صفحات ۵۹-۷۱ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۳ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۳۹۹

تحولات ساختاری و تبیین دغدغه‌های اجتماعی ایران در نگارگری دهه‌های ۸۰ و ۹۰ شمسی*

مهران هوشیار[**۱]، جابر بزرگخو[۲]**

[۱] دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد رشته هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله:۹۹/۱/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۶/۱۷)

چکیده

نگارگری به‌عنوان بخشی از سنت تصویرگری ایران، همواره بیانگر ویژگی‌های فرهنگی، ارزش‌های اجتماعی و دغدغه‌های دوران خود بوده است. به همین منظور در این پژوهش محقق بر آن است تا با واکاوی مؤلفه‌های نگارگری در دوران حاضر از نظر ساختاری به تحلیل ویژگی بیانگری این هنر توسط نگارگران فعّال و استادان صاحب‌نام بپردازد. شیوه‌ی گردآوری داده‌ها در این پژوهشِ بنیادی(تجربی و نظری)، براساس مطالعه اسنادی، مرورِ منابع معتبر تاریخی و متکّی بریافته‌های میدانی به روش مصاحبه‌ی عمیق با تعدادی از سرآمدان این هنر طی دهه‌های ۱۳۸۰و ۱۳۹۰ هجری شمسی بوده است. ماهیت توصیفی- تحلیلی این پژوهش، پاسخگویی به این پرسش اساسی را در پی‌داشت که؛ مهم‌ترین وجه تمایز نگاره‌های معاصر (دهه‌های ۸۰ و ۹۰) نسبت به نمونه‌های مکاتب قدیم به لحاظ ساختار اجرایی چیست؟ و همچنین، رسالت نگارگران معاصر، در بیان دغدغه و ویژگی‌های فرهنگی- اجتماعی زمانه‌ی خود، چگونه در آثار آنان نمود یافته است؟ درنهایت، مهم‌ترین نتایج این پژوهش نشان داد که تفاوت چشمگیری در شخصیت‌پردازی، ساخت‌وساز بیشتر و رنگ‌آمیزیِ متنوع‌تر نسبت به گذشته را بیان داشته و تنوع در مضمون آثارِ نگارگرانِ دوره‌ی معاصر، نشان از نوعی تلفیق میان نگاه فرا واقع‌گرایانه با شیوه‌ی طبیعت‌گرایانه دارد. این در حالی است که برخی از نگارگران جوان و مستعد در دوران معاصر، موفّقیت چشمگیری به لحاظ انعکاس رویدادها و اتفاقات روز اجتماعی در این قاب تصویری از خود نشان داده و به نظر می‌رسد نگارگری معاصر ارتباط بیشتری را با مخاطب عام ایجاد کرده است.

واژگان کلیدی

هنرهای سنتی، نگارگری، اصالت هنری، نونگارگری، هنر معاصر.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی نگارندهٔ دوم با عنوان «تحلیل ساختاری و زیبایی‌شناختی نگارگری در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ هجری شمسی در ایران» که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه سوره ارائه شده است.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۱۶۱۳۰۱، Email: houshiar@soore.ac.ir

مقدمه

نگارگری معاصر ایران به لحاظ سابقه تاریخی و پشتوانه‌ی غنیِ فرهنگی، تأثیرات چشمگیری از مکاتب و آثار پیش از خود گرفته و تداوم این پیوند ساختاری، در حفظ و بقاء این سنت فرهنگی- هنری، بسیار حائز اهمیت می‌باشد. نمونه‌های ارزشمندی که از ادوار مختلف تاریخی به‌عنوان میراث این هنر باقی مانده، نشان از بیان ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی دوران خود دارد. در این پژوهش سعی بر این است تا به‌منظور شناسایی جایگاه نگارگری معاصر ایران، مهم‌ترین ویژگی و مؤلفه‌های ساختاری که توسط نگارگران صاحب‌نام و موفّق دوران حاضر، بازخوانی و طبقه‌بندی شوند، مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. جامعه آماری در این پژوهش، تمامی آثار ارزشمندِ نگارگرانِ شناخته‌شده و صاحب سبکِ (موفّق) معاصر خواهد بود. لازم به یادآوری است که با توجه به اهمیّت ویژگی ذاتی هنر نگارگری، که همانا بیان ویژگی‌های اجتماعی و شرایط روز برخاسته از فرهنگ و ادبیات رایج در هر دوران است، امید این پژوهش، دستیابی به شاخصه‌های نگارگری معاصر بر اساس آثار خلق‌شده در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ شمسی در ایران خواهد بود تا به این طریق و با شناسایی هدفمند و خوانش نمونه‌های مؤثر در این خصوص، نگارگران علاقه‌مند و دانشجویان فعّال در این رشته، با رسالت و ویژگی ذاتی این هنر والا و مقدسِ ملّی بیشتر آشنا شده و درنهایت منجربه آن شود تا هنرمندان و نگارگران نسل آینده با دانشِ تاریخی و مهارت‌های روزآمد خود، به اتفاقات فرهنگی و اجتماعی زمان خود اهمّیتی بیش‌ازپیش داده و در خلق و ابداعات هنری، همچون اسلاف و سرآمدان تاریخی این هنر، فرزندان زمان خود باشند. تنها در این صورت است که در بستر هنر ایرانِ اسلامی، آثاری برجای می‌گذاریم که آیندگان، بتوانند به فرهنگِ غنی و جهان‌بینیِ انسانی و آرمانی ما دستیافته و سیر تحول و ترقّی هنر نگارگریِ ایران را از مکاتب هرات، شیراز، تبریز و اصفهان تا مکتب تهران و آثار برجای‌مانده از دوران معاصر، تداوم یک روند فکری و مبانی اعتقادی برخاسته از رویکردهای اخلاق‌گرا با هدفی نیک برای نوع بشر بدانند.

به این منظور، هدف پژوهش پیشرو «دستیابی به شناسایی مؤلفه‌های ساختاری نگارگری معاصر ایران و بازخوانی نحوه‌ی بیان دغدغه‌های اجتماعی امروز در آثار نگارگری دهه‌های ۸۰ و ۹۰ هجری شمسی» انتخاب شده و با مطالعه‌ی اسنادی و منابع کتابخانه‌ای در کنار روش میدانی و مصاحبه‌ی عمیق با اهالی این هنر و صاحب‌نظران مربوطه، محقق به دو سؤال اصلی پژوهش پاسخ خواهد داد که شامل مهم‌ترین وجه تمایز نگاره‌های معاصر (دهه‌های ۸۰ و ۹۰) نسبت به نمونه‌های مکاتب قدیم به لحاظ ساختار اجرایی چیست؟ از سوی دیگر، رسالت نگارگران معاصر، در بیان دغدغه و ویژگی‌های فرهنگی- اجتماعی زمانه‌ی خود، چگونه در آثار آنان نمود یافته است؟

روش پژوهش

همان‌گونه که در بخش مقدمه اشاره شد، شیوه گردآوری و تحلیل داده‌ها در این پژوهش، ترکیبی از روش مطالعه‌ی اسنادی همراه با مصاحبه عمیق می‌باشد. از آنجایی که یافته‌های میدانی، با روشی غیر از روش کمّی به دست می‌آید، لذا پژوهش حاضر را به لحاظ چیستی، می‌توان یک پژوهش کیفی شناخت. به این منظور از روش دلفی برای نظم بخشی و جمع‌آوری مصاحبه‌ها و دستیابی به دیدگاه هنرمندان و نگارگران معاصر به‌منظور آگاهی از مؤلفه‌های روزآمد در آثارشان و میزان اهمیّت و درک دغدغه‌های اجتماعی زمانه، استفاده خواهد شد. در این راستا طراحی پرسش‌های مصاحبه منطبق با گزاره‌های جدول ۱ طراحی و اعتبارسنجی شد. ضمناً ازآنجایی‌که هدف غایی این پژوهش درک شرایط موجود (بررسی وضعیت و ویژگی نگارگری معاصر) میباشد، از روش «نظریه بنیادی (گراندد تئوری)» که مبانی و رویکرد آن تناسب نزدیک‌تری به روش استقرایی مورد نیاز این پژوهش دارد در تحلیل نهایی داده‌ها، بهره خواهیم برد.

پیشینه پژوهش

مطالعات گسترده و عمیقی که تاکنون در خصوص تاریخ تحلیلی نگارگری ایران توسط بسیاری از پژوهشگران گذشته و معاصر انجام پذیرفته و منابع ارزشمندی را در اختیار علاقه‌مندان این حوزه به‌عنوان مرجع برای مطالعه و تحقیق قرار داده است، متونی که به نگارگری معاصر از زوایای تحلیلی و رویکرد مضامین اجتماعی آن پرداخته باشد، اندک است و چهبسا، نمونه‌ی همسانی نیز در میان نشریات علمی- پژوهشی و حتی پایان‌نامه‌های تحصیلات تکمیلی و رساله‌ها در این خصوص یافت نشد. بااین‌وجود سعی شده تا در مرور سوابق پژوهشی این موضوع، مواردی که بیشترین ارتباط محتوایی را با هدف و دغدغه‌ی اصلی پژوهش پیشرو داشتند به ترتیب اولویت معرفی و مورد نقد قرار گیرند؛

«محسن شهرستانی» در مقاله‌ای تحت عنوان «نقدی بر نگارگری سنتی و معاصر ایران» که در نشریه رشد آموزش، شماره ۱۸ (۱۳۸۸) به چاپ رسیده تلاش کرده تا به ویژگی‌های اصلی و بنیادین نقاشی ایرانی اشاره نماید و آن را چراغی فراروی نگارگران امروز قرار دهد. همچنین، «سجاد باغبان ماهر» در شماره ۷، پژوهشنامه فرهنگستان هنر (۱۳۸۶) به نقد تکوینی و تحلیل اثری از یک نگارگر پیشرو در دوران معاصر (سعید معیری‌زاده) اقدام نموده و پس از بررسی، پیش‌متن، فرامتن و بررسی کل فرآیند تکوین اثر،

آن را در نوع خود به‌عنوان یک تجربه جدید و شاید متفاوت معرفی نموده است. امّا «زهرا عبداله» و «محمد خزائی» در مقاله‌ای مستخرج از رساله‌ی دکترای دانشکده هنرِ دانشگاه شاهد که در شماره ۹ نشریه پیکره (۱۳۹۵) با عنوان؛ «بررسی نگارگری سده‌های میانه اسلامی و آثار تصویری دوران معاصر» به چاپ رسید، لزوم توجه به شرایط خلق اثر و توجه به این رویکرد را در مطالعه‌ای تطبیقی میان آثار ادوار پیشین اسلامی و دوران معاصر مورد مطالعه قرار دادند. در این میان مقاله‌ای که سال‌ها قبل (۱۳۸۷) توسط «پرستو جعفری» به معرفی «بنیان‌های نوگرایی نقاشی ایرانی، طی دوره‌ی تیموری تا پایان قاجار» پرداخته بود، در شماره ۱۲۶ کتاب ماه هنر به چاپ رسید و به این مسأله مهم توجه نموده که هنرمندان هر دوره تا چه حد در تحولات نقاشی زمانه خود مؤثر بوده‌اند و همچنین تأثیر شرایط سیاسی، مذهبی، فرهنگی و اجتماعی قالب برآن ادوار چگونه در آثار آنان حضور یافته است؟ نکته‌ی دیگری که «جعفری» در مقاله‌ی خود به آن اشاره دارد، این است که تقابل نگارگری ایرانی با فرهنگ‌های بیگانه و ناهمگون معاصر با خود، چه تأثیری بر ویژگی نگارگری و شیوه‌ی نونگارگران گذاشته است؟ به نظر که از میان تمامی مقالاتی که مورد بازخوانی قرارگرفته، دغدغه و نگاهِ «پرستو جعفری» بیشترین تناسب را به لحاظ هدف ساختاری با پژوهش حاضر داشته و به لحاظ رویکرد تطبیقی که بر نمونه‌های تاریخی و دیدگاه نگارگری معاصر داشته، میتواند در روند بحث و نتیجه‌گیری مورد استفاده قرار گیرد. لازم به ذکر است که پژوهش‌های مشابه دیگری نیز جستجو و مطالعه شد که اگرچه به لحاظ نتیجه و محتوا، قابل بهره‌برداری نبود، لیکن ارزش مطالعه و برای آشنایی با سوابق پژوهش ضروری می‌نمود، از آن جمله می‌توان به «صورت زن در نگارگری معاصر»[۱]- «آیندهای بهتر برای نگارگری معاصر»[۲]- «جایگاه خیال در آثار استاد محمود فرشچیان با تأکید بر نگاره برای زیستن»[۳]- «تأثیر ویژگی‌های بصری آثار محمد سیاه‌قلم بر نگاره‌های مجرد تاکستانی»[۴] اشاره کرد.

سیر تحول نوگرایی در تاریخ نگارگری ایران

مرور تاریخ تصویرگری و نقاشی در ایران از پیش ازتاریخ بر روی دیوار غارها و صخره‌نگاری‌های دوران پارینه‌سنگی ساکنان لرستان تا نقوش هندسی و حیوانات انتزاعی سفال‌نگاری‌های هزاره‌ی هفتم پیش از میلاد مکشوفه در شوش، تپه گیان و سیلک همگی نشان از تلاش نوع بشر، نه‌تنها برای بیان شرایط زیست و ارضای غرایز خود که بیان آمال و آرزوهایی بود که در ذهن به آنها می‌اندیشید و در طبیعت به جستجوی روش غلبه بر آنها بود. در این میان، انتزاع تنها راهی بود که گمشده‌ی او را در قالب تصاویری نمادین و نشانه‌هایی رمزآلود بر سطح ظروف، دیوارِ پناهگاه و حتی بر روی بدنش به‌عنوان محافظی از واقعیتِ ترسناک و ناشناخته‌ی طبیعتِ پیرامون میبافت به او آرامش میداد. این رویکرد به‌تدریج امکانی برای ایجاد ارتباط و در ادامه به ابزاری برای ابراز قدرت، مذهب و تثبیت حکومت پادشاهان تبدیل شد. «سنگ‌نگاره‌ها کهن‌ترین آثار به‌جامانده از بشرند و نمادهایی از هویت مردم هر دیارند، به تعبیری شناسنامه‌ای متشکل از سرگذشت و آثار زندگی آنان است. نیاکان ما بدین طریق زندگی خود را بر کتاب‌های سنگی سخت کوه‌ها، دره‌ها و غارها به زیبایی تمام نقش کرده‌اند که بعد از گذشت هزاران سال هنوز آنها به شیوایی تمام با مخاطبان سخن

جدول ۱. گزاره‌های نگارگری معاصر و پرسش‌های طراحی‌شده برای مصاحبه.

۱	شاخصه و مؤلفه‌های ساختاری	ساختارهای بصری در یک نگاره‌ی معاصر چیست؟
۲	شاخصه و مؤلفه‌های مفهومی	مفاهیم و مضامین مورد استفاده در نگارگری معاصر کدامند؟
۳	معنا و مفهوم معاصر بودن	معاصر بودن در نگارگری امروز چگونه قابل تعریف است؟
۴	جایگاه نگارگری معاصر	نگارگری معاصر ایران چه جایگاهی را در میان دیگر هنرهای ایرانی- اسلامی دارا می‌باشد؟
۵	ویژگی متمایز هنر نگارگری امروز	چه ویژگی و شاخصه‌ای، نگارگری معاصر را از نگارگری ادوار و مکاتب پیشین متمایز می‌نماید؟
۶	سبک‌شناسی نگارگری معاصر	آیا می‌توان نگارگری معاصر را تابعی از سبک خاص یا تداوم مکتبی مشخص، معرفی کرد؟ چرا؟
۷	تأثیر استادان پیشکسوت	استادان صاحب‌نام، شناخته‌شده و پیشکسوت در روند نگارگری معاصر چه تأثیری داشته یا خواهند داشت؟
۸	تأثیر مکاتب نگارگری پیشین	سیر تحولِ مکاتب در تاریخ نگارگری ایران چه نقشی در شکل‌گیری نگارگری امروز داشته است؟
۹	تعریف جدید نگارگری	آیا نگارگری معاصر ایران به تعریف و شخصیتی قابل دفاع در تاریخ هنر ایران دست یافته است؟ چرا؟
۱۰	شرایط اجتماعی و دغدغه‌های روز	به چه میزان می‌توان مضامین استفاده‌شده در نگاره‌های امروز را برخاسته از شرایط روز جامعه دانست؟
۱۱	وجه تمایز نگارگری معاصر	کدام ویژگی در نگارگری معاصر، آن را از نگاره‌های دیگر مکاتب تاریخ ایران تفکیک می‌کند؟
۱۲	معنای مکتب در نگارگری معاصر	آیا می‌توانیم نگاره‌های امروز را زائیده‌ی مکتب نگارگری معاصر ایران بدانیم؟ توضیح دهید؟

می‌گویند. سخن از زندگی قبایل و هم‌عصران، سخن از آداب‌ورسوم و اعتقادات و سخن از محیط اقلیمی و زیستگاه کهن» (ناصری‌فرد، ۱۳۸۸: ۳۵). از نقش برجسته‌های مکشوفه در کاخ‌های هخامنشی و ضرب سکه‌های منقوش به تصویر پادشاهان ساسانی تا نقاشی دیوار معابد دورا اوراپوس و نسخه‌های تصویرگری‌شده‌ی مانوی، همگی نشان از تأثیر و ارزش غیرقابل‌انکار تصویر در انتقال معنا و مفهوم به مخاطب در طی تاریخ دارد. استفاده از قدرت تصویر برای درک مفاهیم معنوی و باورهای مذهبی با ورود دین اسلام به فلات ایران گسترش بیشتری یافت. ترکیب ویژگی‌های خاص زبان و خط عربی در کنار فرم‌های انتزاعی و معناگرای نقوش ایرانی همچنین ارتباط تناسبات هندسی و ریتم موجود در تزئینات نقش‌شده بر روی سفالینه‌ها و دیوارنگاره‌ها با شعر و موسیقی عربی هماهنگ شد و هنر اسلامی را به بخشی مهم در تاریخ هنر ایران افزود و در جهان گسترش داد. «به نظر می‌رسد نوعی گرایش شاعرانه و شمایل ماورایی در قلمرو تجارب مذهبی و عاطفی در هنر اسلامی از منشأ ایرانی مایه گرفته باشد که درنهایت به شکوفایی دیدگاه عرفانی در آن ختم شده است. واقعیت این است که مکتب‌های عمده نقاشی و نگارگری اسلامی بر پایه‌ی ادبیات فارسی در ایران شکل گرفت و بعدها در مناطق دیگر جهان اسلام بسط یافت» (آژند، ۱۳۸۹: ۷۱). این رویکرد تاریخی ادامه داشت و به خلق شاهکارهایی بی‌بدیل در هنر معماری، هنرهای صناعی، خوشنویسی، تصویرگری و نقاشی (نگارگری) طی بیش از ده قرن تا اواخر دوران صفوی منجر شد تا آن‌که نفوذ اندیشه و تمدن غرب، تأثیری شگرف بر فرهنگ و هنر دوران متأخر اسلامی ایران گذاشت و تحولاتی را از جنس نوگرایی و آشنایی‌زدایی بر بینش هنرمندان پدید آورد. روندی که چهره‌ی هنر را نه‌تنها در ایران و شرق که در کل دنیا تغییر داد. «مفهوم دنیای نو نخست با تحول انقلابی در چند کشور غربی شکل می‌گیرد، اما دیری نمی‌گذرد که به یک مفهوم عام بدل می‌شود. تحولات جدید بنابر ماهیت جهان‌شمولشان در سراسر کره زمین تأثیر می‌گذارند و به‌تدریج تاریخ سرزمین‌های دیگر را نیز دستخوش تحول می‌کنند. در این دنیایی که خصلت مدرنش کاملاً از دنیای قدیم متمایز می‌شود و دم‌به‌دم نیز در حال نوترشدن است، همه قاره‌ها عرصه‌ی پژواک دگرگونی‌هایی بس شگرف هستند. ازاین‌رو است که در دنیای ما سرنوشت جوامع و فرهنگ‌ها بیش‌ازپیش به هم گره می‌خورند و هنر نیز از چنین روندی برکنار نمی‌ماند» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۵۶). روابط فرهنگی، تجاری و سیاسی میان دُوَل ایران، روس و اروپا، حضور مستشرقین و علاقه‌مندان فرهنگ و هنر شرق، رشد و پیشرفت علم باستان‌شناسی و شاید توجه ویژه به شرق‌شناسی (اورینتالیسم)، بروز انقلاب صنعتی در قاره‌ی اروپا، اختراعات و ابتکاراتی چون عکاسی و ایسم‌های متنوع هنری همگی چهره‌ی هنر جهان و تبادلات فرهنگی را دچار دگرگونی و به‌اصطلاح نوگرایی نمود. «در جستجوی ریشه‌های چنین تحولاتی، شاید یکی از مهم‌ترین سرنخ‌ها بررسی تأثیرات گوناگونی است که حضور اورینتالیست‌ها در شمایل نگارگری شاهانه داشته است. همچنین تأثیر عکاسی بر ترکیب‌بندی و نشانه‌شناسی تصویری و تغییر نظام نمادین شمایل شاهانه (عناصر تصویری) همان‌قدر اهمّیت دارد که نقاشی‌ها و طراحی‌هایی که نقاشان اروپایی و روس در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم میلادی در ایران- پیش از اختراع عکاسی- از خود به‌جا گذاشتند» (دلزنده، ۱۳۹۴: ۸۵).

این‌گونه بود که نوگرایی، زمینه‌ای برای آزادی هنر و رهایی هنرمند از قید تمامی داشته‌ها، باورها، ارزش‌ها و سنت‌ها را ایجاد کرد. در این میان حتی نگارگری که هنری بود در خدمت اندیشه، اخلاق و ادب، ساختارشکنی را همچون دیگر هنرها در پیش گرفت و به بهانه‌ی همراهی و رعایت عرف روز فرهنگی، خود را از هر قیدی رها کرد و بند بگسست. آیدین آغداشلو تعبیر قابل‌تأملی از این دگردیسی فرهنگی- هنری پیرامون تاریخ نقاشی قاجار می‌نویسد؛ «از اوایل قرن دوازدهم هجری قمری، سنت و خاطره نگارگری فاخر و بی‌نظیر کمکم فراموش شد و جستجوی شگفت‌انگیزی که می‌خواست تصور انسان فانی از جنت موعود ابدی را تصویر کند، جای خود را به تثبیت و تجلیل لذت‌های گذرای نفس‌پرستانه‌ای داد که پادشاهان و شاهزادگان بی‌مقدار را برمی‌کشید و بر اریکه‌ی جلال و شکوه دروغین و ناموجودی می‌نشاند که در واقع و در باطن، همگی از شئون و مناسبات جهان معاصر خود حذف شده بودند. هنر این دوران، اگر که اسطوره‌زدا نباشد، امّا اسطوره‌ها را با ملایمت و ملاحت، تقلیل می‌دهد و حشمت نگارگری گذشته را به تعیّشی مختصر و مخمورانه تبدیل می‌کند، آن جهان عارفانه‌ی آکنده از کوشش در امتداد کشف و شهود، مختصر می‌شود به ترسیم تک‌چهره‌های عرفا و زهاد و دراویش. حافظه‌ایست که دم‌به‌دم نقصان می‌گیرد و معوج می‌شود و هرچند که قالب‌ها در آن می‌مانند و رعایت می‌شوند، امّا از درون است که می‌پوسد و بی‌مایه و خالی می‌شود» (به نقل از افسریان، ۱۳۹۴: ۱۹). روحیه‌ی مصرف‌گرایی، علاقه به تجملات، تغییر سبک زندگی و سلیقه‌ی جامعه همگی در کنار تفاوت در روند تعلیم و تربیت، فرصتی برای تهدید فرهنگ ایران می‌شود... هنر تبدیل به سرگرمی شده و هنرمندبودن دیگر یک فضیلت نیست، در دنیای مدرن هنر یکی از راه‌های کسب معاش و در خوشبینانه‌ترین حالت امکانی برای کسب شهرت است. «یکی از مشخصات دنیای نو، گسترش امکانات و شرایط همه‌گیر شدن فرهنگ (هنر) است. از همان مراحل آغاز عصر جدید، فعالیت‌های هنری از چارچوب‌ها تنگ مراکز و نهادها و سازمان‌های رسمی بیرون آمد و در عرصه‌ی پرجنبش شهرهای

بزرگ گسترش یافت. آموزش‌وپرورش هنری که پیش‌ازاین در انحصار خواص بود، همگانی شد و این به معنای افزایش بی‌سابقه‌ی شمار هنرکده‌ها و مدرسه‌ها و کارگاه‌های هنر در شهرهای بزرگ و کوچک بود» (پاکباز، ۱۳۶۹: ۵۹). مهم‌ترین رویدادی که زمینه‌ی گسترش نوگرایی در هنرهای ایران را دامن زد، راه‌اندازی دوسالانه‌های هنری از سال ۱۳۳۷ شمسی در تهران بود. نتایج و پیامدهای این فعالیت‌های ملّی و فرهنگی- هنری دوره‌ی متفاوتی را در هنر معاصر ایران رقم زد که به جنبش نوگرایی انجامید. «ولی این اقدام باعث بروز حرکت‌های مصنوعی و موقتی در هنر معاصر نیز شد، بدین معنا که نوع و شیوه کار برندگان جوایز در هر دوسالانه دست‌کم تا دو سال بعد، سرمشق کار هنرمندان جوان قرار گرفته و آنان را از جستجو و تجربه شخصی بازداشت» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳).

نگارگری دوران معاصر

هنر به‌عنوان زبان مشترک و بدون مرز بشر همواره تلاش داشته تا به انتقال دغدغه و نیازها، جذب علایق و سلیقه‌ها و نقد رویکردهای اجتماعی، ترویج هنجارها و مذموم نشان دادن ناهنجاری‌ها اقدام کرده و در ساختن فرهنگ نقش تأثیرگذاری را بر عهده داشته باشد. تمامی این ویژگی‌ها فارغ از دوران تاریخی و یا جغرافیا، یک خصوصیت را در ذات هنر برجسته ساخته و آن «نوگرا» بودن هنر است. خصوصیتی که شاید در برهه‌هایی از تاریخ، برخی از هنرمندان را از مسیر اصلی و رسالت حقیقی هنر منحرف کرده باشد. لازم به یادآوری است که نوگرایی، در هر زمان و مکان وابسته به شرایط، متفاوت بوده و همیشه یک معنا و یک نتیجه را محقق نخواهد کرد. موج نوگرایی در تاریخ هنر ایران نیز داستانی دیگر دارد. امّا آن‌چه به دوران معاصر بازمی‌گردد، با مدرنیسم اروپا هم‌زمان بود و به‌نوعی وارد فضای فرهنگ و هنر ایران شد که شاید مقدمات آن پیش‌بینی نشده بود. «گسترش نوگرایی در هنر را می‌توان با نتایج فرآیند پرشتاب مدرنیزاسیون (نوسازی) در حوزه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران مرتبط دانست. از منظر تحولات هنری، آن‌چه در این گسترش نقش اساسی ایفا کرد، تأسیس دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به‌عنوان اولین دانشگاه به معنی غربی آن (University) بود که از طریق برنامه‌های آموزشی و بعدتر نمایشگاه‌ی، انگیزه‌های اقتباس از هنر مدرن غربی را پدید می‌آورد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۷۳). نکته‌ای که در این میان محل مناقشه‌ی طرفداران جریان مدرنیزاسیون هنری با طرفداران سنت‌های فرهنگی در ایران بود مسأله‌ی هویت و دوری‌جستن از تقلیدهای بی‌پایه و اساسی بود که برخی از هنرمندان مهروموم‌های ۳۰-۱۳۲۰ را شیفته‌ی خود کرد. از این جای داستان بود که مسأله‌ی تقابل میان مدرنیسم و سنت‌گرایی به دوگانه‌ای در تاریخ هنر معاصر ایران بدل شد. به‌طورکلی می‌توان چنین استنباط کرد که تأکید بر استفاده از الفاظ و مفاهیمی همچون؛ سنت، سنت‌گرایی، هویت و ملّی‌گرایی از این دوران بود که وارد فرهنگ لغات روشنفکران و هنرمندان ایران شد. در حقیقت، طرفداران فرهنگ باستانی و سنت‌های بومی با مدرن شدن هنر مشکلی نداشتند که احتمالاً آن را لازمه‌ی رشد هنر نیز می‌دانستند، ولی پرسش‌هایی داشتند که تلاش میکردند تا پاسخ منطقی برای آنها بیابند. «نوسنت‌گرایان ایرانی تحت تأثیر فضای روشن‌فکری، اجتماعی و سیاسی معاصر خود، کوشش کردند تا پیوندی میان میراث تصویری گذشته و زبان هنر معاصر ایجاد کنند. براین اساس این سؤالات مطرح می‌شود که چه عواملی موجب پیدایش این انگاشت در هنرمند نوگرای ایرانی برای یافتن چنین تلفیقی شد؟ در کجا و چگونه به بینش تازه خود از زندگی معاصر دست یافت؟ آیا می‌توان این انگاشت نو را جایی خارج از محدوده‌ی تأثیرات فرهنگی معاصر جست‌وجو کرد؟» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۱۴). باوجودی که این پرسش‌ها می‌توانست منطقی به نظر آید، ولی بسیاری از هنرمندان آن روزگار در تلاش برای عبور از این بحران فلسفی، حضور و استفاده از شکل یا نشانه‌ای از گذشته را در آثار مدرن خود، پاسخی برای وابستگی فرهنگی و حفظ هویت ملّی خود می‌دانستند. این‌گونه بود که تعدادی از هنرمندان نوگرا، با ابداعِ سبک‌هایی چون سقاخانه به استفاده‌ی سنتی- تزئینی از نشانه‌های مذهبی، باورهای آیینی و سنت نگارگری ایرانی در آثار خود بسنده کردند. ناگفته مشهود است که بهره‌گیری از این عناصر در قالبی صرفاً تزئینی از نقشمایه‌های هنر سنتی، ایرانی و اسلامی همچون خوشنویسی، تنها جنبه‌ای نمایشی و به‌قصد اشاره به مفاهیم و مضامین بومی در آثار هنری این دوره بوده است و به لحاظ مفهومی و حتی نمادین جایگاهی در هنر مدرن و معاصر ایران دهه‌های ۲۰ تا ۵۰ شمسی نداشت. در این میان امّا هنرمندانی که با شیوه و آموزش سنتی به جایگاه معنوی و لیاقت هنرمندی نائل آمده بودند و ارزش مفاهیم والای سنت را درک می‌کردند، در این دوران گذار فرهنگی، همواره سعی بر حفظ هویت و جایگاه هنرهای پیشین و اصیل خود داشتند و بر اصول حاکم به این هنر ملّی پافشاری می‌کردند. آنان ضمن حفظ اصول و مبانی اجرای یک اثر و رعایت اسلوب و ساختاری که از پیشینیان و استادان خودآموخته بودند، در بروز خلاقیت و تلاش برای ابداع در خلق آثاری متناسب باسلیقه و زبان دنیای معاصر خود امیدوار بودند و به موارد موفّقی نیز نائل آمدند. در میان هنرمندانی که در بستر ارزش‌های فرهنگی و سنت‌های ملّی خود به شکوفایی می‌رسیدند، هنرمندان نگارگر به دلیل تغییر سلیقه و روند خلق آثار نقاشی نسبت به اسلاف خود، با وضعیت متفاوتتری روبه‌رو شده بودند. از یک‌سو دروازه‌های متنوع و بسیار متمایزی پیش روی نقاشی ایران گشوده شده بود و از

سوی دیگر، فنّاوری چاپ و روش‌های متفاوت در هنر تصویرگری از اروپا و حتی آسیای دور، سلیقه‌ی مخاطب را دستخوش تغییر و مرکز توجه به هنر نگارگری را به سمتی دیگر می‌کشاند. از دیگر اقداماتی که به این جریان سرعت بیشتری بخشید، «اقدامات حمایتی دولت (پهلوی اوّل) ترتیب مسابقه و اهدای جوایز، نگارگران را به فعالیتی تازه ترغیب کرد. آنها غالباً با توسل به شگردهای طبیعت‌پردازی و گاه با پرداختن به موضوعات روزمره قصد داشتند تحوّلی در سنت مینیاتور ایرانی ایجاد کنند» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۸۹). بااین‌وجود بودند، افراد توانمند و تأثیرگذاری که در این بحران ناخواسته به‌قصد حمایت و دفاع از جایگاه هنر نگارگری و اصیل ایران، تلاش‌های مؤثری را در تاریخ به ثبت برسانند. از میان نامداران هنر سنتی طی یک‌صد سال اخیر، هادی تجویدی (۱۲۷۲– ۱۳۱۸ش) حسین بهزاد (۱۲۷۳– ۱۳۴۷ش) حسین مصورالملکی (۱۲۶۸– ۱۳۴۸) آندره سِوروگین (۱۲۷۵– ۱۳۷۵) بودند. اگرچه تجویدی به مکتب رضا عباسی وفادار ماند و در تاریخ از او به‌عنوان نخستین هنرمندی که در احیای نگارگری سنتی کوشید یاد می‌شود ولی «بیشک باید از حسین طاهرزاده بهزاد به‌عنوان بنیانگذار هنرهای ملّی و سنتی ایران در دوران معاصر یاد کرد. او طراح و آغازگر حرکتی احیاگر و مکتب آفرین در عرصه هنرهای ملّی ایران است، حرکتی که درنهایت منجر به تجدید عظمت و شکوفایی مجدد هنرهای ناب و اصیل ایرانی گردید. به‌دور از انصاف خواهد بود اگر از این مرد اهل هنر به نام پدر هنر ملّی ایران در هفت دهه اخیر نام نبریم. در سال ۱۳۰۹ هجری شمسی، زنده‌یاد حسین طاهرزاده بهزاد، مدرسه صنایع قدیمه را به‌منظور احیای هنرهای سنتی و ملّی ایران، راه‌اندازی کرد. با ایجاد این مدرسه، هنرهای ملّی، پس از قریب به سیصد سال، حیات و رونقی دوباره یافتند و دوران مجد و عظمت و شکوفایی مجدد آنها آغاز گردید» (افتخاری، ۱۳۸۱: ۲۰). در این مدرسه بود که به برکت وجود استاد هادی تجویدی موجبات ایجاد سبکی نوین با ترکیب ویژگی شرق و غرب در نقاشی ایرانی رقم خورد. «گرایش به کارگیری شیوه‌های نقاشی کلاسیک غرب (ژرف‌نمایی و سایه‌روشن) در تابلو معروف «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی (۱۳۱۵ش)» به‌وضوح مشهود است. درواقع باید گفت هادی تجویدی با ترکیب هنر مینیاتورسازی قدیم ایران (مکتب هرات و صفوی) و آموخته‌هایش در مکتب کمال‌الملک دیدگاه نوینی را از تلفیق دو سبک کاملاً متفاوت و متضاد پدید می‌آورد که الگوی حرکت شاگردانش در مدرسه می‌شود و بدین طریق مکتب جدیدی در مینیاتور معاصر پدیدار می‌گردد» (افتخاری، ۱۳۸۱: ۳۶) (تصویر ۱).

ازجمله شاگردانی که در این سبک جدید قلم زده و زیر نظر هادی تجویدی به مقام استادی رسیدند، علاوه بر محمدعلی زاویه،

تصویر ۱. ظهور نشانه‌هایی از ژرفنمایی و تلفیق شیوه‌ی نقاشی کلاسیک غرب در کنار سنت نگارگری در تابلوی «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»، اثر هادی تجویدی. منبع: (افتخاری، ۱۳۸۱: ۳۴)

تصویر ۲. طراحی متنوع چهره همراه با شخصیت‌پردازی و پیکره‌نگاری خاصِ حسین بهزاد، «آنان که محیط فضل و آداب شدند...» اهدایی استاد بهزاد به سازمانِ میراث فرهنگی، موزه بهزاد- ۱۳۴۴. منبع: (ناصری‌پور، ۱۳۸۳: ۱۷۴)

علی کریمی، علی مطیع، بانو کلارا آبکار و علی اسفرجانی می‌توان به ابوطالب مقیمی تبریزی (۱۲۹۱– ۱۳۴۸ش) نیز اشاره کرد، او که فردی مستعد در اکثر زمینه‌های هنری از موسیقی و شعر گرفته تا نقاشی طبیعت‌گرا بود مینیاتور را زیر نظر استاد خود در بالاترین حد ممکن فرا گرفت و به چنان قدرت و خلاقیتی بخصوص در چهره‌سازی و شخصیت‌پردازی رسید که در نوع خود و تا آن زمان بی‌بدیل شناخته شده است. شاید بتوان داستان و روند معاصرشدن را با مرور آثار این هنرمندان آغاز کرد. اما فراتر از توجه به مفاهیم ساختاریی چون ژرف‌نمایی (پرسپکتیو)، سایه‌پردازی و رعایت نسبی اصول کالبدشناسی در آثار بزرگانی چون بهزاد (اصفهانی) و تجویدی (برای اولین‌بار و یا چهره‌هایی با شخصیتی متمایز) بود که توجه به مضامین عرفانی و داستان‌های ادبی با رویکردی به جنبه‌های اجتماعی روز، نگارگری را به ورطه‌ی هنر معاصر نزدیک‌تر نمود.

«استاد بهزاد (اصفهانی) قیافه‌ها و آناتومی ایرانی را جایگزین چهره‌های متحدالشکل و قالبی، مغولی کرد و آناتومی معقول و

مناسبی را در مینیاتور به‌کار برد. او همچنین در انتخاب موضوع ابتکار به خرج داد و موضوعات روز و جریانات فکری زمان خود را وارد مینیاتور کرد» (ناصری‌پور، ۱۳۹۵: ۳۴) (تصویر۲).

بهزاد با تسلط مثال‌زدنی خود بر قدرت طراحی و جادوی رنگ، حس پنهان در پشت اشکال و نقوش را به مخاطب منتقل کرده و زجر و عذابی که در آن دوران، طبقه‌ی آسیب‌پذیر جامعه را درگیر کرده به‌خوبی در نگاره‌ی خود نشان داده است. بهره‌گیری جسورانه از خطوط و رنگ‌های متناسب با موضوعات سیاسی- اجتماعی، ویژگی متمایزکننده‌ی کارهای این هنرمند هست. بسیاری از هنرمندانی که در دوره معاصر صاحب سبک و جایگاه ویژه‌ای شده‌اند یا از آموزش‌های ارزشمند این استادان فرهیخته بهره برده و یا مدتی به مشق نظری و عملی از آثار ایشان پرداخته و تأثیرات فراوانی از سبک ایشان در آثار خود برده و درنهایت به قلمی پایدار و سبک و شیوه‌ی خاص خود نائل آمدند. ناگفته نماند که تنوع سبک و شیوه در این دوران به گوناگونی، پراکندگی و در مواردی نیز ابداع سبک‌هایی جدید همچون، قهوه‌خانه‌ای، سقاخانه‌ای، نقاشی‌خط و شیوه‌ی متفاوتی از تلفیق نگارگری قدیم با نقاشی جدید منجر شد و نام هنرمندان مبدع و مبتکری را به تاریخ نگارگری معاصر افزود. «نگارگری التقاطی که در دوره‌ی قبل به زیست حاشیه‌ای ادامه می‌داد، حال زمینه‌ی مناسبی برای جلوه‌گری پیدا کرد. صور دیگری از نقاشی تزئینی با ظاهر ایرانی و شرقی نیز امکان بروز یافتند. از میان بی‌شمار کسانی که در این زمینه‌های سنتی فعالیت داشتند، می‌توان به نام‌هایی چون فرح اصولی، نصرالله افجه‌ای، محمدعلی ترقیجاه، شهلا حبیبی، عبدالله رحیمی، رستم شیرازی، جلیل رسولی، جعفر روح‌بخش و رضا فضایلی اشاره کرد» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۸). از این میان استادانی چون «محمدباقر آقامیری[۵]» که بیشتر با اسلوب نگارگری سنتی عجین بوده و به آن وفادارتر بودند در خصوص تعریف معاصربودن در آثار نگارگری معتقدند؛ معاصربودن بدین معنی است که هنرمند همراه و همگام با پیشرفت زمان و نیازهای روز به خلق اثر پرداخته و بتواند زبان بیانی جامعه خود باشد. به‌نحوی‌که مضامینی را بر روی کاغذ نقش کند که وابسته به زمان و عصر خاصی باشد که در آن زندگی می‌کند. «باید بپذیریم که هنر به گونه‌ی ژرفی در زندگی اجتماعی ریشه دارد... و وقتی از یگانگی آفرینش هنری سخن می‌گوییم، منظور ما کار هنری به همان نحوی است که در شبکه پیچیده روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی به اجرا درمی‌آید» (دو وینیو، ۱۳۷۹: ۳۹). «عبدالله محرمی» که او نیز از نگارگران نام‌آشنای دوران است دراین‌باره می‌گوید؛ ازآنجاکه دو ویژگی اساسی نگارگری، لازمانی و لامکان‌بودن آن است میتوان چنین برداشت کرد که این مفهوم، به‌نوعی با معنای معاصر بودن در تضاد خواهد بود؛ امّا باید پذیرفت که درواقع نگارگری معاصر نوعی از نقاشی است که با بهره‌گیری از اصول و ضوابط نگارگری قدیم و پشتیبانی از فرهنگ اسلامی-ایرانی به جهان امروز می‌اندیشد و با مخاطب خود به گفتگو می‌نشیند. دیدگاه‌ی که محرمی از معاصر بودن آثار نگارگری مدنظر دارد در مصاحبه با «خشایار قاضی‌زاده[۶]» و «جلیل جوکار[۷]» وضوح بیشتری می‌یابد، به‌عبارتی‌دیگر میتوان گفت؛ نگارگران در ادوار مختلف تاریخی، برداشت خود از محیط پیرامونشان را به تصویر کشیده‌اند. قصد نگارگر به‌هیچ‌عنوان، بیان مستقیم و بی‌واسطه‌ی مضامین اجتماعی نبوده و درواقع نگارگری پاسخ عینی به محرک‌های محیطی نیست. بلکه هدف او خلق نگارهای است که از پرده خیال هنرمند عبور کرده باشد. «جوکار» همچنین به یادآوری این مهم نیز مبادرت کرده و اضافه می‌کند؛ بخشی از هنر نگارگری در قدیم مربوط به تصویرسازی متون کهن بوده که قطعاً این بخش پاسخ به محرک محیطی نیست امّا نگاره‌هایی با موضوعات روز که در آثار استادان امروز دیده می‌شود و هریک با نوع نگاه و شیوه منحصربه‌فرد خودشان بدان پرداخته‌اند به‌نوعی پاسخ به محرک‌های محیطی دوران معاصر می‌باشد که در قالب نگارگری به تصویر درآمده است. نگارگران امروز باید مضامین را در دوره معاصر پیدا کنند و خود را از قید مسائلی که آنها را از فضای جدید دور می‌کند برهانند. چنین به نظر می‌رسد که اکثر هنرمندان بر این باور اتفاق‌نظر دارند که نگارگر معاصر قرار نیست خود را بی‌قیدوشرط به تمام موازین و شیوه‌های قدیم محدود کند.

شاید اختلاف‌نظر و شیوه‌ی نگارگران نوسنتگرا با دیدگاه نقاشان و هنرمندان مدرن تنها در همین معنا قابل خلاصه شدن نباشد، ولی نکته‌ای که دراین‌بین محل مناقشه بوده و هست موضوع اصالت آثار هنری است. «دو وینیو» در بحث کاربرد جامعه‌شناسی هنر و در پاسخ به معیارهای تعیین اصالت هنری بر دو نکته‌ی اساسی پافشاری می‌کند؛ «اوّل، نیروی اعتقاد به‌کار هنری و دوم، جدایی این اعتقاد از هرگونه ملاحظه مالی، ایدئولوژیک و سیاسی. به‌عبارت‌دیگر، یک کار اصیل هنری نمی‌تواند توجیه‌کننده هیچ فعالیت دیگری غیر از خودش باشد» (دو وینیو، ۱۳۷۹، ۳۹). به نظر می‌رسد نگارگری نیز به سبب محتوا و انتخاب مضامین مفهومی خود دارای دو رویکرد برای تعیین اصالت آثار می‌باشد. بخشی از نگارگری به‌عنوان هنری در خدمت متون و ادبیات عرفانی، هیچ وابستگی به تناسبات اجتماعی و ملاحظات سیاسی نداشته و اکنون نیز ندارد این در حالی است که در نگارگری نوگرا و معاصر (تا حدودی با الهام یا با اندکی احتیاط به پیروی از نقاشی کلاسیک و مدرن) بیان رویدادها، مناسبات و دغدغه‌های روز جامعه، ملاک انتخاب نگارگر بوده و در این نوع بیان دیگر موضوع بی‌زمانی به‌عنوان معیاری برای اصالت هنری مطرح نیست. «محمدعلی رجبی[۸]» که

خود یکی از نظریه‌پردازان مطرح در هنرهای سنتی و نگارگری می‌باشد به این موضوع اشاره کرده، می‌گوید؛ درواقع نگاره‌هایی که موضوع آنها ریشه در اتفاقات روزمره اجتماعی و سیاسی دارند، معاصرند ولی امروز هم هستند، نگاره‌های ادبی و مذهبی که قید زمان و مکان نداشته، تمامی نسل‌های امروز و فردا آن را خوانش کرده و می‌فهمند. این در حالی است که در هنر مدرن توجه به معنا و محتوا بسیار کمرنگ است یا در برخی موارد، وجود ندارد و تفکری که در آن معنا زدایی شود یا معنا در پایین‌ترین حد آن باشد، ماندگار نبوده و تاریخ‌مصرف کوتاهی دارد. اصالت در نگارگری به معنا و محتوای آن وابسته بوده و معناگرایی ویژگی غیرقابل‌انکار این هنر است. اگر مدرن‌شدن به معنای پیروی از سلیقه و رویه‌ای از پیش تعیین‌شده توسط محیط و جامعه باشد، به‌طورکلی نگارگری را نباید وارد مباحث مدرن کنیم اما اگر نو شدن به‌عنوان تحولات درونی هنرمند و متفاوت‌بودن افکار وی در قیاس با هنرمند گذشته باشد پس باید آمادگی روبه‌روشدن با موضوعات جدید را داشته باشیم و این همان رسالتی است که نگارگر معاصر نیز خود را به آن متعهد می‌داند.

نکته‌ی دیگری که در خصوص تفاوت نگارگری قدیم و شیوه‌ی رایج آن در دوران معاصر می‌تواند محل بررسی قرار گیرد، لزوم تبعیت نگارگران از مکتب و سبک رایج دوران است. این در حالی است که به نظر می‌رسد، تکنیک در آثار نگارگران معاصر تابعی از سلیقه شخصی است و به همین دلیل نیز تفاوت قلم و سبک هرکدام به‌راحتی قابل‌تشخیص می‌باشد اما در گذشته هنرمند در احاطه نگاه جمعی و دیدگاه حاکم بر فضای فرهنگی و مکتبی خاص، اثری را خلق می‌نمود و تفکیک قلم هنرمند به‌سختی قابل‌تشخیص بود (اگرچه با نگاهی بسیار تخصصی می‌توان آثار هنرمندان مختلف را نیز در یک مکتب تشخیص داد.) چراکه در ادوار پیشین (تیموری و صفوی) نیز این تفاوت در شیوه‌ی اجرای آثار هنری در حال رواج و مقبول بود. «در اواخر سده نهم هجری (دوران حکومت سلطان حسین بایقرا) قواعد و اصول مضامین شعری متحول شد و مضامین پرشکوه درباری اوایل دوره‌ی تیموری جای خود را به تصویر فعالیت‌های روزمره‌ی زندگی با طبیعت‌گرایی بارز و چشمگیر داد. این تحولات نشان از بداعت و نوآوری در سنت داشت چون مضامین پیشین دیگر کششی را برنمی‌انگیخت، ازاین‌رو مضامین جدید که رابطه‌ی تنگاتنگ با تحولات اجتماعی- اقتصادی داشت، جای آنها را گرفت» (آژند، ۱۳۸۹، ۲۵۷). بااین‌وجود رسم هدایت و مدیریت کارگاه‌های هنری و صورتخانه‌های سلطنتی توسط یک رئیس، ناظر، کتابدارِ خاصه یا کلانتر، امروز رایج نیست و تمامی نگارگران معاصر از سبک و شیوه‌ی مخصوص به خود برای خلق و ابداع هنری بهره می‌گیرند. در این میان؛ محمود فرشچیان و محمدباقر آقامیری در جمع هنرمندان صاحب سبک معاصر بیشترین سهم را به لحاظ تولید اثر و تربیت شاگرد و (به ادعای برخی از منتقدان) نوآوری در آثار دارند. «احسان قائمی» از نگارگران جوان و کارشناس ارشد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی معتقد است؛ وجه تمایز آثار این دو هنرمند، بیشتر در مضامین انتخابی و نوع بیان ایشان میباشد که با دو شیوه‌ی متفاوت به لحاظ سبک به خلق اثر می‌پردازند و در جامعه امروز و حتی فراتر از مرزهای ایران نیز آثار شناخته‌شده و شاخص دارند. البته «جوکار» نیز ضمن تأیید جایگاه هنری فرشچیان و آقامیری، مدعی است که مجید مهرگان و اردشیر مجرد تاکستانی هم به همین شکل دارای اقبال هنری بوده و به لحاظ انتخاب مضامین و سبک کاری متفاوتی که در آثارشان مشهود است، از جایگاه مشابه‌ی برخوردارند.

اگر از بُعد اجتماعی نگارگری امروز را مورد بررسی قرار دهیم نسبت به گذشته با جنبه‌های متفاوت مواجه خواهیم شد. «خشایار قاضی‌زاده[۹]» در این خصوص به سه رویکرد تأثیرگذاری در سیر تحول نگارگری معاصر اشاره میکند؛

الف) **جنبه آموزشی:** امروزه نگارگری به‌عنوان یک رشته دانشگاهی جایگاهی علمی دارد؛ همچنین در بسیاری از آموزشگاه‌های خصوصی رشته‌های مختلف آن تدریس می‌شوند درحالی‌که در گذشته، هنری درباری بوده و قشر خاصی از آن بهره می‌بردند.

ب) **جنبه پژوهشی:** پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های علمی بسیاری در زمینه نگارگری توسط پژوهشگران به چاپ می‌رسند و کتب بسیاری در رابطه با آن نشر شده و موجود است.

پ) **روند تولید آثار:** با توجه به شمار زیاد هنرآموزان و فراگیران نگارگری، آثار تولیدشده نیز بسیار گسترده و به لحاظ ساختار شکلی و محتوای موضوعی متنوع میباشند.

(مطالعات آماری در این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که محمدباقر آقامیری در وجه آموزشی، محمدعلی رجبی و اردشیر مجرد تاکستانی در رویکرد پژوهشی و محمود فرشچیان در زمینه‌ی تعداد و تنوع تولید آثار، از شهرت و اعتبار بیشتری در میان طیف نگارگران برخوردارند.)

منطق اجرایی پژوهش و شیوه‌ی گردآوری یافته‌ها

با توجه به هدف و محتوای موضوعی این پژوهش، به جهت محدودنمودن تعداد مصاحبه شوندگان از میان هنرمندان فعال، نگارگران صاحب‌نام و خبرگان این حوزه، از روش دلفی به‌عنوان روشی که شیوه‌ی خاصی از مصاحبه را جهت استخراج داده‌ها پیشنهاد می‌دهد استفاده شده است. «اساس و پایه‌ی روش دلفی بر این است که نظر متخصصان هر حوزه‌ی علمی در مورد پیش‌بینی آینده، صائب‌ترین نظر است. بنابراین برخلاف روش‌های تحقیق

پیمایشی، اعتبار روش دلفی نه به تعداد شرکت‌کنندگان در تحقیق، که به اعتبار علمی متخصصان شرکت‌کننده در پژوهش بستگی دارد. شرکت‌کنندگان در تحقیق دلفی از ۵ تا ۲۰ نفر را شامل می‌شوند» (نقیب‌السادات، جوادی، ۱۳۹۰: ۷۱).

به این منظور و با هدف درک دیدگاه نخبگان و فعالان حوزه‌ی نگارگری، تعداد ۸ نفر از هنرمندان مطرح و صاحب سبک، مدیران و اعضای هیأت علمی رشته‌های کتابت و نگارگری از دانشگاه‌های کشور و منتقدان هنری انتخاب شدند. ویژگی اصلی و حائز اهمیت روش دلفی در دستیابی به داده‌های مورد استفاده، فرآیند تعاملی با مصاحبه شونده و همچنین ضرورت تکرار هدفمند گفتگو تا دستیابی به مرحله اشباع است. به این منظور در مرحله اول، مصاحبه با پاسخ به پرسش‌های طراحی‌شده، متناسب با تخصص و علاقه‌ی مصاحبه شونده آغاز می‌شود. سپس نتایج مرحله اول‌بار دیگر در اختیار آنان قرار گرفته و مجدداً مورد پرسش واقع شده و با تجدید و تکمیل پاسخ‌های قبلی مطالعه‌ی میدانی ادامه می‌یابد. در این فرآیند، مصاحبه‌ی باز میتواند جایگزین پرسشنامه شده و از ویژگی انعطاف‌پذیری این روش در مقایسه با پرسشنامه برای رسیدن به مرحله اشباع استفاده شود. متخصصان و افرادی که در این پژوهش با آنان مصاحبه شد، افراد فعال و آگاهی بودند که در زمینه‌ی تخصصی و گزاره‌های مدنظر این پژوهش، صاحبنظر می‌باشند[۹] که در دو مرحله مورد مصاحبه عمیق قرار گرفتند:

هنرمندان صاحب سبک و شناخته‌شده در رشته‌ی نگارگری معاصر (محمدباقر آقامیری-اردشیر مجرد تاکستانی) استادان، اعضای هیأت علمی دانشگاه و پژوهشگر در رشته‌ی نگارگری معاصر (محمدعلی رجبی- خشایارقاضی‌زاده- جلیل جوکار)

فعالان عرصه نگارگری در رویدادها و دوسالانه‌های نگارگری ده‌های اخیر (عباس جمال‌پور-عبدالله محرمی- احسان قائمی) پس از گردآوری داده‌ها از این طریق، به‌منظور تحلیل داده‌های نهایی، از روش گراندد تئوری[۱۰] استفاده شده است. در این روش قضایا و مفاهیم به‌جای استنتاج از پیش فرض‌های قبلی، به شیوه‌ی استقرایی و اکتشافی به‌طور مستقیم از طریق تحلیل داده‌ها استخراج می‌شود. «این روش با خصوصیاتی نظیر درگیری کامل پژوهشگر با موضوع مطالعه و امکان به‌کارگیری روش‌های متعدد و چندگانه‌ی جمع‌آوری اطلاعات و داده‌ها و امکان تحلیل‌های مجدد و رفت‌وبرگشت زیاد میان نظریه (تحلیل داده‌ها) و میدان (گردآوری داده‌ها) می‌کوشد تا شناخت نظری دقیقی از پدیده‌ی مورد مطالعه برای پژوهش فراهم کند. در این روش تأکید بر مصاحبه و مشاهده برای تولید داده‌های تجربی، جذب پژوهشگر در میدان، جلب اعتماد افراد مورد مطالعه و به‌کارگیری هرگونه روش مناسب برای گردآوری اطلاعات است» (خنیفر، مسلمی، ۱۳۹۷: ۲۰۱). درنهایت داده‌های به‌دست‌آمده از

تصویر۳. حبیب مرادی، از مجموعه ناپیونداواله،گی- هفت شعر داستان، هفت تابلو، ۱۳۹۸. منبع: (برگرفته از سایت مجله تحلیل، پژوهشی آوام)

تصویر۴. اردشیر مجرد تاکستانی.
منبع: (سایت دانشگاه باهنر کرمان- نشست تخصصی نگارگری، ۱۳۹۵)

تصویر۵. بخشی از نگاره رزمنده، همایش انقلابِ هنر، محمدعلی رجبی، ۱۳۹۸. منبع: (سایت خبری تسنیم)

مصاحبه‌ها و مشاهدات با تکیه‌بر مباحث نظری و مبانی اولیه، پس از تجزیه‌وتحلیل بر اساس گزاره‌های پیش‌بینی‌شده، متناسب با هدف و پرسش اصلی پژوهش، به پاسخ و نتیجه‌گیری ختم شد.

تجزیه وتحلیل داده‌ها

براساس گزاره‌های موردنظر این پژوهش و داده‌های به‌دست‌آمده طی مصاحبه‌های انجام‌شده، این مهم قابل استنباط است که مؤلفه‌های ساختاری در نگارگری معاصر در اکثر موارد بسیار تابع الگو و روش‌هایی است که از تاریخ نگارگری و هنرهای سنتی تا به امروز باقی مانده و برای حفظ اصالت این هنر مورد استفاده‌ی هنرمندان معاصر می‌باشد. به‌طورکلی می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز نقاشی (به معنای جدید و معاصر آن) با نگارگری (نقاشی اصیل و سنتی ایران) همین ساختارهای شکلی و روش‌هایی است که نگارگر در استفاده از عناصر بصری و تکنیک‌های اجرایی نظیر؛ قلمگیری، پرداز سایه‌روشن و اصول مرتبط با طراحی فیگورها، شیوه‌های رنگ‌گذاری و غیره انجام می‌دهد. این ویژگی در مشاهده و مرور آثار تمامی نگارگران معاصر وجهی مشترک و اصلی پذیرفته شده است، از آثار محمود فرشچیان و محمدباقر آقامیری به‌عنوان هنرمندانی که بیشتر به سبک قدما متعهد بودند تا اردشیر مجرد تاکستانی و حبیب مرادی[۱۲] که در انتخاب مضامین و موضوعات آثار خود نوآوری بیشتری را ارائه می‌کنند (تصویر۳).

این رویکرد را می‌توان در تحلیل گزارهی مربوط به تأثیر مکاتب پیشین (گزاره‌ی هفتم جدول۱-۱) نیز ارائه نمود. مشخص است که تمامی نگارگران نسبت به رعایت اصول ساختاری و الگوهای شناخته‌شده در طراحی به اصول و شیوه‌ی مکاتب پیشین وفادار و متعهد هستند.

همان‌گونه که در نگارهی تصویر۳ مشاهده می‌شود، «حبیب مرادی» اگرچه از هنرمندان جوان و نوگرای حوزه‌ی نگارگری امروز است، در طراحی فیگورها، معرفی شخصیت‌ها، فرشتگان، طراحی عناصر گیاهی و تزئینی و حتی ترکیب‌بندی و رنگ‌گذاری خود بسیار تابع قواعد و چارچوب‌های تعریف‌شده و شناخته‌شده‌ی مکاتب پیشین نگارگری است. نکته‌ای که در آثار دیگر نگارگران معاصر نیز مصداق دارد. در این میان امّا انتخاب مضامین و چگونگی تعامل و روایت داستان نگاره، تابعی از مسائل و دغدغه‌های روز نگارگر بوده و به لحاظ مفهومی ویژگی منحصربه‌فرد هنرمند در مجموعه‌ی آثار او قابل بازیابی و تشخیص است. به همین دلیل نیز در خصوص گزاره مربوط به مؤلفه‌های مفهومی و توجه به مضامین معاصر باید اذعان کرد که نگارگران معاصر تمامی تلاش و قدرت ابداع خود را در جهت دستیابی به این ویژگی و ایجاد تناسب موضوع در آثار خود با سلیقه مخاطب و مفاهیم شناخته شده و هماهنگ با درگیری‌های ذهنی جامعه خرج می‌نمایند. این

تصویر۶. نقاشی گل و مرغ، امیر طهماسبی از شاگردان استاد آقامیری
منبع: (image.tebyan.net)

تصویر۷. نقاشی گل و مرغ با رویکردی جدیداثرِ حسین‌علی ماچیانی.
منبع: (مرغان تسبیح گو، ۱۳۸۱)

تصویر ۸. اهل حق (روز ملی انرژی هسته‌ای)، احسان قائمی.
منبع: (آرشیو شخصی هنرمند، ۱۳۹۳)

تلاش گاهی همچون آثار فرشچیان رویکردی انتزاعی و تزئینی را مدنظر قرار می‌دهد، در مواردی همچون نگاره‌های مجرد تاکستانی به روایتی شاعرانه و متناسب با سلیقه‌ی کمینه‌گرای نسل جدید (تصویر۴) تأکید دارد و گاهی نیز همانند نگاره‌ی رزمنده‌ی رجبی (تصویر۵) به دغدغه‌ها و اعتقادات اجتماعی مردم توجه می‌شود. امّا ویژگی متمایز هنر نگارگری معاصر در قیاس با آن‌چه از گذشته و در مکاتب پیشین دیده و شناخته شده بود، شاید تنوع در سبکهای شخصی و رویکردهای فردگرایانه‌ای است که به‌نوعی سوغات دنیای صنعتی و مدرن و خصوصیت زندگی انسان کنونی در تمامی جوامع و فعالیت‌های اجتماعی است. نگارگری امروز بیش از آن‌که فعالیتی هدفمند در خدمت ادبیات و شعر بوده و بیانگر بخش‌های مختلف فرهنگ، مذهب و باورهای جامعه و زمان خود باشد، تجسمی از خلاقیت، بداعت هنری، سبک و دیدگاه شخصی هنرمندانی است که از ابزار و تکنیک نگارگری به‌عنوان میراثی اصیل و هویتی ایرانی بهره برده‌اند و تلاش می‌کنند با این شیوه بخشی شناخته‌شده از هنر ملّی و سنت تصویرگری ایران را زنده نگاه داشته و در حد توان خود به احیاء آن مبادرت ورزند. بسیاری از نگارگران معاصر تمام توان خود را در این راه صرف می‌کنند تا به داشته‌ها و اسلوب پیشینیان و راه و روش مکاتب اصیل نگارگری ایران پایبند باشند و در راه حفظ این ارزش تاریخی قدم‌های محکمی بردارند، از این میان میتوان به آثار محمدباقر آقامیری و تعداد زیادی از شاگردانِ موفّق او ازجمله؛ جلیل جوکار، حسین‌علی ماچیانی و امیر طهماسبی اشاره کرد (تصویر۶ و۷).

در این آثار به‌خوبی می‌توان تأثیر استادان پیشکسوت و تربیت نسل جدید نگارگران معاصر را متناسب با ساختارها و اصول سنتی مشاهده کرد. لازم به ذکر است که در این میان پس از کسب مهارت لازم و اجازه و تشویق استاد در بروز ویژگی‌ها و تجربیات فردی در کار این هنرآموزان، امکان دستیابی به سبکی شخصی در تداوم روند فعالیت هنری آنان فراهم می‌گردد. به‌نحوی‌که امروز در زمینه‌ی آموزش نگارگری منابع بسیار متنوع و گسترده‌ای که تألیف همین شاگردان قدیم و استادان یا نخبگان هنری جدید است در اختیار علاقه‌مندان این رشته قرار گرفته و ناگفته نماند که همین امر، انتخاب شیوه‌ای اصیل و صحیح را برای آموزش مخاطب نسل جوان دشوار نموده است. در این میان هستند هنرمندانی که در مکتب استادان خود مشق نگارگری را آموخته‌اند و در پی مطالعه‌ی ویژگی‌های فرهنگی و درک نیاز مخاطب در مواجهه با موضوعات روز اجتماعی و سیاسی تلاش می‌کنند تا از بستر، قابلیت و هویت هنر و نقاشی سنتی ایران برای بیانی جدید و ساختاری فراتر از سبک‌های رایج نگارگری استفاده کنند (تصویر۸).

«احسان قائمی» که او نیز از شاگردان محمدباقر آقامیری بوده، در خصوص نگاره فوق چنین توضیح می‌دهد: این اثر که با آرم سازمان انرژی اتمی ایران در پس‌زمینه به نمایش درآمده، خبر از واقعه‌ای خوشایند دارد. گویا جشنی برپاست و بزمی تدارک دیده شده است. رقص و پای‌کوبی افراد در مرکز اثر همبستگی آنها را در مسیر انتخابی‌شان به نمایش درآورده است. این در حالی است که فضای طرفین فیگورها، با گل‌های ختایی و شاه‌عباسی تزئین شده که نوید بهار و شکوفایی را دارد. در قسمت محیطی اثر نیز آیات ۸ و ۹ سوره ممتحنه با خط ثلث به شیوه سیاه‌مشق به رشته تحریر درآمده که نوع خط، محتوای آیه و شیوه تحریر آن، حامل پیامی برای جامعه اسلامی است.

گستردگی و تنوع نگاه هنرمندان جوان نگارگر در مقابله با هجمه‌های فرهنگی و آزادی شیوه‌های برآمده از هنر غرب، افرادی چون «سعید معیریزاده» و «هنگامه صدری» که به گفته خودشان با توجه و تأکید مستقیم به مفاهیم و موضوعات روز اجتماعی و سیاسی، پایان رومانتیسم نگارگری را نوید می‌دهند را به جامعه‌ی نونگارگران معاصر وارد کرده است. «زروان روح‌بخشان» که خود از هنرمندان حوزه‌ی تجسمی و منتقد هنر معاصر می‌باشد در خصوص نگاره‌های «سعید معیری‌زاده» در نمایشگاه «هفت‌پیکر و کاپیتان ظریف پیش از فتح آمریکا» (تصویر۹) می‌گوید: «اسطوره و اسطوره‌سازی در تاریخ، قدمتی به عمر بشر دارد. این امر در هنر و ادبیات ملل نیز تجلی یافته و گاه موجب خلق آثار بدیع شده و گاه در خدمت اهداف ایدئولوژیک بوده و به سیاست حاکم تن داده است. بسیاری از هنرمندان در چنین مواردی با برداشت و اقتباس از آثار پیشین و مضامین فرهنگی و اجتماعی روز به خلق اثر هنری پرداخته‌اند. در هنر و ادبیات ما نیز نمونه‌هایی ازاین‌دست بسیارند. از نظامی که «هفت‌پیکر» را با اقتباس از داستان «بهرام گور» در شاهنامه فردوسی به رشته تحریر درآورده تا اقتباس‌های جامی از نظامی و الی آخر. امروزه هم در عرصه‌ی

تصویر ۹. کاپیتان ظریف، پیش از فتح آمریکا، گالری ساربان، ۱۳۹۵.
منبع: (arthibition.net)

ادبیات و هم در هنرهای تجسمی، بسیارند هنرمندانی که با اقتباس از چنین آثاری به مضامین روز می‌پردازند. در این میان مناسبات اقتصادی و سیاسی، تأثیرات مختلفی بر اسطوره‌پردازی در آثار هنری و اسطوره‌سازی از برخی هنرمندان، داشته و دارد. نظام قدرت، همان‌گونه که ساکنان بومی و سرخ‌پوست قاره‌ی آمریکا را نادیده می‌گیرد و انسان اروپایی را کاشف آمریکا می‌داند، مناسبات بازار و منافع نظام سرمایه را به هنر و هنرمند تحمیل کرده و همان پوپولیسم موجود در سیاست کلی را در عالم هنر نیز ترویج می‌کند. سعید معیری‌زاده نیز هنرمندی خارج از این قاعده نیست. اما با پشتوانه نقاشی سنتی ایرانی و قدرت قلم‌موی خویش، به صورتی علنی و صریح به بیان این امور پرداخته و گویی که سودای فتح قلمرو نظام موجود را در سر دارد. او با اقتباس از هفت‌پیکر نظامی و خوانشی شخصی از سنت و هنر ایرانی، به مضامین معاصر هنر و سیاست پرداخته و در تلاشی غریب و جسورانه، کار دشواری برای خود تراشیده است (روح‌بخش، ۱۳۹۵ برگرفته از آرتی‌بیشن).

درنهایت و برای تحلیل گزاره‌های مهمی چون؛ تعریف جدید نگارگری و یا معنای مکتب در نگارگری معاصر براساس رویکرد مصاحبه شوندگان می‌توان گفت، هنوز نگارگری معاصر ایران در جایگاهی قرار ندارد که بتوان برای آن تعریف مشخص و قابل دفاعی ارائه داد این در حالی است که تعیین نام مکتب برای این بخش از هنر معاصر موضوعی است که تاریخ به قضاوت آن خواهد نشست و این سؤالی است که آیندگان باید به آن پاسخ دهند. اگرچه با معیارهایی که برای تعریف مکاتب پیشین مدنظر تاریخ‌نویسان و منتقدان هنری می‌باشد، به نظر، تحقق یک مکتب متناسب با دیدگاهی شناخته‌شده و هماهنگ با تفکری قابل‌تعمیم به آثار نگارگری امروز و تکنیک واحد، مورد استفاده‌ی نگارگران معاصر قابل ارائه و دفاع نیست.

بر مبنای آراء و نظرات مراجع معتبر در جمع‌بندی جمیع این مطالب می‌توان به پرسش‌های اصلی این پژوهش چنین پاسخ داد که؛ به نظر می‌رسد تمامی نگارگران معاصر ایران، فارغ از جایگاه، قدرت، قدمت و یا میزان اقبالی که در جذب مخاطب برای خود به دست آورده‌اند، بخش اعظم تلاشی که در خلق نگاره‌های خود به خرج می‌دهند در راستای بیان دغدغه، ویژگی‌های اجتماعی و ارضای سلیقه‌ی مخاطب (خاص یا عام) است. در این میان، چیزی که در تحلیل داده‌های این پژوهش مشهود بوده و در دیدگاه مصاحبه شوندگان بر آن تأکید شده است، این مهم می‌باشد که هنوز نمی‌توان (یا شاید نباید) به ساختار و مؤلفه‌ای به‌عنوان شاخصه‌ی مشترک برای بیان دغدغه و ویژگی‌های فرهنگی-اجتماعی نگارگری معاصر اشاره و برمعرفی آن پافشاری کرد. از مشاهده‌ی آثار شاخص نگارگری دوران معاصر، نگارگران پیشکسوت، برگزیدگان دوسالانه‌های نگارگری، نگارگران مستقل و نونگارگران، می‌توان به این نکته دست یافت که هرکدام از آنان متناسب با نگاه و سلیقه‌ی فردی خود نوعی از بیان هنری را برای معرفی این ویژگی به خدمت گرفته و تنها در رعایت موارد تکنیکی و ساختار شکلی می‌توان وجوه مشترکی را منطبق با معیارها و شیوه‌ی رایج در نگارگری اصیل ایرانی در آثار آنها سراغ گرفت.

نتیجه‌گیری

هنرهای سنتی ایران، به‌عنوان بخشی از شخصیت فرهنگی و زیربنای هنرهای اسلامی متأثر از دوران گذار مدرنیزاسیون فرهنگی- هنری جهان طی یک‌صد سال اخیر، دستخوش تحوّل و تغییرات ساختاری و مفهومی قابل توجه‌ی شده است. هنر نگارگری ایران در این میان با توجه به استحکام و قوام مکاتب ادوار پیشین و نامداران فخیم و آثار فاخری که به یادگار برجای نهاده، الگویی برای میراث‌داران فهیم خود ارائه نموده تا با تکیه‌براین داشته‌ها، هنر اصیل و تاریخدار نقاشی ایرانی تا امروز مانا بوده و با دانش، خلاقیت و همّت فرزندان خَلَف و هنرمندان نام‌آشنای خود در ایران و جهان، همچنان برگ زرین دفتر فرهنگ و هنر ایران بماند. بسیاری از نگاره‌هایی که در این دوران خلق و تصویر شده‌اند، اگرچه نشانی از رشد و تعالی نگارگری ایران دارند، به لحاظ معیارهای تاریخی و تطبیق با نمونه‌های پیش از خود، دچار دگرگونی بوده و ساختاری متفاوت را ارائه می‌دهند. بااین‌وجود حفظ هویت و اصالت هنری این آثار انطباق با معیارهای شکلی و چارچوب‌های تکنیکی نگارگری را به اثبات رسانده، نشان از تعهّد و پایداری هنرمندان معاصر این عرصه به جایگاه والا و ارزش معنوی این هنر دارد. نمونه‌های بسیاری را می‌توان به‌عنوان مصداق این ادعا از آثار نونگارگران و پیشکسوتان و استادان امروز مثال زد. بااین‌وجود نکته‌ی قابل تأمل در این میان کثرت در تنوعِ محتوا و موضوعاتی است که نگارگران معاصر را تحت تأثیر قرار داده و اندیشه و بینش آنان را به خلق آثاری بسیار متفاوت‌تر از آن‌چه در تاریخ چند صدساله‌ی این هنر شاهد بوده مجبور نموده است. به‌این‌ترتیب می‌توان چنین نتیجه گرفت که علیرغم تجربیات و نمونه‌های بسیار ارزشمند و موفقیت نگارگران معاصر در خلق آثاری بی‌بدیل در طول تاریخ نگارگری ایران، شاید به‌راحتی و به‌طور دقیق نتوان الگو و ساختاری مشخص همچون مؤلفه‌هایی که در مکاتب قدیم نگارگری شناسایی شده است، در ارزیابی نگارگری امروز معرفی کرد.

اگر محقق به دنبال دلیل این خصوصیت در نگارگری معاصر ایران برآید، شاید بتواند علت آن را متأثر از عوامل گوناگونی از جمله؛ تعاملات دنیای مدرن، فناوری اطلاعات و گستردگی و سرعت ارتباطات فرهنگی میان دنیای داخل و جهانِ خارج از اعتقادات و باورهای ملّی، بومی و سنتی ایران بداند. نفوذ فرهنگ

بیگانه و فشار ناشی از تعدد سلایق هنری و معیارهای زیبایی‌شناختی برروی جامعه‌ی هنری، پراکندگی نهادهای مؤثر بر روابط فرهنگی و بسترسازی‌های هنری، الگوسازی غیر ایرانی برای مخاطب عام، هجمه‌های فرهنگی-هنری، حتی چالش‌های اجتماعی و اقتصادی ناشی از سیاست مدیران و مسئولین حکومتی، نه‌تنها سیر تحول هنر را در جامعه تحت تأثیر قرار داده که بر روی رفتار، اندیشه و خلاقیت هنرمندان توانا و استعدادهای بی‌نظیر و جوان این هنر ایرانی نیز تأثیر شگرفی گذاشته است. چنین به نظر می‌رسد که نگارگری امروز ایران تلاش می‌کند تا ضمن حفظ ارزش و جایگاه خود، از امواج پرتلاطم چالش‌های فرهنگی-اقتصادی و سیاسی جامعه دور نمانده و توانَ خود را برای پاسخگویی به نیازها، سلیقه، زبان و بیان دغدغه‌های جامعه و مخاطب خود همچون دیگر هنرهای روز دنیای معاصر همگام و همراه نماید. اگرچه در این میان تجربیاتی به‌ظاهر مغایر با داشته‌های تاریخی و گاه ارزش‌های فرهنگی نیز توسط معدود نگارگران ساختارشکن و نوگرا شکل گرفته و به‌عنوان یک ابداع در عرصه‌ی نگارگری ارائه شود. به‌احتمال‌قوی گذشت زمان و تاریخ است که می‌تواند بر حقانیت و یا اقبال حضور این تجربیات صحه گذاشته و چه‌بسا آن را در گذر ایام محو و از ذهن اصحاب هنر پاک نماید.

پی‌نوشت

۱. فاطمه هنری مهر، ابوالقاسم دادور و مهرانگیز مظاهری، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند ۱۳۸۵.

۲. محرمعلی پاشازانوس، رشد آموزش هنر، بهار ۱۹۳۱.

۳. امیر رضایی نبرد، نگره، پاییز ۱۳۹۴.

۴. مهدی لونی و خشایار قاضی‌زاده، مبانی هنرهای تجسمی، بهار و تابستان ۱۳۹۵.

۵. از شناخته‌شده‌ترین و برجسته‌ترین نگارگران معاصر ایران که شاگردان زیادی را در مکتب خود پرورش داده است.

۶. پژوهشگر هنر و از اعضای هیأت علمی دانشگاه شاهد در رشته‌ی نقاشی ایرانی.

۷. پژوهشگر، نگارگر و عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان.

۸. عضو هیأت علمی رشته کتابت و نگارگری دانشگاه شاهد و عضو پیوسته فرهنگستان هنر (گروه هنرهای سنتی)

۹. پژوهشگر، عضو هیأت علمی و مدیر گروه نقاشی ایرانی دانشکده هنر دانشگاه شاهد.

۱۰. به‌منظور شناسایی و اعتبارسنجی مصاحبه‌شوندگان از روش گلوله برفی بهره‌برداری شده است.

۱۱. این روش با عناوین «نظریه زمینه‌ای»، «نظریه داده‌بنیاد»، «تئوری مفهوم‌سازی بنیادی» ترجمه و با علامت اختصاری «TG» و «MTG» شناخته می‌شود.

۱۲. از نگارگران باذوق و جوانی که در سال‌های اخیر با فعالیت‌های نوگرای خود در زمینه‌ی نگارگری معاصر بسیار خوش درخشیده و در سطح جهانی مطرح شده است. او متولد سال ۱۳۵۶ تبریز است.

فهرست منابع فارسی

ابوالقاسم فردوسی (۱۳۸۹)، *زال و سیمرغ*، موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران؛ تهران.

افتخاری، سید محمود (۱۳۸۱)، *نگارگری ایران دوره معاصر (۱۳۰۰-۱۳۵۰ش)*، زرین و سیمین؛ تهران.

آغداشلو، آیدین (۱۳۹۴)، *مقدمه‌ای برنقاشی قاجار، در جستجوی زمان نو، گردآوری*؛ ایمان افسریان، تهران؛ حرفه هنرمند.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دائرةالمعارف هنر*، تهران؛ فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۶۹)، *در جستجوی زبان نو*، تهران؛ انتشارات نگاه.

پاکباز، رویین (۱۳۸۴)، *نقاشی ایران؛ از دیرباز تا امروز*، تهران؛ زرین و سیمین،

خنیفر، حسین و مسلمی، ناهید (۱۳۹۷)، *اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی*، تهران؛ نگاه دانش.

دلزنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری ایران*، تهران؛ نشر نظر.

دوسالانه ملی نگارگری ایران (۱۳۹۳)، تهران، یساولی.

دو ونیو، ژان (۱۳۷۹)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه؛ مهدی سحابی، تهران؛ نشر مرکز.

شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸۴)، موزه هنرهای معاصر. تهران.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، هنر *معاصر ایران*، تهران؛ نشر نظر.ناصری پور، محمد (۱۳۹۵)، *آفرین بر قلمت ای بهزاد*، سروش، تهران.

ناصری فرد، محمد (۱۳۸۸)، *سنگ‌نگاره‌های ایران - نمادهای اندیشه نگار*، خمین؛ ناصری‌فرد.

نقیب‌السادات، سید رضا و جوادی، محمدعباس (۱۳۹۰)، روش دلفی، *کتاب ماه علوم اجتماعی*، شماره ۳۷، صص ۷۰-۷۷.

فهرست منابع الکترونیکی و فضای مجازی

azizihonar.com
artibition.net
tasnimnews.com
image.tebyan.net
aras.ir
uk.ac.ir/show@ghaemi.ehsan

Structural Developments and Explanation of Iranian Social Concerns in Iranian Miniatures during 1990 and 2000 Decades*

Mehran Houshiar[**1], Jaber Bozorgkhou[2]**

[1]Associate Professor, Handicraft, Islamic Arts, Calligraphy and Miniature Painting Department, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
[2]Graduate Master in Islamic Arts, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

(Received: 11 Apr 2020, Accepted: 7 Sep 2020)

Contemporary Iranian painting, in terms of historical background and rich cultural background, has had significant influences from previous schools and works, and the continuation of this structural link is very important in preserving and surviving this cultural-artistic tradition. Valuable examples that have survived from different historical periods as a heritage of this art show the cultural and social characteristics of their time. So, in this research, efforts were made to find components of present miniature, in order to analyze structurally the expressing characteristic of this art and discovering social and cultural effects in outstanding works of active miniaturists and well-known masters. The method of data collection and analysis in this study is a combination of documentary study method with in-depth interview, with well-known masters of this art during 1990 and 2000 decades. Since the field findings are obtained in a way other than quantitative, so what the present study is in terms of what can be considered a qualitative research. For this purpose, the Delphi method will be used to organize and collect interviews and to obtain the views of contemporary artists and painters in order to be aware of the up-to-date components in their works and the importance and understanding of the social concerns of the time. Many of the paintings created and depicted in this period, although they show the growth and excellence of Iranian painting, have changed in terms of historical criteria and adaptation to their predecessors and offer a different structure. Give. Nevertheless, preserving the identity and artistic originality of these works has proved their compliance with the formal criteria and technical frameworks of painting, showing the commitment and stability of contemporary artists in this field to the high status and spiritual value of this art. Many examples can be given as examples of this claim from the works of modern painters, veterans and professors. However, a point to consider is the multiplicity of content and themes that have influenced contemporary painters and their thought and vision to create works much different than in the centuries-old history of this art. I have witnessed it. Thus, it can be concluded that despite the valuable experiences and examples and success of contemporary painters in creating unique works throughout the history of Iranian painting, we may not easily and accurately be able to determine a specific pattern and structure such as components. Which we know in the old schools of painting, to introduce in the evaluation of painting today. The most important results will be impressive difference in face making, stippling and hatching, tools utilization and different coloring than past, also the variety of theme and subject in contemporary works shows a kind of integration between abstract and naturalistic point of view. However, some present miniaturists have outstanding success for reflection of daily social events in their works, so it seems that the contemporary miniature has more communication with general audience and is not limited to special social class.

Keywords

Traditional Arts, Miniature, Artistic Authenticity, Neo-miniature, Contemporary Art.

*This article is extracted from the second author's master thesis, entitled "Structural and aesthetic analysis of Iranian miniature of 80's and 90's" under supervision of the first author in Soore University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7161301, Email: houshiar@soore.ac.ir