دکتر پریسا شادقزوینی*

تفاوت نوآوری و نوگرایی در هنر با رویکردی به نقاشی معاصر در ایران

چکیده:

مبحث «نوآوری» یکی از پایه‌ها و ارکان مهم در خلق آثار هنری است و تفاوتی اساسی بنیادی با «نوگرایی» دارد. در اکثر نقدها و بررسی‌ها این دو مفهوم با یکدیگر خلط مبحث شده و با یکسان شمردن نوگرایی و نوآوری به بنیاد متفاوت این دو مفهوم توجه چندانی نمی‌شود.

نوآوری همچون زیبایی‌شناسی یکی از اصول مهم در شکل‌دهی اثر هنری است که به آن ارزش و اعتباری ورای زمان و مکان می‌دهد. اثر نوآور برای همه‌ی انسان‌ها در همه‌ی دوره‌ها پیام دارد و بیانی نو را عرضه می‌دارد. در حالی‌که نوگرایی به معنای پیشرو بودن در خلق اثر هنری است و هنرهای پیش از خود را نفی می‌کند. هنرمند نوگرا در جهت بیان صوری و شیوه‌ی اجرای نو در اثر هنری برمی‌آید، به گونه‌ای که آن را با اصول زیبایی‌شناسی دوره‌ی خود هماهنگ می‌سازد. هنرمندان نوگرا در ارائه‌ی آثار هنری جدید متناسب با خواستگاه‌های زمانه‌ی خود تلاش دارند و پیشگام‌اند. آثار نوگرا آثاری ماندگار و تأثیرگذار برای دوره‌های پس از خود نمی‌توانند باشد.

واژگان کلیدی: نوآوری، نوگرایی، سنت‌گرایی، هنر، اثر هنری، زیبایی‌شناسی، نقاشی معاصر ایران

مقدمه

توجه به نظریه‌ها و مباحث اصولی هنر چون شناخت سبک‌ها و مکاتب، شناخت فلسفه و حکمت هنر، جامعه‌شناسی هنر، بحث نقد و تجزیه و تحلیل هنر، شناخت مباحث زیبایی‌شناسی، خلاقیت و نوآوری از ضروریات بلافصل هر جامعه‌ی هنری است. این علوم به رشد و شکوفایی فرهنگ و هنر جوامع می‌تواند کمک شایانی کند.

در این تحقیق پرداختن به مبحث «نوآوری» از آن روی ضروری شناخته شده است که یکی از پایه‌ها و ارکان مهم در خلق آثار هنری است و تفاوتی اساسی و بنیادی با نوگرایی دارد. متأسفانه در اکثر نقدها و بررسی‌ها این دو مفهوم با یکدیگر مترادف انگاشته شده و در بسیاری از تحقیقات و پژوهش‌ها نوگرایی و نوآوری را امری یکسان می‌شمارد و به بنیاد متفاوت این دو مفهوم توجه نمی‌شود.

نوآوری یکی از علوم پایه‌ای در تعاریف و درک هنری به حساب می‌آید که اگر چه وجهی از زیبایی‌شناسی نیست ولی می‌توان در مفاهیم زیبایی‌شناسی جایگاه شایسته‌ی آن را یافت. در بیان ساده‌ی این دو علم، بایستی اذعان داشت که همسو و موازی یکدیگر پیش می‌روند و درصدد بیان موقعیت اثر هنری، ارزش آن و قدرت تأثیرگذاری آن بر جامعه‌اند.

این چه رمزی در اثر هنری است که آن را ماندگار، ارزشمند، جاودان، فرهنگ‌ساز و حاوی تمامی ارزش‌های یک ملت می‌کند، به گونه‌ای که پس از گذر قرن‌ها و هزاره‌ها هم‌چنان زیبا و دلفریب، چشم‌نواز و روح‌نواز می‌نماید.

این مقاله با تأکید بر این اصل که نوآوری در ایجاد اثر هنری ضرورت دارد، به این مبحث می‌پردازد که مبحث نوآوری تفاوت محتوایی با مبحث نوگرایی دارد هر چند ممکن است در صورت به ظاهر شباهت‌هایی دیده شود.

در ادامه به این مطلب پرداخته می‌شود که اثر نوآور ماهیتاً با اثری نوگرا تفاوت دارد. این مورد را می‌توان نه تنها در تحلیل محتوایی که حتی در تحلیل فرمالیستی اثر نیز به دست آورد.

نوآوری یکی از اصول پایه‌ای در شکل‌گیری اثر هنری است که به آن ارزشی ورای زمان و مکان می‌دهد. اثر هنری نوآور دارای ویژگی‌های بیانی برای همه‌ی انسان‌ها در همه‌ی دوره‌ها و همه‌ی فرهنگ‌ها است. اثری که در درون خود نوآور باشد در بیان محتوا و مفهوم پویاست و در هر دوره‌ای بیانی نو را به مخاطب عرضه می‌دارد.

در حالی که نوگرایی به معنای پیشرو بودن در اثر هنری است. اثر هنری نوگرا همچون دوره‌ی مدرن سنت‌های گذشته‌ی خود را مطرود می‌شمارد و

* عضو هیئت علمی و استادیار دانشگاه الزهرا(س)

به دنبال قالبی جدید برای اثر است. هنرمند نوگرا نیز تلاش دارد تا در جهت بیان صوری و شیوه‌ی اجرای اثر هنری متفاوت از سنت‌های رایج برآید. به گونه‌ای که آن را با اصول زیبایی‌شناسی دوره‌ی خود هماهنگ سازد.

شیوه و روش تحقیق پژوهش فوق توصیفی و تطبیقی است و با ابزار کتابخانه‌ای و گردآوری مستندات پیش رفته و سعی شده تا با ارائه اسناد به غنای بحث افزوده شود.

مفهوم نو و نوآوری

بسیاری از کلمات و الفاظ را روزمره به کار می‌بریم بدون آن که درک درستی از مفهوم آن داشته باشیم و گاه به علت کثرت استعمال، معانی متفاوت را از آن برداشت کنیم.

نو نیز از کلماتی است که معانی بسیاری در خود نهفته دارد. لفظی فارسی است که در فرهنگ لغت‌نامه دهخدا به معنای نقیض کهنه، تازه، جدید، حادث حدیث، بدیع، طرفه، تازه ساخته شده (لغت‌نامه دهخدا، جلد ۴۷، ص ۸۰۹) آمده است؛ و نوآور به معنای مبدع، مبتکر، نوآورنده (همان، ص ۸۱۵) است.

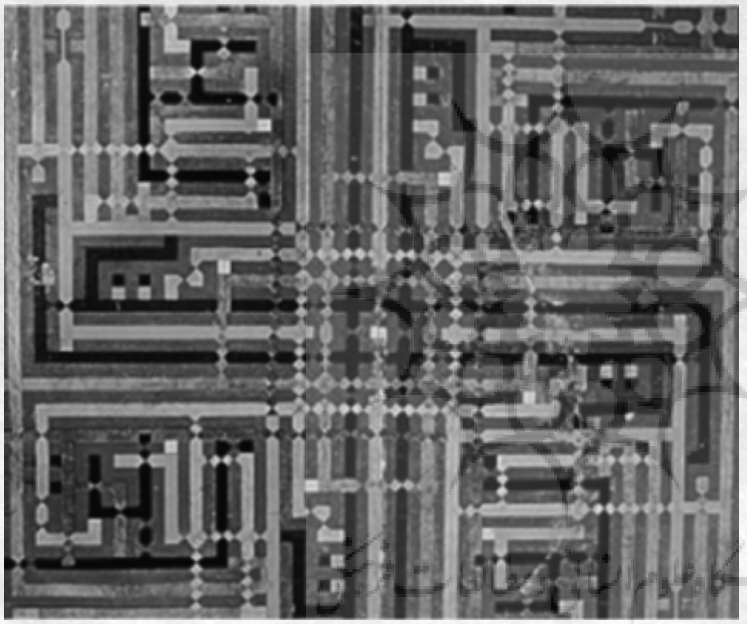
هم‌چنین نوآوری به عمل نوآور، ابتکار، ابداع و بدعت‌گزاری (همان، ص ۸۱۵) معنا شده است. البته در کثرت استعمال این کلمه معانی دیگری را نیز از آن طلب می‌کنیم، که گاه ناصحیح است مانند «تغییر» و «تحول». دو لفظ اخیر به دلیل این که الفاظی عربی بوده و معانی عمیق‌تری را در خود دارند و در فارسی کلمه‌ای مترادف خود ندارند، در محاوره لفظ «نو» برای آنان به کار گرفته می‌شود.

تحول به معنای از جایی به جایی شدن، برگشتن از حالی به حالی دیگر، انقلاب، برگشتن از چیزی به سوی دیگر است. (همان، جلد ۱۴، ص ۷۹۵)

«تغییر» حرکتی در معنا می‌تواند باشد ولی اکثراً به معنای رد و بدل شدن به صورتی دیگر به کار برده شده است. مانند تبدیل سال کهنه به جدید که تغییری است در طبیعت، روح و جان آدمیان، و هم‌چنین در وحوش و نباتات نیز تغییر ایجاد می‌کند، حالی دگر می‌بخشد و آن را «سال نو» می‌خوانند. از جمله استعمال دیگر نو که مفهوم تغییر و تحول را در خود نهفته دارد و بسیار نیز از آن استفاده می‌شود. در استعمال «هنر نو»، «هنر نوآور» و «نوآوری در هنر» است که هم معنا با «هنر نوگرا» خوانده می‌شود که در ادامه به وجوه اشتراک و تفاوت‌های آن پرداخته خواهد شد.

اساساً روح انسان تمایل به نو، جدید و تازه دارد و پویایی و تحرک را طالب است و در صورت مواجهه با یکنواختی و تکرار به کسالت و خستگی می‌افتد. تکرار کسالت‌آور است مگر آن که در درون خود حرکتی داشته باشد مانند تکرار در دیدن گل، صورت گل در یک نوع یکسان است. گل رز همیشه به یک شکل باز می‌شود یا گل محمدی، در طول هزاران سال و در طول عمر بشر همیشه به یک شکل بوده است اما در تماشای مکرر این گل و گل‌های دیگر در طول سال یا در سال‌های متمادی خستگی و کسالت در انسان ایجاد نمی‌شود و باز طالب دیدن آن‌ها است. زیرا گل یکی از پدیده‌های الهی است که در درون خود، حیات و به تبع آن حرکت دارد. از غنچه به گل می‌رسد و در هر مرحله‌ای ازحیاتش فریبندگی دارد و تعجب انسان را برمی‌انگیزد.

تمایل و طلب نوخواهی انسان تنها از روی تنوع‌طلبی او نیست، تنوع‌خواهی و هر لحظه نوعی را طلب کردن، یک وجه آفتی خواست انسان است. انسان تنوع طلب، انسانی دم‌دمی مزاج به نظر می‌رسد. انسانی است که در درون خود به حقیقتی نرسیده و در درون خود سیری ندارد از این رو به بیرون توجه می‌کند. تنوع‌طلبی با نوخواهی کاملاً متفاوت است می‌توان گفت تنوع‌طلبی قلب نوخواهی است. از نوخواهی می‌توان به کمال دست یافت اما در تنوع‌طلبی نمی‌توان. نوخواهی و نوگرایی در انسان عوامل بسیاری دارد که با شناخت آن می‌توان به شناخت مثبت خواسته‌های انسان توجه کرد.



تصویر شماره ۱ ـ خط بنایی قرن هفتم هـ ـ ق.

استاد جعفری در مباحث حکمت هنری خود برخی از عوامل نوگرایی، نوخواهی و نویابی را در وجود انسان این‌گونه طبقه‌بندی کرده است:

الف ـ برطرف کردن ملالت یکنواختی در جریان زندگی.

ب ـ احتمال یا یقین به وصول واقعیات لذت‌بخش جدیدتر که به طور طبیعی عامل نشاط و سرور می‌باشد.

ج ـ احتمال به یقین به گسترش من، در عرصه‌ی پهناور زندگی یا جهان هستی به طور عموم که بالذات مطلوب است.

د ـ عاملی که از مختصات ذاتی مغز یا روان آدمی است. علاقه‌ی شدید او به رهایی از مستند ساختن معلومات و اندیشه‌های خود به دیگران (تقلید) است، در مواردی که باید به خود او مستند باشد. (جعفری، محمدتقی. زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، ص ۴۰)

آدمی در جامعه سه گونه حرکت می‌تواند داشته باشد یا سنت‌گرا و

وفادار به آنچه در فرهنگ و جامعه بوده و با هر گونه حرکت پیشرونده‌ای مخالف باشد، یا برای رسیدن به کمال و تحول اجتماعی، به همه سنت‌های گذشته پشت پا زند و در جهت مخالف آن حرکت کند و نوگرا باشد یا آنکه می‌تواند با پشتوانه‌ی سنت‌ها و باورهای گذشتگان بدون تعصب و پافشاری بر عملکردها و آداب و رسوم ناصحیح به حرکت و نگرشی نو در جامعه مطابق با فطرت و نیاز انسان‌ها پیش رود که اینان نوآوراند.

سنت‌گرا بودن انسان و وفادار بودن به آداب و رسوم عادات و اعتقادی است که در یک باور یا در یک جامعه وجود داشته باشد. این سنت‌ها که ممکن است به معنای واپس‌گرایی خوانده شود و حرکتی متحجرانه را در بطن خود داشته باشد، شاید زمانی حرکتی نو به حساب می‌آمده است. سنت‌گرایی همیشه تحجر و واپس‌گرایی نیست، چون ممکن است بسیاری از سنت‌ها در درون خود کمال‌گرا باشند ولی به واسطه‌ی درک غلط، یا دگرگون جلوه دادن آن منفور و کهنه به نظر رسند. مذاهب و ادیان در بطن خود برنامه‌ی زندگی برای جوامع بشری را دارند و در طول تاریخ گرد کهنگی بر آنها ننشسته است چرا که در درون خود سیر و سلوک و حرکت مداوم دارند. این‌گونه‌ی سنتی در درون و بطن خود همیشه نو و نوآور است.

زمان آن اندازه قدرت ندارد که واقعیاتی را که به استعدادهای ذاتی پیوسته است، کهنه و فرسوده بسازد. آیا زمان می‌تواند وضعی را پیش آورد که انسان‌ها و عموم جانداران اصل «صیانت ذات» را که آغاز تکون در روی زمین برای همه‌ی آنها حاکمیت مطلقه دارد، رها کنند؟ آیا عاطفه‌ی مادران به فرزندانشان را گذشت زمان می‌تواند پژمرده کند و بفرساید؟!

همه‌ی شئون حیاتی انسان همیشه نو خواهد بود. آری هر چیزی از شئون انسانی که مانند گلی یا خاری در کناره‌های آبرس چشمه‌سار حیات او بروید همواره تازگی خود را حفظ خواهد کرد. آثار هنری هر اندازه که دورتر از این کناره‌ها روییده شوند در کویر مفاهیم انتخاب شده‌اند، انتخاب شده از اوهام بی‌اساس که با آبیاری از تخیلات جدید الظهور چند صباحی برای مشتی ساده لوح ناآگاه جالب خواهد بود... و تا حدودی با رفع ملالت تکرار و یکنواختی زندگی، لذتی به نام لذات نویابی به وجود بیاورد. (پیشین، ص ۴۲)

صورت و ظاهر جهان رو به سوی کهنگی دارد. هر چیزی که امروز «نو» خوانده می‌شود، فردا بر آن کهنگی و فرسودگی می‌نشیند و این رمز در همه‌ی پدیده‌های خلقت وجود دارد. گذر عمر هیچ چیز را به حال او نمی‌گذارد. دنیا هر لحظه نوشدن و ایجاد است و کهنه‌شدن نوها، فرسودگی و نابودی آنها و مجدداً ایجاد «نو»ی دیگر است. اگر کسی دل به ظواهر فریبنده دنیای گذرا بدهد و بخواهد بر آن باقی بماند پس از مدتی خود کهنه‌گرا خواهد شد مگر آن که حقیقت دیگری را بیابد که هر لحظه «نو» شدن در آن مستتر باشد.

هر زمان نو می‌شود دنیا و ما

غافل از این نو شدن اندر بقا

وجه تمایز نوآوری با نوگرایی در اثر هنری

نوآوری و نوگرایی دو وجه متفاوت در خلق اثر هستند که بسیاری از مواقع قرابت کاربرد در معنا می‌یابند. این دو معنا به دو امر مختلف در هنر تعلق دارند. یکی از رمزهای جاودانه‌ی هنر می‌گوید و آن دیگری از تغییرات صوری در ظاهر هنر. اغلب در مباحث هنری خلط مطلب شده و مفهوم نوآوری Innovation با نوگرایی Avangard یکسان تلقی می‌شود. به نظر می‌رسد هر امری که نوگرا باشد نوآور نیز هست و بالعکس. در حالی که هر یک از این اصطلاحات جایگاه مشخص و معین خود را دارند و نه تنها ارتباطی با یکدیگر ندارند که در بعضی اوقات کاملاً متضاد و در راستای همدیگر نیز ممکن است قرار گیرند.

وجه نو و نوآوری در هنر نیز بر همین اصل تکیه دارد که اگر راز نو شدن هر لحظه‌ی این جهان را درک کردیم، متوجه می‌شویم که چه وجهی از وجوه هنری بر نو بودن همیشگی آن تأکید دارد. در خلق اثر هنری یافتن این راز و توجه کردن به آن مهم است. چگونه اثر هنری پس از گذر سال‌ها و قرن‌ها و هزاره‌ها هم‌چنان حرف تازه برای گفتن دارد و پویا است.

اگر هنرمند به این راز دست یابد اثر هنری او همیشه «نو» خواهد بود. تصویر ۱ نمونه‌ای از خط بنایی است که اگر چه متعلق به حدود هفتصد سال پیش است ولی در محتوی و بطن خود هم‌چنان تازگی و دل‌پذیری خود را حفظ کرده است به گونه‌ای که حتی الهام‌بخش هنرمندان قرن بیستم اروپا می‌شود . نقاشانی چون موندریان و بعدها وازارلی تحت تأثیر آن آثاری خلق می‌کنند.

زیبایی محسوس به جهت تکرار مشاهده‌ی آن به تدریج لذت و جاذبیت خود را از دست می‌دهد. در صورتی که زیبایی معقول چه به تدریج به کمال برود و چه در یک حال باشد باز لذت معقول و زیبایی خود را دارد . یعنی زیبایی عدالت و آزادی شکوفا در اختیار، در درون آدمی از آن موقع که مجرای سوداگری و معامله‌بازی بالاتر رفت، به وجود می‌آید و همواره زیبایی خود را محفوظ می‌کند... در دریافت زیبایی محسوس اشکال و صورت‌ها و رنگ‌ها و روابطی است که میان مجموعه‌ای از نمودهای عینی است، در صورتی که عامل برانگیختی شدن شهود و احساس زیبایی معقول شناخت و ایمان به کمال و عظمت آن پدیده‌ها و فعالیت‌های روانی است که جمال معقول (زیبایی معقول) نامیده می‌شود. (پیشین، ص ۷۲)

طبع جهان کهنه دان، عاشق او کهنه دوز

تازه و ترست عشق، طالب او تازه‌تر

اگر چه اصول اولیه و پایه‌ای نوآوری در همه‌ی اعصار و مکان‌ها یکی است ولی بروز و ظهور نوآوری به واسطه‌ی تفاوت خواستگاه‌ها، دیدگاه‌ها و اصول تفکر و برداشت و فرهنگ‌های ملل با هم متفاوت است. این تفاوت در ظاهر و صورت اثر هنری نمود پیدا می‌کند.

رسیدن به نوآوری و کشف این معنا که رمزی نهان در اثر هنری است، امری سخت ولی محال نیست. دست‌یابی به آن اثر را ماندگار، ارزشمند، جاودان، فرهنگ‌ساز و حاوی تمامی ارزش‌های یک ملت می‌کند. به گونه‌ای که پس از گذر قرن‌ها و هزاره‌ها هم‌چنان زیبا و دلفریب و چشم‌نواز و روح‌نواز بوده و حتی الهام بخش و تأثیرگذار بر آیندگان می‌شود. تصویر ۲ یکی از صفحات هشت بهشت اثر بهزاد است که پس از حدود پانصد سال از خلق آن هم‌چنان تازه و نو مانده است و به خاطر وجه نوآوری در آن فریبا و روح‌نواز است.

وجه نوگرایی در اثر هنری امری دیگر است. درک زیبایی‌شناسی هنرمند از زمان و شاخصه‌های دوران در خلق اثر نقش اساسی بازی می‌کند. این دسته از آثار که درصدد یافتن صورتی نو برای بیان هستند، دارای ارزش و اعتباری هم‌شأن دوره‌ای معین بوده و تنها بیانگر تلاش بشر در یک برهه زمانی است و ارزش بیانی یک فرهنگ ماندگار و تأثیرگذار را ندارد. در این دسته از آثار نوگرا به شیوه و بیان صوری و ظاهر اثر اکتفا شده است و هنرمند برای باطن اثر اعتباری هم‌شأن صورت قائل نیست. این چنین اثری پس از طی دوره‌ای، جذابیت و شیفتگی ایجاد نمی‌کند و شاید تنها به مثابه اثری در طول تاریخ هنر به عنوان فعالیت انسانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در حالی که اثر هنری که در باطن نوآوری داشته باشد پس از گذر قرن‌ها هم‌چنان مخاطب خود را مجذوب رمزها و مفاهیم باطنی و زیبایی‌شناسی خود می‌کند و ذهن را مدت‌ها به خود مشغول می‌دارد.

«هنر نو» لفظی است که امروزه به یک شیوه و سبک خاص هنری اطلاق می‌شود، که از غرب سرچشمه گرفته و «هنر مدرن» یا «هنر امروز» نیز به آن گفته می‌شود. ولی «لفظ نو» برای آن بیشتر استفاده می‌شود. هنر نو درصدد تغییر صورت‌ها با استفاده از وسایل و شیوه‌هایی جدید است، ایجاد سبک یا صورتی جدید و نو در تغییر از صورت گذشته.

آیا یک اثر هنری می‌بایست تنها پاسخگوی نیازهای جامعه‌ی زمان خود باشد یا آنکه برای جوامع پس از خود نیز مسئولیت و رسالتی دارد و فرهنگ‌سازی می‌کند. آیا آثار هنری پیشینیان ما فقط در مقطع زمانی خودشان کاربرد داشتند و به نوگرایی مقطعی دوران خود می‌اندیشیدند یا آنکه به رمزی نوآورانه دست یافته بودند و عظمت و قدرتی لازمان را بیان می‌داشتند که امروزه نیز ما از آن بهره می‌گیریم.

برای مثال هنر مدرن غرب از اوایل قرن بیستم به دنبال حرکت‌های نوینی بود که منتج به سبک‌های هنری نوگرا شد. به‌خصوص پس از جنگ‌های جهانی براساس ضرورت‌های اجتماعی، سیاسی، تاریخی و هویتی، سبک‌هایی ابداع شد که به تغییرات محتوایی هنر غرب منتج گردید و حتی بر جنبش‌های هنری در اواخر قرن بیستم و قرن بیست و یکم نیز تأثیر گذاشت.

نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که هنر مدرن نه براساس تقلید یا حرکت‌های دلخوش‌کننده‌ی سایر ملل یا مقبولیت جهانی شکل گرفت که بنا به نیاز زمان و ضرورت‌های تاریخی و اجتماعی خود به قواعدی دست یافت که ساختاری متفاوت با سنت‌های مرسوم در اروپا را به دنبال خود آورد و تحت عنوان دوره‌ی مدرنیته خوانده شد.

جئورگی‌کپس در کتاب «زبان تصویر» خود در خصوص حرکت هنر نو، و نوآوری‌ای که توسط هنرمندان پس از جنگ جهانی اول در اروپا ایجاد شد، به مطالب بسیار عمیق و جدی اشاره دارد که بدون توجه به آنها هنر معاصر غرب قابل شناخت نیست. او با بیان این نکته که هنرمندان نیز مانند سایر مردم اعتقاد به این که زندگی به طور کلی معنایی دارد، را از دست دادند. آنها به این باور رسیدند که سنت‌ها و نمادهای اجتماعی، ارزش‌های اخلاقی، احساسات و آثار هنری، جاودانی کردن بیهودگی‌های کهن در زندگی انسان است. هنرمندان گرداگرد خویش نشانه‌هایی ازتلاش عظیم در خلق آثار هنری می‌دیدند که نتیجه‌ی همه‌ی آنها تهی از معنای اجتماعی بود. بنابراین، با خشونت و بی‌تبعیض به ساختار معنایی هنر حمله بردند و با طنزی تلخ تکه پاره‌هایی از اشیاء را با عنوان مواد تجسم‌پذیر خام به کار بردند. «اما آنها نمی‌توانستند خود را از میل غریزی به مدل دادن و شکل بخشیدن به نظمی تجسم‌پذیر خلاص کنند. تمام این پاره‌ها را که از کلیت خویش جدا کرده بودند، بی‌هیچ ارتباطی منطقی به هم ربط می‌دادند و در تجمع اتفاقی این علائم جدا از هم و نامربوط، نیروی بیانی غیر قابل انتظاری آشکار شد.» (کپس، جئورگی. زبان تصویر، صفحه ۱۸۹)

در اینجا اشاره‌ای که «کپس» به حرکت هنری نو دارد را با شناخت بیان هنری نو ابراز می‌دارد. هنرمندان خود نمی‌دانستند که با این حرکت

تصویر شماره ۲ـ یکی از صفحات هشت بهشت اثر بهزاد، قرن ده هـ . ق

هنری دریچه‌ای نو را برای هنر گشودند، دریچه‌ای که در آن تماشاگر یا مخاطب هنری خود خالق اثر هنری می‌شود و در درک مفاهیم و معانی تصویری آثار نقش سازنده و مؤثر را بازی می‌کند.

هر ماده‌ای، هر فردی، هر عکسی، با خود خصلت‌هایی را می‌آورد که از آن جدا شده بود و تماشاگر موظف بود در این تکه پاره‌های نامربوط نظمی بیابد... روابطی ضمنی بیابد که دارای معنایی باشند. هر قدر عناصر به کار گرفته شده در معنی از هم دورتر بودند و هر قدر پیدا کردن یکپارچگی در آنها غیرممکن‌تر به نظر می‌رسید، تحرک تماشاگر در جست‌و جوی دقیق برای یافتن مبنایی به منظور یکپارچه کردن تصویر بیشتر می‌شد. این

تحرک نقطه آغازی برای سازماندهی معنی و پایه‌ای برای حرکتی نو شد. (پیشین، صص : ۱۹۰ ـ ۱۸۹)

هنرمندان تلاش کردند تا معانی و مفاهیمی که از هم گسسته شده بودند را، به شیوه‌ای تازه و پویا به هم ربط دهند و معنایی جدید برای آن بیابند. در هنرهای تجسمی کلاژ و فتومونتاژ ساختاری نوین ارائه کردند که به روابط نشانه‌های باز نموده کمک کرده و راه را برای این حرکت نوین گشودند. تصاویر پویا و جدید شیوه‌ی تفکر جدیدی القا می‌کنند که از انرژی اولیه‌ی تجربه احساسی نیرو گرفته است. به وسیله‌ی این حرکت تصویری جدید می‌توان نظم نو و ضروری را هماهنگ با پویایی و نیاز زندگی اجتماعی امروز ایجاد کرد. تحریک انرژی‌هایی نهفته و ایجاد تلاشی برای یافتن و درک مفاهیم نو، به به‌کارگیری از قدرت استدلال، استنتاج و تطابق در ذهن از اموری هستند که زبان تصویری جدید به مخاطبان خود ارائه می‌کند.

هنرمند می‌بایستی به این امر وقوف یابد که عرضه‌ی تصویر ساده یک واقعیت یا یک پندار به منظور برانگیختن واکنش‌های شدید در مخاطب از شور کافی برخوردار نیست. این کار تنها از طریق استفاده از زبان هنری پویا مطابق با تکنولوژی و علوم جدید امکان‌پذیر است. این توانمندی زبان بصری را با نوآوری‌های محتوایی می‌بایستی درهم آمیخت تا مفاهیمی ماندگار و عمیق را به مخاطب رساند. در مباحث تئوریک می‌خوانیم که از شاخصه‌های هنر خلاقیت، نوآوری و ابداع است و هر قدر اثر هنری پویایی و تحرک بیشتری به مخاطب خود ارائه دهد مقبولیت بیشتری می‌یابد. اثر هنری که در کنه خود نوآوری داشته باشد، مخاطب را به وجد و تفکر وامی‌دارد و پیام خود را رمزگونه ارائه می‌دهد. اثر نوآور در عین آنکه پیام خویش را به مخاطب می‌رساند به پویایی و تلاش نیز او را می‌خواند و ذهن او را نیز درگیر کرده و به تعمق می‌کشاند. در حالی که نوگرایی یافته‌هایی محدود و ظاهری در یک اثر هنری ایجاد می‌کند که برای دلزدگی‌ها و خستگی‌های ناشی از زندگی ماشینی پاسخی مقطعی و مناسب است و در ادوار و مکان‌های مختلف پاسخگوی نیاز باطنی انسان نیست. امری گذرا و فریبنده برای مقطعی از تاریخ هنر است و هر روز چیزی نو از ناتوانی همراه با بی‌اعتقادی و هم‌چنین شتابی دائم در برانگیختن بدترین غریزه‌های مردم پرده برمی‌دارد. معنی‌اش تغییر برای تغییر است. تغییر برای منافع شخصی است. معنی‌اش به ابتذال کشیدن سلیقه است. امروزه، سلیقه‌ی مردم، اساساً از تبلیغات و اشیای مصرفی شکل می‌گیرد. (پیشین، ص ۷) این امر قابل انکار نیست که پیشرفت‌های علمی و فنی و تکنولوژی معاصر بعدی نو به زندگی بشر داده است و ساختار، نگرش، نیازها و شیوه‌های نوین زندگی امروز مطالبات جدیدی را برای او آورده است. ولی هیچ یک از این تحولات زندگی بشری نیازهای عاطفی و معنوی او را برآورده نمی‌سازد. بشر امروز با همه خستگی‌ها و دلزدگی‌های دنیای ماشینی هم‌چنان نیازمند به پویایی روحی روانی خود است و اثر هنری نوآور یکی از وسایل آرامش‌بخش این انسان وازده می‌باشد. اثر هنری نوآور می‌تواند انسان مسخ شده را به خود آورد، به هدف و اصل زندگی فراخواند و انگیزه‌ی بودن را در او تقویت کند.

انسان معاصر چون هدف حقیقی زندگی را گم کرده است، همیشه به دنبال چیزی می‌گردد که دغدغه وجودش را کمتر کند. می‌خواهد به ناخودآگاهی‌ای برسد که مقطعی از عمرش را در آن فراموش کند و خود را به بی‌خیالی و بی‌تفاوتی بزند. او از روزمرگی و تکرار جانکاه دنیای ماشینی به تنگ آمده است. به دنبال چیزی نو می‌گردد. چیزی که دور از این ملال رهایی بخشد چون به آن نو باطنی و «نو» معنوی و روحانی دسترسی ندارد یا آن را اساساً نمی‌شناسد.

از میان رفتن سنت‌ها و اعتقادات کهن، هر گونه اطمینان و امنیتی را از انسان متمدن گرفته است. او اغلب در معنا و هدف زندگی و سرچشمه و ماهیت شخصیت یا هویت خویشتن تردید می‌کند. امروزه صدای بیگانگی و احساس غرابت و تنهایی انسان در جهان به گوش می‌رسد... و احدی بی‌هدف در میان جماعتی تنها است. (گاردنر، هلن. هنر در گذر زمان، ص ۶۱۴)

او به ظواهر «نو» بسنده می‌کند و با دست‌آویز قرار دادن آنها می‌خواهد به مقصد برسد. از همین رو به عناصر تصویری در هنر روی می‌آورد که تغییر و گرایش جدید را ارائه کند و اهمیتی ندارد که بیان و محتوایی متعالی داشته باشد یا خیر و اساساً به دنبال آن نیز نیست.

هنر نوین خواستار نوسازی و احیای ذوقی شد که در اثر هجوم اشیاء بی‌شمار، تولید ماشین‌ها و محیط‌های شلوغ شهرها فاسد شده بود. (پیشین)

هنر نوگرا دست‌آویزی برای رهایی انسان، هدف بخشیدن به او و حتی ارائه‌ی فرهنگ یا باور جدید را ندارد. و این وجه هنر مدرن غرب همیشه مورد انتقاد مکاتب مارکسیستی قرار می‌گرفت و آن را نقادانه محکوم به ضد انسان‌دوستی بودن می‌کردند.

ناانسانی شدن در تمام اشکال موجود خود، عنصر دیگری از هنر بورژوایی اخیر به شمار می‌آید. آندره مالرو می‌نویسد: هنر اگر می‌خواهد صبانت مجدد یابد، نباید هیچ گونه اندیشه‌ی فرهنگی بر ما تحمیل کند، همه‌ی چیزهای انسان‌دوستانه را باید از آن کنار گذاشت. هنر انسان‌دوستی، آرایه‌ی فرهنگ پیشینیان خود بود. (فیشر، ارنست، ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمه‌ی شیروانلو، ص ۱۳۸)

پس نوگرایی که در هنر مدرن غرب تحت عنوان آوانگارد یا پیشرویی در هنر مطرح شد، بر معانی و مفاهیم باطنی زبان هنر تأکید نداشت بلکه بیشتر به صورت و شکل‌گیری آن توجه نشان داد.

«نقاشی مدرن هیچ توضیح اضافه بر آنچه رسم کرده است ندارد.» (دالی، سالوادور، مجله سخن، مهر ۱۳۳۳، ص ۶۷) هر چند حرکت‌های نو، گوگن، سزان، ماتیس، پیکاسو و هنرمندان دیگری از این دست قابل قیاس با حرکت‌های نوگرای سبک‌های دیگر نیست. اینان با دست‌آویز قرار دادن شیوه‌های اجرایی هنر سایر ملل به دست آوردن‌های نوین و محکمی در ارائه آثارشان پرداختند.

«گوگن در جست‌وجوهایش، حتی بیش از همه‌ی هنرمندان معاصر به هنر شرقی جذب شده بود. در هنر او با سرچشمه‌های بدوی‌گرایی نوین و اشتیاق به رسیدن به نوعی از بیان مواجه می‌شویم که با کنار گذاشتن انبوه سنت‌های غربی و بازگشت به واقعیت‌های طبیعی انسان پیش از تاریخ و مردمان بدوی به حقیقت دست می‌یابد.» (آنارسن، تاریخ هنر نوین، ترجمه

فرامرزی، ص ۳۸)

هنری ماتیس با استفاده از خط‌های سیال و نرم‌نگارگری ایرانی (عهد صفویه) به حرکت‌های نویی در خط و رنگ رسید. او در ضمن اصول ترکیب‌بندی و روابط خطوط و عناصر تصویری تزیین را نیز با الهام از این هنر در آثار خود به کار گرفت و آثاری خلق کرد که با روح هنر غربی کاملاً متفاوت است. حرکت‌های نوگرای این هنرمندان از این جهت بر دل می‌نشیند که برعکس بسیاری از آثار دیگر هنر مدرن غرب از روح و باطنی معنوی برخوردار است. ولی باز این آثار نیز در مقطع زمانی خاصی پاسخگوی نیاز روحی انسان‌ها است و از این رو آثار این هنرمندان را نیز نوآور نمی‌توان قلمداد کرد.

همان‌گونه که به استدلال نشستیم نوآوری یکی از ضروریات رشد دهنده، تحول‌بخش و ماندگار در آثار هنری است که تحولات هنری نقاشی معاصر ایران نیز نمی‌تواند از آن به دور و مستثنی باشد. پس در این قسمت از مقاله به هنر معاصر ایران به عنوان مصداقی که وجه نوگرایی آن بر نوآوری می‌چربد، می‌پردازیم.

نقاشی معاصر ایران نوآور یا نوگرا

نقاشی معاصر ایران هنری نوپا و ناشناخته است که اگر چه بیش از یک سده از شکل‌گیری و حرکت‌های نوپردازانه‌ی آن سپری شده و سیری از واقع‌گرایی (ایرانی) تا انتزاع‌گرایی (غربی) را پیموده و دستاوردهایی نیز ارائه کرده است؛ ولی آن‌چنان که باید و شاید در فرهنگ و هنر کشور ما گامی مؤثر و قابل اعتنا برنداشته و حرکتی ماندگار و قابل ارزش از خود به جای نگذاشته است.

در دهه‌ی اخیر شاهد رشد و توجه فزاینده به هنرهای تجسمی در امر آموزش و خلق آثار بودیم. به خصوص نقاشی توجه بسیاری را به خود معطوف داشته و علاقمندی عمومی را برانگیخته است ولی می‌بایست اذعان کرد که این هنر هم‌چنان در بوته‌ی شک و تردید و ناباوری است و ضرورت کاربرد آن برای جامعه و فرهنگ ما به عنوان یک امر مهم و فرهنگ‌ساز ناشناخته و مبهم باقی مانده است.

در جامعه‌ی ما اغلب هر وسیله‌ای برای تفنن یا پر کردن اوقات فراغت یا سرگرمی پنداشته می‌شود در حالی‌که فعالیت‌های هنری نه تنها می‌تواند به ارتقاء سطح فرهنگی و شناخت عمومی جامعه کمک کند که حتی نقش تأثیرگذاری در روند سیاست‌گذاری‌های حکومتی و کلان‌های اقتصادی جامعه نیز دارد. توجه به این امر وظیفه‌ی مسئولان حکومتی را به حمایت و پشتیبانی بیشتر از هنر و هنرمندان معطوف می‌دارد و هنرمندان و نظریه‌پردازان و نقادان هنر را به ضرورت یافتن ظرافت‌ها، نوآوری‌ها، خلاقیت‌ها و خلق آثاری ماندگار و فرهنگ‌ساز می‌خواند.

نقاشی معاصر ایران تاکنون نه تنها از نظر شیوه‌های اجرا و روند شکل‌گیری طبقه‌بندی نشده که حتی زیبایی‌شناسی حاکم بر آن نیز تاکنون به درستی مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته است. منتقدان و مفسران هنری تا به امروز هیچ برداشت و نقد متقن و عمیقی از آن ارائه نداده‌اند و به نظر می‌رسد هنوز به ضرورت آن نیز نرسیده‌ایم که با نقدهای علمی به ارتقای سطح هنری کشورمان کمک کنیم. نقدهای ما در حال حاضر بیشتر تشویق‌نامه یا توبیخ‌نامه است و کمتر صداقت بیان خواستگاه‌های هنری در آن لحاظ شده است.

در طول شکل‌گیری نقاشی معاصر توجه هنرمندان ما بیشتر معطوف به آن وجه از نوع‌گرایی بسنده می‌شده که برداشت‌های تقلیدوار از سبک‌های هنر مدرن غرب بود. به گونه‌ای که در اکثر مواقع هیچ هویت ملی نیز در آنها مشاهده نمی‌شد. این معضل در چند سال اخیر به صورت بارزتری مشهود است. با رشد روزافزون موج نوگرایی، مدرنیست، پست مدرنیست، پسا پست مدرنیست و پسا پسا پست مدرنیست!!! جامعه‌ی هنری جوان ما آن‌چنان دستخوش تلاطم و ناآرامی شده است که برای نشان دادن توانایی‌های خود ما چاره‌ای ندارد جز دست‌آویز قرار دادن حرکت‌های

تصویر شماره ۳ ـ سهراب سپهری، درخت، رنگ روغن، ۱۳۵۳

نوگرای غربیان. در غیر این صورت در جامعه‌ی هنری مقبولیتی نخواهد یافت. مهر تأیید این امر را در بینال‌های هنری چند ساله‌ی اخیر و انتخاب برگزیدگانشان می‌توان مشاهده کرد. در حال حاضر هنرمندانی آثارشان به نمایشگاه‌ها و بینال‌های هنری راه می‌یابد و از آنان به عنوان هنرمند خلاق تشویق به عمل می‌آید که با سلیقه‌ی داوران نوگرای این جشنواره‌ها همسو و هم‌جهت باشند.

نقاشی معاصر ایران در راستای شکل‌گیری خود بر بنیادها و اساسی نو تأکید کرده و می‌کند که بلامنازع وجهی فرهنگ‌ساز است. ولی سؤالی که باقی می‌ماند آن است که آیا این فرهنگ‌سازی مقطعی بوده یعنی در یک

برهه از زمان مطرح شده و هدفش آن است که تنها برای همین دوران دستاوردهای محدود ایجاد کند یا آنکه به برهه‌ی زمانی خاص تعلق ندارد؟ مسلماً این وجه نوگرا برخاسته از سابقه‌ی آموزش‌های آکادمیک است.

گشایش مدرسه و سپس هنرکده‌ی هنرهای زیبا به ظاهر به آموزش هنر کشور ما سامان‌بخشی کرد. اما همه می‌دانیم وجه غالب آموزش‌های هنری و پرورش هنرمندان در این هنرکده به شیوه‌ی نوین غربی بود. در طول حاکمیت پهلوی دوم حرکت‌های نو هنری مطابق با خواسته و سلایق غربیان به جامعه ایران تحمیل می‌شد و بدین جهت نوعی جدایی میان هنرمندان و جامعه ایجاد گردید. این روند نوگرایی غربی‌مابانه در تمام طول حکومت پهلوی تا زمان انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ به صورت‌های مختلف ادامه داشت. در میان نقاشان نوگرا در زمان پهلوی سهراب سپهری از هویتی مستقل و روحی جست‌وجوگر برخوردار بود. او نیز همچون هنرمندان همدوره‌اش اگر چه بر وجه نوگرایی تأکید داشت ولی به سرعت دریافت

تصویر شماره ۴ ـ مصطفی گودرزی، مقاومت، رنگ روغن، ۱۳۶۴

که وجه ماندگاری اثر در محتوی و روح نوآور آن نهفته است. تصویر ۳ نمونه‌ای از اثار سهراب سپهری، درخت، از ۱۳۵۳ را نشان می‌دهد. در این اثر روح و لطافت دنیای شرق را همراه با نوعی وسواس عارفانه مشاهده می‌کنیم که وجهی نوآور به کار بخشیده است. این نگرش و عمق را ما در آثار بسیاری از هنرمندان نوگرا نمی‌بینیم.

پس از انقلاب به واسطه‌ی رویکرد هنرمندان به وقایع‌نگاری، شعارگری، اسطوره‌پردازی، نمادگرایی و حوادث اجتماعی و تاریخی آن دوران توجه محدودی به خواسته‌ها و نیازهای دوران با رویکرد اجتماعی، مذهبی شد ولی وجه نوآور نادیده انگاشته شد. در آثار دهه‌ی اول انقلاب به خصوص در طول دفاع مقدس به انحاء مختلف این رورویکردهای روبنایی که بیشتر جنبه‌ی پیام‌رسانی دارد تا محتوای نوآورانه، خود را نشان داده است. تصویر ۴ نمونه‌ای از آثار دفاع مقدس است که بی‌واسطه و صریح پیام ایثار و مقاومت را با تأثیراتی از نقاشی واقع‌گرایانه اجتماعی شوروی به تصویر کشیده شده است. در این اثر هنرمند با استفاده از تلفیق المان‌هایی نمادگرایانه با واقع‌گرایی تمام تلاشش را کرده است که بگوید ما ایستاده‌ایم. ولی به نظر می‌رسد وجه شعارگونه‌ای کار بر بیان تأثیرگذار و نو آن غلبه دارد. بدون تردید همان وجه تقلیدگرایانه هنرمندان مدرن در دهه‌ی اول انقلاب با تأسی از هنرمندان انقلابی سایر ملل دنبال و مانع هر گونه نوآوری شد.

با اتمام جنگ تحمیلی و با آرام شدن بحران‌های اجتماعی در اوایل دهه‌ی هفتاد کم‌کم نگاه جامعه به سوی خواستگاه‌های جدیدی گشوده شد و نیاز به دستاوردهای جدید و حرکت‌های نو در میان اقشار مختلف جامعه به خصوص هنرمندان مشاهده گردید.

جامعه‌ی هنری پس از پانزده سال با باز شدن ارتباط فرهنگی با دنیای غرب، دستاوردها و حرکت‌های نوی دنیای هنر معاصر غرب را به گونه‌ای ارزیابی کرد که بیشتر به نظر می‌رسید. در این راستا به کشف جدیدی نائل آمده است. او خود را شیفته‌ی این گرایشات نو و مدرن نشان داد و به این باور رسید که برای جای‌گیری در تعامل جهانی می‌بایستی جای پای آنان بگذارد یا با تأسی به آنان به مقبولیت جهانی نائل آید.

در دهه‌ای اخیر نیز به علت هجوم غیرقابل تصور فرهنگ غربی مجدداً خلق آثار کمتر براساس نوآوری، ضرورت‌ها و نیازهای جامعه یا هویت ملی شکل گرفت و بیشتر از آن خودباختگی جای خود را به خوباوری و توجه به فرهنگ و هویت ملی داد. در چنین برهه‌ی فرهنگی ضرورت بررسی محتوایی و مفهومی آثار و چاره‌اندیشی برای راهکارهایی که بتواند مجدداً به فرهنگ بومی و ملی هویت بخشد یک ضرورت انکارناپذیر است و نوآوری در هنر یکی از راه‌هایی است که با شناخت و به کارگیری درست از آن می‌توان این امر را محقق ساخت.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با تأکید بر این اصل که نوآوری یکی از ضروریات ماندگاری و موفقیت در اثر هنری است و بدون توجه و دستیابی به آن خلق اثری فرهنگ‌ساز و جاودانه امکان‌پذیر نمی‌باشد به تعریف نوآوری و تفاوت آن با نوگرایی پرداخته شد. در مفهوم نوآوری تضادی بنیادی با نوگرایی وجود دارد و این دو در راستایی متفاوت با هم حرکت می‌کنند. نوآوری امری محتوایی در هنر است که همچون زیبایی‌شناسی و خلاقیت به تعالی اثر هنری منجر می‌شود و محدود به زمان یا مکانی خاص نیست. در حالی‌که نوگرایی وجهی زمانمند دارد و بر زیبایی‌شناسی دوران و خواستگاه‌های برهه‌ای معین وابسته است. نوآوری به اثر هنری روح جاودانی و نامیرایی می‌بخشد و از هر گونه روزمرگی، کسالت، تقلید و دلزدگی می‌کاهد. شناخت و دستیابی به این مفهوم برای جامعه‌ی هنری معاصر ما که از اصل‌ها و رمزهای اصیل خود دور افتاده است یک ضرورت تام و انکارناپذیر است. مسلماً بدون دستیابی به آن رشد و شکوفایی و ارتقاء سطح و بینش فرهنگی و هنری جامعه امری دور از

انتظار خواهد بود.

نقاشی معاصر ایران به واسطه‌ی وجه نوگرایی از محتوای اصلی خود فاصله گرفت و مقلد سبک‌های هنر غرب شد و نتوانست متناسب با رویکردهای اجتماعی و فرهنگی و ملی شکل پذیرد. به صورت و ظاهر توجه کرد و از محتوی و مفهوم زیربنایی و وجه نوآور و خلاق خود بازماند. نقاشی معاصر ایران بدون دستیابی به محتوای نوآور جایگاه مناسبی در جامعه نخواهد یافت و به مقبولیت جهانی نیز نمی‌تواند دست یابد و به بیانی همشأن فرهنگ خود دست نمی‌یابد. کسالت و بی‌روحی حاکم بر آثار متأخر ما زاینده‌ی این وجه است. نقاشی معاصر ما نیاز به تغییر و بازبینی جدی دارد.

نقاشی نوگرای ایران با ویژگی‌های فعلی‌اش حرفی تازه برای جهان هنر ندارد. با وضع فعلی این هنر به عنوان یک سبک و یک جریان هنری برای آیندگان نمی‌تواند مطرح شود و به عنوان یک سنت فرهنگی هنری در اینده هنری ما نقشی بازی نمی‌کند.

فهرست منابع:

۱ـ اتینگهاوزن، ریچارد و یار شاطر، احسان. اوج‌های درخشان هنر ایران، ترجمه هرمز عبداللهی رویین، پاکباز، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۹.

۲ـ آل احمد، جلال. ارزیابی شتابزده، تهران: انتشارات رواق، ۱۳۵۸.

۳ـ آل احمد، جلال. غربزدگی، تهران: انتشارات رواق، ۱۳۵۸.

۴ـ امامی، کریم. سقاخانه، کاتالوگ نمایشگاه، تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۵۶.

۵ـ آغداشلو، آیدین. از خوشی‌ها و حسرت‌ها (گزیده مقالات)، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱.

۶ـ آغداشلو، آیدین. هنر ایرانی با الهام از عقاید دینی و مذهبی، تهران: انتشارات موزه نگارستان، سال ۱۳۵۶.

۷ـ آرناسن. تاریخ هنر نوین، ترجمه فرامرزی، تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۱

۸ـ پاکباز، رویین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: نشر نارستان، ۱۳۷۹.

۹ـ جعفری، محمدتقی. زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران، ۱۳۶۸.

۱۰ـ کپس، جئورگی. زبان هنر، مترجم...، تهران، ۱۳۶۸.

۱۱ـ دهخدا. لغت‌نامه، جلد ۴۷، جلد ۱۴.

۱۲ـ سیار، پرویز. نقاشی‌ها و طرح‌های سهراب سپهری، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۱.

۱۳ـ شمخانی، محمد. نوشت و نقدهایی درباره پیشگامان هنر ایران، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۳.

۱۴ـ فیشر، ارنست. ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ترجمه شیروانلو، تهران، ۱۳۶۳.

۱۵ـ گاردنر، هلن. هنر در گذر زمان، ترجمه مرزبان، تهران: نشر آگاه، ۱۳۶۸.

۱۶ـ گودرزی، مرتضی. بررسی تاریخ نقاشی ایران، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۳.

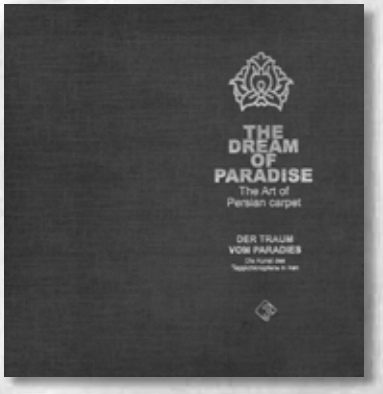
۱۷ـ مجابی، جواد. پیشگامان نقاشی معاصر ایران نسل اول، ترجمه کریم امامی، تهران، ۱۳۷۶.

۱۸ـ دالی، سالوادور. مجله سخن، مهر ۱۳۳۳، ص ۶۷.

۱۹ـ آل احمد، جلال. مجله اندیشه و هنر، مهر ۱۳۴۳، ص ۳۹۹.

۲۰ـ آغداشلو، آیدین. هنر و اندیشه، شماره ۲، چهارمین بی‌ینال تهران، فروردین ۱۳۴۳.

۲۱ـ مجله طاووس. شماره ۴ ـ ۳ و ۶ ـ ۵، ۱۳۸۱.



رویای بهشت (هنر قالی‌بافی ایران) جلد ۳

سید جلال‌الدین بصام و همکاران

سازمان اتکا، ۱۳۸۶

اثر حاضر که جلد سوم از این مجموعه است علاوه بر ارائه‌ی واژگان تخصصی فرش و فهرست اعلام به معرفی برخی از هنرمندان خالق آثار عرضه شده در جلدهای اول و دوم اختصاص یافته است. در این بخش اگرچه شخصیت‌های تاریخی و معاصر این هنر معرفی شده‌اند اما ضروری است در رابطه با افرادی که در دو جلد نخست اثری از آنها به نمایش درآمده ولی اطلاعاتی از آنها در دست نبوده. ادامه یابد و به زیور طبع آراسته شود. هم‌چنین در این بخش به معرفی تصاویری پرداخته شده که در جلد دوم در آغاز بخش مربوط به قالی هر استان آمده است.

در تدوین شناسنامه‌ی فرش، نوع نگارش، نوع طرح، تعیین رجشمار، ابعاد قالی‌ها و تعیین قالی یا قالیچه بودن آثار مورد توجه قرار گرفته است. چنان چه اگر نوع طرح دارای ساختار شناخته شده و معروفی مانند جانمازی یا لچک ترنج بوده همین اصطلاحات استفاده شده و اگر نیاز به تعیین دقیق‌تر نوع طرح احساس می‌شده، بنابر نام بردن از کل به جزء بوده است. برای مثال در طرح‌های افشان گل‌دار و لچک ترنج ختایی، افشان و لچک ترنج کلیت بیشتری نسبت به گلدار و ختایی دارند. در حقیقت کلمات اول به ساختار طرح و کلمات بعدی به جزئیات و نقوش طرح اشاره دارند.

همان طور که می‌دانیم ابعاد قالی در فرهنگ سنتی قالی‌بافی ایران دارای اصطلاحات خاص خود بوده و به جای ذکر اعداد از این اصطلاحات استفاده می‌شود. برای مثال پادری، ذرع و نیم، شش متری و غیره از جمله ابعاد رایج در بازار ایران هستند. در این کتاب برای سهولت کار از این ابعاد استفاده نشده و فقط از قطعات سه متر مربعی و کوچکتر به نام قالیچه و از قطعات بزرگتر به نام قالی یاد شده است.