University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Investigating Anachronism in Modern Iranian painting; A case study of Ahmad Esfandiari

Morteza Sedighifard[1], Fereshte sadat Foroughi[2*]

[1.] Department of Photography, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran

[2.] M.A graduated in Painting, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, morteza.sedighifard@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 2, PP, 57-74
Receive Date: 23 September 2024
Revise Date: 01 November 2024
Accept Date: 05 November 2024
Publish Date: 05 November 2024

Original Article

KEYWORDS:
Anachronism; Modern Art; Contemporary; Modernity; Ahmad Esfandiari

ABSTRACT

Abstract: The evolution of modern Iranian art reflects a profound interplay between tradition and modernity, a relationship particularly emphasized in the concept of anachronism. In Iranian contemporary art, this theme underscores the distinct tensions and resolutions within artworks that traverse cultural and historical boundaries. Focusing on Ahmad Esfandiari's work, this study delves into how Iranian artists' engagement with modernist aesthetics has simultaneously reflected anachronistic attributes, thereby influencing the expression of modern identity. Using a descriptive-analytical approach, we analyze Esfandiari's art in the broader context of Iranian society's complex journey through modernity and tradition.

Theoretical Background: Modern Iranian art, shaped significantly by interactions with Western aesthetics, developed through the gradual adoption of formal elements of modernist art without necessarily internalizing its philosophical foundations. This anachronism is inherent in the works of artists who, while embracing Western techniques, sought to express local themes deeply rooted in Iranian culture and heritage. Such a clash between external form and internal substance marks a significant departure from Western art, which often aligns form with content in pursuit of contemporary relevance. Iranian modernist painters, including Esfandiari, therefore exemplify an "untimely" art form—one that embodies modernist visual styles but is imbued with culturally and historically resonant symbols and themes.

Objectives and Research Questions: This research aims to explore the extent to which Iranian modernist paintings, particularly those by Esfandiari, embody anachronistic characteristics. Key questions include: How do Esfandiari's paintings reflect the tensions between Iran's pre-modern heritage and modernist aesthetics?
In what ways does his work offer insights into the broader cultural implications of modernity within Iran?
What role does anachronism play in shaping the identity of modern Iranian art?

Hypotheses: We hypothesize that Ahmad Esfandiari's work demonstrates a nuanced form of modernist expression that is both time-bound and timeless. Through selective incorporation of traditional elements within a modernist framework, Esfandiari and his contemporaries articulate a form of modernity that is distinctively Iranian—rooted in history yet responsive to contemporary realities. This hypothesis suggests that Iranian modernist art represents a hybrid identity that is neither fully traditional nor entirely modern.

Cite this article:
Sedighifard, M. and Foroughi, F. S. (2024). Investigating Anachronism in Modern Iranian painting; A case study of Ahmad Esfandiari. Interdisciplinary Researches of Art, 2(2), 57-74. doi: 10.22124/ira.2024.28528.1033

Data Collection: This study employs a qualitative approach, using library and archival resources to review existing literature on Iranian modernist art and anachronism. Key sources include seminal texts on Iranian modernity, art theory, and cultural criticism, alongside specific analyses of Esfandiari's work and interviews with art historians. Primary artworks were also examined to provide contextual and interpretive insights into the visual and thematic components of Esfandiari's pieces.

Analysis and Discussion: Introduction to Modernity and Iranian Art The integration of modernity into Iranian society introduced numerous cultural, political, and artistic shifts, reshaping the foundational elements of Iranian identity. Art became a significant vehicle for grappling with these transformations, as artists sought ways to reconcile their cultural heritage with the allure of Western-style progress and expression. Esfandiari's art, emerging within this historical framework, reflects the broader societal endeavor to reconcile inherited artistic traditions with the new possibilities introduced by modernist techniques.

Anachronism in Iranian Modern Art Anachronism in Iranian modern art is characterized by the conscious choice to utilize traditional subject matter, motifs, and aesthetic principles in ways that reflect contemporary social issues and individual expression. Esfandiari's works, for instance, often depict rural scenes or folk subjects but are imbued with the stylistic influences of movements such as Impressionism and Expressionism. This selective blending of old and new elements not only preserves cultural memory but also reinterprets it, bringing past narratives into present concerns.

Case Study: Ahmad Esfandiari Esfandiari's paintings, like "The Gleaners" and "The Shrine," serve as representative examples of Iranian modernist art's anachronistic quality. His use of traditional rural themes speaks to an Iranian ethos, yet his adaptation of Western styles such as Impressionism represents a departure from classical Persian art. "The Gleaners," for example, captures the vibrancy of rural life, with bold colors and strong forms reminiscent of Post-Impressionism. However, the underlying subject—a collective of laborers working together in the field—speaks to themes of community, tradition, and resilience that resonate deeply with Iran's cultural heritage. Similarly, "The Shrine" portrays a funeral scene with mourners, blending Esfandiari's influences from both Western modernism and Persian symbolism, creating a work that embodies both individual artistic exploration and cultural nostalgia. The Role of the State and Sociopolitical Context The Iranian state's ambivalent support for modernist art during Esfandiari's era further contributed to the anachronistic nature of the art. While the state initially encouraged Western-style modernization, its lack of sustained support left artists like Esfandiari navigating between unsupported innovation and a deep-seated cultural conservatism. This precarious position amplified the sense of untimeliness in their work, as their artistic language remained stranded between a yearning for modern expression and a commitment to traditional values.

Conclusion and Insights: The anachronism within Esfandiari's work and that of his contemporaries reflects the broader cultural and existential tensions within Iran's engagement with modernity. Iranian modernist artists, in their quest for a new visual language, inadvertently preserved elements of their traditional past, which simultaneously served as a constraint and an inspiration. Esfandiari's art encapsulates this duality, where attempts to innovate through form and technique remain bound by a cultural framework that resists complete transformation. This study concludes that Iranian modernist art should be viewed as a unique hybrid, one that reflects both the enduring legacy of Persian cultural identity and the inevitable influence of Western modernity.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری

مرتضی صدیقی‌فرد[1]، فرشته سادات فروغی[2]*

۱. عضو هیأت علمی گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

۲. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: morteza.sedighifard@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۵۷-۷۴
تاریخ دریافت: ۰۲ مهر ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۱ آبان ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۵ آبان ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۵ آبان ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: نابهنگامی، هنر نوگرا، معاصریت، مدرنیته، احمد اسفندیاری

چکیده

هنر معاصر پس از گذار از اوج فرمالیسم، همواره به‌دنبال بیان موضوعی جدید و اندیشه‌پردازی بوده است. هنرمند به شناسایی و نمایشی از حقیقت در صوری متفاوت روی می‌آورد و در پی تلاش برای معاصر بودن است؛ اما معاصریت او، در نابهنگامی ابداع هنری نهفته است. او با مشاهده و پذیرش تاریکی‌های زمانه خود، آنها را می‌شکافد و حل آن را با نوعی دگرگونی شکلی و ارتباط با دیگر زمان‌ها، بر پایه نوعی اضطرار پاسخ می‌دهد. این نابهنگامی، کمک به بازشناسی راه‌حل‌هایی که از دل تاریکی‌ها درآمده‌اند و هیچ‌وقت نمی‌توانند به ما برسند، اما پیوسته به سوی‌مان می‌آیند را می‌دهد. با ورود مدرنیته به ایران، دگرگونی و تحول رویدادهای هنری و اندیشه‌ای مختلف پدیدار شد. تضاد بین هنر سنتی و مدرنیته، باعث کشاکش بین آنها شد و هنر نوگرا چنین شکل گرفت و به طنین روزگار خود پرداخت. اما این طنین، به تجلی نابهنگامی در آثار هنر نوگرا ختم شد. پژوهش حاضر به بررسی مفهوم نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران، با تمرکز بر آثار احمد اسفندیاری، می‌پردازد. هدف اصلی تحقیق آن است که چگونگی تلاقی عناصر سنتی و مدرنیستی در نقاشی‌های نوگرای ایرانی و تاثیر آن بر هویت معاصر هنری ایران را واکاوی کند. سؤالات تحقیق عبارت‌اند از: چگونه مفهوم نابهنگامی در آثار احمد اسفندیاری و دیگر هنرمندان نوگرای ایرانی به‌کار رفته است؟ تا چه میزان این آثار توانسته‌اند هم‌زمان بیانگر مضامین بومی و حامل ویژگی‌های مدرنیستی باشند؟ و چه ارتباطی میان نابهنگامی هنری و بحران هویت فرهنگی در ایران معاصر وجود دارد؟ این پژوهش با رویکرد توصیفی . تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که با ورود مدرنیته به ایران، هنرمندان نوگرا ضمن استفاده از سبک‌ها و تکنیک‌های مدرن، کوشیده‌اند تا به بازنمایی عناصر بومی بپردازند. این تلاش برای همزیستی بین گذشته و حال به نوعی نابهنگامی هنری انجامیده که بازتاب‌دهنده دوگانگی‌های فرهنگی و هویتی جامعه ایرانی است. آثار احمد اسفندیاری به‌عنوان نمونه‌ای از این روند، تلفیقی از سبک‌های مدرن و مضامین سنتی را نشان می‌دهند که در عین حال نوآوری و وفاداری به فرهنگ بومی را منعکس می‌کنند.

ارجاع به این مقاله: صدیقی‌فرد، مرتضی و فروغی، فرشته سادات . (۱۴۰۳). بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۲)، ۵۷- ۷۴. doi: 10.22124/ira.2024.28528.1033

بیان مسئله

انسان از زمان خلقت خود تاکنون همواره در پی جستن و درک جهان خود بوده که در پی آن دوران مختلف عقل را از سر گذرانیده است و از دیرباز میان هنر و عقل یک ارتباط موثق مفهومی وجود داشته است. اگر عقل نسبتش را با حقیقت معین کرده‌باشد، هنر نیز نسبتش را با حقیقت معلوم و مشخص می‌کند. هنر در حوزه نظری و آفرینش و خلاقیت هنری با دیدگاه عقلانی (فلسفی) ارتباط برقرار می‌کند؛ چراکه هنر پیوسته به‌دنبال طرح مسئله و ایده‌پردازی است. هنرمند به شناخت و بازنمایی حقیقت در اشکال و صورت‌های مختلف می‌پردازد. اما آنچه او و آفرینش هنری او را نابهنگام جلوه می‌دهد، در معاصریت اوست. او کسی است که کجی و ناراستی‌های عصر خویش را می‌بینند و می‌پذیرد و با پذیرش کجی‌ها و ناراستی‌های زمانه خویش در شکافتن مشکلات، حل آن را با تغییر شکل‌دهی و مرتبط‌ساختن آن با دیگر زمان‌ها، بر پایه نوعی ضرورت به آنها پاسخ می‌دهد. این نابهنگامی امکان بازشناسی راه‌حل‌های برآمده از پریشانی زمانه خود را می‌دهد که بدون آنکه هرگز بتواند به ما بپیوندد، پیوسته به‌سوی ما در حرکت است. معاصر بودن یعنی وقت‌شناس قراری بودن که ناگزیر از دست می‌رود که لازم است مسیرهایی را به‌سوی آینده بگشاید. ازاین‌جهت مفاهیمی چون انتظار، هشدار، آگاهی، نوید، ترس و امید، ارتباط پیوسته با نابهنگامی دارند.

نفوذ مدرنیته در ایران، کارکردهای طبیعی و تاریخی آن را دگرگون کرد، هنر نیز از نفوذ آن در امان نماند و با کشاکش میان سنت و مدرنیته، برای بروز خلاقیت خود، با چالشی بین این دو روبه‌رو شد. پس به بازتاب زمانه خود روی آورد. اما در این بازتاب، به نابهنگامی آثار نقاشی انجامید. براین‌اساس، مقاله توصیفی ـ تحلیلی پیشِ‌رو با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به بررسی مفهوم نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران، با تمرکز بر آثار احمد اسفندیاری می‌پردازد. هدف اصلی تحقیق آن است که چگونگی تلاقی عناصر سنتی و مدرنیستی در نقاشی‌های نوگرای ایرانی و تأثیر آن بر هویت معاصر هنری ایران را واکاوی کند. سؤالات تحقیق عبارت‌اند از: چگونه مفهوم نابهنگامی در آثار احمد اسفندیاری و دیگر هنرمندان نوگرای ایرانی به‌کار رفته است؟ تا چه میزان این آثار توانسته‌اند هم‌زمان بیانگر مضامین بومی و حامل ویژگی‌های مدرنیستی باشند؟ و چه ارتباطی میان نابهنگامی هنری و بحران هویت فرهنگی در ایران معاصر وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

در پایان‌نامه *نقد و بررسی نابهنگامی در نقاشی معاصر ایران (مطالعه موردی آثار دهه ۸۰ ه.ش)* (Alimohammadi Ardakani & Safarnejad, 2015)، به‌روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی شکاف از کشاکش بین سنت و مدرنیته در بستر تاریخی و تحولات نقاشی در جهان معاصر ایران و در ایران در دهه ۸۰ شمسی می‌پردازد. این پژوهش به تحلیل آسیب‌شناسانه در حوزه فرهنگ و هنر و مؤلفه‌های نابهنگامی پرداخته است. پژوهش در نتیجه‌گیری خود در بررسی آثار نقاشی ایران مبتنی بر عدم ارتباط و امتداد آن با نقاشی نوگرای ایران که درکی غلط از دوران پست‌مدرن و جغرافیای سیاسی خاورمیانه داشتند است، می‌پردازد و نقاشی این دوران را به‌عنوان هنری موضوع گرا، نمایشی و

مصرفی با تأخیر زمانی، خود را با هنر مصرفی غرب همراه می‌کند. در ادامه نتیجه‌گیری، کشورها در مواجهه با مدرنیته غربی دچار بحران شده و نابهنگامی جزو ذات فرهنگی و اجتماعی آنها به‌عنوان یکی از معضلات اصلی به شمار می‌رود که این جوامع با آن روبرو هستند. ازاین‌جهت، بررسی آن در حوزه‌های فرهنگ و هنر را ضروری می‌داند.

در پایان‌نامه‌ای دیگر با عنوان *تحلیل گسترش بهره‌گیری از مفهوم نابهنگامی در آثار نقاشان دهه ۸۰ ایران* (Hosseinian Amirkhiz & Alimohammadi Ardakani, 2018) به مطالعه نابهنگامی و بهره‌گیری از فضاهای چندگانه و رویکردهای گوناگون آن و بررسی ویژگی این آثار از جمله بیان‌های هم‌زمان پیکره‌نما و انتزاعی که به‌سوی ابهام، کنایه و گسست در نقاشی معاصر ایران در دهه ۸۰ می‌پردازد. همچنین شرایط زیر متنی آثار هنرمندان را موردمطالعه قرار می‌دهد. نتیجه آن شد که با روش‌ها و مواد مختلف و با بهره‌گیری از قوه تخیل و ایجاد فضاهایی نوظهور، قوانین واقعیت را دگرگون کرده و آن را در معرض نمایش مخاطب قرار دادند. تفاوت این پایان‌نامه، در تحلیل نابهنگامی فضاهای چندگانه و ویژگی‌های آثار در دهه ۸۰ شمسی است.

به‌عنوان پیشینه‌ای دیگر می‌توان به مقاله «بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷) ه.ش» (Shad Ghazvini, 2011) اشاره کرد. در این مقاله نقاشی ایران در دهه‌های۲۰ تا ۵۰ خورشیدی به رهاوردهای متفاوتی با سنت گذشته پیدا کرد. این رهاوردها بیشتر در جهت شناخت جدید در تکنیک و اجرا بود. هنرمند در تمام سطوح نوگرا کمتر به مسائل اجتماعی، تحولات فرهنگی، رموز هنر ملی، مذهبی و سنتی توجه داشت و بیش از آن، دلباخته اجرا به شیوه آوانگارد غرب بود. عدم توجه به خاستگاه‌ها و نیازهای فرهنگی و هنری جامعه ایرانی یکی از دلایل بزرگ شکست هنر معاصر ایران در این دوران است. کم‌توجهی به معیارهای زیرساختی و بخش نظری در باب آفرینش آثار و همینطور شناخت کم از روند شکل‌گیری سبک‌های هنری مدرن از عوامل دیگری است که نقاشی نوگرای معاصر ایران را دچار سستی و خلأ محتوایی کرد. یکی از ضروریات خلق اثر هنری نوآوری است. بدون دستیابی به نوآوری، امکان خلق اثری فرهنگ‌ساز و پایدار ممکن نیست. در نقاشی معاصر ایران این منظر لحاظ نشده است و هنرمند بیشتر بر گرایش‌های نو در صورت اثر و شیوه اجرا توجه داشت و به نوآوری در محتوا کمتر پرداخت. این امر یکی دیگر از علت‌های شکست نقاشی معاصر ایران در شکوفایی و ارتقای سطح و اندیشه فرهنگی و هنری جامعه بود. تفاوت آن با این پژوهش، در بررسی نقاشی نوگرا به جنبه‌های ضرورت نوآوری و نوگرایی در نقاشی نوگرا، و تفاوت آن‌ها در بسترهای سنت‌های هنری ایران می‌پردازد.

مقاله «تحلیلی بر روند نقاشی نوگرا در دوسالانه‌های نقاشی تهران از ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵» (Shad Ghazvini, 2011) از دیگر نوشته‌های معتبر است. در این پنج بی‌ینال هنرمندان و جامعه هنری کشور کمتر برای شناخت هنر نوگرا تلاش کردند، در نتیجه ضرورت شکل‌گیری نقاشی نوگرا در ابهام باقی ماند. هنرمند با آگاهی از ارزش‌ها و معیارهای زیباشناسانه زمانه‌ی خود می‌تواند به آفرینش هنری بپردازد، اما این وجه نیز موردتوجه نقاشان نوگرا قرار نگرفت. هنر نقاشی نوگرا بیشتر فرمایشی بود و فقط از سوی حکومت وقت و سیاست‌های خارجه پشتیبانی شد. به همین علت پس از تغییر حکومت نتوانست پشتوانه هنر کشور قلمداد شود و همسو با خاستگاه‌های فرهنگی و هنری

جامعه حرکت کند و تنها هنرمندانی که با تکیه به سنت‌های هنری، پلی میان گذشته و زمان معاصرشان زدند، حرکتی پویا و سازنده در نقاشی نوگرا ایجاد کردند.

در مقاله علمی دیگر به قلم (Bahramighasr & Shokri, 2021) با عنوان «بازنمود نیهیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور» که در مجله علمی ره پویه هنر به چاپ رسیده است. مدرنیته و نهیلیسم پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند. با اینکه نهیلیسم در متن هنر مدرن جاری است؛ اما آشکارا حضور آن در جلوه‌های آغازین هنر نوگرای ایران نمی‌توان مشاهده کرد. مقاله حاضر پیرامون پرسش چرایی عدم انعکاس وجوه نیهیلیستی مدرنیسم در نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور شکل‌گرفته است. براین‌اساس پژوهش کیفی پیشه رو با استناد به منابع معتبر می‌کوشد تا ضمن تبیین نسبت مدرنیته و جنبش‌های پیشرو هنری قرن بیستم مانند دادائیسم با نیهیلیسم نیچه‌ای به تحلیل چگونگی ورود مدرنیسم هنری به ایران و تأثیر آن بر نقاشی نوگرای ایران بپردازد این مقاله می‌کوشد تا نشان دهد اگرچه ضیاءپور و دیگر نقاشان نوگرای نسل اول ایران تحت‌تأثیر مدرنیته و پیامدهای آن بوده اند اما درعمل علاقه مند به دادن انعکاس مفاهیم هنر غرب نبودند و ضیاءپور از این مطلب که فرم در هنر مدرن وابسته به محتوی است غافل بوده است و تلاش نموده فرم را از محتوی جدا و بومی‌سازی کند. او به‌اشتباه می‌پنداشته که با تقلید از فرم مدرن می‌توان تفکر جدیدی نسبت به هنر ایجاد نمود. تفاوت این مقاله با پایان‌نامه پیش‌رو در آن است که از دیدگاه فلسفی به بازنمود نهیلیسم و رابطه‌اش با مدرنیته و عدم بازتاب وجوه نهیلیسم مدرنیسم در نقاشی نوگرای نسل اول، به‌ویژه بر آثار جلیل ضیاءپور پرداخته است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی. تحلیلی و با رویکرد کیفی انجام گرفته است. ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و از ابزار پویشگری نوین جهت استفاده از منابع الکترونیکی استفاده شده است. جامعه آماری پژوهشی حاضر، از میان هنرمندان نوگرا، احمد اسفندیاری را به‌عنوان مورد مطالعاتی انتخاب کرده و از میان آثار او به‌صورت هدفمند، دست به تحلیل می‌زند.

یافته‌ها و بحث

نسبت مدرنیته و جامعه ایرانی

مدرنیته تنها واقعیتی مربوط به جهش‌های فنی، علمی و سیاسی بعد از قرن ۱۶ نیست، بلکه بازی نشانه‌ها، آداب‌ورسوم و فرهنگ‌هایی نیز محسوب می‌شود که این تغییرات ساختاری را به سطح مناسک و جایگاه اجتماعی برمی‌گرداند (Baudrillard, 2014, 22). هنگامی ایران مدرنیته را پذیرا شد که نه ورودش از بیرون و نه در چگونگی جاگیری در بستر خود، دخالتی نداشت. به‌عبارت‌دیگر، مدرنیته در شکل‌گیری وضعیت نوین ایران بدون دخالت ایرنیان تأثیرگذار بود. به‌این‌ترتیب ایرانی‌بودن را دچار مسئله کرد و به‌واسطه حضور غرب، پرسش از چیستی هویت

تاریخی و تمدنی مطرح شد. این شرایط رابطه ایرانیان را با گذشته‌شان دچار آشفتگی کرد و سبب شد که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، دچار هویت بحرانی شوند که نه ایرانی به‌معنای پیشین و تاریخی آن بود و نه هویتی شبیه به انسان غربی یافت. این‌گونه شد که وقتی انسان معاصر ایرانی، جوانب بزرگی از خود را از دست داد، ناخواسته انگیزه بازگشت به خود یا ریشه‌ها در وی پدید آمد. با این‌همه اذعان داشت که تعلقات ذهنی و تاریخی ما به‌تدریج صورت‌های تازه‌ای در خود می‌یابد و واقعیت‌های جدید غلتان و در نوسان به‌سوی مسیری جدید که کمتر بومی و هرچه بیشتر جهانی است، شکل می‌گیرند (Hodashtian, 2002, 172).

مدرنیته با لفظ تجدد پا به عرصه اندیشه‌ای و فرهنگی ایران گذاشت. تجدد به دو روش به سرزمین‌های دیگر منتقل شد؛ نخست برتری نظامی و اقتصادی به اروپا امکان این را داد تا در بعضی از قاره‌ها وضع استعماری به‌وجود آورد و آن سرزمین را به تصرف نظامی درآورد و با ایجاد سازمان اداری خارجی و مستقر شدن گروهی از مردم کشورهای اروپایی در آن سرزمین، تبلیغ دین مسیحیت و نشر زبان اروپایی به‌عنوان زبان رسمی و به‌کاربردن این زبان به‌صورت کمابیش انحصاری در نظام آموزش و در نهایت استعمار اقتصادی آن کشور به استعمار بپردازد. اما اروپا با چند کشور بزرگ از جمله روسیه، ژاپن، عثمانی و ایران از راهی دیگر درآمد. نیروی نظامی خود را به آنها نشان داد و با جنگ‌های ناحیه‌ای آن را وادار به پذیرش برتری خود و بستن قراردادهای تحمیلی کرد. نفوذ مسالمت‌آمیز باعث وابستگی اقتصادی این کشورها به اروپا شد؛ ولی در مقابل این کشورها زبان ملی خود را حفظ کردند و سرزمین‌شان به تصرف آنها در نیامد. دخالت غرب موجب پیدایش نوعی خودآگاهی در میان گروهی کوچک از روشنفکران و زمامداران قدیمی شد که این روشنفکران به اندیشه ریشه‌یابی درد افتادند (Behnam, 1996, 5).

متفکران ایرانی تلاش کردند به عمق تفکر غربی دست یابند. تفکر غربی سیری را پیموده که جهت تفکر آن را از دیانت به امور دنیوی سوق داده است، پس تمدن‌های آسیایی نیز به‌سبب اینکه دچار این وسوسه شده‌اند، به‌تدریج همین سیر نزولی را پیمودند. تقدیر تاریخی تمدن‌های آسیایی، حاصل غفلتی مضاعف است که از ارتباط مستقیم با عدم آگاهی از تقدیر تاریخی غرب و ماهیت سنت دارد. ازاین‌جهت این غفلت موجب توهمی دوچندان می‌شود؛ از یک‌جهت می‌پندارد که اهمیت تفکر غربی را می‌شناسد و آن را مهار می‌کند و از میان آن می‌تواند عناصری همسو با میراث فرهنگی خود برگزیند. از جهتی دیگر، می‌پندارد هویت فرهنگی خود را حفظ می‌کند. اما شواهد نشان می‌دهد که تاکنون یکی فدای دیگری شده است. در واقع این خاطره قومی تمدن‌های آسیایی است که تاب مقاومت در برابر معارضه‌جویی تفکر غربی را نداشته است و به غرب‌زدگی و بیگانگی از خود می‌انجامد (Shayegan, 2021, 202).

مدرنیزاسیون با تغییرات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی در جامعه سنتی ایران آغاز شد و به تغییراتی همه‌جانبه در آن انجامید. فرهنگ ایرانی، فرهنگی اشراقی است که با نگرش عرفانی به جهان می‌نگرد. چنین نگرشی مانع شناخت جوهر تحول فرهنگ غرب می‌شود. فرهنگی که بر پایه علت‌باوری و قانون‌مندی جهان، به کمک عقل به نظم و قانون اجتماعی دست می‌یافت و همه‌چیز را در پرتو عقل و تجربه به آزمون می‌گرفت (Ajoudani, 2021,

28). مسئله اساسی آن است که مدرنیته از طریق نفوذ اقتصادی، فرهنگی و بالاخره تکنولوژیک به کشورهایی نظیر ایران، دینامیسم ذاتی و برگشت‌ناپذیر تاریخی خود را به دینامیسم درونی آن کشورها تحمیل می‌کند. مدرنیته شرایطی را در ایران ایجاد کرد که امکان هیچ‌گونه بازگشت تاریخی به ریشه‌ها دیگر وجود ندارد. این امر ما را در بحران هویتی پایدار رها کرد (Hodashtian, 2002, 174).

اگر تأسیس مدرسه دارالفنون ۱۲۳۰، وزارت پست و تلگراف ۱۲۵۶، چاپ و انتشار روزنامه رسمی اطلاع و ایران و ترجمه کتاب‌های غربی مانند گفتارهای دکارت، اصول نیوتن، زندگینامه از چهره‌های سرشناس جهانی مانند ناپلئون و ورود دوربین عکاسی به دربار ناصرالدین‌شاه را به‌عنوان اولین رگه‌های مدرنیته در ایران به‌شمار نیاوریم، انقلاب مشروطه را می‌توان اولین جنبش ایرانیان برای ورود به دنیای مدرنیته دانست. ریشه‌های انقلاب مشروطه به سده ۱۹، به‌ویژه از هنگام نفوذ تدریجی غرب در کشور بازمی‌گردد. «در ایران با گسترش نفوذ سیاسی دولت‌های روس و انگلیس و با به غارت رفتن سرمایه‌های ملی و با وابسته‌شدن حکومت‌های قاجاری به کشورهای بیگانه، اندیشهٔ استقلال سیاسی و اجتماعی و نهضت‌های ضداستعماری و ضداستبدادی، در پرتو هوشیاری ملی، رشد و گسترش یافت و به تحولات بنیادی فرهنگی نیز منجر شد. دگرگونی‌هایی که به‌تدریج و در گذشت سال‌ها به انقلاب مشروطه و پیدایی فرهنگی نسبتاً یکپارچه و هماهنگ منجر شد» (Ajoudani, 2021, 57).

انقلاب مشروطه به‌نوعی نشانه ورود ایران به قرن بیستم است. به‌عقیده عده‌ای، این انقلاب پیروزی اندیشه‌های نویی بود که در قانون اساسی آن سال بازتاب یافت. اما از سوی دیگر نشانه جدایی میان روحانیون و روشنفکران غیرمذهبی در خصوص ارزش‌های مدرن نیز بود و وضعیتی که تا ۷۰ سال بعد ادامه یافت (Jahanbegloo, 2000, 11).

اندیشه‌های متفکران نوگرای ایرانی که از غرب برداشت کرده‌بودند، کسانی همچون میرزا ملکم‌خان، عبدالرحیم تبریزی معروف به طالبوف، فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی بودند. «اما بسیاری از روحانیون این افکار را شیطانی و مردود می‌شمردند. بسیاری از پیروان مدرنیته در آن روز معتقد بودند که یگانه راه جامعه ایرانی برپایی دولت مشروطه و اروپایی‌شدن ایران است» (Ibid, 19). «آنها نه‌تنها به خلق ادبیات جدید سیاسی مشروطه دست یافتند، بلکه نمونه‌های ارزنده نثر جدید فارسی را هم به‌وجود آوردند. نخستین سرمشق‌های شیوه جدید در زبان و ادبیات فارسی است: شیوه انشایی که با منشیانه‌نویسی‌های دوره قاجار از اساس متفاوت است» (Ajoudani, 2021, 74).

روشنفکران ایران با آموزش‌های مدرن غربی و بدون درنظرگرفتن شرایط بومی و سنتی ایران، تلاش در به‌کاربست مدرنیته در ایران داشتند. ازآنجایی‌که تطبیق سنت و مدرنیته که در اصل و ریشه تفکر با هم متفاوت هستند و دو امر متفاوت از هم به‌شمار می‌آیند، بازتاب‌های آنها امری متضاد و نابهنگام به خود می‌گیرد. «بدین‌گونه رابطه وجدان سنتی ایرانی که تفکر دینی در تکمیل آن نقش زیادی داشته است، با مدرنیته همواره رابطه از بیرون بوده است و در عوض آن به‌نوعی سازگاری ساختاری و اندامی و جوهری باروح مدرن بینجامد، بیشتر یک سلسله همنشینی‌های

غیرطبیعی و متناقض بوده است؛ بنابراین جای تعجب نیست که جامعه ایرانی معاصر خود را در میان دو فرهنگ متضاد و یا به‌عقیده برخی از تحلیل‌گران وضعیت ایران، شاید میان سه فرهنگ متضاد گرفتار می‌بیند: غرب مدرن، اسلامی شیعه و ناسیونالیسم ایرانی[1] بنابراین ما با وجدانی رودررورییم که میان سنت و مدرنیته دوپاره شده است. سنتی که گرفتار ابهام شده است و دیگر قابلیت اجرا ندارد و مدرنیته که هنوز مدرن نیست؛ یعنی در ساختار روانی فرد و جامعه درونی و نهادی نشده است و حضور آن را صرفاً در اشکال مختلف مُد و گاه به‌صورت دنیایی دیگر حس می‌کند که در سطح فنون قابل‌فهم و جذب است نه در سطح تفکر و تعقل. حال این وجدان سنتی ایرانی است که دربرابر جریان جهانی‌شدن امور احساس می‌کند که راه را اشتباه رفته است و لذا برای دفاع از ارزش‌های بنیادی خود و ادامه حیات دست به تلاشی مذبوحانه می‌زند و در همان حال می‌کوشد تا مسئولیت ضعف‌های خود را به گردن دیگران اندازد (Jahanbegloo, 2000, 25).

در چنین شرایطی که هیچ‌چیزی بر جای خود نبود، هجوم غافل‌گیرانه مدنیت غربی همه‌چیز را دستخوش تحول می‌کرد، روشنفکران ایرانی در تناقضی گرفتار بودند. از یک‌سو مدینه فاضله آنها برای ایجاد ایرانی جدید و آزاد، مدنیت غربی بود؛ اما از سوی دیگر، با استعمار و دخالت در کشورهایی چون ایران، استقلال آنها را دچار خدشه کرد. «روشنفکر از یک‌سو، با پذیرفتن فرهنگ غربی، متجدد و نوخواه بود و از سوی دیگر، در مبارزه با استعمار، در پی احیای اغراق‌آمیز افتخارات کهنی بود که با واقعیت موجود جامعه و واقعیت‌های تازه هم‌خوانی نداشت. این شرایط، اغراق و ملاحظه سیاسی و اجتماعی آشکارا دشمن واقع‌بینی بود. در دامن همین اغراق‌ها و ملاحظه‌ها بود که حقیقت مخدوش می‌شد و کج‌فهمی و بدفهمی جای روشن‌بینی و روشنگری را می‌گرفت و کار عاقبت به ریا و دورویی سیاسی هم می‌کشید» (Ajoudani, 2021, 118). شکل‌گیری گفتمان ناسیونالیستی در سدهٔ نوزدهم با غیردینی‌شدن و مدرن‌شدن همراه بود. «ظهور ناسیونالیسم به‌معنای تعریف مجدد مبانی هویت و مشروعیت قدرت است. ملت در مقام اساس هویت فردی و جمعی و نیز به‌عنوان خاستگاه مشروعیت سیاسی باید جانشین امت (جامعه دینی) شود» (Ibid, 32).

«جنگ جهانی اول و تحولات سیاسی در قفقاز و قلمرو عثمانی به نقش روشنفکران ایرانی در روند غربی‌شدن کشور جهت تازه‌ای بخشید. اما جریان واقعی غربی‌شدن ایران با حکومت رضاشاه و اعزام دانشجو به فرانسه و آلمان آغاز شد و مدرن‌سازی اجباری و از بالا به‌وسیله رضاشاه جایگزین مدرن‌سازی داوطلبانه و نخبه‌گرایانه عصر قاجار شد. با این‌همه رضاشاه، با تأکید بر ارزش‌های ملی و ماقبل اسلامی ایران در برابر مطالبات سیاسی و فرهنگی علمای شیعه، ناخواسته راه برای مدرنیتهٔ ابزاری و تکنولوژیک هموار ساخت. باآنکه دیکتاتوری رضاشاه و انتخاب‌های سیاسی و فرهنگی مستبدانه‌اش نتوانستند مانع طرح اندیشه‌های غربی در محافل روشنفکری ایران شوند» (Jahanbegloo, 2000, 22). هدف رضاشاه، ایجاد دولت مرکزی و متمرکز بود. او همه مخالفان را خود را سرکوب کرد و مهم‌ترین رهاورد ایدئولوژیک وی، تأکید بر نظم، انضباط و قدرت دولت بود (Abrahamian, 2014, 76). اما ایرانی‌ها مدرن شدند بدون‌آنکه به‌شکل مدرن بیندیشند. به‌جای آنکه شناخت پدید آید، همه امور بدل به تقلید شد. مسلماً

مدرنیته به آداب و عادات راه یافت؛ اما فرایندهای عقلانی‌سازی و فردیت همچنان ناقص و ناتمام ماندند. عقل مدرن به‌صورتی‌که فلج‌گونه فقط در بُعد ابزاری و فنی خود به ایران راه یافت و سیاست‌های مدرن‌سازی، با پیشبرد در گسترش عقل انتقادی و خودمختاری فردی همراه نبودند. نتیجه اینکه جامعه به‌ازای ایجاد مشروعیت خود بر مبنای عمل و انتخاب آزاد و خودمختار افراد، به شخصیت‌های فرهمندگونه و نهادهای برتری‌طلب و سلطه‌جو پناه برد و اندیشه انتقادی در حاشیه اجتماع قرار گرفت (Jahanbegloo, 2000, 23). این مسیر به‌سوی غرب‌زدگی تکنیکی رفت؛ که به‌تعبیر شایگان، غرب‌زدگی، ناآگاهی از ماهیت واقعی تمدن غرب است. این ناآگاهی سبب می‌شود که ظاهر امر را با خود امر اشتباه کنیم و مظاهر تمدن غربی را به کارایی شگفت محصولات تکنیکی‌اش محدود کنیم و از اندیشه‌های که در پس این پیشرفت جریان دارد غافل بمانیم. این امر موجب می‌شود که کارآموزی ما منحصراً در حصار کاربندی علوم عملی صورت گیرد و نه در راه‌یافتن به کانونی که این علوم از آن ساطع می‌شود. ما باید با خاطره قومی خود ارتباط داشته باشیم؛ زیرا این خاطر و گنجینه‌های آن در معرض نیستی قرار دارند. اگر پیشینیان گنجینه‌های معنوی را تجربه و بی‌واسطه در می‌یافتند موجب باززایی مداومش می‌شدند، چراغ امانت را به یکدیگر می‌سپردند و به پاسداری تذکر و تفکر، سوخت آن را فراهم می‌کردند (Shayegan, 2020, 54).

در غرب با سه بعد اصلی فردگرایی، فردگرایی سیاسی، فردگرایی اقتصادی، فردگرایی اخلاقی روبه‌رو هستیم. اما در ایران فردگرایی، به‌معنای رفتار و شیوه خودخواهانه و غیرمسئولانه فهمیده شده و به اجرا درآمده است و با آرمان مدرن آزادی فاصله دارد. «در وجه ایرانی مدرنیته دوره‌های وجود داشته‌اند که در آنها جامعه کوشیده است تا درباره رابطه‌اش با جهان، با تاریخ و با فرد دیگر به گونه متفاوت فکر کند و آن را به‌گونه‌ای متفاوت بنا نماید. به‌این‌ترتیب به‌دنبال ضربه ناشی از تماس با اروپا و نفوذ شیوه معرفت غربی، برای ایران قرن نوزدهم یک‌رشته آزمون وجدان در خصوص موقعیت سیاسی و سوق‌الجیشی و نیز سنت‌های فرهنگی آغاز می‌شود. نهضت مدرنیسم در ایران پی به این حقیقت می‌برد که مادام که نگاه ایرانی به جهان از گشودن درها به‌روی تمدن مدرن و ورود به جریان جهان مدرن امتناع کند، برای احیای دوباره هویت ایرانی هیچ تلاش جدی و ارزشمندی نمی‌توان کرد. به‌دنبال این آزمون روحی، گفت‌وگوی مفید اما منقطع میان روشنفکران ایرانی و تمدن غربی در گرفت که به خلق آثار فرهنگی و هنری با گرایش مدرن در ایران انجامید» (Jahanbegloo, 2000, 12).

انسانی که دیگر نه به سنت تعلق دارد و نه به دنیای جدید مدرنیته، دچار بی‌هویتی می‌شود و در این مرحله دچار توهم مضاعفی شده و دو وجه منفی غرب‌زدگی و بیگانگی را از خود بروز می‌دهد و دوره فترت پدید می‌آید. دوره فترت هم دوره بیگانگی است، بیگانگی ازآن‌جهت که شیفتگی ما به غرب و فلج ذهنی ما در مقابل فرآورده‌های خیره‌کننده آن، تذکری که مستلزم تفکر سنتی بوده و ما را، به قول حکمای اسلامی، به مشکات انوار نبوت راهبر بوده است، از میان می‌برد؛ ازاین‌رو، راه ما هم به کانون تفکر غربی بسته است و هم به کانون تجلّیات خاطره قومی. تقدیر تاریخی ما این است که نه این را داریم و نه آن را. زیرا حاصل یک توهم مضاعف شده‌ایم؛ گمان می‌کنیم که هم غرب را مهار می‌کنیم و هم هویت خود را نگه می‌داریم. اما شواهد نشان می‌دهد که دیگر نه تابع دنیاست نه آخرت و در نتیجه،

همه‌چیز را انکار می‌کند و سرانجام منکر انکار نیز می‌شود. «در دوره فترت همچنان که تفکر محمل و موضوعی ندارد و هنر بی‌جایگاه است و رفتارها به‌سبب برخوردهای متفاوت هنری فرهنگی و تاریخی دچار ناهنجاری‌های بسیار می‌شوند، معنای ذات انسان هم تغییر می‌کند. فاصله متفکرانه‌ای که غرب نسبت به سقوط معنوی خود گرفته است و با آن سیر تحول فکری خود را از نو ارزیابی می‌کند و همه‌چیز را از نو مورد سؤال قرار می‌دهد، در ما پدید نیامده است و ما نه توانستیم نسبت به میراث گذشته خود فاصله متفکرانه بگیریم و نسبت به کانون تفکر غرب. تفکر علمی برای ما هم‌اندازه با تخیل این خواهد بود که عرفان با توضیحات علمی مخدوش. فاصله ضروری که مسائل را در دورنمای هوشیاری نو می‌بیند، و آرا در بستر دگرگونی تاریخی‌شان، زائده فکر انتقادی، مستقل، شکاک و پویاست که می‌کوشد از پیش‌داوری‌ها و تعصبات ناشی از اعتقادات مسلکی بپرهیزد، تا چگونگی ماهیت امور روشن گردد. چنین فاصله را ما هنوز نپیموده‌ایم و در نتیجه، بینش لازم را نداریم و نمی‌توانیم مسائل را جدا از عواطف خود دریابیم. ازآنجاکه میراث گذشته خود را ناآگاهانه مزاحم پیشرفت خود می‌دانیم و در ضمن مغرور و معروض آن نیز هستیم نسبت به آن یک وضع مبهم و دوگانه داریم: یعنی پیوسته بین عشق و نفرت و مهر و کین نوسان می‌کنیم. تداخل مدام این دو سطح فکری در یکدیگر و عدم تمییز میان ارزش‌هایی که مترتّب بر این دو سطح هستند و نیز ندانستن اینکه این دو سطح آگاهی متضاد، دو حوزه فرهنگی و تاریخی متفاوت هستند که نمی‌توانند با هم سنخیت داشته باشند، موجب می‌شود که بر اثر برخوردهای ناهنجار این دو حوزه فرهنگی، رفتارهای ناهنجار و اَبسورد و تفکری بی محمل پدید آید» (Shayegan, 2020, 124-129).

هنر نابهنگام

معنی واژۀ نابهنگام در لغت‌نامه دهخدا چنین آمده است: «نه به‌وقت. نه به‌وقت خود. نه بهنگام. نه به‌وقت سزاوار. بی‌وقت. بی‌موقع. نه به‌جای خود. نه به آنجا که باید. بی‌مورد. بی‌جا» (Dehkhoda, 2006, 2901). مراد از هنر نابهنگام، هنری است که جایگاه خود را درک نکرده و بی‌مورد است. به‌تعبیری دیگر، آثاری که از لحاظ تاریخی و تحولات نقاشی در جهان معاصر، متناسب و همسو با زمانه خود آفریده نشده‌اند. جایگاه در هنر، جلوه‌گاه یا عرصه‌ای است که حقیقت از آن به دید هنرمند درمی‌آید و این امر مرتبط با سایر پدیده‌های آن کلیتی است که دستگاه یک فرهنگ را می‌سازند. پس از مدرنیته، جایگاه هنر غرب نیز از منشأ پیشین خود که اصلی دینی و اسطوره‌ای داشت جدا گشت و به‌سوی نیست‌انگاری مدرنیست و مفاهیم سوبژکتیو انسان‌مدارنه رفت. جایگاه هنر غربی همچنان‌که در زمینه تفکر، بت‌های ذهنی (خاطره قومی) زدوده شد، جهان نیز مبدل به شیء گردید و ماده و جسمانیت اهمیت و تشرفی خاصی یافت. فروافتادن جایگاه هنر اروپایی از عالم مجردات به دنیای ناخودآگاه و تنزل حقیقت به عینیت اشیاء و در نتیجه تسلط تکنیک، در سراسر زمین، حاصل همان روش تغییر تفکر غربی است (Shayegan, 2020, 107). اما در هنر شرقی، (ایرانی) جایگاه هنر عالم مجردات است نه عالم محسوسات و شکفتگی، از خودبرآمدگی و تجلّی‌ای است که در هنرهای سنتی نقش می‌گیرد. با این اوصاف، رخنه‌ای که میان

فرهنگ و سنت ایرانی با مدرنیته غربی شکل می‌گیرد، موجب ناسازگاری بین این دو می‌شود. آثار خلق‌شده در این تناقض، موجب نابهنگامی در نقاشی ایران می‌شود.

نقاشی نوگرای ایرانی و نابهنگامی

نقاشی نوگرای ایرانی، جریانی بود که در خلال شکل‌گیری مدرنیته ناقص ایرانی پدیدار شد. آثار هنرمندان این جریان هنری، از سویی با پیشینهٔ سنتی خود و از سویی‌دیگر با مدرنیته در تضاد و ناهماهنگی بودند. هنر ایران دوره سختی و انحلال صور و ازهم‌پاشیدگی نظام‌های فرهنگی خود را سپری می‌کرد. ازاین‌جهت، امور می‌توانستند طور دیگری هم باشند بدان معناست که امور معلق‌اند و در جای خود نیستند در جای خود نبودن یعنی محمل و مصداقی نداشتن. مصداق‌نداشتن یعنی بی‌سنخیت بودن؛ بنابراین اموری که ما را فراگرفته‌اند با ما سنخیت ندارند. به‌عبارت‌دیگر با ما سازگار نیستند. سازگار نیستند؛ چون ما ماهیت این عناصر بیگانه را در نمی‌یابیم و درنیافتن یعنی خود را در بن‌بست احساس‌کردن. نه فقط این عناصر بیگانه را در دوروبر ما همچون علف هرز می‌رویند دیگر نمی‌شناسیم؛ بلکه محیطی که روزگاری مسکن معروف‌مان بود بیگانه‌ایم. ما راه نفوذ به فضای آشنای خود نیز به بن‌بست رسیده‌ایم (Shayegan, 2020, 86).

شاید اولین ضربه به هنر ایران زیرورو شدن بینشی بود که ایرانیان از فضا داشتند. این فضا مظهر تجلی روح فیّاض و خلّاق خاطره قوم ایرانی بود. متلاشی‌شدن فضای ایرانی و ازبین‌رفتن محیط‌زیست ذهنی عواقب بسیار ناهنجاری دارد. زیرا فضای تمثیلی هنر ایرانی، صرف‌نظر از این که در آثار هنری خالق ابعادی بود که با نحوه دید و زندگی ما دمساز بود و متفکران هماهنگ، خود وسیله ارتباط با مأوای تفکّر خاطره قومی بود. این فضا سبب شد که ایرانی دنیایی داشته باشد و فضای دلش را راهی به فضای کل باشد و تخیل خلّاق که همان قوه ادراک باطنی است، از یک‌سو با دنیایی مثالی متفکران مرتبط باشد و از سوی دیگر تجلی آن در آثار آیینی و زندگی نیز دیده شود. متلاشی‌شدن این فضا باعث شد پیوند ما با خاطره قومی بریده شود و از منابع اندیشه بی‌بهره شویم، از سویی دیگر، فضای تفکرانگیز هنر ایرانی که بازتاب همان اندیشه‌ها بود ازهم‌پاشیده شود و در نتیجه «جایگاه هنرمان که از مشکات انوار غیب پرتو می‌گرفت، زیروزبر شود و چون جایگاه نوی جایگزین آن نشد و هیچ کانونی آن را دیگربار تغذیه نکرد، هنری پدید آمد که هیچ جایگاهی ندارد (Ibid, 2020, 109-110).

به‌تعبیر شایگان، در یک دوره فترت هستیم؛ در مرحلهٔ «نه هنوز» از هر دو سو. به این جهت است که شاعرمان نه حافظ است و نه ریلکه، و نه الیوت، نقاش‌مان نه بهزاد است نه ماتیس و نه پیکاسو و متفکرمان نه ملاصدرا است، نه نیچه و نه هایدگر (Shayegan, 2021, 82). او به‌دنبال هویت خاص خود می‌گردد. دوره فترت؛ از غرب‌زدگی و ازخودبیگانگی ایجاد می‌شود. «دوره فترت هم دوره بیگانگی است؛ بیگانگی از آن‌جهت که شیفتگی ما به غرب و فلج ذهنی ما در مقابل فراورده‌های خیره‌کننده آن، به مشکات انوار نبوت راهبر بوده است، از میان می‌برد، ازاین‌رو، راه ما هم به کانون تفکر غربی بسته است و هم به کانون تجلیات خاطره قومی. تقدیر تاریخی ما این است که نه این را داریم و نه آن را. دوران فترت غرب، یک مرحله بیمارگونه آگاهی است که دیگر نه تابع دنیاست نه آخرت، و در نتیجه،

همه‌چیز را انکار می‌کند و سرانجام منکر انکار هم می‌شود. دوره فترت ما نیز مرحله برزخی نه این نه آن است، اما «نه این و نه آن» ما حاصل یک توهم مضاعف است. به اعتباری می‌توان گفت که این بی‌خیالی خوش‌بینانه ناشی از خامی ماست، هنوز به هوشیاری بیمارگونه وجدان غربی نرسیده‌ایم توهم مضاعف که در اصل غفلت از این‌وآن است، موجب می‌شود که عقب‌ماندگی ما نسبت به غرب، عقب‌ماندگی تاریخی حتی در قلمرو آگاهی باشد» (Ibid, 81).

فاصله زمانی که یک اندیشه از شکل‌گیری‌اش در غرب و تا رسیدن به دست ما طی می‌کند یکی دیگر از انواع عوامل بروز هنر نابهنگام است. «شرقی ارزش‌های غربی را به عاریت می‌گیرد؛ چون خود فاقد ارزش‌سازی است. اما چون بین آفرینش یک مکتب فکری و زمان انتقالش به ما، ناگزیر وقفه‌ای حاصل شده است و این وقفه هم اجتناب‌ناپذیر است، بنابراین، اغلب ارزش‌های دست‌دوم را می‌گیریم؛ ارزش‌هایی را که در قلمرو خود، یعنی در زمینه‌ای که در آن روییده‌اند دیگر چندان اعتباری ندارند. نفوذ تدریجی این ارزش‌ها به‌شکل یورش دستگاه‌های ایدئولوژیک در ذیل «ایسم»ها به جهان ما و اینکه هنوز خواه‌ناخواه ته‌مانده بسیاری از مقولات فکری فرسودهٔ گذشته هنوز در ذهن ما شناورند، مجنونی پدید می‌آورد که به‌معنای راستین کلمه آش درهم‌جوش است» (Shayegan, 2020, 99).

جنبش نوگرایی هنر ایران با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا آغاز گردید. این هنرکده زمینه‌ای تازه برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب فراهم آورد. در این هنرکده دو شیوه تدریس متفاوت و به‌موازات هم به‌کار برده می‌شد: آموزش طبیعت‌گرایانه کمال‌الملکی و آموزش بر اساس الگوی مدرسه بوزار فرانسه. در این فضای آشفته و آموزش های متناقض، خلاقیت‌های هنری و نوجویی در برخی از هنرجویان رشد و پایه‌ریزی شد. برخی با نفی قالب‌های رسمی، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیسم یافتند. علت این تقلید وجود زمینه نامساعد آفرینش‌های هنری، نارسایی‌های فرهنگی و فقدان عناصر اجتماعی بود. اما در نهایت، آثار به کوشش‌های امپرسیونیستی منجر شد.

شکل۱. *خوشه‌چینان*. احمد اسفندیاری (۱۳۲۳). رنگ‌روغن روی بوم، ۶۶×۴۵ سانتی‌متر (Emadadian, 2010, 33)

به‌عنوان نمونه، هنرمند نوگرای ایرانی احمد اسفندیاری در تابلوی خوشه‌چینان، به ثبت صحنه واقعی با روشی نوین می‌پردازد. ابتدا بیننده در پلان جلو و میانی با تصویری از چند گاو و فیگوری خم‌شده، درختانی سبز و زمینی روشن و

زنده در زیر پای آنها روبه‌رو می‌شود و در پلان بالا فیگورهایی دیگر قرار دارند. اما درحقیقت این درختان سبز هستند که نگاه را بر روی آنها برمی‌گردانند. فیگورها در حال خوشه‌چینی هستند و خرمن‌های گندمی که در سمت راست پلان اول قرار دارند، رنگ زرد خرمن‌ها و سبزی درختان و برداشت محصول، نشان از میانه فصل تابستان دارد که هنگام درو است. گاوها در حال خوردن علوفه باقیمانده بر روی مزرعه هستند. آسمان نیمه‌ابری با رنگ خاکستری روشن و ابرهایی به رنگ لیمویی خیلی روشن در هم ادغام شده‌اند. افقی گنگ از تپه‌ها و درختان که در نگاه بعدی دیده می‌شوند. کنتراست پایین تیرگی و روشنی بر این تابلو حاکم است. استفاده از تونالیته‌های رنگ‌های زرد، اُکر و لیمویی در پلان جلو و تضادش با رنگ قهوه‌ای گاوها به جلوه بیشتر اثر کمک کرده است. رنگ‌ها هرچه از پلان جلو عقب‌تر می‌روند، روشن‌تر شده و در نهایت در افق دوردست به خاکستری‌های رنگی روشن تبدیل می‌شوند. فیگورهای پلان میانی از طریق ترکیبات رنگی و عدم جزئیات در آنها از یکدیگر متمایز می‌شوند. هنرمند در این تابلو، از منظر تکنیکی به بررسی آموزش‌های آکادمیک خود که در زمینه امپرسیونیست آموخته است، می‌پردازد. از سوی دیگر محتوای اثر او توجه به زندگی روستایی و فرهنگ کار و تلاش و یگانگی با جهان هستی دارد.

نقاشان نوگرای ایران، با تأثیرپذیری از فضای امپرسیونیستی، به نقاشی از طبیعت در فضای باز و تجربه‌های آن در طبیعت و زندگی مردم روی آوردند و اما رویکردهای تجربی آنان با نوعی احتیاط و دوراندیشی صورت گرفت. اما در این آثار می‌توان تأثیرات مکتب کمال‌الملکی و عدم دریافت عمیق و شناخت ویژگی‌های سبک امپرسیونیسم را به‌وضوح مشاهده کرد. آنان به تقلید ظاهری فرم و قالب هنری مدرن غربی و در محتوا ذهن‌گرایی ایرانی پرداختند و در این راه با دو گروه پیروان کمال‌الملک و نگارگران ایرانی مواجهه بودند. ازاین‌جهت جدال آنها تا ۱۳۳۲ ادامه داشت.

نوگرایان نه ظاهر کارشان پیچیده‌تر از نقاشی‌های کمال‌الملکی است و نه پیچیده‌تر از نگارگری‌های قدیمی و به‌سبب سادگی کارشان درک نمی‌شوند. از سویی دیگر به‌علت کارکردن فردی و پراکنده‌بودن و عدم تشکیل گروهی منسجم و همکاری باهم، به هنری خلاق دست نیافتند. این سبب سردرگمی آنان شد. پس جریان نقاشی نوگرا گاهی به انتزاع مطلق کشیده می‌شد و گاهی به تزیین منجر می‌شد و گاه نیز در دنیای خیالی سیر می‌کرد. در جریان بومی‌سازی نقاشی نوگرا، آثار خود را با دو رویکرد خلق کرد. گروهی به نمادها و نشانه‌های بومی و رسوم تصویری توجه بیشتری داشتند و هنرمندانی دیگر، به تجربیات هنری خود به دستاوردهای جهانی نظر داشتند. در نتیجه با همین دیدگاه و نوع بهره‌گیری، هنرمندان را در وضعیت آشفته و در آمیزه‌ای متناقض در چگونگی نمایش فرهنگ سنتی، در قالب هنر مدرن غربی قرار داد و بر اثر این تناقض مفهومی و صوری، آنان را از باریک‌بینی فنی و تجربه‌های تجسمی خاص هنر غربی باز می‌داشت و در آخر هنرمند نوگرا خود را از طبیعت‌گرایی رها ساخت اما نتوانست کامل به وادی خیال‌پردازی وارد شود و تنها به‌صورت ظاهر کار توجه نمود و به اهداف آوانگارد غربی نیز آگاهی نیافت.

در شکل۲، اسفندیاری با به‌کارگیری تعریفی نو از واقعیت نمایش مراسم آیینی تدفین، عقاید و باورهای مرسوم را در چشم‌اندازی غیرشهری به تصویر می‌کشد. در پلان اول نگاه، از پیکره‌های خمیده و خموش، به رنگ نارنجی مقبره

کشیده شده، اما بر جماعت خمیده برمی‌گردد (چون مقصد آنجا نیست). حالت پیکره‌ها تصنعی و قراردادی نیست. حالت غم و خمودگی‌شان بر آنها نمودار است. تابوت نیز به‌نشانه مرگ و نیستی است که بر شانه‌های زندگان دیده می‌شود. حرکت و پویش آنها از سمت چپ تابلو به راست قابل‌مشاهده است. در پلان دوم، تک درختی خموده که به‌سمت راست متمایل است، سبب اتصال پلان جلو و پس‌زمینه می‌شود. در سمت راست پس‌زمینه تابلو، امامزاده‌ای قرار دارد.

شکل۲. *زیارتگاه*. احمد اسفندیاری (۱۳۳۸). رنگ‌روغن روی بوم. ۵۰×۶۰ (Emadadian, 2010, 45)

این تابلو به بازتاب تأثیرات امپرسیونیسم و در نظر بعد، به طنین روابط انسانی و همدلی میان آدمیان، در یک مراسم می‌پردازد. در اینجا نقاش به یادآوری مرگ در ورای هستی و حقیقت آن در طول زندگانی معنوی آدمی و تضاد آن با زندگی مادی می‌رساند. اگرچه از نظر فرم به‌سوی تلاشی غربی رفته، اما نتوانسته خود را از محتوای بومی جدا کند و حتی پلان‌بندی به‌نحوی است که مرکزیت با امر دینی است.

در بررسی و تحلیل آثار منتخب احمد اسفندیاری، می‌توان نتیجه گرفت که وی مانند دیگر نوگرایان، غالب موضوعاتش برخاسته از فرهنگ سنتی ایران بود. او در دانشکده، بیشترین تأثیرپذیری را از استادان فرانسوی گرفت؛ بنابراین سبک‌هایی چون امپرسیونیسم، پست‌امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و فوتوریسم را به‌خوبی می‌شناخت. او با تأثیرپذیری از تابلوهای ماتیس و نگارگری ایرانی، با به‌کاربردن خطوط رنگین، محکم و کناره‌نما به نمایش اشیاء و فیگورها پرداخت. در دوره بعدی کارش، با حذف جزئیات، عناصر تابلو را به سطوح ساده تبدیل می‌کرد و در مقابل بیشتر به رنگ می‌پرداخت. حتی سطح منفی زمینه تابلو را به خطوط و سطوحی به رنگ‌های آبی و سبز که یادآور کاشی‌کاری‌ها و معرق‌کاری‌های مساجد اصفهان بودند، تقسیم می‌کرد؛ بنابراین تابلو به پویایی خاص می‌رسد که شبیه به کارهای فوتوریسم می‌شد. با این‌همه، پرداخت او صرفاً در شکل و صورت به آثار هنرمندان غربی نزدیک بود. هنرمندان نوگرا با فاصله‌گرفتن از فرهنگ و سنن اصیل هنری خود و با دیدگاهی سطحی به هنر غرب، از جایگاه خود دور شدند. نوگرایان شناختی کامل از آثار نگارگران قدیمی و نقاشان قاجاری نداشتند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در پاسخ به این سؤال که نمود نابهنگامی در آثار هنرمندان نوگرای ایران به چه صورت است، به بررسی وضعیت شکل‌گیری جریان هنر نوگرا پرداخت و پس از تحلیل آثار برگزیدهٔ هدف‌مند از احمد اسفندیاری، چنین نتیجه گرفت که آغاز جنبش نوگرایی در ایران که با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا بود، به‌دلیل وجود مدرسین غربی، توجه و تأثیرپذیری از هنر مدرن غربی را رقم زد که نمود آن فقط در قالب و تکنیک بود و مضمون و اندیشه غربی موردتوجه نوگرایان واقع نشد؛ بنابراین آثارشان به تقلید ظاهری در فرم و قالب هنر مدرن بود و در محتوا نمی‌توانست به گسست برسد. نقاشی نوگرا در جریان تحول خود از طبیعت‌گرایی بسیار فاصله گرفت و بر تجربیات ذهنی شکل گرفت و به روش‌های مختلف آن را نشان داد. حکومت در دهه ۳۰ و پس از آن در دهه ۴۰، توجه ویژه به موضوع هویت ملی و فرهنگی می‌کند؛ بنابراین هنرمندان به نمایش فرهنگ سنتی در قالب هنر مدرن غربی که ترکیبی ناهمگون بود، روی آوردند. به این‌جهت، استفاده از نقوش و عناصر ایرانی گاهی شدید و گاهی کم می‌شد. دو مضمون در آثار نقاشی نوگرا را می‌توان مشاهده کرد. نخست در دهه ۲۰ و ۳۰ موضوعات سنتی و ایرانی و در دهه ۳۰ تا ۴۵ گرایش‌ها از تنوع و گوناگونی بیشتری برخوردار می‌شوند و هنرمندان با بهره‌گیری از خوشنویسی و نقش‌مایه‌های هنر ایرانی و مواد و مصالح ایرانی موردتوجه آنان قرار می‌گیرد. اگرچه هنرمندان نوگرا به موضوعات بومی و سنتی روی آوردند، اما این انتخاب موضوع، در تقابل با بافت شهری و زندگی آنها بود. در حقیقت فضای ذهنی هنرمندان میان خاطره‌های زندگی در معماری و بافت تاریخی گذشته و با درهم آمیختن آن با تجربه‌های زندگی شهری مدرن بود. در حقیقت، هنرمند نوگرا با نگریستن به گذشته تاریخی‌اش، موضوع کلام خود را گزینش و آن را در شکاف بستر زمانی خود، در قالب امری مدرن و نابهنگام به‌نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت

۱. ناسیونالیسم ایرانی: ملی‌گرایی در میان مردمان ایرانی و کسانی که هویت ملی ایرانی دارند. این مفهوم شامل ارج‌نهی به نمادها و عوامل همبستگی ملی و کوشش در به ارمغان‌آوردن آن است. بنا به‌عقیده متفکران معاصر، رویکرد ناسیونالیسم باستان‌گرا خود ماحصل اندیشه نیهیلیستی غرب مدرن است که در دوران پهلوی بنا به اقتضائات سیاسی ایجاد شد.

References

Abrahamian, E. (2014). A History of Modern Iran. Translated by Mohammad Ebrahim Fattahi. Tehran: Nashr-e Ney. (In Persian)

Afhami, R., and Sharifi Mehrjardi, A. K. (2010). Painting and Painters of the Qajar Period. Mah-e Honar, (148), 24–33. (In Persian)

Afshar-Mohajer, K. (2012). Iranian Artists and Modernism. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Ajoudani, M. (2021). Death or Modernity. Tehran: Akhtar. (In Persian)

Alimohammadi Ardakani, J. & Safarnejad, P. (2015). Criticism and study of anachronism in contemporary Iranian painting (case study: paintings from the 1980s). Master's thesis in painting, University of Science and Culture, Faculty of Art and Architecture.

Bahramighasr, B. & Shokri, M. (2021). The Representation of Nietzschean Nihilism in Modern Art and its Relation to the Iranian first Generation of Innovative Painters, Concerning Djalil Ziapoor's Works. Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi, 4(1), 19-25. doi: 10.22034/ra.2021.525371.1022

Baudrillard, J. (2014). Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe (A. O'Byrne, Ed.). Lexington Books. (In Persian)

Behnam, J. (1996). Iranians and the Thought of Modernity. Tehran: Farzan Publications. (In Persian)

Dehkhoda, A. K. (2006). Dictionary. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Emadadian, Y. (2010). Pioneers of Iranian Modern Art: Ahmad Esfandiari. Tehran: Institute for Contemporary Visual Arts Development. (In Persian)

Hodashtian, A. (2002). Modernity, Globalization and Iran. Tehran: Chapakhsh. (In Persian)

Jahanbegloo, R. (1995). Modernity: From Concept to Reality. Quarterly Journal of Cultural and Social Dialogue, (10), 44–55. (In Persian)

Jahanbegloo, R. (1997). The Moderns. Tehran: Markaz. (In Persian)

Jahanbegloo, R. (2000). Iran and Modernity. Tehran: Goftegoo. (In Persian)

Jahani Siyahroudi, M. (2022). A Study of Critical Thought in Iranian Modernist Painting Focusing on the Primary Elements of Visual Language. Scientific Quarterly of Art and Aesthetics Studies, (3), 59–73. (In Persian)

Morizi-Nezhad, H. (2005). Contemporary Iranian Painters: Ahmad Esfandiari. Tandis Magazine, (6), 4-4. (In Persian)

Shad Ghazvini , P. (2011). A Study of Modernism in Contemporary Iranian Painting (1320-1357 AH). Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 3(1), 1-74. doi: 10.22051/jjh.2013.16

Shad Ghazvini, P. (2010). An analysis of the trend of modernist painting in the Tehran Painting Biennials from 1958 to 1966, Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 1(2), 47-56.

Shayegan, D. (2021) Asia Against the West. Tehran: Farzan. (In Persian)

Shayegan, D. (2020). Mental Idols and Eternal Memory. Tehran: Farzan. (In Persian)

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۲، پائیز و زمستان ۱۴۰۳