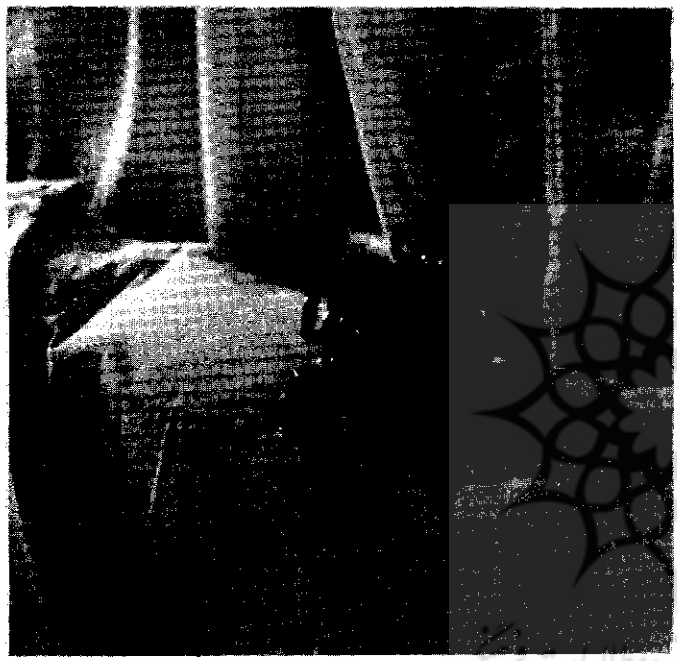
نقاشیهای معاصر ایران (۲)

روندسبکهای نو در نگارگری ایران

نوشته: دکتر جلال‌الدّین کاشفی

در فصلنامهٔ شمارهٔ قبل به شرح و تفسیر آثار و اقوال هنرمندانی پرداخته شد که از شاگردان بلافصل استاد محمّد غفاری، ملقب به کمال‌الملک بوده و از تعلیمات او برخوردار شده‌اند.

اکنون به شرح زندگی و آثار هنرمندانی می‌پردازیم که به نسل و زمانی نزدیک‌تر تعلّق دارند و هرچند که توفیق شاگردی کمال‌الملک را نداشته‌اند، امّا بگونه‌ای دیگر و بطور غیرمستقیم ـ به‌خصوص در گامهای نخستین خود ـ از تعلیمات او در مدرسهٔ کمال‌الملک و یا مدارس دیگر بهره‌مند گردیده‌اند.



بعد از استادانی چون میرمصور، رسام ارژنگی و بسیاری دیگر که همچنان در پوستهٔ مکاتبی چون کلاسیسیسم، ناتورالیسم و رئالیسم باقی ماندند و پس از هنرنمائی استادانی چون وارطانیان، نخجوانی و گروهی دیگر که با بکارگیری رنگ های روشن، شفاف و درخشنده و خلق مناظری ساخته و پرداخته شده در بطنِ طبیعت، در زیر نور آفتاب و با استفاده از آزادسازی بلورهای رنگی در پس زمینهٔ آثارشان (بطور خفیف)، منادی تفکّرات و برداشتهائی قرار گرفتند که به سبک و بیانیهٔ امپرسیونیسم نزدیک گشته و تغییر و تحولات آینده را در آثار هنرمندان ایرانی نوید می‌داد و گامی درجهت ادامـــــــه، تکوین و تکمیل دیگر سبک های نوین غرب در هنر نقاشی ایران بود (تصاویر ۱ و ۲)؛ هوشنگ پزشک نیا پرچمدارمکتب اکسپرسیونیسم می‌گردد و بخوبی توانسته است آثاری چند در حیطهٔ این سبک بوجود آورد.

استاد هوشنگ پزشک نیا به سال ۱۲۹۳ هجری شمسی متولّد شد و به سال ۱۳۵۱ هجری شمسی چشم از جهان فروبست. او پس از اتمام تحصیلاتش در ایران سفری به توکیو می‌نماید و جهت ادامهٔ تحصیلات هنری خود به آکادمی هنرهای زیبای استامبول رفته و به سال

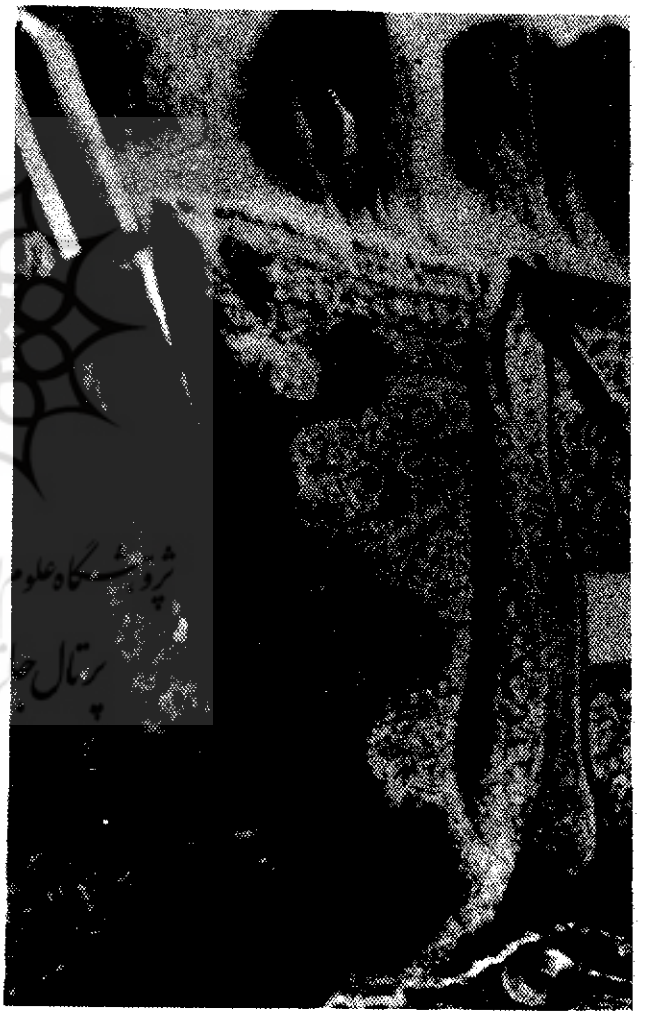
۱۳۲۵ هجری شمسی به تهران مراجعت می‌کند. وی پس از چندی جهت تجربه‌اندوزی و دیدار از موزه‌های جهان به پاریس و لندن سفر می‌نماید و سرانجام در تهران، آبادان، پاریس و لندن آثارش را به نمایش می‌گذارد. اکثر آثار او را موضوعاتی چون تودهٔ زحمتکش، کارگران آفتاب‌خورده و سیه‌چردهٔ مناطق گرم‌سیر، تصفیه‌خانه‌ها و جاده‌ها و راههای پرپیچ و خم و صعب‌العبور و دیگر موضوعات عاطفی دربر می‌گیرند. در آثار حکاکی (گراورسازی) او که رنگ و تونالیته‌های رنگی، نقش کمتری دارند، بیشترین استفاده را از خطوط سیال و کنارنمای پرسوناژ- به‌خصوص از هاشورها ـ جُسته و گاه تصویری نگاتیف را درجواب پزیتیف (منفی و مثبت) ارائه می‌دارد و بعبارت دیگر خطوط سفید را از دل سیاهی زمینه‌اش به بیرون می‌کشاند. استاد هوشنگ پزشک‌نیا، حالات و روحیات انسان‌ها را توسط همین خطوط به بیان درآورده که در آن‌ها نشانه‌ای از پرسپکتیو و عمق‌نمائی نیست (تصویر ۳). همچنین چهره‌های پرسوناژهایش کاملاً غیرشخصی می‌باشند. این بدان معنی است که چهره‌های زن، مرد و بچه را سمبُول انسان‌های درهم‌کوفتهٔ اجتماعش پنداشته و شخص و یا اشخاص بخصوصی را که حکایت از شخصیت‌پردازی نماید، به تصویر نمی‌کشد. دستان پرسوناژش دیگر ظرافت دستی زنانه را القا نمی‌کند، بلکه در بی‌تناسبی و اغراقی بسیار، فشار کار و مشقّت‌های زمانه را به نمایش درمی‌آورد. چهرهٔ تکیدهٔ نوزاد خبر از فقر و گرسنگی دارد و با سیاهی زمینه، روزگار سیاه و ایّام ظلمانی را در خاطره‌ها زنده می‌کند و هزار نکتهٔ باریک و عاطفی دیگر که در بیان اکسپرسیونیستی او جلوه‌ها دارد... کارهای وی یادآور آثار ادوارد مونش هنرمند نروژی، (۱۸۶۳- ۱۹٤٤) و دیگر هنرمندان اکسپرسیونیست می‌باشند و حکایتگر افسانه‌های اساطیری و تاریخی نیست، که حقایق جهان ما را در عمق واقعگرائی جسته و با بیانی اکسپرسیونیستی،عریان

(۱) دهکدهٔ کلوگان، اثری از استاد وارطانیان، متعلق به ۱۳۵۵ هـ .ش.
(۲) فرش‌باف، اثری از استاد نخجوانی، متعلق به ۱۳۵٤ هـ .ش.

نموده است.

استاد علی‌اکبر صنعتی به سال ۱۲۹۵ هـ ش. در شهر کرمان متولّد شد[1]. وی پس از گذراندن دوران تحصیلی خود، به مدرسهٔ کمال‌الملک راه می‌یابد که ۱۲ سال بطول می‌انجامد و پس از آن بسال ۱۳۱۹ هجری شمسی موفّق به اخذ درجهٔ لیسانس می‌گردد.

استاد صنعتی در کارش به نوعی از استغنا و رهائی دست‌یازیده و در آفرینش آثار هنری به ابعاد و خطهٔ مابین رئالیسم ـ اکسپرسیونیسم تمایل می‌یابد. وی به سیاه‌قلم، رنگ و روغن، گواش و آبرنگ تسلّط یافته و به فراگیری و تکمیل حجاری، حجم‌سازی، مجسمه‌سازی، نقش برجسته‌های سنگی، نقوش صاف و سنگواره وغیره می‌پردازد. در ابتدائی‌ترین گامها، به وضوح از قید و بندهای مکاتب پیشین خود را می‌رهاند و بسمت و سوی مکاتب دیگری به حرکت درمی‌آید. هرچند که مجسمه‌ها و تعدادی از نقاشی‌هایش سه‌بعدنمائی را القا می‌نماید، امّا پس از آشنائی با یک هنرمند مسافر آلمانی و فراگیری تکنیک آبرنگ و طرز کار او، به دوبعدی تمایل می‌یابد. او دربارهٔ کارهای سنگی خود می‌گوید: «سنگ‌ها را با چَرخ به‌خصوصی



(۳) کارگران، اثری از استاد هوشنگ پزشک‌نیا.

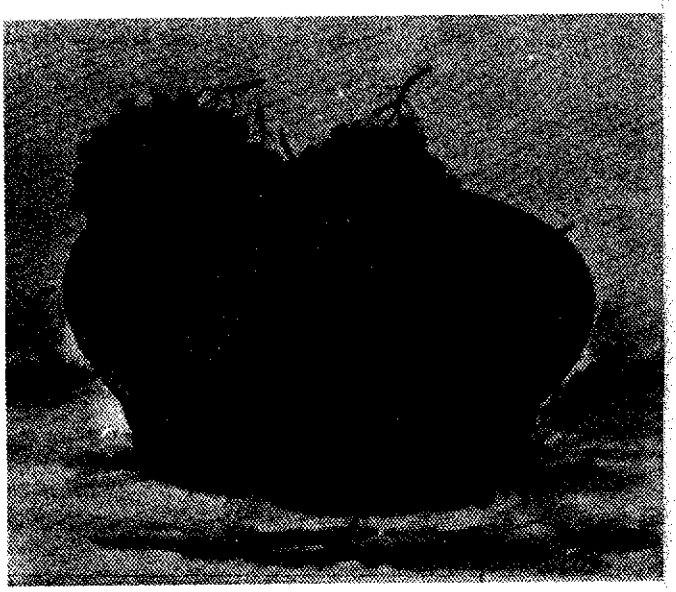
تراش می‌دهم و نازکشان می‌کنم که به صورت صفحات صاف و یکدست درآیند و با یکدیگر هماهنگ و هم‌قطر، به اندازهٔ ۲ میلیمتر گردند. سپس طرح مورد نظرم را به روی آن سنگ منعکس نموده و آنرا می‌بُرم و قطعات جداگانه را طوری درکنار یکدیگر قرار می‌دهم که به سختی می‌توان دریافت که سنگ‌ها یک پارچه نیستند. البتّه هر تکّه سنگ، رنگ و حالت ویژه‌ای دارد و امواج و بُرشهای استقراریافته در سنگ‌ها و رنگ‌های گونه‌گونشان، جانمایهٔ کار است و از هماهنگی و توازن فرم و رنگ آن‌ها، نقش روی سنگ جان می‌گیرد. من برای تابلوهای سنگی خود اغلب از سخت‌ترین سنگ‌ها

(٤) زندانیان، اثری از استاد علی اکبر صنعتی، متعلق به ۱۳۰۰ هجری شمسی.

(۵) اطفال بی‌پناه، اثری از استاد صنعتی، متعلق به ۱۳۳۵ هجری شمسی.

(۶) بینوایان، اثری از استاد صنعتی، متعلق به ۱۳۴۰ هجری شمسی.

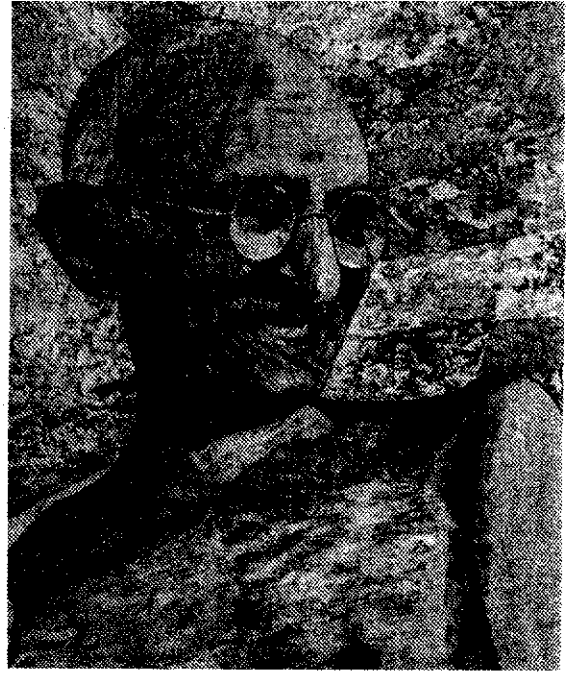
نظیر سنگ گرانیت استفاده می‌برم و به همین دلیل جهت بوجودآوردن یک اثر سنگی حدود ۳ ماه وقت صرف می‌نمایم». استاد در نقش برجسته‌ها و یا بعبارتی دیگر در حجم‌سازی، از مصالحی چون گچ، سنگ، سیمان و موم استفاده می‌جوید و هرچند که با اجسام حجیم و جسیم سر و کار دارد ـ آن‌هم با سنگ‌های سخت ـ در کارهایش ریزه‌کاری‌های یک مینیاتورسازی ایرانی جلب نظر می‌کند. اصرار در نظم و بیان زیبائی‌شناسانهٔ خطوط و رنگ‌ها، آثارش را؛ چه در حیطهٔ تندیس و چه در زمینهٔ نقاشی، دارای هویتی شخصی نموده که همان دستخط فردی اوست؛ یعنی همان عناصر و پدیده‌هائی که اثر او را از دیگری متمایز و مشخّص می‌گرداند. او به سخنانش چنین ادامه می‌دهد: «از کودکی زبان من زبان تصویر بود. پیش از آنکه بتوانم بخوبی بر کلمات احاطه پیدا کنم، با نقاشی مأنوس شده بودم. وقتی در مدرسه، معلم درس می‌داد، من عکس او را می‌کشیدم. وقتی زبانم از گفتار قاصر و بازمی‌ماند، نقاشی مرا به دنیای پر رمز و راز و پر وسعت خود می‌کِشید. نقاشی برای من مثل ابهام، ایهام و رؤیاهای خفته در وجودم بود که بیدار می‌گشت. رنگها و نقوش، رنگهائی به رنگِ قالیها، خطوطی مرموز و پُرکار، کاشی‌ها و مینیاتورها، مرا به نجوا دعوت می‌کرد. این الهامات و رؤیاهای من عمدتاً از طبیعت مایه می‌گرفت و مرا وسوسه می‌کرد و به من شور و انگیزه می‌داد: یک منظرهٔ ساده، یک تک درخت، چشمه‌ای که صبورانه در دل خاک می‌جوشید و می‌چَرخید و زمزمه می‌کرد، پرنده‌هائی که دانه برمی‌چیدند، رودخانه‌ای که سرمست و عاصی گاه آرام و گاه غرش‌کنان و پرخروش از کنار مرغزار می‌گذشت، آهوئی که می‌گُریخت، شکوفه‌های درخت پسته و غنچه‌های تازهٔ گلی که مرا گوئی درآغوش می‌کِشیدند و... در اعماق وجودم منعکس گشته‌اند. آن روزها قلمِ من هنوز آنقدرها چابک؛ پخته و بی‌پروا نشده بود که از این همه مناظر طبیعی برانگیخته گردد و به آفرینش‌های هنری بپردازم و چون بلبلی چهچهه آغاز کنم وامروز نیز با این همه شور و سودای هنر که ودیعه‌ای الهی است و در وجودم گاه به طغیان می‌آید، من هنوز مشق می‌کنم. تمرین و جستجو، ساختن و تصویرکردن، کنجکاوبودن و تشنه‌ماندن. من هنوز کارهایم را اثر نمی‌دانم. باید بیشتر سیاه‌مشق کنم. هنرمند باید شرایط خودش را بخوبی درک نماید و غریزهٔ هنریش باید آنقدر زیاد و درعین حال خودش هوشیار و زیرک باشد که فقط بوی زمانه‌اش را ندهد که کهنه، فرسوده و مردنی است. وقتی بخواهی یک چهره و یا یک شخصیّت را بیافرینی، باید نخستَت با او اُخت شوی، باید توی ذِهنت با او زندگی کنی، توی جلدش فرو بروی، زیر و بَمِ روحیّه و حالاتش را بفهمی و حس کُنی و باید به اعماق وجود او نقب بزنی. بدین ترتیب شناخت دقیق عواطف و احساسات و افکار سوژهٔ مورد نظر، اوّلین و اساسی‌ترین



(۷) سبد میوه، آبرنگ، اثری از استاد صنعتی، متعلق به ۱۳۶۱ هجری شمسی.

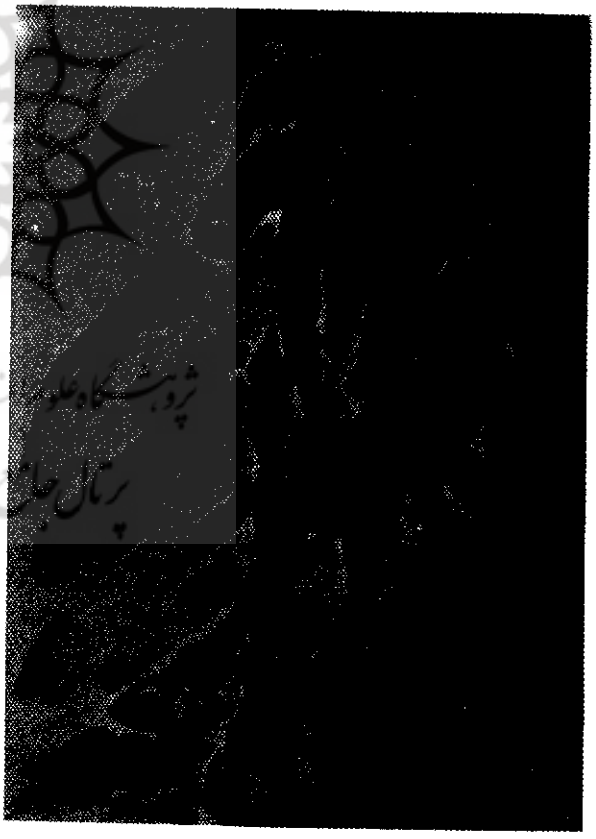
قدم نقاش یا پیکرتراش است و شناخت و تسلّط تکنیکی کافی نخواهد بود. درست در همین مرز است که هنرمند از یک دوربین عکاسی فاصله می‌گیرد، از انجماد خارج می‌شود و به حدّ یک آفرینشگر هنری می‌رسد. دوربین منجمد و بی‌روح، فقط ظاهر هر چیزی را ثبت می‌کند و اگر ازخلال عکاسی، احساسات و عواطف سوژه درک شود این امری اتّفاقی است؛ یعنی شاید بهتر بشود گفت که امری است که در سوژه وجود دارد و با خواستهٔ هنرمندی همراه نبوده است. دوربین عکاسی بخودی خود حامل احساس و ادراکات هنرمندانه‌ای نیست و اگر عکاسی، آگاهانه دست به ضبط و ثبتِ چنین کارها و ادراکاتی بزند، از درون هنرمندانهٔ او سرچشمه گرفته است و نه از دُوربین و یا جَعبهٔ عکاسی. دوربین، رنگ و خط وسیله‌اند. هنرمند است که آنها را به اقتضای طبع درونی خود جابجا می‌سازد. یعنی درحقیقت دید و نگاه هنرمند است که با غریزهٔ نیرومندی بدرقه می‌شود. هنرمند نمی‌تواند و نباید به ظاهر قناعت کند. تعالی این هنر در میزان این رسوخ و آگاهی نهفته است.»

جا دارد بگوئیم که بی‌تردید نظریات و برداشتهای ارزندهٔ استاد علی‌اکبر صنعتی، منطبق با آثارش می‌باشد و اکثر تندیس‌های وی حاکی از بیان عاطفی اوست. آثارش اکثراً حکایتگر انسانهای بی‌پناه و طبقهٔ محروم جامعه است؛ آدم‌هائی که به زیر بارِ سنگین زندگی و چکمهٔ آهنین استبداد کمر خم کرده، شکسته و خرد شده‌اند. تندیس‌های او اشباح غم‌انگیزی هستند که از هرسو به عاطفهٔ بیننده هجوم می‌بَرند. این‌ها، همگی گوشه‌هائی از زندگی، مشاهدات و تأثیرپذیری او می‌باشند که درقالب تندیس‌هائی از رنج و بدبختی و سمبول محرومیت، درماندگی و پریشانی و سقوط و اندوه بشری درآمده‌اند و حضور و حیات خود را به جهانیان با نیروئی وصف‌ناشدنی گوشزد می‌نمایند که چیزی جز ورود به دامنهٔ اکسپرسیونیسم و افشای حقایق باطن و درون از راه بُرون نمی‌باشد. کودکان یتیم پرورشگاهی، زندانیان بی‌پناه، زنی که نوزاد شیرخواره‌اش را به سینهٔ خالی و خشکیده‌اش می‌فِشارد و ناله و زاری و حالت پریشانی که در میمیک صورت و چشمانش نقش بسته است. و یا کودکی که از فرط فقر و تکیدگی، همسان مجسّمهٔ مرگ می‌ماند (تصاویر ٤ تا ٦). استاد علی‌اکبر صنعتی دوران بسیاری را سپری نموده است که در این راه در حیطه و حصار کلاسیسیسم، ناتورالیسم و یا رمانتیسیسم باقی نمی‌ماند و بنا به ضروریات و تغییر و تحولات روحی و خواهش ضمیر باطنی‌اش، به سمت و سوی مکتب اکسپرسیونیسم از یک سو و بکارگیری ظرافتهای جهان انتزاعی از دیگر سو رهسپار می‌گردد (تصاویر ۷ تا ۱۱). وی در آثار متأخرش، ضمن رهائی فرم و رنگ از قید و بند مکاتب پیشین، بکارگیری ارزشهای فیگوراتیو را به حداقل کاهش داده، بی‌آنکه به عناصر پرسپکتیو فضائی و سایه‌روشن و عمق‌نمائی وقعی بنهد. کافی است که تصویر ۷ (سبد میوهٔ) او را با تصویر ۱۰ (درب خانهٔ قدیمی در ده) مقایسه نمائیم تا به تحولات ذهنی وتکنیکی او واقف گردیم. تنها چیزی که



(۸) گاندی، نقش سنگ، اثری از استاد صنعتی، متعلق به ۱۳۶۳ هجری

(۹) اسب وحشی، اثری از استاد صنعتی، متعلق به ۱۳۶۲ هجری شمسی.



