

**خوانش بیش متنی چهار اثر از فرشچیان با پیش متن هایی از سبک روکوکو
با تاکید بر تأثیر هنر غرب بر نقاشی معاصر ایران**

سمانه سراج

دانش آموخته کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

Afsane.javanmard@gmail.com

چکیده

غرب بر اساس پایه های رنسانس و انقلاب هنری سده هفدهم و هجدهم میلادی (باروک و روکوک) و استوار و ادراک هنری آن مبتنی بر معیارهای انسان مداری است. دوره روکوکو در نقاشی واتو و فراگونار به منزله آغاز روند تغییر اساسی در سلیقه ها بود. از ظاهر زن پسند روکوکو چنین بر می آید که آن روزگار زیر سیطره ذوق و پیشگامی اجتماعی زنان بوده است. نقاشی ایرانی به عنوان یکی از زیباترین جلوه های فرهنگ ایرانی-اسلامی، واجد ویژگی های بیهی، مضمونی و ساختاری است و در مواجهه با سبک متجمل روکوکو خوی و خصلت تجمل گرایی و دیگر شاخصه های این سبک را وام گرفته با ویژگی های مضمونی، بیهی ایرانی در آمیخته است. به نظر می رسد در هنر معاصر ایران نیز این دیدگاه بیشتر بر آثار فرشچیان منطبق است. برخورد احساسی و روان، مبنای تجسم دنیای پرشکوه و تجملی قرار گرفت. این گزینش، بیش از همه براساس ویژگی های ساختاری نگاره های روکوکو صورت گرفته است. لذا هدف از انجام این پژوهش، مطالعه چگونگی ارتباط تحلیل پیش متن های تأثیرگذار روکوکو منطبق بر بیش متن های استاد محمود فرشچیان است و در صدد پاسخ به این پرسش هاست که رابطه میان این بیش متن های محمود فرشچیان با پیش متن های روکوکو چگونه تبیین می شود؟ و در فرآیند اقتباس این بیش متن ها از شاخصه های روکوکو، چه شباهت و تغییراتی صورت گرفته است؟ آیا نقاشی معاصر ایران مقلد سبک های هنر غرب (روکوکو) است؟، آیا نقاشی معاصر همسو با خاستگاه های جامعه و ضروریات فرهنگی آن پیش رفته است؟ این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و تطبیقی با روش ترماتیت و رویکرد بیش متنی به منظور بررسی باز نمود تصویری این شاخصه در دو فرهنگ مختلف، انتخاب و گردآوری مطالب به شیوه کتابخانه ای و اسنادی انجام شد. بدین منظور دو اثر پیش متن از سبک روکوکو و چهار اثر

بیش متن از آثار محمود فرشچیان به صورت تصادفی از نمونه‌های در دسترس انتخاب و مورد بررسی قرار گرفتند. در جمع‌بندی نتایج این پژوهش می‌توان گفت که ارتباط میان متن‌های پیشین و پسین از نوع بینا فرهنگی بوده و بیش متن‌ها با تغییر و ترا گونگی و صدالبته با شباهت و همان‌گونگی در پیش متن‌ها ایجاد شده‌اند. فرآیند اقتباس بیش متن‌های فرشچیان از شاخصه‌های پیش متن روکوکو، اگرچه با توجه به ویژگی‌های ساختاری نقاشی ایرانی با تغییرات و شباهت بسیاری از پیش متن‌های روکوکو چون تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی و شباهت نشانه‌ای ساختاری و ترکیب بندی، جنسیتی، سنی و... همراه بوده، اما انتقال فرهنگی- هنری را در پی داشته است.

واژه‌های کلیدی: هنر روکوکو، هنر معاصر ایران، نقاشی، فرشچیان، رویکرد ترامنتیت، بیش متنتیت، برگرفتنگی

مقدمه

برای شروع بحث در رابطه با هنر معاصر بهتر است اشراف کلی در مورد هنر معاصر غرب داشته باشیم و سپس تحول هنر را در هنر نقاشی معاصر ایران جستجو کنیم. هنر معاصر فرانسه و کشورهای همسایه و فرهنگ آنها، در عصر حاضر نتیجه تحولی است که در نیمه دوم سده نوزدهم به وسیله گروهی هنرمند جوان که به احساس‌گرایان مشهور شده‌اند، ایجاد گردید و از آن پس خود نیز دچار دگرگونی و تغییرات زیادی شد و گرایش‌ها یا «ایسم»های دیگری در آن بوجود آمد و البته منتقدان، فلاسفه و دانشمندان فیزیک نور و رنگ نیز به نوبه‌ی خود بر آن تأثیرات فراوان گذاشتند. تحول احساس‌گرایی Impressionism، از بطن واقع‌گرایی Realism و تا اندازه‌ای نیز از نو تنسیق‌گرایی Neo- Classicism بوجود آمد، هنرمندان ایجاد کننده این گرایش‌ها یا ایسم‌ها آموزش دیده و دست پرورده‌های هنرمندان جریان بزرگ هنری سده هفدهم و هجدهم میلادی (یازدهم و دوازدهم هجری) یعنی جریان بزرگ باروک و روکوکو بودند. باروک و روکوکو خود تحولی بزرگ در هنر کلاسیک یا رنسانس به شمار می‌رفتند. در سده‌های مذکور در این دو جریان هنری تحول و دگرگونی‌هایی بوجود آمد و آنها را به یکدیگر نزدیک ساخت. رنسانس هنری که اصول ایستایی داشت و می‌کوشید از اصول ریاضی ژرف‌نمایی روبرویی برای القای فضا بهره گیرد، جای خود را به هنر باروک و بعد به هنر روکوکو که هنری پویا و پرتحرک بود داد. روکوکو سبکی مبتنی بر حرکت‌های قطری و اریب است و در آن حتی‌المقدور از خطوط افقی و عمودی پرهیز می‌شود و از شیوه ژرف‌نمایی فضایی با دید از پایین به بالا و توانالیه‌های رنگی ملایم استفاده می‌شود و همچنین با بردن هنر به میان مردم و ساده کردن و از سنگینی و فضای خفه بیرون آوردن آن، روکوکو کوشیده است تا بیننده را در جهت‌های مختلف اثر هنری هدایت کرده، میان او و اثر ارتباط و پیوند برقرار نماید.

از گذشته‌های دور در ایران، هنر برای اینکه بتواند اندیشه‌های معنوی و فراسرشتی را نشان دهد، کوشیده است از واقعیت فراتر رفته و زمان و مکان را که عناصر واقعیت هستند رها سازد. بنابراین در غرب هنری متولد می‌شود که ریشه آن در مصر، یونان و رم است و کمال را در واقع‌گرایی انسان‌مداری می‌داند. اما در ایران هنری متولد می‌شود که ریشه در فرهنگ یکتاپرستی، هنر سومر و ایلام باستان دارد و کمال را در فرا گذشتن از واقعیت می‌داند. نقاشی ایرانی که اغلب با نام نگارگری از آن یاد می‌شود، به واسطه ویژگی‌های منحصر بفرد خود به شکلی متمایز از دیگر انواع نقاشی، نگارگری و تصویرگری سایر فرهنگ‌ها و تمدن‌ها شناخته شده است. شاخصه‌ها و زیبایی نقاشی ایرانی، از دیرباز توجه بسیاری از پژوهشگران و هنرشناسان غربی را به خود معطوف داشته، متون نوشتاری بسیاری را به توصیف و تحلیل آن اختصاص داده‌اند. (نامور مطلق، ۱۳۹۷، دوره ۲۳ شماره ۱) امادر هنر معاصر این گونه نقاشی دچار دگرگونی و تغییر و تحول می‌گردد. و بیشتر خود نقاشی‌ها و نگاره‌ها از سوی نقاشان و هنرمندان ایرانی مورد تقلید و اقتباس از هنر غرب قرار داده می‌شوند، و آثاری متفاوت هرچند دور از سنت گذشته نقاشی ایرانی اسلامی بوداما با مضمون و روایت ایرانی به وجود آمد. شاید بتوان دلیل این اقتباس را ناشی از تفاوت‌های عمده و مهمی دانست که به لحاظ جهان‌بینی، ساختار صوری، مضمون و محتوا، نظام‌های نشانه‌ای، تکنیک و فن و... میان نقاشی ایرانی و غربی وجود دارد. اما آنچه مورد توجه این نوشتار است، چهار اثر از نگارگر ایرانی، محمود فرشچیان، است که طی سال‌های اخیر با اقتباس از شاخصه‌های نقاشی روکوکو (سده ۱۷-۱۸ میلادی) ایجاد شده است. این نخستین بار است که اقتباسی چنین آشکار از شاخصه‌های نقاشی روکوکو توسط یک هنرمند ایرانی صورت گرفته است. هم چنین بازخورد روند غرب زدگی در ایران اسلامی را مورد توجه قرار داده است. هدف اصلی این نوشتار نیز پرداختن به ارتباط میان این نگاره‌ها و شاخصه‌های نقاشی روکوکو مورد نظر با یکی از مهمترین روشها و رویکردهای قرن بیستمی است که به مطالعه روابط میان متون پرداخته و بطور کلی مطالعات بینامتنی خوانده میشود. از این رو تلاش می‌شود تا چگونگی این ارتباط و تعامل میان متن‌های مورد نظر در نقاشی و جامعه، همچنین منبع و مرجع آن با روش بینامتنی مورد مطالعه و ارزیابی قرار گیرد. در این راستا پژوهش حاضر با هدف بررسی تأثیراتی که هنر غرب بویژه سبک روکوکو، بر نقاشی معاصر ایران برجای گذاشته است، انجام شد، باروش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است که به روش ترامنتیت و رویکرد بیش متنی انجام گرفته است. ابزار گردآوری داده‌ها، منابع کتابخانه‌ای و اسنادی با روش تجزیه و تحلیل کمی و کیفی است.

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی و گردآوری اطلاعات به شیوه‌ی اسنادی کتابخانه‌ای و با مطالعه متون و منابع موثق پیرامون هنر روکوکو، نقاشی معاصر ایران و نگاره‌های فرشچیان فراهم آمده است. از مجموع آثار مرتبط با موضوع پژوهش تعدادشش اثر بصورت تصادفی برای نمونه تحقیق انتخاب شدند و با رویکرد ترامنتیت مورد بررسی قرار گرفتند.

رویکرد نظری

روش این نوشتار بر پایه یکی از رویکردهای تطبیقی مورد توجه در مطالعات مربوط به هنر و ادبیات یعنی مطالعات بینامنتی است که از اعتبار شایانی درحوزه مطالعات تطبیقی برخوردار است. اگر چه پژوهشگران و منتقدان متعددی زمینه بروز این روش را فراهم نمودند، اما ژولیا کریستوا Julia Kristeva به عنوان مهمترین چهره بینامنتیت و بنیانگذار این اصطلاح در دهه ۱۹۶۰ شناخته می‌شود. این اصطلاح که در دهه‌ی ۱۹۶۰ م توسط ژولیا کریستوا برای بیان رابطه میان متن‌ها به کار برده شده به مطالعات در گذشته‌های دور و نزدیک مرتبط می‌شود که بدون شناخت آنها ممکن است به اشتباه، موضوع کاملاً بدیع در قرن بیستم متصور شود. نکته حائز اهمیت اینکه برای کریستوا، بینامنتیت به هیچ وجه مطالعه منابع و مراجع یک متن نیست. واژه "بینا منتیت" جایگزین یک (یا چندین) نظام نشانه‌ای را در نظامی دیگر مشخص می‌کند اما از آنجاکه از آن بیشتر معنای ساده نقد منابع یک متن برداشت می‌شود، ما معنای جایگزین را ترجیح می‌دهیم زیرا این امتیاز را دارد که گذر از یک نظام دلالتی یعنی از وضعیت یافتگی گفتمانی و تصریحی به نظام دیگر را در (ترکیب نوین تک ساحتی مشخص میکند. (Kristeva, 1974: 59-60) در نتیجه برای کریستوا، موضوع رصد کردن حضور یک متن در متن دیگر و باز تولید آن نیست. در بینامنتیت تداوم و یا دگرگونی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. به طور کلی روابط بین متنها دارای دو گونه اساسی درون نشانه‌ای Intrasemiotics و بینا نشانه‌ای Interseiosis است، بدین صورت که اگر متنها مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته باشند، از نوع درون نشانه‌ای و چنانچه مطالعه روابط متن‌ها از نظام‌های گوناگون باشد در این صورت رابطه بین آنها بینا نشانه‌ای خواهد بود. (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸)

