دنبال کرد؛ از امپرسیونیسم تا کوبیسم و در همه آنها بر مضامین بومی و ملی تأکید داشت. با این حال، جواد سلیم جایگاه برجسته‌تر در هنر مدرن عراق یافت. او از مؤسسان گروه هنر نو بغداد (۱۹۵۱) بود که نقش مهمی در شکل دادن به هنر مکتب ملی عراق داشت. همچنین، نقش محوری در دانشکده هنرهای زیبای بغداد داشت و بر نسل‌های بعد هنرمندان عراق و عرب تأثیر گذاشت. در واقع او بود که «با ارجاع به سبک‌های سومری، بابلی و هویت بین‌النهرین، سبک هنر عراقی را قابل شناسایی کرد» (Ali, 1997: 145-146).

سوژه‌های بومی و فولکلور در ترکیب‌بندی‌های کوبیستی، از ویژگی آثار جواد سلیم هستند که در بسیاری آثار او و در طیف متنوعی از موضوعات اجرا شده‌اند؛ از جمله در مجموعه "بغدادیات" که به تصویر مردم بغداد می‌پردازد (تصاویر ۷ و ۸). لمعان البکری (۱۹۶۸) اشاره می‌کند که آثار جواد سلیم هم متأثر از نشانه‌های تصویری بین‌النهرین و هم متأثر از نگاره‌های "مقامات حریری" اثر یحیی بن محمود الواسطی هنرمند قرن سیزدهم میلادی بوده که به‌ویژه در مجموعه "هزار و یک شب" دیده می‌شوند (تصویر ۹). سلام أدور اللوس (۲۰۱۱) در مقاله‌ای با عنوان "زنان در نقاشی‌های جواد سلیم و پیکاسو" ضمن مطالعه تأثیر پیکاسو در آثار جواد سلیم، به مطالعه تطبیقی زنان در آثار آنها می‌پردازد. در مقاله‌ای دیگر نیز اللوس (۲۰۱۰)، به تحلیل اشکال حیوانی در آثار جواد سلیم می‌پردازد که اغلب در اجرا متأثر از کوبیسم بودند. این تأثیر را در کارهای متعدد می‌توان دنبال کرد؛ مثلاً در اثری با عنوان «بچه‌ها در حال بازی (۱۹۵۳)، تکرار فرم هلال مکرراً دیده می‌شود، تقسیم‌بندی فضاها، حتی رنگ‌ها یادآور نگارگری است و نقطه‌ها برگرفته از خوشنویسی هستند. او این عناصر هویتی را به شیوه آبستره با هم تلفیق کرده و در عین حال می‌کوشد فرم‌ها را به شکل‌های هندسی (لوزی، مربع و مثلث) ساده کند. ویژگی کلی صورت‌ها و چشم‌ها یادآور مجسمه‌های بین‌النهرینی است. او چشم‌های درشت

تصویر ۷. جواد سلیم، از مجموعه مردم بغداد، ۱۹۵۷ (URL: 4)

تصویر ۸. جواد سلیم، بغدادیات، ۱۹۵۷ (البکری، ۱۹۶۸: ۱۹)

و لوزی‌شکل با ابروان خاص و نقش هلال را به نشانه‌های فرهنگی تبدیل کرد که هنرمندان دیگر نیز از آنها استفاده کردند» (شریفیان و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۴).

شیوه کوبیستی را در آثار فائق حسن و حافظ الدروبی و برخی دیگر از هنرمندان مدرن عراق بیش از کارهای جواد سلیم می‌توان دید (تصویر ۱۰). شاید عمر کوتاه او مانع از توسعه این روش در آثار وی شد و دیگر آنکه او کوبیسم را نه‌فقط تجزیه هندسی تصاویر و سوژه‌ها مثلاً آن‌گونه که در آثار فائق حسن و حافظ الدروبی دیده می‌شود، بلکه تلاشی برای پیوند تجزیه هندسی هنر مدرن و نقاشی دو بعدی و خط‌پردازانه در نگاره‌های اسلامی و بین‌النهرین می‌دانست.

