بررسی جامعه شناسانه آثار نقاشان معاصر ایران ملهم از هنر های تصویری دوره قاجار

چکیده:

درهنرهای تجسمی معاصر ایران گرایش‌های متفاوتی به لحاظ فرم، محتوا و نشانه، با تکیه بر دوره‌های پیشین وجود دارد. از جمله رویکردهایی که علل و زمینه‌ی خاستگاه این گرایشات را در محتوا و ظاهر تحلیل می کند؛ نگرش به ریشه های اجتماعی و رویکرد جامعه شناختی می باشد. در این مقاله با پیش فرض این مهم که جامعه هنری در تأثیر متقابل با اجتماع و چالش میان این دو است به بررسی آثار نقاشان معاصر به مثابه بازتاب شرایط اجتماعی پرداخته می شود.

هدف این پژوهش، بررسی نحوه کارکرد نظریه جامعه شناختی بازتاب در آثار نقاشان معاصر ایران است. لذا به دلیل ویژگی های خاص و گستردگی قابل ذکر به لحاظ فرم، محتوا و نشانه در هنر قاجار، از نقاشی های متأثر از این دوره تاریخ فرهنگی-هنری ایران به عنوان نمونه در جامعه آماری متشکل از آثار هنرمندان دوره معاصر، استفاده شده است.

ماحصل پژوهش نشان دهنده تأثیر گسترده هنر تصویری دوره قاجار در بیان اجتماعی نقاشان دوره معاصر می باشد.

کلیدواژگان: رویکرد بازتاب، هنر معاصر، هنرهای تصویری دوره قاجار.

sociological studying of contemporary painters`works of Iran who are inspired of visual arts of Ghajar period.

There are different gravitations of form, containing and sign by supporting of previous periods in contemporary visual arts of Iran. Such as approach which analyses the causes and basis of origin of this gravitations in containing and appearance; are look at social origin and sociological approach. In this article, with this main assumption which artistic social is in mutual influence with community and challenge between two of these, contemporary painters`works are considered.

The purpose of this research considers the way working of sociological recommendation of reflection in contemporary painters of Iran. So because of special condition and worthy of saying of deployment of form, containing and sign in Ghajar art, paintings which are touched from this artistic and cultural of historical period of Iran have been used as sample in statistical population which include artworks of contemporary artists.

The result of research shows that the visual arts of Ghajar affects on social saying of contemporary painters.

Key words: reflection approach, contemporary art, visual art of Ghajar period.

مقدمه:

هنر همواره به عنوان بخشی از زندگی و حیات مردم و اقوام مختلف در کنار آنها بوده است همچون سایر جنبه‌های زندگی انسان هنر نیز در سالهای اخیر مورد توجه جامعه شناسان قرار گرفته؛ و با شناخت هنر جوامع، می‌توان به شناختی عمیق‌تر از خود آن جوامع رسید. همچنین در روند تاریخی تحولات اجتماعی و همینطور تحولات هنری رابطه متقابل هنر و جامعه در فرآیندی پویا مورد توجه قرار گرفته و بسیاری از متفکران با توجه به بحث تاریخ اجتماعی هنر به این حوزه غنا بخشیده‌اند. به منظور ورود به مباحث نظری در ابتدا نیاز به بررسی رابطه هنر و جامعه مشهود است. از این رو در رابطه میان هنر و جامعه دو محور اساسی وجود دارد. محور اول تأثیرات هنر بر جامعه و محور دوم تأثیرات جامعه بر هنر است .با توجه به محور دوم است که رویکرد جامعه‌شناسی هنر اساساً شکل می‌گیرد. اگرچه در این رویکرد از تأثیرات هنر بر جامعه نیز غفلت نمی شود. از طرف دیگر برخی از متفکران حوزه جامعه‌شناسی هنر نه درباره رابطه بین هنر و جامعه بلکه درباره هنر به مثابه‌ی جامعه فکر و اظهار نظر کرده اند. [۱]

هنرمندان در بیان واقعیت های جامعه به شیوه های متفاوتی عمل می‌کنند؛ عده‌ای افق دید خود را محدود به مسائل جزئی درون یک جامعه کرده و عده‌ای به جامعه در کلیت آن نگاه می‌کنند. دسته دوم دربرگیرنده چارچوب اجتماعی معاصر است و بازتاب آن در آثار هنری این دسته قابل مشاهده است. [۲]در این محور است که مسایل سبک شناختی از یک طرف و تاریخ تحول سبک‌ها در جامعه از طرف دیگر اهمیت بسیار می‌یابند. همچنین مطالعه متنی اثار نقاشی و سعی در دریافت مضامین و محتواهای موجود در آنها با استفاده از روش‌های خاص چون تحلیل نشانه‌شناختی و تحلیل محتوای کمی و کیفی و مانند آن می‌تواند یکی از کارهای اساسی باشد که در تبیین رابطه میان هنر و جامعه در این عرصه کمک کند.

ویکتوریا الکساندر در کتاب جامعه شناسی هنرها، دو رویکرد را در رابطه میان هنر و جامعه مطرح می کند: رویکرد بازتاب و رویکرد شکل دهی. مطابق با این رویکردها، این رابطه به صورت استعاری می تواند، به شکل رابطه ای مستقیم، خط صافی بین اثر فرهنگی و جامعه، بازنمایی شود.

نظریه بازتاب، هنر را آئینه جامعه می‌داند و به بررسی میزان انطباق محتوای پیام‌های رسانه‌ای با آنچه در واقعیت اجتماعی می‌گذرد می‌پردازد. این رویکرد آنچه را هنر و دیگر رسانه ها نمایش می‌دهند بازتابی از شرایط اجتماعی می‌داند. [۳] نظریه بازتاب در جامعه‌شناسی هنر بخشی از نظریه کلان بازنمایی است. ژان دووینیو نقطه برخورد نگرش‌های خلاقانه و کارکردهای هنر در ساختارهای اجتماعی متفاوت را نقطه آغاز جامعه‌شناسی آفرینش هنری می‌داند. به اعتقاد او از طریق تحلیل همه نمادهای اجتماعی که در اثر هنری متبلورند و اثر هنری نیز به نوبه خود آن‌ها را در تحول خود متبلور می‌سازد؛ می‌توان به درک این مسأله نایل آمد که اثر تا چه اندازه در جامعه ریشه دارد. [۴]

نظریه ساختارگرایی تکوینی گلدمن در حوزه جامعه شناسی هنر را نیز می‌توان در رویکرد بازتاب قرار داد. ساختارگرایی تکوینی گلدمن در پی تشخیص ساختارهای ذهنی گروه یا طبقه اجتماعی است، به نحوی که این ساختار در اثر هنری ظهور پیدا می‌کند. گلدمن معتقد است که آفرینش‌های ادبی و هنری، شیوه‌های بیان هر جهان بینی‌اند و هر جهان بینی نیز نه پدیده ای فردی، بلکه پدیده ای اجتماعی است. [۵] در مجموع باید گفت نظریه پردازان بیشماری وجود رابطه بازتابی میان هنر و جامعه را پذیرفته‌اند. در رویکرد نظری بازتاب از استراتژی تحقیقاتی متفاوتی می‌توان سخن گفت. این استراتژی ها عبارتند از: تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری و روش‌های ترکیبی.[۳] در مقاله حاضر نیز از تحلیل تفسیری و تحلیل محتوا، به منزله تکنیک تحقیق استفاده می‌شود.

