تحلیل هویت ملی و دینی

در آثار هنرمندان پیشگام نوسنت‌گرایی در ایران

مریم کشمیری

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)

Maryam_Keshmirey@yahoo.com

زهرا رهبرنیا

دکتری پژوهش هنر، دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)

z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

تحلیل هویت ملی و دینی

در آثار هنرمندان پیشگام نوسنت‌گرایی در ایران*

چکیده

در دهۀ ۱۳٤۰، هنرمندان نوسنت‌گرای ایرانی با تأثیرپذیری از گفتمان‌های مسلط، رویکردی متفاوت از نگاه سیاست رسمی به هویت ملی را در آثار خود بازتاب دادند. هدف پژوهش حاضر بررسی روند بازنمایی هویت ملی در آثار هنری نوسنت‌گرایان ایرانی است. کوشیده‌ایم به این پرسش‌ها پاسخ گوییم که درونمایه گفتمانی هویت ملی چگونه در آثار نوسنت‌گرایان بازتاب یافته است؟ شالودۀ نظری این پژوهش بر ساخت گفتمانی هویت، بنا شده و بر پایه آن، به تأثیر چهار گفتمان مسلط در دهۀ چهل بر شکل‌گیری هویت ملی و دینی در آثار هنری ایران پرداخته می‌شود. روش‌شناسی پژوهش، ترکیبی از منابع اسنادی، کتابخانه‌ای و میدانی، با داده‌های تحلیلی برگرفته از نگاره‌ها و آثار (موزه‌ای و نمایشگاهی) است. هنرمندان نوگرای ایرانی در جستجوی زبان و بیان هنری مستقل، تحت تأثیر گفتمان‌های مقاومت و ملی آن دوره، درون‌مایه‌های هنری آثار خود را از میان نمادهای ملی و مذهبی (عاشورایی: پنجه، بیرق، علم و ملحقات آن) برگزیدند. تلفیق این عناصر در آثار هنرمندان نوسنت‌گرا، در سازگاری با نگاه گروه‌های تحصیل‌کرده و ناراضی جامعه، موجب شد تا انگاره‌های استقلال، شهادت، اسطوره‌ها و نمادهای فرهنگ ملی در تقابل با نشانگان و ارزش‌های فرهنگ غربی، بازتاب‌دهندۀ هویت ملی در هنر ایران باشد.

کلیدواژه‌ها:

نمادهای مذهبی، هویت ملی، نقاشی نوسنت‌گرای ایرانی، سقاخانه

---

* مقاله مستخرج از پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد، در رشتۀ پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، با عنوان: «روند پذیرش اجتماعی هنر مدرن در ایران با نگاهی بر آثار هنرمندان سقاخانه»، نگارش مریم کشمیری، و استاد راهنما خانم دکتر زهرا رهبرنیا.

مقدمه

طراحان پروژهٔ ملت‌سازی در ایران با همهٔ تأکیدی که بر دو رکن «ایرانی‌گری گذشته‌نگر» (مسکوب...) و زبان فارسی داشتند در آغاز، از توجه به هنر ملی باز ماندند. حکومت پهلوی در فاصله‌گیری از مکتب طبیعت‌پردازی کمال‌الملک و شاگردان او، با تأسیس مدارس هنری، و اعزام هنرآموزان به اروپا، الگوبرداری از شیوه‌های نقاشی مدرن غربی را رواج داد. این هنرمندان در بازگشت از اروپا، به مروجان شیوه‌های نقاشی مدرن در ایران تبدیل شدند.

در دههٔ ۱۳۳۰ ش، گروهی از هنرمندان نوگرا در جستجوی سبک و بیان شخصی با تلفیق عناصری از تاریخ باستانی، سنت‌ها و عناصر مذهبی آکنده رایج در فرهنگ مردمی، به بازنمایی هویت ملی در آثار خود روی آوردند، و رویکرد هنری مستقل از شیوه‌ها و سبک‌های هنری غربی را پایه نهادند.

در بخش‌های اصلی مقاله کنونی، با طرح موضوع، پرسش‌ها، فرضیه اصلی، و تشریح چارچوب نظری، گزارشی از یافته‌های پژوهشی دربارهٔ بازتاب هویت ملی در آثار هنرمندان نوسنت‌گرای ایرانی ارائه می‌گردد.

نخستین آثار هنرمندان بومی‌گرا یا نوسنت‌گرایان ایرانی، در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ و اوایل دههٔ ۱۳٤۰، در بی‌ینال‌های دوم و سوم تهران به نمایش در آمد و به ابتکار یکی از منتقدان هنری، «سقاخانه» نامگذاری شد. همهٔ هنرمندانی که در شاخهٔ نوسنت‌گرایی، گروه می‌شوند در بهره‌مندی از درون‌مایه‌های فرهنگ ملی و دینی، رویکرد مشابهی نداشتند. این بررسی بر پایهٔ آن دسته از آثاری‌ست که با رویکرد به عناصر فرهنگ ایرانی و نمادهای فرهنگ مذهبی، هویت ملی را بازتاب داده‌اند.

آثار هنرمندان سقاخانه، در ویژگی‌های زیر با یکدیگر همانندی بیشتری دارند:

۱. عدم تقلید از نقاشان اروپایی؛ ۲. پژوهش در منابع تاریخی، فرهنگی و زبان، با هدف ایجاد پیوند میان هنر مدرن جهانی و سنت‌های مذهبی، بومی و محلی؛ ۳. جستجو برای یافتن مواد و مصالح بومی، محلی و ملی؛ ٤. بیان احساس درونی، با بهره‌برداری از خطوط، رنگ‌ها، و تغییر و تصرف در صورت‌های طبیعی؛ ۵. گرایش به شیوه‌های انتزاعی و نقاشی آبستره؛ ٦. پی‌جویی شیوهٔ شخصی در نقاشی.

طرح مسئله، و فرضیه پژوهش

پژوهش حاضر در جست‌وجوی پاسخ به این پرسش‌هاست: چه گفتمان‌هایی در دهه‌های ۱۳۲۰ـ۱۳٤۰ بر جریان‌های هنری تأثیرگذار بوده‌اند؟ کدام عناصر گفتمانی در هویت ملی بازتاب یافته‌اند؟ و هویت ملی چه نقشی در شکل‌گیری آثار نوسنت‌گرایی داشته است؟ برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، ابتدا عناصر سازندهٔ هر یک از گفتمان‌ها در پیوند با نیروهای اجتماعی شناسایی شده‌اند و آن‌گاه، با تکیه بر خصلت گفتمانی هویت، روند بازنمایی هویت ملی در آثار و رویکرد هنرمندان نوسنت‌گرا مورد توجه قرار گرفته است؟ بنابراین، هدف پژوهش حاضر، تحلیل بازنمایی هویت ملی در آثار هنرمندان نوسنت‌گرایی ایران است.

در پاسخ‌گویی به پرسش‌های پیش‌گفته، گزاره‌های زیر فرضیهٔ پژوهش را تشکیل می‌دهند:

۱. هویت ملی ماهیت گفتمانی دارد و در روند شکل‌گیری و گسترش گفتمان‌ها ساخته می‌شود.

۲. رویکردها و تحولات هنری از گفتمان‌های مسلط تأثیر می‌پذیرند.

۳. آثار هنری نوسنت‌گرا با تأکید بر بازنمایی بصری و نمادین عناصر سازندهٔ هویت ملی پدید آمده است.

منابع و روش پژوهش

پژوهش حاضر، با تلفیق روش اسنادی، توصیف میدانی آثار هنری، و تحلیل گفتمانی به انجام رسیده است. از آن‌جا که هیچ پژوهشی در موضوع بررسی نقش گفتمان‌ها و هویت ملی در شکل‌گیری آثار هنری نوسنت‌گرایان در منابع کتابخانه‌ای یافته نشد؛ در این پژوهش از منابع مربوط به گفتمان‌شناسی، و نیز آثار، کاتالوگ‌ها، و شناخت‌نامه‌ها دربارهٔ هنرمندان نوسنت‌گرایی دههٔ ۱۳٤۰ و تاریخچه نقاشی ایرانی بهره برده‌ایم.

چارچوب نظری و مفاهیم

دیدگاه‌ها و مفاهیم زیر پایه‌های این پژوهش را تشکیل می‌دهند:

الف. نظریهٔ برد متوسط[1]:

نظریهٔ تلفیقی بُرد متوسط رابرت مرتون[2]، نقطهٔ تلاقی نظریه‌های کلان با تعمیم‌های تجربی واقعی است. کاربست این نظریه به عنوان یک استراتژی تحلیل، «در باب مسائل واقعی، تعمیم‌های انتزاعی بیش‌تری صورت می‌دهد.» (ترنر، ۱۳۸۷: ۱۰٤). از نگاه ترنر[3]، «رایج‌ترین استراتژی برای پل‌زدن میان خرد و کلان، پیشروی مفهومی از خرد به کلان است.» (همان). در واقع این نظریه بر تفکیک سطوح تحلیل تأکید می‌کند. در این پژوهش، برای تفکیک سطوح تحلیل، نیروهای موثر بر تحولات هنری را در حوزه‌های جداگانه تعریف کردیم.

ب. نظریهٔ گفتمان[4]: میشل فوکو[5] اصطلاح گفتمان را در معناهای متفاوتی به کار می‌برد. گاه برای اشاره به تمامی گزاره‌هایی که برای افادهٔ معنای خاصی بیان می‌شوند؛ گاه گزاره‌هایی که دسته‌بندی یا گروهی خاص را تشکیل می‌دهند، مانند گفتمان هنری؛ و گاه برای اشاره به «روال‌هایی منظم و قانون‌مند که تبیین‌کنندهٔ شماری از گزاره‌ها هستند.» (فوکو، در: میلز، ۱۳۸۹: ۹۰ـ۹۱). گفتمان‌ها «سازندهٔ موضوعات بوده

[1] Theories of middle range
[2] Robert K. Merton
[3] Jonathan H. Turner
[4] discourse
[5] Michel Foucault

و در فرآیند این سازندگی مداخلهٔ خود را پنهان می‌کنند.» (فوکو، در: عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۸). کنش گفتمانی، «عمل تولید کردن معنا» است. بنابراین، همهٔ کنش‌ها سویه‌ای گفتمانی دارند. (هال، ۱۳۸٦: ٦۲).

به طور کلی، گفتمان «توأمان به همه گزاره‌ها، به قوانینی که گزاره‌ها از طریق آن شکل می‌گیرند و به فرآیندی که طی آن برخی گزاره‌ها رواج می‌یابند و برخی دیگر طرد می‌شوند، اشاره دارد.» (میلز، ۱۳۸۹: ۱۰٤). فوکو در *نظم گفتار*، با تشریح عملکرد طرد بیرونی و درونی، نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چگونه بر فرآیند شکل‌گیری نگرش‌ها، قضاوت‌ها، تمایلات و کردارها نظارت می‌کنند. (فوکو، ۱۳۷۸: ۱٤ به بعد). حسین بشیریه در توصیف گفتمان می‌نویسد: «زندگی و کردارهای سیاسی در هر جامعه‌ای در چارچوب گفتمان سیاسی مسلط تعین می‌یابد.» (بشیریه، در: بحرانی، ۱۳۸۸: ۷۰). در این پژوهش، گفتمان‌های مسلط دههٔ ۱۳٤۰، پایهٔ بررسی گفتمان‌های تأثیرگذار بر جریان‌های هنری را تشکیل می‌دهد.

ج. نوسنت‌گرایی[6]: در معنای گسترده می‌توان نوسنت‌گرایی را تلفیق دستاوردهای مدرن با سنت‌های بومی تعریف کرد. از این دیدگاه، نوسنت‌گرایی با رویکرد نوین به سنت، بر فاصله‌گیری آگاهانه و انتقادی از غرب تأکید دارد. پس از جنگ دوم جهانی، سنت‌گرایی یا بازگشت به خویشتن به گفتمان روشنفکران جهان سوم تبدیل شد و روشنفکران ایرانی نیز تحت تأثیر فضای روشنفکری جهانی، به گفتمان بازگشت به خویشتن و انتقاد از غرب روی آوردند. در ایران، فخرالدین شادمان و جلال آل‌احمد، طی دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳٤۰ رویکرد سنت‌گرایی و بازگشت به خویشتن را در میان روشنفکران بسط دادند.

شادمان در تسخیر تمدن غربی، به نقد باورهای روشنفکران دربارهٔ نفوذ غرب و «هواداری آن‌ها از تقلید کامل یا جزئی شیوهٔ زندگی فرنگی» می‌پردازد. (بروجردی، ۱۳۷۷: ۹۱ـ۹۲). وی در عین حال، بینش علمی و دستاوردهای فنی و تمدنی غرب را می‌ستود و از اعزام دانشجویان ایرانی به اروپا و آشنایی با دستاوردهای نوین غرب حمایت می‌کرد و بر ضرورت شناخت غرب و فرنگ‌شناسی تأکید می‌نمود. (همان: ۹٦ـ۹۷). از این‌رو، می‌توان او را مروج نوسنت‌گرایی در این دوره دانست. جلال آل‌احمد نیز در *غربزدگی* روند شکل‌گیری و تقویت بومی‌گرایی و دگرسازی غرب را کامل کرد. دیدگاه‌های انتقادی به غرب و نفی تقلید از دستاوردهای غربی بر ذهنیت روشنفکران و هنرمندان دههٔ ۱۳٤۰ تأثیر نهاد.

د. هویت ملی[7]: مفهوم هویت بر دو پایهٔ معنایی مشابهت و تمایز مبتنی است. (جنکینز، ۱۳۸۱: ۵). بر پایهٔ این تعریف، هویت ملی بر گروه‌ها و جمعیت‌هایی دلالت می‌کند که خود را در قالب ملت تعریف کرده، و از ملت‌های دیگر بازمی‌شناسند. شاخص‌های این بازشناسی عبارت‌اند از: زبان، دین و مذهب، تاریخ و سنت‌های مشترک. (هیوود، ۱۳۸۹: ۱۵۷). بنابراین، فرآیند ساخت هویت ملی، بر پایهٔ خودشناسی و دگرسازی شکل می‌گیرد. هویت ملی، جنبهٔ گفتمانی دارد و در تعامل بین گروه‌ها ساخته می‌شود.

[6] Neo-Traditionalism
[7] National Identity

الف) یافته‌های پژوهش

۱. فضای اجتماعی و گفتمان‌ها

دیدگاه‌ها و گرایش‌های سیاسی و اجتماعی افراد در دهه‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ ش.، بازتاب ساخت طبقاتی جامعه بوده است. دسته‌بندی این گرایش‌ها در قالب دو گفتمان مسلط و غیر مسلط، تصویر روشنی از فضای اجتماعی به دست می‌دهد. **سلطه موروثی یا پاتریمونیالیسم**[8] **سنتی**، گفتمان مسلط دوران قاجار تا پیش از ظهور مدرنیسم در ایران بود. عناصر اصلی این گفتمان ـ اقتدار و اطاعت مطلقه، پدرسالاری، دولت‌محوری، رابطهٔ مستمر انسان با خدا، پیوند نزدیک حاکمان با روحانیون، ساختار قدرت سلسله‌مراتبی، یکجانبه، غیر مشارکتی و غیر رقابتی ـ در جهت بسط قدرت، اطاعت‌پذیری مردم، انفعال سیاسی، پرهیز از اعتراض، و بی‌اعتمادی عمل می‌کرد و امکانات محدودی برای «شکل‌گیری فردیت و کردارهای سیاسی فردی و آزادی عمل و اندیشه»، (بشیریه، ۱۳۸۷: ٦٥-٦٦)، و ذوق فراهم می‌آورد. گفتمان سلطه موروثی، هویت ملی را در مفهوم وابستگی‌های قومی تعریف و بازنمایی می‌کرد. این دیدگاه، چارچوب تنظیم‌کنندهٔ گرایش‌ها و رفتار بخشی از اعضای طبقات بالا، متوسط سنتی، و پایین جامعه بود.

دیگر گفتمان مسلط این دوره، **مدرنیسم پهلوی**، ترکیب عناصری از نظام پادشاهی ایرانی، پاتریمونیالیسم سنتی، توسعه و نوسازی به سبک غربی، قانون‌گرایی، ملت‌سازی، سکولاریسم و مدرنیسم فرهنگی بود. «در این گفتمان، سنت، مذهب، قومیت‌ها، عشایر و گروه‌های سنتی» جایی نداشتند. (همان: ٦٨). ایران‌گری گذشته‌نگر و زبان فارسی در تقابل با فرهنگ اسلامی و زبان عربی، و ترویج همانندی با غرب، مؤلفه‌های اصلی هویت ملی در گفتمان مدرنیسم بود. در گروه‌بندی طبقاتی دورهٔ پهلوی، بازرگانان مدرن، سرمایه‌گذاران صنعتی و بخشی از روشنفکران، درون‌مایه‌های گفتمان مدرنیسم را ترویج می‌کردند. سومین گفتمان مسلط در این دوره، گفتمان **سنت‌گرایی**، برگرفته از عناصر سنتی شیعه، برخی از وجوه پاتریمونیالیسم سنتی، برخی از عناصر مدرنیسم، مردم‌گرایی عام، و اقتدار کاریزمایی بود. (همان: ٦٩). گفتمان سنت‌گرایی، آشکارا در برابر جهان مدرن و سبک زندگی غربی قرار می‌گرفت. در این گفتمان عناصری چون پلورالیسم، جامعه مدنی، لیبرالیسم، روشنگری غرب و ناسیونالیسم جایی نداشتند. (همان: ۷۰). این گفتمان، هویت ملی را بر پایهٔ تاریخ ایران و فرهنگ اسلامی بازنمایی می‌کرد. در آغاز دههٔ ۱۳۳۰، سیدحسین نصر، مروج سنت‌گرایی در ایران بود.

در برابر گفتمان‌های مسلط که از نهادهای مستحکم سیاسی و اجتماعی قدرت می‌گرفت و از بالا به درون جامعه سرایت می‌کرد؛ گفتمان‌های غیر مسلط در سطح گروه‌ها و طبقات اجتماعی شکل گرفته بود. سابقهٔ **گفتمان دموکراسی** به جنبش مشروطیت بازمی‌گردد. عناصر اصلی این گفتمان، مهار قدرت نامحدود، قانون‌گرایی، مشارکت اجتماعی، رقابت، رواداری، نوگرایی و قرائت دموکراتیک و سازگار با تحولات

[8] patrimonialism

اجتماعی از دین بود. (همان: ۷۱). دیدگاه‌های روشنفکران جنبش مشروطه، و برخی از روشنفکران ناراضی دورهٔ پهلوی، با عناصر این گفتمان انطباق داشت. در گفتمان دموکراسی، هویت ملی با تکیه بر سنت‌های بومی، عدم وابستگی به غرب، و نوسازی فرهنگی تعریف می‌شد.

دیگر گفتمان غیر مسلط، یعنی **سوسیالیسم** نیز، به مانند اولی، در جنبش مشروطیت پدیدار شد، و در قالب جریان اجتماعیون عامیون، و احزاب سوسیالیست، عدالت و حزب کمونیست تداوم یافت. در دههٔ ۱۳۲۰، حزب توده، نماینده گفتمان سوسیالیسم در ایران بود. گفتمان سوسیالیسم از عناصری چون عقلانیت مدرن، سکولاریسم، مرکزیت سیاسی، مدرنیسم فرهنگی با تفسیر طبقاتی (تعهد اجتماعی)، تشکیل شده بود و بخش‌هایی از طبقهٔ کارگر، دانشجویان، معلمان و روشنفکران ناراضی از این گفتمان حمایت می‌کردند. (بحرانی، ۱۳۸۹: ۱۷۲). بازشناسی و تعریف هویت ملی در گفتمان سوسیالیسم جایگاه برجسته‌ای نداشت.

سومین گفتمان غیر مسلط این دوره، گفتمان **مقاومت**، برگرفته از سنت‌ها، ارزش‌ها و نمادهای مذهبی بود. فرد در این گفتمان از آموزه‌های شیعه الهام می‌گرفت: «فرد مسلمان شیعه باید در دوران غیبت امام زمان [(عج)]، تحت رهبری فقیه عادل برای رهایی مستضعفین خداجوی جهان تلاش کند و از هویت اسلامی خود نگهداری نماید.» (همان: ۱۷۳). در چارچوب این گفتمان، آزادی انسان در ادای تکلیف الهی است و آزادی به شیوهٔ مکتب‌های غربی هویت انسان را تباه می‌کند. این گفتمان، به رغم عناصر مشترک با گفتمان سنت‌گرایی، متمایز از آن بود. (همان: ۱۷٤). گفتمان مقاومت، هویت ملی را در ارج نهادن به ارزش‌های مذهبی، تمامیت ارضی، و فرهنگ سنتی بازشناسی می‌کرد.

گفتمان‌های مسلط و غیر مسلط این دوره، بر اساس اهمیت دادن به مفاهیم اصالت و بومی‌گرایی در برابر تجدد و جهانی‌گری قابل تمایز بودند. گفتمان‌های پاتریمونیالیسم سنتی، سنت‌گرایی، و مقاومت بر اصالت تأکید می‌کردند، در مقابل گفتمان‌های مدرنیسم پهلوی و سوسیالیسم به تجددخواهی و جهان‌گرایی متمایل بودند. گفتمان دموکراسی در میان این دو گرایش بر انطباق با شرایط اجتماعی تکیه داشت.

۲. تأثیر گفتمان‌ها بر بازنمایی هویت ملی در جریان‌های هنری

بوردیو[9] در بحث تقلیل اثر هنری به جای ـ گاه آن، هشدار می‌دهد که تحلیل بیرونی اثر نباید رابطهٔ میان فضای اجتماعی و گرایش‌ها در تولید اثر هنری را بر پایهٔ **منطق بازتاب**، چنان تبیین کند که گویی فهم یک اثر، مستلزم فهم جهان‌بینی آن گروه اجتماعی است که از رهگذر پدیدآورندهٔ آن اثر آشکار می‌شود. (بوردیو، ۱۳۸۹: ۸٦ـ۸۹). وی این شیوه را ساده‌سازی تقلیل‌گرایانه می‌نامد، و برای مقابله با آن، پیشنهاد می‌کند که آثار هنری را باید در پیوند با حوزه‌های تعامل جمعی هنرمندان بررسی کرد. این رویکرد، به رابطهٔ میان موضع‌ها (جایگاه‌ها) و موضع‌گیری‌ها (کنش‌ها) می‌پردازد تا نقش هنرمندان را در تولید اثر هنری مشخص

[9] Pierre Bourdieu

کند. طرح تأثیرپذیری هنرمندان از گفتمان‌های مسلط و غیرمسلط و تأثیر این گفتمان‌ها بر بازنمایی هویت ملی در جریان‌های هنری، این حسن را دارد که از تقلیل‌گرایی یکجانبه فاصله می‌گیرد. زیرا گفتمان‌ها لزوماً با طبقات هم‌پوشی ندارند، بلکه در بهترین حالت، برخی ویژگی‌ها و گرایش‌های نمایان طبقاتی را بازتاب می‌دهند. فراگیری گفتمان‌ها نسبت به اعضای طبقه ــ یا اعضایی که خود را درون یک طبقه تعریف می‌کنند، ــ مانع از آن می‌شود که هنرمندان را بازتاب‌دهندگان بی‌اختیار و مجبور جهان‌بینی گروه‌ها یا طبقات اجتماعی تصور کنیم.

گفتمان‌ها با هدف سازماندهی باورها، گرایش‌ها و کنش‌های اعضای جامعه، شکل می‌گیرند و افراد را به عنوان عاملان، بدون توجه به خاستگاه‌های‌شان، طبقه‌بندی می‌کنند. از این دیدگاه، هر یک از سبک‌ها و رویکردهای هنری فعال این دوره، در آثار شاخص هنرمندان و نمایندگان خود، عناصر و درون‌مایه‌های گفتمان‌ها را بازتاب می‌دادند.

۲ـ۱. نقاشی آکادمیک‌گرا

در دورهٔ قاجار، میدان فعالیت هنری تحت تأثیر گفتمان سلطهٔ موروثی بود. کمال‌الملک نیز در فضای هنری متأثر از همین گفتمان به نقاشی رو آورد؛ اما پس از مشروطیت، همگام با تحولات اجتماعی گسترده‌ای چون رشد شهرنشینی، گسترش مدارس و نفوذ گفتمان‌های رقیب، به تدریج نشانه‌های تأثیرپذیری از عناصر مسلط گفتمان سلطهٔ موروثی در آثار وی کم‌رنگ شد. برخی از آخرین پرده‌های نقاشی کمال‌الملک، مانند کربلای معلی (۱۲۸۱ ش.، نک: کمال‌الملک، ۱۳۸۲: ٦٥)، عملهٔ طرب (۱۲۹۰ش. نک: همان: ۷۰)، و مشهدی ناصر خدمتکار (۱۳۰۳ ش.، نک: همان: ٨٦) نشان می‌دهد که عناصری از گفتمان سوسیالیسم در نقاشی وی راه یافته بود.

با تحول رویکرد کمال‌الملک، نقاشی آکادمیک‌گرا نیز که با تأکید بر آموزه‌های وی شکل گرفته بود، به تدریج از عناصر غالب گفتمان سلطهٔ موروثی فاصله گرفت. این فاصله‌گیری در برخی آثار شاگردان کمال‌الملک، مانند اسماعیل آشتیانی (خرمن‌کوب، ۱۳۰۸، نک: بی‌نام، ١٣٦٤: ۵۸؛ و دختر فقیر ۱۳۳۲، نک: همان: ۷۰)، محمود اولیا (دو پسر گدا، نک: همان: ۸۸)، و ... دیده می‌شود.

سبک هنری شاگردان کمال‌الملک، به دلیل عدم بازتاب عناصر گفتمانی گروه‌های جدید اجتماعی از اقبال آنان دور ماند. نقدهای جلیل ضیاءپور بر آثار شاگردان مکتب‌الملک، رویکرد این گروه‌ها را بازتاب می‌دهد. (ضیاءپور، ۱۳۲۷).

۲ـ۲. هنر مدرن

طی دهۀ ۱۳۲۰، با نفوذ گفتمان‌های جدید، حوزۀ فعالیت‌های هنری از تسلط گفتمان پاتریمونیالیسم خارج شد. نشانه‌های این تحول را می‌توان از تغییر نگرش و رویکرد شاگردان مکتب کمال‌الملک به سبک‌های مدرن (امپرسیونیسم) بازشناخت. (نک: کاشفی، ۱۳٦۵: ۷۲).

در سال ۱۳۱۹ ش.، هنرکده هنرهای زیبا با الگوبرداری از مدرسه بوزار پاریس پایه‌گذاری شد تا آموزش نقاشی مدرن را در ایران رواج دهد. این مرکز عناصری از گفتمان مدرنیسم را در فضای فعالیت‌های هنرمندان رواج می‌داد. استادان هنرکده، در حالی که شاگردان خود را «متوجه ارزش‌های هنر کلاسیک اروپایی می‌کردند»، آن‌ها را از آموختن شیوه‌های جدید باز نمی‌داشتند و «به طرف مدرنیسم راهنمایی می‌کردند.» (جوادی‌پور، نقل در: مجابی، ۱۳۷٤: ۷).

پس از ادغام هنرکده در دانشگاه تهران و تأسیس دانشکده هنرهای زیبا، رویکرد به هنر مدرن تقویت شد. در سال ۱۳۲۵ کنگره خانه وکس[10] (Emami, 1986)، به همت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، در جنب همایش شاعران و نویسندگان بخشی را به نمایش نقاشی‌های هنرمندان ایرانی اختصاص داد. میدان فعالیت هنری مدرنیست‌های ایرانی در این دوره، متأثر از گفتمان‌های مدرنیسم پهلوی و سوسیالیسم، در بازتاب هویت ملی، هنوز به سبک و صورت تمایزیافته‌ای نزدیک نشده بود. به جز هنرمندانی چون مارکو گریگوریان که به ابزار، تکنیک‌ها و شیوه‌های بومی در نقاشی روی آوردند[۱]؛ آنچه در آثار هنرمندان بازتاب می‌یافت بیشتر متأثر از هویت‌های قومی و محلی بود تا هویت ملی و دینی.

۲ـ۳. بازتولید نگارگری سنتی

نگارگری و صنایع دستی در عرصۀ فعالیت‌های هنری این دوره، متأثر از گفتمان سنت‌گرایی بود. در این عرصه، هنرمندان آثار خود را به شیوۀ تلفیقی (سبک رضا عباسی و فرنگی‌سازی و دریافت‌های تازه از نقاشی اروپایی) پدید می‌آوردند. روابط و مناسبات برخاسته از گفتمان سلطه موروثی در میان آنان کم‌رنگ بود. مرجعیت هنری رنگ باخته بود، و سنت را چونان الگو پذیرفته بودند؛ بی‌آن‌که در بند تقلید از الگوهای قراردادی نقاشی بوده باشند. بازتاب هویت ملی در آثار نگارگران سنتی را می‌توان در رویکرد به شیوه‌های نقاشی دورۀ صفوی، و نمادها و درون‌مایه‌های ادبیات حماسی و غِنایی ایران بازجست. این درون‌مایه‌ها هرچند نمی‌توانست عناصر گفتمان مدرنیسم پهلوی را بازنمایی کند، اما به دلیل اصالت تاریخی، و تداوم هنر صفوی و اقبال برخی کارشناسان و محافل غربی، مورد توجه و حمایت سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزان هنری وقت قرار گرفته بود.

۲ـ۴. نقاشی قهوه‌خانه

[10] VOKS

فضای هنری ایران در دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ش.، عناصری از گفتمان‌های سنت‌گرایی و مقاومت شیعی را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای بازتاب می‌داد. مضامین این نقاشی‌ها متأثر از داستان‌های اساطیری، حماسی، وقایع کربلا و شهادت امام حسین (ع) بود. این نقاشی‌ها در میان اعضای طبقات متوسط سنتی و پایین جاعه مخاطبان بسیاری داشت.

۳. هنرمندان سقاخانه، تلاقی نوگرایی و سنت

چالش نوگرایی و سنت در دهۀ ۱۳۲۰ ش. به میدان فعالیت‌های هنری نیز کشیده شد. تحولات سیاسی، دگرگونی آرایش طبقاتی، تضادها، تعاملات گفتمانی و دیدگاه‌های نوسنت‌گرایان ایرانی[۲] در گسترش این تناقضات نقش مهمی داشت. مدرنیست‌های ایرانی از میانۀ دهۀ ۱۳۲۰ و به ویژه در آغاز دهۀ ۱۳۳۰، فکر رسیدن به زبان شخصی را با دست‌شستن از تقلید آثار و روش هنرمندان اروپایی دنبال می‌کردند.

هنرمندان سقاخانه با جستجو برای یافتن مایه‌های بومی و ایرانی در کارهای‌شان، و این‌که، چگونه می‌توان میان آثار هنری و میراث فرهنگی رابطه برقرار کرد؟ رویکرد تازه‌ای را پایه نهادند که بر تلفیق نقش‌مایه‌های کهن با نگاه مدرن بنا شده بود. (Emami, 1986).

در فضای چندگفتمانی مؤثر بر میدان فعالیت هنری، تنوع موضوعی در کار مدرنیست‌ها، آثار آنان را در تلاقی گفتمان‌ها می‌نشاند. هنرمندان سقاخانه به پیروی از پیشینیان خود از این ویژگی غافل نبودند. برخی از درون‌مایه‌های مشترک گفتمان‌های اجتماعی دهۀ ۱۳۲۰ ش. عبارت بود از: وحدت ملی، هویت، اصالت، سنت، ارزش‌های مذهبی، فرهنگ بومی، مردم‌گرایی، مقاومت، استقلال و آزادی. نحوۀ تفسیر هنرمندان از این درون‌مایه‌ها در میدان فعالیت‌های هنری، به بازنمایی‌های متفاوتی از مفهوم **خود**، و **هویت ملی** ختم می‌شد.

هنرمندان نوسنت‌گرا، موضوع‌های خود را به شیوه‌ای ارائه می‌دادند که در بافت اثر با تکنیک درمی‌آمیخت و در پیوند با درون‌مایه‌های مشترک گفتمان‌ها، هویت ملی را ـ که متضمن اصالت و تشخص آثارشان بود ـ باز می‌نمود. این موضوع‌ها به سه حوزۀ تاریخی ـ اجتماعی جداگانه تعلق داشتند: تاریخ و فرهنگ ایران باستان؛ مفاهیم و نمادهای فرهنگ اسلامی؛ عناصر فرهنگ عامیانه. آنان برخی از موضوع‌ها را چنان بازتاب می‌دادند تا هم‌زمان حوزه‌های مختلف را تداعی کند.

پایه‌گذاران سقاخانه نخست به عناصر فرهنگ عامیانه توجه یافتند. آنان از فرهنگ عامیانه عناصری را برگرفتند که در عین حال، مفاهیم و نمادهای مذهبی را هم بازتاب می‌داد. یکی از نخستین نمونه‌های نقاشی زنده‌رودی، «طرح سادۀ جسد بی‌سر و بی‌دست شهیدی بود از شهدای کربلا که روی آن را با اعداد و کلمات، با قلم‌ریز، طلسم‌وار پر کرده بود.» (کریم امامی، نقل در: کاشفی، ۱۳٦۷ ب: ۷٦). در اثر دیگر او، پرده‌ای با عنوان *این حسین کیست که عالم همه دیوانه‌ی اوست*، رویدادهای صحرای کربلا به روش

حکاکی روی لینولئوم اجرا شده است. (نک: پاکباز، ۱۳۸۰: ۲۸). در مجموعهٔ دیگری از کارهای زنده‌رودی، به گفتهٔ کریم امامی، «خطوط بیرونی اجساد و افراد، نظمی هندسی یافته بود. کلمات زمینه با دقت بیشتری نوشته شده بود. محدودهٔ مربع‌ها، مستطیل‌ها و دایره‌ها رنگی شده بود: سرخ، سبز، زرد برنجی و گاه آبی ملایم، که به همراهی سیاه، مجموعهٔ رنگهای ماه‌های عزاداری را تشکیل می‌دهد.» (نقل در: کاشفی، ۱۳٦۷ ب: ۷٦ـ۷۷). این نقاشی‌ها بی‌درنگ فضای حرم، تکیه یا حسینیه را در ذهن مخاطب تداعی می‌کرد: «بوی روضه و گریه، روشنی شمع و برق طاس برنجی، صدای صلوات و یا حسین و فدای لب تشنه‌ات یا اباعبدالله ... حال و هوای مذهبی بود، ولی نه در حد مسجدشاه اصفهان، رفیع و فخیم، نه در حد مسجد سپهسالار تهران، سترگ و غیرشخصی، بلکه نزدیک و آشنا در حد سقاخانهٔ سرگذر ...» (امامی، نقل در: همان: ۷۷).

در کارهای زنده‌رودی، عناصر جادویی و طلسم‌وار، فضای نقاشی را به شیوه‌ای رمزگونه کدگذاری می‌کند. به گفتهٔ یارشاطر، «حال و هوایی جادویی و خاطره‌انگیز این پرده‌های پریده رنگ را آکنده است، و بیننده گاه چنین احساسی دارد که روح مناره‌های بلند و گنبدهای دورافتاده در هیئتی انسان‌وار رازهای تنهایی‌شان را نجوا می‌کنند.» (یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۸۱ـ۳۸۲).

۳ـ۱. اصالت

کاربرد عناصر فرهنگ عامیانه و مذهبی برای بازنمایی هویت ملی در نقاشی‌های هنرمندان سقاخانه، گونه‌ای بهره‌برداری از **سنت** است که به ریشه‌ها و **اصالت** ارجاع می‌یابد. در برخی پرده‌ها با موضوع و نمادهایی روبرو می‌شویم که اصالت را هم در پیوند با فرهنگ مذهبی و هم تاریخ ملی بازنمایی می‌کنند. برای نمونه فرم مناره، بیانگر نمادی مذهبی در فرهنگ اسلامی است: مناره، نشانه است، راهنماست، و قدمت آن حتی به دورهٔ پیش از اسلام نیز برمی‌گردد و «تعداد بسیار اندکی از آن در ایران باقی مانده» است. (مخلصی، ۱۳۸۷: ۳۲۳).

در رویکرد دیگری به درون‌مایهٔ اصالت، مسعود عربشاهی با کاوش در نقش‌های اسطوره‌ای ماد، بین‌النهرین، لرستان، و استمرار آن‌ها در دوره‌های بعد، به بازنمایی مفهوم اصالت می‌پردازد. بهره‌برداری او از جنبه‌های نمادین و آذینی نقش‌ها، هم با ارجاع به نقش‌های دوران پیشا ـ تاریخی (نقش‌های اسطوره‌ای آشوری، بین‌النهرینی)، باستانی (از هخامنشیان تا ساسانیان) و اسلامی؛ و هم با نشان دادن تداوم و استحاله این نقش‌ها در دوره‌های مختلف، مفهوم اصالت را بازنمایی می‌کند. در نمونه کارهایی که با پاره‌هایی از متن اوستا مطابقت یافته و به چاپ رسیده است، (عربشاهی، ۱۳۸۹: ۳۰)، نقش‌مایه‌ها در جایگاه مفاهیم بنیادی آفرینش و جهان‌شناسی به کار رفته‌اند: **گردونهٔ خورشید**، نماد قدرت و باروری در دنیای باستان، در کنار بند چهارم و پنجم تیریشت نشسته تا با مفهوم تیشتر، یا همان تیر (عطارد)، ایزد نگهبان باران و فرشتهٔ روزی

مطابقت کند. (نک: شیروانلو، ۱۳۵۷: ۱۵۷ و ۱۵۹). **زیر سری‌ها**، پیکره‌های تداعی‌کنندهٔ اسب و گوزن، با ترکیبی انسان‌وار که بیانگر ورود روح به دنیای جاودانگی بودند و از دورهٔ سکایی و لرستان تا هخامنشی تداوم داشته‌اند؛ (گیرشمن، ۱۳۷۱: ٦١ـ٦٢)؛ در هم‌نشینی با بند ٣٦ زامیادیشت، «فر از جمشید دور شد»، مفهوم مرگ را به نمایش در می‌آورد. (نک: Issa, 2001: 41). اهورامزدا، با بال‌های گسترده، خدای آسمان نزد مصریان، و ایزد ایزدان نزد ایرانی‌های باستان، (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۲۹)، در هم‌نشینی با پاره‌ای از متن اشتودگات (یسنای ٤٣، بند ٦)، با مزدای زرتشت، بر تداوم عنصر پرستش در میان اقوام خاورمیانه دلالت می‌کند. (نک: عربشاهی، ۱۳۵۷: ٦٧). در نمونه‌های یاد شده، اصالت در پیوند با هویت قومی، و وحدت نمادین مردمان باستان ـ پیوستگی بنی‌آدم در بینش اسلامی ـ به تصویر کشیده شده است.

به جز زنده‌رودی و عربشاهی، دیگر هنرمندان نوگرای دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳٤۰ نیز مفهوم اصالت را به شیوه‌های دیگری پرورانده و بیان کرده‌اند. ژازه طباطبایی، با بازنمایی بز کوهی سیلک در قامتی زخم‌خورده و رنجور، *ضامن آهو* را به شیوه‌ای مدرن تداعی می‌کند. (نک: طباطبایی، ۱۳۸۲: ٤٧). در نگاره‌های بین‌النهرین، بز کوهی را به شیوهٔ چکیده‌نگاری[11]، با دو شاخ بلند و کشیده ـ نماد قدرت ـ تصویر می‌کردند[۳]. اما برای ژازه طباطبایی، بز جانداری فرازمینی با صورت نوعیِ حیوان است؛ برآمده از گذشته که تا ابد زمان را با گام‌های چابک خود می‌نوردد. از این‌رو، آن را در بافتی اسلامی به کار می‌برد و با نقش‌مایه‌های اسلامی آذین‌بندی می‌نماید. (نک: طباطبایی، ۱۳۸۲: ۲۰٤).

هنرمندان نوسنت‌گرای ایران با رویکرد به آثار باستانی، و جدا کردن نقش‌ها از کاربردهای هم‌زاد آن‌ها، نگرشی زیبایی‌شناسانه به آثار و نقش‌مایه‌های باستانی را پایه‌گذاری کردند که بر پایهٔ استحاله و تداوم در هنر ایران، هویت ملی را بازنمایی می‌کند.

۳ـ۲. نمادهای ایرانی و ملی‌گرایی

یکی دیگر از درون‌مایه‌های گفتمانی مؤثر بر فضای میدان هنری، ملی‌گرایی بود. گیاه سرو، از نقش‌مایه‌های تکرار شونده در هنر باستانی ایران است که در فرآیند تجریدسازی دورهٔ اسلامی به بته‌جقه تبدیل شد و در پارچه‌بافی، فرش، تزیینات ظروف، حتی شکل مرصع آن در تزیین کلاه شاهان، کاربرد یافت. هنرمندان سقاخانه، با آگاهی از روند تحول سرو به بته‌جقه، آن‌دو را در پیوند با هم، به نمادی از تداوم هنر ایران از دوران باستانی تا امروز بدل کردند. (نک: طباطبایی، ۱۳۸۲: ۱۲۱).

نقاشی‌های الهام‌گرفته از شیر و خورشید، این درون‌مایه را به شیوه‌ای مدرن در پیوند با اصالت بازنمایی می‌کنند. پیشینهٔ شیر و خورشید به دوران کهن بازمی‌گردد: «ایرانیان از خورشید که نماینده و مظهر خداوند و میثاق و پیمان و زور و نیرو است و عقاب که فرّ و شکوه سلطنت از اوست، برای خود پرچم و درفش

[11] stylization

داشته‌اند.» (یاحقی، ۱۳٦۹: ۳۸۰). شیر و اسب هم، نماینده و مظهر خورشید بودند. ساسانیان در جشن مهرگان (جشن شاهان)، «تاجی بر سر می‌گذاشتند که صورت آفتاب بر آن بوده است.» (بیرونی، نقل در: همان). در شاهنامه، شیر و خورشید، درفش پهلوانان بود. درفش گودرز کشواد، شیر پیکر، و درفش فریبرز، خورشیدپیکر بود. هنگامی که سهراب در برابر سپاه ایران می‌ایستد، هجیر هنگام معرفی سرداران ایرانی به او، می‌گوید:

بگو کان سراپردهٔ هفت‌رنگ — بدو اندرون خیمه‌های پلنگ
یکی بر ز خورشیدپیکر درفش — سرش ماه زرین، غلافش بنفش
بدو گفت: کان شاه ایران بود — به درگاه او پیل و شیران بود

(شاهنامه، نقل در: همان: ۲۸۱).

تداوم شیر و خورشید در اسطوره‌ها، تاریخ و ادبیات ایران (حماسه، تصوف و حکایت)، پیوستگی قوم ایرانی را در گسترهٔ زمان آشکار می‌کند. در ادبیات عرفانی، شیر و خورشید کاربرد نمادین و مذهبی یافت. اما از زمان ناصرالدین‌شاه در سال ۱۲۸۰ ق. نشان رسمی ایران شد. (همان: ۲۸۲). شیر و خورشید ناصری با شمشیری به نشانهٔ ذوالفقار همراه بود و بعد از آن، کوشیدند تا آن را به نماد ملیت و ایران تبدیل کنند.

پرویز تناولی، ژازه طباطبایی، حسین زنده‌رودی (نک: شیر و خورشید، ۱۳۵۷؛ نقل در: پاکباز، ۱۳۸۰: ۸۵) و ... شیر و خورشید را در پیوند با ملی‌گرایی و ایران بازنمایی کرده‌اند. طباطبایی شیر و خورشید را در نقاشی‌هایش نیز به کار برده که در آن، وجه نمادین شیر و خورشید با مضامین اجتماعی و زندگی روزمره پیوند خورده است. (نک: شیر و خورشید خانم، ژازه طباطبایی، نقل در: طباطبایی، ۱۳۸۲: ۲۸٤؛ نقاشی از شیر و خورشید، پرویز تناولی، ۱۳٥٦، نقل در: Galloway, 2002: 275).

۳ـ۳. خط و باورهای عامیانه

دستهٔ دیگری از آثار هنرمندان سقاخانه از راه حروف و کلمات با خوشنویسی و خط تحریری نسخه‌ها [٤]، به‌ویژه با دعاها، زیارت‌نامه‌ها و باورهای عامیانه پیوند می‌یابند. در سنت خوشنویسی، از تکرار حروف و کلمات در کنار هم یا تلاقی با یکدیگر، قالب سیاه‌مشق پدید آمد. برای حسین زنده‌رودی، سیاه‌مشق، سرآغاز حرکت از خوشنویسی به فرم‌های بصری و ترکیب‌بندی‌های مدرن بود. زنده‌رودی در حروف‌نگاری، هم به لحاظ اصول و قواعد، و هم از دید شیوهٔ اجرا از معیارهای خوشنویسی فاصله می‌گیرد و حروف و کلمات و اعداد را در نظام تازه‌ای از هنجارها، کنار هم می‌نشاند.

در کتاب‌آرایی، زنده‌رودی با انتخاب «سطوح درشت، و فضای باز و گسترده» (کاشفی، ۱۳٦۷ الف: ۸۱)، و به کارگیری عنصر خط، به فضای دورهٔ قاجار نزدیک می‌شود. (نک: پاکباز، ۱۳۸۰: ٦۰). طراحی جلد

قرآن، به خط خوشنویس نامدار سدهٔ چهارم، ابن البواب و ترجمه ژان گروژان، به همین شیوه است. (نک: پاکباز، ۱۳۸۰: ۳۸).

زنده‌رودی با الهام‌پذیری و الگوبرداری از خط و حرف‌نگاری‌های تزیینی در نسخه‌های تحریری، دعاهای مذهبی و زیارت‌نامه‌ها به شیوه‌ای از حروف‌نگاری روی آورد که در آن، تکرار حروف و کرسی‌های تکرارشونده در ردیف‌ها و ستون‌های متناوب (نک: پاکباز، ۱۳۸۰: ٥٦)، بافت تازه‌ای پدید می‌آورد. در این آثار، «شیفتگی مداوم او به پیچیدگی‌های خطاطی فارسی در شکل‌های متنوع بروز می‌کند. در آثار اولیه‌اش در این دوره، علایم، [اعداد،] و نمادهای ریز نسخه‌مانند را به دقت تمام بر سطوح وسیع می‌نگاشت و با آن‌ها شکل‌های عظیم و مرموز می‌ساخت.» (یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۹ـ۳۸۰).

۳ـ۴. نمادهای مردمی و ارزش‌های مذهبی

در کارهای ژازه طباطبایی، تناولی و زنده‌رودی عناصر بصری در هیئت‌های سوگواری و سقاخانه، علم، براق، پنجه، قفل و ضریح و شمع، و ... به عنوان نماد باورها و ارزش‌های مذهبی، گاه برداشتی نوین از سنت را تداعی می‌کنند، و گاه مفهوم شهادت را بازنمایی می‌نمایند.

عنصر محوری دسته‌های سوگواری محرم، علم است. در باورهای مردمی، علم‌دار تداعی‌کنندهٔ نام حضرت ابوالفضل (ع)، شهید کربلاست، از این‌رو، علم را بر دوش پهلوان می‌نهادند که نماد ایمان، رشادت و ایثار بود. در نگارهٔ *مراسم ۲*، ژازه طباطبایی مفهوم پهلوانی و علمدار را در جامه‌ای سفید میان سوگواران بازنمایی می‌کند. (نک: طباطبایی، ۱۳۸۲: ٤٥). عناصر الحاقی علم، مانند نقش‌مایه‌های انسانی، نباتی و جانوری: اژدها با دهانی گشوده که زنگوله‌ای از دهانش آویخته شده، چهارپایی با سر زن که مزین به تاج است، اجزای کشیده و سروماننده که هنگام حرکت علم‌ها با سنگینی و فنریت خاصی تاب می‌خورند، انواع پرندگان فلزی، نقش شمشیر، و گاه صفحات مدور که به آیات و دعاهای مذهبی آراسته‌اند؛ الهام‌بخش هنرمندان سقاخانه در بازنگاری نمادها بوده‌اند. نقش موجودی بال‌دار با سر فرشته‌ای که تاج بر سر دارد، داستان معراج را تداعی می‌کند[۵]. ژازه طباطبایی در نگاره‌هایی از بُراق الهام گرفته است. (نک: بدون عنوان، ژازه طباطبایی، ۱۳۳۹، نقل در: همان: ۵۸)

پرنده‌ها از ملحقات دیگر علم‌ها هستند. مرغ، نماد جان یا نفس است که به سوی عالم افلاک پر می‌کشد. این طلب جانان و شوق وصال، درون‌مایهٔ نی‌نامهٔ جلال‌الدین بلخی، و غربت غربیهٔ سهرودی است. در مزامیر مانوی نیز نالهٔ هجران، سخن و سوزی آشناست. «سرّ معراج هم همین است و شوق سی‌مرغ برای باریابی به پیشگاه حضرت سیمرغ» نیز همین. (ستاری، ۱۳۸۹: ۱۲۱). تناولی در سیمرغ (نک: Galloway, 2002: 223) همین درون‌مایه را بازنمایی می‌کند.

کارکرد سقاخانه در رفع تشنگی، و اهمیت آب در کربلا، سقاخانه را در باور مردم به فضایی مقدس تبدیل کرد. در سقاخانه‌ها مردم شمع روشن می‌کردند تا حاجاتشان روا شود. با الحاق ضریح به سقاخانه، دخیل بستن و قفل زدن بر آن رواج یافت. طباطبایی در *قربانی*، برخی از نمادهای سقاخانه مانند ضریح و افروختن شمع را به کار گرفته است. (نک: قربانی، ژازه طباطبایی، نقل در: طباطبایی، ۱۳۸۲: ٤٦). تناولی در آثار متعددی، قفل‌های نذری را با رویکردی مدرن به کار گرفته است. (نک: Galloway, 2002: 197). ادوات سقاخانه‌ها، گاه در آثار تناولی در لایه‌های معنایی پیچیده می‌شوند. در اثر سیمرغ، تناولی بر سینهٔ مرغ، ضریحی بسته و قفل‌ها را بر آن می‌نشاند. گویی نفس متعالی انسانی (سیمرغ)، مخزن اسرار الهی است. (نک: Galloway, 2002: 223).

تناولی در اثری دیگر، شکلی ضریح‌گون به همراه قفل را برای سینهٔ آدمی به کار گرفته است. سینهٔ آدمی مخزن اسرار الهی و دریافت‌های شهودی و قلبی است که در اثری به نام *خانوادهٔ شاعر* مفهوم شهود شاعرانه را منتقل می‌کند. با دیدی گسترده‌تر می‌توان گفت قفل بر سینه از یک‌سو حاجات و تمناهای بشر و از سوی دیگر، رازهای ناگشودنی دل است که تنها می‌توان در خلوتی الهی با خدای خود در میان گذاشت. (نک: *خانوادهٔ شاعر*، پرویز تناولی، ۱۳٥٦، نقل در: Galloway, 2002: 197). قفل هم‌چنین در آثار دیگر هنرمندان سقاخانه دیده می‌شود. (نک: قفل، حسین زنده‌رودی، ۱۳٤۰؛ نقل در: پاکباز، ۱۳۸۰: ۳۱)

عنصر نمادین دیگر در سقاخانه‌ها، پنجه است: نشانه‌ای فلزی به شکل دست که گاه آن را با دعاها و نام‌های مقدس آذین‌بندی می‌کنند. در باورهای عامیانه پنجه، هم نمادی از دستان بریده حضرت ابوالفضل (ع) است و هم، یادآور خاندان پیامبر (ص) است. در *تقدیس شده* اثر پرویز تناولی (نک: Galloway, 2002: 220) و نگاره‌های *مرغ مقدس* (ژازه طباطبایی، ۱۳٤۱؛ نک: طباطبایی، ۱۳۸۲: ٥٦)، و *BM+55+A* (حسین زنده‌رودی، ۱۳٤۱؛ نک: پاکباز، ۱۳۸۰: ٥۳) پنجه، نمادهای مردمی و ارزش‌های مذهبی را بازنمایی می‌کند.

ب) خلاصه و نتیجه‌گیری

آثار هنرمندان نوسنت‌گرا، برآیند تلاش هنرمندانی است که تحت تأثیر گفتمان‌های رایج در جست‌وجوی روش‌های تلفیق عناصر فرهنگی، سنت‌های مذهبی و نمادهای مردمی، به بازنمایی هویت ملی در آثار خود پرداختند. این پژوهش، با طرح پرسش‌هایی دربارهٔ گفتمان‌های مؤثر بر آثار و جریان‌های هنری دهه‌های ۱۳۲۰ـ۱۳٤۰، و نحوهٔ بازنمایی هویت ملی در آثار هنری، به تحلیل نقش هویت ملی در شکل‌گیری آثار هنرمندان نوسنت‌گرایی پرداخته است.

فرضیهٔ پایهٔ این پژوهش بر ماهیت گفتمانی شکل‌گیری هویت ملی، و تأثیرپذیری جریان‌های هنری از گفتمان‌های رایج در بازنمایی هویت ملی نهاده شده است. هم‌چنین، دیدگاه‌های برد متوسط، و نظریهٔ گفتمان، و نوسنت‌گرایی مبانی نظری پژوهش را تشکیل می‌دهد.

طی دههٔ ۱۳۱۰، در فضای اجتماعی ایران، جریان‌های هنری آکادمیک‌گرا، مدرن، نگارگری سنتی، و نقاشی قهوه‌خانه با تأثیرپذیری از درون‌مایه‌های گفتمان‌های سلطه موروثی، مدرنیسم، سنت‌گرایی، مقاومت؛ هویت ملی را به شیوه‌های متفاوت بازنمایی کرده‌اند. در میانهٔ دههٔ ۱۳۲۰ ش. هنرمندان در پی تحقق هدف‌های بلندپروازانه‌ای برآمدند. هنرمندان نوجوی سنت‌گرا موضوع‌های خود را به شیوه‌ای برمی‌گزیدند که هم درون‌مایه‌های مشترک گفتمان‌ها را بازتاب دهد و هم، در بافت اثر با تکنیک همگون و هماهنگ شود. این موضوع‌ها از حوزه‌های تاریخ باستانی، دوره اسلامی، و فرهنگ مردمی اخذ شدند. آنان از فرهنگ عامیانه عناصری را برگرفتند که در عین حال، مفاهیم و نمادهای فرهنگ اسلامی را هم بازتاب می‌داد. به رغم آن‌که، نهاد سیاست‌گذاری رسمی فرهنگی آن دوره، بازنمودهای فرهنگ مردمی در هنر و فرهنگ را بر نمی‌تافت و هویت ملیِ بازتاب یافته در آثار هنری نوسنت‌گرایان را در تضاد با عناصر گفتمان مدرنیسم می‌انگاشت؛ مخاطبان، این رویکرد را به تدریج در تقابل با فرهنگ رسمی از آن خود ساختند و در تعامل سازنده با آن قرار گرفتند.

اغلب کسانی که به نقد و بررسی آثار هنرمندان نوسنت‌گرای ایرانی پرداخته‌اند، با نگاه به حمایت نهادهای رسمی از بی‌ینال‌های تهران، و اقبال بعضی از بی‌ینال‌ها و محافل غربی از آثار پیشگامان نوسنت‌گرایی، بر پیوند این آثار با عناصر گفتمان‌های رایج (غیر مسلط) در دههٔ ۱۳٤۰ چشم بستند. در حالی که، این هنرمندان در بالندگی بعدی آثار خود، رویکردی را معرفی کرده‌اند که آرام آرام از حوزهٔ نقاشی به دگر شاخه‌های هنرهای تجسمی و ادبیات راه یافته است. اقبال مخاطبان حرفه‌ای و فعال به آثار هنرمندان نوسنت‌گرا در دههٔ ۱۳٤۰، به گسترش این رویکرد در نهادهای فرهنگی و هنری داخل کشور انجامید. نخستین نمایشگاه دوسالانه (بی‌ینال تهران) در سال ۱۳۳۷ گشایش یافت. در فاصله سال‌های ۱۳۳۹ـ۱۳٤۵ بی‌ینال‌های دیگر نیز به ترتیب برگزار گردید. در بی‌ینال سوم، اثری از زنده‌رودی مورد توجه بازدیدکنندگان قرار گرفت و به عنوان سرآغاز آثار سقاخانه‌ای مورد شناسایی قرار گرفت. در یادداشت کاتالوگ بی‌ینال می‌خوانیم: بی‌ینال «هنر معاصر را که از شیوه‌ها و تمایلات گوناگون، گرانبار بود، به سوی انتخاب راهی نسبتاً ملی و ایرانی، هدایت کرد.» (نقل در: پهلوان، ۱۳۷۱: ٦۳۹). در چهارمین و پنجمین بی‌ینال تهران، فضای نقاشی آکنده بود از تقلید شیوه‌های حروف‌نگاری و طلسم‌پردازی به روش زنده‌رودی. در این که، این درون‌مایه‌های گفتمانی تا چه اندازه گفتمان مسلط را بازتاب می‌دادند، پرسش‌های فراوانی مطرح کرده‌اند. اما تعطیلی ناگهانی بی‌ینال‌ها، (Emami, 1986)، در سال ۱۳٤۵ ش. نقطهٔ پایانی بر آن‌ها گذاشت.

دوسالانه‌ها نمی‌توانستند درون‌مایه‌های گفتمان مسلط را پشتیبانی و ترویج نمایند. سیاست‌های هنری دستگاه‌های فرهنگی، گسترش جریان‌های هنری را برنمی‌تابید.

نهادهای نمایشگاهی، دانشگاه‌ها، و مراکز هنریِ وابسته به دستگاه فرهنگی، در صدد نهادینه‌سازی روال‌ها و نشانه‌ها و رسمیت‌بخشیدن به روابط اجتماعی و تحکیم آن‌ها در چارچوب گفتمان مسلط بودند. این نهادها پایه‌گذاری شده بودند تا «در قلمروی خاص خود، تعریف‌های مشروع واقعیت را که پیشاپیش، اعتبار کاملی به آن‌ها بخشیده» (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۱۱۷) بودند، به عاملان انتقال دهند. دستگاه فرهنگی می‌کوشید ایده‌های خود را از راه ترویج هنر مدرن گسترش دهد. گسترش فضای میدان فعالیت‌های هنری، آن‌گونه که در جریان برگزاری بی‌ینال‌ها نمایان شد، به عاملان امکان داد تا خودآگاهی خود را باز یابند و آن‌ها را در اشکال و قالب‌های متعدد بیان کنند. نهادها «از اقتدار خود برای اعتبار بخشیدن یا بی‌اعتبار کردن ادعاهای عاملانی که ویژگی‌های خاص خود را دارند، استفاده می‌کنند.» (همان). تعطیلی بی‌ینال‌ها را در شرایطی که هیچ دلیل روشنی برای آن از سوی دستگاه‌های رسمی فرهنگی کشور اعلام نشده است، می‌توان نشانهٔ شکست نهادهای رسمی در مشروع‌سازی درون‌مایه‌های گفتمان مسلط (مدرنیسم پهلوی)، و هماوردی با گفتمان‌های غیر مسلط (مقاومت) دانست.

در برابر نهادهای رسمی، مجموعه‌ای از میدان‌های حرفه‌ای و روشنفکری در فضای اجتماعی شکل گرفت که در پیوند با هنر و ادبیات و فرهنگ، مسئله خودآگاهی ملی را در چارچوب گفتمان بازگشت به خویش، پیش می‌بردند. این گفتمان، مقاومت در برابر سلطه سیاسی را با درون‌مایه‌های اصالت، سنت، باورهای مردم، و ... درآمیخت. زیبایی‌شناسی کردن باورهای عامیانه، که ظاهراً در تعارض با شعار هنر برای مردم، دنبال می‌شد؛ عملاً مردم را به متن زندگی، فضای اجتماعی و میدان فعالیت‌های هنری و فرهنگی بازگرداند. آنان، مخاطبان فعال هنری بودند که در آن نوگرایی و سنت به هم می‌رسیدند.

یادداشت‌ها

[۱]. مارکو گریگوریان، هنرمند ایرانی با استفاده از موادی چون خاک، کاه و کاه‌گل به ساخت نقش‌برجسته‌هایی دست زد. (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۳).

[۲]. این هنرمندان و آثارشان را تاکنون به نام‌ها و برچسب‌های مختلفی شناسایی کرده‌اند: مکتب سقاخانه، نوسنت‌گرایان، سنت‌گرایان مدرن، مدرنیست‌های بومی و ... در گفتار حاضر، ویژگی اصلی این هنرمندان تلاش برای ترکیب نوگرایی و سنت در بافت اثر هنری است. بنابراین، با چنین رویکردی، تأکید بر نام‌گذاری، یک امر ثانوی است.

[۳]. چکیده‌نگاری (چکیده‌نمایی)، بازنمایی ویژگی‌های اساسی و بازشناختی چیزهای طبیعی مطابق یک شیوهٔ قراردادی است که بیشتر بر ساده‌سازی، تکرار منظم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری تکیه دارد. سفالینه‌های دوران نوسنگی و موزاییک‌های دورهٔ بیزانس بهترین نمونه‌های این روش شناخته می‌شوند. (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۹۳ـ۱۹٤)

[٤]. بیشتر کتاب‌ها در گذشته به شیوه تحریری کتابت می‌شدند. در این‌گونه آثار، خط جنبهٔ زیباشناسی نداشت، و کاتبان، در تحریر حروف و کلمات تنها به خوانایی توجه می‌کردند. سرآغاز کتاب و دیباچه فصل‌ها با حروف به شیوهٔ جدول‌کشی و حرف‌نگاری تزیین می‌شد. کتاب‌های چاپ‌سنگی دورهٔ قاجاری، اغلب به همین شیوه‌اند.

[٥]. در دوره‌های پیشین نیز نگاره‌هایی با همین مضمون خلق شده‌اند که از معروف‌ترین آن‌ها نگارهٔ معراج پیامبر (ص) اثر سلطان‌محمد از شاهنامهٔ طهماسبی است.

منابع

ـ بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۸). *طبقهٔ متوسط و تحولات سیاسی در ایران ۱۳۲۰ـ۱۳۸۰: پژوهشی در گفتمان‌های سیاسی قشرهای میانی ایران*. تهران: آگاه.

ـ بروجردی، مهرزاد (۱۳۷۷). *روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی*. ترجمه جمشید شیرازی. تهران: فرزان روز، چاپ چهارم، ۱۳۸٤.

ـ بشیریه، حسین (۱۳۸۷). *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران، دورهٔ جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نگاه معاصر.

ـ بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹). *نظریهٔ کنش*. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: انتشارات نقش و نگار.

ـ بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۸۹). *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*. ترجمه جهانگیر جهانگیری، و حسن پورسفیر. تهران: آگه.

ـ پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان (۱۳۸۰). *پیشگامان هنر نوگرای ایران: حسین زنده‌رودی*. تهران: موزه هنرهای معاصر.

ـ پهلوان، چنگیز (۱۳۷۱). "نگاهی به نمایشگاه‌های دوسالانهٔ نقاشی در ایران (۱۳۳۷ـ۱۳۷۰)". در: *ایران‌نامه*. سال دهم، شماره ٤، پاییز (۱۹۹۲). صص: ٦۳٥ـ٦٥٤.

ـ ترنر، جاناتان اچ. (۱۳۸۷). "رهیافتی جدید برای تلفیق نظریِ تحلیل خرد و کلان". در: حمیدرضا جلائی‌پور و جمال محمدی. *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*. تهران: نشر نی. صص: ۹۹ـ۱۲٤

ـ جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*. ترجمه تورج یاراحمدی. تهران: شیرازه.

ـ ستاری، جلال (۱۳۸۹). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. تهران: نشر مرکز.

ـ شیروانلو، فیروز (۱۳٥۷). "هنر ایران و اندیشه‌های مینوی". در: مسعود عربشاهی. *اوستا از دیدگاه هنر نو*. تهران: فرهنگسرای نیاوران.

ـ ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۷). *تئوری جدید ضیاءپور در نقاشی: لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتیف تا سورآلیسم*. تهران: انتشارات مجله کویر. نسخه الکترونیکی: http://www.ziapour.com/ دسترسی در: ۱ خرداد ۱۳۹۲.

ـ طباطبایی، ژازه (۱۳۸۲). *گزیدهٔ آثار ژازه تباتبایی، جلد دوم: سفری در کهکشان رنگ‌ها و جلد سوم: رنگ اسپانیا*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ عربشاهی، مسعود (۱۳۵۷). *اوستا از دیدگاه هنر نو*. تهران: فرهنگسرای نیاوران.

ـ عربشاهی، مسعود (۱۳۸۹). "خلاقیت خطرناک است". در گفتگو با آیدین آغداشلو. در: *هنر فردا*. دوره جدید، شماره ۱، بهار. صص: ۲۸ـ۳۱.

ـ عضدانلو، حمید (۱۳۸۰). *گفتمان و جامعه*. تهران: نشر نی.

ـ فوکو، میشل (۱۳۷۸). *نظم گفتار*. ترجمه باقر پرهام. تهران: آگه.

ـ کاشفی، جلال‌الدین (۱۳٦۵). "نقاشی‌های معاصر ایران، ۱. بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی". در: *فصلنامه هنر*. شماره ۱۲. پاییز ۱۳٦۵. صص ٦٦ـ۱۱۵.

ـ کاشفی، جلال‌الدین (۱۳٦۷ الف). "نقاشی‌های معاصر ایران، ۳. تلفیق عناصر همگن در کالبد شکل و رنگ". در: *فصلنامه هنر*. شماره ۱۵. پاییز ۱۳٦۷. صص ٤٦ـ۱۲۹.

ـ کاشفی، جلال‌الدین (۱۳٦۷ ب). "نقاشی‌های معاصر ایران، ٤. تجلی انگاره‌های سنتی در تار و پود نگاره‌های نوین". در: *فصلنامه هنر*. شماره ۱٦. زمستان ۱۳٦۷. صص ۱۳۸ـ۱٦۹.

ـ کمال‌الملک (۱۳۸۲). آثار. در: سمسار، محمدحسن. *کمال‌الملک، نقاشی‌های رنگ روغن و آبرنگ*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ گیرشمن، رمان (۱۳۷۱). *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*. ترجمهٔ عیسی بهنام. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ـ مجابی، جواد (۱۳۷٤). *پیشگامان نقاشی معاصر ایران، نسل اول*. تهران: نشر هنر ایران.

ـ مخلصی، محمدعلی (۱۳۸۷). "مناره‌ها". در: کیانی، یوسف. *معماری ایران در دوره اسلامی*. تهران: سمت.

ـ میلز، سارا (۱۳۸۹). *میشل فوکو*. ترجمه داریوش نوری. تهران: نشر مرکز.

ـ هال، استورات (۱۳۸٦). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*. ترجمه محمود متحد. تهران: آگه.

ـ هیوود، اندرو (۱۳۸۹). *سیاست*. ترجمه عبدالرحمن عالم. تهران: نشر نی.

ـ یاحقی، محمدجعفر (۱۳٦۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: انتشارات سروش.

ـ یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). "نقاشی معاصر ایران". در: اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر. *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمه هرمز عبداللهی و روئین پاکباز. تهران: آگاه.

- Issa, Rose (2001). "Borrowed Ware", in: Rose Issa, Ruin Pakbaz, & Daryush Shayegan. *Iranian Contemporary Art*. London, Barbaican art & Booth-Clibborn Ditions, 2001.

- Galloway, David (2000), *Parviz Tanavoli: Sculpture, Writer and Collextor*, Tehran: Iranian Art Publishing

- Emami, Karim (1986). "Art in Iran: XI. Post-Qajar (Painting)". In: *Encyclopaedia Iranica*, Vol. II. By Ehsan Yarshater **(**editorial staff**),** London and New York. pp. 640-646.

Abstract

In 1960s, along with the rise of political and social movements against Pahlavi regime, Iranian neo-traditionalists' artistic movement (*Saghakhaneh*) was established which suggested a new perspective towards national identity, inspired by the dominant discourses,and different from official policy. The present paper focuses on how national identity is reflected in the artworks of Iranian neo-traditionalists. The researcher tries to answer these questions: what are the discursive themes of national identity? How they are reflected in neo-traditionalists' artworks? The theoretical basis of this research is located on discursive structure of identity, based on which the four influential and dominant discourses in formation of the national and religious identity in Iran of the 1960s are analyzed. Methodologically, this research is combined with both documentary and library and field resource, along with analytical data retrieved from getting painting and artworks (museums and exhibitions) under scrutiny. The Iranian modernist artists during 1950s and 1960s, in search of an independent artistic language and utterance, influenced by discourses of resistance and nationalism that were dominant in this period, selected the artistic themes of their artworks out of national and religious (in relation with Day of Ashura) symbols. Synthesis of these elements in the artworks of neo-traditionalist artists was compatible with educated, dissatisfied intellectual groups in the society. Therefore, ideas like independence, martyrdom, the myths and symbols of the national culture in contrast with the western symbols and cultural elements, portraying national identity in the art of Iran.

Keywords:

Iranian contemporary painting, neo-traditionalists, *Saghakhaneh*, national identity