

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

Morteza Sedighifard¹, 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 ABSTRACT

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: 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



بررسی نابهنگامی در نقاشی نوگرای ایران؛ مطالعه موردی احمد اسفندیاری

مرتضی صدیقی فرد^۱، فرشته سادات فروغی^{۲*}

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

چکیده

اطلاعات مقاله

هنر معاصر پس از گذار از اوج فرمالیسم، همواره به دنبال بیان موضوعی جدید و اندیشه‌پردازی بوده است. هنرمند به شناسایی و نمایشی از حقیقت در صورتی 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 اضطراب پاسخ می‌دهد. این نابهنگامی، کمک به بازشناسی راه‌حلی‌هایی که از دل تاریکی‌ها درآمده‌اند و هیچ‌وقت نمی‌توانند به ما برسند، اما پیوسته به سوی مان 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 به کار 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 به عنوان 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.

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳

دوره ۲، شماره ۲، صفحات ۷۴-۵۷

تاریخ دریافت: ۲ 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

ارجاع به این مقاله: صدیقی فرد، 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 جست‌وجو 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 کرده باشد، 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 به دنبال 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 می‌بیند 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 به سوی ما در حرکت است. معاصر بودن یعنی وقت‌شناس قرار یی بودن که ناگزیر از دست می‌رود که لازم است مسیرهایی را به سوی آینده بگشاید. از این جهت 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. بر این اساس، مقاله توصیفی - تحلیلی پیش‌رو با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به بررسی مفهوم نابهنگامی در نقاشی نوگرایی ایران، با تمرکز بر آثار احمد اسفندیاری می‌پردازد. هدف اصلی تحقیق آن است که چگونگی تلاقی عناصر سنتی و مدرنیستی در نقاشی‌های نوگرایی 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 نوگرایی 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, 2015)، به روش توصیفی - 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 نوگرایی ایران که درکی غلط از دوران پست‌مدرن و جغرافیای سیاسی خاورمیانه داشتند است، می‌پردازد و نقاشی این دوران را به‌عنوان هنری موضوع‌گرا، 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 به عنوان یکی از معضلات اصلی به شمار می‌رود که این جوامع با آن روبرو هستند. از این جهت، 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* (Hosseini 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 به سوی ابهام، کنایه و گسست در نقاشی معاصر ایران در دهه ۸۰ می‌پردازد. همچنین شرایط زیر متنی آثار هنرمندان را مورد مطالعه 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.

به عنوان پیشینه‌ای دیگر می‌توان به مقاله «بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷)» (Shad Ghazvini, 2011) اشاره کرد. در این مقاله نقاشی ایران در دهه‌های ۲۰ 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 نوگرایی 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 مورد توجه 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 نیهیلیسم پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند. با اینکه نیهیلیسم 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 شکل گرفته است. براین اساس 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 تحت تأثیر مدرنیته و پیامدهای آن بوده اند اما در عمل 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 بومی سازی کند. او به اشتباه می‌پنداشته که با تقلید از فرم مدرن می‌توان تفکر جدیدی نسبت به هنر ایجاد نمود. تفاوت این مقاله با پایان نامه پیش رو در آن است که از دیدگاه فلسفی به بازنمود نیهیلیسم و رابطه اش با مدرنیته و عدم بازتاب وجوه نیهیلیسم مدرنیسم در نقاشی نوگرای نسل اول، به ویژه 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 پویاشگری نوین جهت استفاده از منابع الکترونیکی استفاده شده است. جامعه آماری پژوهشی حاضر، از میان هنرمندان نوگرا، احمد اسفندیاری را به عنوان مورد مطالعاتی انتخاب کرده و از میان آثار او به صورت 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، آداب و رسوم 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. به عبارت دیگر، مدرنیته در شکل‌گیری وضعیت نوین ایران بدون دخالت ایرانیان تأثیرگذار بود. به این ترتیب ایرانی بودن را دچار مسئله کرد و به واسطه 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 به معنای 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 به تدریج صورت‌های تازه‌ای در خود می‌یابد و واقعیت‌های جدید غلتان و در نوسان به سوی 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 به وجود 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 به عنوان زبان رسمی و به کار بردن این زبان به صورت 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 به سبب اینکه دچار این وسوسه شده‌اند، به تدریج 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. از این جهت این غفلت موجب توهمی دوچندان می‌شود؛ از یک جهت 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 معارضة جویی 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 اشرافی 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 همه چیز را در پرتو عقل و تجربه به آزمون می‌گرفت (Ajzoudani, 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 پایدارها 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 به عنوان اولین رگه‌های مدرنیته در ایران به شمار 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 وابسته شدن حکومت‌های قاجاری به کشورهای بیگانه، اندیشه 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 به تدریج 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. به عقیده عده‌ای، این انقلاب پیروزی اندیشه‌های نوینی 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 کرده بودند، 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 برای دولت مشروطه و اروپایی شدن ایران است» (Ibid, 19). «آنها نه تنها به خلق ادبیات جدید سیاسی مشروطه دست یافتند، بلکه نمونه‌های ارزنده نثر جدید فارسی را هم به وجود آوردند. نخستین سرمشق‌های شیوه جدید در زبان و ادبیات فارسی است: شیوه انشایی که با منشیه‌نویسی‌های دوره قاجار از اساس متفاوت است» (Ajoudani, 2021, 74).

روشنفکران ایران با آموزش‌های مدرن غربی و بدون در نظر گرفتن شرایط بومی و سنتی ایران، تلاش در به‌کار بست مدرنیته در ایران داشتند. از آنجایی که تطبیق سنت و مدرنیته که در اصل و ریشه تفکر با هم متفاوت هستند و دو امر متفاوت از هم به شمار 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 به نوعی 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 به عقیده برخی از تحلیل‌گران وضعیت ایران، شاید میان سه فرهنگ متضاد گرفتار می‌بیند: غرب مدرن، اسلامی شیعه و ناسیونالیسم ایرانی^۱ بنابراین ما با وجدانی رودرویییم 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 به صورت دنیایی دیگر حس می‌کند که در سطح فنون قابل فهم و جذب است نه در سطح تفکر و تعقل. حال این وجدان سنتی ایرانی است که در برابر جریان جهانی شدن 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 هیچ چیزی بر جای خود نبود، هجوم غافل‌گیرانه مدنیت غربی همه چیز را دستخوش تحول می‌کرد، روشنفکران ایرانی در تناقضی گرفتار بودند. از یک سو 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 یک سو، با پذیرفتن فرهنگ غربی، متجدد و نوظهور 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 سده نوزدهم با غیردینی‌شدن و مدرن‌شدن همراه بود. «ظهور ناسیونالیسم به معنای تعریف مجدد مبانی هویت و مشروعیت قدرت است. ملت در مقام اساس هویت فردی و جمعی و نیز به عنوان 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 به وسیله رضاشاه جایگزین مدرن‌سازی داوطلبانه و نخبه‌گرایانه عصر قاجار شد. با این همه رضاشاه، با تأکید بر ارزش‌های ملی و ماقبل اسلامی ایران در برابر مطالبات سیاسی و فرهنگی علمای شیعه، ناخواسته راه برای مدرنیته ابزاری و تکنولوژیک هموار ساخت. با آنکه 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 بدون آنکه به شکل مدرن بیندیشند. به جای 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 به‌صورتی که 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 فرهنگ‌گونه 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 منحصرراً در حصار کاربندی علوم عملی صورت گیرد و نه در راه یافتن 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، به معنای 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. به‌این ترتیب به دنبال 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. به دنبال 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 از آن جهت 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؛ از این رو، 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. 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 دنیا است نه آخرت و در نتیجه،

همه چیز 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 به سبب 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 همه چیز 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 هم اندازه 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 نیپیموده‌ایم و در نتیجه، بینش لازم را نداریم و نمی‌توانیم مسائل را جدا از عواطف خود دریابیم. از آنجاکه 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 مترتب 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 آبسورد و تفکری بی‌محمل پدید آید» (Shayegan, 2020, 124-129).

هنر نابهنگام

معنی واژه نابهنگام در لغت‌نامه دهخدا چنین آمده است: «نه به وقت. نه به وقت خود. نه بهنگام. نه به وقت سزاوار. بی‌وقت. بی‌موقع. نه به جای 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. به تعبیری 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 به سوی نیست‌انگاری مدرنیست و مفاهیم سوپزکتیو انسان‌مدارانه رفت. جایگاه هنر غربی همچنان که در زمینه تفکر، بت‌های ذهنی (خاطره قومی) زدوده شد، جهان نیز مبدل به شیء گردید و ماده و جسمانیت اهمیت و تشریف 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 تجلی‌ای 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 خلق شده 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 پیشینه سنتی خود و از سویی دیگر با مدرنیته در تضاد و ناهماهنگی بودند. هنر ایران دوره سختی و انحلال صور و ازهم‌پاشیدگی نظام‌های فرهنگی خود را سپری می‌کرد. ازاین جهت، 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. مصداق نداشتن یعنی بی‌سنخیت بودن؛ بنابراین اموری که ما را فراگرفته‌اند با ما سنخیت ندارند. به عبارت دیگر با ما سازگار نیستند. سازگار نیستند؛ چون ما ماهیت این عناصر بیگانه را در نمی‌یابیم و دریافتن یعنی خود را در بن بست احساس کردن. 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 بن بست رسیده‌ایم (Shayegan, 2020, 86).

شاید اولین ضربه به هنر ایران زیرورو شدن بینشی بود که ایرانیان از فضا داشتند. این فضا مظهر تجلی روح فیاض و خلّاق خاطره قوم ایرانی بود. متلاشی شدن فضای ایرانی و ازبین رفتن محیط زیست ذهنی عواقب بسیار ناهنجاری دارد. زیرا فضای تمثیلی هنر ایرانی، صرف نظر 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 تفکر 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 یک سو با دنیایی مثالی متفکران مرتبط باشد و از سوی دیگر تجلی آن در آثار آیینی و زندگی نیز دیده شود. متلاشی شدن این فضا باعث شد پیوند ما با خاطره قومی بریده شود و از منابع اندیشه بی‌ بهره شویم، از سویی دیگر، فضای تفکرانگیز هنر ایرانی که بازتاب همان اندیشه‌ها بود ازهم‌پاشیده شود و در نتیجه «جایگاه هنرمان که از مشکلات انوار غیب پرتو می‌گرفت، زیروزیر شود و چون جایگاه نوی جایگزین آن نشد و هیچ کانونی آن را دیگر بار تغذیه نکرد، هنری پدید آمد که هیچ جایگاهی ندارد (Ibid, 2020, 109-110).

به تعبیر شایگان، در یک دوره فترت هستیم؛ در مرحله «نه هنوز» از هر دو سو. به این جهت است که شاعرمان نه حافظ است و نه ریلکه، و نه الیوت، نقاش مان نه بهزاد است نه ماتیس و نه پیکاسو و متفکرمان نه ملاصدرا است، نه نیچه و نه هایدگر (Shayegan, 2021, 82). او به دنبال هویت خاص خود می‌گردد. دوره فترت؛ از غرب زدگی و از خود بیگانگی ایجاد می‌شود. «دوره فترت هم دوره بیگانگی است؛ بیگانگی از آن جهت که شیفتگی ما به غرب و فلج ذهنی ما در مقابل فراورده‌های خیره‌کننده آن، به مشکلات انوار نبوت راهبر بوده است، از میان می‌برد، ازاین رو، 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 دنیا است نه آخرت، و در نتیجه،

همه چیز را انکار می کند و سرانجام منکر انکار هم می شود. 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 می توان گفت که این بی خیالی خوش بینانه ناشی از خامی ماست، هنوز به هوشیاری بیمارگونه وجدان غربی نرسیده ایم توهم مضاعف که در اصل غفلت از این و آن است، موجب می شود که عقب ماندگی ما نسبت به غرب، عقب ماندگی تاریخی حتی در قلمرو آگاهی باشد» (Ibid, 81).

فاصله زمانی که یک اندیشه از شکل گیری اش در غرب و تارسیدن به دست ما طی می کند یکی دیگر از انواع عوامل بروز هنر نابهنگام است. «شرقی ارزش های غربی را به عاریت می گیرد؛ چون خود فاقد ارزش سازی است. اما چون بین آفرینش یک مکتب فکری و زمان انتقالش به ما، ناگزیر وقفه ای حاصل شده است و این وقفه هم اجتناب ناپذیر است، بنابراین، اغلب ارزش های دست دوم را می گیریم؛ ارزش هایی را که در قلمرو خود، یعنی در زمینه ای که در آن روییده اند دیگر چندان اعتباری ندارند. نفوذ تدریجی این ارزش ها به شکل یورش دستگاه های ایدئولوژیک در ذیل «ایسم» ها به جهان ما و اینکه هنوز خواه ناخواه ته مانده بسیاری از مقولات فکری فرسوده گذشته هنوز در ذهن ما شناورند، مجنونی پدید می آورد که به معنای راستین کلمه آش درهم جوش است» (Shayegan, 2020, 99).

جنبش نوگرایی هنر ایران با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا آغاز گردید. این هنرکده زمینه ای تازه برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب فراهم آورد. در این هنرکده دو شیوه تدریس متفاوت و به موازات هم به کار برده می شد: آموزش طبیعت گرایانه کمال الملکی و آموزش بر اساس الگوی مدرسه بوزار فرانسه. در این فضای آشفته و آموزش های متناقض، خلاقیت های هنری و نوجویی در برخی از هنرجویان رشد و پایه ریزی شد. برخی با نفی قالب های رسمی، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست های روسی و امپرسیونیسم یافتند. علت این تقلید وجود زمینه نامساعد آفرینش های هنری، نارسایی های فرهنگی و فقدان عناصر اجتماعی بود. اما در نهایت، آثار به کوشش های امپرسیونیستی منجر شد.



شکل ۱. خوشه چینان. احمد اسفندیاری (۱۳۲۳). رنگ روغن روی بوم، ۶۶×۴۵ سانتی متر (Emadadian, 2010, 33)

به عنوان نمونه، هنرمند نوگرای ایرانی احمد اسفندیاری در تابلوی خوشه چینان، به ثبت صحنه واقعی با روشی نوین می پردازد. ابتدا بیننده در پلان جلو و میانی با تصویری از چند گاو و فیگوری خم شده، درختانی سبز و زمینی روشن و

زنده در زیر پای آنها روبه‌رو می‌شود و در پلان بالا فیگورهای 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، آکرو 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 به وضوح 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. از این جهت جدال آنها تا ۱۳۳۲ ادامه داشت.

نوگرایان نه ظاهر کارشان پیچیده‌تر از نقاشی‌های کمال‌الملکی است و نه پیچیده‌تر از نگارگری‌های قدیمی و به سبب سادگی کارشان درک نمی‌شوند. از سویی دیگر به علت 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 به صورت ظاهر کار توجه نمود و به اهداف آوانگارد غربی نیز آگاهی نیافت.

در شکل ۲، 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 برمی گردد (چون مقصد آنجا نیست). حالت پیکره‌ها تصنعی و قراردادی نیست. حالت غم و خمودگی شان بر آنها نمودار است. تابوت نیز به نشانه مرگ و نیستی است که بر شانه‌های زندگان دیده می شود. حرکت و پویش آنها از سمت چپ تابلو به راست قابل مشاهده است. در پلان دوم، تک درختی خموده که به سمت راست متمایل است، سبب اتصال پلان جلو و پس زمینه می شود. در سمت راست پس زمینه تابلو، امامزاده‌ای قرار دارد.



شکل ۲. زیارتگاه. احمد اسفندیاری (۱۳۳۸). رنگ روغن 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 می پردازد. در اینجا نقاش به یادآوری مرگ در ورای هستی و حقیقت آن در طول زندگی معنوی آدمی و تضاد آن با زندگی مادی می رساند. اگرچه از نظر فرم به سوی تلاشی غربی رفته، اما نتوانسته خود را از محتوای بومی جدا کند و حتی پلان بندی به نحوی است که مرکزیت با امر دینی است.

در بررسی و تحلیل آثار منتخب احمد اسفندیاری، می توان 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، پست امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و فوتوریسم را به خوبی می شناخت. او با تأثیرپذیری از تابلوهای ماتیس و نگارگری ایرانی، با به کار بردن 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 می کرد و در مقابل بیشتر به رنگ می پرداخت. حتی سطح منفی زمینه تابلو را به خطوط و سطوحی به رنگ‌های آبی و سبز که یادآور کاشی کاری‌ها و معرق کاری‌های مساجد اصفهان بودند، تقسیم می کرد؛ بنابراین تابلو به پویایی خاص می رسد که شبیه به کارهای فوتوریسم می شد. با این همه، پرداخت او صرفاً در شکل و صورت به آثار هنرمندان غربی نزدیک بود. هنرمندان نوگرا با فاصله گرفتن 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 ناپهنگامی در آثار هنرمندان نوگرای ایران به چه صورت است، به بررسی وضعیت شکل‌گیری جریان هنر نوگرا پرداخت و پس از تحلیل آثار برگزیده هدفمند از احمد اسفندیاری، چنین نتیجه گرفت که آغاز جنبش نوگرایی در ایران که با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا بود، به دلیل 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 این جهت، 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 نگرستن به گذشته تاریخی‌اش، موضوع کلام خود را گزینش و آن را در شکاف بستر زمانی خود، در قالب امری مدرن و ناپهنگام به نمایش 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 ارمغان آوردن آن است. بنا به عقیده متفکران معاصر، رویکرد ناسیونالیسم باستان‌گرا خود ماحصل اندیشه نیهیلیستی غرب مدرن است که در دوران پهلوی بنا به اقتضات 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)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی