حمید کشمیرشکن

کنکاشی در هنر معاصر ایران

فهرست

سپاس‌گزاری ۷

مقدمه

۱. فرهنگ مدرن یا تجدد (مدرنیته- تجددگرایی) و رابطهٔ آن با خصایص سیاسی و فرهنگی در ایران ۱۲
۲. ملی‌گرایی و موقعیت آن در فرهنگ سیاسی ایران ۱۴
۳. جنبش‌های دینی و ارتباط آنها با فرهنگ اجتماعی- سیاسی ایران ۱۸

فصل اول
پیش‌زمینهٔ تاریخی

۱. ۱. تحولات هنری در عهد قاجار ۲۹
۲. ۱. دارالفنون ۳۳
۳. ۱. مدرسهٔ صنایع مستظرفه ۵۲
۴. ۱. مدرسهٔ صنایع قدیمه و شکل‌گیری مکتب نگارگری تهران ۶۲

فصل دوم
دهه‌های تردید و رویارویی: نوگرایی در مقابل وضع موجود

۱. ۲. آغاز جریان هنر نوگرای ایران: دههٔ ۱۳۲۰ ۷۳
۲. ۲. گسترش نوگرایی (مدرنیسم) هنری در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ ۷۶

فصل سوم
مسئلهٔ هویت، بومی‌گرایی و ملی‌گرایی در کنار نوگرایی در هنر و فرهنگ اجتماعی- سیاسی

۱. ۳. مکتب ملی هنر و دغدغهٔ هویت و روابط فرهنگی: سقاخانه؛ جنبشی نوسنت‌گرا ۱۱۳
۲. ۳. خاستگاه‌ها و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی- سیاسی ۱۶۱
۳. ۳. گرایش‌های پساسقاخانه و دیگر رویکردهای نوگرا در دههٔ ۱۳۵۰ ۱۶۷
۱. ۳. ۳. ژانر «خط‌نگاری نو» ۱۶۷
۲. ۳. ۳. تحولات نوگرایی در دههٔ ۱۳۵۰ ۱۸۷

فصل چهارم
هنر پس از انقلاب و طرح دیگر بارهٔ پرسش هویت: دولت و سیاست فرهنگی

۱. ۴. گفتمان هنر و هنرمندان انقلاب: تأسیس حوزهٔ هنری ۲۶۱
۲. ۴. رشد گرایش‌های سنتی: تمایلات خط‌نگاری ۲۷۷
۳. ۴. مدرنیسم و گفتمان پس از انقلاب ۲۸۲

فصل پنجم
گسترش گفتمان‌های معاصر پس از انقلاب: پارادیم‌های میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ به این سو

۱. ۵. ظهور هنر معاصر و گفتمان‌های هنری نوین ۳۲۹
۲. ۵. پارادایم‌های هنر معاصر ایران ۳۴۳
۳. ۵. معاصریت در برابر پرسش خاص‌بودگی فرهنگی ۳۹۲

فصل ششم
هنر دیاسپورای ایرانی

۱. ۶. موقعیت «بینابینی» و گفت‌وگوی مداوم «گذشته» و «حال» ۴۴۷
۲. ۶. مطالعاتی پیرامون هنرمندان دیاسپورای ایرانی ۴۴۸

فهرست منابع (فارسی) ۴۸۵
فهرست منابع (لاتین) ۴۹۱
فهرست مجموعه‌ها ۴۹۹
نمایه ۵۰۱

فصل اول
پیش‌زمینهٔ تاریخی

۱. ۱. تحولات هنری در عهد قاجار

فصل نخست این کتاب به نقش «حامی» و مفهوم «سلیقهٔ غالب» و تأثیر هنر اروپاییِ قرن نوزدهم بر هنر ایران در دورهٔ متأخر قاجار می‌پردازد. این پیش‌زمینهٔ تاریخی، آشنایی فزاینده جامعهٔ ایران با اروپا را در تمامی جنبه‌های زندگی فرهنگی و به همان نسبت هنر مورد توجه قرار می‌دهد. برای مثال مسئلهٔ آموزش و تولید هنر در پرتو روابط روزافزون ایرانِ عصر قاجار با اروپای غربی بررسی می‌شود. این تحولات با تأسیس رشتهٔ نقاشی در دارالفنون، اولین مرکز آموزش هنر به سبک نیمه‌غربی در سال ۱۲۴۰ ش/۱۲۷۷ق آغاز می‌شود و با پایه‌گذاری اولین مرکز آموزش هنرهای زیبای ایران، یعنی «مدرسهٔ صنایع مستظرفه»، به دست میرزا محمد غفاری معروف به کمال‌الملك، که خود فارغ‌التحصیل دارالفنون بود، دنبال می‌شود و با احیای نگارگری سنتی در سال‌های آغازین قرن حاضر پایان می‌یابد. بنابراین تغییرات اساسی در این دو حوزهٔ آموزش و تولید هنری بررسی می‌شوند که حاصل آنها تغییر مسیر هنر قرن حاضر در ایران به سمت اروپایی‌شدن بوده است. در واقع در این دوران هنرهای بصری ایرانی، به‌ویژه نقاشی، چنان مجذوب نمونه‌های اروپایی شد که حتی سبک «تلفیقی»[۱] نقاشی قاجار را نیز، که خود نوعی تفسیر ایرانی از هنر پس از رنسانس اروپا بر مبنای سنت‌های هنری و سلیقهٔ زیبایی‌شناختی حامی و هنرمندان بود، به چالش کشید.

گفته می‌شود که در قرن نوزدهم میلادی همانند موقعیتی مشابه در بسیاری از سرزمین‌های غیراروپایی، به دلایل عمدتاً سیاسی و نیز اقتصادی و اجتماعی، اعتماد به نفس فرهنگی گذشته در ایران متزلزل شده بود. در همین دوران تأثیرات انقلاب فرهنگی و صنعتی که در اروپای غربی و بیش از همه در فرانسه و بریتانیا آغاز شده بود، بر سایر نقاط جهان سایه افکنده بود. به گفتهٔ تاریخ‌نگار هنر استیون ورنویت، ایرانیان همراه با دیگر جوامع مسلمان با پدیدهٔ تازهٔ نظام سیاسی و تجاری بین‌المللی روبه‌رو شدند که در جهت منافع اروپاییان عمل می‌کرد.[۲] ورنویت معتقد است که این جوامع همچنین با انبوه بی‌سابقه‌ای از تغییرات اجتماعی روبه‌رو شدند؛ حاکمان سرزمین‌های مستعمره یا مستقل در جهان اسلام از نظم جدید سیاسی و فرهنگی تأثیر پذیرفتند. علاوه بر این واردات کالاها و کارهای هنری از اروپای صنعتی، آغاز تأثیرگذاری بر تولیدات سنتی و چالش اساسی اقتصادی زندگی مسلمانان بود.[۳]

ورنویت نشان می‌دهد که برخی کارشناسان اروپایی قرن نوزدهم هنگامی که با رویکردهای مختلف هنری در جوامع غیرغربی روبه‌رو شدند، پیش‌داوری‌های متعصبانه‌ای مطرح می‌کردند.[۴] برای مثال مُرداک اسمیت، باستان‌شناس و دیپلمات بریتانیایی، در سال ۱۸۷۶م/۱۲۹۲ق در توضیح آثار نقاشی ایرانی در قرن نوزدهم که در موزهٔ تازه‌تأسیس ویکتوریا

۱،۱. جعبهٔ چوبی، اصفهان، حدود سال ۴۹-۱۲۳۹ش/۸۷-۱۲۷۷ق، نقاشی لاکی، ۲/۲×۱۰/۲×۱۸×۲۹ سانتی‌متر، مجموعهٔ خلیلی، لندن.

و آلبرت یا کنزینگتون جنوبی[۵] لندن به نمایش درآمده بود، این‌گونه اظهار نظر کرد: این «نقاشی‌های بزرگ روی بوم، خصوصاً از حیث طراحی، بسیار ضعیف‌اند. تصاویر بزرگ [به نمایش درآمده در این] موزه نه به جهت اهمیتی که شاید از نظر هنری داشته باشند، بلکه به عنوان نمایشی از جامه‌های محلی و اَشکال ملی و مانند آن خریداری شده‌اند.»[۶]

نمونهٔ بارز دیگر ارزیابی کُنت ژولین دو روششوار در دههٔ ۱۸۶۰م/۱۲۷۰ق از نقاشی قاجار است. او می‌نویسد: «[دیدن] نقاشی‌هایی که پارسیان خود تولید می‌کنند انسان را به‌شدت خشمگین می‌کند.»[۷] دو روششوار سپس نقدش را این‌چنین بیان می‌کند:

> ... بدون هرگونه پشتوانهٔ طراحی یا اطلاع از ساده‌ترین قوانین پرسپکتیو، فقدان درک هنری به شکلی که ما در اروپا می‌شناسیم و در نتیجه نداشتن درک منتقدانه که با آن آثارشان را ارزیابی و سلیقه‌شان را تشریح کنند، آنها ترکیب‌بندی‌هایی تخت و پوچ را با وسواس زیاد کپی و [در آثارشان] خود را ملزم می‌دارند که درخشش رنگ‌هایشان را چنان خفه کنند تا بتوانند حتی‌الامکان رنگ‌های تیره و افسرده و اشتباهشان را با دقت تمام به لیتوگراف‌های رنگی [اروپایی] نزدیک کنند.[۸]

به عقیدهٔ فینبار بری فلاد، کُنت دو روششوار این تفسیر را در مورد شیوهٔ دورگهٔ[۹] نقاشی‌های فرنگی‌سازی[۱۰] به‌کار می‌برد که در آن زمان در ایران رایج بود. «برای کُنت، همانند دیگر مفسران قرن نوزدهم، فقدان تعمدی پرسپکتیو خطی، سایه روشن و واقع‌نمایی، قرارگیری هنر قاجار را در زمرهٔ هنرهای زیبا منتفی می‌کند، در عوض آن را در درجهٔ اول در در جایگاهِ سندی از منظر قوم‌نگار می‌نشاند.»[۱۱]

گفته‌های بالا نشان می‌دهند که هنرمندان قاجاری مجبور به فراگیری «معیار»های «مناسبی» بودند تا بتوانند اثری تولید کنند که در حوزهٔ هنرهای زیبا نزد بینندگان اروپایی و به‌تدریج حامیان قدرتمند خود، یعنی دربار، پذیرفته شود. شیلا کنبی، مورخ هنری، معتقد است که هنرمند توانای فرنگی‌ساز قادر بود آگاهانه تنها اصول خاصی از نقاشی اروپایی را دنبال کند. او اضافه می‌کند که تا قرن نوزدهم میلادی «سلیقهٔ ایرانی هرگز هنر اروپایی را به‌طور کامل نپذیرفته بود؛ بلکه هنرمندان ایرانی و حامیانشان تنها آن جنبه‌هایی از هنر اروپایی را اقتباس کردند که اجازهٔ حفظ نظام زیبایی‌شناختی خودشان را

۱،۲. میرزا بابا، نقاشی تزئینی به‌عنوان دیوارنگاره، ۱۱۸۲ش/۱۲۱۸ق، اندازه نامعلوم، رنگ‌روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای زیبا، کاخ سعدآباد.

می‌داد.»[۱۲] اگر بپذیریم که جامعهٔ ایرانی به شکل فزاینده‌ای مجذوب و مقهور انواع تولیدات مصنوع اروپایی شده بود، غیر منتظره نبود که اشکال بومی هنرهای تجسمی و معماری به‌آرامی رو به زوال گذارند و سبک‌های جدید اروپایی جایگزین آنها شوند. (تصاویر ۱،۱ و ۱،۲) بنابراین به‌تدریج اغلب الگوهای جدیدِ سلیقه و زندگی با توجه زیادی به شکل‌های هنری همراه شدند که در ادبیات، موسیقی و هنر غرب تولید می‌شدند.[۱۳]

در واقع چنان که فلاد بیان می‌کند، وجه ممیزهٔ بخش مهمی از هنر دورهٔ قاجار پرداختن به میراث هنری گذشته‌های دور ایران و هم‌زمان آثار هنری اروپای معاصرش است. با این‌حال هنرمندان قاجاری تدریجاً با دور شدن از سنت‌های نقاشی متقدم خود آثار بسیاری به‌وجود آوردند که بخش زیادی از آنها نقاشی‌هایی با اندازهٔ بزرگ و رنگ‌روغن روی بوم بود. (تصویر ۱،۳) به‌علاوه می‌توان گفت هنرمندان قاجاری در وام‌گیری از برخی ویژگی‌های چهره‌پردازی درباری اروپایی با اقتباس برخی جزئیات، حالت‌ها و قراردادهای شمایل‌نگارانه مهارت بسیار داشتند.[۱۴]

در سال‌های نخست قرن نوزدهم میلادی، حکومت قاجار پیوندهای سیاسی و اقتصادی خویش را با اروپا ترمیم کرد، چراکه به‌ناچار ایران نیز همانند بسیاری دیگر از جوامع غیرغربی و آسیایی در این دوره، به‌سرعت به سوی توسعه‌طلبی اروپایی کشیده می‌شد. این پیوندها در ابتدای قرن نوزدهم اساساً با اصلاحات آموزشی و نظامی به روش غربی آغاز شد و در را به روی تغییرات فرهنگی باز کرد. در هنر همان‌طور که مریم اختیار اشاره می‌کند:

> نقاش‌خانهٔ سلطنتی، که وارث کتابخانه‌های [سلطنتی] قدیم‌تر بود، از اولین مؤسساتی بود که از چنین ابداعاتی بهره برد و به مثابهٔ مسیر اصلی ورود شیوه‌ها، تکنیک‌ها و مواد هنری غربی به کشور عمل کرد. تا این‌که نوآوران در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نظام جدید «آموزش هنر» را بر پایهٔ الگوهای اروپایی معرفی کردند که رویه‌های آن روش‌ها و رویکردهای تثبیت‌شدهٔ دیرپا را به چالش می‌کشید.[۱۵]

گرایش روزافزون به پسند سبک‌های اروپایی در دربار بیش از همه بارز بود. نمونه‌ای از آن توصیف لیدی شیل از برخی اتاق‌های کاخی در تهران در سال ۱۸۵۱م/۱۲۶۷ق است. او دربارهٔ این اتاق‌ها می‌نویسد: «تقلیدی دقیق از اتاق پذیرایی