Expression of Syrian Nationalism in Tawfiq Tariq's Paintings

Mehdi Mohammadzadeh *
Professor and Faculty Member in Department of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Yaʿqūb Talebi
PhD Candidate in Islamic Arts, Department of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Abstract
Art as an arena that is the manifestation of the endeavors of the human soul and its human concerns has a two-way interaction with the political, social and cultural conditions of the society. Syrian painting is also influenced by cultural events in its formation in continuation of the Ottoman style, which first tests the experiences of modern Western art, then cultivates what it has learned and tries to present its approaches and beliefs in the art world. The sense of backwardness among Syrian intellectuals and artists draws them to the West, some of whom have become acquainted with the modern Western style by studying in European universities and trying to introduce and apply it in the Syrian society. Meanwhile, the spirit of independence instilled in human nature has been fostered by some artists of the first decades after World War I, and under the control of the French guardianship, in search of their historical identity, appears nationalism in their paintings. Tawfiq Tariq, the most well-known artist of the early decades of Syria's formation as an independent state, returns to Syria from France with military family upbringing, patriotism, membership in the Turkish Nationalist Party and knowledge of modern Western art and as one of the pioneers of the Rawwad generation. Relying on the artistic techniques of the West, he shows his commitment and prejudice to the Arabs and the Syrian nation in his paintings. His great interest in history and gaining knowledge in the field of restoration of historical monuments, urged him to work as an architect and topographer after returning to Damascus and while he continued to paint all the time, he also participated in the restoration of several historical buildings in the city and restored them, which was effective in his paintings of the architecture of Syrian historical and religious buildings. The main question of this research is how nationalism is realized in Tawfiq Tariq's paintings based on the examples of the present study? With the establishment of the first modern educational institute of art, Tariq, in addition to creating his works, trains a generation to address his concerns in the field of Syrian art, which lead to a new approach to contemporary Syrian painting. Late art historians and critics have considered Tariq's works, like other Rawwad's works, often adapted and devoid of originality, and have written about them more ideologically or nationalistically. However, it can be argued that the paintings of this particular artist were created with very clear purposes and with a political and social commitment to the period and society in which he lived. While his paintings followed European patterns in style, the themes of Tariq's works were closely related to his support for national independence and his concern for contemporary issues in Arab and Syrian society. His works provide a framework for the artist's commitment to the changes he wished to see in his community and to use his art tirelessly in this direction. Even in Tariq's less "political" paintings, the emphasis on Arabic or Syrian identity remains central. This study aims to review Tariq's role in contemporary Syrian art and to examine and analyze some of his works such as Majlis Mamun and Abu Abdullah Saghir and even works that are apparently not political and historical and only illustrate natural landscapes, and show his tendency to nationalism and conclude his commitment to the Syrian community. This research intends to study and analyze some of his works, such as Majlis Mamun and Abu Abdullah Saghir, by means of descriptive analysis, and to demonstrate his inclination towards nationalism and his commitment to the Syrian society by reviewing his role in contemporary Syrian art, which shows his interest in the Arab background and his prejudice against his homeland.

Keywords: Syrian painting - Tawfiq Tariq - Nationalism - Syrian Modern art.

* Email (corresponding author): mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

Copyright© 2021, the Authors | This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and .Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms

فصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال پنجم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۰
صفحات: ۱۸۴-۱۷۵۰
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۸ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۳۰

تجلی ملی‌گرایی سوری در نقاشی‌های توفیق طارق*

مهدی محمدزاده
استاد دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
یعقوب طالبی **
دانشجوی دکترای هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

چکیده
هنر به عنوان عرصه‌ای که جلوه‌گاه تکاپوهای روح بشر و دغدغه‌های انسانی او محسوب می‌شود، بَرهَم‌کنش و ارتباطی دوسویه با اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه دارد. هنر نقاشی سوریه نیز متأثر از رویدادهای فرهنگی در مسیر شکل‌گیری خود در ادامهٔ سبک عثمانی، ابتدا تجربیات هنر مدرن غربی را می آزماید، سپس آموخته‌های خود را می‌پرورد و در تلاش برای ارائهٔ رویکردها و باورهای خویش در جهان هنر، قدم برمی‌دارد. حس عقب ماندگی در میان روشنفکران و هنرمندان سوری، آنان را متوجه غرب می‌کند و برخی با تحصیل در دانشگاه‌های اروپا با شیوهٔ مدرن غربی آشنا می‌شوند و در تلاش برای معرفی و کاربردی نمودن آن در جامعهٔ سوریه برمی‌آیند. در این میان، همزمان با اینکه سوریه تحت قیمومیت فرانسه بود، روحیهٔ استقلال طلبی برخی هنرمندان دهه‌های نخستین پس از جنگ جهانی اول به اوج رسید و در جستجوی هویت تاریخی، در آثار نقاشی، بارقه‌های ملی‌گرایانه تجلی یافت. توفیق طارق، به عنوان شناخته‌شده‌ترین هنرمند دهه‌های آغازین شکل‌گیری سوریه، به عنوان کشوری مستقل، با تربیت خانوادگی نظامی، حس وطن دوستی، با پیشینهٔ عضویت در حزب ملی‌گرای ترکیه و دانشی از هنر مدرن غرب، از فرانسه به سوریه باز می گردد و به عنوان یکی از مؤثرترین هنرمندان نسل رُوّاد، با تکیه بر تکنیک‌های هنری غرب، تعهد و تعصب خود به عربیّت و ملیّت سوری را در نقاشی‌های خود به منصهٔ ظهور می‌رساند. علاقهٔ وافر او به تاریخ و کسب دانش درحوزهٔ مرمت آثار تاریخی، موجب می‌شود تا ابتدا به مرمت آثار تاریخی بپردازد که همین امر در نقاشی های او از معماری و بناهای تاریخی ومذهبی سوریه مؤثر می‌افتد. سئوال ا صلی این تحقیق، این ا ست که ملی‌گرایی در آثار نقاشی توفیق طارق با تکیه بر نمونه‌های پژوهش حاضر، چگونه تحقق‌یافته است؟ این تحقیق بر آن است تا با شیوهٔ توصیفی – تحلیلی از میان آثار در دسترس توفیق طارق، که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند، همچون مجلس مأمون و ابوعبدالله صغیر را برر سی و تحلیل کند و با مروری بر نقش او در هنر معاصر سوریه، که نشان از علاقهٔ او به پیشینهٔ عربی و تعصب او به سرزمین مادری دارد، گرایش او به ملی‌گرایی و تعهد به جامعهٔ سوری را نتیجه‌گیری کند.

واژگان کلیدی:
هنر دورهٔ قاجار، نقاشی سوریه، توفیق طارق، ملی گرایی، هنر مدرن سوریه.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نویسندهٔ دوم با عنوان «تحلیل تاریخی تکوین نقاشی معاصر سوریه» به راهنمایی نویسندهٔ اول است که در دانشگاه هنراسلامی تبریز در حال انجام است

** نویسنده مسئول مکاتبات: mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است و نویسنده تحت مجوز Creative Commons Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقاله چاپ شده را با دیگران به اشتراک بگذارد منوط بر اینکه حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه مقاله در این مجله اشاره شود.

مقدمه

سوریهٔ مستقل به عنوان کشوری جدید، در پی جنگ جهانی اول از دل دولت عالیهٔ تکه‌تکه شدهٔ عثمانی پدید آمد تا مردمانش برهه‌ای جدید را در جغرافیای خاورمیانه همراه با مصائب تمام نشدنی آن، تجربه و با هنر خود، بیان دردهای جانکاه کنند و شاهد و گواه بر همین مصائب روزگار خود برای آیندگان باشند. سوریه، به عنوان یکی از کشورهای مخلوق سیطرهٔ بلوک غرب که نقاشی و هنر خود را در ادامهٔ سبک عثمانی پی‌می‌گرفت، به ناگاه خود را قرن‌ها از نقاشی غربی دورتر دید و با حس عقب‌ماندگی از هنر مدرن جهان، با آشفتگی در جستجوی هنر مدرن، تجربیات عجولانه‌ای را به تقلید از نقاشی غربی آزمود. حضور فرانسه در سوریه، و شکل‌گیری مؤسسات آموزشی نوین هنر همچون گالری‌ها و انجمن‌های هنری با الگوگیری محض از غرب، نقاشی‌های دهه‌های نخستین قرن بیستم را شکل می‌داد که شاید تسلط غرب و البته اشتیاق بیش از اندازهٔ هنرمندان سوری به هنر مدرن، موجب شد تا در دهه‌های اولیهٔ قرن بیستم، نقاشی‌های قابل اعتنایی از هنرمندان سوری را شاهد نباشیم. برخی دغدغه‌مندان و هنرمندان سوریه نیز مانند اغلب کشورهای جدید که از درون عثمانی سربرآورده بودند، به دنبال احیای هویت تاریخی و معرفی سرزمین خود به عنوان کشوری مستقل، دست به کار شدند و بر همین باور، آثاری را تولید و عرضه کردند که نشان از گرایش عمیق آنان به وطن پرستی، احیاء هویت عربی و ملی‌گرایی دارد.

البته هنر با همه اشتراکات بین‌المللی خود در سوریهٔ معاصر کاملاً متفاوت است، از آن روی که در ابتدای قرن بیستم، هنر عثمانی بر آن غالب است و صرفاً آثار چند هنرمند تحصیل‌کرده در غرب، گرایشاتی اندک به هنر مدرن دارند و پس از تسلط سوریه و شکل‌گیری مؤسسات هنری فرانسوی و حضور سوریه‌ای‌های بازگشته از غرب است که می‌توان بارقه‌هایی از هنر مدرن را در نقاشی سوری یافت.

توفیق طارق، هنرمند نقاشی که در خانواده‌ای ارتشی و میهن‌پرست رشد کرده بود، پس از بازگشت از فرانسه در کنار آموزش نقاشی با تکیه بر دستاوردهای نوین، آثاری را تولید کرده‌است که نشانه‌های عمیقی از حس ملی‌گرایی او را به نمایش می‌گذارد. این تحقیق، با اشاره به پژوهش‌های انجام یافته از سوی برخی محققان خارجی در خصوص طارق و زندگی‌نامهٔ او و تأثیری که در نقاشی معاصر دارد، ازمیان آثار در دسترس او که به طور هدفمند انتخاب می‌شوند، به تحلیل آثار طارق می‌پردازد. معرفی توفیق طارق و شرایط رشد و زندگی و شکل‌گیری روحیات سیاسی و اعتقادی طارق، به همراه آموزش‌هایی که در غرب دیده‌است، بخش مهمی از این تحقیق محسوب می‌شود. همچنین نقش طارق در ارائهٔ ابزار جدید و تأسیس مؤسسه‌های هنری هنر مدرن سوریه نیز برجسته به نظر می‌رسد که در این تحقیق به آن نیز پرداخته‌شده‌است و در نهایت، با بررسی جوانب مختلف و تحلیل آثار طارق به عنوان یکی از پیشگامان هنر مدرن سوریه، گرایش و تعهد او به هویت‌یابی و ملی‌گرایی نتیجه‌گیری می‌شود.

۱. پیشینه پژوهش

پر واضح است که موضوع سوریه و مطالعات مربوط به آن در مقایسه با دیگر کشورهای تأثیرگذار در تحولات جهانی، کمتر مورد توجه بوده و ازاین‌رو، منابع بسیار محدود و معدودی نیز دربارهٔ سوریه در دست است. البته در موضوعات مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره، مطالعاتی به فارسی ترجمه شده یا نویسندگان داخلی اقدام به تألیفاتی در این باره کرده‌اند.

نظر به محدودیت مطالعات در حوزهٔ سوریه، طبیعتاً در مطالعه و پژوهش در موضوع هنر و نقاشی سوریه با منابع بسیار کمتری مواجه هستیم و تقریباً هیچ پژوهش متمرکزی بر روی نقاشی معاصر سوریه انجام نگرفته و به تبع آن، هنرمندی چون توفیق طارق نیز به جز در موارد بسیار معدود غیر فارسی، شناسایی و معرفی نشده است. با این‌حال، پیشینه‌ای کلی از مباحث یافته‌شده، در ادامه ارائه می‌شود.

فاطمه خطیب در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود به سال ۱۳۹۶ با عنوان تأثیر جنگ در آثار نقاشان معاصر سوری به بررسی چند اثر نقاشی از هنرمندان سوری پرداخته و با تمرکز بر موضوع جنگ در آثار نقاشی، مروری کلی بر زندگی‌نامهٔ چند هنرمند و آثار آنان انجام داده‌است (Khatib,2017) یا اکرم غلام‌پور اکی در پایان نامهٔ کارشناسی ارشد خود به سال ۱۳۷۹ با عنوان معرفی هنرمندان شاخص عرب، در بخشی مختصر، به معرفی چند هنرمند سوری همچون نصیر شورا اکتفا می‌کند (Gholampur, 2000).

از میان پژوهش‌های محققان خارجی نیز ولید صفوان[1] گذری در تحقیق مختصر خود به سال ۲۰۱۱ میلادی، به تعمیق توفیق طارق، در هنرهای تجسمی سوریه پرداخته که در کنار معرفی و ارائه زندگی نامهٔ توفیق طارق به نقش او در هنر سوریه پرداخته است (Sawwan, 2011) .

سیلویا نف[2] در کتاب کارکرد زبان‌ها، هجوم تصویر مدرن به شرق مسلمان و پیرامون آن که در سال ۲۰۰۳ میلادی نوشته، در کنار پرداخت مفصل به هنر کشورهای عرب مسلمان به هنر سوریه نیز پرداخته و تقلای هنرمندان سوری را برای رسیدن به مدرنیته به تفصیل بیان کرده‌است (Naef, 2003, 192).

شاید مهمترین تحقیق انجام یافته در مورد توفیق طارق، مقالهٔ شارلوت بانک[3] در سال ۲۰۱۶ میلادی با عنوان «نقاشی به عنوان نقد: نقاشی رنگ روغن به عنوان بستری برای مذاکرات اجتماعی و سیاسی در سوریه» باشد که در کنار مبحث نقاشی سوریه به نقش توفیق طارق در ارائهٔ ابزار مدرن در نقاشی سوریه پرداخته است (Bank 2016).

پایگاه‌های اینترنتی در سوریه و کشورهای غربی، کتابخانه‌ها، نمایشگاه‌ها و گالری‌های بین‌المللی نیز داده‌هایی را دربارهٔ هنرمندان سوری و آثار آنان جمع‌آوری کرده‌اند که در این پیوند، مورد استفاده

قرار گرفته‌اند. البته این پژوهش، شباهتی با پژوهش‌های قبلی در محتوا ندارد و صرفاً از پژوهش‌های قبلی، در توضیح برخی موارد به صورت نمونه‌ای کمک می‌گیرد.

۲. روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی – تحلیلی است که از میان نقاشی‌های توفیق طارق که جامعه آماری تحقیق را تشکیل می‌دهند، با استفاده از روش نمونه‌گیری آگاهانه و هدفمند، به تحلیل تاریخی برخی نقّاشی‌های متعلق به توفیق طارق که آثار شناخته‌شده و در دسترس بودند، می‌پردازد. این امر با حضور در کتابخانه‌های مراکز دانشگاهی کشور، ترجمهٔ متون مرتبط و بررسی پایگاه‌های اینترنتی انجام پذیرفته است که تا حد امکان بتواند کمبود مستندات و داده‌ها را در این خصوص کاهش دهد و مسیر را برای محققان آتی در این زمینه هموار کند.

۳. استقلال و ملی‌گرایی در سوریه

مداخلهٔ امپراتوری عثمانی در جنگ جهانی اول و شکست و سقوط آن، ملی‌گرایان و استقلال‌طلبان شام را به جنبش واداشت و در پی آن، فیصل اول، به پادشاهی سوریه رسید؛ اما متفقان که در جنگ، پیروز شده بودند، به تصمیم ملی‌گرایان اهمیتی ندادند و سوریه را تحت سلطه یا اصطلاحاً قیمومیت فرانسه قرار دادند (barazesh, 2009, 40-41, Shup, 2108, 81-82). هنر خاورمیانه و از جمله سوریه را می‌توان روایتی تازه از تقابل سنت و تجدد در یک ژئوپولیتیک سیاسی از قلمرو فرهنگی هنر اسلامی دانست. البته هنر خاورمیانه، نمایندهٔ هنر اسلامی نیست، بلکه نمایندهٔ هنر مدرن در مهم‌ترین کشورهای مسلمان است؛ هنری که به نظر می‌رسد از سپهر سیاسی و اجتماعی این جوامع سخت تأثیر پذیرفته است (tanhai, ravadrad va moridi, 2010,33).

بسیاری از منتقدان و مورخان بر این عقیده هستند که آغاز قرن بیستم اولین مرحله از شکل‌گیری هنر معاصر سوریه است؛ زیراکه این مرحله، شامل تحولات سیاسی و اجتماعی‌ای است که روند حیات هنر سوریه را دگرگون کرده است.

یکی از جنبه‌های مهم فرایند اجتماعی تجدیدنظرطلبی مدرن سازی، این احساس بود که عرب‌ها به نوعی از کاروان مدرنیته عقب مانده‌اند و باید مدرن شوند و همچنین باید اثبات می‌کردند که دستیابی به این مرحله برای به‌دست آوردن استقلال از قدرت‌های استعمارگر، خواه عثمانی یا اروپایی، به‌راستی امکان‌پذیر است.

در این دوران، شخصیت‌های تأثیرگذاری در عرصهٔ هنر، مانند توفیق طارق (۱۸۷۵–۱۹۴۰) ظاهر شدند. توفیق طارق یکی از اولین هنرمندان برجستهٔ سوریه بود که به دلیل تأثیر کلانش بر نسل‌های بعدی هنرمندان سوری، جایگاهی ویژه دارد. آفرینش‌های هنری متعدد و ارزشمند او سبب شده است که به‌عنوان یکی از چهره‌های اصلی نسل «رُوّاد» در تاریخ نقاشی سوریه شناخته شود. شیوهٔ او از سبک‌های اروپایی پیروی می‌کند و با مکاتب طبیعت‌گرا[۴]، رئالیسم و شرق‌گرا[۵] مرتبط است. مورّخان هنر و منتقدان متأخر، آثار طارق را مانند کارهای دیگر رُوّاد، اغلب، اقتباسی و فاقد اصالت انگاشته و بیشتر از چشم‌اندازی ایدئولوژیک و یا ناسیونالیستی دربارهٔ آن‌ها قلم‌فرسایی کرده‌اند. با این حال، می‌توان استدلال کرد که نقاشی‌های این هنرمند خاص با اهداف کاملاً واضح و با یک تعهد سیاسی و اجتماعی مربوط به زمانه و جامعه‌ای که وی در آن زندگی می‌کرد، خلق شده‌اند. در حالی که نقاشی‌های او از لحاظ شیوه، از الگوهای اروپایی پیروی می‌کردند، ولی موضوعات آثار طارق با حمایت از استقلال ملی و نگرانی او درخصوص مسائل معاصر جامعهٔ عرب و سوریه ارتباط نزدیک دارد. این جنبه از کار توفیق طارق، آن را نزدیک به انگارهٔ «هنر ملی‌گرایانه» قرار می‌دهد که بعداً در قرن بیستم اهمیت زیادی پیدا کرد.

٤. معرفی توفیق طارق و جایگاه او در هنر و جریان روشنفکری سوریه

طارق به عنوان یکی از طلایه‌داران نسل رُوّاد، در سال ۱۸۷۵ میلادی در خانواده‌ای مرفه از افسران نظامی (پدر و پدربزرگش افسران عثمانی بودند) متولد شد و تحصیلات متوسطهٔ خود را در استانبول به پایان رساند و پس از آن در ۱۸۹۳ م. وارد دانشکدهٔ نظامی استانبول شد (Qashlan, 2006, 18). نقاشی رنگ‌روغن در قرن نوزدهم در برنامهٔ درسی مدارس ابتدایی و راهنمایی ارتش عثمانی گنجانده شده بود و اگرچه این نقاشی عمدتاً برای اهداف نظامی درنظر گرفته شده بود، برخی از هنرمندان مشهور نیز در چنین مدارسی تدریس می‌کردند (Shaw, 2011, 31). به گفتهٔ طارق الشریف، او تحت تأثیر هنرمندان عثمانی و شیوهٔ «مستند» آنان قرار گرفته بود. با این حال، هیچ چیز قطعی‌ای در مورد نقش این آموزش در الهام بخشیدن به توفیق طارق برای ادامهٔ فعالیت‌های هنری‌اش وجود ندارد (Al-Sharif, 1984-85, 14). او در سال ۱۸۹۳ م. به دلیل همکاری با یک گروه سیاسی ناسیونالیست به زندان افتاد، اما به شرط ترک استانبول، آزاد شد (Qashlan, 2006, 18). وی در سال ۱۸۹۵م. در پاریس پناهندگی گرفت و در سال ۱۹۰۱ م. در رشتهٔ طراحی، نقشه‌برداری و شهرسازی از دانشکدهٔ هنرهای زیبا[۶] فارغ‌التحصیل شد (Qashlan, 2006, 18). پس از بازگشت به دمشق، به عنوان معمار و توپوگراف، مشغول به کار شد و در حالی که نقاشی را تمام‌مدت ادامه می‌داد، در مرمّت چندین ساختمان تاریخی شهر مشارکت کرد. او در طول جنگ جهانی اول نیز زندانی شد، اما خیلی زود یا آزاد شد یا توانست فرار کند. او پس از مشاجره‌ای بر سر یک جایزهٔ هنر، ظاهراً در سال ۱۹۲۶م. دمشق را به مقصد بیروت ترک کرد و پس از آن، عمر خود را در رفت و آمد بین دو شهر گذراند تا اینکه در سال ۱۹۴۰م. در بیروت درگذشت و در دمشق به خاک سپرده شد (Qashlan, 2006, 18).

متأسفانه منابع نقل‌شده، در مورد تلقی معاصران توفیق طارق از آثار او اطلاعاتی ارائه نمی‌دهند، اما همواره از روشنفکری و «ذهن فرهیختهٔ» او یاد می‌کنند. او نخستین هنرمندی بود که استودیوی خود را به روی دانش‌آموزان و عموم علاقمندان باز کرد و فعالانه کوشید تا الهام‌بخش عرصهٔ هنری و فرهنگی پرشور و آگاهانه‌ای باشد (Al-Sharif, 1984-85, 10).

متداول‌ترین خوانش تاریخ هنر در جهان عرب، گرایش به استقلال در کشورهای عربی را منجر به شکاف طبقاتی می‌داند. با بررسی آثار توفیق طارق، چگونگی استقرار هنر در سوریه برای

موضع‌گیری انتقادی نسبت به مسائل اجتماعی و سیاسی به‌دست می‌آید و اینکه چگونه یک اثر هنری در سوریه با ایده‌های «هنر ملی‌گرایانه» و همچنین زمینه‌های اروپایی آن پیوند می‌خورد.

عفیف بهناسی[۷] می‌نویسد که نخستین هنرمندان سوری، هنر را با «تقلید» از هنرمندان اروپایی شروع کردند. او آثار توفیق طارق را نسخه‌هایی وفادار به اصل یا ترکیبی مجدد از عناصر نقاشی اروپایی توصیف می‌کند (Bahnassi, 1974, 10, 11). طارق الشریف[۸] به نیروی خلاق نسل رُوّاد در عرصهٔ هنر سوریه اذعان می‌کند. در زمانی که هنرهای سنتی، دیگر نیازهای جامعه را برآورده نمی‌کردند، این نسل بود که نقاشی به سبک اروپایی را به کشور آورد. با این حال، او بر این عقیده است که قدرت این هنرمندان در تقلید دقیق هنر اروپایی، در چارچوب سبک «سنتی» (غیر آکادمیک) آن و در تلاششان برای جذب زبانی وارداتی، نهفته است (Al-Sharif, 1984-85, 7, 8, 13). همانطور که کریستن شید[۹] در بحث خود دربارهٔ نقاشی‌های برهنه‌گرایانهٔ نقاشان اولیه لبنانی خاطرنشان می‌کند، چنین دیدگاه‌هایی تلاش هنرمندان برای تسلط بر هنرهای زیبا را بی‌اهمیت می‌کند (Scheid, 2010, 201). آنان همچنین انگیزه‌های عمیق‌تری را برای انتخاب هنرمندان رُوّاد از نظر سبک و موضوع در نظر نمی‌گیرند.

۵. توفیق طارق و تعهد به تغییر

دیدگاه غالب در میان روشنفکران عرب، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم این بود که تنها گسستی بنیادین از فرهنگ سنتی می‌تواند سبب شود که کشورهای جهان عرب حالت رکودی را که به نظرشان دچارش شده بودند، پشت سر بگذارند و بدین ترتیب به مدرنیته واقعی دست یابند (Naef, 2003, 192). این امر باید از طریق فرایند «فرهنگ‌پذیری» که «تثقیف» نامیده می‌شود (see Scheid, 2010, 203)، اتفاق بیفتد. نقد و نفی برخی از آداب و رسوم مربوط به گذشتهٔ عرب، جنبهٔ مهمی از این تلاش‌ها بود؛ زیرا بسیاری از آن‌ها به‌عنوان علل اصلی عقب‌ماندگی اعراب و مسلمانان تلقی می‌شدند (Naef, 2002, 221; Scheid, 2010, 203). هنرهای زیبا و اجرا و درک آن، نقشی مهم در این فرایند ایفا کرد و هنرمندان، نقش خود را در این «مأموریت متمدن‌سازی» بسیار مهم می‌دانستند. روشنفکران و رهبران مدنی، قصد داشتند درک هنرهای زیبا را در بین مخاطبان خود پرورش دهند و موجب تحول فرهنگی شوند. جنبش پیشاهنگان، نقشی برجسته را در این فرایند «فرهنگ‌پذیری» ایفا کرد و رهبران و حامیان آن‌ها، نمایشگاه‌ها و رویدادهای آموزشی متعددی را با هدف ایجاد علاقه به هنرهای زیبا در «طبقهٔ فرهیخته» ترتیب دادند. این اصطلاح، به آن دسته از اقشار جامعه اطلاق می‌شود که مانند هنرمندان طبقهٔ بالا و متوسط، از منابع لازم برای شرکت در تثقیف برخوردار بوده‌اند، اما ممکن است قبلاً از آن استفاده نکرده باشند (Lenssen, 2014, 27; Scheid, 2010, 209–210, 218).

به‌طورکلی هنرهای زیبا در سوریه و جهان عرب ناگزیر با دغدغه‌های ملی، اجتماعی و فرهنگی ارتباط داشت؛ بنابراین، برای سوری‌ها، مانند دیگر هنرمندان غیر غربی که در عرصهٔ استعمارزدایی کار می‌کردند، مسائل مربوط به خودمختاری هنری و (هنر برای هنر)[۱۰]، مفاهیمی که شاید در اروپا از اهمیت بسیاری برخوردار بودند، اهمیتی کمتر و ابعاد کاملاً متفاوتی نسبت به محیط اروپایی داشت (Lenssen, 2014, 38-49). با اینکه توفیق طارق، مانند هم‌مسلکان خود از یک سبک آکادمیک قوی به‌طور رسمی پیروی می‌کرد، درعین‌حال بسیار آگاهانه حالت‌ها و شیوه‌های نقاشی اروپایی، مانند شرق‌گرایی و نقاشی تاریخی را برای بیان انتقاد خود دربارهٔ جامعه عرب و سوریهٔ معاصر استفاده کرد. همان‌طور که آثار توفیق طارق گواهی می‌دهد، او با مباحثات جاری در میان رو شنفکران عرب آشنا بود و دلیلی وجود نداشت که چنین وضعیتی در نقاشی از منظره‌هایی که در زمان اقامتش در پایتخت فرانسه انجام می‌شد، نیز صدق نکند. اینکه آثار هنری توفیق طارق از هنر آوانگارد فرانسه پیروی نمی‌کند و ممکن است «محافظه‌کارانه» تلقی شود، به مفهوم عدم آگاهی او از جنبش‌های هنری مترقی نیست. با توجه به نقشی که به هنرمندان عرب، به‌عنوان حاملان اصلی مدرنیته و پیشرفت نسبت داده شده است، از میان شیوه‌های آکادمیک بود که او الگوهایی را پیدا کرد که برای انتقال پیام‌های مورد نظر خود به مخاطب، مناسب‌ترین بود. او از طریق نقاشی‌های خود از هم‌وطنان خود خواست تا دربارهٔ درس‌هایی که تاریخ عرب می‌دهد و ارتباط آن‌ها با زمان حال، تأمل کنند؛ بنابراین درحالی‌که ممکن است نقاشی‌های طارق، معمولی به نظر برسند (زیرا او در ژانرهایی کار می‌کرد که معمولاً با نقد مرتبط نبودند)، او این کار را با قصد قطعی برای برانداختن و ملاحظهٔ دوبارهٔ این ژانرها انجام داد. به نظر می‌رسد انتخاب شیوهٔ او بسیار آگاهانه بوده و ریشه در آرزوی او برای ارائهٔ انتقادی مؤثر از اوضاع اجتماعی و سیاسی داشته است.

درحالی‌که مورخان هنر و منتقدان، طارق را یکی از مهم‌ترین نقاشان رُوّاد بازمی‌شناسند و گاهی از گرایش‌های ملی‌گرایانهٔ او یاد می‌کنند، آثار وی از جنبه‌های زیبایی‌شناختی نیز مورد توجه قرار گرفته است (See e.g. Al-Sharif, 1984-85, 14-16; Qashlan 2006, 14-20; Sawwan, 2011). او عمدتاً به‌عنوان یک تقلیدکنندهٔ چیره‌دست سبک‌های اروپایی شناخته می‌شد. بااین‌حال، نتایج سیاسی و اجتماعی آثار توفیق طارق به ما این امکان را می‌دهد که آن‌ها را «ملی گرایانه» در نظر بگیریم، یعنی شناخت موضع عمومی هنرمندان آن‌چنان‌که فعالانه درگیر زمانه و جامعه خود شده‌اند.

۶. تحلیلی بر برخی آثار توفیق طارق

اساساً کشورها عربی خاورمیانه در اواخر سال‌های استعمارگری، به ناسیونالیسم روی آوردند. احساسات ملی‌گرایانه در پایان بخشیدن به قیمومیت و استعمار، تاثیر بسزایی داشت و به عنوان ابزاری در دست ملت‌هایی بود که تلاش داشتند از خود هویت جدیدی به سایر کشورها معرفی کنند. این مسئله هم برای نشان دادن استقلال سیاسی آن‌ها اهمیت داشت و هم این کشورها را به عنوان ملت–دولت‌هایی معرفی می‌کرد که برای هویت خود تلاش می‌کردند. شعارهای ناسیونالیستی ابتدا توسط نخبگان سیاسی که بیشتر از گروه‌های نظامی بودند، مطرح شد و سپس به درون ملت تسرّی پیدا کرد. ملت‌ها این شعارها را راهکاری برای برون‌رفت از شرایط بد جامعه می‌دانستند و از این رو با آن همراه می‌شدند. شرایطی که هم در زمان سلطهٔ عثمانی و هم در دوران استعمار وجود داشت. مصر

پیشرو برنامه‌های ناسیونالیستی در جهان عرب بود. عبدالجمال ناصر (دولت ناصر ۱۹۵۲–۱۹۷۰م.) رهبر جنبش ناسیونالیستی، سعی داشت تا جهان عرب را یکپارچه کند. ناسیونالیسم در سوریه تحت رهبری حزب بعث بود و سکّان این کشتی، در دستان حافظ اسد قرار داشت. در عراق هم حزب بعث داعیه‌دار آن بود. ولی در نهایت ایدئولوژی ناسیونالیست با شکست اعراب در مقابل اسرائیل در سال ۱۹۶۷ م. به کلی از میان رفت. اما زمانی که از ناسیونالیسم سوری به طور خاص صحبت می‌شود باید به این نکته توجه داشت که رژیم، شکل گرفته از اقلیت علوی که ۱۰ درصد از جمعیت سوریه را شامل می‌شد، تشکیل شده بود. علوی‌ها با خشونت و سرکوب توانستند مدت زیادی بر سوریه حکومت کنند (zirkle,2007).

به نظر می‌رسد مفهوم هنر ملی‌گرایانه با نگرش رو شنفکرانه‌ای که در زندگی و کار توفیق طارق جریان داشته، مطابقت داشته باشد. دو نقاشی «ابوعبدالله الصغیر» و «نبرد حطّین»، به ترتیب در آغاز و پایان کار طارق خلق شده‌اند؛ بنابراین آن‌ها به‌درستی چهارچوبی را برای تعهد این هنرمند به تغییراتی که آرزو داشت تا در جامعهٔ خود ببیند و هنر خود را به‌طور خستگی‌ناپذیر در این راستا به کار می‌برد،

شکل ۱: حج، توفیق طارق، رنگ روغن، (Atassi 1998: 66)
Fig. 1: Hajj, Tawfiq Tariq, oil painting

توفیق طارق، پردهٔ ابوعبدالله صغیر (شکل ۳) را باتقلید از پردهٔ العلماء (شکل ۴) لویی بوشار خلق کرده است که اشاره‌ای کنایه‌آمیز به ناتوانی پادشاه اسلامی در نگهداری از گرانادا دارد. با دقت بیشتر به هر دو اثر، درحالی‌که نقاشی اصلی جزئیات عالی و شکل‌های بیشتری را نشان می‌دهد، طارق، تمرکز را بر گروه مرکزی قرار داده است و مردی را نشان می‌دهد که زنانی در کنار او نشسته‌اند و جلوی او می‌رقصند. همان‌طور که عنوان نقاشی طارق به ما می‌گوید، ظاهراً شاهد صحنه‌ای از زندگی خصوصی آخرین فرمانروای اسلامی گرانادا، ابوعبدالله محمد یازدهم (در منابع اسپانیایی: Boabdil)، هستیم؛ فرمانروایی که پادشاهی اسلامی را به فاتحان اسپانیایی واگذار کرد.

پیروی طارق از تصویر فرمانروا در نقاشی بوشار، سبب شده است، او فرد کوتاه‌قد و چاقی به نظر برسد که بی‌حال روی صندلی نشسته است. به نظر می‌رسد نه زن جوان جذاب کنار او که با محبت به او تکیه می‌کند و او را نوازش می‌کند و نه دو رقصنده‌ای که به طرز اغواکننده‌ای در جلوی او حرکت می‌کنند و شکم‌هایشان نمایان شده است، می‌توانند خشم او را بکاهند.

ارائه می‌دهند. حتی در نقاشی‌های کمتر «سیاسی» طارق، تصریح به هویت عربی یا سوری همچنان محوریت دارد، مانند نقاشی‌های او دربارهٔ حج (Atassi, 1998, 66)(شکل ۱)، جشن‌های دینی، مانند مولود پیامبر (Atassi 1998, 64)، مکان‌های مهم در سوریه، مانند پالمیرا (Atassi, 1998, 67) (شکل ۲) و ساختمان‌های نمادگونه.

تقابل و تعارض در سوریه نیز از تنوع قومی، نزاع دایمی برای قدرت و عدم مشروعیت حزب بعث شروع شد. اکثریت مردم سوریه، خود را عرب می‌دانستند و تأکید بر عروبیت شاید می‌توانست این شکاف را پر کند. « زیرا ساکنان مسیحی، علوی، دروزی و مسلمان عرب که بر اقلیت کُرد و ترک سوریه برتری جمعیتی داشتند، به رغم تفاوت‌های عمیق دینی و مذهبی، خود را "عرب" می‌دانستند» (mojani,2015,72). مسئله این است که نوع نگاه توفیق به موضوع عروبیت نگاه متعصبانه نیست بلکه وی ضمن افتخار به بخش‌های غرورآمیز تاریخی آن با نگاه نقادانه تمایل به تغییرات به نفع هویت ملی دارد. برای توفیق، سوری بودن و نشان دادن هویت سوری بر هر چیز دیگر ارجحیت دارد.

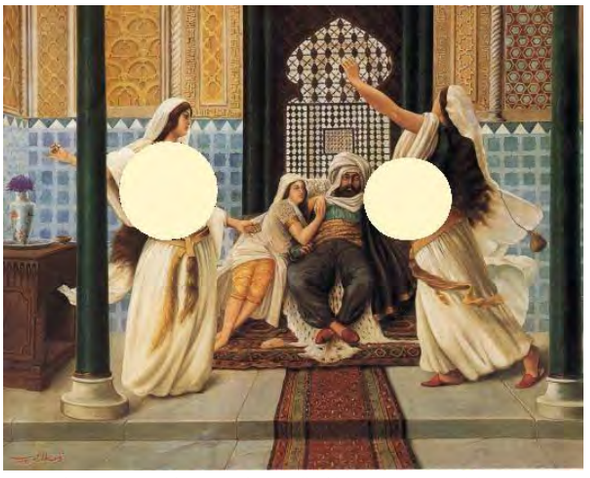
شکل ۲: پالمیرا، توفیق طارق، رنگ روغن،(Atassi 1998: 6)
Fig.2: Palmyra, Tawfiq Tariq, oil painting

به‌طور خلاصه، او به سختی می‌تواند از یک فرمانروای پرانرژی که توانایی دفاع از قلمرو خود در برابر مهاجمان را دارد، فاصله بگیرد. درحالی‌که نقاشی اصلی بوشار، یک پاشای ناشناخته را در «حرم سرای» خود به تصویر می‌کشد که از فضا و اتفاقات صحنه لذت می‌برد و به همین دلیل در دستهٔ تصویرسازی‌های نژادپرستانه‌ترِ «شرقِ در حال انحطاط» قرار می‌گیرد، طارق، به‌واسطهٔ عنوان نقاشی‌اش، نشانه‌ای از پیام موردنظر خود را ارائه کرده است.

در اینجا او به‌جای ارائهٔ یک فانتزی شهوت‌انگیز، بر آن بوده است که به شیوه زندگی انحطاط‌آمیز آخرین فرمانروای عرب اندلس اشاره کند که منجر به باختن قلمروش به پادشاهان کاتولیک شد (Naef, 2002, 225). توفیق طارق، در اینجا از یک مضمون تاریخی برای ارائهٔ نمونه‌ای مشابه، برای معاصران خود استفاده می‌کند ولی به‌هرحال شیوهٔ کار نیز شباهت زیادی به نقاشی شرق‌گرایانه دارد. حالات یونانی فیگورها، تناسبات دقیق، انعکاس رنگ‌ها و نورها و تأثیرات آن‌ها بر هم، شیوهٔ نورپردازی و دقت در جزئیات نیز بر این امر تأکید می‌کنند.

شکل ۳: پرده العلماء (۱۸۹۳)،پل لویی بوشار (۱۸۵۳–۱۹۳۷)، رنگ روغن روی بوم، ابعاد ۴۳٫۹ × ۲۹٫۳ سانتی‌متر (Atassi 1998: 66)

Fig. 3: Alolamā (1893), Louis Bouchard Bridge (1853-1937), oil on canvas, dimensions 43.9 × 29.3 cm



شکل ۴: پردهٔ ابوعبدالله الصغیر (۱۳۲۲ ق/۱۹۰۳–۱۹۰۴).

ابعاد: ۱۰۰ × ۸۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم (Atassi 1998: 66).

