مطالعه تطبیقی هنر ایران و ترکیه در بستر تحولات اجتماعی دوران مدرن

چکیده

سیاست نوسازی و غربی‌سازی که توسط رضاشاه و آتاتورک در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ میلادی اجرا شد، تأثیرات عمیقی در ایران و ترکیه داشت. در پژوهش حاضر به مطالعه تطبیقی تحولات فرهنگی و هنری ایران و ترکیه در بستر رشد و توسعه مدرنیزاسیون خواهیم پرداخت. مدرنیزاسیون در قالب جریانی فراگیر، به تجربه‌های مشترکی در هنرآفرینی کشورهای پیرامونی منجر شده است. بر این مبنا، در مقاله حاضر این پرسش دنبال خواهد شد که: چگونه جریان‌های مشترکی در نقاشی ایران و ترکیه در مقطع زمانی مورد اشاره پدید آمد؟ چگونه هنرمندان دو کشور در مقاطع زمانی تقریباً مقارن، گرایش‌های هنری مشابهی داشته‌اند؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در دوران توسعه مدرنیزاسیون، سه گرایش عمده در هنر نقاشی ایران و ترکیه به وجود آمده است: گرایش اول، طبیعت‌گرایی به شیوه آکادمیک اروپایی در قالب نقاشی چهره، منظره و طبیعت بی‌جان؛ گرایش دوم، نوگرایی با تأثیر از جریان هنر مدرن اروپا در قالب سبک‌هایی همچون اکسپرسیونیسم و کوبیسم؛ و گرایش سوم، بازگشت به هویت تاریخی و رجوع به عناصر فرمی هنرهای سنتی با بیانی مدرن در قالب انتزاعی. در نتیجه می‌توان گفت همان‌گونه که مدرنیزاسیون شکل‌گیری ساختاری مشترک را در عرصه سیاسی دو کشور در پی داشته، در عرصه جریان‌های هنری نیز تحول مشترکی را پدیدار کرده است.

کلیدواژه‌ها: هنر ایران، هنر ترکیه، نقاشی نوگرا، مدرنیزاسیون.

مقدمه

تحولاتی که از اواخر دوره عثمانی با گرایش به غرب آغاز شد، در دوره جمهوری به اوج خود رسید و با هدف محو کامل تمدن عثمانی دنبال گردید. صدور فرمان تنظیمات در سال ۱۸۳۹ را باید اعلام موجودیت فرهنگ طرفدار غرب در ترکیه دانســت که زمینه را برای نفوذ دولت‌های غربی و اجرای مدرنیزاسیون از بالا به پایین مهیا ساخت [۱]. پیاده‌کردن اصول جدید نیازمند نهادهای مدرن بود و بدین ترتیب روند گرایش به غرب در امور اداری، آموزشی، سیاسی و فرهنگی با تأسیس نهادهای جدید در این زمینه‌ها آغاز شــد و پس از مشــروطیت ادامه یافت. نخستین آکادمی هنری به سبک غربی تنها چند سال پس از جریان مشروطه در عثمانی و ایران بنیاد نهاده شد. اولین قانون اساسی ترکیه در ســال ۱۸۷٦ تنظیم و تدوین گردید و شش سال بعد عثمان حمدی [۲] مکتب صنایع نفیسه [۳] را تأســیس کرد. کمال‌الملک نیز در سال ۱۹۱۱ مدرسه صنایع مستظرفه را بنیاد نهاد که مقارن است با پنج سال پس از امضای فرمان مشروطه توسط مظفرالدین‌شاه در سال ۱۹۰٦. از این دوران، مدرنیزاســیون به مطالبه‌ای عمومی نزد روشنفکران جامعه و موضوعی اصلی برای روزنامه‌ها و مجلات بدل شد؛ ضمن آنکه رویدادهای داخلی و بین‌المللی نیز زمینه را برای کنار گذاشتن دولت‌های ســنتی موجود مهیا کرد. احمدشــاه در سال ۱۹۲۳ [٤]، یک ســال پس از رفتن محمد ششم آخرین ســلطان عثمانی [٥]، از ایران رفت و همزمان در ترکیه حکومت جمهوری توســط آتاتورک تأسیس شد. در همین مقطع رضاخان توانست بعد از حدود دو سال به مقام نخست‌وزیری برسد و دو سال بعد نیز در سال ۱۹۲٥ با عنوان پادشاه تاجگذاری کرد[٦]. بدین‌ترتیب فرایند مدرنیزاسیون با شدت بیشــتری در دستور کار دولت‌های جدید قرار گرفت و روند تحولات فرهنگی در جهت غربی‌سازی و قطع رابطه کامل با گذشته عثمانی و قاجار به سرعت دنبال شد و تغییرات بنیادینی در همه شئون اجتماعــی و فرهنگی به وجود آمد. ایدئولوژی‌ای که هر یک از این دو شــخصیت برای پیاده‌کردن مدرنیزاســیون به کار گرفتند ملی‌گرایی بود. مقوله ملی‌گرایی در هر دو حکومت علاوه بر سیاست، در عرصه‌های مختلف فرهنگی نیز تأثیر بســزایی داشت. ضمن اینکه این ایدئولوژی می‌توانست به برنامه مدرنیزاســیون و تمرکزگرایی این حاکمان مشروعیت بخشد. در دوره پهلوی دوم سیاست ملی‌گرایی در ایران همزمان با گرایش به مدرنیزاســیون پی‌گیری شــد و بودجه‌های دولتی به هنر اختصاص یافت. در ســال ۱۹٥۰ حزب آتاتورک، یعنی حزب جمهوری‌خواه خلق، قدرت را از دست داد و از ایــن زمان تا یک دهه بعد برنامه‌های حزب پیشــین مورد انتقــاد قرار گرفت و آینده‌گرایی حزب جمهوری‌خواه جای خود را به گذشته‌گرایی حزب دموکرات داد که بر احیا و بازشناسی تاریخ ترکیه تأکید داشــت. در ایران نیز طی همین دوران، گفتمان روشنفکری بازگشت به خویشتن غالب شد؛ این بازگشت‌گرایی فرهنگی تأثیرات مهمی بر هنر داشت. چگونگی تأثیر دگرگونی‌های اجتماعی و سیاســی مزبور بر جریان هنر نقاشــی دو کشور، موضوعی است که جهت‌گیری این پژوهش را مشخص کرده است. بدین ترتیب نگارندگان قصد دارند تا با روش تطبیقی، تحولات نقاشی ایران و ترکیه را در بســتر فرایند نوسازی مطالعه کنند و گرایش‌های مشترک در نقاشی نوگرای دو کشور را برجسته سازند.

روش‌شناسی؛ مطالعه تطبیقی ایران و ترکیه

توســعه رقابت‌های استعماری و دست‌یابی به منابع و ثروت‌های مستعمرات در قرن نوزدهم باعث شــد تا کشورهای اروپایی با سرعت بیشــتری در مسیر پیشرفت و صنعتی‌ســازی گام بردارند.

این در حالی بود که دولت‌های شـــرقی وضعیت متفاوتی را پشـــت ســـر می‌گذاشـــتند. از میان سه امپراتوری بزرگ اســـلامی که در قرن پانزدهم و شانزدهم در اوج اقتدار بودند، دولت صفوی پیش از این ســـقوط کرده بود و امپراتوری عثمانی و گورکانی نیز با به دوش‌کشـــیدن بحران‌های متعدد بـــه حیات خود ادامه می‌دادند. اقتدار دولت عثمانی یا به اصطلاح «مرد بیمار اروپا» رو به زوال بود و دولت قاجار نیز مشکلات متعددی داشت. کشورهای فرانسه، انگلستان و روسیه هر یک به بهانه حمایت از اقلیت‌ها خواســـتار مداخله در عثمانی و تجزیه متصرفات آن کشـــور بودند [۷]. از طرفی دخالت‌های روســـیه و انگلســـتان در ایران و تحمیل قراردادهای اســـتعماری، کشور را دستخوش مشـــکلات فراوان کرده بود. بدین ترتیب ضرورت اجرای اصلاحات در این کشـــورها احساس شد و بازگشـــت روشـــنفکران از فرنگ زمینه‌های لازم را برای این تحول ایجاد کرد و اندیشه‌های جدید با ترجمه کتاب و نشـــر روزنامه‌ها بازتاب داده شـــد. « اجرای اصلاحـــات در قلمرو عثمانی زودتر از ایران شـــروع شـــد و به دلیل همجواری و ارتباطاتی که بین ایران و عثمانی وجود داشت برخی از روشـــنفکران و دولتمردان ایرانی نیز کم و بیش با تنظیمات آشـــنا و از آن متأثر شدند» (آدمیت، ۱۳٦۲، ۱۸۲). اجرای اصلاحات با الگوهای غربی در دهه‌های آغازین ســـده بیستم ادامه داشت و با شروع جنگ جهانی اول و انقراض دولت‌های قاجار و عثمانی وارد مرحله تازه‌ای شد. قلمرو عثمانی به تصرف متفقین درآمد و با شـــورش اعراب زمینه برای تجزیه این امپراتوری فراهم شـــد. دولت ایران نیز که در جنگ اعلان بی‌طرفی کرده بود از پیامدهای آن در امان نماند و به اشـــغال متفقین درآمد و سراسر کشور دستخوش انواع بحران‌های سیاسی و اقتصادی شد. در چنین شرایطی بود کـــه آتاتورک در ترکیه با پیـــروزی در چندین عملیات جنگی محبوبیت و اعتبار خاصی یافت[۸]. در این ســـو رضاشاه با سرکوب شـــورش‌ها و کامیابی در مأموریت‌های نظامی به شخصیتی با نفوذ در ایران تبدیل شـــد. این وضعیت می‌توانست بحران عدم تمرکز سیاسی و ناامنی گسترده حاصل از جنگ را فروبنشـــاند و بدین‌گونه موجبات قدرت‌گرفتن این دو رهبر سیاســـی را فراهم آورد. اما مهم‌ترین شـــاخصه‌ای که میان عملکرد این دو فرد در مقام حاکمان سیاســـی پیوندی محکم ایجاد می‌کند، اجرای سیاســـت فراگیر مدرنیزاسیون بر مبنای الگوهای غربی است و در همین راستا بود که رضاشاه در سال ۱۹۳٤ میلادی [۹] به ترکیه رفت.

علاوه بر زمینه‌های تحول تاریخی مشـــترک دو کشور در آغاز قرن بیستم، باید از شباهت‌های دیگری نیز ســـخن به میان آورد که در بستر وضعیت نیمه‌مستعمراتی و موقعیت به‌اصطلاح جهان ســـومی دو کشـــور در طول قرن بیستم شکل گرفت و تجربه‌های مشـــترکی را برای این کشورها رقم زد. توســـعه برنامه‌های مدرنیزاسیون در کنار ملی‌گرایی، از مهم‌ترین شاخصه‌های دولت‌های تازه‌تاسیس قرن بیستم بود. تشریح نظری این وضعیت موضوع مهمی است که می‌تواند ساختارهای کلی نوسازی را در قلمرو سیاست (مانند تأکید بر ملی‌گرایی و دین‌زدایی) و برنامه‌های فرهنگی (مانند تأســـیس مدارس و دانشـــگاه‌ها) و همچنین هنر آشکار سازد. بنابراین مطالعه تطبیقی هنر منطقه‌ای نیازمند دنبال کردن زمینه‌ها و بسترهای مشترک میان کشورهای همسایه است و مدرنیزاسیون در مفهوم کلاسیک آن می‌تواند مفهومی سودمند در این مقوله باشد.

در همین راستا برای مطالعه تطبیقی مدرنیزاسیون در دو کشور، وضعیت مشترک «پیرامونی» [۱۰] آن‌هـــا مد نظر قرار گرفته اســـت. در این مفهوم حرکت از اقمار به ســـوی مرکز جوامع مدرن در کانون توجه اســـت (زتومپکا، ۱۳۸۲، ۱۲). این موقعیت در پی تحولات گســـترده قرن هجدهم و نوزدهم شـــکل گرفت و نتیجه آن تقسیم جهان به دو بخش نامتوازن بود که در یک سوی آن غرب

ثروتمند و پیشـــرفته و در سوی دیگر آن کشورهای غیرپیشرفته قرار داشتند. به عقیده اشمیت، از آنجا که غرب از لحاظ تاریخی نخســـتین منطقه‌ای بود که مدرنیســـم را تجربه کرد، توانست برتری خود را به بخش‌های دیگر تحمیل کند. بدین ترتیب، دنیا به دو دســـتۀ رهبران و پیروان تقســـیم شد که بخش‌های بزرگِ بقیه باید تابع قواعد، معیارها و الگوهای پیشرفت و حتی فرهنگ غرب می‌شدند (اشـــمیت، ۱۳۹۵، ۲۳٦۹). در این وضعیت کشـــورهای پیرامونی در صدد برآمدند تا با اســـتفاده از الگوهای مدرنیزاســـیون غربی، شرایط را برای توسعه و جبران عقب‌ماندگی فراهم کنند و بسیاری از روشـــنفکران تنها راه پیشرفت را مدرنیزاســـیون و اروپایی‌مآبی و تقلید کامل از الگوهای غربی دانستند. شکل‌گیری دولت‌های مدرن آتاتورک و رضاشاه در ایران نتیجه همین فرایند بود. بنابراین می‌توان از نوعی الگوی مرکز ـ پیرامون ســـخن گفت که در آن تبعیت از الگوی مدرنیزاسیونِ مرکز در دستور کار کشـــورهای پیرامون قرار گرفت. از همین‌رو باید از ساختاری مشترک در تغییرات سیاسی و فرهنگی در دوران متأثر از مدرنیسم در دو کشور سخن گفت. در پژوهش حاضر تأثیر این تغییرات ساختاری بر تحولات هنر نقاشی در دوران توسعه مدرنیزاسیون (آستانه قرن بیستم تا دهه ۱۹٦۰) مورد بررســـی قرار می‌گیرد. بر این اساس روش‌شناسی پژوهش حاضر را تطبیقی می‌دانیم؛ زیرا از یک سو به زمینه‌های تاریخی و سیاسی مشترک ترکیه و ایران خواهیم پرداخت و از ســـوی دیگر شباهت‌ها و تمایزهای تجربه‌های هنری در دوره‌های تاریخی مشترک دنبال خواهد شد.

برای درک بهتر موضوع، پیشـــینه پژوهش مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد. جستجوهای صورت گرفته حاکی از این اســـت که در حوزه مطالعات تطبیقی پژوهش‌های محدودی انجام شده اســـت. حمید نساج (۱۳۹۲) در مقاله خود با نام مقایسه نوسازی ایران و ترکیه در دوران رضاشاه و آتاتورک به مســـأله مدرنیزاسیون توجه کرده و شـــباهت‌ها و تفاوت‌های اقدامات این دو فرد را مورد بحث قرار داده است. فروغ میرزاعلی‌پور و حامد کامل‌نیا (۱۳۹٤) نیز در مقاله برررسی مؤلفه سیاسی در شکل‌گیری معماری ایران و ترکیه، تجربه مدرنیزاسیون و ناسیونالیسم را در معماری دو کشـــور مطالعه کرده‌اند. اگرچه مطالعات تطبیقی اندک است اما تحقیقات مهمی وضعیت و روند تحولات هنری دو کشـــور را جداگانه در طول قرن بیستم دنبال کرده‌اند؛ در میان پژوهشگران ترک می‌توان به مطالعات گســـترده زینب یاســـا یمن [۱۱] (۲۰۱۲؛ ۲۰۰٤) در ارتباط با هنر مدرن ترکیه اشـــاره کرد. پژوهش اســـرا حلیجی [۱۲] (۲۰۰۹) به دگرگونی‌های نقاشی نوگرای ترکیه در فاصله سال‌های ۱۹٤۷ تا ۱۹۵۵ و توجه به فرش، مینیاتور و نقشمایه‌های ترکی به‌مثابه عناصر هویت‌ساز در نقاشی این دوران اشاره می‌کند. آیفر اوز [۱۳] (۲۰۱۲) در مقاله بازتاب آناتولی در نقاشی روی بوم، توجه به بازنمایی مناظر آناتولی و فرهنگ بومی غنی آن در بســـتر نقاشـــی نوگرا را تشـــریح می‌کند. مهر بایراموغلو [۱٤] (۲۰۱۳) در مقاله تأثیر الگوهای هنر ســـنتی ترکی بر هنر نقاشی ترکی قرن بیســـتم به علاقه هنرمندان برای جستجوی هنر ملی ملهم از منابع هنرهای دستی سنتی ترکی اشـــاره می‌کند که از دهه ۱۹۵۰ شـــروع شد. سیفی باشکان [۱۵] (۲۰۱٤) در مقاله نخستین تماس با مدرنیته در هنر ترکی: ۱۹٤۰ تا ۱۹٦۰، نفوذ و گسترش شیوه‌های غربی در لایه‌های گسترده‌تر مردم در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ را رد می‌کند و آن را به سه دهه بعدی نسبت می‌دهد. حسین امیرصادقی [۱٦] (۲۰۱۰) نیز پژوهشگری ایرانی است که به مطالعه هنر مدرن و معاصر ترکیه پرداخته است.

اگرچـــه پژوهش‌های متعـــددی در مطالعه تطبیقی هنر دوران صفـــوی و عثمانی صورت گرفته است، اما همان‌گونه که اشاره شد تحقیقات بسیار محدودی به مطالعه هنر ایران و ترکیه در دوران

مدرن پرداخته‌اند و رویکرد مطالعه تطبیقی را در پیش گرفته‌اند.

بسترهای مدرنیزاسیون در هنر ترکیه: از منظره‌پردازی تا امپرسیونیسم در نقاشی آکادمیک

آغاز قرن بیستم دگرگونی‌های سریع اجتماعی و فرهنگی را برای زندگی عثمانی در پی داشت. آنچه در قرن هجدهم شروع شد در قرن نوزدهم شدت یافت و ایدئولوژی رسمی در قرن بیستم شد (Antmen, 2010, 13). زمانی که روابط فرهنگی و سیاسی میان دولت عثمانی و دولت‌های غربی اروپایی گسترش یافت و فرمان تنظیمات در سال ۱۸۳۹ اعلام شد، هنر ترکیه به مرحله‌ای جدید گام نهاد و به حرکتی آگاهانه و جهت‌دار در مسیر تقلید از سنت‌های هنری اروپایی معطوف شد (Guven, 2010, 244). دولت عثمانی در آغاز بنا به لزوم اصلاحات در حوزه نظامی و فنی، افسرهای نظامی را به فرانسه فرستاد تا موضوعات مختلف از جمله هنر را مطالعه کنند. عده‌ای از همین افراد که از آن‌ها با عنوان نسل کلاسیک هنرمندان یاد می‌شود، هنر را به شکل رسمی در آکادمی‌های اروپایی فراگرفتند و در بازگشت به ترکیه، نخستین جریان هنر مدرن ترکی را بر مبنای تقلید اروپایی بنیاد نهادند(Heper and Sayari, 2012, 88-87). مشهورترین هنرمند این گروه، عثمان حمدی بود که در فرایند نوگرایی هنر ترکیه نقش مهمی ایفا کرده است. او که در سال ۱۸۸۱ به مقام مدیر موزه سلطنتی (همایونی) انتخاب شد، در بازنگری اصول پیشین به اقداماتی اساسی دست زد. عثمان حمدی در سال ۱۸۸۲ آکادمی هنرهای زیبا را که در نوع خود نخستین آکادمی هنری به سبک غربی در خاورمیانه بود، دایر کرد و شخصاً مدیریت آن را بر عهده گرفت (Turani, 1997, 667, Tansug, 1996, 110). تأسیس آکادمی این امکان را برای هنرمندان عثمانی فراهم ساخت تا ایده‌ها و تکنیک‌های هنری غرب را بیاموزند. اندکی بعد قشری از نخبگان هنری در این آکادمی پرورش یافتند که آینده هنر نوگرای ترکیه را رقم زدند (Shaw, 2003, 99-100). در ایران نیز تحولات مشابهی با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه توسط کمال‌الملک آغاز شد.

در این زمان منظره و زندگی روزمره برای گروه عمده‌ای از نقاشان ترک مهم‌ترین گونه بیان بود؛ زیرا در هر دو مورد طبیعت از اولویت برخوردار بود. توانایی در خلق شباهت، مهم‌ترین جنبه کار نقاشانی چون سلیمان سید، خلیل پاشا و هوجا علی‌رضا [۱۷] به شمار می‌رفت (Abazoy, 2009, 125). این افراد بیشتر به توانایی فنی در خلق نقاشی رئالیستی و تمرکز بر زندگی روزمره و منظره‌نگاری علاقه‌مند بودند و حد عمیقی از نوعی ناتورالیسم خودجوش در آثار بسیاری از آنان مشهود است (Antmen, 2010, 15). چهره‌نگاری و مردم‌نگاری به تقلید از هنر آکادمیک اروپایی نیز در آثار بسیاری از این هنرمندان وجود دارد (پاکباز، ۱۳۹٤، ۱۸۲۰).

در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ افرادی که از اروپا بازگشته بودند نه تنها با دامنه گسترده‌تری از پیشرفت‌های هنری سروکار داشتند، بلکه به جهانی برگشتند که به شکل پنهانی در بسیاری از قلمروهای زندگی با سنت در چالش بود. در این میان نقش برجسته گروه موسوم به «نسل ۱۹۱٤» در خور توجه است که وجه تسمیه نامشان، همزمانی بازگشت آنان به کشور با وقوع جنگ جهانی اول است (Abazoy, 2009, 126). نامق اسماعیل، ابراهیم چلی و روحی آرل [۱۸] از مهم‌ترین این هنرمندان‌اند که عموماً با عنوان امپرسیونیست‌های ترک شناخته می‌شوند. این هنرمندان اگرچه همانند نسل قبلی خود شیوه رئالیستی را در پیش گرفتند اما آثارشان در مقایسه با آنها خودانگیخته‌تر و آزادانه‌تر است (Genc, 2010, 410) (تصاویر ۱ تا ۳).

بدین ترتیب از هنرمندان دربار عثمانی که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رهسپار پاریس شدند توقع می‌رفت تا با نگرشی جدید بازگردند که شیوه نوینی از ادراک جهان بود. بدین معنا که در حقیقت از توانایی اجرای ماهرانه پرسپکتیو و مهارت تصویرگری رئالیستی برخوردار باشند (Antmen, 2010, 13). همین گرایش در کار هنرمندان اواخر قاجار به نوعی توانایی برای ارائه تصویری دقیق و عکس‌گونه از واقعیت عینی منجر شد که بهترین نمونه‌های آن را می‌توان در آثار کمال‌الملک مشاهده کرد. شاگردان کمال‌الملک این رویکرد را در خلق تک‌چهره، طبیعت بی‌جان و منظره دنبال کردند. نمونه‌هایی از این قبیل، در آثار علی‌محمد حیدریان، اسماعیل آشتیانی، حسین شیخ و دیگران به چشم می‌خورد.

تصویر۱. کاتب، اثر عثمان حمدی، ۱۹۱۰ میلادی

تصویر۲. طبیعت بیجان (خربزه و انجیر)، اثر سلیمان سید، اواخر قرن نوزدهم میلادی

تصویر۳. مسجد نصرتیه، اثر نظمی ضیاء، دهه ۱۹۳۰ میلادی

ملی‌گرایی و جریان نوگرایی در نقاشی ترکی

تأسیس حکومت جمهوری در سال ۱۹۲۳ و اصلاحات اجتماعی و فرهنگی آتاتورک میان ترکیه جدید و فرهنگ امپراتوری عثمانی فاصله افکند و ترکیه به سرعت در راه نوسازی گام برداشت. توجه برخی هنرمندان به جنبش‌های مدرن غرب جلب شد و گرایش‌های جدید مورد حمایت دولت قرار گرفت. در واقع بسیاری از کسانی که قبلاً گرایش امپرسیونیستی داشتند اکنون به فوویسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم روی آوردند (پاکباز، ۱۳۹٤، ۱۸۲۰).

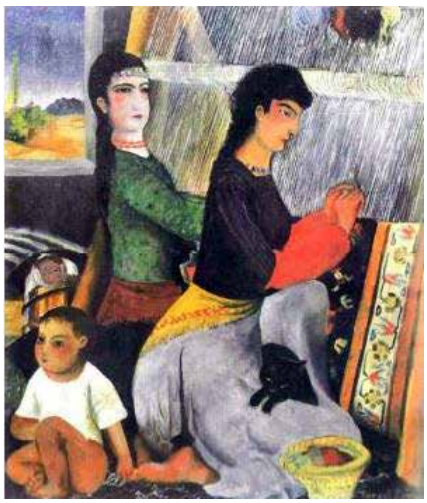
اعم گزارش‌های تاریخی، سال ۱۹۲۷ را از لحاظ گرایش‌های کوبیستی و اکسپرسیونیستی، آغاز هنر مدرن در ترکیه دانسته‌اند. با اعلام حکومت جمهوری و تأسیس ترکیه مدرن، رژیم قبلی زیر دگرگونی‌های بنیادین جدید مدفون شد. هنر در این زمان در واقع آینه‌ای بود از موقعیت کلی کشور: ترکیبی از دگرگونی‌های سیاسی، اقتصادی، حقوقی، آموزشی و فرهنگی که براساس مدل‌های غربی ساخته شده بودند. یکی از این تغییرات بنیادین تغییر الفبا به لاتین در سال ۱۹۲۸ بود (Antmen, 2010, 17). در این زمان هنرمندان جوان درباره جنبه‌های تاریخ‌مصرف‌گذشته نسل ۱۹۱٤ داد سخن سرمی‌دادند و می‌کوشیدند به گونه‌ای مسیر خود را از آن‌ها جدا سازند. گروهی از این زمره هنرمندان، خود را انجمن نقاشان و مجسمه‌سازان مستقل [۱۹] نام نهادند. رفیق اپیکمان، شرف آکدیک و زکی کجاممی [۲۰] از مهم‌ترین هنرمندان این گروه‌اند. گرایش‌های سبکی هنرمندان مستقل، همانطور که از نامش بر می‌آید، غربی‌سازی هنر نقاشی ترکیه از رئالیسم تا اکسپرسیونیسم را دربرمی‌گرفت (Genc, 2010, 407). به شکل تطبیقی می‌توانیم تحولات مشابهی را در آثار نسل اول هنرمندان نوگرای ایران در دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ دنبال کنیم. این هنرمندان که اغلب در اروپا هنر آموخته بودند آثار طبیعت‌گرایانه شاگردان کمال‌الملک را شایسته هنر زمانه نمی‌دانستند و به دنبال شیوه‌های نو، به سبک‌های هنر مدرن از جمله کوبیسم و اکسپرسیونیسم روی آوردند. جلیل ضیاءپور از مهم‌ترین این هنرمندان بود.

دهمین سالگرد جشن جمهوری ترک در سال ۱۹۳۳، مشخص‌کننده آغاز دوره‌ای است که در آن بودجه دولتی برای حمایت هنرها و مجسمه‌سازی حیاتی بود. نمایشگاه‌های انقلاب (۱۹۳۳-۱۹۳٦) در آنکارا، رویدادهای نمادینی بودند که شیوه‌های هنری غربی و مدل‌های نمایش غربی را تبلیغ می‌کردند و بازتاب‌دهنده ایده‌ای بودند که اعمال هنری را نوعی مشارکت در انقلاب می‌دانست. خود آتاتورک در مقام بنیانگذار و رهبر جمهوری، به نقاشی توجه ویژه‌ای داشت و عبارت مشهور او که می‌گفت: «ملت بدون هنر به شخصی می‌ماند که شاهرگش را زده باشند» بارها نقل شده است (Şerbetçi, 2008, 28). مدرنیسم ایده‌آل آتاتورک درباره نقش هنر در جامعه با ایجاد نخستین موزه نقاشی و مجسمه‌سازی در سال ۱۹۳۷ تجسم ملموس‌تری یافت. از دیگر تلاش‌های فرهنگی با بودجه دولتی در این دوران می‌توان به تأسیس کتابخانه‌ها، سالن‌های کنسرت، تئاترها، سالن‌های نمایش (۱۹۳۲)، نمایشگاه دولتی نقاشی و مجسمه‌سازی (۱۹۳۹) و فرستادن هنرمندان جوان ترک به استانبول برای آموزش‌های پیشرفته‌تر هنری اشاره کرد. به‌علاوه دولت کمپین نقاشی برای انقلاب را به راه انداخت که سنگ بنایی بود برای توسعه مکتب ترکی نقاشی در دهه ۱۹۳۰ (Savaci, 2010, 2).

بدین ترتیب حدود یک دهه طول کشید تا میان پروژه غربی‌سازی بنیادین و هنر نوعاً ملی توازنی صورت پذیرد که اهداف و ایدئولوژی انقلاب را برآورده سازد. مهم‌ترین نقش را در این زمینه هنرمندان گروه D ایفا کردند. این گروه در سال ۱۹۳۳ توسط نورالله برک، جمال توللو، بدری رحمی ایوبوغلو، صبری برکل، زکی فائق ایزر، عابدین دینو و زوهتو مریداوغلو [۲۲] شکل گرفت(Artan, 2008, 437). در هنر این گروه نزدیک‌ترین جنبش به روح آوانگارد مدرنیسم در اروپا به چشم می‌خورد. اساس منطقی هنری آنان تحت تأثیر حال و هوای هنری پاریس، نقدی بر امپرسیونیسم و معرفی کوبیست و کانستراکتیویست بود. گروه D خود را با عنوان قرین بصری جنبش کمالیستی [۲۳] معرفی کرد و سبکی هندسی و نگرشی فرمالیستی که تفسیر خاصی از کوبیسم بود، ساختار بصری نگرش این هنرمندان به مدرنیسم و ناسیونالیسم را شکل می‌داد. چارچوبی که حدود این

گروه را مشـــخص می‌کند، تمایل مشـــترک همگی آنان به پایه‌گـــذاری هنر مدرن ملی بود کـــه به عقیده آن‌ها تنها از طریق فرم‌های بصری ماهیتاً غربی و نه شرقی، امکان‌پذیـــر بود. با این حال اعضای گروه ســـبک‌های متفاوتی از جمله کوبیسم، اکسپرسیونیسم، رئالیسم و امپرسیونیسم را دنبال می‌کردند (Antmen, 2010, 19).

چند سال پس از تأسیس گروه مزبور، دگرگونی‌هایی در رویکرد اعضای آن به وجود آمد و تقلید محض از شـــیوه‌های اروپایی به پرسش کشـــیده شد (Şerbetçi, 2008, 73). از جمله عواملـــی که رویکرد هنرمندان این گروه را تغییر داد، به راه انداختن ســـفرهای میهنی در فاصله سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹٤٤ با پشتیبانی دولت بود که برای آشـــنا کردن هنرمندان با مناطقی از کشـــور ســـازماندهی شـــده بود که با پیشـــرفت‌های فرهنگی شـــهرهایی چون اســـتانبول و آنکارا بیگانه بودند. این سیاحت‌های استانی در شش مرحله صورت گرفت و هر ســـاله ده هنرمند به شهرســـتان‌ها و شـــهرهای دورافتاده ترکیه اعزام می‌شدند تا در ارتبـــاط با عنوان‌های انتخابی دولت کار کنند و علاقه به هنرهای تجســـمی را میان مردمان نواحی محتلـــف ارتقا بخشـــند (Abazoy, 2009, 126). علاوه بر این در ســـال ۱۹۳۷ برخی از اعضای گروه D جایگزین آموزگاران خارجی شـــدند و در مقام اســـتادان آکادمی هنرهای زیبای اســـتانبول در شـــکل دادن به آینده نقش عمده‌ای ایفا کردند. مدرنیسم آکادمیکی که آن‌ها تبلیغ می‌کردند به زبانی رســـمی بدل شد که در آکادمی تعلیم داده می‌شـــد و بدین ترتیب مبنای جستجوی مکتب ملی هنر، یا مدرنیســـم ترکی به‌طور اخص، توســـط این هنرمندان شکل گرفت. این جستجو مطابق رویکردی قاعده‌مند نظام یافت که معرف هنر ســـال‌های بین جنگ بود؛ اســـتفاده از فرم‌ها و تکنیک‌های غربی در تصویرگـــری موضوعات محلی (Tansuğ, 1996, 179, Antmen, 2010, 19). بنابراین به رغم پروژه رســـمی غربی‌ســـازی جمهوری ترکیه در تمام ابعاد زندگی، تقلید فرم‌های هنری غربی مورد انتقاد قرار گرفت و آن‌ها پس از مدتی دریافتند که باید به عناصر بومی خود توجه داشـــته باشـــند و در جســـتجوی هویتی برای نقاشی ترکی برآمدند (Genc, 2012, 407). اگر نمایشگاه‌های اولیه این گروه تقلید صرف از سبک‌های غربی بود، از سال ۱۹٤۱ آثارشان رنگ و بوی محلی‌تری به خود گرفت. بدین ترتیب بیشتر آثار این هنرمندان در فاصله میان دو جنگ، بازتابنده فضای محلی و هنر قومی و فرهنگ آناتولی‌اند[۲٤] (Şerbetçi, 2008, 73). چنین بود که آناتولی با فرهنگ قومی غنی خود منبع الهامی برای هنرمندان شـــد و در اسلوب کار هنرمندان تأثیر گذاشت. در نتیجه نقاشی ترکی هویت خود را با اجتناب از تقلید محض از ســـبک‌های غربی تکامل بخشـــید؛ در حالی که نقاشـــانی که در دوره‌های پیشـــین از اروپا بازگشته بودند، منظره‌پردازی‌های خود را صرفاً به تصویرگری مناظر استانبول اختصاص داده بودند (Savaci, 2010, 2) (تصاویر ٤ تا ٦).



تصویر۴. اثری از تورگوت زعیم، دهه ۱۹۳۰ میلادی

از آنجا که برخی از پژوهشگران پیش از این به هنر ایران در دوران مورد نظر پرداخته‌اند [۲۵]، در نوشـــتار حاضر از ارائه تاریخ مشروح هنر ایران در این زمان صرف نظر می‌شود. اما با توجه به رویکرد تطبیقی پژوهش، اشـــاره کوتاهی به علل و چگونگـــی بومی‌گرایی در هنر ایران خواهیم

داشت. در این دوره هنرکده هنرهای زیبا که در سال ۱۹٤۱ تأسیس شد، مهم‌ترین و مؤثرترین نهاد هنری‌ای بود که اندکی بعد به دانشـــکده هنرهای زیبا تغییر نام داد. این دانشکده تا چند دهه پس از آن مهد هنر نوگرا در کشـــور بود. در ســـال‌های بعد، تعدادی از فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، از جمله جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور، حســـین کاظمی و محمود جوادی‌پور، مطالعاتشـــان را در مؤسسات هنری اروپا، بیشتر در فرانسه و ایتالیا، کامل کردند. در طول دهه‌های ۱۹٤۰ و ۱۹۵۰ این هنرمندان مدرنیســـم هنری را با معرفی گرایش‌های مختلفی از امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم تا کوبیسم و اشکال انتزاعی تبلیغ کردند. در همین زمان نزاع میان اندیشه‌ها و تولیدات هنری مدرن و ســـنتی که دغدغه ذهنی هنرمندان دوران بود، با پیروزی اندیشـــه‌های نوگرا پایان گرفت. به یقین مدرنیســـم در اواخر دهه ۱۹۵۰ در هنر به طور رسمی توسط متولیان هنر کشور پذیرفته شده بود (Keshmirshekan, 2013, 51-53). در بین هنرمندان مذکور، ضیاءپور مدافع پرشـــور هنر مدرن بود. ضیاءپور با صراحت و بی‌پروا به نگارگری به شیوه جدید و با لحنی شدیدتر به نقاشی طبیعتگرایانه شـــاگردان کمال‌الملک می‌تاخت و آن‌ها را شایســـته هنر زمانه که فرهنـــگ و هنر ملی را نمایندگی کنند، نمی‌دانســـت. در واقع ضیاءپور که خود شـــیفته کوبیسم و نقاشی هندسی بود تلاش داشت تا با تفســـیری ایرانی از کوبیسم، نقاشی و نقاشـــان ایران را به سمت مدرنیسم با الهام گرفتن از هنر ملی تشـــویق کند (حســـینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۹). این هنرمندان همزمان با گرایش به مدرنیســـم، راه‌های جدید برقراری ارتباط با ریشـــه‌های ملی را جســـتجو می‌کردنـــد و آموزه‌های غرب را در کنار واقعیت‌هایی که در کشورشـــان تجربه کرده بودند مورد تأمل قـــرار می‌دادند. نباید فراموش کرد که آن زمان تغییرات گســـترده اجتماعیِ در حال وقوع –احساسات گسترده ناسیونالیستی که در نتیجه اتفاق‌های عمده سیاسی مانند کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ برانگیخته شده بود– عاملی مهم و تأثیرگذار در شـــکل‌گیری این نوع رفتار بود: احساسات ملی‌گرایانه، هنرمندان جوان را به رجوع به ریشه‌هایشـــان و تلاش برای فهم فرهنگ ملی برانگیخت. این هنرمندان در به‌اصطلاح ایرانی‌ســـازی تصاویرشـــان می‌کوشیدند و موضوعات یا مضامینی را برمی‌گزیدند که ایرانی بودنشان به آسانی قابل تشخیص باشد؛ موضوعاتی چون زندگی روستایی یا ایلیاتی، روستائیان، عشایر چادرنشین، آیین‌های ایرانی و... که با شیوه‌های متفاوت مدرنیستی اجرا شده‌اند (Keshmirshekan, 2013, 53-56).

تصویر۵. اثری از بدری رحمی ایوبوغلو، کمپوزیسیون فیگوراتیو، ۱۹۵۱ میلادی

تصویر۶. اثری از نورالله برک، ۱۹۳۵ میلادی

بازگشت‌گرایی فرهنگی و پرسش از هویت؛ تلفیق انتزاع‌گرایی و بومی‌گرایی در هنر

تجربه کردن فرم‌های اقتباسی غربی برای تولید آثار مدرنیستی در طول سال‌های میان جنگ و بعد از آن به نسخه ترکی سبک‌های هنری خاص همچون امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و کوبیسم منتج شد. با این حال رویدادهای دهه ۱۹۵۰، باور به این فرمول‌ها را کاملاً خدشه‌دار کرد (Antmen, 2010, 19). محلی‌گرایی و توجه به تاریخ اسلام و عثمانی و مسأله بازگشت به هویت خویش که در این دوران رشد یافت، به پروژه گسترده‌تر دگرگونی حاصل از تغییرات اجتماعی دهه ۱۹۵۰ مرتبط است.

آنچه در این دهه اتفاق افتاد بازتابی از دگردیسی کشور در عرصه‌های جاری سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بود. در این دوران انتقاد نسبت به سیاست‌های اسلام‌زدایانه پیشین و بازگشت به هویت فرهنگی گذشته وجهی برجسته یافت. این توجه به گذشته و سنت‌گرایی از جهتی با برنامه‌های حزب حاکم جدید مطابقت داشت. حزب تازه تأسیس دموکرات، در سال ۱۹۵۰ با شکست حزب جمهوری‌خواه قدرت را در دست گرفت. پیش از این برنامه‌های آتاتورک، که تجربه‌ای سکولار بود، اسلام و گروه‌های اسلامی را به حاشیه رانده و گسستی را با گذشته‌ای که به شدت با اسلام گره خورده بود ایجاد کرد. دموکرات‌ها به‌جای دنباله‌روی از اصول کمالیستی، به جذب گروه‌های به‌حاشیه رانده‌شده جامعه توسط سیاستِ غربی‌سازی حزب حاکم پیشین معطوف شدند (Rabassa and Larrabee, 2008, 39). بنابراین ایدئولوژی طرفدار مردم حزب دموکرات جایگزین ایدئولوژی نخبه‌سالار حزب جمهوری شد. در طی یک دهه تسلط حزب دموکرات با استقرار فضای باز سیاسی ناشی از نظام چندحزبی، خط مشی سازگاری با اسلام دنبال شد (Türkyılmaz, 2013, 23) و نگرش انتقادی به غرب فضای مطبوعات را در برگرفت (حداد عادل، ۱۳۸۲، ۲۲۷). این نگرش جدید را در آثار روشنفکران سایر کشورهای جهان سوم از جمله ایران نیز می‌توان دنبال کرد که در نوشته‌های خود، برخورد انتقادی با غربزدگی، و بومی‌گرایی و گفتمان بازگشت به خویشتن را دنبال می‌کردند [۲۶].

هنر ترکیه در دهه ۱۹۵۰ از رویدادهای دیگری نیز تأثیر پذیرفت. رشد بانک‌ها، گالری‌ها و نهادهای خصوصی مرتبط با رویدادهای فرهنگی و هنری، افزایش تعداد نمایشگاه‌ها و پژوهش‌های پیرامون هنر اسلامی و ترکی و برگزاری کنگره‌های علمی و هنری در دگرگونی‌های جدید تأثیر عمده‌ای داشتند (Yasa Yaman, 1998, 96). کنگره بین‌المللی اورینتالیست‌ها در سال ۱۹۵۱ در استانبول، پانصدمین سالگرد فتح استانبول در سال ۱۹۵۳، نخستین کنگره هنر ترکی در سال ۱۹۵۹ و ششمین کنگره بین‌المللی انجمن منتقدان هنر AICA [۲۷] در سال ۱۹۵٤، از جمله این کنگره‌ها بودند. از آن پس پژوهش درباره هنر عثمانی و اسلامی در دانشگاه‌ها اهمیت بسزایی یافت و نویسندگان داخلی و خارجی علاقه بیشتری به هنر اسلامی نشان دادند. ضمن اینکه کاخ توپقاپی که نماد سنت بود مجدداً در جایگاه خانه فرهنگ و هنر اهمیت یافت (Türkyılmaz , 2013, 24). با این حال کنگره سال ۱۹۵٤ موقعیت برجسته‌ای نسبت به سایر رویدادها داشته است.

در طول ششمین کنگره بین‌المللی انجمن منتقدان هنر در سال ۱۹۵٤ مسابقه نقاشی توسط نخستین بانک خصوصی ترکیه Yapi Kredi برگزار شد. این رویداد برای نخستین بار در تاریخ شهر اتفاق افتاد و اولین حرکت دسته‌جمعی بین‌المللی منتقدان هنر در استانبول محسوب می‌شد و به همین دلیل دارای اهمیت ویژه‌ای بود. جایزه نخست مسابقه به نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی

هنرمند زنی به نام عالیه برگر [۲۸] اهدا شد. وجه تمایز کار این هنرمند، کیفیت انتزاعی و بیانگر اثر بود، در حالی که دیگر آثار صحنه‌های رئالیستی آکادمیک روستایی و یا انواع متفاوتی از کوبیست فولکلور بودند. اکسپرسیونیسم انتزاعی عالیه برگر که در سبک آزاد بود، در داوری منتقدان غربی اثری حاوی خصوصیت ویژه فردی تشخیص داده شد؛ در حالی که تصور بر آن بود که تقلید آکادمیک، امپرسیونیستی و کوبیستی راه ورود به رقابت است. زمانی که هیجان خوابید کوبیسم از چهره نقاشی ترکی ناپدید شد (Antmen, 2010, 19).

اقتباس فرم‌های هنری غربی در ترکیه بعد از کنگره AICA در سطحی گسترده به شکل معکوس درآمد. مضمون کنگره – تأثیر شرق بر هنر غربی– کلیدی برای گرایش‌های آینده شد. وقتی انتزاع‌گرایی به الگو تبدیل شد، خوشنویسی و دیگر فرم‌های بصری رایج شدند. فرش، گلیم، قلابدوزی و همه دیگر فرم‌های ملی دوباره در قالب منابع جدید الهام بصری دارای ارزش شدند (Çalıkoğlu, 2000, 55, Koçak, 2007, 14) و ارتباطی میان زبان انتزاعی که در این دوران در سرتاسر دنیا گسترانده شده بود و بیان انتزاعی هنر اسلامی برقرار شد. سپس این ایده مطرح شد که انتزاع در هنر اسلامی و عثمانی وجود داشته است و این روایت انتزاعی با دگرگونی‌های این دوره مطابقت یافت. تمایل به محلی‌سازی به دگرگونی‌های اجتماعی و برنامه‌های حزب دموکرات نیز ارتباط داشت که مخالف ایدئولوژی نخبه‌سالار انقلابی دوره جمهوری بود. این بافت جدید حاکی از این بود که «ترک‌ها در همه ادوار دارای تمدن پیشرفته بودند» (Yasa Yaman, 2011, 143-144). بدین ترتیب گذشته بیزانس و اسلامی و عثمانی و فرهنگ تصویری آن مرجع مهمی تلقی گردید (Türkyılmaz, 2013, 24). در حالی که تا دهه ۱۹۵۰ مدرنیسم در ترکیه به معنای گسستی بنیادین با تمام جنبه‌های گذشته بود، پس از دهه ۱۹۵۰ به ترکیب میراث بصری گذشته اسلامی در درون آثار هنرمندان مدرن توجه ویژه‌ای شد. حتی هنرمندان مدرنیست پیشرویی همچون هنرمندان گروه D که پیش از این اساس کارشان تقلید فرم‌های غربی بود، اکنون هنرمندان جوان را به سمت موزه توپقاپی هدایت می‌کردند. در این ارتباط کافی است به متن کاتالوگ نمایشگاه بیست نقاش جدید ترک در سال ۱۹۵٤ توجه کنیم. هنرمندان جوان دوران این موضوع را برای بینندگان تشریح کردند که: «شما وارثان گذشته‌ای غنی هستید که همه انواع انتزاع را شناخته و درک کرده، از بازی سایه‌ها در تئاتر سنتی ترکی تا گلدوزی‌های انتزاعی گلیم‌ها» (Antmen, 2010, 20). بدین ترتیب رویکرد پیشین به طرزی جدی مورد انتقاد قرار گرفت و ماهیت آن این بود که ما دیگر نمی‌خواهیم بیش از این مقلد غرب باشیم (Şerbetçi, 2008, 73). در این دوره ارتباطی با گذشته برقرار شد و تاریخی‌گرایی، دلتنگی برای میهن، خاطره و سنت در آثار هنری وجهی غالب یافت. تاریخ ترکی–اسلامی بر آینده‌گرایی پیشین جمهوری غلبه یافت و وجه بصری فرهنگ اسلامی مفهوم هنر انتزاعی را تغذیه کرد (Türkyılmaz, 2013, 25).

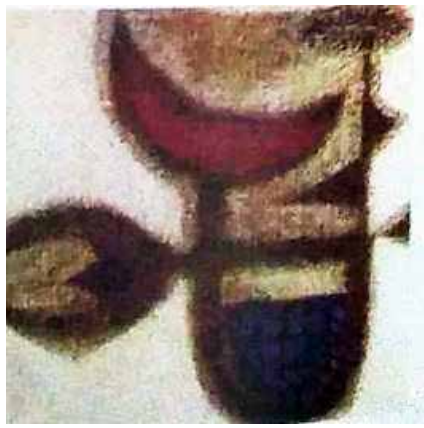
بر همین اساس ردپای نمادها و نقشمایه‌های فرهنگ آناتولی، موزاییک‌های بیزانسی و خوشنویسی اسلامی در آثار این دوره بدری رحمی ایوبوغلو مشخص است (Artan, 2008, 448). در آثار فخرالنسا زید [۲۹] هم زیبایی‌شناسی اسلامی و ترکیب فرهنگ بصری عثمانی/رومی/ بیزانسی/مسیحی دیده می‌شود که مبتنی بر فلسفه صوفی‌گری، عرفان اسلامی، مینیاتور، سنت خوشنویسی و موزاییک‌های بیزانسی است. برخی از این ویژگی‌ها در آثار نجاد دوریم [۳۰] نیز وجود دارد (Türkyılmaz, 2013, 26). هنرمندانی همچون ارول آکیاواش، عابدین الدراوغلو و جمال بینگول [۳۱] نیز به فرم‌های خوشنویسانه برای دست‌یافتن به انتزاعی فرمی سوای کوبیسم توجه

داشته‌اند. معماری سلجوقی و عثمانی نیز منبع الهامی برای برخی هنرمندان گردید (Şerbetçi, 2008, 73). (تصاویر ۷ تا ۹).

تأثیر حمایت‌های دولتی بر هنر ایران در دهه ۱۹۶۰ نیز موضوعی است که بسیاری از پژوهشگران بر آن تأکید داشـــته‌اند. همانگونه که پاکباز (۱۳۹٤، ۱۹۹۱) بیان کرده، «در آن سال‌ها رفته‌رفته نوع تازه‌ای از هنر رســـمی شکل می‌گرفت. دربار و بالاترین مقامات حکومتی، اغلب دستگاه‌های دولتی و حتی مؤسســـات بخش خصوصی سیاســـت کلی حمایت از هنر و هنرمندان را دنبال می‌کردند». در ایـــن زمان بخش‌های فرهنگی دولت کارگردانان اصلی فعالیت‌های هنری وقت بودند و با حمایت از هنرمندان و جریان‌های هنری، به دنبال پی‌ریزی نوعی «هنر رســـمی» بودند که زمینه‌ساز ایجاد گونه‌ای مکتب هنر ملی باشد. با در نظر گرفتن شرایط انتخاب آثار هنرمندان، اعطای جوایز و انتشار بیانیه‌های نمایشـــگاه‌های رسمی نظیر بی‌ینال‌های تهران، این روند حمایتی به آسانی قابل مشاهده است. بالطبع این عوامل اهمیت ویژه‌ای در شکل‌گیری جریان سقاخانه داشتند؛ جریانی که به عنوان نمونه‌ای از یک هنر رســـمی مطلوب مورد توجه بـــود (Keshmirshekan, 2013, 122-123). اوایل دهه ۱۹۶۰ و مشخصاً بی‌ینال سوم (۱۹۶۲) آغاز کار و اعلام رسمی این جنبش هنری است (زادمحسن، ۱۳۹۵، ۲۳). هنرمندان منتسب به این مکتب نیز تحت تأثیر فضای فکری و فرهنگی روشنفکری جامعه که در آن به گذشـــته و ســـنت‌های پیشین تأکید می‌شد، هنرهای ســـنتی را برای هویت بخشیدن به آثار خویش، به کار گرفتند. هنرمندانی از قبیل حســـین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام، پرویز تناولی و دیگران به نقشمایه‌های موجود در هنرهایی همچون گلیم و قلمکار و مهرها و همچنین خوشنویسی روی آوردند. به شـــکلی مشابه ویژگی مشترک آن‌ها کوشش برای استفاده از عناصری از فرهنگ ســـنتی، هنر گذشته و اعتقادات و باورهای ملی ایران در ارائه آثار مدرن بود (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۱۳). این برداشـــت در هنر در اصل به خوبـــی با مباحث ملی و بومی‌گرایانه رایج در فضای فکری و سیاســـی زمان مرتبط شده بود. هم‌راستا با جست‌وجو برای دستیابی به یک مکتب هنری ملی که با هویت مشـــخص ملی ممزوج شد، مســـأله انتقاد از غرب به واسطه جریان‌های ضدغربی در میان برخی روشنفکران ایرانی در حال رشد بود. در کنار موارد مذکور اقدامات متنوعی توسط دولـــت برای کمک به هنر مدرن ایران صورت گرفت. دایر کردن گالری‌های خصوصی و تأســـیس موزه‌ها و مجامع هنری در تهران، اصفهان و کرمان و همچنین تأســـیس دانشـــکده هنرهای تزیینی در ســـال ۱۹۶۰ در همین راستا بود (Keshmirshekan,2013, 124-127). موارد ذکر شده خط سیر و دگرگونی‌های نسبتا مشابهی را در هنر ایران و ترکیه در چند دهه آشکار می‌سازد.

تصویر۷. اثری از صبری برکل، خوشنویسی، ۱۹۵۸ میلادی

تصویر۸. اثری از عدنان تورانی، ترانه‌ای برای سبز، ۱۹۷۲ میلادی



تصویر۹. اثری از بدری رحمی ایوبوغلو، ۱۹٦٦ میلادی

نتیجه‌گیری

در این مقاله بدین مسأله پرداخته شد که مدرنیزاسیون به‌مثابه فرایندی تحول‌آفرین، دگرگونی‌های ساختاری را در گذر از دوران پیشامدرن به دوران مدرن در پی داشته و تحولات هنری را نیز در برگرفته است؛ این وضعیت ساختاری مشترک موجب پیدایش گرایش‌های مشترک در هنر دو کشور ایران و ترکیه شده است؛ هر دو کشور در مدار توسعه پیرامونی و توسعه استعماری قرار گرفتند و تجربه‌های سیاسی و تحولات اجتماعی نزدیک به یکدیگر را تجربه کردند. همان‌گونه که مدرن‌سازی، تجربه‌های مشترکی را در عرصه سیاست برای دو کشور با تأسیس دولت‌های ملی پدید آورد، عاملی تأثیرگذار بر جریان‌های هنر نقاشی نیز بوده‌است.

اگرچه تطابق زمانی میان تحولات ایران و ترکیه به صورت کامل وجود ندارد، با این حال نزدیکی رویدادهای هنری حاکی از تجربه‌های مشترک است؛ البته اصلاحات و نوسازی در ترکیه زودتر آغاز شد که ناشی از نزدیکی جغرافیایی این کشور با اروپا و تأثیرپذیری بیشتر آن از غرب بود. برای مثال، تأسیس نخستین آکادمی هنر در ترکیه حدود سه دهه زودتر از ایران اتفاق افتاد. علاوه بر این جریان هنر نوگرا در ترکیه حدوداً ده سال پس از قدرت‌گیری آتاتورک در سال ۱۹۳۳ پا گرفت، حال آنکه این موضوع در هنر ایران به آغاز حکمرانی محمدرضاشاه در سال ۱۹٤۱ موکول شد.

در مطالعه تطبیقی هنر مدرن ایران و ترکیه، سه وضعیت مشترک مطالعه گردید که منطبق با سه دوره تحول در هنر ایران است که رویین پاکباز (۱۳۷۸) دسته‌بندی کرده است: دوره اول (بین سال‌های ۱۹۱۱ تا ۱۹٤۲م) که با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه آغاز گردید و تا پایان دوره پهلوی اول توسعه یافت، را می‌توان دوره پیروی از شیوه‌های هنر آکادمیک اروپایی در مکتب کمال‌الملک دانست. دوره دوم (بین سال‌های ۱۹٤۲ تا ۱۹۵۸) با پایان پهلوی اول آغاز گردید که مجالی برای نوجویی هنری پدید آمد؛ در این زمان تحت تأثیر مدرسان خارجی دانشکده هنرهای زیبا افق‌های تازه‌ای از دنیای هنر اروپا به روی هنرمندان ایرانی گشوده شد و هنرمندان کم‌کم به مکتب‌های کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شدند. در این مقطع جنبش نوگرایی رشد کرد و سرانجام از حمایت دولت نیز برخوردار شد. آغاز دوره سوم (از ۱۹۵۸ تا ۱۹۷۸) همزمان با برپایی نخستین بینال تهران آغاز شد و تا پایان پهلوی اول توسعه یافت؛ در این دوره که متأثر از گفتمان غالب

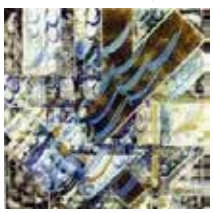
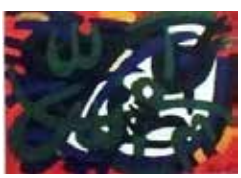
بازگشت به خویشتن بود، بر عناصر بومی و عناصر شاخص هنرهای سنتی تأکید گردید.

مطالعـــه تطبیقی هنر ترکیه نیز حاکی از این اســـت که می‌توان ســـه دوره زمانی برای تحولات نقاشـــی مدرن و نوگرا قائل شـــد. در دوره اول (از ۱۸۸۲ تا ۱۹۳۳م) که با تأســـیس مکتب صنایع نفیســـه توسط عثمان حمدی آغاز شـــد، به تدریج زمینه برای تقلید از شیوه‌های آکادمیک اروپایی در ترکیه فراهم شـــد و در قلمرو عثمانی به عنوان گرایش اصلی هنر تثبیت گردید. هنر این دوران تحت تأثیر اسلوب طبیعت‌گرایی آکادمیک اروپایی بود که شامل پرده‌هایی از طبیعت بی‌جان، زندگی مردم کوچه و بازار، چهره‌نگاری و منظره‌نگاری می‌شـــد. زمینه‌های تغییرات مرحله دوم (از ۱۹۳۳ تا ۱۹۵٤م) با تأســـیس دولت مدرن ترکیـــه و آغاز دوران آتاتورک (۱۹۲۳) بـــه وجود آمد. در این دوران هنر مدرن به عنوان هنر انقلابی و تجددخواه در کانون توجه قرار گرفت و گرایش‌های اغلب کوبیستی و اکسپرسیونیستی با تفسیری محلی در مرکز توجه هنرمندان قرار گرفت. تأسیس انجمن مســـتقلان در سال ۱۹۲۷ و مهم‌تر از آن تأسیس گروه D در ســـال ۱۹۳۳ به توسعه هنر نوگرا در ترکیه انجامید. این گرایش تا دهه پنجاه میلادی رویکرد غالب بود. دوره سوم (۱۹۵٤ تا دهه ۱۹۷۰) همزمان با برگزاری کنگره بین‌المللی انجمن منتقدان هنر (AICA) در ســـال ۱۹۵٤ آغاز شد. در این مرحله هنرمندان فرم‌های سنتی ـ انتزاعی را در قالبی مدرن به کار گرفتند. گرایشی متأثر از گفتمان بازگشت به خویشتن که در اغلب کشورهای جهان سوم توسعه یافته بود و فضای فرهنگی ایران و ترکیه را نیز تحت تأثیر قرار داده بود. تجربه هنرمندان مکتب سقاخانه در ایران، نمونه‌های مشابهی در دیگر کشورها از جمله ترکیه داشت؛ کشورهایی که وضعیت-های ساختاری مشابه و تجربه‌های فرهنگی نزدیک به یکدیگر را تجربه می‌کردند. در مقاله حاضر به مطالعه تطبیقی این وضعیت-های ساختاری و تجربه‌های فرهنگی پرداخته شد که منجر به جریان‌های هنری مشابه در ایران و ترکیه گردیده بود. جدول تطبیقی شماره ۱ درک ملموس‌تری از یافته‌های پژوهش ارائه می‌دهد.

جدول ۱. تطبیق تحولات نوگرایی در نقاشی ترکیه و ایران

زمینه‌های اجتماعی	جریان هنری	گرایش زیباشناختی	ترکیه	ایران
وقوع مشروطه اول (۱۸۷۶) و مشروطه دوم (۱۹۰۸) در عثمانی/ پیروزی نهضت مشروطه در ایران (۱۹۰۶) پایان دولت‌های عثمانی و قاجار	مدرنیزاسیون تصویری متاثر از غرب و شکل‌گیری جریان نقاشی آکادمیک در مدرسه صنایع نفیسه عثمان حمدی (۱۸۸۲) و مدرسه صنایع مستظرفه کمال‌الملک (۱۹۱۱)	طبیعت‌گرایی، طبیعت بیجان، زندگی مردم کوچه و بازار، چهره‌پردازی، منظره‌نگاری	 **تصویر۱۰.** شکر احمد پاشا، طبیعت بیجان، آغاز قرن بیستم **تصویر۱۲.** عثمان حمدی، مربی لاک پشت، ۱۹۰۶ **تصویر۱۴.** احمدعلی پاشا، سلف پرتره، بدون تاریخ **تصویر۱۶.** نامق اسماعیل، خرمن، ۱۹۲۳	 **تصویر۱۱.** اسماعیل آشتیانی، طبیعت بیجان، ۱۹۴۲ **تصویر۱۳.** کمال‌الملک، مرد مصری، ۱۸۹۶ **تصویر۱۵.** کمال‌الملک، چهره حکیم‌الملک **تصویر۱۷.** اسماعیل آشتیانی، خرمن کوب، ۱۹۲۹

ادامه جدول ۱. تطبیق تحولات نوگرایی در نقاشی ترکیه و ایران

زمینه‌های اجتماعی	جریان هنری	گرایش زیباشناختی	ترکیه	ایران
شکل گیری دولت مدرن ترکیه (۱۹۲۳) و ایران (۱۹۲۵) با ایدئولوژی ملی‌گرایی، پروژه تورهای میهنی هنرمندان و اداره آکادمی توسط آموزگاران ترک	تاسیس گروه D (۱۹۳۳) و رشد نقاشی نوگرا در ترکیه تاسیس هنرکده هنرهای زیبا (حدود ۱۹٤۱) و شکل‌گیری جریان نوگرایی در ایران	نوگرایی به عنوان ملی‌گرایی و تفسیری محلی از گرایش‌های مدرن همچون کوبیسم، مدرنیسم با الهام از فرهنگ بومی	**تصویر۱۸.** نورالله برک، بازی و اشیای بیجان، ۱۹۳۳ **تصویر۲۰.** نورالله برک، بازی و اشیای بیجان، ۱۹۳۳	**تصویر۱۹.** احمد اسفندیاری، دیزی، ۱۹٤۸ **تصویر۲۱.** جلیل ضیاپور، زن قوچانی، ۱۹۵۳
دگرگونی سیاسی در نتیجه تضعیف حزب جمهوری و قدرت گرفتن حزب دموکرات در ترکیه (۱۹۵۰)؛ گفتمان تاریخی‌گرایی و رجوع به گذشته جایگزین آرمانگرایی و آینده‌گرایی پیشین شد/ تغییر سیاست‌های فرهنگی و حمایت پهلوی دوم از برنامه‌های هنری (۱۹٦۰)	بازگشت به هویت تاریخی با تاکید بر ایماژهای اسلامی در برنامه‌هایی چون نمایشگاه کنگره آیکا (۱۹۵٤)/ بازگشت به هویت بومی‌گرا در دوره پهلوی دوم با تاسیس دانشکده هنرهای تزیینی (۱۹٦۰) برگزاری پنج بینال درتهران (۱۹۵۸ تا ۱۹٦٦)	انتزاع، بازگشت به هویت بومی و تاریخی، بازگشت به هنرهای گذشته و استفاده از آن در فرم‌های مدرن	**تصویر۲۲.** عدنان چوکر، خط زیبای موزون، ۱۹۵۵ **تصویر۲۴.** ارول آکیاواش، شکوه شاهان، ۱۹۵۹ **تصویر۲۶.** عابدین الدراوغلو، بی نام ، ۱۹٦۳	**تصویر۲۳.** حسین زنده رودی، بدون عنوان، ۱۹٦٤  **تصویر۲۵.** فرامرز پیلارام، ترکیب‌بندی، ۱۹۷٦  **تصویر۲۷.** حسین زنده‌رودی، بدون عنوان، ۱۹٦۸

پی‌نوشت‌ها

۱. این فرمان در زمان سلطنت محمود دوم صادر شد و مفاد آن حامل اصلاحاتی به سبک اروپایی بود. همچنین افراد زیادی در این دوره برای تحصیل به اروپا فرستاده شدند.

۲. Osman Hamdi

۳. Sanayi-i Nefise Mektebi

٤. مقارن با سال ۱۳۰۲ شمسی. ذکر این توضیح ضروری است که در متن مقاله همه تاریخ‌ها به میلادی ارائه شده اند.

٥. نوامبر ۱۹۲۲

٦. مقارن با سال ۱۳۰٤ شمسی

۷. این موضوع به مسأله شرق معروف است.

۸. از جمله نبرد گالیپولی که در سال ۱۹۱٥ میان متفقین و قوای عثمانی رخ داد و نیز نبرد برای بیرون راندن یونانی‌ها از عثمانی که در جنگ جهانی اول بخش‌هایی از ازمیر را اشغال کرده بودند

۹. مقارن با ۱۳۱۳ شمسی

۱۰. Peripheral

۱۱. Zeynep Yasa Yaman

۱۲. Esra Halici

۱۳. Ayfer Uz

۱٤. Meher Bayramoğlu

۱٥. Seyfi Başkan

۱٦. Hossein Amirsadeghi

۱۷. Süleyman Seyyid, Halil Pasha, Hoca Ali Rıza

۱۸. Namık İsmail, İbrahim Çallı, Ruhi Arel

۱۹. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği

۲۰. Refik Epikman, Şeref Akdik, Zeki Kocamemmi

۲۱. D Grubu

۲۲. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sebri Berkel, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu

۲۳- کمالیسم یا آتاتورکیسم یک ایدئولوژی است که کشور ترکیه بر اساس آن پایه‌گذاری شده‌است. کمالیسم، آنچنان‌که توسط مصطفی کمال آتاتورک به اجرا درآمد، مجموعه اصلاحات فراگیر سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی بود که به‌منظور جداسازی دولت نوین ترکیه از سنت عثمانی‌اش و در آغوش کشیدن راه غربیِ زندگی طراحی شده‌بود، و تأسیس دموکراسی، برابری سیاسی و مدنی برای زنان، سکولاریسم، حمایَت دولتی از علوم و تحصیلات آزاد را شامل می‌شد، که بسیاری از آن‌ها برای نخستین بار در دوران ریاست‌جمهوری آتاتورک و در اصلاحات وی در ترکیه معرفی شد.

۲٤. Anatoly

۲٥. برای مثال بنگرید به: مرتضی گودرزی دیباج (۱۳۸۰)، جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران؛ رویین پاکباز (۱۳۹۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز؛ توکا ملکی (۱۳۸۹)، هنر نوگرای ایران؛ عبدالمجید حسینی راد و مریم خلیلی (۱۳۹۱)، بررسی نقش جریان های فکری و حکومتی در رویکرد ملی گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی؛ جواد مجابی (۱۳۹٦)، نود سال هنرهای تجسمی در ایران؛ کریم امامی (۱۳۹٦) گال..گال..گالری؛ رویین پاکباز (۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرای ایران، حسین زنده رودی ۲٦. نویسندگانی همچون داریوش آشوری، داریوش شایگان، جلال آل احمد و بسیاری دیگر، در بیان اندیشه‌های خود بر لزوم بازگشت به خویش تأکید داشتند. آثار این نویسندگان نقش مهمی در شکل‌دهی به گفتمان بازگشت ایفا کرد.

۲۷. International Association of Art Critics

۲۸. Aliye Berger

۲۹. Fahrelnissa Zeid

۳۰. Nejad Devrim
۳۱. Erol Akyavaş, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu

فهرست منابع

- آدمیت، فریدون (۱۳٦۲)، *امیرکبیر و ایران*، چاپ هفتم ، انتشارات خوارزمی، تهران
- اشمیت، ولکر. اچ (۱۳۹۵)، *دانشنامه جهانی شدن*، زیر نظر: جرج ریترز، ترجمه زیر نظر نورالله مرادی و محبوبه مهاجر، جلد سوم، علمی فرهنگی، تهران
- پاکباز، رویین (۱۳۹٤)، *دایرةالمعارف هنر*، جلد سوم، فرهنگ معاصر، تهران
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، فرهنگ معاصر، تهران
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ هشتم، انتشارات زرین و سیمین، تهران
- حداد عادل، غلامعلی (۱۳۸۲)، *دانشنامه جهان اسلام*، جلد هفتم، بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، تهران
- حسینی راد، عبدالمجید، خلیلی، مریم (۱۳۹۱) «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی»، نشریه *هنرهای زیبا*، هنرهای تجسمی، شماره ٤۹، ص ۵-۱۸
- زتومپکا، پیوتر (۱۳۸۲)، «نظریه‌های نوسازی قدیم و جدید»، ترجمه غلامرضا ارجمندی، نشریه پیک *نور*، دوره اول، شماره ۱، بهار، ۱۱-۲۳
- زادمحسن، فرزاد (۱۳۹۵)، نگاهی بازمانده در نیمه راه، تأملی بر ماجرای نقاشان سقاخانه در کشاکش سنت و مدرنیته ایرانی، در مهدی حسینی و دیگران، *سقاخانه: یک جنبش ملی*، انتشارات فرهنگستان هنر
- سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (۱۳۸۲) ، *کمال‌الملک*، با مقدمه محمدحسن سمسار و همکاری فاطمه سراییان، وزارت ارشاد اسلامی، تهران
- کتابخانه مجلس شورای اسلامی (۱۳٦٤)، مکتب *کمال‌الملک*، آبگینه، تهران
- میرزا علیپور، فروغ وکامل نیا، حامد (۱۳۹٤)، «بررسی مؤلفه سیاسی در شکل‌گیری معماری ایران و ترکیه»، *مجموعه مقالات دومین کنگره بین‌المللی افق‌های جدید در معماری و شهرسازی*، تهران، ص ۷-۱
- نساج، حمید (۱۳۹۲)، «مقایسه نوسازی ایران و ترکیه در دوران رضاشاه و آتاتورک»، فصلنامه *پژوهش‌های راهبردی سیاست*، سال دوم، شماره ۵، تابستان، صص ۱۳۰-۱۰۲
- Abazoy, Rafis (2009), *Culture and Customs of Turkey*, London, Greenwood Press
- Antmen, Ahu (2010), *Unleashed: Contemporary Art from Turkey*, editor: Hossein Amirsadeghi, London, Thames & Hudson Ltd
- Amirsadeghi, Hossein (2009), *Different Sames: New Perspective in Contemporary Iranian Art*, London, Thames & Hudson Ltd
- Artan, Tülay (2008), *The Cambridge History of Turkey* vol 3, edited by: Suraiya Faroqhi, Cambridge, Cambridge University Press
- Basbuğ, Turan (2012), Çağdaş Türk Resim Sanatinda At Tasvirleri, *Idil (Idil Journal Of Art And Language)*, Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5 (Pp282- 306)
- Başkan, Seyfi (2014), Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940- 1960, *İdil (Idil Journal of Art and Language)*, Cilt 3, Sayı 14, Volume 3, Issue 14 (Pp 101- 119)
- Bayramoğlu, Meher (2013), Yüzyil Türk Resim Sanatinda Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi, Kalemişi, Cilt 1, Sayı 2 (Pp 3- 40)

Çalıkoğlu, L. (2000). Mac 2000, *Milliyet Sanat,* Aralık, sayı 493, pp 54- 55.

- Genç, Mehmet Ali (2012), D Grubu Ressamlarinin Türk Resim Sanatinin Gelişimine Olan Katkilari, *İdil (Idil Journal of Art and Language)*, Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5
- Güven, serdar (2010), *Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Ve Heykeltiraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar*, Yuksek Lisans Tezi Sanat Tarihi Anabilim Dali, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi, 252 pages.
- Halici, Esra (2009), *Türk Resmi'nde On'lar Grubu Ve Orhan Peker*, Yuksek Lisans Tezi Sanat Tarihi Anabilim Dali,, Sosyal Bilimler Enstitüsü , Atatürk Üniversitesi, 137 pages.
- Heper, Metin and Sayari, Sabri (2012), *the Routledge Handbook of Modern Turkey*, Routledge,

London and New York
- Keshmirshekan, Hamid, (2013), *Contemporary Iranian Art: New Perspective*, Saqi, London
- Koçak, O. (2007), *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Rabasa, Angel and Larrabee, f. Stephen (2008), *the rise of political Islam in turkey*, Rand, Santa Monica
- Savaci, Handan Canan (2010), *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarinin (1923- 1950) Anadolu Kültürünü Tanimaya Yönelik Çalişmalari Ve Türk Resmine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi Sanat Tarihi Anabilim Dali, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Selçuk Üniversitesi, Konya, 346 pages
- Şerbetçi, Feray (2008), *D Grubu Sanatçilarinin Türk Resim Sanatinin Gelişim Sürecine Kazandirdiği Farkli Bakiş Açilari, Resim Ana Sanat Dalı Için Öngördüğü* Yüksek Lisans, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya Universitesi,Edirne, 119 pages
- Shaw, Wendy M. K. (2003), *Possessors and possessed: museums, archaeology, and the visualization of history in the late Ottoman Empire*. University of California Press, California
- Türkyılmaz, Özdoğan Hatice (2013), *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsali*,Yüksek Lisans Tezi Sanat Tarihi Anabilim Dali, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 439 pages.
- Tansuğ, Sezer (1996), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, Adnan (1997), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Yasa Yaman, Z. (1998), *1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu*, Kış, Toplum ve Bilim, 79, 94- 137.
- Yasa Yaman, Z. (2004), Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme, Bahar, Dipnot, 2, 13- 21
- Yasa Yaman, Z. (2011), *Suretin Sireti (Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki) (Sergi Kataloğu)*, Pera Müzesi Yay, İstanbul
- Yasa Yaman, Z. (2012), İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (s. 91370-), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Uz, Ayfer (2012), Tuvale yansiyan anadolu kulturu, Batman University International Participated Science and Culture Symposium, 1820- April 2012 Batman, *Turkey journal of Life Sciences*, Volume 1, Number 1, pp 65- 73

فهرست منابع تصاویر

تصویر شماره ۱: دسترسی در آدرس زیر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey (last edited on 25 June 2017, at 14:24)
تصویر شماره ۲: حلیجی، ۲۰۰۹، ص ۳۳
تصویر شماره ۳: دسترسی در آدرس زیر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Nazmi_Ziya_G%C3%BCran
تصویر شماره ٤: ساواشی، ۲۰۱۰، ص ٦۳
تصویر شماره ٥: دسترسی در آدرس زیر:
https://www.artamonline.com/292-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/11427-bedri-rahmi-eyuboglu-19111975--figuratif-kompozisyon?page=1
تصویر شماره ٦: بایراموغلو، ۲۰۱۳، ص ٥
تصویر شماره ۷: آنتمن، ۲۰۱۰، ص ۱۸
تصویر شماره ۸: بایراموغلو، ۲۰۱، ص ۱۱
تصویر شماره ۹: آنتمن، ۲۰۱۰، ص ۱۸
تصویر شماره ۱۰: حلیجی، ۲۰۰۹، ص ۳۳
تصویر شماره ۱۱: کتابخانه مجلس شورای اسلامی، (۱۳٦٤)، مکتب کمال‌الملک، ص ۷٤
تصویر شماره ۱۲: دسترسی در آدرس زیر:
https://en.wikipedia.org/wiki/Osman_Hamdi_Bey 20 October 2016.

تصویر شماره ۱۳: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (۱۳۸۲) ، کمال‌الملک، ص ٤٩
تصویر شماره ١٤: آنتمن، ۲۰۱۰، ص ۱۳
تصویر شماره ١٥: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (۱۳۸۲) ، کمال‌الملک، ص ۸۲
تصویر شماره ١٦: دسترسی در آدرس زیر:
http://www.turkishconsulategeneral.us/abtturkey/cult/fine/painting.shtml
تصویر شماره ۱۷: کتابخانه مجلس شورای اسلامی (١٣٦٤)، مکتب کمال‌الملک، ص ٧٤
تصویر شماره ۱۸: حلیجی، ۲۰۰۹، ص ٤٠
تصویر شماره ۱۹: کشمیرشکن، ۲۰۱۳، ص ۷۳
تصویر شماره ۲۰: شربتچی، ۲۰۰۸، ص ٥٤
تصویر شماره ۲۱: امیرصادقی، ۲۰۰۹، ص ١٤
تصویر شماره ۲۲: ترک ییلماز، ۲۰۱۳، ص ۲۳۷
تصویر شماره ۲۳: کشمیرشکن، ۲۰۱۳، ص ۱۰٥
تصویر شماره ٢٤: پورتر، ۲۰۰۹، ص ۱۸
تصویر شماره ٢٥: امیرصادقی، ۲۰۰۹، ص ۲۱
تصویر شماره ٢٦: بایراموغلو، ۲۰۱۳، ص ۱۳
تصویر شماره ۲۷: امیرصادقی، ۲۰۰۹، ص ۲۳