

بررسی اندیشه انتقادی در نقاشی نوگرای ایران با تکیه بر عناصر اصلی زبان تصویر

(مطالعه موردی: جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور، مارکو گریگوریان)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۹ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

میلاذ جهانی سیاهرودی^۱

مدرس و پژوهشگر، کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.

چکیده

تغییر در لایه‌های زیرین جامعه به واسطه انباشت نگاه سنت، کاری سخت و دشوار به نظر می‌رسد. از آنجا که هنر هم یکی از لایه‌های مهم جامعه به حساب می‌آید، تغییر نظام ارزشی آن - با وجود سابقه‌ای طولانی - دشواری فرایند تغییر را چندبرابر ساخته است. یکی از پدیده‌های مهم که همواره در مقابل سازوکار سنت قد علم کرده، مدرنیته است. مدرنیته به دلیل ماهیت پدیداری همواره با ارائه اندیشه‌ای انتقادی سعی در راندن هر گونه نگاه سنتی دارد. این امر تنها به حوزه اجتماعی محدود نمی‌شود بلکه در ساحت هنر نیز قابل رویت است. بازده زمانی چنین امری در ایران را می‌توان از دوره ناصردین شاه در نظر گرفت و اوج آن را عصر پهلوی اول دانست. با ناآرامی‌های سیاسی و پایان یافتن حکومت رضاشاه و حضور متفکین در ایران، گویی آخرین میخ‌ها بر تابوت سنت تصویری کوبیده شد. تأسیس دانشکده هنرهای زیبا به‌عنوان نهادی نو در حوزه هنر، عصیان در برابر نهادهای آموزشی هنر تلقی می‌شود. هنرمندان و فارغ‌التحصیلان این دانشگاه به‌موجب رویارویی با دغدغه‌های نوین و تازه در اروپا، محتوایی نو به جامعه هنری ایران افزودند. از مهم‌ترین هنرمندان در این دوره جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور و مارکو گریگوریان هستند. هدف این پژوهش بررسی اندیشه انتقادی هنرمندان نوجو در برابر اندیشه سنتی حاکم است. تقابلی که با تلاش هنرمندان نام‌برده در این عرصه اتفاق افتاده است، به‌عنوان مبانی مجادله با سنت تصویری شناخته می‌شود. مباحثی نظیر فرم و محتوا، ابزارگرایی با محتوای ایرانی، تئوریزه‌سازی و انتشار بیانیه جهت مقابله با سنت از جمله نکات مهم در رسمیت یافتن هنر نوگرا است. لذا سؤال این پژوهش منوط بر چگونگی روش انتقاد هنرمندان نوگرا در مقابل سنت تصویری ایران است. روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی - تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: مدرنیته، نقاشی نوگرای ایران، جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور، مارکو گریگوریان

^۱ Milad.jahani.siyahroodi@gmail.com

مقدمه

هر گونه وضعیت نو و مدرن در سپهر اندیشه، حامل اندیشه‌ای انتقادی است. مدرنیته که از دل پدیده مدرن استخراج می‌شود، شرایط انتقادی را فراهم می‌سازد. البته باید روشن ساخت که منظور نادیده گرفتن و رد هر گونه اصل بنیادین نیست. در سپهر اندیش، انتقادی، ساختاری آگاهانه و نه غرض‌ورزانه شکسته می‌شود و ساختاری جدید بنا می‌شود. چنین رابطه دیالکتیکی منوط به آگاهی است. پیدایش وضعیت انتقادی در ایران سابقه طولانی ندارد. درست است که در بعضی دستاوردهای فرهنگی از جمله شعر نمودی از اندیشه انتقادی تجلی می‌یابد، اما امری فراگیر نبوده و در دوره‌هایی جرح و تعدیل شده است. شاید بتوان دوران مشروطه را با وضعیت انتقادی در ایران به معنای دقیق واژه پیوند زد. در فرهنگ تصویری، اندیشه انتقادی به مرور از دوره صفویه آغاز شد و در پایان قاجاریه به ثمر نشست. به عبارتی با پیدایش وضعیت مدرن در ایران و پس از انتقال دوره تصویری از ذهنی‌گرایی به عینی‌گرایی -مقارن با دستاوردهای نوینی همچون رنگ‌وروغن- الگوی تصویری در هنر ایران، درون‌مایه نوینی به خود می‌گیرد. اگر تلاش‌های محمد زمان و کمال‌الملک به‌عنوان اولین و آخرین اشخاص در به عمل رساندن عینیت‌گرایی در ایران منجر به تحول تصویری و نوعی اندیشه انتقادی به سنت تصویری در ایران شد، در دوران نوگرایی نیز هنرمندانی را می‌بایست بدون هیچ‌گونه تعصب و تملق‌گویی در زمره بنیان و مسببان هنر نو در ایران بدانیم. پیش‌تر، از ایجاد وضعیت ناپایدار توسط مدرنیته صحبت شد و گفتیم اندیشه انتقادی ساختاری را به وجود می‌آورد و بنا به ماهیت خود پس از چندی دوباره ساختار پیش‌آمده را تحول می‌بخشد. جامعه مترقی ایران در عصر قاجار، شرایطی را برای آینده ایجاد می‌کند که تأثیر آن دامنه‌دار و در تمامی حوزه‌های اجتماعی هویداست. از جمله شرایط پیش‌آمده، تأسیس مدارس هنری و توجه به چارچوب نظام ارزشی در قالب تصویر است. به عبارتی دیگر، باید گفت مادامی که مدارس مهم هنر در ایران تأسیس می‌شوند و هنرمندانی نظیر کمال‌الملک جهت تکمیل فرایند کاری به اروپا سفر می‌کنند تا مسیر عینی‌گرایی را به کمال رسانند، پس از مدتی هاله مقدسی بر یافته‌های آنان گذاشته می‌شود که عدول از آن نوعی تخطی محسوب می‌شود. در چنین وضعیتی ماهیت مدرنیته ایجاب می‌کند تا اصل بنا شده را مجدداً به دستگاه فکری انتقادی بکشاند و آن را جرح و تعدیل کند. در عرصه تصویر نو و در حوزه نقاشی نوگرا، تغییراتی کارآمد با توجه به اندیشه انتقادی حاصل آمده که در روند خطی تاریخ، کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. به‌طور

مشخص می‌توان به زبان بصری -از جمله فرم و مضمون- حاصل‌آمده در نقاشی نوگرای ایران اشاره و آن را در مقابل الگوهای رسمی از جنبه فرمی و مضمونی و نیز تفکرات برخاسته از نظام حاکم قرار داد. از این رو با بررسی آثار و تحلیل تصاویر موجود از نقاشان نوگرای ایران و ثمره آنان به‌منابۀ یافته‌هایی نوین، می‌توان رهیافتی متناسب و شایسته به تاریخ تصویری ایران از دیباچه اندیشه انتقادی عرضه داشت. نمونه‌های آماری این پژوهش که به‌صورت هدفمند گزینش شده است شامل هنرمندانی چون جواد حمیدی (۱۳۸۰-۱۲۹۷)، جلیل ضیاءپور (۱۲۹۹-۱۳۷۸) و مارکو گریگوریان (۲۰۰۷-۱۹۲۵)^۲ می‌شود. ترتیب پرداختن به نمونه‌های آماری بر اساس تأثیرگذاری هریک از هنرمندان در ماهیت نقاشی نوگرای ایران و بر اساس متغیرهایی چون فرم، ساختار، شیوه، کنش، مفهوم و نیز در راستای رویدادهای مهم در نقاشی، یعنی از سال ۱۳۱۹ با تأسیس دانشکده هنرهای زیبا تا آغاز رسمیت یافتن نقاشی نوگرا در سال ۱۳۳۷ است.

روش تحقیق

روش تحقیق به‌صورت کیفی است و با توجه به رویکرد نظری در آن به بررسی رویداد تاریخی نقاشی معاصر ایران خواهد پرداخت. جمع‌آوری و انطباق داده‌های اطلاعاتی بر اساس مفهوم نوین از نقاشی نوگرا بوده و نیز تأثیر آن در مبانی و شکل‌گیری نقاشی معاصر ایران انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای است و سرانجام بر اساس این داده‌ها به تحلیل ریشه‌های تاریخی از دوران نقاشی نوگرای ایران خواهد پرداخت. لازم به ذکر است که در داده‌های اطلاعاتی، سعی در بازنگری و هویت‌یابی مستقل از نقاشی نوگرای ایران شده است. نمونه‌های آماری صورتی هدفمند دارند و مشتمل بر سه نمونه هستند. آنچه مهم است روش تجزیه و تحلیل است که بر اساس خوانش تصویری و اسناد به‌جای مانده از هنرمندان مورد نظر صورت پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

کتاب‌هایی نظیر «هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین» نوشته حمید کشمیرشکن، «از خوشی‌ها و حسرت‌ها» نوشته آغداشلو؛ «هنرمند ایرانی و مدرنیسم» نوشته کامران افشار مهاجر؛ «جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران» نوشته مرتضی گودرزی و مقالاتی چون «هنر معاصر ایران»، فصلنامه

² Marcos Grigorian

تن دیگر به کشورهای اروپایی در زمان قاجار بوده‌ایم. نتایج حاصل از مهاجرت هنرمندان، ابتدا بهبود شرایط نقاشی در ایران را فراهم ساخت و نیز منجر به ساختار نوینی در عرصه نقاشی ایران و یا همان هاله تقدس شد. دستاورد چنین مهاجرت‌هایی از سوی نقاشان در زمان قاجار را می‌توان تداوم عینیت‌گرایی به‌جای ذهن‌گرایی و نگرشی ناتورالیستی در نگاه نقاشان دانست. موج دوم این مهاجرت‌ها در زمان محمدرضا شاه با افرادی چون جواد حمیدی و جلیل ضیاءپور همراه بود که پایه‌های نوگرایی در نقاشی را فراهم ساخت. رهیافت حاصل از مهاجرت نقاشان به کشورهای اروپایی را می‌توان نتیجه تأثیر از فضای حاکم در غرب و رویارویی با دغدغه اصلی نقاشان غرب - یعنی تجربه فرم‌گرایی به‌جای مضمون‌گرایی - دانست. به‌عبارتی، اصل آگاه‌مندسازی در هنرمندان این دوره اتفاق می‌افتد که دست به ارائه اندیشه انتقادی در ساحت تصویری می‌زنند.

