بررسی چگونگی شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا در ایران

زهرا کیاشمشکی *

فرزان سجودی **

چکیده

چگونگی شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا در ایران، مورد مطالعه‌ی مقاله‌ی پیش‌رو است. بررسی چگونگی تولید نشانه‌های نوظهور در نقاشی معاصر ایران، براساس نظریه‌ی گفتمان لاکلا و موفه و روش تحلیل متون با توجه به مفاهیم رمزگان برون‌متنی و ساختار سلسله‌مراتبی متن برطبق نشانه‌شناسی لایه‌ای انجام گرفته است. تحقیق حاضر از نظر هدف بنیادی، از نظر روش توصیفی تحلیلی است.یافته‌ها نشان می‌دهد که کنش اجتماعی نوگرایی با ورود دال‌های شناوری چون "امپرسیونیسم"، "پست‌امپرسیونیسم" ، "اکسپرسیونیسم" و "کوبیسم" از طریق مطالعه‌ی آثار مدرن اروپا، شکل گرفت و در پیِ آن، دال "سنت‌های‌تصویری" مدلول تازه‌ای یافت و با ایجاد مدلول تازه، گفتمان‌هایی تازه در رابطه باهم شکل گرفتند و بدین‌سان هویت "نوگرایی" در رابطه با "سنت‌گرایی" به تثبیت رسید.

کلید واژه‌ها: نقاشی ایران، نقاشی نوگرا، نشانه‌شناسی لایه‌ای، تحلیل گفتمان، لاکلا و موفه.

---

* کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ Email: zahra.kiashemshaki@gmail.com

** دانشیار دانشگاه هنر Email: fsojoodi@yahoo.com

مقدمه

هم‌زمان با گسترش دامنه‌ی جنگ جهانی به ایران و برکناری رضاشاه و برقراری مختصر آزادیهای اجتماعی، و تماس مستقیم‌تر با مظاهر فرهنگ غربی، مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد. مدرسه‌ی صنایع مستظرفه پس از کناره‌گیری کمال‌الملک به مدرسه‌ی صنایع و پیشه و هنر تبدیل شده‌بود. از ادغام این مدرسه و مدرسه‌ی عالی معماری، هنرکده‌ی هنرهای زیبا مشتمل بر سه شعبه‌ی معماری ، نقاشی و مجسمه‌سازی، بر طبق الگوی مدرسه‌ی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) به‌وجود آمد (۱۹۳۸ م /۱۳۱۹ هـ ش). چندی بعد، این هنرکده با نام دانشکده‌ی هنرهای زیبا به دانشگاه تهران پیوست(پاکباز، ۱۳۸۱: ۲۱۱). برخی از نقاشان نسل جدید، به مفاهیم زیبایی‌شناختی و اصول فنی نقاشان مدرنیسم اروپایی روی آوردند و با نفی هنر آکادمیک ایران که اینک به عنوان ارزش‌ها و معیارهای سنتی مدنظر آن‌ها قرار گرفته بود به آزمودن امکانات تازه‌ی تجسمیِ رنگ و خط پرداختند.

در آن زمان مراکز دولتی، نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید را به رسمیت می‌شناخت و آثارشان در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی ارائه می‌شد. نوگرایان با برپایی نمایشگاه‌ها به ویژه در انجمن‌های فرهنگی، در پی ایجاد فرصتی برای برقراری ارتباط با مخاطبان و بحث در باب هنر نو برآمدند تا آنجا که سرانجام، نقاشی نوگرا به رسمیت شناخته شد.

در باب نقاشی نوگرا اغلب به اشاره های پراکنده در کتب مواجه می‌شویم، البته ملکی(۱۳۸۸) در کتاب "هنر نوگرای ایران" به بازخوانی تاریخ نقاشی ایران پرداخته است. هرچند مخاطب این کتاب، نوجوانان هستند اما بازخوانی تاریخ هفتاد سال هنر نوگرای ایران با ارائه و انتخاب نمونه آثار منتخبی صورت گرفته که می توان همه افراد را مخاطب این کتاب دانست. در زمینه مقالات مربوط، پژوهش‌هایی انجام شده از جمله مقاله "بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران" شاد قزوینی (۱۳۹۰) پس از توصیف روند تاریخی شکل‌گیری نقاشی معاصر ایران به جست و جوی عوامل ایجادکننده نقاشی نوگرا و چرایی خلق این آثار پرداخته و در نهایت به این نتیجه رسیده است که نقاشی نوگرا در محدوده‌ی سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ هـ ش هنری فرمایشی و حکومتی بوده و با نیازهای فرهنگی مردم بیگانه و ناهمگون است چرا که در آثار نوگرایان هویت ایرانی دیده نمی‌شود اما در این زمینه مقاله "بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی" (حسینی‌راد ، ۱۳۹۰) می خوانیم که علاوه بر تحولات سیاسی و برنامه‌ریزی‌های فرهنگی که در ایجاد جریان‌های مختلف نوگرایی در نقاشی نوگرا و پس از شکل‌گیری آن، جریان‌های فکری حاکم در سطح جامعه و میان مردم را نیز در شکل‌گیری نقاشی نوگرا بی تاثیر نبوده و

در ادامه در گوناگونی رویکردهای مختلف نوگرایی موثر است. هر دو مقاله توجه ویژه به تحلیل و بررسی جریان نوگرایی پس از شکل‌گیری آن دارند. در اینجا این پرسش‌ها مطرح می‌شود:

چه تحولاتی در نقاشی معاصر ایران منجر به شکل‌گیری نقاشی نوگرا شد؟

جریانهای موجود نقاشی معاصر ایران پیش از نقاشی نوگرا چه تأثیری در شکل‌گیری این نقاشی داشته‌اند؟

به‌نظر می‌رسد کنش اجتماعی نوگرایی عامل شکل‌گیری نقاشی نوگراست. همچنین به نظر می‌رسد، جریانهای موجود پیش از نقاشی نوگرا تا حدودی زمینه‌ساز شکل‌گیری مفهوم نوگرایی بوده‌اند.

به این ترتیب به نظر می رسد، انتخاب رویکردی که علاوه بر خوانش آثار به مثابه متون حاصل از جریان‌های نقاشی ایران، وجه اجتماعی جریان شکل‌گیری نوگرایی را مدنظر قرار دهد، ضروری است. در پژوهش حاضر برای بررسی چگونگی شکل‌گیری دال‌ها و مدلول‌های تازه در نقاشی ایران، تحلیلی نشانه‌شناختی از دوره‌ی مورد نظر براساس نظریه‌ی گفتمان لاکلا و موفه ارائه می‌شود؛ در این راستا، طرح نمودار استعاریِ گفتمان‌ها را مدنظر قرارخواهیم داد. ابتدا به چگونگی شکل‌گیری دال‌های گفتمان نقاشی آکادمیک و گفتمان نگارگری جدید خواهیم پرداخت سپس چگونگی گفتمان نقاشی نوگرا و به تثبیت رسیدن آن را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

