فضا
دوفصل‌نامه علمی معماری و شهرسازی
۱۴۰۲ ۳ ۲

نحوه بازنمایی مفهوم فضا در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایران

[۱] پریچهر معافی غفاری [۱]، سیمون آیوازیان [۲]*، شیدا خوانساری [۳]

[۱] پژوهشگر دکتری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.
[۲] استاد ، گروه معماری، دانشگاه هنر، تهران، ایران. نویسنده مسئول.
[۳] استادیار، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۳۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷

چکیده

در ابتدای قرن بیستم چندین گرایش هنری با خاستگاه‌های فلسفی متفاوتی شکل گرفته و ترویج یافته‌اند، که یکی از آن‌ها «اکسپرسیونیسم» است که دوران آغاز و افول این جنبش حدودا بین سال‌های ۱۹۱۰م. و ۱۹۲۵م. می‌باشد. اکسپرسیونیسم نه تنها یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین جریان‌ها در جوامع امروزی به شمار می‌رود؛ بلکه یک جنبش جهانی است که زمینه‌های مختلفی چون ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی و سیاسی، معماری، موسیقی، نقاشی، سینما را دربرمی‌گیرد. هدف از این پژوهش، نحوه بازنمایی مفهوم فضا و تبلور آن در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایران است.

در این پژوهش، با بهره‌گیری از روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای و میدانی و با استفاده از روش تفسیری - تاریخی به بررسی جنبش اکسپرسیونسم در ایران و مطالعه تطبیقی میان چگونگی تبلور فضا در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایرانی و آلمان پرداخته می‌شود و به پرسشی هم چون، تأثیر جریان هنری اکسپرسیونیسم بر نقاشی‌های ایران چگونه است؟ پاسخ داد؛ و از طریق خوانش فضای نقاشی‌های هنرمندان نوگرا در آن دوره می‌توان به نتایج حاصل از پژوهش اشاره کرد که در نمونه‌های ایرانی جایی که در آنجا فضاهای معماری خلق می‌شدند تا به کمک هنر نقاشی تاثیرات اجتماعی و فرهنگی بگذارند، در نسل اول و نسل دوم نقاشان نوگرای ایرانی تقلید دیده می‌شود همچنین نقاشان اکسپرسیونیستی از نظر فضاسازی در نقاشی ایرانی، خواسته یا ناخواسته، شامل دو دسته می‌شوند: گروه اول نقاشان وابسته به فرم در تمام اجزای نقاشی و دومی نقاشانی که تقلیدکننده از دیگر نقاشان هستند.

واژگان کلیدی: مفهوم فضا، نقاشی اکسپرسیونیستی، ایران، دوره پهلوی.

* نویسنده مسئول: E-mail: aaabbccd@yahoo.com

[۱] این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان "بررسی تطبیقی جریان‌های فکری تاثیرگذار بر شکل‌گیری معماری ایران و ازبکستان در دوره معاصر" می‌باشد که به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین انجام شده است.

مقدمه

نقاشی هنری مستقل و البته تأثیرگذار بر دیگر هنرها در غرب و به‌ویژه اوایل قرن ۲۰ م. می‌باشد، نقاشی دریچه‌ای است که از طریق آن هنر مدرن و بخصوص معماری را می‌توان بررسی نمود. هنرمندان از گذشته تاکنون، از نشانه‌ها و عناصر گوناگون برای بیان افکار و جذب مخاطب بهره برده‌اند. سیر تحولات تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فناوری مهم‌ترین عامل اثربخش بر سبک‌ها و تغییر دیدگاه‌های نظری در عالم معماری، هنر، نقاشی و شیوه‌های اجرا است. این موضوعی است که همواره به‌عنوان موضوعی مهم مورد توجه پژوهشگران چه درحوزه معماری و چه در زمینه‌های هنری مطرح بوده است. بایستی سلسله مراتب تحولات هنری در معماری، نقاشی و موسیقی، مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد. در غیر اینصورت هر نوع تجزیه و تحلیل جدا از واقعیت، انتزاعی شده و به همین دلیل، بحث فی‌مابین منتقدان و مفسران هنر، بی‌نتیجه خواهد ماند (نوروزی طلب، ۱۳۹۳، ۱۸).

در دهه‌های بیست تا پنجاه ه.ش.، نقاشی ایران پا به عرصه جدیدی گذاشت، که در این راه به نتایج متفاوتی نسبت به سبک‌های گذشته دست یافت. این نگرش جدید و موج نو بیشتر در راستای شناخت و درک نوینی چه در تکنیک و چه دراجرا بود که بعدها این جنبش و حرکت هنری، هنرنوگرا نامیده شد. هنرمندان و نقاشان بیشتر تمایل به اجرای شیوه جنبش‌های آوانگارد غربی بودند و به جنبه‌های اجتماعی، تحولات فرهنگی و وجوه هنر ملی، مذهبی و سنتی توجه کمتری معطوف می‌داشتند. زبان گویای مصالح – اصطلاح (اکسپرسیونیسم[1]) در هنرهای تصویری و ادبیات معمولاً به جنبش‌های آوانگاردها اطلاق می‌شود، که در سال‌های آغازین سده‌ی بیستم درآلمان شکل گرفت (دمارتینی، پرینا، ۱۳۹۱، ۳۲۶).

تحولات هنری اوایل قرن بیستم را در تاریخ هنر، «اکسپرسیونیست» نامیده‌اند. نکته حائز اهمیت در اکسپرسیونیسم ، حضور آن در ایران در هم زمانی با درخشش جهانی آن است. ولی به صورت دقیق‌تر، می‌توان سال‌های ۱۹۱۰م. و ۱۹۲۵ م. را دوران آغاز و افول این جنبش نامید (بانی مسعود،۱۳۹۲، ۲۴۱). این بازه زمانی معادل ۱۲۸۸-۱۳۰۳ ه. ش. مقارن با سلطنت احمدشاه قاجار است، ولی دلیل انتخاب دوره پهلوی به عنوان جامعه نمونه، برای این پژوهش این است که، اگر چه بارقه‌های این جنبش در اواخر سلطنت قاجار قابل مشاهده است ولی انتقال و ظهور سبک‌های گوناگون و تبلور آن‌ها در جامعه ایران به دلیل شرایط جامعه، آگاهی و آموزش معماران، هنرمندان و افراد آکادمیک با تأخیر نسبت به اروپا بوده است، بنابراین به دلیل وجود نمونه‌های متعدد، دوران پهلوی به عنوان بازه زمانی انتخاب شده است. در واقع این بازه زمانی گویای مناسب‌تری از سبک اکسپرسیونیسم و جنبش هنر نو در ایران می‌باشد و البته هنرمندان به نامی هم در این دوره فعالیت‌های چشمگیر و قابل تأملی داشته‌اند، که در ادامه به بررسی آن‌ها و آثارشان پرداخته خواهد شد.

در این مقاله با بررسی اثر معروف ادوارد مونک (۱۹۴۴-۱۸۶۳م.) نقاش و چاپگر نروژی از نمایندگان برجسته سبک اکسپرسیونیسم، به دنبال کشف لایه‌های پنهان و استنتاج فضای معماری در آثار وی و نقاشی اکسپرسیونیست ایرانی هستیم. بنابراین هدف مطالعه حاضر نحوه بازنمایی فضای معماری و تبلور آن در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایران است، در واقع این تحقیق به دنبال پاسخ به این سوال است که فضاهای معماری چه حضوری در نقاشی اکسپرسیونیستی ایران داشته‌اند بدین منظور در ادامه، چند آثار مطرح از محسن وزیری مقدم، مارکو گریگوریان، منوچهر معتبر و منوچهر یکتایی به عنوان نمایندگان نقاشان نوگرای ایران، که بیشترین قرابت‌ها را با عناصر اکسپرسیونیسم دارد، تحلیل و بررسی می‌کنیم و با نمونه مرجع آن یعنی تابلوی «جیغ» و «غروب» اثر ادوارد مونک در مقام قیاس قرار می‌دهیم.

پیشینه پژوهش

توجه به نقاشی ایرانی به منزله منبع تاریخ معماری، پیشینه‌ای طولانی ندارد، اما چنین پژوهش‌هایی درباره نقاشی غرب بارها و بارها انجام گرفته است. پیشگامان مطالعه در زمینه نقاشی ایرانی نیز غالباً غربی‌ها بوده‌اند. در کتاب "نقاشان دوران رنسانس تا دوران معاصر" به مقایسه تصویر فضایی در نقاشی و معماری پرداخته شده است (گیدئون، ۱۳۸۶، ۴۶۵). کتاب "هنر در

گذر زمان" در هر اثر هنری، مفاهیم را بیان می‌کند و درک آن مفاهیم تنها در صورتی امکان‌پذیر می‌گردد که اثر مجسم با دیگر آثار مشابه هم‌زمان خود، مقایسه گردد (گادرنر، ۱۳۸۵). همچنین در کتاب "طراحی شهرها: تحول شکل شهر از آتن باستانی تا برازیلیای مدرن" از مقایسه و تجزیه و تحلیل و بازنمایی‌هایی که به صورت نقاشی از بناها و شهرها در هر دوره صورت گرفته است برای فهم و درک شهر و فضای شهری استفاده شده است (بیکن، ۱۳۷۶). در این میان به یکی از مهم‌ترین پژوهش‌ها در این زمینه می‌توان اشاره نمود: و آن رساله دکتری با عنوان "چگونگی فهم فضای معماری ایران از نگاره‌های ایرانی (۱۰۰۰-۶۱۷ ق/۱۵۹۱-۱۲۲۰ م.)" که در صدد نمایش نقش و جایگاه نگاره‌ها به عنوان اسناد و مدارک تاریخی در معماری و هنر می‌باشد (فروتن، ۱۳۸۸). همچنین در مقاله‌ای با عنوان "زبانِ معمارانه نگاره‌های ایرانی" تبیین و بررسی چگونگی پژوهش زبان نگاره‌ها و بازنمایی جایگاه معماری در آن‌ها با مقایسه بعضی از نگاره‌ها با نمونه‌های واقعی آن‌ها صورت گرفته است (فروتن، ۱۳۸۹). کتاب "فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی" به معرفی نگاره به عنوان منبعی برای خوانش معماری و شهر پرداخته شده است (سلطان زاده، ۱۳۸۷). پایان نامه‌ای تحت عنوان "فضاهای معماری در نقاشی معاصر" که در آن آثار برخی از هنرمندان معاصر بررسی شده است (همدمی، ۱۳۹۱). مطالعات بسیاری در باب بررسی نقاشی‌های ایرانی در خصوص نگاره‌ها صورت گرفته است اما بطور ویژه به بررسی آثار نقاشی‌های نوگرا و نحوه بازنمایی مفهوم فضا و تبلور آن در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایران پرداخته نشده است.

مبانی نظری

هنر نو (آرت نوو) و اکسپرسیونیست

اواخر سده‌ی نوزدهم میلادی دوره‌ی تلفیق‌گرایی در هنرها به شمار می‌رود این دوره مصادف با زمانی بود که در آن هنرمندان به دنبال راه‌های تازه‌ای در برابر موج ترقی ملازم با صنعتی شدن، می‌گشتند، آخرین دهه‌های سده نوزدهم و نخستین دهه سده‌ی بیستم میلادی به جنبش همگانی بزرگی تبدیل شد که ذوق هنری تمام قشرهای مردم در اروپا را تحت تاثیر قرار داد این همان جنبشی بود که هنرنو (آرت نوو[۲]) نامیده می‌شد (آرناسن، ۱۳۹۱، ۸۲).

نهضت هنرنو را می‌توان واسطه میان هنر سنتی و تکنولوژی مدرن تلقی کرد. این نهضت در اواخر قرن ۱۹ م. در بلژیک اتفاق افتاد، به عبارتی بهتر برای گذر از هنر روشنگری و رسیدن به مدرنیسم نیاز به یک دوران انتقال احساس می‌شد، این نقش را آرت نوو بر عهده گرفت (کامل‌نیا، ۱۳۹۷، ۲۷)، نهضت هنرنو در ابتدا در هنرهای تزئینی مانند طراحی و تولید پارچه و مبلمان از دهه ۱۸۸۱ م. مطرح گردید، سپس این سبک در زمینه‌های دیگر هنری مانند گرافیک، طراحی داخلی و نقاشی تبلور یافت. در معماری این سبک از اوایل دهه ۱۸۹۱ م. آغاز و تا سال ۱۹۱۱ م. ادامه داشت، پیروان هنرنو برای اولین بار در اروپا تفکر جدیدی را پایه‌ریزی کردند که بجای الهام از گذشته بدنبال ابداعات جدید بودند و از مصالحی همچون چدن، آهن، فولاد و بتن استفاده می‌کردند ولی ظاهر کلی و جزئیات ساختمان را با تزئینات فرم‌های طبیعی و گیاهی شکل دادند (آرناسن، ۱۳۹۱، ۸۲).

این سبک در انگلستان به نام سبک مدرن، در فرانسه به نام هنرنو و گیومارد، در آلمان بنام سبک جوان، در ایتالیا به نام سبک آزاد، در اتریش سبک جدایی و در اسپانیا مدرنیسم نام داشت.

از اصول فکری این سبک می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

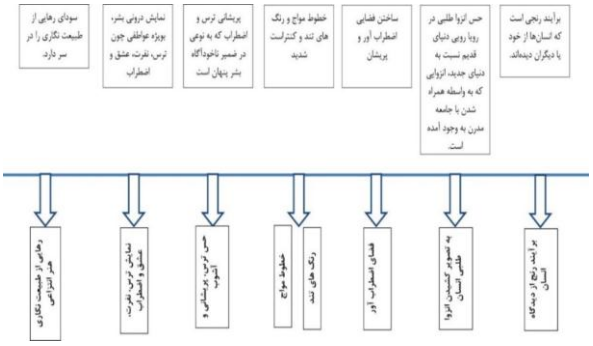
۱. نقد تند و شدید از اشیاء و مکاتب تقلیدی
۲. جدا شدن از سبک‌های گذشته
۳. ابداع فرم‌های نو
۴. هنر متناسب با زمان
۵. استفاده از تزئینات و شکل‌های طبیعی و ارگانیک
۶. استفاده از تولیدات مدرن برای اسکلت ساختمان و تزئینات (قبادیان،۱۳۸۲، ۳۹و۴۰).

تاریخ جنبش اکسپرسیونیسم به اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی برمی‌گردد، جایی که مدارس اکسپرسیونیست آلمانی تحت تاثیر هنرمندانی نظیر «وینسنت ونگوگ»[۳]، «ادوارد مونک»[۴] و «جیمز انسور»[۵]بودند. هربرت رید سه مسیر اصلی، در کل جریانات هنری را مطرح می‌نماید، او گمان می‌کند که نه فقط سه شیوه رئالیسم[۶]، ایده‌آلیسم[۷] و اکسپرسیونیسم در هنر وجود دارد بلکه بقیه سبک‌ها و گرایشات می‌تواند به نوعی در داخل هر یک از این سه شیوه، قرار گیرد (محمدزاده تیتکانلو، ۱۳۷۸، ۱۳). پیش از آغاز جنگ جهانی اول، که از سال ۱۹۱۴ م. تا ۱۹۱۸ م. به طول انجامید نخستین جنبش‌های هنر مدرن پس از امپرسیونیسم[۸] یعنی فوویسم[۹]، اکسپرسیونیسم و کوبیسم[۱۰]، رخ نمودند (پاکباز، ۱۳۸۷، ۵۲۶). ریشه‌های اکسپرسیونیسم را به نوعی می‌توان آلمانی دانست که بعدها به سرعت به عنوان جایگزینی برای امپرسیونیسم و ناتورالیسم[۱۱] در دیگر شهرهای مهم اروپا گسترش یافت و بعد از جنگ جهانی اول محبوبیت نیز پیدا کرد (Kennedy, 2015, 6).

معروف است که اصطلاح اکسپرسیونیسم برای نخستین بار در بیان و تعریف برخی از نقاشی‌های «اگوست اروه[۱۲]» به کار گرفته شد. اکسپرسیونیسم به عنوان جنبشی در ادبیات و هنر، بین سال‌های ۱۹۰۳ م. تا ۱۹۳۳ م. اولین بار در آلمان پا گرفت؛ که هدف اصلی این مکتب به نمایش گذاردن ذات درونی انسان، به ویژه بیان احساسات و عواطفی مانند: عشق و نفرت و ترس و اضطراب بود. در فرهنگ اصطلاحات ادبی: اکسپرسیونیسم روشی است که جهان را بیش‌تر به‌واسطه عواطف و احساسات می‌نگرد، به عبارت دیگر کوشش هنرمند در نمایش و بیان حقایقی است که بر حسب احساسات و تأثیرات شخصی خود درک نموده است (داد، ۱۳۷۱، ۵۰).

اکسپرسیونیسم ناشی از یک واکنش دو جانبه بود. یکی جنبه روانشناختی داشت: یعنی ترس و طرد ناشی از تحولات بعد از جنگ جهانی اول. دومین واکنش معطوف به جنبه‌ی فرهنگی بود: هنر پس از طرد و رها کردن عناصر روایی دوران امپرسیونیسم که بازتاب فضایی از تاثیرات حسی بود، اکنون در پی آن برآمده بود که به عمیق‌ترین احساس‌های هنرمند بیانی بی‌واسطه ببخشد؛ زیرا که در اکسپرسیونیسم تجربه‌ی درونی و ذهنی اهمیت دارد، نه تجربه‌ی حسی. نظریه‌ها و مبانی نظری در این جنبش بسیار مدیون اندیشه‌ها و نگرش‌های فیلسوف معروف آلمانی فریدریش نیچه[۱۳] است، به‌ویژه در اثر مشهور و تأثیرگذار وی، با عنوان «چنین گفت زرتشت» (۸۵-۱۸۸۳م.)، مبانی فلسفی اکسپرسیونیسم بیان شده است. نفی تاریخ و وضعیت موجود، تقدس ادراک حسی، اعتقاد به اصالت و در نهایت آفرینش و خلاقیت جهت بیان الهامات متعالی، موضوعاتی بودند که مبانی فلسفی این جنبش را شکل می‌دادند. از آن‌رو است که زیبایی‌شناسی هنر اکسپرسیونیسم را می‌توان در تحولات، شرایط اجتماعی اروپایی که به جنگ جهانی اول می‌انجامید ملاحظه نمود (بانی مسعود،۱۳۹۲، ۲۴۱). اکسپرسیونیسم بر بیان احساس و نگاه درونی هنرمند تأکید فراوان دارد. خطوط شکسته و شکل‌ها و رنگ‌های غلو شده، بزرگ نمایی احساسات، مخدوش کردن در این سبک علت اصلی اثرگذاری شدید حسی آن‌هاست (ذوالقدر ،۱۳۸۵، ۳۱).

بسیاری از نقاشان در نقاشی‌های اکسپرسیونیست از ویژگی‌های این سبک برای بروز احساسات شخصی مانند: خشم، رنج، اضطراب، انزوا و مانند آن‌ها استفاده نموده‌اند و برخی برای به‌تصویر کشیدن احساسات جمعی، مثل رنج کارگران، بهره برده‌اند. از این رو ویژگی‌های جنبش اکسپرسیونیسم در نقاشی را می‌توان در تصویر ۱ مشاهده کرد.



تصویر۱. ویژگی‌های جنبش اکسپرسیونیسم در نقاشی (نگارندگان به نقل از Timm, 1969, 9؛ داد، ۱۳۷۱: ۵۰؛ ذوالقدر ،۱۳۸۵: ۳۱؛ یونگ، ۱۳۸۲: ۱۰۰)

نقاشی نوگرا در ایران

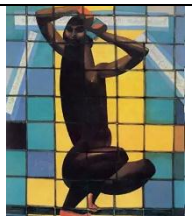
استاد کمال الملک سرآمد نقاشان واقع‌گرا و طبیعت‌پرداز بود و آثارش با سنت‌های نقاشی ایران در سده‌های پیش تفاوت قابل توجهی داشت، وی مدرسه هنری صنایع مستظرفه (۱۲۸۹ ه. ش.) را بنا نهاد که این مکان تا دهه بیست شمسی مکانی معتبر برای آموزش نقاشی واقع‌گرا و طبیعت‌پرداز بود و در طی دو دهه، هنرمندانی ماهر و نامی در این سبک، توسط کمال‌الملک پرورش یافتند (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۶۱). در اوایل دهه ۲۰ میلادی اوضاع سیاسی ایران دستخوش تحولاتی شد. در عرصه هنر شاهد تغییرات چشمگیری هستیم پس از تعطیلی مدرسه صنایع مستظرفه، هنرکده هنرهای زیبا گشایش یافت که بر اساس ضوابط آموزشی بوزار پاریس برنامه‌ریزی شده بود. هنرجویان در این هنرکده با حرکت‌ها و جنبش‌های هنری معاصر غرب آشنا شدند. این امر به هنرمندان امکان نوآوری و ابتکار بیشتر می‌داد.

نقاشی با مضمون طبیعت‌پردازی که کمال‌الملک، ورزنده‌ترین نماینده آن بود، در چهار دهه نخست این قرن مطرح بود و تنها کوشش‌های پراکنده‌ای برای معرفی نوآوری‌های جدید غربی صورت می‌گرفت. با وجود این نوگرایی پس از جنگ جهانی دوم تبلور یافت (اتینگهاوزن – یارشاطر، ۱۳۷۹، ۸). پس از کمال‌الملک، مرآت وزیر معارف وقت، هنرکده هنرهای زیبا را پایه‌گذاری نمود که در طی نیم قرن، خاستگاه هنر نو و نقاشی و معاصر ایران شد (مجابی، ۱۳۷۶، ۴). با گشایش هنرکده هنرهای زیبا زمینه تازه‌ای برای آشنایی با تحولات جدید غرب در میان جوانان هنر پیش آمد. در ابتدا دو شیوه موازی با هم آموزش داده می‌شد: یکی از آنها تعلیمات نقاشی طبیعت‌گرایانه مکتب کمال‌الملک و دیگری تعلیمات استادان فرانسوی که جوانان ایرانی را با نقاشی غرب آشنا می‌کرد. اولین استادان این هنرکده صدیقی، حیدریان، محسن مقدم، مادام آشوب (امین فر) فرانسوی و مسیو دوبرول[۱۴] بودند. برنامه درسی هنرکده بر اساس شیوه آموزشی «بوزار[۱۵]» فرانسه طراحی شده بود (همان، ۷).

اولین نسل نقاشان نوگرا

به دلیل این‌که نسل آغازکننده، نه کارشان پیچیده‌تر از نقاشی‌های مکتب کمال‌الملک است و نه پیچیده‌تر از مینیاتورهای قدیمی، پس خیلی مورد توجه قرار نمی‌گیرند و این به سبب پیچیدگی کارشان است که از شدت سادگی درک نمی‌شوند (آغداشلو، ۱۳۷۸، ۱۴۲). (جواد حمیدی) یکی از اساتید و برخی از فارغ التحصیلان نظیر: (محمود جوادی پور، کاظمی، و جلیل ضیاءپور) به اروپا جهت ادامه هنرآموزی رهسپار شدند. ضیاءپور در پاریس با سبک کوبیسم آشنا شد و پس از بازگشت بهایران با همکاری برخی از نقاشان و شاعران نوگرا، انجمن «خروس جنگی» را راه‌اندازی نمودند و با شور و اشتیاق به ترویج سبک‌ها و شیوه‌های نقاشی مدرن پرداختند. این موضوع هم‌زمان با برپایی نخستین نگارخانه تهران به نام «آپادانا» رخ داد که آثار نوپردازانی مانند: هوشنگ پزشک نیا، حمیدی، جوادی پور و کاظمی را نمایش می‌داد. بدین‌سان از اواخر دهه ۱۹۴۰م./۱۳۲۰ه.ش. جدل کهنه و نو شدت گرفت. راه‌اندازی نخستین نمایشگاه بی‌ینال تهران (۱۹۵۸م./۱۳۳۷ ه.ش.)، مهم‌ترین اقدام رسمی دولت در تایید جنبش نوگرایی بود؛ یکی دیگر از شخصیت‌های اثرگذار در تحول و دگرگونی نقاشی مدن ایران، مارکو گریگوریان بود. این چهره در مدرسه هنری رم آموزش دیده و دستاورد و شیوه هنرمندان اکسپرسیونیست ایتالیایی را با خود به ایران آورد. وی پس از مراجعت به ایران گالری استیتک را دایر نمود و به تعلیم و پرورش هنرجویان پرداخت. یکی از اقدامات مهم او برگزاری نمایشگاه (دوسالانه) بی‌ینال بود (پاکباز، ۱۳۸۷، ۵۹۲). از دیگر نقاشان اولین نسل نوگرایی در ایران می‌توان از هانی بال الخاص، محسن وزیری و سهراب سپهری نام برد. اما در این بین، سهراب سپهری از دیگران متفاوت بود، چرا که برای او شعر و نقاشی ارزشی هم پایه داشت. نقاشی نو به او این امکان را داد که در عین نوگرایی، آثاری نوآور خلق کند. تاثیر عمیق وی از طبیعتِ کویر، در آثارش به وضوح موجود است. سپهری یک نقاش نوپرداز است و تصویر او از نقاشی با تصویر هم شهری نامدارش کمال‌الملک، یعنی تقلید دقیق و عکس وار از طبیعت عینی، تفاوت دارد. سپهری به هنر و مکاتب فلسفی خاور دور توجه دارد و روش نقاشی او از این توجه متأثر است (امامی، ۱۳۵۹، ۹۱). در جدول شماره ۱ ویژگی برخی نقاشان معاصر ایران که آثارشان متاثر از جنبش‌های هنری نوگرای اروپا می‌باشد نشان داده شده است.

جدول ۱. آثار برخی از نقاشان نوگرای ایران (نگارندگان)

هنرمندان	آثار	ویژگی ها	هنرمندان	آثار	ویژگی ها
جواد حمیدی -۱۳۸۰ ۱۲۹۷ ه.ش.	 تصویر ۲. بدون عنوان، ۱۳۴۰ (URL1)	درک بالای او از رنگ در هنر ایرانی	محمود جوادی پور ۱۲۹۹-۱۳۹۱ ه.ش.	 تصویر ۳. کوچ، ۱۳۲۳ (URL2)	توجه به سنت‌های بومی ایرانی بیشتر نقاشی حال و هوایی رؤیایی و شاعرانه
مهدی ویشکایی -۱۳۸۵ ۱۲۹۹ ه.ش.	 تصویر ۴. پوتره، ۱۳۵۰ (URL1)	بیشتر بخاطر پرتره‌هایش شناخته شده است	جلیل ضیاءپور پدر نقاشی مدرن ایران ۱۲۹۹-۱۳۷۸ ه.ش.	 تصویر ۵. زینب خاتون، ۱۳۴۱ (URL2)	دارا بودن مضامین اصیل ایرانی، ساده سازی در فیگورها، استفاده از اشکال هندسی و هنر تزئینی به روش کوبیسم
اصغر محمدی -۱۳۶۳ ۱۳۱۷ ه.ش.	 تصویر ۶. بدون عنوان، ۱۳۴۳ (URL1)	آثار کوبیستی و هنر مدرن هنر اروپا و برداشت آگاهانه از آثار کهن لرستان، مارلیک و املش	احمد اسفندیاری ۱۳۰۱-۱۳۹۱ ه.ش.	 تصویر ۷. پرسپولیس، ۱۳۴۴ (URL2)	سبک امپرسیونیسم اسفندیاری علاقه خاصی به نقاشی از طبیعت دارد.
عبدالله عامری الحسینی -۱۳۸۶ ۱۳۰۱ ه.ش.	 تصویر۸. بدون عنوان (URL1)	بهره‌گیری از نگارگری ایرانی، مفهوم گرایی و امپرسیونیسم	حسین کاظمی ۱۳۰۳-۱۳۷۵ ه.ش.	 تصویر ۹. دف سنتی، ۱۳۲۸ (URL2)	آثارش دارای سبک مشخصی است و بیشتر به ایجاز و انتزاع تمایل دارد
ژازه طباطبایی -۱۳۸۶ ۱۳۰۹ ه.ش.	 تصویر۱۰. ترکیب بندی، ۱۳۴۱ (URL1)	فرم را مطیع رنگ به شیوه خاص خود برخی از نمادهای مهم و کهن ایرانی را بازمی‌آفریند.	منوچهر یکتایی ۱۲۹۹-۱۳۹۸ ه.ش.	 تصویر۱۱. سبک زندگی، ۱۳۳۰ (URL1)	آثار فیگور و طبیعت بی جان، خشن و حجیم نقاشی شده اند. آثار او سمت و سویی اکسپرسیونیسم و آبستره
محسن وزیری‌مقدم -۱۳۹۷ ۱۳۰۳ ه.ش.	 تصویر۱۲. شب در روستا، ۱۳۳۷ (URL1)	آثار همه فیگوراتیو، خلق نقاشی‌های شنی، نقاشی‌های سه بعدی آینده، بازی با فرم و فضا همان چیزی است که کار وزیری مقدم را بین هنرمندان ایرانی منحصربه‌فرد می‌کند رویکردی مدرنیستی و سبکی شخصی، آثاری بدیع و منحصر به فرد خلق کرده‌است به‌جای تطبیق سنت‌های هنری ایران با شیوه‌های تقلیدی مدرنیستی، تلاش کرد زبان شخصی خود را همراستا با جریانات معاصر خلق کند، ایده‌های ساختارگرایانه (کنستراکتیویستی) و همچنین رویکردهای کمینه‌گرایانه (مینیمالیستی) و هنر دیدگانی (اُپ آرت)			

واژه فضا در معماری و نقاشی

نمی‌توان برای واژه فضا در معماری، تعریفی دقیق ارائه داد؛ بنابراین شاید بتوان این واژه را یکی از مبهم‌ترن واژه‌های تخصصی در معماری دانست(حجت، ۱۳۷۶، ۱۸)؛ ولی در مطالعه و بررسی واژه فضا با اصطلاحاتی نظیر: در زبان فارسی (اسپاش)، در زبان عربی (فضاء)، در انگلیسی (Space) و در نهایت در لاتین (Spatium) مواجه خواهیم شد که در بیان هر کدام از آن‌ها با مفاهیمی مانند: مرز و فاصله، عرصه و تهی و مکان، آشنا خواهیم شد. فضا با توجه به جنبه کیفی، جایگاهی مرتبط با مفهوم زمان، صورت (Form)، مکان و حرکت، پیدا خواهد نمود. مفهوم فضا در تقابلی دوگانه قرار می‌گیرد: فضا/ مکان (بعد حرکتی فضا در برابر سکون مکان)؛ فضا / توده (وجه تهی وخالی فضا در تقابل توده پُر)؛ فضا / صورت (وجه بینابینی و مرز بین تعیّن و ذات درونی) (فروتن، ۱۳۸۸، ۹۲-۹۱). در مجموع پنج رویکرد در فضا (عام و معماری) را قابل شناسایی می‌داند: رویکرد انتزاعی و کالبدی؛ رویکرد ادراکی به فضا؛ رویکرد تعاملات انسانی؛ رویکرد فلسفی به فضا؛ رویکرد دینی و اسطوره‌ای، در هر یک از این رویکردها به وجهی از فضا پرداخته شده است. تعاریف فضا طیفی بین فضای مطلق/ رابطه ای؛ فضای کالبدی / اجتماعی؛ فضای عینی / ذهنی؛ رفتاری / شناختی؛ فضای انتزاعی / واقعی؛ فضای مقدس / نامقدس هستند (سمیعی، ۱۳۹۲، ۶۵).

علیرغم این‌که واژه فضا در معماری معنایی گسترده دارد، اما از میان تعاریف گوناگون موجود، وجود دو عنصر جدایی‌ناپذیر یعنی «امر عینی و امر ذهنی»، همیشه قابل درک است؛ در برخی از این تعاریف و مفاهیم به وجود امر عینی و فضایی که انسان را محاصره کرده است، اشاره می‌شود؛ مانند تعاریفی که معماری را «هنر سازماندهی فضا» و یا «وارث مفاهیم فضا» دانسته‌اند (کبیر و حکمتی، ۱۳۷۷، ۲۷۸).

فضا بیشتر نتیجه ارتباط میان مخاطب و نقش است. در واقع، فضا، محملی جهت انتقال مفاهیم ساختاری درونی نقش است که بیننده را به دنیای ذهنی فاعل (نقاش) می‌بَرد. زمانی‌که فضای نقش بر مخاطب چیره می‌شود، مخاطب با نقاش هماهنگ شده و همان جاست که فضا نقش خود را به خوبی ایفا نموده و این حرکت رفت و برگشتی تکرار می‌گردد. فضا همچون مجموعه‌ای از ویژگی‌های خاص، و یا یک حال و هوا، جو (Stimmung) یا «خصلت»، زمینه‌ای را برای رخدادها و کنش‌های آتی، شکل می‌دهد (نوربرگ - شولتز، ۱۳۸۹، ۱۸).

مؤلفه‌های نقاشی اکسپرسیونیسم

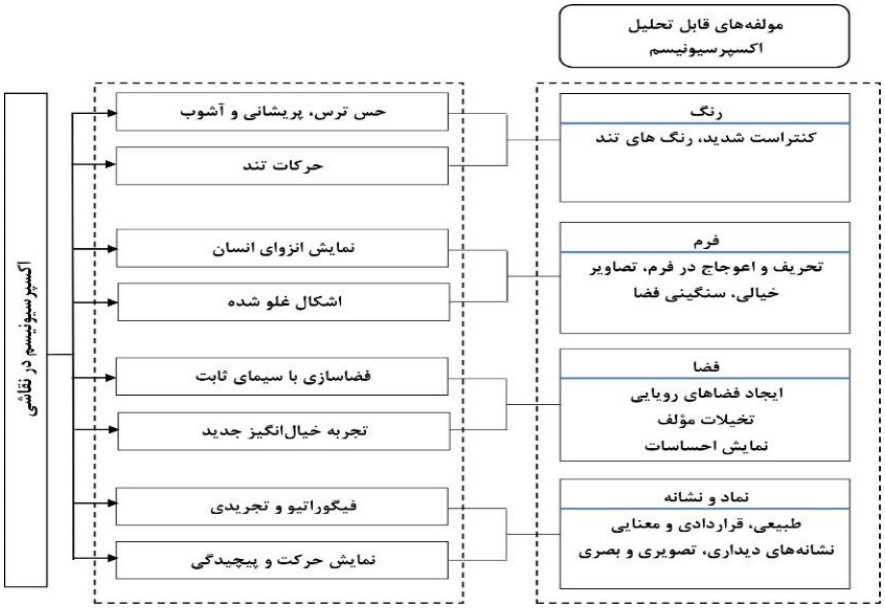
مؤلفه‌های نقاشی اکسپرسیونیست را می‌توان به اختصار به این شکل بیان کرد: تحریف و اعوجاج در فرم، خطوط پر رنگ و قوی، ایجاد فضای روانی، تاکید بر کشیدگی و ارتفاع، رنگ‌های تند و خالص، عظمت و شکوه و خلاقیت، تلاش برای دستیابی به تجربه خیال‌انگیر جدید، حس ترس – پریشانی و آشوب. در ادامه این مولفه‌ها به صورت خلاصه معرفی و در نمونه‌های انتخاب شده به همراه مولفه معنایی بررسی می‌شوند.

نشانه؛ معنای هر پرده نقاشی – خواه فیگوراتیو، خواه تجریدی – با نظام نسبت‌های درونی نشانه‌ها دانسته می‌شود و نه با موضوعی که پرده بدان دلالت دارد، یا فرض می‌شود که دلالت دارد. "نشانه بیانگر چیزی غیر از خود است، می‌تواند طبیعی باشد یا قراردادی، نشانه‌های بیماری یا فریادی که از سردرد می‌کشیم نشانه‌های طبیعی هستند" (احمدی، ۱۳۸۸، ۳۴). یک نشانه در واقع نشانه نیست مگر این که مبین ایده‌ها باشد و در ذهن فرد یا افرادی که آن را دریافت می‌کنند رفتاری تأویلی را برانگیزد (پهلوان، ۱۳۸۵، ۱۴). یک نقاشی مجموعه‌ای است از واحدهای نشانه‌ای و هیچ یک از واحدهای نشانه‌ای در این مجموعه معنایی مستقل از مجموعه نخواهند داشت. نقاشی به نظام نشانه‌های تصویری وابسته است و بررسی نشانه‌های بصری هستند که در نقاشی اولویت دارند. پانوفسکی[۱۶] سه لایه معنایی را درباره آثار هنری تصویری به کار گرفته است. لایه اول: حضور ابتدایی و طبیعی که پیکربندی‌های خطوط و رنگهایند، جهان اشکال ناب، معنایی فوری، ابتدایی و طبیعی را ارائه می‌کند. لایه دوم: حضور قراردادی یا دنیای رمزگان اثر، ما اشکال را با مفاهیمی قراردادی همبسته می‌دانیم، درونمایه‌های هر اثر را به یاری معانی آشنا و قراردادی می‌شناسیم و به آنها تصویر می‌گوییم. لایه سوم: حضور معانی ژرف‌تر و گسترده‌تر یا

معناهای ذاتی، درک این معناها با دو روش تحلیل شکل و تحلیل دلالت‌های شمایل نگار یک اثر ممکن می‌شود (احمدی، ۱۳۸۸، ۹).

رنگ: به عنوان یکی از بارزترین ویژگی‌های اکسپرسیونیستی نقش عمده‌ای در شناساندن این مدل نقاشی به جهان داشته است. از این رو کنتراست رنگ به عنوان یکی از عوامل مهم، همانطور که به جان دادن تابلوی جیغ کمک شایانی کرد، به امضای خاص این ژانر از نقاشی نیز بدل شد. اکسپرسیونیسم به نوعی اغراق در شکل‌ها و رنگ‌هاست، شیوه‌ای عاری از طبیعت‌گرایی که می‌خواست حالات عاطفی را هر چه روشن‌تر و صرح‌تر بیان نماید (محمدزاده، ۱۳۷۸، ۱۱).

فرم : به عنوان مولفه دوم در معماری اکسپرسیونیستی عناصر آشکار خود را داشت که تناسبات، کشیدگی و سنگین‌بودن فرم فضایی از ویژگی‌های آن است. عملکرد فرم نیز در این نقاشی بیانگر شخصیت نقاش است که از طریق آن پیام حسی منتقل می‌شود. مولفه سوم که فضاسازی نام دارد و در اکسپرسیونیست «گائودی[۱۷]» نمود بارزتری دارد بیانگر ورود تخیلات و فضاهای ذهنی مولف به ساختمان است؛ مواردی که پیشتر سابقه نداشتند. این امر در نقاشی با خلق تصاویری رؤیایی و گاه در تقابل با رئالیسم ظهور کرد؛ از خلق آرمان‌شهرهای تخلیل تا خرابه‌های فروپاشیده از انسانیت. در آخرین معیار بحث نماد و نشانه مطرح است که چه در معماری و چه در نقاشی اکسپرسیونیست با فرم‌های هندسی از حالت ایستای آن خارج می‌شود و تناسبات رنگ و بوی انسانیش را از دست می‌دهد تا حواسی بیش از حواس بینایی را متاثر کند. در کنار این چهار مولفه کالبدی که با عنوان اصولی برای این تطبیق در نظر گرفته می‌شود، اکسپرسیونیست در معماری و در نقاشی دارای پشتوانه فلسفی و معنایی است؛ پشتوانه‌ای که در بیان و انعکاس شرایط سیاسی ـ اجتماعی جامعه به کار رفته است؛ از خفقان کلیسا تا انسان متخاصم در نیمه اول قرن بیستم. این مؤلفه به عنوان دسته‌ای جدا و در کنار مؤلفه‌های کالبدی در نظر گرفته و بررسی می‌شود (تصویر ۱۳).



تصویر۱۳. مولفه‌های قابل تحلیل مکتب اکسپرسیونیسم (نگارندگان)

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی است که به شیوه توصیفی – تحلیلی با تأکید بر نشانه‌شناسی بصری به انجام رسیده است. از آنجا که این پژوهش به مطالعه تطبیقی میان چگونگی تبلور فضا در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایرانی و آلمان می‌پردازد، از نظر هدف، در ردیف پژوهش‌های کیفی قرار دارد. ضمن اینکه پارادایم تحقیق از نوع پژوهش کیفی (از تئوری به نمونه مورد مطالعه) انتخاب شد، به گونه‌ای که گزاره‌های تحقیق، در بخش اول مسیر فکری پژوهش را تعیین و هدایت می‌کند و در بخش دوم موارد مطالعاتی که به عنوان نمونه‌های انتخابی مطرح شده است، طبق جداولی مورد بررسی قرار

می‌گیرد. در فرآیند انجام این تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و بررسی‌های تطبیقی استفاده شده است. انتخاب نمونه‌ها براساس یک نمونه مرجع تایید شده جهانی («تابلوی جیغ») و («غروب») اثر ادوراد مونک و محسن وزیری و مارکو گریگوریان از نقاشان نسل اول نوگرایی و منوچهر معتبر و منوچهر یکتایی از نسل دوم نوگرایی در ایران در سبک اکسپرسیونیست به عنوان نمونه انتخاب شد (البته در این بازه زمانی نقاشان مطرح دیگری وجود دارند همانطور که در جدول شماره ۱ اشاره شده است ولی تعداد محدودی به سبک اکسپرسیونیست کار کرده‌اند).

معرفی نمونه‌ها و تحلیل یافته‌ها

- «تابلوی جیغ» و «غروب»، ادوارد مونک (۱۸۹۳ م.)

«جیغ» نام اثر معروف هنرمند نروژی ادوارد مونک است که دربین سالهای ۱۹۱۰ -۱۸۹۳ م. به سبک اکسپرسیونیسم خلق کرده است. مونک عنوان اصلی آلمانی این اثر را فریاد طبیعت نامید و عنوان نروژی آن نیز فریاد یا همان«جیغ» است که به یکی از نمادی‌ترین آثار هنری جهان تبدیل شده است؛ نمادی از اضطراب درون انسان معاصر. ادوارد مونک (۱۹۴۴-۱۸۶۳م.) نقاش و چاپگر نروژی یکی از نمایندگان برجسته سبک اکسپرسیونیسم به شمار می‌رود. نیروهای هراسناک طبیعت و بیان روانشناسانه، سرچشمه تصویرهایی هستند که تعبیر مونک از نمادهای هستی را عرضه می‌دارند. (Timm, 1969, 9). پایه و اساس آفرینش تابلوی جیغ، اضطراب شدید ادوارد مونک است (تصویر ۱۴)، اضطرابی ناشی از مشکلات روحی و روانی که از کودکی همواره او را آزار داده است. مردی در تابلوی او دیوانه وار فریاد می‌کشد. فریاد چیزی افسونگر و فلج‌کننده در بردارد (شوالیه ،۱۳۸۵، ۳۸۹).

اثری که مونک در ۱۸۹۳م. بر روی مقوا ترسیم کرد و با آن مشهور شد، تابلوی جیغ، سمبلی است برای تشویش‌های ویژه هر یک از افراد نسل جوان، مثل سرکوبی میل جنسی، انزوای شهری، ترس از مرگ و این اثر با پیشگویی خود از اکسپرسیونیست قرن بیستم میلادی و نوشته مونک در قسمت بالای آن با این مضمون که فقط یک دیوانه می‌تواند چنین نقاشی را بکشد منبعی از جذابیت بی‌پایان است. تلاش واقعی هنرمند در نوآفرینی و ابداع برای رهایی از اضطراب است (یونگ، ۱۳۸۲، ۱۰۰).

تصویر۱۴. مولفه رنگ و فرم، جیغ، ادوارد مونک،۱۸۹۳ م.
(Bischoff, 2007, 53)

تصویر۱۵. مولفه فضا و معنا، غروب، ادوارد مونک،۱۸۹۳ م.
(Bischoff, 2007, 54)

تابلوی «غروب در خیابان کارل» مونک بسیار اکسپرسیونیستی و شبیه به تابلوی جیغ است در این تابلو شاهد جمعیت سیاه‌پوشی هستیم که به‌حالتی دلهره‌آور به مخاطب زل زده‌اند. سفیدی صورت‌های این جمعیت که در تضاد با پوشش تیره‌ی آن‌ها توجه مخاطب را در همان نگاه اول به خود جلب می‌کند، به آن‌ها حالتی بهت‌زده داده، گویی این جماعت با گذر از خانه‌هایی که به رنگ قرمز تصویر شده‌اند، آمده‌اند تا مخاطب را هم به‌خون بکشند. در سمت راست این نقاشی و کمی دورتر از جمعیت مردی را می‌بینیم که پشت به آن‌ها و در مسیری خلاف حرکت می‌کند. این مرد احتمالاً خود مونک است که با گریز از جمعیت راه‌اش را از آن‌ها جدا می‌کند و به فضایی خالی و به تنهایی خود می‌گریزد (تصویر ۱۵ و جدول ۲).

جدول۲ . تحلیل تابلوی جیغ و غروب در خیابان کارل، ادوارد مونک،۱۸۹۳ م. (نگارندگان)

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل تابلو	فضای معماری تابلو
جیغ تصویر۱۴	ترس از دنیای مدرن	نقاش اثر مونک و دوستانش	فریاد بلند و بی‌پایان و گوشخراش طبیعت، اضطراب شدید، آشوبی نهان، انزوای انسان	تاکید بر رنگ‌های تند، اعوجاج فرم با شکل‌های ناهمگون، خطوط قوی، مسیری بی انتها همراه با پرسپکتیوی تند، کنتراست شدید
غروب در خیابان کارل تصویر۱۵	دلهره آور، بهت زدگی	افراد سیاه‌پوش و مونک	چهره‌های بهت‌زده و پرسش‌گر، زل زدن به مخاطب	خانه به رنگ قرمز، فضاهای خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های نوک تیز و خارج از محور، سایه‌های تهدید آمیز، کنتراست رنگ‌ها، پرسپکتیو با نمادی از تزلزل

- « مارکو گریگوریان ، محسن وزیری مقدم»

از اواخر دهه ۱۳۲۰ ه.ش. جدل کهنه و نو شدت گرفت. راه‌اندازی نخستین نمایشگاه بی‌ینال تهران (۱۹۵۸م./۱۳۳۷ ه.ش.)، مهم‌ترین اقدام رسمی دولت در تایید جنبش نوگرایی بود، مارکوگریگوریان از نقاشان نسل اول نوگرای ایران و از شخصیت‌های مؤثر در تحول نقاشی مدرن ایران به حساب می‌آید. گالری استیتک توسط او، پس از بازگشت به ایران دایر گردید و همچنین نمایشگاه (دو سالانه) بی‌ینال تهران به همت او برگزار شد (پاکباز، ۱۳۸۷، ۵۹۲). از دیگر نقاشان اولین نسل نوگرایی در ایران می‌توان از محسن وزیری مقدم نام برد. او پیرو سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌باشد: «محصول نیم قرن کار هنری محسن وزیری مقدم نمایانگر اعتقاد راسخ او به سنت مدرنیسم است. وزیری مهم‌ترین ارزش‌های سنت مدرنیسم را در هنر انتزاعی می‌دانست و معتقد بود که با زبان فرم و رنگ ناب، مفاهیمی عمیق قابل آفرینش هستند که در حالت عادی، امکان ارائه آنها در روش‌های بازنمایی طبیعت‌گرایانه وجود ندارد. همچنین وی در هماهنگی با جریان‌های انتزاعی هندسی (کنستروکتیویسم) و تغزّلی (اکسپرسیونیسم انتزاعی) و با استفاده از آموزه‌های هنرمندان به نام آن جریان، روش‌های محاسبه و بداهه را در ادوار مختلف زندگی حرفه‌ای و هنری‌اش توانست با موفقیت به ثمر برساند (تصاویر ۱۶ و ۱۷، جدول ۳).

تصویر ۱۶. مولفه نشانه و فرم، روستا، گریگوریان
(URL3)

تصویر۱۷. مولفه فضا و رنگ، پل رومی، وزیری
(URL3)

جدول۳ . تحلیل تابلو از نسل اول نقاشان نوگرا، محسن وزیری و گریگوریان،۱۳۴۰ (نگارندگان)

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل تابلو	فضای معماری تابلو
روستا تصویر۱۶	زبان فرم	--	دارای زبان فرم، فرم‌های منحنی و لطیف، سادگی روستای، ترسیم بصورت انتزاعی، تاکید بر خطوط مورب	تاکید بر مفاهیم، کنتراست رنگ‌ها، خطوط انتزاعی در طبیعت و فضای معمارگونه، عدم تقارن، استفاده از فرم‌های اولیه جهت به تصویر کشیدن عناصر معماری، عناصر معماری: سقف، بازشو.
پل رومی تصویر ۱۷	انتزاع در فضامندی	--	رنگ‌های تند و ناب، کشاکش رنگ‌ها، انتزاع حرکات مورب، حرکت نور	فضاهای پر و خالی، تاکید بر ارتفاع، فرم‌های خمیده و ناهمگون، کشیدگی بناها، زوایای مختلف، استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار یکدیگر، کنتراست‌های رنگی متضاد، استفاده از مربع و دایره در به تصویر کشیدن عناصر معماری

- « منوچهر معتبر»

آثار منوچهر معتبر با نوعی تلخی نوستالژیک همراه است و در کارهایش به تنهایی انسان معاصر تاکید دارد، هر چند که او چنین تلخی را قبول ندارد و می‌گوید: تلخی در آثار وجود ندارد چیزی که در این آثار عیان است تنهایی انسان قرن بیستمی است. هر آدمی می‌تواند مشغولیت‌ها و وابستگی‌های مختلفی داشته باشد اما بازر تنها باشد. معتبر با بهره‌گیری از موارد گوناگون از جمله رنگ‌های تیره و کدر کادرهای خطی تیره منسجم، کنتراست‌های شدید رنگی و انتخاب سوژه‌های محدود جان‌دار و بی‌جان این فضای تنها و منزوی را شکل داده است.

وی با طراحی و ساختن این فضای حساب شده منسجم جدا افتاده قصد دارد بیننده را برای لحظاتی هرچند کوتاه در برشی از زمان و مکان با حس و تجربه فردی نقاش از تنهایی همراه کند. در واقع در این دوران به فراخور تحولات تاریخی و اجتماعی در ایران جنبه رئالیستی کارهای معتبر هم به میزان چشم‌گیری در مقایسه با دیگر دوره‌های کاری چه از لحاظ محتوایی و چه از جنبه فرمی به اوج خود رسیده است (قنبرنژاد، ۱۳۹۲). (تصاویر ۱۸ و ۱۹ ، جدول ۴).

تصویر۱۸. مولفه فضا، فرم، تنهایی، منوچهر معتبر

(URL3)

تصویر۱۹. شاخص رنگ، نماد و نشانه، زنان چادری، معتبر

(URL3)

جدول۴ . تحلیل تابلو از نسل دوم نقاشان نوگرا، منوچهر معتبر،۱۳۴۲. (نگارندگان)

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل تابلو	فضای معماری تابلو
تنهایی تصویر۱۸	تنهایی انسان مدرن	خود هنرمند	تنهایی انسان مدرن، انزوای انسان، کشاکش بین خطوط و رنگ‌های نقاشی، بازی نور و رنگ	کنتراست رنگ‌های سیاه و سفید، خطوط قوی ، پرسپکتیو کوچه ، خطوط پرتنش و پویای فضا، مسیری تاریک، تأکید بر ارتفاع
زنان چادری تصویر ۱۹	دلهره آور، بهت زدگی، فریاد	زنان سیاه‌پوش بدون چهره	پیکره‌های زنان، کشاکش رنگ سفید و خاکستری، تضاد دنیای درون و بیرون پنجره، خبر از سیاهی دنیای درون، کشمکش میان بازنمایی و واقعیت	چادرها به رنگ سیاه، فضاهای خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های خمیده و ناهمگون، پیکره‌ی سنگینِ زنانِ سیاه‌پوش ، پنجره‌ای که قاعدتاً مصَوّرِ جهانِ بیرون دیوار و پنجره میل گریز از شرایط اجتماعی حاکم

- «منوچهر - یکتایی» (۱۳۹۸-۱۳۰۱ ه.ش.)

منوچهر یکتایی از نسل دوم نقاشان نوگرای ایرانی بود که بیش از هر چیز با ضرب‌قلم‌های قوی، ضربه‌های کاردک، و جرم رنگ‌های ضخیم و پرمایه‌ای شناخته می‌شود که طبیعت بیجان‌ها، مناظر و فیگورهای تغزلی و زیبای آثار او را در سبکی نیمه‌انتزاعی-نیمه‌فیگوراتیو شکل می‌دهند. در آثار خود هنر مدرن غرب را با فرهنگ شرق ترکیب می‌کند و تمرکز او بر طبیعت بی جان است. در نقاشی‌های منوچهر یکتایی رنگ‌های درخشان و حجیم استفاده شده و رد قلم مو در آثارش پیداست. همین نوع خاص رنگ گذاری او را در زمره نقاشان سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی و مکتب نیویورک قرار داده است. هر چند بیشتر آثار او طبیعت بی جان هستند، اما در آثار او فیگور، پرتره و منظره هم دیده می‌شوند. با این که در آثار یکتایی، برخلاف هم دوره‌ای‌هایش، دغدغه‌های میهن طلبی و درد بشری دیده نمی‌شود، اما به خوبی می‌توانیم رد و نشان فرهنگ ایرانی و هنر شرقی را در آثار او ببینیم. (تصاویر ۲۰ و ۲۱، جدول ۵).

تصویر۲۰. مولفه نشانه و فرم، فیگور، یکتایی
(URL3)

تصویر۲۱. مولفه فضا و رنگ، ۱۳۵۱، منظره
(URL3)

جدول۵ . تحلیل تابلو از نسل دوم نقاشان نوگرا، منوچهر یکتایی،۱۳۵۱ (نگارندگان)

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل تابلو	فضای معماری تابلو
فیگوراتیو تصویر۲۰	فیگور	زن ناشناس	فیگورهای تغزلی، انزوای انسان، تزلزل، بهت زدگی، بازی نور و رنگ	تأکید بر تنهایی انسان، کنتراست رنگ‌ها، خطوط قوی ، تأکید بر مفاهیم، عدم تقارن، اعوجاج فرم با شکل‌های ناهمگون
طبیعت بی‌جان تصویر ۲۱	منظره	خانه	رنگ‌های ضخیم و پرمایه، رنگ قرمز، کنتراست شدید	استفاده از فرم‌های اولیه جهت به تصویر کشیدن عناصر معماری، ، فضاهای خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های خمیده و ناهمگون، فرم‌های خارج از محور، خطوط پرتنش و پویای فضا

در جمع‌بندی تحلیل این پژوهش و در پاسخ به سؤال مطرح شده که فضاهای معماری چه نوع حضوری در نقاشی اکسپرسیونیستی ایران داشته‌اند و آیا این اثرگذاری صرفا کالبدی بوده و یا وارد بار معنایی نیز شده است، باید اشاره کرد که با توجه به یافته‌های جدول ۵، این تأثیر در نسل دوم نقاشان نوگرای ایران نسبت به نسل اول نمود بارزتری داشته است. تاثیر فضاهای معماری در نقاشی اکسپرسیونیستی سبب پیوستگی فرمی در فضای نقاشی، کنتراست قوی و کالبد معماری است که در اثر معروف ادوارد مونک «غروب در خیابان کارل» و «زنان چادری» نمود پررنگی دارد. در نقاشی‌های ایرانی نکته‌ای که در باب کالبد نمود یافت، آنچنان که در فرم تاثیر گذار بود منجر به تاثیرگذاری در معنا هم شد.

اکسپرسیونیسم در نقاشی در ترکیبی که با فضاهای معماری دارد در حقیقت بیان جدیدی از مشکلات و دغدغه‌های اجتماعی را عرضه می‌کند. به همین دلیل تابلوی جیغ یا غروب در خیابان کارل که اوج نقاشی اکسپرسونیستی آلمان است از طریق فضاسازی‌های غیرمتعارف سعی در رساندن پیام به مخاطب دارد. در جدول ۶ چهار نقاش از نقاشان نسل اول و دوم نوگرایی که به سبک اکسپرسیونیستی در ایران بود بررسی شده همراه با دو اثر معروف این سبک که از اولین آثار به جا مانده می‌باشد، به صورت تطبیقی با یکدیگر مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند تا معیاری کمی برای حضور مولفه‌ها در آنها مشخص شود.

جدول۶ . تحلیل تابلو و تطبیق آن با مولفه‌ها (نگارندگان)

		نمونه	نقاشان اکسپرسیونیستی نسل اول نوگرایی		نقاشان اکسپرسیونیستی نسل دوم نوگرایی	
		تابلوی جیغ و غروب	وزیری	گریگوریان	منوچهر یکتایی	منوچهر معتبر
مولفه‌های کالبدی	رنگ	رنگ سرخ خونین آسمان. ابرهای آتشین، فریاد گوش خراش. جمعیت سیاه‌پوش، سفیدی صورت، خانه‌های قرمز	استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار یکدیگر، کنتراست های رنگی متضاد	کنتراست رنگ‌ها، کنتراست شدید، رنگ های تند و ناب، کشاکش رنگ‌ها، حرکت نور	رنگ‌های ضخیم و پرمایه، رنگ قرمز، کنتراست شدید، بازی نور و رنگ (تصویر۲۱)	انزوای انسان، کشاکش خطوط و رنگ‌های نقاشی، بازی نور و رنگ کنتراست سیاه و سفید
	فرم	اعوجاج فرم با شکل‌های ناهمگون، خطوط قوی، فرم های غیرعادی خانه‌ها	فرم‌های خمیده، کشیدگی بناها و فرم های خارج از محور (تصویر۱۷)	دارای زبان فرم، فرم‌های منحنی و لطیف (تصویر۱۶)	استفاده از فرم‌های اولیه جهت به تصویر کشیدن عناصر معماری	فرم‌های خمیده و ناهمگون زنان چادری، درشتنمایی اندام زنان بیش از حد معمول

	فضا	مسیری بی انتها همراه با پرسپکتیو، تأکید بر ارتفاع، تاکید بر ارتفاع ساختمان	فضاهای پر و خالی، زوایای مختلف ، فضایی برآمده از ذهن	تاکید بر خطوط مورب، انتزاع حرکات مورب	فضا های خالی، خطوط پرتنش و پویای فضا	خطوط قوی، پرتنش و پویای فضا، پرسپکتیو کوچه مسیری تاریک، تأکید بر ارتفاع (تصویر۱۸)
	نماد و نشانه (معنا)	ترس، اضطراب، پریشانی، اندوهی خفیف	دایره و مربع نمادی از سقف بازشو در معماری	خطوط انتزاعی در طبیعت و فضای معمارگونه	فیگورهای تغزلی، انزوای انسان، تزلزل، بهت‌زدگی (تصویر ۲۰)	استفاده از مربع و دایره در به تصویر کشیدن عناصر معماری
مولفه‌های معنایی		غروب، رنگ سرخ خونین آسمان. ابرهای آتشین که همچون خون و شمشیر بر فراز آسمان شهر آویزان بودند. فریاد بلند و گوشخراش طبیعت (تصویر۱۴) جمعیت سیاه‌پوش دلهره‌آور به مخاطب زل زده‌اند. سفیدی صورت‌های جمعیت ، حالتی بهت‌زده، گویی این جماعت با گذر از خانه‌های قرمز آمده‌اند تا مخاطب را هم به خون بکشند. (تصویر۱۵)	بازی نور و رنگ‌های ضخیم و پرمایه و با نشاط، خود معنایی از سرزندگی و سرسبزی دارد.	نوعی فضای ساده روستایی ساخته ذهن با اشکال دایره و مربع برای بیان فضای معمارگونه که خود بیانی اکسپرسیونیستی دارد.	پیکره ی زن، و پس زمینه سیاه خبر از دنیای بیرون را میدهد. نوعی تردید در چهره زن مشاهده میشود.	چادرها به رنگ سیاه، فضاهای خالی، فرم‌های خمیده و ناهمگون، پیکره‌ی سنگین زنان سیاه‌پوش ، پنجره‌ای که قاعدتاً مصَوِّر جهانِ بیرون دیوار و پنجره میل گریز از شرایط اجتماعی حاکم، تضاد دنیای درون و بیرون پنجره، خبر از سیاهی دنیای درون، کشمکش میان بازنمایی و واقعیت (تصویر۱۹)

همانطور که در جدول ۷ آمده است، فضاسازی معماری در نقاشی‌های ایرانی در مقام قیاس کماکان فاصله زیادی در زمینه به‌کارگیری معماری در نقاشی‌هایشان دارند.

جدول۷ . ارزیابی ۸ اثر نقاشی از نسل اول و دوم نقاشان نوگرای ایران (نگارندگان)

		نمونه		نقاشان نسل اول نوگرایی				نقاشان نسل دوم نوگرایی			
مولفه‌ها	معیارها	ادوارد مونک		محسن وزیری		مارکو گریگوریان		آثار منوچهر معتبر		آثار منوچهر یکتایی	
		تاثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تاثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تاثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تاثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تاثیر کالبدی	تأثیر معنایی
رنگ	کنتراست شدید رنگ‌ها	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	سایه‌های پررنگ و قوی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
فرم	فرم‌های غیرمعمول و خارج از محور	*	*	–	–	–	–	–	–	–	–
	خطوط شکسته	*	*	–	–	–	–	–	–	–	–
فضا	ایجاد پرسپکتیو	*	*	–	–	–	–	*	*	–	–
	ایجاد فضاهای ذهنی و روانی	*	*	–	*	–	–	*	*	*	*
نشانه (معنا)	اشکال هندسی	–	–	*	*	*	*	*	*	*	*
	خطوط انتزاعی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	فیگورهای تغزلی	*	*	–	–	–	–	*	*	*	*
جمع هر الگو		۱۸		۹		۸		۱۴		۱۲	

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف نحوه بازنمایی مفهوم فضا و تبلور آن در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایران صورت پذیرفت و در واقع به دنبال پاسخ به این سؤال است که فضاهای معماری چه نمودی در نقاشی اکسپرسیونیستی ایران داشته‌اند و آیا این

اثرگذاری کالبدی و یا معنایی بوده است؟ این پژوهش کیفی است و با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی به مطالعه تطبیقی میان چگونگی تبلور فضا در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی ایرانی و آلمانی می‌پردازد؛ انتخاب نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش بر اساس مولفه‌ترین اثر در این سبک در نقاشی جهان، با تأکید بر نشانه‌شناسی بصری، نقاشی «جیغ و غروب در خیابان کارل» به عنوان نمادی از نقاشی اکسپرسیونیستی که از فضاهای معماری استفاده کرده است، به عنوان معیار تجزیه و تحلیل، می‌باشد و دیگر نمونه‌ها شامل: نقاشی‌های ایرانی در این سبک، هم از نسل اول نقاشان نوگرا و هم از نسل دوم آن‌ها، در مقام تطبیق، قرار گرفتند. نقاشی مارکو گریگوریان و نقاشی محسن وزیری به عنوان نمونه‌های نسل اول نقاشان نوگرا، و نقاشی منوچهر معتبر و منوچهر یکتایی به عنوان نماینده نقاشی نسل دوم به ترتیب در جدول‌های ۲ تا ۵ به شکل مستقل تفسیر شدند که از آن‌ها تفاسیر ذیل دریافت شد: با توجه به جدول ۲؛ فضای معماری در تابلو «جیغ»، تأکید بر رنگ‌های تند، اعوجاج فرم با شکل‌های ناهمگون، خطوط قوی، مسیری بی‌انتها همراه با پرسپکتیوی تند و کنتراست شدید را شامل می‌شد و در تابلو «غروب در خیابان کارل»، رنگ قرمز خانه، فضاهای خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های نوک تیز و خارج از محور، سایه‌های تهدیدآمیز، کنتراست رنگ‌ها و پرسپکتیو با نمادی از تزلزل، فضای معماری را شکل می‌داد. بر اساس جدول ۳، در تابلو «روستا» تأکید بر مفاهیم، کنتراست رنگ‌ها، خطوط انتزاعی در طبیعت و فضای معمارگونه، عدم تقارن، استفاده از فرم‌های اولیه جهت به تصویر کشیدن عناصر معماری و نمایش عناصر معماری: سقف، بازشو دیده می‌شد و در تابلو «پل رومی» فضاهای پر و خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های خمیده و ناهمگون، کشیدگی بناها، زوایای مختلف، استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار یکدیگر، کنتراست‌های رنگی متضاد و استفاده از فرم‌های مربع و دایره در به تصویر کشیدن عناصر معماری، رخ می‌نمود. مطابق جدول ۴، فضای معماری در تابلو «تنهایی» شامل: کنتراست رنگ‌های سیاه و سفید، خطوط قوی ، پرسپکتیو کوچه ، خطوط پرتنش و پویای فضا، مسیری تاریک و تأکید بر ارتفاع و در تابلو «زنان چادری» چادرها به رنگ سیاه، فضاهای خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های خمیده و ناهمگون، پیکره‌ی سنگینِ زنانِ سیاه‌پوش ، پنجره‌ای که قاعدتاً مصَوّرِ جهانِ بیرون دیوار و پنجره میل گریز از شرایط اجتماعی حاکم، بود. و در نهایت بر اساس جدول ۵: فضای معماری در تابلو «فیگوراتیو» نشان‌دهنده: تأکید بر تنهایی انسان، کنتراست رنگ‌ها، خطوط قوی ، تأکید بر مفاهیم، عدم تقارن و اعوجاج فرم با شکل‌های ناهمگون و همچنین در تابلو «طبیعت بی‌جان»، استفاده از فرم‌های اولیه جهت به تصویر کشیدن عناصر معماری، فضاهای خالی، تأکید بر ارتفاع، فرم‌های خمیده و ناهمگون، فرم‌های خارج از محور و خطوط پرتنش و پویای فضا، بود. در ادامه در جدول ۶ به صورت کامل هر کدام از این تابلوها، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفتند.

نتایج این تحقیق مشخص کرد که؛ در نمونه‌های ایرانی جایی که در آنجا فضاهای معماری خلق می‌شدند تا به کمک هنر نقاشی تأثیرات اجتماعی و فرهنگی بگذارند، در نسل اول و نسل دوم نقاشان نوگرای ایرانی تقلید دیده می‌شود. جدول ۵ این فرض را نشان می‌دهد که نقاشی اکسپرسیونیستی ایران در بهره‌گیری از فضاهای معماری در رویکرد معنایی عمدتاً منفعل عمل کرده و این فضاها را، که ذات جدایی‌ناپذیر کالبد و معنی‌دهی به نقاشی اکسپرسیونیستی هستند، سبک شمارده‌اند. این‌طور به نظر می‌رسد که نقاشان اکسپرسیونیستی از نظر فضاسازی معماری، خواسته یا ناخواسته، شامل دو تقسیم‌بندی می‌شوند. گروه اول شامل نقاشان وابسته به فرم در تمام اجزای نقاشی و دومی نقاشانی که تقلیدکننده از دیگر نقاشان بوده‌اند. در مورد نقاشی ایران می‌توان گفت که نقاشان بیشتر تقلیدکننده به حساب می‌آیند و پیش تفکر منسجمی نسبت به تأثیر دکورهای معماری در آثارشان ندارند. در نقاشی‌هایی که آنها را به جنبش اکسپرسیونیسم نسبت می‌دهند، پیش‌زمینه (فضای معماری و طراحی شده) و پس زمینه غیرقابل تفکیک‌اند. دو پارامتر تأثیرگذاری کالبدی و معنایی بر اساس مؤلفه‌های بررسی شده در این مقاله، که شامل رنگ، فرم، فضاسازی و نماد و نشانه است، عملاً این نکته را در نقاشی اکسپرسیونیست ایران در بخش فضاهای معماری ثابت می‌کند که به‌جز نقاشی‌های «منوچهر معتبر»، دیگر نقاشی‌ها چنان به ساخت فضاهای معماری به عنوان یکی از عناصر اصلی این سبک اهمیت خاصی نداده‌اند و توجه خود را معطوف به رنگ، فرم و دیگر نکات کرده‌اند، که

این موضوع در نقاشی مارکو گریگوریان به حداقل می‌رسد. این نکته‌ای است که در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی شاهد بودیم، اما در دیگر آثار نقاشان این سبک تغییر چندانی دیده نمی‌شود.

پی‌نوشت

۱. Expessionism
۲. Art Nouvean
۳. Vincent van Gogh
۴. Edvard Munch
۵. James Ensor
۶. Realism
۷. Idealism
۸. Impressionism
۹. Fauvism
۱۰. Cubism
۱۱. Naturalism
۱۲. August Arwa
۱۳. Friedrich Nietzsche
۱۴. Roland Dubrulle
۱۵. Ecole des Beaux - Arts
۱۶. Erwin Panofsky
۱۷. Antoni Gaudi

فهرست منابع

- آرناسن، یورواردورهاروارد. (۱۳۹۰). ***تاریخ هنر نوین: نقاشی، پیکرتراشی، معماری، عکاسی***. ترجمه: محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه.
- آغداشلو، آیدین. (۱۳۷۸). ***پیدا و پنهان***، تهران: پدیده.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۸)، ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران: نشر مرکز، چاپ هشتم.
- اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر. (۱۳۷۹)، ***اوج های درخشان هنر ایران***، ترجمه: هرمز عبدالهی و روئین پاکباز، تهران، اگه،
- امامی، کریم. (۱۳۵۹)، ***پامی در راه***، تهران، طهوری،
- بیکن، ادموند. (۱۳۷۶)، ***طراحی شهرها: تحول شکل شهر از آتن باستانی تا برازیلیای مدرن***، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.
- بانی مسعود، امیر. (۱۳۹۲)، ***معماری غرب؛ ریشه‌ها و مفاهیم، هنر معماری قرن***، تهران.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۷)، ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۸)، ***دایره المعارف هنر***، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول.
- پهلوان، فهیمه. (۱۳۸۵)، ***درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم***، تهران: دانشگاه هنر.
- حجت، مهدی. (۱۳۷۶)، ***فضا***، فصلنامه رواق، شماره ۱۰، ۲۷-۱۷.
- سلطان زاده، حسین. (۱۳۸۷)، ***فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایران***، نشر چهار طاق.
- سمیعی، امیر. (۱۳۹۲)، ***مطالعه تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران***، آرمان شهر، شماره ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵.
- شوالیه، ژان، آلن گربران. (۱۳۸۵)، ***فرهنگ نمادها***، ترجمه: سودابه فضائلی، تهران: جلد چهارم، نشر جیحون.
- دمارتینی، النا و پرینا، فرانچسکا. (۱۳۹۲)، ***هزار سال معماری جهان: راهنمای مصور***، ترجمه: آبتین گلکار، تهران: هنرمعماری قرن.

- داد، سیما. (۱۳۷۱)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید، چاپ اول، ص ۵۰.
- ذوالقدر، میرصادق. (۱۳۸۵)، ***واژه نامه هنر شاعری***، تهران: ۳۳-۳۱.
- فروتن، منوچهر. (۱۳۸۸)، رساله دکتری با عنوان ***چگونگی فهم فضای معماری ایران از نگاره های ایرانی***، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.
- فروتن، منوچهر. (۱۳۸۹)، ***زبان معمارانه نگاره های ایرانی (بررسی ویژگی های نگاره های ایرانی به عنوان اسناد تاریخی معماری اسلامی ایران***، نشریه هویت شهر، سال چهارم، شماره ۶.
- قنبرنژاد، بهزاد. (۱۳۹۲)، ***منوچهر معتبر، نقاش سکوت و انزوا، هنرهای تجسمی***، وب سایت جهانی شورای فرهنگی بریتانیا.
- کبیر، اختر، حکمتی، شیوا. (۱۳۷۸)، ***ادراک فضا (مجموعه ی مقالات دومین کنگره ی تاریخ معماری و شهرسازی ایران)***. تهران: ج ۱، سازمان میراث فرهنگی کشور.
- کامل نیا، حامد؛ حقیر، سعید. (۱۳۹۵)، ***نظریه مدرنیته در معماری***، چاپ سوم، انشارات دانشگاه تهران.
- گادنر، هلن. (۱۳۸۵). ***هنر در گذر زمان***، ترجمه : محمد تقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.
- گیدیون، زیگفرید. (۱۳۸۶)، ***فضا، زمان و معماری – رشد یک سنت جدید***، ترجمه: منوچهر مزینی، تهران: انتشارات عمی و فرهنگی.
- وحید قبادیان. (۱۳۸۲)، ***مبانی و مفاهیم معماری معاصر غرب***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- محمدزاده تیتکانلو، حمیده. (۱۳۷۸)، ***مفهوم سبک اکسپرسیونیسم***، تهران: چاپ نخست.
- مجابی، جواد. (۱۳۷۶)، ***پیشگامان نقاشی معاصر ایران***، تهران: هنر ایران
- همدمی، مرجان. (۱۳۹۱)، ***فضاهای معماری در نقاشی معاصر***، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۲)، ***انسان امروزی در جستجوی روح خود***، ترجمه: فریدون فرامرزی و لیلا فرامرزی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- نوروزی طلب، علیرضا. (۱۳۹۳)، ***روانکاری تحولات نقاشی و معماری در بستر تاریخی جنگ جهانی اول تا جنگ دوم***، فصلنامه باغ نظر، شماره ۳۱، سال یازدهم.
- نوربرگ شولتز، کریستین. (۱۳۸۹)، ***روح مکان: به سوی پدیدارشناسی معماری***، ترجمه: محمدرضا شیرازی، تهران: نشر رخ داد نو.

- Bischoff , Ulrich . (2007). ***Edward Munch , Bonn***: Taschen Publication.
- Timm, Werner . (1969). ***The Graphic Art of Edward Munch*** , London, Studio Vista Publication.
- Kennedy, S. M. (2015). ***Expressionist art and drama before, during, and after the Weimar Republic***,Unpublished Master's thesis. Portland State University.
- URL1.http//galleryinfo.ir/Artist/fa
- URL2.http//artchart.net/fa/artists
- URL3.http// honargardi.com