مأخذ اصلی تمثیل خورندگان پیل‌بچه در مثنوی

MOHAMMAD AHMADÎ*

Öz

Bundan önce *Mesnevi* hikâyelerinin kaynakları ve *Mesnevi* konusunda birçok araştırma yapılmıştır. Fakat bu konuda araştırma yapan edebiyatçılar hala bu alanda çalışılabilecek konuların çok olduğu ve *Mesnevi*'de yer alan örneklerin kökenleri konusunda yeni kaynakların bulunulabileceği kanısındadırlar.

Bu makalede *Mesnevi*'nin "Üçüncü Defter"inin başında yer alan "Hırsla fil yavrularını yiyenler ve öğüt verenlerin öğüdünü terk etme" adlı hikâyenin yeni bir kaynağı örnek olarak tanıtılmıştır. Mevlânâ Celaleddin-i Belhî'nin bu kaynaklara ulaşmış olması muhtemeldir.

Anahtar kelimeler: Kaynakbilim, Mesnevi, Helios inekleri.

ABSTRACT

Although there have been many investigations about the origins of the Masnavis's allegories in the past; scholars still admit that there is more to find regarding Masnaví's stories and allegories and their origins.

In this essay we have found a new origin for one of the Masnavi's allegories known as the story of "elephant child eaters" and we think that it is probable that Molana have been familiar with this new origin.

Keywords: morphology, Masnavi, Odysseus, Helios's cows, elephant eaters.

* دانشجوی دکتری دانشگاه تهران

چکیده

پیش از این در حوزهٔ مثنوی‌شناسی و مأخذشناسیِ داستان‌هایِ مثنوی کوشش‌های فراون و شایان تقدیری صورت گرفته است؛ باری چنان که پژوهندگان این عرصه خود معترف‌اند هنوز جای تحقیق و پژوهش در این حوزه وجود دارد و همچنان می‌توان مآخذ جدید و تازه‌ای برای تمثیلات موجود در مثنوی یافت. در این مقاله مأخذ جدیدی برای تمثیلی با عنوان «قصهٔ خورندگان پیل‌بچه از حرص و ترک نصیحت ناصح» در ابتدای دفتر سوم مثنوی معرفی شده است و احتمال می‌رود مولانا جلال‌الدین بلخی با این مأخذ آشنا بوده است.

کلیدواژها: مأخذشناسی،مثنوی، ادیسه، گاوهای هلیوس، خورندگان پیل.

مقدمه

بر محققان و پژوهندگان عرصهٔ ادبیات فارسی پوشیده نیست که تقریرات شامخ استاد مسلّم، بدیع‌الزمان فروزان‌فر در کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی* از نخستین تلاش‌هایی است که ایرانیان در حوزهٔ مآخذشناسی داستان‌های فارسی انجام داده‌اند و به رغم گذشت ایام متمادی به ظن قریب به یقین می‌توان گفت که کوشش بدیع‌الزمان فروزان‌فر در این عرصه هنوز بهترین و یا یکی از بهترین نمونه‌های مآخذشناسی داستانِ فارسی به شمار می‌آید. هدف اصلی استاد فروزان‌فر در کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، چنان که خود ایشان در مقدمهٔ کتاب اشاره می‌کنند، آن است که وجود و شهرت حکایات مشابهی که مولانا در مثنوی از آنها بهره گرفته است را نشان دهند و از این طریق امکان سنجش حکایات مشابه را فراهم آورند تا خواننده بتواند قدرت تصرّف مولانا در داستان‌ها را دریابد و مقاصد حکایات ساده با موضوعات عادی را با مقاصد بلند و حکیمانهٔ تمثیلات و داستان‌های مثنوی تطبیق دهد. (ر.ک: فروزان‌فر، ۱۳۸۷: بیستم و بیست و یکم)

بنابراین هدف مؤلف چنان که باز در مقدمه متذکّر می‌شوند آن نبوده است که در مبادی اصلی تمثیلاتِ مثنوی بحث کند و یا ریشهٔ اصلی داستان‌ها را در ایران یا خارج بیابد و کیفّیتِ تحوّل قصص را دنبال کند، بلکه آن عالم دانشمند فروتنانه دربارهٔ ماهیتِ اثر خود می‌نویسد:

«همین‌که حکایتی را در کتب متقدّمان یا هم عصران مولانا و یا بعضی کتب که به احتمال قوی مأخذی جز مثنوی داشته است به دست آورده در جزء مآخذ قصص نقل کرده است و این ضعیف هرگز نخواسته است که مآخذ قصص مثنوی را به طور کلّی گرد آورد و کاری که در حدّ توانایی و اطّلاع وی نیست بر عهده گیرد چه این‌گونه بحث، شاید وظیفهٔ جمعیتی باشد که هر یک چند زبانِ شرقی و غربی بدانند و در تاریخ و آداب و آراء و عقاید و رسوم اقوام اطّلاع کافی حاصل کرده باشند و امیدوارم که آیندگان (به خواست خدا) گرم در کار آیند و این درِ بسته بگشایند و هر یک از حکایات مثنوی را به منشأ و سرچشمهٔ اصلی خود برسانند.» (همان: بیست و دوم)

در این مقاله سعی شده است تا مأخذ اصلی یکی از تمثیلات مثنوی و چگونی سیر تطور آن در روایت‌های مختلف نشان داده شود. همچنین به نظر می‌رسد که مولانا جلال‌الدین بلخی به نوعی هم با مأخذ اصلی داستان و هم با دیگر روایاتِ شایع در متون عربی و فارسی آشنایی داشته است، زیرا او در سرودن تمثیل مذکور در مثنوی روایت‌های مختلف را به هم می‌آمیزد.

قونیه در قرن هفتم

بنا به روایات مستندی که در دست است بهاءالدین محمد بن حسین بن احمد خطیبی پدر مولانا جلال‌الدین بلخی در سال ۶۱۷ یا ۶۱۸ هجری از بلخ بیرون آمد و از راه بغداد به مکه رفت و از آنجا به ارزنجان و مَلَطیه سفر کرد و چهار سال در آنجا اقامت گزید و پس از آن به لارنده رفت و دست آخر به دعوت سلطان

علاءالدین کیقباد سلجوقی (۶۱۶-۶۳۴) به قونیه عزیمت کرد و باقی عمر در آنجا بود تا بدرود حیات گفت. (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹: ۴۵۲) دوران سلطنت علاءالدین کیقباد، با وجود تهدیدهایی که از جانب ایلخانان مغول وجود داشت، از درخشان‌ترین سال‌های حکومت سلجوقیان در آسیای صغیر به حساب می‌آید. (ر.ک: گولپینارلی، ۱۳۶۳: ۲۳) قونیه در این دوره پایتختِ سلجوقیانِ روم بود و بر اثر علاقه و توجه ویژهٔ آنها به علم و هنر و همچنین فاصلهٔ بسیار این شهر از فتنهٔ مغول عدّه‌ای بیشماری از اکابر علم و دانش در آنجا مجتمع شده بودند؛ به عبارتی بهتر قونیه در قرن هفتم محل تلاقی سه فرهنگِ اساسی دنیای قدیم به شمار می‌رفت، زیرا از یک طرف به دلیل مهاجرت ایرانیان و دانشمندان ایرانی، زبان فارسی و شعر و ادب فارسی در این شهر رواجِ گسترده پیدا کرد و از طرف دیگر زبان عربی که زبان قرآن و معارف دینی است در آنجا دارای تشخّص و امتیاز بود و به موازات آن فرهنگ و تمدن یونان نیز که از طریق امپراطوری روم به آنجا وارده شده بود، رونقی تام داشت. (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۵) مولانا جلال‌الدین در چنین شرایطی بالید و در قونیه نشو و نما یافت و قسمت عمده‌ای از زندگانی پر برکت خود را در این شهر سپری کرد و همچون پدرِ خود در آنجا دارِ فانی را وداع گفت. آناطولی در قرن هفتم و همچنین قونیه در این زمان از طرفی مرکز اختلاط مذاهب و از طرف دیگر مجمع اهل تصوف بود و به معنای دقیق کلمه یک اجماع چند ملیتی (multicultural society) به شمار می‌آمد. اقوام مختلف در سایهٔ دولت سلجوقی و به واسطهٔ سهل‌انگاری آنها دربارهٔ ادیان و مذاهب با یکدیگر هم‌زیستی مسالمت‌آمیز (peaceful coexistence) داشتند و با یکدیگر ارتباط فرهنگی برقرار می‌کردند. محققِ بزرگِ معاصر و یکی از

برجسته‌ترین مولوی‌شناسان عصر حاضر، عبدالباقی گوپینارلی در این باره می‌نویسد:

«از مذاهب اهل سنت در مراکز مستقر در آناطولی، دو مذهب حنفی و شافعی اعتباری یکسان داشتند. معتزله هم بی‌اهمیت تلقی نمی‌شد. وجود جویندگان فلسفهٔ یونان و حکمای مسیحی و مسلمان و برپا بودن کلیساها و کنیسه‌ها در کنار مساجد سهل‌انگاری و عدم تعصب نسبت به ادیان و مذاهب را در این دوره نشان می‌دهد.» (۱۳۶۳: ۵۰)

گوپینارلی همچنین معتقد است که روابط صمیمی و دوستانهٔ سلجوقیان با روم شرقی (بیزانس) باعث اشاعهٔ فرهنگ و حکمت یونانی در آناطولی و قونیه شد و نهایتاً این امر به رواج زبانِ یونانی در اکثر بخش‌های آناطولی، به ویژه در ایالات نزدیک قونیه و بیزانس انجامید، تا جایی که در برخی از ایالات بدان زبان تکلّم می‌کردند. باری جدا از آنچه گفته شد، شواهد و قراین تاریخی نیز نشان می‌دهد که مردم آسیای صغیر تا حدود بسیار زیادی با زبان و فرهنگِ یونانی آشنا بوده‌اند و متفکّران بزرگ آن دیار را چون هومر، سقراط، افلاطون و ارسطو به خوبی می‌شناخته‌اند. استاد شفیعی‌کدکنی دربارهٔ رواج زبان یونانی در قونیهٔ قرن هفتم می‌نویسد:

«آنچه از واژگان یونانی و حتی عبارات یونانی در دیوان شمس دیده می‌شود، گیرم از زبان مولانا نشأت نگرفته باشد و سرودهٔ دیگران باشد، هر چه هست، دلیلی است روشن بر زنده بودن این زبان در آن ناحیه و در میان انبوهی از مردمان آنجا.» (همان: ۲۵)

این نکته را البته پیشتر استاد گولپینارلی نیز در کتابی که دربارهٔ مولانا جلال‌الدین نوشته است، متذکّر شده بود. (ر.ک: ۱۳۶۳: ۵۰) به عقیدهٔ وی و دیگر

محققان، زبانِ یونانی‌ای که در اشعار مولانا به کار رفته است، زبان متداولی میان مردم قونیه در قرن هفتم هجری بوده و تمام خصوصایت زبان یونانی‌ای را که امروز در آناطولی رایج است، داراست. (ر.ک: همان: ۴۱۱) به زعم این استاد «مولانا زبان یونانی را تا حدی می‌دانسته است که قادر باشد آثار فلاسفه و اشعار شاعران کهن یونانی را در متونِ اصلی آنها بخواند.» (همان:۴۱۱) همچنین به قول ایشان مولانا با راهبان مسیحی نیز دوستی داشته و گاه در دیرِ افلاطون در نزدیکی قونیه به زیارت آنها می‌رفته است؛ گولپینارلی معتقد است که این رفت و آمدهای مولانا به دیر افلاطون[۱] خود دلیلی است بر اینکه وی با فرهنگ و زبان یونانی انس و الفت داشته است و اشعار یونانیِ او از علاقهٔ وی به مسیحیان و راهبان مسیحی حکایت می‌کند. (ر.ک: همان: ۴۱۱) هر چند این فرضِ گولپینارلی بر پایهٔ حکایاتی است که در *مناقب‌العارفینِ* افلاکی آمده است؛ شفیعی‌کدکنی به درستی متذکّر می‌شود که این حکایات حتی اگر از نوع حکایت‌هایِ مجعولی باشد که معولاً تذکره نویسان برای اهل تصوف می‌ساخته‌اند، باری فضای اجتماعی و فرهنگی قونیهٔ قرنِ هفتم را به خوبی ترسیم می‌کند. (ر.ک: ۱۳۸۸: ۲۶) اکنون به دو حکایت از این حکایات مناقب‌العارفین اشاره می‌شود:

[۱]. دیر افلاطون غاری بوده است در قونیه که پس از مولانا چلبی‌ها بدانجا می‌رفته‌اند و یک شب از سال را در آنجا می‌گذرانده‌اندو خاطرهٔ مولانا را زنده نگه می‌داشته‌اند. (به نقل از حواشی کتاب گولپینارلی، ۱۳۶۳: ۴۱۱) شفیعی‌کدکنی دربارهٔ این مکان می‌نویسد: «دیر افلاطون محلی بوده است در قونیهٔ عصر مولانا که تصویر دقیقی از آن در کتاب *شهنامهٔ سلجوق*، اثر اُنسی، ۲، دیده می‌شودو ناظم آن متن، از این محل به نام «جای افلاطون» یاد می‌کند....» (۱۳۸۸: ۲۶)

سرور راهبان دیرِ افلاطون که از اکابر احبار ایشان مردی بود پیر و متبحّر و از جمیع ولایت استنبول و فرنج و جانیک و غیره به طلب آن علم پیش او می‌آمدند و از او تحصیل احکام می‌کردند؛ حکایت کرد که روزی حضرت مولانا به دیر افلاطون که در دامن کوه است آمده بود و در آن مغاره که از آنجا آب سرد بیرون می‌آید در آنجا رفته تا قعر غار روانه شد و من بیرون غار مراقب آن حال شدم که تا چه خواهد کردن؟ تا هفت شبان روزی در میان آبِ سرد نشسته بود، بعد از آن شورکنان بیرون آمد و روانه شد؛ حقّا که اثرِ تغیّر اصلا در جسم مبارکش نبود و سوگندان خورد که آنچ در صفت ذات مسیح خوانده بودم و در صحف ابراهیم و موسی مطالعه کرده بودم و همچنان عظمت ورزش انبیا که در تواریخ سلف دیده بودم درو همان بود و زیاده؛ چنانک در اسرار خود فرمود و نمود. (۱۳۸۶: ۱۴۹)

و حکایت دیگر چنین است:

همچنان از محققان اصحاب منقول است که در دیر افلاطون حکیم راهبی بود ذوفنون عظیم و سالخورده، چندانک اصحاب آنجایگاه به رسم تفرّج رفتندی به انواع خدمات کردی و اعتقاد نمودی و حضرت چلبی عارف را به غایت دوست می‌داشت؛ روزی اصحاب کرام از سبب اعتقاد او پرسیدند که تو مولانا را چو دیدی و چگونه دانستی؟ گفت: شما او را چه دانید که او که بود؟ من ازو کرامات بی‌حدّ و معجزات بسیار دیده‌ام و بندهٔ مخلص گشته؛ و سِیَر انبیای ماضی را در انجیل و صُحُف ایشان خوانده بودم، همه را در ذاتِ مبارکِ او مشاهده کرده‌ام و به حقیّت او ایمان آورده...(همان: ۲۷۶)

حال اگر فرهنگ و ادب یونانی در قونیه‌ای که مولانا در آن پرورش یافته است رواج داشته و اگر مولانا به مقتضای جامعه‌ای که در آن بالیده با تمدنِ یونان آشنایی بیشتری پیدا کرده است، چندان بعید نیست که او با حماسهٔ سترگِ آن دیار یعنی *ایلیاد و اودیسهٔ* هومر نیز آشنایی داشته است. این اثر ادبی مشهور، «از قرن ششم پیش از میلاد برای مردم آتن به صورت منظومه‌های رسمی درآمد که

سراسر آن در جشن‌های ملی هر دو هفته یک بار خوانده می‌شد» (خانلری، ۱۳۷۵: ۱۵۳۸) و سپس رفته رفته در اقصی نقاط جهان اشتهار یافت و تأثیراتِ عمده‌ای را در ادب رومی باعث شد. بسیاری از وقایع اثر حماسی هومر در نواحی آسیای صغیر پدید آمده است، (ر.ک: نفیسی، ۱۳۸۷: ۵) و این امر خود دلیل دیگری است که مردمان آن سرزمین با این سرودهٔ بلند آشنایی داشته‌اند. به هر روی می‌توان مدعی شد که مولانا جلال‌الدین بلخی با این اثر و یا با برخی از داستان‌های آن آشنا و مأنوس و در شماری از تمثیل‌های خود در اثر بی‌همتایش *مثنوی معنوی* از آنها متأثر بوده است. در ادامه نشان می‌دهیم که احتمالاً مآخذ اصلی یکی از تمثیلاتِ ممتاز مثنوی، در حقیقت برگرفته از قسمتی از داستان *ادیسهٔ* هومر است و به گونه‌ای بازتفسیر آن بخش از داستان به شمار می‌آید.

