مطالعهٔ تکوین میدان تولید نقاشی در ایران با تکیه بر آثار جلیل ضیاءپور و بهمن محصص[۱]

پگاه طاهری[۲]، زینب صابر[۳]، علیرضا خدامی[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۹ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۹ □ صفحهٔ ۳۹-۵۱
Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

چکیده

مطالعهٔ حاضر ضمن بررسی سیر تکوین میدان تولید نقاشی در ایران معاصر به مقایسهٔ آثار جلیل ضیاءپور و بهمن محصص، از هنرمندان دو نسل پیاپی از جریان نقاشی نوگرای ایران، می‌پردازد. هدف اصلی این مطالعه عبارتست از توضیح سیر تکوینی نگاه زیباشناسانهٔ ناب در میدان تولید نقاشی ایران در دورهٔ پهلوی دوم. این هدف از خلال بررسی موقعیت و هابیتوس این دو هنرمند برجستهٔ جریان نقاشی نوگرا و از طریق ترسیم هومولوژی جایگاه‌های آنها در میدان تولید نقاشی ایران دنبال شده است. روش این پژوهش ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو است که در آن بر رابطه‌گرایی و عنصر تاریخیت تأکید می‌شود. در این رویکرد نه نقش ارادهٔ هنرمندان به ساختارهای اجتماعی فرو کاسته می‌شود و نه در قیاس با ساختار اجتماعی از عاملیت هنرمندان صرف نظر می‌شود. این پژوهشِ توصیفی ـ تحلیلی از منظر هدف در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادی قرار می‌گیرد. تجزیه‌وتحلیل آثار هنرمندان در این پژوهش به صورت کیفی و گردآوری اطلاعات بر مبنای مطالعات اسنادی و جست‌وجوی آرشیوهای گوناگون انجام شده است. مطالعهٔ حاضر نشان می‌دهد که ضیاءپور با انتخاب کوبیسم به عنوان الگوی اصلی مواجهه نقاشانهٔ خود نوعی فاصله‌گذاری با سنت‌های رایج نقاشی و تصویرگری مسلط روزگار خود برقرار می‌کند. همین فراروی از رویهٔ رایج و مسلط آن روزگار است که برای ضیاءپور عرصهٔ جدید تجربه‌ورزی فراهم می‌آورد. اما این محصص است که نگاه مدرنیستی را تا سر حد نهایی پیش برده و به هنرمندی آوانگارد بدل می‌شود. اگر نزد ضیاءپور فرم مدرنیستی‌ای مانند کوبیسم نیازمند محتوایی است که او آن را در میراث فرهنگی ایران می‌یابد، محصص با واسازی فیگور، احتراز از سیاست‌های هویتی و تن‌ندادن به بازگشت‌های رایج و مرسوم روزگار خود، بدل به نمایندهٔ برجستهٔ دوران تثبیت هنر نوگرای ایرانی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی نوگرای ایران، میدان تولید نقاشی، پیر بوردیو، جلیل ضیاءپور، بهمن محصص

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «مطالعهٔ تکوین ذائقهٔ زیباشناسانه در میدان تولید نقاشی در ایران دوره پهلوی دوم نمونهٔ موردی: جلیل ضیاءپور و بهمن محصص» می‌باشد که با راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی ، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: pegahtaheri80@gmail.com

۳. دانشیار گروه هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).
Email: z.saber@aui.ac.ir

۴. استادیار جامعه‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیراز، شیراز، ایران.
Email: alirezakhoddamy@yahoo.com

استناد: طاهری، پگاه ، صابر، زینب و خدامی، علیرضا. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تکوین میدان تولید نقاشی در ایران با تکیه بر آثار جلیل ضیاءپور و بهمن محصص. رهپویه حکمت هنر، ۴ (۱)، ۳۹-۵۱.
Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103
https://rph.soore.ac.ir/article_722574.html

مقدمه

کمال‌الملک سال ۱۲۷۵ شمسی به اروپا رفت و با جنبش‌های پیشرو و مدرن اروپایی مواجه شد. اما او که در پی ارائهٔ تصویری دقیق و عین‌به‌عین از واقعیت بیرونی بود، نسبت به امپرسیونیسم و پُست‌امپرسیونیسم و حتی رئالیسم بی‌تفاوت بود. در آن سبک از نقاشی که در دربار قاجار پا گرفته بود و تا سال‌ها بعد با اندک تحولاتی ادامه پیدا کرده بود، جایی برای برخورد بیانگرانه با واقعیت وجود نداشت. با روی کار آمدن رضاشاه و شکل‌گیری دولت ـ ملت مدرن در ایران و با پاگیری گفتمان باستان‌گرا و ناسیونالیستی، جریانی موسوم به نهضت احیاء ظهور کرد. این جریان از همان ابتدا رویکردی بازاری داشت و با مواضع سیاست‌گذاران فرهنگی عصر رضاشاه، یعنی پرورش ذائقهٔ عامه، همخوان بود. اما اواسط دههٔ ۱۳۲۰ شمسی در آثار اولین فارغ‌التحصیلان هنرکده، که بعدها دانشکدهٔ هنرهای زیبا نام گرفت؛ رویکرد متفاوت با برداشتِ عین‌به‌عین یا آیینه‌ای از واقعیت هویدا شد. این آثار طیفی از شیوه‌های نقاشانهٔ مدرن، از امپرسونیسم تا کوبیسم، را شامل می‌شد. سوبژکتیویته در این آثار برجسته بود. این رویکرد خلاقانه، و به‌تعبیری مدرن، معادل نگاه ناب زیباشناسانه بود که به هر موضوع پیش‌پاافتاده‌ای می‌تواند افکنده شود. از منظر بوردیو[1] (۱۳۸۶ الف) نگاه ناب زیباشناسانه از ظهور گروه مولدانِ پیرو این نگاه جدایی‌ناپذیر است. به همین قرار، ظهور این گروه خبر از شکل‌گیری و تکوین میدان هنریِ مستقل و خودآیینی می‌دهد که در تقابل با الزامات بیرونی در پی اهداف و غایات خاصِ خود است.

رویکرد جامعه‌شناسانهٔ غیرذات‌گرای بوردیو امکانی فراهم می‌آورد تا تبیینی جامع از نحوهٔ ممکن‌شدنِ نقاشیِ خودآیین در مقطع خاصی از تاریخ ایران ارائه داد. مطالعهٔ حاضر در راستای پاسخ به پرسشِ شرایط تکوین میدان تولید نقاشی مدرنیستی و سیر تاریخی تثبیت آن در دورهٔ پهلوی دوم در ایران طراحی شده است و با مطالعه و مقایسهٔ آثار دو هنرمند برجستهٔ جریان نوگرا، جلیل ضیاءپور و بهمن محصص، به عنوان نماینده‌های شاخصِ دو نسل از جریان نقاشی نوگرا که در طول دهه‌های ۱۳۲۰، ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ شمسی پیش می‌رود. رویکرد کلان این مطالعه، جامعه‌شناسی تاریخی است که در آن، تکوین مدرنیسم در نقاشی ایران مورد بررسی قرار خواهد گرفت. اهمیت کاربست رویکرد رابطه‌گرای تکوینی بوردیو این است که تولید و مصرف اثر هنری را بر اساس فرایندهای جامعه‌پذیری و تمایزخواهی تبیین می‌کند تا بتوان تکوین هنر مدرن در ایران را به شکلی درون‌ماندگار توضیح داد. در این مطالعه از مفاهیم عامی همچون هابیتوس و میدان استفاده شده است تا مدرنیتهٔ ایرانی در هنر نقاشی را در عین خاص‌بودگی‌اش توضیح داده شود.

پیشینه پژوهش

بخش عمده‌ای از مطالعات مرتبط با پژوهش حاضر عبارت از آن دسته از مطالعاتی هستند که در حوزهٔ ادبیات ایران با تکیه بر ایده‌ها و روش‌شناسی بوردیو انجام شده است. در این مطالعات میدان تولید و تکوین آثار ادبی در ایران معاصر مورد بررسی قرار گرفته است. در قیاس با آن، شمار مطالعات صورت گرفته بر اساس نظریهٔ میدان‌های اجتماعی بوردیو در حوزهٔ هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی نوگرای ایران بسیار اندک است. از آن جمله می‌توان به مواردی که در پی می‌آید اشاره کرد. مطالعهٔ افسریان (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بی‌ینال قدرت: میدان رقابت هنرمندان نقاش» بر اساس نظریهٔ میدان بوردیو، رقابت نقاشان نوگرا در ۵۰ سال گذشته ایران را از خلال بررسی کاتالوگ‌های بی‌ینال‌های نقاشی مطالعه کرده است و به این نتیجه رسیده است که وقتی اشتراک نظر و تفاهم در تعریف هنر میان میدان‌های گوناگون هنری و دولت وجود داشته باشد، رقابت اصلی به سمت سرمایه فرهنگی کشیده می‌شود و نهایتاً آثار هنری با کیفیتی بالاتر تولید می‌شوند. مطالعهٔ حاضر با توجه به پرداختن بر سیر تکوینی میدان تولید نقاشی در ایران با تمرکز بر تحلیل حیات هنری و آثار دو هنرمند برجستهٔ نوگرای ایرانی، از این مطالعه متمایز است. پرستش و محمدی‌نژاد (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران»، شاکری و دیگران (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی تحول نقاشی ایران در دورهٔ قاجار»، چغند و رضازاده (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل بوردیویی تصمیمات هنری کمال‌الملک در میدان هنر ایران در عصر قاجار» با بهره‌گیری از نظریهٔ میدان هنر بوردیو در صدد توضیح تحولات نقاشی ایران در دورهٔ قاجار با تمرکز بر زندگی هنری و آثار کمال‌الملک برآمده‌اند. نتایج حاصل از این مطالعات حاکی از آن است که با کناره‌گیری کمال‌الملک از دربار قاجار و نیز با تحولات اجتماعیِ حاصل از انقلاب مشروطه، نشانه‌های شکل‌گیری میدان تولید نقاشی مستقل در ایران ظاهر می‌شود. این مطالعات از حیث دورهٔ تاریخی مورد بحث از مطالعهٔ حاضر متمایز هستند و در واقع بحث آنها پیش‌زمینهٔ ورود به بحث این مطالعه است.

مبانی نظری

گرنفل[2] (۲۰۱۰)، از شارحان مهم آثار بوردیو، معتقد است که تفکر غالب در میان متفکران فرانسه، دست‌کم در اواسط قرن بیستم، عبارت بودند از ساختارگرایی و اگزیستانسیالیسم. این دو جریان بر تقابل‌هایی مانند جامعه/ فرد، ابژه/ سوژه و ساختار/ عاملیت استوار بودند. در هر دو جریان با واقعیت‌های اجتماعی به‌مثابهٔ اموری قائم‌بالذات برخورد می‌شد. پروژهٔ جامعه‌شناسانهٔ بوردیو نقد این سنت‌ها و تلاشی برای فراروی از چنین تقابل‌هایی، به‌ویژه تقابل عاملیت/ساختار، است. همان‌گونه که کرکوف[3] (۱۳۹۲) اشاره

Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

می‌کند بوردیو برای پرهیز از ضرورتِ انتخابِ بین این دوگانه‌ها، جفتِ مفهومی هابیتوس[۴] / میدان[۵] را پیشنهاد می‌کند.

