بازخوانی تصویر هنر مدرن در مطبوعات دهه‌های سی و چهل

کیوان خلیل‌نژاد، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
keyvan_khalilnezhad@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۰۳/۲۵

تلاش برای تبیین معنای هنر و زیبایی، گام اول در جهت شناساندن هنری است که به‌واسطهٔ تجددخواهی و بر مبنای الگویی غیربومی در حال سر برآوردن بود. فضای آکادمیک، هنرهای زیبا را در قالب یک مفهوم وارداتی محصول خلاقیت، احساس و فردیت هنرمند می‌دانست. مطبوعات می‌کوشیدند قواعد حاکم بر هنری را شرح دهند که منفصل از بدنهٔ جامعه و بی‌ارتباط با نیازهای آن در حال شکل گرفتن بود. در دهه‌های سی و چهل همین تلاش‌ها در شکلی منسجم‌تر برای بالا بردن درک عمومی از هنر نوگرا به کار گرفته شد. تبیین ویژگی‌های هنر مدرن در مطبوعاتِ آن سال‌ها از یک سو فهم عمومی را پیرامون یکی از مظاهر مدرنیسم بالا می‌بُرد و از سوی دیگر تلاشی بود در جهتِ پیداکردن مشتری برای نقاشی‌های نوگرای ایرانی و جلب نظر مساعد گروهی از شهروندان متمکن تهرانی و آشنا کردن آنها با اهداف و مقاصد هنر مدرن ایران. حال پرسش اینجاست که کدام صداها و جریان‌ها بیشتر در مطبوعات آن سال‌ها انعکاس می‌یافت و آیا می‌توان با بررسی نوشتارهای مطبوعاتی، تصویری از مفاهیم متناقضِ اثرگذار بر فضای فرهنگی آن دوران ترسیم کرد.

واژگان کلیدی
مطبوعات، مدرنیسم، هنر ملی، هنر نوگرا.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

از دورانی که هنرهای ترسیمی پیوند تاریخی خود را با ادبیات - به‌عنوان اصلی‌ترین صورت هنر در فرهنگ ایران - از دست داد، رکود فرهنگِ بصری فراگیر شد و به‌دنبال آن، سنت بصری در مقیاس وسیع ارتباط خود را با مردم از دست داد. همچنین رابطهٔ مردم با هنرهای تجسمی به مصرف اشیای روزمرهٔ تزیین‌شده محدود شد.

در آغاز دههٔ بیست موجی از اندیشه‌های تازه فضای راکدِ حاضر را تحت تأثیر قرار داد. تولد هنر نوگرا در ایران را می‌توان محصول ایجاد نهادی هنری به نام هنرکدهٔ هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ش و بعدها پیوستن این نهاد به دانشگاه تهران و تشکیل اولین دانشکدهٔ هنر - در معنای غربی آن - تحت عنوان دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانست. جریان انتقال فرهنگی بستری آکادمیک یافته بود. تجددخواهی و فرایند انتقال فرهنگی هر ابزاری را که برمی‌گزید به دلایل مختلف نمی‌توانست مدرنیسم را همانطور که در بافتار مرجع خود معنا پیدا کرده بود منتقل سازد؛ پس بخش‌هایی مهم از عقل‌گرایی، سوبژکتیویته و اندیشه‌های انتقادی در این فرایندِ انتقال، یا اساساً امکان گذر نیافت و یا فقط مفاهیم استحاله‌شده توان عبور یافتند.

سه جریان عمده در برابر هنر نوگرای ایران شکل گرفت: گروهی فرایند انتقال فرهنگی در بستر جدایی کامل از گذشته و تقلیدِ همه‌جانبه از نوآوری‌های غربی را تنها راه نجات می‌دانست؛ جریان سنت‌گرا که هرچیز بیگانه را مضر و متخاصم می‌پنداشت و نقاشی نوگرا را نه‌تنها تقلید از تظاهرات صوری، بلکه انحرافی به سمت غرب‌زدگی قلمداد می‌کرد؛ گروهی هم با تأکید بر لزوم حفظ یکپارچگی فرهنگی و عبور از خودبیگانگی، به بازسازی جامعهٔ فرهنگی به‌منظور ایجاد بستری برای شکل‌گیری یک جنبش هنر ملی می‌اندیشید. آنها به وجود یا امکان پرورش ظرفیتی برای گزینش و شبیه‌سازی دستاوردهای مدرن اروپاییان در حوزهٔ فرهنگ و هنر باور داشتند. این سه جریان می‌دانستند که مدرنیسمِ نوظهور راه درستی نپیموده و نتوانسته است ارتباطِ چندانی با بدنهٔ اجتماع برقرار سازد. هریک از آنها علت این رخداد را به گونه‌ای تفسیر و توجیه می‌کردند: گروه دوم مقاومت سنت را در برابر استحاله‌ای که غرب‌زدگان به‌دنبال آن بودند مطرح می‌کردند؛ غرب‌گرایان نیز نبود دانش و شناخت عمومی را باعث زیبا جلوه نکردن هنر مدرن برای مخاطب ایرانی می‌دانستند؛ گروه سوم عدم توجه به ریشه‌ها و دنباله‌روی صرف را عامل عدم اقبال عمومی در مواجهه با این پدیده می‌شماردند. در این میان، هرسه جریان متفق بودند که تلقی ناقص و نبود شناخت کافی، سبب خودی نشدن این موضوع تازه شده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در تبیین معنای هنر و زیبایی

