نقاشی نوگرای ایران؛ میان مقاومت و تسلیم، علی گلستانه

توضیح: نوشتار پیشِ رو متن بازبینی‌شده‌ی سخنرانی‌ای است که در حاشیه‌ی سومین جشنواره‌ی دانشجویی نقاشی ژکال (تهران: دانشگاه هنر، تالار فارابی، ۲۹ فروردین۱۳۹۷) ایراد شد. این سخنرانی (که به‌همراه مهدی چیتسازها و به پیشنهاد او تحت نام «مدرنیسم علیه مدرنیسم» برگزار شد)، به‌دلیل کمبود وقت و پراکندگی مباحث به‌شکلی فشرده و بدون نتیجه‌گیریِ نهایی به مخاطبان عرضه شد. در متنِ حاضر، برخی از زمینه‌چینی‌های تاریخی حذف و درعوض بر نتیجه‌ی بحث بیشتر تأکید شده است.

بسیاری از هنرمندان امروز ما میان خود و آنچه فرهنگ عمومی نامیده می‌شود نوعی درک‌ناشدگی، جدافتادگی، و بیگانگی احساس می‌کنند. از قرار معلوم این میراثی است که نقاشان نوگرای ایران[۱] برای ما به‌جا گذاشته‌اند، نقاشانی که خود میراث‌دار تألیفات بصری بغرنج و سخت‌فهم نقاشان مدرنیست بودند. معنای این احساس جداافتادگی و بیگانگی چیست؟ پاسخ دم‌دستی این است که «برای فهم هنر نو باید زبان آن را آموخت»، یا اینکه «هنرمند جلوتر از زمانه‌ی خود حرکت می‌کند». البته که نمی‌توان این پاسخ‌ها را به کلیت هنر نسبت داد. هنر پیشامدرن چنان با مضمون‌ها، باورها، و به‌طور کلی فرهنگ جاری اجتماع پیوند داشت که برای فهم آن نیازی به واسطه‌گری دلالان معنا وجود نداشت. به عبارتی دیگر، به‌واسطه‌ی اشتراک مضمون‌ها، اشاره‌ها، و ابزارهای بیان، تفاهمی نسبی میان اثر هنری و فرهنگ عمومی وجود داشته است و اصولاً هنر در قلمرو فرهنگ عمومی جای می‌گرفته است. درواقع تنها با شکل‌گیری هنر مدرن بود که ما شاهد جداشدن قلمرو هنر از فرهنگ و حتی مقاومت همه‌جانبه‌ی هنر دربرابر فرهنگ عمومی بودیم، چیزی که در مقابل به اسطوره‌ی (از جهتی احساساتیِ) انزوا و فهم‌ناشدگی هنرمند مدرنیست شکل داد. اما آیا معنای بیگانگی و جداافتادگی‌ای که امروز احساس می‌کنیم هم از جنس همین مقاومت زیباشناختی است؟

---

۱. در این متن، مقصود از «هنر نوگرای ایران» پروژه‌ی پی‌ریزی و گسترش نظم تصویری جدید در نقاشی است که حدوداً از اواخر دهه‌ی ۱۳۲۰ تا اواخر دهه‌ی ۱۳۵۰ در فضای فرهنگی ایران جریان داشت.

نقاشی نوگرای ایران زمانی پدیدار شد که واقع‌نمایی همچون روش مسلط در حیطه‌ی نقاشی رسمی ایران تثبیت شده بود. هرچند این واقع‌نمایی (که مشخصاً با نقاشی کمال‌الملک معرفی می‌شود) با واپسگراترین شکل هنر اروپاییِ دوران خود قرابت داشت، اما در چارچوب تحولات تصویری در ایران درست و به‌مثبت‌ترین معنای کلمه در جای مناسبش قرار گرفته بود: این فرم (تأکید بر بازنمایی عکس‌گونه‌ی مشهودات)، جدا از آنکه در امتداد (و نقطه‌ی اوج) روند دورشدن نقاشی ایران از نظام تصویرپردازی نگارگری به‌سوی نوعی واقع‌گرایی مبتنی بر تجربه و مشاهده قرار داشت،[۲] با متزلزل‌شدن ارکان نظم نمادین اجتماع کهن (ازجمله حقانیت حکومت مطلقه‌ی شاهی) و گرایشات علمی روز و دائره‌المعارف‌نویسی (فارغ از عمیق و سطحی‌بودنشان) نیز همزمان و هماهنگ بود.[۳] در مرحله‌ی بعد برخی شاگردان کمال‌الملک در جهت ژرفابخشیدن و گسترش‌دادنِ سبک خود گام برداشتند و بعدتر با تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا (۱۳۱۹) برای آموزش شیوه‌ی نقاشی خود نیز طرحی منظم‌تر تدوین کردند. درست در همین زمان و در همین نهاد آموزشی بود که نخستین برخورد نوگرایان با پیروان مکتب کمال‌الملک روی داد و این پیوستارِ از قرار منطقی را گسیخت. بااین‌حال این هنر برآمده از وضعیتی کمابیش تازه و برای پاسخ به آن بود ـ وضعیتی که قرار نبود مکتب ناتورالیستیِ کمال‌الملک بتواند خود را برای مقابله با آن هماهنگ کند.