Fig. 4: Abu Abdullah Al-Saghir (1322 AH / 1903-1904)., oil on canvas Dimensions: 100 × 80 cm

شکل ۵: نبرد حطّین، توفیق طارق و زهیر السبان، رنگ روغن روی بوم، (Maari 2006: 447, Pl. 57)

Fig. 5: Battle of Hattin, Tawfiq Tariq and Zuhair Al-Saban, oil on canvas

همان‌طور که انحطاط فرمانروای تاریخی، منجر به سقوط پادشاهی او شد، بطالت بزرگان عرب در زمان حال، موجب دچار شدن جوامع عربی معاصر به این وضعیت تلخ شده است؛ بنابراین، می‌توانیم استفادهٔ توفیق طارق از یک استعارهٔ شرق‌گرایانه رابه‌عنوان «زنگ خطری» برای معاصران خود تفسیر کنیم که فراخوانی برای اقدام به نجات جوامع عرب و رهایی از رهبران ناتوان و کنار گذاشتن سنت‌های قدیمی و مضر بوده است. نقاشی وضعیت ابوعبدالله صغیر که بر گرانادا حکومت می‌کرد و اعراب، بزرگ‌ترین شکست خود را در تاریخ مسلمانان، در زمان او تجربه کردند، درواقع نقدی بصری بر وضعیت ابوعبدالله است. ترکیب‌بندی و جایگزینی و انتخاب عناصر بصری در این پرده نیز بسیار حساب‌شده و دقیق هستند. در این نقاشی، قسمتی از یک کاخ عظیم به تصویر کشیده شده، اما ابعاد فیگور دو زن که در حال سرگرم‌کردنِ فرمانروا هستند، از ابعاد دو ستون کاخ بسیار بزرگ‌تر است. ستون‌ها بسیار ضعیف به تصویر درآمده‌اند. همچنین این کار، فضای بیشتری را نیز برای افزایش عناصر ارائه می‌دهد. تأکید بر مشغولیت ابوعبدالله به عیش و نوش، از طریق ساختن یک دایرهٔ محدودکننده که به‌وسیلهٔ دو فیگور زن درست می‌شود، انجام شده است و زن سوم نیز در آغوش او و فیگور وارفتهٔ ابوعبدالله، آخرین نشانه‌هایی هستند که بر این وضعیت تأکید می‌کنند.

توفیق طارق در برخی از آثار خود از تاریخ به‌عنوان نوعی تمثیل برای زمان حال استفاده کرده است. پردهٔ «مَعرِکات حِطّین» (نبرد حطّین) (شکل ۵) که مضمون آن پیروزی قاطع صلاح‌الدین ایوبی بر صلیبیان است، معمولاً لحظه‌ای مهم و باشکوه در تاریخ عرب، تلقی می‌شود. این نقاشی، اندکی قبل از درگذشت نقاش در سال ۱۹۴۰ م. آغاز شد و ناتمام ماند، سپس توسط شاگردش زهیر السبان[11] تکمیل شد (Al-Sharif, 1984-85, 16) و امروزه در کاخ ریاست جمهوری در دمشق قرار دارد. این اثر یادمان‌نما، با ترکیب‌بندی هرمی در مرکز آن، نبردی در جریان را نشان می‌دهد. صلاح‌الدین سوار بر اسب سفید با دشمن خود که بر اسبی قهوه‌ای سوار است، درگیر نبرد است. گروه کوچک‌تری از سربازانِ سوار بر اسب، در سمت راست بالای نقاشی دیده می‌شوند که به سمت درگیری پیش می‌روند. قلعه‌هایی در بالای تپه و گروه‌های کوچک‌تری از سربازان درگیر نبرد در فاصله‌ای دورتر دیده می‌شوند. در نگاه اول، این نقاشی همچون یک نقاشی تاریخی معمولی به‌چشم می‌آید که به‌طور دقیق‌تر، صحنه‌ای معمولی از یک نبرد در تاریخ هنر غرب است. طارق، در اینجا در چهارچوب قواعد ژانر عمل می‌کند و صحنه‌هایی

از کنش‌های نمایشی[۱۲] را با تمرکز بر افرادی قهرمان نشان می‌دهد که لزوماً از نظر تاریخی، دقیق نیستند. انتخاب مضمونی صلاح‌الدین و پیروزی وی با ایده‌هایی مرتبط است که در میان روشنفکران عرب و مسلمان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم رایج بوده است. آشنایی با قهرمانان تاریخ خود و افتخار به عملکرد آن‌ها در بین جوانان تقویت می‌شد و به اعراب، در غلبه بر سلطهٔ اروپا کمک می‌کرد. این ایده در جنبش نقاشی عرب که گاهی اوقات از آن با عنوان «کلاسیک» یاد می‌شود، منعکس شده است. در این جنبش، نقاشان سعی کردند لحظات مهم تاریخ عرب را به تصویر بکشند (Al-Sharif, 1984-85, 10). صلاح‌الدین در پس‌زمینهٔ قیمومیت فرانسه در سوریه، اهمیت خاصی داشت و به نماد مقاومت در برابر حضور فرانسه و تحقیر این کشور تبدیل شد. در یک حکایت عامیانه نقل می‌شود که چگونه ژنرال گورو، نماینده عالی فرانسه، هنگام ورود به دمشق از قبر صلاح‌الدین دیدن کرد و با قاطعیت اعلام کرد: «صلاح‌الدین، ما اینجا هستیم!».[۱۳]

وقتی توفیق طارق، خاطرهٔ قهرمان ایوبی و پیروزی او را در سال ۱۹۴۰م.، زمانی که فرانسه درگیر جنگ جهانی دوم بود، زنده می‌کند، به نظر می‌رسد می‌خواهد به هم‌وطنان سوری خود یادآوری کند که حتی قوی‌ترین قدرت‌ها را می‌توان شکست داد و اکنون چنان‌که در تاریخ رخ داده است، استقلال از تسلط بیگانگان امکان‌پذیر است. او به دنبال برقراری ارتباط بین یک رویداد تاریخی و جهان معاصر بود و اینکه باید از تاریخ، در سیاسی آموخت. نقاشی تاریخی اغلب چنین مسیری را طی می‌کند. «نبرد حطّین» ممکن است در ظاهر، مانند یک نقاشی تاریخی کلاسیک به نظر برسد، اما با نمایش مقاومتی نیرومند در برابر حضور فرانسه در سوریه، نشان‌دهندهٔ یک اثر هنری بسیار سیاسی و انتقادی است. همین موضوع، بیش از بیست سال بعد توسط حزب بعث سوریه بازخوانی شد و مجدداً با تطبیق شخصیت ایدئولوژیکی حافظ اسد با صلاح‌الدین، قهرمان قرون وسطایی، مورد استفاده قرار گرفت. شاید همین اتفاق بتواند دلیل قرار گرفتن پردهٔ «نبرد حطّین» در کاخ ریاست جمهوری سوریه باشد.

اثر دیگری از توفیق طارق که نشان از علاقه و گرایش او به اصالت و هویت عربی دارد، مجلس خلیفه مأمون) شکل ۶) است که خلیفهٔ بزرگ عباسی را در تالار حکومتی با اطرافیانش نشان می‌دهد. توفیق طارق با توجه به توان مرمتی در آثار تاریخی، دید و نگاه ریزبینانه‌ای به تزیینات معماری دارد که در کنار خلق آثار معماری او در این اثر کاملاً به چشم می‌خورد.

دو ترفند بصری آگاهانه برای نشان دادن عظمت مأمون به عنوان خلیفهٔ عرب، در این تصویر به کار رفته است، مأمون بزرگ‌ترین فیگور را ازنظر ابعاد نسبت به دیگر فیگورها دارد و تخت شاهی نیز بر افزایش فضای اشغال‌شده توسط او دامن زده تا گویای عظمتش باشد. همچنین بیان عظمت معماری مسلمانان عصر مأمون از طریق نقاشی از یک فضای عظیم خالی در بالای سر آن‌ها صورت می‌گیرد که در واقع، این فضای خالی عظیم سبب کوچک نشان داده شدن فیگورها می شود تاجایی‌که حتی آن‌هایی که ایستاده‌اند، نیز با مأمون هم‌قد شده‌اند.

با رعایت قوانین کلاسیک، مأمون دقیقاً در یکی از نقاط طلایی قرار گرفته است. در واقع، ترکیب‌بندی اثر چنان است که فضای (فضای اسلامی حاکمیت که به الله متصل است) از فیگورها (انسان‌ها) بزرگ‌تر به نظر می‌رسد و مأمون نیز از انسان‌های دیگر بزرگ‌تر است. به‌نوعی مفهوم واسطه را القا می‌کند.

تأکید بر نوع حاکمیت اسلامی توسط مأمون، با استفاده از عناصری که چشم‌ها را به سمت بالا هدایت می‌کنند و حاکمیت الله را بر این حکومت مشخص می‌سازند، صورت می‌گیرد.