از آنجا که بینامنتیت در یک چهارچوب و تعریف معین قرار نمی‌گیرد و نظریه‌های متفاوتی در مورد آن ارائه شده در این پژوهش از بین نظریات گوناگون بیشتر بر آراء ژرار ژنت نظر داشته ایم. ژرار ژنت از دیدی ساختارگرایانه Structur به روابط بینامنتی نگریسته و آن را یکی از اقسام پنج گانه ترامنتیت

می‌داند. این پنج دسته عبارتند از: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت (نامورمطلق،

۱۳۹۱، ۱۴؛ همان، ۱۳۸۶، ۸۳)

بیش‌متنیت بر چگونگی رابطه میان دو متن پیشین و پسین براساس اشتقاق و برگرفتنی استوار است، بدین معنا که بر تأثیرپذیری و الهام کلی یک متن از متن دیگر تأکید دارد. پیش‌متن و بیش‌متن، دو واژه پرکاربرد در مطالعات بیش‌متنیت هستند. پیش‌متن به متنی گفته می‌شود که در یک ارتباط بیش‌متنی به عنوان مرجع و منبع مورد استفاده قرار گرفته و بیش‌متن نیز همان متنی است که با الهام و برگرفتنی از پیش‌متن ایجاد شده است. (نامورمطلق، دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷)

نکته قابل توجه در این رابطه حضور پیش‌متن است چرا که بی‌حضور آن، امکان خلق متن دوم یا بیش‌متن ممکن نیست و شناسایی و هویت بیش‌متن در گرو شناسایی پیش‌متن یا متن نخست است. هر بیش‌متن، همواره برگرفته از یک یا چند پیش‌متن است. اگر این برگرفتنی تنها از یک پیش‌متن باشد، بیش‌متن انحصاری و اگر برگرفته از چند پیش‌متن باشد، غیرانحصاری و ترکیبی است. (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸)

بیش‌متنیت Hypertextuali یا برگرفتنی به مطالعه رابطه بیش‌متنیت‌های پیشین و پسین می‌پردازد و با این روش تأثیر متنها پیشین در خلق آثار جدید را مورد مطالعه قرار می‌دهد. اینگونه مطالعات بر اساس رابطه تقلیدی (همانگونگی) و یا برگرفتنی (دگرگونگی، تراگونگی) استوار است و بیش‌متنیت همانگونگی هنگامی ایجاد می‌شود که بیش‌متن به طور کامل از پیش‌متن برگرفته شده و در آن هیچ دخل و تصرفی صورت نگرفته باشد و در مقابل بیش‌متنیت تراگونگی برخلاف همانگونگی بر پایه تغییرات از کم تا خیلی زیاد استوار شده است که این تغییرات با تغییر در نظام نشانه‌ای اجتناب‌ناپذیر است. (کنگرانی، ۱۳۸۸: ۶۱) با یادآوری این مطلب که متن‌ها بر هم تأثیر گذاشته و تأثیر می‌پذیرند به نظر می‌رسد که در تصاویر استاد فرشچیان تداوم و دگرگونی میراث گذشته روکوکو همراه با ابداعات و نوآوری‌های روز در ساختار و سبک اثر قابل تمایز می‌باشد. به عبارتی ایشان از شاخصه‌های هنر نقاشی روکوکو به ویژه در صورت و شکل اثر خود با بهره‌گیری از مضمون ایرانی اسلامی بهره گرفته که نوعی دگرگونی سبکی ترکیبی از پیش‌متن را شاهد هستیم. به عبارتی بر اساس روابط بینامتنی، متنها در طول زمان از یکدیگر بهره گرفته و بر هم تأثیر می‌گذارند. بینامتن به هم حضور عناصر یک متن در متن دیگر تأکید دارد. بیش‌متنیت تراگونگی در تداوم و یا دگرگونگی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز در روابط و ساختار پنهان یک متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. لذا عاملی مهم در درک متن و مهمتر از آن شناخت هویت و فرهنگ جامعه می‌باشد. در تصاویر مورد مطالعه نیز این رابطه به چشم می‌خورد. تصاویر هنرمند ایرانی استاد فرشچیان یادآور هنر دوران روکوکو است. استاد فرشچیان به شاخصه‌های روکوکو و مضمون سنتی ایران علاقه‌مند بوده و در آثار خود آنها را به کار برده و پیش

متن خود قرار داده است. به عبارتی بیش متن‌های تصویری وی دارای روحیه شرقی و ایرانی می‌باشد رویکرد متن از نوع بیش متن تراگونی است.

پیشینه پژوهش

تحقیقات پیرامون روکو کو و بررسی نقاشی معاصر ایران بسیار ناچیز و پیشینه چندان در این زمینه وجود ندارد. از جمله مطالعات انجام شده پیرامون نقاشی معاصر ایران می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: پورمند و افضل طوسی در مقاله‌ای که در شماره ۷۰ مجله باغ نظر (۱۳۹۸) و با عنوان "تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی" به چاپ رساندند، هویت فرهنگی آثار هنرمندان معاصر ایرانی را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهند. مبینی و فیروزبخت در مقاله "بررسی نوگرایی نقاشی در ایران معاصر" که در شماره سوم ماهنامه شباک در سال ۱۳۹۵ به چاپ رسانده‌اند، نقطه تاریک و یا معضل اصلی نوگرایی در نقاشی ایران را، نادیده گرفتن ضرورت‌های اجتماعی و زیباشناختی آن دوران و تقلید از سبک‌های هنر آوانگارد غرب دانسته و تقلید ناشیانه از آثار هنرمندان غربی را از ضعف‌های بزرگ جنبش هنری دوران معاصر ایران معرفی می‌نماید. مقاله "بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران ۱۳۲۰ - ۱۳۵۷ ه. ش" منتشر شده در شماره پنجم جلوه هنر (۱۳۹۰) نوشته شاد قزوینی، برداشت خام دستانه و ناشیانه از جنبش‌های هنری مدرن غرب را از ضعف‌های بزرگ نقاشی معاصر ایران می‌داند. روح الله رجبی در مقاله‌ای با نام "هنر: سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران" منتشر شده در مجله زمانه شماره ۹۳، ۱۳۸۹ سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران را مورد نقد و بررسی قرار داده است. راضیه کشوری کامران و بهنام جلالی جعفری در مطالعه‌ای با نام "چیدمان جامعه: نقدی بر روند شکل‌گیری نقاشی نوگرا در هنر معاصر ایران" چاپ شده در مجله چیدمان شماره هفت، روند شکل‌گیری مدرنیسم در ایران را بررسی کرده و اذعان می‌دارد هنر غرب متعلق به جهان غرب است و نباید کورکورانه از آن پیروی نمود و همواره باید به ریشه‌های هنری ایران احترام گذاشته و در حفظ و شکوفایی آن گام برداشت ۱۳۹۳. باتوجه به اینکه نام محمود فرشچیان در فهرست روشنفکران قرن ۲۱ قرار گرفته و بیشتر هنرشناسان برجسته دنیا، فرشچیان را متعلق به میراث فرهنگی و هنری جهان و نه فقط ایران می‌دانند نبود تحقیقات جامع و تخصصی در خصوص آثار وی در هیچ یک از مقالات مورد بررسی به صورت خاص به تاثیر شاخصه پیش متن‌های روکو کو در نقاشی معاصر ایران و به خصوص در بیش متن‌های فرشچیان پرداخته نشده بود و سیر تحولات نقاشی ایران از ابعاد توصیفی تاریخی بسیار مورد توجه قرار گرفته اما از منظر خوانش بیش متنی کمتر بررسی شده است، از این لحاظ مطالعه پیشرو جنبه‌ای جدید و نوآور دارد. به نظر می‌رسد نیاز به انتخاب رویکردی که در پرتو آن بتوان

به چگونگی این ارتباط و تعامل میان متن‌های مورد نظر، همچنین منبع و مرجع آن با روش بینامتنی مورد مطالعه و ارزیابی پردازد، ضروری به نظر می‌رسد.

روند شکل‌گیری هنر معاصر ایران

در هنر معاصر ایران، دو جریان هنری پا به پای هم پیش می‌روند: جریان غربی و هنر ناب و اصیل ایرانی اسلامی. جریان غربی رهاورد تمدن غربی و هدیه هنرمندانی است که پرورش هنری خود را در غرب به انجام رسانده‌اند. بسیاری از این هنرمندان بدون توجه به پشتوانه‌های فرهنگی چند هزار ساله خود و اصول ایرانی اسلامی و با این اندیشه و باور که هنر امروز، هنری است جهانی و بیانی است بین‌المللی که تحول خود را در غرب یافته، به همان شیوه و با همان تفکر، ره آورد غرب را در میان نسل جوان گسترش داده و می‌دهند. (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴) این جریان، غرب زدگی محض است و ریشه‌های خود را در ناآگاهی از مبانی فرهنگی ایرانی اسلامی استوار کرده است، چراکه دور شدن و بیگانه گشتن و در غفلت ماندن از اصول ایرانی اسلامی در میان هنرمندان سده چهاردهم هجری در ایران، از اهداف متولیان هنر در دوران پهلوی بوده است. این دوران که تمدن بزرگ را در غربی شدن و بیگانه شدن با اسلام می‌دانست، معتقد بود که هنرمندان باید هنرهای اسلامی را کنار زنند و به کسانی بها دهند که بتوانند در هنر غربی همانند غربیان تجلی نمایند. این امر بیشتر از هر چیز از طریق آموزش، تألیف و ترجمه نوشته‌هایی هرچند مغایر با اندیشه‌ها و معتقدات اسلامی، صورت می‌گرفت و متأسفانه بعد از انقلاب اسلامی این روال فرهنگی بیگانه و غرب پرستانه ادامه یافت و ایران مورد تهاجم دو گروه از نویسندگان و مترجمان بیگانه شناس شد. در تفکر غربی سده هجدهم، روکوکو جای دارد که در آن اساس اسلوب نقاشی را در تطبیق با واقعیت‌های ملموس می‌دانستند و فضای اثر، علیرغم موضوع که ممکن است واقعی و یا اساطیری و یا تخیلی باشد به وسیله عناصر ایجادکننده ترکیب و خطوط پدید آورنده که اعم از موج و نرم و سیال هستند فقط برای رفع نیاز می‌آمدند و گاهی برخلاف منطق تصویرگری به تحرک در آمده، از رنگ‌های ناب و گرایش‌های خاور دور برای زیبا نشان دادن اثر هنری بهره می‌گرفت. در موضوع بیشتر صحنه‌های عیش و عشرت و یا چون گذشته داستان‌های اساطیر باستان و گاهی در خلال آنها، موضوع‌های مذهبی تورات و انجیل و تاریخ گذشته نشان داده می‌شد. در این هنر، فضای اثر علی‌رغم موضوع که ممکن است واقعی یا اساطیری و یا تخیلی باشد، به وسیله عناصر ایجادکننده ترکیب و پدید آورنده خطوط، مانند ابرها و دودها و پارچه‌های موج، آنچنان بیننده را به تحرک و می‌دارند که خود را جزیی از اثر هنری پندارند. جریان دیگر در هنر معاصر ایران هنر ناب و اصیل ایرانی اسلامی است. هنری که ریشه در فرهنگ این مرز و بوم دارد. این جریان که تا پیش از انقلاب اسلامی به تدریج و به عمد به نابودی کشیده می‌شد در عصر انقلاب اسلامی تجدید حیات یافت و جوانان متعددی به سوی آن

کشیده شدند. در میان هنرمندانی که از گروه نخست هم هستند کسانی بودند که پی به اصالت این شیوه برده و به آن گرویده‌اند. شایان ذکر است که جریان غالب حال حاضر، همان جریان اول غرب مآبی است. واقعیت آن است که نقاشی نوین ایران در همان دهه های بیست و سی که تازه مرگ کمال‌الملک را پشت سر گذاشته بود برای جامعه هنری کشور به راستی نو بود (پاکباز، ۱۳۹۸) کشور هرگز تجربه‌های آنگونه که در عرصه نقاشی و پس از راه‌اندازی اولین مرکز هنری انجام گرفت را به خود ندیده بود ضمن اینکه هنرمندان سبک‌ها و شیوه‌ها بر حسب نیاز تازه و یا اشباع سبک‌های رسمی و رایج بوجود می‌آیند و از منظری وسیع‌تر و تاریخی‌تر، نمایانگر شعور، گمگشتگی، ترقی و تکامل و حتی احتمالا هرج و مرج دوران خود هستند. بنابراین اگرچه از این تجربیات در فرانسه به قول منتقد روزنامه رستاخیز در آن زمان بیش از هفتاد سال می‌گذشت و دیدگاه‌های تازه هنرمندان غربی ظهور مکاتب و آثار دیگری را در عرصه هنر نوید می‌داد، با این حال نقاشان جوان می‌کوشیدند از همین تجربیات اگرچه با تأخیر بهره‌مند شوند. در این میان دو جریان در نقاشی معاصر ایران در بیش از یک دهه پس از شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبا قابل مشاهده است: سنت‌گرایان ناتورالیست کلاسیست که می‌کوشیدند فضای آثار خود را به همان شکل حفظ کنند، و نوگرایان و نوپردازان که می‌کوشیدند دستاوردهای هنر غرب را گرچه مشمول زمان شده بودند درک کرده و در آثار خود به کار بندند. در این میان برخی از تنوری‌پردازی‌ها، نقدها، تحلیل‌ها و حتی ترجمه‌ها و گزارش نما یشگاه‌ها تا حدود زیادی در این روند دریافت و تأثیرگذاری مؤثر بوده‌اند، گرچه چاپ و درج مقالات درباره هنر غرب با تأخیر زیاد در ایران رواج یافت (رجبی، شماره ۲-۱۵، ۱۳۸۹)

عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نقاشی معاصر ایران

برای بررسی عوامل مهم در شکل‌گیری نقاشی معاصر بایست در ابتدا به برداشت کمال‌الملک (محمد غفاری) و شاگردان او از نقاشی عینی و طبیعت‌گرا اشاره کرد. اگرچه کمال‌الملک بعنوان هنرمندی نوآور و یا نوگرا در تاریخ نقاشی ایران شناخته نشده است، اما این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که تلاش‌ها و برداشت‌های او هنر نقاشی معاصر ایران را به سمت و سویی متفاوت با نقاشی سنتی کشاند و پایه‌های اولیه حرکت‌هایی را در هنر معاصر پی‌ریزی کرد، بعنوان مثال از پیامدهای اقدامات او، آشنایی با نقاشی کلاسیک اروپا و آموزش را می‌توان نام برد. کمال‌الملک پس از سفر به اروپا با همراهی حکیم‌الملک، مدرسه صنایع مستظرفه را در سال ۱۳۲۹ ه. ق، (۱۲۷۸ ه. ش) تأسیس کرد. در این مدرسه هنرمندان صاحب‌نامی چون اسماعیل آشتیانی، علی‌محمد حیدریان، حسنعلی وزیری، ابوالحسن صدیقی، یحیی دولتشاهی، علی رخساز، رفیع حالمی و حسین احیا (شیخ) تربیت یافتند. هر چند در آنجا به شیوه کلاسیک اروپا کار می‌شد، اما کمال‌الملک تلاش میکرد تا با انتخاب موضوعات ملی و مردمی هویت

ایرانی خود را حفظ کند و به شاگردانش نیز بیاموزد تا با استفاده از مضامین ملی و مذهبی، بر ایرانی بودن خود تأکید کنند. در طول سال‌های حکومت پهلوی اول (۱۳۰۰ - ۱۳۱۹ ه. ش)، نفوذ مکتب کمال‌الملک در نقاشی ایران قوی بود اما هیچ جریان نوآور یا نوگرایی در هنر نقاشی ایجاد نشد و هنرمندان بیشتر برای اثبات موجودیت و حقانیت خود تلاش می‌کردند. حرکت‌های هنری کمال‌الملک و شاگردانش به دلیل بیان تصویری عینی، از پذیرش و پسند اجتماعی برخوردار شد، اما شناخت هنری به جامعه نمی‌داد، فرهنگ‌سازی نداشت و مشکلی را در نقاشی برطرف نمی‌کرد. همزمان با حرکت‌های هنری کمال‌الملک، با گشایش مرکز آکادمیکی روبه‌رو هستیم که بر شکل‌گیری نقاشی نوین ایران مؤثر بود (کشوری و جلالی جعفری، ۱۳۹۳) با گشایش هنرکده هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ ه. ش، زمینه تازه‌ای برای آشنایی با تحولات جدید هنر غرب در میان جوانان هنجو پیش آمد. در این مرکز در ابتدا دو شیوه موازی با هم آموزش داده می‌شد: یکی از آنها تعلیمات نقاشی طبیعت‌گرایانه مکتب کمال‌الملک بود و دیگری تعلیمات استادان فرانسوی که جوانان ایرانی را با شیوه‌های نقاشی غرب آشنا می‌کرد. اولین استادان این هنرکده صدیقی، حیدریان، محسن مقدم، مادام آشوب (امین فر) فرانسوی و مسیو دوپروول بودند. برنامه درسی هنرکده بر اساس شیوه آموزش "بوزار" فرانسه طراحی شده بود. برنامه هنری بوزار در ایران کاربرد نداشت و معلم توانمندی نیز نبود که بتواند آن اصول و برنامه‌ها را به درستی و با منطق اصولی تدریس کند. استادان این دانشکده که باید با مباحث آکادمیک نو آشنا باشند و از آن درک و برداشتی داشته باشند، نمی‌توانستند از هنر نو و مدرن تعریف دقیقی ارائه کنند. برخورد استادان با هنر مدرن خیلی سطحی و صوری بود، به گونه‌ای که مجال رشد را برای هنجو جوان فراهم نمی‌کرد. شیوه این استادان متفاوت بود. استاد حیدریان از مدرسه کمال‌الملک آمده بود و آن شیوه را قبول داشت و می‌آموخت. مادام آشوب از بوزار آمده بود و پرورده آن سیستم بود. در این میان مهندس فروی بود که می‌دانست اینجا چه می‌گویند و چه می‌خواهند. اولین گروه آموختگان هنرکده که نخستین گروه هنرمندان آکادمیک ایران را نیز تشکیل می‌داند کوشیدند از هنر نو در حد توان دفاع کنند و آثاری همسو با آموخته‌هایشان را نمایش دهند. آنان آثار نقاشان طبیعت‌گرا را تقلیدگرا، تکثیرگرا و سنتی می‌خواندند و به نقد آن می‌پرداختند. دانش آموختگان هنرکده در آثارشان، طبیعت‌گریز بودند و سعی می‌کردند به وجه نوگرایی بپردازند (شاد قزوینی، ۱۳۹۰)

پیدایش هنر مدرن در غرب

یکی از مهمترین عواملی که به بینش امروزی ما از زیبایی‌شناسی و هنر شکل بخشیده، پیدایش و تکوین مدرنیسم است. اگر بحث را به پیشرفت فرهنگ و به معنای خاص تکامل هنر محدود کنیم آنگاه می‌توانیم به یاری اصطلاح مدرنیسم بازتاب فکری دگرگونی‌های عظیم اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را

که به صورت مشخص از میانه سده نوزده در گستره های گوناگون زندگی، در اروپا و ایالات متحده، و در پی آنها در سایر کشورهای جهان روی داد را درک کنیم. مدرنیسم پدیده‌ای است که به تاریخ یک سده و نیم گذشته فرهنگ غرب مربوط می‌شود، گرچه بسیاری از نویسندگان به دلایل پذیرفتنی، کل دگرگونی‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، از رنسانس به این سو را با اصطلاح مدرنیته مشخص می‌کنند. مدرنیته یا تجرد و نوگرایی مفهومی پیچیده است که نمی‌توان به راحتی تعریف جامعی از آن به دست آورد. در حقیقت دشواری تعریف کلمه مدرن از آنجا است که این کلمه پیوسته در تقابل با دو مفهوم کهنه و سنت قرار می‌گیرد. از این نظر زمان پیوسته مفهوم مدرن را تغییر می‌دهد، اما اصل مدرنیته به معنای همواره به پیش رفتن است و در عین حال به معنای فراخواندن نو و کنارگذاشتن کهنه است. کلمه مدرن را نخستین بار رومیان در قرن ششم میلادی از روی کلمه *Modo* یعنی به تازگی ساختند همچنانکه کلمه *Hodiernas* به معنای امروزی، را از کلمه *Hodie* به معنای امروز، ساخته بودند و از نظر آنها مدرن بودن به معنای آگاهی داشتن نسبت به زمانه خود، بود. اگر چه درگیری میان قدیمی‌ها و مدرن‌ها با توجه به معیار زمان در طول تاریخ همواره در جریان بوده است، اما در قرون چهارده و پانزدهم میلادی است که نهضت‌هایی فکری و هنری سر بر می‌آوردند که آشکارا خود را مدرن می‌نامند و صراحتاً آن را در تقابل با آراء و اعمال کهنه، قرار می‌دهند و با ظهور رنسانس برای همیشه حد فاصلی بنیادی میان عصر کهن و عصر مدرن کشیده می‌شود. مشهورترین مجادله‌ای که میان قدیمی‌ها و مدرن‌ها جریان داشت در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم آغاز می‌شود و منجر به بوجود آمدن عصر روشنگری می‌شود، یعنی در زمان باروک و روکوکو که بحث مورد نظر ما است. واژه مدرن در قرن هفدهم وارد عرصه منازعات روشنفکرانه اروپای غربی شد گرچه به صورت پراکنده و منفرد از قرن پانزده به این طرف مورد استفاده قرار می‌گرفت و به صورت ایده‌ای پرشور و به عنوان کانون نزاع و ستیزه در جریان مشهور نبرد و منازعه باستانیان و مدرن‌ها که تقریباً مدت یک قرن از فرانسه و انگلستان به طول کشید سر برآورد و هنر و ادبیات به عنوان نخستین عرصه‌های مبارزه و میدان تاخت و تاز باستانیان و مدرن‌ها درآمد. مفهوم مدرن در عصر روشنگری نشانگر توسعه و نوآوری در علم، تکنولوژی و صنعت بود در حالی که در قرن هجدهم و نوزدهم این مفهوم به ابتکارات در هنر و ابداعات و نوآوری‌های زیبایی‌شناختی روی آورد و مدرنیته زیبایی‌شناسی دست به شورش جدی بر علیه سنت زد. (نوذری، ۱۳۸۰)

چگونگی تأثیرپذیری ایران معاصر از هنر غرب

فضای حاکم و وسوسه دیدن و تجربه جدید، باعث شد تا عده‌ای از هنرمندان برای بررسی تحولات هنر غرب به اروپا بروند. این در حالی بود که گروهی می‌کوشیدند تا طبیعت گرایي مکتب کمال الملک را

در آثار خود همچنان حفظ کنند. در دهه بیست غالباً بحث بر سر دیدگاه های نوین در مکتب نوین امپرسیونیسم بود اما در دهه سی و چهل به دلایلی از جمله ارتباط بیشتر ایران با کشورهای غربی و مسافرت تعدادی از دانشجویان و هنرمندان ایرانی به اروپا برای تحصیل و بازدید از موزه ها و نمایشگاه ها و توجه بیشتر مطبوعات به هنر مدرن و فعالیت پیگیر انجمن های فرهنگی کشورهای خارجی در ایران، بسیاری از نقاشان ایرانی بر آن شدند تا با رها ساختن سنت های خود و آموختن برخی از مختصات نقاشی مدرن آن را بپذیرند. در میان مقالات و نقدهایی که در باب شرایط و وضع هنرهای تجسمی آن روز ایران منتشر می شد این اشتیاق فراگیر شده را می توان به وضوح یافت. از آن پس، کشش به سمت مکاتب نوین نقاشی غرب از یک سو و نقاشی رئالیستی، ناتورالیستی از سوی دیگر هیچگاه متوقف نشد. چنانکه در کنار این دو گرایش، نقاشی سنتی و نقاشی قهوه خانه ای نیز به هر روی به حیات خود ادامه دادند. گرایش های مدرن عالم نقاشی وفهم و درک به کارگیری شیوه های نو به طور طبیعی در ایران زمینه مناسبی نداشت. اما با این حال، هنرمند ایرانی تلاش می کرد تا باتبیین نقاشی غرب در ایران شکل منظم تری به خود بگیرد. (رجبی، ۱۳۸۹) در این میان نقش نویسندگان و منتقدان به عنوان مدافع و توجیه کننده این روند حا ئز اهمیت است. به عنوان نمونه مرزبان در مقاله ای تحت عنوان "هنر نو نقاشی نو" هنرمندان هموطن خود را به پذیرش هنر نو تشویق کرده است: "بالاخره باید تعارف را کنار گذاشت. وقت آن است که به صراحت گفته شود هنر نو متعلق و وابسته به تمدن کنونی مغرب زمین است و زبان دی و نمودار زندگی مادی و معنوی انسان امروزی است و این هنر نه تنها واقعیت و اصالت دارد، بلکه هنری پر ازرش و عالی است که با درخشان ترین دوره های هنر بشری برابری می کند" (مرزبان، ۱۳۳۴) در چنین فضایی که مکتب کمال الملک به سرعت رو به انقراض می رفت و فضای مثالی و دنیای لطیف نقاشی ایرانی نیز رها شده و شالوده هنر خیالی و آرمانگرایانه آن از هم گسسته بود اولین نمایشگاه هنرهای زیبای ایران به عنوان همایش نقاشان نوگرای کشور حرکتی تعیین کننده بود.

