تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۰

محمود وطن‌خواه خانقاه[۱]، محمد کاظم حسنوند[۲]

تحلیل رویکردهای انتقادی نقاشی نوگرای معاصر ایران در بازخوانی نگارگری سنتی

چکیده

از زمان طرح رویکرد بومی‌گرایی در اوایل سده‌ی حاضر در ایران، شاهد استفاده‌ی گسترده و متنوع از نقشمایه‌های هنرهای سنتی در آثار هنر معاصر بوده‌ایم. در این میان، مواجهه‌ی هنرمندان نقاشی نوگرای معاصر نیز با نگارگری سنتی به شیوه‌ها و رویکردهای مختلفی شکل‌گرفته که هرکدام پایگاه فکری و اجتماعی ویژه‌ای داشته و تابع گفتمان‌های متفاوتی است. لذا، این رویکردها ارتباط مشخصی با تحولات و جریانات اجتماعی در تاریخ معاصر ایران دارند و لزوم صورت‌بندی روشمند آنها بر اساس رویکرد و دلالت‌های معنایی ساختاری آثار هنری وجود دارد. یکی از مهم‌ترین این رویکردها، رویکرد «انتقادی» است که طیف متنوعی از آثار هنری قابل مشاهده و دسته‌بندی است. لذا، هدف این پژوهش با فرض وجود نوعی رویکرد انتقادی، بازشناخت و تحلیل ویژگی‌های آثار شکل‌گرفته با این رویکرد در دو گروه خودانتقادی و خاورمیانه‌ای است که به بازخوانی نگارگری سنتی پرداخته‌اند. این پژوهش کیفی که با روش توصیفی- تحلیلی و با بررسی منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته، در پی پاسخ به این پرسش برآمده که صورت‌بندی مواجهه‌ی انتقادی نقاشی معاصر ایران با نگارگری سنتی، به چه نحو است و آثار ملهم از آن با چه ویژگی‌هایی خلق شده است؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نه تنها تعامل نقاشان نوگرای معاصر ایران با نگارگری سنتی، فراتر از غرب‌گرایی یا سنت‌گرایی صرف از طریق رویکردهای متنوعی اعم از انتقادی شکل گرفته، بلکه این رویکرد انتقادی، خود شامل گروه‌بندی متفاوتی شامل خودانتقادی و خاورمیانه‌ای است و آثار ذیل هر گروه، حائز ویژگی‌های ساختاری و تشخص گفتمانی است که سبب‌ساز استقبال یا انتقاد داخلی و خارجی نیز گشته است.

کلیدواژگان: نقاشی نوگرای ایران، نگارگری، رویکرد انتقادی، هنر سنتی، هنر معاصر ایران

[۱] دانشجوی دکترا، رشته هنرهای اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: mahmoodvatankhah69@gmail.com

[۲] دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

مقدمه

با شکل‌گیری ایده‌ی بومی‌گرایی و آغاز هنر نوگرا در اوایل سده‌ی حاضر در ایران (دهه ۲۰ ش به بعد)، شاهد استفاده‌ی گسترده و متنوع از نقشمایه‌های هنرهای سنتی ایرانی- اسلامی به ویژه در آثار هنرهای تجسمی بوده‌ایم. این طیف گستردهٔ حضور عناصر هنر سنتی، تنها معطوف به تحولات بومی‌گرایی و یا غرب‌گرایی افسارگسیخته در دوران معاصر نبوده و هنرمندان دوره‌های گذشته نیز ذیل گفتمان‌های غالب زمانه خود، عناصر و نقوش هنر سنتی را با روش‌ها و رویکردهای متنوع در آثار هنری خود دخیل کرده‌اند. هرچند از آنجایی که در دوره‌های متأخر، تحت عاملیت جریانات استعماری حاکم بر ایران، نفوذ و تأثیر عوامل برون‌فرهنگی غیرقابل انکار است و «هنرمندان ایرانی تنها مقلدان ساده‌ی آثار اروپاییان نبودند، بلکه به طور پیوسته درگیر مکالمه‌ای چالش‌انگیز برای چگونگی بیان و بازنمایی جهانی در حال توسعه بودند که بر اثر ابداعات، اختراعات و تعرضات استعماری تغییر کرده بود» (Scheiwiller, 2012: 17). اما به نظر می‌رسد در همین دوره‌ها نیز بخش عمده‌ای از چالش‌های هنرمندان و ویژگی‌های آثار هنری، همواره معطوف به نسبت میان هنر سنتی گذشته و هنر معاصر خود بوده است. لذا در این مبحث با شبکه‌ای پیچیده از مفاهیم و جهان‌بینی‌ها مواجه هستیم و گنجاندن تمام تحولات و رویکردهای مواجهه با نقوش و عناصر هنر سنتی، صرفاً ذیل جریانات یا اصطلاحاتی همچون هویت‌گرایی یا غرب‌گرایی، تفکیکی نادقیق به نظر می‌آید. در همین راستا سهم عمده‌ای از تحلیل‌ها و پژوهش‌های هنر معاصر و نوگرای ایران، به ویژه با طرح دوقطبی سنت/ مدرنیته، اغلب متمرکز بر علل برون‌فرهنگی (مواجهه واکنشی) و از موضع انفعالی ذیل عباراتی همچون «جهانی‌سازی»، «غرب‌زدگی»، «تلفیق» یا «همگرایی» با هنر مدرن غربی شناخته و تعریف می‌شوند. اما به نظر می‌رسد از آنجایی که هر فرهنگ و سرزمینی، تجربه‌ی منحصر به فردی از مدرنیته دارد، این خوانش دوقطبی، عمل هنرمند در سرزمین‌های غیراروپایی را در قالب آناکرونیسم (ناهمزمانی) و نبود درک وضعیت «معاصر» هنر جهانی تفسیر می‌کند. در حالی که مدرنیسم ایرانی در هنرهای تجسمی اغلب در امتداد سنت‌های هنری ایرانی و بر خلاف روایت‌های دوقطبی سنت/مدرنیته یا سنت/تجدد اتفاق افتاده است (دل‌زنده، ۱۳۹۹: ۴۲۵). لذا یکی از مفصل‌هایی که تجربه‌ی مدرنیسم ایرانی در امتداد هنرهای سنتی را توجیه می‌کند، جریان احیای نگارگری در اوایل قرن حاضر، و در ادامه بازخوانی نگارگری سنتی در آثار نقاشان نوگرای ایران است. هنر نگارگری با تأسیس «هنرستان عالی هنرهای ایرانی» در سال ۱۳۰۹ ش و با ریاست حسین طاهرزاده بهزاد، سمت و سوی بازتعریفی جدیدی در رقابت با مکتب کمال‌الملک گرفته بود، و در تلاش برای احیای ارزش‌های هنرهای سنتی، وارد فضای گفتمانی متفاوتی گشت که بعدتر بر جریان‌ها و رویکردهای نقاشی معاصر ایران نیز تأثیرگذار بود. زیرا هم بطور مستقیم مورد پیروی و بازیابی هنرمندان نوسنت‌گرا قرار گرفت و هم به سبب ویژگی‌های شرق‌شناسانه و بازارپسند خود، جریان‌های مخالف و انتقادی را برانگیخت. به طوری که در دهه‌های بعدی تا زمان حال، نقشمایه‌ها، ویژگی‌ها و عناصر نگارگری سنتی، به طور گسترده و با رویکردهای مختلفی در بخش عمده‌ای از آثار هنرهای تجسمی معاصر ایران به ویژه نقاشی نوگرا مورد استفاده و بازخوانی قرار گرفتند. اما در این میان به نظر می‌رسد که هرکدام از این رویکردها، پایگاه و خاستگاه فکری و اجتماعی ویژه‌ای نیز داشته و تابع گفتمان‌ها و جهان‌بینی‌های متفاوتی بوده‌اند؛ لذا اهمیت این پژوهش در تفکیک رویکردها، و تحلیل ویژگی‌ها و ارتباط این رویکردها با تحولات و

جریانات گفتمانی تاریخ معاصر ایران است. پرسش اصلی پژوهش این است که صورت‌بندی مواجهه انتقادی نقاشی معاصر ایران با نگارگری سنتی، به چه نحو و ذیل چه مفاهیمی است و آثار ملهم از آن با چه ویژگی‌های ساختاری خلق شده‌اند؟ در این پژوهش تلاش بر این است که با فرض وجود نوعی رویکرد انتقادی در مواجهه‌ی نقاشان نوگرای ایران با نگارگری سنتی، به بازشناخت و تحلیل دو نوع رویکرد خودانتقادی و خاورمیانه‌ای پرداخته شود و این مهم مستلزم توجه ویژه بر زمینه‌های اجتماعی شکل‌گیری آنهاست. در ساختار مقاله، ابتدا به مفاهیم کلی «رویکرد انتقادی در تحلیل نسبت هنر سنتی و هنر نوگرا» پرداخته خواهد شد و سپس در هر بخش پس از بررسی «زمینه‌های شکل‌گیری» هرکدام از دو رویکرد خودانتقادی و خاورمیانه‌ای، به تحلیل ویژگی‌های گفتمانی، دلالت‌های معنایی ساختاری و نمونه آثار مرتبط با هر گروه پرداخته خواهد شد.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در قالب مقاله و کتاب در زمینه‌ی جنبش‌های هنر معاصر ایران همچون هویت‌گرایی، مکتب سقاخانه، جریان بومی‌گرایی و همچنین بهره‌گیری از نقوش هنر سنتی انجام گرفته است که از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: عبدالمجید حسینی‌راد و مریم خلیلی (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی» با محوریت دادن به تحولات سیاسی و فکری و اجتماعی دوران پهلوی، تأثیر تحولات برون متنی بر جریان کلی نقاشی ایران با رویکرد ملی‌گرایانه را محور مطالعه قرار داده‌اند. از دیگر سو مقاله‌ی محمدرضا مریدی و معصومه تقی زادگان (۱۳۹۱) با عنوان «گفتمان‌های هنر ملی ایران» با به کارگیری روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، به این موضوع پرداخته‌اند که چگونه منازعات میان گفتمان‌های رقیب در ساخت هویت ملی، موجب شده مفهوم هنر ملی با چالش روبرو گردد و میان هنر سنتی اسلامی، هنر ایدئولوژیک اسلامی و هنر باستان‌گرای ناسیونالیستی رقابتی برای تصاحب دال مرکزی هنر ملی ایران در جریان است. همچنین مفاهیم و تحلیل‌های صورت گرفته در کتاب «گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر» از محمدرضا مریدی (۱۳۹۸) که بطور جامع‌تر به صورت‌بندی گفتمان‌های مختلف در جریان نقاشی معاصر ایران پرداخته است. از دیگر سو مقاله‌ی «بازنمایی هویت معاصر ایرانی - اسلامی درهنر معاصر ایران» نوشتهٔ کاظم خراسانی و اصغر کفشچیان مقدم (۱۳۹۷) است که به روش توصیفی - تحلیلی به چگونگی بازنمایی عناصر هویتی و ملی در هنر معاصر ایران پرداخته‌اند. همینطور مقاله‌ی انگلیسی حمید کشمیرشکن (۲۰۰۵) با عنوان «نوسنت‌گرایی و نقاشی مدرن ایرانی» که به بازشناخت جریان نوسنت‌گرایی و مکتب سقاخانه و عوامل سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری آن پرداخته است. همچنین عاطفه گروسی و اصغر کفشچیان مقدم (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنازدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)» با روش تاریخی-همبستگی درچارچوب نظریه‌ی آشنازدایی شکلوفسکی، به این نتیجه رسیده‌اند که نقاشان سقاخانه‌ای دلبسته گذشته و هنر سنتی بوداند و آن را با نوعی آشنازدایی در آثار خود دخیل کرده و تمدید و تجلیل کرده‌اند. اما تفاوت اصلی این پژوهش‌ها با پژوهش حاضر در این است که تاکنون دسته‌بندی دقیقی از انواع رویکردهای نقاشی معاصر ایران در مواجهه با نگارگری سنتی ارایه نشده و جنبه‌های انتقادی برخی از این رویکردها نیز چندان مد نظر قرار نگرفته است.

هرچند فاطمه پورمند و عفت‌السادات افضل‌طوسی (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی» با بهره‌گیری از نقد مارکسیستی و روش توصیفی- تحلیلی، دسته‌بندی سه‌گانه‌ای شامل فرم‌گرا، پاپ و کیچ، سیاسی- اجتماعی را در گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران تبیین کرده‌اند که مورد توجه این پژوهش بوده است. اما منبع ایده‌ی اولیه این پژوهش پادکست پانزدهم تاریخ و هنر گالری ایرانشهر، یعنی سخنرانی دکتر امیر مازیار (۱۳۹۹) با عنوان «مواجهه با نقوش سنتی در هنر معاصر ایران» است که به دسته‌بندی پنجگانه انواع رویکردها در مواجهه با نقوش هنر سنتی در هنر معاصر ایران پرداخته است.

روش تحقیق

این پژوهش کیفی به روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است و با ذکر کلی مبانی نظریه انتقادی در نسبت میان هنر سنتی و هنر نوگرا، به تبیین انواع رویکردهای انتقادی در مواجهه‌ی نقاشی نوگرای ایران با نگارگری سنتی پرداخته است. نمونه‌گیری این پژوهش به صورت ملاکی و بر اساس ۱۲ نمونه از آثار هنری برخی هنرمندان که حاوی ملاک‌های نگاه انتقادی بوده‌اند، در بازه‌ی زمانی دهه‌ی ۳۰ ش تا دهه ۹۰ ش انتخاب گشته است. این نمونه‌گیری طبق دسته‌بندی تحلیلی پژوهش، شامل دو گروه است: آثاری که با نوعی نگاه خودانتقادی، نگارگری سنتی را بازخوانی کرده است و اغلب شامل آثار نقاشان دوره‌های اولیه‌ی نقاشی نوگرای ایران می‌شوند. گروه دوم شامل نمونه‌هایی است که با نگاه انتقادی سیاسی- اجتماعی، نگارگری سنتی را در آثار خود دخیل کرده‌اند و بیشتر با عنوان «خاورمیانه‌ای» شناخته می‌شوند. این آثار متعلق به دهه ۷۰ ش به بعد هستند و از لحاظ مدیوم هنری، موضع سیال‌تری نسبت به تعریف کلاسیک نقاشی دارند. همچنین گردآوری اطلاعات این پژوهش به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته و تصاویر نمونه آثار نیز از طریق منابع اینترنتی اتخاذ گشته است.

رویکرد انتقادی در تحلیل نسبت هنر سنتی و هنر نوگرا

رویکرد مورد مطالعه‌ی این پژوهش، رویکرد انتقادی است که از گرایش‌های جدی و دقیق در حوزه‌ی مطالعات نظری هنر به شمار می‌رود و شامل دسته‌ای از نظریات مورد استفاده در علوم اجتماعی و انسانی است که اغلب «نظریه انتقادی»[1] نیز نامیده می‌شود. این رویکرد اغلب در برابر جریانات پوزیتیویستی و پراگماتیستی مدرن که خود را در خلال عقل و علم محض و اثبات‌پذیر تعریف می‌کنند، قرار می‌گیرد. هرچند این اصطلاح در میانه‌ی قرن بیستم از مکتب فرانکفورت ریشه گرفت که به طور کلی به نقد سرمایه‌داری و فرهنگ مصرفی می‌پرداخت، اما در وجه گسترده‌تر، این رویکرد برای توصیف گروهی از نظریه‌های معاصر همچون نشانه‌شناسی، فمینیسم، روان‌کاوی و ساختارگرایی استفاده می‌شود که به کندوکاو در تاریخ، فرهنگ و جامعه‌ی معاصر می‌پردازند (کشمیرشکن، ۱۳۹۵: ۱۹). دیدگاه‌های انتقادی در هنر، نقشی کلیدی و ضروری در تبیین انسدادها، کمبودها و محذوفات سایر رویکردها به هنر دارند و ما را به طور پیوسته وادار به مواجهه با ارزش‌هایی می‌کنند که تاریخ هنر را بر اساس آنها پدید می‌آوریم (Edwards, 1999: 13). لذا در این وجه، صرفاً اتکا بر کاربست نظریات مکتب فرانکفورت درباره هنرها مد نظر نیست؛ بلکه نگاه انتقادی نوعی بازخوانی تلقی می‌گردد که به جای عطف بر موضوعات

آثار هنری گذشته، خود آثار را موضوع و متن زیرلایه اصلی قلمداد کرده و با نگاهی درجه دوم به خوانش آنها در بافت معاصر می‌پردازد (مازیار، پادکست، ۱۳۹۹).

لذا از جمله مهم‌ترین مباحث نگره‌ی انتقادی، نسبت میان «امر سنتی» و «امر نو» است و یکی از کلیدواژه‌های مهم مورد استفاده این رویکرد در موضوعات مربوط به هنر، مفهوم «بازخوانی» است. بازخوانی آثار سنتی به عنوان امری دیالکتیک میان هنر سنتی و هنر معاصر، مقوله‌ای است که به زعم نظریه‌پردازانی همچون والتر بنیامین[۲]، انسان و هنرمند مدرن به طرز اجتناب‌ناپذیری در مقام شناسا با ابژه‌ی مورد شناسایی برمی‌گزینند. هدف اصلی این امر هموارکردن شکاف میان اثر هنری سنتی و مخاطب معاصر است. هدفی که هرچند می‌تواند در خدمت سیستم‌های قدرت و سرمایه نیز قرار بگیرد، اما از دیگر سو ارزش‌های آیینی، اسطوره‌ای و هویتی را با مخاطب معاصر پیوند می‌دهد. «بازخوانی» اساساً مفهومی متفاوت از «بازیابی» است. بازیابی معمولاً ناظر به شناسایی امر سنتی، فراخواندن آن و تجلیل و ستایش آن از طریق تکرار و استفاده‌ی مستقیم با دخل و تصرف اندک است. اما بازخوانی، امری در پیوند با خوانش مجدد درزمانی و حاصل انقیاد گفتمان‌های غالب در ارتباط با بافت اجتماعی است. لذا رویکرد انتقادی و بازخوانی هنرهای سنتی از آن جهت که با مفهوم هویت در پیوند تنگاتنگ هستند، واجد ارزش‌های شناختی هستند: «آن رسالتی که باید تحقق یابد حفظ گذشته نیست، بلکه رستگاری و نجات امیدهای گذشته است» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۹: ۴۵).

از دیگر سو، یکی از لازمه‌های نگاه انتقادی، «معاصربودگی» هنرمند است که سبب می‌شود رابطه، فاصله و موضع خود را در قبال امر سنتی، امر تاریخی و نیز امر اسطوره‌ای معین کند: «تنها آن کس که نمایه‌ها و امضاهای امر کهن را در مدرن‌ترین و متأخرترین امور تشخیص می‌دهد، می‌تواند معاصر باشد»(آگامبن، ۱۳۸۹: ۶۰). بدین‌ترتیب بازخوانی انتقادی، تکثیر ابژه‌هایی است که تا پیش از بازخوانی در یک بافت واحد و مشخص واجد معنای سنتی خود بودند، ولی اکنون توسط یک جریان یا شیوه‌ی بیان متفاوت، خوانش متفاوت‌تر و معنای دگرگونه‌ای در تناسب با بافت زمانه‌ی خود می‌گیرند. بازخوانی، خصلتی دوسویه و در عین حال دیالکتیکی دارد. از یکسو بازگشت تاریخی به دوره‌ای خاص از تفکر، منش‌ها و باورهاست و از سوی دیگر دخالت نظری سوژه‌ی معاصر در درون هسته‌ی تاریخی و ساختار فرمال متون و آثار گذشته است (افشار، ۱۳۹۴: ۱۱۰).

بسیاری معتقدند اندیشه‌ی انتقادی در ارتباط با مفهوم مدرنیته است: «[مدرنیته] یعنی باور به کارکرد همه‌جانبه و ضرورت اندیشه‌ی انتقادی، و ویران‌سازی رادیکال آنچه در گوهر خود وابسته است به سنت‌های کهنه. مدرنیته به این معنا انتقادی مداوم است از سنت، و از خودش. نوخواهی و امروزگی است، مدام تازه شدن و خود را نفی کردن و به قلمرو تازگی‌ها گام نهادن است»(احمدی، ۱۳۷۳: ۱۰). لذا به‌رغم ابهام در تعریف و چیستی مفهوم مدرنیته، می‌توان بر اساس نوعی دوره‌بندی تاریخی بیان کرد که تجربه‌ی اجتماعی مدرنیته در هنرهای تجسمی و نقاشی ایران از دوره‌ صفویه با سفرهای هنرمندان به اروپا آغاز شده و ادامه‌ی آن در دوره‌ی افشاریه، زندیه و قاجار به ویژه دوره‌ی فتحعلی‌شاه (۱۱۵۰-۱۲۱۳ خ) بود که سبب شکل‌گیری «مکتب قاجاریه» نیز گشت (گودرزی، ۱۳۸۵: ۷). اما در دوران پهلوی به خصوص دهه‌ی ۲۰ ش به بعد، دیالکتیک میان مفاهیم نوگرایی و سنت‌گرایی، در جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی، به اوج کشمکش و رقابت گفتمانی رسید و در هنرها نیز سبب شکل‌گیری طیف وسیعی از رویکردها و شیوه‌های مواجهه گردید.

لذا به‌رغم گستردگی مواجهه‌ی هنرهای معاصر ایران با هنرهای سنتی در این بازه‌ی زمانی، می‌توان پنج رویکرد متفاوت را دسته‌بندی کرد که هرکدام ویژگی‌ها، تشخص گفتمانی و نمونه آثار مربوط به خود را دارند. این پنج رویکرد شامل انتقادی، تزیینی- هویتی، عقیدتی- ایدئولوژیک، استتیکی و شرق‌شناسانه (خاورمیانه‌ای) هستند. (مازیار، پادکست، ۱۳۹۹) هرچند برخی این مواجهه را به منزله‌ی نوعی آشنازدایی در جهت تجلیل و تمدید هنرهای سنتی تلقی کرده‌اند[۳] که بیشتر در گروه رویکرد تزیینی- هویتی این صورت‌بندی پنجگانه قابل تبیین است؛ اما برخی نیز آن را در جهت نقد کارکردها و نسبت جهان سنتی با جهان معاصر و هنرهای نوگرا دانسته‌اند. در میان این رویکردهای متفاوت نیز، می‌توان دو رویکرد اول و پنجم را حاوی نگاه انتقادی تلقی کرد که البته هرکدام نقاط حمله، اهداف، ویژگی‌مندی‌ها و خوی متفاوتی در بازخوانی آثار هنرهای سنتی دارند. در تفسیر انتقادی از مواجهه‌ی هنرهای نوگرا با هنرهای سنتی که مورد توجه این نوشتار نیز قرار دارد، عناصر هنر سنتی، به جهان آثار هنری معاصر فراخوانده می‌شود و به اقتضای ذهنیات، زمانه و بافت اجتماعی مورد بازخوانی قرار می‌گیرند. از آنجایی که در گروه اول بیشتر معنای معرفت‌شناختی مبتنی بر نوعی «خودآگاهی»، «نظر به خود» و «نقد خود» (آن هم با توجه بر جنبه‌های کلان هویتی و نه شخصی) وجود دارد، در این نوشتار با عنوان رویکرد «خودانتقادی» دسته‌بندی و تقریر گشته است. همچنین گروه پنجم که زاویه‌ی دید نقد سیاسی و اجتماعی دارد، با عنوان رویکرد انتقادی «خاورمیانه‌ای» بررسی قرار خواهد شد.

زمینه‌های شکل‌گیری رویکرد انتقادی از نگارگری سنتی ایران

یکی از مهم‌ترین نقاط گسست تاریخی در تجربه‌ی مدرنیته‌ی هنرهای تجسمی ایران، گذر از تحولات سیاسی- اجتماعی و خلأ گفتمانی بازهٔ زمانی انقلاب مشروطه تا سلطنت پهلوی بود که ضرورت نوعی از احیای هنرهای ظریفه و صنایع قدیمه به خصوص نگارگری را پدید آورد. در این بازه‌ی زمانی و پس از انقلاب مشروطه، کمال‌الملک در ۱۲۸۹ ش فرصت یافت تا با تأسیس مدرسه‌ی صنایع مستظرفه، شیوه و مکتب خود را با مایه‌های طبیعت‌نگارانه فراگیر سازد و بدین‌ترتیب مکتب کمال‌الملک پرچمدار نوعی از نوگرایی در نقاشی ایران گشت. از دیگرسو کمی بعدتر حسین طاهرزاده بهزاد در ۱۳۰۹ ش فرصت یافت تا با تأسیس «هنرستان عالی و مدرسه‌ی صنایع قدیمه» به فراگیری ایده‌ی احیای نگارگری و هنرهای سنتی دیگر بپردازد و در این میان نوعی فضای رقابتی و پرتنش میان این دو جریان نیز شکل گرفته بود. به نظر می‌رسد که در سال‌های بعد، از دل کشمکش، تقابل و حتی تأثیرپذیری‌های میان جریان احیای نگارگری سنتی و مکتب کمال‌الملک، ضرورت ایجاد یک سنتز میان نوگرایی و سنت‌گرایی پدید آمد که در سال‌های دهۀ ۲۰ ش به بعد موضوع نظریه‌پردازی و خلق آثار شد و به‌طور رسمی‌تر، آغاز سه‌دهه هنر نوگرا و دوران نقاشی معاصر ایران تلقی می‌گردد.

هنر نوگرای ایران و ایجاد سنتز میان نگارگری سنتی و نقاشی نوگرا، با تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا در ۱۳۲۰ ش و سپس تا ۱۳۳۷ ش با تشکیل انجمن خروس جنگی، تأسیس گالری آپادانا و برگزاری اولین بی‌ینال نقاشی تهران آغاز شد و بحث‌های نظری و جریان‌سازی‌های پی‌درپی در دهه‌های بعدی با برگزاری نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها، جشن هنر شیراز، افتتاح گالری‌های قندریز، استاتیک، آپادانا، کبود، سیحون، تا گشایش موزه‌ی هنرهای معاصر تهران ادامه پیدا کرد. در این فضای درهم‌تنیده از آرای همگرا و ناهمگرا، آفرینش آثار با زبان پیشین، اعم از نگارگری سنتی و طبیعت‌نگاری کمال‌الملکی، توجیه و

اعتبار معنایی کافی نداشت. زیرا رابطه‌ی بین نشانه‌ها و بافتار و مرجعی که اعتبارشان را از آن کسب می‌کردند، مخدوش شده بود. لذا هنرمندان به خلق زبان هنری تازه‌ای روی آوردند و ضمن آزمودن و تجربه‌ی زبان هنری جدید، نسبت آن با فضای اجتماعی نوین و همچنین فرهنگ و سنت‌های مستتر در آن را می‌سنجیدند. در این دوران موجی از ثبت آداب و رسوم محلی، حفظ و احیای فرهنگ‌های قومی در مواجهه با زندگی مدرن مورد توجه محققان، روشنفکران و هنرمندان قرار گرفت که همه در پی فرهنگ اصیل و سنتی بودند (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ۱۴۷). این جریان بخصوص در دهه‌ی اول شکل‌گیری نقاشی نوگرای ایران، نوعی ضرورت سنتز میان نگاه نوگرا و سنتی ایجاد کرد. لذا به‌رغم فاعلیت فضایی[۴] و محیط شهری مدرن شده ایران و تهران، بیشتر آثار نقاشی همچون بسیاری از آثار محمود جوادی‌پور، احمد اسفندیاری، عبدالله عامری، هوشنگ پزشک‌نیا، جلیل ضیاپور و حسین کاظمی (تصویر ۱) گرایش به مصورسازی مناظر روستایی، امامزاده، بازار و مردم عشایری به شیوه‌ی پست‌امپرسیونیستی و یا نوعی تلفیق با نگارگری احیا شده یا تأثیرپذیری از نگارگری سنتی ایران دارند (دل‌زنده، ۱۳۹۹: ۲۴۴).

تصویر ۱- «بزم»، اثر حسین کاظمی، ۱۳۲۶ ه. ش، رنگ روغنی روی تخته فیبر، ۸۵ در ۵۴ سانتیمتر
منبع: https://darz.art/en/artworks/14631

در واقع می‌توان استنتاج کرد که فضای گفتمانی این دوره که پیشگامان نقاشی نوگرای ایران را شامل می‌شود، شامل نظامی همگون از اندیشه‌های همسو نیست، بلکه نظامی از تفاوت‌ها و تنوع‌ها است که هر اثر هنری درون آن تعریف می‌شود و هنرمند، آفرینشگری خود را بر اساس استراتژی‌هایی در پی می‌گیرد که مبتنی بر گزینش و یا رد پاره‌ای از خط سیرهای فرهنگی و موضع‌گیری‌های سبکی، تکنیکی و مضمونی است(ابوالحسن تنهایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵). در میان آرای مختلف، درهم‌تنیده و ناهمگرای صاحب‌نظران، نویسندگان و منتقدین این دوره که به نوعی نهاد غیرمستقر نقد هنری تبدیل گشته بود و شامل نقدها و نظرات افرادی همچون فاطمه سیاح، محمود جوادی‌پور، حسین کاظمی، جلال آل‌احمد، سیمین دانشور، هوشنگ پزشک‌نیا، رضا جرجانی، صادق هدایت، جواد مجابی، کریم امامی، احسان یارشاطر، جلیل ضیاپور، آیدین آغداشلو و دیگران بود، مشخصاً در موضوع نسبت میان نقاشی نوگرا و نگارگری سنتی، می‌توان حدودا چهار جریان فکری عمده را شناسایی کرد. دو گروه تقریباً خارج از دیالکتیک میان نگارگری سنتی و نقاشی نوگرا قرار می‌گیرند و یا به نوعی نسبت به سنتز میان این دو جریان، راه متفاوت دیگری را برمی‌گزینند (وجه برون‌گفتمانی)؛ گروهی که تماماً مدرنیست و به کلی رویگردان از هنر سنتی بودند و به جنبه‌های جهان‌وطنی

هنر توجه ویژه داشتند؛ همچون بهمن محصص، بهجت صدر و محسن وزیری مقدم. گروه برون‌گفتمانی دیگر که به شکل کاملاً سنتی به ادامه خط‌مشی‌های نگارگری سنتی و جریان احیا می‌پرداختند. جریان احیای نگارگری که در دوران شکل‌گیری و فعالیت خود با دو رویکرد تزیینی- فرمالیستی و نگرش موضوعی (سیاسی- اجتماعی) فعالیت می‌کرد و بعدتر تنها در جنبه‌ی تزیینی- فرمالیستی با تحولات تکنیکی مختصری همچون افزودن سایه روشن، بعدنمایی و بزرگ کردن ابعاد در آثار کسانی همچون حسین بهزاد و محمود فرشچیان ادامه یافت و به نظر می‌رسد نمی‌توان این دخل و تصرف‌های تکنیکی جزئی را ذیل تعامل جدی نقاشی نوگرا و نگارگری سنتی دسته‌بندی کرد.

اما در وجه سنتز میان نقاشی نوگرا و نگارگری سنتی و ایده‌ی تعامل یا مواجهه‌ی آنها (وجه درون‌گفتمانی)، تقریباً می‌توان دو گروه و جریان اصلی را به ویژه از منظر ساختار آثار هنری تفکیک و شناسایی کرد. یک دسته گروهی که ارجاعات ارزش‌مدارانه و ستایشگرانه به نگارگری سنتی دارند و به نوعی معتقدند باید به ارزش‌های نگارگری سنتی بازگشت و آنها را تجلیل کرد. لذا از طریق «بازیابی» و استفاده‌ی مستقیم از عناصر و نقشمایه‌های نگارگری سنتی در آثار نوگرای خود، نوعی از ایده‌ی بازگشت به خویشتن را رقم زدند که اغلب در گروه تزیینی- هویتی از دسته‌بندی پنجگانه مذکور در این نوشتار قرار می‌گیرند. اما گروه دیگر کسانی هستند که معتقد بودند نه تنها مکتب کمال‌الملک کارایی نوگرایانه و ارتباط با جهان نوگرای هنر معاصر را از دست داده، بلکه جریان نگارگری سنتی نیز به ورطه‌ی تکرار افتاده و ضرورت خوانش مجدد آنها با ویژگی معاصریت و در قالب نگاه نوگرا وجود دارد. این گروه دوم که به ویژه با فعالیت‌های مجله‌ی «خروس جنگی» و نظریات منتقدانی همچون جلیل ضیاپور نشو و نما پیدا کرد، زمینه‌ساز انواعی از نگاه‌های انتقادی در تعامل میان نقاشی نوگرا و نگارگری سنتی گشت که بیشتر متمرکز بر جنبه «بازخوانی» آثار بود.

رویکرد خودانتقادی در بازخوانی نگارگری سنتی

در رویکرد خودانتقادی، هنرمند معاصر به مفاهیم و محتوای آثار نگارگری سنتی توجه چندانی ندارد؛ بلکه نوعی نگاه درجهٔ دوم به نقوش و عناصر نگارگری به مثابه‌ی متن مورد بازخوانی دارد. «بهره‌گیری این هنرمندان از سنت، بیشتر ارجاعی صوری به سنت بود تا اشاره به مضمونی تداعیگر یا محتوایی مفهومی؛ کیفیتی که در گرایش انتزاعی این جریان مشهودتر است. به عبارت دیگر، آنها بر سنت‌های تصویری (شامل اشکال، نقشمایه‌ها، رنگ‌ها و ...) متمرکز شدند که همه اینها در کنار هم می‌توانست پیوندی قابل درک با کارمایه‌های سنتی و گاه مذهبی ایجاد کند تا ارجاع به محتوایی خاص»(کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۰۷-۱۰۹). هرچند همانطور که بیان شد این ارجاعات بصری به نقشمایه‌های نگارگری یا دیگر هنرهای سنتی، در تمام آثار به طور تجلیلی و حاصل «بازیابی» نیست، بلکه در طیف وسیعی از آثار به طور انتقادی و حتی ساختارشکنانه انجام گرفته است. این ارجاعات اغلب جنبه‌ی معرفت‌شناختی و نقد از خود را دارند، لذا نحوه‌ی بیان متفاوتی داشته و به سادگی ذیل مفاهیم هویت‌گرایی و غرب‌گرایی قرار نمی‌گیرند. در واقع هنرمندان و صاحب‌نظران این رویکرد، نه تنها به دنبال تلفیق صرف با نگارگری سنتی نیستند، بلکه اثرپذیری منفعلانه از هنر مدرن غرب را نیز نکوهش می‌کنند. این گروه از هنرمندان و نظریه‌پردازان[۵]، خود منتقد تلفیق صرف شیوه‌های هنر مدرن با سوژه‌ها و موضوعات سنتی هنر ایرانی هستند و ضرورت بازاندیشی و «بازخوانی» در تناسب با اقتضاهای زمانه‌ی معاصر را پیش می‌کشند. «هنر متغیر است و اقتضاها باعث آن است و شکل‌های موجود در هنرهای قدیمه ما هم بر اثر اقتضاها به

وجود آمد، ولی اینک به تکرار افتاده و با زمانه همراه نیست ... شمای آرزوی من خاتمه دادن به افت‌های هنری محیط زندگیم بود که می‌بایست با اعتراض، آغاز شود: اعتراض به بی‌مبالاتی‌های محیط نسبت به اقتضاها؛ اعتراض به قالب‌های تکراری که کشنده‌ی خلاقیت‌ها و موجب انحطاط هنری شده‌اند. هدف من، از هم پاشیدن وسایل انحطاط بود و توجه دادن دست‌اندرکاران به ایجاب‌ها» (ضیاءپور، ۱۳۶۸: ۷۷). همچنین آثار خلق شده با این رویکرد خودانتقادی، ارجاع مستقیم به ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، پرداخت به جزییات و دقت در اجرا، ترکیب‌بندی‌های هندسی، و رنگ‌بندی‌های حساب‌شده نگارگری سنتی ندارند و استفاده مستقیم از آنها را نوعی تکرار ناموجه تلقی می‌کنند: «فقر هنری زمان ما، از ناشناخته ماندن محیط زندگی حقیقی امروز ماست. این محیط حقیقی زنده را حالا دیگر نمی‌توان به کمک نقوش گل‌های دقیق و منظم پارچه‌ها، به کمک مینیاتورهای خیالی قرون نهم و دهم ساخت. [...] از مینیاتور دیگر امروز برای ما کاری ساخته نیست. زمان ما، هرچه که باشد، حتماً زمان پرنده‌های خوش رنگ و بال، زمان زنان پیوسته ابروی صراحی در کف، اسب‌ها و شکارچیان کمان در دست، دیوارهای پوشیده از کاشی‌های رنگین و باغ‌های سرو نیست- و باید که امروز را ساخت.» (آغداشلو، ۱۳۴۲: ۱۰۰) از نمونه آثار شکل گرفته با این رویکرد می‌توان از برخی آثار جلیل ضیاپور (تصویر ۲)، حسین کاظمی (تصویر ۳)، ژازه طباطبایی (تصویر ۴)، ناصر اویسی (تصویر ۵) و صادق تبریزی (تصویر ۶) نام برد.

تصویر ۲- «حمام عمومی»، جلیل ضیاپور، ۱۳۳در ۸۳ سانتیمتر، محل نگهداری: موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، منبع: سایت موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، شماره اموال ۱۹۹۵

تصویر ۳- بدون عنوان، اثر حسین کاظمی، ۱۳۳۷ ه. ش، رنگ روغنی روی بوم، ۷۹ در ۶۰ سانتیمتر، منبع https://darz.art/en/artists/hossein-kazemi/artworks/21777

در این آثار، هرچند هنرمند نقاش نوگرا به ویژگی‌های نگارگری سنتی مراجعه می‌کند، اما فاصله‌ای معرفت‌شناسانه در کارکردهای زیبایی‌شناختی، اجتماعی و هویتی میان دنیای معاصر خود با آنها می‌بیند؛ لذا از طریق ساختارشکنی، اغراق، تغییر فرم‌ها و کاربست متفاوت رنگ‌ها و تکنیک‌ها، دست به واسازی مداخله عناصر سنتی در آثار خود و بازخوانی نوگرایانه از آنها می‌زند. گویی نظام درونی ساختار بصری

آنها را که دیگر در بافت اجتماعی زمانه خود نیستند و دلالت‌های معنایی سابق خود را ندارند، درهم می‌شکند و در بیانی مدرن با ساختارهای بصری جدید حاوی فرم‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و رنگ‌های دگرگون شده، از نو می‌سازد؛ و این دقیقاً کاری است که در رویکرد انتقادی به هنرها صورت می‌گیرد و بیشتر در میان آثار اولیه‌ی هنرمندان نقاشی نوگرای ایران و مکتب سقاخانه دیده می‌شود. همچنین مایه‌هایی از رویکرد خودانتقادی در آثار دهه‌های بعدی تا به امروز نیز مشاهده می‌شود که از آن میان برای نمونه می‌توان به برخی نقاشی‌های رضا درخشانی (تصویر ۷) اشاره کرد.

تصویر ۴- «اسب و زن»، ژازه طباطبایی، ۱۰۰ در ۶۵ سانتیمتر، محل نگهداری: موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، منبع: سایت موزه هنرهای معاصر تهران، شماره اموال ۶۹

تصویر ۵- «رم»، ناصر اویسی، ۱۳۳۹ ه ش، ۷۰ در ۹۸ سانتیمتر، مرکب و ترکیب‌مواد روی کاغذ، منبع https://darz.art/en/artists/nasser-ovisi/artworks/52623

تصویر ۶- «امام علی و اسب جادویی»، صادق تبریزی، ۱۳۳۹ ه.ش، جوهر و میکس‌مدیا روی پوست گاو، ۴۶ * ۳۱ سانتی‌متر، منبع سایت darz.art

تصویر ۷- «بز شیطون در گاردن پارتی شاه»، رضا درخشانی، ۱۳۸۹، رنگ روغنی روی بوم، ۲۰۰ در ۱۹۰ سانتیمتر، فروخته شده در حراج تهران تیرماه ۱۳۹۲ منبع سایت darz.art

زمینه‌های شکل‌گیری رویکرد انتقادی در گفتمان هنر خاورمیانه[۶]

دسته دیگری که در مواجهه با نگارگری (و سایر هنرهای سنتی) نوعی رویکرد انتقادی را برگرفته‌اند، شامل آثاری

می‌گردد که با عنوان «هنر خاورمیانه‌ای» یا شرق‌شناسانه (اورینتالیستی و نواورینتالیستی) شناخته می‌شوند. این رویکرد، مواجهه‌ای انتقادی از نوع سیاسی- اجتماعی دارد و علاوه بر اینکه از حیث زمانی متأخرتر است، نقاط حمله‌ی کاملاً متفاوتی نیز نسبت به رویکرد خودانتقادی دارد. هنر خاورمیانه بیش از آن که نوع یا سبک هنری خاصی باشد، ساخته و پرداخته‌ی نوع خاصی از بازار هنر و نظم نمایشگاهی نوین است. بازاری که از سوی نهادهای هنری نظیر حراج کریستی، موزه‌ی هنر انگلستان و نیویورک و برخی خریداران ایرانی و عربی حمایت شد. با این‌حال زمینه‌های مشترک فرهنگی و بخش بزرگی از تجربه‌های مشترک اجتماعی در این کشورها را نادیده گرفته است (ابوالحسن تنهایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۲). هنر موسوم به خاورمیانه به ویژه پس از سال ۲۰۰۰ میلادی (دههٔ ۷۰ ش) استقبال جهانی شد و نگارش کتاب‌های متعدد با عنوان هنر خاورمیانه توسط کسانی همچون رز عیسا[۷]، ونیشیا پورتر[۸] و سائب ایگنر[۹] و برگزاری فستیوال‌های هنری، تأسیس نگارخانه‌ها و حراجی‌های فروش با این عنوان، نشان از شکل‌گیری جریان هنری تازه‌ای داد.

از اینرو برخی از پژوهشگران رویکردهای پسااستعمارگرایی معتقدند هنر خاورمیانه بازسازی تقابل شرق اسرارآمیز و غرب روشنگر است؛ تقابلی که ادوارد سعید[۱۰] به دقت آن را مفصل‌بندی و تبیین کرده است. از دید سعید، شرق‌شناسی نوعی گفتمان به معنای فوکویی کلمه است: «رشته‌ای بسیار منظم و روشمند که فرهنگ اروپایی به مدد آن توانست شرق را در دوره مابعد روشنگری کنترل و حتی ابداع و تولید کند»(Said, 1997: 261). در این دیدگاه، هنر خاورمیانه را ادامه‌ی پروژه‌ی هنر استعماری می‌دانند که توسط موزه‌ها، گالری‌ها، خانه‌های حراج و نهاد نقد هنر در غرب پیگیری و ارزش‌گذاری می‌شوند. ویژگی‌های هنر خاوریانه، تحت عاملیت جغرافیای سیاسی آن به ویژه پس از ۲۰۰۰ م قرار دارد که این منطقه به نقطه‌ی جغرافیایی حساس سیاسی بدل شد و در صدر اخبار جهان قرار گرفت. ظهور بنیادگرایی اسلامی و تقابل آن با اندیشه‌ی تجدد، رشد طبقه‌ی متوسط اجتماعی و در نهایت افزایش کشمکش میان سنت‌گرایی و نوگرایی، در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و هنری، و نظم نمایشگاهی نوین همگی زمینه‌ساز شکل‌گیری گفتمان هنر خاورمیانه گردید. مشخصه‌ی دیگر هنر خاورمیانه، یکی پنداشتن آن با مجموعه «هنر معاصر کشورهای اسلامی» است. اگر چه کشورهای خاورمیانه گنجینه‌ای از هنر دوران اسلامی در تاریخ خود دارند، اما موضوع اصلی هنر خاورمیانه معاصر، بیان چالش‌های زندگی سنتی و دینی در عصر مدرن است. در واقع بسیاری از هنرمندان با به‌کارگیری نقشمایه‌های هنرهای سنتی و دینی، به واسازی زندگی دینی می‌پردازند(ابوالحسن تنهایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۹۰-۸۹).

مشخصاً درباره‌ی هنر ایران، بازار هنر خاورمیانه بر اساس بازتعریف «نگره تزیینی»[۱۱]با تغییر در قید «جغرافیایی» شکل گرفته است. «نگرهٔ تزیینی جدید این‌بار بر شالوده‌ی فرم ناب غیرتاریخی، تحقق‌یافته در هنر گذشته ایران، تعریف نشده است، بلکه تمام آن ویژگی‌ها که پیشتر مختص هنر ایران و طبیعتاً گستره‌ی ایران فرهنگی تعریف شده بود، حالا به یک مفهوم ژئوپولیتیک ساختگی تازه به نام خاورمیانه انتقال یافته است»(دل‌زنده، ۱۳۹۹: ۴۱۴). در واقع در رویکرد انتقادی خاورمیانه‌ای، بیشتر با مفهوم «بازیابی» و استفاده مستقیم از عناصر هنر سنتی مواجه هستیم، اما نه با تفسیر تجلیلی و ستایشگرانه، بلکه با نوعی نگاه محدود و اگزوتیک[۱۲]. از این رو آثار موسوم به هنر خاورمیانه اغلب حاوی نقد سیاسی و اجتماعی از شیوه‌ی زندگی روزمره‌ی مردم در کشورهای اسلامی همچون ایران است که با استفادی مستقیم از نقشمایه‌ها و عناصر هنرهای سنتی، فضاسازی می‌شوند.

رویکرد انتقادی خاورمیانه‌ای در مواجهه با نگارگری سنتی

همانطور که بیان شد در رویکرد خاورمیانه‌ای نوعی خوانش اغراق‌آمیز و تنگ‌نظرانه نسبت به هویت و زندگی شرقی ایرانی و اسلامی وجود دارد و هنرمندانی که در تعریف هنر خاورمیانه جای می‌گیرند، اغلب با نگاهی انتقادی به مسائلی همچون مسأله زنان و حجاب اسلامی، تقابل سنت و مدرنیسم و دیگر مضامینی که بازتولیدکننده‌ی هنر شرقی در شمایلی تازه و مدرن هستند، می‌پردازند. بدین‌ترتیب هنرمندان رویکرد خاورمیانه‌ای با اسطوره‌زدایی از معنویات شرقی و حتی ارزش‌های زیبایی‌شناسانه سنتی، آنها را به عنوان نشانه‌های ایدئولوژیکی تفسیر و تصویر می‌کنند. بنابراین از یک‌سو با نمایش شمایل‌های اسطوره‌ای هنر شرق به مطلوبیت نمایشی دست می‌یابند و از سوی دیگر با به‌بازی‌گرفتن آنها و تهی کردنشان از معنا، به روشنگری نقادانه دست می‌یابند و این اوج موفقیت یک هنرمند در گفتمان هنر خاورمیانه است (ابوالحسن تنهایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۴). از دیگرسو موفقیت اقتصادی و تحسین جهانی هنر خاورمیانه‌ای، تحت تأثیر رسانه و نگاه شرق‌شناسی نوین، باعث گشت تا کلیشه‌های تصویری هویت ایرانی- اسلامی در آثار هنرمندان رویکرد خاورمیانه‌ای، جایگاه ویژه‌ای پیدا کند. این کلیشه‌های تصویری از طریق طیف گسترده‌ای از نمادهای ایدئولوژیک همچون چادر، روسری و حجاب اسلامی و همچنین نقشمایه‌ها و عناصر هنرهای سنتی خوشنویسی، نگارگری، تذهیب، و معماری اسلامی، بازیابی و بازخوانی می‌شوند. برخی هنرمندان رویکرد خاورمیانه‌ای با نقشمایه‌ها و عناصری که از نگارگری سنتی در آثار خود دخیل می‌کنند، یادآور کلیشه‌های شرق شناسانه هستند که شرق را از نگاه بیننده‌ای خارجی می‌نمایاند. این کلیشه‌ها اغلب ناپیوستگی فرهنگی جامعه‌ی ایرانی، تنش‌های بنیادین میان رسوم سنتی و مدرن، نقش‌های جنسیتی، تأثیرپذیری از فرهنگ بیگانه و رویدادهای سیاسی را انتقاد می‌کنند (پورمند و افضل طوسی، ۱۳۹۸: ۴۱).

تصویر ۸- «عصیان الهی»، اثر شیرین نشاط، ۲۰۱۲، اکریلیک بر روی عکس، ۱۵۷/۵ در ۱۵۴/۵ سانتیمتر
منبع: سایت موزه‌ی بروکلین

تصویر ۹ - «پاول، فروغ و من» اثر فرح اصولی، ۱۳۹۱، گواش روی مقوای آرشه، ۷۵ در ۵۵ سانتیمتر
منبع سایت darz.ir

لذا همانطور که ذکر شد به دلیل بازار اقتصادی پررونق آثار هنر خاورمیانه‌ای و همچین گسترش نگاه‌های نواستعماری و نواورینتالیستی، در سال‌های اخیر تعداد بسیاری از هنرمندان با این رویکرد به خلق اثر پرداخته‌اند که برخی همچون شیرین نشاط (تصویر ۸) به شهرت و مقبولیت جهانی بالایی نیز رسیده‌اند. از جمله هنرمندان دیگری که با رویکرد انتقادی خاورمیانه‌ای، عناصر نگارگری سنتی را در آثار نقاشی خود دخیل کرده‌اند، می‌توان به فرح اصولی (تصویر ۹)، محمود سبزی (تصویر ۱۰)، شجاع آذری (تصویر ۱۱) و رکنی حائری‌زاده (تصویر ۱۲) اشاره کرد. در وجه تحلیلی این آثار می‌توان بیان کرد که استفاده از نگارگری سنتی، حاوی بازخوانی جدی انتقادی در نسبت میان هنر سنتی و هنر نوگرا نیست و عناصر یا بخش‌هایی از آثار نگارگری بیشتر بطور مستقیم در کنار سوژه‌های سیاسی و اجتماعی دیگر جایگذاری شده‌اند. این جایگذاری که در اصطلاح انتقادی با عنوان «بازیابی» شناخته می‌شود، توجیه می‌کند که چرا تکنیک تکه‌چسبانی (کلاژ[۱۳])، از گونه‌های مورد علاقه هنرمندان رویکرد خاورمیانه‌ای است. از لحاظ ساختاری بیشتر این آثار تمرکز بر دوگانگی و ناهمخوانی میان دو فضای سنتی و معاصر دارند و از طریق نمایش بصری تفاوت میان پیش‌زمینه[۱۴] و سوژه اصلی با پس‌زمینه[۱۵] اثر، بر این ناهمسازی و تقابل هویتی و اجتماعی- سیاسی تأکید می‌کنند. (تصاویر ۱۰ و ۱۱)

تصویر ۱۰- «نبرد رستم و دیو سپید»، محمود سبزی، ۱۳۹۶، اکریلیک، گواش، جوهر، مداد و ورق طلا روی بوم، ۱۵۲ + ۱۰۱ سانتی‌متر
منبع سایت darz.ir

تصویر ۱۱- «عزاداران»، شجاع آذری، ۱۳۹۲، چاپ روی تخته‌ی اکریلیکی، ۷۶/۲ در ۱۰۵/۴۱ سانتیمتر
منبع سایت darz.ir

در انتها ذکر چند نکته ضروری است؛ یکی اینکه دسته‌بندی رویکردهای مواجهه‌ی هنرمندان با آثار هنری گذشته به ویژه در دوران معاصر و عاملیت خوانش‌های چندگانه و متکثر از امور مختلف، تعیین مرزهای صلب و سخت و قاطع را ناممکن می‌سازد و در نتیجه صورت‌بندی رویکردهای انتقادی حاضر در این پژوهش نیز از همین دست است. لذا ممکن است در آثاری چند رویکرد همزمان وجود داشته باشند، برای مثال بخش عمده‌ای از آثار ناصر اویسی و صادق تبریزی، فضایی مابین نگاه انتقادی و رویکرد تزیینی و هویتی دارند. همچنین هنرمندان در دوره‌های مختلف زندگی هنری خود، طیف وسیعی از آثار هنری با رویکردهای مختلف خلق می‌کنند که در ارتباط با عاملیت گفتمان‌ها و شرایط اجتماعی، جهان‌بینی و زندگی شخصی هنرمند و عوامل دیگر است؛ مثلاً، رویکرد انتقادی آثار اولیه ناصر اویسی به مرور جای خود را به رویکرد تزیینی در دوره‌های کاری بعدی هنرمند داد. بر این اساس دسته‌بندی‌های این پژوهش نیز به جای تأکید بر تفکیک هنرمندان در گروه‌های متمایز، بیشتر مبتنی بر ساختار خود نمونه آثار هنری است و به ذکر نمونه‌هایی به روش انتخاب ملاکی پرداخته است. از دیگر سو در دوران معاصر فاصله‌ی میان رشته‌های هنر و مدیوم‌های مختلف بسیار کم گشته و نوعی انقباض سبک‌شناختی رخ داده است؛ لذا با ابداع و ترویج مدیوم‌ها و هنرهای جدید و رفع محدودیت‌های تکنیکی آثار هنری، نمی‌توان برای هنر نقاشی صرفاً به تعریف کلاسیک آن اکتفا کرد و می‌بایست به شیوه‌ها و تعاریف جدید از نقاشی و نمونه آثار مربوطه نیز توجه داشت. این محدودیت سبک‌شناختی و در عین حال موضوعیت یافتن فضای گفتمانی، سبب گشته تا برای مثال بسیاری از هنرمندان نگارگر، خود را نقاش یا تصویرگر دانسته و معرفی کنند. بنابراین آثار نگارگری که با تغییرات تکنیکی جزیی و یا گزینش‌های موضوعی صرف پدید آمده‌اند، به عنوان تحولات عمده در مواجهه‌ی میان نقاشی نوگرا و نگارگری سنتی تلقی نگشته و به عنوان جریان برون‌گفتمانی گروه‌بندی شده‌اند.

تصویر ۱۲- «سوفی»، رکنی حائری‌زاده، ۱۳۹۲، جسو و آبرنگ روی کارت پستال، ۱۲/۷ + ۸/۸۹ سانتی‌متر
منبع سایت darz.ir

نتیجه‌گیری

در این پژوهش بیان شد که هنرمندان نقاشی معاصر ایران به روش‌ها و رویکردهای مختلفی با نگارگری سنتی مواجه شده‌اند و به طرق مختلف نقشمایه‌ها و ویژگی‌های آن را در آثار خود دخیل کرده‌اند. تاکنون تفکیک دقیقی از منظر ساختار آثار هنری در اتخاذ این رویکردهای مختلف و پایگاه‌های نظری و اجتماعی آنها انجام نگرفته است. لذا تلاش شد تا به تفکیک و تحلیل رویکرد انتقادی در مواجهه و تعامل نقاشی نوگرا با نگارگری سنتی پرداخته شده و به زمینه‌های شکل‌گیری و پایگاه‌های اجتماعی و گفتمانی آن اشاره گردد. دو دسته رویکرد خودانتقادی و خاورمیانه‌ای که یکی در حدود دهه‌ی ۲۰ ش، تقابل نوگرایی و سنت‌گرایی را موضوع آثار خود قرار داد و دیگری حاصل گفتمان جدیدتر هنر خاورمیانه‌ای که از حدود دهۀ ۷۰ ش به بعد نشو و نما پیدا کرده است. این دو رویکرد انتقادی با دو زاویه دید متفاوت معرفت‌شناختی و سیاسی- اجتماعی، سبب بوجود آمدن ویژگی‌هایی در طیف وسیعی از آثار نقاشی معاصر ایران گشتند، که هرکدام خوانش متمایزی از هنر نگارگری سنتی را ارایه می‌دهند. لذا بخش عمده‌ای از اهمیت و برجستگی آثار خلق شده با این رویکرد، نگاه انتقادی آنهاست که مورد توجه و اقبال و یا نقد داخلی و خارجی نیز قرار گرفته‌اند. دسته‌بندی و تحلیل ویژگی‌های این رویکردها نه تنها می‌تواند به بازشناخت نگره‌ها و پادنگره‌های سرنوشت‌ساز هنرهای تجسمی معاصر ایران به ویژه در رشته‌ی نقاشی بینجامد، بلکه می‌تواند در خدمت ساز وکارهای ارزشگذاری آثار هنری نیز قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Critical theory
2. Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892 -1940 A.C)
۳. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: گروسی، عاطفه و اصغر کفشچیان مقدم (۱۳۹۹)، «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنازدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)»، فصل‌نامه پیکره، دوره نهم، شماره ۲۲.
4. Spatial Agency
۵. نهاد نقد هنری که ظاهرا در این دوران فعالیت و تاثیرگذاری بسیار زیادی نیز دارد، از جمله پشتیبان‌های وجود نگره انتقادی در هنر آن دوران است. زیرا در کنار بسیاری از منتقدان هنر همچون جلال آل‌احمد که به نگره بازگشت به خویشتن و تجلیل و تمدید هنرهای سنتی در آثار معاصر تاکید دارند، گروهی از منتقدان همچون جلیل ضیاپور و آیدین آغداشلو نیز خوانش انتقادی از همین مواجهه میان نوگرایی و سنت‌گرایی دارند.
6. Middle East Art
7. Rose Issa
8. Venetia Porter
9. Saeb Eigner
10. Edward Wadie Said (1935- 2003 A.C)
۱۱. «نگرهٔ تزیینی» مفهوم جامع و مرجعی است که تدریجا از خلال تجربه‌های عملی و نظری مرتبط با تحولات تصویری هنر ایران، به خصوص از میانه عصر قاجار تا میانه دوره پهلوی شکل گرفته است. از منظر تاریخی، تبار این نگره به نخستین مطالعات نظام‌مند برای تئوریزه کردن رویکرد تزیینی در هنر و معماری دوره اسلامی توسط اوون جونز در اروپا و همچنین مطالعات واسطه‌گرایانه آرتور پوپ در سنتز میان فرمالیسم، خوی تزیینی نقوش هنر ایران و نگاه شرق‌شناسانه بازمی‌گردد. این نگره که درون گفتمان ایرانشهری عصر پهلوی بازتولید شد، سرنوشت بخش عمده‌ای از آثار هنر و نقاشی نوگرای ایران از دهه ۲۰ ه.ش. به بعد را تعیین کرد (دل‌زنده، ۱۳۹۹: ۳۰۷-۳۰۶).
۱۲. «اگزوتیک» به معنای تلقی اروپاییان از شرق به مثابه «دیگری» ناشناخته و مرموز. شرق همواره یک جای دیگر و البته عجیب و غریب برای اروپاییان بوده است. ادوارد سعید در کتاب «شرق‌شناسی» در این مورد می‌نویسد: «شرق‌شناسی بدون آن که کشورهای شرق را آن‌گونه که هستند، بازتاب دهد، گفتمانی است که فرهنگ اروپایی توانست شرق را از لحاظ سیاسی، جامعه‌شناختی، نظامی، ایدئولوژیکی، علمی و تخیلی در دوران پس از روشنگری، اداره و کنترل و حتی تولید نماید. یک شرق پیچیده، مناسب برای مطالعه در بخش‌های دانشگاهی، برای نمایش در موزه‌ها، برای توصیف نظری در رساله‌های مردم شناختی، بیولوژی، زبان‌شناختی و تاریخی و... است. این نوع قدرت، با دانش و رویه‌های چیزی که فوکو قدرت/ دانش می‌نامد، ربط وثیق دارد».
13. Collage
14. Foreground
15. Background

منابع

- ابوالحسن تنهایی، حسین، راودراد، اعظم و محمدرضا مریدی. (۱۳۸۹). «تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران». جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال دوم، (شماره دوم)، ۷-۴۰.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۳). مدرنیته و اندیشه انتقادی. تهران: نشر مرکز.
- آغداشلو، آیدین. (۱۳۴۲)، «نقاشی». اندیشه و هنر. دوره چهارم، شماره ۶.
- آدورنو، تئودور، و ماکس هورکهایمر. (۱۳۸۹). دیالیتیک روشنگری. مراد فرهادپور و امید مهرگان، مترجم. تهران: گام نو.
- افشار، حمیدرضا. (۱۳۹۴). «بازتولیدپذیری آثار کلاسیک در تئاتر مدرن». فصلنامه تخصصی تئاتر، ۱۱۰-۹۴.
- آگامبن، جورجو. (۱۳۸۹). آپاراتوس چیست؟. یاسر همتی، مترجم. تهران: رخداد نو.

- پورمند، فاطمه و عفت‌السادات افضل طوسی. (۱۳۹۸). «تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی». باغ نظر، دوره ۱۶، (شماره ۷۰)، ۳۱-۴۸.
- حسینی راد، عبدالمجید و مریم خلیلی. (۱۳۹۱). «بررسی نقش جریان های فکری و حکومتی در رویکرد ملی گرایانه نقاشی نوگرای ایران». هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، (شماره ۴۹)، ۵-۱۷.
- خراسانی، کاظم و اصغر کفشچیان مقدم. (۱۳۹۷). «بازنمایی هویت معاصر ایرانی - اسلامی در هنر معاصر ایران». فصلنامه هنر و تمدن شرق، سال ششم، (شماره ۲۱)، ۲۳-۳۰.
- دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹۹). تحولات تصویری هنر ایران (بررسی انتقادی). تهران: نشر نظر.
- سعید، ادوارد. (۱۳۹۵). شرق‌شناسی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۶۸). «سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر». فصلنامه هنر، (شماره ۱۷).
- طاهری، محبوبه، افضل طوسی، عفت‌السادات و حسینعلی نوذری. (۱۳۹۹). «واکاوی نظریه انتقادی در گفتمان هنر اجتماعی-سیاسی پست مدرن». هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۵، (شماره ۱)، ۵-۱۶.
- کشوری کامران، راضیه و بهنام جلالی جعفری. (۱۳۹۳). «نقدی بر روند شکل‌گیری نقاشی نوگرا در هنر معاصر ایران». چیدمان، سال سوم، (شماره ۷)، ۹۲-۱۰۳.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). درآمدی بر نظریه و اندیشه‌ی انتقادی در تاریخ هنر. تهران: نشر چشمه.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. تهران: نشر نظر.
- گروسی، عاطفه و اصغر کفشچیان مقدم. (۱۳۹۹). «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنازدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)». فصل‌نامه پیکره. دوره نهم. شماره ۲۲.
- گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۵). جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مازیار، امیر. (۱۳۹۹). «مواجهه با نقوش سنتی در هنر معاصر ایران». اپیزود پانزدهم پادکست تاریخ و هنر. گالری ایرانشهر.
- مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۸). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. تهران: نشر کتاب آبان.
- مریدی، محمدرضا و معصومه تقی‌زادگان. (۱۳۹۱). «گفتمان‌های هنر ملی در ایران». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال هشتم، (شماره ۲۹)، ۱۳۹-۱۶۰.
- مقبلی، آناهیتا و شیما گلچین. (۱۳۹۳). «تبیین ریشه‌های جریان نقاشی نوگرای ایران (۱۳۲۰-۱۳۴۵ ه.ش)». چیدمان، سال سوم، (شماره ۶)، ۴۰-۵۰.

- Edwards, Steve. (1999). *Art and Its Histories, A Reader*. New Haven and London: Yale University Press.
- Keshmirshekan, Hamid. (2005). "Neo-Traditionalism and Modern Iranian Painting: The Saqqa-khaneh School in the 1960s1", *Iranian Studies*, volume 38, (number 4), 1-14.
- Said, Edward W. (1997). *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. Luann Walther, Editor. Vintage Books.
- Scheiwiller, Staci Gem. (2012). "Reframing the Rise of Modernism in Iran", in: Majella Munro, Modernism Beyond the West: A History of Art from Emerging Markets, UK: *Enzo Arts and Publishing*, 11-32.

Received: 2021/07/17
Accepted: 2022/01/09

Analysis of Critical Approaches of the Contemporary Iranian Modern Painting in Readout of Traditional Negargari (Persian Painting)

Mahmood Vatankhah Khaneghah, Ph.D. candidate, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Mohammad Kazem Hassanvand, Associate professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract

During the early decades of the 14th S.H century, the Iranian nationalist movement inspired the widespread and diverse use of traditional art themes and motifs in contemporary art. Although Iranian painting had been under a process of modernization since the late Safavid period, during the Qajar period and again after the second Pahlavi reached its peak of the conflict, exchange, and interaction. Among them are Iranian nationalism, Westernism, Return to Self, Identityism, Neo-traditionalism, and etc. Furthermore, the interaction of contemporary modernist painters with traditional Negargari (Persian painting or Miniature) has developed in various ways and under different approaches, each of which is rooted in a deeply rooted social and intellectual logic and subject to a wide range of discourses. As a result, these approaches have a specific relation to contemporary developments and social currents in Iran's history. "Critical approaches" are among the most important of these; They are broadly categorized into two groups: "formalist" and "middle eastern"; and have served as a source of inspiration for artists. The two critical approaches developed during two different periods of contemporary Iranian history. Throughout the 20th and 30th decades of the 14th century S.H., the formalist critical approach emerged more with the Saqqakhaneh movement and lasted until the following decades. As the geopolitical evolutions in West Asia took place in the 70th century (2000 BC), the Middle Eastern critical approach also developed and expanded. Thus, as their name suggests, formalist critical approaches focused primarily on formal aspects of traditional Negargari, whereas middle east approaches focused on society and the identities of the Middle East, highlighting their socio-political aspects. Accordingly, this qualitative research has employed a descriptive-analytical approach and has given special attention to critical theory. The aim of this research is to answer the question, 'What is the formulation of the critical encounter of contemporary Iranian painting with traditional Negargari, and what are the characteristics of works inspired by the critical approach? In this study, using library resources and Internet images, we discuss 12 examples of artworks that are related to both formalist and Middle Eastern approaches, in order to examine how the discourse affecting those artworks is framed. Finally, this study shows that the interaction of contemporary Iranian modern painters with traditional Negargari, beyond Westernism or traditionalism, has been formed through various approaches including critical. Moreover, this critical approach includes both formalists and Middle Eastern groups, and each group's works differ in structural or discoursive characteristics. In addition to all this, these features have been praised or criticized both in Iran and internationally. Because of the ambiguity and inaccuracy of the Iranian art economy today, it can serve currents, experts, and institutions that value contemporary art, especially in the field of Iranian modern contemporary painting.

Keywords: Modern Iranian Painting, Negargari, Critical Approach, Traditional Art, Contemporary Iranian Art