تبیین ریشه‌های جریان نقاشی نوگرای ایران (۱۳۴۵-۱۳۲۰ هـ.ش)

("1941-1966")painting Iranian modern of roots the Explaining

دکتر آناهیتا مقبلی

استادیار، گروه علمی هنر، دانشگاه پیام نور، جمهوری اسلامی ایران

شیما گلچین

کارشناس ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه پیام نور تهران

چکیده

این مقاله[1] بر آن است که ریشه‌های جریان نوگرایی در روند مدرنیسم ایران را مورد بررسی قرار دهد.

در ابتدا اولین برخورد مستقیم ایرانیان با نقاشی غربی در دوران صفویه بررسی می‌شود، در ادامه گسترش این تأثیرات در زمان قاجار دنبال می‌گردد. این دوران از یك سو قضیهٔ فرنگی‌سازی را پیش برده و از سوی دیگر در تمامی این دوران تداوم سنت‌های گذشته کماکان قطع نگردیده است، و مجموعهٔ این عوامل موجب آفرینش هنر التقاطی خاص این دوران گردید.

علی‌رغم سیر تحولات نوگرایی در ایران که با آغاز جنبش مشروطه پررنگ‌تر شد، الگوهای سنتی نقاشی ایرانی برخلاف اصول صرف آکادمیك اروپایی مورد توجه قرار گرفت. پس از سقوط قاجار و به روی کار آمدن پهلوی اول، دو نوع گرایش سنتی و روش‌های آکادمیك غربی در سیر هنری ایران جریان داشت. با آغاز جنبش نوگرایی در ایران با تأسیس هنرکدهٔ هنرهای زیبا(۱۳۱۹هـ.ش/۱۹۳۸م) جریان نوینی در هنر ایران پدید آمد که با مشکلات فراوانی روبه‌رو بود. از عوامل موفقیت و ترویج این جنبش می‌توان برپایی بینال‌های تهران، تأسیس گالری‌ها و انجمن هنری و مجلهٔ خروس جنگی را برشمرد. این عوامل سبب شناخت و آشنایی بیشتر مردم ایران با هنر مدرن گشت که کوششی در جبران نیم قرن عقب ماندگی نسبت به هنر غربی محسوب می‌گردد و در این راستا اهمیت دادن به مضامین و موضوعات نقاشی سنتی ایرانی با روش اجرایی نو، رنگ و بویی نوین به تاریخ نقاشی ایران بخشید.

۱-مقاله حاضر مستخرج از رسالهٔ کارشناسی‌ارشدنگارندهٔ دوم در رشتهٔ پژوهش هنر باعنوان «بررسی آثار نقاشی مدرن ایران با تأکید بر آثار پیشگامان هنر نوگرا(۱۳۴۵-۱۳۲۰)» به راهنمایی دکتر آناهیتا مقبلی می‌باشد.

مقدمه

مدرنیسم به بیان و روش روزگاری نو می‌پردازد روزگاری که در همهٔ ابعاد و زمینه‌ها به مقابله با سنت‌ها برخاسته و نظام ماقبل خود را دگرگون و افقی تازه و قالبی نو مطابق عصر خویش پی‌ریزی کرده است. ظهور هنر مدرن در ایران نیز یکی از دستاوردهای مدرنیسم می‌باشد که از غرب سرچشمه گرفته و در طول زمان به نقاط مختلف جهان جاری شده و دگرگونی چشمگیری را در گسترهٔ خویش ایجاد کرده است.

آغاز گرایش هنرمندان ایرانی به نقاشی اروپایی از اواخر دوران صفویه شکل گرفت. یکی از علت‌های این گرایش را می‌توان حضور نقاشان اروپایی و یا آثار آنان در دربار صفوی دانست، گرایشی که در زمان قاجار به اوج خود رسید.

البته تکیه بر یک یا دو عامل محدود اشاره شده به تاریخ صفوی و یا حضور هنرمندان خارجی و آثار آنان را نمی‌توان به‌عنوان فاکتورهای اساسی شکل‌گیری هنر نوگرا نام برد؛ به‌نظر می‌آید که گفتمان مشترک تاریخ از این عصر به بعد بسترها و زمینه‌های رشد و پذیرش این نگاه نوگرا را در عرصهٔ نقاشی به‌وجود آورد و مجال ظهور و بروز هنرمندان این عرصه و آثار سازندهٔ این جریان را پی‌ریزی کرد حرکتی که به‌عنوان جریان هنر نوگرا در عرصهٔ هنر ایرانی و اخص هنر نقاشی تا نیمهٔ دههٔ ۴۰ هجری شمسی قابل پیگیری است.

با آغاز دورهٔ حکومت پهلوی دوم و ظهور جریان‌های جدید در وجوه سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، جامعه هنری و بالاخص نقاشی نیز متأثر از همین جریان‌ها قرار گرفت چنان‌که از این دست می‌توان به، تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران (۱۳۲۰هـ.ش)، گشایش نگارخانه‌ها، افتتاح نشریهٔ خروس جنگی، آغاز فعالیت بی‌ینال تهران، اعزام فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنر به کشورهای اروپایی و

آشنایی آنان با مکتب‌های هنری همچون امپرسیونیسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم، و بازگشت آنان به ایران و فعالیت‌شان در زمینهٔ نقاشی و هنرهای تجسمی اشاره داشت، روند تاریخی این فعالیت‌ها جنبش «نوگرا» در نقاشی معاصر ایران را حاصل آورد.

مقالهٔ پیش‌رو با بیان نکات یاد شده تلاش می‌کند، به سؤالات زیر پاسخ دهد:

آیا ظهور جریان نوگرای نقاشی به‌دنبال مدرنیسم در ایران یک جریان واقعی، حقیقی و لازم بود؟

چه‌عواملی در پیدایش و ترویج جریان نوگرایی در نقاشی ایرانی موثر بودند؟

آیا جریان هنر نوگرا پایه‌گذار جریان‌های هنری ماندگار در آینده خود بود؟

۱- هنر مدرن غرب

«اصطلاح "مدرن"، مشتق از ریشهٔ لاتینی Modo به سادگی "امروزی" یا آنچه رایج است، در تمایز از ادوار قبل، معنا می‌دهد. این واژه در دوره‌ها و مکان‌های مختلف برای متمایزکردن شیوه‌های معاصر از سنتی به‌کار رفته است.»(کهون، ۱۳۸۴ ؛ ۱۱) مدرنیسم در مقابل با سنت‌ها و اندیشه‌های پیش از خود قرار می‌گیرد و به‌طور کلی طرفداران مدرنیسم، این واژه را به عصری اطلاق می‌کنند که با انهدام و زوال نظام کهن مبانی تازه‌ای در گسترهٔ تمدن در فرهنگ غربی آغاز کرد و چیرگی انسان بر کلیهٔ شئون هستی از ویژگی‌های آن شناخته می‌شود.

مدرنیسم در حوزه‌ای وسیع، تحولات و تغییرات چشم‌گیری را پی‌ریزی کرد و دستاوردهای نوینی را به‌وجود آورد، از قبیل دستاوردهایی در زمینهٔ تکنولوژی نوین در عرصهٔ رسانه‌های گروهی، وسایل ارتباط جمعی، اختراع دوربین عکاسی و سینماتوگراف در عرصهٔ علم و فرهنگ و هنر که همهٔ آن‌ها را تقدیم بشریت نمود.

اگر چه غرب مبدع هنر مدرن می‌باشد، اما اکنون تمام جهان را در برگرفته است. مدرنیسم که در آغاز تنها یك سرمشق و الگوی خاص تغییر بود، اکنون در جهان یك شیوهٔ نوین تغییر، شده است. در هر حال مدرنیسم مقابل آنچه در برابر زمان و سنت می‌باشد، مقاومت می‌کند و تبدیل به عامل پیشرفت می‌شود. «مدرنیسم در هنرهای بصری از یك رشته تحول‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا در سدهٔ ۱۹ ناشی شده است. تلاش برای رهایی از بن‌بست هنر آکادمیک که فرد عصارهٔ سنت طبیعت‌گرایی بود هنرمندان نوجو را به تجربه‌های جدید کشانید. آنان به انگیزهٔ راه‌جویی و بدون پیش‌بینی مسیر آینده، امکانات تجسمی رنگ و خط را از نو آزمودند.»(پاکباز، ۱۳۷۹ ؛ ۵۲۶) و آنچه را در طی این سده در روند پیشرفت مدرنیسم رخ داده است را می‌توان بحران در بازنمایی واقعیت، عدم عرضه در قالب کنار گذاشتن فرآیند زیباشناختی و میل به مفهوم‌گرایی دانست.

۲- ورود هنر مدرن غرب به ایران(دوران صفوی)

برخورد مستقیم ایرانیان با نقاشی غربی به دوران صفویه باز می‌گردد. با این حال رشد این دگرگونی‌ها در سده‌های بعد پررنگ‌تر و مشخص‌تر گردید تا جایی که در دوران قاجار، از طریق به‌کارگیری شیوه‌های غربی در نقاشی ایرانی و ابزار و تکنیک‌های آنان ماهیتی دیگر پذیرفت.

«در دوران صفویه نفوذ جریانات غربی و عناصر اروپایی در ایران به‌صورت گوناگون رشد کرد. در قرن یازدهم هجری قمری[۲] توجه شاه‌عباس و جانشینان او به نقاشی اروپایی باعث گردید که افرادی از نقاشان کشورهای اروپایی به امید استفاده و تقرب به شاه و دربار ایران، رنج سفرهای طولانی را بر خود هموار کنند و به اصفهان بیایند و از هنرپروری ایرانیان بهره‌مند گردند.»(کری ولش، ۱۳۷۳ ؛ ۱۸)

در این دوره با ساختن کاخ‌ها، باغ‌ها، مساجد و[...] کار نقاشان ایرانی تنها معطوف به کار نگارگری و مصورسازی صرف نماند و کوشش‌های آنان به سمت دیوارنگاری‌ها نیز کشیده شد. از این دوران چندین نقاشی بزرگ دیواری نیز بر جا مانده که نفوذ اروپای غربی را نشان می‌دهد.

در مجموع رشد الگوهای غربی در زمان صفویه به درون نقاشی ایران، به سه صورت عمده صورت پذیرفت که عبارتند از: تأثیرگذاری به روش مستقیم، نفوذ از طریق ارامنه، گسترش این جریان از طریق هند.

تأثیرگذاری به روش مستقیم: به‌گونه‌ای که شاهان اروپایی پرده‌های بزرگ نقاشی را برای شاهان ایران می‌فرستادند. به‌علاوه سیاحانی که بین ایران و اروپا رفت و آمد می‌کردند، تصاویر غربی را به شکل باسمه‌هایی با خود به همراه می‌آوردند.

نفوذ از طریق ارامنه: ارامنه با برپایی کلیسای وانگ در ناحیهٔ جلفای نو، به نقاشی بر روی دیواره‌های آن پرداختند.

تصویر شمارهٔ ۱: مکتب اصفهان اثری از رضا عباسی (عدل، ۱۳۷۹: ۵۸)

۲- قرن ۱۷ میلادی

«به عبارتی نقاشان ارمنی در تزئین خانه‌های خود از الگوهای نقاشی اروپایی استفاده می‌کردند.» (جهانبگلو، ۱۳۸۰: ۱۳۸) این نقاشان کم‌کم در خانه‌های افراد متمول نیز به نقاشی پرداختند و در نهایت بسیاری از ارامنه برای انجام نقاشی، شاگردان ایرانی گرفتند.

گسترش جریان از طریق هند: در زمان سلطنت شاه طهماسب، «رفت و برگشت هنرمندان ایران و هند، باعث شد که کم‌کم قواعد پرسپکتیو و طبیعت‌نگاری نوع غربی، در نقاشی‌های ایرانی راه یابد.» (مجابی، ۱۳۸۳: ۹) از دوران صفویه نقاشان ایرانی تدریجاً متأثر از هنر اروپایی شدند. مصالح نقاشی اروپایی، رنگ و روغن و بوم پارچه‌ای، نیز به امر پادشاهان وقت، هنر مغرب زمین به عاریت گرفته شد تا تزئین اندرون‌ها به شیوه‌ای انجام پذیرد که به سبک مرسوم فرنگیان نزدیک‌تر باشد.

به هر روی هنرمندان ایرانی در این دوران از یک سو قضیهٔ فرنگی‌سازی[۳] را پیش برده از سوی دیگر، تداوم سنت‌های گذشته، کماکان قطع نگردید، به همین سبب، مجموعهٔ این عوامل موجبِ آفرینش هنر التقاطی خاصی شد.

یکی از مشخصات تصویری این زمان بزرگ‌شدن تصویر و یا منتقل‌شدن آن بر روی دیوارهاست. رونگاری از طبیعت گام دیگر بود که در آثار رضا عباسی و معین مصور به وقوع پیوست. از طرفی استفاده از طیف‌های خاکستری خود تحولی جدید محسوب می‌شد که در کارهای رضا عباسی رخ داد. به‌غیر از رضا عباسی که کمتر تمایل به هنر اروپایی از خود نشان می‌داد، این تأثیرات به مرور در بین شاگردان وی پیش از پیش تداوم یافت. شیخ عباسی، علیقلی جبادار (فرنگی)، محمد زمان و بعدها محمدعلی و محمدصادق، از معروف‌ترین هنرمندان فرنگی‌سازی برشمرده می‌شوند، که به‌گونهٔ مستقیم یا غیرمستقیم هنر غربی را در آثار خود در آمیختند. (تصویرشمارهٔ ۱)

۳- اوج طبیعت‌نگاری در ایران در دورهٔ قاجار

اگر اولین برخورد جدی نقاشان ایرانی با نقاشی‌های غربی به دوران صفویه نسبت داده شود، گسترش این تأثیرات را در زمان قاجار می‌توان یافت. در طی این دوران بسیاری از هنرمندان به این امر روی آورده، به این‌گونه که فرنگی‌سازی، بیش از پیش رواج پیدا کرد. عهد زندیه به‌منزلهٔ دوران انتقال این شیوه تا زمان قاجار شناخته می‌شود. از این دوران به بعد عناصر و نمونه‌های غربی به صورت رونگاری و یا تلفیقی در آثار هنرمندان ایرانی به‌کار گرفته شد. تا اینکه هنر نگارگری از رقعه‌ها، لابه‌لای کتاب‌های مبدل به نقاشی روی بوم و نقاشی‌های دیواری گشت. در زمان فتحعلی‌شاه قاجار، شیوهٔ فرنگی‌سازی، نقاشی خاص دربار شد. رنگ روغن که نمونه‌ای از ابزار غربی است، رونقی بسیار پیدا کرد، پیکرنگاری درباری به لحاظ مضمونی شامل ترسیم پیکرشاه با جامهٔ درباری، به شکلی که تداعی‌کنندهٔ وقار شاهی باشد و همچنین افراد درباری و رقصندگان است و این نوع آثار از لحاظ ساختاری بیشتر مشتمل بر خطوط منحنی محاط شده در بین خطوط افقی و عمودی می‌باشند. (تصویرشمارهٔ ۲)

فرنگی‌سازی شیوه‌ای تلفیقی بین سنت‌های نگارگری سنتی ایرانی و هنر غربی است. نقاشی‌های این دوره شامل «طبیعت بی‌جان، چهره‌پردازی، موضوع‌های تاریخی و مضمون‌های انجیلی است که در روی قلمدان‌ها و قاب آیینه‌ها دیده می‌شود. سایه روشن کاری و تلاش در جهت به‌کار گرفتن پرسپکتیو به‌طور همزمان، در فضاهایی که صرفاً دو بعدی می‌باشد، قابل تأمل است. ولی از دیدگاه هنرمندانی که این آثار را آفریدند، این طرز از بیان، نشان از ابتکار عمل آن‌ها دارد که در عین حال به ذائقهٔ حامیانشان نیز خوش می‌آمد.» (کن‌بای، ۱۳۸۱: ۱۲۵) در این دوران، نقاشی بر روی اشیاء کوچک‌تر مثل قلمدان، جلد کتاب، جعبهٔ آیینه و [...] مرسوم شد. هم‌چنین نقاشی گل و مرغ نیز از شیوه‌های رایج این دوران است. درواقع، نقاشان سعی در شبیه‌سازی طبیعت خصوصاً گل و بلبل به شکل سه بعدی در یک فضای دو بعدی داشتند.

تصویر شمارهٔ ۲: سه شاهزاده، اثرمیرزا بابا، رنگ و روغن روی بوم (گردشگری، ۱۳۸۳: ۱۶)

روند فوق تا زمان ناصرالدین‌شاه ادامه یافت و بعد از آن بیشتر تکنیک شبیه‌سازی مطرح گردید. در مجموع آثار هنری این دوران تا زمان ناصرالدین‌شاه، تحت عنوان مکتب شمایل‌نگاری درباری دارای ویژگی‌هایی بدین شرح است، «[در آن‌ها] طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌نگاری به طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند. در این مکتب پیکر انسان اهمیت اساسی دارد؛ ولی به‌رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهر می‌شود.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۵۱)

۳- «فرنگی سازی اصطلاحی است برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط برخی از نگارگران ایرانی و هندی. اینان به‌طور سطحی از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی و گاه حتی موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید می‌کردند.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۱)

با این حال شیوهٔ این دوران علاوه‌بر کیفیتی تلفیقی، ویژگی‌ای دارد که کاملاً ایرانی است و این را باید از دستاوردهای مهم نقاشان آن دوران برشمرد. چنان‌که، بیشتر به‌نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی نکات انتخابی خود از شیوهٔ خارجی‌ها را در سنت‌های پیشین خود ادغام کردند. به تعبیری، با وجود اینکه در طول دو قرن، فرم‌ها و عناصر عاریت گرفته شده از نقاشی‌های غربی در نقاشی ایران رسوخ پیدا کرده، در تصاویر مبارزه عناصر ایرانی و اروپایی به‌وضوح دیده می‌شود و گرچه در نهایت برخی از عناصر اروپایی در خلق سبک نوین فائق آمدند وجود نبوغ ایرانیان در شکل‌دهی فصلی جدید در نقاشی به شکل تلفیقی انکارناپذیر است.

گفتنی است که هیچ یک از نقاشان ایرانی در این دوران، تحصیلات آکادمیک را پشت سر نگذاشته و تنها، سعی در آمیختن اصول و اسلوب‌های نقاشی غربی با سنت‌های نگارگری را داشتند مسیری که تا زمان کمال‌الملک ادامه داشت.

تصویرشمارهٔ۳: نورعلی‌شاه، اسماعیل جلایر، محفوظ در کاخ موزهٔ گلستان (گردشگری، ۱۳۸۳: ۲۷)

از برجسته‌ترین هنرمندان این دوران می‌توان از میرزا بابا، مهرعلی، عبدالله‌خان، محمد حسن افشار، ابوالقاسم، سیدمیرزا، احمد، محمد شیرین‌نگار و یاد کرد.

با مرگ فتحعلی‌شاه، برگ جدیدی در هنر نقاشی ایران به‌وجود می‌آید. نقاشی از قالب همیشگی آن، که عبارت از ترسیم شخص شاه بود، متوجه سایر اشخاص و طبقات اعم از شخصیت‌های مذهبی چون حضرت یوسف و صحنه‌های مختلف زندگی او از کودکی و همچنین تصاویر ائمه به‌مانند حضرت علی علیه‌السلام و حسنین(ع) و برخی از اشخاص معروف دیگر همچون عالمان، شاعران و عارفان مانند نورعلیشاه گشت (تصویرشمارهٔ۳).

در این دوران هنرمندان از اختلاط سبک‌های مختلف به شکل نه چندان منسجم کماکان از رنگ روغن استفاده می‌کردند.

اعزام دانشجویانی به خارج از کشور یکی از اقدامات خاص این دوران بود، چنان‌که ابوالحسن غفاری در این دوره به ایتالیا فرستاده شد. حضور او در اروپا باعث گردید تا او شیوه‌های غربی را به شکل مستقیم بیاموزد. پس از محمدشاه، با روی کار آمدن ناصرالدین‌شاه، صنیع‌الملک پس از بازگشت به ایران، در اکثر اوقات سفارشاتی از دربار و به‌طور مشخص از ناصرالدین‌شاه می‌گرفت.

تأسیس روزنامه «دولت عِلّیه ایران» و از پی آن یک مدرسه دولتی به منظور آموزش نقاشی و چاپ (که در غرب آموخته بود) از اقدامات مؤثر صنیع‌الملک ارزیابی می‌شود. از جمله هنرمندان دیگر در این دوره می‌توان از اکبرخان مزین و عبدالمطلب مستشار نام برد که به ترتیب جهت فراگیری نقاشی به اروپا فرستاده شدند.

پس از افتتاح مدرسه دارالفنون در سال (۱۲۶۸ هـ‌ق/۱۸۵۸ م) به پایه‌گذاری امیرکبیر، مزین‌الدوله در این مدرسه به تدریس نقاشی و طراحی پرداخت و شاگردانی بزرگ چون محمد غفاری، ابوتراب غفاری، علی‌اکبر مصور و اسماعیل جلایر را تربیت نمود.

دیری نگذشت تا محمودخان ملک‌الشعرا بر جمع هنرمندان این دوران افزوده شد. در کنار این هنرمندان باید از میرزا موسی ممیزی، آقابزرگ شیرازی، مهدی مصورالملک نیز یاد کرد.

در مجموع شاخصهٔ هنر این دوران، استفاده از سنت مصورسازی قدیم ایرانی است که به مدد الگوهای غربی و روی آوردن به اصول طبیعت‌نگاری اروپایی صورت می‌گرفت.

این بار بسیاری از هنرمندان با علم و شناخت قواعد مناظر و مرایا آن را به‌کار برده یا به تعمد آن را از اثرشان حذف کرده‌اند. (نقاشی‌های صنیع‌الملک نمونه‌ای از آن است، تصویرشمارهٔ۴) ساده کردن فرم‌ها و مبدل نمودن آن‌ها به اشکال هندسی (چون آثار محمودخان ملک‌الشعرا) از نمونه‌های شگفت‌انگیز این دوره است. از سویی دیگر، ترسیم چهره و نزدیکی به تناسبات طبیعی در اشکال و اندام‌ها نیز از مشخصات آثار این نقاشان ارزیابی می‌شود.

با آن‌که در دوران ناصرالدین‌شاه، نقاشی کماکان، کیفیتی درباری داشت اما شیوه و قالب نقاشی نسبت به دوران قبل تغییر یافت. مطابق با این ایام و در پی یک سری اتفاقات درونی و بیرونی، ایران در آستانه تحولات و رویدادهای بسیاری قرار گرفت. نارضایتی مردم در شهرها از یک سو و اندیشهٔ نوجویی از طرف دیگر، زمینه‌های این تغییرات را دامن زد.

سفرهای شاه به خارج، آوردن اشیاء و میراث غربی به کشور و نیز گسترش فرهنگ تجمل‌گرایی در بین درباریان هم‌چنین ورود دوربین عکاسی به دربار خود از اتفاقات اساسی در دستگاه ناصری به‌شمار می‌رفتند.

در این دوران نقاشان بسان گزارشگر تصویری بودند که اغلب سفارشات دربار را به همان شکلی که در قرن ۱۹ در اروپا رواج

داشت، چون یک دوربین عکاسی ثبت می‌کردند. با این تفاوت که در اروپا نقاشان برای انتخاب از آزادی بیشتری برخوردار بودند حال آنکه در ایران سفارشات تنها توسط دربار صورت می‌گرفت. هنر دورهٔ ناصرالدین‌شاه را باید هنری طبیعت‌گرا برشمرد. چراکه نقاش وقایع مهم و غیر مهم در فضای سکونت شاه را به تصویر می‌کشد.

از این‌رو این دوران آغازی است که با دوران پیش از خود یعنی شیوهٔ فرنگی‌سازی تفاوت‌هایی آشکاری داشت. می‌توان گفت در نهایت: «... کمال‌الملک متهورانه، سرگذشت حساس اجتماعی و سیاسی خود را در گرو این واقعیت‌گرایی نهاد و گزینش این سبک منشاء تحولات و اندیشه‌هایی در جریان هنر و سیاست آن روزگار گردید.»(گلبن، ۱۳۶۲ ؛ ۲)

بدین ترتیب شیوهٔ نقاشی در ایران مسیری دیگر یافت، اولین گزینه، آموزش نقاشی به شکل آکادمیک ضرورتی اجتناب‌ناپذیر به نظر رسید و افتتاح مدرسهٔ هنری کمال‌الملک نقش مؤثر و بارزی در این روند پیدا کرد.

محمد غفاری، از معروف‌ترین هنرمندان این زمان، شاگردانش را چون خود پیرو سبک ناتورالیسم(طبیعت‌گرایی) پرورد. حسین طاهرزاده، بهزاد، حسینعلی وزیری، اسماعیل آشتیانی، میر مصور ارژنگی، علی‌محمد حیدریان، علی‌اکبر یاسمی، حسین شیخ، علی اصغر پتگر نام‌آوران این عرصه بودند.

اولین ادامه‌دهندگان راه کمال‌الملک، با وجود شیفتگی در برابر کلاسیسیسم، تفکر فلسفهٔ حاکم در این دیدگاه را به درستی شناختند، از این‌رو آمیزه‌هایی ناقص از ناتورالیسم گرفته تا رمانتی‌سیسم در آثارشان رخ داد.

در واقع نوعی طبیعت‌گرایی در آثار بسیاری از پیروان کمال‌الملک مشهود است که خلاف پیمان‌های پیشین نگارگری بود، اکنون برای این گروه، منبع نور ارزشی خاص و منشاء شیئی خارجی داشت، حال آنکه در هنر سنتی نور از درون اشیاء ساطع می‌شد که مطابق با ایده‌آلیسم شدید ذهنی هنرمند نگارگر شکل می‌گرفت.

در نهایت می‌توان گفت در این راستا منظره‌نگاری و طبیعت بی‌جان شاگردان کمال‌الملک، مؤکد بر طبیعت‌پردازی صرفاً تقلیدی را نشان می‌دهد که بی‌شک آثار علی‌محمد حیدریان، ممتازترین این آثار است. (تصویر شمارهٔ ۵)

همزمان با این ایام، اروپا شاهد جنب و جوش‌های امپرسیونیسم[۴] و پست امپرسیونیسم[۵] بود، کشف طبیعتی که توسط هنرمندان رنسانس رخ داده بود، هنرمندان آن‌ها می‌خواستند به شیوه‌ای نوین آنچه را که می‌دیدند، به تصویر درآورند و به رویارویی با قواعد نقاشی که در آکادمی‌ها تدریس می‌شد پرداختند، تلاش آنان برای نقاشی در محیط‌های باز برای ثبت انعکاس رنگ و نور و تجربه‌هایشان در خصوص تأثیر حرکت آزادتر قلم‌مو همه در جهت رسیدن به برداشت‌های مکمل و نوین بصری بود. هنرمندان ایرانی در آن روزگار که شیفتهٔ الگوهای غربی شده بودند، آن‌چنان از

4- Impressionism

5- Post Impressionism

تصویر شمارهٔ ۴: صحنه‌هایی از هزار و یکشب، اثر صنیع‌الملک (گردشگری، ۱۳۸۳ ؛ ۱۶)

تصویر شمارهٔ ۵: طبیعت بی‌جان، اسماعیل آشتیانی، (۱۳۲۱ هـ.ش-۱۹۴۲ م)(عدل، ۱۳۷۹ ؛ ۴۴)

پیشرفت هنر غربی عقب ماندند که تازه اولین تأثیرات آن جریانات عظیم هنری، حدود ۵۰ سال بعد در ایران ظهور کرد. «به‌عنوان مثال در منظره‌هایی که ابوالحسن صدیقی به هنگام نخستین سفرش به ایتالیا نقاشی کرد، رنگ‌های تابناک و روشن قلم‌زنی امپرسیونیست‌ها را به یاد می‌آورد.»(پاکباز، ۱۳۷۹ ؛ ۸)

در کنار عوامل برشمرده شده باز می‌توان گفت که بسیاری از اولین شاگردان کمال‌الملک، در عدم استفاده از پرسپکتیو به مفهوم غربی در آثارشان، کماکان از سبک سنتی نمایش دورنما در نگارگری استفاده‌می‌کردند.

سیر تحولات نوگرایی در ایران که با آغاز جنبش مشروطه پررنگ‌تر شده بود، پس از استعفای کمال‌الملک شکلی دیگر به خود گرفت. در این زمان الگوهای سنتی بیش از بیش وارد مدرسه شد و هدف اصلی کمال‌الملک که عبارت بود از تربیت شاگردانی مطابق با شناسه‌ها، اصول آکادمیک اروپایی تا حدودی رنگ باخت. مقارن این ایام در تبریز و اصفهان نیز گروهی دیگر از نقاشان فعالیت

داشتند. گروه اول هنرآموختگانی از مدارس هنر روسیه بودند که معیارهایشان، با معیارهای کمال‌الملک مطابقت داشت و گروه دوم پیروان هنرستان صنایع‌دستی را در برمی‌گرفت که هدفشان احیاء مجدد هنرهای سنتی بود.

پس از سقوط قاجاریه و به روی کار آمدن پهلوی اول، دو نوع گرایش سنتی و روش‌های آکادمیک غربی در سیر هنری ایران جریان پیدا کرد. اگرچه شیوه‌هایی با گرایش‌های بینابین نیز کماکان دیده می‌شود.

۴-پایگاه‌های نقاشی نوگرای ایران:(۱۳۲۰-۱۳۴۵ ه.ش)

آغاز جنبش نوگرایی در ایران به تأسیس هنرکدهٔ هنرهای زیبا (۱۳۱۹ ه.ش/۱۹۳۸ م) برمی‌گردد، مرگ کمال‌الملک و تأسیس هنرکده در مهرماه همان سال جریان نوینی در هنر ایران پدید آورد که موجب افول مکتب کمال‌الملک شد. درواقع نقاشی نوگرا از همان ابتدا نه به قصد همزیستی با جریان آکادمیک بلکه به‌عنوان جانشینی برای آن پا به میدان گذاشت، اما این امر به یکباره محقق نشد و تثبیت رسمی نقاشی نوگرای ایران تا زمان برپایی بی‌ینال‌های تهران در اواخر دههٔ ۳۰ (ه.ش) به طول انجامید. در ابتدا می‌توان از هنرکدهٔ هنرهای زیبا که بعدها به دانشکدهٔ هنرهای زیبا تغییر نام داد به‌عنوان مهم‌ترین پایگاه نوگرایی در ایران نام برد. اما با فارغ‌التحصیلی هنرجویان دانشکده و بازگشت جمعی دیگر که برای ادامهٔ تحصیل به اروپا رفته بودند جریان نوگرایی در ایران وارد مرحلهٔ دیگری شد. به‌تدریج مراکز و کانون‌های هنر نو همچون انجمن‌ها، گالری‌ها، گروه‌های هنری شکل گرفتند و فعالیت‌هایی همچون برگزاری نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها، گردهمایی و سخنرانی‌ها از یک سو و چاپ و نشر کتب هنری و مقالات و مصاحبه‌ها در مطبوعات از سوی دیگر باعث تثبیت روز افزون مدرنیسم در جامعهٔ هنری ایران شد.

۴-۱-هنرکدهٔ-دانشکدهٔ-هنرهای زیبا

هنرکدهٔ (دانشکدهٔ) هنرهای زیبا را باید نخستین مرکز دولتی هنر در سطح آموزش عالی در ایران دانست. هنرکدهٔ هنرهای زیبا به همت وزیر فرهنگ و رئیس وقت دانشگاه تهران، با ادغام مدرسهٔ صنایع مستظرفه که بعد از کناره‌گیری کمال‌الملک به «مدرسهٔ صنایع و پیشهٔ هنر» تغییر نام داده بود با مدرسهٔ عالی و معماری شکل گرفت. وزیر فرهنگ که پیش از این سرپرست دانشجویان اعزامی بود در یکی از بازدیدهای خود از مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس (بوزار) جذب و روش آموزشی آنان شد و به هنگام وزارت مصمم شد که هنرکده‌ای براساس این مدرسه در ایران ایجاد کند. مرتضی ممیز انگیزهٔ دومی را نیز در شکل‌گیری هنرکده مؤثر دانسته و می‌نویسد: «کمال‌الملک چنان‌که اتفاق افتاد مورد بی‌مهری و مغضوب دستگاه حکومت بود و دولت بی‌میل نبود با جایگزین کردن تشکیلاتی تازه به جای مدرسهٔ او محترمانه نام و خاطرهٔ او را به‌تدریج کنار بگذارد.»(ممیز، ۱۳۶۹ ؛ ۶۰)

به این ترتیب ۱۵ نفر از هنرجویان مدرسهٔ صنایع و پیشهٔ هنر و تعدادی از شاگردان مدرسهٔ عالی معماری برای اولین دورهٔ آموزشی هنرکده پذیرفته شدند و هنرکدهٔ هنرهای زیبا براساس الگوی مدرسهٔ بوزار پاریس و در دو شاخهٔ معماری، نقاشی و بعدها مجسمه‌سازی شروع به‌کار کرد.

نخستین سرپرست هنرکده(آندره گدار) بود که با همکاری محسن فروغی به تنظیم برنامهٔ درسی و دعوت از اساتید پرداختند. گدار از تعدادی از مهندسان شرکت(سنتاب) که اجرای ساختمان‌های دانشگاه تهران را به عهده داشتند، برای تدریس در هنرکده دعوت به‌عمل آورد. که ماکسیم سیرو(فرانسوی)، رولان دوبرول(فرانسوی)، موزر(سوئیسی)محسن فروغی و خاچیک بابلیان(ایرانی) از آن جمله بودند. فروغی نیز از میان معلمان (مدرسهٔ صنایع و پیشهٔ هنر) ابوالحسن صدیقی، علی‌محمد حیدریان، فتح‌الله عباد، محسن مقدم، مادام آشوب را برای تدریس نقاشی و مجسمه‌سازی برگزیدند.

در آغاز تأسیس هنرکده، عده‌ای از اساتید به صورت افتخاری تدریس می‌کردند اما با استقرار در دانشکدهٔ فنی به منظور تکمیل کادر علمی از برخی اساتید دعوت به‌عمل آمد.

در نیمهٔ دوم دههٔ ۲۰ و اوایل دههٔ ۳۰ برخی از اولین فارغ‌التحصیلان دانشکده همچون(جواد حمیدی، محمود جوادی‌پور، بهجت صدر)به استخدام دانشکده در آمدند.

درواقع ناهمگونی سلایق و دیدگاه‌های هنری مدرسین، به تعالیم و روش‌های آموزشی متفاوت و گاه متناقضی منجر شد و مشکلات آموزشی فراوانی را ایجاد نمود. درواقع مشکلات آموزشی از آنجا ناشی می‌شد که مدرسهٔ هنری پاریس الگوی هنرکده قرار گرفت اما همانند بسیاری از مظاهر مدرنیته در ایران این گرته‌برداری به شکل ناقصی انجام‌پذیرفته بود.(تلخیص ،مجابی:۱۳۷۶)

احمد اسفندیاری در این زمینه می گوید :«شیوهٔ استادان متفاوت بود، استاد حیدریان از مدرسهٔ کمال‌الملک آمده بود و آن شیوه را قبول داشت و می آموخت، مادام آشوب از بوزار آمده بود و پروردهٔ آن سیستم بود. در این میان مهندس فروغی بود که می‌دانست اینها چه می گویند و چه می‌خواهند...»(همان:۶)

بعد از فارغ‌التحصیل شدن اولین هنرجویان و شروع فعالیت‌های هنری آن‌ها در جامعه، جدال کهنه و نو به خارج از دانشگاه کشیده شد و پس از بازگشت چندی از هنرمندان جریان نوگرایی که برای ادامه تحصیل به اروپا رفته بودند این مسأله شدت بیشتری یافت. نوگرایان برای تثبیت خود به چاپ مقالات هنری، تأسیس گالری، برپایی نمایشگاه‌ها و سخنرانی‌ها اقدام کردند. پس از مدتی دو جریان نقاشی آکادمیک و نوگرا دیگر حتی از پرخاش و هتاکی به یکدیگر نیز روی گردان نبودند و برای تداوم موجودیت خود مصمم به حذف یکدیگر شدند.(آغداشلو، ۱۳۸۲:۶۵)

از میان نمایشگاه‌های برگزار شده در دههٔ ۳۰ و اوایل دههٔ ۴۰ بی‌ینال‌های تهران نقش عمده‌ای در تثبیت نوگرایی در نقاشی معاصر ایران داشت. سرانجام نقاشی آکادمیک که تا چندی پیش جریان اصلی نقاشی معاصر محسوب می‌شد به حاشیه رانده شد و نقاشی نوگرا جایگزین آن گردید.

۴-۲-نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها

در فاصلهٔ زمانی(۱۳۴۵-۱۳۲۰ه.ش) نمایشگاه‌های متعددی از آثار نقاشان معاصر ایرانی توسط مراکز فرهنگی و هنری پایتخت و انجمن‌های فرهنگی خارجی در تهران برپا گردید. این نمایشگاه‌ها در رشد و گسترش جریان نوگرایی و ایجاد زمینهٔ آشنایی مخاطبین ایرانی با آن مؤثر بود. از سوی دیگر پایه‌های جریان نقد در حیطهٔ هنرهای تجسمی نیز به‌واسطهٔ چاپ نخستین گزارش‌ها و برداشت‌ها در خصوص نمایشگاه‌های مذکور در مطبوعات شکل گرفت. در بسیاری از این نمایشگاه‌ها تا پیش از برگزاری بی‌ینال‌های تهران، آثار هنرمندان نوگرا در کنار دیگر جریان‌های نقاشی معاصر از جمله نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید قرار می‌گرفت اما در اکثر نقدها و نظرهایی که پیرامون نمایشگاه‌های مورد بحث به چاپ می‌رسید گرایش‌های مدرن مورد تأیید و تحسین قرار می‌گرفت و سایر جریانات نقاشی معاصر واپس‌گرا منسوخ تلقی می‌شد.

در نمایشگاه سال ۱۳۲۴ (ه.ش) جرجانی به‌عنوان یکی از منتقدین در نقد آثار هنری و تأیید گرایش‌های مدرن این نمایشگاه در مقاله‌ای در این خصوص که در مجله سخن ۱۳۲۵ به چاپ رسیده است اظهار می‌دارد "کاظمی، ویشکایی و ضیاءپور و عدهٔ دیگری از نقاشان جوان خود را از پیروی اصول کلاسیک خلاص کرده‌اند و با این دسته نقاشی در ایران به راهی که بیش از صد و پنجاه سال است اروپاییان طی کرده‌اند متمایل شده است."(جرجانی، ۱۳۲۵ ؛ ۲۶)(تصویر شمارهٔ ۶)

با بررسی آثار نمایشگاه‌ها می‌توان دو رخداد را در نظر گرفت؛ در سال‌های دههٔ ۲۰ تا ۳۰ هجری شمسی گرایش‌های سنتی بیشتر شامل مضامین و موضوعات سنتی و ایرانی است، و در سال‌های دههٔ ۳۰ تا ۴۵ هجری شمسی این گرایش‌ها از تنوع و گوناگونی بیشتر برخوردار می‌شوند و بهره‌گیری نوگرانه از خوشنویسی و نقشمایه‌های هنر ایرانی و مواد و مصالح ایرانی از ویژگی‌های اصلی آثار این دوره محسوب می‌شوند.(تصاویر شمارهٔ ۷و۸)

۴-۳-بی‌ینال‌های تهران

در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۵ هجری شمسی پنج نمایشگاه دوسالانه به ترتیب در سال‌های ۱۳۴۵-۱۳۴۳-۱۳۴۱-۱۳۳۹-۱۳۳۷ برگزار شد. نمایشگاه‌های مذکور به "بی‌ینال‌های تهران" شهرت یافت که به سرپرستی ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور و به همت مارکو گریگوریان انجام پذیرفت. گریگوریان در کاتالوگ نخستین بی‌ینال تهران، مواردی چون شناخت و آشنایی بیشتر مردم ایران با هنر مدرن، کوشش در جبران نیم قرن عقب‌ماندگی نسبت به هنر غربی و گزینش تعدادی آثار برای شرکت در "بی‌ینال جهانی ونیز" از جمله اهداف و فوائد بی‌ینال‌های تهران ذکر می‌کند. برگزارکنندگان بی‌ینال‌ها برای افزایش احتمال موفقیت هنرمندان ایرانی در بی‌ینال ونیز از داوران خارجی نیز دعوت به‌عمل می‌آوردند، که در برخی بی‌ینال‌ها تعداد آن‌ها از داوران ایرانی بیشتر بود.

«بی‌ینال‌های تهران در رشد و گسترش جریان نوگرایی نقش عمده داشت. پیش از این در نمایشگاه‌هایی که از سوی ادارهٔ هنرهای زیبا برگزار می‌شد، آثار هنرمندان نوگرا در کنار سایر گرایش‌های هنری معاصر چون نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید به نمایش در می‌آمد و از سوی دیگر مردم نیز به صورت انبوه و جدی با آثار نو روبه رو نشده بودند.»(مجابی، ۱۳۸۶ ؛ ۹) اما با برگزاری بی‌ینال‌های تهران هنرمندان نوگرا برای نخستین بار حضور مستقل و رسمی خود را اعلام کردند. از این زمان به بعد جریان نوگرایی در ایران علی‌رغم گذشت دو دهه از آغاز رسمی آن در هنرکدهٔ هنرهای زیبا «از سوی سیاست‌گزاران هنری حکومت» (پیشین) پذیرفته شد، اما نباید این نکته را نادیده انگاشت که (جامعهٔ ایرانی که هنوز کمابیش در فضای شبه کلاسیسیتی-ناتورالیستی نفس می‌کشید، نمی‌توانست گرایش نقاشان ایرانی به جریانات مدرن را چندان پذیرفته و هضم کند)(مهاجر، ۱۳۷۷ ؛ ۴۹)

نکتهٔ قابل توجه دیگر اینکه سلیقه و سیاست حاکم بر بی‌ینال‌های تهران در جهت تأیید و حمایت از گرایش‌های سنتی نقاشان نوگرا قرار داشت. از این رو نمایشگاه‌های مذکور را می‌توان عاملی در جهت تسریع روند گرایش‌های سنتی نقاشی نوگرا قلمداد کرد. با نگاهی گذرا به آثار اولین بی‌ینال تهران در می‌یابیم استفاده از مضامین و موضوعات سنتی ویژگی بسیاری از آثار شرکت‌کننده در این نمایشگاه را تشکیل می‌داد. از آنجا که برخی از ویژگی‌ها و کیفیات تجسمی نقاشی ایرانی چون پرهیز از حجم نمایی و یا به‌کارگیری رنگ‌های تخت در هنر مدرن و نقاشی ایرانی به طور مشترک وجود دارد؛ بدیهی است که ویژگی‌هایی از این دست نیز در آثار ارائه شدهٔ این نمایشگاه دیده می‌شود.(رجوع به تصویر شمارهٔ ۶)

دومین بی‌ینال تهران (۲۸ فروردین ۱۳۳۹ ه.ش) نیز شاهد وجود گرایش‌های سنتی در آثار هنرمندان شرکت‌کننده بود. در کاتالوگ این بی‌ینال آمد: «(هنرمندان ایرانی) جهد می‌کنند تا به هنر خود، رنگ و بوی (ایرانی) ببخشند و نه فقط به ظواهر و نشانه‌های (ملیت) توجه کنند، بلکه به‌راستی، روح و مایهٔ هنر کهن را در آثار تازه خویش بگنجانند.»(کاتالوگ بینال دوم، ۱۳۳۹ ؛ ۱۴) و آنچه در بی‌ینال دوم تحت عنوان کوشش در جهت «زنده کردن سنت‌های شایستهٔ پیشینیان به آن اشاره شده بود در بی‌ینال سوم به نحو چشم‌گیری رخ نمود.»

در این بی‌ینال هنرمندان علاوه‌بر استفاده از مضامین و موضوعات سنتی از خوشنویسی، نگارگری ایرانی و نقوش هندسی و تزئینی نیز در خلق آثار خود بهره گرفتند. در قسمتی از کاتالوگ این بی‌ینال آمده است: «طبع هنرمند ایرانی و مقتضیات جامعهٔ کنونی او، شیوه‌ای ملی و مستقل را طلب می‌کند.»(کاتالوگ بینال دوم، ۱۳۳۹ ؛ ۱۲)

چهارمین بی‌ینال تهران (فروردین ماه ۱۳۴۳) با افزایش جوائز رسمی و ملی روبه‌رو بود، نکتهٔ قابل توجه در این بی‌ینال افزایش تعداد آثار آبستره نسبت به فیگوراتیو بود، اما آثاری با گرایش‌های سنتی که از سومین بی‌ینال تهران به شکلی متنوع‌تر و گسترده‌تر رخ نمود نیز همچنان ادامه داشت.

بی‌ینال پنجم در ۳۱ خرداد ۱۳۴۵ و پس از افتتاح بی‌ینال ونیز بازگشایی شد. نام نمایشگاه نیز به "بی‌ینال منطقه‌ای تهران" تغییر یافت. این بی‌ینال برخلاف گذشته، فراتر از یک نمایشگاه ملی و

به صورت منطقه‌ای برگزار شد. در این نمایشگاه علاوه‌بر نقاشان و مجسمه‌سازان ایرانی، هنرمندانی از کشورهای پاکستان و ترکیه نیز شرکت داشتند. اما تنها گلچینی از آثار هنرمندان ایرانی که اندکی قبل از افتتاح نمایشگاه از آن‌ها دعوت به عمل آمده بود به نمایش گذاشته شد. این بی‌ینال همچنان شاهد ارائه آثاری هنرمندان با گرایش‌های سنتی بود، هنرمندانی چون: ژازه طباطبایی، حسین زنده رودی، مسعود عربشاهی، ناصر اویسی، صادق تبریزی، و فرامرز پیلارام اشاره کرد.(تصویرشمارهٔ۹)

۴-۴-انجمن هنری و مجلهٔ خروس جنگی

جلیل ضیاءپور بعد از بازگشت از اروپا به ضرورت ایجاد تغییر و تحول در نقاشی معاصر ایران بیش از پیش پی برد و با شور و حرارت به ترویج و شناساندن هنر مدرن پرداخت.

«وی تأسیس انجمن در سال ۱۳۲۷ را سر آغاز یک نهضت هنری به نام "نهضت خروس جنگی" در هنر معاصر ایران قلمداد می‌کند.» (ضیاءپور،۱۳۵۶ ؛۷) چنان‌که «با تأسیس "انجمن خروس جنگی" و انتشار مجله‌ای توسط بانیان آن جدال دیگری میان کهنه و نو آغاز شد.»(گودرزی،۱۳۸۴ ؛۱۰۴)

انتخاب نام خروس جنگی وجه تسمیه‌ای ادبی دارد «خروس در ادبیات باستانی ما سمبل بیداری بود. گذشتگان ما عقیده داشتند که فرشتهٔ بهمن (نگهبان موجودات روی زمین) در طول شب سه بار برای سرکشی جهان، ظاهر می‌شود. هنگام سحر که بهمن، سومین بار برای پیدا کردن مردم و دعوت آنان به کشت و کار ظاهر می‌شود قبلاً خروس که نمایندهٔ اوست بانگ می‌زند ورود بهمن و روشنی صبح را به مردم اعلام می‌کند. پس ما خروس، آن هم جنگی را انتخاب کردیم تا نمایندهٔ زیبایی و نیز مبارز بودن ما باشد. زیرا، هیچ فکری بدون مجاهدت نمی‌تواند مقام خود را تثبیت کند.» (ضیاءپور، ۱۳۸۲ ؛۵۵)(تصویرشمارهٔ ۱۰)

نیما یوشیج، منوچهر شیبانی، سهراب سپهری نیز از جمله هنرمندانی بودند که بعدها با انجمن همکاری کردند. شعار انجمن که سرلوحهٔ مجله نیز قرار گرفت شعری بود تحت عنوان: «سخن نوآور، که نو را حلاوتی است دگر.»

فعالیت‌های انجمن بیشتر در زمینه‌های ادبیات، تئاتر، موسیقی، نقاشی خلاصه می‌شد. اعضاء انجمن از هر فرصت مناسب استفاده کرده و به معرفی و توضیح هنر مدرن می‌پرداختند.

بدیهی است که اهداف بانیان انجمن و کوشش آن‌ها در معرفی و گسترش نقاشی مدرن موجی از مخالفت‌ها را با خود به همراه داشت. بنابراین بخشی از فعالیت‌های انجمن صرف مقابله با افراد و گروه‌هایی می‌شد که تعاریف و معیارهای هنری متفاوتی داشتند.

ضیاءپور در این زمینه می‌گوید: «ما در دو جبهه می‌جنگیدیم. یک جبههٔ سیاسی بود و یک جبههٔ دنباله‌روها و شاگردان کمال‌الملک بودند. درواقع از دیدگاه اعضاء انجمن، نقاشی طبیعت‌گرا متناسب با دنیای آن روز نبود و نوعی واپس‌گرایی محسوب می‌شد. بازتاب اختلاف نظر آن‌ها طیفی از نقدها و جوابیه‌های چاپ شده در مطبوعات تا

تصویر شمارهٔ ۶: اثر جلیل ضیاءپور، قیام کاوه آهنگر، ۱۰۰×۷۰، رنگ و روغن، ۱۳۲۵

(جرجانی، ۱۳۲۵ ؛۲۱)

تصویر شمارهٔ ۷: اثر هوشنگ پزشک نیا، زن جوان، ۱۳۲۷ هـ ش، ۴۳×۴۸(جرجانی، ۱۳۲۵ ؛۳۰)

تصویر شمارهٔ۸: اثر رضا بانگیز (گرگوریان، ۱۳۳۷)

مبارزه منفی و پاپوش‌سازی و هتاکی را در برمی‌گرفت. دسته‌های سیاسی نیز طرفدار دیدگاه هنر برای اجتماع بودند و نوعی هنر آسان فهم و مردم‌پسند مورد قبول آن‌ها بود که با معیارهای نوگرایانه انجمن مغایرت داشت.» (ضیاءپور،۱۳۵۶ ؛۷) مجلهٔ خروس جنگی مدت زمان طولانی دوام نیاورد و در طول انتشار خود سه بار توقیف شد.

تصویر شمارهٔ ۹: اثر ژازه طباطبایی، پیوند، ۱۳۴۴ هش، ۱۸۴×۹۶ (مهاجر، ۱۳۷۷ ؛ ۶۹)

تصویر شمارهٔ ۱۰: اثر جلیل ضیاءپور، آرم مجله خروس جنگی، منبع نگارنده

«انجمن، برای انتشار مجدد نام "کویر" را برای مجله برگزید؛ به نظر می‌رسد این نام اشاره به محیط و شرایط اجتماعی نامساعد آن زمان داشت که مانع رشد و شکوفایی هنر و فرهنگ بود، تشخیص آن‌ها در مورد شرایط جامعه، درست به نظر می‌رسید چرا که کویر را هم توقیف کردند! بار دیگر مجله به نام "پنجهٔ خروس" منتشر شد که آن هم پس از مدتی توقیف شد.»(همان)

تعدادی از اعضای انجمن بر آن شدند تا مطالب هنری را در نشریات و روزنامه‌ها منتشر سازند. با ابتکار و همت این گروه برای اولین بار، روزنامه‌ها درصدد برآمدند که صفحه‌های هنری داشته باشند.

یکی از برنامه‌های انجمن و به‌ویژه ضیاءپور، معرفی و ترویج شیوهٔ کوبیسم در ایران بود. که این امر با توجه به پیشینهٔ سنت‌های هنری ایرانی در نظر گرفته شده بود.

اما آنچه که وی به‌عنوان کوبیسم ارائه کرد و کوبیسم ایرانی نامیده شد باکوبیسم اروپایی تفاوتی بینشی و برداشتی داشت. ضیاءپور در این زمینه می‌گوید: «هرگز چنین ادعایی نداشتم و ندارم و هیچ‌وقت نمی‌خواستم کوبیسم اروپایی را به ایران بیاورم.»(ضیاءپور، ۱۳۵۶ ؛ ۷)(تصویرشمارهٔ ۱۱)

فعالیت‌های انجمن که با هدف معرفی و ترویج هنر مدرن انجام پذیرفت را نمی‌توان در تقابل با ریشه‌های فرهنگ و سنت‌های هنر ایرانی دانست.

درواقع، آثار هنری، سخنرانی‌ها و پژوهش‌های ضیاءپور در زمینهٔ فرهنگ و هنر ایرانی نشان‌دهندهٔ تلاش وی «در زمینهٔ تحول زبان نقاشی براساس میراث ملی» (مجابی، ۱۳۷۶ ؛ ۱۳) و به ویژه هنر ایرانی است.

تصویر شمارهٔ ۱۱: جلیل ضیاءپور، زن کرد قوچان، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۲۸ هش، ۲۰۰×۸۳ (پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰ ؛ ۳۴)

۴-۵-گالری‌ها

گالری‌ها به عنوان مکانی ثابت و مستقل برای نمایش آثار هنری نقش عمده‌ای را در ثبت پایه‌های نوگرایی در ایران و به‌ویژه در آشنا ساختن عامهٔ مردم با این جنبش ایفا کردند. نمایش آثار هنری در گالری‌ها مانند نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها در رونق بازار بحث و نظر و در نتیجه به رواج جریان نقد هنری یاری می‌رساند و از سویی دیگر در پیدایش برخی مفاهیم و پدیده‌های هنری مدرن از جمله مجموعه‌داری و بازار خرید و فروش آثار بی‌تأثیر نبود.

نیاز و ضرورت ایجاد مراکز و مکان‌هایی ثابت و مستقل برای نمایش آثار و عدم حمایت و اقدام مسئولین در انجام اموری از این دست باعث شد که بسیاری از نگارخانه‌ها با همت و کوشش خود هنرمندان نوگرا تأسیس شود. از جمله می‌توان به گالری‌های زیر اشاره نمود: گالری آپادانا- افتتاح در سال ۱۳۲۸ توسط محمود جوادی‌پور و جمعی از هنرمندان (پاکباز، ۱۳۷۸ ؛ ۸۹۱)؛ گالری استاتیك- افتتاح در سال ۱۳۳۳ توسط مارکوگریگوریان (گریگوریان، ۱۳۸۶ ؛ ۴)؛ گالری هنر مدرن- افتتاح در سال ۱۳۳۴ توسط ژازه طباطبایی(تناولی، ۱۳۸۴ ؛ ۶)؛ گالری کبود- افتتاح در سال ۱۳۳۹ توسط پرویز تناولی(تناولی، ۱۳۸۴ ؛ ۶)؛ گالری قندریز- افتتاح در سال۱۳۴۳ به همت روئین پاکباز و جمعی دیگر(پاکباز، ۱۳۷۸ ؛ ۸۹۳) و گالری سیحون- افتتاح در سال۱۳۴۵ به مدیریت معصومه‌سیحون(تناولی، ۱۳۸۴ ؛ ۲۱).

در ادامه نقش گالری آپادانا به عنوان نخستین مکان ثابت و مستقل برای نمایش آثار هنری و الگویی برای ادامه فعالیت گالری‌های هنری را می‌توان مدنظر قرار داد.

۴-۵-۱-گالری آپادانا

تا آن موقع آثار نقاشان نوگرا بیشتر در مراکز و انجمن‌های فرهنگی خارجی پایتخت همچون انجمن ایران و شوروی، انجمن ایران و فرانسه و انجمن ایران و آمریکا به نمایش در می‌آمد.

اما هنرمندان از اینکه برای نمایش آثار خود به انجمن‌های بیگانه متوسل شوند چندان راضی و خشنود نبودند. ضیاءپور در این زمینه می‌نویسد: «هنوز هم وزارت فرهنگ (که در هر اقدام فرهنگی باید پیشقدم باشد) نتوانسته است با داشتن وصف متصدیان امور در شعبهٔ هنرهای زیبا، محل دائم

مناسب یا غیرمناسبی اقلاً برای نمایش نقاشی‌های هنرمندان فراهم کند تا هنرمندان جوان دست توسل به سوی انجمن‌های فرهنگی بیگانه دراز نکنند.»(ضیاءپور، ۱۳۸۲ ؛ ۱)

محمود جوادی‌پور که از تلاش برای جلب حمایت‌های دولتی ناامید شده بود تصمیم گرفت که با همکاری حسین کاظمی و امیر هوشنگ آجودانی اقدام به تأسیس مکانی برای نمایش آثار هنری نماید.

سرانجام در سال ۱۳۲۸ هجری شمسی نخستین نگارخانه در ایران با نام گالری آپادانا بدون کمک و حمایت‌های دولتی فعالیت خود را آغاز کرد. این مرکز با انجام فعالیت‌های متنوعی چون برگزاری نمایشگاه، سخنرانی و نمایش فیلم و اسلاید زمینهٔ نخستین آشنایی‌های عامهٔ مردم با هنر مدرن را فراهم آورد.(تصویرشمارهٔ ۱۲)

برگزاری نمایشگاه‌های هنری از جمله برنامه‌های ثابت گالری آپادانا محسوب می‌شد. پس از چند هفته کلاس‌های آموزشی نقاشی نیز به برنامه‌های گالری اضافه شد، هر هفته چندین فیلم هنری به نمایش در می‌آمد که موضوعاتی همچون زندگی هنرمندان، نمایشگاه‌های هنری، و مجموعهٔ آثار موزه‌های مشهور جهان را در برمی‌گرفت. نمایش اسلاید و برگزاری جلسات سخنرانی نیز از دیگر فعالیت‌های این مرکز محسوب می‌شد. علاوه بر این، آپادانا به یک مرکز تجمع یا پاتوق هنری تبدیل شده بود که به‌ویژه در روزهای افتتاحیه عده‌ای از هنرمندان در آن گرد هم جمع شده و در مورد مسائل هنری با هم به بحث و گفتگو می‌نشستند. درواقع آپادانا بعد از مدت کوتاهی به‌عنوان یک مرکز فعال هنری شناخته شد و توانست علاقه و توجه هنرمندان و هنردوستان زیادی را به خود جلب کند.

یکی از تأثیرات گالری آپادانا در جامعهٔ هنری آن زمان نقدهایی بود که در موزهٔ نمایشگاه‌های این مرکز در مطبوعات به چاپ می‌رسید، درواقع انعکاس نمایشگاه‌های هفتگی آپادانا در صفحات روزنامه‌ها و مجلات، جریان نقد را رونق و گرمی خاصی بخشیده بود. معمولاً در این صفحات ستونی با عنوان آپادانا در نظر گرفته می‌شد که در آن افرادی همچون ضیاءپور، آل‌احمد، احمد صادق، سیروس رامتین و

تصویر شمارهٔ ۱۲ :اثر محمود جوادی پور، آرم گالری آپادانا (پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰ ؛ ۳۵)

دیگران نقدهایی را در مورد آثار به نمایش در آمده این مرکز به چاپ می‌رسانند. گالری آپادانا پایگاهی فعال و مؤثر در ترویج نوگرایی هنری محسوب می‌گردید.

گرچه آپادانا نقشی عمده در معرفی و ترویج هنر مدرن داشت، اما سیاست‌ها و معیارهای هنری این مرکز در تضاد با گرایش‌های سنتی جامعهٔ هنری آن روز ایران نبود. گالری آپادانا در سال ۱۳۲۹ هجری شمسی به علت مشکلات مالی و اتفاقاتی ناگهانی چون درگذشت رضا جرجانی، (منتقد هنری و استاد دانشگاه) از دوستان نزدیک اداره‌کنندگان گالری در یکی از جلسات نمایشگاهی، تعطیل گردید.

پس از گالری آپادانا، گالری‌های دیگر نیز تأسیس شدند، که در جریان نقاشی نوگرا به ترویج و معرفی هنر مدرن و فراهم آوردن مکانی برای نمایش آن‌ها بسیار مؤثر واقع گردیدند.

نتیجه‌گیری

با ورود هنر مدرن به ایران از اواخر دورهٔ صفویه و با در نظر گرفتن تأثیرات نقاشی اروپایی بسترهای تحول نقاشی ایران مهیا شده در مسیر تاریخی جریان‌های هنری علی‌رغم فراز و نشیب‌های بسیار که به حاکمیت سنت‌های هنری غربی انجامید جریان موسوم به نقاشی نوگرا را می‌توان یکی از تحولات مهم این عرصه نامید تا اواخر دورهٔ قاجار برخی نقاشان به الگوبرداری ناقص از نقاشی طبیعت‌گرایی غربی پرداختند، اما نقاشانی نیز بودند که تلفیقی میان سنت‌های تصویری نقاشی ایرانی و غربی ایجاد کردند التقاطی که سرانجام با حضور کمال‌الملك در اواخر دورهٔ قاجار به عرصهٔ چالش‌های سنت ایرانی و غربی پایان داد و نقاشی آکادمیك را تبدیل به جریان رسمی نقاشی معاصر کرد. تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی بعد از دههٔ بیست در شکل‌گیری نقاشی معاصر نقش تعیین‌کننده داشت. ایجاد مرکزی برای معرفی و ترویج هنر مدرن به نام هنرکدهٔ هنرهای زیبا یکی از سرلوحه‌های اقدامات نوگرایی و برنامه‌های نوسازی بود که شکل گرفت. در این دوره چالش‌های نقاشی ایرانی و غربی به شکل جدیدی نمایان شد و در نهایت به شکل‌گیری گرایش‌های ایرانی در جریان نقاشی نوگرا انجامید. با تأسیس مراکز و پایگاه‌های هنری و کانون‌های نقاشی نوگرا توسط فارغ‌التحصیلان این مرکز، فعالیت جدی این جریان در خارج از هنرکده شکل گرفت.

با ایجاد انجمن و مجلهٔ خروس جنگی (۱۳۳۷ هـ.ش) و فعالیت‌های بانیان انجمن که طیف وسیعی از مقالات، مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های پرشور گرفته تا نقدها و بیانیه‌های گوناگون در مطبوعات را شامل می‌شد، موج تجددخواهی عرصهٔ هنرهای تجسمی را شدت بخشید و مخالفت آن‌ها با تقلید کورکورانهٔ نقاشی غربی به رشد و گسترش گرایش‌های ایرانی مدد رساند. همزمان با فعالیت انجمن خروس جنگی، نخستین نگارخانه در ایران به نام گالری آپادانا تأسیس شد. اگرچه فعالیت گالری آپادانا چندان طولانی نبود اما به دلیل نوع آثار به نمایش درآمده در این مرکز و انعکاس آن در مطبوعات، نمی‌توان نقش آن را در روند گسترش فعالیت‌های پیشگامان هنر نوگرا نادیده گرفت چنان‌که پس از گالری آپادانا، مجال ظهور دیگر گالری‌ها مهیا

شد. می‌توان چنین گفت که نقش گالری‌ها در جریان نقاشی نوگرا به ترویج و معرفی هنر مدرن و فراهم آوردن مکانی برای نمایش آن‌ها بسیار مؤثر واقع گردید.

از دیگر کانون‌های نوگرایی می‌توان به نمایشگاه‌ها اشاره کرد. اگرچه در این نمایشگاه‌ها آثار نقاشان نوگرا امکان نمایش می‌یافت، اما بی‌ینال‌های تهران با وجود برگزاری در چند دورهٔ محدود، نقش تعیین‌کننده‌تری در رشد و گسترش هنر نقاشی نوگرا ایفا نمودند. نمایشگاه‌های مذکور که در سال‌های(۱۳۳۷-۱۳۴۵ه.ش) برگزار شدند با هدف انتخاب تعدادی آثار برای شرکت در بی‌ینال ونیز شکل گرفت. وسلیقهٔ حاکم به‌همراه جهت‌گیری‌های از پیش تعیین‌شده آن باعث می‌شد که هنرمندان برای کسب جوایز و راهیابی به عرصه‌های بین‌المللی، آثاری با گرایش‌های ایرانی خلق کنند.

این آثار در عین حال که رنگ و بویی ایرانی داشتند از تازه‌ترین گرایش‌های نقاشی معاصر نیز تبعیت می‌کرد. تلفیق نقاشی ایرانی و غربی به شکل‌گیری پیشگامان هنر نوگرا انجامید. شکل‌گیری پیشگامان هنر نوگرا، نه تنها به معنای پیروزی طرفداران مدرنیسم در مقابل مخالفانشان بود بلکه در عرصهٔ بین‌المللی نیز توانست وجهه‌ای مثبت برای هنر ایران فراهم آورد. هر چند که نوگرایی مفهومی سیال است که لحظهٔ تولد آن تا حدودی مشخص، ولی هنگامه افول آن مبهم است.

به هر روی اکنون بیش از نیم قرن از آغاز رسمی جنبش هنر نوین در ایران می‌گذرد. جنبشی که سعی در هماهنگ‌شدن با هنر جهانی داشت و مشقات بسیاری را پشت سر نهاد و تاکنون نیز توسط هنرمندان معاصر ادامه یافته است.■

منابع

۱- آغداشلو،آیدین،(۱۳۸۲)، گفتارها و گفتگوهای دیگر، برگزیده گفتارها و گفتگوها، (۱۳۷۸-۱۳۸۱)، انتشارات فانوس، کرمان، چاپ اول.

۲-پاکباز،روئین،(۱۳۷۸)، «دایرة‌المعارف هنر»، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، چاپ اول.

۳-پاکباز،روئین،(۱۳۷۹)، نقاشی ایران از دیر باز تا امروز، تهران، نشر نارستان، چاپ اول.

۴-پاکباز،روئین و امدادیان،یعقوب،(۱۳۸۰)، پیشگامان هنر نوگرای ایران(نسل اول)، هنر ایران، چاپ اول.

۵-تناولی،پرویز،(۱۳۸۴)، آتلیه کبود، بن گاه، چاپ اول.

۶-جهانبگلو،رامین،(۱۳۸۰)، ایران و مدرنیته، انتشارات گفتار، تهران، چاپ اول.

۷- ضیاءپور،جلیل،(۱۳۸۲)، مجموعه سخنرانی‌های هنری، تحقیق زنده‌یاد استاد جلیل ضیاءپور(۱۳۲۷-۱۳۷۸)، چاپ اول، تهران، اسلیمی.

۸-عدل،شهریار،(۱۳۷۹)، هنر و جامعه در جهان ایرانی، توس، چاپ اول.

۹-کری ولش،استوارت،(۱۳۷۳)، «مینیاتورهای مکتب ایران و هند»، یحیی ذکاء، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، چاپ اول.

۱۰- کن بای،شیلا،(۱۳۸۱)، نقاشی ایرانی(از قرن۷-۱۳ هجری)، مهدی حسینی، دانشگاه هنر، تهران، چاپ نهم.

۱۱-کهون،لارنس،(۱۳۸۴)، از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، فارسی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران، چاپ چهارم.

۱۲- گلبن، محمد،(۱۳۶۲)، «کمال الملك»، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، چاپ اول.

۱۳-گودرزی،مرتضی،(۱۳۸۴)،تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر،سمت،تهران،چاپ اول.

۱۴-مجابی،جواد،(۱۳۷۶)،پیشگامان نقاشی معاصر ایران،نشر هنر ایران،تهران،چاپ اول.

۱۵-ضیاءپور،جلیل،(۱۳۵۶)، نهضت خروس جنگی و تحول درهنر، رستاخیز، شمارهٔ۶۲۲ ، صفحهٔ۷.

۱۶- جرجانی،رضا،(۱۳۲۵)، نمایشگاه هنرهای زیبای ایران، سخن، دورهٔ سوم، شمارهٔ۱ ، صفحهٔ۲۴-۳۱.

۱۷-گریگوریان،مارکو،(۱۳۸۶)، مارکو از زبان مارکو، تندیس، شمارهٔ۱۰۵ ، صفحهٔ۴.

۱۸-گردشگری، فرهنگ و هنر ایران، (۱۳۸۳)، سال ششم، شمارهٔ شانزدهم، صفحهٔ۱۶.

۱۹-مجابی، جواد، (۱۳۸۶)، دیدارهای من با مارکو، تندیس، شمارهٔ۱۰۷ ، صفحهٔ۹.

۲۰-مهاجر،مصطفی،(۱۳۷۷)، چهارمین بی‌ینال تهران۱۳۴۳ ، هنرهای تجسمی، شمارهٔ۱ ، صفحهٔ۴۹،۶۹.

۲۱- ممیز،مرتضی،۱۳۶۹ ، دانشکدهٔ هنرهای زیبا در نیم قرن، کلك، شمارهٔ۱۱-۱۲ ، صفحهٔ۵۹-۶۴.

۲۲-مجابی،جواد،(۱۳۸۳)، گردشگری در فرهنگ و هنر ایران، سال ششم، شمارهٔ شانزدهم، صفحهٔ۹.

کاتالوگ نمایشگاه

۱- پنجمین بی‌ینال منطقه‌ای تهران،(۱۳۴۵)، ،وزارت فرهنگ و هنر، با همکاری کمیتهٔ فرهنگی D.C.R ، موزهٔ نوبنیاد مردم‌شناسی، تهران.

۲- چهارمین بی‌ینال تهران،(۱۳۴۳)، هنرهای زیبای کشور(ادارهٔ روابط بین‌المللی و انتشارات)، کاخ ابیض، تهران.

۳-دومین بی‌ینال تهران،(۱۳۳۹)، هنرهای زیبای کشور(ادارهٔ روابط بین المللی و انتشارات)، کاخ ابیض، تهران.

۴-سومین بی‌ینال تهران،(۱۳۴۱)، هنرهای زیبای کشور(ادارهٔ روابط بین المللی و انتشارات)، کاخ ابیض، تهران.

۵- گریگوریان،مارکو،اولین بی‌ینال تهران،(۱۳۳۷)، هنرهای زیبای کشور(ادارهٔ روابط بین المللی و انتشارات)، کاخ ابیض، تهران.

مؤلف: سینتیا فریلند

مترجم: کامران سپهران

ناشر: نشر مرکز

چاپ : فرارنگ

تیراژ : ۱۰۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۳

چاپ دوم: ۱۳۸۸

شابک: ۳-۷۸۹-۳۰۵-۹۶۴-۹۷۸

مؤلف: اسماگولا، هوارد جی

مترجم: فرهاد غبرایی

ناشر: دفتر پژوهش‌های فرهنگی

لیتو گرافی : تندیس

چاپ : نیل

تیراژ : ۳۱۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۱

شابک: x- ۳۵-۵۷۹۹- ۹۶۴

مؤلف: ایزابل دومزون‌روژ

مترجم: جمال عرب‌زاده

ویراستار : منصوره افشار

ناشر : ادارهٔ انتشارات دانشگاه هنر

چاپ و صفاحی:تندیس نقره‌ای

تیراژ : ۲۰۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۹

شابک:۳-۸۳-۶۲۱۸-۹۶۴-۹۸۷

مؤلف : علیرضا صحاف‌زاده

ناشر:نشر بیدگل

چاپ: فن هنر

تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۸

شابک:۹-۲۹-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸

مؤلف: علیرضا سمیع آذر

امور آماده‌سازی و چاپ: مؤسسه فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر

تیراژ : ۱۵۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۱

شماره شابک : ۸-۱۳۴-۱۵۲-۶۰۰-۹۷۸

مؤلف: توکا ملکی

امور آماده‌سازی و چاپ: مؤسسه فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر

تیراژ : ۱۵۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۹

شابک : ۱-۷۲-۵۱۹۱-۶۰۰-۹۷۸

WWW.CHIDEMANMAG.COM
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

WWW.CHIDEMANMAG.COM

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محمود کشفی‌پور | از مجموعه آزادی | فتومونتاژ | ۱۳۹۲ | ۸۰×۱۲۸ سانتیمتر
Mahmoud Kashfipour | from freedom series | photomontage | 2013 | 80×128 cm

WWW.CHIDEMANMAG.COM
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی