A Comparative Study of Modern and Original Iranian Art from the Perspective of Oleg Grabar and Jalil Ziapour

Reza Rafiei Rad*
Ph. D. in Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Mehdi Makinejad
Associate Prof. and a Member of Academic Board, Iranian Academy of Arts, Iran.

Abstract
The expansion of Iran-Europe relations in the seventeenth century in the Safavid era, introduced Iranians to modern art, especially the technique of painting and oil. But the works that were produced lacked depth due to a lack of knowledge of the laws of modeling and light and shadow. There are differences between early Qajar and late art. Because in the late Qajar period, government support for court art decreased and their attention to the European style of art opened the way for modern artists to enter the Iranian art market and their exchanges with European currents. While several studies on modern art in Iran have been conducted and each has presented results, the views of Oleg Grabar as well as the views of Jalil Ziapour about modern art are significant for several reasons. On this basis, he considers the art of the late Qajar period as modern art and summarizes its reasons in four components publications that were banned one after another. Therefore, it is an important document because it has played a role in determining the direction of a country's contemporary art. The questions are: what do Ziapour and Grabar consider original and important in order to modernize Iranian art? and What are the differences and similarities between their opinions?
The method of adaptation in the present study is that, first, the various theories presented about modern art in Iran are reviewed, and then Grabar's theories and the components of the purity of late Qajar modern art, from his views, especially the article "Reflections on Qajar Art" and its importance has been extracted and compared with Ziapour's theories with emphasis on the article "Abolition of theories of past and contemporary schools from primitive to surrealism" in the field of pure modernist painting. The present study has tried to deepen the knowledge of Iranian artists on modern art by applying these two ideas. Thus, modernity and originality in painting, according to Grabar, are not necessarily achieved by negating all the mediums in art and reducing it to technical factors. On the contrary, Ziapur believes in the complete negation of representation in painting in order to achieve originality and purity, and that form and composition should only deal with "Abnormal shapes away." Grabar, meanwhile, believes in the particular representation achieved through the "enthusiastic adoption of a new technology (photography)" in traditional Iran. Unlike Ziapour, Grabar has introduced the instinct and primitiveness of art, as well as the aesthetic and intellectual reflections of art, as a necessity for gaining originality in modern art. But on the contrary, Ziapour believes that careful and aesthetic reflections on the technical factors of composition in order to negate any additional medium (parasites) cause the originality and guarantee of modernity in the works. Ziapour also believes that the language of art is a special language and that the special aesthetics of painting is different even from the aesthetics of other fine arts, and that this type of aesthetics can be achieved through education, especially by learning the "complete ideology" statement. Grabar, however, has a different view of the language of art. He believes that the art of the late Qajar period has vulgar aspects and has a language that everyone understands and is very original. Grabar does not consider the presence of other mediums in the medium of painting as antagonism since the supplier of the premise of the language of all understanding in art is the product of the presence of religion, philosophy and mysticism in art. Ziapour, on the other hand, rejects any other medium in painting, and originality in painting. In his view, it is achieved only through the negation of other mediums (parasites). The only common denominator between the two theories is their belief in a break with tradition.

Keywords: Modern Iranian Art, Oleg Grabar, Complete School, Qajar Art.

* Email (corresponding author): r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال ششم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات: ۳۵-۴۷ تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۱

بررسی تطبیقی هنر مدرن و اصیل ایرانی از نظرگاه الگ گرابر و جلیل ضیاءپور

رضا رفیعی راد*
دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
مهدی مکی نژاد
دانشیار، عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر، تهران، ایران

چکیده
برخی از پژوهش‌ها دربارهٔ هنر معاصر ایران، از اساس، هنرمندان نوگرای ایرانی را فاقد درک درست از هنر مدرن و برخی دیگر آن‌ها را مقلّد معرفی کرده‌اند. بعضی دیگر نیز هنر مدرن ایران را وارداتی، سطحی، ظاهری و عده‌ای دیگر نیز ورود آن را یک ضرورت به‌شمار آورده و برخی دیگر هم تلفیق اسلوب‌های مدرن و سنتی را غیرممکن دانسته‌اند. در این میان، پژوهش الگ گرابر نشان می‌دهد که هنر اواخر دوران قاجار، هنری مدرن و دارای اصالت است. ازطرف دیگر، جلیل ضیاءپور، نیز، ساز و کار نقاشی اصیل و مدرن در ایران را در بیانیهٔ مکتب کامل تعریف نموده است. هدف پژوهش حاضر، حصول رهیافت‌های نظری نوین از طریق مقایسهٔ این دو تفکر در زمینهٔ هنر مدرن ایران است. پرسش این است که ضیاءپور و گرابر، چه چیزی را در جهت نوشدن هنر ایرانی، اصیل و مهم تلقّی می‌کنند؟ و این دو نظریه چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؟ این پژوهش، با روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی، با تکیه بر آرای الگ گرابر چهار مؤلفه را استخراج نموده و با آرای ضیاءپور مورد مقایسه قرار داده است. نتایج حاصله نشان داد که نفی مِدیوم‌ها در مِدیوم اصلی و همچنین نفی بازنمایی برخلاف نظر گرابر، در نظر ضیاءپور شروط مهمی برای اَصیل و مدرن‌بودن نقاشی محسوب می‌شوند. ضیاءپور به تأملات دقیق در کارکرد عوامل ترکیب‌بندی با تکیه بر زبان اختصاصی هنر معتقد است، اما گرابر شیوهٔ انتزاع در هنر اصیل و مدرن را غریزی و فقدان این تأملات می‌داند. تنها مورد مشترک در این دو منظر، گسست از سنت، پذیرش مدرنیته و گشودن راه‌های جدید است.

واژگان کلیدی:
هنر مدرن ایران، الگ گرابر، مکتب کامل، هنر قاجاریه.

* نویسنده مسئول مکاتبات: r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

مقدمه

نقاشی ناب، استقلال نقاشی، خودبسندگی نقاشی و اصالت در نقاشی به‌خصوص در مقالات گرینبرگ مطرح شده و مبانی نظری آزمون و خطاهای طیف وسیعی از نقاشان مدرنیست را تحت موضوعاتی نظیر کیفیت زیباشناسانه مُدوّن نموده است. او معتقد بود در طول دوازده‌سال آخر قرن بیستم، ارزش‌گذاری در هنر دچار ناهنجاری شد (Greenberg:1968, p. 18-43). او سوبژکتیویته در هنر را اصل قرار داده و مدرنیسم را نگاهبان کیفیات زیباشناسانه می‌داند. او برای اندیشهٔ انتقادی در هنر وظیفه‌ای قائل می‌شود که باید تأثیرات هر هنری را که امکان داشت از رسانهٔ هنر دیگری وام گرفته شده باشد یا به آن وام داده شده باشد، حذف کند. درنتیجه، از این راه، هنر خلوص می‌یابد. بدین‌سان، گرینبرگ در ادامه «خلوص‌یافتن» هنر را با «ارائهٔ تعریف» از هنر مساوی گرفت. یعنی خودنقادی در هنر به ارائهٔ تعریف از هنر منجر می‌گردد. گرینبرگ نقاشی را در این ساختار مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌گوید که رئالیسم و ایلوژنیسم از هنر برای اختفای هنر استفاده می‌کردند و رسانه را پنهان می‌نمودند و مدرنیسم با تکیه بر خودنقادی، از هنر برای جلب توجه به هنر استفاده کرد (Greenberg, 1961, p. 3-6؛ Pazouki, 2002: 103). گسترش روابط ایران و اروپا در قرن هفدهم در عصر صفویه سبب آشنایی ایرانیان با هنر مدرن به‌خصوص تکنیک رنگ‌وروغن گردید. اما کارهایی که تولید شدند، به‌دلیل فقدان شناخت کافی از قوانین مدلینگ و نور و سایه فاقد عمق بودند (Scheiwiller, 2013, p. 23). ورود کالاها و آثار هنری به‌طور گسترده از زمان قاجار، خصوصاً در زمان ناصرالدین شاه آغاز شد، درست هم‌زمان با اینکه صنیع‌الملک در آتلیهٔ نقاشی‌اش در کاخ گلستان به آموزش نقاشی مشغول بود، عکاسی هم به کشور وارد شد و عزم هنرمندان را برای عینیت‌پردازی بیشتر جزم کرد (همان: ۲۴). کمال‌الملک نیز در سال ۱۹۱۱ از اروپا بازگشت و فضای ناتورالیسم کمال‌الملکی را تا دهه‌ها بر تاریخ هنر کشور تثبیت کرد. بیست‌سال طول کشید تا مکتب نو-سنتگرای سقاخانه جای آن را بگیرد (Issa, 2001, p. 13-14). هنر قاجار خصوصاً مسیر نقاشی ایرانی با حمایت‌های فتحعلی‌شاه وارد عرصه‌ای جدید از تاریخ تصویری شد. اوج تلفیق سنت طبیعت‌پردازی غرب و چکیده‌نگاری ایران، در چهره‌سازی و پیکرنگاری درباری تجلی یافت و طبیعت‌نگاری، آذین‌گری و چکیده‌نگاری با هم در یک زمان سازگار شدند. بنابراین، دورهٔ قاجار یکی از ادوار تاریخی بسیار مهم برای تاریخ تصویری ایران است (Eftekhari & Nasri, 2021, p. 98). هنر اوایل دوران قاجار و اواخر آن با هم تفاوت‌هایی دارد. چراکه در اواخرِ قاجاریه، حمایت دولت از هنر درباری کمتر شده و توجه آن‌ها به سبک اروپایی هنر راه را برای ورود هنرمندان مدرن به بازار هنر ایران و تبادلات آن‌ها با جریان‌های اروپایی باز کرد (Daftari, 2013, p. 46).

درحالی‌که پژوهش‌های متعددی دربارهٔ هنر مدرن در ایران صورت گرفته و هریک نتایجی را بیان نموده‌اند، اما نظرات الگ گرابر[1] همچنین نظرات جلیل ضیاءپور دربارهٔ هنر مدرن به دلایل متعددی قابل توجه است. گرابر پژوهشگری است در که حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی، بر مبنای هفت محور روش‌شناختی شرق‌شناسی، باستان‌شناسی، گردآوری، تاریخ هنر، تاریخ معماری، علوم اجتماعی و نوآوری‌های معاصر در حیطهٔ عمل و نظریه آثاری ارائه نموده است (Musa & Al-Assad, 2006, p. 27). او معتقد است که اسلام و سنت‌های اسلامی، صرفاً مؤلفه‌ای فرهنگ‌ساز در کنار دیگر مؤلفه‌های تاریخی و اجتماعی در شکل‌گیری هنر و معماری اسلامی بوده است (Jalai et al, 2016, p. 85). او بر این اساس هنر اواخر دورهٔ قاجار را هنر مدرن دارای اصالت می‌شمرد و دلایل آن را در چهار مؤلفه خلاصه می‌کند. جلیل ضیاءپور نیز که بدون شک از مهم‌ترین هنرمندان مطرح هنر مدرن ایران بوده و تطبیق نظریات او در زمینهٔ نقاشی مدرن که با اتمسفر هنر برای هنر و نیز مبانی فرمالیسم هماهنگی دارد، با نظریات گرابر نتایج مهمی را به‌دنبال خواهد داشت. باید توجه داشت که منطبق با آنچه در تقسیم‌بندی‌های تاریخی پاکباز بیان شده است، ضیاءپور در دورهٔ دوم سیر تحول هنر معاصر ایران قرار دارد. او پس از بازگشت به ایران، هم‌زمان با بیشترشدن آزادی‌های اجتماعی، به‌وسیله نوشتار کوشید تا هنر مدرن را که در بیانیه آن را تنها هنر واقعی معرفی نموده، دست به ارائهٔ منابع مکتوب زد (Pakbaz, 2008, p. 889)، نشریاتی که یکی پس از دیگری توقیف می‌شدند. بنابراین، از این جهت که در تعیین مسیر هنر معاصر یک کشور نقش داشته است، سندی مهم و قابل اعتناست. این ادعا که بنیادهای هنر مدرن ایران وابستگی بسیار عمیقی با نظریه‌های ضیاءپور دارند، چندان دور از انصاف نیست. یکی از دلایلش این است که او در سال ۱۳۲۲ هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران را تأسیس کرد که در آن هنرمندانی چون تناولی، زنده‌رودی، عربشاهی و پیلارام تحت آموزش قرار گرفتند که هریک از ایشان نیز پرچمداران هنر مدرن گردیدند. البته ممکن است آنچه ضیاءپور نوشته است، چیزی فراتر از بیان تکراری یافته‌های هنر برای هنر و یا تحت تأثیر آندره لوت نبوده باشد. اما نباید تأثیر ضیاءپور در آموزش هنر مدرن به هنرمندان ایرانی را از نظر دور داشت. اینکه این مکتب (مکتب کامل) در دایره‌المعارف‌های هنر وجود ندارد، شاید کم‌لطفی باشد به تلاش‌های نقاشی که می‌کوشید خلوص و ناب‌بودن در نقاشی را به کشورش معرفی کند، اما قطعاً نشان‌دهندهٔ بی‌ارزشی این مکتب و این مقاله مهم نیست. و البته معرفی این بیانیه به‌عنوان یک بیانیهٔ نوین و خارق‌العادهٔ جهانی، نیز امری ناشیانه و ناصواب است. پرسش این است که ضیاءپور و گرابر چه چیزی را در جهت نوشدن هنر ایرانی، اصیل و مهم تلقّی می‌کنند؟ و نظرات آن‌ها چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با یکدیگر دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

علی‌رغم اهمیت نحوهٔ تفکر ایرانیان نسبت‌به هنر مدرن و ماهیت نقاشی مدرن و نقاشی ناب، ازطریق مقایسهٔ متون نگاشته‌شده توسط نقاشان و متفکران ایرانی و غرب که خاستگاه نقاشی مدرن بوده است، اما پژوهش‌های چندانی که به قیاس و نتیجه‌گیری در این زمینه بپردازد، وجود ندارد. مقاله‌ای با عنوان مقایسهٔ مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاءپور و گرینبرگ که در سال ۱۳۹۸، در پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی دانشگاه الزهرا منتشر شده است که نوشتهٔ یکی از نویسندگان پژوهش حاضر و پژوهشگر دیگری است، نشان می‌دهد ضیاءپور برخلاف گرینبرگ به کارکرد خودنقادی در نقاشی، وجود تداوم تاریخی در نقاشی، فقدان برنامه‌ریزی مدرنیته در هنر و اهمیت بسترِ تاریخی و فرهنگی هنر مدرن، برای تحقق نقاشی ناب اعتقادی ندارد. (Rafiei Rad&Akrami Hassan Kiade, 2010, p. 70). همچنین مقاله با عنوان بازنمود نیهیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور به اشتباه می‌پنداشته است که با تقلید از فرم مدرن می توان تفکر جدیدی به هنر ایجاد کرد (بهرامی قصر و همکار، ۱۴۰۰: ۱۹). همچنین مقالهٔ داریوش شایگان، با عنوان «آسیا در برابر غرب» و مقالهٔ رویین پاکباز با عنوان «هنر معاصر ایران» و همچنین کتاب «پیشگامان نقاشی معاصر ایران» از جواد مجابی که به بررسی آثار هنرمندانی همچون جلیل ضیاپور، ریاضی، حمیدی، کاظمی، جوادی‌پور، اسفندیاری، عامری‌الحسینی، ویشکایی، یکتایی و تقی‌پور پرداخته و سعی نموده تا سخن استادانی را که به اروپا رفته و نقاشی نوین را دیده و آزموده‌اند، در کتاب ثبت نماید (Mojabi,1997). در زمینهٔ نقاشی دورهٔ قاجار، در اغلب پژوهش‌ها با عنوان نقاشی سنتی ایرانی، به اواخر دورهٔ صفویه توجه و تأکید شده و به شاگردان مکتب رضا عباسی ختم شده است. ازجمله در کتاب «تاریخ صنایع ایران»، نقاشی پس از این دوره را رو به افول معرفی نموده (Wilson, 1987, p. 210-211) و پوپ نیز در کتاب بررسی هنر ایران، در بررسی هنر عصر قاجار، اشارهٔ چندانی به نقاشی قاجاری ندارد (Pope,2008, p. 101-105). کتاب نگاهی به نگارگری ایران در سدهٔ دوازدهم و سیزدهم، نوشتهٔ بزیل ویلیام رابینسون، اقبال به این نقاشی‌ها در دوران اخیر را رو به افزایش دانسته و به اِشکالات نظریات برخی مستشرقین به نقاشی این دوره پرداخته است. لعل شاطری و همکاران، در مقالهٔ »نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری»، در سال ۱۳۹۵، دورهٔ قاجار را به دلیل تأثیرپذیری از غرب و تلاش همزمان برای تقلید از دستاوردهای سنت‌های درباری، یکی از مهم‌ترین مقاطع هنری ایران دانسته و روند این تأثیرپذیری را نشان می‌دهد (Lal Shateri et al, 2016, p. 185-187). مقالهٔ دیگری از ابوالعلا سودآور و همکار با عنوان «نگارگری ایران: سدهٔ دوازدهم و سیزدهم» در سال ۱۳۷۴، منتشر شده که صرفاً به چند اثر و توضیحات دربارهٔ آن‌ها می‌پردازد (Soodavar & Hosseini, 1995, p. 274-314). در کتاب نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار نوشتهٔ فلور و چلکووسکی به‌صورت مفصّل به نقاشی این دوره پرداخته و به مسائل اجتماعی و سیاسی این دوران نیز پرداخته است (Ekhtiar, et al, 2002). برخی مقالات مانند مقالهٔ «نشان‌های مصوّر و تقدیس قدرت در عصر قاجار» نوشتهٔ مهدی محمدزاده در سال ۱۳۸۶، به تحول در نگاه بصری ایرانیان در این عصر به مقدسات دینی‌شان می‌پردازد که یکی از مشخصه‌های آن، ظهور آئینی بازنمایی تصویری و چهره‌نگاری مقدسان دینی در این عصر است (Mohammadzadeh, 2007, p. 61). با مروری بر آنچه تاکنون انجام شد، ذکر این نکته ضروری است که پژوهش پیش رو، با رویکردی تطبیقی به بررسی نظرات دو اندیشمند غربی و ایرانی در زمینهٔ اصالت و ناب‌بودن در هنر مدرن ایران می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی صورت گرفته است. رویکرد پژوهش حاضر، ساختارگراست. مطالعات تطبیقی، فرآیندی پژوهشی برای مقایسه دو یا چند چیز با هدف کشف چیزی دربارهٔ یک یا چیزهایی است که با هم مقایسه می‌شوند (Heidenheimer et al, 1983, p. 505). پژوهش تطبیقی اشکال مختلفی داشته و دو عامل مهم در این مقوله فضا و زمان است. به لحاظ مکانی، مقایسهٔ بین تعاریف، مفاهیم و مقوله‌های واحد و مختلف در میان ملل گوناگون امری متداول بوده و همچنین مقایسه‌ها تطبیقی داخلی از منظر فرهنگ‌ها یا دولت‌ها و اشخاص و پژوهشگران دیگر نیز به‌کار می‌رود (Antal et al, 1987, p. 13). مفهوم اصالت در هنر بر مبنای نظریات معاصر هنر مانند گرینبرگ و نیز ارنست فیشر استخراج شده‌است. چنان‌که فیشر اصالت در هنر را فراتر رفتن از محدودیت‌های ایدئولوژیکی زمانهٔ خود و ارائهٔ شناختی نوین به نوع انسان می‌داند (Fisher, 2007, p. 65). روش کار تطبیق در پژوهش حاضر نیز بدین صورت است که ابتدا نظریات مختلفی که دربارهٔ هنر مدرن در ایران ارائه شده، مرور گشته و سپس نظریات گرابر و مؤلفه‌های ناب‌بودن هنر مدرن اواخر قاجار، از نظرات گرابر خصوصاً مقالهٔ «تأملاتی بر هنر قاجار و اهمیت آن»[۲] استخراج شده و با نظریات ضیاءپور با تأکید بر مقالهٔ «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررآلیسم» در زمینهٔ نقاشی ناب مدرنیستی مقایسه خواهد شد.

۱. هنر مدرن ایران از منظر برخی نظریه‌پردازان

با توجه به فراز و نشیب‌هایی که نقاشی معاصر ایرانی از زمان قاجار تاکنون پیموده و علی‌رغم همهٔ دستاوردهایی که داشته است، اما برخی از پژوهش‌گران، مدرن‌بودن آن را قبول ندارند، تاجایی‌که بعضی آن را یک نوآوری عنوان می‌کنند. در اینجا به‌صورت اجمالی برخی از پژوهش‌های گذشته دربارهٔ هنر مدرن ایران مرور شده است: برخی پژوهش‌ها هنر مدرن غرب را فاقد اصالت دانسته و هنرمندان مدرن ایرانی را مقلّد سویه‌های انسان‌زدایی مدرنیسم دانسته‌اند (Qarabaghi, 2003, p. 15).

برخی دیگر، اصالت هنر مدرن را تأیید می‌کنند اما هنر نوگرای ایران را فاقد درک درستی از هنر مدرن می‌دانند (Pakbaz, 2008, p. 17). برخی دیگر آن را فاقد پیوند با شالوده‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران بوده و نوعی مدرنیسم وارداتی و تکراری می‌دانند (صمدزادگان، ۱۳۸۸: ۱۳). یکی دیگر از پژوهشگران نیز به موضوع "تلاش برای هم‌زمانی" به جای "رفع عقب‌افتادگی" اشاره می‌کند (Afsarian, 2014, p. 20). برخی دیگر نیز در همین راستا، ظهور مدرنیسم ایرانی در هنر را به دلیل الگو قراردادن مظاهر جدید مدرن بدون توجه به نیازهای واقعی جامعه، سطحی و ظاهری توصیف می‌کنند (Eskandari, 2000, p. 29). هنر مدرن ایران، دست‌وپاکردن زورکی هویت ملی بود که اندک‌اندک در چرخهٔ روایت یک ایدئولوژی واپسگرا گرفتار شد. آغداشلو نیز هنر دههٔ چهل و دوران بعدی، هر دو را مدرنیست دانسته اما دههٔ چهل را دارای اصالت بیشتری می‌داند. برخی نیز معتقدند نباید هنرمند مدرنیست ایرانی را صرفاً مقلّد دانست و انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت، محور تجربیات برخی از هنرمندان نوپرداز بوده است (Goodarzi, 1998, p. 64). اگرچه آغداشلو نیز معتقد به مرور تاریخ هنر غربی توسط هنرمندان معاصر است، برخلاف گودرزی، محصول این کار را تولید آشفته‌بازار می‌داند. برخی از هنرمندان واردکردن تکنیک از غرب را یک ضرورت می‌دانستند. مثلاً غلامحسین نامی تقلید تکنیک مدرن را ضرورت می‌دانسته است (Etemadi, 2008, p. 102). داریوش شایگان هرگونه تلاش برای تلفیق هنر کهن با اسلوب‌های مدرن را منتفی می‌داند (Shaygan, 1993, p. 122). پیشنهاد حسینی‌راد، کشف مجدد سنت‌های تصویری ایرانی است که بر پایهٔ الهام و به‌کارگیری دوبارهٔ نقوش و اَشکال سنتی است (Hosseini Rad, 1998, p.136-140). عده‌ای دیگر نیز الگویی بر اساس آموزه‌های عرفانی مستتر در هنرهای سنتی را به هنرمندان معاصر پیشنهاد می‌دهند که در آن، توانایی و تفکر هنرمند، متأثر از اندیشیدن و تجلی روح الهی انسان است (Amraei, 2020, p. 20). نظریات گرابر و ضیاءپور برخلاف نظریاتی که شرحشان بیان شد، از آن جهت که به‌نوعی طرحی برای استقلال نقاشی، ناب‌بودن، و نیز اصالت را بیان می‌کنند، قابل بررسی و نیز مقایسه هستند که در ادامه، به‌طور خلاصه، هریک مورد بررسی و سپس مقایسه قرار خواهد گرفت.

۲. نقاشی مدرن و اصیل از منظر جلیل ضیاءپور

جلیل ضیاءپور[۳] در نشریهٔ کویر در سال ۱۹۴۹، بیانیهٔ هنری‌اش را با عنوان «مکتب کامل» در ایران ارائه نمود. این بیانیه با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررآلیسم» در پانزده صفحه منتشر شد.

ضیاءپور برای توضیح بیانیه‌اش سه گزارهٔ کلیدی و یک واژهٔ کلیدی (انگل‌ها) ابداع می‌کند. همچنین برای بسط و گسترش آن تاریخ مختصر هنر را از پریمیتیو تا سوررئالیسم مرور می‌کند و طی استدلال‌های خاص خود، همه را به دلیل وجود انگل‌ها در آن‌ها مردود می‌شمارد. این بیانیه سه گزارهٔ کلیدی دارد. او تمامی فرم‌های تصویری نقاشی را به سه دستهٔ «صور طبیعی»، «صور غیرطبیعی نزدیک» و «صور غیرطبیعی دور» تقسیم‌بندی می‌کند. تصاویر مأنوس و عادی که در واقع بازنمایی محیط هستند و مابه‌ازای بیرونی دارند، در دستهٔ صور طبیعی و نیز فرم‌هایی که به‌نحوی غیرمستقیم دلالت بر اشیا و محیط بیرون از ذهن دارند، در دستهٔ «صور غیرطبیعی نزدیک» قرار می‌دهد. این تصاویر اگرچه به‌نحو تام و تمام اشیا را بازنمایی نمی‌کنند، تشابهی بسیار به اشیا و جهان پیرامون دارند. اما دستهٔ سوم یعنی «صور غیرطبیعی دور» شامل تمامی فرم‌هایی می‌شود که به‌هیچ‌وجه مابه‌ازای بیرونی ندارند و تنها از راه تصور و تداعی معانی دارای تجلی می‌شوند. و به‌خودی‌خود در طبیعت وجود نداشته و مشابه چیزی هم نیستند.

ضیاءپور می‌گوید وجود «انگل‌ها» در نقاشی از پریمیتیو تا سوررئالیسم سبب شده که هیچ‌یک از مکاتب کلاسی‌سیسم تا سوررئالیسم، حق هنر نقاشی را به نقاشی ندهند. او وجود انگل‌ها را علت اصلی عدم پیشرفت نقاشی می‌داند. او برای توضیح انگل‌ها در نقاشی، به‌طور مختصر وارد تاریخ هنر شده و معتقد است که پیش از اختراع خط، وظیفهٔ نقاشی بسیار سنگین‌تر بوده و وظایف اجتماعی زیادی ازجمله بار بیان مذهبی را نیز به دوش می‌کشیده است اما با اختراع خط و نوشتار، بار وظایف عمومی و اجتماعی که نقاشی به دوش می‌کشیده، کمتر شد.

او عنوان می‌کند که با فرم‌های طبیعی و فرم‌های غیرطبیعی نزدیک کاری ندارد و اساس نظریه‌اش استوار بر اصالت به‌کارگیری صور غیرطبیعی دور در نقاشی است. یعنی رنگ‌ها و فرم‌هایی که معنی آن‌ها درون خود آن‌ها مستتر است و مابه‌ازای بیرونی ندارند و تنها از راه تداعی معانی امکان دارد معناهایی را بازتاب دهند. برای توضیح بیشتر، مثال‌هایی می‌آورد و می‌گوید زمستان معمولاً با رنگ‌هایی نظیر آبی و خاکستری های سفید و... به تصویر در آورده می‌شود. بهار نیز با رنگ‌های زرد و آبی و ارغوانی و.... و ازآنجاکه انسان از راه اعتیاد متمادی هر فصلی را در ذهن خود به صورت گرمی، سردی، اعتدال و ... متصور می‌شود، درنتیجه رنگ‌های متناظر آن‌ها نیز همین مشخصات را در ذهن انسان از راه تداعی معانی ایجاد می‌نماید. سپس می‌گوید که هنرمند بر اساس این تداعی معانی رنگ می‌تواند بدون نیاز به صور طبیعی و غیرطبیعی نزدیک، اقتضائات و درخواست‌های شخصی خود را روی بوم ثبت کند.

به اعتقاد او تحولات مداوم هنرها که در غرب اتفاق افتاد، بر اساس نیاز جامعه بود. این تواتر و تلاش مداوم و مرحله به مرحله که نقاشان را از مکتبی به مکتبی دیگر می‌انداخت، تنها یک هدف را مشخص می‌کرد. هدف آنان این بود که رشتهٔ تخصصی‌شان را «آنچنان‌که باید» باشد مشخص نمایند. او می گوید تلاش همهٔ مکاتب نقاشی که باسرعت به پیش می‌تاختند، این بود که خود را از چنگ انگل‌ها نجات دهند اما به دلیل اینکه نقاشی خود را از «صور طبیعی» و «صور غیرطبیعی نزدیک» عاری نساخته بود، تاکنون (از ابتدا تا سوررئالیسم) موفق نشدند. چراکه نقاشان همیشه خود را موظف به استفاده از این صورت‌ها می‌دانسته‌اند.

سپس به تلاش امپرسیونیست‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید

که آن‌ها کاری کردند که رنگ، پیش از مضمون دیده شود که این عمل سبب تقویت عوامل بصری گشته و نیز توجه به عملکرد قوای بینایی در نقاشی نیز اهمیت یافت. اما سوررئالیسم پا در راه انحراف گذاشت و ایده‌ها و مضامین ذهنی را به‌صورت تصویری به نمایش درآورد و از قالب نقاشی فاصله گرفت.

او اگرچه تلاش‌های کوبیسم را ارج می‌نهد اما دو اشکال اساسی را بر آن وارد می‌آورد. اول اینکه کوبیسم نیز به هرحال دارای مضمون است و دوم اینکه تغییر شکل‌ها در کوبیسم، به جای اینکه ذهن را به اصل نقاشی یعنی «درک زیبایی طرز بیان مخصوص به خود آن» معطوف کند، با برانگیختن کنجکاوی ذهن در دریافت شکل اصلی که توسط نقاش دفرمه‌شده، نقاشی را منحرف ساخته است و پیشروترین نقاشان کوبیست هم هنوز در قید و بند تصویرها هستند. ضیاءپور از این نیز پیش‌تر می‌رود و می‌گوید که امپرسیونیسم برای بیان شخصی هنرمند، عوامل فنی مختص نقاشی را پیشرفت داد اما مکاتب بعدی، از امپرسیونیسم استفادهٔ لازم را نکردند و به‌وسیلهٔ اغراق در فرم آن را به انحراف کشانیدند و سبب تأخیر دست‌یابی به اصالت در نقاشی شدند.

ضیاءپور درواقع مسئلهٔ اختصاصی‌شدن مِدیوم را مدنظر قرار می‌دهد. در ادامه نیز می‌گوید که اگر نقاشی به تصویرکردن صحنه‌های زندگی و مضمون بپردازد، در واقع خود را وارد مدیوم نویسندگی (منظور ادبیات است) کرده است. یعنی چون از پیش از ظهور خط و نوشتار، نقاشی وظیفهٔ کتابت را بر عهده داشت، لازم نیست اکنون هم آن کار را انجام بدهد.

ضیاءپور در اینجا ماحصل بیانیهٔ خود را بیان می‌کند و می گوید آنچه از حذف «صور طبیعی» و «صور غیرطبیعی نزدیک» برای نقاشی باقی می‌ماند، در واقع رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب‌بندی است. سپس نتایج حاصله از این بیانات را در نه بند بیان می‌کند:

- فرم و ترکیب‌بندی تنها باید به «صور غیرطبیعی دور» بپردازند.
- نسبت غیرطبیعی‌بودن مضمون در نقاشی با تکامل و ارزش نقاشی نسبت مستقیم دارد.
- مضمون نقاشی باید از بیان در مدیوم ادبیات دوری گزیند و هرگونه فرم و تصویر و مضمون متمایل به طبیعت در نقاشی، مردود است.
- کمال نقاشی در این نهفته است که صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک، جای خود را به طرح، رنگ و سایر عوامل فنی بدهند.
- هنرمند باید نقاشی را که از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک ساخته شده عمداً ویران کند تا عوامل فنی نقاشی بدون انگل بیان شوند.
- به‌وسیلهٔ رد مدیوم‌های دیگر در نقاشی و ایجاد زیبایی، تنها با تکیه بر عوامل فنی، از این به بعد هم هنرمندان هم مردم زیبایی‌شناسی مخصوص نقاشی را درک خواهند کرد.
- اینکه این نظریه، مکتبی با نام مکتب کامل به‌وجود خواهد آورد که مدیوم نقاشی را از همهٔ مدیوم‌های دیگر جدا کرده و حد و مرزهای آن مشخص می‌شود.
- زیبایی نقاشی، با زیبایی دیگر هنرهای زیبا فرق می‌کند.
- این نظریه، صرفاً امری فردی نیست و محصول درخواست اجتماعی این دوران است (Ziapour, 1949, p. 115)

۳. هنر مدرن و اصیل از منظر گرابر

برخی پژوهش‌ها[۴] حکایت از آن دارد که قاجاریه، با وجود نقاط ضعف گوناگونی که بر آن مترتب است، اما به‌عنوان پشتیبان و پرورندهٔ یک فرهنگ شاخص و قابل توجه در طول تاریخ ایران، قابلیت توجه دارد. همچنین بر اساس همین پژوهش‌ها مردم ایران در این دوران شجاعتی برای بیان تصویری خود پیدا کردند، به‌طوری‌که یک نوع فرهنگ بومی–فرنگی در این دوران ساخته شد که با دورهٔ درون‌پرور و برون‌پیوند پهلوی و انقیاد یکسره در برابر سیطرهٔ قدرت غرب آن بسیار تفاوت داشت. همچنین یک نوع اعتمادبه‌نفس فرهنگی در انعکاس ادبی، هنری و فکری دورهٔ قاجاریه وجود داشت. یعنی به‌کلی سرسپردهٔ فرهنگ غرب و فرنگی نبود اما می‌توانست عناصری از آن را جذب کند و جزو فرهنگ خود کند (همان). برای مثال، به بسط و توسعهٔ بازنمایی نمادهای ادبیات نهضت بازگشت در نقاشی نیمهٔ نخست قاجار می توان اشاره نمود. چنان‌که اجزا و عناصر چهره و اندام انسان آرمانی در ادبیات فارسی و نقاشی این دوران قابل تطبیق است (Fahimifar,et al, 2015, p. 131 ؛ Shahkolahi, 2016, p. 191).

او معتقد است که سنت هنرهای بصری ایران در دورهٔ قاجاریه دچار گسست شده است. بااین‌حال، گرایشاتی به فرم و مضمون‌های ساسانی و هخامنشی و متون کهن در این دوره وجود داشت. برای مثال، می‌توان به نشان‌های سلطنتی در تمثال‌های فتحعلی‌شاه اشاره کرد که به توصیفات متون کهن دربارهٔ ظاهر شاهان نزدیک است. ازطرف دیگر هم، او ابعاد بزرگ اندازهٔ نقاشی قاجاری را به‌عنوان نخستین علامتی که بر گسست و قطع رابطهٔ مطلق از گذشته اعلام می‌دارد. او این امر را محصول یک تصادف نمی‌داند و معتقد است میان هنر اوایل دورهٔ قاجاریه و اواخر آن به دلیل پیدایش عکاسی تفاوت زیادی در فرهنگ بصری وجود دارد. زیرا شاهان قاجار و جامعهٔ مشتاقانه آن را پذیرفتند. در واقع، نقاشی عصر قاجار در دورهٔ نخست که مقارن با سلطنت فتحعلی‌شاه است، بر تلفیق صور نگارگری و تزئینی با دستاوردهای هنر ناتورالیستی تکیه دارد و سیطرهٔ کلی دستاوردهای هنر ایرانی در آن حائز اهمیت است. و در دورهٔ دوم همزمان با سلطنت ناصرالدین شاه و با ظهور هنرمندان اروپارفته شکل می‌گیرد و مبتنی‌بر بازنمایی از هنر طبیعت‌گرای غرب است (Mousavi lar, et al, 2016, p. 121) گرابر نیز دورهٔ دوم یعنی اواخر عصر قاجار را نمونه‌ای شگفت‌انگیز است از تحقق هنر مدرن اصیل می‌داند.

۳-۱- پذیرش گستردهٔ یک تکنولوژی بیگانه، یعنی عکاسی و بهره‌گیری خلاقانه از آن. عکاسی، سبب به‌وجودآمدن آمیزه‌ای از شکل‌های موجود شد که به‌واسطهٔ آن، امکانی تازه برای بیان خلاقانهٔ خویش یافته‌اند (Grabar, 2001, p. 183). فضای هنری این دوره، می‌دانست که باید تغییر کند و پذیرش عکاسی، توقع مردم را در چگونگی به تصویر درآمدن اشیا و روش‌های

بازنمودن آن‌ها تاحد زیادی تغییر داد.

۳-۲- دومین مؤلفه که به هنر اواخر قاجاری اصالت می بخشد، به همین موضوع برمی‌گردد. بدین معنا که پذیرش و کنارآمدن با فضای جدید جهانی در این دوران، از نوع همان مطالبه و درخواست مدرنیته‌ای بود که در غرب اتفاق افتاد. یعنی: «خواست و پذیرش مدرنیته در ایران، عالی‌ترین جنبهٔ هنر قاجار است، زیراکه هنر این دوره، در کنار سنت‌های دیگر، چهرهٔ واقعی قرن نوزدهم را بازنمایی می‌کند. یعنی: مدرنیته، امری ضروری است و بازگشت به گذشته نیز دیگر غیرممکن است.» (Grabar, 2001, p. 183).

۳-۳- که می‌توان از اندیشه‌های گرابر استخراج کرد، چگونگی تولید بصری با تکیه بر این تغییر ذائقه است. او توضیح می‌دهد که در فرهنگ بصری اواخر دورهٔ قاجار، ساده‌سازی و انتزاع در ترکیب‌ها، بسیار خلاقانه و بدوی، غریزی و بدون تأملات هنری پیچیده به‌دست آمد نه از مطالعات وسیع و یا تفکرات روشنفکری و زیباشناسانه (Grabar, 2001, p. 183).

چنان‌که دیدیم، گرابر، عوام‌گرایی خلاقانه در مواجه با فرم‌های نوپدید عکاسی، در اواخر قاجار را مؤلفه‌ای برای خلوص هنر مدرنیستی آن دوران می‌داند. که به‌نحوی التقاط فرهنگ قرن نوزدهم را بازنمایی می‌کند. در این راستا، او اعلام می‌کند که برای اصیل‌بودن یک هنر لازم نیست حتماً سنتی باشد و اصالت لزوماً از سنت بیرون نمی‌آید. چنانکه در این دوران، اَشکال خلاقانه نوینی با تکیه بر عکاسی فرصت ظهور یافتند که دانش‌ها، آرمان‌ها، بیهودگی‌ها و ثروت را با زبانی که برای همهٔ اقشار مردم قابل درک بود، بازتاب دادند. (Grabar, 2001, p. 185-186)

۳-۴- تکیه بر منبعی است که ریشهٔ این زبان همه‌فهم و خلاقانه برای عوام در هنر را ایجاد نموده بود. در این‌باره اعتقاد گرابر بر این است که تفکر دینی، که الهی، فلسفی و عرفانی بود، مقدمات این زبان را فراهم کرده بود و تنها لازم بود که دربار، با قبول نظام مدنی نوین، ساختار سرد و بی روح تکنولوژی را بپذیرد (Grabar, 2001, p. 183). بدین معنا که پذیرش تکنولوژی وارداتی، تحت تأثیر اقیانوس زبان همه‌فهم تفکر دینی و عرفانی ارائه می‌داد، سبب تولید هنری گردید که در نهایت مدرنیتهٔ اصیلی را برای این دوران رقم زد.

٤. بحث

پس از بررسی نظریات گرابر و ضیاءپور دربارهٔ اصالت، ناب‌بودن و خلوص در هنر، می‌توان مؤلفه‌های مورد نظر آن دو را از نظر محتوایی با هم تطبیق نمود. مطابق جدول شمارهٔ یک، بازنمایی، تجربهٔ مدرنیته، شیوهٔ انتزاع در هنر، زبان هنر و مقدمات ایجاد زبان همه فهم در هنر از منظر گرابر، با اندیشه‌های ضیاپور در این موارد تطبیق شده است.

جدول ۱: مقایسه مؤلفه‌های اصالت و ناب‌بودن نقاشی از نظر گرابر و ضیاپور
Table1: Comparison of the components of originality and purity of painting according to Grabar and Ziapour

مؤلفه‌ها	الگ گرابر	جلیل ضیاءپور
بازنمایی	استحصال بیانی نو در بازنمایی انسان و اشیاء از طریق پذیرش تکنولوژی جدید (عکاسی)	نفی کامل بازنمایی در نقاشی
تجربهٔ مدرنیته	مطالبه و درخواست مدرنیته مشابه غرب و پذیرش غیرممکن‌بودن بازگشت به گذشته	گسست کامل از اصول نقاشی گذشته
شیوهٔ انتزاع در هنر	بدوی، غریزی و بدون تأملات زیباشناسانه	حساب‌شده، با تأملات زیباشناسانه
زبان هنر	زبان همه‌فهم برای همهٔ اقشار و عوام	زبان اختصاصی نقاشی
مقدمات ایجاد زبان همه‌فهم و عوامانه در هنر	دین، فلسفه، عرفان و تکنولوژی	شناخت عوامل فنی ترکیب‌بندی (خط، سطح و ...)

نتیجه‌گیری

با ورود هنر مدرن به ایران، هنرمندان ایرانی، تکاپوهای نوینی را آغاز کرده و آثار کثیری را پدید آوردند. اما اغلب پژوهش‌ها نشان می‌دهند که با همهٔ این تلاش‌ها دستاورد چندانی در این حوزه حاصل نگردیده است. یکی از راه‌های برون‌رفت از این بن‌بست، افزایش ادراک نظری از مدرنیت در هنر است. گرابر، هنر اواخر عصر قاجار، را هنری مدرن و اصیل معرفی نمود و جلیل ضیاءپور، برای نیل به این هدف، بیانیه‌ای با نُه بند نتیجه‌گیری نگاشت. پژوهش حاضر با تلاش برای تعمیق شناخت هنرمندان ایرانی از هنر مدرن، با تطبیق این دو تفکر، نتایجی را حاصل نموده است. چنان‌که مدرن‌بودن و اصالت در نقاشی، از نظر گرابر، الزاما با نفی همه مدیوم‌ها در هنر و نیز تقلیل آن به عوامل فنی ترکیب‌بندی به‌دست نمی‌آید. برعکس، ضیاءپور به نفی کامل بازنمایی در نقاشی، برای حصول اصالت و خلوص اعتقاد داشته و فرم و ترکیب‌بندی تنها باید به «صور غیرطبیعی دور» بپردازند. این در حالی است که گرابر به بازنمایی خاصی که از طریق «پذیرش مشتاقانه یک تکنولوژی جدید(عکاسی)» در ایران سنتی به‌دست آمده است، اعتقاد دارد.

گرابر برخلاف ضیاءپور، غریزی و بدوی‌بودن و نیز بدون تأملات زیباشناسانه و روشنفکرانه‌بودن هنر را برای کسب اصالت در هنر مدرن، ضرورت معرفی نموده است. اما درست در نقطهٔ مقابل، ضیاءپور معتقد است که تأملات دقیق و زیباشناسانه در عوامل فنی ترکیب‌بندی در جهت نفی هرگونه مدیوم الحاقی (انگل‌ها)، سبب‌ساز اصالت و ضمانت مدرنیت در آثار است.

همچنین ضیاءپور معتقد است که زبان هنر، زبان اختصاصی است و زیبایی‌شناسی خاص نقاشی، حتی با زیبایی شناسی دیگر هنرهای زیبا نیز متفاوت بوده و نیز این نوع زیبایی شناسی از طریق آموزش، خصوصاً با فراگیری بیانیه «مکتب کامل» قابل حصول است. اما گرابر در زمینهٔ زبان هنر عقیده‌ای متفاوت دارد. اعتقاد او بر این است که هنر اواخر قاجار دارای وجوه عوامانه و دارای زبانی همه‌فهم بوده و به‌شدت اصیل است.

گرابر حضور مدیوم‌های دیگر در مدیوم نقاشی را تزاحم محسوب نمی‌کند، چنان‌که تأمین‌کنندهٔ مقدمات زبان همه‌فهم در هنر را محصول حضور دین، فلسفه و عرفان در هنر می‌داند. حال آنکه ضیاءپور، هر نوع مدیوم دیگر در نقاشی را مردود اعلام کرده و اصالت در نقاشی از منظر او تنها از راه نفی مدیوم‌های دیگر (انگل‌ها) حاصل می‌شود.

تنها نکتهٔ اشتراک میان این دو نظریه، اعتقاد هر دو به گسست از سنت است. گرابر مطالبه و درخواست مدرنیته در ایران را که فضای قرن نوزدهم غرب را بازنمایی می‌کند، همراه این تفکر که دیگر بازگشت به گذشته غیرممکن است، یک مؤلفه برای اصالت در هنر مدرن اواخر قاجار ذکر کرده و ضیاءپور نیز گسست کامل از گذشته و سنت نقاشی ایرانی را برای حصول اصالت در نقاشی مدرن ایرانی امری ضروری بیان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. الگ گرابر (November 3, 1929 – January 8, 2011) Oleg Grabar در عرصهٔ مطالعات هنرهای اسلامی در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی، نخستین اثر مهم خود یعنی کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی را منتشر کرد که آغاز دورانی جدیدی در مطالعات هنر اسلامی محسوب می‌شود (Blair and Bloom, 2003: 156) همچنین او در دهه ۱۹۷۰ به‌عنوان عضو مؤسس به پروژهٔ معماری اسلامی بنیاد آقاخان پیوست که او را در حدود سه دهه با دغدغه‌ها و نیازهای امروزی هنر اسلامی درگیر نمود.(همان: ۱۵۷)

۲. Reflections on Qajar Art and Its Significance

۳. جلیل ضیاءپور (۱۲۹۹ – ۱۳۷۸) او در سال ۱۳۲۰ به دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران راه یافته و در سال ۱۳۲۴ با دریافت مدال فرهنگی درجه یکم، تحصیلات آکادمیک خود را در مقطع لیسانس به‌انجام رساند. سپس، در همان سال، از طریق بورس دولت فرانسه و ازسوی دانشگاه تهران به‌منظور انجام تحصیلات عالیهٔ تکمیلی عازم کشور فرانسه شده و در دانشکدهٔ ملی و عالی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) به تحصیل پرداخت. در نقاشی نزد اساتیدی چون سووربی و در مجسمه‌سازی، نیکلوس آموزش دید. او پس از اخذ درجهٔ دکترا در هنر، اولین بار در سال ۱۳۲۸ به ایران بازگشته و در اولین قدم انجمن هنری «خروس جنگی» را تأسیس کرد و نشریه‌ای با همین عنوان به چاپ رساند.

۴. عباس امانت، دبیر ارشد بخش مطالعات ایرانی مرکز مک میلان دانشگاه ییل، تداوم و تحول در میراث فرهنگی دوران قاجار، سخنرانی در دانشگاه لس‌آنجلس.

References

Amraei M. Reflection of Islamic mysticism in traditional arts. JIC. 2020; 4 (1) :13-21 (In Persian).

[امرائی مهدی. بازتاب آموزه‌های عرفان اسلامی در هنرهای سنتی. هنرهای صناعی اسلامی. ۱۳۹۹، ۴ (۱): ۲۱-۱۳]

Antal, A. B., Dierkes M. & Weiler H. N. (1987) Cross-national policy research: traditions, achievements and challenge, United Kingdom: Gower. ISBN 978-0-566-05196-8.

Bahramighasr, B., Shokri, M. (2021). The Representation of Nietzschean Nihilism in Modern Art and its Relation to the Iranian first Generation of Innovative Painters, Concerning Djalil Ziapoor's Works. Rahpooye Honar/ Visual Arts, 4(1), 19-25 (In Persian).

[بهرامی قصر، بیتا، شکری، محمد. (۱۴۰۰). بازنمود نیهیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور. رهپویهٔ هنر/هنرهای تجسمی, ۴(۱), ۱۹-۲۵]

Daftari , Fereshteh. (2013). Iran Modern (Asia Society),The

شماره ۶، ۱۷ الی ۲۲.]

Jalali, Seyed Hadi and Tahoori, Nayr and Etesam, Iraj. (2016). A Comparative Study of the Opinions of Titus Burkhart and Grabar on Islamic Architecture, Immortal Wisdom of Spring and Summer 2016 No. 37, 85-106 (In Persian).

[جلالی، سیدهادی و طهوری، نیر و اعتصام، ایرج. (۱۳۹۹). مطالعهٔ تطبیقی آرای تیتوس بورکهارت و الگ گرابار در باب معماری اسلامی، جاویدان خرد بهار و تابستان، ۱۳۹۹، شمارهٔ ۳۷، ۸۵– ۱۰۶.]

Lal Shateri, Mostafa and Sarafrazi, Abbas and Vakili, Hadi. (2016). Western Influence on Iranian Painting from the Beginning of the Qajar Rule to the End of the Nasserite Era, Historical Studies of Iran and Islam in the Fall, No. 19, (185 to 210) (In Persian).

[العل شاطری، مصطفی و سرافرازی، عباس و وکیلی، هادی. (۱۳۹۵). نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام پاییز، شمارهٔ ۱۹، (۱۸۵ تا ۲۱۰).]

Mohammadzadeh, Mehdi. (2007). Illustrated Signs and Sanctification of Power in the Qajar Era, Golestan Honar , No. 8, from (61 to 68).(In Persian).

[محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار، گلستان هنر، ۱۳۸۶ شماره۸، از ۶۱ الی ۶۸).]

Mojabi, Javad. (1997). Pioneers of Contemporary Iranian Painting, Tehran: Iranian Art Magazine

[مجابی، جواد. (۱۳۷۶). پیشگامان نقاشی معاصر ایران، تهران: نشر هنر ایران.]

Mousavi lar, Ashrafosadat, Mafi tabar, Ameneh. (2016). Comparative Study in the Painting Components of Qajar Period and"Emad al-Kottab" Shahnameh, Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar Volume 5 - Issue 10, P. 121-139 (In Persian).

[موسوی‌لر، اشرف‌السادات و مافی‌تبار، آمنه. (۱۳۹۴). مطالعهٔ تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتّاب، دو فصلنامهٔ مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۹–۱۲۱.]

Musa, Majd and Al-Assad, Mohammad. (2006). Grabar model and half a century of research in Islamic art, Translator: Ramazan Ali Ruhollahi, Golestan Honar, No. 4, 24-34 (In Persian).

[موسی، مجد و الأسد، محمد. (۱۳۸۵). الگ گرابار و نیم‌قرن تحقیق در هنر اسلامی، ترجمهٔ رمضانعلی روح‌اللهی، گلستان هنر، شمارهٔ ۴، ۲۴–۳۴.]

Pakbaz, Rouin. (2008). Encyclopedia of Art, Ninth Edition, Tehran: Contemporary Culture (In Persian).

[پاکباز، روئین. (۱۳۸۷). دایره‌المعارف هنر، چاپ نهم، تهران: فرهنگ معاصر.]

Pazouki, Shahram. (2002). The Impact of Descartes' Thought on the Emergence of New Art Theories, Quarterly Journal of the Academy of Arts, (pp. 103-147) (In Persian).

[پازوکی، شهرام. (۱۳۸۱). تأثیر تفکر دکارت در ظهور نظریات جدید هنری، فصلنامهٔ فرهنگستان هنر، (ازصفحهٔ ۱۰۳ الی ۱۰۴)]

Pope Arthur Poham and Ackerman, Phyllis and Schroeder, Eric. (2008) Masterpieces of Iranian Art, Translated by: Parviz Khanlari, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company (In Persian).

[پوپ آرتوراپهام و آکرمن، فیلیس و شرودر، اریک (۱۳۸۷) شاهکارهای هنر ایران، ترجمهٔ پرویز خانلری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.]

Qarabaghi, A. (2003). Biennial's dehumanization, Golestaneh Magazine. No. 41: 14-25 (In Persian).

[قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۸۱). انسان‌زدایی‌های بینالی، نشریهٔ گلستانه، شمارهٔ ۴۱، ۱۴ – ۲۵]

Rafiei Rad, R., Akrami Hassan Kiade, A. (2019). A Comparison of the Views of Ziapour and Greenberg of the Concept of Modern Painting. Painting Graphic Research, 2(2), 61-70 (In Persian).

[رفیعی‌راد، رضا، اکرمی حسن کیاده، علیرضا. (۱۳۹۸). مقایسهٔ مفهوم نقاشی

Asia Society Museum.

Ekhtiar, Maryam and Flora, Wilhelm and Chelkovsky, Peter. (2002) Painters and Painters of the Qajar Period, Translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Shahsoon Baghdadi Tribe (In Persian).

[اختیار، مریم و فلور، ویلم‌ام و چلکووسکی، پیتر. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار، مترجم: یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.]

Eftekhari Yekta S, Nasri A. The Female gaze in proportion to pictorial elements in "A parrot with fruit and a portrait of a girl". JIC. 2021; 4 (2) :97-106 (In Persian).

[افتخاری یکتا شراره، نصری امیر. نگاه زنانه در پیوند با عناصر تصویری در «طوطی با ظرف میوه و تک‌چهرهٔ زن". هنرهای صناعی اسلامی. ۱۳۹۹، ۴ (۲) :۱۰۶–۹۷ .]

Eskandari, Iraj. (2000). A Study of Traditional Tendencies in Contemporary Iranian Painting, Honarnameh, No. 9, pp. 27-43 ((In Persian).

[اسکندری، ایرج. (۱۳۷۹). بررسی گرایش‌های سنتی در نقاشی معاصر ایران، هنرنامه، شمارهٔ ۹، صص ۲۷–۴۳.]

Etemadi, Ehsan. (2008). The Rise and Fall of Modern Painting in Iran (Part 1: The Years Before the Revolution, Journal of Visual Arts »Summer and Fall 1999 - No. 6, (100-111) (In Persian).

[اعتمادی، احسان. (۱۳۸۷). اوج و نزول نقاشی مدرن در ایران (بخش اول: سال‌های پیش از انقلاب، مجله هنرهای تجسمی، تابستان و پاییز ۱۳۷۸– شمارهٔ ۶، (۱۰۰ تا ۱۱۷).]

Fahimifar A, Khodayar E, Narimi M. Analysis of the Aesthetic Connections between Literary Return (Bazgasht-e Adabi) and Royal Figural Painting during Fath Ali Shah of Qajar (1785–1925 A.D.). CLRJ. 2015; 3 (2) :131-156 (In Persian).

[فهیمی‌فر علی‌اصغر، خدایار ابراهیم، نریمی مریم. (۱۳۹۴). تحلیل پیوندهای زیبایی‌شناختی شعر بازگشت و نقاشی پیکرنگاری درباری در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار (۱۱۷۶– ۱۲۱۳ق). پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۳ (۲) :۱۵۶–۱۳۱.]

Fisher, Ernst. (2007). The Necessity of Art in the Process of Social Evolution, translated by Firooz Shirvanloo,Tehran: Toos Publications (In Persian).

[فیشر، ارنست. (۱۳۸۶). ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، انتشارات توس، تهران.]

Goodarzi, Mostafa. (1998). An Introduction to Contemporary Iranian Painting, Journal of Visual Arts, No. 2 (58 to 69) (In Persian).

[گودرزی، مصطفی. (۱۳۷۷). درآمدی بر نقاشی معاصر ایران، مجلهٔ هنرهای تجسمی، شماره دوم (از ۵۸ الی ۶۹).]

Grabar, Oleg. (2001). Reflections on Qajar Art and Its Significance, Iranian Studies,Vol. 34, No. 1/4, Qajar Art and Society.

Greenberg. clement, "Modern And Postmodern", Arts Magazine 54 (1980). 64-66, Sydney, Australia

Greenberg. clement, "Modernist painting", Arts Yearbook 4, 1961 (unrevised)

Greenberg. clement,1968, Avant-garde attitudes : new art in the sixties, John Power lecture in contemporary art, Australia: Power Institute of Fine Arts, University of Sydney

Heidenheimer, Arnold J.; Hugh Heclo; Carolyn Teich Adams (1983). Comparative Public Policy. St. Martin's Press. ISBN 978-0-312-00493-4.

Hosseini Rad, Abdolmajid (1998). Forms of Traditional Art and Contemporary Painting in Iran, Journal of Visual Arts, No. 2 (136-145) (In Persian).

[حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۷۷). شکل‌های هنر سنتی و نقاشی معاصر ایران، مجلهٔ هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۲ (۱۳۶ تا ۱۴۵).]

Issa, Rose. (2001). Iranian Contemporary Art, United Kingdom: Booth-Clibborn Publisher.

Iman, Afsarian, (2014) "Knowing is the cure" Chidman Magazine, third year, No. 6, 17-22 (In Persian).

[افسریان، ایمان. (۱۳۹۳). «دانستن درمان است» نشریهٔ چیدمان، سال سوم،

Soodavar, Abollala and Hosseini, Mehdi. (1995) Iranian Painting: Twelfth and Thirteenth Centuries, Art Quarterly 1995, No. 28, (274-314) (In Persian).

[سودآور، ابوالعلا و حسینی، مهدی. (۱۳۷۴). نگارگری ایران: سدهٔ دوازدهم و سیزدهم، فصلنامهٔ هنر، ۱۳۷۴، شمارهٔ ۲۸، (۲۷۴ تا ۳۱۴)]

Wilson, J. Christie. (1987). History of Iranian Industries Translator: Abdullah Faryar, Second Edition, Tehran: Yasavi Cultural Center (In Persian).

[ویلسن، ج.کریستی. (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران، ترجمهٔ عبدالله فریار، چاپ دوم، تهران: فرهنگسرای یساولی]

Ziapour, Jalil. (1949). Abolition of Theories of Past and Contemporary Schools from Primitive to Surrealism, Tehran: Kavir Magazine Publications (In Persian).

[ضیاءپور، جلیل. (۱۳۲۷). لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیف تا سوررآلیسم، تهران: انتشارات مجلهٔ کویر.]

مدرن از منظر ضیاءپور و گرینبرگ. پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی، ۲(۲)، ۶۱-۷۰. [doi: 10.22051/pgr.2019.23159.1015

Scheiwiller, Staci Gem. (2013). Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity (Anthem Middle East Studies),Anthem Press.

shahkolahi F. Synchronization literature and painting in Qajar School. LCQ. 2016; 9 (34) :191-199 (In Persian).

[شه‌کلاهی فاطمه. همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. نقد ادبی. ۱۳۹۵، ۹ (۳۴): ۱۹۹-۱۹۱.]

Shaygan, Dariush. (1993). Asia vs. the West, Tehran: Amir Kabir (In Persian).

[شایگان، داریوش. (۱۳۷۲). آسیا در برابر غرب، تهران: امیرکبیر]

Sheila S. Blair & Jonathan M. Bloom. (2003), The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field, The Art Bulletin, Volume 85, Issue 1, 101-150.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی