PAYKAREH
Journal of Art Faculty Shahid Chamran University of Ahvaz
Aesthetic Developments in Iranian Painting of the 80s
Vol. 8, No. 16, summer 2019, P. 1-13

EXTENDED ABSTRACT

Aesthetic Developments in Iranian Painting of the 80s

Adham Zargham* [1] Amin Moazami [2]
1- Assistant Professor of Painting and Sculpture, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
2- MA in Painting, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 04.05.2019
Accepted: 26.06. 2019
DOI: 10.22055PYK/2019.14965

Introduction

Keyword:
Structural analysis
intertextuality
painting
Baroque
Gérard Genette

More than 80 years after the beginning of the modernist movement in Iran's painting which according to Mojabi begins in 1936. Iranian painting witnessed significant developments due to social, political, and economic conditions. With the Islamic revolution in the 80s, Iranian painting underwent a sweeping change. The rapid pace of important developments, such as the "Islamic Revolution" and the "Iran-Iraq War" caused Iranian painters to have not enough opportunities to hypothesize and theorize. With the occurrence of these two events in Iran, the pre-Islamic revolution art movements stopped for a while. New conditions demanded new aesthetic structures that the pre-Islamic revolution movements did not meet those needs. In the meantime, new and young artists emerged as well. In addition, a number of old artists produced works in line with the new developments and conditions, the totality of the works produced under the new circumstances were indicative of a new perspective on the structure and content of the Iranian painting.This attitude in painting is known as "revolution painting." Four decades have passed since the beginning of these developments, now is a good time to criticize this attitude. How did the Islamic revolution and its subsequent events (e.g., the Iran-Iraq war and its end) alter the Iranian painting of the 80s and how did the aesthetic structures of the produced works in the 80s differ from those of earlier times? The present study aimed to answer this question. Regarding the background of the current research, Tabasi and Ansari (2006) in a research entitled as "A study of the content and form in painting of the first decade of the Islamic revolution" attempted to examine the content and structure of the paintings of the 80s and review the theorists' views, including "Mustafa Goodarzi", "Morteza Goodarzi", "Zahra Rahnavard", and others sought to categorize these works in terms of content and form; however, form analysis only examines the style of these works.

Methodology

The present qualitative research was a descriptive-analytical study. The data were obtained from the analysis of the selected works from 1977 to 1991The selected paintings were works of artists who officially painted in Iran. In the current study, a list of structural elements of the painting was provided and

according to its properties for each element certain types were identified and classified into different matrices. The method of data collection in these matrices was qualitative and the measuring tools included observation and software.

Findings

Use of curved and latent lines, representation of objective shapes in three-dimension and non-geometric forms, use of shaded light to create volume illusions, avoidance in using tactile texture, use of simulated textures, and use of objective spaces, all signify the tendency of the 80s painting movement toward realism. However, this realism differs from pure realism. Because when examining the color and type of deepening, it is evident that artists use realistic elements in order to create other mental spaces, this means that the artist has ultra-realistic goals: as it is observed in surrealism. However, because of the used colors, the surrealist approach cannot be attributed to these works, especially in complementary colors which have symbolic use and can be described as a kind of battle between good and evil in the artists' views. The most commonly used complementary colors are red and green which can be attributed to different symbols: red is the symbol of the martyrs' blood and green is the symbol of the Shiites or victory, as well as these colors, are two colors of the flag of Iran.

Conclusion

Realism in Iranian painting in the 80s was due to a change in their audience. It seems that painters tried to reach a general audience and in order to achieve this purpose, they selected a structure that did not require sophisticated decoding. Therefore, they used latent lines instead of explicit lines. Explicit lines rather than conveying the message usually convey visual expression in the painting, quickly engage the viewer's eye with the drawing structure, and often emphasize the drawing structure. Furthermore, the use of straight and broken lines results in abstraction; therefore, the use of these lines is less common in the paintings of this period.

References

-Tabasi, M. and Ansari, M (2006). A Study of the Content and Form in Painting of the First Decade of the Islamic Revolution. Visual Arts. Volume 27. P 87-96.

پیکره
فصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
تحوّلات زیبایی‌شناختی در نقاشی دههٔ ٦٠ ایران
دوره هشتم شماره شانزدهم - تابستان ۹۸
۳

ادهم ضرغام*
امین معظمی**

تاریخ دریافت: ۱۴ / ۰۲ / ۹۸
تاریخ پذیرش: ۰۵ / ۰۴ / ۹۸

تحولات زیبایی‌شناختی در نقاشی دههٔ ۶۰ ایران

چکیده

پس از گذشت بیش از ۸۰ سال از آغاز جنبش نوگرا در نقاشی ایران که طبق نظر « مجابی» از سال ۱۳۱۵ شروع می‌شود، نقاشی ایران به تبع تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، شاهد تحولات مهمی بوده است. با رویداد انقلاب اسلامی در انتهای دههٔ ۵۰ تحول دیگری در هنر نقاشی ایران رخ داد. سرعت پرشتابی تحولات مهمی چون « انقلاب اسلامی » و سپس «جنگ ایران و عراق»، باعث شد تا نقاشان ایرانی فرصت کافی برای فرضیه‌سازی و تئوری‌پردازی نیابند. با وقوع این دو واقعه در ایران، جنبش‌های هنری قبل از انقلاب اسلامی برای مدتی متوقف شد. شرایط جدید، ساختارهای زیباشناختی جدیدی را می‌طلبید که جنبش‌های قبل از انقلاب اسلامی جواب‌گوی این نیازها نبودند. در این میان هنرمندانی جدید و جوان قدم به عرصه گذاشتند. شماری از هنرمندان قدیمی نیز با توجه به تحولات و شرایط جدید به تولید آثاری پرداختند، مجموع آثار تولید شده در شرایط جدید نشان از نگرشی نو در ساختار و محتوای نقاشی ایران بود. این نگرش به نام « نقاشی انقلاب» شناخته می‌شود. با توجه به اینکه چهار دهه از شروع این تحولات می‌گذرد، اکنون زمان مناسبی برای نقد این نگرش است. این‌که انقلاب اسلامی و وقایع بارز بعد از آن هم‌چون جنگ ایران و عراق و پایان آن، موجب چه تحولی در نقاشی دههٔ ۶۰ ایران شده و ساختار زیباشناختی آثار تولید شده در دهه شصت چه تفاوتی با آثار پیش از آن داشت، سوألی است که در این تحقیق به آن پاسخ داده می شود. پژوهش حاضر کیفی و به شیوهٔ توصیف و تحلیل است. اطلاعات به دست آمده از تحلیل نمونه آثار انتخاب شده در سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۷۰ خورشیدی است و آثار هنرمندانی است که در داخل ایران به صورت رسمی فعالیت می‌کردند. داده‌های آماری نشان می‌دهد که نقاشان دههٔ ۶۰ تمایلات واقع‌گرایانه با استفاده از خطوط نهفته و منحنی، شکل‌های عینی، بافت‌های شبیه‌سازی‌شده و پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای، دونقطه‌ای یا ترکیبی داشته‌اند. همچنین تمایلات نمادگرایانه باعث شده در رنگ‌آمیزی آثار از رنگ‌های ذهنی که به واقعیت عینی وفادار نیست استفاده کنند.

