

## جنبش سقاخانه؛ انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران

حسین ابراهیمی ناغانی\*

عضو هیئت علمی دانشگاه شهرکرد و دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۹/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۲)

### چکیده:

کاربست عناصر تصویری و جلوه های بصری هنرهای کهن، قومی و سنتی در آثار سقاخانه ای ها مورد وثوق همگان است. اما در این التفات، نوع نظرگاه و چگونگی کاربرت، اهمیت ویژه ای می یابد. گفتمان هویت و سایه سنگین آن در دهه های اخیر بر جامعه "نقد هنری"، تأثیر عمیقی در عدم گشودگی معیارهای زیبایی شناسی واقعی این جنبش داشته است. لذا تشبث به میراث گذشتگان را وجهی شعارزدگی و نگرش در سطح ارزیابی کرده اند. این پژوهش با نگرش نقد "زیبایی شناسی" جنبش سقاخانه؛ ارزش های خودبسنده آثار ایشان را که تحت سیطره نقدهای "ماهیت پندارانه" معطوف به "هویت گرائی صرف" است؛ مهجور و ناگشوده می یابد. لذا می کوشد با معرفی چگونگی نگرش این هنرمندان به میراث هنری گذشتگان که بیشتر در کنش "کشف و گشودگی" شگردها و تمهیدات زیبایی شناسانه "آن مواریث جستن است، هم به واکاوی ارزش های زیبایی شناسانه هنرهای مورد التفات ایشان پرداخته و به ساخت های همیشگی "هنر ایران" اشارتی کرده باشد و هم "گوهر ناب فرم و اشکال هنری" آثار ایشان که در "تجربه زیبایی شناختی" اندیشه هنرمندان نهفته می باشد را به بوته نقد و نظر بنشانند. به نظر می رسد پرویز تناولی در این جنبش نقشی تعیین کننده داشته باشد، از همین روی این پژوهش بر آثار وی تأکید بیشتری دارد.

### واژه های کلیدی:

جنبش سقاخانه، میراث هنری، تمهیدات، زیبایی شناسی، تجربه زیبایی شناختی، تناولی.

## مقدمه

ما را دیده ای باید که بتواند گذشته را در جایگاهش و در تفاوت های آشکارش با حال ببیند، اما چنان زنده که در نظر ما همچون حال جلوه کند. این است آن چشم آفرینشگر....  
"تی.اس. الیوت"

نخستین کسانی که با این انگیزش هنری در دهه های سی و چهل به تولید آثار هنری مبادرت ورزیدند حسین زنده رودی؛ پرویز تناولی؛ صادق تبریزی؛ مسعود عربشاهی؛ فرامرز پیلارام؛ منصور قندریز؛ ناصر اویسی و ژازه طباطبائی بودند. این نقاشان غالباً از فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای تزیینی بوده و تحت تعالیم آکادمیک بر اصول و چارچوب های هنر غرب آگاهی و وقوف کامل یافته، آن را زبانی درخور برای اشاعه اندیشه خویش یافتند و لذا از حدود سالهای ۱۳۳۵ فعالیت هنری خود را به عنوان گروهی نوگرا<sup>۱</sup> تحت نام "جنبش سقاخانه" آغاز نمودند. "سقاخانه ای" عنوانی بود که کریم امامی [ از روزنامه نگاران و منتقدان هنری-ادبی دهه بیست و سی ] به آثار این هنرمندان داده بود که چون هر نام دیگری آنطور که خود می گفت؛ در ابتدا صرفاً وسیله ای بود برای یادکردن و متمایز ساختن شخصی یا چیزی از اشخاص و چیزهای دیگر. اما در ادامه به زعم نگارنده همین نام توسط معنا و محتوای خاصی که از آن افاده می شد باعث بروز نقدها و تحلیل های یک جانبه نگارانه ای از کلیت هنر این هنرمندان و جنبش گردید. هنرمندان سقاخانه در ابتدای امر به تحقیق و جستجوی موشکافانه در جلوه های تصویری و نحوه برساخته شدن گونه های هنری گذشتگان پرداخته و در این میان از واریسی و اکاوی هنرهای باستانی؛ هنرهای بومی و قومی و سنتی گرفته تا فرهنگ تصویری عامیانه و مردمی دریغی نداشتند (تصاویر ۱ تا ۶).<sup>۲</sup> بنابر غنای فرهنگی و تمدنی ایران، و نیز آنچه شاهد بروز و ظهور دیگر بار آن خواهیم بود باید گفت، گنجینه هنرهای صناعی ایرانی از این حیث بسی الهام بخش و دیر پای می نماید.

بنای سقاخانه را اگر مجموعه ای از مصالح و عناصر متفاوت بدانیم که اکثراً کارکرد آیینی و جادویی داشته و سوای کاربرد خود بنا که مشرب تشنگان است، پیکره ای از دست ساخته ها و دستآویزهایی است که اندامی پرپیرایه را می ماند برساخته مشارکت عمومی مردم کوچه و بازار. مردمی که در آیین آویزش اشیاء طلسم گونه و جادویی بر پیکره سقاخانه توفیق در امور حیات و کسب و کار گرفته تا سعادت ابدی را یکجا و بدون رده بندی سلسله مراتبی در جریان روزمره طلب کرده و استمداد می جویند. در چنین فرهنگی برساخته شدن سقاخانه با همه ظرفیت های کاربردی و تزیینی اش محصول کنش افرادی است که سطح کار و امور روزمره شان از مسائل آیینی و متافیزیکی جدا نبوده و در هم تنیده شده است. لذا این آثار و عناصر افزودنی به بنای سقاخانه چه در قالب دست نوشته های ادعیه گونه و چه طرح ها و طلسم های جادویی، دست ساخته استادان و صنعتگران بنام و حرفه ای نبوده، بلکه برساخته افرادی است که صرفاً به اصول جفر و رمل و اسطرلاب آگاهی داشته و بنابراین از حیث بصری، بادهگی و شوخ طبعی نمکینی در آنهاست که نگاه ورزیده و آموخته هنری را از حیث ابعادی چند، همچون "پچیگی"؛ "غریب بودگی" و "سادگی" بدوی<sup>۱</sup> جذب کرده و به خود مشغول می دارد. اندک اندک این ظرفیت ها و شناسه های زیباشناختی از پس پیام های رمزی و کاربردی لحاظ شده که چون حجابی صلب و سترک آنها را در برگرفته بود، مدیون طبع آزموده و انگیزش پویشگر هنرمندانی چند، رو به آشکارگی نهاده و حیاتی نوین یافته است. از آمیزش و التقاط وجهی زیباشناختی با عناصر بومی و مستعد که اینک از کارکرد اولیه خویش برهنه گشته و معنایی نوین یافته اند، مکتبی هنری شکل گرفت به نام "جنبش<sup>۲</sup> سقاخانه".

## نه الزاماً هویت گرا، نه یکسره سنت ستیز

این سخن گویای آن مطلب است که این ظرفیت در ذهن شخصی جای گرفت که پیش تر نظام و ساحت هنری نظرگاه خویش را پرداخته و اینک آنچه دیده بود، برای تبدیل شدن و نزدیکی به آن فضا آمادگی تغییر و هم نشینی داشته است. هدف از این سخن آن است که بگوییم چگونه نظام حاکم بر ذهن این هنرمندان که تعالیم دانشگاهی را متناسب با آموزه های مدرن فراگرفته بودند، در ابتدای امر با پیش فرض های قبلی کوس هویت گرایی ننواخته و بر طبل حفظ سنت ها نکوفته اند. اما همین جا برای ممانعت از درگرفتن انتقاد عجولانه در خصوص آنچه گفته شد و برای آگاهی از آنچه در نهایت مدنظر نگارنده است از زبان مؤلفین کتاب "مسائل زیبایی شناسی و هنر" بر این نکته تاکید گذاشته و به آن می اندیشم که: "هنرمند در جهانی متولد می شود که سرشار است از آثاری که جملگی پیش از او آفریده شده اند. او نه تنها زندگی واقعی معاصران و نیاکان خود؛ مجموعه

با واکاوی دقیق چگونگی دل سپردگی هنرمندان سقاخانه ای به عناصر و اشکال سنتی، معلوم می گردد که این نگاه و نقد صرفاً "هویت گرایانه" که بیشتر از جانب برخی منتقدان مطرح گشته و یگانه عامل شکل گیری این جریان هنری را تنها در سایه علت های اجتماعی، آن هم "مقابله با جریان سلطه گری حکومت بر هنر"؛ "رویارویی با ایسم های وارداتی غرب" و "دفاع از نگاه آیینی"<sup>۳</sup> دانسته و عنصر هویت خواهی را یگانه می پندارند، عجولانه و یکسویه می باشد. صادق تبریزی یکی از هنرمندان این جنبش که آن نیز چون دیگر هنرمندان سقاخانه داعیه دار سردمداری جنبش سقاخانه است، در اتفاقی و تصادفی وقوف یافتن بر ظرفیت های هنری سنتی و استعداد باززایی در آنها می گوید: "خطاطی [آقای سنائی] در کارگاه سفال سازی برای یک مسجد کتیبه می نوشت. با مشاهده آن خطوط به ارزش زیبایی شناختی حروف پی بردم و این که از کنار هم گذاشتن آنها چه ترکیبات بدیعی می توان به دست آورد" (شمخانی، ۱۳۸۴، ۱۶۳).

تعصب و اهتمام بر اعادهٔ هویت". اساساً کار هنر انعکاس اندیشه ای از قبل نوشته و سازواره ای از قبل آرایه شده نیست.

البته در ادامه خواهیم گفت که چگونه و بر چه سیاق این نگرش به آرمان ها و نشانه های ایرانی در اندیشه ایشان راه یافته و همسوی با جریانات روشنفرانه رو به سوی آمیزش و همگرایی دارد. اما باید بدانیم که انتساب صفاتی نسنجیده بر کلیت هنر این افراد آن هم از این دست ویژگی ها، اسارت اندیشه و غایت کار ایشان در دام رسانه ای بودن و غرض ورزی های جزم اندیشانه است که رأی و نظری ناثواب است. در دیگر سوی هستند کسانی که این جنبش را یکسره نهال تفکر غرب گرایی و غرب زدگی دانسته و از آن به "رشد نهال بی قواره یا میوه های تلخ ( رازی، ۱۳۷۳، ۱۷۲ )" یاد کرده اند. همچنین هم زمان شدن این جنبش با تأسیس و شکل گیری نهاد وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۳ و ره یافت دولت به یک سیاستگذاری در عرصه هنر؛ برخی نیز آن را برآمده از نیت نظام سلطه و تطمیع کننده نیت نظام حاکم برشمرده اند. این نظرگاه نیز ناثواب است چرا که نشانه های میهمان در آثار سقاخانه ای ها مبین این است که این جنبش در ویرانسازی نیت هدفمند، پیشرو بوده است، آنچنانکه به زعم "آیدین آغداشلو" در "ریشخند به هنر رسمی ( آغداشلو، ۱۳۷۲، ۴۷ )" تردیدی به خود راه نداده است.

اگر هنر سقاخانه را نسخه ای طبیعیانه برای احیاء هویت بینگاریم، آنچه سر آخر می ماند مصداق سمساری و عتیقه فروشی است که مواد و مصالح قدیمی و تاریخ گذشته را گردهم آورده و می توان آنها را یک به یک تفکیک کرده از هم بازشناخت و نام برد یا همچون آلبوم عکس یادگاری است که باید صفحه به صفحه و مجزا و جزا و برق زد و یاد و خاطری تازه کرد. لذا این "رجعت به گذشته تصویری" الزاماً به قصد واکنش و "یافتن هویت ملی" نیست. هر اثر سقاخانه ای، حیاتی دارد مستقل و خوبسنده که حتی از حیث شناختی و افاده گری معنایی نیز

پپیچیده و نظام پرتضاد روابط انسانی، بلکه علاوه بر این قرن ها تاریخ هنر را نیز مطالعه می کند. پیوند او با زندگی فقط پیوند ساده با رویدادها نیست، بلکه همانطور که "یان بوچر" تاکید می گذارد- پیوندی است با فرهنگ معنوی جامعه" (سیلایف، ۱۳۵۲، ۱۰۸). با وجود همه این مسائل این هنرمندان هستند که در دنیای مدرن حافظ معنویات هستند" (هریسون، ۱۳۸۰، ۱۷۹).

داستان تناولی و زنده رودی نیز آنگاه که به حرم حضرت شاه عبدالعظیم رفته بودند نیز حکایت از همین نوع جستجوها برای یافتن مواد و مصالحی برای انعکاس و عملیاتی کردن اندیشه و پنداشت های ایشان دارد. تناولی نقل می کند که: "در آن وقت ما هر دو در جست و جوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم تا بتوانیم از آنها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آنها، از تکرار نقش ها در آنها و از رنگ های روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد" (کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه، ۱۳۵۶). کلمه "کار" در این جمله به نوعی دلالت بر اندیشه، نظام و قاعدهٔ نضج گرفته و پیشتر شکل یافته دارد و از پی آن است که به دنبال مواد و مصالح، ره به انتخاب و گزینش عناصر ایرانی می برند. آنچنان که خود ایشان معترفند، این جستجوها و رجعت ها "ضرورت های تصویری" است و آنچه ایشان را مجذوب ساخته "سادگی فرم" و "رنگ های درخشان" بوده که در بُعد تجربهٔ زیبایی شناختی ماوا می گزیند نه در اندیشه تعصب بر هویت گرائی صرف. "سرهربرت رید" معتقد است: "هنرمند آن چیزی را نقش می کند که می خواهد ببیند" (رید، ۱۳۶۲، ۱۰۰). لذا اگر اینگونه به این گزینش گری نظر افکنیم باید بگوییم آنچه ایشان می خواستند ببینند و در جستجویش بودند، همانگونه که گفته شد مواردی است که در اقلیم "تجربه زیبایی شناسی" جای دارد و نه زایدۀ



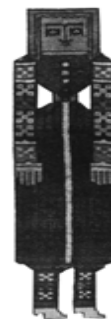
تصویر ۴- جفت علم.  
ماخذ: (کن پای، ۱۳۸۶، ۱۶۹)



تصویر ۳- مجسمه مفرغی، لرستان.  
ماخذ: (موزه خرم آباد شماره ۵)



تصویر ۲- قالی سجاده ای، بلوچ.  
ماخذ: (husego, 1978, 104)



تصویر ۱- جزئی از قالی بلوچ با  
نقش خسرو و شیرین.  
ماخذ: (تناولی، ۱۳۶۸، ۲۰)



تصویر ۶- در و پنجره، یزد.  
ماخذ: (هراجی، ۱۳۸۶، ۵۸)



تصویر ۵- در تکیه معاون الملک، کرمانشاه.  
ماخذ: (هراجی، ۱۳۸۶، ۸۲)

می‌زندند) مسیر تغییر را با شناخت از الگوهای تمدنی خویش به پیش می‌برند. شعار ایشان این بود که تجدد ایرانی باید از دل سنت ایرانی برآید نه سنت اروپایی. اما "نوگرایی" به نوعی باز نمودگی و انعکاس واکنش تهاجمی به هر آنچه کهنه و قدیمی تلقی می‌گردد، است. لذا سخن از نوعی "ایدئولوژی" در میان است که در درون خود دفاع از خردباوری نوحواهی را باور اصلی دانسته و به آن پایبند است. اینجا سخن از نوعی "ایدئولوژی" به میان می‌آید که بار معنایی و عاطفی پیدا کرده و لذا در مقابل خویش سنت و قدیم را در هم آمیخته کرده و در روبروی خود حاضر ساخته و در تعارض با آنها قد علم می‌کند.

با توجه به تعاریف مذکور از اندیشه نو برخی جریان‌ها که در ابتدا باید آنها را تحت عنوان "نوحواهی" در اندیشه و تفکر به حساب آورد، از جمله جنبش هنری "سقاخانه" با توجه به آنکه تعریف واقعی و وثیقی از سنت بدست می‌دهد، جریانی "تجددخواه" به حساب آورد چرا که به سنت به عنوان امری قدیمی با بار معنایی عاطفی که روبروی معاصر و "نو" قرار می‌گیرد، نگاه نکرده؛ بلکه به سنت به عنوان ریشه‌های فرهنگی یک جامعه می‌نگرد و آن را نگاه می‌دارد. سنت از نگاه ایشان تحرک و پویایی دارد و به مثابه "حضور گذشته در حال" (بهنام، ۱۳۸۳، ۳۰) است. بنابراین در فحوای آثار ایشان نوگرایی و تجدد، "ریشه کن کردن گذشته نیست و ما همواره با حافظه جمعی خود زندگی می‌کنیم، سنت جزئی از تاریخ است (همانجا)". ایشان به این امر وقوف یافته که ما ایرانی قدیم نخواهیم بود ولی می‌توانیم ایرانی جدید باشیم. به قول آلن تورن جامعه شناس فرانسوی، ما کاروان شتر نیستیم که لزوماً پای خود را در جای پای شتران جلو کاروان بگذاریم، اما باید کاروان تمدن را در راهی که می‌پیماید همراهی کنیم" (همان، ۳۷). در این میان توجه به "خویشتن خویش" که از جبهه بارز "بیانگری" "هنر نو" به حساب می‌آید از ممیزه های بارز هنر شکل گرفته در این دوران خصوصاً جنبش سقاخانه بوده که در عین وفاداری به شگردها و شکل‌های هنر سنتی ایران، در بارور نمودن آن اهتمام ورزیده است. این وجه که به صورتی برجسته در سوئی تجربه های زیبایی شناختی نمود می‌یابد، امروزه بیش از هر محتوای دیگری از درون آثار جنبش سقاخانه خواندنی و نمودیافتنی است. "هنر چیزی جز بیان تجربه آدمی نیست، و درک کردن و لذت بردن از هنر همانا توانایی تماشاگر است به مرتبط ساختن اثر هنری با ذخیره تجربه های بر هم انباشته شده شخصی اش" (نیوتن، ۱۳۷۷، ۲۵۹).

از حیث جامعه شناسی، کارکرد هنر در جامعه در دو بعد "عرصه شکل دهی هنر در جامعه" و "عرصه بازتابی و انعکاسی در جامعه" مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. که این مورد آخری عاملی جهت یکپارچگی و شکل دهی به رفتار مردم و نیز محرک ساماندهی ایدئولوژی در نظام های ایدئولوژیک می‌باشد. جنبش سقاخانه را اگر بخواهیم با این معیار محک زده تا باز خورد آراء طرح شده را سنجیده باشیم، باید بگوییم که جنبش سقاخانه سوای یادآوری موارث دیداری و همچنین بازتولید مصادیق تصویری ملی و شکوه الگوهای پادشاهی، توانان در کار بست عناصر آیینی و نمادهای مذهبی آن هم یکجا (که این خود از حیث زیبایی شناختی قابل تأمل می‌باشد) توفیقاتی چند یافته است. این نگاه توانان از یکسو انکار انگ های

نیازی به خاطرات و یادها و تجربه های پیشینی ندارد. اگر غیر از این باشد به زعم "کلایو بل": "آنچه از چنین تابلویی [اثری] نصیب بیننده می‌شود، در بهترین حالت، گیجی مطبوعی ست که از هیجان زنده شدن خاطرات تجربه شده پیشین حاصل می‌شود (واربرتن، ۱۳۸۷، ۲۰)". لذا چنین آثاری برانگیزاننده شور و احساسی زیبایی شناختی نخواهند بود. پیکره و کلیتی است معنادار، که نه مانند کتاب خاطره که باید از اول خواند، که چون از هر سوی و هر نظرگاه و پشتوانه ای که نظر کنی انطباقی خاص و لذتی شگرف ارزانی می‌دارد. همچنان که بازگشت به نشانه های سنتی از سر تعصب آمیخته به تجاهل نبوده؛ ژست روشنفکر مآبانه و افتادن در دام جاذبه های آمده از هجمه غربگرایی نیز عنان از اراده ایشان نگسلانده بود. لجام گسیختگی که حتی امروزه با وجود همه روشنگری ها و اندیشه های انتقادی که به مدرنیسم و خرد ابزاری مدرن آن هم از جانب خود غربیان شده در آثار به ظاهر هنرمندان امروزه دیده می‌شود نیز در آثار ایشان با وجود آنکه در معرض آماج جاذبه های تازه از راه رسیده و خوش نگار بوده‌اند، دیده نمی‌شود و لذا تتبع از شگردهای مدرنیته، در کسوتی آگاهانه و بس گزینش گرانه، آن هم به قصد معرفی موارث و در کشیدن اندیشه و بیانی سنتی در زبانی نو و امروزی وجه نظر و همت ایشان بوده است.

## تحلیلی جامعه شناسانه بر جنبش سقاخانه

پرداختن به کلیت ویژگی های یک جریان و جنبش هنری بدون التفات به زمینه های اجتماعی و ساختارهای فرهنگی و زیربنای جامعه شناختی شکل گیری و نضج آن، البته پژوهشی ناقص و ناتمام می‌نماید. توجه به شاخص های مذکور در تحلیل جنبش سقاخانه مستلزم معان به سه جنبه دریافت از تعبیر "نو شدگی" است. عمدتاً سه وجه زمانی نسبتاً متفاوت در سیر پیشرفت و حاکمیت "اندیشه نو" مطرح می‌باشد که بار معنایی و عاطفی متغیری دارند. نوسازی<sup>۶</sup>؛ تجدد<sup>۷</sup> و نوگرایی<sup>۸</sup>. "نوسازی" عبارت است از ترقی های علمی و فن آوری (تکنولوژیک) که موجب تغییر چهره جهان شده و لذا در کشور ما نیز در دهه های مذکور (هم دوران با جنبش سقاخانه و حتی پیش تر) موجب بهبود نظام آموزشی و شهرنشینی؛ گسترش زمینه های ارتباطی؛ ورود زنان به نظام اقتصادی، فرهنگی و... شده بود. "تجدد" به مظاهر اجتماعی و فرهنگی این تغییرات عینی [هر چیز جدید مقوله های قدیمی را به عقب می‌راند] مربوط می‌گردد. یعنی خصوصیات زندگی تحت این شرایط تغییر یافته و لذا نوعی تجربه و آگاهی از تغییر و سازگاری و انطباق با تغییر محسوب می‌گردد. این امر در کشور ما به واسطه افرادی هم در جبهه روحانیت و هم روشنفکری با انگیزه و ذائقه تمایل به انطباق سنت با پدیده های نو در حال ظهور بود و باید گفت از درجه ای خود آگاهی برخوردار بوده و بر خلاف دو جبهه افراطی دیگر (یکی آن دسته که جلال آل احمد از آنان با عنوان غرب زده و جمال زاده به فکولی ها تعبیر می‌کرد و دسته دیگر که از بیخ و بن با این رویکرد نوگرایی مخالفت داشته و بر طبل سنت گرایی محض

نیز ناشناخته و غریب می ماند. تلاش هنرمند برای شکستن شکل‌های کهنه بیان و تصویرهای قالبی از حقیقت که به سان امری مقدس پرستش می شوند، چندان با نیت، نقشه، خواست و آگاهی او ارتباط ندارد. این کوشش یا تجربه ای است که ناخودآگاه به حکم نیاز اثر به رویارویی با خودش در مقام یک قدرت و دلیل پرشور در گذشتن از مرزها و ممنوعیت ها، تمنای خیال در فرارفتن های مداوم از قلمرو وجودی خود، شکل می گیرد ( احمدی، ۱۳۸۵، ۴۱۷).

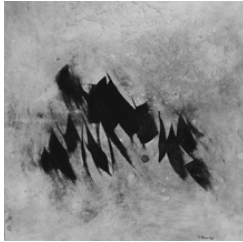
لذا با همه شفافیت و برجستگی که زمینه اجتماعی محل رشد و بالندگی جنبش سقاخانه دارد، آنچه نهایتاً برای ما هدف شده و اهمیت می یابد به زعم "الترپتر"، نه محصول تجربه که خود تجربه است" که در این پژوهش سوپه کار نگارنده می گردد. توجه به این گفته نغز و هشداردهنده "کلایوبل" در این مجال اهمیت اساسی می یابد: "زیر بار اطلاعات تاریخی و تاریخی-هنری پشت خم نکنید؛ به خطوط، اشکال و رنگ هایی که مقابل شماست توجه کنید؛ در بیشتر موارد از هر عنصر باز نمودی ای که ممکن است در نقاشی باشد صرف نظر کنید، آن وقت است که نقاشی را در مقام هنر تجربه خواهید کرد، البته مشروط [بر] آنکه بیننده ای حساس باشید و آن هم دارای فرم معنادار باشد" ( واربرتن، ۱۳۸۷، ۲۴). با این رویکرد، حذف زمینه و عطف دادن توجه به شکل آثار در گرو درک ساخت های اساسی؛ معماری عناصر بصری؛ بافت های چشم نواز و ساماندهی خالی های معنی دار و سایر شگردهای تصویری است که به فراخور کاویده خواهد شد. باز تاکید می گذارم بر این مطلب که آنچه خوشایند این نگرش و مطلوب این پویش است نه انعکاس هوای غربت و رجعت (احساسات نوستالژیک به میراث کهن) و نه ترجمان تصویری سیر تاریخی صورت بخشی به انگاره های آیینی و ارزشی و همچنین نه ابلاغ و برجسته کاری و بازشناسی دیداری "هویت"؛ که آمیغی (سنتزی) هنرمندانه از حساسیت بصری به انضمام درک هنر نو از یک سو و التفات به میراث گذشتگان [به صورت واکنش احساسی-عاطفی نسبت به آن] از وجه زیبایی شناسی و ادراک هنری است. هنرمندان انگیزش گر و شگفتی ساز توانا کسانی هستند که می توانند پندارهای بی فروغ و نشانه های کم سورا در گستره تاریخ، دیگر بار به شیوه ای هنرمندانه رونق و روایتی ببخشند و آن میراث روبه اضمحلال را که گرد و غبار زمان بر رخسارش فزونی یافته، رنگ و لعابی دیگر بیاریند و نوآیین فراچشم آورند. هنرمند واقعی در ذات خویش گوهری دارد که چون عصای جادویی بر هر آنچه رنگ فرسودگی و مردگی بگیرد، بزند، فروغی دیگر بار گرفته حیاتی دیگرگون بیازد.

آشکارگی و بالندگی ارزش ها و قابلیت هایی که فرهنگ عامیانه ایران در خود پروراند، به دست توانا و نگاه بینای هنرمندانی چند (سقاخانه ای ها) استعدادیابی شده و پس از زدودن خصلت هایی چند از جمله افزارمندی و تقدس یابی شان از منظر ریخت و اشکال زیبایی شناختی در کار هنری-نشاندها- همت گماردند. این برجستگی نقش و فرم از حیث زیبایی های معطوف به خود (بالذات) پنداری بی پیشینه و نوبنیاد است. آنچه نهایتاً ستودنی است و باید بگوییم از سر کاهلی نقد ما سایه بر اندامشان افتاده و مترصد نگاهی واقع بین و بدور از تجاهل در انزوا نشسته است؛ پیوستگی و وحدت

افتادن در جاذبه های غربی و نیز تبعیت از نظام سلطه را دارد و از سویی دیگر حکایت از عطف توجه این هنرمندان به نظام های زیبایی شناسانه و ظرفیت های ساختاری این ساحت های متضاد دارد که اتفاقاً یکجا به هم آمده است. و همچنانکه درصدد تطمیع و اقناع نظام حاکم و هدفمندی نیت آن نیست، قصد حاکمیت بیانی دینی و آیینی بر ساحت آثار خویش را نیز نداشته است. بر بنیاد آنچه نوشته آمد تحلیل نزدیک به درستی و صحت جنبه های بیان گرایانه، آنچنان که در نظرگاه های مذکور منعکس یافته بود، حاکی از آن است که نقد آثار سقاخانه ای ها از حیث تحلیل جامعه شناسانه در سوپه "عرصه" شکلدهی هنر در جامعه" و تغییر ذائقه های مردمی قرار دارد و از حیث "انعکاسی" نیز برجسته سازی "روح" تازه از راه رسیده مدرنیته (تجدد) است که خود مولود تسریع دنیای ارتباطات و تبدلات فرهنگی از یکسو و همچنین گذار جامعه در تمامی شئون از سنت به مدرنیته می باشد.

## مميزه های زیبایی شناسی

اگر در بررسی پیمایی (خواه هنری یا غیر هنری) توجه خود را منحصر به درک شکل آن پیام کنیم و بکشیم تا از راه شناخت عناصر نشانه شناسانه سازنده آن به معنایش یا دامنه تأثیرهایش پی ببریم و دیگر نه به فرستنده اش توجه کنیم نه به زمینه دلالت هایش و نه شرایط تاریخی، اجتماعی و روانی پدید آمدنش، آنگاه با کارکرد زیباشناسانه آن آشنا خواهیم شد. این درسی است که از رومن یاکوبسن آموخته ایم (احمدی، ۱۳۸۰، ۲۹۸). هنر سقاخانه در آمیزش با صورت های برآمده از قرون متمادی کوشش صورت بخشی به پدیده ها و انگاره ها، دنیایی نو با تجربه های حسی جدیدی آفرید که در ذات خویش بشارتی ناب از استقلال هنر و زیبایی از جهان ارزش ها و امور واقع بود. چرا که "فرمانبرداری هنرمند از اثرش" به زعم "ادگار آلن پو" به مثابه استقلال هنر و زیبایی از جهان ارزش ها و اصول شناختی تقدیس شده بود. لذا این ایده های رایج و ارزش های تثبیت شده مرسوم نبود که در کالبد جنبش سقاخانه جان دمید. اگر هم تعلق به گذشته داشت، فرزند جوهره ناب حساسیت بصری و تجسمی گذشتگان بود که ظرفیتی ساختاری از حیث نسبت های بصری و شکلی ناب همچون پویایی فرم و سادگی تغزلی؛ فی البداهگی و تمهیدات و شگردهای زیبایی شناختی را در خود مستقر و مستعد زایش و "تولید مجدد" داشته بود. ما ارزش های جاودانه هنر متعلق به گذشته را می پذیریم و منظور از ارزش های جاودانه آنهایی است که به بیان انسانی در هر زمان و مکانی در واقعیت به حیات خود ادامه می دهند و باقی می مانند، مانند ارزش های مربوط به زیباشناختی یا مرگ" (هریسون، ۱۳۸۰، ۱۷۷). این دگردیسی که آمیخته با واکنش های عاطفی به وجهی "هویت" بود در ابداع مجددش ابهامات و انگیزش های زیبایی شناختی "هاله گونه ای" به زعم "بودلر" آفرید که نقد زیبایی شناختی معطوف به شکل و فرم هنری را به دور از وابستگی های ماهوی به جهان مورد توجه و نظرش بشارت داده و موجب می گردد. که البته در پاره ای موارد برای خود هنرمند خالق اثر



تصویر ۷- خط نگاره، ترکیب مواد، صادق تبریزی.  
ماخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)



تصویر ۸- antimonía، ۱۹۸۱، احتمالاً جزئی از اثر، ترکیب مواد،  
اثر حسین زنده رودی.  
ماخذ: <http://www.zenderoudi.com>

جدید عهده دار شده و روایتگر صحنه های احیاء و حیات زیبایی شناسی معاصر می گردند. نیز بر همین اصل منتهی با چرخشی معکوس، عناصر و شناسه هایی افزارمند در زمینه تاریخی گذشته، لباس رمز به تن کرده، منشی تهذیب یافته در روایت دنیای اکنون می یابند. مثلاً "شیرآب"، "دروازه" و "درکوبه" در فضا و پیکره های جدید با مفاهیم و التفات های چندپهلوی شأنی "معناگرایانه ایفا می کنند. مثالی از این دست به نقل از تناولی، راهگشاست: "شاعر آدمی ست با آزادی کامل... برای من شیرآب، نماد آزادی ست؛ می دانید که در سرزمین من آب همه چیز است، زندگی ست، آزادی است" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲). از این دست واگردانی ها و گرانش ها در عرصه این جنبش نوخاسته بسیار یافت می شود.

## حاکمیت تجربه زیباشناختی بر جریان شناختی؛ شگرد سقاخانه ای ها

تجربه زیبایی شناختی محصول برخوردی حسی و غریزی از یک سو و پیش زمینه های اطلاعاتی و البته بی غرض به مقداری که نتواند به زعم "مارک تواین"، "خلسه گنگ" را زایل گردانده و صرفاً در حدی که فرم و محتوا را در حدود معرفت زیبایی شناختی به وحدت برساند، است. این تجربه زیباشناختی بر خلاف جریان و تجربه شناختی به ما بصیرت و دریافت واقعیتی ژرف تر و کلی تر را می دهد که واجد لذت و شوری بی غرض و خارج از اعتبارهای مفهوم سازی شده است. هرگاه بتوانیم بجای پرداختن به موضوع اثر هنری و عناصر نمایشی؛ تنها به خطوط و رنگ ها توجه کرده و روابط و کمیت آنها را مورد التفات قرار دهیم، به حس عمیق تر و لطیف تر از وصف و بیان اندیشه ها و حقایق دست می یابیم. در اینجا توفیق یابی در کسب معیارهای شناختی از دریچه دنیای زیبایی حاصل شده و لذا تحت عنوان "تجربه زیباشناختی" بر ما نمود می یابد. لذت زیبایی شناختی به شکل

زیبایی شناسی مجموعه آثار این جنبش چه در قالب نقاشی و چه در هیأت مجسمه است که برخی به طور اجمال به شرح زیر است:

- کاربست اندیشه ناب تصویری در قالب صراحت و جسارت در گشایش ریخت و اندام موتیف های سخت و تثبیت شده در فرهنگ تصویری گذشتگان ما که البته خود بر ساختی انتزاع گرایانه استوار می باشد، در شگردی آشنای دایی<sup>۹</sup> شده روایتی دیگرگون و بازی هایی جدید در روند تجسم و چشم نوازی می یابد. چرا که بیان شاعرانه هنرمند که آمیخته با وجهی ناخود آگاهی رازآلود (به قول "رنوار" واقعیت مرموز) می گردد، کارکرد آن عناصر در هیبتی تعالی گرایانه که والا ای جایگاه حساسیت بصری را سویه اصلی نگرش خویش می داند، دگرگون می سازد. این کیفیت همچون سحر زبان شاعر است که واژگان عمومی و روزمره را برگزیده و در چینشی بازگونه و منحصر بفرد، دشوار کردن ادراک بیان و عادت های شنیداری را محترم شمرده و اینچنین رخت جاودانگی بر تن واژگان می کند. اگر آثار هنری را بر آمده از نگاهی که گفته شد همچون شعر قلمداد کنیم، باید متذکر شویم که "شعر هیچ نیست مگر کاربرد نامتعارف زبان" (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۹).

- برجسته نمودن و کرامت بخشیدن به عناصر ناب بصری همچون بافت<sup>۱۰</sup> در دقایق خاصی بر پیکره این آثار خصوصاً مجسمه های پرویز تناولی که هم عنان با زیبایی شناسی کمینه گرایی<sup>۱۱</sup>، ابهام را تشدید کرده و حظ بصری را توسط مجازهای نوشتاری فراهم می سازد.

- تعاطی (مبادله) سنت و معاصر (در اینجا به معنی قدیم و جدید) به سان شکست زمان خطی گذشته و حال، تمهیدی است که از حیث زبانی، تضادهای<sup>۱۲</sup> زنده از جنس "این همانی دیگر" را زیرکانه آمیخته با سرخوشی و رهایی کودکان در هم می آمیزد و آمیغی چشم نواز عرضه می دارد. سخن "هراکلیتوس" در خصوص هم آیش اضداد جهت خلق زیبایی در این مجال راهگشاست: "تناقض، توافق است و از چیزهای ناموافق زیباترین هماهنگی (و همه چیز از راه جدال) پدید می آید (خراسانی، ۱۳۷۰، ۲۳۶)".

از دیگر شگردهای مورد توجه هنرمندان سقاخانه "از شکل انداختن" و به تعبیری "تغییر کارکرد نقش و نقشمایه" است. به عنوان مثال تبدیل دگرگونی کارکرد واژه از نوشتار و دلالت های معنایی اش (ملاحظات بیانی خاص خودش) به نقشمایه؛ از حیث مجازهای نوشتاری و واگردان عطف توجه از مفاهیم نوشته به ریخت و شکل و فرم نوشته است. ارزش های زیبایی شناسی خط نگاره های حسین زنده رودی و صادق تبریزی در این مجال جای یادآوری دارد (تصاویر ۷ و ۸). همچنین استحاله شخصیت های روایی و داستانی عجین شده با مضامین آشنا و بعضاً سمبلیک در فرهنگ ادبی به فرم و شکل هایی برای بازی و شگردهای تصویری از آن جمله اند. "فرهاد" و "شاعر" با پشتوانه فرهنگی که در پس زمینه خویش دارند در حالتی دگر دیس شده گفتمان و حکایتی

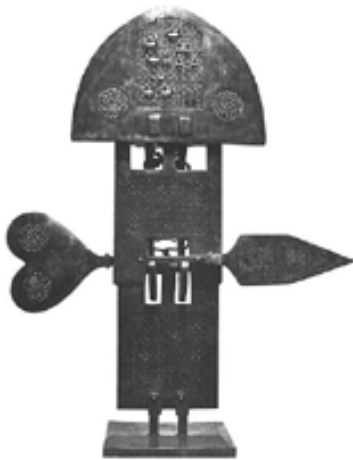
روزمره گی همه چیز متعارف، آشنا و سطحی می شود، منشی خودکار یافته، تازگی خود را از کف می دهد و ما به آنها خو می گیریم. به تعبیری سایه روزمرگی بر آنها مستولی می گردد. این کیفیت را "ویکتور شکوفسکی" منقد و هنرشناس نظریه پرداز در عرصه جریان ادبی "فرمالیسم" با این مثال که "صدای امواج دریا به گوش ساحل نشینان نمی رسد (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۰۸)" اعلام می دارد و باز هم می توان این خصلت را در اثر و از زبان "مارک تواین" در داستان "زندگی بر روی می سی سی پی" در آنجا که پس از گذشت ایامی چند، دیگر آن زیبایی های بی نظیر را پس از عادت و تکرار روزمرگی نتوانست دوباره ببیند (تواین، ۱۳۵۴، ۷۸)، به خوبی به یاد آورد. بنابراین در جریان روزمرگی به لحاظ عدم تازگی چیزها؛ کنش ها و عقاید تکراری و یکنواخت شده، از وجه خودکار بودنشان تاثیر چندانی بر نیروی سازنده فکر نداشته، هیجان و جاذبه ای ایفا نمی کنند. اما هنرمندان آنچنان که در آثار سقاخانه ای مشاهده می کنیم کارکرد این عناصر و افزار را دگرگون کرده خصلتی کنش گر و تکان دهنده بدانها می بخشند. او تصاویر و اشکال تازه نمی آفریند بلکه به تعبیری "جای" واقعی آنها را در دنیای جدید به خوبی شناسایی کرده و جوهره زیبایی شناختی آن را منکشف می سازد. لذا این شگرد نامنتظرگی یا به زعم "پیکاسو" "لذت غیر منتظره بودن" نه تنها قرین زیبایی است که خود زیبایی است. این شگرد که از آن می توان به "تبحر در هنری کردن" عناصر دم دستی و فرهنگ عامیانه کوچه و بازار یاد کرد، در آثار سقاخانه ای ها برجسته گشته و ارج گذاری آن اهمیت اساسی می یابد. "تنها هنری پوئیده و کارآمد است که عناصر خود را از محیط پیرامونش بیابد (گلدواتر، ۱۳۸۰، ۵۷)". این مؤلفه ها منبعث از میراثی است که خود آنچنانکه گفته خواهد آمد، با هنرهای قومی و بومی ایران عجین و قرین می باشد.

## ساخت های اساسی هنر ایران در آثار سقاخانه ای ها

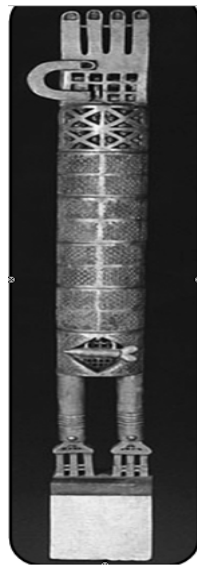
در جمع بندی و خوانش معیارهای اساسی و نظام های همیشگی "هنر ایران" سه "ساخت" عمده، غیر قابل انکار و حذف شدن است. "پرهیز از واقع نمایی و تمایل به پیرایش گری"؛ "به کارگیری رنگ های درخشان و تکلف های تصویری" و "ریزه پردازی و زینت گری" آن سه ساخت اساسی در هنر ایران است که در تمامی ازمنه تاریخی وجه نظر و توجه هنرمندان ایرانی بوده است. در خصوص آدین بندی و پیرایش گری در هنر نقاشی، "آرتور اپهام پوپ" معتقد است: "نقاشی ایرانی هرگز از اصول تجربیدی خود جدا نشده و تزئین را همیشه بر شبیه سازی مقدم داشت. مفهوم و زیبایی عناصر تزئینی خالص بیشتر از هر چیز مورد دل بستگی هنرمند بوده و به همین دلیل نیز این شیوه تا

رضایت درونی متجلی می شود. ارزش یک خط یا یک شکل از نظر ما به ارزش حیاتی آن بستگی دارد. این نیروی حیات درونی ماست که به آن زیبایی می بخشد و ما این نیروی حیاتی و اساسی را به طریقی اسرارآمیز به خط یا شکل انتقال می دهیم (هریسون، ۱۳۷۹، ۱۳۴).

اکثر آثار جنبش سقاخانه با تحلیل نگرش زیباشناختی که بر عرضه داشت عناصر سنتی و بکارگیری آنها حاکم می کند، فضایی را خلق می سازد که اعتبار شناختی در تحت سلطه ساحت حضور و دگرذیسی ناب هنری که محصول نگرش زیباشناختی است، رنگ باخته و لذا با معیارهای جانیشینی و انتقالی ایستائی به پویایی؛ حاضر به غایب؛ کاربردی و مصرفی به تخیلی و تغزلی؛ ارجاع به انتزاع و مهم تر از همه آشنایی به غریبی کارکرد نشانه ها و عناصر میهمان و آشنا را از جنبه شناختی خارج ساخته به سوی جنبه های زیباشناختی متمایل می گرداند. این ساحت و کیفیت چنان پر قدرت و کارا حضور خود را مبرز می دارد که نشانه های بعضاً ناهمگون را که ماده یا جنس دلالت گر واحدی (از حیث شأنت و دلالت های معنایی همگن) نداشته، در کنار یکدیگر مستقر ساخته و در وحدتی پایا، باز تولید نشانه ای جدید را عرضه می دارد. لذا نشانه ها و عناصر اقتباسی به لحاظ منتزع شدن از زمینه<sup>۱۳</sup> خویش و همآیی شان در فضایی متفاوت، به تولید فرآیند معنایی دیگری دل سپرده اند که واجد معیارهایی از جمله غیرمنتظرگی؛ پیچیدگی و عمق، جلوه ای مسحورکننده می یابد. سقاخانه ای ها این مواد و مصالح اقتباسی را به خوبی در "کار هنری" می نشانند و لذا آنچنان که "هایدگر" معتقد است: "ماده و مبنا عرصه ای ست که به آن هنرمندانه باید صورت داد (هایدگر، ۱۳۸۲، ۱۲)" در ابتدا این عناصر و واژگان ماده و مبنا و عرصه ای هستند که صورتی داشته متحد با محتوایی که در آن عرضه شده بودند و لذا چنان ماهرانه در ساحتی (گفتار) جدید بنابر ماهیتی جدید صورت می یابند که وحدت این صور، محتوایی یگانه از حیث "پاسخ های عاطفی و زیبایی شناسانه" بر آن مترتب می گردد که در خوانش و تجربه زیبایی شناختی باید گفت این عناصر اقتباسی در آثار سقاخانه ای ها شکل و گفتاری متفاوت یافته و لذا با وجود آنکه پیام و محتوای سنتی ایشان از حیث تجربه های پیشینی که در ما حضور دارند، یادآور بوده و مفاهیم سنتی را فراخوانی می کنند اما از حیث التفات به تجربه های زیباشناختی که اینک شاهد آن هستیم، حیثیت ارزشی خود را منبعث از شأن و جایگاه پیشینی نمی یابد، بلکه هر جا وحدتی ساختاری با نظام زیبایی شناختی مدرن یافته، به زبان هنر معاصر بصورتی حسی-عاطفی درآمیزد و درآویزد، شاعرانه زبان گشوده و روایتی دگرگون می آغازد. لذا این عناصر در زمینه مدرن با زبانی نو، محتوایی<sup>۱۴</sup> نو می یابد. "در هنر همه چیز قراردادی ست، حقایق دیروز، دروغ های امروزند... نقاش [هنرمند] در درون خودش چشم اندازهایی دارد که در تمنای آفرینش آنهاست (گلدواتر، ۱۳۸۰، ۵۹)". از آنجایی که در



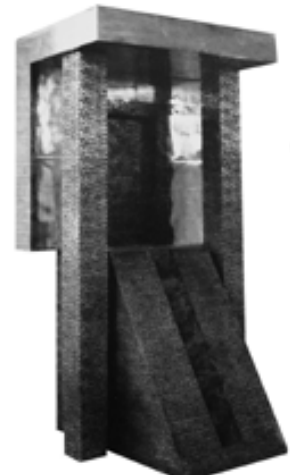
تصویر ۱۲- مقدس، اثر پرویز تناولی، ترکیب مواد، ارتفاع ۱۱۲ cm، مجموعه شخصی هنرمند. ماخذ: (سایت اینترنتی، <http://www.qoqnoos.com>)



تصویر ۱۱- بدون عنوان، اثر پرویز تناولی، برنز. ماخذ: (سایت اینترنتی، <http://www.qoqnoos.com>)



تصویر ۱۰- تقدیس، اثر پرویز تناولی، ۱۳۵۷، برنج. ماخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)



تصویر ۹- دیوارهای ایران، جانی برای آسودن فرهاد، اثر پرویز تناولی، برنز، ۱۳۵۸، ارتفاع ۲۲۰ cm. ماخذ: (تناولی، ۱۳۸۴، ۶۸)

از دیگر گونه های هنری مورد التفات هنرمندان سقاخانه ای، نگارگری و نقاشی ایرانی ست که همچون سایر ظرفیت های هنر ایرانی مورد ارزیابی و انکشاف ارزش های شکلی و هنری قرار گرفت. در این میان نمونه های فاخر نگارگری ایرانی بیشتر مورد توجه و تدقیق قرار گرفته است. بر کسی پوشیده نیست که نگارگری فاخر ایرانی به لحاظ بهره مندی از شگردهای تصویری و تمهیدات هنری همچون "محدود نبودن به زمان و مکان مادی- فیزیکی" و لذا در هم شکستن قواعد بصری و نگاه تک ساحتی مرسوم (محدودیت در زاویه دید) در واقع گرای؛ جایگاهی ویژه در هنرهای تجسمی یافته است، همچنین از ظرفیت دریافت های شاعرانه و بازی های بصری ناب بی نصیب نبوده است. جهان نقاشی ایرانی جهانی ست که در آن قالب بر محتوا مسلط است... در جهان نقاشی ایرانی فرم ها تحت سلطه ساختاری از روابط با تنوع محدود ولی دستکاری فراوان در جزئیات اند... و همیشه درجایی از فاصله با محتوا حفظ شده است" (گراپر، ۱۳۸۳، ۱۲۸). لذا هنر نقاشی ایرانی با تاکید بر فرم و بازی های بصری و انتزاع گری هایی که آن را از طبیعت گرای و واقع نمایی فاصله داده و این که خود در نگاه اول منبعث از تضادهای عمده میان دریافت فردی امر بیرونی، ظاهر؛ و امر درونی، باطن؛ در ادبیات و عرفان ایرانی- اسلامی ست؛ صبغه ای زیبایی شناسانه یافته است. با وجود همین ممیزه هاست که در ضمن حضور نمونه های فاخر نگارگری در متون ادبی و تاریخی؛ تصویرسازی صرف و به تعبیری ترجمان تصویری متن انگاشته نمی شود و لذا چیزی در خود دارد که آن را مستقل از متن و موضوع و محتوا؛ دلنشین، پذیرفتنی و اغواگر می سازد.

"شکل معنی دارد اما این معنی تماماً به خود تعلق دارد و ارزشی شخصی و اختصاصی است که نباید با صفاتی که ما به آن نسبت می دهیم اشتباه گرفته شود" (رید، ۱۳۶۲، ۳۶۷). این

سر حد کمال پیش رفت" (پوپ، ۱۳۵۰، ۲۵-۲۶). این ساخت های اساسی چه آنگاه که هنر ایرانی "روایت" درباری و شاهانه داشته و چه آنگاه که "گفتمان" منع شمایل نگاری تحت لوای هنر دینی و مذهبی بر آن مسلط بوده و چه در زمانی که زیر نفوذ حکومت های مهاجم و نظام های سلطه بیگانه جلوه گری می نمود از این اصول اساسی در حکم قواعد و نظام های زیبایی شناسانه تخطی نکرده و حتی در تحت لوای سلیقه و ذائقه بی ریشه قجری نیز این اصول و قواعد را صیانت کرده است. با امعان نظر به شاهکارها و الگوهای<sup>۱۵</sup> هنری دوران شاخص و بعضاً متفاوت تاریخ هنر ایران این ادعا قابل اثبات و تأمل است. از دیوارنگاری های غارهای لرستان چون "میرملاس" و "همیان" و "دوشه" و سواحل دریای خزر "گاومیشان" و "کمر بند" تا مفرغینه های لرستان و بناهای پادشاهی و جلوه های تصویری درگاه "بارعام" تخت جمشید و حتی از حیث سفالینه ها از "تپه گیان" و "سی یلک" گرفته تا سفالینه های سلجوقی تا برسد به هنر دربار زند و قاجار این میراث را دانسته و ندانسته حفظ کرده تا در خوانشی دیگر بار در هیأت هنری امروزی و متجدد به نام "سقاخانه" شکوفان سازد.

پرتکلفی و پریبرایه گی نقاشی های حسین زنده رودی با ریزه پردازی های نقوش متنوع و بعضاً ناهمگون؛ قالیچه و گبه روستایی را می ماند که به قصد "زدن رنگ شادی به محیط زندگی خویش" از ترکیب و بهره گیری هر نقش خوشآینده و مطبوع از حیث زیبایی ظاهری فروگذار نبوده و ملاحظه گری در انتخاب و گزینش آنان دخالتی نداشته است. هرچند "گزینش" از این سنخ، به زعم "مارسل دوشان" همان آفرینش است. تنها آنچه مطبوع نظر و محور عقلانیت در انتخاب می گردد، اعتماد به نفس در چینش و پیکره بندی آنها در ساحتی چشم نواز و وحدتی زیباشناسانه است که به آن شکل داده و جان می بخشد.





تصویر ۱۵- بدون عنوان، اثر زانه طباطبائی.  
ماخذ: (گودرزی، ۱۳۸۰، ۸۵)



تصویر ۱۴- بدون عنوان، صادق تبریزی.  
ماخذ: (کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه، موزه  
هنرهای معاصر، ۱۳۵۶)



تصویر ۱۳- کاوالیه، اثر ناصر اویسی، ۱۳۴۵.  
ماخذ: (هنر و مردم، ۱۳۸۲، ۸)

چندبعدی بودن آن در فضای نگارگری ایرانی که تمهیدی شگرف در توسعه فضای تصویری برای عملکرد بهتر شخصیت ها و عناصر تصویری بوده است. به این صورت که در ادغام با حجم و مواد و مصالح جدید، همچنین استذکار خویشتن خویش؛ پس از زدودن عملکردهای سنتی و حذف بسترهای [بسترزدایی] موضوعی، تبدیل به گونه (ژانر) جدیدی شده که در قالبی ساده و کمینه گرا، جذابیت و گیرایی منحصر بفرد و جلوه ای نوین یافته است. مجموعه مجسمه های "دیوارهای ایران" اثر تناولی از حیث ساختمان و تناسب اجزا و نیز تقسیمات فضائی، تداعی گر همان نسبت های طلائی و لاهوتی است که در تحلیل بسیاری از منقدان بعضاً داخلی (همچون خشایار قاضی زاده بنابر تحلیل هایش از نسبت های طلائی در آثار کمال الدین بهزاد<sup>۱۷</sup>) آن معلوم داشته شد. تناولی با فضاهای خالی معنی دار؛ طول و عرض های سنجیده و ریزه کاری های تزیینی با استفاده از عناصر و آرایه های مشبک و نوشتاری، مجسمه هائی را عرضه کرد که در عین "خودبستگی شکل هنری شان" از بطن نظام زیبایی شناسی سنتی سر برآورده و هنوز بوی کاه گل دیوارهای نگاره های فاخر ایرانی را می دهد و لطف شاعرانه و ابهام های باغ های ایرانی با حصارهای خشتی را متذکر می شود. "ریچارد اتینگهاوزن" در این خصوص معتقد است: "هرچند این مجسمه ها ویژگی بسیار فردی دارند که آشکارا از آن تناولی است ولی به همان زبان مدرن جهانی سخن می گویند. از سوی دیگر در نگاه نخست چنین می نماید که این آثار چندان سرشت ایرانی ندارند. در واقع، زبان این مجسمه ها چنان معاصر است، که هرگونه همانندی ظاهری با شکل های سنتی ایران را از میان بر می دارد. در نتیجه، در این آثار باید بیشتر در جستجوی آن دسته از گرایش های سبکی با نگرش های کلی زیبایی شناختی برآیم که شیوه های کهن را در قبال مسایل زیباشناختی نشان می دهد" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲). در همین خصوص "دیویدگالوی" با تاکید بر "ساختن گذشته در حال" اظهاری نظری دارد با این مضمون که: "سنت های گذشته از صافی زیباشناختی پیچیده هنرمند عبور کرده و با علاقه او به

مؤلفه های اغواگر بدون تردید همان "اشکال هنری" است که در نقدهای هنری با عنوان "فرم و شکل معنا دار و یا دلالت گر"<sup>۱۸</sup> [با وجود همه ابهامات و تردیدهایی که در خصوص تعریف واضح و شفاف آن موجود است اما از حیث شهودی قابل درک و دریافت می باشد] شناخته و تعریف می شود. "مفهوم شکل، دیگر همچون یک دربرگیرنده بکار نمی رود، بلکه مجموعه ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و نکته مهم اینجاست که با این محتوا نسبت درونی دارد. از این نکته شاید بتوان نتیجه گرفت که به نظر فرمالیست ها شکل نسبت میان اجزاء را نشان می دهد" (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۱۵). این همان کیفیتی است که قدرت ایجاد وجد و شور زیبایی شناختی در هرکسی را فارغ از زمان و مکان و بستر فرهنگی ایجاد می کند. این نشانه ها در نگارگری ایرانی همانهایی است که اندیشه "پل گوگن" و "هانری ماتیس" را به خود معطوف ساخته و دیگر هنرمندان را به وام گیری از خود ترغیب نموده است.

صرف نظر از هدف نگارگر ایرانی که در پی القای یک الگوی کلی و ازلی است و در نقدهای مربوط به آن درک و توجه به عالم مثال و نحوه حضور عناصر در آن عالم را برای نمایش عناصر کارش سرمشق قرار می دهد. فضا، زمان و مکان با شگردها و تمهیدات خاصی، زمینه حضور و تداعی چنین فضایی را محقق می سازد. توجه به این شگردها و چگونگی حادث شدنشان از منظر شکل گرایی و فرم هنری در این مبحث برای نگارنده اهمیت دارد. هنرمند نگارگر با شکافتن فضا و گسترش حدود عملکرد خویش توسط درهم ریختن هندسه مناظر و مرایای مرسوم، فضایی را خلق می کند تا بواسطه آن زوایای دید متنوع و متکثر را برای عرضه بهتر عناصر تصویری مهیا سازد. لذا تلفیق زوایای دید که به نگاهی کودکانه تعبیرشدنی است، حصارها و محدودیت های فضای فیزیکی را درهم می شکنند.

این جستجو و امعان نظر نه تنها موجب حضور نقشمایه های بی بدیل و فاخر شده که بسیاری تمهیدات و شگردهای زیبایی شناسانه را به همراه آورده است. از آن جمله شکست فضا و

نگرنده با ریتمی ملایم و موقر و آهنگین [که البته مجازهای تصویری و آذین‌گری در آثار نشانده شده نیز در این میان بی‌تأثیر نمی‌باشد]، در فضای کار گردش کند و در سیر و سلوک سلم‌گونه‌ای به خوشه‌چینی معرفت دل بسپارد. لذا آنچه از این هنر با چنین شناسه‌هایی بر می‌آید، مصداق "از کوزه همان تراود که در اوست". به جهت پرهیز از اطناب کلام، هر آنچه در این مجال خواستم بیاورم، بسیار زیبا و پرشور در مباحثه "سهراب سپهری" با استاد فرنگی‌اش در کتاب "اطلاق آبی" یافتیم. و آنچه پیش روی آماده‌تقریر داشتم در مقابل آن به کلی رنگ‌باخت. لذا با توجه به مطلب مورد ادعای این مقاله، خواننده محترم را بدان ارجاع داده تا هم بر ضعف کلام خویش در مقایسه با آن مطلب و رسایی‌اش سرپوش گذاشته و هم بر مستند ساختن سخن خویش در این باب، به مأخذی درخور ارجاع داده باشم.<sup>۲</sup>

## شگردها و تمهیدات زیبایی‌شناسانه هنرهای بومی و قومی ایران در هنر سقاخانه

با وجود آنکه بسیاری از این ممیزه‌ها پیش‌تر مورد ارزیابی واقع گردید اما برای تأکید بیشتر، به صورت خاص و موردی، مواردی چند را علاوه می‌کنم. بسیاری از ویژگی‌ها و شگردهای هنری که اینک با نام مؤلفه‌های مدرن شناخته می‌شود قرن‌ها در هنر بومی و قومی (هنر غیررسمی و غیردرباری) ایران زنده بوده و جلوه‌گری می‌کرده است. خواهیم دید که چگونه وجه "آشنائی‌زدایی" به عنوان یکی از ممیزه‌های بارز آثار سقاخانه که در نگرش‌های "فرمالیسمی" مطرح گشته و مؤلفه‌ای ارزشی محسوب می‌گردد، در نگاه آزادمنشانه بافنده دست‌بافته‌های عشایر و روستایی نمود می‌یابد. همانگونه که پیشتر نیز اشاره کردم، ایشان در تزیین و آذین‌بندی آثار خویش از تمامی عناصر دم‌دستی و ابزارهای مورد کاربرد در امور روزمره گرفته تا اشکال و فرم‌های خیالی بدون هیچ قید و بندی بهره می‌برند. این بهره‌گیری خودبخودی صورت نمی‌گیرد، بلکه در کنشی عقلانی

عرفان پر بار شده و به صورت هنری درآمده‌اند که بسیار امروزی است" (همان، ۱۷) (تصاویر ۹ تا ۱۲)<sup>۱۸</sup>.

لازم به ذکر است که جلوه‌های ظاهری و ریخت‌عناصر تصویری نگارگری ایرانی نیز همچون شگردهای هنرمندانه اش بخشنده و الهام‌گر است. بسیاری از هنرمندان سقاخانه‌ای از جمله صادق تبریزی، ژازه طباطبائی و ناصر اویسی از این قابلیت‌ها سرمشق برداشته و در روندی ابتکاری، انتزاعی‌گری‌های لحاظ شده در روند نقاشی ایرانی از دوران پادشاهی تاجار را یکجا در کار خویش به هم الحاق کرده و از حیث مجموعه‌ای از ویژگی‌های ظاهری و پیرایش‌های شکلی در قابی واحد، وحدت و ترکیبی چشم‌نواز خلق کرده‌اند (تصاویر ۱۳ و ۱۴ و ۱۵).

از آن جهت که به ساخت‌های اساسی هنر ایران اشاره کرده و بر وفاداری جنبش سقاخانه بر آنها تأکید ورزیدیم لازم می‌آید به "قرینه‌سازی" به عنوان یکی از این اصول و قواعد اشاره‌ای کرده باشیم. لذا در این مجال به جهت تأکید بر این مطلب، با نگاهی تطبیقی، نحوه حضور این ساخت در مجسمه‌های تناولی را بهانه ساخته و در این اثنا برخی نقدهای نااثواب را - همچنان که متصورم برخی پاسخ‌های آن تا بدین جای متن داده شده است - پاسخ خواهیم داد. هم‌عصر با آفرینش مجسمه‌های پرویز تناولی؛ در غرب، مجسمه‌سازی در فکر گسترش فضا بوده و برای نیل به این مقصود در زمینه فرم و نور و حرکت بر فضایی بودن آنها تأکید می‌ورزید. لذا در تطبیق با این مؤلفه‌ها برخی منقدین داد سخن بر آورده که این آثار در مقایسه با مجسمه‌های هم‌عصر خویش واجد خصلت‌هایی از جمله زمینی، سنگین، بدون حرکت و مصادیقی از این دست بوده و بر کم‌اهمیتی این آثار و ناپختگی‌شان اصرار ورزیدند<sup>۱۹</sup>. هنر ایرانی از حیث بیان و ریتم‌های القای بیان دارای وقار، سنگینی و تمرکززدایی نسبتاً شدیدی است. عدم حضور ترکیب‌بندی‌های به‌تمامه متمرکز و نیز حرکت‌های پرتنش در فضا، علیرغم پرتکلفی عناصر و فضاهای تصویری، بخصوص در نگارگری ایرانی منبعت از حاکمیت "قرینه‌سازی" و توجه اساسی به این مهم است که جایگاهی ویژه در اندیشه عرفانی هنرمند ایرانی دارد. این خصلت بواسطه تمهید قرینه‌سازی باعث شده تنش‌های تصویری با وجود پرکاری فضا حذف شده، نگاه



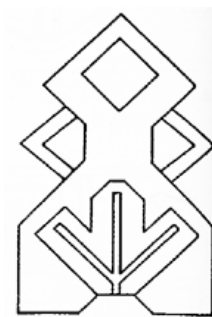
تصویر ۱۹ - نقشمایه سماور، گلیم هر سین. مأخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)



تصویر ۱۸ - نقشمایه چراغ، قالی خنجرآباد. مأخذ: (شعبانی، ۱۳۸۷، ۲۲۰)



تصویر ۱۷ - نقشمایه چراغ آویزی، قالی سیستان. مأخذ: (شعبانی، ۱۳۸۷، ۲۱۲)



تصویر ۱۶ - نقشمایه عروسک، قالی خنجرآباد. مأخذ: (شعبانی، ۱۳۸۷، ۲۱۹)

التذاز هنری و تجربه زیبایی شناختی است. امروزه به جای اصطلاح "غریب سازی"، "آشنایی زدایی"<sup>۲۷</sup> مرسوم شده است. هنر عادت‌ها را دگرگون می‌کند و آشناها را بیگانه می‌سازد. معنی "بیگانه سازی"<sup>۲۸</sup> که از "برشت" است همین معنی را می‌رساند. و به قول "سپهری"؛ غبار عادت پیوسته در مسیر تماشااست (شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۵۹). با وجود آنکه پیش‌تر در این خصوص مواردی مطرح گردید، اما اصرار بر موارد تکمیلی در این مجال گشایشگر است.

عدم سنجیت دلالت‌های معنایی اشکال و فرم‌ها؛ عدم پایبندی بر نظام‌های ایستایی اشکال و احجام و بی اعتباری ساحت‌های معنایی بدین معنا که مثلاً این فرم "سیخ کباب" است یا "نعل اسب" یا "نقشی مقدس و آیینی" اهمیتی نداشته، زائیده چنین نگرش و شگردی است [همچنین التفات به اصل "بیطرفی"<sup>۲۹</sup>]. در نزد این افراد همچنان که "می‌توان اهمیت شکل را نزد هنرمند مدرن دریافت. پیش‌او اعتبار دلالت‌های اثر، یعنی کارکرد ارجاعی آن کاهش می‌یابد و به طور مدام شکل اثر ارزش بیشتری می‌یابد" (احمدی، ۱۳۸۰، ۴۱). شکل و ساختار درونی و هندسه ذاتی اهمیت ویژه‌ای دارد. "از این رو ناگزیریم که شیء را بر حسب ارزش‌های خود آن در نظر بگیریم و نه در ارتباط با فایده‌ای که ممکن است از قبل آن عاید ما بشود؛ به بیان دیگر ما می‌بایست با خود ابژه روبرو شویم نه با چگونگی رابطه آن با خودمان" (کالینسن، ۱۳۸۵، ۷۲). این است انگیزه خلق‌کنندگی و تمهیدات زیبایی‌شناسی اسلاف هنرمندان سقاخانه‌ای. یکی از شگردهای هنرمندان سقاخانه از منظر اخیر، همان استفاده از ارزش‌های فرمی و چشم‌نواز خط نوشته‌های ایرانی است که بدان اشاره شد (تصاویر ۷ و ۸). این گزینش بدون توجه به دلالت‌های معنایی، تنها با اندیشه برجسته‌سازی فرم و شکل از منظر تجربه زیبایی شناختی صورت می‌پذیرد. هرچند در ادامه این نگرش بتوسط برخی که تنها مسلط بر فن خوشنویسی بودند رو به افراط نهاده و به لحاظ بی‌توجهی به فرم هنری و زیربنای زیبایی شناختی چنین نگرشی، مبدل به اشکال و آثاری صرفاً تزئینی و مصنوعی (فانتزی) گردید.

با آگاهی کامل از رعایت تناسب و معیارهای دیگر زیبایی‌شناسانه متناسب با روند جایابی نقش که با پیرایش گری همراه خواهد شد؛ جرح و تعدیل شده متناسب با فضای کار در جای مناسب خود می‌نشینند (تصاویر ۱۶ تا ۱۹)<sup>۲۱</sup>.

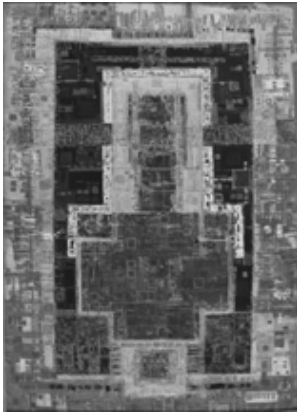
آنچه در این میان نقش تعیین‌کننده دارد حساسیت بصری و دانش زیباشناختی ست که در قالب مفاهیم شناختی و مفهوم‌سازی شده تبیین نمی‌شود. مثلاً بافنده چنانچه اراده کند نقش سماور را که یک آن در فکروی جا یافته، در فضای دستبافته در کنار دیگر نقوش بنشانند؛ تردیدی به خود راه نداده و آنچه تنها در این میان تعیین‌کننده است حساسیت بصری در نحوه جاگیری و هم‌سازی با دیگر عناصر آن هم از وجه ریختی و شکلی است. لذا تناسب‌های بدست آمده در کلیت کار منبعت از حساسیت‌های تجسمی، دلنشین، گیرا و تکان‌دهنده خواهد بود. این کیفیت زیبایی‌شناسانه همانی است که با عنوان اصل "بیطرفی"<sup>۲۲</sup> در مباحث زیبایی‌شناسی مطرح می‌گردد و مبین لذت حاصل از تجربه خود [فرد] در هنر است و اثر و کنش هنری را از مقدس‌مآبی شدید و قدسی‌سازی می‌رهاند. "ویکتور شک洛夫سکی" در مقاله‌ای با عنوان هنر به مثابه صنعت [شگرد]<sup>۲۳</sup> می‌گوید: "کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت<sup>۲۴</sup> است؛ غریب‌سازی"<sup>۲۵</sup>. [وی معتقد است: هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم می‌زند و از این رو شکل<sup>۲۶</sup> را برجسته و آشکار می‌کند" (شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۵۸). لذا "هرچه راز هنری در [اثر هنری] و [سخن ادبی نهان تر باشد، شگفتی مادر برابر آن فزون‌تر خواهد بود و سرانجام ما با آن سخن] و [اثر هنری] پیوندی تنگ‌تر خواهیم داشت. آنچنانکه سخن [و اثر هنری] در هوش و یاد ما کاراتر و پایاتر خواهد بود. پس شیوه‌ای در بیان، هنری تر و پرورده‌تر می‌شود که راز هنری در آن نغزتر و نهان‌تر باشد؛ خواننده یا شنونده [یا بیننده] را به درنگ و ژرفکاوای بیشتر برانگیزد" (کزازی، ۱۳۸۱، ۳۶).

"ویلیام امپسون" صاحب کتاب هفت نوع ابهام می‌گوید که هنر مشکل می‌کند، فهم همین دشواری و مکث بر آن است که منشاء

## نتیجه

بخشیدن به ایده‌ها و تجربه‌های زیبایی شناختی خویش ره به عناصر (ابژه‌های) تصویری پیش‌پاافتاده و ساده‌ای می‌برند و لذا ظروف آشپزخانه، میوه، سبب و... (در کار پل سزان)؛ زین و فرمان دوچرخه و روسپیان آوینیون (در کار پیکاسو)؛ دهکده و مزارع و سیب زمینی خوران و کافه‌های شبانه (در کار ون گوگ)؛ زنان و مردان و باغ‌های تاهیتی (در کار گوگن) و نیز صورتک‌ها و آرایه‌های قومی سیاهان و بومیان آمریکایی و آفریقایی، آمده در

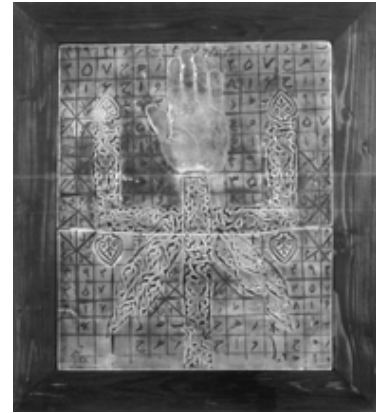
جنبش سقاخانه همچنانکه بر شگرد در کار هنر نشانند احساس غریب و رجعت (حس نوستالژیک) توفیق یافته؛ در تحقق فردیت هنرمند اندر حوزه خلاق و کنش گر قریحه و نبوغ تجددخواهانه، دستی توانا و اندیشه‌ای بسوده داشته است. رویکرد مدرن این هنرمندان به "ابداع مجدد"؛ ریشه در اندیشه‌ای دارد که آگاهانه در پی برآوردن تجدد ایرانی از دل سنت ایرانی است. آن هنگام که سردمداران جنبش هنر مدرن برای صورت



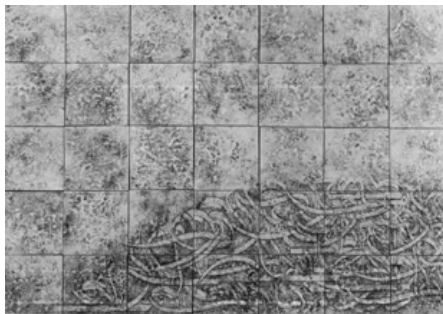
تصویر ۲۲- بدون عنوان، ترکیب مواد، اثر جعفر روحبخش.  
ماخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)



تصویر ۲۱- بدون عنوان، آبرنگ، ۱۰۴×۷۵، اثر ضیاءالدین امامی.  
ماخذ: (حسینی، ۱۳۸۶، ۶۷)



تصویر ۲۰- نیایش، اثر رضا تائبی، نقش برجسته و کاشی.  
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۴۳)



تصویر ۲۵- حدیث آرزومندی، حمیدرضا کاظمیان، نقش برجسته و کاشی.  
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۱۲۸)



تصویر ۲۴- بدون عنوان، اثر نفیسه خلیج، حجم.  
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۵۳)



تصویر ۲۳- طلسم، اثر دریا علیشاه، نقش برجسته و کاشی.  
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۹۱)

هنرمند سقاخانه ای در آثار خویش مؤلفه هایی را از هنرهای قدیم مکشوف می دارد، که با ممیزه های هنر مدرن سر شوخی و دلبری دارد. او دیده است که چگونه هنرمند قومی برای صورت بخشی به ایده های زیبایی شناسانه خویش زیر بار حساسیت تجسمی و بصری؛ عناصر دم دستی و ابزارهای کار روزمره را از خصلت های وجودی پیراسته گردانده و در کار هنری می نشانند. و درک کرده است که به چه صورت هنرمند سنتی برای رجعت به زیبایی فرمی و شکلی ناب عناصر که در ظواهر طبیعی شان پوشیده و پنهان مانده اند، پیرایش و انتزاعی گری را سویه خویش ساخته تا به امتیازات بیشتری حصول یابد. همچنین با مطالعه و تدقیق در سرشت میراث هنری گذشتگان یافته است که کاربست تمهیدات و شگردهای حاصل از تجربه زیبایی شناختی است که هنرهای قدیم و اصیل ایرانی را نامیرا و جاودان ساخته و آنچه بر این اصول دامن می زند را به عنوان ساخت های اصلی هنر ایران آنچنان که در متن تحقیق آورده شد به عنوان قواعد و اصول همیشگی ارج گذاشته و صیانت می کند تا دیگر بار بر همان سیاق، در کسوتی نو رنگ و بوی جاودانگی را به آثار خویش بیاراید. اما با همه این وجود زیبایی نمونه های ممتاز و بدیع سقاخانه ای، زیبایی ای است خودبسند و قائم به ذات، هویتی که در خود خلاصه می شود و معنایشان در خودشان متجسد است. به

اکثر کارهای ایشان را بهانه آشکارگی اندیشه خویش می ساختند؛ هنرمندان سقاخانه که دل در گرو خاطراتی چند پربها و پرپیشینه دارند، چرا از عناصر و ابژه های فرهنگی خویش بهره نجویند؟

ارزش های زیبایی شناسی و فرم های هنری آثار بزرگان هنر مدرن که نامی از ایشان برده شد، مرهون و وام دار عناصر و ریخت اشکال عاریتی نبوده و در اقلیمی دیگر چون تجربه زیبایی شناختنی و فرم هنری دیدنی و جستن است. بر همین سیاق آنچه مهر شایستگی بر آثار سقاخانه می زند، پیش از آنکه معلول عناصر و اشکال بعضاً آشنای اقتباسی باشد، مدلول متغیرهای زیبایی شناختی و انسجام هنری به انضمام دست یافتن بر شگردها و تمهیدات زیبایی شناسانه هنر اسلاف خویش هستند که همچون نسخه ای کارآمد روال نوشدگی را در کار هنری ایشان هدایت، راهنمایی و راهبری کرده است. این شگردها در حکم ساخت های اساسی هنر ایرانی چون در آثار سقاخانه حلول می یابد رنگ و بوی هویت و اصالت به جای می گذارد، نه آنکه چون تنها به سطح و ظاهر عناصر آشنا بسنده کنیم، این امر میسر گردد. خود این شگردها و فرم های هنری ست که نه تنها با هنر مدرن هم صدایی داشته که با هر آنچه به مثابه "نو" تلقی گردد، ظرفیت تطبیق و دگرذیسی داشته؛ بروز می کند.

می‌کند. به هر روی آنچه ستودنی است، فرهنگ ناب تصویری و دیگرگون شده ای است که این جنبش از نظام های نشانه ای تصویری ایران یکجا و در مدت زمانی اندک به هم آورده بود تا همچون منبعی الهام بخش برای سالیان متمادی خوراک ذهنی و احساسی هنرمندان در دهه های بعد را تأمین کرده باشد. آنچنان که این نشانه و نگاه برافزوده بر فرهنگ تصویری ایران زمین همچنان کارآمد بوده و امروزه روز نیز هر جا نفسی از حیات هنر ایرانی در زمانی از دهه سی و چهل به این سو و در گوشه ای از نگارستان ها و نمایشگاه ها و دوسالانه ها بر می شود و امیدبخش به نظر می آید، رد پای آن کوشش و جوشش را در خود دارد (تصاویر ۲۰ تا ۲۵).<sup>۳۰</sup>

گونه‌ای که حتی اگر بر ذخیره های تاثیر پذیرفته شده از آن، شناختی نداشته باشی باز هم آهنگین، پرشور و کنش گر می‌نماید. اگر بارها در چیدمان ها و ترکیب هایی عناصری از هنرهای قدیم را یکجا به هم آوریم تا آن فرم هنری و آن واقعیت مرموز "هاله گونه" که برانگیخته سرشت زیبایی شناختی است در کارنشانه نشود، ماندنی و ستودنی نخواهد بود.

با توجه به گفتگویی که آثار سقاخانه ای با نگرنده های امروزی دارد و به خوبی توان اقناع حس زیبایی شناسی ایشان را داراست، باید بگوییم که گوهری ناب در این آثار نهفته است که فارغ از نشانه های هویتی بدان اعتبار می بخشد. این گوهر ناب شاید برآمده از همان هدفی است که "ژرژ براک" از آن به نام "ساخت یک واقعیت تصویری" (گلدواتر، ۱۳۸۰، ۳۳) یاد

## پی نوشت ها:

۱. Primitive.
- ۲ در لغت نامه اینترنتی "آرت لکس" [Movement, Art Lex] یا "جنبش" هنری به معنای تمایل یا گرایشی در "نیات" یا "آثار" شماری از هنرمندان است که به صورت شباهتی بارز در تکنیک یا روش هنری آنها جلوه گر می شود و یا در نظر و دیدگاهی که از آن به شکل کم و بیش منسجم حمایت می کنند. با توجه به این تعریف کلمه "جنبش" با توجه به معنای مذکور عنوان مناسبی برای آثار و هنرمندان سقاخانه ای است.
۳. Modernist.
- ۴ مجموعه تصاویر شماره ۱ تا ۹ نمونه های متنوع هنرهای صناعی از دوران مختلف تاریخی ایران را نشان می دهد که آگاهانه و ناخودآگاه در متن تجربه زیبایی شناختی جنبش سقاخانه ای تاثیر گذاشته است. در مجموع این آثار وحدت زیباشناسانه از حیث ساخت های اساسی زبان هنر ایرانی مشهود است.
- ۵ برای کسب آگاهی بیشتر مراجعه شود به مقاله: بررسی چگونگی شکل گیری هنر نقاشی در جامعه هنری دهه ۴۰ و ۵۰ ایران. منبع: [http://www.ayar.ir/news/show\\_3l.aspx?id=6787&pgn=6](http://www.ayar.ir/news/show_3l.aspx?id=6787&pgn=6).
۶. Modernization
۷. Modernity
۸. Modernism
۹. Defamiliarization
۱۰. Texture
۱۱. Minimalism
۱۲. Contrast
۱۳. Context
۱۴. Content
۱۵. Paradigm
۱۶. Significant form
- ۱۷ برای کسب آگاهی بیشتر در این خصوص نگاه کنید به مقاله: "هندسه پنهان" در کتاب مجموعه مقالات: حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۲)، یادنامه کمال الدین (مجموعه مقالات)، مقاله "هندسه پنهان" نوشته خشایار قاضی زاده، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- ۱۸ مجموعه تصاویر ۱۲ تا ۱۷ نمونه هایی از مجسمه های پرویز تناولی است. در این آثار افزون بر فرم و شکل هنری که برآمده از احساس زیبایی شناختی و فردیت هنرمند است، تاثیرپذیری از شکردهای زیبایی شناسی عناصر و بهانه های تصویری ایرانی در این آثار بخوبی دریافتنی است، مضافاً اینکه تأسی به ساخت های اساسی هنر ایرانی در مقایسه تطبیقی با نمونه های فاخر آن کاملاً مبرز و آشکار است.
- ۱۹ با احترامی که به کار و نقد مؤلف کتاب "نوشت و نقدهایی درباره برخی پیشگامان هنر معاصر ایران" قائل هستم؛ نقد آثار تناولی در نوشته جناب آقای شمخانی از نظر نگارنده کمی همراه با ناپختگی است و لذا جای تردید داشته است. برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع شود به کتاب: شمخانی، محمد (۱۳۸۴)، نوشت و نقدهایی درباره برخی پیشگامان هنر معاصر ایران، انتشارات آگاه، تهران، صص ۱۴۶-۱۶۰.
- ۲۰ رجوع کنید به: سپهری، سهراب (۱۳۸۲)، اطاق آبی، ویراسته پرویز سیار، انتشارات سروش، صص ۴۸-۷۳.
- ۲۱ مجموعه تصاویر ۲۱ تا ۲۵ که نمونه های از نقوش دستیافته های ایرانی را نشان می دهد؛ نحوه برساخته شدن آنها نشان از حساسیت بصری و دانش تجسمی سازندگانشان دارد. تاثیرپذیری آثار سقاخانه ای بخصوص مجسمه های تناولی از شگردها و تمهیدات زیبایی شناختی لحاظ شده در این هنرنمایی ها بخوبی آشکار می باشد. حتی در بسیاری موارد ساختمان مجسمه های وی آشکارا متأثر از سازواره این آرایه ها است.
۲۲. Disintrestednes
۲۳. Art as device
۲۴. Deformation of reality

- .Making strange ۲۵  
 .Form ۲۶  
 .Defamiliarization ۲۷  
 .Alienation effect ۲۸  
 .Disintrestednes ۲۹

۳۰ در تصاویر اخیر آنچنان که دیده می شود، تاثیر عمیق جنبش سقاخانه و نگرش ایشان در هنرمندان پس از خود انکار ناپذیر است. آنچنان که از این نمونه‌ها بر می آید، از هنرمندان دهه های بعد از شکل گیری سقاخانه تا امروزه، این تأثیر در گونه های هنری متفاوت بروز کرده و همچنان ساری و جاری است.

## فهرست منابع:

- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۲)، باقی همه حرف است، مجله هنر معاصر، شماره ۲، ص ۴۷.  
 احمدی، بابک (۱۳۸۵)، آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبایی شناسی، نشر مرکز، تهران.  
 احمدی، بابک (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران.  
 افلاکی، علی (۱۳۸۲)، مکتب سقاخانه و تاثیر آن در نقاشی معاصر ایران، دومهنامه هنر و مردم، سال اول، شماره اول خرداد و تیر، ص ۸.  
 بهنام، جمشید و رامین جهانیکلو (۱۳۸۳)، تمدن و تجدد (گفتگو)، نشر مرکز، تهران.  
 پاکبان، روئین و یعقوب امدادیان (۱۳۸۱)، پیشگامان هنر نوگرای ایران-تناولی، انتشارات موزه هنرهای معاصر، تهران.  
 پوپ، آرتور اپهام (۱۳۵۰)، مقام هنر ایرانی (اهمیت و کیفیت هنر ایرانی)، مجله فرهنگ و زندگی (ویژه سنت و میراث)، شماره ۴ و ۵، صص ۲۵-۲۶.  
 تناولی، پرویز (۱۳۸۴)، آتلیه کیبود، نشر بن گاه، تهران.  
 تناولی، پرویز (۱۳۶۸)، قالیچه های تصویری ایران، انتشارات سروش، تهران.  
 تواین، مارک (۱۳۵۴)، زندگی بر روی می سی سی پی، ترجمه نجف دریابندری، نشر فرانکلین، تهران.  
 حسینی، مهدی (۱۳۸۶)، شمس فرهنگستان، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.  
 خراسانی، شرف الدین (۱۳۷۰)، نخستین فیلسوفان یونان، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (نشر علمی فرهنگی)، تهران.  
 دوسالانه ملی سفال معاصر ایران-سمنان، نهمین (۱۳۸۸)، انتشارات مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر، تهران.  
 رازی، امیر (۱۳۷۳)، آخرین سکوی ابداع، مجله هنر معاصر، شماره ۵ و ۶، ص ۱۷۲.  
 رید، هربرت (۱۳۶۲)، فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه، تهران.  
 سیلایف، نیکلای و دیگران (۱۳۵۲)، مسائل زیبایی شناسی و هنر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات پویا، تهران.  
 شعبانی خطیب، صفرعلی (۱۳۸۷)، فرهنگ نامه تصویری آرایه و نقش فرش های ایران، انتشارات سپهر اندیشه، قم.  
 شمخانی، محمد (۱۳۸۴)، نوشت و نقد هائی درباره برخی پیشگامان هنر معاصر ایران، انتشارات آگاه، تهران.  
 کاتالوگ نمایشگاه (۱۳۵۶)، سقاخانه، موزه هنرهای معاصر، تهران.  
 کالینسن، دایانه (۱۳۸۵)، تجربه زیباشناختی، ترجمه فریده فرنودفر، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.  
 کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۱)، زیباشناسی سخن پارسی، بیان، نشر مرکز، تهران.  
 کن بای، شیلا (۱۳۸۶)، عصر طلائی هنر ایران، ترجمه حسن افشار، نشر مرکز، تهران.  
 گرابر، اولگ (۱۳۸۲)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.  
 گلدواتر، رابرت و مارکو تریوز (۱۳۸۰)، هنرمندان درباره هنر، ترجمه سیما ذوالفقاری، (مقاله بیانیه هنرمندان آینده گرا؛ اومبرتو بوتچونی)، نشر ساقی، تهران.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۰)، جستجوی هویت در نقاشی ایران، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

مجموعه موزه خرم آباد، مفرغ های لرستان و صنایع فلزی اسلامی.

میرزائی مهر، علی اصغر (۱۳۸۶)، نقاشی های بقاع متبرکه، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

نیوتن، اریک (۱۳۷۷)، معنی زیبایی، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

واربرتن، نایجل (۱۳۸۷)، چیستی هنر، ترجمه مهتاب کرامتی، نشر نی، تهران.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۲)، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، انتشارات هرمس، تهران.

هراجی، هادی (۱۳۸۶)، درهای ایرانی (مجموعه عکس)، انتشارات چاپ و نشر نظر، تهران.

هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۸۰)، هنر و اندیشه های اهل هنر، ترجمه فرزانه سجودی، انتشارات فرهنگ کاوش، تهران.

هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۷۹)، هنر و اندیشه های اهل هنر، ترجمه مینا نوائی، انتشارات فرهنگ کاوش، تهران.

Housego, Jenny (1978), Tribal Rugs, Scorpion Publication Limited, London.

<http://www.qoqnoos.com>

<http://www.zenderoudi.com>