موج تجددطلبی پس از عصر مشروطه در تلاش است تا الگوی زیستی و حیات اجتماعی ایرانیان را تحت تأثیر قرار دهد. هنرهای تجسمی که تا پیش از این دوران در کارکرد تزیینی و یا ابزاری برای برآوردنِ نیازهای مشخص نمود یافته بود، به‌واسطهٔ بروز شرایط تازه، در آستانهٔ تغییرات بنیادی قرار گرفت. در راستای همین تحول، مقالاتی در تعریفِ هنر و زیبایی در مطبوعات به انتشار رسید؛ از آن جمله می‌توان به نوشتاری تحت عنوان «معنی و اهمیت صنایع ظریفه» اشاره کرد که در فروردین ۱۳۱۶ش در اولین شمارهٔ نشریهٔ *نامهٔ هنر* به قلم صادق رضازاده شفق منتشر شد. این مقاله، هنرهای زیبا (صنایع ظریفه) را موضوعی مجزا نسبت به صنایع سودمند و اخلاق می‌داند و به تفاوت ویژگی‌های این حوزه با دیگر صنایع می‌پردازد. 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 روحِ ظرافت و لطف و آهنگ در ما می‌دمد» (رضازاده شفق، ۱۳۱۶: ۱).

در تعریف هنرهای زیبا «ظهور قریحهٔ صنعتکار» تبیین و برساختن عالمی دانسته می‌شود که «به دیدهٔ صنعتکار دیده می‌شود» (همان: ۳). هرچند که هنرهای تصویری در ایران بیشتر صورتی انتزاعی داشته‌اند، در اینجا تقلید صرف از طبیعت در هنرهای زیبا فاقد ارزش است و تأکید می‌شود که در فرایند صورتبندیِ اثر - حتی در شکل پیروی از طبیعت - همواره تکرار موضوع با افزودن چیزی به واقعیت آن همراه خواهد بود. در انتها نیز به اهمیت هنرهای زیبا در تاریخ یک ملت و تأثیرات آن در اخلاق و روحیات جامعه اشاره می‌شود.

در امتداد مقالاتی از این دست که هنر را افزون‌های تازه به زندگی متجدد ایرانیان معرفی می‌کنند، می‌توان به «از جهان پهناور هنر» به قلم سیمین دانشور اشاره کرد. متن با پرسش پیرامون چیستی هنر مسیر خود را آغاز می‌کند. در پاسخ، هنر را موضوعی غیرصریح می‌شمارد که به تعاریف تن درنمی‌دهد و با لذت زیبایی سروکار دارد (دانشور، ۱۳۳۴: ۳). در ادامه سه تعریف از هنر ارائه می‌شود: هنر عبارت است از انعکاس تجارب هر نسل طبق قواعد و شرایط زمان و مکان و به عبارت صریح‌تر، هنر ترجمان زندگی از نقطه‌نظری خاص است؛ هنر تقلید و انعکاس جهان و طبیعت است؛ «هنر بیان زندگی تصویری و تخیل هنرمند است که البته مواد خود را از زندگی حقیقی گرفته است» (همان). به بیان دیگر، «هنر عبارت از ضبط یا بیان زیبایی‌هایی است 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 و ناخودآگاه و خیال او بیش از دیگر عناصر دخیل می‌شوند. در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تصویر رمانتیک که از هنرمند ارائه می‌شـود، او صاحب روحی والا و فردی برگزیده اسـت که درک ویژهٔ خود از زندگی را در مفهـوم هنر خلاصه می‌کند. هنر در خلق زیباییِ 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 شـاعرانه به دنبال بیان آن است با پارادایم نبوغ، سـلطه بر طبیعت و اعتقاد به علم در مدرنیسـم مشابه اسـت؛ هرچند در اینجا فهم احساسی جایگزین ادراک منطقی و ایده‌مندی مدرنیسـم شـده 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 سال بعد، سیمین دانشور در مقاله‌ای با عنوان «راه‌آورد سـفر» فضای رمانتیک ارائه‌شـده از جهانِ هنر را با غم نوستالژیک و اندوه عقب‌ماندگی ما پیوند می‌زند. در اینجا بدون بررسی زمینه‌های پیدایش هنر مدرن، از پذیرش آن توسط مردم اروپا سخن می‌گوید و هنر در غرب را در پیوستگی با زیست مردم تبیین می‌کند. هنرمند ایرانی به‌عنوان کسـی که نتوانسته است میراث نیاکان خود را به کمال رسـاند، تشویق می‌شود تا همچون غربیان که از شرق الهام گرفته‌اند، با دستاوردهای مدرنیسم رویارو شود و از تقلید آنها بپرهیزد.

تأکیـد بر موضـوع زیبایی ذهنی و بیـان اینکه هنرمند طبیعت را از آنچه هست زیباتر جلوه می‌دهد، در مقاله‌ای که به دنبال همین نوشـتار و در همین شـماره از نشریهٔ *نقش و نگار* انتشار یافته نیز دیده می‌شود. در اینجا محسن هشترودی در نوشتاری با عنوان «تأثیر علوم در ادبیات و هنر»، هنـر را فعالیتی خاص و ممتاز معرفی می‌کند که بر قدرت تصور و تخیل هنرمند اسـتوار است: «مایهٔ هنر احساس هنرمند است و از این جهت ذهنیت هنر مسلم به نظر می‌رسد؛ بدین معنی که با عالم درونی بیشتر ارتباط دارد تـا با عالم خارج» (هشـترودی، ۱۳۳۶: ۳). هنرمند لباس انسانی تراژیک را که به سرنوشت محتوم خود آگاه است می‌پوشد و هنر ابزار جاودانگی انسان دانسته شده و از اصل بقای انرژی نیز در تأیید گفتار بهره گرفته می‌شود. علم نیز پارادایمی معرفی می‌شـود که تکامل انسـان در سـفر به نادیده‌ها، بسط جهان هستی و در آغوش گرفتن تمامی فضای عالم است.

در همهٔ نوشـتارهایی از این دست ضمن تأکید بر آنکه هنرمنـد طبیعت را بهتر و زیباتر از آنچه هسـت جلوه می‌دهد، زیبایی ذهنی و هنر مدرن دینامیک و پیشـرو معرفی می‌شـود. به نظر می‌رسـد موضـوع لزوم عبور هنرمنـد از بازنمایی و حرکت به سـوی انتزاع، نادیده انگاشتن فضای سنت بصری‌مان است؛ زیرا در این فضا تصویر بیشتر در ارتباط تنگانگ با ادبیات و روایت معنا پیـدا می‌کند تا بازنمایی جهـان. از طرف دیگر، هنر و هنرمند مقوله‌های غیرمعمول و فانتزی قلمداد می‌شوند. پیشینهٔ تاریخ هنر ما با معیارهایی که از هنرهای زیبا و تعاریف زیبایی ذهنی ارائه شده است، بیشتر همخوانی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دارد تا هنـــر خیال‌انگیز و مبتنی بر احساســـات فردیِ هنرمندی تراژیک که از طرف مطبوعات تبلیغ می‌شود و بر دیوار گالری‌های شهر قرار می‌گیرد.

تلاش برای ایجاد درک عمومی از هنر

به گزارش کریم امامی در سال ۱۳۴۳ش هفت گالری فعال در تهران وجود داشت. آنها بیشتر مواقع آثار انتزاعی را به نمایش می‌گذاشـــتند؛ اما مردم معمولاً نســـبت به هنرِ نوگرا اقبالی نشان نمی‌دادند و از درک آنچـــه بر دیوار گالریها قرار گرفته عاجز بودند. در این شرایط چرخ اقتصاد هنر نخواهد چرخید. به‌منظور ایجاد توجه و تکاپو در مردم می‌بایست درک عمومی از هنر متحول شود. «شاید نیاز به آشنایی عمومی و حتی طبقهٔ تحصیل‌کرده با هنر نوگرا بود که ســـبب شد که پیشگامان هم‌گام با تلاش‌های فردی خود که در رویکرد هنری‌شان متجلی می‌شد، اعتبار هنر مدرن را از طریق گفت‌وگوها و بحث‌های عمومی در انجمن‌ها، مجلات و نمایشگاه‌ها شرح و اشاعه دهند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۷۶). ایجـــاد آشـــنایی مخاطب با هنر مـــدرن از طریق کشاندن آن به میان زندگی روزمره نیز به موازات تولید متون پیرامونی در دههٔ چهل صورت می‌پذیرفت.

> نامتعارفترین نمایشـــگاهی که در راه است نمایشگاه یک‌روزه‌ای اســـت که قرار اســـت در فضای باز، یازدهِ شـــب، جمعهٔ آینده برپا شـــود. مکانِ این نمایشـــگاه پیاده‌روهـــای خیابان پهلوی و شـــاهرضا [ولی عصر و انقلاب] است و نرده‌های پارک قدیمی کافه شهرداری [پارک دانشـــجو] قرار اســـت محل نمایش آثار باشد. ظاهراً هدف این نمایشـــگاه بردنِ هنرِ مدرن به میان آدم‌های کوچه و بازار است (امامی، ۱۳۹۵: ۱۴۴).

مطبوعات بســـتر لازم را برای انتشـــار مطالبی درجهت ایجـــاد تحول در درک عمومی مردم از هنر فراهم آورده بودند. «سفر به عالم نقاشی جدید» به‌خوبی نگاه مردم آن روزگار را به هنر مدرن نشان می‌دهد.

> جاهل بسیطی چون من از خیلی از مسائل این دنیا سر درنمی‌آورم اما موضوعی که بیشتر برایم مجهول مانـــده بود و عقلم به آن قد نمی‌داد نقاشـــی جدید بود. می‌دیـــدم که جماعتی از هنرمنـــدان که آقای پیکاسو مرشد و پیشـــوای آنهاست مقداری رنگ بر روی صفحه میمالند و اشکال و صوری که غالب آنها ناموزون است پدید میآورند و اسمی عجیب هم که با هیچ گوشهٔ آن مطابقتی ندارد روی آن می‌گذارند و آنوقت این پرده می‌شـــود یک شاهکار گران‌بهای هنری (سعیدی، ۱۳۳۳: ۶۷۰).

فضـــای روایـــی این مقالـــه مخاطب را بـــا این حقیقت روبـــه‌رو می‌کند که ابتدا می‌بایســـت از طریق مطالعه و دانش‌انـــدوزی، قواعد حاکم بر هنر مدرن را آموخت؛ اما در نهایت، «نقاشی مدرن هیچ توضیحی اضافه بر آنچه که رسم کرده است ندارد که به تو بدهد» (همان: ۶۷۲).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پس «ارزش تابلوی جدید همان‌قدر که مربوط به نقاش آن است همان‌قدر هم مربوط به بیننده است» (همان). در نهایت این مقاله می‌کوشد در ذهن مخاطب خود این مفهوم را پدید آورد که نقاشی مدرن اثری تأویل‌پذیر است که معنای خود را در تعامل با احساس مخاطب پیدا خواهد کرد.

موضوع اهمیت عناصر بصری و ترکیب‌بندی آنها نسبت به شباهت با طبیعت و منطق بصری خاص حاکم بر آثار مدرن موضوعی است که رویین پاکباز در «نقاشی مدرن» طرح می‌کند. از نگاه او هنر مدرن نوعی تلقی از واقعیت امروزی جهان است که در ارتباطی تنگاتنگ با کیفیت بصری رنگها و فرمها به‌وجود می‌آید (پاکباز، ۱۳۵۰: ۶۰). عبور از بازنمایی و حرکت به سمت انتزاع یکی از مهم‌ترین جهت‌گیری‌های مدرنیسم در هنرهای تجسمی است. پیش از دوران مدرن، توانایی هنرمند در ساخت اثر هنری و به‌طور ویژه بازنمایی جهان در اثرِ تصویری موضوع ارزش‌گذاری و ایجاد شگفتی در مخاطب بود؛ اما در دوران مدرن معیار ارزیابی تا اندازهٔ زیادی دگرگون شد. غلامعلی همایون در پاییز ۱۳۴۹ش مطلبی تحت عنوان «درک هنری و مردم» در نشریهٔ *هفت هنر* منتشر کرد تا بینندهٔ ایرانی را با ابعاد این تحول آشنا سازد.

تمامی مقالاتی که در این بخش به آنها اشاره شد، پیرامون این ایدهٔ محوری شکل گرفته‌اند: مردم آنچه را می‌شناسند دوست دارند. آنها هنر مدرن را نمی‌شناسند؛ پس واضح است که نه می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند و نه آن را دوست خواهند داشت. برای عبور از این شرایط می‌بایست مردم را با هنر مدرن و قواعد حاکم بر آن آشنا کرد؛ اما نیاز به مسلح شدن به سلاح دانش تنها برای مردم احساس نمی‌شد؛ هنرمند معاصر نیز برای درک و دریافت بهتر از مسیری که در آن گام برمی‌داشت، به یافتن فهمی تاریخی از وقایع محتاج بود. «هنرمند معاصر هنرهای تجسمی در ایران، نمی‌تواند کارش را صرفاً بر اساس شهود و غریزه پیش ببرد. آفرینش او باید به دانش زیبایی‌شناسانهٔ امروز متکی باشد. باید هنرمندانی مانند کاندینسکی و کله و حاصل پژوهش‌های آنها را بشناسد و با شناخت کافی، اثر تجسمی خود را خلق کند» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۲۷۳).

«تنها راه مطمئن که از آن راه می‌توانیم تعیین کنیم آیا شیوه‌ای از تفکر موفقیت‌آمیز است یا نه آن است که خودمان به آن بپردازیم و دریابیم آیا از این منظر پاسخ‌هایی [که آن شیوهٔ تفکر] به سؤالات خود می‌دهد به نظر قانع‌کننده می‌رسد یا خیر» (کالینگوود، ۱۳۹۰: ۲۵۲). پل ریکور عقیده دارد یکی از اشکال علاقه‌مندی و هدف در پژوهش تاریخی، انتقال یک تجربهٔ نظم‌یافته است که می‌تواند به یک آگاهی به شیوه‌ای نسبت داده شود که هر شخصی بتواند آن را تجربه‌ای از آن خودش بخواند (ریکور، ۱۳۹۷: ۳). آنچه درخور تعمق و بررسی است میزان تلاش متفکر و هنرمند ایرانی برای تبدیل مبادی مدرنیسم در هنرهای تجسمی به تجربه‌ای نظام‌یافته، همچنین قرارگرفتن او در جایگاه اندیشه‌ورز مدرن است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هنرمند ایرانی فقط وقتی می‌تواند پرسش خود را در بستر مدرن طرح کند که خود در مقام فاعل شناسا (سوژه) به‌واسطهٔ این دستگاهِ فکری به جهان بنگرد.
تأمل در یک روش به شرط تسلط بر آن می‌تواند پاسخ‌گوی پرسش‌ها باشد. یکی از راه‌های تسلط بر یک روش، تبیین تبارشناسی مفاهیمِ پیرامون آن و بررسی تاریخ‌مندی موضوع به‌شکل هم‌زمان در بستر فرهنگی- اجتماعی آن است. پل ریکور انگیزه‌ها و علایق پژوهش‌های تاریخی را در دو موضوع صورت‌بندی می‌کند؛ اول علاقه به شناخت در پژوهش‌های تاریخی: «یک علاقه که بر پژوهش‌های تاریخی حاکم است این است که شناخت تاریخی باید چنان برساخته شود که سزاوار عنوان شناخت علمی باشد، و ازاین‌رو ابژه‌ای از شناخت را نمایش دهد که جوابگوی معیارهای عام عینیت (ابژکتیویته) باشد» (همان: ۲). دوم علاقه به ارتباط (هم‌آگاهی) در این سطح از انگیزه است: «تاریخ‌نگار دست‌کم بالقوه باید قادر به انتساب آن تجربه به مثابه تجربه‌ای نظم‌یافته و وحدت‌یافته به خودش باشد» (همان: ۴). با آنکه هردوی این انگیزه‌ها در بررسی‌ها پیرامون تاریخ مدرنیسم در هنرهای تجسمی در متون مطبوعاتی دهه‌های سی و چهل به چشم می‌خورد، علاقه به شناخت، موضوعِ بررسی تاریخی را به عینیتی درخور پژوهش مبدل نمی‌سازد و علاقه به ارتباط به‌جای قیاس‌پذیر کردن رخدادهای درهم‌بافتهٔ انسانی به ایجاد هم‌حسی از طریق بیان زندگی‌نامهٔ هنرمندان قناعت می‌کند.
نگاهی که هنر مدرن را مجموعه‌ای از مفروضات و باورهای ذهنی دربارهٔ فرهنگ و سبک می‌داند، آموزش معیارهای هنر مدرن را از طریق بررسی مداوم سبک‌ها در مطبوعات پی می‌گیرد. در خرداد ۱۳۲۲ش نامهٔ جامعهٔ لیسانسه‌های دانش‌سرای عالی با نام نشریهٔ *سخن* و به سردبیری پرویز ناتل‌خانلری منتشر شد. این نشریه هدف اول خود را ارتقای علمی و ادبی کشور می‌دانست. گردانندگان این ماهنامهٔ فرهنگی و ادبی، بحث و تحقیق دربارهٔ هنرهای زیبا را به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مسائل مد نظر داشتند. چنانچه در سرآغاز آن چنین اشاره کرده‌اند.

> هنرهای زیبا چنان‌که خوب می‌دانید در این عصر، با آنکه عصر صنعت و ماشین و آهن است نه‌تنها از ترقی بازنمانده، بلکه به مراحل عالی و خیره‌کننده‌ای از کمال نیز رسیده است ... ما با آنکه سابقهٔ ممتدی در این هنرها داریم بدبختانه اکنون از آشنایی این اصول و آثار جدید بازمانده و بدانچه از نیاکان به ارث برده‌ایم قناعت ورزیده‌ایم... ما برای شناساندن هنر چنانکه در دنیای متمدن امروزی مرسوم و منظور نظر است بابی در این مجله می‌گشاییم و به بحث در اصول و قواعدی که در باب هریک از هنرهای زیبا به وجود آمده و همچنین بیان آرا و عقاید جدید در ادبیات و موسیقی و نقاشی و حجاری و معماری و جز اینها تا آنجا که میسر است می‌پردازیم (سخن، ۱۳۲۲).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در راستای هدف شناساندن شکلی از هنر که در جهان متمدن متداول و مرسوم شده بود، نشریهٔ *سخن* از شمارهٔ سوم با «سخنی چند دربارهٔ ادبیات و هنر امروز» آغاز می‌شود. پرویز ناتل خانلری این نوشتارها را با ریشه‌شناسی واژهٔ هنر و مفاهیم پیرامون آن آغاز می‌کند: «هنر نتیجهٔ کوشش انسان برای ایجاد زیبایی است. نقاشی و پیکره‌سازی و معماری و موسیقی و شاعری همه از فنون هنر است، زیرا این فنون جز جست‌وجوی زیبایی و ایجاد آن هدفی ندارد» (ناتل خانلری، ۱۳۲۲: ۱۲۹). این مقالات با بحث‌هایی پیرامون نظریهٔ «هنر برای هنر» و «جدایی زیبایی از سودمندی» امتداد پیدا می‌کند. در این سلسله‌گفتارها ارتباط میان هنر با مفاهیمی مانند بازی، تقلید از طبیعت، فطرت بشری، کار، سودمندی، زندگی و ... بررسی میشود. در نهایت در شمارهٔ هفت و هشت این بحث‌ها پایان می‌یابد.

در همین شماره است که ماهنامهٔ *سخن* برای اولین بار به قلم عبدالله فریار به معرفی یکی از هنرمندان مدرن می‌پردازد. این مقاله بیش از آنکه به ابعاد فنی آثار گوگن و تحلیل همبستگی شرایط اجتماعی و وضعیت روانی هنرمند یا جنبه‌های صوری آثار او بپردازد، روایتی از زندگی پرماجرای گوگن را بیان می‌کند؛ روشی که در آن دوران کم‌وبیش برای معرفی دیگر هنرمندان نیز در مطبوعات به کار گرفته می‌شد.

مقالهٔ عبدالله فریار که «پل گوگن، نقاش فرانسوی» نام دارد به جنبه‌های شگفت‌انگیز و اعجاب‌آور زندگی نقاش می‌پردازد؛ نسب خانوادگی و علایق او طرح می‌شود و همچنین سرنوشت غم‌انگیز و تراژیک قهرمانان به گوگن تعمیم داده می‌شود. در این نوشتارِ هفت‌صفحه‌ای فقط بخش کوتاهی به نگاه و روش هنرمند اختصاص پیدا کرده است:

> او رنگ‌آمیزی را بر همه‌چیز مقدم می‌داشت. یک منظرهٔ طبیعی نزد او فقط وسیله‌ای بود برای نشان دادن هماهنگی رنگ. مثلاً گوگن عقیده داشت که اگر در پرده‌ای بخواهید رنگ سبز را مقدم دارید می‌توانید هرچه را میل دارید به رنگ سبز درآورید. البته جامعه در موقع دیدن سگی که به رنگ سبز روی شن قرمز کشیده شده بود جز استهزا و تعجب نظری اظهار نمی‌کرد (فریار، ۱۳۲۲: ۴۱۱).

در اینجا هنرمند و ایده‌های او در مقام محصولِ شرایطِ حاکم بر دورانی خاص بررسی نمی‌شوند. آشکارترین وجه این نوشتار، محوریت شخصیت و صورت روایی آن در قالب ساختار زندگی‌نامه‌ای است.

زندگی‌نامه‌نویسی به‌عنوان گونه‌ای از ادبیات تاریخی از دیدگاه کالینگوود شیوه‌ای در حال زوال و انحطاط است (کالینگوود، ۱۳۹۰: ۲۵۴). او بر این باور است که این شیوه، روایتی را نه به هدف پذیرش و قبول عقلی، بلکه به انگیزهٔ برانگیختن هیجان و عاطفه در مخاطب خود بیان می‌کند. نویسندگان زندگی‌نامه می‌کوشند تا با تهییج عواطف، احساس همدلی و بدخواهی را در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خواننده ایجاد کنند. همدلیِ مخاطب دربارهٔ مسائلی که در زندگی‌نامه میخواند الزاماً به فهم شرایط و مختصات مسائلی که فردِ موضوعِ زندگی‌نامه با آنها دست به گریبان بوده نخواهد انجامید. کالینگوود زندگی‌نامه‌ها را در دو نوع صورت‌بندی می‌کند: نوع سرگرم‌کننده، و نوع جادویی یا پنددهنده و اخلاق‌آموز. زندگی‌نامهٔ گوگن در بافتی روایی و سرگرم‌کننده با یادآوری جنبه‌های اعجاب‌آور زندگی هنرمند در جهت پندآموزی نیز حرکت می‌کند. «داستان زندگی گوگن بسیار جالب توجه و خواندنی و برای کسانی که عملی ساختن افکار و عقاید خود را مشکل می‌پندارند درس عبرتی است» (فریار، ۱۳۲۲: ۴۱۰). اساس تفکری که مؤلف را محور اصلی بررسی قرار می‌دهد می‌توان در این جمله خلاصه کرد: اثر از مؤثر مجزا نیست. این تفکرْ هنرمند را صاحب اثر قلمداد می‌کند؛ پس هرچه بیشتر در زمینهٔ زندگی شخصی هنرمند اطلاعات به دست آید، بر عمق ادراک مخاطب از اثر افزوده خواهد شد.

روندی که *سخن* جسته‌وگریخته از سال‌های آغازین دههٔ بیست آغاز کرده است، به‌شکلی منسجم‌تر با معرفی سبک‌های هنر مدرن و قواعد زیبایی‌شناختی حاکم بر آنها توسط فصل‌نامهٔ *هفت هنر* امتداد پیدا می‌کند. اواخر دههٔ چهل فصلنامهٔ *هفت هنر* از طرف ادارهٔ کل آموزش هنری وزارت فرهنگ و هنر انتشار یافت. این نشریه از شمارهٔ اول خود به معرفی سبک‌های هنر مدرن و هنرمندان این حوزه می‌پرداخت. گاه این مقالات مانند «تصویری کوتاه از زندگانی چند نقاش بزرگ» روایتی مختصر از زندگی‌نامهٔ هنرمندان ارائه می‌کرد و یا هنرمندانی مانند آرتورو مارتینی[1] یا جولیو گونزالز[2] را که در آن دوران در اروپا مشغول به فعالیت بودند به‌شکلی مفصل‌تر معرفی می‌کرد. سبک‌های هنری نیز گاه به‌شکل دایرةالمعارفی مانند «مکتب‌های نقاشی» به قلم غلامحسین نامی معرفی می‌شدند و یا سبکی همچون امپرسیونیسم یا سمبلیسم در یک مقاله موضوع شناخت قرار می‌گرفت.

نگاهی از درون و بیرون به شرایط هنر ایران در پایان دههٔ چهل

تالار قندریز از پاییز ۴۹ فصل‌نامه‌ای را با نام *فصلی در هنر* منتشر می‌کرد که تنها چهار شماره از آن انتشار یافت. تهیه‌کنندگان این نشریه در مقدمهٔ اولین شماره، هدف از انتشار آن را این‌گونه بیان می‌کنند: «بی هیچ 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» (مقدمه فصلی در هنر، ۱۳۴۹: ۴). مقدمهٔ این چهار شماره تصویری نسبتاً آشکار از فضای هنری آن روزگار و گفتمان‌های حاکم بر آن، همچنین بیم‌ها و امیدها بر

1. Arturo Martini
2. Julio González

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سـر آیندهٔ هنر ملی ارائه می‌کند. به شکل تیتروار آنچه تبیین شـده از این قرار است: جامعهٔ ما در روند تاریخیِ خود دورانی نسـبتاً طولانی از رکود فرهنگی را پشت سر گذاشـته اسـت. 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 می‌شـود. هنر متأثر از شـرایطی این‌چنین صورت‌بندی شـده اسـت: هنری بی‌مایـه و مبتذل که توده‌ها را مشغول نگاه می‌دارد و یا هنری روشن‌فکرانه که با سرعتی کند در گفتمان‌هایی مانند سنت‌گرایی متحجر، پیروی بی‌قیدوشـرط از نوجویی، دفـاع از اصالت هنر و هنر در خدمتِ جامعه امتداد یافته است. روابط اجتماعی کهنه و غیرمتوازن حاکم بر جامعه سـبب شده خلاقیت در حد جرقه‌ای زودگذر و آنی باقی ماند و نتواند حاصلی ملموس و قابل اندازه‌گیری به بار آورد. هنر معاصر عامل پویایی در جامعه نیست و بازتابی درست از دگرگونی‌های جامعه به دسـت نداده اسـت. هنر معاصـر ایران در حد اعلای کاوش خود به تفحص در ظواهر پرداخته اسـت؛ 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 بیشـتر موارد در کلیتِ خود طفیلی هنر جهانی باقی مانده و هنر ملی تاکنون در هیچ زمینه‌ای به‌طور کامل به وقوع نپیوسته است. هنر معاصر برای اصالت یافتن ناگزیر اسـت که از زیسـت مردم ما در ظرف زمانی و موقعیت جغرافیایی اکنون نشئت گیرد و یا آرمان‌های اجتماعی را توصیـف کند. پویایی هنر در فراتر رفتن آن از معیارهای موجود تحقق خواهد یافت. هنر ملی در نوع ایده‌آل 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 به همراه دارد. هنر معاصر برای یافتن محتوایی زنده می‌بایست از تقلید الگوهای پیش‌ساخته - خواه کهنه، خواه نو - بپرهیزد و با پدیده‌های نوین جامعه عجین شود. هنرمند معاصر وقتی می‌تواند در جهت هنر ملـی و پس از آن هنر جهانـی حرکت کند که محتوای هنر خود را از زندگی خویش اخذ کند و در ساختن قالب مناسـب برای این محتوا از تمامی ابداعات چهار گوشـهٔ جهان یاری گیرد.

نگارنـدگان این چهار مقدمه با نقـدی از درون، فضای هنر ایران را در سـال‌های پایانی دهـهٔ چهل، پرهیاهو امـا میان‌تهی تصویر کرده‌اند. آنها بر این باورند که عدم وجود توأمانِ شـناختِ صحیح از هنر گذشـتهٔ ایران و ادراکی انتقادی از مسیر تحولات هنر غرب در بستری از ناآگاهی نسبت به تحولات جامعهٔ آن روزِ 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.

احسـان یارشـاطر آغاز بالیدن نوگرایی در هنر ایران را مربوط به سال‌های پس از جنگ جهانی دوم می‌داند:

تغییر وضع سیاسـی و دگرگونی جو فرهنگی توأم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

با آن، که از ورود نیروهای متفقین به ایران ناشی شد (۱۹۴۱/ ۱۳۲۰) نمایانگر آغاز دورهٔ جدیدی در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی‌های رنگارنگ قرار گرفت. روشنفکران با اشتیاق جویای راه‌های نو بودند و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می‌رفتند (یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۳).

جریانی که از آن سال‌ها آغاز شد، ابتدا به تقلید از ظواهر و الگوبرداری از تکنیک‌های هنر غربی می‌پرداخت. دوران اقتباس و الگوبرداری از هنرمندان اروپایی شروع شده بود و تلاش در جهت جذب نگرش‌های نو و آموختن اسلوب‌های تازه و تسلط بر آنها بیشتر به تقلید از آثار امپرسیونیست‌ها و کوبیست‌ها انجامیده بود. پس از فروکش کردن هیجان و التهاب اولیه، شرایط حاکم بر هنر نوگرای ایران در سال‌های پایانی دههٔ سی و به‌ویژه در دههٔ چهل بستر لازم را برای بروز خصایص فردی هنرمندان در قالب ساختاری بومی فراهم آورده بود. کریم امامی آغاز دههٔ چهل را سرآغاز تکوین جریان مستقل در نقاشی مدرن ایران می‌داند (امامی، ۱۳۹۵: ۱۹). در این دوران مفاهیمی چون هنر ملی و مکتب نقاشی نوین ایرانی بیش از پیش به تحقق نزدیک شده بودند.

از نگاه جواد مجابی هنر معاصر ایران از اواسط دههٔ سی 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. در همین عصر از حیات هنر نوگراست که هنرمندان تحقق آرزوهای اولیهٔ خود در دههٔ سی را در دهه‌های چهل و پنجاه مشاهده می‌کنند:

> وجود هنر مدرن از سوی مراجع فرهنگی به رسمیت پذیرفته میشود. تکثر و تنوع‌پذیری حوزه‌ها و شوق نوگرایی و طرح‌اندازیِ 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 تجربهٔ کم‌وبیش ضروری را - آگاه و ناآگاه - از سر بگذرانند (مجابی، ۱۳۹۳: ۱۵۵-۱۵۶).

فضای مسلط بر فرهنگ آن سال‌ها از یک سو در مطبوعات بر لزوم کسب دانش‌های نظری و فهم روند تاریخی تحولات هنری معاصرِ جهان تأکید می‌کرد و از سوی دیگر، حمایت‌های دولتی از هنر نوگرا و انشقاق میان دولت و ملت فاصلهٔ مردم را از هنر نوگرا بیشتر می‌کرد؛ هنری که الفبای فهم زبان آن به‌واسطهٔ متون ترجمه و تألیف در مطبوعات تبلیغ می‌شد و در گالری‌های تهران به نمایش درمی‌آمد. فضای پرتنش و سیاست‌آلود آن روزها و صف‌بندی افکار و ایدئولوژی‌ها، نگاه بی‌طرفانه به جریان نوپای هنر نوگرای ایران را غیرممکن می‌ساخت. فضای گیج‌کننده، غیرمنسجم و ایدئولوژی‌زدهٔ آن روزها بی‌تفاوت و گاه احساسی و

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

غضب‌آلـود دربارهٔ تحولات هنر تجسـمی اعلام موضع می‌کـرد. در این فضا، روشـنگری و ترغیـب مردم به عمل سیاسی نسبت به هرگونه آگاهی‌بخشی در فضای روشنفکری ترجیح داده می‌شد.

هنر نوگرای ایران از یک سـو - حداقـل در ظاهر - در جایـگاه موفق‌تریـن جریـان تجددخواهـی صورتی از آشـتی میان سنت و مدرنیسـم را ارائه می‌داد. از طرف دیگـر، عده‌ای هنر نوگرا را هنری غیرمتعهد و حکومتی می‌دانسـتند و رسمیت بخشیدن حاکمیت به این گونه را تهی کردن آن از محتوا قلمداد می‌کردند و یا همچون جـلال آل‌احمد هنر جدید را «قوطی بگیر و بنشـانی» می‌دانسـتند که برای هـر ازراه‌رسـیده‌ای متاعی دارد (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۹).

نتیـجه

جریـان هنـر مـدرن کـه به‌واسطهٔ تجددخواهی و بر مبنای الگویی غیربومی در ایـران آغاز شـده بود در دهه‌های سـی و چهل پس از تکوین اولیه در جهت تثبیت شـدن گام برمی‌داشـت. ازخودبیگانگی و فراموشی آغازین در مواجهه با هنرهای زیبـا - به‌عنـوان مفهوم و چهارچوبـی وارداتی - جای خـود را به احسـاس نیاز بـرای تبیین معنـای هنر و زیبایی بخشـیده بود. بدین ترتیب بخشـی از رسـالت شناسـاندن هنرهای زیبـا به‌عنوان پدیـده‌ای وارداتی بـر دوش مطبوعات قرار گرفت. در همین راسـتا و در جهت تبیین معنای هنر و زیبایی، ضمن ارائهٔ تعریفی از هنرهای زیبا، تقلیدِ صرف از طبیعت فاقدِ ارزشِ دانسته می‌شـود. هرچند سـنت تصویری ایران عمدتاً به زبان انتزاع سخن می‌گوید و پیروی بی‌قیدوشرط از طبیعت در آن به چشـم نمی‌آید. بـا این همه، موضوع فرارفتن از طبیعت بخشـی مهم از ادبیات متون مطبوعاتی را به خود اختصاص می‌دهد. در عمل، تصویری که مطبوعات از هنر مـدرن ارائه می‌کنند نمی‌تواند مردم را به ایجاد رابطه با آثار تجسـمی ترغیب کنـد. متون مطبوعاتی مبنای هنر را بازآفرینی احسـاس، ناخـودآگاه و خیالِ هنرمندی تراژیک تصویـر می‌کردند. مردم نیز به‌دلیلِ آنکـه چیزی از زندگـی خود در این هنـر نمی‌یافتند، تمایلی برای هم‌داستانی با آن نشان نمی‌دادند.

از دههٔ بیسـت به بعد، جریانـی در مطبوعات در جهت ایجاد درک عمومی از هنر کوشـید تـا به‌طور موازی، هنرمنـدان و مـردم را با قواعد حاکم بـر هنر مدرن و روایتی از زندگی‌نامهٔ هنرمندان معاصر غربی آشنا سازد. تصویری که از مدرنیسـم به مثابه تجربهٔ زیستهٔ غربی ارائه می‌شد، بیشـتر مبنای توصیف داشت تا تفسیر و تأویل؛ بر مبنای این الگو توصیفِ آنچه پیش‌تر رخ داده بود می‌بایسـت ضمن تغییر شرایط، امکان ایجاد تحول در درک عمومی مردم از هنر را فراهم آورد. هدف اصلی ایـن جریـان را می‌توان ایجاد آشـنایی عمومی با هنر مـدرن و قواعد حاکم بر آن دانسـت. این دانش‌افزایی، هم در مسـیر سـاخت اثر هنری و هم در جریان فهم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

آن سودمند به نظر می‌رسید. علاقه به شناخت در کنار اشتیاق برای ارتباط در سطح هم‌آگاهی انگیزۀ لازم برای پژوهش‌های تاریخی را فراهم آورد.

در ســال‌های پایانی دهــۀ چهل نقد درونــی و بیرونی، آشکارگی بیشتری به فضای حاکم بر هنرهای تجسمی بخشید. آنچه با اقتباس و الگوبرداری از هنرمندان اروپایی آغاز شده بود، در مسیر بروز خصایص فردی هنرمندان در قالب ساختارهای بومی قرار گرفت. از دل مجموعه‌هایی همچون تالار قندریز تلاش‌هایی به‌منظور مستندنگاری فضای هنری و نقد درونی هنرهای تجسمی به‌عنوان یکی از محصولات فرهنگ بیرون آمد. تلاش‌های آنها که بیشتر متأثر از آموزه‌های مدرســۀ باوهاوس بود، می‌توانست به تولد مکتب نقاشی معاصر ایرانی و نهادی آکادمیک برای نقد و نظر دربارۀ هنر ملی بینجامد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

آل‌احمد، جلال (۱۳۵۷)، *کارنامهٔ سه‌ساله*، تهران: انتشارات رواق.
افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.
امامی، کریم (۱۳۹۵)، *گال گال گالری*، تهران: انتشارات نیلوفر.
پاکباز، رویین (۱۳۵۰)، «نقاشی مدرن»، *هفت هنر*، شمارهٔ ۱۰ و ۱۱، صص۵۸-۶۲.
دانشور، سیمین (۱۳۳۴)، «از جهان پهناور هنر»، *نقش و نگار*، شمارهٔ ۱، صص۳-۵.
_____ (۱۳۳۶)، «راه‌آورد سفر»، *نقش و نگار*، شمارهٔ ۴، صص۱-۳.
رضازاده شفق، صادق (۱۳۱۶)، «معنی و اهمیت صنایع ظریفه»، *نامهٔ هنر*، شمارهٔ ۱، صص۱-۴.
ریکور، پل (۱۳۹۷)، *تاریخ و هرمنوتیک*، ترجمه: مهدی فیضی، تهران: نشر مرکز.
سعیدی، مجید (۱۳۳۳)، «سفری به عالم نقاشی جدید»، *سخن*، شمارهٔ ۹، صص ۶۷۰-۶۸۲.
فریار، عبدالله (۱۳۲۲)، «پل گوگن نقاش فرانسوی»، *سخن*، شمارهٔ ۷ و ۸، صص۴۰۹-۴۱۵.
کالینگوود، رابین جورج (۱۳۹۰)، *اصول تاریخ و نوشتارهای دیگر در فلسفهٔ تاریخ*، ترجمه: عبدالرضا سالار بهزادی، تهران: نشر نی.
کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نشر نظر.
مجابی، جواد (۱۳۹۳)، *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*، تهران: انتشارات پیکره.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۲۲)، «سخنی چند دربارهٔ ادبیات و هنر امروز»، *سخن*، شماره ۱، صص ۶۵ -۶۹.
هشترودی، محسن (۱۳۳۶)، «تأثیر علوم در ادبیات و هنر»، *نقش و نگار*، شمارهٔ ۴، صص۳-۴.
همایون، غلامعلی (۱۳۴۹)، «درک هنری و مردم»، *هفت هنر*، شمارهٔ ۴، صص۱۳-۱۸ و ۷۳.
یارشاطر، احسان (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، تهران: انتشارات آگاه.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]