چارچوب نظری

متون حاصل عملکرد رمزگان‌ها هستند. رمزگان‌ها نظام‌های کلی، بی‌غرض و ثابت نیستند، بلکه ما پیوسته با رمزگان‌های خاص یا رمزگان‌های فرعی بیش‌رمزگذاری شده روبرو هستیم. گفتمان‌ها نظام‌های تولید معنا هستند و در واقع به لحاظ نظری به نظر می‌رسد آن‌ها را همچون رمزگان‌ها می‌بینیم؛ رمزگان‌های فرعی بیش‌رمزگذاری شده یا به عبارتی نشان‌دار که در جهت تثبیت معنا عمل می کنند وآن‌ها را هژمونیک می کنند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۰). بنابراین، از یک‌سو با روابط بینارمزگانی روبرو هستیم که تأثیر متقابل بین رمزگان‌ها را در پی دارد؛ در نتیجه تأثیر گفتمان‌های متفاوت دخیل در تولید متن و از سوی دیگر با روابط درون‌رمزگانی، که نظام ارزشی نشانه‌های هر رمزگان را تعیین می‌کند و پیوسته متأثر از لایه‌های متنی که تولید می‌شود، متغیر است و همچنین روابط درون‌متنی که ساختار درونی هر لایه‌ای از متن را تعریف می‌کند و روابط بینامتنی که بیانگر تأثیر متقابل لایه‌های متنی بر یکدیگر است، بدین ترتیب با لایه‌هایی از متن مواجه‌ایم که گفتمان‌ها از طریق بینامتنیت، به آن‌ها ارجاع می‌دهند.

نظریه‌ی گفتمان ارنستو لاکلا[1] و شانتال موفه[2] به تحلیل چگونگی ساخته شدن و تغییر ساختارها در قالب گفتمان می‌پردازد. حوزه‌ی اجتماع از نظر آن‌ها مانند نظام نشانه‌شناختی است که حول مبارزه بر سر تعریف نشانه‌ها و تلاش برای تثبیت معنای آن‌ها می‌گردد. گفتمان کلیتی است که در آن هر نشانه‌ای در قالب یک وقته[3] و به واسطه‌ی رابطه‌اش با سایر نشانه‌ها تثبیت شده است.

[1] Ernesto Laclau
[2] Chantal Mouffe
[3] moment

این عمل از طریق طرد[4] تمامی سایر معناهایی که نشانه می‌توانست داشته باشد، انجام می‌گیرد؛ به عبارت دیگر کلیه‌ی دیگر روابطی که ممکن است نشانه‌ها با یکدیگر داشته باشند. گفتمان تلاشی است برای ممانعت از لغزش نشانه‌ها از جایگاهشان نسبت به یکدیگر و در نتیجه خلق یک نظام واحد معنایی (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۷). لاکلا و موفه مفصل بندی را این‌گونه تعریف می‌کنند:

«ما مفصل‌بندی[5] را هرگونه عملی به‌شمار خواهیم آورد که رابطه‌ای را میان مؤلفه‌ها تثبیت می‌کند، به نحوی که هویت‌شان در نتیجه‌ی عمل مفصل‌بندی دستخوش تغییر شود. آن کلیت ساختاریافته ناشی از عمل مفصل‌بندی را گفتمان خواهیم خواند. مواضع مبتنی بر تفاوت[6] را تا زمانی که در قالب یک گفتمان مفصل‌بندی شده باشند وقته[7] خواهیم نامید. در مقابل، هر تفاوتی را که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده باشد عنصر[8] نام خواهیم نهاد» (همان: ۵۶). گره‌گاه[9]: «گره‌گاه هسته‌ی اصلی یک گفتمان را تشکیل می‌دهد و سایر دال‌ها حول آن معنا می‌یابند. دال شناور: در نظریه‌ی گفتمان، عنصرهایی که به روی انتصاب معانی گوناگون بازند، دال‌های شناور نام دارند و دال‌های شناور نشانه‌هایی هستند که گفتمان‌های مختلف تلاش می‌کنند تا به آنها به شیوه‌ی خاص خودشان معنا بخشند» (سلطانی،۱۳۸۴: ۶۰).

حوزه‌ی گفتمانگونگی[10]: «حوزه‌ی گفتمانگونگی در واقع معانی‌ای است که از یک گفتمان سرریز می شوند؛ یعنی معانی‌ای که یک نشانه در گفتمان دیگری دارد و یا داشته است، ولی از گفتمان مورد نظر حذف و طرد شده‌اند تا یک دستی معنایی در آن گفتمان حاصل شود» (همان: ۷۸).

هژمونی[11]: « مفهوم هژمونی که ریشه در اندیشه‌های گرامشی[12] دارد؛ به معنی تسلطی است که از طریق احساس رضایتمندی و اجماع حاصل می‌شود. تلاش برای تثبیت گفتمان های محدود و معین را اعمال هژمونیک می نامد. این اعمال دو شرط دارند: اول وجود خصومت و نیروهای متخاصم و دوم بی ثباتی مرزهایی که این نیروها را متمایز می کند» (حسینی‌زاده، ۱۳۸۳، ۱۹۴).

در این مقاله، متن از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای در نظر گرفته خواهد شد و برای بررسی لایه‌های متعدد متن که متاثر از رمزگان‌های بیش‌رمزگذاری شده و نشان‌دار است و نیاز به تحلیل گفتمان دارد از مفاهیم نظریه‌ی گفتمان لاکلا و موفه بهره گرفته خواهد شد.

مفصل‌بندی گفتمان‌های موجود پیش از شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا

کمال‌الملک، پس از سفر مطالعاتی اروپا، مدرسه‌ی صنایع مستظرفه را با حمایت و تأیید دولت وقت و براساس بینش و مشی هنری خود در تهران بنیان گذاشت (۱۹۱۱م/ ۱۲۸۹ هـ ش)(پاکباز،۱۳۸۱: ۸۸۹). تأسیس این مدرسه و تربیت هنرجویان به روش

[4] exclusion
[5] Articulation
[6] differential positions
[7] Moment
[8] Element
[9] Nodal point
[10] Field of discursivity
[11] Hegmony
[12] Gramsci