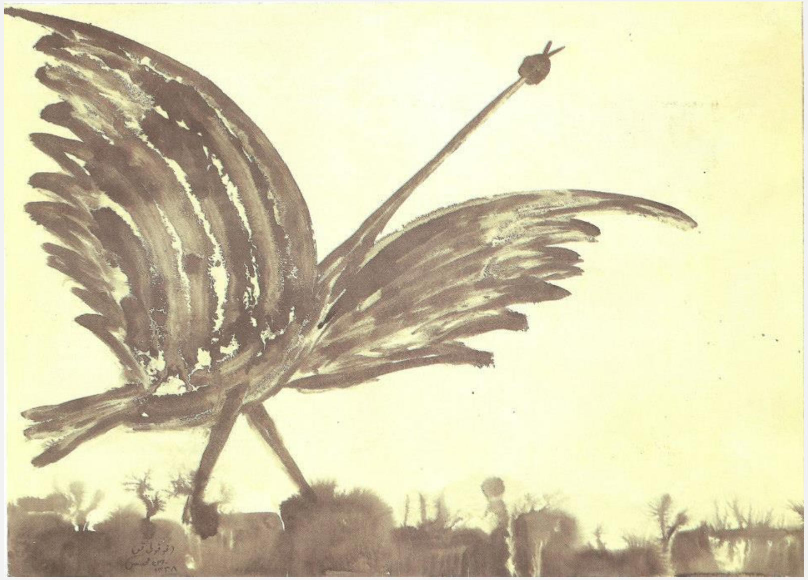
پس از حدود پانزده سال محدودیت عملکرد مجلس، ممنوعیت فعالیت‌های حزبی، و نظارت حادّ بر روزنامه‌نگاری در دوره‌ی رضا شاه، خلع او از مقام سلطنت و گماشتن ولیعهد جوانش به شاهی (۱۳۲۰) دوره‌ای از تکاپوی اجتماعی و فکری را در ایران رقم زد که تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ادامه یافت. معلق‌شدن موقتی کنترل شدید اجتماعی که به‌نوبه‌ی خود فضایی برای احیای جنبش‌های مدنی باز کرد، در حیطه‌ی فرهنگ به

---

۲. اینجا تأکید بر تأثیر عامل خارجی به‌اندازه‌ی دگرگونی شکل تولید اجتماعی نقاشی و ازبین‌رفتن امکان تداوم فرم نگارگری اهمیت ندارد. اینکه اگر نقاشان ایرانی عصر صفوی با هنر اروپایی روبه‌رو نمی‌شدند، این واقع‌گرایی به چه فرمی در تصویرپردازی منجر می‌شد چندان مشخص نیست؛ اما درهرحال نقاشی واقع‌نمای اروپایی‌مآب به‌زودی میل نقاشان به تقلید از واقعیت را پاسخ گفت و نظام تصویریِ تحول‌یافته‌ی نگارگری را در خود حل کرد. در واپسین مرحله‌ی این ادغام، یعنی نقاشیِ کمال‌الملک دیگر ردی از آن شکل تصویرپردازیِ نوعاً ایرانی باقی نمانده بود.

۳. چنانچه مکتب (اگر بتوان گفت) ناتورالیستی کمال‌الملک را با برنامه‌ی احیای نگارگری ایران به‌منزله‌ی «هنر ملی» دوره‌ی رضاشاه (که موردحمایت دربار نیز بود) قیاس کنیم، «نو»بودن و پیوستگی آن با شرایط و خواست‌های اجتماعی معاصرش را بهتر درک خواهیم کرد.

صورت طغیان بر ضد کنترل‌های زیباشناختی منجر شد. نقاشان جوانی که (از طریق استادان اروپایی دانشکده یا سفر به اروپا) با شکل‌های نوین ترسیم و بیان در نقاشی آشنا شده و شیوه‌های جدید به‌کارگیری ابزار را آموخته بودند کوشیدند تا تقابل مفروض میان هنر بازنمایانه و هنر انتزاعی در غرب را به‌اسم تقابل «کهنه‌پرستی» و نواندیشی در چارچوب هنر ایران بازسازی کنند و به‌این‌ترتیب شیوه‌ی مسلط بر آکادمی را به‌انضمام پیشنهادات متداول این شیوه برای دیدن و دریافت‌کردن پس بزنند.



بهمن محصص، «خروس می‌خواند» (تصویرگری برای شعر نیما)، آبمرکب روی کاغذ، ۱۳۲۸.

tajrishcircle.org

از سویی دیگر با بالاگرفتن فعالیت‌ها و درگیری‌های حزبی و قرارگیری مبارزه‌ی سیاسی در کانون حیات اجتماعی، هنرمند نیز خود را ملزم به موضع‌گیری می‌دید. حیات زنده‌ی سیاسی به هنر نیرویی وارد کرد تا نقش خود را در پیشبرد مبارزات مردمی بر عهده بگیرد: نقاشان احساس می‌کردند که باید در دل تنش‌های سیاسی، هنری خلق کنند که بتواند مواضع سیاسی را نمایندگی کند و از لحاظ اجتماعی معنادار و اثرگذار باشد. این هنر نو می‌بایست در تظاهرات‌ها و اعتراض‌های سیاسی در دل درگیری قرار می‌گرفت و میان جمعیت دست‌به‌دست می‌شد. زبان موجز، گرافیکی، و هرچند نامنسجم اما پیشروی نقاشی نو برای این هدف کاملاً مناسب بود. نقاشان نوگرا شروع کردند به ساختن پوسترها و پلاکاردهای سیاسی،[۴] درحالی‌که پیروان مکتب کمال‌الملک در پی حفظ کیان هنر دربرابر توفان‌های فرهنگی و سیاسی بودند. نقاشی واقع‌پرداز کمال‌الملکی تا پیش از این وقایع کهنه نبود؛ اما به‌محض منضم‌شدن زبان سرگشته‌ی نقاشی «وارداتیِ» نوگرا به درگیری‌های اجتماعی، ناگهان کهنگی و محافظه‌کاریِ این نقاشی مکتبی نیز نمودار شد. از این پس پیروان آن کوشیدند تا با دست‌وپاکردن تعریف‌های دلبخواه از هنر، نوگرایی را به‌منزله‌ی سرپوشی بر فقدان مهارت و نوعی انحراف از زیبایی محکوم کنند. درهرحال، طغیانِ هنری مبتنی بر «نوآوری تجربی» که نقطه‌ی اوجش را در همراهی خواه کمرنگش با مبارزات سیاسی حدفاصل ملی‌شدن صنعت نفت تا کودتای سال ۳۲ یافت، دستاوردهای عینی و مادی خود را نیز داشت: تأسیس نهادهای نوینی همچون نگارخانه، نشریه، و بیانیه‌ی هنری ـ یعنی واسطه‌هایی که بناست شکلی از سخن‌گفتن هنر با مخاطبان را ممکن کند. این هنرمندان این ضرورت را احساس می‌کردند که باید آثار خود را در مکان‌هایی مستقل به مخاطبان عرضه دارند، با نوشتن مقاله و یادداشت ابعاد زبان خود را بازتعریف کنند، و در بیانیه‌هایی اهداف هنری خود را شرح دهند.

بااین‌حال، این روحیه‌ی سرکش به‌زودی رام شد: از نیمه‌های دهه‌ی ۱۳۳۰، دولت که حال پس از کودتا و سرکوبِ مخالفان، خود را تثبیت کرده بود، به‌موازات برنامه‌ی توسعه‌ی نظامی، به‌تدریج برنامه‌ی توسعه‌ی فرهنگی را نیز در پیش گرفت. از میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰، برگزاری این

۴. بهمن محصص نقاش نمونه‌وار این دوره است: او که درباره‌ی مسائل روز سیاسی و هنری با نیما یوشیج و جلال آل‌احمد مکاتبه و تبادل‌نظر داشت، به‌همت و خواست چندتن از نویسندگان و فعالان سیاسی نخستین کارنمای خود را در ۱۳۳۱ در کلوب نیروی سوم (جریان سیاسی منشعب از حزب توده‌ی ایران) برگزار کرد و همچنین در حدفاصل جنبش ملی‌شدن صنعت نفت تا کودتای ۱۳۳۲ در کنار نقاشی، به ساختن پسترها و پلاکاردهای سیاسی مشغول بود.

tajrishcircle.org

بی‌ینال‌ها در کنار تأسیس نهادهای دولتی آموزش هنر همچون هنرکده‌ی هنرهای تزئینی، جست‌وجوهای شورمندانه‌ی هنرمندان جوان و جویای پایگاه اجتماعی را (زیرا اینان جز ابراز وجود توأم با سرکشی که به‌وضوح در نام انجمن «خروس جنگی» بازتاب یافته است، غربت ویژه‌ی هنرمندان نوطلب را هم تجربه می‌کردند) در ایدئولوژی «عظمت بازیافته» حکومت وقت هضم کرد و آنچه در ابتدا همچون طغیانی بر ضد ارزش‌های کهنه بود را به جلوه‌ای فرهنگی از توسعه‌ی مدرن دولتی بدل ساخت. شاید اتفاقی نبود که بسیاری از نقاشان «سقاخانه» در دوره‌ی رونق این بی‌ینال‌ها و از دل این هنرکده ظهور کردند. اگر پیشروترین شاعران این دوره در پی واژگون‌کردن نظم اجتماعی مرتجعانه‌ای بودند که دربار تکنوکرات و میلیتاریست پهلوی تجسم کامل آن بود، نقاشانی که با مهربانی فرهنگی این دولت تا حد زیادی رام شده بودند، بیش‌ازحد لزوم به ایدئولوژی مشخصاً محمدرضاشاهی «پیشرفت» و همسانی آن با خواست ارتقاء سطح رفاه و شعور اجتماعی باور داشتند. بدین ترتیب، گام‌های هنردوستانه‌ی دفتر فرح دیبا در جهت استقرار هنر مدرن و «شناساندن» آن به طبقه‌ی متوسط، کمک کرد تا بالاخره برخی از این آثار بر دیوار هتل‌های لوکس تهران و گالری‌های پیشتاز نیویورک نصب شوند ـ هرچند در اجرای این مهم به اندازه‌ی ایده‌ی ازقرار دمکراتیک «هر ایرانی، یک پیکان» موفق نبود. این در حالی است که عمده‌ی فعالان ادبی به‌طورکلی و همچنان بسیار مستقل‌تر از اغلب نقاشان امکانات نوین رسانه‌ی خود را می‌کاویدند. آنان (و نیز برخی از جریان‌های مستقل در هنرهای تجسمی)، به دلیل گرایشات سیاسی و انعکاس مستقیم بیانیه‌ی اعتراض در آثارشان از پروژه‌ی عظمت ملی بیرون مانده بودند.

شکی نیست که نوگراییِ هنری در بدو امر برمبنای نیازی اجتماعی در رأس پویش‌های هنری قرار گرفت؛ بااین‌حال، شیوه‌ی پاسخ‌دهی هنرمندان به این ضرورت قابل‌بحث است. نیما یوشیج، این به‌قول سپانلو «ققنوس منفرد»، که خود با شعر بلند «افسانه» (۱۳۰۱) «ساختمان» شعر نو را پی افکنده بود، در «تعریف و تبصره» (خرداد ۱۳۳۲) تفسیر دقیق خود را از ضرورت و معنای نوشدن شعر عرضه کرد. او نوشت که روزگاری شعر را با کلمات «توپ» و «تفنگ» و «ماشین» نو می‌کردند؛ اما باید شعر را به گونه‌ای دیگر نو کرد. همان گونه که توپ و تفنگ و وسایل کشتار نو

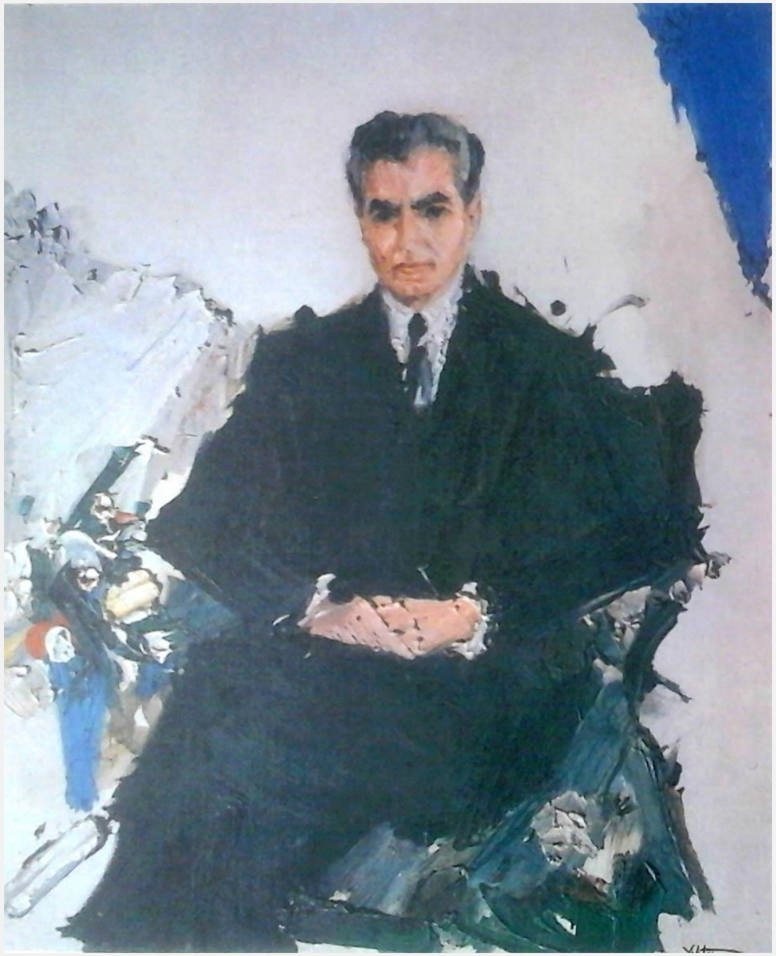
tajrishcircle.org

می‌شود، شعر هم باید نو شود: «شعر هم مثل هر چیز محصول زمان است».[۵] مقصود نیما نوشدن شعر در نظام و ساختمان درونی آن در ارتباط با نوشدن تجربه‌ی زیست بود، نه صرفاً بهره‌گیری از موضوعات نو: «جان هنر بسته به این است که هنر تا چه اندازه با وسایل مادی خود سروکار دارد».[۶] وسایل مادی، یا ماده‌ی شعر از نظر نیما «صورت» بود. و این صورت، تجسم مادی فکر و اندیشه‌ی نویی بود که در آن روزگار درون و بیرون زندگی نوین را می‌شکافت. اما واقعیت آن است که نوآوری‌ها در نقاشی نوگرای ایران به‌اندازه‌ی نوآوری‌های نیما در شعر (و جریانی که او در شعر معاصر ایجاد کرد) ژرف نبود. اگر نوشدن در نقاشی مکتب کمال‌الملک و در مختصات تاریخی‌اش، نوشدن نظام موضوعی و نیز پرداخت واقع‌نمایانه‌ی تصویر بود، جایگزینی نظام تصویری ناتورالیستی مکتب کمال‌الملک با نظام انتزاعی، بیش از هرچیز اولویت‌یافتن ترکیب‌بندی بر موضوع و نیز تأکید اغراق‌آمیز بر پرهیز از واقع‌نمایی بود. نقاش نوگرا، همه‌چیز را در کاربرد (تاحدممکن) انتزاعیِ روابط بصری همسان می‌کرد ـ گواینکه ممکن بود درک او از ترکیب‌بندی و نیز همسان‌سازی مدرنیستی فرم هنوز از ژرفای کافی برخوردار نباشد. او، به تقلید از نقاشان مدرنیست، برای نوکردن فضای تصویر خود همه‌چیز را با برخوردی یکسان ترسیم می‌کرد: خطوط شکسته، رنگ‌های درخشان، رنگماده‌ی ضخیم، و قلمضربه‌های ریز و درشت، همه‌جای تصویر را به یک میزان و در نسبتی (نظراً) هماهنگ می‌پوشاندند. در نقاشی نوگرای دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۵۰، امر نو همین همسان‌کردن تصویر زیر سیطره‌ی فرم و رنگ آزادشده از توصیف تلقی می‌شد ـ نوعی تقلیل محتوا و زدودن پیوندهای بیرونی تصویر که، در فقدان سرگذشت تاریخی چنین شکلی از نقاشی در ایران و نبود نهاد نقد که بلافصل تولیدات هنری را ارزیابی کند، عملاً شناخت و درک آن را ناممکن می‌کرد. از سویی دیگر، فرایند جذب هنر نوگرا در پروژه‌ی پیشرفت ملی و حمایت‌های دولتی، رابطه‌ی این هنر را با زمینه‌های زیستی‌اش و نیز احساس ضرورتش را برای برقراری گفت‌وگو با مخاطب از میان برده بود.

---

۵. نیما یوشیج، *تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر*، چ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۰، ص۳۱.
۶. همان: ۳۱تا۳۳

tajrishcircle.org



منوچهر یکتایی، «پرتره‌ی محمدرضاشاه»، رنگ روغنی روی بوم، ۱۳۰در۱۱۰ سانتی‌متر، اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰.

tajrishcircle.org

درست در همین نقطه بود که بسیاری از نقاشان برای وصل‌کردن تصویرهای بیگانه‌ی خود به فهم عامه، راه میان‌بری یافتند: واردکردن عناصر بازشناختی فرهنگ ایرانی به تصویرهای انتزاعی. هرچند ایده‌ی «استفاده از تکنیک غربی برای خلق ذهنیتی ایرانی» و «حفظ هویت ایرانی با شیوه‌ی بیان مدرن جهانی» و در یک کلام بومی‌کردن هنر مدرن از زمان شکل‌گیری «خروس‌جنگی» به‌عنوان دغدغه‌ی اصلی هنرمندان نوگرا مطرح بود، حال به‌طورکلی به‌دور از روحیه‌ی سرکش سال‌های انتهای دهه‌ی بیست، و صرفاً برای ساختن هنری باوقار و موجه که ریشه‌ای در فرهنگی مشخص دارد پی‌گیری می‌شد. یک‌باره سیل خط و خوشنویسی، موتیف‌های تزئینی، و رنگ‌های شفاف نگارگری، راه خود را به تصویرها باز کردند تا به‌نوعی با باجادادن به مخاطب، او را به پذیرش هویت ایرانی آثار راضی کنند. هویت‌طلبی این نقاشان، برآمده از فقدان پایگاه اجتماعی و تاریخی زبانی بود که این هنرمندان اصرار بر بهره‌برداری از آن داشتند. در تجربه‌گری‌های فرمی اینان برای رسیدن به «مدرنیسمی بومی»، بسیار راحت‌تر بود که هویتی انتزاعی (با نمایندگی موتیف) به‌جای تجربه بنشیند و کار هنری به‌جای منضم‌شدن به شرایط زیست اجتماعی (یا حداقل تجربه فردی)، تصویری باشکوه از هویتی ارائه دهد که بناست حس تحقیرشدگی دربرابر غلبه‌ی سیاسی و اقتصادی غرب را بپوشاند، یعنی همان حس غرور کاذبی که امروز نیز عمده‌دلیل روانشناختیِ لذت و حظ بصری ما از آثار دوران نوگرایی را تشکیل می‌دهد. حتی رویداد بزرگی همچون اصلاحات ارضی هم نتوانست جریان غالب هنر آن دوره را از آسمان فرم روی زمین بازگرداند و بسیاری همچنان ترجیح دادند موتیف‌های «فرهنگی» را با قلاب ماهیگیری از زمین به پهنه‌ی این آسمان ببرند.

دربرابر نقاشی نوگرا، شعر نو که همچنان به‌واسطه‌ی التزام اجتماعی‌اش، رابطه‌اش را با این زمینه‌ی زیستی حفظ کرده بود، با واسطه‌هایی همچون موسیقی و یادداشت‌های تبیینی فاصله‌ی زبانی خود با مخاطبش را جبران می‌کرد. نیما یوشیج با یادداشت‌های متعددش درباب فرم شعر و ارزش ادبی، و معنا و هدف پروژه‌ی ادبی خود (*تعریف و تبصره*...، *ارزش احساسات*، *نامه‌های همسایه*، و...) می‌کوشید تا از راه سخن‌گفتن مستقیم با مخاطب، او را به پیمودن فاصله‌ی میان زبان متداول تا زبان شعر نو ترغیب کند. این جریان یادداشت‌نویسی که گاه مشاجرات گرایش‌های گوناگون ادبی را نیز منعکس می‌کرد در میان روشنفکران ایرانی حوزه‌ی ادبیات تداوم یافت؛ همچنانکه در آغاز جریان نقاشی نوگرا (اواخر دهه‌ی ۱۳۲۰) نیز کسانی همچون جلیل ضیاپور کوشیده بودند در قالب یادداشت‌هایی که برای مطالعه‌ی عموم عرضه می‌شد مختصات پروژه‌ی هنری

خود را شرح دهند (برای مثال در مجله‌ی *خروس جنگی* که پس از انتشار پنج شماره توقیف شد). و نیز همچنانکه از اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ هنرمندان و نویسندگان «تالار ایران» هم با تأسیس نهادی مستقل برای نمایش آثار هنر نو و نیز انتشار ترجمه‌ها و تألیف‌های متعدد درباره‌ی هنر مدرن، کوشیدند راهی برای ترسیم هدف اجتماعی هنر خود و ارتباط با مخاطب بسازند (نک: رویین پاکباز و حسن موریزی‌نژاد، *تالار قندریز؛ تجربه‌ای در عرصه‌ی اجتماعی هنر*، تهران: حرفه:هنرمند، ۱۳۹۵). اما در هر موردی که هنرمند نوگرا به حمایت مالی و معنوی دولت تسلیم شد، اگر نتیجه‌ی کار هضم تام‌وتمام محتوای کارشان در پروژه‌ی عظمت ملی نبود، دست‌کم دیگر نیازی به معرفی کار خود به مخاطب و ارتباط با او نمی‌دید. بازار جایگزین کارکرد اجتماعی اینان می‌شد. تصور خوشایند اینان در استقلال و بی‌نیازی به جامعه فقط سرپوشی بود بر وابستگی امن‌شان به حمایت‌های دربار.

خیزش فراگیر توده‌های ناراضی در جریان وقوع انقلاب ۱۳۵۷ همچنانکه ستون‌های نظام پادشاهی را از جا کند، زیر پای هنر وابسته به نهادهای این نظام و بنیان‌های ایدئولوژیکش را هم خالی کرد: بخش عمده‌ای از دلمشغولی‌های هنرمندان جریان رسمی پیش از انقلاب مبنی بر ساختن هنر مدرن بومی (چیزی که به‌کرّات در نوشته‌های آن دوره به چشم می‌خورد و شاید بتوان آن را ذیل پروژه‌ی فرهنگی پهلوی قرار داد) را کنار زد و سعی کرد هنر را عملاً به وضعیت ملتهب موجود پیوند بزند. و از قضا از همین طریق هدفی که هنر رسمی سال‌ها در آن ناکام مانده بود را متحقق کرد: یعنی زبان هنر نوین را بر مبنای موقعیت اینجاـاکنونی خود بازتفسیر کرد. نقاشی پیشگام در دوره‌ی وقوع انقلاب، هنری روایتگر، پیکرنما، غیرنهادی و غیرتجاری، و به‌شدت متعهد به تحولات اجتماعی و ایدئولوژی‌های سیاسی غیردولتی بود که به‌شکلی غیرمنتظره ناکارآمدی و بی‌ارتباطی هنر آبستره‌ی سال‌های منتهی به انقلاب را عیان کرد: پیکر انسان داغدیده‌ی طغیانگر به‌شکلی رادیکال، نو، و انقلابی نشان داد که موتیف‌های حاضروآماده‌ی فرهنگی تا چه حد از واقعیت تجربی یا حتی از دنیای ناموجود آرزوشده‌ی سوژه‌ی انقلابی به‌دور است. می‌شود گفت که انقلاب وضعیتی بود که هنر را اتفاقاً از آسمان تصورات و آرزوها روی زمین آورد. برخلاف اینکه همیشه می‌گویند هنر انقلاب هنری آرمانخواه یا غیرواقعی‌ست (که حتماً جنبه‌های مهم آرمانخواهانه و بنابراین غیرواقعی‌ای هم دارد)، ولی انگار این هنر یک وجه واقع‌گرا و واقع‌بین هم داشته و آن هم در رهاکردن خیلی از بحث‌های بیهوده پیرامون مسئله‌ی «هویت» در دوره‌ی قبل و جایگزینی آن با تجربه‌ی هنرمند از واقعیت بود.

tajrishcircle.org

هرچند به‌زودی و با تثبیت جوّ سیاسی، هنر موردحمایت دولت رسمی، به‌نوبه‌ی خود و به‌شکلی دیگر تصویر را به حیطه‌های امن آرمان‌های موردوفاق نیروهای حاکم عقب برد.

نیکزاد نجومی، «بدون‌عنوان»، رنگ روغنی و زغال روی بوم، ۱۳۵۵.

اگر فرض نخستین‌مان را مبنی بر گرایش هنر مدرن به مقاومت دربرابر فرهنگ عمومی به یاد آوریم، می‌بینیم که موج دوم هنر نوگرای ایران برای مقبول‌افتادن در چارچوب هویتی «ایرانی و درعین‌حال مدرن» چه عقبگرد استراتژیکی کرد. عقبگردی کاملاً برخلافِ رویکرد هنر اوانگارد مدرنیستی که از تن‌دادن به نمادهای تثبیت‌شده‌ی فرهنگی وپذیرفته‌شدن می‌گریخت (اسکار وایلد می‌گفت: یگانه رابطه‌ی مطلوب با تماشاگر همانا جنگ است) و به‌قول بوریس گرویس «برای آنکه هنری خوب (نوآورانه، رادیکال، و پیشرو) به شمار بیاید، پذیرفته بود که معاصرانش آن را پس بزنند» (گرویس، حقیقت هنر). اگر به تحولات هنریِ مدرنیسم نظری بیاندازیم، می‌بینیم که در بطن دگرگونی‌های بنیادین اجتماعی و سیاسی اروپا، هنرمندان نیز بر آن شدند که با رد سلسله‌مراتب متداول تصویر (و پیروِ آن، دیدن و فهمیدن) و پی‌ریزی نظم تصویریِ نوین، طرحی از فرهنگ انسان آینده‌ی آرمانی را به حدس درآورند. امپرسیونیست‌ها، پست‌امپرسیونیست‌ها، کوبیست‌ها، و فوتوریست‌ها هریک با شکافتن وجهی از تصویر (رنگ، خط، سطح، و موضوع) کوشیدند تا چیزی «نادیدنی» را به حیطه‌ی تصویر وارد کنند. محتوای پنهان همه‌ی این جنبش‌های مدرنیستی، ویران‌کردن بود: ویران‌کردن نسبت‌هایی که پیش از این میان موضوع، ترکیب‌بندی، و شیوه‌ی توصیف و بیان وجود داشت و دنیای امن و شکوهمند نقاشی را می‌ساخت. اما هدف همه‌ی این جنبش‌ها درعین‌حال مقاومت دربرابر فهمیده‌شدن هم بود. در توضیح این امر، بوریس گرویس در مقاله‌ای با نام «حقیقت هنر» چنین می‌نویسد: «هنرمندان اوانگارد نمی‌خواستند دوست داشته شوند، و مهم‌تر از آن نمی‌خواستند فهمیده شوند، و نمی‌خواستند در زبانی شریک شوند که مخاطبانشان به آن سخن می‌گفتند.»[۷] زیرا هدف این هنرمندان اثرگذاری بر جهان از راه ساختن سوژه‌ی انسانی نوین بود. و مخاطبی که از پیش اثر هنری را پذیرفته و هضم کرده باشد نمی‌تواند به انسان تازه‌ای شود. برای تبدیل‌شدن به انسانی تازه (که بناست جهان تازه‌ای بنا کند) می‌بایست میان زبان اثر و زبان مخاطب فاصله‌ای وجود داشته باشد. به‌عبارتی، هنرمند مدرنیست در پی ایجاد تصویری کاملاً معارض با سلیقه‌ی تصویری مخاطبش بود. در این مسیر او می‌بایست هرآنچه از گذشته و سنت وجود دارد را ویران کند. گفته‌ی آندره درن (نقاش فوویست) به‌روشنی بیانگر این نکته است: «ما لوله‌های رنگ را همچون لوله‌های دینامیت به کار می‌بردیم. ما با

۷. بوریس گرویس، «حقیقت هنر»، ترجمه‌ی شکوفه غفاری و علی گلستانه، دوهفته‌نامه‌ی *تندیس*، ش۳۵۴تا۳۵۶، مرداد۱۳۹۶.

tajrishcircle.org

انفجار رنگ‌ها می‌خواستیم نور ایجاد کنیم... نکته‌ی مهم در آزمایشگری ما آن بود که رنگ را از تمامی زمینه‌های تقلیدی و قراردادی‌اش رهانید. ما مستقیماً به رنگ یورش بردیم.»[۸]

معمولاً هنگامی که به هنر نوگرای ایران فکر می‌کنیم، بلافاصله خطوط چهره‌ی مهجور و فهم‌نشده‌ی هنر مدرن در ذهنمان نقش می‌بندد: هنری که در نبردی نومیدانه با سلیقه‌ی غالب، می‌کوشید با طرح‌ریزی نسبت‌هایی متفاوت میان فرم و رنگ و توصیف و بیان، شکل دیگری از دیدن و درک‌کردن را پیشِ روی مخاطب قرار دهد. اما هنر نوگرای ایران درنهایت تسلیم میل به «پذیرفته‌شدن» شد: از درگیری با تجربه، گفت‌وگو با مخاطب، و ماجراجویی به عنوان عاملی در تغییر واقعیت (و نه تزئین آن) سر باز زد و با شوقی همدلانه حمایت‌های بازار سطح بالای دولتِ متکی براقتصاد نفتی را پذیرفت؛ اما (شاید دقیقاً به همین دلیل) نتوانست خود را با فرایندهای تجربیِ دوران هماهنگ کند و به‌عبارتی درگیری با موقعیت اجتماعی و سیاسی عصر خود را بازتاب دهد ــ این هنر دربرابر این موقعیت تاحد زیادی منفعل بود.

موقعیت هنر امروز هم چندان بی‌شباهت به جریان غالب نقاشی نوگرا نیست. پس از انقلاب، با بازشدن دوباره‌ی فضای فرهنگی و اقتصادی در دهه‌ی هفتاد و سپس آغازبه‌کار تعداد قابل‌توجهی گالری خصوصی و نیز پیدایش سرمایه‌های حمایت‌کننده در دهه‌ی هشتاد، این جریان که در فضای محدود و تک‌صدایی دهه‌ی شصت از تک‌وتا افتاده بود جان دوباره‌ای گرفت و وارد فاز تازه‌ای شد. در این برهه، بخشی هرچند کوچک از سود حاصل از سرمایه‌گذاری‌های تولیدی دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد (که بخشی از آن حاصل بازگشت سرمایه‌های خارج‌شده به درون کشور بود) به قلمرو هنر سرریز کرد و گالری‌های خصوصی توانستند به‌خوبی از این سود برای ایجاد رونق در خرید و فروش کارهای هنری بهره بگیرند. بااین‌حال و به‌رغم موفقیت‌های برخی از هنرمندان این دوره در بازارها و موزه‌های جهانی، این هنر همچنان از فقدان پشتوانه‌ی واقعی اجتماعی معذب است. هنرمند و هنرجوی نوعیِ امروز تا پیش از آنکه از سوی بازار هنر پاسخی مساعد دریافت کند از بی‌ارتباطی هنر خود با جامعه و از درک‌ناشدگی رنج می‌برد. راه‌حل ساده آن است که این‌همه را به «سطح پایین شعور اجتماعی مردم» محول کنیم و قضیه را فیصله

---

۸. به‌نقل از رویین پاکباز، *در جستجوی زبان نو*، چ۵، تهران: نگاه، ۱۳۸۹، ص۴۲۲.

tajrishcircle.org

دهیم. اما ماجرا وجه دیگری نیز دارد: گالری‌های هنری به‌منزله‌ی فروشگاه‌های کالاهای لوکس، تمام فرایند عرضه‌ی اثر هنری به مخاطبان را تصرف کرده‌اند. بازار هنر برمبنای جدایی هنرمند از مخاطبان بالقوه‌اش عمل می‌کند. بازار باید مخاطبی برای هنرمند پیدا کند. مخاطبِ بازار، خریدار است: کسی که خواه برمبنای علاقه‌ی شخصی و خواه برای سرمایه‌گذاری امن یا پولشویی به خرید و جمع‌آوری آثار هنری می‌پردازد. اما درهرحال او اثر هنری را می‌خرد و مالک حقوق مادی و معنوی آن می‌شود. از سوی دیگر دربرابر این بازارِ از قرار خصوصی، حمایت‌های محدود دولتی جلب توجه می‌کند: بودجه‌هایی ناچیز که به‌اسم حمایت از هنرمندان و برای خرید آثار هنری هزینه می‌شوند، اما در عمل بازاری مصنوعی را شکل می‌دهند که سود آن را فقط گروه کوچکی از هنرمندان می‌برند. در هر دو حالت، شکلی از اقتصاد (خصوصی یا دولتی یا ترکیبی از این دو) با ایجاد فضایی گلخانه‌ای برای به‌اصطلاح رشد هنر، تولید هنری را از زمینه‌ها و ضرورت‌های اجتماعی دور نگه می‌دارند. بااین‌حال هنرمند ما بیش‌ازاندازه به نقش مؤثر این نهادهای دولتی و خصوصی در «توسعه»ی هنر باور دارد. هنرمند در صلح کامل با این فضای مصنوعی به کار می‌پردازد و بی‌آنکه خود را ملزم به درگیری با فهم و فرهنگ عمومی بداند، صرفاً می‌کوشد تا خود را با ضرباهنگ جهانی پیشرفت و توسعه‌ی هنر (بیان فرهنگیِ جهانی‌شدن سرمایه‌داری) هماهنگ کند. او صرفاً می‌خواهد به‌رسمیت شناخته شود و در دل سلیقه‌های گوناگونِ فرهنگ و بازار امروز جای مطمئنی برای خود دست‌وپا کند. نتیجه آنکه در فقدان مخاطبانی که همدلانه یا خصمانه به کارش واکنش نشان دهند، بازار را با آغوش باز می‌پذیرد.

راه‌حل چیست؟ جلال آل احمد در یادداشتی با نام «به محصص و برای دیوار» خطاب به هنرمندانی که مخاطب را ناچیز می‌شمرند می‌نویسد: «نمی‌گویمت بیا و قلمت را زیر پای رنگ و محل و سنّت و ادای دین بگذار، یا همچون تازه‌کاران بی‌نگار که تابه‌ابد می‌توان در طلسم انگ قلمکار و مهر اسم و بته‌جقه باقی مانَد. می‌گویمت بیا و دست مرا بگیر و از نردبان پرده‌ات برکش. [...] تو که نمی‌خواهی دنیا را از چشم من بنگری؛ چون لج کرده‌ای؛ اما من می‌خواهم از چشم تو هم دنیا را ببینم...».[۹] از نظر جلال، مسئله‌ی ارتباط میان هنرمند و مخاطب الزاماً حول

---

۹. جلال آل احمد، *ارزیابی شتابزده*، چ۲، تهران: مجید، ۱۳۹۲، ص۱۴۱

tajrishcircle.org

محور کار عام‌پسند نیست؛ بلکه آنچه ارتباط را می‌سازد در وهله‌ی نخست، بازشناسی هویت مخاطب از سوی هنرمند است. برای آنکه مسئله‌ی بی‌ارتباطی و بیگانگی و جدایی نه حل، که دست‌کم در ابعادی آگاهانه طرح شود، هنرمند نخست می‌بایست مخاطب خود را به رسمیت بشناسد. این به‌معنای کارکردن برای سلیقه‌ی او نیست. اسکار وایلد گفته بود «یگانه رابطه‌ای که با مخاطب می‌توان داشت جنگ است». بااین‌همه جنگ شکلی از به‌رسمیت‌شناختن و ارتباط است و با نادیده‌گرفتن و فراموش‌کردن تفاوت دارد.

امروز زیاد از هنر معاصر و «معاصریت» در هنر صحبت می‌کنند. فضای غالب تئوری، این مسئله را به‌صورت نوعی همراهی با هنر روزِ جهان تعریف می‌کند. اما اینجا باز با همان جدایی میان «پیشرفت هنری» و تجربه‌ی واقعی فرهنگی روبه‌روییم. این جدایی حاوی هیچ محتوایی نیست مگر هماهنگ‌شدن با نهادهای رسمی اقتصاد هنر (گالری‌ها، موزه‌ها، حراجی‌ها، دانشگاه‌ها، نشریه‌ها، و...). اما بهتر است با این واقعیت روبه‌رو شویم که معاصربودن به معنای هماهنگی با پیشرفت‌های حیطه‌ی مستقل و خودبسنده‌ی هنر نیست. درواقع اصلاً چنین استقلال و خودبسندگی‌ای در هنر وجود ندارد. توهم این استقلال حاصل جدایی هنرمند از مخاطب در نظام بازار سرمایه‌داری است. فقط با جداکردن فعالیت هنری از الزامات و تقدیر بازار و درگیرکردنش با فضای تجربه و فرهنگ عمومی است که می‌توان به هنری زنده و حقیقتاً «معاصر» دست یافت.

اما اینکه با چه راهبردی می‌توان به چنین هنری رسید را باید هر هنرمندی به اقتضای درک و توانایی و خلاقیت خودش پاسخ بگوید. ـ