

زمینه اجتماعی گسترش هنر ملی در ایران

زهرا رهبرنیا

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

z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

مریم کشمیری

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)

Maryam_Keshmirey@yahoo.com

زمینه اجتماعی گسترش هنر ملی در ایران*

چکیده

در دهه ۱۳۴۰، رویکرد به هنر ملی در آثار هنرمندان پیشگام نوسنت‌گرایی پدیدار شد. در پژوهش حاضر با طرح این پرسش که کدام گروه‌های اجتماعی در تعامل با هنرمندان نوسنت‌گرا بوده‌اند؟ فرآیندهای اجتماعی در شکل‌گیری هنر ملی ایران بررسی شده است. نظریه‌های بُرد متوسط، تمایز و بررسی تاریخی شالوده پژوهش را شکل می‌دهند. فرضیه اصلی پژوهش بر نقش طبقه متوسط جدید در شکل‌گیری و گسترش آثار هنرمندان نوسنت‌گرا تأکید می‌کند. بر اساس این فرضیه ابتدا حوزه‌های فعالیت مدیران فرهنگی، هنرمندان، میانجی‌های هنری، و مخاطبان، در قالب زیرمیدان جامعه یا نظام اجتماعی تعریف شد. سپس، با بهره‌برداری از تجهیزات مفهومی نظریه تمایز، عملکرد نیروهای فعال در میدان، و تعاملات هر میدان با میدان هنرمندان تحلیل و بررسی گردید. از نظر روش‌شناسی، منابع اسنادی و کتابخانه‌ای، نگاره‌های چاپی و آثار (موزه‌ای و نمایشگاهی)، پایه بررسی بوده‌اند. بررسی تحولات دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ ش. از نظر مناسبات، ساختارها و نهادها نشان می‌دهد که در فضای اجتماعی آن دوره گروهی از هنرمندان توانستند ادراک انگاره‌های هنری را بر خلاف نگاه سیاست‌گذاران رسمی کشور، با درون‌مایه‌های مشترک باورها و انگاره‌های شناختی طبقه متوسط جدید (بازگشت به خویشتن، نمادهای مذهبی، باورهای عامیانه، طرد انگاره‌های غربی) درآمیزند و به شیوه‌ای مدرن و شخصی با مایه‌های بومی، دست یابند. عواملی چون مراکز و نهادهای هنری، نویسندگان و منتقدان (با نام‌گذاری، تفسیر و رمزگشایی)، و نیاز مخاطبان جدید به آثاری متناسب با انگاره‌های ادراکی متمایز، کمک کرد تا رویکرد هنری نوسنت‌گرایی به ذوق دسته‌ای از مخاطبان شکل دهد و آنان را جذب نماید.

کلیدواژه‌ها:

نقاشی معاصر ایران، نوسنت‌گرایان، سقاخانه، طبقه متوسط جدید، هنر ملی.

* مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد، در رشته 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

در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰، گروهی از هنرمندان با تلفیق عناصری از فرهنگ بومی و تکنیک‌های مدرن، رویکرد متفاوتی به هنر ملی مطرح کردند. در آن دوره، سامان‌دهی و گسترش هنر ملی، هدف اصلی سیاست‌گذاری، برنامه‌ریزی و مدیریت فرهنگی کشور بود. در نگاه آنان، هنر ملی متفاوت از نگارگری ایرانی اواخر دوره صفوی (فرنگی‌سازی) و نقاشی به سبک کمال‌الملک یا شاگردان او تعریف می‌گردید. از این‌رو، آثار به نمایش درآمده در نخستین دوسالانه ایران (بی‌ینال تهران) را نشان‌دهنده «حیات و شور و جنبش» در نقاشی ایران می‌دانستند و چنین می‌انگاشتند که در این جریان، «مقدمات مکتبی نوین و نیرومند فراهم آمده است.» (نقل در: شهوق، ۱۳۷۷: ۴۸). اما تحولات بعدی در برگزاری بی‌ینال‌های تهران، هم‌چنین کیفیت و جهت‌گیری آثار به نمایش درآمده در آن‌ها، دیدگاه سیاست‌گذاری رسمی به شکل‌گیری هنر ملی را با تردیدهایی روبرو کرد.

بررسی نقش نهادها و مناسبات اجتماعی در شکل‌گیری و گسترش آثار هنرمندان نوسنت‌گرا (سقاخانه) به بازنگری در نگرش مسلط و چارچوب نظری برای تبیین تحولات هنری انجامیده است. زیرا در تاریخ‌نگاری هنر ایران، غالباً تحولات نقاشی یا نگارگری را با تأکید بر وابستگی هنرمندان به کارگاه سلطنتی و نقش دربار و حامیان درباری تبیین کرده‌اند. (Gray, ۱۹۸۶, برگردان فارسی: گری، ۱۳۸۰؛ رابینسون، ۱۳۸۴؛ کنبای، ۱۳۸۲). این دیدگاه، ضمن آن‌که تولید هنری را ناشی از خواست دربار و حامیان می‌داند و روندی آمرانه و مکانیکی را بر تغییرات صوری هنر تعمیم می‌دهد، فاقد قدرت توضیح‌دهندگی و تبیین سازوکارهای تغییرپذیری ذوق دربار، و چگونگی تغییر رویکرد هنرمندان است؛ و هم‌چنین، نمی‌تواند به این پرسش پاسخ گوید که در روند تحولات نگارگری ایران، چگونه تغییرات از سطح دربار به سطح جامعه گسترش یافت؟

در بخش‌های اصلی مقاله کنونی، با طرح موضوع و پیشینه پژوهش، و هم‌چنین پرسش‌ها، فرضیه اصلی، و تشریح چارچوب نظری، گزارشی از یافته‌های پژوهشی در تبیین روند دگرگونی صورت و فرم در نقاشی ایرانی (نگارگری سنتی) بر زمینه تحولات اجتماعی ارائه می‌گردد.

طرح موضوع

در پژوهش حاضر، با کاوش در روند تحولات جامعه، به جستجوی فرآیندها، نهادها و نیروهای تأثیرگذاری برآمده‌ایم که منشأ اجتماعی دارند و در شکل‌گیری جریان هنری نوسنت‌گرا یا تجددگرایان بومی نقش داشته‌اند. این عوامل و نهادها هم‌چنین باید عناصر و موتیف‌های رایج در این گونه نقاشی و زمینه‌های به‌کارگیری و پذیرش اجتماعی آن را نیز تبیین کنند. بنابراین، هدف پژوهش حاضر، تبیین زمینه‌های شکل‌گیری جریان هنری نوسنت‌گرایی طی دهه ۱۳۴۰ و پذیرش اجتماعی آن در ایران است.

فرضیه پژوهش

گزاره‌های زیر فرضیه اصلی پژوهش حاضر را بیان می‌کنند:

- طبقه متوسط جدید، مهم‌ترین نیروی اجتماعی در شکل‌گیری تحولات هنری و پیدایش آثار هنرمندان نوسنت‌گرا بوده است.

- هنرمندان تحول‌خواه و مخاطبان آنان، هر دو از طبقه متوسط جدید بوده‌اند.

مقاله حاضر با تأکید بر نقش طبقه متوسط جدید می‌کوشد فرآیندها و نهادهای تأثیرگذار بر تحولات در نقاشی ایران و شکل‌گیری آثار هنرمندان نوسنت‌گرا را تبیین نماید.

چارچوب نظری

هر کنشی از جمله آفرینش آثار و تحولات هنری، در درون ساخت‌های اجتماعی رخ می‌دهد. حتی اگر به نقش یک عامل خاص بیشتر بها دهیم، باز هم انکار نمی‌توان کرد که دگرگونی، همیشه برآیند چند عامل به هم پیوسته یا مجموعه‌ای از عواملی است که همزمان و به صورت متقارن عمل می‌نمایند و هر کدام بر دیگری اثر می‌گذارند. (روشه، ۱۳۸۴: ۴۰). بنابراین، برای درک یک پدیده یا رویداد، باید آن را در پیوند با عوامل دور و نزدیک بازشناخت. این عوامل به هم پیوسته در مجموعه‌ای از نهادها، روابط و مناسبات اجتماعی، و کنشگران ساخت یافته‌اند. عینیت ساختارهای اجتماعی، و نقش کنشگر انسان، بنیادی‌ترین مفاهیم ساخت اجتماعی است. (پارکر، ۱۳۸۳: ۲۴). ساختارها و نهادهای اجتماعی نه تنها کنش انسانی را محدود نمی‌کنند؛ بلکه زمینه‌های بروز کنش و تحول آن را به منظور سازگاری با محیط فراهم می‌گردانند.

برای تبیین رابطه میان آفرینش اثر هنری و ساخت‌های اجتماعی، یا به تعبیر فنی‌تر در مطالعات اجتماعی حوزه‌های خرد و کلان، نخست باید سطوح متعدد ساختار و لایه‌های اجتماعی را بازشناخت. از میان روش‌های مختلفی که جامعه‌شناسان برای تبیین رابطه میان کنش و ساختار مطرح کرده‌اند، رابرت مرتون^۱، جامعه‌شناس آمریکایی، با پیشنهاد نظریه برد متوسط^۲، راه را برای تعریف و شناسایی فضاهای میانی - فضاهایی در میان حوزه‌های خرد و کلان - هموار ساخته است. علاوه بر آن، پی‌یر بوردیو^۳ با تلاش برای تبیین روند تحول ذوق و سلیقه، و خلاقیت هنری، تجهیزات مفهومی و تکنیکی غنی‌تری برای پژوهش در باب دگرگونی در عرصه هنری فراهم ساخته است.

بوردیو برای تبیین روابط کنش و ساختار (ساختارهای ذهنی و ساختارهای اجتماعی)، مفاهیم میدان^۴، عادت‌واره^۵ و سرمایه را مطرح می‌کند. عادت‌واره نظامی از گرایش‌های اکتسابی، ماندگار و انعطاف‌پذیر

۱. Robert K. Merton

۲. Theories of middle range

۳. Pierre Bourdieu

۴. Fra.Champ; En. Feild

است که بر ادراک، داوری و کنش فردی سایه می‌اندازد. غالباً افراد با برخورداری از تجارب همانند آموزشی، کاری، و شیوه‌های مصرف به طور ناخودآگاه، گرایش‌های مشترکی کسب می‌کنند. بورديو عادت‌واره را به گونه‌های مختلف تعريف می‌کند: «مولود ساختار، تولیدکننده کنش، و بازتولیدکننده ساختار»؛ «اصل نابرگزیده همه گزینش‌ها»؛ یا «اصل یگانه‌ساز و زایای کنش» که «بدیهه‌پردازی‌های قاعده‌مند» و «هماهنگی بدون رهبری» را برای کنش و رفتار امکان‌پذیر می‌گرداند. عادت‌واره هم‌چنین، اصل توأمان پیوستگی و ناپیوستگی اجتماعی است. (Wacquant, ۲۰۰۶: ۲۶۸).

میدان، فضایی اجتماعی است که در آن تلاش و مبارزه برای کسب منابع و منافع (کالاهای فرهنگی، مسکن، تمایز، تشخیص فرهنگی، اشتغال، زمین، قدرت، منزلت و ...) رخ می‌دهد. هر جامعه از یک میدان اصلی یا غالب و میدان‌های فرعی دیگر تشکیل می‌شود، «روابط سلسله‌مراتبی قدرت، پایه و اساس ساخت‌یافتن همه میدان‌های دیگر است.» (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳۷). عادت‌واره و میدان، از درون و بیرون به کنش و رویه‌های تصمیم‌گیری و رفتار فرد شکل می‌دهند و آن را ساختارمند می‌سازند.

بورديو در تحلیل چگونگی ساخت‌یافتن شدن فضای اجتماعی، نقش انواع سرمایه و تأثیر آن را در شکل‌گیری دیدگاه‌ها و گرایش‌های طبقاتی عاملان اجتماعی بررسی می‌کند. سرمایه‌های اصلی عبارت‌اند از: اقتصادی (دارایی‌های مادی و مالی)، فرهنگی (قابلیت‌های پرورانده، مهارت‌های اکتسابی، عناوین تحصیلی یا حرفه‌ای)، اجتماعی (دستاوردهای ناشی از عضویت در گروه)، و نمادین (برچسب یا تشریفات برای بازشناسی یا افتخار). (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۶۸).

از دید بورديو، کارکرد فضای اجتماعی، تمایزگذاری میان افراد و گروه‌هاست. افراد و گروه‌ها در فضای اجتماعی این امکان را پیدا می‌کنند که دیده شوند، و تصویر متقاعدکننده‌ای از داشته‌های خود به دیگران ارائه نمایند. از این راه، عاملان فرادست با انباشت سرمایه نمادین در فضای اجتماعی برای خود افتخار کسب می‌کنند. تا هنگامی که افراد جامعه داشته‌های فرادستان را ارزشمند بشمارند و برای دستیابی به آن تلاش کنند، آنان می‌توانند موقعیت انحصاری خود را در جامعه حفظ کنند.

تلاش برای انباشت سرمایه نمادین، جایگاه سرمایه فرهنگی را در جامعه تبیین می‌کند. دیدگاه‌های بورديو در مفهوم سرمایه فرهنگی، بر جایگاه آموزش تأکید می‌کند. تحصیلات و ورزیدگی‌های ذهنی فرد تحصیل‌کرده، امکان درک و تفسیر آثار هنری را فراهم می‌گرداند. داوری زیبایی‌شناسی، یک مهارت اکتسابی است. درک اثر هنری مستلزم رمزگشایی از کدهای نمادین است. (بورديو، ۱۳۷۷: ۱۰۶).

در پژوهش حاضر، برای نشان دادن نقش طبقه متوسط جدید در شکل‌گیری آثار هنری نوسنت‌گرایان، ابتدا فضای میانجی بین حوزه‌های خرد و کلان (هنرمند و جامعه)، در درون فضای اجتماعی شناسایی و مشخص شده‌اند. این فضا، روند شکل‌گیری حوزه‌ها یا میدان‌های فعالیت هنرمندان، مخاطبان، کارشناسان و

منتقدان هنری، مدیران و سیاست‌گذاران را معین می‌کند. سپس، کنش افراد درون هر میدان، و در تعامل با میدان‌های دیگر، به ویژه میدان هنری بررسی گردیده؛ تا نشان داده شود که چگونه یک جریان هنری شکل گرفته، و نگرش و سلیقه زیبایی‌شناسانه تازه‌ای را در سطح جامعه گسترش داده است.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر، روش اسنادی، توصیف آثار هنری، بررسی ساختاری و تحلیل کنش تعاملی میان هنرمندان و سایر بخش‌های جامعه، و داده‌های آماری با یکدیگر ترکیب شده‌اند. بنابراین، پژوهش بر پایه منابع کتابخانه‌ای، اطلاعات آماری، آثار موزه‌ای و کاتالوگ‌های هنری گسترش یافته است.

الف) یافته‌های پژوهش

۱. طبقه متوسط جدید

در دسته‌بندی متداول از طبقات اجتماعی ایران، طبقه متوسط جدید به گروهی اطلاق می‌شود که ویژگی بارز آن‌ها برخورداری از آموزش تخصصی، مهارت حرفه‌ای، کار غیر یدی و حقوق‌بگیر بودن است. به موازات گسترش شهرنشینی، در روند توسعه اقتصادی و مدرنیزاسیون، اقبال به آموزش جدید نیز افزایش یافت. نخستین تحصیل‌کردگان، فرزندان اشراف و طبقات بالای جامعه بودند. اما «توسعه سرمایه‌داری دولتی و گسترش دستگاه اداری و دیوانسالاری و جدید کردن ارتش به گسترش گروه‌های اجتماعی نوینی منجر شد که تحصیلات جدید و قدرت ایفای وظایف تکنیکی و فنی از خصوصیات اعضا [ی] این گروه‌ها بود.» (ادیبی، ۱۳۵۹: ۸۸). با این‌همه، نگاه آنان به مقوله ملیت و منافع ملی، به طور ملموسی از نگاه رسمی و سیاسی دور بوده است. به همین دلیل اغلب اعضای طبقه متوسط جدید «به قدرت‌های سیاسی و مقامات اداری در جامعه» اعتماد نداشته‌اند. (همان: ۱۸)، و در مقابل، قدرت سیاسی نیز هرگز نتوانست رضایت آنان را جلب نماید.

طی دهه‌های آغازین سده ۱۳۰۰ ش. با ظهور گروه‌های مدرن، ترکیب اجتماعی جمعیت شهری دگرگون شد. با اعزام منظم دانشجویان به اروپا، ایجاد مدرسه‌های نوین، رواج مسافرت ایرانیان به خارج، و نیز حضور اروپایی‌ها در شهرهای بزرگ، جلوه‌های تفاوت و دگرگونی در باورها، ارزش‌ها و سبک زندگی در میان بخش‌هایی از جامعه رواج یافت و گروه‌های شهری به تدریج در معرض دگرگونی قرار گرفتند. (اشرف و بنوعیزی، ۱۳۸۷: ۶۳-۶۴). این دگرگونی دو سویه داشت: از یک‌سو، ترکیب جمعیتی طبقات تغییر کرد، و از سوی دیگر، نقش‌ها و کارکردهای گروه‌های اجتماعی و در نتیجه، موقعیت آنان در نظام منزلتی جامعه جابجا شد.

در نیمه دهه ۱۳۰۰ ش. از جمعیت ۱۲ میلیونی کشور، کم‌تر از دو پنجم عشایر، بیش از دو پنجم روستانشین، و یک پنجم شهرنشین بودند. (منابع آماری، نقل از: اشرف و بنوعیزی، ۱۳۸۷: ۴۴). از این

دوره به بعد، دو تحول مهم در ترکیب جمعیتی کشور رخ داد: اول، نسبت جمعیت روستایی کاهش یافت و بر جمعیت شهری اضافه شد (نک: جدول ۱)؛ و دوم، گروه‌های مدرن در ترکیب جمعیت شهری ظاهر شدند و جایگاه تأثیرگذاری پیدا کردند. در فاصله سال‌های ۱۳۰۴ تا آغاز دهه ۱۳۴۰ تعداد تحصیل‌کردگان ایرانی از ۷۴/۰۰۰ به ۲/۰۴۶۳۰۰ تن افزایش یافت. (نک: ادیبی، ۱۳۵۸: ۸۹). به طوری که از دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۵ ش. طبقه متوسط جدید با رشد مداوم توانست موقعیت خود را در ساختار طبقاتی تثبیت کند. جدول شماره ۲، رشد جمعیت طبقه متوسط را در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ نشان می‌دهد.

جدول ۱. جمعیت شهری و روستایی در مقایسه با جمعیت کل کشور در شش دهه گذشته

استخراج از اطلاعات سرشماری‌ها، مرکز آمار ایران

سال	جمعیت کل کشور	نقاط شهری	نقاط روستایی
۱۳۳۵	۱۸/۹۵۴/۷۰۴	۶/۰۰۲/۶۲۱	۱۲/۹۵۲/۰۸۲
۱۳۴۵	۲۵/۷۸۸/۷۲۲	۹/۷۹۵/۸۱۰	۱۵/۹۹۲/۹۱۲
۱۳۵۵	۳۳/۷۰۸/۷۴۴	۱۵/۸۵۴/۶۸۰	۱۷/۸۵۴/۰۶۴

جدول ۲ - رشد طبقه متوسط جدید طی دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ در ایران (نقل از: بحرانی، ۱۳۸۹: ۱۵۱)

قشر بندی سال	جمع شاغلان	بالا	متوسط سستی	متوسط جدید	کارگری و پایین
فراوانی: ۱۳۳۵	۵/۹۰۷/۶۶۶	۵۰/۹۰۸	۲/۶۷۳/۲۷۲	۴۰۵/۲۹۶	۲/۶۷۵/۹۹۹
۱۳۴۵	۷/۱۱۵/۷۸۷	۱۰۲/۶۷۶	۳/۰۱۱/۷۱۹	۱/۶۴۴/۲۳۶	۳/۲۶۵/۷۱۶
۱۳۵۵	۸/۷۹۹/۴۲۰	۱۱۳/۲۰۵	۲/۸۴۷/۵۴۰	۱/۶۴۴/۷۶۳	۴/۱۷۰/۹۹۲
درصد:					
۱۳۳۵	۱۰۰	۰/۹	۴۵/۳	۶/۹	۴۵/۳
۱۳۴۵	۱۰۰	۱/۴	۴۲/۳	۹/۷	۴۵/۹
۱۳۵۵	۱۰۰	۱/۳	۳۲/۴	۱۸/۷	۴۷/۴

۲. انگاره‌های ادراکی طبقه متوسط جدید

اعضای طبقه متوسط جدید در ایران، با آن‌که از خاستگاه‌های ناهمگونی برخاسته بودند؛ در شناخت وضعیت جامعه، نگاه به ملیت و سنت‌ها، و نیز در جستجوی ایده‌آل‌های زندگی مطلوب با یکدیگر احساس

نزدیکی می‌کردند. این نزدیکی، حاصل برخورداری آنان از تجارب مشترک آموزشی و آشنایی با دستاوردهای علمی و تحولات اجتماعی مغرب‌زمین بود.

محتوای آموزشی جدید، آکنده از نشانه‌ها و رمزگان نمادین، نه مجموعه‌ای از دروس و مهارت‌ها، بلکه در بردارنده «شرح و بسط نوع خاصی از درک جهان»، و «یک شیوه‌ی خاص توصیف و فهم آن» (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۱۱۳) است که در نظام فرهنگی متمایزی سازمان یافته و در هم‌نشینی با فرهنگ سنتی، تفاوت‌های خود را در شیوه‌های دیدن، احساس کردن، استدلال ورزیدن، نقاشی کردن، تولید شعر، داستان و موسیقی؛ آموزش ریاضی و روش‌های تربیت مدرسه‌ای، آشکار می‌کند. (همان).

از این‌رو، نسل جدید آموزش‌یافتگان ایرانی، خود را در میان اعضای خانواده، اقوام و بستگان، متفاوت حس می‌کرد. شیوه‌های بروز این تفاوت، مضمون بسیاری از رمان‌های اجتماعی و داستان‌های کوتاه نویسندگان ایرانی است. (آرین‌پور، ۱۳۵۵: ۲۵۸ به بعد، و ۲۷۸ به بعد). جلال آل‌احمد، در کتاب در خدمت و خیانت روشنفکران در نقد طبقه متوسط جدید، مهم‌ترین ویژگی‌های تمایزبخش اعضای این طبقه را که از دید عوام عبارت بود از فرنگی‌مآبی، لاابالی‌گری و درس‌خواندگی؛ در «بیگانه‌بودن نسبت به محیط بومی و سنتی»، و «جهان‌بینی علمی داشتن» خلاصه می‌کند. (آل‌احمد، ۱۳۷۲: ۴۸-۴۹).

اعضای طبقه متوسط جدید که در نگاه به جهان به هم نزدیک بودند، به دلیل بهره‌مندی از فضای کار و شیوه‌های همانند حضور در جامعه، در رفتارهای فردی و جمعی نیز به هم شبیه شدند و دیدگاه‌های خود را درباره مسائل مختلف در جامعه گسترش دادند. آنچه آنان را به یکدیگر پیوند می‌داد، مجموعه افکار، عادت‌ها یا قواعد ناخودآگاه اما بنیادی عمل بود که از دید بورديو، همان عادت‌واره طبقه یا مفهومی نزدیک به آن است. آنان با وجود خاستگاه‌های متفاوت، تمایلات عجین‌شده با نگرش‌ها و عادت‌واره‌های خود را به نسل پس از خود نیز انتقال می‌دادند.

۳. ظهور نوسنت‌گرایی

در فاصله سال‌های دهه ۱۳۰۰ تا دهه ۱۳۴۰، به ویژه پس از جنگ جهانی دوم، اعضای طبقه متوسط جدید به توده‌های مردم نزدیک شدند، و به دفاع از خواسته‌های آنان در برابر قدرت حاکم برخاستند. این نزدیکی تحت تأثیر شرایط جهانی، و فعالیت روشنفکران ایرانی پدید آمد.

پس از شهریور ۱۳۲۰، ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های جدیدی در ایران شکل گرفت که وجه مشترک آن‌ها، بازشناسی فرهنگ بومی در تقابل با فرهنگ غرب بود و بسیاری از نویسندگان، شاعران، روزنامه‌نگاران، و هنرمندان را به سوی خود کشاند. «بومی‌گرایی را در گسترده‌ترین معنا می‌توان آموزه‌ای دانست که خواستار بازآمدن، بازآوردن، یا ادامه رسوم، باورها، و ارزشهای فرهنگی بومی است.» (بروجردی، ۱۳۷۷: ۲۸). بومی‌گرایی در مبارزات ملل جهان سوم علیه سلطه استعماری غرب ریشه داشت، و مروجان داخلی بومی‌گرایی از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان جهانی متأثر بودند.

بن‌بست جنبش ملی‌گرایی در دهه ۱۳۲۰، و سپس، روی کار آمدن دولت کودتا، موجب شد که در نگاه روشنفکران و توده‌های آگاه جامعه، دولت مشروعیت خود را از دست داده، و به «دیگری» تبدیل شود. سلب مشروعیت از دولت به معنای در تقابل قرار گرفتن گرایش‌های مدرن دولت با تعلقات بخش عمده روشنفکران و توده‌های ناهمسو بود. این دیدگاه از سوی برخی از روشنفکران، مانند جلال آل‌احمد در رساله غربزدگی (۱۳۳۹)، تئوریزه شده، به درون جامعه انتقال می‌یافت. علاوه بر آن، پاره‌ای از محافل مذهبی، برخی روشنفکران دینی (شریعتی، نصر، حلقه مبارزان مسلمان) و نظریه‌پردازان محافل دانشگاهی (احسان نراقی، حمید عنایت، داریوش شایگان) نیز دیدگاه بومی‌گرایی را ترویج می‌کردند. مخاطبان اصلی این دیدگاه، بخشی از روشنفکران، ناراضیان سیاسی، دانشجویان، و مبارزان مسلمان و هواداران آنان بودند که بیشتر به طبقه متوسط جدید تعلق داشتند.

گرایش به بومی‌گرایی در آثار اولیه مدرنیست‌های ایرانی بازتابی نیافت. نخستین نسل مدرنیست‌های ایرانی، پس از فراگیری و تجربه نقاشی مدرن در اروپا، رگه‌هایی از مدرنیسم اروپایی را در آثار خود بازتاب دادند. آثار اولیه این گروه در نیمه دوم دهه ۱۳۲۰ ش.، برای نمونه در نخستین نمایشگاه مدرن، (۱۳۲۴ ش.، در خانه وکس^۶، انجمن فرهنگی ایران و شوروی) رگه‌های شبه امپرسیونیستی را بازتاب می‌داد. (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۲).

فراگیرشدن ایده‌رهایی از تقلید شیوه‌های اروپایی، طی دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ ش.، هنرمندان را برآن داشت تا در جستجوی شیوه‌های شخصی خود برآیند و رویکرد تازه‌ای به هنر ملی را در آثار خود منعکس کنند. حسین کاظمی در ۱۳۲۸ ش.، آثاری را به شیوه شبه‌امپرسیونیستی در گالری آیدانا نمایش داد که در آن‌ها لباس‌های کردی و لری تصویر شده بودند. (ضیاءپور، ۱۳۲۹). در دو پیکر، (احتمالاً اوایل دهه ۱۳۳۰ ش) با الهام از بوف کور، «بیانی بصری از دو شخصیت اصلی داستان به دست می‌دهد: دختری بالابند با چهره‌ای بدون هویت و پیرمردی دستار بر سر، با ظاهری مرموز [...] که از سنخ‌های خاص مربوط به ایران قدیم‌اند.» (بارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۷-۳۷۸).

جلیل ضیاءپور، بدون آن‌که در بیانیه‌های اولیه‌اش بر ضرورت گرایش به بومی‌گرایی تأکید کرده باشد، در سه شطرنج‌باز شرقی، دختر دامن قرمزی، طناب، خروس جنگی و مورچه سواری (نک: ضیاءپور، ۱۳۲۸)، به تلفیق عناصری بومی با شیوه‌های اکسپرسیونیسم^۷ و کوبیسم^۸، و در نهایت شیوه شخصی خود روی آورد که تلاشی بود برای «ساده‌سازی شکل‌ها به روش استادانی چون آندره لوت^۹، و کاربست این روش در موضوع‌ها

۶. VOKS

۷. Expressionism

۸. Cubism

۹. Andre Lhote

و نقش‌مایه‌های ملهم از هنر دوران قاجار و هنر قومی و روستایی.» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹۲). در نظر ضیاءپور، سبک کوبیسم از این نظر که «به صورت نقش‌های سنتی (چون نقش فرش و کاشی و پارچه) هندسی بود» و «به عوامل هنری موجود در میان مردم ما نزدیک و آشنا می‌نمود»، بر سبک‌های دیگر اروپایی رجحان داشت. (ضیاءپور، ۱۳۵۴). این تجربه‌ها از نظر تکنیکی، راه‌گشای شکل‌گیری جریان نوسنت‌گرایی با رویکرد ملی در نقاشی و هنر ایران بودند.

۴. عوامل ساختاری دگرگونی

از دید بوردیو سبک شخصی هنرمندان، انحراف از عادت‌واره یک دوره یا یک طبقه است؛ (نقل در: بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۹۴)؛ و از خودسری فرد یا خودسری فرهنگی یک طبقه مایه می‌گیرد. اگر گرایش هنرمندان پیشگام نوسنت‌گرا را به شیوه‌های شخصی نوپدید در بخشی از میدان هنری، گونه‌ای خودسری تلقی کنیم، پرسش این است که این خودسری چگونه مشروعیت یافته و در سراسر میدان هنری و فضای اجتماعی پذیرفته می‌شود؟ در این نوشتار می‌کوشیم به پیروی از نظریهٔ برد متوسط، با تعیین فضاهای میانی بین حوزه‌های خرد (کنش‌گران هنری) و حوزه‌های کلان (جامعه)، به این پرسش، پاسخ گوئیم.

چهار حوزه یا میدان میانی، بین فضاهای خرد و کلان را مدیران فرهنگی، میانجی‌ها، هنرمندان و مخاطبان با فعالیت‌های خود پر کرده‌اند. بررسی روند شکل‌گیری، فعالیت‌ها و تعامل کنشگران در هر میدان با میدان‌های دیگر، چگونگی تأثیر فضای اجتماعی بر شکل‌گیری آثار هنرمندان نوسنت‌گرا را تبیین می‌کند.

۴-۱. مدیران فرهنگی: تا پیش از شکل‌گیری مکتب نقاشی به مدیریت صنایع‌الملک، شاه و متنفذان دربار به صورت نظام‌یافته بر فعالیت هنرمندان نظارت نمی‌کردند. در دورهٔ ناصری با تأسیس مکتب نقاشی، رواج فن چاپ و انتشار کتاب‌ها و نشریات، هنر درباری کاربردی فراتر از محدودهٔ دربار یافت.

پس از مشروطه، همگام با پیدایش نظام آموزشی، و نهادهای جدید هنری در قالب مدارس، موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و پاتوق‌های هنری، مدیریت فرهنگی به تدریج شکل گرفت و گسترش یافت. هدف مدیران فرهنگی در این دوره، زمینه‌سازی برای شکل‌گیری هنر ملی بود: «در ایران کنونی می‌توان گفت میان هنرها در نقاشی بیش از همه اثر حیات و شور و جنبش دیده می‌شود و در این هنر است که مقدمات مکتبی نوین و نیرومند فراهم آمده است.» (شهو، ۱۳۷۷: ۴۸).

مدیران فرهنگی زیر نظر دولت، با بسط فضای آموزشی، و فراهم ساختن زمینه لازم برای اعتبار بخشیدن به آموزش جدید و زیبایی‌شناسی نوین از سوی عواملان نظام آموزشی و سازمان‌دهندگان به فعالیت هنرمندان و مخاطبان، هم بر تولید هنرمندان نظارت داشتند و هم روند مصرف را برنامه‌ریزی و کنترل می‌کردند.

در دههٔ ۱۳۲۰، از جمله فعالیت‌هایی که در تداوم نوسازی فرهنگی صورت گرفت، رسمیت بخشیدن به هنر جدید بود. حمایت از هنرمندان به شکل‌های دیگری نیز تعریف شده بود: تأسیس هنرستان‌ها و هنرکده‌ها، ایجاد فضاهای فعالیت هنری، صدور مجوز نشریات، گسترش ارتباط با مجامع فرهنگی و هنری

کشورهای خارجی. شماری از هنرمندان ایرانی به خارج از کشور رفتند و شماری از هنرمندان خارجی به ایران آمدند و دولت با گشاده‌دستی هزینه‌های این ارتباطات را تأمین می‌کرد. به انجمن‌های فرهنگی وابسته به سفارتخانه‌ها اجازه داده شد تا در عرصه حمایت از فعالیت‌های هنری حضور یابند.

۲-۴. میانجی‌ها: مجموعه‌ای از حلقه‌های آموزشی، گالری‌داران، دلالان و واسطه‌های خرید و فروش آثار هنری، روزنامه‌نگاران و منتقدان در تعامل با یکدیگر، میدان فعالیت میانجی‌ها را عینیت می‌بخشیدند. برخی از این حلقه‌ها مانند فروشندگان در دوره‌های قبل نیز فعال بودند. اما در دوره جدید با بسط نقش و فعالیت میانجی‌ها روبرو می‌شویم. فعالیت آن‌ها را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد.

دسته اول، کارشناسان و مشاوران هنری بودند که به عنوان افرادی صاحب سلیقه و خبره، از یک سو مدیران فرهنگی را نسبت به برخی رویکردها و سبک‌ها متقاعد می‌کردند و از سوی دیگر، دیدگاه‌های خود را به هنرمندان انتقال می‌دادند. نتیجه فعالیت این دسته، برگزاری بی‌ینال‌های هنری، و مشارکت در داوری آن بود. دومین دسته از میانجی‌ها، در برپایی نمایشگاه‌ها، مدیریت آموزشگاه‌ها و کلاس‌های هنری، راه‌اندازی گالری‌ها، و ایجاد فضای مناسب برای فروش اثر هنری فعالیت می‌کردند. گاه خود هنرمندان نیز در چنین نقشی ظاهر می‌شدند و در جنب فضای آموزشی و کارگاه نقاشی خود، آثار خود یا هنرمندان دیگر را به نمایش درمی‌آوردند. برخی از نمایندگان فرهنگی سفارت‌خانه‌های خارجی نیز با برگزاری نمایشگاه‌ها در داخل یا خارج کشور و جلب نظر مقامات دیپلماتیک، از روند تغییر هنر ایران حمایت می‌کردند. در دهه ۱۳۳۰ ش. انجمن فرهنگی ایران و آمریکا، انستیتو گوته، و انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا به نمایش آثار نقاشان، مجسمه‌سازان، و طراحان نوپرداز روی آوردند. (Emami, ۱۹۸۶).

گروه سوم میانجی‌ها، نویسندگان و منتقدانی بودند که اغلب با سخنرانی‌ها، و انتشار مقالات، به تحلیل، تفسیر، و ترویج اصول و روش‌های درک آثار هنری می‌پرداختند. این دسته از میانجی‌ها به دلیل برخورداری از قدرت اثرگذاری بر مخاطب و افکار عمومی، بر جریان تولید آثار نیز تأثیر می‌نهادند. جلیل ضیاءپور، جلال آل‌احمد و سیمین دانشور، در دوره‌ای از فعالیت‌های حرفه‌ای خود، با نوشتن درباره نقاشی و نقد هنر نوین، در این نقش ظاهر شدند. (ضیاءپور، ۱۳۲۷؛ آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵۴؛ و دانشور، ۱۳۴۱: ۱۴۴-۱۴۵). از آن جا که این دسته از میانجی‌ها در میدان‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، آموزشی، رسانه، ادبیات و هنر فعال بودند، زمینه مناسبی برای تعامل عرصه‌ها و میدان‌های مختلف فراهم می‌کردند.

۳-۴. شکل‌گیری میدان هنری: پیامد افول اقبال گروه‌های جدید به سبک کمال‌الملک در اواخر دوره قاجار، نوع و حجم سرمایه فرهنگی هنرمندان را دگرگون کرد. آن‌دسته از هنرمندانی که در فرآیند آموزش جدید قرار گرفته بودند، موقعیت تازه‌ای در فضای اجتماعی به دست آوردند. این تحولات به شکل‌گیری دو خرده‌میدان هنری، مرکب از سنت‌گرایان و تجدیدگرایان انجامید. اعضای این دو گروه، در دهه‌های نخستین سده ۱۳ هجری، تعامل سازنده‌ای با یکدیگر نداشتند.

میدان هنری از یکسو، عرصه تعامل گروه‌های همسو (اعضای خرده‌میدان‌ها) و از سوی دیگر، ستیز با گروه مقابل بود. هم‌چنین، در میدان هنری، سیاست‌های مدیران دولتی، نگاه خبرگان، داوران و کارشناسان، انتظارات مخاطبان با مهارت و ذوق هنری عاملان تولید اثر و فضای مقدمات در می‌آمیخت.

۴-۴. ظهور مخاطبان جدید و بازدیدکنندگان: نخستین جرقه‌های ظهور مخاطب هنری در مفهوم امروزی به ابتکار صنایع‌الملک در دوره قاجار پدیدار شد. وی در نقاشخانه، یک روز هفته را به تماشای عموم اختصاص داد. (ذکا، ۱۳۴۳: ۳۰-۳۱، نقل از: روزنامه دولت علیه ایران). پس از مشروطیت، به دلیل تغییرات اجتماعی گسترده، و تحول در رویکرد هنرمندان، بر شمار بازدیدکنندگان آثار هنری نیز افزوده شد. در آن دوره، بازدید از آثار هنرمندان مورد توجه دربار، طریقی برای کسب منزلت و شأن اجتماعی بود.

در دهه ۱۳۲۰ اعضای طبقه متوسط جدید، مخاطبان بالقوه فرآورده‌های هنری، به ویژه آثار مدرن بودند. اقبال اعضای این طبقه به هنر مدرن، بیانگر هویت آنان بود. آنان به لحاظ باورها و گرایش‌های فرهنگی و اجتماعی، در تعامل با دیگر طبقات، به گونه‌ای خودبسنده عمل می‌کردند. از نظر فرهنگی، موقعیت رو به گسترش‌شان در شهرها، نهادهای فرهنگی را با گرایش‌ها و جهت‌گیری‌های عملی آنان همراه می‌کرد. ضمن آن‌که، جلب رضایت اعضای طبقه متوسط جدید، تداوم‌بخش فعالیت مراکز فرهنگی - هنری، و ضامن بازگشت سرمایه‌گذاری بود.

سینماها، فیلم‌های خود را با نگاه به مخاطبان انتخاب می‌کردند، نمایش‌ها و تئاترها هم. به لحاظ آماری، گروه‌های روشنفکری و اعضای طبقه متوسط جدید، مخاطبان بخش عمده مراکز فرهنگی (تئاتر، گالری‌های نقاشی و هنرهای تجسمی، و سینما) بودند و گردانندگان چنین مراکزی با در نظر گرفتن ذوق و پسند این گروه، از هماهنگ کردن ذوق آنان با شیوه‌های بهره‌جویی و لذت بردن از فرآورده‌های فرهنگی غافل نبودند. آمارهای مربوط به شکل‌ها و مراکز فرهنگی تهران و مراکز استان‌ها، بر موازنه مثبت میان رشد اعضای طبقه متوسط و تأسیس نهادهای فرهنگی دلالت می‌کند. (نگاه کنید به: انتظاری، ۱۳۸۲).

ب) نتیجه‌گیری

ظهور طبقه متوسط جدید در ایران، برآیند تحول در ساختار اجتماعی، و گسست از طبقات سنتی بود. اعضای این گروه در باورها، ارزش‌ها، انگاره‌های ادراکی، روابط و مناسبات، ایده‌آل‌ها، نگاه به هویت ملی و مطالبات اجتماعی از سایر گروه‌ها، مانند کشاورزان، کارگران، و ... متفاوت بودند. نقش و کارکرد این گروه در پیش‌برد اهداف توسعه اقتصادی و اجتماعی کشور، و ارتقا منافع ملی، جایگاه آنان را در ساختار اجتماعی متمایز می‌کرد.

گرایش‌های ادراکی و تجارب علمی، اعضای طبقه متوسط جدید را از نگاه جزمی به سنت‌ها، دور و نسبت به دستاوردهای جدید گشوده نگاه می‌داشت. با این‌همه، نگاه متفاوت آنان به سنت، مانع از گرایش

به مظاهر فرهنگ ملی و بومی‌گرایی نبود. فرهنگ خودی در نظر دست کم بخشی از روشنفکران، در تلفیق و سازگاری با دستاوردهای تمدن جدید اعتلا می‌یافت.

بر زمینه نگرش روشنفکران به مقوله‌های سنت، تقلید از غرب و بومی‌گرایی، سنت‌گرایی در میان هنرمندان شکل گرفت. هنرمندان مدرن که با آموزش‌ها و کسب تجربه در فضای فرهنگ مدرن بخشی از طبقه متوسط جدید بودند، تحت تأثیر نگرش‌ها، باورها و انگاره‌های شناختی جدید، شیوه‌های آفرینش هنری خود را دگرگون کردند. نگاهی به آثار نخستین مدرنیست‌های ایرانی، تا پیدایش نخستین اثر سقاخانه‌ای در کارگاه حسین زنده‌رودی و آثار بعدی این هنرمندان نشان می‌دهد که این تحول نه یک‌باره، بلکه گام به گام، به موزات تحول در ذهنیت اعضای طبقه متوسط جدید رخ داده و تکامل یافته است. ظهور مخاطبان جدید به شیوه‌های مختلف بر فعالیت‌های هنری تأثیر نهاد. از سویی مدیران فرهنگی در صدد برآمدند تا سیاست‌های خود را از طریق نهادهای آموزشی، موزه‌ها، فستیوال‌ها، و سایر فرصت‌های اثرگذاری بر روند آفرینش هنری، اعمال کنند؛ در مقابل، منتقدان هنری، روزنامه‌نگاران و نیروهای فعال در عرصه میانی، کوشیدند در رقابت با نهادهای دولتی، انحصار تعریف هنرمند معاصر و اثر هنری را در اختیار خود نگاه دارند.

نویسندگان و منتقدان نوگرا در دفاع از مدرنیست‌های بومی، رویه‌های مختلفی را به کار گرفتند. نخستین رویه، نام‌گذاری^{۱۰} بود. کریم امامی در کاتالوگ سومین بی‌ینال تهران، آثار زنده‌رودی و همراهان هنری او را سقاخانه نامید. اهمیت این نام‌گذاری در انسجام بخشیدن به فضای آشفته هنر ایران، بر کسی پوشیده نیست. نام‌گذاری سقاخانه، کمک کرد تا هنرمندان ایده‌های خود را گرد مفاهیم کانونی سازمان دهند. کریم امامی، خود به کارکرد نام‌گذاری، و برچسب زدن آگاه بود. وی درباره نام‌گذاری نقاشی قهوه‌خانه — و شاید برای پاسخ‌گفتن به کسانی که بر نام‌گذاری او درباره هنرمندان سقاخانه ایراد گرفته بودند — نوشت: این نام‌گذاری، «ممکن است بهترین نام برای این نوع پرده‌ها نباشد، ولی کدام نام است که همه مشخصات یک مکتب هنری را در خود خلاصه کند؟ غرض برچسبی است که در دهان بگردد و رنگ آشنایی داشته باشد. مشخصات مکتب را هنرشناسان به وقت خود در یک تعریف جامع چندسطری تحریر خواهند کرد. ما در مورد نقاشی‌ها هنوز در مرحله انتخاب برچسب هستیم.» (امامی، ۱۳۴۶: ۵۵۸).

رویه دیگر نویسندگان، اعتبار بخشیدن به نگرش مدرن و ریشه‌های سنتی آن بود. سیروس ذکا در نگاه به آثار زنده‌رودی، بر فاصله‌گیری او از نقاشی متعارف تأکید می‌کند: «کارش با نقاشی فاصله گرفته و با کلمات و ارقام و تصاویر، دعایی بزرگ می‌نویسد که شهیدان و رادمردان ما را ثنا می‌گوید یا سرنوشت فجیع آن‌ها را بازگو می‌کند.» (نقل در: پاکباز، ۱۳۸۰: ۳۲). روی دیگر رویه اعتبار بخشیدن به نگرش مدرن، بی‌اعتبار

کردن داوری مخالفان است. ضیاءپور از اواخر دهه ۱۳۲۰ ش. همین رویه را در پیش گرفت و در نوشته‌های متعدد خود کوشید تا داوری‌های مخالفان را بی‌اعتبار سازد. (ضیاءپور، ۱۳۳۴).

آل‌احمد، روشنفکر حرفه‌ای و تأثیرگذار در سپهر فرهنگی دهه ۱۳۴۰، در مواجهه با شگردهای بازیگوشانه و به تعبیر کریم امامی طنزآمیز برخی هنرمندان سفاخانه، به نقد رگه‌های تجددمآبانه در آثار صادق تبریزی می‌پردازد. رویه او و سیمین دانشور، با زبانی طنزآمیز و انتقادی، برهنه کردن درون‌مایه‌های گفتمانی است. (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵۴). حضور پرنفوذ روشنفکرانی چون آل‌احمد در آن دوره، سبب شد تا به جای دستگاه سیاست‌گذاری، نویسندگان و روشنفکران حرفه‌ای، در جایگاه تعریف‌کنندگان ذوق و معیار هنری قرار گیرند، و با برچسب نهادن به سبک خاصی از هنر و هنرمندانی خاص، آنان را به عنوان شاخص‌های هنر ملی و هنرمند مطرح نمایند. حمایت بدنه اجتماعی و مخاطبان فعال هنر از این برچسب‌ها، عملاً قدرت تأثیرگذاری دستگاه سیاست‌گذاری را کاهش داد.

کارکرد دیگر نویسندگان در پیوند با نقاشی مدرن، تبیین نظام‌های دریافت و رمزگشایی اثر هنری بود. هنرمندان مدرن، بر پایه عادت‌واره شخصی به تولید رمزهای نمادین می‌پردازند. تأکید بر عادت‌واره، وجه ناخودآگاهانه این کنش را توضیح می‌دهد. اثر هنری، دربردارنده شرح و تبیین نوع خاصی از درک و تفسیر جهان است، بنابراین، شیوه خاصی از فهم، توصیف و دریافت را می‌طلبد. اثر هنری به مانند فرهنگ، «مجموعه‌ای از طرح‌واره‌های ادراک است.» (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۱۱۳). هنرمندان با تولید اثر هنری در واقع، رمزگان نمادینی را از نظام‌های فرهنگی متفاوت با یکدیگر تلفیق می‌کنند. درک اثر هنری مستلزم رمزگشایی از کدهای نمادین است. از دید بوردیو، رمزگشایی وقتی ممکن است که «کد یا رمز فرهنگی‌ای^{۱۱} که درک آن اثر هنری را ممکن ساخته است [...] بدون واسطه و به طور کامل ملکه ذهن بیننده شده باشد و با آن رمز فرهنگی که اثر هنری را قابل درک ساخته است، همزمان در هم ادغام شود ... هنگامی که چنین شرایطی مهیا نباشد عدم درک اجتناب‌ناپذیر است.» (بوردیو، ۱۳۷۷: ۱۰۶).

هرگونه درکی از اثر هنری مستلزم توافق بین هنرمند و مخاطبان بر سر قراردادها و نشانه‌هاست. افراد با تحصیلات اندک، با توجه به فقدان ورزیدگی در مواجهه با مدرکات پیچیده، به سراغ آثاری می‌روند که با کدهای درک اشیای عادی قابل رمزگشایی باشد. از این‌رو، چنین افرادی از آثار مدرن استقبال نمی‌کنند. در مقابل، افراد تحصیل‌کرده حتی اگر، کدها یا رمزگان فرهنگی‌ای ملازم درک اثر هنری در ذهن آنان نهادینه نشده باشد، آمادگی درک آن کدها را دارند و از مواجهه با آثار مدرن نمی‌هراسند.

هنرمندان پیشرو مدام رمزگان و طرح‌واره‌های ادراکی را نو می‌کنند. نویسندگان با ارجاع طرح‌ها و نمادهای نوپدید به چارچوب گفتمانی و درون‌مایه‌های آن گفتمان‌ها، آن‌ها را دوباره صورت‌بندی می‌کنند و روال‌های رمزگشایی و شیوه دریافت اثر هنری را به مخاطبان می‌شناسانند. نویسندگان و منتقدان با

صورت‌بندی نظام‌های دریافت اثر هنری و معرفی آن به مخاطب، وی را به مخاطب فعال بدل می‌کنند. بدون تسلط بر الفبای دریافت و خوانش اثر هنری، هنرمندان و مخاطبان، بی‌ارتباط با یکدیگر در فضای اجتماعی شناور خواهند ماند. نه هنرمند می‌تواند دریابد که مخاطب او کیست و چگونه می‌اندیشد و نه مخاطبان می‌توانند با آثار هنری ارتباط برقرار کنند.

تعریف مخاطب، به معنای روشن کردن نسبت او با هنرمند، سبک هنری، مفاهیم، نمادها و شیوه‌های درک بازنمایی‌شده در اثر هنری است. نویسندگان، روزنامه‌نگاران و روشنفکران با تبیین این نسبت‌ها در حقیقت جایگاه هنرمند را در فضای اجتماعی مشخص می‌کنند. بدون روشن شدن جایگاه هنرمند در فضای اجتماعی، نسبت مخاطب با مقوله هنرمند و شیوه‌های تعاملی برخورد با اثر هنری مشخص نخواهد شد.

در فضایی که مخاطبان فعال هنر، تحت تأثیر گفتمان‌های مسلط در عرصه اندیشه و عمل به مقاومت در برابر غرب‌گرایی و سبک‌های تقلیدی از غرب روی آورده بودند؛ هنرمندان پیشگام نوسنت‌گرا با تأمل در این پرسش که «چه چیزی در کارهای‌شان ایرانی است؟» و «چه رابطه‌ای میان نقاشی‌ها و مجسمه‌ها با میراث فرهنگی ایران برقرار است؟» رویکرد تازه‌ای را در عرصه هنر ایران مطرح نمودند که در بنیاد بر نقش‌مایه‌ها و فرهنگ پرشکوه ایرانی، همچون هخامنشی، ساسانی و صفوی استوار بود. (Emami, ۱۹۸۶). در آثار آنان، - به ویژه آثار اولیه پایه‌گذاران این جریان هنری - موضوع و نقش‌مایه‌ها در صورتی اهمیت پیدا می‌کرد که بتواند با تأثیرگذاری بر تکنیک و شیوه اجرا، در بافت اثر نفوذ کند. آنان برخی از موضوع‌ها را چنان بازتاب می‌دادند تا هم‌زمان حوزه‌های مختلف را تداعی نمایند.

هنرمندان پیشگام نوسنت‌گرا نخست به عناصر فرهنگ عامیانه توجه یافتند. کاربرد عناصر فرهنگ عامیانه و مذهبی در نقاشی‌های هنرمندان سقاخانه، گونه‌ای بهره‌برداری از سنت است که به ریشه‌ها و اصالت ارجاع می‌یابد. آنان اصالت نقش‌ها را با نمادهای ملی درآمیختند. نقاشی‌های الهام‌گرفته از شیر و خورشید، این درون‌مایه را به شیوه‌ای مدرن در پیوند با اصالت بازنمایی می‌کند. هم‌چنان‌که، کاربرد مدرن عناصر آذینی با الهام از نقش‌مایه‌های تذهیب و آرایه‌های ظرف‌ها، طرح فرش و پارچه‌بافی، پیوند هنرمندان سقاخانه را با هنرهای سنتی و کاربردی نشان می‌دهد.

طی دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰، نوگرایان با گسترش میدان فعالیت‌های خود به درون فضای اجتماعی، موفقیت‌های بزرگی به دست آوردند. آنان با فعالیت در چارچوب مناسبات مدرن، - آموزش به سبک غربی، بهره‌برداری از فرصت‌های دانشگاه، گالری‌ها، نمایشگاه‌ها و پاتوق‌ها - و پای‌بندی به نظام ارتباطی سازگار با آن‌ها، در پیوند با مخاطبانی قرار گرفتند که همانند خودشان، نظام آموزش عالی را تجربه کرده، با سبک زندگی غربی آشنا بودند و از روش‌های تأملی و بازانديشانه، برای پیشبرد اهداف خود سود می‌بردند. در واقع، باورها، گرایش‌ها و کنش‌های آنان بر پایه عادت‌وارهٔ ثانوی همگون‌شده‌ای برآمده از فرهنگ مدرن شکل گرفته بود. کسانی که عادت‌واره‌های همگونی دارند، به هماهنگی از نوع سازمانی، یا اداری و ارتباطی

بی‌واسطه نیازی ندارند. «آنان با پیروی از ذائقه‌ی شخصی خود و تحقق بخشیدن به پروژه‌ی فردی‌شان، به طور خودبه‌خودی و ناآگاهانه با هزاران نفر دیگری که همانند آنان می‌اندیشند، احساس و انتخاب می‌کنند؛ همراه می‌شوند.» به سخن دیگر، «عادت‌واره اصل ایجادکننده‌ی هماهنگی کردارها بدون رهبر ارکستر (یا با یک رهبر ارکستر نامرئی) است.» (بون‌ویتز، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

کتابنامه

- آبراهامیان، پرواند (۱۳۸۹). *تاریخ ایران مدرن*. ترجمه محمدابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی.
- آراین‌پور، یحیی (۱۳۵۵). *از صبا تا نیما*. جلد اول، *آزادی - تجدد*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- آل‌احمد، جلال (۱۳۵۷). "تخم سه زرده پنجم". در: جلال آل‌احمد. *کارنامه سه‌ساله*. تهران: انتشارات رواق. صص: ۱۵۲-۱۵۵.
- آل‌احمد، جلال (۱۳۷۲). *در خدمت و خیانت روشنفکران*. تهران: انتشارات فردوس.
- ادیبی، حسین (۱۳۵۸). *طبقه متوسط جدید در ایران*. تهران: انتشارات جامعه.
- اشرف، احمد و علی بنو عزیزی (۱۳۸۷). *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*. ترجمه سهیلا ترابی فارسانی. تهران: انتشارات نیلوفر.
- امامی، کریم (۱۳۴۶). "نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای". در: *راهنمای کتاب*. شماره ۶، سال ۱۰، اسفند. بازچاپ، ۱۳۸۸، تهران: انتشارات سخن.
- انتظاری، علی (۱۳۸۲). *یافته‌های طرح آمارگیری جامع فرهنگی کشور: فضاهای فرهنگی ایران، آمارنامه مؤسسات و گروه‌های هنری*. مجموعه انتشارات طرح‌های ملی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر طرح‌های ملی.
- بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹). *طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر ۱۳۲۰-۱۳۸۰* (پژوهشی در گفتمان‌های سیاسی قشرهای میانی ایران). تهران: آگه.
- بروجردی، مهرزاد (۱۳۷۷). *روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی*. ترجمه جمشید شیرازی. تهران: نشر فرزاد روز. چاپ چهارم، ۱۳۸۴.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۷). "ذوق هنری و سرمایه فرهنگی". ترجمه لیلی مصطفوی. در: *نامه فرهنگ*. سال هشتم، دوره جدید، شماره اول، تابستان. صص: ۱۰۶-۱۱۳.
- بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۸۹). *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*. ترجمه جهانگیر جهانگیری، و حسن پورسفیر. تهران: آگه.
- پارکر، جان (۱۳۸۳). *ساختاربندی*. ترجمه امیرعباس سعیدی‌پور. تهران: انتشارات آشیان.
- پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان (۱۳۸۰). *پیشگامان هنر نوگرایی ایران: حسین زنده‌رودی*. تهران: موزه هنرهای معاصر.

- پاکباز، رویین (۱۳۸۷). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). *پی‌یر بوردیو*. ترجمه لایلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
- دانشور، سیمین (۱۳۴۱). "سومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی". در: *کیهان ماه*، شماره ۱، خرداد ۱۳۴۱، صص ۱۴۶-۱۴۲.
- ذکا، یحیی (۱۳۴۲). "میرزا ابوالحسن خان صنیع‌الملک غفاری". در: *هنر و مردم*، شماره ۱۱، دوره جدید، شهریور ماه، صص: ۱۶-۳۴.
- راینسون، ب. و. (۱۳۸۴). "نقاشی ایران در دو سده اخیر". در: *پیتراوری*، گامیل همیلی و چارلز ملویل. *تاریخ ایران، دوره پهلوی: از رضاشاه تا انقلاب اسلامی*، از مجموعه تاریخ کمبریج. ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. تهران: انتشارات جامی، چاپ دوم ۱۳۹۰.
- روشه، گی (۱۳۸۴). *تغییرات اجتماعی*. ترجمه منصور وثوقی. تهران: نشر نی.
- شهوق، چنگیز (۱۳۷۷). "نخستین بی‌ینال تهران، ۱۳۳۷". در: *نشریه هنرهای تجسمی*. بهار ۱۳۷۷. سال اول، ش ۱. صص ۴۷-۵۱.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۷). *تئوری جدید ضیاءپور در نقاشی: لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پرمیتیف تا سورآلیسم*. تهران: انتشارات مجله کویر. نسخه الکترونیکی: <http://www.ziapour.com/> قابل دسترسی در: ۱ خرداد ۱۳۹۲.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۸). آثار. نسخه الکترونیکی: <http://www.ziapour.com/artworks/> قابل دسترسی در: ۱ خرداد ۱۳۹۲.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۹). "نمایشگاهی در گالری آپادانا و انتقاد ضیاءپور از آن". در: *آذریاد*. شماره ۴، شنبه ۲۶ فروردین. نسخه الکترونیکی: <http://www.ziapour.com/articles/>
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۳۴). "مفهوم هنر نو، انجمن خروس جنگی". در: *پست تهران*. ش ۵۴۶. پنجم فروردین ۱۳۳۴.
- ضیاءپور، جلیل (۱۳۵۴). "نگرشی در هنر جدید ایران". در: *هنر و معماری*. شماره ۲۷. مرداد ماه. نسخه الکترونیکی: <http://www.ziapour.com/articles/> قابل دسترسی در: ۱ خرداد ۱۳۹۲.
- فوران، جان (۱۳۸۹). *مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران از سال ۱۵۰۰ میلادی مطابق با ۱۷۹ شمس تا انقلاب*. ترجمه احمد تدین. تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر.
- گری، بازیل (۱۳۸۰). "هنرهای ایران در دوره صفوی". در: *لارنس لاکهارت. تاریخ ایران (دوره صفویان)*، از مجموعه تاریخ کمبریج. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات جامی. چاپ پنجم، ۱۳۸۹.
- مرکز آمار ایران (۱۳۸۷). *نتایج تفصیلی سرشماری عمومی نفوس و مسکن - ۱۳۸۵ کل کشور*. تهران: مرکز آمار ایران، دفتر ریاست، امور بین‌الملل و روابط عمومی.

- مرکز آمار ایران (۱۳۸۸). *گزیده آمار و اطلاعات اقتصادی و اجتماعی ۴۰ سال کشور*. تهران: مرکز آمار ایران، دفتر ریاست، امور بین‌الملل و روابط عمومی.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۹). *نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره‌گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان*. ترجمه روح‌الله رجیبی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر و مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن. چاپ دوم، بهار ۱۳۸۹.
- یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). "نقاشی معاصر ایران". در: ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر. *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ترجمه هرمز عبداللهی و روئین پاکباز. تهران: آگاه.

- Gray, Basil (۱۹۸۶). "The arts in the Safavid period". In: Peter Jackson (Editor). *The Cambridge History of Iran, Volume ۶: The Timurid and Safavid periods*. Cambridge University Press. Pp: ۸۷۷-۹۱۳.
- Wacquant, Loic (۲۰۰۶). "Pierre Bourdieu". In: Rob Stones (ed). *Key Contemporary Thinkers*. London and New York: Macmillan. Pp: ۲۶۱-۲۷۷.

The Social Background of the Neo-Traditionalist Artistic Movement in Iran

Abstract

In ۱۹۶۰'s a tendency towards national art appeared in the works of the pioneers of Neo-traditionalism. The present paper tries to answer the question that asks which ones of the social groups were in interaction with these artists. The formation process of Iran's national art is analyzed. The 'theory of middle range', 'differentiation' and a historical analysis form the basis of this research. The main premise concentrates on the new middle class's role in formation as well as the expansion of the neo-traditionalist art movement. Based on this premise this research first determines the areas related to the cultural managers, the artists, artistic agents and the audiences which are defined by the sub fields or the society. Then, by utilizing the conceptual tools of the theory of differentiation it analyzes the active forces in the field as well as the relations between different fields and that of the artists. The attributive and library sources, the published paintings, and some artistic works of the museums and exhibitions are used and analyzed in this paper. The analysis of the relational, structural and organizational developments of the ۱۹۶۰'s and ۱۹۷۰'s indicates that the social milieu of the ۱۹۶۰'s in Iran enabled a group of artists to mingle the common beliefs motifs with cognitive notions of the new middle class (return to self, religious symbols, vulgar beliefs, rejection of the western cognitions) against the will of some artistic politicians.

Some factors such as the official patronizing of the writers and critics (naming, interpreting and decoding), along with the existence of new audiences' desire for art works in accordance with their own conceptual capacities encouraged production of art works for specific audiences which attracted their attention.

Keywords:

Contemporary Painting in Iran- The New Traditionalist Artistic Movement- *Saghakhaneh*- The New Middle Class