این اثر او را فیگوراتیو نگه می‌دارد، بیش از هر چیز دیگری نام اثرش می‌باشد که به آن موضوعی غیرانتزاعی بخشیده است. استاد علی‌اکبر صنعتی با گرمی و صفائی که در سراسر وجودش بچشم می‌خورد، دربارهٔ آثارش چنین سخن می گوید:

«هرچند که من شاگرد کمال‌الملک نبودم، امّا ابتدا همان راه را پیمودم و به رموز و فنون نقاشی کلاسیسیسم و واقع‌گرائی (رئالیسم)، آشنا شدم. لکن پس از سفر به اروپا، تجارب جدیدی به‌دست آوردم که در کارهای بعدیم مؤثر افتاد. ابتدا کوشیدم تا هنر خود را هنری مردمی و درخدمت مردم قرار دهم و چراغی باشم که فراراه جامعه به حرکت درآمده است،نه چندان جلو باشم که آحاد ملت نتوانند آثارم را درک نمایند و نه چندان عقب بمانم که کهنه و مستعمل و ناهمخوان با جامعهٔ متحول کنونی باقی بمانم.

دربارهٔ آثار مُدرن باید بگویم که من با نوآوری و پیشرفت و ترقی مخالف نیستم، چنانکه خود به نظریات و برداشتهای مترقی نظر داشته‌ام. در کارهای جدید و مکاتب نوین غربی، آثار بسیار ارزشمندی هم دیده می‌شوند که دارای پیام‌های فرهنگی، اجتماعی و معنوی هستند. بطور مثال در آثار هنرمندان نوین غرب کارهائی درخور تحسین صورت گرفته که هنر را به سمت دیدگاه‌های تازه‌ای سوق داده است. مثل پیکاسو و براک که کارهایشان درخور بالا ترین تحسینات و تمجیدات است. آنها ابتدا از کلاسیک آغاز کردند و پس از پُشت سرنهادن آن دیدگاه‌های قدیمی در زمینه‌های گوناگون، خود، راهگشا گردیدند. ماتیس نیز با آنها، همداستان بود و تحولات ارزنده‌ای را در آزادسازی فرم و رنگ بوجود آورد؛ به‌خصوص در رنگ‌هایش. من شخصاً آثار و زحمات آنها را درجستجوی راهی نوازنظر دور نمی‌دارم و متذکر می‌شوم که به سادگی نمی‌توان به رد و یا قبول سبکی پرداخت. به‌خصوص این که رد یا قبول مکاتبی که با فرهنگی

دیگر ساخته و پرداخته شده‌اند و ارزش‌یابی آنها، جهان‌بینی و گستردگی بینش و شناخت فرهنگ‌های گوناگون و سنت‌های ممالک مختلف، و دستکم شناخت فرهنگ غربی درقیاس با فرهنگ شرقی را می‌طلبد و بدون دارابودن چنین بینشی نمی‌توان بسادگی به‌ردو یاقبول اینگونه آثار پرداخت. من معتقدم هنرمند می‌بایست چیزی به جامعه‌اش عرضه بدارد که فراتر از طبیعت عادی باشد و بتواند در این راه قوهٔ خلاقه خود را به نمایش درآورد که گوئی منعکس‌کنندهٔ وجود، هستی و بینش خود در آئینهٔ طبیعت است؛ بشرط آنکه از جامعهٔ خویش دور نیفتد و با آن بیگانه نگردد. در این راه، بکارگیری پرسپکتیو، سایه روشن و عمق‌نمائی، گاه ضرورت دارد و گاه بی‌فایده است. البته استفاده بموقع و یا بی‌موقع از پدیده‌های فوق‌الذکر، خود، ضرورت و یا عدم ضرورتش را توجیه می‌کند. باید بگویم این مهم نیست که فلان اثر از چه تکنیکی برخوردار گشته، بلکه مهمّ این است که هنرمند چه چیزی را به جامعهٔ خود عرضه می‌دارد که مؤثر و موجز باشد و خواه ناخواه برای اینکه اثرش تأثیرات معجزه‌آسائی داشته باشد، هنرمند از بهترین تکنیک‌ها برای بیان و القای مفاهیم آثارش استفاده می‌نماید؛ خواه برای بیان هنرش از پرسپکتیو و یا مصالح ضروری دیگری استفاده نماید و یا بالعکس چنین پدیده‌هائی را بکار نگرفته باشد.»

آنچه که از سخنان نغز و شیرین استاد صنعتی نتیجه می‌گیریم، این است که نه تنها آزادی را در بکارگیری فرم و رنگ و فرم و محتوا درنظر داشته است، بلکه در جای‌جای اثرش، به درک تصویر، توسط عموم اشاره‌ها دارد که امری ضروری است. او انسانی وارسته و پاک است که درجات این خلوص را در ابعاد کارهایش می‌توان شاهد بود. وی همچون آئینه‌ای شفاف، احساسات و عواطف عالی بشری را منعکس می‌نماید و از نقش‌کردن حقایق پنهان و آشکار و نشان دادن انسان‌های دربند و گرفتار غافل نمانده و از انواع تکنیک‌ها و هنرهای گوناگون بهره‌های بجائی گرفته است؛ چیزی که به آثارش شخصیتی جدید و ایرانی می‌بخشد و با هنر ایرانی - اسلامی خود ارتباط برقرار می‌کند. درغیراینصورت انواع تکنیک‌ها و سبک‌های مورد استفاده‌اش چیزی جز تکرار هنر مغرب زمین نمی‌بود.

یکی دیگر از هنرمندانیکه درپی کسب تجربه و حرکتهای نوین بوده، استاد علی‌اصغر پتگر است که به سال ۱۲۹۷ هجری شمسی در شهر تبریز چشم به جهان گشود[۲]. وی تنها هنرمند خانواده‌اش نبود، بلکه برادرش، استاد جعفر پتگر نیز از هنرمندان مشهور و ارزشمند ایران

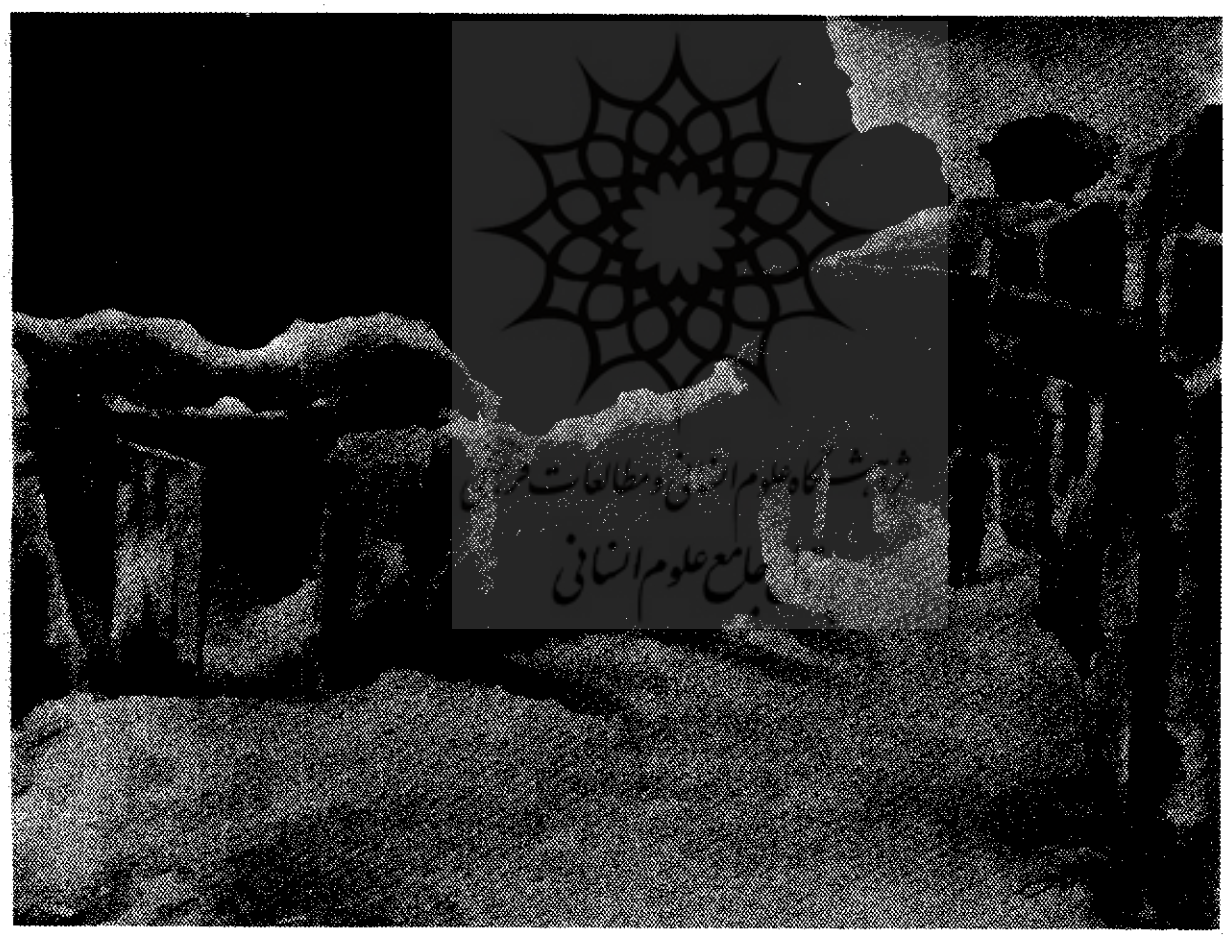
(۱۰) درب خانهٔ قدیمی در ده، اثری از استاد صنعتی.

است که در فرصتی دیگر به زندگی و آثار وی خواهیم پرداخت.

استاد علی‌اصغر پتگر از همان عنفوان کودکی، در سن ۱۴سالگی طی دوران تحصیل ابتدائی، به نزد استاد میرمصور ارژنگی شتافت تا به آموختن نقاشی بپردازد. در سن ۱۶سالگی به تهران آمد و در هنرستان هنرهای زیبای تهران که همان مدرسهٔ سابق کمال‌الملک بود به تحصیل و تکمیل هنر نقاشی مبادرت ورزید. استاد، این دوره را در مدت ۶ سال به پایان برد. سپس مشغول تعلیم و تدریس هنر نقاشی و گاه روانشناسی در کلاس خصوصی خود در تهران شد.

استاد علی‌اصغر پتگر دربارهٔ آثارش و مکاتب گوناگون می‌گوید: «ابتدا همانگونه که از کارهایم پیداست، از مکتب کلاسیک آغاز کردم که هر هنرمندی از همان‌جا شروع می‌نماید. سپس جهت پیشرفت خود به سبکِ ناتورالیسم، و پس از آن به رئالیسم گرایش یافتم. امّا هیچگاه آرامش نداشتم و در خود احساس رضایت نمی‌کردم. به همین منظور درجستجوهای بعدیم، تا حدودی به جانب دیدگاههای امپرسیونیسم، سپس اکسپرسیونیسم و سرانجام بطور خفیف به سمت مکتب سوررئالیسم تمایل یافتم. مثلاً در تابلوی (قهرمانان صلح و آزادی) ضمن به

(۱۱) منظرهٔ ده در کرمان، آبرنگ از استاد صنعتی.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۱۲) مادر و رخت‌شوئی، اثری از استاد علی‌اصغر پتگر، متعلق به ۱۳۱۷ هـ.ش.

(۱۳) محنهٔ گازران، اثری از استاد علی اصغر پتگر.

تصویرکشیدن فرشتگان سیاه و سفید، جهان ملکوتی را توأمان و همزاد با واقع‌گرائی ارائه می‌دادم. همچون شاعری که گاه به طبیعت نظر می‌کند و گاه به خیال فرومی‌رود و در هر دو طریق به سیر و سلوک می‌پردازد. زیرا در نظر من نقاشی فی نفسه خودشناسی و درواقع خداشناسی است و هدف از خلق آثار هنری، پی به عظمت و بزرگی خالق بردن است و بس. نمی‌دانم که این ضعف یا قدرت من است که احساسات و هیجان‌ها در وجودم طوفان‌ها برانگیخته، قلم‌ام زبانم را بسته و زبانم، قلم‌ام را شکسته است... و سرشک افکارم در ضمیرم کولاکها و گرداب‌ها بوجود آورده... این چشمهٔ تفکرات و پندارها که با گفتارم آمیخته می‌شود، زمانی ذره‌وار، مرا به چشمهٔ تابان آفرینش می‌کِشاند و گاهی در طاق کهکشان‌ها می‌نشانَدم؛ چندانکه زمانی در دریای بی‌کران احدیت، شبنم‌وار محو می‌شوم.

امّا درباره آثار هنرمندان بیگانه، باید بگویم گاهی پیش می‌آید که از ما می‌پرسند اگر تابلوهای نوپردازان، فاقد اهمیت و ارزش‌اند، پس چرا کسانی پیدا می‌شوند که به جمع‌آوری آنها رغبت نشان می‌دهند؟ و یا از ما سئوال می‌کنند چرا امروز از هُنر نقاشی و از پنجهٔ نقاشان غرب آثار شگفت، ارزنده و زنده بوجود نمی‌آید و اگر می‌آید، ما نمی‌بینیم و اگر می‌بینیم درنمی‌یابیمشان؟! من می‌گویم که حتماً لازم نیست من و شما هنر یا هنر نقاشی را دریابیم، امّا برای هنر واجب است که خود را به من و شما بفهماند. آنها خلاقیت را که نیروی خالق است و در انسان ظهور و بروز می‌نماید، ازدست داده‌اند؛ تا بدانجا که پیکاسوها به بار می‌آیند و سبب رکود اندیشهٔ انسان می‌گردند و هنر را به پوچی مبدل می‌سازند. هنرمند می‌بایست احساس بیننده را به تجلیات خلقت برانگیزد که اینها را در کارهای پیکاسو و امثال او نمی‌بینیم. هنرمند، وظیفه‌ای بزرگ نسبت به انسانها و تاریخ بشر دارد و تنها در زمان خود زندگی نمی‌کند. هنرمند گذشته‌ها را ازنظر دور نداشته، پیوسته در آئینهٔ زمان حال، دورنمای آینده را نظاره‌گر است. طبعاً در فراگیری نقاشی علم پرسپکتیو، آناتومی و شناخت ابعاد گوناگون رنگی، سایه‌ها و نیم‌سایه‌ها از واجبات می‌باشند، امّا در

(۱۴) دهکده، اثری از استاد علی‌اصغر پتگر.

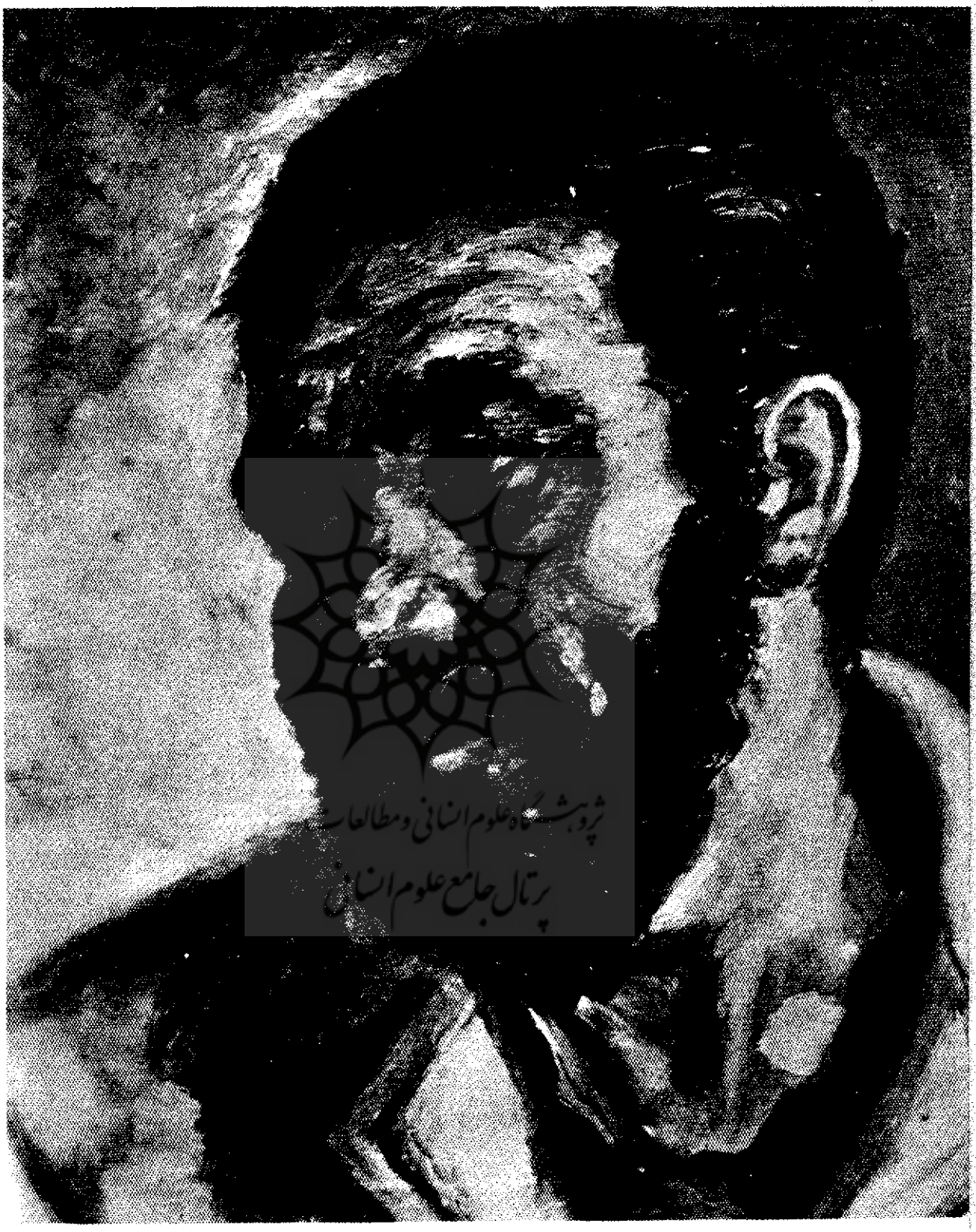
ترسیم مینیاتور، نداشتن پرسپکتیو و آناتومی، نقص و عیب محسوب نمی‌گردد و برعکس حسن نیز می‌باشد؛ چراکه مینیاتور، مانند یک نسیم و تبسم دلنشین است. امّا دامنهٔ نقاشی وسیع است و فرهنگ جهانی را در خود خلاصه می‌کند و نه ملّیت بخصوصی را.»

آثار استاد علی‌اصغر پتگر اکثراً ملهم از مردم کوچه و بازار می‌باشند (تصاویر ۱۲ تا ۱۵). او نه تنها در حفظ اصول رئالیسم کلاسیک کوشیده، بلکه پا فراتر نهاده و رنگ را از قفس و زندان قالب‌ها آزاد می‌سازد و بسمت و سوی امپرسیونیسم تمایل می‌یابد. این آزادسازی رنگ‌ها را در آثار متأخرش چون چهرهٔ رمضان‌علی و محمّد، همچنین در قسمتهای گوناگون تابلوی قهرمان صلح و آزادی می‌توان مشاهده نمود (تصاویر ۱۶ تا ۱۹). او در اثری که از چهرهٔ خود به سال ۱۳۴۷ ساخته است، فضای کل اثر را بین دو حرکت متضاد بوجود آورده، یعنی قسمتی را با بکارگیری پرسپکتیو، سایه روشن، عمق‌نمائی و رنگهای درهم ادغام شده جلوه‌گر ساخته و قسمتی دیگر را به بی‌حجمی و بی‌وزنی کشانده است. بطور مثال در همین اتوپُرترهٔ خود (تصویر ۱۹) دست‌ها و صورت پرسوناژ را با بکارگیری سایه‌روشن‌ها و محو کامل درجات رنگی، به نمایش می‌گذارد. امّا پس‌زمینه را با ضربات آزاد قلم‌مو و با تکه رنگهای درشت و درخشان، بدون عمق‌نمائی و محوسازی، در سطوح مستوی موزائیک‌مانند ارائه می‌دارد که آزادشده از قید و بند فرم‌اند. و بقیهٔ اثرش، یعنی پیراهن پرسوناژ را تا زیر گردن، و قلم‌مو و تخته شاسی نقاشی و همچنین صندلی و فضای پشت صندلی را با ضرباتی که حرکت و عناصر رابطی بین این دو قطب و دو تکنیک رنگگذاری متضاد تشکیل داده به تصویر می‌کشد. یعنی نیمی از اثر رهاشده از قالب و کالبد فرم و خطوط کنارنمای شکل که مشخص‌کنندهٔ ابعاد هنری انتزاعی است. و نیم‌دیگرش همچنان در کالبد و خطوط کنارنمای شکل باقی می‌ماند (تصویر ۱۹). بدیهی است که این خود حرکتی ظریف و دقیق و حساب‌شده، در ترسیم هنری غیرفیگوراتیو و بی‌شک نشان‌دهندهٔ تمایل هنرمند به تجسّم ابعاد و پدیده‌های نوین و انتزاعی بوده که تماشاگر به آسانی آن‌را درمی‌یابد و در درک موضوع و محتوای اثر از یک سو و دریافت حرکات و تراوشات جهان آزاد سطوح رنگی که سیّال و شناور، پرچمدار زیبائی‌های بصری و توفیق در تجسّم جهان کوچک فرم از دیگر سو است، ناتوان نمی‌ماند و بسادگی در ادراک هر دو عالم سوژه و محتوا و دنیای فرم بی‌هیچ نیازی به شرح و بسط آن ـ توفیق می‌یابد و سرانجام بآسانی در افکار و اندیشه‌های هنرمند سهیم می‌گردد. امّا با این همه باید گفت که هیچگاه دو سبک و دو تکنیک متضاد را نباید در یک اثر واحد کنار هم نشاند. که هماره تضاد این دو سبک و دو تکنیک و سرانجام دو پدیدهٔ گوناگون، ناهمخوانی خود را بوضوح نسبت به یکدیگر اعلام می‌دارند. همانطوریکه در موسیقی، دو دستگاه متضاد را درهم نمی‌آمیزند و هم‌خوانی و هم‌نوائی را از آن نمی‌گیرند و سبب نمی‌گردند که هماهنگی را به حداقل ممکن کاهش دهند زیرا که این خود از سیّال بودن و یک‌پارچگی اش می‌کاهد.

