استناد: باقری، نگار؛ و مافی تبار، آمنه. (۱۴۰۲). بازیابی مظاهر نو ـ سنتگرایی در دوازده پرده از نقاشیهای جنبش سقاخانه. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۱۱۹-۱۳۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_704863.html

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بازیابی مظاهر نو ـ سنت‌گرایی در دوازده پرده از نقاشی‌های جنبش سقاخانه[۱]

نگار باقری[۲]، آمنه مافی‌تبار[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۱ □ صفحهٔ ۱۳۱-۱۱۹
Doi: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

چکیده

در تاریخ هنر معاصر ایران، پاره‌ای از جریان‌های هنری با تأثیر از انگاره‌های مدرنیستی و در پیوند با ارزش‌های پیشین به قصدِ نیل به هنر ملی صورت پذیرفت. در همین راستا، گرایشی تحت عنوان نو ـ سنت‌گرایی مطرح گشت که با تأکید بر تشخص بومی، عناصر شاخص هنرهای سنتی را با نگاه معاصر ارائه می‌داد. بر این اساس در دههٔ ۱۳۴۰ شمسی زمینهٔ پیدایش «جنبش سقاخانه» مهیا شد. مقالهٔ حاضر با هدفِ تدقیق در آثار سقاخانه‌ای تلاش دارد تا معنای نو ـ سنت‌گرایی را در این مصداق مورد کاوش قرار دهد. به این ترتیب پرسش اصلی آن است: «نقاشی‌های جنبش سقاخانه، چگونه و با استفاده از کدام عناصر تصویری با رویکرد نوسنت‌گرایی نسبت پیدا می‌کند؟» با این نگاه، پژوهش کیفی حاضر، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با گردآوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی و مطالعهٔ تصویری شکل گرفت. نمونه‌گیری احتمالی طبقه‌بندی شده از نقاشی‌های صادق تبریزی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلاآرام، منصور قندریز، ناصر اویسی و مسعود عربشاهی نشان داد این هنرمندان به مدد خوانش شخصی، شکل ویژه‌ای از مدرنیسم ایرانی را با زبان بصری سنتی هستی بخشیدند. به واقع گرایش نو ـ سنت‌گرایی با هم‌پوشانی در مفاهیم مشترک، به نوعی تمایل به هنر پسانوگرا را نشان می‌دهد و به طور کلی، از لحاظ تکنیک و محتوا در حوزهٔ کثرت‌گرایی قرار می‌گیرد اما در تعریفی ژرف‌تر، توجه به هویت بومی و ملی مهم‌ترین شاخصه در معنای نو ـ سنت‌گرایی به حساب می‌آید. به این ترتیب این رویکرد می‌کوشد با به کارگیری نشانه‌های آشنای برگرفته از سنت‌ها و آمیختن آن با سیاقی نو، راهی سازگار با نگرش مخاطب معاصر را ایجاد کند.

کلیدواژه‌ها: نو ـ سنت‌گرایی، پسانوگرایی، جنبش سقاخانه، نقاشی.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگار باقری با عنوان «طراحی پارچه برای دکوراسیون داخلی در یک کافه‌گالری با نظر به مفهوم نو ـ سنت‌گرایی در نقاشی‌های جنبش سقاخانه» به راهنمایی نظری نویسنده دوم است.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: negarbagheri1390@gmail.com

۳. استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

مفهوم نو ـ سنت‌گرایی، گرایشی در هنر معاصر و استوار بر پایهٔ دو صُوَر کهنه و نو است. این رویکرد به منظور تأکید بر هویت ملی و بومی، عناصر شاخص هنرهای سنتی را در قالب‌های اقتباسی از هنر غرب ارائه می‌دهد. در همین راستا، در دههٔ ۱۳۴۰ شمسی در ایران، گفتمان نو ـ سنت‌گرایی با هدف پیوند میان میراث تصویری گذشته و زبان نوین هنر معاصر مطرح شد. داعیهٔ این گرایش بر پایهٔ حفظ ریشه‌های فرهنگی و ارزش‌های پیشین همراه با بیان تازه بود. بر این اساس، جریانی منسجم در حوزهٔ هنرهای تجسمی تحت عنوان «جنبش سقاخانه» پدیدار گشت و هنرمندان نو ـ سنت‌گرا کارمایهٔ عمدهٔ خود را بر اساس هویت و ممیزهٔ ایرانی، از طریق نمادهای هنر سنتی، بومی و فولکوریک در شکل اجرایی مدرن به معرض نمایش گذاشتند. با نظر به این پیش‌زمینه، پژوهش حاضر تلاش دارد تا با تفحص در دیدگاه نو ـ سنت‌گرایی و نمود آن در آثار نقاشان جریان سقاخانه، به این پرسش پاسخ دهد: «نقاشی‌های جنبش سقاخانه، چگونه و با استفاده از کدام عناصر تصویری با رویکرد نوسنت‌گرایی نسبت پیدا می‌کند؟» با این نگاه، پس از مشخص ساختن جریان‌های فکری سنت‌گرایی، نوگرایی و پسانوگرایی، در مرحلهٔ بعد زمینه‌های شکل‌گیری هنر نوسنت‌گرا و جنبش سقاخانه مورد واکاوی قرار می‌گیرد و دوازده اثر از آثار نقاشان این مکتب در رویارویی چهارچوب نظری نو ـ سنت‌گرایی به تحلیل درمی‌آید.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ جنبش سقاخانه با نگاه بر نحوهٔ شکل‌گیری و رهاورد ایشان به انجام رسیده است: شاید بتوان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراجع در زمینه هنر نوگرا در ایران به کتاب *هنر معاصر ایران* به قلم حمید کشمیرشکن اشاره کرد (۱۳۹۳). این اثر در شش فصل به تبیین تحولات هنری ایران از عهد قاجار تا عصر معاصر می‌پردازد و در فصل سوم به تفصیل، فرآیند شکل‌گیری جریان سقاخانه را مورد کندوکاو قرار می‌دهد. *تحولات تصویری هنر ایران* تألیف سیامک دل‌زنده (۱۳۹۴)، مأخذ دیگری است که با رویکرد تحلیلی سعی در نشان دادن یک روایت منسجم از تاریخ هنر نوگرای ایران دارد. در ادامهٔ این روند، از جمله مقالاتی که به صورت متمرکز به رویکرد نقاشان سقاخانه اشاره می‌کند: «اشیاء جادویی در فرهنگ عامه ایران و تأثیر آن در نقاشی مکتب سقاخانه» تألیف رضا علیپور و مرجان شیخ‌زاده در *باغ نظر* است (۱۳۸۸). این جستار، تجلی عناصر جادویی در باور عامهٔ مردم و استفاده از آنها در نقاشی‌های جنبش سقاخانه را نشان می‌دهد. مقالهٔ دیگر «جنبش سقاخانه: انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران» به قلم حسین ناغانی و چاپ شده در *هنرهای زیبا* است (۱۳۸۹). این نوشتار می‌کوشد با معرفی چگونگی نگرش هنرمندان جنبش سقاخانه به میراث تصویری گذشتگان، ارزش‌های زیبایی‌شناسانه هنرهای مورد توجه ایشان را مورد تحلیل قرار دهد و در این مسیر تندیس‌های پرویز تناولی مورد بررسی قرار گرفته است. در همین راستا، مقالهٔ «باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نو ـ سنت‌گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه)» تألیف ابوالقاسم دادور و مریم کشمیری چاپ شده در *جلوه هنر* است (۱۳۹۵) که به تحلیل نقش‌مایه‌های مورد استفاده در آثار نقاشان سقاخانه اقدام کرده و بازخوانی آثار ایشان را اصل ضروری برای درک آثار جدیدتر قلمداد کرده است. نقطهٔ نظر مشترک در هر سه مقالهٔ مذکور توجه به عناصر غالب در آثار جنبش سقاخانه و شیوهٔ مورد استفادهٔ آنان در خلق آثار هنری است. برخی مقاله‌ها نیز به بستر شکل‌گیری جریان سقاخانه از منظر اجتماعی و فرهنگی اشاره می‌کنند که از جملهٔ آنها «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو» در *کیمیای هنر*، تألیف آزاده بهمنی‌پور و عفت سادات افضل طوسی است. این جستار به شرایط اجتماعی، هنر و رابطه بین این دو از منظر آرای پیر بوردیو می‌پردازد (۱۳۹۵). «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه؟»، تألیف رائیکا خورشیدیان و حیدر زاهدی نمونهٔ دیگری است که در *باغ نظر* به چاپ رسیده (۱۳۹۶) و توجه به زمینه‌های معنوی «مکتب سقاخانه» را مدنظر قرار داده است. ویژگی منحصربه‌فرد پژوهش حاضر آن است که از دریچهٔ تجزیه و تحلیل آثار هنرمندان نقاش جنبش سقاخانه جلوه‌های عینی مفهوم نو ـ سنت‌گرایی را بازگو می‌نماید.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و از نظر رویکرد، توصیفی ـ تحلیلی است. براساس هدف، توسعه‌ای محسوب می‌گردد، روش جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای (اسنادی) با ابزار فیش‌برداری، مشاهده و مطالعهٔ تصویری است. رویکرد پژوهش، بازیابی مصادیق نو ـ سنت‌گرایی (مفاهیم و نشانه‌های نوگرایی و سنت‌گرایی همزمان) در جامعه آماری مبتنی بر نقاشی‌های «جنبش سقاخانه» است، بر این اساس آثار اصلی‌ترین هنرمندان نقاش این جنبش شامل حسین زنده‌رودی، منصور قندریز، مسعود عربشاهی، فرامرز پیلاآرام، صادق تبریزی و ناصر اویسی از دریچهٔ نو ـ سنت‌گرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش نمونه‌گیری در میان این آثار به شیوهٔ احتمالی طبقه‌بندی شده خواهد بود به این ترتیب که از هر نقاش، دو اثر انتخاب و تحلیل می‌شود بنابراین حجم نمونه‌ها دوازده مورد پیش‌بینی می‌گردد.

DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

سنت‌گرایی در هنر

مکتب سنت‌گرایی یک جریان فکری است که پس از اوج‌گیری دوران تجدد در اوایل سدهٔ بیستم در غرب پدیدار گشت. در این راستا، برخی از اندیشمندان غربی پس از آشنایی با نگاه معنوی شرق، به عرفان جاری در مشرق زمین تمایل نشان دادند. آنان باور داشتند که «سنت، حقیقت الهی است که در ابعاد وجودی انسان در هنر، علوم و صنایع جریان دارد. سنت‌گرایان معتقدند، انسان با جدا شدن از آن مبنای الهی و تسلط و چیرگی بیش از اندازه بر عقل و خرد از آن حقیقت نخستین و معرفت حقیقی جدا شده است» (دین‌پرست، ۱۳۸۵: ۱۸). واژهٔ سنت، صورت کوتاه شده یا رمز نوشته‌ای برای یک جهان‌بینی عام است. سنت در ناب‌ترین معنایش حقیقت ازلی است و بدین معنا شأن علت نخستین، دادهٔ کیهانی یا نوعی واقعیت مصدری می‌یابد و در تار و پود کل عالم تنیده شده است. بر این اساس، سنت به معنای رسم و رسوم گذشته نیست؛ بلکه مقصود سنت الهی، ابدی و ازلی است و «به واسطهٔ وحی الهی در قالب اسطوره‌ها، مناسک، نمادها، تعلیم‌ها، شمایل‌نگاری‌ها و دیگر مظاهر تمدن‌های بدوی و دینی گوناگون، ترجمان صوری پیدا می‌کند» (الدمدو، ۱۳۸۹: ۱۵۳). از سویی دیگر واژهٔ سنت در مقایسه با واژهٔ مدرن تبیین می‌گردد. به این صورت هرچه که پیش از مدرنیزاسیون به گونه‌ای عمیق در جامعه ریشه‌دار باشد، سنتی است. به ادعای اندیشمندان این نظرگاه، در همهٔ جوامع قبل از مدرن، اعم از جوامع بومی، مسیحی، هندویی، تائویی یا بودایی، ویژگی‌های مشترکی وجود دارد که آن را «سنت» و دفاع از ویژگی‌هایش را «سنت‌گرایی» می‌نامند (یوسف‌زاده، ۱۳۹۹: ۵۲).

نوگرایی در هنر

«مدرنیسم (نوگرایی) به طور اعم، اصطلاحی است که به روش و بیانی که ویژهٔ روزگار نو باشد اطلاق می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۲۶). به زعم بسیاری از متفکران علوم اجتماعی، مدرنیسم دورانی تاریخی است که پس از رنسانس فرهنگی در اروپای پس از قرون میانی آغاز شد. بعضی نیز نقطهٔ آغازین دوران مدرن را انقلاب صنعتی می‌دانند و بعضی دیگر پیدایش نظام تولید سرمایه‌داری و بازار آزاد را شروع دوران مدرن تلقی می‌کنند. ویژگی‌های شاخص این دوران عبارتند از: رشد شهرنشینی، گسترش و توسعه علوم جدید، پدید آمدن نهادهای جدید اجتماعی، سیاسی، آموزشی، از میان رفتن تدریجی نظام‌های سنتی، گسترش نظام‌های مردم‌سالارانه (حقیقی، ۱۴۰۱: ۱۹). با این نگاه، می‌توان مدرنیته را (امروزگی) خواند، بسیاری از نظریه‌پردازان در مورد این نکته باهم توافق نظر دارند که مدرنیته یعنی منش شیوهٔ زندگی امروزی و جدید که به جای منش کهن زیستن نشسته و آن را نفی کرده باشد (احمدی، ۱۳۹۷: ۹). بدین قیاس، در میان همه صورت‌های گوناگون هنر مدرن که در سبک‌های مختلف آن تبلور یافت، یک خصوصیت نسبتاً عام، مدرنیسم را از نگره‌های هنری پیش از مدرن متمایز می‌سازد و آن چیزی نیست جز نوعی (نگاه درونی و ساختاری به خود هنر). برای مثال هنر مدرن، به نقاشی از آن جهت که نقاشی است می‌نگریست و همه موضاعات دیگر خارج از مباحث شالوده‌ای نقاشی را به حاشیه می‌راند. در واقع نقاشی مدرن، انگاره‌ای است که نقاشی بودن نقاشی در آن بیش از هرچیز دیگری اهمیت می‌یابد (سمیع‌آذر، ۱۴۰۱: ۱۰). شایان ذکر است که این ویژگی‌ها در حوزه‌های مختلف هنری معنای کاملاً یکسانی ندارند و به طور مشابه بیانگر دگرگونی در همهٔ زمینه‌های هنری نیستند.

پسانوگرایی در هنر

پسانوگرایی (پُست‌مدرنیسم)، اصطلاحی است که برای توصیف گرایش‌های پس از دههٔ ۱۹۶۰م در عرصه‌های معماری، هنر، ادبیات و فلسفه به وجود آمد. تاکنون نظرات مختلفی درباره ویژگی‌های آثار پست‌مدرن ارائه شده، اما هنوز تعریف جامعی از این اصطلاح به دست نیامده است. برخی از نظریه‌پردازان آن را به جنبش ضدنوگرایی تعبیر کرده‌اند. به طور کلی، پنج خصلت عام و مرتبط با یکدیگر را می‌توان در گرایش‌های متنوع پست‌مدرن تشخیص داد که شامل: کثرت‌گرایی، التقاط‌گرایی، خودآگاهی، متن‌گرایی و فردگرایی می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۲۷). پست‌مدرنیسم واکنشی است در برابر آنچه جنکس (شکست مدرنیسم) می‌نامد. شکست مدرنیسم نتیجهٔ انتزاع فزایندهٔ آن و در نتیجه، از نظر اجتماعی دورشدن هرچه بیشتر آن از عامهٔ مردم و محدود شدن مخاطبان آن به خواص است. پست‌مدرنیسم با خصلت دوگانگی آن یعنی دو وجهی بودن، تعریف می‌شود. دو وجهی بودن در پست‌مدرنیسم به (هم عامه، هم نخبگان) یا (عامه- نخبگان) از یک سو، و (هم سنتی- هم مدرن) یا (سنتی- مدرن) از سوی دیگر معنی می‌دهد (یگانه، ۱۳۸۶: ۷۳). جلوهٔ کثرت‌گرایی را نه فقط در تمایلات هنری هم‌زمان، بلکه در قالب یک اثر می‌توان ملاحظه کرد. اغلب هنرمندان پُست‌مدرن، مواد، روش‌های غیرمتجانس را در آثار خود به کار می‌برند. این رفتار نمایانگر نوعی پراکنده‌گزینی است که هنرمند مدرنیست به شدت آن را نفی می‌کرد. نقاش یا مجسمه‌ساز پُست‌مدرنیست از نمادها، اساطیر، تصاویر تاریخی و علایم روزمره بهره می‌گیرد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۲۷). براین اساس، مفهوم نو ـ سنت‌گرایی اشاره به «تفسیر دوبارهٔ نظام‌های ارزشی قراردادیِ حاکم بر هنر دارد؛ نظام‌هایی مشتمل بر تکنیک و محتوا که معمولاً با مجموعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند. بر اساس این تعریف، ادعای

نفوذ بر اشکال هنری آینده از جانب هنرمندانی که ارزش‌های گذشته را تفسیر می‌کنند نیز به رسمیت شناخته می‌شود. ارجاع به آرمان‌های اجتماعی که بر مذهب، سیاست یا ایدئولوژی ملی‌گرایانه متمرکز شده‌اند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۳).

نو ـ سنت‌گرایی در هنر ایران

هنر مدرن ایران بخشی از موج فرهنگی تجددطلبی بود که از اواخر سدهٔ ۱۹ آغاز و به تدریج ابعاد مختلفی از الگوی زیستی و حیات اجتماعی ایرانیان را تحت‌تأثیر قرار داد. از دلایل مهم دیگر، تجربهٔ هنرمندان ایرانی به ویژه در دههٔ ۱۳۴۰ش بود که به جای طرد مطلق میراث گذشته، تا حدی با آن کنار آمدند. رویکردهای مدرنیستی وطنی از همان ابتدا پیروی از زبان جهانی را با کاربست عناصر سنتی و نقش‌مایه‌های بومی همراه ساختند. اکثریت قاطع پیشگامان هنر نوگرا در پی محلی کردن هنر مدرن و خلق نوعی مدرنیسم ایرانی بودند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵: ۷). بر این اساس، مباحثه‌های پیچیده بر سر این موضوعات درنهایت موجب رشد جنبش‌های جدید و شکل‌گیری رویکرد تازه به میراث سنتی ایران تحت عنوان «نو ـ سنت‌گرایی» شد. نو ـ سنت‌گرایان ایرانی تحت‌تأثیر عمیق فضای اجتماعی حاکم، کوشش کردند تا پیوندی میان میراث تصویری گذشته و زبان نوین هنر معاصر ایجاد کنند و دریافتند که بیان متمایز فردی می‌تواند از گذشته و حال هنرمند متأثر شده باشد و از طریق فرم مدرنیستی، بخشی اساسی از هویت هنرمند را شکل دهد بنابراین آنها اغلب نشانه‌ای از گذشته را در آثار خود جای می‌دادند؛ آثاری که ملهم از قالب‌های مدرنیستی بودند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۳). به طورکلی در دورهٔ پهلوی (۱۳۵۷-۱۳۰۴ش)، سیاست‌های گسترش قدرت در قلمرو حکومت با تأکید بر (مدرنیزاسیون) سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شکل گرفت و رویدادهایی همچون هویت فردی، اجتماعی و فرهنگی، تحت‌تأثیر دگرگونی‌های اساسی از سوی حکومت رخ داد. از این رهگذر، در حوزهٔ هنر، تأکید بر فرهنگ مدرن به همراه اصالت ایرانی، می‌توانست بستر مناسبی برای حکومت باشد. در این شرایط سنت، دست‌آویزی بدیع بود که تمثیل و نقش‌مایه‌های بصری آن فرم‌های زیباشناختی و تزیینی و به نوعی ویژهٔ ایرانی را تأمین می‌کرد (گرامی، ۱۳۹۴: ۷۶). از بطن همین رویدادها بود که جریانی تحت عنوان «جنبش سقاخانه» در حوزهٔ هنرهای تجسمی شکل گرفت. این جنبش با رویکردهای مدرنیستی سعی در هماهنگ شدن با جریانات هنری جهان به ویژه غرب داشت تا با اصالت باستانی ایرانی در صحنهٔ بین‌المللی حضور یابد. در نهایت چهرهٔ دوگانهٔ این جنبش بازهٔ گسترده‌ای از سلایق را در برگرفت که تا به امروز می‌توان تأثیرات آن را در هنرهای تجسمی ایران مشاهده کرد (بهمنی‌پور و افضل‌طوسی، ۱۳۹۵: ۷۲).

جنبش سقاخانه

در بستر هنرهای تجسمی، سقاخانه اصطلاحی است که نخستین بار توسط کریم امامی، برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی به کار برده شد. جریان سقاخانه اغلب به مفاهیمی اشاره می‌کرد که تحت تأثیر فضای مذهبی یا در قلمرو فرهنگ اسلامی شکل گرفته بود. در واقع، آنچه این هنرمندان را در یک افق نشان می‌داد توجه آنان به هنرهای کاربردی ایران بود. چه آن عناصری که جنبهٔ مذهبی داشت، همچون معماری اسلامی، خطوط عربی- ایرانی شده، نقاشی قهوه‌خانه، ترسیمات عامیانه چون نقوش ادعیه و طلسمات و...، چه آنها که شکل فولکوریک داشت مانند تأثیرگیری از نگارگری و سنگ‌نبشته‌ها، نقوش عامیانه قالی، گلیم، گبه و سفالینه و مفرغ، بنابراین در چشم‌اندازی گسترده می‌توان این هنرمندان را نوآوران سنت‌گرا نامید (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). هنرمندان جنبش سقاخانه اگر چه در سال‌های بعد هرکدام مسیر شخصی خود را طی کرده و در مواردی هم چندان پایبند به دست آوردهای بصری این جریان نماندند، اما آثاری که در همان چندسال ابتدایی، یعنی در حدود سال‌های ۱۳۴۵ـ۱۳۳۹ش پدید آوردند، بنیان تحول زبان تصویری تازه‌ای را برای هنر نوگرای ایران به وجود آورد. مؤلفه‌های اصلی این تحول را به‌طورکلی، نخست در ظهور فُرم‌های هندسی پایه- مثلث، مربع، دایره، مکعب، استوانه، مخروط؛ دوم، سطح‌های رنگی تفکیک شده که درون فُرم‌های هندسی را پر کرده‌اند؛ و در آخر، تلفیق و انطباق این سطوح با شکل‌هایی با ارجاع بیرونی، می‌توان خلاصه کرد. همچنین حاشیه‌های فُرم‌های هندسی و سطوح رنگی نیز عمدتاً با عددنویسی یا حروف فارسی مشخص شده‌اند. آنچه در زیرساخت بیان هنری جنبش سقاخانه نقش بنیادین دارد، آمیختن دو شیوهٔ بازنمایانه و انتزاعی با یکدیگر است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۲). آنچه درپی می‌آید دوازده نمونه از نقاشی‌های این جنبش را به چالش خواهد گرفت.

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های حسین زنده‌رودی

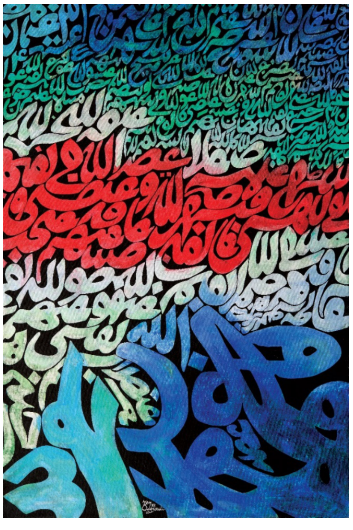
حسین زنده‌رودی (۱۳۱۶ ش) کار خود را با بهره‌مندی از نشانه‌های آشنا در شمایل‌نگاری نذری شیعی، نقوش هندسی، اشکالِ طلسم‌گونه، اعداد و رنگ‌های هنر عامیانهٔ مذهبی و تزیینات خوشنویسانه آغاز کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۲۸). وی اولین کسی است که ارزش‌های تجسمی خط را در نقاشی ایران به درستی بازشناخت و تجربه‌های گوناگون آن را به تعالی رساند (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۹۲). زنده‌رودی به منظور دستیابی به ترکیب‌بندی‌های پیچیده، غیرمتمرکز و وحدت یافته، سراسر سطح تصویر را با انبوهی از حروف، نقطه‌ها، اعداد یا مُهرِ علامت‌های متنوع می‌پوشانید و رنگ‌های درخشان را به طرزی

DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

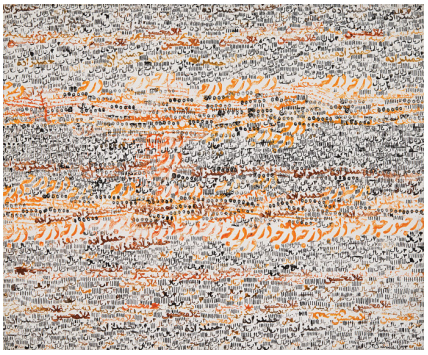
سنجیده در درون یا درمیان آنها پخش می‌کرد بنابراین، در لتریسم مسحورکنندهٔ او دیگر مرزی میان خطنگاری و نقاشی وجود نداشت (پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰ الف: ۲۳).

در همین راستا در « تصویر ۱» با عنوان «ص + ه + ص» متعلق به سال ۱۳۵۲ش، عنصرخط در قامت موتیف‌هایی نافذ به کار رفته و عناصر در هارمونی کامل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. فضای بصری شکل گرفته به مدد هماهنگی بین رنگ‌ها و فرم‌های درهم تنیده، تماشاگر را با جهانِ سرشار از رهایی هنرمند مواجه می‌سازد. در اینجا جسارتِ سنت‌شکنی و دفُرمه کردن فرم حروف و استفاده از رنگ‌های مکمل به همراه ایجاد بافت با خاکستری رنگی و سپس قراردادن آن بر زمینه‌ای سیاه، گویای برخورد نوگرای زنده‌رودی است. وی در مورد استفاده از حروف اینطور اذعان می‌دارد: «من به فرم خیلی معتقدم و روی آن کار می‌کنم. خیلی‌ها فکر می‌کنند من می‌خواهم خوشنویسی کنم. درحالی‌که می‌توانم بگویم که در مورد خط، من می‌خواهم بدنویسی کنم. مسئله مهم این است و فرم باید ایده‌ام را بیان کند» (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۹۱). با این نگاه، واضح است که در میان بنیان‌گذاران نهضت سقاخانه، زنده‌رودی را باید پیشگام رویکرد خطنگاری از حیث بهره‌مندی از خط و خوشنویسی سنتی در حکم فرمِ ساختاریِ صرف، قلمداد کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۲۸). اما در این اثر آنچه بیش از هرچیز معنای نو ـ سنت‌گرایی را جلوه‌گر می‌سازد، برخورد شکلی هنرمند با عناصر آشنای ایرانی است. این نحوهٔ مواجهه با عناصر بصری در بستر یک اثر تجسمی، نشان از تفکر نوگرایی و گرایش به هنر انتزاعی را بازگو می‌نماید. از دیگر رهیافت‌های نوگرایی، برخورد مدرنیستی هنرمند با مقولهٔ کثرت در عین وحدت در الگوی تصویرسازی ایرانی است. در اینجا انباشتگی و فشردگی حروف با شیوهٔ اجرایی مدرن، تأثیر از هنر نگارگری و کاشی‌کاری ایرانی را به عنوان منبع الهام هنرمند نشان می‌دهد.

در «تصویر ۲»، با عنوان «طلا + ریال»، متعلق به سال ۱۳۵۳ش، سنت سیاه‌مشق ایرانی در قالب پرده‌ای نقاشانه بازنمایی شده است. بدین‌گونه بیان اندیشه و احساس هنرمند با بهره‌مندی از مشق حروف که وجهی ذاتی در شیوهٔ نقاشی‌خط ایرانی است و سپس تلفیق عناصر بصری در شکلی ساختارشکنانه باعث خلق یکی از متمایزترین آثار زنده‌رودی شده است. این تابلو با ترکیب حالات حروف و چیدمان اجزای صرفاً فرمی و خالی از معنا در بستر افقی شکل گرفته است و به لحاظ مفهومی استعاره‌ای از تناوب دارد. با این حال استفادهٔ هوشمندانه از تکنیک اکریلیک برای ایجاد تَه‌رنگ‌هایی شفاف و درخشان تماشاگر را با تابلویی مملو از شاعرانگی شرقی روبه‌رو می‌سازد. عناصر بصری در این تابلو در ذات اصلی خود کیفیتی انتزاعی دارند. ریتم شکل‌ها و ته‌رنگ‌های ملایم و هموار، فارغ از قواعد کلاسیک و شکل غالب زیبایی‌شناسی در خوشنویسی همگی بیانگر جلوه‌هایی از هنر مدرن هستند. در اینجا فرم و رنگ در قامت شخصیتی مبهم و تجریدی به شیوهٔ خیال‌انگیز نمایان شده‌اند و آفرینش اثر در پیروی از حالات درونی هنرمند شکل گرفته است. به این ترتیب آنچه بیش از هرچیز به رویکرد نو ـ سنت‌گرایی اشاره دارد گرایش به انتزاع تغزلی است چراکه از یک سو به روحیه کُنشگر هنرمند اشاره می‌کند و از سویی دیگر به مکاشفه، خلق معنا و تعامل احساسی از جانب مخاطب می‌پردازد و از همین رو گرایش به جهان هنر انتزاع تغزلی (اکسپرسیونیسم انتزاعی) در این اثر آشکار می‌گردد.



تصویر ۱: ص+ ه + ص، اثر حسین زنده‌رودی، ۱۳۵۲، اکریلیک و رنگ‌ریزهٔ معدنی روی بوم، ۱۴۲×۲۱۲ سانتیمتر.
(منبع: سایت حراج تهران URL 1)



تصویر۲: طلا + ریال، اثر حسین زنده‌رودی، ۱۳۵۳، اکریلیک روی بوم، ۶۰×۷۳ سانتیمتر. (منبع: سایت حراج تهران URL 2)

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های فرامرز پیلآرام

فرامرز پیلآرام (۱۳۶۲ـ ۱۳۱۶ ش) یکی از نمایندگان جنبش سقاخانه بود که ویژگی‌های صوری خوشنویسی را در نقاشی نوگرای ایرانی مورد آزمایش قرار داد. پیلآرام در آثار اولیهٔ خود، به مدد مُهرزنی، زمینه‌ای کتیبه‌گونه برای صُوَر هندسی ساده یا نشانه‌های مذهبی (چون علم، پنجه و ...) خلق می‌کرد. پس از آن، پیلآرام به خوشنویسی به خصوص با خط نستعلیق و شکسته‌نستعلیق توجه نشان داد. در این عرصه، با بهره‌گیری از الگوی سنتی سیاه‌مشق دست به تجربه‌های متنوعی زد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

تصویر ۳، تابلویی متعلق به سال ۱۳۴۸ش با تکنیک رنگ و روغن روی بوم است که با تلفیق عناصر بصری و فرمِ حروفِ خطِ شکسته نستعلیق خلق شده است. در این اثر خط به عنوان دست‌مایهٔ بنیادین با نقاشی و رنگ درهم‌آمیخته است. از بارزترین ویژگی‌های نو ـ سنت‌گرایی استفاده از سیاه‌مشقِ نستعلیق و شکسته نستعلیق به عنوان پیکر اصلی اثر است. در این پرده، تأثیر از قابلیت‌های بصری سیاه‌مشق، خاصه در اواخر دوران قاجار و آثار میرزا غلامرضا اصفهانی قابل دریافت است. نگاه فرم‌گرایانه و منحصراً زیباشناسانه به عناصر خوشنویسی در سیاه‌مشق به عنوان شکل مستقل به لحاظ ساختار، به رویکرد نوین هنرمند اشاره دارد. همچنین ساختار هندسی خطوط از جمله اتصالات و کشیدگی‌ها، فرم‌های پیچ در پیچ باعث آفرینش اثری با زبان بصری انتزاعی شده است. از دیگر ویژگی‌های قابل تأمل در این اثر، تبحر در بداهه‌نویسی و چیرگی بر فضای منفی ایجاد شده بین حروف است که رویکرد نقاشانهٔ هنرمند را بازگو می‌نماید. به این ترتیب پیلارام با خلق کمپوزیسیون بدیع به یاریِ تکرار حروف خوش‌آهنگ و سپس ترکیب آن با لایه‌هایی از رنگ‌های شفاف و درخشان، به سمت خلق اثر منحصر به فرد با خوانشی شخصی از قلمرو ظرفیت‌های تجسمی پیش می‌رود. در همین راستا «وقتی در آثار هنری، خط و خوشنویسی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد، دیگر نشانه‌ای برای تزیین یا در حاشیهٔ اشیاء آیینی نیست بلکه در مرکز نمادین آثار مکتب سقاخانه قرار می‌گیرد. همین مرکزیت نمادین خط‌نوشته است که موجب شد، هنرمندانی چون پیلآرام و تبریزی هرچه بیشتر به خط و خوشنویسی بپردازند و عملاً از دل همین رویکرد بود که ژانر نقاشی- خط پدید آمد» (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۴). از دیگر جنبه‌های نو ـ سنت‌گرایی در این تابلو کاربست رنگ‌های طلایی، قرمز پررنگ و سیاه در میانهٔ اجزاء، همینطور همنشینی رنگ‌ها و پیوند آن با زمینهٔ اثر است. در این تابلو، تمهیدات به کار رفته کل ترکیب اثر را از حالت متقارن خارج ساخته و اثری سیال را با کیفیت تزیینی پدیدار ساخته است. به این ترتیب نگرش نقاشانهٔ پیلآرام نسبت به عناصر بصری ایرانی و سپس بازنمایی آن به شکلی مدرن هویدا می‌گردد.

تصویر ۴، متعلق به سال ۱۳۵۶ش، نگاه تجریدگرای هنر مدرن را با روح هنر ایرانی در جریان جنبش سقاخانه تلفیق می‌کند. در تابلوی حاضر، شالودهٔ اثر بر مبنای فرم‌های هندسی پایه و اتصالات سطوح شکل گرفته است. از این‌رو، بازنمایی مدرنی که باعث خلق فضای اثر شده یادآور ساختار هندسی است که در نگارگری ایرانی به ویژه در مکتب هرات وآثار کمال‌الدین بهزاد خود را به نمایش می‌گذارد. از ویژگی‌های برجسته در نظام تصویری و ساختار نگاره‌های ایرانی دارا بودن فضای همزمانی است و «مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است؛ که آن را می‌توان «فضای چند ساحتی» نامید، زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه بُعدی کاذب نیست. یعنی از قواعد پرسپکتیو و دیدِ تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند؛ و مکان‌های پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهند. بلکه ساختاری است متشکل از ترازهای پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند. نموداری است از مجموعه نماهایی که همزمان از رو به رو و از بالا دیده شده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۰). به این ترتیب در این اثر، تأثیر از ساختار نگارگری ایرانی در قالب عدم بُعدنمایی خود را جلوه‌گر می‌سازد و از منظر ترکیب‌بندی، نحوهٔ چیدمان اجزا در تعادل کامل قرار دارد. از دیگر الهامات برآمده از هنر ایرانی استفاده از خط‌نگاره‌ها در سنت تصویرسازی ایرانی است که در این اثر در جایگاهی آذینی ظاهر شده است. بر این اساس «گرایش به عدد نویسی و خط‌نوشته در بعضی موارد به خصوص در آثار بعدی فرامرز پیلارام و صادق تبریزی به خوشنویسی نزدیک‌تر شده و حتی به اقتباس مستقیم از شگردهای خطاطی منجر می‌شود. این خطوط علی‌رغم شباهت کامل به حروف فارسی تماماً تزیینی بوده و قابل خواندن نیستند. با این وجود، این تمهید، ارجاع مشخصی

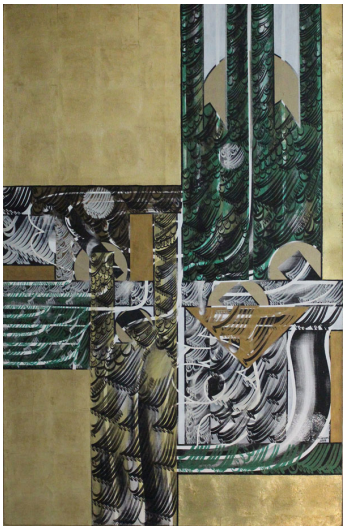
تصویر ۳: بدون عنوان، اثر فرامرز پیلآرام، ۱۳۴۸، رنگ و روغن روی بوم، ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر (منبع: سایت حراج تهران URL 3).

DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

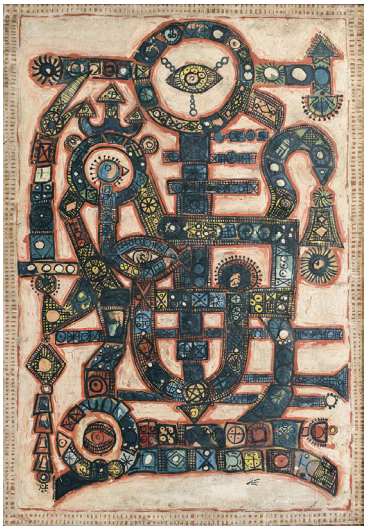
به تاریخ هنر ایران دارد. در واقع نگارگری و خوشنویسی که شالودهٔ هنر کتاب‌آرایی را می‌ساخته‌اند، فرآیند تکامل هنری خود را مدیون همنشینی با یکدیگرند» (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۴). بر این اساس اقتباس از فرم خط‌نگاره‌ها در حالت تجسمی و به عنوان عنصر بافت در این اثر نمودی شاخص پیدا کرده است. همچنین از دیگر جلوه‌های نوگرایی نحوهٔ قراردادن فرم حروف به صورت مورب و تأکید بر قسمت‌های منحنی به وسیله ضربه قلمی پرقدرت در قسمت پایین و راست تصویر است. بدین‌سان با تمهیدی هوشمندانه کل ترکیب اثر از حالت بی‌روح خارج شده و تصویر در چرخشی چشم‌نواز قرار گرفته است. مبنی بر این، رویکرد هنرمند نسبت به نگاهِ خلاصه شده در فرم‌های افقی و عمودی و تأثیر از هنر تجریدگرای هندسی خود را جلوه‌گر می‌سازد.

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های منصور قندریز

منصور قندریز (۱۳۴۴ـ۱۳۱۴ ش) در ابتدا با سطوح رنگی تخت و روشن، خط‌های شکل‌ساز نرم و پیکره‌های بلندقامت و کوچک‌سر در جامگان ساده و خشن روستایی شناخته می‌شد. در ادامه، نقش‌مایه‌های آثار وی شامل: شکل‌های نیمه‌انتزاعی انسان، پرنده، خورشید، شمشیر، سپر آمیخته با نقوش هندسی پرتکرار شونده، فضای محدود شده در حاشیه است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۸۷). وی با تأکید بر سرچشمه‌های غنی تصویری بر مبنای تمثیل‌های ایرانی، آثاری بدیع را با بیانی شخصی خلق کرد. از ویژگی‌های متمایز در آثار او، شمایل‌نگاری چکیده‌محور بر پایهٔ نمادهای فرهنگِ بومی است. در تابلوی شمارهٔ ۵، متعلق به دههٔ ۱۳۴۰ش، در آغاز، عناصر بصری در قامت فرم‌های منحصراً تزیینی خود را به نمایش می‌گذارند اما با کنکاش در پهنهٔ اثر و تفحص بیشتر در حالتِ فرم‌ها به ترتیب پیکر انسان در بالا، اسب در میانه، شیر در پایین اثر قابل دریافت است. در ادبیات حماسی، غنایی و عرفانی فارسی و همچنین اساطیر ایران باستان بهره‌مندی از نمادهای حیوانی شیر و اسب در جایگاه مفاهیم تمثیلی قرار دارد. از همین‌رو در راستای رویکرد نو ـ سنت‌گرای هنرمند، برداشتِ نشانه‌های فرهنگ مصور ایرانی در قالب سطوح هندسیِ متصل و ساده‌سازی در شکل پیکره‌ها خود را به نمایش می‌گذارد. قندریز به لحاظ دیدگاه فلسفی در رابطه با اندیشهٔ تصویری و پیوند ساختار، ضرب‌آهنگ و رنگ؛ تأثیرپذیری بسزایی از هنرمند برجستهٔ مدرنیست پُل کِله داشت. اندیشهٔ پُل کِله در ارتباط با پیدایش پدیدهٔ تجسمی (نقاشی) بر پایهٔ حس شهودی و مکاشفه در فرم خود را به نمایش می‌گذاشت. کِله در رابطه با سرشت فرم اینطور اذعان می‌داشت: «در پی فرم نباشید، به فرم‌دادن بی‌اندیشید، منظورم از فرم، پیدایش نهایی آن نیست، بلکه منظورم جریان پیدایش آن است، تکوین فرم از نقطه تا مرحلهٔ تکامل» (هافتمان، ۱۳۸۵: ۱۳۷). قندریز، از یک سو به واسطه تأمل در انگاره‌های مدرنیستی و از سویی دیگر توجه به بُن‌مایه‌ها در کهن‌الگوهای ایرانی به درک آفرینش اثر بر مبنای مکاشفهٔ درونی رسید و با خوانشی از رنگ و فرم در قامت نشانه‌های نمادین و تمثیلی به سوی خلق نگاره‌های خود با نگاهی به درونیات خویش پیش رفت. «قندریز همواره بر حضور کیفیتی معنوی در هنرش - مبتنی بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی سنت تصویری ایرانی- تأکید می‌ورزید و شاید همین حساسیت



تصویر۴: بدون عنوان، اثر فرامرز پیلارام، ۱۳۵۶، رنگ و روغن و ورق طلا روی بوم، ۱۳۰×۱۹۹ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL 4)



تصویر ۵: بدون عنوان، اثر منصور قندریز، اوایل دههٔ ۱۳۴۰، ترکیب مواد روی گونی، ۱۵۸×۱۱۰ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL 5)

بود که او را از صورتگراییِ محض باز داشت» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۸۷). در تابلوی پیشِ رو، با استفاده از ترکیب مواد روی بستر گونی و به‌کارگیری رنگ‌های ایرانی به ویژه تنالیته‌های آبی و سبزآبی به عنوان رنگمادهٔ اصلی نقوش، به اثر کیفیت انتزاعی بخشید و تنوع بصری را به مدد ظرافت در دورگیری سطوح به وسیله خطوط سیاه به وجود آورد.

تابلوی شماره ۶ که در اوایل دههٔ ۱۳۴۰ش خلق شده است از دیگر آثار متمایز قندریز محسوب می‌گردد که به درستی تأویل وی را بر مبنای مدرنیسم ایرانی بازگو می‌نماید. از این روی، جوهر درونی اثر بر مبنای نقوش ساده هندسی شکل گرفته است اما همین نقوش ساده در ترکیب با یکدیگر و سپس به صورت کلی در پهنه اثر، جلوه‌ای فیگوراتیو پیدا کرده و پیکر انسان را قابل دریافت می‌سازد. از سویه‌های دیگر مفهوم نو ـ سنت‌گرایی در این اثر، روانی در خلق نقش‌مایه‌ها بر مبنای تخیلِ آزاد هنرمند است که این شیوه در بیان تجسمی وی، اقتباسی از دست‌بافته‌های محلی ایرانی محسوب می‌گردد. «قندریز، هنرمندی با آثار نیمه‌انتزاعی بود که منبع الهامش نقش‌مایه‌های چکیده‌شدهٔ ایرانی با تأکید بر اشکال ایلیاتی، بافته‌های روستایی و محلی ایرانی، فلزکاری‌های سنتی و انواع صنایع‌دستی بود که با رنگ‌بندی محدود در آثارش به کار می‌برد. برخی دیگر از منابع الهام وی اشکالی از هنرهای کاربردی همچون قالیچه، فرش و دیگر صنایع‌دستی بودند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۳۹). همچنین تأثیر وی از اشکال منظم و ریتمیک هنرهای سنتی در قالب اثری با مؤلفه‌های مدرنیستی

تصویر ۶: بدون عنوان، اثر منصور قندریز، اوایل دههٔ ۱۳۴۰، ترکیب مواد روی گونی، ۶۸×۹۱ سانتیمتر. (منبع: سایت حراج تهران URL 6)

خود را به نمایش گذاشته است. بدین ترتیب «موتیف‌های کوچک آشنای بیننده در ترکیبی نو، در تابلوهای قندریز نشان کوشش او در انطباق زیبایی‌شناسی نقاشی آبستره با سنت‌های هنر گذشته ایران است» (گودرزی، ۱۳۸۰: ۷۰).

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های ناصر اویسی

ناصر اویسی (۱۳۱۳ش) از جمله هنرمندانی بود که به هنر فیگوراتیو بیشتر تمایل نشان می‌داد. نقش‌مایه‌های آثار اویسی در اکثر مواقع از نگارگری ایرانی، سفالگری، آثار قلم‌کار و خوشنویسی الهام گرفته‌اند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۰). در جریان جنبش سقاخانه، ناصر اویسی نیز از جمله هنرمندانی بود که تلاش کرد نشانه‌های اسطوره‌ای و درون‌مایه‌های تغزلی را در بستر مدرن به تصویر درآورد و پیوندی میان تصویرسازی و نقاشی برقرار سازد. تابلوی شمارهٔ ۷ با عنوان «رخش» که در سال ۱۳۴۴ش خلق شده، به واسطهٔ طراحی حالت اسب‌ها، قرارگیری خط در جایگاه موتیف‌های تزیینی و طیف رنگ‌های مشخص، خصلت‌های بصری و نظام زیبایی‌شناختی خاص اویسی را هویدا می‌سازد. از نقش‌مایه‌های مهم آثار اویسی، اسب است که در این تابلو به عنوان درون‌مایهٔ اصلی اثر و باصلابت ظاهر شده، اما درعین‌حال از لطافت شرقی نیز برخوردار است. وضعیت اسب‌های در حال حرکت به کلیت اثر، کیفیتی پویا بخشیده و با ترکیب عنصر خط در حالت‌های متنوع و رنگ در جزییات، گویا تمام عناصر تصویر در حال روایت داستان حماسی هستند. اما آنچه بیش از هرچیز رویکرد نو ـ سنت‌گرای هنرمند را بازگو می‌نماید شیوهٔ قلم‌گذاری با اسلوب آزاد، خط افق در میانهٔ تصویر، عدم ژرف‌نمایی و ترکیب‌بندی مقامی است که در سنت تصویری خیالی‌نگاری مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در ترکیب‌بندی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، بزرگی و کوچکی بر اساس اهمیت در واقعه و مقام فرد تنظیم می‌شود. همچنین استفاده از نوشتار در کنار تصویر از دیگر وجوهی است که در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقش مهمی ایفا می‌کند و «در این‌گونه آثار نوشتار همگام با تصویر و در جهت تکمیل معنا در ذهن مخاطب همچون مؤلفه‌ای نشانه‌ای وارد پردهٔ نقاشی می‌شود. در واقع در این آثار همانند برخی دیگر از آثار نگارگری ایران (تصاویری از شاهنامه فردوسی) وجود نوشتار عاملی برای همگامی تصویر و نوشتار یا نقاشی و ادبیات است» (خیری، ۱۳۸۷: ۳۶). به این ترتیب رویکرد نوگرای اویسی از خوانش ظرفیت‌های بصری در قالب بهره‌مندی از عنصر خط و نوشتار در کنار مضمون اصلی و به رسم نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اما در قالب موتیف‌های تزیینی نمود پیدا می‌کند. از دیگر جلوه‌های این اثر استفاده از رنگ‌های اصلی قرمز، زرد و آبی است که بر زمینهٔ سیاه و رنگ خاکی پدیدار گشته است. «در آثار ناصر

DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

اویسی، رنگ، یادآور کاشی‌کاری‌های سنتی و فضای مینیاتورهای قدیم ایران است، ضمن استفاده از خطوط مرزنما که جلوه و سبک خاصی به کارش می‌بخشد، تلاش می‌نمود تا با به‌کارگیری رنگ آبی متدوال در تزیینات معماری ایرانی، آرامشی برگرفته از هنر سنتی را به نمایش بگذارد» (افشارمهاجر، ۱۳۸۴: ۲۱۱).

تابلوی شمارهٔ ۸ متعلق به دههٔ ۱۳۴۰ش، از دیگر آثار ناصر اویسی است که بر مبنای نقش‌مایه‌های ایرانی خلق شده است. پیکر زنان نوازنده، نقش خورشید خانم ایرانی و حالت چهرهٔ زنان، در کنار خط‌نگاری از ویژگی‌هایی است که مختص آثار اویسی محسوب می‌شود و نشان از رهیافت وی به سمت نوعی از تصویرگری و نقاشی دارد که در آن روح شاعرانهٔ شرقی در جریان است. از نمودهای شاخص نو ـ سنت‌گرایی اشاره به حالت چهره و پیکره‌ها در کنار یکدیگر و در کل ترکیب اثر است. در اینجا زنان خنیاگر با چشمان درشت و خمار، گونه‌های سرخ و لب‌های کوچک و غنچه، در حالت رامشگری به نمایش درآمده‌اند که این نشانه‌ها، الهامات هنرمند را از هنر پیکرنگاری درباری قاجار هویدا می‌سازد. مبنی بر این، قراردادهای زیبایی‌شناسی با مضمون زنان در دربار قاجار شامل: «زنان با چهرهٔ بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته در حالتی مخمور به تصویر درآمده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۰). افزون بر این، از دیگر الهامات از مکتب پیکرنگاری درباری در قالب هندسهٔ پنهان، بهره‌مندی از رنگ‌های گرمِ زرد و قرمز و تلفیق عناصر بصری و تمایل به انتزاع و چکیده‌نگاری خود را به نمایش می‌گذارد. نقش‌مایهٔ دیگر این اثر، نگارهٔ خورشید خانم ایرانی است که به مفاهیم آیینی و فرهنگی اشاره می‌کند. این نگاره از نقوش رایجی است که در موقعیت‌های گوناگون در هنر ایران به ویژه در قالی‌های تصویری و سنتی مورد استفاده قرار می‌گیرد و در این اثر، نقش خورشید خانم ایرانی در ترکیب با پیکرهٔ زنان علاوه‌بر جنبهٔ تزیینی به معانی پنهان این نقش می‌پردازد. در همین راستا «عموماً پردازش نقش خورشید آن‌هم به صورت تصویری و تلفیقی با عنصر زنانگی از بار معنایی برخوردار است و پیشینهٔ افکاری دو عنصر خورشید و زن بر معانی نمادین نظیر اقتدار و باروری همراه با الفت و رحمت اشاره دارد» (شاه‌پروری و میرزاامینی، ۱۳۹۵: ۵۹).

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های صادق تبریزی

صادق تبریزی (۱۳۹۶ـ۱۳۱۷ش) یکی از چهره‌های شاخص جریان سقاخانه بود که از مجموعهٔ هنرهای مذهبی، ملی و فرهنگی ایران در آثار خود سود جست. آثار وی ملهم از شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در نظام تصویری نگارگری ایرانی است و با کاوشی ژرف در رنگ، نقش و خط بر اساس ظرفیت‌های تجسمی به خلق آثاری با خوانشی شخصی پرداخته است.

تصویر ۹ با عنوان «سه سوار» متعلق به سال ۱۳۷۵ش، از نمونه‌های ممتازی در مجموعهٔ آثار وی است که به روشنی تأثیر از جنبه‌های گوناگون نگاره‌های ایرانی را بازگو می‌نماید. ظرافت در طراحی پیکر انسان، اسب و عناصر تزیینی، عدم ژرف‌نمایی، محوریت موضوع انسان با تأکید بر بزرگ‌نمایی و استفاده از فام‌های رنگی محدود، همگی از ویژگی‌هایی هستند که ارزش‌های تجسمی نگاره‌های دورهٔ صفویه، مکتب اصفهان و آثار رضا عباسی را خاطرنشان می‌سازد. به این ترتیب شکل تازه‌ای از نقاشی با خوانشی مدرن بر مبنای سنت‌های نگارگری از گذشته پدید آمده که گویای نگرش نو ـ سنت‌گرای هنرمند است. همچنین در این اثر برای القای عمق از مؤلفهٔ هم‌پوشانی بهره برده

تصویر۷: رخش، اثر ناصر اویسی، ۱۳۴۴، اکریلیک روی بوم، ۱۲۲×۱۰۶ سانتی‌متر. کاخ‌موزهٔ صاحبقرانیه، مجموعهٔ نیاوران. (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۱)

تصویر ۸: بدون عنوان، اثر ناصر اویسی، دههٔ ۱۳۴۰، رنگ و روغن روی پارچهٔ کشیده شده روی فیبر، ۸۶×۷۷ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL7)

که این نشانه، تأثیرات نقاشی قهوه‌خانه‌ای را بازگو می‌نماید. در همین امتداد «تبریزی با استفاده از تمبرها و عکس‌هایی از آثار قدیمی به شیوهٔ کلاژ، سعی در آشنایی‌زدایی و احیای هنر سنتی ایران دارد. در راستای این هدف چهره‌هایی را شبیه به مینیاتورهای ایرانی خلق می‌کند، به صورتی که بیننده در نگاه اول شباهتی را میان چهره‌های او با نگاره‌های دورهٔ صفویه پیدا می‌کند» (گروسی و کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۹: ۶۹). از دیگر نمودهای نوگرایی در این اثر، تجلی خط ثلث است که به وضوح در خدمت جهانِ فُرم درآمده است. در اکثر آثار فیگوراتیو تبریزی، ترکیبی دایره‌وار به صورت هاله‌ای به رنگ اُکر و طلایی با تزیینات خط ثلث پشت سر شخصیت‌ها به تصویر درآمده که به واسطهٔ این تمهید، تلاش دارد حسی از تمرکز را بر حالت چهره‌ها به وجود آورده و اثر را از حالت طبیعت‌گرایانه خارج ساخته و به آن جلوه‌ای نمادین ببخشد. همچنین بهره‌مندی از خط ثلث بر زمینه‌ای از طیف رنگ‌های قهوه‌ای و نخودی با تکنیک اکریلیک و ورق طلا روی بوم در کنار تنالیته‌های آبی لاجوردی (کُبالت)، علاوه بر ایجاد هارمونی، به شکلِ تلویحی متأثر از هندسه کلی گنبد، کتیبه و کاشی‌های زرین‌فامِ مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان به نظر می‌رسد و احساسی غیرمادی و معنوی را برای تماشاگر متجلی می‌سازد. بدین‌سان رهیافت تبریزی از ظرفیت‌های نهفته در فرهنگ بصری ایرانی در ساختاری نوین و با امضایی واحد پدیدار می‌گردد.

اثر شمارهٔ ۱۰، متعلق به دههٔ ۱۳۶۰ش، دارای ساختار یکپارچه از عناصر بصری است. ادغام فیگورهای سوار بر اسب در حالت حرکت و با نگاه رو به مخاطب، استفاده از عناصر بصری تزیینی بر پیکرهٔ اسب‌ها، بهره‌مندی از شمشیر، کمان و خنجر و کاربست رنگ‌های گرم نارنجی، نخودی، قهوه‌ایی و سیاه در مجاورت با یکدیگر، جملگی یادآور سنت فرنگی‌سازی صفویه و پیکرنگاری درباری قاجار است. همچنین قطع اثر در حالت افقی و در اندازهٔ ۱۹۸×۹۸ سانتی‌متر، به صورت ضمنی به دیوارنگاره‌های دوران قاجار اشاره دارد. اما رویکرد نوگرای هنرمند در خلاقیت و در اجرای اثر خود را به نمایش می‌گذارد. در اینجا تمام عناصر تصویر در حالت پرتحرک، نیروبخش و درهم‌آمیخته با کمک رنگ‌های گرم و در زمینه‌ای سرتاسر سفید به تصویر درآمده‌اند. گویا این عناصر بدون اتصال به زمینه و در حال خارج شدن از پهنهٔ بوم هستند و داستانی حماسی و پرشکوه را روایت می‌کنند. ایدهٔ مدرنیستی هنرمند در حساسیت بصری و تضاد شدید بین عناصر اشباع در تصویر و سکوت زمینه‌ای سفید خود را جلوه‌گر می‌سازد به این ترتیب کنش نوگرای تبریزی در بافتاری جدید، با حساسیت بصری در نقش‌مایه‌های آشنا و در بستری مدرن ظهور پیدا کرده است.

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های مسعود عربشاهی

مسعود عربشاهی (۱۳۹۸ـ۱۳۱۴) در مسیر کاوش‌گری‌های خود برخلاف برخی دیگر از هنرمندان جریان نوسنت‌گرای سقاخانه علاقه‌ای به بهره‌جویی از عناصر عامیانه، بومی یا مذهبی نشان نمی‌داد بلکه با جست‌وجویی عمیق‌تر در گذشتهٔ تاریخی هنر ایران و تمدن بین‌النهرین، منبع الهام خویش را از نقوش کتیبه‌ها و نقش‌برجسته‌های سومری، آشوری، مفرغ‌های لرستان و هنر زیویه برمی‌گزید (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۴۷). به عنوان مثال وی در تابلوی شمارهٔ ۱۱، متعلق به سال ۱۳۵۴ش، از اشکال سادهٔ هندسی، رنگ‌های محدود و خطوط رمزی بهره برده و بازخوانی وی از آثار عتیق ایرانی و پلان‌های باستانی در قامت اثری مدرن و انتزاعی جلوه‌گر شده است. در این اثر رویکرد نو ـ سنت‌گرای هنرمند در استفاده از ترکیب مواد و کاربست رنگ‌های آبی و طلایی به صورت پتینه خود را به نمایش می‌گذارد و یادآور حسِ جاری در بافتِ اشیاء قدیمی و مفرغینه‌ها است. عربشاهی به واسطهٔ مطالعهٔ گسترده در زمینه‌های سفال‌گری، نقش‌برجسته و معماری، همینطور علاقه او به اسطوره، در زبان بصری خود به بیانی رمزی و نمادین دست پیدا کرده است از همین رو در اثر حاضر،

تصویر۹: سه سوار، اثر صادق تبریزی، ۱۳۷۵، اکریلیک و ورق طلا روی بوم، ۱۳۷×۱۰۳ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL 8)

تصویر ۱۰: بدون عنوان، اثر صادق تبریزی، دههٔ ۱۳۶۰، اکریلیک روی بوم، ۱۹۸×۹۸ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL9)

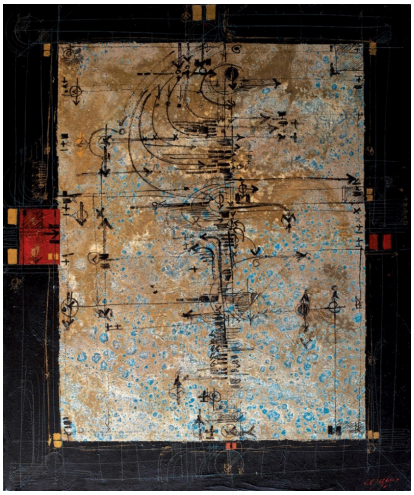
DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

بهره‌مندی از سطوح بزرگ هندسی و شکل‌بندی ساده، خطوطی حسی و رها به رنگِ روشن روی زمینه‌ای سیاه و بالعکس، یادآور پلان‌های معماری و نقشه‌کشی است که علاوه بر کیفیتی رمزی، برداشتِ آزاد و نوگرای او را خاطرنشان می‌سازد. در آثار عربشاهی، «پیشرفت در تحلیل بنیادی آثار باستانی و اسطوره‌ای و درک کامل از هنر مدرن به بازگویی مفاهیم ذهنی هنرمند و پیشگامی در ایجاد یک سبک منحصر به فرد شخصی کمک شایانی کرده است. عربشاهی با انتخاب هوشمندانه بر اساس برقراری رابطه میان عناصر بصری همواره کوشیده تا تصاویر ذهنی‌اش را بدون اتکا به روایت‌پردازی خلق کند» (قرشی، ۱۳۹۴: ۲۷). وی در ارتباط با دیدگاه هنری خود این طور اذعان می‌دارد: «در واقع با تسلط یافتن بر هنر مدرن و تکنیک‌های آن سعی کرده‌ام با شیوه‌های که دست‌آورد هنر نوین نقاشی غرب است بینش عرفان شرقی را بازگویم» (شمخانی، ۱۳۸۴: ۱۸).

تابلوی شمارهٔ ۱۲، متعلق به سال ۱۳۵۲ش، دارای بیانِ رمزآمیز است و به دلیل تجربیات عربشاهی در زمینهٔ نقش‌برجسته، تأثیرات این هنر را به لحاظ برخورداری از بافت در تصویر مشهود می‌سازد. از نمودهای نو ـ سنت‌گرایی در این اثر، اشاره به فرم‌های دایرهٔ محصور شده در یک مربع یا چهارگوش، به همراه طیف رنگ‌های زرد مایل به قهوه‌ای (اخرایی)، سفید و سیاه که یادآور شمایل مقدس ماندالا است و به مفاهیمی معنوی همچون مراقبه و خویشتن اشاره دارد. از سویی دیگر بهره‌مندی از فرم‌های هندسی مربع و دایره است که در حوزهٔ معماری باستانی ایران از جمله چهارطاقی‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته و بیانی نمادین و سمبولیک داشته است به طور مثال: «معابد چهارگوش که گنبدی بالای آن است، چهارگوش نشان استواری زمین و گنبد نماد آسمان است» (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۱۰۸). به این ترتیب کیفیت هندسه‌گرایی در کنار کاربست مواد روی بوم با ضربه قلم‌های آزاد و برون‌گرا اثر را به سمت هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی سوق داده، اما در لایه‌های پنهان‌تر به مفاهیم معنوی، ماورایی و حقیقت غایی اشاره دارد. هنر عربشاهی همواره درونی و ذهنی است با این حال حضورِ فعالِ امر سنجش و اندازه‌گیری، در ورای ساختار آثار او مشهود است. نگاره‌های وی، پیوسته در حالتی از راز و اسرارِ نهان همراه با عقلانیت ظاهر می‌شوند. «در این نمونه‌ها طراحی انتزاعی فرم‌ها بر جنبهٔ سه‌بعدی و مادی‌شان سیطره دارد و نیز جنبهٔ منحصراً بصری با محاسبات عقلانی و غایت‌گرایانه درهم می‌آمیزند. به زبان دیگر در نقاشی‌های عربشاهی همواره حضور فراگیر «امر فهم‌پذیر» به مدد رمزگونگی تکنیک، فرم‌ها و روش‌های مبدعانهٔ شخصی تحقق یافته و منجر به نوعی ادراک نوین از «امر کهن» می‌شود» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۰).

نتیجه‌گیری

مفهوم نو ـ سنت‌گرایی، گرایشی در هنر معاصر است. این گفتمان تلاش دارد با تأکید بر تشخص بومی و ملی به تفسیر دوبارهٔ نظام قراردادهای حاکم در جهان هنر بپردازد. برای ژرف‌اندیشی در پیرامون این مفهوم، جریان‌های فکری سنت‌گرایی، نوگرایی و پسانوگرایی مورد مداقه قرار گرفت. بر این اساس، سنت‌گرایان، مفاهیم حاکم در مبانی الهی بر عالم انسانی را خاطرنشان می‌سازند، پندارهای این نهضت در حوزهٔ هنر، در قالب هنر سنتی و هنر قدسی متجلی گشته است. از سویی دیگر، نوگرایی در بستر جهان مدرن



تصویر ۱۱: بدون عنوان، اثر مسعود عربشاهی، ۱۳۵۴، ترکیب مواد روی بوم، ۱۰۰ × ۱۱۹ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL 10)

تصویر ۱۲: بدون عنوان، اثر مسعود عربشاهی، ۱۳۵۲، ترکیب مواد روی بوم، ۱۱۰ × ۱۳۰ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL 11)

قرار دارد و محوریت اصلی جریان فکری نوگرایی، بر اساس خرد انسان، علم و عقل است و مفهوم فردیت از مهم‌ترین مفاهیم جهان مدرن تلقی می‌گردد. در حوزهٔ هنر، نوگرایی به معنای گسستن خودآگاهانه از گذشته و کاوش در قالب‌های نوین است و خاصه، به جنبش‌های پیشتاز نیمهٔ نخست سده بیستم اشاره می‌کند. به این ترتیب مفاهیم جاری در سنت‌گرایی و نوگرایی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. سپس پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) مطرح می‌گردد. از شاخصه‌های قابل توجه پست‌مدرنیسم، اشاره به کثرت‌گرایی و التقاط‌گرایی است که در آثار هنری، نمود اثرگذار دارد و اشاره به زمینه‌های اجتماعی و تاریخی از مصادیق مهم آن است. از این رهگذر، در تاریخ هنر معاصر ایران، گفتمان نو ـ سنت‌گرایی در برخی از جریان‌های هنری و به مقصود احیای هویت ملی و توجه به گنجینه و میراث سنتی ایران مطرح گشت و زمینهٔ پیدایش جریان اصلی هنر نو ـ سنت‌گرای ایرانی، تحت عنوان «جنبش سقاخانه» فرآهم آمد. هنرمندان منسوب به این جنبش حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلآرام، منصور قندریز، ناصر اویسی، صادق تبریزی و مسعود عربشاهی بودند و به طور مشخص به فعالیت در عرصهٔ هنر نقاشی می‌پرداختند. این هنرمندان شکل نوینی از زبان تصویر را بر مبنای خوانشی معاصر خلق کرده و تعاملی از ساختار هنر مدرن با مظروفی ایرانی را برقرار ساختند. حسین زنده‌رودی در آثار خود مفهوم نو ـ سنت‌گرایی را با به تصویر کشیدن قابلیت‌های تجسمی خط ایفا نمود. از نمودهای نو ـ سنت‌گرایی در آثار وی برداشت شکل‌های آشنای سقاخانه‌ای و چیدمان این عناصر بدون توجه به ویژگی‌های طبیعت‌گرایانه و مفهوم آنها بود. مفهوم نو ـ سنت‌گرایی در آثار فرامرز پیلآرام در نگاهی نوین به گسترهٔ خوشنویسی خود را جلوه‌گر می‌ساخت. در آثار وی خط شکسته نستعلیق به مثابهٔ ماده خام هنری مورد استفاده قرار می‌گرفت و نحوهٔ هم‌نشینی خطوط در کنار یکدیگر تصویری فیگوراتیو را خلق می‌کرد. منصور قندریز مفهوم نو ـ سنت‌گرایی را در آثار خود بر اساس شمایل‌نگاری چکیده‌محور بر پایه نمادهای فرهنگ بومی استوار ساخت و به سبب گرایش به انگاره‌های مدرنیسم، سعی در خلق آثاری با نگاهی شهودی نمود. آثار وی همواره نشان از کوشش او در انطباق نظام زیبایی‌شناسی نقاشی آبستره با سنت‌های هنر گذشته ایران داشت. ناصر اویسی نیز رویکرد نو ـ سنت‌گرای خود را با نشانه‌های اسطوره‌ای و درون‌مایه‌های تغزلی در بستر مدرن نشان می‌داد. وی مفهوم نو ـ سنت‌گرایی را با تلفیق ساختار حاکم در نظام زیبایی‌شناسی مکاتب نگارگری ایرانی به صورت یکپارچه نمود می‌بخشید. صادق تبریزی با به کارگیری شاخصه‌های تجسمی بر اساس نظام تصویری نگارگری ایرانی آثار خود را با خوانش شخصی خلق می‌کرد. در آثار مسعود عربشاهی بازنمایی مفهوم نو ـ سنت‌گرایی در قالب اجرا به شکلی مدرن همراه با بازخوانی جهان کهن و با بینش شرقی خلق می‌شد. به این ترتیب مفهوم نو ـ سنت‌گرایی در آثار نقاشان جنبش سقاخانه جلوه‌ای حقیقی یافت و روایات هنرمندان سقاخانه از ظرفیت‌های تجسمی که برگرفته از تاریخ هنرهای بصری ایران بود در قالب آثار بدیع خلق گردید. بر این اساس، در پاسخ به پرسش این پژوهش که اشاره به نحوهٔ بازنمود مفهوم نو ـ سنت‌گرایی در نقاشی‌های جنبش سقاخانه دارد، با تجزیه و تحلیل دوازده اثر از هنرمندان جریان سقاخانه، روشن می‌شود که عناصر برگرفته از فرهنگ بصری ایران شامل: الگوی سنتی سیاه‌مشق، عناصر بصری بر اساس ادبیات فولکوریک ایرانی، نشانه‌های بصری مذهبی و شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در مکاتب نگارگری در شکل اجرایی مدرن و با زبان بصری نوینی به تصویر درآمده‌اند. امید است سایر پژوهندگان با دستمایه قراردادن آثار هنری جنبش سقاخانه به تفحص در زوایای پنهان این آثار بپردازند و از دریچهٔ تجزیه و تحلیل، به سویه‌های بصری نهفته در تاریخ هنرهای تجسمی ایران اشاره نمایند.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۷)، *معمای مدرنیته*، تهران: مرکز.
افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.
الدمدو، کنت (۱۳۸۹)، *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*، ترجمهٔ رضا کورنگ بهشتی، تهران: حکمت.
بهمنی‌پور، آزاده و افضل طوسی، عفت سادات (۱۳۹۵)، پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو، *کیمیای هنر*، شماره ۱۹: ۷۱-۸۸.
پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، تهران: نارستان.
ـــــــ (۱۳۸۳)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین و امدادیان، یعقوب (۱۳۸۰)، *پیشگامان هنر نوگرای ایران: حسین زنده‌رودی*، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
پورسعدانی، علی و شیخ‌زاده، مرجان (۱۳۸۸)، اشیاء جادویی در فرهنگ عامه ایران و تأثیر آن در نقاشی مکتب سقاخانه، *باغ نظر*، شماره ۶: ۵۳-۶۸.
حقیقی، شاهرخ (۱۴۰۱)، *گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا*، تهران: آگه.
خورشیدیان، رائیکا و زاهدی، حیدر (۱۳۹۶)، مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه؟، *باغ نظر*، شماره ۵۳: ۵۲-۴۱.
خیری، مریم (۱۳۸۷)، نقاشی قهوه‌خانه: خوانشی بر نقاشی قهوه‌خانه (بررسی نوشتار نقاشی قهوه‌خانه)، *آینه خیال*، شماره ۱۰: ۳۵-۳۹.
دادور، ابوالقاسم و کشمیری، مریم (۱۳۹۶)، باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نوسنت‌گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه)، *جلوه هنر*، شماره ۲: ۶۲-۵۳.
دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی*، تهران: نظر.
دین‌پرست، منوچهر (۱۳۸۵)، سنت‌گرایی به روایت خودمان/ داستان سنت و سنت‌گرایی در ایران، *خردنامه همشهری*، شماره ۵: ۲۰-۱۸.
سمیع‌آذر، علیرضا (۱۴۰۱)، *اوج و افول مدرنیسم*، تهران: نظر.
ـــــــ (۱۳۹۵)، *زایش مدرنیسم ایرانی*، تهران: نظر.
شاه پروری، محمدرضا و میرزاامینی، سید محمد مهدی (۱۳۹۵)، تجلی نقش

DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

خورشید خانم در قالی ایران، *جلوه هنر*، شماره ۱۵: ۵۵-۶۶.

شمخانی، محمد، (۱۳۸۴)، *نوشت و نقدهایی دربارهٔ پیشگامان هنر معاصر ایران (مجموعه مقالات)*، تهران: آگه.

قرشی، سید عمادالدین (۱۳۹۴)، نوگرا در بروز کهن‌الگوها نمایشگاه آثار مسعود عربشاهی در گالری شهریور، *تندیس*، شماره ۳۱۷: ۲۷-۲۶.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، *هنر معاصر ایران*، تهران: نظر.

گرامی، پیمان (۱۳۹۴)، مکتب سقاخانه آشتی رویارویی تعارضات، *حرفه هنرمند*، شماره ۵۷: ۷۳-۸۴.

گروسی، عاطفه و کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۹)، بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)، *پیکره*، شماره ۲۲: ۵۹-۷۲.

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

مجابی، جواد (۱۳۹۵)، *نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران*، تهران: پیکره.

میت فورد، میراندابروس (۱۳۸۸)، *نمادها و نشانه‌ها در جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: کلهر، دانشگاه الزهرا(س).

ناغانی، حسین (۱۳۸۹)، جنبش سقاخانه: انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران، *هنرهای زیبا*، شماره ۴۱: ۳۹-۵۲.

هافتمان، وِرنِر (۱۳۸۵)، *اندیشه و کار پل کلی*، ترجمهٔ محسن وزیری‌مقدم، تهران: سروش.

یگانه، سیروس (۱۳۸۶)، مدرنیزاسیون و «پست مدرنیزاسیون»، *جامعه‌شناسی هنر*، تهران: فرهنگستان.

یوسف‌زاده، غلامرضا (۱۳۹۹)، *سنت‌گرایی در هنر: رویکردی انتقادی به مبانی سنت‌گرایی و کار بست آن در آرای هنر*، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

URL1: https://tehranauction.com/auction/hossein-zenderoudi-b-1937-7/ (Accessed: 2022/2/9)

URL2: https://tehranauction.com/auction/hossein-zenderoudi-b-1937-2-2/ (Accessed: 2022/2/9).

URL3: https://tehranauction.com/auction/1316-1362-فرامرز-پیلارام (Accessed: 2022/2/9).

URL4: https://tehranauction.com/auction/-فرامرز-پیلارام-1316-1362-3 (Accessed: 2022/2/9).

URL5: https://tehranauction.com/auction/-منصور-قندریز-۱۳۴۴-۱۳۱۴-۴/ (Accessed: 2022/2/9).

URL6: https://tehranauction.com/auction/mansour-ghandriz-1935-1965/ (Accessed: 2022/2/9).

URL7: https://tehranauction.com/auction/mansour-ghandriz-1935-1965/ (Accessed: 2022/2/9).

URL8: https://tehranauction.com/auction/nasser-ovissi-b-1934-6/ (Accessed: 2022/2/9).

URL9: https://tehranauction.com/auction/-صادق-تبریزی-1396-1317-5/ (Accessed: 2022/2/9).

URL10: https://tehranauction.com/auction/-مسعود-عربشاهی-1398-1314-2/ (Accessed: 2022/2/9).

URL11: https://tehranauction.com/auction/-مسعود-عربشاهی-1314-1398-2/ (Accessed: 2022/2/9).

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Tracing Neo-Traditionalism in Twelve Paintings from the *Saqqakhaneh* Movement

Negar Bagheri[1], **Ameneh Mafitabar**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 10 April 2023, Accept Date: 11 May 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

Abstract

Throughout its history, modern Iranian art saw the rise of several movements that, influenced as much by modernist ideas as values of the past, aspired to develop a "national art." At the core of these movements was a neo-traditionalist approach that presented a contemporary take on the hallmarks of Iranian traditional arts while emphasizing a native character, an approach that paved the way for the *Saqqakhaneh* movement of the 1960s. Aiming to understand *Saqqakhaneh* artworks better, this paper explores what neo-traditionalism meant in that movement. The article's main question is: "What visual elements connect *Saqqakhaneh* paintings to neo-traditionalism and how?" Conducted as qualitative and descriptive-analytical research, the study looked at paintings by Sadegh Tabrizi, Hossein Zenderoudi, Faramarz Pilaram, Mansoor Ghandriz, Nasser Ovissi, and Massoud Arabshahi, selected through stratified random sampling. The analysis found that the artists crafted a novel artistic language upon their contemporary interpretations of traditional culture, forging a structural interaction between modern art and Iranian decorative art: Hossein Zenderoudi embodied neo-traditionalism in his works by showcasing the visual potentials of Persian calligraphy, as well as by taking familiar *Saqqakhaneh* motifs and arranging them regardless of their naturalistic qualities and their meanings. Similarly, neo-traditionalism manifests itself in the works of Faramarz Pilaram through the artist's novel approach to calligraphy. Pilaram treated the Shekasteh-Nastaliq script as raw artistic material, harmonizing calligraphic strokes into figurative art. Another neo-traditionalist feature of his works is the use of the color gold, which hallmarks his style. Mansoor Ghandriz

1. Master's student in textile and clothing design, Faculty of Applied Arts, Art University, Tehran, Iran. Email: A.mafitabar@art.ac.ir
2. Assistant professor, faculty member of the Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: A.mafitabar@art.ac.ir

developed a style of abstract iconography that drew on folk symbolism, creating a medium for neo-traditionalism. Inspired by modernist ideas, he also experimented with an intuitive approach to art. His work reflects an effort to reconcile the aesthetics of abstract painting with Persian artistic traditions. Nasser Ovissi expressed his neo-traditionalist approach by bringing mythical symbolism and lyrical themes into a modernist setting and also by incorporating the aesthetics of different Persian miniature painting styles into a cohesive whole. Sadegh Tabrizi built his style upon a personal interpretation of the aesthetics of Persian miniature. Lastly, Massoud Arabshahi represented neo-traditionalism in a modernist form that he developed by revisiting the ancient world through Eastern eyes. Neo-traditionalism was thus realized in the art of *Saqqakhaneh* painters, who revealed in their unique works the visual potentials found throughout the history of Persian art. To answer the research question, which concerns how neo-traditionalism is represented in *Saqqakhaneh* paintings, the paper analyses twelve paintings from the movement and shows that certain elements from Iranian visual culture—including *Siyah mashq* (calligraphic practice sheets), imagery from Iranian folk literature, Islamic imagery, and aesthetic characteristics of Persian miniature traditions—are rendered in a modern artistic language. Relying on their distinct interpretations of cultural imagery, *Saqqakhaneh* artists pioneered a particular form of Iranian modernism using a traditional visual vocabulary. Conceptually overlapping with postmodernism, neo-traditionalism reveals a tendency towards postmodern art and, in general, qualifies stylistically and content-wise as a pluralist approach. On a deeper level, however, attention to a native and national identity is the defining feature of neo-traditionalism, which aims to tailor tradition to the tastes of the contemporary viewer by blending familiar traditional imagery with modern styles of representation.

Keywords: Neo-traditionalism. Postmodernism. *Saqqakhaneh* movement. Painting.