Archive of SID

نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۹۰)، ۵۵-۶۶ / آذر ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/bagh.2020.205677.4340

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Policy of the Press in Their Encounter with Modern Art in the 1330s (SH)/ 1650s and 1340s (SH)/ 1960s
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

سیاست مطبوعات در مواجهه با هنر تجددگرا در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ شمسی*

کیوان خلیل‌نژاد[۱]، محمدرضا شریف‌زاده**[۲]، پرناز گودرزپروری[۳]

۱. گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران.
۲. گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران. ایران.
۳. استادیار گروه ارتباط تصویری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۲۹ تاریخ اصلاح: ۱۳۹۸/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۰۷ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۹/۰۱

چکیده

بیان مسئله: بررسی متون مطبوعاتی گام مهمی در جهت مستندنگاری و ترسیم تفسیر محتوای داده‌های متنی است. تحلیل کیفی محتوای موجود در این متون، ضمن آشکارسازی رویکردها و سیاست‌های فرهنگی، امکان صورت‌بندی شرایط را نیز فراهم می‌کند. در خلال سال‌های دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ که هنر تجددگرا در ایران به تثبیت و بازتعریف خود اشتغال داشت، مطبوعات تخصصی فرهنگ و هنر، ضمن پیگری بحث‌هایی در باب معنای هنر، آموزش شیوه‌های نگرستین به هنر را نیز آغاز کرده بودند. در بررسی فضای آن دوران عمدتاً دو الگوی ملی‌گرایی و ترقی‌خواهی فرض دانسته شده و این دو به‌عنوان پارادایم در نسبت با دوگانهٔ سنت و تجدد بررسی می‌شوند. نوشتار حاضر بر آن است تا ضمن تشریح این دو پارادایم از خلال بررسی بیست سال آرشیو مطبوعات، آشکارترین بروز هریک را شرح داده و در نهایت صورت‌بندی تازه‌ای از شرایط آن روزگار پیشنهاد کند.

هدف پژوهش: دسته‌بندی و در نهایت بازنمایی سیاست مطبوعات، راهبردی‌ترین هدف مقالهٔ پیش روست. به‌دنبال این مقصود، نیت‌ها و سیاست‌ها مقدمهٔ فهم محتوا و درک آثار و نتایج قرار نگرفته‌اند. پس نوشتار حاضر می‌کوشد از طریق تحلیل محتوا به بررسی سیاست‌ها و در نهایت ارائهٔ تصویری از نتایج عینی اعمال آنها بپردازد.

روش پژوهش: شیوهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای برای گردآوری مطالب به‌کار گرفته شده و روش تحلیل محتوا به‌مثابهٔ مطالعهٔ ارتباط ثبت‌شدهٔ انسان‌ها، روش تحقیق پژوهش حاضر است.

نتیجه‌گیری: مطبوعات ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ذیل سه پارادایم ترقی‌خواهی، آموزش‌محور و هنر ملی، مسائل مهمی همچون ایدهٔ آزادی هنر، ارتباط و نسبت هنر ایران با مدرنیسم، خویش‌کاری هنر و هنرمند و ... را صورت‌بندی کرده‌اند.

واژگان کلیدی: مجلات، *مدرنیسم، هنر ملی، هنر نوگرا.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «کیوان خلیل‌نژاد» با عنوان «تدوین چارچوبی نظری برای ارزیابی متون نقادانهٔ تجسمی در مطبوعات ایران پس از انقلاب اسلامی» است که به‌راهنمایی «دکتر محمدرضا شریف‌زاده» و با مشاورهٔ دکتر «پرناز گودرزپروری»، در سال ۱۳۹۹ در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی به‌انجام رسیده است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۱۹۸۵۹۱۸، moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه و بیان مسئله

بررسی محتوای نشریات تخصصی فرهنگ و هنر پیرامون هنر نوگرا و شرایط غالب نهاد هنر در ایران، در دوره‌ای بیش از بیست سال، بدنهٔ اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. برای آشکارسازی عناصر حاکم بر فضا و تفکیک پارادایم‌ها ضمن بررسی عمدهٔ نشریات تخصصی، هشت نشریه که رویکرد آشکارتری نسبت به دیگران اتخاذ کرده بودند برگزیده شدند. به‌منظور حفظ پیوستگی تاریخی مقالاتی از دههٔ ۱۳۲۰، که نطفهٔ تحولات دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ را نشان می‌دهند، نیز بررسی شده‌اند. ماهنامهٔ «نامهٔ هنر»، که هشت شمارهٔ آن از فروردین تا آبان ۱۳۱۶ انتشار یافت، اولین نشریه‌ای است که بررسی شده است. «نامهٔ هنر» به‌عنوان ماهنامه‌ای عمدتاً فنی و صنعتی وابسته به وزارت پیشه و هنر در اولین شمارهٔ خود به تبیین تفاوت میان هنرهای زیبا و دیگر صنایع و حرفه‌ها می‌پردازد. ماهنامهٔ «سخن» در مقام مستمرترین نشریهٔ ادبی، هنری و علمی در ایران، از سال ۱۳۲۲ تا ۱۳۵۷، ۲۶ دوره انتشار یافت. «سخن»، که انتشار آرا و عقاید و تحقیقات علمی ادبی و هنری روز جهان را رسالت خود می‌دانست، با خط‌مشی‌ای بیشتر آگاهی‌بخش و کمتر انتقادی مفاهیم کلیدی هنر و سبک‌ها و جریان‌های هنر مدرن را معرفی می‌کرد. «اندیشه و هنر» نام گاهنامه‌ای با رویکرد روشنفکرانه است که از دههٔ ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ در پنج دوره انتشار یافت. در دورهٔ پنجم سرپرستی بخش ادبیات و هنر بر عهدهٔ «آیدین آغداشلو» قرار می‌گیرد. از همین دوره، که با دههٔ ۱۳۴۰ مقارن است، تجربه‌های تجددخواهانهٔ هنرمندان تجسمی در بخش نقد و بررسی موضوع نقد قرار گرفت. «نقش و نگار» نیز با محوریت مطالعات هنری و با بودجهٔ دولتی ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور از بهار ۱۳۳۴ تا ۱۳۴۰ در هشت شماره انتشار یافت. انجمن هنری تهران از فروردین تا اردیبهشت ۱۳۲۸، شش شماره از نشریهٔ اجتماعی، هنری و ادبی «جام جم» را منتشر کرد. نویسندگان این رسانه با نگاهی ایدئالیستی و ملی‌گرایانه بر کوس آرمان هنر نوگرای ایرانی می‌نواختند. پس از آنکه از مهر ۱۳۴۷ تا دی ۱۳۴۸، ۱۲ شمارهٔ نشریهٔ «تالار قندریز» با عنوان کلی «بررسی» به‌شکل پلی‌کپی تکثیر شد و انتشار یافت، از پاییز ۱۳۴۹ تا تابستان ۱۳۵۰، «فصلی در هنر» عملاً جانشین مجموعهٔ پیشین شد. نگاه واقع‌گرایانه و دور از آرمان‌پردازی این مجموعه به مسئلهٔ هنر دوران سبب می‌شود بتوان این مجموعه را، که تنها در چهار شماره انتشار یافته، بازنمایی نقادانهٔ شرایط حاکم بر هنر ایران در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۴۰ قلمداد کرد. نشریات وابسته به «انجمن خروس جنگی»، که پیروی تام و تمام از هنر مدرن غرب را پیشنهاد می‌کردند، مجموعهٔ دیگری است که در این مقاله بررسی شده است.

کشف گفتمان‌های هنری موجود در مجلات تخصصی و تبیین اینکه آنها شرایط حاکم بر هنر دوران خود را چگونه نقد و تفسیر می‌کنند از مهم‌ترین اهداف این بررسی است. همچنین پاسخگویی به چیستی موضع آنها در برابر هنر نوگرا و پیش‌گویی ایشان پیرامون آیندهٔ این جریان از مقاصد دیگر این نوشتار است.

پیشینهٔ پژوهش

اسماعیل‌زاده و شاد قزوینی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «نقش گفتمان‌های متأثر از ملّیت در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی»، با رویکردی مارکسیستی و منطبق با نظریهٔ وساطت زیبایی‌شناسی «لوکاچ»، ملیت را به‌عنوان یک دالّ مرکزی در قلب گفتمان‌های دوران پهلوی اول و دوم معرفی می‌کنند. اما مقالهٔ حاضر بدون در نظرگرفتن پیش‌فرض به بازهٔ زمانی مورد بحث نگاه کرده و ملی‌گرایی را تنها یکی از گفتمان‌های تأثیرگذار و جریان‌ساز برمی‌شمرد. کشاورز افشار و روزبهانی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیرگذاری ساختار اجتماعی در گرایش به سبک‌های جدید نقاشی ایران (دههٔ چهل و پنجاه شمسی) با تأکید بر دیدگاه روبرت وسنو» با این فرض که بسترهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و ... زمینهٔ تحولات جدید در هنر را فراهم آوردند، در فضای دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ ایران به‌دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها هستند: نقش جامعه و شرایط اجتماعی در روی‌آوردن هنرها به گرایش جدید چیست؟ عوامل و شرایط زمینه‌ساز شکل‌گیری رویکردهای هنری در نقاشی‌های دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ ایران چه بوده و فضای اجتماعی و محیط هنری لازم برای این رویکردها کدام‌اند؟ این نوشتار دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ را اوج کوشش برای تبیین دستاوردهای نقاشی مدرن می‌داند. در این نگاه، روندی که به‌منظور کشف محصولات فکری و فرهنگی و اجتماعی از جانب روشنفکران ایران از دههٔ ۱۳۲۰ آغاز شده بود در این دو دهه نمود بارزتری می‌یابد. همین نوشتار مجلهٔ «سخن» را ابزار مهمی برای پراکنده‌شدن اطلاعات جدید از تحولات هنر غرب در محافل فرهنگی و مطبوعات عنوان می‌کند. نوشتار حاضر به‌تفصیل به نقش نشریهٔ «سخن» در آگاهی‌بخشی ذیل رویکرد آموزش‌محور خواهد پرداخت. محمدرضا مریدی (۱۳۹۵) در «کشمکش‌های رئالیسم و ایدئالیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعهٔ تاریخ اجتماعی هنر ایران معاصر» تقابل ایدئالیسم صاحبان قدرت و رئالیسم حاشیه‌نشینان قدرت را به‌عنوان نیروی پیش‌برندهٔ تحولات هنر در دوران معاصر تشریح می‌کند و به رویارویی هنرهای فرمالیستی، غیررئالیستی و انتزاعی و هنر مضمون‌گرا، رئالیستی و کاربردی در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰می‌پردازد. در نوشتار حاضر این رویارویی ذیل پارادایم ترقی‌خواهی بررسی شده است. مقبلی و گلچین (۱۳۹۳)

www.SID.ir

Archive of SID

در مقالهٔ برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدشان با عنوان «بررسی آثار نقاشی مدرن ایران با تأکید بر آثار پیشگامان هنر نوگرا (۱۳۴۵-۱۳۲۰)»، عوامل مؤثر بر شکل‌گیری مدرنیسم در ایران را بررسی می‌کنند. در نوشتارهایی از این دست یا نقش مطبوعات به‌کل نادیده گرفته شده و یا یادکردن از آنها در حد اشاره‌ای باقی می‌ماند. نوشتار حاضر تنها از نگاه مطبوعات دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به مسئلهٔ تجددخواهی در هنر معاصر ایران می‌پردازد و با پایبندی به روش تحقیق آشکارترین شواهد را برای صورت‌بندی پیشنهادی خود، که آن را نیز از دل موشکافی در متون بیرون آورده، ارائه می‌کند.

روش تحقیق

داده‌های اولیهٔ این پژوهش به روش اسنادی-کتابخانه‌ای عمدتاً از طریق بررسی آرشیو بیست‌سالهٔ مجلات تخصصی جمع‌آوری شده است. تحلیل محتوا به‌مثابهٔ روشی غیرمداخله‌جویانه و ابزاری کارآمد برای بررسی نمونه‌های تاریخی و تطبیقی تا اندازهٔ زیادی چارچوب مبانی نظری بحث را آشکار کرده است. در آغاز ضمن گزینش مقالات تأثیرگذار، مفاهیم موجود در آنها تحلیل شده‌اند. این مسیر پس از کشف گفتمان‌های موجود به صورت‌بندی و تبیین هم‌زمان شرایط و آرمان‌ها انجامیده است. کوشش شده تا از توصیف عینی پدیده‌ها به سمت تفسیر و صورت‌بندی آنها حرکت شود و وضعیت مطبوعات در بستر تاریخی موضوع پژوهش قرار گیرد. از نظر پارادایمی، تحقیق کیفی که روش تحلیل محتوا را برگزیده، بنیان کار خود را بر تفسیر برساخته‌های فرهنگی قرار می‌دهد. در اینجا مجلات تخصصی برساخته‌هایی فرهنگی هستند که پس از تفسیر، سه پارادایم از درون آنها آشکار شده است. مراد از پارادایم در اینجا معنای متافیزیکی معمول آن، جهان‌بینی یا موضوعی معرفت‌شناختی نیست، بلکه مقصود باورداشت‌های مشترک در یک حوزهٔ پژوهشی است. در این کاربرد هر مقاله بر مبنای یک باورداشت ویژه به موضوع مدرنیسم در هنر ایران می‌پردازد. پارادایم ترقی‌خواه، به‌منظور دستیابی به الفبای ساخت و ادراک هنر مدرن، از یک سو بر لزوم کسب دانش‌های نظری و فهم روند تاریخی تحولات هنر معاصر تأکید می‌کرد و از سوی دیگر رسالت مبارزه با کهنه‌پرستی و سنت‌گرایی را برای خود در نظر گرفته بود. وجه مشترک این پارادایم با پارادایم آموزش‌محور تلاش برای بالابردن سطح معرفت عمومی است. پارادایم آموزش‌محور که پیش‌تر در تبیین معنای هنر و زیبایی نمود یافته بود از آغاز دههٔ ۱۳۳۰ به‌منظور ایجاد آگاهی، به‌طور موازی برای هنرمند و مخاطب به‌کار گرفته شد. پارادایم هنر ملی نیز در سه گروه جلوه‌گر شد: اول کسانی که هنر ملی را تنها در چارچوب مدرنیسم هنرمند ایرانی معنا می‌کردند؛ عدهٔ دیگر که در تلاش بودند عناصر سنتی را با زبان هنر مدرن بیان کنند و دستهٔ سوم کسانی که با نگاهی از درون، ضمن نقد شرایط فعلی، هنر ملی را در افقی پیش رو ترسیم می‌کردند.

هنر نوگرا در مسیر به‌رسمیت شناخته‌شدن

در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۲۰ (سال ۱۳۲۸) «گالری آپادانا» یا «کاشانهٔ هنرهای زیبا» به همت سه تن از نقاشان آن دوران، «حسین کاظمی»، «محمد جوادی‌پور» و «هوشنگ آجودانی» در تقاطع خیابان انقلاب و بهار افتتاح شد. این اولین جرقه برای ایجاد ارتباطی دوسویه میان مردم و آثار تجسمی بود. به گزارش «کریم امامی» در سال ۱۳۴۳ هفت گالری فعال در تهران وجود داشت که بیشترِ مواقع آثار انتزاعی را به‌نمایش می‌گذاشتند، اما مردم معمولاً اقبالی نسبت به هنر نوگرا از خود نشان نمی‌دادند و از درک آنچه بر دیوار گالری‌ها قرار گرفته عاجز بودند. در این شرایط چرخ اقتصاد هنر نمی‌چرخید. به‌منظور ایجاد توجه و تکاپو در مردم می‌بایست درک عمومی از هنر متحول می‌شد.

در دههٔ ۱۳۳۰ جریان نوگرایی در هنر، که از یک دهه قبل به‌دنبال تثبیت شرایط خود بود، کوشید تا ضمن تشریح شرایط حاکم بر هنر مدرن در سطح جهانی، تعریفی نیز از خود ارائه دهد. از نگاه جواد مجابی (۱۳۹۳) هنر معاصر ایران از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ در دورهٔ دوم حیات خود پس از پشت سر گذاشتن سال‌های آغازین ظهور وارد بحران بلوغ و جوانی خود شده است. او نقطهٔ آغاز این دوران را برگزاری بینال تهران می‌داند. هدف از برگزاری این رخداد هنری نمایش آثار و حمایت از هنرمندان نوگرای ایران و آشنایی مردم با جنبه‌های مختلف مدرنیسم در هنر بود. به‌طور کلی می‌توان بینال تهران را یکی از نشانه‌های به‌رسمیت شناخته‌شدن هنر نوگرا توسط حاکمیت در ایران قلمداد کرد. «اگر شکل‌گیری دانشکدهٔ هنرهای زیبا را بتوان نقطهٔ آغاز نقاشی نوگرای ایران در نظر گرفت، برپایی نخستین بینال تهران در سال ۱۳۳۷ را می‌توان به‌منزلهٔ تثبیت آن به‌عنوان جریان اصلی نقاشی ایران به‌حساب آورد» (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۱۰).

در همین عصر از حیات هنر نوگرا است که هنرمندان تحقق آرزوهای اولیهٔ خود در دههٔ ۱۳۳۰ را در دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ مشاهده می‌کنند. «وجود هنر مدرن از سوی مراجع فرهنگی به‌رسمیت پذیرفته می‌شود. تکثر و تنوع‌پذیری حوزه‌ها و شوق نوگرایی و طرح‌اندازی عالمی تازه و معاصر با جهان، حضور کوشندگان فرهنگی اعم از هنرمند، منتقد، رسانه و مخاطب را وامی‌دارد که به جست‌وجوی فضای تازه بپردازند و تجربه‌ای کم و بیش ضروری را، آگاه و ناگاه، از سر بگذرانند» (مجابی، ۱۳۹۳، ۱۵۵-۱۵۶). فضای مسلط بر فرهنگ آن سال‌ها از یک سو در

www.SID.ir

Archive of SID

مطبوعات بر لزوم کسب دانش‌های نظری و فهم روند تاریخی تحولات هنری معاصر جهان تأکید می‌ورزید و از سوی دیگر حمایت‌های دولتی از هنر نوگرا و انشقاق میان دولت و ملت فاصلهٔ مردم را از هنر نوگرا بیشتر و بیشتر می‌کرد. هنری که الفبای فهم زبان آن به‌واسطهٔ متون ترجمه و تألیف در مطبوعات تبلیغ می‌شد و در گالری‌های تهران به‌نمایش درمی‌آمد کمتر اقبال عمومی می‌یافت. فضای پرتنش و سیاست‌آلود آن روزها و صف‌بندی افکار و ایدئولوژی‌ها، نگاه بی‌طرفانه به جریان نوپای هنر نوگرای ایران را غیرممکن می‌کرد. فضای گیج‌کننده، غیرمنسجم و ایدئولوژی‌زدهٔ آن روزها بی‌تفاوت و گاه احساسی و غضب‌آلود نسبت به تحولات هنرتجسمی اعلام موضع می‌کرد. در این فضا، روشنگری و ترغیب مردم به عمل سیاسی نسبت به هرگونه آگاهی‌بخشی، در فضای روشنفکری ترجیح داده می‌شد. در خلال این سال‌ها مطبوعات به‌شکل عمده در قالب سه پارادایم ترقی‌خواهی، آموزش‌محور و هنر ملی اقدام به انتشار مقالاتی می‌کنند.

پارادایم ترقی‌خواهی

«جلیل ضیاءپور» پس از بازگشت به ایران در سال ۱۳۲۷ انجمنی هنری را با عنوان «خروس جنگی» پایه‌گذاری کرد. زمینه‌سازی برای بروز و ظهور هنر مدرن در ایران و مبارزه با کهنه‌پرستی و سنت‌گرایی حاکم بر زمانه را می‌توان عمده‌ترین اهداف این مجموعه دانست. آنها در خلال سال‌های ۱۳۲۸ و ۱۳۲۹، پنج شماره از ماهنامهٔ «قیام ایران» را با هدف بالابردن سطح معرفت عمومی منتشر کردند. نشریهٔ «جام جم» یک سال پس از تأسیس «انجمن خروس جنگی» به‌بهانهٔ انتشار پنجمین شماره از ماهنامهٔ ایشان، آنها را اینگونه معرفی می‌کند: این انجمن پیوسته علمدار و مبلغ هنر نو بوده است این انجمن مدت‌ها با مخالفان هنر نو و کسانی که سنگ رئالیسم و هنر توده‌ای را به سینه می‌زنند مبارزه کرد. خروس کوبیک روی جلد معرف روحیهٔ مبارز اعضای انجمن است.

ضیاءپور به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمایندگان پارادایم ترقی‌خواهی در هنر ایران شرایط حاکم بر فضای هنری سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۲۰ را ابداً مطلوب نمی‌داند. او که شرایط موجود را محصول پیروی از طبیعت و تقلید از سنت‌های پیشین می‌داند، بی‌رحمانه فضا را موضوع نقد قرار می‌دهد: «نقاشی ما کپی محض و غلط از روی طبیعت است. نقاشی ما از شعر و داستان‌سرایی و شعر و شاعری ما از سجع و قافیه بیرون نیست. موسیقی ما آهنگش همانا موسیقی بربری و آوازهایمان اهمیتش بیشتر روی شعر و معنایش می‌باشد، آن هم به‌طور دیمی و دل‌هوسه یعنی در ساز هر جور که پنجه روی آن بگردد و در آواز هرگونه که صدا در حلقوم و نای بچرخد» (ضیاءپور، ۱۳۲۸الف، ۱۲).

ضیاءپور نقاشی دوران خود را تحت تأثیر طبیعت‌گرایی و بازگشت به سنت نگارگری ارزیابی می‌کند. او نقاشی طبیعت‌گرایانه‌ای را که شاگردان «کمال‌الملک» انجام می‌دادند پیروی کورکورانه‌ای از قراردادهای مبتذل گذشتگان می‌دانست، همچنین نگارگری را هم تقلیدی از دو مکتب «بهزاد» و «رضا عباسی» می‌پنداشت و آن‌را نیز فاقد زیبایی، مفهوم و نوآوری معرفی می‌کرد. نقصانی تاریخی نقاشی ما را قرن‌ها از معنای واقعی هنر دور نگاه داشته است. با این فرض که محیط فعلی بستری برای هنرپروری فراهم نیاورده، هدف پارادایم ترقی‌خواه در این دوره ایجاد همزمان بستر شکوفایی هنر و توانایی عمومی مردم برای فهم و ادراک هنر است. ضیاءپور که هنرشناسی را از جامعه‌شناسی جدا می‌داند، هنرمند را در جایگاه پیش‌قراول این تغییر قرار می‌دهد. در نگاه او هنرمند انسانی پیشرو و فرهنگ‌ساز است که نهضت عظیم هنری به‌راه خواهد انداخت و مخاطب را به‌سمت خود متمایل کرده و از او انسانی مروج و مشوق هنر به‌وجود خواهد آورد.

استقلال هنرها ایدهٔ بلندپروازانهٔ دیگری است که ضیاءپور در پی آن بود. او تقلید و پیروی از طبیعت در نقاشی را معناآفرین و ارزشمند قلمداد نمی‌کند. «نقاش هر چیزی را که در طبیعت دیده می‌شود به همان نحو عادی نقاشی نمی‌کند و هرچه را که در طبیعت به‌طور فانتزی [...] وجود دارد و یا از تشریحاتی که نویسنده باید از عهده آن برآید نه نقاش، تنفر دارد» (ضیاءپور، ۱۳۲۸ج، ۱۷). او به‌دنبال آزادکردن نقاشی از قید ادبیات و روایت و حرکت به‌سمت بازنمایی رسانهٔ نقاشانه در اثر هنری است. او کمال نقاشی را در گفت‌وگو با زبان نقاشانه و استفادهٔ صحیح از عناصر بصری به‌منظور ایجاد ارتباط با مخاطب می‌داند. در هنر آزاد و مستقلی که مقصود ضیاءپور است بیان احساسات هدف نیست، بلکه وسیله‌ای است که در نهایت منجر به ساخته‌شدن اثری در قالب رسانه‌ای خاص می‌شود. چنین هنری اهداف درونی خود را می‌جوید و ارضای اهداف بیرونی مانند بیان احساسات یا ارتباط با گسترهٔ بیشتری از مخاطبان را در درجهٔ بعدی اهمیت قرار می‌دهد. نقاشی می‌بایست شخصیت مستقل خود را بیابد و با بیانی واضح و رسا به شرح وقایع درونی و احساسات خود مشغول شود. «نقاشی جزء هنرهای پلاستیکی است مانند سایر هنرهای پلاستیکی (که با متریال سروکار دارد) باید در نظر اول، جنبهٔ مادیت در آن بیشتر از سایر جنبه‌ها محسوس باشد. باید مانند بنایی با قدرت و استحکام بر روی پرده ظاهر شود» (ضیاءپور، ۱۳۲۸ب، ۹-۱۰).

در اینجا مواد و مصالح، در جایگاه سازندگان صورت (فرم) اثر هنری، مبنای اولیهٔ معنای اثر را فراهم می‌آورد، معنایی که تنها از صورت مادی اثر تراوش می‌شد نه از ارتباط فرامتنی تصویر با طبیعت یا روایت ادبی.

ترقی‌خواهان، تحولات سریع هنر اروپا در نیمهٔ اول قرن بیستم

www.SID.ir

Archive of SID

را آیندهٔ تحول هنر نوگرا در ایران می‌دانستد. برمبنای همین باور و در جهت شعار «بالابردن سطح معرفت عمومی» مجلهٔ «خروس جنگی» تاریخ تحولات نقاشی غرب را بررسی می‌کند. اهمیت این مقالات در این است که روند تاریخی پیدایی هنر مدرن موضوع بررسی قرار می‌گیرد، روندی که در نهایت از امپرسیونیسم گذر کرده و به کوبیسم انجامیده است. ضیاءپور در تحلیل تاریخ، برخوردی یک‌سره جهت‌مند دارد. او سورئالیسم را نقاشی سراسر دروغ و مالیخولیایی و کوبیسم را کامل‌ترین و منطقی‌ترین مکتب نقاشی عصر خود می‌پندارد. در نگاه او کوبیسم ابزاری برای پی‌بردن به ماهیت و دستیابی به حقیقت است. حرکت به‌سمت سبک‌های غربی نقاشی در دههٔ ۱۳۴۰ را «آیدین آغداشلو» در نگاهی نقادانه نسبت به ترقی‌خواهی اینگونه بیان می‌کند: آنها «سر از پا نشناخته در دامن آبستره و فوویسم و فوتوریسم و کوبیسم و هر ایسم دیگری افتاده‌اند و خیلی که سعی کنند تازه می‌توانند مقلدین خوبی باشند» (آغداشلو، ۱۳۴۳، ۵۳۶).

با اضافه‌شدن «هوشنگ ایرانی» به انجمن در سال ۱۳۳۰، دورهٔ دوم مجلهٔ «خروس جنگی» انتشار یافت. «جلیل ضیاءپور» با این مجموعه همکاری نمی‌کند و «غلام‌حسین غریب»، «حسن شیروانی» و «هوشنگ ایرانی» برای انتشار نشریه اقدام می‌کنند. دورهٔ دوم با بیانیهٔ ادبی-هنری «سلاخ بلبل» در سیزده بند با امضای غریب، شیروانی و ایرانی آغاز می‌شود. این متن که بیشتر، آرای هوشنگ ایرانی است آغاز تغییر روش «خروس جنگی» و بیرون‌آمدن از پوست نسبتاً محافظه‌کار سابق است. ۱) هنر «خروس جنگی» هنر زنده‌هاست. این خروش تمام صداهایی را که بر فراز هنر قدیم نوحه‌سرایی می‌کنند خاموش خواهد کرد. ۲) ما به‌نام شروع یک دورهٔ نوین هنری، نبرد بی‌رحمانهٔ خود را بر ضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم [...] ۸) هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و ؟؟؟ نویی را جایگزین زیبایی اعلام می‌دارد [...] ۱۱) برای پیشرفت هنر نو در ایران باید کلیهٔ جوامع طرفدار هنر قدیم نابود شوند. در این بیانیه رویکرد رادیکال فوتوریستی کاملاً آشکار است. تقریباً در هیچ‌جای آن دربارهٔ اینکه هنر نویی که نوید آن را می‌دهد چه مختصاتی دارد اطلاعاتی به خواننده داده نمی‌شود، تنها پیرامون آنکه این هنر چگونه نخواهد بود مواردی ذکر می‌شود. در اینجا یگانه مسیر پیش رو مبارزه با کهنه‌پرستی در جهت بناکردن هنر نو عنوان می‌شود.

«شیروانی» در اولین مقاله از این مجموعه شرایط فعلی مردم ایران از نظر رژیم اقتصادی و یا اصول فرهنگی را ابداً آمادهٔ پذیرش عقاید هنری نو نمی‌داند و تغییر رژیم اقتصادی را مقدمهٔ تغییر فرهنگ معرفی می‌کند. تغییر رژیم اقتصادی سازمان زندگی را دگرگون خواهد کرد و این زندگی نو الزاماً مطالبه‌گر و برسازندهٔ هنر نو خواهد بود. در شرایط فعلی مردم ملاک و معیار سنجش زیبایی نیستند و در برابر آرای پیشروی هنرمندان مقاومت می‌کنند. در این صورت وظیفهٔ هنرمند ارائهٔ ادلهٔ کافی و مستدل برای فهمیده‌شدن اثرش معرفی می‌شود. «اینجا موضوع پسند ماست و کرهٔ دکان لبنیات فروشی نیست که استقبال مردم عادی را بشود ملاک خوبی و بدی نوع جنس دانست. اینجا موضوع سلیقه و زیبایی‌شناسی است و توجه یا عدم توجه اکثریت، به‌خصوص مردم عادی، نمی‌تواند مدرکی برای اثبات درست یا نادرست‌بودن یک اثر هنری یا نظریهٔ جدید باشد» (شیروانی، ۱۳۳۰، ۱). در اینجا برخلاف الگویی که هواداران هنر ملی شعار می‌دهند مقاومت اجتماع درمقابل آرای نو و نپذیرفتن آنها قاعده‌ای کلی تصویر می‌شود.

هنر امروز از میانگین فهم عمومی اجتماع بالاتر است، پس طبیعی است که از طرف مردم ادراک نشود. چنین هنری بدون هیچ‌گونه وابستگی و تعهدی به اخلاق، جامعه و سنت همانند فلسفه و علم نو محصول زیست امروزی و عالی‌ترین و عادی‌ترین نمود بشر امروزی است. این نوع نگاه ترقی‌خواهانه، مکان و جغرافیا را عامل نسبتاً بی‌اثری برای تغییر و دگرگونی در نظر می‌گیرد، بشر امروزی را پدیده‌ای جدا از وابستگی‌های فرهنگی، ذیل یک کل جهانی می‌داند و به هنر آزاد معتقد است؛ هنری که موضوعی شخصی مربوط به خلاقیت آفرینندهٔ آن است. «هنر نمودی است از خویشتن هنرمند، از آنجا که تنها از درون او سرچشمه می‌گیرد تا آنجا که آفرینش هنرمند توان داشته باشد من درون او را در زمانی داده‌شده سکون می‌بخشد» (ایرانی، ۱۳۳۰، ۲). عدم توانایی ارتباط با مردم که تجددگرایان به توجیه آن می‌پردازند سبب شده بود آنها خود را از دیدن پیرامونشان نیز بی‌نیاز احساس کنند. «آقایان هیچ زحمت این را به خود نمی‌دهند که اطرافشان را هم نگاهی بکنند و ببینند که کجایند و زمان و موقعیت ایران ۱۳۳۴ شمسی را دریابند و شهری را که در آن زندگی می‌کنند نظاره کنند و شاید اگر لحظه‌ای کتاب کار نقاشان فرنگ را فروبندند و صمیمانه و هوشیار، به همین نقطه - نه پیش‌تر و پس‌تر - که در آن هستیم و هستند، بیندیشند، هم بدان تعلق یابند» (آغداشلو، ۱۳۴۳، ۵۳۸).

در پارادایم ترقی‌خواه، هنر محصولی است که تنها برای ارضای لذت هنرمند ساخته می‌شود و هنرمند است که تغییرات زمانه را درک می‌کند و بر مفهوم انتهایی پدیده‌ها آگاهی دارد. او پیش‌برندهٔ تحول است و از آنجا که از آینده پیش‌آگاهی دارد، خود تغییرات را راهبری می‌کند و در نهایت برای آنها نامی تعیین خواهد کرد. ستایشگری بی‌چون‌وچرا از هنر نو و اعطای وظیفه‌ای اسطوره‌ای به هنرمند را در این گونهٔ افراطی از رویکرد ترقی‌خواهانه می‌توان مشاهده کرد.

قانون طرد و منحرف دانستن مبتکران و هنرمندان پیشرو نزد مردم، که پیش‌تر در نشریهٔ «خروس جنگی» طرح شده بود،

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

توسط غلامحسین غریب در نشریهٔ «پنجهٔ خروس» تأکیدی دوباره می‌یابد. «در تاریخ تحولات هنر و دانش جهان همیشه یک قانون کلی وجود داشته است، قانون منفوری که فرهنگ صحیح جدید با تمام قدرت با آن می‌جنگد که به‌موجب آن هر هنرمند یا دانشمندی که جهان را با دیدهٔ تازه نگاه کرده و زندگانی را به‌نحوی غیر از دیگران و شاید آنطور که هست احساس کرده است با طوفان عظیمی از حمله‌ها و اعتراض‌ها و اغلب کشتارها و فجایع از جانب مردم عامی و جاهل بر آن هجوم آورده است» (غریب، ۱۳۳۲، ۴).

پارادایم آموزش‌محور

کوشش برای تبیین معنای هنر و زیبایی گام اول در راه آشناکردن مردم با هنری است که تحت تأثیر تجددخواهی و بر مبنای الگویی غیربومی در حال سر برآوردن بود. فضای آکادمیک، هنرهای زیبا را درقالب یک مفهوم وارداتی محصول خلاقیت، احساس و فردیت هنرمند می‌دانست. مطبوعات در جایگاه نهاد مولد معنا و نقد می‌کوشیدند قواعد حاکم بر هنری را که منفصل از بدنهٔ جامعه و بی‌ارتباط با نیازهای آن در حال شکل‌گرفتن بود، شرح دهند. در همین راستا حتی پیش از تأسیس هنرکدهٔ هنرهای زیبا مقالاتی در تعریف هنر و زیبایی در مطبوعات به‌انتشار رسید که از آن جمله می‌توان به نوشتاری با عنوان «معنی و اهمیت صنایع ظریفه» اشاره کرد که در فروردین ۱۳۱۶ در اولین شمارهٔ نشریهٔ «نامهٔ هنر» به قلم «صادق رضازاده شفق» انتشار یافت. در این مقاله، هنرهای زیبا (صنایع ظریفه) موضوعی مجزا از صنایع سودمند و اخلاق دانسته شده و به تفاوت ویژگی‌های این حوزه با دیگر صنایع پرداخته شده است. ضمن این صورت‌بندی، هنر در قسم سوم صنایع قرار می‌گیرد و «تنها حس جمال صنعتکار را جلوه می‌دهد و ذوق بدیع ما را تحریک می‌کند و نشاط یا اضطراب معنوی ذوقی در ما ایجاد می‌کند و روح ظرافت و لطف و آهنگ در ما می‌دمد» (رضازاده شفق، ۱۳۱۶، ۱). در این نگاه هنر موضوعی فردی و بیان عواطف هنرمند و یا ابزاری برای انتقال احساس از هنرمند به مخاطب قلمداد می‌شود.

در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰همین تلاش‌ها در شکلی منسجم‌تر در بالابردن درک عمومی از هنر نوگرا به‌کار گرفته شد. در خلال سال‌های ۱۳۳۴ تا ۱۳۳۹ «ادارهٔ هنرهای زیبای کشور» فصل‌نامهٔ «نقش و نگار» را منتشر کرد. این نشریه به‌ویژه پس از آنکه «سیمین دانشور» را به‌عنوان مدیر مسئول منصوب کرد، تا حد زیادی هنر مدرن و به‌خصوص نقاشان نوگرا را مورد توجه قرار داد. «از جهان پهناور هنر» به قلم «سیمین دانشور» در شمارهٔ اول چاپ شد. متن با پرسش پیرامون چیستی هنر مسیر خود را آغاز می‌کند. در پاسخ هنر موضوعی غیرصریح دانسته می‌شود که به تعاریف تن درنمی‌دهد و با لذت زیبایی سروکار دارد (دانشور، ۱۳۳۴، ۳). در ادامه سه تعریف از هنر ارائه می‌شود: الف) هنر عبارت است از انعکاس تجارب هر نسل طبق قواعد و شرایط زمان و مکان به‌عبارت صریح‌تر، هنر ترجمان زندگی از منظری خاص است؛ ب) هنر تقلید و انعکاس جهان و طبیعت است؛ ج) «هنر بیان زندگی است تصویر و تخیل هنرمند است که البته مواد خود را از زندگی حقیقی گرفته است» (همان)، یا به بیان دیگر «هنر عبارت از ضبط یا بیان زیبایی‌هایی که ضمیر هنرمند از جهان دریافته و از آن لذت برده است» (همان).

نگارنده در ادامهٔ نوشتار به بسط تعریف سوم و بیان تعاریفی پیرامون زیبایی و هنرهای زیبا می‌پردازد. در نگاهی که مقاله آن را تبلیغ می‌کند، هنرمند جهان را از نو می‌آفریند و در این بازآفرینی احساس، ناخودآگاه و خیال او بیش از دیگر عناصر دخیل می‌شود. در تصویر رومانتیکی که از هنرمند ارائه می‌شود، او صاحب روحی والا و فردی برگزیده است که درک ویژهٔ خود را از زندگی در مفهوم هنر خلاصه می‌کند. هنر در خلق زیبایی سوبژکتیو و ذهنی خلاصه می‌شود. اثر هنری نیز محصولی است که ذهن و احساس هنرمند نقش اصلی را در برساختن آن ایفا می‌کنند. ایدهٔ نبوغ و خلاقیتی که متن با زبانی شاعرانه به‌دنبال بیان آن است با پارادایم نبوغ، سلطه بر طبیعت و اعتقاد به علم در مدرنیسم مشابه است، هرچند در اینجا فهم احساسی جانشین ادراک منطقی و ایده‌مندی مدرنیسم شده است. در نهایت مقاله با تبیین تمایز میان هنرهای زیبا و هنرهای مفید و تقسیم‌بندی هنرهای زیبا به هنرهای پلاستیک و فونه‌تیک تمام می‌شود.

دو گفتار از «بهمن محصص»، «حسن شیروانی» و «جلیل ضیاءپور» ضمن روشن‌کردن سطح ادراک هنری عمومی در آن سال‌ها اطلاعاتی پیرامون دانش هنرمندان دربارهٔ هنر مدرن و شرایط پذیرش مردم از هنر نوگرا را در سال‌های آغازین دههٔ ۱۳۳۰ ارائه می‌دهد. این دو مقاله که در مطبوعات همان سال‌ها انتشار یافتند، نیاز به اتخاذ رویکردی مشخص در جهت آموزش و تبیین مفاهیم اساسی برای ساختن و ادراک هنر نوگرا را آشکار می‌کند. «چندی قبل رادیوی ما مصاحبهٔ نقاشی‌ای به‌عمل آورد و توضیحاتی از نقاش خواست. از نقاش پرسید که امپرسیونیسم چیست. جواب توضیح‌دهنده جوابی بود که برای اکسپرسیونیسم بود. این موضوع نشان می‌داد که نقاش در اصل امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم هیچ‌یک را نمی‌شناسد. بعد پرسیده شده بود کوبیسم چیست پاسخ این بود: کوبیسم آن است که چشم را چهارگوش می‌سازد و این هم قشنگ نیست» (محصص، ۱۳۳۲، ۷). در سال ۱۳۳۹ جلیل ضیاءپور سخنرانی‌ای در انجمن «خروس جنگی» ایراد کرد که متن آن نیز در مطبوعات انعکاس یافت. «در حدود هشت سالی است که هنر نو بر سر زبان‌هاست و بارها نمایشگاه‌هایی از این

www.SID.ir

Archive of SID

قبیل ترتیب داده شده است. ولی همیشه بینندگان ناراحت شده و نقاشان را به مسخره گرفته‌اند. نمی‌توانیم بگوییم حق ندارند چون مسخره‌کردن طبیعی کسانی است که عادت به تفکر و دقت و پرس‌وجو ندارد. وانگهی یقین دارم که بیشتر نقاشان مدرنیست ما راجع به هنر نو مطالعهٔ کافی و دقیق ندارند، از این رو آثار مشروطی به‌وجود نمی‌آورند. بدیهی است که در برابر کنجکاوی‌ها و پرسش‌های به‌جای صاحبان ذوق و اهل دقت و تحقیق، از دادن پاسخ‌های دقیق و قابل قبول فرومی‌مانند» (ضیاءپور، ۱۳۸۲، ۲۳۸). به‌نظر می‌رسد در این فضا هنرمند، مخاطب و منتقد، همچون سه ضلع از مثلث معناآفرینی در اثر هنری، نیاز به آموختن مفاهیم و شیوه‌های اجرا و درک هنر دارند.

یکی از منسجم‌ترین نمونه‌ها برای رویکرد آموزش‌محور در برخورد با هنر نوگرا در مطبوعات ایران مجموعه مقالاتی است که از آذر ۱۳۳۳ تا بهمن ۱۳۳۴، «احسان یارشاطر» در مجلهٔ «سخن» منتشر می‌کرد. «یارشاطر» در «آیا می‌توان از نقاشی جدید لذت برد؟» خواننده را گام‌به‌گام با مقدمات دانشی آشنا می‌کند که ممارست در آن امکان درک و لذت‌بردن از هنر مدرن را فراهم می‌آورد. او در این مجموعهٔ شش مقاله‌ای مخاطب خود را با این حقیقت روبه‌رو می‌کند که اگر چیزی را نمی‌فهمیم و نمی‌توانیم از آن لذت ببریم، ممکن است دلیل آن نارسایی عادات ذهنی و ذوقی ما باشد. پس ترس از هنر نو هراسی است که در رویارویی با هر موضوع بدیعی به‌وجود خواهد آمد.

مهم‌ترین پرسش‌هایی که نگارنده به‌دنبال پاسخ آنها این نوشتار را پیش می‌برد از این قرار است: مواجههٔ مردم با هنر مدرن را ذیل چه گونه‌هایی می‌توان صورت‌بندی کرد؟ عوامل رویگردانی مردم از نقاشی جدید چیست؟ شیوه‌های داوری و ابزار سنجش هنر کدام‌اند؟ چه چیزی در نگاه عموم مردم نقاشی است؟ هنرمند کیست؟ هنر چیست؟ خویش‌کاری هنر و هنرمند چیست؟ ابزار و زبان رسانه‌های هنری چیست؟ تأثیر هنر بر ما چگونه است و به چه دلیل از آن لذت می‌بریم.

در آغاز، اولین مقالهٔ «یارشاطر» از جایگاه منتقدان سرسخت هنر مدرن هواداران این هنر را نوخواستگانی فریبکار معرفی می‌کند «[مردم] می‌بینند که جمعی کج‌طبع و نااستاد که از کشیدن موشی یا خرگوشی، چنانچه به موش و خرگوش شبیه باشد، عاجزند نام استاد بزرگ و هنرمند توانا بر خود گذاشته و موزه‌ها و نمایشگاه‌ها را با آثار ناهنجار خود انباشته‌اند، عجیب‌تر آنکه بسیاری از ناقدان و دانشمندان و نویسندگان نیز، که ظاهراً در سلامت عقل آنها تردید نیست، به فریب اینان از راه به در رفته و به ستایش مضامین غریب و اشکال نامطبوع ایشان برخاسته‌اند» (یارشاطر، ۱۳۳۳، ۸۱۸).

آنان که با هنر نوگرا به‌عنوان پدیده‌ای بدیع روبه‌رو می‌شوند یا به‌دلیل نداشتن آگاهی آنچه را نمی‌شناسند نمی‌پسندند یا با وجود آنکه هنر جدید را فاقد شورانگیزی می‌بینند باز آن را ضرورتاً زشت نمی‌پندارند. دستهٔ دیگر انسان‌های کنجکاوی هستند که در فهم این پدیدهٔ جدید اشتیاق بروز می‌دهند. مطالعه پیرامون هنر نوگرا شاید در آنها شکی پیرامون آرا و عاداتشان نسبت به هنر ایجاد کند. «یارشاطر» همین گروه را مخاطب مقالهٔ خود قرار داده و لزوم یافتن تعریفی از هنر جدید را یادآور می‌شود؛ تعریفی که به کمک آن بتوان چیزهایی غیر از هنر کلاسیک (حقیقت‌نما) را نیز در زمرهٔ هنرها دانست. چنین تعریفی شاید به هنر مدرن نیز تعمیم‌پذیر باشد.

درک و باور عمومی مردم دربارهٔ نقاشی چنین است: «نقاشی باید مظهر زیبایی باشد و زیبایی خاصیتی است در بعضی موجودات طبیعی، چون گل و زن و طاووس و مهتاب که انسان آن‌را به‌فطرت درک می‌کند [...] آنچه امروز زیباست همیشه زیبا بوده» (همان، ۸۹۸). چنین نگاهی به تاریخ‌مندی و نسبی‌بودن زیبایی اعتقاد ندارد. هنر به تقلید از مظاهر طبیعت تقلیل پیدا کرده و یگانه معیار ارزشمندی اثر هنری چیره‌دستی هنرمند در تقلید از طبیعت است. در غیر این صورت نیز نقاشی تنها ابزاری برای تبلیغ روایت‌های اخلاقی، داستانی یا تاریخی باقی می‌ماند. اما نقاش بر آن نیست که عالم خارج را «چنانکه هست در پردهٔ خود مصور کند. این کار را عکاس به بهترین وجهی انجام می‌دهد. آنچه نقاشی را ممتاز می‌کند نیروی خلق و ابداع است. نیرویی که می‌تواند تجربیات درونی و احوال باطنی را مجسم و محسوس کند، به‌طوری محسوس کند که وجود بدوی و کودک‌آسای ما نیز بتواند آنها را دریابد و برخوردار شود» (همان، ۱۰۶۱-۱۰۶۲).

هنر با کودک (صورت بدوی) درون ما، که بخشی منطق‌گریز و سریع‌التأثیر است، سروکار دارد. هنرمند تعابیر و نشانه‌هایی محسوس برای بیان حالت، اندیشه یا تجربه‌ای ابداع می‌کند. همین توانایی ایجادکنندگی خویش‌کاری اصلی هنرمند است. در این نگاه مضمون نسبت به ابزار انتقاد از اهمیت کمتری برخوردار است «هنرمند معمولاً برای ایجاد زیبایی اثری به‌وجود نمی‌آورد، بلکه می‌خواهد احساس یا حالتی را که بر او گذشته است شکل بخشد و ممثل کند» (همان، ۱۰۵۵).

تلاش در عبوردادن مخاطب از پارادایم حقیقت‌نمایی در هنر، همان گفتمانی که پنج قرن بر هنر حکم‌فرمایی می‌کند و طبیعی‌بودن و شباهت با طبیعت را یگانه معیار زیبایی معرفی می‌کند، هدف یارشاطر است. او کشف طبیعی‌بودن و احساس شگفتی و لذت حاصل از مشاهدهٔ مهارت هنرمند و یافتن مضامین و محتوای اثر را محصول کارکرد بخش منطقی و عقلانی ذهن می‌داند، اما درک هنر و لذت‌بردن از آن را به بخش غیرعقلانی و شعور باطنی مخاطب مربوط می‌داند، بخشی که خردگریز است و با تعابیر نو و محسوس ارتباط برقرار می‌کند. در این رویکرد کار

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

هنرمند تقلید یا بدن‌مندکردن زیبایی‌های طبیعت نیست، بلکه کار او شکل‌دادن به ترکیباتی است که با درون مخاطب سازگاری داشته باشد. زیبایی درهم‌سازی اشکال و رنگ‌ها و ایجاد پیوند با وجود درونی و پنهان مخاطب است. زیبایی ملاک هنربودن نیست، بلکه رسایی و استفادهٔ کارآمد از امکانات رسانه و ابزار ملاک هنربودن است. مفهوم هنر در طول تاریخ تغییر کرده، اما آنچه کم یا بیش ثابت مانده رعایت اصول فنی مانند تناسب و تعادل و نظم خطوط و اشکال و هاهنگی و تضاد رنگ‌هاست. او برای یادآوری امکان لذت‌بردن از جنبهٔ انتزاعی و هندسی هنر نوگرا پارادوکسی را طرح می‌کند: چگونه است که مخاطب ایرانی از نقوش سنتی (چیزهایی مانند طرح‌های فرش و کاشی) که شباهت آشکاری با طبیعت ندارند لذت می‌برد، اما در مواجهه با هنرهای زیبا صرفاً از پارادایم حقیقت‌نمایی پیروی می‌کند؟ تعریف دو جنبهٔ مهم از هنر نوگرا یعنی انتزاعی‌بودن و تزیینی‌بودن شباهت آن را به هنر سنتی آشکار می‌کند. تزیینی یعنی آنچه خوش‌نماست و چشم از دیدن آن لذت می‌برد. انتزاعی یعنی خواص اشکال یا حالات آنها از مضمون و معنی‌شان جدا و منتزع شده، مثل آنکه سفیدی را از شیر و پوست تخم‌مرغ منتزع کنیم و استقلال بخشیم.

به‌طور کلی ساخته‌شدن و فهمیده‌شدن یک اثر هنری نوگرا را می‌توان به دو وسوسه در آدمی نسبت داد: وسوسهٔ انحراف و وسوسهٔ نظم. اولی سودایی است که انسان برای عبور از نظم طبیعی و کوشش برای به‌وجود آوردن نظمی جدید صورت می‌دهد و دیگری نظم‌جویی است که در مهارت و شوق هنرمند برای تبدیل اشکال طبیعی به صورت‌های مأنوس هندسی و ساده‌سازی (چکیده‌نگاری) آنها بروز می‌کند. در نهایت نه‌تنها ذهن مخاطب از فهم توصیفات و مواجهه با شباهت‌ها، بلکه ذهن نظم‌جوی او از کشف قواعد ترکیب‌بندی و روابط اشکال و رنگ‌های درون کادر نیز مشعوف خواهد شد.

پارادیم آموزش‌محور در سال‌های دههٔ ۱۳۴۰، حتی در دل متونی که به نقد کارنماها هم می‌پرداختند، به‌چشم می‌خورد. «آیدین آغداشلو» در بهمن ماه ۱۳۴۰ در نقد کارنمای «پرویز کلانتری» می‌نویسد: «دگرگونی شکل و رنگ در نقاشی آنگاه جایز است که بتوان با آن حرفی تازه زد و لاغیر» (آغداشلو، ۱۳۴۲، ۹۶) و یا در نگاهی به کارنمای مجابی سبک سورئالیسم را تعریف می‌کند. «سورئالیسم راهی است برای بیان اندیشه‌های فلسفی نقاشی که با همهٔ بی‌منطقی ظاهری‌اش بتواند هدف آفریننده‌اش را توجیه کند، قطب این سلسه «سالوادور دالی» یکی از موفقین معدود این راه است» (همان، ۹۷).

رویکرد آموزش‌محور در مطبوعات دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ از یک سو فهم عمومی هنرمندان و مردم را پیرامون هنر نوگرا به‌عنوان یکی از مظاهر مدرنیسم بالا می‌برد و از سوی دیگر تلاشی بود در پیداکردن مشتری برای نقاشی‌های نوگرای ایرانی و جلب نظر مساعد گروهی از شهروندان متمکن تهرانی و آشناکردن آنها با اهداف و مقاصد هنر مدرن ایران.

پارادایم هنر ملی

به‌وجودآوردن هنری ملی و سامان‌بخشیدن به آن یکی از آرمان‌های نوگرایان ایرانی است. این هنر ملی، در نگاه ستایشگران مدرنیسم، هنری ایرانی بود که در فضای فرهنگ جهانی آثاری پدید می‌آورد. ایرانی‌بودن در این نگاه تنها در معنای ملیت هنرمند است، اما عده‌ای دیگر با رویکردی ناسیونالیستی و از طریق کاوش و پژوهش در ریشه‌های تاریخی هنر ایران، به‌دنبال کشف شباهت‌هایی با هنر مدرن و یا استفاده از عناصر هنر بومی در بیانی مدرن بودند. آنان که به‌دنبال یافتن شباهت‌ها بودند تأکید می‌کردند که چگونه مخاطب ایرانی از دیرباز با نقوش انتزاعی و هندسی موجود در هنر بومی ارتباط برقرار می‌کند، اما همچنان در نقاشی به‌دنبال کشف شباهت و پیروی از نظریه‌ای است که در آن تنها هر آن چیزی که طبیعی باشد و یا تقلید و رونوشتی از طبیعت را بازنمایی کند می‌تواند زیبا باشد. گروه دوم زبان و قواعد هنر مدرن را به‌عنوان عنصری وارداتی پذیرفتند و کوشیدند تا با قراردادن عناصر بومی در این فرهنگ، گفتمانی هنری به‌وجود آورند که ضمن حفظ ظاهری ملی، بتواند در چارچوب گفتمانی هنر مدرن حرفی برای گفت‌وشنود داشته باشد.

حکومت ایران در دههٔ ۱۳۳۰ از یک سو به‌سمت بسط و گسترش مدرنیسم حرکت می‌کرد و از سوی دیگر بر ملی‌گرایی باستانی تأکید داشت. بازتاب این سیاست حاکمیتی، تقویت گفتمانی است که به‌دنبال برداشتی مدرن از هنر بومی در قالبی ملی‌گرایانه بود. در فروردین ۱۳۲۸ ماهنامهٔ «جام جم» منتشر شد. این نشریه که تنها ۶ شماره از آن انتشار یافت، شعار مبارزه با هنر دست‌نشانده و غیرملی را سر می‌داد. در این مسیر بر آن بود تا بلندپروازی‌های ایرانیان را از دل تاریخ بیرون کشیده و آنها را در بستر هنر امروز در مسیر تحقق قرار دهد. آنها بر این باور بودند که هنر امروز می‌باید مبتنی بر میراث گذشته و سیراب از مایه‌های هنر پیشروی جهانی باشد. برای تحقق هنر ملی آنها نیز کوشیدند تا سطح ادراک هنری مردم را بالا برند. «باید برای بالابردن سطح درک هنری مردم کوشید، تا ایجاد و هماهنگی و تعادل میان هنر و اجتماع مستلزم پایین‌آوردن سطح هنر نباشد» (همایون، ۱۳۲۸الف، ۳-۴). منتقدان جریان ناسیونالیسم اما آنها را هنرمندانی می‌دانستند که تاب «دیدن امروز را - زمان حاضر را - ندارند و دلشان را با این خوش کرده‌اند که پس‌مانده‌های پیش از تاریخ و هخامنشی و ساسانی و اسلامی و قاجار را نشخوار کنند و اگر هم بخواهند که همتی کنند، گاهی کارها

www.SID.ir

Archive of SID

را دفرمه و کج‌وکوله کنند که محصول، معجونی شود غریب و شترگاوپلنگ». (آغداشلو، ۱۳۴۳، ۵۳۶).

در «جام جم» نیز همانند دیگر نشریات فرهنگی و هنری آن روزگار هنرمندان اروپایی معرفی می‌شدند. مهم‌تر از آن از دومین شماره سه مقاله با عنوان «هنرهای تصویری اروپای باختری در دوران معاصر» به‌قلم «شاپور زندنیا» انتشار یافت که مهم‌ترین تحولات اروپا را از عصر رنسانس تا دوران معاصر پی می‌گرفت.

از همان نگارنده در اولین شمارهٔ «جام جم» مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ هنر» انتشار یافته بود که در آن کوشش می‌شد تا مفهومی دقیق از هنر، زیبایی‌شناسی و تکامل هنر ارائه شود. تعریفی که از هنر ارائه شده و در شماره‌های دیگر این نشریه نیز مبنای موضع‌گیری قرار می‌گیرد. «هنر بیان زیبا و بدیع عواطف و وسیلهٔ اجتماعی‌کردن آنهاست» (زندنیا، ۱۳۲۸، ۹). نگارنده مراد خود از زیبایی را نیز اینگونه بیان می‌دارد: «زیبایی، حقیقت و خیر، حاصل یک سلسله تغییرات کمی، در هر دورهٔ معینی، می‌باشند، ولی خودشان از خصوصیات اصلی انسانی بوده همیشه و مطلقاً با او همراه‌اند» (همان، ۷). هنر زیبایی غیرتقلیدی است. در این نگاه زیبایی امری نسبی دانسته می‌شود که در ذات اشیا وجود ندارد، بلکه این معنای تاریخ‌مند و فرهنگی زیبایی است که توسط انسان به اشیا تنفیض می‌شود. وقتی زیبایی در چشم و ذهن انسان قرار دارد، پس هنر نیز امری فردی خواهد بود. نگاه فردگرایانه‌ای که تبلیغ می‌شود هنر را تنها بیان عواطف می‌داند، از این رو معیار سنجش اثر هنری خوب از بد نیز بیان هرچه عمیق‌تر عواطف خواهد بود. باور دیگری که در این نشریه نمود می‌یابد مسئلهٔ آزادی هنر است. در اینجا با نگاهی به‌دور از جانبداری بخشی از هر دو نظریهٔ مورد مناقشهٔ آن روزها یعنی «هنر برای هنر» و «هنر در خدمت جامعه» پذیرش می‌یابد. «هنرمند با اثر خود بیان عاطفه می‌کند و بدین وسیله هیجانش تسکین می‌یابد. پس در درجهٔ اول آن را برای خود به‌وجود می‌آورد (هنر برای هنر)، ولی پس از ایجاد، اثر او را دیگران مشاهده می‌کنند و در آنها تأثیر می‌کند (هنر برای اجتماع)» (همان، ۱۳). به‌نظر می‌رسد «جام جم» از همان اولین شماره، میانه‌روی پیشه کرده تا بتواند اصلی‌ترین گفتمان خود، یعنی هنر ملی، را بر همین پایه بنا گذارد.

در اینجا نیز باز هم نقش پیشرو و مصلح اجتماعی بر گردهٔ هنرمند قرار می‌گیرد و نیمهٔ دوم دیالکتیک هنر و جامعه، که تأثیر هنر به‌عنوان عامل پیشرو در جامعه است، تکمیل می‌شود. «هنر از جامعه بیرون می‌آید، پس روی جامعه تأثیر می‌کند و این تأثیر متقابل لزوم شناخت خصوصیات هنر را نشان می‌دهد» (همان، ۵).

سه مقالهٔ شمارهٔ نخست «جام جم» از همان ابتدا با نگاهی آینده‌نگر تحقق شعار هنر ملی و پیشرو را هدف و مقصود خود معرفی می‌کند. «ما تصمیم گرفتیم مبلغ یک هنر کامل ملی و پیشرو باشیم و در برابر همهٔ عوامل مخالفی که در راه تغییر جهت و انحراف هنر ملی و نوین ایران می‌کوشند ایستادگی کنیم. هدف ما فراهم‌کردن وسایل ایجاد هنری است که از ملت ما، از گذشته‌ها، نیازمندی‌ها و آرزوهای آن سرچشمه گیرد، هنری که متعلق به ملت ما باشد و در راه پیشرفت آن به‌کار افتد، هنری که قادر به ابراز تمایلات ملی باشد و به‌همراه ناسیونالیسم جوان ملت ایران راه ترقی و عظمت ایران نو را همراه سازد» (همایون، ۱۳۲۸ب، ۳). گفتارهایی از این دست، بیش از آنکه واقع‌بینانه باشند و آینده را ترسیم فضایی بر مبنای شرایط امروز بدانند، به پروپاگاندای حکومتی ناسیونالیست شباهت دارند. سرمقاله‌های «جام جم» هنر ملی را ذیل همین گفتمان کلی ناسیونالیستی و بخشی از بهشت پیش روی مردم ایران تصویر می‌کند. در سرمقالهٔ دومین شماره، هنر ملی انعکاس کامل و حقیقی اوضاع ملت معرفی می‌شود. هنر ملی از ملت مایه می‌گیرد و معرفی خواست‌های آشکار و نهان ملت است، هنری عمیق بر مبنای فرهنگ ایرانی که دست به احیای هنر قدیم می‌زند. آینده‌نگری خوش‌بینانهٔ «جام جم» نوید فردایی آزاد و هنری پیشرو سر می‌دهد و ارتباط هنر ملی را با هنر جهان اینگونه تصویر می‌کند: «در تمام زمینه‌های هنری، هنرمندان ما از هنر پیشرو جهانی مایه خواهند گرفت، ولی این مایه‌گرفتن فقط منحصر به فنون هنری خواهد بود، نه موضوعات آن، و طرز تعبیر و افکار و جهان‌بینی ما همه ایرانی و ملی خواهد ماند و تنها فن تغییراتی خواهد کرد. مایهٔ اصلی و زمینهٔ اساسی هنر ایرانی، فرهنگ ما، تاریخ ما، فولکلور ما، نیازمندی‌ها، خواسته‌ها، وضع زندگانی و طرز تفکر ملت ایران خواهد بود و اینهاست که در قالب‌های نو ریخته خواهد شد» (همایون، ۱۳۲۸الف، ۴۱).

اما بیست سال بعد از تمامی آن شعارها و خوش‌بینی‌های ملی‌گرایانه چیز زیادی حاصل نشد. امید برای ایجاد ذخیرهٔ گرانبهای هنر ملی، که هم برای پیشرفت‌های ملت ایران و هم برای مردم دنیا قابل استفاده باشد، به یأس تبدیل شده است. «تالار قندریز» از پاییز ۱۳۴۰ فصلنامه‌ای را با نام «فصلی در هنر» منتشر می‌کرد که تنها ۴ شماره از آن انتشار یافت. تهیه‌کنندگان این نشریه در مقدمهٔ اولین شماره، هدف از انتشار آن را اینگونه بیان می‌کنند: «بی‌هیچ بلندپروازی و ادعایی واهی، این نیت هست که ناآموخته‌ها را با هم بیاموزیم و آموخته‌ها را دگرباره با دیدی واقع‌بینانه تجربه کنیم و نیک پیداست که این مجموعه هنوز چه نقصان‌ها دارد. اما باید شروع کرد». پایان دههٔ ۱۳۴۰ زمان مناسبی برای نگاه به گذشته، بازتعریف مفاهیم و نقد جریان‌های مؤثر بود، زیرا در آن هنگام دوران التهاب اولیه و عصر اقتباس‌ها و الگوبرداری‌ها از ظواهر و تکنیک‌های

www.SID.ir

Archive of SID

هنر غربی پایان یافته بود. اینک پرسش آن است که با تمام حمایت‌های حکومتی، هنر ملی تا چه اندازه توانسته حضور خود را در جامعه تثبیت کرده و ارتباطی دوسویه با بدنهٔ آن برقرار کند. مقدمهٔ این چهار شماره تصویر نسبتاً آشکاری از فضای هنری آن روزگار و گفتمان‌های حاکم بر آن همچنین بیم‌ها و امیدها بر سر آیندهٔ هنر ملی ارائه می‌کرد. به‌شکل تیتروار آنچه تبیین شده از این قرار است: جامعهٔ ما در روند تاریخی خود دوران رکود فرهنگی نسبتاً طولانی‌ای را پشت سر گذاشته است. هنر یا هر محصول فرهنگی دیگری در چنین جامعه‌ای در یک روال نامنظم و مغشوش و اغلب غیرانسانی گسترش می‌یابد و نقش اجتماعی آن به‌شکلی ناقص اعمال می‌شود. هنر متأثر از شرایط آن سال‌ها اینچنین صورت‌بندی شده است: هنری بی‌مایه و مبتذل که توده‌ها را مشغول نگاه می‌دارد یا هنری روشنفکرانه که با سرعتی کند در گفتمان‌هایی مانند سنت‌گرایی متحجر، پیروی بی‌قید و شرط از نوجویی، دفاع از اصالت هنر و هنر در خدمت جامعه امتداد یافته است. روابط اجتماعی کهنه و غیرمتوازن حاکم بر جامعه سبب شده خلاقیت در حد جرقه‌ای زودگذر و آنی باقی بماند و نتواند حاصلی ملموس و قابل اندازه‌گیری به‌بار آورد. هنر معاصر عامل پویایی در جامعه نیست و بازتابی درست از دگرگونی‌های جامعه به‌دست نداده است. هنر معاصر ایران در حد اعلای کاوش خود به تفحص در ظواهر پرداخته است، بی‌آنکه بتواند به اعماق واقعیت راه یابد. لازم است تا هنر معاصر از فردیت هنرمند مایه گیرد، فردیتی که از عمل و اندیشه‌های شخصی او پیراسته شده باشد. هنر معاصر در بیشتر موارد در کلیت خود طفیلی هنر جهانی باقی مانده و هنر ملی تاکنون در هیچ زمینه‌ای به‌طور کامل به‌وقوع نپیوسته است. هنر معاصر برای اصالت‌یافتن ناگزیر است از زیست مردم ما در ظرف زمانی و موقعیت جغرافیایی کنونی نشئت گیرد و یا آرمان‌های اجتماعی را توصیف کند. پویایی هنر در فراتر رفتن آن از معیارهای موجود تحقق خواهد یافت. هنر ملی در نوع ایدئال خود سنتزی است از فرهنگ گذشته و آینده. هنر واقعی در هر لحظه درست همانند زندگی مفهومی از مرگ گذشته و تولد آینده را با خود به‌همراه دارد. هنر معاصر برای یافتن محتوایی زنده می‌بایست از تقلید الگوهای پیش‌ساخته - خواه کهنه و خواه نو - بپرهیزد و با پدیده‌های نوین جامعه عجین شود. هنرمند معاصر وقتی می‌تواند در جهت هنر ملی و پس از آن هنر جهانی حرکت کند که محتوای هنر خود را از زندگی خویش برگیرد و در ساختن قالب مناسب برای این محتوا از تمامی ابداعات چهارگوشهٔ جهان بهره جوید. شعارهایی که در آغاز دههٔ ۱۳۳۰ در «جام جم» تصویر شده بود بیست سال بعد در پایان دههٔ ۱۳۴۰ در «فصلی در هنر» دوباره صورت‌بندی می‌شود. اما اینبار به‌جای آینده‌نگری خوش‌بینانه و تحمیل ایدئولوژی ناسیونالیستی بر فضا، نقدی از شرایط موجود ارائه می‌شود. نگارندگان این نشریه که عضو «تالار قندریز» هستند پیش‌تر نشریهٔ «بررسی» را منتشر کرده بودند. آنها طبق روال آن روزگار در اولین شمارهٔ «بررسی» به معرفی اکسپرسیونیسم می‌پردازند و نوید می‌دهند که سبک‌های دیگر هنر مدرن را ضمن نشریات خود بررسی کنند. با اینکه آنها نوجویی را خصلت فطری بشر زنده می‌دانند، بر این باورند که در مسیر نوگرایی، به‌دلیل تقلید از فرهنگ غرب، تا آن روز راه به خطا رفته شده است و راه نجات را ارجنهادن به سنت‌ها و تلاش در جهت شناخت آنها می‌دانند. آنها به هنر ملی معتقد بودند، «هنری که حتی اگر با هیچ‌یک از الگوهای جهانی انطباق نداشته باشد، خصوصیت مستقل خود را حفظ کند. همچنان معتقدیم که مسئلهٔ نقاشی ایرانی باید همین‌جا در محدودهٔ واقعیات این ملک حل شود. باید به این جهت شرکت در فستیوال‌ها و بینال‌ها و مجامع هنری جهانی را کاری بیهوده می‌دانیم و سعی در جهانی جلوه‌دادن مسئله را به نوعی گریز تعبیر می‌کنیم» (تالار قندریز، ۱۳۴۸، ۱).

نگاه ویژه‌ای که ایشان به پارادایم هنر ملی داشتند در چهار مقدمهٔ آغازین «فصلی در هنر» نیز امتداد یافت. آنها با نقدی از درون، فضای هنر ایران در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۴۰ را پرهیاهو اما میان‌تهی تصویر کرده‌اند و بر این باور بودند که نبودن توأمان شناخت صحیح از هنر گذشتهٔ ایران و ادراکی انتقادی از مسیر تحولات هنر غرب در بستری از ناآگاهی نسبت به تحولات جامعهٔ آن روز ایران سبب شد تا حرکت هنر نوگرا عقیم و ابتر باقی بماند. نقد درونی آنها، ضمن ارائهٔ تعریفی روشن از مفاهیم موجود، راهکارهایی برای برون‌رفت از شرایط موجود ارائه می‌کند.

امروزه با نگاه به جریان نوگرایی در هنر ایران از یک سو می‌توان آن را حداقل در ظاهر - در جایگاه موفق‌ترین جریان تجددخواهی - ارائه‌کنندهٔ صورتی از آشتی میان سنت و مدرنیسم دانست. از طرف دیگر از دیرباز، به‌دلیل حمایت‌های دولت پهلوی از هنر مدرن و تلاش برای پوشاندن لباس متجدد بر قامت هنر ملی، عده‌ای هنر نوگرا را هنری غیرمتعهد و حکومتی می‌دانستند و رسمیت‌بخشیدن حاکمیت به آن را تهی‌کردن آن از محتوا قلمداد می‌کردند. کسانی همچون جلال آل‌احمد هنر جدید را «قوطی‌بگیر و بنشانی» می‌دانستند که برای هر ازراه‌رسیده‌ای متاعی دارد (آل‌احمد، ۱۳۵۷، ۱۹). رویکرد ایدئولوژی‌زدهٔ حاکم بر فضای روشنفکری آن دوران پیش فرض‌ها را مبنای قضاوت قرار می‌داد. آنچه کمتر موضوع بررسی قرار می‌گرفت نسبت امکانات فرهنگی موجود با یافته‌های وارداتی بود.

نتیجه‌گیری

انجمن «خروس جنگی» و نشریات وابسته به آن را می‌توان یکی

www.SID.ir

Archive of SID

از آشکارترین و تأثیرگذارترین نمونه‌ها برای پارادایم ترقی‌خواهی در ایران قلمداد کرد. آنها در همان آغاز کار هدف خود را مبارزه با کهنه‌پرستی و سنت‌گرایی اعلام کردند. هم‌فکران انجمن شرایط موجود در هنرهای تجسمی را تحت تأثیر دو نگاه می‌دانند: اولی تقلید از طبیعت و دیگری پیروی کورکورانه از آثار قدما در نگارگری. برای تغییر شرایط موجود آنها در دورهٔ اول انتشار نشریه با هدف شکوفایی هنر نوگرا و بالابردن توانایی عمومی مردم آموزش‌هایی را آغاز کردند. هرچند در نهایت این وظیفه را بر عهدهٔ هنرمند قرار دادند. نگاه ایدئالیستی آنان در مواجهه با هنر نوگرا هنرمند را در مقام مصلح اجتماعی پیش‌قراول ایجاد تغییر قرار می‌دهد.

پارادایم ترقی‌خواه به‌منظور حرکت در جهت هنر مدرن به بازتعریف هنر می‌پردازد و در این تعریف ایدهٔ استقلال هنر را مطرح می‌کند. هنر مطلوب این گفتمان نیاز چندانی به دیده‌شدن توسط توده‌های مخاطب مردمی از خود نشان نمی‌دهد. اوج این نگاه در جداکردن هنرشناسی از جامعه‌شناسی در دورهٔ دوم از انتشار «خروس جنگی» اتفاق می‌افتد، جایی که به‌شکل طبیعی علم و هنر جامعهٔ امروز فاصلهٔ زیادی با میانگین دانش عمومی مردم دارد. در این نگاه توده‌های مردم هنر نوگرا را درک نمی‌کنند یا در جایگاه مشوق و مروج آن قرار نمی‌گیرند.

در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ تلاش‌های منسجمی در مطبوعات برای بالابردن آگاهی‌های عمومی دربارهٔ هنر صورت پذیرفت، از آنچه در مطبوعات آن سال‌ها دربارهٔ فضای هنری حاکم آن سال‌ها انتشار یافته می‌توان دریافت که نه‌تنها مردم بلکه هنرمندان و منتقدان نیز نیازمند کسب معارفی برای فهم و ارزیابی آثار تجسمی هستند. آموزش چگونگی لذت‌بردن از هنر نو، ضمن آنکه می‌توانست ارتباط دوسویه‌ای میان مردم و هنر نوگرا ایجاد کند، همچنین می‌توانست احتمال خرید آثار نوگرا توسط مردم را افزایش داده و چرخ اقتصاد هنر را نیز به‌گردش وادارد. با بررسی عوامل رویگردانی مردم از هنر نوگرا می‌توان پارادوکس مهمی را طرح کرد. چرا مردم از جنبهٔ انتزاعی هنر سنتی لذت می‌برند، اما همچنان در هنرهای زیبا به‌دنبال حقیقت‌نمایی و شباهت هستند؟

به‌وجود آوردن هنر ملی یکی از آرمان‌های نوگرایان در ایران است. ترقی‌خواهان این هنر ملی را به دور از فرهنگ سنتی ایران و در اتصال با فرهنگ جهانی تصویر می‌کنند. اما ملی‌گرایان رابطهٔ هنر ملی با هنر جهانی را وابستگی یک‌طرفهٔ هنر ملی به جریان جهانی قلمداد نمی‌کنند، بلکه می‌کوشند تا هنری به‌وجود آوردند تا ضمن استفاده از زبان جهانی هنر، بتواند عناصری از فرهنگ بومی را نیز به این جریان اضافه کند.

دو گروه عمده را می‌توان در پارادایم هنر ملی دسته‌بندی کرد: گروه اول کسانی هستند که هنر ملی را بخشی از آرمان جامعهٔ ناسیونالیستی می‌بینند و در تلاش‌اند تا ضمن حفظ ظاهر ملی در هنر، هنر ملی را در چارچوبی قرار دهند که بتواند با زبان مدرن گفت‌وگو کند؛ گروه دیگر به اندازهٔ گروه اول خوش‌بین نیستند. آنها با نقد درونی، شرایط موجود را متأثر از تقلید و کج‌فهمی هنرمندان پیرامون هنر مدرن می‌دانند و بر آن‌اند تا هنر ملی را از طفیلیِ هنر جهانی بودن برهانند. آنان بر این باورند که هنرمند معاصر فقط وقتی می‌تواند به‌سوی هنر ملی و پس از آن هنر جهانی حرکت کند که محتوای هنر خود را از زندگی و فرهنگ خویش اخذ کند.

فهرست منابع

• آغداشلو، آیدین. (۱۳۴۲). نقد و بررسی نقاشی. *اندیشه و هنر*، ۵(۱)، ۹۶-۹۷.
• آغداشلو، آیدین. (۱۳۴۳). نقد و بررسی نقاشی. *اندیشه و هنر*، ۵(۴)، ۵۳۶-۵۳۸.
• آل‌احمد، جلال. (۱۳۵۷). *کارنامهٔ سه‌ساله*. تهران: رواق.
• اسماعیل‌زاده، خیزران و شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۹۶). نقش گفتمان‌های متأثر از ملّیت در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۱۰۹-۱۳۲.
• امامی، کریم. (۱۳۹۵). *گال ... گال ... گالری*. تهران: نیلوفر.
• ایرانی، هوشنگ. (۱۳۳۰). بررسی هنر نو. *خروس جنگی*، ۱(۱)، ۲-۳.
• تالار قندریز. (۱۳۴۸). بیانیهٔ گروه نقاشان تالار قندریز. *بررسی*، ۱(۶ و ۷)، ۱-۲.
• حسینی‌راد، عبدالمجید و خلیلی، مریم. (۱۳۹۱). بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانهٔ نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۴(۴۹)، ۵-۱۷.
• دانشور، سیمین. (۱۳۳۴). از جهان پهناور هنر. *نقش و نگار*، ۱(۱)، ۳-۷.
• دانشور، سیمین. (۱۳۳۶). ره‌آورد سفر. *نقش و نگار*، ۱(۴)، ۱۰-۱۵.
• رضازاده شفق، صادق. (۱۳۱۶). معنی و اهمیت صنایع ظریفه. *نامهٔ هنر*، ۱(۱)، ۱-۱۰.
• زندنیا، شاپور. (۱۳۲۸). دربارهٔ هنر، *جام جم*، ۱(۱)، ۶-۱۷.
• شیروانی، حسن. (۱۳۳۰). شناخت نوی. *خروس جنگی*، ۱(۱)، ۱-۱۰.
• ضیاءپور، جلیل. (۱۳۲۸الف). نقاشی. *قیام ایران (خروس جنگی)*، ۱(۱)، ۱۲-۱۴.
• ضیاءپور، جلیل. (۱۳۲۸ب). نقاشی. *قیام ایران (خروس جنگی)*، ۱(۲)، ۹-۱۰.
• ضیاءپور، جلیل. (۱۳۲۸ج). نقاشی. *قیام ایران (خروس جنگی)*، ۱(۳)، ۱۷-۱۸.
• ضیاءپور، جلیل. (۱۳۸۲). *مجموعهٔ سخنرانی‌های هنری-تحقیقی زنده‌یاد استاد جلیل ضیاءپور*. تهیه و تنظیم شهین صابر تهرانی، تهران: اسلیمی.
• غریب، غلامحسین. (۱۳۳۲). چگونگی وضع «خروس جنگی» از ابتدای کار. *پنجهٔ خروس*، ۱(۱)، ۴-۷.
• کشاورز افشار، مهدی و روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۸). تأثیرگذاری ساختار اجتماعی در گرایش به سبک‌های جدید نقاشی ایران (دههٔ چهل و پنجاه شمسی) با تأکید بر دیدگاه روبرت وسنو. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۴(۱)، ۵-۱۶.

www.SID.ir

Archive of SID

• مجابی، جواد. (۱۳۹۳). *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*. تهران: پیکره.
• محصص، بهمن. (۱۳۳۲). و اما رادیوی ما و هنرنمایی‌های آن. *پنجهٔ خروس*، ۱(۱)، ۶-۸.
• مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۵). کشمکش‌های رئالیسم و ایدئالیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعهٔ تاریخ اجتماعی هنر ایران معاصر. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۸(۲)، ۸۱-۱۱۲.
• مقبلی، آناهیتا و گلچین، شیما. (۱۳۹۳). تبیین ریشه‌های جریان نقاشی نوگرای ایران (۱۳۴۵-۱۳۲۰ ه.ش.). *چیدمان*، ۳(۶)، ۴۰-۵۰.
• همایون، داریوش. (۱۳۲۸الف). آنچه در پیش داریم. *جام جم*، ۱(۱)، ۴۰-۴۳.
• همایون، داریوش. (۱۳۲۸ب). هنر ملی. *جام جم*، ۱(۲)، ۳-۴.
• یارشاطر، احسان. (۱۳۳۳). آیا می‌توان از نقاشی جدید لذت برد؟ *سخن*، ۷(۸)، ۸۱۷-۸۲۰.
• یارشاطر، احسان. (۱۳۳۴). آیا می‌توان از نقاشی جدید لذت برد؟ *سخن*، ۸(۱)، ۱۸-۲۳.

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:

خلیل‌نژاد، کیوان؛ شریف‌زاده، محمدرضا و گودرزپروری، پرناز. (۱۳۹۹). سیاست مطبوعات در مواجهه با هنر تجددگرا در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ شمسی. *باغ نظر*، ۱۷(۹۰)، ۵۵-۶۶.

DOI: 10.22034/bagh.2020.205677.4340
URL: http://www.bagh-sj.com/article_118422.html

www.SID.ir