استاد علی‌اصغر پتگر نه تنها نقاشی چیره‌دست، که شاعری ارزنده نیز هست و اشعار دلپسند و زیبا و مجموعهٔ آثار برگزیدهٔ نقاشی وی را در کتابش بنام «رنگین کمان» که به سال ۱۳۶۰ هجری شمسی در تهران انتشار یافته است، شاهد هستیم.

جادارد متذکر شویم که رسوب و رسوخ تعلیمات استاد کمال‌الملک از یک سو و تغییر و تحولات زمان و مکان، نفوذ و اشاعهٔ فرهنگ و هنرهای بیگانه در سطوح و رشته‌های گوناگون، به‌خصوص رشد مکاتب نوین غرب از دیگر سو و همچنین بینش، خواهش درون و تجددجوئی اکثر هنرمندان این مرز و بوم، سبب می‌گردند تا آنان از هنرهای ایرانی ـ اسلامی خود بیش از گذشته فاصله گیرند و شاید بتوان گفت که این گروه با

(۱۵) شیخ صوفی، اثری از استاد علی اصغر پتگر.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

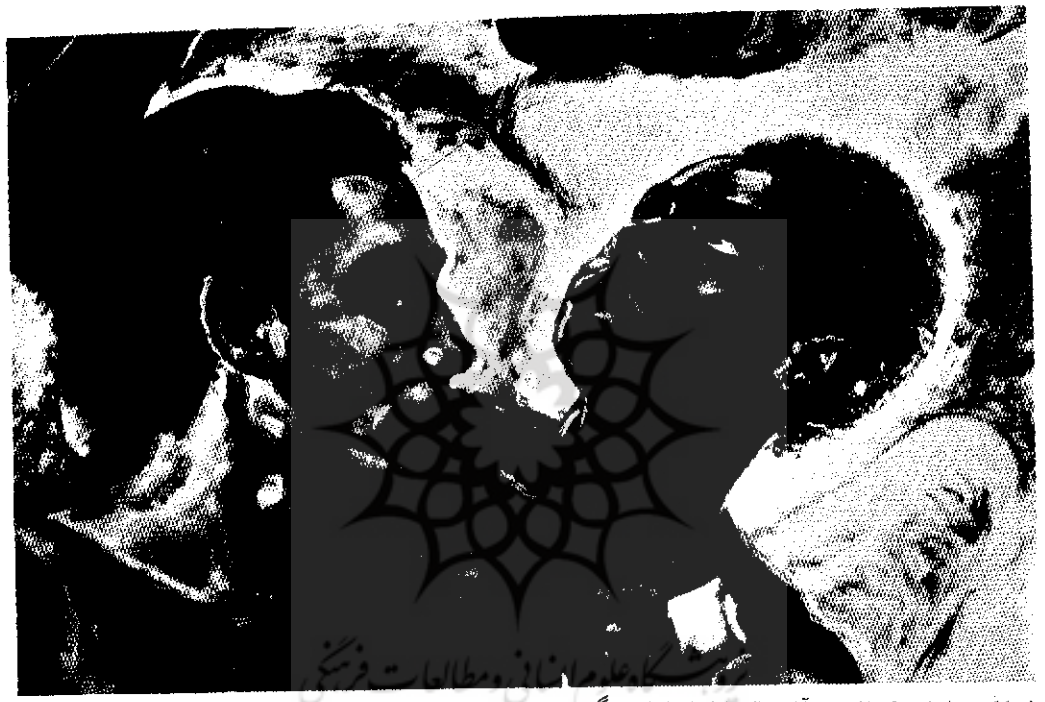
(۱۶) رمضان‌علی، اثری از استاد علی اصغر پتگر.

(۱۷) محمّد، اثری از استاد علی‌اصغر پنگر.

آن قطع رابطه نموده، مگر گاه، فقط با بکارگیری موضوعات شرقی و ایرانی خود این ارتباط را بطور خفیف در نیمی از ارزشهای آثارشان حفظ می‌نمایند.

پس از هنرنمائی استادان مذکور و دیگران، هنرمندانی پا به عرصهٔ هنر ایران می‌گذارند که در ضمیر خود، جویای حرکات و ارزشهای نو می‌گردند و این نوجوئی و تغییر و تحولات گوناگون را بیش از هنرمندان

کپی می‌نماید. از کارهائیکه از این دست تاکنون به انجام رسانیده، سایهٔ کاج در عصر جنگل، اثر ایوان شیشکین، شکار اسب‌های وحشی اثر بوگینوی امریکائی که دراصل هلندی است و شکار ببرها را که از روی یک اثر آلمانی ساخته است می‌توان نام برد (تصاویر ۲۰ تا ۲۲). او در کُپی‌نمودن آثار این هنرمندان، گاه تغییراتی عمدی در کمپوزیسیون بوجود آورده و بدین ترتیب آثارش را تا حدودی از نسخه‌برداری محض رها



(۱۸) قسمتی از تابلوی قهرمان صلح و آزادی، اثری از استاد علی اصغر پتگر.

یادشده در آثار خود بوجود می‌آورند.

استاد علی‌اشرف والی یکی از هنرمندانی است که به چنین حرکاتی دست یافته است. او بسال ۱۲۹۹ هجری شمسی در تهران متولد شد و پس از اتمام تحصیلاتش به مدرسهٔ کمال‌الملک راه یافت. استاد والی بعد از آشنائی به سبک کلاسیک، آثاری را در این زمینه بوجود می‌آورد و در ابتدائی‌ترین گامها، جهت تجربه‌اندوزی و شناخت هرچه بیشتر، به سبک رئالیسم گرایش یافته و در این رابطه آثار نقاشان بزرگ جهان را

می‌سازد. دقت شود به تصویر ۲۰، «سایهٔ کاج در عصر جنگل» که حیوانی را درکنار درختی به تصویر می‌کشد و دراصل آن، یعنی دراثر ایوان شیشکین چنین حیوانی وجود ندارد. و یا در تصویر ۲۲ «شکار ببرها»، نه تنها تغییراتی عمدی در آن بوجود آورده، بلکه آن‌را در دو اثر، یکی بنام «بامداد» در رنگ‌های صبحگاهی که نموداری از جو و فضای بامدادان است و دیگری به‌نام «غروب» در مایه و الوان غروبی زیبا ارائه می‌دارد تا بتواند اثرش را از مثنابرداری و حرکت عکاسی‌شده خارج

نموده و حضور و احساس نقاش را به اثبات رساند. امّا با این وجود در کُپی‌نمودن از «اسب‌های وحشی» اثر بوگینو تغییراتی نمی‌دهد. وی دراین‌باره به اختصار می‌گوید: «من بدین منظور اسب‌های وحشی را بی‌هیچ تغییراتی کپی نمودم تا شاید بتوانم دراثر تمرین‌های پی‌درپی و تجربه‌اندوزی‌های بی‌وقفه و مکرر، روزی نبرد چالدُران یا جنگ‌های صدر اسلام را به بهترین وجهی که ممکن است، به نمایش درآورم. یعنی درحقیقت جهت نسخه‌برداری از چنین آثاری، قصد خلق یک اثر هنری را که دارای محتوائی نو بوده و از مغز، تفکر و اندیشهٔ من به بیرون تراویده باشد نداشته‌ام، بلکه فقط درصدد تجربه‌اندوزی و درواقع، تمرین بوده‌ام.»

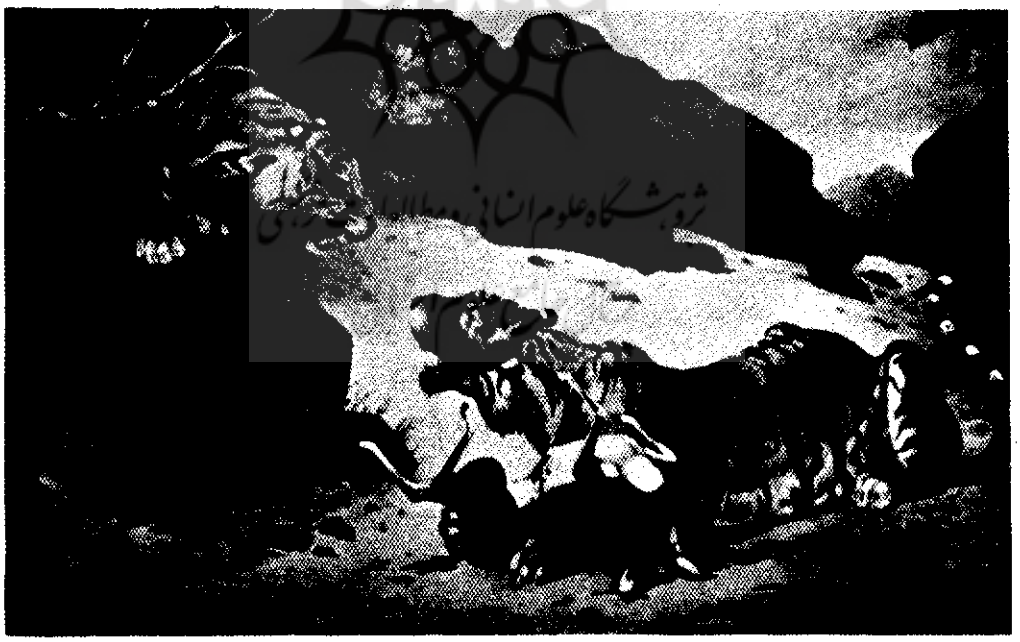
استاد علی‌اشرف والی، پس از اندک زمانی بخوبی توانسته است دستخط شخصی خود را به دست آورد و آن خصوصیاتی را که مبین و مظهر هنرآفرینی‌اش، می‌باشد،

(۱۹) اُتوپُرتره، اثری از استاد علی‌اصغر پتگر، متعلق به ۱۳۴۷ هـ .ش.

(۲۰) سایهٔ کاج در عصر جنگل (کپی از کار شیشکین) اثری از استاد علی‌اشرف والی، متعلق به ۱۳۲۵ هـ .ش.

(۲۱) شکار اسب‌های وحشی (کپی از کاربوگینو) اثری از استاد علی‌اشرف والی، متعلق به ۴۱ـ ۱۳۲۵ هـ.ش.

(۲۲) شکار ببرها (کپی از روی یک اثر آلمانی) اثری از استاد علی‌اشرف والی، متعلق به ۱۳۲۷ هـ.ش.



(۲۳) چهره ، اثری از استاد علی‌اشرف والی

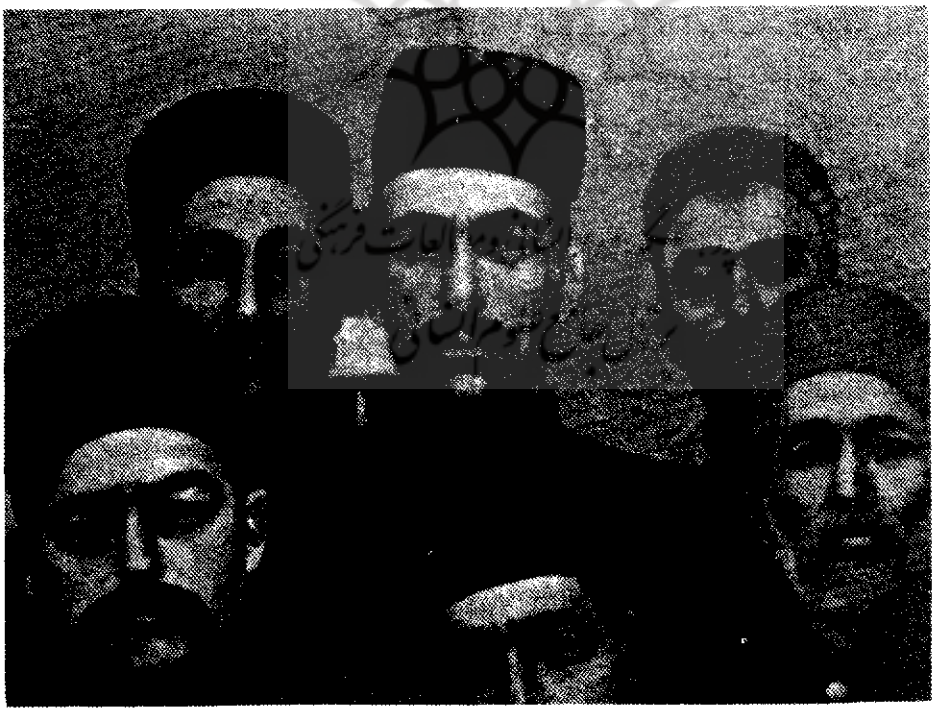
به تماشا گذارد و سبب تعمق و کنجکاوی بیشتر در افکار نوپردازان ایران گردد. وی جهت ترسیم چهره‌ها و پرسوناژهایش، ضمن حفظ اصول و قواعد مرسوم در نقاشی رسمی و توفیق در مکاتبی چون کلاسیسیسم و رئالیسم، دست به ترکیب بندی‌های نوینی زده است که در کارهای او حرکت و جهشی جدید محسوب می‌گردد (تصاویر ۲۳، ۲٤ و ۲۸). امّا با این همه باید گفت که او نیز همچون دیگر اساتید ایرانی، مُبدع سبکِ نوینی نبوده است و آنچه که در کارهای وی جهشی نوین محسوب می‌گردد، در جهان تازگی نداشته است. او خود متذکر گردیده که چنین حرکاتی را از آثار دیگر نقاشان اروپائی الهام و به عاریت نگرفته، بلکه تنها دریافت‌های شخصی وی می‌باشند که چنین رخ نموده است.

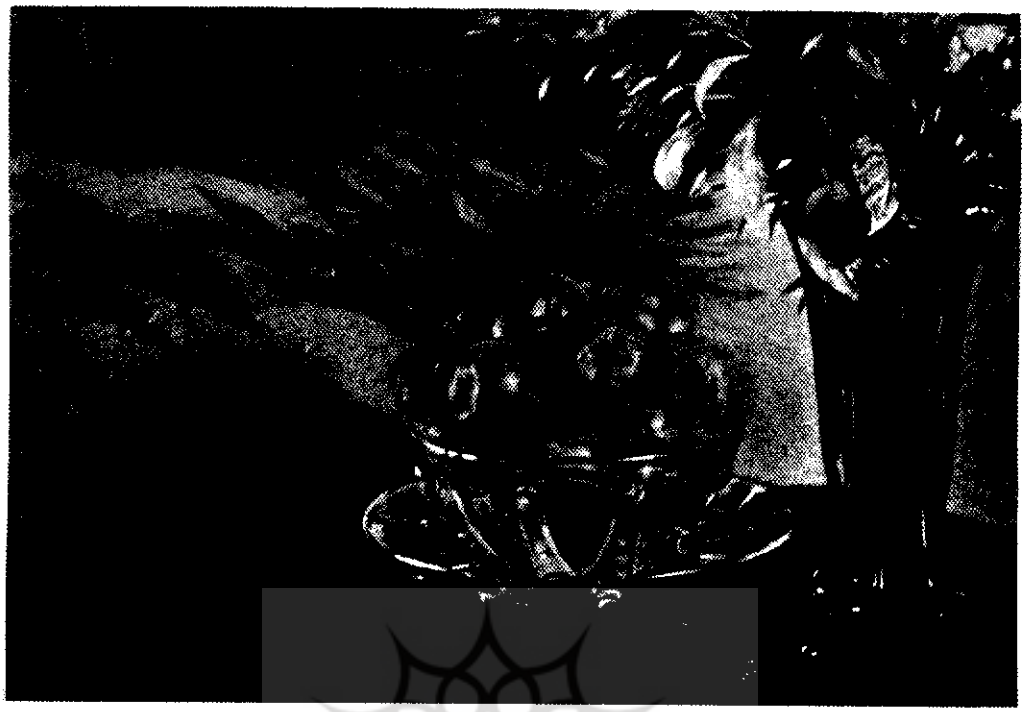
(۲٤) چهره، اثری از استاد والی

دربارهٔ آثارش می‌گوید: «شکار ببرها را از روی مُدلی آلمانی به تصویر درآوردم. آنرا در دو اثر، بطور جداگانه و مجزا از یکدیگر، به صورت واریاسیون (چند اثر گوناگون که از یک تِم و یک موضوع واحد بوجود آید) ارائه داده‌ام که در طراحی آن وفادار به اصل باقی مانده و جز تغییراتی اندک کار دیگری نکرده‌ام؛ آن هم بدین منظور بوده است که اثرم از اصل آن فاصله بگیرد و کپی محض محسوب نگردد. امّا رنگ‌آمیزی آنها کاملاً مغایر یکدیگرند و با اصل آن کاری نداشته‌ام. یکی القاکنندهٔ صبح و دیگری غروب می‌باشد که آنها را به همین دلیل بامداد و غروب نامیده‌ام. محتوای این آثار نمادین (سمبولیک)، گویای جنگ دو ابرقدرت با ملل مظلوم زیر ستم است، البتّه آهو که نماد ملل به‌ظاهر ضعیف است، درهمین تصویر کُشته‌شده واز بین می‌رود، امّا این خود باعث می‌گردد که آن دو قدرت حیوانی و درنده‌خوی، یکدیگر را ازپای درآورند و جهان از وجود ناپاکان پاکیزه گردد. لازم به تذکر است کسانیکه کارهای مرا دیده‌اند ـ به‌خصوص چهره‌سازی‌هایم را ـ همگی می‌گویند که پرتره‌های من به سبک نئوکلاسیسیسم می‌باشد، امّا من شخصاً آثارم را به هیچ ایسمی محدود نمی‌کنم که مغایر با تفکرات و بینش یک هنرمند ایرانی ـ اسلامی است. در ساخت و ساز آثار، به‌خصوص پُرتره‌هایم، به دو نکتهٔ اساسی توجه دارم: یکی طریقهٔ بیان حالات طبیعی، به‌ویژه در چهره‌های آدمی و میمیک آنها که نموداری از تراوشات روحی انسانهاست و دیگری استفاده از فرم‌های تقطیعی، جهت انتقال طبیعت هر چیز به کیفیت انتزاعیشان. بطور مثال در تصویر «یمین»، پرسوناژی که آنرا به تصویر درآورده‌ام، نه تنها به دو نکتهٔ اساسی فوق‌الذکر توجّه نموده‌ام، بلکه بُعد زمان را با بکارگیری سه حرکت درهم پیچیده، در آن واحد و در تصویری ثابت و غیرمتحرّک، القا نموده‌ام. این سه حرکت عبارتند از: یکی حرکت دست چپ پرسوناژ به طرف بالا، دوّمی حرکت همان دست به سمت کمر پرسوناژ و سوّمی نیز تکرار همان حرکت و همان دست به جهت پائین که البتّه این سه حرکت مجهول را درجواب حرکت معلوم دست راست پرسوناژ که به زیر چانه‌اش قرار دارد، کشیده‌ام تا بدین طریق بتوانم در سطحی محدود و کوچک به بیان ابعاد و سطوح بیشتر و گسترده‌تری بپردازم و حالات و روحیات پرسوناژ مورد تأکید و دیگر

(۲۵) یاران ثقة‌الاسلام در صدر مشروطه، اثری از استاد والی، متعلق به ۱۳۴۱ـ ۱۳۴۹ ﻫ .ش.

(۲۶) قسمتی از تابلوی یاران ثقة‌الاسلام در صدر مشروطه، اثری از استاد والی، متعلق به ۱۳۴۱ـ ۱۳۴۹ ﻫ .ش.





(۲۷) طبیعت بی‌جان، اثری از استاد علی‌اشرف والی، متعلق به ۱۳٤٦ هـ .ش.

پرسوناژهایم را در تراکم الوان و رنگهای زیبای مواج و رقصنده که در فضای اطراف پرسوناژها پراکنده‌ام، مجسّم سازم».

استاد علی‌اشرف والی بی‌هیچ شک و شبهه‌ای به سمت و سوی افکار و نظریه‌هائی به پیش می‌تازد که سبب پیدایش سبک کوبیسم در غرب می‌گردد و بُعد چهارم را در آثارش مستقر می‌سازد. از دیگر آثار ارزندهٔ او حادثهٔ دارزدن ۹ نفر از افراد و یاران ثقة‌الاسلام در صدر مشروطه، توسط قشون تزاری است که با تمام وجود در ضبط حرکات و حالات چهره‌ها سخت کوشیده و در این رابطه به موفقیتی چشم‌گیر نیز نائل شده است (تصاویر ۲۵ و ۲٦).

او در این زمینه می‌گوید: «از من خواسته بودند که اثری از روی یک عکس کهنه و بسیار قدیمی که قدمت آن، تقریباً به هفتاد سال پیش می‌رسید و در ابعاد بسیار کوچکی بود، بسازم. البته چهره‌ها بخوبی قابل رؤیت نبودند. امّا با این وصف بدیهی است که کوشش نمودم تا در ضبط آناتومی چهره‌ها، حالات و مینیمک صورتهای ازدست‌رفته که بسختی می‌شود از روی پاره عکسی رنگ و روباخته دریافت نمود، موفق گردم. و البته توانستم به کمک احساس و ادراکات خود آنرا از نو زنده نمایم و به تصویر کشم. در این راه بیشترین استفاده را از تکنیک و رویهٔ خاص ایلیارِ پین، هنرمند بزرگ روس نموده و به انجام رسانیدم و طبعاً کلیه خصوصیات آنرا که مبین حالات روحی و روانی پرسوناژهای مورد نظرم بود، بدست آوردم. این میسر نمی‌گردید مگر با جداسازی سایه‌ها و نیم‌سایه‌های بسیار ظریف که تفکیک نور را در درجات گوناگون خاکستری‌ها، در دو قطب روشنی و تیرگی مطلق طلب می‌نمود.»

استاد والی هرچند که با بکارگیری سطوح مستوی رنگ‌ها و خطوط رقصنده و سیّال، بسرعت بسمت ارزشهای انتزاعی (آبستراکسیون) می‌شتابد، امّا با

استقرار پرسوناژها، به ویژه چهره‌سازی‌هایش که در حیطه و حصار عناصر فیگوراتیو می‌باشند، سبب تقابل و برخورد دو دیدگاه متضاد و یا بهتر بگوئیم دو تکنیک متضاد درکنار هم ـ که هرکدام به تنهائی در زمرهٔ مکتبی خاص قرار می‌گیرند ـ می‌شود (تصاویر ۲۳ و ۲۴). با این وصف بی‌مناسبت نیست اگر بگوئیم که وی در طبیعت بی‌جان ـ اثری که ۱۲ سال بعد بوجود می‌آورد ـ این تضاد، ناهماهنگی و ناهمگونی را به حداقل ممکن کاهش داده و ضمن بکارگیری ضربات آزاد قلم‌مو و لخته‌های رهاشدهٔ رنگ‌ها از قالب و فرم، در ذهن تداعی شکل را زنده نگه می‌دارد. بطور مثال در طبیعت بی‌جانش (تصویر ۲۷)، رهاشدن لخته‌های رنگ را بر سر برگها و سایه‌هائی که به روی دیوار مقابل منعکس نموده شاهد هستیم که این عمل چیزی جز تمایل درونی او را به آزادسازی فرم و رنگ از قالب‌های نقاشی رسمی نمی‌رساند.

اثر دیگری بنام «دختربچه» ـ اثری که یک سال بعد از این کار بوجود می‌آورد ـ بیان گر روح جستجوگری و کشمکش درونی در انتخاب نهائی وی بسمت دوبعدی و ارجحیّتش بر سه‌بعدی است (تصویر ۲۸). این انتخاب، همچنان درپس زمینه‌های او باقی می‌ماند و در عناصر فیگوراتیو راه نمی‌یابد، (دقّت شود به رنگهای آزاد زمینه اثرش درقیاس با صورت و لباس دختربچه، به‌خصوص بکارگیری سایه روشن‌های ملایم در پوست صورت دخترک و چشمانش و همچنین ارتعاشات نوری و سایه‌ها در تارهای موی سر و نقش و نگار لباسش).

او درباره آثار غربی می‌گوید: «من معتقدم که نقاش در یک اثر واحد، برحسب مقتضیات تصویری، می‌تواند اصول و قواعد پرسپکتیو و عمق‌نمائی را از یک سو و قسمتهای دیگر اثرش را در سطوح مستوی فرم‌ها و رنگها از دیگر سو، به یکباره رعایت کند و به نمایش درآورد، به همان گونه که من خود نیز کرده‌ام. امّا درباره هنرهای سنّتی و ملّی خود، مانند مینیاتور، باید بگویم که همانطور که از لفظ و لغت مینیاتور درمی‌یابیم، هنر ریزه‌کاری است و فرق آن با نقاشی کمال‌یافته و برومند و تناور ـ بعد از دورهٔ رنسانس غرب ـ این است که مینیاتور هنوز دورهٔ خام و ابتدائی اندیشهٔ بشری را طی می‌نماید، لکن نقاشی‌های بعد از دورهٔ رنسانس، به سرفرازی و بارآوری رسیده‌اند. در مینیاتور، ابعاد و عناصری که تعیین کنندهٔ جوّ و فضا در ترکیب رنگها باشند، به نحو عمیق وجود ندارد، بلکه بالعکس به صورت رنگهای ساده در سطوح مستوی درآمده است. بدیهی است که در نقاشی‌هائی چون آثار دِیِه‌گو وِلاسکِس، دِ لاکْروا، وِرونز، رامبراند، روبنس و بسیاری دیگر، کمپوزیسیونِ (ترکیب‌بندی) رنگ‌ها القاکنندهٔ جوّ و فضای مورد تأکید نقاش، توسط انواع گوناگون رنگ‌ها است. مینیاتوریست‌ها درگذشته از آناتومی و دیگر اصول هنری لازم بی‌بهره بودند، امّا درحقیقت از زمان کمال‌الملک بود که چشم هنرمندان نقاش به شناخت و ساخت و ساز

(۲۸) دختربچه، اثری از استاد والی، متعلق به ۱۳۴۷ هـ .ش.

طبیعت بازشد؛ چراکه هنرمندان مینیاتورساز ایرانی بی‌تردید از کیفیات و معرفت نور و سایه و روشن غافل بودند. بی‌سبب نیست که دربارهٔ هنر نوپای غرب بگوییم که میان این عظمت ـ یعنی غول صنعت عکاسی ـ و استحکام ابدی سبک کلاسیک، موجود ضعیفی بنام هنر مدرن متولد گردید که چهرهٔ بسیار کریهی دارد. به نظر من فرق میان عکاسی و هنر کلاسیک این است که صنعت عکاسی یک موهبت تازهٔ علمی است که دراثر سلسله کمالات علمی به‌دست آمده و دراختیار هنرمندان نیز قرار گرفته است تا بتوانند فرم‌ها و رنگ‌هائی را ضبط کنند و پس از عبور از صافی ذهن و نظر و اندیشه و ذوق خود، به جامعه عرضه بدارند. درحالیکه هنر نقاشی هدفش به تصویرکشیدن احساسات، عواطف و شعور قوی انسان صاحب بصیرتی است که از دریافت فرم‌ها و رنگ‌های موجود در طبیعت متأثر گشته و با نیروی خلاقهٔ خود چنین برداشتهائی را به دیگران انتقال می‌دهد. امّا عکاسی کاربرد اصلیش، شاید بتوان گفت که فقط در شکار حوادث گذرا و لحظات ناپایدار طبیعت است. به‌هرحال، هنر امروز اروپا به آن حد از سقوط، ابتذال، انحطاط، لجام‌گسیختگی و ازخودبیگانگی رسیده است که اگر کسانی بخواهند فداکاری نمایند و آنرا به اصالت‌ها و رسالت‌های نقاشی‌های پیشین اروپا برگردانند، می‌بایست پانصد سال زحمت بکشند تا شاید بتوانند لکهٔ ننگین آنرا از دامن غرب و فرهنگ و هنر نوپای بشری بزدایند.»

جادارد متذکر گردیم هرچند که استاد علی‌اشرف والی مینیاتورهای ایرانی و دیگر ممالک همسایه را هنری خام و ابتدائی و کمال‌نیافته می‌پندارد و ظاهراً تمایلی به مکاتب نوین غرب نشان نمی‌دهد، لیکن عناصر بکارگرفته شده در آثارش، خود سندی زنده است که بی‌تردید نوجوئی وی را به اثبات می‌رساند. در این رابطه نیز بودند هرمندان پیشرو و نوپردازانی در تاریخ هُنر جهان غرب که شخصاً استدلال‌های ناقدان هُنری زمانهٔ خود را

(۲۹) آهنگر، اثری از استاد حسن ارژنگ‌نژاد، متعلق به ۱۳۳۵ هـ .ش.

(۳۰) نیمه‌تنهٔ فردوسی، اثری از استاد حسن ارژنگ‌نژاد.

دربارهٔ نوجوئی‌شان به تمسخر گرفته‌اند، لیکن بی‌هیچ شک و شبهه‌ای محصول هنریشان، خود گواهی صادق بر دلبستگی آنان به نقاشی «ناب» بوده است.

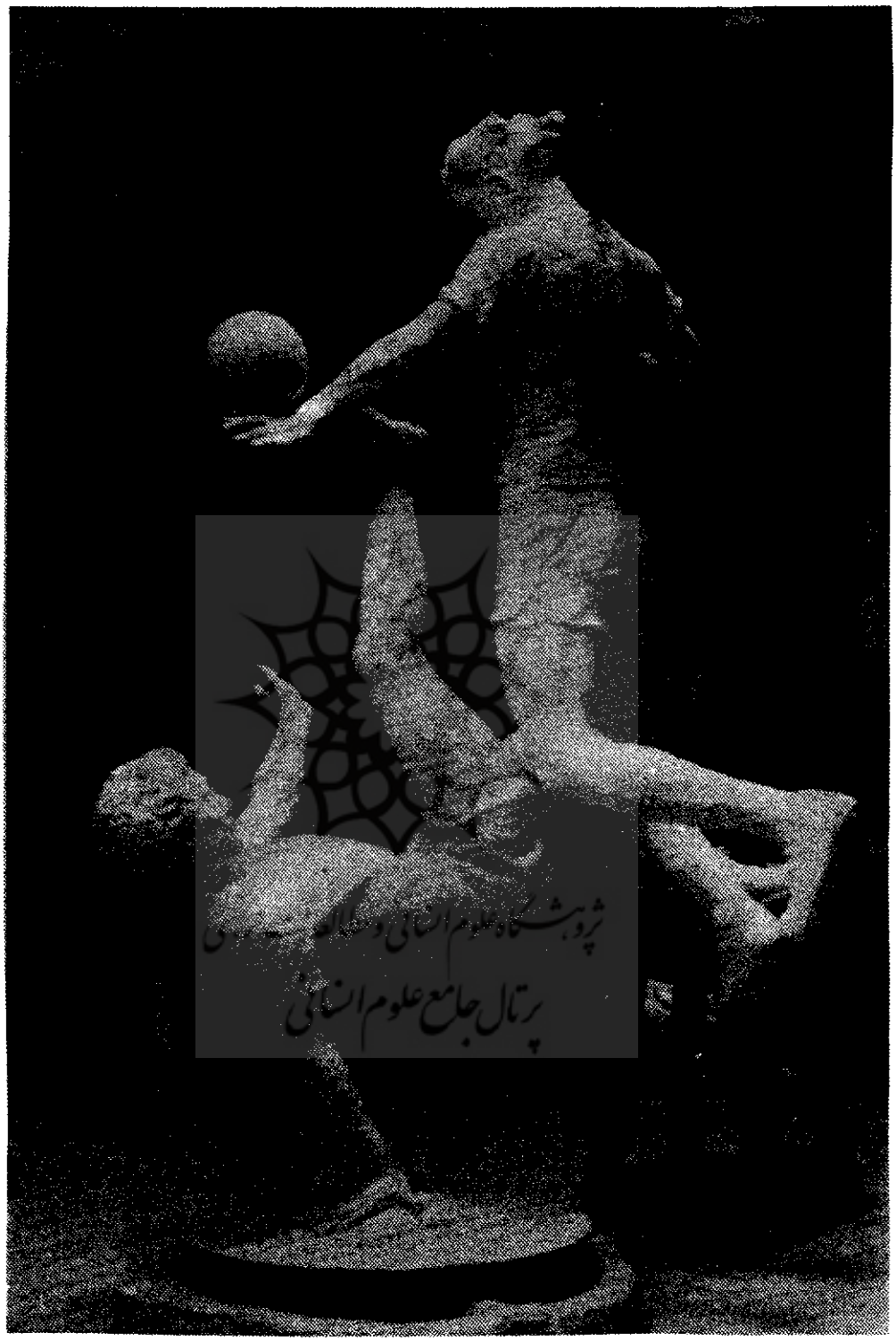
استاد علی‌اشرف والی، همچون استاد آشتیانی، هنرمندی متفکر و شاعری ارزشمند نیز هست و در این زمینه سالهای بسیاری از عمر خود را وقف تفسیر عرفان شمس‌الدین تبریزی نموده است و اشعارش نیز بگونه‌ای پراکنده دردسترس قرار دارند.

او دراین‌باره می‌گوید: «باید متذکر شوم که در سالهای اخیر، ضمن تعلیم و تدریس و بتصویرکشیدن آثاری چند، بیشتر همّ خود را صرف تفسیر آثار ارزشمندی نمودم که از افکار شمس‌الدین تبریزی به بیرون تراویده بود و توفیق آن‌را یافتم تا اسرار عرفان وی را که پس از چند قرن در حیطه ناشناخته‌ها، مکتوم مانده بود، بطریق کشف و شهود دریابم و به صاحبدلان عرضه نمایم. ضمناً باید بگویم که هنر بی‌عرفان، همچون سرابی است که به نجات آدمی منتهی نمی‌گردد. عرفان، فلسفه و علم، هر سه باید جمع شود تا هنر متعالی را سبب گردد.»

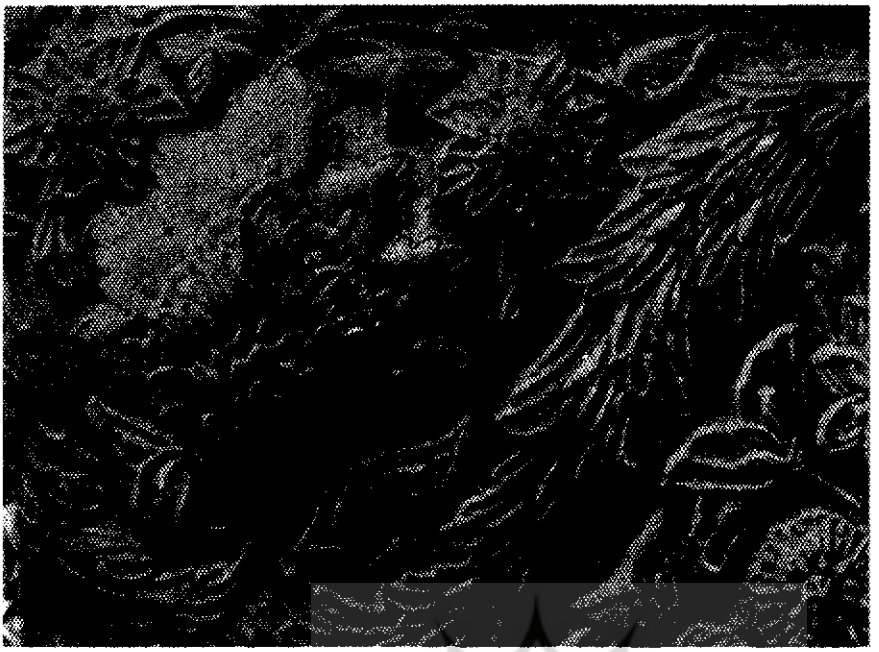
سرانجام آنچه که از نظریات استاد والی توأمان با عملکرد او نتیجه می‌گیریم. این است که وی نیز هنرمندی پیشرو و دارای تفکری نوجویانه در ضمیر باطن خود بوده که این مسیر را شاید بیش از حد تصور بطور غریزی و طبیعی در وجود خود یافته وعینیت بخشیده و، با نبوغ و استعداد ذاتی خود، دقیق و باثبات آنرا طی نموده است. امّا نباید ازنظر دور بداریم که وجود ارتباطات شگفت‌انگیز امروزی و وجود کتب و تصاویر آثار هنرمندان پیشرو و مُدرن غربی در ایران و به ویژه آمادگی هنرمندان ایرانی در تقلید، تجربه‌اندوزی و کپی‌برداری از هنرهای قدیم و جدید غربی، همچنین، مُثنابرداری از آثار گذشتگان خود و آن همه گنجینه‌های باقی‌مانده چون مینیاتور و دیگر ابعاد هنرهای ایرانی ـ اسلامی و درنتیجه آشنائی کامل و بی‌چون و چرای هنرمندان معاصر ایران با جهان دوبعدی و سه‌بعدی که در بطن آثار شرقی و غربی نهفته است، نه تنها در انتخاب راه و دیدگاه‌های تازهٔ آنها بی‌تأثیر نبوده، بلکه به یقین، جملگی عواملی هستند که هنرمند را بسوی چنین حرکات و بینشی سوق داده‌اند؛ چراکه چنین تحولات و نوآوری‌هائی را که در آثار استاد والی شاهد هستیم، بصورت کنونیش در آثار هنرمندان متقدم و گذشتگان خود نمی‌بینیم. بی‌شک، حرکت وجنبشی‌که درقالب تأثیرپذیری از آثار متقدمین و جهان پیرامون هنرمند بروز و ظهور می‌نماید اکثراً به زمان و مکان خاصی تعلق دارند و خلقشان برحسب اتفاق و تصادف نبوده است. لیکن استاد والی این تغییر و تحولات را در آثارش منطبق با اصول، بیانیه و دست‌آوردهای مکاتب جدید اروپائی و یا برخاسته از مکتبی خاص چون کوبیسم نمی‌پندارد و آنرا زائیدهٔ نوجوئی و نوآوری خود، بی‌هیچ ارتباطی با آنها می‌داند (دقت شود به تصاویر ۲۳، ۲۴ و ۲۸)

استاد حسن ارژنگ‌نژاد، یکی دیگر از هنرمندان معاصر ایران است که به سال ۱۳۰۰ هجری شمسی در شهر مقدّس مشهد چشم به‌جهان گشود. هنوز کودکی بیش نبود که پدر و مادر خود را با فاصله‌ای اندک از یکدیگر ازدست داد و از همان عنفوان طفولیّت بکار پرداخت. او از ۱۲سالگی ضمن ادامهٔ تحصیلات ابتدائی، به فراگیری رموز و فنون طراحی، نقاشی و همزمان پیکرتراشی و حجاری، زیرنظر استاد رحیم‌زادهٔ ارژنگ که از بستگان نزدیک وی بود، پرداخت که این شاگردی بیش از ۱۸ سال بطول انجامید و سرانجام با دختر استادش وصلت نمود که این خود باعث تحکیم و استواری بیشتر وی درادامهٔ این مسیر گردید.

استاد ارژنگ به سال ۱۳۱۴ هجری شمسی به تدریس و تعلیم شاگردان خود مشغول می‌شود و پس از طی ۱۴ سال معلمی و استادی از تعلیم و تعلّم روی برمی‌گرداند و همّ خود را مصروف بوجودآوردن آثار هنری می‌نماید. همچنین به سال ۱۳۱۸ هجری شمسی ضمن

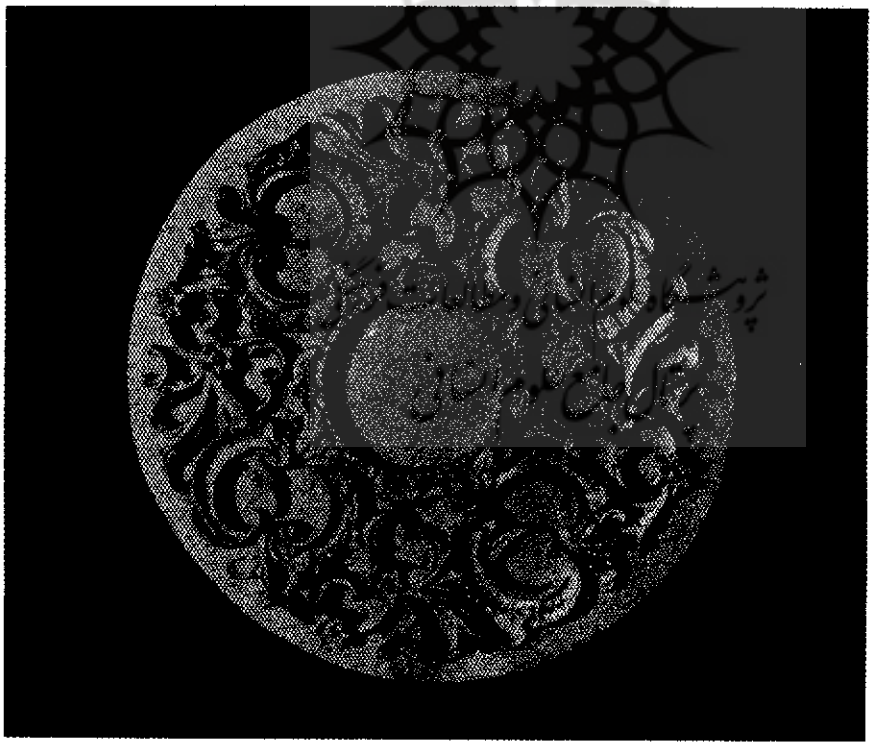


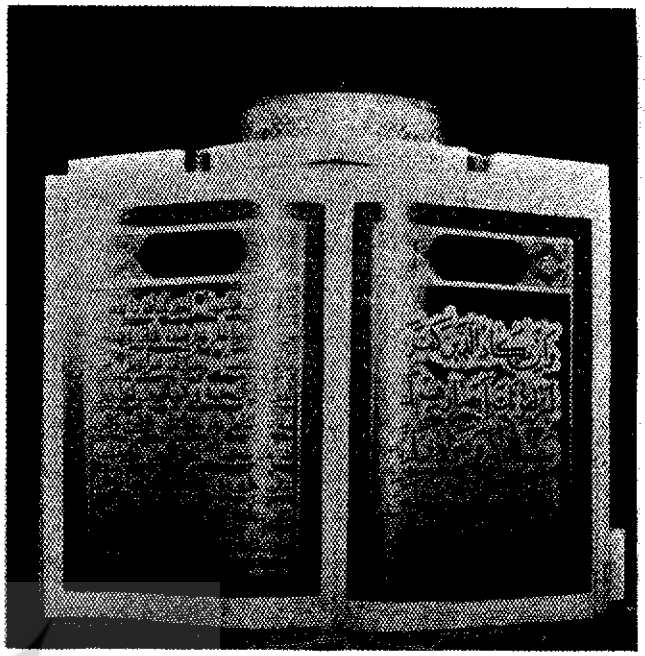
(۳۱) فوتبالیست، اثری از استاد حسن ارژنگ‌نژاد، متعلق به ۱۳۵۷ هـ .ش.



(۳۲) نقش برجستهٔ تزئینی، ورق مس، اثری از استاد حسن ارژنگ‌نژاد، متعلق به ۱۳۵۲ ﻫ .ش.

(۳۳) گچ‌بُری تزئینی، اثری از استاد حسن ارژنگ‌نژاد، متعلق به ۱۳۶۳ ﻫ .ش.





(۳٤) حجلهٔ شهید، اثری از استاد حسن ارژنگ‌نژاد، متعلق به ۱۳٦۵ هـ.ش.

تعلیم و تدریس به یکی از شاگردانش که در رشته مینیاتور، تذهیب و تشعیر تبحّر داشت، خود به فراگیری دقایق و ظرایف این هنر اصیل ایرانی توسط وی می‌پردازد و این داد و دهش تأثیرات ارزنده‌ای در کارهای متأخرش می‌گذارد.

یکی از اولین آثار او «شکارگاه» است که آنرا بصورت نقش برجسته بوجود آورده،سپس به سال ۱۳۱٦ به ساختن نقش برجستهٔ دیگری می‌پردازد که نمای ورودی وزارت دادگستری را نشان می‌دهد. وی در این اثر به بیان عدل و عدالت همّت می‌گمارد که اثری نمادین است. کتاب، ترازو، آهو، شیر و مار موتیوهائی هستند که در این اثر بکار گرفته است: شیری درحال دریدن آهوئی و ماری که به دور شیر پیچیده و درصدد ازپای‌درآوردن شیر است.

در اثر دیگری، به نشان‌دادن اقشار کارگران و کشاورزان سیستان و بلوچستان می‌پردازد. وی دراین‌باره می‌گوید: «من قصد داشتم تا روزی بتوانم تمامی کارگران و اقشار زحمتکش جامعه، به‌خصوص مردم ایلات و عشایر ایران را به نحو برجسته‌ای در اثرم به نمایش درآورم. در این رابطه به تهیه ماکت‌های گوناگون پرداختم و توانستم کشاورزان و کارگران سیستان و بلوچستان را به تماشا گذارم. درنظر دارم روزی قصد و نیت خود را عملی سازم و گنجینه‌های سنّتی، قومی و ایلی را با تمام ظرافت‌هایشان که گوشه‌ای از تاریخ معاصر ایران را دربر دارد، به تماشا گذارم.»

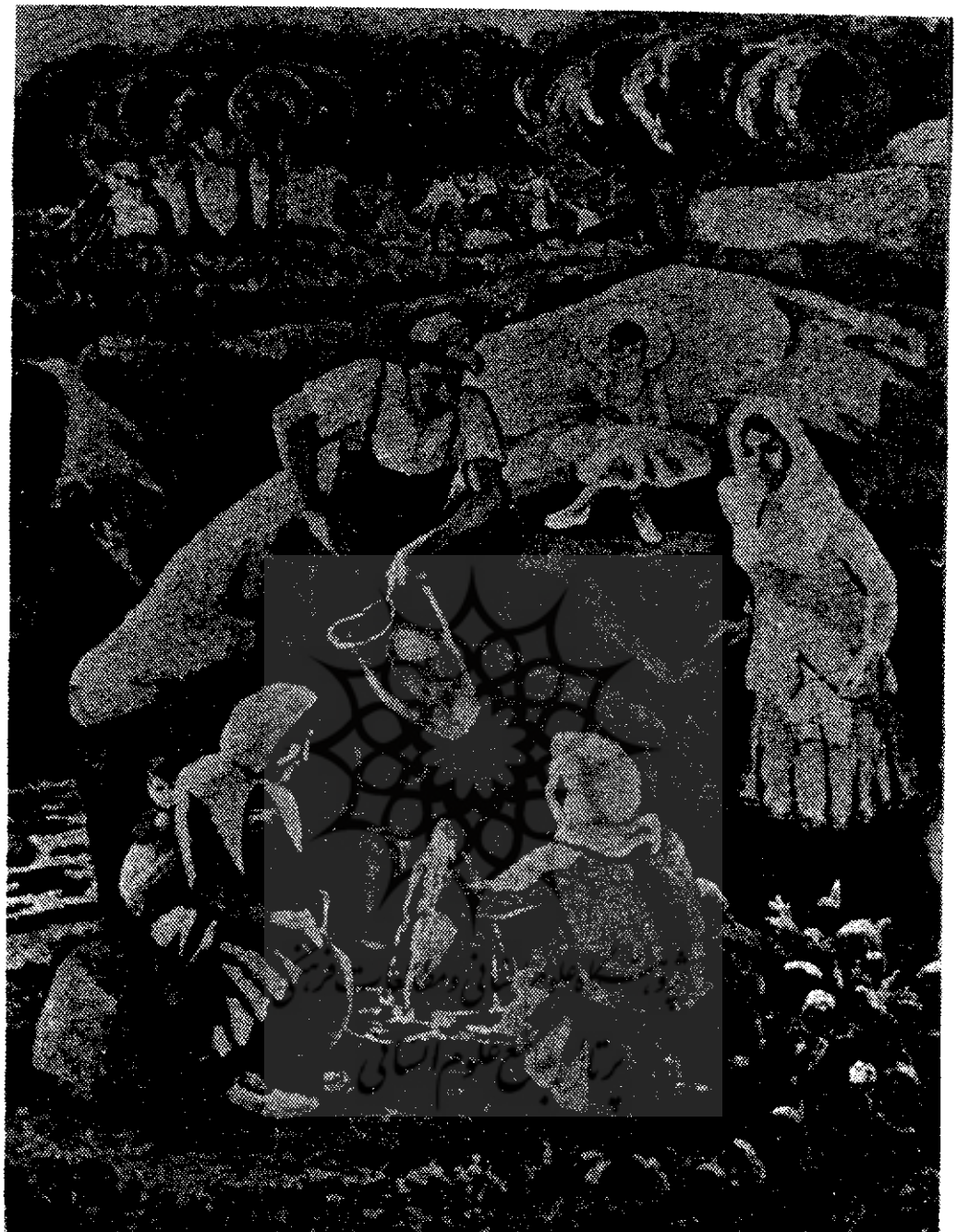
استاد ارژنگ پیکره و نیم‌تنه‌های بسیاری نیز بوجود آورده و اکثر آنها را در فرصتی کوتاه به اتمام رسانیده که خود گویای قدرت او در بکارگیری ابزار و تکنیک مورد نیازش است. ازآن‌جمله پیکرهٔ ابوعلی سینا است که متأسفانه با فرو ریختن سقف خانهٔ استاد ازبین می‌رود. همچنین به سال ۱۳۳۵ هجری شمسی به ساختن مجسّمه‌ای بنام آهنگر همّت می‌گمارد که قدرت، مهارت، نبوغ و استعداد او را در سیما و اندام آن شاهد هستیم. به سال ۱۳٤۲ هجری شمسی به ساختن نیم‌تنهٔ شاعر بزرگ و حماسه‌سرای ایران فردوسی دل می‌بندد که آنرا با سرعتی وصف‌ناشدنی باتمام می‌رساند (تصاویر ۲۹ و ۳۰).

از دیگر آثار برجستهٔ وی نیم‌تنهٔ مادر و کودک است که به سال ۱۳۵٤ هجری شمسی بوجود می‌آورد و بخوبی توانسته است عواطف و عطوفت مادری را در سیمای مادر ساری و جاری گرداند و کشش و صفای کودک را به جانب مادر تجسّم بخشد. در این اثر از ریشه درخت افرا استفاده نموده‌که باوجودسرعت درکار، چیره‌دستی او را در حجاری به اثبات می‌رساند. از دیگر آثاری که وی به آن پرداخته، پیکره‌های گاو با گوساله‌اش و همچنین اسب با کره‌اش می‌باشد. وی درساختن چنین اثری از تکنیکی خاص خود بهره گرفته که دستخط شخصی هنرمند را ارائه می‌دارد. او دراین‌باره می‌گوید: «برای ساختن و خلق چنین اثری ازیک تکنیک ایرانی و سنّتی

استفاده نمودم. یعنی به همان صورت که در ایران دیگ و دیگر وسائل خانگی را می‌سازند و به همان فُرمی که هنرمندان ایرانی در ساخت و ساز سینی و گلدان‌های زیبای اصفهان و دیگر صنایع ظریفه، در حجم‌های بسیار کوچک به هنرنمائی می‌پردازند، بکار پرداختم و آنرا با ورق مس در ابعاد بزرگ و بسیار حجیم، با قلم و چکش بوجود آوردم، با این فرق که به موتیوهای تزئینی نپرداختم.» این پیکره‌های زیبا درمقابل در ورودی دانشکدهٔ دامپزشکی به تماشا درآمده است. از دیگر آثار برجستهٔ وی مجسّمهٔ دو فوتبالیست می‌باشد که آنرا به سال ۱۳۵۷ هجری شمسی به اتمام رسانده و در آن حرکت و جنبش را به نمایش گذارده است. آنچه که باعث ارزش و عظمت این اثر می‌گردد، تنها قدرت و مهارت بسیار استاد در طراحی اندام‌ها و ساخت و ساز چهره‌ها نبوده، بلکه وی ضمن به حرکت و جنبش درآوردن پرسوناژها، بخوبی توانسته است استواری تمامت این وزن (درحدود دو تن و نیم) را با بکارگیری توازنی خاص به روی یک دست فوتبالیست مستقر و محدود نماید (تصویر ۳۱). او کارهائی در زمینهٔ مردم کوچه و بازار ایران نیز دارد که در آن بگونه‌ای از سبک کوبیسم و حرکات انتزاعی استفاده نموده و آثاری نیز در موتیوهای ایرانی ـ فرنگی با بکارگیری تذهیب بصورت نقش برجسته و یا گود بوجود آورده که اکثراً کاربردی تزئینی دارند (تصاویر ۳۲ و ۳۳).

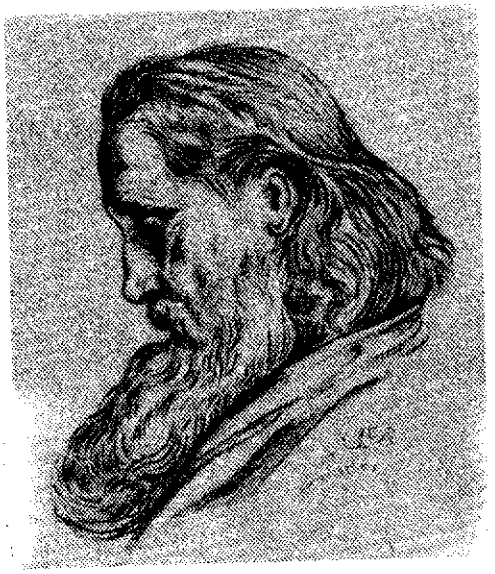
استاد ارژنگ دربارهٔ آثار خود و هنر و هنرمندان غرب می‌گوید: «هرچند که ۱۸ سال از عمر خود را صرف فراگیری این هنر نمودم و درپی آن ۱۴ سال تمام، ضمنِ تعلیم و تدریس به هنرجویان، خود نیز به تجربیات بیشتری دست یازیدم، امّا بازهم در خود احساس رضایت نمی‌کردم. در این رابطه برای دست‌یابی به مطلوب خود، به جستجو و تحقیق پرداختم و قبل از هر چیز به دیدار موزه‌ها و آشنائی بیش ازپیش با آثار هنرمندان بزرگِ جهان شتافتم و راهی کشورهائی چون ایتالیا، فرانسه، آلمان و انگلیس شدم. در دیدار از موزه‌های بزرگی چون لوور و بریتانیا و به ویژه موزهٔ هنرهای معاصر «آرت مُدرن» در پاریس، به تجربیات و بینش جدیدی دست یافتم که در آثار متأخرم تأثیر بسزائی داشت و با پُشتِ سرنهادن سبکهائی چون کلاسیسیسم، ناتورالیسم و رئالیسم، به سمت امپرسیونیسم و سرانجام به اکسپرسیونیسم گرایش یافتم. به همین دلیل، نه تنها آثار مُدرن و سبکهای نوین غرب را نفی نمی‌کنم، بلکه خود نیز از آن بهره‌ها گرفته‌ام. امّا دربارهٔ استفاده از علم پرسپکتیو و عمق‌نمائی و یا آناتومی، باید بگویم که هر هنرمند معاصری، نسبت به ضرورت در کارش می‌تواند در آثار خود از چنین عناصر و پدیده‌هائی استفاده نماید و یا بالعکس، به ردّ آن بپردازد و به فرم‌های جدیدتری روی آورد و اثرش را از اصول و قواعد گذشته چون کلاسیسیسم بدور نگه دارد. هنرمند می‌تواند از آشکال غیرطبیعی نیز سود جوید و یا اینکه حتّیٰ با اغراق‌نمودن در پرسپکتیو به نوعی از غُلّو، مبالغه و افراط بیش از حدّ دست یابد. مثل کارهای سالوادور دالی، هنرمند سوررئالیست غرب که در بسیاری از آثارش، نه تنها به گونه‌ای، حجم و پرسپکتیو را رعایت نموده، بلکه با اغراق در بکارگیری عناصر پرسپکتیو و همچنین با مبالغه در تناسبات و اشکال انسان، حیوان و دیگر موجودات و پدیده‌های طبیعت، به بیان تازه‌ای از خلاقیت دست یافته است. لکن اگر هنرمندی اثرش را بدون پرسپکتیو، سایه‌روشن و عمق‌نمائی به نمایش درآورد و برای القاء بیان هنرش، وجود پرسپکتیو و سایه روشن، غیرضروری و یا حتّیٰ مضر باشند، بدیهی است که می‌تواند بدون آن عناصر یادشده بکار بپردازد. مثل کارهای پیکاسو، کاندینسکی و دیگر هنرمندان معاصرِ اروپائی...

قبل از هر چیز باید دید قصد و نیّت هنرمند چیست و برای القای مفاهیم ذهنی و عینی‌اش به چه وسائلی نیاز دارد. وجود پرسپکتیو بطور معمولی و یا اغراق در آن، چیزی جز تسلّط و بکارگیری عناصر و وسائل تکنیکی

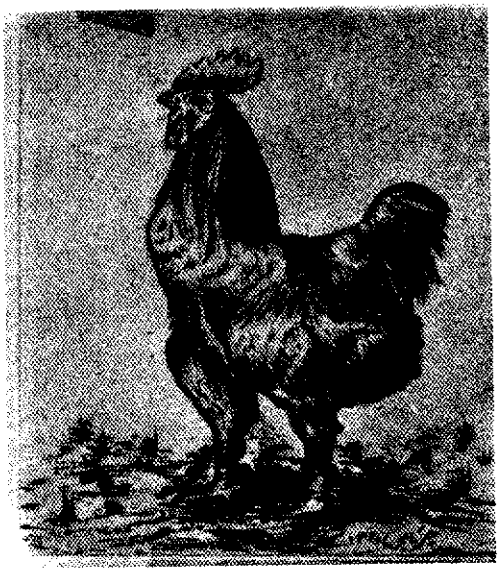


(۳۵) چشمه، اثری از استاد عبدالله عامری.

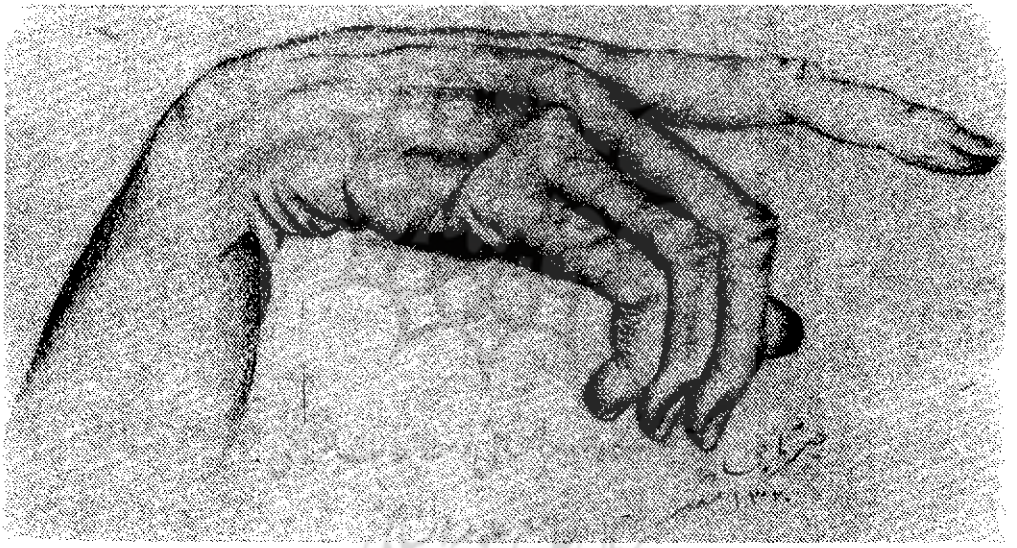
دردست هنرمند نیست. مهمّ این است که هنرمند چه می‌خواهد بگوید و در این راه به چه وسائلی نیاز دارد. من آثاری را که سالوادور دالی بوجود آورده و در آنها به اغراق در پرسپکتیو و به مبالغه در تناسبات واقعی بدن انسان متوسّل شده، می‌ستایم و آثاری را که پیکاسو خلق نموده و در اکثر آنها برای بیان هنرش به سطوح صاف و



(۳۶) طراحی اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۲۰ هـ.ش.



(۳۷) اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۲۰ هـ.ش.



(۳۸) طراحی دست، مداد و کُنته، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۲۰ هـ.ش.

یکدست روی آورده نفی نمی‌کنم؛ چراکه خودنیز بعد از تجسّس و پی‌گیری، از هنر کلاسیک، به دامان اکسپرسیونیسم روی آوردم و از تغییر و تحوّلات در کارهایم خودداری ننمودم. لازم به تذکر است که نه تنها هنر کلاسیک جوابگوی تمامی خواسته‌های هنری نیست، بلکه امروز هر سبک و یا مکتبی دلائل وجودی و ظهور و بروز خود را به اثبات رسانده است».

استاد ارژنگ در آثار متأخرش بسمت و سوی هنری ایرانی - اسلامی روی می‌آورد که حاکی از تفکرات و برداشتهای امروزین وی در جامعهٔ کنونی ایران می‌باشد (تصویر ۳٤). در این اثر، شاهد آن هستیم که استاد به سادگی گرائیده و با استفاده از قرآن مجید و گنبد

مساجد اسلامی و حرکات ظریف تزئینی در اسکلت‌بندی مثلث‌گونه، به سمبولیسم روی می‌آورد.

یکی دیگر از هنرمندانی که خود را از قالب‌های کهنهٔ نقاشی رسمی می‌رهاند و بسمت و سوی مکاتب جدیدتری گرایش می‌یابد، استاد **عبدالله عامری** است که بسال ۱۳۰۰ هجری شمسی در شهر تهران متولّد شد. او پس از اِتمام تحصیلاتش، به مدرسهٔ صنایع مستظرفه راه می‌یابد و بسال ۱۳۲۵ هجری شمسی از آن مدرسه فارغ‌التحصیل می‌گردد. سپس در نمایشگاه‌های متعدّدی، ازجمله نمایشگاه مهرگان و سوّمین و چهارمین بِینال تهران شرکت می‌نماید. استاد عبدالله عامری پس از فراگیری کلاسیسیسم و ناتورالیسم، به سمت دیدگاه‌های امپرسیونیسم می‌شتابد و همچنان آهسته و پربار به مکاتب دیگری نیز تمایل می‌یابد. اکثر سوژه‌های آثارش را طبیعت بی‌جان و زنان و مردانی تشکیل می‌دهند که برخلاف استاد پزشک‌نیا، به بیان حالات و روحیات نشاط‌انگیز آنها - همچون هانری ماتیس (۱۸۶۹ - ۱۹۵٤) - پرداخته است و غالباً طبیعت بی‌جان‌هایش بگونه‌ای بسیارخفیف یادآور آثار سزان نیز هست (تصویر ۳۵). در این تصویر شاهد به‌چرخش درآوردن نشاط زندگی در سراسر فضای بکارگرفته و در چهره‌های پرسوناژها هستیم، به‌خصوص که این تداعی و القا را به توسط رنگهای باز، روشن و نشاط‌انگیز و گرمی‌بخشی‌چون‌زردهای‌زیباوسبزهای‌فرح‌بخش‌قابل رؤیت نموده است. وی همچنین با بکارگیری لخته‌های درشت و آزاد رنگ‌ها در تونالیته‌های گوناگون و بوجودآوردن نظمی موزون از خط و رنگ در سطوح مستوی متعدّد، فضای اثرش را به بیان حالت‌ها و به‌شور زندگی مُبدّل ساخته، امّا هیچگاه چون ماتیس به فوویسم نگرائیده، بلکه آرامش خفته در بستر رنگهایش، اثر او را از فوویسم مُجزّا ساخته و این‌چنین پخته، جذّاب و دل‌انگیز نموده است.

یکی دیگر از هنرمندانیکه با بکارگیری کلاسیسیسم و ناتورالیسم پا به‌میدان هنر ایران گذاشت، استاد سکینهٔ چرتابی است که بسال ۱۳۰٤ هجری شمسی در شهر تهران متولد شد[۳]. وی پس از گذراندن دوران تحصیلات ابتدائی و دریافت سیکل، به تشویقِ مادرش از کلاس دهم، در سن ۱٤سالگی به هنرستان جدیدالتأسیس دختران در تهران راه یافت که از اوّلین شاگردان این هنرستان بشمار می‌رود. وی ضمن فراگیری طراحی و نقاشی و دیگر موادّ درسی و هنری توسّط خانم نشاط که دختر صفی‌علیشاه و معلّم هنر ابریشم‌دوزی بود، به فراگیری این رشته دل می‌بندد و پس از سه سال تلاش و کوشش، موفق به دریافت گواهی پایان تحصیل از هنرستان مذکور می‌گردد که معادل دیپلم شناخته می‌شود. از آنجا که به معلومات و اندوخته‌های هنریش قانع نمی‌گردد، به توصیهٔ استاد **جوادی** که در آن زمان خود هنرجوئی بود، در کلاس مستمع آزاد دانشکدهٔ نقاشی در دانشگاه تهران نام‌نویسی نموده و بدین ترتیب به معلومات و توانائی‌های هنری خود می‌افزاید. امّا بدلیل مسافرت، از ادامهٔ این راه بازمی‌ماند. چند سالی بعد، با مراجعت به تهران به مدرسهٔ کمال‌الملک راه می‌یابد و زیرنظر استادان محمود اولیاء و حسین شیخ به فراگیری رموز و فنون طراحی و نقاشی و شناخت مکاتب هنری بیش ازپیش می‌پردازد. لکن پس از طی چند سالی پربار، بدلیل سفری دیگر که برخلاف میل باطنیش و به جهت مأموریت‌های همسرش صورت می‌گیرد، از ادامهٔ این راه نیز بازمی‌ماند و توفیق دریافت دیپلم مدرسهٔ کمال‌الملک را نمی‌یابد.

استاد چرتابی بخوبی توانست در آن مدّت که بیش از ۲ سال بطول انجامید، از تجربیات و توانائی‌های این دو استاد برجسته و ارزشمند استفاده نماید و به سبک کلاسیک و ناتورالیسم تسلّط یابد. ابتدائی‌ترین گام‌های او نشان‌دهندهٔ همین دیدگاه و درک و دریافت تعلیمات کمال‌الملک است که ازطریق استادان یادشده به ایشان انتقال یافته بود. یعنی تعلیماتی که اصول و قوانین

(۳۹) طوفان، رنگ و روغن، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۲۶ ه‍ .ش.

(۴۰) زندان، رنگ و روغن، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۲۸ ه‍ .ش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

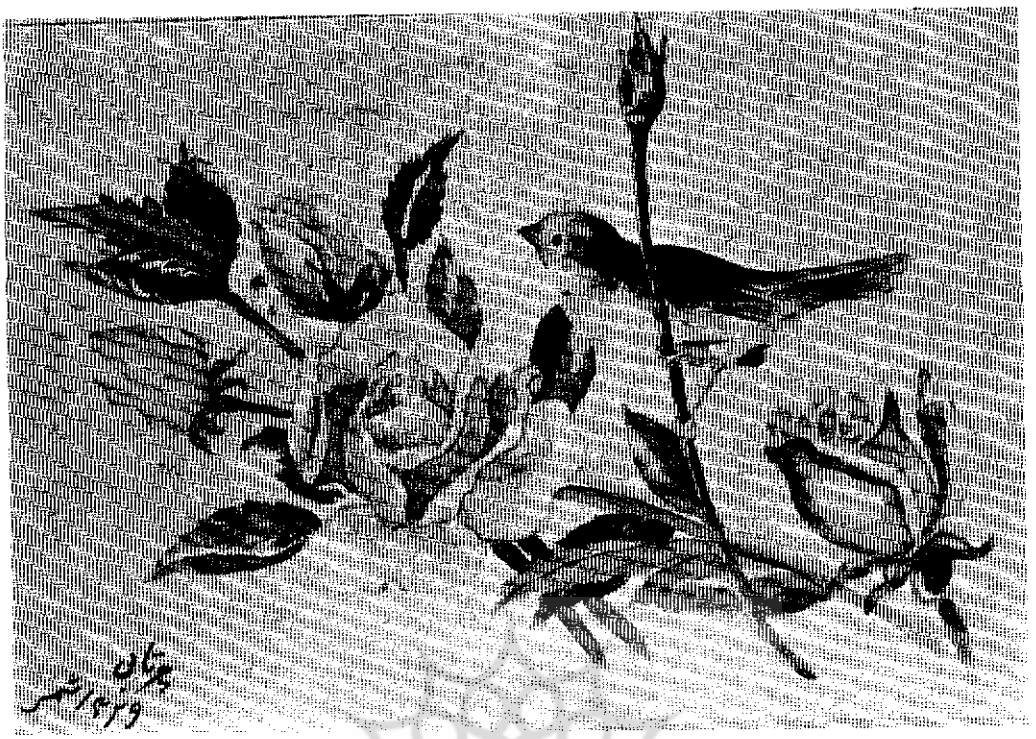
پرسپکتیو، آناتومی، سایه روشن و بالاخره تناسبات و عمق‌نمائی را هدف قرار داده و در بکارگیری سایه‌ها، نیم‌سایه‌ها و سایه‌افتان‌ها به چیره‌دستی رسیده و ازحیث دقّت و ظرافت، گاه از مینیاتورسازان برتری و پیشی می‌گیرد (تصاویر ۳۶ تا ۳۸). وی مدّتی نیز از تعلیمات استاد مؤید پردازی برخوردار می‌گردد و با گواهی آن استاد، صلاحیّت تدریس را در دبیرستان بدست آورده و به تعلیم و تدریس در هنرستان و دبیرستان‌های دخترانهٔ تهران همّت می‌گمارد. وی بعد از گذشت ۲۰ سال فعالیّت آموزشی تقاضای بازنشستگی می‌نماید و با علاقه‌ای وافر به خلق آثار هنری مشغول می‌گردد.

استاد چرتابی در زمان شاگردیش، ابتدا به آموختن طراحی و نقاشی با آبرنگ، گواش (تمپرا)، رنگ‌روغن می‌پردازد و پس از اندک زمانی در این فنون، به ابتکاراتی ارزشمند دست می‌یابد. او قبل از فراگیری از استادان مذکور خود به ساخت و ساز اثری در رنگ و روغن دست می‌زند که بخوبی توانائی و استعداد او را به معرض قضاوت می‌گذارد (تصویر ۳۹). وی پس از برخورداری از تعلیمات آن دو استاد ارزشمند به خلق آثار بسیاری در رنگ و روغن همّت می‌گمارد که مورد توجّه قرار می‌گیرند که ازآن‌جمله زندان را می‌توان یاد کرد (تصویر ۴۰). چرتابی پس از طی دوره‌ای کوتاه در همان ابتدائی‌ترین گام‌ها، ضمن حفظ ابعاد و عناصر فیگوراتیو، رنگ‌ها را به تلّون و تلألو واداشته و کارش را از سایه‌روشن‌های درهم ادغام‌شده (محوکاری‌ها) رهانیده و سطح اثرش را از هرگونه عمق‌نمائی بدورنگه می‌دارد.

در اثری که با تکنیک آبرنگ به سال ۱۳۲۹ هجری شمسی، در ۲۵سالگیش بوجود آورده، به چنین تفکرات و بینشی دست یازیده است (تصویر ۴۱).

وی دربارهٔ آثارش می‌گوید: «من معتقدم که یک اثر هنری باید از سطوح یکدست و بی‌روح، صاف و صیقل‌یافته بدرآید و در اجزاء، ابعاد و عناصر پراکنده و متراکم، انبساط و انسجام یافته و سرانجام در آن حرکت و جنبشی صورت پذیرد تا اثر را به ارتعاشات گوناگون بصری و زیبائی‌های فرآر، متحرّک و جُنبان در دیدگان، بدل سازد. بدین منظور هرچند که سالهای بسیاری در حیطهٔ آثاری چون کلاسیسیسم ـ ناتورالیسم باقی ماندم، لیکن هنرم را از تشکیل سطوح یکنواخت و بی‌روح رهانیده و بگونه‌ای، فضای تجسّم‌یافته را به تلألو و حرکت درآوردم و از این روی، سطح صاف و صیقل‌یافته را در تضاد با حرکت و جنبش عناصر تشکیل‌دهندهٔ محتوای اثرم، در جنگ و ستیز قرار دادم. البّته در اثری بنام گل و بلبل، ضمن ترسیم عناصر فیگوراتیو، با بکارگیری تکه رنگ‌های کوچک، متوسط و درشت که به گونه‌ای درجات و نوسانات سایه‌روشن را از یک سو و ترّنم ایماهای درونیم را در اشکال رنگی و سطوحی که شخصیت تک‌تک تاش‌ها و الوان را از دیگر سو ارائه می‌کند ـ سعی کرده‌ام توفیق رهاساختن ارزشهای رنگی را از درون قالب‌ها و حصار فُرم‌ها بدست آورم. همچنین توانستم از تضاد این گونه موتیوها و عناصر زیبای بصری در تقابل با سطوح یکدست زمینه بکاهم و ضمن حفظ آرامش و سکون ـ بی‌آنکه از یکدستی و هماهنگی آنها کاسته شود ـ آنرا به صورت سطوح مواج، مرتعش، تلألوآمیز، لغزان و متبلورشده، درنهایت لطافت و ظرافتی که از دستم برمی‌آمد ساخت و ساز نمایم. بدیهی است که رنگ‌های زمینه در این اثر نمایندهٔ آرامشی است که جوانی و شباب گل و بُلبل را در خود هضم و تداعی کرده است. در این راه، به‌هیچ‌وجه از هماهنگی و هم‌آوائی آنها نکاسته، بلکه با سعی فراوان در تحکیم و استواری عناصر و اجزاء هماهنگ‌کنندهٔ آن کوشیده‌ام» (تصویر ۴۱).

استاد سکینهٔ چرتابی از این هم ـ که خود بیان داشته است ـ فراتر رفته و به فراگیری تکنیک‌های دیگری می‌پردازد تا با قدرت هرچه بیشتر نظرات و



(۴۱) گل و بُلبل، آبرنگ، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۲۹ هـ.ش.

برداشتهای خود را جامهٔ عمل پوشانده و به پیرایهٔ شکل بیاراید. او پس از تسلّط بر آبرنگ، به نقاشی در حیطهٔ گواش و سپس گواش- آبرنگ می‌پردازد که بیش از همه، مینیاتورسازان ایرانی از آن استفاده کرده‌اند. وی در این تکنیک اثری را کپی می‌نماید که اوّلین حرکت او به سمت چنین فنونی بوده است (تصویر ۴۲). در این تصویر، ضمن حفظ حرکات فیگوراتیو و بکارگیری رئالیسم- کلاسیک، شاهد برش‌های منقطع و ضربات آزاد قلم مو و رنگ‌های رها گشته از کالبد شکل هستیم، به‌خصوص در به تصویردرآوردن پیراهن پرسوناژ و یا نیم‌تنه، که امکان پروازکردن و رهاشدن امیال درونی وی را میسر نموده است و درپس زمینه نیز با بکارگیری سطحی یکدست، جوابگوی انسجام اتم‌های رنگی البسه و دیگر عناصر موجود، چون روسری، تکه‌های مرواریدمانند گردن‌بند و حلقه‌های دوّار گوشواره می‌گردد. بدین ترتیب نه تنها به یک همخوانی و ریتمی موزون و لطیف دست می‌یابد، بلکه در ایجاد اتمسفر و فضای چنین اثری، روحیات و خلقیات پرسوناژش را به نمایش درمی‌آورد. ناگفته نماند که این اثر، کپی‌شده از روی کار استاد عباس کاتوزیان، هنرمند ایرانی- است، امّا چه‌بسا از ورای آن می‌توانیم به حالات، روحیات، نوع انتخاب و سرانجام به دستخط شخصی وی پی ببریم که بی‌شک در مشنابرداری آن، روح و روان خویش را نیز ساری و جاری نموده است.

جادارد متذکر شویم که این هنرمند برای دست‌یابی به خواسته‌ها و تکنیک خاص خود، به فنون و هنرهای دیگری نیز روی می‌آورد که در همان هنرستان دختران و در همان گام‌های نخستین آموخته بود، بطور مثال در ترسیم و تصویرنمودن حالات و روحیات انسان، حیوان، طبیعتِ بی‌جان و مناظرش، به هنر ابریشم دوزی می‌پردازد. هرچند که وی نیز همچون استادان: رُخساز و صنعتی، در بهره‌گیری از تکنیک‌های سخت با مشکلات

فراوانی روبرو می‌گردد، امّا به دلیل اهداف خاص خود و علاقه بدان، از کوشش و تلاش در فراگیری رموز آن، روی نمی‌گرداند. در این رابطه، برای به تصویردرآوردن آن ارتعاشات بصری و ظرافتهای رنگی، از خطوط تقطیعی و هاشورمانندی استفاده می‌جوید که هرکدام از خطوط و یا گروهی از آنها، به تنهائی، گاه در رنگی واحد و به باریکی نوک سوزنی و یا تارموئی به نمایش درآمده‌اند. او به خوبی توانسته است از این تکنیک بهره گیرد و به دشواری‌های آن غلبه نموده، روح نا آرام خود را تسکین دهد و به قلّهٔ آرزوهای گم‌گشتهٔ خویش چنگ بیندازد (تصویر ۴۳). در این تصویر، نه تنها ضمن حفظ خطوط کناره‌نمای اثر (که قالبی فیگوراتیو را نقش و القا می‌نماید)، اکثر رنگ‌ها را آزاد و بی‌پروا به بازی گرفته است، بلکه تمامی تن‌های هماهنگ و فریبنده را با ریتمی موزون در کل فضای اثرش به تماشا گذارده، آن‌هم توسط خطوطی که چنان ریز و کوچکند که دریافت تک‌تک آنها گاه ذرّه‌بین لازم دارد. این ریزه‌کاری‌ها، آن‌چنان ظریف‌اند که پردازهای مینیاتور را به کنار می‌زنند. درپرداز، اکثراً نقطه‌ها بافت ظاهری را ارائه می‌دارند، لکن در این گونه آثار با بکارگیری پاره خطوط نازک و باریک و کوچک و کوتاه بخوبی توانسته است بازوی پرسوناژ را در زیر تور عروس به تصویر درآورد و نور را از پشت برآن بتاباند که این امر با بکارگیری نخ‌هائی که غیرشفاف هستند، شگفت‌انگیز بنظر می‌آید و فراتر از نشان‌دادن بافت ظاهری می‌باشد (تصویر ۴۳). بی‌مناسبت نیست اگر بگوئیم که این خطوط با تکنیک رنگ و روغن این‌چنین مجزا و دقیق و بدون رنگ‌باختگی به تصویر درنمی‌آیند و اکثراً در هم ادغام، محو و بی‌هویّت می‌گردند و هدف و مقصود هنرمند را بیان نمی‌دارند.

استاد چرتابی در اثر دیگرش، از همین دیدگاه برخوردار بوده و از تکنیک مشابهی سود جسته است. وی بخوبی توانسته با بکارگیری کنتراست قوی، قصد و

(۴۲) چهره، (کپی از کار عباس کاتوزیان)، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی.

نیّت خود را به منصهٔ ظهور و بروز برساند (تصویر ۴۴). در این اثر بنحوی معجزه‌آسا توفیق یافته است تا نخ و تار ابریشم را که اکثراً دارای رنگ‌های روشن است، بر روی بوم که پارچهٔ تیره‌رنگی است، ساخت و ساز نماید و بافت‌های گوناگون را در ارائهٔ موتیوهای متعدّد، چون بافت و موتیو یک سبد، نخ و گلولهٔ کانوای رها گشته، یک تکّه بافتنی که گوئی بافته شده و سرانجام نقش صورت و جُثهٔ حیوانات که از چهار گربه تشکیل شده‌اند، به نمایش درآورد. به ویژه به خوبی توانسته است در تجسّم ارتعاشات موی بدن آنها، همچنین نقش تارهای سبیل و حالت زیبای شیشه مانند چشمان گربه‌ها توفیق یابد، که بی‌هیچ تردیدی استادی، نبوغ و استعداد سرشارش را به اثبات می‌رساند.

کافی است که این اثر وی را با اثری از استاد کمال‌الملک که در رنگ و روغن بوجود آمده، مقایسه نمائیم تا به درستی، متوجه ارزش انتخاب نوع تکنیک

در ساخت و ساز این آثار گردیم. استاد کمال‌الملک تابلوی گربه، قفس و قناری را به سال ۱۳۰۸ هجری شمسی به انجام می‌رساند که در آن استادی، قدرت و لطافت طبع او به وضوح مشخص و مورد تأکید قرار می‌گیرد. در این اثر، هرچند که استاد با بکارگیری قلم موهای بسیار ریز و کوچک توانسته است اغلب تک‌تک تارهای مو را تا حدودی در جای‌جای بدن حیوان به نمایش درآورد، امّا هیچ‌گاه به قاطعیت، دقّت و ظرافت تارهای ابریشمی نمی‌رسد. در اثر کمال‌الملک نه تنها

(۴۳) عروس، ابریشم دوزی، اثری از: استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به سالهای ۱۳۳۰ــ ۱۳۳۳ ه.ش.

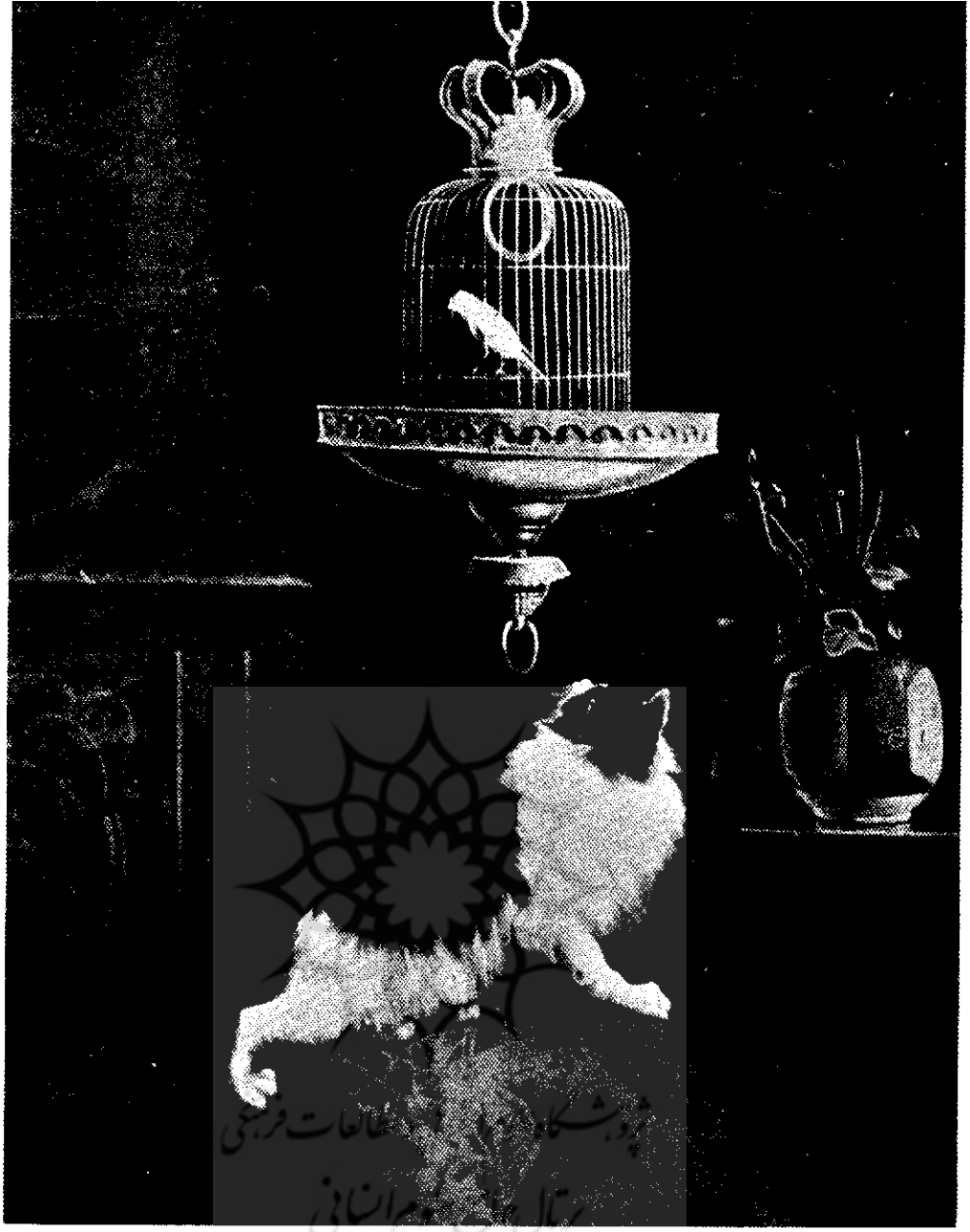
(۴۴) سبد و گربه‌ها، ابریشم‌دوزی، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳۴۶ ه.ش.

تارهای موی حیوان را اکثراً در دسته‌های کوچک محو و ادغام‌شده درهم می‌بینیم، بلکه از ارتعاشات، حرکت و نمای زیبای آن کاسته گردیده و سرانجام تک‌تک موهای بدن گربه شخصیت و هویت خود را حفظ ننموده‌اند، درحالیکه بخوبی می‌دانیم که استاد کمال‌الملک هدفی جز نقش واقعیت‌ها و تجسّم دقیق بدن حیوان نداشته است. حال آنکه در تجسّم چنین ابعاد

و عناصری توسط تارهای نخ ابریشمی، موی بدن گربه‌ها مرتعش، لرزان و با کنتراست شدید نقش گردیده که بوضوح، اجزاء تارهای موی گربه‌ها قابل رؤیت می‌باشند (تصاویر ٤٤ و ٤٥). این میسر نمی‌گردید مگر با آگاهی کامل هنرمند در انتخاب تکنیکی که تصورات ذهنی وی را جامهٔ عمل می‌پوشانند. احیاء حرکت و جنبشی که در این آثار خفته است، یادآور «مرد بینی شکسته» اثر انقلاب برانگیز آگوست رُودن (۱۸٤۰ ـ ۱۹۱۷) است که با ایجاد تاول‌زدگیها و

چین‌خوردگیهائی بر سطح صاف و صیقل‌یافتهٔ مفرغ توانسته انگاره‌ای از انعکاسات نور را به وجود آورد که در هرلحظه و لمحه‌ای با تغییر جهات نوری و یا با چرخش بیننده به دور آن تغییری تازه می‌یابد و گوئی که اشکال سه‌بعدی را به لکه‌های مرتعش نور و تاریکی تجزیه کرده است. بدین ترتیب رُودن ارتعاشات، جنبش و حرکت را در جسمی ثابت و غیرمتحرک به بیننده القا می‌نماید که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۴۵) گربه، قفس و قناری، رنگ و روغن، اثری از استاد کمال‌الملک، متعلق به ۱۳۰۸ هـ.ش.

این خاصیت را از مکتب امپرسیونیسم به وام گرفته است. بی‌شک چرتابی نیز در تجسّم تارهای گربه‌ها، چین و شیارهای ذرّه‌بینی را در موهای مرتعش گربه‌ها بوجود آورده و با بکارگیری ناهمواری، برجستگی و فرورفتگی‌های اندکی را به تماشا گذارده که مبیّن توجّه هنرمند به چنین پدیده‌های بصری است. وی در واقع نه فقط به تجسّم پوست و موی حیوان پرداخته، بلکه از این هم فراتر رفته و به نمایش لحظات ناپایدار طبیعت و ارتعاشات نوری مبادرت ورزیده؛ به همان گونه که رنُوار و دیگر هنرمندان اروپائی و همچنین استاد شایستهٔ شیرازی در تجسّم سطوح و سوراخ‌های توری شکل و آبکش مانند پرداخته‌اند.

استاد چرتابی دربارهٔ این آثار می‌گوید: «در عنفوان جوانیم پس از آشنائی با طراحی، نقاشی و بکارگیری

آبرنگ، پاستل، گواش و رنگ و روغن، احساس کردم که هیچ‌یک بطور مجزا جوابگوی خواهش درونم نیست. لذا برای بیان احساسات و برداشتهای شخصی‌ام به جستجو پرداختم و سرآخر به تکنیک و طرز کار این هنر سنّتی و ملّی خود روی آوردم که شاید به جرأت بتوان گفت از یادها رفته و بدست فراموشی سپرده شده است. بدیهی است آنچه را که می‌طلبیدم، با تسلّط براین تکنیک به تصویر می‌کشیدم؛ هرچند که مرا سخت در دشواری‌های تکنیکی خود محصور کرده بود. سفرهائی نیز به خارج از ایران داشتم. به اطریش، فرانسه و دیگر ممالک اروپائی و آمریکائی رفتم، امّا هرچه کُنجکاوانه جستجو می‌کردم، هنری به این دقایق و ظرایف که با احساسات و درون شرقی و ایرانی من همخوان گردد، نمی‌یافتم. به خوبی یاد دارم که حتیٰ گویلن‌های ظریف و زیبای فرانسه نیز در نظرم و در تقابل با یک چنین آثاری، درشت، زُمخت و آسان می‌نمود. سرانجام به تدریس خصوصی این هنر پرداختم و در ترویج و پاسداری این هنر پرارزش ایرانی کوششها نمودم. بیش از ۲۰ سال در هنرستان و دبیرستانهای تهران به تدریس و تعلیم طراحی و نقاشی پرداختم. امّا رسالت و حقیقت وجودی خود را در احیاء و آموزش چنین هنری به دیگران می‌پنداشتم که البته کمتر کسی بار زحمات و مشقات این هنر را به دوش می‌کشید و تاب می‌آورد. به همین دلیل، شاید به جرأت بتوان گفت نادرندکسانیکه این میراث هنری را آموخته وحال پاسداری نمایند. پس جای تعجّب نیست اگر روزی ـ دریغا که نه چندان دور ـ بقایای آموزش این هنر از صحنهٔ هنرهای ملّی ایران محو و نابود گردد. به‌خصوص اینکه ترسیم و ساخت و ساز چنین آثاری بین ۲ تا ۱۰ سال و گاه بیش از این‌ها به‌طول می‌انجامد. من امروز این هشدار را به مسئولان و دست اندرکاران و حافظان آثار سنّتی، ملّی و باستانی می‌دهم که قرنها سپری گشته تا این هنر به شکوفائی رسیده و جای بسیار افسوس و تأسف است اگر روزی از پردهٔ روزگار و تاریخ معاصر ایران محو و حذف گردد.

استاد چرتابی هنوز هم با تحرّک و پشتکار فراوان به خلق چنین آثاری ادامه می‌دهد، هرچند که دست‌هایش لرزان و چشمانش ضعیف شده‌اند. آخرین آثاری که همچنان نیمه‌تمام در پنجهٔ هنرمندش باقی مانده، دو اثر

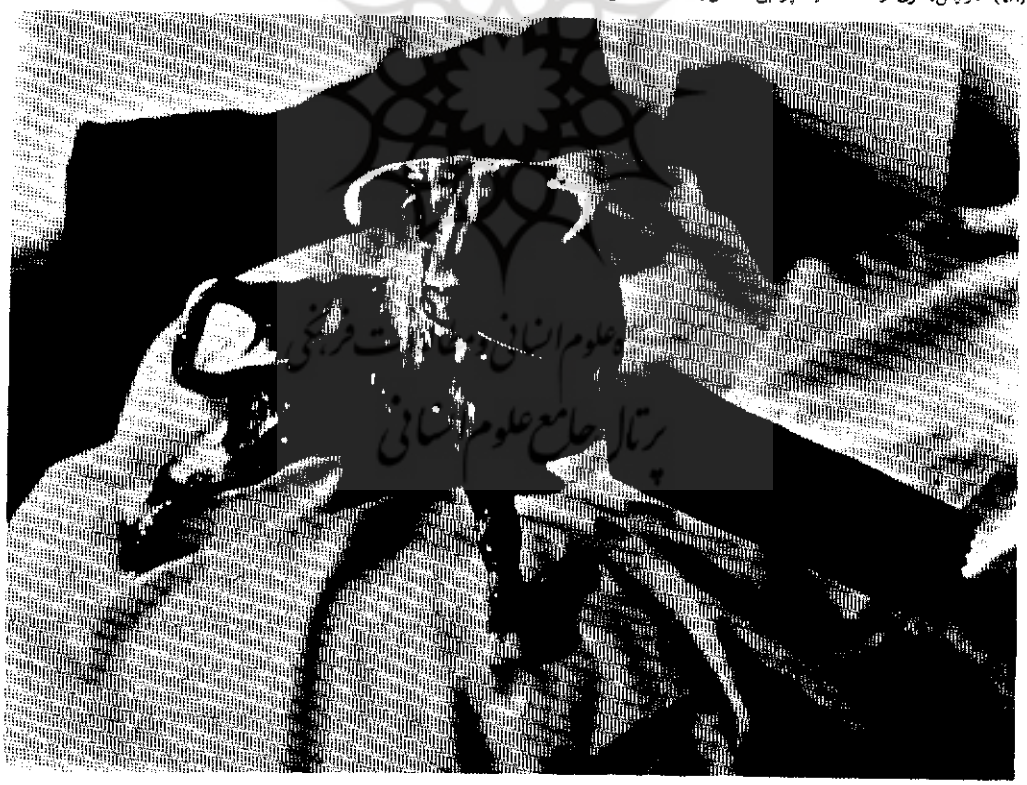
(٤٦) غروب آفتاب، ابریشم‌دوزی، اثری از استاد چرتابی.

(٤٧) ظروف سرامیک، اثری از استاد سکینهٔ چرتابی، متعلق به ۱۳٦۵ هـ .ش.

نفیس، یکی بنام «مولانا جلال‌الدین رومی» شاعر بزرگِ ایران و دیگری بنام «غروبِ آفتاب» است که در تجسّم غروب، به نقش تشعشعات خورشیدیِ زیبا و دل‌انگیز و درعین حال حُزن‌آلود پرداخته و رنگ‌های لحظه‌ای زیبا رادرآسمانی آتشین و نارنجی‌رنگ ـ که گوئی شعله‌ور گشته ـ به تصویر کشیده است و عطر وحشی غروب را در پهنهٔ آسمان زیبای اثرش پراکنده و گاه با تجسّم ابرهائی رنگ‌رنگ و فریبا که متأثر از آفتاب غروب می‌باشد، فضا را دریده است (تصویر ٤٦).

هرچند که وی توفیق و تسلّط بسیاری در شناخت و بکارگیری انواع تکنیک و مصالح گونه گون حاصل نموده است، امّا باز به جستجو می‌پردازد و خود را طلبه‌ای بیش نمی‌انگارد. وی در این سوز و گداز که تشنهٔ یافتن است، به سفر می‌پردازد و در خارج به آموختن هنر سرامیک تمایل می‌یابد و پس از چندی، آثار ارزنده و نفیسی نیز در این رابطه بوجود می‌آورد؛ آثاری که مبیّن فنّ و ساخت و ساز هنر و صنعتِ سرامیک سازی است و با استفاده از هنرهای دیگری چون نقاشی و رنگ‌آمیزی، به دایرهٔ تجسّم اجسام حجیم و جسیم و مجسّمه‌سازی کشیده می‌شود (تصویر ٤٧). او در این آثار موفق شده است پُلی مابین صنعت و هنر ایجاد نماید. در اثر دیگری بنام «گاومیش» توفیق یافته است تا حالات و روحیات و نیروی غریزی حیوان و درّنده‌خوئیش را در چشمان کنجکاو و فعال گاومیش مرئی و جاری سازد و نیروی حیوانی را در عضلات پاها و ران قوی و چابُک گاومیش و به‌خصوص در پاهای عقب حیوان مجسّم نماید (تصویر ٤٨). اگر این اثر گاومیش او را با اثری بدوی متعلق به

(٤٨) گاومیش، اثری از استاد مکینهٔ چرنابی، متعلق به ١٣٦٥ هـ.ش.



پرتال جامع علوم انسانی

۲۶۰۰ سال پیش از میلاد مسیح که در سومر ساخته و پرداخته شده، مقایسه نمائیم (بُز نر و درخت که از چوب ساخته شده و از ورق طلا و سنگ لاجورد، رنگهای خود را گرفته است) به تشابه این دو حالت پی خواهیم برد. در اثر سومری، بُز نر به روی پاهای خود ایستاده و به رنگ آبی و طلائی است، یعنی از رنگهای غیر واقعی برخوردار گردیده که چنین رنگهائی در بُز نر و در طبیعت حیوان نیست و بدین ترتیب دوری جستن هنرمند را از طبیعت محسوس، چه در رنگهای بدن حیوان و چه در رنگ تنهٔ درخت و برگهایش که همگی طلائی است، به اثبات می‌رساند (تصویر ۴۹). درحالیکه گاومیش مورد بحث هرچند که حالت طبیعی‌تری دارد، نه تنها بیان گر نیروهای نهفته در حیوان است، بلکه به رنگهای مشکی و طلائی، با کنتراستی بمراتب شدیدتر از بُز نر نقش و نقاشی شده که رنگ مِشکی در طبیعت حیوانات به وفور یافت می‌شود، امّا در جوار طلائی، که رنگی غیر واقعی است، دارای خصوصیّت و حضوری غیرطبیعی می‌گردد و از واقع‌گرائی (رئالیسم) فاصله و بُعدی بعید می‌گیرد. بی‌مناسبت نیست که متذکر شویم پیکاسو (۱۸۸۱ـ ۱۹۷۳) هنرمند بزرگ اسپانیائی نیز پس از سالها تجربه و مهارت، سَرآخر بسال ۱۹۴۷ م. به فراگیری فنّ سرامیک و سفال‌سازی همّت می‌گمارد و با الهام از آثاری بدوی، در این رشته به هنرنمائی می‌پردازد. او نیز پس از یک سال تجربه گاوی سفالی (بسال ۱۹۴۸ م.) ساخته که شباهتِ بسیاری به گاو سفالی که از املش به دست آمده و متعلّق به حدود ۱۰۰۰ ق م است، دارد (تصاویر ۵۰ و ۵۱).

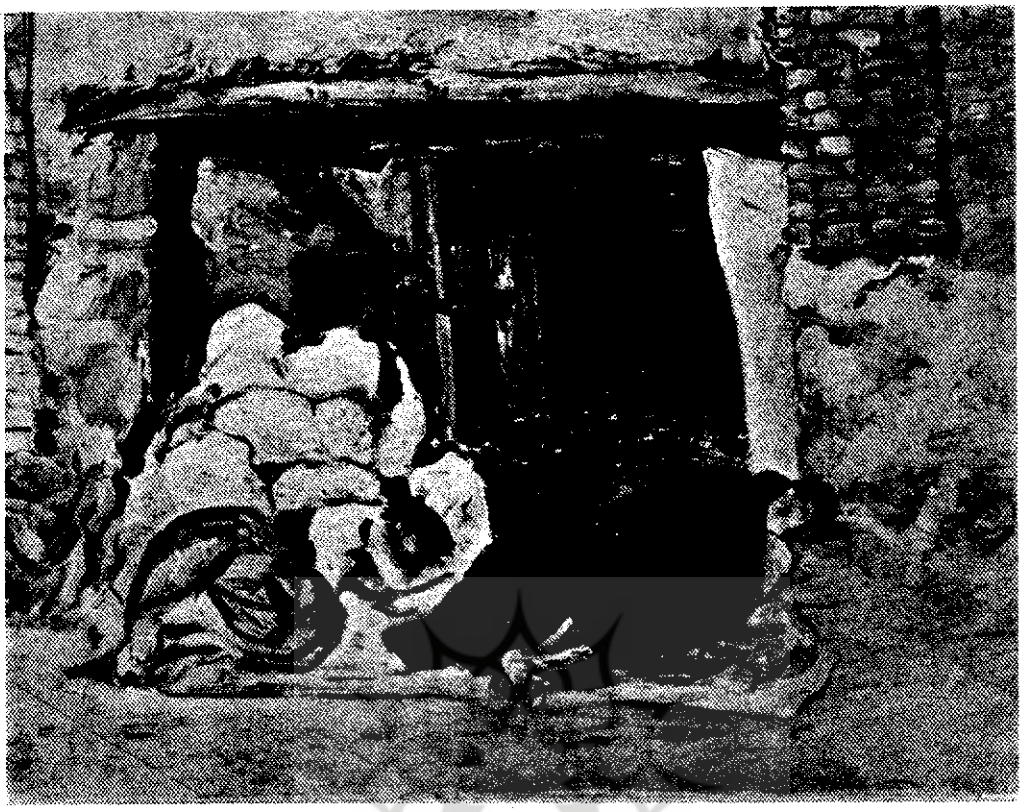
چرتابی دربارهٔ سرامیک هایش و هنرمندان اروپائی می‌گوید: «زمانی‌که به سرامیک سازی پرداختم، هدفی نداشتم جز ساخت و ساز آثاری که نمایندهٔ روح و غریزهٔ فرهنگ و سنّت ایرانی باشد که البته پُر واضح است که چنین غریزه‌ای بطور طبیعی در وجود هنرمندان ایرانی خفته و از سر انگشتانشان تراوش و بروز و ظهور می‌نماید.

من معتقدم که یک هنرمند در زمان فراگیری و یا باروریش نبایستی خود را عمداً در سَبک و یا تکنیکی خاص محبوس نماید، بلکه می‌بایست خود را رها سازد و به پرواز درآید و با گذشت ایّام و تغییر و تحولات روحی و معنوی خویش به بینش تازه و فرهنگی متعالی دست یازد و بی هیچ قیدوبندی هنرخودرادرقالب مصالح گوناگون به نمایش درآورد؛ همانطور که پیکاسو نیز چنین کرد و هیچگاه در سبکی که خود مبدع آن بود باقی نماند و همچنان با گذشت زمان، طراوت روح و اندیشه‌اش را حفظ کرد و از جستجو و کنجکاوی و نوجوئی و دگردیسی بازنایستاد. وی تمامی یافته‌هایش را ابداع نمی‌اِنگاشت و در تکوین و تکمیل نوآوری‌هایش همچنان طیِ طریق می‌کرد تا هرچه بیشتر و بهتر، مصالحی یابد که به ندای قلبی وی پاسخ گوید. از این روی دربارهٔ آثار مُدرن غرب باید بگوییم، هنرمند می‌تواند با مصالحی که یافته و یا می‌یابد به جهان‌بینی و انطباق اندیشه و عمل خود بیفزاید و طبعاً بایستی بتواند در

(۴۹) بُز نر و درخت، از اور، هنر سومری، متعلق به ۲۶۰۰ قبل از میلاد مسیح.

(۵۰) گاو اثری از پابلو پیکاسو، متعلق به ۱۹۴۸ م.

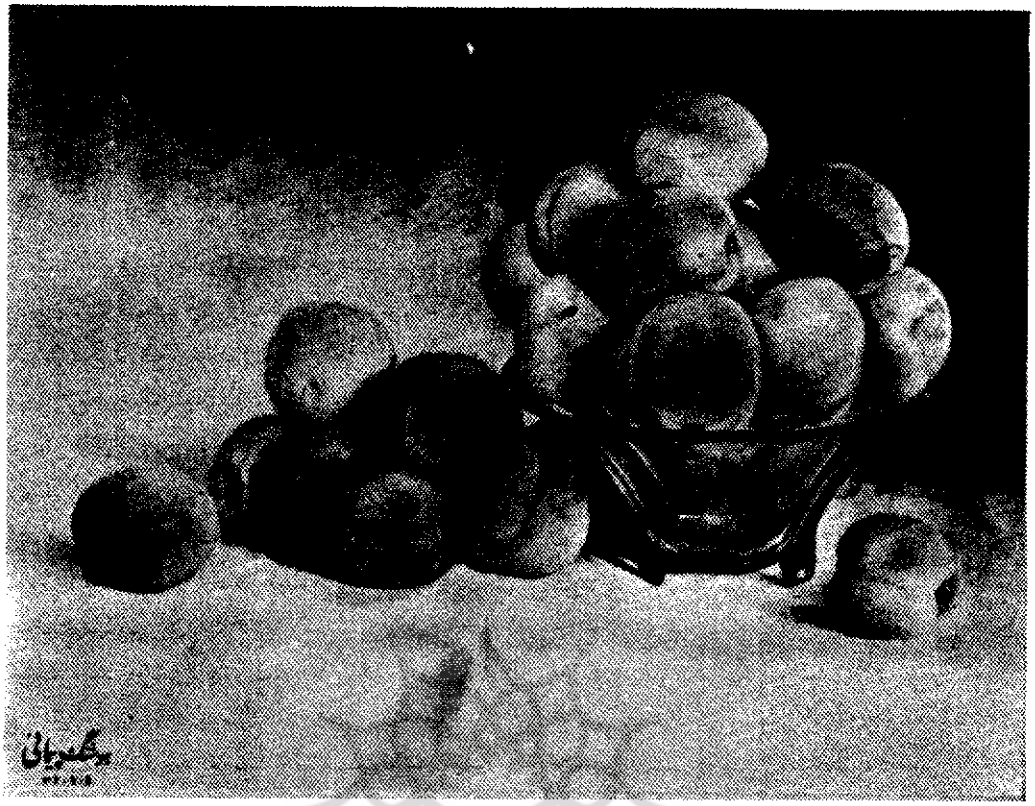
(۵۱) گاو، اثری سفالی، مکشوف در املش، متعلق به حدود ۱۰۰۰ ق.م.



(۵۲) خواب راحت، اثری از استاد هوشنگ پیمان، متعلق به ۱۳۲۷ ﻫ .ش.

سطحی گسترده، جوامع دیگر را نیز از فرهنگ و هنرِ خویش سیراب سازد، هرچند که آنان فرهنگی دیگر داشته باشند. زیرا نقش ونقاشی در زبان و بیان جامعه‌ای خاص نمی‌گنجد و هر انسان و موجود زنده‌ای می‌تواند به فراخور حال و حواسش از آن بهره گیرد؛ جادارد متذکر شوم که حتیٰ حیوانات نیز دراثر گرمی و سردی رنگ‌ها متأثّر و دگرگون گشته و به جوش و خروش درمی‌آیند و بگونه‌ای بارز، ادراکات خود را منعکس می‌سازند. بنابراین چگونه می‌شود چنین نیرو و قوّه‌ای را نادیده اِنگاشت و فقط به ضروریات ممالکی و یا طبقه‌ای خاص از جامعه توجه کرد و فقط برای دسته یا گروهی خاص نقش و نقاشی نمود. هنرمند، قبل از هر چیز، باید به فرهنگی غنی دست یابد و بتواند شناخت گسترده‌ای از مجموعه فرهنگ‌های گوناگون داشته باشد. هنرمند می‌بایست به علم روانکاوی، زیبائی‌شناسی و فلسفه و تاریخ ممالک جهان و به خلق و خوی ملل و سنّت‌ها و سمبول‌های گوناگونشان آشنا گردد و اگر به چنین بینش و دیدگاه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، تاریخی، جغرافیائی، مذهبی، روانی و فلسفی وغیره دست یابد، دیگر دلیلی بر بیگانگی و غریبی وی نسبت به هستی عالم و تمامی موجودات خاکی و عوالم معنوی و باطن باقی نخواهد ماند، بلکه شاید خواستار درهم‌کوفتن مرزها ـ که بندی به پای انسان‌هاست ـ شود و به‌سوی احیای بینش انسانی و دریافت معنی روان گردد.

هنرمند اگر در وطنش و دیگر ممالک خارجی مورد تشویق و تمجید قرار گیرد و به سرفرازی نائل آید، نیکوتر از آن است که گوشهٔ عزلت اختیار نماید و تنها در



(۵۳) هلو، اثری از استاد پیمان، متعلق به ۱۳۳۲ هـ .ش.

خطه‌ای خاص در جهان هستی باقی بماند. هنرمندان ایرانی بدرستی می‌دانند که چه در زمان حیاتشان و چه پس از مرگشان، همیشه مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. پس بهتر است به تلاش و کوشش خود هرچه بیشتر بیفزایند و در ضمیرشان سر خود را همیشه بلند و بالا گیرند و در برخوردشان همچون گذشتگان خود، با فروتنی، گذشت و ایثار رفتار نمایند و نبوغ و استعداد و فرهنگ والای خود را درمعرض قضاوت همگان گذارند، که البّته تاکنون چنین هم کرده و می‌کنند. تاریخ پُرافتخار هنر ایرانی حاکی از قدرتمندی، چیره‌دستی و انتخاب سخت‌ترین و دشوارترین راه‌ها توسط هنرمندانی است که باین مرز و بوم تعلق دارند. امروز نیز اخلاف همان‌ها هستند که در صحنهٔ هنر معاصر ایران به هنرنمائی پرداخته‌اند. من آثار هنرمندان بزرگی چون جنیدبغدادی، کمال‌الدّین بهزاد، رضا عباسی، میرک و برخی دیگر را در شرق و هنرمندان ارزشمندی چون مانه، مونه، رنُوار، سیسلی، به‌خصوص سوراودیگر نئوامپرسیونیست‌ها را در غرب می‌ستایم و از نوجوئی و پشتکار پیکاسو و سرامیک‌هایش در تعجّب و شگفتی‌ام.

اُمید که توانسته باشم حرف دلم و برداشتهایم را بزبان آورده باشم؛ هرچند که غالباً نقاشان، پیکرتراشان و بسیاری دیگر فقط نقاشی و یا عمل می‌کنند و زبانشان و بیانشان همان نقشها و یا حجم‌هاست که به‌جای سخن می‌نشیند. درخاتمه به این نکته اشاره‌ای دارم و آن اینکه نیوتون روزی گفت خلق یک چیز باید دارای نیروی زندگی و حیات باشد. و من تصوّر می‌کنم که این بینش پنُوعی دیگر در آثار هنری مصداق دارد و زندگی و حیات در آفرینشهای هنری بصورت دیگری ساری و جاری

است در این رابطه، من به سهم خود سعی و کوشش نمودم در آثارم با به جنبش و حرکت درآوردن اجزاء و عناصر و اشکال متشکله، در تجسّم و تبلور ارتعاشات بصری، زندگی را بوجود آورم.

آنچه که از گفته های استاد چرتابی درمی‌یابیم، این است که بی‌هیچ شک و تردیدی به هنرهای سنّتی و ملّی خود وفادار مانده و در ارائهٔ فرم و محتوا، ضمن هم‌بستگیش به ریشه‌های کهن این مرز و بوم، به تحولاتی ارزشمند دست یازیده و از هرگونه تلاش در نوجوئی و نوآوری غافل نمانده است. همچنین سعی و کوشش هنرمندان برجسته و پیشرو را ارج و احترام نهاده است. او هم‌زمان با سفال و سرامیک‌سازی خود، به خَلق آثاری در حیطه و حصار کولاژ می‌پردازد که در آن، موفقیت چندانی به دست نمی‌آورد. لکن در این رابطه توانسته است به تجربیات و بینش هنرمندانهٔ خود بیفزاید و در این سالهای اخیر به سبک سور رئالیسم توجه ورزد. وی همان گونه که گذشت، جهت نقش‌نمودن موضوعات آثارش و رساندن پیام هنرش، می‌بایست به دلیل مشکلات تکنیکی و اینکه در واقع برای به اتمام‌رساندن یک اثر واحد گاه سالها وقت صرف کند، ناگزیر نتوانسته است از موتیوهای بسیاری، همچون نقاشان و از اندازه‌های بزرگی درانتخاب بوم استفاده نماید. بدین منظور همیشه می‌کوشد با محدودساختن خود در بکارگیری عناصر و پرسوناژهای کمتری، حرفش را بزند و پیامش را ارائه بدارد که این امری بس دشوار است و نبوغ و استعداد خاصی را می‌طلبد. با این وصف باید گفت امید می‌رود که با وجود چنین سختی‌هائی، در انتخاب موضوعات و محتوای آثارش، به تفکّر و تعمّق هرچه بیشتر بپردازد تا شاید بتواند با مشکلاتی که در اجرای چنین تکنیکی بر سر راهش قرار دارد، به شکافتن مفاهیم معنوی و جهان باطن مبادرت ورزد، به همان گونه که در جوانیَش به آن پرداخته بود و فرشتگان خداوند و سالکان عرش را که بسوی فرش خاکی به پرواز درآمده‌اند و پای برابن جهان می‌گذارند، بار دیگر و به نوعی دیگر به نمایش درآورد و اشاراتی ارزشمند و پُربها داشته باشد و از موضوعات مادّی و زیبائی‌های صوری و زمینی فاصله‌ها گیرد که ارزشهای آثارش را صدچندان بیشتر و بهتر جلوه‌گر خواهد کرد.

یکی دیگر از هنرمندانی که، ضمن حفظ اصالتها و برخورداری از نظام و اصول پیشین، در پوستهٔ مکتبی کهنه و قدیمی باقی نمی‌ماند و بسمت و سوی مکاتب دیگری چون ناتورالیسم، رئالیسم، رمانتیسیسم و بگونه‌ای اکسپرسیونیسم گرایش می‌یابد، استاد هوشنگ پیمان است که به سال ۱۳۱٤ هجری شمسی در شهر تهران متولد شد.[۴] او پس از پایان تحصیلات خود به هنرستان کمال‌الملک راه می‌یابد و به آموختن و تکمیل هنر نقاشی می‌پردازد.

استاد هوشنگ پیمان به سال ۱۳۲۷ هجری شمسی در سن ۱۲سالگی، اوّلین اثر خود و به سال ۱۳۳۲ هجری شمسی در سن ۱۸سالگی، دوّمین کارش را بوجود آورده که با خلق این دو اثر، نبوغ و استعداد خود را به اثبات می‌رساند (تصاویر ۵۲ و ۵۳). در تصویر ۵۲ فقدان پرسپکتیو اصولی و سایه‌روشن‌های دقیق و ظریف، حکایت از آگاهی نسبی و تسلّط او نمی‌کند، بلکه زائیدهٔ نا آشنائی هنرمند به اصول و قواعد است؛ بهرحال، در گامهای نخستین وی، تأثیرات و برداشتهای اکسپرسیونیسم جلوه‌ای دارد که در آثار متأخرش بطور قوی و بی‌پروا و با تسلّط و آشنائی کامل به چنین مکاتبی و دیگر شیوه‌ها تجسّم می‌یابد. بدین ترتیب، اوّلین اثر او را طبیعت بی‌جانی باید دانست که آنرا در سن ۱۸سالگی و با استفاده از ظرافتها به تصویر می‌کشاند (تصویر ۵۳). سالها بعد در اثری دیگر بنام «زده به سیم آخر» به نهایت قدرت و ظرافتها دست می‌یابد.

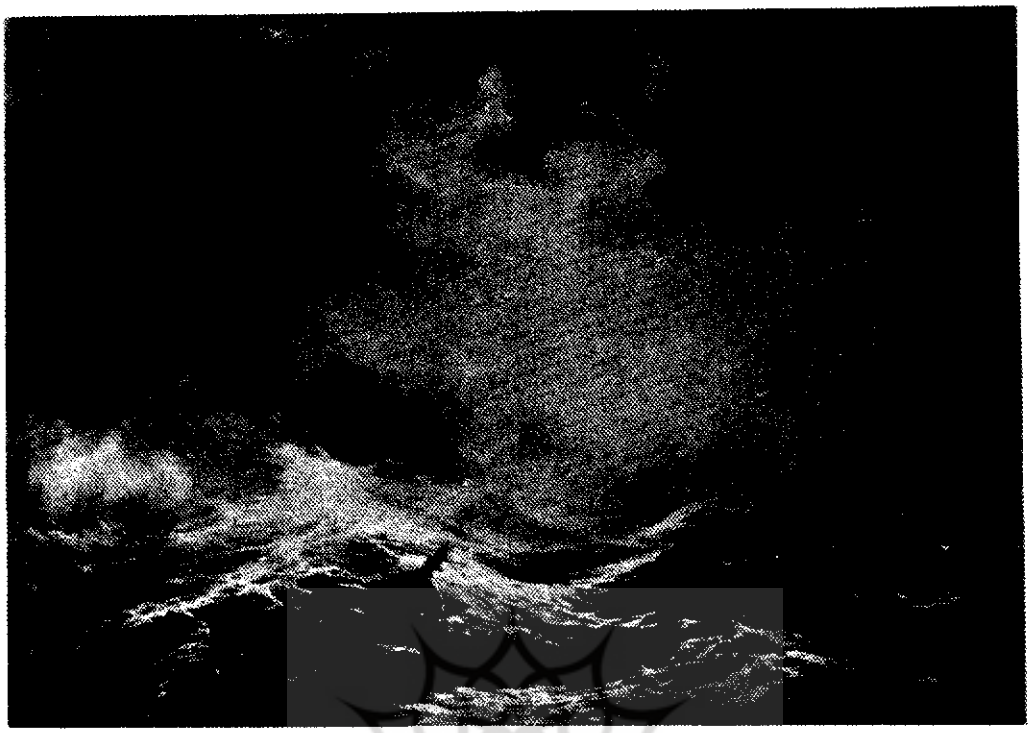
او پس از چندی به رمانتیسیسم روی می‌آورد که یادآور آثارجوزف مالُورد ویلیام تِرنِر (۱۷۷۵ - ۱۸۵۱) - ژان کُنستابِل (۱۷۷٦ - ۱۸۳۷) و بطور خفیف

(۵۴) اثری از استاد پیمان

فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶ - ۱۸۲۸) است (تصاویر ۵۵ و ۵۶). در تصویر ۵۷، اگر به دقت به اندام پرسوناژ توجه نمائیم، متوجه می‌شویم که تا چه حد، قالب و فیگور را رها ساخته و توانسته است به‌رغم ظاهرِ آن، تعادل و توازُن کاملاً نوینی را بین جنبه‌های دوبُعدی و سه‌بُعدی برقرار نماید. اگر صورت و دست و پای نوازندهٔ دوره‌گرد و ویلُونش را به‌حساب نیاوریم و برای لحظه‌ای آنرا ازنظر دور بداریم، تمامی فضای اثر را هُنری انتزاعی فرامی‌گیرد.

استاد هوشنگ پیمان به این تحولات و تطورات قانع نمی‌گردد و همچون دیگر هنرمندان جستجوگر، کنجکاو و بی‌قرار در مسیری دیگر به جنبش و حرکت درمی‌آید (تصویر ۵۸). او در ساختمان این اثر بازهم عناصر دوبعدی را درکنار عناصر سه‌بعدی می‌نشاند. وی با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۵۵) دریا، اثری از استاد پیمان، متعلق به ۱۳٤۰ هـ .ش.

(٥٦) کشتی حمل بردگان، اثری از جوزف مالورد ویلیام ترنر، متعلق به ۱۸٤۰ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۵۷) نوازندهٔ دوره‌گرد، اثری از استاد پیمان، متعلق به ۱۳۳۷ هـ .ش.

بکارگیری ضربات آزاد قلم‌مو و تکه رنگ‌گذاری‌هایش به روی دیوار، البسهٔ پرسوناژ و کف‌های انتزاعی طشت آب از یک سو و ساخت و ساز سایه‌ها و نیم‌سایه‌ها درصورت تکیده و ازهم‌گسیخته و دست‌های پیر و چروکیدهٔ پیرزن از دیگر سو به نمایش دوبعدی همزمان با سه‌بعدی پرداخته است و بگونه‌ای به بیان عاطفی در نوع نشستن پرسوناژ مبادرت ورزیده است، گوئی که این تصویر خبر از فرسودگی پیرزن می‌دهد و نمای فرسودگی او را در ستون فقراتش زنده و مرئی به تصویر کشیده است. او با استفاده از تیرگی رنگ‌ها درپس زمینهٔ اثرش که نمودی از تیره‌بختی‌هاست، به بیان اکسپرسیونیستی و زیبائی‌های جهان انتزاعی دست یافته است.

او دربارهٔ آثارش می‌گوید: «هنر، نماد تخیلات روح بشری است. هنر را آلوده نکنیم تا روان انسان‌ها منزه باشد. من و مردم با یکدیگر در خلق و ابداع آثارم کار کرده و در خلق آنها سهیم و شریک هستیم. هنر درصورت انحراف، بسیار خطرناک و ویران‌کننده است؛ چه، جذبه و زیبائی‌هایش فریبا است. و بدانید اگر هنر

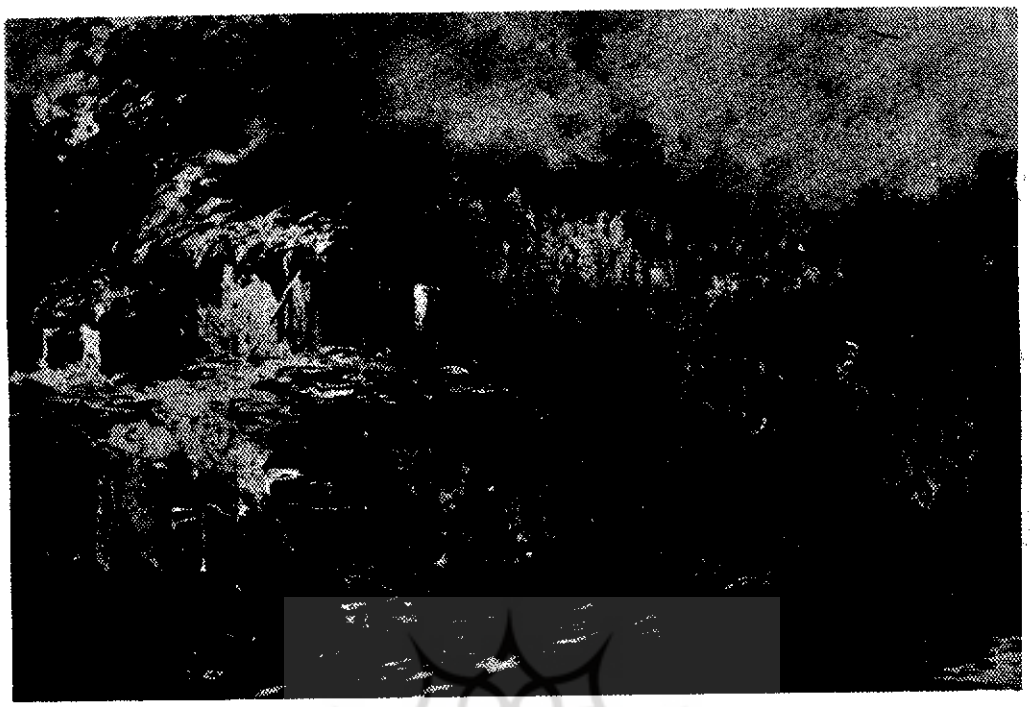
(۵۸) رخت‌شوی، اثری از استاد پیمان، متعلق به ۱۳۴۱ هـ.ش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یک ملت به انحراف گرائید، آن ملت رو به تباهی خواهد رفت. هنرمند حقیقی کسی است که نخست انسانی واقعی باشد.»

در آثار متأخر نقاش دیگر اثری از رنگ‌های محوشده و صیقل‌یافته به چشم نمی‌خورد، بلکه با سودجوئی از ضربات ریتمیک قلم‌مو و بکارگیری توازنی بجا و درست در اقشار ضخیم رنگ‌ها، آهسته و آرام از ترسیم جزئیات طبیعت، بدن انسان و دیگر اجزاء طبیعی و یا صنعتی، جان‌دار و بی‌جان، چشم می‌پوشد و بگونه‌ای موجز و فریبنده خود را از قید و بند اشکال و پرداخت‌های آن رها می‌سازد. او با آزادسازی فرم و رنگ در بیان محتوا به‌پیش می‌تازد، و اکثر سطوح رنگیش را از قفس و زندان شکل می‌رهاند و با این کار، اثرش را به سرحدّ تضاد و دوگانگی، بین هنری انتزاعی (غیرفیگوراتیو) و دستمایه‌های فیگوراتیو سوق می‌دهد (تصاویر ۵۹ و ۶۰). استاد پیمان جهت به دست‌آوردن چنین ارزشهائی، قبل از این آثار، در ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی پرتره سیاه خود، چنین رویه‌ای را دنبال کرده و با قراردادن تکه

(۵۹) بازار تهران، اثری از استاد پیمان، متعلق به ۱۳۵۵ هـ .ش.



(٦٠) هوای مرطوب، اثری از استاد پیمان، متعلق به ١٣٣٩ هـ.ش.

رنگ‌های درشت و ضخیم، یادآور تجربه اندوزی‌های پیکاسو در آشنائی با آثار بدوی می‌گردد که البته با دیدی کاملاً متفاوت نقش و نقاشی شده است (تصویر ٦١). وی در اثر سیاه خود توانسته است با رنگهائی خالص و شفاف که در زیر گردن پرسوناژ قرار داده، به استغنا و رهائی دست یابد و رنگها را بر پهنهٔ بوم به درخشش وادارد که یادآور سخنان نغز و گویای پیر اُگوست رِنوار (١٨٤١ ـ ١٩١٩) درباب رنگ و هانری ماتیس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) دربارهٔ اصول و قواعد فوویسم می‌گردد. رنگ‌های زرد، آبی و قرمز بکاررفته در این اثر با چهرهٔ پرسوناژ او، در تضاد قرار می‌گیرند.

علی مؤمنی نیز از دیگر هنرمندانی است که به فراگیری و تعلیمات آکادِمیک می‌پردازد و رموز و فنون نقاشی رسمی را در ترکیه فرامی‌گیرد. او بسال ١٣٣٠ هجری شمسی در تبریز متولّد شده و پس از اتمام تحصیلاتش در ایران، جهت شناخت و فراگیری هرچه بیشتر نقاشی به ترکیه سفر می‌نماید. وی پس از گذراندن آکادمی هنرهای زیبای استامبول به ایران مراجعت می‌کند و به کارهای هنری می‌پردازد. علی مؤمنی ضمن ترسیم آثاری به سبک کلاسیک و نیز آثاری تخیّلی، جهت تقویت و تجربه اندوزی همچون دیگر هنرمندان ایرانی، آثار نقاشان بزرگ شرق و غرب را کُپی می‌نماید (تصویر ٦٢). در این تصویر که نسخه‌برداری از یکی از آثار مُورلاند است، به چنان قدرتی رسیده که تشخیص اصل از بدل دشوار می‌باشد. یکی دیگر از عللی که باعث کشش وی به کُپی‌کردن گردیده، وجود فضائی است که در کار مورلاند نقش شده و با تراوشات روحی وحالات درونی هنرمندان شرقی دمساز است.

(١) استاد علی‌اکبر صنعتی، یکی از کودکان پرورش‌یافته در پرورشگاه صنعتی کرمان است. وی بسال ١٢٩٥ هجری شمسی در شهر کرمان چشم به جهان گشود. این پرورشگاه را انسان خیرخواه و

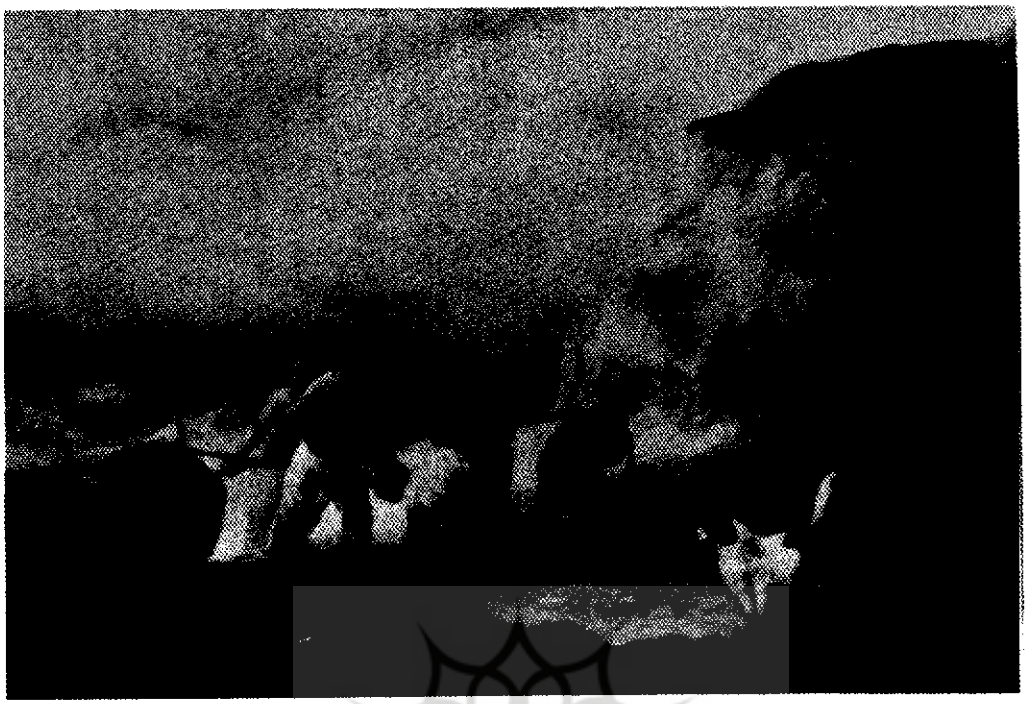
(۶۱) پُرتره سیاه، اثری از استاد پیمان، متعلق به ۱۳۳٤ هـ.ش.

خیراندیشی بنام حاج علی‌اکبر صنعتی ـ هم‌نام با نقاش ـ در شهرِ مذکور بنیان نهاده بود. او که از آغاز طفولیت به نقاشی عشق می‌ورزید، به تهران سفر نمود و به مدرسهٔ کمال‌الملک راه یافت وپس از اتمام این مدرسه وطی ۱۲ سال تمرین وممارست، موفّق به اخذِ دانشنامهٔ لیسانس گردید.

وی پس از فراغت از تحصیل به شهر کرمان مراجعت وبه تربیت چهل تن از کودکان پرورشگاهی که خود آنها را انتخاب نموده بود، مبادرت ورزید که اکنون هرکدام از آنان برای خود استادانی شده‌اند.

او بسال ۱۳۲۵ هجری شمسی موزه‌ای در میدان توپخانه ساخت وآن‌را به شیر و خورشید واگذار نمود تا درآمدش را صرفِ کودکان بی‌پناه کند. همچنین بسال ۱۳۳۰ هجری شمسی موزهٔ دیگری در خیابان کالج برپا می‌کند که بعدها به میدان راه‌آهن انتقال یافت. استاد صنعتی درطول زندگانیش بیش از ۱۰۰۰ نگاره و ٤۰۰ مجسّمه بوجود آورده که هرکدام در نوع خود شاهکار محسوب می‌گردند. وی درحال حاضر با پشتکار و علاقهٔ وافر به فعّالیّت‌های خود بیش از گذشته ادامه می‌دهد.

(۲) استاد علی‌اصغر پتگر بسال ۱۲۹۷ هجری شمسی در شهر تبریز متولّد شد. اوپس از اتمام تحصیلات به فراگیری رموز و فنون نقاشی، زیرِ نظر استاد میرمصور ارژنگی پرداخت وسرانجام به اخذ درجهٔ لیسانس از دانشکدهٔ هنرهای زیبا نائل گردید. وی پس از تأسیس هنرکده‌ای شخصی، به تعلیم جوانان علاقمند می‌پردازد وپس از یک سال تلاش، آثار هنرجویانش را به نمایش می‌گذارد و این کار کسب موفقیّتی برای او و همچنین شاگردانش محسوب می‌گردد. وی بسال ۱۳۲٤ هجری شمسی با به نمایش درآوردن بیش از ۳۰ اثر ارزنده از آثار



(۶۲) دریا، (کپی از کار مولاند) اثری از علی مؤمنی، متعلق به ۱۳۶۰ هـ.ش.

خود، موفّق به اخذ مدال طلا گردید.

استاد علی‌اصغر پتگر همچنان به فعّالیّت‌های خود ادامه داده و بسال ۱۳۳۰ هجری شمسی به نمایشگاهی ازسوی انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و بسال ۱۳۳۶ به فستیوال هنری در ورشو دعوت می‌شود که سبب معرّفی وشناخت هرچه بیشتر او از یک سو و خرید آثارش توسط مجموعه‌داران و دوستداران آثار هنری از دیگر سو می‌گردد و مجموعه‌های شخصی از آثار وی را در خارج از کشور بوجود می‌آورند.

وی هم اکنون نیز سرزنده و بانشاط به کارهای هنری خود ادامه می‌دهد.

(۳) استاد سکینهٔ چرتابی به سال ۱۳۰۴ هجری شمسی در تهران متولّد شد وپس از گذراندن تحصیلات ابتدائی در دبستان نوروز بدلیل استعدادی که داشت، کلاس سوّم وچهارم را درعرض یک سال به پایان بُرد و به کلاس پنجم ارتقا یافت. اوپس از اخذ مدرک سیکل از دبیرستان به سال ۱۳۱۸ هجری شمسی، در ۱۴ سالگی به هنرستان دختران تهران می‌رود که با گذشت ۳ سال تلاش و فعّالیّت، درسال ۱۳۲۱ هجری شمسی به اخذ مدرک دیپلم نائل می‌گردد. استاد چرتابی پس از چندی، برای مدتی کوتاه به صورت مستمع آزاد به کلاس نقاشی در دانشگاه تهران دل می‌بندد که به علت مسافرت از ادامهٔ این راه بازمی‌ماند. وی پس از مراجعت به تهران، به مدرسهٔ کمال‌الملک راه می‌یابد و زیر نظر استادانی چون محمود اولیاءِ و حسین شیخ به فراگیری هرچه بیشتر طراحی و نقاشی بمدت بیش از دو سال همّت می‌گمارد سرانجام مدتی نیز از تعلیمات و توانائی‌های استاد مؤید پردازی‌سود می‌جوید و با صدور گواهی صلاحیت

تدریس توسط این استاد، رسماً به استخدام وزارت فرهنگ درمی‌آید و به تدریس و تعلیم در دبیرستان‌ها و هنرستانهای دخترانه در تهران می‌پردازد. استاد چرتابی پس از طی ۲۰ سال بالاخره تقاضای بازنشستگی می‌کند تا بیش از پیش نیرو و اوقات خود را وقف خلق آثاری نفیس نماید.

از آثار برجستهٔ وی تابلوهای رنگ و روغن «طوفان»، «آتش در جنگل» و «زندان» را می‌توان یادکرد که بین سالهای ۱۳۲۵ تا ۱۳۴۰ بوجود آورده و در بکارگیری هنر ابریشم دوزی خود، «طبیعت» را بین سالهای ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۰، «عروس» را بین سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۳، «سالکان عرش» را بین سالهای ۱۳۳۳ تا ۱۳۳۶، «دوبرنده» در دو اثر جداگانه را، یکی بر روی حصیر ظریف و دیگری به‌روی تافته، بین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۶، «سبد و گربه‌ها» را بین سالهای ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۷ هجری شمسی بوجود آورده و «غروب آفتاب» را قبل از سبد و گربه‌ها یعنی قبل از ۱۳۵۲ و «مولانا» را همزمان با سبد و گربه‌ها به‌دست گرفته است، امّا بدلیل نبودن ابریشم مرغوب که دوامی قابل توجّه داشته باشد و قرن‌ها باقی بماند و رنگ هایش تغییر نیابد، آنها را همچنان نیمه کاره رها می‌سازد تا روزی بتواند مصالح مورد نیاز خود را فراهم نماید. درمیان سرامیک و سفال‌های ارزندهٔ وی، گاومیش از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار گشته که به‌سال ۱۳۶۴ هجری شمسی باتمام رسانده است. او به‌سال ۱۳۳۶ به افغانستان و به‌سال ۱۳۴۵ به‌اطریش و بسال ۱۳۴۷ به‌فرانسه و سپس به دیگرممالک شرقی و غربی و امریکا سفر نموده و از موزه‌های ارزنده و گالری‌های برجسته، به‌خصوص موزهٔ هنرهای معاصر(آرت مُدرن)، در پاریس دیدن می‌نماید که تأثیرات شگرفی در آثارش باقی می‌گذارد.

از اجداد وی که در امور هنری از هنرمندان بنام ایرانند، ملا صادق چرتابی را می‌توان نام برد که از شعرای بنام آذربایجان بوده و دیوان اشعارش در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی محفوظ می‌باشد. اوحدی شاعر و فرزان مینیاتوریست که معمار و بنّای بارگاه حافظ بوده، از بستگان او محسوب می‌گردند.

چرتابی درطول فعّالیّتهای هنریش موفّق به دریافت نشان هنر، تقدیرنامه و جوایز متعدّدی از ایران و خارج گردیده است. وی هم اکنون نیز با پشتکار فراوان به خلق آثار هنری و تکمیل آثار نیمه کارهٔ خود و تدریس و تعلیم آموخته های خویش در رشته‌های طراحی، نقاشی، ابریشم دوزی و سرامیک سازی ادامه می‌دهد.

(٤) استاد هوشنگ پیمان بسال ۱۳۱٤ هجری شمسی در تهران متولد شد و پس از اتمام دورهٔ دبیرستان به رشتهٔ پزشکی روی آورد. لیکن از آن منصرف گردید و رشتهٔ حقوق را انتخاب نمود، امّا پس از مدتی آنرا نیز رها کرد و به راهنمائی استاد عالیقدر محمود اولیاءِ که از دورهٔ دبیرستان، دبیر نقاشی وی بود به هنرستان کمال‌الملک راه یافت.

وی همزمان با طی‌نمودن دورهٔ هنرستان، آتلیه‌ای در خیابان شاه‌آباد آن زمان (جمهوری فعلی) دایر و به آموزش هنر نقاشی پرداخت و بسال ۱۳۳۷ هجری شمسی به میدان کاخ (فلسطین فعلی) تغییر مکان داد. او بسال ۱۳٤۲ هجری شمسی گرفتار زندان سیاسی شد و پس از ۵ سال تحمل ناراحتی آزاد گردید. استاد هوشنگ پیمان هم اکنون نیز خوشبختانه همچون گذشته، به فعّالیّت‌های هنری خود و تدریس هنرجویان مشغول است.