جمع‌بندی

این نکته که پیدایش کوبیسم متأثر از میراث تصویرگری دو بعدی هنرمندان سرزمین‌های اسلامی است، موافقان و منتقدان زیادی دارد. اوستاش دی‌لوری[۴۷] شرق‌شناس فرانسوی (که مدیر آکادمی هنر دمشق نیز بود) در مقاله‌ای که سال ۱۹۳۲ منتشر کرد، به پیوستگی ویژگی‌های نقوش تجریدی اسلامی قرون وسطی و آثار پیکاسو می‌پردازد و به استعاره اشاره می‌کند که این سنت تصویری تجریدی اسلامی از طریق خون اندلسی پیکاسو به کوبیسم منتقل شده است. فینبارد بری فلود در مقاله‌ای با عنوان "پیکاسوی مسلمان"، به تشریح و بسط دوباره دیدگاه دی‌لوری می‌پردازد و به دیدگاه افراد دیگری همچون آدولف باسلر دلال هنری در سال ۱۹۲۵ اشاره می‌کند که او نیز پیکاسو را وارث زینت‌کاران انتزاعی عرب و یهود می‌داند (Flood, 2018: 58). اگرچه این استدلال‌ها اغراق‌آمیز هستند؛ چرا که نه میراث هنر اسلامی را می‌توان سراسر غیرفیگوراتیو دانست و نه قرابت مفهومی میان کوبیسم پیکاسو و تجرید نقوش اسلامی است، با این حال فلود اشاره می‌کند که پیوستگی نقوش تجریدی اسلامی و انتزاع کوبیسم مورد توجه و استقبال متفکران در سرزمین‌های مسلمان قرار گرفت. در تجربه پیشگامان هنر مدرن کشورهای اسلامی از کوبیسم نیز گاه به این پیوستگی اتکا می‌شود. مثلاً همان‌گونه که اشاره شد، جواد سلیم برای پیوند میان نگارگری "مقامات حریری" اثر یحیی بن محمود الواسطی با فرمالیسم و کوبیسم مدرن تلاش می‌کرد، جلیل ضیاءپور بر منشأ ایرانی کوبیسم یعنی بر هندسه نقوش اسلامی به مثابه پیشینه انتزاع مدرن تأکید می‌کرد و شاکر علی هم‌زمان که به‌عنوان پیشتاز در خلق آثار کوبیستی شناخته می‌شد، پیش استاد محمد شریف، نگارگر مشهور پاکستان شاگردی می‌کرد و باور داشت میان این میراث و هنر مدرن پیوندی است. اما در این مقاله، زمینه توسعه کوبیسم در هنر مدرن کشورهای پیرامونی (به‌ویژه در آثار هنرمندان پیشرو ایران، ترکیه، عراق و پاکستان) بیش از آنکه متکی بر پیوند سنت تصویری اسلامی و کوبیسم دانسته شود، مبتنی بر سه علت توضیح داده شد:

۱. الگوهای هنری دوران؛ به‌طور مشخص، آکادمی‌های هنری پاریس و لندن که شیوه‌های آموزش و مکاتب هنری را به هنرجویان بین‌المللی انتقال دادند.
۲. بستر و زمینه اجتماعی دوران؛ به‌ویژه در نیمه اول قرن بیستم که گفتمان ملی‌گرایی بر شکل‌گیری فرهنگ ملی مؤثر بود و دولت‌ها به دنبال ساخت جریانی از هنر ملی اما پیشرو و مدرن بودند.
۳. ویژگی سبک کوبیسم که امکان پیوند میان هنر مدرن و هنر بومی و ملی را فراهم کرد. هنرمندان کشورهای پیرامونی در جست‌وجوی شیوه هنری بودند که هم معرف زبان جهانی هنر باشد و هم قابلیت ساخت یک مکتب ملی را داشته باشد. کوبیسم، پاسخی به این مسئله بود و به مثابه سبکی پیشرو در شکل دادن به مکتب ملی هنر کشورهای پیرامونی، نقش مهمی داشت.

جدول ۱، خلاصه‌ای از مباحث طرح‌شده در مقاله در مطالعه تطبیقی نقش و جایگاه و آثار جلیل ضیاءپور، جواد سلیم و شاکر علی را نشان می‌دهد.

تصویر ۹. جواد سلیم، طرحی برگرفته از نگاره‌های مقامات حریری، ۱۹۵۳ (البکری، ۱۹۶۸: ۱۹)

تصویر ۱۰. حافظ الدروبی، هنرمند عراقی، بازار عراق، ۱۹۷۴ (Pocock & Faruqi, 2011: 399)

جدول ۱. مطالعه تطبیقی نقش، جایگاه و آثار جلیل ضیاءپور، جواد سلیم و شاکر علی

هنرمند	جایگاه هنرمند	زمینه اجتماعی فعالیت	زمینه آموزش و تحصیل هنر	نوآوری هنرمند	جریان‌سازی هنرمند	شیوه کار هنرمند
جلیل ضیاءپور	پیشگام مدرنیسم هنری در ایران	متأثر از جریان ملی‌گرایی ایرانی در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰	هنرآموخته آکادمی آندره لوت در فرانسه	از مؤسسان انجمن خروس جنگی (۱۹۴۹)	به دنبال کوبیسم ایرانی	ترکیب‌بندی کوبیستی از زنان روستایی و سوژه‌های بومی
جواد سلیم	پیشگام مدرنیسم هنری در عراق	متأثر از پان‌عرب‌گرایی در دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰	هنرآموخته آکادمی اسلید لندن و متأثر از کوبیسم پیکاسو	از مؤسسان گروه هنر نو بغداد (۱۹۵۱)	به دنبال هنر ملی عراق	ترکیب‌بندی کوبیستی از مردم عرب و میراث تصویری بین‌النهرین
شاکر علی	پیشگام مدرنیسم هنری در پاکستان	متأثر از ملی‌گرایی پس از تأسیس کشور پاکستان در ۱۹۴۷	هنرآموخته آکادمی اسلید و متأثر از شیوه کوبیستی آندره لوت	از مؤسسان حلقه‌های هنر مدرن پاکستان و مدیر آکادمی ملی هنر پاکستان	به دنبال هنر با هویت پاکستانی	ترکیب‌بندی کوبیستی از سوژه‌های بومی و میهنی

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

هنرمندان پیشگام مدرنیسم هنری در ایران (جلیل ضیاءپور)، عراق (جواد سلیم) و پاکستان (شاکر علی)، همان مسیری را تجربه کردند که هنرمندان استرالیا، نیوزلند، آفریقا و آمریکای جنوبی (و دیگر سرزمین‌های پیرامونی/ مستعمراتی) در تلفیق فرمالیسم مدرن با نقوش سنتی و بومی دنبال کردند؛ یعنی تلفیق نشانه‌های تاریخی و فولکلور و استخراج نقوش و ترکیب آنها با هنر مدرن، تلاشی برای ساخت مدرنیسم بومی بود (Harney & Phillips, 2018). در آن دوران که هنر اروپا مرجع غالب و مطلق برای هنر بود، دستاوردهای هنرمندان مدرن در کشورهای پیرامونی نیز اغلب مودالیته هنر اروپا می‌شدند؛ هنر مدرن با سوژه‌های بومی، روایتی همسو و سازگار با هنر اروپایی بود که فرمالیسم را به مثابه زبان جهانی هنر (برای مخاطبان اروپایی) به‌کار می‌گرفت و دلالت‌های مضمونی را به مثابه هویت ملی (برای مخاطبان محلی) به‌کار می‌برد. هنر ملی در این سرزمین‌ها نیز برخاسته از همین جریان بود. تجربه‌های مشابهی که می‌توان آنها را "تاریخ‌نگاری موازی هنر" توصیف کرد. البته برخی از هنرمندان تلاش کردند از انطباق کامل هنر مدرن با سوژه‌های بومی فراتر روند و همچون جواد سلیم، جلیل ضیاءپور و شاکر علی، به میراث تاریخی هنر توجه کنند. اگرچه نمی‌توان گفت که این هنرمندان کامل موفق شدند؛ چه‌بسا در ادامه کار خود از این مسیر بازماندند، اما راهی را آغاز کردند که نسل‌های بعد هنرمندان نیز دنبال‌کننده آن بودند. جست‌وجو برای مدرنیسم بومی همچنان ادامه دارد.

پی‌نوشت

1. Missing Modern
2. Alternative modernities
3. Plural modernity
4. Multiple Modernities
5. Other Modernism
6. Trans Modernism
7. Modality
8. Historical sociology
9. Osman Hamdi Bey
10. Slade school of art
11. Académie Julian
12. Académie de la Grande Chaumière
13. Académie Colarossi
14. Académie Ranson
15. Académie Vitti
16. André Lhote
17. The Folk Realist
18. Picturesque
19. Proto-Cubism
20. Cézannian cubism
21. Synthetic cubism
22. Hale Asaf
23. Edip Hakkı Köseoğlu
24. Bedri Rahmi Eyüboğlu
25. Zeki Faik İzer
26. Cemal Tollu

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

27. Nurullah Berk
28. Ezekiel Baroukh
29. Samir Rafi
30. Salah Yousry
31. Faeq Hassan
32. Hafidh al-Droubi
33. Fateh Moudarres
34. Jehangir Sabavala
35. Shakir Ali
36. Anna Molka Ahmed
37. Khalid Iqbal
38. Colin David
39. Zahoor ul Akhlaq
40. Jamil Naqsh
41. Moen Najmi
42. Anwar Jalal Shemza
43. Ahmed Pervez
44. Sheikh Safdar
45. Qutub Sheikh
46. Raheel Akbar Javed
47. Eustache de Lorey

