www.hijournal.ir
مجله علمی تخصصی
علوم انسانی و اسلامی در هزاره سوم

دوره ۷، شماره ۳، بهار ۱۴۰۲، ۴۹۶-۴۸۵ ISSN: 2717-4441

آسیب شناسی فرهنگی تجدد در هنرهای تجسمی معاصر ایران

سیروس محسنی ناغانی[۱]

کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور واحد تهران شرق

چکیده

انتقال ایده‌ی مدرنیته ازغرب به ایران و آموزه‌های مدرنیسم در راه انتقال خود، دستخوش تفسیرهایی چندگونه از این مفهوم شده‌اند. بدیهی است هر اندازه میزان آگاهی از لوازم مدرنیته نازل‌تر باشد، پیامدهای چنین تفسیر و انتقالی در درازمدت چالش برانگیزتر می‌شود. در نمایی نزدیک تر باید گفت چنین شکافی حاصل استنباطی از مدرنیسم است که تنها راه اعمال آن را نفی سنتها بدون در نظر گرفتن مقتضیات و گرایشات ماهوی آن دسته از سنتها در جامعه‌ی مقصد –ایران– می‌داند. نتیجه‌ی این استنباط انحرافاتی در دیدگاه‌های فکری است که هنر از مهم‌ترین بسترهای آنست. .این پژوهش با هدف آسیب شناسی وضعیت هنرهای تجسمی در ایران در دوره معاصر با تأثیرپذیری از مدرنیسم صورت گرفته است به دلیل گستردگی اقلام هنرهای تجسمی، در این پژوهش هنر نقاشی مورد مطالعه قرار گرفته است و سعی بر آن است که نقاشی ایرانی در دوره معاصر یعنی صد سال اخیر بررسی شود. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه ای است. نتیجه حاصل نشان می‌دهد که هنرهای تجسمی در ایران به عنوان عرصه‌ای جدید، مملو از انحرافاتی است که بازشناسی هویت ایرانی را از آموزه‌های غربی با دشواری‌هایی در خوانش این آثار همراه کرده است. الگوبرداری های ناسنجیده هنرمندان مدرنیسم در ایران دارای چارچوب نظام معنایی و زیباشناسانه نبوده و تغییرات سیاسی، سیاستگذاری های دولتی، نظر محافل خارجی و سلیقه‌ی بازار بیش از انگیزه ها و خواست‌های درونی بر سیر تحول هنر معاصر اثر گذاشته اند. عدم خلاقیت هنرمندان ایرانی، مشکلاتی مانند عدم دسترسی به سیستم های ارزیابی و آماری کمّی فعالیت هنرمندان، عدم جایگاه محکم و متقن هنرهای تجسمی در عرصه های اجتماعی- فرهنگی، تأثیر مسائل سیا اجتماعی کشور، سطحی شدن هر چه بیشتر تکنیک های بیان هنری و مضامین آن و مشخص نبودن جایگاه نقد در هنر مدرن ایران، مسائلی است که هنرهای تجسمی با آن روبروست. بدیهی است که برخورد با چنین وضعیتی به منظور اصلاح آن، مستلزم شناخت انتقادی آن است.

واژگان کلیدی: آسیب شناسی، دوره معاصر، تجدد، هنرهای تجسمی، نقاشی

[۱] **نویسنده مسئول:** hamid.kazemeini@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۲۳

مقدمه

در پرداختن به هنر مدرن دیدگاههای متعددی درباره آن وجود دارد. هر چند نمی‌توان هر تأثیری را ناخوشایند قلمداد نمود اما توجه به هنر مدرن در صد سال اخیر با توجه به خاصیت فرهنگی جامعه ایران که در تقابل با ارزش های این جامعه امواج متعددی بر آن تأثیر می گذارند لزوم دقت توجه به هنر مدرن به عنوان دوره ی تجدد که با حمایت دولت‌های وقت نیز همراه بوده است زمینه ای برای استفاده از مولفه‌های فرهنگی تمدن سایر ملل در صورت استفاده است تا بتوانیم به الگویی مقبول و ماندگار در هنر ایرانی دست بیابیم.

بررسی تاثیر مدرنیسم در نقاشی معاصر ایران و جایگاه نقاشی ایرانی در جامعه و سطح جهانی علاوه بر پیش اگهی لازم در مورد بستر فرهنگی لازم در ارتباط با شکل گیری هنرهای گوناگون، بازبینی هویت هنری و تلاش برای تجلی خلاقیت هنرمندانه می تواند در هماهنگی با آسیب شناسی تجدد در هنر مدرن مورد توجه قرار گیرد. آنچه در مطالعات پیشین مشاهده شده است هر کدام از سویه ای متفاوت به آسیب شناسی و یا لزوم نقد در هنر معاصر ایران متأثر از مدرنیسم توجه دارند. این پژوهش تلاش دارد تا به علت علاقه محقق در این زمینه در ارتباط با هنر نقاشی مولفه های تأثیرگذار را شناخته تا در پاسخگویی به پرسش های پژوهش تلاشی در خور صورت گرفته باشد.

اهمیت توجه به هنر به عنوان مهمترین عامل شناسایی و معرف هویتی ملت ها در هر دوره ای علاوه بر اینکه بنیان های فکری آن جامعه و اعتقادات حاکم را نشان می دهد می تواند زمینه ای برای روند رو به رشد فعالیت های پژوهشی و کاربردی در زمینه علم و هنر باشد. از این رو اهمیت هنر مدرن به عنوان موجی دامنه دار با آغاز در عصری که تغییرات عمده در ساختار فرهنگ و حکومت ایران صورت گرفته است می تواند زمینه ای برای دریافت ضعف ها و رسیدن به استانداردهای مقبول هنری در آفرینشگری باشد.

ضرورت موضوع از آن روست که هنر ایرانی در دوره های متعدد دستخوش تغییرات متعددی شده است و بارزترین نمونه ان در دوره اسلامی است اما توجه به فاکتورهای هنر ایران باستان با توجه به ارزش های اسلامی و اعتقادی زمینه ای برای حفظ و یا بیانی رمزگونه در هنر دینی و اسلامی ایران گردید که آنرا معطوف به این ملت نموده و در دوره های متعدد توانسته است معرف جامعه اسلامی باشد. توجه به تغییرات دامنه داری که در فرهنگ و هنر ایران وجود دارد با توجه به زمینه های ارتباطی گوناگون فرصتی برای توجه به ارزش ها و دریافت عمیق فلسفه هنری است که می تواند به جای یک کالای وارداتی خود را در قالب تجلی بخشی از هنر ایرانی نشان دهد. در این مورد به دلیل استفاده از فاکتورهای جهانی هنر ایران باید بتواند زمینه ارتباط عمیق تر با مخاطب باشد به گونه ای که استمرار و تدوام اندیشه در هنر ایرانی آن را متمایز نماید. دریافت این واقعیت که نمی توان از تغییراتی که در جهان رخ می دهد بی تفاوت بود زمینه ای برای دقت نظر و عمیق اندیشی هنرمندان نوگرای امروزی نیز خواهد داشت.

هنرهای تجسمی دورهٔ معاصر (با تاکید بر هنر نقاشی)

هنر معاصر ایران

قبل ازآغاز سخن نیاز به تعریف واژه هنر است. "هنر واژه ای است که تقریباً از پنجاه سال پیش برای واژه ی آرت اروپایی در ادبیات ما مطرح است. ما تا پیش از کاربرد این کلمه، واژه‌های صنایع و صنایع مستظرفه را برای بسیاری از آثاری که امروز به نام هنر ایرانی می شناسیم، به کار می‌بردیم. شناخت این تفاوت‌ها برای تاریخ هنر نویسی ایران ضروری است. در واقع نمی‌توان بدون شناخت ماهیت ایران درباره آن پژوهش کرد. پوپ جمله‌ای بدین مضمون درباره هنر ایران دارد: هنر ایران بر مبنای تجارب انسانی است. تأمل در چنین تعاریفی نشان می‌دهد که می‌توان برای هنر ایران ویژگی‌های متمایزی را برشمرد.. مواردی مانند ۱-هنر ایران دیرپاست. ۲- هنر ایران تداوم دارد۰ ۳- هنر ایران همبستگی و وابستگی بین اجزای خود دارد"

(نفیسی، ۱۳۸۷). آثار هنری را به دو دسته هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی تقسیم می‌کنند. منظور از هنرهای زیبا هنرهایی است که تنها به دلیل زیبا بودنشان خلق شده‌اند. به عبارتی «نه به خاطر چیزی دیگر، بلکه به خاطر خودشان به وجود آمده‌اند». مانند: نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، رقص (سحاب، ۱۵،۱۳۸۰). توجه به هنر نقاشی در دوره معاصر با تاثیرپذیری از مکاتب سایر کشورها تغییرات متعددی را پذیرفته است. هنر معاصر توجه به هنر صدساله اخیر در ایران دارد.

نگارگری

نگارگری (مینیاتور) به عنوان شاخص‌ترین وجه کتاب نگاری شامل سه دوره رشد- از اوایل دوره‌ی اسلامی تا قرن هفتم ه.ق-، اوج - دوره ایلخانان تا اواخر دوره صفوی؛ از قرن۸ ه.ق تا اواخر قرن۱۱ه.ق -و در آخر، افول - از اواخر دوره صفوی، می‌شود. در این نوع نقاشی علاوه بر ظرافت و حضور عناصر تزئینی، روایت تصویری عنصر غالب این آثار است به طوری که نقل داستان‌ها افسانه‌ای و حماسی را می‌توان کارکرد اساسی در نگارگری ایرانی برشمرد و در نسخ خطی زیبایی‌های این نوع نقاشی قابل مشاهده است.

از جمله ویژگی‌های بصری مهم در این نگاره‌ها دو بعدی و تخت بودن آنها است. آیدین آغداشلو در این باره می‌گوید: «نقاشی ایرانی از همان آغاز جز همین دو بعد، تصور دیگری را دنبال نمی‌کرده و تا قرن دوازدهم هجری به همین تصور وفادار مانده و همان را تعقیب کرده است» (آغداشلو، ۱۳۸۷.) به گفته‌ی استادان، برای درک بهتر و دریافت حظ بصری بیشتر در مواجهه با این آثار باید به چهار عامل توجه کرد: رنگ‌های درخشان و زنده، ظرافت اعجاز آمیز، تخیل آرمان‌گرای هنرمند که ارجحیت آن به واقع‌نمایی آشکار است و در آخر ترکی بندی پیچیده و خاصی که اساس آن را سنت بصری حاکم بر جهان‌بینی هنرمند تشکیل می‌دهد به طوریکه در این گونه نقاشی، هماهنگی و انسجام حاشیه و متن در راستای تأیید چنین نگرشی است. نگارگری ایرانی بر اساس سنت‌ها و قواعد خاصی استوار بوده که در هر دوره و در هر مکتب هنرمندان بر اساس استعداد و ذوق و سلیقه خود مقداری بر کار استادان ماقبل خود افزوده‌اند و یا براساس شرایط فرهنگی و حکومتی، تغییراتی بصری در آن ایجاد کرده‌اند از جمله؛ تغییر لباس در هر دوره که به موازات آن اصول و قواعد کلی، ثابت باقی ماندند. به عبارت دیگر نگارگر ایرانی در عین پایبندی به سنت، و بطور کلی وابستگی به قالب اصلی و جهان‌بینی متداول، از تغییرات زمانه خود نیز تأثیر می‌گیرد و در آثار خود انعکاس می‌دهد. برای مثال در تصویر شماره ۱-۱. شاهد بکارگیری خطوط کناره‌نما، رنگ‌های روشن و تخت، دوری از واقع نمایی، عدم استفاده از پرسپکتیو هستیم. همانطور که از عنوان تصویر پیداست این نگاره در خدمت کتاب و برای به تصویر کشیدن داستانی روایی نقاشی شده است.

تصویر شماره ۱- نگاره ای از نسخهٔ شاهنامه بایسنقری: گلنار و اردشیر، هرات ۸۳۳ه ق. (پاکباز،۱۳۸۷)

در مقایسه با نقاشی آکادمیک غربی با عدم وجود عناصر بصری نظیر پرسپکتیو، واقع‌نمایی، سایه روشن در نگارگری ایرانی روبرو هستیم. «حالت مطبوع و دلپذیر خطوط، دقت اجزا و نیز طیف رنگین‌کمانی رنگ‌ها در مینیاتورهای ما، هماهنگی‌های ناب و نوعی ضیافت نور ایجاد می‌کند که تاثیرش بیشتر از طریق جذبه و افسون است تا ادراک عقلانی. ... غیاب فضای سه بعدی در مینیاتور، نه تصادف است نه به علت عدم مهارت، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد پیش از هر چیز «خیالی» باشد، فضائی که در آن اشکال متبادر به ذهن، شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصایص وابسته به آن هستند؛ محیطی نامتجانس که در آن هر سطح و مرحله‌ای حالت عاطفی خاص دارد و رنگ‌بندی ویژه این فضا که به ستیز با قوانین امتداد مفهومی، توالی زمانی و رابطه‌ی علی منطقی برخاسته است، جهانی را به نمایش می‌گذارد که در آن چشم از سطحی به سطح دیگر می‌گذرد بی آنکه اعتنائی به قوانین پرسپکتیو کند. رویدادهای متقارن بی‌هیچ رابطه‌ی زمانی در اینجا در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند و چشم در شکوفائی جهانی شرکت می‌کند که به نظر می‌رسد بیشتر از طریق همدمی جادوئی تقارن، انتظام یافته باشد تا به وسیله ی وحدت ترکیبی عناصر مختلف» (شایگان، ۱۳۸۳).

