Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Winter 2026 - NO 76

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2024.18743.3328

Analyzing the Crisis of Modernist Art in Iran: A Critical Reading of The Birth of Iranian Modernism

Hossein Akbarinasab[1] Khashayar Ghazizadeh [2] Morteza Afshari [3]

1-Ph.D. Candidate of Analytic and Comparative History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
2-Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran, (Corresponding author).
3-Associate Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Abstract

Introduction: Since the 1950s (1330s SH), Iranian art has undergone a series of transformations, the most salient of which has been a growing engagement with fundamental developments in Western art—particularly artistic modernism—and a conscious effort to align with these developments. This process unfolded concurrently with an inclination toward the preservation of national and traditional frameworks, alongside attempts to reinterpret and transform them. Collectively, these tendencies culminated in the emergence of a movement that critics and scholars have designated as Iranian modernist art. One of the defining characteristics of Western artistic modernism lies in its reliance on relatively coherent and well-articulated epistemological foundations and theoretical discourses. These theoretical frameworks have played a decisive role in sustaining, legitimizing, and continually regenerating modern art practices in Western contexts. The central problem addressed in the present study concerns how and to what extent these theoretical foundations and discourses were transferred from the West to Iran, as well as the nature of their impact on the formation and development of Iranian modernist art. The book The Birth of Iranian Modernism consists of a collection of essays and analytical discussions devoted to Iranian modernist art. Owing to its relative comprehensiveness in addressing a significant number of artists associated with this movement, the book constitutes a focused and representative case study. Moreover, the author introduces and elaborates on concepts such as indigenous modernism, national modernism, and Iranian modernism within the framework of these discussions. In the present research, these concepts are also subjected to critical examination. Accordingly, the primary focus of this article is a critical reading of The Birth of Iranian Modernism, which, from the authors' perspective, reflects notable aspects of the theoretical disarray that characterizes discourses surrounding Iranian modernist art. The theoretical framework of this study is grounded in Edward Said's concept of traveling theories, which addresses the movement of theories from their original contexts to new destinations and the transformations they undergo in the process. Drawing on this framework, the authors analyze the relationship between Western modernism and Iranian modernist art as a form of cultural and theoretical journey, with

CC BY

Received: 2025-07-09
Final revision: 2025-10-24
Accepted: 2025-11-10
Early online access: 2025-11-11
Published: 2026-01-01

1
Email: Hosein.akbari_53@yahoo.com
2
Email: Ghazizadeh@shahed.ac.ir
3
Email: M_afshari700@yahoo.com

particular emphasis on the theoretical dimension of this transfer. The necessity and significance of the present study stem from the fact that the theoretical dimensions of Iranian modernist art have, thus far, received insufficient critical attention. Addressing these theoretical issues and rendering them explicit through a critical reading of key texts can contribute to strengthening the analytical and critical foundations of this movement. Such an approach may contribute to identifying and addressing certain conceptual errors and structural deficiencies that continue to influence contemporary artistic practices.

Purposes & Questions: The primary objective of this research is to address an analytical and critical gap and thereby facilitate a transition from the current state of theoretical ambiguity toward conditions more conducive to artistic production and creative practice. The research questions of this study are as follows: to what extent were the theoretical foundations of modernism transmitted to Iran, and were they sufficiently debated and internalized to exert a meaningful influence on the formation of Iranian modernist art? What kinds of misreadings or interpretive errors occurred in the reception of these theoretical foundations, and how have such errors contributed to the ambiguities surrounding theoretical discourses on Iranian modernist art?

Methods: The present study is classified as fundamental theoretical research and adopts a descriptive–analytical methodology. Data were collected through library-based documentary sources. The research corpus consists of the book The Birth of Iranian Modernism, which was purposefully selected as a case study. The research process involves detailed description of selected passages from the selected text, followed by the categorization, analysis, and qualitative interpretation of the extracted material. Through this process, the study seeks to examine the relationship between theoretical discourses on Iranian modernist art and the theoretical foundations of Western artistic modernism, in accordance with Edward Said's model of traveling theories. Finally, the relationship between these discourses at both the point of origin and the destination of this theoretical journey is subjected to critical evaluation.

Findings & Results: The findings indicate that the theoretical foundations of modernism were transferred in an incomplete and fragmented transfer, accompanied by a lack of vitality, particularly in critical discourse, within the destination context. Moreover, numerous instances of misinterpretation, conceptual error, and theoretical inconsistency can be identified in the analyses produced in Iran. The errors identified within the examined case study can be classified into four broad categories: (1) methodological neglect of conceptual rigor and disregard for the social and historical contexts in which Western modern art movements emerged; (2) the pursuit of a purely formalist conception of modernism; (3) anachronistic interpretations of modernist principles; and (4) attempts to construct local, indigenous, or national forms of modernism through an overemphasis on past-oriented and revivalist approaches. Taken together, these errors account for a significant portion of the theoretical confusion that continues to dominate the field.

Keywords: Artistic modernism, Iranian modern art, Rise of Iranian modernism, Birth of Iranian modernism, Edward Said, Traveling theories.

نگاهی تحلیلی به مباحث تئوریک مربوط به هنر نوگرای ایران با خوانش انتقادی کتاب زایش مدرنیسم ایرانی

حسین اکبری نسب * خشایار قاضی زاده ** مرتضی افشاری ***

دریافت : ۱۴۰۴/۰۴/۱۸ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۹ انتشار : ۱۴۰۴/۱۰/۱۱
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۰۸/۰۲ زودآیند: ۱۴۰۴/۰۸/۲۰

صفحه ۱۸۲ تا ۲۰۳
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/negareh.2024.18743.3328

چکیده

مقدمه: پژوهش حاضر با استناد به بحث «سفر نظریه‌ها»ی ادوارد سعید، به بررسی سفر بنیان‌های تئوریک هنر مدرن غرب به ایران و پیامدهای آن می‌پردازد؛ چراکه یکی از ابعاد مهم مدرنیسم هنری در غرب، بنیان‌های معرفتی آن است.

اهداف و سؤال‌ها: هدف این پژوهش تقویت پشتوانه های تحلیلی و انتقادی است که می‌تواند به عبور از وضعیت موجود و حرکت به‌سوی زایش و خلاقیت هنری کمک کرده و بخشی از آسیب‌هایی را که هنر معاصر ایران با آن مواجه است برطرف سازد. بر این اساس، پژوهش به پاسخ این سوال ها می پردازد: آیا بنیان‌های نظری مدرنیسم همراه با آن به ایران سفر کرده‌اند و در مقصد به‌اندازهٔ کافی محل بحث بوده و بر شکل‌گیری هنر نوگرای ایران تأثیرگذار بوده‌اند؟ همچنین خطاهای رخداده در انتقال و خوانش بنیان‌های نظری مدرنیسم چیست و این خطاها چه تأثیری بر آشفتگی نظری مرتبط با هنر نوگرای ایران داشته‌اند؟

روش‌ها: این پژوهش از نوع بنیادی-نظری با رویکرد تحلیلی-توصیفی است. اطلاعات به روش کتابخانه‌ای-اسنادی گردآوری‌شده است. جامعهٔ پژوهش کتاب «زایش مدرنیسم ایرانی» است که به دلیل پرداختن به تعداد قابل‌توجهی از هنرمندان جریان نوگرا و طرح مفاهیم مهم، بخش‌هایی از آن به‌طور هدفمند به‌عنوان نمونه موردی انتخاب‌شده است. شیوهٔ تحلیل شامل توصیف مواردی از متن، دسته بندی جزئیات و تحلیل کیفی آن‌ها به‌منظور تبیین نسبت مباحث تئوریک هنر نوگرای ایران با مدرنیسم هنری در غرب است.

یافته‌ها و نتایج: مواردی از خطا و آشفتگی نظری در مباحث کتاب زایش مدرنیسم ایرانی استخراج و در چهار دسته بیان شد. تعمیم نتایج در سطحی کلان نشان‌دهنده سفر ناقص بنیان‌های تئوریک مدرنیسم از غرب به ایران، خطاهای متعدد در درک و خوانش آن‌ها، ضعف و کم‌رمقی مباحث نظری و نیز آشفتگی در تحلیل‌ها و رویکردهای انتقادی در مقصد است.

واژگان کلیدی

مدرنیسم هنری، هنر مدرن ایران، زایش مدرنیسم ایرانی، ادوارد سعید، سفر نظریه‌ها.

* دانشجوی دکترای دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:Hosein.akbari_53@yahoo.com
** دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، (**نویسنده مسئول**). Email:Ghazizadeh@shahed.ac.ir
*** دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:M_afshari700@yahoo.com

مقدمه

در سه دههٔ پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، تحولاتی در هنر ایران رخ داد که متمایز از جریان‌های تاریخی هنر ایران بود. مجموعهٔ این تحولات از سوی منتقدان و صاحب‌نظران «هنر نوگرای ایران» نام گرفت؛ هنری که در تولید و عرضهٔ آثار خود، عملاً متأثر از مدرنیسم هنری غرب بود و می‌کوشید به شیوه‌های مختلف نزدیکی‌اش را به این جریان نشان دهد. به نظر می‌رسد ویژگی بارز هنر نوگرای ایران، گسست از سنت و گذشتهٔ هنری کشور باشد؛ اما این گسست هرگز به‌طور کامل محقق نشد و همواره به‌صورت کشمکشی میان توجه به بنمایه‌های سنتی و هنر گذشته از یکسو و تلاش برای نوگرایی از سوی دیگر در بطن هنر نوگرای ایران حضور داشته است. به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد که آثار هنرمندان جریان نوگرا، متأثر از تحولات موسوم به مدرنیسم هنری در غرب است. مدرنیسم در هنر غرب، به‌ویژه در سدهٔ بیستم میلادی، تحولی بنیادین ایجاد کرد و وضعیت تازه‌ای در دنیای هنر رقم زد. این وضعیت با ویژگی‌هایی چون فرمالیسم[1]، انتزاع[2]، خودآیینی، ناب‌گرایی، بروز فردیت هنرمند و پیامدهای آن در اثر هنری و تنوعات گستردهٔ سبکی شناخته می‌شود. ازنظر فلسفی، مجموعهٔ این ویژگی‌ها تابعی از ذهنیت‌گرایی یا سوبژکتیویسم[3] مدرن بود که خودبنیادی مهم‌ترین خصیصهٔ آن به شمار می‌رفت؛ خصیصه‌ای که خود حاصل بسط مباحث فیلسوفان ذهنگرا ازجمله دکارت و کانت و پیروان آنان بود. همین جنبه در هنر نوگرای ایران به‌درستی درک نشد و این جریان بیش از آن‌که به بنیان‌های نظری و تحولات اجتماعی سازندهٔ مدرنیسم در غرب توجه کند، چشم به نتایج و دستاوردهای نهایی آن دوخت. این بی‌توجهی به مباحث نظری و بنیان‌های تئوریک، یکی از مشکلات اساسی هنر نوگرای ایران بود؛ مشکلی که برخی از هنرمندان آغازگر این جریان نیز در سال‌های بعد به آن اشاره کرده‌اند.

پژوهش حاضر با صورت‌بندی رابطهٔ هنر نوگرا در ایران و مدرنیسم هنری در غرب، به‌مثابهٔ یک سفر فرهنگی، با تکیه بر بحث سفر نظریه‌های ادوارد سعید (به‌عنوان مبنای نظری بحث) بر غفلت از فهم نظری مدرنیسم در ابتدای شکل‌گیری این جریان و تداوم آن در دوره‌های بعد، به‌ویژه پس از انقلاب، تأکید دارد. در این چارچوب، کتاب زایش مدرنیسم هنری در ایران به‌عنوان نمونهٔ موردمطالعه، مورد خوانش انتقادی قرار می‌گیرد تا ضعف توجه به بنیان‌های نظری یا خطاهای خوانش آن‌ها و پیامدهای این وضعیت آشکار شود. کتاب زایش مدرنیسم ایرانی تألیف علیرضا سمیع آذر، تلاشی نظری برای فهم رابطهٔ هنر نوگرای ایران با مدرنیسم هنری غرب است؛ تلاشی که نویسنده در آن می‌کوشد کاستی‌های این رابطه را نادیده گرفته و وضعیت موجود را به‌مثابه نوعی زایش و موفقیت تلقی کند. بازخوانی انتقادی محتوای اصلی این کتاب، بر اساس مبانی نظری مدرنیسم غربی و نیز الگوی نظری تدوین‌شده توسط پژوهشگران، خطاهای تحلیلی و تئوریک متعددی را آشکار می‌سازد. هستهٔ اصلی پژوهش حاضر، نشان دادن ضعف بنیان‌های معرفتی و مباحث تئوریک پیرامون هنر نوگرای ایران است؛ امری که با خوانش انتقادی از خطوط کلی بحث‌های طرح‌شده در کتاب زایش مدرنیسم ایرانی دنبال می‌شود. در پژوهش حاضر تلاش می‌شود به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱. آیا بنیان‌های نظری مدرنیسم به همراه آن به ایران سفر کرده و در مقصد به‌اندازهٔ کافی مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند و بر روند شکل‌گیری هنر نوگرای ایران تأثیرگذار بوده‌اند؟

۲-در قرائت بنیان‌های نظری مدرنیسم، چه خطاهایی رخ‌داده و آثار این خطاها بر آشفتگی مباحث نظری مرتبط با هنر نوگرای ایران چگونه است؟

ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر ازآن‌جهت است که تاکنون به مسائل تئوریک مربوط به جریان هنر نوگرای ایران به‌صورت جدی پرداخته نشده است. توجه به این مسائل و آشکار کردن آن‌ها از طریق خوانش انتقادی متون این حوزه می‌تواند باعث تقویت پشتوانه‌های تحلیلی و انتقادی این جریان شده و برخی از خطاها و آسیب‌هایی که هنر معاصر را نیز مبتلا کرده است، تصحیح نماید. هدف پژوهش حاضر پر کردن بخشی از خلأ تحلیلی و انتقادی در شرایط موجود است و می‌تواند به عبور از این وضعیت و حرکت به سمت زایش و خلاقیت هنری کمک کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های بنیادی-نظری است و ازنظر ماهیت، دارای رویکرد تحلیلی-توصیفی می‌باشد. شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای-اسنادی انجام‌گرفته است. جامعهٔ پژوهش کتاب «زایش مدرنیسم ایرانی» است که مطالبی از آن به‌صورت نمونه‌وار و هدفمند انتخاب‌شده است. روش تجزیه‌وتحلیل شامل توصیف نمونه‌های متعدد برگرفته از متن موردمطالعه، دسته‌بندی جزئیات و ارائهٔ آن‌ها در قالب جدول‌ها و نمودارها و سپس تحلیل کیفی آن‌هاست. این تحلیل‌ها در سطحی کلان، به تبیین رابطهٔ میان مباحث نظری هنر نوگرای ایران و بنیان‌های تئوریک مدرنیسم هنری در غرب، بر اساس الگوی نظری سفر نظریه های ادوارد سعید درست است نه سفر اندیشه های ادوارد سعید می‌پردازد. درنهایت، رابطه

1.Formalism
2.Abstraction
3.Subjectivism

و نسبت مفاهیم در مبدأ و مقصد این سفر نظری مورد ارزیابی انتقادی قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ هنر نوگرای ایران تاکنون مطالعات متعددی انجام‌شده است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

-مقالهٔ تحلیلی بر روند نقاشی نوگرا در دوسالانه‌های نقاشی ایران نوشتهٔ شاد قزوینی (۱۳۸۸) که در نشریه جلوه هنر دورهٔ پائیز و زمستان منتشرشده است. تمرکز این مقاله بر بررسی دوسالانه‌ها (بی‌ینال‌ها)[1] و ارزیابی میزان موفقیت‌آن‌ها و اثراتی است که بر جامعه گذاشته‌اند و درنهایت دوسالانه‌ها را در رشد هنر نوگرا و هم‌راستا نمودن هنرمندان نوگرا مؤثر ارزیابی کرده است.

-مقالهٔ نقش گفتمان‌های متأثر از ملیت در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی نوشته اسماعیل‌زاده و شاد قزوینی (۱۳۹۶)؛ تمرکز این مقاله بر تأثیر مؤلفه‌های هویتی و ملی بر شکل‌گیری هنر نوگراست.

-مقالهٔ جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشی‌خط نوشته روان جو (۱۴۰۱) که به بررسی بنیان‌های تاریخی و ریشه‌های اثرگذار، به‌ویژه بر جریان نقاشی‌خط پرداخته و سویه‌های سنتی خوشنویسی و پیروی آن از جنبش لتریسم[2] غربی را بررسی می‌کند.

-مجموعه‌ای از نقدها و مباحث نظری از نویسندگان متعدد که در فصلنامه حرفه: هنرمند (اخگر، الف- ۱۴۰۰، ب-۱۴۰۰) گردآوری و منتشرشده است. در این مجموعه تقریباً هر آنچه در مورد هنرهای تجسمی ایران از ابتدای شکل‌گیری نخستین نشریه‌ها تا سال ۱۳۸۵ نوشته‌شده گردآوری‌شده و در بخش‌هایی هم به هنر نوگرای ایران پرداخته‌شده است. گستره و پراکندگی متون باعث شده که انسجامی بر آن‌ها حاکم نباشد، اما می‌توان در مجال پژوهشی دیگری این متون را هم مورد بازخوانی روشمند قرار داد.

-کتاب تحولات تصویری هنر ایران نوشته دل زنده (۱۳۹۵). نویسنده با اقتباس مفهوم «نگرهٔ تزئینی» از آرتور اپهام پوپ[3] و طرح مفهوم «پادنگره تزئینی»، تلاش می‌کند تحولات هنر نوگرای ایران را بر مبنای این الگو تبیین کند: «مجموعهٔ تفکرات، عقاید و دستورالعمل‌هایی که به‌گونه‌ای همسو، جهت‌گیری هنر نوگرا در ایران را در اختیار گرفته و هدایت کردند نگرهٔ تزئینی نامگذاری کردم و جاگیری و تثبیت این نگره در بافتار مدرنیسم هنری را با ظهور بدیل آن، پادنگره، تشریح کرده و شرایط بعدازآن را در قالب دوقطبی نگره /پادنگره تزئینی توضیح دادم» (دل زنده، ۱۳۹۵، ص. ۴۰۹).

-مجموعه مقالات متعددی که به کوشش افسریان (۱۳۹۵) توسط نشر حرفه هنرمند با عنوان در جستجوی زمان نو گردآوری‌شده است و بیشتر به طرح مباحث نظری پیرامون این موضوع می‌پردازد و مسائل مهمی را مطرح می‌کند.

-مجموعه مقالات سمیع‌آذر (۱۳۹۷) که با عنوان زایش مدرنیسم ایرانی در یک جلد کتاب گردآوری‌شده است.

-کتاب کنکاشی در هنر معاصر ایران، نوشته کشمیرشکن (۱۳۹۹) که گسترهٔ وسیعی از موضوعات مرتبط با هنر نوگرا و پس‌زمینه‌های تاریخی ظهور آن را مدنظر قرار داده است و درمجموع نوگرایی در هنر ایران را با یک ارزیابی مثبت، بخشی از تحولات مثبت موازی با مدرنیسم غربی ارزیابی می‌کند. می‌توان پذیرفت که هنر نوگرای ایرانی بخشی از مؤلفه‌های اقتباسی خود را از هنر مدرنیسم اروپایی و بخش دیگری را از بازنمودهای بافتار فرهنگی خود اخذ کرد. این تعابیر با اندیشه‌هایی که مدرنیسم‌های چندگانه یا انواع مدرنیسم‌ها را پیشنهاد می‌دهند هم‌راستا است: «اندیشه‌هایی که معتقد به وجود تغییراتی در مفاهیم و اشکال اقتباسی مدرنیسم غربی هستند که در فرایند انتقال بر مبنای الگوهای موجود در بافتاری جدید در آن نواحی شکل می‌گیرند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۹، صص. ۷۶-۷۷). ویژگی خاص این کتاب، داشتن بخشی به نام هنر دیاسپورای ایران است که در آن به کار هنرمندانی که در خارج از ایران کار کرده‌اند می‌پردازد.

- کتاب در جستجوی آزادی نوشته خلعتبری (۱۴۰۰) که به بررسی آثار گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان می‌پردازد و بخشی از مباحث نظری هنر نوگرا را نیز در برمی‌گیرد

مجموعهٔ آثار یادشده تصویری کلی و تحلیلی از هنر نوگرای ایران ارائه می‌کنند. پژوهش حاضر با تمرکز بر تحلیل این مباحث و تأثیر آن‌ها بر هنر نوگرا، به‌ویژه از خلال بخش‌هایی از کتاب زایش مدرنیسم ایرانی، می‌کوشد با بررسی دقیق و جزئی‌نگرانهٔ نمونهٔ انتخاب‌شده، نقاط ضعف، کاستی‌ها و وضعیت حاکم بر این مباحث نظری را روشن سازد.

مبانی نظری

بررسی و مقایسهٔ نظریه‌های گوناگون، نگارندگان را به این نتیجه رساند که دیدگاه ادوارد سعید[4] در مقالهٔ «نظریه های کوچنده» می‌تواند مبنای نظری مناسبی برای مطالعهٔ موضوعی پژوهش حاضر باشد. بر اساس این دیدگاه، نظریه‌ها مانند مسافران از سرزمینی به سرزمین دیگری منتقل می‌شوند و در مقصد دستخوش تغییراتی می‌گردند؛ مباحث تازه‌ای را برمی‌انگیزند و باب سخنی جدید را می‌گشایند. به‌گفتهٔ سعید «نظریه‌ها هم مانند

1.Bienal
2.Lettrsm
3.Arthor Upham Pope
4.Edward Said

انسان‌ها سفر می‌کنند: حرکت یک نظریه در طول زمان و مکان بر خود آن نظریه نیز اثر می‌گذارد؛ آن را نیرومندتر یا ضعیف‌تر می‌کند» (سعید، ۱۳۷۷، ص. ۳۱۷). ادوارد سعید اولین بار در سال ۱۹۸۳ ایدهٔ سفر نظریه‌ها را با عنوان نظریه‌های مسافر ارائه کرد (کاظمی، ۱۴۰۱، ص. ۴۱). ایدهٔ سفر نظریه‌های سعید شامل سفر بخش‌هایی از یک سامانهٔ فرهنگی است از جایی از دنیا که منشأ ساخته‌شدن آن است به مقصدی دیگر که با آن سامانهٔ فرهنگی به مقدار زیادی نا آشناست و برای زیست کنندگان سرزمین مقصد این مسافر به مقدار زیادی غریبه می‌نماید (کاظمی، ۱۴۰۱، صص. ۴۱-۴۴). مطابق نظر سعید (۱۳۷۷، ص. ۳۱۸)، این کوچ شامل چهار مرحله است: زایش در سرزمین خاستگاه، انتقال، درآمیختگی با شرایط و مقتضیات سرزمین مقصد و تغییر آن و انطباق با شرایط مقصد.

با اتکا به مباحث سعید می‌توان الگوی زیر را استخراج کرد و بر اساس آن به تحلیل موضوع پژوهش پرداخت.

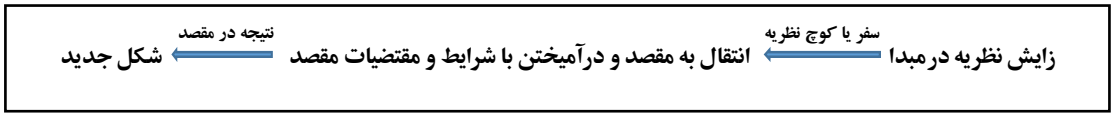
بر پایهٔ این الگو، می‌توان رابطهٔ مدرنیسم هنری غرب و هنر نوگرای ایران را در قالب یک سفر موردبحث و بررسی قرار داد؛ سفری که در آن یک مسافر فرهنگی از مبدائی که در آن شکل‌گرفته به مقصدی تازه ـ که تا حد زیادی برای او ناآشناست- وارد می‌شود. ورود این مسافر جدید به عرصهٔ هنر ایران پدیده‌ای نو است و موجب شکل‌گیری نوگرایی در آن شده است. این نوگرایی ممکن است در ابعاد و جنبه‌های مختلفی بروز یافته باشد که یکی از این مهم‌ترین آن‌ها، بنیان‌های معرفتی، مباحث نظری و پیامدهای برجای‌مانده از آن‌هاست. در ادامه، سفر مدرنیسم هنری از غرب به ایران و تغییرات آن -به‌ویژه در وجه نظری و معرفتی- بر مبنای الگوی یادشده موردبررسی و بازخوانی انتقادی قرار می‌گیرد تا روشن شود چه تحولاتی رخداده است؛ مباحث نظری تا چه اندازه با این تغییرات همراه بوده‌اند و این بنیان‌های نظری در شکل‌گیری چنین تغییراتی چه میزان اثرگذاری داشته‌اند.

بحث و بررسی

الف. خلأ مباحث تئوریک و اثرات آن بر هنر نوگرای ایران

سفر مدرنیسم هنری غرب به ایران و آنچه این مسافر در مقصد برانگیخته است، به تعبیر مفسران و منتقدان همان هنر نوگرای ایران است؛ اما در این سفر بنیان‌های تئوریک و مباحث نظری چندان موردتوجه قرار نگرفته و مبحث آن در سرزمین مقصد به‌خوبی گشوده نشده است. این نظر پاکباز و موریزی نژاد (۱۳۹۵، ص. ۹۹) تائید این ادعاست: «ما تئوریسین نبودیم. ما در کلنجاری با خودمان بودیم. ضمن اینکه می‌دانستیم چیزی شبه مدرنیستی جریان دارد ولی نمی‌توانستیم نظریه و رهیافت بدیل را پیشنهاد کنیم یا حداقل برای خودمان روشن کنیم». محمدرضا جودت هم بر فقدان تئوری در این حوزه و اثرات آن تأکید می‌کند: «همانطور که پاکباز اشاره کرد مسئله، فقدان تئوری و نداشتن یک نظریه است؛ به‌ویژه از جانب افرادی که جنبهٔ معرفتی برای‌شان مهم بود. این فقدان خیلی پررنگ بود، هنوز هم پررنگ است. هنوز هم نتوانستیم مشکلات را حل کنیم. دلیلش این است که هنوز در بستر نقاشی چنین گرایشی را مشاهده نمی کنیم؛ بنابراین، همین معضل را ادامه می‌دهیم» (پاکباز و موریزی نژاد، ۱۳۹۵، ص. ۱۰۳). غفلت از بنیان‌های مولد هنر مدرن باعث شد نوعی «شکل‌گرایی ناذات‌مدار» در ایران به وجود آید که نتیجهٔ آن در جهت ایجاد نوگرایی هنری باعث گسست مسیر تاریخی هنر گردید و درنهایت به اشکالی بروز کرد که صرفاً می‌توانست سلیقهٔ طبقهٔ خاصی را برآورده سازد که رضایت خود را در همسویی با جریانات غالب جهانی می‌جست و توجه به تولیدات هنری را هم معطوف به مصرف بازارهای جهانی و توجه منتقدان غربی و همچنین تمایلات مدرنیستی حاکمیت در نظر می‌گرفت که منجر به خلق هنری شد که عملاً قادر به برقراری ارتباط چندانی با بدنهٔ جامعه و ایجاد تغییر و تحول عمیق در آن نبود. (شکل‌گرایی ناذات-مدار را می‌توان نوع فروکاسته‌ای از شکل‌گرایی در نظر گرفت که عملاً حاصل جوشش بنیان‌های ذاتی مدرنیسم نیست، بلکه بیشتر حاصل تقلید از شکل بروز و ظهور آن‌هاست.)

«حقیقت مطلب این بود که هنرمندان جوان ایران به جنبش هنری‌ای روی آورده بودند که اطلاعات کافی و درستی از آن نداشتند و بسیاری از اهداف و اصول اولیهٔ شکل‌گیری آن را اصلاً نمی‌شناختند.آن‌ها تنها به ذوق



نمودار ۱. الگوی استخراج شده از مقاله ادوارد سعید (سعید، ۱۳۷۷)
Diagram 1. Extracted Model from Edward Said's Article (Said, 1988)

ظاهر و خلاقیت‌های آنی و سریع این شیوه‌های هنری دل‌خوش کرده بودند. همچنین، آثار هنری‌شان هرگز نمی‌توانست با جامعه و مردم ارتباط برقرار کند» (شاد قزوینی، ۱۳۸۸، ص ۴۸). هنرمندان نوگرا برای توجیه این انسداد ارتباطی به‌ناچار از جهتی آموزه‌های هنر مدرن مانند خودآیینی و پیشرو بودن[1] و دشوارفهمی آن را به‌عنوان دست‌آویز قرار داده و از سوی دیگر، جامعه را به بیسوادی و ضعف آموزش آن برای درک اثر هنری مدرن متهم کردند. این گفتهٔ قندریز (۱۳۹۵، به نقل از کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه: یک جنبش ملی، ۱۳۹۵، ص. ۵)، از پیشگامان هنر نوگرای ایران تائید کنندهٔ این ادعاست: «تماشاچی که بر مبنای ذوق خود برای هنر ارزش های معین و محدودی قائل شده است و همه‌چیز را از دریچهٔ همین ارزش‌های ثابت و محدود می‌بیند، اغلب درجا می‌زند و قصد دارد که در ارزیابی آثار هنری از اطلاعات قبلی خود که زیاد دچار دگرگونی نشده است استفاده کند و به بد و خوب کارهای هنری راضی شود. راز شکست تماشاچی همین‌جاست». این گفتهٔ براهنی (۱۳۶۸، ص. ۲۰)، منتقد ادبی، هم تائیدی بر ادعای مطرح‌شده فوق است: «نقاشی در دوران ما بحران‌زده است. به دو صورت: بحران اول ناشی از این است که نقاش یا طبیعت را الگو قرار می‌دهد یا سنت را و یا الگوهای نقاشی غربی را. ولی انگار در این میان، خود او به‌عنوان یک هنرمند متفکر، بی‌کار است.» یکی از بخش‌های مهم این وضعیت بحرانی، ضعف در تئوریزه کردن هنر نوگرای ایران بوده که از ابتدا با مشکلات بسیاری مواجه بوده است. نیروی مولدی که می‌توانست محرک تولید، نوآوری و خلاقیت در این عرصه باشد، همانا بنیان‌های فلسفی و تئوریکی بودند که در سفر این مسافر فرهنگی، به‌اندازه‌ی کافی همراه آن نیامده و به‌عبارت‌دیگر، این مسافر فرهنگی به‌اندازهٔ کافی توشهٔ تئوریک به همراه نداشته و نتوانسته در سرزمین مقصد زبان به سخن بگشاید و بحث‌وجدل کند.

آریاسب دادبه در مقاله‌ای با عنوان توهم، این موضوع را مورد تأمل قرار داده و معتقد است: «در مواجههٔ نقاشان ما با غرب چه در دوران قاجار با مهرعلی و میرزا بابا و صنیع الملک و کمال‌الملک و چه در دوران پهلوی با مجموعه افراد گردآمده در تالار قندریز و هنرمندان نوگرای دیگر این نسل، جدال اندیشه در حوزهٔ هنر نوگرا برانگیخته نشد و مفاهیم بنیادین جدال آفرین وارد قلمرو هنر ایران نشده‌اند و این بی‌شک بحرانی در بنیادهای خردورزی در تاریخ چند قرن اخیر ایران محسوب می شود» (افسریان، ۱۳۹۵، ص. ۱۴۱-۱۴۶). می‌توان از این موضوع نتیجه گرفت که بخش مهمی از ویژگی‌های ذاتی مدرنیسم هنری در سفر به ایران همراه با آن نیامده‌اند. این وضعیت را می‌توان در قالب استعارهٔ مسافر شیک‌پوش، اما گول و گنگ صورت‌بندی کرد. مسافری که در دیار مقصد سخن نمی گوید و توان راه‌اندازی یک محفل بحث و مجادله را ندارد. مسافری که ادا و اطورها و شکل لباس پوشیدنش، سبک و سیاق رفتارش موردتوجه و تقلید مردمان سرزمین مقصد قرار می‌گیرد که در بخش‌های بعد نشان داده می شود این شیوهٔ برخورد و مواجهه، محصول نوعی حس توأمان ارعاب و حسرت نسبت به وضعیت سرزمین مبدأ است که به اشکال گوناگون و متأثر از مؤلفه‌های مختلف مدام تقویت می‌شود. دادبه در مورد این مواجه و شرایط آن می‌گوید: «ما در شرایطی که نه تاریخ متافیزیک را می شناختیم و نه با الهیات مسیحی آشنایی داشتیم، روشی را در کار هنر برگزیدیم که در حقیقت حاصل گزینش نبود، بلکه بازتاب یک ارعاب تاریخی بود. ارعابی که به تصلب و فلج اندیشه راه برد و در چالشی عجیب افتاد و عالم ما دچار تردیدهایی گشت که نتوانستیم نسبت زمانی آرام و کند خود را با شتاب دوران جدید تطبیق دهیم» (افسریان، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۵). خلأ طرح مباحث نظری و بحث‌های انتقادی باعث روی آوری هنرمندان به جریانات هنر غربی و متأثر شدن از آن‌ها بدون داشتن اطلاعات کافی از خاستگاه‌های این جریانات شده بود که در نوع خود سبب تولید آثار تصنعی و کم‌مایه می‌گردید. دوسالانه‌هایی که در آن دوره برگزار شد و آثاری که در آن‌ها ارائه می‌شد، به‌خوبی گویای این امر است. کریم امامی روزنامه‌نگار و تحلیلگر، در یادداشتی در مورد دوسالانهٔ چهارم نوشته: «در این بی ینال (دوسالانه) با تعداد زیادی آثار انتزاعی مواجهیم که خالقان آن‌ها یک‌شبه به انتزاع روی آورده‌اند. این دگردیسی ناگهانی در کار آنان صرفاً از آن جهت بوده است که به این باور رسیده‌اند تنها راه بقا، فروش و بردن جایزه، خلق آثار انتزاعی است؛ اما نتیجهٔ چنین گسست های دیمیای در بیشتر موارد اصلاً مطلوب نیست. در این بی‌ینال، ده‌ها نقاشی انتزاعی بیروح و کسل‌کننده می‌بینیم که واقعاً آش شله‌قلمکارند. رنگ‌ها و شکل‌ها نه برانگیزاننده‌اند نه شیوا و گویا و ترکیب‌بندی‌های‌شان یقیناً نمونهٔ درخشانی از ساختار درونی نیست» (امامی، ۱۳۹۵، ص. ۶۰). همهٔ این موارد دال بر وجود یک خلأ تئوریک و بی‌توجهی به اثرات مباحث بنیادین در ایجاد فضای خلاقیت و نوگرائی بود که پیرامون هنر نوگرای ایران شکل نگرفته و بر آن تأثیر کافی نگذاشته است.

در سال‌های پس از انقلاب یکی از افرادی که برای تئوریزه کردن مدرنیسم هنری در ایران تلاش کرده، علیرضا سمیع آذر است. وی هم‌زمان با طرح مباحث تئوریک، با

1.Avangardism

کمک به برگزاری نمایشگاه‌هایی از آثار هنرمندان جریان نوگرا در موزهٔ هنرهای معاصر در زمان مدیریت خود، موج تازه‌ای از تأثیرگذاری در سال‌های پس از انقلاب را به راه انداخته و به‌نوعی می‌توان گفت بانی مباحث مرتبط با نوگرائی و دامن زدن به شعله‌های در حال خاموشی این جریان هنری در سال‌های پس از انقلاب به شمار می رود. «برگزاری نخستین نمایشگاه هنر مفهومی در سال ۱۳۸۰ خورشیدی، نقطهٔ عطف نمادین و رویدادی مهم در جریان شناسی هنر بعد از انقلاب اسلامی به شمار می رود. بسیاری از هنرمندان شرکت‌کننده در این رویداد، در سرآغاز فعالیت حرفهای خود بودند و برخی ازآن‌ها در ادامه به شاخص‌ترین چهره‌های نسل خود تبدیل شدند. این نمایشگاه بر گروهی از هنرمندان نسل بعد نیز تأثیر داشت» (خلعتبری، ۱۴۰۰، ص. ۱۱).

بر اساس مبانی نظری پژوهش حاضر، ازآنجاکه «نظریه های مسافر با توجه به ضروریات مکان و زمان جدید، دچار دگرگونی می‌شوند» (کاظمی، ۱۴۰۱، ص. ۴۳)؛ بنابراین می‌توان مباحث کتاب زایش مدرنیسم ایرانی و تلاش برای مرتبط ساختن تحولات هنر مدرن غرب با هنر نوگرای ایران و معرفی مفاهیمی مانند مدرنیسم بومی و مدرنیسم ایرانی را مطابق همین دگرگونی‌ها ارزیابی کرده و مورد نقد و بررسی قرار داد. حتی می‌توان اقدامات عملی نگارندهٔ کتاب و تلاش وی برای برگزاری چندین نمایشگاه از آثار هنرمندان نسل های بعد این جریان، در دوران ریاست خود بر موزهٔ هنرهای معاصر تهران را در قالب سفر هنر نوگرای ایران، از قبل از انقلاب به دوران پس از انقلاب با یک وقفهٔ زمانی چندساله به شمار آورد؛ اما مشکل اساسی بر سر قرائت های نادرست نگارندهٔ کتاب زایش مدرنیسم ایرانی از مباحث نظری مسافر از غرب و ارتباط دادن آن‌ها با مواد متعدد از آثار هنرمندان جریان هنر نوگرای ایران به‌قصد نتیجه‌گیری در راستای موفقیت این جریان در ایجاد نوعی مدرنیسم بومی و ملی است. در بخش بعدی، موارد متعددی از همین خطاها و نقاط ضعف ارائه‌شده و نواقص این سفر نظری موردبحث قرار می‌گیرد.

ب. خوانش انتقادی نمونهٔ موردمطالعه (کتاب زایش مدرنیسم ایرانی)

کتاب «زایش مدرنیسم ایرانی» مجموعه‌ای از مقالات است که نویسنده آن در سال‌های پس از انقلاب در نشریات مختلف منتشر کرده و در هر بخش دربارهٔ یکی از هنرمندان شاخص جریان هنر نوگرای ایران مباحث تحلیلی مهمی را مطرح می‌کند. دلایل انتخاب این کتاب به‌عنوان نمونهٔ موردمطالعه، در وهلهٔ اول جامعیت مباحث آن و پرداختن به آثار برجسته هنرمندان جریان نوگرای ایران است و در وهلهٔ دوم طرح مباحثی چون مدرنیسم بومی، مدرنیسم ملی و مدرنیسم ایرانی. بر اساس الگوی ارائه‌شده در بخش مبانی نظری، می‌توان بحث زایش مدرنیسم ایرانی مطرح‌شده در این کتاب را

نمودار ۲. الگوی زایش مدرنیسم ایرانی
Diagram 2. Model of the Emergence of Iranian Modernism

به‌طور خلاصه در قالب نمودار زیر نشان داد:

مشکل اساسی اما خطاها و بدخوانی‌های نظری است که در تحلیل‌های این کتاب به‌صورت مکرر رخداده است. پرداختن به این خطاها و نشان دادن موارد متعدد این بدخوانی‌ها، می‌تواند آشکارکنندهٔ وجود یک بحران اساسی در مباحث تئوریک پیرامون جریان هنر نوگرای ایران باشد.

در صفحات نخست کتاب، نویسنده تلاش می‌کند یک بازخوانی کلی از روایت مدرنیسم در ایران ارائه دهد و در طول کتاب، نمونه‌هایی تحلیلی از چهره‌های شاخص این جریان ارائه کند تا درنهایت بتواند جریانی به نام «مدرنیسم ایرانی» را تئوریزه و به‌مثابه جریانی موفق و مقبول ارزیابی نماید. این وضعیت در کتاب حاضر، در قالب فرایند جذب مدرنیسم و تلفیق آن با عناصر بومی، جهت شکل‌گیری یک هنر ملی و درعین‌حال امروزی، توصیف می‌شود (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۹).

نگارندهٔ کتاب، مدرنیسم ایرانی را محصول نوعی قرائت منطقه‌ای از روایت کلان هنر مدرن می‌داند که به‌جای تأکید بر وجه آوانگارد، بر حفظ دستاوردهای گذشته و تداوم ارزش‌های پیشین تمرکز دارد. (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۸) این قرائت را می‌توان وجه نظری و تئوریک رویکرد عملی هنرمندان ایرانی به گذشته و ناتوانی آن‌ها در ابژه‌سازی و ایجاد فاصله با آن قلمداد کرد؛ رویکردی که به شکل زندگی نوستالژیک درگذشته و تلاش برای

حفظ آن، بنا به دلایل گوناگون، همواره هنرمندان ایرانی را همراهی کرده است.

در بخش‌های بعدی کتاب، نگارنده به دلیل ناتوانی در توجیه این امتزاج کهنه و نو، آن را در قالب گرایش‌های پسامدرنیستی نزد هنرمندان ایرانی مطرح می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در تحلیل آثار پرویز تناولی می‌نویسد: «وی با تسلطی خیره‌کننده عناصری از هنرهای سنتی و فولکلوریک، فرهنگ آئینی و شیعی و ادبیات عرفانی ایران را با رویکردهای مدرن در مجسمه‌سازی تلفیق کرد تا تجربه‌ای سیال میان یک مدرنیسم محلی و نوعی پست-مدرنیسم ایرانی را در کارهایش تجسم بخشد» (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۵).

در بخش‌های دیگر، این عمل تناولی و دیگر هنرمندان ازجمله مارکو گرگوریان، به‌عنوان شیوه‌ای منحصربه‌فرد از پاپ‌آرت[1] معرفی می‌شود. تناولی نیز در فیلم مستندی که دربارهٔ او ساخته‌شده، این نوع تلفیق را نوآوری پاپ‌آرتی معرفی می‌کند و مدعی است که قبل از هنرمندان اروپا و آمریکا آن را به شکل خلاقانه آزموده است. این شیوهٔ معرفی و انتساب به پاپ‌آرت، ناشی از خطای بی‌توجهی روششناختی به مفاهیم و نادیده گرفتن زمینهٔ اجتماعی شکل‌گیری سبک پاپ در هنر اروپا و آمریکا است. بی‌توجهی روش‌شناختی موجب می‌شود هنر پاپ که «هنر همگانی» است، معادل «هنر بومی» تلقی شود؛ به این معنا که هرگاه هنرمند ایرانی به دغدغه‌ها یا بنمایه‌های بومی توجه کند و ارادتی نشان دهد، اثرش به پاپ‌آرت نسبت داده می‌شود. درحالی‌که همگانی بودن و همه‌گیری هنر پاپ در اروپا و آمریکا عمدتاً ناشی از رشد فناوری و عمومی شدن محصولات برای مصارف عامیانه است و این خود سبک و سیاقی از زیستن را در این جوامع شکل داده است که به «سبک زندگی مصرف‌گرا» موسوم است. این شیوهٔ زندگی جدید که در هنر اروپا و به‌ویژه آمریکا ظهور یافته، روح هنر پاپ را تشکیل می‌دهد و ناشی از عمومی شدن فناوری و دستاوردهای آن است.

این امر در شیوهٔ خلق آثار هنری نیز نمود پیدا می‌کند؛ برای مثال، چاپ سیلک روی بوم که توسط اندی وارهول[2] و دیگر هنرمندان پاپ‌آرت استفاده می‌شد، نوآوری مبتنی بر فناوری‌های نوپدید چاپ است. در مقایسهٔ این شیوهٔ خلق اثر هنری با آنچه در ایران به آن منتسب می‌شود، به جرأت می‌توان گفت ربط وثیقی بین نمونه‌های هنر موسوم به پاپ ایرانی و روح پاپ‌آرت مبتنی بر رشد فناوری عمومی و همگانی شدن محصولات آن در غرب وجود ندارد. به‌عنوان‌مثال، چه رابطه‌ای بین چیدمان «سینی آبگوشت ایرانی» اثر مارکو گرگوریان (تصویر ۱)[3] و روح پاپ‌آرت می‌توان یافت؟ جز مشابهت‌های شکلی با کار موسوم به چیدمان «اشیاء» اثر دانیل اسپوئری[4] (تصویر ۲) یا «کیسه چای فوری» اثر کلاس اولدنبرگ[5] (تصویر ۳) که نمونه‌هایی از هنر نئودادا[6] محسوب می‌شوند و بیانگر سبک زندگی حاضر آماده، کنسروی و ساندویچی دنیای شتاب‌زده و مبتنی بر رشد ارتباطات فناورانه در غرب هستند و محتویات آن ظروف و خود آن ظروف و اتفاقاً چیدمان آن هم دال بر این سبک زندگی مصرفی حاضر آماده است که بخش زیادی از سیاق زیستن انسان امروز را شکل می‌دهند. این شیوهٔ زیستن، خود را در بسیاری از آثار وارهول در قالب ترکیب‌بندی‌های منتشر که اتفاقاً ازنظر شکلی، سازگارترین ترکیب‌بندی برای نمایش رشد بی‌رویه و همه‌گیر مصرف و مصرف‌گرایی می‌باشد، نشان داده است. «در آثار وارهول، تکثیر از طریق تکرار بخشی از فلسفه هنری او بود. وی سال‌ها یک ژاکت مشخص می‌پوشید و برای مدت‌ها غذایی ثابت، مانند سوپ‌های مارک کمبل می‌خورد» (یثربی، ۱۳۸۰، صص. ۸۷-۸۸). این رفتار درواقع بازتاب چرخهٔ تولید انبوه حاکم و فرهنگ مصرفی مسلط بر زندگی غرب در آن دوران بود؛ در مقابل، آبگوشت یک غذای بومی ایرانی است که نه‌تنها شیوهٔ پخت و آداب مصرف خاص خود را دارد، بلکه به‌عنوان غذایی سنتی شناخته می‌شود؛ غذایی زمان‌بر که با شتاب‌زدگی جهان معاصر نسبت چندانی ندارد. انتساب سینی آبگوشت مارکو، نان تافتون (تصویر ۴) و حتی تابلوهای کاه‌گلی او (تصاویر ۵ و ۶) -که همگی حامل نوعی نوستالژی نسبت به عناصر ازدست‌رفته یا به حاشیه رانده‌شده هستند- به هنر پاپ، کاملاً ناشی از خلط مفهوم بومی با عامیانه به معنای فراگیر و جایگزینی نادرست این دو مفهوم با یکدیگر است؛ و از سوی دیگر غفلت از درک روح پاپ‌آرت است؛ روحی که شامل مصرف‌گرایی و مصرفزدگی ناشی از رشد فناوری و همه‌گیری و مرکز توجه بودن آن امور در اثر تبلیغات رسانه است که بازهم دستاوردی فناورانه محسوب می‌گردد.

این خطای فاحش که از دو جهت صورت گرفته، بخشی از لغزش‌های متعدد در تئوریزه کردن اشکال هنری در این زمینه است. نخستین خطا، بی‌توجهی به فلسفهٔ پشتیبان پاپ‌آرت، یعنی پراگماتیسم[7] در جامعهٔ آمریکا است؛ فلسفه‌ای که درواقع متافیزیک و جوهر نظری پاپ‌آرت را می‌سازد. «فلسفهٔ دیویی[8]، فلسفه انسان عادی و روزمره است که با همهٔ امور جاوید و ازلی نسبتی ندارد. فلسفه دیویی، فلسفهٔ تجربهٔ روزمره است» (شایگان فر، ۱۳۹۱، صص. ۱۴۵-۱۴۶). نمایی از این خطا را می‌توان در جدول ۱ و از طریق مقایسهٔ تصویری نمونه‌ها مشاهده کرد:

1.Pop Art
2.Andy Warhol
۳. تصاویر ۱، ۲ و ۳ در (خلعتبری، ۱۴۰۰، صص. ۷۸ و ۸۱) نیز قابل مشاهده است.
4.Daniel Espoerri
5.Klaus Oldenberg
6.Neo-Dada
7.Pragmatism
8.John Dewey

جدول ۱. مقایسه تصاویر آثار مارکو گرگوریان و آثار سبک پاپ آرت
Table 1. Comparison of Marco Grigorian Works and Pop Art Works

تصویر ۱. چیدمان سینی دیزی و آبگوشت / مارکو گرگوریان، ۱۳۵۳ (Grigorian, 1971) Figure 1. Marco Grigorian, Arrangement of Dizzi and Abgoosht Tray, 1971 (Grigorian, 1971)	تصویر ۲. چیدمان / دنیل اسپوئری، ۱۹۵۹-۶۰=۱۹۵۹ (اسپوئری، ۱۹۵۹، به نقل از خلعتبری، ۱۴۰۰، ص. ۸۱) Figure 2. Daniel Spoerri, Arrangement,1959-60 (Spoerri, 1959, as cited in Khalatbari, 2021, p. 81)	تصویر ۳. کیسهٔ چای فوری / کلاس اولدنبرگ، ۱۹۶۶ (اولدنبرگ، ۱۹۶۶، به نقل از لوسی-اسمیت، ۱۳۸۲، ص. ۱۵۹) Figure 3. Claes Oldenburg, Instant Tea Bag, 1966 (Oldenburg, 1966, as cited in Locie-Smith, 2003, p. 159)
تصویر ۴. نان تافتون / مارکو گرگوریان، ۱۳۵۰ (گرگوریان، ۱۹۵۹، به نقل از خلعتبری، ۱۴۰۰، ص. ۷۹) Figure 4. Marco Grigorian, Taftoon Bread, 1971 (Grigorian, 1959, as cited in Khalatbari, 2021, p. 79)	تصویر ۵. کویر / مارکو گرگوریان، ۱۳۵۳ (گرگوریان، ۱۹۵۹، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۳۴) Figure 5. Marco Grigorian, Desert (Kavir), 1974 (Grigorian, 1974, as cited in Sami'azar, 2018, p. 34)	تصویر ۶. بدون عنوان / مارکوگرگوریان،۱۳۴۷ (گرگوریان، ۱۳۴۷، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۳۷) Figure 6. Marco Grigorian, Untitled, 1968 (Girgorian, 1968, as cited in Sami'azar, 2018, p. 37)
آثار اولدنبرگ و اسپوئری به‌وضوح نشان‌دهندهٔ سبک زندگی مصرف‌گرا ویژگی‌های خاص آن مانند همگانی و جهانی بودن است؛ اما آثار مارکوگرگوریان نمایش نوعی فرهنگ بومی است. آبگوشت و نان تافتون اموری کاملاً بومی هستند و از وجه همگانی (پاپ) جهانی برخوردار نیستند. اگرچه ممکن است این آثار شباهت‌های صوری آشکاری به هم داشته باشند، اما وجه معنایی و زمینهٔ بروز آن‌ها آشکارا متفاوت است.		

جهت دوم خطای حاکم بر این تحلیل‌ها، بی‌توجهی به بستر اقتصادی و اجتماعی رشد پاپ‌آرت در جامعهٔ آمریکاست. سرمایه‌داری پیشرفته و نظام فرهنگی وابسته به آن، زمینهٔ ظهور و گسترش پاپ‌آرت در آمریکا را فراهم کرد؛ تا آنجا که روح جمعی جامعهٔ آمریکایی که تابع زندگی مصرفی شده بود به‌شدت پاپ‌آرت را در عرصه‌های گوناگون فرهنگی و هنری پذیرفت و آن را به‌خوبی جذب و هضم نمود. این خطای خلط مفاهیم و بی‌توجهی به زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی پاپ‌آرت و نیز عدم درک متافیزیک حامی آن، در تحلیل‌های کتاب و در نسبت دادن

جدول ۲. مقایسهٔ تابلوی مارکو گرگوریان و اثر رابرت اسمیتسون
Table 2. Comparison of Marco Grigorian Painting and Robert Smithson Work

تصویر ۷. اسپیرال/ مارکو گرگوریان، ۱۳۴۶ (Grigorian, 1967) Figure 7. Marco Grigorian, Spiral, 1967 (Grigorian, 1967)	تصویر ۸. اسکله اسپیرال/ رابرت اسمیتسون، ۱۹۷۰ (Smithson, 1970) Figure 8. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 (Smithson, 1970)
تشابه این دو اثر فقط در شکل ظاهری آن‌هاست وگرنه ابعاد و اندازه، شیوهٔ اجرا، مفاهیم و معناها همه متفاوت‌اند. اثر مارکو استفادهٔ تصویرسازانه از عناصر طبیعت است و هنوز وجه شمایلی دارد، اما اثر اسمیتیون کار با خود عناصر طبیعت محسوب می‌شود.	

آثار مارکو، تناولی و دیگران به پاپ‌آرت کاملاً مشهود است. گویی سفر پاپ‌آرت به ایران نیز همچون سفر نظام کلی هنر مدرن، به‌صورت ناقص صورت گرفته است و نویسندهٔ کتاب می‌کوشد این کاستی‌های بنیادین را با برجسته کردن مشابهت‌های ظاهری پنهان کند.

تأکید وی بر شباهت فرمیِ اسپیرال در تابلوی کاه‌گلی مارکو (تصویر ۷) با جزیرهٔ حلزونی روبرت اسمیتسون[1] (تصویر ۸) و حتی ادعای تقدم زمانی اثر مارکو بر کار اسمیتسون، نمونه‌ای روشن از این خطاست. اثر مارکو، به شکل تابلویی کوچک، در قیاس با اثر جاه‌طلبانه و عظیم اسمیتسون - با مقیاس و ابعادی در حد یک اسکلهٔ واقعی- همانند نسبتِ امر بازنمایانهٔ شمایلی در هنر کهن با حضور عینیتِ زمین با تمامی ویژگی‌ها و گوهر بنیادینش در هنر معاصر است. مجموعهٔ این قیاس ها که ناشی از مشابهت‌های فریبندهٔ شمایلی است، در بخش‌های مختلف کتاب نیز تکرار می‌شود و در ادامه به‌تدریج به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

شکل سفر به ایران و استقبال از آن، درواقع متأثر از حفظ ظاهر برای برقراری توهم حضور در متن یک مناقشهٔ بزرگ فرهنگی است که در غرب جاری بوده و هنوز هم به اشکال گوناگون ادامه‌دار است. مدرنیسم هنری در ایران، متأثر از همین توهم حضور در متن مناقشه، تولیدات شکل‌گرایانهٔ زیادی داشته که به اشکال گوناگون همچنان مسئله‌ساز است. احصائی (۱۳۹۲) در تابلویی با عنوان حقیقت چیست؟ (تصویر ۹) سؤالی را با استفاده از ظرفیت‌های هنر خوشنویسی به تصویر می کشد تا جمله ای استفهامی را پیش روی مخاطبان قرار دهد.

جمله‌ای که اتفاقاً یکی از بن‌مایه‌های جست‌وجوی معناگرا در فرهنگ فارسی است. جست‌وجویی سابقه‌دار و طولانی که اتفاقاً فرم را فقط تجلی‌گاه معنا می‌داند و درصدد است به‌انحاءمختلف تذکر دهد که ذهن جویندهٔ معنای حقیقت، نباید درگیر فرم‌ها و صور شود که اتفاقاً پایه‌ها و مایه های تشتت را فراهم می‌کنند.

موضوع در این اثر، عبور از دغدغه‌های معناگرا و تأکید بر فرم است. جلوهٔ زیبایی‌شناسانهٔ فرم در آن آشکار و پر رنگ است؛ تا جایی که می‌توان گفت حقیقت همان فرم مؤکد پیش‌روست. مخاطب با نیروی جلوه‌گر خط مواجه

1.Robert Smithson

تصویر ۹. حقیقت چیست؟ (احصائی، ۱۳۹۲)
Figure 9. What Is Truth? (Ehsaie, 2013)

می‌شود و همین خودنمایی فرم، بحران اساسی این اثر و دیگر آثار هم‌سنخش را رقم می‌زند: اتخاذ عناصر برگرفته از بطن فرهنگ، بی‌توجهی به زیست‌فرهنگی آن عناصر و درنهایت خلق وضعیتی بحرانی. در سنت خوشنویسی، عناصر فرمی در خدمت انتقال معنا هستند و همواره این دغدغه وجود دارد که مبادا ظرف‌های فرمی در انتقال معنا نقش مخدوش‌کننده‌ای ایفا کنند. در این اثر و سایر نمونه‌های مشابه، هنرمند زیبایی صوری را اخذ می‌کند تا گمان برد با جریان فرم‌گرایانهٔ حاکم بر هنر غرب هم‌نوا شده است؛ غافل از آن‌که زیبایی صوری در هنر شرق، صرفاً زیبایی خودبنیاد و قائم‌به‌ذات در معنای مدرنِ غربی نیست، بلکه اشارتی به یک زیبایی برین است که جلوهی اندکی از آن در این زیبایی‌های صوری محقق شده است. این تفاوت را می توان در دوگانهٔ «اشارت/اصالت» صورت‌بندی کرد: زیبایی در هنر ایران عمدتاً اشارت است، درحالی‌که در هنر مدرن غرب به دنبال اصالت و در خود بودگی است. زیبایی در هنر ایران ارجاعی است به زیبایی برتر و کاملتر، اما در هنر مدرن غرب جهت را به درون خود برمی‌گرداند تا با قوت و قدرت بخشیدن به فرم اصالت آن را به رخ بکشد. تناقضی که در این اثر دیده می‌شود، جدال مؤکد فرم و محتواست. فرم همچنان در پی جلوه‌گری است و حتی پاسخ به سؤال طرح‌شده در محتوا را نیز تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت حقیقت در برابر چشمان مخاطب در همان فرم متجلی شده است. فرم نیرویی است متظاهر که خود را به‌جای حقیقت می‌نشاند. نگارنده اما در تحلیل این اثر معتقد است: «نیروی تأثیرگذار کلمه بر قدرت بصری اثر مقدم شده تا جنبهٔ مفهومی نقاشی بر هویت زیبایی‌شناختی آن اولویت یابد» (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۴)؛ بااین‌حال، در مواجههٔ نخست، ذهن مخاطب ابتدا درگیر رمزگشایی از پیچ‌وتاب‌های فرمی می‌شود و پس از گذر از این «گیر و گرفت» دشوار، تازه درمی‌یابد که عبارتی در اثر حضور دارد: «حقیقت چیست؟». عبارتی رعب‌آور و چالش‌برانگیز که در این اثر فوراً در ورطهٔ جلوه‌نمایی فرم فرو می‌افتد؛ اما نگارنده این وهلهٔ دوم را مواجه‌ای تعمدی و هرمنوتیکی قلمداد می‌کند که بر اثر جدی گرفتن ظرفیت های نوشتار حاصل می‌شود (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۴) و از این رهگذر می‌کوشد وضعیت بحرانی اثر را واجد جایگاهی در هنر پسامدرن بداند و به‌نوعی این بحران را لاپوشانی کند. حال آن‌که در همین‌جا یکی از همان درزهای ظریف و پنهان رخ می‌نماید که با اندکی دقت بیشتر آشکار می‌شود.

نوشتاری که مدنظر اندیشمندان هرمنوتیک،[1] است معادل «خوش نوشتن» یا خوشنویسی نیست؛ آنان به ظرفیت‌های معنایی پنهان در متن مکتوب توجه می‌کنند. اندیشمندان هرمنوتیک و حتی فراتر از آن‌ها، نظریه‌پردازان حوزهٔ ساختارشکنی[2] با تأکید بر نوشتار به‌مثابه میدان منازعهٔ رخدادِ حقیقت، به فرم آن توجهی نشان نمی‌دهند. بعید است بتوان متنی از گادامر[3] یا دریدا[4] یافت که بر زیبایی-شناسی فرمیِ نوشتار در زبان‌های اروپایی تأکید کرده باشد. تابلو احصائی اما اثری معناگراست که بر فرم بناشده است و همین امر نشانهٔ همان وضعیت بحرانی است؛ وضعیتی که در تابلوی دیگری با عنوان «آن» (تصویر ۱۰) نیز تکرار شده است. «آن» در سنت ایرانی نمایندهٔ توجه به زمان در قالب گذر لحظه است و نوعی مراقبهٔ معنایی نسبت به امر حیاتی گذر زمان را بازتاب می‌دهد. اما اینجا نیز احصائی درگیر خلق فرم است تا «الف» و «نون» را در اشکال فرمی، واجد یک وجاهت فرمالیستی سازد. تکرار حروف الف و نون در این اثر، نزد سمیع آذر تعبیرهای مینی‌مالیستی پیدا می‌کند تا وجه مدرنیستی اثر احصایی در قالب‌های جا افتادهٔ هنر مدرن صاحب جایگاه لازم

1.Hermeneutics
2.Decostruction
3.Hans-Georg Gadamer
4.Jacques Derrida

جدول ۳. مقایسهٔ اثر محمد احصائی با کار سل‌لویت و دانالد جاد

Table 3. Comparison of Mohammad Ehsaie Work with Sol LeWitt and Donald Judd Works

تصویر ۱۰. آن / محمد احصائی، ۱۳۸۸ (Ehsai, 2009) Figure 10. Mohammad Ehsai, The That (Aan), 2009 (Ehsai, 2009)	تصویر۱۱. بدون‌عنوان/سل‌له‌ویت،۱۹۷۶ (له‌ویت،۱۹۷۶، به‌نقل‌از صمدزادگان،۱۴۰۱،ص.۵۱) Figure 11. Sol LeWitt, Untitled, 1976 (LeWitt, 1976, as cited in Samadzadegan, 2022, p. 51)	تصویر ۱۲. بدون عنوان/ دانالد جاد، ۱۹۶۷ (جاد، ۱۹۶۷، به نقل از صمدزادگان، ۱۴۰۱، ص. ۴۴) Figure 12. Donald Judd, Untitled, 1967 (Judd, 1967, as cited in Samadzadegan, 2022, p. 44)
تکرار کلمات در اثر احصائی ممکن است جنبهٔ کمینه‌گرایانه داشته باشد، اما به‌هیچ‌روی واجد ویژگی‌های مینی‌مالیستی مانند آنچه در اثر له‌ویت یا جاد دیده می‌شود، نیست.		

گردد. «تابلوی حاضر بیش از هر اثر دیگر این هنرمند، بر رویکرد تکرار یا سریالیزم در هنر اتکا دارد و بیش از همه تابع این خصیصهٔ بارز هنر مینی‌مالیستی است» (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۸).

ایراد اصلی این تفسیر، برداشت نادرست از موضوع فرم و تکرار در مینی‌مالیسم[1] است. در حوزهٔ مینی‌مالیسم، آنچه کمینه می‌شود خودِ فرم است تا حضور آن مانعی برای مواجههٔ ذهن با موضوع ارائه‌شده در اثر -در اینجا آنات زمانی- ایجاد نکند عنصر تکرار نیز با کم اثر کردن همان فرم کمینه شده، در پی کاهش تأثیر و تزاحم آن بر ادراک ذهنی مخاطب است. در اغلب آثار مینی‌مال تکرار یک فرمِ بسیار ساده به‌صورت سریال‌وار و شبه‌ریاضی، بیانگر دغدغهٔ هنرمند برای تقلیل فرم تا سرحد امکان است. مربع های تکرارشونده آثار سل لهویت[2] (تصویر ۱۱) یا مکعب‌های ساده در آثار دانالد جاد[3] (تصویر ۱۲) -که اتفاقاً به سبب همین سادگی بارها موردنقد قرارگرفته‌اند- گویای همین رویکرد هستند. در کتاب زایش مدرنیسم ایرانی آمده است: «نقاشی او حاوی سادگی شکلی فوق‌العاده و درعین‌حال پیچیدگی مفهومی است» (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۸). بااین‌حال، واقعیت در قیاس با بخش عمده‌ای از آثار مینی‌مال، به‌ویژه آثار کارل آندره یا دانالد جاد، تصویر دیگری ارائه می‌دهد؛ سادگیِ چهارگوش، ایستا و فارغ از تحرک و تنوع در آثار کارل آندره، دانالد جاد و سل له‌ویت به‌هیچ‌روی قابل مقایسه با پیچ‌وتاب، تحرک چند جهتی و حتی تنوع رنگی موجود در اثر احصائی نیست. اثر احصائی شاید در مقایسه با برخی آثار هنرمندان خط نقاشی یا حتی دیگر آثار خود هنرمند، ساده به نظر برسد، اما در قیاس با آثار هنرمندان صاحب‌نام مینی‌مالیسم و پُست مینی‌مالیسم، اثری سرشار از تنوع و تحرک است. جدول ۳، این مقایسه را به‌صورت تصویری نشان می‌دهد:

این موضوع نشان می‌دهد هم هنرمند و هم تحلیلگر، کمینه‌گرایی را جایگزین مینی‌مالیسم کرده‌اند؛ درحالی‌که کمینه‌گرایی تنها یکی از ویژگی‌های مینی‌مالیسم است که هنرمند از آن برای کاهش فرم تا سرحد امکان و رفع مزاحمت آن برای مواجهه ذهن با اثر بهره می‌گیرد. در اثر احصائی اما با نوعی کمینه‌گرایی رو هستیم که همچنان

1.Minimalism
2.Sol Lewitt
3.Donald Judd

تصویر ۱۳. رقص آبی / محمد احصائی، ۱۳۹۳ (احصائی، ۱۳۹۳، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۸)
Figure 13. Mohammad Ehsai, Blue Dance, 2014 (Ehsai, 2014, as cited in Sami‘azar, 2018, p. 108)

درگیر پیچ‌وتاب‌های فرم خوشنویسانه است و درعین‌حال، با ارائهٔ یک لحظه‌ای خاص، در پی القای معنا نیز هست. این دوگانگی به‌عنوان نقطه‌ای بحرانی در آثار احصائی باقی می‌ماند و برخلاف ادعای نگارندهٔ کتاب، نه نیل به مینی‌مالیسم در این آثار تحقق می‌یابد و نه جدایی کامل فرم از معنا و دستیابی به خودبودگی و ناب‌بودگیِ موردنظر فرمالیست‌ها امکان‌پذیر می‌شود. بدین ترتیب، این آثار در وضعیتی برزخی، میان تحقق فرم و دغدغهٔ معنا، معلق می‌مانند. بااین‌حال، آثار احصائی در تابلو «رقص آبی» (تصویر ۱۳) به سمت عبور از معنا و تأکید بر فرم حرکت می‌کنند؛ حرکتی که از طریق بهره‌گیری از ظرفیت‌های خطی خوشنویسی، به‌ویژه نیروی بصری حاصل از انحنای حروف خط نستعلیق، شکل‌گرفته است.

آنچه در این اثر به نظر می‌رسد، یک ترکیب‌بندی فرمالیستی حاصل از درهم تنیدگی خط و ایجاد یک بافت سیال و پرتحرک است که سطحی را به‌صورت مواج به تسخیر درآورده است؛ اما موضوع فرم دست‌کم برای ذهن مخاطبان ایرانی آشنا با سنت خوشنویسی به‌عنوان ظرفی برای ارائهٔ معنا همچنان مسئله‌ساز است. ذهن مخاطب ایرانی به‌گونه‌ای سرگردان، در جست‌وجوی معنا در لابه‌لای پیچ‌وتاب این خطوط پرسه می‌زند و این سرگردانی را می‌توان تمثیلی از وضعیت بلاتکلیف و بحرانیِ «نه این و نه آن» و درعین‌حال «هم این و هم آن» حاکم بر سرنوشت هنر نوگرای ایران تلقی کرد. درحالی‌که این اثر و آثار مشابه آن، گویی بیش از همه برای مخاطب، منتقد و تحلیلگر ناآشنا با بستر فرهنگی هنر ایران مطلوب‌اند که اتفاقاً پیش‌تر به اشکال گوناگون پیام مطلوبیت و پذیرش پوسته‌های فرمی هنر ایران به سبب ظرفیت‌هایی غیر بازنمایانهٔ آن، برای حضور در کارناوال آبستراکسیون را صادر کرده است. این در حالی است که اگرچه خوشنویسی در ظاهر امری غیر بازنمایانه می‌نماید، اما در ذات خود مبتنی بر بازنماییِ جهان معناست. آنچه در جریان کلی موسوم به خط_نقاشی رخ می‌دهد، جداسازی ظرفیت‌های فرمی خوشنویسی از ذات مقوّم آن برای همسویی با جریان جهانی فرمالیسم است؛ جداسازی‌ای که در عمل به معنای قربانی کردن ذات فرهنگی جریان‌های اصیل در پیشگاه تمایلات فرمالیسم ذاتاً اروپا محور و ظاهراً جهان‌شمول است. اشکال گسترده‌ای که تحت عنوان دیگری برساخته توسط فرهنگ مسلط غرب و تمایلات آن در نظریات شرق شناسانهٔ ادوارد سعید به‌خوبی صورت‌بندی شده است.

این آفت بر سراسر نوشته‌های کتاب حاضر که ظاهراً تحلیل آثار هنر نوگرای ایران و تلاش برای نمایش شکل گیری نوعی مدرنیسم ایرانی محسوب می‌شوند، حاکم است؛ زیرا نگارنده در تمام این نوشته‌ها تلاش می‌کند با متر و معیارها و سنجه‌های هنر غرب، آثار هریک از هنرمندان این جریان را به هر شکل ممکن مطابق با یکی از سبک‌های هنر مدرن غرب و در صورت ناسازگاری مطابق با جریان موسوم به پسامدرنیسم در هنر غرب نشان دهد. به‌عنوان نمونه، دربارهٔ تابلو رقص آبی می‌نویسد: «گسستن پیوند حروف با یکدیگر و متلاشی شدن کلمات برای خلق تودهٔ متراکمی از عناصر خطی در هم پیچان که بافت بصری متلاطم و پرانرژی همانند نقاشی‌های آبستره اکسپرسیونیستی[1] را پدید آورده‌اند» (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۷). این‌گونه توصیف‌ها نمونه‌هایی از تلاش پیگیر برای یافتن شباهت‌های موردی میان هنر نوگرای ایران و جریانات غالب هنر غرب و سپس نتیجه‌گیری بر مبنای همین مشابهت‌هاست؛ تا درنهایت، بر اساس این قیاس‌ها وجود «مدرنیسم ایرانی» به‌مثابهٔ امری ایجابی اثبات شود؛ جریانی که به‌زعم نویسنده، واجد ویژگی‌های خاص خود است و «محصول نوعی قرائت منطقه‌ای از روایت کلان هنر مدرن است که به‌جای پافشاری بر وجه آوانگارد، بر حفظ دستاوردهای گذشته و تداوم ارزش‌های پیشین تأکید می ورزد» (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۸).

این تلاش به انحاء گوناگون، هم‌راستایی با همان وضعیت برسازانه‌ای است که می‌کوشد آثار هنری ارائه‌شده در دل این جریان را واجد درجهای از موفقیت در کسب و درونی‌سازی متر و معیارها و سنجه‌های مطلوب جریان مسلط هنر مدرن غرب نشان دهد؛ ازاین‌رو، بر اساس الگوی استخراج‌شده از مبانی نظری، می‌توان آن را واجد

1.Abstract Experssionism

جدول ۴. مقایسهٔ تصاویر درهای قدیمی اثر کیارستمی با چشمه اثر دوشان و پرچم آمریکا اثر جونز

Table 4. Comparative Analysis of Old Doors (Kiarostami), Fountain (Duchamp), and Flag (Johns)

تصویر ۱۴. درها و یادها/ عباس کیارستمی، ۱۳۸۸ (کیارستمی، ۱۳۸۸، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۴۲) Figure 14. Abbas Kiarostami, Doors and Memories, 2009 (Kiarostami, 2009, as cited in Sami'azar, 2018, p. 142)	تصویر ۱۵. درها و یادها/ عباس کیارستمی، ۱۳۸۸ (کیارستمی، ۱۳۸۸، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۴۲) Figure 14. Abbas Kiarostami, Doors and Memories, 2009 (Kiarostami, 2009, as cited in Sami'azar, 2018, p. 142)	تصویر۱۶. چشمه/ مارسل دوشان، ۱۹۱۷ (Duchamp, 1917) Figure 16. Marcel Duchamp, Fountain, 1917 (Duchamp, 1917)	تصویر ۱۷. پرچم/ جاسپر جونز، ۱۹۵۴ (Johns, 1954–1955) Figure 17. Jasper Johns, Flag, 1954 (Johns, 1954–1955)
عکس‌های کیارستمی اشارتی به خاطرات نوستالژیک بناهای قدیمی ازدست‌رفته هستند، درحالی‌که اثر دوشان و اثر جونز اصالت اشیا و توجه به وجه نازیبای آن‌ها و کشاندن این امور به قلمرو هنر است.			

وجوهی از همان سفر ناقص تلقی کرد. مسافری که با وجود خطاهای مکرر دریافت صحیح وضعیت مبدأ، عملاً نه به درونی‌سازی آن دست یافته و نه توانسته است تحولی معنادار در مقصد ایجاد کند.

خطاهای موجود در تحلیل‌های کتاب زایش مدرنیسم ایرانی را می‌توان دست‌کم در چهار دسته کلی صورت‌بندی کرد:

۱. خطای بی‌توجهی روش‌شناختی به مفاهیم و نادیده گرفتن زمینهٔ اجتماعی شکل‌گیری سبک‌ها در هنر مدرن غرب که نمونه‌های متعدد آن به‌تفصیل مورد بحث قرار گرفت.

۲. خطای جست‌وجوی مدرنیسم صوری. این قرائت از مدرنیسم-که اتفاقاً در میان بسیاری از هنرمندان جریان نوگرای ایران نیز رایج بوده است- درنهایت به شکل‌گیری نوع خاصی از مدرنیسم می‌انجامد که می‌توان آن را «مدرنیسم صوری» یا «ناذات‌مدار» نامید؛ مدرنیسمی که به‌جای تکیه بر گوهرهای بنیادین مدرنیسم -عناصری که خود موجب زایش، نوگرایی و تنوع در تولید اثر هنری می‌شوند- مبتنی بر جست‌وجو و یافتن شباهت‌های صرفاً صوری با محصولات هنر مدرن غرب است. در این رویکرد، نمایش این شباهت‌ها به این‌همانی موارد توسل جوید و نشان دهد که ببینید؛ «این همان است». چنین رویکردی در مقایسهٔ نمونه‌های تصویری ارائه‌شده در جدول‌ها نیز به‌روشنی قابل مشاهده است. برای مثال، در صفحات ۲۰، ۲۲ و ۲۳ کتاب زایش مدرنیسم ایرانی تصاویری از آثار منیر فرمان‌فرماییان، میریام شاپیرو[1] و جوییس کوزلوف[2] ارائه‌شده تا شباهت‌ها به شکل قرائنی بصری برجسته شوند. این دغدغهٔ مشابهت‌جویی، رویکردی فراگیر است که بر سراسر کتاب زایش مدرنیسم ایرانی حاکم است. نمونه‌ای دیگر از این مشابهت‌جویی، مقایسهٔ عکس‌های عباس کیارستمی از درهای قدیمی (تصاویر ۱۴ و ۱۵) با حاضر آماده‌های مارسل دوشان (تصویر ۱۶) یا پرچم جاسپر جونز[3] (تصویر ۱۷) است. این همانندجویی‌ها دچار خطاهای فاحش در فهم جریان‌های هنر غرب،

1.Miriam Schapiro
2.Joyce Kozloff
3.Jasper Johns

فلسفهٔ پس پشت آن‌ها و نیز بستر و زمینهٔ شکل‌گیری آن‌هاست. در جدول ۴، مقایسهٔ تصاویر درهای قدیمی اثر کیارستمی با چشمه اثر دوشان و پرچم آمریکا اثر جونز ارائه شده است.تحلیل چند نمونه از این مقایسه-های نادرست، نشاندهندهٔ مغالطه‌هایی است که در این مسیر رخداده‌اند. عکس‌های عباس کیارستمی از درهای قدیمی، بازنمایی حسی نوستالژیک و توجه به گذشته‌اند و عملاً واجد جنبه‌ای یادمانی هستند؛ یادمانی از گذشته-های سپری‌شده که یادآوری آن‌ها، به‌واسطهٔ وجه شمایلی[1] و نمایه‌ای[2]عکس ها، چیزی را برای مخاطب حاضر می-سازد که نسبت به آن هم تعلق‌خاطر زیبایی‌شناسانه و هم تعلق‌خاطر معنایی دارد. تداعی خاطرهٔ بناهای با شکوه و عظمت گذشته که ازدست‌رفته‌اند و چیزی جز همین نشانه‌های نمایه‌ای از آن‌ها باقی نمانده است. بنابراین، عکس‌های درهای قدیمی کیارستمی به‌وضوح دارای ماهیت اشارتی‌اند و تماماً اشاره به زمان گذشته محسوب می‌شوند که برای مخاطب یادآور خاطرات نوستالژیک‌اند. اما حاضر آماده‌های[3] دوشان[4] توجه به اموری است که ذاتاً خودشان هستند و اتفاقاً به هیچ رو ماهیت زیبایی-شناسانه هم ندارند. کاسه توالت دوشان، عملاً بیانیه‌ای عینیت یافته علیه تاریخ تثبیت‌شدهٔ زیبایی و معنا است. کاسه توالت دوشان اتفاقاً خود کاسه توالت است به‌عنوان شئی با کمترین ارجاع و کمترین حس زیبایی‌شناختی که اتفاقاً معیارهای تثبیت‌شدهٔ زیبایی شناسانه تاکنون آن را خارج از قلمرو دنیای هنر قرار داده بودند. پرچم آمریکا در نقاشی معروف جاسپر جونز هم اگرچه یک نشان ملی است، اما عملاً در بازنمایی زمخت و فارغ از پرداخت‌های زیبایی‌شناسانهٔ جونز شکل ستایش و تحسین‌برانگیزی خود را وانهاده است. جریان توجه به حاضر آماده‌ها توسط دادائیست‌ها و بعدها نئودادائیست‌ها، مبتنی بر نگاه ساختارشکنانه و فلسفهٔ عمیق برای مواجهه با تاریخ زیبایی‌شناسی غرب و معیارها و چارچوب‌های تثبیت‌شدهٔ آن است و به هیچ رو نمی‌توان بر اساس یافتن مواردی از شباهت با فنون سطحی همانندجویی آثار مشابه در جریان هنر نوگرای ایران را به آن نسبت داد. عکس‌های درهای قدیمی کیارستمی مصداق موارد متعدد اشارتاند، اما حاضر آماده‌های دوشان و دیگر آثار دادائیست‌ها و نئودادائیست-ها مبتنی بر اصالت خود شیء مورداستفاده است. انتخاب کیارستمی با انتخاب هنرمندان نئو دادا به‌وضوح متفاوت است. کیارستمی یک شیء واجد معنای تاریخی را برگزیده است که اتفاقاً خودش دارای شأن بصری است و درنهایت هم به یک تصویر عکاسانه تبدیل می‌شود. آثار کیارستمی به‌هیچ‌روی مصداق شیء حاضر آماده نیستند، بلکه درنهایت ماهیت کاملاً بصری و زیبایی شناسانه دارند. درحالی‌که حاضر آماده‌های جریان دادا در عمل نوعی مبارزه با تاریخ طولانی تصویر و جریان تاریخی تصویرسازی، به‌ویژه تصویرسازی زیبا محسوب می‌شوند و در همین راستا بعدها زمینه‌ساز شکل‌گیری هنر مفهومی هم می‌شوند. نمونهٔ دیگر، مقایسهٔ تابلو اسپیرال خاک مارکو گرگوریان با جزیرهٔ عظیم رابرت اسمیتسون است. تابلوی کوچک مارکو، به تعبیر چارلز سندرز پیرس،[5] نمونه‌ای از نشانهٔ شمایلی است که بر اساس ماهیت نشانه شناختی خود، اشارتی به خاک و طبیعت دارد و وجه ذهنی و نشانه‌ای آن کاملاً مشهود است، اما پروژهٔ عظیم اسمیتسون خودِ طبیعت است، با تمامی اصالتش که در قالب بخشی از جریان‌های پسامدرن دهه‌های پس از ۱۹۶۰ میلادی، در واکنش به ذهنگرایی مدرنیسم و آوانگاردیسم حاکم بر آن، صورت‌بندی می‌شود.

نمونه‌ای دیگر مقایسهٔ ایده‌های تکرار و ساده‌سازی در آثار جلال شباهنگی (تصاویر ۱۸ و ۱۹) با تکرار تم‌های رنگی در آثار جوزف آلبرز[6] (تصویر ۲۰) و دیگران است که نشان‌دهندهٔ مغالطه‌ای کاملاً آشکار است: شباهنگی در تکرارهایش با بازنمایی طبیعت درگیر است، هرچند طبیعت را تا سرحد الگوهای سرنمونی ساده‌سازی می‌کند. آثار او سرشار از ارجاع و اشارت‌اند؛ اما آلبرز در تابلوهای موسوم به «تجلیل از مربع»، به‌تکرار فرمی کاملاً ذهنی و ساختهٔ انسان می‌پردازد که بازتابی از روح مدرنیسم در سطح کلی است. (مربع نماد دوران مدرن است و عمدتاً فرمی است که در طبیعت نادر و بیشتر ساختهٔ دست انسان است.) تکرار اشکال چهارگوش در آثار جوزف آلبرز و پیت موندریان[7] (تصویر ۲۱) با فاصله‌گیری و جدایی کامل از طبیعت همراه است و در مقابله با جریان‌های بازنمایانه قرار دارد؛ جریانی که سابقه‌ای طولانی در هنر غرب دارد و از این نظر، تمهیدی برای استقلال کامل هنر از طبیعت محسوب می-شود. در آثار این هنرمندان، هنر به‌طور مطلق از طبیعت فاصله می‌گیرد تا جهان خود را بنا کند. در این چارچوب، آثار شباهنگی هیچ نسبتی با کار این هنرمندان ندارند. در جدول ۵، مقایسهٔ آثار شباهنگی با آثار آلبرز و موندریان ارائه شده است.

این خطاهای فاحش مبتنی بر همانندجویی صوری را می توان در قالب دوگانهٔ «اشارت/ اصالت» صورت‌بندی کرد. آثار هنرمندان موسوم به جریان نوگرای ایرانی به‌وضوح سرشار از اشارت‌اند، درحالی‌که آثار هنرمندان غربی به دنبال نوعی اصالت، به‌ویژه اصالت و استقلال جهان هنر است که درنهایت منجر به شکل‌گیری آبستراکسیون به‌عنوان ذات هنر ذهنگرا می‌شود.

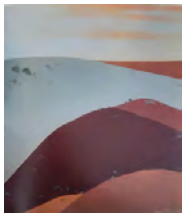
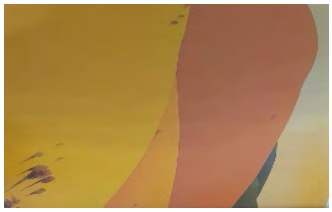
۳. خطای معاصر پنداری

نگارنده، آثار برخی از هنرمندان موسوم به جریان نوگرا

۱.وجهی نشانه ای که بر شباهت دال و مدلول استوار است. (مطابق نظریهٔ چالز سندرس پیرس)
۲. وجهی نشانه ای که بر رابطهٔ علت و معلولی بین دال و مدلول استوار است. (مطابق نظریهٔ چالز سندرس پیرس)
3.Ready Made
4.Marsel Duchamp
5.Charles Sanders Peirce
6.Josef Albers
7.Piet Mondrian
8.Conceptual Art

جدول ۵. مقایسهٔ آثار شباهنگی با آثار آلبرز و موندریان

Table 5. Comparison of Shabahangi Works with Albers and Mondrian Works

			
تصویر ۱۸. بدون عنوان/ جلال شباهنگی، ۱۳۹۳ (شباهنگی، ۱۳۹۳، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۴)	تصویر ۱۹. بدون عنوان/ جلال شباهنگی، ۱۳۹۳ مأخذ: (شباهنگی، ۱۳۹۳، به نقل از سمیع آذر، ۱۳۷۹، ص. ۱۷۱)	تصویر ۲۰. گرامیداشت مربع/ جوزف آلبرز، ۱۹۶۶ آلبرز، ۱۹۶۶، به نقل از (سمیع آذر، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۱)	تصویر ۲۱. راست‌گوشه‌های رنگی در داخل بیضی/ پیت موندریان، ۱۹۱۴ ;Mondrian,1914) لینتن، ۱۳۸۸، ص. ۹۰)
Figure 18. Jalal Shabahangi, Untitled, 2014 (Shabahangi, 2014, as cited in Sami'azar, 2018, p. 174).	Figure 19. Jalal Shabahangi, Untitled, 2014 (Shabahangi, 2014, as cited in Sami'azar, 2018, p. 171).	Figure 20. Josef Albers, Homage to the Square, 1966 (Albers, 1966, as cited in Sami'azar, 2018, p. 171).	Figure 21. Piet Mondrian, Rectangular Forms within an Oval, 1914 (Lynton, 2009, p. 90; Mondrian, 1914)
آثار شباهنگی نشان‌دهندهٔ شامل تلاش این هنرمند برای ساده‌سازی طبیعت در نقاشی است، درحالی‌که آثار آلبرز و موندریان به دنبال به تصویر کشیدن فرم‌هایی غیرطبیعی و خالص هستند تا به حالتی انتزاعی و کاملاً ساختگی دست یابند که با طبیعت بی‌ارتباط است.			

در ایران را همراستا و متعلق به جریانات هنر مفهومی[۸] و در ادامهٔ هنر معاصر[۱] جهان تلقی می‌کند. ازجمله این هنرمندان، آیدین آغداشلو است که آثار او به دلیل اقتباس از کار گذشتگان یا نقاشان غرب، به‌عنوان نمونه‌ای از جریان بینافرهنگی و در قالب هنر مفهومی و معاصر معرفی می شود و تصرف آثار هنرمندان پیشین توسط او نیز به‌عنوان نوعی رهیافت نوین ارائه می‌گردد. ویژگی اصلی آثار آغداشلو (تصاویر ۲۳ و ۲۴) ستایش نقاشی به‌عنوان امری کلاسیک است و این موضوع ذات آثار او را شکل می دهد. این مسئله به‌وضوح با آموزه‌های مفهومی حاکم بر هنر معاصر در تضاد و تناقض آشکار است،

زیرا هنر مفهومی ذاتاً با تصویرسازی کلاسیک میانهٔ چندانی ندارد و حتی بخش‌هایی از ماهیت خود را در ضدیت با آن می‌سازد. علاوه بر این، مقاومت آغداشلو در مقابل مدرنیسم و ستایش او از شکوه گذشته و توجه به کلاسی‌سیسم کاملاً مشهود است. هنر وی، حتی اگر جنبه‌های انتقادی نیز داشته باشد، به‌شدت محافظه‌کار است و رو به آینده ندارد؛ زیرا وجه انتقادی آن نیز به سنت و گذشته معطوف است، موضوعی که در تضاد آشکار با روح نوگرایی در جنبش مدرنیسم قرار دارد.

۴. خطای تلاش برای برساختن مدرنیسم محلی با تأکید بر گذشته‌گرایی موجود در برخی از آثار و ضرورت استفاده از عنوان پست‌مدرنیسم ایرانی

این خطا شامل موارد گوناگونی است که در سرتاسر کتاب زایش مدرنیسم ایرانی مشاهده می‌شود، به‌ویژه در جاهایی که امکان همانندسازی سبک‌ها یا آثار هنری مدرن وجود ندارد، از آموزه‌های پسامدرن بهره گرفته می‌شود تا نشان داده شود که نوعی گرایش پسامدرن، به‌ویژه از نوع ایرانی آن، در لابه‌لای این آثار دیده می‌شود و جلوه‌های گوناگون آن در آثار هنرمندان مختلف آشکار است. این دیدگاه مبتنی بر گذشته‌گرایی و توجه به بن‌مایه‌های سنتی در تولید آثار هنری هنرمندان نوگرای ایران است و باعث خلط مباحث مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌شود؛ به‌گونه‌ای که هنر نوگرای ایران بدون گذر از مرحله‌ای مشخص از مدرنیسم، وضعیتی پست‌مدرنیستی و گذشته‌گرا خلق کرده است. این رویکرد، با چشم‌پوشی از آوارنگاردیسم هنر غرب، نوعی نو-سنتگرایی را رقم‌زده که خاص هنرمندان این دیار است و می‌توان آن را مدرنیسم محلی اطلاق نامید. دشوارترین

1.Contemporary Art

تصویر ۲۲. در ستایش ساندرو بوتیچلی / آیدین آغداشلو، ۱۳۵۴ (Aghdashloo, 1975

Figure 22. Aydin Aghdashloo, In Praise of Sandro Botticelli, 1975 (Aghdashloo, 1975)

تصویر ۲۳. معما ۲۵/آیدین آغداشلو،۱۳۴۵ (Aghdashloo, 1966)

Figure 23. Aydin Aghdashloo, Enigma 25, 1966 (Aghdashloo, 1966)

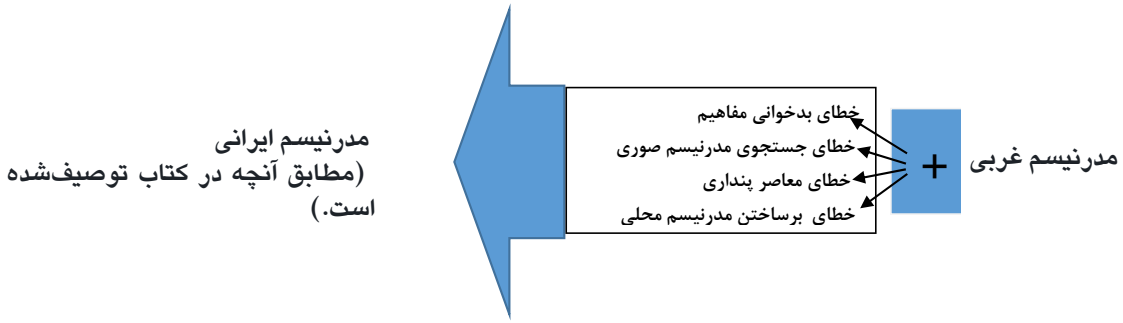
آثار آغداشلو به‌وضوح تمایل به تصویرسازی‌های دوران کلاسیک را نشان می‌دهند و نشانی از جریانات معاصر در آن‌ها دیده نمی‌شود.

بخش تحلیل حاضر، نشان دادن خطای موجود در این وضعیت نظری برساخته است؛ زیرا این رویکرد با زیرکی بر چالش مهم شکست مدرنیسم غربی سرمایه-گذاری می کند -موضوعی جذاب و موردتوجه بسیاری از محافل- و آن را بهانه‌ای می‌سازد تا با پل زدن بر روی وجوه مختلف آن، بدون گذر از تجربهٔ مشخص گسست و شکست (مثلاً چالش با سنت و گذشته)، هنر نوگرای ایران را همچون کاروانی عبور کرده از این پل، در وضعیتی فاتحانه نشان دهد. وضعیتی که گویی تکلیف خود را با سنت و گذشته به‌روشنی مشخص کرده و هر زمان که بخواهد از آموزه‌های آن بهره می‌گیرد؛ حال آن‌که بررسی‌ها نشان از پیچیدگی، سردرگمی و بلاتکلیفی بسیاری از هنرمندان ایرانی در مواجهه با میراث گذشته و سنت دارد. این در حالی است که مدرنیسم غربی تکلیفش با گذشته روشن بود. به اعتقاد گابلیک (۱۳۸۷/۲۰۰۴، ص. ۲۸)، شکل‌گیری جامعهٔ مدرن غربی درگرو واژگونی نظام‌مند ارزش‌هایی است که همواره در جوامع سنتی پذیرفته‌شده بودند. بریدن از سنت و فاصله‌گذاری شکاکانه نسبت به آن، یکی از هسته‌های اصلی مدرنیسم در جوامع غربی است. هنرمند ایرانی تکلیفش با گذشته به‌هیچ‌وجه روشن نیست و درمجموع می‌توان گفت هنر نوگرای ایران به‌طور مستمر با گذشته و سنت درگیر است و نمی‌تواند فاصلهٔ شکاکانه‌ای را که حاصل نگاه دکارتی است، حفظ کند؛ زیرا تجربهٔ چنین نگاهی در این سامانهٔ فرهنگی، نه در وجه فلسفی و نه در وجه علمی وجود نداشته است. «این تصادفی نیست که ما در زبان فارسی معادل دقیق برای سوژه و ابژه نداریم، اگر نداریم دلیلش این است که این دو مفهوم زادهٔ یک شکاف اساسی بین انسان و طبیعت است که همواره در ساخت بنیادین تفکر غربی موجود بوده که در فلسفهٔ دکارت صورت قاطعی پذیرفته است» (شایگان، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۰).

تمایل به گذشته و سنت در هنر نوگرای ایرانی که نزد بسیاری از هنرمندان این جریان وجهی قوی و بارز دارد، برای سمیع آذر فرصتی نظری فراهم می‌کند تا با عبور از فاصلهٔ شکاکانه با گذشته و نگاه ابژه‌ساز دکارتی، هنر نوگرا را بدون عبور از مدرنیسم، به وادی پسامدرنیسم[1] سوق دهد و برساختهٔ حاصل که ترکیبی التقاطی از هر دو وجه نو و کهنه است، «مدرنیسم ایرانی» نام‌گذاری کند. آموزه‌های پسامدرنیستی نیز در این میان نقش همراهی مؤثر برای تحقق این التقاط تئوریک ایفا می‌کنند.

در پایان، می‌توان، مجموعهٔ این خطاهای چهارگانه و اثرات آن بر بحث زایش مدرنیسم ایرانی را بر اساس الگوی استخراج‌شده از مباحث سعید (۱۳۷۷، ص. ۳۱۸) در بخش مبانی نظری، در قالب نمودار ۳ نشان داد.

1.Postmodernism



نمودار ۳. شمای کلی حاکم بر مباحث کتاب زایش مدرنیسم ایرانی بر مبنای الگوی استخراج‌شده از نظریهٔ ادوارد سعید
Diagram 3. General Schema Governing the Discussions of *The Birth of Iranian Modernism* Based on the Extracted Model from Edward Said's Theory

نتیجه

بر اساس چارچوب نظری پژوهش حاضر، هنر نوگرای ایران را می‌توان سفری از مدرنیسم هنری غرب به ایران و تغییرات آن در سرزمین مقصد، تحلیل کرد. این جریان محصول فعالیت گروهی از هنرمندان، به‌ویژه فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا است که غالباً برای ادامه تحصیل به اروپا رفته بودند و پس از بازگشت، تلاش کردند آموخته‌های خود در دانشکده‌ها و آکادمی‌های هنری اروپایی و تأثیراتی که از هنر غرب پذیرفته بودند را به ایران منتقل کرده و در تلفیق با هنر ملی و بومی به‌کارگیرند تا در سرزمین مقصد جریانی تازه بیافرینند. تمرکز بحث در این پژوهش بر تحلیل مباحث تئوریک و مبانی نظری هنر نوگرای ایران بوده که با خوانش انتقادی مطالب انتخاب‌شده از کتاب زایش مدرنیسم ایرانی به‌عنوان نمونهٔ موردمطالعه پیگیری شده است. در پاسخ به سؤال اول می‌توان گفت در سفر مدرنیسم هنری از غرب به ایران، گوهر اصلی آن -که بنیان‌های تئوریک و مباحث نظری است- به‌طور کافی و در زمان مناسب و به شکل اثرگذار منتقل نشده است. این سفیر هنری در مقصد نتوانسته مباحث نظری جدی و تأثیرگذاری برای رشد و پویایی خود تولید کند. تلاش‌هایی که برای تئوریزه کردن مدرنیسم هنری در ایران، عمدتاً با تأخیر زمانی و بیشتر در دوران پس از انقلاب بوده و چندان موفقیت‌آمیز و دقیق نبوده است. این تلاش‌ها عمدتاً معطوف به پیگیری و نمایش شباهت‌های صوری بوده‌اند تا نشان دهند آنچه در مدرنیسم غرب رخداده، معادل‌های موفقی در ایران نیز داشته و جریان هنر نوگرای ایران توانسته نوعی مدرنیسم بومی و ملی خلق کند که مختص این سرزمین است. در پاسخ به سؤال دوم می‌توان گفت نتایج بحث‌ها نشان می‌دهد که مواجههٔ نظری با پدیدهٔ مدرنیسم هنری و مباحث تحلیلی در ایران دچار نقص‌ها و سردرگمی‌های متعددی است و عملاً نتوانسته به پویایی، رشد و زایش هنر نوگرای ایران یاری رساند. بررسی نمونهٔ موردمطالعه، معضلات این مواجهه را دست‌کم در چهار دستهٔ کلی نشان می‌دهد که می‌توان آن‌ها را رئوس کلی مواجهه هنرمندان نوگرا با مدرنیسم غربی نیز به‌حساب آورد. این چهار دسته خطا شامل این موارد است: خطای بدخوانی و بی‌توجهی روش‌شناختی به قرائت مفاهیم، خطای جست‌وجوی مدرنیسم صوری، خطای معاصر پنداری و خطای برساختن مدرنیسم محلی با تأکید بر گذشته‌گرایی. اصرار بر مواجههٔ نظری مسئله‌دار با پدیدهٔ مدرنیسم هنری یکی از دلایل اصلی تداوم این جریان بدون زایش و با خلاقیت محدود، تنوع اندک و آمیخته با تکرار و تقلید در یک دورهٔ طولانی-در مقایسه با اوج تنوع بصری و تجربیات هنری در هنر مدرن غرب- و حتی انتقال این وضعیت از پیش از انقلاب اسلامی به پس‌ازآن است. درحالی‌که وجود یک رویکرد انتقادی، به‌ویژه در سطح تئوری و نظری دست‌کم می‌توانست زمینهٔ ایجاد روحیه دیالکتیکی[1] و موقعیت‌های پاد نهادی[2] در این وضعیت نهادی[3] را فراهم کرده و سنتزهای[4] متنوعی در دل این جریان شکل دهد. می‌توان گفت در سفر هنر مدرن از غرب به ایران، روح دیالکتیکی آن که هم در عرصهٔ نظر و هم در عرصهٔ عمل در پیکرهٔ هنر مدرن غرب جاری بود، نه‌تنها منتقل نشده است، بلکه آنچه به ایران رسید،

1.Dialectic
2.Antithesis
3.Thesis
4.Synthesis

صرفاً یک کالبد کم‌توان بود که در مقصد قوت زایش و ایجاد دینامیسم لازم برای تحرک و جنبش را نداشت. این موضوع موجب شکل‌گیری وضعیتی بحرانی در هنر نوگرای ایران شده است؛ وضعیتی که ویژگی بارز آن تکرار، تقلید و ضعف تجربه‌های خلاقانهٔ هنری است.

تکرار شیوهٔ کار هنرمندان شاخصِ جریان موسوم به خط_ نقاشی توسط هنرمندان معاصر ایران، نشان‌دهندهٔ تکرار، تقلید و درجا زدن در طول بیش از یک نسل است. درحالی‌که همین بازه‌های زمانی در تاریخ هنر مدرن غرب، گاه با ظهور بیش از ده سبک و جریان مختلف همراه بوده است. برای مثال، در بیست سال ابتدایی شکل‌گیری جدی هنر مدرن در غرب یعنی از ۱۸۶۰ تا ۱۸۸۰م. سبک‌ها و زیر سبک‌های متعددی مانند امپرسیونیسم، نئوامپرسیونیسم و پست‌امپرسیونیسم شکل گرفتند که بستری برای ظهور سبک‌های همچون اکسپرسیونیسم، فوویسم و کوبیسم فراهم کردند. این حجم از تنوع و تکثر، مدیون همان روح دیالکتیکی و تأثیر بنیان‌های معرفتی و مباحث انتقادی است که ضعف آن‌ها در هنر نوگرای ایران، موجب رکود، نازایی و افتادن به ورطهٔ تقلید و تکرار شده است. این وضعیت تکرار و تقلید در هنر نوگرای ایران حتی در تقلید آشکار از آبستراکسیون و هنر انتزاعی معاصر نیز ادامه دارد. ارائهٔ صورت‌ها و شکل‌های هنری غیر بازنمایانه به‌عنوان محصولات مجرد ذهن، بدون فهم فلسفهٔ ذهن و ذهن‌گرایی در فلسفهٔ غرب و دستاوردهای متنوع آن در عرصهٔ هنر مدرن غرب که در بخش مبانی نظری به آن اشاره شد، نمونه‌ای دیگری از این سفر ناقص است. بنابراین انتقال نیافتن صحیح بنیان‌های معرفتی هنر غرب و فهم ناقص آن‌ها در ایران، یکی از چالش‌های اساسی سفر ناقص هنر مدرن غرب به این سرزمین است و محصول این چالش بنیادین، شکل‌گیری ورطهٔ تکرار و تقلید است.

آثار بسیاری از هنرمندان معاصر که در نمایشگاه‌های مختلف هنری ارائه می‌شوند، اغلب شبیه به هم و عمدتاً تقلیدی از آثار هنرمندان شاخص جریان نوگرا در آغاز این جریان هستند؛ درحالی‌که در حوزهٔ هنر انتزاعی غرب، شیوه‌های کاری واسیلی کاندینسکی، جکسون پولاک، مارک روتکو و پیت موندریان کاملاً متفاوت و قابل تشخیص از یکدیگر است. تشخُص هرکدام از این هنرمندان به‌وضوح ریشه در تأکید بر بنیان نظری فردگرایی فلسفهٔ غرب دارد. روح فردیت به‌عنوان یکی از گوهرهای بنیادین مدرنیسم، باعث بروز تشخُص و ایجاد تنوع در شیوه‌های کار کردن و ممانعت از افتادن در ورطهٔ تقلید است؛ امری که در هنر نوگرای ایران مغفول مانده و همراه با مدرنیسم به ایران منتقل نشده است. مطالعهٔ مباحث تئوریک پیرامون هنر نوگرای ایران، همان‌گونه که قرائت انتقادی نمونهٔ موردمطالعه در پژوهش حاضر (کتاب زایش مدرنیسم ایرانی) نشان داد، غیاب منش دیالکتیکی و جایگزینی آن با مباحثی سرشار از خطاهای روش‌شناختی است. این وضعیت، نواقص دیگر سفر مدرنیسم را تکمیل کرده و وضعیتی را پدید می‌آورد که همچنان ادامه دارد و عبور از آن دشوار به نظر می‌رسد؛ مگر با شکل‌گیری دامنه‌ای وسیع و گسترده از مباحث تحلیلی و انتقادی، تلاشی که پژوهش حاضر نیز در همین راستا انجام‌شده است.

تقدیر و تشکر

این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکترای نویسندهٔ اول با عنوان «بحران مدرنیسم هنری در ایران» است که با راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکده هنر، دانشگاه شاهد انجام‌شده است.

تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مأخذ

احصائی، م. (۱۳۹۲). حقیقت چیست؟[اکریلیک روی بوم، نقاشی‌خط]. آرت‌چارت.
https://artchart.net/fa/artists/mohammad-ehsai/artworks/VqZp0

اخگر، م. (گردآورنده). (الف-۱۴۰۰). از متن هنر: گزیده‌ای از نقد و نظر در ایران جدید از ۱۲۸۵ تا ۱۳۵۷ [ویژه‌نامه، ج. ۱]. فصلنامه حرفه: هنرمند، ۷۸.
https://herfeh-honarmand.com/product/list-and-introduction-78

اخگر، م. (گردآورنده). (ب-۱۴۰۰). از متن هنر: گزیده‌ای از نقد و نظر در ایران جدید از ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۵ [ویژه‌نامه، ج. ۲]. فصلنامه حرفه: هنرمند، ۷۹.
https://herfeh-honarmand.com/product/introduction-and-list-3

اسماعیل زاده، خ.، و شاد قزوینی، پ. (۱۳۹۶). نقش گفتمان‌های متأثر از ملیت در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی (با تأکید بر نهادهای حامی هنر به‌عنوان میانجی). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۹(۱)، ۱۰۹-۱۳۲.
https://jsal.ut.ac.ir/article_64574.html

افسریان، الف. (گردآورنده). (۱۳۹۵). در جستجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران. نشر حرفه هنرمند.
https://herfeh-honarmand.com/product/finding-the-new-age

امامی، ک. (۱۳۹۵). گال ...گال... گالری (گ. امامی، گردآورنده؛ م. مهاجر، مترجم) نشر نیلوفر.
https://niloofarpublications.com/product/gallery

براهنی، ر. (۱۳۶۸). بحران نقاشی در ایران. آدینه، ۳۶، ۲۳-۲۰.
https://ensani.ir/file/download/article/20130120104218-9318-240.pdf

پاکباز، ر.، و موریزی نژاد، ح. (گردآورندگان). (۱۳۹۵). تالار قندریز؛ تجربه‌ای در عرصه اجتماعی هنر. نشر حرفه هنرمند.
https://herfeh-honarmand.com/product/ghandriz-hall-book

خلعتبری، آ. (۱۴۰۰). در جستجوی آزادی. نشر نظر.
https://nazarpub.com/product/%D8

دل زنده، س. (۱۳۹۵). تحولات تصویری هنر ایران. نشر نظر.
https://nazarpub.com/product/DelZendeh

روان جو، الف. (۱۴۰۱). جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشی‌خط (بر پایه گرایش به سویه‌های هنر سنتی و مدرن). پیکره، ۱۱(۲۸)، ۵۳-۶۶.
https://doi.org/10.22055/pyk.2022.175400

سعید، الف. (۱۳۷۷). جهان، متن و منتقد و گفتگویی با نویسنده (الف. افسری، مترجم). نشر توس.
https://toosbook.ir/p/Saeid

سمیع آذر، ع. (۱۳۹۷). زایش مدرنیسم ایرانی. نشر نظر.
https://nazarpub.com/product/Azar

شاد قزوینی، پ. (۱۳۸۸). تحلیلی بر روند نقاشی نوگرا در دوسالانه‌های نقاشی تهران. جلوه هنر، ۲، ۵۶-۴۷.
https://ensani.ir/fa/article/299832

شایگان فر، ن. (۱۳۹۱). زیبایی شناسی زندگی روزمره. نشر هرمس.

https://www.hermespub.ir/product/1391

شایگان، د. (۱۳۹۵). آسیا در برابر غرب. امیرکبیر.
https://amirkabirpub.ir/book/26243

صمدزادگان، ب. (گردآورنده). (۱۴۰۱). مینیمالیسم و کانسپچوال آرت: نمایشگاه گروهی، چهارشنبه ۱ تیر تا یکشنبه ۲۷ شهریور ۱۴۰۱ [کاتالوگ نمایشگاه]. موزه هنرهای معاصر تهران.
https://galleryinfo.ir/Event/fa/16686

کاظمی، ع. (۱۴۰۱). سفر نظریه‌ها. نشر اگر.
https://agarpub.ir/product/travel-theories

کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۹). کنکاشی در هنر معاصر ایران. نشر نظر.
https://nazarpub.com/product/Keshmir

گابلیک، س. (۱۳۸۷). آیا مدرنیسم شکست‌خورده است؟ (ف. محمدی، مترجم). نشر مینوی خرد.
https://www.iranketab.ir/book/72121-has-modernism-failed
(نسخه اصلی منتشرشده در ۲۰۰۴).

لوسی-اسمیت، الف. (۱۳۸۲). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم: جهانی‌شدن و هنر جدید (ع. سمیع آذر، مترجم). نشر نظر.
https://nazarpub.com/product/Luci. (نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۹۵)

لینتن، ن. (۱۳۸۸). هنر مدرن (ع. رامین، مترجم). نشر نی.
https://nashreney.com/product/%D9

نمایشگاه سقاخانه. (۱۳۹۵). کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه: یک جنبش ملی [کاتالوگ نمایشگاه]. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=2243&g=72&p=2&showitem=328

یثربی، الف. (۱۳۸۰). اندی وارهول. نشر نظر. https://nazarpub.com/product/%d8

Reference

Afsarian, A. (Ed.). (2016). *In Search of New Time: An Introduction to the Critical History of Contemporary Iranian Art*. Herfeh Honarmand Publishing. https://herfeh-honarmand.com/product/finding-the-new-age **[In Persian]**.

Aghdashloo, A. (1966). *Enigma XXV* [Gouache and gold leaf on cardboard; 78 × 116 cm]. Multualart. Retrieved December 14, 2024, from https://www.mutualart.com/Artwork/Enigma-XXV/B535B3F9C09754B9

Aghdashloo, A. (1975). *Identity, In Praise of Sandro Botticelli* [Artwork]. Wikiart. Retrieved December 12, 2024, from https://www.wikiart.org/en/aydin-aghdashloo/identity-in-praise-of-sandro-botticelli

Akhgar, M. (Ed.). (2021-a). Az matn-e honar: Gozide-i az naqd va nazar dar Iran-e jadid az 1906 ta 1978 [Special issue, Vol. 1]. *Herfeh: Honarmand Quarterly*, 78. https://herfeh-honarmand.com/product/list-and-introduction-78 **[In Persian]**.

Akhgar, M. (Ed.). (2021-b). Az matn-e honar: Gozide-i az naqd va nazar dar Iran-e jadid az 1978 ta 2006 [Special issue, Vol. 2]. *Herfeh: Honarmand Quarterly*, 79. https://herfeh-honarmand.com/product/introduction-and-list-3 **[In Persian]**.

Barāheni, R. (1989). The crisis of painting in Iran. *Adineh* [Adineh], 36, 20–23. https://ensani.ir/file/download/article/20130120104218-9318-240.pdf **[In Persian]**.

Delzandeh, S. (2016). *Pictorial Developments of Iranian Art*. Nazar Publishing. https://nazarpub.com/product/DelZendeh **[In Persian]**.

Duchamp, M. (1917). *Fountain* [Multiple]. Retrieved December 12, 2024, from https://www.artnet.com/artists/marcel-duchamp/fountain-4KplO7p405VC3oGeK3E27A2

Ehsai, M. (2009). *Aan* [Oil and gold leaf on canvas]. Multualart. Retrieved December 14, 2024, from https://www.mutualart.com/Artwork/Aan/B3832A631D0B6805

Ehsai, M. (2013). *What is Truth?* [Acrylic on canvas, calligraphy painting]. Artchart. https://artchart.net/fa/artists/mohammad-ehsai/artworks/VqZp0 **[In Persian]**.

Emami, K. (2016). *Gal… Gal… Gallery* (G. Emami, Ed.; M. Mohajer, Trans.). Niloufar Publishing. https://niloofarpublications.com/product/gallery **[In Persian]**.

Esmaeilzade, K., & Shad Ghazvini, P. (2017). Discourses of nationality and their role on development of Iran modern art trends in Pahlavi era with an emphasis on art patronage institutions as mediators. *Sociology of Art and Literature*, *9*(1), 109-132. https://doi.org/10.22059/jsal.2017.214360.665424 **[In Persian]**.

Exhibition of Saqqakhaneh. (2016). *Saqqakhaneh Exhibition Catalogue: A National Movement*. Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran. https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=2243&g=72&p=2&showitem=328 **[In Persian]**.

Gablik, S. (2008). *Has Modernism Failed?* (F. Mohammadi, Trans.). Minou-ye Kherad Publishing. https://www.iranketab.ir/book/72121-has-modernism-failed (Original work published 2004). **[In Persian]**.

Grigorian, M. (1967). *Spiral* [Earth and straw in polyester binding on wood]. Artnet. Retrieved December 17, 2024, from https://www.artnet.com/artists/marcos-grigorian/spiral-oNzxpsA_Jyuhz0VBMe-uqg2

Grigorian, M. (1971). *Abgousht Dizi (Traditional Iranian Meal)* [Found objects, mixed media, mud, straw and resin on burlap; 70.5 × 70.5 × 25.5 cm]. Christie's, Live Auction 1233, Lot 16. https://www.christies.com/en/lot/lot-5828026

Johns, J. (1954–1955). *Flag* [Encaustic, oil, and collage on fabric mounted on plywood; three panels]. The Museum of Modern Art, New York. https://www.moma.org/audio/playlist/297/41

Kashmir-Shikan, H. (2020). *An Inquiry into Contemporary Iranian Art*. Nazar Publishing. https://nazarpub.com/product/Keshmir **[In Persian]**.

Kazemi, A. (2022). *Journey of Theories*. Agar Publishing. https://agarpub.ir/product/travel-theories **[In Persian]**.

Khalatbari, A. (2021). *In Search of Freedom*. Nazar Publishing. https://nazarpub.com/product/%D8 **[In Persian]**.

Locie-Smith, E. (2003). *Movements in Art Since 1945: Issues and Concepts* (A. Sami Azar, Trans.). Nazar Publishing. https://nazarpub.com/product/Luci (Original work published 1995) **[In Persian]**.

Lynton, N. (2009). *The Story of Modern Art* (A. Ramin, Trans.). Ney Publishing. https://nashreney.com/product/%D9 **[In Persian]**.

Mondrian, P. (1914). *Composition in Oval with Color Planes 1* [Oil on canvas; 42 3/8 × 31 in. (107.6 × 78.8 cm)]. The Museum of Modern Art, New York (Object No. 14.1950). https://www.moma.org/collection/works/78441

Oldenburg, C. (1966). *Tea Bag, From the Portfolio Four on Plexiglas* [Screenprint on Plexiglas and felt, with rope and vacuumformed Plexiglas mounted on paperboard; 40 × 30 × 3 ½ in. (101.6 × 76.2 × 8.9 cm), irregular]. Smithsonian American Art Museum, Washington, DC (1966.41.3). https://americanart.si.edu/artwork/tea-bag-portfolio-four-plexiglas-18963

Pakbaz, R., & Morizinejad, H. (Eds.) (2016). *Qandriz Hall: An Experiment in the Social Presentation of Art*. Herfeh Honarmand Publishing. https://herfeh-honarmand.com/product/ghandriz-hall-book **[In Persian]**.

Ravanjoo, A. (2022). A survey on the modernist art movement of Iran in calligram (Based on the orientation towards traditional and modern art strains). *Paykareh*, *11*(28), 53-66. https://doi.org/10.22055/pyk.2022.175400 **[In Persian]**.

Said, A. (1998). *World, Text, and Critic, and an Interview with the Author* (A. Afsari, Trans.). Toos Publishing. https://toosbook.ir/p/Saeid **[In Persian]**.

Samadzadegan, B. (Ed.). (2022). *Minimalism and Conceptual Art: Group Exhibition, Wednesday 22 June to Sunday 18 September 2022* [Exhibition catalogue]. Tehran Museum of Contemporary Art. https://galleryinfo.ir/Event/fa/16686 **[In Persian]**.

Sami'azar, A. (2018). *The Birth of Iranian Modernism*. Nazar Publishing. https://nazarpub.com/product/Azar **[In Persian]**.

Shad Qazvini, P. (2009). An analysis of the development of modern painting in the Tehran painting biennials. *Jelveh-ye Honar* [Art Manifestation], 2, 47–56. https://ensani.ir/fa/article/299832 **[In Persian]**.

Shayegan, D. (2016). *Asia Confronts the West*. Amir Kabir Publishing. https://amirkabirpub.ir/book/26243 **[In Persian]**.

Shayeganfar, N. (2012). *Aesthetics of Everyday Life*. Hermes Publishing. https://www.hermespub.ir/product/%D8 **[In Persian]**.

Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty* [Assemblage; environmental (land) art]. Artchive. Retrieved December 18, 2024, from https://www.artchive.com/artwork/spiral-jetty-robert-smithson-1970/

Yasrebi, A. (2001). *Andy Warhol*. Nazar Publishing. https://nazarpub.com/product/%d8 **[In Persian]**.