University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of the Reciprocal Relationship between the Artist and Society in Jalil Ziapour's Thought (Focusing on the theories of Plekhanov and Collingwood)

Reza Rafiei Rad[1*]

[1.] Ph.D. in Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

* Corresponding Author, r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

A R T I C L E I N F O

IRA, 2023-2024
VOL. 1, Issue 1, PP, 97-112
Receive Date: 09 May 2023
Revise Date: 29 July 2023
Accept Date: 14 November 2023
Publish Date: 16 February 2024

Research article

KEYWORDS: Jalil Ziapour; Artist and society; Perfect school; Removing the corruption of consciousness

A B S T R A C T

Introduction: Ziapour may be influenced by Art's Sake concept, Clive Bell's meaningful form, or even André Lhote's thoughts. However, he attempts to provide solutions for achieving grace in painting by relying on the fundamentals of the visual arts and integrating other media into the art medium. Upon his return to Iran, amidst an increase in social freedoms, he began providing written sources on modern art. He believed modern art was the only proper art form and introduced this concept through his publications (Pakbaz, 2008: 889). Despite his publications, Ziapour's theories played a significant role in establishing the foundations of modern Iranian art. In 1943, he established the Academy of Fine Arts for Boys and Girls, where artists such as Tanavoli, Zenderoudi, Arabshahi, and Pilaram were trained. These artists went on to become the standard bearers of modern Iranian painting. Jalil Ziapour is a significant figure in contemporary Iranian art due to his contributions to theorizing and explaining modern art principles through articles and books and his teaching in educational institutions. In 1949, he presented his artistic statement in Kavir magazine under the label "perfect school." He explained that the foundation of his statement came from the heart of the community, and he did not intend to adhere to orders and theories. However, his statement seems paradoxical because he believes society imposes themes on painters. Nevertheless, he also considers the negation of themes and reliance on aesthetics as a request from society. Therefore, the question arises about the mutual role of artists and society according to Jalil Ziapour's "perfect school" statement and how to resolve this paradox.

Research Method: The objective of the present qualitative study is fundamental, and descriptive data were collected using content analysis. The statement "perfect school" is analyzed as a case study considered among specific and limited cases to thoroughly comprehend every aspect that can disclose the case studied (Creswell, 2012, p. 101). With an inductive approach, the content analysis method enables the researcher to investigate the content of the selected data objectively and systematically to measure the variables (Rogerdi, 2005: 314). Additionally, it offers a method for reading the text, a correct comprehension of material that appears irrelevant, and a method for qualitative information analysis (Boyatzis, 1998: 4). Therefore, the interactive relationship between the artist and society, as well as the artist's position regarding the function of people in art, were extracted from the present statement and subsequently analyzed. Then, the perspectives of Roger Bastide, Plekhanov, and Collingwood were utilized to resolve the existing paradox.

Artist and society's roles in Ziapour's painting and manifesto: Based on the manifesto of the perfect school, Ziapour mentions the role of society, people, and life in art in four cases:

a) Themeism in painting is influenced by society and people:

In his statement, he discussed how art was liberated from religious themes with the invention of writing (Rafierad and Makinejad, 2022: 30). He believed that even though a painter may try to avoid public themes, it would be impossible because their environment and society influence them. It means that society does not allow the artist to remove the theme from their painting altogether. Instead, by emphasizing their individuality, the painter reflects the specialized aesthetics of the artwork.

b) Negation of the representation of life scenes in a painting by Perfect School:

Cite this article:
Rafiei Rad, R. (2024). Analysis of the Reciprocal Relationship between the Artist and Society in Jalil Ziapour's Thought (Focusing on the theories of Plekhanov and Collingwood). Interdisciplinary Researches of Art, 1(1), 97-112. doi:10.22124/ira.2023.24477.1006

"If the purpose of painting in its initial stage is to depict various scenes of life, i.e., to create themes, then this is writing," he says (ibid., p. 3). Therefore, he believes that paintings should not depict scenes from everyday life. Color, design, form, and composition are the only tools a painter can use to attain the essence of painting.

c) The perfect school makes artists and people understand the reality of the aesthetic concept of painting:

Ziapour states in paragraph (c) of the conclusion that since the writing of the Manifesto, the artist and the people have comprehended their mission to remove natural and near-natural images from paintings. In the future, to learn the beauty of a picture, they will refer directly to the artistic elements and not to the motifs or content of the images. It will be the initial phase in which both the artist and the public realize the actuality of the concept of specialized beauty or specialized aesthetics.

d) The perfect school is a requirement of society and the environment:

In paragraph (d) of the conclusion, Ziapour argues that this statement does not exist outside of society's requirements and was created within an organization to meet those needs. He states, "No new method is ever created without the need of the environment, and no request can ever be in advance of the request of its time. Because every desire has a cause, the primary cause of each motivated desire exists within the community of desires. Therefore, my theory is not and cannot be outside the present demand" (ibid: 15).

Conclusion: Ziapour's views on Iran's contemporary art are among Iran's most influential cultural and aesthetic philosophy sources. The developments that his publications, articles, and other works have introduced to the history of contemporary art in Iran have significantly impacted the artistic perception and knowledge of society and artists. Ziapour's manifesto, which included innovations such as parasites (mediums other than painting), distant unnatural figures, and the like, was published to establish a solid foundation for painting's aesthetics. On the one hand, this manifesto asserts that thematic painting is influenced by societal demand. In contrast, in the perfect school, the artist negates all themes in the painting and provides the aesthetics of a painting that relies solely on color, line, design, form, and composition, eschewing both natural and unnatural forms. At the same time, this school was established in response to a request from society and the environment and is a response to the requirements of society. These two points of view cannot both be realized simultaneously.

Nevertheless, based on the opinions of specific sociologists and art theorists, such as Plekhanov and Collingwood, this paradox can be resolved, as this social influence can be explained by the unique trend of Ziapour's contemporary art. In this way, the artist, with the self-awareness individual that he has created in modern art, negates the theme, causing the society that forced the artist to accept the theme in the painting to look at the actual values of the painting and the limits of the medium of painting to be explained to them. It corresponds to the obligation that Collingwood deems art to have in preventing the disintegration of consciousness in society. However, there will still be many issues, and the answers to each can pave the way for the analysis of the history of contemporary Iranian art and contribute to the expansion of the fundamental concept of Iranian.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

تحلیل نقش متقابل هنرمند و جامعه در تفکر جلیل ضیاءپور (با تاکید بر نظریات باستید، پلخانف و کالینگوود)

رضا رفیعی راد[1*]

۱. دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

* نویسنده مسئول: r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۲
دوره ۱، شماره ۱، صفحات ۹۷-۱۱۲
تاریخ دریافت: ۱۹ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ بازنگری: ۰۷ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۳ آبان ۱۴۰۲
تاریخ انتشار: ۲۷ بهمن ۱۴۰۲

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: جلیل ضیاءپور، هنر و جامعه، مکتب کامل، رفع تباهی آگاهی

چکیده

جلیل ضیاءپور، یکی از نخستین هنرمندانی است که با نوشتن مقالات و انتشار نشریات ویژهٔ هنر، به تبیین هنر مدرن در ایران پرداخته است. یکی از این مقالات که در نشریه کویر و در سال ۱۳۲۷ منتشر گردید، با قرابت خاصی که با نظریه هنر برای هنر دارد، ارزش‌های نقاشی ناب و طریقه دستیابی به آن را برای نقاشان و جامعه توصیف می‌نماید. این مقاله جزء اولین منابع تاریخ هنر معاصر ایران است و بررسی دقیق آن سبب شناخت زوایای بیشتری از هنر مدرن ایرانی خواهد گردید. ضیاءپور از یک طرف حضور مضمون در نقاشی را عنصری تحمیلی از جانب جامعه به هنر بیان می‌کند و از طرف دیگر «مکتب کامل» را که بر نفی همه مدیوم‌ها در نقاشی اتکا دارد را متکی بر عامل خواهش اجتماعی و نیاز محیط و زمان معرفی می‌کند. سوال‌ها این است که نقش متقابل هنرمند و جامعه در نظریه‌های ضیاءپور چیست؟ آیا می‌توان بر اساس نظریات پلخانف، پارادوکس موجود در نظریات او را رفع نمود؟ پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی نقش متقابل جامعه و هنرمند در این مقاله مهم می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که از یک طرف جامعه، هنرمند را وادار به واردکردن مضمون به نقاشی نموده و از طرف دیگر طبق خواست جامعه و محیط، هنرمند به نفی مضمون و مدیوم‌های دیگر در نقاشی می‌پردازد. به نظر می‌رسد تحقق هم‌زمان این دو، نوعی تناقض است. اما با توجه به اندیشه‌های باستید، پلخانف و کالینگوود هنر نوعی کنش خودشناسانه برای هنرمند است و فعالیت هنرمند در راستای زیبایی‌شناسی، یک خواسته فردی نبوده، بلکه وظیفه عمومی هنرمند و در خدمت جامعه است که دستاورد آن رفع «تباهی آگاهی» از جامعه است.

ارجاع به این مقاله: رفیعی راد، رضا. (۱۴۰۲). تحلیل نقش متقابل هنرمند و جامعه در تفکر جلیل ضیاءپور (با تاکید بر نظریات باستید، پلخانف و کالینگوود). پژوهش های میان رشته ای هنر، ۱(۱)، ۹۷- ۱۱۲. doi: 10.22124/ira.2023.24477.1006

مقدمه

بر اساس تقسیم‌بندی‌های تاریخ نقاشی معاصر ایران در پژوهش‌های پاکباز، ضیاءپور در دوره دوم از چهار دورهٔ سیر تحول هنر معاصر ایران قرار دارد. به نظر می‌رسد ضیاءپور تحت‌تأثیر هنر برای هنر، فرم معنادار کلایو بل[1] یا حتی اندیشه‌های آندره لوت[2] بوده باشد اما نکته مهم این است که او سعی کرده راهکارهایی برای حصول زیبایی در نقاشی با اتکاء بر مبانی هنرهای تجسمی و رفع مدیوم‌های دیگر در مدیوم هنر ارائه دهد. او پس از بازگشت به ایران، هم‌زمان با بیشترشدن آزادی‌های اجتماعی، به تألیف مطالبی در زمینه هنر مدرن پرداخت و در آن‌ها، هنر مدرن را تنها هنر واقعی معرفی نمود (Pakbaz, 2007, 889). در آن دوران نشریاتی که او منتشر می‌کرد، یکی پس از دیگری توقیف می‌شدند. با این‌حال این ادعا که شناخت بنیادهای هنر مدرن ایران وابستگی عمیقی با نظریه‌های ضیاءپور دارند، چندان دور از انصاف نیست. او در سال ۱۳۲۲ هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران را تأسیس کرد که در آن هنرمندانی چون تناولی، زنده‌رودی، عربشاهی و پیلارام تحت‌آموزش قرار گرفتند که هریک از ایشان به چهره‌های تأثیرگذار در نقاشی مدرن ایران تبدیل شدند.

دلیل اهمیت جلیل ضیاءپور در هنر معاصر ایران را می‌توان در نقش و تأثیرگذاری او در تئوری‌پردازی، تبیین اصول هنر مدرن و انتشار آن به‌صورت مقاله و کتاب و نیز تدریس در نهادهای آموزشی جستجو کرد. او در سال ۱۹۴۹ بیانیهٔ هنری خود را تحت‌عنوان «مکتب کامل» در نشریه کویر ارائه نمود. این بیانیه با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیو تا سوررئالیسم» در ۱۵ صفحه منتشر شده است. جلیل ضیاءپور در آن دوران با مخالفت عمده دو گروه روبه‌رو بود. اولین گروه، پیروان کمال‌الملک بودند که به بازنمایی در هنر قائل بودند. گروه مخالف دوم سیاسیون بودند که با طرح موضوع «هنر برای جامعه»، مشرب هنر برای هنر را انتزاعی و بی‌ارتباط با جامعه می دانستند. ضیاءپور با شعار «سخن نو آر که نو را حلاوتی دگر است»، مبانی هنری موجود در بیانیه‌اش را برآمده از بطن اجتماع معرفی می‌کرد و پذیرش بی‌چون‌وچرای دستورها و نظریه‌ها را انکار می‌نمود. این بیانیه با یک تناقض روبه روست؛ زیرا معتقد است جامعه، مضمون‌گرایی در نقاشی را به نقاش تحمیل می‌کند و از طرف دیگر، نفی مضمون در نقاشی و اتکاء بر زیبایی‌شناسی را خواهشی از جانب جامعه می‌داند. بنابراین سؤال این است که اساساً نقش متقابل هنرمند و جامعه مطابق بیانیه مکتب کامل جلیل ضیاءپور چیست؟ آیا این تناقض قابل رفع است؟

روش پژوهش

پژوهش کیفی حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش گردآوری داده‌ها، توصیفی است که با استفاده از روش تحلیل محتوا انجام شده است. بیانیه مکتب کامل، برای مطالعه موردی که در این رابطه «موارد مشخص و محدود محسوب می‌شود» (Creswell, 2012, 101)، مورد بررسی قرار خواهد گرفت تا جوانب مختلف بیانیه آشکارتر، انتخاب و ثبت شود تا به درک عمیق آن منجر گردد. روش تحلیل محتوا با رویکردی استقرایی، امکان بررسی محتوای

داده‌های انتخاب‌شده را به‌صورت نظام‌مند و عینی در جهت اندازه‌گیری متغیّرها، به پژوهش‌گر ارائه می‌دهد (Roger D & Dominick, 2014, 317) و فرایندی برای دیدن متن، درک مناسب اطلاعات ظاهراً بی‌ارتباط، تحلیل اطلاعات کیفی (Boyatzis,1998, 4) را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. بدین‌طریق، روابط تعاملی میان هنرمند و جامعه و جایگاهی که او برای نقش حضور مردم در هنر در بیانیهٔ مذکور قائل بوده، استخراج گردیده و سپس مورد تحلیل قرار گرفته است. سپس برای رفع تناقض موجود، از آراء رژه باستید، پلخانف و کالینگوود استفاده شد.

پیشینه پژوهش

ضیاءپور در مقالات مختلفی درباره نقاشی ناب صحبت کرده و به نقش هنرمند و جامعه نیز اشاره نموده است. مهم‌ترین آن‌ها مقاله‌ای با عنوان «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیف تا سوررئالیسم» است که در سال ۱۳۲۷ در نشریه کویر منتشر شده است؛ دغدغه‌های کلایو بل در سال ۱۹۹۷ در «فرضیه زیباشناسي» نیز بر فرم معنادار و سپس نقش حضور جامعه در هنر است. تأثیرپذیری او از راجر فرای[۳] و علاقهٔ مشترک آن‌ها به هنر معاصر فرانسه باعث شد بِل نظریه «فرم معنادار» خود را بسط دهد (Grayling, et al, 2006, 21)؛ گراهام گوردون در مقاله «بیانگری، کروچه و کالینگوود» تأثیر جامعه بر هنرمند و هنر را در یک سیر منطقی و استدلالی بررسی می‌نماید؛ برخی از پژوهشگران، از ایده‌آل‌گرایی در هنر به صرف رویدادهای ذهنی در نگره کالینگوود[۴] (Ridley,1997,264) دفاع کرده‌اند؛ پلخانف[۵] در «هنر و زندگی اجتماعی» ساختار حضور اجتماع در هنر و نیز دلایلی که هنرمند به هنر فرمالیستی روی می‌آورد را از منظر اجتماعی بررسی نموده است؛ نگارنده پژوهش حاضر در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاءپور و گرینبرگ» آراء ضیاءپور و گرینبرگ را با یکدیگر تطبیق داده است. این پژوهش نشان می‌دهد ضیاءپور برخلاف گرینبرگ به کارکرد خودنقادی در نقاشی، وجود تداوم تاریخی در نقاشی، فقدان برنامه‌ریزی مدرنیته در هنر و اهمیت بسترِ تاریخی و فرهنگی هنر مدرن، برای تحقق نقاشی ناب اعتقادی ندارد (Rafiei Rad & Akrami Hassan Kiade, 2019, 70). مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل بینامتنی نقاشی نوگرای ایران و سبک کوبیسم بر اساس نظریه بدخوانی خلاق هارولد بلوم با تاکید بر آثار جلیل ضیاءپور و پیکاسو» نوشته فرانک بصیری، نشان می‌دهد که ضیاءپور این نظریه را توسعه داد که نقاشان ایرانی باید با استفاده از مدرنیسم و تلفیق خلاقانهٔ آن با خصوصیات تاریخ و فرهنگ ایرانی، شیوه‌ای نو و در عین حال ایرانی بیافرینند. حفظ هویت هنر ایرانی با شیوه بیان مدرن، تا چندین دهه نگرش مسلط بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر در ایران بود (Basiri, 2016, 2235).

تفاوت پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌ها، بررسی و رفع تناقض در اندیشه‌های او در ارتباط میان هنرمند و جامعه از طریق آراء برخی متفکرین و فیلسوفان هنر است.

مبانی نظری

هنر برای هنر

بیانیهٔ ضیاءپور در ۱۹۴۹، اگرچه در ایران تازگی داشت اما نظریهٔ جدیدی در جهان هنر به حساب نمی‌آمد و «مکتب کامل» ضیاءپور بدون شک قرابت تامی با نظریه «هنر برای هنر» داشت. بنجامین کنستان[۶] در ۱۸۰۴ برای اولین بار «هنر برای هنر و بدون هدف» را مطرح کرد. ویکتور هوگو[۷] که به تعهد اجتماعی هنر قائل بود نیز بعدها اعلام کرد شاعر همیشه حق دارد اثر بیهوده‌اي منتشر سازد که شعر محض باشد. سپس تئوفیل گوتیه که از طرفداران هوگو بود، از شعري دفاع کرد که با مسائل اجتماعي و اخلاقي و سیاسي کاملاً بیگانه باشد؛ به‌نظر او فقط چیزي زیباست که به درد هیچ کاري نخورد؛ هر چیز مفیدي زشت است، زیرا احتیاجي را بیان مي‌کند و احتیاجات انسان، پست و تنفرآور هستند (Seyyed Hosseini, 1997, 467).

دو شرط از شرایطي که کانت براي زیبایي بیان مي‌کند، زمینه ادعاي هنر براي هنر است. اول اینکه لذت حاصله از درك شیئی زیبا خالي از هرگونه نفع و غرض باشد. و شرط دوم اینکه هنر، «غائیت بدون غایت» است؛ یعني متناسب‌بودن یك اثر با مقصود، بي‌آنکه هدف و غایتي در میان باشد. طبق نظر کانت، هنر و ادبیاتي که منجر به پیام مستقیم اخلاقي مي‌شوند، محکوم و بلااثر هستند.

کلایو بل نیز در مقاله «فرضیه زیبایي‌شناسي» از اصطلاح «شکل معني‌دار» براي بیان مقصود خود سود جست. شکل معني‌دار از نظر او ترکیباتي شامل خطوط و رنگ‌ها است. او معتقد است که تمایز بین رنگ و شکل، تمایزي واقعي نیست. وی اصطلاح «نقاشي توصیفي» را براي انواعي از نقاشي به‌کار می‌برد که در آن‌ها مدیوم نقاشي به‌عنوان وسیله‌اي براي انتقال احساس یا اطلاعات استفاده شده است؛ مثلاً چهره‌پردازي‌هایي که ارزش روان‌شناسانه یا تاریخي دارند، یا آثاري که روایت یک داستان را بر عهده گرفته‌اند و یا مصورسازي‌ها را در این دسته قرار مي‌دهد. او بخش زیادي از آن‌ها را از زمره آثار هنري خارج مي‌کند و معتقد است آن‌ها جزء آثار هـنری نیستند. آن‌ها احساسات زیبایی‌شناختی ما را بدون اینکه کوچکترین اثری بر آن بگذارند، ترک می‌کنند؛ زیرا این شکل‌های آن‌ها نیست، بلکه اندیشه‌ها و اطلاعاتی است که با شکل‌های آن‌ها به ما منتقل می‌شود یا از خاطرمان می‌گذرد و این‌ها هستند که بر ما اثر می‌گذارند (Bell, 1997, 15-23).

هنر و جامعه

رویکرد هنرمند به هر سبکی (حتی فرمالیسم که نگاه درونی به مدیوم دارد)، بیرون از تحولات و چرخش‌های فکری و فرهنگی جامعه نیست. نظریه‌های بسیاری درباره رابطه غیرقابل‌انکار هنر و جامعه وجود دارد. به‌طور نمونه، رژه باستید معتقد است هنر در نفس خود یک امر جمعی است و یک نهاد واقعی اجتماعی را تشکیل می‌دهد؛ یکی از

اولین تفسیرهایی که او از هنر ارائه کرده این است که هنر نظامی از نشانه‌ها و در نتیجه زبانی خاص است. زبان وسیله ارتباط است و بدین‌صورت هنر یک وسیله برای همبستگی اجتماعی است. بنابراین وقتی که هنر یک زبان است، یک ابزار همبستگی اجتماعی نیز است؛ به‌علاوه چون در هنر صرفاً با یک نظام از نمادهای فکری سروکار نداریم، بلکه با نظامی از نمادهای عاطفی مواجه هستیم، همبستگی‌ای که به‌واسطهٔ این نهادها ایجاد می‌شود، نزدیک‌تر خواهد بود. این همبستگی عاطفی از رابطهٔ متقابل افراد جدا از هم درمی‌گذرد تا نوعی نفوذ متقابل در جان‌ها، آمیزش گدازه‌مانند وجدان‌ها را برقرار کند. سپس او به نظریه دیگری اشاره می‌کند که در آن هنر به مثابه بازی است. در این نظریه که شیلر[۸] و اسپنسر[۹] آن را مطرح کرده‌اند، هنر نوعی بازی است که جامعه آن را تنظیم کرده است.

در نظر دورکهیم هنر مانند دین و اخلاق از زندگی مشترک جمعی زاده می‌شود. برگسون از منظر این باور که راه فرار از ماشینیسم، هنر است با پرودون[۱۰] شباهت دارد. در نظر برگسون جان یا روح آدمی باید به نسبت پیکره اجتماع و به نسبت ماده که رشد غول‌آسا دارد، منبسط شود و بخشی از این نقش نجات‌دهندگی به عهده هنر نهاده شده است (Bastid, 1995, 280-290).

از طرف دیگر، آبراهام نیز به نوعی بده‌بستان متقابل میان هنرمند و جامعه اعتقاد دارد؛ چنان‌که هنر وقتی از جامعه به سوی فرد می‌رود، به شور و شوق آدمی نظم می‌بخشد؛ هنگامی‌که از فرد به سمت جامعه می‌رود، برعکس حالت پیشین، جوش و خروش نیروهای روانی است (Ibid, 289). کمپ نیز به رابطه متقابل میان هنرمند و جامعه معتقد است و آن را به رابطه کودک و محیط شبیه می‌داند؛ زیرا کودک، هم‌زمان با یادگیری زبان مادری، هم گوینده و هم شنونده است (Kemp,2007, 317). همچنین در نظریات پلخانف و کالینگوود نیز به رابطه میان هنر و جامعه اشاره می‌شود که در بخش‌های بعد به آن‌ها اشاره خواهد شد.

نظریات جلیل ضیاءپور

رد نظریات کلاسیسیسم تا سوررئالیسم در تاریخ هنر

ضیاءپور در بیانیهٔ مکتب کامل، تمام اصول مکاتب، از پریمیتیو تا سوررئالیسم، را مردود می‌شمارد. او تمام فرم‌های تصویری نقاشی را به سه دسته «صور طبیعی»، «صور غیرطبیعی نزدیک» و «صور غیرطبیعی دور» تقسیم‌بندی می‌کند؛ تصاویر مأنوس و عادی که مابه‌ازای بیرونی دارند را در دستهٔ صور طبیعی، و فرم‌هایی که به‌صورت غیرمستقیم بر اشیاء و محیط بیرون از ذهن دلالت دارند را در دستهٔ صور غیرطبیعی نزدیک قرار می‌دهد. این تصاویر اگرچه به‌صورت تام‌وتمام اشیاء را بازنمایی نمی‌کنند، اما تشابه زیادی با اشیاء و جهان پیرامون دارند. دستهٔ سوم یعنی صور غیرطبیعی دور، شامل تمام فرم‌هایی می‌شود که به هیچ‌وجه مابه‌ازای خارجی ندارند و تنها از راه تصور و تداعی معانی، متجلی می‌شوند. آن‌ها به‌خودی خود در طبیعت وجود ندارند و مشابه چیزی هم نیستند. (جدول ۱)

جدول ۱. تقسیم‌بندی فرم‌ها در هنرهای تجسمی از نظر ضیاءپور

انواع فرم‌ها از نظر ضیاءپور	تعریف	مثال
صور طبیعی	تصاویر مانوس و عادی با مابه‌ازای بیرونی	اشیاء، فیگور، طبیعت بی‌جان و ...
صور غیرطبیعی نزدیک	دلالت غیرمستقیم فرم‌ها بر اشیاء و محیط بیرون از ذهن	تصاویر انتزاعی مانند سرو، گیاهان، فیگورهای انسانی در مکاتب مختلف مانند کوبیسم، انتزاعی، نگارگری و ...
صور غیرطبیعی دور	بدون مابه‌ازای بیرونی تحقق از راه تصور و تداعی معانی عدم وجود به‌خودی‌خود در طبیعت عدم شباهت به چیزی	تمامی فرم‌های تجریدی

او تأکید می‌کند که به‌دلیل استفاده از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک و هم‌چنین غلبهٔ مضمون در هنر، هیچ یک از مکاتب هنری از کلاسیسیسم تا سوررئالیسم، حق نقاشی را ادا ننموده‌اند. دلیل این امر را وجود «انگل‌ها» در نقاشی ذکر می‌کند؛ منظور او از انگل‌ها، حضور مدیوم‌های دیگر مانند ادبیات در مدیوم نقاشی است. ضیاءپور با مرور خلاصه تاریخ نقاشی غرب، اذعان می‌کند که تلاش‌های مداوم و مرحله‌ای، یک هدف بیشتر نداشت و آن هدف این بوده که نقاشی از چنگ انگل‌ها (همان مدیوم‌های دیگر) رها گردد و «آن‌چنان‌که باید» انجام شود و به منصه ظهور برسد. او به امپرسیونیست‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید که آن‌ها کاری کردند که رنگ، پیش از مضمون دیده شود؛ این عمل سبب تقویت عوامل بصری گردید و به‌موازات آن، توجه به عملکرد قوای بینایی در نقاشی نیز اهمیت یافت.

به اعتقاد او سوررئالیسم دچار انحراف گردید و ایده‌ها و مضامین ذهنی را به‌صورت تصویر به نمایش درآورد و بدین‌دلیل از قالب نقاشی فاصله گرفت. اگرچه ضیاءپور تلاش‌های کوبیسم را ارج می‌نهد، اما دو اشکال اساسی را برای آن ذکر می‌کند؛ اول اینکه کوبیسم نیز دارای مضمون است و دوم اینکه تغییر شکل‌ها در کوبیسم، به‌جای اینکه ذهن را به اصل نقاشی یعنی «درک زیبایی طرز بیان مخصوص به خود آن» معطوف کند، کنجکاوی ذهن را برای دریافت شکل اصلی که نقاش آن را دفرمه کرده است، برمی‌انگیزاند؛ بدین‌سان نقاشی را منحرف می‌سازد و مکتبی نارسا به‌وجود می‌آورد که حتی پیشروترین نقاشان این مکتب کماکان در قیدوبند تصویرها باقی می‌مانند (Ziapour, 1949, 5-10).

دستیابی به نقاشی ناب

ضیاءپور تلاش کرد تا مبانی نقاشی ناب را مشخص نماید. تجربه حضور در محیط هنری اروپا، بر وی تأثیر عمیقی گذاشت و او را در عقیده‌اش پایدارتر گردانید. او معتقد بود هنرمند باید از حالت عادی به عالمی خصوصی‌تر وارد شود تا بتواند جلوه‌های دقیق‌تری از طبیعت را ببیند؛ جلوه‌هایی که در دسترس مردمان عادی نیست، زیرا به آن‌ها توجّه مستقیم ندارند تا به این وسیله، هم حس بینایی‌شان پرورده شود و هم محسوسات خود را از روزنهٔ چشم خویش با اصول هنری و مهارت سهل‌وممتنع نشان دهند (Ibid, 5-15).

او معتقد است نقاشی، قبل از اختراع خط وظیفه بسیار سنگینی داشته است. یکی از وظایف اجتماعی آن، مسئولیت تبیین مذهب بوده که با اختراع خط، سنگینی این وظیفه کمتر شده است. با سلب این وظیفه اجتماعی، سلایق فردی و فردانیت هنرمند مجال ظهور پیدا کرده است. بااین‌حال به‌دلیل تأثیرگذاشتن جامعه بر هنرمند، این فردیت محدود بوده و هنرمند همچنان به خلق تصویرهای مأنوس و طبیعی دست زده است. به‌عبارت دیگر، به این دلیل که هنرمند تحت‌تأثیر جامعه قرار داشته است، سلایق خود را به‌صورت محدود اعمال می‌کرده و قادر نبوده است که از بازنمایی صور طبیعی اجتناب کند (Ziapour, 1948, 2). در نهایت به اعتقاد ضیاءپور، آنچه برای نقاشی باقی می‌ماند رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب‌بندی است. در جدول ۲، نتایج مکتب کامل در زمینه دستیابی به نقاشی ناب، ارائه شده است.

جدول ۲. نتایج پژوهش ضیاءپور درباره چیستی و چگونگی دستیابی به نقاشی ناب

بند	موضوع	نظر ضیاءپور
الف	ترکیب‌بندی	فرم و ترکیب‌بندی تنها باید به «صور غیرطبیعی دور» بپردازند.
ب	حذف مضمون	وجود مضمون در نقاشی با تکامل و ارزش نقاشی نسبت عکس دارد.
پ	حذف مدیوم ادبیات	نقاشی باید از بیان در مدیوم ادبیات دوری گزیند.
پ	حذف بازنمایی صور طبیعی	هرگونه فرم و تصویر و مضمون متمایل به طبیعت در نقاشی، مردود است.
ت	کمال نقاشی	صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک، باید جای خود را به طرح، رنگ و سایر عوامل فنی بدهند.
ث	وظیفه هنرمند	هنرمند باید نقاشی‌ای که از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک ساخته شده، عمداً ویران کند تا عوامل فنی نقاشی «بدون انگل» بیان شوند.
ج	درک زیبایی‌شناسی هنرمند و مردم	با رد مدیوم‌های دیگر در نقاشی برای ایجاد زیبایی و با تکیه بر عوامل فنی، هم هنرمندان و هم مردم درک زیبایی‌شناسانه‌ای از نقاشی خواهند داشت.

چ	مکتب کامل	این نظریه، مکتبی با نام «مکتب کامل» به وجود خواهد آورد که مدیوم نقاشی را از مدیوم‌های دیگر جدا کرده و حدومرزهای آن را مشخص می‌کند.
ح	زیبایی‌شناسی نقاشی	زیبایی نقاشی، با زیبایی هنرهای زیبای دیگر فرق می‌کند.
خ	خواست اجتماعی	این نظریه، صرفاً امری فردی نیست و محصول درخواست اجتماعی این دوران است.

نقش هنرمند و جامعه در نقاشی

طبق بیانیه مکتب کامل، ضیاءپور در چهار مورد به نقش جامعه، مردم و زندگی در هنر اشاره می‌نماید که عبارتند از:

الف) مضمون‌گرایی در نقاشی، تحت‌تأثیر جامعه و مردم است: ضیاءپور در ابتدای بیانیه، به رهایی هنر از ارائه مضامین دینی (Rafiei Rad & Makinejad, 2019, 30) پس از اختراع نوشتار اشاره نموده و معتقد است که نقاش هرگز نمی‌تواند مضامین عمومی را به‌طور کلی از دست بدهد؛ زیرا نه‌تنها نقاش، بلکه هیچ هنرمندی قادر نخواهد بود که در محیطی زیست کند و از آنچه در جامعه‌اش جریان دارد، تأثیر نپذیرد. بنابراین امکان حذف کامل مضمون در نقاشی وجود ندارد و هنرمند نمی‌تواند با تأکید بر فردیت، تنها زیبایی‌شناسی تخصصی نقاشی را منعکس سازد.

ب) نفی بازنمایی صحنه‌های زندگی در نقاشی: اعتقاد ضیاءپور بر این است که اگر نقاشی، صحنه‌های زندگی را بازنمایی نماید، این عمل در واقع مدیوم نویسندگی را وارد مدیوم نقاشی می‌گرداند (Ibid, 3). بدین‌گونه او اعتقاد دارد که نقاشی نباید صحنه‌های زندگی را به تصویر بکشد. چیزهایی که نقاش می‌تواند از آن‌ها برای رسیدن به حقیقت نقاشی استفاده کند، رنگ، طرح، فرم و کمپوزیسیون است.

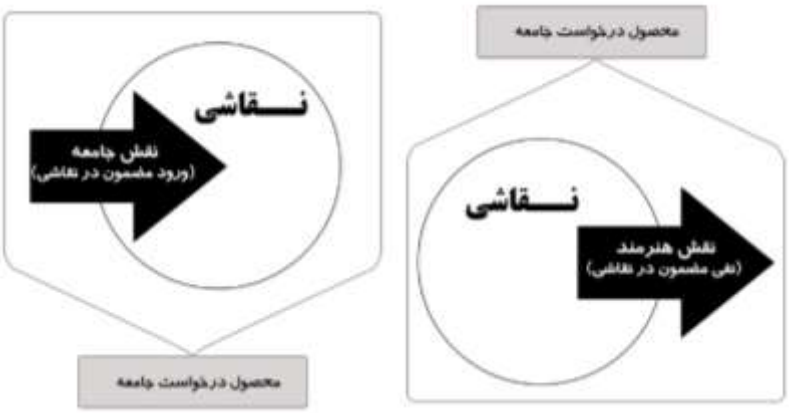
ج) مکتب کامل درک واقعیت مفهوم زیبایی‌شناسی نقاشی را برای هنرمند و مردم ایجاد می‌کند: در بند (ج) بخش نتیجه‌گیری، ضیاءپور بیان می‌کند که از زمان نوشته‌شدن بیانیه به بعد و با حذف صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک در نقاشی، هم هنرمند و هم مردم، برای درک زیبایی نقاشی مستقیماً به عوامل هنری اثر رجوع می‌کنند، نه به مضامین تصویری یا خود تصویر. اینجا اولین مرحله‌ای است که هنرمند و مردم به واقعیت مفهوم زیبایی تخصصی و یا زیبایی‌شناسی تخصصی پی می‌برند.

د) مکتب کامل، اقتضای جامعه و محیط است: ضیاءپور در بند (خ) بخش نتیجه‌گیری می‌گوید این بیانیه چیزی خارج از نیاز جامعه نبوده و از بطن جامعه و برای رفع نیاز آن به‌وجود آمده است. او چنین اذعان می‌کند: «باید دانست که هرگز هیچ روش تازه‌ای بدون نیازمندی محیط به‌وجود نمی‌آید و هرگز هیچ خواهشی جلوتر از خواهش زمان خود نمی‌تواند باشد؛ زیرا هر خواهشی عاملی دارد و مطمئناً عامل اصلی هر خواهش انگیخته‌شده‌ای در میان اجتماع هر خواستاری وجود دارد. بنابراین، نظریهٔ من بیرون از تقاضای زمان حاضر من نیست و نمی‌تواند باشد» (Ibid, 15).

تناقض نقش جامعه و هنرمند

همچنان که مشاهده می‌شود در ارتباط با نقش جامعه و هنرمند در نقاشی، در آراء ضیاءپور یک تناقض وجود دارد. او در بند (الف) بیانیه می‌گوید اساساً مضمون‌گرایی در هنر از زمان پیدایش آن تحت‌تأثیر اجتماع بوده است؛ در بند (ب) هر گونه بازنمایی زندگی و نیز استفاده از صور طبیعی را در نقاشی مردود می‌شمارد؛ در بند (ج) اعلام می‌کند از این به بعد هنرمند، زیبایی‌شناسی مدیوم نقاشی (فرمالیستی) را به مردم خواهد بخشید و مردم نیز تکلیف خود را خواهند دانست و در همان بند تأکید می‌کند که این بیانیه برای رفع نیازی است که در جامعه به‌وجود آمده و خواست آن از طرف جامعه مطرح گردیده است (شکل ۱).

از منظر عقلانی نمی‌توان پذیرفت که جامعه، هنرمند را وادار به واردنمودن مضمون به مدیوم نقاشی کند و هم‌زمان از هنرمند بخواهد که مضمون را در نقاشی حذف کند. با نگاهی تاریخی به دوران ضیاءپور نیز می‌توان دریافت که خواست جامعه در آن دوران با حذف مدیوم‌های دیگر در نقاشی مخالف بوده که این امر با ضرورت ایجاد مکتب کامل در آن برهه زمانی در تناقض است. او در آن دوران گفته است این هنر «مال مردم» و «به‌خاطر مردم» است[۱۱](Rezaei, 1977, 15)، درحالی‌که مکتب کامل با رویکردی صرفاً فرمالیستی، تنها دلیل اصالت نقاشی را در کیفیت زیباییی‌شناسانه‌اش می‌داند که نتیجه آن جداسازی نقاشی از محتوا و زمینه اجتماعی هنر است.



شکل ۱. متناقض‌نمای نقش هنرمند و جامعه در نقاشی از منظر ضیاءپور

باید توجه داشت که نقاشان تحصیل‌کرده، محلی به‌عنوان نمایشگاه نقاشی مدرن برای عرضهٔ آثار هنری خود نداشتند و این نوع آثار در جامعه جایگاهی نداشته و دولت نیز آن‌ها را به رسمیت نمی‌شناخته است. مراکز دولتی تا آغاز دهه ۳۰ فقط نگارگری و صنایع‌دستی را هنر به‌حساب می‌آوردند. روی‌آوردن مدرنیست‌ها به انجمن‌های روابط فرهنگی (Keshvari Kamran & Jalal Jafari, 2013, 98)، عدم آشنایی مردم و حتی روشنفکران با هنرهای

زیبا (Mojabi, 1997, 9)، دولتی‌بودن نقاشی (Kiaras,2009, 26)، توقیف نشریات هنری مانند خروس جنگی، «گِل‌گرفتن» نمایشگاه مهرگان در خیابان لاله‌زار در ۱۳۳۸ و پاره‌کردن آثار نقاشانی چون جلیل ضیاءپور، نمونه‌هایی مستند از مقابله‌های اجتماعی با رهیافت‌های مکتب کامل و نقاشی مدرن است.

به این ترتیب جامعه دوران ضیاءپور جامعه‌ای است که اساساً نه شناختی از هنر مدرن دارد و نه محلی به‌عنوان نمایشگاه برای عرضه آثار مدرن؛ با تفکر اندیویدوالیستی آشنا نیست و آثار سوبژکتیویسیم بر جهان اندیشه آن سایه نیانداخته و به‌لحاظ فکری تماماً سنّتی است. چنین جامعه‌ای به‌سختی می‌تواند هنر مدرن را درخواست کند. برای حل‌وفصل‌کردن متناقض‌نمای مذکور، می‌توان از بنیان‌های فکری کالینگوود استفاده کرد که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

رفع تناقض نقش هنرمند و جامعه

همان‌طور که بیان شد، علی‌رغم اینکه اشتیاقی دال بر درخواست اجتماعی برای هنر مدرن در آن سال‌ها وجود نداشت، ضیاءپور مدعی است که عامل درخواست مکتب کامل، در میان اجتماع وجود داشته و این بیانیه چیزی بیرون از محیط و زمان خودش نیست. از طرف دیگر، تحمیل مضمون به نقاشی را عملکرد جامعه در قبال هنرمند می‌داند که تحقق این دو، در یک زمان امکان ندارد. در ادامه با ارائه نظریات پلخانف و کالینگوود، تلاش بر این خواهد بود که این تناقض‌نما رفع شود.

پلخانف در بحث‌های مرتبط با مفهوم زیبایی‌شناسی در هنر با این که ایده زیبایی حاکم بر جامعه در هر دوره‌ای هم معلول شرایط «بیولوژیکی» و هم معلول شرایط «تاریخی» است، با مارکس و انگلس اشتراک‌نظر دارد (Laing, 1987, 17-18). مارگارت رز[۱۲] معتقد است نقد پلخانف بر کوبیسم از مصادیق حمله پلخانف به هنر انتزاعی است(Ramin, 2008, 31)؛ زیرا کوبیسم این باور پلخانف که وظیفه هنر انعکاس دقیق واقعیت‌های اجتماعی است را ویران می‌سازد (Eagleton,1977, 43).

روش اصلی پلخانف تقلیل‌گرایی‌ای مداوم است که نشأت‌گرفته از دیدگاه ماتریالیسمی مکانیکی او است. پلخانف مدام درگیر اشکال مختلف جبرگرایی جغرافیایی، بیولوژیکی و تکنولوژیکی در ماتریالیسم مکانیکی خود بوده و مسئلهٔ بنیادین او این است که همه تغییرات را معلول وضعیت اجتماعی بدانند، نه فعالیت‌های بشریت (Devine,1988, 3). به همین دلیل پلخانف این سؤال را مطرح می‌کند که کدام شرایط اجتماعی باعث می‌شود که هنرمندان و کسانی که به هنر علاقه شدید دارند، به هنر برای هنر گرایش پیدا کرده و آن را قوام بخشند؟

سپس او پوشکین[۱۳] را مثال می‌زند و استدلال می‌کند که او در دورهٔ الکساندر اول به تعهدات اجتماعی در هنر باور داشت و اشعارش گواهی برای تأیید این موضوع است. اما پوشکین بعداً و در زمان نیکلای اول، نظریهٔ هنر برای هنر را پذیرفت. پلخانف می‌پرسد این تغییر اندیشه ناشی از چه چیزی بود؟ او علّت این امر را انحطاط و زوال اخلاق و

انسانیّت در دورهٔ نیکلای می‌داند که از آغاز با قتل فرهیخته‌ترین و بافرهنگ‌ترین نمایندگان جامعه در فاجعه دسامبریست‌ها، حکومت خود را آغاز کرده بود. درنتیجه، تغییر اندیشهٔ هنری پوشکین بر اساس تغییر وضعیت اجتماعی حاصل شده است. سپس پلخانف نتیجه می‌گیرد: «گرایش به‌سوی نظریه هنر برای هنر در جایی پیدا می‌شود که عدم‌توافقی بین هنرمندان و محیط اجتماعی آنان موجود باشد» (polkhanov, No Date, 15).

ضیاءپور در مکتب کامل بیان می‌کند «از این پس (از زمان نوشته‌شدن بیانیه) با حذف صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک در نقاشی، هم هنرمند و هم مردم تکلیف خود را می‌فهمند و برای درک زیبایی نقاشی، مستقیماً به عوامل هنری رجوع می‌کنند نه به مضامین تصویری یا خود تصویر. اینجا اولین مرحله‌ای خواهد بود که هنرمند و مردم هر دو به واقعیت مفهوم زیبایی تخصصی و یا زیبایی‌شناسی تخصصی پی می‌برند» (Ziapour, 1948, 9). بدین‌معنا، هنرمند با کنکاش در حوزهٔ هنر و خصوصاً فرم، در حال آگاهی‌دادن به اجتماع است. از نگاه ضیاءپور، در مرحلهٔ اول جامعه با نادیده‌گرفتن ارزش‌های نقاشی، مضمون را از هنرمند طلب می‌کند؛ در مرحلهٔ دوم هنرمند باید (برخلاف درخواست جامعه) همه مضامین را از نقاشی خارج کند و در مرحلهٔ سوم، هنرمند با نشان‌دادن ارزش‌های واقعی نقاشی، سبب می‌شود که خودش و مردم به درک زیبایی حقیقی نقاشی نائل شوند. با بیانی دقیق‌تر می‌توان گفت که شهود فردی هنرمند، سبب می‌شود جامعه نیز از این آگاهی متأثر شود. این نوع تفسیر، با نظریات زیبایی‌شناسی کالینگوود هم‌راستا است (شکل ۲).

شکل ۲. فرایند رفع تباهی آگاهی در نظریات جلیل ضیاءپور بر مبنای آراء کالینگوود

برای کالینگوود، آفرینش هنری به‌معنای وجود خارجی‌دادن به چیزی که قبلاً در ذهن وجود داشته، نیست؛ بلکه برعکس جریان کشف تخیل است. چراکه غلیان روانی متعلق به هنرمند است و جریانی است که در آن هنرمند خود را کشف می‌کند. ارزش اساسی هنر هم به همین خودشناسی است (Graham, 2005, 94-95). او برای نشان‌دادن تفاوت میان هنر راستین و هنر کاذب تلاش‌های زیادی انجام داده و معتقد است اگر فرانمود ناب نباشد، هنر کاذب است؛ زیرا هدفش برانگیختن عواطف مخاطبان برای مقاصد عملی یا سرگرم‌سازی است (Shepard, 1998, 43).

برای کالینگوود، خودشناسی امری بسیار مهم در فعالیت‌های انسانی است و پایهٔ تمام زندگانی است. هنرمند در جریان آفرینش هنری، خود را کشف می‌کند. اما این خودشناسی غایت هنر نیست، زیرا در این صورت مخاطب از

صحنهٔ هنر حذف خواهد شد. درواقع اگر خودشناسی هنرمند در راستای آفرینش اثر هنری، تنها غایت هنر باشد، هنر به امری کاملاً فردی و بی‌ارتباط به جامعه تبدیل خواهد شد. به عقیدهٔ او اگر هنرمند اهمیتی برای قضاوت مخاطبان خود قائل باشد، فقط به این دلیل است که عواطفی که درصدد بیان آن‌هاست، میان او و مخاطبان مشترک است. به‌عبارت دیگر تعهد هنرمند به کار هنری بر مبنای خواست فردی او صورت نمی‌پذیرد، بلکه در حکم وظیفه‌ای عمومی و در خدمت جامعه‌ای است که به آن تعلق دارد (Collingwood,1938, 305-314). به این طریق نه فقط هنرمند، بلکه کل جامعه به خودشناسی می‌رسند. از نظر کالینگوود، هنر دوای جامعه است حتی برای بدترین بیماری ذهنی که عبارت است از «تباهی آگاهی» (Ibid, 315). در نتیجه هنرمند در کنکاش درونی خود حین آفرینش اثر هنری به خودشناسی دست می‌یابد؛ این خودشناسی صرفاً امری فردی نیست و جامعه نیز با مکانیزمی که کالینگوود می‌گوید، از این خودشناسی منتفع می‌گردد.

نتیجه‌گیری

نظریات ضیاءپور دربارهٔ هنر مدرن ایران، یکی از تأثیرگذارترین منابع بر تاریخ اندیشه و فرهنگ و هنر ایران است. او با کمک نشریه‌ها و مقالات و آثار دیگر بر تاریخ هنر معاصر ایران، و بر سطح ادراک و اطلاعات هنری جامعه و هنرمندان تأثیر گذاشته است. بیانیهٔ ضیاءپور دارای ابداعاتی نظیر انگل‌ها (مدیوم‌هایی غیر از نقاشی)، صور غیرطبیعی دور و مانند آن‌ها بود که در جهت ایجاد پایگاهی مطمئن برای زیبایی‌شناسی نقاشی منتشر گردیده است. این بیانیه از یک‌طرف مضمون‌گرایی در نقاشی را متأثر از درخواست جامعه می‌داند و از طرف دیگر بیان می‌کند که هنرمند در مکتب کامل همه مضمون‌ها را در نقاشی نفی می‌کند و زیبایی‌شناسی نقاشی تنها بر رنگ، خط، طرح، فرم و ترکیب‌بندی متکی است که با عدم استفاده از صور طبیعی و صور غیرطبیعی نزدیک حاصل می‌شود. از طرف دیگر او اذعان می‌کند که مکتب کامل بر اساس خواهش جامعه و محیط به وجود آمده و پاسخی به نیاز جامعه است. به‌نظر می‌رسد تحقق این دو امر به‌طور هم‌زمان، قابل ادراک نباشد؛ اما با کمک آراء برخی جامعه‌شناسان و فلاسفه هنر مانند پلخانف و کالینگوود، و با تبیین تأثیر اجتماعی مذکور در گرایش خاص ضیاءپور به هنر مدرن، این تناقض نما را توضیح داده و رفع نمود. به این ترتیب که هنرمند به‌دلیل خودشناسی فردی که حین آفرینش اثر هنری مدرن کسب می‌کند، مضمون را نفی می‌کند؛ او سبب می‌شود تا جامعه‌ای که هنرمند را به ورود مضمون در نقاشی مجبور کرده است، به سمت ارزش‌های واقعی نقاشی سوق داده شود. هنرمند به جامعه آگاهی می‌دهد و مرزهای مدیوم نقاشی را تبیین و مشخص می‌کند. این امر با وظیفه‌ای که کالینگوود برای هنر به‌عنوان رفع‌کنندهٔ تباهی آگاهی در جامعه قائل است، انطباق دارد. با این حال سؤالات بسیاری کماکان بدون پاسخ وجود دارند که پاسخ به هرکدام از این سؤالات می‌تواند راه‌گشای تحلیل تاریخ هنر معاصر ایران و چه‌بسا به بسط وگسترش مفهوم واقعی هنر ایرانی منتهی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Clive Bell
2. Andre Lhote
3. Roger Eliot Fry
4. R. G. Collingwood
5. Georgi Plekhanov
6. Benjamin Constant de Rebecque
7. Victor Hugo
8. chiller
9. spencer
10. Proudhon

۱۱. مصاحبه ضیاءپور در شماره ٦٢٥ ویژه‌نامه رستاخیز

12. Margaret Rose
13. Alexander Pushkin

References:

Basiri, F. (2016). Intertextual analysis of modern Iranian painting and cubism based on Harold Bloom's theory of creative misreading with an emphasis on the works of Jalil Ziapour and Picasso. the 5th International Research Conference on Science and Technology, England, (2015-2024) (In persian)

Bastid, R. (1995). Art and Society. (Gh. Hosseini trans.), Tehran:Toos. (In persian)

Bell, C. (1997). Aesthetics hypothesis. (A. M. Tabatabai trans.), published in Oxford University Press, first chapter, 15-23. (In persian)

Boyatzis, R. E. (1998).Transforming qualitative information: thematic a and code development. 1st Edition, CA: SAGE Publications.

Collingwood, R. G. (1938). Principles of Art. Oxford: Clarendon Press.

Creswell, J. W. (2012). Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Approaches. (A. Kiamanesh & M. Danai-Tousi trans). Tehran: Jihad Dhanshgai, Allameh Tabatabai Unit. (In persian)

Devine, J. (1988). Georgi Plekhanov and the roots of Soviet philosophy. International Journal of Socialist Renewal, 3(2), 1-21.

Eagleton, T. (1977). Marxist Literary Criticism. The Sociological Review, 25(1), 85-91. https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1977.tb03232.x.

Graham, G. (2005). Biangari, Croce and Collingwood. Encyclopaedia of Aesthetics, Tehran: Farhangistan Honar. (In persian)

Grayling, A.C, Goulder, N. , Pyle, A. (2006). Bell, Arthur Clive Heward. Oxford Reference. doi:10.1093/acref/9780199754694.001.0001.

Kemp, G. (2007). Collingwood's Aesthetics, Stanford University.

Keshvari Kamran, R. & Jalal Jafari, B. (2013). Criticism on the formation process of modernist painting in contemporary Iranian art, 7(3), 92-103. (In persian)

Kiaras, D. (2009). The Story of Jalil Ziapour and the War Rooster Association. Tindis Magazine, (162), 25-26. (In persian)

Laing, D. (1978). The Marxist Theory of Art, An Introductory Survey. Location New York: Imprint Routledge.

Mojabi, J. (1997). The pioneers of contemporary Iranian painting of the first generation. Tehran: Iran Art Publishing. (In persian)

Pakbaz, R. (2007). Encyclopaedia of Art. Tehran: Contemporary Contemporary.

Polkhanov, G.V. (No Date), Art and Social Life. (M. Hazarkhani trans.), Tehran: Agah. (In persian)

Rafiei Rad, R., & Akrami Hassan Kiade, A. (2019). A Comparison of the Views of Ziapour and Greenberg of the Concept of Modern Painting. Painting Graphic Research, 2(2), 61-70. doi: 10.22051/pgr.2019.23159.1015. (In persian)

Rafiei rad, R., Makinejad, M. (2022). A Comparative Study of Modern and Original Iranian Art from the Perspective of Oleg Grabar and Jalil Ziapour. 6(2), 27-35.

Ramin, A. (2008). Fundamentals of Sociology of Art. Tehran: Ney.

Rezaei, A. (1977). A conversation with Jalil Ziapour in the context of the War Rooster Movement. Rastakhiz magazine, (625). (In persian)

Ridley, A. (1997) Not ideal: Collingwood's Expression theory. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 55(3), 263-272. doi:10.2307/431797.

Roger. D. W., Dominick, J. R. (2014) Research in mass media. (K. Seyyed Emami trans.), Tehran: Soroush. (In persian)

Seyyed Hosseini, R. (1997). Literary Schools. Tehran: Negah. (In persian)

Shepard, A. (1998). Fundamentals of Art Philosophy.(A. Ramin trans.), Tehran: Elmi – Farhangi. (In persian)

Ziapour, J. (1948). Canceling the theories of past and contemporary schools from primitive to surrealism. Tehran: Desert Magazine, (1), 1-20. (In persian)

Ziapour, J. (1949). Painting. war cock magazine, 1. (In persian)