هابیتوس نمایانگر بُعد سوبژکتیو نظریهٔ بوردیو است و میدان نماینده بُعد ابژکتیو. از منظر بوردیو (۲۰۰۲) هابیتوس ماتریسی از ادراکات، باورها، ارزش‌گذاری‌ها و خُلق‌وخوهایی است که در طول فرایند اجتماعی شدن درونی می‌کند و او را آماده می‌شود. از سوی دیگر، همانطور که مونیر[۶] (۲۰۰۷) اشاره می‌کند میدان «فضایی اجتماعی» است متشکل از شبکه‌ای از موقعیت‌های اجتماعی که در به صورت سلسله‌مراتبی طبقه‌بندی می‌شوند. حلقهٔ اتصال دو مفهوم هابیتوس و میدانْ جایگاه اجتماعی است زیرا «میدان مجموعه‌ای از موقعیت‌هایی است... که در نسبت با هم تعریف می‌شوند» (پرستش، ۱۳۹۳: ۷۱). هر چه از مرکز میدان دورتر می‌شویم، شدت تأثیرگیریِ موقعیت‌ها از نیروهای از خارج میدان بیشتر می‌شود؛ و همزمان، ارزش آن موقعیت کمتر می‌شود. همواره میان عاملان دخیل در میدان بر سر تعریف و تثبیت قواعد حاکم بر میدان و ارتقای موقعیت‌ها قِسمی منازعهٔ بی‌پایان برپاست. بوردیو به کمک دو مفهوم میدان تولید هنری و هابیتوس فرهیخته در مطالعهٔ میدان هنر توانست از دام ذات‌گرایی و تقلیل‌گرایی رها شود.

میدان‌های تولید هنرها در رویکرد تاریخی ـ جامعه‌شناختی بوردیو از موقعیت‌هایی با ارزش‌های نابرابر تشکیل شده‌اند. وجه برسازندهٔ میدان تولید هنر، مثل هر میدان دیگری، منازعه است، منازعه‌ای بی‌پایان بر سر تعریف قواعد و ارزشِ هنری. مطابق نظر بوردیو، ارزش هنری محصول نگاه ناب است. این نگاه بی‌غرض و غیرکارکردگرا معادل همان هابیتوس فرهیخته‌ای است که در میدان تولید هنر ساخته می‌شود. همانطور که فولر[۷] (۱۹۹۷) اشاره می‌کند، منطق میدان هنر بازگونهٔ جهان بورژوای اقتصادگراست، جایی که هنرمند بوهمیایی از پاداش‌های اقتصادی روی برمی‌گرداند تا حیات زیباشناختی خود را پی انداخته و دنبال کند. به همین قرار، بی‌غرضی مهم‌ترین قاعدهٔ حاکم بر میدان تولید هنری است و هر چه میدان به این قاعده میل کند استقلالش بیشتر خواهد شد.

بوردیو (۱۹۹۳) معتقد است خاص‌بودگی میدان تولید هنر با میزان خودآیینی آن مشخص می‌شود. به بیان دیگر، این‌که میدان هنر چه میزان قواعد خود را تحقق می‌بخشد و تا چه حد به تعلیق یا بازگونی قوانین مسلط رتبه‌بندی گرایش دارد به میزان خودآیینی آن مرتبط است. میدان تولید هنری از دو زیرمیدان[۸] تشکیل شده است: زیرمیدان تولید محدود و زیرمیدان تولید انبوه. در زیرمیدان تولید محدود یا زیرمیدان هنر ناب، آثار تولیدکنندگان توسط تولیدکنندگان دیگر مصرف می‌شود و جهت‌گیری تولیدی زیرمیدان تولید انبوه، متوجه بازارهایی بیرون از میدان است. این دو زیرمیدان همان قطب‌های مستقل و قطب وابسته هستند. همانطور که جرمی اف. لین[۹] (۱۳۹۸) اشاره می‌کند دو قاعدهٔ خودآیینی و دگرآیینی که مشخصهٔ میدان‌های هنری هستند و در میدان موجب رتبه‌بندی سلسله‌مراتبی می‌شوند، ذاتی خود میدان نیستند. این دو قاعده برساخت‌هایی تاریخی‌ـ‌اجتماعی‌اند که در متن مدرنیته شکل گرفته‌اند و امروزه چنان با ساختار میدان هنری عجین شده‌اند که گویی ذاتی این میدان‌اند. بنابراین، تقابل هنر و تجارت اساساً رخدادی تاریخی است نه نمود نوعی ذاتِ زیباشناختی.

روش تحقیق

روش ساختارگرایی تکوینی برای مطالعهٔ هنرها، نزد بوردیو متناظر با رویکرد رابطه‌گرای اوست. پرستش (۱۳۹۳) اعتقاد دارد که ساختارگرایی تکوینی در مقام روش نه درگیر سخت‌گیری‌های طرح‌های اثباتی و پوزیتیویستی می‌شود و نه مانند طرح‌های هرمنوتیکی و تأویلی ذهن‌گرایانه باقی می‌ماند. پیش از بوردیو لوسین گلدمن[۱۰] با الهام از لوکاچ[۱۱] برای مطالعهٔ آثار ادبی از روش ساختارگرایی تکوینی استفاده کرده بود. اما ساختارگرایی تکوینی نزد گلدمن و بوردیو متفاوت‌اند. زیما[۱۲] (۱۳۷۷) باور دارد رویکرد گلدمن که در پی برقراری پیوند مستقیم میان جهان اثر و جهان جامعه است، تقلیل‌گرایانه است زیرا گلدمن به وجود رابطهٔ بازتابی میان متن ادبی و واقعیت اجتماعی–اقتصادی باور دارد. از طرف دیگر، روش بوردیو مقابل آن رویکردی است که برای فهم اثر هنری به ذهن و روان هنرمند و عموماً به زندگی‌نامه او رجوع می‌شود. بوردیو (۱۳۸۶ ب) در مطالعه رمان *تربیت احساسات* فلوبر[۱۳] می‌گوید آنچه سارتر[۱۴] از نحوهٔ تکوین آثار فلوبر در نظر دارد، در کودکی و زندگی خانوادگی اولیه او نهفته است. اما درست باید عکس رویکرد سارتر، این پرسش را مطرح کرد که چگونه موقعیت یک هنرمند برساخته می‌شود.

به زعم بوردیو (۱۳۸۵) جامعه‌شناسیِ محصولات فرهنگی باید مجموعهٔ روابط میان هنرمند و دیگر هنرمندان و فراتر از این‌ها، کل عوامل دخیل در تولید اثر هنری، یا لااقل عوامل دخیل در ارزش‌های اجتماعی اثر هنری (منتقدان، مدیران گالری‌ها، حامیان و...) را مورد مطالعه قرار دهد. روش ساختارگرایی تکوینی بوردیو مبتنی بر مطالعهٔ تکوین ساخت‌های اجتماعی میدان‌های هنری و همچنین تکوین هابیتوس‌های عاملان است، عاملانی که خود در این ساخت‌ها ذی‌مدخلند. بنابراین، این روش به شرایط تاریخی اجتماعی ساختار میدان‌های تولیدات هنری نظر دارد. اف. لین (۱۳۹۸) اشاره می‌کند که بوردیو ذیل مبحث ساختار و تکوین تاریخی میدان‌های مستقل تولید و مصرف هنری به این پرسش پرداخته است که چگونه و در چه زمانی میدان تولید هنری برای نخستین بار به استقلال نسبی خود از نیروهای بیرونی دست یافت.

به همین قرار، در مطالعهٔ حاضر، منازعهٔ جریان‌های مختلف در میدان تولید نقاشی و نمایندگان قطب‌های وابسته و مستقل از

سال ۱۳۲۴ تا ۱۳۵۷ شمسی در نسبت با شرایط کلان‌تر اجتماعی مورد بررسی قرار گرفته است. از طرف دیگر بوردیو معتقد است در خوانش آثار ادبی و هنری، میان جهان اثر با جهان هنری یا میدان تولیدِ هنر قِسمی هومولوژی[15] یا هم‌تایی ساختاری وجود دارد. به عنوان مثال بوردیو (۱۳۸۶ ب) اشاره می‌کند که موقعیت قهرمان در ساختار رمانِ فلوبر هم‌تایِ موقعیت فلوبر در میدان تولید ادبی فرانسه است. بنابراین، او به میانجی میدانْ درون اثر را به بیرونش پیوند می‌زند. در این پژوهش نیز نسبت آثار ضیاءپور و محصص با موقعیت این دو هنرمند در میدان تولید نقاشی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا ظهور و افول اشکال گوناگونِ بیان نقاشانه در میدان نقاشی مدرن ایران توضیح داده شود.

میدان تولید نقاشی در ایران

در این پژوهش، تاریخ میدان تولید نقاشی در ایران در دورهٔ پهلوی دوم را به دو دورهٔ شکل‌گیری و دورهٔ تثبیت تقسیم می‌کنیم: از اواسط دهه ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۳۷ (اولین بی‌ینال تهران)، از ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ شمسی. جلیل ضیاءپور نمایندهٔ هنرمند آوانگارد در دورهٔ اول و بهمن محصص نمایندهٔ هنرمند آوانگارد در دورهٔ دوم است. همانطور که قلی‌پور (۱۳۹۷) اشاره می‌کند، در دههٔ ۲۰ شمسی با برکناری دولت مطلقهٔ رضاشاه، طبقه‌ای نوظهور در ایران به حد قابل اعتنایی از تأثیرگذاری اجتماعی رسید و احزاب، نیروها، سازمان‌ها و گروه‌های اجتماعی مختلفی پا به عرصهٔ اجتماعی نهادند به‌نحوی که دههٔ ۱۳۲۰ شمسی از نظر پویایی اجتماعی با دوران پس از مشروطه قابل قیاس است. در این دوره از اصلاحات سیاسی و لزوم تحولات هنری سخن گفته می‌شود و میل به انقلاب هنری از مضامین پُرتکرار مطبوعات است. روشنفکر/هنرمندان در عین رقابت با سایر گروه‌ها، ایده‌های تازه‌ای در این عرصه‌ها ارائه می‌دهند. همانگونه که قلی‌پور اشاره می‌کند بی‌دولتی فرهنگ و فقدان سیاست‌گذاری فرهنگی منسجم از ویژگی‌های بارز سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ شمسی است. در چنین فضایی است که نوگرایان بالاخص ضیاءپور از ضرورت «ایجاد تحرک» و جایگزین کردنِ «نوگرایی با واپسگرایی» (قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۷۹) سخن می‌گویند.

آغاز کار پیشگامان نقاشی مدرن ایران نیز اواسط دههٔ ۱۳۲۰ شمسی است. نخستین فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیبا سال ۱۳۲۴ شمسی فارغ‌التحصیل شدند. نقاشی مدرن در ایران در لحظه‌ای متولد می‌شود که دو جریان اصلی در حال رقابت بر سر موقعیت مسلط هستند: «از یک سو پیروان کمال‌الملک که آنها را «مقلدان محافظه‌کار» می‌نامیدند و از سوی دیگر نگارگران که «سنت‌گرایان مرتجع» نام گرفتند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۷۷). مکتب کمال‌الملکی ادامهٔ سبک مورد پسند دربار قاجار بود و بازنمایی عین‌به‌عین را دنبال می‌کرد. جریان نگارگری نو که برجسته‌ترین هنرمند آن حسین طاهرزاده بهزاد بود، به دعوت روشنفکر-دولت‌مردان دورهٔ پهلوی اول به ایران آمد تا جریانی هم‌سو با تفکرات ناسیونالیستی و باستانگرایانهٔ آنان بنا کند. این جریان از ابتدا رویکردی بازارمحور داشت. در این مقطع، این دو جریان نسبت با جریان نوگرایی موقعیتی مسلط داشتند. مجابی نیز به اشاره به این موضوع می‌گوید: «مینیاتورسازان و پیروان کمال‌الملک و استادان صنایع دستی، در نمایشگاه‌های داخلی و بین‌المللی، اعتبار انحصاری داشتند، گاهی هم از نمایشگاه‌های جهانی با مدال طلا برمی‌گشتند» (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۵۹).

بوردیو (۱۹۹۳) بر این باور بود که مانه[16] با انقلاب نمادین علیه نقاشی آکادمیک فرانسه که در سده‌های ۱۷ و ۱۸ میلادی در خدمت بازنمایی شکوه تاریخی این امپراطوری بود، طغیان کرد. شورش مدرنیست‌های متقدم ایران مانند جلیل ضیاءپور نیز با نفی هنر درباری عصر قاجار به نمایندگی کمال‌الملک و پیروانش از یک سو و هنر تجاری-عامه‌پسند با رویکرد ملی‌گرایانه و باستان‌گرا از سوی دیگر به وقوع پیوست. گرنفل (۲۰۰۷) در تشریح آراء بوردیو ذکر می‌کند خصوصیات هنرمندان مستقل با هنرمندان پیش از خود تفاوت بنیادینی دارد. آنان واجد نوعی آگاهی و توانایی هستند که به واسطهٔ آن در برابر هرگونه ساختار سیاسی قرار می‌گیرند. خصلتی که در هنر بورژوا، هنر تجاری و هنر اجتماعی دیده نمی‌شود. این توانایی به آنان این امکان را می‌دهد که در عملی که بوردیو آن را رد دوگانه[17] می‌نامد، هم هنر مورد حمایت هیئت حاکمه را طرد کنند و هم پوپولیسم اجتماعی را. در واقع عمل این مولدان جدید و روشنفکران از منطق جدیدی تبعیت می‌کند که نفع اقتصادی و نفع سمبولیک را نفی می‌کند. این خصلت را می‌توان در فعالیت نقاشان نوگرا نیز مشاهده کرد. در وضعیتی که نقاشی نوگرا مخاطبان اندکی دارد و به گفتهٔ مجابی «طرفداران آن در شماره چندان از آفرینندگان آن بیشتر» (مجابی، ۱۳۹۵: ۵۷) نبود و نیز هنگامی که روزنامه‌ها تا سال‌ها در برابر جریان نوگرایی «موضع نفی و انکار داشتند» (ضیاءپور به نقل از مجابی، ۱۳۹۵: ۲۷)، این هنرمندان موضعی کاملاً آوانگارد داشتند و مواضع زیباشناسانهٔ خود را با در انجمن خروس جنگی و گالری‌هایی چون آپادانا دنبال کردند. در طول این دهه و تا سال ۱۳۳۷ که اولین بی‌ینال تهران برگزار شد (یعنی دورهٔ شکل‌گیری میدان تولید نقاشی در ایران) نقاشی مدرنیستی از سوی مراجع و نهادهای دولتی به رسمیت شناخته نمی‌شود. نسل اول نقاشان نوگرا که در این مقطع به‌طور جدی به فعالیت نقاشی مشغول بوده‌اند در آثارشان از بازنمایی دقیقِ واقعیت‌های بیرونی فاصله گرفته و در شیوهٔ قلم‌گذاری و استفاده از رنگ‌های خالص، آزادانه‌تر عمل می‌کردند.

درست است که در این دوره هنرمندان نوگرا مجبور بودند به شور و توان خود تکیه کنند و در مناسباتی رقابتی و فشرده، موقعیتی

Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

برای خود دست و پا کنند. اما با توجه به رویکرد جامعه‌شناسانهٔ بوردیو که ارادهٔ عوامل اجتماعی و ساختارهای اجتماعی را در نسبت دیالکتیکی با هم می‌بیند، باید گفت که خلق این موقعیت خاص در فضای هنری ممکن نبود اگر طبقهٔ متوسط در ایران مجال ظهور نمی‌یافت؛ طبقه‌ای که با کسب انواع سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی و با انواع تخصص‌ها بتواند سلطهٔ بی‌چون و چرای سرمایهٔ اقتصادی را به چالش بگیرد. جنبش نوگرایی در نقاشی ایران نیز از دل همین طبقهٔ متوسط تحصیل‌کرده برآمد. اولین فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیبا با کسب سرمایه‌های فرهنگی به واسطهٔ تحصیل در نهادهای آکادمیک در ایران و خارج از کشور توانستند از خودآیینی در نقاشی سخن بگویند و پی آن هنری نروند که موفقیت اقتصادی و سرمایهٔ نمادین در آن تضمین شده بود. اما شکل‌گیری طبقهٔ متوسط جدید در ایران از جنبهٔ دیگری به شکل‌گیری میدان تولید نقاشی و قوام یافتن ساختار آن کمک کرده است. این طبقه در حکم مخاطبان بالقوهٔ جریان نوگرایی خواهند بود که برای نشان دادن ذائقهٔ متمایز خود از طبقات پایین‌تر اجتماع از گالری‌ها و موزه‌هایی که طی سال‌های آتی تعدادشان رو به افزایش است دیدن می‌کنند.

با برپایی نمایشگاهی در باشگاه مهرگان در سال ۱۳۳۲ شمسی سد بی‌اعتنایی نسبت به نقاشی نوگرا از سوی مقامات رسمی شکسته شده و به‌تدریج سیاست‌گذاران فرهنگی و رسانه‌ها توجه بیشتری به جریان نوگرایی در نقاشی نشان دادند. تعداد نهادهای مربوط به نقاشی نوگرا چه دولتی و چه خصوصی افزایش یافت. در سال ۱۳۳۷ با برگزاری اولین بی‌ینال، جریان نوگرایی در نقاشی رسماً زیر چتر حمایت دولت قرار گرفت. نهادهای دولتی مانند ادارهٔ فرهنگ و هنر یا دفتر مخصوص به همراه رویدادهایی مانند بی‌ینال‌های تهران و همچنین نهادهای آموزش رسمی و نشریات در تثبیت میدان نقاشی و همچنین در پاگیری بازار هنرهای تجسمی در ایران نقش قابل توجهی داشتند. مجابی (۱۳۹۵) اشاره می‌کند که در این مقطع خرید تابلوها و مجسمه‌ها به بانک‌ها، سفارتخانه‌ها، شرکت‌های بزرگ خصوصی و عمومی تحمیل می‌شد که این موجب شد تا این مؤسسات نخست از سر اکراه و سپس در ادامه با هدفِ سرمایه‌گذاری و برآورد ذوق تزیینیِ خود دست به خرید آثار هنری بزنند. این اقدامات در نهایت منجر به شکل‌گیری و قوام اولیهٔ بازار خودگردان و نسبتاً محدود آثار تجسمی شد. افسریان (۱۳۸۸) به عواملی چون بالا بودن قیمت نفت در دهه ۴۰ شمسی، پر بودن خزانهٔ دولت و علاقهٔ فرح دیبا به کالاهای هنری اشاره می‌کند که در شکل‌گیری این بازار دخیل بودند. او به نقش طبقهٔ سرمایه‌دار صنعتی در شکل‌گیری بازار خصوصی هنرهای تجسمی در ایران نیز اشاره کرده و می‌گوید گروه صنعتی بهشهر اولین خریدار عمدهٔ بخش خصوصی بود که بعدها اولین آرت اکسپوی تهران را برگزار کرد. این دوره را که در آن جریان نوگرایی در حوزهٔ قدرت حامیان خود را پیدا کرده و بازار آثار تجسمی شکل گرفته است، دورهٔ تثبیت می‌نامیم.

تغییرات کلان اجتماعی منجر شد تا هنرمندانی که در دههٔ ۱۳۳۰ شمسی کار خود را آغاز کردند با ساختاری متفاوت ـ یا به تعبیر بوردیویی، با میدانی واجد نظم و آرایش جدید ـ نسبت به دههٔ پیش روبه‌رو شوند. این نظم نوین با فضای پُرهیاهوی بی‌ینال‌ها و همچنین پیوندهای فرهنگی بین هنرمندان ایرانی و تجربه‌های هنری جهانی همراه بود. این گروه از نقاشانْ نسل دوم نقاشی نوگرا را تشکیل می‌دهند. عموماً فعالیت‌های این نسل در دهه ۱۳۴۰ شمسی شکوفا شده است. به این ترتیب جریان نوگرایی در این دوره بدل به زیرمجموعه‌ای در دل میدان تولید نقاشی می‌شود که با استناد به ادبیات بوردیو، می‌توان آن را زیرمیدان نامید. در این زیرمیدان چنانچه دل‌زنده (۱۳۹۶) اشاره می‌کند دو گرایش عمده وجود دارد که منجر به شکل‌گیری یک دوقطبیِ جدی و تأثیرگذار می‌شود. او این دوقطبی را با اصطلاحات نگرهٔ تزیینی و پادنگرهٔ تزیینی صورت‌بندی کرده است. نگرهٔ تزیینی محصول بازتعریف مدرنیسم هنری و ضرورت دلالت‌های ارجاعی به جغرافیای فرهنگی و سیاسی ایران است که در پیکره‌های بومی در نوگرایان نسل اول و در مکتب سقاخانه در میان نسل دوم نوگرایان خود را نشان می‌دهد. هنرمندانی که تحت تأثیر این رویکرد دست به آفرینش هنری زده‌اند، شامل پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، منصور قندریز، صادق تبریزی، مسعود عربشاهی، فرامرز پیلارام، مارکو گریگوریان، ژازه طباطبایی و ناصر اویسی هستند. نگرهٔ تزیینی «دو رویکرد متفاوت را در بر می‌گرفت: یکی جست‌وجوی فرم‌های تزیینی در سنت هنری تاریخی ایران، و دیگری، جست‌وجوی همین مؤلفه‌ها در فرهنگ عامه و آثار هنری مرتبط با آن» (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۲۹۸). توجه و تأکید بر هویت ملی و خصلت‌های بومی نه‌تنها توسط نهادهای رسمی فرهنگی در ایران بلکه از سوی بازارهای خارجی و بین‌المللی فروش آثار تجسمی هنرمندان ایرانی نیز به عنوان ذائقهٔ برتر و مورد پسند همگانی به میدان تولید هنری تزریق می‌شد. پاکباز دربارهٔ این گروه از نقاشان که عموماً به جریان سقاخانه تعلق دارند می‌گوید: «این جریانی است که بیشتر از بالا هدایت می‌شود و به‌خصوص در بی‌ینال چهارم مورد تأیید داوران خارجی و ایرانی قرار می‌گیرد. [...] کار اغلب این سنت‌گرایان نو، خصلت توریست پسند دارد» (جهانبگلو، ۱۳۸۰: ۱۴۷). بنابراین در این دو قطبی گرایش نگرهٔ تزیینی، که نهادینه شده بود و بازار هنر نیمه‌رسمی–نیمه‌خصوصی متناظر با آن شکل گرفته بود، نمایندهٔ قطب وابسته در زیرمیدان نقاشی نوگرا است. اما نگرشی در تقابل با آن وجود داشت که مدرنیسم هنری را پدیده‌ای جهانشمول می‌شناسد و «پرهیز از

بومی‌گرایی، گریز از نقشمایه‌های ملی، و مقید نبودن به جغرافیا» (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۳۶۸) از ویژگی‌های اصلی آن بود. این نگرش پادنگرهٔ تزیینی نامیده می‌شود. سیراک ملکونیان، بهجت صدر، بهمن محصص و محسن وزیری‌مقدم از نمونه‌های هنرمندانی هستند که به دستهٔ پادنگرهٔ تزیینی تعلق دارند.