آکادمیک اروپایی، موجب شکل‌گیری گفتمان نقاشی آکادمیک شد. نقاشی آکادمیک حول دال " طبیعت‌گرایی" تثبیت شد؛ به بیان دیگر در مفصل‌بندی این گفتمان، گره‌گاه، " طبیعت‌گرایی" است و دالهایی همچون "کلاسیسیم" و "ناتورالیسم" و "رمانتیسیم" وقته‌های این مفصل‌بندی هستند. همان‌طور که اشاره شد، در نظریه‌ی گفتمان، عنصرهایی که به روی انتصاب معانی گوناگون بازند، دال‌های شناور نام دارند و دال‌های شناور نشانه‌هایی هستند که گفتمان‌های مختلف تلاش می‌کنند تا به آنها به شیوه‌ی خاص خودشان معنا بخشند؛ دال‌های شناوری چون "کلاسیسیم" و "ناتورالیسم" و "رمانتیسم" از سده‌ی نوزدهم اروپا – توسط کمال‌الملک- وارد گفتمان نقاشی آکادمیک ایران شده‌اند. اما چرا این دال‌ها را - پیش از آن‌که در مفصل‌بندی گفتمان "نقاشی آکادمیک" قرار گیرند- دال‌های شناور تلقی می‌کنیم؛ اگر هنر کلاسیک یونان را جلوه‌ی کامل طبیعت‌گرایی تلقی کنیم و هنر رنسانس ایتالیایی را تجدید حیات آن بدانیم، براساس چنین استدلالی در هنرهای نامبرده، اثرهنری، زیبایی طبیعی را بازمی‌تابد، در این معنا، طبیعت‌گرایی با آرمان‌گرایی تناقضی ندارد، حال آنکه مفهوم ناتورالیسم به عنوان یک روش هنری[۱۳]در تضاد با این معنی است؛ اما اصطلاح ناتورالیسم به مثابه‌ی مکتبی خاص در نقاشی، دلالت بر تقلید وفادارانه از طبیعت دارد و هنرمندان این مکتب، با نوعی بیطرفی و فاصله‌گزینی به رونگاشتی از جهان و زندگی پیرامون خود می‌پرداختند و غالباً از پرورش دنیای خیال و کاویدن معنای نهفته در چیزها امتناع می‌ورزیدند که این نگرش متضاد با آرمانگرایی و واکنشی در برابر رمانتیسیم بود. اصطلاح رمانتیسیم، جنبشی همزمان با نخستین انقلابهای اجتماعی و سیاسی عصر جدید بود که دگرگونی ژرفی در ذهن انسان اروپایی پدید آورد- «دوره‌ی اوج این جنبش از ۱۷۹۰ تا ۱۸۴۰ بود »(همان: ۲۵۷)- برخی از مضمونهای شاخص هنر رمانتیک عبارت بودند از عشق به منظره‌های بکر طبیعی و جلوه‌های قاهر طبیعت و تأکید بر حساسیست درونی، عواطف و خیال‌پردازی. هنر رمانتیک از اصول و قواعد معین زیبایی صوری پیروی نمی‌کند اما همچون هنر کلاسیک‌گرا بیشتر به مفاهیم آرمانی می‌پردازد تا امور واقعی. ملاحظه می‌شود که این دال‌ها به روی انتصاب معانی گوناگون بازند و در عین حال هریک در شرایط گوناگون می‌توانند برای "طبیعت‌گرایی" تعاریف خاص خود را داشته باشند و در واقع می‌توانند در گفتمان‌های گوناگون مفصل‌بندی شوند. حال ببینیم که نقاشی آکادمیک چگونه این دال‌ها را مفصل‌بندی کرده است؟ به بیان دیگر، چگونه معانی متعددِ دال‌های شناور مذکور را تقلیل داده است؟

کمال‌الملک برای مطالعه به اروپا رفت و در موزه‌ها به رونگاری از آثار استادانی چون رامبرانت و تیسین پرداخت(پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۶۱). همانطور که سمسار و سراییان (۱۳۸۲: ۷) نیز اشاره می‌کنند؛ درواقع کمال‌الملک، برای افزودن به دانسته‌های خود به اروپا رفت؛ تصاویر ۱ و ۲ برای مقایسه‌ی مطالعه و پیشرفت او نمونه‌های مناسبی به‌نظر می‌رسند. اما از جهت شیوه‌ی رنگ‌گذاری و ضربه‌های قلم‌مو تقریباً در تمام طول زندگی خود، روش ثابتی داشت؛ شبیه نقاشان آکادمیکی چون انگر[۱۴] بود. هنری که مورد توجه کمال‌الملک قرار گرفت، "هنری بود که در آکادمیهای اروپا به عنوان میراث استادان رنسانس و باروک معرفی می‌شد، ولی تمامی ارزشها و معیارهای طبیعت گرایی را به صناعت کاری استادانه تقلیل می‌داد. به راستی هم در سدهٔ نوزدهم فقط آن‌گونه نقاشی مورد قبول و تأیید محافل رسمی اروپا قرار گرفت که بتواند تصویری دقیق و عکس‌گونه از واقعیت عینی ارائه دهد. در این نوع طبیعت‌نگاری جایی برای تفسیر بیانگرانه از واقعیت وجود نداشت"(پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۶۹). به این ترتیب معانیِ گوناگونِ دال‌های

[1]Artistic Method مفهوم روش هنری جامع‌تر از سبک شخصی و دربرگیرنده‌ی نوع جهان‌نگری و شیوه‌ی بیان عام‌تراست. (پاکباز، ۱۳۸۱: ۲۷۵)

[14] Ingres

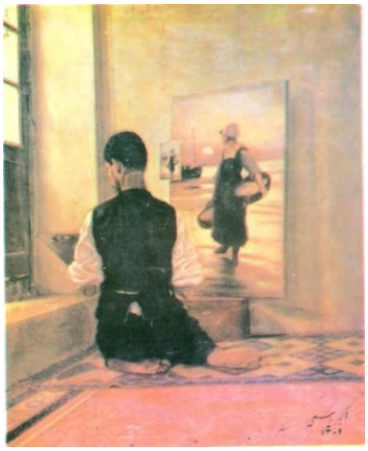
شناور مذکور به شیوه‌ی کاربست نقاشان آکادمیک اروپای سده‌ی نوزدهم تقلیل یافته‌اند اما در این‌مرحله آنها همچنان عنصرهایی هستند که هنوز در مفصل‌بندی یک گفتمان تبدیل به وقته نشده‌اند؛ بنابراین با تأسیس مدرسه‌ی صنایع مستظرفه و تربیت هنرجویان به روش آکادمیک اروپایی و برداشتی که هنر آکادمیک ایران از دال‌های شناوری چون "کلاسیسیم" و "ناتورالیسم" و "رمانتیسم" داشته است؛ این دال‌ها در این گفتمان، مفصل‌بندی شده و معنای آن‌ها با توجه به رویکرد این گفتمان، تقلیل یافته و تبدیل به وقته شده است

تصویر۱- *عموصادق شیرازی و کهنه‌فروشان یهودی*، کمال‌الملک، ۱۲۶۹هـ ش، موزه‌ی کاخ گلستان (سمسار و سراییان،۱۳۸۲: ۴۳)

تصویر ۲- *زرگر بغدادی*، کمال‌الملک، ۱۲۸۰ هـ ش، موزه مجلس شورای اسلامی تهران، (سمسار و سراییان،۱۳۸۲: ۵۶)

پرداختن به گفتمان هنر آکادمیک، پیش‌درآمدی برای بحث اصلی تحقیق حاضر است؛ بنابراین در اینجا به طورکلی به نتیجه‌ی حاصل از این مفصل‌بندی می‌پردازیم؛ آثاری که در این گفتمان تولید شده است،یا به بیان دیگر، متون حاصل از مفصل‌بندیِ گفتمان نقاشی آکادمیک، آمیخته‌ای از کلاسیسیم سطحی و ناتورالیسم آشکار همراه با نوعی احساساتی گری شبه رمانتیک را به نمایش می‌گذارند و وجه اشتراک همه‌ی آنها تعصب در پیروی از اصول سنت طبیعت‌گرایی اروپایی است. تصاویر ۳ و۴ به عنوان نمونه‌هایی از آثار تولید شده در این گفتمان ارائه شده است.

تصویر ۳- *سرچشمه‌ی تهران*، علی‌اصغر پتگر، (منبع: http://www.a-petgar.com/works.html)



تصویر ۴- *منزل نقاش* ،علی‌اکبر یاسمی، ۱۳۰۲هـ ش، (موزه هنرهای معاصر ،۱۳۶۲: ۴)

پیش‌تر گفتیم که گفتمان نقاشی آکادمیک با تأسیس مدرسه‌ی صنایع مستظرفه و تربیت هنرجویان به روش آکادمیک اروپایی شکل گرفت. در این مدرسه، دو نظام آموزشی استاد- شاگردی سنتی و شیوه‌ی آکادمیک اروپایی در کنارهم اجرا می‌شدند و در میان دروس این مدرسه بعضی دروس هنرهای سنتی نیز تدریس می‌شد اما گرایش هنرجویان به "نقاشی" بیشتر بود(افشارمهاجر،۱۳۸۴: ۱۴۸-۱۴۹)؛ در واقع گفتمان "نقاشی آکادمیک" با فراخواندن سوژه‌ها، اجماع لازم را به دست آورده بود، بنابراین دروس هنرهای سنتی دال‌های شناوری بودند که در حوزه‌ی گفتمانگونگی گفتمان "نقاشی آکادمیک" قرار داشتند و این گفتمان از طریق تولید اجماع و احساس رضایتمندی، هژمونیک شده بود.

تقریباً مقارن با کناره‌گیری کمال‌الملک از تدریس، مدرسه‌ی صنایع مستظرفه به صورت مؤسسه صنایع قدیمه در آمده بود. پس از آن، در اصفهان نیز هنرستانی برای احیای هنرها و صنایع‌سنتی برپا شد(پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۹۱). به این ترتیب دال شناور "احیاء سنت تصویری" که در حوزه‌ی گفتمانگونگی گفتمان "نقاشی آکادمیک" قرار داشت، در پیِ سیاست دولتِ وقت برای "نوسازی فرهنگی" در گفتمان "نگارگری جدید" مفصل‌بندی شد. با این حال "نقاشی آکادمیک"، هنر رسمی دوره‌ی رضاشاه تلقی می‌شد؛ به این دلیل که شرط حاکمیت در یک گفتمان مشروعیت و مقبولیت آن در نزد اکثریت مردم است و مشروعیت یک گفتمان نیز به توانایی‌اش برای تثبیت معنای مورد نظر خود در ذهن مردم به مثابه‌ی سوژه‌ها بستگی دارد؛ گفتمان "نقاشی آکادمیک" واجد چنین ویژگی‌ای بود.

مفصل‌بندی گفتمان نگارگری جدید، حول دال " نوسازی فرهنگی" تثبیت شد. بنابراین نوسازی فرهنگی گره‌گاه این گفتمان است و دال‌هایی چون "احیاء سنت تصویری" ، " طبیعت‌گرایی" ، "چهره‌نگاری" وقته‌های این گفتمان هستند. گفتمان نگارگری جدید، به ساختارشکنی گره‌گاه گفتمان رقیب و به طرد آن می‌پردازد به این‌ترتیب که دال "طبیعت‌گرایی" را به شیوه‌ی خاص خود معنا می‌کند و سعی در تأثیرگذاری بر ذهن سوژه‌ها و تولید اجماع بر تعریف این دال به شیوه‌ی خاص خود دارد. از این‌روست که نتیجه‌ی آن، یا به بیان دیگر، معنایی که این گفتمان، تولید می‌کند، غالباً به توسل به شگردهای "طبیعت‌پردازی"در جهت ایجاد تحولی در سنت نگارگری ایرانی تقلیل می‌یابد.

حسین بهزاد، یکی از پیشگامان برجسته‌ی نگارگری جدید است. او از نخستین هنرمندانی بود که برای احیای نقاشی سنتی ایرانی، عناصری از طبیعت گرایی اروپایی را بدان وارد کرد. مهارت بهزاد در اسلوب‌های نگارگری طی سال‌ها تجربه از طریق رونگاری از آثار استادان گذشته، ارتقا یافت. در ۱۹۳۵م/۱۳۱۴هـ ش، به قصد کار و مطالعه رهسپار فرانسه شد، پس از بازگشت به ایران شیوه‌ی کارش را تغییر داد. در ادامه‌ی فعالیت خود، در هنرستان هنرهای زیبای تهران به تدریس پرداخت. در سال ۱۹۵۵م/ ۱۳۳۴هـ ش ، مجموعه آثارش را به مناسبت کنگره‌ی ابن‌سینا در تهران به نمایش گذاشت. کار او در اروپا و آمریکا مورد توجه خاورشناسان و هنردوستان قرار گرفت (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۰۵). ژان داوید ویل، رئیس بخش هنر اسلامی موزه‌ی لوور پاریس ،درباره‌ی بهزاد چنین اظهار نظر کرد: "نام بهزاد لطف سحرآمیز مینیاتور ایران را در ذهن ما برمی‌انگیزد. هماهنگی بی‌مانند و پرقدرت طرحها و رنگهای آثار بهزاد ما را از عصر اتم به زمان گذشته باز می‌گرداند. این استاد سنت های عهد مغول و صفویه را با مظاهر تمدن عصر حاضر وفق می‌دهد و پیشرفت های فنی و هنری امروز را با مینیاتور عهد تیموری همگام می‌سازد"[۱۵] (ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۲۹).

اهمیت طراحی در آثار بهزاد بارز است و توجه به اصول پیکرنگاری که متأثر از هنر اروپایی است، به ویژه در آثار متأخر او رخ می‌نماید. غنای رنگی آثار سنتی نگارگری در آثار او به سوی انتخاب محدودیت رنگی پیش می‌رود، یکی از نوآوری‌های بهزاد، ابداع قلم‌گیری سفید در زمینه‌ی سیاه یا زمینه‌ی تیره است (تصویر ۷). انتخاب مضامین جدید و گاه موضوع های معاصر ، کاهش ریزه‌کاری‌ها، توجه به حالات اشخاص، چهره‌نگاری، طبیعت‌گرایی به شیوه‌ی پردازِ خطی[۱۶] و توجه به سایه‌پردازی به شیوه‌ی پرداز، برخی از ویژگی‌های آثار بهزاد است(تصویر۸). علاوه‌بر آن‌که آثار بهزاد خود متونی، حاصل از مفصل‌بندی گفتمان "نگارگری جدید" هستند، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره کردیم تأثیر مستقیم در آثار تولید شده توسط دیگر هنرمندان در این گفتمان، داشته است؛ به حدی که پاکباز (۱۳۸۰: ۱۹۷) می‌نویسد:" واقعیت این است که معدود نگارگرانی چون فرشچیان و سوسن‌آبادی توانستند از مرز شیوه‌کار حسین بهزاد فراتر روند" (تصویر ۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱۵] - اطلاق واژه‌ی "مینیاتور" به نقاشی گذشته‌ی ایران نارسا و گمراه‌کننده است؛ چراکه این اصطلاح، در اصل به هنر مصورسازی و تذهیب کتابهای خطی در اروپا در سده‌ی شانزدهم تا میانه‌ی سده‌ی نوزدهم اطلاق می‌شد، همچنین برای توصیف نقاشی‌های بسیار کوچک که عمدتاً تک چهره بودند، به کار می‌رفت (پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۶۵). اینکه از عبارت "نگارگری جدید" برای نشان‌دادن تمایز میان نقاشی نو و نقاشی‌ای که با نگاهی نو، به واسطه‌ی احیاء سنت‌های پیشین نقاشی گذشته‌ی ایرانی شکل گرفته است، بهره‌می‌گیریم؛ به سبب به‌کارگیری گسترده‌ی واژه‌ی "نگارگری" به جای واژه‌ی "مینیاتور" و جانشینی برای عبارت "نقاشی گذشته‌ی ایران" در متون دیگر – که درباب این شیوه‌ی نقاشی سخن گفته‌اند- مواجه‌ایم، بنابراین با توجه به اجماع در استفاده از واژه‌ی "نگارگری" و به تبع آن "نگارگری جدید"، این عبارت را برگزیدیم.

[۱۶] - پرداز ، اسلوبی ظریف در نقاشی و طراحی است؛ برای برجسته‌نمایی شکل‌ها با استفاده از نقطه‌های بیشمار یا ضربات ریز قلم‌مو که در آثار بهزاد، ضربات ریز قلم‌مو یا به اصطلاح رایج نگارگران، "پرداز خطی"، برای نوعی شیوه‌ی طبیعت‌گرایی و علاوه‌بر آن در سایه‌پردازی به‌کار رفته است.

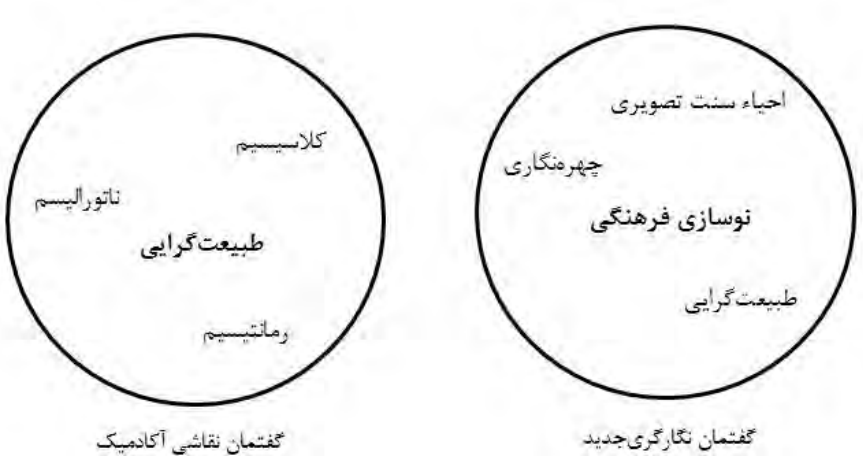
تصویر۵- *فردوسی: بناهای آباد گردد خراب*، حسین بهزاد، ۱۳۳۶، اهدایی پرویز بهزاد به سازمان میراث فرهنگی، موزه بهزاد (ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۱۰۰)

تصویر ۶- *چوپان*، حسین بهزاد، اهدایی پرویز بهزاد به سازمان میراث فرهنگی، موزه بهزاد (ناصری‌پور، ۱۳۷۸: ۱۳۹)

تصویر۷- *شکار*، محمود فرشچیان، دهه‌ی ۱۳۴۰هـ ش (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۹۳)

بدین‌سان،گفتمان "نگارگری جدید" وگفتمان "نقاشی آکادمیک"در حوزه‌ی گفتمانگونگی هم قرار می‌گیرد.

فضای استعاریِ مفصل‌بندی گفتمان‌های موجود پیش از شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا را می‌توان مطابق نمودار ۱ ترسیم کرد.



نمودار ۱- مفصل‌بندی گفتمان‌های موجود پیش از شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا

افول گفتمان نقاشی آکادمیک و شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا

با تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا ، دوره‌ی تازه‌ای در نقاشی شکل گرفت؛ آغاز این دوره، هم‌زمان بود با گسترش دامنه‌ی جنگ جهانی به ایران و برکناری رضاشاه و در نتیجه، «برقراری مختصر آزادیهای اجتماعی، همچنین تماس مستقیم‌تر با مظاهر فرهنگ غربی که مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد»(پاکباز،۱۳۸۱: ۸۹۱). هنرجویان یا به بیان دیگر، سوژه‌ها به گفتمانی دیگر تحت تأثیر مدرسان خارجیِ دانشکده‌ی هنرهای زیبا فراخوانده شدند. افق های تازه‌ای از دنیای هنر اروپا و آشنایی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن، دال‌های شناوری بود که فکر رها شدن از قیود سنتی را در آن‌ها بیدار می‌کرد. دال‌های شناور مذکور نیروهای متخاصمی بودند که در مرزهای بی‌ثبات گفتمان "نقاشی آکادمیک"، این گفتمان را به چالش می‌کشیدند.

برخی از شاگردان سابق کمال‌الملک چون حیدریان، وزیری، صدیقی، فتح‌الله عبادی همراه با معلمان خارجی چون رُلان دوبرول و مارت سلستین آیو (خانم امین‌فر) در دانشکده‌ی هنرهای زیبا تدریس می‌کردند(همان: ۲۱۲)، به این ترتیب با وجود این معلم‌ها هر گفتمان تلاش می‌کرد، سوژه‌ها را به شیوه‌ی خاص خود فراخواند تا اینکه برخی از نقاشان نسل جدید با نفی قالبهای هنر رسمیِ دوره‌ی قبل، الگوهای مطلوب خود را در آثار رئالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی یافتند و پرشورترین آنها به سزان و وان‌گوگ علاقه نشان دادند. حتی در کار بعضی از پیروان کمال‌الملک هم موضوعها و اسلوبهای تازه‌تری بروز کرد.

مجابی(۱۳۷۶: ۱۰) می‌نویسد: «خلاف نقاشان مکتب کمال‌الملک و مینیاتوریست‌ها که به ارائه اجتماعی کارهای خود اهمیتی نمی‌دادند، نقاشان مدرن در نمایش عمومی آثار خود کوشا بودند. چون مراکز دولتی تا آغاز دهه سی فقط مینیاتوریست و سازندگان صنایع‌دستی را به رسمیت می‌شناخت و کارهای آنان را در نمایشگاههای داخلی و خارجی ارائه می‌کرد آنان ناگزیر به انجمن های روابط فرهنگی روآورده بودند».

برپایی نمایشگاه به هنرمندان نوگرا فرصت برقراری ارتباط با مخاطبان و بحث در باب هنر نو را می‌داد. به این ترتیب، منازعه و خصومت میان "نوگرایی" و "سنت‌گرایی" آغاز می‌شود؛ نخستین عرصه‌ی رقابت و کشمکش برای گفتمان‌های متعارض که همزمان در تلاش بودند یک فضای اجتماعی واحد در حوزه‌ی نقاشی را سازماندهی کنند، نمایشگاه انجمن فرهنگی ایران و شوروی

در سال ۱۹۴۶ م /۱۳۲۴هـ ش، بود(پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۹۱). در چنین شرایطی، سوژه‌ها در یک زمان در موقعیت‌های مختلف فراخوانده شده و سوژه، تعین‌ناپذیر شده است؛ یعنی گفتمان‌های متعارض او را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند که باعث ایجاد تضاد می‌شوند. به همین سبب است که در میان آثاری که در نمایشگاه مذکور به نمایش درآمد، بعضی از نقاشی های شبه امپرسیونیست کار کسانی بود که قبلاً زیر نظر کمال‌الملک آموزش دیده بودند(همان: ۵۹۱-۵۹۲).

مدرنیسم در هنرهای بصری، از یک رشته تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا در سده‌ی نوزدهم ناشی شد که تلاشی برای رهایی از بن‌بستِ هنرآکادمیک بود و هنرمندان نوجو را به تجربه‌های جدید کشانید. البته آشنایی با دنیای هنر غیراروپایی در شروع و ادامه‌ی تجربه‌های آنان بسیار تأثیر داشت. بدین‌سان آن‌ها امکانات تجسمیِ رنگ و خط را از نو آزمودند و دگرگونی بنیادی در معیارها و مفاهیم زیبایی‌شناختی و اصول فنی هنر ایجاد کردند. در نتیجه زبان هنری نوینی برای تبیین و تفسیر مفهوم عمیق‌تری از واقعیت شکل گرفت.

اما نوگرایی در ایران و آزمودن امکاناتِ تازه‌ی تجسمیِ رنگ و خط با مطالعه‌ی آثار مدرن اروپا صورت گرفت. مفاهیم زیبایی‌شناختی و اصول فنی هنر مدرن به عنوان مقوله‌ای وارداتی وارد عرصه‌ی هنر ایران گشت. در این راستا هنرجویان به تأسی از مدرنیسم اروپایی در پی نفی هنر آکادمیک (ایران) و در نتیجه ارزش هایی که اینک ارزش های سنتی به شمار می‌آمدند؛ به بیان دیگر، در پی وجود دال‌های شناوری که پیش‌تر اشاره کردیم، فکر رها شدن از قیود سنتی را در آن‌ها بیدار می‌کرد، وارد عرصه‌ی تازه‌ای از تجربیات هنری شدند که زمینه‌ساز نوگرایی یا مدرنیسم ایرانی بود. دیری نگذشت که چند فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنرهای زیبا، پس از بازگشت از سفر هنرآموزی در اروپا، سرمشق های باز هم جدیدتری را پیش نهادند. نوگرایان که اکنون به مکتب های کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شده بودند، در نخستین پایگاه های هنر نو – انجمن خروس‌جنگی و نگارخانه‌ی آپادانا – گرد آمدند (همان: ۸۹۱). بدین‌ترتیب، گفتمان "نقاشی‌نوگرا"، حول دال "نوگرایی" تثبیت شد. بنابراین "نوگرایی" گره‌گاه این گفتمان است و دال‌هایی چون "امپرسیونیسم"، "پست‌امپرسیونیسم" ، "اکسپرسیونیسم" و "کوبیسم" وقته‌های این گفتمان را تشکیل می‌دهند. نمونه‌هایی از نحوه‌ی به‌کارگیری این دال‌ها، در تصاویر زیر مشاهده می‌شود.

تصویر ۸– *شهر من*، احمد اسفندیاری، بی‌تا،

تصویر۹– *ای امیر ای امیر*، جلیل ضیاءپور،۱۳۳۷هـ ش

(مجابی، ۱۳۷۶: ۱۶۸)

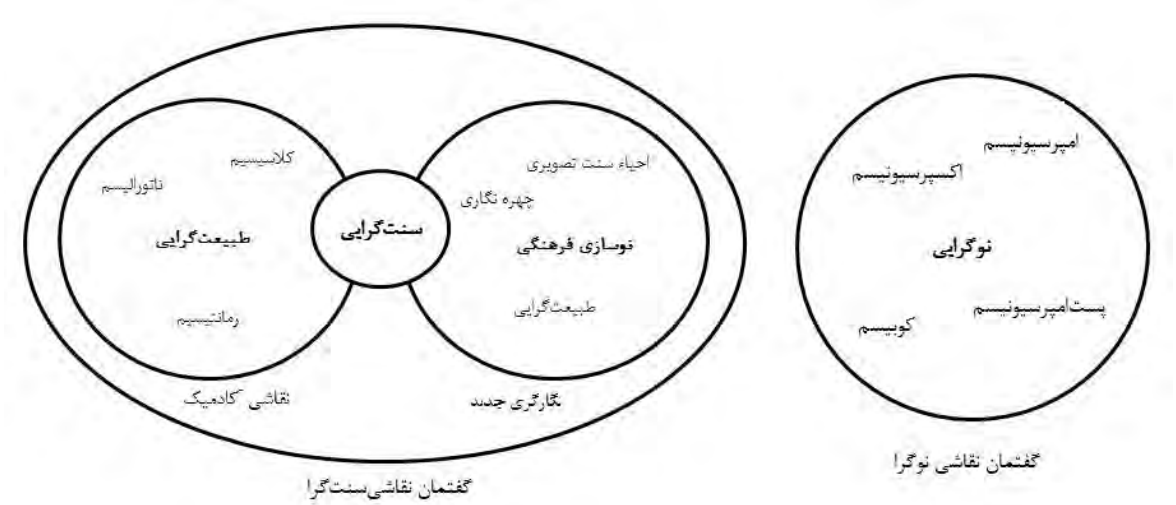
تصویر۱۰- *آواز خروس*، عبدالله عامری الحسینی، بی‌تا (مجابی، ۱۳۷۶: ۲۰۸)

(موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۵: ۱۷۵)

تصویر۱۱- *چوپان*، جواد حمیدی، بی‌تا (مجابی، ۱۳۷۶: ۷۹)

با شکل‌گیری گفتمان "نقاشی نوگرا"، نقاشی آکادمیک، به سنت‌تصویری تبدیل شد؛ درواقع سنت‌تصویری مدلولی تازه، برای دال‌های این گفتمان محسوب می‌شد؛ بدین‌ترتیب، گفتمان "نقاشی آکادمیک"، اجماع در میان سوژه‌ها را از دست می‌دهد. با تغییر در گفتمان "نقاشی آکادمیک"، گفتمان رقیباش- "نگارگری جدید"- نیز دستخوش تغییر می‌شود؛ بدین‌سان، با شکل‌گیری مدلول تازه مرزهای منازعه‌ی میان گفتمان "نقاشی آکادمیک" با گفتمان "نگارگری جدید" کمرنگ می‌شود و گفتمان تازه‌ای شکل می‌گیرد. مفصل‌بندی تازه حول دال "سنت‌گرایی" شکل می‌گیرد؛ چرا که شرایط وجودی یک گفتمان وابسته به وجود "دیگری" است و هر گفتمان در سایه‌ی "دیگری" شکل می‌گیرد و تحت تأثیر همان رو به تغییر و یا احیاناً زوال می‌رود، همچنین هویت‌ها دارای شخصیتی رابطه‌ای‌اند و در رابطه باهم شکل می‌گیرند(حسینی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹۱). این واقعیت را در فعالیت های باشگاه مهرگان، به‌خوبی شاهد هستیم؛ باشگاه مهرگان (خانه معلم)، مرکز تجمع فارغ‌التحصیلان دانشسرای عالی، در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰م/ ۱۳۳۰ هـ ش فعالیت قابل ملاحظه‌ای در زمینه‌های فرهنگی داشت. در زمانی که تهران فاقد مکان معینی برای ارائه آثار هنری بود، هنرمندان سنت گرا و نوپرداز آثارشان را در محل این باشگاه به نمایش می‌گذاشتند(پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۵۴). بدین‌ترتیب، باشگاه مهرگان عرصه‌ی چالش گفتمانی میان گفتمان "نقاشی نوگرا" و گفتمان "نقاشی سنت‌گرا" است.

گفتمان "نقاشی سنت‌گرا" که حول دال "سنت‌گرایی" به تثبیت رسیده‌بود، متشکل بود از دال‌های دو گفتمان "نقاشی آکادمیک" و "نگارگری جدید" که همان‌طور که اشاره کردیم، اینک مدلول تازه‌ی سنت‌های تصویری وجه اشتراک آن‌ها بود. نمودار فضای استعاری این گفتمان‌ها به قرار زیر است:



نمودار ۲- مفصل‌بندی گفتمان‌های نقاشی در دهه ۱۳۳۰ هـ ش

به این ترتیب تا حدود یک دهه‌ی بعد، منازعه و خصومت میان گفتمان"نقاشی نوگرا" و گفتمان"نقاشی سنت‌گرا" در مجامع و مطبوعات به شدت جریان داشت. ضیاءپور با راه‌اندازی انجمن و مجله‌ی خروس جنگی به اتفاق شماری از شاعران و نقاشان نوپرداز (۱۹۴۹م/ ۱۳۲۸هـ ش) و در نتیجه، ترویج شیوه‌های نقاشی مدرن می‌پردازد. مرکز منازعات هنری در این زمان، انجمن و مجله‌ی خروس جنگی است، درپی کنفرانس‌ها و مقاله‌های ضیاءپور درباره‌ی نقاشی نو خصومت میان گفتمان‌ها افزایش یافته و به اوج می‌رسد و کار به مجلس می‌کشد"دکتر بقایی وکیل مجلس، وزیر کشور را استیضاح می‌کند که چرا اجازه داده کتابچه خروس جنگی در سطح دبیرستانها منتشر شده[...] این امر باعث توقیف مجله می‌شود. بعد مجله‌های کویر و پنجه خروس کار دفاع از هنر نو را پی می‌گیرند" (مجابی،۱۳۷۶: ۱۰). روزنامه‌ها و مجلات و همینطور رادیو، به‌طور جدی به هنر نو نمی‌پردازند و به هنر پیشتاز که به‌خاطر نوگرایی‌اش ظاهراً بی‌پیوند با مردم جلوه می‌کند حمله می‌کنند، در این میان نوگرایان که متشکل از اقلیتی در مرکزیت مجله‌ی خروس جنگی هستند، از آسیبهای این نوع نگرش تبلیغاتی به هنر در امان نمی‌مانند؛ از نظر سیاست فرهنگی، دولت وقت، اگرچه با تأسیس دانشکده و تأیید برنامه‌هایش ظاهراً روی خوشی به هنر مدرن نشان داده است، اما همچنان اجماع بر سر تعریف نوگرایان از هنر حاصل نشده است؛ چراکه همچنان در نمایشگاه‌های دولتی، آثار نقاشان آکادمیک و نگارگری جدید به نمایش گذاشته می‌شود و این آثار، بازار داخلی و خارجی دارد. مجابی (۱۳۷۶: ۱۲) در این مورد می‌نویسد: "[دولت وقت] نقاشان مدرن را به چشم آشوبگرانی که قصدی پنهانی برای براندازی مواریث فرهنگی و ملی دارند می‌نگرد و این سوء تفاهم تا سالها می‌پاید در حالی که این هنرمندان سخت دلبسته فرهنگ ملی خویشند [...] روشنفکران سیاست‌زده و برنامه‌گذاران فرهنگی محافظه‌کار میدان عمل را بر ادبیات و هنر پیشرو تنگ می‌کنند، چنان‌که هدایت، نیما، ضیاءپور و کسانی چون آنان خود را در محیطی پر از دشمنی یا بی‌اعتنایی می‌یابند".

اما طی این سالها، با پرورش جوانان نوجو در هنرستانها و به سبب فعالیت هنرمندان تازه بازگشته از اروپا و آمریکا و انتشار گاهنامه‌های مدافع شعر و نقاشی نو، گفتمان "نقاشی نوگرا" در میان سوژه‌ها، اجماع کسب کرد.

ضیاءپور که در پاریس و در کارگاه آندره لت[17] با کوبیسم آشنا شده بود، پس از بازگشت به اتفاق شماری از شاعران و نقاشان نوپرداز – منوچهر شیبانی، ح. غریب و حسن شیروانی - انجمن خروس جنگی را به راه انداخت (۱۹۴۹م/ ۱۳۲۸ه ش) و با شور و حرارت به ترویج شیوه‌های نقاشی مدرن پرداخت. این مقارن بود با برپایی نخستین گالری تهران به نام آپادانا (کاشانه‌ی هنرهای زیبا)، که آثار نوپردازانی چون جوادی پور، کاظمی، حمیدی و هوشنگ پزشک نیا را به نمایش می‌گذاشت. بدین‌سان، از اواخر دهه‌ی۱۹۴۰م/ ۱۳۲۰هـ ش، جدل " کهنه" و "نو" در عرصه ی شعر و هنر شدت گرفت و در دوران جنبش ملی کردن نفت و سالهای پس از کودتای ۱۹۵۳م/ ۱۳۳۲هـ ش، نیز ادامه یافت. مارکو گریگوریان نیز یکی از شخصیت‌های مؤثر در تحول نقاشی نوگرای ایران است. وی پس از بازگشت به ایران (۱۳۳۳/۱۹۵۴ هـ ش) "گالری استتیک" را دایر کرد و به تعلیم هنرجویان پرداخت و نخستین بی‌ینال تهران(۱۹۵۸م/ ۱۳۳۷هـ ش) به کوشش وی برپا شد (پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۹۲). مجموعه‌ی این اقدامات، سبب تولید اجماع بر سر تعاریف نشانه‌ها در گفتمان "نقاشی نوگرا" شده و به هژمونیک شدن این گفتمان می‌انجامد.

راه اندازی نخستین نمایشگاه بی‌ینال تهران، مهم ترین اقدام رسمی دولت در تأیید جنبش نوگرایی بود، در واقع این اقدام مداخله‌ای هژمونیک است؛ همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، مداخله‌ی هژمونیک عمل تثبیت را مابین گفتمان‌هایی انجام می‌دهد که تصادم خصوت‌آمیز با یکدیگر دارند و مداخله‌ی هژمونیک زمانی موفق است که جایی که پیش از آن کشمکش حاکم بود یک گفتمان به تنهایی حاکم شود، در این صورت تخاصم رفع می‌شود (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹: ۹۰- ۹۱). بنابراین با برگزاری نخستین بی‌ینال تهران شاهد یک مداخله‌ی هژمونیک موفق هستیم، چراکه با گردآوری و معرفی آثار نوپردازان در یک نمایشگاه بزرگ، گفتمان "نقاشی نوگرا" به رسمیت شناخته‌شد.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که ملاحظه شد، بهره‌گیری از نظریه‌ی گفتمان لاکلا و موفه و مفهوم گفتمان و چالش‌های بین گفتمانی براساس این نظریه امکان تحلیل کلان نشانه‌شناختی از تحولات نقاشی معاصر ایران و بررسی چگونگی تثبیت دال‌ها در مفصل‌بندی‌های متعدد گفتمان‌ها، در حوزه‌ی گفتمانگونگی نقاشی را فراهم کرد و به این ترتیب شبکه‌ای از فرایندهایی را که معنا درون آن خلق می‌شود، در این حوزه‌ی گفتمانگونگی نشان دادیم؛ مشاهده شد که چگونه جریان کشمکش‌ها بر سر تثبیت معنا در حوزه‌ی گفتمانگونگی نقاشی معاصر ایران شکل گرفته است و هر گفتمان در سایه دیگری شکل گرفته و تحت تأثیر همان رو به تغییر و احیاناً زوال رفته است.

برای تحلیل گفتمان‌های این حوزه، با متون تولید شده در آن، که نمونه‌هایی از آثار نقاشی‌های معاصر هستند، سرو کار داریم که در این باب، نظریه‌ی گفتمان لاکلا و موفه، ابزارهای تحلیلی و کاربردی چندانی ارائه نمی‌کند؛ به همین منظور از مفاهیم متن و رمزگان از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای بهره گرفتیم و با توجه به رمزگان‌های برون‌متنی و ساختارسلسله‌مراتبیِ متن، همچنین مفهوم بینامتنیت که مبین روابط بینامتنی و بینارمزگانی و تأثیر متقابل لایه‌های متنی بر یکدیگر است؛ یک چارچوب نظری منسجم ارائه شد و همچنین به رمزگان‌های برون‌متنی و تعامل آشکار آن‌ها با گفتمان‌ها پرداختیم. در جریان کشمکش‌ها بر سر تثبیت معنا با شبکه‌ای از فرایندها مواجه بودیم که هویت آن‌ها در رابطه باهم شکل می‌گرفت؛ در پی تغییر در گفتمان نقاشی آکادمیک به سبب آشنایی با هنر مدرن اروپا، فکر رها شدن از قیود سنتی، در سوژه‌ها بیدار شد. به این ترتیب گفتمان نقاشی آکادمیک اجماع بر سر

[17] Lhote

معنا را در میان سوژه‌ها از دست داد؛ در نتیجه، این فرایند، منجر به افول این گفتمان و شکل‌گیری گفتمان نقاشی نوگرا شد. شکل‌گیری هویت گفتمان "نقاشی نوگرا" وابسته به "دیگری"ای چون "سنت‌گرایی" بود؛ بنابراین دال‌های گفتمان‌های "نقاشی آکادمیک" و "نگارگری جدید" مدلولی تازه یافتند که ناشی از تقابل معنای نوگرایی و سنت‌گرایی بود؛ گفتمان "نگارگری جدید" که پیش از آن، یک گفتمان رقیب برای گفتمان "نقاشی آکادمیک" محسوب می‌شد؛ با تغییر در این گفتمان ، دستخوش تغییر شد؛ بدین‌سان، با شکل‌گیری مدلول تازه مرزهای منازعه‌ی میان گفتمان "نقاشی آکادمیک" با گفتمان "نگارگری جدید" کمرنگ گشت و مفصل‌بندی تازه‌ای حول دال "سنت‌گرایی" شکل گرفت. باشگاه مهرگان در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰ هـ ش یکی از نمونه‌های بارز عرصه‌ی چالش گفتمانی میان گفتمان "نقاشی نوگرا" و گفتمان "نقاشی سنت‌گرا" است. با ایجاد اجماع بر سر تعاریف معنا به واسطه‌ی فعالیت‌های پایگاه‌های هنرنوگرا و به رسمیت شناختن این گفتمان توسط دولت وقت و برپایی نخستین بی‌ینال تهران در ۱۳۳۷هـ ش گفتمان "نقاشی نوگرا" هژمونیک شد.

در حوزه‌ی گفتمان گونگی نقاشی، برای دال "سنت‌های تصویری" معانی تازه‌ای تولیدشده که در واقع در پی چالش‌های گفتمانی، از نو به سنتی و از سنتی به نو تغییر کرده است؛ بنابراین در این مقطع، یک پیوستار تاریخی از طریق کنش اجتماعی نوگرایی در حال شکل گیری است.

منابع ومآخذ:

افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.

حسینی‌زاده، محمد علی (۱۳۸۳) "نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی"، *فصل‌نامه علوم سیاسی*، سال هفتم. ۲۸. زمستان ۱۳۸۳: ۱۸۱-۲۱۲.

پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران :از دیرباز تا امروز*، تهران: نشر زرین و سیمین، چاپ دوم.

پاکباز، رویین(۱۳۸۱)، *دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک* ، تهران: نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی* (ویرایش دوم)، تهران: نشر علم.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نشر نی.

سمسار، محمدحسن و فاطمه سراییان (۱۳۸۲) *کمال‌الملک*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوم.

مجابی، جواد (۱۳۷۶) *پیشگامان نقاشی معاصر ایران: نسل اول*، ترجمه کریم امامی، تهران: نشر هنر ایران.

موزه هنرهای معاصر (۱۳۶۲) *نگاره: گزیده‌ای از آثار هنرمندان معاصر*، [تهران].

موزه هنرهای معاصر (۱۳۸۵) *جنبش هنر نوگرای ایران: مجموعه آثار ایرانی موزه هنرهای معاصر تهران*، تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی و موزه هنرهای معاصر.

ناصری‌پور، محمد (۱۳۷۸)، *آفرین بر قلمت ای بهزاد: زندگی و آثار استادحسین بهزاد مینیاتور*، تهران: سروش.

یورگنسن، ماریان و لوییز فیلیپس (۱۳۸۹) *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* ، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

http://www.a-petgar.com/works.html [25 January 2013]

A study in Formation of Modern Painting Discourse in Iran

Extracted from M.A. Dissertation

*Zahra Kia Shemshaki

M.A. in Art Studies, University of Science and Culture, Tehran, Iran

**Farzan Sojoodi

Assistant Professor, University of Art, Tehran, Iran

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Abstract

This article is an attempt to study the formation of modernist painting discourse in Iran. The study of newly emerging signs in Iranian contemporary painting has been done under the light of Laclau and Mouffe's discourse theory and the concepts of extra-textual codes and hierarchical structure of texts as explained in stratificational semiotics. The present research is essentially fundamental. The method of the research is analytical and descriptive. Our findings show that the social action of modernism was formed by the involvement of floating signifiers such as "impressionism", "post-impressionism", "expressionism" and "cubism" through the study of modern European artworks and as a result, signifiers of "visual traditions" articulated with new

signifieds and therefore new discourses formed in relation to each other and the identity of "modernism" was established against "traditionalism".

Keywords: Iran painting, modernist painting, stratificational semiotics, discourse analysis, Laclau and Mouffe

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی