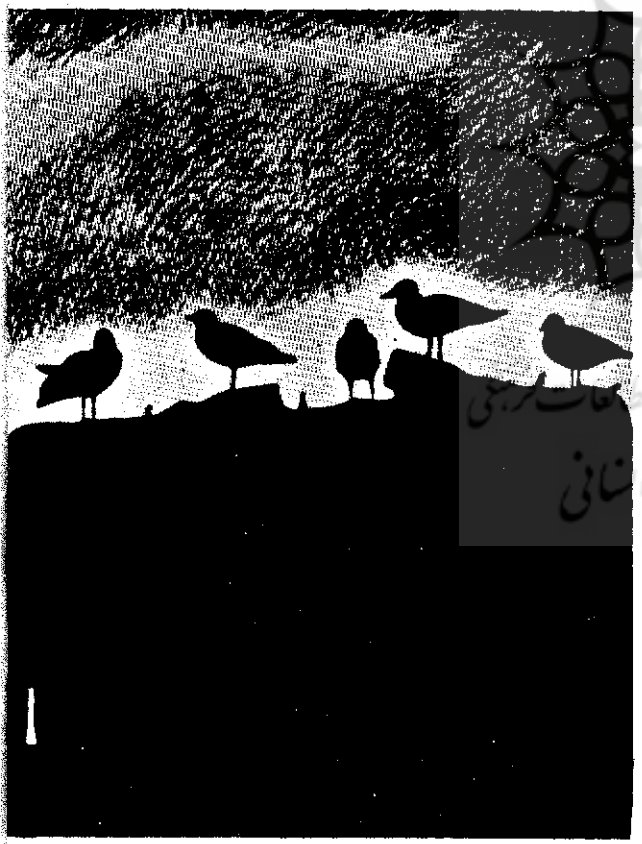
منوچهر موغاری

بی‌ینال سوم داکا: گرایش به‌سوی هنر غرب

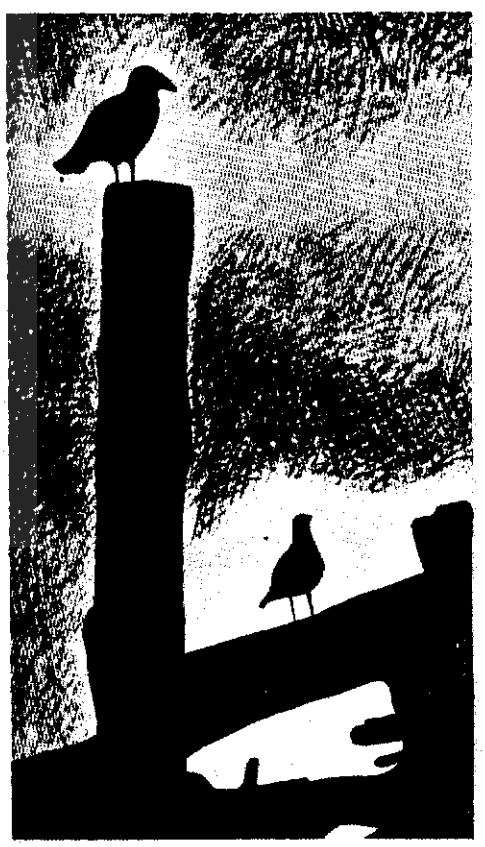
سالن عثمانی شهر داکا — بنگلادش — با سه طبقه زیربنا و پانل‌های وسیع، توانست عرضه کنندهٔ آثار متنوع و ارزشمند هنرهای تجسمی کشورهای مسلمان و غیرمسلمان آسیا باشد.

در رابطه با هنر نقاشی و پیکرتراشی و صنعت چاپ، آنچه در این بی‌ینال با شرکت ۱۵ کشور آسیایی در معرض دید و قضاوت عموم مردم داکا و احتمالاً سایر شهرهای این کشور قرار گرفت، در ظاهر، هنر آسیا، ولی در حقیقت، گرایشی محسوس بسوی کسب عدم هویت در ریشه‌های هنری این قاره است. نوع ارائهٔ رنگ و طرح آثار ارائه شده بگونه‌ایست که بسادگی میتوان پی برد که هنرمندان کشورهای آسیایی بجای حرکت بسوی ژرفای هنر و درک ریاضت خاص این کمال مطلق خداوندی، که در نهایت عطوفت از سوی پروردگار خالق در اختیارشان گذاشته شده است، شتاب‌زده سعی در هر چه راحت بچنگ آوردن این عطیهٔ لایتناهی هنری را در کوتاهترین زمان ممکن دارند. با کوتاه شدن طول مدت تجربه، بهمان نسبت از کیفیّت کمال حاصل نیز کاسته میشود. این یک اصل است که باید هنگامی به حیطهٔ استلیزاسیون یا ساده کردن ابعاد گسترش یافتهٔ یک اثر هنری گام گذاشت که بتوان از همان راه یا دیگر مسیرها بهمان مدار بازگشت. درست مثل یک معادلهٔ ریاضی که از هر دو سو می‌توان به یک نتیجه نائل شد. چون امکان گفتگو با هنرمندانی که آثارشان در این بی‌ینال به نمایش گذاشته شده بود بدست نیامد، لذا سؤالات بی‌جواب باقی ماند. آنچه که با دیدار بیش از ۴۶۲ تابلو و در حدود ۳۰ ترکیب



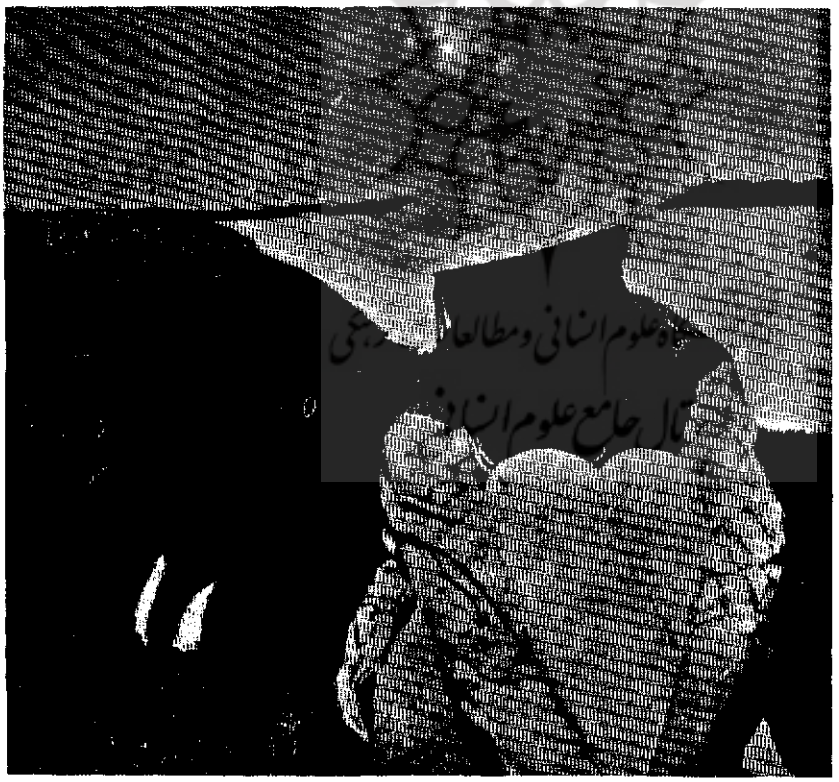
حجمی به ذهن یک‌بیننده با تجربه که تا حدودی با زمینه‌های مختلف هنرهای تجسمی آشناست متبادر می‌شد، اشتیاق شدید هنرمندان آسیایی به دریافت و درک هنر مدرن اروپایی بود که نه تنها پیشرفت محسوب نمیشود، بلکه شانه خالی کردن از زیر بار یک تعهد مهم و ارزشمند در برابر حفظ ارزش‌های فرهنگی و هنری ملت‌های رنجدیده و مصیبت کشیدهٔ جهان سوم به حساب می‌آید؛ اگرچه سبک‌های مختلف و اکسپرسیون‌های بکار گرفته شده برای بازگویی حقایق کافی نیستند، اما یک هنرمند با توجه به رسالتی که بعهده دارد، قادر است تأثیر درونی غیرقابل محاسبه‌ای بر ذهن بگذارد، که اگر در جهت

ظری بر نمایشگاه تابلوهای هنری
کشورهای آسیایی در سومین بی‌ینال
نری بنگلادش (فروردین—
ردیبهشت ۱۳۶۵)



تعالی و در خدمت حقیقت باشد، کمتر از نقش یک دانشمند و عالم ریاضی دان در تعالی بشریت نخواهد بود.

در نمایشگاه آسیایی داکا، بیشتر از هر چیز، در تابلوها، چرخش های تقلیدی از تکنیک های مدرن اروپایی در زمینه های بی شکل بچشم میخورد. تنها هنرمندان نگارگر چند کشور با ارائهٔ تابلوهایی که بزبان ساده و روشی واقع‌گرایانه با بیننده سخن گفته بودند، موفق به انجام رسالت انتقال احساس هنرمندانهٔ خود شده بودند. در مقابل هر یک از گالری های نمایشگاه، بیننده خود را با آثاری از یک یا چند نقاش مواجه میدید که بطور دلخواه و بدون داشتن تفکری خاص و محتوائی قابل درک با ضربات قلم و تاش های رنگی پهن و نازک و منحنی های غیر ملموس و بدون هویت، سعی در تخلیهٔ احساس خویشتن کرده بودند. با ورود به نمایشگاه چین و دیدار از ۲۴ تابلو عرضه شده در این نمایشگاه، تنها میتوان به یک ویژگی مثبت هنری این کشور اشاره کرد که با وجود داشتن هنرمندان مدرنیست خود، موفقیت فکری و درجهٔ آگاهی هنری دیدار کنندگان از نمایشگاه بنگلادش را از نظر دور نداشته است. آثار امپرسیونیستی با ترکیب هایی از رنگ های مکمل و برخورداری از شیوه های پیشرفتهٔ رنگگذاری در بین کارهای ارائه شده بچشم میخورد. بطور کلی گرایشات واقع‌گرایانه (رئالیستی) و با استفاده از مدل های زنده و طبیعت محسوس است. گردش های رنگی در



لوجین پو- نیمروز
رنگ و روغن
۷۸ × ۷۸ سانتیمتر
(چین)

تابلوهای امپرسیونیستی چین، از یک لطافت و ظرافت خاصّی برخوردار است که نمایشگر ذهن ظریف هنرمندان آنست. در تابلویی بنام «خانهٔ فامیل در کنار رودخانه»، هنرمند نهایت سلیقهٔ خویش را در بکارگیری ضربات قلم و در عین حال استفادهٔ قلیل از اختلاف رنگی و احتراز از کُنتراست های شدید، بکار گرفته است. آثار عرضه شده در این نمایشگاه، نشان میدهد که چین از هنر اروپایی بی بهره نمانده است. در تابلوهای دیگر این کشور، زمنیه هایی واقع پردازانه و تجسمی از طبیعت زنده با تاش‌گذاری و رنگهای امپرسیونیستی ارائه شده بود. ظرافت خاصّ با تفکر و سلیقهٔ هنرمندان چینی در انتخاب مضامین و رنگ‌آمیزی تابلوها در آثار دیده می شد. ولی آنچه در مجموع تابلوهای این کشور بچشم نمی خورد، آثار سنتی و اصیل چین بود که دارای یکی از کهنسال‌ترین ریشه های هنر تجسمی بشری است. در تابلوی دیگری بنام «دختری از کوزی» حرکت فرم و رنگ، تقریباً مایهٔ سنتی را دربر داشت. در تابلوی دیگری بنام «دختری از ملت خود» طریق رنگ‌آمیزی و شیوهٔ انتخاب رنگها برای آراستن پیراهن و یا آرایش دختر، بطور کلی فقط مهارت و ظرافت نقاش را در نمایش شیئی به بیننده می نمایاند و از حرکت و جان خالی بود. قسمتهای دیگر نمایشگاه چین با آثاری از طبیعت بشیوه های امپرسیونیستی یا رئالیستی، پوشانیده شده بود ولی باز هم حرفی برای گفتن در تابلوها گنجانده نشده بود. در حالیکه چین بعنوان یک کشور عظیم و پیشرفته و با داشتن چندین هزار سال سابقهٔ فرهنگی و

لیو ارچون- تپه ماهور- رنگ و روغن- ۸۰ × ۸۰ (چین)

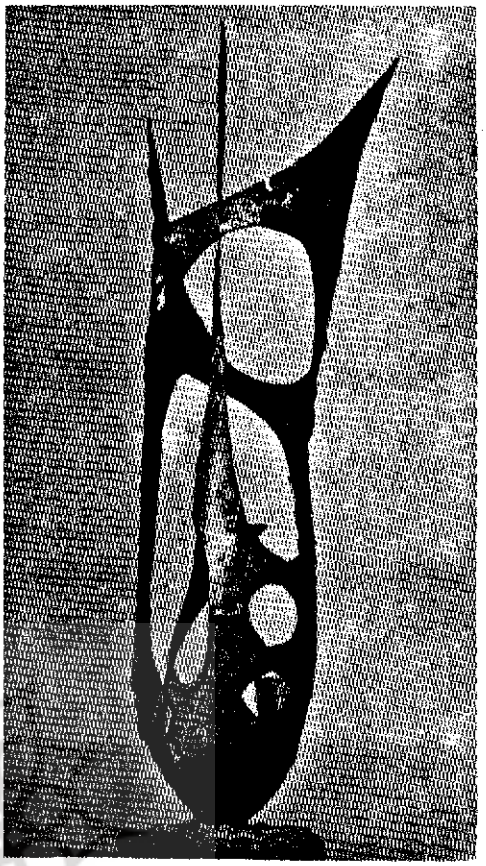
ژودی- گل آرائی چینی- رنگ و روغن- ۶۰ × ۵۱ سانتیمتر- ۱۹۸٤ (چین)

موضع‌گیری‌های مردمی خویش در جهان پرتلاطم امروز، میتوانست کارمایه‌های بَسا محکم‌تر و قاطع‌تری برای پیشبرد اهداف حقیقی خویش در این نمایشگاه ارائه نماید. همانگونه که جمهوری اسلامی ایران، وجود غنی بودن از هنرمندان بسیار مُدرنیست و پیشرفته، صرفاً کارهایی را بمعرض دید گذاشت که خط حرکت و زندگی فعلی مردم خویش را بنمایش و قضاوت گذارد، نه مسابقه و زورآزمایی و رقابت برای بردن جایزه. همانگونه که لازم است در شرایط فعلی جهان، و با وجود اینهمه فشارهای اقتصادی و سیاسی و جنگی برای ازبین بردن حق و آسودگی و رفاه و سعادت ملت‌های جهان سوم، هنرمندان این کشورها با تمام قوا و قاطعانه حقایق و پلیدی‌ها را بسیار واضح و آشکار بیان کنند، ایران نیز می‌بایست آنچه را که بر او گذشته است و شاید بر بسیاری از ملت‌های جهان نیز میگذرد، در معرض دید و قضاوت مردم تماشاگرمی‌گذاشت و تنها چیزی که برایش فریبندگی نداشت، تحسین و دریافت پری بخاطر درک هنرمندان اروپایی بود. هنرمندان چینی نیز با وجودیکه میل داشته‌اند تا شناخت خویش را نسبت به جهش‌های هنری جهان در معرض دید قرار دهند، باز هم در زمینه‌های رئالیستی بیشتر تعمق کرده و تا حدود زیادی یک تقلید آکادمیکی از سبک‌های جا افتادهٔ اروپایی را به مرحلهٔ اجرا درآورده بودند.

نمایشگاه ترکیه اگرچه همبستگی خویش را به هنر اروپایی نشان داد، ولی از این کشور که در کنار کشورهای اروپایی قرار داشته و محل رفت و آمد سیاحان و هنرمندان بیشماری بوده

بیل گین حسین- گراوور- ۲۸ × ۱۶

است، نمیتوان توقع داشت که بطور مثال وابستگی خویش را با هنر کهنسال آسیا مانند هند یا چین بتواند حفظ کند. بخصوص که ترکها قبلاً بصور طوایف پراکنده و در سرزمین‌های مختلف اطراف مدیترانه میزیسته‌اند و لذاهنر پذیری ملت‌های همجوار را نیز حفظ کرده‌اند. با اینهمه، کارهای ارائه شدهٔ این کشور، محدود به چند تابلو سیلک و گرافیک و سه تابلو رنگ و روغن با قطع مربع بابعاد یکمترونیم بود. مجموع آثار ارائه شدهٔ این کشور به سیزده تابلو می‌رسید که ۵ تابلو آن در زمینهٔ



تانکوت اوکثم- فضا، سرب- ۵۰ × ۲۵ (ترکیه)

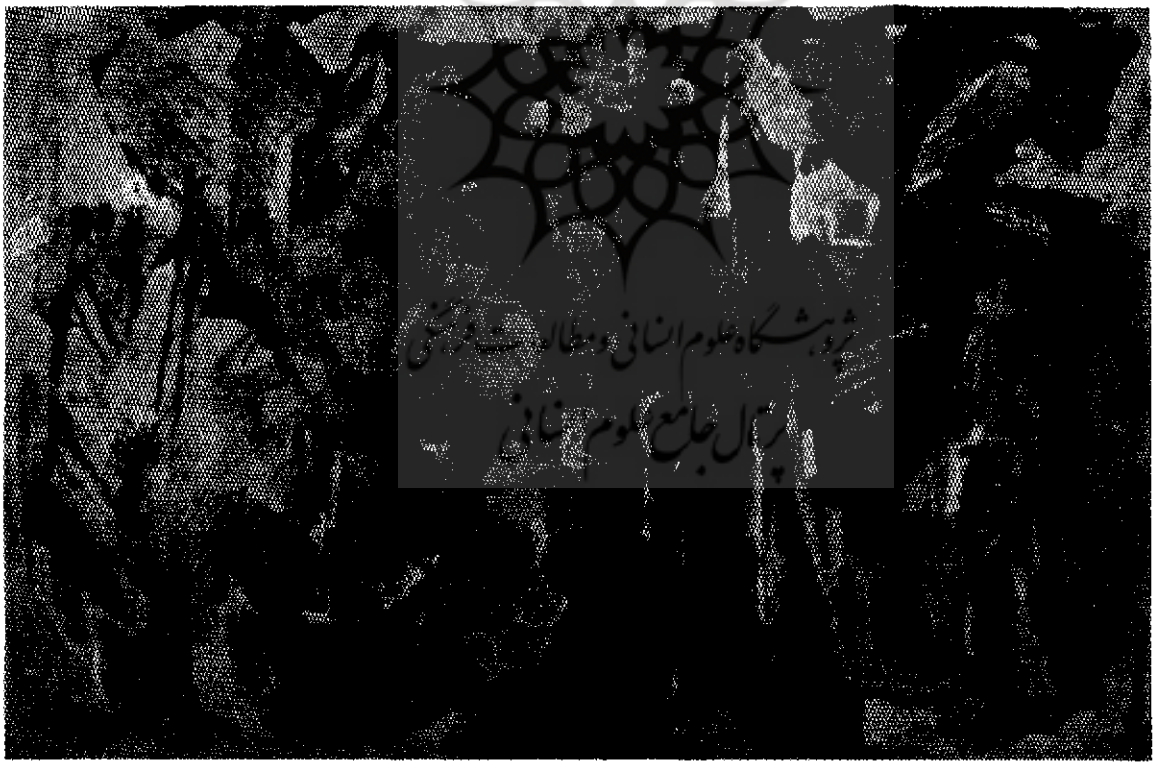
گرافیک و با ترکیب های تقریباً سنتی از خط و سایه با محتوای طنزآلود بود که مایه اصلی هنر این کشور است. در ارائهٔ تابلوهایی با چاپ سیلک اسکرین یکی ازاستادان دانشکدهٔ هنری دانشگاه استانبول که در این بی ینال نیز حضور داشت، از طریقهٔ شش چاپی برای نقش دادن طرحهای خود بهره گرفته بود و اظهار میداشت که برای اولین بار چنین شیوه‌ای عرضه شده است؛ درحالیکه تکنیک سیلک اسکرین با بیست بار چاپ نیز در کشورهای پیشرفتهٔ دنیا رایج است. سه تابلوی دیگر نمایشگاه ترکیه که در گسترهٔ مربع شکل و با زمینهٔ رنگی سبز یشمی ارائه شده بود، بشیوه‌ای کاملاً جدید از لحاظ چرخش قلم و رنگ با اکسپرسیون جُشه نقاشی شده بود. رابطهٔ این سه تابلو با یکدیگر از طریق بیان محتوای پنهانی در حرکت و چرخش رنگ در مرکز تابلو و همشکلی تفسیری از دیدگاه پهلو گویای تابلو بود. هر سه تابلو بیان یک حرکت را از ابتدا تا انتها بعهده داشتند که با وجود کنتراست کاملاً محسوس نسبت به زمینهٔ خود تابلو، از آن جدا نبودند و در عین حال که حرکت و فرم بطور مجرد و انفرادی در عمق تابلو صورت گرفته بود، از تأثیر گذاشتن بر اطراف و پهلوهای تزیینی تابلو نیز غافل نمانده بود. معنی تابلو، شاید غرق در امواج محیط باشد. در هر حال، بعنوان یک اثر جدید هنری بشیوه آبستره مورد توجه هیئت ژوری ۵ نفری قرار گرفت و برندهٔ یک جایزهٔ طلایی این بی ینال شد. شاید اگر ترکیه می خواست از هنر سنتی خویش در این بی ینال نیز آثاری عرضه کند، از دید بازدیدکنندگان، بیشتر هویت و فرهنگ قومی و سنتی خویش را انتقال میداد تا از طریق این حرکت بسوی هنر پیشرفتهٔ غرب. در ترکیب های حجمی کار نگارگران ترک، عیناً ابداعها و شیوه‌های اروپایی بچشم می خورد، بجز یکی دو مورد پرتره که شاید لازم بود بعنوان یک حرکت رئالیستی، سنگینی نمایشگاه را بعهده بگیرد.

در نمایشگاه سری لانکا، با دیدار از دوازده اثر رنگ و روغن، سیاه قلم، آب مرکب، میتوان شیوه‌های اروپایی را که بطور ناشیانه و خام مورد استفاده قرار گرفته اند، تحلیل کرد. زمینه هایی رئالیستی با فرمهای رنگی آبستره و

ا. ر. سویسا
زوج
رنگ و روغن
۴۵ × ۶۰
سانتیمتر- ۱۹۸۵
(سری‌لانکا)

کمپوزیسیون‌های اکسپرسیونیستی که در هر زاویه قرار بگیرد، معنی خاصی را به ذهن بیننده انتقال نمی دهد. اگر فرهنگ قدیمی کشور سری‌لانکا مورد مطالعه قرار بگیرد، بخوبی روشن میشود که هنرمندان این کشور اگر زحمت بازگشت بخود رامی دادند، با مایه های اصیل‌تر از هنر تقلیدی که باسبک منریسم Mannerism (گلچین کنندگان) ابداً رابطه‌ای ندارد، روبرو می شدند که میتوانست آنها را خیلی استوارتر در این بی‌ینال در معرض دید قضاوت قرار دهد. دو اثر دیگر این کشور که در حد نقاشیهای کودکان بود، از خطوط الگویی و بسیار ساده و بشیوهٔ گرافیک ارائه شده بود. نمایشگاه سری‌لانکا خیلی خلاصه

ا. ویمالا سارا- زنگ صلح- رنگ و روغن روی بوم- ۵۲ × ۶۱ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (سری‌لانکا)

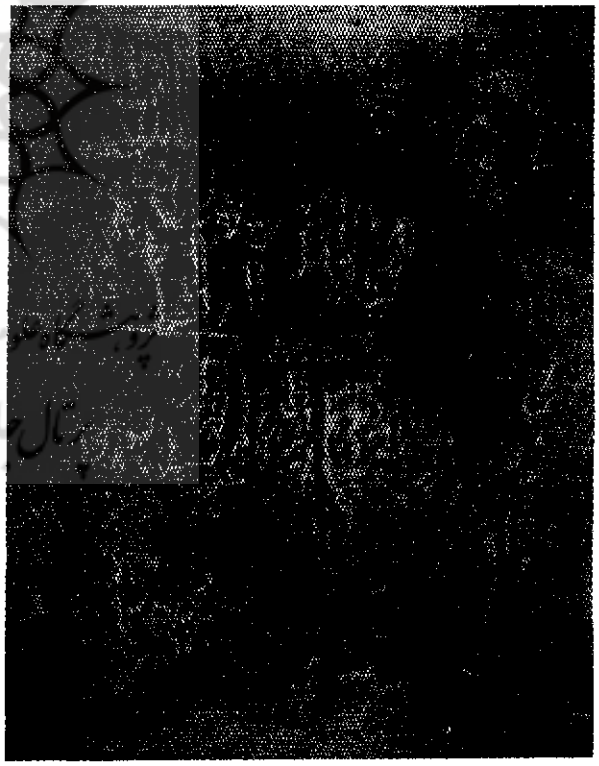


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

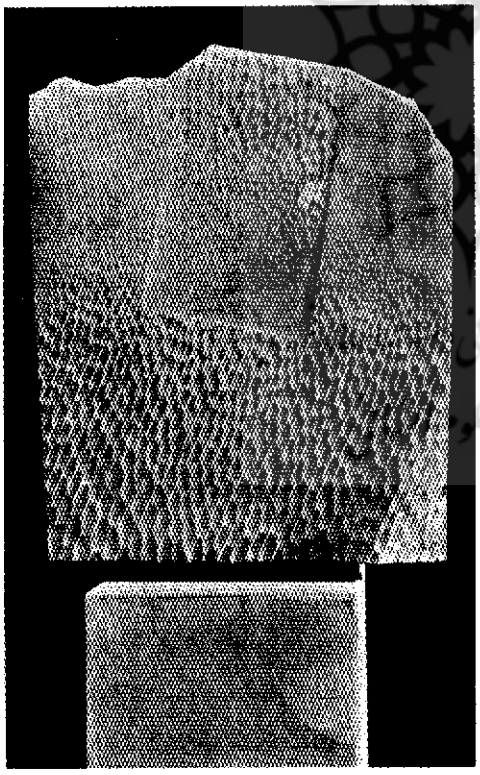
و بدون داشتن محتوای خاص و همگون با موضوع نمایشگاه صلح و تفاهم در این بی ینال بود. اما وجود یک تابلوی خط رنگ، که تنها اشارات کوچکی به هنر سنتی این کشور در رابطه با لباسها و محیط زیست در آن شده بود، علاقهٔ سری لانکا را به تلاش در جهت دست یابی به یک هنر اصیل و مردمی نشان می داد.

در نمایشگاه ژاپن پانزده اثر هنری ارائه شده بود، که بدون شک خاطرهٔ ترکیب های طوایف چادرنشین اعصار و قرون گذشته این کشور را به بیننده القاء می‌کرد. اگر چه تکرار مضامین در آثار ارائه شدهٔ ژاپن، بیننده را بسوی یک محتوای مشترک در همهٔ تابلوهای این کشور سوق میدهد، ولی کم‌گویی در این تابلوها خود یک موفقیت در جهت ارائه عمل است. کلیه تابلوهای ژاپن یک استیلیزاسیون سنتی از مقطع های مثلث شکل و مربع مستطیل است بجز دو تابلوی بزرگ که تنها از دو شق سیاه و سفید بصورت خط الرأس های جدا از یکدیگر ساخته شده بود. هنرمندانی که این آثار را ارائه کرده بودند، دربارهٔ این شیوهٔ هنری خویش اظهارنظری نکردند، لذا اینکه مسیر حرکت برش و دوخت این مقاطع پارچه های آبی سورمه ای و قرمز و سیاه و سفید از کدام مبدأ آغاز و بکدام مقصد نایل شده است، برای اکثر بازدید کنندگان نامفهوم و مجهول باقی ماند. یک تابلوی کاغذی نیز در محل نمایشگاه توسط

یونک کیوچوی- روح باستانی - رنگ روی کاغذ
۸۵ × ۱۰۵ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (ژاپن)



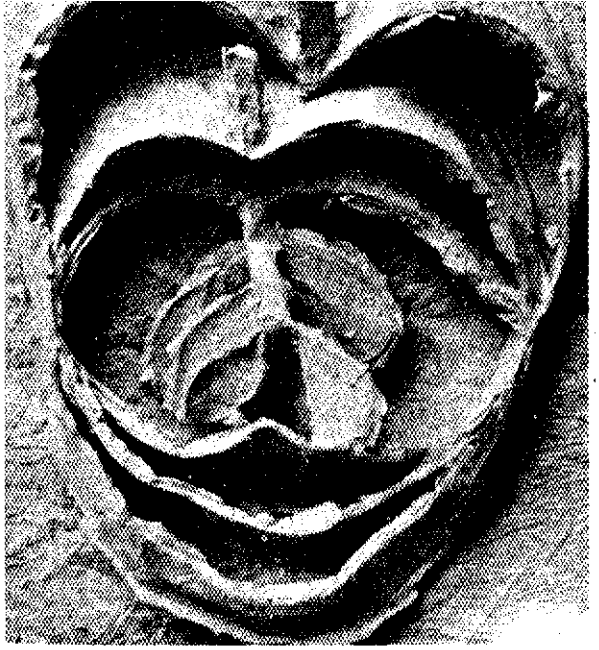
هیون ــ دویونگ ــ جای پای ذهن ــ مرمر
۷۰×۴۰×۱۲ سانتیمتر ۱۹۸۵



هو- دوک کیم- گل- آبرنگ روی پارچهٔ کتانی- ۱۲۰ × ۷۵ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (ژاپن)

هنرمندان ژاپنی فی البداهه خلق گردید و آنهم از چسباندن تعداد زیادی کاغذ پوستی و آویختن آن بر دیوار و رها کردن یک سطل روغن از پایین‌ترین قسمت تابلوی کاغذی مزبور. هنرمندان ژاپن با ارائهٔ کارهای بسیار مدرن، که در رابطه با ریشه‌های عمیق هنری کشور خویش از اجزاء اصلی و مایه‌های هنر سنتی کشورشان محسوب می‌شود، از حیطهٔ هنر رئالیستی خاص کشور خویش خارج شده بودند. شاید هر کسی که با نقاشی سروکار دارد، آثار هنری ژاپن را که از قرن‌ها پیش زبانزد و مورد استفادهٔ همه هنرمندان جهان، بخصوص اروپائیان بوده، مورد مطالعه قرار داده باشد. لذا آنچه که در این نمایشگاه از سوی ژاپن ارائه گردیده بود موجب حیرت می گردید. دیدن مایه‌هایی از کمپوزیسیون‌های خط نقاشی سنتی این کشور از امیدهایی بود که هر تماشاگری با اطلاع از شرکت ژاپن در این بی ینال، در گالری این کشور انتظار برخورد با آن راداشت. ولی گویا هنرمندان ژاپنی با هنر کهنسال و ریشه‌ای خویش قهر کرده و یااصولاً قطع رابطه کرده بودند. ژاپن در این بی ینال صاحب دو لوح یادبود شد. مقام پنجم بخاطر ارائهٔ یک اثر هنری و ششم هم بخاطر خلق اثر هنری دیگر در محل نمایشگاه بکمک کاغذ و روغن پاشی. اگرچه میبایست به دانشجویان دانشکدهٔ هنر آکادمی شیل پاکالا که در ساختن این تابلو روغن مالی شده، ساعتها در گرمای شدید داخل نمایشگاه، کارهای اصلی و زیربنایی را انجام دادند، جایزه‌ای مناسب تعلق میگرفت تا از این پس برای همکاری با هنرمندان ژاپنی در خلق آثارشان، احساس و علاقهٔ بیشتری نشان دهند.

شوروی با ارائهٔ ۳۰ اثر از هنرمندان کشور خود، صاحب یک لوح یادبود شد. شاید تنها موردی که شوروی بخاطر حفظ موقعیت نمایشگاه از لحاظ جغرافیایی، سیاسی و اقتصادی و فرهنگی بیش از سایرین رعایت کرده بود، دور نشدن از زمینه‌های سنتی کشور خویش در ارائهٔ نقاشی بود. چه برای بینیل به این منظور، نه از هنرمندان حرفه‌ای یاری جسته بود، نه از هنرمندان آکادمیکی؛ بلکه آنچه که برداشت میشد، همکاری هنرمندان عادی با سازمان‌های برگزار کنندهٔ این نمایشگاهها در کشور مزبور بود. این هنرمندان با عرضهٔ آثاری نه در سطحی بسیار پیشرفته،بلکه در حدودی قابل فهم برای اقشار عامی و عادی جوامع جهان سوم و بشیوه‌های رئالیستی و با کمپوزیسیون‌های آرام و پخته، صرفا حال و هوای زندگی سنتی ایالات نه چندان



یونگ ون‌سو- سیب- سیم و کاغذ- ۱۱۲ × ۸۰ سانتیمتر-
۱۹۸۵ (ژاپُن)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هی- سیلوم- طبیعت- کولاژ- رنگ و روغن- ۱۰۰ × ۸۰
سانتیمتر- ۱۹۸۵ (ژاپُن)

اکونوف سلطان- محصول برداری- رنگ و روغن روی بوم- ۱۰۵ × ۷۷ سانتیمتر- ۱۹۸٤ (شوروی)

پیشرفتهٔ شوروی را بمعرض دیدار گذاشته بودند. شاید مفهوم صلح را در لابلای خطوط واکسپرسیون های رنگی تابلوهای این کشور می شد پیدا کرد، اگر فقط درمحدودهٔ خود این سرزمین بدنبال آن می بودیم. از سوی دیگر هنرمندان شوروی؛ ارائه آثاری نوبا بهرهگیری از تکنیک های مدرن نقا شی و تقلید از سبک های اروپایی، بافت زندگی روستایی سرزمین خویش را بگونه ای به تماشاگران القاء کرده بودند که نتوان پی بدرون حقیقی آن برد • چه، صرفاً یک چرخش حساب شده و ظاهری بر روی همه مضامین (موتیوها) دربرگیرندهٔ سنت های زندگی شوروی قلمداد شده بود. گرایشات امپرسیونیستی با استفاده از رنگهای سرد خاص در بعضی تابلوها، عدم تطابق روحیهٔ هنرمندان این کشور را با برداشت های صوری هنرمندان صدسال پیش اروپا نشان می داد. در مواردی نیز که از شیوهٔ سوزرئالیست برای بیان یک موضوع رئال (واقعی) کمک گرفته شده بود، عمق رنگ ها و ارزش سایه ها آنقدر قاطعانه نبود که آدمی بتواند در مورد پذیرش تابلوی هنرمند تصمیم آخر را بگیرد. تابلوهایی نیز بشیوه نئورئالیسم و فوویسم در قالب بیان بافت روستاهای شوروی در این نمایشگاه ارائه شده بود. در مجموع اگر بتوان پذیرفت که همهٔ هنرهای سنتی و غیرسنتی شوروی در پیکرهٔ این نمایشگاه ارائه شده، (که بنظر چندان صحیح نیست) پذیرا بودن هنرمندان عادی و شاید تا حدودی آکادمیکی این کشور را در مقابل ابداعات هنری اروپا می شد تشخیص داد. اگر چه بعضی از تابلوها آثاری از هنر

ایگناتیوادل فیروز- طبیعت بی‌جان- رنگ و روغن روی بوم- ٤٦ × ٦٥ سانتیمتر- ١٩٨٢ (شوروی)

کهنسال این کشور را در خود حفظ کرده بود، ولی نتیجه‌گیری در مورد تابلوهای هنری شوروی اینست که کارها صرفاً آزاد و بدون دنبال کردن خط خاص نمایشگاه که «صلح و تفاهم» است، ارائه شده و سطحی آسان برای فهم انتخاب گردیده بود. آثار سیاه‌قلم و چاپ دستی شوروی نیز در حدود آکادمیکی و رئال بود. آثار هنری شوروی تا حدود زیادی نشانگر هنر برای مردم بود و باین لحاظ از توجه بینندگان بنگلادشی برخوردار شد. قابهای تابلوهای شوروی بسیار با سلیقه انتخاب شده بود و تابلوها را گاه تحت‌تأثیر قرار می‌داد. تابلوهایی نیز با بهره‌گیری از نقش برجسته‌های خاص با هماهنگی موزون در رابطه با رنگهای شادتر و گرم در این نمایشگاه وجود داشت که نام سبک یا شیوهٔ خاصی را بر روی آن نمیتوان گذاشت. در این نمایشگاه، شوروی از تعداد هنرمندان بیشتری نسبت به گذشته استفاده کرده بود که سطح کارآنها در مقایسه با یکدیگر تفاوت‌های اساسی داشت.