جواد حمیدی

جواد حمیدی دانش‌آموخته دانشکده هنرهای زیبا پس از فارغ-التحصیلی از این دانشگاه برای تحصیل مراتب عالی به فرانسه (بوزار)^۳ اعزام شد. وی دامنه یادگیری خود را به آموزش‌های آکادمیک زیر نظر آندره لوت^۴ و تحصیل در نهاد آموزشی در فرانسه محدود نساخت، از این رو با هنرمندان هم‌عصر خود در اروپا یعنی خوان میرو^۵، آنری ماتیس^۶ و نقاشان آلمانی ارتباط برقرار کرد و با دغدغه اصلی آنان در عرصه نقاشی آشنا شد.^۷ نکته مثبت و البته دشوار برای نقاشان ایرانی مهاجر، خاصه جواد حمیدی، در آزادی عمل و جستجوی سیری‌ناپذیر آنان جهت یادگیری در امر نقاشی است؛ چراکه پیش از این، هنرمندانی چون کمال‌الملک تنها به آموختن مباحث آکادمیک و رونگاری از نقاشان ایتالیایی بسنده کردند و اجازه ورود به محافل نقاشان مستقل را نیافته بودند.

کنجکاوی و جستجوگری جواد حمیدی در امر نقاشی او را به‌عنوان نقاشی تجربه‌گرا در زمره نقاشان معاصر و نوگرا قرار داد. حمیدی همواره معلمی با سازوکار نوین در ترویج و پرورش هنرجویان خلاق در ایران بوده است. رهیافت‌های نوین او در نقاشی معاصر ایران - چنانکه از آثار او برمی‌آید - تأکید بر فرم است. (تصویر ۱)

فرم در نقاشی ایران چنانکه در نگارگری ایرانیان موجود است، روالی الگومند دارد که برخاسته از بینش نگارگر بوده است. با ورود فرنگی‌سازی به ایران، سویه‌های فرمی مطابق با الگوهای

طاووس نوشته رویین پاکباز؛ «مارکو گریگوریان»، گفتگو با آیدین آغداشلو در فصلنامه تندیس و سایت رسمی جلیل ضیاءپور به‌عنوان منابع پژوهشی لحاظ شده است. به‌طور مشخص در تمامی کتاب‌ها، مطالب پراکنده‌ای از تأثیر و مقابله هنرمندان نوگرای ایران صحبت شده است؛ اما به‌صورت مشخص از اندیشه انتقادی و وضعیت مدرنیته صحبتی به میان نیامده است.

نقاشی نوگرای ایران

تاریخ نقاشی ایران همواره از منظر ماهوی، خاصه از زمان صفویه تاکنون، با فراز و نشیب‌هایی همراه بوده است. هرگاه موقعیت نقاش ایرانی با مناسبات غربی بنا بر اقتضای زمانی و نوجویی در عرصه تصویر همراه شد، مخالفانی نیز به‌همراه داشته است. گرچه پویایی در عرصه تصویر هیچ‌گاه در وهله نخست از سوی نقاشان محافظه‌کار مورد پذیرش واقع نشد، اما رویارویی با پدیده نو و حرکت به سوی جلو در جامعه امری انکارناپذیر بوده است. نقاشان ایرانی - خاصه از زمان تأسیس دانشکده هنرهای زیبا به‌عنوان پایگاهی برای گسترش یادگیری و آموزش در ایران - با شرایط و موقعیت تازه‌ای روبه‌رو شدند و بیش از پیش به نوجویی در عرصه تصویر شتافتند. نقاشان هم‌عصر در نتیجه رویارویی با شرایط و فضای اجتماعی، با ارائه اندیشه‌ای انتقادی به ساختاری نوین از نقاشی ایران دست یافتند. بی‌شک تأسیس دانشکده هنرهای زیبا و ابرارمند شدن (موقعیت تازه و محصول مدرنیزاسیون) در امر آموزشی تأثیر به‌سزایی بر عهده داشته است. نهاد تازه تأسیس با داشتن معلمان داخلی و خارجی منجر به ادغام دو رویکرد در ساخت آموزشی ایران شد و دو رویکرد، به‌عبارتی دو عصیان تاریخی، را برای هنرمندان ایرانی فراهم آورد: ابتدا تختگی از آموزه‌های سنتی و سپس وسعت دید و هم‌تراز شدن با معیارهای مدرنیسم. رهیافتی که از آن صحبت می‌شود رهیافتی است که سویه‌های آموزشی سنت‌گرایان - از جمله پیروان کمال‌الملک - را در مقابله با معلمان خارجی قرار داد. محصول چنین رهیافتی را در فارغ‌التحصیلان و هنرآموزان این دانشکده یعنی جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور و حسین کاظمی و... که هرکدام سهم به‌سزایی در نقاشی نوگرای ایران دارند، می‌توان دید. راه‌یابی این فارغ‌التحصیلان به کشورهای اروپایی (فرانسه) خاصه از منظر و نگرشی مدرن، سویه‌های نوینی به نقاشی ایران افزود. هنرمندان نوجو پس از تحصیل و یادگیری - که نتیجه چند سال زیستن در اروپا بوده است - فنون جدید را نه با سویه‌های غربی و مقلد، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای نو و تازه، وارد ایران کردند. پیش از این شاهد تأثیر مهاجرت هنرمندانی چون کمال‌الملک، حسام ارژنگی و چند

^۳ Henri Matisse (1869-1954)

^۷ برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به فصلنامه سوره، «پای صحبت استاد دکتر جواد حمیدی»، دوره اول، شماره یکم، سال ۱۳۶۸، ص ۴۳

^۳ School Bvzar France

^۴ Andre Lhote (۱۸۸۵-۱۹۶۲)

^۵ Joan Miró (1883-1983)

تصویری و کارت پستالی همراه است. تا پیش از جواد حمیدی تنها در یک نقاش و یک اثر یعنی محمودخان ملک‌الشعرا و تابلوی مصحح^۸ است که فرم بر محتوای اثر رجحان دارد. (تصویر ۲)

در آثار جواد حمیدی رنگ‌ها نمایانگر فضای کلی اثر و دارای فرمی مشخص هستند. چنانچه از منظر، رنگ‌ها در بیان و در قالب اثر، ماهیتی ایرانی به خود می‌گیرد؛ اما وام‌گیری او از نقاشان فرانسوی، خاصه رنگ‌پردازی‌های ماتیس و امپرسیونیسم^۹ را نمی‌توان نادیده گرفت. «مشخصه‌ی نقاشی‌های حمیدی را می‌توان آمیزه‌ای از گرایش‌های مدرن، چون امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم^{۱۰} و همچنین اشکال انتزاعی - که در آن زمان در ایران مورد توجه نوگرایان بود- در نظر گرفت. با توجه به ویژگی تجربه‌گرایی آثار حمیدی در طول دوره‌های مختلف، که از نوعی رئالیسم نمادین به‌گونه‌ای اکسپرسیونیسم رمانتیک و انتزاع‌گرایی در حرکت بود، طبقه‌بندی کارهای او به‌عنوان یک شیوه خاص دشوار است؛ اما در آثار متأخرش که معرف شیوه‌ی شخصی هستند، طبیعت بی‌جان، ترکیب‌بندی‌های گروهی و مفاهیم تغزلی با استفاده از رنگ‌های درخشان برجسته شده‌اند و می‌توانند به‌عنوان نمونه‌های مدرنیستی ایرانی تمییز داده شوند.» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۶۶ و ۶۴) (تصویر ۳)

در نمونه‌های طراحی به‌جای مانده از جواد حمیدی علاوه بر کیفیت فرمی، ترکیب‌بندی آثار به‌دور از عمق‌نمایی و پرسپکتیو رنسانسی - که در آثار کمال‌الملک و شاگردان او پیداست- در خدمت سطح دوبعدی تصویر قرار دارد. پرسپکتیو حاصل از نگرش سنتی، سوژه و یا مضمون موردنظر در پلان‌های جلو و عناصر پُرکننده را در پلان‌های پشت به‌ترتیب به تصویر در می‌آوردند؛ اما در آثار هنرمندان مدرنیست، ابژه به سوژه تبدیل شده و در سطح دوبعدی تصویر قابل تعریف و بازنمایی می‌شود؛ که چنین خصوصیتی در آثار حمیدی مشهود است. (تصویر ۴)

چنین مؤلفه‌هایی در کار جواد حمیدی را می‌توان نتیجه مهاجرت او به کشورهای اروپایی و مطالعه آثار هنرمندان غربی دانست. امری که مفهوم عصیان و تحول در ساختمان نقاشی ایران را نشان می‌دهد. نقاش به مجرد ورود به فضای جدید با دستاوردها و آموزه‌های غربی که محصول تفکر نقاشان غرب و مؤلفین غربی است، همسو و با جریان نقاشی در جهان همراه می‌شود. همچنین باید اذعان داشت نقاش مؤلفه‌ها و دستاوردهای نقاشان غربی را به لحاظ فنی و فرمی وارد حوزه‌ی تصویری ایران می‌کند و سعی

دارد مضامین ایرانی را با رویکرد مدنیستی نشان دهد. بیش از هر چیز، توجه نقاشان نوگرا چون جواد حمیدی، به فن و مهارت و در نتیجه مباحثی پیرامون فرم و محتوا است. باری، نقاشان قاجاری چون کمال‌الملک، سویه‌های نوینی همچون مضامین ایرانی و شکل ظاهر نقاشی‌های سده هفدهم را به‌هم پیوند دادند؛ اما در بازنمایی آثار، محتوا را بر فرم رجحان بخشیدند؛ در نتیجه نقاشان و پیروان کمال‌الملک به تکرار و تداوم و ساختی از نقاشی در ایران دست یافتند که منجر به تعریفی نوین از نظام ارزشی حاکم در ایران شد. در نقاشی‌های نقاشان نوگرای ایران اگرچه پیوندی بین مؤلفه‌های غربی و مضامین ایرانی دیده می‌شود؛ اما آثار با وجود دارا بودن مضامین، فرمال (هستند) و نیز (مضامین) بر محتوا مقدم هستند. نتیجه چنین رهیافتی ساختار نوینی در نقاشی ایران به بار آورد.

جلیل ضیاءپور

پس از شرایط پیش‌آمده در دهه بیست، خاصه در نقاشان نوجو و نوگرا، ساخت فرهنگی و اجتماعی در روبنای جامعه توسط هنرمندان دست‌خوش تغییراتی در فضای حاکم ایران شد. پیش از این، از تغییر وضعیت در ساخت فرهنگی در نقاشی ایران، با ایفای نقش دانشکده هنرهای زیبا و فارغ‌التحصیلان این دانشکده و نقاشانی چون جواد حمیدی، صحبت به میان آمد. تأثیراتی که به‌تدریج از الگوهای سنتی نقاشی ایران کاست و ساختی نوین به نقاشی ایران افزود؛ اصلی که می‌توان آن را نتیجه عصیان بر فرم و مضمون دانست و کاربست آن را در تغییر مضمون‌گرایی به فرم‌گرایی دید.

بنا بر تعریف و گزینش در جامعه آماری، جلیل ضیاءپور هنرآموخته دانشکده هنرهای زیبا در نتایج حاصل از مفهوم نوین نقاشی ایران تلاش‌های بسیاری انجام داد. وی پس از فارغ‌التحصیلی از دانشکده هنرهای زیبا به‌همراه جواد حمیدی زیر نظر آندره لوت در دانشکده بوزار فرانسه مشغول تحصیل شد. ضیاءپور - که بیشترین تأثیرگذاری را در مباحث تئوریک هنر ایران و پیرامون هنر نو داشته است که برخاسته از نگرش‌های هنر مدرنیسم بود- عملاً خود را با دیدگاه‌های نقاشان پیرو کمال‌الملک و نگارگران نو نیز مواجه ساخت. اهمیت و جایگاه جلیل ضیاءپور از دو جنبه دارای اهمیت است:

صورتی مشابه دارند، دو عنوان متفاوت دارند. به عبارتی نسخه‌ی آبرنگی «مصحح» و اثر رنگ و روغنی «استنساخ» نام دارد.

⁹ Impressionism
¹⁰ Expressionism

^۸ نگارنده این مقاله در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تحلیلی و تطبیقی دو پرده با عنوان تصحیح کننده و استنساخ از محمود خان ملک الشعرا» با دلایلی اثبات کرده است که دو اثر از محمود خان

کم نبودند. همه مردم به اصطلاح باذوق و بی ذوق پی اینان بودند و به آثارشان دل می‌نهادند؛ ولی نهضت‌گران [نوگرایان]، کوشیدند تا هم این گروه کثیر را نسبت به وضع هنر و تحول اجباری آن‌ها و سنت و سنت‌گرایی آگاهی دهند، هم روشن سازند که اصالت هنر ملی را در تکرار عوامل سنتی نپندارند و بدانند که «سنت» خود (هر چند به‌کندی باشد) به‌مرور و بر اثر عوامل مختلفی اجتماعی، تحول می‌یابد و تکرار و تقلید عوامل سنتی، خود رکود است و ایجاد خلأ آفرینش هنری است. سعی گروه خروسان جنگی بر این بود که به مردم باذوق و بی‌ذوق هشدار دهند تا عوامل قابل گفتار و قابل عرضه‌ی زمانه خود را تشخیص بدهند (نوگرا باشند و گذشته را به گذشته واگذارند). به این منظور، طی سالیانی در همه شعب هنری به مباحثه و مذاکره پرداختند؛ سخت‌کوشی کردند و «فسانه‌گشت و کهن شد حدیث اسکندر، سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر» را شعار خود قرار دادند و در هنرهای تجسمی از قالب‌های سنتی هندسی ملی (به‌صورت تازه‌تر) سود جستند و سودجویی از سرمایه‌های ملی را (البته به شکل‌های تازه‌ای که مناسب زمان و هم‌زمان با جهان مترقی باشد) راه پیشرفت شمردند و کهنه‌گرایی و تقلید و تکرار را محکوم کردند؛ اما کهنه‌پرستان و مقلدان و سنت‌گرایان ناآشنا به چگونگی حفظ اصول سنتی، چنین نمی‌خواستند؛ زیرا نه تنها درستی این هدف را تشخیص نمی‌دادند، علاوه بر اعتیاد به گذشته‌گرایی و زندگی کردن با گذشته، در صورت قبول و خواستن، می‌بایست آموخته‌های سالیان نادرست خود را نادیده بگیرند و به نقص کار و نقص اندیشه هنری و اجتماعی خود معترف باشند.^{۱۳} همچنین ضیاءپور در پنج مقاله خود در مجله خروس جنگی، علاوه بر نقد دو نگرش حاکم، تعریفی از نقش هنرمندان پیشرو ارائه می‌دهد و اندیشه هنرمندان را نه به بازنمایی رویدادهای اجتماعی، خاصه از منظر حزب توده و شاگردان کمال‌الملک، بلکه رویدادهای اجتماعی را در زنجیره‌ای برای تعیین نقش هنرمند در بازآفرینی آن تعریف می‌بخشد. «از نظر من، هنرمند پیشرو آن هنرمندی است که روی پیشرفت و تکامل هنری، تنها در هنر خود پیشرو و مبارز باشد، نه در کار وعظ و تبلیغ «که مخصوص عده دیگری غیر هنرمند است»؛ و اگر بنا باشد که هنرمند هم مبلغ باشد، باید در کار خود برای هنرمندان عقب‌مانده مبلغ باشد نه مبلغ سیاست و هدف طبقاتی. آن‌هایی که از هنرمند، غیر از هنرمندی و ایجاد آثار هنری انتظار دیگری هم دارند، از چند حال بیرون نیست؛ یا اصلاً از مفهوم هنر بی‌خبرند و یا اطلاع ناقص دارند؛ یا اینکه خوب مطلع هستند ولی چون صلاح کارشان «برای پیش

۱- ایجاد مباحثی نوین در نقاشی معاصر ایران با نگاهی ساختاری، نگارش بیانیه‌های گوناگون جهت آشنا کردن عموم و شکست تابوهای پیش از خود در مجله خروس جنگی.

۲- آزادی عمل (کنشی و بیانی) در نقاش، فارغ از مباحث سنتی و نظام ارزی حاکم.

جلیل ضیاءپور پس از فارغ‌التحصیلی از دانشکده بوزار در فرانسه و بازگشت به ایران، همراه چند تن از هنرمندان دیگر در سال ۱۳۲۸ شمسی مجله خروس جنگی را با هدف آشنا کردن عموم با هنر دایر کرد. «جلیل ضیاءپور پس از بازگشت از اروپا با حسین شیروانی در زمینه تئاتر، منوچهر شیبانی در زمینه شعر و ادب، مرتضی حنانه در زمینه موسیقی، انجمنی هنری به نام خروس جنگی را به راه انداخت و این انجمن، از همکاری افرادی دیگر چون نیما یوشیج، سهراب سپهری و محمود پور تراب هم گاهی استفاده می‌کرد و با شور و حرارت به معرفی و ترویج شیوه‌های نقاشی نوین و به‌طور کلی هنر مدرن می‌پرداخت و مجله‌ای نیز با همین عنوان [منظور مجله خروس جنگی است] منتشر کرد. ضیاءپور، خروس را مظهر جنگ و مبارزه می‌دانست و حالت زیبا و رنگین آن را نماد نقاشی به حساب می‌آورد.» (مهاجر، ۱۳۹۱، ۱۹۱)

ضیاءپور علاوه بر مجله خروس جنگی در دو مجله دیگر (کویر و پنجه خروس جنگی)، مطالبی پیرامون هنر نو منتشر کرد. همچنین در رادیو، کاشانه هنر آپادانا، انجمن آنا تول فرانس^{۱۱} انجمن هنری گیتی و باشگاه مهرگان، سخنرانی کرد و به دفاع از هنر نو قلم زد. اندیشه‌های ضیاءپور نه در ترویج مکاتب غربی خاصه کوبیسم^{۱۲}، بلکه سوبه‌ها و نگرش‌هایی در جهت الگویی جدید در ساختمان نوین نقاشی معاصر ایران است. سیطره شیوه‌های آموزشی در نقاشی معاصر ایران با وجود معلمانی چون علی محمد حیدریان و نگرش نگارگران نو و برتری آنان در بازنمایی هویت نقاشی ایران، با ورود اندیشه‌های ضیاءپور و حمیدی تعدیل شد.

ضیاءپور در مقاله خود با عنوان نقش نهضت خروس جنگی به نقش این نهضت در سال ۱۳۲۸ و دو نگرش حاکم در نقاشی ایران اشاراتی دارد: «گروه خروسان جنگی با این دو گروهی [منظور پیروان کمال‌الملک و نگارگران نو است] که در کارشان مقدار زیادی تکنیک از بر شده و یک‌نواخت (منهای سواد هنری) داشتند و فقط دست‌ها را به کار می‌گرفتند و موضوعات مبتذل را رونق بازاری می‌دادند، به ستیز در آمد. جانب‌داران این دو گروه

^{۱۳} مقاله جلیل ضیاءپور، با عنوان «نقش نهضت خروس جنگی»، روزنامه فرهنگ و آزادی، ۱۳۵۸ برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور

^{۱۱} برگرفته از نام نویسنده فرانسوی Anatole France ملقب به پادشاه نثر فرانسه

^{۱۲} Cubism

بردن هدفشان» ایجاب می‌کند، از این رو کسانی را که مزدورانی بیش نیستند به نام هنرمند به کار می‌گیرند. باید دانست، وقتی هنرمندی می‌کوشد تا از راه صحیح و منطقی، خود را در جریان سیر تکامل هنری بگذارد و می‌کوشد که خود را هرگز در رکود نگذارد، این هنرمند حتماً پیشرو و مبارز است و در کارهای خود به اجتماع مترقی خود خدمت می‌کند؛ یعنی مانند همه اصناف مترقی، خود را در اختیار درجات تکامل می‌گذارد. لازم نیست که هنرمند حتماً در سیاست داخل شود تا پیشرو و مترقی گردد. نمی‌گوییم سیاست و اقتصاد و غیره در هنر تأثیر ندارند؛ این محال است. همه چیز به هم ارتباط کلی دارند و همین ارتباط است که به وسیله تأثیرات متقابل در هنرمند مؤثر واقع می‌شود، همین ارتباط است که هنرمند را در کشاکش زندگانی پخته‌تر و عمیق‌تر می‌کند؛ و در نتیجه، این عمق پختگی خودبه‌خود در آثار به وسیله "عوامل هنری" ظاهر می‌شود.^{۱۴}

ضیاءپور بیش از هر چیز کوبیست و تعریف ارائه شده از آن -که کمترین شباهت به دستاوردهای سزان^{۱۵}، پیکاسو^{۱۶} و براک^{۱۷} دارد- را سکویی برای ارتقای اندیشه و مبارزه‌طلبی دانست و کیفیت ابزاری را منوط به دستاوردهای نو برشمرد. سنت تصویری ایران تا پیش از نقاشان نوگرا به طبع در اندیشه‌ها و ذائقه عموم مردم تأثیر به‌سزایی داشته است. سوزدهای بیرونی خاصه از منظر ناتواریستی به دلیل پرداختی عامه‌پسند و ارتباطی بی‌واسطه، در باور و اندیشه مردم نفوذ بیشتری یافته بود. کارشکنی و تخطی در آموزه‌های پیشین به همراه تغییر در سلیقه عموم، با وجود هنرمندانی چون حمیدی و ضیاءپور محقق شد. عصیان و تغییر ذائقه از سوی هنرمندان نوگرا، انقلابی بزرگ در سنت تصویری بوده است. با پیشروی دنیا به عرصه مدرنیسم و تعیین مؤلفه‌های نوین، در ایران نقاشی مطابق با الگوها و استانداردهای گذشته به پیش رفت؛ طوری که خلأ ناشی از گسست الگوهای تصویری بیش از پیش مورد توجه دیگر هنرمندان نوگرای ایران قرار گرفت. به دلیل چنین گسستی در عرصه تصویر و نیز جهت‌دهی نقاشی سنتی ایران به تکرار و تداوم مضمون، ضیاءپور بر نقاشان سنتی می‌تازد. «ممکن است آن طبقه مخصوص، هنرمند به معنی جامع هنرمند را کسی بدانند که مضامین خوش‌بینانه را با مهارت فنی توأم کند و بگویند این است هنرمند کامل و جامع؛ که دنیای نوین ما به وجودشان نیازمند است! خواهیم پرسید کدام مهارت فنی؟ مهارت فنی‌ای که عام آن را می‌فهمند، یا که تاریخ هنر و سیر تکامل صنفی آن

را نشان می‌دهد؟ اگر آن است که عام می‌فهمند و می‌پذیرند، هنرمندی نیست که و اگر هست، مطمئناً یک هنر معمولی است و در آن، به دلایل کافی، شکی نیست؛ و اگر هنر عمیق، آن است که حتماً فهم عوام از درک آن عاجز است «و هنر ذوجنبتین آدو طرفه» هم که خوش‌آیند خاص و عام هر دو باشد، چون نه تنها از نظر واقعیت مبتذل بوده از مراحل عمق پایین‌تر است و مربوط به مراحل حدفاصل معمولی و غیر معمولی است؛ بلکه از آنگونه استدلال و استنتاج و دست‌آویزهای منتقدان متعصب و پرچانه‌ای است که همیشه چون حربه‌ای برای عوام‌فریبی و اظهار معلومات آن را به رخ می‌کشند و هرگز هم مورد اعتنا نیست» پس تنها خواص هستند که هنر عمیق را درک می‌کنند. بنابراین دست وصال عوام -مادام که پرورش فهم هنری ندارند- از دامان لذات هنر عمیق کوتاه است. پس قضاوت هنر عمیق با خواص است؛ و خواص هم طبعاً معدود هستند؛ و این خواص معدود هم کوبیسم را از هر نظر -یعنی از نظر ایدئولوژی طبقاتی، هم فنی و هم منطقی و هم قدرت مبارزه و هم همه‌چیز دیگر- از کامل‌ترین و لازم‌ترین مکاتب دنیا می‌شناسند.^{۱۸} آگاهی و اطلاع‌رسانی ضیاءپور در رسانه‌های همگانی چون مجله که بیشترین تأثیرگذارترین جنبه اطلاع‌رسانی در بین عموم آن دوره را داشته است؛ از طرفی برای آگاه‌سازی و بست گفتمانی نو، در جهت تغییر ذائقه عموم به کار گرفته شد. کنش اجتماعی ضیاءپور در رسانه عمومی همراه با هنرمندان متعهد و آزادی‌خواهی چون نیما یوشیج بود.

پافشاری ضیاءپور بر مکتب کوبیسم، به‌عنوان مؤلفه‌ای نو در مکاتب غربی و سوء‌پیشینه آن با وجود نگارگری ایرانی، بر آن شد تا این مکتب غربی را دستاویز اندیشه‌های جنگجویانه خود در برابر سنت‌گرایان قرار دهد. به طوری که می‌گوید: «اما کوبیست‌ها جرأت را به آنجا رسانیدند که بالاخره توانستند کار را از حدود قواعد و قوانین و تناسبات و خوشایندی‌های قراردادی و محافظه‌کارانه بگذرانند و جداً در حدود و فرم‌های طبیعت یک آزادی بیشتری را در نظر بگیرند و به جای جدا کردن رنگ‌ها و قرار دادن آن‌ها پهلوی هم بدون اغراق در فرم و حرکات (که بیشتر شبیه خانه‌های شطرنجی می‌شد و آن نمک و شیرینی کار

¹⁷ Georges Braque (1882-1963)

¹⁸ مقاله جلیل ضیاءپور، با عنوان «نقاشی»، قسمت اول، مندرج در مجله خروس جنگی، سال ۱۳۲۸. برگرفته از سایت رسمی جلیل

¹⁴ مقاله جلیل ضیاءپور، با عنوان «نقاشی»، قسمت اول، مندرج در مجله خروس جنگی، سال ۱۳۲۸. برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور

¹⁵ Paul Cézanne (1839-1906)

¹⁶ Pablo Picasso (1881-1973)

اگرچه ضیاءپور مدت‌زمانی طولانی به اشاعه تفکرات خود پرداخت، نتایج حاصل از اندیشه‌های او بازتابی در آثار نقاشی به آن قوتی که در اظهارات او مطرح است، برجسته و بارز نیست. ضیاءپور بیشترین حوزه مطالعاتی خود را بر اقوام کوچ‌نشین و بازسازی هویت ملی ایران، خاصه از منظر مضمونی، جهت نمایاندن شور ملی و هویت ایرانی گذاشت. چنانکه از آثار ضیاءپور برمی‌آید وی به دنبال بازسازی هویت ملی همراه با نگرشی مدرنیستی است که به دلیل پرداخت در بیان اثر منظری نمادین دارد. به تعبیری دیگر ضیاءپور با بهره‌بری از سنت و تعریفی متناسب با شرایط کنونی خود، خوانشی نو از مفهوم موجود ارائه کرده است. (تصویر ۵)

به هر روی با تلاش و کوشش بسیار ضیاءپور در نقد نظام ارزشی حاکم و ایجاد مؤلفه‌های جدید در ساختار نقاشی ایران توسط جواد حمیدی، سوبه‌های نقاشی معاصر با پدیده‌ای نو به‌عنوان نقاشان نوگرای ایران در سال ۱۳۳۷ رسمیت یافت. گرچه در این ورطه و در نزد پیشگامان نقاشی نوگرا، نقاشان دیگری همراه‌اند؛ اما شاخصه‌های بارز این دوره را نسبت به سایر نقاشان می‌توان در جواد حمیدی و جلیل ضیاءپور یافت.

مارکو گریگوریان

در بین هنرمندان نوگرای ایران جایگاه هنرمندی چون مارکو گریگوریان، به دلیل فعالیت‌های گسترده در زمینه هنر و همچنین آثار متنوع با رویکردی ابزاری، از اهمیت زیادی برخوردار است. وی پس از پشت سر گذاشتن تحصیلات در هنرستان هنرهای زیبا و آکادمی هنرهای زیبای رم، موفقیت و دستاوردهای خود را در دهه سی و چهل شمسی به هنر ایران عرضه کرد. جنبش نوگرایی در ایران با وجود مارکو گریگوریان سوبه‌های جدی‌تر و کامل‌تری به خود گرفت و تأثیر به‌سزایی در هنرمندان نسل بعد گذاشت.

تجربیات گسترده گریگوریان در خلق آثار نقاشی، نتیجه آزادی عمل و نیز کنش نقاشانه نسبت به ابزار مورد استفاده است. البته نمونه چنین تجربیاتی را می‌توان در محسن وزیری مقدم و حسین کاظمی هم یافت. آغداشلو در گفتگویی به داریوش خادمی نویسنده دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس می‌گوید:

را از نقاشی سلب می‌کرد) خواستار دفرماسیون کامل طبیعت - تا آنجا که حس آن‌ها اجازه می‌داد- شدند.^{۱۹}

بیانیه و نظریات ضیاءپور در آخرین بخش از مقاله مندرج در مجله خروس‌جنگی به تولید هنری خاص و به دور از تعریف نظامی ارزشی در بین عوام اختصاص دارد. هرچند پیشروی او در مباحث ارائه شده در مجلات نشان از روحیه جنگجوی او برای تعریفی نو از نظام ارزشی حاکم بر ساخت نقاشی است، گویی اشاراتی به نظریه هنر برای هنر^{۲۰} در سده نوزدهم و تشخیص والا در جایگاه هنرمند دارد. «همیشه فریاد خواهیم زد که بی‌تحصیل و زحمت لذت و استفاده ممکن نیست. تصور نکنید چون معلومات عالیه دارید، پس همیشه می‌توانید از هنر لذت ببرید. نه، باید سواد هنر را نیز به موازات نیازمندی‌های دیگر به‌تدریج تحصیل کنید و باید همیشه در جریان باشید. شما هرگز از هنر، از راه صحیح هنری لذت نبرده‌اید. شما امیال خود را فقط در آن جستجو کرده‌اید و در هر اثری که منویات شخصی خود را یافته‌اید آن را شاهکار عالم هنر تصور کرده‌اید. شاهکار تصور کرده‌اید و حال اینکه شاید هرگز صلاحیت این چنین نظری را از لحاظ هنر نداشته‌اید. صلاحیت انتقاد و اظهار نظر در هنر، از آن مردمی نیست که چگونگی فکر کردن را از چگونگی نشان دادن آن فکر تمییز نمی‌دهند. هنر عالی نمی‌تواند برای مردمی باشد که پرورش لازم را ندارند. آن‌هایی که تظاهر به مردم‌دوستی می‌کنند و بدین بهانه‌ها هنر را برای مردم می‌خواهند و به جبر و عنف در بازار هنر دلالتی آثار هنری برای عوام می‌کنند و انتظار دارند که هنرمندان مترقی به دنبال سلیقه‌های عوام قدم بردارند غافل‌اند که از روی جهالت به فرهنگ یک ملت لطمه می‌زنند [...] هنر امروز روزنامه و مجله یا قصه‌ی حسن کرد و حسین کرد نیست که خوشایند خاطر یک مشت عوام بی‌پرورش باشد. هنر همیشه با هوش و سرعت انتقال ذهن و حساسیت سر و کار دارد. هنر امروز تنها در فکر و کار و هیجانان دقیق‌ترین اشخاص می‌تواند نفوذ کند. هنر امروز واقعیات لازم درونی را به نمایش می‌گذارد و در این کار شکل‌ها و فرم‌ها همان فرم‌های عادی‌ای نیستند که مردمان عادی با آن‌ها آشنایی قدیمی دارند. در این‌گونه هنر بیان تازه وجود دارد و مفهومی با فرم‌ها و قالب‌های تازه متظاهر می‌شوند.»^{۲۱}

^{۲۱} مقاله جلیل ضیاءپور، با عنوان «نقاشی»، قسمت پنجم، مندرج در مجله خروس‌جنگی، سال ۱۳۲۸. برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور

^{۱۹} مقاله جلیل ضیاءپور، با عنوان «نقاشی»، قسمت سوم، مندرج در مجله خروس‌جنگی، سال ۱۳۲۸. برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور

^{۲۰} هنر برای هنر یا اصالت زیبایی‌شناسی، اصلاحی است مشتمل بر انواع مبالغه در آموزه‌ای که هنر را خود بسنده، خودمختار و هدفمند می‌داند. (پاکباز، ۱۳۸۷: ۳۱ تا ۳۲)

«مارکو با چند تن دیگر، در حقیقت پرچمداران این نهضت [نوگرایی] هستند، کسانی که به تجربه‌های دیگری روی آوردند، کسانی مثل محسن وزیری مقدم که با شن شروع به کار کرد. این‌ها در حقیقت چشم‌انداز تازه‌ای را برای هنر مدرن ایران باز کردند که در اینجا [ایران] تازه بود و در جاهای دیگر [غرب] چندان تازه نبود؛ اما این مسئله خیلی اهمیت نداشت. مهم این بود که نسل هنرمندانی که در دهه ۱۳۳۰ ش کارشان را رسماً شروع کرده بودند، بتوانند این تجربه‌ها را به سامان برسانند. جایگاه مارکو چنین جایگاهی بود. با نگاه به تاریخ هنرمان، بدون حضور این نسل، جنبش‌ها و شکل شکنی‌های بعدی قابل تصور نیست که چطور می‌توانست صورت بگیرد؛ اما جایگاه مارکو در هنر مدرن ایران تنها به‌خاطر این دوران کاری‌اش نیست، بلکه تنوع و خصلتی که در دوران بعدی کارش به وجود می‌آید، در حقیقت نشان‌دهنده هنرمندی است که تنها به برخی از سنت‌شکنی‌های اولیه اکتفا نکرده و همچنان حول این محور چرخیده و حرکت کرده است.» (خادمی، ۱۳۸۳، ۸) نسل اول نقاشان نوگرایی ایران که زمینه‌های نوگرایی را در فرم همراه با گرایشی ملی در سر می‌پروراندند، در روند تکمیل و پختگی به افرادی چون مارکو گریگوریان نیاز داشتند. مارکو علاوه بر حفظ فرم و گرایش بومی، بیان مضمونی را در قالب چگونگی آن با ابزارهای گوناگون به جریان نوگرایی ایران افزود. نتیجه به‌کارگیری ابزارهای متنوع در جهت بیان اثر، او را به نقاشی تجربه‌گرا در هنر معاصر ایران تبدیل ساخت. «گریگوریان قطعاً مدافع تجربه‌گری با مواد جدید و غیر معمول در ایران بود که شامل آمیزه‌ای از ترکیب‌های مختلف خاک با رنگیزه‌ای، به‌منظور ایجاد تأثیرات بافتی غیرمتعارف، می‌شد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۹۱)

تجربیات مختلف و دستاوردهای مارکو را از چند جهت می‌توان در قلمروی مفهوم مدرن و تأثیرگذار در نقاشان نسل بعد در ایران دانست. دستاوردی که سرمنشأ آن را باید منوط به زیست هنرمند دانست، پدیده مهاجرت و در نتیجه، آشنایی با هنر غرب در نظر داشت. «موقعیت مارکو موقعیتی تمثیلی برای هر هنرمند مهاجری نیست. مارکو در جستجوی آفاقی بود که هر هنرمند مهاجر، شاید در این جستجو با او شریک باشد، ولی بی‌صبری و بی‌طاقتی او که هیچ‌جا را شاید به اندازه کافی مناسب تشخیص نمی‌داد، باعث نوعی پویندگی و نمی‌خواهم بگویم سرگشتگی، در زندگانی او شد که به هر حال جاهای مختلف از حاصل او ثمر بردند؛ اما هنرمندان به هر حال وقتی به مهاجرت می‌روند، یا معنای خود را به شدت مراقبت و حفظ می‌کنند - آن‌ها یک معنای محلی را در جایی نمایش می‌دهند که شاید این معنا در

آنجا درست درک نشود و یا دوام نیاورد. یا سعی می‌کنند معنای جدیدی را جایگزین کنند. در هر دوی این شکل‌ها اگر هنرمندی تراز اول باشد و اگر بتواند با این جابه‌جایی و تغییر شکل همراهی کند و طاقت بیاورد، قاعدتاً این جابه‌جایی نباید در کارش تأثیر منفی بگذارد.» (خادمی، ۱۳۸۳، ۸) مارکو از جمله هنرمندانی است که نه تنها بر اساس رویدادهای جامعه، موضوعات خود را برمی‌گزیند (مشخصاً در آثاری چون نان سنگک و یا کاسه آبگوشت) بلکه سویی‌های مضمون جهانی را متأثر از مهاجرت و شناخت، بیان می‌دارد. (مجموعه آشوبتس نیز نمونه بارز چنین بینشی از سوی مارکو گریگوریان است.)

از دیگر تأثیرات او در جریان نقاشی نوگرایی ایران ورود مؤلفه‌های غربی - خاصه جریانات پس از جنگ جهانی دوم در ایتالیا - است که پس از بازگشت به ایران، رویکرد اکسپرسیونیستی را به هنر ایران منتقل کرد. «در این دوره [دوره تحصیلی وی در ایتالیا] استعداد و خلاقیت هنرمند به ایجاد هماهنگی میان درون خویش و نیازهای هنر مدرن معطوف بود. در سال‌های بعد از جنگ دوم جهانی، شیوه‌های مدرن هنری، جایگزین واقع‌گرایی ایتالیایی شد و بیشتر موضوعات آثار هنرمندان در این دوره، بیان غم و اندوه و محرومیت مردم بود. پس وی تحت تأثیر وقایع جنگ و قتل عام ارمنیان و مهاجران وان، از جمله خانواده خود، به خلق بوم‌های بزرگی پرداخت که دفرماسیون^{۲۲} موجود در این آثار، بار احساسی نقاشی‌ها را افزایش می‌داد. کارهای این دوره‌اش در رم، پاریس و میلان به نمایش گذاشته شدند و در سال ۱۹۵۲ م [۱۳۳۱ ش]، وی موفق به اخذ جایزه نخست نمایشگاه بین‌المللی مرکز جهانگردی ملی در ایتالیا شد.» (ناواساریان، ۱۹۹۷، ۱۲۰). مارکو علاوه بر ورود مؤلفه‌های مدرن به جریان نقاشی نوگرایی ایران، خاصه از منظر ابزاری و گرایشی، زمینه‌ساز تحولات دیگری در ساختار جامعه هنر ایران شد. «گریگوریان در سال ۱۳۳۳ به ایران بازگشت و یکی از اولین گالری‌های تهران را به نام (گالری استتیک) تأسیس کرد. همین‌طور در سازمان‌دهی و برپایی نمایشگاه بی‌ینال جدیدی که به‌عنوان بی‌ینال تهران شناخته شد نقشی اساسی ایفا کرد. علاوه بر این، کار برجسته دیگر او معرفی هنرمندان ایرانی [نقاشان قهوه‌خانه] به صحنه بین‌المللی با برنامه‌ریزی نمایشگاه‌هایی در دهه ۱۳۴۰ بود.» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۹۱) علاقه وافر او به هنر بومی ایران، خاصه هنر غیر رسمی چون نقاشی قهوه‌خانه، بر آن شد تا با گردآوری آثار و سفارش مجدد به بازماندگان این هنر و شناسایی آنان به‌عنوان نقاشان بومی، مسیری متفاوت از جریان نقاشی معاصر ایران را به غرب بگشاید. «وی آنان را «نقاشان دوره‌گرد» نامید، زیرا عادت داشتند در حین نمایش آثارشان با

یعنی آثار کاه‌گلی، که این موفق‌ترین و بهترین دوره کاری او است و در واقع او با همین کارها شناخته شد. (لازاریان، ۱۳۸۲، ۳۵۶)

اگرچه او دوره‌های کاری خود را (با توجه به سال مندرج در ذیل آثار) همزمان پیش برده است اما تقسیم جمع‌بندی آثار او در چهار دوره رهیافتی مناسب‌تر برای پرداخت به آثار مارکو ارائه می‌دهد. در دوره اولیه موسوم به اکسپرسیونیسم، مارکو گریگوریان به بیان حالات در چهره، فرم و رنگ پرداخته است. مشخصاً در اثر او با عنوان خواهر نقاش (تصویر ۶)، نقاش بیانی حسی از موضوع را با رنگ‌های مدرنیستی و ضربه‌قلم‌هایی آزاد همراه با دفماسیون فرم رنگی ایجاد کرده است. رنگ‌ها در تنالیت، خاکستری موجود از کار را نمایان و به القای حجمی-پردازند.

فرم در نقاشی‌های گریگوریان مشخصاً بارزتری به نسبت مضمون در اثر دارد. در سیزده نقاشی او موسوم به دروازه آشویتس در سال ۱۳۳۹ (تصویر ۷)، باوجود مضمونی بودن آثار، دفماسیون در اندام‌ها هر یک جنبه بارزتری به اثر بخشیده است. سیزدهمین تابلو مرحله بعد از دوره‌های آدم‌سوزی را نشان می‌دهد: سیاهی مطلق. [دوازده تابلوی وی شامل فیگور در فضایی از جنگ جهانی دوم و سیزدهمین تابلو پوشیده از خاک و خاکستر را به گونه‌ای انتزاعی نشان می‌دهد.] (مجبای، ۱۳۹۳، ۱۵۶) مارکو گریگوریان بیشتر آثار خود را از معنا به فرم و مجدداً به معنایی نو در زبان نقاشی می‌رساند. در آثار او، مشخصاً دیزی نشان‌دهنده زبانی نو از گرایش نوین در هنر ایران است. مؤلفه جدید او در تصویر ایران انکارناپذیر است. مارکو که حتی ساختار تصویر را از دوبعدی بودن و ذات آن درهم می‌شکند فراتر از زبان نقاشی به خود می‌گیرد و همگام با گرایش‌های نوین در غرب قدم می‌گذارد. «در این آثار خاک و کاه و پلی استر و به ندرت رنگ به کار می‌رفت و زمانی متن کاه‌گلی اثر، اشیای زندگی روزانه چون نان و سنگک و دیزی و ابزارهای کاربردی را در بر می‌گرفت و هنر محیطی و هنر مفهومی در ترکیبی هوشمندانه در خدمت ایده‌های نقاش آفرینش گر مردم‌گرا درمی‌آمد. آگاهانه از سنت استفاده می‌کرد، بی‌آنکه مقلد و مرعوب باشد.» (همان، ۱۵۷)

صدای بلند آواز بخوانند. گریگوریان در ضمن، مقالاتی در مورد این هنرمندان و این شیوه نوشت و کارهایشان را در نشریات چاپ کرد و از این طریق توجه عموم و دولت را به هنر بومی جلب نمود. او به‌ویژه توجه خاصی به بنیان این مکتب -از جمله حسین قوللرآقاسی که نقاش و راوی داستان‌های حماسی و عاشقانه بود و همچنین محمد مدبر که نقاشی‌هایش از عقاید عمیق مذهبی سرچشمه می‌گرفت و به نقاش تلخ معروف بود- نشان داد. او با گردآوری آثار این هنرمندان از شهرهای مختلف و قهوه‌خانه‌ها، نمایشگاهی در «خانه ایران در پاریس» برگزار کرد که سخت مورد استقبال قرار گرفت.^{۲۳}

راه‌اندازی گالری استتیک توسط مارکو گریگوریان نقش مهمی در رسمیت یافتن هنر نوگرای ایران داشت. وی علاوه بر تجمع هنرمندان نوگرا، برای برپایی نمایشگاه‌های متعدد و کلاس‌های آزاد آموزشی تلاش بسیاری کرد. «حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام از جمله شاگردان او در این گالری بودند.»^{۲۴} دامنه فعالیت‌های مارکو در حوزه آموزشی محدود به گالری استتیک نشد. «در سال ۱۹۵۸ م [۱۳۳۷ش] وی دوباره به ایران بازگشت و سرپرست گروه گرافیک وزارت هنرهای زیبا در تهران شد و برای اولین بار در ایران روش‌های بُرش لینو، حکاکی قلم سوزنی و چاپ‌نقش جوهر شوره‌ای^{۲۵} را به هنرجویان هنرهای زیبا آموزش داد. او معلمی با نفوذ بود. در همان سال تحت نظارت اداره کل هنرهای زیبا، اولین بی‌ینال تهران را سازمان‌دهی کرد و با معرفی و نمایش آثار نقاشان نوگرای ایران، نقش مهمی در ادامه روند نقاشی معاصر ایران ایفا کرد.»^{۲۶} بی‌تردید فعالیت‌های گسترده و آثار مارکو گریگوریان در هنر معاصر ایران را می‌توان مصداق مفهوم مدرن دانست. فعالیت‌های بی‌شمار او در زمینه آموزشی، جهت‌دهی کارآمد به جریان نقاشی نوگرا، زمینه‌ساز گرایش‌های نوین در ایران، ساختار شکنی در حوزه تصویر، معرفی هنرمندان ایرانی به غرب از جمله فعالیت‌های او در عینیت بخشیدن به مفهوم نو است. «به‌طور کلی آثار مارکو گریگوریان چهار دوره را باز می‌نمایند: دوره اول، دوره خلق نقاشی‌های پست-امپرسیونیستی [اکسپرسیونیسم] است که پس از بازگشت از ایتالیا، آن‌ها را خلق کرد؛ دوم، دوره آثار مربوط به دوره‌های آدم‌سوزی در آشویتس است؛ دوره سوم، دوره‌ای است که تحت تأثیر مظاهر به کار گرفته شده در زندگی روزمره مردم ایران، با استفاده از مصالح متداول، به خلق آثاری با نان سنگک، دیزی و... پرداخت و در واقع به جای نقاشی کردن به نصب اشیای پرداخت و این کارها زمینه‌ای شد برای کارهای بعدی او در دوره چهارم،

^{۲۴} برای اطلاعات بیشتر به منبع پیشین مراجعه شود

^{۲۵} aquaforte

^{۲۶} برای اطلاعات بیشتر به منبع پیشین مراجعه شود

^{۲۳} سیلوی خواجه سری، مارکو گریگوریان، فصلنامه فرهنگی پیمان -

شماره ۲۹ - سال هشتم - پاییز ۱۳۸۳ مندرج در سایت فصلنامه

فرهنگی پیمان

که می‌توان به جایگاه نقاش در کنش اجتماعی پی برد و درکی درست از مفهوم نوین به دست آورد.

نتیجه‌گیری

آنچه سه هنرمند برگزیده در این مقاله را برجسته می‌کند، نوع برخورد و مقابله‌ای است که با هنر سنتی ایران دارند. هر یک از این هنرمندان در دوره‌ای توانستند به هنر ایرانی معیاری را بیفزایند که امروزه از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. بی‌شک بسیاری از هنرمندان نوگرایی دیگر نیز مسیری را پیمودند که در نوع خود قابل تأمل است؛ اما این هنرمندان با اولین بار و با مجادله خود کوشیدند بینشی را در فرهنگ تصویری ایران پایه‌گذاری کنند. هنر ایران پس از عبور و گسست از فرهنگ تصویری در اواخر دوران صفویه و نیز قاجاریه به دانش تصویری نوینی روی آورد که درخور توجه است. نتیجه مطلوب آن برخوردها باعث شد تا هنر ایران مسیری را به کمال برساند و به عنوان نظام ارزشی در فرهنگ رسمی ایران قرار گیرد. با توجه به تحولات پیش‌آمده، زمان آن بود تا معیارهای نوینی بر پایه دانش جهانی پایه‌ریزی شود که هنرمندان نوگرایی ایران با اندیشه انتقادی توانستند نظام ارزشی جدیدی را بنا گذارند. دانش‌آموختگان جدید در این عرصه گام‌های مهمی در جهت سهولت و اثبات دانش تصویری برداشتند که درخور تأمل و تعمق است. نقاشی نوگرایی ایران پیش از رسمیت یافتن در سال ۱۳۳۷ شمسی بارقه‌ها، متولیان و مسببانی داشته که این حرکت نوین را در جامعه از لحاظ زبان تصویری به جایگاه ممتازی رساند. نام‌های جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور و مارکو گریگوریان از بین نقاشان به نام آن روزگار بیشتر به چشم می‌خورد. تلاش بی‌وقفه آنان همچون خشت‌های اولیه در ساخت بنا مؤثر بوده است. به‌طور کلی می‌توان تلاش آنان را در سطری صورت‌بندی کرد:

- مضمون‌زدایی و تأکید بر فرم‌گرایی خاصه در جواد حمیدی به‌جای عینیت‌گرایی در نقاشان متأخر قاجار.
- تئوریزه‌سازی نقاشی نوگرا با تأکید بر بینشی ملی و بومی توسط جلیل ضیاءپور و ایجاد فضایی رادیکال با ارائه انتقاد در مقابل سنت نقاشی ایران.

اما منحصراً در آثار کاه‌گلی او، نتیجه هماهنگی فرم و معنا در قالبی انتزاعی است. «مارکو در سال ۱۹۶۲م [۱۳۴۱ش] به آمریکا رفت و به ادامه و گسترش ساخته‌های کاه‌گلی خود پرداخت. وی با استفاده از خاک و خاکستر بر روی بوم به عنوان نماد زندگی جاویدان، بیشتر به خلق آثاری با موضوع زمین پرداخت. وی از زمین به‌عنوان بالاترین مرجع فعالیت بشری و از خاک به‌عنوان نمادی برای ارائه عقاید شخصی خود، بهره گرفت. این کارها شرح آفرینش زمین و آسمان هستند و خاک و کاه‌گل که نمادهای زندگی و خورشید هستند، اتحاد دو عامل روح و جسم و یکی شدن آن‌ها در اولین گام‌های خلقت را بیان می‌کنند. او همچنین ارجاعی دارد به هندسه مقدس و تعلیمات رمزی در استفاده از مربع و دایره، با ظهور فرم‌های درون‌گرا و ترکیب سه عنصر دانش، امید و عشق؛ بنابراین آثار کاه‌گلی وی، تعبیر نمادهای درونی از وحدت یگانه عالم وجود است.»^{۲۷} (تصویر ۸)

سویه‌ها و خاستگاه تفکری-ابزاری مارکو، ریشه در جریانات آبرسته و مفهومی غرب دارد. چنانکه نقاشانی چون آلبرتو بوری^{۲۸} و آنتونی تاپیس^{۲۹} پیش‌تر، از مواد و مصالحی چون کاه، گل و مواد صنعتی در بیان مفهوم اثر بهره بردند؛ اما بینش مارکو بیش از یک مفهوم ابزاری و مقلد است. در سال‌های ۱۹۶۰ (۱۳۳۹ ش) توجه به کارهای محیطی و مفهومی در غرب سویه‌های نوینی به بینش هنر و هنرمند افزود. رابرت اسمیتسون از جمله هنرمندانی است که گرایش به هنر محیطی را با مفهوم زمین و خاک پیوند داد. «مارکو اولین کار خاکی خود را در سال ۱۳۳۹ (۱۹۶۰) پدید آورد و آن را خانه شماره یک نامید که از عشق پایدار او به زمین و خاک، این خانه همیشگی بشر که زادگاه نخستین و اقامتگاه آخرین انسان است، حکایت می‌کرد. او که بررسی‌های فراوانی روی خاک و نحوه کاربرد آن به‌مثابه هنری انجام داده بود از همان سال عاشقانه و آگاهانه کوشید دین خود را به زمین، مادر اسطوره‌ای و زایای انسان ادا کند. شاید دربه‌دردی مارکو از این کشور به آن کشور (ترکیه، ایران، آمریکا، ارمنستان) او را نه‌تنها فرزند یک کشور، بلکه زاده اضطراب سیاره زمین کرده بود.» (همان، ۱۵۷)

موفقیت مارکو گریگوریان در همسوسازی نقاشی ایران با غرب و استفاده به‌جا از درک هنر دوران است. دستاوردهای مارکو در غرب، مؤلفه‌ی جدیدی به فهم هنر افزود و بیش‌ترین تأثیر را بر هنر ایران و مؤلفه‌های ایرانی گذاشت. از چنین بینشی است

²⁸ Alberto Burri (۱۹۱۵-۱۹۹۵)

²⁹ Antoni Tàpies (1923- 2012)

^{۲۷} سیلوی خواجه سری، مارکو گریگوریان، فصلنامه فرهنگی پیمان -

شماره ۲۹ - سال هشتم - پاییز ۱۳۸۳ مندرج در سایت فصلنامه

فرهنگی پیمان

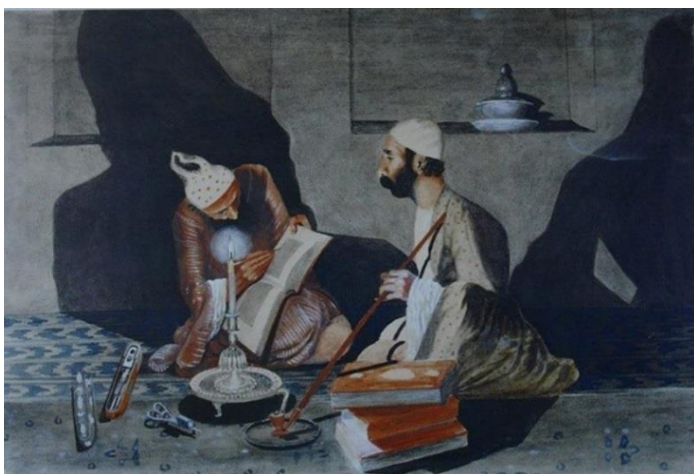
- ورود مؤلفه‌های نوین از جمله ابزاری، آموزشی و نمایش آثار در فضای بی‌ینال‌های داخلی و خارجی در نقاشی معاصر ایران توسط مارکو گریگوریان.