جامعه شناسی نقاشی و مطالعه آثار در ارتباط متقابل با جامعه معاصرشان یکی از محورهای مهم جامعه‌شناسی نقاشی ایران است. نظریه پردازان بازتاب در جامعه‌شناسی هنر معتقدند که آثار هنری همواره نشانه-

هایی از جامعه معاصر را بر پیشانی خود دارند و با مطالعه آنها می‌توان ابعادی از جامعه را که معمولاً در تاریخ آن جامعه نمی‌توان دریافت، شناخت و نه تنها در سطح، بلکه در عمق جامعه وارد شد و علاوه بر لایه های رویی، لایه‌های زیرین آن را نیز قابل شناسایی و شفاف کرد.

نقاشی ایرانی در دهه های۳۰، ۴۰ و۵۰ تلاش کرد تا تمام تاریخ هنر نوین غرب را در کوتاه‌ترین زمان ممکن، مرور و تجربه کند. با این وجود بسیاری شواهد نشان می‌دهد که انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت، محور تجربیات برخی از هنرمندان نوپرداز ایرانی را تشکیل می‌دهد. این کیفیت را به خصوص در تلاش‌هایی که برای تشکیل یک به اصطلاح "مکتب ایرانی" انجام گرفت و می‌گیرد، روشن‌تر می‌توان دید. در این نوع گرایش‌ها عناصر بارز هنر سنتی و میراث‌های فرهنگی ایران با تجربیات هنر امروز به هم آمیخته گشته و تلاش شده تا همان هم نهادی را که در دوره های گذشته بین پدیده های ملی و بیگانه حاصل می‌شد، در دوران معاصر به صورت دیگر پدید آورد.[۶]

در میان نقاشان معاصر ایرانی، هنرمندان بیشماری وجود دارند که در برخی از آثارشان از نمونه های بصری دوره قاجار بهره گرفته‌اند، از آنجا که هنرهای تصویری دوره قاجار با آن گستردگی قابل ذکرش و به واسطه تحولات سیاسی-اجتماعی و فرهنگی و نیز تأثیر از ادبیات غنی دوره خود و برخی موارد مشابه دیگر دارای سبک و شیوه خاص خود بوده؛ به ناگزیر در هنر دوران های بعد مؤثر افتاده است.

عوامل اجتماعی مؤثر بر نقاشی دوره قاجار

۱- دیوار نگاره‌های قرن یازدهم هجری قمری، عصر شاه عباس صفوی و جانشینان اش در توجه به نقاشی غرب- دوری از شیوه رضا عباسی و توجه سبک هندی و اروپایی ، استفاده از "پرداز" زیاد و رعایت پر سپکتیو – استفاده از رنگ روغن – فرستادن بعضی از نقاشان از جمله محمد زمان به اروپا زمینه ساز اصلی مکتب زند و قاجار شد.

۲- رویدادهای مربوط به دوره آقا محمد خان و رویکرد به دوران هنری ساسانی و تمایلات میهن پرستانه در جهت جلب اذهان عوام به سوی دربار قاجاری

۳- جنگ های ایران وروسیه در دوران سلطنت فتحعلی شاه ،رفت وآمد مسافران اروپایی به ایران و شروع جنبش مشروطه، شکوفایی فن عکاسی در دوره ناصرالدین شاه، چهارمین پادشاه قاجار (۱۸۲۸م /۱۲۴۶ ق) که شیفته هنر بود و در واقع مروج اصلی عکاسی در ایران نیز به شمار می رود و همچنین حرکت جامعه سنتی ایران به سوی مدرنیسم قرن ۱۹ اروپا از دوره ناصرالدین شاه شدت گرفت.[۷]

۴-اصلاحات دوران عباس میرزا ، ولیعهد فتحعلی شاه و مشاورانش که در صدر آن ها قائم مقام فراهانی قرار داشت. در دارالسلطنه تبریز، برای کسب معارف علوم و صنایع پیشرفته به فرمان او گروهی از دانش جویان برای یاد گیری علوم و فنون به اروپا گسیل شدند که هنر آموزش نقاشی نیز آن جمله بودند.

آوردن اولین دستگاه چاپ سنگی از روسیه در سال ۱۲۴۸ ه. ق در شهر تبریز که خود یکی از دلایل مؤثر در شیوه نقاشی قاجار بود ، چرا که در آن زمان نیاز بود که اخبار مشروطه در دسترس مردم قرار گیرد و این امر توسط چاپخانه ها و تولید نسخه های بیشتر از کتب ،روزنامه و معرفی عکس شخصیت های سیاسی و درباری به عموم مردم صورت می گرفت.

۵- تأسیس مدرسه دارالفنون بدست امیر کبیر و آموزش شیوه نقاشی به سبک اروپایی دراین مدرسه زمینه را برای شکل گیری سبکی نو در نقاشی دوره قاجاربوجود آورد.

تحلیل محتوایی نقاشی های دوره قاجار

دوره قاجار یکی از شگفت‌آور ترین دوره‌های حیات هنری ایران به ویژه در عرصه هنر نقاشی است. این دوره را هنرمندان (دوره فرنگی سازی) نام نهادند.

آثار به جای مانده از این دوره از نظر شیوه اجرا و نیز درک

مفهوم زیبایی، موجودیت نوینی به هنر ایران داده است. حضور اندیشه‌های هنرمندانه، به مفهومی که در دوره جدید غرب مطرح

است، به این موجودیت اعتبار می‌بخشد. اندیشه‌ای که از نظر صورت و مضمون و نیز نوآوری، نهایتاً در عناصری چون صورت انسانی و عناوین متنوع دیگری چون منظره و طبیعت بی‌جان تجلی می‌یابد. این اندیشه بر نحوه تلقی، دید زیبایی‌شناسی و نگرش‌های پویای هنرمندان نقاش دوره قاجار، دلالت دارد. در این رویکرد، خیال پردازی غیر نفسانی هنر نگارگری که مبتنی بر عالم مُثُل بود؛
به خیال پردازی نفسانی و دیوار انگاری و انسان انگاری در برابر دیدار انگاری الهی تبدیل شد. در چنین تفکری بود که هنر دوره قاجار رهسپار دیار انسان مداری گردید؛ که پیش از نقاشان دوره قاجار، در آثار نقاشان دوره صفویه و خصوصاً محمد زمان به طور آشکار و پنهان ظاهر شد. نقاشی دوره قاجار قصد دارد در هنرش به توصیف جهان طبیعی و شبه واقعی بپردازد. و حتی صورت کلی آن را هم از نیاکانش به عاریت می‌گیرد. جهانی که او می‌آفریند نمی-تواند فراسوی زمان و مکان باشد. زیرا او از الگویی بهره می برد که تابع نوعی ایدئولوژی فئودالیسم است که قوانین زیبایی شناسی خود را طبق این ایدئولوژی در آثارش تنظیم می‌کند.

هنر نقاشی قاجار از نظر ماهوی ترکیبی از چند نگرش فکری است. بدین معنی که از ترکیب چند شیوه اروپایی (متعلق به دوره رنسانس) با شیوه ممسوخ تفکر ایرانی، نوعی زیبایی-شناسی تلفیقی پدید آورده است. این نحوه شناخت فلسفه و زیبایی در آثار هنرمندان نقاش دوره قاجار مشهود است. از این رو می‌توان نقاشی دوره قاجار را با نقاشی مرحله گذار از محتوا به فرم در تاریخ هنر غرب مقایسه نمود.[۸]
نتایج این نوع هنرپروری عمدتاً عبارت بوده اند از: پیدایش سبک‌های رسمی و قراردادی، و مشکلات و محدودیت های هنرمند وابسته به دربار. در تاریخ نقاشی ایران به بی‌شمار آثاری بر می‌خوریم که در آنها شاه اهمیت محوری دارد. اما این صحنه‌های درباری ندرتاً به مکان و زمان خاص مربوط می‌شوند. [۹]
در زمان فتحعلی شاه، به رسم اسلاف خود کارگاهی در تهران برپا گردید و نقاشان مطرح در آن گرد آمدند. که در میان آنان محمد علی شاخص ترینشان است. کار وی از نظر اجرا بسیار دقیق بوده، چهره ها فرنگی مآبانه است و کاملاً تأثیر نقاشی اروپایی در آن ها دیده می شود. (تصویر شماره۱)

تصویر شماره۱: عشاق.محمد صادق.منبع تصویرQajar Painting

به خلاف او مهرعلی قصد شبیه سازی و علاقه ایی به نمایش حجم و عمق ندارد؛ چنانکه فقط بعضی قسمت های پیکره و زمینه را سایه پردازی کرده است میرزا بابا، نخستین نقاشباشی فتحعلی شاه پرده های بزرگ رنگ روغنی، با موضوع صحنه های بزم و رزم و شکار، فضای معماری با کلا های نوک تیز و زیبا، خلق کرد. تمام کوشش این نقاشان درباری، در جهت این بود که شکوه دوران هخامنشی و ساسانیان و صفویان را برای قاجار از نو زنده کنند. در سال ۱۲۱۳(ه.ق) تک چهره ایی عالی در اندازه ی طبیعی از فتحعلی شاه کشید که به کمپانی هند شرقی هدیه شد. (تصویر شماره۲)

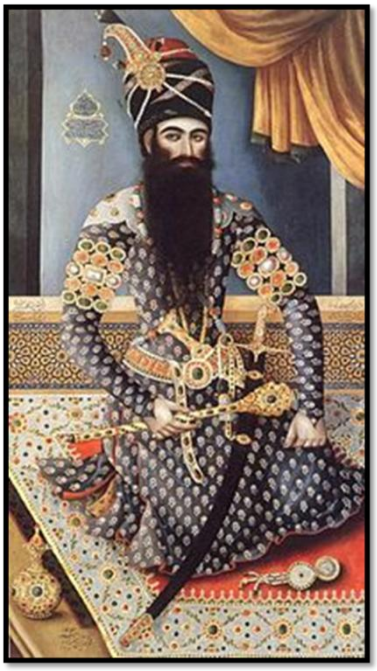
میرزا بابا را بنیان گذار مکتب پیکرنگاری درباری می‌دانند هرچند مهرعلی نماینده‌ی شاخص آن شناخته می‌شود. در مکتب پیکره نگاری "پیکر انسان" برجسته نمایی می‌شود و بیشتر به ظواهر، جلال و وقار ظاهری پرداخته می‌شود. [۹]

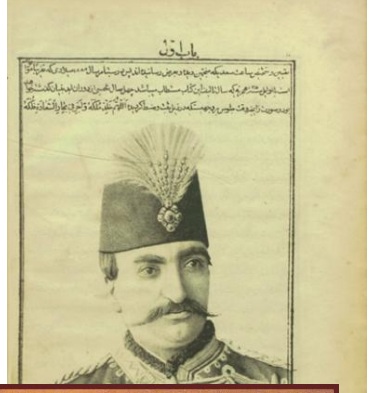
ورود صنعت عکاسی، پیشرفت و گسترش صنعت چاپ و ورود چاپ سنگی به ایران، تأسیس تلگراف خانه و حضور هنرمندان مطرحی چون صنیع الملک و کمال الملک، تأسیس دارالفنون، تأسیس روزنامه وقایع الاتفاقیه و استخدام استادان اروپایی در ایران در زمان ناصرالدین شاه بود. موضوع بیشتر نقاشی‌های اشرافی دوره ناصرالدین شاه به دلیل دور شدن از ویژگی‌های ایرانی و تأثیرپذیری از نقاشی اروپایی، منظره سازی و صورت نگاری است. سطح نقاشی‌ها نسبت به قبل کوچکتر و از اهمیت تصاویر زنان به عنوان یکی از مشخصه‌های نقاشی کاسته گردید.

سبک تک چهره‌نگاری توسط صنیع الملک (میرزا ابوالحسن خان غفاری) به مسیر تازه هدایت گردید. او نه فقط خصوصیات ظاهر چهره بلکه حالات و شخصیت افراد را با نهایت دقت و مهارت در آثارش می ساخت. [۱۰] (تصویر شماره۴و۵)

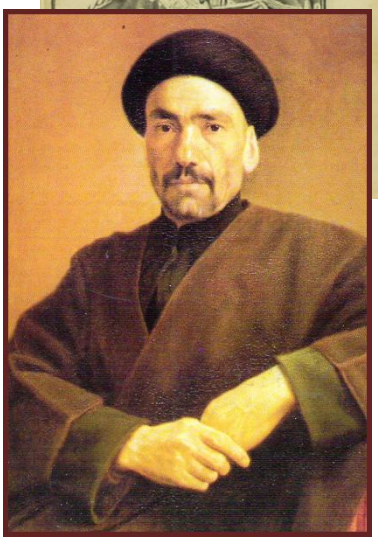
با روی کارآمدن سبک نقاشی ابوالحسن خان و نمایش ذوق و استعداد وی در

امر شبیه سازی اشخاص و اشیاء و مناظر، شیوه ی آکادمیک اروپایی، جای پیکرنگاری درباری را گرفت و صورت رسمی مثنی برداری از آثار اروپائیان رواج پیدا کرد.





تصویر شماره۴: ناصرالدین شاه، صنیع الملک



تصویر شماره۲: فتحعلی شاه قاجاردر کسوت رسمی ۱۲۳۸ه.ق.مهرعلی

تصویر شماره۳: فتحعلی شاه بر روی قالیچه مرصع و ساعتی در جلویش. میرزا بابا.منبع تصویر: پاکباز۱۳۸۳

تصویرشماره۵: ناصرالدین شاه.صنیع الملک
منبع: کتابخانه ملی

این ناتورآلیسم تازه رسیده، با ویژگی های نگارگری و نقاشی تزئینی ایران، در آثار محمود خان ملک الشعرا (صبا) در هم آمیخته است. شیوه نقاشی‌های آبرنگ او رئالیستی آمیخته به ریزه کاری و پرداز خاص ایرانی است

تصویر شماره۶..استنساخ – ۱۳۰۸ ه . ق – محمود خان ملک الشعرا (صبا)

بزرگترین واقعه دوره قاجار یعنی انقلاب مشروطه در زمان حکومت مظفرالدین شاه (۱۳۱۴-۱۳۲۵ه.ق) اتفاق افتاد. مسیر تحولات تاریخی و هنرهای تجسمی به گونه‌ای پیش رفت که سهم نقاشی و هنرهای تصویری در انقلاب مشروطه فراتر از تعدادی کاریکاتور سیاسی نبود که آنها هم در شکلگیری انقلاب نمی‌توانست مؤثر باشد. مشهورترین هنرمند عالم مشروطه کمال‌الملک بود. کمال الملک معتقد بود که هنر ایران نیز باید مانند هنر اروپا مسیر تاریخی هنر رنسانس و باروک را بگذراند تا به رئالیسم و امپرسیونیسم برسد. در نقاشی های دوران سی تا چهل سالگی کمال الملک، با اینکه به شیوه ی طبیعت پردازی اروپا کار شده است اما تا حدودی از شیوه ی مکتب قاجار نیز پیروی کرده است. بنابر این، ایرانی بودن اثر را می توان تشخیص داد. اما از این دوره به بعد، کمال الملک به جز نسخه برداری از نقاشی های اروپایی، موضوعات دیگری مانند طبیعت پردازی، طبیعت بیجان، چهره نگاری و صحنه های زندگی روزمره را نیز تصویر کرده است.

با پیدا شدن نشانه‌های زود هنگام هنر مدرن در ایران، شیوه‌ی نقاشی قاجار کنار گذاشته شد و سبک‌های ناتورآلیسم و رئالیسم جای آن را گرفتند.

تصویر شماره۷:سید نصرالله تقوی،کمال الملک

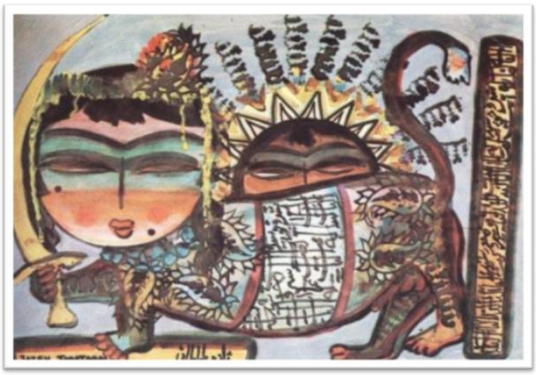
نقاشان دو سه دهه آخر سلطنت قاجار به کپی‌برداری از نقاشی‌های اروپایی و تقلید از شیوه‌های واقع‌گرایی غربی پرداختند و با نگاهی به گذشته به دوباره سازی ضعیف نگاره‌های مکتب اصفهان مشغول شدند تا آنها را به خارجیانی که به قصد دیدن سرزمین افسانه‌ها به این سو می‌آمدند بفروشند. نقاشان بدون آنکه متوجه اشتباه خود باشند، همچنان از عکس به عنوان مدل نقاشی استفاده می‌کردند و هنر نقاشی به سرعت تنزل پیدا کرد. غیر از نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنرهای عامیانه دیگری مثل نقاشی پشت شیشه معروف به «نقاشی پشت بدل» در اواخر دوره قاجار، متداول شد که حالت معنوی و روحانی داشت. پس از انقلاب مشروطه به امکاناتی که برای چاپ طرح‌ها و تصاویر در روزنامه‌های چاپ سربی به وجود آمد پدیده‌ای جدید، یعنی طرح‌های طنزآلود و نیشدار در بعضی روزنامه‌ها رایج شد که مخاطب عام داشتند و بعضی از آنها از قوی‌ترین آثار گرافیک دوره قاجار به حساب می‌آید.

در مجموع نقاشی دوره قاجار را می بایست در فرآیند تاریخی نقاشی ایران مرحله بسیار مهم و اساسی دانست. زیرا نقاشی قاجار نیز پدیده‌ای جدا از تمدن ایرانی نیست و همسو با زمان خود، از اهمیت و ارزش تاریخی- اجتماعی و نیز زیبایی‌شناسی دوره خود پیروی می‌کند. هنر نقاشی قاجار چندان که باید فرصت تکامل نیافت؛ هرچند نحوه تلقی سلاطین قاجار و بازتاب تأثیراتی که آنها از غرب پذیرفته بودند به واسطه هنرمندان آن دوره نیز آشکار شده و در آثارشان به ظهور رسیده است. نقاشی دوره قاجار را می‌توان مرحله برزخی میان نقاشی مدرن ایران و نگارگری محسوب نمود. از سوی دیگر فردگرایی مرکزگرا در این نحوه تلقی موجب ظهور آثار اندام وار تک شخصیتی شد و از آنجا که فرهنگ و ادب ایران هنوز به مرحله تفکر فردگرایی اومانیستی فرو نغلتیده بود، نقاشان قاجار به ناچار آثار خود را از نگارگران جدا نمودند. [۱۱]

شرایط اجتماعی مؤثر بر هنر نقاشی معاصر ایران

سیر تحولات هنر معاصر ایران را می توان به چهار دوره تقسیم کرد: دوره ی اول (۱۲۸۹ خورشیدی- ۱۳۲۰) ، دوره ی دوم (۱۳۲۰ خورشیدی – ۱۳۳۷)، دوره ی سوم (۱۳۳۷ خورشیدی – ۱۳۵۷)، دوره ی چهارم (۱۳۵۷ خورشیدی تاکنون)

در دوره نخست از یک سو پیروی از شیوه های هنر آکادمیک اروپایی و از سوی دیگر کوشش برای احیای نگارگری قدیم در قالبی باب سلیقه‌ی روز به چشم می خورد. (گفتنی است که پس از گذشت بیش از نیم قرن هنوز هم این دو گرایش را در بخشی از هنر معاصر ایران می توان باز شناخت). دوره ی دوم: برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی و تماس مستقیم‌تر با مظاهر فرهنگ غربی، مجالی برای -نوجویی هنری پدید آورد. دوره ی سوم. زمان برپایی نخستین دوسالانه ی تهران (۱۳۳۷ خورشیدی) را می توان آغاز دوره‌ای جدید دانست؛ این اقدام باعث بروز حرکت های مصنوعی و موقتی در هنر معاصر نیز شد؛ چنین بود که موج‌های



اکسپرسیونیسم، تجریدگرایی، و سنت گرایی نو یکی پس از دیگری

از متن همین دوسالانه ها برخاستند. در دهه ی ۱۳۴۰ به رغم آمیختگی فعالیت‌های جدی و تفنن آمیز، هنر نو مجال شکوفایی یافت. بی شک، آفریده‌های نومایه ای که در عرصه‌های مختلف از

این دوره به جای مانده‌اند، پشتوانه‌ی هنر امروز را تشکیل می‌دهند، که پرویز تناولی و ژازه طباطبایی (در مجسمه سازی) متعلق به این دوره هستند. [۱۲] در دوره چهارم، دوره جدیدی در هنر ایران آغاز گردید که با نفی موجودیت و کارکرد هنر رسمی دوران قبل، مضامین حماسی، دینی و سیاسی رواج بیشتری یافت. در نقاشی این دوره گونه گونی و پراکندگی گرایش ها بیشتر شد.

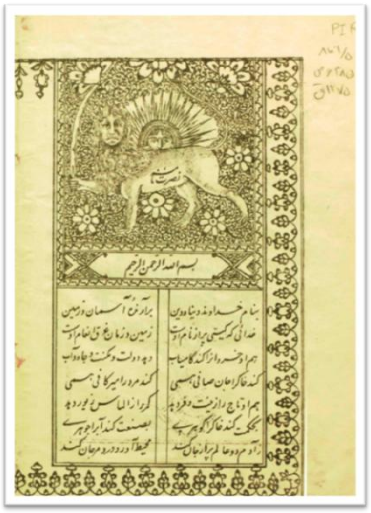
به طور کلی، از بررسی تاریخ هنر معاصر چنین نتیجه می‌گیریم که، تاکنون دستاورد منسجم و جامعی که بتواند الگوی زیبایی شناختی ویژه‌ای را به دنیای هنر امروز ارائه کند، حاصل نیامده است. [۱۲]

تحلیل محتوایی نقاشی های دوره معاصر ایران

برخلاف پیدایی، گسترش و افول مکاتب و شیوه‌های جدید در قلمرو هنر معاصر مغرب زمین که همواره ریشه‌هایی در تحولات فکری و تغییرات اجتماعی داشته و مبین جنبه‌هایی از محتوای زمان معاصر بوده که در قالب و زبان متناسب با آن شکل گرفته است، در هنر معاصر ایران، تا امروز هنوز از مکتب متشکل و استواری نمی‌توان سخن راند. از سوی دیگر به عنوان مثال نقاشی و مجسمه‌سازی نوین غرب، علی‌رغم نمودهای متفاوت و حتی متضاد، مسیری پیوسته و متداوم را طی نموده است؛ در صورتی که در هنر نوین ایران، تکیه بر وجود یک تداوم محتوایی یا شکلی ما را از بررسی و جمع بندی واقع بینانه دور می کند و به همین دلیل منطقاً در اینجا باید از گونه‌ای گزینش‌های هنری سخن به میان آورد که محصول نوعی "خوشه-چینی" و انتخاب فردی یا جمعی در یک زمان محدود بوده است؛ که هنرمند متناسب با تمایلات روحی، فکری و عقیدتی و سلیقه هنری خود، و حتی گاهی به تبعیت از مد روز، اصول مشابهی را پذیرفته و مورد بهره برداری و پیروی و تقلید قرار داده است. [۱۳]

مکتبی که در اوایل دهه ۴۰ شمسی شکل گرفت و شاید نخستین مکتب نقاشی منسجم ایرانی باشد، مکتب سقاخانه‌ای است. [۱۴]

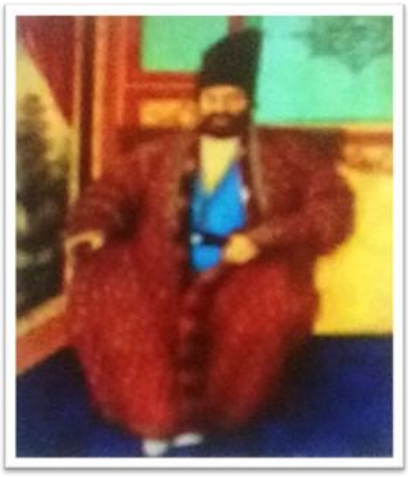
ژازه طباطبایی به همراه تنی چند از نقاشان معاصر ایرانی به عنوان پیشگامان مکتب سقاخانه در ایران یاد می‌شود. و شیر-زن‌ها و خورشیدها (تصویر شماره۸) از موضوعاتی است که اغلب در کارهای وی تکرار می‌شوند او مجسمه‌هایی به شکل انسان خلق می‌کرد که از بدن‌هایی فلزی ساخته شده بودند. ژازه معتقد بود فلز سرد می-تواند گویای گرم‌ترین سخن‌ها باشد. این گرما و شور زندگی را در نقاشی



های تغزلی وی نیز به وضوح می‌توان مشاهده نمود.

صویر شماره۸و۹: اثر ژازه طباطبایی

ژازه با اقتباس دور و نزدیک از صحنه های عاشقانه نقاشی‌های دوره قاجار، و الهام عین به عین از برخی ویژگی‌های تصویری آنان، زنانی را با دستان حنا بسته و ابروان پیوسته بازآفرینی می نماید؛ که به صورت دورگیری شده و با الهام از ترکیب رنگ های نقاشی های قاجاری به ویژه قرمز آجری و آبی تیره اما اندکی درخشان‌تر، در کنار دلداده و یا به صورت تنها، برداشتی متفاوت از حضور زن را نوید می‌دهد. فضای کارهای وی به طرز محسوسی از تلاشی که برای سه بعدی نمایاندن صحنه‌ها در دوره قاجار صورت می‌گرفت فاصله دارد و به فضای دو بعدی دوره‌های قبل‌تر هنر بصری ایران نزدیک گشته است.



دیگری از آثارش که در هنرمند

نقاشی‌های قاجاری بهره برده است اما با انگیزه‌ای بسیار تازه، اردشیر

محصص است. این هنرمند گاهی از عکس‌های دختران قاجار به ویژه عکس‌های صحنه‌های اعدام استفاده کرده است. طرح‌های محصص روایاتی از جامعه را نشان می‌دهد، ورای ظاهر آن با خطوط لرزان، صاف و گاهی هندسی. طراحی شخصیت‌های محصص اکثراً در حال حرکت و تکاپو هستند. آثار او بیش از آنکه طنز گونه باشند، تلخ گونه هستند. خطوط و طراحی بیش از هرچیز نمایانگر تعلیق و موقعیت‌های لرزان و ناپایدار آدمها و جهان پیرامون اوست. به گفته خودش" قیافه‌های همشهریانم بی‌تردید تأثیر زیادی در آثارم داشته. باید بگویم من مه آلودگی و ابهام هوای بارانی را دوست دارم و شاید این ابهام در فضای کارهای من بازتاب داشته باشد". او لودگی نمی‌کند و به شرف انسان بودن معتقدتر از آن است که به دست انداختن انسان وقت بگذراند یا هنرنمایی کند. طنز تلخ اردشیر، چهره کریه حافظان نظم و پاسداران خشک اندیش را نمایان می‌کند. دراکثر آثارش به طور مثال عامه مردم در مقابل ظلم اشرافی به گونه‌ای ضعیف و با خطوطی لرزان طراحی شده‌اند. (تصویر شمار۱۳) و در مقابل پادشاهان به شکل پرداخت شده تر و با تأکید بر قدرت ظالمانه، کنتراست شدیدی ایجاد می‌کند. حالت ژست گرفته دارند و این حالت ژست گونه تحقیر و تمسخر شخصیت‌ها را تشدید کرده‌اند به شکلی که گرچه همه آنها مانند نقاشی‌ها و عکس‌های پادشاهان و درباریان قاجار گویی به خودنمایی مشغولند، اما بیننده شاهد آن روی ماجراست.

تصویر شماره۱۳:خود نویس.از اردشیر محصص.منبع تصویر:شناسنامه۱۳۵۱.

تصاویر شماره۱۰: نصرت نامه.چاپ سنگی.۱۲۷۵ هجری قمری

تصویر شماره۱۱.از اردشیر محصص.

تصویر شماره۱۲.آبرنگ.اثر صنیع الملک.منبع تصویری:ذکاء۱۳۸۲.

اتفاقات همزمانی دریک تابلو و صحنه ملهم از پرده های نقالی برپا شده در خیابان ها و همچنین هاشورها و خطوط طراحی متأثر از تصاویر چاپ سنگی قاجار در آثار علی اکبر صادقی کاملاً مشهود است. . تضادهای تصویری صادقی نه از میان فضاهای روستایی و کوچ عشایر بلکه درست از آشناترین زوایای صندوقچه‌های تاریخ بیرون می‌آید. اکثر آثار او حال و هوای پهلوانی و حماسی دارند. او در آثارش از نشانه‌های تصویری بسیار استفاده می‌کند. و به گفته خود او چیزهایی مثل سیب در نقاشی‌های من نشانه‌هایی هستند که به نگاه من مربوط می‌شود. سیب برای من نشانه خیلی چیزهاست از جمله عشق، زندگی و زن. سیب گاز زده نشانه تجاوز به حقوق دیگران است. این نشانه گذاری‌ها را حتی لابه لای رنگ‌هایی که استفاده می‌کند می‌توان یافت. ریزپردازی جزئیات، صحنه‌های پیچیده و اهمیت موضوع به همراه قهرمانانی سرتا پا مسلح، از پیروی از سنن نگارگری ایرانی حکایت می‌کند. با نگاهی دقیق در عمده آثار هنرمند، خودنگاره‌هایی پیدا و پنهان می‌یابیم. گوئی هنرمند قصه‌گو و یا شاید خوابگرد،چاره‌ای جز همصدائی با شخصیتهای خیالی خود ندارد.

تصویر شماره۱۴: از علی اکبرصادقی(راست)
تصویر شماره۱۵: دختری در حال ریختن شراب.
منبع تصویر: Qajar Painting (چپ)

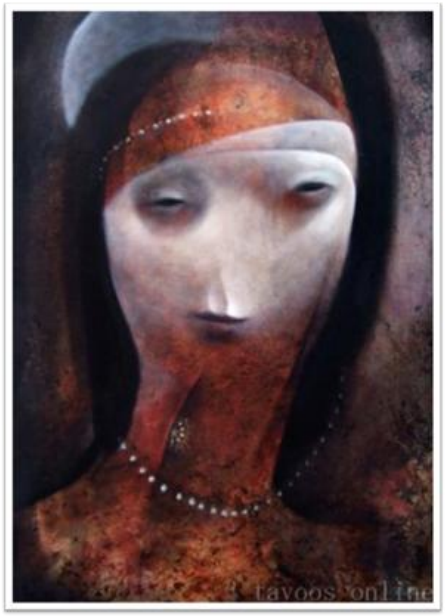
فضای آثار او جهانی حیرت انگیز است که در آن قهرمانان ساخته هنرمند برای نبرد با شیاطین به دنیا نمی‌آیند. چرا که آنها یا در دل زمان منجمد شده‌اند و یا در کشاکش درونی خود گرفتارند.» . هنرمند متبحرانه عواطف و دغدغه‌هایش را انتقال می‌دهد و در عین حال صحنه‌ها و موضوعات را تمام و کمال تصویر می‌کند. در آثارش توازنی تمام عیار خلق می‌کند و وقتی از فروکردن میخ به صورت قهرمانانش فارغ می‌شود آماده نبرد بر صفحه شطرنج است. بازی نخبگان که عرصه درایت، کمال و منزلت است.»[۱۵]

تصویر شماره۱۶: از علی اکبر صادقی

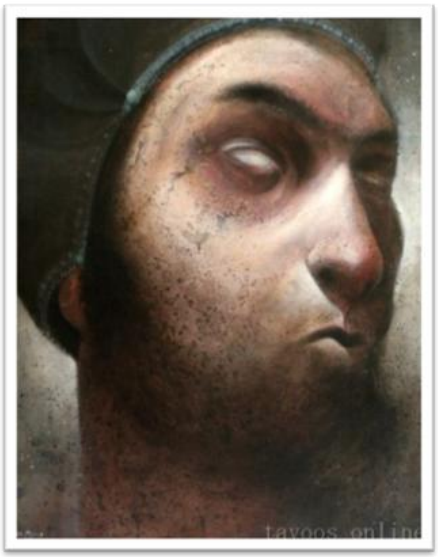
تصویر شماره۱۷: شاهزاده و ملازم.منبع تصویر: QajarPainting.

به گفته وحید چمانی نقاش جوان ایرانی، از دوره قاجار به این سو ارتباط میان سبک‌های نقاشی ایرانی گسسته شده‌است. نقاشان ایرانی در دوره قاجار بیشتر به کشیدن پرتره‌هایی گرایش داشتند که گویی در مقابل نقاش دچار بهت‌زدگی شده‌اند و شق و رق و اتوکشیده روی بوم نقش گرفته‌اند. پرداختن به جزییات از ویژگی‌های بارز نقاشی این دوره است . بیشتر نقاشی‌های این دوره با یک سری تزیینات همراه هستند که هم به نقاشی صلابت می‌بخشند و هم ایجاد برجستگی و عمق می‌کنند. وی نیز با توجه به ویژگی‌های نقاشی دوره قاجار سعی‌کرده به فرم جدید خود دست یابد. در نقاشی‌های او برخلاف دوره قاجار که تمام جزییات چهره افراد به تصویرکشیده می‌شدند، با زنان و مردانی روبرو هستیم که هویت‌شان مخدوش شده‌است. گویی نقاش بیشتراز هر چیزی ذهن آشفته پرتره‌ها را در مواجهه با دنیای امروز به تصویر کشیده و درون

آنها را روی بوم نقاشی فراخوانده‌است. چمانی کـه در نقاشـی‌هـایش همواره تصاویر زن و مردهای بی‌چهره و بـا هویـت مخـدوش را مـی کشد؛ گاهاً فیگورهایش را در فضاهای شـهری قـرار مـی دهـد و در برخی نیز ردی از فضاهای شهری به چشـم نمـی خـورد. البتـه در نقاشی‌های چمانی همچنان شاهد اسـتفاده از عناصـرتزینی ازجملـه نگین‌های آبی-سبز و پولک‌های رنگی هسـتیم کـه بـر مـو و لبـاس پرتره‌ها نقش بسته‌اند. این دقیق شدن نقاش دربـه کـاربردن عناصـر تزینی و پرداختن به جزییات لباس پرتـره‌هـا و صـورت‌هـای محـو و نگاه‌های آشفته یاد آور این است که انسان امروز درعین‌حال کـه بـه جزییات و تجملات از خود علاقه نشان مـی‌دهـد، درون خـود دچـار نوعی آشفتگی و ویرانی است.(تصاویر شماره۱۸ و۱۹)



تصویر شماره۱۸: اثر وحید چمانی



تصویر شماره ۱۹: اثر وحید چمانی

هنرمند تمام تلاشش در رسیدن به درون شخصـیت هـا اسـت. مچاله ومخدوش شدن هویت افراد و اشیا در نقاشی از ویژگی نقاشان قرن بیستم است که هر هنرمند شرایط انسان امـروزرا از زوایـه دیـد خود بیان می‌کند. تکنیک این نقاش واین نوع استفاده از رنگ بیشتر در دوره صفویه مورد توجه نقاشان ایرانی بوده‌است و به گفته چمانی او قصد دارد با استفاده از این تکنیک روح نقاشی ایرانی را به کـارش فرا بخواند. آثار چمانی تلخی و تنهایی خاصی را به تصویر می‌کشـند و نمایی از ترس و اضطراب دنیای امـروز را بـه نمـایش مـی‌گذارنـد. بخشـی از دفرماسـیون و اکسپرسـیو آثـار وی ناشـی از رویـدادهای اجتماعی است وتلاش بـرای نقـش کـردن حـالات درونـی و روانـی انسان‌هاست. تصویری از تردیـدها، تـرس و یـأس و هرآنچـه انسـان معاصر را چه در ایـران و چـه در برداشـت کلـی‌تـر در جهـان دچـار نگرانی از آینده می‌کند. آینده‌یی تاریک که نور را از چشم پرسوناژها گرفته و چشم‌های خیره به آینده را سرد و تهی کرده است. آدم‌هایی که بـا تظـاهر بـه آراسـتگی، بـا بـزک کـردن، آرایـش و اسـتفاده از زیورآلات سعی در حفـظ آبـرو و نمـایش واژگـون زشـتی و سـیاهی درون‌شان دارند و در آخر شما تصویر انسانی را می‌بینید که با تمـام تلاشی که برای تظاهر به خوشرویی و خوشبختی دارد اما در بخشی از چهـره یـا فیگـور نمـودی حقیقـی از احـوالات درونـی‌اش را نیـز می‌بینید

تصویر شماره۲۰:اثر وجید چمانی

نتیجه گیری

خوانش جامعه شناسـانه آثـار هنـری عـلاوه بـر دیـد وسـیع تـر در مخاطب، به او قدرت بهره بـرداری اقتصـادی، سیاسـی، اجتمـاعی و فرهنگی بیشتری از آثار هنری را می دهد. نقد جامعه شناسانه هنـر

به نوعی کارکردهای گوناگون هنر را نیز آشکار مـی کنـد. ایـن نـوع پژوهشها همان طور که در طول مقاله مشاهده شد، متن هنری را در بستر اجتماعی و تاریخی آن قرار می دهد و از این طریق به مخاطب کمک می کند تا بتواند نسبت های ممکن میان خود و آثار هنری را دریابد و به آن واقف شود. این آگاهی می تواند منشأ شـکل گیـری پیوندهای مادی و معنایی گوناگون بین زندگی نامه هر فرد و متـون هنری شود.

در این مقاله رابطه متقابل اثر هنری و جامعـه بـا همکـنش عامـل– ساختار در عرصه نظریه های جامعه شناسی بررسی شـده اسـت. در این چهار چـوب، عامـل بـه ایـن معناسـت کـه هنرمنـد در جامعـه موجودی منفعل نیست و تحت تأثیر الگوهای اجتماعی بـا تکیـه بـر خلاقیت خود در جهت ایجاد الگوهای جدید می کوشد. این موضـوع به ویژه در نقاشان صادق است؛ زیرا اگرچه آنان تحـت تـأثیر جامعـه قرار دارند و آثار هنریشان بازتـابی از شـرایط اجتمـاعی اسـت، و بـا وجود نقش مایه گرفتن از دوره ی هنـری خـاص (هنـر قاجـار) بـا المانهایی مشترک، آثاری نه تنهـا نامتشـابه بلکـه بـا رویکـرد نشـانه شناسی روان محوری، مفهموم و درون مایه جوهره دغدغه های خود را به زبان تصویر کشیده اند.

و اما از آنجا که در ردپای تاریخ هنر ایران دوره قاجـار آخـرین رگـه های سنت های تصویر گـری دوران قبـل از خـود را در بطـن خـود محفوظ داشته است به عنوان دورانـی قابـل تأمـل در رویکـرد ملـی گرایانه هنرمندان معاصر نقش بـه سـزایی بـه خـود اختصـاص داده است. آنچه در آثار چهار نقـاش بیـان شـده در مـتن مشـهود اسـت گویای این مهم می باشد.

وقتی اثر هنری در بستر اجتماعی اش قرار می گیرد، رابطه دوطرفـه هنر و جامعه بررسی می شود. از این دیدگاه کلیـت هنـر یـک نهـاد اجتماعی است که گویـای فرهنـگ، تضـاد طبقـه و نظـام اجتمـاعی خاص خود است؛ و رابطه کارکردی بـا کـل نظـام اجتمـاعی را دارد. شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی هر یک از نقاشان یاد شـده در خلق و شکل گیری آثارشان دخالت داشته است. از ایـن رو هنگـامی کـه اثـر هنـری در بسـتر اجتمـاعی اش قـرار مـی گیـرد رویکـرد و مضمونی جامعه شناسانه به خود می گیرد که گویای نگرش صـحیح اهداف مقاله می باشد.

منابع در متن

-آریان پور.امیر حسین، جامعه شناسی هنر، تهران، نشر گستره،۱۳۸۰.

[۳]الکساندر. ویکتوریا، جامعه شناسی هنرها(شرحی بر اشکال زیباو مردم پسند)، ترجمه: اعظم راودراد، تهران، فرهنگستان هنر،۱۳۹۳.

[۱۰]افشار مهاجر. کامران، هنر ایرانی و مدرنیته، چاپ اول، انتشارات دانشکده هنر، تهران،۱۳۸۴،ص۸۸.

[۶]افشاری. مرتضی و مهدی مرادی شـورجه، تـأثیر تصـاویر چـاپ سـنگی بـر نقاشـی معاصـر ایران،نشـریه نگـره، شـماره۷، تابستان۱۳۸۷،ص۴.

[۱۲]پاکباز. روئین، هنر معاصر ایران، فصلنامه طاووس، ۱۳۷۸.

[۹]پاکباز. روئین، نقاشی ایران از دریاز تا امروز، تهران، نشر نارستان،۱۳۷۹،ص۱۱،ص۱۱۵.

[۱۴]پاکباز، رویین. نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). چاپ پنجم. تهران: انتشارات زرین و سیمین. ۱۳۸۵ ش،ص۳۰۷.

[۱۱]جلالی جعفری. بهنام، نقاشی قاجاریه، چـاپ اول، نشـر کـاوش قلم،تهران، ۱۳۸۲،ص۸۹.

[۸]جلالی جعفری. بهنام، نقاشی قاجاریه(نقد زیبایی شناسی)تهران،انتشارات کاوش قلم، چاپ اول، ۱۳۸۲،ص۲۳-۲۷.

[۴]دووینیو.ژان، جامعه شناسی هنر، ترجمه مهدی سحابی، نشر مرکز،۱۳۷۹،ص۷۵.

- ذکاء. یحیی، تاریخ عکاسی و عکاسـان پیشـگام ایـران، چـاپ اول، شرکت علمی و فرهنگی، تهران،۱۳۷۶.

-ذکـاء. یحیـی، صـنیع الملـک، چـاپ اول، مرکـز نشـر دانشـگاهی، تهران،۱۳۸۲.

-رامین. علی، نظریه های فلسفی و جامعه شناختی در هنر، تهران، نشر نی، ۱۳۹۰.

[۲] راودراد. اعظم، تبیین فیلم و جامعه، فصلنامه سینمایی فارابی،ش۳۴،ص۱۰۴-۱۲۲

-زانگ ویل.(نیک، علیه جامعـه شناسـی هنـر، مجلـه فلسـفه علـوم اجتمـاعی، دوره۳۲، شـماره۲، ژوئـن ۲۰۰۲) ترجمـه شـده توسـط ابوالفضل توکلی شاندیز با عنوان: زیبایی شناسـی رو در روی تبیـین جامعه شناسانه هنر. مجله آزمت، شماره ۵۰، فروردین ۱۳۸۶.

-سمسار. محمد حسن و فاطمه سرائیان، کاخ گلستان(آلبـوم خانـه): فهرست عکس های برگزیده عصـر قاجـار، عکسـبرداری داود صـادق زاده، ترجمـه بـه انگلیسـی: شـهرزاد محمـد پـور، تهـران، کتـاب آبان،۱۳۹۰.

-شالومو.ژان لوک،نگره های هنر، فلسفه، زیبایی شناسی و تاریخ هنر از زمان افلاطون تا روزگاران ما،تهران، شرکت انتشارات سوره مهر،۱۳۸۵.

[۷]طهماسب پور. محمد، ایتالیایی ها و عکاسی در ایران، نشـر نـی، تهران،۱۳۸۵.

[۵]گلدمن.لوسین، جامعه فرهنگ،ادبیات:لوسین گلدمن، ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه،۱۳۷۶،ص۲۵۹.

[۱۳]گودرزی. مصطفی، درآمـدی بـر نقاشـی معاصـر ایـران، نشـریه جمهوری اسلامی، اردیبهشت۱۳۸۲،ص۲.

-محصـص. اردشـیر، شناسـنامه، انتشـارات کـانون پـرورش فکـری کودکان و نوجوانان، تهران،۱۳۵۱.

[۱]هـــاوزر.آرنولـــد،تاریخ اجتمـــاعی هنـــر، ترجمـــه ابـــراهیم یوسفی،تهران،خوارزمی،۱۳۷۷.
[۱۵]وبگاه سراسری گروه صنعتی پاکمن ۱۳۹۳/۵/۱۸)
-D. alexander. Victoria, sociology of the arts, exploring fine and popular forms, Blackwell publishing, 1996.

-Qajar painting. persian oil paintings of the 18th centuries by S.J.Falk london: Faber; Sotheby parke -

Bennet Publication,1972