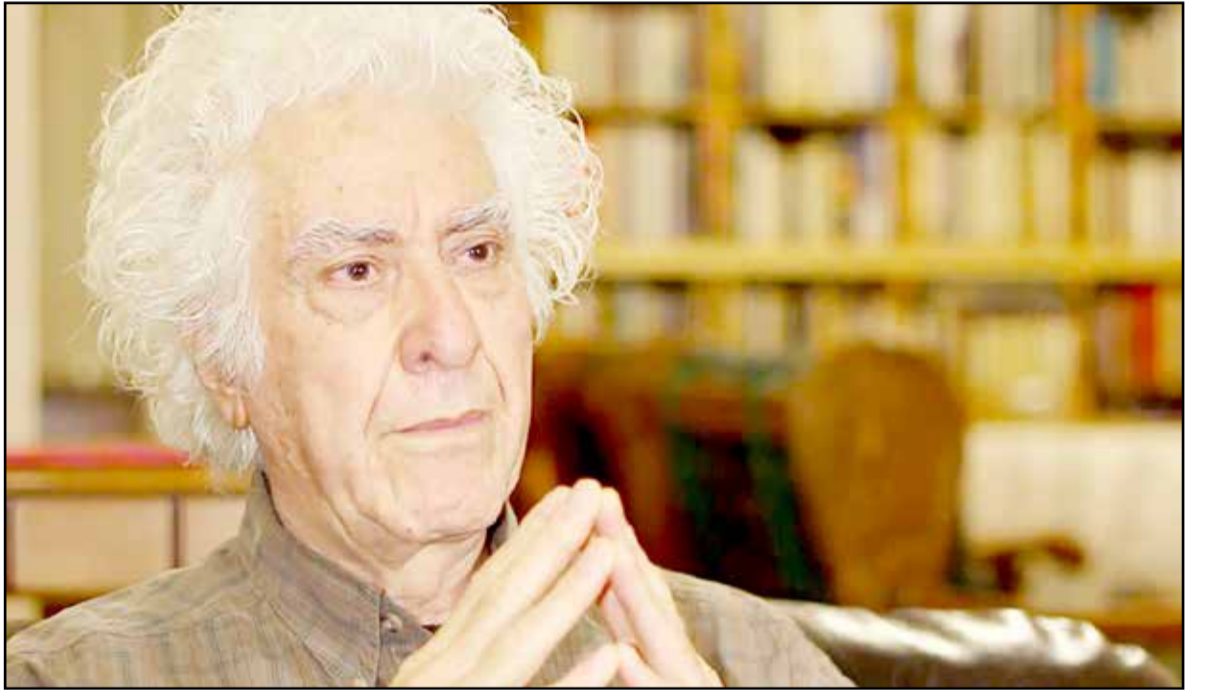


غلامحسین نامی در گفت‌وگو با «توسعه ایرانی» روایت می‌کند؛

جنبش نوگرایی در هنرهای تجسمی ایران



بهر روز فاینان

غلامحسین نامی، مدرن‌ساز نامی، هنر ایران را، پرورنده‌ای به پایگانی سپرده شده می‌داند تا مکتومه. معتقد است؛ اساساً گفت و گو و مجادله جدی در خصوص هنر نوگرایی ایران که دست‌کم از اوایل قرن حاضر آغاز شده، صورت نگرفته و زوایای پنهان بسیار اش، هنوز که هنوز است کنکاش نشده. همه این‌ها را هنرمندی می‌گوید که خود از اولین نسل‌های مدرنیست‌ها و از شاهدان عینی پدیده‌ای به شمار می‌آید که افت و خیزهای بسیار اش

مدرن‌نویس، نوگرایی یا پست مدرن‌نویس؟

برخلاف این که امروز پیشینه نوسنت‌گرایی را اغلب از سال‌های ۱۳۲۰ به این سو می‌دانند، من معتقدم که دست‌کم از آغاز قرن حاضر تا امروز نوسنت‌گرایی در ایران مطرح بوده. می‌رسید چرا؟ نوگرایی که البته نمی‌خواهم بگویم یعنی پست مدرن‌نویس - چون تفاوت‌هایی بین این‌ها هست - دو مفهوم دارد. یکی این که هنرمند سنت‌گرا متوجه عنصر زمان شده و مطابق خواست زمانه به نوگرایی با استفاده از عوامل سنتی پرداخته و دیگر این



نقاشی: اثر پرویز کلانتری

از گل گرفتن نمایشگاه مهرگان در خیابان لاله زار در ۱۳۳۸ و پاره کردن آثار نقاشانی چون جلیل ضیاپور، تا تأسیس گروه «آراد» در دهه ۴۰ به پیشگامی خود نامی و به عنوان اعتراضی به رویکرد به زعم او سطحی قاطبه نقاشان از مدرن‌نویس، زوایای متعددی به آن بخشیده و ضرورت دارد از آن‌ها سخن به میان آورده شود. برای آگاهی یافتن هنرمندان جوان امروز از آنچه در این قرن پرتب و تاب گذشته و البته برای آینه‌نگاری متنی که در ادامه می‌خوانید حاصل گفتگویی حول و حوش دغدغه این روزهای غلامحسین نامی در آنچه است که او ضرورت بازنگری در مدرن‌نویس ایران می‌خواند. برای حفظ جان کلام هم از آوردن پرسش‌ها صرف نظر شده و تنها سرفصل‌هایی در آغاز هر بحث اسباب ورود به روایت غلامحسین نامی از یک قرن نوجویی و تحول‌خواهی در هنر ایران خواهد بود.

سنت‌ها نگاه کرد بحث دارم. اولاً

کدام سنت، به عقیده من دو نوع سنت داریم یکی سنت پویا و دیگر سنت ایستا. سنت‌های ایستا آن‌هایی هستند که تاریخ مصرفشان تمام شده. این‌ها دیگر بوی نا گرفته‌اند. دیگر قابل امروزی شدن نیستند. اما سنت‌هایی هم داریم که پویا هستند. این‌ها همیشه به یک گل آتش کرده‌ام و شما نمی‌دانید وقتی این خاکستر را کنار می‌زنید این گل آتش بیرون خواهد آمد. اما این گل آتش را هر کسی نمی‌تواند پیدا کند. یک آدم فرهیخته و هنرمند می‌خواهد که به زبان سنت و گذشته آشنا باشد، تاریخ و فرهنگ گذشته‌اش را خوب بشناسد، به زبان هنر امروز جهان آشنا باشد، آدم خلاق باشد. این آدم به راحتی و به سادگی می‌تواند این گل آتش را بیرون بیاورد و به راحتی می‌تواند مثل یک غواص ورزیده به عمق فرورود و آن مروارید را به چنگ بیاورد.

اولین جرقه‌های نوگرایی در هنر ایران

مآیرانی‌ها تاریخ نود و چند ساله جنبش نوگرایی را در نقاشی داریم اما همه‌جا به اشتباه این تاریخ ۷۰ ساله ذکر می‌شود و با وجود این تاریخ در خشان، هنوز کتابی در خصوص تاریخ تحلیلی نقاشی مدرن ایران تدوین نشده است. جنبش نوگرایی در هنر ایران از ۹۸ سال پیش یعنی از سال ۱۳۰۰ شروع می‌شود. ما اولین جرقه‌های نوگرایی را در اوایل سال‌های این قرن می‌بینیم. نیما یوشیج در این سال‌ها افسانه‌های می‌سراید. صادق هدایت در همین سال‌ها بوف کور را می‌نویسد و ابوالحسن صدیقی در همین سال‌ها آبرنگ‌هایی از چهره مادرش به سبک امپرسیونیسم می‌سازد و بعد در ایتالیا منظره سازی‌های آبرنگی‌اش را به تعداد زیاد ادامه می‌دهد. به معنای واقعی امپرسیونیسم. حسن مقدم نمایش «جعفر خان از فرنگ برگشته» و میرزاده عشقی هفته‌نامه «قرن بیستم» را در همین سال‌ها است که به عرصه می‌آوردند و می‌آیند و می‌رسیم به جلیل ضیاپور که با چه شور و هیجانی با سنت‌گرایی و فضای سنتی شدید آن زمان و مخالفت‌ها و دشمنی‌ها شروع به مبارزه می‌کند تا عاقبت نوگرایی را به جایگاهی

مآیرانی‌ها تاریخ نود و چند ساله جنبش نوگرایی را در نقاشی داریم و با وجود این تاریخ در خشان، هنوز کتابی در خصوص تاریخ تحلیلی نقاشی مدرن ایران تدوین نشده است. جنبش نوگرایی در هنر ایران از ۹۸ سال پیش یعنی از سال ۱۳۰۰ شروع می‌شود

پر قدرت می‌سازند. او با این شعار در مجله «خروس جنگی» به جنگ سنت‌گرایان و دشمنان خردگرایی می‌رود که؛ «سخن نو آر که نه‌ورا حلاوتی است دگر.»

نقش مدرسه‌های هنری در آموزش هنر مدرن

دانشکده هنرهای زیبا که ابتدا در کوچه مروی واقع بود، به زیرزمین دانشکده فنی منتقل شده و در سال ۱۳۱۹ در دانشگاه تهران رسماً تأسیس می‌شود و بعد از ۴ سال جلیل ضیاپور و جواد حمیدی از این دانشگاه برای تحصیل در فرانسه بورسیه می‌شوند. حسین کاظمی و احمد اسفندیاری هم در همین زمان فارغ التحصیل می‌شوند که کاظمی با هزینه شخصی به فرانسه می‌رود و اسفندیاری هم در ایران می‌ماند. ضیاپور در اوایل دهه ۳۰ با همی‌والا هنرستان هنرهای زیبا را تأسیس و برای سال‌ها در آن تدریس کرد و شاگردانی تربیت کرد که هر یک از بهترین‌های هنرمندان مدرن ایران به‌شمار می‌روند. من بیش از ۲۰

سال از دوره جوانی خودم را در این هنرستان گذرانده‌ام، در این زمینه تحقیق کرده‌ام ولی جایی ندیدم که یک مرکز آموزشی در سطح متوسطه در دنیا آموزش هنر داده باشد و فارغ التحصیلان‌اش جنبشی را در مملکت خودشان به وجود بیاورند که پایه و اساس یک جریان بسیار مهم در آن مملکت شود.

مدرن‌نویس و مولفه‌های بومی

من در اولین سال دانشجوئی ام یعنی سال ۱۳۳۹ برای اولین بار ضیاپور را در نمایشگاهی که در دانشکده هنرهای زیبا برگزار شده بود ملاقات کردم. از او پرسیدم کارهای شما به‌عنوان کسی که کوبیسم را برای ایران به‌ارمان آوردید، ارتباط چندانی با کوبیسمی که می‌شناسیم و از جمله در آثار پیکاسو، براک و لژه مطالعه کرده‌اید ندارد. او گفت؛ کاملاً درست است برای این که من با فلسفه کوبیسم آشنا شدم و آن را در خودم حل کردم، اما من یک ایرانی هستم و پشتوانه فرهنگی و هنری این مملکت سنت‌هایی است که من نمی‌توانم آن‌ها را نادیده بگیرم. من فلسفه کوبیسم را در حقیقت با موتیف‌های بومی و سنتی تلفیق کردم و اعتقاد دارم که کوبیسم من شکل ایرانی دارد و دیگر کوبیسم پیکاسوی فرانسوی نیست. این حرف او به نظر من برای آن زمان استدلال بسیار درستی است.

بستر تاریخی مدرن‌نویس

جز در دوران جلیل ضیاپور که در فضای به شدت سنتی آن زمان و مخالفت‌ها و دشمنی‌ها بحث و گفت و گو کرد و در کتاب‌ها نوشت، دیگر هیچ نوع بحث و تحلیل و نقد درستی درباره هنرهای تجسمی معاصر ایران صورت نگرفته. این اشکالی است که خود من به‌عنوان یک مدرن‌نویس مطرح می‌کنم و در واقع به این ترتیب خودم را هم زیر سؤال می‌برم. این که چطور می‌شود مملکتی با این سنت قوی و با این تعصب در سنت‌گرایی، ناگهان به دنیای غرب نگاه کند و هنرمندش یکباره از کمر کش راه یک سری کارها را ببیند و برداشت کند و بیاید در اتاق خودش بنشیند و آگاهانه و ناآگاهانه چیزی بسازد و به هیچکس هم کار نداشته باشد و بگوید من یک نقاش نوگرا هستم. چطور می‌شود در یک جامعه‌ای که تا دندان به سنت مسلح است ناگهان در مقطعی از زمان پنجره‌ای باز می‌کنیم به دنیای غرب؟ نمی‌خواهم حکمی کلی صادر کنم و باید بگویم که بسیاری از نقاشان ما آگاهانه و با مطالعه در این زمینه کار کردند اما اکثر هنرمندان بدون هیچ



نقاشی: اثر احمد اسفندیاری

اساساً چرا باید مدرن‌نویس وارد جامعه ما می‌شد. وضعیت اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی مادر سال‌های آغازین این قرن چگونه بوده که باید تحت تأثیر تحولات دنیای غرب مانند آن‌ها پیش می‌رفتیم و دیگر این که اگر قرار بوده اجباراً این کار را بکنیم، چگونه؟

گفت و گو و بدون هیچگونه بحث و جدلی نگاهی ظاهری و سطحی به این موضوع کردند. خوب، اگر به خصوص امروز و در تلقی بعضی از جوان‌ها در جامعه ناپسمانی به وجود می‌آید، دلیلش همین نبود روشن‌نگری‌ها است. به این ترتیب معتقدم؛ نقش ضیاپور در روند جنبش نوگرایی در مملکت ما نه بیشتر به خاطر آثار هنری او که جایگاه بسیار ارزشمندی هم دارند، بلکه بیشتر به دلیل آن شهامت گفتار و بی‌پروایی در روشن‌نگری و اعتقاد و ایمانی بود که به راه خودش داشت. نظریه پردازی‌ها، بحث‌ها و سخنرانی‌های او بود که در جامعه روشن‌نگری می‌کرد. او به جنبش نوگرایی در فضای ایران از جنگ و جدال جایگاه بخشید و اگر امروز همه ما از آن استفاده می‌بریم مدیون فعالیت‌ها و نگاه استاد ضیاپور است.

اساساً چرا باید مدرن‌نویس وارد جامعه ما می‌شد. وضعیت اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی ما در سال‌های آغازین این قرن چگونه بوده که باید تحت تأثیر تحولات دنیای غرب مانند آن‌ها پیش می‌رفتیم و دیگر این که اگر قرار بوده اجباراً این کار را بکنیم، چگونه؟ به زعم من این چگونگی بسیار مهم است. نمی‌شود هر کاری را به اسم مدرن‌نویس مطرح و منتقد آن را هم مثلاً به عقب ماندگی متهم کرد. پایه‌های مدرن‌نویس غرب از قرن ۱۶ شروع می‌شود، مدام و لحظه به لحظه تغییر می‌کند، قدم به قدم به امروز می‌رسد و یک تاریخ پشت‌اش هست. آیا ما بستر تاریخی مدرن‌نویس را داریم یا نه؟ اگر نکرده‌ایم تکلیفمان چیست و چه باید کنیم تا آن را درست بفهمیم و درست انجام دهیم؟ این وظیفه‌ای حیاتی است که این بحث‌ها را مطرح کنیم و به نتیجه برسانیم.

هیچ کس نیامد این جریان بر سابقه در هنر ایران را به نقد بکشد و تحلیل و بحث و جدل بکند که در بستر مدرن‌نویس ای که از قرن شانزدهم تا قرن بیست و یکم ادامه دارد و پله پله پشت سر هم آمده جلو تا امروز رسیده به اینجا، آن وقت ما یک تاریخ درست متضاد آن چطور یکبار همدن‌نویس می‌شویم. چه مؤلفه‌هایی برای هنرمندان ایرانی در این میان وجود دارد که چگونه باید نگاه کند، چگونه تحت تأثیر قرار بگیرد. کجا تلفیق کند کجا نکند. درباره این مسائل هیچ وقت گفت و گو نشده. چرا جریان سقاخانه - اسم آن را مکتب نمی‌گذارم چون ویژگی‌های یک مکتب را ندارد - که قرار بود به‌عنوان یک مکتب ایرانی در جهان مطرح شود نتیجه‌ای آنچنان که باید نمی‌گیرد و واقعاً به جایی نمی‌رسد.

یادداشت

درباره بیانیه‌های هنری

کامران عظیمی

اگر اغماض و آسنان گیری‌های ما بخشی از اصلی‌ترین کارکردهای استیتمنت‌ها یا بیانیه‌های هنری را در این سال‌ها به فراموشی کشانده، اما نادیده گرفتن اصالت‌های استنادی این متن‌ها می‌رود تا آن‌ها را از معنای وجودی‌شان به تمامی تهی کند. با وجود همه اختلاف‌تعبیرهایی که می‌تواند حول و حوش موجودیتی با عنوان بیانیه هنری شکل بگیرد، به نظر می‌رسد دست‌کم در یک نقطه یعنی ماهیت متنی استیتمنت‌ها بتوان به توفیقی دست پیدا کرد. در شرایطی که استیتمنت‌ها به‌عنوان بخشی از خدادادهای هنری و حتی گاه خود در جایگاه اثر هنری معرفی می‌شوند، بیانیه‌نویسی می‌تواند واجد هر دو تعریف‌ها باشد؛ یعنی نوشتاری و هم پدیده‌ای که در ساحت خلق قرار می‌گیرد. اگر چنین توفیقی در کار باشد، پس آیا اولین و مهم‌ترین پرسش‌ها از چیستی بیانیه‌های هنری، پرسش از اصالت آن‌ها خواهد بود؟

ابعاد چندگانگی‌های می‌تواند در شناسایی اصالت‌های بیانیه‌های هنری در نظر داشت، اما مجموعه این‌ها را می‌شود به ارزش‌های استنادی متن‌ها هم تعبیر کرد. فقدان چنین ارزش‌هایی اگر برای مخاطب لحظه‌ای رخ داده‌های هنری امری ناملموس یا کم‌اهمیت جلوه کند، اما قدر مسلم برای دنبال‌کنندگان جدی‌تر رخ دادهای هنری، هم‌بطن‌برای پژوهشگران و منتقدان هنری این گونه نخواهد بود. استیتمنت هنری در جایگاه پدیده‌ای که موجودیتش با هنر معاصر گره خورده، و در بخشی از اصلی‌ترین کارکردهایش زمینه‌مند ساختن اثر هنری را دنبال می‌کند، در فضای هنری از این حیث هم با سوءتفاهم‌هایی جدی همراه شده است. این واقعیت که شمار قابل توجهی از رخ دادهای هنری این روزهای ما، اساساً در توجیه ضرورت همراهی‌شان با یک بیانیه هنری چندین قاعه‌کننده ظاهر نشده‌اند، تردیدهایی جدی را درباره اصالت وجودی آن‌ها برمی‌انگیزد. به عبارت دیگر غیر ضروری بودن بیانیه هنری در همراهی با اثری که ساز و کار تولید و ارائه آن را بر ایده و محتوایی متمرکز استوار نیست، معنای وجودی آن را به خودی خود از اعتبار ساقط خواهد کرد. مشاهده‌گری صرف در بازنمایی‌های تصویری و خصلت‌هایی از این دست، که در عین واجد بودن حساسیت‌ها و کیفیت‌های بصری، اغلب فاقد موضع‌گیری مشخص هنرمند در قبال موضوع هنر است، اغلب جای چندانی را برای زمینه‌مند ساختن اثر باقی نمی‌گذارد و هر تازشی در این جهت می‌تواند به نتیجه‌های ساختگی و فاقد اصالت منجر شود. به این ترتیب عوارض چنین بی‌توجهی چشمگیری به مصداق‌های زیبا یا گذاشتن اصالت متن‌ها اگر امروز تائری را بر نمی‌انگیزد اما مطمئناً بیش از همه جریان پژوهش و مستندنگاری‌های آتی در عرصه رخ دادهای هنری راحت‌تأثیر قرار خواهد داد.

خبر

برگزاری دومین سمپوزیوم مجسمه‌سازی مفاخر ایران



دومین سمپوزیوم مجسمه‌سازی مفاخر ایران (ویژه هنرمندان معاصر) از ۱۸ تا تیرماه در عمارت عین‌الدوله برگزار می‌شود و در این رویداد هنری ۲۶ مجسمه‌ساز پرتره ۲۶ هنرمند معاصر ایران را خواهند ساخت. این سمپوزیوم از سوی سازمان زیباسازی تهران با هدف ایجاد زمینه‌مشارکت فعال هنرمندان مجسمه‌ساز و به منظور تجلیل از مقام مفاخر فرهنگی و هنری ایران برگزار می‌شود. در نهایت براساس سوابق هنری هنرمندان و برای شورای هنری، هنرمندان شرکت‌کننده در این رویداد انتخاب شدند و پس از قرعه‌کشی ساخت پرتره یکی از مفاخر معاصر ایران به هر یک از مجسمه‌سازان سپرده شد. دومین سمپوزیوم مجسمه‌سازی مفاخر معاصر ایران، با ایجاد فضای مناسب برای گردهمایی هنرمندان مجسمه‌ساز، تلاش می‌کند ضمن بهره‌گیری از وجود هنرمندان مجرب و همراه با حضور پر نشاط و بانگیز هنرمندان جوان، زمینه‌انتقال تجربیات اساتید را به نسل جوان مجسمه‌سازی کشور فراهم آورد.