در نمایشگاه قطر ۹ تابلو بشیوه‌های نئواکسپرسیونیستی و آبستره دیده می‌شد و چند اثر دیگر نیز به شیوه‌های رئالیسم و نئورئالیسم که چند گونگی کار هنرمندان این کشور را در انتخاب شیوه‌ها القاء می‌کرد، وجود داشت. در مجموع مضامین در یک مدار نزدیک بهم قرار داشتند و این نشان دهندهٔ یک اتحاد نامحسوس بین هنرمندانی بود که کارآنان به این نمایشگاه ارسال شده بود. تابلویی از خط نقاشی (کالی‌گرافی) بعنوان نمود هنر اسلامی در فرهنگ هنری این کشور، یک آسودگی خاطر برای بیننده

عیسی الکانم
زنان قَطری- رنگ و روغن- ۶۰ × ۴۰
سانتیمتر- ۱۹۸۳ (قطر)

یوسف احمد- خطاطی
۴۰ × ۳۰ سانتیمتر- ۱۹۸۵
(قطر)

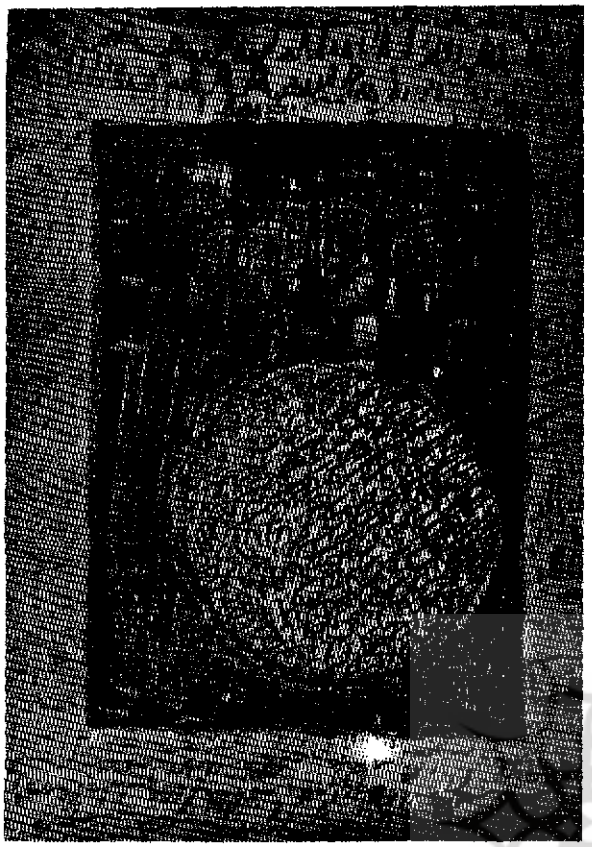
ایجاد می‌کرد که حداقل در این کشور، به تأثیر فرهنگ ریشه‌ای توجّهی شده بود. آثار مدرن در نمایشگاه قطر بمراتب نسبت به کشورهای دیگر کمتر بود و اگر هم وجود داشت با احتیاط عمل شده بود و نشانگر محافظه‌کار بودن هنرمندان این کشور بود. تصویر کویر و یک لوح زرین با آیه‌ای از قرآن مجید بر روی آن، یک کار موفق از این کشور بود که از لحاظ گسترهٔ مربع شکل آن و انتخاب رنگ طلایی بر روی زمینهٔ کویری، به جلای آن افزوده گشته بود. شاید هماهنگی قطر با سایر کشورهای شرکت کننده در این بی‌ینال از لحاظ آثار فوق مدرن، تأیید نگردد، اما با وجود این، بینندگان را بخاطر ارائهٔ محتوی و بیان پهلوهای گویا ی تابلوهای خود جلب می‌کرد.

ارائهٔ اکسپرسیون‌های قوی در تابلوهای هنرمندان این کشور، مؤید این ادعاست که آسیا، حرکت‌های فعالانه‌ای بسوی هنر مدرن دارد، که یک وداع با سنت‌ها و زمینه‌های عمیق هنری کشورهای این قاره است.

کشور کره با ارائه ۱۸ تابلو و ۸ نقش برجسته و پیکرهٔ حجمی آثار هنرمندان برجسته خویش در زمینه‌های نئورئالیسم، فتورئالیسم، اکسپرسیونیسم و نئواکسپرسیونیسم و با استفاده از شیوه‌های جدید جوهر و اکولین و آب مرکب و رنگ و روغن، زمینه‌های واقعی و قابل درک مردم عامی را نیز فراموش نکرده بود. ارائهٔ آثاری در زمینهٔ منظره‌پردازی و استفاده از شیوهٔ عکاسی نقاشی، برای بزرگ‌نمایی طبیعت، مهارت و خلاقیت تحسین انگیزی را سبب می‌گردید. بطور کلی جرأت و پویایی هنرمندان کره‌ای در گویایی هنر نقاشی بدون هرزرفتن صرف در هنر اروپایی که غالباً، توسط هنرمندان ناآگاه کشورهای جهان سوم، بدون زمینه‌های قبلی و ناشیانه صورت می‌گیرد، در این نمایشگاه آشکار بود. استفاده از فن عکاسی در نقاشی یکی دیگر از شیوه‌های پیشرفته هنر امروز نقاشی است که هنرمندان کره‌ای با قاطعیت از آن بهره گرفته بودند. استفادهٔ قلیل از کثرت رنگی و یا تجمع بیهودهٔ آن در زوایای تابلوها، آرامش نسبی به بیننده منتقل می‌کرد. برخورداری تابلوها از زمینه‌های طبیعی بشیوه‌های نئورئالیسم و بکارگیری کمپوزیسیون طبیعت برای بیان اکسپرسیون‌های زندگی انسان در پشت آنچه که بظاهر دیده می‌شد، یکی دیگر از نکات ظریف

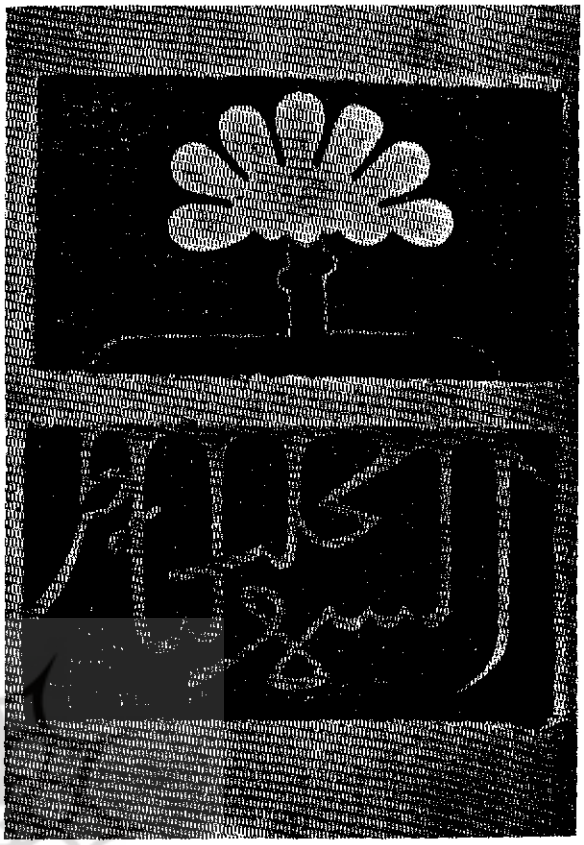
تابلوهای کشور کره بود. استفادهٔ صحیح از جوهر (اکولین) بهمراه زمینه های ملایم خاص، نشاندهندهٔ آگاهی هنرمند به تکنیک مزبور بود. کمپوزیسیون های ترکیب حجمی این کشور بسیار ساده و استلیزه شده بود. تابلوهای سیلک اسکرین هنرمندان کره از بافت رنگی عمیقی برخوردار بود. دو تابلو نیز در مقاطع رنگی با شیوهٔ امپرسیونیستی، نشانگر واقعیت تأثیر پذیری هنرمندان کره‌ای بود که بافت سنتی زندگی مردم کشور خویش را به دید عموم گذاشته بودند. آنچه که در نمایشگاه کره وجود نداشت، حرکت هنرمند بسوی مدارهای طرفین خود یعنی پویایی ریشه های هنری خویش و بازگویی متن قابل درک در رابطه با مسایل اجتماعی امروز جهان سوم بود و گاهی باین نتیجه می رسیم که هنرمند این دوره از تاریخ، بخلاف دوره های گذشته، از اوضاع بی خبر است و یا قدرت حکومت ها مانع از تراوش فکری هنرمندان و خلاقیت های آنان است.

نمایشگاه هنری پاکستان، با ۳۲ تابلو از هنرمندانی یاد می‌کرد که با وجود داشتن زمینه های بسیار کهنسال و ریشه‌ای هنری، مشقهایی از هنر آکادمیکی خویش را عرضه کرده بودند، که شباهت زیادی به آثار عرضه شدهٔ چین داشت. عدم توجه به هنر سنتی در کشورهای آسیایی، موجب زوال و پوسیدگی و از بین رفتن عمیق‌ترین پیکره های هنری جهان بوده و این بی‌توجهی در ارائهٔ آثار هنری کلیهٔ کشورهای شرکت کننده در این بی ینال دیده می شد. آثار سنتی در تابلوهای پاکستان مطلقاً بچشم نمی آمد.



ظهور الاخلاق- ۷۵ × ۷۶ سانتیمتر- ۱۹۸۳ (پاکستان)

در اینجا یک تابلو از هنرمند پاکستانی در مقطع مربع و با چرخش رنگی محکم بچشم می خورد که می شد گفت با زمینهٔ آبی سورمه‌ای و مدار رنگی بنفش که در وسط تابلو جای گرفته و بسمت بالای تابلو ادامه پیدا می‌کرد از یک ریشهٔ کافی تجربی‌برخوردار بود، بقیه تابلوهای هنرمندان پاکستان در زمینه های گرافیکی و شیوه های آبستره دیده می شد. استیلیزاسیون فرم ها و رنگ ها در کارهای ارائه شده بشیوهٔ رنگ و روغن هنرمندی بنام ظهیرالاخلاق و استفاده از خاکستری های متنوع‌سزاوار مطالعه بود. یک ترکیب رنگی دیگر نیز به طریق کالیگرافی و



انور جلال شمزا- ریشه ها ۳۱ × ۴۱ (پاکستان)

استیلیزه شده از آثار همین هنرمند جلب توجه می‌کرد. در زمینهٔ آبرنگ نیز هنرمندان پاکستانی بسوی هنر غرب گرایش داشتند. تحرک های رنگی آبستره مجموعه آثار هنرمندان پاکستان را دربر گرفته بود؛ بجز دو سه مورد که پرتره‌های رئالیستی با قطعات رنگی گرم ارائه شده بود که شاید آثاری از هنرمندان آکادمیکی این کشور محسوب می شد، یک تابلوی سنتی نیز که بافت زندگی مردم پاکستان را می نمایاند، در این نمایشگاه بچشم می خورد. هنرمندان پاکستانی از هنر کهنسال خویش در ارائهٔ آثار خود بهره چندانی نگرفته و بیشتر سعی در نشان دادن حرکت بسوی هنر اروپایی از خود بروز داده بودند. با وجود این، استفاده از رنگهای شاد و مکمل، گویای عمق عاطفی و بستگی هنرمندان کشور پاکستان به طبیعت بی‌کران آسیا قلمداد می‌گردید.

در نمایشگاه آثار هنری، مالزی، با ارائهٔ ۱۸ اثر، توانست بهره‌گیری هنرمندان خویش را از شیوه‌های مدرن اروپایی در زمینه های مختلف به معرض دید تماشاگران بگذارد. ساختن تابلوهایی بسبک نئوفتورئالیسم و ارائهٔ عکس نقاشی در ارتباط با محتوی حرکت‌هایی بسوی نقاشی مدرن، تلاش همه جانبهٔ هنرمندان مالزی را بخاطر همگام شدن با این شیوه نشان می داد. هنرمندان مالزی، تابلوهای رئالیستی خود را نیز در سطحی نه چندان درخور توجه و تقریباً در حدود فرمهای الگویی ارائه کرده بودند، ولی با بکارگیری تکنیک های مقطعی و استیلیزاسیون های حساب شده، موقعیت خود را بین سایر رقبای خود حفظ کرده و بنام یک کشور صاحب تکنیک در نمایشگاه شناخته شدند. دو تابلوی این کشور بنام «رقص» از حرکت رنگ و در مکتب کوبیسم و با شیوه‌ای پیچیده جلب نظر می‌کرد. در تابلوهای رنگ و روغن نگارگران مالزی، سعی در ادامهٔ حفظ فرهنگ سنتی این کشور، بشیوه‌های آبستره و فوویسم دیده می شد. دو تابلوی امپرسیونیستی نیز از زمره کارهای هنری مالزی بود که از رنگهای مکمل و شاد برخوردار بود، ولی کمپوزیسیون ناپایداری در پیکر خود داشت. کارهای چاپ سیلک اسکرین مالزی با نقش هایی مدرن و با رنگهایی سنتی تزیین شده

یوسف قانی- رقص- رسانهٔ مختلط- ۱۲۲ × ۱۵۲/۵ سانتیمتر- ۱۹۸۶ (مالزی)

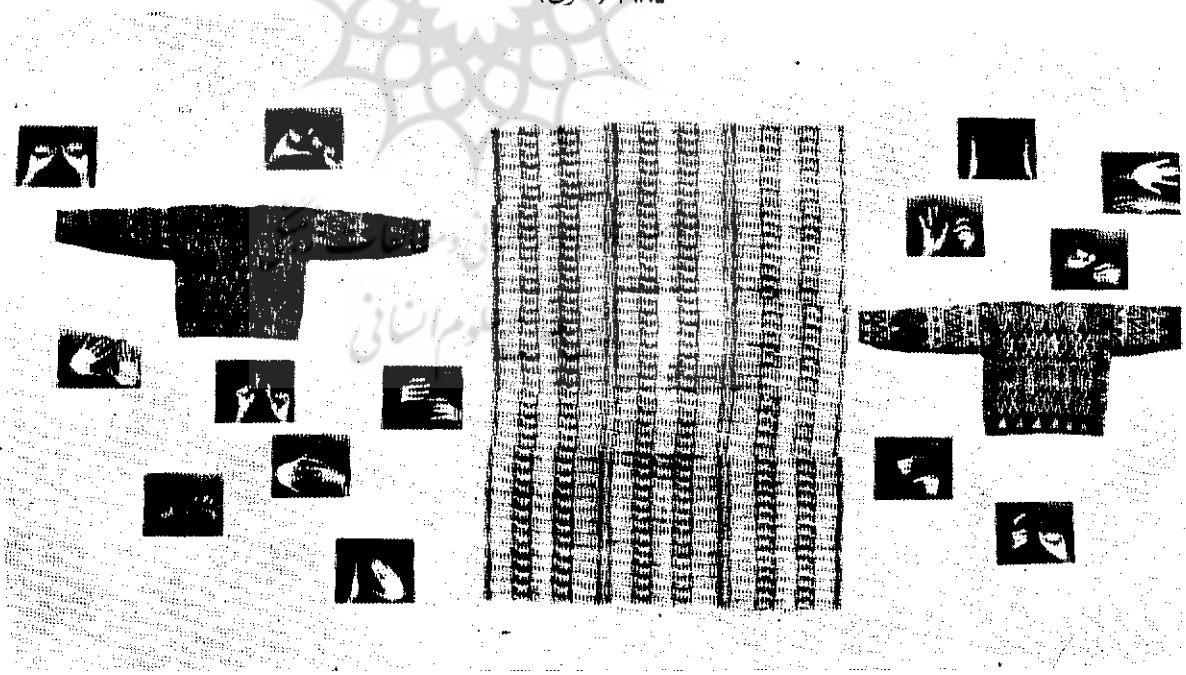
بود. در نمایشگاه مالزی نیز سخنی از صلح و تفاهم دیده نمی شد. همچنین سخنی برای گفتن در تابلوها وجود نداشت. شاید برایشان حرفها دیگر تمام شده است، زیرا آنچه که لازم بود استادان گذشته بیان کرده و حالا فقط باید تقلید و پیروی کرد. این نمایشگاه ابتدا با ۷ تابلو کار خود را آغاز کرد و در پایان موعد برگزاری بی ینال، تعداد تابلوهای این کشور به ۱۸ عدد افزایش یافت.

نمایشگاه فیلیپین با ارائهٔ ۱۱ تابلو، صاحب یک جایزهٔ طلایی بعنوان رتبهٔ دوم در بی ینال بنگلادش گردید. هنرمندان این کشور با تابلوهائی در زمینه های نئوکوبیسم، نئواکسپرسیونیسم و هم چنین یک نقش برجسته بطریق آبستره و با رنگهای خاکستری و سیاه و قطر و عمق فراوان، یک رویداد جدید هنری را ارائه کردند. سه تابلوی سیلک اسکرین با خصوصیات ممتاز و ویژه‌ای که با رنگهای سنتی این کشور تزئین شده بود و نیز تابلوی دیگر از فیلیپین با بافتهای سنتی و رنگ‌آمیزی ضربه‌ای و بشیوهٔ امپرسیونیسم، نشانگر چهره امروزی فیلیپین و زندگی پر از مشغله و پیچ خوردهٔ این کشور به حساب می آید. در عین حال روح رنگها بسیار زندگی بخش بود. تابلوی آبستره با قطع مربع که به کمک ترکیب سیاه و سفید و بهره‌مندی از ذوق ابداع‌گر آن ارائه شده بود، بنا به قضاوت هیأت

ژوری، یک پدیدهٔ نو در ارائه کار آبستره در جهان محسوب می شد و لذا جایزهٔ طلایی را از آن خود ساخت. بدون شک هنرمندان فیلیپینی نیازی به ارائه آثار رئالیستی برای فهم مردم ناآگاه از هنر مدرن نمی دیدند، زیرا که نمایشگاه این کشور در این زمینه اثری ارائه نداده بود.

شیوه کار هنرمندان عربستان نیز بی شباهت به حرکات هنرمندان قطر نبود، بجز یک مورد که اکسپرسیون بافت معماری سنتی شهری این کشور را در مقابل دیدگان تماشاگران قرار می داد و یک منظره بشیوه امپرسیونیستی، مابقی آثار این کشور، یک حرکت تعمدی بسوی سبک های هنری غرب قلمداد می شد و این پی‌گرایی که بدون ریشه مستحکم و صرفاً یک تقلید اجباری بنظر میرسید، فرهنگ و هنر عربستان را در هاله‌ای از

آنتونی چان‌سای ونگ- دنباله- ۳۸ × ۳۸ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (مالزی)



جودی فریا سیبایان
گذشته ها-
۱۵۰ × ۲۴۰
(فیلیپین)

پرسش های مختلف قرار می داد که بنظر نمی رسد باین سادگی جوابگویی مناسبی را در پی داشته باشد.

کشور هندوستان با ارائه بیش از ۵۴ تابلو و بهره‌گیری از شیوه‌های نوین، حداکثر تلاش خود را برای نمایاندن اکسپرسیون‌های جاندار و پر از طپش‌های گرم و احساسات غنی و سرشار از تأثیرات عاطفی رنگهای زنده و با محتوی مفهوم هنرمندان خویش بمعرض دیدار تماشاگران گذاشت. اگرچه مدارهای چرخش قلم و رنگ، طرح و کمپوزیسیون، گرایشات شتاب زده‌ای بسوی هنر اروپایی یا شیوه‌های مدرن و نئو اکسپرسیونیستی را نشان می داد، ولی در لابلای مرزهای رنگی گرم وکُنتراست های شدید و ملایم میتوان ریشه‌های عمیق هنرهای افسانه‌ای این کشور کهنسال را با همه سِحرها و غنای اساطیریش در رابطه با کائنات و خدایان بی شمارشان دریافت. آزادی بی قید برای بر پایی آنچه که در ذهن هنرمند جوان یا پیر هندی گنجیده است، برای نمودهای طرحهای جاندار و سیلان رنگهای داغ، بخوبی از ورای تابلوها بچشم می خورد و شاید همین گشودگی فکر و دست به پویایی استعدادهای خفتهٔ هنرمند، امکان تجلی حقیقت هنر را بخشیده است. استفاده از شیوه‌های پیشرفتهٔ تکنیکی در بکارگیری مواد ابداع شدهٔ شیمیایی رنگی و ترکیب‌های حجمی آبستره، بهمراه طرحهای رئالیستی که در تاروپود بوم هضم شده است، و نیز برخوردهای آکادمیکی با مکتب‌های قرون گذشته در پیرایه‌ای مدرن و با رعایت اصول

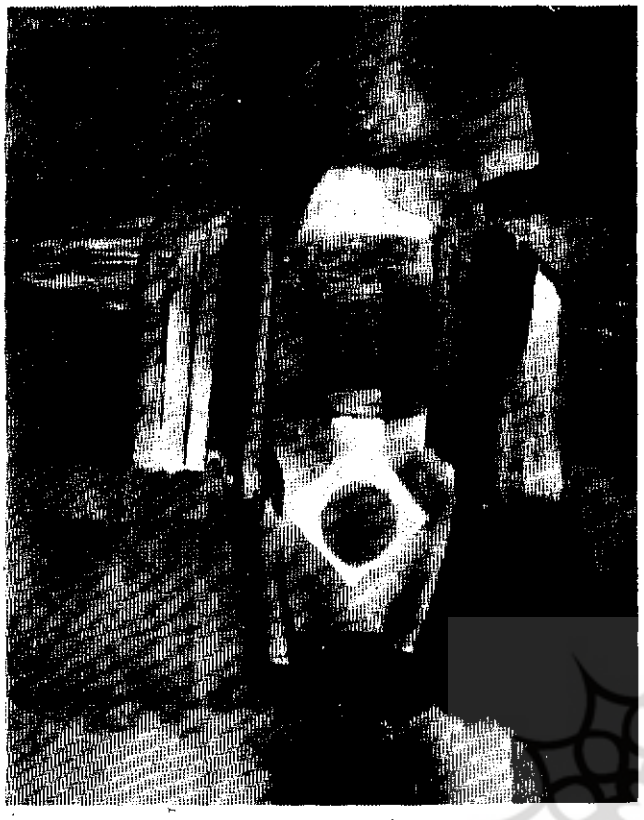
شووا پراسانا- بال ها- رنگ و روغن روی بوم-
۹۴ × ۳۸ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (هندوستان)

م. عبدالرحمٰن صیام- فرماسیون- رنگ و روغن روی بوم
۱۲۷ × ۸۱ سانتیمتر (عربستان)

علمی، در مجموع یک گالری پرتحرک را با برخورداری از یک کانال صحیح از مبدأ تا مقصد یا از ابتدای نمایشگاه تا انتها، بوجود آورده بود. هند که خود مهد هنر شرق نیز محسوب میشود، بدون اغراق توانسته است همگام با هنر نوین نقاشی در امر تفاهم و صلح، یک همگونی و همشکلی متناسب با آخرین ابدعات هنری جهان، داشته باشد. تابلوهای هنرمندان هندوستان بدون اغراق زیباست. ولی در پاره‌ای موارد، هنرمندان هندی از پیوستن مستقیم به بستر هنری غرب ابا نکرده‌اند و این ایرادی کلی به تطبیق دادن صرف و ناآگاهانه به تکنیک محاسبه شدهٔ هنری اروپاست و این بخوبی از تابلوهای نئواکسپرسیونیستی و فوویستی این نمایشگاه آشکار بود. بهرحال، این تلاش، توأم با حفظ مایه های سنتی نیز هست و درصد قابل توجهی از آنها پس از استیلیزاسیون به چهارچوب ها و ابعاد اصیل بودایی و برهمایی بازگشت می‌کند. چشم های بیننده با نگرش به تابلوهای هندوستان، ابعاد تازه‌ای را در کاربرد رنگها در رابطه با محتوی در می یابد. هنرمندان هندوستان برخوردی عاطفی ولی عاقلانه با تکنیک جوهر اکولین و همچنین چاپ در ارائهٔ آثار خود به این نمایشگاه داشته‌اند. با وجودیکه گالری هندوستان در مسیر تنگ دالان های مدور آکادمی شیل پاکالا، بنظر، مانند انبار تابلوهای فرسوده اعصار و قرون گذشته میرسید، ولی برای یک پژوهشگر، همچون گنجی گرانبها از ذخایر هنر خلاقهٔ بشر و برای دیدار کنندهٔ معمولی، همچون حرکتی اعجاب آور و پرهیجان در پیچ و خم های غارهای پرنقش و نگار گذشتگان جلوه گر می شد. نگرش هنرمندان این کشور نسبت به مفهوم صلح و تفاهم و اصولاً ریشه های هنری آسیا، تقریباً منطقی و قابل پذیرش در رابطه با معیارهای کلی این بی ینال بنظر میرسید.

با یک نگاه میتوان به مفهوم چند جانبی بودن هنرمندان کشور بنگلادش برد. شاید آکادمی های هنری این کشور این قالب ها را با شتاب و بدون اتلاف وقت مفید در اختیار هنرمندان پرشوق و هیجان زده خود گذاشته‌اند که هنرمند اینگونه خود را بهر سو و در بستر هر سبک و اختراعی، چه منطقی و چه غیراصولی روانه کرده است. حرکت مشخص طایفهٔ هنری این

معروف احمد- رؤیا، واقعیت و ترس- آکریلیک و رنگ و روغن- ۲۴۱ × ۱۴۰ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (بنگلادش)

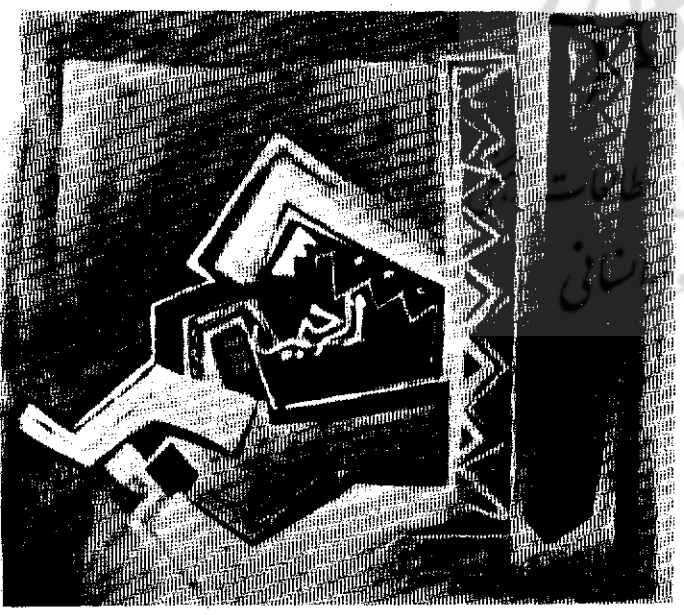


مستفیض الحق- دختر کارگر- رنگ و روغن روی بوم- ۱۱۰ × ۸۷ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (بنگلادش)

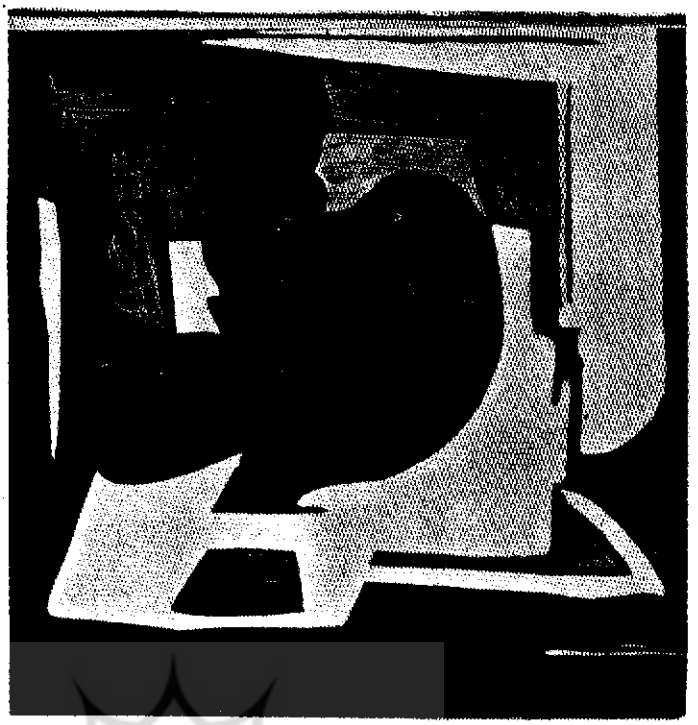
کشور بسوی هنر مدرن بخصوص در ارائهٔ اکسپرسیونهای آینده و کمپوزیسیون معلق و گاهی بسیار خام‌برخورد این کشور را با مفهوم هنر نوین اروپا و با احتیاط بخاطر از کف ندادن ریشه‌های فرهنگی خود نشان می‌دهد. بهره‌گیری کاملاً محسوس از مقطع‌های ابداعی هنر اروپایی در مسیر مدرنیسم و فوق‌مدرنیسم مانع از دیدار باعمق محتوی فکر هنرمند عاطفی بنگلادشی میشود. از سویی دیگر آثار نقش برجسته بر روی چوب و بهره‌گیری اکسپرسیونیستی برای ایجاد کمپوزیسیون‌های محکم با بافت‌های تودرتو، گویای شخصیت هنری کهنسال این کشور است که سنتها در جاذبه کشش غرب، گیج شده است. شایداستاد زین‌العابدین، احیاء کنندهٔ هنر نقاشی معاصر این کشور نیز اگر هم اکنون حیات داشت، در مورد ارائهٔ کارهای بنگلادش در این بی‌ینال کمی سخت‌گیرتر میشد. بهره‌گیری از چوب و آهن، لولا و میخ و فنر و قفل و کلید در ارائه بعضی آثار مدرن این کشور، جهت فکری بیننده را بسوی این نتیجه سوق میدهد که حرکت هنرمند این کشور کهنسال آسیایی بسوی یک نوگرایی فاقد هویت است. مخلوط، اصولاً کیفیت دلچسبی ندارد. در یک تابلوی نقاشی نیز وقتی سردرگمی وجود داشته باشد، بیننده برای درک

عاجز میشود و تابلو صرفاً یک ارضاء خودخواهانه بدون رعایت اصول هنری و زیبایی شناسی خواهد بود. شیوهٔ رنگگذاری در تابلوهای بنگلادش در عین حال بسیارمحکم و تأثیربخش بود. بعضی از تابلوهای اکسپرسیونیستی این کشور بدون اغراق، تماشاگر را مسخ میکرد. ایجاد کانالهای سایه روشن با بهرهگیری از قطر رنگی بر روی طرحهای رئالیستی، بگونه‌ای که مقداری از طرح در میان گودالهای رنگ غوطه خورده بود، خود یک شیرینی خاص به چند مورد از آثار هنرمندان این کشور می بخشید که نشان دهندهٔ استحکام دست هنرمند در حرکت دادن قلم مو و رنگ بر روی بوم است. بدون شک اسکلت بندی محکم تابلوهای هنرمندان بنگلادشی را در موارد زیادی که از پشتوانهٔ استادان پیش کسوت این کشور برخوردار است، نمی توان نادیده گرفت. بخصوص در کارهای گرافیکی این گالری، که با قطع های مستطیل و آمیختگی های رنگی قهوه‌ای سیر و خط های ارتباطی یک فضای بسیار وسیع خالی و پر از سکوت ظاهری، اما با محتوی بوجود آورده بود که اگرچه درک آن از لحاظ گویشی چندان ساده نیست و شاید وجود خود هنرمند را طلب میکند، اما رویهم رفته آدمی را از وجه هایی غیرقابل توصیف، تخلیهٔ روحی میکند که صحه‌ایست بر گفتهٔ معروف تولستوی: «هنر حقیقی باید انتقال آنی احساس هنرمند به بیننده باشد، اگر چه قابل بیان هم نباشد». کارهای نقش برجسته، کمپوزیسیون های پیکره‌ای و مجسمه‌سازی گالری بنگلادش که از مایه های اجتماعی و فقر اقتصادی این کشور بهرهٔ فراوانی

سعید ذوالفقار علی- احساسات من- سنگِ مرمر- ارتفاع: ۷۲ سانتیمتر- ۱۹۸٤ (بنگلادش)



ا. ب. م. خورشید عالم- زیباترین نام- رنگ و روغن روی بوم- ۷٦ × ۷٦ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (بنگلادش)



بهاءالدین جاوید- رنگ و روغن روی بوم- ۷۹ × ۷۱ سانتیمتر- ۱۹۸۵ (ایران)

علی اشرف قنبری- مینیاتور- ٥٦ × ٤٤ (ایران)

گرفته است، نشاندهنده راه اصلی هنرمندان بنگلادشی برای بثمر رساندن رسالت حقیقی خویش است که میبایست بآن توجه بیشتری بکنند. در مجموع، کارهای بنگلادش اکثراً آبستره است و چون این سبک تنها شیوهٔ آزاد برای چرخش های رنگی بی مهابا و گاهی اوقات فاقد اصول و هویت است، نمیتوان برای آن معیارهای علمی آکادمیکی قایل شد. لذا در هر صورت باید بعنوان اثر هنری پذیرفته شود. در نمایشگاه بنگلادش بنظر نمی رسید که سعی قلیلی برای شکافتن پرده‌های سنگین ابداعات هنری اروپا و دیدار با ریشه های کهنسال هنری این کشور آسیایی که در رابطه با ملیت قدیمی خویش جدا

از هنر غنی هندوستان و پاکستان نیست، صورت گرفته باشد و هنر اصیل در واقع بیان احساس حقیقی هنرمند در رابطه بانیل به خالق مطلق و دریافت کمال او، یعنی آسودگی و آرامش و بی نیازی و صلح دائمی با همهٔ ابناء بشر و موجودات عالم است، که از جنبهٔ هنری بهر صورت بایستی توسط هنرمند به مرحلهٔ ظهور برسد.

نتیجه‌گیری:

تلاش های امدادجویانهٔ هنرمندان مالزی، فیلیپین، پاکستان، بنگلادش، قطر و سری لانکا و سایر کشورهای شرکت کننده در این بی ینال برای دریافت هنر غرب، مایه های اصیل هنر آسیایی را در تنگناهای غیرقابل گریزی قرار داده است. آنچه که در چهرهٔ هنرمندان آسیا مانند چین، هند و عربستان و ایران وجود دارد، از میان تار و پود درهم تافتهٔ هزاران سال چرخش و پویش و ویرایش و آفرینش به عصاره‌هایی کافی و کامل تبدیل گشته، که در میان تبلیغات سرگیجه آور اقتصاد جهان‌خواران و در زیر ضربات هر سویی هنر مدرن، هویت اصلی خود را گم کرده است و نمی داند که چگونه بازگشت کند؛ بازگشت بسوی آنچه که سازندهٔ اصلی اوست. در این بی ینال تنها چیزی که مطرح نشد، ریشهٔ حقیقی هنر، یعنی خواستهٔ مردم تحت ستم و استثمار شدهٔ جهان سوم است. روح حقیقی هنر در قالب فرمهای قابل درک برای انسانهاست که زندگی ساز میشود. بجز مواردی نادر، آنهم در نمایشگاه های شوروی، چین، پاکستان و ایران، سایر کشورها در یک رقابت بدون ریشه در زمینهٔ هنر مدرن شرکت کرده بودند که برای عقب نماندن از قافلهٔ هنر مدرن، از هر مستمسکی استفاده کرده بودند. بدون تردید، قضاوت داوران نیز تحت‌تأثیر ضربات علمی آن قرار گرفته بود. آنچه که در این نمایشگاه ارائه گردید، برای یک دانشجوی نقاشی، تجربه و آگاهی کمابیش کافی به ارمغان میآورد، بشرطیکه در یک محیط اروپایی زندگی کند. لذا با گستره پهناوری که مردم عامی و در حال نبرد با جهان‌خواران بزرگ جهان بر روی آن می زیند و هنوز با سنتهای اصیل و کهن سال خویش پیوندهای عاطفی دارند، مغایرت دارد. قضاوت داوران این بی ینال، اگرچه پویایی بشر را در جهت پیشرفت بسوی تعالی و تطبیق خود با شرایط زمانی ارج گذاشته است، از سویی دیگر تنها و خود محور در صحنه هنر برای هنر و بدون داشتن تماشاچی و قضاوت‌گر عامی و تحسین کنندهٔ حقیقی هنر در این میدان تاخت و تاز کرده است. درست مثل مبارز بدون حریف در میدان مسابقه، که بدون حرف برنده خواهد بود. ایران در این صحنه با حریف های مدرنیست خود دست و پنجه نرم نکرد و بمردم و خواسته های حقیقی آنان پرداخت، ولی این مانع از بیان ایرادهای آن نیست. صحنه را بسیار تنگ دیدن و از کانالهای از پیش در نظر گرفته شده هنر را عبور دادن، نتیجهٔ پرثمری را ببار نخواهد آورد. لازم بود برای این میدان نیز حریف هم تن و همگونی باشد تا مبارزه تا حدودی از همسنگی و برابری ظاهری حداقلی برخوردار باشد.