

مطالعه بازتاب تحولات اجتماعی بر نقاشی انتزاعی معاصر ایران، با تکیه بر رویکرد بازتاب ویکتوریا الکساندر (مطالعه موردی: حراج هنری تهران)

شیما مصحفی شبستری^۱

چکیده

پژوهش حاضر به منظور تبیین نحوه مواجهه نقاشان معاصر ایرانی با گرایش نقاشی انتزاعی انجام شده و با ارائه نمونه‌هایی از نقاشی انتزاعی دهه‌های گوناگون و دسته‌بندی آثار انتزاعی، به دلایل تولید این دسته آثار در هریک از دوره‌ها پرداخته است. لذا این پژوهش به صورت مطالعه موردی بر پایه مطالعه اسناد کتابخانه‌ای و مشاهده آثار چهار دوره حراج هنری تهران متمرکز شده و با روش تحقیق کیفی و استفاده توأمان از چندین شیوه از روش مربوطه از قبیل روش تحقیق تاریخی، توصیفی و تحلیل جامعه‌شناسانه، به واکاوی مسأله فوق پرداخته است. مسأله‌ای که در این تحقیق مطرح شده، آن است که آیا در دهه حاضر گرایش نقاشان به هنر انتزاعی و حذف محتوا تعدی است؟ و اگر چنین است چه دلایلی باعث اتخاذ این رویکرد می‌شود؟ بر این بنیان، پرسش اصلی تحقیق آن است که گرایش به نقاشی انتزاعی، بازتابی از تحولات اجتماعی است یا خیر؟ نتیجه پژوهش بر آن اذعان دارد که با گذشت حدوداً شصت سال از زمان ورود مدرنیسم به هنر ایران، نه تنها موجبات رشد و نوآوری فراهم نشده است، بلکه تبدیل به کلیشه‌ای برای تولید کالای هنری شده است. از سوی دیگر، سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و هنری کشور با ایراداتی مواجه است که این عامل نیز بر الکن بودن نقاشی انتزاعی و کالاشدگی آثار هنری تأثیرگذار است و مواجهه هنرمند معاصر ایرانی با سبک انتزاعی، صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای محبوبیت در بازار هنری بوده است.

کلید واژه‌ها

رویکرد بازتاب، نقاشی انتزاعی، نقاشی معاصر ایران، حراج هنری تهران.

●●● مقدمه

برای آغاز بحث راجع به هنر انتزاعی، مطلوب است معنای واژه انتزاعی را بدانیم. انتزاعی، ویژگی آنچه در ذهن است اما با واقعیت‌های خارجی پیوندی ندارد. ویژگی آثار هنری که با واقعیت ارتباطی ندارند و بیانگر حالات درونی هنرمند است (دهخدا، ۱۳۸۵، ۲۴۳). هم‌چنین، در کاربرد متداول، اصطلاح هنر انتزاعی، شامل نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی است که هیچ ارجاعی به جهان دیداری ندارند و یا فقط شباهت اندکی را با دنیای مشهود نشان می‌دهند. هنر انتزاعی در این معنا، در بازه سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ پدید آمد و هویت مشخصی یافت (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۶۵۱). پس در هنر انتزاعی، ما با خصایصی مواجه می‌شویم که در ذهن هنرمند شکل گرفته است و لزوماً مصداق بیرونی ندارد.

ورود نقاشی انتزاعی به ایران را می‌توان سوغات دانشجویان ایرانی مقیم اروپا و صاحب‌نظران اروپایی دانست. نقاشان جوان دههٔ چهل، تمایل زیادی به هنر انتزاعی داشتند و حضور در بینال‌های «ونیز» و «پاریس» مزید بر علت بود. در سال ۱۳۳۹ ه.ش، هم‌زمان با دومین بینال تهران، آثار انتزاعی منصوره حسینی، سهراب سپهری، محسن وزیری مقدم و بهجت صدر به نمایش درآمد. گسترده‌گی استقبال از این شیوه، موجب انتقاداتی شد. به طوری که منتقد مجلهٔ سخن^۱ در نقد آثار به نمایش درآمده نوشت: «چرا هنرمندان ما این قدر تنگی میدان دید و نظر دارند که

جز به آبستره به چیزهای دیگر نمی‌پردازند؟»

(گودرزی، ۱۳۸۴، ۱۲۳)

امروز، حدود شصت سال از آن بینال می‌گذرد. تحولات گسترده‌ای در ایران رخ داده است از جمله گسترده‌گی ارتباطات خارجی، ارتقاء منابع مطالعاتی، افزایش تعداد گالری‌ها، برگزاری حراج‌های هنری و عوامل تأثیرگذار دیگر؛ اما چگونه با وجود چنین تحولاتی، نقاشان معاصر هم‌چنان به هنر انتزاعی وابسته مانده‌اند؟ اثر هنری با زمینهٔ شکل‌گیری‌اش رابطهٔ متقابلی دارد، حال چگونه در جامعهٔ پرهیاهوی ایران، هنرمند، قالب صامت انتزاعی را انتخاب می‌کند؟ به نظر می‌رسد نقاشان معاصر همانند آثار خود، میل به سخن گفتن ندارند. هنرمندان راجع به آثارشان هیچ حرفی نمی‌زنند و مخاطب هم به این سکوت و پذیرش خو گرفته است. مقالهٔ حاضر بر آن است تا با استفاده از رویکرد بازتاب ویکتوریا الکساندر^۲، سیزدهمین حراج هنری تهران را بررسی کند و دلایل گرایش هنرمندان به نقاشی انتزاعی را که متأثر از شرایط اجتماعی است، بیابد.

لذا نتایج این پژوهش از دو حیث می‌تواند کارآمد باشد. از بُعد نظری، مطالعه‌ای راجع به نقاشی معاصر ایران است که در شرایط کنونی، پژوهش در زمینهٔ هنر معاصر ایران را گسترش می‌بخشد. از دیگر سو، از نقطه نظر عملی، برای بهبود عملکرد هنرمندان و گالری‌ها در زمینهٔ خلق و نحوهٔ نمایش آثار انتزاعی، سودمند خواهد بود.

... مفاهیم نظری بحث

به‌طور مبنایی باید گفت که مفهوم بازتاب و ذیل آن، بازتاب جامعه در هنر، به عنوان مفاهیم محوری پژوهش حاضر قلمداد شده و مبنای پرسش اصلی این پژوهش قرار گرفته‌اند. لذا در گام نخست ضروری است که مفاهیم مذکور، مورد مذاقه قرار گیرند. رابطه هنر و جامعه، اغلب با دو رویکرد، مورد مطالعه قرار می‌گیرد که عبارت‌اند از: رویکرد بازتاب و رویکرد شکل‌دهی. در رویکرد بازتاب، به تأثیرات جامعه بر اثر هنری توجه می‌شود. هنر بازتاب وقایعی است که در یک جامعه رخ می‌دهد و در مقابل آن، رویکرد شکل‌دهی است که به تأثیر هنر بر جامعه اعتقاد دارد و هنرها را عامل تحولات اجتماعی می‌داند (الکساندر، ۱۳۹۶، ۵۵ - ۸۴). در این مقاله، به فراخور موضوع، از رویکرد بازتاب استفاده شده است و بر اساس این رویکرد، هنر هم‌چون آینه‌ای، شرایط جامعه معاصر را بازتاب می‌دهد. با بررسی اندیشه‌های گوناگون در ادوار مختلف، متوجه اهمیت رویکرد بازتاب می‌شویم. هلسینگر^۳ (۱۹۹۴) با تحلیل حکاکای‌های ویلیام ترنر در دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰، به این نتیجه می‌رسد که جنبه‌هایی از هویت ملی انگلیسی را بازتاب نموده است (همان، ۵۶). افزون بر آن، گافمن^۴ (۱۹۷۹)، آگهی‌های تبلیغاتی را برای فهم جامعه معاصر، مورد بررسی قرار داد. در ادامه، از نمونه‌های استفاده از رویکرد بازتاب در مطالعه آثار هنری می‌توان به زاویه و مرادی (۱۳۹۵)، در مقاله «مطالعه فلزکاری سلجوقی با تکیه

بر رویکرد ویکتوریا دی. الکساندر»، ترکاشوند (۱۳۸۸) در مقاله «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر (مطالعه موردی: نگاره بهرام گور در قصر هفت‌گنبد، ۸۱۳ ه. ق)» و راودراد و فائقی (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی معضلات اجتماعی جامعه در موسیقی رپ اجتماعی ایرانی مطالعه موردی؛ متن آهنگ‌های یاس» اشاره کرد.

بر این اساس، در خصوص چارچوب نظری پژوهش حاضر باید گفت این پژوهش رویکردی جامعه‌شناختی به نقاشی انتزاعی ایران در دوره معاصر دارد؛ بنابراین، مطالعه نظری این تحقیق، بر بنیان رویکرد جامعه‌شناختی بازتاب ویکتوریا الکساندر استوار است که پیش از این توسط متفکران و محققان دیگر، بیش‌تر در حوزه آثار ادبی و تاریخی انجام شده است. اما در پژوهش حاضر، نقاشی در دوران معاصر محوریت دارد.

از بُعد روش تحقیق، پژوهش حاضر را می‌توان به صورت یک مطالعه موردی قلمداد کرد. لذا، به منظور بررسی آثار نقاشی عرضه‌شده در سیزدهمین حراج هنری تهران که در دی ماه ۱۳۹۹ برگزار شد، از روش تحقیق کیفی و به طور خاص از چندین شیوه از بررسی‌های مربوطه، از نوع بررسی تاریخی، توصیفی و تحلیلی به صورت توأم با هم استفاده شده است. از سوی دیگر، در این تحقیق، اطلاعات لازم به طور اعم از دو طریق مطالعه اسناد کتابخانه‌ای و مشاهده نقاشی‌های انتزاعی ادوار مختلف جمع‌آوری شده‌اند. در فرجامین گام، اطلاعات و داده‌های گردآوری‌شده،

در قالب روش قیاسی (از کل به جزء) مطرح شده است. در این راستا، تاریخ نقاشی انتزاعی غربی، ورود نقاشی مدرن به ایران و تحلیل نقاشی انتزاعی ایرانی معاصر، به تفکیک مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

●● شکل‌گیری هنر انتزاعی در غرب

برای مطالعه جریان هنر انتزاعی در ایران، مناسب است در ابتدا، روند شکل‌گیری هنر انتزاعی در غرب بررسی شود. در این قسمت، به عوامل و افکار شکل‌دهنده هنر انتزاعی پرداخته شده است تا در ادامه با روند هنر انتزاعی در ایران مقایسه شود. سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۱ میلادی را می‌توان سال‌های ابتدایی جریان هنر انتزاعی به شمار آورد و معمولاً، کاندینسکی را با اثر «نخستین آبرنگ انتزاعی»، مبتکر نقاشی انتزاعی می‌دانند. هنر انتزاعی، محصول تفکرات و مقتضیات زمانه خود است. یافته‌های علم جدید به طرز اجتناب‌ناپذیری بر شک در مورد اعتبار واقعیت مرئی افزود. هنری که در پی یک دوران طولانی مادی‌گرایی سربرآورد، زیرا آن‌گاه که پایه‌های دین و علم و اخلاق به لرزه می‌افتد (به دست توانای نیچه)، آن‌گاه که پشتوانه‌های بیرونی در حال فروپاشی‌اند، بشر چشم از برون برمی‌گیرد و به خویشتن خویش بازمی‌گردد. ادبیات، موسیقی و هنر، نخستین و حساس‌ترین حوزه‌هایی‌اند که در آنها این تحول معنوی به صورت واقعی بروز می‌یابد (بکولا، ۱۳۹۳، ۱۸۹).

جریان هنر انتزاعی، گرایش‌های مختلفی را

شامل می‌شود که در فاصله سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۲۰ پدید آمدند. گرایش‌های هنر انتزاعی بدین شکل است:

۱. تقلیل ظواهر طبیعی به صور ساده‌شده، برای مثال در مجسمه‌های برانکوزی.

۲. ساختمان اثر هنری با فرم‌های بنیادین (غالباً شکل‌های هندسی ساده)، برای مثال نقاشی‌های موندریان و مالویچ. هم‌چنین، آثار هنری دارای عناصر منحنی نیز در این زمره‌اند، برای مثال نقاشی‌ها و مجسمه‌های آرپ و نقاشی‌های کاندینسکی.

۳. بیان کنش‌نما، برای مثال در نقاشی‌های جکسون پالاک.

۴. گرایش به کیفیات بصری یا جسمی ماده، در آثار هنرمندان بافت‌پرداز چون فوتریه و تاپی‌س یا کمینه‌گرا چون رایمن.

۵. هنر متکی به نیروی رنگ، برای مثال آثار متأخر ماتیس، نقاشی‌های روتکو و نولند.

۶. هنر القاکننده نور، فضا و جو بدون ارجاع به موضوع خاص، برای مثال نقاشی‌های ژان بازن (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۶۵۱).

در ادامه، نکته‌های مهم، مسأله عنوان آثار انتزاعی غربی است (تصویر ۱). در آثار انتزاعی کاندینسکی، براك، ماتیس، مالویچ و پالاک، نام‌گذاری اثر از حذف عنصر روایی جلوگیری می‌کند و اسامی آثار آبستره مشخصاً بیش از آثار فیگوراتیو، بار روایی دارند (فرهمند و حقیر، ۱۳۹۳، ۱۳). این نکته‌ای است که متعاقباً درباره هنر انتزاعی ایران، بررسی خواهد شد.



تصویر ۱: زرد- قرمز - آبی، اثر واسیلی کاندینسکی، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۲۵ م. ابعاد: ۱۲۷ * ۲۰۰ سانتی‌متر (www.wassilykandinsky.net).

خویش است و در بسیاری موارد زاینده احساسات ما، در نتیجه، هر دوره فرهنگی، هنر ویژه خود را می‌آفریند که تکرارناشدنی است» (کاندینسکی، ۱۳۸۴، ۳۸). در انتها، برای جمع‌بندی این بخش، لازم است دوباره به این نکته اشاره شود که هنر انتزاعی، محصول تحولات اجتماعی سال‌های ۱۹۱۰-۱۹۲۰ است و یقیناً با آگاهی از آن تحولات، می‌توان معنای هنر انتزاعی غربی را درک کرد.

●●● مواجهه ایران با هنر مدرن و انتزاعی

در بررسی جریان رویارویی ایران با هنر غرب، هم‌چنان بازتاب تحولات اجتماعی بر نقاشی مشهود است و گرایش نوگرایی در هنر را می‌توان نتیجه نوسازی در حوزه‌های سیاسی، فرهنگی

حال، با آگاهی نسبت به انواع هنر انتزاعی، دوباره، عوامل سازنده انواع هنر انتزاعی را بررسی می‌کنیم. انتزاع کاندینسکی و موندریان، نگرشی عارفانه داشت و متأثر از تعالیم تفوزوفی^۵ بود، انتزاع هندسی گروه استایل و کونستروکتیویسم‌ها با گرایشی فناورانه، برآمده از شرایط بین دو جنگ جهانی بودند. از اواخر جنگ جهانی دوم، با شکل‌گیری جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی، نظم و هندسه به کنار رفت و آثار انتزاعی، بُعدی اخلاقی و اجتماعی پیدا کردند و دوباره، با جریان‌هایی چون انتزاع پسانقاشانه رسالت اجتماعی را رها کردند؛ بنابراین، در روند شکل‌گیری انواع هنر انتزاعی، بازتاب شرایط اجتماعی تأثیرگذار بوده است؛ همان‌طور که کاندینسکی در آغاز کتاب معنویت در هنر می‌گوید: «هر هنری فرزند زمان

و اجتماعی ایران دانست. در ادامه، برای مرور جریان هنر مدرن، سال‌ها و اتفاقات شاخص، به تفکیک بررسی خواهند شد.

دهه ۱۳۲۰ ه.ش، نمایانگر آغاز چرخه نو در نقاشی ایران بود؛ دگرگونی‌های اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم و ورود اندیشه‌های نو به ایران از راه ترجمه متون نویسندگان غربی از جمله رمان، شعر و آثار فلسفی، هنرمندان را در دنیای نوینی غرق کرده بود و در این مسیر، مفاهیم جدید را با رغبت می‌پذیرفتند. آنها دیگر تمایلی به چارچوب‌های سنتی نقاشی نداشتند، از این رو، به سمت سبک‌های امپرسیونیسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم متمایل شدند. از مهم‌ترین رویدادهای هنری دهه ۱۳۲۰، می‌توان به انتشار مجله سخن به عنوان نخستین مجله زمینه‌ساز بحث‌های هنری و فعالیت نخستین پایگاه‌های هنر (انجمن خروس جنگی و نگارخانه آپادانا^۱) اشاره کرد. طی سال‌های ۱۳۲۸-۱۳۳۷، برخورد میان گرایش‌های کهنه و نو، فضای هنر معاصر را فراگرفت که نهایتاً به پیروزی نوگرایان انجامید (پاکباز، ۱۳۹۲، ۲۰۵). از افراد تأثیرگذار در این دهه می‌توان جلیل ضیاءپور را نام برد. وی به عنوان پرچمدار جنبش هنر نقاشی نوین ایران، با راه‌اندازی انجمن خروس جنگی و انتشار نظریه‌اش با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر؛ از پرمیتیف تا سورئالیسم»، تأثیر بسیاری بر جریان آینده هنر مدرن، گذاشت.

در دهه ۱۳۳۰ و در سال ۱۳۳۷، با برپایی نخستین بینال تهران توسط مارکو گریگوریان، گام آغازین

ورود نقاشی نوگرا به عرصه رسمی فراهم شد. جنبش نوگرایی از سوی مقامات دولتی نیز به رسمیت شناخته شد. حضور در نمایشگاه‌های بزرگ هنری جهان، انگیزه‌ای برای پذیرش جدیدترین پدیده‌های هنر غرب بود. در سال ۱۳۳۹، آثار به نمایش درآمده در دومین بینال تهران، دو گرایش عمده نقاشی نوگرای ایران را به خوبی نشان دادند. اولین گرایش، تمایل به نقاشی آبستره بود که به دنبال ارائه آثار انتزاعی منصوره حسینی، سهراب سپهری و محسن وزیری مقدم صورت گرفت. دومین گرایش، تمایل به کاربرد نقوش و عناصر تزئینی هنرهای سنتی ایران بود که این گرایش در دهه چهل به شکل جدی ادامه یافت. منصوره حسینی از اولین نقاشان آبستره ایرانی است، به نقل از وی، او اولین کسی بود که از عنصر خط فارسی، خیلی پیش از سال ۱۳۳۸، در کارهایش استفاده کرده بود (مجابی، ۱۳۹۵، ۱۳۷). در نقاشی‌های محسن وزیری مقدم، از دیگر پیشتازان نقاشی معاصر ایران، حرکت و رنگ دو عنصر عمده برجسته هستند که با ترکیب‌بندی‌های گوناگون جفت‌وجور می‌شوند (همان، ۴۱۸).

هنرمند نوگرا گرچه موفق شد از تقلید طبیعت فاصله گیرد، اما با طبیعت‌گریزی نتوانست به درستی وارد وادی خیال و ذهن شود و این تحول، تنها در سطح ظاهری باقی ماند. ضعف بینشی و فرهنگی، باعث فاصله شدید بین هنرمندان و مردم شد و شاید بتوان اولین گسست هنر و مشارکت مخاطب را در همین

نقطه یافت. در دهه ۱۳۴۰ و در سال ۱۳۴۱، سومین بینال تهران در حالی برگزار شد که منتقدان و مخاطبان، پیروی از هنر غرب را نمی‌پسندیدند. به همین دلیل، جنبش‌های هنری ملی و مذهبی شکل گرفتند. از نقاشان نوگرایی که سنت و مدرنیست را درآمیختند می‌توان حسین زنده‌رودی (تصویر ۲)، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی و ناصر اویسی را نام برد. کریم امامی، بر این گروه از هنرمندان که می‌کوشیدند سنت‌های ملی، مذهبی و نوگرایی را پیوند دهند، مکتب سقاخانه^۸ نام نهاد. استفاده از خوشنویسی و عناصر تزئینی هنر ایران به نوعی آثار هنری را به سمت انتزاع می‌برد.



تصویر ۲: من و پدرم، اثر حسین زنده‌رودی، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۲۵ م.
نصب‌شده روی چوب، ۱۳۴۱ ه.ش، ابعاد: ۱۴۸،۸ * ۲۲۵،۵ سانتی‌متر (www.darz.art).

از مهم‌ترین اتفاقات در بینال چهارم تهران، افزایش تعداد نقاشان آبستره و تأکید بر پیروی از قواعد هنر غربی، برای حضور در بازار جهانی و شکل‌گیری سبک نقاشی‌خط^۹ بود. متأسفانه نوگرایان افراطی فکر می‌کردند که می‌شود قسمتی از فرهنگ یک جامعه را بدون در نظر گرفتن عوامل دیگر به عاریه گرفت و به جامعه دیگری پیوند زد (کاتوزیان، ۱۳۷۱، ۱۳).

دهه ۱۳۵۰، تغییر و تحولات گوناگونی در عرصه مسائل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی- هنری کشور رخ داد. به طور خلاصه، تحولات عرصه هنری بدین شکل اتفاق افتاد: ظهور نقاشان نوگرا، افتتاح موزه هنرهای معاصر در سال ۱۳۵۶، تشکیل نمایشگاه‌های مختلف در خارج از کشور، برگزاری نمایشگاه «هنر معاصر ایران» در سال ۱۳۵۰ در دفتر فرح پهلوی و نخستین نمایشگاه بین‌المللی هنری تهران در سال ۱۳۵۴ (گودرزی، ۱۳۸۴، ۲۰۹). از هنرمندان فعال در این دهه، می‌توان بهجت صدر و مریم جواهری را نام برد که فضای انتزاعی را بدون استفاده از خوشنویسی خلق می‌کردند. هم‌چنین، گروه دیگری شامل حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی، غلامحسین نامی و چنگیز شهوق، در خلق آثار انتزاعی از نقوش سنتی ایران و خوشنویسی فارسی بهره می‌بردند.

در دهه ۱۳۶۰ ه.ش، با توجه به تحولات سیاسی و فرهنگی در کشور، وقفه‌ای در هنر مدرن ایجاد شد و جریان هنری به سمت آثار رئالیسم اجتماعی حرکت کرد و نهادهای دولتی، دیگر از

هنر مدرنیستی غربی حمایت نمی‌کردند. بنابراین، نقاشی آبستره تا حدود یک دهه بعد از انقلاب، موقتاً حذف شد. اولین حرکت جمعی بعد از انقلاب با گرایش آبستره، نمایشگاهی بود که در سال ۱۳۶۷ در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد (همان، ۱۳۱). در دهه ۷۰، با آغاز دوسالانه نقاشی در تهران، دوباره شاهد حضور جریان‌های مدرنیستی در کنار جریان‌های سنتی هستیم. اگرچه نقاشی انتزاعی در این دوره بازار بهتری داشت اما در مقایسه با آثار قبل از انقلاب، هرگز دارای نوآوری نبود. در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰، رویکردهای غالب در هنر ایران را می‌توان در سه گروه اصلی تقسیم‌بندی کرد: سنت‌گرایان (عمدتاً نگارگران، خوشنویسان و طبیعت‌گرایان)، نوگرایان (غالباً هنرمندان تثبیت‌شده قبل از انقلاب) و نوسنت‌گرایان (اغلب مرتبط با نسل میانه و جدید). آثار نوسنت‌گرایان دهه ۱۳۷۰ را می‌توان به دو دسته فیگوراتیو و انتزاع‌گرا تقسیم کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۲۹۴). آثار هنرمندان انتزاع‌گرا در این دوره، غالباً جنبه‌های عرفانی و مذهبی را به نمایش می‌گذارند که به نوعی می‌توان گفت تلفیقی از سبک غربی با مضمون شرقی به وجود آمد. از میان هنرمندانی که به این شیوه کار می‌کردند، می‌توان جعفر روحبخش و پریوش گنجی را نام برد.

در این مرحله، بار دیگر، بازتاب تحولات اجتماعی بر آثار هنری را ملاحظه می‌کنیم و هم‌چنین، تأثیر تحولات اجتماعی بر میزان مشارکت و سلیقه مخاطب نیز مشهود است. بدین صورت

که جریان اصلی هنر، ماهیت ضد غربی یافت و تمایلات فیگوراتیو و حتی ناتورالیستی که عمدتاً مضامین ملی، قومی و انقلابی داشتند، جایگزین گرایش‌های فرمال شدند و گفتمان تلفیق شرق و غرب هم در جامعه و هم در آثار هنری شکل گرفت.

در اواسط دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ ه.ش، عرصه هنری از دوران رکود خارج شد و ارتباط با جهان غرب دوباره برقرار شد. حضور در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی و افزایش بازار هنر جهانی، باعث شد که هنرمندان سعی کنند بیش از پیش، قواعد و الگوهای همه‌پسند را اجرا کنند و در نتیجه، نقاشی معاصر ایران به سمت تجربه‌های فرمال و نقاشی‌خط متمایل شد که در بازار جهانی موردپسند قرار می‌گرفت و البته فاقد نوآوری بود.

برای جمع‌بندی این بخش باید اشاره کرد که در مطلب فوق، به شکل مختصر نکات مهم در شکل‌گیری هنر انتزاعی مطرح شدند و بحث هنر مدرن در ایران، یقیناً بسیار مفصل‌تر است. حال، با بررسی روند تاریخی مدرنیسم هنری در ایران می‌توان به چند عامل اصلی اشاره کرد که باعث ایجاد بحران در هنر انتزاعی معاصر شده است: (۱) بست و گسترش فرهنگ غربی بدون بستری مشخص در جامعه ایرانی، (۲) ضعف شناخت هنرمند نسبت به تاریخ، فلسفه و هنر غربی، (۳) ضعف جایگاه اجتماعی هنر در جامعه که باعث می‌شد مخاطبین آثار هنری، افراد خاصی باشند و هنر با کل جامعه ارتباطی

نداشته باشد، ۴) نبود اقتصاد هنری در کشور که هنرمندان مجبور می‌شدند برای فروش آثار خود در بازار جهانی، قالب‌های محدودی را تکرار کنند (عارف نیا، ۱۳۷۷، ۱۸۰).

... هنر انتزاعی در حراج هنری تهران

هر ساله، شاهد برگزاری نمایشگاه‌های نقاشی متعددی در تهران هستیم که با بررسی آثار به نمایش درآمده در این رویدادها، جریان معاصر نقاشی ایران را می‌توان شناسایی کرد. حراج هنری تهران به عنوان نمونه‌ای شاخص از بین این رویدادها انتخاب شده است و به نظر می‌رسد سبک و سیاق آثاری که در این حراج‌ها

ارائه می‌شوند، بر آثار هنرمندان دیگر نیز تأثیر می‌گذارند.

در این بخش، منظور از هنر انتزاعی همان هنری است که فاقد بازنمایی ابژه مشخص باشد. بنابراین، آثار فرمال، نقاشیخط، مکتب سقاخانه و اکسپرسیونیسم انتزاعی در زمره آثار انتزاعی قرار می‌گیرند. آثاری که تأکید مضاعف سازنده اثر بر جنبه‌های شکلی، بیش از محتواست. در مباحث هنر، فرمالیسم، توصیف‌کننده رویکردهایی است که بر ابزارهای بیانی، اهمیتی بیش از آنچه که بیان می‌شود [محتوا] قائل می‌شود (پورمند و افضل طوسی، ۱۳۹۸، ۳۵). در جدول (۱)، آثار انتزاعی حراج هنری تهران طی سال‌های ۱۳۹۶ تا ۱۳۹۹، به تفکیک نمایش داده شده است.

هنر معاصر ایران	دی ۱۳۹۶	دی ۱۳۹۷	دی ۱۳۹۸	دی ۱۳۹۹
کل آثار	۱۲۰	۱۱۴	۱۱۸	۱۱۰
آثار نقاشی انتزاعی	۳۸	۳۶	۳۹	۴۷
آثار نقاشی انتزاعی بدون عنوان	۲۷	۲۴	۲۲	۳۶
آثار بعد از سال ۱۳۹۰	۲۱	۲۳	۲۶	۲۱
آثار بدون عنوان بعد از سال ۱۳۹۰	۱۵	۱۷	۱۵	۱۵

جدول ۱: تفکیک آثار حراج هنری تهران طی سال‌های ۱۳۹۶ تا ۱۳۹۹

با توجه به جدول (۱)، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که هر ساله، تعداد مشخصی آثار انتزاعی در حراج هنری ارائه می‌شود و نکته چشمگیر این است که تقریباً نصف آثار ارائه‌شده، بدون عنوان هستند. افزون بر آن، بیش از نیمی از آثار تولیدشده بعد از سال ۱۳۹۰، بدون عنوان هستند. در چهار حراجی مذکور، بیش‌ترین آثار انتزاعی

از هنرمندان زیر ارائه شده که به طور کلی، در چند دسته قابل تقسیم‌بندی است:

- آثاری با گرایش سقاخانه مانند آثار منصور قندریز (۶ اثر) (تصویر ۳) و فرامرز پیلارام (۴ اثر).
- آثاری با گرایش اکسپرسیونیسم انتزاعی مانند آثار هادی جمالی (۳ اثر) (تصویر ۴)، فریده لاشایی (۳ اثر)، رضا درخشانی (۳ اثر)، منوچهر

نیازی (۴ اثر)، حبیب‌الله صادقی (۳ اثر) و شهریار احمدی (۳ اثر). آثار رضا درخشانی و شهریار احمدی از ترکیب عناصر سیاسی، اجتماعی، قومی و ملی در غالب سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی ساخته شده‌اند. (۳ آثاری با گرایش نقاشی‌خط مانند آثار محمود

زنده‌رودی (۳ اثر)، حسین زنده‌رودی (۶ اثر)، نصرالله افجه‌ای (۴ اثر)، کوروش شیشه‌گران (۳ اثر) (تصویر ۵)، صداقت جبّاری (۳ اثر) و علی شیرازی (۳ اثر). آثار نقاشی‌خط به دنبال معرفی نشانه‌های خاص فرهنگی بود اما می‌بینیم که با حذف محتوا و اتکا



تصویر ۵: بدون عنوان، اثر هادی جمالی، ترکیب مواد روی چوب، ۱۳۹۸ ه.ش، ابعاد: ۱۲۰ * ۲۴۰ سانتی‌متر، ارائه در حراج دی ماه ۱۳۹۹ (www.tehranauction.com)



تصویر ۳: انتزاع، اثر منصور قندریز، رنگ روغن روی گونی، ۱۳۴۳ ه.ش، ابعاد: ۵۹ * ۷۲ سانتی‌متر (www.darz.art)



تصویر ۴: بدون عنوان، اثر هادی جمالی، ترکیب مواد روی چوب، ۱۳۹۸ ه.ش، ابعاد: ۱۲۰ * ۲۴۰ سانتی‌متر، ارائه در حراج دی ماه ۱۳۹۹ (www.tehranauction.com)

به عناصر فرمی، هویت فرهنگی، تبدیل به آرایه‌ای سطحی شده است.

۴) آثاری با گرایش فرمالیستی مانند آثار همایون سلیمی (۳ اثر)، فرهاد مشیری (۵ اثر) (تصویر ۶)، طلّیعه کامران (۳ اثر)، جلال شباهنگی (۳ اثر) و مهدی سحابی (۴ اثر) (تصویر ۷). فرهاد مشیری که بیش‌تر برای تلفیق عناصر سنتی و مصرفی شناخته شده است و بخش زیادی از بازار ایران را در اختیار دارد، می‌تواند در زمره هنرمندان شبیه پاپ نیز قرار گیرد.

حال، با توجه به چهار گرایش هنر انتزاعی، سال تولید اثر و عنوان آثار می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که آثار انتزاعی ارائه‌شده در حراج هنری تهران، گرایشی به سکوت و عدم حضور محتوا و مضمون مشخص دارند. البته که

مهارت و جذابیت آثار این هنرمندان قابل انکار نیست، اما غلبه فرم و فقدان محتوایی که مابه ازای بیرونی و اجتماعی معاصر داشته باشد، نمی‌تواند جایگاهی به عنوان «نماینده هنر دوران» به آنها ببخشد (پورمند و افضل طوسی، ۱۳۹۸، ۳۶). به نظر می‌رسد تمایل به سکوت در آثار هنری ارائه‌شده، بازتابی از شرایط اجتماعی است و هنرمندان، بنا به دلایلی ترجیح می‌دهند در جامعه پرتلاطم امروز، آثاری انتزاعی و غالباً بدون عنوان ارائه دهند. عنوان آثار، از حذف روایت در آثار انتزاعی جلوگیری می‌کند اما در آثار حراج هنری تهران، غالباً آثار انتزاعی فاقد عنوان هستند و همین عامل، این آثار را از تفسیر و خوانش دورتر می‌کند. هم‌چنین، در



تصویر ۷: از مجموعه ستون‌ها، اثر مهدی سحابی، ترکیب مواد روی چوب، ۱۳۸۰ ه.ش، ابعاد: ۱۸ * ۳۳ * ۷۷ سانتی‌متر، ارائه در حراج دی ماه ۱۳۹۸ (همان).



تصویر ۶: کاسه سیاه کوچک، اثر فرهاد مشیری، ترکیب مواد روی بوم، ۱۳۸۵ ه.ش، ابعاد: ۱۱۰ * ۱۳۲ سانتی‌متر، ارائه در حراج دی ماه ۱۳۹۶ (همان).

میان هنرمندان جوان، به دنبال تأثیرپذیری از هنرمندان شاخص، این گرایش مشهود است و به نظر می‌رسد تبدیل به جریانی در نقاشی معاصر ایران شده است.

البرشت^{۱۰} (۱۹۵۴) شیوه بازتاب جامعه در هنر را در تحقیقات ادبی و اجتماعی به شش دسته تقسیم کرده است:

(۱) دیدگاهی که ادبیات را هم‌چون بستری برای بیان هنجارها و ارزش‌های یک جامعه می‌داند.

(۲) دیدگاه روانکوانه فرویدی که می‌گوید ادبیات، پاسخگوی نیازهای هیجانی و فانتزی‌های مشترک است.

(۳) دیدگاه یونگ که می‌گوید ادبیات، از ناخودآگاه جمعی سرچشمه می‌گیرد.

(۴) دیدگاه هگل که ادبیات را بازتاب روح دوران می‌داند.

(۵) دیدگاهی که می‌گوید ادبیات محصول شرایط اقتصادی نخبگان یا طبقات رو به رشد است.

(۶) دیدگاهی که ادبیات را بازتاب روندهای جمعیت‌شناختی می‌داند (الکساندر، ۱۳۹۶، ۶۸).

در ادامه، دلایلی که بنا به نظر نگارنده، بر تداوم این جریان تأثیرگذار هستند، مطرح می‌شوند:

(۱) عدم وجود اقتصاد هنری، هنرمندان را در جدالی بین استقلال از دولت و وابستگی به بازار قرار می‌دهند. حمایت‌های دولتی، مهم‌ترین جریان در بقای اقتصادی هنر بوده است؛ اما حمایت دولت، همواره در خود، خطر وابستگی و خودسانسوری برای هنرمند دارد. از همین رو، در گریز از گفتمان‌های مسلط دولتی، برخی به

بازار هنر پناه می‌برند. اما هنر بازاری هم‌چون صفتی تهدیدآمیز برای هنر است که دلالت بر هنر نازل دارد (مریدی، ۱۳۹۷، ۳۴۶). از این رو، هنرمندان برای فروش آثار خود مجبورند مطابق میل بازارهای هنری فعالیت کنند. بازاری که معیار ارزشگذاری آن، پسند سرمایه‌گذاران فاقد ذوق و زیباشناسی است. در اینجا، اثر هنری تبدیل به کالا شده است و عدم وجود اقتصاد هنری، کالاشدگی اثر هنری را تشدید می‌کند.

(۲) عدم وجود آزادی و ضعف جایگاه اجتماعی هنر که قبلاً ذکر شده بود، می‌تواند از دلایل دیگری باشد که هنرمند را به انزوا و اثر هنری را به سمت فرمالیسم می‌کشاند. اثر انتزاعی و فرمال هیچ محدودیتی ندارد و در هر اجتماعی پسندیده می‌شود. هنرمند در سکوت کار می‌کند و به هیچ عنوان به دنبال هنجارشکنی و واسازی نیست. به بیان دیگر، هنرمند زمانی حمایت می‌شود که مطابق گفتمان سیاسی غالب عمل کند و در غیر این صورت، مجبور به گوشه‌گیری است.

(۳) ضعف یا فقدان تفسیر هنرمند موجب می‌شود اثر انتزاعی، هرگونه تفسیری را پذیرا باشد و با کم‌شدن وجه معنایی، اثر هنری به سمت شیء‌وارگی حرکت می‌کند. سکوت هنرمند در نمایشگاه‌های برگزارشده در گالری‌های شهر تهران نیز به چشم می‌خورد. نمایشگاهی که فاقد بیانیه مشخص است و هیچ مصاحبه و توضیحی از جانب هنرمند ارائه نمی‌شود، آیا چیزی بیش از اثر تزینی را ارائه می‌دهد؟ این

مورد می‌تواند متأثر از نقص در سیستم آموزشی و برنامه‌های فرهنگی کشور باشد که منجر به فقدان دانش نظری می‌شود. عاملی که از ابتدای ورود هنر مدرن تا به امروز هم‌چنان وجود دارد و جایگاه کم‌ارزش مباحث فرهنگی در سیاستگذاری‌های کشور، این عامل را تشدید می‌کند.

۴) مشخص نبودن مخاطبان موجود نقاشی معاصر و یا تقلیل مخاطبان به عده‌ای اندک و خاص نیز می‌تواند مربوط به عامل ضعف برنامه‌ریزی آموزشی برای یادگیری سواد هنری باشد. هنرمند ایرانی با رویکرد انتزاعی به انحصار مخاطب می‌رسد و این اتفاق، دقیقاً برعکس رویکرد انتزاعی در غرب است. هنرمندان غربی امیدوار بودند تا از طریق ارائه هنر انتزاعی، موانعی از فهم و ادراک را که با تفاوت‌هایی در سطوح آموزشی و فرهنگی همراه بود، پشت سر نهند. آنها معتقد بودند هنر انتزاعی قادر است با تمام افراد بشر ارتباط برقرار نماید (گودرزی، ۱۳۸۲، ۱۲).

به‌طور کلی می‌توان عاملی را برای سوگیری هنرمندان به هنر انتزاعی مطرح کرد که این عامل، آشکارا بازتاب‌دهنده شرایط اجتماعی است. به نظر می‌رسد به‌رغم اینکه در طول تاریخ، هنر موضوع مهمی در ایران بوده است، اما امروز جایگاهی فرعی در سیاست و قانونگذاری کشور دارد، مگر در جایگاهی که به عنوان کالای اقتصادی و ابزاری برای بیان ایدئولوژیک، مورد استفاده قرار گیرد. جایگاه فرعی هنر در ایران می‌تواند از شرایط پرتلاطم سیاسی کشور نشأت

گیرد و سرانجام به نقطه‌ای می‌رسد که در دهه ۱۳۹۰، هم‌چنان در عرصه اقتصاد هنری سالم و آموزش مسائل فرهنگی و به تبع آن، رشد بینش هنرمند و مخاطب، دچار ضعف هستیم. در انتها باید این نکته ذکر شود که آثار هنری می‌توانند نکاتی راجع به جامعه‌ای که آنها را تولید کرده است، بگویند. اگرچه این مسأله، بسیار پیچیده‌تر از ترسیم یک خط واحد و مستقیم بین هنر و جامعه است (الکساندر، ۱۳۹۰، ۷۱). پرسشی که در نهایت وجود دارد این است که آیا در سال‌های آتی، مطالعاتی پیرامون گرایش انتزاعی در هنر معاصر ایران شکل می‌گیرد و یا هم‌چنان، متفکران و منتقدان به مانند سکوت آثار انتزاعی، خاموش می‌مانند؟

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، برای پاسخگویی به پرسش و مسأله‌ای بنیادین مطرح شده و در قالب روش قیاسی (از کل به جزء)، چهار گرایش هنر انتزاعی معاصر ایران صورت‌بندی شده است و در نهایت، با مصداق‌یابی آنها بر اساس روش استقرایی (از جزء به کل)، هر کدام از گرایش‌ها مورد مذاقه قرار گرفته‌اند. در این دسته‌بندی‌ها، عنوان سال تولید آثار به عنوان معیار، مدنظر قرار گرفته است و نتایج قابل توجهی حاصل شده است. این نتایج بیانگر آن است که نقاشی انتزاعی معاصر ایران، متأثر از شرایط اجتماعی در چند دهه اخیر به سمت عدم محتوا و مضمون حرکت کرده است و امکان هرگونه مشارکت از سوی مخاطب سلب شده است. آن چنانکه در جدول و تصاویر

ارائه شده مشهود است، به نظر می‌رسد در هر دوره حراج هنری تهران، تعداد مشخصی آثار بدون عنوان وجود دارد و آثار ارائه شده، بیش‌تر تکراری و بدون نوآوری هستند که این انقیاد و سکون می‌تواند نتیجه چند عامل باشد؛ عواملی مانند عدم وجود اقتصاد هنری و سوق یافتن هنرمند به سمت بازارهای هنری خصوصی که بیش‌تر دارای الگوی مشخص و از پیش تعیین شده هستند. عدم آزادی و ضعف جایگاه هنرمند در جامعه نیز می‌تواند از عوامل دیگر باشد، بدین شکل که هنرمند دیگر جریان‌ساز و هنجارشکن نیست و نقشی در تحولات جامعه ندارد. مورد دیگر، ضعف یا فقدان تفسیر هنرمند است که موجب می‌شود اثر، ناخوانا باقی بماند که این عامل خود می‌تواند در عدم مطالعه هنرمند در حوزه علوم نظری هنر، ریشه داشته باشد. آخرین عامل، مشخص نبودن مخاطب نقاشی معاصر است، بدین صورت که هنرمندان، تنها برای قشر خاصی از افراد جامعه، عموماً برای قشر سرمایه‌گذار، آثاری را تولید می‌کنند و افراد طبقه متوسط جامعه هم به دلیل عدم آموزش فرهنگی و هم‌چنین از جانب هنرمند، از میدان هنری طرد می‌شوند. نتایج حاصل از مطالعات انجام شده، دلیلی بر این مدعاست که هنر انتزاعی در ایران، پیشرفت چندانی نداشته است و هنرمندان نیز تمایلی به تغییر و نوآوری ندارند. این نتیجه از بُعد نظری می‌تواند دیدگاه جدیدی در مورد نقاشی معاصر ایران به وجود آورد و از لحاظ تاریخ‌نگاری و جامعه‌شناسی هنر،

زمینه‌های مطالعاتی جدیدی را فراهم آورد. از سوی دیگر، نتیجه عملی این پژوهش می‌تواند با مدنظر قراردادن نتایج آن، برای هنرمندان جوان و گالری‌داران سودمند باشد و به اتخاذ راهکارهای کاربردی در خصوص برون‌رفت از تکرار کلیشه‌ها و تقلید و در عین حال تکوین و تکامل گرایش‌های نقاشی معاصر ایران بر اساس پتانسیل‌های بالقوه نقاشی ایرانی بیانجامد.

پی‌نوشت

۱. مجله سخن نشریه‌ای فرهنگی ادبی بود که بین سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۵۷ منتشر می‌شد. پایه‌گذار این نشریه، پرویز ناتل خانلری بود.
۲. Victoria D Alexander
۳. Elizabeth Helsinger
۴. Erving Goffman
۵. تئوزوفی (Thosophy) به معنی خرد یا فرزانتگی خداوند است که به سیستم‌های فلسفه علوم خفیه یا دانش جستجوی مستقیم اسرار وجود و طبیعت اشاره دارد که به طور ویژه، طبیعت وجود یزدانی، خدایی یا الوهیت را مورد توجه قرار می‌دهد.
۶. انجمن خروس جنگی، انجمنی هنری در ایران بود که در سال ۱۳۲۸ توسط جلیل ضیاءپور و با کمک همفکرانش بنیانگذاری شد. این انجمن، مجمعی پیشرو در زمینه طرح عرصه‌های هنر نو خاصه ادبیات، تئاتر، موسیقی و نقاشی بود و نیز به چاپ مجله‌ای با همین نام اقدام کرد. محل انجمن، آتلیه ضیاءپور در خیابان تخت جمشید بود. وی هدف انجمن خروس جنگی را «بازره در برابر کهنه‌پرستی و

سنت‌گرایی به دور از واقعیات زمانه» بیان کرد.

۷. نگارخانه آپادانا یا «کاشانه هنرهای زیبا»، نخستین

نگارخانه‌ای است که در ایران راه‌اندازی شد. کاشانه هنری

آپادانا در سال ۱۳۲۸ به کوشش محمود جوادی‌پور، حسین

کاظمی (نقاش) و هوشنگ آجدانی با هزینه شخصی خود

آنان تأسیس شد.

۸. مکتب سقاخانه جریانی هنری بود که در دهه ۱۳۴۰

شمسی با استفاده از عناصری از هنر مدرن و برخی از عناصر

تزیینی هنرهای سنتی و دینی در ایران شکل گرفت. در

جریان نوسازی ایران و درگیری‌های سنت‌گرایان و هواخواهان

مدرنیته، عده‌ای از هنرمندان نوآور، مکتب جدیدی را بنیان

نهادند که تأثیر شگرفی بر دگرگونی‌های هنر نوگرایی ایران

و حتی نوآوری‌های عرصه خوشنویسی باقی گذاشت. این

مکتب یا جنبش هنری بعدها به نام مکتب سقاخانه شهرت

یافت.

۹. نقاشی‌خط (نقش‌نوشت، نقش‌خط، نوشت‌نگار) شیوه‌ای

در نقاشی مدرن و خوشنویسی معاصر ایرانی است که

به تدریج در دهه‌های ۱۳۳۰-۱۳۴۰ ه.ش، توسط برخی

خوشنویسان و نقاشان ایرانی شکل گرفت و تاکنون به

حیات خود در عرصه هنر معاصر ادامه داده و در بسیاری از

کشورهای منطقه نیز پیروانی یافته است. آنان به ترکیبی از

خطاطی و نقاشی دست زدند، از این رو به این شیوه، گاهی

خطاطی و خط‌نقاشی هم می‌گویند.

۱۰. Milton Albrech

منابع

- الکساندر، ویکتوریا دی. (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*. ترجمه

اعظم راودراد. چاپ سوم. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

- بکولا، ساندرو. (۱۳۹۳). *هنر مدرنیسم*. ترجمه رویین پاکباز و دیگران. چاپ پنجم. تهران: انتشارات

فرهنگ معاصر.

- پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *دایره‌المعارف هنر*. جلد یکم: الف - س. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

- پاکباز، رویین (۱۳۹۲)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، چاپ یازدهم، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

- پورمند، فاطمه و افضل طوسی، *عفت السادات*. (۱۳۹۸). «تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر

معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی». *مجله باغ نظر*، شماره ۷۰، ۴۸-۳۱.

- ترکاشوند، نازبانو. (۱۳۸۸). «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر». *فصلنامه هنرهای زیبا*

- هنرهای تجسمی، شماره ۴۰، ۲۵-۳۲.

- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۵). *فرهنگ متوسط دهخدا*. آ - ژبوه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- راودراد، اعظم و فائق، سحر. (۱۳۹۴). «بازنمایی معضلات اجتماعی جامعه در موسیقی رپ اجتماعی

ایرانی مطالعه موردی؛ متن آهنگ‌های یاس». *فصلنامه مطالعات فرهنگ - ارتباطات*، شماره ۶۳، ۳۹-۶۲.

- زاویه، سعید و مرادی، آزاده. (۱۳۹۶). «مطالعه فلزکاری سلجوقی با تکیه بر رویکرد ویکتوریا دی.

- الکساندر». فصلنامه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ۲۲ (۱)، ۸۱-۹۳.
- عارف‌نیا، فرشته. (۱۳۷۷). «بحران یا تحول در نقاشی معاصر ایران». نشریه نامه فرهنگ. شماره ۳۰، ۱۷۶-۱۸۱.
- فرهمند، ویدا و حقیر، سعید. (۱۳۹۳). «هنر آبستره و حذف روایت». فصلنامه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ۱۹ (۴)، ۲۴-۱۵.
- کاتوزیان، مرتضی. (۱۳۷۱). آثار نقاشی مرتضی کاتوزیان. چاپ دوم. تهران: نشر نگار.
- کاندینسکی، واسیلی. (۱۳۸۴). معنویت در هنر. ترجمه اعظم نوراله خانی. چاپ سوم. تهران: نشر شباهنگ.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران. چاپ دوم. تهران: نشر نظر.
- گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۲). «درک هنر مدرن». نشریه عروس هنر، شماره ۲۵، ۱۰-۱۳.
- (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. تهران: نشر سمت.
- مجابی، جواد. (۱۳۹۵). نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران. جلد دوم. تهران: نشر پیکره.
- مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.