روکود و روند ظهور آن

در سال ۱۷۱۵ بلافاصله پس از مرگ لویی چهارده در فرانسه احساس آزادی بر همه چیز مسلط گشت. اشراف که اکنون دیگر از نظارت شدید وزرای پادشاه در ورسای آزاد شده بودند به پاریس مهاجرت نموده و در آنجا خانه های بزرگی برای شیوه زندگانی سراسر تفریح و لذت برپا کردند. در پی آنها ساخت سالن هایی برای تئاتر و کنسرت موسیقی آغاز گردید به طوری که پاریس به جای ورسای به مرکز فرهنگی و هنری فرانسه تبدیل گشت. شیوه خاص جای خود را به شیوه عام و در بطن مردم داد و از انحصار کاخ ها و تشریفات بیرون آمد و در بین مردم شتافت. می توان گفت که این تا حدی به خاطر عکس العمل در برابر دربار ملوکانه مبتنی بر سبک باروک بود که حالا می بایست سبک زیبا و جدیدی

برای تزئین خانه‌های بزرگ شهری اشراف در پاریس بوجود آید. یعنی از افراط و تجملات کاخ‌ها خارج و در فضای شهری درخانه‌های کوچک شهری خود را جا می‌داد. البته با تزئینات و ریزه کاریهای فراوان داخلی نمودار شد. پس ابعاد کلی آنها طبیعتاً کوچکتر از کاخ‌ها و قصرهای روستایی باروک بود (Charles & Carl, 2010). مشخصه این سبک تزئینی که بر اساس روکای یعنی صدف‌ها یا سنگ‌های صاف کوچک برای پوشاندن مغارهای کم عمق، روکو کو نامیده شد. خطوط فرفری و در هم پیچیده بود که در آرابسک‌های زیبا) خطوط موج نقش و نگار دار هندسی پیچیده به سبک اسلامی (با انحنایی ملایم به داخل خود باز می‌گشت. در شرایطی که تزئینات باروک می‌بایست بیننده را متحیر و مغلوب خود نماید، تزئینات ساده تر روکو کو خود را در پس پرده مخفی می‌نمود و همه چیز به سوی شادی و بی‌خیالی گرایش داشت. در تزئینات داخلی، این سبک از دو رنگ سفید و طلایی استفاده بیشتری می‌نمود و آنها را مورد تأکید قرار می‌داد. تزئین در سبک روکو کو آراستگی زیبا و مصنوعی بوجود آورد که انجامش مهارت و کاردانی زیاد می‌طلبید. ذائقه هنری هنوز هم در تسلط آکادمی فرانسه بود و او بود که معین می‌کرد مخاطبین هنر با کدام نوع از هنر جدید باید آشنا شوند زیرا این آکادمی بود که تنها نمایشگاه عمومی در فرانسه را برگزار می‌نمود. البته به مرور در آکادمی نیز کلاسیسیزم سختگیر نسل قدیمی تر تحلیل یافت و پس از مرگ شارل لیبرون (نقاش فرانسوی ۱۶۹۰ - ۱۶۱۹) رئیس آکادمی سلطنتی و طراح کاخ ورسای (در سال ۱۶۹۰) علاقه به ریتم‌های ملون و پویای روبنس جایگزین سبک پوسن گردید. اثرات هنر روبنس از همه واضح تر در نقاشی‌های آنتوان واتو مشاهده می‌شود. او جلوه‌های نیرومند سبک باروک را در هنر روکو کو ملایم تر کرد و آنها را با فضای شادتری مخلوط نمود به طوری که انسان را به یاد استادانی چون تیس بین و جورجیو می‌انداخت. در آکادمی هنرمندی به عنوان متخصص در یک نوع از نقاشی پذیرفته می‌شد. این به معنای نظر بلندی این عصر بود که آکادمی قوائد را سهل تر کرد. در شرایطی که روبنس ما را مغلوب هنر خود کرده و با خود به درون گرداب درام‌های عجیب می‌کشاند، واتو تصویر را و می‌دارد تا فاصله خود را از ما حفظ کند هیچ چیزی در نقاشی او ناگهانی و دراماتیک نیست نوری ملایم و شاعرانه بر فراز فیگورهای ناروشن و محو که با درنگ در حال عظمت هستند می‌درخشد (آیت الهی، ۱۳۸۴)

روکو کو Rococo اصطلاحی است در تاریخ هنر برای توصیف هنر تزئینی در زمینه‌های مختلف معماری، بناآرایی، نقاشی، پیکرسازی، طراحی ااث و اشیاء زینتی، که مشخصه آن درخشندگی، شکوه، نشاط و صمیمیت است. این سبک در حدود سال ۱۷۰۰ میلادی در فرانسه ظهور کرد و طی قرن هجدهم در سراسر اروپا گسترش یافت. این واژه در سال‌های ۷-۱۷۹۶ توسط یکی از شاگردان "داوید" بنام پیر موریس ابداع شد و ترکیبی هوشمندانه از دو واژه فرانسوی rocaille اثر سنگی و واژه ایتالیایی باروکو

barocco بود که به طور تحقیر آمیز به سلیقه رایج در دوره سلطنت لویی پانزدهم اشاره دارد (Blunt, 1988) اکنون با مفهومی عینی و بدون بار معنایی تحقیر آمیز آن، در میان تاریخ نگاران هنر، مصطلح شده است و برای توصیف یک سبک هنری و تزئینی که دارای انسجام و ثبات خاصی است، به کار گرفته می شود. این سبک به دلیل تزئینات ظریف و پر آب و رنگ، تمایل به موضوعات کوچک به جای موضوعات برجسته دارد. روکوکو به نوعی ادامه و شکل تحول یافته سبک سنگین تر باروک است و هم واکنشی است در برابر آن. هر دو سبک در علاقه شان به پرداختن فرم های پیچیده وجه اشتراک دارند؛ با این تفاوت که روکوکو به جای پرداختن به حجم، وسواس و دقت بیشتری در سطح داشت و بیشتر از رنگ های آبی، صورتی، سبز و با سفیدی بیشتر استفاده می کند (Charles & Carl, 2010)

روکوکو سبکی است که با رشد طبقه متوسط و بورژوازی اروپا به وجود آمد و خاستگاه آن فرانسه بود. این سبک در ادامه باروک و در واقع به عنوان واکنشی علیه شکوه و جلال افراطی آن در کاخها پدید آمد. در هر کشوری سبک روکوکو ویژگی و مشخصه ملی به خود گرفت. این سبک از طریق هنرمندان فرانسوی که در خارج به فعالیت مشغول بودند و نیز به وسیله آثار «چاپ سنگی» با طرح های فرانسوی از این کشور به نقاط دیگر سفر کرد. از مهمترین نقاشان این دوره می توان به آنتوان واتو اشاره کرد که گرچه صحنه هایی از زندگی روستائی را به تصویر کشیده اما شخصیت هایش همگی اشراف زاده های خوش گذرانی هستند که محیط روستائی را تفرجگاه خود قرار داده اند. از دیگر هنرمندان مهم در عصر روکوکو می توان به فرانسوا بوشه و فراگونار در فرانسه، تیه پولو در ایتالیا و گینز بارو در انگلستان اشاره کرد.

خوانش مهمترین پیش متن های تصاویر روکوکو

مبنای تفاوت اساسی و ذاتی نقاشی ایرانی با نقاشی اروپایی (روکوکو)، ویژگی ها و شاخصه های آن است، بر همین اساس در نوشتار پیشرو، این ویژگی ها بخصوص در حوزه ساختار صوری، مبنای خوانش روابط پیش متنی متن ها قرار گرفته اند. براساس ویژگی های نقاشی روکوکو، اثر "کشتی نشستن به مقصد کیشیر اثر" آنتوان واتو"، (تصویر شماره ۱) از نمایان این سبک مورد بررسی قرار می گیرد. وی در مراسم پذیرش برای آکادمی، با سبک اصیل و مبتکرانه اش باعث حیرت داوران شد. رنگ هایش یادآور قرن های گذشته بود و نورهای موجود در آثارش خاص و برجسته می نمود. هدف از نقاشی وی بازنمایی طبیعت بوده، از این رو در آن زمان و مکان معین، نمودی از کمیت های فیزیکی و قوانین رؤیت جهان واقعی مشاهده می شود. بنا به ویژگی ساختاری، روش هنری آن در اساس، همراه با ناتورالیسم بود و بر پایه سنت های رنسانس و بهره گیری از نقاشی انسان مدارانه، به نظام زیبایی شناختی منسجمی با اصول و

قواعد خاص خود دست یافت. مهمترین اصل در این نظام، اصل فضا سازی شادتری و علاقه به پرداختن فرم های پیچیده و توجه بیشتری به سطح به جای پرداختن به حجم برای طبیعت پردازی است، که رویدادی خاص از زندگی روزمره است. این فضا، فضای سه بعدی بوده، از قواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه ای پیروی می کند؛

همچنین مکان های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان می دهد. بلکه ساختاری متشکل از ترازها و پلان های پیوسته است، که از جلو به عقب و به اطراف گسترش می یابند. دارای کانون های مؤکد همچون نقاشی اروپایی گذشته است و نوری همراه با تاریکی که طیفی از رنگ های پاک و درخشان است، عناصر متشکله را در وضوح و صراحتی کامل می نمایاند. اصل مهم دیگر در این نظام زیباشناختی، اصل ارتباط درونی روش هایی است تا مطمئن شود نگاه بیننده متوجه کل اثرش خواهد شد. وقتی به نقاشی می نگریم، صف زائران در حال بازگشت به درون قایق نگاهمان را به سوی سه زوج واقع در مرکز اثر می کشاند، که با یک بی هوشی ناشی از عشق انگار دیگر حسی از گذر زمان ندارند. سپس نگاهمان به سوی بالای نقاشی می رود، جایی که بوم مملو از آسمانی مه آلود است، آسمانی که کشیدن آن به این شکل تنها از عهده ی واتو بر می آمد. سپس شیفته ی چشم انداز زیبایی در قسمت پس زمینه نقاشی می شویم که ابرها توجه مان را به سمت آن جلب می کنند. مضمون این اثر احساسی از شادی، آرامش و مسالمت را با خود دارد. هیچ نشانه ای از تزلزل، اضطراب و نگرانی یا قلبی شکسته نمی بینیم. عاشقان می خرامند و فرشته ها بر فراز سرشان پرواز می کنند. واضح است که نقاش می خواسته با این اثر تصویری خیالی زیبا را ایجاد کند. توانایی واتو در ایجاد فضایی خیال گونه و مه آلود آن هم با ضرب های نرم قلم معروف است. این امر در ابرهای موجود در این نقاشی مشهود است. رنگ روشن استفاده شده در مناظر درون نقاشی، سبک و شیوه ی نقاشی غربی قرن شانزده را نشان می دهد. ترکیب استفاده از پالت کدر برای مناظر و پاستل روشن و براق برای لباس عاشقان به زیبایی صورت گرفته است. نقش نور در این نقاشی مربوط به رنگهای روشن و براق لباس شخصیت های درون نقاشی است. مرکز بوم به سه زوج حاضر روشنایی و نور بخشیده است و سایه هایی که درون درختان ایجاد شده در کل باعث می شوند توجه بیننده به دیگر شخصیت های درون اثر کمتر شود. واتو علاقه ی زیادی به صحنه های تناترگونه از زندگی روزانه ای داشت که در کمدی ها و باله های ایتالیایی به تصویر در می آمدند. در میان چشم اندازها و جو آثارش حسی از طرب و جوانی زندگی آدمیان را می توان مشاهده کرد. موضوع های دنیوی و سبک سرانه رنگ های لطیف و خطوط منحنی ظریف بکار برده شده و هم چنین سرشار از جلوه های شاد و فریبنده با سلیقه اشرافیت از خصوصیت این شیوه هنری است (پاکباز،

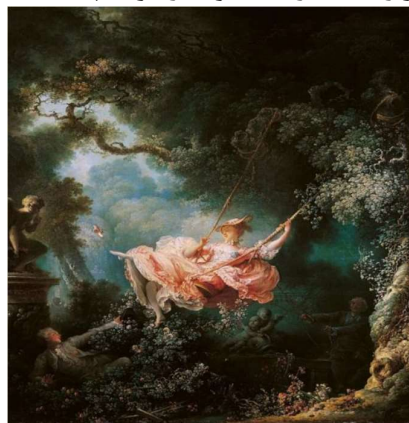
تصویر شماره ۱: کشتی نشستن به مقصد کیشرا اثر آنتوان واتو ماخذ (پاکباز، ۱۳۹۸)



تاب اثر ژان اونوره فراگونار، برجسته‌ترین اثر در سبک روکوکوی فرانسه است (تصویر شماره ۲) این نقاشی به سفارش بارون دی سنت جولین شخصی هرزه و رسوای فرانسوی کشیده شد. وی سفارش داد که پرتوهای از معشوقه‌اش را نقاشی کنند، شرح سفارش او بدین صورت بود: "می‌خواهم مادام را نشسته روی تابی نقاشی کنید که اسقفی در حال تاب دادنش باشد" (پاکباز، ۱۳۹۸) این درخواست عجیب از جانب نقاشان دیگر همچون دویان که آثار تاریخی بسیار جدی تری را خلق کرده است، رد شد. فراگونار حاضر به کشیدن نقاشی شد و این اثر به برجسته‌ترین اثر در سبک روکوکوی فرانسه تبدیل شد. اشیاء ثابتی نیز به نقاشی افزوده شده‌اند. دو کروب (فرشتگان کودک بالدار) در قسمت پایینی تاب دیده می‌شوند که انگار از هرزه کاری‌های انسان‌های روی سرشان نگران هستند، یکی با آشفته‌گی دارد دختر را می‌نگرد و دیگری با اخم نگاهش را از آنان برداشته است. در سمت چپ تصویر پیکر سنگی سیوپید دیده می‌شود که یک انگشتش را کنار لبش گذاشته و انگار می‌خواسته اشاره به طبیعت پنهانی هوس و عشق‌بازی نزدیک به وقوع داشته باشد (پاکباز، ۱۳۹۸) در کل نقاشی تاب فراگونار، که پر از نماد است علاوه بر تلاش برای ثبت لحظه‌ای از غلیان احساسات، به هوس و عشق بازی نامشروعی اشاره دارد که ممکن است شروع شده باشد یا در شرف وقوع باشد. فراگونار تاب را بر مبنای خیال و نظریه هوس بازی بارون و معشوقه‌اش برای نشان دادنشان به عنوان آدم‌هایی سبک سر، بی‌قید و شرط و بی‌بند و بار کشیده است و نمایشی از رابطه‌ی نزدیکشان نشان داده می‌شود. او برای این نقاشی از بهترین تکنیک‌های روکوکو استفاده کرده است. تاب از شکلی مثلثی تشکیل شده است، که دختر در هوا در بالای مثلث و در مرکز فضای تصویر قرار گرفته است. نور ملایم تابیده از بالا، و درختان خیالی که قابی بیضی شکل حول موضوع نقاشی در مرکز آن ایجاد کرده‌اند، به دختر جلوه ویژه‌ای بخشیده است. فراگونار جهت بالا بردن و تأکید روی پیام و مضمون عشق بازی درون نقاشی، تعدادی جزئیات پنهان را در ساختارش بکار برده است، سگی خانگی و دلفینی سنگی، و پیکری سنگی از سیوپید. کفش دختر که

هنگام تاب خوردن او از پایش کنده شده و به هوا رفته نیز سرخو شی و حالتی از خوشگذرانی و بیخیالی را نشان می‌دهد و موضوع شهوانی موجود در نقاشی را برجسته می‌کند، و همچنین فوکوس موجود در پراکندگی نور خورشید را ایجاد می‌کند. سبک روکوکو بیشتر تمرکز و توجه اش روی احساس است تا خرد، و فراگونار از پالت رنگی پاستیلی لطیفی استفاده کرده است، حالت نقاشی نشاط و شادی، حس غالب نقاشی عیاشی، هرزگی و بیهودگی است که از نمونه و نوع کارهای روکوکو است. تضاد بین نور و سایه به این حس که چیزی نامشروع در حال وقوع است می‌افزاید. (پاکباز، ۱۳۹۸)

تصویر ۲: تاب اثر ژان اونوره فراگونار (پاکباز، ۱۳۹۸)



خوانش بیش متنی برجسته‌ترین متن‌های تصویری محمود فرشچیان از پیش متن‌های روکوکو

متن‌های مورد مطالعه در این نوشتار شامل بیش متن‌هایی از آثار تصویرسازی محمود فرشچیان هستند که براساس پیش متن‌هایی از نگاره‌های روکوکو مربوط حدود سال ۱۷۰۰ میلادی ایجاد شده‌اند. نقاشی ایرانی که اغلب نیز با نام نگارگری ایرانی از آن یاد می‌شود، بیش از همه شامل تصاویری در حوزه فرهنگ ایرانی-اسلامی است که طی سده‌های نهم و دهم ه. ق به دست نگارگران و نقاشان ایرانی آفریده شده‌اند و واجد ویژگی‌ها و خصوصیات صوری، فنی و معنایی هستند که آنها را از سایر آثار تصویری مربوط به دیگر فرهنگ‌ها متمایز می‌نمایند. این ویژگی‌های، حوزه‌های مختلف بینش و جهان‌بینی، مضمون و محتوا، ساختار صوری، تکنیک و فن، کارکرد و حتی ابزار و مواد را در برمی‌گیرند که بر مبنای همین ویژگی‌ها، نقاشی ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی و نیز هنر تصویری دیگر فرهنگ‌ها داشت. (پاکباز، ۱۳۸۵ الف، ۵۹۹)

با توجه با اینکه از یک سو تمامی پیش‌متن‌های مورد مطالعه این نوشتار مربوط به سبک روکوکو، دارای فرهنگ غربی و واجد ویژگی‌ها و شاخصه‌های نقاشی غربی هستند، از سوی دیگر تمامی پیش‌متن‌های آنها دارای فرهنگ ایرانی اسلامی بوده و آثار تصویرسازی محمود فرشچیان، هنرمند ایرانی و معاصر هستند، به چند نکته اشاره می‌شود:

نخست اینکه به دلیل فاصله زمانی چند قرن میان متون پیش‌متن و پیش‌متن، رابطه تأثیرگذاری آنها از نوع طولی و در زمانی است. نکته دیگر آنکه خاستگاه فرهنگی پیش‌متن‌ها و پیش‌متن‌ها با یکدیگر متفاوت است. از این رو در هریک از روابط پیش‌متنی مورد مطالعه، دو متن پیشین و پسین از دو فرهنگ متفاوت با دو پیشینه و بافت فرهنگی- هنری متفاوت هستند که بیانگر رابطه بینا فرهنگی این متن‌ها و تفاوت در ویژگی‌های تصویری هر یک از آنها است. و در پایان، مبنای تفاوت اساسی و ذاتی نقاشی ایرانی با نقاشی اروپایی، ویژگی‌ها و شاخصه‌های آن بیان شد، بر همین اساس در نوشتار پیشرو، این ویژگی‌ها بخصوص در حوزه ساختار صوری، مبنای خوانش روابط پیش‌متنی متن‌ها قرار گرفته‌اند. براساس ویژگی‌های نقاشی ایرانی، هدف از آن هیچگاه بازنمایی طبیعت نبوده، از این رو در آن نه زمان و مکان معین، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی و نه قوانین رؤیت جهان واقعی مشاهده نمی‌شود. بنا به ویژگی ساختاری، روش هنری آن در اساس، مغایر با ناتورالیسم بود و بر پایه سنت‌های ایرانی و بهره‌گیری از نقاشی اسلامی، به نظام زیبایی‌شناختی منسجمی با اصول و قواعد خاص خود دست یافت. مهمترین اصل در این نظام، اصل فضا سازی معنوی برای تجسم عالم مثالی با نام "فضای چندساحتی" است، که هر بخش آن، حاوی رویدادی خاص و اغلب مستقل است. این فضا، فضای سه بعدی کاذب نبوده، از قواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند؛ همچنین مکان‌های متصل به یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهد. بلکه ساختاری متشکل از ترازها و پلان‌های پیوسته و ناپیوسته است، که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند. فاقد کانون‌های مؤکد همچون نقاشی اروپایی است که مشخصه سبک ایرانی اسلامی و نوری که با طیفی از رنگ‌های پاک و درخشان است، عناصر متشکله را در وضوح و صراحتی کامل می‌نمایاند. اصل مهم دیگر در این نظام زیباشناختی، اصل ارتباط درونی تصویر و محتوا است؛ و خط، عامل اساسی این پیوند به شمار می‌آید. اهمیت به کارگیری امکانات تزئینی و بیانی رنگ به بهترین نحو و دستیابی به نهایت هماهنگی سطوح رنگی تخت نیز از نکات قابل توجه است (همان، ۶۰۱-۵۹۹)

چنانکه گفته شد دو پیش‌متن نخستین که برای پیش‌متن‌های محمود فرشچیان برگزیده شده دوتابلو مربوط به سبک روکوکو است که از آثار ژان اونوره فراگونار و اتو می‌باشد. دو نگاره کشتی نشستن به مقصد کثیرا (تصویر شماره ۱) و تاب (تصویر شماره ۲) از برجسته‌ترین آثار روکوکو هستند. این نقاشیها، به

دلیل آنکه واجد بیشترین ویژگی‌های نقاشی روکوواست، یکی از شاخص‌ترین نگاره‌های غربی به شمار می‌آید که تا کنون نیز کمتر کسی از پژوهشگران در پژوهش‌ها و نوشتارهای خود با رویکرد بینامتنی بدان پرداخته‌اند، اما فرشچیان، آن را مینا و پیشمتن تصویری اثر خود قرار داده است. مشاهده و قیاس دو تصویر در این رابطه بیش متنی بیان میدارد که رابطه برگرفتگی و اشتقاق میان آنها، باتغییر و دگرگونی همراه بوده، بدین معنا که پیش متن (تصویر شماره ۱ و ۲) در فرآیند تبدیل به پیش متن (تصویر شماره ۳)، دچار تحول و دگرگونی شده، از این رو این رابطه بیش متنی از نوع تراگونگی است. از سوی دیگر بیش متن به دلیل آنکه تنها برگرفته از یک پیش متن نیست، دارای پیش متنی غیرانحصاری و ترکیبی است. ساختار صوری این نگاره بیش متن (تصویر شماره ۳) که برویژگی ساختاری نقاشی روکووا منطبق است، در فرآیند تبدیل به بیش متن، دستخوش تغییر و دگرگونی‌هایی شده که با توجه به رابطه درزمانی و بینافرهنگی آن با بیش متن، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. براساس نظر میخائیل باختین که روابط فرازمانی و به ویژه روابط اجتماعی و فرهنگی اساس تفکر اوست، جامعه و تاریخ نیز همچون متن هستند که نویسنده در آنها و با آنها می‌نویسد و به همین دلیل، ارتباطی میان متن نویسنده، جامعه و تاریخ روزگار او برقرار می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۰، الف، ۱۳۱ و ۸۱) این امر که منحصر به متون ادبی نبوده و متنهای هنری را نیز دربر می‌گیرد، در روابط بیش متنی مورد مطالعه این نوشتار دارای اهمیت بسیاری است.

تصویر شماره ۳: پنجمین روزافرینش، فرشچیان، میرباقری (ص ۲۳۶)

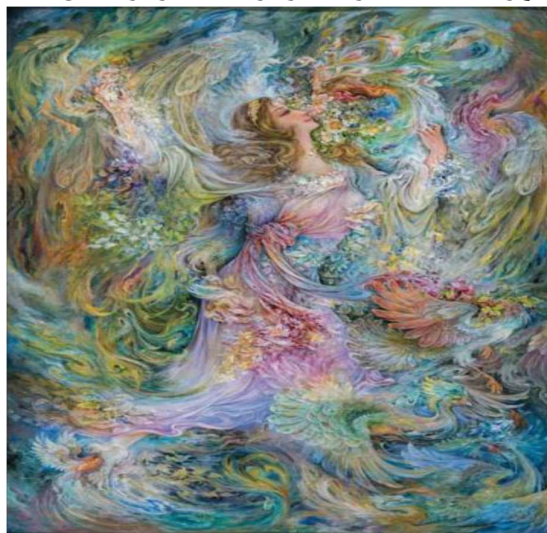


چرا که بسیاری از تغییرات بیش متن نسبت به پیش متن، ناشی از تفاوت در جامعه، تاریخ و فرهنگ دو متن است. بر پایه همین تفاوت‌ها، در بیش متن (تصویر شماره ۳) "پنجمین روزافرینش"، تغییرات فرهنگی صورت گرفته، بینش و جهان‌بینی عارفانه و جهان‌مثالی بیش متن که حاصل پیوستگی نقاش با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی است، در پیش متن (شماره ۱ و ۲) وجود نداشته، بلکه با تکیه بر پیشینه

فرهنگی- هنری غربی در پیش متن وبازنمایی طبیعت گرایانه، عناصر جایگزین گشت هاست. مضمون و محتوای بیش متن نیز که در پیوند با پیش متن کلامی آن شکل گرفته، از مضمونی اروپایی و معاصر و صحنه‌ای از زندگی روزمره در پیش متن تغییر یافته که تغییرات روایی و زمانی و محیطی را در پی داشته است. در دگرگونی روایی، روایت پیش متن که تنها به بازنمایی طبیعت گرایانه اختصاص داشته، تغییر یافته و به بینش و جهان بینی عارفانه و جهان مثالی بیش متن که حاصل پیوستگی نقاش با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی است بدل گشته، پنجمین روز آفرینش برپایه آیه‌های متعدد قرآن کریم درباره مراحل ۶ گانه آفرینش جهان ترسیم شده است به پنجمین روز خلقت که خداوند پرندگان و آبزیان را آفرید، اشاره دارد. این بیش متن مربوط به هفت آیه از قرآن مجید می‌باشد که از لحاظ روایی پیش متن این نگاره قرار گرفته است. به عنوان مثال در آیه چهارم سوره حدید می‌خوانیم: هوالذی خلق السموات والأرض فی ستة أيام ثم استوی علی العرش. در این آیات به طور اختصار، به آفرینش آسمان، زمین و دیگر موجودات بو سیله خداوند در ۶ روز (یا ۶ دوران) پرداخته شده است. در قسمت بالای بیش متن پنجمین روز آفرینش، انواع پرندگان گوناگون و رنگارنگ با هم تلفیق و ترکیب شده است. در قسمت پایین، ماهی‌ها و دریا و موجودات آبی و در وسط، انفجار حیات و آفرینش دیده می‌شود. از اینرو، روایت‌های جدیدی نیز ایجاد کرده که در فضاهای مستقل و مجزا از یکدیگر در درون هم جریان دارند. شخصیت‌های موجود در بیش متن به طور کلی از موجودات زمینی و آسمانی ایجاد شده است و پیکره‌های انسانی وجود ندارند اما تمامی عناصر تابلو باهم در ارتباط هستند و تماشاگر را به تحرک وامی دارند. دگرگونی زمانی در پی تغییر زمان پیش متن از گذشته به حال و عصر حاضر در بیش متن ایجاد شده است که در تفاوت فضا سازی و عناصر دو متن مشهود است.

در دگرگونی محیطی نیز، فضا و محیط اروپایی و معاصر پیش متن، به محیطی سنتی و ایرانی- اسلامی، عرفانی، نگاره بیش متن تغییر یافته است. تمامی نقوش، آرایه‌ها و عناصر تزئینی در بیش متن که مطابق با فرهنگ ایران- اسلامی و به منظور آراستن فضای عرفانی به صورت مه الود تصویر شده همانند پیش متن به صورت فضایی مه الود و طبیعت گرایانه قرار گرفته است. رنگ‌ها از درخشندگی و روشنی از پیش متن به بیش متن رسیده و سعی شده در حد امکان در تمامی بیش متن حفظ شود. از نوشتار خبری نیست بنابراین بیش متن همانند پیش متن تنها دارای یک نظام نشانه‌ای تصویری است. در واقع بیش متن از نظام تک نشانه‌ای همانند پیش متن برخوردار شده است. سلیقه خاص اشرافیت که در رنگ‌ها و عناصر پیش متن وجود داشته به عناصر بیش متن انتقال یافته و حتی پا فراتر گذاشته است.

تصویر شماره ۴: بهار طرب انگیز، فرشچیان، میرباقری، (ص ۲۳۶)



دومین بیش متن اثر فرشچیان، نگاره "بهار طرب انگیز" می باشد که بر اساس اقتباسی از پیش متن های روکو کو در باز نمایی پیکره زنان به تصویر در آمده است. تعداد پیکره ها و عناصر انسانی در بیش متن کاهش چشمگیری داشته، و پیکره های آرمانی و مثالی زنان جانشین پیکره هایی طبیعت پر دازانه و امروزی، پیش متن شده است.

اگرچه در این رابطه بیش متنی، هر دو تصویر پیش متن (تصویر ۲ و ۱) و بیش متن (تصویر ۴) دارای یک وجه مشترک هستند و صحنه هایی تغزلی از وجود زنان را می نمایانند، اما برخلاف این ویژگی مشترک، به دلیل تفاوت در عوامل فرامتنی مؤثر بر شکل گیری دو اثر همچون جامعه و تاریخ، پیشینه و بافت فرهنگی و هنری و... تغییرات مضمونی، سبکی و ساختاری بیش متن نسبت به پیش متن بسیار قابل توجه است. چنانکه در این رابطه بیش متنی، انواع تراگونی های فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، سنی، جنسیتی و... همچنین انواع تراگونی به جهت تغییرات درونی مشاهده می گردد. در پیش متن (تصویر ۲ و ۱) صحنه ای از یک لحظه از زندگی روزمره با فضایی مهالود در فضای غرب به دور از فضای ایرانی اسلامی به تصویر کشیده ولی فرشته های بالدار بالای سر پیکره ها نشان از معنوی کردن فضای دنیوی دارند. بیش متن دوم در تصویر شماره ۴ در فضای سنتی و ایرانی- اسلامی تصویر شده که تنها پیکره آن حضور زنی است که در حال لذت از حال و هوای عرفانی بهاری است که در رنگ ها و دیگر عناصر بیش متن در حال حرکت می باشد. در این متن که اجزا و عناصر آن بیانگر انطباق اثر با ویژگی های ساختاری نقاشی روکو کو است، روح فرهنگ ایرانی- اسلامی حاکم است. در تصویر بیش متن (تصویر شماره ۴) اما

صحنه‌ای از یک مکان مقدس با فضای اشرافی مملو از نور و سایه پردازی غربی و امروزی تصویر شده که شخصیت نمایانده شده در آن، منحصر از زنان در سنین جوانی و بلوغ را شامل می‌شود. تمامی شخصیت، پوشش، عناصر و لوازمی که در این متن تصویر شده‌اند، تابعی از فرهنگ غربی و معاصر پیش‌متن هستند. در فرآیند این رابطه پیش‌متنی، در ظاهر تنها تغییری محیطی و مکانی صورت گرفته که طی آن محیطی ناتورالیستی در پیش‌متن به فضایی عرفانی و فرازمینی در پیش‌متن تغییر یافته، اما این تغییر خود تابعی از تغییرات فرهنگی و زمانی است. چنانکه برخلاف ویژگی‌های طبیعت‌پردازی غربی در پیش‌متن، گرایش پیش‌متن به فضای لاهوتی و عرفانی بوده، اما از اصول نور و سایه، قواعد پرسپکتیو و کمیت‌های فیزیکی غربی مختص رو کوکو در نمایش اجزا و عناصر استفاده شده است. شخصیت و نقوش، آرایه‌ها، عناصر تزئینی در پیش‌متن که همسو با فرهنگ غربی است در پیش‌متن همسو با فرهنگ ایرانی - اسلامی متناسب با فرهنگ غربی در سطوح رنگی پر تجمل و اشرافی و با ترسیم گل‌ها و پرندگان و عناصر متناسب با شخصیت زنی فرازمینی جایگزین شده است.

حضور پرندگان فرازمینی که همه از پرندهای بزرگتر در گوشه سمت راست تصویر به وجود آمده‌اند و همان پرند هم در مرکز توجه بانوی نگاره در آمده در پیش‌متن شماره ۴ نیز قابل توجه است، چرا که در پیش‌متن، نشانی از آنها یافت نمی‌شود و این موجودات در پیش‌متن به صورت فرشتگان بالدار کوچکی در تبدیل فضای ناتورالیستی زمینی و غربی پیش‌متن به فضای فرازمینی و عرفانی معاصر پیش‌متن که با تغییر در نوع فضا، شخصیت، موجودات و دامنه‌هایی از نور که در مواقعی پوشش بانوی نگاره را در بر می‌گیرد... صورت گرفته، در این تغییر، دگرگونی زمانی نیز مشهود است. تغییر شخصیت‌های پیش‌متن از ترکیبی از زنان و مردان با طیفی از کودکی تا پیری به تک پیکره زن در پیش‌متن، بیانگر تغییر جنسیتی و سنی در این رابطه پیش‌متنی است که تغییر سنی به ویژه ناشی از عوامل فرامتنی چون تفاوت در فضای حاکم بر دو متن است. مجموع این تغییرات و دگرگونی‌ها در فرآیند اقتباس پیش‌متن از پیش‌متن، موجب تغییر روایی در آن نیز شده است. بدین معنا که شخصیت‌ها، فضا و عناصر تصویری پیش‌متن که بیانگر روایت خاص آن است، در پیش‌متن تغییر یافته و با شخصیت‌ها، فضا و عناصر تصویری دیگری جایگزین گشته، چنانکه فضای یکپارچه و واحد زمینی پیش‌متن، به فضایی یکپارچه لاهوتی و فرازمینی در پیش‌متن مبدل شده است و در واقع روایت پیش‌متن، دیگر آن روایت خاص زمینی پیش‌متن نیست. از این‌رو، نظام نشانه‌ای تصویری در پیش‌متن به نظام نشانه‌ای و منحصر تصویری تک پیکره فرازمینی زن در پیش‌متن تغییر کرده است و کانون تابلو همان نگاره بانو قرار داده شده است. این تغییرات، از عمده‌ترین تراکونگی‌های پیش‌متن نسبت به پیش‌متن است که بر مبنای آنها، محتوا و سبک پیش‌متن در پیش‌متن تغییر یافته است.

تصویر شماره ۵: پیدایش، فرشچیان، میرباقری (ص ۲۴)



سومین رابطه بیش متنی مورد نظر این نوشتار، بیش متن (تصویر شماره ۵) اقتباس شده از شاخصه دو پیش متن "شماره ۲ و ۱" می‌باشد. ترکیب شاخصه‌های پیش متن در بیش متن، سبب بروز انواع ترا گونگی‌های فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و... شده است. چنانکه خلق بیش متن فارغ از مضمون و محتوای پیش متن تنها با تکیه بر ترکیبی از ساختار ترکیب بندی دایره‌ای شکل و بازی نور و تاریکی و تزئینات زیادی و فضای شلوغ مملو از عناصر به وجود آورنده نگاره بیش متن با توجه به نگاره شماره ۱ و ۲ پیش متن ایجاد شده است. بدین معنا که بر مبنای تغییر فرهنگی و رابطه بینا فرهنگی متن‌ها، هنرمند در بیش متن با نگاهی فرا زمینی و عرفانی به عالم خیالی و مثالی پیش متن‌ها را در گون ساخت، فضایی مادی و واقعی را به فضایی معنوی بدل کرده است. این تغییر فرهنگی با تغییر محیطی، زمانی و روایی همراه بوده است. به گونه‌ای که فرشچیان، نخست با حفظ شاخصه‌هایی چون: فرم و ساختار کلی، بازی نور و تاریکی و آفرینش عناصر نگاره از نور و رنگ و حرکت دورانی ترکیب بندی، توجه به شخصیت زن در دو نگاره پیش متن، از تلفیق شاخصه آنها یک ترکیب بندی واحد ایجاد کرده که اساس تصویر بیش متن قرار گرفته است. همچنین تمامی نقوش، آرایه‌ها و عناصر نگاره چون: پرندگان و حیوانات و حتی شخصیت اصلی که بانویی زیباروی است نشانگر فرهنگ و سنت ایرانی - اسلامی بیش متن‌ها است که در نهایت ترکیبی مدرن و به سبک اروپایی به خصوص روکوکو با سطوح شلوغ و مملو از تزئینات، همراه با سلیقه اشرافیت جایگزین آن فضای مثالی به دور از سلطه غرب، ایرانی اسلامی گذشته گردیده است. این تغییرات از گذشته سنتی و ایرانی - اسلامی در بیش متن‌ها به حال معاصر و اروپایی بیش متن، در اقتباس از پیش متن روکوکو بیانگر تغییر زمانی در این فرآیند اقتباسی است که حتی در پوشش شخصیت‌ها و تمامی اجزاء و عناصر متن‌ها قابل ردیابی است. عناصری از طبیعت که در پس زمینه بیش متن دیده می‌شود، با کار کردی متفاوت از پیش متن قرار گرفته‌اند که البته با تفاوت در نوع گونه گیاهان و پرندگان،

افزودن عناصر دیگری چون فضایی از نورهای برجسته و خاص منحصر روکوکو در این نگاره که گاه در کالبد مادی تبدیل به جامه بانو می‌شود و گاه به صورت پرنده‌ای فرازمینی و گاه به صورت نوری خاص در لابه لای عناصر به حرکت در می‌آید، همراه با پیش‌متن پیش می‌رود و از دیگر شباهت‌های ترکیب‌بندی همانگونه‌ای متن است. افزون بر این، مکان قرارگیری شخصیت و گیاهان و پرندگان و حیوانات در پیش‌متن، تا حدودی متناظر و هماهنگ با شخصیت بانو در پیش‌متن‌ها است، و در مواردی نیز شاهد کاهش تعداد شخصیت و گیاهان و پرندگان و حیوانات در پیش‌متن هستیم. این ترکیب و دگرگونی‌ها سبب شده تا شاخصه پیش‌متن‌ها که برگرفته از پیش‌متن‌های روکوکو است، دچار تحول و تراگونگی گشته و منجر به تغییر روایتی در پیش‌متن گردد. به گونه‌ای که آنچه در پیش‌متن روایت شده، صحنه‌ای از فضای عرفانی لاهوتی و مثالی همراه با شخصیت‌ها، پوشش‌ها، حیوانات و پرندگان، رفتار، نورورنگ پردازی و... امروزی غربی است که ارتباطی با روایت هیچ یک از پیش‌متن‌ها ندارد. در پی این تغییر و تحولات در محیط و فضا، ترکیب‌بندی عناصر و پس زمینه پیش‌متن، تغییر محیطی آن نسبت به پیش‌متن‌ها نیز اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. از دیگر همانگونه‌ای‌های صورت گرفته در این رابطه پیش‌متنی، بنا بر آنچه در مورد شخصیت‌ها بیان شد، حیطه سنی است که با تصویر بانویی بالغ و زیباروی در پیش‌متن که با توجه به پیش‌متن‌ها این حیطه سنی دیده می‌شود، قرار داده شده است. شباهت‌هایی نیز که درجنسیت شخصیت‌ها در پیش‌متن لحاظ شده، نمایانگر شباهت جنسیتی در این رابطه همانگونه‌ای است. همچنین وجود نظام تک نشانه‌ای تصویری پیش‌متن‌ها به نسبت نظام تک نشانه‌ای تصویری در پیش‌متن، که با حذف کتیبه‌ها و تمامی متون نوشتاری مرجع ادبی نگارگری ایرانی اسلامی گذشته صورت گرفته و در جهت شباهت همانگونه‌ای روکوکو قرار گرفته به نوعی میت‌وان آن را حذف مضمون گذشته پیش‌متن‌های نگارگری گذشته ایرانی اسلامی در پیش‌متن نیز تلقی کرد، به گونه‌ای که دیگر شعربه تصویر کشیده نمی‌شود بلکه خود هنرمند شعرمی گوید و از این هم فراتر می‌رود. این تغییر نشانه‌ای، مبین رابطه بینا نشانه‌ای میان پیش‌متن‌ها و پیش‌متن است. نکته پایانی آنکه در روند این شباهت‌ها و تغییرات و دگرگونی‌ها، انواع تراگونگی‌ها و همانگونه‌ای‌ها به جهت شباهت و تغییرات درونی نیز صورت گرفته که با حذف، افزایش و جانشینی عناصر پیش‌متن‌ها در پیش‌متن نمایانده شده و تغییر سبک پیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها را دربر داشته است.

تصویر شماره ۶: بدون عنوان، فرشچیان، میرباقری (ص ۳۶)



چهارمین رابطه بیش متنی مورد مطالعه این نوشتار، نگاره بیش متن شماره ۶ که بدون عنوان تصویر شده (میرباقری، ۱۳۸۷، ۳۶) و بیش متن معاصر برگرفته از شاخصه دو پیش متن شماره ۲ و ۱ می‌باشد. پیش از پرداختن به این رابطه بیش متنی، به چند نکته اشاره می‌شود.

نخست آنکه، در سه رابطه بیش متنی پیش‌بینی که در این نوشتار بدان‌ها پرداخته شد، بیش متن‌ها آثار ارائه شده باارایه مضمون و محتوای عرفانی ایرانی اسلامی بودند و بیش متن تصویر شماره ۶ با مضمونی از دین مسیحیت در کالبد مضمون ایرانی اسلامی استواین نشان از جهانی بودن آثار وی است. نکته دیگر آنکه نگاره شماره ۶ نسبت به دیگر بیش متن‌های محمود فرشچیان که در این نوشتار به عنوان بیش متن بدان‌ها اشاره شد، ساختار صوری اندکی متفاوت دارد. بدین معنا که برخلاف سایر بیش متن‌های مورد مطالعه این نوشتار که فضایی مثالی و فرازمینی در آنها اساس ساختار و ترکیب‌بندی را تشکیل داده و فضا سازی، پلان‌ها و ترازها با توجه به آن سامان یافته، در این نگاره حضوری بسیار کم‌رنگ داشته، اجزا و عناصر نگاره در فضای زمینی و طبیعت مادی تجسم یافته‌اند. به جای پرداختن به جزییات پرندگان و چرندگان و گلها و گیاهان تمامی توجه به پرداختن فرشتگانی در کالبد مادی صورت گرفته است. در نقطه اوج تابلو که در بالا و در مرکز قرار گرفته است به صلیب کشیدن حضرت مسیح رانشان می‌دهد.

همچنین تمامی نقوش، آرایه‌ها و عناصر موجود در جامه فرشتگان که در کالبد بانوی بالغ زیباروی بیش متن‌های مورد بررسی قرار گرفته شد، قرار گرفته اند در هماهنگی با شخصیت اصلی نگاره‌های قبل که بانویی زیباروی است نشانگر فرهنگ و سنت ایرانی - اسلامی بیش متن‌ها است که در نهایت ترکیبی مدرن و به سبک اروپایی به خصوص روکو کو با سطوح شلوغ و مملو از فرشتگان بالدار است، همراه با سلیقه اشراقیت که در حجم زیادی از فرشتگان و پرداختن به آنها جایگزین آن فضای مثالی به دور از سلطه غرب، ایرانی اسلامی گذشته گردیده است. در پی این تغییر و تحولات در محیط و فضا، ترکیب بندی عناصر بیش متن، تغییر محیطی آن نسبت به پیش متن‌ها نیز اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. از دیگر

همانگونه‌ی‌های صورت گرفته در این رابطه پیش‌متنی، بنا بر آنچه درمورد شخصیت‌ها بیان شد، حیطه سنی است که با تصویر فرشتگانی بالغ و زیباروی در پیش‌متن که با توجه به پیش‌متن‌ها این حیطه سنی دیده میشود، قرار داده شده است. و از دیگر همانگونه‌ی‌های موجود می‌باشد. نکته پایانی، حضور عناصر مه‌لود و ابرگونه در این نگاره است که نسبت به پیش‌متن‌های پیشین در این نوشتار بسیار پر رنگ‌تر بوده و بیشتر فضای نگاره، به این عناصر دورانی که گاه در کالبد فرشتگان و گاه به صورت ابری در لابه لای عناصر در حال حرکت است اختصاص یافته است.

این نکات به جهت تفاوت در چگونگی فرآیند تبدیل پیش‌متن به پیش‌متن و پیش‌متن جدید دارای اهمیت است. این نکته و تأثیر عوامل فرامتنی، سبب شده تا پیش‌متن از نوع ترا گونگی بوده و در فرآیند ایجاد پیش‌متن، انواع ترا گونگی‌های فرهنگی، روایتی و... و نیز تغییرات درونی حذف، افزایش و جانشینی صورت گیرد. چنانکه پیش‌تر نیز گفته شد، تغییر فرهنگی که پیامد، رابطه بینا فرهنگی دو متن است به شکل پرداخت طبیعت‌گرایانه عناصر و شخصیت‌ها متأثر از سنت تصویری غرب در پیش‌متن نمایان شده است. برخلاف سایر پیش‌متن‌های مورد مطالعه این نوشتار، مضمون این پیش‌متن (تصویر شماره ۶)، تلفیقی از صحنه‌ای واقع‌گرایانه و طبیعت‌پردازانه از زندگی روزمره غربی همراه با تصویری تخیلی و غیرواقع است که با موجوداتی فرازمینی و مثالی نمودی بیشتر یافته است. همچنین به هریک از شخصیت‌های فرشتگان پیش‌متن (تصویر شماره ۶) در قالب حالات و چهره آنها احساسی افزوده شده که نمادی از فرهنگ، تمدن و ملیت مختلف اسلامی مسیحی است که دنیای مسیحیت تا دوران معاصر اسلامی را دربر می‌گیرند و اگرچه متناظر اما در تفاوتی آشکار با فضا، عناصر، شخصیت‌ها و پوشش‌های فرازمینی در افراد در پیش‌متن (تصویر شماره ۱ و ۲) و پیش‌متن‌های ۳ و ۴ هستند. از این رو، شاهد تغییر زمانی در پیش‌متن نسبت به پیش‌متن هستیم. بنا بر سنت نقاشی ایرانی و با استناد به عناصر ملیت پیش‌متن، مضمون آن برگرفته از روایتی از به صلیب کشیدن حضرت مسیح است، بدین معنا که نگاره پیش‌متن، روایت تصویری پیش‌متن کلامی خویش است اما در پیش‌متن متحول گشته و آنچه در پیش‌متن روایت شده، روایتی جدید و متفاوت از پیش‌متن است که تغییر روایی در این فرآیند اقتباس را می‌نمایاند. در واقع اشاره به فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف در پیش‌متن، جانشین انواع اسباب و لوازمی شده که در پیش‌متن بنا به مضمون آن، کنایه از لذت‌ها و خوشگذرانی‌های دنیوی است. اقتباس تنها شاخصه‌ای از نگاره پیش‌متن و حذف دیگر بخش‌های تصویری نگاره، برخی شخصیت‌ها و عناصر فرازمینی که اشاره مستقیم به مضمون و روایت پیش‌متن دارند، همچنین تغییر و افزودن عناصری به پیش‌متن، از موارد مؤثر در ایجاد این تغییر روایی هستند. دگرگونی‌های فرهنگی، روایی و زمانی که متأثر از عوامل فرامتنی و با حذف، افزایش و جانشینی در اجزاء عناصر همراه بوده، محیط و فضای پیش‌متن را نیز نسبت به پیش‌متن متحول ساخته که از آن به تغییر محیطی تعبیر می‌شود. همچنین شخصیت‌های

تصویر شده در بیش متن، به جهت مکان قرارگیری، در تناظر کامل با شخصیت‌های آرمانی و مثالی پیش متن جانشین شده اند، با این تفاوت که تمامی شخصیت‌ها در پیش متن را مردان تشکیل داده‌اند و هیچ زنی تصویر نشده، اما در بیش متن، تغییراتی در جنسیت برخی افراد ایجاد شده، ترکیبی از زنان و مردان تصویر شده‌اند. بر همین اساس، ترا گونگی جنسیتی دیگر تغییری است که در این رابطه بیش متنی صورت گرفته است. حذف عناصر نوشتاری همچون سایر روابط بیش متنی این نوشتار، در این فرآیند اشتقاق نیز صورت گرفت هاست. با این تفاوت که بخش‌های نوشتاری پیش متن، خارج از بخش میانی آن که مورد اقتباس قرار گرفته، واقع شده‌اند. بنابراین به همراه سایر بخش‌های تصویر بدون هیچ جایگزین تصویری حذف گردیده اند و نظام دوگانه تصویری و نوشتاری پیش متن به نظام نشانه‌ای منحصر تصویری در بیش متن تغییر یافته که مبین حضور ترا گونگی نشانه‌ای در این رابطه برگرفتگی است.

جدول ۱: روابط بیش متنی چهار اثر محمود فرشچیان با پیش متن‌هایی از شاخصه نقاشی روکوکو.

پیش متن	بیش متن	گونه پیش متن	گونه پیش متن	گونه همان‌گونگی
 تصویر ۱ کشتی نشستن به مقصد کیترا اثر آنتوان واتو (تو) پاکباز، ۱۳۹۸	 تصویر شماره ۳ پنجمین روزافزینش، فرشچیان، میرباقری، (ص ۲۳۶)	غیر انحصاری و ترکیبی	ترا گونگی	گونه همان‌گونگی سنی جنسیتی ساختاری احساسی ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نورو تاریکی وبه جهت شباهت درونی تنوع، پویایی خلاقیت حالات و حرکات دورانی
 تصویر ۲ تاب اثر ژان اونوره فراگونار (تو) پاکباز، ۱۳۹۸	 تصویر شماره ۴ بهار	غیر انحصاری و ترکیبی	ترا گونگی	گونه همان‌گونگی سنی جنسیتی احساسی ساختاری ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نورو تاریکی وبه جهت شباهت درونی تنوع، پویایی

طرب انگیز، فرشچیان، میرباقری، (ص ۲۳۶)				جانشینی	خلافت حالات و حرکات دورانی
غیر انحصاری و ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی محیطی زمانی نشانه ای وبه جهت تغییرات درونی، حذف افزایش جانشینی	انسان مداری سنی جنسیتی احساسی ساختاری ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نورو تاریکی وبه جهت شباهت درونی تنوع، پویایی خلافت حالات و حرکات دورانی	تصویر شماره ۵ پیدایش، فرشچیان، میرباقری، (ص ۲۴)	
غیرانحصاری و ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی محیطی زمانی نشانه ای وبه جهت تغییرات درونی، حذف افزایش جانشینی	انسان سنی جنسیتی احساسی ساختاری ترکیب بندی فضای شلوغ و بازی نور و تاریکی و به جهت شباهت درونی تنوع، پویایی خلافت حالات و حرکات دورانی	تصویر شماره ۶ بدون عنوان، فرشچیان، میرباقری، (ص ۳۶)	

نتیجه گیری

براساس بیش متنتی که چگونگی رابطه و تأثیر متن‌های گذشته در خلق متن‌های جدید را مورد توجه قرار داده و هدف از آن، مطالعه ارتباط میان متن‌ها با یکدیگر در طول زمان و چگونگی برگزینی آثار هنری از پیش متن‌های فرهنگی و هنری است، نگارگر ایرانی، محمود فرشچیان، آثار اقتباسی خود را براساس پیش متنی‌هایی از شاخصه‌های نقاشی روکو کو خلق کرده است. این پیش متن‌ها که از قرون ۱۷-۱۸ میلادی یعنی دوران اوج و شکوفایی نقاشی اروپایی و نیز آثار برجسته‌ترین نقاشان روکو کو برگزیده شده‌اند، واجد نظام زیبایی شناختی و ویژگی‌های ساختاری و شاخصه‌هایی چون انسان‌مداری، تحرک و پویایی، چرخش دورانی نوو تاریکی و... نقاشی روکو کو هستند که ریشه در فرهنگ غربی و سنت‌های اروپایی داشته و آن را از دیگر انواع نقاشی‌های سایر فرهنگ‌ها، به ویژه غربی متمایز می‌نماید. از این رو نقاشی غربی، همواره مورد توجه نگارگران ایرانی بوده، متون نوشتاری بسیاری را به توصیف و تحلیل آن اختصاص داده و پیوسته در پی گردآوری نمونه‌هایی از آن درموزه‌ها و گالری‌های خود بوده‌اند، اما به طور خاص شاخصه‌های روکو کو را مورد تقلید و اقتباس قرار نداده‌اند. به همین جهت، این نخستین بار است که هنرمندی ایرانی، دست به اقتباسی چنین آشکار از شاخصه‌های روکو کو زده و آثار خود را بر مبنای شاخصه‌های روکو کو تصویر نموده است. این اقتباس‌ها با توجه به این که ایرانیان از چند قرن پیش به تقلید، اقتباس و الگوبرداری از نقاشی غربی و اصول طبیعت‌پر دانه آن روی آوردند. (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۳۱) دارای اهمیت و درخور توجه است. اهمیت بدان جهت که به واسطه روابط بیش متنی و برگزینی‌ها گونه‌ای انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی و هنری صورت می‌گیرد که همانند گذشته، جهت آن از ایران به غرب است. مطالعه روابط بیش متنی مطرح شده در این نوشتار، بیانگر آن است که فرشچیان با اندک تفاوتی، روش متفاوتی را در وام‌گیری و اقتباس از شاخصه‌های پیش متن‌ها در پیش گرفته و پیش متن‌ها در فرآیند خلق بیش متن‌ها به دلیل رابطه در زمانی و بینا فرهنگی متن‌ها و نیز تأثیر عوامل نشان‌دهنده گونه همانگونگی چون سن، پویایی، حرکات دورانی ساختاری، بازی نوو تاریکی و روایت‌افزینش از دل نور و روشنایی،... و عوامل فرامتنی چون تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی-هنری و سطح تفکرات شخصی هنرمندان، نوع تفکرات جامعه،... دچار تغییر و دگرگونی شده‌اند. این تغییر و دگرگونی‌ها که نشان‌دهنده گونه‌ها را گونگی پیش متن‌ها است، بیش از همه براساس ویژگی ساختاری آنها صورت گرفته که با انواع تغییرات شامل فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی و شباهت‌ها شامل نشانه‌ای، جنسیتی، سنی و شباهت درونی شامل پویایی، تنوع، خلاقیت و حالات و حرکات دورانی و بازی نور و تاریکی و خلقت از نور همراه بوده است که منجر به حفظ ساختار و شاخصه‌های روکو کو و ایجاد تحول در سبک و محتوای بیش متن‌ها نسبت به پیش متن‌ها گردیده است. چنانکه بازتاب فرم و ساختار صوری پیش متن‌ها در ساختار بیش متن‌ها به روشنی نمایان

است. در حقیقت به نظر می‌رسد که فرشچیان با ایجاد انواع همانگونه‌گی‌ها و شباهت و تراگونه‌گی‌ها و تغییرات، به خلق آثاری پرداخته که تنها ساختار صوری پیش‌متن‌ها را در خود حفظ کرده‌اند و با دگرگونی سبک و محتوای پیش‌متن‌ها، پیش‌متن‌هایی مستقل و مرتبط با جامعه ایرانی معاصر خود ایجاد کرده است. اما به واقع ویژگی ساختاری نقاشی ایرانی در پیوند با ویژگی‌های بینشی و مضمونی آن شکل گرفته و ریشه در سنت‌های گذشته و میراث فرهنگی و هنری ایرانی-اسلامی دارد. از این رو، آثار فرشچیان با وام گرفتن هویت خود از نقاشی غربی، در ضمن تأثیرپذیری از عوامل فرامتنی و ایجاد انواع تغییرات و تراگونه‌گی‌ها، دست به انتقال سنت تصویری و میراث فرهنگی و هنری غربی به ایرانی زده و آن را متأثر ساخته است.

فهرست منابع و مآخذ

- آغداشلو، آیدین، ۱۳۷۵، از خوشی‌ها و حسرت‌ها. تهران: نشر آتیه.
- آیت الهی، حبیب‌الله، وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیباشناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها، در هنر ایرانی
-
- اسلامی و در هنر معاصر غرب، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، سال اول، شماره ۱- ۱۳۸۴
- اسکارچا، جان روبرتو. ۱۳۸۴. هنر صفوی، زند، قاجار. یعقوب آژند، انتشارات مولی، چاپ دوم. تهران
- پاکباز، رویین. ۱۳۹۸. در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید. تهران: نگاه
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵ الف)، دایره‌المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
- پا کباز، رویین (۱۳۸۵ ب)، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران
- پنجه باشی، الهه و فرهاد، فرنی. مطالعه نقش مایه انسان در کاشی‌های مجموعه کاخ گلستان. دوره جدید، سال ۱۰، شماره ۲، پاییز ۱۳۹۷. شماره پیاپی ۲۰.
- پورمند، فاطمه، افضل طوسی، عفت السادات. تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران رویکرد به هویت فرهنگی، مجله باغ نظر، ۱۶ (۳۱) ۱۳۹۸ - ۴۸.
- حاتم، جمشید. نگاهی به نقاشی قاجار. دو فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقش مایه، شماره دوم. ۱۳۸۷.
- رجبی، رو الله. هنر: سیر غرب زدگی در نقاشی معاصر ایران. زمانه. شماره ۹۳. ۱۳۸۹. ۲: ۱۵ - ۱۵.
- شاد قزوینی، پریسا. بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران. نشریه جلوه هنر. بها ر. شماره ۵: ۱۳۹۰، ۲۳-۳۲.
- فخاری‌زاده، نسیم و بهمن نامور مطلق، ۱۳۹۳، خوانش بینا نشانه‌ای تصویرسازی‌های گیلگمش با تاکید بر مطالعه تک اسطوره ترامتن، کنفرانس بین‌المللی مهندسی، هنر و محیط زیست، کشور لهستان
- ICOAC. قابل دسترس در
- https://www.civilica.com/Paper-CEAE01-CEAE01_160.html
- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۱، گونه‌شناسی بیش متنی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۹، شماره ۱۵۲، ص ۳۸ - ۱۳۹.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰ الف)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، نشر سخن، تهران.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰ ب)، رویکرد بینامتنی و ترامتنی به هنر اسلامی، جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس گفتارها)، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران، ص ۲۶۸ - ۲۳۱.

- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۱، گونه شناسی بیش متنی، فصلنامه پژوهش های ادبی، سال ۹، شماره ۱۵۲، ص ۳۸ - ۱۳۹.
- کنگرانی، منیژه، ۱۳۸۸، بیش متنت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر، مجموعه مقالات دومین هم اندیشی هنر تطبیقی، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران، ص ۸۲ - ۵۵.
- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۶، خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالما روسی با پیش متنی هایی از نقاشی ایرانی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳، صفحات ۵-۱۶.
- کشوری، کامران، راضیه و جلال، جعفری، بهنام. چیدمان جامعه: نقدی بر روند شکل گیری نقاشی نوگرا در هنر معاصر ایران. چیدمان. سال سوم. شماره ۷. ۱۳۹۳.
- مرزبان، پرویز. هنر نو نقاشی نو، مجله سخن. دوره ششم، شماره ۹، ۱۳۳۴.
- نودری، حسینعلی. ۱۳۸۰. مدرنیته و مدرنیسم (مجموعه مقالاتی از ۱۵ نظریه پرداز غربی)، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.
- یآوری، فاطمه، محمودی، فتانه و جواهری پور، ایمان. نمادشناسی نقش پرندگان در اثر محمود فرشچیان. پژوهش های ادب عرفانی (گوهرگویا) آفرینش ۱۳۹۴.
- میرباقری، ناصر، آثار استاد محمود فرشچیان، انتشارات خانه فرهنگ و هنر گویا، ۱۳۸۷، صفحه ۲۴، ۳۶، ۲۳۶.

___ Aghdashloo, Aydin. 1375. Of joys and regrets. Tehran: Atieh Publication.

___ Ayatollah, Habibullah. The Differences and Shares of Aesthetics, Styles and Values in Iranian-Islamic and Contemporary Western Art, Analytical Research Quarterly, Vol. 1, No. 1, 1384.

___ Blunt, Anthony. 1998. Baroque and Rococo - Architecture and Decoration. Wordsworth.

___ Charles, Victoria and Carl, Klaus H. 2010. Rococo. New York: Parkstone Press International.

___ Diba, Layla, 2001, Wall Painting and Imagery before the Qajars, Iranian Studies, Vol. 34, No. ¼. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/4311419>.

___ Hatam, Jamshid. Take a look at the Qajar painting. Two Special Issues in Visual Arts, Issue 2. 1387.

___ Keshvari Kamran, Razieh and Jalali Jafari, Behnam. Laying Society: A Critique of the Process of

___ Kristeva, Julia. (1974). La revolution du langage poétique, Paris: Le Seuil

- ___ Modernist Painting in Contemporary Iranian Art. Sort. third year. No. 7, 1393.
- ___ Marzban, Parviz. New Art - New Painting, Talking Magazine. Volume Six, No. 9, 1334.
- ___ Nozari, Hussein Ali. 1380. Modernity and Modernism (Collection of 15 Western Theorists), Second Edition, Tehran: Naghshe Jahan.
- ___ Pakzad, Roein. 1398. The Search for a New Language: An Analysis of the Evolution of the Art of Painting in the New Age. Tehran: Negah. 17.
- ___ Panjeh bashi, Elaheh and Farhad, Farnia. The Study of the Role of Human Ingredients in Tiles of Golestan Palace Complex. New Volume, Year 10, Issue 2, Autumn 1397. Sequential Issue 20.
- ___ Pourmand, Fatemeh, Afzal Tusi, Efat al-Sadat. A Critical Analysis of the Contemporary Trends of the Contemporary Iranian Art Market Approach to Cultural Identity, Bagh Nazar Journal, 16 (70). 1398: 31-48.
- ___ Rajabi, Ruhullah. Art: Westernization in Contemporary Iranian Painting. It's time. No. 93. 1389: 2- 15.
- ___ Scarca, John Roberto. 1384. Safavid art, Zand, Qajar. Jacob Ajend, Molly, Second Edition. Tehran.
- ___ Shad Qazvini, Parisa. Investigating Modernism in Contemporary Iranian Painting. Art Magazine. Spring. No. 5. 1390: 23-32.
- ___ Yavari, Fatima, Mahmoudi, Fataneh and Javahipour, Faith. The Symbols of the Role of Birds in the "Fifth Day of Creation" by Mahmoud Farshchian. Mystical Literature Studies. 1394___