Archive of SID

پروپاگاندا* در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو

آزاده بهمنی‌پور**
عفت‌سادات افضل‌طوسی***

چکیده

دورهٔ گذار ایران در جریان مدرنیسم بعد از انقلاب مشروطه، با شکل گیری مکتب سقاخانه به عنوان یک جریان هنری منسجم تعریفی دوباره یافت. این مکتب که مقارن با حکومت پهلوی بود منجر به تحولات بسیاری در حوزه هنر شد. حمایت‌های دولت با سیاست‌های فرهنگی سبب بسط و گسترش تشکل‌هایی با اهداف مدرنیستی شد که شکل‌گیری مکتب سقاخانه را می‌توان یکی از آن‌ها عنوان کرد. این مکتب با پروپاگاندای ویژه‌ای پاسخگوی اهداف و سیاست‌های دولت وقت شده و در ضمن با گرایش‌های مدرنیستی سعی در هماهنگ و همسو شدن با جریانات هنری جهان به خصوص غرب داشت تا با اعتبار و اصالت باستانی ایرانی در صحنه بین‌المللی حضور یابد. این تحولات و دگرگونی‌ها در سیر شکل‌گیری این مکتب تا سال‌های بعد از انقلاب نیز ادامه یافت. در نهایت چهره دوگانه و متناقض نمای این مکتب بازه گسترده‌ای از سلایق را در بر گرفت که تا به امروز می‌توان تأثیرات آن را در هنرهای تجسمی مشاهده کرد. از این رو در این مقاله با استفاده از آراء جامعه شناختی پیربوردیو درحوزهٔ هنر که بر رابطه شرایط اجتماعی و هنر تأکید دارد و مکتب سقاخانه که برگرفته از نیازهای اجتماعی و گرایشات عامه مردم بود را مورد برررسی قرار می‌دهیم. بدین ترتیب قصد بر آن است تا قضاوت و نقد درست و عادلانه‌ای از عملکرد هنرمندان این مکتب در جریان تحولات مدرنیستی ایران داشته باشد.

کلید واژه‌ها: بوردیو، سرمایه فرهنگی، مکتب سقاخانه، مدرنیسم، میدان قدرت

*. در مقاله حاضر پروپاگاندا، به معنی وسیله‌ای است که افراد را به سمت اعتقادات و عقایدشان می‌کشاند به عبارتی استفاده از ابزارهای عاطفی است برای تحریک احساسات، لذا به سختی می توان یک تعریف کلی از پروپاگاندا داشت، اما اکثر صاحب نظران با این تعریف موافقند که پروپاگاندا از طریق استفاده از کلمه و یا کلمات و همچنین استفاده از عکس‌ها، نقاشی، گرافیک، عادات و آهنگ‌ها و وسائل دیگر در تلاش است که به هدف مورد نظر پروپاگاندیست برسد (آشوری،۱۳۶۶: ۹۵-۹۴).
این مقاله برگرفته از پایان نامه دکتری آزاده بهمنی‌پور به راهنمایی عفت السادات افضل طوسی در دانشگاه الزهرا است.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س) Email: atma_az@yahoo.com
***. دانشیاردانشگاه الزهرا(س) Email: afzaltusi@alzah ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

هنر از دیر باز آیینه اجتماع و بازنمود آمال و آرزوهای مردم خود بوده است. آنچه هنر هر دوره بازگو می کند ریشه‌های فرهنگ، ایدئولوژی و عقاید اجتماع خود است. هنر در ایران به ویژه هنرهای تجسمی پس از فراز و فرودهای بسیاری که از سر گذراند پس از انقلاب مشروطه در چالش جدید مدرنیزاسیون گرفتار شد. از یک سو سعی در نمایش عقاید و احساسات مردم داشت و از سوی دیگر درگیر خواسته‌ها و تحمیل سلیقه طبقه اشراف و دربار بود که مضامین کلیشه‌ای و بیشتر با هدف سرگرمی و نمایش طبقه اشرافی خود را، سفارش می‌دادند.

هنرمندان با وجود وابستگی دیرینه به این طبقه اجتماعی، به تدریج خواستار استقلال در هنر خود و حضور در میدان رقابت هنر جهانی شدند. مقاله حاضر با روش تحلیلی - توصیفی و بر اساس منابع کتابخانه‌ای و اسنادی - تاریخی پژوهش شده است. در این مقاله سعی بر آن است تا با اصول نظری پیر بوردیو[۱] در زمینه جامعه شناختی حوزه هنر، به تحلیل عملکرد مکتب سقاخانه[۲] به عنوان اولین جنبش مستقل و منسجم بعد از گرایشات مدرنیستی کمال‌الملک و شاگردانش پرداخته و نیز بر اساس مباحث و تحلیل‌هایی که ارائه می‌دهد، نشان خواهد داد که رویکرد ناسیونالیستی دوران پهلوی و گرایشات اسلام‌گرایانه و ضد غربی انقلاب اسلامی چه نقشی در روند تحولات هنر به ویژه در شکل‌گیری مکتب سقاخانه داشته است. با این منظور هدف آن است تا به پاسخ‌های روشن و منطقی برای سؤالات زیر نایل آییم.

۱. آیا می‌توان مکتب سقاخانه را نه تنها به عنوان یک مکتب هنری بلکه به عنوان یک محصول میدان فرهنگی و اقتصادی در دوران مدرنیزاسیون، در ایران دانست؟

۲. دولت به عنوان میدان قدرت چه نقشی در شکل‌گیری و تحولات مکتب سقاخانه داشته است؟

پیشینه پژوهش

مکتب سقاخانه به عنوان جنبش هنری منسجم و یکپارچه در هنر ایران و نیز در رقابت با جریان مدرنیسم جهانی اهمیت بسزایی دارد. ضمن آن که در کتاب‌های هنری و البته تاریخ هنر ایران مانند *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* نوشتهٔ رویین پاکباز ۱۳۷۹، *جست وجو هویت در نقاشی معاصر ایران* از مرتضی گودرزی ۱۳۸۰، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم* نوشته کامران افشار مهاجر ۱۳۹۱ و *هنر معاصر ایران* نوشتهٔ حمید کشمیرشکن ۱۳۹۴، به تفصیل سیر تحولات و ویژگی‌های این مکتب، شرح داده شده است. البته مقالات و نقدهای بسیاری در قالب پایان‌نامه و نشریات هنری نوشته و نیز سخنرانی‌های هنری و تحقیقی برای معرفی و شرح این مکتب در سیر تحولات هنرهای تجسمی ایران برگزار شده است ولی با توجه به اینکه هنر ایران اغلب از نقدهای جامعه‌شناختی در هنر محروم بوده است، همواره جنبه‌هایی از شرایط و عوامل مؤثر در جریان این دگرگونی‌های ایجاد شده در حوزهٔ هنر پنهان مانده و یا بازگو نشده است. لذا مقاله حاضر از دیدگاه‌های جامعه شناختی پیر بوردیو در حوزه هنرکه با مفاهیمی چون سرمایه نمادین[۳]، عادت واره‌ها[۴]، سرمایه فرهنگی[۵] و تشخص و تمایز[۶] تعریف می‌یابد و نیز مطابق با جنبه‌های مختلف پژوهش بوده و در تحلیل موضوع کاربرد بسیاری دارد، بهره برده است.

شرحی بر شکل‌گیری مکتب سقاخانه

مکتب سقاخانه به عنوان مهمترین جنبش هنری نوسنت گرا با هدف پایه گذاری یک مکتب هنر«ملی» یا ایرانی سعی در برقراری تعاملی میان سنت‌های بومی و بیان نوین هنر هم عصر خود داشت تا با همسو شدن جریان مدرنیستی جهان جایگاه معتبر و مشخصی در صحنه بین‌المللی برای خود پیدا کرده و در رقابت با هنر جهانی مطرح شود. شرایط اجتماعی ایران در آن دوره عکس‌العمل‌هایی را ایجاب می‌کرد تا در موقعیت اجتماعی گذار خود این تغییرات و آوانگاردی در هنر را آسان‌تر بپذیرد. اقدامات رضا شاه در حوزه فرهنگ را در گام اول، می‌توان بخشی از فرایند مدرنیزاسیون در پروژه ملت - دولت سازی جدید دانست. هر چند ردپای این اندیشه را می‌توان در سال‌های پیش‌تر جستجو کرد. پس از پیروزی مشروطه و به دنبال بی نظمی‌های داخلی

www.SID.ir

Archive of SID

و فشارها و مداخله‌های خارجی مفهوم «وحدت ملی» نزد بسیاری از اصلاح طلبان سیاسی و روشنفکران، پیش شرط اصلاحات و پیشرفت محسوب می‌شد. البته این جریانات تنها مختص هنر نبود بلکه مدرنیزاسیون سریع و هدفمند از طریق دولت و حکومت به جامعه تزریق می‌شد.

حکومت پهلوی با اهداف ملی‌گرایی سعی در ایجاد فرهنگ مدرن و با اصالت ایرانی و سنت‌های دیرین داشت و حوزه هنر بستر مناسبی برای احیای این مقاصد و انتقال آن به فرهنگ جامعه ایران بود. رضا شاه برای انتشار آگاهی‌های ملی در جامعه و خلق نوعی ذهنیت جمعی، سازمان‌های فرهنگی متعددی تاسیس کرد، گام‌های پهلوی اول در راستای پروپاگاندای ملی ساخت نهادهایی چون فرهنگستان زبان، سازمان پرورش افکار و انجمن آثار ملی بود که به نوعی ناسیونالیسم استوار بر باستان‌گرایی و ایرانی گری می‌توان خواند. برای مثال: انجمن آثار ملی که بناهای یاد بود فردوسی در توس و نادرشاه در مشهد و باباطاهر و ابن سینا در همدان و کمال‌الملک و عمر خیام در نیشابور را می‌توان از فعالیت‌های این انجمن برشمرد. در این دوران روشنفکران نقش مؤثری در جهت‌دهی و شکل‌گیری فرهنگ جامعه ایفا می‌کردند و همانطور که بسیاری از انقلاب‌ها با جریان‌ها و نهضت‌های هنری شکل گرفته بود، آن‌ها نیز قصد داشتند تا تحول و انقلابی در هنر زمان خود ایجاد کنند. بدین ترتیب هنرمندانی که از فرنگ برگشته بودند سعی کردند تا تجربه‌های خود را به فرهنگ سنتی و بومی خود تسری دهند و باعث شکل گیری مکتبی شوند که در عین تقلید و الهام از هنر غرب به نوعی مقابله و ادعای استقلال و نگرش شرقی و هویتی ایرانی از هنر آن دوره داشته باشد و بتواند در صحنه بین‌المللی حضوری چشمگیر پیدا کند. در این شرایط سنت، دست‌آویزی بکر و ویژه بود که نمادها و نقش مایه‌های بصری آن فرم‌های زیباشناختی و تزیینی و به نوعی ویژه ایرانی را تامین می‌کرد. بدین ترتیب هنرمندان نوجو تشویق شدند تا قالب‌های ساختاری هنر مدرن غرب را در نقش مایه‌ها و نمادهای سنتی و ایرانی قدیمی از آن خود کرده و سبکی ایرانی را برایش تعریف کنند که بر گرفته از فرهنگ عامه، زندگی سنتی و حتی گاهی خرافه ایرانی بود. در حقیقت هنرمندان این مکتب تصاویر یا علامت‌های سمبولیکی را ایجاد کردند. تغییر کردن اشکال و نشانه‌های رایج در سقاخانه به سمبول‌های سنتی و ایرانی، مناسبات و نیروهایی را که در کنش‌گری نقاشی ایران در آن دوران تأثیرگذار بوده‌اند نشان می‌دهند. در واقع این اشکال نمادین بیانگر سازش بین تعارضاتی بودند که در سطوح مختلف برای سامان‌دهی مناسبات، باید حل و فصل شده جلوه می‌کردند. بدین ترتیب آن‌ها معانی و نشانه‌های سنتی و مذهبی خود را با نقوش تزیینی، تکثیر و تعویض کردند.

در چنین شرایطی است که ویژگی‌های سبکی و تعاریف و نشانه‌شناسی آن آثار مهم و ارزشمند می‌شوند و در واقع با یک سامان‌دهی اشکال روبه رو می‌شویم که برای شخصیت‌ساز و توجیه ارزش‌های خود دست‌آویز نقوش و نمادهای قدیمی و سنتی شده که معانی و تعاریف خود را حذف و تنها چون ساختاری ساده و به نوعی مدرن شده از آن به عنوان عناصر تصویری نقاشی استفاده می شود (گرامی.۱۳۹۴ :۷۶).

در نتیجه آثار تولید شده بازنمایی و تکنینک‌ها و اجراهای نقاش‌گونه «هویت ملی» خود را از دست دادند و تعریفی روشنفکرانه پیدا کردند. به بیان دیگر آن‌ها معنا را در پیچیدگی ملغمه‌ای از اشکال بصری آثارشان گم کردند تا از این طریق تصویر روشنفکرانه مدرنی را تولید کنند که البته مخاطبان جدید روشنفکر خود را نیز ارضا کرده و از طرفی با حمایت حکومت وقت نیز رو به رو شدند. لذا نتایج این رویکرد مقاصد سیاست‌های پیشرو و دور شدن از فضای سنتی ایران را در بطن خود داشت و علاوه بر آن جریان مدرنیسم در نقاشی سقاخانه به شکل بازنمایی رویای پهلوی دوم جلوه‌ای تازه یافت.

چارچوب نظری پیر بوردیو

پیر بوردیو پس از امیل دورکیم [۷] یکی از مؤثرترین و معروف‌ترین صاحب‌نظران علوم اجتماعی فرانسه به شمار می‌رود. او مفاهیمی را وارد حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر کرده که تا پیش از این توجه چندانی به آن‌ها نشده و یا به طورکلی نادیده گرفته شده بودند. او جامعه را

www.SID.ir

Archive of SID

فضایی اجتماعی مرکب از مجموعه به هم پیوسته از میدان‌ها[۸] (ساختارها) و افراد را دارای عادت واره‌های مرتبط با میدان‌ها می‌داند که به عنوان کنشگر در قالب قواعد حاکم بر میدان‌های اجتماعی و طبق عادت واره‌های خود در جهت دستیابی به انواع سرمایه‌ها با هم در تعامل و رقابت قرار دارند و از طریق همین تعاملات می‌توانند این فضا را تغییر داده و باز تولید کنند و نیز در تثبیت فضای اجتماعی مؤثر واقع شوند. بنابراین فرد موجودی مختار و در عین حال مجبور است. فرد در فضای اجتماعی و در قالب میدان اجتماعی به کسب عادت واره‌ها نائل می‌آید. به عبارتی موقعیت‌ها در فضای اجتماعی باعث شکل‌گیری سلسله مراتب اجتماعی می‌شوند و در نتیجه محدودیت‌ها و الزاماتی را به همراه می‌آورند که به واسطهٔ همان عادت واره‌ها چگونگی واکنش‌های اجتماعی آن‌ها توجیه شده و تحت تأثیر شرایط ساختاری و ویژگی‌های فردی به گونه‌ای عمل می‌کنند که نتیجه حاصل بر آیند ویژگی‌های محیطی و تجربیات فردی اوست (گرنفل،۱۳۹۳ :۱۵). بوردیو برای درک آثار یک هنرمند در وهله اول به بررسی وضعیت اجتماعی شخصیت هنرمند در میدان تولید هنر می‌پردازد. البته بر جامعه‌شناسی هنر بوردیو نقدهایی جدی وارد شده و کاستی‌های خود را نیز دارد. اما برای تحلیل شرایط اجتماعی هنر ایران در بحبوحهٔ مدرنیستی، این جامعه‌شناسی معنا و کاربرد خودش را بیشتر می‌یابد. در جامعه‌ای که در کوتاه‌ترین مدت، بیشترین تحول اجتماعی را شاهد بوده است. میدان فرهنگی، تولید و مصرف فرهنگی را میسر می‌سازد. به بیان دیگر، تمرکزش بر فرد هنرمند نیست بلکه بر شرایط و عاملی است که به هنرمند مجال و قدرت تولید اثر هنری را می‌دهد. میدان تولید هنر فضایی اجتماعی است که دارای قوانین ویژه و گروه‌های مسلط و زیر سلطه است. عاملانی که وارد میدان تولید هنر شده و در موقعیت مسلط قرار می‌گیرند از سوی دیگر خود در درون میدان قدرت عاملانی تحت سلطه‌اند. (Bourdieu,1993:75) این موقعیت که از حیث ساختار متناقض است به طور مطلق برای فهم موقعیت‌هایی که هنرمندان به ویژه در جریان مبارزات اجتماعی در آن قرار می‌گیرند اهمیت دارد. بر این اساس میدان هنری از زیر میدان‌های قدرت است و تحولات مهم میدان قدرت قطعاً در تحولات میدان هنر تأثیرگذار است

دولت پهلوی به عنوان میدان قدرت

پس از جنگ جهانی اول، تحت تأثیر اوضاع جهانی و در پی جنبش‌های استقلال‌طلبی و ضد استعماری ضرورت تغییر ساختارهای اقتصادی اجتماعی و فرهنگی در بسیاری از جوامع سنتی پیش آمد.بنا به گفته رویین پاکباز: این گونه جوامع عموماً الگوی تحولشان را در دنیای صنعتی غرب می جستند و به خصوص، مظاهر جدید فرهنگی آن را بدون توجه به نیازهای واقعی خود جذب می کردند. حتی بسیاری از کارگزاران فرهنگی و روشنفکران این کشورها برای جبران عقب‌ماندگی راه تقلید از دستاوردهای غربی را پیش رو می‌نهادند. چنین بود که مدرنیسم مانند بسیاری از پدیده‌های دیگر سطحی و ظاهری در جوامع مزبور رسوخ پیدا کرد(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۲۸). یکی از نتایج رویارویی تمدن ایران و تمدن‌های سایر ملت‌های آسیایی با تمدن غرب از دست رفتن جایگاه هنرشان است. جایگاه هنر در اینگونه تمدن‌ها مبتنی بر دیدگاه و تفکر آسیایی نسبت به حقیقت و مبداء است. هنر این جوامع به گونه‌ای باز نمایاندن حالتی معنوی و تجربه ارتباط با مبداء وجود می باشد که در آینه معماری، نقاشی و پیکرتراشی و سایر پدیده‌های هنر تجلی می‌یابد (شایگان، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۳). پس از شکست مشروطه و آغاز سلطنت رضا شاه تجدد خواهی که به اندیشه و مبانی مدرنیته معطوف بود به نوسازی (مدرنیزاسیون) آمرانه‌ای توسط دولت تغییر جهت داد. در واقع قصد از تأسیس نهادهای جدید گسترش سلطه از طریق گسترش قدرت و دولت در همه بخش‌های کشور بود.

دولت به عنوان قدرت سامان بخش اعمال و رفتار، از طریق تمامی الزامات و انضباط‌های جسمی و فکری که به صورت یکسان بر مجموعه عاملان اجتماعی تحمیل می‌کرد، یک رشته عملیات شکل دهنده به استعدادها و تمایلات را به صورت یکسان و دائم انجام می‌داد و علاوه بر تقسیمات و طبقه‌بندی‌هایی با معیار جنس و

www.SID.ir

Archive of SID

سن و صلاحیت اعمال می‌کرد، از طریق قالب‌بندی‌هایی که بر رفتار تحمیل می‌کرد، اشکال و مقولات درک و تفکر مشترک قالب‌های اجتماعی و نیز ساختارهای فکری و اشکال دولتی طبقه‌بندی را ابداع و القاء می‌کرد. از این راه شرایط نوعی منش و خصلت یکسانی را در جامعه ایجاد می‌کرد. در نهایت ایران جزو آن دسته از کشورهای جهان سومی بود که در حال توسعه بودند اما این توسعه موزون و منطقی نبود، خبری از دمکراسی و رشد سیاسی نبود و رشد اقتصادی و اجتماعی به طور عمده ناشی از درآمد نفت بود. در نتیجه در آمد روز افزون ناشی از صادرات نفت، سبب بروز جنبه‌های مثبت فرهنگ در دهۀ ۱۳۴۰ گردید. البته دولت جدید دگرگونی‌های چشم‌گیری را در کشور ایجاد کرد. از دیدگاه برخی ایرانیان و نیز ناظران خارج ازکشور این دولت نظم قانون انضباط، اقتدار مرکزی و وسایل رفاهی جدید، مدرسه، راه آهن، اتوبوس، رادیو، سینما وتلفن و به عبارتی دیگر توسعه، انسجام ملی و مدرنیزاسیون راکه بعضی آن را غرب‌گرایی می‌نامیدند به همراه آورد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۶۹). که حاصلش نو شدن پرشتاب ظاهری و تقلید صوری از غرب بود. این دگرگونی‌ها نقش مؤثری در تحولات جدید حوزه هنر ایجاد کرد. در پهلوی دوم به شکل کلی فرمی از ایران‌گری سکولار متکی بر نژاد و قومیت که مدنظر پهلوی اول بود تا حدود زیادی کم رنگ شده و در اواخر دهۀ ۱۳۳۰ و در دهۀ ۱۳۴۰ نگاه انتقادی به استعمار با نوعی نوستالژی گذشته گرایانه در کشورهای جهان سوم پدیدار شد. بدین ترتیب مفهوم ملیتی که در دورۀ پهلوی دوم ظهور کرد گرچه در عرصه سیاسی با هدف مشروعیت‌بخشی به نظام سلطنتی، خود را به تاریخ ۲۵۰۰ سالۀ هخامنشی متصل کرد، اما در حوزه‌های فرهنگی به بهره‌گیری از توسعه دوران اسلامی نیز رغبت نشان می‌داد (اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۴: ۶۸). در این دوران بر خلاف پهلوی اول که مخاطبانش را ملت ایران می دانست، هدف بالا رفتن اعتبار و حیثیت بین المللی ایران در جامعه جهانی و نزد دیگران بود (کسب سرمایه‌های نمادین). به نوعی قصد داشت در صحنه رقابت بین‌المللی، خودی نشان دهد که چگونه جامعه‌ای چند فرهنگی و چند گونه به یکپارچگی با هم همسو شده‌اند. بنابراین دغدغه‌های ملی از تمام رسانه‌های رسمی دولتی اعلام می‌شد و بر تمام سطوح جامعه و حتی هنر تأثیر بسزایی داشت. بدین‌ترتیب پیشروترین هنرمندان را نیز به سوی خود جذب می‌کرد که حاصل آن گرایش به سمت جریانات مدرنیسم و شکل‌گیری «مکتب سقاخانه» بود که در راستای سیاست‌های فرهنگی نوعی «مدرنیسم فرهنگی» را تعیین می‌بخشید.

دهۀ ۴۰، آغاز توسعه و اقتدار نسبی قشرهای اصلی طبقه متوسط شهرنشین بود. این طبقه پایه مادی پیدایش تحکیم فرهنگ مدرن ایران بود. حاشیۀ پایین آن به واسطه نزدیکی به طبقات متوسط میدان اجتماعی متعلق به هنر فردی و هنر عامه پسند بود و حاشیه بالای میدان به واسطۀ نزدیکی به میدان قدرت و طبقات بالای اجتماعی جایگاه اصلاح‌طلبان و روشنفکرانی بود که برای رسیدن به پارادایم‌های پیشرفت با اهداف سیاست‌های دولت همسو و هم جهت بودند و هنرمندانی که به تولید هنر دولتی به قول بوردیو «هنر بورژوازی» می‌پرداختند (Bourdieu, 1996:216).

با این وجود سلسله مراتب قدرت و حوزۀ سیاسی ساختار همۀ حوزه‌های دیگر را تعیین و به آن‌ها جهت می‌داد. از دیدگاه بوردیو؛ جایگاه عوامل گوناگون درون یک حوزه را مقدار و اهمیت نسبی سرمایه‌ای که این عوامل دارند تعیین می‌کند. این سرمایه‌ها عبارتند از سرمایه اقتصادی، سرمایه فرهنگی، سرمایه اجتماعی و سرمایه نمادین که در یک حوزه (میدان) با هم رقابت دارند (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۵۴).

نقش سلیقه در ایجاد تمایز و طبقه اجتماعی

هنر یکی از عواملی است که افراد به واسطه آن برای هویت دادن به خود و تمایز ایجاد کردن میان خود و دیگری از آن بهره می‌برند. مهم نیست که چه چیزی زیباست یا نیست. زیبایی در ذات اشیاء نیست بلکه محصول مناسبات اجتماعی میان مخاطبان و نیز استفاده آن‌ها از اثر هنری است و به نوعی نشان دهندۀ فرهنگ پنهانی است که اقشار مرفه اجتماعی و وارثان به شکل طبیعی به نحوی در داوری و رفتار فرهنگی

www.SID.ir

Archive of SID

خود به کار می‌برند تا خود را از عامه مردم جدا نمایند (بوردیو،۱۳۹۳: ۶۵۰-۶۶۰). بر این اساس سلیقه[۹] افراد به موقعیت فرد در فضای اجتماعی که در آن قرار گرفته است بستگی دارد و طبقات مختلف جامعه ذائقه‌ها و سلایق فرهنگی مختلفی دارند. از دیدگاه بوردیو ذائقه[۱۰] و سلیقه یکی از مهمترین میدان‌های مبارزه در بازتولید فرهنگی و مشروعیت قدرت است و ذائقه علاوه بر ابزار قدرت یک ابزار سلطه نیز برای طبقات برتر می باشد. طبقات برتر جامعه از ذائقه فرهنگی متمایز، هم برای نشان دادن پایگاه اجتماعی‌شان و هم برای منافع و امتیازاتشان در حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کند (بوردیو،۱۳۹۳: ۵۹۹).

طبقه اجتماعی + سرمایه فرهنگی ⟵ تمایز

به تعریفی دیگر ذائقه، همان سرمایه فرهنگی است که درون ما نهادینه شده است و ما این ذائقه ویژه را به نمایش می‌گذاریم و به آن مشروعیت می‌بخشیم و طبقهٔ ما بر آن مهر تأیید می‌زند. بر اساس نظریات بوردیو طبقه اجتماعی، دریافت کلی شرایط فرهنگی حاکم بر جامعه تعریف می‌شود که مفهوم طبقه را به عنوان هویت اجتماعی مطرح و در مواردی دیگر طبقه به عنوان نهاد مطرح می‌شود (گرنفل،۱۳۹۳ :۱۵۱).

در جریان تحولات مدرنیستی ایران نقاشان نوجو به اقتباس صوری از نمونه‌های رایج یا قدیمی اروپایی پرداختند در این دوره فاصله فرهنگی آن‌ها با فرهنگ مدرن عمیق‌تر شده بود. بدین ترتیب از این زمان به بعد رابطه هنرمند نقاش نوگرا را با عامه مردم می‌توان با رابطه روشنفکر و طبقه تحصیل کرده دانشگاهی با عموم مردم مقایسه کرد. زیرا ناگزیر بودند مدام با چالش ناشی از جداسازی در وجه ابزاری عقلانی یک دستاورد معین (مثلا سبک، رسانه، اسلوب و ابراز فنی ـ هنری خاص) روبه رو شوند. لذا هنرمندان در این شرایط درگیر چالشی شدند که نه می‌توانستند خود را از میراث هنری جهان محروم کنند، نه فرهنگ سنتی ـ بومی آن‌ها ظرفیت پذیرش یا ارتباط با دستاوردهای جدید را می‌داد و نه امکان ایجاد زمینه‌های لازمی چون موقعیت اجتماعی، فرهنگی، علمی و فناورانه را که سبب پیدایش درون‌زایی سبکی و مکاتب یا تحول طبیعی نگرش‌های زیبا شناختی در جامعه می شود را داشتند. به همین دلیل رفتار نوگرایانه هنری در جوامع غیر مدرن حاصل همان تضادها و تناقض‌هایی است که ترکیب و تعامل سنت و نو در دیگر عرصه‌های زندگی نیز خود را نشان می‌دهند. این ترکیب متناقض نما در کارهای هنری ممکن است به تلفیق آگاهانه (به مفهوم هماهنگ کردن و پیوند دادن) سنت و نو دست یابد یا در شکل ناموفق، التقاط به مفهوم سر هم بندی عناصر بر گرفته از نمونه‌های گوناگون می‌انجامد (بقراطی، ۱۳۸۵: ۶۵). عملکرد روشنفکران در آن دوران و تأثیراتی که بر حوزه هنر داشت سبب تمایز بیشتر این طبقه اجتماعی با عامه مردم و در اصل جامعه سنتی شد. روشنفکر که خود را به نوعی رهبر جامعه (به ویژه از لحاظ ایدئولوژی و فرهنگ) می‌انگاشت و همین تلقی از خود نیز سبب ایجاد نوعی فاصله میان هنرمند نو گرا و عامه مردم شد. عمده تحصیل کرده‌ها و فرنگ رفته‌های اولیه از طبقه اشراف بودند که خود پیشاپیش به نوعی با مردم فاصله داشتند همین فاصله و گسست روشنفکر (هنرمند نوگرا) از جامعه و پیشینهٔ خود او را دچار حس رهاشدگی و تنهایی و مسأله‌ای به نام هویت کرد. بنابراین هویت خود را در گروه‌های روشنفکری و سبک خاص زندگی روشنفکری می‌یافتند و این سبک خاص زندگی شامل نوع سخن گفتن، لباس پوشیدن، محل‌ها، گالری‌ها و کافه‌های آمد و شد، شغل و مانند آن از یک سو ایجاد نوعی وحدت و هم‌گرایی درون این اجتماع می‌کرد و از سوی دیگر به معیارها و نشانه‌هایی برای ایجاد تمایز با سایر گروه‌های اجتماعی تبدیل شده بود.

لذا جستجوی هویت روشنفکرانه و سبک خاص زندگی، خود به عاملی برای تشدید فاصله هنرمندان نوگرا با عامه مردم تبدیل شد. با واسطه شدن منتقدان و نویسندگان هنری فاصله بین هنرمند نوگرا با عامه مردم به رسمیت شناخته شده و حالا دیگر برای درک و لذت بردن از اثر هنری نیاز بود تا قواعد، خصوصیات، ویژگی‌ها و روابط آن با سایر آثار و سبک‌های هنری را در دوره‌های مختلف می‌دانستند و این‌ها اطلاعاتی بود که از طریق نشریات و کتاب‌ها و مراکز آموزشی می‌توانستند کسب کنند. اما طبیعتاً این شرایط و

www.SID.ir

Archive of SID

امکانات برای عموم مردم ممکن نبود (راوردراد،۱۳۸۷: ۵۷).

مراکز هنری تولیدکننده سرمایه‌های فرهنگی

طبق نظر بوردیو سرمایه اقتصادی می‌تواند برای صاحب خود سرمایه فرهنگی و اجتماعی ایجاد کند و سرمایه فرهنگی نیز با کارکرد خود سرمایه اقتصادی را به وجود می آورد. به عنوان مثال ظهور مجموعه نهادهای خاصی که وجودشان شرایط ضروری عملکرد اقتصاد کالاهای فرهنگی است. این نهادها عبارتند از محل‌های نمایش (موزه‌ها و نمایشگاه‌ها و غیره) نهادهای ویژه تقدس یا تجویز (آکادمی‌ها، محافل هنری و غیره) موارد مربوط به بازتولید تولییدکنندگان و مصرف کنندگان (مدارس هنری و غیره) عاملان و کارگزاران متخصص (واسطه‌ها، منتقدان، مورخان هنر، صاحبان مجموعه‌های هنری و غیره) که واجد همان خلقیاتی هستند که به صورت معینی از جانب میدان هنر طلب می‌شود و قادرند در زمینه سنجش هنرمند و آثارش معیار یا حد معین ارزش را رسمیت بخشند. (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۵۵) پس می‌توان گفت آنچه در باب سرمایه فرهنگی مهم تلقی می‌شود این است که روشنفکران به دلیل دسترسی به سرمایه فرهنگی جزء طبقه مسلط محسوب شده و به دنبال منافع شخصی‌اند به همین دلیل کنش‌های فرهنگی که به ظاهر بی‌طرافانه‌ترین بخش‌ها هستند، در اصل واجد سویه‌های مادی‌اند که به انحصاری شدن آن در دست سرمایه‌داران فرهنگی منجر می‌شود.

همانطور که بوردیو تحصیلات را جایی می‌داند که سرمایه فرهنگی شکلی نهادینه پیدا می‌کند. به هرحال مهم این است که شکل‌های سرمایه در ادامه و همراه با یکدیگر همانند اجزاء یک کل دیده شوند. (جدول -۱) (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۷۴) گسترش دامنهٔ جنگ جهانی دوم به ایران و رفتن رضا شاه و برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی مجالی را برای نوجویی هنر پدید آورد. ایران ناگهان در معرض برخورد عقاید و ایدئولوژی‌های متفاوتی قرار گرفت و روشنفکران با شوق بسیار به استقبال مفاهیم جدید رفتند. یکی از عواملی که می‌توانست زمینه ساز گسترش این جریان شود، آموزش و تربیت افراد تحصیل کرده با دیدگاه‌های مدرنیستی بود. بدین ترتیب دانشکده هنرهای زیبا ۱۳۱۹ ه. ش با حضور استادان فرانسوی و هنرکدهٔ هنرهای تزیینی ۱۳۳۹ (با حضور استادان فرانسوی و ایرانی که در غرب تحصیل کرده بودند) تأسیس شد. شیوه‌های آموزش غالب که تمایل به جریانات مدرنیستی داشت باعث شد که استفاده از انواع خط فارسی، عناصر تزیینی، کاشی، قالی، نقش مایه‌های روستایی و عامیانه با شیوه و نگرشی نو متداول شود. بیشتر اعضای مکتب سقاخانه از جمله صادق تبریزی، فرامرز پیل آرام و مسعود عربشاهی، پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی و منصور قندیز از فارغ‌التحصیلان این دانشکده بودند. (تصویر۱و۴و۷) این هنرمندان در تکاپوی رسیدن به یک سبک ایرانی گاهی برداشت‌هایی ظاهری و حتی تفنن آمیز از منابع هنری قدیمی داشتند که تلاششان برای تطبیق این عناصر با قالب‌های جدید به نتایج مناسبی نرسید ولی از سویی این مکتب راه بروز انواع گرایش‌های تزیینی را در هنر ایران هموار کرد (زهتاب، ۱۳۹۳: ۲۷). اهداف و سیاست‌های حوزه هنر که در جدال تلفیق عناصر سنتی با روحیه‌ای مدرن بود، سعی در نگرشی نو به گذشته و سیر تحولات هنر در ایران داشت. همین امر سبب شد تا از جانب دربار نیز اقداماتی در جهت پشتیبانی و ایجاد نهادهایی برای ترویج و معرفی شاخه‌ها و گرایش‌های مختلف هنری ایرانی صورت بگیرد. از جمله حمایت‌ها، دفتر مخصوص فرح همسر محمدرضا شاه پهلوی بود.

جدول۱. شکل‌های سرمایه فرهنگی

عینیت یافته در جامعه	نمایشگاه ، موزه مجلات و نشریات و سخنرانی‌ها
عادت واره‌ها و تمایلات و گرایش‌ها در جامعه	درک معیارهای هنری و سبک‌ها و قواعد هنری
جسمیت یافته یا تنیده شده در فرد یا جامعه	نگاه فرهیخته و روشنفکری – سلیقه و ذائقه و شناخت تمایز

www.SID.ir

Archive of SID

این مرکز عملا در راس امور فرهنگی و هنری قرار داشت و در جهت دادن به برخی گرایش‌های هنری نقشی بسزا داشت. هدف این سازمان فرهنگی بالا بردن سطح سلیقه جامعه و آماده ساختن آنان برای پذیرش مدرنیسم از طریق آموزش همگانی بود (تماشا، ۱۳۵۰ الف -۴۸-۴۹). برای نمونه جشن هنر شیراز را می‌توان عنوان کرد. این فعالیت‌ها نشانگر تمایل آن‌ها در کسب اعتبار و احیاء فرهنگ ایران در سطح جهانی بود. به عبارتی از دیدگاه بوردیو ستیز برای کسب سرمایه‌های نمادین بود. بر اساس نظریات وی آنچه نظام آموزشی به آن در فرهنگ طبقهٔ متوسط، مشروعیت یا اعتبار و ارزش می‌بخشد را سرمایه نمادین می‌گویند و آن را به عنوان سرمایهٔ فرهنگی معتبر می‌سازد. همین عامل باعث تمایز نیز می‌شود یعنی در این گروه‌ها اعضای گروه به دنبال اثبات برتری فرهنگی خود و نیز کسب تأیید رسمی است که برای آن به رقابت و ستیز با هم بر می‌خیزند (گرنفل،۱۳۹۳ :۱۶۳).

در جریان تحولات هنری ایران در آن دوره، پروپاگاندای کارگزاران فرهنگی یا خط سیر فکری آن‌ها که مشوق هنری هم به اصطلاح مدرن و هم دارای شناسنامه ایرانی بودند، سبب ایجاد نوعی کثرت‌نگری در نقاشی ایران شد (افشار، ۱۳۹۱: ۲۱۵). این انگیزه‌ها در بینال‌های نقاشی که هر دو سال از ۱۳۳۸تا ۱۳۴۵ برگزار می‌کردند تقویت می‌شد. جریانی که بیشتر از بالا هدایت می‌شد و به خصوص در بینال چهارم (۱۳۴۳ه.ش) مورد تأیید داوران خارجی و ایرانی قرار گرفته و نظر بسیاری از مخاطبان خارجی را جلب کرد و به اصطلاح خصلت توریست پسند داشت یعنی آثاری مطابق با ذائقه و سلیقه مخاطبانی کم حوصله و سطحی نگر که می‌خواهند هر چه زودتر ببینند و بهره بگیرند و همه چیز را آماده دریافت کنند تا سطح شعور و فهم هنرمند را پایین بیاورند. یعنی المان‌ها و نشانه‌هایی از ایران چون نقوش هخامنشی و یا خط و نوشتار فارسی با رنگ و لعابی مدرن کافی ست که انتظار او را از هنر ایرانی برآورده سازد (شایگان،۱۳۹۲: ۷۸). به علاوه راهیابی به نمایشگاه‌های بین‌المللی مانند بی ینال ونیز، بال سویس، پاریس و سالن پاییزی در پاریس و نمایشگاه واشو آرت واشنگتن زمینه ساز الگوار شدن برخی آثار هنری راه یافته به این نمایشگاه‌ها شد مانند کارهای مارکو گریگوریان[11] (تصویر۳) و پرویز کلانتری (Diba.1989.155).

در ادامه حمایت‌های دولتی فضای مناسبی برای افزایش گالری‌ها جهت نمایش و فروش آثار مهیا شد. گالری‌داری در دههٔ ۴۰ هر چند به شکلی حرفه‌ای و رسمی دست اندرکار فروش آثار هنری شد، اما فقدان طبقه متوسط آشنا با هنرمندان سبب شد که اغلب خریداران را افرادی از خانواده سلطنتی و یا مهمانان و سفرای خارجی تشکیل دهند. در واقع خرید آثار هنری توسط اقشار مرفه و ثروتمندان، تملک و مصرف کالاهای هنری یک نوع استراتژی جهت کسب و تشخص در طبقه‌ای خاص بود. به عبارتی آن‌ها سرمایه‌های اقتصادی خود را تبدیل به سرمایه فرهنگی می‌کردند و این خود سبب تمایز آن‌ها از عموم مردم می‌شد. زیرا آن‌ها در گروه‌های انسانی در فضای اجتماعی مشخصه‌های فرهنگی خاصی پیدا می‌کنند که آنان را از دیگران جدا می‌سازد (بوردیو، ۱۳۹۳ :۳۹۷). علاوه بر این نهادها و مراکز آموزشی نشریات و انجمن‌ها و محافل هنری نیز در همسو کردن و جهت دادن این جریان مؤثر بودند.

در اواخر ۱۳۲۷ داریوش همایون به همراه افرادی چون سهراب سپهری، منوچهر شیبانی انجمن هنری «جام جم» را تشکیل دادند. از آنجا که اکثر انقلاب‌های دنیا با جنبش‌های هنری آغاز شده بود، آن‌ها نیز گمان می‌کردند به وسیلهٔ جنبش هنری می‌بایست زمینه‌ساز انقلاب شوند. عقاید آن‌ها بر این اساس بود که «فرهنگ ما، تاریخ ما، فولکلور ما، نیازمندی‌های ما، خواست‌ها، وضع زندگانی و طرز تفکر ملت ایران خواهد بود و این‌ها است که در قالب‌های نو ریخته خواهد شد» (همایون، ۱۳۲۸:۳۹-۴۱). اما در عمل به خصوص در هنرهای تجسمی در پدید آوردن چنین هنر ملی کامیاب نبودند. غیر از آن نشریهٔ هنری و فرهنگی *خروس جنگی* که توسط جلیل ضیاپور راه‌اندازی شده بود نیز از جمله نشریاتی بود که سعی در ایجاد تحول و تغییر نگرش و دیدگاه نو به هنر زمان خود داشت. این نشریه سعی می‌کرد تا افکار و اندیشه‌های مدرنیستی را مطرح و به

www.SID.ir

Archive of SID

عبارتی آن را با هنر ایرانی تلفیق کند. در شرایط هنری جدید نقاشان ایرانی حس می‌کردند که باید کارش با هنرمند غربی متفاوت باشد و اغلب راه حل‌های سطحی و عجولانه را انتخاب می‌کردند که عناصر تصویری کهن ایران را در قالبی مدرن ارائه دهند.

نقش روشنفکران در تحولات مدرنیستی

در گذشته اصطلاح روشنفکر مترادف با طبقه متوسط حقوق‌بگیر بود. اما با گسترش سریع و رشد جوامع، این طبقه، تشخص پیدا کرد و به ویژه برای روشنفکران، نویسندگان، روزنامه‌نگاران و هنرمندان به کار گرفته شد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۵۰). با قبول حقوق ملت در متن آزادی‌های سیاسی ناشی از پیروزی انقلاب مشروطه، از قبیل آزادی بیان و تشکل‌های اجتماعی و هم پای رونق روزنامه نگاری، موجب شد تا زمینه کار روشنفکران گسترش یابد. در دوران رضا شاه روشنفکران در مقام حامیان ناسیونالیسم و سوسیالیسم نقش بسزایی در جامعه داشتند و در نهایت پایه‌های مادی پیشرفت اجتماعی با رویکردی مدرن به دست آن‌ها بنا نهاده شد (همان:۲۶۰). دیالکتیک فرهنگ دهۀ ۴۰ تضاد میان دو رویکرد فکری به حساب می‌آیدکه یکی از آن‌ها رویکرد شماری از هنرمندان و اندیشمندان با هدف دست‌یابی به کمال آثار هنری و فکری بود. آنان به ابزار بیان توجه داشتند و به جنبه فکری، فلسفی و نظری کارهای خود نظر داشتند و انگیزه اصلی‌شان نوآوری بود. رویکرد دوم سویه سطحی و ساده نگری گفتمان سیاسی (شبه سیاسی) بود که از هنرمندان و اندیش‌گران تعهد اجتماعی و ایدئولوژیک طلب می‌کرد و اشتیاق به نوآوری در بیان را فرمالیستی می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۵ :۱۲۶).

در اواخر دهۀ ۶۰ میلادی که (مقارن با ۱۳۴۰ ه. ش) جنبش اجتماعی که از کشورهای صنعتی و پیشرفته آغاز شده بود جهان را فرا گرفت. در کشورهای اروپایی جوانان به انتقاد از ساختارهای سرمایه‌داری حاکم، اقتدار طلبی، بی عدالتی و ایدئولوژی‌های فاشیستی و آگاهی‌های کاذب پرداختند. این اعتراض‌ها اگر چه در اندیشه چپ ریشه داشتند اما بر خلاف مارکسیسم کلاسیک نه بر مفهوم سرمایه بلکه روی «از خود بیگانگی» در جوامع غربی تمرکز می‌کرد. این الگوی منتقد به فرهنگ غربی از طریق بسیاری از دانشجویان و روشنفکرانی که در اروپا تحصیل می کردند به ایران نیز منتقل شد. موج آثار امر سزار، فرانتس فانون و ژان پل سارتر که به مقولۀ استعمار می‌پرداخت، کشورهایی را الگوی ایران قرار می‌داد که نه تنها در مقابل غرب می‌ایستادند بلکه با تکیه به مردم انقلاب‌های بزرگ ملی‌گرایانه را شکل داده بودند. اما ایران در آن زمان مستعمره کشوری نبود، روشنفکران ایرانی وضعیت خود را از نوع پدیده‌ای به نام استعمار نو می دیدند که طی آن کشورهای استعمارگر با وسیله قراردادن نخبگان اجتماع فرهنگ آنان را مورد هدف قرار می‌دادند. چنین گفتاری در ایران منجر به نوعی بدبینی به نخبه گرایی روشنفکران شد و همراه با پتانسیل موجود گروه‌های چپ‌گرای کلاسیک به ستایش مردم، فرهنگ بومی و سنت انجامید.

این نویسندگان و روشنفکران را می‌توان به دو گروه مذهبی و غیر مذهبی تقسیم کرد. جلال‌آل احمد و بعدها علی شریعتی از مهم‌ترین تأثیرگذاران گروه مذهبی بودند. جلال‌آل احمد غرب‌زدگی را محصول عمل روشنفکران می‌داند و غرب زدگی ایرانیان و بیگانه شدن آنان را با فرهنگ ملی، خطر بزرگی برای تمدن و فرهنگ ایرانی می‌شناسد: «اگر در اواخر سدۀ ۱۹ (صدر مشروطه) خطر بیخ گوشمان بود اکنون به جانمان نشسته است» (آل احمد، ۱۳۷۲: ۲۲). بدین ترتیب حمله به غرب و اسطوره‌زدایی از آن به خلق نوعی اصالت گرایی منتهی شد که بر خلاف جهان سوم گراها، گفتاری فرهنگی بود که از خصلت انقلابی و انتقادی خود به غرب نیز تهی شده بود. این گفتمان اصالت‌گرا پتانسیل آن را داشت که تنها روی ارزش‌های فرهنگی خودی انگشت بگذارد و حول خود جریان‌های هنری خلق کند. این عقاید و ایدوئولوژی‌های محافل روشنفکری به حوزه هنر نیز سرایت کرده و باعث تولید آثار هنری شد که از سویی با الهام از هنر غرب و به شکلی باز تولید هنر غربی بود ولی از سویی دیگر اهداف و مقاصد دیگری برای هنرمند ایرانی ارجحیت و ارزش پیدا کرده بود که مقابله

www.SID.ir

Archive of SID

با فرهنگ و هنر غربی از مضامین اصلی آن بود پس چهره‌ای متناقض نما را از خود نشان داد.

رویکرد هنرمند به عنوان کنشگر

همانطور که گفته شد هنرمندان نوگرا که اکثراً در خارج کشور تحصیلات و تجربیاتی مدرنیستی داشتند با تأثیر فضای غالب بر دانشکده‌ها، مراکز هنری و البته حمایت‌ها و سیاست‌های فرهنگی دولت پهلوی سبب شدند تا هنر به ویژه نقاشی گرایش‌هایی نو پیدا کند و مخاطبان جدیدی برای خود جذب کنند و مرتبه اجتماعی و هنری خود را تثبیت نمایند. به قول آیدین آغداشلو که در یکی از مصاحبه‌هایش در مورد عملکرد هنرمندان مکتب سقاخانه گفته است: «این نسل به آسودگی دست یافت که نتیجه تلاش هنرمندان نقاش پیشین بود و آن‌ها سعی می‌کردند تا کل دورهٔ صد سالهٔ غرب را در یک دهه مرور و عرضه کنند و حاصل آن اغتشاشی در درک و بازنمود این شیوه از نقاشی بود که منجربه دور افتادگی و بیگانگی روشنفکر و هنرمند این دوره شد.»[۱۲]

البته جدا شدن از سنت و روی آوردن به مدرنیته کار آسانی نبود، بخصوص که آن‌ها نمی دانستند این دو چرا و چگونه در تقابل با هم‌اند. آن‌ها نه معرفت عمیق نسبت به خود داشتند و نه اساساً مدرنیته، تاریخ، فلسفه و مولفه‌های آن را می‌شناختند. در حقیقت با مدرنیزه کردن هنرخود در هر دو صورتش چه از نگاه شرق‌گرایانه وچه از نگاه ملی گرایانه‌اش، منجر به تولید هنری مستقل از فرهنگ واقعی، سیاست و یا اقتصاد روز خود شدند.

از طرفی این هنرمندان با خلق عرصه‌ای عمومی، یکدست و منسجم موجب به انزوا کشیدن هنر مردمی حقیقی شدند. هنرمندان این مکتب با وارد کردن عناصر مردمی و مذهبی در آثار خود تحت عنوان نقاشی مدرن باعث شدند تا نقاشی قهوه‌خانه‌ای که در آن زمان به عنوان یک هنر مردمی با مضامین سیاسی، مذهبی، اسطوره‌ای ایران و هماهنگ با فرهنگ عموم مردم جامعه (که روند طبیعی خود را در آن زمان طی می‌کرد) فعالیت می‌کرد و مخاطبان خاص خود را داشت، به عنوان کیچ، پرده‌نگاری و فولکلوریک قلمداد شود (moallem, 2014: 299).

همین امر نشانگر آن است که این مکتب در ذات خود و از ابتدا هویتی دوگانه داشته است. به عبارتی همان‌گونه که عناصر اقتباس شده در آثارنقاشان این مکتب و نیز ایدئولوژی و خط سیر فکری اولیه آن‌ها نیز خاصیتی دوگانه و متناقض داشت، به گونه‌ای که این مکتب مطابق با شرایط و تغییرات سیاسی و موقعیت‌های اجتماعی، مواضع خود را تغییر داده و بر اهداف و مضامینی که بیشتر مورد توجه عموم مردم به ویژه کارگزاران دولت اسلامی بود، تأکید کردند و در جهت همسو شدن با آن‌ها تغییر جهت دادند. چنین بود که هنرمندان مکتب سقاخانه درگیر یک مسأله بزرگ اجتماعی و فرهنگی شدند که البته هنوز هم به جواب قطعی از آن نرسیده اند. همانطور که رویین پاکباز نیز عقیده دارد: «این نوگرایی اگر چه از دستاوردهای غرب مایه گرفت اما دقیقاً با آن یکی نیست چون نه در تحول مدرنیسم سهمی داشت و نه در نقد آن» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۲۷). با وجود آنکه آثار این هنرمندان از نظر بصری با فرهنگ عامه و هنر مذهبی و سنتی در پیوند بودندو از نظر هنری خام و غیرحرفه‌ای محسوب می‌شدند، اما نزد هنرمندان منسوب به این جریان ارزشی دوباره یافتند. در نهایت نتیجه بیشتر با نوع رویکرد و فضای نوسازی عمومی هم‌خوانی داشت تا مدرنیسم. سعی این هنرمندان در ارتباط بین هنر مدرن و نقوش سنتی اگر چه به سرانجام رسید اما آنچنان که باید نمی‌توانست برمخاطب تأثیر بگذارد. شاید به این دلیل که این هنرمندان عمیقاً به آنچه به کار می‌برند اعتقاد راسخی نداشتند. محدودیت واژگان بصری سقاخانه در گذشته نتوانست و یا شاید امکان آن را نیافت تا این واژگان را به طریقی غیر تزیینی به امروز پیوند بزند. این عامل سبب شد تا این جریان تنها در حد بازتابنده کلیت‌هایی از فضای مدرنیسم در ایران باقی بماند. این هنرمندان تحت تأثیر سلیقه مخاطبان که گرایشات مدرنیستی داشتند و مخاطبان غربی و به ویژه توریست با نگاهی شرق‌شناسانه برای جلب نظر و ارضاء خواست‌های آن‌ها از مفاهیم تزیینی با رنگ‌های لاجورد و طلایی و ترکیب رنگ‌های سنتی و نیز استفاده از خطوط منحنی و پیچان با شیوه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

اجرایی غربی و اصل تقارن و تعلیق عناصر (که به نوعی یادآور ترکیب عناصر موجود در مینیاتور بود) و تکرار نوشته و اعداد و ایجاد کثرت فرم، چون طرحی از بافت و زمینه بدون هدف یاقصد در ارائه مفهومی ویژه در آثار خود استفاده کردند و این به جهت جلب مخاطبان غربی و نوگرا بود.

یکی از عوامل مؤثر در مقبولیت این مکتب در بین مخاطب عامه کاربرد عناصر سنتی و مذهبی ملی بود. کشف موتیف‌ها[۱۳] و نقش مایه‌های قدیمی که خیلی از آن‌ها از وسایل طلسم و خرافات و ادعیه‌ها مانند کتیبه‌های قدیمی،جام و قفل و نقوش گلیم‌ها و نمادها و شمایل‌های مذهبی و دینی که مضامین حماسه کربلا را یادآوری می‌کرد و مانند پنجره دخیل و پنجه حضرت ابوالفضل و نیز نقش مایه‌های دوره قاجار و اسب‌سواران و پیکره زنان دوره ناصری و یا دوره آشور و کتیبه‌های هخامنشی باعث شد تا از شدت مدرن و گنگ بودن آثار کاسته شود (گودرزی،۱۳۸۰ :۱۴۱). (تصویر ۷) چون این نوع مخاطب (عامه مردم) با عناصر مذهبی و سنتی که در آثار به کار رفته بود مانوس شده و گمان می‌کردند که درکش می‌کنند ولی در نهایت آثار تولید شده مفهوم خاص و ترکیب بندی زیبا نداشت و تنها از لحاظ ساختارگرایی، زیبایی بصری ایجاد می‌کرد و نه مفهوم نشانه‌ای از سنت دیرینه و کهن ایران (افشار، ۱۳۹۳: ۱۹۳). در انتخاب این شمایل‌ها و عناصر که ویژگی همگانی و یکسانی داشتند، جز احتمالا فرم اشیاء یا اشکال، معیاری که شامل پیچیدگی‌های معنایی، نقد به گذشته یا بازخوانی آن برای بکار گیری در امروز باشد وجود نداشت. این عناصر تنها مانند کالبدی بی روح در قالب فرم جذب عناصر ترکیب‌بندی هنر نوگرا شدند بدون آنکه از حال و هوای فرهنگ عامه و ضرورت استفاده از این نقوش و عقاید نهفته در اشکال و تصاویر در آثار تولید شده دیده شود.

نقش انقلاب اسلامی در تحولات مکتب سقاخانه

دیری نگذشت که بنیانگذاران مکتب سقاخانه از مرزهای اولیه آن فراتر رفتند و هنرمندان آن هر یک شیوه‌های نو را شروع به تجربه کردند. همان طور که بوردیو میدان‌های بزرگ را به میدان‌های کوچکتری تقسیم نمود در حالی که از قواعد عمومی حاکم بر میدان اصلی متابعت می‌کند، ممکن است نیاز به جهش کیفی برای حرکت از میدان بزرگ‌تر به سوی زیر میدان موجه باشد. زیرا هم عاملان اجتماعی و هم آنان که به دنبال فهم و درک هنر (متناسب با شرایط موجود حاکم بر میدان) هستند خود را نیازمند چنین جهشی احساس می‌کنند (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۳۳). بوردیو یکی از رویکردهای مدرن شدن را در جامعه سنتی، رشد و ترویج روحیه انقلابی و حس آزادی و استقلال طلبی می‌داند (گرنفل، ۱۳۹۳: ۲۴۳). این همان اتفاقی بود که در جریان تحولات مکتب سقاخانه روی داد. یکی از عوامل مهم در جهت‌گیری‌های جدید و تغییر گرایش مکتب سقاخانه در اواخر دورهٔ پهلوی (دههٔ ۱۳۵۰)، شرایط و دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی و البته از دست دادن حمایت‌های دولت قبلی و همچنین مخاطبان قبلی خود بود.

بدین ترتیب پس از انقلاب باقی ماندن شکاف بین آرمان‌های فرهنگی - اجتماعی مدرنیسم با سویه‌های انقلابی و تحولات اجتماعی آن، عملاً سقاخانه را از مشروعیت سابق آن عاری کرد.پس از گذشت چند سال از انقلاب اگرچه هنرمندان پیشگام درجریان سقاخانه (بر خلاف نقاشی خط) شانسی برای ارائه آثار خود نیافتند و اکثراً به خارج از کشور مهاجرت کردند یا از فعالیت بازماندند ولی تأثیر گرایش‌های هنری این مکتب را در نسل‌های بعد حتی تا امروز در آثار هنرمندان می‌توان مشاهده کرد.

بدین‌ترتیب پس از انقلاب اسلامی با دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی اهداف و مقاصد دیگری در جامعه مطرح و ارزشمند شناخته شده بودند. لذا مخاطبان جدید فرهنگ و هنر، گرایشات و منافع دیگری را طلب می‌کرد و در ضمن آن‌ها مخاطبان دیرین خود با سلیقه و ذائقه اشرافیت غربی و نیز توریست‌های خارجی را از دست داده بودند. به همین سبب تلاش‌ها و خط سیر تولید آثار جدید در جهت جلب رضایت و نظر مخاطبان

www.SID.ir

Archive of SID

جدید شکل گرفت. لذا با توجه به اینکه نمادها و نقوش سنتی و عامیانه چهره‌ای از ایران اسلامی و ملی را نیز در بر می‌گرفت و از نظر دولت جدید به عنوان میدان قدرت با اندیشه‌های انقلابی و ایدئولوژی‌های اسلامی و دینی مورد تأیید قرار گرفت. بنابراین این مکتب با رویکرد جدیدش مطابق با مضامین دینی و اسلامی و هویت ایرانی، ارزشیابی و سنجیده شد و به عنوان یک ابزار و سلاح فرهنگی در مقابل غرب و مظاهر آن و تأکید بر عقاید مذهبی و اسلام‌گرایانه ارزشمند شده و به آن بها داده شد. همین امر باعث قدرت و مطرح شدن دوباره این مکتب با تأکید بر مقاصد و جهت‌گیری‌های همسو با سیاست‌های انقلاب اسلامی شد.

علیرغم اینکه هنر انقلاب در ابتدا تمامی اشکال هنر پیش از انقلاب را محکوم یا انکار کرد اما با ملاحظه دقیق حتی در برخی از آثار گروه هنرمندان انقلاب نیز برخی مشابهت‌ها با آثار دهۀ ۱۳۴۰ هنرمندان جریان سقاخانه دست‌کم در استفاده آن‌ها از عناصر و نقش مایه‌های مذهبی محبوب، حتی در ساختارهای فرمالیستی قابل تشخیص است. اشکال بر گرفته از خوشنویسی و شمایل‌نگاری شیعی ویژگی غالب در صورت‌های گوناگون هنر انقلاب به ویژه در پوسترها، تمبرهای پستی و نقاشی‌های دیواری بود (کشمیر شکن، ۱۳۹۴: ۲۲). به طور کلی تمایلات مدرنیستی نو سنت‌گرا در دوره پس از انقلاب اسلامی و در دوران جنگ روندی آهسته داشت تنها در اواخر دهۀ ۱۳۶۰ و به ویژه سال‌های آغازین دهۀ ۷۰ نمودی دوباره یافت. توجه به ایجاد گونه‌ای هنر ایرانی – اسلامی مستقل از هنر غربی با ظرفیت‌های انتقال ارزش‌های فرهنگی ملی از اهداف این گرایش بود. در این دوره طرح دوباره مسأله هویت هنری و ملی و مسأله صیانت از این هویت در برابر فرهنگ غربی و تهاجم فرهنگی ناشی از جهانی‌سازی در قالب بازگشت به عناصری از هنر عامیانه، کارمایه‌ها و مضامین سنتی در هنر این دوره تجلی یافت.

بازگشت به ساختارهای بنیادین هنر گذشته در هر دو وجه شکلی و محتوایی از پیشنهادهای برگزار کنندگان دوسالانه‌ها برای احراز هویت هنری ملی و اسلامی بود. شرکت در عرصه هنر بین‌المللی نیز از مقاصد مهم تشریح شده در اهداف این دوسالانه‌ها بود که بعدها به یکی از دغدغه‌های اصلی هنرمندان و مسئولان تبدیل شد. به کار بستن زبان بین‌المللی هنر در کنار احیاء هنر سنتی ایران و حفظ هویت هنری از شرایط اصلی برای حضور موفق در عرصه بین‌المللی هنر تلقی شد. بدین‌ترتیب تجدید حیات هنر مدرن ایرانی در اوایل دهۀ ۷۰ و همزمان با برگزاری دو سالانه‌ها با نمایش رویکردهای متنوع مدرنیستی اتفاق افتاد. رویکردهایی با تلفیق کارمایه‌های سنتی و قالب‌های مدرن که شباهت جالب توجهی را با جریانات سقاخانه پیش از انقلاب به نمایش می‌گذاشت. سنت‌های بومی هنری عامیانه و مضامین اسطوره‌ای ایران باستان، آثار ادبی و عرفانی با بیانی نمادین و تمثیلی به کرات به عنوان موضوع درآثار هنرمندان نوگرای این دوره پدیدار شد. استفاده از عناصر شکلی هنر گذشته مانند نگارگری، نقش مایه‌های تزیینی و خوشنویسی نیز از کارمایه‌های اصلی آثار این هنرمندان بود. (تصویر۸) در مسیر تحولات این مکتب از سویی با توجه به ارتباط خط با نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی، کاربرد خط در هنر معاصر ایران به عنوان روشی برای تطبیق اشکال سنتی با نمونه‌های مدرنیستی در میان عده‌ای از هنرمندان رواج یافت و تأثیر بسزایی بر جنبش خوشنویسی نو نهاد. این هنرمندان که اغلب خوشنویسانی حرفه‌ای بودند و پیش از آن نیز در گرایش‌های خوشنویسی نو فعالیت و آثاری را با گرایش‌هایی نو تولید کرده بودند. اما عده ای دیگر با پیروی و تقلید از شیوه‌های اجرایی و بازی با ساختار و فرم خط به گرایشی جدید تبدیل شدند که این جنبش از بطن سقاخانه بوجود آمده بود و به عنوان نقاشی خط شناخته شد (افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۸۴). آنچه این ژانر را از خوشنویسی متمایز می‌کند رهایی آن از اصول و قواعد ثابت و غیر قابل تغییر خوشنویسی سنتی است. گروهی از این هنرمندان نقاشانی بودند که با توجه به دستاوردهای هنر مدرن و قابلیت‌های بصری حروف در خوشنویسی خط را سوژه آثارشان قرار دادند.[۱۴] مانند زنده‌رودی، پیل‌آرام، صادق بریرانی و منصوره حسینی.

در حقیقت به زعم برخی این شیوه کار مشابه و الهام گرفته از جنبش حروف‌گرایی (لتریسم)[۱۵] در اروپا در

www.SID.ir

Archive of SID

دهۀ ۷۰ میلادی بود (کشمیر شکن،۱۳۹۴: ۱۴۸). ولی در این آثار تأثیر جسمی و روانی رنگ و خط و دیگر مبانی ارتباطات تصویری جای نگاه مفهومی و کلامی به این عناصر در هنر سنتی را گرفت. براین اساس می‌توان گفت آثار لتریست‌های سقاخانه‌ای در برخورد با خوشنویسی گونه‌ای جهت‌گیری آزاد و مدرن داشتند. این شیوه در آثار پیشگامان سقاخانه یعنی زنده رودی و تناولی و پیل آرام تبدیل به عناصر اصلی شد. (تصویر۱و۴) به عنوان مثال حسین زنده رودی در آثار اولیه‌اش از خطوط و متون و ادعیه و کتیبه‌های قدیمی بهره می‌برد. (تصویر۲) ولی در آثار متأخرش به نوعی شوخی تبدیل شد و بعضا به جمله‌های بی معنا به پرکردن فضای تابلو پرداخت (زهتابچی، ۱۸۷: ۱۳۹۴). روشی که بعدها در آثار هنرمندان تجدد گرا ادامه پیدا کرد. در این میان تأثیراتی که جنگ تحمیلی با ایدئولوژی‌های خاص خود مبتنی برمقاصد داشت ضد غربی و هویت‌طلبی و اسلام‌گرایی داشت باعث اهمیت یافتن دوبارۀ سیاست‌های ضد غربی و تکیه بر ملی‌گرایی و هویت طلبی با چهره‌ای اسلام گرایانه شد. این روند تا سال‌های بعد از جنگ نیز ادامه یافت ولی هنرمندانی که در این مسیر دنباله روی سنت‌گرایان سقاخانه بودند با تکرار و تقلید شیوه‌ها و مضامین این مکتب در سال‌های پیشین و البته این بار با رویکردی متناقض نما و هجوآمیز، بیشتر بر جنبه‌های اقتصادی، کلیشه‌ای، سلیقه عموم و بازار هنر صحه گذاشتند. در واقع با اصرار بر این مواضع و تکرار این نشانه‌ها در آثارشان که در حقیقت زمان آن گذشته بود و دیگر تأثیرچندانی بر مخاطب نداشته، جز نوستالژی و تداعی خاطرات ناشی از جنگ که آن هم بی‌مایه و ضعیف وکلیشه‌ای کار شده بود. همین امر باعث ایجاد نوعی حس مقابله و نگاهی طنزآلود نسبت به این رویکرد جدید مکتب سقاخانه شد، که در نهایت منجر به گرایش‌هایی در قالب کیچ آرت شد. این شیوه هنری مسائل فرهنگی و روزمره‌گی روز خود را بواسطه بازی با نشانه‌ها و نمادهایی که زمانی ایدئولوژی عمیق و اصالت فرهنگ ایرانی را بازگو می‌کرد، نزول داده و با نگاهی سطحی، کلیشه و بازاری بازنمود کردند. آثاری که تنها جلوه‌ای از سیاست‌زدگی و ملغمه‌ای از عناصر فرهنگ عامه بود و دیگر حتی نسبتی هم با آن‌ها نداشتند. (تصویر۵ و ۶) یکی از عوامل مهم در بوجود آمدن این موقعیت، نبود تشخیص و شناخت و نقد درست از یک دورۀ تاریخی است. بنابر توصیف جیمز. اس. آکرمن: در چنین شرایطی هنر تجربه‌گرا گرفتار شیوه‌گرایی و سلایق دوره‌ای طبقۀ حاکم و سرمایه داران و بازار هنر شده و در نتیجه درک از مدرن تنها در سطح رفتارهای شماتیک متوقف می ماند و کاوش مدام در امر ناشناخته را که محرک کنش هنری است به الگوهای مکانیکی تلفیق و به فرمول‌های زود بازده و زود هضم تقلیل می‌دهد (گایگر،۱۳۹۲: ۱۳۰).

نمودار ۱. پروپاگاندای مکتب سقاخانه درکنش با میدان قدرت دولت

www.SID.ir

Archive of SID

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

همانطور که می‌دانیم هر جنبشی پاسخ به یک ضرورت تاریخی و مسأله اجتماعی است. ایران به عنوان جامعه‌ای سنتی در بحبوحه جریانات مدرنیستی جهان و با اعمال قدرت و سیاست‌های دولت پهلوی، دست خوش تحولات و تغییرات چشم‌گیری شد. بدین‌ترتیب برای تأمین اهداف و مقاصد دولت جامعه ایران در چالش جدید مدرنیزاسیون گرفتار شد و برای جبران عقب ماندگی پیشین خود و بالابردن سطح فرهنگ در رقابت با کشورهای دیگر به ویژه غرب سیاست‌های ویژه‌ای در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و سیاسی کشور در پیش گرفت. القاء و تحمیل این شرایط به جامعه سنتی ایران در مدت زمان کم و بدون آگاهی و نداشتن درک درست از موقعیت ایجاد شده به عنوان مدرنیزاسیون موجب واکنش‌ها و تأثیراتی در حوزه‌های مختلف جامعه ایران، به ویژه هنر شد. یکی از مهمترین تأثیرات شکل‌گیری مکتب سقاخانه بود. لذا در این مقاله بر پایه نظریات جامعه‌شناختی بوردیو عملکرد هنرمندان مکتب سقاخانه را در تقابل با شرایط اجتماعی روز جامعه خود و نیز در جریان مدرنیسم جهانی تحلیل و توجیه می‌نماید.

بر این اساس دولت به عنوان میدان قدرت با میدان زیر سلطه‌اش کنش داشته و آن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد در این میان عوامل هر میدان نیز با خود رقابت و ستیز دارند تا جایگاه بالاتر و ارزشمندتری را تصاحب کنند. در میدان هنر ایران عواملی چون طبقه اجتماعی و فرهنگ اجتماعی و اقتصاد و سرمایه که شامل سرمایه فرهنگی و اجتماعی و نمادین فرد می‌شود سبب می‌شود تا افراد جامعه بسته به موقعیت خود و در کنش با میدان قدرت عملکردی ویژه داشته باشند تا موقعیت خود را تثبیت و ارزشمند گردانند. این رویکرد در عین آگاهانه بودن می‌تواند ناآگاهانه و تحت شرایط خاصی توسط فرد (در اینجا هنرمند مکتب سقاخانه است) بروز نماید. در حقیقت کنش هنرمندان در تقابل با میدان قدرت و به منظور تأمین اهداف و سیاست‌های دولت وقت بود. این جریان که تا سال‌های بعد از انقلاب همچنان ادامه پیدا می‌کند و با توجه به دگرگونی‌ها و بحران‌های اجتماعی و سیاسی ایران واکنش‌های متفاوتی از خود نشان می‌دهد، ازجمله تأثیر بسزایی که بر نقاشی خط از سویی گذاشته و از سوی دیگر به کیچ آرت ایرانی منجر می‌شود. (از نظر بودیو این، همان میدان‌هایی است که قدرت یافته و مستقل می‌شوند و به عبارتی میدان‌های خردتری را باز تولید می‌کنند.) در نهایت با آگاهی و احاطه داشتن بر عوامل موثر در تحولات جامعه ایران و نقش آن در شکل‌گیری مکتب سقاخانه می‌توان قضاوت و شناخت بهتری از این مکتب به عنوان یک جریان هنری مطرح در حوزه هنرهای تجسمی ایران داشت.

با تشکر از خانم مینو معلم، پروفسورجامعه‌شناسی دانشگاه برکلی که در این مقاله از راهنمایی‌هایشان بهره بسیار بردم.

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Bourdieu

۲. عنوان مکتب سقاخانه اولین بار توسط کریم امامی منتقد هنر ، روزنامه نگار و مدرس زبان انگلیسی در هنرهای تزیینی تهران به کار رفت و دلیل انتخاب این نام را فضای نقاشی های این گروه از هنرمندان که یادآور مراسم عزاداری محرم و به نوعی حال و هوای مذهبی داشت عنوان کرد .از نظر وی این آثار نه به ولایی و رفعت برخی مساجد ممتاز ایرانی بلکه به آشنایی و صمیمیت سقاخانه های سرگذر بود . (کشمیر شکن. ۱۰۵:۱۳۹۴)

۳. Symbolic capital تمایز گسترده ای که بوردیو بین سرمایه اقتصادی یا مبادله تجاری با سرمایه نمادین قائل است بستگی به میدان های خاصی دارد که در آن زیر گروه هایی مانند سرمایه فرهنگی، زبانی علمی و ادبی واقع شده است. برای مثال در میدان هنری سرمایه فرهنگی منعکس کننده ارزش ذاتی آثار هنری و معرف ظرفیت افراد خاص خوش ذوق (آنان که از دیگران تمایز دارند) برای اثبات شایستگی اساسی و تمجید آنهاست .(گرنفل۱۵۴:۱۳۸۸)

۴. Habitus بوردیو آن را مجموعه ای از قابلیت ها تعریف می کند که فرد در طول حیات خود آنها را درونی کرده و در حقیقت بدل به طبیعتی ثانویه برای خویش می کند به گونه ای که فرد بدون آنکه لزوما آگاه باشد بر اساس آنها عمل می کند . (گرنفل۱۸۱:۱۳۸۸)

5. Cultural capital

6. Distinction

www.SID.ir

Archive of SID

7. Durkheim . E

8. field

۹. به باور بوردیو همه آنچه سلیقه فرهنگی، انتخاب های هنری و ... نامیده می شود ممکن است کاملا طبیعی و ناشی از قریحه ذاتی افراد شمرده شود، رابطه مستقیم و قابل اثباتی با وضعیت و موقعیت اجتماعی آنها دارد . این موضوع را وی در کتاب معروف خود *تمایز* ۱۹۷۹ که حاصل یک تحقیق میدانی گسترده است نشان می دهد

10. Taste

۱۱. دراین دهه بروز رویکردهای تازه ای در هنر نو سنت گرا بودیم .یکی از شیوه های تازه بکارگیری مواد ومصالح سنتی به عنوان مصالح سنتی به عنوان ساختار بنیادی آثار برخی هنرمندان در قالبی نوگرا بود)زهتاب۱۳۹۳: ۷۰)

۱۲. ویدیوی سخنرانی آیدین آغداشلو در کلگری، کانادا با عنوان «پیدایش و شکل گیری مدرنیزم در ایران». ۲۴ اکتبر ۲۰۱۵

۱۳. موتیف در اثری وجود دارد که فرمی را بوجود بیاورد .فرم یا شکل یافتن یک پیوند ذاتی میان چند چیز است ،خاطره ، اندیشیدن وجهان درون یک فرم . (دادبه . ۸۴:۱۳۹۴)

۱۴. از نظر منتقد فرانسوی پی یر کابان نوعی لتریسم متعالی اهمیت بنیادین هنر زنده رودی را مشخص می سازد.در این لتریسم میل به ارتباط با سرزمین و مذهبش دیده می شود. (کشمیر شکن-۱۳۹۴-۱۴۸)

15. Letterism

کتابنامه

آبراهامیان، یرواند، (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران مدرن*، چاپ چهارم، ترجمهٔ، ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

آشوری داریوش؛ ۱۳۶۶، *دانشنامه سیاسی*، بی جا، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.

احمدی، بابک. (۱۳۸۵)، «هوای تازه»، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شمارهٔ ۱۸، زمستان.

آل‌احمد، جلال. (۱۳۷۲)، *در خدمت و خیانت روشنفکران*، ترجمهٔ، علی‌قلی اعتمادمقدم، چ دوم، تهران: انتشارات فردوسی.

افشار، مهاجرکامران، (۱۳۹۱)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: نشر دانشگاه هنر.

افضل‌طوسی عفت السادات. (۱۳۸۸)، *از خوشنویسی تا تایپوگرافی*، تهران: نشر هیرمند.

اسماعیلزاده، خیزران. (۱۳۹۴)، «سقاخانه در تصویر تاریخ»، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شمارهٔ ۵۷ ص ۵۷-۷۲ پاییز.

بقراطی، فائقه. (۱۳۸۵)، ضیاءپور و نقاشی نوگرای ایران، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شمارهٔ ۱۸، ص ۶۴، زمستان.

بوردیو، پیر. (۱۳۹۳)، *تمایز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث، چ سوم.

بوردیو، پیر، (۱۳۹۰)، «تکوین تاریخی زیباشناسی ناب»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، شمارهٔ۱۷، چ سوم، سازمان چاپ و انتشارات.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۵)، «در جست جوی هویت»، فصلنامه *حرفه هنرمند* و شمارهٔ۱۸. زمستان ص ۱۲۸-۱۳۰.

تماشا، (۱۳۵۰)، *تماشای جهان در یک هفته مصاحبه شهبانو*، شمارهٔ ۱۶، ص ۴۱.

تاج‌الدینی، مرجان. (۱۳۹۴)، «مدرنیسم ایرانی پرویز تناولی»، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شمارهٔ ۵۴، بهارص۱۳۱-۱۱۹.

دادبه، آریاسپ. (۱۳۹۴). «آیا سقاخانه یک مکتب است؟» فصلنامه حرفه هنرمند، شمارهٔ ۵۷ ص ۸۲-۸۴ پاییز.

راوردراد، اعظم، (۱۳۷۸)، «نگاهی جامعه‌شناختی به نقاشی ایران در دوران سنت و تجدد»، نشریه *بیناب*، شمارهٔ ۱۹، صص ۶۷-۴۱.

زهتاب‌چی، منا. (۱۳۹۴)، «شارل یا حسین زنده رودی»، نشریه *حرفه هنرمند*، ش ۵۴، بهار صص۱۸۶-۱۹۵.

زهتاب، فاطمه. (۱۳۹۳)، *رویکرد به سنت‌نوگرایی در هنر معاصر ایران*، تهران: نشر موزه هنرهای معاصر.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۲)، *آسیا در برابر غرب*، تهران: نشر فرزان روز.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴)، *هنر معاصر ایران*، تهران: چاپ نظر.

گرنفل، میکل. (۱۳۹۳)، *مفاهیم کلیدی پیر بوردیو*، تهران: نشر افکار.

گرامی، پیمان. (۱۳۹۴)، «مکتب سقاخانه آشتی رویایی تعارضات»، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شمارهٔ۵۷، صص۷۳-۸۴ پاییز

گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۰)، *جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

گایگر، جیسون. (۱۳۹۲). *زیباشناسی و نقاشی*، ترجمه زهرا قیاسی، تهران: نشر رشد آموزش هنر.

همایون، داریوش. (۱۳۲۸)، «هنر ملی» نشریهٔ *جام جم*، شمارهٔ ۲-صص۳۹-۴۱

www.SID.ir

Archive of SID

Bourdieu Pierre.2006.British journal of sociology Education:special Issue -

Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, Edited and introduced by Randal Johnson, Polity press, 1993. Cultural field: Page, 76&77.

Bourdieu.pierre(1996)The Rule of Art Translated by SusanEmanual.Plity Press -

Diba Kamran1989.Iran in Vijdan Ali. ed Contemporary Art from the Islamic Word. Scorpion Publishing Ltd.London.

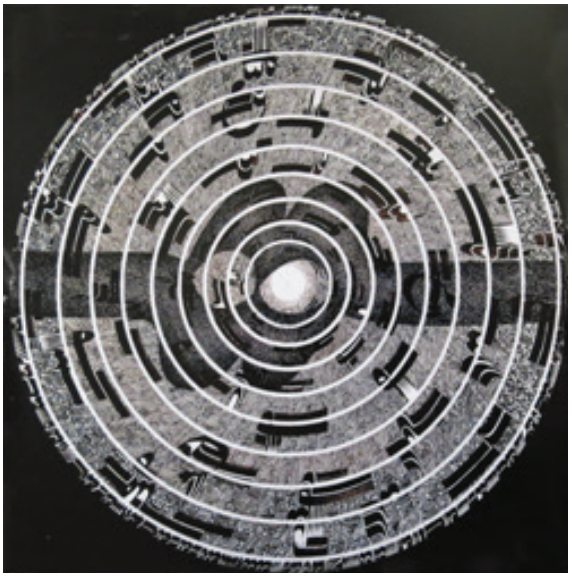
Moallem Minoo, 2014..Aestheticizing Religion: Sensorial Visuality and Coffeehouse Painting in Iran , " in Sensational Religion edited by Sally Pomey, Yale University Press.

تصویر ۱. حسین زنده‌رودی بدون عنوان اکرلیک روی چوب ۱۲۰×۱۲۰- ۱۳۵۵

تصویر ۲. پوستر چاپی با دعاهای نذری و مذهبی ایران دههٔ ۱۳۴۰.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۳. مارکو گریگوریان. ۱۸۰×۱۶۰ ترکیب مواد بدون عنوان۱۳۵۳

تصویر ۴. فرامرز پیل آرام. بدون عنوان ۲۰۰×۲۰۰رنگ روغن روی بوم۱۳۵۴

تصویر ۵. فرهاد مشیری. عنوان: عشق
اکرلیک و رنگ روغن روی بوم.۲۷۱×۱۸۱ سانتی‌متر ۱۳۸۲

تصویر۶. بهداد لاهوتی، عنوان: رسانه‌های جمعی، چاپ روی لگن
توالت ۲۴×۴۳×۵۹ سانتی متر۱۳۸۹

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۷. صادق تبریزی، عنوان دودلدله، رنگ روغن روی بوم-۳۵×۴۵-۱۳۵۶

تصویر ۸. ضیاءالدین امامی.عنوان آفرینش آدم.آبرنگ روی مقوا۸۰× ۵۵-۱۳۶۷

www.SID.ir