

بازخوانی تصویری هنر مدرن در مطبوعات دهه‌های سی و چهل

کیوان خلیل‌نژاد، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

keyvan_khalilnezhad@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۲/۱۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۰۳/۲۵

تلاش برای تبیین معنای هنر و زیبایی، گام اول در جهت شناساندن هنری است که به واسطهٔ تجدیدخواهی و بر مبنای الگویی غیربومی در حال سر برآوردن بود. فضای آکادمیک، هنرهای زیبا را در قالب یک مفهوم وارداتی محصول خلاقیت، احساس و فردیت هنرمند می‌دانست. مطبوعات می‌کوشیدند قواعد حاکم بر هنری را شرح دهند که منفصل از بدنهٔ جامعه و بی‌ارتباط با نیازهای آن در حال شکل گرفتن بود. در دهه‌های سی و چهل همین تلاش‌ها در شکلی منسجم‌تر برای بالا بردن درک عمومی از هنر نوگرا به کار گرفته شد. تبیین ویژگی‌های هنر مدرن در مطبوعات آن سال‌ها از یک سو فهم عمومی را پیرامون یکی از مظاهر مدرنیسم بالا می‌برد و از سوی دیگر تلاشی بود در جهت پیدا کردن مشتری برای نقاشی‌های نوگرای ایرانی و جلب نظر مساعد گروهی از شهروندان متمکن تهرانی و آشنا کردن آنها با اهداف و مقاصد هنر مدرن ایران. حال پرسش اینجاست که کدام صداها و جریان‌ها بیشتر در مطبوعات آن سال‌ها انعکاس می‌یافت و آیا می‌توان با بررسی نوشتارهای مطبوعاتی، تصویری از مفاهیم متناقض اثرگذار بر فضای فرهنگی آن دوران ترسیم کرد.

واژگان کلیدی

مطبوعات، مدرنیسم، هنر ملی، هنر نوگرا.

از دورانی که هنرهای ترسیمی
پیوند تاریخی خود را با ادبیات
- به عنوان اصلی ترین صورت هنر
در فرهنگ ایران - از دست داد، رکود فرهنگ بصری
فراگیر شد و به دنبال آن، سنت بصری در مقیاس وسیع
ارتباط خود را با مردم از دست داد. همچنین رابطه مردم
با هنرهای تجسمی به مصرف اشیای روزمره تزئین شده
محدود شد.

در آغاز دهه بیست موجهی از اندیشه های تازه فضای را کد
حاضر را تحت تأثیر قرار داد. تولد هنر نوگرا در ایران
را می توان محصول ایجاد نهادی هنری به نام هنر کده
هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ ش و بعدها پیوستن این
نهاد به دانشگاه تهران و تشکیل اولین دانشکده هنر - در
معنای غربی آن - تحت عنوان دانشکده هنرهای زیبا
دانست. جریان انتقال فرهنگی بستری آکادمیک یافته
بود. تجدد خواهی و فرایند انتقال فرهنگی هر ابزاری را
که برمی گزید به دلایل مختلف نمی توانست مدرنیسم
را همانطور که در بافتار مرجع خود معنا پیدا کرده
بود منتقل سازد؛ پس بخش هایی مهم از عقل گرایی،
سوبژکتیویته و اندیشه های انتقادی در این فرایند انتقال،
یا اساساً امکان گذر نیافت و یا فقط مفاهیم استحاله شده
توان عبور یافتند.

سه جریان عمده در برابر هنر نوگرای ایران شکل گرفت:
گروهی فرایند انتقال فرهنگی در بستر جدایی کامل

از گذشته و تقلید همه جانبه از نوآوری های غربی را
تنها راه نجات می دانست؛ جریان سنت گرا که هر چیز
بیگانه را مضر و متخاصم می پنداشت و نقاشی نوگرا را
نه تنها تقلید از تظاهرات صوری، بلکه انحرافی به سمت
غرب زدگی قلمداد می کرد؛ گروهی هم با تأکید بر لزوم
حفظ یکپارچگی فرهنگی و عبور از خود بیگانگی، به
بازسازی جامعه فرهنگی به منظور ایجاد بستری برای
شکل گیری یک جنبش هنر ملی می اندیشید. آنها
به وجود یا امکان پرورش ظرفیتی برای گزینش و
شبیه سازی دستاوردهای مدرن اروپاییان در حوزه
فرهنگ و هنر باور داشتند. این سه جریان می دانستند
که مدرنیسم نوظهور راه درستی نپیموده و نتوانسته
است ارتباط چندانی با بدنه اجتماع برقرار سازد.
هریک از آنها علت این رخداد را به گونه ای تفسیر و
توجیه می کردند: گروه دوم مقاومت سنت را در برابر
استحاله ای که غرب زدگان به دنبال آن بودند مطرح
می کردند؛ غرب گرایان نیز نبود دانش و شناخت عمومی
را باعث زیبا جلوه نکردن هنر مدرن برای مخاطب
ایرانی می دانستند؛ گروه سوم عدم توجه به ریشه ها و
دنباله روی صرف را عامل عدم اقبال عمومی در مواجهه
با این پدیده می شمردند. در این میان، هر سه جریان
متفق بودند که تلقی ناقص و نبود شناخت کافی، سبب
خودی نشدن این موضوع تازه شده است.

در تبیین معنای هنر و زیبایی

موج تجددطلبی پس از عصر مشروطه در تلاش است تا الگوی زیستی و حیات اجتماعی ایرانیان را تحت تأثیر قرار دهد. هنرهای تجسمی که تا پیش از این دوران در کارکرد تزئینی و یا ابزاری برای برآوردن نیازهای مشخص نمود یافته بود، به واسطه بروز شرایط تازه، در آستانه تغییرات بنیادی قرار گرفت. در راستای همین تحول، مقالاتی در تعریف هنر و زیبایی در مطبوعات به انتشار رسید؛ از آن جمله می‌توان به نوشتاری تحت عنوان «معنی و اهمیت صنایع ظریفه» اشاره کرد که در فروردین ۱۳۱۶ش در اولین شماره نشریه نامه هنر به قلم صادق رضازاده شفق منتشر شد. این مقاله، هنرهای زیبا (صنایع ظریفه) را موضوعی مجزا نسبت به صنایع سودمند و اخلاق می‌داند و به تفاوت ویژگی‌های این حوزه با دیگر صنایع می‌پردازد. ضمن این صورت‌بندی، هنر در قسم سوم صنایع قرار می‌گیرد و «تنها حس جمال صنعتکار را جلوه می‌دهد و ذوق بدیع ما را تحریک می‌کند و نشاط یا اضطراب معنوی ذوقی در ما ایجاد می‌کند و روح ظرافت و لطف و آهنگ در ما می‌دمد» (رضازاده شفق، ۱۳۱۶: ۱).

در تعریف هنرهای زیبا «ظهور قریحه صنعتکار» تبیین و برساختن عالمی دانسته می‌شود که «به دیده صنعتکار دیده می‌شود» (همان: ۳). هرچند که هنرهای تصویری در ایران پیشتر صورتی انتزاعی داشته‌اند، در اینجا تقلید صرف از طبیعت در هنرهای زیبا فاقد ارزش

است و تأکید می‌شود که در فرایند صورت‌بندی اثر - حتی در شکل پیروی از طبیعت - همواره تکرار موضوع با افزودن چیزی به واقعیت آن همراه خواهد بود. در انتها نیز به اهمیت هنرهای زیبا در تاریخ یک ملت و تأثیرات آن در اخلاق و روحیات جامعه اشاره می‌شود. در امتداد مقالاتی از این دست که هنر را افزون‌های تازه به زندگی متجدد ایرانیان معرفی می‌کنند، می‌توان به «از جهان پهناور هنر» به قلم سیمین دانشور اشاره کرد. متن با پرسش پیرامون چیستی هنر مسیر خود را آغاز می‌کند. در پاسخ، هنر را موضوعی غیرصریح می‌شمارد که به تعاریف تن در نمی‌دهد و با لذت زیبایی سروکار دارد (دانشور، ۱۳۳۴: ۳). در ادامه سه تعریف از هنر ارائه می‌شود: هنر عبارت است از انعکاس تجارب هر نسل طبق قواعد و شرایط زمان و مکان و به عبارت صریح‌تر، هنر ترجمان زندگی از نقطه‌نظری خاص است؛ هنر تقلید و انعکاس جهان و طبیعت است؛ «هنر بیان زندگی تصویری و تخیل هنرمند است که البته مواد خود را از زندگی حقیقی گرفته است» (همان). به بیان دیگر، «هنر عبارت از ضبط یا بیان زیبایی‌هایی است که ضمیر هنرمند از جهان دریافته و از آن لذت برده است» (همان). نگارنده در ادامه نوشتار به بسط تعریف سوم و بیان تعاریفی پیرامون زیبایی و هنرهای زیبا می‌پردازد. در نگاهی که مقاله آن را تبلیغ می‌کند، هنرمند جهان را از نو می‌آفریند و در این بازآفرینی، احساس و ناخودآگاه و خیال او بیش از دیگر عناصر دخیل می‌شوند. در

تصویر رمانتیک که از هنرمند ارائه می‌شود، او صاحب روحی والا و فردی برگزیده است که درک ویژه خود از زندگی را در مفهوم هنر خلاصه می‌کند. هنر در خلق زیبایی سوپژکتیو و ذهنی خلاصه می‌شود. اثر هنری نیز محصولی است که ذهن و احساس هنرمند، نقش اصلی را در برساختن آن ایفا می‌کنند. ایده نبوغ و خلاقیتی که متن با زبانی شاعرانه به دنبال بیان آن است با پارادایم نبوغ، سلطه بر طبیعت و اعتقاد به علم در مدرنیسم مشابه است؛ هرچند در اینجا فهم احساسی جایگزین ادراک منطقی و ایده‌مندی مدرنیسم شده است. در نهایت، مقاله با تبیین تمایز میان هنرهای زیبا و هنرهای مفید و تقسیم‌بندی هنرهای زیبا به هنرهای پلاستیک و فوننتیک تمام می‌شود.

دو سال بعد، سیمین دانشور در مقاله‌ای با عنوان «راه‌آورد سفر» فضای رمانتیک ارائه‌شده از جهان هنر را با غم نوستالژیک و اندوه عقب‌ماندگی ما پیوند می‌زند. در اینجا بدون بررسی زمینه‌های پیدایش هنر مدرن، از پذیرش آن توسط مردم اروپا سخن می‌گوید و هنر در غرب را در پیوستگی با زیست مردم تبیین می‌کند. هنرمند ایرانی به‌عنوان کسی که نتوانسته است میراث نیاکان خود را به کمال رساند، تشویق می‌شود تا همچون غربیان که از شرق الهام گرفته‌اند، با دستاوردهای مدرنیسم رویارو شود و از تقلید آنها بپرهیزد.

تأکید بر موضوع زیبایی ذهنی و بیان اینکه هنرمند طبیعت را از آنچه هست زیباتر جلوه می‌دهد، در مقاله‌ای

که به دنبال همین نوشتار و در همین شماره از نشریه نقش‌ونگار انتشار یافته نیز دیده می‌شود. در اینجا محسن هشترودی در نوشتاری با عنوان «تأثیر علوم در ادبیات و هنر»، هنر را فعالیتی خاص و ممتاز معرفی می‌کند که بر قدرت تصور و تخیل هنرمند استوار است: «مایه هنر احساس هنرمند است و از این جهت ذهنیت هنر مسلم به نظر می‌رسد؛ بدین معنی که با عالم درونی بیشتر ارتباط دارد تا با عالم خارج» (هشترودی، ۱۳۳۶: ۳). هنرمند لباس انسانی تراژیک را که به سرنوشت محتوم خود آگاه است می‌پوشد و هنر ابزار جاودانگی انسان دانسته شده و از اصل بقای انرژی نیز در تأیید گفتار بهره گرفته می‌شود. علم نیز پارادایمی معرفی می‌شود که تکامل انسان در سفر به نادیده‌ها، بسط جهان هستی و در آغوش گرفتن تمامی فضای عالم است.

در همه نوشتارهایی از این دست ضمن تأکید بر آنکه هنرمند طبیعت را بهتر و زیباتر از آنچه هست جلوه می‌دهد، زیبایی ذهنی و هنر مدرن دینامیک و پیشرو معرفی می‌شود. به نظر می‌رسد موضوع لزوم عبور هنرمند از بازنمایی و حرکت به سوی انتزاع، نادیده انگاشتن فضای سنت بصری‌مان است؛ زیرا در این فضا تصویر بیشتر در ارتباط تنگاتنگ با ادبیات و روایت معنا پیدا می‌کند تا بازنمایی جهان. از طرف دیگر، هنر و هنرمند مقوله‌های غیرمعمول و فانتزی قلمداد می‌شوند. پیشینه تاریخ هنر ما با معیارهایی که از هنرهای زیبا و تعاریف زیبایی ذهنی ارائه شده است، بیشتر همخوانی

دارد تا هنر خیال‌انگیز و مبتنی بر احساسات فردی هنرمندی تراژیک که از طرف مطبوعات تبلیغ می‌شود و بر دیوار گالری‌های شهر قرار می‌گیرد.

تلاش برای ایجاد درک عمومی از هنر ۱۳۴۳ش هفت گالری فعال در تهران وجود داشت. آنها بیشتر مواقع آثار انتزاعی را به نمایش می‌گذاشتند؛ اما مردم معمولاً نسبت به هنر نوگرا اقبالی نشان نمی‌دادند و از درک آنچه بر دیوار گالریها قرار گرفته عاجز بودند. در این شرایط چرخ اقتصاد هنر نخواهد چرخید. به‌منظور ایجاد توجه و تکاپو در مردم می‌بایست درک عمومی از هنر متحول شود. «شاید نیاز به آشنایی عمومی و حتی طبقه‌تحصیل‌کرده با هنر نوگرا بود که سبب شد که پیشگامان هم‌گام با تلاش‌های فردی خود که در رویکرد هنری‌شان متجلی می‌شد، اعتبار هنر مدرن را از طریق گفت‌وگوها و بحث‌های عمومی در انجمن‌ها، مجلات و نمایشگاه‌ها شرح و اشاعه دهند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۷۶). ایجاد آشنایی مخاطب با هنر مدرن از طریق کشاندن آن به میان زندگی روزمره نیز به موازات تولید متون پیرامونی در دهه‌ی چهل صورت می‌پذیرفت.

نامتعارف‌ترین نمایشگاهی که در راه است نمایشگاه یک‌روزه‌ای است که قرار است در فضای باز، یازده شب، جمعه‌آینده برپا شود. مکان این نمایشگاه پیاده‌روهای خیابان پهلوی و شاه‌رضا اولی عصر و

انقلاب] است و نرده‌های پارک قدیمی کافه شهرداری [پارک دانشجو] قرار است محل نمایش آثار باشد. ظاهراً هدف این نمایشگاه بردن هنر مدرن به میان آدم‌های کوچه و بازار است (امامی، ۱۳۹۵: ۱۴۴).

مطبوعات بستر لازم را برای انتشار مطالبی در جهت ایجاد تحول در درک عمومی مردم از هنر فراهم آورده بودند. «سفر به عالم نقاشی جدید» به‌خوبی نگاه مردم آن روزگار را به هنر مدرن نشان می‌دهد.

جاهل بسیطی چون من از خیلی از مسائل این دنیا سر در نمی‌آورم اما موضوعی که بیشتر برایم مجهول مانده بود و عقلم به آن قد نمی‌داد نقاشی جدید بود. می‌دیدم که جماعتی از هنرمندان که آقای پیکاسو مرشد و پیشوای آنهاست مقداری رنگ بر روی صفحه میمالند و اشکال و صوری که غالب آنها ناموزون است پدید می‌آورند و اسمی عجیب هم که با هیچ گوشه‌ی آن مطابقتی ندارد روی آن می‌گذارند و آنوقت این پرده می‌شود یک شاهکار گران‌بهای هنری (سعیدی، ۱۳۳۳: ۶۷۰).

فضای روایی این مقاله مخاطب را با این حقیقت روبه‌رو می‌کند که ابتدا می‌بایست از طریق مطالعه و دانش‌اندوزی، قواعد حاکم بر هنر مدرن را آموخت؛ اما در نهایت، «نقاشی مدرن هیچ توضیحی اضافه بر آنچه که رسم کرده است ندارد که به تو بدهد» (همان: ۶۷۲).

پس «ارزش تابلوی جدید همان قدر که مربوط به نقاش آن است همان قدر هم مربوط به بیننده است» (همان). در نهایت این مقاله می‌کوشد در ذهن مخاطب خود این مفهوم را پدید آورد که نقاشی مدرن اثری تأویل‌پذیر است که معنای خود را در تعامل با احساس مخاطب پیدا خواهد کرد.

موضوع اهمیت عناصر بصری و ترکیب‌بندی آنها نسبت به شباهت با طبیعت و منطق بصری خاص حاکم بر آثار مدرن موضوعی است که رویین پاکباز در «نقاشی مدرن» طرح می‌کند. از نگاه او هنر مدرن نوعی تلقی از واقعیت امروزی جهان است که در ارتباطی تنگاتنگ با کیفیت بصری رنگها و فرمها به وجود می‌آید (پاکباز، ۱۳۵۰: ۶۰). عبور از بازنمایی و حرکت به سمت انتزاع یکی از مهم‌ترین جهت‌گیری‌های مدرنیسم در هنرهای تجسمی است. پیش از دوران مدرن، توانایی هنرمند در ساخت اثر هنری و به‌طور ویژه بازنمایی جهان در اثر تصویری موضوع ارزش‌گذاری و ایجاد شگفتی در مخاطب بود؛ اما در دوران مدرن معیار ارزیابی تا اندازه‌ی زیادی دگرگون شد. غلامعلی همایون در پاییز ۱۳۴۹ ش مطلبی تحت عنوان «درک هنری و مردم» در نشریه‌ی هفت هنر منتشر کرد تا بیننده‌ی ایرانی را با ابعاد این تحول آشنا سازد.

تمامی مقالاتی که در این بخش به آنها اشاره شد، پیرامون این ایده‌ی محوری شکل گرفته‌اند: مردم آنچه را می‌شناسند دوست دارند. آنها هنر مدرن را نمی‌شناسند؛ پس واضح است که نه می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند

و نه آن را دوست خواهند داشت. برای عبور از این شرایط می‌بایست مردم را با هنر مدرن و قواعد حاکم بر آن آشنا کرد؛ اما نیاز به مسلح شدن به سلاح دانش تنها برای مردم احساس نمی‌شد؛ هنرمند معاصر نیز برای درک و دریافت بهتر از مسیری که در آن گام برمی‌داشت، به یافتن فهمی تاریخی از وقایع محتاج بود. «هنرمند معاصر هنرهای تجسمی در ایران، نمی‌تواند کارش را صرفاً بر اساس شهود و غریزه پیش ببرد. آفرینش او باید به دانش زیبایی‌شناسانه‌ی امروز متکی باشد. باید هنرمندانی مانند کاندینسکی و کله و حاصل پژوهش‌های آنها را بشناسد و با شناخت کافی، اثر تجسمی خود را خلق کند» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۲۷۳).

«تنها راه مطمئن که از آن راه می‌توانیم تعیین کنیم آیا شیوه‌ای از تفکر موفقیت‌آمیز است یا نه آن است که خودمان به آن پردازیم و دریابیم آیا از این منظر پاسخ‌هایی [که آن شیوه‌ی تفکر] به سؤالات خود می‌دهد به نظر قانع‌کننده می‌رسد یا خیر» (کالینگوود، ۱۳۹۰: ۲۵۲). پل ریکور عقیده دارد یکی از اشکال علاقه‌مندی و هدف در پژوهش تاریخی، انتقال یک تجربه‌ی نظم‌یافته است که می‌تواند به یک آگاهی به شیوه‌ای نسبت داده شود که هر شخصی بتواند آن را تجربه‌ای از آن خودش بخواند (ریکور، ۱۳۹۷: ۳). آنچه درخور تعمق و بررسی است میزان تلاش متفکر و هنرمند ایرانی برای تبدیل مبادی مدرنیسم در هنرهای تجسمی به تجربه‌ای نظام‌یافته، همچنین قرار گرفتن او در جایگاه اندیشه‌ورز مدرن است.

هنرمند ایرانی فقط وقتی می‌تواند پرسش خود را در بستر مدرن طرح کند که خود در مقام فاعل شناسا (سوژه) به‌واسطه این دستگاه فکری به جهان بنگرد. تأمل در یک روش به شرط تسلط بر آن می‌تواند پاسخ‌گوی پرسش‌ها باشد. یکی از راه‌های تسلط بر یک روش، تبیین تبارشناسی مفاهیم پیرامون آن و بررسی تاریخ‌مندی موضوع به‌شکل هم‌زمان در بستر فرهنگی-اجتماعی آن است. پل ریکور انگیزه‌ها و علایق پژوهش‌های تاریخی را در دو موضوع صورت‌بندی می‌کند؛ اول علاقه به شناخت در پژوهش‌های تاریخی: «یک علاقه که بر پژوهش‌های تاریخی حاکم است این است که شناخت تاریخی باید چنان برساخته شود که سزاوار عنوان شناخت علمی باشد، و از این‌رو ابژه‌ای از شناخت را نمایش دهد که جوابگوی معیارهای عام عینیت (ابژکتیویته) باشد» (همان: ۲). دوم علاقه به ارتباط (هم‌آگاهی) در این سطح از انگیزه است: «تاریخ‌نگار دست‌کم بالقوه باید قادر به انتساب آن تجربه به مثابه تجربه‌ای نظم‌یافته و وحدت‌یافته به خودش باشد» (همان: ۴). با آنکه هردوی این انگیزه‌ها در بررسی‌ها پیرامون تاریخ مدرنیسم در هنرهای تجسمی در متون مطبوعاتی دهه‌های سی و چهل به چشم می‌خورد، علاقه به شناخت، موضوع بررسی تاریخی را به عینیتی درخور پژوهش مبدل نمی‌سازد و علاقه به ارتباط به‌جای قیاس‌پذیر کردن رخدادهای درهم‌بافته انسانی به ایجاد هم‌حسی از طریق بیان

زندگی‌نامه هنرمندان قناعت می‌کند. نگاهی که هنر مدرن را مجموعه‌ای از مفروضات و باورهای ذهنی درباره فرهنگ و سبک می‌داند، آموزش معیارهای هنر مدرن را از طریق بررسی مداوم سبک‌ها در مطبوعات پی می‌گیرد. در خرداد ۱۳۲۲ش نامه جامعه لیسانسه‌های دانش‌سرای عالی با نام نشریه سخن و به سردبیری پرویز ناتل خانلری منتشر شد. این نشریه هدف اول خود را ارتقای علمی و ادبی کشور می‌دانست. گردانندگان این ماهنامه فرهنگی و ادبی، بحث و تحقیق درباره هنرهای زیبا را به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مسائل مدنظر داشتند. چنانچه در سرآغاز آن چنین اشاره کرده‌اند.

هنرهای زیبا چنان که خوب می‌دانید در این عصر، با آنکه عصر صنعت و ماشین و آهن است نه‌تنها از ترقی بازمانده، بلکه به مراحل عالی و خیره‌کننده‌ای از کمال نیز رسیده است ... ما با آنکه سابقه ممتدی در این هنرها داریم بدبختانه اکنون از آشنایی این اصول و آثار جدید بازمانده و بدانچه از نیاکان به ارث برده‌ایم قناعت ورزیده‌ایم... ما برای شناساندن هنر چنانکه در دنیای متمدن امروزی مرسوم و منظور نظر است بابتی در این مجله می‌گشاییم و به بحث در اصول و قواعدی که در باب هر یک از هنرهای زیبا به وجود آمده و همچنین بیان آرا و عقاید جدید در ادبیات و موسیقی و نقاشی و حجاری و معماری و جز اینها تا آنجا که میسر است می‌پردازیم (سخن، ۱۳۲۲).

در راستای هدف شناساندن شکلی از هنر که در جهان متمدن متداول و مرسوم شده بود، نشریه سخن از شماره سوم با «سخنی چند درباره ادبیات و هنر امروز» آغاز می‌شود. پرویز ناتل خانلری این نوشتارها را با ریشه‌شناسی واژه هنر و مفاهیم پیرامون آن آغاز می‌کند: «هنر نتیجه کوشش انسان برای ایجاد زیبایی است. نقاشی و پیکره‌سازی و معماری و موسیقی و شاعری همه از فنون هنر است، زیرا این فنون جز جست‌وجوی زیبایی و ایجاد آن هدفی ندارد» (ناتل خانلری، ۱۳۲۲: ۱۲۹). این مقالات با بحث‌هایی پیرامون نظریه «هنر برای هنر» و «جدایی زیبایی از سودمندی» امتداد پیدا می‌کند. در این سلسله‌گفتارها ارتباط میان هنر با مفاهیمی مانند بازی، تقلید از طبیعت، فطرت بشری، کار، سودمندی، زندگی و ... بررسی می‌شود. در نهایت در شماره هفت و هشت این بحث‌ها پایان می‌یابد. در همین شماره است که ماهنامه سخن برای اولین بار به قلم عبدالله فریار به معرفی یکی از هنرمندان مدرن می‌پردازد. این مقاله بیش از آنکه به ابعاد فنی آثار گوگن و تحلیل همبستگی شرایط اجتماعی و وضعیت روانی هنرمند یا جنبه‌های صوری آثار او بپردازد، روایتی از زندگی پرماجرایی گوگن را بیان می‌کند؛ روشی که در آن دوران کم‌وبیش برای معرفی دیگر هنرمندان نیز در مطبوعات به کار گرفته می‌شد. مقاله عبدالله فریار که «پل گوگن، نقاش فرانسوی» نام دارد به جنبه‌های شگفت‌انگیز و اعجاب‌آور زندگی نقاش

می‌پردازد؛ نسب خانوادگی و علائق او طرح می‌شود و همچنین سرنوشت غم‌انگیز و تراژیک قهرمانان به گوگن تعمیم داده می‌شود. در این نوشتار هفت صفحه‌ای فقط بخش کوتاهی به نگاه و روش هنرمند اختصاص پیدا کرده است:

او رنگ‌آمیزی را بر همه چیز مقدم می‌داشت. یک منظره طبیعی نزد او فقط وسیله‌ای بود برای نشان دادن هماهنگی رنگ. مثلاً گوگن عقیده داشت که اگر در پرده‌ای بخواهید رنگ سبز را مقدم دارید می‌توانید هرچه را میل دارید به رنگ سبز در آورید. البته جامعه در موقع دیدن سگی که به رنگ سبز روی شن قرمز کشیده شده بود جز استهزا و تعجب نظری اظهار نمی‌کرد (فریار، ۱۳۲۲: ۴۱۱).

در اینجا هنرمند و ایده‌های او در مقام محصول شرایط حاکم بر دورانی خاص بررسی نمی‌شوند. آشکارترین وجه این نوشتار، محوریت شخصیت و صورت روایی آن در قالب ساختار زندگی‌نامه‌ای است.

زندگی‌نامه‌نویسی به‌عنوان گونه‌ای از ادبیات تاریخی از دیدگاه کالینگوود شیوه‌ای در حال زوال و انحطاط است (کالینگوود، ۱۳۹۰: ۲۵۴). او بر این باور است که این شیوه، روایتی را نه به هدف پذیرش و قبول عقلی، بلکه به انگیزه برانگیختن هیجان و عاطفه در مخاطب خود بیان می‌کند. نویسندگان زندگی‌نامه می‌کوشند تا با تهییج عواطف، احساس همدلی و بدخواهی را در

خواننده ایجاد کنند. همدلی مخاطب دربارهٔ مسائلی که در زندگی نامه میخواند الزاماً به فهم شرایط و مختصات مسائلی که فرد موضوع زندگی نامه با آنها دست به گریبان بوده نخواهد انجامید. کالینگوود زندگی نامه‌ها را در دو نوع صورت‌بندی می‌کند: نوع سرگرم‌کننده، و نوع جادویی یا پنددهنده و اخلاق‌آموز. زندگی نامهٔ گوگن در بافتی روایی و سرگرم‌کننده با یادآوری جنبه‌های اعجاب‌آور زندگی هنرمند در جهت پندآموزی نیز حرکت می‌کند. «داستان زندگی گوگن بسیار جالب توجه و خواندنی و برای کسانی که عملی ساختن افکار و عقاید خود را مشکل می‌پندارند درس عبرتی است» (فریاری، ۱۳۲۲: ۴۱۰). اساس تفکری که مؤلف را محور اصلی بررسی قرار می‌دهد می‌توان در این جمله خلاصه کرد: اثر از مؤثر مجزا نیست. این تفکر هنرمند را صاحب اثر قلمداد می‌کند؛ پس هرچه بیشتر در زمینهٔ زندگی شخصی هنرمند اطلاعات به دست آید، بر عمق ادراک مخاطب از اثر افزوده خواهد شد.

روندی که سخن‌جسته‌وگریخته از سال‌های آغازین دههٔ بیست آغاز کرده است، به‌شکلی منسجم‌تر با معرفی سبک‌های هنر مدرن و قواعد زیبایی‌شناختی حاکم بر آنها توسط فصل‌نامهٔ هفت هنر امتداد پیدا می‌کند. اواخر دههٔ چهل فصل‌نامهٔ هفت هنر از طرف ادارهٔ کل آموزش هنری وزارت فرهنگ و هنر انتشار یافت. این نشریه از شمارهٔ اول خود به معرفی سبک‌های هنر مدرن و هنرمندان این حوزه می‌پرداخت. گاه این

مقالات مانند «تصویری کوتاه از زندگانی چند نقاش بزرگ» روایتی مختصر از زندگی‌نامهٔ هنرمندان ارائه می‌کرد و یا هنرمندانی مانند آرتورو مارتینی^۱ یا جولینو گونزالز^۲ را که در آن دوران در اروپا مشغول به فعالیت بودند به‌شکلی مفصل‌تر معرفی می‌کرد. سبک‌های هنری نیز گاه به‌شکل دایره‌المعارفی مانند «مکتب‌های نقاشی» به قلم غلامحسین نامی معرفی می‌شدند و یا سبکی همچون امپرسیونیسم یا سمبلیسم در یک مقاله موضوع شناخت قرار می‌گرفت.

تالار قندریز از پاییز ۴۹ فصل‌نامه‌ای را با نام *فصلی* در هنر منتشر می‌کرد که تنها چهار شماره از آن انتشار یافت. تهیه‌کنندگان این نشریه در مقدمهٔ اولین شماره، هدف از انتشار آن را این‌گونه بیان می‌کنند: «بی‌هیچ بلندپروازی و ادعایی واهی، این نیت هست که ناآموخته‌ها را با هم بیاموزیم و آموخته‌ها را دگرباره با دیدی واقع‌بینانه تجربه کنیم و نیک پیداست که این مجموعه هنوز چه نقصان‌ها دارد. اما باید شروع کرد» (مقدمه فصلی در هنر، ۱۳۴۹: ۴). مقدمهٔ این چهار شماره تصویری نسبتاً آشکار از فضای هنری آن روزگار و گفتمان‌های حاکم بر آن، همچنین بیم‌ها و امیدها بر

1. Arturo Martini
2. Julio González

سر آینده هنر ملی ارائه می‌کند. به شکل تیتروار آنچه تبیین شده از این قرار است: جامعه ما در روند تاریخی خود دورانی نسبتاً طولانی از رکود فرهنگی را پشت سر گذاشته است. هنر یا هر محصول فرهنگی دیگری در چنین جامعه‌ای در یک روال نامنظم و مغشوش و اغلب غیرانسانی گسترش می‌یابد و نقش اجتماعی آن به‌شکلی ناقص اعمال می‌شود. هنر متأثر از شرایطی این‌چنین صورت‌بندی شده است: هنری بی‌مایه و مبتذل که توده‌ها را مشغول نگاه می‌دارد و یا هنری روشن‌فکرانه که با سرعتی کند در گفتمان‌هایی مانند سنت‌گرایی متحجر، پیروی بی‌قیدوشرط از نوجویی، دفاع از اصالت هنر و هنر در خدمت جامعه امتداد یافته است. روابط اجتماعی کهنه و غیرمتوازن حاکم بر جامعه سبب شده خلاقیت در حد جرقه‌ای زودگذر و آبی باقی ماند و نتواند حاصلی ملموس و قابل اندازه‌گیری به بار آورد. هنر معاصر عامل پویایی در جامعه نیست و بازتابی درست از دگرگونی‌های جامعه به دست نداده است. هنر معاصر ایران در حد اعلائی کاوش خود به تفحص در ظواهر پرداخته است؛ بی‌آنکه بتواند به اعماق واقعیت راه یابد. لازم است تا هنر معاصر از فردیت هنرمند مایه گیرد؛ فردیتی که از عمل و اندیشه‌های شخصی او پیراسته شده باشد. هنر معاصر در بیشتر موارد در کلیت خود طفیلی هنر جهانی باقی مانده و هنر ملی تاکنون در هیچ زمینه‌ای به‌طور کامل به وقوع نپیوسته است. هنر معاصر برای اصالت یافتن ناگزیر است که از زیست مردم ما در ظرف زمانی و موقعیت

جغرافیایی اکنون نشئت گیرد و یا آرمان‌های اجتماعی را توصیف کند. پویایی هنر در فراتر رفتن آن از معیارهای موجود تحقق خواهد یافت. هنر ملی در نوع ایده‌آل خود سنتزی است از فرهنگ گذشته و آینده. هنر واقعی در هر لحظه درست همانند زندگی، مفهومی از مرگ گذشته و تولد آینده را با خود به همراه دارد. هنر معاصر برای یافتن محتوایی زنده می‌بایست از تقلید الگوهای پیش‌ساخته - خواه کهنه، خواه نو - بپرهیزد و با پدیده‌های نوین جامعه عجین شود. هنرمند معاصر وقتی می‌تواند در جهت هنر ملی و پس از آن هنر جهانی حرکت کند که محتوای هنر خود را از زندگی خویش اخذ کند و در ساختن قالب مناسب برای این محتوا از تمامی ابداعات چهار گوشه جهان یاری گیرد.

نگارندگان این چهار مقدمه با نقدی از درون، فضای هنر ایران را در سال‌های پایانی دهه چهل، پرهیاهو اما میان‌تهی تصویر کرده‌اند. آنها بر این باورند که عدم وجود توأمان شناخت صحیح از هنر گذشته ایران و ادراکی انتقادی از مسیر تحولات هنر غرب در بستری از ناآگاهی نسبت به تحولات جامعه آن روز ایران سبب شد تا حرکت هنر نوگرا عقیم و ابتر باقی بماند. نقد درونی آنها ضمن ارائه تعریفی روشن از مفاهیم موجود، راهکارهایی برای برون‌رفت از شرایط موجود ارائه می‌کند.

احسان یارشاطر آغاز بالیدن نوگرایی در هنر ایران را مربوط به سال‌های پس از جنگ جهانی دوم می‌داند: تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جو فرهنگی توأم

با آن، که از ورود نیروهای متفکین به ایران ناشی شد (۱۹۴۱/۱۳۲۰) نمایانگر آغاز دوره جدیدی در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی‌های رنگارنگ قرار گرفت. روشنفکران با اشتیاق جویای راه‌های نو بودند و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می‌رفتند (پارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۳).

جریانی که از آن سال‌ها آغاز شد، ابتدا به تقلید از ظواهر و الگوبرداری از تکنیک‌های هنر غربی می‌پرداخت. دوران اقتباس و الگوبرداری از هنرمندان اروپایی شروع شده بود و تلاش در جهت جذب نگرش‌های نو و آموختن اسلوب‌های تازه و تسلط بر آنها بیشتر به تقلید از آثار امپرسیونیست‌ها و کوبیست‌ها انجامیده بود. پس از فروکش کردن هیجان و التهاب اولیه، شرایط حاکم بر هنر نوگرایی ایران در سال‌های پایانی دهه سی و به‌ویژه در دهه چهل بستر لازم را برای بروز خصایص فردی هنرمندان در قالب ساختاری بومی فراهم آورده بود. کریم امامی آغاز دهه چهل را سرآغاز تکوین جریان مستقل در نقاشی مدرن ایران می‌داند (امامی، ۱۳۹۵: ۱۹). در این دوران مفاهیمی چون هنر ملی و مکتب نقاشی نوین ایرانی بیش از پیش به تحقق نزدیک شده بودند. از نگاه جواد مجابی هنر معاصر ایران از اواسط دهه سی در دوره دوم حیات خود پس از پشت سر گذاشتن سال‌های آغازین ظهور، وارد بحران بلوغ و جوانی خود

شده است. او نقطه آغاز این دوران را برگزاری بینال تهران می‌داند. در همین عصر از حیات هنر نوگراست که هنرمندان تحقق آرزوهای اولیه خود در دهه سی را در دهه‌های چهل و پنجاه مشاهده می‌کنند:

وجود هنر مدرن از سوی مراجع فرهنگی به رسمیت پذیرفته می‌شود. تکثر و تنوع‌پذیری حوزه‌ها و شوق نوگرایی و طرح‌اندازی عالمی تازه و معاصر با جهان، حضور کوشندگان فرهنگی اعم از هنرمند، منتقد، رسانه و مخاطب را وامی‌دارد که به جست‌وجوی فضای تازه بپردازند و تجربه کم‌وبیش ضروری را - آگاه و نی‌آگاه - از سر بگذرانند (مجابی، ۱۳۹۳: ۱۵۵-۱۵۶).

فضای مسلط بر فرهنگ آن سال‌ها از یک سو در مطبوعات بر لزوم کسب دانش‌های نظری و فهم روند تاریخی تحولات هنری معاصر جهان تأکید می‌کرد و از سوی دیگر، حمایت‌های دولتی از هنر نوگرا و انشقاق میان دولت و ملت فاصله مردم را از هنر نوگرا بیشتر می‌کرد؛ هنری که الفبای فهم زبان آن به‌واسطه متون ترجمه و تألیف در مطبوعات تبلیغ می‌شد و در گالری‌های تهران به نمایش درمی‌آمد. فضای پرتنش و سیاست‌آلود آن روزها و صف‌بندی افکار و ایدئولوژی‌ها، نگاه بی‌طرفانه به جریان نوپای هنر نوگرایی ایران را غیرممکن می‌ساخت. فضای گنج‌کننده، غیرمنسجم و ایدئولوژی‌زده آن روزها بی‌تفاوت و گاه احساسی و

غضب‌آلود دربارهٔ تحولات هنر تجسمی اعلام موضع می‌کرد. در این فضا، روشنگری و ترغیب مردم به عمل سیاسی نسبت به هرگونه آگاهی‌بخشی در فضای روشنفکری ترجیح داده می‌شد.

هنر نوگرای ایران از یک سو - حداقل در ظاهر - در جایگاه موفق‌ترین جریان تجددخواهی صورتی از آشتی میان سنت و مدرنیسم را ارائه می‌داد. از طرف دیگر، عده‌ای هنر نوگرا را هنری غیرمتعهد و حکومتی می‌دانستند و رسمیت بخشیدن حاکمیت به این گونه را تهی کردن آن از محتوا قلمداد می‌کردند و یا همچون جلال آل‌احمد هنر جدید را «قوطی بگیر و بنشانی» می‌دانستند که برای هر از راه‌رسیده‌ای متاعی دارد (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۹).

نتیجه

جریان هنر مدرن که به واسطهٔ تجددخواهی و بر مبنای الگویی غیربومی در ایران آغاز شده بود در دهه‌های سی و چهل پس از تکوین اولیه در جهت تثبیت شدن گام برمی‌داشت. از خودبیگانگی و فراموشی آغازین در مواجهه با هنرهای زیبا - به‌عنوان مفهوم و چهارچوبی وارداتی - جای خود را به احساس نیاز برای تبیین معنای هنر و زیبایی بخشیده بود. بدین ترتیب بخشی از رسالت شناساندن هنرهای زیبا به‌عنوان پدیده‌ای وارداتی بر دوش مطبوعات قرار گرفت. در همین راستا و در

جهت تبیین معنای هنر و زیبایی، ضمن ارائهٔ تعریفی از هنرهای زیبا، تقلید صرف از طبیعت فاقد ارزش دانسته می‌شود. هرچند سنت تصویری ایران عمدتاً به زبان انتزاع سخن می‌گوید و پیروی بی‌قیدوشرط از طبیعت در آن به چشم نمی‌آید. با این همه، موضوع فرارفتن از طبیعت بخشی مهم از ادبیات متون مطبوعاتی را به خود اختصاص می‌دهد. در عمل، تصویری که مطبوعات از هنر مدرن ارائه می‌کنند نمی‌تواند مردم را به ایجاد رابطه با آثار تجسمی ترغیب کند. متون مطبوعاتی مبنای هنر را بازآفرینی احساس، ناخودآگاه و خیال هنرمندی تراژیک تصویر می‌کردند. مردم نیز به‌دلیل آنکه چیزی از زندگی خود در این هنر نمی‌یافتند، تمایلی برای هم‌داستانی با آن نشان نمی‌دادند.

از دههٔ بیست به بعد، جریان‌های در مطبوعات در جهت ایجاد درک عمومی از هنر کوشید تا به‌طور موازی، هنرمندان و مردم را با قواعد حاکم بر هنر مدرن و روایتی از زندگی‌نامهٔ هنرمندان معاصر غربی آشنا سازد. تصویری که از مدرنیسم به مثابه تجربهٔ زیستهٔ غربی ارائه می‌شد، بیشتر مبنای توصیف داشت تا تفسیر و تأویل؛ بر مبنای این الگو توصیف آنچه پیش‌تر رخ داده بود می‌بایست ضمن تغییر شرایط، امکان ایجاد تحول در درک عمومی مردم از هنر را فراهم آورد. هدف اصلی این جریان را می‌توان ایجاد آشنایی عمومی با هنر مدرن و قواعد حاکم بر آن دانست. این دانش‌افزایی، هم در مسیر ساخت اثر هنری و هم در جریان فهم

آن سودمند به نظر می‌رسید. علاقه به شناخت در کنار اشتیاق برای ارتباط در سطح هم‌آگاهی انگیزه لازم برای پژوهش‌های تاریخی را فراهم آورد. در سال‌های پایانی دههٔ چهل نقد درونی و بیرونی، آشکارگی بیشتری به فضای حاکم بر هنرهای تجسمی بخشید. آنچه با اقتباس و الگوبرداری از هنرمندان اروپایی آغاز شده بود، در مسیر بروز خصایص فردی هنرمندان در قالب ساختارهای بومی قرار گرفت. از دل مجموعه‌هایی همچون تالار قندریز تلاش‌هایی به‌منظور مستندنگاری فضای هنری و نقد درونی هنرهای تجسمی به‌عنوان یکی از محصولات فرهنگ بیرون آمد. تلاش‌های آنها که بیشتر متأثر از آموزه‌های مدرسهٔ باوهاوس بود، می‌توانست به تولد مکتب نقاشی معاصر ایرانی و نهادی آکادمیک برای نقد و نظر دربارهٔ هنر ملی بینجامد.

- آل احمد، جلال (۱۳۵۷)، *کارنامه سه ساله*، تهران: انتشارات رواق.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.
- امامی، کریم (۱۳۹۵)، *گال گال گالری*، تهران: انتشارات نیلوفر.
- پاکباز، رویین (۱۳۵۰)، «نقاشی مدرن»، *هفت هنر*، شماره ۱۰ و ۱۱، صص ۵۸-۶۲.
- دانشور، سیمین (۱۳۳۴)، «از جهان پهناور هنر»، *نقش و نگار*، شماره ۱، صص ۳-۵.
- _____ (۱۳۳۶)، «راه‌آورد سفر»، *نقش و نگار*، شماره ۴، صص ۱-۳.
- رضازاده شفق، صادق (۱۳۱۶)، «معنی و اهمیت صنایع ظریفه»، *نامه هنر*، شماره ۱، صص ۱-۴.
- ریکور، پل (۱۳۹۷)، *تاریخ و هرمنوتیک*، ترجمه: مهدی فیضی، تهران: نشر مرکز.
- سعیدی، مجید (۱۳۳۳)، «سفری به عالم نقاشی جدید»، *سخن*، شماره ۹، صص ۶۷۰-۶۸۲.
- فریار، عبدالله (۱۳۲۲)، «پل گوگن نقاش فرانسوی»، *سخن*، شماره ۷ و ۸، صص ۴۰۹-۴۱۵.
- کالینگوود، رابین جورج (۱۳۹۰)، *اصول تاریخ و نوشتارهای دیگر در فلسفه تاریخ*، ترجمه: عبدالرضا سالار بهزادی، تهران: نشر نی.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نشر نظر.
- مجابی، جواد (۱۳۹۳)، *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*، تهران: انتشارات پیکره.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۲۲)، «سخنی چند درباره ادبیات و هنر امروز»، *سخن*، شماره ۱، صص ۶۵-۶۹.
- هشترودی، محسن (۱۳۳۶)، «تأثیر علوم در ادبیات و هنر»، *نقش و نگار*، شماره ۴، صص ۳-۴.
- همایون، غلامعلی (۱۳۴۹)، «درک هنری و مردم»، *هفت هنر*، شماره ۴، صص ۱۳-۱۸ و ۷۳.
- یارشاطر، احسان (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، تهران: انتشارات آگاه.