پس از قرن دهم هجری سفارش نقاشی در شکل اشرافی به تدریج کاهش می‌یابد. در اواخر این دوران نقاشی‌هایی که دارای استقلال موضوعی از ادبیات هستند به وجود می‌آیند و چنانچه در برخی آثار وابستگی به متون ادبی به چشم بخورد، استقلال محتوایی به اندازه‌ای هست که بتوان آن اثر را جدا از متن و کتاب مطالعه نمود. به این ترتیب این آثار به شکل رقعه‌هایی مجزا تداول داشته که بعدها در آرشیو مجموعه‌داران گرد آمده‌اند. بسیاری از کارهای صادقی بیک افشار و رضا عباسی از این دست هستند. «در نیمه‌ی دوم سده‌ی دهم با پدیده‌ای جدید در نقاشی ایران روبرو می‌شویم و آن طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب است. در این نگاره‌ها، غالباً، پیکری یا زوجی جوان به اضافه‌ی چند گیاه و ابر پیچان بر زمینه‌ای ساده بازنمایی شده اند .طرح ها و نقاشی‌هایی با تذهیب و قطعات خوشنویسی آرایش یافته و در مرقعه‌ها جای

می‌گرفته اند. بروز این پدیده به دو عامل بستگی داشت: کاهش حمایت درباری، و رشد طبقه ی بازرگان» (پاکباز،۱۳۸۷، ۹۶).

گسست نقاشی از ادبیات به هنرمند این امکان را داد که از محدوده‌ی کتاب‌های ادبی خارج شده، به طراحی وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش بپردازد. در قرن یازدهم اصفهان به دلیل رونق اقتصادی مرکز تجمع بازرگانان، جهانگردان، سفیران سیاسی، مبلغان مذهبی و هنرمندان خارجی شد و نقاشی ایران تحت تاثیر هنر اروپایی قرار گرفت. این اثرپذیری از چند طریق صورت گرفت: ورود آثارهنری اروپا به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم در شهری چون اصفهان ؛ نقاشان ارمنی ساکن در جلفای نو. از دیگر جلوه های نقاشی قرن یازدهم رواج دیوارنگاری در کاخ‌ها و بناهای خصوصی و عمومی بود.«ورود نقاشی‌هایی به شیوه غربی و در سطوحی گسترده و ابعاد بزرگ موجب شد که نقاشان ایرانی نیز از محدوده‌ی کتابت و تصویرسازی کتاب به میدان های پهناور دیگری وارد شوند و نقاشی بر روی سطح‌های بزرگ همچون بوم و دیوار رواج بیشتری یابد. این روند حرکت به سمت نقاشی غربی که انگاره «سرعت در اجرا» نیز به کمک آن آمد با کم کردن عناصر و تزیینات آغاز شد و با بهره‌گیری از سایه روشن، حجم پردازی، جسمیت سازی و کوشش برای پرداختهای واقع گرایانه ادامه یافت» (دیباج، ۱۳۸۴، ۴۸).. در ربع آخر این قرن دو گرایش مختلف به وجود آمد؛ سنت رضا عباسی که توسط شاگردش معین مصور ادامه می یابد و طبیعت نگاری اروپایی که محمد زمان و دیگر هنرمندان بدان جلب می‌شوند و خواستاران بسیار می‌یابد. طوریکه صورت رسمی به خود گرفته، سرآغاز دوران جدید نقاشی ایرانی می‌گردد. «سبک محمد زمان توسط پسرش، محمدعلی، انسجام بیشتری پیدا کرد و تا پایان دوره‌ی فرمانروایی صفویان صورت قانونمند و رسمی به خود گرفت. لیکن، در جو ناآرام زمان نادرشاه (۱۱۶۰-۱۱۴۸ ه ق)، نقاشی درباری از تحول بازماند. اگر چه جریان فرنگی‌سازی به کندی ادامه یافت، کیفیت نسخه‌های خطی و نقاشی‌ها نسبت به سده‌ی یازدهم نازل‌تر شد» (پاکباز،۱۴۵، ۱۳۸۷). در دوره افشاریه فرنگی سازی همچنان با موضوعات گل و مرغ، تک‌چهره ی زنان، زوج های دلداده، سواران رزمنده وغیره ادامه داشت. در دوره زندیه نیز نقاشی که ادامه‌ی سبک اصفهان بود با کمی تغییر و وارد کردن عناصر تزیینی بر روی ردای پیکره ها و لباسها و زمینه‌های دیگر به صورت طبیعت‌گرایانه همراه بود. در دوران قاجار نیز چند شاهنامه در زمان فتحعلی‌شاه و مجموعه «هزار و یک شب» توسط صنیع‌الملک و شاگردانش و آخرین نسخه شاهنامه «داوری» در نیمه دوم قرن ۱۳ ه.ق به وسیله آقا لطفعلی شیرازی مصور شده‌اند. در این دوره زمینه‌های فکری و عرفانی نگارگری کم‌رنگ می‌شود و جایش را نگرشی مادی و زمینی می گیرد. به تعبیر دیگر جهان لاهوتیِ نگاره های پیشین، با یافتن حجم و جسمیت، جای خود را به جهانی ناسوتی که حامل نوعی لذت گرایی نوین است، می‌دهد (آغداشلو،۱۳۸۷).

در اواخر دوره قاجار و پس از شکل‌گیری مکتب کمال‌الملک و شاگردانش، اقبال عمومی نسبت به نگارگری کاهش می یابد و بازار هنرمندان صاحب منش سنتی، کساد می‌شود. اما از سوی دیگر با گسترش روابط خارجی و رفت و آمد دیپلمات‌ها، محققین، مستشرقین و بازرگانان، اشتیاق خرید و جمع‌آوری نسخه‌های مصور خطی ایرانی در علاقمندان اروپایی رو به افزایش می‌گذارد، طوری که آثار هنرمندانی نظیر حسین بهزاد و میرزاآقا امامی رونق می‌گیرد. اما لازم به ذکر است که «نگارگری جدید ایرانی در تداوم و تکامل نگارگری قدیم ما شکل نگرفته است و تجدید حیات آن پس از یک دوره فترت و تعطیلی دویست و پنجاه ساله آغاز شده است»

ورود مدرنیسم (تجدد) در هنر ایران

در مطالعه‌ی هنر معاصر ایران و تاثیر آن از تجدد لازم است در ابتدا مقوله‌ی مدرنیسم و پیش از آن مفهوم مدرنیته که اساساً جریانی اروپایی است مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. این کار با مطالعه‌ی آثار نظریه‌پردازان و جامعه‌شناسان غربی و ایرانی و نگاهی بر روند شکل‌گیری هنر مدرن و اشاعه‌ی آن در مرزهایی فراتر از مبدأ امکان‌پذیر است. سه واژه مدرنیته،

مدرنیسم و مدرنیزاسیون سه اصطلاح به لحاظ ظاهری شبیه هم هستند ولی به لحاظ معنایی و عملی با هم فرق‌های اساسی دارند. تقلیل مدرنیته به مدرنیسم از مشکلات درک این دو حوزه است. در زیر به هرکدام از موارد بیان شده می پردازیم.

مدرنیسم

آغاز مدرنیسم با نقد تمدن غربی بود. ضرورت اندیشه انتقادی در ذات خود وابسته به سنت‌های کهنه است که از مشخصات این الگو است. مدرنیسم به نقد خود و سنت می‌پردازد و از این طریق دائم در حال تازه شدن و امروزگی است. در جامعه‌ای که مدرنیسم تسلط دارد، عقل و خرد حکومت می‌کند نه قوانین آسمانی. «هنر مدرن، محصول تفکر مدرن و یک پاسخ زیبایی شناختی به مقتضیات آن است. این هنر، زاییده تحولات فکری، اجتماعی و تاریخی عصر مدرنیته و نتیجه‌ی قهری دستاوردهای علمی و نظری آن است .... مدرنیسم امری مداوم و شالوده‌ای پیوسته در حال دگرگونی است. هنر مدرن نیز به تبع آن یک فهم سیال است که لحظه‌ی تولد آن تا حدودی مشخص، لیکن هنگامه‌ی افول آن مبهم و غیرقطعی است. سرنوشت مدرنیسم تا حدزیادی شبیه فرآورده‌های آن همانند ماشین، اتم، فن‌آوری، رسانه‌ها و اینترنت است که با وجود تحولات ذاتی، پیوسته بر زندگی ما حاکمیت دارند» (سمیع آذر، ۱۳۸۹، ۹). مدرنیسم در دهه ۱۸۹۰ آغاز شد و تا ۱۹۴۵پیش رفت. هنر مدرن بر اساس خلاقیت هنرمند پایه‌ریزی شده است. از این رو در دوران مدرنیست، هنر به عنوان مخلوق منحصر به فرد هنرمند در نظر گرفته می‌شد. عبارت مدرنیسم جنبش های زیاد سیاسی، فرهنگی و هنری را در بر می‌گیرد که ریشه در تغییرات جوامع غرب در پایان قرن نوزده و آغاز قرن بیستم دارند، مدرنیسم اندیشه‌ای است که بر قدرت انسان برای ایجاد، بهبود و تغییر شکل محیط اطرافش، با استفاده از علم، تکنولوژی و آزمایش‌های عملی، تاکید می‌کند. مدرنیسم بر پایه ی عناصر قابل رؤیت و بیرونی تمدن غرب چون، ارتش، دولت سیاسی، اقتصاد و... استوار است.

مدرنیته

مدرنیته، مجموعه‌ای از یک رشته مفاهیمی است که از حدود ابزاری فراتر می‌روند و پایه و اساس قدرت نظامی، دولت سیاسی و تولید اقتصادی را بنا می‌ریزند(مورشتیان،۱۳۸۰،۷۲). با مروری بر نظریه‌های مدرنیته درمی‌یابیم که در این باب تعاریف و تعابیر متنوعی ارائه شده که از جمله‌ی آن، می‌توان به تقسیم معنایی این کلمه به لحاظ ریشه شناسیِ آن، و نیز دوران تاریخیِ آن پرداخت. مدرنیته از لحاظ لغوی به معنای نو، جدید، تازه، و در مقابل کهنه، عقب افتاده و قدیمی است. و از منظر تاریخی به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم و عصر خردورزی و پس از آن دوران روشنگری بازمی‌گردد. بر اساس دیدگاه بسیاری از نظریه‌پردازان و جامعه شناسان، مدرنیته در مقابل کهنه گرایی و سنت، دوره ای است که از نظر فرهنگی بر قرون وسطی تقدم دارد. این دوران مقارن است با ترفیع جایگاه عقل؛ طوریکه هر چه غیرعقلانی است رد می‌شود. تکنولوژی، صنعت، پیشرفت، عقلگرایی، توسعه، ترقی، ابتکار، تازگی، تکامل، ابداع، نوآوری، و ...کلیدواژه های شناخت مدرنیته هستند. یک وجه مدرنیته به عنوان مرحله‌ای در تاریخ تمدن‌غربی که با انقلاب صنعتی و تغییرات اقتصادی اجتماعی ناشی از سرمایه‌داری همراه بود و وجه دیگر مدرنیته در معنای زیباشناختی آن است.

مدرنیته به مفهوم «باور به عقل» همان قدر وابسته است که به مفهوم «پیشرفت» در معنایی کلی، و «پیشرفت عقل انسانی» در معنایی خاص یعنی رشد اقتصادی، افزایش رقم شهر نشینی، پیشرفت ابزار ارتباطی و اطلاعاتی معنای مدرنیته است. مدرنیته طبیعت را به قوانین طبیعت تبدیل کرد، یعنی آن را چیزی دانست «قابل شناخت» که هر چه این شناخت دشوار باشد، سرانجام ممکن است (احمدی،۱۳۸۷،۹) .

مدرنیسم در هنر

«مدرنیسم به صورت اصطلاحی عام در تاریخ فرهنگی بیانگر مجموعه‌ی بسیار متنوع و گسترده‌ای است از انقطاع‌ها و گسست‌های زیباشناختی از سنت رئالیسم اروپا.» (بهنام، جهانبگلو،۱۳۸۲، ۵). در طول قرن ۱۸ و تحولاتی که پس از انقلاب صنعتی رخ داد هنر هم دستخوش تغییرات اساسی و بنیادینی شد هنری که تا پیش از این در خدمت مذهب، کلیسا و حکومت بود اینک تصویرگر حقایق و وقایع تاریخی است همچون تابلوی "سوم ماه مه" از فرانسیس گویا که واقعه ای تجربه شده را بازگو می کند. اما در منابع گوناگون هنری این اتفاق نظر دیده می‌شود که خط توسعهٔ مدرنیسم هنری از « دلاکروا» گسترش یافته تا به «کوربه» و سپس به مانه رسیده است. یعنی در یک نمای فشرده، رمانتیسم دلاکروا و رئالیسم کوربه و ناتورالیسم مانه، همه نقطهٔ مقابل هنر آکادمیک بودند. مدرنیسم هنری، فقط یک دگرگونی صوری نبود تا جایی‌که می‌توان آن را انقلابی در بنیان بیان حسی یا زیبایی‌شناسانه به شمار آورد. هر چند آغاز شکوفایی آن را به واپسین دههٔ قرن ۱۹ نسبت داده‌اند، اما پیدایش آن ریشه در دهه‌های دورتر دارد. به طور کلی، مدرنیسم در هنرها و ادبیات، به معنای گسستن خود آگاهانه از گذشته و جست و جوی قالب‌های جدید برای بیان است. یک اثر هنری، می تواند عواطفی را برانگیزد، عواطفی دیگر را بیان کند و این بیان با مهارت و چیره دستی صورت پذیرد.

در قرن نوزدهم هنرمندان به سمت ناتورالیسم روی آوردند که عبارت بود از تصویرگری عکس‌گونه از طبیعت و مناظر. هنر این دوران که نقاشی جلوه‌ی بارز آن است بر اساس اصول و قواعد آکادمیک شکل گرفت و هرآنچه خارج از این اصول بود رد می‌شد. «هنر سالن دوره‌ی امپراتوری دوم، خواب و خیال و ظاهر فریبنده را برجای واقعیت درونی و برونی می نشاند و ناتورالیسم این وظیفه را عهده‌دار می‌شود که موضوع تصویر را اعتبار بخشد. ناتورالیسم که از اشتیاق برای رسیدن به بینش عینی سرچشمه گرفته بود، اکنون به خدمت نگرشی سازشکارانه و آرمانی ساختگی درمی‌آید و در نتیجه، از مبانی معنوی اش دور می‌شود: هنر تا سطح کیچ (پایین) تنزل می‌کند. جالب آنکه هنرمندان خلاق و نوآور دوره، ناتورالیسم چشم فریب نقاشان سالن را رد کردند. نسخه‌برداری عکس‌گونه از طبیعت نه با قلم ضربه‌های آزادانه‌ی دلاکروا سازگار بود و نه با رویکرد رئالیستی هنرمندانی مانند دمیه، کوربه و مانه که فرایند ساخت تصویر را مهم می شمردند» (بکولا،۱۳۷۸، ۱۰۰). «لغو حقوق و امتیازات اشراف و فئودال‌ها، تدوین اعلامیهٔ حقوق بشر، تولید انبوه کالا و ساخت انواع ماشین آلات صنعتی، ایجاد شهرهای بزرگ و شکل‌گیری طبقهٔ متوسط شهرنشین، از جمله دستاوردهای نوینی بودند که پس از انقلاب صنعتی فرانسه پدیدار شدند هنر هم در این شرایط، مخاطبان تازه ای یافت. مخاطبان و حامیان هنر و ادبیات، دیگر فقط اشراف و دربار و کلیسا نبودند، بلکه طبقهٔ متوسط نوظهوری بود که خلق و خو و روان شناسی‌اش در زندگی صنعتی و تولید انبوه و سرعت روزافزون زندگی نوین شهری، شکل می‌گرفت. در چنین شرایطی، قواعد و قالب‌های متحجر هنر آکادمیک، نمی‌توانست پاسخگوی نیازهای نو باشد. هنرمند اروپایی که از حصار سنت‌های پوسیده رها شده بود، در بستر متغیر و متحولی که شرایط اجتماعی پیش روی او نهاده بود، به نفی سنت هنری پانصد ساله اش پرداخت» (مهاجر، ۱۴،۱۳۸۴) در این شرایط بود که هنرمندانی نظیر مانه، سزان، مونه و دیگران خود را از قید اصول آکادمیک رهانیدند و از تلاش برای تغذیه ی سلیقهٔ عموم و خریداران تابلوهای نقاشی دست برداشتند. آنها در اسلوب‌های تصویرسازی گرایش‌های جدیدی وارد کردند و معنای فرایند هنری را دگرگون ساختند. «مونه، رنوار، سیسیلی، پیسارو، دگا، سزان و برت موریزو- هم مفهوم هنر زمانه را تغییر دادند و هم داد و ستد هنری در پایتخت فرانسه را. نخستین عمل مشترک این نقاشان اعتراض علیه امتیاز انحصاری سالن رسمی هنرمندان فرانسوی بود. سالن سالانه برای بیشتر هنرمندان یگانه فرصتی به شمار می‌رفت تا خود را معرفی کنند، زیرا هیچ نمایشگاه معتبر دیگری وجود نداشت. میزان موفقیت و امرار معاش یک نقاش نه فقط به پذیرفته شدن بلکه همچنین به جایگاه کارش در سالن منوط بود. اما هیئت داوری با گرایش آکادمیک غالبا هنر غیر سنتی را نمی‌پذیرفت. هنرمندان کافه گربوا وقتی که عاقبت کار مانه را دیدند و آثار نامتعارف آنها نیز بارها از سوی داوران سالن رسمی رد شد، به فکر چاره افتادند. تصمیم گرفتند انجمنی از هنرمندان

تشکیل دهند که منبع مالی آن از طریق حق عضویت تامین شود تا بتوانند مکانی مستقل از سالن رسمی برای ارائه مجموعه آثارشان اجاره کنند. بروز جنگ آلمان و فرانسه در سال ۱۸۷۰، و سپس قیام کمون پاریس، موقتا مانع اجرای این نقشه‌ها شد ولی هنرمندان کافه گربوا بعد از پایان جنگ دوباره به سراغ برنامه‌شان رفتند. در ۲۷ دسامبر۱۸۷۳، اساس نامه‌ی «شرکت سهامی هنرمندان نقاش، پیکره‌ساز و چاپگر با مسئولیت محدود» به امضا رسید. در ۱۵ آوریل ۱۸۷۴، اعضای این شرکت و شماری از دوستان همکار نخستین کارنمای گروهی از هشت کارنمای مشهوری را برپا کردند که در تاریخ به نام «امپرسیونیست ها» ثبت شد» (بکولا،۱۳۷۸، ۱۰۴). «سرانجام، این امپرسیونیست‌ها بودند که با نادیده گرفتن معنای ادیبانه‌ی موضوع کارشان و متمرکز شدن بر جنبه‌ی حسی- بصری جهان مرئی، تناقض بین نیت هنری و وسایل بازنمایی را حل کردند و چنین بود که به قدرت رنگ و شکلی جدید از واقعیت – واقعیت تصویری- پی بردند. مدرنیسم در نخستین مرحله‌اش با چهار تفسیر اساسی که تعیین کننده‌ی تحولات بعدی اند مواجه می‌شود. این تفسیرها با چهار نگرشی که در جنبش‌های سده‌ی نوزدهم نیز بروز کرده اند- یعنی کلاسی‌سیسم، رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم- مطابقت دارند، اما اکنون به جهان متفاوتی مربوط اند که بر مبنای رهیافتی نو و کل نگر به واقعیت استوار شده است» (همان،۱۰۳).

عوامل اجتماعی که موجب شکل‌گیری این جریانات شد را می‌توان؛ ظهور فرهنگ توده‌ای یا فرهنگ انبوه، بروز روحیات خشن، مبارزه‌جویانه و انقلابی در میان طبقه‌ی کارگر، ظهور قیام‌ها و انقلابات کارگری، جنبش‌ها و تحرکات سیاسی فمینیستی، تکنولوژی‌ها و دستاوردهای فنی جدید انقلاب صنعتی، جنگ‌های امپریالیستی طی سالهای ۱۹۱۴تا ۱۹۱۸، و پویایی و از خود بیگانه شدن عرصه های حیات فردی و اجتماعی در پایتخت‌ها و شهرهای بزرگ اروپا از جمله؛ پاریس، لندن، برلن، وین، پطرزبورگ دانست.