کلیدواژه:
تحولات
زیبایی‌شناختی
عناصر ساختاری
نقاشی دههٔ ٦٠

(نویسنده مسئول)، دانشیارگروه نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران*
azargham@ut.ac.ir
کارشناس ارشد گروه نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران **
ameenmoazami@outlook.com

مقدمه

پس از گذشت بیش از ۸۰ سال از آغاز جنبش نوگرا در نقاشی ایران که طبق نظر مجابی از سال ۱۳۱۵ شروع می‌شود، صحنۀ هنرهای تجسمی کشور شاهد تحولات زیادی پیرو تحولات نوین اجتماعی، سیاسی و اقتصاد بوده است. با رویداد انقلاب اسلامی در انتهای دهۀ ۵۰ تحول دیگری در هنر نقاشی ایران رخ داد. تحولی که به دلیل سرعت زیادش، بعد از انقلاب اسلامی و سپس جنگ تحمیلی، باعث شد تا نقاشان با توجه به فضای ایجاد شده کار کنند و فرصت کافی برای فرضیه‌سازی و تئوری‌پردازی نیابند. از طرفی جنبش‌های هنری قبل از انقلاب اسلامی برای مدتی متوقف شدند. شرایط جدید، ساختارهای زیباشناختی جدیدی را می‌طلبید که جنبش‌های قبل از انقلاب اسلامی جواب‌گوی این نیازها نبودند. هنرمندان جدید و جوان قدم به عرصه گذاشتند و عده‌ای از هنرمندان قدیم نیز با توجه به تحولات و شرایط جدید به تولید آثاری با رویکرد نو به ساختار و محتوای نقاشی دست زدند که آن را به‌عنوان نقاشی انقلاب می‌شناسیم. چهار دهه از شروع این تحولات می‌گذرد و زمان مناسبی است تا با دیدی انتقادی به آن نگاه شود. محققان انگشت‌شماری به این موضوع پرداخته‌اند ولی آن‌هایی هم که پرداخته‌اند سعی داشته‌اند ریشه‌های سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی این تحولات را بررسی کنند و تحقیقی کامل در مورد ساختار زیبایی‌شناختی این آثار مستقل اما متأثر از زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و ... صورت نگرفته است. مصطفی گودرزی در مقدمۀ کتاب «ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی» (۱۳۶۸)، مرتضی گودرزی از محققان اصلی این موضوع، در «نقاشی انقلاب» (۱۳۸۵)، «تاریخ نقاشی ایران» (۱۳۸۴) و «جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران» (۱۳۸۵)، جواد مجابی در جلد اول «نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران» (۱۳۹۵)، حمید کشمیرشکن در «هنر معاصر ایران (ریشه‌ها ودیدگاه‌های نوین)» (۱۳۹۴)، توکا ملکیان در «هنر نوگرای ایران» (۱۳۹۰) تنها به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی نقاشی دهۀ ۶۰ می‌پردازند و به اشارات کوتاه و سطحی به ساختار زیباشناختی بسنده می‌کنند. این کمبود باعث می‌شود بعد از سه دهه نیاز به بررسی ساختارشناسانه و زیبایی‌شناسانۀ آثار خلق شده در این دهه احساس شود. البته طبسی و انصاری (۱۳۸۵) در مقاله‌ای به نام «بررسی و محتوای شکل در نقاشی دهۀ اول انقلاب اسلامی» سعی می‌کنند به محتوا و ساختار نقاشی دهۀ۶۰ نگاهی داشته باشند و با پژوهش در میان نظرات تئوری‌پردازان این جریان هم‌چون مصطفی گودرزی، مرتضی گودرزی، زهرا رهنورد و دیگران به دنبال دسته‌بندی این آثار از نظر محتوایی و شکلی است لیکن قسمت تحلیل شکل آن صرفاً به سبک‌شناسی این آثار می‌پردازد درضمن تنها منبع آن برای انتخاب آثار کتاب مصطفی گودرزی است که به نظر می‌رسد به تعداد بیشتری از هنرمندان برای بررسی محتوا و شکل نقاشی این دهه نیاز داشته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر کیفی و به شیوۀ توصیف وتحلیل بیان شده است. اطلاعات از تحلیل ۱۳۵ اثر از ۳۶ هنرمند فعال در داخل ایران در سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۷۰ خورشیدی به دست آمده است. در فرآیند این بررسی فهرستی از عناصر ساختاری نقاشی در نظر گرفته شد و در نهایت برای هر عنصر با توجه به ویژگی‌هایش، انواعی مشخص شده که می‌توان مصادیق

را بر اساس آن‌ها در یک ماتریس دسته‌بندی کرد. روش گردآوری داده‌ها در این ماتریس‌ها کیفی و ابزار اندازه‌گیری شامل مشاهده (چشمی) و استفاده از نرم‌افزار بوده است.

معیار بررسی نمونه‌ها

در تعاریف سنّتی می‌توان یک اثر نقاشی را به سه جز موضوع، محتوا و فرم تجزیه کرد. این مسئله که آیا می‌توان این اجزا را از هم تمایز داد و برای هرکدام تعریفی پیدا کرد بحثی عمیق و پیچیده است. این‌جا قصد این نیست که محتوای تصویرسازی یا موضوع نقاشی‌ها و ارزش و نقد آن‌ها انکار شود بلکه هدف این است تا با بی‌توجهی به حدّ اعلای ممکن به موضوع آنْ ترکیب‌بندی فضای عناصر رنگ، شکل، اندازه و عمق با دقت بیشتری بررسی شود (گیجر، ۱۳۹۲: ۲۱۳). و در ادامه به توضیح برخی از مفاهیم و عناصر این پژوهش پرداخته می‌شود.

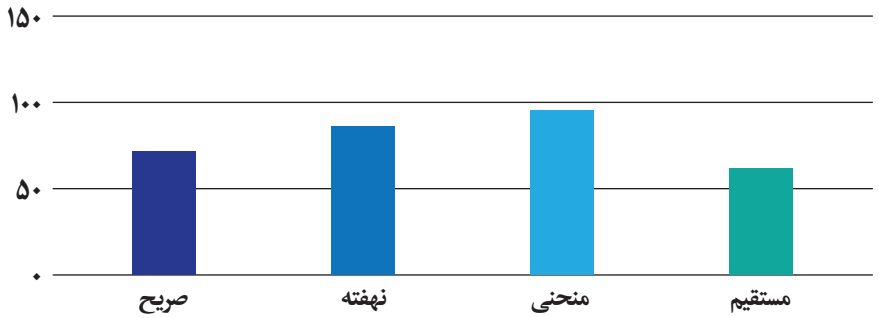
خط

دو ویژگی خط از نظر «اکویرک» بدین شرح است:

۱. نوع خط: که می‌تواند مستقیم، شکسته، منحنی یا ترکیبی از این‌ها باشد. خطوط مستقیم ذاتی یکنواخت، پیش‌بینی‌پذیر و انعطاف‌ناپذیر دارند. خطوط منحنی ذاتاً خوشایند و جذاب هستند. خطوط شکسته غیرمنتظره و سرشار از جذابیتی غیرمنتظره‌اند.

۲. جهت خط: که مسیر کلی یک خط را نشان می‌دهد (اکویرک و دیگران ، ۱۳۹۰: ۱۱۳-۱۱۵).

بر این اساس می‌توان خط را در یک اثر نقاشی به دو دسته‌بندی صریح یا نهفته و مستقیم یا منحنی تقسیم کرد. بررسی دسته‌بندی خطوط به صورت چشمی و با بررسی تک تک آثار انجام شده است به این صورت که خطوط در تصویر تشخیص داده شده و سپس نوع غالب مشخص می‌شود. پس از بررسی آثار از نگاه خط و با توجه به دسته‌بندی خطوط به صریح و نهفته یا مستقیم و منحنی، آمار به‌دست آمده از این قرار است: خط صریح: ۶۸ اثر و خط نهفته: ۸۸ اثر. خط مستقیم: ۶۳ اثر و خط منحنی: ۹۶ اثر. با استفاده از این اطلاعات می‌توان نمودارهای ۱ و ۲ را ترسیم کرد.



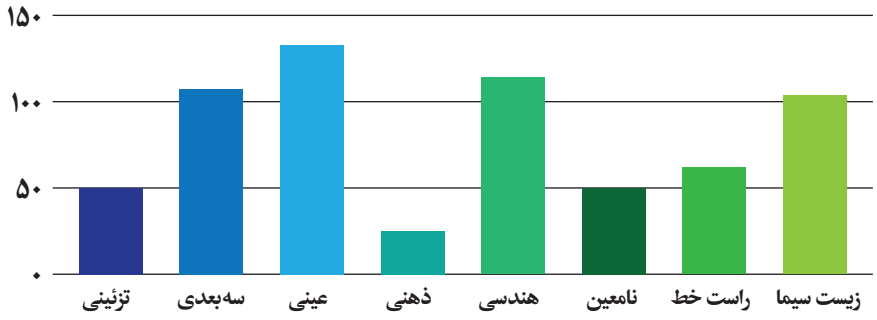
نمودار ۱. پراکندگی نوع خطوط بر اساس مستقیم، منحنی، نهفته و صریح. منبع: نگارنده

شکل

شکل‌ها را می‌توان در دسته‌بندی‌های مختلف بررسی کرد. شکل‌ها می‌توانند تزیینی (دو بعدی) یا توده (سه بعدی) باشند. شکل‌هایی را که بر تخت بودن خود و تخت بودن سطح نقاشی تاکید دارند، تزیینی محسوب می‌کنند. شکل‌های سه‌بعدی برای تلاش در

خلق توهم عمق، استفاده می‌شوند و از ویژگی‌های فیزیولوژیکی چشم برای ایجاد توهّم استفاده می‌کنند (اکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳۰). شکل‌ها همچنین می‌توانند ذهنی[۱] یا عینی[۲] باشند. شکل‌های عینی از طبیعت الهام گرفته شده‌اند و به دریافت دیداری از واقعیت مربوط می‌شوند. هدف شکل‌های عینی این است که واقعی به‌نظر برسند. در مقابل شکل‌های ذهنی نشأت گرفته از خلاقیت ذهن هنرمندند و به چیزی بیرون از اثر نقاشی اشاره ندارند (همان: ۱۳۴ و ۱۳۵). شکل‌ها می‌توانند نامعیّن[۳] یا هندسی[۴] باشند. شکل‌های نامعیّن بدون وضوح و روشنی فرم و نامشخص هستند. شکل‌های هندسی از مناسبات هندسی مشخصی پیروی می‌کنند مثل: مثلث‌ها، متوازی‌الاضلاع‌ها و دایره‌ها (همان:۱۳۴). شکل‌ها می‌توانند راست‌خط[۵] یا زیست‌سیما[۶] باشند. شکل‌های راست‌خط با خطوط مرزی کاملاً مستقیم مشخص می‌شوند، در صورتی که شکل‌های زیست‌سیما «با خطوط بی‌قاعده‌ای که به انحناهای آزاد ارگانیسم‌های زنده شبیه هستند» (همان: ۱۳۰) شکل می‌گیرند.

بررسی دسته‌بندی اشکال به صورت چشمی و با بررسی تک تک آثار انجام شده است. پس از بررسی آثار از نگاه شکل و با توجه به دسته‌بندی اشکال به تزئینی و سه‌بعدی، ذهنی و عینی، نامعین یا هندسی و راست‌خط یا زیست‌سیما، آمار به‌دست آمده از این قرار است: تزئینی ۴۹ اثر و سه‌بعدی ۱۰۷ اثر. ذهنی ۳۰ اثر و عینی ۱۲۹ اثر. نامعین ۱۱۴ اثر و هندسی ۵۱ اثر. راست‌خط ۶۰ اثر و زیست‌سیما ۱۰۳ اثر. با استفاده از این اطلاعات می‌توان نمودارهای زیر را ترسیم کرد.



نمودار ۲. پراکندگی انوع شکل. منبع: نگارنده

ارزش نور

ارزش نور را با عبارت دیگر مثل تیره - روشن، مایۀ نور[۷] و درخشندگی[۸] نیز می‌شناسیم. ارزش نور را می‌توان درجۀ تیره یا روشن بودن خط یا شکل، صرف‌نظر از بافت یا رنگ آن دانست. این نوع ارزش نور را ارزش نور بی‌فام[۹] نیز می‌نامند. صرف‌نظر از رسانه، رنگ یا سایر عناصر، می‌توان یک نقاشی را بر اساس معدل ارزش نور آن به روشن‌مایه یا تیره‌مایه تقسیم کرد. اگر این معدل میان سفید تا خاکستری میانه باشد، ترکیب‌بندی روشن‌مایه[۱۰] و اگر میان خاکستری میانه تا سیاه باشد، تیره‌مایه[۱۱] خواهد بود (اکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۶۳).