تصاویر

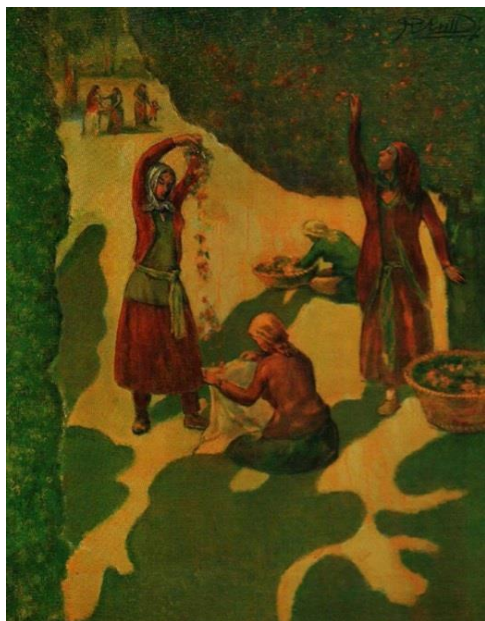
تصویر شماره ۱، جواد حمیدی، بدون عنوان، تکنیک رنگ و روغن، ابعاد: ۱۰۰*۱۰۰ سانتی‌متر، سال ۱۳۴۰ (حراج تهران)



تصویر شماره ۲، محمود خان ملک‌الشعراء/استنساخ/مصحح/آبرنگ مقدماتی برای یک پرده رنگ و روغنی، تهران ۱۳۷۵ هـ. ق. تهران کاخ گلستان (پاکباز، ۱۳۸۷، ۱۸۲)

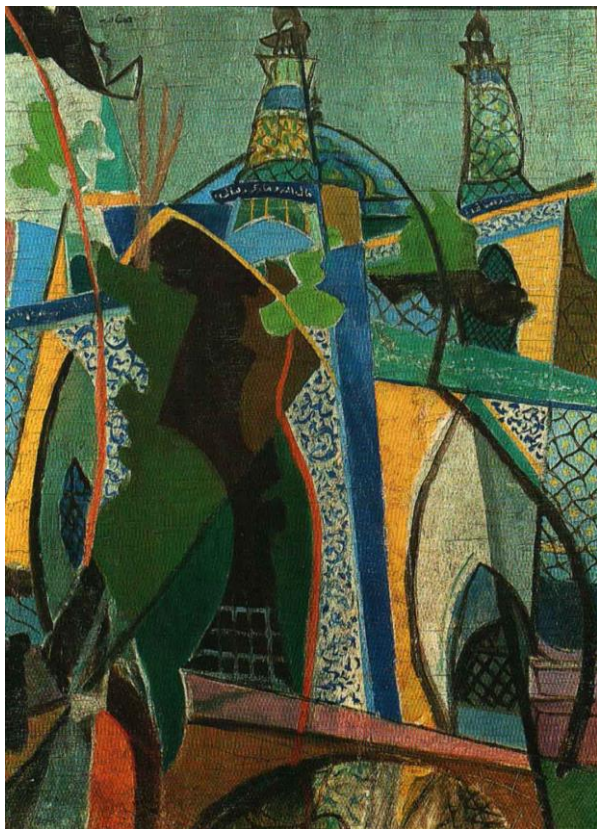


تصویر شماره ۳، جواد حمیدی، گلاب‌گیران، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۷۶ ۹۰*۱۲۱ سانتی‌متر، تهران موزه هنرهای معاصر (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۶۷)





تصویر شماره ۴، جواد حمیدی، ترکیب‌بندی، زغال، ۸۰*۵۰ سانتی‌متر (www.Tavoosonline.com)



تصویر شماره ۵، جلیل ضیاء‌پور، گلدسته‌های مسجد، رنگ و روغن روی بوم، ۸۵*۶۱ سانتی‌متر، ۱۳۲۸، تهران موزه هنرهای معاصر (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۶۰)



تصویر شماره ۶، مارکو گریگوریان، خواهر نقاش، رنگ و روغن روی بوم، ۶۱*۴۶ سانتی متر، ۱۹۸۴. (www.gallery.am)



تصویر شماره ۷، مارکو گریگوریان، از مجموعه دروازه آشوبتس، ۱۹۶۰
(www.gallery.am)



تصویر شماره ۸، مارکو گریگوریان، شب نیمه تابستان شماره ده، کاه خورد شده بر روی بوم، ۵۰.۲*۵۰.۸ سانتی متر، ۱۹۹۱ (www.Artnet.com)

منابع

- آزادی‌ور، هوشنگ، تابستان (۱۳۶۸)، مصاحبه با جلیل ضیاءپور، تهیه شده در گروه فرهنگ، ادب و هنر شبکه دو صداوسیما، برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور، تابستان ۱۳۹۷، www.ziapour.com.
- افشار مهاجر، کامران، (۱۳۹۱)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران: نشر دانشگاه هنر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۷)، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۸)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: نشر زرین و سیمین.
- خادمی، داریوش، (۱۳۸۲)، «مارکو گریگوریان»، گفتگو با آیدین آغداشلو، دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس، تیرماه، شماره ۹: ص ۸.
- خواجه سری، سیلوی، پاییز (۱۳۸۳)، «مارکو گریگوریان»، فصلنامه پیمان، سال هشتم، شماره ۲۹، تاریخ آخرین به‌روز رسانی پاییز ۱۳۹۷، www.paymanonline.com.
- ضیاءپور، جلیل، (۱۳۲۸)، «نقاشی» قسمت اول، مندرج در مجله خروس‌جنگی، برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور، تابستان ۱۳۹۷.
- ضیاءپور، جلیل، (۱۳۲۸)، «نقاشی» قسمت سوم، مندرج در مجله خروس‌جنگی، برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور، تابستان ۱۳۹۷.
- ضیاءپور، جلیل، ۲۵ بهمن (۱۳۲۸)، «نقاشی» قسمت پنجم، مندرج در مجله خروس‌جنگی، برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور، تابستان ۱۳۹۷.
- ضیاءپور، جلیل، (۱۳۵۸)، «نقش نهضت خروس‌جنگی»، روزنامه فرهنگ و آزادی، برگرفته از سایت رسمی جلیل ضیاءپور، تابستان ۱۳۹۷.
- مجابی، جواد، (۱۳۹۳)، سرآمدان هنر نو، تهران: نشر به نگار.
- لازاریان، ژانت، (۱۳۸۲)، دانشنامه ایرانیان ارمنی (شرح‌حال مشاهیر ارمنی و مشاهیر ارمنی ساکن ارمنستان به همراه تاریخ)، تهران: نشر هیرمند.
- کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۴)، هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران: نشر نظر.
- ____، (۱۳۶۸)، «پای صحبت استاد دکتر جواد حمیدی»، فصلنامه سوره، دوره‌ی اول، شماره یکم: ص ۴۲-۴۷.
- Navasargian Alice, (۱۹۹۷), Iran-Armenian Golden Bridger, USA: Glendale.

Study of Modern Painting in Iran relying on Visual Elements (case study: Javad Hamidi, Jalil Ziapour, Marko Grigorian)

Abstract

Change in the lower strata of society seems difficult due to the accumulation of the view of the work tradition. Since art is also one of the important layers of society, changing its value system with a long history has multiplied the difficulty of the change process. One of the most important phenomena that has always stood in opposition to the mechanism of tradition is modernity. Due to its phenomenal nature, modernity always tries to drive away any traditional view by presenting a critical thought. This is not limited to the social sphere but can also be seen in the field of art. The efficiency of such a thing in Iran can be considered from the period of Nasser al-Din Shah and its peak can be considered in the first Pahlavi era. With the political unrest and the end of the rule of Reza Shah and the Allies in Iran, it was as if the last nails were driven into the foot of the visual tradition. The University of Fine Arts, as a new institution in the field of art, is considered a rebellion against the educational institutions of art. The artists and graduates of this university added to the Iranian artistic community in order to face the concerns of modern Europe. Among the most important artists in this period are Javad Hamidi, Jalil Ziapour, Marko Grigorian.

This study is a critical study of nouveau artists against traditional and dominant thought. The confrontation that has taken place with the mentioned artists in this field is known as the basis of the debate with the visual tradition. Topics such as form and content, instrumentalism, theorizing and publishing a statement to oppose tradition are among the important points in recognizing modern art. The research question depends on the method of critique of modern artists against the Iranian visual tradition. The research method in this research was descriptive-analytical and the method of collecting information was library.

Keywords: Modernism, Iranian Modern painting, Javad Hamidi, Jalil Ziapour, Marko Grigorian.