مسئله‌ای که در مدرنیسم هنری بسیار اهمیت دارد فرم یا صورت زیبایی‌شناسی است. «هنرمندان مدرنیست، از مواضع بسیار متفاوت و بعضاً متضاد به مخالفت و معارضه با گرایشات و دیدگاه‌های رئالیستی برخاسته و آنرا نفی می‌کنند. به اعتقاد آنان کلیه مکاتب و جریانات زیبایی‌شناسی بازتاب‌گرا یا منعکس کننده جریاناتی منفعل و تقلیل‌گرا هستند، که آثار هنری را به صورت پژواک یا طنین پوچ و تهی یا به صورت شبحی از فرایندهای بنیادین اجتماعی در می‌آورند، و آنها را از ماهیت و جوهره‌ی حقیقی خود دور می‌سازند. به زعم آنان این جوهره و ماهیت نه در باطن یا محتوای اثر، که لزوما از جای دیگری (تاریخ، طبیعت، روانشناسی) به آن داده می‌شود، بلکه در صورت یا ظاهر آن و در پرداخت مجدد سبک‌شناسانه یا فنی مصالح و مواد خام آن اثر نهفته است. لذا صورت یا ظاهر واژه کلیدی در مبحث زیبایی‌شناسی مدرنیست بشمار می‌رود- که فرمالیسم روسی یکی از مکاتب عمده ی آن محسوب می‌گردد. از سوی دیگر همین تاکید عملی و نظری بر صورت است که ضامن استقلال اثر هنری بشمار می‌رود، یعنی ضامن بقای وجهی از اثر هنری که به لحاظ زیبایی‌شناختی غیرقابل تقلیل بوده و مانع از آن می‌گردد که اثر مذکور به صورت یک سند تاریخی صرف (داستان واقع‌گرا) یا بیانی احساسی (اشعار رمانتیک و تغزلی) درآید» (نوذری، ۱۳۷۹، ۱۶۲). «همان گونه که رنسانس، نظام عالم مجردات قرون وسطایی را در هم شکست و راه بیرون‌نگری و رئالیسم را هموار کرد، مکتب امپرسیونیسم نیز در نیمهٔ قرن ۱۹، آرمان‌های فرسودهٔ مکتب آکادمیک را متزلزل نمود. اگر موج اول انقلاب نقاشی در فرانسه را آثار دلاکروا در نظر بگیریم و موج دوم، آثار کوربه باشد، موج سوم با مانه و دوستانش آغاز شد که قالب‌های کهن را برای یافته‌های تازهٔ خود کافی و مناسب نمی‌دانستند. این نقاشان البته از نظر بینش هنری و شیوهٔ کار، متفاوت بودند ولی عوامل مشترکی وجود داشت که این گروه را به یکدیگر پیوند می‌داد. نخست آن که به پیروی از کوربه، نقاش رئالیست، وسایل نقاشی را از آتلیه به هوای آزاد منتقل کردند و هم مانند او به صحنه‌های عادی زندگی روزمرهٔ شهری یا روستاهای نزدیک شهرها، یک کشتزار یا ردیفی از درختان و مانند این‌ها پرداختند و این دگرگونی قابل ملاحظه‌ای را نسبت به تصوری که رمانتیک‌ها از مفهوم منظره داشتند نشان می‌داد. منظره دیگر چشم‌اندازی متعالی از کوه‌ها و آبشاران و درختان کهنسال و خلاصه صحنه‌ای فخیم و پرشکوه نبود. دوم آن که همگی برای یافتن ترکیب های تازه‌ای از شکل و رنگ

در تلاش بودند و حتی به نظریه‌ها و کشفیات فیزیکی در مورد نور و رنگ توجه داشتند. این هنرمندان دریافتند که از روشنی یا تیرگی هر رنگی به کمک رنگی دیگر، کاسته یا برآن افزوده می‌شود و این رنگ کمکی را مکمل رنگ اول خواندند و نظریهٔ مشهور «رنگ‌های مکمل» پدید آمد» (افشار، ۱۹،۱۳۸۴). «مانه و پیروانش- برخلاف سمبولیست‌ها که هدفشان بیان مفاهیم متعالی و پرمعنا بود- از توصیف این عصر جدید و صحنه‌های معمولی اما هیجان‌انگیز آن به شوق می‌آمدند. آنها بولوارها، گردشگاه‌ها اطراف رود سن، ایستگاه‌های راه‌آهن، پل‌های فلزی، زندگی در کافه‌ها،رستوران‌ها و بارها، دنیای تئاتر، خوانندگان، رقاصان و نمایشگران کاباره‌ها را بدون جزئی‌پردازی با قلم‌ضربه‌های ریز و سریع نقاشی می‌کردند. نقاشی سده‌ی نوزدهم در این بازنمودها از شهر و زندگی روزمره‌ی آن برای نخستین بار زمان حال را به رسمیت شناخت» (بکولا، ۱۳۷۸، ۱۰۶). «از حدود سال ۱۸۹۰، بیشتر اعضای این گروه راه خود را از آن چه در آغاز امپرسیونیسم نامیده شد، جدا کردند ولی اثر آزادی‌بخش این مکتب در مسیر هنر مدرن بسیار زیاد بوده است. البته شکی نیست که شکل‌گیری واقعی زبان تجسمی نو، از لحظه‌ای بوده است که هنرمند غربی آگاهانه از اصول سنت طبیعت گرایی روی گردانید و امپرسیونیسم هنوز با این سنت پیوند داشته است»

آسیب شناسی مدرنیسم در هنر معاصر ایران(نقاشی)

آسیب شناسی فرهنگی تجدد

منظور از آسیب شناسی، شناسایی آن دسته از عوامل مهم و موثری است که به وجود آمدن و یا تداوم حیات آنها می تواند فرآیند تحقق هر نظام و سیستمی را متوقف و یا به صورت محسوس کند نماید. اصطلاح آسیب شناسی در رشته های مختلف علوم کاربرد خاص خود را دارد.اصطلاح آسیب شناسی به عنوان معادل دقیق واژه انگلیسی خود یعنی Pathology به کار می‌رود و به طور کلی موقعیتی نابهنجار و یا حالتی زیست شناختی را به تصویر می کشد که در آن یک ارگانیزم از عملکرد صحیح خود باز مانده است.در اصطلاح فرهنگی آسیب شناسی فرهنگی به بررسی آفات و آسیب هایی می پردازد که رنگ و لعاب فرهنگی دارند و عناصر تشکیل دهنده و سازنده عادات، رفتارها و کنشهای اجتماعی را تحت تاثیر خود قرار می دهند در صورتی که جلوی این آسیبها گرفته نشود آنها رفته رفته در فرهنگ اصیل جامعه رسوخ می کنند و از درون مقاومت افراد را در برابر مفاسد و ناهنجاریهای فرهنگی ضعیف می سازند و به مرور زمان این قبیل کنشها رفته رفته نهادینه شده، حکم آداب و سنن حاکم بر جامعه را پیدا می کند و در نتیجه به استحاله فرهنگی و سرانجام به شکل گیری فرهنگی از نوع جدید می انجامد که با فرهنگ اولیه تفاوت بارز دارد (رهنمایی،۲۶،۱۳۷۸). آسیب‌شناسی فرهنگی در صدد مطالعه و شناخت وپیشگیری از کجروی و جلوگیری از بازگشت مجدد بحرانهایی است که با انتظارهای فرهنگی جامعه و ماهیت اسلامی و انقلابی آن سازگاری ندارد. یکی از مولفه های تأثیرگذار در فرهنگ ایرانی فرهنگ تجدد و مکاتب نوگرای هنری غربی بوده اند که هر کدام به گونه ای در هویت نقاشی معاصر ایرانی ایفای نقش نموده و مشخصه های آنها قابل مشاهده است.

واژه مدرنیته معمولا با مفهوم تجدد و واژه مدرنیسم را با تجددگرایی برابر می‌دانند. با وجود این که این دو مفهوم گاه هنگام کاربرد به جای هم به کار می روند، اما واقعا دو مدلول متفاوت - و در عین حال مرتبط با هم – دارند. در تعریف اصطلاح مدرنیته یا (تجدد)، اختلاف نظرهای فراوانی وجود دارد. از این رو اکثر تعاریف، مدرنیته را یک «دوره» تاریخی و در نتیجه یک پدیده زمان‌مند و مکان‌مند می‌دانند (بیات، ۲۶،۱۳۸۰).

بررسی ویژگی های هنر نقاشی در جامعه ایران در تاثیرپذیری از مدرنیسم

مدرنیسم بر ارزش نهادن به فردیت انسان، نوخواهی وتجدد طلبی وخردمندانه ساختن استوار است. پشت سر نهادن بسیاری از سنت ها و باورهای کهنه فرهنگی از دیگر ویژگی های این جریان است. اگر چه ریشه های جهان نگری و توجه به دنیای

غرب را باید درقرن نهم هجری مصادف با قرن ۱۶م در دوران حکومت صفوی جستجوکرد اما مدرنیسم در ایران به طور جدی تقریبا ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب آغاز شد(پاکباز،۲۰۵،۱۳۸۰). پیش آگهی تحول جدید در ادبیات و هنرهای ایران با مقدمات جنبش مشروطیت بوده است. جریان‌های روشنفکری این دوران که در سه بخش بنیان‌های فکری (فرآیند شکل‌گیری مفاهیم، منشأ فکری، استقلال فکر و عقلانیت)، نهادهای روشنفکری (مراکزی چون دارالفنون و ...) و در مواجهه با غرب در ارتباط با عملکرد تعریف شده‌اند (رضادوست، حسین زاده وطاهری، ۱۰۶،۱۳۸۶) در روند فعالیت هنری جبنه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی تأثیر به سزایی دارند. نقاشی از جمله هنرهایی است که در ایران دیرتر از هنرهایی مانند شعر و داستان در حوزه‌ی مظاهر مدرنیسم قرار گرفت اما زمینه‌ی تغییرات اجتماعی و فرهنگی آن دوران مجالی برای تنوع‌بخشی به این دگرگونی ایجاد نمود. دقت توجه به مولفه‌های تأثیرگذار بر روند فعالیت‌ها در سیر تاریخی ایران و مکاتبی که توانسته‌اند بر نوع نقاشی و هنر تصویری این دوره تأثبر بگذارد در آسیب شناسی تأثیر تجدد بر نقاشی ایران حائز اهمیت است. در این فرآیند فراتر از این دو مورد مبدأ و مقصد می توان به حلقه سومی که بانیان این ارتباط هنری بوده اند نیز اشاره نمود. از سوی دیگر در تعاملات انسانی روند تأثیرپذیری همانند چرخه ای می ماند که در تداوم شکل گیری یا از دست رفتگی تکرار می شود آن گونه که در صورتی که در موقعیت رشد قرار داشته باشد می تواند به بلوغ مورد نظر رسیده و صورتی متفاوت و خلاقانه ارائه نماید و یا اینکه در دوری قرار گیرد که با تکرار و عدم عوامل زیباشناختی یک سرزمین در ناهمگونی با ارزش های عاریتی تنها نوسانی باشد که به طور گذرا حضور داشته باشد. آنچه در دو مورد بیان شده وجود دارد تأثیرگذاری و نگرش هایی است که یک مخاطب در زمانهای متعدد و دوره های گوناگون می تواند در مواجهه با یک اثر آن را نشان دهد.

نتیجه گیری

علی رغم تلاش های هنرمندان ایرانی، مدرنیسم در ایران دستاورد منسجم و نظامندی که بتواند در چارچوب معنایی و زیباشناسانه تعریف شود را دارا نبود. علت این مسأله در الگوبرداری های ظاهری و ناسنجیده هنرمندان و نبودن بستر لازم برای پذیرش مدرنیسم و نقد آثار همزمان با شکل گیری آنها بوده است. تغییرات سیاسی، سیاستگذاری های دولتی، نظر محافل خارجی و سلیقه ی بازار بیش از انگیزه ها و خواست های درونی بر سیر تحول هنر معاصر اثر گذاشته اند و عدم خلاقیت هنرمندان ایرانی در بازی با عوامل مدرنیسم زمینه ای برای این بود که این رخداد در جامعه ایران نتواند به خلق آثار بدیع با تعداد هنرمندان بی شمار بیانجامد. عدیده مشکلات این زمینه را عبارتند از:

۱- فقدان سیستم های ارزیابی و حتی اطلاعاتی برای دستیابی به آماری کمّی در رابطه با فعالیت نقاشان ایران در دوره های مختلف و نقاط گوناگون کشور

۲- فقدان جایگاه محکم و متقن نقاشی در عرصه های اجتماعی- فرهنگی که ناباوریِ دستگاه های سیاستگذار به این جایگاه و بالتبع دست پایین گرفتنِ طرح های پژوهشی در زمینه ی نقاشی و سایر هنرها را به دنبال داشته است.

۳- وجود موضع گیری ها و ملاحظات سیاسی، گروهی و کشمکش های پنهان و آشکار حاکم بر جامعهٔ نقاشان کشور که متأثر از مسائل سیاسی – اجتماعی کشور بود.

۴- در ادامه ی مورد سوم، روند سطحی شدن تکنیک های بیان هنری و جایگزینی این تکنیک ها با روشهای بهره گیریِ خام دستانه از رایانه – در مقایسه با سال های پیش از انقلاب و حتی دههٔ نخست پس از انقلاب توضیح این نکته ضروری است که اگر هنرمندان انگشت شماری وجود دارند که صاحب سبک و تکنیک و اصولاً بیان هنری قابل توجهی می باشند، یا متعلق به نسل پیش از انقلاب هستند یا تعداد آن ها نسبت به جمعیت انبوه نقاشانِ کم مایه چنان اندک است که نمی توان عنوان عمده ای برای آنها قائل شد.

۵- به همین ترتیب مجموع ده ها نمایشگاهی که اکنون هر ماهه در گالری های تهران برگزار می‌شوند، معمولاً آثاری سطحی و تکراری با انواع بن بست های محتوایی، تکنیکی و موضوعی اند. آثار ارائه شده معمولاً در سطح تمرین های آموزشی و مشقهای هنر جویی باقی مانده اند و کمتر اثری با مضمون، محتوا و بیان بدیع و تکنیک نو اما اصیل یافت می شوند. بطوریکه گرایش به فرمالیسم و تجربه ی متریالِ نامتعارف در زیر چتری از فلسفه بافی و روشنفکر مآبی در غالب این آثار به چشم می خورد.

۶- عدم توجه جدی به مقولهٔ نقد باعث شده است که بررسی های تحلیلی و کارشناسانه در بابِ آثار هنری عرضه شده در نمایشگاه ها، جای خود را به گزارش هایی بدهند که نه تنها در آنها به نقد علمی آثار پرداخته نشده، بلکه با لحنی غیر علمی و با هدف ستایش یا سرزنشِ آثار نگاشته شده‌اند این در حالیست که مطبوعات در برابر رسانه ای چون تلویزیون کارایی خود را از دست داده است.

منابع

آرناسون،ه.ه، (۱۳۸۳)، تاریخ هنر مدرن، ترجمه: مصطفی اسلامیه ،چاپ دوم،تهران، نشر آگه.
آغداشلو،آیدین (۱۳۸۵)آسمانی و زمینی(در گفتگویی بلند با علیرضا هاشمی نژاد)،چاپ اول،تهران،انتشارات فرزان روز.
آغداشلو،آیدین (۱۳۸۷)این دو حرف، چاپ اول، تهران، انتشارات دید.
آغداشلو،آیدین(۱۳۸۲)گفتارها وگفت و گوهای دیگر، چاپ اول، کرمان، انتشارات فانوس.
آغداشلو،آیدین(۱۳۷۱)از خوشی ها و حسرت ها،چاپ اول،تهران،انتشارات فرهنگ معاصر .
احمدی، بابک. (۱۳۸۷) مدرنیته و اندیشه انتقدی چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز.
افشار مهاجر، کامران(۱۳۸۴)هنرمندایرانی و مدرنیسم، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه هنر .
الطایی، علی (۱۳۷۸)، بحران هویت قومی در ایران، تهران: شادگان.
بکولا،ساندرو(۱۳۸۷)هنر مدرنیسم، رویین پاکباز، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر .
بهنام،جمشید. رامین جهانبگلو (۱۳۸۶)تمدن وتجدد، چاپ سوم، تهران، انتشارات مرکز.
بی نام. کمال الملک، سنت شکن و سنت گذار، هنر و مردم، شماره ۱۵۵. ۱۳۵۴
بیات، عبدالرسول، (۱۳۸۰)، " اصطلاح شناسی - تجدد و تجددگرایی"، مجله:شمیم یاس-دی پیش شماره ۷،ص۲۶
پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، هنر معاصر ایران، فصلنامه طاووس، ش اول
پاکباز، رویین(۱۳۸۷)نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ هفتم، تهران، انتشارات زرین و سیمین.
جمشید، بهنام،(۱۳۷۵) ایرانیان و اندیشه تجدد، تهران: انتشارات فرزان روز.
جهانبگلو، رامین، (۱۳۸۴)بین گذشته و آینده، چاپ اول، تهران، انتشارات نی .
جهانبگلو، رامین(۱۳۷۸)مدرنیته،دموکراسی،و روشنفکران، چاپ دوم، تهران، انتشارات مرکز .
جهانبگلو، رامین، (۱۳۸۰)ایران و مدرنیته،چاپ دوم،تهران،انتشارات گفتار.
رضادوست،کریم؛ حسین زاده،علی حسین؛ طاهری،فیروز، " آسیب شناسی جریان روشنفکری در ایران معاصر"، جامعه شناسی ایران، شماره ۳۱، ۱۳۸۶، ۱۰۵-۱۵۲.
رهبرنیا، زهرا، (۱۳۹۰)، "هنر معاصر ایران در رویکرد به بازار جهانی هنر"، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا، تهران.
رهنمائی، احمد، (۱۳۷۸)، آسیب شناسی فرهنگی، نشریه معرفت، شماره ۳۰، صص۲۶-۲
زهیری، علی رضا (۱۳۸۱)؛ انقلاب اسلامی و هویت ملی، قم: انجمن معارف اسلامی ایران.

سحاب، عباس(۱۳۸۱). اطلس چهارده قرن هنر اسلامی، جلد دوم: هنر خوشنویسی از آغاز تا امروز، تهران، ناشر موسسه جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب.

سمیع آذر، علیرضا (۱۳۸۹). اوج افول مدرنیسم، تاریخ هنر معاصر جهان، تهران، چاپ و نشر نظر.

شاد قزوینی، پریسا (۱۳۸۸) "بررسی تاثیر متقابل مد و جنبش های نقاشی معاصر"، پایان نامه کارشناسی ارشد، انشگاه الزهرا، تهران.

شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۴) تاثیر شرق بر نقاشی اروپا، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه الزهرا.

شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۱)مروری بر تاریخ نقاشی معاصر غرب،چاپ پنجم،تهران، انتشارات سمت.

شادقزوینی، پریسا، (۱۳۸۸)، " آسیب شناسی نقد هنر در جامعه معاصر ایران"، کتاب ماه هنر ; شماره ۱۳۷

شایگان، داریوش (۱۳۸۳)بت های ذهنی و خاطره ی ازلی، چاپ ششم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

شایگان، داریوش (۱۳۹۲)آسیا در برابر غرب،چاپ اول،تهران،انتشارات فرزان روز

شمخانی،محمد (۱۳۸۳)نوشت و نقدهایی درباره‌ی برخی از پیشگامان هنر معاصر ایران،چاپ اول،تهران،انتشارات آگاه.

شیخ مهدی،علی. مصطفی قمی،.پست مدرنیسم در مکتب سقاخانه:آمیختگی سنت و مدرنیسم. ماه هنر.شماره۱۵۱ . ۱۳۹۰

صادقی، حبیب الله (۱۳۸۴)، "چگونگی بازتاب ادبیات در نقاشی و نگارگری معاصر ایران"، پایان نامه ارشد دانشگاه شاهد، تهران.

عابدوست، حسن و زیبا کاظم پور(۱۳۸۹)، "جامعه شناسی مکتب سقاخانه ای"، کتاب ماه هنر، صص،۱۳-۲۱.

گودرزی(دیباج)، مرتضی (۱۳۸۵)جست وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی .

گودرزی(دیباج)، مرتضی (۱۳۸۷)نقاشی انقلاب،چاپ اول،تهران،انتشارات فرهنگستان هنر.

گودرزی(دیباج)، مرتضی(۱۳۸۴)تاریخ نقاشی ایران، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.

گیلداس بورداس، "فرمها و معانی در هنر مدرن: صدها سال هنر مدرن در دنیا – مدرن ها (قسمت سوم)"، مترجم مهری میرزالو، هنرهای تجسمی، ش۷، ۱۳۷۸، صص۱۲۹-۹۸

لینتن، نوربرت (۱۳۸۲) کتاب هنر مدرن، ترجمه ی علی رامین.چاپ سوم، تهران:نشر نی

مودشتیان، عطا (۱۳۸۰) مدرنیته، جهانی شدن و ایران، تهران: چاپ پخش.

موریزی نژاد،حسن.طراحی در ایران دهه ۲۰ و ۴۰.تندیس.شماره۲۸. ۱۳۸۳

مهاجر،مصطفی. نگاهی به گرایشهای نقاشان معاصر ایران. هنر و معماری.شماره۷. ۱۳۷۸

میرمصطفی،حسین(۱۳۸۷) نقاشی قهوه خانه، تهران، انتشارات سیمای کوثر.

نادعلیان، احمد،" سرانجام مدرنیزم در غرب و تحلیلی از تاثیرات هنر مدرن بر نقاشی معاصر ایران"، دانشور : تابستان ۱۳۷۹ , دوره ۷ , شماره ۲۸ ; از صفحه ۹۷ تا صفحه ۱۰۲.

نفیسی، نوشین دخت؛ "پژوهش در هنر ایران: آسیب شناسی هنر در ایران"، مجله تندیس » دوازهم آذر ۱۳۸۷ – شماره ۱۳۸،

نوذری، حسینعلی(۱۳۷۹)مدرنیته و مدرنیسم، چاپ اول، تهران، انتشارات نقش جهان.