همچنین، وحدت زمان و مکان و شخص، تقلید از قدما (یونان و رنسانس)، تقلید از طبیعت (استفاده از رنگ‌های میانجی برای نشان دادن حجم، پرسپکتیو و تناسبات فیگورها نسبت به معماری و تمامی اجزا)، نزاکت، آموزندگی و ... همگی مشخص‌کنندهٔ اثر به‌عنوان اثری کلاسیک هستند. همچنین همهٔ موارد یاد شده، نشان از علاقهٔ توفیق طارق به هویت عربی و تقدیر او از مفاخر عرب دارد و او تمام سعی خود را می‌کند تا نگاه مخاطب را به پیشینهٔ مقتدر عرب مسلمان در دوران خلافت مأمون عباسی جلب کند.

شکل ۶. مجلس خلیفه مأمون، توفیق طارق، رنگ روغن روی بوم، (Atassi 1998)

Fig. 6: Majlis Khalifa Ma'mun, Tawfiq Tariq, oil on canvas

توفیق طارق در اثری بدون نام، منظره‌ای واقع‌نمایانه از طبیعت روستایی را نشان می‌دهد که راهی خاکی با نرده‌های چوبی پراکنده از میان آن می‌گذرد. صحنه، اوایل فصل پاییز را نشان می‌دهد: برگ‌های برخی از درختان، قهوه‌ای و نارنجی و برخی دیگر هنوز سبز هستند. پرده، تباینی از رنگ‌های سبز و آبی را با قهوه‌ای ـ خاکستری نشان می‌دهد؛ به‌طوری که حتی ابرها در بالای درختان خزان‌زده نیز تیره و خاکستری به نظر می‌رسند. تیرگی طبیعت پاییزی در آسمانش نیز مشهود است. به نظر می‌رسد که در اینجا بُن‌مایهٔ اصلی نقاشی، تباین و تضاد جاری در طبیعت است و درعین‌حال، عواطف انسان/ هنرمند نیز منعکس می‌شود: سرسبزی و خزان، تیرگی و روشنی و انواع دوگانگی‌های هستی‌شناختی، در کنار هم، ذات و سرشت طبیعت را برمی‌سازند. حذف و نادیده‌انگاری هیچ یک از آن‌ها ممکن نیست و معنای هر کدام با وجود دیگری، تحقق می‌یابد. نکتهٔ تأمل‌برانگیز، عبور راه روستایی از میان صحنه است که نشان می‌دهد مسیر حرکت

انسان از میان همین دوگانگی‌های جهان هستی است و گریزی جز عبور از آن وجود ندارد. این، همان واقعیتی محسوب می‌شود که شیوهٔ رئالیسم معرّف و بازنمایی‌کنندهٔ آن است (شکل ۷).

شکل ۷: «بدون نام»، رنگ‌روغنی روی چوب، ۵۰ × ۷۰ سانتی‌متر، ۱۹۱۴ م. (www.atassifoundation.com)

Fig. 7: "Untitled", 1914, oil painting on wood, Dimensions 50 x 70 cm,

او دراثر دیگر خود، به نام «جاده دامر»، صحنه‌ای از طبیعت روستای دامر[۱۴] در ایالت همپشایر[۱۵] انگلستان را نشان می‌دهد که ظاهراً هنرمند در برهه‌ای از زمان شاهد آن بوده است. اجزای صحنه، درختستان، راه‌آهن و قطار، تیرهای برق و تپه‌ای در پشت صحنه هستند. در اینجا نیز پرده، تباینی را میان رنگ سبز درختستان و رنگ قهوه‌ای زمین و خاکستری آسمان نشان می‌دهد. صحنه، با دو عنصر مهم که به مدرنیته اشاره دارند، آراسته است: برق و قطار (موتور). این بار از میان صحنه، نه راه روستایی آدم‌رو، بلکه راه‌آهن عبور می‌کند. این صحنه‌ای واقع‌نمایانه از انسان عصر مدرن است که این بار به‌واسطهٔ فناوری، راه خود را از میان جهان هستی می‌یابد و طی می‌کند. زمینِ قهوه‌ای و درختستان سبز، دو سویه و عنصر این تصویر را تشکیل می‌دهند که اولی به ملال‌آوری حیات و دومی به سرزندگی آن دلالت دارند؛ از سوی دیگر، زمین و درختستان نیز به‌صورت یک کل، با راه‌آهن و شبکهٔ برق در تقابل هستند. اولی، واقعیتی به نام طبیعت را بازنمایی می‌کند و آن دیگری، واقعیتی به نام مدرنیته را که دستاورد انسان در قرن نوزدهم است. در مرکز پرده نیز دو پرنده، یکی سفید و دیگری سیاه، در حال پرواز، نقاشی شده‌اند که چه بسا همان تقابل دوقطبی میان طبیعت و صنعت (مدرنیته) را نمادپردازی می‌کند (شکل ۸).

توفیق طارق برای فاصله گرفتن از نقاشی سنتی، برحسب علاقه، هم‌زمان با تحصیل در آکادمی نظامی استانبول، به نقاشی رنگ‌روغنی گرایش پیدا کرد، اما به شدت گرایش‌های ناسیونالیستی داشت و در حزب «ترکیا الفتاة» که ملی‌گرا و خواهان حذف همهٔ گروه‌های غیرترک در ترکیه بود، عضویت داشت و مدتی به دلیل این گرایش‌ها به زندان افتاد. او در فرانسه، در مدرسهٔ توپوگرافی درس خواند. محصول این دو تفکر، آثاری، با مشخصات زیر هستند:

الف) در تکنیک، غربی محسوب می‌شوند، اما در موضوع، بومی هستند. مانند چهره‌های مرد و زن سوری و طبیعت سوریه که تکنیک همگی با رنگ‌روغنی است که به تازگی به سوریه راه یافته بود؛

ب) نقاشی‌ها شامل طیفی از تجربیات نقاشی غربی از نئوکلاسیک تا ناتورالیسم هستند؛

پ) همچنین در آثار او، گرایش به نقاشی شرق‌گرایانه نیز مشاهده می‌شود.

شکل ۸: «جادهٔ دامر»، رنگ‌روغنی روی بوم، ۶۰ × ۷۰ سانتی‌متر، ۱۹۰۸ م. (www.atassifoundation.com)

Fig. 8: "Dummer Road", 1908, oil on canvas, ,Dimensions 60 × 70 cm

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ به دست آمده در این پژوهش، نشان می‌دهد که توفیق طارق، نمونهٔ اولیه یک هنرمند متعهد و ملی‌گرای سوری با فرهنگ عربی، کردی، مسیحی، معماری خاص، تاریخ خاص و طبیعت خاص آن است. هنرمندی که در طول زندگی و فعالیت خود، فعالانه با زمان و جامعهٔ خود درگیر بوده است. آثار طارق، معمولاً از این زاویه مورد بحث قرار نمی‌گیرد و بیشتر از نظر زیبایی‌شناسی مورد بحث قرار می‌گیرد یا بیشتر به نقش او به‌عنوان یک هنرمند مهم رُوّاد و به‌عنوان نخستین کسی که نقاشی بر روی سه‌پایه به سبک اروپایی را به سوریه معرفی کرد، تأکید می‌شود. درحالی‌که گاهی اوقات به همدردی‌های ملی‌گرایانهٔ او توجه می‌شود، اظهارنظری دربارهٔ پس‌زمینهٔ فرهنگی خاص آفرینش‌های هنری توفیق طارق نمی‌شود و بااین‌حال، عمیق‌تر شدن در لایه‌های بافت فرهنگی و تاریخی نه‌تنها درک ما را از این هنرمند خاص بیشتر خواهد کرد، بلکه از محیط چندبعدی و چندملیتی آثار هنری و فکری اواخر عثمانی و همچنین از نسل هنرمندان رُوّاد عرب، شناخت کامل‌تری ارائه خواهد کرد.

چهره‌نگاری در نقاشی‌های طارق، به گسترش اندیشه و فرایند فردیت‌یابی و فردگرایی در آثار او دلالت دارد. گرایش او به نقاشی صحنه‌های تاریخی و حماسی، تلاش هنرمند برای هویت‌گرایی و برساختن گذشته‌ای شکوهمند، معتبر و قابل افتخار را نشان می‌دهد. این تلاش در زمانه‌ای صورت می‌گیرد که پیوندهای سابق با امپراتوری عثمانی ازهم‌گسیخته شده و جامعهٔ سوریه در حال بدل‌شدن به کشوری با هویتی مستقل و در پیِ پرکردن خلأ ناشی از حذف هویتی است که امپراتوری عثمانی آن را در میان اتباع خود بازتولید می‌کرد.

به تصویر کشیده شدن صحنه‌هایی از طبیعت روستایی در نقاشی‌های طارق، نیز نمودار دیگر ویژگی فرهنگی و اجتماعی این دوره، یعنی دغدغهٔ تباین و تقابل طبیعت و صنعت (مدرنیته) است.

طارق در آثار خود تمام همت و تخصص خود را به کار گرفته تا با خلق آثار ارزشمند در دوران تحت تسلط فرانسه، هویت تاریخی مردم سوریه را بازیابی کند و به مردم بازشناساند. همچنین، روحیهٔ ملی‌گرایی او موجب شده تا با ارائهٔ تصویری مناسب و دلنشین از طبیعت و معماری سوریه، نگاه مخاطبان شیفتهٔ غرب را به سوی داشته‌های بومی سوریه بچرخاند و نشان دهد که سوریه با تمام آنچه که دارد سرزمینی تاریخی، طبیعی و ارزشمند برای مردمانش محسوب می‌شود.

جدول شماره ۱ :نمونه‌هایی از آثار نقاشی توفیق طارق (منبع تمامی تصاویر این جدول .(www.atassifoundation.com))
Table No. 1: Examples of Tawfiq Tariq's paintings

'Untitled' 1939, Oil on Canvas, 35 x 25 cm.	"Dummer Road" 1908, Oil on Canvas, 60 x 70 cm.	"Elset Aiysheh" 1935, Oil on Wood, 53 x 40 cm.	'Untitled' Oil on Canvas, 80 x 56 cm.	'Untitled' 1924, Oil on Canvas, 62 x 47 cm.	'Untitled' 1914, Oil on Wood, 50 x 70 cm.	'Untitled' 1913, Oil on Canvas, 91 x 130 cm.

توفیق، ضمن تأکید بر فرهنگ عرب به عنوان بخشی از فرهنگ سوریهٔ حال حاضر در معادلات جهانی، بر جنبه‌های منفی آن در آثارش می‌پردازد تا پیام دعوت به تغییر را به گوش مردم سرزمینش برساند. عربیت صلاح‌الدین را می‌ستاید و عربیّت ابوعبدالله را مشمئز کننده، معرفی می‌کند.

شخصیت محافظه‌کار او در انتخاب سبک، نباید ما را از شناسایی او به‌عنوان هنرمندی که از طریق هنر خود به‌شدت پیگیر بیان اوضاع زمانه و جامعهٔ خود بوده است، غافل کند. این جنبه‌های زندگی و کار توفیق طارق، او را به‌عنوان نخستین هنرمند متعهد و ملی‌گرا در سوریه معرفی می‌کند که در طول تغییرات رژیم‌های سیاسی و محیط اجتماعی، دغدغه‌های مشابهی را نشان داده‌است. چشم‌انداز هنر ملی‌گرایی به ما اجازه می‌دهد تا با وجود تغییر سلیقه‌های سبکی و مشغله‌های زیبایی‌شناختی، تداوم خاصی را در طول تاریخ هنر سوریه شناسایی کنیم.

پی نوشت

1. Sawwan, Walid
2. Naef, Silvia
3. Charlotte Bank
4. Naturalism
5. Orientalism
6. Ecole des Beaux Arts
7. Afif Bahnassi
8. Tariq Al-Sharif
9. Kirsten Scheid
10. l'art pour l'art
11. Zuhair Al-Sabban
12. dramatic
13. Saladin, nous voilà!
14. Dummer
15. Hampshire

References

Atassi Gallery. (1998). Contemporary Visual Art in Syria. 1989-1998.

Bahnassi, Afif. (1974). Les styles de l'art contemporain en Syrie, in: Consultation collective sur les problèmes contemporains des arts arabes dans leurs relations socio-culturelles avec le monde arabe. Paris.

Bank Charlotte (2016). Painting as Critique: Oil Painting as a Site for Social and Political Negotiation in Syria, ASIA 2016; 70(4): 1285–1303

Barazesh, Mahmoud Reza (2009), Familiarity with the countries of the world, syris. Secend edition, Mashhad: aftab hashtom. [in Persian]

[برازش، محمودرضا. (۱۳۸۸). آشنایی با کشورهای جهان: سوریه. چ دوم. مشهد: آفتاب هشتم]

Gholampour aki, akram (2000), Introduction of leading Arab artists (unpublished master's thesis). Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran.[in Persian]

[غلام‌پوراکی، اکرم. (۱۳۷۹). معرفی هنرمندان شاخص عرب (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.]

Khatib, Fatima. (2017). the Impact of War on the Works of Contemporary Syrian Painters. Practical project: The role of women in the resistance of the "Holy Defense of Syria" (unpublished master's thesis). Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. .[in Persian]

[خطیب، فاطمه. (۱۳۹۶). تأثیر جنگ در آثار نقاشان معاصر سوریه. پروژۀ عملی: نقش زن در مقاومت «دفاع مقدس سوری» (پایان‌نامۀ منتشرنشدۀ کارشناسی ارشد). دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران]

Lenssen, Anneka. (2014). The Shape of the Support: Painting and Politics in Syria's Twentieth Century. PhD Diss. Massachusetts Institute of Technology.

Maari, Boutros. (2006). Tradition populaire et creation artistique: L'émergence de la peinture moderne en Syrie. PhD Diss. EHES. Paris.

Mojani, Ali (2017), the roots of the renewal of the caliphate of Islamic life and its geopolitical impact, Publications of the Ministry of Foreign Affairs of Iran. .[in Persian]

[موجانی، علی (۱۳۹۶) ریشه‌های تجدید خلافت حیات اسلامی و تأثیر ژئوپلتیک آن، انتشارات وزارت امور خارجه.]

Naef, Silvia (2003): "Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe". In: La multiplication des images en pays d'Islam: de l'éstampe à la television xvii, xxi siècle, Actes du colloque Images: fonctions ET langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman ET SA périphérie. Edited by Bernard Heyberger and Silvia Naef, Istanbuler Texte und Studien, vol 2. Würzburg: Ergon Verlag, 140–153.

Naef, Silvia. (2003). Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe. In Bernard Heyberger and Silvia Naef (eds.), La multiplication des images en pays d'Islam: de l'éstampe à la télévision xviie–xxie siècle, Actes du colloque Images: fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie (vol. 2, pp. 140–153). Würzburg.

Qashlan, Mamdouh (2006). Nisf qarn min al-ibda' al-tashkiliyy fi-suriyya. Damascus.

Sawwan, Walid (2011): Tawfiq Tariq al-ghaws fi awalim tashkiliyya. http://www.esyria.sy/edamascus/index.php?p=stories&category=characters&filename=201108111910011 (05/04/2016).

Scheid, Kirsten. (2010). Necessary Nudes: Hadatha and Mu'asira in the Lives of Modern Lebanese. In International Journal of Middle Eastern Studies, 42, pp. 203–230.

Sharif, Tareq Al-. (1984–1985). Al-fann al-tashkili al-mu'asir fi-suriya. In Al-haya al- ashkiliya (pp. 4–109). Damascus.

Shaw, Wendy M. K. (2011). Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. London.

Shoup, J.A. (2018). The history of Syria. Santa Barbara. California: Greenwood.

Tanhayi, Hossein Abolhassan, and Ravradd, Azam, and Muridi, Mohammad Reza (2010). "Analysis of the Art Discourse in Middle East: A Study of the Formation of Artistic Rules in the Contemporary Iranian Painting Society". Sociology of Art and Literature. No. 2. pp. 7-40.

[تنهایی، حسین ابوالحسن، و راودراد، اعظم، و مریدی، محمدرضا (۱۳۸۹). «تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعۀ نقاشی معاصر ایران». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. شمارۀ ۲. صص ۷-۴۰]

Zirkle و Dorothy, (2007), Arab Nationalism Versus Islamic Fundamentalism as a Unifying Factor in the Middle East, Senior Honors Thesis, Advisor: Professor Kathleen Bailey, Political Science, Boston College, 13 April.

www.atassifoundation.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی