Archive of SID

نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۶(۸۱)، ۳۱-۳۸/ اسفند ۱۳۹۸
DOI: 10.22034/BAGH.2019.174011.4031

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Comparative Study of the Grid Geometry in the Urbanism and Painting of the Pahlavi Era
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مطالعهٔ تطبیقی هندسهٔ شطرنجی در شهرسازی و نقاشی دوران پهلوی*

محمدرضا نعیمی [۱]، محسن مراثی**[۲]

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۲. استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۲/۱۹ تاریخ اصلاح: ۹۸/۰۶/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۶/۱۶ تاریخ انتشار: ۹۸/۱۲/۰۱

چکیده

بیان‌مسئله: طی دوران پهلوی، مدرنیزاسیون آمرانه با حمایتِ حاکمیت تمام حوزه‌های فرهنگ، هنر و جامعه را دربرگرفته بود. در این دوران همان‌طور که تهران سیمای جدیدی به خود گرفته و دستاوردهای شهرسازی قاجار را نادیده و شهرسازی مدرن را جایگزین آن می‌کند، نقاشی نیز سنت تصویری بازنمای کمال‌الملکی را پشت سر گذاشته و رویکرد نوگرای را در پیش می‌گیرد. سعی این مطالعه، تطبیق نقاشی نوگرا و شهرسازی مدرن در بستر مدرنیزاسیون و رواج رویکردهای مدرنیستی دوران پهلوی از نقطه‌نظری جدید است. این مطالعهٔ موازی و بیناحوزه‌ای بیانگر رخدادهای است که در یک لحظهٔ کوتاه از تاریخ براساس بنیان‌های نظری یکسان شکل گرفته و به پیدایش فرم‌ها و همچنین محتوای یکسان در شهرسازی و نقاشی دوران پهلوی منتهی شده‌اند.

هدف: هدف اولیهٔ تحقیق بررسی تطبیقی تشابه‌ها و تفاوت‌های الگوی هندسی حاکم بر شهرسازی و نقاشی عصر پهلوی است. اما هدف‌کلی این پژوهش، شکل‌دادن به مطالعه‌ای بیناحوزه‌ای است، با این فرض که مطالعهٔ شیوه‌مند و بیناحوزه‌ای از نقطه‌نظر جدید بتواند به افق‌ها و تفسیرهای تازه‌ای راه پیدا کند.

روش‌تحقیق: مقاله به شیوهٔ تئوری زمینه‌ای و با نگاهی توصیفی - تحلیلی و با رویکردی تطبیقی، دو حوزهٔ شهرسازی و نقاشی را مورد مطالعه قرار خواهد داد و هندسه شطرنجی به‌عنوان اصل صوری مشترک در شهرسازی و همچنین آثار نقاشان نوگرایی چون «جلیل‌ضیاءپور» و «مارکو گریگوریان» مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

نتایج: می‌توان مدرنیزاسیون و رواج مدرنیسم هنری را سبب‌ساز شکل‌گیری فرم و محتوای جدید طی دوران پهلوی در شهرسازی و نقاشی دانست. دست‌یافتن به تفسیرهای جدید از آثار نقاشی و اشتراکات فی‌مابین دو حوزهٔ شهرسازی و نقاشی همچون جدای از تاریخ، توجه به تازگی و امر نو و همچنین رواج فرم‌های تازه از یافته‌های این مقاله به‌شمار می‌روند.

واژگان کلیدی: *تهران، شهرسازی مدرن، نقاشی نوگرا، هندسهٔ شطرنجی.*

مقدمه و بیان مسئله

ایران در دوران پهلوی به‌خصوص پهلوی‌دوم شاهد حمایت نهادهای سیاست‌گذار از شهرسازی، معماری و هنر مدرن بود. تغییر شکل نظام آموزشیِ دارالفنون به دانشگاه تهران، تغییر شکل تهرانِ قاجاری به تهران پهلوی و گذر از سنت تصویری‌کمال‌الملکی به نقاشی‌نوگرا نمونه‌های از تغییرات دوران پهلوی‌اند. دراین میان شهرسازی رویکردی آمرانه و نخبه‌گرایانه داشت که از طرف حاکمیت به شهروندان تجویز می‌شد و تغییر چهرهٔ تهران به شهری مدرن و شطرنجی رویدادی نبود که حساسیت عموم را برانگیزد و مورد مناقشه و

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمدرضا نعیمی با عنوان «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های کالبدی در دو بافت مدرن و پسامدرن شهر تهران» است که به راهنمایی دکتر محسن مراثی در سال ۱۳۹۷ در دانشکده هنر دانشگاه شاهد ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: ۰۲۱-۵۱۲۱۲۵۳۲ marasy@shahed.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مناظرهٔ فی‌مابین دو گروه طرفداران شهرسازی مدرن و مخالفان آن قراربگیرد. پهلوی‌ها تمام دستاوردهای شهرسازی دوران قاجار و سبک تهران که ریشه در شهرسازی مکتب‌اصفهان [1] و مشابه شهر پیشاصنعتی اروپایی بود را نادیده گرفته و شهری مشابه شهرهای مدرن آمریکایی با بافتی پراکنده، هندسی و شطرنجی خلق کردند. همسو با شهرسازی، نقاشان نوگرایی از جمله جلیل ضیاءپور و مارکو گریگوریان از سنت بازنمای کمال‌الملکی که بخش متأخر قاجار و اوایل دوره پهلوی را دربرمی‌گرفت روی برگردانده بودند. با اینکه با مرگ کمال‌الملک و پی‌ریزی دانشکدهٔ هنرهای زیبا سلطهٔ نقاشی تصویری کمال‌الملکی به سر آمده بود، اما آغاز جنبش نوگرایی را طی سال ۱۳۲۰ ه.ش و با بازگشت اساتید-جواد حمیدی- و چند تن از فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا -کاظمی، جلیل ضیاءپور، محمود جوادی‌پور- که برای ادامه تحصیل به اروپا رفته بودند می‌دانند. دراین روزگار نقاشی از نمایش در کاخ‌های دربار معاف و نمایش آن در گالری‌های خصوصی [2] واقع در بافت شطرنجی و مدرن تهران سبب‌ساز پیوند تازه‌ای مابین شهر و نقاشی شده بود. این مقاله با مطالعهٔ هندسهٔ شطرنجی رایج در نقاشی نوگرا و شهرسازی دوران پهلوی به پیوندهای بین این دو حوزه می‌پردازد. بررسی هندسهٔ شطرنجی به‌عنوان اصل مشترک صوری در هر دو حوزه سوالاتی از این دست که: چه شباهت‌هایی در فرم و محتوای شهر و نقاشی دوران پهلوی وجود دارد؟ و اینکه آیا شکل هندسی شطرنجی در نقاشی نوگرا می‌تواند بازنمودی از بافت شطرنجی شهر تهران پهلوی باشد؟ را طرح و پاسخ می‌دهد. ضرورت شکل‌گرفتن چنین روایت بیناحوزه‌ای علاوه بر تحلیل‌هایی با نقطه نظرهای جدید می‌تواند شالوده‌ای برای پرداختن به حساسیت‌های دوران مابعد مدرن نیز باشد.

پیشینهٔ تحقیق

در حوزه شهرسازی و معماری معاصر آثار پژوهشی بسیاری وجود دارد.«مدرنیته و رهاوردهای آن در معماری و شهرسازی ایران» نوشتهٔ صارمی (۱۳۷۴) مطالعه‌ای است تاریخی تحلیلی پیرامون معماری و شهرسازی سه دوره ناصرالدین شاه قاجار، دوران رضاشاه و پهلوی دوم. به عقیدهٔ «صارمی»، شهرسازی دوران پهلوی دوم به مراتب خردگراتر و عقلانی‌تر از معماری این دوران عمل می‌کند و نگاهی افراطی و عملکردگرایانه در دوران پهلوی دوم سبب می‌شود که شهرسازی از هرگونه عامل انسانی، هنرمندانه و تاریخی تهی شود. در حوزهٔ بافت شهری «بررسی بافت محلات بر هویت اجتماعی با تأکید بر هویت محله‌ای در شهر اصفهان» مقاله‌ای است از قاسمی و نگینی (۱۳۸۹) که به تطبیقی مبتنی بر پیمایش برای بررسی هویت اجتماعی در دو محلهٔ «عباس‌آباد» و «مرداویج» اصفهان پرداخته است. مطالعهٔ محلهٔ مرداویج اصفهان که بافتی شطرنجی دارد بیانگر حساسیت در مورد کیفیت این‌گونه از شهرسازی در نقاط مختلف کشور است. در حوزهٔ نقاشی نوگرا و جریان نوگرایی نیز تحقیق و مطالعهٔ بسیاری انجام شده است. «مدرنیزم، هویت و سنت در نقاشی معاصر ایران»، به قلم اسعدی (۱۳۸۲) مطالعه‌ای توصیفی - تحلیلی پیرامون گرایش‌های رایج در نقاشی نوگراست. این مقاله به بررسی سه گونهٔ نقاشی از جمله کمال‌الملکی، نقاشی‌مدرنِ در راستای زبان بین‌المللی و نقاشی مدرنی که داعیهٔ بازسازی میراث گذشتگان در قالب امروز -نو سنت‌گرایی- را داشته، پرداخته است. «تحلیل زمینه‌مند نوسنت‌گرایی از منظر گفتمان‌شناسی فوکو» مقاله‌ای از رفاهی و صباغیان (۱۳۹۶) است که به بررسی نوسنت‌گرایی در نقاشی نوگرا با نگاه به کلیدواژه‌هایی همچون غرب‌زدگی و بازگشت به اصل پرداخته است. در این مطالعه سه گفتمان نهادها، روشنفکران و هنرمندان که تأثیرگذار در نقاشی معاصر بوده‌اند مورد بررسی قرار گرفته‌اند. اسماعیل زاده و قزوینی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نقش گفتمان‌های متأثر از ملیت در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایرانِ عصر پهلوی» با رویکردی جامعه‌شناسانه به بررسی هنر عصر پهلوی پرداخته‌اند. در این مقاله به مسائلی چون مدرنیزاسیون و ساخت نهادهای هنری مدرن و ملی، تأسیس نهاد دانشگاه تهران و دیگر نهادهای دولتی و تأثیرگذار پرداخته شده است. نگارندگان این مقاله جلیل ضیاءپور را یک نقاش کوبیست نمی‌دانند و آثار وی را بیشتر نوعی کاوش بوم‌گرایانه و جستجوی پاستورال تلقی می‌کنند و وجه مدرنیستی آثار سبک ملی و شخصی ضیاءپور را تنها در فرم می‌بینند. این درحالی است که در مقالهٔ پیش رو، ضیاءپور یک نقاش کوبیست مبتنی بر نظریهٔ کوبیسم قلمداد می‌شود. «ویژگی‌های اجتماعی مخاطبان نقاشی مدرن و مردم‌پسند در ایران» نوشتهٔ راودراد و شایگان (۱۳۹۲) مطالعه‌ای جامعه‌شناسانه پیرامون مخاطبان نقاشی در ایران است. این مقاله با تحقیقی میدانی و پیمایشی، تفاوت‌های مخاطبان نقاشی مدرن و عامه‌پسند را براساس ویژگی‌های فردی، اجتماعی و ذائقه هنری مخاطبان بررسی می‌کند. نگارندگان این مقاله براساس نظریه سرمایهٔ فرهنگی «بوردیو»، نقاشی مدرن و مخاطبان آن را دارای ویژگی‌های از این دست می‌دانند: مخاطب این آثار دارای توانش فرهنگی است. آثار، مجهز به مفاهیمی هستند که از ویژگی‌های ملموس فراتر می‌روند و همدلی بر پایه شناخت را نیاز دارند. و ویژگی‌های نقاشی عامه‌پسند و مخاطبان آن: رمزهای لازم را در اختیار ندارند، تحلیل مخاطبان در ویژگی‌های ملموس متوقف می‌ماند.

مبانی نظری

• هندسهٔ شطرنجی و بازنمود آن در ادبیات دوران پهلوی

سیاست‌گذاری‌های دوران پهلوی در حوزه شهرسازی جدای از شهرسازی قاجار و شکل‌دادن به یک شهر مدرن بود. ازاین‌رو

www.SID.ir

Archive of SID

گسترده‌کردن شهر با بافت شطرنجی در این دوران به شکلی نظام‌مند پیگیری می‌شد. تخریب دیوارهای شهر در ۱۳۰۹ ه.ش و ایجاد خیابان‌های جدید تا برههٔ زمانی سال ۱۳۱۶ ه.ش تهران را به شهری فراسوی تهران‌قاجاری تبدیل کرده بود. در سال ۱۳۱۶ ه.ش اولین نقشهٔ شهرسازی تهران که به گسترش و توسعهٔ شهر نیز توجه داشت تهیه شد. نقشهٔ ۱۳۱۶ ه.ش متأثر از جنبش معماری و شهرسازی مدرن و تهیهٔ آن به‌عهده مستشاران فرانسوی بود. بافت شطرنجی، جدایی عملکردهای شهری بنابر منطقه‌بندی عملکردی[۳] از مفاهیم اساسی این نقشه بودند. «حبیبی» در این باره عنوان می‌کند:«نقشه ۱۳۱۶ ه.ش که با ذهنیتی بیگانه تهیه شده بود شهری متفاوت از پیشینه تاریخی تهران را تصویر می‌کرد. شهر مدرن که برای قامتی صنعتی و مولد همچون شهرهای غربی شکل گرفته بود، در این طرح به قامت شهر تهران دوخته شده بود» (حبیبی، ۱۳۹۶، ۱۶۷). شهرسازی مدرن، طی دوران پهلوی دوم و در طرح‌های جامع سال‌های ۴۰ و ۵۰ هجری‌شمسی رویکرد غالب شهرسازی تهران بود. طی این دوران، تهران ناهماهنگ با کلِ کشور توسعهٔ حیرت‌انگیزی را تجربه و با گردهم‌آوردن چهار و نیم میلیون نفر در محدوده‌های تعیین‌شده از سوی طرح جامع، در حدود سال ۱۳۵۵ ه.ش به کشوری در درون کشور تبدیل می‌شود. در این دورانِ حاکمیت هویتی را از جامعه طلب می‌کرد که با مفاهیم کاملاً بیرونی و غربی تعریف‌پذیر بود، حال‌آنکه جامعه هویتی را طلب می‌کرد که ریشه در مفاهیمی درونی داشت. بنابراین دولت و جامعه در برخورد نسبت به مسألهٔ هویت و شهر، دچار تقابل و تضادی فلسفی شده بودند (همان، ۲۱۰).

برنامهٔ مدرنیزاسیون آمرانهٔ دولتی طی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ه.ش تمام روابط اقتصادی، نهادهای اجتماعی و قالب‌های فرهنگی کشور را متأثر ساخت. به‌طوری‌که ساختارهای اجتماعیِ سنتی، از قبیل اصناف، خانواده، نهادهای دینی و لایه‌بندی‌هایِ مکانی در مراکز شهری که در معرض تحول قرار گرفته بودند با مقاومت کردن در برابر برنامهٔ مدرنیزاسیون تنش‌های شدیدی را ایجاد کردند. مدرنیزاسیون پهلوی، بی‌آنکه به تحول در ساختار قدرت سیاسی و یا مدرنیتهٔ فرهنگی منجر شود تنها برخی از حوزه‌های زندگی شهروندان و حاکمیت را شامل شده بود، از این‌رو بسیاری از مردم با آن احساس بیگانگی کرده و در موارد بسیاری یا علیه آن مقاومت و یا حتی در برابر آن می‌جنگیدند (میرسپاسی، ۱۳۹۳، ۱۳۸).

«صادق هدایت» در رمان «بوف‌کور »[۴] تصویری از یک شهر مدرن با اشکال هندسی، موقتی و خاکستری رنگ ارائه می‌کند که می‌تواند بازگوکنندهٔ گونه‌ای از مقاومت در برابر مدرنیزاسیون تلقی شود:«آفتاب بالا می‌آمد و می‌سوزانید. در کوچه‌های خلوت افتادم، سر راهم خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب: مکعب، منشور، مخروطی، با دریچه‌های کوتاه و تاریک دیده می‌شد. این دریچه‌ها بی‌در و بست، بی‌صاحب و موقت به نظر می‌آمدند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد. خورشید مانند تیغ طلایی از کنار سایه دیوار می‌تراشید و برمی‌داشت. کوچه‌ها بین دیوارهای کهنهٔ سفیدکرده ممتد می‌شدند، همه‌جا آرام و گنگ بود. مثل اینکه همهٔ عناصر قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند. به نظر می‌آمد که در همه جا اسراری پنهان بود، به طوری که ریه‌هایم جرأت نفس‌کشیدن را نداشت. یک مرتبه ملتفت شدم که از دروازه خارج شده‌ام» (هدایت، ۱۳۵۶ به نقل از حبیبی، ۱۳۹۳، ۹۳).

در سیری تاریخی «احمد شاملو» در سال ۱۳۳۸ ه.ش شعری با نام «کوچه» سروده که مضمون آن نیز نقد به شهرسازی مدرن و به‌طور خاص شهرِ شطرنجی است. شاملو، شهرسازی شطرنجی را فریادی از فراز و تجویزی توصیف می‌کند که مردم با فریاد دربرابر آن واکنش نشان می‌دهند:

«دهلیزی لاینقطع / درمیان دو دیوار، و خلوت که به سنگینی / چون پیری عصاکش از دهلیز سکوت / می‌گذرد.
و آن‌گاه / آفتاب / و سایهٔ منکسر، نگران و منکسر. / خانه‌ها / خانه خانه‌ها.
مردمی، و فریادی از فراز: شهر شطرنجی! شهر شطرنجی!
دو دیوار و دهلیز سکوت. و آن گاه سایه‌ای که از زوال آفتاب دم می‌زند.
مردمی، و فریادی از اعماق: ما مهره نیستیم! ما مهره نیستیم!» (شاملو، ۱۳۷۹به نقل از صالحی فرد، ۱۳۸۳، ۹۱).

روش تحقیق

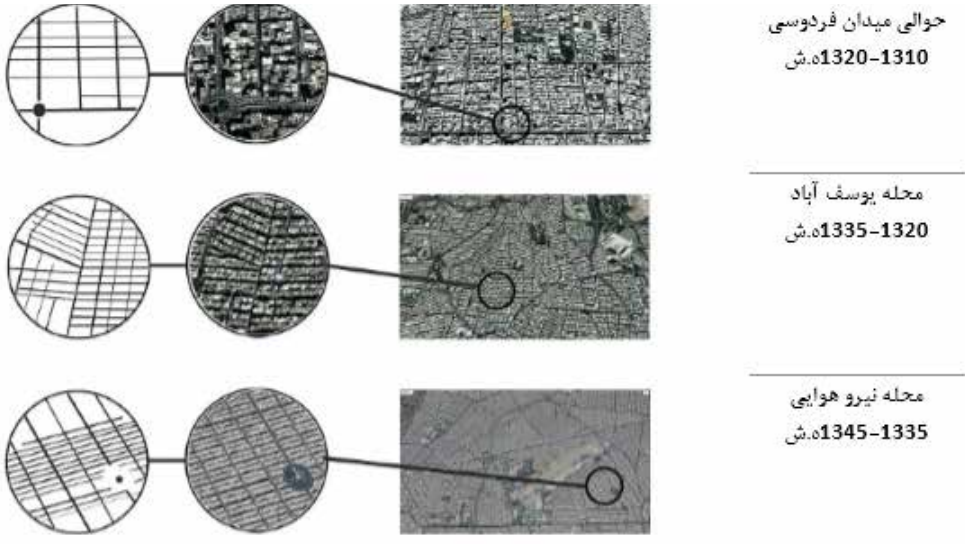
این تحقیق به شیوه‌ای کیفی و با توجه به اصول تئوری زمینه‌ای (Grounded Theory) به طور جامع به بررسی و مرور اطلاعات می‌پردازد. در تئوری زمینه‌ای، محقق داده‌ها را به طور انعطاف‌پذیر و اشباع‌شده وارد بررسی می‌کند به طوری‌که امکان کشف یافته‌های جدید برای محقق امکان‌پذیر می‌شود. برای انجام این تحقیق از روش توصیفی - تحلیلی با رویکردی تطبیقی استفاده شده است. از این‌رو ابتدا به شیوه‌ای کیفی به طرح وضعیت شهرسازی مدرن پهلوی و بازنمودِ آن در ادبیات می‌پردازیم. پس از آن هندسهٔ شطرنجی را به‌عنوان اصل مشترکی صوری در نظر گرفته و تأثیرات مدرنیزاسیون پهلوی را در دو حوزهٔ شهرسازی و نقاشی مورد مطالعه قرارخواهیم داد. سپس با درنظرگرفتن اصل مشترک هندسهٔ شطرنجی به تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه از نقاشی نوگرا-آثار شیوه شخصی و ملی جلیل ضیاءپور و دسته‌ای از آثار زمینی مارکو گریگوریان- خواهیم پرداخت.

هندسهٔ شطرنجی در نقاشی نوگرا

نقاشی نوگرا با جدایی از سنت‌های تصویری پیشین خود

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱. رشد محلات شطرنجی تهران طی سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۴۵ ه.ش مأخذ: http://www.googlemap.com

را با تغییر شیوه زندگی در جامعه همسو کرد. هنرمندان و مخاطبان هنر در این دوران به واسطهٔ تغییر در نظام آموزش، و حمایت نهادهای دولتی و خصوصی از جریان نوگرایی به درک بیشتری از هنر مدرن دست یافته بودند. با این تفاسیر امکان گذر از سنت تصویری کمال‌الملکی و خلق و تماشای آثاری تزئینی با لایه‌های گوناگون معنایی به وجود آمده بود. این گذار از سنت بازنمایی طبیعت‌گرایی کمال‌الملکی به آثار نقاشان نوگرایی چون ضیاءپور و مارکو گریگوریان گذار از نگرهٔ تصویری به نگرهٔ تزئینی است (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ۲۹۸). در ادامه به مطالعهٔ برخی از کارهای این دو هنرمند که هندسه شطرنجی در آنها به‌عنوان ساخت‌مایه، مؤلفه‌ای صوری و تأثیرگذار است خواهیم پرداخت. هر دو دسته آثار پیش‌رو را می‌توان به دو لایهٔ تصویری پیش‌زمینه شطرنجی و پس‌زمینه تفکیک کرد. رابطهٔ پیش‌زمینه و پس‌زمینه در این آثار می‌تواند دلالت‌های ضمنی از مجادلهٔ امر جدید با سنت‌های پیشین را به ذهن متبادر کند. همان‌گونه که در شهرسازی مدرن با تخریب کامل محله ارگ و کاخ‌های قاجار تنها بناهای کاخ‌گلستان، شمس‌العماره و تکیه‌دولت، به‌واسطهٔ تفکر موزه‌ای جنبش مدرن از تخریب مستثنی شده بودند (حبیبی، ۱۳۹۶، ۱۶۷). پس‌زمینه‌های این آثار نیز می‌توانند نمایندهٔ تفکر موزه‌ای مدرن باشند.

جلیل ضیاءپور و مارکو گریگوریان در آثار پیش‌رو، انتزاع و خلق امر نو را سرلوحهٔ خود قرار داده و آثاری تزئینی با فرم‌های نو را با استفاده از سطوح دوبعدی و بدون پرسپکتیو خلق کرده‌اند که تصویری و بازنمایانه نیستند. در طول تاریخ هنر مدرن، هندسهٔ شطرنجی یک نماد مدرنیستی بوده و در آثار هنرمندان نوگرایی چون ضیاءپور و مارکو نیز هندسهٔ شطرنجی تأثیری فراتر از یک ساخت‌مایهٔ ساده را خواهد داشت و با قرارگرفتن در پیش‌زمینه و ترکیب آن با پس‌زمینه موزه‌ای نوعی دلالت ضمنی به گذار از سنت‌ها را دارد.

• هندسهٔ شطرنجی در شیوهٔ ملی و اختصاصی جلیل ضیاءپور

جلیل ضیاءپور از پیشگامان هنر مدرن ایران بود. ضیاءپور کوبیسم [۵] را جامع‌ترین مکتب نقاشی می‌دانست و تجلی این مکتب را حاصل نیاز درونی هنر به طراحی صریح، خطوط و سطوح هندسی برمی‌شمرد. ضیاءپور در فرانسه شاگرد «آندره لوت» [۶] از نظریه‌پردازان مدرنیسم و نقاشی مدرن بود که به‌دلیل گرایش به چارچوب‌های نظری کوبیسم در نوشته‌هایش شهرت بسیاری داشت (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۸۳). نقاشی کوبیسم در ذاتِ خود از مضمون‌های تاریخی، روایی، احساسی همچنین از برداشت‌های عاطفی و شخصی امتناع می‌کند و صرفاً به ترکیب صور هندسی و نمودارهای اشیاء می‌پردازد. کوبیست‌ها بازنمایی را از نقاشی حذف می‌کنند و با بکارگیری شکل‌های هندسی محتوا و فرم را تابع هدف عقلانی خود می‌کنند. کوبیست‌ها به این نتیجه رسیده بودند که نه فقط باید چیزها را همه‌جانبه دید، بلکه باید پوستهٔ ظاهر را شکافت و به درون نیز نگریست. درواقع کوبیست‌ها داعیه واقع‌گرایی مفهومی داشتند و واقع‌گرایی بصری هدفشان نبود (پاکباز، ۱۳۹۵، ۴۲۷). ضیاءپور در خصوص نقاشی مدرن و گذر از بازنمایی کمال‌الملکی عنوان می‌کند که صور طبیعی چون قادر به ترجمان دقیق ادراکات هنرمند نبوده‌اند و آنگونه که باید حق مطلب را ادا نمی‌کردند، نقاشان به علت احتیاج دست به دامان جرح و تعدیل وکم و زیادکردن صور شدند تا جامع‌تر بیان موضوع کرده باشند. از جرح و تعدیل این صور طبیعی و تبدیل‌شان به تصاویر غیرطبیعی پی برده

www.SID.ir

Archive of SID

می‌شود که نقاش در پی نمایش چیزهای دیگری جز صور می‌گردد، و می‌نماید که صور طبیعی برای نمایش نفسانیات او بهانهٔ ضعیف و نارسایی بیش نیستند ... هنرمندان روی علل طبیعی و نیازمندی، تغییراتی را استنباط کردند و پا در دایره سلیقه گذاشتند و به شدت هرچه تمام‌تر در سعی این بودند که نقاشی‌های تصویری را به مرحله نقاشی‌های تزئینی برسانند و از اختلاط آن دو بر زیبای منظور خود بیفزایند. همچنین ضیاءپور حرکت از نگره تصویری به نگره تزئینی با توسل به کوبیسم را پله اول برای قرارگرفتن در مسیری می‌دانست که در آن با مشق شیوه‌های کوبیستی، نقاشی نوگرای ایران راه خود را پیدا خواهد کرد (دل زنده، ۱۳۹۶، ۲۹۶). شیوه ملی و اختصاصیِ در سیرتاریخی آثار ضیاءپور نقطه‌ایست که وی گرایش صرفاً کوبیستی آثاری چون مسجد سپهسالار (تصویر ۲) را کَنار گذاشته و با پیش‌گرفتن رویکردی نظری به دستاوردهای شخصی‌تری نائل شده است. شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور را می‌توان کوششی در راه رسیدن به واقع‌گرایی مفهومی رایج در نظریه کوبیسم دانست. این دست آثار ضیاءپور (تصاویر ۳ تا ۵) تلاش‌هایی بر بنیان‌های نظری کوبیسم هستند، آنجا که پوسته ظاهر شکافته و به درون نگریسته می‌شود و به موازات فرم، محتوا نیز وارد اثر می‌شود. محتوای قابل خوانش آثار شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور در این تطبیق با شهرسازی افق تازه‌ای به خود می‌گیرد. با این تفاسیر شیوه ملی و اختصاصی ضیاءپور را می‌توان گونه‌ای از کوبیسم مبتنی بر نظریه قلمداد کرد که با ایجاد دولایه پیش‌زمینه و پس‌زمینه، عدم بازنمایی تصویری، خلق فرم‌های نو و محتوای قابل خوانش صدای جدیدی را برای مخاطبینی جدید عرضه می‌کنند.

• هندسهٔ شطرنجی در کارهای زمینی[۷] مارکو گریگوریان

از حدود سال ۱۳۳۳ ه.ش تفکرات تجددطلبانه ضیاءپور و انجمن خروس‌جنگی جای خود را به صداهای تازه‌ای از جمله مارکوگریگوریان داده بودند (همان، ۲۹۳). هندسهٔ شطرنجی در مرحله کار مارکو با خاک و کاهگل تقریباً بعد از سال ۱۳۴۰ ه.ش و در آثارموسوم به «کارهای زمینی» این هنرمند دیده می‌شود. در این مرحله است که تماشای جهان از زاویهٔ دید پرنده در آثار مارکو نمود پیدا می‌کند (تصاویر ۶، ۷ و ۸). مارکو تا مدت‌ها از همین منظر دید پرنده به زمین می‌نگرد. وی در این باره می‌گوید:«کارهای خاکی من دو دسته‌اند. یکی کارهای خاکی است که تأثیرات دست انسان را روی خاک مطرح می‌کند. انسان برای استفاده از خاک، نقش‌ها و خطوطی گوناگون بر روی زمین ایجاد می‌کند. خط می‌کشد، خطها را گود می‌کند و جوی آب بوجود می‌آورد و به این شکل از زمین بهره‌برداری می‌کند. در تمام این‌ها اثر دست بشر را در روی زمین می‌توان دید. دسته دوم

تصویر ۲. جلیل ضیاءپور. مسجد سپهسالار- گرایش کوبیستی جلیل ضیاءپور
مأخذ: کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۸۲.

تصویر ۳. جلیل ضیاءپور. ۱۳۳۲. «زن کرد قوچانی».
مأخذ: http://www.ziapour.com

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۴. جلیل ضیاءپور. ۱۳۴۲. «آقام حنا می‌بنده».
مأخذ: http://www.ziapour.com

تصویر ۵. جلیل ضیاءپور. ۱۳۶۱. «دختر لر». مأخذ: http://www.ziapour.com

محصولاتی‌اند که با خاک نزدیکی دارند و روحیه خاک در آنها دیده می‌شود. مانند نان که به کاه و گندم بستگی دارد» (پرنیان، ۱۳۹۴، ۱۷۱). آثار مورد بررسی در این تحقیق از کارهای زمینی و از دستهٔ اول‌اند. در این دست از آثار منتخب مارکو، هندسه شطرنجی پیش‌زمینه با پس‌زمینه‌هایی از کاهگل و خاک ترکیب شده است. پس‌زمینه‌های موزه‌ای این آثار از

تصویر ۶. مارکو گریگوریان. ۱۳۵۳. چهار در یک (four in one).
مأخذ: www.arthibition.net

تصویر ۷. مارکو گریگوریان. ۱۳۵۸. "earth work». مأخذ: www.arthibition.net

تصویر ۸. مارکوگریگوریان. ۱۳۴۴. "earth work». مأخذ: www.artnet.com

مصالح بوم‌آورد ایرانی و کاهگل تشکیل شده‌اند. با توجه به اظهارات هنرمند و در تطبیق با هندسهٔ شطرنجی رایج در شهرسازی، این پیش‌زمینه‌های شطرنجی افق معنایی تازه‌ای به خود می‌گیرند. بافت شطرنجی‌ای که بدون درنظرگرفتن زیرساخت‌های شهرسازی، اجتماعی و فرهنگی در حال شکل‌گیری است.

www.SID.ir

Archive of SID

در این سیر تاریخی حضور پیش‌زمینهٔ شطرنجی بر روی پس‌زمینهٔ موزه‌ای، جلیل ضیاءپور با خلق پس‌زمینه‌های فیگوراتیو بومی ضمن جداشدن از سنت تصویری کمال‌الملکی همچنان از رسانهٔ رنگ‌روغن روی بوم استفاده می‌کند. مارکو گریگوریان اما با پس‌زمینه‌های کاهگلی-که نوعی مصالح بوم‌آورد ایرانی است- هم‌زمان از سنت تصویری کمال‌الملکی و رسانهٔ رنگ‌روغن روی بوم جدا شده و رویکرد تزئینی را یک قدم به رویکرد مفهومی که بعدها خود از سردمداران آن می‌شود نزدیک‌تر کرده است. همان‌طور که مشاهده کردیم طی دوران پهلوی، شهرسازی و نقاشی به پیوندی از لحاظ نظری رسیده بودند. هر دوی این حوزه‌ها با شاخصه‌های مدرنیستی همراه بوده‌اند و بین آن‌ها اشتراکاتی وجود داشت. در مطالعه‌ای که از نظر گذراندیم، برخلاف پژوهش اسماعیل‌زاده و قزوینی که وجه کوبیستی آثار ضیاءپور را فقط در فرم برمی‌شمردند، تطبیق آثار این هنرمند با شهرسازی افق تازه‌ای را گشود که فراتر از فرم و به نوعی محتوای جدید در آثار ضیاءپور راه پیدا می‌کند. به همین صورت آثار مارکو گریگوریان نیز در تطبیق با شهرسازی افق‌های معنایی تازه‌ای به خود می‌گیرند. جدول ۱ شهرسازی و نقاشی مدرن را کنار یکدیگر قرار داده و به شباهت‌های فرم و محتوا در این دو حوزه پرداخته است.

در کنار آن اشتراکات هندسهٔ شطرنجی را در آثار ضیاءپور و مارکوگریگوریان نیز صورت‌بندی کرده است.

نتیجه‌گیری

نقاشی نوگرا همانند شهرسازی مدرن، با جداکردن هنرمند-و یا مهندسان و شهرسازان-از سنت‌ها و خواست مردم، خردباوری زیبایی‌شناسی مدرنیستی را به همراه خود داشت. اگرچه در این میان نقاشی از دربار به سطح جامعه آمده بود، اما همچنان با پیش‌گرفتن نخبه‌گرایی مدرن، به مخاطب‌های آرمانی خود نیازمند بود. قرارگرفتن محتوا در کنار فرم در آثار نقاشان مدرن، لایه‌های معنایی گوناگونی را به‌وجود می‌آورد که برای فهم بهتر به مخاطب آموزش دیده نیاز دارد، از همین رو هر دوی این هنرمندان به آموزش هنر نیز می‌پرداختند. توجه به اینکه هم ضیاءپور و هم مارکو هندسهٔ شطرنجی را بر روی پس‌زمینه‌های بومی و محلی-موزه‌ای- همزمان با رشد بافت شطرنجی در شهرسازی اجرا کرده‌اند، بار معنایی مشترکی به هر دو دستهٔ این آثار می‌دهد. رویکردی مشترک در فرم که علاوه بر امکان بازنمودِ شهربودنشان به معناهای مشترک نیز راه می‌برد. شهرجدید این دوران نیز همانند نقاشی، شهری اجتماعی نبود و تجویزی از بالادست و فراز بود که در آن

جدول ۱. مشابهت‌های شهرسازی مدرن و نقاشی نوگرا - مقایسهٔ هندسهٔ شطرنجی در آثار ضیاءپور و گریگوریان. مأخذ: نگارندگان.

شهرسازی مدرن	نقاشی نوگرا
مشابهت‌ها	
جدایی از گذشته و شهر قاجاری	جدایی از گذشته و سنت تصویری کمال‌الملک
نخبه‌گرایی و شهر ساخته شده توسط مهندسان (اصالت نبوغ شهرساز)	نخبه‌گرایانه و نیازمند آموزش به عموم مردم (اصالت نبوغ نقاش)
نگرش موزه‌ای و حفظ چند بنا از شهر پیشین	استفاده از شاخصه‌های بومی برای ساخت روایت ایرانی مدرنیسم
اولویت دادن به وسائل نقلیه با ساخت خیابان‌های سرراست و بافت‌های شطرنجی	توجه به حرکت، خطوط مستقیم، هندسی و تمایل به انتزاع و استفاده از طرح هندسی شطرنجی
جداشدن از شهر مردمی و اجتماعی و فرهنگ عام مردم	جداشدن از نقاشی عامه‌پسند و بازنمایانه کمال‌الملکی
ویژگی مشترک آثار منتخب جلیل ضیاء پور و مارکو گریگوریان	

۱. تمایل به انتزاعی جدایی از گذشته و سنت تصویری کمال‌الملکی/۲.عدم نیاز به سوژهٔ حقیقی/۳. استفاده از عناصر بومی و محلی در پس‌زمینه/ ۴. پیش‌زمینه شطرنجی ۵. پس‌زمینه موزه‌ای/۶. پیش‌گرفتن رویکرد نخبه‌گرایانه/ ۷. گذر از واقع‌گرایی تصویری به واقع‌گرایی مفهومی/۸. حضور لایه‌های معنایی قابل خوانش در اثر ۹. تناسب فرم و محتوا/ ۱۰. متأثر از نظریه‌های زیبایی‌شناسی مدرن/۱۱. به روزبودن و همسویی با تاریخ‌هنر/ ۱۲. طرح اندیشه‌های نو همراه با دوران جدید خلق فرم‌های نو

www.SID.ir

به سنت‌های شهرسازی از جمله محله مردمی، بازار، میدان اجتماعی توجهی نمی‌شد. تهران پهلوی با محله‌های شطرنجی، خیابان‌های صاف و سرراست در حقیقت حرکت و وسائل‌نقلیه را در اولویت قرار داده و دیگر از خصوصیات شهر اجتماعی پیشین خبری نبود. در شهر مدرن خیابان شکل سنتی بازار را برهم‌زده و میدان‌های ترافیکی-تزئینی همچون میدان فردوسی- جای دروازه‌های شهر را گرفته بودند. این‌ها در بستر هندسهٔ شطرنجی شهر محتوای تازه از سرعت و حرکت درجهان مدرن را در فرم‌های نو خلق می‌کنند که کاملاً از سنت‌های شهرسازی پیشین عبور می‌کنند. پیش‌زمینهٔ شطرنجی آثار ضیاءپور و مارکو را نیز می‌توان هندسه‌ای مدرن و رایج در شهرسازی تلقی کرد که در این برهه همانطور که خواندیم در ادبیات واکنش‌هایی را به همراه داشته است. در تطبیق که از نظر گذشت چنین افقی انتقادی در آثار نقاشی مورد مطالعه قابل نظاره است. پس‌زمینه‌های موزه‌ای این آثار می‌توانند همان سنت‌ها، فرهنگ و شاید شهر پیشین و در حال فراموشی باشند که تحت تأثیر هندسه مدرن و شطرنجی قرار گرفته و باید از آنها عبور کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اصفهان در سال ۱۰۰۶ ه.ق پایتخت دولت قدرتمندی شد که برای اولین‌بار بعد از ظهور اسلام، با متحدساختن ایرانیان تحت‌لوای تشیع، نخستین دولت مستقل ملی را بنیان گذاشته بود. از این‌رو پایتخت این دولت می‌بایست مظهر و نمادی از حاکمیت مستقل ملی و مذهب وحدت بخش آن بود. برنامه جامع نوسازی اصفهان، این شهر را به الگوی شهرسازی در دولت صفوی و حتی ماوراء آن در سرزمین‌های مجاور تبدیل نمود. این برنامه تحت نظر «شیخ بهایی ریاضی‌دان و فیلسوف برجسته مکتب الهی اصفهان» تدوین شد و طی دهه‌های بعد نیز عملی گردید./۲. ضیاءپور پس از بازگشت از پاریس به اتفاق شماری از شاعران و نقاشان نوگرا انجمن خروس جنگی-خیابان طالقانی، تخت جمشید سابق- و گالری آپادانا را ابتدای خیابان بهار تأسیس کرد. همچنین مارکو گریگوریان در ۱۳۳۳ ه.ش گالری استتیک را در میدان فردوسی تأسیس کرده بود./۳. Zoning/۴. این داستان برای نخستین‌بار در ۱۳۱۵ ه.ش چاپ شد./۵. Cubism/۶. Andre lhote/۷. Land works

فهرست منابع

• اسعدی، مینو. (۱۳۸۲). مدرنیزم، هویت و سنت در نقاشی معاصر ایران. *جلوه هنر*، (۲۳)، ۴- ۱۳.
• اسماعیلزاده، خیزران، قزوینی، پریسا. (۱۳۹۶). نقش گفتمان‌های متأثر از ملیت بر ساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، (۱)، ۱۰۹ - ۱۳۲.
• پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *دایره المعارف هنر*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
• پرنیان، ماندانا. (۱۳۹۴). یک وجب خاک و هزار مکافات. *حرفه هنرمند*، (۵۴)، ۱۶۰-۱۷۲.
• حبیبی، سید محسن. (۱۳۹۳). *قصه شهر: تهران نماد شهر نوپرداز ایرانی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
• حبیبی، سید محسن. (۱۳۹۶). *از شار تا شهر*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
• راودراد، اعظم و شایگان، خشایار. (۱۳۹۲). ویژگی‌های اجتماعی مخاطبان نقاشی مدرن و مردم‌پسند در ایران. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، (۱)، ۳۹-۶۴ .
• رفاهی، هدی و صباغیان، مقداد. (۱۳۹۶). تحلیل زمینه‌مند نو سنت‌گرایی از منظر گفتمان‌شناسی فوکو. *کیمیای هنر*، (۲۵)، ۲۳-۳۷.
• دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹۶). *تحولات تصویری هنر ایران*. تهران: چاپ و نشر نظر.
• شاملو، احمد. (۱۳۷۹). *باغ آینه*. تهران: انتشارات زمانه.
• صارمی، علی اکبر. (۱۳۷۴). مدرنیته و رهاوردهای آن در معماری و شهرسازی ایران. *گفتگو*، (۱۰)، ۵۷-۷۰.
• صالحی‌فرد، محمد. (۱۳۸۳). شهر و شعر. *شعر*، (۳۵)، ۸۸-۹۲.
• قاسمی، وحید و نگینی، سمیه. (۱۳۸۹). بررسی بافت محلات بر هویت اجتماعی با تأکید بر هویت محله‌ای در شهر اصفهان. *مطالعات و پژوهش‌های شهری و منطقه‌ای*، (۷)، ۱۱۳-۱۳۶.
• کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. تهران: چاپ و نشر نظر.
• میرسپاسی، علی. (۱۳۹۳). *تأملی در مدرنیته ایرانی*. (ترجمه جلال توکلیان). تهران: انتشارات طرح نو.
• هدایت، صادق. (۱۳۵۶). *بوف کور*. تهران: انتشارات جاویدان.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

نعیمی، محمدرضا و مراثی، محسن. (۱۳۹۸). مطالعهٔ تطبیقی هندسهٔ شطرنجی در شهرسازی و نقاشی دوران پهلوی. *باغ نظر*، ۱۶(۸۱)، ۳۱-۳۸.

DOI: **10.22034/BAGH.2019.174011.4031**
URL: **http://www.bagh-sj.com/article_103481.html**

www.SID.ir