منابع و مآخذ

- البکری، لمعان (۱۹۶۸). **معرض: جواد سلیم؛ معجزة الفن العراقی**. بغداد: متحف الوطنی.
- اللوس، سلام ادور (۲۰۱۰). الاشکال الحیوانیة فی رسوم جواد سلیم. *مجله آکادمی بغداد*، (۵۵)، ۱۱۰-۹۱.
- اللوس، سلام ادور (۲۰۱۱). المرأة فی رسوم جواد سلیم و بیکاسو. *جامعة بغداد، کلیة الفنون الجمیلة، قسم الفنون التشکیلیة*، ۲۲ (۴)، ۷۸۰-۷۶۹.
- پاشایی، زهرا (۱۳۹۸). منقار متغیر: بررسی نشان انجمن هنری خروس جنگی. *مجله پشت بام*، (۲)، ۱۱۸-۱۱۴.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۴). **دایره‌المعارف هنر**. چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- تاج‌الدینی، مرجان (۱۳۹۶). تاریخ‌نگاری‌های موازی هنر در ایران و غرب. **تاریخ‌نگاری هنر: با نگاهی به نقد و نگاشت هنر تجسمی نوگرا در ایران**. به کوشش شهروز نظری. تهران: حرفه هنرمند. ۲۰-۱۵.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۵). **تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی**. تهران: نظر.
- ریتزر، جورج (۱۳۷۹). **نظریه جامعه‌شناسی در دوران مدرن**. ترجمه محسن ثلاثی، چاپ سوم، تهران: علمی.
- شریفیان، شکیبا؛ محمدزاده، مهدی و عبدالرحمن حسین، محمود حسین (۱۳۹۵). مطالعه بازنمایی هویت در نقاشی‌های آبستره غیرفیگوراتیو عراقی. *فصلنامه مبانی هنرهای تجسمی*، ۱ (۲)، ۵۶-۴۱.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). **کنکاشی در هنر معاصر ایران**. چاپ اول، تهران: نظر.
- مجابی، جواد (۱۳۷۶). **پیشگامان نقاشی معاصر ایران: نسل اول**. چاپ اول، تهران: هنر ایران.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸۳). **تأملی بر مدرنیته ایرانی: بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاستِ مدرنیزاسیون در ایران**. ترجمه جلال توکلیان، چاپ اول، تهران: ثالث.

- Adams, B.; Lock, W.T. (2020). Missionaries of Modernism: The Women Artists Who Took André Lhote's Art and Teachings to Australia: Dorrit Black, Grace Crowley and Anne Dangar. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck

university press. 225-256.
- Ali, W. (1997). **Modern Islamic Art: Development and Continuity**. Florida: University Press of Florida.
- Al Khamis, U. (2001). Contemporary Iraqi art: Historical overview 1900s-1990s. **Strokes Of Genius: Contemporary Iraqi Art**. In: Faraj, M. (Ed). London: Saqi Books. 25-30.
- Arshad, S. (2016). Artists who created art movements in Pakistan. *Journal of Arts and Social Sciences (JASS) Lahore college for Women University Lahore*, 3 (5), 59-75.
- Bruckbauer, Ch. (2015). How come Vajrapani meets a Taliban Warrior in the Woods of North India? in: *Indo-Asiatische Zeitschrift, Mitteilungen der Gesellschaft für indo-asiatische Kunst*, 1 (19), 77-90.
- Flood, F.B. (2018). Picasso the Muslim Or, How the Bilderverbot became modern. *Res: Journal of Anthropology and aesthetics*, 69-70, 42-60.
- Gaonkar , D.P. (2001). **Alternative Modernities**. Durham and London: Duke University Press Books.
- Greet, M. (2020). Latin American Artists at the Académie Lhote. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck university press. 51-68.
- Harney, E. & Phillips, R.B. (2018). **Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism**. Durham and London: Duke University Press.
- Hashmi, S. (1997). **50 Years of Visual Arts in Pakistan** .Lahore: Sang-e- Meel.
- Issa, R.; Cestar, J. & Porter, V. (2016). **Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti**. London: Merrell Publishers.
- Karnouk, L. (1988). **Modern Egyptian art the emergence of a national style**. Egypt: American University in Cairo Press.
- Khalil, M. (2020). André Lhote and Egypt. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck university press. 171-188.
- Kuban, Z. (2020). An Overview of the Turkish Students of André Lhote. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck university press. 137-160.
- Kuban, Z. & Wille, S. (2020). **André Lhote and His International Students**. Innsbruck: Innsbruck university press.
- Kumar, S.; Mohanty, S.P.; Kumar, A. & Kumar, R. (2019). **China, India and Alternative Asian Modernities**. London: Routledge.
- Lorey, E.d. (1932). Picasso et l'Orient Musulman. *In La Gazette des beaux-arts*, (8), 299-314.
- Maltzahn, N. & Bellan, M. (Eds.) (2018). **The Art Salon in the Arab Region: Politics of Taste Making**. Beirut: Orient-Institut Beirut.
- Mughees, Sh. (2014). Cubism in Pakistan: An evolutionary glance. *Sunway Academic Journal*, 10, 1-21.
- Naef, S. (2003). Between the search for "authenticity" and the temptation of neo-orientalism: Arabs painting Arabs (1950-1990). *Asiatische Studien. Etudes Asiatiques*, 57, 351-356.
- Naef, S. (2016). Visual Modernity in the Arab World, Turkey and Iran: Reintroducing the "Missing Modern". In: *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, 70 (4), 1005-1018.

- Naef, S.; Maffi, I. & Shaw, W. (2020). Other Modernities: Art, Visual Culture and Patrimony outside the West. *An Introduction. Artl@s Bulletin Journal*, 9 (1), 4-10.
- Pocock, Ch. & Faruqi, S. (2011). **Art in Iraq Today**. Italy: published by Skira.
- Shaw, W.M.K. (2011). **Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic**. London: I.B. Tauris.
- Sidén, K. & Meister, A. (2020). André Lhote's Impact on Swedish Cubism and Modernism: An Important Teacher-studen. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck university press. 103-133.
- Toomajnia, J. (2020). Jalil Ziapour: An Iranian Student at the Académie Lhote. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck university press. 161-170.
- Wille, S. (2020). South Asian Artists at the Académie André Lhote. **André Lhote and His International Students**. IN: Kuban, Z. & Wille, S. (Eds.). Innsbruck: Innsbruck university press. 189-208.
- URL 1: www.eyeforartpk.com (access date: 2020/11/15).
- URL 2: www.pablopicasso.net (access date: 2021/06/05).
- URL 3: https://www.artnet.com/artists/shakir-hassan-al-said/ (access date: 2021/07/10).
- URL 4: https://www.artnet.com/artists/jawad-salim/ (access date: 2020/07/15).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2023/01/29
Accepted: 2023/03/11

Parallel Histories: A Comparative Study of Modern Art in the Works of Jalil Ziapur (Iran), Shakir Ali (Pakistan), Javad Salim (Iraq)

MohammadReza Moridi*

Abstract

Comparative study of modern art in Iran, Iraq, and Pakistan explain aspects of indigenous in modern art. In this article we examine these questions: how did avant-garde artists in these countries attempt to find and match modern art with indigenous art? How did they experience indigenous modernities in art? In this article, by adopting a historical-comparative sociological approach, we analyze the experiences of modern art in the works of Jalil Ziapour (in Iran), Javad Salim (in Iraq) and Shaker Ali (in Pakistan). The results show that the structural similarities in the art of these countries, which can be called parallel histories, can be examined at three levels: 1) The social context of the time: Especially in the middle of the 20th century, when the discourse of nationalism was influential in the formation of national culture, and governments sought to create a stream of national art that was both historical and modern, 2) Dominant artistic models of the era: Specifically the art academies of Paris and London, which transmitted the methods of teaching and art schools to international students and 3) Trying to shape the national school of art: Artists from peripheral countries were looking for an art form that represented both the universal language of art and the ability to build a national school. Cubism style was the answer to this problem and played an important role in shaping the national school of art. Three artists tried to return to the historical heritage and connect it with the combinations of Cubism. Javad Salim sought to integrate Islamic images and the heritage of Mesopotamian art with modern formalism and cubism; Jalil Ziapour emphasized the Iranian origin of Cubism, that is, the geometry of Islamic motifs as the background of modern abstraction; Shakir Ali, as a avant-garde artist, tried to learn traditional miniatures, because he believed that there is a link between this historical heritage and modern art. The achievements of these artists cannot be considered only as a modality of European art; Just as they sought to go beyond the formalist adaptation of modern art to indigenous subjects and experience a indigenous modernity in art.

Keywords: Modern Iranian Art, Modern Iraqi Art, Pakistani Modern Art, Indigenous Modernity, Sociology of Art

* Associate professor, Art University, Tehran, Iran. *moridi@art.ac.ir*