هنرمندان نوگرای نسل اول: زندگی و آثار جلیل ضیاءپور

ضیاءپور از مدرسهٔ صنایع مستظرفه قدیمه فارغ‌التحصیل شد که در آنجا هنرهای ملی همچون قالی، سفالگری، تذهیب و مینیاتور آموزش داده می‌شد و به گفته خودش این هنرها برای او «جاذبه داشت و به چراهای» (ضیاءپور به نقل از مجابی، ۱۳۹۵: ۲۵) او پاسخ می‌گفت. ضیاءپور دربارهٔ پیشینهٔ خانوادگی و مراحل آغازین زندگی حرفه‌ای‌اش می‌گوید: «خانواده‌ام مازندرانی‌الاصل و ساکن ساری و همه کفشگر بوده‌اند و یک پشت آخری به گیلان مهاجرت نموده‌اند. در کودکی یکچند مجسمه‌سازی با گل مرداب انزلی از اشتغالات مورد علاقه‌ام بود. چون می‌دیدم پدرم از چوب مجسمه‌هایی سفارشی می‌تراشید و بعد با رنگ آنرا می‌آراست.» (بی‌نا در گفت‌وگو با ضیاءپور، ۱۳۶۸: ۷۶). خانوادهٔ ضیاءپور از پشتوانهٔ اقتصادی بسیار بالایی برخوردار نبود. حقره دربارهٔ وضعیت اقتصادی خانوادهٔ ضیاءپور می‌گوید «وقتی که غم خیلی‌ها در بندر [انزلی] غمِ نان بود» (حقره، ۱۴۰۳: ۲۱) کار و بار پدرش بد نبود. او سپس می‌افزاید: پدر ضیاءپور «میانهٔ چندانی با هنر آموختن فرزند ارشدش نداشت. شاید تعدد اولاد و مخارج سنگینِ معاش اسبابش بود» (حقره، ۱۴۰۳: ۲۶).

ضیاءپور در سال ۱۳۲۴ در نمایشگاه بزرگ هنرهای زیبای ایران که با کمک انجمن فرهنگی ایران و شوروی (خانه فرهنگ وُکس) برگزار شده بود، با اثری به نام *قیام کاوه* شرکت کرد. وی پس از فارغ‌التحصیلی از هنرکدهٔ هنرهای زیبا با بورسیه دولت فرانسه عازم مدرسه بوزار[۱۸] در پاریس شد و وارد مدرسهٔ آندره لوت[۱۹] شد. او در سال تحصیلی ۱۳۲۸-۱۳۲۷ شمسی به تهران بازگشت و با همکاری چندین تن از دوستان خود انجمن خروس جنگی را راه‌اندازی کرد. ضیاءپور در نوشته‌ها و سخنرانی‌های این دوره جبهه‌گیری خود را در برابر دو گروه از نقاشان، یعنی نقاشان ناتورالیست و نقاشان مینیاتوریست و سنت‌گرا اعلام می‌کند. ضیاءپور که در این مقطع به‌شدت آوانگارد است، موضع خود را در برابر هنر عامه این‌گونه اعلام می‌کند: «هنر عالی نمی‌تواند برای مردمی که پرورش لازم را ندارند باشد. ... هنرمند مترقی هرگز نباید هنری عامیانه به وجود آورد» (ضیاءپور به نقل از قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۸۶).

ضیاءپور از سال ۱۳۳۱ شمسی رسماً به استخدام دولت درمی‌آید. این همکاری طولانی‌مدت و پرفراز و نشیب بود. ضیاءپور این همکاری را با تدریس در هنرستان کمال‌الملک آغاز کرد. سال ۱۳۳۲ شمسی هنرستان‌های هنرهای تجسمی دخترانه و پسرانهٔ تهران را تأسیس کرد و همزمان، مقدمات تأسیس دانشکدهٔ هنرهای تزیینی را تهیه کرد. ضیاءپور سال ۱۳۳۴ شمسی ریاست روابط فرهنگی و عضو شورای دائمی موزهٔ کاخ ابیض را بر عهده گرفت. او در سال ۱۳۳۵ شمسی نمایندهٔ ایران در بی‌ینال نقاشی ونیز بود. او در ادامه مدت سه سال به تمام نواحی مختلف ایران (از سیستان و بلوچستان تا کرمان و غیره) سفر کرد. او در این پروژه دربارهٔ نقوش تزیینی نواحی شرقی و جنوبی ایران به تحقیق و پژوهش پرداخت. همزمان، ضیاءپور آثار متعددی تالیف کرد که محصول پژوهش‌های گستردهٔ او بودند. عمدهٔ کتاب‌هایی که او در این سالها تألیف کرد دربارهٔ لباس، زیورآلات، موتیف‌های تزیینی و رنگ‌های و آیین‌های عامیانه اقوام مختلف ایرانی بودند.

ضیاءپور در سال ۱۳۳۹ در بی‌ینال دوم تهران با اثری با عنوان *زن کرد قوچان* شرکت کرد و برندهٔ جایزهٔ مدال طلا شد. او در سال ۱۳۴۳ شمسی نمایندهٔ ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور در کمیسیون‌های هنری سازمان‌های دولتی و غیردولتی شد. در سال ۱۳۴۴ شمسی نمایندهٔ وزارت فرهنگ و هنر در جلسات وزارت آموزش و پرورش بود. ضیاءپور در سال ۱۳۴۶ شمسی به دعوت دولت آلمان فدرال به دیدار از تأسیسات فرهنگی و هنری آلمان پرداخت. همان سال برای نظارت بر نمایشگاه مردم‌شناسی ایران در پاریس به فرانسه رفت. ضیاءپور در سال ۱۳۵۶ شمسی ریاست ادارهٔ نمایشگاه‌ها در ادارهٔ موزه‌ها را بر عهده گرفت. در این مقطع، ضیاءپور موضع خود را تغییر داده و تبدیل به هنرمندی محافظه‌کار شده بود در راستای سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و ناسیونالیستی دولت. او در این دوره انواع پیکره‌های بومی را خلق کرد که به عنوان نمونهٔ کلی از یک انسان بومی هستند. او دربارهٔ بومی‌گرایی آثارش این دوره می‌گوید: «کارهایی که انجام دادم در زمینهٔ هنرهای محیط خودمان بود، البته به نحوی که با فرهنگ ما هم همخوانی داشته باشد» (آزادی‌ور در مصاحبه با جلیل ضیاءپور، ۱۳۶۸). ضیاءپور نوعی «اصالت» را به کارهای این دورهٔ خود منتسب می‌کند و آنان را دارای «هویت خاص» می‌داند. آنچه ضیاءپور در اینجا مورد تأکید قرار می‌دهد در واقع نه ابداع زبان جدید در فرهنگ بصری روزگار و نه توجه به مضمون جدید است. درواقع، ضیاءپور با ریختن مضامین محلی مورد اقبال نظام سیاسی جدید در فرم کوبیستی-انتزاعی اولیهٔ خود، تصاویری خلق می‌کند که با روح زمانه -یعنی تلاش برای بنای قِسمی ناسیونالیسم معطوف به بازنمایی اقوام و آیین‌ها و فرهنگ محلی ایرانی- همخوان است. او «مقداری تجربهٔ نوگرایانه» را به عاریت می‌گیرد تا «سخن زمانهٔ خود» را بگوید: «همیشه در پی قالب مناسبی برای محیط زمانهٔ خود بوده‌ام. ما نباید قالب سخنان زمانهٔ خود را از دیگران به عاریت بگیریم و در محیط خود رواج بدهیم. من، پس از مقداری تجربهٔ نوگرایانهٔ غربی و آفریدن آثاری

Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

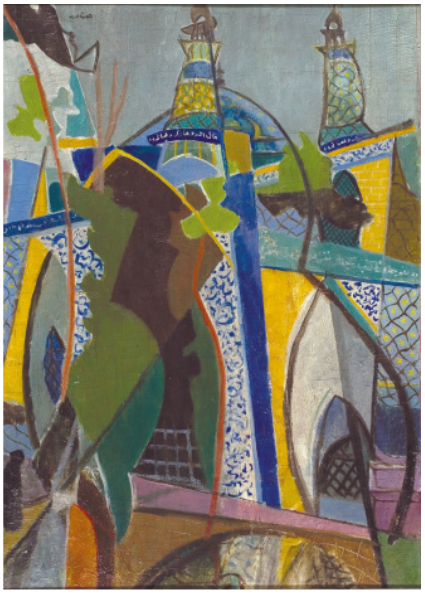
برای آشنایی محیط که بیدارکننده باشد به شکل دادن خود پرداختم» (ضیاءپور به نقل از مجابی، ۱۳۷۶: ۲۲).

هومولوژی آثار ضیاءپور با جایگاه او در میدان

زندگی حرفه‌ای ضیاءپور بر اساس جایگاه او در میدان تولید نقاشی و ویژگی‌های آثارش به دو دوره تقسیم می‌شود. در دوره اول، حدفاصل ۱۳۲۴ تا ۱۳۳۱ شمسی، او جایگاه هنرمند آوانگارد را در میدان اشغال کرده بود و آثاری که در این دوره تولید کرده است *قیام کاوه* (۱۳۲۴) *طناب* (۱۳۲۸)، *حمام عمومی* (۱۳۲۸) و *مسجد سپهسالار* (۱۳۲۹) هستند که اکسپرسیونیستی و کوبیستی هستند. مرحلهٔ دوم از سال ۱۳۳۱ شمسی آغاز می‌شود که او به استخدام دولت درمی‌آید به شیوهٔ اختصاصی خود که برگرفته از کاشی‌های ایرانی است، پیکره‌هایی بومی می‌سازد. آثار تولید شده در این دوره شامل *زن کرد قوچان* (۱۳۳۲)، *کل امیر و گل بهار* (۱۳۳۴)، *دختر ترکمن* (۱۳۳۵)، *زینب خاتون* (۱۳۴۱) و *آقام حنا می‌بنده* (۱۳۴۲)، *زن بلوچ* (۱۳۵۷) و *زن بندری* (۱۳۵۸) است.

آثار تولیدشده توسط ضیاءپورِ دورهٔ اول کاملاً با مختصات و مقتضیات جایگاه او در مقام هنرمند آوانگارد هومولوژی دارند. در *قیام کاوه*، فیگور کاوه در مرکز تابلو قرار دارد و تصویری محو از همراهانش را می‌بینیم. کاوه تنها فیگوری است که چهره‌اش مشخص است. او قهرمان این اثر است. در روایات ادبی از این اسطوره، او از طبقهٔ صنعتگران فرودست است. در روایت ضیاءپور، کاوه در صف مقدم ایستاده است، سر خود را به سمت جمعیت برگردانده است و با یک دستْ جمعیت خروشان را فرا می‌خواند. ضیاءپور در روایتی اکسپرسیو با خطوط اریب و فیگورهای همپوشان، قِسمی حرکت را القاء می‌کند. کاوه مانند باقی شورشیان در موقعیت فرودست نسبت به تاج و تخت ضحاک قرار دارد. جعفری (۲۰۲۰) جایگاه کاوهٔ انقلابی و معترض در نقاشی ضیاءپور را با فیگور پیشروی ضیاءپور در میدان تولید نقاشی مقایسه کرده و میان موقعیت کاوه در اثر و موقعیت ضیاءپور در میدان نقاشی تشابه ساختاری می‌بیند. به عبارتی، قیام کاوه نویددهندهٔ انقلاب هنری پیش روی اوست. ضیاءپور خود دربارهٔ معنای سمبولیک این نقاشی می‌گوید: «[کاوه آهنگر] خاصیتی ویژه دارد. چون موج آن را ساختم وبه صورت سمبولیستی هدف انقلابی را در نظر داشتم که باید در وضع هنری ما اتفاق بیفتد» (مصاحبه هوشنگ آزادی‌ور با جلیل ضیاءپور، سایت ضیاءپور). هم‌تایی ساختاری میان کاوه و ضیاءپور از طریق دیگری نیز برقرار است. ژست آوانگارد ضیاءپور هم‌تای ژست کاوه است. به بیان دقیق‌تر، این هنرمند نوگرا با سرمایهٔ فرهنگی‌اش به جنگ هنجارهای تثبیت‌شده و منحط روزگار خود می‌رود. تابلوی قیام کاوه هم از نظر موضوع و هم از منظر نوع اجرا، نوعی مانیفست است؛ مانیفست ضیاءپور علیه وضع موجود در فضای هنری کرختی که جریان‌های سنتی و محافظه‌کار (باز)تولید می‌کردند.

در آثار به نمایش درآمدهٔ ضیاءپور در گالری آپادانا، به‌ویژه *حمام عمومی* و *مسجد سپهسالار*، شاهد شکستن قواعد بازنمایی عین‌به‌عین هستیم. در این‌جا تلاش بر ابداع زبان هنری جدیدی است که با جایگاه این هنرمند آوانگارد هم‌خوان باشد. در این آثار کوبیستی، برخورد فرمال ضیاءپور نوعی هنجارشکنی در بازنمایی است. او انتظارات اجتماعی از نقاشی را جابجا می‌کند. از نظر ضیاءپور، کوبیسم متناسب با تفکر انقلابی است؛ «قاطع و برنده، و درعین‌حال منطقی و متین و سهمگین» (ضیاءپور، ۱۳۲۹: ۳۱). این آثار از منظر فرمی، به منزلهٔ نوعی آنومی[۲۰] یا اخلال در قواعد ادراک بصری رایج بودند. اما در این دو تابلو شاهد تخطی دیگری هستیم. نگاه عرفی ضیاءپور به آیین‌ها و مناسک مذهبی. ضیاءپور در *مسجد سپهسالار* (تصویر ۱) نظام سلسله‌مراتبی استعلایی حاکم بر فضای قدسی را در هم می‌ریزد و روایتی زمینی و این‌جهانی از آن ارائه می‌دهد. او در این تابلو فضایی قدسی را به فضایی معمولی بدل کند. به بیان دیگر، ضیاءپور بنا را در این اثر مانند هر ابژهٔ دیگر برآمده از زندگی روزمرهٔ افرادی عادی ترسیم می‌کند. این نگاه بیش از هر چیزی برآمده از دل ضرورت‌های نگاه ناب زیباشناختی است نه قواعد و نیروهای دگرآیینی اجتماعی-معتقد. همین نگاه در تابلوی *حمام عمومی* نیز تکرار می‌شود و در آن، نظم نمادین مستقر از نو بازآرایی می‌شود. ضیاءپور



تصویر ۱. جلیل ضیاءپور، *مسجد سپهسالار*، ۱۳۲۹، رنگ‌روغن، ۸۰×۱۲۰ سانتیمتر (جعفری، ۲۰۲۰: ۱۷۸).

پیش‌فرض‌های رایج و تکراری از حمام عمومی را هم به‌لحاظ بصری و هم از منظر اجتماعی جابجا کرده است. به گفتهٔ جعفری (۲۰۲۰) ضیاءپور با تصویر کردن بدن‌های عریان در محیطی عمومی از هنجارهای فرهنگی تک‌جنسیتی تخطی می‌کند.

این‌گونه، نزد ضیاءپور ارزش هنری یک اثر از موضوع آن مستقل است. به بیان دیگر، طبق فرمول فلوبری، یعنی توصیفِ درستِ امر معمولی، یک فضای معمولی را در تابلوهای این دورهٔ خود، موضوع اثر هنری خود قرار داده است. نتیجهٔ این نگاه ناب به جهان اجتماعی را در واکنش روشنفکران و منتقدان و مخاطبان عادی می‌توان دید. نظام اجتماعی و فکری مخاطبان در مواجهه با این آثار با اتخاذ نگاهی بیرونی و دگرآیین سعی در تخطئهٔ این آثار دارد. آنان فاقد رویکردی درون‌ماندگار به آثار مدرنیستی‌ای چون تابلوی *حمام عمومی* هستند. برای ضیاءپور در این مرحله از زندگی حرفه‌ای‌اش، زبان نقاشی و خودِ رسانهٔ نقاشی مسئله است نه حفظ و احیای میراث گذشته.

ضیاءپور در دورهٔ دوم زندگی حرفه‌ای‌اش به هنرمند مدرنیست محافظه‌کار تثبیت‌کنندهٔ نظم میدان تبدیل است. در طول این دوره، بازنمایی انواع مختلف پیکره‌های بومی (تصویر ۲) به مسئلهٔ اصلی ضیاءپور بدل می‌شود؛ پیکره‌هایی که فاقد ویژگی‌های فردی هستند و به عنوان نمونهٔ کلی از یک انسان بومی ارائه می‌شوند. ضیاءپور در گفت‌وگوی با مجابی (۱۳۹۵) ایستایی شخصیت‌ها در تابلوهایش و همچنین رنگ‌هایش را برگرفته از رفتار فرهنگی و طبیعت ایران می‌داند. به عقیدهٔ او هنرمند در خلال تولید آثارش با هویت، با جامعه، با روان‌شناسی اقوام و با سابقه کهن درگیر است. آثار این دوره هم‌زمان با سفرهای مأموریتی از سوی دولت خلق شده‌اند. مطالعه بر روی نقوش تزیینی در فرهنگ عامه ایران و ثبت و ضبط مؤلفه‌ها و جنبه‌های گوناگون حیات اجتماعی مردمان، هدف این پروژهٔ دولتی است. دقیقاً به دلیل همین تغییر در زندگی شخصی هنرمند است که آن تلاش‌های ضیاءپور در راستای مطالعه و فراروی از فرم‌ها در آثار قبلی (مانند *حمام عمومی*، *طناب* و *مسجد سپهسالار*) جای خود را به بازنمایی فیگورهای ایستایی می‌دهد. ضیاءپور دغدغهٔ مواجههٔ نقادانه و درون‌ماندگار با زبان هنری را با مسئلهٔ هویت ملی و روان‌شناسی اقوام مختلف ایران جایگزین کرده است. او که در دورهٔ قبل با ادعای مبارزه با کهنه‌گرایی به میدان هنر ایران گام نهاده بود در این دوره تغییر نگاه داده است: آن رادیکالیسم اولیه به لزوم توجه به «امر آشنا» بدل می‌شود. ضیاءپور اینگونه از عرصه‌ای که پیش‌تر در قالب اصل اولویتِ «اصل تفاوت» برایش شکل گرفته بود به مسئلهٔ هویت یا همان «عرصهٔ اینهمانی» گذر می‌کند. در این مقطع اولویت‌های ضیاءپور جابجا شده و دغدغهٔ هویت برای او بالاتر از دغدغهٔ زیباشناختی و نگاه ناب قرار می‌گیرد.

تصویر ۲. *زن کرد قوچان*، جلیل ضیاءپور، ۱۳۳۹، رنگ‌روغن، ۱۹۹×۸۵ سانتی‌متر (سایت آرتچارت، URL1).

نسل دوم هنرمندان نوگرای ایران: آثار و زندگی بهمن محصص

بهمن محصص در ۱۳۱۰ در خانواده‌ای متموّل در رشت به دنیا آمد. خاندان او همگی از ملاکان و زمین‌داران لاهیجان بودند. پدرش از نوادگان شیخ بهاءالدین لاهیجی بود که با روی کار آمدن تشکیلات اداری، کارمندِ وزارت پست و تلگراف شد. پدربزرگ او ملقب به شازده بود و در دستگاه صفوی مشغول بود. محصص در چهارده سالگی با حبیب محمدی آشنا شد و نقاشی را به شیوهٔ رئالیسم روسی نزد او آموخت. «در حدود سال ۱۳۲۷ به واسطهٔ انتقال اداری پدرش به تهران می‌آید، در کنکور دانشگاه تهران قبول نمی‌شود اما گویا با وساطت و گفت‌وگوی خانواده، او را می‌پذیرند؛ لیکن رهاتر از آن است که دانشگاه را تاب آورد و در کمتر از چند ماه آن را ترک می‌کند» (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۲۰). در سال ۱۳۳۱ نخستین نمایشگاه محصص در کلوب نیروی سوم، از انشعابات حزب توده، برگزار شد. در آن زمان انجمن خروس جنگی پاتوق هنرمندان بود و محصص نیز در جلسات سخنرانی و گفت‌وگو در آنجا شرکت می‌کرد. او در سال ۱۳۳۲ مدیرمسئول مجلهٔ پنجه خروس شد.

Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

محصص که در سال ۱۳۳۳ برای تحصیل مجسمه‌سازی و نیز برای فرار از فضای پرخفقان سیاسی پس از کودتای ۲۸ مرداد، ایران را ترک کرده و به ایتالیا رفته بود، سال ۱۳۴۲ به ایران بازگشت. در واقع شهرت و اعتبار محصص از همین سال‌ها آغاز شد. او در سال ۱۳۴۲ با تابلوهایی آبستره با عناوین *انعکاس تراژدی* و *یادگار* در نمایشگاه نقاشان ایرانی تحصیل‌کرده در ایتالیا شرکت کرد. در این نمایشگاه گرایش به آبستره در میان شرکت‌کنندگان دیده می‌شد. سال ۱۳۴۳ در کنار زنده‌رودی و سایر هنرمندان برجستهٔ نوگرا در بی‌ینال چهارم تهران شرکت کرد. محصص تا پیش از برپایی نمایشگاه آثار فیگوراتیواش در تالار ایران، اغلب آبستره کار می‌کرد. او در بی‌ینال دوم و سوم تهران با آثاری انتزاعی با عناوین *کمپوزیسیون* و *کنترپوان فضایی* شرکت کرد.

سال ۱۳۴۳ نمایشگاه مهم محصص در تالار ایران برگزار شد که در آن تابلوی *فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد* (تصویر ۳) نمایش داده شد. این نمایشگاه انفرادی شامل شانزده تابلو بود. عناوین تابلوهای این نمایشگاه غریب بودند مانند فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد، *باکرهٔ خوشحال*، *نامزد*، *رؤیای پسر آرمیده*، *خانمی که خیلی فکر می‌کرد* و *بالماسکه برای روشنفکران ملت من*. بسیاری این نمایشگاه را با عنوان مجموعهٔ فی‌فی، برگرفته از نام یکی از تابلوها، می‌نامند. به گفتهٔ مجابی در گفت‌وگوی با تاج‌الدینی (۱۳۹۳) محصص در تابلوی فی‌فی موفق به خلق فیگوری با حداقل جزئیات صورت و بدن شده است که هم‌زمان از قدرت اکسپرسیو بالایی برخوردار است. فی‌فی فیگوری نسبتاً کامل است که در کارهای بعدی محصص نیز تکرار می‌شود و به مرور تکامل می‌یابد. فی‌فی تولّد پرسوناژ جدیدی است. پس از برگزاری این نمایشگاه محصص تبدیل به چهرهٔ سرشناسی شد. مجابی دربارهٔ آثار او در این نمایشگاه می‌نویسد: محصص «که با نمایش فی‌فی فریاد می‌کشد، در تالار ایران، دوره تازه کارهایش را در تهران آغاز کرده بود [...] زیباشناسی تازه‌ای در کارهایش جریان می‌داد که از عادات و سنت‌های دیرینه تبعیت نمی‌کرد» (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۳۶-۱۳۵). محصص هدفمندانه تالار ایران را برای نمایش آثارش انتخاب کرده بود. جودت در بحثی که در قالب گفت‌وگو با پاکباز و دیگران پیرامون تالار ایران دارد، می‌گوید: «محصص حاضر نشده بود کارهایش را در گالری دیگری غیر از تالار نمایش بدهد. چه بسا به این دلیل که تشخیص داده بود که تنها جایی که روشنفکران می‌آیند و کارهایش را می‌بینند، تالار ایران است» (پاکباز و دیگران، ۱۳۹۷: ۹۲).

محصص نقاشی فیگوراتیو را پی می‌گیرد و سال ۱۳۴۵ نمایشگاهی از آثارش را در گالری سیحون برگزار می‌کند. در این‌جا، محصص پرندگان بزرگ‌جثه را درون کادر تنگ تصویر می‌کند و هم‌زمان شخصیت‌هایی از اسطوره‌های یونان و روم را وارد کارهای خود می‌کند. مجابی در گفت‌وگوی با تاج‌الدینی (۱۳۹۳) بر جنبهٔ جسمانی و تنانگی و درعین‌حال اقتدار و انزوای فیگورهای محصص در این نمایشگاه و نمایشگاه‌های بعدی تأکید می‌کند. محصص در سال ۱۳۴۷ با اثری در ابعاد بزرگ با عنوان *روبو و مکانو* در بخش نقاشی دومین جشن هنر شیراز شرکت کرد. این تابلو تصویرگر کارگرانی با عضلات درهم‌تنیده و سترگ است که همچون روبات‌هایی مشغول کارند. محصص از حدود سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۴۸ اولین مجسمه‌هایش را خلق کرد. مجسمه‌ها با آثار نقاشی او قرابت دارند و از زبان بصری یکسانی برخوردار هستند.

تصویر ۳. *فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد*، بهمن محصص، ۱۳۴۳، ۵۰×۷۰، رنگ‌روغن (خلعتبری، ۱۳۹۶: ۲۰۹).

هومولوژی آثار محصص با جایگاه او در میدان

محصص «نقاش زندگی مدرن ایرانی» است. حیات اجتماعی و هنری او با همدیگر هم‌خوانی دارند. همانگونه که او کاراکتر-فیگور جدیدی در فرهنگ بصری ایرانی ارائه می‌دهد، هم‌زمان کاراکتری متمایز از خود در میدان هنر ایران ارائه می‌دهد. مجابی می‌گوید: «من اگر بخواهم با صفتی و تعبیری خاص، زندگی گسترده و عمیق بهمن محصص را توصیف کنم، فی‌الجمله می‌گویم: هنرمندی ناسازگار بود؛ ناسازگار با زمانه؛ ناسازگار با قدرت‌های حاکم و افکار عمومی؛ ناسازگار با سنت و آیین و زندگی رایج؛ ناسازگار با همعصران و همکاران و، در نهایت ناسازگار با خودش» (مجابی، ۱۳۸۹: ۸). این ناسازگاری و هنجارشکنی هم در عرصهٔ زندگی خصوصی و هم در عرصهٔ عمومی زندگی محصص جریان دارد.

به عقیدهٔ مجابی (۱۳۸۹) محصص هنرمندی شهری، متجدد و پیشرو بود که روابط اجتماعی را خوب می‌دانست. رفتارش غیرعادی و نامتعارف بود. در عین‌حال از جذبه‌ای کاریزماتیک برخوردار بود و می‌دانست چگونه بر دیگران اثر بگذارد.

برای درک بهتر جایگاهی که محصص در میدان تولید نقاشی ایران اشغال می‌کند، باید دید جهان آثار او چه ویژگی‌هایی دارد. در پُرتره‌نگاری‌های مکتب کمال‌الملک، بر بازنمایی حالت‌های چهره و پرداختن به جزئیات تأکید فراوان می‌شود. اما فیگورهای محصص هم عریان‌اند و هم جزئیات حداقلی دارند. از طرف دیگر، فیگورهای محصص در تقابل با فیگورهای نگارگری ایرانی قرار دارند که در نهایت ظرافت اجرا می‌شوند چراکه در این سُنت، کمال مترادف با تعادل و توازن روح و جسم دانسته می‌شود یا روح استعلاییْ اصل است. اما نزد محصص اولویت با جسم است. بدن در مرکز پروژهٔ هنری محصص قرار می‌گیرد. این بدن عریان که هیچ‌گونه ارجاع تاریخی و اجتماعی را با خود حمل نمی‌کند، نشان‌دهندهٔ رویکرد جهان‌وطن و روی‌گردانی او از مسألهٔ هویت است. محصص در ابتدای مصاحبه‌ای که سال ۱۳۷۳ انجام داده است می‌گوید: «من یکی از آخرین بازماندگان امپراتوران مغول هستم؛ در جنوب دریای خزر به دنیا آمدم و هر نوع انتسابی به هر محلی از دنیا کاملاً اتفاقی است! همیشه هم آدم‌ها را بی‌توجه به پاسپورت و کارت شناسایی‌شان نگاه کرده‌ام» (مجیدی‌تیرداد، ۱۴۰۱: ۱۰۲). هویت ملی برای محصص به هیچ وجه ارزش یا افزوده‌ای نیست که بدان ببالد یا کار هنری خود را در قالب بایدها و نبایدهای آن چارچوب‌بندی کند. همین نگاه به یکی از مؤلفه‌های اصلی خودآیینی هنر محصص بدل می‌شود. از طرف دیگر مراجعه به موجودات هیبریدی مانند مینوتور، اشاره بر همین رویکرد جهان‌وطن و بدون مرز اوست. موجود هیبریدی مسألهٔ ذات و هویت را به چالش می‌کشد، همانطور که محصص دربارهٔ خود می‌گوید: «هر تمبری که روی پیشانی‌ام خورده کاملاً اتفاقی است» (مجیدی‌تیرداد، ۱۴۰۱: ۱۱۱).

به‌علاوه، فیگورهای محصص بیش از هر چیز تنهایی و انزوا را تصویر می‌کنند. آنها هم درون قاب تنها هستند و هم در نسبت با فیگورهایی که هنرمندانی با دغدغهٔ هویتی ترسیم می‌کردند. از ریخت‌افتادگی و انزوای فیگورهای محصص را می‌توان در رابطه با جهان شاعرانه و تغزلی‌ای دید که فیگورهای اویسی و ژازهٔ طباطبایی تجسم می‌بخشند. تنهایی و انزوای درون قاب‌های محصص پیوند وثیقی با جایگاه منحصربه‌فرد او در میدان دارد. او که مرزهای زیباشناسانه و فرهنگی زیادی را در هم شکسته است، در میدان تولید نقاشی منازعه رادیکالی را با دیگر عوامل میدان برقرار کرده است. هر چه منازعه رادیکال‌تر باشد هنرمند آوانگارد کمتر موفق می‌شود که دیگران را با خود همراه کند به گونه‌ای که در جایگاه آوانگارد فقط یه فرد و فقط خودش قرار می‌گیرد. انزوای برآمده از جهان آثار محصص در نسبت هومولوژیک با جایگاه آوانگارد و یکهٔ او قرار دارد؛ انزوایی جهان‌شمول و فراگیر که هیچ جا و مکان ویژه‌ای نمی‌شناسد.

از نظر محصص واژه‌هایی مانند تکلیف، وظیفه و تعهد در قبال مخاطب مبتذل شده‌اند. بااین‌حال، او وظیفه‌ای برای هنرمند قائل است و آن را «آگاهی دادن به مردم برای بافهم کردن آنها» نامیده و می‌گوید: «من هیچ‌وقت معتقد نبودم که برای دل خودم کار می‌کنم. دنیای خارج همیشه وجود دارد. کار که ساخته شد، از من به دنیای خارج می‌رود. پس هنگامی [که] دربارهٔ مسئلهٔ اجتماعی صحبت می‌کنیم نه این است که من که این‌جا نشسته‌ام

تصویر ۴. *مینوتور مردم محترم را می‌ترساند*، بهمن محصص، ۱۳۴۴، ۱۰۰×۱۵۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن (سایت آرتچارت، URL2).

Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

از آسمان افتاده‌ام و یک مشت آدم آن بیرون‌اند که به من مربوط نیستند. نه، من به عنوان آدم اجتماعی باید به آنها conscience [=آگاهی] بدهم. زبان من این تابلوی من است، زبان تو هم تابلوی توست. یکی هم با نوشته این کار را می‌کند» (مجیدی‌تیرداد، ۱۴۰۱: ۱۰۹). محصص در مصاحبهٔ گروهی سال ۱۳۷۳ تأکید می‌کند فردی منزوی نیست اما هم‌زمان اضافه می‌کند «ولی آدمی جدا از توده که هستم ... من پرنده‌های خودم هستم و مینوتورهای خودم» (مجیدی‌تیرداد، ۱۴۰۱: ۱۳۵). درواقع، اگر او را مینوتورِ آثارش بدانیم، تابلوی *مینوتور مردم محترم را می‌ترساند* (تصویر ۴) به اعلاترین شکل نسبت او را با مردم یا آن‌چه او توده می‌خواند ترسیم می‌کند.

درنهایت، مجابی (۱۳۹۸) نسبت او با جامعه را نسبتی مخدوش می‌داند و معتقد است: «من تصور می‌کنم که او هم مثل آدمیت، چوبک، هدایت و خیلی‌های دیگر دچار این ناامیدی شد که این جامعه هیچ‌گاه به درک آثار او نمی‌رسد و آثار او اضافی است». مجابی (۱۳۹۸) در ادامه، این گسست ارتباطی و عدم فهم هنرمند توسط جامعه را نوعی «بیماری عمومی» می‌داند و ادامه می‌دهد: «در واقع این یک بیماری عمومی است که از پیغمبران رسیده به شعرا و هنرمندان. پیغمبران فکر می‌کردند ما چیزهایی می‌گوییم که دیگران نمی‌فهمند». احساس درک‌نشدن توسط جامعه در فیگوری مثل محصص به نوعی یأس پیامبرگونه منجر شد که در نتیجهٔ آن، او بخش قابل توجهی از آثار خود را از بین ببرد. بوردیو (۱۹۹۳) هنرمندان را «پیامبران رنج» می‌نامد؛ فیگورهایی که خودآیینی خود را، همانطور که پیش‌تر ماکس وبر[۲۱] اشاره کرده بود، با این واقعیت اثبات می‌کنند که نشان می‌دهند چیزی از این جهان عایدشان نمی‌شود. اف. لین (۱۳۹۸) اشاره می‌کند که بوردیو با استفاده از ترمینولوژی ماکس وبر و ارائهٔ ایدئال تایپ‌های کشیش و پیامبر در حوزهٔ جامعه‌شناسی دین، بین دو گروه از هنرمندان تمایز قائل می‌شود: آنانی که شبیه «کشیشان» هستند و آنانی که مانند «پیامبران» هستند؛ گروه اول، هنرمندان مقدسِ برخوردار از اعتبار و شهرت‌اند که می‌کوشند از جایگاه‌شان در میدان دفاع کنند و در تثبیت نظم مستقر در میدان می‌کوشند، گروه دوم هنرمندان آوانگارد که نوآوری‌های سبکی و ژانری آنها همواره در مقابل قواعد و عرف‌های هنری موجود قرار می‌گیرد و تلاش آنان در جهت بر هم زدن نظم میدان تولید هنر است. این دقیقاً معادل هومولوژی بین اثر هنری محصص با جایگاه او در میدان است. به عبارت دیگر، محصص وقتی خود را مینوتور می‌نامد درواقع هومولوژی‌ای بین فیگور تک‌افتاده و منزوی مینوتور در این اثر با جایگاه منفک و جدافتادهٔ خود در میدان نقاشی مدرنیستی ایران برقرار می‌کند. او این‌گونه به آن دسته از هنرمندانی تعلق پیدا می‌کند که به جای تثبیت نظم مستقر، سعی در برهم‌زدن آن دارد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

همان‌گونه که اشاره شد، ضیاءپور با انتخاب کوبیسم به عنوان الگوی اصلی مواجهه نقاشانهٔ خود، نوعی فاصله‌گذاری با سنت‌های رایج نقاشی و تصویرگری مسلط در آن روزگار ایران، یعنی طبیعت‌گرایی مسلط مکتب کمال‌الملکی، برقرار می‌کند. گذار ضیاءپور از الگوی ناتورالیستی ـ واقع‌گرایانهٔ مسلط بر روزگار او است که وجهی مدرن به عمل نقاشانهٔ او می‌دهد. به بیان دیگر، فارغ از اینکه ضیاءپور را هنرمندی موفق بدانیم یا نه، نَفَسِ کنش رادیکال او در تلاش برای گذر از الگوی رایج نقاشی روزگارش، عملی مدرنیستی است. در اصل، همین گذار یا فراروی از هنر رایج و مسلط روزگار است که برای ضیاءپور عرصهٔ جدیدی از تجربه فراهم می‌آورد. ضیاءپور همانگونه که مشاهده شد گامی جلو رفت اما این محصص است که آن را تا سر حد نهایی خود پیش برده و بدل به هنرمند مدرنیست آوانگاردی می‌شود که تجربهٔ هنری مدرنیستی نابی را برای فضای هنری ایران مدرن و مخاطب خود فراهم می‌آورد.

مدرنیسم هنری ضیاءپور جایی میان ناتورالیسم کمال‌الملکی و آوانگاردیسم بهمن محصص قرار می‌گیرد: جایگاه معتدل یا میانه. به این صورت هنگامی که او جایگاه هنرمند آوانگارد را در میدان ترک کرده و بدل به هنرمند محافظه‌کار می‌شود، بهمن محصص با زیباشناسی جدیدی که در کارهای خود ارائه می‌کند در قامت آوانگارد جدید وارد میدان شده و با رویگردانی از دغدغهٔ هویت، گسستی از گرایشات رایج در هنر آن روزگار ایران را رقم می‌زند. این گسست، به زبان بوردیویی، در میدان نقاشی آن سالهای ایران و در بده‌بستان و در نوعی نزاع با نیروهای حاضر در میدان شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، میدان و نیروهای حاضر در آن به‌راحتی و بی‌دردسر با زیباشناسی جدید او همراه نمی‌شوند. محصص با واسازی فیگور، نیفتادن در دام سیاست‌های هویتی، و تن‌ندادن به بازگشت‌های رایج و مرسوم روزگار خود، بدل به نمایندهٔ برجستهٔ دوران تثبیت هنر نوگرای ایرانی می‌شود؛ هنرمندی که خودِ رسانهٔ نقاشی را به موضوع اندیشه و کنش نقاشانهٔ خود بدل می‌کند و زبانی نو در فرهنگ بصری میدان خلق می‌کند. فیگورهای محصص بی‌مکان و بی‌زمان‌اند و به هیچ قلمرویی تعلق ندارند. محصص به زبانی جهانشمول دست می‌یابد که باعث می‌شود او در دام «سیاست‌های هویتی» نیفتد.

برای محصص اما مسئله عبارتست از مواجههٔ مستقیم با مدرنیته در معنای «گسترش مرزهای خودِ مدرنیته». او در گام نخست ورای امر مدرن می‌ایستد. مسئلهٔ او تعیین حدود یا سرحدات مدرنیته است. او برای اینکه بتواند در این راه موفق شود باید در آستانهٔ مدرنیته بایستد. دقیقاً در این وضعیت آستانه‌ای است که او به مغاک مدرنیته می‌نگرد، سرحدات آن را تعیین می‌کند و

نهایتاً از آن فرا می‌رود. بدین معنا، محصص به معنای واقعی کلمه آوانگارد است. برای او چیزی در سُنت وجود ندارد. او رو به گذشته ندارد تا قدمی رو به جلو بردارد. محصص با تمام وجود رو به فردا دارد. به زبان بوردیویی، او بدین معنا مدرن است که مرزهای میدان را بسط می‌دهد. برای بسط میدان، نخست، علیه میدان می‌آشوبد، بیرون از مرزهای میدان، یا همان در آستانهٔ آن، می‌ایستد، و درنهایت، میدان را در معنای جدی بازتعریف می‌کند. بازآرایی میدان در معنای جدیدی که او خلق می‌کند مترادف با تعریف و جای‌گذاری نیروی جدید در میدان است. با حضور این نیرو است که نیروهای موجود در میدان نیز از نو آرایش می‌یابند. محصص یکی از مهم‌ترین نیروهای رقم‌زنندهٔ گسستی است که از آن با عنوان مدرنیسم هنری در تاریخِ میدان هنر ایران یاد می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Bourdieu
2. Michael Grenfell
3. Philippe Corcuff

۴. Habitus. معادل‌های فارسی هابیتوس عبارتند از: خوی، خصلت، ریختار، ملکه، عادت‌واره و منش. خدامی در مقدمهٔ ترجمهٔ کتاب درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر نوشتهٔ راوه (۱۴۰۲) توضیح داده است که واژهٔ لاتین habitus در اصل به معنای شیوه‌های بودن است و از واژهٔ habere به معنای «داشتن» گرفته شده است (ریشهٔ واژهٔ to have در زبان انگلیسی). او در این کتاب توصیه کرده است: «برای وفاداری به معنای ریشهٔ لاتین این واژه که در نظریهٔ بوردیو، مفهوم‌پردازی سنجشگرایانه‌ای از آن صورت گرفته است، خودِ واژهٔ هابیتوس (و نه حتی هابیتاس که در برخی نوشته های فارسی یافت می‌شود) را نگه داریم» (ص۵۰). طبق این استدلال در این مطالعه نیز هابیتوس ترجمه نشده است.

5. field
6. Monnier
7. Fowler
8. sub field
9. Jeremy F. Lane
10. Lucien Goldmann
11. Georg Lukcs
12. Pierre V. Zima
13. Gustave Flaubert
14. Jean-Paul Sartre
15. homology
16. Edouard Manet
17. double refusal
18. Ecole des Beaux-Arts
19. Andre Lhote
20. anomie
21. Max Weber

فهرست منابع فارسی

- اف. لین. جرمی (۱۳۹۸)، *جامعه‌شناسی هنر: شیوه‌های دیدن*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: نشر نی.
- افسریان، ایمان (۱۳۸۸)، بی‌ینال قدرت: میدان رقابت هنرمندان نقاش، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره دوم، صفحات ۱۷۱-۱۹۵.
- آزادی‌ور، هوشنگ (۱۳۶۸)، مصاحبه با جلیل ضیاءپور، *وبسایت رسمی جلیل ضیاءپور*، به آدرس URL3.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۵)، اما چه کسی خالقان را خلق کرد؟، ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی، نشریه *زیباشناخت*، شمارهٔ ۱۵، صفحات ۶۷-۷۶.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶ الف)، تکوین تاریخی زیباشناسی ناب، ترجمهٔ مراد فرهادپور، مجله *ارغنون*، شماره ۱۷، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات، صفحات ۱۴۷-۱۶۶.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶ ب)، جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر، ترجمهٔ یوسف اباذری، مجله *ارغنون*، شماره ۹/۱۰، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات، صفحات ۷۷-۱۱۱.
- بی‌نا (۱۳۶۸) سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر (گفتگو با استاد جلیل ضیاءپور، منتقد و نقاش نام‌آشنای ایران)، نشریه *هنر*، شماره ۱۷، صفحات ۷۶-۹۳.
- پاکباز، رونین و حسن موریزی‌نژاد (۱۳۹۷)، *تالار قندریز: تجربه‌ای در عرضه اجتماعی هنر*، تهران: حرفه هنرمند.
- پرستش، شهرام (۱۳۹۳)، *روایت نابودی ناب: تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران*، تهران: نشر ثالث.
- پرستش، شهرام و مرجان محمدی‌نژاد (۱۳۸۹)، تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال دوم، شمارهٔ اول، صفحات ۱۰۳-۱۳۴.
- تاج‌الدینی، مرجان (۱۳۹۳)، گفت‌وگو با جواد مجابی دربارهٔ بهمن محصص، متن و تصویر، کانال پژوهش هنر.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۰)، *ایران و مدرنیته*، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.
- چغند، پگاه و طاهر رضازاده (۱۴۰۳)، تحلیل بوردیویی تصمیمات هنری کمال‌الملک در میدان هنر ایران در عصر قاجار، *فصلنامهٔ علمی نگره*، شمارهٔ ۶۹، صفحات ۹۵-۱۰۹.
- حق‌ره، امین (۱۴۰۳)، *خروس جنگی: زندگی و زمانه جلیل ضیاءپور پدر قاشی مدرن و آغازگر جنبش نوگرایی در هنر ایران*، رشت: فرهنگ ایلیا.
- خلعتبری، آرمان (۱۳۹۶)، *بهمن: درباره بهمن محصص*، تهران: استودیو ۰۰۹۸۲۱.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶)، *تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی*، تهران: چاپ و نشر نظر.
- راوه، یاسنت (۱۴۰۲)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ علیرضا خدامی، تهران: نشر نی.
- زیما، پیر و (۱۳۷۷)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.
- شاکری، حمید، سارا شریعتی مزینانی و مهرداد نوابخش (۱۴۰۳)، تحلیل جامعه‌شناختی تحول نقاشی ایران در دورهٔ قاجار، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۲۰ (۲)، صفحات ۸۳-۱۱۶.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۹)، نقاشی، مجله *خروس جنگی*، شماره ۵، صفحات ۳۱-۴۰.

Doi: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

- قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی*، تهران: چاپ و نشر نظر.
- کرکوف، فیلیپ (۱۳۹۲)، *جامعه‌شناسی‌های نوین: بین امر جمعی و امر فردی*، ترجمهٔ علیرضا خدامی، تهران: نشر کتاب آمه.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، *کنکاشی در هنر معاصر ایران*، تهران: چاپ و نشر نظر.
- مجابی، جواد (۱۳۷۶)، *پیشگامان نقاشی معاصر ایران «نسل اول»*، ترجمهٔ کریم امامی، تهران: نشر هنر ایران..
- مجابی، جواد (۱۳۸۹)، گفت‌وگویی با بهمن محصص، *تندیس*، شمارهٔ ۱۸۰، صفحات ۸-۹.
- مجابی، جواد (۱۳۹۵)، *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*، تهران: پیکره.
- مجیدی تیرداد، احسان (۱۴۰۱)، *گفت‌وگو با بهمن محصص*، تهران: کتاب آبان.

فهرست منابع انگلیسی

- Grenfell, Michael (2010). Pierre Bourdieu key concepts, *Augmen*
- Monnier, Christine A (2007). Encyclopedia of Sociology, *Blackwell*.
- Jafari, Prastoo (2020). New World, Other Value Artistic Modernism and Private Patronage: Associations, Galleries in pre-Islamic Revolution Iran, der Ludwig-Maximillians-Universitat Munchen.
- Bourdieu, Pierre (1993). The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, *Columbia University Press*
- Bourdieu, Pierre & Lodvic Wacquant (2002). Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations, *Sage Publications*
- Grenfell, Michael & Cheryl Hardy (2007). Art Rules: Pierre Bourdieu and Visual Arts, *Oxford: Berg*

فهرست منابع اینترنتی

- URL1: https://artchart.net/fa/artists/jalil-ziapour/artworks/Vq9J1 (access date: 23/02/2025)
- URL2: https://artchart.net/fa/artists/bahman-mohasses/artworks/xDQ3V (access date: 23/02/2025)
- URL3: https://ziapour.com/2010/02/04/مصاحبهی-هوشنگ-آزادیور-با-جلیل-ضیاء/ (access date: 01/02/2025)

Study of the Development of the Painting Production Field in Iran based on Jalil Ziapour and Bahman Mohasses' Works[1]

Pegah Taheri[2], Zeynab Saber[3], Alireza Khodami[4]

Type of article: original research
Receive: 28 - 1 - 2025, Accept Date: 8 - 4 - 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2051512.1103

Extended abstract

By examining the development of the painting production field in contemporary Iran, this study focuses on the artistic life and works of Jalil Ziapour and Bahman Mohasses. The main goal of the study is to explain the development of the pure aesthetic approach in Iranian painting, during the Second Pahlavi period. This goal has been pursued by examining the position and habitus of two prominent artists of the modernist painting movement and by mapping the homology of their positions in the field of Iranian painting production with the works created by them. The method of this research is the genetic structuralism of Pierre Bourdieu, emphasizing relationality and historicity. Bourdieu's genetic structuralism is based on the study of the development of social structures of artistic fields as well as the development of habitus of the same agents who themselves are deeply rooted in these structures. Therefore, the social and historical conditions of the fields of artistic production are considered. In this approach, neither the will of the artists is reduced to social structures, nor is the agency of the artists disregarded in favor of the social structure. This research is descriptive-analytical and is classified as exploratory research. The analysis of artists' works is qualitative, and the collection of information is based on documentary studies and archival inquiry.

Bourdieu's sociological approach is anti-essentialist, which makes it possible to provide a comprehensive explanation of how autonomous

1. This article is derived from PhD. dissertation of the first author entitled "Genesis of the Aesthetic Taste in Painting during Second Pahlavi Iran, Case Studies: Jalil Ziapour and Bahman Mohasses", which has been presented with the guidance of the second author and the advice of the third author at Isfahan University of Arts.

2. PhD Student in Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: pegahtaheri80@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: z.saber@aui.ac.ir
4. Assistant Professor, Faculty of Sociology, Islamic Shhiraz Azad University, Shiraz, Iran. Email: alirezakhoddamy@yahoo.com

painting became possible at a specific period in Iranian history. In this regard, this study is going to analyze the conditions of the development of the production field of the Iranian modernist painting and the historical course of its consolidation in the Second Pahlavi era. By using the "historical sociology of art," the development of modernism in Iranian painting is examined. Using Bourdieu's genetic structuralism approach, the production and consumption of artistic works are explained based on processes of socialization and differentiation in order to elucidate the development of modern art in Iran in an immanent manner. In this study, the general concepts of "habitus" and "field" have been used to explain Iranian modernity in painting in its particularity.

The theoretical framework of this research is also derived from Bourdieu's thought system. According to Pierre Bourdieu's theory of social fields, the development of the field of painting production in Iran during the Second Pahlavi era was divided into two periods: formation and stabilization. From the mid-1940s to 1958 (the year of the first Tehran Biennial), it was called the formation period, and from 1958 to 1978, it was referred to as the stabilization period. During the formation period, the modernist movement was not recognized by government institutions, and its audience was not considerable. Not pursuing an art with guaranteed economic success, the first graduates of the Faculty of Fine Arts, who emerged from the new middle class in Iran, were able to speak of the idea of autonomy in painting by acquiring cultural capital through their academic studies in Iran and abroad. The formation of the new middle class in Iran has also contributed to the formation of the field of painting production and the consolidation of its structure in another way. This class would serve as a potential audience for the modernist movement, visiting galleries and museums, the number of which increased in the coming years, to demonstrate their distinct taste from the lower classes of society. Jalil Ziapour has been selected as the prominent figure of the first generation of the modernist movement in painting during this period. In 1953, with the holding of a governmental exhibition at the Mehregan Club, the barrier of official indifference was broken and a new era in the history of Iranian painting began.

During the 1950s, cultural policymakers and the media gradually paid more attention to modernist painting, increasing the number of institutions related to modernist painting, both governmental and private. Finally, with the holding of the first Biennale in 1953, the modernist movement in painting officially came under governmental patronage. Governmental institutions such as the Ministry of Culture and Art or the Special Office, along with events such as the Tehran Biennales, as well as formal educational institutions and publications, played a significant role in stabilizing the field and establishing the visual arts market in Iran. Factors such as the high price of oil in the 1960s, the flourishing government treasury, and Farah Diba's

personal interest in arts were significant in the formation of the newly emerging art market in Iran. This period, in which the modernist movement found its supporters in the field of power and the market for visual works was formed, was called the period of stabilization, and Bahman Mohasses was studied as the avant-garde artist of this period.

The findings of the study indicate that by choosing Cubism as the main model for his painting, Ziapour established a distance from prevailing traditions of painting and illustration in Iran at that time, namely the naturalism of the Kamal-ol-Molk school. Ziapour's transition from the dominant naturalistic-realistic model gives a modern aspect to his painting practice. Ziapour took a step forward towards the independence of the painting production field in Iran, but it was Mohasses who pushed it to its ultimate limit and became an avant-garde modernist artist. While for Ziapour, a modernist form like Cubism required content that he found in Iran's cultural heritage, Mohasses, through the deconstruction of the figure, avoidance of identity politics, and refusal to conform to the prevalent and conventional returns of his time, became a prominent representative of the period of consolidation of Iranian modernist art.

Although artists like Mohasses and Ziaipour ultimately bear part of the process of modernizing the Iranian human and his experience of modernity, they have differences that, more than being related to the historical period of their activity, stem from a continuity in boundary-breaking and avant-gardism. Perhaps this is more related to their family background and economic status than to their psychological and individual characteristics. The economic capital that Ziapour inherited from his family was less compared to Mohasses. He even acquired the cultural capital to continue his studies in France through a scholarship from the French government. But Mohasses came from a wealthy family. The family members were all officials. Mohasses even abandoned his studies at the Iran Academy and, thanks to his family's financial means, was able to go to Italy for art education. One of the conditions that allows for the transition to independent art is this inherited capital, so that independent and self-sufficient artists, according to Bourdieu, are "poor relatives" of the bourgeoisie and aristocracy.

Ziapour's artistic modernism stands somewhere between Kamal-ol-Molk's naturalism and Bahman Mohasses' avant-gardism: a moderate or middle position. That is, when Ziapour left the position of an avant-garde artist in the field and became a conservative artist, Bahman Mohasses entered the field as a new avant-garde with the new aesthetics. By turning away from the concern for identity, Mohasses marked a break with the prevailing trends in the art of that time in Iran. This break, in Bourdieu's language, was formed in the field of painting in Iran in an exchange amongst multiple forces. By deconstructing the figure, not falling into the trap of identity politics, and avoiding the common and conventional returns of his time,

Mohasses became a prominent representative of the period of consolidation of Iranian modern art; an artist who turned the medium of painting itself into the subject of his artwork and created a new language in the Iranian visual culture. The figures of Mohasses are placeless and timeless. Applying a universal language, Mohasses has been able not to fall into the trap of "identity politics."

For Mohasses, the main issue was to confront modernity directly in the sense of "expanding the boundaries of modernity itself." To determine the limits or boundaries of modernity was Mohasses' everyday practice. In order to succeed in this path, he had to stand on the threshold of modernity. It was precisely in this threshold situation that Mohasses looked into the abyss of modernity, determined its boundaries, and ultimately transcended it. In this sense, Mohasses is avant-garde in the true sense of the word. For him, there is nothing in tradition. Mohasses turns towards the future, not the past. In Bourdieu's literature, Mohasses is modern in the sense of expanding the boundaries of the field. To expand the field, he first rebels against it, stands outside its boundaries, or rather on its threshold, and finally defines it in a new sense. In this way, Mohasses becomes one of the most important forces determining the rupture that we refer to as artistic modernism in the history of Iranian art.

Keywords: Iranian Modernist Painting, Field of Painting Production, Pierre Bourdieu, Jalil Ziapour, Bahman Mohasses

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)