گاوهای ماده و تنومند هلیوس

در حماسهٔ ادیسهٔ هومر، پس از آنکه ادیسه در جنگ تروا (Troy) پیروز از میدان نبرد بیرون می‌آید، برای بازگشت به خانه‌اش، ایتاکا (Ithaca) دچار مشکل می‌شود و سفری که بنا بود نهایتاً یک ماه به طول انجامد بیست سال طول می‌کشد. در این بیست سال ادیسه به انواع بلایا و موانع برخورد می‌کند و شماری زیادی از یاران خود را از دست می‌دهد. ناوگان او در دریا با گردبادی سهمگین مواجه می‌شود و این گردباد کشتی‌هایش را به شمال آفریقا می‌برد. ادیسه در نتیجه سال‌ها تلاش می‌کند تا راه بازگشت به خانه‌اش را بیابد، اما با حوادثی رو به رو می‌شود که او را از هدفش بازمی‌دارند و بازگشتش را به تأخیر می‌اندازند. او برای چاره‌جویی و یافتن راهی مناسب به سمت ایتاکا، در یکی از سفرهایش به سرزمین هادس (Hades دهانهٔ دوزخ و دنیای مردگان) می‌رود تا با تیرزیاسِ (Tiressias) پیشگو که پیرمردی نابیناست ملاقات کند و چارهٔ کار را از او جوید. چون ادیسه

در سرزمین مردگان، تیرزیاس را می‌یابد با او به رایزنی می‌پردازد و این پیشگو او را از چند و چون کار آگاه می‌کند و راه را از چاه بازمی‌نماید. تیرزیاس به ادیسه چنین خطاب می‌کند:

ای بازماندهٔ زئوس، ای پسر لارت، ای اولیس که هزران چاره‌جویی می‌دانی، پس چرا، ای بدبخت، چون پرتو آفتاب را بدرود گفتی، آمده‌ای مردگان و سرزمینی را که شادی در آن نیست ببینی؟... شما می‌توانید پس از رنج‌هایی، به خانهٔ خود برسید، اگر بتوانی دلِ خود و دلِ همراهان خویش را آرام کنی، از همان دم که کشتی خود را که چوب‌بست خوب دارد، به جزیرهٔ ترینا‌سید نزدیک بکنی، پس از آنکه از دریای بنفش رسته باشی، هنگامی که گاوه‌های ماده و گوسفندان تنومند هلیوس را، که همه چیز را می‌بیند و همه چیز را می‌شنود، در چراگاه خواهید دید. اگر به آنها هیچ زیانی نرسانی، اگر در اندیشهٔ بازگشت باشی، می‌توانید باز هم بی‌آنکه رنج ببرید به ایتاک برسید؛ اما اگر بدان‌ها زیان برسانی، آنگاه نابود شدن کشتی تو و همراهانت را پیش‌بینی می‌کنم؛ و تو اگر از مرگ برهی، دیر با حالی غم‌انگیز به خانه خواهی رسید، پس از آنکه همهٔ همراهانت بر روی کشتی بیگانه‌ای از دست رفته باشند؛ در خانه‌ات مایهٔ رنج را خواهی یافت؛ مردانی خویشتن‌خواه که دارایی تو را از میان می‌برند، خواستگار زناشویی با زنت هستند و پیشکش‌های زناشویی را بدو می‌دهند... (هومر، ۱۳۸۷: ۷۴۰-۷۴۱)

چنانکه ملاحظه شد تیرزیاس، ادیسه را از تجاوز به گله‌های گاو و گوسفند هلیوس[۲] (Helios)، خدای خورشید نهی می‌کند، اما هنگامی که ادیسه و یارانش به

[۲]. هلیوس تجسم ایزدی خورشید، گرما و روشنایی آفتاب است. هلیوس در اساطیر یونان از ایزدان بزرگ نیست و از خدمتگزاران زئوس به شمار می‌آید. جایگاه هلیوس در پانتئون یونانی ناچیز است. با این حال این اندیشه که او تجسم خورشید، مرکز گیتی، بخشایندهٔ نور و گرمای گریزناپذیر برای زندگی در برابر تاریکی و مرگ است، در پایان دوران باستان، اهمیت

کرانه‌های جزیرهٔ تریناسید (Trinacide) می‌رسند، یاران او خسته و گرسنه‌اند، به همین دلیل از وی می‌خواهند تا مدتی در آنجا درنگ کنند، ادیسه به اکراه می‌پذیرد ولی بدان شرط که یارانش به گلهٔ هلیوس کاری نداشته باشند:

«ای دوستان، در کشتیِ تندروِ ما خوردنی و آشامیدنی هست؛ از ترس آنکه مبادا بدبختی پیش آید نباید دست به گاوان بزنیم. زیرا خدایی که این گاوان و این میش‌های پروار از آنِ اوست، هلیوس، همه چیز را می‌بیند و همه چیز را می‌شنود سنگین‌دل است.» (همان: ۷۶۷)

«من این می‌گفتم و همان دم سوگند خوردند چنان که فرمان دادم از ستوران آسمانی‌نژاد خودداری کنند.» (همان: ۷۶۶)

تا زمانی که یاران ادیسه خوراک و بادهٔ سرخ‌فام داشتند از گاوها خوددرای کردند، اما چون خوراکِ آنها به پایان رسید، ملوانانِ گرسنه احتیاط از کف دادند و گاوهایی را که وقفِ هلیوس بود سر بریدند و پوست کندند و خوردند. ادیسه در این حین برای نیایش به درگاه خدایان به درون جزیره رفته بود و چون بازگشت و از کار یارانش آگاه شد، آنها را سرزنش و ملامت کرد و از خوردن گوشتِ گاوهایِ هلیوس تجنّب واجب شناخت. در این هنگام هلیوس که از غارت گلهٔ مقدسِ خود خشمگین شده بود با دلی پر از اندوه از زئوس (خدای خدایان) و دیگر خدایان خواست که از ادیسه و یارانش انتقام بگیرند:

«ای زئوسِ پدر و شما ای خدایانِ نیکبخت و جاودانی دیگر، کیفر کشتار گاوهای مرا از همراهان اولیس پسر لائرت بستانید. ایشان گستاخانه این جانورانی که مایهٔ شادی من بودند کشته‌اند، هنگامی که من به سوی آسمان پر ستاره می‌رفتم یا هنگامی که در

چشمگیری پیدا می‌کند. برای اطلاع بیشتر ر.ک به: ژوئل، اشمیت. (۱۳۸۹) . *فرهنگ اساطیر یونان و روم*. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران : روزبهان.

فرود آمدن از آسمان به سوی زمین می‌چرخیدم. اگر کیفری بجا در برابر کشتار گاوان من نبینند من نزد هادس فرو خواهم رفت و برای مردگان خواهم درخشید.» (همان: ۷۶۹)

زئوس در جوابِ هلیوس می‌گوید:

«ای هلیوس، همچنان در میان خدایان و برای آدمیزادگان بر زمینی که گندم می‌دهد بدرخش. اما این کسان را؛ به زودی صاعقهٔ فروزان خود را بر کشتی تندرو ایشان فرود خواهم آورد و پاره‌های آن را در میان دریای می‌آسا به پرواز خواهم آورد.» (همان: ۷۶۹)

پس از این گفتگو ادیسه و همراهانش به کشتی بازمی‌گردند و آمادهٔ حرکت به سمت ایتاکا می‌شوند. زئوس در این موضع و در میانهٔ راه برای حمایت از هلیوس، سنگدلانه همهٔ مردانِ ادیسه را با آذرخش نابود می‌کند و بدین ترتیب ناوگانِ اعزامی به جنگ تروا در طوفان سهمگین دریا نابود می‌شود. تنها ادیسه که از گوشت گاوانِ هلیوس نخورده است زنده می‌ماند و باقی افراد او به کامِ مرگ می‌روند. هومر نابودی کشتی و غرق شدن سربازان یونانی را چنین وصف می‌کند:

«و همان دم خدایان، بزرگواری‌هایی در دیدگانشان آشکار کردند: چرم‌های گاوان راه می‌پیمودند؛ گوشت‌ها در گرداگرد سیخ‌ها بانگ برمی‌آوردند، چه گوشت پخته و چه گوشتِ خام؛ گویی گاوان خود بانگ می‌کردند... کشتی دیر زمانی راه نپیمود، همان دم باد باختر صفیرزنان پیش آمد و مانند توفانی گرد خود پیچید؛ سختیِ باد چوب‌های دگل را پی در پی در هم شکست... در همان دم زئوس تندر را برآورد و صاعقهٔ خود را بر کشتی فرود آورد. چون صاعقهٔ زئوس بر آن خورد همهٔ آن گرد خود پیچید، از دودِ گوگرد پر شد و کسانم از کشتی به زیر افتادند.» (همان: ۷۶۹- ۷۷۰)

در نهایت ادیسه که تنها بازماندهٔ توفان سهمگین دریاست بر تخته پاره‌ای سوار می‌شود و خود را به زحمت به جزیره‌ای می‌رساند. او همچنان به خاطر

غضب خدایان سختی‌ها، مصیبت‌ها و آزمایش‌های دیگری را نیز پس پشت می‌کند و سرانجام موفق می‌شود به قلمرو سلطنت خود در ایتاکا بازگردد و تاج و تختش را باز پس گیرد.

شتر صالح

یقیناً ساحت مقدس قرآن از لوث اساطیرالاولین منزه است، اما شایان ذکر است که اسطورهٔ ادیسه و گلهٔ گاوهای هلیوس، داستان شتر صالح را در قرآن به خاطر می‌آورد. آنجا که گروهی از اشقیاء بدون در نظر گرفتن نصیحت پیام‌آور الهی شتری را که آیت خدا بود و از دل کوه بیرون آمده بود، پی کردند:

«و إِلی ثَمُودَ أخَاهُم صالِحاً قَالَ یا قَومِ أعبُدُوا اللهَ مَا لَکُم مِن الَهٍ غَیرُهُ قَد جاءَتکُم بَیِّنَهٌ مِن رَبّکُم هذِهِ ناقَهٌ اللهِ لَکُم آیتهً فَذَروهَا تَأکُل فِی الأرضِ اللهِ وَ لا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَیَأخُذَکُم عَذَابٌ أَلِیمٌ (الأعراف ۷۳)»...«فَعَقَرُوا النَّاقَهَ و عَتَوا عَن أمرِ رَبِّهِم و قَالوا یَا صَالِحُ ائتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إن کُنتَ مِنَ المُرسَلِینَ فَأخَذتهُمُ الرَّجفَهُ فَأصبَحُوا فِی دَارِهِم جَاثِمِینَ (الأعراف ۷۷-۷۸)»

بنابر روایت‌های اسلامی پس از حضرت هود و عاد (ص)، حضرت صالح (ص) به مدت دویست سال بر قوم ثمود به رسالت فرستاده شد و آن قوم را به پرستش خدای یگانه و ترک بتهایی که پدرانشان می‌پرستیدند دعوت کرد. (ر.ک: نیشابوری، ۱۳۹۲: ۴۲) بعضی از مفسرین معتقدند که حضرت صالح به عنوان معجزه ماده شتری زنده را از دل سنگ برآورد، اما در قرآن اطلاعاتِ دقیقی در این باره وجود ندارد.[۳] (ر.ک: خزائلی،۱۳۴۱: ۳۹۶- ۳۹۷) صالح از قوم خود

۳. به عقیدهٔ محمد خزائلی برآوردن ناقه از سنگ اشتباهی است که در نتیجه تقارب لفظی میان حجر به کسرهاء و سکون جیم «محل اقامت ثمود» و حجر بفتحین که به معنی سنگ

خواست تا این ناقه را که آیتی از تقدیس بود محترم دارند و مدتی استفاده از آب را به وی اختصاص دهند و به او آزار نرسانند، اما قوم ثمود سرکشی آغاز کردند و ناقهٔ صالح را پی کردند. صالح آنگاه به قوم خود گفت سه روز در خانه‌هاییشان بمانند و منتظر باشند. در روز چهارم زلزله و صاعقه‌ای بر ثمود نازل شد و آنها بکلّی از بین رفتند. در مورد پی کردن ناقه در کتب تفسیر آمده است که شخصی به نام **قدار** با رفیقان خود باده می‌نوشید، یاران او خواستند مقداری آب را با شراب بیامیزند، اما چون نوبت شُرب ناقهٔ صالح بود، آب نیافتند. بدین ترتیب قدار با رفیقانِ خود همداستان شد که ناقه را بکشند. (ر.ک: همان: ۲۵۲)

قصهٔ خورندگان پیل‌بچه از حرص و ترک نصیحت ناصح

استاد بدیع‌الزمان فروزانفر در کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، مأخذ اصلی این حکایت را که در ابتدای دفتر سوم مثنوی آمده است، کتاب *حلیه‌الاولیاءِ* ابونعیم اصفهانی ذکر می‌کند. خلاصه و ترجمهٔ عربی حکایت مذکور از کتاب جلیل‌القدر و سترگ *حلیه‌الاولیاء* چنین است:

«ابوعبدالله قلانسی نقل کرد که در یکی از سفرهایمان دچار طوفان شدیم سرنشینان کشتی به دعا و نذر و نیاز پرداختند. آنگاه به من گفتند تو چه نذر کرده‌ای. در جواب گفتم نذر کردم که اگر نجات یابم هرگز گوشت فیل نخورم! حاضران گفتند عجبا از این نذر که کرده‌ای! از قضا به سبب شکستگی، کشتی را به ساحلی فرود آوردند و در آنجا خوردنی نبود. ناگهان بچه فیلی ظاهر شد. همسفران در دم او را گرفتند و ذبح کردند و خوردند. من به نذر خود وفادار ماندم. همسفران پس از این که سیر شدند به خواب رفتند. در این هنگام فیلِ ماده‌ای سر رسید. او که در جستجوی فرزندش بود همه

می‌باشد پیش آمده است. برای اطلاع بیشتر در این باره ر.ک: خزائلی، محمد. (۱۳۴۱). *اعلام قرآن*. تهران: امیر کبیر.

جا را می‌بویید تا استخوان‌های فرزندش را یافت. آنگاه به سراغ خفتگان رفت و چون دریافت که آنها خورندهٔ فرزندش هستند یکی یکی همه را با دست و پای خود له می‌کرد و به قتل می‌رساند. بعد به سراغ من آمد. اما با بوییدن دهانم دریافت که من از گوشت فرزندش نخورده‌ام. چرخی زد و با خرطومش اشاره کرد که سوار شو. سوار شدم و فیل به سرعت پیش می‌رفت و شبانه مرا به زمین حاصل‌خیز و پر جمعیتی رساند. صبحگاهان چشمم به زراعت و انبوه مردم افتاد. آنها مرا نزد فرمانروایشان بردند. ماجرای خود به تمامی بگفتم. گفتند هشت روز راه را یکشبه پشت سر گذاشته‌ای!» (فروزان‌فر، ۱۳۸۷: ۲۴۷-۲۴۸، با تلخیص و دخل و تصرف)

استاد فروزان‌فر پس از نقل این حکایت متذکّر می‌شوند که این داستان را دمیری در *حیاة‌الحیوان* و قاضی ابوعلی تنوخی در *نشوارالمحاضره* و ابن بطوطه در *رحله* و عوفی در *جوامع الحکایات* نقل کرده است. (همان: ۲۴۷) البته لازم به ذکر است که در روایت *حلیه‌الاولیاء* بر خلاف روایتِ *مثنوی* و *ایلیاد و ادیسه* شخص دانا و ناصحی گروهی را از خوردن گوشتِ حیوانی منع نمی‌کند، بلکه ابوعبدالله قلانسی به ناگاه تصمیم می‌گیرد که از خوردن گوشت فیل امتناع کند و می‌گوید: «اینچنین نذری به دلم برات شد و خدا آن را بر زبانم جاری کرد.» (همان: ۲۴۸)

چنان که ذکر شد عوفی نیز این حکایت را در *جوامع‌الحکایات* نقل کرده است، اما او این کرامت را به ابراهیم خوّاص نسبت می‌دهد. اکنون روایت عوفی را با تلخیص ذکر می‌کنیم:

حکایت کرده‌اند از بندهٔ خاص ابراهیم خوّاص که وقتی با جماعتی از اصحاب صفه عزم سفر دریا کردم و چون در کشتی نشستم و سفینه به میان بحر رسید ناگاه بادی سخت برخاست و کشتی را نه لنگر ماند و نه شراع و بادبان را نه سفینه ماند و نه ارتفاع. کشتی بشکست و خلق غرقه گشتند. ما تنی چند بر تخته‌ای بماندیم. باد آن تخته به

جزیره‌ای انداخت... یکی از آن جماعت گفت: بیایید تا هر یک نذری کنیم و از حضرت عزّت طاعتی الزام نماییم تا به برکت آن آفریدگار عزّاسمُهُ ما را فرجی بخشد. پس هر یک نذری کردند.... چون نوبت به من رسید چندان که فکرت کردم مرا هیچ یاد نیامد جز آنکه گفتم: من نذر کردم که هرگز گوشت پیل نخورم و این به مدد الهام بود. آن جماعت گفتند: ای برادر در این مقام چه وقت هزل است! گوشت پیل که خورد... گفتم: این ساعت جز این در خاطر نیاید، تا از غیب چه پدید آید. پس یاران گفتند: مصلحت در آن است که گرد این جزیره برآییم مگر چیزی یابیم که از آن قوت سازیم. پس گرد آن صحرا بر آمدند و طواف می‌کردند ناگاه نظر ایشان بر پیل بچه‌ای افتاد. تکلّف کردند تا آن را بگرفتند و بسمل کردند و آن گوشت را قسمت کردند... چون نوبت به من رسید گفتم: من امروز نذرکرده‌ام که گوشت پیل نخورم. از خوردن آن امتناع نمودم. یاران از آن گوشت بخوردند و چون از شب پاسی بگذشت پیلی مست باشکوه برسید و فریاد می‌کرد چنانکه عقل‌ها مدهوش می‌شد. چون یاران حال بدان جمله بدیدند همه از هیبت در روی افتادند و حیات را وداع کردند. پیل بیامد و یکان یکان را می‌بویید و در زیر پای خرد می‌کرد تا جمله را بشکست و من تنها بماندم مرا نیز بسیار ببویید زیادت از آنکه یاران مرا بوییده بود و در میان خرطوم او دل از جان برداشتم و روح من منتظر خلاص گشته. پس مرا بر پشت خود انداخت و دویدن گرفت و من خود را بر پشت او نگاه می‌داشتم... چندانکه تباشیر صبح صادق عرصهٔ آفاق را منوّر گردانید خرطوم بر بالا کرد و مرا از پشت خود فروگرفت و آهسته بر زمین نهاد و بازگشت... در آن راه برفتم به شهری رسیدم و آنجا نزول کردم. اهل شهر حال من پرسیدند. قصهٔ خود با ایشان تقریر کردم. متعجب شدند و گفتند: این پیل در یک شب چندین روزه راه برفته است...(عوفی، ۱۳۹۲: ۱۷۲-۱۷۴)

چنانکه ملاحظه شد عوفی در نقل این داستان کاملاً متأثر از روایت *حلیه الاولیاء* است، اما دانسته نیست که چرا به رغم تأثیرپذیری آشکار، عوفی این کرامت را به ابراهیم خوّاص نسبت می‌دهد. خاتم‌الشعراء، جامی نیز این حکایت را

در *نفحات‌الانس* آورده است. روایت جامی در این کتاب با روایت ابونعیم در *حلیه‌الاولیاء* طابق النعل بالنعل است و در هر دو روایت این کرامت به ابوعبدالله قلانسی نسبت داده شده است. به دلیل مشابهت کامل روایت جامی با روایت ابونعیم برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از ذکر آن خودداری می‌کنیم. (ر.ک: جامی، ۱۳۸۶: ۱۱۰) باری آنچه در این سه روایت (روایتِ ابونعیم، عوفی و جامی) و روایتِ هومر جلب توجه می‌کند، آن است که سرنوشت شخصیت‌های داستان به نوعی با دریا، کشتی و جزیره‌ای دور افتاده گره خورده است و این امر نشان می‌دهد که هر چهار روایت دست کم از پنج یا شش موتیف (motif) مشابه برخوردارند. همچنین به نظر می‌رسد مولانا در نقل داستان «خورندگان پیل» با اینکه با روایت ابونعیم و عوفی و دیگران آشنا است، اما کاملاً از آنها متأثر نیست و این امر احتمال تأثر او از روایت سومی را زیاد می‌کند. با در نظر گرفتن تمام این روایات، تمثیلی که مولانا جلال‌الدین بلخی با عنوان «قصهٔ خورندگان پیل» در مثنوی معنوی نقل می‌کند، آمیزشی از دو روایتِ «گاوهای هلیوس» و روایت «ابونعیم اصفهانی» است. قطع نظر از اینکه در روایت مثنوی و سه روایتِ عربی و فارسی فیل موجودی است که کشته می‌شود و سپس قاتلان او به هلاکت می‌رسند؛ اما در روایت مثنوی شخص سومی وجود دارد که گروهی از دوستان را از خوردن گوشتِ پیل نهی می‌کند و این شخصیت از این جهت دقیقاً مشابه تیرزیاسِ پیشگو در داستان ادیسه است، اما این شخصیت محوری در روایت‌های دیگر دیده نمی‌شود. اکنون برای تبیین موضوع، روایت منظوم مولوی را با تلخیص ذکر می‌کنیم:

آن شنیدی تو که در هندوستان　　دید دانایی گروهی دوستان

گُرسنه مانده شده بی‌برگ و عُور　　می‌رسیدند از سفر از راه دور

مهر داناییش جوشید و بگفت خوش سلامیشان و چون گُلبن شکفت
گفت: دانم کز تجوّع وز خَلا جمع آمد رنجتان زین کربلا
لیک الله الله ای قومِ جلیل تا نباشد خوردتان فرزندِ پیل
پیل هست این سو که اکنون می‌روید پیل‌زاده مشکنید و بشنوید
پیل‌بچگان‌اند اندر راهتان صیدِ ایشان هست بس دلخواهتان
بس ضعیفند و لطیف و بس سمین لیک مادر هست طالب در کمین
از پی فرزند، صد فرسنگ راه او بگردد در حنین و آه آه
آتش و دود آید از خرطومِ او الحذر زآن کودکِ محروم او...
هر دهان را پیل بویی می‌کند گرد معدهٔ هر بشر برمی‌تند
تا کجا یابد کباب پور خویش تا نماید انتقام و روزِ خویش...
گفت ناصح: بشنوید این پند من تا دل و جانتان نگردد ممتحن
با گیاه و برگ‌ها قانع شوید در شکارِ پیل‌بچگان کم روید
من برون کردم ز گردن وامِ نصح جز سعادت کی بود انجامِ نُصح؟...
این بگفت و خیربادی کرد و رفت گشت قحط و جوعشان در راه زفت
ناگهان دیدند سویِ جاده‌یی پورِ پیلی، فربهی، نوزاده‌یی
اندر افتادند چون گرگان مست پاک خوردندش، فروشستند دست
آن یکی همره، نخورد و پند داد که حدیثِ آن فقیرش بود یاد...
پس بیفتادند و خفتند آن همه وآن گرسنه چون شبان اندر رمه
دید پیلی سهمناکی می‌رسید اولاً آمد، سویِ حارس دوید
بوی می‌کرد آن دهانش را سه بار هیچ بویی زو نیآمد ناگوار

چند باری گرد او گشت و برفت | مر ورا نآزرد آن شه پیلِ زفت
مر لب هر خفته‌ای را بوی کرد | بوی می‌آمد ورا زآن خفته مرد
از کباب پیل‌زاده خورده بود | بر درانید و بکشتش پیل، زود
در زمان، او یک به یک را زآن گروه | می‌درانید و نبودش زآن شکوه
بر هوا انداخت هر یک را گزاف | تا همی زد بر زمین، می‌شد شکاف
(۱۵۵-۶۹)

با توجه به آنچه تا کنون ذکر شد و با توجه به علم مأخذ شناسی داستان‌ها (morphology/ Folkloristic morphology)[۴] که همواره به دنبال شباهت‌های ساختاری میان روایت‌های مختلف است؛ به نظر می‌رسد مأخذ اصلی تمام روایت‌هایی که دربارهٔ خوردن گوشت پیل نقل شد، برگرفته از داستان گاوهای هلیوس در حماسهٔ ادیسه باشد و چندان بعید نیست که در طول زمان گاوهای هلیوس در روایت یونانی به فیل در روایت‌های عربی و فارسی تطور پیدا کرده باشد. آنچه علی‌التحقیق مسلّم است میان این روایات از لحاظ تماتیک (thematic) مشابهت‌های انکار نکردنی‌ای وجود دارد. شباهت‌های عمده‌ای که اختصاصاً در دو روایت مولانا و هومر وجود دارند، عبارتند از:

۱. در هر دو روایت حیوانی به خاطر گرسنگی مسافران کشته و خورده می‌شود.

۴. morphology یا مأخذ شناسی به معنای ریشه‌شناسی و یا ریخت‌شناسی فرم و ساختار است و morphologyFolkloristic به معنای مطالعهٔ ساختارهای فولکلور و داستان‌های عامیانه است. این شاخه از مطالعات ادبی موجودیت خود را به دو محقق برجسته مدیون است: ولادیمیر پراپ روسی و آنتی آرنه فنلاندی. در این نوع مطالعات بررسی و مطالعهٔ موتیف داستان‌ها برای طبقه‌بندیِ آنها اهمیت بسیاری دارد.

۲. در هر دو روایت شخص دانایی (در داستان ادیسه تیرزیاس و در روایت مولانا دانایی که در هندوستان است) وجود دارد که مسافران را ازخوردن گوشت حیوانی نهی می‌کند.

۳. در هر دو روایت همسفران به گفتهٔ فرد دانا اهمیت نمی‌دهد و یا آن را فراموش می‌کنند و گوشت حیوان نهی شده را می‌خورند.

۴. در هر دو روایت فردی آگاه و دوراندیش حضور دارد که از خوردن گوشت حیوان نهی شده امتناع می‌کند و بدین واسطه زنده می‌ماند.

۵. در روایت یونانی بانگ گوشت‌های ناپخته و پخته شده و در روایت مولانا بوی گوشت پیل، غمازی می‌کند و باعث مرگ خورندگان آنها می‌شوند.

۶. در هر دو روایت فرد حازم زنده می‌ماند.

لازم به یادآوری است که بسیاری از تمثیل‌های دیگری که مولانا در کتاب خود به آنها استناد کرده است مأخذی یونانی دارند؛ از جمله «حکایت تعلّق موش با چغز» در دفتر ششم که استاد نیکلسون مأخذ آن را به درستی یکی از داستان‌های منسوب به ازوپ می‌داند. (ر.ک: فروزان‌فر، ۱۳۸۷: ۵۶۷) همچنین به نظر می‌رسد مولانا با بعضی از شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان نیز آشنا بوده است؛ از آن جمله است آشنایی احتمالی او با داستان شاه میداس[۵] که در ادبیات جهان سمبل حماقت و بلاهت است. (ر.ک: لغتنامهٔ دهخدا، ذیل ذوالقرنین)

[۵]. داستان میداس پادشاه فریژی به علت گوش‌هایش که چون گوش‌های خر بود، زبانزد است و در ادبیات جهان انعکاس یافته است. میداس روزی در جنگل در حال گردش بود که دید آپولون و پان (از خدایان یونان) بر سر اینکه کدام نوازندهٔ بهتری است با هم رقابت می‌کنند میداس برای داوری برگزیده شد و به شکلی احمقانه پان را برنده اعلام کرد. آپولون

منابع

افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۸۶). *مناقب‌العارفین*. تهران: اقبال.

خشمگین شد و بی‌درنگ دو گوش خر بر سر میداس پدید آمد. او از فرط خجالت، گوشهایش را در زیر کلاه پنهان می‌کرد و تنها آرایشگر او از رازش مطّلع بود. باری این راز بر سینهٔ آرایشگر سنگینی می‌کرد و او نمی‌توانست آن را پنهان دارد، به همین دلیل روزی به صحرا رفت و در آنجا گودالی حفر کرد و فریاد زد: «شاه میداس گوش‌هایی چون گوش‌های خر دارد.» آنگاه آسوده شد. چندی بعد در آن محل نی‌هایی رویید که با وزش هر باد این جملهٔ گستاخانه را تکرار می‌کردند و به زودی این راز در همه جا آشکار شد. برخی از محققان معتقدند بیتی از مولانا به این داستان اشاره دارد:

گوش خر بفروش و دیگر گوش خر　　کاین سخن را درنیابد گوش خر

برای اطلاع بیشتر ر.ک: لغتنامهٔ دهخدا، ذیل ذوالقرنین و برای اطلاع بیشتر از داستان شاه میداس ر.ک به : ژوئل، اشمیت. (۱۳۸۹) . *فرهنگ اساطیر یونان و روم*. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران : روزبهان.

دهخدا، علی اکبر (و همکاران). (۱۳۲۵-۱۳۵۲). *لغت نامه*. تهران: سازمان لغت نامهٔ دهخدا.

جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۸۶). *نفحات‌الانس*. تصحیح محمود عابدی.تهران: سخن.

خانلری، زهرا. (۱۳۷۵). *فرهنگ ادبیات جهان*. تهران: خوارزمی.

خزائلی. محمد. (۱۳۴۱). *اعلام قرآن*. تهران: امیرکبیر.

ژوئل، اشمیت. (۱۳۸۹) . *فرهنگ اساطیر یونان و رُم*. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران : روزبهان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۲) *گزیدهٔ غزلیات شمس*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

_____. (۱۳۸۸). *در عشق زنده بودن*. تهران: سخن.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران (جلد ۱، ۲ و ۳)*. تهران: فردوس.

عوفی، سدیدالدین محمد.(۱۳۹۲). *پانصد و یک حکایت از جوامع‌الحکایات*. به سعی امیر بانوی کریمی (امیری فیروزکوهی). تهران: زوار.

فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۸). *احادیث و قصص مثنوی*. ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد حسین داوودی. تهران: امیرکبیر.

گولپینارلی، عبدالباقی.(۱۳۶۳). *مولانا جلال‌الدین*. ترجمه و توضیحات توفیق سبحانی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

معین، محمد. (۱۳۶۳). *فرهنگ معین*. تهران: امیر کبیر.

مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. (۱۳۶۲ا). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: امیر کبیر.

____.(۱۳۹۱). *شرح جامع مثنوی*. تألیف کریم زمانی.جلد سوم.تهران: اطلاعات.

نیشابوری، ابواسحق. (۱۳۹۲). *قصص الانبیاء*. به اهتمام حبیب یغمایی. تهران: علمی و فرهنگی.

هومر. (۱۳۸۵). *ادیسه*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: انتشارات بهزاد.

____. (۱۳۸۹). *اودیسه*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: علمی و فرهنگی.

____. (۱۳۸۷). *ایلیاد و اودیسه*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: هرمس.

نتیجه‌گیری

براساس تشابهات و همانندی‌هایی که از لحاظ تماتیک و ساختارهای داستانی میان دو روایت *گاوهای مقدس هلیوس* و *داستان خورندگان پیل* وجود دارد و بر اساس علم مأخدشناسی می‌توان نتیجه گرفت که روایت گاوهای هلیوس در *ادیسهٔ* هومر مأخذ اصلی تمثیل خورندگان پیل در *مثنوی معنوی* است. باری دانسته نیست که آیا مولانا جلال‌الدین بلخی در هنگام سرودن تمثیل مذکور روایت هومر را در نظر داشته است یا نه؟ اما بر اساس قراین تاریخی به نظر می‌رسد خداوندگار قونیه با زبان یونانی آشنا بوده است و بدین ترتیب از آثار اندیشمندان و ادیبان آن دیار بلاواسطه و یا با واسطه بهره می‌برده است.

نوگرایی در هنر ایران

HAJAR BABAZADEH *

Öz

İran'da modernizasyon, batı kültür ve uygarlığına yöneliş XIX. yüzyıl başlarında Abbas Mirza'nın reformlarıyla başladı. İran'ın Rusya ile yaptığı iki savaşta uğradığı ağır yenilgilerden sonra Kaçar Veliahtı Abbas Mirza ile üst düzey İranlı kesimler, İran'ın teknik ve bilimsel geri kalmışlığı ile zayıflığının telafi yolunun uygar batının başarılarını örnek almaktan geçtiğini anladılar. Onun bu yolda ordu kurma, yurtdışına öğrenci gönderme, üniversite kurma, Avrupalı öğretmen ve uzmanlar istihdam etme; gazete çıkarma ve kitap basma, hatta Nasıruddin Şah'ı Avrupalıların yaşam tarzlarını gözlemlemek için Avrupa'ya yolculuğa teşvik etme gibi birçok çabası oldu.

İran modernizasyonu Rıza Şah zamanında merkezi bir devlet kurulmasıyla daha geniş boyutlar kazandı. Müttefik orduların İran'a saldırısı sırasında, 1320 hş. yılında İran halkı ilk defa yabancılarla yakın temasta bulundu. Bu modernizasyon Muhammed Rıza Şah zamanında da hızla devam etti. Bu dönemlerde, İranlıların batı dünyasıyla irtibatı radyo, sinema, televizyon, uluslararası festivaller, fuarlar aracılığıyla gelişti ve yüz binlerce binlerce kişinin Avrupa'ya, Amerika'ya seyahatleriyle her geçen gün arttı. İslam Devrimi sonrasında da farklı alanlarda modernleşme gerçekleşti. Bu makalede klasizmden modernizme geçiş sürecinde toplumda İran sanatının dönüşüm süreci ele alınacak.

* دانشجوی دکتر رشتهٔ «تاریخ هنر» دانشگاه آتاتورک ارزروم.

Anahtar Kelimeler: İran, Yenilik, Modernizim, Çağdaş, Hareket, Sanat Dalları, Ressamlık, Fotoğrafçılık, Heykeltıraşlı

ABSTRACT

In Iran, renovation and movement towards western culture and civilization began with Abbas Mirza reforms in early years of nineteenth century. Heavy defeats that Iranian experienced during the two fights with Russia, made Abbas Mirza and other high- ranking officials realize that they had to compensate the technical and scientific limitations that the country suffered. As a result they had to fallow western achievements.

A lot of attempts were made in organizing of the army, sending students to foreign countries, founding of Darolfonoon (the important technical institute), employing teachers and European experts, publishing newspapers, books and even encouraging Naseraddinshah to take a trip to Europe to see the way of European people life.

Modernity in Iran continued intensively with forming a central government by Rezashah. He made some great and essential changes in many social, Economic and cultural fields. After occupying Iran by the allies (1941) and -during the time of Mohammad Rezashah- Iranian made more close contacts with foreign countries and modernity continued even more through Mass media, festivals, international exhibitions, traveling hundreds of people to Europe and America. These contacts became more intensive after Islamic revolution. Modernity in Iran has kept on even more intensively so far.

The main purpose of this article is to show the process of art development in Iranian transition society from tradition to modernity and its ups and downs.

چکیده

در ایران، نوسازی و حرکت به سوی فرهنگ و تمدن غرب از اوایل قرن نوزدهم و با اصلاحات عباس میرزا شروع شد. بعد از شکستهای سنگینی که ایران در دو جنگ با روسیه متحمل شد، عباس میرزا ولیعهد و شماری از مقامات عالی رتبهٔ قاجار را متوجه آن کرد که راه جبران ضعف و عقب‌ماندگی فنی و علمی ایران، الگوبرداری از دستاوردهای غرب متمدن است. تلاش‌های بسیاری چون: سازمان‌دهی ارتش، اعزام دانشجو به خارج، تأسیس دارالفنون، استخدام معلمان و کارشناسان اروپایی، انتشار روزنامه و کتاب و حتی ترغیب ناصرالدین شاه به سفر اروپا برای مشاهدهٔ طرز زندگی اروپاییان، انجام گرفت. مدرنیزاسیون ایرانی با تشکیل یک دولت متمرکز در زمان رضا شاه، ابعاد وسیع‌تری پیدا کرد که خود دولت، عامل مدرنیزاسیون شده و دست به تغییراتی در زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی زد. در زمان حملهٔ ارتش متفقین به ایران، در سال ۱۳۲۰ مردم ایران برای اولین بار با خارجیان تماس نزدیک برقرار کردند و این مدرنیزاسیون در زمان محمدرضاشاه نیز ادامه یافت. در این دوران، ارتباط ایرانیان با جهان غرب از طریق رادیو، سینما، تلویزیون، جشنواره‌ها، نمایشگاه‌های بین‌المللی و مسافرت صدها هزار نفر به اروپا و آمریکا، بیشتر و بیشتر شد و بعد از انقلاب اسلامی نیز مدرنیزاسیون سمت و سویی دیگر یافت. آنچه در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت، سیر تحول هنر ایران در جامعهٔ در حال گذار از سنت به مدرنیته خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: ایران، تجدد، مدرنیسم، معاصر، جنبش نوگرایی، سبک‌های هنری، نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی.

تحول جدید در ادبیات و هنرهای ایران با مقدمات جنبش مشروطیت مقارن بود و پس از وقوع آن انقلاب (۱۲۸۵ه.ش)، این تحول آشکار شد. بزرگ‌ترین واقعهٔ دورهٔ قاجار، یعنی انقلاب مشروطه، در زمان حکومت مظفرالدین شاه (پنجمین پادشاه حکومت قاجار) اتفاق افتاد که در مورد رابطهٔ آن با مدرنیسم، رامین جهانبگلو، انقلاب مشروطهٔ ایران را رویارویی دو گروه مختلف از مردم ایران می داند: «... نه در آن هنگام و نه

اکنون، میان گروه‌های مختلف اجتماعی بر سر مفهوم و چگونگی ایرانی بودن، توافق وجود نداشته است و ندارد. برخی اسلام را عنصر اساسی هویت ایرانی می‌دانند، مانند علما و بخشی از تجار بازار و پیشه‌وران که مدرنیته و غرب را به یک چوب می‌رانند. گروهی دیگر بر مفهوم غربی ملیت تأکید دارند؛ مانند روشنفکران و بخشی از تجار متجدد. این دو نوع برداشت، در انقلاب مشروطهٔ ایران با یکدیگر روبرو شدند.» (جهانبگلو، ۱۳۸۰؛ ص. ۳۳)

در این دوران، بعضی هنرها مانند شعر و بطور کلی ادبیات، در انقلاب مشروطه سهم بزرگی داشتند که به کمک صنعت چاپ و انتشار کتاب و روزنامه، باعث بیداری سیاسی ایرانیان شدند. در این میان مسیر تحولات تاریخی و هنرهای تجسمی، به گونه‌ای پیش رفت که سهم نقاشی و هنرهای تصویری در انقلاب مشروطه، فراتر از تعدادی کاریکاتور سیاسی نبود که آن هم در شکل‌گیری انقلاب، نمی‌توانست مؤثر باشد. (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ص.۱۶۶و۱۴۷)

هنر مشهورترین نقاش این دوره یعنی کمال الملک در انقلاب مشروطه هیچ سهمی نداشت، ولی ترجمه‌هایی دربارهٔ آزادی داشته است. او «به ترجمهٔ آثار نویسندگان انقلابی و رهبران عصر انقلاب بورژوازی فرانسه، به ویژه "ژان ژاک روسو" پرداخت [...] تا حد امکان و مقدوراتش، به نهضت مشروطه یاری رساند و وقتی مشروطه پیروز شد، پرترهٔ سردار اسعد بختیاری فاتح تهران را به نشانهٔ تجلیل از نیروهای نوینی که در زیر لوای مشروطیت در کار دگرگون‌سازی سیمای کشور بودند، خلق کرد.» (مجلهٔ هنر و مردم، ۱۳۵۴: ص.۵۰)

«نقاشی و مجسمه‌سازی ــ برخلاف شعر و داستان ــ از آرمان‌های این جنبش بطور مستقیم تأثیر نگرفتند، ولی بر زمینهٔ تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب، مجالی برای رشد یافتند. محمد غفاری [کمال الملک] برجسته‌ترین شخصیت در هنر آن زمان محسوب می‌شود. او در مقام واپسین نقاش معتبر دربار قاجار، نخستین کسی بود که از ادامهٔ سنت‌های بی‌رمق نقاشی ایرانی خودداری کرد و یکسر به روش طبیعت‌گرایی

اروپایی روی آورد. (چنین رویکرد جامع و اصولی به نقاشی غربی را در کار ابوالحسن غفاری [صنیع الملک] ، محمودخان ملک الشعرا و دیگر نقاشان عهد ناصری نمی‌توان دید.)» (پاکباز, ۱۳۷۸: ص۸۸۹)

در همین زمان، مظفرالدین شاه کمال الملک را در پی تابلویی که به خواستهٔ او کشیده بود، به عنوان جایزه به اروپا فرستاد. او، پس از سفر مطالعاتی در اروپا، مدرسهٔ صنایع مستظرفه را با جلب حمایت و تأیید دولت و بر اساس بینش و مشی هنری خود در تهران بنیان گذاشت (۱۹۱۱/ ۱۳۲۹ قمری برابر با ۱۲۸۹ خورشیدی) که با انقراض سلسلهٔ قاجاریه (۱۳۰۴) و با روی کار آمدن رضاخان (۱۳۰۴-۱۳۲۰) از حکومت سلطنتی پهلوی و برخی از مخالفت‌های کمال الملک با وی، بودجهٔ مدرسه قطع شد و کمال الملک در سال ۱۳۰۷ه.ش مجبور به استعفا گردید.

«از مطالعه منابع تاریخی، نتیجه می‌شود که رضاشاه، به هیچ کدام از هنرها علاقهٔ خاصی نداشته و نیز اهل مطالعه و کتابخوانی نبوده است [...] رضا شاه، یک نظامی منظم و زحمت‌کش بوده است که هم در ارتش و هم در زندگی، از پایین‌ترین درجات شروع کرده بود و به جایی رسید که تصورش را هم نمی‌کرده است. با نگاهی نه چندان عمیق به تجدد و مظاهر تمدن جدید غرب، علاقهٔ فراوان داشته است و پیشرفت و موفقیت کشور را در تقلید کامل از غرب می‌دانسته است. رضا شاه، گیرندهٔ مشتاق امواجی بود که در اثر تلاش‌ها و فعالیت اولین گروه از روشنفکران ایران، یعنی اشخاصی مثل عباس میرزا، امیرکبیر، فروغی،... ظاهر شده بود. غیر از رضا شاه، این روشنفکران موفق شده بودند در ذهن بسیاری از قشرهای جامعه، از اعیان و مالکان لیبرال تا روحانیون و بازرگانان که استعداد زیادتری برای پذیرش افکار تجددخواهانه داشتند، نفوذ کنند.» (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ص. ۱۶۹)

قبل از رضا شاه، جنگ جهانی اول (۱۲۹۳ـ۱۲۹۷) نیز از عوامل بسیار مهمی بود که زمینهٔ جنبش و تحولی در جهان‌بینی مردم آن روزگاران به وجود آورده بود.

«پروژه رضاشاهی، برپاکردن دستگاه دولت مدرن برای پدیدآوردن ملت مدرن ایران، از درون ترکیب پرتنوع قومی و زبانی در سرزمین‌های بازمانده از امپراتوری گذشته، بر تصوری از یکپارچگی قومی و فرهنگی و زبانی ملت تکیه داشت که از مدل دولت ــ ملت اروپایی گفته شده و از نظر تاریخی نیز چشمی به ایران ساسانی داشت. این تصور می بایست با مهندسی سیاسی از راه پدیدآوردن دستگاه اداری، نظامی و آموزشی مدرن و آوردن اقتصاد صنعتی، زیر نظارت دولت به واقعیت بپیوندد.» (آشوری، ۱۳۷۶: ص. ۱۹۲)

در آغاز متفکران دینی و روشنفکران، در مواجهه با تجددگرایی، موضع افراط-گرایانه اتخاذ کردند؛ «گروهی همهٔ مظاهر تمدن غربی را نفی کردند و هرآنچه را که به تجددگرایی مربوط می شد، غربزدگی یا کفر و بدعت خواندند و گروهی دیگر حق را به تجدد و تجددگرایی دادند و خواهان رهایی از سنت‌گرایی بودند و رمز موفقیت و پیشرفت را در تقلید تمام‌عیار از غرب جست و جو می کردند.» (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ص. ۱۷۰و۱۶۹)

از دیدگاه برخی ایرانیان و هچنین ناظران خارج از کشور، دولت رضا شاه، نظم، قانون، انضباط، اقتدار مرکزی و وسایل رفاهی جدید ــ مدرسه، راه آهن، اتوبوس، رادیو، سینما، و تلفن ــ و به عبارتی دیگر، «توسعه»، «انسجام ملی» و «مدرنیزاسیون» را که بعضی آن را غرب‌گرایی می نامیدند، به همراه آورد. (آبراهامیان، ۱۳۸۹؛ ص. ۱۶۹)

«در هر حال، شک نیست که در ایران، نوسازی و حرکت به سوی تجدد، قبل از حکومت رضاشاه و با اصلاحات عباس میرزا شروع شد؛ اما از زمان آغاز سلطنت رضا شاه، با روحیه و خلق و خوی او، جنبهٔ آمرانه به خود گرفت. روحانیت ضعیف شد و دولت و بازار باقی ماندند. عدهٔ ایرانیان تحصیل کرده در غرب، هر روز زیادتر می‌شد و با تأسیس دانشگاه تهران و پس از آن دانشگاه‌های دیگر، تعداد افرادی که با علوم جدید و تجدد آشنا شده بودند، فزونی یافت. دولت مرکزی قوی شد و ارتش، نظمی نسبی به خود گرفت. کشور به طرف صنعتی شدن و به موازات آن، تجدد پیش می رفت و

سازمان اداری حکومت، شکل غربی به خود گرفت و علم و فن غربی بتدریج وارد ایران می‌شد و پوشاک و حتی بسیاری از جنبه‌های رفتاری مردم، به سوی غربی شدن گرایش پیدا کرد.» (افشارمهاجر،۱۳۹۱؛ ص . ۱۷۱)

اگر رویداد صنایع مستظرفه، «چون نقطهٔ آغازی برای هنر معاصر ایران فرض شود، سیر تحولات آن را می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول (۱۲۸۹ خ ـ ۱۳۲۰) ، دورهٔ دوم (۱۳۲۰ خ ـ ۱۳۳۷)، دورهٔ سوم (۱۳۳۷ خ ـ ۱۳۵۷خ)، دورهٔ چهارم (۱۳۵۷ خ تاکنون) [لازم به تذکر است که این دوره‌بندی بیشتر برای سهولت بررسی تاریخی به کار می‌آید و لزوماً نشان دهندهٔ مقاطع تحول هنری در دوران معاصر نیست» (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۸۹)

دورهٔ نخست (۱۲۸۹ خ- ۱۳۲۰): «هدف کمال الملک از تأسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفه، تربیت هنرجویان به روش آکادمیک غربی بود. اگرچه این مدرسه هیچگاه صورت یک آکادمی واقعی به خود نگرفت. راه پیشرفت هنرهای بصری را در ایران گشود. با تلاش کمال الملک در مدت ۱۵ سال، سرپرستی مدرسهٔ مزبور، شماری نقاش و مجسمه‌ساز برخوردار از توانایی‌های فنی پرورش یافتند.« (پاکباز، ۱۳۷۸،ص ۸۸۹)

این مدرسه که اولین مدرسهٔ رسمی هنر در ایران بود، در دو رشتهٔ نقاشی و مجسمه-سازی شاگرد پرورش می‌داد. بعضی از این دانش‌آموزان، به هنرمندان معروفی تبدیل شدند. الگوی آنان نقاشی‌های رافائل، تیسین، روبنس و رامبراند بود. نقاشی آنها ترکیبی از کلاسیسم، ناتورالیسم و رمانتیسیسم بود. بعدها این نوع نقاشی و نقاشانش را «مکتب کمال الملک» نامیدند. آنان سعی می‌کردند مانند استاد خود، کمال الملک، عین عکس، صحنه‌ای را نقاشی کنند. نقاشان مکتب کمال الملک از موضوعات زندگی مردم، افراد معمولی کوچه و بازار و خوراکی‌های رایج مردم که با نوعی احساسات همراه بود، استفاده می‌کردند. در این زمان، هنرمندان دیگری هم بودند که در روسیه درس خوانده و تقریبا به همان شیوهٔ کمال المک کار می‌کردند.

اسماعیل آشتیانی، حسنعلی وزیری، حسین شیخ، رضا شهابی، علی‌اکبر صنعتی، محمود اولیا، علی‌محمد حیدریان و ابوالحسن صدیقی از مشهورترین شاگردان کمال الملک بودند. (ملکی، ۱۳۹۰، صص. ۲۳ و ۲۴)

با نگاه به هنر نگارگری، «اقدامات حمایتی دولت، ترتیب دادن مسابقه و اهدای جوایز، نگارگران را به فعالیتی تازه ترغیب کرد. آنها غالبا با توسل به شگردهای طبیعت‌پردازی و گاه با پرداختن به موضوعات روزمره، قصد داشتند تحولی در سنت «منیاتور ایرانی» ایجاد کنند. چنین رویکردی به سنت که از سیاست نوسازی فرهنگی دورهٔ رضا شاه ناشی می‌شد، مورد تأیید ایران‌شناسان خارجی قرار گرفت. این گونه التقاط در معماری و نقش برجسته‌سازی آن زمان هم معمول بود؛ با این تفاوت که در این مورد عناصر آشنای هنر ایران باستان به کار گرفته می‌شد، اما در عرصهٔ صورتگری و هرجا که شبیه سازی اهمیت داشت، بهره‌گیری از میراث گذشته منتفی بود. هادی تجویدی، حسین بهزاد، حسن مصور الملکی و سوروگین، نام‌های معتبرتری در میان نگارگران وابسته به این گرایش به شمار می آیند.

بدین سان، دو گرایش متمایز در هنر رسمی زمان رضا شاه پدید آمد: از یک سو پیروی از شیوه‌های هنر آکادمیک اروپایی و از سوی دیگر، کوشش برای احیای نگارگری قدیم در قالبی باب سلیقهٔ روز. (گفتنی است که پس از گذشت بیش از نیم قرن، هنوز هم این دو گرایش را در بخشی از هنر معاصر ایران می‌توان بازشناخت.)

در این جا لازم است از نقاشی قهوه‌خانه هم نام ببریم که در این زمان، خارج از حوزهٔ هنر رسمی، شکوفان شده بود. (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۸۹، ۸۹۰)

دورهٔ دوم (۱۳۲۰ خ – ۱۳۳۷)

مکتب کمال الملک، به سال ۱۳۱۹ با مرگ وی و تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران به‌وسیلهٔ آندره گدار فرانسوی رو به افول گذاشت و دریچه‌های تازه‌ای پیش روی هنرجویان ایرانی باز شد. با اینکه این دانشکده مدت‌ها محل نفوذ شاگردان

طبیعت‌گرای کمال الملک بود، اما به دلیل تدریس استادان فرانسوی در این دانشکده، دانشجویان جوان با شیوه‌ها و مکاتب مختلف نقاشی غرب و به‌ویژه امپرسیونیسم آشنا شدند. دراین میان، ادامهٔ تحصیل برخی از این دانشجویان در اروپا و بازگشتشان به کشور، موجی از نفی سنت‌های کمال الملکی را به دنبال داشت که باعث جدال بین نو و کهنه شد. مکتب کمال الملک منجر به شکست شد و نوگرایان مسلط شدند. نقاشان جوان و مشتاق هنر نو نیز کوشیدند تا هرچه سریع‌تر آنچه را که عقب ماندگی خود از هنر جدید اروپا تعبیر می کردند، جبران کنند. (گودرزی ،۱۳۹۱: ص. ۸۹)

با گسترش دامنهٔ جنگ جهانی به ایران و برکناری رضا شاه، دوره‌ای جدید در تاریخ هنر معاصر آغاز شد. برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی و تماس مستقیم‌تر با مظاهر فرهنگ غربی (به سبب حضور ارتش متفقین در ایران) مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد. «تغییر وضع سیاسی و دگرگونی جو فرهنگی توأم با آن که از ورود نیروهای متفقین [۱۳۲۰ه ش] ناشی شد، نمایانگر آغاز دوره‌ای جدید در نقاشی ایران بود. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی‌های رنگارنگ قرار گرفت. [روشنفکران] با اشتیاق جویای راه‌های نو بودند و با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید می‌رفتند. پس دور از انتظار نیست اگر دهه ۱۳۲۰، عمدتا آثاری اقتباسی از الگوهای اروپایی پدید آورده باشد. هنرمندان از یافته‌های تازه لذت می‌بردند و از طیف امکانات جدید حاصل از این یافته‌ها متحیر می‌شدند. آنها همچون جهان‌گردانی که به قاره‌ای نویافته هجوم می‌برند، دوست نداشتند در یک جا رحل اقامت افکنند. کنجکاوی تحریک شده، آنان را به آزمودن شیوه‌های گوناگون ــ از امپرسیونیسم تا کوبیسم، از خیال-پردازیهای سوررئالیستی تا شکل‌بندیهای انتزاعی ــ سوق داد. خلاقیت و ابتکار در زیر موج تلاش برای جذب نگرش‌های نو و آموختن و تسلط یافتن بر اسلوب‌های جدید پنهان ماند.» (yarshater , 1979, p.363)

آشنایی با آثار و زندگی پیشگامان هنر مدرن، فکر رها شدن از قیود سنتی را در جوانان ایرانی بیدار کرد. برخی از نقاشان نسل جدید الگوهای مطلوب خود را در آثار

رئالیست‌های روسی و امپرسیونیست‌های فرانسوی یافتند و پرشورترین آنها به سزان و ونگوگ علاقه نشان دادند. «در این سال‌ها شاعران، نویسندگان و موسیقی‌دانان که علاقه‌مند بودند، حرف‌های تازه‌ای را که در اروپا شنیده بودند و «مدرنیسم» نامیده می-شد، در هنر ایران نیز پیاده کنند، از میان جامعهٔ هنری بیرون آمدند. اما نقاشی نوگرا بر خلاف دیگر هنرها در محیط مدرسه و دانشگاه متولد شد.» (ملکی،۱۳۹۰: ص.۲۷)

هنرآموزان پس از بازگشت از سفر اروپا، باز هم سرمشق‌های جدیدتری را پیش نهادند. نوگرایان که اکنون به مکتب‌های کوبیسم و اکسپرسیونیسم جلب شده بودند، در نخستین پایگاه‌های هنر نو انجمن خروس جنگی و نگارخانهٔ آپادانا ــ گرد آمدند. از این زمان تا یک دههٔ بعد، جدل میان پیروان هنر قدیم و جدید در مجامع و مطبوعات به‌شدت جریان داشت. طی این سال‌ها، با پرورش جوانان نوجو در هنرستان‌ها و به سبب فعالیت هنرمندان تازه بازگشته از اروپا و امریکا و انتشار گاهنامه‌های مدافع شعر و نقاشی نو، جنبش نوگرایی رشد کرد و سرانجام از حمایت دولت نیز برخوردار شد.

فعال‌ترین نقاشان این دوره را می‌توان به سه دستهٔ نوگرا، سنت‌گرا و میانه‌رو تقسیم کرد. حسین کاظمی، جلیل ضیاپور، هوشنگ پزشک‌نیا، جواد حمیدی، احمد اسفندیاری، عبدالله عامری، محمود جوادی‌پور، مهدی ویشکایی، صادق بریرانی، سودابه گنجه‌ای ، مارکو گریگوریان و سیراک ملکونیان در دستهٔ نوگرا جای داشتند. علی اصغر پتگر، رضا صمیمی، جعفر پتگر ، بهزاد، ابوطالب مقیمی، علی مطیع ، محمدعلی زاویه، علی کریمی، حسین الطافی به اضافهٔ وفادارترین شاگردان کمال الملک به دستهٔ سنت‌گرا متعلق بودند؛ حال آن که علی‌اکبر صنعتی، محسن مقدم، علی رخساز، محمود اولیا، مارکار قرابگیان، آندره گوالویچ، میناسیان (نقاش مناظر دریایی)، سمبات (آبرنگ کار)، حبیب محمدی، رضا فروزی و عباس کاتوزیان از جمله نقاشان میانه‌رو محسوب می-شدند. (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۱)

نقاشان نوگرای نسل اول تلاش می‌کردند موضوعات ایرانی را به شیوه‌های نوگرایانهٔ هنر اروپایی نقاشی کنند که این شیوه در سال‌ها و دوره‌های بعد نیز ادامه

یافت. این هنرمندان با جلوه‌هایی نوین از بیان تصویری که ریشه در عالم خیال، فرهنگ سنتی و رویکرد به جریان‌های جدیدی که در شرف تکوین بود، آشنا ساختند.

جلیل ضیاءپور در فرانسه در مدرسه بوزار و زیر نظر «آندره لوت» درس خوانده بود. او فکر می کرد، سبک کوبیسم ـ که «پابلو پیکاسو» مهم‌ترین هنرمند آن است ـ کامل‌ترین سبک نقاشی تا آن روز است. ضیاءپور به نقاشی از زنان و مردان ایرانی با لباس‌های محلی علاقه داشت. زمینهٔ کارهایش را به مربع‌هایی تقسیم‌بندی می‌کرد و آن وقت آدم‌ها را در حال کارهای مختلف روی آن نقاشی می‌کرد. (ملکی،۱۳۹۰: صص.۳۰ و ۳۱۹)

محمود جوادی‌پور یکی دیگر از اولین فارغ التحصیلان رشتهٔ نقاشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا بود که سهم زیادی در نقاشی نوگرای ایران داشته است. «گرافیک به شیوهٔ امروزی آن و به‌ویژه پس از شهریور سال یک‌هزار و سیصد و بیست خورشیدی و پایان جنگ جهانی دوم، به دست شخص استاد جوادی‌پور شکل و رونق گرفت.» (موزهٔ هنرهای معاصر تهران، جوادی پور، ۱۳۸۹: ص.۱۱) فضاهای بومی و آداب و رسوم مردم ایران، موضوعات مورد علاقهٔ او بوده و منظره‌های ییلاقی و زندگی مردم روستایی را هم زیاد نقاشی کرده است.

احمد اسفندیاری، یکی دیگر از این فارغ التحصیلان است که به خارج نرفت. در آثار پوشیده از نور و رنگ و جنبش او، جدا ساختن موضوع از متن میسر نیست و این دو عامل مطرح در بیان تجسمی چنان در هم تنیده اند که نهایتاً منتج به فضایی انتزاعی می‌گردند. چشم مخاطب در همه جای تابلو در نوسان است، لحظه‌ای مکث ندارد و در هر گردش، از تجربهٔ رنگ های پاک و حضور بی‌تکلف شکل، لبریز می‌شود. او با الهام از فرهنگ دیرینه، سطح دوبعدی می‌آفریند و دنیایی را که ریشه در کهن‌الگوها دارد، با سادگی و از طریق انتقال رنگ روی بوم، به مخاطب بازگو می‌کند. (موزهٔ هنرهای معاصر تهران؛ اسفندیاری، ۱۳۸۹: صص.۱۱و ۱۲) اسفندیاری برخلاف نقاشان که خطوط دور شکل‌ها را با رنگ سیاه مشخص می‌کنند، خطوط کناره‌نما را پهن و به رنگ آبی

می‌گذارد. به همین خاطر نقاشی‌های او ما را به یاد پارچه‌های باتیک می‌اندازد. (ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۳۲)

هنر گرافیک از سال‌ها پیش در ارتباط با بخش‌های نشر و چاپ و تبلیغ مورد توجه قرار گرفته بود، ولی فعالیت جدی در این عرصه از سال‌های جنگ جهانی دوم شروع شد. قبلاً بعضی از نقاشان آموزش دیده در مدرسهٔ صنایع مستظرفه، به کار تصویرگری نیز می‌پرداختند که از میان آنها باید به حسین‌علی مویدپردازی و یحیی دولتشاهی اشاره کرد. (مویدپردازی از زمان رضا شاه در طراحی تمبر پستی و اسناد رسمی، کاریکاتورسازی و صورتگری مشاهیر فرهنگی دست داشت.) روش اینان در کار تصویرگرانی چون لیلی تقی پور و تیمور رشدی ادامه یافت، ولی از سوی دیگر، محمد بهرامی، بیوک احمری و سیروس امامی، تجربیات تازه‌تری را بخصوص در زمینهٔ طراحی جلد کتاب آغاز کردند. در واقع، روش‌های جدید تصویرگری، پوسترسازی و طراحی گرافیک نخستین بار توسط شماری از فارغ التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیبا به کار گرفته شد. البته اینان دانش تخصصی نداشتند، صرفاً بنابر ذوق شخصی و یا برای امرار معاش به این عرصه روی آورده بودند. در سال‌های جنگ و سپس در دوران جنبش ملی کردن نفت، همراه با توسعهٔ فعالیت مطبوعات، امکان کاریکاتورسازی سیاسی و اجتماعی فراهم آمد. بطور کلی، هنر گرافیک این دوره در مقایسه با نقاشی هنوز مراحل مقدماتی رشد خود را طی می کرد. (روئین پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۲)

دورهٔ سوم(۱۳۳۷ خ – ۱۳۵۷خ)

به همت مارکو گریگوریان که در ایتالیا درس خوانده بود و از نزدیک بی‌نال ونیز را دیده بود، اولین بی‌نال تهران در سال ۱۳۳۷، توسط ادارهٔ کل هنرهای زیبا، برپا شد که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود، چون مسئولان دولتی، هنر نوگرای ایران را به رسمیت شناختند. این بی‌نال یک نمایشگاه بزرگ و بی‌سابقه از آثار نوپردازان بود. تا سال ۱۳۴۵

پنج دوره بی‌ینال تهران برگزار شد و در هر دوره آثار برندگان به بی‌نال ونیز فرستاده می‌شد که این یکی از راه‌های مهم آشنایی هنرمندان خارجی با آثار هنرمندان ایرانی بود.

«ظاهراً، هدف برگزارکنندگان دوسالانه ایجاد امکانات بررسی و ارزیابی آثار نوپدید ایرانی، آشنا کردن مردم با شیوه های هنر مدرن [...] بود. بی شک، برگزاری دوسالانه ها (گرچه بیش از پنج بار تکرار نشد)، نقشی مؤثر در توسعهٔ نقاشی و مجسمه-سازی و چاپ دستی و معرفی جدیدترین آثار هنرمندان ایرانی ایفا کرد، ولی این اقدام باعث بروز حرکت‌های مصنوعی و موقت در هنر معاصر نیز شد؛ بدین معنا که نوع و شیوهٔ کار برندگان جوایز در هر دوسالانه دست‌کم تا دو سال بعد سرمشق کار هنرمندان جوان قرار گرفت و آنان را از جست و جو و تجربهٔ شخصی بازداشت. چنین بود که موج‌های اکسپرسیونیسم، تجریدگرایی، و سنت‌گرایی نو یکی پس از دیگری از متن همین دوسالانه‌ها برخاستند. در میان برندگان این پنج دوسالانه، به نام‌هایی چون مارکو گریگوریان، ناصر اویسی، ابوالقاسم سعیدی، سهراب سپهری، بهجت صدر، محسن وزیری مقدم، حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی (در نقاشی)؛ و پرویز تناولی و ژازه طباطبایی (در مجسمه سازی) برخورد می کنیم.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۳)

با استقبال گستردهٔ نقاشان جوان از جلوه‌های هنر مدرن و به‌ویژه مقبولیت یافتن هنر آبستره در دهه‌های چهل و پنجاه، گرایش‌های **کوبیستی** به کناری زده شد، ولی در دههٔ شصت، تعدادی نقاش جوان به کوبیسم تمایل نشان دادند؛ مانند ایرج اسکندری و بهرام دبیری. **سوررئالیسم** نیز یکی از تمایلات مهم نقاشی معاصر ایران است که اولین تمایلات سوررئالیستی و شکوفایی نسبی آن را در نیمهٔ دوم دههٔ چهل می‌توان مشاهده کرد، هرچند نشانه‌های آن را از اوایل دههٔ بیست می‌توان پی گرفت. این تمایل به انطباق با فرهنگ و روحیهٔ خیال‌پرداز و تغزلی ایرانی با گرایش به خواب و رویا در آثار تنی چند از نقاشان نوپرداز ایرانی خود را نشان داد. سهراب سپهری، ایران درودی، مرتضی کاتوزیان، قاسم حاجی زاده، حجت الله شکیبا، حبیب الله صادقی، علی‌اکبر

صادقی، واحد خاکدان، آیدین آغداشلو از شاخص‌ترین این نقاشان‌اند. در این میان سهراب سپهری اندکی بعد تمایلات سوررئالیستی خود را کناری نهاد و با تجربهٔ نقاشی و فضای شرق دور به زبان مستقلی دست یافت.

ظهور **اکسپرسیونیسم** نیز در نقاشی معاصر ایران به اولین بی‌نال تهران در سال ۱۳۳۷ بازمی‌گردد. هوشنگ پزشک‌نیا را اولین پایه‌گذار این سبک در ایران می‌دانند. هنرمندان دیگر این سبک؛ هانیبال الخاص، رضا بانگیز، جواد حمیدی، مرتضی ممیز، سیراک ملکنیان، زهرا رهنورد (در دهه های ۸۰ با برنامه‌های یارانه‌ای آثاری ساخته)، منوچهر معتبر، یعقوب عمامه‌پیچ (آثار متأخر او به سمت آبستره رفتند) و... هستند.

تمایل به **آبستره** در میان قشر زیادی از نقاشان جوان کشور شکل گرفت، بطوری که در دههٔ چهل به صورت بسیار گسترده و حتی اغراق‌آمیزی درآمد. البته نیاز به حضور در بی‌نال‌های ونیز و پاریس که عرصهٔ هنر جهانی بود، بر این تمایل افزود. این گرایش به سمت هنر آبستره، به دنبال ارائهٔ آثار تجریدی منصوره حسینی، سهراب سپهری، محسن وزیری مقدم و بهجت صدر در دومین بی‌نال (۱۳۳۹) تهران صورت گرفت. مسعود عربشاهی، مریم جواهری، ناصر آراسته، مسعود قادری، منوچهر یکتایی و حسین کاظمی و کورش شیشه‌گران نیز از این گروه هنرمندان هستند.

تحولات هنری که در امریکای دههٔ پنجاه صورت گرفت، تأثیر بر دانشجویان و هنرمندان ایرانی نیز تأثیر گذاشت. بطوری که وقتی در امریکا هنر مدرن جلوه‌گری می‌کرد، نقاشان ایرانی که به آنجا سفر کرده بودند، در ایران همان سال‌ها یعنی تقریباً دههٔ ۴۰ گرایشی را با عنوان «**پاپ آرت**» به ارمغان آوردند که جسته گریخته تا دههٔ شصت ادامه یافت. کامران کاتوزیان، منیر فرمان‌فرمائیان، فرشید ملکی، طلیعه کامران، سیما کوبان از هنرمندان این سبک هستند. مارکو گریگوریان نیز از نقاشانی بود که تلاش خود را برای ایجاد «پاپ آرت ایرانی» کرد. مرتضی ممیز، آیدین آغداشلو، فریدون آو،... نیز با تصاویر و اشیاء سادهٔ اطراف خود آثاری در این سبک آفریدند. (گودرزی، تهران ۱۳۹۱: صص. 107،۱۳۲،۱۲۳،۱۱۶،۱۱۰،۱۰۸)

در سال ۱۳۳۹ «کم‌کم تلاش‌های جلیل ضیاءپور و دوستانشان برای تثبیت هنر نوگرا به ثمر نشسته است. پس هنر چیزی جدی است که با هنرهای تزئینی فرق دارد. اما هوشنگ کاظمی، پرویز تناولی و دوستانشان معتقدند با راه‌اندازی دانشکده‌ای به این نام می‌توان به معرفی هنرهای مردمی و سنتی ایرانی پرداخت و از این طریق هنری به وجود آورد که هم مدرن باشد و هم بومی.» (ملکی،۱۳۹۰: ص.۶۵) بنابراین، از دیگر رویدادهای بااهمیت این دوره تأسیس هنرکدهٔ هنرهای تزیینی (۱۳۴۰خ) به قصد تربیت کارشناسانی در زمینهٔ هنرهای کاربردی بود. این هنرکده نه فقط امکانی برای ادامهٔ تحصیل فارغ التحصیلان هنرستان‌ها به وجود آورد، بلکه با ایجاد رشته‌های جدید بخشی از نیازهای آموزشی نسل جدید را پاسخ داد. ده‌ها نقاش و مجسمه‌ساز و طراح نوپرداز زیر نظر معلمان ایرانی و خارجی این هنرکده پرورش یافتند که با فعالیت‌شان بر تحولات بعدی هنر معاصر تأثیر گذاشتند. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳)

بنابراین، در سال‌هایی که دانشکدهٔ هنرهای تزئینی شکل گرفت، نقاشان و مجسمه-سازان ایرانی هنرهای تزئینی قدیمی را با نقاشی مدرن ترکیب می‌کردند. حاصل این تلاش‌ها در سومین بی‌نال تهران در سال ۱۳۴۱ دیده شد که کمی بعد مکتب «سقاخانه[۴]» از ادامهٔ این شیوه فکری به وجود آمد.

درسال ۱۳۴۱ کریم امامی، روزنامه‌نگار، منتقد هنری و معلم انگلیسی عنوان «مکتب سقاخانه» را برای اولین بار به کار برد. او به نقل از پرویز تناولی که از اولین هنرمندان سقاخانه است، می‌نویسد: «روزی (حدود سال ۱۳۴۰) من و زنده‌رودی به حضرت شاه عبدالعظیم رفتیم و آن جا توجهمان به تعدادی تصویر چاپی مذهبی که برای فروش عرضه شده بود، جلب شد. درآن وقت ما هردو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح

۴. سقاخانه جایگاهی مقدس و به منزلهٔ یادگاری از مقبره و گور شهیدان است. یادآور رحمت خداوند است در برابر سرزمین‌های خشک دنیای اسلام که در نمادپردازی آغازین آب جان بخش باران و رودها تجلی یافته است و همچنین فاجعه کربلا را به یاد می آورد. سقاخانه از یک لحاظ جایگاه همگانی نوشیدن آب است که عابران تشنه را همه روز به سوی خود می‌کشاند.

ایرانی بودیم که بتوانیم از آنها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آنها، از تکرار نقش‌ها در آنها و از رنگ‌های روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد. اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویر کشید، در واقع اولین کارهای سقاخانه‌ای هستند.» (امامی، ۱۳۹۲: ص.۷)

«هنرمندان مکتب سقاخانه مثل نقاشان امپرسیونیست، با همدیگر کار نکرده بودند و هرکدام در جست و جوهای خود برای رسیدن به چیزهای تازه، به این شیوه از نقاشی رسیده بودند اما کریم امامی مشابهت‌هایی را بین کارهای آنها پیدا کرد و همه را مکتب سقاخانه نامید. در سال ۱۳۵۶ موزهٔ هنرهای معاصر تهران که تازه افتتاح شده بود، نمایشگاهی از آثار این هنرمندان برپا کرد. مکتب سقاخانه در شروع، به نوعی هنر مذهبی عامیانه توجه داشت. ولی کم‌کم بیشتر کارهایی را که در آنها از نقش‌های تزئینی سنتی، از جمله خط فارسی استفاده می‌شد، دربرگرفت.» (ملکی، ۱۳۹۰: ص.۶۷) از هنرمندان مهم مکتب سقاخانه می‌توان به نام‌های ارزنده‌ای چون ناصر اویسی، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، مسعود عربشاهی، ژازه طباطبایی، منصور قندریز، فرامرز پیلارام اشاره کرد.

در همین سال‌ها شیوه‌ای به نام « نقاشی‌خط» نیز به وجود آمد که گاهی به آن خط ـ نقاشی هم می‌گویند. از این هنرمندان رضا مافی، حسین زنده‌رودی، نصرالله افجه‌ای و محمد احصایی هستند.

«در دههٔ ۱۳۴۰/۱۹۶۰ به رغم آمیختگی فعالیت‌های جدی و تفنن‌آمیز، هنر نو مجال شکوفایی یافت. بی‌شک، آفریده‌های نومایه‌ای که در عرصه‌های مختلف از این دوره به جای مانده‌اند، پشتوانهٔ هنر امروز را تشکیل می‌دهند.

در آن سال‌ها، رفته رفته، نوع تازه‌ای از هنر رسمی شکل می‌گرفت. دربار و بالاترین مقامات حکومتی، بسیاری از دستگاه‌های دولتی و حتی مؤسسات بخش خصوصی سیاست کلی حمایت از هنر و هنرمندان را دنبال می‌کردند. انجمن فرهنگی ایران و

آمریکا، انستیتو گوته، انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا، گالری سیروس [در پاریس] به نمایش آثار نقاشان، مجسمه‌سازان و طراحان نوپرداز ایرانی می‌پرداختند. چندین موزه، نگارخانه و کانون هنری در تهران و شهرهای دیگر برپا شده بود. از میان نگارخانه‌های فعال در تهران می‌توان گالری هنر جدید، بورگز، سیحون، صبا، مس، لیتو، زروان، زند، سامان و تالار قندریز را نام برد که هریک به روش خود در جهت معرفی و اشاعهٔ هنر جدید می‌کوشیدند. بدین‌سان، تعداد هنرمندان و تنوع آثارشان نیز روز به روز بیشتر می‌شد.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳)

مجسمه‌سازی در ایران در هیچ دورهٔ تاریخی، حیات طبیعی و قبول عام نیافته و هر زمان به صورتی ناگزیر، پرورش محدود داشته است. در دوران معاصر، از زمانی که تندیس سوارهٔ ناصرالدین با طراحی علی‌اکبر حجارباشی (در ۱۳۰۴ قمری توسط استادان و صنعتگران قورخانهٔ تهران ریخته شد) هنر تندیس‌گری از دل حجاری‌های مردمی و صنایع ظریفه برآمد. طی چند دهه با نمایش عمومی آثار هنری صدیقی و صنعتی و تناولی و ژازه و چند تن دیگر به عنوان آفرینش هنری در سطح جامعه مطرح شد. (مجابی، ۱۳۸۳: ص. ۴۲)

مجسمه‌سازی جدید با نخستین دوسالانهٔ تهران ظاهر شد؛ پیشگامان این هنر نقاشان نوپردازی چون ژازه طباطبایی وپرویز تناولی بودند که با پیکره سازان پیشین از جمله صدیقی و صنعتی تفاوت بسیار داشتند. تناولی، برپایهٔ آموخته‌هایش در ایتالیا، سریعاً خود را به سطح یک مجسمه‌ساز حرفه‌ای موفق رسانید و با این کار راهی برای دیگران گشود. در سال‌های بعد، نقاشانی چون منیر فرمان‌فرماییان، وزیری مقدم، اصغر محمدی، عربشاهی، پیلارام، نامی و کاظم رضوانیان دست به تجربه‌های سه بعدی زدند. ولی هیچیک از آنان نتوانستند چون بهمن محصص خود را در مقام مجسمه‌ساز تثبیت کنند.

حتی پیش از آن که اصول و فنون گرافیک در مدارس هنری ایران تدریس شود، حرکتی تازه در این عرصه رخ نمود که بیش از همه مرهون کوشش مرتضی ممیز بود. او فعالیت هنری‌اش را با نقاشی آغاز کرد، اما بزودی در زمینه‌های مختلف طراحی

گرافیک و تصویرگری استعداد خلاقهٔ خود را نشان داد. تأثیر سازندهٔ ممیز در مقام هنرمند و معلم تا سال‌های بعد نیز ادامه یافت. اگر قبلاً کسانی چون جوادی‌پور، بریرانی، پرویز مؤید عهد، ملکونیان و هوشنگ کاظمی در زمینه‌های طراحی گرافیک فعالیت داشتند، اکنون قباد شیوا، کامران کاتوزیان، مثقالی، خسرو بیات، سرژ آواکیان، محمد پولادی، بهزاد گلپایگانی، آغداشلو، ابراهیم حقیقی، آراپیک باغداساریان فوزی تهرانی، محمد محلاتی، عباس کیارستمی، عباس سارنج، علی اصغر محتاج، مصطفی اوجی و بسیاری دیگر بطور وسیع به هنر گرافیک روی آورده بودند

تصویرگری کتاب‌های درسی با کار نقاشانی چون محمدزمان زمانی، کلانتری و غلامعلی مکتبی شروع شد. بعداً، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان امکان فعالیت وسیعی را در زمینهٔ تصویرگری برای نقاشان و طراحان نوپرداز فراهم کرد. در این محیط مساعد بود که مثقالی، دادخواه، نیکزاد نجومی، علی اکبر صادقی و نورالدین زرین کلک با آثارشان تحولی در تصویرگری کتاب کودک پدید آوردند. زرین کلک و برخی دیگر از این تصویرگران در ساختن فیلم‌های نقاشی متحرک نیز به نتایج قابل ملاحظه‌ای دست یافتند. در این سال‌ها، نوعی طنزنگاری روشنفکرانه از بطن کاریکاتورسازی روزنامه‌ای زاده شد. بی‌شک، اردشیر محصص با ذهن تیز و قلم توانایش برجسته‌ترین آغازکننده و ادامه دهندهٔ طنز سیاه در ایران به شمار می‌آید. در میان طراحان فعال در این زمینه می‌توان به نام‌هایی چون باغداساریان، کامبیز درم بخش و مصطفی رمضانی اشاره کرد. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۳) پس از تأسیس شرکت‌های تبلیغاتی در دهه ۴۰، نیاز به استفاده از « عکاسی» به عنوان یک رسانهٔ تصویری موثر محسوس شد، هادی شفائیه، اسد بهروزان، احمد عالی و منصور پاکزاد، چهره های شاخص در عکاسی آن سال ها هستند. سیروس امامی و مسعود معصومی، فقط به عکاسی تبلیغاتی اشتغال داشتند. در نخستین نمایش عکس در تالار قندریز (۱۳۴۳ خورشیدی)، علاوه بر عکاسان حرف چند معمار، سینماگر و نویسنده هم تجربیات عکاسی خود را به معرض دید گذاشته بودند. آن عکاسان حرفه‌ای نیز تحصیلات عکاسی نداشتند ولی اغلب

اطلاعات یا تحصیلاتی در زمینهٔ هنر داشتند که برای بیان احساسات و کاوش در واقعیت‌های عینی و فرم‌های مشهود و تلفیق آنها با واقعیت ذهنی، از عکاسی استفاده می‌کردند. بهمن جلالی، ابراهیم هاشمی، کاوه گلستان، نیکو فریدنی، کامران عدل، مریم زندی، سودابه قاسملو و معصومی از عکاسان شناخته شدهٔ سال‌های ۴۰ و ۵۰ بودند که بیشترشان هنوز هم فعال‌اند. (افشار مهاجر،۱۳۹۱ ؛ ص. ۲۲۵)

در این دورهٔ پرتکاپو، محدودیت تحول‌پذیری نقاشی سنتی بیش از پیش آشکار شد. جواد رستم شیرازی، کلار آبکار، هوشنگ جزی‌زاده و بسیاری از جوان‌ترها همان روش‌های التقاطی استادان متقدم را در کار خویش تکرار می‌کردند. تنها نگارگرانی چون محمود فرشچیان و جلال سوسن‌آبادی توانستند با برخی نوآوری‌ها در قالب و مضمون از این دایرهٔ بسته پا فراتر نهند. در واقع، امواج نوجویی آن زمان این گونه نقاشی را به حاشیه رانده بود. به رغم اقدامات حمایتی از قبیل برپایی نمایشی وسیع از آثار مینیاتورسازان و تذهیب‌کاران در یک نگارخانهٔ دولتی (۱۳۵۳/۱۹۷۵ش) این وضع تا دههٔ بعد ادامه یافت. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۹۷)

دورهٔ چهارم (۱۳۵۷ تا اکنون)

تقریبا سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۶ بود که آثار «هنر مفهومی» در تهران با نمایشگاه-هایی که گروه آبی برگزار می‌کرد، به منصهٔ ظهور درآمد. این گروه شامل هنرمندانی چون فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی، مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز و غلامحسین نامی بود؛ اما در سال‌های ۵۶،۵۷،۵۸ برگزاری نمایشگاه‌های گروهی در مجامع عمومی، دانشگاه‌ها و کارخانه‌ها به هدف مردمی کردن هنرها گسترش می‌یافت. این هم‌زمان بود با جلسات سخنرانی آتشین در جای جای شهر و مراکز فرهنگی که به «یمن فضای باز سیاسی» میسر شده بود. در کنار این نمایشگاه‌ها، که عمدتاً شتابزده بودند و جنبه تبلیغی داشتند گروه‌های مردمی به بحث سیاسی می‌پرداختند. (اسکندری، شمارهٔ ۶: ۱۳۹۱)

از نظر برخی از این هنرمندان، هنر انتزاعی نمی‌توانست قالب خوبی برای بیان این سخنان باشد. پس رفتند سراغ « هنر فیگوراتیو»، آن هم با موضوعات اجتماعی. «جوانانی که با موج انقلاب به میدان آمدند، در واکنشی افراطی و ایدئولوژیک هر نوع گرایش مدرنیستی را مردود شمردند. در پی حملهٔ ارتش عراق به خاک ایران و در طی سال‌های جنگ، خلق دیوارنگاره‌ها، نقاشی‌ها، پوسترها در مضامین حماسی، دینی و سیاسی رواج یافت. در این شرایط ، بعضی از نوگرایان به اروپا و آمریکا کوچیدند، بعضی دیگر برای مدتی دست از کار کشیدند و شماری از سرشناس‌ترین آنها تحت تاثیر سلیقهٔ روز یا هر دلیل دیگر، شیوهٔ هنری خود را تغییر دادند. از سوی دیگر، سنت‌گرایی در شکل‌های مختلف (بازگشت به سبک ناتورالیستی کمال الملک، تقلید از نگارگری قدیم و بیش از همه، نقاشی‌خط) مجالی برای خودنمایی پیدا کرد.» (پاکباز، ۱۳۸۹، ش.۱: ص.۹۰)

وقوع انقلاب اسلامی (۱۳۵۷ خ) دورهٔ دیگری برای تجربه‌های تازه بود. «هنرمندان جوانی که به هنگام انقلاب فعالیت می‌کردند و بیشترشان هم در دانشکدهٔ هنرهای زیبا درس می‌خواندند، معتقد بودند هنر باید مردم را به حرکت آورد، همچنین هنر باید حرکت انقلابی مردم را نشان دهد و این نوع هنر را «هنر متعهد» می‌خواندند؛ بدین معنی که هنر نباید فقط برای سرگرمی یا زیبایی باشد، بلکه باید برای همهٔ مردم و دربارهٔ همهٔ آنان باشد. هنرمندان مهم «هنر انقلابی» کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، حبیب الله صادقی، ناصر پلنگی، مرتضی اسدی، مصطفی گودرزی، علی وزیریان و ایرج اسکندری، هنرمندانی هستند که اتفاقات انقلاب را نقاشی می‌کردند. (ملکی.۱۳۹۰: ص. ۱۲۵)

هانیبال الخاص یکی از استادان دانشکده بود که تأثیر زیادی روی نقاشان جوان و انقلابی گذاشت. در کارهای او، به حالت‌های انسان‌ها خیلی توجه شده است. برای هانیبال همیشه نشان دادن اعتقادات مردم مهم بود. الخاص به طراحی حالت‌های بدن آدم اهمیت می‌داد. این نگاه به انسان باعث شد خیلی از شاگردان او سعی کنند در نقاشی-هایشان دربارهٔ مبارزه با بدی و بی‌عدالتی حرف بزنند. الخاص یکی از ادامه‌دهندگان و ترویج‌کنندگان «نقاشی فیگوراتیو» یا «پیکرنما» بود.(ملکی، ۱۳۹۰: ص. ۱۲۶)

عنصر آسمانی یا ماوراءالطبیعه که در هنر قرون وسطی نیز به عنوان یک عامل تعیین کننده به شمار می‌رفت در نقاشی انقلاب از طریق بخشیدن ابعاد ماورایی به قهرمان‌ها، فضا و ترکیب هنری و قرار دادن سمبول‌های مذهبی تحقق می‌پذیرد. همچنین کشیده شدن اندام‌ها، بزرگ شدن چشم‌ها، منبع نامرئی نور و سمبول‌های دیگر مذهبی، قرار دادن چند فریم (کادر) در یک تصویر برای القای محیط آسمانی از دیگر ویژگی‌های نقاشی انقلاب است. (رهنورد،۱۳۷۹: ش۹، ص۱۱۴)

هنر انقلاب، الگوبرداری مستقیم و شتابزده‌ای بود که در آن زمان از هنر انقلابی کشورهایی چون مکزیک و شوروی به دست آمده بود و دارای نظریهٔ محکم و مستقل هنری نبود.

با پایان جنگ‌های ایران و عراق، کم‌کم گالری‌ها و دانشگاه‌ها باز شدند و نمایشگاه‌های گروهی بزرگ مثل دوسالانه‌ها در موزهٔ هنرهای معاصر تهران (افتتاح ۱۳۵۶ و بسته شدن آن در چندسال بعد انقلاب)، راه افتادند. از دیگر پی‌آمدهای انقلاب، افزایش تعداد مجسمه‌سازان، گرافیست‌ها، تصویرگران وعکاسان نسبت به قدیم بود که بسیاری از این هنرمندان زنان بودند که در مقیاسی وسیع به کارهای هنری روی آوردند. تا انقلاب ۱۳۵۷، حدود ۳۰ گالری در تهران دایر بود که با وقوع انقلاب تا چند سال تعطیل بودند. دیری نگذشت که با تجدید فعالیت یکی دو نگارخانهٔ سابق و گشایش نگارخانه‌های جدید، بازار عرضه و فروش آثار هنری دوباره رونق گرفت. مثل ادامهٔ گالری سیحون که در سال ۱۳۴۵ تأسیس شده بود و آغاز گالری‌های جدیدی مثل گالری گلستان و گالری سبز. موزهٔ هنرهای معاصر تهران، پس از چند سال فعالیت بدون برنامه، اقدام به برپایی منظم نمایش‌های دوسالانه و سه سالانه از آثار طراحان گرافیک، تصویرگران، نقاشان، عکاسان، کاریکاتورسازان، نگارگران، سفال‌گران و مجسمه‌سازان کرد. صدها اثر ریز و درشت در هر یک از این نمایش‌ها معرفی شدند و هزاران نفر به دیدن آنها رفتند.

«[گفتنی است که تعداد ۲۶۴ نقاش در دوسالانه ۱۳۷۰ خ. شرکت داشتند؛ حال آن که نقاشان شرکت کننده در دوسالانه ۱۳۳۷ خ. فقط ۴۵ نفر بودند]. این واقعیت‌ها حاکی از رشد کمی و توسعهٔ فعالیت در تمامی عرصه‌های هنری است، با این همه به نظر نمی-رسد که تحولی اساسی و آینده‌ساز در هنر امروز ایران پدید آمده باشد.

در نقاشی این دوره، گوناگونی و پراکندگی گرایش‌ها بیشتر شد. نقاشی‌خط مسیر قبلی را تا مرزهای تکرار و ابتذال پیمود. نگارگری التقاطی که دورهٔ قبل به زیست حاشیه‌ای ادامه می‌داد، حال زمینهٔ مناسبی برای جلوه‌گری پیدا کرد. صور دیگری از نقاشی تزیینی با ظاهر ایرانی و شرقی نیز امکان بروز یافتند. از میان بی‌شمار کسانی که در این زمینه‌های **سنتی** فعالیت داشته‌اند، می‌توان به نام‌هایی چون فرح اصولی، نصرالله افجه‌ای، محمد باقر آقامیری، محمد علی ترقی‌جاه، شهلا حبیبی، محمدعلی رجبی، عبدالله رحیمی، رستم شیرازی، جلیل رسولی، روحبخش، فرشچیان، رضا فضایلی، اردشیر مجرد تاکستانی، مطیع و مجید مهرگان اشاره کرد.

در سوی دیگر، بسیاری نقاشان، از جمله ثمیلا امیرابراهیمی، پرویز ایزدپناه، مسعود بهنام، نامی پتگر، جمال‌الدین خرمی‌نژاد، مصطفی دشتی، هایده زرین‌بال، حجت‌الله شکیبا، علی‌اکبر صادقی، مرتضی کاتوزیان، مینا نوری، گیزلا سینایی، احمد وثوق احمدی و احمد وکیلی برای ارائهٔ موضوع های عینی و یا مفاهیم ذهنی خویش از روش‌های بازنمایی طبیعت‌گرانه بهره گرفتند. نقاشان دیگری چون حسین احمدی‌نسب، ناصر آراسته، یعقوب امدادیان، علیرضا، نفیسه ریاحی، هادی ضیاء الدینی، علی گلستانه، محمد-حسین ماهر، منوچهر معتبر و احمد نصراللهی هریک به‌نحوی کوشیدند **از** مرزهای مرسوم ناتورالیسم گامی فراتر نهند. به‌رغم تغییر و نوسان درکار برخی از نقاشان نوپرداز دورهٔ پیش، **جنبش نوگرایی** ادامه یافت. در این رهگذر، نقاشانی چون احمد امین‌نظر، شهلا حسینی، مهدی حسینی، بهرام دبیری، ایرج زند، مهدی سحابی، همایون سلیمی، جلال شباهنگی، سعید شهلاپور، کورش شیشه‌گران، منوچهر صفرزاده، یعقوب عمامه‌پیچ، رعنا فرنود، فریده لاشایی، نصرت‌الله مسلمیان، فرشید ملکی و علی نصیر با تجربیات تازه

بر تنوع گرایش‌های نو افزودند. همچنین، در قالب‌هایی نه چندان متفاوت آنچه اشاره رفت ولی با تأکیدی قوی بر موضوع‌های سیاسی و دینی، کار نقاشانی چون مرتضی اسدی، ایرج اسکندری، ناصر پلنگی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، زهرا رهنورد، حبیب‌الله صادقی، حسین صدری، غلامعلی طاهری، مصطفی گودرزی و علی وزیریان مطرح شد.» (پاکباز،۱۳۷۸: ۸۹۸)

در چند سال اخیر نیز شمار زیادی از نقاشان جوان‌تر فعالیت خود را در ارتباط یا بدون ارتباط با انواع گرایش‌های مزبور آغاز کرده‌اند.

جنبش هنری جدید با یک رویداد در سال ۱۳۷۱ شروع شد: چهار نقاش دیوار و کف اتاق‌ها چهار طبقه از خانه کلنگی را با آثارشان پوشاندند. آنان با علم به این که بنا و تمامی آثارشان به زودی از بین خواهد رفت، دست به این تجربهٔ غیر معمول زده بودند. چنانکه تجربه‌های آن در سال‌های بعد خبر از ظهور گرایش‌های جدید شد و در نقاشی‌ها و مجسمه‌ها نیز ایده‌های پست‌مدرنیستی رخ نمودند.

مضامین این آثار، طیف متنوعی از دغدغه‌های شخصی و اجتماعی (از حساسیت های فمینیستی تا نگرانی‌های ناشی از آلودگی محیط زیست، از نوستالژی آیین‌های کهن تا واقعیات تنش‌آفرین زندگی امروز) که غالباً در گزاره‌هایی پرتفصیل ارائه می‌شوند. (پاکباز،۱۳۸۹، شماره۱؛ ص۹۰)

«بعد از یکی دو تجربهٔ پراکنده، در سال ۱۳۸۰ در موزهٔ هنرهای معاصر تهران نمایشگاهی به نام «هنر مفهومی» برپا شد. در این نمایشگاه کارهایی به شکل اینستالیشن، فتو اینستالیشن و ویدیو آرت ارائه شد[...] دو سه نمایشگاه بزرگ دیگر هم در سال‌های بعد در موزهٔ هنرهای معاصر یا جاهای دیگر برپا شد. مثل نمایشگاه‌های آسمان پاک، هنر جدید، باغ ایرانی و نگاه معنوی. هنرمندان در گالری‌های کوچک و بزرگ هم کارهایشان را به نمایش گذاشتند.» (ملکی،۱۳۹۰، صص. ۱۵۵ ،۱۵۶)

کار هنرمندان هنرهای جدید بالاخره بعد از چندین سال به بی‌ینال ونیز راه یافت. در سال ۱۳۸۲ و ۱۳۸۴ آثار احمد نادعلیان، بهروز دارش، ماندانا مقدم و بیتا فیاضی در

بی‌ینال ونیز به تماشا درآمد. این آثار در زمینه‌های لندآرت، اینستالیشن و ویدئو آرت بودند.

از هنرمندان قدیم که به شیوه‌های جدید روی آوردند، می‌توان از عباس کیارستمی نام برد که کارهای بسیاری در قالب ویدیو آرت، اینستالیشن، فتواینستالیشن و ویدئو اینستالیشن ارائه داده‌اند.

هم‌اکنون هنرمندان بسیاری هستند که در هنر معاصر ایران در قالب‌های جدید هنری فعالیت‌های ارزنده‌ای می‌کنند که فقط به چند تن از این عزیزان اشاره می‌شود: شیرین نشاط، شادی قدیریان، مهران مهاجر، باربد گلشیری، بیتا فیاضی، بهروز دارش، فریده لاشایی، افشین پیرهاشمی و بسیاری از هنرمندان دیگر.

«سال‌های اولیهٔ انقلاب اسلامی بیشتر به گرافیک آرمان‌گرا احتیاج داشت. پوسترهای این سال‌ها اغلب در خدمت آرمان‌های انقلاب‌اند. از لحاظ برداشت و نگاه ادامهٔ پوسترهای قبل از انقلاب‌اند. استفاده از عکس‌های کنتراست شده و استفاده از تصویرسازی، کارهای گرافیک قبل از انقلاب را به یاد می‌آورند. استفاده از تایپ در همان حدود قبل از انقلاب است، ولی اولین آثار توجه به استفاده بیشتر از نوشته و خوش‌نویسی در این دوره دیده می‌شود، ولی اولین موج جدی گرافیک بعد از انقلاب از دههٔ هفتاد شمسی شروع می‌شود. شاخصه‌های این دوره کسانی هستند مثل عابدینی، مشکی، عباسی، ادیبی، پارسانژاد و... . شروع کار این نسل حدود زمان ورود کامپیوترهای شخصی به ایران است. در شروع کار این نسل ما رگه‌های زیادی از گرافیک قبل از انقلاب را می بینیم، اما به مرور آنها هریک برای خود گرافیک مستقل و پویایی عرضه می‌کنند. نکته قابل توجه در کارهای این دوره، تمیزی اجرا، دقت در ترکیب و ملاحظات زیبایی‌شناسانه است.» (www.tavoosonline.com/articles/article detailFa.aspx?src=110&Page=8)

در این دوره، طراحی گرافیک، هنر پوستر و تصویرگری رشد و گسترش قابل ملاحظه‌ای یافته‌اند. استعدادهای جوان‌تری چون شهرزاد اسفرجانی، بیژن جناب، علی

خورشیدپور، ابوالفضل عالی، وزیریان و بسیاری از دیگر شاگردان ممیز به میدان آمدند. احمدرضا دالوند، هادی فراهانی، هومن مرتضوی، توکا نیستانی و مسعود شجاعی طباطبایی توانایی‌های خود را در تصویرگری برای مطبوعات نشان دادند. تصویرگری کتاب کودک هم با آثار سارا ایروانی، محمدعلی بنی‌اسدی، نیره تقوی، محمدرضا دادگر، رضا لواسانی، فیروزه گل‌محمدی، کریم نصر، اکبر نیکان‌پور، وکیلی و ابوالفضل همتی آهویی رونقی تازه پیدا کرد. درعرصهٔ گرافیک فیلم هم نظیر چنین پیشرفتی رخ نمود.

چنان که امروزه تقریبا هیچ طراح یا تصویرگری خود را بی‌نیاز از دانش فنی جدید نمی‌داند. **عکاسان** شناخته شده‌ای چون بهمن جلالی، یحیی دهقان‌پور، مریم زندی، اکبر عالمی، نصرالله کسراییان، کاوه گلستان و تورج حمیدیان کارشان را از دورهٔ قبل آغاز کرده بودند، اما در جریان انقلاب و جنگ بود که عکاسی جایگاه مناسب خود را در کنار سایر هنرها به دست آورد (یادآور می‌شویم که در همین زمان، رشتهٔ مستقل عکاسی در دانشکده‌های هنری به راه افتاد). شرایط اجتماعی و سیاسی آن سال‌ها باعث رشد بی‌سابقهٔ فتوژورنالیسم شد. اما بتدریج گونه‌های مختلف عکاسی هنری، بخصوص در تجربیات نسل جوان‌تر، مجال بروز یافتند. در اینجا، بدون توضیح دربارهٔ چگونگی گرایش‌های گوناگونی که امروزه در عکاسی پدید آمده است، فقط چند نام دیگر از میان عکاسان فعال را ذکر می‌کنیم: صادق تیرافکن، محسن راستانی، افشین شاهرودی، سیف‌الله صمدیان، جاسم غضبان‌پور، محمد غفوری، محمد فرنود، محمود کلاری، بهنام منادی‌زاده و مهران مهاجر.

پیکره‌سازی نیز اخیراً پس از چند سال رکود با آثار فاطمه امدادیان، رضا خیاطان، بهروز دارش، حمید شانس، شهلاپور، حسین قره‌گزلو، محمدعلی مددی، ایرج محمدی، رضا یاراحمدی و چند مجسمه‌ساز دیگر دوباره حرکتی را آغاز کرده است و به نظر می‌رسد که این حرکت در آینده شتاب بیشتری گیرد. هم چنین باید از کسانی چون محمد-

مهدی انوشفر، عربعلی شروه، یونس فیاض، محمدمهدی قان‌بیگی و مهین نورماه نام برد که در رواج هنر سفالگری نقش مؤثری داشته اند. (پاکباز، ۱۳۷۸: ص. ۸۹۹)

نتیجه‌گیری

تقریباً بیشتر از صد سال پیش پدیدهٔ مدرنیسم و نوگرایی وارد جامعهٔ ایران شد و تقریباً از هفتاد سال پیش هنرمندان ایرانی در پی جستجوی هنر مدرن برآمدند. از مطالعهٔ تاریخ هنر معاصر ایران نتیجه می‌گیریم که هنرمندان ایرانی از بدو ورود مدرنیته به ایران تلاش کردند برای همگامی با غرب و به نوعی جبران عقب‌ماندگی، تمام سبک‌های هنری مدرنیسم را یکی پس از دیگری به سرعت تجربه کنند که این امر به نوعی به تقلیدگرایی منجر شد و همین دنباله‌روی‌ها و الگوبرداری‌های نسنجیده و کمبودهای ناشی از نهادینه نشدن پدیدهٔ هنر جدید در جامعهٔ ایران باعث شد که الگوی زیبایی‌شناختی ویژه‌ای در دنیای امروز هنر ایران به وجود نیاید. در این میان، تقلیل محدودیت‌های فرهنگی، و توجه هنرمندان به برقراری ارتباط با جهان هنری فراسوی مرزها، محافل خارجی و سلیقهٔ بازار جهانی، بیش از خواست‌های درونی به سیر تحول هنر معاصر منجر گشت.

«در سال‌های اخیر، استعدادهای نومایهٔ بسیاری پا به عرصه گذارده‌اند که بخصوص شمار زنان در میان آنها چشمگیر است. همچنان بازتاب دو نگرش ملی و جهانی را در شیوه‌ها و روش‌های گوناگون می‌توان دید. اما اکنون این تنوع نشان‌دهندهٔ جستجوهای جدی‌تر و انتخاب‌های آگاهانه‌تر نیز هست.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ص۲۱۹)

منابع و ماخذ

ـ آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹) تاریخ ایران مدرن، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، نشر نی، تهران.

ـ آشوری، داریوش (۱۳۷۶) ما و مدرنیت، نشر سازمان میراث فرهنگی کشور، چاپ اول، تهران.

ـ اسکندری، محمد (۱۳۹۱) مجله شبکه افتاب « قرمزی رنگ نینداخته بیهده بر دیوار»، شماره ۶، خانه چاپ و طرح، تهران.

ـ افشارمهاجر، کامران (۱۳۹۱) هنرمند ایرانی و مدرنیسم، انتشارات دانشگاه هنر، چاپ دوم، تهران.

ـ امامی، کریم (۱۳۹۲) کاتالوگ «مروری بر جنبش سقاخانه درهنر معاصر ایران»، موزه هنرهای معاصر تهران.

ـ پاکباز، روئین (۱۳۸۳) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ سوم، تهران.

ـ پاکباز، روئین (۱۳۷۸) دایرۀ المعارف هنر، فرهنگ معاصر،چاپ اول، تهران .

ـ پاکباز، روئین (۱۳۸۹) « هنر ایرانی در نگاه دیگر»، مجله هنر فردا، شماره ۱، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران .

ـ جهانبگلو، رامین (۱۳۸۰) ایران و مدرنیته، نشر گفتار، چاپ دوم، تهران.

ـ رهنورد زهرا (۱۳۷۹) «مکتب هنر انقلاب»، فصلنامه هنرهای تجسمی؛ شماره۹، تهران.

ـ گودرزی، مرتضی (۱۳۹۱) تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، انتشارات سمت، چاپ سوم، تهران.

ـ مجابی جواد (۱۳۸۳) ، « بازشناسی ظرفیت مجسمه سازی معاصر»، مجله گردشگری شماره ۱-۱۶ ، ناشر؛ حمید رضا رضائی، تهران.

ـ ملکی، توکا (۱۳۹۰) هنر نوگرای ایران، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، چاپ دوم، تهران.

ـ موزه هنرهای معاصرتهران (۱۳۸۹) پیشگامان هنر نوگرای ایران؛ محمود جوادی پور، تهران.

ـ موزه هنرهای معاصرتهران (۱۳۸۹) پیشگامان هنر نوگرای ایران؛ احمد اسفندیاری، تهران.

ـ بی‌نام (۱۳۵۴) مقاله « کمال الملک، سنت شکن و سنت گذار»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۵۵، ناشر: وزارت فرهنگ و هنر، تهران.

Yarshater Ehsan and Ettinghausen R., *Highlights of Persian Art*, USA, 1979.