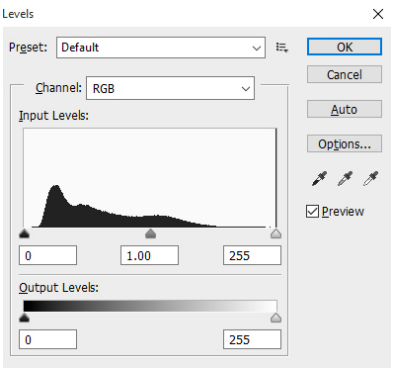
ارزش نور در یک اثر نقاشی را می‌توان به طورکلی به دو دستۀ سایه‌روشن‌کاری[۱۲] و ارزش نوری تزئینی تقسیم کرد. در سایه‌روشن‌کاری، هنرمند از تباین ارزش‌های نوری روشن و تیره برای پدید آوردن شکل‌های واقع‌گرایانه استفاده می‌کند (همان: ۱۷۰). در ارزش نور تزیینی هر شکل بر اساس نقشی که در تصویر دارد، می‌تواند هر ارزش نوری داشته باشد. این یعنی به

وزن، مکان یا خصوصیات فیزیکی چیزی که بازنمایی می‌کند، وابسته نیست (همان: ۱۷۲).

دو نوع الگوی استفاده از ارزش نور در ترکیب‌بندی وجود دارد که تأثیر زیادی بر ساخت هر اثر نقاشی می‌گذارد. یکی ترکیب‌بندی‌هایی با ارزش نور باز و دیگری با ارزش نور بسته است. در ترکیب‌بندی‌هایی با ارزش نور بسته، ارزش نور هر شکل مربوط به مرزهای مشخص و واضح آن شکل است و درون آن شکل تقریباً ثابت می‌ماند (همان:۱۸۰). در ترکیب‌بندی با ارزش نور باز، ارزش‌های نوری درون شکل‌ها تغییر می‌کنند و به شکل‌های مجاور گسترش می‌یابند (همان).

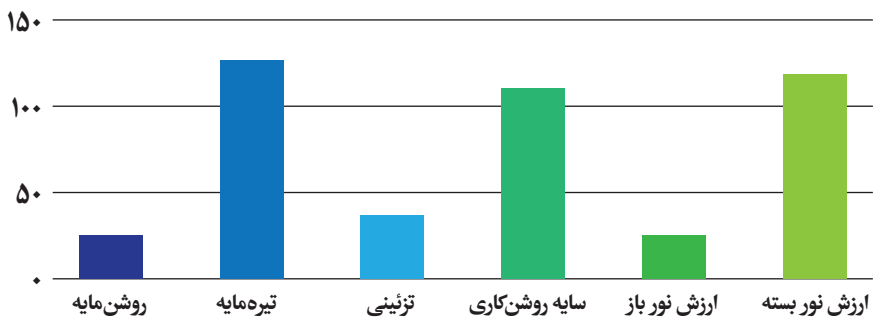
بررسی دسته‌بندی ارزش نور با کمک رایانه انجام شده است؛ به این صورت که هر اثر در نرم‌افزار فتوشاپ به حالت اتوماتیک تبدیل به تصویری خاکستری‌فام می‌شود و سپس با کمک امکانات نرم‌افزاری می‌توان روشن‌مایه بودن یا تیره‌مایه بودن را با یک نمودار تشخیص داد. سایه‌روشن‌کاری یا تزئینی بودن و همچنین ارزش نور باز یا بسته بعد از خاکستری‌فام شدن تصویر با چشم تشخیص داده می‌شود. (تصویر۱ و ۲).

تصویر ۱
تصویر اثر به کمک نرم‌افزار به طیف خاکستری تبدیل شده است.
عروج، مصطفی گودرزی، ۱۰۰ در ۱۵۰ س، رنگ‌روغن روی بوم
منبع: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۲۳



تصویر ۲
مساحت بیشتر نمودار در قسمت چپ نشان‌دهندهٔ تیره‌فام بودن تصویر قبل است.
منبع: نگارنده

پس از بررسی آثار از نگاه ارزش نور آمار به‌دست آمده از این قرار است: روشن‌مایه ۲۳ و تیره‌مایه ۱۱۹ اثر. سایه‌روشن‌کاری‌شده ۱۱۱ و تزئینی ۳۷ اثر. ترکیب‌بندی با ارزش‌نور بسته ۲۵ و ترکیب‌بندی با ارزش‌نور باز ۱۱۴ اثر. با استفاده از این اطلاعات می‌توان نمودارهای زیر را ترسیم کرد:

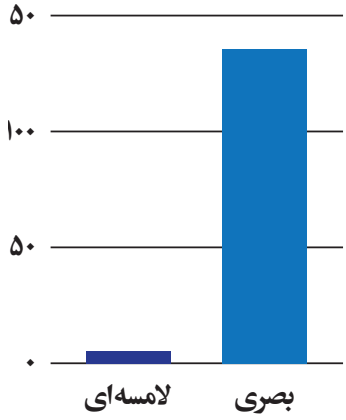


نمودار ۳. پراکندگی نوع ارزش نور. منبع: نگارنده

بافت

بافت را می‌توان به دو دستهٔ لامسه‌ای (واقعی) و بصری (شبیه‌سازی شده[۱۳]، انتزاعی و ابداعی) تقسیم کرد. در بافت لامسه‌ای چگونگی رویهٔ سطح بوسیلهٔ حس لامسه قابل دریافت است (نامی، ۱۳۷۸: ۹۶) و معمولاً با شبیه‌سازی بافت بصری بوجود می‌آید یا ممکن است بافتی انتزاعی یا ابداعی باشد. با توجه به این گفته‌ها، بافت را در یک اثر نقاشی می‌توان به دو دسته‌بندی لامسه‌ای و بصری و بافت بصری را به شبیه‌سازی‌شده یا ابداعی تقسیم کرد.

پس از بررسی آثار از نگاه بافت و با توجه به دسته‌بندی بافت به لامسه و بصری، آمار به‌دست آمده از این قرار است: بافت لامسه‌ای ۵ اثر و بافت بصری ۱۳۳ اثر و در بافت بصری، بافت شبیه‌سازی شده ۱۱۸ اثر و بافت ابداعی ۳۸ اثر. با استفاده از این اطلاعات می‌توان نمودار زیر را ترسیم کرد.



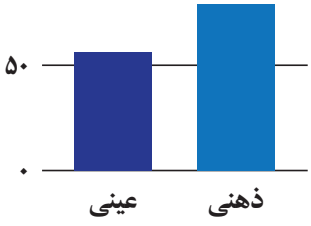
نمودار ۴
پراکندگی نوع بافت
منبع: نگارنده

رنگ

رنگ سه ویژگی اصلی دارد: فام[۱۴]، شدت[۱۵] و ارزش نور[۱۶] (اکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۰۴). فام (زینه یا زینگی) همان نام رنگ است، مثلاً قرمز. شدت (اشباع) میزان خلوص رنگ را نشان می‌دهد، مثلاً قرمز سیر. ارزش نور (روشنی) موقعیت رنگ بر طیفی از سیاه یا سفید را نشان می‌دهند، مثلاً قرمز سیر روشن (آیت‌اللهی، ۱۳۸۱: ۶۲). برای دسته‌بندی ویژگی‌های عنصر رنگ می‌توان ابتدا آن را به دو دستهٔ رنگ‌آمیزی ذهنی[۱۷] و رنگ‌آمیزی عینی (طبیعی[۱۸]) تقسیم کرد. رنگ‌آمیزی طبیعی بر اساس رنگ‌های واقعی اشیاء استوار است در حالی که در رنگ‌آمیزی ذهنی رنگ‌ها برای اهدافی جز بازنمایی صرف انتخاب می‌شوند و لزوماً ارتباطی به رنگ واقعی اشیاء ندارند (اکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۴۶ و ۲۴۷). چند رابطهٔ زیبایی‌شناختی میان رنگ‌ها وجود دارد که ممکن است هنرمند از آن‌ها برای رنگ‌آمیزی اثر استفاده کند. در رابطهٔ مکمّل‌ها[۱۹] و مکمّل‌های گسسته[۲۰]، سازمان‌دهی رنگ مبتنی بر بیشترین تباین میان فام‌هاست. در مکمّل‌های گسسته از یک رنگ به‌همراه دو رنگ دو سوی مکمّلش استفاده می‌شود. یعنی مثلاً آبی+ زرد- نارنجی+ قرمز- نارنجی. در نظام رنگی سه‌گانه‌ها[۲۱] سازمان‌دهی رنگ بر اساس رنگ‌هایی بنا شده است که با فاصله‌های منظم کوتاه‌تر روی چرخه قرار دارند. یعنی سه رنگ که از هم فاصله‌ای یکسان داشته باشند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۱: ۱۱۲). سه‌گانهٔ اصلی متشکل از سه رنگ قرمز، آبی و زرد است. سه‌گانهٔ ثانویه متشکل از نارنجی، بنفش و سبز که تباین کمتری دارند. همچنین سه‌گانهٔ میانی متشکّل از رنگ‌های میانی است که از دو مجموعه از رنگ‌ها تشکیل می‌شود و نسبت به سه‌گانه‌های قبلی باز هم تباین کمتری دارد (اکویرک و دیگران،۱۳۹۰: ۲۲۲). نظام چهارگانه‌ها[۲۲] هنگامی شکل می‌گیرد که چهار رنگ با فاصله‌های برابر کنار هم قرار گیرند، یعنی یک رنگ اصلی، مکمّلش، و یک جفت رنگ میانی (آیت‌اللهی، ۱۳۸۱: ۱۱۲). در نظام رنگی هم‌خانواده‌ها[۲۳]، رنگ‌هایی انتخاب می‌شوند که در چرخهٔ رنگ کنار هم دیگر قرار دارند و در نتیجه به دلیل فاصلهٔ کم از هماهنگی بالایی برخوردارند ولی تباین رنگی بسیار کم می‌شود. در نظام رنگی تک‌فام[۲۴] فقط از یک رنگ، با ارزش‌های نور و شدت‌های مختلف از آن استفاده می‌شود. همچنین آیت‌اللهی نوعی نظام هماهنگی را توضیح می‌دهد که نام آن را هماهنگی ناموزون می‌گذارد: «هماهنگی ناموزون، هماهنگی رنگ‌هایی است که با هم هیچ‌گونه ارتباط [منطقی] ندارند. مانند زرد لیمویی و آبی کبالت یا سرخ و سرخابی با سبز و یا زرد با لاجورد و آبی دریایی» (آیت‌اللهی،۱۳۸۱: ۱۱۱).

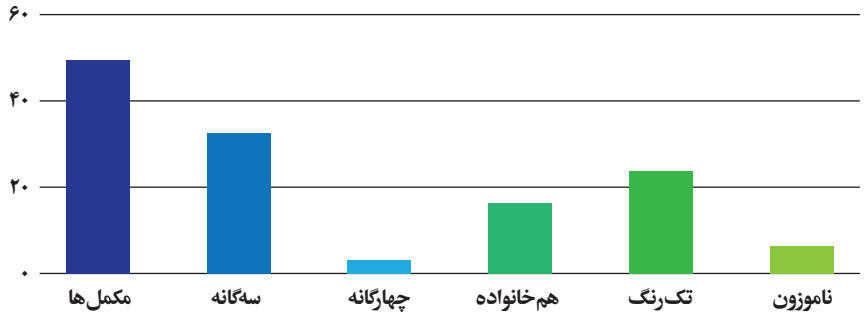
نرم‌افزار ادوبی ایلاستریتر[۲۵] با ابزار تجزیهٔ رنگش میزان و تعداد رنگ‌های یک تصویر را به صورت یک نمودار گویا نشان می‌دهد. می‌توان با تفسیر این نمودارها به نتایجی در مورد عینی یا ذهنی بودن و نظام‌های رنگ‌آمیزی رسید. برای مثال در تصویر ۳ نرم‌افزار رنگ‌های استفاده شده در نقاشی را استخراج کرده است. با تفسیر نمودار می‌توان به این نتیجه رسید که هنرمند از نظام مکمل‌ها برای رنگ‌آمیزی استفاده کرده است؛ یعنی آبی و نارنجی.

تصویر ۳
هنرمند از نظام مکمل‌ها برای رنگ‌آمیزی استفاده کرده است؛ یعنی آبی و نارنجی
نرم‌افزار این گفته را تصدیق می‌کند.
منبع: نگارنده



نمودار ۵
پراکندگی نوع رنگ بر اساس عینی یا ذهنی بودن.
منبع: نگارنده

پس از بررسی آثار از نگاه رنگ و با توجه به دسته‌بندی، آمار به‌دست آمده از این قرار است: از نظر عینی یا ذهنی بودن رنگ، تعداد آثار عینی ۵۷ اثر و آثار ذهنی ۸۵ اثر. از نظر نظام رنگ‌آمیزی: نظام مکمل‌ها ۴۹ اثر، نظام سه‌گانه ۳۳ اثر، نظام چهارگانه ۴ اثر، نظام هم‌خانواده ۱۸ اثر، نظام تک‌رنگ ۲۴ اثر و نظام ناموزون ۷ اثر. همچنین در مورد دسته‌بندی رنگ‌های مکمل با توجه به غالب بودن آن، مکمل قرمز و سبز در ۳۰ اثر، مکمل آبی و نارنجی در ۱۸ اثر و مکمّل زرد و بنفش در ۲ اثر استفاده شده است. با استفاده از این اطلاعات می‌توان نمودارهای ۵ و ۶ را ترسیم کرد.



نمودار ۶. پراکندگی نوع نظام رنگ. منبع: نگارنده

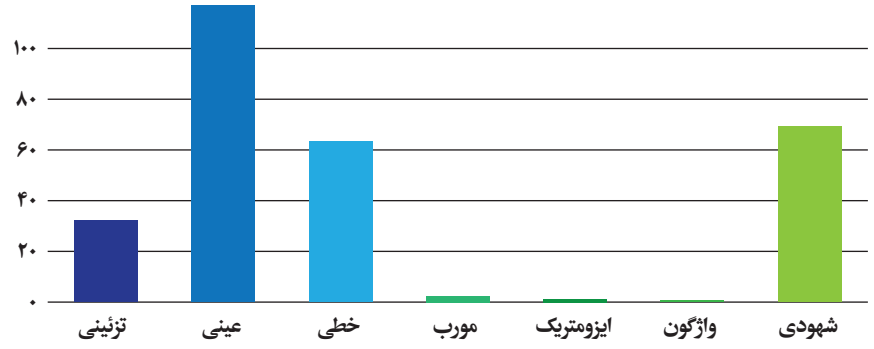
فضا و پرسپکتیو

فضا فاصلۀ سنجش‌پذیر میان شکل‌ها و خطوط (اکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۵۸) و پرسپکتیوْ طراحی شکل ظاهری اشیاء سه‌بعدی و ترسیم آن‌ها بر روی سطح دوبعدی است (حلیمی، ۱۳۸۷: ۱۴۸). آثار نقاشی را از نظر فضا می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: فضای تزیینی[۲۶] که فاقد عمق واقعی است و به سطح تخت اثر محدود می‌شود. نوع دیگر فضا، فضای تجسمی[۲۷] (عینی) است. در فضای عینی هنرمند فضایی واقعی با فواصل قابل توجه و گوناگون به‌وجود می‌آورد. فضای عینی را می‌توان به دو دستۀ کم‌عمق و بی‌کران تقسیم کرد. در طبیعت هر آن‌چه که به چشم بیننده نزدیک‌تر است بزرگ‌تر و هر آن‌چه دورتر است کوچک‌تر دیده می‌شود. برای نمایش این حالت روی سطح دو بعدی از نوعی پرسپکتیو استفاده می‌شود که به آن پرسپکتیو خطی[۲۸] می‌گویند. نظام‌های عمدۀ پرسپکتیو خطی عبارتند از پرسپکتیو یک‌نقطه، دو نقطه‌ای و سه‌نقطه‌ای. طراحی یک شی از نقطۀ دیدی واحد تنها قسمتی از واقعیت این شی و حتی شکل ظاهری آن را نشان می‌دهد (حلیمی، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۵۶). به همین دلیل نظام‌های دیگری برای پرسپکتیو وجود دارند که با آن‌ها می‌توان فضا را به شیوه‌های دیگری که مناسب بیان است سازمان‌دهی کرد.

در ژرف‌نمایی مورب[۲۹]، همچون پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای، یک سطح از اشیا موازی سطح تصویر هستند با این تفاوت که سطوح دیگر جای این‌که در یک نقطۀ گریز هم‌گرا شوند، به صورت موازی به هم قرار می‌گیرند (اکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۸۸). در ژرف‌نمایی ایزومتریک[۳۰] همچون ژرف‌نمایی مورب اضلاع پس‌رونده هم‌گرا نیستند بلکه با زاویۀ سی درجه به چپ و راست صادر می‌شوند. پرسپکتیو واژگون[۳۱] نوعی پرسپکتیو است با قوانین پرسپکتیو خطی با این تضاد که نقاط به بیرون تصویر هم‌گرا می‌شوند. این نوع پرسپکتیو منظره‌ای پر جنب و جوش پدید می‌آورد که مخاطب را در رأس اثر هنری قرار می‌دهد (همان: ۲۸۹). رویکرد دیگری برای سازمان‌دهی فضا وجود دارد که آن را با عنوان فضای شهودی[۳۲] می‌شناسیم. در فضای شهودی هنرمند از نظام‌های مختلف پرسپکتیو و ژرف‌نمایی و تمهیدات کنترل فضا همچون هم‌پوشانی، شفافیت، تداخل، سطوح شیب‌دار، مقیاس و ... در یک تصویر واحد استفاده می‌کند و فضایی تجسّمی به‌وجود می‌آورد (همان: ۲۹۱).

بررسی دسته‌بندی فضا و پرسپکتیو به صورت چشمی و با بررسی تک تک آثار انجام

شده است. پس از بررسی آثار از نگاه فضا و پرسپکتیو و با توجه به دسته‌بندی، آمار به‌دست آمده از این قرار است: از نظر عینی یا تزئینی بودن، ۹۶ اثر دارای فضای عینی و ۴۴ اثر دارای فضای تزئینی که ۷۱ اثر دارای فضای کم‌عمق و ۶۸ اثر دارای فضای بی‌کران هستند. از نظر ژرف‌نمایی، ۶۲ اثر دارای پرسپکتیو خطی (۴۱ اثر پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای، ۱۶ اثر دونقطه‌ای و صفر اثر سه‌نقطه‌ای)، ژرف‌نمایی مورّب ۲ اثر، ایزومتریک ۱ اثر، واژگون صفر اثر و شهودی ۶۷ اثر هستند. با استفاده از این اطلاعات می‌توان نمودارهای زیر را ترسیم کرد.



بررسی نمونه‌ها و نمودارها

توضیحاتی که در این قسمت در مورد عناصر زیباشناختی نقاشی ارائه شد زیربنایی‌ست برای بررسی آثار نمونه. برای هر کدام از این عناصر جداولی تشکیل و به صورت آماری از میان نقاشی‌های بررسی شده پر می‌شوند تا به ما اطلاعاتی در مورد آن موضوع به‌خصوص دهند.

تحلیل داده‌ها

لیکن تفاوت چشم‌گیری در میان نیست. تفاوت کم در نمودارها نشان‌گر واگرایی است. یعنی هنرمندان با شیوه‌های مختلفی از عناصر استفاده کرده‌اند. در مقابل، تفاوت چشم‌گیر به‌معنای هم‌گرایی آثار است. یعنی یک نوع استفادۀ متشابه از عنصر در بیشتر آثار تکرار شده است. با توجه به همان جدول و نمودار می‌توان دید که در ۴۶٪ آثار از خطوط مستقیم و در ۷۱٪ آثار از خطوط منحنی استفاده شده است. این یعنی تمایل هنرمندان به استفاده از خطوط منحنی بیشتر از خطوط مستقیم بوده است و میزان قابل‌توجهی هم‌گرایی در این مورد وجود دارد. در مورد شکل‌های تزئینی و سه‌بعدی با توجه به جدول و نمودار ۲، در ۳۶٪ آثار هنرمندان از شکل‌های تزئینی و در ۷۹٪ آثار از شکل‌های سه‌بعدی استفاده کرده‌اند؛ یعنی حضور شکل‌های سه‌بعدی بیشتر از دو برابر شکل‌های تزئینی است و این نشان می‌دهد که تمایل هنرمندان بیشتر به بازنمایی واقعی و حجم‌دار شکل‌هاست. این وقتی معنا و تأکید بیشتر پیدا می‌کند که با توجه به این جدول و همان نمودار مشخص شود در ۹۵٪ آثار شکل‌های عینی حضور قابل‌توجه داشته‌اند (در مقابل ۲۲٪ برای شکل‌های ذهنی). نتیجۀ این است که نقّاشان در دهۀ ۶۰ بیشتر به بازنمایی اشکال عینی به صورت سه‌بعدی می‌پرداختند. این اشکال در غالب شکل‌های نامعیّن (در مقابل هندسی) و زیست‌سیما (در مقابل راست‌خط) هستند. در مورد ارزش نور، با توجه به این جدول و نمودار ۳، ۸۳٪ آثار تیره‌مایه، ۱۲٪ روشن‌مایه و ۵٪ مابین این دو هستند. این یعنی اکثر آثار ارزش نور کلی رو به تیره دارند و هنرمندان از رنگ‌های تیره‌تر در آثارشان استفاده کرده‌اند. در ۸۲٪ آثار از روش سایه‌روشن‌کاری برای حجم‌پردازی و واقع‌نمایی استفاده شده است. ۲۷٪ آثار دارای حجم قابل توجه از اشکال با ارزش‌نور تزئینی بوده‌اند. این نتیجه با نتیجۀ عینی بودن و سه‌بعدی بودن اشکال نیز هم‌خوانی دارد و تمایل هنرمندان به واقع‌گرایی را می‌رساند. ترکیب‌بندی با ارزش نور بسته تأکید بر مسطح بودن نقّاشی دارد و ترکیب‌بندی با ارزش ارزش نور باز در

اغلب موارد برای واقع‌گرایی یا ایجاد فضایی که عناصر بصری در آن کنار هم دیگر احساس شوند استفاده می‌شود. طبق این جدول و نمودار ۳ در ۸۴٪ آثار از ترکیب‌بندی با ارزش‌نور باز استفاده شده است که گویای حقایقی در مورد نحوۀ فضاسازی نقاشان دهۀ ۶۰ است.

با توجه به این جدول و نمودار ۴ حدود ۴٪ از آثار در بافت لامسه‌ای استفاده شده است. تقریباً در تمام آثار (به جز دو اثر) از بافت بصری استفاده شده که در این میان بافت شبیه‌سازی شده (واقع‌گرایانه) حدوداً سه‌برابر بافت ابداعی است. این دوباره تأکیدی بر تمایل نقاشان به واقع‌گرایی است.

طبق این جدول و نمودار ۵ در ۶۲٪ آثار از رنگ‌آمیزی ذهنی و ۴۲٪ آثار از رنگ‌آمیزی ذهنی استفاده شده است. برخلاف تمایلات واقع‌گرایانه در مورد شکل‌های نقاشی‌ها، وقتی کار به رنگ‌آمیزی می‌رسد، نقاشان دهۀ ۶۰ بیشتر به رنگ‌آمیزی ذهنی تمایل دارند تا رنگ‌آمیزی عینی. در این میان نظام رنگ‌آمیزی مورد علاقۀ آن‌ها نظام مکمل‌هاست و در نظام مکمل‌های تمایل به مکمل قرمز و سبز بیشتر است. این حقیقت در مورد فضا نیز تا حدودی صادق است. با این‌که نوع فضا بیشتر عینی است تا تزئینی (جدول ۱ و نمودار ۶) لیکن ژرف‌نمایی شهودی، یعنی استفاده از تکنیک‌های مختلف ژرف‌نمایی در ترکیب با هم، با ژرف‌نمایی خطی برابری می‌کند. سایر تکنیک‌های ژرف‌نمایی به ندرت استفاده شده‌اند.

جدول ۱. داده‌های به‌دست آمده بعد از بررسی ۱۳۵ اثر. منبع: نگارنده

عنصر خط			عنصر شکل		ارزش نور		عنصر رنگ		فضا و پرسپکتیو	
صریح		۶۸	تزئینی	۴۹	روشن‌مایه	۲۳	عینی	۵۷	فضای تزئینی	۴۴
نهفته		۸۸	سه‌بعدی	۱۰۷	تیره‌مایه	۱۱۹	ذهنی	۸۵	فضای عینی	۹۶
مستقیم		۶۳	ذهنی	۳۰	سایه‌روشن‌کاری	۱۱۱	نظام مکمل	۴۹	پرسپکتیو خطی	۶۲
							مکمل سبز و قرمز	۳۰		
							مکمل آبی و نارنجی	۱۸		
							مکمل زرد و بنفش			
منحنی		۹۶	عینی	۱۲۹	تزئینی	۳۷	نظام سه‌گانه	۳۳	ژرف‌نمایی مورب	۲
بافت			نامعین	۱۱۴	ارزش نور بسته	۲۵	نظام چهارگانه	۴	ژرف‌نمایی ایزومتریک	۱
لامسه‌ای		۵	هندسی	۵۱	ارزش نور باز	۱۱۴	نظام هم خانواده	۱۸	ژرف‌نمایی واژگون	۰
بصری	شبیه‌سازی	۱۱۸	راست‌خط	۶۰			نظام تک‌رنگ	۲۴	ژرف‌نمایی شهودی	۶۷
	ابداعی	۳۸	زیست‌سیما	۱۰۳			نظام ناموزون	۷		

مقایسه با نقاشی قبل از دهۀ ۶۰

تمایلات مدرن نقاشان ایرانی در دهۀ۴۰ و۵۰ به سمت انتزاع و تأکید بر مسطح بودن نقاشی است؛ با این‌که سعی می‌شود از نمادهای ایرانی و اسلامی مثل آن‌چه در مکتب سقاخانه یا نقاطی-خط دیدیم استفاده شود (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۲۲-۱۵۴) لیکن این نمادها و عناصر فراتر از اشکال تزئینی نمی‌روند و از نظر محتوایی نقش قابل توجهی در این آثار ایفا نمی‌کنند (زنده‌دل، ۱۳۹۴: ۳۰۸-۳۱۱) و نمی‌توانستند بکنند. نقاش ایرانی شروع می‌کند به دیدن نقاشی به عنوان یک شیء مستقل که بیشتر به این نیاز دارد که یک شیء مادی باشد تا این‌که فهمیده شود یا بفهماند. تمایلات هنرمندان به استفاده از رسانه‌های معاصر در دهۀ۵۰ نوعی دنباله‌روی از مد روز هنر جهانی است که بیشتر از هنر مدرن از فهم مخاطب عام فاصله می‌گیرد. مخاطب عامی که

خود را در حوالی انقلاب می‌بیند و نیازمند آثاریست که به هدف‌های اجتماعی و سیاسی‌اش کمک کند. این‌جا ریشۀ تحولات نقاشی از دهۀ ۵۰ به دهۀ۶۰ شکل می‌گیرد. مخاطب از نقاشی می‌خواهد تا بفهمد و بفهماند و این یعنی واقع‌گرایی، یعنی خطوط نهفته و منحنی، شکل‌های عینی و سه‌بعدی، حجم‌پردازی به کمک سایه‌روشن‌کاری، استفاده از بافت‌های شبیه‌سازی‌شده و آشنا و پرسپکتیو یک نقطه‌ای و دونقطه‌ای یا ترکیبی از این‌ها. از طرفی نیاز به رساندن پیام‌هایی‌ست که در همان قالب قابل فهم، به نمادگرایی بپردازد و این یعنی نظام‌های رنگی با رنگ‌آمیزی ذهنی مثل نظام مکمّل قرمز و سبز. در نتیجه، شکل‌های تزئینی و دوبعدی که قبل از دهۀ۶۰ به تکرار دیده می‌شد دیگر خیلی رخ نمی‌نمایند و از فضاسازی‌های تزئینی که بر بعد تصویر هیچ تأکیدی ندارند و شکل‌های هندسی خبری نیست. این امر تا انتهای دهۀ۶۰ به قوت ادامه پیدا می‌کند.

تحلیل محتوایی نتایج

استفاده از خطوط منحنی و نهفته، بازنمایی شکل‌های عینی در حالت سه‌بعدی و غیرهندسی، استفاده از ارزش نور سایه‌روشن‌کاری شده برای ایجاد توهّم حجم، اجتناب از بافت لامسه‌ای و استفاده از بافت شبیه‌سازی شده و به‌کارگیری فضاهای عینی نشان‌دهندۀ تمایل جنبش نقاشی دهۀ۶۰ به واقع‌گرایی است. اما این واقع‌گرایی با واقع‌گرایی صرف فرق می‌کند. زیرا زمانی که به بررسی رنگ و نوع ژرف‌نمایی پرداخته شود مشهود است که هنرمندان از عناصر واقع‌گرایانه برای ایجاد فضاهای ذهنی دیگری استفاده می‌کنند؛ یعنی هنرمند اهداف فراواقع‌گرایانه دارد، چیزی شبیه به سوررئالیسم. ولی نمی‌توان رویکرد سوررئال را به این آثار نسبت داد؛ به این دلیل که رنگ‌ها، مخصوصاً نظام مکمل کاربردی نمادگرایانه دارند که می‌توان آن را نوعی نبرد خیر و شر که مدّ نظر هنرمندان است، دانست. پراستفاده‌ترین مکمل، یعنی مکمل قرمز و سبز را می‌توان مربوط به نمادهای مختلفی دانست: قرمز نماد خون شهیدان و سبز نماد رنگ شیعه یا نماد پیروزی یا سبز و قرمز نماد پرچم ایران.

نتیجه

واقع‌گرایی به وجود آمده در نقاشی دهه شصت ایران، به دلیل تغییر مخاطبین این نقاشی‌هاست. به‌نظر می‌رسد هنرمندان این آثار سعی دارند با مخاطب عام ارتباط برقرار کنند و برای رسیدن به این هدف به ساختاری روی آورده‌اند، که نیازی به رمزگشایی پیچیده نداشته باشد. برای همین از خطوط نهفته به‌جای خطوط صریح استفاده کرده‌اند. خطوط صریح بیش از آنکه پیام را انتقال دهند، معمولاً بیان بصری در نقاشی را انتقال می دهند و به سرعت چشم بیننده را درگیر ساختار نقاشی کرده و اغلب بر ساختار نقاشانه تاکید می‌کنند با توجه به اینکه استفاده از خطوط مستقیم و شکسته آثار را به سمت انتزاع می‌کشاند، استفاده از این خطوط در آثار نقاشان این دوره کمتر دیده شده است.

پی‌نوشت

۱. Subjective
۲. Objective
۳. Amorphous
۴. Geometic
۵. Rectilinear
۶. Biomorphic
۷. Tone
۸. Brightness
۹. Achromatic Value
۱۰. High Key Value
۱۱. Low Key Value

۱۲. Chiaroscuro
۱۳. Invented Texture
۱۴. Hue
۱۵. Intensity
۱۶. Value
۱۷. Subjective Color
۱۸. Local Color
۱۹. Complements
۲۰. Split-Complements
۲۱. Triads
۲۲. Tetrads
۲۳. Analogous Colors
۲۴. Monochromic Colors
۲۵. Adobe Illustrator
۲۶. Decorative Space
۲۷. Plastic Space
۲۸. Linear Perspective
۲۹. Oblique Projection
۳۰. Isometric Projection
۳۱. Reverse Perspective
۳۲. Intuitive Space

منابع

-آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۱). مبانی رنگ و کاربرد آن. تهران: سمت.
-اکویرک، اتو و غیره (۱۳۹۰). مبانی هنر: نظریه و عمل. مترجم محمدرضا یگانه‌دوست. تهران: سمت.
-حلیمی، محمدحسین (۱۳۸۷). اصول و مبانی هنرهای تجسمی. تهران: احیاء کتاب.
- زنده‌دل، سیامک (۱۳۹۴). تحولات تصویری هنر ایران. تهران: نظر.
- طبسی، محسن؛ انصاری، مجتبی (۱۳۸۵). بررسی محتوا و شکل، در نقاشی دهه اول انقلاب اسلامی. هنرهای زیبا. جلد ۲۷، ص. ۸۷-۹۶ .
-کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران (ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین). تهران: نظر.
-گیجر، جیسون (۱۳۹۲). زیباشناسی و نقاشی. مترجم زهرا قیاسی. تهران: رشد آموزش.
-گودرزی، مرتضی (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. تهران: سمت.
-گودرزی، مصطفی (۱۳۶۸). ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
-گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵). در جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران. تهران: علمی و فرهنگی.
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۷). نقاشی انقلاب. تهران: فرهنگستان هنر.
-مجابی، جواد (۱۳۹۵). نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران (۲ جلدی). تهران: پیکره.
-مجابی، جواد؛ میرعمادی منیژه(۱۳۷۶). پیشگامان نقاشی معاصر ایران: نسل اول. تهران: هنر ایران.
-نامی، غلامحسین (۱۳۷۸). مبانی هنرهای تجسمی (ارتباطات بصری). تهران: انتشارات توس.
-نمایشگاه دوسالانه نقاشی(۱۳۷۱). نقاشی معاصر ایران گزیده‌ای از آثار اولین نمایشگاه دوسالانه نقاشان ایران. تهران: مرکز هنرهای تجسمی.
-Grigor, Talinn(2014). Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio. s.l. : Reaktion Books.
-URL1 https://1drv.ms/b/s!AhwVmsjyNJvkhPlkB6Yk7L_EW9Q5RQ?e=Z6LDYT