

## سقاخانه در تصویر تاریخ

### بازخوانی جریان سقاخانه در بستر تاریخ مدرنیسم فرهنگی

اکنون پس از حدود پنجاه سال، بازگشت به «سقاخانه» و کاویدن خاستگاه‌های آن، با برشمردن سهم بالای این «جریان» در معدود نقدها، تاریخ‌نگاری‌ها و تحلیل‌های مکتوب و جدی پیرامون هنرهای تجسمی معاصر، بیش از هر چیز بر جایگاه ویژه‌ی آن در هنر نوگرایی ایران اشاره دارد. این اهمیت تا چه حد ناشی از ویژگی‌های درون‌ماندگار این جریان بوده یا به دلیل حمایت‌های خاص، همخوانی با گفتمان‌های حاکم، یا اثرگذاری بر جریان‌های بعدی برساخته شده، پرسش‌هایی است که همواره گرد نام «سقاخانه» طرح شده و شهرت و اهمیت آن را دستمایه‌ی تردید قرار داده است. زدودن زنگار نوستالژی از مقوله‌ی هنر و فرهنگ در دهه‌ی ۴۰ خورشیدی با وجود تمام انگاره‌های پرزرق و برق آن و دست کشیدن از ایده‌ی هنرمندانی نابغه که تاریخ دیگر مانند آن‌ها را در هنرهای تجسمی ایران تکرار نکرد، شاید راهی باشد برای نزدیک شدن به این دوره از تاریخ و نگاه دقیق‌تر به سقاخانه.

### برای فهم آن چه سقاخانه شد، از کجا آغاز کنیم؟

بناست این متن سقاخانه را در یک بستر تاریخی ببیند و آن را در زمینه‌های وسیع‌تر فرهنگی تحلیل کند. این که سقاخانه به دلیل ویژگی‌های فرمی و محتوایی خود چطور می‌تواند بازتابنده‌ی سرشت مدرنیسم فرهنگی در ایران باشد. و این که سیاست‌های فرهنگی حاکمان وقت و همین‌طور گفتمان‌های هژمونیک روشنفکری در طی نیم قرن چطور می‌توانند در جریان سقاخانه به یک نقطه‌ی واحد و تا حدی مورد توافق دست یابند. اگرچه در اینجا سقاخانه در پیوند با مفاهیمی چون مدرنیسم، ملیت، ملت-دولت‌سازی، سیاست‌های فرهنگی و گفتمان‌های روشنفکری دیده می‌شود، اما خط سیر نقاشی نوگرایی ایران از آغاز تا سقاخانه ضمن گفتمان‌های کلی مد نظر خواهد بود. همچنین درباره‌ی ویژگی‌های نقاشانه و فرمی، خاصیت «شمایلی» این جریان و ارتباطش با مدرنیته‌ی ناتمام در ایران تفسیری ارائه خواهد شد. توضیح این که، تلاش شده برای بیان دلایل ارتباط سقاخانه با زمینه‌های اثرگذار، تا جایی که ممکن است، واسطه‌های رابط و نه لزوماً تأثیرات علت و معلولی بین جزء سقاخانه و کلیت سیاسی-فرهنگی دیده شود.

در این‌جا، خواندن تاریخ سقاخانه از چند دهه پیش و با اولین گام‌های ورود مدرنیسم و سیاست‌های فرهنگی دولت پهلوی آغاز می‌شود. اگرچه ایده‌های اصلاح‌طلبانه برای تغییر ایران و تبدیل آن به یک ملت-دولت جدید به زمانی بسیار طولانی‌تر بازمی‌گردد، اما اجرای خواست عمومی برای مدرنیزاسیون توسط سیاست‌های دولت پهلوی، سبب‌گزینش این نقطه‌ی آغاز بوده است. هدف، تمرکز بر سیاست‌های دولت به عنوان تنها عامل اثرگذار در جامعه نیست؛ بلکه برخلاف، تأکید روی این نکته است که علی‌رغم تنش‌های سیاسی، برداشت‌های متفاوت از ایدئولوژی ملیت و نیز گفتمان شرق‌شناسانه در بسیاری موارد نتیجه و برآیندی یکسان داشته است. از این رو، ایده‌ی اصلی متن انگشت گذاشتن بر سقاخانه چون خرده فرهنگی ذیل گرایش‌های کلی و گاه متناقض است. تناقض‌هایی که سقاخانه امکان تجمع آن‌ها را به لحاظ فرم در خود ممکن ساخته بود. پس آن چه در اینجا آمده نه تاریخ سقاخانه، بلکه قرائت تاریخ ایران مدرن از منظری است که امکان ایجاد جریانی هنری نظیر سقاخانه را در دهه‌ی ۴۰ شمسی فراهم آورده است.

### اضطرار ملت-دولت‌سازی و پروپاگاندا به وسیله‌ی هنر

مفهوم «ملیت» با پیدایش دولت-ملت‌های جدید در اروپای قرن نوزدهم، و در تلاش برای ساخت یک هسته‌ی وحدت‌بخش که بتواند تمامی گونه‌گونی‌ها را در یک حوزه‌ی جغرافیایی گرد بیاورد، ساخته شد. تا پیش از این، تعلق ملی کمتر معنا داشت و جهان از امپراتوری‌هایی ساخته شده بود که از غلبه‌ی یک قوم، نژاد یا دین حاکم بر سایرین پدید می‌آمد، از این رو دیگر اقوام به طور معمول نادیده گرفته می‌شدند و مفاهیمی چون نژاد، تاریخ، زبان و مذهب مشترک تنها در درون ساختارهای هر قوم وجود داشت. از این زمان ناسیونالیسم

اروپایی در قرن نوزدهم، تلاش کرد تا اقوام مختلف را درون کل‌هایی به نام دولت به هم بیامیزد، اما حافظه‌ی جمعی، فرهنگ، تاریخ، و بخصوص زبان یگانه چیزی نبود که به صورت پیشینی میان این اقوام وجود داشته باشد. پس حاکمان مدرن ناچار به بساخت این همه از طریق فرایند ملت-دولت‌سازی شدند. این ایده اندک اندک به همه‌جا راه یافت و از نیمه‌ی دوم قرن پیش آوازه‌ی آن زیر نفوذ مدل اروپایی به ایران هم رسید، با آرمان‌های مشروطه حول مقوله‌ی مدرنیزاسیون پیوند خورد و در دوره‌ی رضاشاه با کوشش برای بنیان‌نهادهای ملی همچون ارتش، ادارات و آموزش رسمیت یافت.<sup>۱</sup>

اقدامات رضاشاه در حوزه‌ی فرهنگ را در گام اول می‌توان بخشی از فرایند مدرنیزاسیون در پروژه‌ی ملت-دولت‌سازی جدید دانست؛ هرچند ردپای این اندیشه به سال‌ها پیش‌تر می‌رسید. پس از پیروزی مشروطه و به دنبال بی‌نظمی‌های داخلی و فشارها و مداخله‌های خارجی، مفهوم «وحدت ملی» نزد بسیاری از اصلاح‌طلبان سیاسی و روشنفکران پیش‌شرط اصلاحات و پیشرفت محسوب می‌شد. چنین وحدتی می‌بایست با تکیه بر یک نژاد و زبان مشترک و در درون یک مرز جغرافیایی معین ساخته می‌شد. تحقیر دولت‌های خارجی از یک‌سو و اشتراک بسیاری از دستاوردهای تاریخی با اعراب، میل به ساختن ملیتی متکی بر خود و سره از تاریخ اسلامی را بیشتر می‌کرد. تاریخ پیش از اسلام و ادبیات فارسی چنان پر افتخار به نظر می‌رسید که بتوان بی‌نیاز به چیرگی اعراب یا استعمار، گذشته‌ای ملی و خودی ساخت. بدین ترتیب توافق جمعی بر ملی‌گرایی و ساخت (یا بازسازی) «ایران‌شهر» بود که سرانجام به بنیان‌گذاری حکومت «پهلوی» انجامید؛ نامی که خود نماینده‌ی این ارجاع به گذشته بود.

رضا شاه برای انتشار آگاهی‌های ملی در جامعه و خلق نوعی «ذهنیت جمعی»، سازمان‌های فرهنگی متعددی تأسیس کرد. ساخت نهادهایی همچون فرهنگستان زبان، سازمان پرورش افکار و انجمن آثار ملی گام‌های پهلوی اول در راستای پروپاگاندای ملی و ساخت آن چیزی است که می‌توان آن را نوعی «ناسیونالیسم» استوار بر «باستان‌گرایی» و «ایرانی‌گری» خواند. «انجمن آثار ملی» یکی از مهم‌ترین پروژه‌های فرهنگی پهلوی اول و نوعی یاری گرفتن از نیروی هنر در پروژه‌ی ملت‌سازی بود. ساخت چندین بنای یادبود با نوعی معماری جدید متکی بر تاریخ پیش از اسلام از جمله یادبود فردوسی در توس، نادرشاه در مشهد، باباطاهر و ابن سینا در همدان، کمال‌الملک و عمر خیام در نیشابور و مانند این‌ها از فعالیت‌های این انجمن محسوب می‌شد.<sup>۲</sup> محل دفن شخصیت‌های تاریخی مناسب برای دستور کار ملی‌گرایانه انتخاب می‌شد. پس از نیش قبر و انجام کالبدشکافی بر روی جنازه، یک بنای مدرن ساخته و طی مراسمی سلطنتی بازگشایی می‌شد. و با اینکه مردم به طور معمول از دیدن مراسم محروم می‌مانند؛ این برنامه‌ها با جزئیات در رسانه‌های عمومی تبلیغ می‌شد و در مواردی هزینه‌های اجرای بنا توسط مشارکت‌های مردمی و با روش‌هایی همچون فروش بلیط‌های بخت‌آزمایی تأمین می‌شد. نتیجه آن‌که، به چهره‌های تاریخی یک گور مدرن اعطا می‌شد که نوعی معماری ملی را با ارجاعاتی کهن نمایش می‌داد. چهره‌ی آنان بر مبنای اسکلت و آزمایشات انجام شده بازسازی می‌شد و باعث می‌شد تا برای هر فیگور تاریخی یک مجسمه به اندازه‌های طبیعی ساخته شود. بیوگرافی و تصویر این افراد به وسیله‌ی عکس و مهر و کارت پستال و سکه و اسباب مختلف میان مردم می‌چرخید. هر کدام از این بخش‌ها به فیگور برساخته‌ی انجمن آثار ملی اعتبار می‌بخشید و مجموعه‌ی آن‌ها ریتوریکای نژاد «آریایی» را باورپذیر می‌کرد.<sup>۳</sup> بدین ترتیب این انجمن توانست علاوه بر فرهنگ‌سازی در حوزه‌ی ناسیونالیسم و زنده کردن فرهنگ اسطوره‌ای-تاریخی غیراسلامی، تأثیر زیادی در معماری این عصر و همین‌طور در مجسمه‌سازی بگذارد. مجسمه‌ها که در فرهنگ اسلامی ایران همواره یا وجود نداشتند یا به خلوت‌های سلطنتی تعلق داشتند؛ برای نخستین بار به سطح فضاهای عمومی آورده شدند و مورد حمایت و تشویق قرار گرفتند. این کار نوعی عرفی‌سازی قوانین مدنی و ارجاعات ملی‌گرایانه را همزمان در هنر متجلی می‌ساخت.

از دیگر سو، طرح کلی اصلاح‌طلبان سیاسی و روشنفکران نزدیک به قدرت برای نیل به مدرنیسم، بر مبنای پارادایم پیشرفت به روش ایجاد دولت مرکزی مقتدر بود که خود منجر به همگرایی با دولت پهلوی می‌شد. دولتی که بتواند ارتشی کارآمد و نظام اداری منسجم ملی بسازد. تحقق این امر از راه علم، تکنولوژی، صنعتی شدن، نظم مهندسی و توسعه‌گرایی پوزیتیویستی ممکن به نظر می‌رسید. یکپارچگی ملی باید بر گذشته‌ی باستانی و نژاد و زبان یکدست استوار می‌شد و توأمان مدرنیت را روی عقلانیتی جدی و هدفمند برپا می‌داشت. اهل اندیشه بیشتر به سوی نوعی مدرنیته‌ی جهان‌گرا متمایل بودند که می‌توانست جایگزین سبک‌های فرهنگی و سنتی ایرانی باشد. مفهوم علوم جدید

در گفتار مشروطه‌خواهی، موضوعی محوری به شمار می‌رفت و تنها عامل چیرگی اجتماعی، سیاسی و اخلاقی غرب پنداشته می‌شد. سرانجام چنین عقلانیتی پدید آمدن ایدئولوژی‌های رادیکال و نقدهایی بود که نفی هر نگاه دیونیسوسی، عرفانی و تغزلی را به همراه داشت. نقد آخوندزاده به مولوی و نقد فروغی به حافظ و نقد عرفان و متافیزیک توسط کسروی و حتی بیش و پیش از این، نفی شعر سبک هندی در سنت بازگشت ادبی که نوگرایان آن را مطمئن، لفاظانه و تصنعی می‌خواندند، ذیل همین گفتار رخ می‌دهد. بی‌جهت نیست که هنر پهلوی اول، بیش از هر چیز در معماری و سپس نوعی مجسمه‌سازی به سبک کلاسیک غربی ظاهر می‌شود. نقاشی در شیوه‌های موجود کمتر توان آن را داشت تا عقلانیت، دیسپلین و استواری مردانه را که ضرورت سیمای مدرن پهلوی اول بود، بازنمایاند.

نقش محوری معماری در عصر پهلوی اول در ادامه‌ی سنت تأکید سلاطین گذشته بر معماری به هدف نمایش دولتی مقتدر انجام می‌گرفت؛ با این تفاوت که ماهیت برون‌گرا و جلوه‌گر معماری و مجسمه‌سازی یادبودی علاوه بر نمایش اقتدار، همزمان بر ایده‌ی ملیت‌سازی و ایجاد حافظه‌ی تاریخی مشترک هم تأکید داشت. در نقاشی، دو شیوه‌ی کمال‌الملکی و نگارگری ایرانی در کرانه باقی ماندند و تا دهه‌ی ۲۰ و با بازگشایی اولین آموزشگاه آکادمیک در دانشگاه تهران رونقی نیافتند. با این که گفته می‌شد رضا شاه به عنوان بخشی از میراث ملی ایران به هنر نقاشی توجه داشته است،<sup>۴</sup> اما به نظر می‌رسد به دلیل کم‌توانی این رسانه در تبلیغات ایدئولوژیک وقت، نقاشی نسبت به سایر هنرها مورد توجه کمتری قرار گرفت. مدرسه‌ی صنایع مستظرفه که در سال ۱۲۸۹ به همت کمال‌الملک تأسیس شده بود؛ در دوره‌ی پهلوی اول و پس از کناره‌گیری او - به دلیل اختلاف با وزرای معارف وقت بر سر استقلال مدرسه - تعطیل و در سال ۱۳۰۷ به دو هنرستان هنرهای سنتی (مدرسه‌ی صنایع قدیمه) و هنرستان کمال‌الملک تبدیل شد.<sup>۵</sup> وضعیت اضطراری ساخت دولت-ملت اگرچه بعدها مقدمه‌ای برای ایجاد نهادهای رسمی و آکادمیک در حوزه‌ی هنرهای تجسمی شد؛ اما در آن عصر، به شیوه‌ی پادشاهان پیشامدرن ایران، هنر را همچون زائده‌ی حاکمیت سیاسی باقی گذاشت، در نتیجه نهاد مستقلی در این حوزه شکل نگرفت. اما آن چه در این زمان اهمیت دارد، پایه‌گذاری نوعی دغدغه‌ی ملی و ناسیونالیستی در بیان هنری و درگیرکردن مخاطب عام و به معنایی سیاسی‌تر «مردم» در هنری است که تا پیش از ورود مدرنیسم به ایران تنها در نوعی معماری عمومی یا مذهبی قابل دیدن بود. جایگزین شدن شخصیت‌های ملی به جای شخصیت‌های مذهبی در روند معماری آرامگاهی، شکل تمامی امیال و نقاط توجه پهلوی اول به هنر را نمادین می‌کند. در ادامه خواهیم دید که مسئله‌ی ملیت از این زمان به بعد یعنی از آغاز به کار حکومتی که قصد مدرن کردن ایران در همه‌ی حوزه‌ها را دارد، به دال مرکزی هنرهای تجسمی بدل می‌شود. مدرنیسم فرهنگی با مفهوم ملیت و ناسیونالیسم پیوند می‌خورد تا آن وقت که در جریان سقاخانه به انتزاعی‌ترین فرم خود ظهور می‌یابد.

## تکمیل جزئیات ملت‌سازی

### گردآوری فرهنگ فولکلور و شکل‌گیری دوتایی شرق و غرب

برنامه‌ی ملت‌سازی همواره تناقضات چندی با خود داشت. هدف، ساختن ایرانی مدرن و رسیدن به تمدن غربی بود، اما ابزار رسیدن به آن به شکلی ناهمزمان در گذشته جستجو می‌شد. لازم بود تا اسطوره‌ها، شخصیت‌ها، و حتی اشیاء که تاریخی دراز و کامیاب را تصدیق می‌نمودند به اکنون آورده شوند تا جزئیات شمای ملت یگانه هر لحظه دقیق‌تر شود. ملیت، نیازمند بررسی و شناخت موقعیت جغرافیایی، نقشه‌برداری از سرحدات و شناخت شرایط اقلیمی‌ست. به علاوه مستلزم مطالعات انسان‌شناسانه، قوم‌شناسانه و دقت در رسوم، لباس، موسیقی و به طور کلی فرهنگ‌های بومی نیز هست. ساکنین یک کشور، تنها با تبدیل شدن به مردم می‌توانستند به شکل یک کلیت درآیند. از این رو در عصر پهلوی، همزمان که قدرت سیاسی بومی از مناطق مختلف به جدی‌ترین و خشن‌ترین شکل ممکن سلب می‌شد، تا امکان گردآوری آنان ذیل یک «دولت» یگانه ممکن شود؛ یافتن نشانه‌ها و نمادهای تصویری و شنیداری متنوع آنان و مصادره‌ی این‌ها برای ساخت میراث مشترک و یک «ملت» یگانه امری ضروری می‌نمود.

به این هدف، در تهران کنار بناهایی همچون سالن تئاتر و کتابخانه که از الزامات ساخت پایتختی مدرن بشمار می‌آمدند؛ ساخت «موزه»‌ها نیز به شکلی جدی پی‌گرفته شد. پیش‌تر و در سال ۱۲۸۶ خورشیدی دو اداره‌ی «حفریات موزه» و «ابنیه عتیقه» ایجاد شده و امتیاز و

اختیار حفاری‌های باستانی به طور کامل به دولت فرانسه سپرده شده بود. هرچند با لغو این امتیاز در سال ۱۳۰۶، مدیریت باستان‌شناسی ایران بر عهده‌ی آندره گدار فرانسوی باقی ماند. در سال ۱۳۰۷ اداره‌ی مستقلی به نام «اداره کل عتیقات» وظایف رسیدگی به حفاری‌ها و موزه‌ها را بر عهده گرفت، در سال ۱۳۱۵ نام «اداره کل باستان‌شناسی» بر آن نهاده شد و در سال ۱۳۱۶ مهم‌ترین موزه‌ی وقت ایران به نام «موزه‌ی ایران باستان» پایه‌گذاری شد.<sup>۶</sup> طبیعتاً غالب موزه‌ها به جمع‌آوری آثار تاریخی تعلق داشتند و آثار نوتر کمتر از ارزش و اعتبار بودن در موزه برخوردار می‌شدند.<sup>۷</sup> موسسه مردم‌شناسی و اداره‌ی فرهنگ عامه، در سال ۱۳۱۶ برای گردآوری اطلاعات درباره‌ی اقوام ساکن در ایران و «تحقیق کیفیت زندگانی مادی و معنوی آنان از لحاظ مردم‌شناسی (آنتروپولوژی)» تأسیس شد.<sup>۸</sup> نخستین مجموعه‌داران خصوصی هم تقریباً در همین زمان شکل گرفتند. حفاری‌های باستانی که با کمک مستشرقین غربی پیش‌تر آغاز شده بود، از سال ۱۳۱۳ با همکاری هیئت‌های ایرانی ادامه یافت و امکان خرید اشیائی را که حفاران غیرمتخصص محلی کشف و ارائه می‌کردند برای برخی ایرانیان فراهم کرد و مقدمه‌ای شد برای شکل‌گیری سنت مجموعه‌داری شخصی که برخی از هنرمندان نامدار نوگرا در دهه‌های بعدی به آن شهرت و اشتغال یافتند و این گرایش را در آثار خود نیز بازتاب دادند. سرآغاز فرهنگ موزه‌سازی و مجموعه‌داری در ایران را می‌توان نشانه‌ای از یک گردش جالب‌توجه در نگاه به «خود» شمرد. اگر تا پیش از این مدرنیزاسیون از راه نوعی عقلانیت مردانه و راسیونالیستی کسب می‌شد که می‌توانست در معماری یادبودی متجلی شود، این بار نوعی نگاه متفاوت به خود از منظر «دیگری» هم در حال شکل‌گیری بود، نگاهی که با تصورات آن دیگری به شرق و ویژگی‌های تزئینی و خیال‌پردازانه‌ی هزارویکشی‌اش نزدیکی داشت.

در سال ۱۳۰۴ شمسی ارنست هرتسفلد، باستان‌شناس آلمانی به دعوت و هزینه‌ی انجمن آثار ملی به ایران آمد و بر اهمیت «میراث ملی» ایرانیان تأکید کرد. او در سخنرانی خود از قدمت دیرین ایران‌شهر، ارتباط این سرزمین و نامش با نژاد آریایی و چهار دوره‌ی هخامنشیان، ساسانیان، سلجوقیان و صفویان به عنوان باشکوه‌ترین سلسله‌های تاریخی در ایران سخن گفت. هرتسفلد همچنین در قیاسی جالب توجه استمرار تاریخ تمدن در ایران را نسبت به پرآوازه‌ترین تمدن‌های غربی همچون یونان تنها با درخشش ۵۰۰ ساله و ایتالیا فقط با دو دوره‌ی باشکوه عصر رومیان و رنسانس، در جهان بی‌مانند خواند.<sup>۹</sup> هرتسفلد - که بعدتر نمایندگی هیئت حفاری خارجیان در ایران را بر عهده گرفت- برای نخستین بار به شیوه‌ای دانشگاهی از طبقه‌بندی و دوره‌بندی تاریخی در تاریخ هنر و فرهنگ ایران استفاده کرد. همچنین یک گام به پیش رفت و در نگاه به تاریخ هنر و فرهنگ ایران یک دو تایی شرقی-غربی را برای قیاس طرح کرد. ارنست هرتسفلد و کمی بعدتر آرتور پوپ و همسرش فیلیس آکرمن نخستین غربیانی بودند که روایات کلاسیک خود از طبقه‌بندی تاریخ هنر در ایران را ضمن مکاشفات و حفاری‌هایشان در جلسات سخنرانی با حضور سیاسیون و توسعه‌گران و همچنین با نخستین کتاب‌های خود درباره‌ی هنر ایران منتشر نمودند. تأکید بر صنایع دستی، هنرهای تزئینی و به عبارتی صنایع مستظرفه که غالباً توسط پوپ انجام می‌گرفت، بخش دیگری از نگاه شرق‌شناسانه به خصلت دکوراتیو و حسی هنر ایران در طول سالیان و در راستای اندیشه‌ای بود که هنر مدرن، عقلانی و مردانه را برای غرب و هنر حسی، کهن و زنانه را برای شرق متصور بود. تأکید دانشوران شرق‌شناس غربی بر هنرهای دستی و تزئینی بعدتر به شدت در تمام برنامه‌ها و ادارات و سازمان‌های مربوطه در هر دو دوره‌ی پهلوی دنبال شد. از اداره‌ی هنرهای ملی در سال ۱۳۰۹ که قرار بود به هنرهایی همچون قالی‌بافی رسیدگی کند، تا اداره هنرهای زیبا و بعدها وزارت فرهنگ و هنر.

زین پس آنچه در هنر ایران دیده می‌شود، «گسترش» مفهوم هویت ملی در تطبیق و این‌همانی با الگوی مستشرقین و مورخین غربی در کلان‌روایت شرقی-غربی و تعریف آن ذیل یک کلیت جهانی است. چنین گفتمانی تا حد زیادی به رابطه‌ی بین دانش و جنسیت مربوط می‌شد. قائل شدن ضمنی خصلت جنسیتی برای شرق و غرب، به معنای زنانه انگاشتن شرق و مردانه انگاشتن غرب اگرچه ایده‌ای شرق‌شناسانه بود، اما به شکل متناقضی در بسیاری از جریان‌های ناسیونالیستی و مبارزات ضد استعماری هم رواج داشت. زنانه کردن شرق در گفتمان شرق‌شناسی با «دیگر بودگی» و نگاه اگزوتیک غرب به شرق همراه است. اما گفتمان ناسیونالیستی که در واکنش به این نگاه شرق‌شناسانه شکل گرفت نیز بخش زیادی از مبانی اعتقادی خود را از این ایده وام گرفت.<sup>۱۰</sup> به همین دلیل است که از همان آغاز، هنر نوگرایی ایران نوعی مضمون «ملی» متمایز را برای خود جستجو می‌کند. از سویی به استواری و نوآوری فرمی باور دارد و آن را لازمه‌ی تغییر هنر با جهان مدرن می‌داند، دراین راستا خصلت طبیعت‌گرایی نقاشی کمال‌الملکی را برای بیان هنری عصر خود ناکافی می‌داند و از

سوی دیگر به شکلی غالباً ناخودآگاه برای خود جایگاه دیگربودگی قائل است. در جستجوی چیزی خاص خود است که بر این تمایز صحه بگذارد.

این نگاه دو سویه از همان جوشش انقلابی نخستین نقاشان هنرآمخته در غرب و در اظهارات جنجالی انجمن «خروس جنگی» در اواخر دهه‌ی ۲۰ شمسی نیز هویداست. نسل اول نقاشان نوگرایی ایران، بخصوص پیشروترین آن‌ها جلیل ضیاءپور گرچه در نظریه و مکتوبات غالباً تعلیمی‌اش درباره‌ی سوررئالیسم و کوبیسم روی اهمیت فرم محض و دلایل عدم بازنمایی یا طبیعت‌سازی در نقاشی مدرن تأکید می‌کند،<sup>۱۱</sup> در عمل و در آثارش نوعی نقاشی متأثر از فرم کوبیستی را اجرا می‌کند که نه مضامین نوآورانه بر مبنای احساسات، افکار و تفرد نفس - آن‌طور که خود در شرح خصوصیات کوبیست‌ها به عنوان نمایندگان مدرنیسم در نقاشی می‌شمارد - بلکه نوعی کاوش بوم‌گرایانه و جستجویی پاستورال به دنبال تفاوت‌های اقوام و فرهنگ‌های محلی‌ست. گویی سلسله مراتب و دوتایی شرقی غربی در ذهن او به صورت پیشینی پذیرفته شده است. نقاش انقلابی، نوآوری و مدرنیسم را تنها در فرم دنبال می‌کند و در مضمون همان چیزی را پی می‌گیرد که در چارچوبی محدودتر توسط شاگردان کمال‌الملک دنبال می‌شد و ضیاءپور خود به سخره آنان را «چند منظره از شاه عبدالعظیم و گلاب دره یا قهوه‌خانه‌ها» می‌خواند.<sup>۱۲</sup> ضیاءپور آگاه است که آن‌چه در هنر مدرن رخ داد نه تنها انقلاب در فرم نقاشی، بلکه تجربه‌ی غایی مدرنیته، رساندن این تجربه تا حد نهایی و تفسیر واقعیت پیچیده‌ی جوامع مدرن به فرم در نقاشی است. اما نه خود و نه هیچکدام از نوگرایان نسلش قادر به درونی کردن این تجربه - در همان قد و قامتی که امکانات جغرافیایی و تاریخی برایشان فراهم کرده بود - و گریز از سیاست‌های فرهنگی مدرنیزاسون در ایران نشدند. با آن‌که چیزی حدود یک دهه، حاکمیت به نقاشی مدرن روی خوش نشان نمی‌دهد و حتی احتمالاً نهادهایی همچون اداره‌ی هنرهای زیبا آن را مخل ثبات و پیوستگی میراث هنر ملی در ایران می‌دانند، اما هژمونی گفتار رسمی آن‌چنان است که به نظر می‌رسد حتی نوگراترین نقاشان ایران را نیز از سیطره‌ی گفتمان ناسیونالیستی - شرق‌شناسانه در امان نمی‌گذارد، به ویژه آن‌که بسیاری از نقاشان نوگرا، از جمله ضیاءپور در همان سال‌های نخست دهه‌ی ۳۰ جذب ادارات مختلف دولتی شدند و غالباً در پروژه‌های شناسایی فرهنگ بومی دولت مشارکت مستقیم داشتند.<sup>۱۳</sup> علاوه بر او، کسانی چون هوشنگ پزشک‌نیا<sup>۱۴</sup>، منوچهر شیبانی<sup>۱۵</sup>، سیراک ملکونیان، و ... در دهه‌ی ۳۰ اغلب آثاری از اقوام، روستائینان، زنان چادری و فرهنگ کوچه و بازار را در فرم‌هایی انتزاعی‌تر و مدرن‌تر از آن‌چه کمال‌الملکی‌ها انجام داده بودند، به تصویر کشیدند. (تصاویر ۱ تا ۴)

هرچند ریشه‌های این گرایش در کار ضیاءپور و سایر نوگرایان چندان آگاهانه نبود؛ اما تمایل به ایجاد «هنر ملی» همچنان بسیاری را به خود مشغول می‌داشت. در اواخر سال ۱۳۲۷ داریوش همایون به همراه کسانی همچون سهراب سپهری، منوچهر شیبانی و ... انجمن هنری «جام جم» را تشکیل داد. همایون گمان می‌کرد از آن‌جا که تمام انقلاب‌های دنیا با جنبش‌های هنری آغاز شده، آنان نیز به وسیله‌ی جنبش هنری می‌بایست زمینه‌ساز انقلاب شوند. در مقاله‌ی آغازین شماره‌ی اول نشریه‌ی این انجمن آمده است: «ما تصمیم گرفته‌ایم مبلغ یک هنر کاملاً ملی و پیشرو باشیم ... هدف ما فراهم کردن وسایل ایجاد هنری است که از ملت ما، از گذشته‌ها، از نیازمندی‌ها و آرزوهای آن سرچشمه گیرد... و همراه ناسیونالیسم جوان ملت ایران راه ترقی پیش گیرد.» و ادامه می‌دهد که قصد دارند تا «با صرف همه‌ی قوای خود بر ضد دستگاه‌ها و طرز تفکرهای ضد ملی در عرصه‌ی هنر بر ضد عواملی که می‌خواهند هنر ایرانی را تبدیل به هنر دست‌نشانده، زبون و غیرملی سازند.»<sup>۱۶</sup> مبارزه کنند. اگرچه این نشریه در شش شماره‌ی خود تلاش‌هایی برای تبیین هنر ملی مد نظرش کرد که زمینه و مایه‌ی اصلی آن «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» اما در عمل و بخصوص در هنرهای تجسمی در پدید آوردن چنین هنر ملی کامیاب نبود.<sup>۱۷</sup>

دغدغه‌ی هنر ملی از تمام رسانه‌های رسمی دولتی اعلام می‌شد و پیشروترین هنرمندان را نیز به سوی خود جذب می‌کرد. نخستین نشریه‌ی دولتی که تحت نام اداره‌ی هنرهای زیبا و طی سال‌های ۱۳۳۴-۱۳۳۹ منتشر می‌شود «نقش و نگار» است که همزمان آموزش هنر در هنرستان‌ها را نیز مدیریت می‌کند. مدیرمسئول نشریه هدف مجله را «معرفی هنرهای زیبای ایرانی» از «نقاشان و مینیاتورسازان و قالی‌بافان گرفته تا کاشی‌کاران و منبت‌سازان و زری‌بافان» اعلام می‌کند. هرچند قرار است شرایطی فراهم آید تا هنرجویان مشغول تحصیل در این شاخه‌ها هر دو روش هنرهای قدیمی و غربی را در آموزش‌های خود بشناسند «تا بر پایه و زمینه‌ی هنرهای والا و

گران‌بهای ایرانی، هنر تحول‌یافته و کاملی به رنگ ایرانی و برای ایرانی به وجود بیاورند.<sup>۱۸</sup> اداره‌ی هنرهای زیبای کشور یکی از سازمان‌های دولتی بود که با هدف گردآوری این سرمایه‌های فرهنگی و در سال ۱۳۲۹ شمسی تأسیس شد. «هنرهای زیبای کشور از بدو تأسیس دو هدف اساسی داشت: یکی بهبود و توسعه هنرهای ملی و دیگر تشکیل اداراتی که در سایر رشته‌های هنری و تربیتی آغاز فعالیت نماید.» این اداره تأسیس شده بود تا هنرمندان و کارمندان مؤسسات تابعه هنرهای زیبا با پشتیبانی «شخص اول مملکت» و به دلیل «روح میهن پرستی» در «حفظ مفاخر و مآثر ملی» بکوشند. همچنین به منظور «حفظ سنن و آداب و لهجه‌های محلی... گروه‌های تحقیق این اداره با زیر پا گذاشتن نقاط دور افتاده میهن» «اطلاعات ذی‌قیمتی از سنت‌ها - رسوم جشن‌ها - آداب عروسی و عزا - فرق و مذهب افسانه‌ها - اشعار - افسانه‌ها و اساطیر - لباس‌ها و لهجه‌های محلی» بدست آوردند. ایجاد همبستگی ملی، استفاده از این دانش در علوم اجتماعی و گردآوری آن‌ها در موزه‌ها از اهداف این اداره عنوان می‌شد.<sup>۱۹</sup>

از سال ۱۳۳۷ خورشیدی و پس از رسمیت یافتن هنر نوگرا و برگزاری نخستین بی‌نال نقاشی از سوی دولت، جستجو برای هنر ملی اشکال انتزاعی‌تر و جسورانه‌تری به خود می‌گیرد، اما ماهیت آن با گفتمان‌های کلی حاکم بر جامعه به معنای جایگاه ملی و شرق‌شناسانه‌ی هنر ایران همخوان است. در نسل دوم هنرمندان نوگرا نوع پیچیده‌تری از بهره‌گیری از کارمایه‌های سنت و فرهنگ و اقلیم ایرانی را غالباً با استفاده از مواد اولیه می‌توان در آثار کسانی چون مارکوگریگوریان و پرویز کلانتری دید.

وجه اقتصادی تولیدات هنری و تأثیر احتمالی ساز و کار سرمایه نیز در تقویت مسیر پیش گرفته شده بی‌اثر نبود. هرچند نمایش عمومی آثار هنری از دهه‌ی ۲۰، با حمایت انجمن‌های خارجی آغاز شد و در ادامه توسط بسیاری از اهالی هنر پی گرفته شد، لیکن صرفاً در حد نمایش آثار باقی ماند و هرگز منجر به خلق بازار برای فروش تولیدات هنری و استقلال هنرمند از دربار یا دولت نینجامید. در دهه‌ی ۴۰ نیز که به دلایل متعدد اندک فرصتی برای وساطت اقتصاد در تولید هنر مهیا شد، این اندک آن اندازه توان نداشت که بند ناف متولیان هنر را از حکومت و به تبع آن از گفتارهای خاص خود ببرد و روی پای خود بایستاند. آن‌گونه که در اروپای پس از حاکمیت فئودالیزم رخ داد و هنرمند را از نظر اقتصادی از استیلای کلیسا و دربار درآورد. گالری‌داری در دهه‌ی ۴۰ هرچند به شکلی حرفه‌ای و رسمی دست‌اندرکار فروش آثار هنری شد، اما فقدان طبقه‌ی متوسط آشنا با هنر مدرن سبب شد که اغلب خریداران را یا افرادی از خانواده‌ی سلطنتی تشکیل دهند یا مهمانان و سفرای خارجی. ذوق و سلیقه‌ی این هردو گروه نیز در نهایت امر همان بود که پیش‌تر در هنر نوگرایی ایران رسمیت یافته بود و در این بستر، به نظر می‌رسد جامعه‌ی نوپای هنرهای تجسمی ناتوان از خلق ذوق‌های تازه و تحمیل آن به مخاطبانش بود.<sup>۲۰</sup>

در پهلوی دوم به شکل کلی، فرمی از ایرانی‌گری سکولار متکی بر نژاد و قومیت که مد نظر پهلوی اول بود تا حدود زیادی کم‌رنگ‌تر شده بود. قدرت‌های ناسیونالیست استوار بر نژاد همچون آلمان، ایتالیا و ژاپن که تا حد زیادی بر مبنای مبارزه با قدرت‌های استعماری همچون انگلیس و روسیه، الگوی ملت-دولت‌سازی نوین در ایران شده بودند، شکست خوردند. از اواخر دهه‌ی ۳۰ و در دهه‌ی ۴۰ شمسی نگاه انتقادی به استعمار با نوعی نستالوژی گذشته‌گرایانه در کشورهای جهان سوم پدیدار می‌شد. بدین ترتیب مفهوم ملیتی که در دوره‌ی پهلوی دوم ظهور کرد، گرچه در عرصه‌ی سیاسی به هدف مشروعیت‌بخشی بیشتر به نظام سلطنتی خود را به تاریخ ۲۵۰۰ ساله‌ی هخامنشی متصل می‌کرد؛ اما در حوزه‌های فرهنگی به بهره‌گیری از توشه‌ی دوران اسلامی نیز رغبت نشان می‌داد. اگر ملت‌سازی رضاشاه در راستای استقرار نظم بود که پروژه‌ی مدرنیزاسیون را ممکن کند. و اگر پایه‌های مشروعیت نظام جدید در گذشته‌ای دور، آن‌گونه که همه‌ی اقوام و افراد ملت در آن مشترک باشند جستجو می‌شد، تا به میانجی آن بتواند بر چندپارگی موجود فائق آید و در این طریق همه‌ی جنبه‌های متفاوت و متناقض فرهنگی در نوعی یگانگی ملی ادغام شود. حال آن‌که ثبات و یکپارچگی ایران در پهلوی دوم دستاوردی پیشینی بود و چگونگی نمایش این گونه‌گونی فرهنگی و تأکید بر جنبه‌های اگزوتیک آن به هدف ارائه‌ی سیمایی چندفرهنگی، کهن و در عین حال مدرن مد نظر بود و برخلاف دوره‌ی اول که مخاطبانش را «ملت» ایران می‌دانست، آن‌طور که گفته می‌شد هدف «بالا رفتن حیثیت بین‌المللی میهن» نزد دیگران بود.<sup>۲۱</sup>

## شکل تازه‌ی بحران هویت

هم‌گرایی دو گفتار جهان سوم‌گرا و اصالت‌گرا و تثبیت ایده‌ی «ملیت»

در اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی جنبشی 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، بی‌عدالتی، ایدئولوژی‌های فاشیستی و آگاهی‌های کاذب پرداختند. این اعتراض‌ها اگرچه در اندیشه‌ی چپ ریشه داشت، اما بر خلاف مارکسیسم کلاسیک نه بر مفهوم «سرمایه»، بلکه روی «از خود بیگانگی» در جوامع غربی تمرکز می‌کرد. به زعم منتقدین، تمدن و عقلانیت غربی انسان را به موجودی «تک‌ساحتی» و از خود بیگانه بدل کرده بود. بدین ترتیب، گروه‌های مطروودین، استثمار شدگان و ستم‌دیدگان چه در گتوها و زندان‌ها و چه در جهان سوم می‌توانستند پیشگامان انقلابی در جهان باشند. «جهان سوم» می‌توانست تجسم آمال بسیاری از روشنفکران غربی باشد چون تصور می‌شد که اضمحلال اخلاقی و ماشین‌وارگی انسان هنوز در آن جا رخ نداده است. هم‌زمان نمونه‌های موفق انقلاب‌های الجزایر و کوبا، جنگ در ویتنام و انقلاب فرهنگی چین رخدادهایی بودند که توجه غربیان را به خود جلب کرده بود و تا حد زیادی با تصور رمانتیک آنان از جهان سوم و مبارزات انقلابی ساکنین آن با غرب همخوانی داشت. این الگوی منتقد به فرهنگ غربی، از طریق بسیاری از دانشجویان و روشنفکرانی که در اروپا تحصیل می‌کردند به ایران نیز منتقل شد. موج آثار امه سزر، فرانتس فانون و ژان پل سارتر که به مقوله‌ی «استعمار» می‌پرداخت کشورهای را الگوی ایران قرار می‌داد که نه تنها در مقابل غرب می‌ایستادند، بلکه با تکیه بر مردم، انقلاب‌های بزرگ ملی‌گرایانه را شکل داده بودند. اما از آن جا که ایران هیچ‌گاه رسماً مستعمره‌ی کشوری نبود؛ روشنفکران ایرانی وضعیت خود را از نوع پدیده‌ای به نام «استعمار نو» می‌دیدند که طی آن کشورهای استعمارگر با وسیله قرار دادن نخبگان اجتماع فرهنگ آنان را مورد هدف قرار می‌دادند.<sup>۳۲</sup> چنین گفتاری در ایران منجر به نوعی بدبینی به نخبه‌گرایی نزد روشنفکران شد و همراه با پتانسیل موجود گروه‌های چپ‌گرای کلاسیک به ستایش مردم، فرهنگ‌های بومی و سنت انجامید.

جنبش اجتماعی منتقدین و جوانان کشورهای صنعتی که در می ۶۸ نمادین شد، تفاوت‌های بنیادینی با پژواک آن در ایران داشت. این جنبش نظام فرهنگی و نشانگان تصویری خاصی با خود آورده بود که بر آزادی فردی و انقلاب جنسی استوار بود. حامیان جنبش از لباس، آرایش مو، روابط اجتماعی، موسیقی و شعارهای یکسانی پیروی می‌کردند که به عمد هنجارهای سنتی جامعه‌ی غربی را نادیده می‌گرفت. اما ستایش غیرانتقادی از جهان سوم در این کشورها که گاهی تا حد تقدیس پیش می‌رفت، سبب شد تا آن چه از این جنبش همه‌جانبه به کشورهای دیگر و از جمله ایران می‌رسید، بدون این پشتوانه‌ی هنری، فرهنگی و سوبه‌های انتقادی و تنها بر مبارزه با غرب بنا شود.<sup>۳۳</sup> فقدان پشتوانه‌ی فرهنگی مبتنی بر «فردیت» و «آزادی فردی» که همبسته‌ی خیزش انقلابی در کشورهای صنعتی بود و انتقال جنبش به کشورهایی که جهان سوم خوانده می‌شدند، سبب شد تا نه تنها این کشورها، برخلاف پیشروان غربی خود مجموعه‌ای هنری و فرهنگی را پیرامون این جنبش خلق نکنند، بلکه در نگاهی تقلیل‌گرا، هر پروژه‌ی فرهنگی را که با امیال انقلابی و سیاسی آنان مطابقت نداشت، نادیده بگیرند یا تحقیر کنند. این امر منجر به ایجاد فرم رادیکالی از جهان‌سوم‌گرایی در کشورهای غیر صنعتی، از جمله ایران شد. جهان سوم‌گرایی علی‌رغم توجه شیفته‌وارش به فرهنگ ممالک پیرامونی درگیر در خیزش‌های ضد استعماری و جنبش‌های رهایی بخش، به نوعی دیگر جانشین شرق‌شناسی شده بود و همچنان از محوریت و مرکزیت غرب خبر می‌داد، چیزی که هانا آرنه آن را «خود بزرگ بینی واروونه» می‌خواند.<sup>۳۴</sup>

بیشی که ضمن نگاه ستایش‌گر به جهان سوم رشد کرد، برجسته ساختن مفهوم فرهنگ «بومی» یا «خودی» در کشورهای پیرامونی بود. منبع الهام این نگاه برداشت امه سزر از «بازگشت به خویش» بود که در اصطلاح «سیاه بودگی» تبلور یافته بود، تأکید او بر فرهنگ آفریقایی سیاه مقابل و قدرتش در استعمار به همراه این ایده‌ی فانون که استعمارگران در سایه‌ی انهدام فرهنگ بومی و جایگزین کردن آن با یک فرهنگ شبه غربی، به اهداف خود دست می‌یابند و برای مقاومت در برابر این تهاجم باید بر فرهنگ و گذشته‌ی خود تأکید داشت.

در ایران نگاه انتقادی به فرهنگ خودی که از دوره‌ی مشروطه شکل گرفته بود و در دوره‌ی پهلوی اول ذیل نگاه شرق شناسانه به دیگری به پدیده‌ای دارای ارزش شناسایی و حفاظت بدل شده بود تا بخشی از گفتمان ملت‌سازی شود، در این زمان و تحت تأثیر گفتمان جهان‌سوم‌گرایی به خلق تصویری اثیری از فرهنگ خودی منتهی شد که تحت هر شرایطی باید ستایش و در اکنون حاضر می‌شد: «ما از فرنگی و خارجی پرست که ما را تحقیر می‌کند متنفریم... ما همین ایران را، علی‌رغم تمام آداب و سنن کهن آن و با تمام مشکلات و مصائبش، از تمام دنیا بیشتر دوست داریم، همین ایران با تمام عقب‌ماندگی‌هایش... با خرافاتش، دورویی‌ها و حقه‌بازی‌ها... به همان ترتیب آداب و سنن و شیوه‌ی ابراز احساساتمان... اعتقادات و فولکلورمان را دوست داریم...» [مایلیم] نگذاریم فرنگی‌مآبی که مرعوب غرب است نابودشان کند.<sup>۲۵</sup>

بدین ترتیب حمله به غرب و اسطوره‌زدایی از آن که پیش‌تر با کار کسانی چون آل احمد در کتاب غرب‌زدگی نمادین شده بود، به خلق نوعی «اصالت‌گرایی» منتهی شد که بر خلاف جهان‌سوم‌گرایی، گفتاری فرهنگی بود که از خصلت‌های انقلابی و انتقادی خود به غرب نیز تهی شده بود. اگر مبارزه با استعمار و دولت مستبد همدست با غرب، در گفتمان جهان‌سوم‌گرایی همه‌ی انگشت‌ها را به سوی حاکمان نشانه می‌رفت و به عمل مستقیم سیاسی اولویت می‌داد و مانع ایجاد جنبشی هنری حول این مرکزیت انقلابی می‌شد؛ اما گفتمان اصالت‌گرا این پتانسیل را داشت که تنها روی ارزش‌های فرهنگی انگشت بگذارد و حول خود جریان‌های هنری خلق کند. پیروی از این ایده در نوشتار غالب روشنفکران دهه‌ی ۴۰ به خوبی نمایان است. طرفه آن‌که، اصالت‌گرایی با پروژه‌های ناسیونالیسم فرهنگی حاکمان پهلوی به خوبی چفت و بست می‌شد و هیچ تناقض محتوایی و فرمی با آن ایجاد نمی‌کرد. پس، به خوبی توسط دولت جذب شد و خود به بخشی از سیاست‌های فرهنگی بدل شد.

شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۶ به دستور شاه و به منظور تنظیم سیاست فرهنگی و هماهنگ کردن برنامه‌های متنوع فرهنگی و هنری که در کشور اجرا می‌شد تأسیس شد. چنین سازمانی از سوی یونسکو هم مورد تشویق قرار می‌گرفت که در آن زمان می‌کوشید مقوله‌ی «سیاست‌گذاری مدون فرهنگی» را بین دولت‌های عضو ترویج کند. این شورا طی برنامه‌های چهارم و پنجم توسعه سیاست‌های فرهنگی را تنظیم کرد. برنامه‌هایی از این دست در ادامه‌ی توجه به فرهنگ به عنوان عامل «تحکیم مبانی وحدت ملی» بودند که از دوران دولت پهلوی اول به سنت بدل شده بود.<sup>۲۶</sup>

برگزاری جشن هنر شیراز یکی از سمپتوم‌های وضعیت فرهنگ ایران در میانه‌ی دهه‌ی ۴۰ و به موازات اوج‌گیری جریان سقاخانه بود. بسیج عمومی کلیه نهادها و وزارتخانه‌های دولتی در فراهم آوردن بودجه جشن و تأکید بر جنبه‌های نمایشی و موسیقایی هنر فراگیرتر از نقاشی و مجسمه، می‌توانست هر دو وجه سیمای پیشرو و کهن ایران را بنمایاند. متولیان از سوی جشن هنر به دورافتاده‌ترین نقاط ایران فرستاده می‌شدند تا باقی‌مانده‌های ناشناخته‌ی «میراث کهن»، نقالان، گروه‌های موسیقی و دسته‌های کوچک خیمه‌شب بازی را پیدا کنند، همزمان گروه‌هایی برای گزینش هنرمندان خارجی رهسپار اروپا می‌شدند و با شرکت در فستیوال‌های اروپایی، پیشروترین و جنجال‌برانگیزترین گروه‌ها و هنرمندان را به جشن هنر دعوت می‌کردند. - بدون قضاوت درباره‌ی میزان اثربخش بودن این مراسم سالانه بر رونق فضای کلی هنر نو در ایران - جشن هنر تا حد زیادی خواست عمومی پهلوی دوم را برای تبدیل شدن به فیگوری ممتاز و هنرشناس و البته «مدرن» در منطقه‌ای با تاریخی کهن نمایندگی می‌کند.

مجموع این وضعیت نشان می‌دهد که چرا بعید نیست جریان سقاخانه (و نقاشی‌خط ذیل آن) در دهه‌ی ۴۰، به مهم‌ترین جریان هنرهای تجسمی ایران بدل شود، هنرمندان زیادی را به خود جذب کند و نوع خاصی از هنر را به عنوان هنر نوگرایی ایران معرفی کند. سقاخانه می‌تواند هم مهم‌ترین گفتمان‌های حول مفهوم «ملیت» را که مهم‌ترین دغدغه در مدرنیسم ایرانی بود نمایندگی کند و هم در راستای سیاست‌های فرهنگی حاکم نوعی «مدرنیسم فرهنگی» را تعین ببخشد و در عین حال توسط گفتارهای اصالت‌گرا تقویت شود. با چشم‌داشت‌های تزئینی و زنانه‌ی شرق شناسانانه هم‌خوان باشد و نیز با نگاه تازه به جهان‌سوم تناقض نداشته باشد.



## جریان سقاخانه، برآیند مدرنیسم فرهنگی در ایران

روایت‌های مرسوم از تاریخ سقاخانه به روزی در اواخر دهه‌ی ۳۰ خورشیدی باز می‌گردند که حسین زنده‌رودی و پرویز تناولی برای گردش به بازاری در اطراف شاه عبدالعظیم رفتند و در آن‌جا مجذوب طلسم‌ها، مهرها و اشیائی شدند که می‌توانست پاسخگوی جستجوی آنان برای مواد خام ایرانی در هنرشان باشد. دانشکده‌ی هنرهای تزئینی به سرپرستی هوشنگ کاظمی، از پیشگامان گرافیک در ایران، که خود درسی به همین نام در دانشکده داشت نیز در فراهم آوردن فضایی برای برانگیختن کنجکاوی هنرجویان نسبت به میراث گذشته بی‌تأثیر نبود. اما وجه غایب روایت، پتانسیل این جستجو برای نمادین کردن شکل ناتمام مدرنیسم در ایران است.

وجه فرهنگی مدرنیسم در ایران، از یکسو با تأکید بر امر جمعی - در این‌جا ملیت و اصالت‌های گذشته - و انکار یا دست کم ادغام «فردیت» در پروژه‌های تشویق شده توسط سیاست‌های فرهنگی رخ می‌دهد و از دیگر سو با تلقی شرق‌شناسی از «دیگری» و جهان‌سوم‌گرایی از «دیگر بودگی» به مثابه کلیتی یکدست و بدون تناقض مواجه است. به علاوه، اگرچه - برخلاف آن‌چه در شعر و ادبیات مدرن اتفاق افتاد - کمتر نقاش یا مجسمه‌سازی مستقیماً در انجمن‌ها یا احزاب چپ عضویت داشت؛ با این وجود، گرایش به چپ در میان روشنفکران از دهه‌ی ۲۰ خورشیدی، و ایمان به توده‌های زحمتکش نیز نوعی جمع‌گرایی را تقویت می‌کرد. این زمینه‌ی اجتماعی در کنار فقدان تجربه‌ی بیان تصویری پیوسته با اجتماع - پتانسیلی که در شعر فارسی کمابیش وجود داشت، در سال‌های مشروطه به اوج رسیده بود و در ادبیات مدرن نیز ادامه یافته بود - زبان سقاخانه را در ادبیاتی شمایی خلاصه کرد که تنها واژگان مورد علاقه‌اش را در گذشته جستجو می‌کرد.

مدرنیته، آزادی فرد از قالب‌های از پیشی و گفتارهای جمعی است. اما آن‌چه در جریان هنر نوگرایی ایران از ابتدا تا مشهورترین جریان آن سقاخانه در دهه‌ی ۴۰ رخ نداد، رهایی از همین گفتارهای حاکم و رسیدن به تصویری خودبنیاد از جهان و اشیاء است. ایراد اساسی در سقاخانه نه در گذشته‌گرایی بلکه در کلی‌گویی و بی‌تاریخی است. خاصیت عمده‌ی هنر نوگرایی ایران است که تا جریان سقاخانه، جز در مواردی استثنایی با هیچ چیزی در اکنون یا گذشته پیوند خاص، متمایز و قضاوت‌مند برقرار نمی‌کند، به همین دلیل صرفاً شمایی است. شمایی‌هایی که سقاخانه برمی‌گزیند همگانی و یکسان است و جز احتمالاً فرم اشیاء یا اشکال، معیاری برای انتخاب که شامل پیچیدگی‌های معنایی، نقد به گذشته یا بازخوانی آن برای بکارگیری در امروز باشد وجود ندارد. نه تنها تناقض، پیچیدگی و گسست میان حال و گذشته نیست که سقاخانه را به سوی فرم‌های انتخابی‌اش سوق می‌دهد، بلکه فرم خود روشی برای نادیده گرفتن تناقض و پشت کردن به وضعیت مغشوش اکنون است. نکته آن‌که، علاقه به گذشته تنها در بکارگیری اجزای چندپاره‌ی کهن خلاصه نمی‌شود. نقاشی‌ها و مجسمه‌های پیروان سقاخانه به لحاظ موضوعی نیز با وجهی رماتیک، یادآور اسطوره‌ها، ادبیات حماسی و یا عامیانه هستند، گویی همچنان در جهان پیشامدرن خلق شده باشند.

تنها اهمیت این «بازگشت» تمام و کمال به میراث تصویری گذشته، در ارتباط فرمال آن با نقاشی مدرن است. سقاخانه بر خلاف قالی و مینیاتور توانایی آن را پیدا کرد تا وجهه‌ای از مدرن‌شدگی در ایران را بنمایاند و از این رو طبیعتی همخوان با روند مدرنیزاسیون یافت. و چون با گفتارهای حاکم فرهنگی، با مدرنیسم از بالا و با نگاه ستایش‌گرانه به گذشته سازگار بود، حتی آن‌چنان که ضیاء‌پور و نسلش برای ورود و اثبات فرمی ناپذیرفته و نو جنگیدند نیاز به درگیر شدن با هیچ چیز را نداشته باشد، حال آن‌که امر مدرن از بیخ و بن امری متناقض و ناسازگار است.

اغلب گفته می‌شود که به دلیل تجربه‌ی نیمه‌کاره‌ی مدرنیته در ایران و عدم آگاهی از این وضعیت ویژه، ادبیات و هنر مدرن ایران در بیان روح جمعی ناتوان بوده است. جریان سقاخانه اما، شاید در گامی عقب‌تر، در بیان فردی هم چندان کامیاب نبود. محدودیت واژگان بصری سقاخانه در گذشته و تخیلی درخودمانده که نتوانست یا امکان آن را نیافت این واژگان را به طریقی غیرتزیینی به امروز پیوند بزند، سبب شد تا این جریان تنها بازتابنده‌ی کلیتی از فضای مدرنیسم فرهنگی در ایران باقی بماند. موضوعی که پرداختن به آثار این هنرمندان، در فرایندی غیر بیوگرافیک و غیر کورنولوژیک، به شکلی خودویژه، ذیل بیانی که با تفرّد نفس و حتا تعریف شخصی آنان از تاریخ و زمان پیوند بخورد را ناممکن می‌کند. این به طور قطع، به معنای انکار قابلیت‌های فردی هنرمندان این جریان و فرض پیشینی یکسانی و

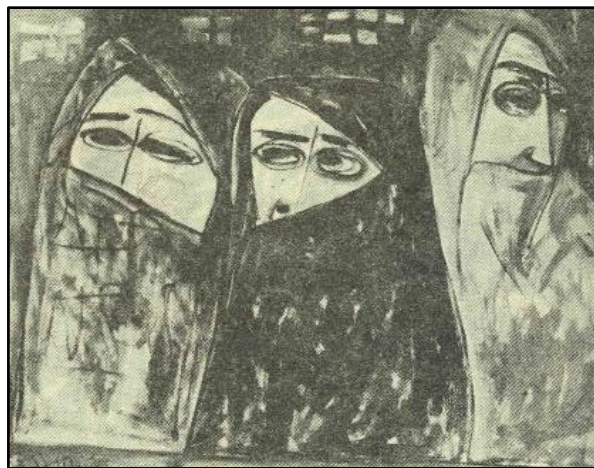
همسطحی کار همه‌ی آنان با یکدیگر نیست. اما هیچکدام از این کوشش‌ها، منهای خلاقیت‌های اولیه که آن نیز بعدها به تکرار مداوم انجامید قادر به خلق چیزی بیش و بیرون از این ماهیت کلی نشد.

خیزران اسماعیل‌زاده

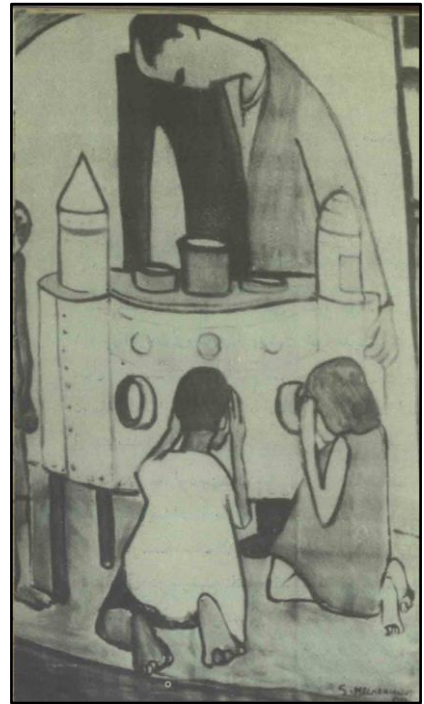
تصویر ۱. جلیل ضیاپور، گل امیر و گل بهار، ۱۳۳۴



تصویر ۲. سیراک ملکونیان، زنان چادری، میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰



تصویر ۳. سیراک ملکونیان، شهر فرنگ، ۱۳۳۶



تصویر ۴. هوشنگ پزشک نیا، تابستان، دهه‌ی ۱۳۳۰



منبع: نشریه حرفه هنرمند، شماره ۵۷

- <sup>۱</sup> مدرنیزاسیون و آزادی‌خواهی دو خواسته‌ی اصلی مشروطه‌خواهان بود. اولی با شکل‌گیری دولت پهلوی تا حدی به سامان رسید و دومی در همین زمان و با آغاز پهلوی به محاق رفت. اثرات فقدان این آزادی در پروژه‌های فرهنگی حاکمان و نیز تبدیل آن به مسئله‌ای سیاسی که می‌بایست باز پس گرفته می‌شد خود بر تاریخ هنر معاصر ایران اثرات زیادی داشته است.
- <sup>۲</sup> تمام این بناها در پهلوی اول ساخته نشدند، کار انجمن آثار ملی در پهلوی اول آغاز و در پهلوی دوم استمرار یافت.
- <sup>۳</sup> جزئیات فعالیت انجمن آثار ملی در کتابی به نام «کارنامه انجمن آثار ملی» آمده است: بحرالعلومی، حسین (۲۵۳۵)، کارنامه انجمن آثار ملی از آغاز تا ۲۵۳۵ شاهنشاهی، انتشارات انجمن آثار ملی.
- <sup>۴</sup> اسماعیل آشتیانی شاگرد کمال‌الملک در مقاله‌ای درباره‌ی استادش به دیدار رضا شاه از مدرسه صنایع مستظرفه و دلایل تعطیلی آن اشاره کرده است. آشتیانی، اسماعیل (۱۳۵۸) «محمد غفاری (کمال‌الملک)»، وحید، شماره ۲۶۲ و ۲۶۳.
- <sup>۵</sup> همان‌جا.
- <sup>۶</sup> در سال ۱۳۵۴ شمسی، سه جزوه به نام «اسناد و اطلاعات نیم قرن فرهنگ و هنر ایران» به مناسبت پنجاهمین سال شاهنشاهی پهلوی منتشر شد که مروری فهرست‌وار بر فعالیت‌های ادارات و و انجمن‌ها و وزارت‌خانه‌ها با موضوع فرهنگ و هنر داشته و فعالیت‌های آنان را به همراه اسانامه‌ها و اهداف و وظایف شرح داده است. جلد اول این جزوات به اداره‌ی هنرهای زیبا و وزارت فرهنگ و هنر، جلد دوم به موسسه مردم‌شناسی و فرهنگستان زبان فارسی و جلد سوم به اداره‌ی باستان‌شناسی و انجمن آثار ملی پرداخته است.
- <sup>۷</sup> جز موارد محدودی همچون موزه‌ای به نام کمال‌الملک در کتابخانه مجلس که در سال ۱۳۱۰ به تشویق اسماعیل آشتیانی بنا شد و به نگهداری تعدادی از نقاشی‌های کمال‌الملک اختصاص داده شد. ببینید: آشتیانی، «کمال‌الملک»
- <sup>۸</sup> «اسناد و اطلاعات نیم قرن فرهنگ و هنر ایران»، جلد سوم، ص ۱.
- <sup>۹</sup> تالین گریگور در مقاله‌ای با نام «بازآفرینی ذوق خوب: مدرنیست‌های پهلوی اول و انجمن آثار ملی» این سخنرانی را با جزئیات دقیق‌تر طرح می‌کند و درباره‌ی همسویی امیال و جاه‌طلبی‌های معماری شرق‌شناسان همسو با ذوق و سلیقه‌ی خاصی که مدرنیست‌های پهلوی اول به دنبال آن بودند نکاتی طرح می‌کند. ببینید: Grigor, Talinn, Recultivating "good taste": the early Pahlavi modernists and their society for national heritage, Iranian Studies, Volume 37, Issue 1, 2004
- <sup>۱۰</sup> درباره‌ی این تصور جسمانی از هویت ملی در ناسیونالیسم ایرانی و تأثیر گفتمان شرق‌شناسانه در تجددگرایی و مشروطه‌خواهی ایرانیان، فاطمه صادقی با الهام از ادوارد سعید در کتاب «جنسیت، ناسیونالیسم و تجدید در ایران» به تفصیل نوشته است. ببینید: صادقی، فاطمه (۱۳۸۴)، جنسیت، ناسیونالیسم و تجدید در ایران (دوره‌ی پهلوی اول)، قصیده سرا، همچنین؛ سعید، ادوارد (۱۳۹۰)، شرق‌شناسی، ترجمه لطفعلی خنجی، امیرکبیر.
- <sup>۱۱</sup> منظور قسمی بازنمایی است که از جامعه‌ی هنری انتظار می‌رفت، توسط احزاب چپ‌گرا تبلیغ می‌شد یا توسط نقاشان مکتب کمال‌الملک اجرا می‌شد.
- <sup>۱۲</sup> ضیاپور (۱۳۲۸)، «نقاشی»، خروس جنگی، شماره ۱، ص ۱۲.
- <sup>۱۳</sup> ضیاپور در مصاحبه با مجابی می‌گوید که از طرف دولت ماموریت داشتیم برای مطالعه‌ی نقوش در فرهنگ عامه به اطراف و اکناف مملکت سر بزنم. ببینید: مجابی، جواد (۱۳۹۲) سرآمدان هنر نو، به‌نگار، ص ۵۰.
- <sup>۱۴</sup> پزیشک نیا در سال‌های آخر دهه‌ی ۲۰ و همچنین دهه‌ی ۳۰ به عنوان نقاش کارمند شرکت نفت در آبادان بود.
- <sup>۱۵</sup> شیبانی نیز در سال ۳۵ در سفری تحقیقاتی برای سیر و تحقیق در نقوش تزئینی و فرهنگ عامه به جنوب سفر می‌کند. همان، ص ۵۹.
- <sup>۱۶</sup> همایون، داریوش (۱۳۲۸)، «آن چه در پیش داریم»، جام جم، شماره ۱، ص ۴.
- <sup>۱۷</sup> همایون، داریوش (۱۳۲۸)، «هنر ملی»، جام جم، شماره ۲، صص ۳۹-۴۱. به نظر می‌رسد «هنر ملی» مد نظر جام جم، نوعی تلاش واکنشی برای مقاومت در مقابل فرهنگی است که توسط حزب توده و روشنفکری چپ‌گرا تبلیغ می‌شد. با این همه در محتوا با مفهوم ملیت ساخته شده تا آن زمان تفاوتی ندارد. ضمن آن که تأکید آن بر مایه گرفتن منحصراً «فنون» از هنر پیشرو و جهانی و نه «موضوعات» با کاری که هنرمندان نوگرای نسل اول انجام می‌دهند یکی است.
- <sup>۱۸</sup> جباری، غلامحسین (۱۳۳۴)، «در پیرامون این مجله»، نقش و نگار، شماره ۱، ص ۲.
- <sup>۱۹</sup> - (۱۳۴۱)، «آشنایی با مکانی ناشناخته»، هنر و مردم، شماره ۱.
- <sup>۲۰</sup> به نظر می‌رسد در خلق وجهه‌ی اقتصادی در هنرهای تجسمی نوگرای ایران سه زن نقشی اثرگذار داشته‌اند. نخستین آنان فرح پهلوی است، او که تحصیل‌کرده‌ی معماری در فرانسه بود، از آغازین سال‌های دهه‌ی چهل و به موازات انقلاب سفید محمدرضا شاه پهلوی، زمام امور فرهنگی را به دست گرفت و خود به یکی از مهم‌ترین مشوقان و خریداران آثار هنری بدل شد. باقی افراد خانواده‌ی سلطنتی نیز رفته رفته - به دلیل رقابت یا آشنایی - به خرید آثار مدرن علاقه نشان دادند. در گالری‌داری وابسته به اقتصاد نیز معصومه سیحون (همسر هوشنگ سیحون، معمار، رئیس دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران و از اعضای مهم‌ترین شوراهای انجمن‌های فرهنگی-هنری دولتی) و مدیر گالری سیحون، همچنین زنی فرانسوی به نام پولت (با نام فارسی افسانه بقایی همسر کاووس بقایی، پسر تیمسار حسن بقایی از افراد نزدیک به خانواده‌ی سلطنتی) مدیر گالری بورگز چهره‌هایی پیشگام بودند. سلیقه‌ی خاص و احتمالاً زنانه‌ی این سه نفر و روابط اقتصادی آنان با دولت، سفرای خارجی و غربیان، به عنوان مهم‌ترین - و شاید تنها - خریداران آثار هنری مسائلی است که نمی‌توان نقش آن را در رواج و اهمیت جریان سقاخانه نادیده گرفته گرفت. هرچند خود می‌تواند مبحثی جداگانه برای بررسی سقاخانه از منظر «اقتصاد هنر» و نقش در کرانه و در عین حال پر اهمیت زنان در شکل‌گیری نوع خاصی از ذوق هنری باشد.

<sup>۲۱</sup> برای نمونه در سال ۱۳۴۱ در مجله‌ی هنر و مردم در وصف فعالیت‌های اداره‌ی هنرهای زیبا چنین نوشته می‌شود: «تمایشگاه‌هایی که این اداره از آثار هنری ایران در کشورهای خارج تشکیل داده و می‌دهد همواره در جوامع هنری ممالک مختلف با حسن استقبال مواجه گشته و موجب بالا بردن حیثیت بین‌المللی میهن ما بوده است.» (۱۳۴۱)، «آشنایی با مکانی ناشناخته»، هنر و مردم، شماره ۱.

<sup>۲۲</sup> برای نمونه داریوش آشوری در مصاحبه‌ای در سال ۴۷ می‌گوید: «در شکل جدید رابطه‌ی استعماری، کشورهای جهان سوم با داشتن حکومت مستقل و قانون اساسی و حقوق بین‌المللی از طریق رابطه‌ی پنهان استعماری استثمار می‌شوند. و برای حفظ این استثمار کشورهای استثمارگر پنهانی در ساختمان قدرت سیاسی این کشورها دخالت می‌کنند و با گذاشتن عوامل خود بر سر کارها، این کشورها را از لحاظ سیاسی و اقتصادی تحت اتقیاد در می‌آورند.» (۱۳۴۷)، گفت و گویی با داریوش آشوری درباره‌ی مسائل اجتماعی امروز: انسان و اجتماع» فردوسی، شماره ۸۵۴، ص ۱۷.

<sup>۲۳</sup> محمدرضا نیکفر مقاله‌ای دقیق درباره‌ی خصلت‌های متناقض جنبش می ۶۸ در کشورهای پیشرفته و تأثیرات تک‌بعدی آن بر کشورهای در حال توسعه نوشته است. ببینید: نیکفر، محمدرضا (۱۳۸۷)، «۱۹۶۸: گسترش پهنه‌ی امکان»، نگاه نو، شماره ۷۷.

<sup>۲۴</sup> هانا آرنت در نامه‌ای به یکی از فعالان جنبش می ۶۸ می‌نویسد این تصور که هرآنچه در ایران، برزیل و ویتنام رخ می‌دهد به غرب برمی‌گردد، نوعی خودبزرگ بینی واروونه است. او در ادامه بر شناخت پهنه‌ی ممکنات در عمل سیاسی تأکید می‌کند. همان.

<sup>۲۵</sup> نجوا (۱۳۴۷)، «فرهنگ مردم»، فردوسی، شماره ۸۲۷، صفحه‌ی ۳۱. همچنین، نگین نبوی در کتاب «روشنفکران و دولت» بسیاری از منابع مکتوب و مجلات و روزنامه‌ها در دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ را جستجو کرده و با ارائه‌ی نقل قول‌هایی از روشنفکران مختلف هژمونی گفتار اصالت‌گرا را در ادامه‌ی جهان‌سوم‌گرایی نشان می‌دهد. ببینید: نبوی، نگین (۱۳۸۸)، روشنفکران و دولت، سیاست، گفتار و تنگنای اصالت، ترجمه حسن فشارکی، شیرازه.

<sup>۲۶</sup> چنگیز پهلوان در شرح وضعیت برنامه‌ریزی فرهنگی در ایران می‌نویسد: «توجه به اصالت فرهنگی عامل مهم تقویت مبانی وحدت ملی است... وحدت ملی اگر بر مبانی خودآگاهی از میراث فرهنگی استوار باشد استحکام بیشتری خواهد یافت...» و در ادامه نیز به موضوع مطرح شدن نوعی خودآگاهی فرهنگی در محافل روشنفکری با تکیه بر بازگشت به گذشته و طرد ارزش‌های غرب اشاره می‌کند. پهلوان، چنگیز (۱۳۵۳)، «برنامه‌ریزی فرهنگی در ایران»، نگین، شماره ۱۱۵، صص ۱۳-۲۰.